म. ग्रं. सं. ठाणे.
विषय निबंध
सं. क्र. ३४१९

वाङ्मयीन महत्ता

संपादक
सरोजिनी वैद्य
चंद्रकांत बांदिवडेकर
वसंत पाटणकर

वाङ्मयीन महत्ता

REFBK-0026338

२धर्म निबंध
३७१९
२६३३८
७ख३।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 लागेल.

27 APR 1991
18 MAY 1991
OCT 1991
23 OCT 1991
6 NOV 1991
6 AUG 1994
20 AUG 1994

१५।२०।९५
२९।२०।९७
27 MAY 1998
२३।९।९८
१०।२०।९८

(कु. मा. पहा)
१००००–११–८९

वाङ्मयीन महत्ता

संपादक
सरोजिनी वैद्य, चंद्रकांत बांदिवडेकर, वसंत पाटणकर

REFBK-0026338

मुंबई विद्यापीठ मराठी विभाग

लोकवाङ्मय गृह

वाङ्मयीन महत्ता

संपादक :
सरोजिनी वैद्य, चंद्रकांत बांदिवडेकर, वसंत पाटणकर

म/३९३
पहिली आवृत्ती / जानेवारी १९९१
© संबंधीत लेखकांकडे सुरक्षित.

मुखपृष्ठ / कमल शेडगे

मूल्य रुपये १००/-

मुद्रक / प्रकाशक
प्रकाश विश्वासराव,
लोकवाङ्मयगृह,
भुपेश गुप्ता भवन,
८५, सयानी रोड,
प्रभादेवी, मुंबई - ४०० ०२५.

मुद्रणस्थळ
न्यू एज प्रिंटींग प्रेस,
भुपेश गुप्ता भवन,
८५, सयानी रोड,
प्रभादेवी, मुंबई - ४०० ०२५

वाङ्मयीन महत्ता

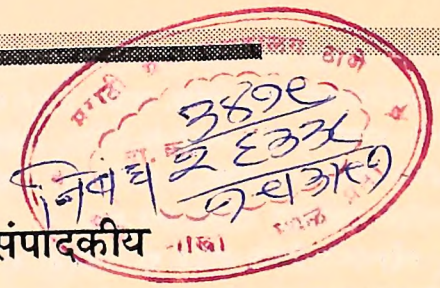
संपादक
सरोजिनी वैद्य, चंद्रकांत बांदिवडेकर
वसंत पाटणकर

अनुक्रमणिका

१ । रामायण : एक आदिकाव्य । राम शेवाळकर । १
२ । महाभारत : एक पारंपरिक महाकाव्य । धोंडो विठ्ठल देशपांडे । ९
३ । महाकवी कालिदास । लीला अर्जुनवाडकर । ३७
४ । ज्ञानेश्वरी : एक महान अनुभव । म. वा. धोंड । ६७
५ । तुकारामांची वाङ्मयीन महत्ता । शंकर वैद्य । ७७
६ । रवींद्रनाथ टागोर : एक व्यामिश्र व्यक्तिमत्त्व । शिशिर कुमार दास । ८७
७ । शेक्सपिअर । वि. ना. ढवळे । १०४
८ । दोस्तोव्हस्की : सार्वकालीन व सार्वदेशीय महत्ता । के. ज. पुरोहित । १२७
९ । टॉल्स्टॉय : समग्र जीवनाचा सहवास । आ. ना. पेडणेकर । १४८
१० । इब्सेन : एक युगप्रवर्तक नाटककार । माधव मनोहर । १५७
११ । हेमिंग्वे : जीवनाची रूपकात्मक मांडणी । चंद्रशेखर जहागिरदार । १७७
१२ । ज्याँ पॉल सार्त्र यांची साहित्यसृष्टी । गंगाधर पाटील । १८६
१३ । वाङ्मयीन महत्ता । वि. ना. ढवळे । २२१
१४ । वाङ्मयीन महानता । गंगाधर पाटील । २४५

परिशिष्टे

१ । लेखक परिचय । अ । २७१
२ । लेखक परिचय । ब । २८६



संपादकीय

मुंबई विद्यापीठाचा मराठी विभाग व रवींद्रनाथ टागोर तौलनिक साहित्याध्यासन यांच्या वतीने 'वाङ्मयीन महत्ता' (Literary Greatness) या विषयावर १९८५-८६ व १९८६-८७ या लागोपाठच्या दोन शैक्षणिक वर्षांत तीन-तीन दिवसांची अशी दोन चर्चासत्रे आयोजित करण्यात आलेली होती. या चर्चासत्रांत अनेक नामवंत समीक्षकांनी आपले निबंध सादर केले आणि त्यांतील प्रतिपादनावर उद्‌बोधक अशी चर्चाही झाली. या चर्चासत्रात सादर केल्या गेलेल्या निबंधांतील प्रतिपादनाचे महत्त्व लक्षात घेऊन हे निबंध संग्रहरूपाने प्रकाशित करण्याचे ठरविले. मराठीतील या विषयावरील चर्चेस गती देणारे ठरतील असे वाटते.

सुमारे पन्नासेक वर्षांपूर्वी बा. सी. मर्ढेकर यांनी मराठी वाङ्मयात महात्मता का नाही, याचे एक कारण देताना असे म्हटले होते की, 'मराठी वाङ्मय हे इतके परपुष्ट आहे की ते पूर्णपणे परपुष्ट नाही' ('वाङ्मयीन महात्मता', १९४१). या विधानाबरोबरच मराठी वाङ्मयातील हिणकसपणाची अन्य अनेक कारणेही त्यांनी दाखविली होती. परंतु मर्ढेकरांनी मराठीतील वाङ्मयीन महात्मतेच्या अभावाची जी कारणपरंपरा दाखविली तिची पुढे फार प्रमाणात चिकित्सा झाली नाही. आणि मर्ढेकरांनी ज्या दिशेने जाऊन ही चिकित्सा केली आहे, त्या दिशेने जाऊन फार चर्चा करता येणे शक्य होते, असेही वाटत नाही. याचे कारण मर्ढेकरांच्या दृष्टीने वाङ्मयीन महात्मतेत लक्ष्य असलेल्या मूल्यभावाने मानवी भावनांत संगती निर्माण करावयाची असते, या भावना जितक्या सखोल, कणखर, त्या प्रमाणात त्यांतून प्रकट

केलेल्या संगतीची श्रेयस्करता, संघटितता अधिक असते. मर्ढेकरांना अभिप्रेत असलेली ही संगती म्हणजे संवाद, विरोध, समतोल इत्यादी सौंदर्यतत्त्वांनी प्रेरित अशी लयबद्धता आहे. भावना कणखर, समृद्ध वा विविध, आणि व्यापक असल्या की संगती ही अधिक संघटित का व्हावी, ते या विचारात स्पष्ट होत नाही. त्या तशा नसतानाही संगतीची संघटितता अधिक असू शकते.

मर्ढेकरांच्या दिशेने जाऊन या विषयाची फार चिकित्सा झालेली नसली तरी मर्ढेकरांच्या नंतरच्या एकूण वाङ्मयाची गुणवत्ता ही आधीच्या लगतच्या काळातील वाङ्मयापेक्षा नि:संशय चांगली होती, असे निर्विवादपणे म्हणता येईल. मर्ढेकरांनी केलेली कठोर चिकित्सा ही या वाङ्मयाच्या गुणवत्तेत वाढ होण्याचे एकमेव नसले तरी एक कारण आहे, असे म्हणता येईल. तथापि स्वातंत्र्योत्तर कालखंडातील मराठी वाङ्मयाची गुणवत्ता चांगली असूनही या वाङ्मयाला महान हे विशेषण लावणे ही आत्मप्रशंसाच ठरेल.

मराठीतील या विशिष्ट वाङ्मयीन वातावरणात 'वाङ्मयीन महत्ते'चा विचार करणे अतिशय आवश्यक आहे असे आम्हांस वाटले.

मर्ढेकरांनंतर अशा प्रकारची 'वाङ्मयीन महत्ते'ची चर्चा प्रामुख्याने तात्त्विक पातळीवर अधूनमधून होत आलेली आहे, हे वा. ल. कुळकर्णी यांच्या 'साहित्यकृती - चांगली आणि श्रेष्ठ' या निबंधावर 'प्रतिष्ठान' (१९६१) मासिकाच्या अनेक अंकांतून झालेल्या चर्चेवरून दिसून येते. अशी तात्त्विक चर्चा ही उपयुक्त आहेच. परंतु जगातील थोर लेखक कोणत्या कारणांमुळे थोर ठरले आहेत याची जर चिकित्सा केली, तर त्यामुळे त्यांच्या वाङ्मयीन महत्तेचे रहस्य जसे कळेल, तसेच त्याबरोबरीनेच मराठी वाङ्मयविश्वात कोणत्या कारणांमुळे वाङ्मयीन महत्ता निर्माण होत नाही, याचेही दिग्दर्शन अधिक नेमकेपणाने होईल असे आम्हांला वाटले. 'वाङ्मयीन महत्ता' या विषयावरील चर्चासत्रांचे आयोजन या हेतूनेच केले होते, आणि प्रस्तुत ग्रंथही हाच हेतू डोळ्यासमोर ठेवून आम्ही प्रसिद्ध करीत आहोत.

सर्वसामान्यपणे वाङ्मयीन महत्तेचा विचार करणाऱ्यांमध्ये दोन ठळक दृष्टिकोण दिसून येतात. ते दोन दृष्टिकोण म्हणजे स्वायत्ततावादी व लौकिकतावादी दृष्टिकोण हे होत. स्वायत्ततावादी दृष्टिकोण आत्यंतिक काटेकोरपणे स्वीकारणाऱ्या समीक्षकांच्या दृष्टीने प्रत्येक कलाकृती ही स्वतंत्र, स्वयंपूर्ण व अनन्यसाधारण असते. त्यांच्यात तरतमभाव ठरविता येत नाही. त्यामुळे या भूमिकेत कलाकृतीसंबंधी ही चांगली व ही श्रेष्ठ वा महान असा भेद संभवत नाही. या भूमिकेचे दर्शन कांट व क्रोचे यांच्या

यांच्या स्वायत्ततावादी सिद्धांतांत घडते. अर्थात, सर्वच स्वायत्ततावादी या प्रकारची टोकाची भूमिका घेतात असेही नाही. स्वत: कांटनेही विराटता - विचाराची (sublime) मांडणी केली आहे. काही स्वायत्ततावाद्यांनी कलात्मक मानल्या जाणाऱ्या निकषांच्या आधारे वाङ्मयीन महत्तेचा विचार करण्याचाही प्रयत्न केला आहे. या भूमिकेनुसार वाङ्मयकृतीतून घडणारे जीवनदर्शन, तिच्यातील व्यक्तिरेखा, विचार, जीवनमूल्ये इत्यादी सर्व गोष्टी म्हणजे वाङ्मयकृतीची द्रव्यसामग्री असते. या द्रव्यातून जी अलौकिक रचना वा रूप सिद्ध होते, त्यावर वाङ्मयकृतीची कलात्मकता अवलंबून असते. ही द्रव्यसामग्री जितकी विविध, सखोल, अनेक अंगे असलेली असेल त्या प्रमाणात वाङ्मयकृतीचे रूप हे अधिक गुंतागुंतीचे, व्यामिश्र, समृद्ध असेल. म्हणजेच घाटाची, रूपाची, व्यमिश्रता, समृद्धता हा वाङ्मयीन महत्तेचा निकष ठरतो. प्रस्तुत ग्रंथात समाविष्ट केलेल्या लेखांत या दृष्टिकोणातून कोणी मांडणी केल्याचे दिसत नाही. याचे कारण कदाचित वाङ्मयीन महात्मतेचा या दिशेने विचार करणे पुरेसे नाही किंवा स्वाभाविक नाही हे असू शकेल, असे वाटते.

महान वाङ्मयकृतींचा आपला प्रत्यय हा केवळ विशिष्ट घाटाचा, रूपबंधाचा असतो, असे मानणे कठीण आहे. त्यामुळेच स्वायत्ततावादी भूमिका घेणाऱ्या टी. एस्. एलियटसारख्या समीक्षकांना वाङ्मयकृतीच्या महत्तेबाबत घ्यावी लागलेली दुहेरी निकषांची भूमिका सर्वश्रुतच आहे. त्याच्या मते वाङ्मयकृतीची कलात्मकता ठरविताना केवळ कलेचे निकष पुरेसे असले तरी तिची महत्ता मात्र आपल्याला धार्मिक - नैतिक निकषांच्या आधारेच ठरवावयास हवी.

वाङ्मयासंबंधी लौकिकतावादी दृष्टिकोण स्वीकारणारे समीक्षक वाङ्मयीन महत्तेचा विचार करताना अनेक निकषांचा आधार घेतात असे सामान्यत: दिसून येते. प्रस्तुत लेखसंग्रहातील प्रा. लीला अर्जुनवाडकर यांच्या लेखाचा काही प्रमाणात अपवाद वगळता बहुतेक समीक्षकांनी अनेक निकषांच्या साहाय्यानेच त्या त्या लेखकाचे मोठेपण ठरविण्याचा प्रयत्न केला आहे. अर्जुनवाडकर यांनी 'वागर्थप्रतिपत्ती' हा निकष महत्त्वाचा मानून कलिदासाच्या वाङ्मयीन महत्तेचा विचार केला आहे. परंतु त्यांनी त्याचबरोबरीने मानवी मनाचे सखोल ज्ञान, भारतीयत्व, संस्कृतिसंपन्नता अशा काही निकषांचाही उपयोग केला आहे.

डॉ. वि. ना. ढवळे यांनी या ग्रंथातील विवेचनाला पूरक ठरू शकेल असा 'वाङ्मयीन महत्ता' या शीर्षकाचा स्वतंत्र तात्त्विक लेख लिहिला आहे. त्यातही त्यांनी वाङ्मयीन महत्तेचे कोणतेही एकच एक तत्त्व न दाखविता, वाङ्मयीन महत्ता ठरविताना

अनेक तत्त्वे व निकष कसे प्रस्तुत ठरतात, तेच दाखविण्याचा प्रयत्न केला आहे. तसेच प्रा. गंगाधर पाटील यांनी लिहिलेल्या 'वाङ्मयीन महानता' या स्वतंत्र, तात्त्विक लेखात मूल्यमापनाचे जे चारपदरी मॉडेल मांडले आहे, तेही या संदर्भात अनेक निकष कसे प्रस्तुत ठरतात तेच दाखविणारे आहे.

या पुस्तकातील निबंध - लेखकांनी वेगवेगळ्या महान लेखकांचा विचार करताना त्यांच्या महानतेची जी कारणे दाखविली आहेत, तीही एकाच प्रकारची नाहीत. म्हणजेच एखादा लेखक हा ज्या कारणांमुळे महान ठरतो, त्याच कारणांमुळे दुसरा लेखक महान ठरेल असे नाही. त्यांच्या महानतेची कारणे काही प्रमाणात वेगळी असू शकतात. त्या आधारेही असे म्हणता येईल की वाङ्मयीन महत्तेचा विचार करताना सामान्यत: अनेक निकषांचाच आधार घ्यावा लागतो.

प्रस्तुत ग्रंथातील विवेचनातून वाङ्मयीन महत्तेचे असे कोणते निकष आपल्या हाती येतात? काळाच्या ओघात टिकून राहणे, दीर्घकाल त्या विशिष्ट जनमानसावर संस्कार करणे, प्रभाव पडणे, पुढील लेखकांना प्रेरणा देणे, वाङ्मयकृतीतील जीवनदर्शन अतिशय गुंतागुंतीचे, व्यामिश्र, सखोल व अनेकांगी असणे, ते नावीन्यपूर्ण, मौलिक असणे, जीवनाच्या समग्रतेचे भान असणे, वाङ्मयकृतीतील जीवनजाणीव एकाच वेळी विशिष्ट व सार्वकालिक असणे, एकाच वेळी तिने आपल्या युगधर्माशी व ऐतिहासिकतेशी नाते जोडणे, लेखकाची जीवनदृष्टी ही अर्थपूर्ण, मौलिक असणे, प्रस्थापित मूल्यव्यवस्थेला धक्का देण्याचे, तिच्याविषयी फेरविचार करायला लावण्याचे सामर्थ्य तिच्यात असणे, जीवनासंबंधी मूलभूत स्वरूपाचे नैतिक व विशेषत: अतिभौतिकीय प्रश्न उपस्थित करण्याची क्षमता तिच्यात असणे, रचनेची वा तंत्राची मौलिकता असणे इत्यादी अनेक निकष वा तत्त्वे वाङ्मयकृतीच्या महत्तेचा विचार करताना प्रस्तुत ठरतात, असे या लेखसंग्रहातील लेखांवरून दिसून येते. सामान्यत: यांपैकी कोणत्याही एका निकषाने वाङ्मयीन महत्ता ठरवली जात नसली तरी यांतील एखादा निकष हा एखाद्या वाङ्मयकृतीच्या महत्तेच्या संदर्भात जास्त प्रस्तुत ठरण्याची शक्यता असते. उदाहरणार्थ, 'महाभारता'च्या महत्तेचे विवेचन करताना धों. वि. देशपांडे यांनी प्रामुख्याने नैतिक दृष्टिकोणावर अधिक भर दिला आहे, असे दिसून येईल.

अर्थात, वाङ्मयीन महत्तेचा विचार करताना या ग्रंथातील विवेचन हे अखेरचा शब्द ठरणारे नाही याची जाणीव आम्हाला आहे. या संदर्भात कोणकोणत्या दिशा स्वीकाराव्या लागतील त्याचे दिग्दर्शन करणारे हे विवेचन आहे, असे म्हणता येईल.

'वाङ्मयीन महत्ता' या विषयावरील चर्चासत्रानंतर मुंबई विद्यापीठाच्या वरील दोन्ही विभागांच्यावतीनेच 'विश्वसाहित्याचे मानकरी' या विषयावर दोन चर्चासत्रे झालेली आहेत. 'वाङ्मयीन महत्ते'ला पूरक असा दृष्टिकोण या चर्चासत्रांच्या आयोजनामागे होता. काही लेखक विश्वसाहित्याचे मानकरी का ठरतात, याचा विचार या चर्चासत्रांमध्ये केला गेला. या चर्चासत्रांत सादर केले गेलेले निबंध हे लवकरच ग्रंथरूपात प्रसिद्ध केले जातील.

प्रस्तुत ग्रंथ हा आम्ही तीन वर्षांपूर्वी आखलेल्या दोन चर्चासत्रांचे फलित आहे. चर्चासत्रांत ज्यांनी निबंध सादर केले त्यांनी ते या ग्रंथात समाविष्ट करण्याची परवानगी दिली म्हणून आज हा ग्रंथनिर्मितीचा योग जुळून येतो आहे. प्रा. मे. पुं. रेगे, प्रा. वसंत बापट, प्रा. गंगाधर गाडगीळ व प्रा. श्री. पु. भागवत यांच्यासारख्या मान्यवर व्यक्ती या चर्चासत्रांना अध्यक्ष म्हणून लाभल्या होत्या. आणि त्यांनी त्या त्या दिवशी निर्माण झालेल्या वाङ्मयविषयक अनेक मुद्दयांबाबत मौलिक विवेचन करून यथोचित रीतीने समारोप केला होता. सहा दिवस अनेक प्राध्यापक व जिज्ञासू चर्चांमध्ये सहभागी झाले. डॉ. वि. ना. ढवळे यांनी स्वत:चा निबंध सादर करून सहकार्य केलेच, शिवाय आमच्या विनंतीला मान देऊन स्वतंत्रपणाने 'वाङ्मयीन महत्ता' हा लेखही लिहून पाठविला. त्यांच्याप्रमाणेच प्रा. गंगाधर पाटील यांनीही 'वाङ्मयीन महानता' हा खास लेख पाठविला आहे. एकूणच सर्व उपस्थितांच्या दृष्टीने या चर्चासत्रांचे आयोजन हा एक सुखद व उद्‌बोधक अनुभव ठरला.

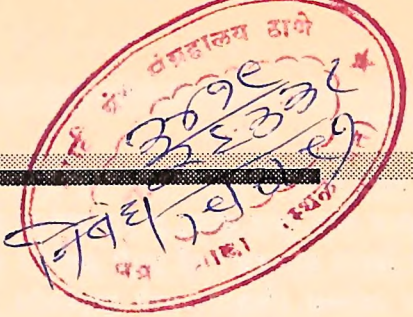
योजलेल्या कार्यक्रमात मराठी विभाग व तौलनिक साहित्याध्यासन या दोन्ही विभागांतील प्राध्यापक, संशोधन सहाय्यक, विद्यार्थी व कर्मचारीवर्ग यांचे वेगवेगळ्या पद्धतीचे सहकार्य झाले. यावेळी मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालय व नेहरू ग्रंथालय, मुंबई विद्यापीठ या दोन संस्थांच्या सहकार्याने आम्ही संबंधित लेखकांच्या साहित्याचे एक प्रदर्शनही भरविलेले होते. त्यासाठी दोन्ही संस्थांतील कर्मचारीवर्गाने पुष्कळच मेहनत घेतली.

आता प्रस्तुत ग्रंथ सिद्ध होत असतानाही आम्हाला अनेकांचे साहाय्य लाभले आहे. ग्रंथातील काही इंग्रजी व संस्कृत संदर्भ तपासून देण्यासाठी डॉ. विलास सारंग व डॉ. वाय. एस. वाळिंबे, डॉ. व. वै. भांडारे, डॉ. उषा देशमुख यांनी साहाय्य केले. रवींद्रनाथांवरील डॉ. शिशिर कुमार दास यांचा मूळ इंग्रजी निबंध प्रा. चंद्रकांत मर्गज व सौ. सुहासिनी कुलकर्णी यांनी अनुवादित करून दिला. ग्रंथविशिष्ट महान लेखकांचा परिचय करून देणारी संक्षिप्त टिप्पणे डॉ. विजया देव व प्रा. मर्गज यांनी

परिश्रमपूर्वक तयार केली. गुरुनाथ कळमकर, अलका शिवलकर, मीनाक्षी सूर्यवंशी यांनी काळजीपूर्वक मुद्रणप्रत तयार केली. ग्रंथप्रकाशनाची सर्व जबाबदारी लोकवाङ्मय गृहाचे श्री. प्रकाश विश्वासराव व श्री. नारायण सुर्वे यांनी स्वीकारली, आणि ग्रंथनिर्मिती निर्दोष व्हावी यासाठी श्री. सुनील कर्णिक व श्री. मिलिंद कुलकर्णी यांनी या कामात आत्मीयतेने लक्ष घातले.

आम्ही या सर्वांचे ऋणी आहोत. या सर्वांचे सहकार्य यापुढेही असेच लाभावे अशी प्रार्थना करीत आहोत.

सरोजिनी वैद्य, चंद्रकांत बांदिवडेकर,
वसंत पाटणकर.



'रामायण' : एक आदिकाव्य

राम शेवाळकर

रामायण हे आर्यांचे आदिकाव्य आहे. चोवीस सहस्र श्लोकांचे हे सप्तखंडात्मक महाकाव्य भारतीय जनजीवनाचे एक अविभाज्य असे श्रद्धेचे अंग होऊन बसलेले आहे. भारतीय संस्कृतीचे हृदयच अचूकपणे व अविकृतपणे व्यक्त करणारा हा अपूर्व काव्यग्रंथ आज अनंत वर्षांपासून विशालकाय भारतवर्षाचे दैनंदिन जीवनही नियमीत करीत आला आहे. आमची मने जन्मापासूनच या ग्रंथाच्या संस्कारांनी नैसर्गिकपणेच जोपासली गेली आहेत. आदर्श मानवी चारित्र्याची निरुपम चित्र रेखाटणारा व भारताचे आध्यात्मिक ऐश्वर्य शब्दांकित करणारा कवी म्हणून वाल्मीकीचे नाव त्याच्या या पहिल्याच व एकमेव काव्यामुळे आमच्या अंत:करणात अक्षय कोरले गेले आहे. क्रौंचमिथुनाचा चिरवियोग पाहून ओलावलेल्या अंत:करणातून उमटलेले प्रतिभेचे हे दिव्यपुष्प नि:शेष भारताचे जीवन आमरण सुरक्षित करीत आले आहे. वाल्मीकीच्या काव्यातील पात्रांना देवत्व लाभावे आणि हजारो वर्षे भाविक भारताने त्यांची मनोमन उपासना करण्यात आपल्या जीवनाचे सार्थक मानावे, हा आदिकवीच्या भाग्यशाली प्रतिभेचा सार्वभौम विजय पाहून चिकित्सक रसिकाचेही मन सादर विस्मयाने नम्र झाल्याशिवाय राहात नाही. खरोखर पृथ्वीवर पर्वत व नद्या आहेत तोपर्यंत रामायणकथा जगात प्रभाव गाजवत राहील.

"यावत्स्थास्यन्ति गिरय: सरितश्च महीतले।
तावद्रामायणकथा लोकेषु प्रचरिष्यती॥" (१-३-३६)

हा बालकांडातील ब्रह्मदेवाचा आशीर्वाद सार्थ ठरविणारे हे अद्‌भुत काव्य आहे.

भारतीय युद्धात रामचंद्राचा पस्तिसावा वंशज कौरवांकडून लढत असताना

पांडवांच्या हातून मारला गेल्याचा महाभारतात उल्लेख आहे. खिस्तपूर्व ३१०१ हा भारतीय युद्धाचा काळ गृहीत धरला, तर रामायणाच्या इतिहासाला व महाकाव्याला आजमितीस किमान सहा हजार वर्षे झाली असावीत या निष्कर्षाप्रत यावे लागते. रामायणाच्या आजच्या संहितेतील काही उत्तरकालीन उल्लेख या कालनिश्चयाबद्दल शंका उत्पन्न करतात. श्रमण बुद्ध व तथागत यांचे रामायणातील उल्लेख हे बुद्धोत्तरकालीन असल्याचा संशय पुष्ट करतात. पण रामायणात प्रतिबिंबीत झालेल्या परिस्थितीचा व वातावरणाचा पुरावा त्याच्या प्राचीनतेवर प्रकाश टाकतो. रामायणातील अवतारकल्पना प्रचलित समजुतीपेक्षा भिन्न आहेत. मूर्तिपूजेचा अभाव, धर्माधिकारामधील स्त्रीपुरुषांची समानता, यज्ञसंस्थेचे प्राबल्य व धर्मकृत्यांमध्ये पशुहिंसेचा सर्रास प्रघात ही सामाजिक परिस्थिती निश्चितच बुद्धपूर्वकालीन आहे. अरण्यात लक्ष्मणाने बांधलेल्या पर्णकुटीची वास्तुशांती असो वा जटायूची अंत्यक्रिया असो, धर्मविधी म्हणून मृगहत्या अनिवार्य ठरते. कौसल्या मंत्रोच्चारणपूर्वक हवन करीत असल्याचा अयोध्याकांडातील उल्लेख किंवा सीता संध्यावंदन करीत असल्याचा सुंदरकांडातील उल्लेख तत्कालीन परिस्थितीच्या प्राचीनतेचाच आज पाठपुरावा करतात.

धर्मकृत्यात पशुहिंसा आवश्यक असल्याचा काळ बुद्धोत्तरकालीन असू शकत नसल्याने तदविषयक उल्लेख प्रक्षिप्त मानणे भाग पडते. काही जातक ग्रंथांमध्ये रामकथा आलेली आहे. परंतु जातक साहित्याचा रामायणावरील प्रभाव सिद्ध करण्यास हा पुरावा अपुरा ठरतो. याउलट सलग रामकथतेतील सोयीचे भाग आपापल्या पंथप्रसारासाठी करून घेण्याचा मोह उत्तरकालीन पंथप्रवर्तकांना झाला असणे अधिक स्वाभाविक वाटते. त्यामुळे रामायण हा इतिहास व त्या इतिहासाशी समकालीन असणाऱ्या आदिकवीने लिहिलेले हे महाकाव्य बुद्धपूर्वकालीन, भारतपूर्वकालीन वेदोत्तरकालीन मानावे लागते.

गेली जवळपास सहा हजार वर्षे या आर्ष महाकाव्याचा प्रभाव या विशाल देशाच्या हृदयावर टिकून असल्याची कारणे काय असतील?? या काव्याच्या नायकाबद्दलची ईश्वरभावना, या काव्याची मोक्षदायक फलश्रुती व या देशातील सर्वसामान्य जनतेची भाविकता — अशी काही कारणे सहजपणे सुचू शकतील.

कल्हणाच्या 'राजरंगिणी'मध्ये एका दिवसात संपूर्ण रामायणश्रवणामुळे दामोदर राजाला शापमुक्ती मिळाल्याचा उल्लेख आहे. याचा अर्थ खिस्तपूर्व एकशे पंचाहत्तरपर्यंत मंत्रग्रंथ म्हणून रामायणाची पूज्यता प्रतिष्ठित झाली होती. पण तेवढ्यावरून वरील कारणे सयुक्तिक मानली; तर तीच कारणे उपलब्ध असतानाही इतर काव्ये अल्पायू ठरून लोप का पावावीत, आशयाच्या आत्मस्थानी ईश्वराचे अधिष्ठान असूनही काव्ये

मृत्यू का पावावीत, प्रत्यक्ष परमेश्वरही त्यांना वाचविण्यात अपेशी का ठरावा, हे कोडे शिल्लक उरतेच. अद्‌भुतरम्यता व रंजकता यांसारखी कारणे काव्याची लोकप्रियता वाढवतात असा अनुभव नाही. म्हणूनच काव्याच्या वाङ्मयीन गुणवत्तेचा वा वाल्मीकींच्या प्रतिभेचा विचार अपरिहार्य ठरतो. एका सुभाषितकाराने वेगळ्या पद्धतीने या सत्यावर शिक्कामोर्तब केले आहे. लंकापती रावणाची कीर्ती संकुचित व्हावी वा रामचंदाची सतत वृद्धिंगती व्हावी याचे कारण शोधताना त्याने निःशंकपणे खालील श्लोकात कविप्रतिभेच्या प्रभावाला हे श्रेय देऊन टाकले आहे.

"लंकापतेः संकुचित यशोयत्।
यत्कीर्तिपात्रं रघुराजपुत्रः॥
स सर्व एवादि कवेः प्रभावो।
नकोपनीयः कवयः क्षितीद्रैः॥"

रामायणाची असंख्य रूपांतरे सर्व देशी भाषांत व विदेशी भाषांतही झाली आहेत. याशिवाय रामकथेवर आधारलेली काव्यनाटकेही भारतीय भाषांमध्ये विपुल झाली. वेबरने आपल्या रामायणावरील प्रसिद्ध प्रबंधात दिलेली त्रुटि सूची वाचली तरी या काव्याच्या वाङ्मयीन साम्राज्यावरील सार्वभौम प्रभुत्वाची ग्वाही मिळते. या काव्याची विषयीभूत झालेली कथाच केवळ नव्हे, तर त्यातील शैली, प्रसंगदर्शन, व्यक्तिरेखन आणि काही निरुपम उपमासुद्धा त्यानंतरच्या कवींच्या मनाचा एक भाग होऊन बसण्याइतक्या प्रभावी ठरल्या होत्या, हे आपल्याला तदुत्तर कवींच्या काव्यामध्ये वाल्मीकीचे उपर्युक्त गुण कसे कळत नकळत प्रविष्ट झाले हे पाहिले म्हणजे लक्षात येते. रामकथेचा संचार व प्रभाव देश, काल व भाषा ह्यांच्या सीमा ओलांडून गेल्यामुळे देशांतर, कालांतर व भाषांतर हे अक्षर वाङ्मयाचे सिद्ध निकष रामायणाला लागू पडतात हे उघड आहे.

क्रौंचवधाच्या निमित्ताने स्फुरलेल्या अनुष्टुभ् छंदात महाकाव्य लिहिण्याचा संकल्प नारदाच्या सूचनेवरून वाल्मीकीने केला तेव्हा त्याला अभिप्रेत असलेल्या नायकाच्या प्रतिमेत गुणवान, पराक्रमी, धर्मज्ञ, कृतज्ञ, सत्यवक्ता, चारित्र्यसंपन्न, सर्वभूतहितरत, विद्वान, समर्थ, संयमी, निर्मत्सर, तेजस्वी व प्रियदर्शन ही सद्‌गुणसंपदा गृहीत धरलेली आहे. आदिकवीला कोणता जीवनादर्श पुढे ठेवायचा होता त्याचे सूचन या अपेक्षांवरून होते.या आदर्शाच्या प्रकाशात या देशाच्या इतिहासाची वाटचाल झाली. पहिले महाकाव्य रचताना असे विराट व्यक्तित्व आदिकवीच्या कुतूहलाचा व आकलनाचा विषय झाले हे लक्षणीय आहे.

हे महाकाव्य सप्तकांडात्मक व चोवीस हजार श्लोकांचे आहे. एका राष्ट्रपुरुषाची

वीरगाथा असे त्याचे प्रारंभीचे स्वरूप आहे. अयोध्याकांडापासून युद्धकांडअखेरपर्यंतच्या वाल्मीकीकृत मूळ रामायणात कथानकाचा ओघ सलग व सरळ आहे. अतिरंजितता वा अविश्वसनीय अद्‌भुतता फारशी नाही. रचना सुगम नि प्रसाधन मोजके व नेटके आहे. बाल व उत्तर या आद्यंत कांडांत उपकथानकांचे व उत्तरकालीन प्रक्षेपांचे असंख्य अडथळे आहेत. वाल्मीकी हे पात्रही बालकांड व उत्तरकांडामध्येच येते. याव्यतिरिक्तच्या उर्वरित रामायणात रामचंद्राचे चित्रण मनुष्य म्हणूनच केले आहे. ("आत्मानं मानुषं मन्ये रामं दशरथात्मजं।") म्हणूनच तो वनवासातल्या पहिल्या मुक्कामात अस्वस्थतेमुळे जागा असतो. आपल्याला वनामध्ये पाठवून व भरतासाठी राज्य मिळवून कैकेयी राजप्रासादात आकांक्षापूर्तीच्या आनंदाने थैमान घालत असेल या जाणिवेने आपली झोप उडाल्याचे स्पष्ट सांगतो. शूर्पणखेची व्याजबुद्धीने थट्टा करतो. सीतेच्या अवाजवी आग्रहाला बळी पडतो. हरवलेल्या सीतेसाठी एखाद्या प्राकृत माणसासारखा विलाप करतो. लंकाविजयानंतर आतुरतेने भेटावयास आलेल्या सीतेला निर्ममपणे निर्दय वाकृताडन करतो. भरताच्या सत्तापिपासेबद्दल संशय घेतो. पूर्णपणे लौकिक असे हे रामाचे चित्रण आहे. रामजीवन लौकिक पातळीवरून रेखाटण्यामुळेच रामकथेला विश्वसनीयतेचे कोंदण लाभलेले आहे. रामाच्या मानुषपणातूनच रामायणातील सौंदर्याची क्षितिजे विस्तारत जातात. उत्तरकालीन रामकथांमध्ये रामचंद्राचे व इतरही पात्रांचे चित्रण ईश्वरभावनेने केलेले आहे. भक्तिभावनेतून देवत्वाच्या पातळीचे शाब्दिक आराधन असे त्या चित्रणांचे स्वरूप आहे.त्यामुळे एकूणच रामकथेला लोकांच्या लेखी अद्‌भुताचे वलय लाभले. सुदैवाने वाल्मीकीरामायण या अवास्तवतेपासून अलिप्त आहे.

ऐन उमलत्या तारुण्यात ओठाशी आलेला हक्काचा यौवराज्याभिषेकाचा घास हिरावून घेतला जाणे, सत्ताप्राप्तीऐवजी पित्राज्ञेचे परिपालन करण्याच्या उद्देशाने चौदा वर्षांचा वनवास भोगणे, वनवासात सीता व लक्ष्मणाचे अनपेक्षित अनुसरण, वनवासाच्या काळातच बहरलेल्या दाम्पत्यजीवनाचा आकंठ अनुभव मिळणे,एका क्षणिक मोहाचे निमित्त होऊन एकुलत्या एक प्रियतमेचे आकस्मिक अपहरण होणे, तिच्या शोधाच्या प्रयत्नात किश्किंधेचे लाभलेले सौहार्द व सहकार्य, किश्किंधेच्या साहाय्याने लंकेवर केलेली स्वारी, दीर्घकाळ झालेले रणकंदन, रावणाचे पारिपत्य व लंकेचा पाडाव व वचनपूर्तीनंतर सिंहासनाचा स्वीकार. या युद्धकांडापर्यंतच्या रामकथेतील प्रमुख घटना. अरण्य, किश्किंधा, सुंदर व युद्ध या कांडांत वालीवध, दोन महत्त्वाचे राजनैतिक करार, लंकेच्या स्वारीबाबतची व्यूहनीती, सेतुबंधन व प्रत्यक्ष युद्ध या घटना प्रभावी आहेत. रावण हा तत्कालीन बलाढ्य सम्राट. सर्व

देवजातीलासुद्धा ज्याचा दरारा भयप्रद वाटावा असे त्याचे सामर्थ्य व वैभव. मध्यभारतापर्यंत त्याचा प्रभाव गर्जत होता. पंचवटीला त्याच्या साम्राज्याचे उत्तरेकडचे शेवटचे ठाणे होते, व चौदा हजार राक्षसांचे सीमासुरक्षादल खरदूषणांच्या आधिपत्याखाली तिथे दक्ष होते. या बलाढ्य रावणाचा द्वंद्वयुद्धात पराभव करणाऱ्या वालीचा राजनैतिक चातुर्याने रामाने वध केला आणि किश्किंधेचे साम्राज्य सुग्रीवाच्या हाती सुपूर्द करून त्याच्या मोबदल्यात सीतेचा शोध व प्राप्तीसाठी किश्किंधेच्या प्रचंड व बलाढ्य सेनेचा वापर केला. काव्यशास्त्रात अनन्वय अलंकाराचे उदाहरण देताना सांगितले जाते, 'आकाश आकाशासारखे व सागर सागरासारखाच'; त्याचप्रमाणे 'रामरावण'युद्धाला उपमा द्यायचीं झाली तर ती 'रामरावण'युद्धाचीच द्यावी लागेल.

"गगनं गगनाकारं सागरःसागरोपमः।
रामरावणयोर्युद्धं, रामरावणयोरिव॥"

रामपूर्वकालीन दाशराज्ञयुद्धांपेक्षा रामरावणयुद्ध अनेक दृष्टींनी वेगळे होते. हे खऱ्या अर्थाने इतिहासातील पहिले आंतरराष्ट्रीय स्वरूपाचे युद्ध होते. भारताने आपल्या सीमा ओलांडून व परराष्ट्रावर आक्रमण करून तेथे छेडलेलेही हे पहिलेच युद्ध होते. यातील युद्धक्षेत्राची विस्तीर्णता अभूतपूर्व होती. शंभर योजने लांब व वीस योजने रुंद (शतयोजन विस्तीर्णाः विस योजनमायता) अशा क्षेत्रफळाच्या लंकेला रामसैन्याने वेढा दिला होता. चार अवघड दुर्गांच्या आत लंका वसलेली होती. हे युद्ध पंचाऐंशी दिवस चालले. शेवटपर्यंत हे विषम युद्ध होते. कारण रावण रथारूढ होता; तर राम पदाती. युद्धसमाप्तीच्या आदल्या दिवशी रामबाणांनी रावण मूर्च्छित पडल्याचे लक्षात आल्यावर शेवटच्या दिवशी देवराज इंद्राने आपला तोपर्यंतचा भयगंड सोडून रामाच्या मदतीकरता स्वतःचा रथ पाठवला. अशा युद्धात रामाने रावणावर मिळविलेला विजय आदिकवीच्या प्रतिभेला स्फूर्तिप्रद ठरला नसता तरच नवल!

रामायणातील प्रमुख पात्रे म्हणजे जणू काही आदिकवीला अभिप्रेत असलेल्या मूल्यांचे मूर्तिकरणच. राम, सीता, लक्ष्मण, भरत ही पात्रे अंगीकृत मूल्यांच्या परिपूर्तीसाठीच स्वार्थत्यागाची अहमहमिका करणारी. या सर्वांचे चित्रण म्हणजे सर्वसामान्य मानवाचा अतिमानवी पातळीपर्यंतचा प्रवास. रामायणातील पात्रे केवळ आदर्शामध्ये विहार करणारी नाहीत. ती पार्थिवापासून आदर्शामध्ये प्रवास करणारी आहेत. मनुष्यतेच्या मर्यादा त्यांच्यामध्येही आहेत. त्यांच्यावर हळूहळू मात करून ते आपल्या व्यक्तित्वाचा नेत्रदीपक विकास करून घेतात. रामाची मातृपितृभक्ती, पत्नीप्रेम, बंधुप्रीती, प्रजावात्सल्य हे सर्व गुण परस्परांशी स्पर्धा करणारे आहेत. शेवटी स्वार्थाच्या व वैयक्तिकतेच्या सर्व मर्यादा उल्लंघून त्यांची वृत्ती राजकार्य व प्रजावात्सल्य

या दोन कर्मांवर स्थिर होते. पुत्र, बंधु, पत्नी या सर्व भूमिकांपेक्षा राज्यकर्ता ही भूमिका व्यापक असल्याने श्रेष्ठ ठरते. आणि या सर्व जवळच्या नातेवाईकांना आपल्या वर्तनाने अन्याय होत असल्याचे दिसत असूनही राजकर्तव्य निष्कलंक पार पाडण्याची तो दक्षता घेतो. कौटुंबिक संबंधातही आदर्श भूमिका घेणे तसे अवघडच. लौकिक विश्वात क्वचितच ते साधले जाते. पण या सर्व कौटुंबिक आदर्शांचे पालन करून यापेक्षा अधिक व्यापक आदर्शाकडे रामाने घेतलेली झेप आपल्याला स्तिमित करून टाकते.

वस्तुतः सीतेबद्दल रामाच्या मनात संशय नव्हता. उत्तरकांडात अश्वमेध यज्ञ आटोपल्यावर वाल्मीकीचे रामायण श्रवण केल्यानंतर रामाला स्वपुत्रांचे अभिज्ञान झाले. त्या वेळी रामभेटीसाठी आणलेल्या सीतेच्या चारित्र्याची ग्वाही वाल्मीकींनी स्वतःच्या तपश्चर्येची व सत्यव्रताची शपथ घेऊन दिली, त्यावेळी दिलेल्या उत्तरात राम म्हणतो :

"तस्मात् लोकभयात् ब्रह्मन्,
परित्यक्ता मया सीता तद्भवान क्षन्तुमर्हति।।"

ती निष्पाप असण्याची मनोमन खात्री असतानाही प्रजेच्या आक्षेपाला कारणीभूत झाल्यामुळे आपल्या राणीचा त्याग करण्याचा निर्णय अयोध्येचा राजा घेतो. हे दिव्य त्याने प्रजानुरंजनासाठी पत्करले. प्रजेवर पुत्रप्राय प्रेम हे त्याचे ब्रीद होते व या ब्रीदापुढे व्यक्तिजीवन, कौटुंबिक जबाबदाऱ्या, सर्व सुखविषयक आकांक्षा बाजूला सारणे त्याला अग्रक्रमाचे वाटते. काही मूल्ये प्रतिष्ठित करण्याकरिता वैयक्तिक सुखाची आहुती देणे त्याला भाग पडले. त्याच्या वैयक्तिक सुखाशी ज्यांची ज्यांची सुखे संलग्न होती, त्या सर्वांनाच परिणामी या आहुतीची झळ सोसावी लागली. स्वार्थाकरिता, वैयक्तिक सुखाकरिता वा सत्तालोभासाठी त्याने हा दुर्दैवी निर्णय घेतला असे शाबित करता येणे अवघड आहे. याबाबत आयुष्याने घेतलेल्या सर्व परीक्षांमध्ये तो उत्तीर्ण झालेलाच होता. या मूल्यांकरिता आई, बाप, भाऊ, गुरू व पत्नी या सर्वांचे पाश त्याला कठोरपणे बाजूला सारावे लागले. प्रेमासाठी जगाशी संघर्ष करणे रोमहर्षक असते, पण मूल्यांसाठी जगाशी व प्रेमाशीही संघर्ष करणे अधिक उदात्त असते. रामाप्रमाणेच असा संघर्ष भरताने व लक्ष्मणानेही केला. असे संघर्ष करावे लागलेली जीवने सर्व इतिहासाला उन्नत करीत असतात. अशा संघर्षामध्ये होणाऱ्या जखमा मूल्यांच्या प्रतिष्ठेसाठी द्यावी लागणारी अनिवार्य किंमत म्हणून स्वाभाविक असतात. गृहकलह, वनवास, वैयक्तिक नात्यातील तणाव, चिरवियोग यांसारख्या आपत्तींनी विचलित न होणारे उन्नत व्यक्तित्व कलेला नेहमीच मोह घालीत असते. रामाच्या संपूर्ण आयुष्याची कहाणी अशा परस्परविरोधी ताण्याबाण्यांनी कसबाने

विणलेली आहे. आयुष्यात अनेक स्थळे अनाकलनीय असतात. ही गूढे पराक्रमी माणसांनाही केविलवाणे करून टाकतात. वनवास, वाली, लंकेतील संघर्ष वा रावण यांपुढे राम केविलवाणा झाला नाही. सीतेच्या वियोगामुळे बाकी तो अगदीच बापुडवाणा होऊन गेला. इतके सर्वाधिक प्रेम त्याने सीतेवर केले होते. ती केवळ त्याची गृहिणी नव्हती, प्राणप्रिय अशी अर्धांगिनी होती. सीतेवरच्या रामाच्या प्रेमाची कबुली 'मत्कृते काकमात्रेऽपि, ब्रह्माद्यं समुदीरितम्।' या शब्दांत अभिमानपूर्वक सीतेने सुंदरकांडात हनुमंतासारख्या अनोळखी त्रयस्थासमोर दिली आहे. ज्या राज्यपालनासाठी त्याने सीतेला आयुष्यातून वजा करण्याचा निर्णय घेतला, सीतेच्या वियोगदुःखामुळे ते राज्यपालनही तो आठवडाभर नीट करू शकला नाही. ज्या सीतेचे रामाच्या आयुष्यात असे अनन्यसाधारण स्थान होते तिचा त्याग त्याने सुखासुखी केला असेल असे मानणे अन्यायाचे होईल. सत् आणि असत् यांमधील संघर्ष हा सनातन असला तरी तुलनेने सोपा असतो. कारण असत्ने अगोदरच आपली बाजू कमकुवत करून ठेवलेली असते व सत्चे बळ वाढविलेले असते. पण 'सत्' व 'सत्' यांमधील संघर्ष हा अधिक दुर्धर असतो. एका 'सत्'ला दुसऱ्या व्यापक व श्रेष्ठ अशा 'सत्'शी झुंज द्यावी लागते. या तुंबळ संग्रामात अधिक हानी दोन्ही पक्षांपेक्षा खुद्द रणांगणाची होते. रामजीवन हे इतिहासातील असे पहिले काव्यांकित रणक्षेत्र होय!

लक्ष्मणानेही माता, पिता, पत्नी ह्यांच्यापेक्षा रामाशी दाखविलेली निष्ठा अशीच लोकोत्तर आहे. आईचा आंधळा लोभ निग्रहाने नाकारून बंधुप्रेम व राजकीय संकेत ह्यांचे पालन करण्यासाठी भरताने व्यक्त केलेला निःस्वार्थ निर्धार असाच हृदयंगम वाटतो. पतीच्या सुखदुःखात सारखीच एकरूप असणारी, सिंहासन वा वनवास सारख्याच प्रेमाने,निष्ठेने व कर्तव्यबुद्धीने अनुभवण्यास उत्सुक असलेली, पतीच्या पराक्रमाचा व प्रजावात्सल्याचा अभिमान बाळगणारी, शत्रूच्या बंदिवासातही धैर्य न सोडणारी, रामाच्या अमानुष निर्भर्त्सनेला तेवढेच परखड प्रत्युत्तर देणारी, पतीने परित्यागाचा अन्याय केल्यावर त्याने दाखविलेल्या अविश्वासामुळे विकल झालेली, पण त्याच्या हेतूचा बोध झाल्यावर तशा अवस्थेतही त्याला पूर्णपणे समजून घेण्याचा उदारपणा दाखविणारी, आपले दुर्धर प्राक्तन धीराने, निष्ठेने भोगणारी सीता ही वाल्मीकीच्या प्रतिभेची एक अनन्यसाधारण निर्मिती आहे. आपले ब्रीद सांभाळताना वा स्वीकृत कर्तव्य पार पाडताना उत्पन्न होणारे परोपरीचे मानसिक तणाव आदिकवीने अतिशय समर्थपणे चित्रित केले आहेत. सत्यप्रतिज्ञता व पितृभक्ती, वचनाचे परिपालन व बंधुप्रेम, राजकीय आदर्श व पत्निप्रेम या द्वंद्वांत प्रेमाची सर्व कोमल नाती निर्धाराने बाजूला सारण्यात रामाच्या आंतरविश्वात केवढी प्रचंड उलथापालथ झाली असेल?

अशा अपूर्व व उग्र आंतरिक संघर्षात ब्रीदाशी एकनिष्ठ रहाणारी मने चित्रित करताना कविप्रतिभेलाही केवढा ताण पडला असेल? अशी असामान्य आंतरिक वादळे निश्चल धैर्याने अंगावर झेलणारी व त्याला पुरून उरणारी ही व्यक्तित्वे पाहाताना आपले मन हादरून जाते, उजळून निघते व उन्नत होते. युगायुगांतून क्वचित उगवणाऱ्या लोकोत्तरांच्या विराट व्यक्तित्वाचे चोख आकलन व समर्थ चित्रण हे वाल्मीकीच्या महत्तेचे व चिरंजीवित्वाचे प्रमुख कारण होय.

'महाभारत' : एक पारंपरिक महाकाव्य

धोंडो विठ्ठल देशपांडे

रामायण आणि महाभारत ही दोन भारताची महाकाव्ये. महाकाव्य म्हणजे एपिक. ही एपिक्स दोन प्रकारची असतात. एक ट्रॅडिशनल एपिक आणि दुसरे आर्टिस्टिक किंवा इस्थेटिक एपिक. वर उल्लेखिलेली दोन्ही महाकाव्ये ट्रॅडिशनल एपिक्स् होत. आपल्याकडे ही अनुक्रमे वाल्मीकी आणि व्यास या दोघांच्या नावावर मोडतात; पण याचा अर्थ अथपासून इतिपर्यंत ही दोन्ही याच महाकवींनी लिहिली असा नाही. त्यांचे सांगाडे कदाचित त्या दोघांनी लिहिले असतील आणि त्यानंतर अनेकांनी त्यात भर टाकली असेल. रामायण हा आजचा विषय नाही. म्हणून त्याबद्दल एवढेच म्हणायचे की रामायणाची कथा महाभारताच्या कथेपेक्षा वेगळी नाही. दोन्हीही परंपरागत एपिक्स् असल्याने ही दोन्ही महाकाव्ये भारतीय समाजाने निर्माण केलेली महाकाव्ये होत. जगातील सर्व ट्रॅडिशनल एपिक्सची स्थिती हीच आहे. अशा महाकाव्यांचे कर्तृत्व, परंपरा कोणा व्यक्तिविशेषांना देत असते. पण जगभर या व्यक्तिविशेषांचाही एक विशेष असतो. हे सारे व्यक्तिविशेष बहुतांशी समान असतात; जीवनानुभवाच्या दृष्टीने सामान्यांच्या चाकोरीतून गेलेले, पण विचाराच्या दृष्टीने इतरांपेक्षा थोडे अधिक प्रगत, पुढे गेलेले.

महाभारत ट्रॅडिशनल एपिक ठरले की त्याचबरोबर त्याचे गुणधर्म निश्चित होतात. कारण कोणतीही कलाकृती, स्वत: कलाकार, त्यांचे संवर्धनविश्व आणि त्याचा काळ या तिघांचे अपत्य असते. या तिहींपैकी कलाकाराच्या स्वत्वाचा आणि कर्तृत्वाचा मान पहिला हे खरे; पण त्यामुळे इतर दोघांचे महत्त्व कमी होत नाही. काळ तर कधी कधी कलाकृतीच्या अभिव्यक्तीची दिशाही ठरवतो. महाभारत या ग्रंथाची भाषा

ही क्लासिकल — अभिजात असल्यासारखी वाटते आणि ८० टक्के आहेही. पण ज्या अर्थाने रघुवंशाची भाषा क्लासिकल संस्कृत आहे, त्या अर्थाने महाभारताची भाषा तशी नाही. रघुवंश संपूर्णपणे पाणिनीच्या नियंत्रणाखाली चालतो. महाभारतात अनेक ठिकाणी पाणिनीचे लगाम तुटलेले दिसतील. असे शब्द वा वाक्यप्रयोग आले की टीकाकार त्यांच्यावर आर्ष असा शेरा मारून पुढे सरकतात हेही साहजिक आहे. रघुवंशाची भाषा लिखित भाषा आहे. महाभारत बोलीभाषेत लिहिले गेले आहे असे आपण म्हणतो, पण खरे म्हटले तर ते बोलले गेले आहे.

व्यासांनी 'शुद्धलेखन' सांगितले आणि गणपतीने ते लिहून घेतले या दंतकथेला हा अर्थ आहे. ही दिसणारी वाणी नाही, ती ऐकू येणारी वाणी आहे. सहज सुचलेले कोणतेही दोनचार श्लोक उचलून पाहा.

''धर्मक्षेत्रे कुरुक्षेत्रे समवेता युयुत्सवः मामकाः पांडवाश्चैव किमकुर्वत संजय''

यात फक्त संबोधन, 'संजय' याचीच जागा बदललेली दिसेल. नाहीतर बाकीचा श्लोक म्हणजे बोललेले गद्य आहे.

''प्रहरिष्यन् प्रियमब्रूयात् प्रहरन्नपिभारत
प्रहृत्यच कृपायीत शोचेत च रुदेत च
वरातिसर्गः शतपुत्रता मम त्वयैवदत्तो ऱ्हियते च मे पतिः
वरं वृणे जीवतु, सत्यवानयम् तवैवसत्यं वचनं भविष्यति।''

हे जाता जाता सहज सुचलेले श्लोक आहेत. शेवटच्याचे वृत्त वेगळे, पण पहिले दोन अनुष्टुभात आहेत. अनुष्टुभ् हे महाभारताचे प्रमुख वृत्त. हे आपल्या मराठी ओवीसारखे लिहायला सोपे, कारण गद्याला जरा ताल सापडला की ते तयार होते. हे असे वृत्त नि भाषा महाभारताला अनिवार्यच आहे. कारण ते जनसामान्यांच्या भाषेत आणि अर्ध-कोळ्याच्या वाणीने सामान्यांना समजेल अशा भाषेतच बोलते. याचा अर्थ संस्कृतला बोलभाषा नव्हत्या आणि त्या काळी नसतीलच असा सिद्धांत मांडता येत नाही. म्हणून महाभारतात वेगवेगळे व्याकरणप्रयोग दिसतात. उदाहरणार्थ, संस्कृतमध्ये उपसर्ग नेहमी क्रियापदाचा पूर्वानुगामी असतो. महाभारत हा नियम पाळतेच असे नाही. 'प्रतिश्रवणपूर्वाणि ससर्ज' हा प्रयोग महाभारतातला. पाणिनीप्रमाणे तो 'श्रवणपूर्वाणि प्रतिससर्ज' असा असला पाहिजे. असे अनेक प्रयोग आर्ष-प्रयोग म्हणून उल्लेखिलेले जातात.

या ग्रंथात अनेक कूटश्लोक आहेत. त्यांचा अर्थच लागत नाही. कारण आजच्या व्याकरण-नियमांप्रमाणे त्या शब्दांची फोड होत नाही. काही ठिकाणी भलतीच पदे पाडली तर अर्थ बदलतात, आणि दोन्ही अर्थ नुसते समर्पकच राहात नाहीत, तर

दोन तत्त्वज्ञानांकडे संकेत करतात. 'अनादिर्मत्परंब्रह्म' हे 'अनादिमत् परंब्रह्म' का 'अनादि मत्परं ब्रह्म'? हा या प्रकारचा एक प्रख्यात मासला.

या ग्रंथातल्या प्रतिमा आणि उपमा या भाषेसारख्याच साध्या, सोप्या आणि सरळ आहेत. सर्वसाधारणपणे हा ग्रंथ अलंकाराच्या वाटेस जात नाही. कारण मुळात एक काव्य म्हणून तो लिहिला गेला असे वाटतच नाही. ज्या ठिकाणी प्रचलित भाषा अभिप्रेत अर्थ व्यक्त करायला तोकडी पडते, त्या ठिकाणी मात्र या ग्रंथात उपमा, रूपके इत्यादी प्रकार येतात. त्यांपैकी काही तर आपल्याला आजही स्तिमित करून सोडतात.

'ऊर्ध्वमूलं अधः शाखं अश्वत्थं प्राहुरव्ययम्' हे स्रष्टा आणि सृष्टीवरचे रूपक. या अशा स्तिमित करणाऱ्या रूपकांचा एक नमुना. सहज, यक्षप्रश्नातील यक्षाचा 'का च वार्तिका' हा प्रश्न आणि त्याला युधिष्ठिराने दिलेले उत्तर आठवावे. युधिष्ठिर म्हणतो, "अस्मिन् महामोहमये कटाहे। सूर्याग्निना रात्रिदिनेंधनेन। मासर्तुदर्वी परिहट्टनेन। भूतानि कालः पचतीति वार्ता।" या (जगाच्या) मोहमय कढईत सूर्यरूपी अग्नीवर महिने आणि ऋतू यांची पळी घाटण्यांनी काळ प्राणिमात्रास शिजवतो आहे. हीच वार्ता म्हणजेच वार्तिका. या अनुबंधात मर्ढेकरांची "या दुःखाच्या कढईची गा, अशीच देवा घडण असू दे" ओळ आठवावी. विश्वरूप दर्शनाचे वर्णन करताना 'दिविसूर्यसहस्रस्य यगुपदुत्थिता' ही प्रतिमा त्यांना सहज आठवते. सावरकरांच्या 'शतसूर्यमालिके'ला यापेक्षा वेगळा काय अर्थ आहे?

भाषा व प्रतिमाविश्व यांच्या सोपेपणात पराकोटीला गेलेला पाहायचा असेल तर या ग्रंथातील कोणताही संवाद उचलून वाचावा. भगवद्गीता हा स्वतःच एक महान संवाद आहे. त्या संवादाचे तत्त्वज्ञान गहन असेल, पण त्याची भाषा सोपी आहे आणि प्रतिमाही कठीण नाहीत. 'यमसावित्री संवाद' म्हणजे सोपेपणा व वकिली या दोहोंचा सुरेख संगम होय. तिने — सावित्रीने — बोलता बोलता यमाला फसविले आहे. 'यक्षप्रश्न' असेच एक दुसरे प्रकरण. यातील सारे प्रश्न आजकालच्या आपल्या कोड्यांच्या जातीचे आहेत. युधिष्ठिराने त्याला दिलेली उत्तरे इतकी समर्पक आहेत की, त्याच्यापेक्षा चांगली उत्तरे आजही आपल्याला सुचत नाहीत. 'वायूपेक्षा अधिक वेगाने कोण धावतो?' या प्रश्नाचे उत्तर 'मन' सोडून दुसरे कोणते उत्तर आपण आज तरी देऊ शकतो काय? असाच एक आणखी विचित्र भाग म्हणजे 'कच्चित' प्रश्नांचा. या प्रश्नमालिकेतील सारे प्रश्न कच्चितने सुरू होतात. जे प्रश्न विचारले आहेत, त्यांतच त्यांची उत्तरे सुचविली आहेत आणि या साऱ्या उत्तरसमूहातून उत्तम राज्यव्यवस्थेसाठी लागणाऱ्या साऱ्या गोष्टी निव्वळ ती प्रश्नमालिका वाचणाऱ्याला कळतात. पुनरुक्तीचा

इतका सुंदर उपयोग इतरत्र क्वचितच केलेला आढळेल. कृष्णाने कर्णाला विचारलेला प्रख्यात प्रश्न 'तदाधर्मः क्वतेगतः' याची पंधरावीस वेळा झालेली पुनरावृत्ती नुसती परिणामकारकच होत नाही, तर ती भेदकही होते व कर्णाच्या कानांना जाळतही जाते. ही सारी प्रकरणे इतकी लोकप्रिय झाली असावीत की अनेक ग्रंथांतून त्याच्या नकला झालेल्या आपल्याला दिसतात. खुद्द महाभारतातच एक 'अनुगीता' आहे. तशाच 'रामगीता' आणि 'गणेशगीता' इतर ग्रंथांत प्रसिद्ध आहेत. जी गोष्ट गीतेची तीच कच्चित प्रश्नांची. अनेक ग्रंथांत 'कच्चित् प्रश्न' हे प्रकरण आलेले आढळते. हे सारे येथे मुद्दाम सांगितले आहे. कारण आजही या प्रकरणांची गोडी कमी झालेली नाही. तमाशातील सवाल-जबाबाला आजही रंग चढतो. कारण संवाद, कोडी इत्यादींनी सामान्यांची मने खेचून त्यांना ज्ञान देता येते ही गोष्ट व्यासांना माहीत होती. सामान्यांना आकर्षित करणाऱ्या अशा अनेक गोष्टींचा उपयोग व्यासांनी केलेला दिसेल. ही सारी कामाठी सामान्यांसाठी करणारा तो एक 'असामान्य सामान्य' होता.

कोणतीही चांगली कलाकृती नेहमी काही चिरंतन प्रश्न उभे करते. काळ बदलला की ते प्रश्न बदलतात. त्यांचे स्वरूपही बदलते. पण हे नवे प्रश्नदेखील जुन्यांइतकेच चिरंतन असतात. त्यांच्यामुळे जुन्यांचे उत्तर मिळते असे नाही. 'कोऽहम' हा मला वाटते जगातील सगळ्यांत जुना प्रश्न. आज आपण याच्यापलीकडचे नवे प्रश्न विचारतो; पण 'कोऽहम' मात्र अजून सुटलेला नाही; त्याचबरोबर तो सोडवायची मानवाची आसही आज समाप्त झाली आहे असे वाटत नाही. कारण शेवटी कोणतीही कलाकृती जिला खऱ्या अर्थाने कलाकृती म्हणता येईल अशी काही ना काही तरी तत्त्वज्ञान सांगतेच सांगते. मग ती शेक्सपिअरची नाटके असोत, नाही तर दोस्तोव्हस्कीच्या कादंबऱ्या असोत. साहित्याची चर्चा प्रस्तुत असल्यामुळे आपण इथे फक्त साहित्याबद्दल बोलत आहोत. अन्यथा, वास्तुशिल्पासारख्या जड अभिव्यक्ती असलेल्या कलाकृतीतही तत्त्वज्ञान असते हे सहज सिद्ध करता येईल.

या तत्त्वज्ञानाचा परिणामही कलाकृतीवर होत असतो. कारण ते कलाकाराच्या व्यक्तिमत्त्वाचा प्राणभूत भाग असते. आपला 'कोऽहम्' - 'सोऽहम्'चा सिद्धांत हा या दृष्टीने अत्यंत महत्त्वाचा आहे. आपल्यातील 'अहम्' 'सः' होऊ शकतो. आणि 'अहम्' आणि 'सः' हे दोन्ही एकच आहेत हा या तत्त्वज्ञानाचा गाभा. म्हणूनच आपल्याकडे 'Eternal Heaven' आणि 'Eternal Hell'ची कल्पना उद्भवूच शकत नाही. परिणामतः आपल्या वाङ्मयात शोकांतिकेला स्थान नाही. कारण शोकांतिकेत अनंत व अटळ दुःखभोगाची संकल्पना अध्याहृत आहे. आपल्या सुखदुःखाची संकल्पना ही बऱ्यावाईट संचितावर अवलंबून असते आणि हे संचित

वाढविण्याची संधी पुनर्जन्माच्या रूपाने आपले तत्त्वज्ञान आपल्याला देते; म्हणूनच महाभारतात व्यास, भीष्मनीती, विदुरनीती यांसारख्या उदार नीतींच्या बरोबरच कटू व्यवहाराचा अर्क असणाऱ्या कणिकनीतीचा ऊहापोह येऊ शकतो. 'बायबल' वा 'कुराणात' कणिकनीतीची कल्पना तरी आपण करू शकतो का?

महाभारतात फक्त महाभारतकालीन समाजाचे वर्णन आहे असे समजायचे कारण नाही. तत्कालीन समाजाला ज्ञात असलेला सर्व इतिहास या महाकाव्यात गोवलेला आहे. म्हणूनच हा ग्रंथ मोठ्या अभिमानाने नमूद करून ठेवतो की, ''धर्मे चार्थे च कामे च मोक्षे च भरतर्षभ। यदिहास्ति तदन्यत्र यन्नेहास्ति न तत्क्वचित्।'' धर्म, अर्थ, काम आणि मोक्ष हे जर या काव्यात आले तर मग तदव्यतिरिक्त जीवनात उरले ते काय? खरोखरच काहीही नाही. जीवनात जे जे काही असू शकते ते सारे या चौघांच्या चौकटीत बसते. यांपैकी फक्त मोक्ष पुरुषार्थ व्यक्ति-सीमित आहे. बाकीच्या तिन्ही बाबी समाजसापेक्ष आहेत.

इथेही प्रश्न उभा राहील की मोक्ष कशापासून? दुःखापासून? ही दुःखे अंतर्दुःखे की बहिर्दुःखे? बहिर्दुःखे आली की परत व्यक्तिबाह्य जीवन उभे राहाते. थोडक्यात म्हणजे धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष या पुरुषार्थ-संकल्पनेत सर्व जीवन सामावते. महाभारताचा आशय चारही पुरुषार्थांशी बांधलेला आहे, हे खरे.

तथापि महाभारतात प्राधान्याने आली आहे ती राजनीती. राजनीती हा त्या ग्रंथाचा खास विषय. या नीतीपाठोपाठच इतर नीतीही येतात किंवा अनेकदा मूळ व्यापक नीतिशास्त्राधारे राजनीती निर्धारित होते. म्हणून सर्वांची वेगवेगळी अशी चर्चा असत नाही. अर्थात, हे जाणून घेण्यासाठी आपल्याला महाभारताच्या आशयाचा, त्यातील व्यक्तिरेखांचा आणि संघर्षांचा थोडा परामर्श घ्यायला हवा.

रामायण व महाभारत या दोन महाकाव्यांतील एक फरक आपल्याला ताबडतोब जाणवतो. रामायणाची कथा सरळसोट आहे. जी नीतिमूल्ये दशरथाची होती, तीच रामचंद्राची आहेत. लक्ष्मण व भरत त्यापेक्षा वेगळे काही सांगत नाहीत व करीत नाहीत. कैकेयी ही रामायणातील खरी खल स्त्री. तीही नीती सोडून वागली आहे असे म्हणता येत नाही. तिला दशरथाने वचन दिले होते, त्याप्रमाणे तिला हवे होते ते तिने मागून घेतले. जास्तीत जास्त तिने फक्त आपल्या मुलाचे हित पाहिले एवढेच आपण म्हणू शकतो. यापलीकडे तिला दोष देता येत नाही. रावण हा आपल्या मते त्या काव्यातला खल पुरुष. तोही सीता तावडीत सापडल्यावर तिच्याशी संयमाने वागतो. वाली-सुग्रीवाचे प्रकरण व बिभीषण-रावण संबंध या दोहोंत आपल्याला सहोदर-इर्ष्येची (सिबलिंग जेलसीची) विलसिते दिसतात. यापलीकडे अख्ख्या

रामायणात नीतीच्या कल्पनांत आमूलाग्र परिवर्तन झालेले दिसत नाही. म्हणूनच ती कथा सरळसोट वाटते.

महाभारताचा प्रकार तसा नाही. गीतापूर्व महाभारत व गीतोत्तर महाभारत या एकाच ग्रंथाच्या दोन भागांतील पांडवांची चरित्रे नीतीबाबतच्या स्थित्यंतराच्या दृष्टीने अभ्यसनीय आहेत. पांडवांच्या प्रमुखाचे नाव युधिष्ठिर आहे. "युधि स्थिरः इति युधिष्ठरः." जो युद्धात स्थिर राहतो तोच युधिष्ठिर. मग ते आंतर्युद्ध असो वा बहिर्युद्ध असो. युधिष्ठिर यमधर्माच्या अंशापासून निर्माण झालेला आहे असे महाभारत सांगते. त्याच्या या उत्पत्तीलाही एक विशिष्ट अर्थ आहे. जो संयमी असतो तो नेहमीच स्थिर असतो. माणूस स्थिर कशामुळे होतो? ज्याला नीतीचे अधिष्ठान असते तोच मनुष्य जड बुडाच्या बाहुलीप्रमाणे नेहमी कसेही हेलकावे बसले तरी आपली मूळ स्थिती सोडत नाही. ज्याला हे अधिष्ठान नसते तो परिस्थितीच्या लाटेबरोबर भेलकांडत जातो. तो कधी कधी कलंडतोदेखील. युधिष्ठिराच्या व्यक्तिमत्त्वाला हे नीतीचे भरभक्कम अधिष्ठान आहे. गीतापूर्व महाभारतात अनेक विपत्तींतून युधिष्ठिर तावूनसुलाखून बाहेर पडतो. त्याने कधीही नीतिमार्ग सोडलेला नाही. अख्ख्या महाभारतात त्याच्या या कीर्तीला डाग लावणारे दोनच प्रसंग आढळतात. पहिला द्रोणपर्वातील प्रख्यात "अश्वत्थामा हतः। नरो वा कुंजरो वा" हा. आणि लाक्षागृहात एका वनवासिनीला तिच्या पाच पुत्रांसह रात्रीचा थारा देऊन त्याच दिवशी स्वतः मात्र कुटुंबासकट लाक्षागृहाला आग लावून सोडून जाणे हा दुसरा. हे दोन प्रसंग सोडल्यास युधिष्ठिराचे व्यक्तिमत्त्व म्हणजे मूर्तिमान नीती असल्याचे महाभारतावरून दिसून येते.

युधिष्ठिराचा हा सारा प्रपंच इथे मुद्दाम केलेला आहे. पांडवांचा प्रमुख म्हणून सारे पांडव त्याच्या अर्ध्या वचनात होते. विषप्रयोगापासून वनवासापर्यंत सारी विटंबना सोसत असताना त्यांपैकी एकही कधीही त्याच्याविरुद्ध गेलेला अढळत नाही. भीम म्हणजे आडदांड, बलदंड, मूर्तिमंत क्रोध आणि सूड. त्याला युधिष्ठिराचा राग येतो. तो संतापाने 'सहदेवाग्निमानाय' असे तोंडाने म्हणतो; पण तो युधिष्ठिराच्या आज्ञेविरुद्ध एकही पाऊल टाकत नाही. जिथे भीमाची परिस्थिती ही होती, तिथे अर्जुन, नकुल-सहदेवांचा तर विचार करायचे कारणच नाही. समजा, या चौघा भावंडांनी युधिष्ठिराचे ऐकले नसते तर कदाचित त्यांनी महाभारत सुरू व्हायच्या आधीच संपवले असते. त्यांनी युधिष्ठिराचे ऐकले हेच त्यांच्या सर्व दुःस्थितीचे कारण. बरे, युधिष्ठिर तरी त्यांना जे सांगत होता ते स्वेच्छेने सांगत होता का? त्याला स्वार्थ कळत होता की नाही? आणि जर कळत होता तर त्या स्वार्थावर कोण मात करीत होते? जरा खोलवर विचार केला तर हे स्पष्ट होईल; युधिष्ठिर त्याने स्वतः स्वेच्छेने

स्वीकारलेल्या नीतिनियमांचा बंदी होता; आणि म्हणूनच कदाचित एका अर्थाने स्वतंत्र नव्हता आणि दुसऱ्या खऱ्या अर्थाने खरोखरच स्व-तंत्र होता. खऱ्या स्वातंत्र्यात माणूस स्वतः त्याने ठरवलेल्या तंत्राप्रमाणे वागतो आणि हे तंत्र त्याने स्वतःच ठरवलेले असल्याकारणाने ते झुगारून द्यायची त्याची प्राज्ञा नसते. आणि कदाचित ते झुगारण्याची त्याला इच्छाही होत नाही. तो जे जे आदेश आपल्या धाकट्या भावांना देई, त्याच्याहून वेगळे असे काही इतर आदेश देणे त्याला शक्यच नव्हते. मग पांडवांच्या पहिल्या पहिल्या दुरवस्थेचे खरे कारण कोण? युधिष्ठिर का त्याचे नीतिप्रेम? नीतिप्रेम हेच त्याचे उत्तर होय.

नीतीचीही दिशा ठरलेली आहे. जे जे म्हणून विश्वमांगल्याला कारण होते त्याला नीती म्हणतात. निदान नीतिमान वर्तनाचा परिपाक तरी समाजाच्या कल्याणामध्ये होतोच होतो. समाजाच्या जागी विश्व हा शब्द घातला, तर विश्वमांगल्यासाठीही नीतीची आवश्यकता असते हे सहज पटावे. आणि म्हणूनच ज्ञाते म्हणतात, ''विनष्टायां नीतौ सकलमवशम् सीदति जगत्''. नीतीच नष्ट झाली की जगबुडी येते. पण ही नीती ठरवतो कोण? आज आपण तिला ऋषिमुनींच्या नावावर खपवतो आणि ''सत्यं वद, धर्मं चर'' हे धर्मदिश आहेत म्हणून सांगतो. पण हे असे ऋषिमुनींनी लादलेले आदेश असावेत असे वाटत नाही. बायबलपासून महाभारतापर्यंत सगळीकडे एके काळी 'बळी तो कान पिळी' या परिस्थितीच्या अस्तित्वाची वर्णने मिळतात. शस्त्रधारी बलिष्ठांच्या या साठमाऱ्यांत सामान्यांचे हाल होणे अनिवार्य असते. परशुरामाने या शस्त्रपूत साठमारीला आवर घातला. म्हणूनच आपण त्याला अवतार मानतो. पुराणे सांगतात की त्याने एकवीस वेळा ही पृथ्वी आधी ती निःक्षत्रिय करून मग ब्राह्मणांना दान म्हणून दिली. म्हणजे अक्षरशः केले काय? शस्त्रांचा कारभार मोडून पृथ्वीवर त्याने विचारांचा कारभार सुरू केला हाच या पौराणिक कथेचा अर्थ. ब्राह्मण्याचा संबंध नीतिमूल्यांशी आहे.

ज्या ठिकाणी जो तो आपल्यापुरतेच पाहातो आणि स्वतःच्या स्वार्थाचा प्रश्न आला की कोणीही कोणत्याही नीतिनियमांची चाड बाळगीत नाही, त्या ठिकाणी माणसांचा सहभाव अशक्य होऊन बसतो. सहभावाशिवाय सहकार्य अशक्य असते आणि माणसांच्या सहभाव-सहकार्याशिवाय समाज ही संकल्पनाच संभवत नाही. समाज म्हणजे काही नुसता बटाट्यांचा ढीग नसतो. त्या ढिगात एका बटाट्याला दुसऱ्या बटाट्याशी जोडणारे कोणतेच दृश्य वा अदृश्य बंध नसतात, म्हणूनच कुणाचीही लाथ लागली तर तो ढीग सैरभैर विखुरतो. सुसंघटित समाजाचे रूप डाळिंबासारखे असते. त्यातील दाणा म्हणजे व्यक्ती, आणि डाळिंब म्हणजे समाज. डाळिंब रसाळ

असेल तर दाणे रसाळ असले पाहिजेत. रसाळ दाण्याचे वाळके डाळिंब ही गोष्टच अशक्य असते. याचा अर्थ दाणे आणि डाळिंब हे परस्परांचे पोषण करीत असतात. समाजाचीही परिस्थिती तीच आहे. प्राचीन काळी एका गटापासून दुसऱ्या गटाला विभागणारे पापुद्रे अधिक जाड होते. म्हणूनच माणसाचा संबंध सगळ्या जगाशी क्वचित येई. त्यांचे जीवन त्याच्या गटाच्या मर्यादेतच सीमित होते. या सीमिततेतही सर्वांनी एकदम सुखाने राहायला सुरवात केलेली असेल असे समजायचे कारण नाही.

कळपातील सर्वांनी अशाच काही नियमांचा स्वीकार केल्याशिवाय स्थैर्यासाठी आवश्यक असलेली शांतता निर्माण होऊ शकत नाही. जशी जशी कळपाची स्थैर्याची आवड वाढत गेली तसतशी त्याला परस्परांतील शांततेची आवश्यकता अधिक भासू लागली. या नियमांच्या समाहारालाच लोक पुढे नीती म्हणू लागले. नीतिकल्पना कुणी एक व्यक्ती तयार करीत नाही. कळपाने हे नियम स्वीकारले की त्याचा समूह होऊन बसतो. 'सम्यक् ऊहति इति समूहः'. जो एकत्रपणे विचार करतो तो समूह. नियम स्वीकारणे हा बुद्धीचा व विचारांचा भाग असतो. कळपातील सर्वांनी सारखाच विचार केल्याशिवाय त्यातील प्रत्येक, हे नियम स्वेच्छेने स्वीकारू शकत नाही.

एका टोळीतील माणसे आपल्या टोळीतील माणसांशी वागत असताना हे नियम कटाक्षाने पाळीत. मात्र दुसऱ्या टोळीशी वागत असताना ते तसे पाळले जातच असे नाही. तसे जर ते पाळले जाते तर त्यांच्यात युद्धे न होती. एकाच्या इच्छांचा दुसऱ्याच्या इच्छांशी संघर्ष सुरू झाला की सहअस्तित्वासाठी दोघांनाही आपापल्या इच्छांना मुरड घालावी लागते. ही घालायची पाळी आली की मग टोळीतील एक घटक आणि दुसरा घटक यांचे अधिकार ठरवावे लागतात. या अधिकाराच्या मर्यादा ठरवाव्या लागतात. ज्यांना ज्यांना आपण नीतिनियम म्हणतो त्या सर्वांचा उगम या मर्यादा - निश्चितीत दिसेल.

या नीतीला व्यक्तिनीती म्हणतात. नीती म्हणून जिचा बडिवार सर्व धर्मग्रंथांत सांगितला आहे ती ही नीती होय. सहअस्तित्व आणि सहकार्य या दोहोंच्या गरजेतून तिचा जन्म झाला. तिच्या स्वीकारामुळे काही टोळ्यांची प्रगती झाली असावी, म्हणून टोळीतील जाणत्या पागोट्यांनी तिचे शास्त्र बनवले. कालांतराने विचारवंतांना स्वतःच्या टोळीपलीकडे दिसायला लागले. साहजिकच त्यांच्या 'स्व'च्या मर्यादा स्वतःच्या टोळीच्या पलीकडे विस्तारल्या. हळूहळू अती विचारवंतांच्या 'स्व'मध्ये विश्व सामावले. 'सर्वेत्र सुखिनः सन्तु' हे त्यांचे ध्येय ठरले आणि वरील नीतीचा त्यांनी स्वीकार केला. हळूहळू या जातीचे व्यापक नीतिशास्त्र उभे राहिले. पण ही प्रकिया इतकी साधी आणि सोपीही नव्हती. या प्रक्रियेतून सांप्रतचे नीतिशास्त्र उत्क्रांत होण्याला

शतके किंवा सहस्रके लागली असावीत. या मधल्या काळात मान्नवाचा मेंदू मी कोण, कोठून आलो, कुठे जाणार आहे, गेल्यानंतर माझे काय, मी आहे म्हणजे काय आहे, या इतर गोष्टींचाही विचार करू लागला होता. हे सारे प्रश्न आज लिखित स्वरूपात नासदीय सूक्तात उभे राहिलेले दिसतात. म्हणूनच त्या सूक्ताला तत्त्वज्ञानाचे उगमस्थान म्हणतात.

महाभारतातील युधिष्ठिरही व्यक्तिनीतीचा निस्सीम उपासक आहे. त्यांच्या मते या नीतीप्रमाणे वागणे म्हणजे धर्माप्रमाणे वागणे. त्याच्यापुढे सतत प्रश्न उभा राहतो तो एकच. एखादी गोष्ट धर्म आहे की अधर्म? यज्ञकुंडाच्या ज्वालेप्रमाणे सदा प्रज्वलित असलेली द्रौपदी एक वेळा संतापून त्याला विचारते, तुमच्या या धार्मिक भोळेपणामुळे सर्वांवर संकटेच कोसळतात, तुमच्या धर्माचरणातून दुःखच उत्पन्न झाले, मग तुम्ही या अशा धर्माप्रमाणे का वागता? त्यावर युधिष्ठिराने दिलेले उत्तर त्याच्या या न्यायप्रियतेचा साक्षात पुरावा आहे.

"नाहं कर्म फलान्वेषी राजपुत्रि चराम्युत।
ददामि देयमित्येव यजे यष्टव्यमित्युत॥
धर्म एव मनः कृष्णे स्वभावाच्चैव मे धृतम्।
धर्मवाणिज्यको हीनो जघन्यो धर्मवादिनाम्॥"

हे राजपुत्री, मी जे कर्तव्य पार पाडतो ते त्या कर्माचे फळ मला मिळावे म्हणून नाही, तर दान करणे हे आपले कर्तव्य आहे अशा निष्ठेनेच मी दान देतो व यज्ञ करणे हे आपले कर्तव्य आहे अशा बुद्धीनेच मी यज्ञ करतो. कर्तव्य करण्याचे फळ मिळो अगर न मिळो, पण केवळ कर्तव्य म्हणूनच प्रत्येकाने ते केले पाहिजे, अशा बुद्धीनेच मी यथाशक्ती कर्तव्ये पार पाडतो. काही मिळावे म्हणून वणिकवृत्तीने जो धर्माचरण करतो त्या हीन पुरुषाला धर्म सांगणारे अधम समजतात.

वरील द्रौपदी-युधिष्ठिर संवाद वनपर्वातील ३१ व्या अध्यायातील, म्हणजेच भीष्मपर्वातील भगवद्गीतेच्या अगोदरचा आहे. यामुळेच तो अधिक महत्त्वाचा आहे. युधिष्ठिराच्या तोंडून या संवादात भगवद्गीतेतील कर्मफलत्याग बोलत आहे. 'नाहं कर्मफलाकांक्षी' — मला कर्मफलाची आकांक्षा नाही. मी धर्मवाणिज्यक म्हणजेच धर्माचा सौदा करणारा नाही, हे शब्द युधिष्ठिराचे आहेत. कर्मफलत्याग यापेक्षा अधिक काय सांगतो? मग प्रश्न असा की श्रीकृष्णाने अर्जुनाला त्यापलीकडे भगवद्गीतेत काय सांगितले? गीतेत अनेक विषय आलेले आहेत. समत्व, स्थितप्रज्ञत्व वगैरे वगैरे. त्या सर्वांची मुळे या नीतीत असलेली दिसतील. समाजाला ती स्वीकारावीं लागली.

नीतीकडून आपण राजनीतीकडे वळतो आहोत. राजसंस्थेचा उगम कसा झाला याचे विवरण करीत असताना तिच्या उगमाच्या अगोदर काय परिस्थिती होती, याचे वर्णन भीष्माने शांतिपर्वात केले आहे. या संस्थेचा इतिहास सांगत असताना महाभारत तिचा उद्गमही सांगते व विकासही सांगते. म्हणूनच या वर्णनात आपल्याला तिचे प्राथमिक व विकसित ही दोन्ही रूपे पाहायला मिळतात. थोडा विचार केला तर या दोन रूपांना जोडणारे दुवेही आपल्या डोळ्यांसमोर सहज स्पष्ट होऊ शकतील.

आपण राजा हा शब्द वापरला की त्याबरोबरच आपल्यासमोर राज्याची कल्पना उभी राहाते आणि राज्य व टोळी या दोहोंतील फरक प्रकर्षाने पुढे येतो. पण टोळी हे राज्याचे प्राथमिक रूप आहे हे इथे विसरून चालणार नाही. आधी एक टोळी एकत्र आली. मागाहून अनेकांचे एकत्रीकरण झाले असावे आणि त्यातूनच पुढे राज्य ही संस्था उभी राहिली असावी. अर्थात, सर्व राज्यांत राजाच होता असे समजावयाचे कारण नाही. काही राज्यांत गणराज्येही पुढे निर्माण झाली. महाभारत अनेक प्रकारची राज्ये सांगते—साम्राज्य, स्वराज्य, वैराज्य, गणराज्य इत्यादी. ही राजसंस्थेची वेगवेगळी रूपे होत. गणराज्य आजच्या आपल्या लोकशाही संकल्पनेला सर्वात जवळचे. गणराज्याचा नाश कसा होतो याचे सविस्तर वर्णन भीष्माने शांतिपर्वात केले आहे.

आधी दंडसंस्थेची उत्पत्ती झाली आणि त्यातून मग राजपद उभे राहिले. 'दंडश्शास्ति प्रजाः सर्वाः' हे विधान महाभारताचे. राजाच्या हातात आज सगळीकडे जो राजदंड दिसतो त्याचे मूळ या विधानात दिसेल. राज्याभिषेकाच्या वेळी तो राजदंड राजाच्या हातात देण्याअगोदर पुरोहित त्याच्या डोक्यावर त्या राजदंडाचे तीन हलके प्रहार करीत आणि मग मंत्र म्हणत म्हणत तो त्याच्या हातात विधिपूर्वक समर्पित करण्यात येत असे. ते मंत्रही महत्त्वाचे आहेत. "स दण्डोऽसि, अदण्ड्योऽसि, धर्म दण्डेन दण्डयोऽ सि." आता तू सदंड आहेस. तुला कोणीही दंड करू शकणार नाही, फक्त धर्मदंड मात्र तुला दंड करू शकेल, हा या मंत्राचा अर्थ. इथे हा धर्मदंड कोठून आला?

महाभारतातील धर्माची व्याख्या प्रख्यात आहे. "धारणद्धर्म इत्याहुधर्मो धारयति प्रजाः, यस्माद्धारणसंयुक्तस्स धर्म इति निश्चयः।" ज्यामुळे समाजाचे धारण होते त्याला धर्म म्हणतात. धर्मामुळे प्रजेच्या जीवनाला स्थिरता येते. ज्यामुळे सर्व प्रजेचे सम्यक रूपाने धारण होते, त्याला निश्चितपणे धर्म समजायचे. प्रजेच्या स्थैर्यासाठी नीतीची आवश्यकता होती. म्हणून ही नीती धर्माचा एक भाग होऊन बसली. ती धर्माचा भाग होऊन बसताच तिच्या भंगाबद्दल धर्मशास्त्राला दंड सांगावा लागला. हा धर्माने

सांगितलेला दंड, धर्मदंड होय. राजाचा राजदंड आणि धर्माचा धर्मदंड. मग या दोहोंत फरक कोणता ? राजदंड नेहमी शिक्षेचे रूप घेतो, धर्मदंडाला प्रायश्चित्ताचे रूप असते. शिक्षेत अपराधाबद्दल अनुताप व्हावा ही भविष्यार्थी अपेक्षा असते. प्रायश्चित्त ही संकल्पना मात्र अपराध्याला अनुताप झाल्याशिवाय अस्तित्वातच येत नाही. म्हणूनच समाजाच्या अनुबंधात नीतिभंग झाला की त्याला 'अपराध' म्हणतात, पण तोच धर्माच्या अनुबंधात झाला की त्याला 'पाप' ही संज्ञा आहे. नीतीची सांगड पापपुण्याशी बसते ती अशी. बरे नीतीचा संबंध पापपुण्याशी जोडण्याशिवाय धर्माला गत्यंतर नव्हते. कारण धर्म कोणत्याही एका व्यक्तीचा विचार करू शकत नाही, एका गटाचा विचार करू शकत नाही वा गटांच्या एका समूहाचाही विचार करू शकत नाही. त्याला सर्वांच्या हिताचा विचार करावा लागतो. म्हणून तो 'बहु'च्या भाषेत बोलतो. एकूण काय तर नीती ही सर्वांचा विचार करते. जगातील यच्चयावत प्राणिमात्रांचा विचार करते. तिचा हेतूही सर्वमांगल्य हाच असतो.

महाभारतातील तीन पात्रे ही नीतीची निस्सीम उपासक आहेत. विदुर, भीष्म आणि युधिष्ठिर. या तिघांपैकी कोणालाही मनानेही कधी अनीतीचा मोह पडलेला नाही. खरे म्हटले तर विदुर हा राजघराण्यातला महापुरुष. तो त्या घराण्यातील राजकारणात गुंतायचा; पण त्याने त्या सर्व प्रकरणातून अंग काढून घेतलेले दिसते. अर्थात, सर्वांचा चुलता म्हणून लोक त्याचा सल्ला विचारायला येत, पण त्याने कधीही नीती सोडून सल्ला दिलेला नाही. म्हणूनच त्याच्या वचनांना कौरवांच्या राजकारणात जरी महत्त्व नसले, तरी महाभारतातल्या नीतिशास्त्रात फार मोठे महत्त्व आहे. दुसरे नाव भीष्मांचे. हे तर कौरव - पांडव कुलातील सर्वात ज्येष्ठ व्यक्तिमत्त्व. स्वार्थ-त्यागाचा सर्वात मोठा आदर्श आणि तरीही स्वार्थसाधनांसाठी केलेल्या प्रयत्नांचा सर्वोच्च गौरीशंकर. त्याच्या उदात्ततेला, धर्मनिष्ठेला, स्वार्थत्यागाला, शौर्याला सीमा नाही; आणि त्याचबरोबर त्याच्या अपयशांलाही सीमा नाही. आपले कूळ उभे राहावे, स्थिरस्थावर व्हावे, शांततेत नांदावे याकरिता त्याने जन्मभर प्रयत्न केले. त्या प्रयत्नांची सुरुवात त्याच्या स्वतःच्या ब्रह्मचर्यापासून झाली. तत्कालीन राजनीतीप्रमाणे जन्मांध धृतराष्ट्राला राज्य मिळणे शक्यच नव्हते. पंडूच्या देहान्तानंतर राज्य युधिष्ठिराचे होते. म्हणूनच नीतिमान भीष्माने, नीतिनियमाप्रमाणे नेहमी त्याचा हक्क उचलून धरला. मग प्रश्न उभा रहातो, भीष्म युद्धाला कौरवांच्या बाजूने का उभे राहिले ? इथेच महाभारतातील व्यक्तिनीतीच्या मर्यादा स्पष्ट होतात.

जीवनात असाही अपवाद निर्माण होतो की ज्या वेळी व्यक्तिगत कर्तव्य आणि समूहाचा घटक म्हणून माणसाच्या नशिबी आलेले कर्तव्य, या दोहोंत विसंवाद निर्माण

होतो. किंबहुना असेच मोठाले संघर्ष जगातील सर्वोत्कृष्ट साहित्यात (महत्तेच्या संदर्भात ज्यांचा ज्यांचा विचार होतो त्यात) वर्णिलेले आपल्याला आढळतील. भीष्मापुढेही हा असाच संघर्ष उभा आहे. ज्या ज्या वेळी भीष्मासमोर हे प्रसंग उभे राहातात, त्या त्या वेळी त्याने समूहाच्या बाजूने मत दिलेले दिसेल. एक साधा प्रसंग. शंतनूचे निधन झाले. भीष्म त्याचे श्राद्ध करायला गंगाद्वारावर गेला; श्राद्ध सुरू झाले आणि भीष्माची तपश्चर्या म्हणा, पुण्य म्हणा, गंगेतून शंतनूच्या नावाचा पिंड स्वीकारण्यासाठी स्वतः शंतनूचा हात वर आला. भीष्माला अत्यंत आनंद झाला. स्वतः पिता आपण दिलेला पिंड स्वीकारत आहे, यापेक्षा आणखी श्राद्धाची फलश्रुती कोणती हवी? त्याने क्षणभर विचार केला; पण पिंड त्याने त्या हातावर ठेवला नाही. शास्त्र सांगते की पिंड दर्भावरच ठेवला पाहिजे. भीष्माने पिंड त्या दर्भावरच ठेवला. शास्त्र कुणासाठी निर्माण होते? एका व्यक्तीसाठी शास्त्र कधीही निर्माण होत नाही. समाजातील सामान्य - असामान्य या सर्वांसाठी शास्त्र काही विधी व काही निषेध सांगते. कारण त्याला समाजाची सुव्यवस्थित धारणा अपेक्षित असते. अपवादभूत लोकांसाठी शास्त्र नियम करीत नाही, ही गोष्ट खरी आहे. पण म्हणून अपवादभूत लोकांनीदेखील, समाजाचा विचार न करता, अपवादाचे अधिकार वापरायचे नसतात. कारण हे अपवादभूत लोक श्रेष्ठ असतात. आणि भगवद्गीतेप्रमाणे 'यद्यद्दाचरति श्रेष्ठस्तत्तदेवेतरोजनः'. समाजात श्रेष्ठ जसे वागतात तसेच इतरही वागतात. म्हणून श्रेष्ठांना आपण अपवाद आहोत ही जाणीव जरी असली, तरी समाजाचा विचार केल्याशिवाय तो अधिकार त्यांना बजावता येत नाही. तसे जर त्यांनी केले तर समाजातील इतर सामान्य लोक, आपणही अपवाद आहोत असे मानून त्या अपवादांचे अधिकार वापरू लागतात. यातूनच आचारातील एक अनागोंदी निर्माण होते. आणि या अनागोंदीतून समाजाच्या विघटनाचा प्रारंभ होतो.

वर शास्त्र हा शब्द आलेला आहे. त्याचा अर्थ समाजासाठी ठरवलेला आचारधर्म एवढाच होतो. हा आचारधर्म कुणी, कितीही मोठा द्रष्टा झाला तरी चिरंतनासाठी सांगू शकत नाही. कारण जग नेहमी बदलत असते. माणसे त्याच्याप्रमाणे बदलतात. अर्थातच त्यांचे आचारधर्मही त्यांना बदलल्याशिवाय गत्यंतर नसते. किंबहुना 'जगत्' हा शब्दच व्युत्पत्तीदृष्ट्या 'जायते गच्छति इति जगत्' असा सिद्ध होतो. पण म्हणूनच हा बदलही काही विशिष्ट पद्धतीने घडवावा लागतो. तो जसा घडतो तसा धुरीणांना तो घडवूनही आणावा लागतो. जी मंडळी सर्व समाजाचा विचार करून हा बदल घडवून आणतात त्यांनाच नेता म्हणतात. या अर्थाने भीष्म नेता होता. जुने नीतिनियम कालबाह्य झाले, म्हणून नवे आले पाहिजेत, ही केवळ जाणीव होणे वेगळे, आणि

नव्या परिस्थितीत कशा प्रकारचे नियम समाजाच्या उत्कर्षाला कारणीभूत होतील याचा निर्णय करून ते ठरवणे हे वेगळे. ज्या आचारामुळे नियम किंवा नियमभंगामुळे समाजातील समत्व कमी होते तो आचार, नियम वा नियमभंग समाजघातक असतो. ऋग्वेदातील शेवटचे संवनन आंगीरसाचे सूक्त समानीसूक्त म्हणून ते मुळातच उद्धृत केलेले बरे.

"सं गच्छध्वं सं वदध्वं सं वो मनांसि जानताम् ।
देवा भागं यथा पूर्वे संजानाना उपासते ॥
समानो मन्त्रः समितिः समानी समानं मनः सह चित्तमेषाम् ।
समानं मन्त्रमभि मन्त्रये वः समानेन वो हविषा जुहोमि ।
समानी व आकूतिः समाना हृदयानि वः ।
समानमस्तु वो मनो यथा वः सुसहासति ॥"

अर्थ स्पष्ट आहे. त्यातील महत्त्वाचा शब्द समान. हे समानत्व कोणत्याही समाजाचे मूळकारण असते. भीष्माने त्याला तडा जाण्यासारखे वर्तन आयुष्यात कधीही केलेले नाही. कारण त्याला या समानत्वाचे फळ माहीत आहे. सूक्ताच्या शेवटचे दोन शब्द या समानत्वाचे फळ सांगतात. 'यथावस् सुसहासति' याने तुम्ही चांगली साहसे करू शकाल. समानत्व लोपले की समाजाची साहसेही लोपतात.

मग महत्त्वाचा प्रश्न असा की समाज टिकविण्यासाठी भीष्माने युधिष्ठिराचा पक्ष का धरला नाही ? राज्याच्या वाटपानंतर खरे म्हटले तर भीष्माने धर्माबरोबर इंद्रप्रस्थाला जायचे. पण वरील घराण्याचे प्रेम, युधिष्ठिराच्या धर्मनिष्ठेवरील अटळ विश्वास आणि त्याचबरोबर धृतराष्ट्र - दुर्योधनाच्या खलप्रकृतीची पूर्ण खात्री यामुळे ते धृतराष्ट्राबरोबर राहिले. त्यांना आपण आवर घालू या आशेने त्यांनी त्यांचे सामंतत्व स्वीकारले असावे. पुढे राज्यत्यागानंतर भीष्म नुसते प्रजाजन झाले होते. नात्याने जरी आजोबा असले, तरी हुद्दा राजसेवकाचा होता. आणि हे ते कधीही विसरले नाहीत. त्यांनी स्वतःच कबूल केले आहे की मी कौरवांचा बांधील आहे. व्यक्तिदृष्टीने मला तुझा अधिकार कळतो. पण माझ्या बांधिलकीने मला कौरवांच्या बाजूने युद्धाला उभे केले आहे. आता दुसरा मार्ग नाही. भीष्माच्या मनातील संघर्ष इथे स्पष्ट दिसतो. या संघर्षात जगण्यासाठी म्हणून अनेक वेळा माणसाला आपल्या नीतिमूल्यांशी तडजोड करावी लागते. त्या तडजोडीत त्याचा व्यक्तिगत स्वार्थ नसतो, पण त्याच्या समूहाचे हित त्यात गुंतलेले असते. भीष्माने तडजोड केली ती याचसाठी.

पण शेवटी परिणाम काय झाला ? सगळे आटोकाट प्रयत्न केल्यानंतरही कुलाचे हित भीष्मांना साधता आले नाही. शारीरिक दृष्ट्या अपत्यहीनतेचा शाप त्यांनी स्वतःहून

स्वीकारला होता. जन्मभर काळजी केली ती दुसऱ्यांच्या अपत्यांची, आणि त्यांच्या सुखांची. याकरता जे जे करता येणे शक्य होते, ते सारे त्यांनी केले. पण तिथेही त्यांना अपेशच आले. स्वतःची इच्छा नसतानाही युद्धाला उभे राहावे लागले. सर्वनाश समोर दिसू लागला, त्याच क्षणी त्यांना जाणीव झाली असावी की आपण खरोखर काहीच निर्माण करू शकलो नाही. जणू हे वांझपणच शिखंडीच्या रूपाने त्यांच्यासमोर उभे ठाकताच त्यांनी शस्त्रसंन्यास घेतला; शरशय्या स्वीकारली. सामर्थ्यहीन नीतिपांडित्याचे काय होते याचे भीष्म हे जिवंत, जागते उदाहरण आहे. नीती भीष्माच्या बाजूने होती, पण तिला कार्यप्रवण करण्याचा अधिकार मात्र त्यांना नव्हता. त्यांच्या जीवनाची शोकांतिका ही होय.

युधिष्ठिर हे दुसरे पात्र. ते मात्र नीतिमान आहे आणि समर्थही आहे. वरवर महाभारत वाचणाऱ्याला असे वाटते की युधिष्ठिर योद्धा नाही. पण महाभारताची साक्ष ती नाही. इतरांवर बंधने नाहीत. त्याच्यावर काही बंधने आहेत. युधिष्ठिराची उत्पत्ती यमापासून झाली हे त्याचे सर्वात मोठे बंधन. एक वेळ भीम त्याच्या अतिधार्मिकतेबद्दल दूषणे देऊ लागला आणि त्याने कौरवांवर ताबडतोब हल्ला करण्यासाठी त्याची परवानगी मागितली. त्या वेळी धर्मने दिलेले उत्तर निव्वळ त्याच्या दूरदृष्टीचेच निदर्शक नाही, तर ते त्याच्या संयमाचे कारणही आहे. तो म्हणतो, भूरीश्रवा, शल, वीर्यवान, जरासंध, भीष्म, द्रोण, कर्ण, अश्वत्थामा इत्यादींशी आपल्याला युद्ध करायचे आहे. हे सारे दिव्यास्त्रवेत्ते आहेत. कर्ण त्यांच्या बाजूला आहे. तुला कोणाचे साहाय्य आहे? या मंडळींना मारल्याशिवाय तू दुर्योधनाला मारू शकशील काय? युधिष्ठिराच्या उत्तराचा हा मथितार्थ. किंबहुना यात त्याच्या युद्धनीतीचा अर्क दिसेल. त्याच्या स्वतःच्याच तोंडचे वाक्य आहे की, ''सुमन्त्रिते सुविक्रान्ते सुकृते सुविचारिते सिध्यन्त्यर्था महाबाहो दैवं चात्रप्रदक्षिणम्''. या साध्या वचनावरून युधिष्ठिराची सेनापती म्हणून काय योग्यता होती हे कळते. असंयमी सेनापती अपेशाला कारणीभूत ठरतो.

पण त्या संयमाला आणखी एक पैलू आहे. त्याचा संयम हे त्याच्या नीतिनिष्ठेचे अपत्य होय. पुन्हा हा संयम दुर्बलांचा संयम नाही, हा सबलाचा संयम आहे. त्याचे प्रदर्शन कुणाच्या विरुद्ध झाले आहे? तर धार्तराष्ट्र कौरवांविरुद्ध. इथे 'धार्तराष्ट्र' या विशेषणाला महत्त्व आहे. धृतराष्ट्र निव्वळ लोभीच नाही, तर त्याच्या मनाला वैध वा अवैध यांचा स्पर्शही झालेला दिसत नाही. राजसभेमध्ये सर्व मानवी मूल्यांचे विडंबन करणारा जुगार चालू असताना हा जन्मांध काय करीत होता? ''पर्यपृच्छत पुनः पुनः किं जितं किं जितमिति''. आनंदाने विचारीत होता: 'काय जिंकले? काय जिंकले?' या शब्दानेच या जन्मांधाची पातळी सिद्ध होते. याच धृतराष्ट्राची मुले

कौरव. महाभारतात त्याचा उल्लेख 'आततायिनः' म्हणून केलेला दिसेल. शुक्र - नीतीत आततायी या शब्दाची व्याख्या दिलेली आहे. "अग्निदो, गरदश्चैव, शस्त्रोन्मत्तो, धनापहः क्षेत्रदारहरश्चैतान् षड्विद्यादाततायिनः". यांपैकी सर्वच्या सर्व पापे कौरव आणि त्यांच्या मित्रपरिवाराने केलेली आहेत. युधिष्ठिराने त्यांना कधीही जशास तसे उत्तर दिलले नाही. त्याचा हा संयम त्याने स्वेच्छेने स्वीकारलेल्या धर्मबंधनातून निर्माण झालेला दिसेल. कौरवांकडील प्रमुख दुर्योधन, तो निदान कुणाच्या तरी सल्ल्याने चालत होता. किंबहुना त्याच्या पित्यानेच त्याला एक वेळा खडसावलेले दिसेल. तू स्वतःच्या बुद्धीने काही करत नाहीस, कर्ण सांगतो आणि तू नाचतोस. युधिष्ठिराला सल्ला देण्याची प्राज्ञा खुद्द कृष्णाचीही नव्हती. कारण युधिष्ठिर शाश्वत सत्याच्या बाजूने उभा होता. ते त्याला नुसते कळले होते असे नाही तर त्याला वळलेही होते. त्याला हेही कळते की सत्याशिवाय समाजाची धारणाच होऊ शकत नाही. त्याचा त्याग तो कोणाच्याही स्वार्थासाठी केव्हाही करायला तयार नाही. मग हे शाश्वत सत्य सांगते काय ? 'ईश्वरः सर्वभूतानाम् हृद्देशेऽर्जुन तिष्ठति' हे ते महासत्य होय. त्या सत्याचा ज्याला प्रत्यय येतो, तो आपोआप समदर्शी होतो. महाभारतात त्याच्या या समदृष्टीच्या अनेक गोष्टी आहेत. त्या सर्वांचा उल्लेख करण्याचे येथे कारण नाही. फक्त महाप्रस्थान पर्वातील कुत्र्याचा उल्लेख केला तरी पुरे.

युधिष्ठिराला मरण आले नाही. त्याला सदेह स्वर्गप्राप्ती झाली असे महाभारत सांगते. तिथे जावयाच्या अगोदर, इंद्र स्वतः इथे त्याला न्यायला आला. मृत्यूच्या त्या थंड मार्गावर त्या शेवटच्या क्षणापर्यंत एका कुत्र्याने युधिष्ठिराला साथ दिली होती. रथात बसण्याअगोदर युधिष्ठिराने इंद्राला कुत्र्यालाही त्या रथात घेण्याची विनंती केली. इंद्राने अर्थातच त्याला त्या कुत्र्याचा त्याग करायला सांगितले. त्यावर उत्तर म्हणून युधिष्ठिराचे महावाक्य प्रसिद्ध आहे.

"अनार्यमार्येण सहघ्रनेत्र शक्यं कर्तुं दुष्करमेतदार्य।
मा मे श्रिया सहगमनतथास्तु यस्यकृते भक्तजनंत्यजेयम्॥"

या घटनेवर भाष्याची गरज नाही. असा हा युधिष्ठिर बलहीन नाही. चार बलदंड भाऊ त्याच्या अर्ध्या वचनात आहेत. बरे ही निष्ठा म्हणजे जुलमाचा रामराम नाही. द्युताच्या वेळी पांडवांपैकी एकही जर म्हणाला असता की, युधिष्ठिराने आम्हाला जिंकलेले नाही, तर चार पांडव तरी मुक्त झाले असते. पण तसे कोणीही म्हणाले नाही. इतकेच नाही तर संतापी भीमानेही स्पष्टच सांगून टाकले.

"ईशो नः पुण्यत्तपसां प्राणानामपि चेश्वरः।
मन्यते जितमात्मानं यद्येष विजिता वयम्॥"

अशा या बलवान युद्धात नेहमी स्थिर राहणाऱ्या युधिष्ठिराने आततायी कौरवांविरुद्ध दाखवलेला हा संयम आहे. म्हणूनच कौरवांची कृत्ये अधिक क्रूर होऊन बसतात. आणि महाभारत नावाच्या गृहयुद्धाला नीतियुद्धाची दीक्षी प्राप्त होते. त्या युद्धातील युधिष्ठिर हे पात्र काढून टाका; मागे उरेल ते महाभारत म्हणजे फक्त दोन रानदांडग्या चुलत भावांच्या साध्या लठ्ठालठ्ठीचा इतिहास ठरेल.

अशा तऱ्हेने भीष्म आणि युधिष्ठिर हे दोघेही नीतीचे मूर्तिमंत पुतळे होते. हे या दोघांतील साम्य. याच नीतीमुळे ते कधीही संभ्रमात पडत नाहीत. याचा अर्थ त्यांच्यापुढे प्रश्न उभे राहात नाहीत असे नाही, पण त्या प्रश्नांच्या उत्तराची दिशा दाखवणारे होकायंत्र त्यांच्याजवळ आहे. अनेक वेळा त्यांनी दाखवलेली दिशा धोक्याची असते याची जाणीव त्यांना आहे. पण त्यामुळे ते त्या दिशेला भीत नाहीत. कारण भीती इत्यादी मानसिक विकारांचा पगडा त्यांच्या मनावर कायमचा राहू शकत नाही. नीती आणि मनोविकार या दोहोंतील संघर्षात या दोघांच्या बाबतीत नेहमी नीतीचा जय झालेला दिसेल. म्हणूनच सर्व जगाला ज्ञान सांगणारा श्रीकृष्ण या दोघांना मात्र ज्ञान सांगायच्या भानगडीत पडलेला दिसत नाही. याउलट युधिष्ठिराला तर त्याने अनेक वेळा स्वार्थी व्यवहार शिकवलेला दिसतो. युधिष्ठिर याला कधीही बळी पडलेला दिसत नाही. महाभारतीय युद्धातील शेवटचा प्रसंग पाहा. लपून बसलेला दुर्योधन तलावातून बाहेर आला आणि कोणालाही न विचारता युधिष्ठिराने त्याला आपल्या जन्मजात औदार्याला अनुसरून एक वचन देऊन टाकले.

"पंचानां पाण्डवेयानां येन त्वं योद्धुमिच्छसे।
तं हत्वा वैभवान् राजा हतो वा स्वर्गमाप्नुहि॥"

या प्रसंगी श्रीकृष्णाने रागावून धर्माची जवळ जवळ खरडच काढली आहे. त्याचाच दुसरा भाऊ अर्जुन. त्याची परी थोडी वेगळी आहे. तो भीमाइतका रागीटही नाही आणि युधिष्ठिराइतका शांतही नाही. त्याला नीती कळते पण तिचे राज्य नेहमीच त्याच्या मनोविकारांवर चालते असे नाही. नीती त्याला कर्तव्य दाखवते. त्याचे प्रेम त्याला त्या कर्तव्यापासून दूर लोटते. त्याला राग आल्यानंतर तो भीमासारखाच संतापतो. पण थोडीशी समजावणी होताच त्याचा विवेक जागा होतो. असे हे दुहेरी व्यक्तित्व म्हणजेच तुमच्या-आमच्यासारखे व्यक्तित्व आहे. त्याने कृष्णाला भगवद्गीतेत एक प्रश्न विचारला.

"अथ केन प्रयुक्तोऽ यम् पापं चरति पूरुषः।
अनिच्छन्नपि वार्ष्णेय बलादिव नियोजितः॥"

माणसाला त्याची इच्छा नसताना बळजबरीने कोण पाप करायला लावतो. या प्रश्नाला

कृष्णाने दिलेले उत्तर प्रसिद्ध आहे. 'काम एषः क्रोध एषः' हे त्याने दिलेले उत्तर होय. या कामा - क्रोधाचा व विवेकाचा झगडा अर्जुनाच्या मनात नेहमीच चाललेला दिसेल. अभिमन्यू मेल्यानंतर अर्जुनाने आपल्या भावांची काढलेली वरात या दृष्टीने वाचनीय आहे. ज्या युधिष्ठिराचे नैतिक आधिपत्य त्याने जन्मभर स्वीकारले होते त्या युधिष्ठिराचाही या वरातीत समावेश झालेला होता, एवढे सांगितले म्हणजे रागाच्या भरात त्याचा तोल किती सुटत असेल याचा प्रत्यय येईल. पण अर्जुनाचे वैशिष्ट्य एक, तो मनोविकारांच्या अधीन झाला तरी त्याचा विवेक संपूर्णपणे कधी झोपत नसतो. थोड्याशा आवाहनानेही तो जागा होतो. महाभारतातील सर्वच प्रसंगांची यादी इथे द्यावयाची गरज नाही. पण अशा प्रकारच्या प्रत्येक प्रसंगात त्याच्या या विवेकाच्या श्वाननिद्रेची ओळख आपल्याला पटेल. त्याच्या शौर्याला दीप्ती येते ती त्याच्या या विवेकामुळे, तो नेहमी ढळता ढळता पुन्हा तोल सांभाळतो.

या विवेकाच्या अभावात अर्जुनासारख्याच असणाऱ्या बाकी साऱ्या गुणांचे काय होते हे पाहायचे असेल तर कर्णाकडे पाहावे. कर्ण अर्जुनाशी स्पर्धा करतो ती उगीच नाही. 'महान्महत्स्वेव करोति विक्रमम्'. मोठा मोठ्याशीच स्पर्धा करतो. म्हणूनच महाभारतभर कर्णार्जुनाची परस्परस्पर्धा आहे. कुंतीने जन्मतःच कर्णाचा त्याग केला, हा त्याच्यावर अन्याय आहे असे आज आपल्याला वाटते. सूतपुत्र म्हणून त्याचा उपहास झाला हा त्याच्यावर झालेला दुसरा अन्याय. आपले हे आजचे लाडके मत आहे. समजा, त्याच्यावर हे दोन्ही अन्याय झाले नसते आणि तो पांडवांचा कुलप्रमुख झाला असता, तर युधिष्ठिराची जागा त्याने भरून काढली असती का, या प्रश्नाचे उत्तर महाभारतातील कर्णाचा पात्रपरिपोष ज्या प्रकारचा आहे तो पाहता नकारार्थीच आहे. युधिष्ठिराच्या नीतीच्या काट्याला रागद्वेषादी मनोविकारांचा पासंग नाही. कर्ण 'अहं'चा विचार केल्याशिवाय एक वाक्यही कधी बोलत नाही. म्हणून तो तोल सोडून बोलतो व वागतो. राजसभेतील द्रौपदी वस्त्रहरणाचा प्रसंग पाहा. ते पाप दुर्योधन व दुःशासनाचे आहे ही सर्वसाधारण समजूत आहे. पण ती खरी नाही. 'वासांसि अस्याः अपि उपहर।' (हिची वस्त्रे उतर) ही आज्ञा कर्णाने दुःशासनाला दिलेली आहे. इथे कसला विवेक आणि कसले काय! आपण काय बोलत आहोत हे तरी त्याला कळत होते का? आधी एक कुलस्त्री. त्यातून राजस्त्री. त्यावर कळस म्हणजे त्याने मान्य केलेल्या राजाची भावजय. तिच्याबद्दल कर्ण ही निर्दय आज्ञा देऊ शकतो आणि आपण यात काही चुकत आहेत असे त्याला वाटत नाही. त्याउपर त्याची गर्वोक्ती आहेच. 'धर्मविद् धर्मशास्त्राणाम् श्रवणे सततं रतिः'. मी धर्मवेत्ता आहे, धर्मशास्त्र ऐकणे मला आवडते. खुद्द भीष्म किंवा युधिष्ठिरही इतक्या ताठ्याने

असे काही बोलल्याचे उल्लेख मिळत नाहीत. कर्णाचा खाक्या अथपासून इतिपर्यंत हा असा आहे. त्याला विवेक नाही. कवचाचे दान असो, अर्जुनाचा द्वेष असो, दौपदीस्वयंवर असो, भीष्माचा अपमान असो, परशुरामाशी असत्य बोलण्याचा प्रसंग असो, प्रत्येक प्रसंगी तो वैधावैध, सूक्तासूक्त विचार न करता वागलेला दिसेले. दर प्रश्नाला त्याचे उत्तर तात्काळ तयार आहे. त्याला त्यावर विचार करायची गरजच भासत नाही. त्याचा विवेक फक्त दोन प्रसंगीच जागृत झाला आणि तो म्हणजे त्याची व कुंतीची भेट झाली तेव्हा. त्या वेळी त्याने तिला अर्जुन सोडून कोणत्याही पांडवाला न मारण्याचे वचन दिले. कृष्णानेदेखील त्याला तू कौंतेय आहेस हे सांगून, पांडवांकडे वळवण्याचा प्रयत्न केला होता. तेव्हा त्याला आठवण झाली ती राधा आणि अधिरथ या सूत दंपतीने दिल्या - घेतल्या प्रेमाची. त्याने त्यांच्याशी आपले इमान राखले. हे दोन प्रसंग सोडले तर कर्णात अविवेकच अधिक दिसतो. उदात्तता दिसत नाही. अगदी शेवटचा प्रसंग त्याच्या मृत्यूचा. कर्ण अर्जुनासारखा महान योद्धा होता. जन्मभर आपण ज्याचा द्वेष केला तो अर्जुन आपल्याशी लढत आहे. दैवाने दान उलटे दिले, त्या वेळी कर्णाने अर्जुनाकडे थोडा वेळ थांब ही विनंती करायचे काही कारण होते का? समजा भीष्मावर असा प्रसंग आला असता, तर भीष्म अशी विनंती करीत आहे; अशी कल्पना तरी आपण करू शकतो का? या विनंतीतच कर्णाचे सारे दोष प्रतिबिंबित झालेले दिसतील. त्याचा 'अहं' त्याच्या नीतीपेक्षा बलवान आहे. म्हणूनच तो मोठा असूनही महापुरुष नाही.

एखादा युधिष्ठिर वा एखादा भीष्म सोडा, पण एरव्ही कोणाचाही 'अहं' (मी, माझं ही भावना) संपूर्णपणे सुटत नाही. अर्जुनाचाही 'अहं' सुटलेला नाही. भगवद्गीतेतील पहिल्या अध्यायात तर तो अत्यंत तीव्र झालेला दिसेल. कुरुक्षेत्रावर तो पांडवांचा एक सेनापती म्हणून उभा होता. त्याने समोर स्वतःच्या कुळातील माणसे युद्धासाठी ठाकलेली पाहिली आणि लगेच त्याच्यातील 'अहं' जागा झाला. त्याच्यातील सेनापती व त्याच्यातील नातू, चुलत भाऊ, शिष्य या दोन व्यक्तिमत्त्वातल्या संघर्षाला सुरुवात झाली. आणि तो कृष्णाला म्हणाला, " आचार्याः, पितरः पुत्रास्तथैव च पितामहाः। मातुलः श्वशुराः पौत्राः श्यालाः सम्बन्धिनस्तथा॥ अहो बत महत्पापं कर्तुं व्यवस्थिता वयम्। यद् राज्यसुखलोभेन हन्तुं स्वजनमुद्यताः॥ "

भलत्याच वेळी असा भलताच प्रश्न विचारणारा मनुष्य आपल्या स्वार्थी प्रश्नाला नेहमीच अशी तत्त्वज्ञानाची डूब देत असतो. कुलघातातून पुढे वर्णसंकर निर्माण होतो, वर्णसंकरामुळे जातिधर्म नष्ट होतो. कुलनाशानंतर 'प्रदुष्यंति कुलस्त्रियः' या साऱ्याचे कारण काय? वर्णसंकर. ही वर्णसंकराची काळजी कोणाला तर अर्जुनाला. हा अर्जुन

कोण, तर स्वतः संकरोत्पन्न, त्याचा पिता संकरोत्पन्न आणि त्याचा प्रपिताही संकरोत्पन्नच. अशा माणसाला वर्णसंकराची धास्ती केव्हापासून वाटू लागली? आणि वाटायचीच असती तर सर्वांना युद्धारंभाचे 'शण्खान् दध्मुः पृथक पृथक' केल्यानंतर? हा सारा प्रकार आपल्याला विचित्र वाटतो. हे त्याचे बोलणे विकारोत्पन्न आहे. त्यात लपेटलेला संघर्ष खरा आहे. अर्जुनाचे पौत्रकर्तव्य आणि सेनानीकर्तव्य या दोन कर्तव्यांतील तो संघर्ष होय.

अर्जुनाला भीती आहे की युद्धानंतर चातुर्वर्ण्य नष्ट होईल. बरे स्वतः त्याच्या समोर या चातुर्वर्णातल्या तुटत असणाऱ्या मर्यादा त्याला दिसतच होत्या. तसे नसते तर द्रोणाचार्य, कृपाचार्य आणि अश्वत्थामा या मंडळींच्या हातात धनुष्ये नसती. ब्राह्मणाच्या हातात शस्त्र हे महाभारतात नेहमीच महान उत्पाताला कारण झालेले दिसेल. परशुरामाच्या हातात शस्त्र आल्यानंतर त्याने काय करायचे सोडले? स्त्रीहत्या (रेणुका), मातृहत्या आणि वंशहत्या ही सारी पापे त्याच्या हातून घडलेली दिसतील. द्रोणाचार्यांनी महाभारतात संकुलयुद्ध सुरू केले आणि जे ब्रह्मास्त्र अशिष्याला देऊ नये ते पुत्रमोहाने अश्वत्थाम्याला दिले. यापलीकडे ब्राह्मणाचा अधःपात असू शकतो का? ज्याच्या हातात शस्त्र असेल तो शस्त्राबरोबर शस्त्राचाराचाही स्वामी असावा लागतो. द्रोणाने शस्त्राचारावर स्वामित्व मिळवलेले दिसत नाही. शस्त्राचा उपयोग करता येणे वेगळे आणि त्याच्या परिणामांचा विचार करून ते कुणाला देणे वा शिकवणे हे वेगळे. आचार्य द्रोण आणि त्यांचा मुलगा या अर्थाने शस्त्राचाराचे स्वामी नाहीत. द्रोणामध्ये अर्जुनाला वर्णसंकराचा वर्तमान दिसत आहे. युद्धानंतर त्याला भविष्यातील त्या गोष्टीचीच धास्ती वाटते. भीष्म हे क्षत्रिय. त्यांना त्यांच्या विकाराच्या मर्यादा कळायला हव्या होत्या. त्यांना त्या कदाचित कळल्या असतीलही, पण वळलेल्या मात्र दिसत नाहीत. म्हणूनच ते जर क्षत्रिय धर्माप्रमाणे वागते, तर त्यांना त्या गोष्टी ताबडतोब निकालात काढता आल्या असत्या. त्या त्यांना काढता आलेल्या नाहीत. हा क्षत्रिय जवळ जवळ ब्राह्मण झालेला दिसेल. त्यांनी राज्य सोडलेले असले तरी ते कुलप्रमुख होते. नुसते नामधारी नव्हे तर कर्ते कुलप्रमुख होते. त्यांना राजदंडही कळत होता आणि धर्मदंडही कळत होता. कळले नाही फक्त एकच. यांपैकी कोणत्याही दंडाची दहशत निमाली की त्या दंडाचे फक्त दांडके होते. मग त्याला कोणीही भीक घालत नाही. भीष्मांना कळलेल्या धर्मदंड, राजदंड यांची दहशत लोपलेली आहे. अशी ही दहशत लोपणे हेच मुळी क्षात्रधर्मात बसत नाही. भीष्माचे एकंदर चरित्र आणि चारित्र्य पाहता ते कर्तव्याने क्षत्रिय, पण वृत्तीने ब्राह्मण झालेले दिसतील. हाही वर्णसंकरच. गीता, ब्राह्मण आणि क्षत्रिय यांची कर्तव्ये आणि गुणधर्म सांगते.

''शमो दमस्तपः शौचं क्षान्तिरार्जवमेव च। ज्ञानं विज्ञानमास्तिक्यं। ब्रह्मकर्मस्वभावजम्। शौर्यं तेजो धृतिर्दाक्ष्यं युद्धे चाप्यपलायनम्। दानमीश्वरभावश्चव क्षात्रं कर्म स्वभावजम्।''

उपर्युक्त व्याख्येप्रमाणे द्रोणाचार्य ब्राह्मण ठरत नाहीत आणि भीष्माचार्यांचेही क्षत्रियत्व लोप पावलेले आहे. बरे या वर्णलोपामुळे जगाचे काही कल्याण झाले का? कुळाचे कल्याण साधले का? या दोन्ही प्रश्नांची उत्तरे नकारार्थी आहेत. बरे त्यांचे स्वतःचे तरी काही हित झाले का? या प्रश्नाच्या नावेही नकारच. द्रोणाचार्यांनी हूल ऐकली 'अश्वत्थामा हतः' झाले, ब्राह्मणाचा पुत्रशोक इतका अनावर झाला की त्यांनी शस्त्रे टाकली आणि त्या निःशस्त्र स्थितीत धृष्टद्युम्नाने त्यांचे डोके उडविले. युद्धात क्षत्रिय असा वागला असता का? खुद्द कर्णाचेच उदाहरण आहे. अभिमन्यूच्या वधानंतर कर्णाला आव्हान देऊन अर्जुनाने त्याच्या मुलाला ठार मारले. कर्णाला पुत्रशोक झाला नसेल काय? का त्याच्याजवळ पितृहृदय नव्हते? पण त्याने द्रोणासारखे हातपाय गाळल्याचा उल्लेख नाही. कारण युद्ध काय असते, हे त्याला माहीत आहे. त्यातील आचारधर्म त्याच्या अंगात भिनला होता. द्रोणांना युद्ध माहीत आहे, पण तेथील आचार त्यांचा स्वभाव झालेला नाही. स्वभावात हा बदल होणे ही साधनेची कमाई असते. जन्मभर साधना केल्याशिवाय ती सिद्ध होत नाही. भीष्माचा प्रकार उलटा. 'आततायिनामायान्तम् हन्यादेवाविचारयन्' हा दंडक भीष्मांना माहीत आहे. कौरव आततायी आहेत हे त्यांना माहीत होते. तरीसुद्धा भीष्म त्यांचा निग्रह करू शकले नाहीत. का? त्यांच्यातील क्षत्रियत्वावर त्यांच्यातील ब्राह्मणाने मात केलेली दिसेल. त्यांचे मरणही त्यांच्यातील ब्राह्मण्याच्या उद्रेकामुळे आलेले दिसते.

ज्या कुलधर्माचा लोप होईल असे अर्जुन म्हणतो ते कुलधर्म त्या काळी होते आणि आजही आहेत. काही बदललेच असेल, तर कुलाच्या संस्काररचनेत बदल झाला आहे. पूर्वीच्या कुलाच्या मर्यादा अधिक विस्तृत होत्या. त्यात नुसताच सगोत्रांचा समावेश होता असे नाही. आता आपण फक्त पितृकुलालाच कुल मानतो. एके काळी पितृकुल व मातृकुल दोन्ही मिळून माणसांचे कुल तयार होत असे. जाती ही कल्पना अर्जुनाला कशी स्फुरली हे मात्र कळत नाही. आजच्या अर्थाने त्या काळी जाती अस्तित्वात नव्हत्या. तशा जर त्या असत्या तर भीमाचे व हिडिंबेचे लग्न हे कसे झाले असते? अर्जुन - उलुपी विवाह कसा झाला? अर्ध कोळ्याकडून कौरवपांडवांची उत्पत्तीच कशी झाली असती? हे सारे प्रश्न फक्त एकच उत्तर देतात की, त्या काळी जाती या शब्दाचा अर्थ वेगळा होता. आज ज्या अर्थाने आपण जात्यंध शब्द वापरतो, त्या अर्थाने जाती हा शब्द वापरला असावा. जात्यंध (जात्याअंधः — जन्माने आंधळा), जातिधर्म म्हणजे माणसाच्या जन्मापासून आलेला स्वभावधर्म. माणसाच्या

महत्त्वाकांक्षा हा स्वभावधर्म ठरवतो. अर्जुनाच्या 'उत्स्याद्यन्ते जातिधर्माः कुलधर्माश्च शाश्वताः' याचा अर्थ हा आहे. तसा जर अर्थ नसेल तर मग अर्जुनालाच विचारावे लागेल की, कुरुक्षेत्रावर जमलेल्या अठरा अक्षौहिणींपैकी (आजच्या दृष्टीने) जातीने खरा क्षत्रिय कोण आहे ? परशुरामाने एकवीस वेळा पृथ्वी निःक्षत्रिय केली होती. मग हे क्षत्रिय कोठून आले? ही जर सगळी नियोग प्रजा होती तर मग आजच्या अर्थाने त्यांची जात कोणती?

जगात प्रत्येक युद्धानंतर जीवनपद्धती बदललेल्या दिसतील. पद्धती बदलली की मूल्ये बदलणे अनिवार्य असते. म्हणूनच प्रत्येक युद्धानंतर माणसाची जीवनमूल्येही बदलतात. मराठीत बदलतात हा शब्द वापरला. पण क्लॉज्‌विझ् 'Trans valuation of values' होते, असे सांगतो. कदाचित याच अर्थाने गीतेच्या प्रारंभी धृतराष्ट्राने संजयाला प्रश्न विचारीत असताना कुरुक्षेत्राचा उल्लेख 'धर्मक्षेत्रे कुरुक्षेत्रे' असा केला आहे. यातील 'धर्मक्षेत्रे' हा शब्द विशेषण आहे की विशेषनाम आहे? धृतराष्ट्र जन्मान्ध होता, स्वार्थान्ध होता, पण प्रज्ञान्ध नव्हता. त्याला पक्के माहीत होते, या क्षेत्रावर राज्यसंस्था बदलली की काळ बदलतो. (राजा कालस्य कारणम्). काळ बदलताच जीवनपद्धती बदलते. आणि ती तशी बदलली की जीवनमूल्येही बदलतात. या अर्थाने त्याने कुरुक्षेत्राला (धर्मक्षेत्र) हे विशेषण जोडले असावे. अशा धर्मक्षेत्रावर नेहमी धर्म - अधर्माचाच संघर्ष असतो असे नाही. कधी कधी तो धर्मा - धर्माचाही संघर्ष असू शकतो. निदान अर्जुनापुढचा संघर्ष हा धर्मा - धर्मातलाच संघर्ष आहे.

अर्जुन कुरुक्षेत्रावर 'सेनयोरुभयोर्मध्ये' उभा राहिला आणि एकदम त्याच्यापुढे दोन धर्म उभे ठाकले. एक पौत्रधर्म आणि दुसरा सेनापतीधर्म. बरे हे दोन्ही परस्परविरोधी होते, पण संपूर्णपणे परस्परांहून विलग नव्हते. एकाचे पालन केले की आपोआपच दुसऱ्याची अवज्ञा होत होती. यांपैकी पहिला होता 'व्यक्तिधर्म'. दुसरा होता 'समूहधर्म'. माणूस या दोन धर्मांच्या कात्रीत सापडला की त्याचा अर्जुन होतो. नीतिशास्त्रही अशा वेळी स्पष्टपणे काहीच सांगत नाही. दोन्हीही पुण्ययान धर्म असतात. पण परिस्थितीच अशी विचित्र असते की, पुण्य 'अ' करायला गेले की 'क' पाप घडते. 'ब' केले तर 'ग' चुकत नाही. आणि मग माणूस संभ्रमात पडतो. पण कृष्णाने गीता सांगितल्यावर संभ्रमित अर्जुन युद्धाला तयार झाला आहे.

'किं कर्म किंमकर्मेति' अर्जुनापुढे हाच प्रश्न उभा आहे. त्या प्रश्नाचे रूप समजण्यासाठी त्याच्यासमोरील दोन्ही कर्तव्यांचे रूप समजले पाहिजे.

अर्जुनाचा पौत्रधर्म हा त्याचा व्यक्तिधर्म आहे. (पौत्र या शब्दात इतर सर्व नातेसंबंधांचा समावेश आहे.) त्याची ही जी नाती असतील ती सारी वैयक्तिक

पातळीवरची नाती आहेत. त्यांच्याशी वैयक्तिक पातळीवर वागत असताना काही विशिष्ट नियमांप्रमाणे त्याला वागावे लागते. किंबहुना तसे वागशिवाय या नातेसंबंधांना काही अर्थच उरत नाही. सेनापती अर्जुन मात्र निव्वळ या नात्यांचा बांधील नाही. व्यक्तीपेक्षा सेनापती म्हणून त्याच्या 'अहं'चा विस्तार अधिक झाला आहे. त्यात त्याच्याकडील साऱ्या सात अक्षौहिणींचा समावेश होतो. काही किमान कर्तव्ये कुळासाठी करावी लागतात. ती प्राथमिक कर्तव्ये असतात. लहान समूहाच्या मर्यादा विस्तृत होतात. आणि सारे विश्व त्यात सामावते. त्या वेळी ही बदललेली परिस्थिती त्याच्यापुढे महाकर्तव्ये आणून उभी करते. त्या महाकर्तव्यांचा त्या लहान कर्तव्यांशी संघर्ष आला की एखादा युधिष्ठिर भीमार्जुनाचा त्याग करून नकुलाची निवड करू शकतो. आणि एका कुत्र्यासाठी स्वर्ग नाकारतो. बाकीच्या माणसांना हे साधत नाही.

त्यांना हे का साधत नाही? युधिष्ठिर यमधर्माचा अवतार. म्हणजे कालपुरुष असल्याने त्याला मरणाची भीती नाही. इथे असो, तिथे असो, त्याचा विनाश संभवतच नाही. नीती हे शाश्वत दाखवणारे होकायंत्र आहे. म्हणूनच नीतिमान माणसे शाश्वताचे यात्रेकरू ठरतात. विश्वमांगल्याच्या मार्गावरील हे पांथस्थ अमर ठरतात ते यामुळे. युधिष्ठिर या सर्व नीतिमताचे प्रतीक असल्यामुळे आजही जिवंत आहे. तो कोणत्याही परिस्थितीत आत्मनिरपेक्ष निर्णय घेऊ शकतो. असा निर्णय घेण्यासाठी माणूस नुसता निर्भय असून चालत नाही. तो 'अकुतोभय' लागतो. (ज्या ठिकाणी भयाच्या संकल्पनेचाच अभाव आहे असा.) 'अभय' हे दैवी संपत्तीचे पहिले लक्षण आहे ते उगीच नव्हे. सारीच माणसे अशी वागू शकत नाहीत. त्यांपैकी क्रियानष्टांबद्दल बोलायलाच नको. त्यांची सुरुवात 'अहं'पासून होते आणि शेवटही 'अहं'मध्येच होतो. गीतेत 'इदमद्य मया लब्धम्' इत्यादी श्लोकांत त्यांचे वर्णन केले आहे. धृतराष्ट्राची विल्हण या जातीतील. पण हे जरी सोडले तरी इतर अनेक उरतात. त्यांचा 'अहं' संपूर्णपणे सुटलेला नसतो. पण विश्वमांगल्य त्यांना कळते आणि म्हणून त्यांना दोन्हींची आस लागते. त्यांना जगाचेही कल्याण हवे असते आणि त्याचबरोबर स्वतःचेही अनहित व्हावे हे त्यांना मान्य नसते. अर्जुन या जातीतला आहे. किंबहुना जगातील बहुतांश माणसे अशीच असतात. त्यांना आदर्शाची ओढ असते पण त्याचबरोबर अहंच्या विकारातून त्यांची सुटका होत नाही. म्हणूनच अहंकेंद्रकर्तव्य आणि विश्वकेंद्रकर्तव्य यांच्या सामन्यात ती नेहमी दिङ्मूढ होतात.

इथे अहंकेंद्र आणि विश्वकेंद्र असे दोन शब्द आले आहेत. पण विश्वकेंद्र संकल्पना ही सिद्ध करण्याचे कार्य काही व्यक्तीच करीत असतात. ती कल्पना अवकाशातून सिद्ध होत नाही. तसे जर होते तर मग भगवंताला जगन्मांगल्यासाठी आपले प्रेषित

इथे पाठवायचे काहीच कारण उरले नसते. प्रेषितांपैकी ज्यांनी ज्यांनी स्वतः सांगितलेली नीती म्हणजेच व्यक्तिनीती तंतोतंत पाळली, त्यांचा अंत त्यांच्या काळातील समाजाने म्हणजेच समूहनीतीने घडवून आणलेला दिसेल. ख्रिस्त क्रूसावर चढला, मन्सूरला सुळावर चढावे लागले, सावाना रोलाची हकीकत वेगळी नाही. त्याला तर जळावेही लागले. मात्र या प्रेषितांचे तत्त्वज्ञान यशस्वी केव्हा झाले? समाजाच्या अनीतीला प्रतिकार करण्याची क्षमता असलेला समूह त्यांनी निर्माण केला तेव्हा. सामर्थ्यहीन प्रेषितांचे काय होते हे इतिहासात नमूद करून ठेवलेले नाही. पण इतिहासातील त्यांचा उल्लेख त्यांचे अपयश न सांगता सांगून जातो. आपण निखळ शिवाची पूजा न करता नेहमी सांब सदाशिवाची पूजा करतो त्याचे कारण हेच होय. (अंबया सहित: सांबः। आणि अंबा म्हणजे शक्ती. सांबाची पिंडी हे शिवशक्तीच्या मिलनाचे प्रतीक होय.) थोडीबहुत शक्तीची उपासना केल्याशिवाय शिवसुद्धा सिद्ध होत नाही. म्हणूनच अगदी युधिष्ठिर जरी झाला, तरी त्यालाही शेवटी जगत्कल्याणासाठीसुद्धा शस्त्र उचलावेच लागते.

बरे हा नेहमीच अमूर्ता - अमूर्तातील संघर्ष नसतो. कधी कधी काही अमूर्त आदर्शच मूर्त रूप घेऊन जगन्मांगल्याच्या विरुद्ध उभे राहिलेले दिसतात. भीष्माचार्य हा एक अशा जीवनमूल्याचा आदर्श आहे. पण उभा मात्र आहे कौरवांच्या बाजूने. अशा वेळी काय करावे असा प्रश्न निर्माण होतो. अशा वेळी सत् काय आणि असत् काय हे अगोदर ठरवावे लागते. आणि ते ठरले की स्वतःचा विचार न करता ठामपणे सत्ची बाजू घेण्याशिवाय गत्यंतर उरत नाही. मग या सत्ची बाजू घेत असताना त्या असत्च्या बाजूला जर काही आदर्श उभे असतील, तर त्यांनाही विरोध करावा लागतो. अन्यथा लढा देण्याऱ्या गटाचे गटत्वच धोक्यात येऊन असत्चा विजय होण्याचा संभव असतो.

या साऱ्याचा विचार करून महाभारतात कृष्णाने गीता सांगितली आणि अर्जुन युद्धाला तयार झाला. मग अठरा दिवस युद्ध झाले. युद्धाच्या पहिल्या दिवसापर्यंत पांडवांनी नीतीचा भंग कुठेही केलेला नाही. अशा या पांडवांचे युद्धकाळातले कर्तृत्व मात्र किती नीतिविरोधी आहे, ते पाहाण्यासारखे आहे. बिचारे नकुल आणि सहदेव यांचे नाव घ्यायचे कारण नाही. पण धर्म, भीम आणि अर्जुन या तिघांच्या हातून आपल्या गीतापूर्व नीतिमत्तेला हरताळ फासला गेला आहे. अर्जुनापासून सुरुवात करू या. भीष्म कसे मेले ? त्यांना अर्जुनाने कसे मारले? त्याच्या गीतापूर्व नीतिमत्तेशी त्याने केलेला भीष्मवध सुसंगत वाटतो का? हे प्रश्न. उत्तरे अपेक्षित नाहीत. धृष्टद्युम्नाने द्रोणाचार्यांना कसे मारले? केव्हा मारले? आधी अश्वत्थामा नावाच्या हत्तीला मारून

मुद्दाम एक भूमका उठवली गेली. 'अश्वत्थामा हतः' ही बातमी खरी आहे की खोटी हे कुणाला विचारायचे. तर सत्यसंग युधिष्ठिरच खरे बोलेल म्हणून द्रोणाचार्यांनी त्याला विचारले. आणि युधिष्ठिर म्हणाला, "अश्वत्थामा हतः नरो वा कुंजरावा." हे सारे कृष्णाचे कारस्थान होते असा प्रवाद आहे. असेलही, पण न जाणता का होईना युधिष्ठिराकडून खोटे बोलले गेले. ते ऐकताच द्रोणाचार्यांनी शस्त्रे टाकली आणि अशा परिस्थितीत धृष्टद्युम्नाने त्यांचा शिरच्छेद केला. यात कोणते धर्मयुद्ध घडले? असे म्हणतात की पूर्वी धर्माचा रथ जमिनीच्या वर चार बोटे चालायचा. या असत्यानंतर तो जमिनीवर चालू लागला. (कदाचित युधिष्ठिररूप शुद्ध सत्त्वांशाचे अस्तित्व व्यासांच्या वास्तव दृष्टीला खटकले असावे. म्हणूनच त्यांनी या तमांशाची भेसळ करून त्याला वास्तवातील माणसांच्या मालिकेत आणून बसविलेले दिसते.) कर्णवधाचा उल्लेख मागे आलेला आहेच. शिखंडीच्या रूपाने आपले मरण आपल्यासमोर उभे आहे हे माहीत असताना भीष्म त्याच्यावर शस्त्र उचलीत नाहीत. या पार्श्वभूमीवर निःशस्त्र कर्णावर अर्जुनाने केलेले शराघात कसे दिसतात? त्यात कोणता धर्म दिसतो? नीतीची कोणती प्राणभूत तत्त्वे दिसतात? धर्मार्जुनाचे हे झाले. भीमाच्या नीतीची परीक्षा भीम-दुर्योधन गदायुद्धात होते. गदायुद्धात कमरेखाली आघात करीत नाहीत. तरीही भीमाने दुर्योधनाची मांडी फोडून मारले. त्याचे समर्थक सांगतात की त्याने त्याची मांडी फोडण्याची प्रतिज्ञा केली होती. पण अशा नीतिविरोधक प्रतिज्ञा करून, कोणत्याही अनीतीचे समर्थन करता येईल. पण याहीपेक्षा एक भयंकर प्रकरण ते दुःशासनाच्या रक्तप्राशनाचे. त्याला मारल्यानंतर भीमाने सर्वांसमक्ष त्याच्या रक्ताचे आचमन घेतले आहे. हे नररक्ताचे आचमन आहे एवढे लक्षात ठेवायला हवे. त्या काळी नरभक्षणाला जबर शिक्षा होती. नरभक्षकांना राक्षस म्हणत असत. कल्माषपादाला राक्षसत्वाचा शाप मिळाल्यानंतर त्याला राज्य सोडावे लागले, राणी सोडावी लागली, असे सांगतात. त्याचीच राणी मदयंती. तिच्या पोटी वसिष्ठाकडून नियोगाने पुत्रप्राप्ती करून त्याला आपला वंश चालवावा लागला. भीमाने किती भयंकर कृत्य केले होते, त्याची कल्पना यावी म्हणून वरील दाखला दिला आहे. भीमाच्या या कृत्याचा साधा निषेधही युधिष्ठिर किंवा कृष्ण यांनी केलेला नाही.

हे सारे पाहिल्यानंतर एक शंका येणे साहजिक आहे. कृष्णाने पांडवांना नीतीकडून अनीतीकडे नेण्यासाठी का गीता सांगितली? तसे जर असेल तर प्रश्नच मिटला. पण तसे नसेल तर भगवद्गीतेचा अर्थ लावण्यात आपण कुठेतरी चुकत आहोत. स्वतः कृष्णाने आपल्या अर्जुनाशी झालेल्या संवादाचे वर्णन 'धर्म्यं संवादम्' म्हणून

केले आहे. टिळकही गीतारहस्याचे इंग्रजी नाव 'The Hindu Philosophy of Life, Ethics & Religion' असे देतात. अर्थात, गीतेमध्ये या तिन्ही गोष्टींचे वर्णन आले आहे हे नक्की. पण गीतेचा मूळ उद्देश काय? युद्ध नाकारणाऱ्या अर्जुनाला युद्धासाठी प्रवृत्त करणे हा त्या संवादाचा मूळ उद्देश होय. त्या संवादातून जर कोणी फक्त संन्यासयोगाचा अर्थ काढीत असेल तर कुठे तरी चुकत आहे हे नक्की. युद्ध कशासाठी? राज्यप्राप्तीसाठी युद्ध. तो हेतू सिद्ध करण्यासाठी उपदेश करीत असताना त्या अनुषंगाने मोक्षादींचा उल्लेख येईल किंवा आला असेल. पण तो काही गीतेचा मूळ उद्देश होऊ शकत नाही. अर्जुनाचा प्रश्नही ज्ञान, संन्यास, मोक्ष यासंबंधी नाही. त्याचा प्रश्न कर्तव्याकर्तव्यासंबंधीचा आहे. त्या कर्तव्यांचा संबंध व्यक्ती व समूहाशी येतो. जर या दोहोंमध्ये विरोध आला तर काय करायचे हे सांग, ही त्याची शंका आहे. म्हणूनच कृष्ण भगवद्गीतेत व्यक्तिकेंद्री कर्तव्याच्या मर्यादा सांगत असताना दिसतो. ज्या वेळी माणूस व्यक्तिकेंद्री कर्तव्य करीत असतो, त्या वेळी नेहमी त्याचा स्वार्थ त्यात गुंतलेला असतोच. ज्या वेळी तो एखाद्या समूहाचा घटक म्हणून उभा राहातो त्या वेळी समूहाचा स्वार्थ बलवान ठरतो आणि त्या मानाने व्यक्तीचा स्वार्थ अधू होत जातो. समूह जसजसा मोठा होत जातो तसे तसे व्यक्तिस्वार्थाचे हे परिमाण कमी झालेले आपल्याला दिसेल. ज्या क्षणी माणूस विश्वात्मक होतो, त्याच क्षणी त्याचा स्वार्थ शून्याकडे कलतो. स्वार्थाचा आविष्कार नेहमी कर्मफलात होत असतो. म्हणूनच कदाचित भगवद्गीतेत कर्मफलत्यागाचा महिमा गायला गेला असावा. तत्त्वज्ञानाच्या परिभाषेत ते बरोबर आहे. ज्या समूहातील नेतृत्व व्यक्तिगत स्वार्थाचा त्याग करू शकत नाही, त्या समूहाच्या सामूहिकतेला आणि म्हणूनच त्याच्या अस्तित्वाला धुपणी लागल्याची उदाहरणे जगाच्या इतिहासात नमूद आहेत.

गीता हा अनुवाद व्यावहारिक भाषेत करून सांगते, निदान सुचवते. हे तिचे महात्म्य आहे. धृतराष्ट्र संजयाला प्रश्न विचारीत असताना कुरुक्षेत्रावरील समोरासमोर उभ्या राहिलेल्या दोन पक्षांचा उल्लेख 'मामकाः' आणि 'पाण्डवाः' म्हणून केला आहे. इथे 'मामकाः' शब्दाच्या वाच्यार्थाला महत्त्व आहे. माझ्या बाजूचे हे सगळे माझेच असतील असे नाही. ते माझ्या गटात असतील एवढे नक्की. याच ठिकाणी कौरव-पांडव युद्धाला दोन परस्परविरोधी गटांच्या युद्धाचे रूप येते. त्या गटांचा एथनॉसही ठरतो आणि इथॉसही ठरतो. त्यांच्या इथॉसमध्ये तर निश्चितच फरक आहे. धार्तराष्ट्रांच्या नीतीचा इथॉस हा कणिकनीतीचा इथॉस आहे. पांडवांची नीती त्या इथॉसशी कोणतेच नाते सांगू शकत नाही. पण अशा या दोन विभिन्न इथॉसचा संघर्ष आला की निव्वळ जगण्यासाठीसुद्धा पांडवांनाही कणिकनीतीशी तडजोड

करावीच लागते. ती तशी न केली तर जिथे स्वतःचाच सर्वनाश संभवतो तिथे कोणत्या इथॉसचे संरक्षण, कोण करणार, आणि ते कसे होणार? गीतोत्तर महाभारतामध्ये प्रत्येक ठिकाणी पांडवांच्या विशुद्ध नीतीने या कणिकनीतीशी तडजोड केलेली दिसेल.

'कणिकनीती' हे आदिपर्वातील प्रकरण. पांडवांची लोकप्रियता पाहून धृतराष्ट्राला काळजी उत्पन्न झाली. आता आपल्या संततीला राज्य कसे मिळेल, ते मिळवण्यासाठी काय करावे, म्हणून त्याने आचार्य कणिकांना बोलावून त्यांचा सल्ला विचारला. कणिकाने त्याला दिलेला सल्ला म्हणजे 'कणिकनीती'.

पुढे दुर्योधनाने पांडवांवर जे जे प्रयोग केले आहेत त्या सर्वांची गणना कणिकाने आपल्या कूटनीतीत केलेली दिसेल. कणिकाने हे सारे सांगितले. धृतराष्ट्राने ते सारे दुर्योधनाकरवी करवून घेतले. ते सारे कशाकरता? ते सारे गीतेतील 'मामकाः'च्या हितासाठी होते. अशा या गटाचा नेता म्हणून दुर्योधन कुरुक्षेत्रावर उभा होता. आणि त्याच्या विरुद्ध होता युधिष्ठिर. ज्याला कणिक या नावाचेच वावडे होते.

अशी युद्धे असमबल युद्धे असतात. कारण शेवटी काट्यानेच काटा निघतो. ज्याला अनीतीचे काटे काढायचे असतात त्याला व्यवहारातही तिच्याशी तडजोड करावी लागते. त्या तडजोडीचे मार्ग आणि तिचे परिणाम भगवद्गीतेत श्रीकृष्णाने सांगितले आहेत. ही तडजोड करीत असताना त्या तडजोडीचे साध्य काय? कारण शेवटी पुण्य किंवा पाप हे कार्याच्या हेतूने ठरते. संस्कृतमध्ये एक सुभाषित प्रसिद्ध आहे.

"मनसा क्रियते पापं। न शरीरकृतम् कृतम्।
येनैवालिंग्यते कांता। तेनैवालिंग्यते सुता॥"

दोन्ही आलिंगनांच्या पद्धतीत फरक नसतो. पण बायलीला दिलेले आलिंगन, हे मुलीला दिलेल्या आलिंगनापेक्षा वेगळे का असते? तर या दोन्ही आलिंगनांतील मनांच्या धारणा वेगळ्या असतात. जी गोष्ट या दोन आलिंगनांची तीच पापपुण्याची. कणिकनीतीचा कायमचा पराभव करण्यासाठी पांडवांनी त्याच नीतीचा आश्रय घेतलेला दिसेल. नीतीच्या दृष्टीने 'कणिकनीती' म्हणजे नीतीचा नकार होय. कधी कधी नीतीलाही ज्या तडजोडी कराव्या लागतात, त्या अशाच गीतेतल्यासारख्या असतात. तिथे जशास तसे हा प्रकार नसतो. प्रकार असतो तो जितक्यास तितकेचा. काटा काढण्यासाठी हातात घेतलेला काटा, पायातला काटा निघाल्यानंतर मोडून दूर कोठे उकिरड्यावर फेकावा लागतो. तसे न करता जर तो तिथे जवळच टाकला तर कदाचित काल ज्याने काटा निघाला, तो आज आपल्याच पायात रुततो. युद्धानंतर ब्रह्मास्त्र वापरणाऱ्या अश्वत्थाम्यासारख्या अविचारी माणसांची जात, हा मानवजातीला मिळालेला शाप होय. तिला कुठे थांबावे हेच कळत नाही. आणि म्हणून तिच्यामुळे

जग तर दुःखी होतेच, पण त्या जातीची माणसे स्वतःदेखील दुःखातून बेलाग निसटत नाहीत.

नीतीचा भाग असतो तो तो शाश्वताचा असतो. चिरंतनाचा असतो. म्हणून झगडा होतो तो तात्कालिकात आणि चिरंतनात. क्षणिकात आणि शाश्वतात. त्या दोहोंच्या मर्यादा कशा ठरवायच्या? शाश्वताचा विचार केला की व्यक्तीचा लोप होत जातो, हे आपण वर पाहिलेच. म्हणून भगवद्गीता व्यक्तीचा लोप सांगते. म्हणजेच कर्म - फल त्याग सांगते. तिच्या नीतीप्रमाणे ज्या कर्मात करणाऱ्यांचा कोणताही स्वार्थ गुंतलेला नाही त्याच्या पाप-पुण्याचा संपर्क त्याला होत नाही, कारण तो पापाचाही धनी नसतो आणि पुण्याचाही नसतो. जोपर्यंत कर्तव्य म्हणून सत्कर्मेच करावी लागतात, तोपर्यंत पापपुण्याच्या प्रश्नांना आकारच येऊ शकत नाही. असत्कर्मे नशिबी आली की मग तदनुषंगिक पाप आपल्याला भेडसावते. ''यस्य नाहंकृतो भावो बुद्धिर्यस्य न लिप्यते। हत्वापि च इमांल्लोकान् न निहन्ति न बद्ध्यते''. ज्याच्याजवळ मी केले हा अहंकार नाही आणि ज्याची बुद्धी त्या अहंकाराने किटत नाही, त्याने या सर्व जगाला जरी ठार केले तरी तो त्याला ठार करीत नाही आणि त्या पापामुळे तो बांधलाही जात नाही. जगातील सर्व समाजधुरीणांना या सिद्धांताबरहुकूम वागावे लागले आहे. तसे ते न वागते तर त्यांच्या हातून जे जे समाजकल्याण झाले ते न घडते.

कृष्ण अर्जुनाला तसेच लढण्यासाठी सांगत आहे. त्याने नुसतेच त्याला लढायला लावले असे नाही, तर अनेक वेळा तसे लढण्याचे पांडव टाळीत असताना त्याने त्यांना इशारे देऊन नीतिविरोधी मार्गाकडे जायला लावले आहे. दुर्योधन - भीम युद्धात स्वतःच्या मांडीकडे इशारा करून, भीमाला आपल्या प्रतिज्ञेची आठवण कृष्णाने करून दिली. कर्णवधाच्या वेळी अर्जुन भांबावलेला दिसताच 'तदा धर्मः क्व ते गतः' हा प्रश्न कर्णाला विचारून त्याच्या पापांची यादी कृष्णाने मुद्दाम वाचली आहे. अर्जुनालाच चेव यावा हा त्याचा हेतू होता. जयद्रथ वधाच्या वेळी सूर्याला झाकणे ही क्लृप्तीही कृष्णाचीच. आणि सर्वात मोठे प्रकरण द्रोणवधाचे. हे करीत असतानाच अर्थातच तत्त्वज्ञान सांगणे क्रमप्राप्त होते. कारण नीतीचा संबंध धर्माशी आणि म्हणूनच तत्त्वज्ञानाशी पोहोचतो. परिणामतः यातूनच आत्मानात्म विचार उद्भवतो. आणि मग त्या दोघांचे चिरंतनत्व सांगावे लागते. 'न जायते म्रियते' त्यांनी सांगितले ते यासाठी.

गीतेच्या शेवटी कृष्णाचे एक महद्वाक्य आहे. ''इति ते ज्ञानमाख्यातं गुह्याद् गुह्यतरं मया। विमृश्यैतदशेषेण यथेच्छसि तथा कुरु॥'' नीती कधीही अशी कुणाच्या इच्छेवर सोडीत नाही. ती नेहमी आज्ञार्थात बोलते. ज्या वेळी विशुद्ध नीती न सांगता तरतमाचा आश्रय घ्यायचा असतो, त्याच वेळी कर्त्याचा विचार व इच्छा ह्यांना

प्राधान्य मिळते. यावरूनच कृष्णाने अर्जुनाला विशुद्ध नीतिशास्त्र सांगितलेले नाही, तर व्यवहार सांगितलेला आहे असे वाटते. निदान माझी तरी धारणा ती आहे. व्यवहार नेहमी यशस्वी होतो. याउलट शुद्ध नीतीच्या नशिबी युधिष्ठिराचे हाल येतात. ही जगाच्या इतिहासाची साक्ष आहे. भारतीय समाज गीतेचा व्यवहार विसरला आणि गीतेच्या व्यवहाराला नीतिशास्त्र समजून बसला. म्हणूनच शेवटी राज्य तर सोडाच पण स्वत्वच घालवून बसला. पांडवांनी राज्यही राखले होते व स्वत्वही राखले होते. अर्थात, हा व्यवहार करीत असताना कृष्णाने त्या व्यवहाराच्या मर्यादाही स्पष्ट केलेल्या आहेत. कृष्णाने नीती आणि व्यवहाराचा हा समन्वय साधला आहे. म्हणूनच तो संजयाचा प्रख्यात श्लोक "यत्र योगेश्वरः कृष्णो यत्र पार्थो धनुर्धरः। तत्र श्रीर्विजयो भूतिर्ध्रुवा नीतिर्मतिर्मम॥" माणसाने एक डोळा ध्रुवाकडे ठेवून व दुसरा डोळा जमिनीकडे पहात जीवनात चालायचे असते हेच भगवंताने अर्जुनाला शिकवलेले दिसते. जग दोन्ही डोळे जमिनीकडे ठेवून चालू लागले की त्याला ध्रुव दिसेनासा होतो. तो दिसला नाही की माणसे भरकटतात. दोन्ही डोळे ध्रुवाकडे रोखून चालले तर जीवनातल्या खाचखळग्यांनी तो माणूसच जायबंदी होतो, असे नव्हे तर समाजही जायबंदी होतो. भगवद्गीताच नव्हे तर सारे महाभारत एक मध्यम प्रतिपदाचा मार्ग सांगते, ज्यामुळे 'इह'ही साधते आणि अमूर्तही. 'इथे' आणि 'तिथे'ला साधणाऱ्या सुखाच्या राजमार्गाला धर्म म्हणतात. महाभारत तो राजमार्ग दाखवते हेच त्याचे जगावेगळे वैशिष्ट्य. महात्मतेच्या दृष्टीने हा झाला या ग्रंथाचा अत्यंत महत्त्वाचा विशेष.

महाकवी कालिदास

लीला अर्जुनवाडकर

आपले फार मोठे सुदैव असे आहे की आपल्याला इतिहासाच्या दृष्टीने कालिदासाची काही म्हणजे काहीही माहिती नाही. त्यामुळे त्याच्या वाङ्मयाची केवळ आणि अस्सल वाङ्मयीन अशीच विचारणा होत राहिली. चरित्रात्मक, मानसशास्त्रीय, सामाजिक अशा समीक्षेचे अवांतर आणि फालतू मुद्दे तीत कधी मिसळले नाहीत. आपल्याला निश्चितीने माहिती आहे ते फक्त त्याचे नाव—'कालिदास'. या नावाची लखलखीत, बावनकशी सुवर्णमुद्रा लेऊन आपला फक्त वाङ्मयसंभार, निखळ कलासौंदर्य व डोळे दिपवणारा प्रतिभाविलास यांच्या बळावर तो दोन हजार वर्षे ताठ उभा आहे. या प्रचंड कालौघात बलशाली, उन्मत्त साम्राज्येच्या साम्राज्ये धुळीला मिळाली; पण कालिदासाच्या लेखनातले एक म्हणजे एकही अक्षर फिकट झाले नाही, शेवाळलेले नाही की वाहून गेलेले नाही. कालिदासाच्या नावाने घातलेल्या करंगळीच्या शेजारची अनामिका ही आजतागायत अनामिकाच राहिली आहे.

एखादा ॲबरकॉंबी 'शताब्दी' साजरी करण्याच्या वाढत्या प्रवृत्तीवर सौम्य टीका करूनही असे म्हणेल— "These outbursts of praise in accordance with the calender, this dutiful connection of enthusiasm with multiples of a hundred may look a little factitious. But the habit of any rate shows how unmistakable, in the long run, the great poet becomes." पण केवळ ते दोन हजार वर्षे टिकून राहिले म्हणून ते चांगले काव्य आहे, असे म्हणणे स्वत: कालिदासालाच अजिबात रुचणार नाही. त्याने मालविकाग्निमित्राच्या प्रस्तावनेत म्हटले आहे—

"पुराणमित्येव न साधु सर्वं न चापि काव्यं नवमित्यवद्यम्।
सन्तः परीक्ष्यान्यतरद् भजन्ते मूढः परप्रत्ययनेयबुद्धिः॥"

काव्याचे साधुत्व - असाधुत्व काळाच्या कसोटीवर ठरत नाही. संत म्हणजे सुजाण, सहृदय रसिक, त्याची पारख करून अग्नी जसा सोन्याचा, तसा त्याचा कस ठरवतात. मूर्ख मात्र केवळ दुसऱ्यावर विसंबून त्याच्या मताची री ओढीत राहतात. आपल्याला या संतांच्या मागनि जायचे आहे आणि कालिदासाचे मोठेपण जाणून घ्यायचे आहे.

याचा अर्थ असा नव्हे की आनंदवर्धन, रवींद्रनाथ अशांचा उल्लेख, त्यांच्या मतांचा विचार वा आधार अजिबात त्याज्यच मानायचा. 'परप्रत्ययनेयबुद्धी' व्हायचे नाही म्हणजे त्यांचा विचार, मीमांसा आपल्या आकलनाच्या संदर्भात आपल्या निकषांवर पारखून घ्यायची. मूळची त्यांची असली तरी ती मते आपण विचाराने आपली केलेली असली पाहिजेत.

कालिदासापासूनच्या दोन हजार वर्षांच्या काळात तयार झालेली 'संतपरंपरा'ही काही लहानसहान नाही. कोणी त्याचा 'रससिद्ध कवीश्वर' असा गौरव केला. कोणी त्याचे काव्य 'द्राक्षापाक' या वर्गात घातले. कोणी त्याच्या वैदर्भी रीतीचे कौतुक केले. बाणभट्टाने म्हटले—

"निर्गतासु न वा कस्य कालिदासस्य सूक्तिषु।
प्रीतिर्मधुरसार्द्रासु मञ्जरीष्विव जायते॥"

आणि त्याच्या वचनांची रसाने थबथबलेल्या मंजरीशी तुलना केली. जयदेवाने त्याला 'कविताकामिनीचा विलास' म्हटले. विलास म्हणजे सर्व अस्तित्वाला व्यापून राहिलेला गोडवा—'भूषणालापगतिकर्मसु चारुता.' आनंदवर्धनाने महाकवींच्या वाणीतील 'प्रतीयमान' अर्थाचे विवेचन करताना 'लावण्य' या गुणाचा उल्लेख केला आहे. लावण्य म्हणजे असे सौंदर्य जे खऱ्या मोत्याच्या भोवती फाकलेल्या तेजोवलयाप्रमाणे सर्व अस्तित्वाला व्यापून राहाते. ते एखाद्या विशिष्ट अवयवाचे सौंदर्य नव्हे.

"मुक्ताफलेषु च्छायायास्तरलत्वमिवान्तरा।
प्रतिभाति यदङ्गेषु तल्लावण्यमिहोच्यते॥"

ही सारी कालिदासाच्या महत्तेची सहृदयांनी उल्लेखिलेली पारंपरिक वैशिष्ट्ये आहेत.

कालिदासाच्या महत्तेबाबत सद्यःकालीन असे एक काहीसे व्यावहारिक गमक उल्लेखिणे अनौचित्याचे होणार नाही. कालिदासीय वाङ्मयाच्या निघालेल्या आवृत्त्या, त्याच्या वाङ्मयाचे अनेक अंगांनी विवेचन, परामर्श, रसग्रहण करणारे ग्रंथ, लेख इत्यादी, त्यांच्या स्मृतीसाठी दरवर्षी उज्जयिनीला साजरा केला जाणारा व्याख्याने,

चर्चासत्रे, नाटके इत्यादींचा सोहळा — हा सारा त्याच्या जिवंत गुणवत्तेचा आदर आहे. कोणी कालिदासाचा उल्लेख 'विश्वकवी' म्हणून व नित्य बहुवचनानेच करतात. वल्लभदेव नावाच्या एका टीकाकाराने त्याचा दोष दाखवतानाही 'महाकवीनां प्रमादः' असा आदरार्थी बहुवचनी प्रयोग केला आहे.

एखादा लेखक - कवी सातत्याने लोकांच्या वाचनात राहातो, त्याच्या वाङ्मयाची देशी-परदेशी भाषांत भाषांतरे होत राहातात, त्याच्या वाङ्मयाविषयी ग्रंथसूची, शब्दकोश, शब्दसमन्वयात्मक अभ्यास होत राहातात — हे भाग्य किती लेखकांच्या वाट्याला येते? एखादा कालिदास, एखादा ज्ञानदेव, एखादे तुलसीदास, एखादे रवींद्रनाथ. बस. ही यादी फार मोठी होणार नाही. याच्या जोडीला साहित्यशास्त्रीय ग्रंथातील चर्चेत आवर्जून अनेक उल्लेख, प्रत्येक रचनेवर नामवंतांच्या टीका, पाठशालेतील व विद्यापीठीय अध्ययनात सातत्याने अंतर्भाव हाही कालिदासाच्या महत्तेचाच पुरावा आहे. 'काव्याच्या ज्या व्याख्येत मेघदूत बसत नाही ती आम्ही कधीही मान्य करणार नाही', असे आधुनिकांनीही बजावावे अशा दर्जाची काव्ये किती आहेत?

केवळ साहित्यशास्त्रीय, विवेचनात्मक, रसग्रहणात्मक अशाच वाङ्मयात कालिदास बंदिस्त झालेला आहे असे नाही, तर अनेक दिग्गज कवींना त्याने निर्मितीची प्रेरणा दिली आहे. तो केवळ 'trend-setter' आहे म्हणून नव्हे, तर त्याच्या मोहिनीने श्री. अरविंद, रवींद्रनाथ, गटे, मोहन राकेश, बोरकर, माधव जूलियन, कुसुमाग्रज, वसंत बापट अशा अनेकांना मुखर केले आहे. 'होतो वाचित मेघदूत कवि तो नाही केव्हा फिका' असे माधव जूलियन म्हणतात. तर बोरकर म्हणतात —

"वैभव हे अनुभविता आले किति भरूनि नयन
बनुनि मिना मनि नटले संस्कृतिचे संजीवन..."
"...तुजमुळेच मीहि आज प्रणयकविकुलावतंस
तुजसमान राजयोगी मानससरराजहंस"

'मेघदूता'चे भाषांतर करणे केवळ अशक्य आहे, हे पूर्ण माहीत असूनही भाषांतराच्या प्रयत्नात आपले हात होरपळून घेणे आणि त्याने आनंदी होणे — हीही कवींनी कालिदासाच्या अवीट मोहिनीलाच दिलेली दाद आहे. कालिदासाचा करिष्मा लाथाडणारा 'स्वादपराङ्मुख' कंटा सापडणेच कठीण. "You can deceive some for all times, all for some time, but never all for all times." हे जर खरे असेल तर दोन हजार वर्षांच्या उलथापालथीत, संस्कृतीत आमूलाग्र बदल झालेला असताना कालिदास तसाच स्थिर आहे ही गोष्ट पुराणत्व व साधुत्व एकत्र

कसे नांदते, किंबहुना खऱ्या 'साधु' काव्याला पुराणत्व नसतेच हे सिद्ध करायला पुरेशी आहे. राजशेखराने म्हटले आहे—

"सन्ति पुस्तकविन्यस्ताः काव्यबन्धा गृहे गृहे।
द्वित्रास्तु भावकमनःशिलापट्टनिकुट्टिताः॥"

पुस्तकांत लिहिलेली काव्ये घरोघर असतात, पण सहृदयांच्या काळजांच्या संगमरवरावर कोरलेली काव्ये दोन - तीनच! आनंदवर्धनासारखा विचक्षण म्हणतो—

"सरस्वती स्वादु तदर्थवस्तु निष्यन्दमाना महतां कवीनाम।
अलोकसामान्यमभित्यनक्ति परिस्फुरन्तं प्रतिभाविशेषम्॥
.... येन अस्मिन् अतिविचित्र कविपरम्परावाहिनि संसारे कालिदासप्रभृतयो द्वित्राः पञ्चषो वा महाकवयः गण्यन्ते।"

महाकवींची वाणी विलक्षण गोड व लडिवाळ अथनि ओथंबलेली असते आणि असामान्य लखलखीत अशा प्रतिभेचा प्रत्यय देत राहाते. अनेकविध कवींच्या परंपरेत कालिदासासारखे महाकवी दोन-तीनच. पाच-सहा म्हणजे शिकस्त. परंपरेनुसार 'महाकवी' हे बिरुद लावणारे भवभूती, बाण यांच्यासारखे खरोखर चांगले असे खूप कवी संस्कृतात होऊन गेले. आपापल्या परीने त्यांनी रसिकांना वेडही लावले; पण 'कविकुलगुरू' ही पदवी आणि महाकविपदाची महावस्त्रे खऱ्या अथनि लाभली व शोभली कालिदासालाच. ती अजूनही जीर्ण झालेली नाहीत. सहृदयाची, विदग्ध रसिकाची ज्याच्या बाबतीत 'भावनिबन्धना रती' जडावी, सबंध जन्म ज्याच्या सहवासात विलक्षण आनंदाने भारला जावा अशी गुणवत्ता, रसवत्ता, सौंदर्यघनता, संस्कृतिसंपन्नता किती जणांकडे असते? ज्याच्यावरून जीव ओवाळून टाकावा असा कालिदास एखादाच. म्हणून काव्याच्या तसेच संस्कृतीच्याही मूल्यमापनात कालिदास वगळताच येत नाही. कोणतीही कला हा त्या विशिष्ट संस्कृतीचा फुलोरा असतो. काव्यही त्या संस्कृतीची पार्श्वभूमी विसरले तर ते काव्य अनोळखी, उपरे, तऱ्हेवाईक वाटू लागते. म्हणून काव्याचा आस्वाद घेताना त्याचा सांस्कृतिक अनुबंधही माहीत हवा. पण त्याच वेळी महाकवी ही संस्कृतीची कक्षा ओलांडून आपल्या विशाल सौंदर्यदृष्टीने व भावबळाने सार्वजनीनही होतो. हे कालिदास व रवींद्रनाथ या दोघांच्याही बाबतीत प्रत्ययास येते.

कालिदासाच्या या महत्तेचे अल्पाक्षर आणि सारवत् सूत्र सांगायचे झाले तर त्याच्याच शब्दांत असे म्हणता येईल की त्याने जिच्यासाठी वाक् व अर्थ यांच्याप्रमाणे संपृक्त असलेल्या पार्वतीपरमेश्वरांची धीरगंभीर प्रार्थना केली, ती 'वागर्थप्रतिपत्ती' त्याला झाली होती. वागर्थप्रतिपत्ती म्हणजे काय, ती किती अंगांनी अंकुरते, बहरते,

फुलीं फुलून येते ते आपल्याला पाहायचे आहे. अर्थात फक्त शाखाचंद्रिकान्यायानेच कालिदास पूर्णांशाने आकळला असे म्हणण्याचे धाष्ट्र्य कोणी करणार नाही. करूही नये. मल्लिनाथाने म्हटले आहे—

"कालिदासगिरां सारं कालिदासः सरस्वती।
चतुर्मुखोऽथवा साक्षाद् विदुर्नान्ये तु मादृशाः॥"

कालिदास सर्वार्थाने समजून घ्यायला तो स्वतः सरस्वती किंवा साक्षात् ब्रह्मदेवच हवा. माझ्यासारख्यांचा काय पाड?

'वागर्थप्रतिपत्ती' हा तीन छोट्या घटकपदांचा एक छोटासा सामासिक शब्द. तसा साधासुधाच भासणारा. पण कालिदासीय वाङ्मय वाचून झाले की जाणवते की त्यात अवघे विश्व सामावले आहे. वागर्थाची प्रतिपत्ती मागताना कालिदासाने काही मागायचे बाकी ठेवले नाही. पार्वती-परमेश्वरांनीही देताना हातचे राखून ठेवले नाही. आणि कालिदासाने जे मिळाले त्या साऱ्याचे चोख सोने केले. 'Much have I travelled in the realms of gold' असे वाचकाने पुन्हा पुन्हा म्हणावे. असा मोठा कवी वाचकामधली कवित्ववृत्ती फुलवतो. त्याला कवी बनवतो. कवीला रचनेसाठी 'निर्मात्री' प्रतिभा लागते; तर वाचकाला 'भावयित्री'. ही भावयित्री प्रतिभा जोपासण्यासाठी 'काव्यानुशीलनाभ्यास' व त्यामुळे लक्ख निर्मळ झालेला मनाचा आरसा लागतो. त्यांच्या द्वारा वाचक कवीशी एकतानता साधतो. 'येषां काव्यानुशीलनाभ्यासवशाद् विशदीभूते मनोमुकुरे वर्णनीयतन्मयीभवनयोग्यता, ते हृदयसंवादभानः सहृदयाः।" अशा रसिकांना काव्यातील सौंदर्याच्या आस्वादाने 'सद्यःपरनिर्वृती' लाभते. विलक्षण आनंद, धुंदी व टवटवी प्राप्त होते, जी कधीही शिळी होत नाही. अशी मोहिनी, धुंदी कालिदासात सातत्याने व अधिकाधिक उत्कटतेने येत राहाते. ती स्थलकालाची बंधने ओलांडून जाणारी असते. पाश्चात्त्य महाकवी गटे असो की भारतीय महाकवी रवींद्रनाथ असो; दोघेही त्या मोहिनीने भारले जातात. या मोहिनीत कधीही एकसुरीपणा येत नाही. प्रत्येक वेळी तिला सौंदर्याचे नवे धुमारे फुटतात.

वाक् आणि अर्थ या मिथुनाची क्रीडा म्हणजे काव्य. ह्या क्रीडेसाठी कवी काही नवीन शब्द घडवीत नसतो. तो तेच शब्द वापरतो, जे भाषेत, व्यवहारात वापरले जातात. त्यांचे वाच्य अर्थ तेच असतात. 'त एव पदविन्यासास्वा एवार्थविभूतयः। तथापि नव्यं भवति काव्यं ग्रथनकौशलात्।" शब्दार्थांच्या विशिष्ट योजनेने कवी असा काही मेळ साधतो की त्यातून विलक्षण सौंदर्य निर्माण होते. काव्याची भाषा वाच्यार्थाच्या आधारावर उभी असते, पण ती त्यातच परिसमाप्ती पावत नाही. त्याच्या

पलीकडे व्यंजनेत विस्तारून ती अर्थाला असे काही झोके देते की त्याची आंदोलने आपल्याही मनात उमटू लागतात. रवींद्रनाथांनी म्हटले आहे— 'के बा शुनाइलो श्यामनाम?' यातल्या शब्दांना वाच्यार्थ आहेत. वाक्यातील शब्दांच्या कारकसंबंधाच्या आधाराने 'कुणी बरं ऐकवलं श्यामाचं नाव?' असे एक विधान तयार होते. त्यातून एक घटना आपल्याला कळते, कुणी तरी कुणाचे तरी नाव उच्चारले आहे. घटनांच्या हिशोबात ही एक अगदीच किरकोळ बाब. दिवसातून छप्पन वेळा घडणारी. छापील अक्षरात, कोशगत स्वरूपात हे शब्द सभ्य गृहस्थांसारखे, 'बाबू लोकांसारखे' आदब सांभाळून उभे असतात. पण त्यांच्या विशिष्ट गुंफणीमधून त्यांच्या अंतरातले स्पंदन आपल्यालाही उचंबळवून सोडते. कारण श्यामचे नाव राधेने ऐकलेले असते. म्हणून हे वाक्य ऐकले की श्याम व राधा आपल्या साऱ्या सांस्कृतिक भावबंधांनिशी आपल्या अंतरंगाला स्पर्श करतात. आणि ती रचना वाच्यार्थाची कक्षा ओलांडून, लौकिक भाषेची बंधने सांभाळून पण मर्यादा ओलांडून काव्याच्या क्षेत्रात प्रवेश करते. ही काव्याची 'लीलामयी सृष्टी'. ती रचिताना कवी शब्द नादमयतेत, अर्थवत्तेत, वेगवेगळ्या लयींत व सौंदर्याच्या सूत्रांत बांधत असतो. बाह्यत: — पद्यात अगर गद्यातही — बद्ध असलेले हे शब्द अंतरातून अर्थ अधिक मुक्त करीत असतात. सतारीच्या बांधलेल्या तारांतून सूर मुक्त होतात, तसे. आणि मग 'अविदितगतयामा रात्रिरेव व्यरंसीत्' या भवभूतीच्या उक्तीप्रमाणे शब्द सरले तरी अर्थांच्या, भावांच्या लडिवाळ गुजगोष्टी तशाच चालू रहातात. त्या जर नसतील तर नुसती गोष्ट, वर्तमानपत्री बातमी शिल्लक राहते. निर्जीव, निष्प्राण. मग आपण काव्याची फक्त गोष्ट सांगू लागतो. 'मालकाने रागावून नोकराला हाकलून दिले.' मेघदूत म्हणजे ही गोष्ट का? — नाही. मेघदूत त्याच्या शाब्दबंधातून, मंदाक्रांतेतून कधी तरी अलग करता येईल का?

महत्तेचे निकष शोधण्यासाठी आपण कालिदासाच्या कृतींचे विश्लेषण करणार आहोत. हे 'प्राध्यापकीय वर्गीकरण' अभ्यासासाठी आवश्यक असले तरी काव्यास्वाद ही एकजिनसी, एकरस अनुभूती असते. काव्य हे एकघन असते याचा प्रत्यय कालिदासाच्या वाङ्मयात जेवढा येतो, तेवढा अन्यत्र क्वचितच येत असेल. त्याच्या महाकाव्यासारख्या काहीशा ख्याली वळणाच्या ऐसपैस वाङ्मयप्रकारालाही हे लागू आहे. मग 'दृश्य' काव्य असलेल्या त्याच्या नाटकांबद्दल काय सांगावे? कालिदासाची आकृतिबंधाची (formची) जाणीव इतकी विलक्षण आहे की त्याच्या नाटकाच्या वेगळ्या रंगावृत्ती करताच येत नाहीत. इतके त्यात कमाल व किमान एकरूप झालेले असते. वाङ्मयात ज्या ज्या गुणस्वरूप गोष्टी असतात, अंगभूत घटक असतात त्या

साऱ्यांचा पूर्ण तोल साधून त्यांचे एकजिनसी रसायन बनवण्याचे, सुंदर गोफ गुंफण्याचे कालिदासाचे कौशल्य खरोखर अजोड आहे. ना त्याच्यापूर्वी असे पाहायला मिळाले, ना त्याच्यानंतर. एवढेच नव्हे, खुद्द त्याच्या सर्व कृतींत एकसारखीच उत्तुंग भव्यता दिसते. नवखेपणा, अननुभवीपणा, वाढीच्या पाऊलखुणा, कमी-अधिक दर्जा हे त्याला जवळजवळ माहीतच नाही. "In Kālidāsa we are introduced at once to something new which no one hit upon before, something perfect which no one achieved, something incomparably great and enduring for all time." त्याने विणलेल्या कोणत्याही सणंगात विसंगतपणा, विसविशीतपणा नावालाही नाही. आपल्याला त्याच्या कोणत्याही रचनेची वेगळ्या रीतीने कल्पनाही करता येत नाही. श्री. अरविंद म्हणतात — "It is this carefully artistic and highly cultured type of poetic creation that reached its acme of perfection in the poetry of Kālidāsa. This pre-eminence proceeds from two qualities possessed in a degree only to be paralleled in the works of the greatest world-poets and not always combined in them in so equable a harmony and so adequate, a combination of execution and substance" तंबोरा उत्तम लागला म्हणजे त्यातून गंधार ऐकू येतो. त्याच्या अनुरणनातून अन्य स्वर. तशी अनुरणने व संवाद (resonances & consonances) यांनी कालिदासाच्या वाङ्मयातील वातावरण विलक्षण सुरेल बनलेले आहे. हे तो एका शब्दानेही कसे साधतो हे पाहण्यासारखे आहे.

कमीत कमी शब्दांत जास्तीत जास्त अर्थ व्यक्तवीत राहणे, कालिदासाच्याच शब्दांत 'लघुसंदेशपदा सरस्वती'च्या द्वारा, सौंदर्याची सतत उधळण करीत राहणे हे कालिदासाचे खास मोठेपण आहे. या अशा अर्थाला नितांतसुंदर असे वाग्रूप देताना तो एक जिवंत इंद्रियसंवेद्य (sensuous) अशीही पातळी देतो. ज्या उपमेवरून त्याला 'दीपशिखा कालिदास' हे नाव मिळाले ती उपमा (रघु. ६.६७) या संदर्भात विचारात घेण्यासारखी आहे. इंदुमतीचे तेजस्वी लावण्य, दोन्ही बाजूला उच्चासनावर बसलेले (स्थिर) राजे, त्यांच्यामधून हिंडणारी, आपल्याला वर निवडू इच्छिणारी इंदुमती, राजेलोकांची तिने आपल्याला निवडावे ही अपेक्षा व ती पुढे गेल्यावर झालेला अपेक्षाभंग — हे सारे राजवैभवाला शोभेल अशा भरजरी रीतीने कालिदासाने वर्णिले आहे. उपमाही राजमार्गावरच संचार करणाऱ्या दीपशिखेची आहे. इंदुमती पुढे गेल्याने काळ्याठिक्कर पडलेल्या राजांना राजमार्गावरच्या प्रचंड प्रासादांची उपमा दिली आहे.

या उपमेतला उंचीचा, गतीचा व स्थिरतेचा अनुबंध, तेजाची व तेजोहीनतेची जाणीव, या साऱ्याला एक sensuous quality आहे. पुढे आठवा सर्ग वाचला की या उपमेचा आणखी एक अनुरणनात्मक पैलू नाट्यवंचनेने जाणवतो. इंदुमतीने अजाला निवडले. ती त्याला लाभली. पण ती इतक्या आकस्मिकपणे एखाद्या तेजाच्या लोळासारखी त्याच्या आयुष्यातून निघून गेली, की तोही कायमचा विवर्ण होऊन गेला. इथेही अजाला उपमा 'सौधा'चीच दिलेली आहे. (रघु.८.९३). शोकशंकूने त्याचे काळीज फोडून काढले. वडाच्या अंकुराने राजवाड्याची चुनेगच्ची फोडावी, तसे. खरे तर येथे शब्दही वेगळे आहेत, पण अर्थाचे अनुरणन, इंद्रियसंवेद्यता, नाट्यवंचना, — इतरही अनेक औचित्ये यात एकवटली आहेत.

"This marvellous result is made possible because kālidāsa's works reveal a rare balance of mind which harmonises the artistic sense with the poetic and results in the practice of singular moderation. No other Sanskrit poet can approach him in the command of that mysterious instrument, the measured word... The result is a fine adjustment of sound and sense, a judicious harmony of word and idea to a point not often reached by other Sanskrit poets." या बाबतीत भवभूतीशी तुलना हा एक मुद्दा मोठा उद्‌बोधक ठरेल. कालिदास कोणताही मुद्दा पाल्हाळाने सांगणार नाही. पुनरुक्ती तर चुकूनदेखील करणार नाही. केवळ आपल्याला सुचते, शब्दांत, कल्पनांत गुंफता येते म्हणून ढिगाराभर सांगत बसणार नाही. उलट, भवभूतीकडे काव्यात्मक संयम मुळीच नाही. एखादी कल्पना सुचली म्हणजे तिचा मोह त्याला सोडवत नाही. पुनरुक्तीची त्याला तमा नसते. त्याचीही सौंदर्यस्थाने, बलस्थाने आहेत हे खरे, पण त्याची भिस्त अधिक करून वाच्यार्थावर असते. कालिदासाची, शेक्सपिअरप्रमाणे, व्यंग्यार्थावर. म्हणून कालिदासाला जेमतेम एकतृतीयांश अंकात जे पुत्राभिज्ञान अतिशय परिणामकारकतेने रंगवता आले आहे, त्यासाठी भवभूतीने तीन अंक वेचले आहेत. भवभूतीचा राम अनेक वेळा मूर्च्छित पडतो. कालिदासाच्या रामाचे डोळे फक्त अश्रूंनी भरून येतात. त्याचा राम हा खऱ्या अर्थाने करुण, धीरोदात्त नायक बनतो. कालिदासाच्या अपरिमित व्यंजनेने तेथील कारुण्य विलक्षण गडद होते.

आपाततः सारख्या असणाऱ्या प्रसंगांतील वेगळेपण नेमके टिपून घेणे आणि त्यावर भर देणे या कालिदासाच्या वैशिष्ट्याचे एक हृद्य उदाहरण रघुवंशाच्या तिसऱ्या आणि चौदाव्या सर्गात सापडते. सुदक्षिणा आणि सीता या दोघींचा गर्भिणीभाव या सर्गात.

आलेला आहे. सुदक्षिणेचे वर्णन बारा-तेरा श्लोकांत अतिशय बारकाईच्या तपशिलांनी — बॅशॅमच्या शब्दांत 'with luxurious frankness' — पण म्हणजे असुंदर नव्हे — केले आहे. तर सीतेचे फक्त तीन श्लोकांत. खरे म्हणजे राम व दिलीप दोघेही अपत्यप्राप्तीच्या मनोरथाबाबत विलंबितफल. पण सुदक्षिणेचे वर्णन इतक्या तपशीलवार — तेही दिलीपाच्या दृष्टीने करून झाल्यावर, ते पुन्हा करण्यात काय खुमारी आहे? सीता व सुदक्षिणा यांच्या गर्भिणीभावात शारीरदृष्ट्या तर काहीच फरक नाही. म्हणून कालिदासाने सीतेच्या वर्णनात ठळक भर दिला आहे तो तिच्या डोहळ्यांवर, त्यातील नाट्यच्छद्मामुळे. ते दोहद पुरते झाले, पण किती विपरीत रीतीने! कवी म्हणून कालिदासाचे लक्ष नेमके तिकडे गेले. चोखंदळ निवड हे कवीचे फार मोठे बळ असते.

याच संदर्भात आणखी एक गोष्ट. एकूणच संस्कृत वाङ्मयावर व कालिदासावरही नेहमी असा आक्षेप घेतला जातो की सूर्य, चंद्र, कमळ, समुद्र, लता, वृक्ष इत्यादी तीच तीच ठराविक (hackneyed) उपमाने येऊन येऊन हे वाङ्मय अगदी साचेबंद झाले आहे. बाकीच्या कवींचा विचार येथे प्रकृत नाही. पण कालिदासापुरते तरी हे म्हणणे पूर्ण चुकीचे आहे. एक तर कालिदासाचा अलंकारांचा व उपमानांचा कोश भरपूर समृद्ध आहे. आणि दुसरे म्हणजे आपाततः तेच उपमान जरी आले तरी ते प्रत्येक ठिकाणी नवे रूप, नवा डौल घेऊन, नवे कोंदण घेऊन येते. (रघु. ३.७ व १४.५४)

तत्त्वज्ञ काय, कवी काय — दोघांनाही साक्षात्कारच व्हावा लागतो. मात्र तत्त्वज्ञाला झालेला साक्षात्कार हा जरी मंगल सौंदर्यातच परिणत होत असला तरी त्याला शब्दांच्या पलीकडे नेतो व मौनात विश्रांत होतो. कवीची साक्षात्काराची अनुभूती मात्र मागे फिरून सौंदर्याचे लेणे लेऊन शब्दरूपाने परिणत होते. वाल्मीकींच्या कथेचे हेच मर्म आहे. वाल्मीकींच्या शोकाने ज्याच्यासाठी श्लोकरूप घेतले तो पक्षी, त्याच्यासाठी ज्याने विलाप केला तो दुसरा पक्षी, दोघेही काळाच्या उदरात गडप झाले. निषादाचीही तीच गत झाली. पण कवीची कथा व कवीचा शापही अनंताच्या अंतरंगात झंकारत राहिला. तोच व्याध सतत वेगवेगळी रूपे घेऊन वावरत असतो आणि आदिकवीचे असंख्य अवतार असलेले अनेक कवी तो शाप ध्वनित करीत असतात. त्याचे शब्दरूप जेवढे अधिक प्रभावी, जिवंत , सुंदर तेवढा रसिकालाही ब्रह्मास्वादसहोदर आनंद प्राप्त होतो. वाङ्मय असे 'आनन्दनिष्यन्दी' असणे हे त्याच्या मोठेपणाचे गमक आहे. कालिदास वाल्मीकींचा उल्लेख अतिशय आदराने करतो. त्यांच्यासमोर आपणाला स्वतःला खुजा, वामन म्हणवून घेतो. पण वाल्मीकींनाही

असा वारस लाभल्याबद्दल धन्यता लाभावी, अशी असामान्य गुणवत्ता त्याच्या ठिकाणी आहे. एस. के. दे म्हणतात, "In making a general statement of Kālidāsa's achievement as a poet, one feels the difficulty of avoiding superlatives; but the superlatives in this case are amply justified. Kālidāsa's reputation has always been great, and this is perhaps the only case where both Eastern and Western critics, applying not exactly analogous standards, are in a general agreement ... the agreement shows that Kālidāsa has the gift of a great poet and like all great poetic gifts, it is of universal appeal." यानुसार मागोवा घेतला तर आपण शब्द, निकष कुणाचेही वापरले — म्हणजे आनंदवर्धन, मम्मट अशा भारतीय साहित्यमीमांसकांचे, किंवा लाँजायनस, ॲबरकाँबी, लँगर अशा पाश्चात्त्य समीक्षकांचे — तरी कालिदासाची गुणवत्ता आणि महत्ता कळायला आणखी मदत होईल.

कवी आपली कथानके स्वत: निर्मितो किंवा दुसरीकडून घेतो. शेक्सपिअरप्रमाणे कालिदासानेही आपल्या सर्व कथावस्तू दुसरीकडून घेतल्या आहेत.(कदाचित हा त्याच्या काळाचा व भोवतालच्या सामाजिक चौकटीचाही प्रभाव असेल. पूर्ण नवीन निर्मिती लोकांना कदाचित रुचली नसती.) काही कल्पनांसाठीही तो दुसऱ्यांचा ऋणायित आहे. वाल्मीकी, व्यास, भास, ऋग्वेद, ब्राह्मणे, पुराणे ही त्यांतली काही नावे. पण ज्यामुळे तो 'कालिदास' बनला ते सारे मात्र खास त्याचेच आहे. तो ऐकतो, पाहातो, वाचतो, मनन करतो आणि प्रतिभेच्या मुशीतून सारे नवीन करून बाहेर काढतो. खरे तर प्रत्येक कलाकृती पूर्णपणे स्वतंत्र असते, तिची कोणाशी तुलना करू नये. स्वायत्त आकृतिबंध, अंगभूत संकेत, गुणवत्ता यांचे निकष तिला लावावेत. पण तरीही आताच्या संदर्भात मूलाधारांशी तुलनेचा विचार प्रकृत अशासाठी ठरतो की त्यामुळे कवीच्या निर्मितीचे नेमके स्वरूप कळायला मदत होते.

व्यासांच्या शकुंतलोपाख्यानातील दुष्यंत आणि शकुंतला दोघेही ढोंगी, स्वार्थी, रोखठोक व्यवहारी आणि आपमतलबी आहेत. कालिदासाचा दुष्यंत कर्तव्यदक्ष, सदसद्विवेक व न्यायाची बुद्धी जागृत असणारा 'आर्य' राजा आहे. शकुंतला एक अश्राप, निरागस, पोरकी पोर. विलक्षण संकटाच्या दारुण आघाताने एका फार समंजस आणि मोठ्या मनाच्या स्त्रीत तिचे रूपांतर कालिदासाने केले आहे. त्यासाठी अंगठी व दुर्वासाचा शाप यांची कल्पना कालिदासाला बहुधा अमृतसिद्धियोगावरच सुचली असावी. खरी निर्मिती म्हणजे काय हे यावरून स्पष्ट होईल. शाकुंतलाचा पाचवा

अंक तर नाट्यसंघर्षाचा एक अप्रतिम नमुना म्हणून मुद्दाम उल्लेखायला हवा. न्यायासनावर न्याय देण्यासाठी बसलेला न्यायाधीश — दुष्यंत. समोर आरोपी — दुष्यंतच. समोर सारे सारे खरे सांगणारी पण पूर्णत: खोटी, कुलटा ठरलेली शकुंतला. फिर्यादीला न्याय द्यायचा आहे, पण आरोपीलाही अन्याय होऊ द्यायचा नाही, या पेचात सापडलेला न्यायाधीश दुष्यंत — असा हा संघर्ष ही कालिदासाची खास निर्मिती आहे. या संदर्भातले कालिदासाचे मोठेपण असे आहे की तो कुणाचीही बाजू घेत नाही. त्याचे संघर्ष इतके धारदार व पेचदार असतात, त्यात गुंतलेल्या बाजू इतक्या बिनतोड असतात की त्यामुळे त्यातून बाहेर पडणे मुष्किल होते. पण हा असाही तिढा तो विलक्षण कौशल्याने सोडवतो. त्यामुळे वाचक आणखीच स्तिमित होतो.

रघुवंशाच्या संदर्भात निर्मितीचे हेच सूत्र दिसते. कालिदास वाल्मीकीला फार मानतो, हे खरे; पण रामायणातला मुख्य कथाभाग त्याने अनुष्टुभातल्या एका धावत्या सर्गातच संपवला आहे. मात्र रघुवंशाचा तेरावा सर्ग हे एक 'मिनिमेघदूत'च आहे. ही त्याची खास देखणी निर्मिती. बाराव्या सर्गातल्या अपहरणाच्या, मनस्तापाच्या, वियोगदु:खाच्या वेदना आणि चौदाव्या सर्गातला सीतापरित्याग या दोहोंच्या मध्ये 'पुष्पकविहार' हा तेरावा सर्ग म्हणजे अक्षरश: अमृताची शिंपडण आहे. "The episode is a poetical study of reminiscent love in which sorrow remembered becomes bliss." या सर्गामुळे चौदाव्या सर्गातील सीतात्यागाची दारुणता विरोधलयाने आणखी उठावदार होते. तसेच पंधराव्या सर्गातील सीतेचा भूमिप्रवेशाचा निर्णय आणखी मोठी उंची गाठून जातो. राम व सीता या दोघांच्याही व्यक्तिरेखांना कालिदासाने जी परिमाणे दिली आहेत त्यांमध्ये तेराव्या सर्गाचे स्थान अनन्यसाधारण आहे. या सर्गामुळे रामाचा पुढचा सारा मूकभाव हाही अतिशय हृदयस्पर्शी होतो. तेराव्या सर्गातला विश्रब्ध प्रेमाच्या गुजगोष्टी करणारा राम, चौदाव्या सर्गातला काहीसे आकांडतांडव करून आपला दारुण निर्णय भावांच्या गळी उतरवणारा राम, पंधराव्या सर्गात फक्त 'मा मा' असे म्हणणारा राम, सोळाव्या सर्गात जे बोलतो ते काळाशीच. 'सत्याय मितभाषी' अशा रामाची ही किती रूपे कालिदासाने दाखवली आहेत!

कालिदासाच्या साऱ्याच व्यक्तिरेखा, मग त्या गौण असोत की प्रधान, जिवंत असतात. मुख्य व्यक्तिरेखा सर्व तपशिलांनिशी आणि गौण नुसत्या ठळक रेषांनी, हा चित्रकाराचा विवेक तो व्यक्तिनिर्माणातही दाखवतो. शार्ङ्गख - शारद्वत, अनसूया - प्रियंवदा, रघुवंशातली सुनंदा — ही याची काही उदाहरणे. खरे तर सारेच

रघुवंशीय 'आजन्मशुद्धानां... तनुत्यजाम्' अशा चौकटीत कमीअधिक बसणारे. पण तरीही ते एका ठशाचे गणपती नाहीत. कालिदासाने प्रत्येकाच्या आयुष्यातला वेचक भाग टिपून त्याला पृथगात्मतेने सजीव केले आहे. प्रत्येकाचे सुख, दुःख , सत्त्व अगदी वेगवेगळ्या रीतीने जिवंत केले आहे.

या बाबतीत आनंदवर्धनाने आपली नवनिर्मितीविषयीची भूमिका मांडताना स्पष्टच म्हटले आहे: "इदमपरं प्रबन्धस्य रसाभिव्यञ्जकत्वे निबन्धनम्। इतिवृत्तवशायातां कथंचिद् रसाननुगुणां स्थितिं त्यक्त्वा पुनरुत्प्रेक्ष्याप्यन्तराभीष्टरसोचितकथोन्तयो विधेयः, यथा कालिदासप्रबन्धेषु। कविना काव्यमुपनिबध्नता, सर्वात्मना रसपरतन्त्रेण भवितव्यम्। तत्रेतिवृत्ते यदि रसाननुगणां स्थितिं पश्चेत् तां भङ्क्त्वापि स्वतंत्रतया रसानुगुणं कथान्तरमुत्पादयेत्। न हि कवेरितिवृत्तमात्रनिर्वहणेन किंचित्प्रयोजनम्, इतिहासादेव तत्सिद्धेः।" असे जे प्रसंग आहेत ते सारे कालिदासाचे आहेत, वाल्मीकीचे नव्हेत. म्हणून कालिदासाच्या कथांचे मूलाधार माहीत झाले किंवा न झाले तरीही एक गोष्ट निश्चित असते: जे कालिदासाचे आहे ते खास खास त्याचेच आहे. महाकवीचा स्पर्श कुठेही लपत नाही.

या संदर्भात लाँजायनसचा उल्लेख योग्य ठरेल. कवीच्या काळजाला वर्ण्य विषयाचा — मग ते सुख असो वा दुःख, शृंगार असो व वियोग, अपत्यजन्म असो वा मृत्यू — किती चटका बसला आहे यावर त्याची मूळ कल्पना (conception) अवलंबून असते. लाँजायनसने त्याला 'vigour and nobility of mind, i.e. the power to grasp great ideas' असे म्हटले आहे. सौंदर्यदृष्टी, प्रतिभा, कल्पनाशक्ती, संवेदनशीलता यांची एकजीव सावधानता, तल्लखपणा यांच्या जोरावर कवीला तो विषय प्रथम अमूर्त रीतीने व मग शब्दरूपाने गवसतो. तो त्याला कसा भावला व त्याने तो कसा निभावला यात त्याचे श्रेष्ठत्व दिसते. कालिदासाकडे ही शक्ती अक्षरशः अमर्याद आहे. एखादे विशेषण असो, एखादा वर्णनात्मक श्लोक असो, एखादी व्यक्तिरेखा असो, साधे विधान असो की एखादा विलक्षण प्रसंग असो — कालिदास सर्वत्र अशी काही उंची गाठून जातो की जेथवर इतरांची कल्पनाही जाऊ शकत नाही. उदाहरणार्थ — कुमारसंभवातला उमा - बटु - संवाद, 'बाह्योद्यानस्थितहरशिरश्चन्द्रिकाधौतहर्म्या' हे विशेषण, 'निषादविद्धाण्डनदर्शनोत्थः श्लोकत्वमापद्यत यः स शोकः' असे वर्णन, सिंह - दिलीप संवाद, रघु - इंद्र - प्रसंग, कुशाला अयोध्येचे दर्शन व तिने केलेले आपले वर्णन.

लाँजायनसने श्रेष्ठ साहित्याचे जे अन्य निकष सांगितले आहेत, ते असे आहेत - Strong and inspired emotion. The right use of figures.

Noble diction. The arrangement of words.'' ॲबरक्रॉंबीनेही जवळपास हेच मुद्दे ''The Idea of Great Poetry' या आपल्या पुस्तकातल्या 'Diction and Experience' या प्रकरणात सांगितले आहेत. या सर्वांची अनेक उदाहरणे कालिदासात सापडतात. अनेकदा असे वाटून जाते की या दोघांनी जर कालिदास वाचला असता तर या सर्व मुद्यांची उदाहरणे त्यांना अधिक समृद्धीने एकत्रच मिळाली असती. एवढेच नव्हे तर वाङ्मयाच्या श्रेष्ठत्वासंबंधी आणखीही किती तरी तपशील त्यांच्या हाती लागले असते.

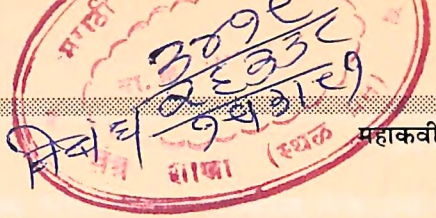
आपण रेखाटत असलेला प्रसंग, त्याचे त्या विशिष्ट रचनेच्या आकृतिबंधातील स्थान यांचा कालिदासाला कधीही विसर पडत नाही. आकृतिबंधाची विलक्षण रेखीव, ठसठशीत आणि कलात्मक जाणीव, त्यासाठी आवश्यक असणारी शब्दकळा व कल्पनासमृद्धी आणि विलक्षण मोठा कलात्मक संयम यांमुळे कालिदासाच्या सर्वच रचनांना फार मोठे सौंदर्य व सुघड शिल्पाकृतींचे सौष्ठव प्राप्त झालेले आहे. कालिदासात कोणतीही गोष्ट, कोणताही तपशील — व्यक्तिचित्र, निसर्गचित्र, अलंकार, शब्द (त्याचे व्याकरणात्मक अस्तित्वदेखील), प्रसंग — कुरूप, बटबटीत, बेडौल, अभिरुचिहीन, चित्राच्या चौकटीत न बसणारा नसतो. शाकुंतलाचे रचनासौंदर्य पाहिले म्हणजे हा मुद्दा स्पष्ट होईल. त्याच्या काव्यात नाट्यमयतेची हृद्य जाणीव असते आणि नाटकात काव्यमयता, फुलात जसा सुगंध तशी, भरून राहिलेली असते. सिंह - दिलीपसंवाद, रघु - इंद्रप्रसंग, सीतात्याग, सीतेचा भूमिप्रवेश, मदनदहन, उमा - बटुसंवाद अशा प्रसंगांत नाट्य ओतप्रोत भरून राहिले आहे. याउलट शाकुंतलातील पाचव्या अंकातल्या धारदार संघर्षात शकुंतलेने राजाला सांगितलेली दीर्घापांगाची आठवण नाजूक हळुवार काव्याचा गुलाबपाण्यासारखा शिडकावा करून जाते, आणि संघर्ष अधिक चरचरीत करून जाते. आर. के. लक्ष्मण यांना जसा प्रत्येक घटनेचा अन्वयार्थ रेषांच्या दृश्य बंधांत लागतो, तसा कालिदासाला प्रसंग शब्दांच्या द्वारा दिसतो.

वर्ण्य वस्तूशी इतके तादात्म्य पावूनही कालिदास कोणत्याही प्रसंगांची सूत्रे हातातून निसटू देत नाही. एखादी कल्पना, भावना यांच्या आहारी जाऊन वाहवत जाणे हे त्याला माहीतच नाही. याचा अर्थ त्याला भावनांची उत्कटता, आर्द्रता माहीत नाही असा नाही. ''He is a master of sentiment, but not a sentimentalist who sacrifices the realities of life and character; he is romantic, but his romance is not divorced from common nature and common sense.'' या संदर्भात आधीच उल्लेखिलेले रामाचे उदाहरण फार बोलके

आहे. तसेच यक्षाने केलेले आपल्या पत्नीचे वर्णन किंवा रघूच्या चौदाव्या सर्गात सुरुवातीसच वर्णिलेली राम व माता यांची भेट ही उदाहरणे खास देण्याजोगी आहेत. भवभूतीच्या वर्णनात भावनांचा सरळसोट अनघड आवेग हा पुरासारखा रोरावत येऊन आपल्याला सर्व बाजूंनी वेढून टाकतो. कालिदास आपल्या भावनांना नेहमी व्यवस्थित बांध घालून, मोगल गार्डन्समधे पाणी जसे आखीव पाटांतून खेळवलेले असते त्याप्रमाणे सर्वत्र खेळवतो. त्यामुळे भावनांचा गारवा तर सगळीकडे असतो, पण तो नाकातोंडात जाऊन गुदमरण्याची वेळ कधीच येत नाही. त्याला दृष्टिसौंदर्यातही एक स्थान असते. कालिदासाची जातकुळी, एकंदरच असे दिसते की, चित्रकारितेची आहे. वाल्मीकीच्या चित्रांप्रमाणे Photography शी जुळती नाही.

याचा कालिदासाला आणखीही एक फायदा होतो. तो म्हणजे, तो त्याच्या सर्व रचनांत, प्रसंगांत, पात्रांत ओतप्रोत भरून राहिलेला असतो. पण तो बाजू कोणाचीही घेत नाही. वकिली कुणाचीही करत नाही. तो सीतेची बाजू जेवढ्या आत्मीयतेने व समर्थपणे मांडतो, ते ढ्याच आत्मीयतेने व समर्थपणे रामाचीही मांडतो. त्यामुळे त्याच्या व्यक्तिरेखा स्वतंत्र होतात, तसेच त्याचे संघर्षही बिनतोड होतात. कालिदास म्हणजे दुष्यंत असे म्हणण्याची एक पद्धत आहे. याचे कारण मला कधीही कळलेले नाही. हे म्हणणे जर मान्य करायचे असेल तर कालिदास म्हणजे कण्व का नाही, शार्ङ्गख का नाही, शकुंतला का नाही, याही प्रश्नांची उत्तरे मिळायला हवीत.

अशा रेखाटणीत आकृतिबंधाच्या दृष्टीने 'लय' हे एक महत्त्वाचे तत्त्व असते. चित्रकाराप्रमाणे कालिदास पुरोभूमी व पार्श्वभूमी हा विवेक जसा कटाक्षाने पाळतो त्याचप्रमाणे संवादलय व विरोधलय यांचाही काटेकोर व मनोज्ञ वापर करतो. अलकेमधील सुखाने निथळणाऱ्या विलासी वातावरणात यक्षपत्नी बिचारी एकटी, दुःखी. बाकी सर्वत्र कायम पौर्णिमा तर ही कृष्णचतुर्दशीच्या पहाटेच्या चंद्रकोरीप्रमाणे क्षीण, फिकट. बाकी सर्वत्र लखलखाट, झगझगाट. यक्षाचे घर तेवढे सूर्य मावळल्यानंतर मिटलेल्या कमळासारखे कळाहीन, निस्तेज. शाकुंतलाचा चवथा अंक स्निग्ध, शीतल प्रेमाचा वर्षाव करणारा, पोरक्यांना आपलेसे करणारा, आठवणी जपणारा; तर पाचवा अंक करकरीत संघर्षाने भरलेला, आगीच्या लोळाने जणू वेढलेला, निकटतमांनाही दूर लोटणारा, विस्मृतीत हरवलेला. चवथ्या अंकातील सर्व आवाज गोड, प्रेम करणारे, आशीर्वाद देणारे. भावनार्द्र झालेले, तर पाचव्यातील कर्णकर्कश. संतापाने टिपेला गेलेले. डोके दुखवणारे. — ही विरोधलय. पूर्वमेघाच्या अखेरीस कैलासाच्या उत्संगावर प्रणयिनीप्रमाणे रेललेल्या अलकेचे दूरवरून झालेले दर्शन आणि उत्तरमेघाच्या सुरुवातीचे अलकेतील विलासी वातावरण, यांत संवादलय



आहे.

कालिदासाच्या चित्रकारितेचा प्रत्यय त्याच्या प्रत्येक कृतीत, प्रत्येक प्रसंगात येतो. ही चित्रकारिता किती रूपांनी प्रकटते हे पाहण्यासारखे आहे. रघूच्या दुसऱ्या सर्गात संध्याकाळी नंदिनीबरोबर घरी परतत असता राजा भोवतालची वने पाहात परतत असे असा संदर्भ आहे. ही वने कशी आहेत?

"स पल्वलोत्तीर्णवराहयूथान्यावासवृक्षोन्मुखबर्हिणानि।
ययौ मृगाध्यासित शाद्वलानि श्यामायमानानि वनानि पश्यन॥" (रघु. २.१७)

हिमालयाच्या दाट अरण्यात काळोख किती झटकन साकळतो याचे विलक्षण प्रत्ययकारी चित्र तीन हेतुगर्भ विशेषणे व त्यांचा परिणाम दर्शवणारे चौथे विशेषणपद यांच्या द्वारा रेखाटले आहे. रानवराहांचे गडद, मळकट, काळपट रंगांचे कळप तळ्यांतून, डबक्यांतून वर येत आहेत. मोरांचे थवे कमी उंचीवर आपले भले लांबलचक गडद रंगाचे पिसारे ओढीत आवासवृक्षाकडे परतत आहेत. तर झाडांखाली गडद तपकिरी रंगाची हरणे हिरव्या गवतावर थव्याथव्यांनी विसावली आहेत. जमिनीच्या पोटातून अंधार उसळत वर येतो आहे. जमिनीवर तो स्थिर पसरला, साकळला आहे आणि आभाळातूनही साऱ्या बाजूंनी सांडतो आहे. अंधाराच्या या सर्वव्यापी स्पर्शाने वने झपाट्याने सावळी पडत चालली आहेत. 'श्यामायमान' हे वर्तमानकालवाचक धातुसाधित विशेषण फार साभिप्राय आहे. अजिंठ्याच्या भित्तिचित्रांतल्याप्रमाणेच कालिदासाच्याही चित्रातले रंग फिकटलेले नाहीत. मेघदूतातले हे नर्मदेचे वर्णन पाहा—

"रेवां द्रक्ष्यस्युपलविषमे विन्ध्यपादे विशीर्णां
भक्तिच्छेदैरिव विरचितां भूतिमङ्गे गजस्य।" (पूर्वमेघ. १९)

हे चित्र पाहाताना आपण मेघाच्या उंचीवर आहोत हे विसरायचे नाही. विन्ध्याच्या पायथ्याशी महाकाय काळ्याकभिन्न शिलाखंडांमधून शतधारांनी फेसाळत वाहणारी नर्मदा कशी दिसते? हत्तीच्या शरीरावर काढलेल्या पांढऱ्या रेघांच्या नक्षीदार बेलपत्तीसारखी. आपण जर तीरावर उभे राहून समपातळीतून हे दृश्य पाहिले तर नदीच्या पाण्याचा वेग जाणवेल आणि स्थिर रेषांची अनुभूती येणार नाही. मेघाच्या उंचीवरून पाहिले तर मात्र पाण्याचा वाहतेपणा व वेग जाणवत नाही. मग काळाकभिन्न विन्धाचा पहाड हा हत्ती आणि पांढऱ्या फेसाने खळाळणारा, फुटून वाहणारा प्रवाह म्हणजे बेलपत्ती असे स्थिर चित्र जाणवेल. कृष्णधवल रेषांचे. तर मेघदूतातील यक्षगृहाच्या वर्णनाचे श्लोक एकत्र वाचले म्हणजे कालिदासाने सातही रंग, त्यांच्या

भिन्न, भिन्न छटा यांची झळझळीत उधळण केलेली आढळेल.

त्याच्या निसर्गवर्णनांचा आणखी एक विशेष म्हणजे त्यांतील औचित्य. मेघदूतातील 'तस्माद् गच्छेरनुकनखलं' हा गंगावर्णनाचा श्लोक पाहा. एखाद्या गोष्टीचे प्रत्यक्ष भौतिक अस्तित्व, मानवी भाव-भावनांचा मेळ, त्या गोष्टीशी संबद्ध पौराणिक कथांचा संदर्भ व काव्यकल्पना यांचा खरोखर दृष्ट लागण्यासारखा मेळ कालिदास घालतो. गंगेचे दुथडी भरलेले पात्र, उंच उसळणाऱ्या लाटा, तिच्याशी संबद्ध कथा, शिवाच्या कुटुंबातल्या सवतीमत्सराच्या सौम्य विनोदाचा शिडकावा, आणि या साऱ्याला व्यापून राहिलेली काव्यमयता — इतकी सारी अवधाने कालिदासच संभाळू जाणे. त्याच्या या कौशल्यामुळे गंगेचे नदीपण, मानवत्व, देवतात्व व भारतीयत्व या साऱ्या गोष्टी ठळक होतात. अतिशय हृद्यतेने. आणि मग ध्यानी येते की मेघदूतातील मेघ आपल्या प्रदीर्घ प्रवासात भेटणाऱ्या नद्यांशी कोणकोणत्या नात्यांनी वागतो ते पाहण्यासारखे आहे. काही किरकोळ नद्यांची तो खेळकरपणे नसती थट्टामस्करी करतो. या नद्यांनाही आपापले व्यक्तित्व आहे. कोणी मानिनी, कोणी विरहिणी, निर्विंध्या, गंभीरा अशा फारशा प्रसिद्ध नसलेल्या नद्यांशी मेघ प्रणयक्रीडा करतो. हे नाते उघड उघड शृंगारिक, प्रियकर-प्रेयसींचे आहे. पण ज्या नद्यांच्या ठायी साऱ्या भारतीयांच्या भक्तिभावना गुंतलेल्या आहेत, ज्यांना प्राचीन इतिहास आहे, ज्यांच्याभोवती आदराचे वलय आहे अशा गंगा, यमुना, नर्मदा, चर्मण्वती या नद्यांबाबत मेघाचे नाते भक्तिभावाचे आहे. मेघदूत, कुमारसंभव, रघुवंश यांत जेथे म्हणून त्यांचे उल्लेख आहेत, तेथे भक्तिभावनेला तडा जाईल असा ध्वनीसुद्धा कालिदासाच्या कल्पनांतून निघत नाही. हे तारतम्य कालिदासाच्या सुसंस्कृत कलादृष्टीचे गोमटे फळ आहे. आनंदवर्धन औचित्य सांभाळणे म्हणतो, ते याला. रसभंगाला अनौचित्यापरते दुसरे कारण नाही.

"अनौचित्यादृते नान्यद्रसभङ्गस्य कारणम्।
प्रसिद्धौचित्यबन्धस्तु रसस्योपनिषत्परा॥"

हे सर्वश्रेष्ठ उपनिषत् कालिदासाच्या अंगी मुरलेले आहे.

याच संदर्भात, पण सांस्कृतिक महत्त्वाच्या म्हणून आणखी एका मुद्याचा स्वतंत्र निर्देश करायला हवा. कालिदासाच्या सर्व काव्यांत, शाकुंतलात हिमालय आलेला आहे. हिमालय हा भारतीयांच्या लेखी नुसता सर्वात उंच असा दगडामातीचा ढीग नाही. आणखीही फार काही आहे. कुमारसंभवातल्या हिमालयवर्णनातील 'देवतात्मा' हा शब्द फार महत्त्वाचा आहे. भारतीय संस्कृतीत न मुरलेला कोणीही माणूस हे असे हिमालयवर्णन करू शकणार नाही. अनेकदा असे वाटून जाते की हिमालय

व गंगा यांनी कालिदासाला अधिक उत्तुंग भव्यता मिळवून दिली, की कालिदासाने त्यांना अधिक संपन्न बनवले ? आपण आपले एवढेच म्हणावे - 'अन्योन्यशोभाजननाद् बभूव साधारणो भूषणभूष्यभावः।' मुद्दा असा की, भारताचे सांस्कृतिक महत्त्व पेलण्याइतकी व ते कलात्मकतेने अधिक सुंदर करण्याइतकी विशाल दृष्टी व जिव्हाळा कालिदासाकडे आहे.

कालिदासाच्या कृतींत प्रत्येक गोष्टीला जिवंतपणा व व्यक्तित्व कसे प्राप्त होते, हे पाहाताना शाकुंतलाच्या चवथ्या अंकातल्या तपोवनाचा उल्लेख टाळता येणार नाही. 'तपोवन' ही खरे म्हणजे एक जिवंत व्यक्तीच आहे. उत्तररामचरितातल्या तिसऱ्या अंकातल्या पंचवटीप्रमाणेच. यात कालिदासाची निसर्गविषयक अशी अस्सल भारतीय जाणीव फार चांगल्या रीतीने उमटली आहे. निसर्ग व मानव यांचे जिव्हाळ्याचे, अतूट नाते आहे. निसर्ग, मानव, देव या साऱ्यांचे भावजीवन एकच आहे. भारतीयांचा, अर्थात कालिदासाचाही निसर्गाकडे पाहण्याचा दृष्टिकोण मानवकेंद्रित नाही. कालिदासाच्या बाबतीत तर हा दृष्टिकोण हा त्याच्या स्वभावाचा एक ऐनजिनसी गाभा आहे. केवळ बौद्धिक भूमिका नाही. त्यामुळे त्याच्या साऱ्या नायिका भोवतालच्या वृक्षवेली, पशुपक्षी यांच्यावर अपत्यनिर्विशेष प्रेम करतात आणि निसर्गही त्यांना तसाच जिव्हाळ्याचा जिवंत प्रतिसाद देतो. पोरकी शकुंतला, गर्भवती सीता, पोक्त्यापुरवत्या ऋषिपत्नी, देवदारावर स्कंदाप्रमाणे प्रेम करणारी पार्वती, बालमंदाराला 'कृतकतनय' मानणारी यक्षपत्नी — या चित्रांतून कालिदासाने निसर्गाशी समतानतेची ही खास भारतीय धारणा व्यक्तविली आहे. तर शकुंतलेचा पदर ओढून तिला अडवणारा दीर्घापांग, जिच्यात शकुंतलेचा जीव अडकला आहे ती गर्भवती हरिणी, शकुंतलेला आहेर व आशीर्वाद देणाऱ्या वनदेवता, चूतवृक्षाशी संगत झालेली वनज्योत्स्ना, मुनींच्या मांडीवर आपली नाळ टाकणारी हरिणपाडसे, सीतेच्या दुःखाने व्याकूळ झालेले वन, दुष्यंताची मनःस्थिती ओळखून न फुलणारा वसंत ऋतू — अशा गोष्टी म्हणजे मानवाच्या प्रेमाला निसर्गाने दिलेला स्नेहार्द्र पडसाद आहे. शकुंतलेच्या मुखकमलाभोवती घिरट्या घालणारा भ्रमर, धर्मारण्यात थैमान घालणारा रानटी हत्ती, पोरका दीर्घापांग, गर्भवती हरिणी — ही तर वेगवेगळी प्रतीकेही बनतात आणि काव्याला एक वेगळीच खुमारी प्राप्त करून देतात.

"Kālidāsa's imagination holds in perfect fusion the two elements of natural beauty and human feeling. His nature-pictures grow out of the situations and his situations merge into the nature-pictures... The depth and range of his experience and

insight into human life is indeed great, but the human emotion is seldom isolated from nature surrounding it. Kālidāsa's warm humanism and fine poetic sensibility romanticise the natural as well as the mythological world and they supply to his poetry the grace and picturesqueness of background and scenic variety.'' निसर्गचित्रणप्रधान अशा पूर्वमेघात निसर्ग भावभावनांनी कसा रसरशीत होऊन गेला आहे. प्रेमभावनेची अनेक रूपे तेथे पाहायला मिळतात. कुठे लडिवाळ, कुठे थिल्लर, कुठे रुष्ट, कुठे तृप्त, कुठे विलासी ज्ञातास्वाद. मेघाबरोबर तरंगत असताना आपणही केव्हाच विसरलेले असतो की मेघ म्हणजे केवळ 'धूमज्योतिःसलिलमरुतां सन्निपातः' आहे. यक्षपत्नीला दिलासा देण्यासाठी पाठवायचा संदेश मोठा तातडीचा आहे. पण यक्ष मेघाला एक्स्प्रेस डिलिव्हरीच्या पोस्टमनसारखा नाकासमोर जायला सांगत नाही. पंचेंद्रियांना आवाहन करणारे अनेक विषय या प्रवासात सर्वत्र पसरलेले आहेत. मेघाने रमतगमत जनपदबंधूंच्या, तसेच नागर रमणींच्या कटाक्षांचा आस्वाद घेत, छोट्या नद्यांशी खोडकर चाळे करीत, पूज्यांना वंदन करीत, संकटग्रस्तांना, अभिसारिकांना, साक्षात महाकालालाही मदत करीत, कमळांना फुलवीत जायचे आहे. रामगिरी ते अलका यांतील विशाल प्रदेशाला आपला भूगोल आहे, इतिहास आहे, सौंदर्यस्थाने आहेत, देवता आहेत, समृद्ध संस्कृती आहे. या साऱ्याकडे पाठ फिरवून का प्रवास करायचा? विरहार्त झाला तरी कालिदासाचा यक्ष असे म्हणणार नाही. शिवाय त्यालाही माहीत आहेच — 'मन्दायन्ते न खलु सुहृदामभ्युपेतार्थकृत्याः।'.

कालिदासाने रेखाटलेल्या चित्रांमध्ये रंगीत चित्रे आहेत. काळीपांढरी आहेत. काही दुरून रेखलेली आहेत. काही जवळून पाहून रेखाटलेली आहेत. खालून उंचावरची दृश्ये रेखाटलेली आहेत. वरून खाली पाहून रेखाटलेली आहेत. पण कालिदासाची खरी शहामत यात आहे की सिनेकॅमेऱ्याने दाखवावीत तशी गतिमानही चित्रे तो दाखवतो. रघूच्या पहिल्या सर्गातील दिलीप-सुदक्षिणेचा वसिष्ठाश्रमाकडे प्रवास हे असे गतिशील चित्रपटीय दृश्य आहे. त्याच्या लगोलग नंतर वसिष्ठाश्रमाचे स्थिर चित्र येते. आपण जसजसे आश्रमाच्या जवळ येतो, तसतसे बारीक तपशील अधिक ठळक होत जातात. लाँग-शॉट क्लोजअपमधे परिणत होतो. स्थिती, गती, उंची, वेग, ऋतू, काल, अवस्था, अवस्थांतर या साऱ्यांचे कालिदासाला मनस्वी आकर्षण आहे. अशी दृश्ये रेखाटताना त्याच्या लेखणीला चित्रकाराचा कुंचला व फोटोग्राफरचा स्थिर व चलच्चित्रांचा कॅमेरा या साऱ्यांचे बळ प्राप्त होते. अंतर, उंची, वेग, कोन या साऱ्यांनुसार बदलणारे पर्स्पेक्टिव्ह दाखवावे तर कालिदासानेच. याची किती

उदाहरणे द्यावीत? कालिदासीय वाङ्मयातील प्रवास व त्यातील गती, काळ, ऋतू यांचे भान हा एक स्वतंत्रच विषय होईल. शाकुंतलाच्या पहिल्या आणि चवथ्या अंकात तपोवनाच्या बाहेरून आत व आतून बाहेर असे दोन प्रवास आहेत. त्यांत भेटणाऱ्या खुणांचा क्रम एकमेकांच्या उलट आहे. शाकुंतलाच्या पहिल्या अंकात वेगाने दौडणाऱ्या हरिणाची गती व शरीराचे foreshortening, याचे दृश्य आहे, तर सातव्या अंकात खूप उंचीवरून वेगाने खाली उतरण्याचा अनुभव वर्णिलेला आहे. रघुवंशातील अयोध्या ते लंका हा प्रवास केवळ घटनामुखाने वर्णिलेला आहे, तर लंका ते अयोध्या हा प्रवास भावना, स्मृती, काव्य यांनी भिजून निघालेला आहे. या सबंध दिवसाच्या प्रवासात दिवस कसा पालटतो, ऋतूचे दर्शन कसे घडते याचा अतिशय सुंदर गोफ सूचक खुणांद्वारा कालिदासाने विणला आहे. कुमारसंभवाच्या आठव्या सर्गात तर चाळीस-पंचेचाळीस श्लोकांत संध्याकाळची जवळजवळ मध्यरात्र, तीही हिमालयाच्या गंधमादन पर्वतश्रेणीतील, कशी होते याचे अद्‌भुत दर्शन कालिदासाने घडवले आहे, सायक्लोरामावर दाखवावे तसे. रघुवंशाच्या पाचव्या सर्गाच्या शेवटी पहाटेची सकाळ कशी होते याचे गोड वर्णन आले आहे. मेघदूतातील मेघ संपूर्ण एक दिवस उज्जयिनीत राहातो. सकाळ ते सकाळ असा चोवीस तासांचा कालावधी तेथे चित्रित केला आहे. कुठेही वाच्यार्थाने नाही. सर्वत्र सूचकतेने. 'रसादिलक्षणस्तु अर्थः स्वप्नेऽपि न वाच्यः' हे कालिदासाला फार चांगले माहीत आहे. सूचक शब्द हे त्याचे फार जबरदस्त शस्त्र आहे. त्याचे अद्वितीयत्व व कलात्मक संयम यात आहे की त्याने पुनरुक्ती तर कुठेही केलेली नाहीच; उलट आपाततः सदृश वाटणाऱ्या गोष्टीही एखाद्या शोभादर्शकात घालून दाखवाव्यात, तशा क्षणोक्षणी साभिप्राय नवीनतेने मोहक करून आपल्यापुढे ठेवल्या आहेत. अशी अद्‌भुत सौंदर्याने नटलेली वर्णने कालिदासाव्यतिरिक्त कुठेच वाचायला, निदान मला तरी, मिळालेली नाहीत.

"सौंदर्य हे केवळ बाहेरच्या जगात नसते. आपल्या अंतरंगात त्याचा खजिना असतो. तुम्हाला हे सौंदर्य पाहायची दृष्टी मिळवायची आहे? मेघदूत वाचा. तुम्हाला कलावंत व्हायचे आहे ना? मग मेघदूत जगायला शिका. मेघदूत होऊन जा." हा उपदेश ऐकल्यावर नवल वाटेल, एका चित्रकाराने - अवनींद्रनाथ टागोरांनी - चित्रकार होऊ इच्छिणाऱ्या आपल्या शिष्यांना केलेला आहे. खरोखर, केवळ मेघदूतच नव्हे, तर सर्व कालिदासीय वाङ्मय हा सर्व इंद्रिये, मन, बुद्धी यांना आवाहन करणाऱ्या सौंदर्याचा चिरतरुण, अखंड वाहता झरा आहे.

कवीला जीवनाचे संपूर्ण, सम्यक दर्शन घ्यावे लागते. त्याला आढ्यतेने कुणाला

उपदेश करायचा नसतो की काही स्वार्थ साधायचा नसतो. "न हि कवीना परदारा एष्टव्या नापि चोपदेष्टव्या:... किं तु तदीयं वृत्तं काव्याङ्गतया स केवलं वक्ति...।" असे रुद्रटाने म्हटले आहे. ते फार खरे आहे. मात्र हे दर्शन घेताना कवीला सर्वत्र सारख्याच आस्थेने, जिव्हाळ्याने पाहावे लागते. त्यात एक समाधान, तटस्थता त्याला आवश्यक असते. ही कालिदासाच्या वृत्तीत ओतप्रोत भरलेली आहे. निसर्ग, मानवी जीवनातील भाग्य, साफल्य, तसेच दुर्दैव, दु:खाचे दशावतार, सुखे, समृद्धी, शाप, तपस्या, भावनांचा जिव्हाळा,— यांतील कोणतीही गोष्ट कालिदासाने अस्पृष्ट ठेवलेली नाही. प्रेम, वात्सल्य, शृंगार, विनोद, अनपत्यता, अपत्यवियोग, प्रियजनवियोग, मृत्यू, पुढे ठाकलेले पेच, परित्याग, विविध प्रकारे होणारी सत्त्वपरीक्षा अशा अनेक गोष्टींच्या द्वारा मानवी जीवनाचे व्यापक दर्शन त्याने घडवलेले आहे. माणसाच्या अंतर्मनाचे विलक्षण हृद्य व प्रत्ययकारी चित्रण त्याच्या कृतींत आपल्याला पाहायला मिळते.

त्याच्या तीनही नाटकांत 'प्रेम' हे एकच मुख्य कथासूत्र आहे. पण ते त्याने किती वेगवेगळ्या रीतींनी 'दृश्य' केले आहे, भिन्नभिन्न पातळ्यांवर रंगवले आहे, ते पाहण्याजोगे आहे. हे नाट्यतंत्राच्या दृष्टीने जसे वेगवेगळ्या जातकुळ्यांचे समर्थ प्रयोग आहेत, तसेच प्रेमविषयक वृत्तीनेही वेगळे आहेत. "The main theme of all his dramas is love. Kālidāsa has treated this theme in all his three plays, but in its different aspects. In the मालविकाग्निमित्र he delinertes love, which as a flippant and sensuous passion, vulgarises; in the विक्रमोर्वशीय love, which as a lyrical but explosive emotion, distracts and infatuates; and in the शाकुंतल, love, which on account of purification, through suffering, ennobles and elevates." नाटक या 'दृश्य' काव्यप्रकारावरची जबरदस्त पकड हाही कालिदासाच्या महत्तेचा एक भाग जरूर आहे. पण 'कवी' म्हणून त्याला मिळालेल्या सन्मानात हा मुद्दा नेहमी दुर्लक्षित राहिलेला आहे.

जीवनातल्या विकृती, दु:खे सामाजिकतेच्या अंगानेच व्यक्तवली पाहिजेत, असा समाजवादी आग्रह कालिदासाने धरलेला नाही. हा त्याचा दोष किंवा उणीव म्हणण्याचे कारण नाही. प्राचीन भारतीयांचा कलाविषयक दृष्टिकोण, जीवनविषयक विचार या दोन्ही गोष्टी या संदर्भात पार्श्वभूमी म्हणून आपण विचारात घेतल्याच पाहिजेत. कालिदासाने तत्कालीन राजप्रधान वर्णाश्रमधर्मनिबद्ध समाजव्यवस्था गृहीत केलेली आहे. तिच्या चौकटीत पण व्यापकपणाने त्याची प्रतिभा सर्व मानवी जीवनाला

कवळते. त्यातील विविध सुखदुःखांचा परामर्श करते. कदाचित त्याहीमुळे त्याने चित्रिलेल्या जीवनातील भावभावनांना स्थलकालविशिष्टत्वाची बाधा न होता चिरंतनत्व प्राप्त झाले असावे.

हे चित्रण करीत असताना कालिदासाचा खास भारतीय पिंड प्रकर्षाने ठळक होतो. कर्मविपाक, पुनर्जन्म, परंपरा, संस्कृती, श्रद्धा, विधी, देवदेवता, तत्कालीन विविध कलाप्रपंच व ज्ञानशाखा, श्रुतिस्मृतिपुराणादि वाङ्मय, भारतातला समृद्ध निसर्ग, हिमालय, गंगा, सागर — या साऱ्यांनी त्याचा पिंड घडला आहे, कल्पनासृष्टी सजीव झाली आहे. भामह म्हणतो,

"न स शब्दो न तद्वाच्यं न स न्यायो न सा कला।
जायते यत्र काव्याङ्गमहो भारो महान् कवेः॥"

कवीला उपयोगी नाही असे या जगात काहीही नाही. कालिदास हा प्रकांडपंडित होता, यात सुतराम शंका नाही. त्याच्या काही उपमा किंवा कल्पना अशा आहेत की ज्या वाटेल त्या येरा गबाळ्याच्या लेखणीतून उतरूच शकणार नाहीत. पण कालिदासाचे खरे कालिदासपण यात आहे की त्याचे प्रचंड श्रुत, केवळ श्रुत, एक बौद्धिक गुण म्हणून कधीच राहत नाही. ते त्याच्या प्रतिभेत मुरून केवळ सौंदर्यमय बनून येते. "There is little doubt that he shared the learning of his time, but he wears his learning lightly like a flower, while the deceptive clarity and simplicity of his work conceal the amount of cultivation and polish which goes into its making. It is not a spontaneous creation; but while lesser poets lack the art to conceal art, he has the gift of passion, imagination, music and colouring to give an effective appearence of spontaneity and inevitability. He belongs to a tradition which insists upon literature being a learned pursuit, but he is one of the great and limpid writers who can be approached with the minimum of critical apparatus and commentetorial lucubrations."

जीवनात चुका घडू शकतात. शापही भोगावे लागतात. पण ते आपल्याच कर्तव्यच्युतीने. हा त्याच्या वाङ्मयात प्रकर्षाने आलेला विचार. पण या शापातच उश्शापही साठवलेला असतो. कारण जीवन हे आनंदोद्भव व आनंदपर्यवसायी असते. दुःख येते ते मधला एक अपरिहार्य टप्पा म्हणून... ही त्याची दृढ धारणा आहे. शकुंतलेला झालेला शाप हा एका अर्थाने वरच आहे. कारण, रवींद्रनाथ म्हणतात,

"What is easily gained is as easily lost." हा शाप झाला तो तिच्याच कर्तव्यच्युतीमुळे. कण्वाने तिच्यावर अतिथिसत्काराची जबाबदारी टाकली होती. पण एका अतिथीला तिने सर्वस्व देऊन टाकले तर दुसऱ्याची साधी दखलही घेतली नाही. त्यामुळे शाप मिळाला. पण तो मिळाला नसता तर राजाच्या अंत:पुरात आणखी एका हंसपदिकेची भर पडली असती, इतकेच. ते तिचे दुर्भाग्य या शापामुळे टळले. दिलीपाला शाप झाला नसता, तर 'वंशस्य कर्ता' आणि 'अनंतकीर्ती' पुत्र निश्चितीने मिळाला असता? दशरथाला मिळालेला शाप हा पुत्रप्राप्तीचा वरच नव्हता का? कालिदासाच्या एकूण वृत्तीतच

"कस्यात्यन्तं सुखमुपनतं दु:खमेकान्ततो वा
नीचैर्गच्छत्युपरि च दशा चक्रनेमिक्रमेण" हे भान मुरलेले आहे. त्यामुळे अनेकविध संघर्ष, व्यक्तिरेखा, भिन्न दशांतरे हे रंगवायला आवश्यक तो तोल त्याला प्राप्त झालेला आहे. या संदर्भात रवींद्रनाथांनी त्याची अशी स्तुती केली आहे—

"नैवापत्तिर्न चापि शोक: परमदारुणा न वा व्यथा
नैताभिस्ते समवलोक्यते कविता क्वचिदपि कलङ्किता।
जीवितसिन्धुं प्रमथ्य गरलं प्राणहरं त्वं प्राशितवान्॥
उदीर्णाश्च ये सुधातुषारा समन्ततस्तान् विकीर्णवान्॥"

कालिदासाच्या आराध्य दैवताचा, शिवाचा, हा पराक्रम कालिदासानेसुद्धा करून दाखवला आहे.

कालिदासाच्या वाङ्मयामागे संस्कृत भाषेची अनेकांगी समृद्धता व एका प्राचीन संस्कृतीची संपन्नता आहे, हे तर खरेच; पण त्याचे स्वत:चे लोकोत्तर कलागुण त्याच्या वाङ्मयाला फार उंचीवर पोचवायला कारणीभूत आहेत. कालिदासाचे शब्दप्रभुत्व हा त्यामागील आणखी एक घटक. तोलूनमापून पूर्ण शक्तीनिशी वापरलेला शब्द हे त्याचे फार मोठे आयुध आहे. 'एक: शब्द: सम्यग् ज्ञात: सुष्ठु प्रयुक्त: स्वर्गे लोके कामधुग् भवति' असे म्हणतात. तसा शब्द कालिदासाला लाभलेला आहे. चोखंदळपणे निवडलेल्या शब्दांतून साभिप्राय वाक्य, वाक्यातून प्रसंग, प्रसंगातून सर्ग किंवा अंक, त्यामधून सबंध काव्य किंवा नाटक अशी ही त्याची बांधणी इतकी घणसर असते, की तीत कुठे खोड काढणेच अशक्य असते. अतिशय उत्तम गायकाच्या गायनात तंबोऱ्यावरच्या साथीदाराला तोंड घालता येत नाही, त्याप्रमाणेच. 'इदानीमेव दुहितरं शकुन्तलामतिथिसत्कारायादिश्य दैवमस्या: प्रतिकूलं शमयितुं सोमतीर्थं गत:' या एका वाक्यात शाकुंतल सामावलेले आहे. इवल्याशा बीजात प्रचंड वटवृक्ष असावा, तसे शब्दाचा विलक्षण सूचक व प्रभावी वापर हा त्याचा गुण त्याच्या सर्वच कृतींत

सारखाच प्रकटलेला आहे. किंचित अपवाद करायचाच असला तर तो रघूच्या सातव्या व नवव्या सर्गांच्या काही भागांचा करावा लागेल. सातव्यातले युद्धवर्णन क्वचित अतिरेकाचे व नवव्यातील शब्दक्रीडा अनिवार व अकालिदासीय वाटावी अशी आहे. कुसुमाग्रज आपल्या 'तर' या कवितेत म्हणतात तसे 'सुंदर शब्दांचे भरजरी शेले' विणणे किंवा 'शालूशेल्यांचे कारखाने' काढणे ही कालिदासाची प्रकृती नाही. 'हम भी कुछ कम नहीं' असे समकालीनांना दाखवणे यासारख्या कलाबाह्य विचाराच्याही आहारी कालिदास जात नाही. पण ही दोन उदाहरणे सोडली तर असे दिसते की कालिदासात कुठेही कमी - अधिक, उंच - सखल असे नाही. सर्वत्र उत्तुंगच उंची व सारखाच मुलायमपणा. कुमारसंभवात विवाहाग्नीभोवती प्रदक्षिणा घालणाऱ्या उमाशिवांना त्याने मेरूभोवती फिरणाऱ्या दिवस व रात्र या मिथुनाची उपमा दिली आहे:

"प्रदक्षिणप्रक्रमणात् कृशानोरूद्र्चिषं तन्मिथुनं चकासे।
मेरोरुपान्तेष्विव वर्तमानमन्योन्यसंसक्तमहस्त्रियामम्॥" (कुमार. ७.७९)

कालिदास म्हणजे 'मेरू' आणि वागर्थ म्हणजे 'अहस्त्रियाम' असे आपण समर्पकपणे म्हणू शकतो.

एवढे विलक्षण एकरूपत्व साध्य करायला कालिदासाला कष्ट पडले नसतील, हे असंभवनीय आहे. लेखणी कागदावर टेकवंली आणि मेघदूत उतरले असे होणेच शक्य नाही. पण कालिदास मोठा कलावंत अशासाठी की पडलेले कष्ट व भोगलेले त्रास यांचा कुठलाही चरा किंवा ओरखडा त्याच्या कृतींवर नाही. आपल्या साऱ्या कलाकृतींना फुलाच्या उमलण्याची नैसर्गिक सहजता, डौल व लालित्य त्याने बहाल केले आहे. अजिंठ्यातल्या चित्रांत, भारतीय शिल्पांत असतो तसा देखणा गोलवा व सौष्ठव त्याच्या सर्व कलाकृतींत आहे. कंगोरे, कोपरे त्याने पार घासून काढले आहेत. त्यामुळे त्याच्या सर्व कलाकृतींना फार देखणा रूपबंध प्राप्त होतो. ताजमहालासारखा किंवा केसरबाई केरकरांच्या गाण्यासारखा. कलासामग्रीवर विलक्षण हुकमत, कलाकृतीची रेखीव कल्पना व ठाशीव चिरेबंदी रूप यांच्यामुळे. रघूच्या तिसऱ्या सर्गातला 'अमंस्त चानेन परार्ध्यजन्मना' (रघु. ३.२७) हा श्लोक म्हणजे केसरबाईंच्या गाण्यासारखीच बलपेचाची, तेढीबाकी पण ताशीव, घाटदार अशी जयपूर गायकी आहे. तर केवळ भावनांचे नितांत माधुर्य असणारे त्याचे श्लोक (रघु. १३.२८,३२) किराणा गायकीची आठवण करून देतात.

आतापर्यंत कालिदासाच्या सामर्थ्याची मंडनात्मक उदाहरणे सांगितली. आता त्याचेच विवेचन थोड्या वेगळ्या अंगाने म्हणजे त्याने काय टाळले आहे, ते सांगून

करायला हवे. महाकवी झाला तरी त्यालाही अनेक अडचणी येतातच. वेगवेगळ्या दर्जाच्या. त्यांना तो कसे तोंड देतो, यातही त्याचे मोठेपण व कौशल्य दिसून येते. रघुवंशाच्या आठव्या सर्गात वैतालीय छंद आहे. या सर्गात दशरथाच्या जन्माचा व नामकरणाचा संदर्भ आहे. आता अडचण अशी आहे की 'दशरथ' हा शब्द, काय वाटेल ते केले तरी, या छंदाच्या लगक्रमात बसत नाही. ही अडचण सोडवण्यासाठी कालिदासाने अशी रचना केली आहे. —

"दशरश्मिशतोपमद्युतिं यशसा दिक्षु दशस्वपि श्रुतम्।
दशपूर्वरथं यमाख्यया दशकण्ठारिगुरुं विदुर्बुधाः॥" (रघु. ८.३९)

या 'दश' ही संख्या आणि शब्द यांवर विलक्षण चतुराईने खेळ करून 'दशरथ' हे नाव 'दशपूर्वरथ' असे करून कालिदासाने छंदात बसवले आहे. मेघदूतातही त्याने 'देवगिरी' ला 'देवपूर्व गिरी' केले आहे. रघुवंशाच्या नवव्या सर्गात 'तं पातयां प्रथममास पपात पश्चात्' (रघु. ९.६१) असा क्रियापद फोडून मार्ग काढला आहे. अर्थात, ही कसरत संस्कृतात म्हणूनच शक्य आहे. टीकाकार या संदर्भात व्याकरणाचा कसा निर्वाह करायचा याचा खल करत बसतात. धूर्त कालिदास मात्र मास्तर कृष्णरावांच्या चतुराईने आपल्या गळ्याच्या मर्यादा लपवून, पण गाणे रंगवून पुढे सटकलेला असतो.

दुसरी अडचण प्रसंगातल्या पेचाची. शाकुंतलाच्या पाचव्या अंकात राजा ठेवून घेत नाही आणि ऋषिकुमार बरोबर न्यायला तयार नाहीत अशा पेचात अडकलेल्या शकुंतलेला त्याने प्रथम दुष्यंताविषयीच्या भविष्याच्या मदतीने पुरोहिताकरवी व नंतर अप्सरस्तीर्थावरून मेनकेकरवी सोडवले. पण रघूच्या बाबतीतले दोन पेच मात्र त्याचे त्यालाही सोडवता आलेले नाहीत. तिथे 'स्टेलमेट'च आहे. इंद्र - रघु - प्रसंग किंवा कौत्स - रघु - प्रसंग यांचा नक्की शेवट काय झाला, अडचणीत तोड काय निघाली हे तो आपल्याला सांगतच नाही. पण आधीचे पेच त्याने इतके कसदार रंगवले आहे की त्यांनीच आपण मंत्रमुग्ध होतो आणि घटनांच्या दृष्टीने पेच न सोडवल्याबद्दल त्याला दोष देण्याचा विचारही आपल्या मनात येत नाही.

तिसरे उदाहरण त्याच्यापुढे असलेल्या आणि त्याने स्वीकारलेल्या एका प्रचंड आव्हानाचे आहे. प्रसंग आहे कुमारसंभवातील शिवपार्वती शृंगाराचा. 'जगतः पितरौ' असे ज्यांचे मोठेपण, त्यांच्या संभोगशृंगाराचे वर्णन म्हणजे अवघड, नाजूक, अनुचित असाच विषय. खऱ्या अर्थाने धाडसाचा. कमी कुवतीच्या कोणाही कवीच्या हाती तो सवंग, भडक, केवळ पोर्नोग्राफी या वर्गातला होऊन गेला असता. पण कालिदास अभिरुचिहीन, भिकार असे चुकूनही लिहीत नाही. त्यामुळे हाही विषय आपल्या प्रतिभेच्या परीसस्पर्शाने त्याने सुंदर करून सोडला आहे. आनंदवर्धनाने याबाबत

कालिदासाला तोंड भरून शाबासकी दिली आहे - "कथम् अचारुत्वं तादृशे विषये सहृदयानां नावभातीति चेत्। कविशक्तितिरोहितत्वात्। द्विविधो हि दोषः कवेरव्युत्पत्तिकृतोऽ शक्तिकृतश्च। तत्राव्युत्पत्तिकृतो दोषः शक्तितिरस्कृतत्वात् कदाचिन्न लक्ष्यते। यस्त्वशक्तिकृतो दोषः स झटिति प्रतीयते।

... अव्युत्पत्तिकृतो दोषः शक्त्या संव्रियते कवेः।
यस्त्वशक्तिकृतस्तस्य झटित्येवावभासते॥

तथा हि - महाकवीनामव्युत्पत्तिकृतमप्युत्तमदेवताविषयप्रतिषिद्धसंभोगशृंगारनिबन्धनादि अनौचित्यं शक्तितिरस्कृतत्वात् ग्राम्यत्वेन न प्रतिभासते यथा कुमारसम्भवे देवीसंभोगवर्णनम्।" अतिशय सुंदर मिथुनशिल्पे जिथे कोरली जातात त्या भूमीत याही विषयावर सुंदर लिहिणारा कवी उत्पन्न झाला तर नवल वाटू नये. छायाचित्रणातील न्यूड फोटोग्राफ्सचे उदाहरण या संदर्भात देण्यासारखे आहे. डॉ. एम्. कानिटकरांची 'द गुड अर्थ' आणि 'मार्बल' या नावाची दोन न्यूड छायाचित्रे आहेत. ती पाहिल्यावर एक सहृदय म्हणाला होता — "छायाचित्रकाराने विषयाचे नागडेपण, उघडेवाघडेपण पूर्ण घालवून त्याला अतिशय मोठे सौंदर्याचे लेणे त्याला बहाल केले आहे." कालिदासाच्या बाबतीत हे प्रकर्षाने म्हणता येते. संस्कृत नाटकाच्या अभिनयात मूर्च्छेसारखी लौकिकातली ओंगळ, कुरूप अशीही गोष्ट नृत्यमयतेच्या द्वारा सुंदर केली आहे. तसेच येथेही आहे. महाकवीला काय घ्यावे, कसे घ्यावे हे जसे स्पष्टपणे जाणवते, तसेच काय टाळावे हेही. लाँजायनसनेही turgidity, puerility असे दोष टाळण्याचा सल्ला दिला आहे. पण हे सारे अवघड अशासाठी आहे की गुण व दोष यांतली सीमारेषा फार पुसट असते. ती ठळकपणे आखून घेणे यातच कवीचा कस लागत असतो.

या लांबलचक विवेचनाचा अर्थ असा नव्हे की कालिदासाच्या ठिकाणी दोष नाहीतच. भारतीय समीक्षेच्या प्रदीर्घ इतिहासात कालिदासालाही धारेवर धरणारे, त्याच्यावर ऑडिट काढणारे महिमभट्टासारखे खवीस बेन जॉन्सनचे वंशज उत्पन्न झाले. व्याकरणरोषांच्या जोडीला प्रक्रमभंग, अविमृष्टविधेयांश, अपुष्टार्थत्व असे काव्यदोष टीकाकारांनी त्या रचनांत दाखवले आहेत. त्यांची स्पष्टीकरणे, समर्थने देता येतील अगर येणारही नाहीत. "But they domonstrate that Kālidāsa, like Shakespeare, is not faultily faultless." पण प्रकृत मुद्दा असा की साहित्यसमीक्षक कालिदासातली शेकडो चांगली उदाहरणे देतात. त्या तुलनेने हे दोष संख्येने आणि स्वरूपतः पण अगदीच नगण्य आहेत. कालिदास म्हणतो, - "एको हि दोषो गुणसन्निपाते निमज्जतीन्दोः किरणोष्विवाङ्कः।" हे त्याला स्वतःलाही लागू

आहे. शिवाय असे स्वातंत्र्य घेण्याचा मनस्वीपणा किंवा नाठाळपणा कालिदासाला कवी म्हणून खूपच विधायक मोकळेपणा देऊन जातो. "If his obedience is succesful, his disobedience is often no less successful in giving him freedom of idea and expression and saving him from much that is wooden and merely conventional." प्रत्येक शब्द, प्रत्येक कल्पना यांतून कालिदास सौंदर्याचा उदंड करभार वसूल करीत असतो. रसिकांवर उधळण्यासाठी. तो स्वत: म्हणतो — 'सहस्रगुणमुत्स्रष्टुमादत्ते हि रसं रवि:' — त्याप्रमाणे.

आनंदवर्धनाने ध्वन्यालोकाची सुरुवात महाकवींच्या अलोकसामान्य अशा लखलखीत प्रतिभाविशेषापासून केली आहे. ध्वन्यालोकाचा शेवट त्याने असा केला आहे —

"परस्वादानेच्छाविरतमनसो वस्तु सुकवे:
सूरस्वत्येवैषा घटयति यथेष्ट भगवती।

परस्वादानेच्छाविरतमनस: सुकवे: सरस्वत्येषा भगवती यथेष्टं घटयति वस्तु। येषां कवीनां प्राक्तनपुण्याभ्यासपरिपाकवशेन प्रवृत्ता वाक् तेषां परोपरचितार्थपरिग्रहनि:स्पृहाणां स्वव्यापारो ७ न ८ क्वस्विदुपयु यते। सैव भगवती सरस्वती स्वयमभिमतम् अर्थमाविर्भावयति। एतदेव हि महाकवित्वं महाकवीनाम्।" आपल्याला माहीत असेल की रघूच्या पाचव्या सर्गाच्या अखेरच्या भागावद्दल, तो साक्षात सरस्वतीने लिहिला, हीच कथा रूढ आहे. आपण पुनर्जन्म मानणारे भारतीय. आपल्याला 'प्राक्तनपुण्यामुळे देवी सरस्वती स्वत:च अर्थ दाखवून देते' हा मुद्दा अवाङ्मयीन असला तरी, मान्य करण्यात काहीच अडचण नाही. ज्ञानदेवदेखील 'मग सकल शास्त्रे स्वयंभे निघती मुखे' असे म्हणतातच ना ? वाङ्मयीन दृष्ट्या, मम्मटाने आपल्या काव्यकारणावरील वृत्तीत 'इति त्रय: समुदिता:, न तु व्यस्ता:, तस्य काव्यस्योद्भवे निर्माणे समुल्लासे च हेतु:, न तु हेतव:' असे जे म्हटले आहे, ते ग्राह्य धरावे. त्याचे सर्वश्रेष्ठ उदाहरण म्हणजे कालिदासाचे काव्य.

ऋग्वेदातल्या एका ऋचेत वाचेविषयी असे म्हटले आहे — 'कोणाला डोळ्यांनी इतर सर्व दिसत असूनही दिव्य वाणी दिसत नाही. सर्व ऐकू येत असूनही दिव्य वाणी ऐकू येत नाही. पण क्वचितच एखादा असा निपजतो की त्याला दिव्य वाणी आपली काया नाना प्रकारे दाखविते. उत्कंठित, वस्त्राभरणमंडित अशी पत्नी, आपल्या पतीला काया दाखवते, तशी.'

"उत त्व: पश्यन्न ददर्श वाचमुत त्व: शृण्वन्न शृणोत्येनाम्।

उतो त्वस्मै तन्वं वि सस्रे जायेव पत्य उशती सुवासा:॥'' (ऋ. १०.७१.४)

कालिदास हा अशा भाग्यवंतांमध्ये अग्रगण्य. म्हणून सुरुवातीस म्हटले की त्याला खऱ्या अर्थाने 'वागर्थप्रतिपत्ती' झाली होती. कालिदासीय वाङ्मयातील वागर्थांचा विलक्षण समृद्ध प्रपंच पाहिल्यानंतर कालिदासाविषयी आदराने जे बोलावेसे वाटते तेही त्याच्याच शब्दांत सगळ्यात समर्पकतेने व्यक्त होते—

''महिमानं यदुत्कीर्त्य तव संहियते वच:।
श्रमेण तदशक्त्या वा न गुणानामियत्तया॥'' (रघु. १०.३२)

परिशिष्ट १

हा निबंध वाचून झाल्यावर जी चर्चा झाली तिच्या संदर्भात पुढील मुद्दे विचारात घेणे फार जरुरीचे आहे.

१.प्रस्तुत निबंध म्हणजे फक्त 'आस्वादक समीक्षा' आहे असा एक आक्षेप घेण्यात आला. या निबंधात आस्वादकता आहे यात शंकाच नाही. परंतु तो शैलीचा भाग आहे. हे अर्थातच खरे आहे की या निबंधात कालिदासाच्या वाङ्मयीन महत्तेच्या गमकांची यादी अशी दिलेली नाही. पण मुद्यांच्या दृष्टीने खोलात जाऊन विचार केला, तर असे स्पष्ट होईल की यात उल्लेखिलेली किंवा विवरून सांगितलेली सौंदर्यस्थळे ही कालिदासाच्या वाङ्मयीन महत्तेची गमकेच आहेत. (ती तपशिलाने अशासाठी सांगावी लागली की मराठीच्या अभ्यासकांचा कालिदासाशी साक्षात परिचय बहुधा नसतो. आणि विवेचन सोदाहरण व्हावे अशी संयोजकांची अपेक्षा होती.)

२.कालिदासाच्या वाङ्मयीन महत्तेचे सर्वश्रेष्ठ गमक म्हणजे त्याला झालेली 'वागर्थप्रतिपत्ती' हे या निबंधाचे सूत्र आहे. पण 'वागर्थप्रतिपत्ती' याचे खरे आकलनच चर्चकांना झाले नसावे असे निश्चितपणे वाटले. 'अर्थ' म्हणजे फक्त 'वाच्यार्थ' एवढाच ढोबळ अर्थ घेऊन आक्षेप घेण्यात आले. वस्तुत: 'अर्थ' म्हणजे 'आशय', ज्यांत 'रसा'चाही समावेश होतो. वाक् आणि अर्थ म्हणजे अभिव्यक्ती आणि आशय हा मुद्दा पूर्णांशाने ध्यानी घेतला तर या निबंधातील विवेचनाचे मर्म कळू शकेल.

३.तरीही निबंधात आलेल्या कालिदासीय महत्तेच्या गमकांची एक स्थूल यादी पुढीलप्रमाणे देता येईल—

(१) अभिव्यक्ती व आशय यांची पूर्ण एकघनता - एकरसता.

(२) शब्द, कल्पना यांची विलक्षण चोखंदळ निवड व पूर्ण ताकदीने वापर.
(३) व्यंजना, रस यांनी ओथंबलेल्या रचना.
(४) नवनिर्मिती.
(५) रेखीव आकृतिबंध, पेचदार संघर्ष.
(६) भावनार्द्रता, मानवी मनाचे सखोल ज्ञान.
(७) विलक्षण सजीव व्यक्तिचित्रण.
(८) संवादलय व विरोधलय यांचा मनोज्ञ वापर.
(९) औचित्य, भावभावना यांचे भान राखून चित्रकारितेच्या अंगाने देखणे निसर्गचित्रण.
(१०) संस्कृतिसंपन्नता, भारतीयत्व, अतिशय टवटवीत सौंदर्यदृष्टी.
(११) जीवनाची विविध रूपे, त्यातील विविध प्रसंग व सुखदुःखे यांचे प्रत्यायक चित्रण.

४.कालिदासातील संघर्ष लुटुपुटीचे असा एक आक्षेप घेतला गेला. आक्षेपकांचे म्हणणे असे की शाप, अंगठी असल्या बाह्य क्लृप्त्यांचाच वापर केलेला असल्याने संघर्ष पोचट झालेले आहेत. हे मत निदान मला तरी मान्य नाही. कारण कोणत्याही लेखकाला शेवटी कुठे तरी बाह्य उपाय वापरावेच लागतात. संघर्ष काही केवळ अंतराळी राहू शकत नाही. त्याला उभे राहायला काही तरी आधार लागतोच. पण खोलात जाऊन पाहिले तर असे दिसते की कालिदासातील संघर्ष हे दोन सत्ये, दोन मूल्ये यांतील संघर्ष असतात. संबद्ध व्यक्तींचा मनःपिंड, कर्तव्यच्युती यांतून ते मूलतः उत्पन्न झालेले असतात. त्यांना उभे राहायला बाह्य उपायांचा आधार आवश्यक असला तरी त्यांचे अस्तित्व केवळ त्यातूनच उत्पन्न झालेले व तेवढ्यापुरतेच मर्यादित नसते. या दृष्टीने शाकुंतलाचा पाचवा अंक, रघुवंशाचा चौदावा सर्ग यांचा विचार व्हायला हवा.

५. कालिदासात समग्र जीवनदर्शन नसते, असा आणखी एक आक्षेप घेण्यात आला. कालिदासाच्या सात रचनांपैकी चारांच्या कथावस्तू राजजीवनाशीच निगडित असल्याने, त्याच्या वाङ्मयात घडणारे जीवनदर्शन फार मर्यादित आहे, असा या आक्षेपाचा रोख होता. सर्वच कालिदासीय वाङ्मयाचा कथावस्तू, नायक-नायिका या दृष्टींनी विचार केला तर असे दिसते की देवता, यक्ष, मानवी राजे-राण्या यांच्याभोवती ते गुंफलेले आहे, हे खरे. पण त्यात चित्रित झालेल्या सुखदुःखांची व्यापकता पाहिली की असे दिसते की यक्ष-देवता याही सुखदुःखाच्या, भावभावनांच्या द्वारा मानवी होतात. शिवाय विशिष्ट स्थलकालातील तळागाळाच्या लोकांचे चित्रण

म्हणजे समग्र जीवनदर्शन असे का म्हणून मानावे? राजेराण्याही माणसेच असतात. त्यांनाही सुखदुःखे असतात. आणि ती 'मानवाची' अशी असतात, केवळ राजेराण्यांची म्हणून नसतात. किंबहुना याचमुळे शाकुंतलाने फार मोठी उंची व परिमाण गाठले आहे, — जे तळागाळातल्या लोकांना सामावून घेणाऱ्या मृच्छकटिकाला लाभलेले नाही.

अर्थात, हेही खरेच आहे की भारतीय समाज आजही बराचसा बंदिस्त (closed) असा समाज आहे. कालिदासाच्या काळी तर खूपच असावा. (म्हणूनच कदाचित त्याने नव्या कथा न घडवता जुन्यांनाच नवे रूप दिले असावे, असे एक मत आहे.) म्हणून कालिदासाने आपल्या पुढची राजप्रधान सामाजिक चौकट जशीच्या तशी गृहीत केली यासाठीच त्याला दोष देणे अयोग्य ठरेल. शेक्सपिअरने नाही आपल्या मुख्य व्यक्तिरेखा राजे, सरदार; दरकदार यांतूनच निवडल्या?

६. संस्कृत वाङ्मय, विशेषतः नाटके, वाचताना पुष्कळदा केवळ पश्चिमेकडील खिडक्यांतून आत पाहण्याची वाचकांची रीत दिसते. त्यामुळे शेक्सपिअरच्या 'ट्रॅजेडी'शी कालिदासाच्या 'कॉमेडी' ची अन्याय्य तुलना केली जाते. तसेच संस्कृतात ट्रॅजेडी नाही, याबद्दल फार खंत व्यक्त केली जाते. अभ्यासकांना त्या बाबतीत एक प्रकारचा हीनगंडच आहे, असे म्हटले तरी चालेल. जे आहे ते कलाकृतीच्या अंतर्गत निकषांवर पारखणे हा खरे तर, सगळ्यात योग्य मार्ग. तसे केले तर असे दिसते की ट्रॅजेडी हा एक वाङ्मयप्रकार म्हणून आपल्याकडे नसला तरी दुःख या जीवनानुभवाचा अंतर्भाव सर्वांनीच व विशेषतः कालिदासाने जरूर केला आहे. 'ट्रॅजेडी' हा वाङ्मयप्रकार आपल्याकडे का नाही, याची मीमांसा फार वेगळी आहे. शिवाय, तथाकथित 'कॉमेडी'मध्ये जीवनदर्शन नसते, असे थोडेच आहे? कवीने योजलेले विपुल अर्थांतरन्यास हा जीवनदर्शी भाष्याचाच भाग नाही का?

७. हे झाले या विशिष्ट निबंधाविषयी. पण संपूर्ण चर्चासत्रातलेच निबंध व त्यांवरील चर्चा यांचा विचार करता हे निश्चितीने जाणवले की 'वाङ्मयीन महत्ता' ही काही चिमटीत पकडून दाखवता येण्याजोगी वस्तू नाही. प्रत्येक मोठ्या लेखकाची महात्मता भिन्न भिन्न रीतींनी प्रकट होणे पूर्णपणे संभवते. परंतु स्थूल मानाने सर्वांनाच व कालिदासापुरते निश्चितीने लागू होणारे वाङ्मयीन महत्तेचे गमक म्हणजे 'वागर्थप्रतिपत्ती'. समारोपाच्या भाषणात प्रा. श्री. पु. भागवत यांनीही वाङ्मयाकडे जाताना आपण अनेक सापळ्यांत, अनेक व्यूहांत अडकत असतो असा उल्लेख करून म्हटले की, 'अभिमन्यूप्रमाणेच आपल्यालाही हे व्यूह भेदता येत नाहीत.' पॉल व्हॅलेरीचा निर्देश करून त्यांनी असे सूचित केले की 'अमुक टीकाप्रणाली, तमुक

टीकाकार यांच्या द्वारा लेखकाकडे जाण्याऐवजी आपणच स्वत: त्याला उराउरी भेटावे. कोणतेही व्यवधान न ठेवता.' याच कारणासाठी संस्कृत परंपरेत सहृदयांचे स्थान फार मोठे आहे. स्वत: सहृदय बनणे व तो लेखक स्वत: साक्षात अनुभवणे हे खरे, बाकी सारे फिजूल आहे. या संदर्भात रवींद्रनाथांची पुढील कविता उल्लेखनीय आहे.

"Who are you, reader, reading my poems an hundred years hence?
I can not send you one single flower from this wealth of the spring, one single streak from yonder clouds.

Open your doors and look abroad.

From your blossoming garden gather fragrant memories of the vanished flowers of an hundred years before.

In the joy of your heart may you feel the living joy that sang one spring morning sending its glad voice across an hundred years"

परिशिष्ट २

संदर्भग्रंथ

१) Abercrombie Lascelles, **The Idea of Great Poetry.**
२) Dasgupta S N (ed.), **A History of Sanskrit Literature.**
३) Shri Aurobindo, **The Foundations of Indian culture.**
४) आनंदवर्धन, **ध्वन्यालोक**
५) Dandekar R. N., **Foreword to विक्रमोर्वशीय** [(ed.) Gaidhani]
६) Longinus, **On Great Writing**

'ज्ञानेश्वरी' : एक महान अनुभव

म. वा. धोंड

'ज्ञानेश्वरीचे' रूप समजून घेण्यापूर्वी आणि घेण्यासाठी तिच्याविषयीचे दोन पूर्वग्रह निपटून काढले पाहिजेत. ते म्हणजे (१) 'ज्ञानेश्वरी' ही गीताटीका वा गीताभाष्य आहे, आणि (२) 'ज्ञानेश्वरी' हा तत्त्वज्ञानात्मक ग्रंथ आहे.

टीका म्हणजे मूळ ग्रंथ सुबोध करण्याकरिता दिलेल्या टिपणी. उदाहरणार्थ, भरताच्या 'नाट्यशास्त्रा'वरील अभिनवगुप्ताची 'अभिनवभारती' टीका, किंवा मोरोपंतांच्या 'केकावली'वरील दादोबा पांडुरंगांची 'यशोदा-पांडुरंगी' टीका. या टीकांच्या साहाय्याने मूळ ग्रंथ समजून घ्यायचा असतो. जसा मूळ ग्रंथ स्वतंत्रपणेही वाचता येतो, तशी टीका स्वतंत्रपणे वाचता येत नाही. ती मूळ ग्रंथाच्या संगतीनेच वाचायला हवी. 'ज्ञानेश्वरी' ही गीतेच्या संगतीने वाचावी अशी ज्ञानदेवांची अपेक्षा नाही. ती स्वतंत्रपणे वाचावी अशीच तिची रचना आहे.

भाष्यग्रंथाचे स्वरूप याहून वेगळे असते. गीतेवरील भाष्य म्हटले की, शंकराचार्य रामनुजाचार्य, मध्वाचार्य, वल्लभाचार्य, निंबार्क इत्यादी आचार्यांची भाष्ये नजरेसमोर उभी राहातात. ही भाष्ये अद्वैत, विशिष्टाद्वैत, द्वैत, शुद्धाद्वैत, द्वैताद्वैत, इत्यादी संप्रदायांच्या समर्थनार्थ रचली गेली असून, उपनिषदे, वेदान्तसूत्रे, आणि भगवद्गीता या तिन्ही ग्रंथांच्या, म्हणजे वैदिक धर्माच्या प्रस्थानत्रयीच्या, आधारे आपलाच संप्रदाय हा वैदिक परंपरेस धरून आहे, एवढेच नव्हे तर इतर संप्रदाय तसे नाहीत, हे सिद्ध करण्याच्या खटाटोपात ती गुरफटून गेली आहेत. स्वाभाविकपणेच स्वमतमंडन आणि परमतखंडन यांनी त्यांना वावदूकपणाचे स्वरूप प्राप्त झाले आहे. 'ज्ञानेश्वरी' ही प्रस्थानत्रयीची एकवाक्यता करण्याच्या भानगडीत पडलेली नाही. तिच्यात स्वमताचा

आग्रह नाही; आणि परमताचे खंडन नाहीच नाही.

'ज्ञानेश्वरी' ही गीताटीका म्हणून वाचली गेली की, आधी गीतेतील श्लोक आणि मग त्याच्याशी संबंधित ओव्या असे तिचे वाचन होते. हे वाचन 'ज्ञानेश्वरी'च्या आस्वादात व्यत्यय आणते. 'ज्ञानेश्वरी'च्या ओघात तिचे स्वत:चे असे स्वल्प, अर्ध, पूर्ण विराम आहेत. तिच्यात स्वत:चे असे परिच्छेद आहेत. हे परिच्छेद क्वचित गीतेतील श्लोकांशी मिळते-जुळते असले, तरी बहुतेक वेळा ते तसे नाहीत. या परिच्छेदांची सुरुवात व अखेर जाणवण्याएवढी स्पष्ट आहे. गीतेतील श्लोक मधेमधे वाचल्याने ही परिच्छेदात्मक रचनाच विफल होते — आणि 'ज्ञानेश्वरी'चा ओघ भलभलत्या ठिकाणी खंडित होतो. त्याने 'ज्ञानेश्वरी'च्या प्रवाहाला नाशिकच्या कुंडांची अभद्र कळा येते.

'ज्ञानेश्वरी' ही गीताभाष्य म्हणून वाचली गेली की, स्वाभाविकपणे गीतेवरील आचार्यांच्या भाष्यांशी तुलना होऊ लागते. ज्ञानदेवांनी कोणत्या आचार्यांचे किती प्रमाणात अनुसरण केले आहे, कोणत्या स्थळी त्यांची संगत सोडली आहे, कुठे स्वत:चे भाष्य केले आहे, हे पाहण्याचा नाद लागतो. अनेकांनी असे शोध घेतले आहेत. ज्ञानदेवांना अशी इतर भाष्यांची लुडबूड मान्य नाही. त्यांनी या भाष्यांना आपल्या ग्रंथाबाहेरच ठेवले आहे. त्यांतील कित्येकांची रचना तर 'ज्ञानेश्वरी'च्या नंतरची आहे. इतरांशी वितंडवाद घालण्याची ज्ञानदेवांची प्रवृत्तीच नाही. इतरांची मते खोडून काढायची आणि आपली मते वाचकांच्या गळी उतरवायची, हा मुळी 'ज्ञानेश्वरी'रचनेचा त्यांचा हेतूच नव्हे.

तत्त्वज्ञानात्मक ग्रंथ म्हणून 'ज्ञानेश्वरी'कडे पाहाणेही तेवढेच चुकीचे ठरते. 'तत्त्व' म्हणजे 'त्याचे तेपण'. 'तत्' म्हणजे जग, विश्व, वस्तू किंवा ब्रह्म. 'त्याच्या तेपणाचे' ज्ञान म्हणजे तत्त्वज्ञान. हे अर्थातच वस्तुनिष्ठ हवे. ते प्राप्त करून घेण्याची साधने म्हणजे प्रत्यक्ष, अनुमान आणि क्वचित शब्द म्हणजे आप्तवाक्य ही प्रमाणे. इंग्रजीतील 'ऑण्टालॉजी' या संज्ञेशी समानार्थक अशी ही संज्ञा. या स्वरूपाचा ग्रंथ हा पंडितांकरिता असतो. 'ज्ञानेश्वरी'ची रचना या स्वरूपाची नाही.

मग 'ज्ञानेश्वरी'चे खरे स्वरूप कोणते?

'ज्ञानेश्वरी' हा ज्ञानदेवांचा गीतानुभव आहे. आपल्या सर्वच रचनांत ज्ञानदेवांनी अनुभवावरच भर दिला आहे. 'अनुभवामृता'संबधी हे 'स्वानुभूती परगुणें । वोगरिलें' असे त्यांनी म्हटले आहे, तर अभंगांत त्यांनी 'अनुभव सौरसु। केला' आहे. 'ज्ञानेश्वरी' हा ज्ञानदेवांचा गीतानुभव आहे, हे त्यांचे समकालीन संत आणि 'ज्ञानेश्वरी'चे पहिले श्रोते संत नामदेव यांनी सांगितले आहे. ते म्हणतात,

"धन्य धन्य ज्ञानदेव। धन्य धन्य तो माधव।
मग आरंभिला अनुभव। ज्ञानदेवाचेनी मुखें॥"

या अभंगाची अखेर

"तुवां जो ग्रंथानुभव। गीतेसी दाविला भाव।
ते मुख्य ठेवणें राणीव। अनुभवी जाणती॥" (१०१५)

अशी आहे. खुद्द ज्ञानदेवही 'ज्ञानेश्वरी'च्या सुरुवातीसच

"तेयापरीं श्रोतां। अनुभवावी हे कथा।
अति हलुवारपण चित्ता। आणूनियां॥" (१.५७)

अशी श्रोत्यांना विनंती करतात ती यामुळेच.

कोणत्याही ग्रंथाचा अनुभव हा स्वत:च्या पूर्वानुभवाच्या संदर्भातच घेता येतो. ज्ञानदेवांचे अनुभवविश्व अत्यंत समृध्द होते. भोवतालचा संपूर्ण निसर्ग, विविध प्रकृतीची माणसे, त्यांचे स्वभावविशेष व लौकिक व्यवहार इत्यादींचे सूक्ष्म निरीक्षण, भारतीय तत्त्वज्ञानाचा गाढ व्यासंग, संगीत, शिल्प, काव्य इत्यादी कलांची मार्मिक जाण, संपन्न आध्यात्मिक अनुभूती, सबंध विश्वाविषयी आत्मीयता व कणव, हे त्यांच्या अनुभवविश्वाचे काही प्रमुख विशेष. या अनुभवविश्वाच्या संदर्भात गीतेतील वचनांचे अनुभव घ्यावयाचे आणि त्या नव्या अनुभवांचे पूर्वाभवांशी नाते शोधून आपल्या संपूर्ण अनुभवविश्वाला नवे सुसंगत रूप द्यावयाचे, यातूनच 'ज्ञानेश्वरी'ची निर्मिती झालेली दिसते.

"आरिसेयाचें देखिलियां। गोमटें कीजे धनंजया।
तें तेया नव्हे आपणेयां लागि जैसें॥
तैसें पार्था तूझेनि मिसें। मी बोलें आपणपेयां चि दोसें।
माझां तूझां ठांइं असे। मीतूंपण गा॥" (१८.१३३८ - ३९)

असे श्रीकृष्ण अर्जुनाला सांगतात— ते खरे पाहता ज्ञानदेवांचेच श्रोत्यांना सांगणे असावे असे वाटते. कोणत्याही थोर ग्रंथाच्या वाचनानंतर वाचक पूर्वीचाच राहात नाही, असे म्हटले जाते. वाचकापेक्षा ग्रंथकाराच्या बाबतीत हे अधिकच खरे असले पाहिजे. ज्ञानदेवांचे अधिकृत चरित्र उपलब्ध नसल्यामुळे निश्चितपणे काहीच सांगता येत नाही. पण या ग्रंथानुभवानंतर त्यांनी 'अनुभवामृत' या स्वानुभूतीपर ग्रंथाची रचना करावी, हे या संदर्भात अर्थपूर्ण वाटते.

'ज्ञानेश्वरी'ची रचना गीतेतील तत्त्वविचाराच्या अंगाने न होता अनुभवाच्या अंगाने झाल्यामुळे 'ज्ञानेश्वरी' ही गीताटीका वा गीताभाष्य न होता 'दूजी सृष्टिच' कशी अवतरली आहे, हे जाणून घेणे उद्‌बोधक ठरेल.

गीतेत ७०० श्लोक आहेत; तर 'ज्ञानेश्वरी'त सुमारे ९००० ओव्या आहेत. हे प्रमाण १ : १३ असे पडते. परंतु ज्ञानदेव गीतेतील कित्येक श्लोक दोनतीन ओव्यांत गुंडाळतात; तर कित्येक श्लोकांवर शेकडो ओव्या रचतात. उदाहरणार्थ, तेराव्या अध्यायातील आठव्या श्लोकावर ३२७ ओव्या असून, त्यातील 'आचार्योपासनम्' या एकाच पदावर ९१, तर 'अहिंसा' या पदावर १२२ ओव्या आहेत. ज्ञानदेव असा जो काही ठिकाणी अतिशयपणा करतात, तो या श्लोकांना व पदांना गीतेच्या तत्त्वविचारात असाधारण महत्त्व आहे म्हणून नव्हे, तर त्या श्लोकांच्या वा पदाच्या अनुभवात ते स्वत: रंगले आहेत म्हणून. सहाव्या अध्यायातील योग, अकराव्यातील विश्वरूप, सोळाव्यातील दैवी संपद, ही अशी आणखी काही स्थळे. ही व अशी इतर स्थळे अतिशय रसाळ उतरली आहेत. इथे श्रीकृष्णार्जुन बाजूला राहून ज्ञानदेवांचा श्रोत्यांशीच साक्षात संवाद होऊ लागतो.

'ज्ञानेश्वरी'तील उपमा-दृष्टांताची झड देखील अशीच अनुभवाच्या अंगानी येत असते, ती गीतार्थाच्या स्पष्टीकरणासाठी येत नसते. स्पष्टीकरणासाठी एकाहून अधिक दृष्टांत देणे हे गैरच समजले पाहिजे. त्याने वाचकांचे/श्रोत्यांचे मन भांबावते. विवेचनात्मक ग्रंथात दृष्टांत येतात ते विचाराला गाठ मारण्याकरिता. दृष्टांतातील 'अंत' या पदाचा अर्थच मुळी 'निश्चय' असा आहे. असी निश्चय एकदा झाला, विचाराला पक्की गाठ देऊन झाली, की अधिक दृष्टांत फाजील ठरतात. काव्याची गोष्ट वेगळी. काव्यात उपमा-दृष्टान्तांची मालिका येते ती अनुभवाच्या छटा न्याहाळण्याच्या उद्देशाने. 'ज्ञानेश्वरी'त अशा मालिका येतात त्या गीतेतील पदांचा अनुभव सबंध विश्वात विस्तारण्याच्या दृष्टीने. 'तैसा वाग्विलासु विस्तारूं। गीतार्था विश्व भरूं' ही मुळी त्यांची प्रतिज्ञाच आहे. अनुभवांची समृद्धी, मार्मिक निरीक्षण आणि अलौकिक प्रतिभा यांच्या बळावर ते गीतेतील एकेका अनुभवाला वैश्विक संदर्भ अगदी सहजपणे देऊ शकतात. चांचल्य या गुणाचा वा अवगुणाचा अनुभव घेत असता,

"काइ चंचलु मासा। कामिनीकटाक्षु काइसा।
वलला होये तैसा। वीजु नाहिं॥" (१४.१६९)

अशी ओवी ते उत्स्फूर्तपणे रचून जातात. चार चरणांच्या, अवघ्या दहा शब्दांच्या, या ओवीत त्यांची कल्पनाशक्ती सागर, पृथ्वी व आकाश या तिन्ही लोकांत लीलया संचार करून नेमकी समेवर येते. गीतार्थाचा असा सबंध विश्वात विस्तार करता करता ते गीतानुभवाचे संपूर्ण विश्वाशी, विश्वातील निसर्गाशी, पशुपक्ष्यांशी, विविध प्रकृतीच्या माणसांशी — एवढ्या सहजपणे नाते जोडीत जातात की, पाहाता पाहाता ते अखिल विश्व व्यापून टाकतात, विश्वात्मक होतात.

गीतार्थाचा अनुभव घेण्याच्या या छंदात 'ज्ञानेश्वरी'त अवतरलेले दोन विशेष लक्षात घेण्याजोगे आहेत. तेराव्या अध्यायात ज्ञानाची वीस लक्षणे पृथक पृथक सांगितल्यावर 'याच्या उलट ते अज्ञान' अशी अज्ञानाची बोळवण गीतेने केली आहे. ज्ञानदेवांना या अज्ञानाचाही अनुभव घ्यायचा - द्यायचा आहे. म्हणून अज्ञानाच्याही वीस लक्षणांना भावरूप देऊन सुमारे दोनएकशे ओव्यांत त्यांनी त्यांची 'उपलवणी' केली आहे. तीच गोष्ट, गीतेतील अहिंसा, अद्रोह, अपैशुन्य, अभय, नातिमानिता, अदंभित्व, अद्वेष्टा, अनिकेत, निर्मम, अनहंकार, इत्यादी अभावात्मक गुणांची. अनुभव हा नेहमी भावात्मकच असतो, अभावात्मक असूच शकत नाही. ज्ञानदेवांनी वरील गुणांचे भावात्मक 'रूप' केले आहे ते यामुळेच. विशेष म्हणजे ज्ञानदेवांनी या सर्वच गुणांना व अवगुणांना क्रियांचे रूप दिले आहे.

'अहं ब्रह्मास्मि' असा प्रत्यय येणे ही वेदान्त विचाराची अंतिम परिणती. परंतु ब्रह्म हे अनाद्यनन्त, निर्गुण, निराकार व अव्यक्त असल्यामुळे त्याच्याशी एकरूप होणे हे 'डोंगर गिळण्या'एवढेच अवघड किंबहुना अशक्य. ज्ञानदेव एकरूपता अपेक्षितात ती क्षणभंगुर पण सगुण, साकार, व्यक्त व वैचित्र्यपूर्ण अशा विश्वाशी. गीतेत विश्वरूपदर्शनाचा अकरावा अध्याय सोडला, तर विश्व हा शब्द कुठेच आलेला नाही. अपवाद फक्त 'विश्वतोमुखम्' (९.१५ आणि १०.३३) याचा. पण या ठिकाणी ते परमेश्वराचे वा परब्रह्माचे विशेषण आहे. इतर सर्वत्र 'ब्रह्म' हा शब्द वरचेवर येतो. विशेष म्हणजे अकराव्या अध्यायात 'ब्रह्म' हा शब्द एकदाही आलेला नाही. जणू 'ब्रह्म' व 'विश्व' या दोन कोटी गीता वेगवेगळ्या मानते. 'ज्ञानेश्वरी'च्या सर्वच अध्यायांत 'ब्रह्म' या शब्दाहून कितीतरी अधिक वेळा 'विश्व' हा शब्द येतो. ज्ञानदेव या दोन संज्ञांत तसे द्वैत मानीत नाहीत.

"तो अहंकारातें जिणौनि। सकल कामना सांडूनि।
विचरे विश्व होउनि। विश्वामाझि॥" (२.३६६)

किंवा

"हें विश्वचि माझें घर। ऐसी मति जेयाची स्थिर।
किंबहुना चराचर। आपण जाला॥" (१२.२११)

असा विश्वात्मकतेचा उद्घोष ज्ञानदेवांनी वारंवार केला आहे. त्यालाच ते 'ब्रह्म' होणे म्हणतात. ते सांगतात,

"अथवा आत्मप्रकाशें चोखें। जो आपणपां चि विश्व देखे।
तो देहें चि ब्रह्म सुखें। मानूं येईल॥"(५.१४४)

'विश्व ब्रह्मचि केलें' या तीनच शब्दांत रामाजनार्दनांनी ज्ञानदेवांचा हा विशेष सांगितला

आहे.

ज्ञानदेवांनी गीतेतील ब्रह्माचे विश्वात रूपांतर केले, तसेच तत्त्वज्ञानाचे आत्मज्ञानात रूपांतर केले. 'ज्ञानेश्वरी'त 'तत्त्वज्ञान' हा शब्द केवळ तीनच वेळा आला आहे, तर 'आत्मज्ञान' हा शब्द आत्मज्ञान, आत्मदृष्टी, आत्मबुद्धी, आत्मबोध, आत्मप्रभा, आत्मभाव, आत्मरूप, आत्मलाभ, आत्मविद, आत्मसाक्षात्कार, आत्मसिद्धी, आत्मस्थिती अशा रूपांत अगणित वेळा. एका ओवीत तर तो 'आत्मतत्त्वज्ञान' असा तत्त्वज्ञानाच्या जोडीने आला आहे.

'ज्ञानान्मोक्षः' असे अद्वैतवेदान्त सांगतो. म्हणजे आधी ज्ञान आणि मग मुक्ती असा हा क्रम आहे. श्रेष्ठ साहित्याच्या आस्वादातही ज्ञान व मुक्ती या दोहोंचाही लाभ होतो. पण क्रम काहीसा वेगळा आहे. किंबहुना निश्चित असा क्रम काहीच नसून, दोन्ही गोष्टी एकसाथच हळूहळू पुष्ट होत जातात. साहित्याच्या आस्वादाकरिता सुरुवातीलाच स्वतःला विसरून साहित्यातील विश्वाला सन्मुख व्हावे लागते. या मनोवस्थेला मुक्तीचीच प्राथमिक अवस्था म्हणता येईल. ही अवस्था साधण्याकरिता विशेष कष्ट पडतात असे नाही. ती माणसाची प्राकृतिक ऊर्मीच असते. मात्र त्याकरिता अहंकेंद्रितता विसरावी लागते. ती विसरून वाचक जेव्हा साहित्यसृष्टीत प्रवेश करतो, तेव्हा त्याच्या मनोवृत्ती स्वाभाविकपणेच त्या विश्वाला उन्मुख होतात.

अशी आपली प्राकृतिक विश्वोन्मुखता स्वीकारून वाचक जेव्हा साहित्यविश्वाशी एकरूप होऊन त्या सृष्टीत वावरू लागतो, तेव्हा त्याला सहजच नवी जाण येते. ही नवी जाण म्हणजे लौकिकाचे नवे ज्ञान नव्हे, की नवे तत्त्वज्ञानही नव्हे. ते खरेखुरे आत्मज्ञान असते. श्रेष्ठ साहित्याच्या वाचनाने लौकिक व्यवहाराचे वा माणसाच्या स्वभावविशेषांचे ज्ञान होत नाही असे नाही; पण ते आत्मोपम्य वृत्तीने ग्रहण केल्यास ते अंती आत्मज्ञानच ठरते. साधे, सोपे, परिचित उदाहरण देतो. 'एकच प्याला' नाटक आपण पाहतो ते स्वतःचे व्यापताप पूर्णपणे विसरून. पाहाता पाहाता आपण त्या नाट्यसृष्टीत वावरू लागतो. त्यातील काही पात्रांशी एकरूप होतो. संपूर्ण नाटक पाहून आपण जेव्हा त्याचे चिंतन करू लागतो, तेव्हा केवळ सुधाकर वा सिंधूच नव्हे तर गीता, तळीराम, एवढेच काय तर बंडगार्डनवरील चार गृहस्थ ही आपलीच रूपे आहेत अशी नवी जाण आपणांस येते.

ज्ञानदेव गीतेतील दैवी व आसुरी संपत्तीच्या, सात्त्विक, राजस व तामस वृत्तीच्या, ज्ञान व अज्ञान लक्षणांच्या अनुभवांस उपमा - दृष्टांतांच्या रूपांनी सूर्य, चंद्र, डोंगर, नदी, डबके, पशु, पक्षी, वनस्पती, माणसांचे लौकिक व्यवहार इत्यादींशी त्यांचे नाते लावतात, तेव्हा आपलेही त्यांच्याशी नाते जडते आणि आपणही हळूहळू स्वतःला

नकळत विश्वरूप होऊ लागतो. कारण आपण दैवी व आसुरी, सात्त्विक, राजस व तामस, ज्ञानी व अज्ञानी, सर्व काही असतो. आपली ही विविध रूपे पाहून — अनुभवून आपणांस आपली ओळख पटते आणि हळूहळू आत्मज्ञान होऊन आपण विश्वात्मक होतो. म्हणजे मुक्ती - विश्वरूपता - आत्मज्ञान - विश्वात्मकता अशी काहीशी ही यात्रा घडते. हे आत्मज्ञान व ही विश्वात्मकता फार काळ टिकत नाही, हे खरे, पण आपल्या मनाला 'सात्त्विकाचा पान्हा' आणण्याची किमया 'ज्ञानेश्वरी' करू शकते, हे निश्चित आणि याचे एकमेव कारण 'ज्ञानेश्वरी'ची निर्मिती अनुभवाच्या अंगाने झाली आहे, तत्त्वविचाराच्या अंगाने नव्हे, हे.

ज्ञानदेवांनी ब्रह्माचे विश्वात, तत्त्वज्ञानाचे आत्मज्ञानात आणि मुक्तीचे विश्वात्मकतेत असे रूपांतर केल्यामुळे गीतेचे स्वाभाविकपणे काव्यात रूपांतर झाले आहे. शांत हा या काव्यातील प्रमुख रस आहे, हे ज्ञानदेवांनीच आवर्जून सांगितले आहे. (११.२) या रसाचा स्थायिभाव तत्त्वज्ञान असे सांगून 'तत्त्वज्ञानमात्मज्ञानमेव' असा जो खुलासा अभिनवगुप्तांनी केला आहे, तो मोठा मार्मिक आहे. निखळ तत्त्वज्ञान हा शांतरसाचा स्थायिभाव मानला गेला असता तर आचार्यांचे भाष्यग्रंथही काव्य ठरले असते. ज्ञान हे वैचारिक अंगाने गेले की, ते तत्त्वज्ञान होते; अनुभवाच्या अंगाने गेले की, ते आत्मज्ञान होते. ज्या साहित्यकृतीत आत्मज्ञान शांतरसात परिणत होते, ती श्रेष्ठ साहित्यकृती. जगातील सर्वच श्रेष्ठ साहित्यकृतींची — विशेषकरून शोकात्मिकांची — परिणती या शांतरसात झालेली आढळून येते. माझे हे मत संस्कृत साहित्यशास्त्रपढिकांना मान्य होणार नाही, हे मला पूर्णपणे ठाऊक आहे. तरीही माझ्या मते विश्वात्मकता आणि आत्मज्ञान हीच साहित्याच्या महत्तेची अंतिम कसोटी. इक्बाल म्हणतो,

"धूंडता फिरता हूं मैं, ऐ इक्बाल, अपने आप को
आप ही गोया मुसाफिर, आप ही मंझिल हूँ मैं"

श्रेष्ठ साहित्यच हा अनुभव देऊ शकते.

ज्ञानदेवांनी मराठीत ग्रंथ रचला तो सामान्य लोकांनाही कळावा म्हणून, हे उघडच आहे. परंतु संस्कृतऐवजी देशी भाषेत रचना करण्यास त्यांची काव्याविषयीची प्रगल्भ जाणही कारणीभूत झालेली आहे. त्यांनी मराठीविषयी 'दाउं वेल्हाल देशी नवी। जैसी साहित्याते वोजावी।' असे म्हटले आहे ते लक्षणीय आहे. मराठीला वेल्हाळ नवी म्हणताना त्यांना संस्कृत भाषेचे जरठत्व अभिप्रेत आहे. तरुण्याताठ्या जिवंत भाषेनेच साहित्यात चैतन्य येऊ शकते, याची जाणच या ओवीत व्यक्त होते. मराठीत रचना करण्यात त्यांचा जो दुसरा हेतू आहे, तो माझ्या दृष्टीने महत्त्वाचा आहे.

'अनुभवावी हे कथा' ही त्यांची श्रोत्यांकडून जी अपेक्षा आहे, त्या अपेक्षेपोटीच त्यांनी पुढे 'अतींद्रिय परि भोगवीन।इंद्रियांकरवि।'असे श्रोत्यांना आश्वासन दिले आहे. ते पुरे करण्याकरिता ज्या भाषेत श्रोते लहानाचे मोठे झाले तीच भाषा योजणे आवश्यक आहे. ज्या भाषेत आपण वाढलो, जी भाषा आपण नित्य व्यवहारात वापरतो, त्या भाषेतील उच्चारित शब्दांतच ऐंद्रिय संवेदना जागृत करण्याचे सामर्थ्य असते. 'लिंबाचे लोणचे' हे शब्द योग्य संदर्भात ऐकताच रूप, रस, स्पर्श, गंध, स्वाद या सर्वच संवेदना जशा जागृत होतात तशा 'लाइम् पिकल्' या शब्दोच्चाराने होऊ शकत नाहीत. अश्वत्थ-पिंपळ, अग्नि-आग, मल्लिका-जाई, मत्स्यगंधा-कोळीण, सहकार-आंबा, इत्यादी संस्कृत-मराठी शब्दांच्या जोड्या उच्चारून पाहिल्या की, वरील विधानाचा प्रत्यय येईल. अश्वत्थात पिंपळाची सळसळ ऐकू येत नाही, अग्नीत आगीचा चटका जाणवत नाही, मल्लिकेला जाईचा मादक गंध येत नाही, मत्स्यगंधेत नाही कोळणीच्या अंगाचा वास की नाही तिच्या अंगच्या मस्तीची प्रतीती आणि सहकार तर आंब्याचा रंग, स्पर्श, स्वाद, गंध यांपैकी कशाकशाचीही याद देत नाही.

साहित्यकृतीच्या महत्तेची एक लौकिक कसोटी आहे, आणि ती म्हणजे त्या कृतीचा समकालीन व उत्तरकालीन साहित्यावर पडलेला प्रभाव. या कसोटीला 'ज्ञानेश्वरी' शंभर टक्के उतरते. 'ज्ञानेश्वरी'चा नामदेव, जनाबाई, गोरा कुंभार, इत्यादी समकालीन संतांच्या काव्यावरच नव्हे तर एकनाथ, तुकाराम, निळोबा, इत्यादी उत्तरकालीन संतांच्या काव्यावरही, विचार व भाषा या दोन्ही बाबतींत लक्षणीय प्रभाव पडलेला दिसून येतो. ज्ञानदेवांपासून सुरू झालेली ही संतपरंपरा त्यांच्यानंतर चारएकशे वर्षे अखंड चालू होती. 'ज्ञानेश्वरी'ला फुटलेल्या या पारंब्याच म्हणाव्या लागतील. 'ज्ञानेश्वरी' व वरील संतांची रचना या विशाल वटवृक्षांच्या छायेत महाराष्ट्राला एक वेगळाच आध्यात्मिक साक्षात्कार झाला आणि त्यातून वारकरी संप्रदाय उभा राहिला व सबंध महाराष्ट्रभर पसरला. आज दरेक मराठी माणूस हा मनाने वारकरीच आहे.

केवळ संतसाहित्यावरच नव्हे तर मुक्तेश्वर, श्रीधर, मोरोपंत इत्यादींच्या पंडिती काव्यावर आणि सगन, परशुरामादी शाहिरांच्या रचनांवरही 'ज्ञानेश्वरी'चा प्रभाव आढळून येतो. आधुनिक काळातील सर्वच कवी, साने गुरुजी, दि.बा. मोकाशी, गो. नी. दांडेकर, महादेवशास्त्री जोशी, इत्यादी कथाकादंबरीकार आणि न्यायमूर्ती रानडे, विनोबा भावे, इरावती कर्वे, इत्यादी विचारवंत, यांच्यावरील 'ज्ञानेश्वरी'चा प्रभाव सहज लक्षात येण्याजोगा आहे. खेड्यातील अशिक्षित स्त्रियांचे लोककाव्य तर बरेचसे 'ज्ञानेश्वरी'वरच पोसले गेले आहे, जात आहे. या खेडूत स्त्रियांना ज्ञानदेवांची शिकवण जेवढी कळली आहे, तेवढी ती 'ज्ञानेश्वरी'च्या विद्वान अभ्यासकांनाही

कळलेली नाही, असा माझा दावा आहे.

मराठी साहित्यावरच नव्हे तर मराठी भाषा, महाराष्ट्राचा आध्यात्मिक विचार आणि महाराष्ट्राची संस्कृती यांच्यावर 'ज्ञानेश्वरी' एवढा कुठल्याच साहित्यकृतीचा प्रभाव पडलेला नाही. ज्ञानदेव व 'ज्ञानेश्वरी' या दोहोंचाही निर्देश मराठी माणूस 'माउली' या संज्ञेने करतो, यातच सर्व काही येते.

'ज्ञानेश्वरी'ला महाराष्ट्राने धर्मग्रंथाची प्रतिष्ठा दिली असली, तरी तो ग्रंथ संपूर्णपणे इहवादी आहे, हे आवर्जून सांगणे आवश्यक वाटते.

"म्हणौनि जग परौतें। सारूनि पाहिजे मातें।
तैसा न्हवे उखितें। आघवें चि मीं॥" (१४.१२६)

ही ज्ञानदेवांची ईश्वरविषयक संकल्पना, किंवा

"जेणें जग हें समस्त। आंतु बाहिरि भरित।
जालें आहे दीपजात। तेंजें जैसें॥
तेया सर्वात्मका ईश्वरा। स्वकर्मकुसुमाची वीरा।
पूजा केली होये अपारा। तोखालागि॥" (१८.९१२-१३)

ही ज्ञानदेवांची भक्तिविषयक शिकवण, यासारख्या कैक ओव्यांची साक्ष या संदर्भात काढता येईल. 'ज्ञानेश्वरी'तील प्रारंभीचे 'गणेशवंदन' आणि अखेरचे 'पसायदान' यांचा विचार यादृष्टीने उद्‌बोधक ठरेल.

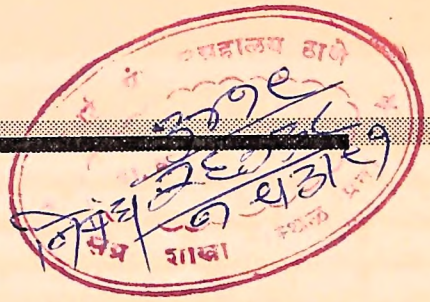
ग्रंथारंभी विघ्नहर्त्या गणेशाला वंदन करण्याची प्रथा आहे. या प्रथेनुसार ज्ञानदेवांनी वंदन केले आहे, पण ते गणेशाला नव्हे तर श्रुती, उपनिषदे, स्मृती, षड्‌दर्शने, इतिहास, पुराणे, काव्य, नाटके हे ज्याचे मूर्त आविष्कार त्या आद्याला, आदिबीजाला, शब्दब्रह्माला, ओंकाराला. या सगळ्यांवर गणेशाचे अवयव, आयुधे, अलंकार, इत्यादींचे आरोपण करून त्यांनी गणेशाची मनोमय मूर्ती निर्माण केली आहे आणि त्या कल्पित मूर्तीला 'तूं चि गणेशु' म्हणून वंदन केले आहे. वंदन गणेशाला नसून अखिल साहित्याला आहे. गणेश हे काही झाले तरी मानीव दैवत, तर साहित्य ही प्रत्यक्ष मानवी निर्मिती. ज्ञानदेवांनी साहित्याला उपमेय म्हणजे प्रस्तुत मानून गणेशाला उपमान म्हणजे अप्रस्तुत मानले आहे. ज्ञानदेवांचे हे धाष्ट्र्य थोरच म्हटले पाहिजे !

धर्मकृत्याच्या अखेरीस देवाकडे प्रसाद मागण्याची प्रथाही ज्ञानदेवांनी पाळली आहे. परंतु इथेही त्यांनी प्रसाद मागितला आहे तो कोणत्याही दैवताकडे नव्हे, तर ज्यांच्याकरिता 'ज्ञानेश्वरी'चा वाग्यज्ञ त्यांनी आरंभिला आणि ज्यांच्या साहाय्याने तो सिद्धीस नेला त्या श्रोत्यांकडे — या श्रोत्यांच्या अंतर्यामी असलेल्या आणि आता

'ज्ञानेश्वरी'च्या श्रवणाने जागृत झालेल्या विश्वात्मक देवाकडे. हा प्रसादही पूर, अवर्षण, रोगराई, अकालमृत्यू यांसारख्या दैवी आपत्तीचे निरसन आणि धन, धान्य, वंश, आयुष्य, इत्यादी भौतिक सुखांची अभिवृद्धी या स्वरूपाचा नाही. श्रोते हा प्रसाद देऊ शकत नाहीत. त्यांनी श्रोत्यांकडे प्रसाद मागितला आहे तो ते देऊ शकतील अशाच गोष्टींचा. हा प्रसाद म्हणजे खलत्वाचा त्याग, सत्संगतीची आवड, भूतमात्राविषयी प्रेम, वाईट आचरणापासून परावृत्ती, स्वधर्माचरण आणि सर्वात विशेष म्हणजे सज्जनांशी सोयरीक. हे सर्व का, तर हीच आदिपुरुषाची अखंड भक्ती म्हणून.

सारांश, 'ज्ञानेश्वरी'तील आरंभीचे 'गणेशवंदन' आणि अखेरीचे 'पसायदान' ही दोन्ही 'ज्ञानेश्वरी'प्रमाणेच संपूर्णपणे इहवादी आहेत.

शेवटी एवढेच सांगायचे की, 'ज्ञानेश्वरी' हा एक महान अनुभव आहे. अनुभवाची महत्ता शब्दांनी सांगता येत नाही. तेव्हा नामदेवांच्या शब्दांत 'एक तरी ओवी। अनुभवावी।' हीच विनंती.



तुकारामांची वाङ्मयीन महत्ता

शंकर वैद्य

तुकारामांची वाङ्मयीन महत्ता या विषयाचा विचार करताना त्यांच्या अभंगरचनेकडे वाङ्मय म्हणून बघावे, कलादृष्ट्या तिचा वेध घ्यावा अशी एक अपेक्षा सूचित होते. पण तुकारामांची कविता आणि बहुतेक सर्व संतकविताही केवळ कलेच्या पातळीवर वाचता येत नाही. ती परमेश्वरप्राप्तीच्या साधनमार्गाचा एक भाग आहे. कलासाधना हे तिचे उद्दिष्ट नाही. त्यामुळे महत्तेच्या दृष्टीने तिचा परामर्श घेताना एक प्रकारच्या दुहेरी भूमिकेतून सततत्व पाहावे लागते.

ही कविता आत्मचरित्रात्मक आहे म्हणून चरित्रवाङ्मयाचा वाङ्मय म्हणून विचार करताना शुद्ध कलेच्या, कलाविचाराच्या दृष्टीने ज्या मर्यादा जाणवत असतात त्याही वारंवार लक्षात घ्याव्या लागतात. भजन, कीर्तन, नामस्मरण, परमेश्वराची आळवणी आणि त्यापोटी आपली सुखदुःखे परमेश्वरास सांगणे हा तुकारामांच्या अभंगरचनेतला मोठा विभाग त्यांनी स्वीकारलेल्या सगुणभक्तीच्या मार्गाशी निगडित आहे. तो त्यांच्या दैनंदिनीसारखाच आहे. त्याद्वारे अध्यात्ममार्गातले त्यांचे चरित्र आपल्या डोळ्यांपुढे उभे राहाते. या आत्मिक उन्नतीच्या ध्यासाच्या जोडीनेच जगाचे कल्याण, जगाचा उद्धार आणि दुर्जनांना फजित करणे हेही तुकारामांच्या नजरेपुढे असलेले त्यांचे ध्येय आहे. 'धर्म रक्षावयासाठी। करणें आटी आम्हांसी। वाचा बोलों वेदनीती। करूं संतीं केलें तें॥' या आणि या प्रकारच्या आशयाच्या अभंगांतून हे त्यांचे ध्येय व्यक्त झालेले आहे. स्वतःचे कर्तव्य आणि स्वतःपुढील आदर्श विविध प्रकारे विपुल संख्येने लिहिलेल्या अभंगांतून ते सांगतात. समाजातील अनिष्ट गोष्टींवर प्रहार करणाऱ्या सर्व अभंगांना कलेच्या दृष्टीने जोखणे बरोबर ठरणार नाही.

तुकारामांची गाथा म्हणून जी अभंगसंहिता आपणांस उपलब्ध आहे तिच्यात आत्मोद्धार व जगदुद्धार यांच्याशी निगडित असणारी, परंतु अभंग-माध्यमाहून वेगळ्या असलेल्या थाटाची आणखीही काही कविता आहे. त्यात छांदस रचनेचे विविध ढंग त्यांनी हाताळून पाहिले आहेत. लोकगीतांतलेही नाना ढंग त्यात आहेत. लहान मुलांच्या गाण्यातील 'अडम् तडम् तडतड बाजा। गाई गोपी उतरला राजा' या चालीची आठवण करून देणाऱ्या 'सात पाच। आणिल्या हरी। वांचुनी काय। तगसी पोरी। सरला दम। पांगले पाय। आझुनि वरी। घोळिसी काय॥' (अभंग १५१) अशी रचना आहे. गाऱ्या गाऱ्या भिंगोऱ्याच्या चालीची 'लय लय लखोटा। मूळबंदि कासोटा। भावा केलें साहें। आता माझे पाहे' (अभंग १५२) आणि कोंगाड्याच्या गाण्याच्या धर्तीची 'चाल माझ्या राघो। डोंगरी दिवा लागो। घर केलें दार केलें घरीं नाही वरो। सेजारणी पापिणीची पांच पोरें मरो।' अशा कूट रचना आळतात. विराण्या, जोहार, दळण, टिपरी, विटीदांडू, घोंगड्याचे अभंग असे एकंदर पस्तिसाहून अधिक प्रकार यांत आढळतात. ज्ञानेश्वरांच्या धाटणीची ओवी आणि रामदासी थाटाचे भुजंगप्रयातातील श्लोक व अभंगाच्या बांधणीचे विविध प्रकार गाथेत आहेत.

असे असले तरी कलादृष्ट्या विवेचन करण्यासाठी तुकारामांच्या अभंगांची मुख्य दोन गटांत विभागणी करता येईल. अत्मोन्नतीचा ध्यास घेतलेल्या तुकारामांची भावावस्था चित्रित करणारे अभंग आणि समाजाला मार्गदर्शन करणारे उपदेशपर अभंग. पुढील विवेचनात प्राधान्याने हे अभंग डोळ्यापुढे ठेवूनच मला जाणवलेले त्यांच्या महत्तेचे स्वरूप विशद करीत आहे.

यांतील पहिल्या विभागातील अभंगांचा आशयदृष्ट्या विचार करता ध्यानात येते की तुकारामांचे मन अनेक प्रकारच्या दुःखांनी ग्रासलेले आहे. ही दुःखे काही प्रमाणात त्यांची वैयक्तिक असतीलही; परंतु ती पुष्कळ प्रमाणात व्यापक स्वरूपाची, मानवी अस्तित्वाला लपेटून असणारी अशीही आहेत. अवघा आकार काळाने खादला आहे, तो गर्भापासून वार्धक्यापर्यंत आपणास चिकटून बसला आहे, त्याचे माप आयुष्याच्या राशीस लागले आहे, हा संसार नाशवंतच आहे, मानवी जगणे लटके, मिथ्या, मृगजळासमान, स्वप्नवत आणि भ्रांतिमय आहे हे त्यांनी जागोजाग सांगितलेले आहे. जीवनचक्राच्या फेऱ्यात चौऱ्याऐंशी लक्ष योनींतून जन्ममरणांच्या खेपा करीत फिरणे त्यांना व्यथित करते आहे. प्रत्यक्षातल्या संसारातली नात्याची माणसे ज्या वासनाचक्रात गुंतवीत राहातात ती सुरी पाजळून आणि यमफास हातात घेऊन बसली आहेत असे त्यांना दिसते. या विचारांनी ग्रासलेल्या मनाला यातून कसे सुटायचे हा पेच सतत पडलेला आहे. सर्व मनुष्यमात्राच्या जीवनात जे अटळ आहे, जे हातचे

नाही आणि जे जीवनाचे पोषणच करणारे आहेत ते क्षुधा - तृष्णा यांचे अनुभव कसे टाळायचे हा प्रश्न पुढ्यात घेऊन तुकाराम उभे आहेत. हा नुसता प्रश्न नाही तर देहाशी, मनाशी आणि काळाशी एक संग्रामच आहे. स्वतःपासून, कुटुंबातील माणसांपासून सुरू होणारा हा संग्राम आपोआपच समाजापर्यंत जाऊन भिडणारा आहे. या संग्रामात खोलवर गुंतत गेलेल्या तुकारामांच्या व्यक्तित्वाच्या कला अभंगांतून प्रकटल्या तेव्हा त्यांच्या अभंगांना वाङ्मयीन महत्तेचा एक पैलू प्राप्त झाला. स्वतःची सर्व दुःखे त्यांना नुसती तीव्रतेने जाणवली एवढेच नाही, तर ती अगदी मोकळ्या मनाने लोकांपुढे ठेवण्याचे धैर्यही त्यांनी दाखविले. स्वतःचे दुःख आणि त्यातून निर्माण होणारे अपार भय व्यक्त करताना त्यांनी कोठलाच संकोच बाळगला नाही. पांडुरंगाला सर्वस्वाने शरण जाणे हाच एक उपाय या सर्वांवर त्यांना दिसत असल्यामुळे त्या सर्वस्वाने शरण जाण्याच्या विविध अवस्थाही ते मोकळेपणाने व्यक्त करीत गेलेले आहेत. त्यांच्या इतका जीवनात सत्याचे प्रयोग करीत गेलेला दुसरा माणूस आढळणे खरोखर कठीणच आहे. हा प्रवास ज्या ज्या अवस्थांतून गेलेला आहे त्यांचे काही नमुने मी आपल्या निदर्शनास आणीत आहे. वर उल्लेखिलेल्या जीवनचक्राच्या संबंधात तुकारामांनी घेतलेली धास्ती, त्या जीवनचक्राचे भय असे प्रकटलेले आहे की त्या भयांचा एक गुंताच तयार झालेला आहे. यांतले कोणते भय त्यांच्या मनाला प्रथम भिडले व कोणते नंतरचे हे सांगता येणार नाही. गारुड्याने साप भुलवून पेटाऱ्यात कोंडावा तसे आपण या देहात सापडलेले आहोत असे वाटत असल्यामुळे 'भय वाटे फार। न सुटे हा संसार' येथपासून भय अवस्थांचा प्रारंभ होतो. 'विचारितो काही। तो हे मन हाती नाही' असे त्यांना जाणवते. मग देवाच्या धाव्यापलीकडे त्यांना दुसरा मार्ग दिसत नाही. तुकारामांच्या मनात भय आहे ते मृत्यूचे, कळिकाळाचे. 'देह काळाचे भातुकें' आहे, अवघा आकार काळाने व्यापलेला आहे, 'घेउनि माप हाती। काळ मोवी दिवसराती' असे त्यांना सारखे जाणवते आहे.

एका अभंगात त्यांना जाणवलेली दुःखे व भये दोन्हीही एकत्रित व्यक्त झाली आहेत. "कोण सुख धरोनि संसारीं। राहों सांग बा मज हरी। अवघ्या नाशिवंता परी। थिता दुरी अंतरसी॥ प्रथम केला गर्भीं वास। काय ते सांगावे सायास। दुःख भोगिलें नव ही मास। आलों जन्मास येथवरी॥ बाळपण गेलें नेणतां। तारुण्यदशे विषयव्यथा। वृद्धपणीं प्रवर्तली चिंता। मरें मागुता जन्म धरीं॥ क्षण एक तो ही नाहीं विसावा। लक्ष चौऱ्याशी घेतल्या धांवा। भोवंडती पाठीं लागल्या हांवा। लागो आगी नांवा माझ्या मीपणा। आतां पुरे ऐसी भरोवरी। रंक होऊनि राहेन द्वारीं। तुझा दास मी दीन कामारी। तुका ह्मणे करीं कृपा आतां॥" (अभंग ६२८)

भयाचे इतके खोलवर भिडलेले असे चित्रण पाहिल्यानंतर तुकारामांना भेटणारे साधुजन त्यांना 'ना भी ना भी' असे का म्हणतात ते उमजते. (अभंग ४१३४) गरुडावर बसून श्रीहरी येतात तेव्हा 'गरुड येतो फडत्कारें। ना भी ना भी म्हणे त्वरें।' हे दृश्य तुकारामांना दिसते. तुकारामांच्या भक्तीवर संतुष्ट झालेला श्रीहरीही 'ना भी ना भी भक्तराजा। वेगीं पावलों सखया' असेच त्यांना सांगतो. हे भय किती दूरवर पसरले आहे याची चांगली कल्पना तुकाराम जेव्हा यमपुरीतल्या शिक्षांचे वर्णन करतात त्यावेळी "मारिती तोडिती झोडिती निष्ठुर। यमाचे किंकर बहुसाल। असिपत्रीं तरुवरखैराचे इंगळ। निघतील ज्वाळ तेलपार्की। तप्तभूमीवरि लोळविती पाही। अग्निस्तंभ बाहीं कवळविती। ह्मणऊनि तुका येतों काकुलती। पुरे आतां याती गर्भवास॥" (अभंग८०५) यमपुरी, यमदूत, यमदंड, यांनी व्यापलेल्या तुकारामांच्या मनाला स्वतःभोवतालच्या प्रेमाच्या माणसांचा आधार वाटत नाही. तीही आपल्याला अखेर यमाच्या हातीच देत राहातात असे त्यांना वाटत राहाते. "माझी जीवाची सांगाती। ती देतील हाती काळाचिया। पडताळुनि सुरी बैसली शेजारीं। यमफासा करीं घेऊनिया। पाठीं पोटीं एकें लागली सरसीं। नेती नरकापाशीं ओढूनिया। जन साह्यभूत असे या सकळां। मी एक निराळा परदेशी।" (अभंग १७८६), तुकारामांचे हे निराळे परदेशीपण—अस्तित्वाचे उपरेपण, हा या सर्व दुःखांचा, भयाचा परिपाक आहे.

तुकाराम किती भयग्रस्त आहेत आणि एकाकीपणाची व निराधारपणाची अवस्था भोगत आहेत हे इथे जाणवते. या भयावर परमेश्वर हेच एक औषध आहे. म्हणून ते आपले मन परमेश्वरावर स्थिर करण्याच्या साधनेकडे वळतात.

मनाचा जो विलक्षण खेळ तुकारामांना अनुभवायला मिळाला तो त्यांच्यातील उपदेशकाने त्याचे महत्त्व आणि माहात्म्य वर्णन करीत सांगितला आणि त्यांच्यातील कवीने तो मानसिक अवस्थांची रूपे म्हणून चितारला. 'करावी ते पूज्य मनें चि उत्तम। लौकिकाचे काम नाही येथे॥', 'मन करा रे प्रसन्न। सर्व सिद्धीचे कारण।', 'तुका म्हणे मना पाहिजे अंकुश। नित्य नवा दिस जागृतीचा।', 'मना अंगीं पुण्य पाप। शुभ उत्तम संकल्प॥', 'चित्त शुद्ध तरी शत्रु मित्र होती।' ही मनाचे सामर्थ्य, मनाचे महत्त्व - माहात्म्य सांगणारी काही उदाहरणे.

मन आपल्या आयुष्याशी कसा खेळ करते याचा अनुभव घेत तुकारामांनी केलेली रचना काव्यदृष्ट्या श्रेष्ठ दर्जाची आहे. एकाच वेळी तुकारामांचे मन त्या मनाच्या खेळात रमलेले आहे आणि त्यांच्या बुद्धीने त्या खेळाचे बारकाईने निरीक्षणही केलेले आहे. इंद्रियांचा आणि जाणत्या 'मी'चा कलह ते अतिशय नेटकेपणाने वर्णन करतात.

त्याचप्रमाणे अनेक भावावस्थांतून हे मनच त्यांना नेत राहाते. परमेश्वरासाठी विरहिणी होऊन झुरताना त्यांच्या शरीराचा पांजर होतो, गुदमरलेल्या अवस्थेत अडकलेले हुंदके 'डोळियां पाझर कंठ माझा दाटे' मधून व्यक्त होतात. दुःखाने त्यांचा प्राण फुटू पाहातो त्या वेळी लहान मुलाने आईला बिलगावे त्याप्रमाणे ते पांडुरंगाला बिलगू पाहातात. 'कोण आम्हा पुसे सिणले भागले। तुजविण उगले पांडुरंगा' असे व्याकुळ होऊन विचारतात. माहेरचे मूळ केव्हा येईल म्हणून आसावतात, तर कधी चिडून पांडुरंगाला अद्वातद्वा बोलतातही. मनाने एकदा ठरविले की तसे व्हावयास लागते. भाव ही या मनाला नेमून दिलेली एक दिशाच आहे. एखादी गोष्ट श्रद्धेने स्वीकारणे, तर्क - बुद्धी यांची प्रमाणे न वापरता ती अस्तित्वात आहे हे गृहीतच धरणे, त्यासाठी मनाला सतत तसे वळण लावणे या प्रकारे तुकारामांच्या भाव या संज्ञेचे वर्णन करता येईल. प्रतिमा हा देव कसा नाही? भाव असेल तर तेथे देव दिसेल. भाव असेल तर पाषाण तारील, भावाप्रमाणे देवाला व्हावेच लागते हे तुकाराम सांगतात तेव्हा ते मनाच्या सामर्थ्याचेच वर्णन करीत असतात. हाच भाव केंद्रस्थानी ठेवून भजन, पूजन, कीर्तन, नामस्मरण करीत आणि परमेश्वराशी सख्य साधीत त्यांनी आत्मनिवेदन केलेले आहे. त्यांचा भक्तिमार्ग हा असा मनावर, भावावर अधिष्ठित असणारा आणि मनाला वळण लावणाराही आहे. नाशवंत शरीराचे सारे भोग मन निर्वेधपणाने परमेश्वर - चिंतनाकडे लागले तरच कमी होणार आहेत. अहंकारातून, स्वार्थातून, वासनांतून सुटून ते व्यापक झाले तर परमेश्वर काही लांब राहात नाही. पण वासनांचे नित्य नवे उन्मेष या संकल्पाच्या आड येणे हेही अटळच आहे. तसे होऊ लागले म्हणजे जो आंतरिक कलह निर्माण होतो तोही तुकारामांच्या अभंगांतून दिसतच राहातो. या अर्थाने हे सर्व अभंग म्हणजे मनाच्याच कविता आहेत.

भावबळाचा आधार धरून तुकारामांनी आपल्या वाटचालीला प्रारंभ केला. पण ते भावबळ पूर्णपणे सिद्ध होईपर्यंत आगीतून फुफाट्यात पडावे ही अवस्थाही त्यांच्या वाट्याला आली. भक्ती ही सुळावरली पोळी आहे, ती वाटली तितकी सोपी नव्हती हे त्यांच्या ध्यानी आले. 'परपुरुषाचें सुख भोगे तरी। उतरोनि करीं घ्यावें सीस। संवसारा आगी आपुलेनि हातें। लावुनि मागुतें पाहू नये।' (अभंग २५) अशा त्यागाची तिच्यासाठी आवश्यकता आहे हे कळून चुकले. यावर पांडुरंगाला शरण जावे तर तो दगडाची खोळ पांघरून गप्प बसलेला. या कुलस्वामिनीपुढे मनाचा मेंढा मारण्याचे साहस करायला हवे हेही त्यांना जाणवले. ते जिद्दीला पेटले. स्वतःच्या मनाची त्यांनी विलक्षण चीरफाड केली. आपण अनधिकारी आहोत, अज्ञानी आहोत, अस्थिर आहोत हे त्यांनी सखेद अंतःकरणाने मानले. याशिवाय आपण दांभिक, पापी, छळखोर

आहोत, परनिंदक आहोत अशी त्यांनी स्वतःची निर्भर्त्सनाही केली. शेवटी ना संसार ना परमेश्वर या अवस्थेत आपण सापडलो आहोत हेही त्यांच्या ध्यानात आले. 'जालों परदेशी गेले दोन्ही ठाय। संसार ना पाय तुझे देवा॥' असे त्यांनी हताशपणे म्हटले आहे.

तुकारामांचे हे सडेतोड आत्मनिवेदन एका बाजूने मन थक्क करते, त्यांच्या अनुतापयुक्त भूमिकेमुळे त्यांच्याविषयी सहानुभूती निर्माण करते व त्यांच्या प्रत्येक शब्दाविषयी विश्वासही निर्माण करते. तुकाराम सदेह वैकुंठाला गेले ही त्यांच्यासंबंधीची आख्यायिका खरी वाटू लागते.

मनाशी चाललेल्या घनघोर संघर्षात तुकाराम जेव्हा विजयी झाले तेव्हा मागे सरकणाऱ्या सैन्याने उचल करून पुढे चाल करावी आणि विजयी होत जावे तशी परिस्थिती निर्माण झाली. लगोलग त्यांचे काठाचे भय नाहीसे झाले. ते विठ्ठलाचे गाढे वीर झाले. गर्भावस्थेपासून जीवास लपेटून येणाऱ्या काळास त्यांनी फजित केले. जो गर्भवास त्यांना नको होता त्याच्याच संबंधात 'तुका म्हणे गर्भवासीं सुखें घालावे आम्हांसी' असे उद्‌गार त्यांनी काढले. जेथे जातो तेथे परमेश्वर आपला सांगाती आहे, तोच आपले वेडेवाकडे बोल सरळ करून घेतो असे त्यांना वाटू लागले. त्या परमेश्वराची पूजा करताना कशाने त्याची पूजा करावी असा पेच त्यांना पडला. त्याला उदकाने न्हाऊ घालावे तर उदक हे त्याचेच रूप, फुले वाहायला जावीत तर फुले म्हणजे तोच, असा सर्व वस्तूंत परमेश्वर भरलेला आहे असे त्यांना जाणवले. या अवस्थेत पूर्वीचे भयग्रस्त तुकाराम पूर्ण निर्भय झाले आणि नंतर त्यांनी जी परम सुखाची अवस्था प्राप्त झाली तिचे निवेदन 'याजसाठी केला होता अट्टाहास', 'आनंदाच्या कोटी साठवल्या आम्हा पोटीं', 'जोडिलें तें आतां न सरे सारितां', 'आपुलें मरण पाहिले म्यां डोळां' इत्यादी अभंगांतून वाचावयास मिळते. या प्रकारच्या काही अभंगांतून पुढे पांडुरंगही नाहीसा झाला आहे. राहिले आहे ते केवळ आपले आनंदरूप अस्तित्व.

मनाच्या एवढ्या परी कवितेत अन्यत्र कोठे पाहावयास मिळणे कठीण आहे असे वाटत राहाते. तुकारामांच्या वाङ्मयीन महत्तेच्या संदर्भातला आशयनिष्ठ असा हा एक महत्त्वाचा घटक आहे.

तुकारामांचे मन किती स्वतंत्र स्वरूपाच्या प्रतिक्रिया व्यक्त करते याचा एक नमुना त्यांच्या स्वतःच्या संसाराच्या संबंधात लिहिलेल्या काही अभंगांतून दिसून येतो. बाईल मेली तेव्हा ती मुक्त झाली, देवाने मायापाश सोडवला हे त्यांचे बोलणे कळू शकते; पण "पोर मेलें बरें जालें। देवें मायाविरहित केलें॥ माता मेली मज देखतां। तुका

ह्मणे हरली चिंता॥" असे म्हणून ते निश्चिंत झाले आहेत. (अभंग ७७८). याचप्रमाणे आपले दिवाळे निघाले, जगात अपमान झाला, दुसरी बायको कर्कशा मिळाली हे सारे बरेच झाले. त्यामुळे ईश्वराकडे येण्याचा मार्ग मोकळा झाला. तुकाराम हे मन सर्वसामान्य पातळी सोडून किती वेगळे बनत गेले याची येथे कल्पना येते.

तुकारामांचे अनुभवविश्व आणि त्यांचे व्यक्तित्व यांचा थोडा अधिक शोध त्यांच्या काही अभंगांच्या विश्लेषणातून घ्यावयास हवा आहे. आपल्या कवित्वाबद्दल 'माझीये युक्तीचा नव्हे हा प्रकार' असे जरी तुकाराम म्हणत असले तरी ते सगळी रचना अजाणतेपणाने करीत होते असे दिसत नाही. 'साधुनि बचनाग खाती तोळातोळा' येथपासून सुरुवात करून विष पचवण्याचा सराव माणसे कसा करतात? — कारण 'अभ्यास तुका म्हणे'. हे अभ्यासाचे महत्त्व ओळखणारे तुकाराम आपल्या उपजत कवित्वशक्तीला काव्याच्या साधनेची जोड देतच होते. संत काव्याचे भांडार व त्यातला माल त्यांना वाट दाखवीत होता. मूळचे पिंडाचे सामर्थ्य, मनाला लागलेली आच, त्यातून आयुष्यात उभी राहिलेली आव्हाने, पणाला लागलेली जिद्द, कर्तव्यबुद्धी, साधना यांमधून त्यांची कवित्वशक्ती विकसत गेली. हे सर्व घडत असतानाच काव्याचे प्राथमिक धडे ते गिरवीत गेले. या विवेचनात मागे उल्लेखिलेले छांदस प्रकार, अभंगाच्याच विविध मोडणीचे प्रयोग हे त्याचे पुरावे मानता येतील. आपल्या जाणिवेला शब्दरूप द्यावे हे सगुणभक्तीच्या तत्त्वज्ञानामुळे स्वाभाविकच होते. मनाचे मालिन्य काढून टाकण्यासाठी आत्मशोधावर केंद्रित झालेले त्यांचे लक्ष आणि त्यातून दिसणारे, हाती लागणारे सत्य परमेश्वराला सांगण्याची गरज यांतून व्यक्तित्वाबरोबर रचनेचाही विकास होत गेला. मनाच्या सूक्ष्म छटा टिपण्याच्या प्रयत्नात ते सततच राहिले. म्हणूनच अभंगांतून जागोजागी आपल्याला मन, चित्त, अंतर, प्राण, वृत्ती, मानस, जीव इत्यादी वरवर पाहाता समान अर्थाचे वाटणारे पण संदर्भानि प्रत्येक अभंगात वेगळी भावाभिव्यक्ती सुचविणारे शब्द सतत येत राहातात. मनाचे मूळ खोलात जाऊन शोधता शोधता विश्वाच्या मुळाचाही ध्यास त्यांच्या अभंगांतून व्यक्त झाला. बीज, मूळ, वर्म हे त्यांच्या कवितेत येणारे शब्द या त्यांच्या मानसिक प्रवासाशीच संबंधित आहेत.

तुकारामांच्या काव्यदृष्ट्या अत्यंत महत्त्वाच्या असणाऱ्या अभंगांकडे वळण्यापूर्वी त्यांच्या कवितेला जे एक उपदेशपर व टीकात्मक असे अंग आहे, ज्याचा उल्लेख मी सुरुवातीस केला आहे, त्याकडे थोडे वळतो. या उपदेशपर अभंगांत लोकांना नीतिविचार सांगताना किंवा अनीतिमानांवर टीका करीत असताना ते दृष्टान्तांची मालिका गुंफतात व त्यातून सार काढण्यावर त्यांचे लक्ष दिसते. इथे 'जन' हे श्रोते

असतात. तुकाराम आपले शहाणपण, बुद्धिचातुर्य, बेधडकपणा, शिवराळपण हे सर्व येथे प्रभावीपणाने व्यक्त करतात. एखाद्या प्रभावी, कसलेल्या वक्त्यासारखे, शैलीकार लेखकासारखे, ते या ठिकाणी रचनाचतुर वाटतात. एकाच व्यक्तित्वात दोन अगदी भिन्न वृत्ती कशा असतात हे त्यांच्याच 'मऊ मेणाहुनि आम्ही विष्णुदास' या अभंगात त्यांनी व्यक्त केले आहे ते विरोधाचा चातुर्याने उपयोग करून. या अभंगाची भाषा कशी ठसठशीत मोकळी आणि अर्थाबरोबर आवाजाने आशय मनावर बिंबविणारी आहे. काहीही करा; लोक त्यात काहीतरी खोड काढणारच या आशयाचा तुकारामांचा 'ऐसा हा लौकिक कदा राखवेना' हा प्रसिद्ध अभंग असाच वर्तनातील विरोधावर आधारलेला आहे व त्यात खोड काढणाऱ्या लोकांचे वेगवेगळे चेहेरेही दिसतात. ''लग्न करूं जातां म्हणती हा मातला। न करिता झाला नपुंसक॥ निपुत्रिका म्हणती पहा हो चांडाळ। पातकाचे मूळ पोरवडा॥'' कशी स्पष्ट, बोलभाषेची संबंधित, आघात करणारी आणि आविर्भाव दर्शविणारी ही भाषा आहे! वाचकाच्या मनावर आघात करण्यासाठी रचना कशी करायची हे तुकाराम नेमके जाणतात. एवढेच नव्हे तर अशा रचनेचे काही आदर्शच निर्माण करतात. 'धिग जीणें जो बाइले आधीन' या अभंगाच्या प्रत्येक चरणाचा प्रारंभ त्यांनी 'धिग जीणें' या शब्दांनी केला आहे. त्यामुळे फटक्यामागून फटका अंगावर मारावा तसा त्या रचनेचा आघात कानामनावर घडतो. (याच प्रकारची आणखी काही उदाहरणे - अभंग क्रमांक ६६०, ७१०, १०३३, १२४०, १८२९, २७८३, ३७५५ मध्ये आढळतील.) तुकाराम अनेकदा दृष्टान्तांची शृंखला गुंफून अभंग रचतात. 'ढेकणाच्या संगे हिरा जो भंगला', (अभंग ३४०३) 'कावळ्याच्या गळा मुक्ताफळ माळा' इत्यादी अनेक अभंगांतून हे रचनाचातुर्य आढळेल. 'आवा गेली पंढरपुरा' यासारख्या अनेक अभंगांतून त्यांच्या विनोदबुद्धीचा उत्तम प्रत्यय येतो.

रचनेच्या संबंधात सांगावयाची आणखी एक गोष्ट म्हणजे, अर्थाचे सारसर्वस्व संक्षेपाने व्यक्त होईल, त्याला एखाद्या व्याख्येचे स्वरूप येईल, ते स्मृतिवाक्यासारखे वापरता येईल अशी अभिव्यक्ती घडविण्याचे सामर्थ्य तुकारामात आहे. तसेच 'तुका म्हणे' या ओळीही अशाच परिणामकारक असतात. त्यांचा तुकारामांनी आपल्या अभंगांत अतिशय प्रभावीपणे उपयोग केलेला आहे.

याही पलीकडची तुकारामांची अभिव्यक्तीची झेप त्यांच्या भावावस्था, भावानुभव व्यक्त करणाऱ्या अभंगांतून दिसते. कलेची सूक्ष्म आणि स्वतंत्र जाण असलेला साहसी कलावंत येथे प्रभावाने उठून दिसतो. मनाला एकेक भावावस्था प्राप्त होणे, नव्या नव्या जाणिवांचे स्फुरण होणे, एक अनुभव सामग्र्याने दिसणे आणि ती अवस्था

तिचे वजन - लय - पोत टिपत ती व्यक्तविणे हे अवघड काम तुकाराम सहजसुंदर रीतीने करतात. लांबण, पाल्हाळ, कृत्रिमता येऊ न देता नेमकेपणाने रचना साधतात. या प्रकारच्या विपुल अभंगांतील काही मोजक्या अभंगांची उदाहरणे नमुन्यासाठी घेऊन मी थोडेसे विवेचन करणार आहे. 'कोण आम्हां पुसे सीणले भागले' या अभंगात कोण या प्रश्नार्थक शब्दाने प्रत्येक ओळीची सुरुवात होते. मात्र शेवटच्या ओळीत 'कोण' हा शब्द न घेताच 'तुका म्हणे अगा स्वामी सर्व जाणां। दंडवत चरणां तुमच्या देवा॥' असा शेवट ते करतात. आणि तो 'कोण' हा शब्द वगळल्यानेच अभंगाच्या अखेरीची सूचना आपणांस मिळते. 'स्थिरावली वृत्ती पांगुळला प्राण' या त्यांच्या सुप्रसिद्ध अभंगात मनाची स्थिर आणि तरीही चैतन्ययुक्त अशी अवस्था, कशी केली आहे पाहा:

"स्थिरावली वृत्ति पांगुळला प्राण। अंतरींची खूण पावूनियां॥
पुंजाळले नेत्र जाले अर्धोन्मीळित। कंठ सद्गदित रोमांच आले॥
चित्त चाकाटलें स्वरूपा माझारीं। न निघे बाहेरी सुखावलों॥
सुनीळ प्रकाश उदैजला दिन। अमृताचें पान जीवनकळा॥
शशिसूर्या जाली जीवें ओंवाळणी। आनंदा दाटणी आनंदाची॥
तुका ह्मणे सुखें प्रेमासी डुल्लत। वीरालों निश्चित निश्चितीनें॥" (अभंग ४१५९)

या अभंगात अस्तित्वाची क्रिया सूक्ष्मपणे चालू आहे. पण ती गाभ्यातल्या गाभ्यात. तरल आनंदात लीन झाल्याची, निवांतपणे होणाऱ्या अमृतपानाच्या आनंदाची सुखवृत्ती येथे आहे. शरीरातील चेतना व्यवहाराशी संबंधित असलेले अनेक घटक येथे आलेले आहेत. वृत्ती - स्थिरावली आहे, प्राण - पांगुळला आहे, नेत्र - पुंजाळले आहेत पण अर्धोन्मीलित आहेत. चित्त - त्याच्या स्वरूपांच्या आत चकित अवस्थेत आहे, उगवलेला दिवस - तो सुनील प्रकाश देणारा आहे, आनंदात आनंद दाटलेला आहे आणि तुकाराम मोठ्या सुखाने आत्मलीन होतो आहे. या अभंगात वृत्ती, प्राण, अंतर, त्यातली खूण, चित्त, जीवन, जीव असे सर्व चैतन्यदर्शक शब्द एकत्र आणून एक आंतरिक कोष उभा करीत तुकारामांनी ही दिव्यावस्था वर्णन केली आहे.

अशाच प्रकारचा आणखी सुंदर अभंगांचा विचार करण्याचा मोह मी आवरता घेतो. 'जाला प्रेतरूप शरीरात भाव' या अभंगात प्रेत आणि अन्त्यविधीचे रूपक घेऊन एक अलौकिक मानसिक अवस्था तुकाराम साकार करतात. मरणासंबंधीच्या अनेक तपशिलांचे वर्णन करून. ते वर्णन तोलून धरायला दुसऱ्या पारड्यात त्यांनी फक्त गुरुकृपेचा दीप ठेवलेला आहे. मृत्यूच्या संबंधातले उदास - भीषण वातावरण 'उजळला दीप गुरुकृपा' या एका ओळीने उजळले जाते. मनावर ठसत राहातो,

डोळ्यांना दिसत राहातो तो फक्त 'दीप'.

अनुभवाचे रूप जसे असेल तशा प्रतिमा त्यांना जाणवत राहातात. त्याची विविधता फार मोठी आहे. पण येथे मी त्या तपशिलात शिरत नाही.

तुकारामांच्या वाङ्मयातून आपल्याला काय काय मिळाले या प्रश्नाचे जे उत्तर त्यातच तुकारामांची वाङ्मयीन महत्ता सामावलेली असेल. 'धर्म रक्षणासाठी - उजळावयाला आलो वाटा' हे त्यांनी मानलेले अवतारकार्य त्यांनी निष्ठापूर्वक व संघर्षाला तोंड देत तडीस नेले. यासाठीच त्यांनी विशिष्टरीत्या जगण्यासाठी माणसाला एक आंतरशुद्धीचा आचारधर्म सांगितला. त्या आचारधर्माच्या मागे समता, भूतदया, अहिंसा, निष्पापता, सत्य आणि नीती यांचे अधिष्ठान उभे आहे. वर्णाश्रम भेदावर टीका करीत 'अंवघियांपुरते ओसंडले पाय। अधिकार सर्वत्र येथे आहे' अशी व्यापक भूमिका त्यांनी मांडली. ही तत्त्वे त्यांच्यापूर्वी कोणी मांडली नव्हती असे नाही. पण तुकारामांच्या वाणीने ठसठशीतपणे, समर्थपणे लोकमानसांवर बिंबवली. आंतरिक जगात व बाह्य जगात त्यांनी आपले मन सत्यासत्याला धीटपणे साक्षी ठेवले. केवळ शाब्दिक ज्ञानावर झोड उठवून अनुभव प्रमाण मानला. भावभक्तीचा जीवनमार्ग स्वतः अनुभवून तो जसा अनुभवला तसा आत्यंतिक सत्यनिष्ठेने व्यक्त केला. यातूनच वारकरी संप्रदायातली आणि काव्यपरंपरेतली कळसाची पदवी त्यांना प्राप्त झाली. तुकाराम नावाचे एक मन, एक असाधारण व्यक्तिमत्त्व समग्रपणाने आणि कलात्मकपणेही त्यांच्या अभंगांतून आपणांस दिसत राहाते ही त्यांच्या वाङ्मयीन महत्तेची मुख्य खूण आहे.

रवींद्रनाथ टागोर : एक व्यामिश्र व्यक्तिमत्त्व.

शिशिर कुमार दास

: १:

रवींद्रनाथ टागोरांबाबत बोलताना सर्वांत अडचणीची गोष्ट ठरते ती म्हणजे त्यांची अष्टपैलू प्रज्ञा होय. ते केवळ कवी, कादंबरीकार वा नाटककार नव्हते, तर संगीत व चित्रकला या महत्त्वपूर्ण कलांवर त्यांनी अव्वल दर्जाचे प्रभुत्व मिळविले होते. त्यांनी जवळ जवळ दोन हजार गीते रचली. बंगाली जीवनाचा आविभाज्य घटक बनलेली ती गीते टागोरांची अत्यंत उत्कृष्ट दर्जाची निर्मिती समजली जाते. ती गीते म्हणजे मूर्त व इंद्रियसंवेद्य प्रतिमासृष्टीद्वारे साक्षात झालेल्या निसर्गसौंदर्य व निसर्गशक्ती यांचा गौरव होय. ती गीते जीवनातील उत्कट आनंद व तीव्र वेदना टिपतात आणि मानवी भावनांचा खोलवर वेध घेतात. मानवी भावना, जाणिवा यांच्या, तसेच मानवाने परमेश्वर, निसर्ग व मानव यांस दिलेला प्रतिसाद व प्रतिक्रिया यांच्या असंख्य आणि विविध छटांची उधळण करणारे इतके समृद्ध आणि विशाल दर्शन ही गीते घडवितात; त्यांतील शब्द व ताल इतके उत्स्फूर्त आणि हृदय हेलावून टाकणारे असतात की, ती गीते जणू काही स्वत:मध्येच स्वत:चे असे एक स्वयंपूर्ण विश्व निर्माण करतात. रवींद्रनाथांनी या गीतांखेरीज आणखी काहीही लिहिले नसते, तरी केवळ या गीतांमुळेही ते बंगाली जीवनात अमर झाले असते.

रवींद्रनाथांच्या निर्मितीशक्तीला कलेच्या विविध क्षेत्रांतील आविष्काराची, तसेच मानवी कार्यक्षेत्रे व बौद्धिक प्रांत यांच्या अभिव्यक्तीची खोलवर अशी ओढ होती. आयुष्याच्या परिपक्वतेच्या काळात त्यांनी कुंचला हाती घेतला आणि जवळ जवळ

अडीच हजारांवर चित्रे-रेखाटने त्यांनी निर्मिली. ती चित्रे म्हणजे जणू काही त्यांची प्रचंड कार्यशक्ती आणि त्यांच्या निर्मितिशक्तीचा उन्माद यांची साक्षच आहे. या चित्रांतून त्यांनी विरूप व विचित्र, कुरूप व भेसूर अशा कल्पनांनी भारलेल्या अनोख्या जगाची निर्मिती केली आहे. आपल्या नेणिवेच्या काळ्याकुट्ट तळघरातूनच जणू उसळी मारून बाहेर येणाऱ्या विरूप भासरूपांनी भरलेले असे हे जग आहे. त्यांचे संगीत व काव्य यांपासून मूलत: भिन्न असणारे हे जग! चित्रकार टागोरांना बाजूला ठेवून केवळ गीतांची निर्मिती करणाऱ्या टागोरांबद्दल बोलता येईल का? विलक्षण जोमदारपणाचे व आदिमशक्तींचे दर्शन घडविणाऱ्या चित्रांचे, अतिशय तरल सौंदर्याचा सुगंध दरवळणाऱ्या त्यांच्या गीतांशी अगदी खोलवरचे असे काही नाते असेल का? टागोरांच्या बहुतेक भाष्यकारांना या दोन टागोरांमधील नातेसंबंधाचा शोध अस्वस्थ करतो आणि मग ते याबाबतीत मौन पत्करणेच पसंत करतात.

टागोरांच्या व्यक्तिमत्त्वातील व्यामिश्रता हीच त्यांना समजून घेण्यातील अडचण आहे. गीते निर्माण करणारे टागोर आणि चित्रकार टागोर, असे फक्त दोनच टागोर नाहीत, तर खरे म्हणजे इथे अनेक टागोर आहेत. प्रत्येक टागोर वेगळे आणि तरीही सर्व एकमेकांशी एकजीव, एकरूप झालेले. टागोरांच्या विविध पैलूंचा केवळ सुटेपणाने विचार केल्यामुळे, टागोरांची स्तुती करणाऱ्या वा त्यांच्यावर प्रतिकूल टीका करणाऱ्या कोणालाही टागोर कधी कळलेच नाहीत. आणि आपणही जर या टीकाकारांचे अनुकरण केले तर टागोर कधी कळणार नाहीत. गूढवादी, उपनिषदातील एकेश्वरवादी तत्त्वज्ञानाचा नव्याने अर्थ लावणारा भाष्यकार, देवाच्या कल्पनेने झपाटून गेलेला कवी; किंवा स्वच्छंदतावादी कवी वा मध्यव्हिक्टोरिअन कालखंडातील कवी अशी विविध बिरुदे त्यांना नेहमी लावली जातात. पण एकदा आपण त्यांच्याकडे समग्रतेने पाहू लागलो की या बिरुदावलीचा फोलपणा आपल्याला स्पष्टपणे जाणवतो. मग आपणाला टागोरांनी स्वत:च स्वत:च्या वाङ्मयीन जीवनाबद्दल म्हटल्याप्रमाणे 'अनेक रवींद्रनाथ ज्यात गुंफलेले आहेत असा हार' असे त्यांचे एक व्यामिश्र, अपूर्व व्यक्तिमत्त्व दिसू लागते. टागोरांच्या भाष्यकारांवर येऊन पडलेली मोठी कामगिरी जर कोणती असेल तर ती म्हणजे टागोरांच्या व्यक्तिमत्त्वातील ही व्यामिश्रता ओळखणे आणि त्यांच्यासाठी समीक्षणात्मक विचारांची एक वेगळीच चौकट निर्माण करणे ही होय. ही चौकट निर्माण करताना काळजी घ्यावी लागेल. आपली गीते, कविता, कथा, नाटके यांतून त्यांनी निर्माण केलेले सूक्ष्मतरल असे जग व त्यातील सौंदर्य यांना, तसेच टागोरांच्या विविध पैलूंमधील नातेसंबंधाचा अंतःस्थ स्तरावर शोध घेणाऱ्या त्यांच्या चित्रांतील गूढ भयप्रदता, विरूपता यांनी भारलेल्या जगाला धक्का

लागणार नाही, याची काळजी घ्यावी लागेल.

टागोरांविषयी बोलताना दुसरी एक अडचण उभी राहाते ती म्हणजे त्यांच्या लेखनाची प्रचंड व्याप्ती होय. एखाद्याने त्यांच्या निव्वळ वाङ्मयीन लिखाणाचाच विचार करावयाचे ठरविले तरी ते अडचणीचे ठरावे इतके त्यांचे लेखन विपुल आहे. त्यांच्या पहिल्या वीस वर्षांतील साहित्य बाजूस सारले तरी उरलेल्या साठ वर्षांच्या कालावधीत त्यांनी जवळ जवळ दोन हजार कविता, शंभराच्या वर कथा, बारा कादंबऱ्या, पंचवीस नाटके इतके वाङ्मय निर्माण केले. आणि तसेच, समीक्षा, धर्म, राजकारण, इतिहास, शिक्षण, संगीत आणि विज्ञान अशा विविध विषयांवरील असंख्य निबंध त्यांनी लिहिले. त्यांच्या निर्मितिशक्तीचे मर्म काय आहे याचा हा अत्यंत स्पष्ट पुरावा आहे. टागोरांनी आपल्या सर्व सार्वजनिक जबाबदाऱ्या, सामाजिक व शैक्षणिक कार्ये आणि जगभरचा प्रवास या साऱ्या गोष्टी सांभाळून आपले लेखनकार्य केले, हे जेव्हा आपल्या लक्षात येते, तेव्हा त्यांच्या लेखनसंभाराचा प्रचंडपणा जाणवतो. इतके करूनही त्यांनी लिहिलेल्या पत्रांचे दहाहून अधिक खंड झाले आहेत. शिवाय अजूनही हजारो पत्रे असंग्रहित स्वरूपात आहेत. त्यांतील कित्येक पत्रे तर उच्च दर्जाच्या साहित्यगुणांनी वैशिष्ट्यपूर्ण ठरलेली आहेत. याशिवाय, मुलांसाठी पाठ्यपुस्तके लिहिणे, स्वत:च्या साहित्याचे मोठ्या प्रमाणात इंग्रजीत भाषांतर करणे, नाटके दिग्दर्शित करून ती सादर करणे, त्यांत स्वत: अभिनय करणे अशा इतर अनेक गोष्टींमध्ये ते मग्न असत. सातत्यपूर्ण वाङ्मयीन कृतिशीलता, अखंड, अथक असे परिश्रम म्हणजे त्यांचे जीवन होय.

तथापि, संख्यात्मक मोठेपणावरून एखाद्याचे मोठेपण सिद्ध होत नाही हे खरे;आणि टागोरांच्या साहित्याचा असा बराच भाग आहे की ज्याला उच्च दर्जा प्राप्त होऊ शकणार नाही; तसेच बराच भाग काळाच्या ओघात नक्कीच नष्ट होईल. साधारणत: असे दिसते की, नेहमीच त्यांचे लेखन प्रवाही असते. खरे तर, खूपच प्रवाही असते. आपण पुढच्या जन्मी कदाचित स्वत:चेच टीकाकार म्हणून जन्माला येऊ, असे त्यांनी आपल्या एका विनोदी कवितेत म्हटले आहे. पण 'वाल्मीकी प्रतिभा'पासून ते शेवटचा शब्द उच्चारेपर्यंतच्या समृद्ध निर्मितिक्षमतेच्या प्रदीर्घ कालावधीत त्यांनी आपल्या कार्यक्षमतेचा दर्जा उच्च स्तरावर कसा टिकवून ठेवला, याचे त्यांच्या समकालीनांनाच नव्हे तर येणाऱ्या भावी पिढ्यांनाही नवल वाटल्याशिवाय राहणार नाही. कथा, कादंबरी, नाटक, प्रवासवर्णन, आत्मचरित्र व वाङ्मयीन निबंध अशा विविध वाङ्मयप्रकारांतील प्रयोगक्षमतेचे दर्शन घडविणारे त्यांचे अष्टपैलू सामर्थ्य पाहून त्यांचा कट्टर टीकाकारही प्रभावित होतो. येथे आपल्या आणखी लक्षात येते ती त्यांची,

नवे नवे प्रयोग करणारी, नवीन नमुना निर्माण करणारी आणि प्रस्थापित रूढी-परंपरांना आव्हान देणारी अथक कार्यशक्ती होय. टागोर एखाद्या पर्वताप्रमाणे वा सागराप्रमाणे अद्‌भुत नैसर्गिक घटना वाटतात, आपल्यातील आदिमशक्तीमुळे व तेजस्वितेमुळे पाहणाऱ्याचा कब्जा घेतात. टागोरांनी 'डिव्हाईन कॉमेडी' वा 'हॅम्लेट' वा 'फाऊस्ट' यांसारखी थोर कलाकृती निर्माण केलेली नाही. 'गीतांजली', 'डाकघर' किंवा 'गोरा' यांबाबत त्या टागोरांच्या उत्तम निर्मितींपैकी एक असा दावा करणे अशक्य आहे. अनेक शिखरे असलेला, खूप दूरवर पसरलेला पर्वत असावा, तसे टागोर आहेत. एकही शिखर दुसऱ्यापेक्षा फार उंच नाही. या विस्ताराचा मिळणारा एकात्म प्रत्यय हा ऐश्वर्यशाली व मनाचा कब्जा घेणारा आहे. त्यांची संपूर्ण वाङ्मयीन कारकीर्द टप्प्याटप्प्याने आकारत गेली. यांतील प्रत्येक टप्पा पुढच्या टप्प्याला प्रेरक ठरत होता, प्रत्येक टप्पा त्यांच्या वाङ्मयीन समष्टीचा एक वैशिष्ट्यपूर्ण घटक बनत होता; आणि यातूनच अखेरीस एक व्यापक व विलक्षण तेजस्वी अशी साहित्यरचना विकसत गेली. टागोरांनी महाकाव्य लिहिले नाही. आपल्या एका कवितेत ते कृतकृगांभीर्याने म्हणतात, "एकदा मी महाकाव्य लिहिण्याचा विचार केला. पण, अरेरे! तुझ्या कंकणांची किणकिण आणि नूपुरांचे झंकार यांनी माझी कल्पनाशक्ती कंपायमान झाली आणि त्यातून हजारो गीते निर्माण झाली." त्यांचे काव्यविश्व म्हणजे प्रचंड ग्रहगोल नव्हते, तर छोट्यामोठ्या, विखुरलेल्या,तुटलेल्या अशा हजारो तारकांनी खच्चून भरलेले आणि तरीही तेजाची झळाळी लाभलेले विश्व होते.

टागोरांबद्दल बोलताना अडचण अधिकच भासते ती जेव्हा श्रोत्यांना टागोर फक्त भाषांतरामार्फतच परिचित झालेले असतात तेव्हा. दुर्दैवाने टागोरांच्या साहित्याचे इंग्रजीत झालेले भाषांतर चुकीचे आणि टागोरांबद्दल गैरसमज पसरविणारे आहे. मुळातील त्यांचे भाषाकौशल्य, विविधता, त्यांची समृद्धता, आणि त्यांचा आवाका, या गोष्टी भाषांतरात, अगदी त्यांनी स्वतः केलेल्या भाषांतरातही, पार हरवून गेलेल्या दिसतात. आणि त्यामुळे टागोरांच्या कलावंत म्हणून असलेल्या थोरपणाबद्दल एखादा बोलायला लागल्यास, एकवेळ त्याच्यावर वाङ्मयीन अंधभक्तीचा आरोप जरी झाला नाही, तरी त्याच्याकडे चिकित्सकता नाही, निव्वळ उत्साह आहे, असा आरोप होण्याची दाट शक्यता आहे. स्तुतिपाठकांची परंपरा बंगालमध्ये काही प्रमाणात पूर्वी होती आणि आताही आहे, हे नाकारता येणार नाही; आणि टागोरांच्या समर्थकांनी केलेल्या टागोरांच्या स्तुतीमध्ये अतिशयोक्ती आहे, यातही शंका नाही. तरीही टागोरांवरील सर्व समीक्षा अशीच आहे हे समजणे बरोबर नाही. टागोर थोर आहेत म्हणून त्यांच्यावर टीका करावयाची नाही, अशी भावना कोणी बाळगली नाही; इतकेच

नव्हे तर त्यांच्या उभ्या हयातीत आणि मृत्यूनंतरच्या गेल्या पंचेचाळीस वर्षांत समीक्षकांनी त्यांच्यावर सतत न कचरता टीका केलेली दिसते. लोकांच्या स्मृतीत ते सोफोक्लीजप्रमाणे राहातील की गटेप्रमाणे राहातील हे आपणास ठाऊक नाही. ह्याचे उत्तर देण्याची बाब पुढल्या पिढीकडे सोपवावी हे बरे. पण जरी आपण अत्यंत कठीण असे निकष त्यांच्या साहित्याला लावले, तरी त्यांच्या साहित्यात काही भाग असा दिसेल की जो काळाच्या विध्वंसक शक्तीला तोंड देत टिकून राहील, लोकांच्या अभिरुचीत कितीही बदल झाला तरीही टिकून राहील.

: २ :

साधारण पंचेचाळीस वर्षांपूर्वी रवींद्रनाथांचे निधन झाले. काळाचा विचार करता ते आपल्याला फार दूरचे आहेत, असे म्हणता येणार नाही. ज्यांनी त्यांना पाहिले आहे, त्यांच्याशी जे बोलले आहेत, ज्यांनी त्यांच्या मार्गदर्शनाखाली काम केले आहे, अशी शेकडो माणसे अद्याप जिवंत आहेत. बंगाली भाषिक विभागात त्यांचे अस्तित्व अद्यापि जाणवते. शेकडो स्त्रीपुरुषांच्या ओठांवर त्यांची गीते असतात, मोठ्या उत्साहाने आणि आनंदाने त्यांच्या कथाकविता वाचल्या जातात. त्यांची नाटके रंगमंचावर सादर केली जातात. त्यांच्या साहित्याविषयी अजूनही उलटसुलट चर्चा, वादविवाद मोठ्या हिरीरीने केले जातात. आणि तरीही, त्यांच्या मृत्यूनंतरच्या गेल्या पंचेचाळीस वर्षांत बदलाचे इतके जबरदस्त वारे साऱ्या जगभर वाहिले आहेत आणि त्यामुळे आपली वाङ्मयीन संवेदनशीलता, आपली मूल्यव्यवस्था, एकंदरीत आपला जीवनविषयक दृष्टिकोण यांत इतका बदल झाला आहे की, आपल्यापैकी अनेकांना टागोर फार दूरचे वाटतात. टागोरांचा मृत्यू झाला तेव्हा आपल्या स्वातंत्र्यचळवळीप्रमाणेच दुसरे महायुद्धही निर्णायक अवस्थेला पोहोचले होते. 'चले जाव' ही चळवळ ते पाहू शकले नाहीत; बंगालचा भीषण दुष्काळ वा १९४६-४७ ची हिन्दु-मुस्लिम दंगल वा फाळणी होऊन स्वतंत्र झालेला भारत पाहण्यास ते नव्हते. नाझींचा पराभव व दुसऱ्या महायुद्धाचा शेवट पाहण्यास ते नव्हते, तसेच हिरोशिमा व नागासाकी या शहरांवर टाकलेल्या अणुबॉम्बने केलेला मानवी जीविताचा विध्वंस पाहण्यासही ते नव्हते. मानवाने आपल्याच बांधवांबाबत दाखविलेले अभूतपूर्व असे कौर्य, सत्ता - संपत्तीसाठी चाललेली माथेफिरू स्पर्धा आणि संपूर्ण पृथ्वीतलावरून मानवजातीचा पूर्ण नाश होण्याची निर्माण झालेली भीती यांच्या आघातांनी कधीही भरून न येणारी भळभळती जखम झालेला मानवी इतिहासातील हा काळ — जर टागोर असते, तर या साऱ्याला

त्यांची प्रतिक्रिया काय झाली असती, हे आपल्याला ठाऊक नाही. पण ह्या अत्यंत चिंताजनक, आणीबाणीच्या काळात जे जगत आहेत त्यांना टागोरांचा आशावाद किंवा नैतिक विश्वावर असलेला त्यांचा दृढविश्वास स्वीकारणे अवघड होईल. म्हणून टागोरांविषयीचा, आजच्या वाचकाचा पहिला आणि महत्त्वाचा प्रश्न हा आहे की, टागोरांचे आपल्या काळाशी नाते काय?

आता हे अगदी स्वाभाविक आहे की, टागोरांच्या समकालीनांना त्यांच्या साहित्याने मोहिनी घातली होती, तशी आज आपल्याला मोहिनी पडणार नाही. हे फक्त टागोरांबाबातच घडत आहे असे नसून भूतकाळातील प्रत्येक लेखक-विचारवंताबाबत असेच घडते. आपल्या परंपरेत नवीन काय आहे, तीतील काय टिकून आहे, याचा प्रत्येक काळात शोध घेतला जातो. आणि प्रत्येक वाचक आपल्या गरजेनुसार, जरूरीनुसार भूतकाळातील लेखकाचे मूल्यमापन करीत असतो,त्याला जोखत असतो. टागोरांच्या वाङ्मयीन कारकीर्दीच्या प्रदीर्घ कालावधीतही टीकाकार व सर्जनशील वाचक यांच्याकडून,'टागोरांच्या साहित्याचे बदलत्या सामाजिक व राजकीय जीवनाशी नाते काय,' असा प्रश्न वारंवार विचारला जाई. त्यांच्या आरंभीच्या टीकाकारांनी तर त्यांच्यावर कधी अश्लीलतेचा, तर क्वचित कधी दुर्बोधतेचा आरोप केलेला दिसतो. नंतरच्या काळात त्यांच्यावर 'गोंधळलेला स्वच्छंदतावाद','वास्तववादाचा अभाव' अशीही टीका झाली. या शतकातील दुसऱ्या दशकात जेव्हा ते आंतरराष्ट्रीय कीर्तीच्या शिखरावर होते, तेव्हा त्यांना 'गूढवादी कवी' असे संबोधून धिक्कारण्यात आले आणि गूढवादी म्हणजे परिणामत: पलायनवादी व राष्ट्रविरोधी कवी अशी टीका देशातील आणि परदेशातील, दोन्हीकडील टीकाकारांकडून झाली. एका बाजूला आधुनिक वाङ्मयाच्या पाठीराख्यांनी त्यांचे सौंदर्यशास्त्र नाकारले आणि त्यांच्या काव्यविश्वाला आधुनिक माणसाशी पूर्णपणे असंबद्ध ठरवून दोषास्पद ठरविले; तर दुसऱ्या बाजूला मार्क्सवादी टीकाकारांना त्यांच्यातला कवी हा अध्यात्मात बुडालेला, स्वत:च्या वर्गीय हितसंबंधांची जपणूक करणारा आणि वास्तवाचे भान विसरायला लावून मनाला गुंगी आणणारा वाटला.

नंतरच्या काळात टागोरांच्या साहित्यावरचे ह्यांपैकी काही आक्षेप मागे घेतले गेले; काही दुरुस्त केले गेले, काही सौम्य केले गेले, पण काही आक्षेपांबाबत टीकाकार ठाम राहिले. इंग्लंडमधील स्वच्छंदतावादी कवी व मध्ययुगीन भारतातील गूढवादी कवी यांचे टागोरांवरील ऋण आणि टागोरांना त्यांचे वाटणारे आकर्षण जमेस धरूनही ते भारताचा शेली वा आधुनिक गूढवादी कवी होत, असे त्यांचे वर्णन आता बहुधा कोणी करणार नाही. त्यांच्या स्वच्छंदतावादी वृत्तीने त्यांना कधी जीवनातील कठोर

वास्तवापासून दूर नेले नाही वा परमेश्वरावरील श्रद्धेमुळे ते संतकवीही बनले नाहीत. त्यांचे काव्यगत व्यक्तिमत्त्व हळूहळू आणि सातत्याने विकसित होत गेले. त्याबरोबरच, एका बाजूला परमेश्वर व निसर्ग यांना दिलेले त्यांचे प्रतिसाद बदलत गेले आणि दुसऱ्या बाजूला, त्यांच्या काव्याचा घाट, प्रकार हेसुद्धा बदलत गेले. १८८२ साली त्यांचा 'संध्यासंगीत' हा संग्रह जेव्हा प्रकाशित झाला, तेव्हाच टागोरांना एक महत्त्वपूर्ण कवी म्हणून मान्यता मिळाली होती. आणि गेल्या शतकाच्या अखेरीस तर एक अत्यंत चतुरस्र लेखक म्हणून त्यांना मान्यता मिळाली होती. याचे कारण पुढीलप्रमाणे होय : त्यांनी नवनवीन छंदवृत्तांचे प्रयोग केले आणि अभिजात संस्कृत काव्य व इंग्रजी काव्य, तसेच बंगाली लोककाव्य अशा विविध परंपरांमधील आशयसूत्रे व रचनाप्रकार यांचे यशस्वी उपयोजन केले आणि त्यांतून त्यांचे लक्षणीय असे रचनाकौशल्य प्रकट झाले. या वीस वर्षांत त्यांच्या कारकीर्दीवर प्रभाव कशाचा जाणवत असेल, तर तो निसर्गाविषयीच्या त्यांच्या पराकोटीच्या आकर्षणाचा आणि ऐहिक जीवनाविषयीच्या उत्कट ओढीचा होय. धरित्रीची विविध रूपे व नाद, निसर्गाची व जीवनाची स्पंदने यांविषयीचे त्यांच्या अंत:करणातील उत्कट प्रेम हेच या काळातील त्यांच्या कथा-कविता-गीतांचा श्वास बनला होता. धरित्रीविषयीच्या त्यांच्या या प्रेमाचे स्वरूप दाखवून देण्याकरिता त्यांच्या लेखनातील दोन उतारे मी येथे देतो—

"एके दिवशी एकटाच पद्मा नदीच्या काठावर खिन्न अवस्थेत भारावलेल्या नजरेने पाहात बसलो असता जमिनीखाली खूप खोलवर तृणांकुराला इवलाले कोंब फुटत असल्याची जाणीव माझ्या रोमारोमातून मला होऊ लागली."

"मला वाटते, प्रत्येक देशात त्या त्या देशाचाच बनून राहावे — वाटते, दांडगट, मुक्त अरब बनावे, उंटिणीचे दूध प्यावे आणि वाळवंटातच राहावे; तिबेटातील गूढ पर्वतांमधील काही बुद्ध मठांमध्ये हिंडावे; पर्शियन बनून मधभऱ्या द्राक्षांचा रस पिऊन गुलाबाच्या बागांमध्ये राहावे; भीतीचा लवलेशही न बाळगता घोडचावरून उधळत हिंडणारा तार्तर वंशीय बनावे; शूर आणि शांतसौम्य जपानी बनावे; रात्रंदिवस कार्यरत असलेला वंदनीय असा वृद्ध चिनी बनावे — वाटते,हा असा, प्रत्येक देशातील प्रत्येक घरात जन्म मिळावा. असे झाले तर किती बरे होईल."

निसर्गावरील प्रेमातून टागोर निसर्गाशी तन्मय होतात, त्यांचा अनुभव काव्यात्म रूप धारण करू लागतो आणि हाच अनुभव नंतर आध्यात्मिक अनुभवात विलीन होतो. पण भोवतालची मूर्त सृष्टी,लौकिक अस्तित्व यांविषयी त्यांच्या मनात विलक्षण ओढ असल्यामुळे या अनुभवाचा अतिरेक टाळता येणे त्यांना शक्य झाले. भोवतालचे हे जग ही माया असे मानून या जगालाच नाकारणाऱ्या संन्यासी वृत्तीचा त्यांनी

धिक्कार केला. "मला माणसांमध्ये जगायचे आहे" (Manaber magine ami bacibare cai) या त्यांच्या तारुण्यसुलभ उद्‌गारांचाच पुढे अधिक परिपक्व आविष्कार झालेला दिसतो. "सर्वसंगपरित्यागात मला स्वातंत्र्य राहात नाही. सुखाच्या हजारो बंधनातच स्वातंत्र्याचे अस्तित्व आहे, असे मला वाटते." निसर्गाशी त्यांनी साधलेली तन्मयता आणि जीवनाविषयीची ओढ यांमुळे मिळालेल्या खोलवरच्या अनुभवातूनच त्यांच्यातील मानवतेची भावना उदयाला आली. जीवनावरील दृढ निष्ठेमुळेच टागोरांचे इतर गूढवादी कवींहून असलेले वेगळेपण प्रभावीपणे व्यक्त होते. निसर्गसौंदर्य व निसर्गाची इंद्रियसंवेद्य सुखदता यांविषयी टागोरांच्या वाटणारी विलक्षण तीव्र ओढ, स्वप्निल अलौकिकाविषयीचे त्यांच्या ठायी असलेले आकर्षण आणि औद्योगिक संस्कृतीचा त्यांनी केलेला प्रसंगोपात्त निषेध यांतून त्यांचा स्वच्छंदतावाद स्पष्ट होतो. त्यांच्या प्रारंभीच्या काव्यातील हे महत्त्वाचे घटक आहेत.

ऐन बहराच्या काळात त्यांनी 'उर्वशी' 'अहल्या' वा 'स्वर्ग हैते बिदे' यांसारखी भव्योदात्त भावकाव्ये लिहिली आणि जेव्हा त्यांचे मन संभ्रमावस्थेत होते, तेव्हा त्यांनी 'सिंधुपारे' यासारख्या कविता लिहिल्या. त्यांच्या बेलगाम, मुक्त कल्पनाविलासाला योग्य दिशा दिली ती मूर्त सृष्टी व इंद्रियसंवेद्यता यांविषयीच्या त्यांच्या ठिकाणच्या प्रेमाने, तसेच एका बाजूला अगदी सामान्य गोष्टींबद्दलही त्यांना वाटत असलेल्या आस्थेने, तर दुसऱ्या बाजूला इतिहासाविषयीच्या तीव्र भानाने. बौद्ध आख्यायिकांमधील प्रतिमासृष्टी आणि विचारधन यांवर उपनिषदकाळाचे प्रतिबिंब पडलेले दिसते. रवींद्रनाथांचे मन त्यांनाही ओलांडून फिरत असे. थेट महाकाव्याच्या काळापर्यंत त्यांचे मन पोहोचे आणि दर्जेदार पुराणकथांवर नव्या तेजाचा व मानवतेच्या उबेचा वर्षाव करी. कालिदासाच्या काळही ते त्याच्या उज्ज्वल वैभवानिशी जिवंत करीत. जणू काही तो काळ जसाचा तसा त्यांच्या डोळ्यासमोर साकार होई. मराठे, रजपूत, शीख यांचे विलक्षण शौर्य व स्वार्थत्याग यांचा आपल्या साहित्यात गौरव करून आपल्या दीर्घ शोधयात्रेत इतिहासाच्या त्या काळात ते प्रत्यक्ष जात. आपल्या दैनंदिन जीवनात आधुनिक मानवाने अपूर्व सौंदर्य व अफाट ज्ञान यांचा जो शोध घेतला त्याचा त्यांनी तितक्याच सन्मानाने गौरव केला. अगदी साध्यासाध्या गोष्टींबद्दलचे त्यांच्या ठिकाणी असलेले प्रेम, त्यांना वाटणाऱ्या भव्यतेच्या व उदात्ततेच्या आकर्षणाशी सुसंगत आहे. अजूनपर्यंत वाङ्मयात चित्रित न झालेला खेड्यातील पोस्टमास्तर, काबूलचा सावकार, वैफल्यग्रस्त शाळामास्तर, खेड्यातील आंधळी सौंदर्यवती, दुःखीकष्टी गृहिणी यांना त्यांच्या साहित्यात उर्वशी-अहल्याबरोबरीचे स्थान मिळते. 'चैताली'सारख्या कवितांत घरगुती व हळुवार

प्रतिमा-प्रतीके भरपूर प्रमाणात आहेत. उदा. नदीकाठी भांडी घासणारी मुलगी आणि तेथेच भोवती घुटमळणारा तिचा भाऊ, संध्याकाळी घरी परतणारा रोजंदारीवरील मजूर, चिखलाने माखलेल्या म्हशींना धुणारा तरुण, एका कडेवर स्वत:चा लहान भाऊ व दुसऱ्या कडेवर लहान मूल सांभाळत जाणारी मुलगी, वगैरे वगैरे... हे एवढ्याचसाठी सांगायचे आहे की, टागोरांची गूढवादी कवी म्हणून तयार झालेली प्रतिमा पूर्णत: कशी चुकीची आहे हे समजावे. त्यांच्या बहुतेक कविता, जवळ जवळ सर्वच कथा व त्यांच्या महत्त्वपूर्ण कादंबऱ्या त्यांची ही प्रतिमा चुकीचीच असल्याचे सिद्ध करतात. अपरिचित व गूढ गोष्टींबद्दलची स्वप्निल ओढ तसेच भोवतालच्या परिचित जीवनाबद्दलचा खोलवरचा जिव्हाळा आणि इतिहासाविषयीची सतत विकसित होणारी जाण या गोष्टी त्यांच्या संपूर्ण जीवनात सातत्याने दिसतात.

१९०० सालापासून टागोरांच्या साहित्यात आध्यात्मिक वळण दिसू लागले आणि त्यामुळे त्यांचा लिखाणाला एक नवे परिमाण लाभले.हे वळण पुढे एक दशकभर टिकून राहिले. याच काळात तपोवनाच्या कल्पना व भारताचा वैभवशाली भूतकाळ — अगदी नेमके सांगायचे तर हिन्दू-बौद्ध भूतकाळ — यांची जबरदस्त मोहिनी त्यांच्यावर पडली.याच काळात त्यांनी शांतिनिकेतनची स्थापना केली. याच काळात त्यांनी राजकारणात सक्रिय भाग घेतला आणि त्यांचा भ्रमनिरासही झाला. पण त्यांच्या साहित्यातील विविधता व आवाका मात्र कधीच कमी झाला नाही. 'नैवेद्य'सारख्या कवितांमधून दिसणारा कसदारपणा व संयम,'क्षणिका'सारख्या भावकाव्यातून दिसणारी उत्फुल्लता व अवखळपणा, 'खेया'तून दिसणारे संयत व विषण्ण जग, 'शिशु'मध्ये संग्रहित झालेल्या कवितांतून दिसणारी मुबलक संपन्न कल्पनाचमत्कृती आणि 'गीतांजली'तून अचानक उत्स्फूर्तपणे आकारास येणारे भक्तिमय भावकाव्य यांमुळे विविध व विपुल अनुभवांनी संपन्न असलेले एक विश्वच आकाराला येते. हीच विविधता व व्यापक जीवनपट या दशकात त्यांनी लिहिलेल्या कथा-कादंबऱ्या-नाटकांतसुद्धा दिसून येतात. 'चोखेरबाली' व 'गोरा', 'शारदोत्सव', 'राजा हास्यकौतुक' व 'मुकुट', 'नष्ट नीड' व 'मास्टर महाशय'—वाङ्मयप्रकार व बांधणी या दृष्टीने तसेच त्यांच्यात व्यक्त होणारा विचार व घडण या दृष्टीने अत्यंत वेगवेगळ्या असणाऱ्या या सर्व कलाकृती दहा वर्षांच्या कालखंडात लिहिल्या गेल्या.

पुढील वीस वर्षांत — १९१० ते १९३० — जेव्हा ते जागतिक कीर्तिशिखरावर होते, तेव्हा त्यांच्या निर्मितिक्षमतेने लक्षणीय उंची गाठली. स्वत:च निर्माण केलेल्या व पूर्ण कौशल्य प्राप्त करून विकसित केलेल्या छंदवृत्तांची त्यांनी मोडतोड केली. कादंबरी-नाटकांना त्यांनीच दिलेले वेगवेगळे घाट त्यांनी मोडून फेकून दिले आणि

त्या क्षेत्रातले नवनवीन प्रयोग चालू ठेवले. त्यामुळे त्यांचे टीकाकार व समकालीन चक्रावून गेले. टागोरांविषयीची त्यांची भावना शरद्‌चंद्र चटर्जीनी उत्तम रीत्या व्यक्त केली आहे. त्यांनी लिहिले आहे—''तुमच्याकडे जेव्हा आम्ही पाहातो, तेव्हा आमच्या आश्चर्याला पारावारच राहात नाही.'' या काळात त्यांनी दोन नवीन छंदोबद्ध रचना निर्मिल्या. यांपैकी एक म्हणजे 'बलाका' हा काव्यसंग्रह. यातील जोमदारपणा व झपाटा यांना बंगालीत तोड नाही. आणि दुसरी निर्मिती म्हणजे 'पलातका' हा संग्रह. यातील बहुतेक कवितांच्या केंद्रस्थानी आहे ती दुःखीकष्टी स्त्री. दैवी वरदहस्त लाभलेला गूढवादी कवी, 'गीतांजली'चा निर्माता ही प्रतिमा आता स्मृतिआड झालेली आहे. तिची जागा आता एका कवीने घेतलेली आहे. असा कवी की ज्याला सतत बदलत्या काळात जग ज्या समस्यांना तोंड देते, त्या समस्यांविषयी आस्था आहे, संकुचित अशा कौटुंबिक जगात कोंडलेल्या स्त्रीच्या समस्यांविषयी कळकळ आहे, किंवा असा कवी की जो सर्व प्रतिकूलतेवर मात करून प्रेमभावनेतील वैभवसंपन्नता व सामर्थ्य यांचा गौरव करतो. 'गीतांजली'चे सौंदर्य व नजाकत कमी लेखली जावीत, या उद्देशाने मी हे सांगत नाही, तर टागोर कुंठितावस्थेत कधी राहिले नाहीत, हे अधोरेखित करण्यासाठी मी हे सांगत आहे.

एलियट असे लिहितो की, ''कोणत्याही थोर नवनिर्मितिक्षम लेखकाचे साहित्य जर तुम्ही कालानुक्रमे तपासत गेलात तर त्याचा प्रवास पावलापावलावर आंतरिक निकडीने घडत गेल्याचे तुम्हाला जाणवेल.'' 'बलाका' 'पलातका' 'पूरबी' आणि 'महुय' हे टागोरांचे काव्यसंग्रह किंवा ' चतुरंग', 'घरे बायरे', या त्यांच्या कादंबऱ्या किंवा 'डाकघर', 'अचलायतन', 'फाल्गुनी', 'मुक्तधारा', 'रक्तकारबी' ही त्यांची नाटके यांची कालानुक्रमे तपासणी केल्यास, त्यांनी आंतरिक निकडीपोटी क्रमाक्रमाने कशी जडणघडण केली, निर्मिती केली, हे जाणवेल. बदलत्या वास्तवाशी सुसंवाद प्रस्थापित करणे, कला व जीवन यांतील अर्थाचे नवे स्तर शोधणे, आपल्या निर्मितिशक्तीचा पुन्हा शोध घेणे आणि ज्या प्रश्नांनी त्यांना घेरले होते त्यांनी उत्तरे शोधणे, हे सारे त्यांना निकडीचे वाटत होते.

नवनव्याने शोध घेत राहण्याची शक्ती ही श्रेष्ठतेची एक खूण आहे. टागोरांची ही नवनिर्मितिशीलता त्यांच्या सखोल विचारधनाशी सुसंगत आहे. आयुष्याच्या अखेरच्या काळात त्यांनी बंगालीमध्ये गद्यकाव्याची सुरुवात करून दिली. गद्यलेखनाला त्यांनी काव्याच्या केवळ जवळ आणले, एवढेच नव्हे, तर काव्याचे जग व गद्यलेखनाचे जग यांच्यात ज्या पारंपरिक भिंती होत्या त्या तोडण्याचा प्रयत्न त्यांनी केला. तथापि,त्यांचे मोठेपण त्यांच्या केवळ नवनिर्मितीक्षम सामर्थ्यात नाही.

त्यांच्या वाङ्मयीन कारकीर्दीच्या शेवटच्या टप्प्यातील कवितेला अद्वितीय असे मोठेपण जे मिळाले ते तिच्यातील विलक्षण जोमदारपणा व अलौकिक सौंदर्य यांमुळे. या कविता म्हणजे त्यांच्या अंतर्मनात चाललेल्या तणावपूर्ण द्वंद्वाची, या गोंधळलेल्या व घुसमटविणाऱ्या जगातील प्रवासाची मनस्वी नोंदच होय. उदा.१९३७ साली प्रकाशित झालेला, अवघ्या १८ कविता असलेला, आकाराने किरकोळ वाटावा असा 'प्रांतिक' हा काव्यसंग्रह एका वेगळ्याच व्यक्तिमत्त्वाचे दर्शन घडवितो. 'सर्वभक्षी अंधारांचे साम्राज्य' पसरण्यापूर्वी अगदी अंतिम क्षणी, जीवनाचा जयजयकार करण्यासाठी म्हटलेले हे गीत होय. एका समीक्षकाने म्हटले आहे की, ''ती ('प्रांतिक' हा संग्रह) जवळजवळ शोकांतिकेची एक छोटी प्रतिकृतीच होय. त्यातून दीर्घकालीन पेचप्रसंगाचे दर्शन घडते, पण सोडवणुकीचा मार्ग मात्र त्यातून सापडत नाही.'' अभिव्यक्तीचा जोमदारपणा आणि विचारांतील मुद्देसूद नेमकेपणा हे, 'प्रांतिक'ची वैशिष्ट्यपूर्णता सिद्ध करणारे घटक टागोरांच्या आयुष्यातील अखेरच्या कालखंडातील बहुतेक लेखनात कमीअधिक प्रमाणात आढळतात. आलंकारिकता, वृत्तछंद यांवर विलक्षण प्रभुत्व मिळविलेल्या या माणसाने अचानक नवीन भाषा शोधली. बऱ्याच वर्षांपूर्वी त्यांनी 'गीतांजली'त लिहिले होते—

''माझ्या गीतांनी त्यांची आभूषणे उतरवून ठेवली आहेत. त्यांना वस्त्रप्रावरणे व अलंकरण यांचा अभिमान नाही.... तुझ्या नजरेसमोर माझ्या कवित्वाचा पोकळ गर्व लाजेने पार उतरला आहे. हे कविराजा, मी तुझ्या पायाशी आलो आहे. मला माझे आयुष्य अगदी सरळसाधेपणे जगू दे. जसे तुला आळवण्यासाठी साधी बांबूची बासरी असावी, तसे.''

'गीतांजली'तील कविता अगदी साध्या सरळ आहेत, हे खरेच. तरी पण झपाटून टाकणारा ताल व अलवार अलंकरण त्यांत आहे. मित्र व सखा असलेल्या परमेश्वराविषयीच्या आसक्तीचा, त्याची प्रतीक्षा करण्याचा तो काळ होता. प्रेमाचे तेज व उब 'गीतांजली'च्या भाषेत होती. आणि आयुष्याच्या सरत्या क्षणी त्यांना 'निसर्गाची अलिप्तता' उमगली, सौंदर्य व समृद्धी म्हणजेच जग हे त्यांना आकळले ('अन्नपूर्णा तुमी सुंदरी'), तसेच विलक्षण दहशत आणि उपासमार म्हणजेच जग हेही त्यांना समजून चुकले. ('अन्नरिक्त तुमी भीषण'). या प्रत्ययातूनच नवीन भाषा, नवीन ताल उदयास आले. एकेश्वरवादी औपनिषदिक परंपरेच्या वारशाने मिळालेल्या, परमेश्वरावरील आपल्या श्रद्धेने टागोरांनी सुरुवात केली. हीच श्रद्धा स्वत:च्या आयुष्यातील अनुभवांच्या संचिताने अधिक बळकट झाली; कोणतीही गोष्ट अर्थशून्य, क्षुद्र नाही, असा विश्वास ते बाळगू शकले.

"मला ठाऊक आहे की, प्रेमातील परिपक्वता हरवलेले हे जीवन पूर्णतः हरपलेले नाही.

मला ठाऊक आहे की, पहाटे पहाटे जी कोमेजून जातात ती फुले पूर्णतः नष्ट झालेली नाहीत."

उदात्त विचार उगाचच सांत्वनाकरिता असतात. जेव्हा टागोर अस्वस्थ असतात आणि जेव्हा ते आपल्या द्विधा व असहाय्य स्थितीला उद्‌गार देतात, तेव्हा आपल्याला ते अधिक जवळचे वाटतात.

"मी पाहातो गुप्त द्वेष निराधारांचे मुडदे पाडताना रात्रीच्या बुरख्याआड
आणि न्यायदेवता चोरून मूकरुदन करताना सत्तेच्या गैरवापरापुढे
भरपाईची आशा नाही कोणतीच
मी पाहातो तरुण जिवाच्या आकांताने
दगडावर डोके आपटताना निरर्थकपणे
आज माझा कंठ रुद्ध झाला आहे; माझ्या बासरीतील सारे सूर संपले आहेत.
कैद केले आहे माझे जग अमावास्येच्या काळ्याकुट्ट रात्रीने
आणि दिले आहे ढकलून त्याला दुःस्वप्नांच्या खाईत."

टागोरांच्या नैतिक व्यवस्थेवरील श्रद्धेला तसेच वैश्विक चैतन्याच्या अस्तित्वावरील श्रद्धेला आता या समाजातील, जीवनातील काळ्याकुट्ट शक्तींनी आव्हान दिले आहे. या सत्त्वपरीक्षेतून तावून सुलाखून बाहेर पडतो तो एक कवी—कुणाचाही मुलाहिजा न ठेवणारा, करारी आणि तरीही निखळ व अस्सल. आम्हाला जे प्रश्न अस्वस्थ करतात, त्या प्रश्नांविषयी त्यांना आस्था होती, म्हणूनच केवळ ते आपल्याला जवळचे वाटतात असे नाही; तर त्या प्रश्नांचे महत्त्व त्यांनी मान्य केले होते आणि शिवाय त्या प्रश्नांना सामोरे जाण्याचे सामर्थ्य त्यांच्यात होते, म्हणून ते आपल्याला जवळचे वाटतात. टागोरांचे काव्यविश्व बदलले ते अनुभवाच्या रेट्याने, पाश्चात्त्य साम्राज्यवादी शक्तींच्या हळूहळू झालेल्या वास्तव दर्शनाने आणि जगभर ठायी ठायी झगडणाऱ्या माणसाच्या नैराश्याने व संतापाच्या उद्रेकाने. म्हणून ते आता लिहू शकले की —

"शाश्वतेच्या सिंहासनावर बसलेल्या
हे न्यायदेवते
मला शक्ती दे, शक्ती दे
दे मला कडाडणारा आवाज
ज्यामुळे मी देईन भिरकावून सगळा द्वेष

त्या क्षुद्र तिरस्करणीय सैतानांवर
ज्यांनी केली आहे कत्तल बायकामुलांची

कडाडत राहील माझा आवाज
त्या लज्जास्पद इतिहासाच्या धुगधुगीवर
जोपर्यंत हा घुसमटलेला, जखडलेला काळ
पुरून टाकीत नाही स्वतःलाच
नीरव शांततेत
स्वत:च्याच राखेच्या.''

सुरुवातीच्या काळात टागोरांना मानवतेविषयी कमी आस्था होती, असे मला वाटत नाही. परंतु आता मात्र त्यांनी अधिक काय कमावले असेल तर ते म्हणजे एखाद्या महाकवीकडे असावी अशी समतोल दृष्टी. जगातील दुष्ट शक्तींचे अस्तित्व त्यांनी मान्य केले, पण अशा शक्तींच्या अधीन मात्र ते गेले नाहीत. मानवावरील वा नैतिक विश्वावरील विश्वास टाकून द्यायला ते राजी नव्हते. पण वेळोवेळी त्यांच्या विश्वासाला धक्के मिळाले आणि निराशेच्या उद्रेकामुळे त्यांच्या मनातील शांत प्रसन्नता भंग पावत गेली.

''जेव्हा मी तुला पाहात नाही
तेव्हा मला भासते प्रतिभेच्या रोगट अवस्थेत
माझ्या पायाखालची जमीनच
माझ्याविरुद्ध नकळत कट रचताना—
आधार काढून घेण्याचा माझ्या पायाखालील
भिरकावतो मी माझे हात
अतीव निराशेने
कवेत घेण्यासाठी आकाशाला
घट्ट.

अचानक मी जागा होतो स्वप्नातून पाहातो तुला बाजूला बसलेली
लोकर विणताना
खाली मान घालून ग्वाही देत
वैश्विक अढळ शांततेची''

: ३ :

टागोरांच्या अखेरच्या काळातील कवितांमध्ये पुन्हा पुन्हा येणारे विषय होते— निसर्गाची अलिप्तता, सतत गरगरत फिरत राहणारे प्रचंड वेदनाचक्र आणि जीवनातील उल्हसितता व कोवळीकता. उघड उघड थोर कार्येदेखील अंतिमत: निरर्थक ठरत आहेत, हे कळून आल्याने ते अधिकच व्याकुळ झाले. ते धरतीला — अलिप्त, निर्दय अशा धरतीला म्हणतात, "जीवनातील कठीण प्रसंगांविरुद्ध झगडताना मला कणभर जरी यश मिळाले, तरी तुझ्या मातीने माझ्या कपाळावर खुण उमटव/ कालांतराने पुसून टाकण्यासाठी रात्रीच्या काळोखाने/ जेव्हा सगळ्याच खुणा लयास जातील अंतिम अज्ञातात/" काळाच्या ओघात टिकून राहण्यासाठी घेतलेल्या अविरत परिश्रमांचा इतिहास म्हणजेच मानवी इतिहास होय, हे समजून घेणे त्यांना आता सुलभ झाले होते. साम्राज्ये उदयाला येतात आणि अस्त पावतात. पण विश्वाच्या या अफाट पसाऱ्यावर त्याचा यत्किंचितही परिणाम होत नाही.

"युगानुयुगे आयुष्यभर
ते मारीत राहातात वल्ही
सुकाणूने मार्ग काढीत,
पेरीत जातात बी - बियाणी शेतांमध्ये
कापतात नंतर पिकलेली भातशेते.
ते राबतात———
शहरांत आणि शेतांत
कोसळतात साम्राज्यवादी छत्रचामरे
बंद होतात युद्धनगारे
विसरतात विजयस्तंभ एखाद्या मूर्खाप्रमाणे स्वत:च्याच शब्दांचे अर्थ,
आता राहातात फक्त बालकथांमध्ये युद्धपिपासू नजरा, रक्तलांच्छित शस्त्रे
लपवून आपली तोंडे बुरख्याआड
मात्र लोक राबताहेत सर्वत्र
इथे तिथे अनेक प्रदेशांत—
बंगाल, बिहार, ओरिसा,
पंजाब, मुंबई, गुजरात,
नदीकाठी नि समुद्रकिनारी———
भरून काढताहेत आपला आयुष्यक्रम

खडखडाटाने अन् गडगडाटाने
रात्रंदिवस विणला जातो
जीवनविधीचा खणखणीत ताल
वेदनामय, आनंदमय, अंधुक, प्रकाशमय.
शेकडो साम्राज्यांच्या सर्वनाशानंतरही
लोक राबतात आणि राबतात...''

तीव्र संवेदनशीलता, उत्कट भावना व विचार यांतूनच उत्कृष्ट काव्य निर्माण होते आणि तेच वाचकाच्या मनावर कायमचा ठसा उमटवून जाते. हा ठसा एक तर, आपण ज्या स्थलकालाने बद्ध आहोत — म्हणजे ज्यात आपण जगतो, वावरतो, मरण पावतो — त्या स्थलकालाच्या विशालतेचा असतो किंवा तो मानवी जीवनाच्या शक्तीचा, अंगभूत सामर्थ्याचा व गूढतेचा असतो. उत्तरार्धातील टागोर आणि पूर्वार्धातील टागोर एकमेकांच्या विरोधी नाहीत, तर पूर्वार्धातील टागोरांमध्ये भावी सामर्थ्याच्या ज्या शक्यता जाणवल्या, त्यांची पूर्तता उत्तरार्धातील टागोरांमध्ये झालेली दिसते. उत्तरार्धातील टागोरांनी आपल्या मर्यादा मान्य कराव्यात, हे खूप स्वाभाविक वाटते. ते म्हणतात—

''प्रत्येक ठिकाणी प्रवेश मिळालाच असे नाही. / माझ्या जीवनाने वेगळेच वळण घेतले. / शेतीकष्टांपासून मला दूर ठेवले. / मागावर कपडे विणणाऱ्या कोष्ट्यांपासून मला दूर ठेवले. / आपले जाळे फेकणाऱ्या कोळ्याच्या कष्टापासून दूर ठेवले. / हे आणि इतर अनेक अनंत कष्ट उपसतात. / म्हणून जग तग धरून आहे/ ते वाट पाहताहेत असंख्य अनामिकांच्या कवीची जो गाईल गाणी सामान्यांची.''

हे खरेच आहे की टागोरांना शेतकऱ्यांच्या, कोळी-कोष्ट्यांच्या कष्टकरी जीवनाचा प्रत्यक्ष परिचय नव्हता, पण त्यामुळे ह्या कष्टकऱ्यांच्या जीवनाची अर्थपूर्णता त्यांना जाणवली नव्हती असे झाले नाही. नंतरच्या काळातील एका कवितेत त्यांनी लिहिले—

''इथं या विश्वात
गरगरतंय एक वेदनांचं विराट चक्र
ग्रहताऱ्यांचा चक्काचूर करणारं...

माणसाचं शरीर हे असं नगण्य
आणि त्याचं अफाट सामर्थ्य वेदना सोसण्याचं

जिथं एकवटतात अराजक अन् निर्मिती
तिथं देवतांच्या अगम्य उत्सवात
माणूस का धरतो आपला धगधगता प्याला
युद्धतृषार्त

तो कशासाठी भरतो आहे
आपल्या मातीच्या शरीरात बेभानपणे
अश्रूंचे लोट लालभडक?

प्रत्येक क्षण घेऊन येतो मूल्य

माणसाचा त्याग
त्याचं जळतं शरीर—
होऊ शकणार नाही यांच्याशी तुलना कधीच
अखिल सूर्यताऱ्यांची."

ते आणखी एके ठिकाणी लिहितात—"अवमानित मानवाच्या सन्मानाची यशोदुंदुभी ऐकण्यासाठी मानवी इतिहास धीर धरून वाट पाहात आहे."

सर्व श्रेष्ठ कवी आपल्या राष्ट्रीय संस्कृतीचे प्रतिनिधित्व करतात. टागोरांची मुळे भारतीय संस्कृतीत खोलवर रुजलेली होती. त्यांनी जे केले वा लिहिले त्याला या संस्कृतीचा आधार होता. आपल्या लोकांच्या अनुभवसंचिताचा नवा अन्वय लावण्याची कुवत, स्वत:च्या काळाला ज्यात आस्था वाटते अशा गोष्टींची आणि त्या काळाच्या आशाआकांक्षांची नोंद घेण्याची क्षमता आणि स्वत:चे असे वैशिष्ट्यपूर्ण जग निर्माण करण्याची शक्ती यांवरून कोणत्याही कवीचे मोठेपण मापता येईल. अर्थातच, श्रेष्ठ कवी याच्याही पलीकडे, म्हणजे तात्कालिक आशा-आकांक्षा, स्वप्ने यांच्याही पलीकडे जातात आणि आपल्या सांस्कृतिक मर्यादांना पार करतात. टागोर त्यांच्या काळातील आव्हानांना तोंड देतात आणि जिचा श्वास स्वत:च्या काळाचे सत्त्वच आहे, अशी कविता लिहितात. मानवी संस्कृतीच्या जन्मापासून नवनिर्मितीसंबंधीच्या ज्या समस्यांना माणसाला तोंड द्यावे लागले आहे, अशा समस्यांबद्दलही त्यांना आस्था होती. टागोरांची कविता येती काही शतके जर टिकून राहिली; तर ती फक्त या कारणामुळेच राहिलेली असेल. निव्वळ मोठमोठ्या कल्पना असल्या म्हणजे कविता मोठी ठरते असे नाही, तर अनुभवांची उत्कटता आणि

निसर्गातील एक गूढ असलेल्या मानवाबद्दलच्या भावनेची उत्कटता यांमुळे कविता मोठी ठरते. त्यांची कविता अखेरीस अथांग शांततेत विलय पावते आणि त्यांचे प्रश्नही अनुत्तरात विलय पावतात.

"पहिल्या दिवसाच्या सूर्याने
विचारले
अस्तित्वाच्या पहिल्या आविष्काराला
तू कोण?
नाही मिळाले उत्तर

वर्षांमागून लोटली वर्षे

पश्चिम समुद्रकिनारी
शांत संध्याकाळी
मावळता सूर्य
उच्चारतो अखेरचा प्रश्न——
तू कोण?
——त्याला मिळत नाही उत्तर."

टागोरांना त्यांनी स्वत:च उपस्थित केलेल्या प्रश्नाचे उत्तर देता येत नसेल, तर ते त्यांचे अपयश होय, असे आपण मानता कामा नये. कारण त्यांची कविता, त्यांची निराशा वा अपयश यांतून निर्माण झालेली असो वा या गोष्टींशिवाय निर्माण झालेली असो, ती परमोच्च पातळीवर पोहोचलेली असते.

। भाषांतर - चंद्रकांत मर्गज व सुहासिनी कुलकर्णी।

शेक्सपिअर

वि. ना. ढवळे

शेक्सपिअर या जगातील सर्वात प्रसिद्ध लेखकाच्या वाङ्मयीन महत्तेचा विचार एका लहानशा निबंधात करणे हे काम किती कठीण आणि अशक्यप्राय आहे याची यथायोग्य कल्पना मनात बाळगूनच मी या विषयावर लेख लिहिण्याचे मान्य केले. विसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात ज्याची मातृभाषा इंग्रजी नाही अशा कोणत्याही व्यक्तीने शेक्सपिअरवर बोलण्याचा किंवा लिहिण्याचा प्रयत्न करणे म्हणजे 'तितीर्षुर्दुस्तरं मोहादुडुपेनास्मि सागरम्' अशाच प्रकारचा प्रयत्न करणे. तरीही अनेक वर्षे शेक्सपिअर वाचल्यावर व त्याच्या अनेक नाटकांचे आधुनिक प्रयोग त्याच्या जन्मग्रामीच बघितल्यावर त्याच्या एकूण महात्मतेचे जे दर्शन घडते त्याबद्दलच मी बोलणार आहे.

वाङ्मयीन महत्तेबद्दल सर्व देशांत व सर्व भाषांत सारखेच निकष असू शकतील का याबद्दल मला संशय आहे. पहिल्या व विशेषत: दुसऱ्या महायुद्धापासून सामान्यत: सामाजिक, राजकीय, वैचारिक, तात्त्विक, भाषाशास्त्रविषयक इत्यादी दृष्टिकोनांतूनच साहित्यविषयक चर्चा केली जाते, हा सर्वच वाचकांचा अनुभव आहे. हे दृष्टिकोन 'साहित्येतर' आहेत असे वादविवादात आपण नेहमी मानतो. पण प्रत्यक्ष साहित्याचे मूल्यमापन करताना त्यांचा पगडा आपल्या विचारांवर किती असतो हे विसरता येत नाही. शिवाय असे साहित्येतर विचार बाजूला केल्यावर शिल्लक काय राहील हाही एक महत्त्वाचा प्रश्न आहे. आणि कोणत्याही लेखकाचे साहित्यिक मूल्य प्रत्येक वाचकाला वेगळे भासणे शक्य आहे. कारण प्रत्येक वाचकाचे मानसशास्त्र वेगळे असल्याने त्याचे साहित्यविषयक ज्ञान, त्याची परिस्थिती आणि मन:स्थिती, वगैरे अनेक घटकांवर त्याचे मत शेवटी अवलंबून राहाते.

शेक्सपिअरबद्दल गेली पावणेचारशेहून अधिक वर्षे अव्याहत लेखन होत आहे आणि अनेक भाषांतील टीकाकार त्याच्या मोठेपणाबद्दल आवर्जून सांगत आहेत. शेक्सपिअरच्या महत्तेबद्दल आणि लोकप्रियतेबद्दल वस्तुनिष्ठ किंवा बाह्य (objectiveकिंवाexternal) पुरावा वाटेल तेवढा आहे. केवळ शेक्सपिअर वाङ्मयाकरिता असलेली जगातील अनेक ग्रंथालये, वस्तुसंग्रहालये, सर्व तऱ्हेची नियतकालिके, व त्याच्या लेखनाच्या निरनिराळ्या भाषांतील असंख्य आवृत्त्या आपल्याला शेक्सपिअरच्या जगावरील मोहिनीची आठवण करून देतात व अजूनही किती बाजूंनी संशोधन व टीका चालू आहे याचा विस्मय वाटतो. त्याच्या केवळ एका नाटकालाच वाहिलेली नियतकालिके वर्षानुवर्षे चालतात.(उदाहरणार्थ, 'हॅम्लेट'.) प्रत्येक भाषेतील टीकाकारांना शेक्सपिअरबद्दल मत द्यावेसे वाटते. कित्येक नाटककार त्याची नाटके पाहून व वाचून स्फूर्ती घेतल्याचे कबूल करतात. इंग्लंड-अमेरिकेतच नव्हे तर सर्वत्र नटनट्यांना शेक्सपिअरच्या प्रमुख नाटकांतील नायकनायिकांची भूमिका मनापासून करणे हाच आपल्या कलेचा उच्च बिंदू वाटतो. सर्व सुशिक्षित आणि पुष्कळशा अशिक्षित समाजालासुद्धा त्याच्या नाटकांतील काही पात्रांची नावे, त्याच्या व्यक्तिरेखा यांची सामान्य कल्पना असते. आप्तवाक्यावरून का होईना, प्रत्येकाला आपल्याला शेक्सपिअरची माहिती आहे याचा अभिमान वाटतो. त्याच्याबद्दल जितके लिखाण अनेक भाषांत झाले आहे व रोज होत आहे तितके कोणत्याही लेखकाबद्दल झाले नाही. इंग्रजी भाषेत शेक्सपिअरचे किती वाक्प्रयोग, किती शब्द, किती काव्यपंक्ती रोजच्या व्यवहारातसुद्धा सहजपणे वापरले जातात हे पाहणे फार मनोरंजक आहे. 'हॅम्लेट' पाहिल्यावर एका लहान मुलीने दिलेल्या अभिप्रायासारखी अनेकांची समजूत असते असे विनोदाने म्हटले जाते. तिने नाटक संपल्याबरोबर '"Hamlet" is full of quotations' असे मत दिले. हा बाह्य पुरावा वाटेल तितक्या विस्ताराने सांगता येईल. पण आपला प्रस्तुत प्रश्न फक्त एकच — शेक्सपिअरला हा अद्वितीय बहुमान का मिळाला, व अजूनही का मिळत आहे?

मी शेक्सपिअरचा नाटककार असा उल्लेख वर केला. पण तो मुख्यतः कवी होता असे मानून त्याच्याबद्दल लिहिणारे टीकाकार सर्वत्र आढळतात. इंग्लंडमध्ये त्याच्या काव्याला प्राधान्य आहे. अमेरिकेत त्याच्या नाट्यतंत्राला, जर्मनीत त्याच्या 'मानसशास्त्रीय' ज्ञानाला. पण शेक्सपिअरने आपली नाटके रंगभूमीकरिताच लिहिली आणि त्यांच्या प्रसिद्धीकडेही फार थोडे लक्ष दिले, यावरून त्याने प्रामुख्याने आपल्या प्रेक्षकांचाच विचार केला हे उघड आहे. त्याच्या नाट्यसृष्टीचे एक वैशिष्ट्य म्हणजे

त्याने निरनिराळ्या प्रकारची जवळजवळ चाळीस नाटके लिहिली. या नाटकांचे जरी टीकाकारांनी कोणत्या तरी निकषावर ५ - ६ गट पाडले असले तरी प्रत्येक नाटकात कोणते तरी वैशिष्ट्य जाणवते. बहुतेक जगप्रसिद्ध नाटककार सुखान्तिका किंवा शोकान्तिका यांतील एकच आपला खास प्रान्त मानतात. ग्रीक व रोमन नाटककार, बहुतेक फ्रेंच व इतर भाषांतील नाटककार एकच नाट्यप्रकार निवडून त्यातच निरनिराळे प्रयोग करतात. प्लेटोने आपल्या 'Symposium' च्या शेवटी एक महत्त्वाचा विचार मांडला आहे. "जो उत्तम शोकान्तिका लिहितो तो तितक्याच उत्तम सुखान्तिका सुद्धा लिहू शकला पाहिजे." असे निर्णायक मत सॉक्रेटीसने दिले. कारण

" ... the genius of comedy was the same with that of tragedy, and that the true artist in tragedy was an artist in comedy also"

असे या तत्त्वज्ञांचे मत होते. सॉक्रेटीस - प्लेटो यांच्या मताला पुष्टी देणारी उदाहरणे मात्र थोडीच आहेत. त्यांत सर्वांत महत्त्वाचे जागतिक उदाहरण शेक्सपिअरचेच द्यावे लागेल. इंग्रजीतसुद्धा शेक्सपिअरशिवाय फक्त बेन जॉन्सन् आणि काही अंशी ड्रायडन यांची उदाहरणे सांगता येतील. पण या नाटककारांची प्रसिद्धी शेक्सपिअरच्या तुलनेने पुष्कळच कमी आहे. शोकान्तिका आणि सुखात्मिका यांचे विविध प्रकार शेक्सपिअरमध्येच आढळतात. शेक्सपिअरपेक्षा जास्त (संख्येने) नाटके लिहिणारे नाटककार अर्थातच पुष्कळ सापडतील. (उदाहरणार्थ, Lope de Vega या स्पॅनिश नाटककाराने असंख्य, ५०० हून जास्त नाटके लिहिली.) पण गुणवत्तेच्या बाबतीत शेक्सपिअरने इतर सर्वांना मागे टाकले आहे असे त्याच्या जागतिक मूल्यमापनावरून दिसते.

प्लेटोने सुचवलेला ट्रॅजिडी व क़ॉमिडी यांमधील संबंध फक्त नाट्यकलेपुरताच महत्त्वाचा नाही. त्याने जीवनाकडे पाहण्याचा आणि त्याचे साहित्यिक चित्रण करण्याचा एक सर्वंकष दृष्टिकोन सुचवला आहे असे वाटते. कलाकाराने जीवनाचा अभ्यास आणि चित्रण एकांगी करण्याऐवजी सर्वसंग्राहक केले पाहिजे. त्याकरिता त्याचा खरा किंवा काल्पनिक अनुभव अतिशय विस्तृत व खोल हवा. त्यात अमुकच गोष्ट चांगली व अमुकच वाईट असे ठरवून कलानिर्मिती होता कामा नये. कलाकाराचे विश्व नुसते विस्तृत नसून उदार असले पाहिजे व त्यात सर्व मानवी गुणदोषांचा, सर्व बऱ्यावाईट प्रवृत्तींचा, सर्व थरांतील मनुष्यस्वभावाच्या नमुन्यांचा अंतर्भाव पाहिजे. शेक्सपिअरचे लेखन कोणतीही नैतिक, धार्मिक, राजकीय किंवा सामाजिक मतप्रणाली वज्रलेप मानीत नाही. साहित्यात व्यक्ती आल्या म्हणजे त्यांची भाषा, त्याचे आचारविचार, मतभेद, तत्त्वज्ञान, आशाआकांक्षा व त्यासाठी चाललेली धडपड,

संघर्ष, वेगवेगळ्या मार्गांचा व स्वसमर्थनाचा स्पष्ट किंवा सूचित उल्लेख येणारच. या तपशिलावरूनच आपण एखाद्या लेखकाचे व्यक्तिमत्त्व ठरविण्याचा प्रयत्न करतो व त्याचा साहित्यातील जीवनविषयक दृष्टिकोन, त्याचे 'तत्त्वज्ञान' निश्चित करण्याचा प्रयत्न करतो. या दृष्टीने विचार केल्यास पुष्कळसे प्रसिद्ध लेखक एकांगी आणि आग्रही वाटतात.

शेक्सपिअरच्या नाटकांत किंवा काव्यात आग्रह नाही. त्याला सर्व दृष्टिकोन निदान विचारार्ह वाटतात, व कोणताच संपूर्णतया त्याज्य वाटत नाही, असा आपल्याला भास होतो. याचे मुख्य कारण म्हणजे शेक्सपिअरच्या लेखनात सर्वत्र विनोदाला महत्त्वाचे स्थान आहे. त्याच्या काही शोकान्तिका ईस्किलस, सॉफक्लीज किंवा सेनिका अशा ग्रीक - रोमन लेखकांपेक्षासुद्धा जास्त दैववादी, जास्त निराशावादी किंवा जास्त रक्तपिपासू वाटू शकतील. पण त्यांच्यात अधूनमधून विनोदाचे साम्राज्य असल्याने त्याचे कोणतेही नाटक केवळ पोथीनिष्ठ, प्रचारात्मक किंवा एकसुरी वाटत नाही. 'हॅम्लेट', 'किंग लिअर', 'ऑथेल्लो' इत्यादी प्रमुख शोकान्तिकांतसुद्धा अनेक विनोदी प्रवेश आहेत. त्या विनोदाचा दर्जा किंवा पातळी, उपयुक्तता, उद्देश, परिणाम प्रसंगाप्रमाणे अर्थातच बदलतात. पण या विनोदामुळे प्रेक्षकावर कोणतेही एकांगी दडपण येत नाही. त्याच्या सुखान्तिकांत अनेक दुःखद घटना, अगदी हृदयद्रावक प्रसंगसुद्धा येतात आणि शोकान्तिकांत विनोदाचा झरा अखंड वाहातो. ही करामत फार थोड्या लोकांना जमते. मात्र शेक्सपिअरने साधलेले कारुण्य आणि हास्य यांचे मिश्रण, सर्व प्रकारचा विनोद व सर्व प्रकारचे गांभीर्य, सर्व स्तरांवरील लोकनाट्य आणि सर्व स्तरांवरील शोकनाट्य, हे ओढूनताणून बनवलेले मिश्रण वाटत नाही. त्याच्या मुळाशी सर्वसंग्राहक वृत्ती, सर्व मानवी नमुन्यांबद्दल कुतूहल व सहानुभूती, आणि फार थोड्या लेखकांत आढळणारे एक प्रकारचे वैचारिक, तात्त्विक तटस्थ्य आहे. यातच शेक्सपिअरची महात्मता, हृदयाची विशालता दिसते. आणि सर्व उच्च साहित्याला आवश्यक असलेल्या सहानुभूती (sympathy) आणि परानुभूती (empathy) यांचा प्रत्यय येतो. या त्याच्या निःपक्षपातीपणामुळे शेक्सपिअरचा नेमका धर्म कोणता होता (Anglican की Papist), त्याची राजकीय मते कोणती होती, त्याच्यावर कोणत्या तत्त्वज्ञानाचा पगडा खरोखर किती प्रमाणात होता, इत्यादी प्रश्नांची उत्तरे अजून सापडत नाहीत. चारशे वर्षे लोटली तरी अशा व तत्सम प्रश्नांचा ऊहापोह जगातील विद्वान अजून करीत आहेत. आर्नल्डने आपल्या सुनीतात सांगितल्याप्रमाणे,

"We ask and ask— Thou smilest and art still,
Out - topping knowledge."

माझ्या मते प्लेटोने सॉक्रेटीसच्या मुखातून सुचवलेला विचार — हास्य, शोक यांचा उगमस्रोत एकच प्रतिभा आहे—नाटकापुरताच महत्त्वाचा नाही. तो सर्व साहित्याला लागू पडतो. जे लेखक एकांगी आहेत, त्यांचे जागतिक महत्त्व आपोआपच कमी होते. कारण एकच मतप्रणाली किंवा एकच सूर सर्वत्र मुद्दाम आणल्यास सर्वांनाच त्याचे आकर्षण वाटणे शक्य नाही. प्रत्येक कलेत विविधता, कौशल्यनिदर्शक फेरबदल, अनाग्रही वृत्ती असली तरच रसिक मोहित होतो. एकच सूर लावला किंवा एकच रंग फार प्रमाणात वापरला तर सर्वांनाच तो आवडेल ही कल्पना संगीतात किंवा चित्रकलेत जितकी हास्यापद आहे तितकीच ती साहित्यातही आहे. साहित्याचे माध्यम जास्त लवचिक असल्याने साहित्य अनेकरंगी होऊ शकते व तसे ते शेक्सपिअरने केले. अनेक भाव - अनुभाव, संवेदना - भावना, अनेक आचार - विचार भाषेतच प्रत्यक्ष किंवा अप्रत्यक्ष मार्गाने व्यक्त करता येतात. ते चित्रकलेत, संगीतात किंवा नृत्यात व्यक्त करण्यावर किती बंधने येतात, किती मर्यादा येतात, हे कोणीही सांगू शकेल. मात्र साहित्यातच आग्रही वृत्ती आणि असहिष्णुता स्पष्टपणे दिसू शकतात. अर्थात भाषेमुळे. पण शेक्सपिअरने कोणत्याही अर्थी संकुचित वृत्ती न ठेवल्याने सर्व मतांचे लेखक कोणत्यातरी निकषावर त्याला मोठा लेखक मानतात.

शेक्सपिअरच्या या वृत्तीचे थोडे अधिक विश्लेषण करणे जरूर आहे. ही वृत्ती त्याला निसर्गदत्त देणगी म्हणून लाभली होती की ती त्याच्या साहित्यविश्वापुरतीच मर्यादित होती हे सांगता येत नाही. कारण त्याच्या जीवनाविषयी खरी माहिती फारच अपुरी आहे आणि आपणाला येथे त्याच्या वादग्रस्त चरित्राशी कर्तव्यही नाही. पण त्याची साहित्यविश्वातील भूमिका ही फक्त सहृदय निरीक्षकाची आहे व नीतितत्त्वज्ञाची नाही, ही खरोखर जमेची बाजू आहे. यामुळेच शेक्सपिअरचा दृष्टिकोन एका अर्थाने केवळ 'मानवतावादी' आहे. एखाद्या संकुचित विचारसरणीमुळे इतरांना कमी लेखणे त्याला योग्य वाटत नाही. म्हणूनच Sir Toby ने ('Twelfth Night') "Dost thou think, because thou art virtuous, there shall be no more cakes and ale ?" असा सडेतोड प्रश्न विचारला. या अलिप्ततेच्या भूमिकेमुळे इआगो, मॅक्बेथ, फॉल्स्टाफ, क्लिओपॅट्रा, राणी गट्रूड, शायलॉक, टायमन, क्रेसिडा, पँडॅरस्, डॉग्बेरी, थर्सायटीज् इत्यादी नैतिक दृष्ट्या काहींना गर्हणीय वाटणाऱ्या अनेक व्यक्तिरेखा शेक्सपिअरने अत्यंत प्रभावीपणे, आत्मीयतेने, नैतिक प्रश्न उत्पन्न न करता हृदयंगम भाषेत सजीव केल्या आहेत. म्हणूनच त्या अगदी खऱ्या जीवनातील व्यक्ती असाव्या असेच जवळजवळ मानून टीकाकार त्यांच्या भूतभविष्याबद्दल काळजी करतात. लेखक फक्त चित्रकार असतो व बरीवाईट चित्रे तो तुमच्यापुढे ठेवतो. त्यावर

स्वत:चे स्पष्ट मूल्यमापन लादत नाही असेच जणू काही शेक्सपिअर सुचवतो. भाषा वाटेल तशी वाकवता येत असूनही आपला खरा कल कोणीकडे आहे याबद्दल प्रेक्षकांच्या आणि वाचकांच्या मनात संभ्रम निर्माण होण्याला लागणारी अलिप्तता फार थोड्या लेखकांना पाळता येते. अजूनही शायलॉक हा नायक की खलनायक, हॅम्लेटच्या दीर्घसूत्रीवृत्तीचे खरे कारण, इआगोच्या खलकृत्याचे नेमके कारण आपण ठरवू शकत नाही.

मात्र मी वर सुचवलेला गुण, सर्वसमावेशक औदार्य आणि असहिष्णुतेचा अभाव हा काही मोजक्या टीकाकारांना अत्यंत आक्षेपार्ह वाटतो. या संबंधात थोडा स्पष्ट ऊहापोह केला पाहिजे. असंख्य जागतिक टीकाकारांनी शेक्सपिअरचे साहित्यिक मोठेपण मान्य केले आहे यात शंका नाही. पण येथे ते अमान्य करणारांची काही मते मी मुद्दाम विचारात घेत आहे. ज्याप्रमाणे रोमन कॅथलिक चर्चमध्ये canonization च्या वेळेला 'Advocatus Diaboli' (Devil's Advocate) याला फार महत्त्व असते, त्याप्रमाणे शेक्सपिअरचे मोठेपण ठरवताना त्याला दोष देणाऱ्यांचेही महत्त्व आहेच. शेक्सपिअरचे एकूणच लेखन दोषास्पद आहे व त्यात सर्वांत मोठा दोष म्हणजे वाईट गोष्टींचे चित्रण आहे, अनैतिकता आहे, अधार्मिकता आहे, भाषा कृत्रिम आहे, वगैरेंचे टॉल्स्टॉय या सुप्रसिद्ध रशियन लेखकाने केलेले विश्लेषण प्रसिद्ध आहे. टॉल्स्टॉयपूर्वीही काही लेखकांनी शेक्सपिअरला, विशेषत: अनैतिकतेबद्दल, दोष दिला होता. उदाहरणार्थ, डॉ. जॉन्सन. पण जॉन्सनला पुष्कळच चांगले गुणही शेक्सपिअरमध्ये दिसले व त्याने एकूण विचार करून शेक्सपिअरची अनेक कारणांकरिता स्तुतीही केली. पण शेक्सपिअरमध्ये गौरवास्पद जवळजवळ काहीच नाही असे मानणारा टॉल्स्टॉय हा एका प्रवृत्तीचा प्रातिनिधिक प्रवक्ता मानता येईल. त्याच्या सडेतोड लेखनाने (अर्थात, येथे फक्त इंग्रजी भाषांतर विचारात घेतले आहे.) एकूण साहित्यकलेबद्दल पुष्कळ मूलभूत प्रश्न निर्माण होतात. इतर 'मोठ्या' समजल्या जाणाऱ्या लेखकांच्या — त्यात टॉल्स्टॉय स्वत:ही येईल — कृती विचारात घेऊन टॉल्स्टॉयची टीका किती अतिव्याप्त आणि असमर्थनीय आहे हे सहज दाखवता येईल. पण या लहानशा निबंधात इतर लेखकांची चर्चा न करता टॉल्स्टॉयने निर्माण केलेले काही मुद्दे जरा तात्त्विक दृष्टिकोनातून पाहू या. जर 'नैतिकता' आणि 'धार्मिकता' उच्च साहित्यात सर्वत्र अभिप्रेत असेल, तर या संदिग्ध व स्थलकालपरत्वे अर्थ बदलणाऱ्या शब्दांचा नेमका अर्थ निश्चित करावा लागेल. जगातील सर्व नव्याजुन्या वाङ्मयात — ग्रीक, लॅटिन, फ्रेंच, जर्मन, संस्कृत इत्यादी — टीकाकाराला अनैतिक, अधार्मिक, अश्लील वगैरे प्रवृत्तींची अनेक

उदाहरणे सापडतील. पण फक्त आपणाला मान्य असलेली नीती आणि धर्म हेच साहित्याचे निकष असतील, तर कोणतेही साहित्य 'जागतिक' महत्त्वाचे असूच शकत नाही. म्हणजे स्पष्टपणे साहित्य हे एका कालखंडातील एक विशिष्ट दृष्टिकोन मानणाऱ्या गटापुरते महत्त्वाचे मानले पाहिजे. कारण नीती आणि धर्म यांतील तपशील सर्वत्र सारखे तर नाहीच, पण एकाच देशात, एकाच वेळी, नीतीच्या आणि धर्माच्या वेगवेगळ्या कल्पना असू शकतात. उदाहरणार्थ, नीतिमूल्ये — विशेषत: स्त्रीपुरुषसंबंध, प्रामाणिकपणा, राजकीय डावपेच, कुटुंबकल्पना इत्यादी कल्पना — प्रत्येक समाजात, प्रत्येक पिढीत बदलताना दिसतात. साहित्यात मानवी स्वभावाचे, मानवी वागणुकीचे सम्यक्‌दर्शन हवे असेल तर रामाबरोबर रावण आणि पांडवांबरोबर कौरव येणारच. आणि ज्या टीकाकारांना साहित्यात 'नैसर्गिकता,' 'स्वाभाविकता,' 'वास्तववाद' इत्यादी गुण हवेत, त्यांनी मॅक्बेथ, क्लिओपॅट्रा, क्रेसिडा इत्यादी व्यक्तींच्या साहित्यातील चित्रणाला आक्षेप घेणे कितपत तर्कशुद्ध आहे ?

धार्मिकतेबद्दलचा टॉल्स्टॉयचा आग्रह तर फारच धोकादायक आहे. तो सांगतो : "...the sooner people emancipate themselves from this false worship of Shakespeare the better it will be — first because people when they are freed from this falsehood will come to understand that a drama which has no religious basis is not only not an important or good thing, as is now supposed, but is a most trivial and contemptible affair." जर धर्म याचा लोकप्रिय संकुचित अर्थ — म्हणजे जागतिक धर्मपंथांपैकी एक — येथे अभिप्रेत असेल, तर प्रत्येक लहानमोठ्या धर्मपंथाचे वाङ्मय वेगळे होईल. नाटकाला 'धार्मिक' आधार हवा तो कोणत्या धर्माचा ? केवळ 'मानवता' हाच धर्म मानला तर शेक्सपिअरचे लेखन अतिशय 'धार्मिक' आहे. पण 'साहित्य' आणि 'धर्म' या स्वावलंबी, स्वतंत्र संकल्पना आहेत, असे बहुतेक सर्व मोठे साहित्यिक मानतात. अगदी खरे धार्मिक लेखकसुद्धा — उदाहरणार्थ डॅन्टी आणि मिल्टन — आपल्या साहित्यात संकुचित अधिकृत धर्मविचार मांडीत नाहीत. मिल्टनच्या 'सेटन'लाच आपण 'Paradise Lost'चा नायक मानावे असे पुष्कळ वाचकांना वाटते व मिल्टनच्या काव्यात सेटनचीच व्यक्तिरेखा सर्वांत अविस्मरणीय ठरते. आणि मिल्टननेच कोणत्याही इतर लेखकापेक्षा जास्त वक्तृत्वपूर्ण भाषेत विचारस्वातंत्र्य, लेखनस्वातंत्र्य व मुद्रणस्वातंत्र्य यांचा जाहीर पुरस्कार सतराव्या शतकातच केला हे साहित्यिकांनी विसरू नये. अशी असंख्य उदाहरणे जागतिक साहित्यातून देता येतील आणि त्यांवरून साहित्याचा खरा संबंध

कोणत्याही पोथीनिष्ठ धार्मिक तत्त्वांपेक्षा मानवी मनोव्यापारांशी व मानवधर्माशी अत्यंत जवळचा आहे, हे सिद्ध करता येईल. टॉल्स्टॉयने जणू काही जर्मन टीकाकारांमुळे शेक्सपिअरला उगीचच मोठेपणा प्राप्त झाला असेही सुचवले आहे. पण शेक्सपिअरवरील टीकेचा सविस्तर इतिहास — शेक्सपिअरचे समकालीन टीकाकार, पहिल्या फोलियोचे संपादक इत्यादी जुन्या टीकाकारांपासून आजपर्यंत अनेक भाषांत आलेली प्रातिनिधिक मते — ज्याला माहीत आहे तो या टॉल्स्टॉयच्या विधानाचा फारसा गंभीर विचार करणार नाही. आणि ज्या देशात जुन्या धर्मकल्पनांनाच विरोध आहे तेथे साहित्याला आधार कोणता? एका रशियन विद्वानाने १९६२मध्ये झालेल्या जागतिक शेक्सपिअर मेळाव्यात शेक्सपिअरच्या नाटकांचा रशियन लेखनावर फार मोठा प्रभाव असल्याचे सांगितले आणि त्यामुळेच रशियनमध्ये शेक्सपिअरची अनेक भाषांतरे झाली हेपण मान्य केले. त्याने (R.M. Samarin) पुढे गॉर्कीने केलेली शेक्सपिअरची स्तुती सांगितली असून गॉर्कीचे "साहित्य म्हणजे 'the study of man'" हे मत विस्ताराने मांडले आहे. शेवटी त्याचे स्वत:चे मत असे की,

"Shakespeare's realism is in many respects richer and more vivid than the art of the later times. His unmatched and everlasting charm lies in the remarkable combination of the titanic and the human elements in his characters, in the fierceness of their passion, in the depth and audacity of their aspirations.... in the author's unprecedented, vast comprehension of life."

एका अर्थी सर्वच शास्त्रे आणि कला म्हणजे गॉर्कीने म्हटल्याप्रमाणे 'the study of man' असतात. पण ज्या गोष्टींचे अजून कोणतेही शास्त्र किंवा ज्ञानशाखा संपूर्ण विश्लेषण करून सर्वमान्य निष्कर्ष काढू शकलेले नाही, अशा सर्व गोष्टी साहित्यिकांचा खास प्रांत ठरतात. उदाहरणार्थ, सर्व सूक्ष्म व तरल, क्षणोक्षणी बदलणाऱ्या मनोभावना. 'मनस्यन्यत् वचस्यन्यत्, कार्यमन्यत्' हे धोरण कमीअधिक प्रमाणात स्वीकारून सर्वच व्यक्ती वावरतात. म्हणूनच साहित्यातील व्यक्तिरेखा मानवी जीवनाचे कोडे मनोरंजक रीतीने सोडवण्याचा प्रयत्न करतात.

शेक्सपिअरला चांगले व वाईट, नैतिक व अनैतिक यांतील सामान्य, ढोबळ भेद सर्वांइतकाच कळत होता, याचा एक पुरावा म्हणजे त्याच्या सर्व नाटकांत आढळणारी एक प्रकारची दुहेरी दृष्टी (double vision). हॅम्लेटबरोबर हॉरेशिओ आहे. गर्ट्रूडबरोबर ऑफिलीया आहे. अँटनी व क्लिओपॅट्राबरोबर ऑक्टेव्हिअस् आणि एनोबार्बस आहेत. ट्रॉयलस क्रेसिडासमवेत एकटा पँडॅरस् किंवा थर्सायटीज् नसून हेक्टर

आणि युलिसीज् आहेत. ही यादी नि:शंकपणे पुष्कळ वाढवता येईल व त्यावरून शेक्सपिअरला कोणत्याही बऱ्यावाईट गोष्टीकडे डोळेझाक करण्याची हौस नव्हती हे दाखवता येईल. त्याने आपल्या नाट्यसृष्टीला नैतिक, सामाजिक, धार्मिक इत्यादी बंधनांतून सोडवले व खऱ्या अर्थाने सर्वपरिचित अशी एक रम्य नवसृष्टी निर्माण केली.

खऱ्या जगाला दोष देऊन उपयोग होत नाही. त्यातील वाईट प्रवृत्ती टीकेला कधीच भीत नाहीत. तेव्हा निदान कलेत तरी सर्व अनिष्ट प्रवृत्ती टाळून नवसृष्टी निर्माण व्हावी असे टीकाकारांना वाटणे साहजिकच आहे. पण येथे साहित्याचे कार्य काय हाच मुद्दा उपस्थित होतो. साहित्याचे कार्य म्हणजे फक्त एखाद्या काळातील अधिकृत नीती, अधिकृत धर्मनिष्ठा किंवा सामाजिक धोरण एवढ्याचेच चित्रण करणे हे असेल, तर पुष्कळसे जुने आणि परकीय साहित्य आपोआपच कालबाह्य व निरुपयोगी ठरते. शेक्सपिअरला 'Good - Evil' अशा वज्रलेप जोड्या मान्य नव्हत्या व प्रत्यक्ष जीवनातही त्या तशा दृष्टीस पडत नाहीत. कोणतीही व्यक्ती संपूर्ण सद्गुणी किंवा संपूर्ण वाईट ठरवता येत नाही. फक्त काही गोष्टींकडे आपण अनवधानाने किंवा पुष्कळदा मुद्दाम डोळेझाक करतो. म्हणूनच जीवनात थोडे तरी स्थैर्य लाभते व संघर्षाचे प्रसंग कमी येतात. आणि त्याचमुळे आपण सर्व जुन्यानव्या संस्कृतीबद्दलचे, जुन्यानव्या समाजाचे यथातथ्य कलात्मक चित्रण भाषांतरातसुद्धा अत्यंत आवडीने वाचतो. त्या वाचनातून एक 'अलौकिक' (इतरत्र न मिळणारा) आनंद अनुभवतो. मानवाच्या अनुभवाची कक्षा वाढवून त्याला काही प्रमाणात तरी निरागस आनंद देणे हा साहित्याचा परिणाम शतकानुशतके चालू आहे. त्यात शर्करावगुंठित हितोपदेश आला तरी बिघडत नाही. पण तो टीकाकाराच्या वैयक्तिक मतांबाहेर जाता कामा नये हा आग्रह अस्थानी आहे. ब्राउनिंगने एका कवितेत सुचवलेला कलेचा उपयोग साहित्याला विशेष लागू पडतो :

> "...We're made so that we love
> First when we see them painted, things we have passed.
> Perhaps a hundred times nor cared to see;
> And so they are better, painted—better to us,
> Which is the same thing. Art was given for that..."

नाटकांत, काव्यांत आणि पर्यायाने सर्व साहित्यात नवरसांचा आविष्कार असतो ही भारतीय कल्पना अगदी यथार्थ आहे. शेक्सपिअरच्या साहित्यात सर्व रसांचा मुक्त

संचार आहे. हास्य आणि शोक यांच्या बरोबरीने शृंगार, बीभत्स, रौद्र, भयानक इत्यादी सर्वच रसांचे दर्शन त्याच्या नाटकांत होते. शृंगार हा सर्व सुखान्तिकांचा आधार असला तरी शेक्सपिअरने प्रेमभावनेचे जितके पैलू अत्यंत खेळकरपणे आणि सूचकतेने वाचकांपुढे ठेवले आहेत, तितके इतरत्र आढळणे कठीण आहे. 'रोमियो अँड ज्यूलियट' या शोकान्तिकेतील मुग्ध शृंगारापासून क्लिओपॅट्राच्या प्रौढ शृंगारापर्यंत शोकात्मिकांतही प्रेमाचे वर्चस्व आहे. सुखान्तिकांत अर्थातच रॉझलिंड, व्हायोला, ऑलिव्हिया, पॉर्शिया इत्यादी काव्यप्रेमी, स्वच्छंदी (romantic), विलासी नायिका आहेत. त्याचप्रमाणे त्याच्या अखेरच्या काही नाटकांत (Dramatic Romances) मिरँडा, मॅरिना, पर्डिटा इत्यादी ज्यूलियटची आठवण करून देणाऱ्या तरुणी आहेत. त्यामुळे प्रेमाच्या सर्व छटा — शृंगारिक, वैषयिक, खेळकर, उपहासगर्भ, काव्यात्म आणि विनोदी — शेक्सपिअरच्या नाटकांत आढळतात.

शेक्सपिअरच्या नाट्यसृष्टीत सर्वच मानवी भावनांचे अनेक वेळा निरनिराळ्या दृष्टिकोनांतून चित्रण आहे. म्हणूनच तो इतर पुष्कळ एकांगी लेखकांपेक्षा आकर्षक आणि जवळचा वाटतो. उदाहरणार्थ, 'संशय आणि मत्सर' यांचे चित्र जागतिक साहित्यात सर्वत्र आहे. इलिझाबेथकालीन नाटकांत हा लोकप्रिय विषय होता. तरीही शेक्सपिअरची दोन नाटके, 'ऑथेल्लो' आणि 'द विंटर्स टेल' ही या समस्येवरील अप्रतिम नाटके, सर्वोत्कृष्ट कलाकृती मानल्या जातात. त्याच्या शोकान्तिका सर्वच षड्रिपूबद्दल आहेत. त्यांत मॅक्बेथच्या राक्षसी महत्त्वाकांक्षेपासून लिअरच्या हट्टी आग्रहापर्यंत, अतिविचारीपणामुळे अविचारी बनलेल्या हॅम्लेटपासून काममोहित अँटनीपर्यंत अनेक भावनात्मक समस्या व व्यक्ती पाहायला मिळतात. सूडाच्या भावनेचे सूक्ष्म आणि सर्वांगीण विश्लेषण 'हॅम्लेट'मध्येच आहे. दोन पिढ्यांतील संघर्षाचे 'किंग लिअर'मधील चित्रण अगदी आधुनिक वाटते. शेक्सपिअरचे सर्व वयांच्या स्त्रीपुरुषांचे व्यक्तिमत्त्व रेखाटण्याचे कौशल्य — अगदी लहान मुलापासून लिअरपर्यंत — पाहून खरोखर आश्चर्य वाटते. येथे सर्व नाटकांचा उल्लेख अर्थातच करता येत नाही. पण त्याच्या नाटकांचा क्रम विद्वानांनी कसाही ठरवला, व त्याच्या एकूण नाट्यनिर्मितीचे कोणत्याही निकषावर गट पाडले तरी ते आपल्या मुख्य दृष्टिकोनाच्या आड येत नाहीत. नाटकाचा जो मुख्य उद्देश मानला जातो तो शेक्सपिअरची नाट्यसृष्टी सर्वार्थाने पूर्ण करते. नाटक हे जीवनानुभवाच्या निवडक पैलूंवर आधारित कथानक घेऊन रंगभूमीवर उत्कट रसोत्पत्ती करते. शेक्सपिअरच्या नाटकांत अत्यंत गुंतागुंतीचे कथानक, अनेक पात्रे, वरचेवर बदलणारे प्रवेश, सर्व थरांतील व्यक्तींचा एकत्र संचार, सर्व प्रकारचा थिल्लरपणा आणि जीवनावरील

संस्मरणीय भाष्य, इत्यादींना स्थान आहे. ग्रीक रंगभूमीपासून पहिल्या महायुद्धापर्यंत जी नाट्यपरंपरा युरोपमध्ये होती त्या संदर्भात या नाटकांचा विचार केला पाहिजे. अत्याधुनिक साहित्य व साहित्य-टीका लक्षात घेतल्यास बहुतेक जुने लेखक 'कालबाह्य' वाटतील हे उघड आहे. पण 'साहित्य' आणि 'समीक्षा' या संदिग्ध संकल्पना वरचेवर स्थलकालाप्रमाणे बदलू शकतात. त्यामुळे पुष्कळ लेखकांच्या प्रसिद्धीत, आधुनिक टीकाकार वरचेवर दाखवून देतात त्याप्रमाणे, शेअरबाजारासारखे चढउतार होतात व ते चक्रनेमिक्रमानेच चालू राहतील, हे आधुनिक टीकाप्रकारांची दिशा पाहिल्यावर पटते. पण तरीही शेक्सपिअरचे स्थान अजून इतके बळकट आहे की, एका आधुनिक विद्वानाने लिअरचे पुढील उद्‌गार शेक्सपिअरलाच लागू पडतात असे सुचवले आहे.

"No, they cannot touch me for coining;
I am the king himself."

शेक्सपिअरकालीन रंगभूमीचा शेक्सपिअरच्या लेखनावर पुष्कळच परिणाम झाला. व त्यामुळे काही तथाकथित दोष, उणिवा निर्माण झाल्या असे दिसते. पण काही बाबतींत तरी रंगभूमीच्या उणिवा त्याला एक प्रकारे वरदानच ठरल्या. निरनिराळ्या सामाजिक स्तरांतील सर्व प्रकारच्या स्त्री-पुरुष प्रेक्षकांना एकाच वेळी आनंद देण्याकरिता शेक्सपिअरच्या नाटकांत अनेक पातळ्यांवरील प्रवेश, घटना, पात्रे इत्यादींची आवश्यकता भासली यात शंका नाही. पण त्यामुळेच अगदी बालिश शाब्दिक कोट्या व विदूषकी विनोद काही प्रेक्षकांकरिता तर सुशिक्षित काव्यप्रेमी प्रेक्षकांकरिता अतिउच्च काव्यभरारी, ही दोन टोके त्याला गाठता आली. बॉटम व त्याचे सहकारी, फॉल्स्टाफ व त्याचे सहकारी, डॉगबेरी व व्हर्जेस यांसारखे रखवालदार, जस्टिस्, सायलेन्स् व जस्टिस् शॅलो यांसारख्या नावातच पुष्कळसे सुचवणाऱ्या दुय्यम व्यक्ती, इत्यादी विनोदी व्यक्तींमुळे केवळ विनोदच निर्माण होतो असे नसून त्यांच्याकडून नाटकाच्या मुख्य घटनांवर अनेक वेळा परखड टीकाही ऐकायला मिळते. शेक्सपिअरच्या काळी स्त्रियांची भूमिका पुरुषांनाच करावी लागे. याचाच फायदा म्हणजे अनेक नाटकांत शेक्सपिअरने स्त्रीभूमिकांना पुरुषांचा वेष घेऊन अनेक प्रवेशांत काम दिले. त्यामुळे अर्थातच घोटाळे, प्रासंगिक विनोद, द्वयर्थी किंवा अनेकार्थी भाषा, उत्कंठा, अनपेक्षित कलाटणी इत्यादी नाट्यदृष्ट्या उपयुक्त गोष्टींना भरपूर वाव मिळतो. प्रत्यक्ष स्टेजवरसुद्धा काही लोक बसत असल्याने, व आधुनिक सीनरी, पडदे वगैरे फारसे नसल्याने अनेक वेळा शेक्सपिअरची पात्रे प्रेक्षकांशीच बोलतात असा भास होतो. सर्वत्र आढळणारी 'स्वगत' भाषणे प्रेक्षकांना उद्देशून असावी असेही काही मानतात. पण अशा

स्वगतांतूनच सर्व महत्त्वाच्या व्यक्ती आपले मनोगत, आपली परिस्थिती, स्पष्टपणे सांगतात. त्यामुळे त्या व्यक्तिरेखेबद्दल जास्त माहिती, स्वत:च केलेले प्रांजळ मनोविश्लेषण आपल्याला ऐकायला मिळते. आता या स्वगतांवर विश्वास ठेवावा की ठेवू नये याबद्दल टीकाकारांत एकमत होणारच नाही. पण अनेक महत्त्वाच्या नायकनायिकांचे स्वभावचित्रण पुष्कळसे स्वगत भाषणांवरच अवलंबून आहे हे स्पष्ट आहे.स्वगत भाषणांचा किंवा Asides (जनान्तिकम्) चा उपयोग अत्यंत अस्वाभाविक आहे ही आधुनिक टीका मान्य करणे म्हणजे 'नाटक' ही कला असंख्य संकेतांवरच उभी राहाते हे विसरण्यासारखे आहे.

याच संदर्भात शेक्सपिअरच्या नाटकातील सर्वसंचारी काव्याचा विचार केला पाहिजे. शेक्सपिअरकालीन रंगभूमीवर नवीनच प्रसृत झालेले वृत्त (Blank Verse) शेक्सपिअरने इतर नाटककारांप्रमाणेच वापरले. पण या नवीन वृत्तांतील त्याचे प्रयोग व नाट्यपरिपोषाकरिता केलेला त्यांचा उपयोग त्याचे साहित्यिक मोठेपण प्रकर्षाने सिद्ध करतात. वास्तविक नाटकाचे माध्यम काय असावे — गद्य की पद्य — हा अजूनही वादविवादाचा विषय आहे. पण सध्या आधुनिक 'काव्य' पुष्कळ भाषांत गद्यालाच इतके जवळचे आहे की हा प्रश्नच अप्रस्तुत ठरावा. कारण वृत्तवापर नको असल्याने 'वाईट गद्य म्हणजेच काव्य' या जुन्या व्याख्येची आठवण होते. पण शेक्सपिअरच्या काळी गद्य व पद्य यांत अंतर होते. या तत्कालीन रंगभूमीवरील संकेताचा शेक्सपिअरने कसा उपयोग केला हे महत्त्वाचे आहे. रंगभूमीवरील सीनरी, निरनिराळ्या प्रवेशांना लागणारी सामग्री, प्रवेशांत चटकन बदल दाखवणारे पडदे वगैरे नसल्याने — म्हणजेच या मर्यादेमुळे — शेक्सपिअरला आपले काव्य अधिक प्रत्ययकारी करावे लागले. काळवेळ, स्थळ इत्यादी दाखवण्याकरिता त्याने उत्कृष्ट काव्यमय भाषेचा उपयोग केला. हॅम्लेटमधील पुढील ओळी सीनरीशिवायच योग्य वातावणनिर्मिती करतात :

"But look, the morn, in russet mantle clad,
Walks o'er the dew of yon high eastward hill."

'द मर्चंट ऑफ व्हेनिस' या नाटकातील पुढील ओळी स्थलनिदर्शक असल्या तरी त्यांतून आवश्यक असलेले रोमँटिक, रम्य वातावरण कवीने निर्माण केले आहे :

"How sweet the moonlight sleeps upon this bank!
Here will we sit and let the sounds of music
Creep in our ears; soft stillness and the night.
Become the touches of sweet harmony."

आजही स्ट्रॅटफर्ड - ऑन - एव्हनला भेट देणारे वाचक व प्रेक्षक तेथील एकूण परिसर पाहून शेक्सपिअरचे वर्णन किती वास्तववादी आहे आणि तो काव्याचा उपयोग योग्य वातावरणनिर्मितीकरिता कसा करीत होता याचा अनुभव घेतात. आधुनिक रंगभूमीला शास्त्रीय शोधांचा उपयोग सर्वत्र होत असल्याने भाषासौंदर्याचे महत्त्व कमी होत आहे. पण दिवसा-उजेडात होणाऱ्या प्रयोगांत योग्य वातावरण केवळ भाषेतूनच सुचवावे लागत होते. आणि शृंगारिक, अद्‌भुत, भीषण, ऐतिहासिक, रम्यस्थळनिदर्शक वगैरे वातावरणनिर्मितीकरिता शेक्सपिअरने काव्य वापरले. अर्थात, आजही खरे नाट्य काव्यात्मकच असते व खरे काव्य नाट्यात्म असते असे पुष्कळ मोठ्या टीकाकारांना वाटते हे या संदर्भात महत्त्वाचे आहे. उदाहरणार्थ, टी. एस्. एलियटने "The human soul, in intense emotion, strives to express itself in verse" हे मानसशास्त्रीय सत्य सांगून अनेक वेळा 'The greatest drama is poetic drama' असे आपले मत दिले आहे हे प्रसिद्धच आहे. त्याचप्रमाणे सर्व उच्च काव्य नाट्यात्मकच असते हे काव्यविचार करताना दिलेले अभिनवगुप्ताचे मत नाट्य आणि काव्य यांचा अतूट संबंध आहे असेच सुचवते. (वयं तु ब्रूमः - काव्यं तावत् मुख्यतः दशरूपकात्मकमेव)

मात्र शेक्सपिअरचे भाषेवर इतके प्रभुत्व होते की तो सर्व तऱ्हेचे गद्य व सर्व तऱ्हेचे काव्यही लिहू शकला. जवळजवळ सर्वच नाटकांत गद्य व पद्य यांचे मिश्रण आहे. विनोद, सर्वमान्य व्यवहार इत्यादींकरिता त्याने गद्यच वापरले आणि भावनांची तीव्रता, आत्यंतिक सुख व दुःख, इत्यादी व्यक्त करताना प्रमुख व्यक्तींना उत्कृष्ट काव्यात संभाषण करण्याची संधी दिली. तरीही सर्वांत महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे अनेक शोकान्तिकांत शेक्सपिअरने वापरलेले गद्य हे पुष्कळदा काव्यापेक्षाही जास्त सरस व परिणामकारक, प्रसंगानुरूप वाटते. हॅम्लेटने शेवटच्या अंकात स्मशानभूमीत कडवटपणाने केलेला कठोर विनोद, आणि त्यातील मानवी जीवनाच्या क्षणभंगुरतेची करून दिलेली कारुण्यप्रवर्धक आठवण गद्यात आहे. अनेक नाटकांतील तात्त्विक विचारसुद्धा तत्कालीन गद्याचे उत्कृष्ट नमुने मानता येतात. सुखान्तिकांत अर्थातच हजरजबाबी पात्रांचे पुष्कळसे खेळकर संभाषण स्वाभाविकपणेच गद्यात आहे. ज्याप्रमाणे शेक्सपिअरच्या काव्यात अनेक प्रकारचे काव्य आढळते त्याचप्रमाणे त्याच्या गद्यातही निरनिराळ्या शैलींचे नमुने सापडतात. त्यात तत्कालीन काही प्रवृत्तींचे विडंबन करणाऱ्या विनोदी परिच्छेदांपासून शोकान्तिकांत तात्त्विक विचार मांडणाऱ्या प्रभावी गद्यापर्यंत सर्व प्रकार येतात. या दृष्टीने 'Love's Labour's Lost' मधील गद्य, 'As You Live, It', 'Much Ado About Nothing' यांसारख्या रोमँटिक

कॉमिडीमधील गद्य व हॅम्लेट, लिअर इत्यादी नाटकांतील वैचारिक, गंभीर गद्य यांची तुलना केल्यास शेक्सपिअरचे गद्यशैलीवरील प्रभुत्व समजते. त्याने निदान पाच प्रकारच्या गद्यशैली वापरल्या असेही काहीजण मानतात. त्याच्या काव्यात व गद्यात अनेक नवीन शब्द, नवीन भाषिक प्रयोग आढळतात. आणि त्याची अमर्याद शब्दसंपत्ती त्याच्या साहित्यिक मोठेपणाचेच एक लक्षण आहे. शेक्सपिअरचे भाषासौंदर्य अनेक बऱ्यावाईट विचारांना मूर्तस्वरूप देताना दिसते. निसर्गसौंदर्य आणि मानवीसौंदर्य यांचे प्रत्ययकारी वर्णन शेक्सपिअरने सर्वत्र केलेले आहे. पण त्याचबरोबर अनेक परस्परविरोधी तात्त्विक विचारांनासुद्धा संस्मरणीय ओळींत शब्दबद्ध करणे याला खरी प्रतिभा लागते. यालाच 'विचारसौंदर्य'ही म्हणता येईल.

वर गद्य व काव्य हे शब्द वापरले. उत्कृष्ट काव्य किंवा गद्य कशाला म्हणावे याची तात्त्विक चर्चा करण्याचे हे स्थळ नव्हे. पण निदान काव्याच्या संदर्भात काही तपशिलांचा उल्लेख आवश्यक वाटतो. शेक्सपिअरच्या काळी काव्यात काही संकेत रूढ होते. उदाहरणार्थ, conceit (ओढूनताणून आणलेली उपमा किंवा रूपकात्मक तुलना). गद्यात ज्याप्रमाणे लिलीच्या (Lyly) शैलीचा (euphuism) काही लेखनांवर परिणाम होता, त्याचप्रमाणे नाटकांतसुद्धा राणा भीमदेवी भाषणे घालण्याची, शाब्दिक अवडंबर माजवण्याची, किड (Kyd) वगैरे नाटककारांनी प्रसृत केलेली प्रथा शोकान्तिकांत विशेष प्रभावी होती. शेक्सपिअरने या सर्व प्रवृत्तींचे विडंबन अनेकदा केले. हॅम्लेटमध्ये सुद्धा या विडंबनाचे उदाहरण आहे. पण शेक्सपिअरने आपल्या शोकान्तिकांच्या केंद्रस्थानी असलेल्या प्रवेशांत पुष्कळदा अत्यंत साधे व सामान्य शब्द वापरून करुणरसाच्या निर्मितीत साध्या भाषेचाच प्रभाव किती पडू शकतो हे दाखवून दिले. या ठिकाणी लिअरची कॉर्डीलिआच्या भेसूर मृत्यूनंतरची प्रतिक्रिया पाहा :

"And my poor fool is hang'd! No. No, no life!
Why should a dog, a horse, a rat have life,!
And thou no breath at all? Thou'lt come no more,!
Never, never, never, never, never.!
Pray you undo this button. Thank you, Sir."

त्याचप्रमाणे क्लिओपॅट्राची आत्महत्येपूर्वीची भाषणे पाहावीत. विशेषत:,

"Methinks I hear
Antony call. I see him rouse himself
To praise my noble act. I hear him mock

The luck of Caesar, which the gods give men
To execuse their after wrath. Husband, I come,
Now to that name my courage prove my title!"

पण काव्य खरोखर शब्दांत असते का? मला तरी असे वाटते की, काव्यनिर्मिती शब्द व अर्थ यांमुळे होते, हा सर्वसाधारण समज एक अर्धसत्य आहे. आणि त्यामुळे दिशाभूल होते. लहान लहान वाक्ये, काव्यातील काही ओळी घेऊन त्यात काव्य आहे असे आपण म्हणतो. पण ती काव्यात्मकता केवळ 'शब्दार्था सहितौ' यांमुळे येत नाही असे सिद्ध करता येईल. कोणतीही शब्दरचना काव्यात्म वाटण्याचे कारण तिच्यामध्ये अध्याहृत असलेला जीवनसंदर्भ. उदाहरणार्थ लिअरचीच वरील ओळ 'Never, never, never, never, never' परिणामकारक वाटते याचे कारण संदर्भ. एकच वाक्य किंवा विचार विनोदी लेखनात येऊ शकेल. जाहिरातीतही मुद्दाम आणता येईल, काव्यातही येऊ शकेल, आणि विडंबनातही असू शकेल. पण आपल्याला त्या वाक्याचा किंवा शब्दांचा पूर्वापार संबंध, वक्ताश्रोतासंबंध, एकूण प्रसंग, हेतू, इत्यादी अनेक गोष्टींचे ज्ञान असल्याने आपण ते काव्यात्म मानतो. मॅक्बेथचे सुप्रसिद्ध वाक्य 'She should have died hereafter' शोकान्तिकेप्रमाणेच अगदी एखाद्या फार्समध्येही वापरता येईल. त्यातील कारुण्य, अगतिकता वगैरे आपल्याला मॅक्बेथच्या स्वभावाची व एकूण कथावस्तूची माहिती असल्यामुळे जाणवते. शिवाय या वाक्यानंतर लगेच 'To-morrow, and to-morrow, and to-morrow' या शब्दांनी सुरुवात होणारे त्याचे तत्त्वचिंतनपर भाषण असल्याने त्याचा प्रभाव पहिल्या वाक्यावर पडतो. रसनिर्मिती होण्यास 'प्रासंगिक' अनुकूलता पाहिजे. ती नसल्यास फार तर हास्यरस निर्माण होईल.

शेक्सपिअरच्या नाटकांत ज्याप्रमाणे प्रसंगनिष्ठ काव्य आहे, त्याप्रमाणे ते त्याच्या सुनीतांतही आहे. भावनोत्कटतेमुळे निर्माण होणारे काव्य अत्यंत सोप्या, व्यावहारिक भाषेतही असू शकेल किंवा अगदी सांकेतिक वाटणाऱ्या रूपकांवर, प्रतीकांवर अवलंबून राहू शकेल. पण सर्वत्र त्या ओळी किंवा परिच्छेदांमागील प्रसंगनिष्ठ नाट्यात्मकता आपल्याला परिचित व्हावी. शेक्सपिअरच्या सुप्रसिद्ध सुनीतांतील कथावस्तू व तदनुषंगिक विचारांची मांडणी काव्यमय होण्याचे कारण केवळ भाषा नव्हे. गद्यातील अत्यंत साधे उद्गारसुद्धा काही वेळा काव्यमय व अत्यंत परिणामकारक ठरतात हे विसरता येत नाही. उदाहरणार्थ, हॅम्लेटचे प्रख्यात भाषण — 'What a piece of work is a man! How noble in reason!' इत्यादी. किंवा हॅम्लेटचे शेवटच्या अंकातील अत्यंत गंभीर भाषण —

"..... We defy augury: there is a special providence in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis is not to come, if it be not to come, it will be now; if it be not now, Yet it will come—the readiness is all."

शेक्सपिअरच्या नाट्यसृष्टीतील स्वभावरेखा जगभर प्रसिद्ध आहेत. त्यावरूनही शेक्सपिअरच्या प्रतिभेची जाणीव होते. शेकडो काल्पनिक व्यक्ती त्याने सजीव करण्याचा प्रयत्न केला. त्यांतील किती त्याच्या सभोवती असणाऱ्या समाजामुळे सुचल्या व किती केवळ कल्पनाविलास हे सांगणे फारच अवघड आहे. पण एक गोष्ट खरी.की, शेक्सपिअरने लहानमोठ्या, प्रमुख-दुय्यम, नायक-नायिका-खलनायक इत्यादी अनेक निरनिराळ्या सामाजिक थरांतील व्यक्तींना अजरामर केले. सर्व महत्त्वाच्या व कथानकाला आवश्यक असणाऱ्या व्यक्तींना त्याने त्याच्याच शब्दांत 'a local habitation and a name' पुरवले. सर्वच कथा-कादंबऱ्या,विशेषत: जुन्या वळणाच्या, जिवंत व्यक्तिरेखा उभ्या करण्याचा प्रयत्न करतात. पण तरीही काही व्यक्ती अगदी साध्या व सरळ वाटतात. त्यांच्याबद्दल सारखा वादविवाद करावा लागत नाही. किंवा परस्परविरोधी मते हिरिरीने मांडावी लागत नाहीत. शेक्सपिअरच्या सर्व मुख्य व्यक्ती मात्र टीकेत वादग्रस्त, आणि त्यामुळेच अजरामर झाल्या आहेत. हॅम्लेट, लिअर, ऑथेल्लो यांसारखे नायक, इयॅगो, एडमंड, शायलॉक यांसारखे खलनायक, क्लिओपॅट्रा, क्रेसिडा, इझॅबेला, पोर्शिया यांसारख्या नायिका, इतकेच काय फॉल्स्टाफ् - मॅलव्होलियोसारखी विनोदी व्यक्तिचित्रेसुद्धा अत्यंत वादग्रस्त ठरलेली आहेत. टीकाकारांना ज्याप्रमाणे हॅम्लेटवर मत देणे अत्यावश्यक वाटते त्याचप्रमाणे फॉल्स्टाफ्वरसुद्धा. यावरून शेक्सपिअरच्या व्यक्तिरेखा अतिशय गुंतागुंतीच्या स्वभावाच्या (complex), संदिग्ध स्वरूपाच्या, काहीशा अनाकलनीय पण तरीही अविस्मरणीय वाटतात. त्यांची प्रत्येक कृती, प्रत्येक भाषण, यांचे अनेक अर्थ संभवू शकतात. ज्याप्रमाणे कित्येक नाटकांचा एकूण अर्थ (interpretation) अजूनही संदिग्ध (ambiguous, baffling) आहे. त्याचप्रमाणे या व्यक्तींचाही 'अर्थ' म्हणजे त्यांच्या वागणुकीचा, बोलण्याचा, संगतवार अन्वयार्थ अजूनही संदिग्ध आहे. हे शेक्सपिअरच्या पात्रांचे वैशिष्ट्य अनेक जागतिक नाटककारांनी आणि टीकाकारांनी मोकळ्या मनाने मान्य केले आहे. पुष्कळशा ग्रीक, रोमन, फ्रेंच, रशियन इत्यादी भाषांतील नाटकांतील व्यक्तिरेखा आटोपशीर व स्थिर (static) वाटतात, त्यांच्या वागण्यातील कार्यकारणभाव समजू शकतो. पण शेक्सपिअरच्या प्रमुख व्यक्तींचे वागणे आपल्याला बुचकळ्यात टाकते. आणि त्यांचे खरे व वरवर दिसणारे हेतू ठरवण्याचा,

त्यात काही तार्किक संगती आहे का हे पाहण्याचा आपण प्रयत्न करतो. अशी प्रत्येक व्यक्ती म्हणजे एक चैतन्ययुक्त (dynamic) कोडेच ठरते. कोलरिजने इयॅगोच्या संदर्भात 'the motive-hunting of a motiveless malignity' असे सुंदर शब्द एकदां वापरले. शेक्सपिअर सर्वच टीकाकारांना 'motive-hunting' करायला लावतो. हा शेक्सपिअरच्या व्यक्तिचित्रणपद्धतीचा खरोखर मोठा विजय आहे. खऱ्या जीवनातील व्यक्ती प्रत्येकाशी वेगळ्या तऱ्हेने वागतात, व त्यामुळे प्रत्येकाचा समजगैरसमज वेगळा होतो.

शेक्सपिअरच्या नाट्यसृष्टीतील व्यक्ती खऱ्या व्यक्तींप्रमाणेच बहुरूपी वाटतात. याचमुळे कोलरिज्, हॅझलिट यांसारखे अनेक टीकाकार, विशेषत: गेल्या शतकातील जर्मन टीकाकार शेक्सपिअरला फार मोठा मानसशास्त्रज्ञ मानतात. या शतकात तर पुष्कळांच्या मते तो नुसता मानसशास्त्रज्ञच नव्हे, तर मोठा मनोविश्लेषणशास्त्रज्ञ होता. आणि मनोविश्लेषणवादी टीकाकारांना आपल्या सर्व औपपत्तिक सिद्धांतांना भक्कम आधार शेक्सपिअरच्या व्यक्तिरेखांत सापडतो. (फ्रॉइड, नोन्स, मिस एला शार्प वगैरेंचे लेखन पाहावे.) हॅम्लेटची गुंतागुंतीची व्यक्तिरेखा म्हणजे Oedipus Complex चे उत्तम उदाहरण आहे असे अनेकांना वाटते. स्ट्रिंडबर्ग या स्वीडिश लेखकाने हॅम्लेटमधील व्यक्तिरेखांची चर्चा करताना जो साधाच पण महत्त्वाचा मुद्दा मांडला तो मात्र विसरता येत नाही. "Shakespeare describes people, in all their facets, as inconsistent, as contradictory, as torn and tearing themselves to pieces—as aggressive and as incomprehensible as sons of the men really are." इतके सामर्थ्य लेखणीत येण्याला लेखकाला किती सूक्ष्म अवलोकनशक्ती हवी व किती भाषाप्रभुत्व हवे हे लक्षात घेतल्यास शेक्सपिअरचे साहित्यिक अद्वितीयत्व पटते. त्याच्या सर्व सुप्रसिद्ध नायक-नायिकांबद्दल येथे जास्त उल्लेखाची जरूर नाही. त्याच्या खऱ्या कौशल्याची उदाहरणे अगदी सामान्य व्यक्तिरेखांतसुद्धा सापडतात. कोणत्याही क्षणी एखादी सामान्य व्यक्तीदेखील फार संस्मरणीय, लयबद्ध, तात्त्विक, गहन विचार आपल्यापुढे ठेवते. यामुळेच शेक्सपिअरची नाटके 'अस्वाभाविक', 'अनैसर्गिक' इत्यादी आहेत व त्याची सर्व पात्रे सारखीच भाषा वापरतात असा आरोप मधून मधून टीकाकार करतो. पण असा आरोप सर्वच प्रसिद्ध नाटककारांवर केला गेलेला आहे. उदाहरणार्थ, शॉ किंवा इब्सेन. पण जर अगदी सामान्य व्यक्तींनासुद्धा स्वतंत्र व आकर्षक व्यक्तित्व आहे, असे वाचकप्रेक्षकांचे मत बनले तर नाटक यशस्वी झाले असेच म्हटले पाहिजे. कारण अखेरीस सर्वच साहित्य, व विशेषत: नाटक, काही विशिष्ट संकेतांवर अवलंबून असते.

हे संकेत स्थलकालानुरूप बदलत असतात. त्यामुळे काव्यात्मक भाषणे, गद्य किंवा पद्य, चांगली की अगदी ओबडधोबड गद्य चांगले हे परिस्थितीप्रमाणे, समकालीन लोकप्रिय संकेतांप्रमाणे ठरते. निदान उपलब्ध असलेल्या संकेतांचा उत्कृष्ट उपयोग करून प्रत्येक पात्र अगदी सजीव व अविस्मरणीय होईल असा प्रयत्न नाटककाराने केला पाहिजे. या संदर्भात थोडी उदाहरणे आवश्यक आहेत. ही उदाहरणे मी मुद्दामच अतिप्रसिद्ध नाटकांतील न घेता इतर नाटकांतील घेत आहे. त्या उदाहरणांत विचार आणि भाषा यांचा संगम वाचकालासुद्धा किती हृदयंगम वाटेल हे लक्षात घेतल्यास रंगभूमीवर ती किती परिणामकारक ठरतील याचा अंदाज येतो. अर्थात, भाषा किंवा शब्द आणि विचार यांचा स्वतंत्र विचार करता येतो का इत्यादी आधुनिक तात्त्विक मुद्यांची चर्चा येथे अप्रस्तुत ठरेल.

'Love's Labour's Lost' या शेक्सपिअरच्या सुरुवातीच्या काळातील नाटकात बरोन (Berowne) या नायकाने समकालीन भाषेचा उपहासात्मक केलेला उल्लेख पाहा:

"Taffeta phrases, silken terms precise,
Three-pil'd hyperboles, spruce affectation,
Figures pedantical—these summer-flies
Have blown me full of maggot ostentation."

'Timon of Athens' या, 'किंग लिअर'ची आठवण करून देणाऱ्या नाटकात मनुष्यस्वभावाचे अत्यंत कडवट, छिद्रान्वेषी परीक्षण सर्वत्र आहे. त्यातील टायमनच्या उपहासात्मक भाषणांपैकी एकच नमुना पुरे:

"Wert thou a bear, thou wouldst be killed by the horse; wert thou a horse, thou wouldst be seized by the leopard; wert thou a leopard, thou wert german to the lion... All thy safety were remotion, and thy defence absence. What beast couldst thou be that were not subject to a beast? And what a beast art thou already, that seest not thy loss in transformation!"

माणसाचा मोठेपणा फार लवकर विसरला जातो—

"The evil that men do lives after them,
The good is oft interr'd with their bones."

हा अनुभव सार्वत्रिक आहे. पण कोणत्याही क्षेत्रात कामगिरीतील सातत्य किती आवश्यक आहे हे युलिसीज् (Ulysses) हा अत्यंत शहाणा व चतुर योद्धा आपणाला

फार परिणामकारक उपमा, प्रतिमा इत्यादींचा उपयोग करून एका प्रदीर्घ भाषणात पटवून देतो - 'Time hath, my lord, a wallet at his back' अशी सुरवात करून तो म्हणतो— ('Troilus and Cressida')

"Perseverance, dear my lord,
Keeps honour bright, To have done is to hang
Quite out of fashion, like a rusty mail
In monumental mockery.
.....
If you give way,
Or hedge aside from the direct forthsight,
Like to an entered tide they all rush by
And leave you hindmost;
Or, like a gallant horse fallen in first rank,
Lie there for pavement to the abject rear,
O'er-run and trampled on. Then what they do in present,
Though less than yours in past, must o'ertop yours;
For time to like a fashionable host,
That slightly shakes his parting guest by the hand,
And with his arms out-stretched, as he would fly,
Grasps in the comer. The welcome ever smiles,
And farewell goes out sighing"

सर्व मानवांना फक्त उगवत्या सूर्यालाच अर्घ्य देण्याची इच्छा आणि सवय असते, हे कित्येक सुंदर दाखले देऊन कवीने आपल्या निदर्शनास आणले आहे. या भाषणातील तपशील पाहिला म्हणजे एखाद्या कल्पनेचा विस्तार प्रतिभा कसा करू शकते हे पाहून आश्चर्य वाटते. याच भाषणात अनेक प्रसिद्ध ओळी आहेत, व भाषणाचे सार पुढील सुप्रसिद्ध ओळींत आहे, —

"One touch of nature makes the whole world kin-
That all with one consent praise new-born gawds..."

फॉल्स्टाफ हा शूर होता की खरोखरच अगदी भित्रा, शेंदाड शिपाई होता इत्यादी वाद जुनेच आहेत. पण आपल्या लक्षात राहातात ती त्याची काही बिनतोड

युक्तिवादपूर्ण विनोदी भाषणे. स्वत:च्या काहीशा अनैतिक वर्तणुकीचे समर्थन तो कसे करतो पाहा:

"Thou knowest in the state of innocency Adam fell; and what should poor Jack Falstaff do in the days of villainy? Thou seest I have more flesh than another man, and therefor more frailty."

आणि सरतेशेवटी 'Honour' म्हणजे तरी काय? ज्याच्याकरिता लोक प्राणार्पण करतात त्या संकल्पनेचे फॉल्सस्टाफचे विश्लेषण विनोद आणि गांभीर्य यांचे उत्कृष्ट मिश्रण आहे:

"Can honour set to a leg? No. Or an arm? No, or take away the grief of a wound? No, Honour hath no skill in surgery, then? No, what is honour? A word. What is in that word? Honour. What is that honour? Air.... who hath it? He that died o'wednesday, Doth he feel it? No. Doth he hear it? No 'Tis insensible, then? Yea, to the dead. But will it not live with the living? No, why? Detraction will not suffer it. Therefore I'll none of it... And so ends my catechism.

शेक्सपिअरचा विनोद व वास्तवाचे भान सर्व नाटकांत दिसते. 'Much Ado About Nothing' या नाटकातील एक सबंध दीर्घ प्रवेश डॉगबरी आणि व्हर्जेस (Dogberry and Verges) या नमुनेदार रखवालदारांना दिला आहे. साधारण सर्व रखवालदार कामचुकारपणा करणार, धोक्याचे प्रसंग टाळणार, हे आपण धरूनच चालतो. पण त्याचे विडंबन किती परिणामकारक होऊ शकेल हे पाहण्याकरिता सबंध प्रवेशच वाचला पाहिजे. त्यातील सुरुवात अशी:

"Dogberry:.... you are to bid any man stand, in the prince's name.
Second Watch: How if 'a will not stand?
Dogbery: Why, then, take no note of him, but let him go; and presently call the rest of the watch together, and thank God you are rid of a knave."

शेवटी एकच उतारा शेक्सपिअरच्या 'Richard II' या प्रख्यात ऐतिहासिक नाटकातील घेतो. त्याचे महत्त्व म्हणजे सर्व व्यक्ती जगाच्या रंगभूमीवर नाटकातील पात्रेच असतात हा शेक्सपिअरचा आवडता विचार प्रत्यक्ष राजाने तुरुंगात असताना अत्यंत कारुण्यपूर्ण भाषेत आपल्यापुढे ठेवला आहे. रिचर्ड म्हणतो:

"Thus play I in one person many people,
And none contented. Sometimes am I king;
Then treasons make me wish myself a beggar,
And so I am. Then crushing penury.
Persuades me I was better when a king;
Then am I king'd again; and by and by
Think that I am unking'd by Bolingbroke,
And straight am nothing. But whate'er I be,
Nor I, nor any man that but man is,
With nothing shall be pleased till he be eased with being nothing."

अशा असंख्य भाषणांतून आणि संभाषणांतून शेक्सपिअरचा जीवनविषयक दृष्टिकोन किती सर्वसंग्राहक होता हे दिसते. त्याच्या शोकान्तिकांतील अनेक भाषणे पुष्कळांना तोंडपाठ असतात. त्याने अनेक गोष्टींचा विनोदासाठी उपयोग केला, अनेक गोष्टींचे विडंबनही केले. शृंगाराला, प्रेमाला, कितीही महत्त्व त्याच्या काव्यात असले तरी पुष्कळदा त्याने त्याची टवाळीही केली. विद्वत्ता, तर्कशास्त्र, तत्त्वज्ञान, भाषिक विचार इत्यादींचे विडंबन ठिकठिकाणी आहे. राजकारणाचे विदारक रूप सर्व ऐतिहासिक नाटकांत आहे. फॉल्स्टाफ, त्याचे सहकारी, आणि प्रत्यक्ष राजे आणि राजपुत्रसुद्धा 'नृपनीती'ची अनेक ठिकाणी उलटसुलट चर्चा करतात. धर्ममार्तंडांची कदर शेक्सपिअरने केली नाही. आणि सर्व मानवी दोषांवर विशेषत: उच्चपदस्थ लोकांच्या स्वार्थी व ढोंगी स्वभावावर, सर्वत्र टीका केली. त्याचे राजे, राण्या, उमराव सर्व त्यांचे ऐहिक ऐश्वर्य गेल्यावरच खऱ्या अर्थाने 'मानवी' मोठेपणा मिळवतात हे महत्त्वाचे आहे. एकंदरीत शेक्सपिअर प्रत्येक संकल्पनेकडे निरनिराळ्या संदर्भात व निरनिराळ्या मन:स्थितींतून (mood) पाहतो. कोणतीही मानवी संकल्पना त्रिकालाबाधित महत्त्वाची नसते, अगदी तात्त्विक विचारसुद्धा. कारण संघर्ष हा केवळ नाटकाचा आत्मा नाही. तो सर्व जीवनाचा आणि सर्व विचारप्रक्रियेचा आत्मा आहे. हे ओळखून परस्परविरोधी वाटणारे 'अतर्क्य' विचार सर्व नाटकांत आढळतात. एक अभेद्य विचारमालिका ठेवण्याचा प्रयत्न शेक्सपिअर करीत नाही, व कोणताच मोठा साहित्यिक करीत नाही. कल्पनाशक्तीची झेप सर्वत्र संचार करून आली पाहिजे. नाहीतर साहित्य म्हणजे केवळ प्रचारात्मक लेखन ठरेल. अर्थात अशा असंख्य वैचारिक संघर्षांतून प्रत्येकाला आपणाला हवे तसे तात्पर्य काढता येते. म्हणूनच शेक्सपिअरच्या प्रत्येक नाटकाचा

'अर्थ' (interpretation) काय हा वादविवादाचा कायमचा विषय आहे. आणि यातच शेक्सपिअरची वाङ्मयीन महात्मताही प्रस्थापित होते. केवळ तंत्र, भाषाविश्लेषण, प्रतिमा - प्रतीकांची मोजदाद आणि वर्गीकरण इत्यादी तपशिलावरून लेखकाचे साहित्यिक मूल्य ठरवता येते असे मला वाटत नाही. भाषेचा उपयोग कसा केला हे पाहताना तो कशाकरिता केला हे विसरता येत नाही.

वरील विवेचनात शेक्सपिअरच्या ऐतिहासिक नाटकांचा उल्लेख कमी आहे. कारण त्याचे राजकीय तत्त्वज्ञान ठरवण्याचा प्रयत्न वरचेवर होत असला तरी त्या तत्त्वज्ञानापेक्षा त्याने आपल्यापुढे ठेवलेले मानवी स्वभावाचे नमुनेच महत्त्वाचे वाटतात. सीझर आणि ब्रूटस, दुसरा आणि तिसरा रिचर्ड, चवथा हेन्री इत्यादी व्यक्ती ऐतिहासिक सत्य म्हणून कोणीही मानत नाहीत. सर्व उच्चपदस्थ व्यक्ती सामान्य व्यक्तींप्रमाणेच वावरतात. फक्त त्यांच्यावरील जबाबदारी जास्त असल्याने 'Uneasy lies the head that wears a crown' हे शेक्सपिअरने निरनिराळ्या कथानकांतून दाखवले. सर्व शोकात्मिकांत आणि काही ऐतिहासिक नाटकांत या व्यक्तींची अत्यंत केविलवाणी परिस्थिती होते. सामान्य लोकांनासुद्धा त्यांच्याबद्दल कीव व सहानुभूती वाटावी अशा हालअपेष्टा त्यांच्या वाट्याला येतात. राजसत्तेचे महत्त्व जगभर अबाधित असताना शेक्सपिअरने ही नाटके लिहिली हे विशेष.

साहित्यात कल्पनाशक्ती, त्यामुळे येणारी काव्यात्मकता, भाषेची अचूक जाण, आणि भाषा सर्व तऱ्हेने, अगदी अनपेक्षित व नावीन्यपूर्ण मार्गाने वाकवण्याचे कौशल्य अभिप्रेत असते. शेक्सपिअरची अफाट शब्दसंपत्ती किती विविध अनुभवक्षेत्रांतून निवडली होती हे लक्षात आले म्हणजे शेक्सपिअरचे महत्त्व व तो शब्दशः 'शब्दसृष्टीचा ईश्वर' होता हे पटते. त्याच्या भाषेतील उपमा, रूपक, प्रतीक इत्यादी सर्व गोष्टी तत्त्वज्ञान, तर्कशास्त्र, कायदा, वैद्यक, निरनिराळे खेळ, पारंपरिक समजुती व अंधश्रद्धा, अनेक लहानमोठे व्यवसाय, वगैरे तपशिलांशी संबंधित आहेत. त्यामुळे त्याच्या सर्व शोकान्तिकांतील नायक - नायिकांनी केलेली कारुण्यपूर्ण भाषणे एका साच्याची नाहीत. स्वसमर्थनपर काव्यात्म वक्तृत्व फक्त शेक्सपिअरच्या नाटकांतच अत्यंत प्रभावी वाटते. एखाद्या बाबतीत त्याच्यापेक्षा सरस वाटणारा नाटककार असू शकेल. पण नाट्यतंत्र, काव्य आणि विनोद यांचा एकत्रित विचार करता शेक्सपिअरची वाङ्मयीन महत्ता मान्य करावी लागते. प्रेक्षक आणि वाचक या दोन्ही वर्गांना आनंद देणारा शेक्सपिअरइतका लोकप्रिय नाटककार नाही. त्याची नाटके चिरकालीन महत्त्वाची वाटण्याचे एक कारण म्हणजे ती समकालीन सामाजिक किंवा राजकीय समस्यांपेक्षा मानवी मनांतील आत्यंतिक खळबळ जास्त महत्त्वाची मानतात.

'सामाजिक' नाटककार त्यांच्या समस्या जुन्या झाल्या की कालबाह्य वाटू लागतात. म्हणूनच शॉ किंवा इब्सेन यांचे जागतिक महत्त्व आता कमी आहे. पण शेक्सपिअरने जवळजवळ स्थलकालातीत अशाच समस्यांतून कथावस्तू निवडल्याने त्याची लोकप्रियता अजून टिकून आहे. शेक्सपिअरच्या सृष्टीचा विस्तार आणि त्यातील विचार - भावना यांची सखोलता आणि सर्वत्र दिसणारे अप्रतिम भाषासामर्थ्य यांमुळे तो अजरामर ठरतो. आर्नल्डने सॉफोक्लीजचे कलेले वर्णन, 'who saw life steadily and saw it whole' शेक्सपिअरइतके कोणत्याच कवीला लागू पडत नाही. आणि शेक्सपिअरवर लिहिणाऱ्या प्रत्येक टीकाकाराने डॉ. जॉन्सनचे एक प्रख्यात वाक्य विसरू नये -

"There is always an appeal open from criticism to nature."

दोस्तोव्हस्की : सार्वकालीन व सार्वदेशीय महत्ता

के. ज. पुरोहित

दोस्तोव्हस्कीच्या वाङ्मयीन महत्तेचा शोध घेताना महत्तेविषयी काही विचार स्पष्ट करून घेतले पाहिजेत. दोस्तोव्हस्कीच्या साहित्याचा आस्वाद - अभ्यास करून त्याचे जे मोठेपण आपणास जाणवते ते दोस्तोव्हस्कीचेही मोठेपण होईल. पण मुख्यतः हे मोठेपण वाङ्मयीन स्वरूपाचे असेल, असे म्हणण्यात त्याच्या लिखाणातील विशिष्ट साहित्यिक गुणच आपल्या मनात येतील. म्हणजे आशय आणि अभिव्यक्ती या दोहोंत पृथकपणे असणारे आणि एकत्र असणारे असे काही गुणविशेष जाणवतील. एक तर हे गुणविशेष खास दोस्तोव्हस्कीचे असतील किंवा इतर फार थोड्या लेखकांबरोबरच ते त्याच्याही वाट्याला आलेले असतील. एवढेच गुण एखाद्या साहित्यकाराच्या साहित्यात असले तरी तो महत्तेचा धनी होईल.

दोस्तोव्हस्कीच्या महत्तेचे आणखीही काही प्रकार आहेत. साहित्यविषयक गुणांबरोबरच काही साहित्यबाह्य महत्त्वाचे विशेष त्याच्या साहित्यात आहेत. पुष्कळशा साहित्यांतर्गत आणि साहित्यबाह्य अशा विशेषांना अलग करता येणे, त्यांची प्रत लावणे इत्यादी गोष्टी शक्य होतात. पण कधी कधी तसे सहज करता येत नाही. हे दोन विशेष एकमेकांत इतके मिसळलेले असतात की लेखकाला मिळणारे महत्त्व कशामुळे हे निश्चित ठरवणे अशक्यप्राय नसले तरी कठीण होऊन बसते. दोस्तोव्हस्कीच्या वाङ्मयीन महत्तेविषयीही हाच अनुभव येतो.

आणखी एक प्रकारची महत्ता दोस्तोव्हस्कीकडे आहे. तिचा स्रोत जरी वाङ्मयीन असला तरी परिणाम आणि परीघ मात्र वाङ्मयापुरता सीमित नाही. म्हणजे असे की दोस्तोव्हस्कीचे लेखक म्हणून महत्त्व इतर लेखकांवर वा लेखनप्रकारांवर परिणाम

करूनच थांबत नाही, तर त्या महत्तेचा परिणाम वाचकांच्या वैचारिक, भावनिक, एवढेच नव्हे तर सांस्कृतिक जीवनावरही निश्चितपणे जाणवतो. म्हणजे मग दोस्तोव्हस्की हा केवळ एक मोठा लेखक म्हणून त्याची नोंद होत नाही, तर आपल्या सांस्कृतिक जीवनाला दिशा दाखवणारा एक द्रष्टा असे त्याचे महत्त्व आपल्याला जाणवू लागते. दोस्तोव्हस्कीची वाङ्मयीन महत्ता अशी अनेक प्रकारची, किंवा अनेकपदरी आहे असे आपल्याला दिसते. म्हणूनच त्याचे वाङ्मयीन व्यक्तित्व अत्यंत संपृक्त आहे असे आपल्याला जाणवते. दोस्तोव्हस्कीचे हे वाङ्मयीन महत्त्व कोणत्या घटकांनी बनलेले आहे हे जाणून घेण्यासाठी ज्या अनेक वाटांनी जावे लागते किंवा तो आपल्याला ज्या अनेक वाटांनी नेतो त्यांपैकी एक वाट म्हणजे त्याचे वैयक्तिक जीवन. दोस्तोव्हस्कीच्या वैयक्तिक जीवनाचा माग घेणे म्हणजे चरित्रात्मक समीक्षेचा आधार घेणे नव्हे. तसा तो घेता येईल. परंतु दोस्तोव्हस्कीचे साहित्यिक महत्त्व इतक्या विविध प्रकारचे आहे, त्याची महत्ता इतकी विविधांगी आहे की, ती जोखण्यासाठी विविध तऱ्हेच्या कसोट्या लावाव्या लागतील. किंबहुना त्या त्याला सहजच लागतील. म्हणून केवळ चरित्रात्मक समीक्षण या एकाच वाटेने आपण जाणार नाही. तो नेईल तिकडे आपण जाऊ असे काहीसे आपल्या शोधाचे रूप राहील. त्याचे वैयक्तिक जीवनही पूर्णपणे लक्षात घ्यायचे प्रयोजन नाही. त्या जीवनाच्या काही बाजू आवश्यक तितक्याच प्रमाणात लक्षात घेतल्या तरी चालेल. त्यांतली एक बाजू म्हणजे लेखक म्हणून त्याने बुद्ध्या घेतलेली भूमिका, अजाणता वा जाणतेपणाने त्याच्यावर झालेले संस्कार इत्यादी गोष्टी लक्षात घेऊन तो कुठे बसतो हे ठरवणे. उदाहरणार्थ, दोस्तोव्हस्की मासिकात लिहीत होता, नियतकालिके चालवीत होता, राजकारण, समाजकारण इत्यादी बाबतीत त्याची काही मते होती आणि ती फार ठाम होती हे विसरून चालणार नाही. ती मते त्याच्या वाङ्मयात उतरली का? कितपत उतरली? त्यामुळे त्या वाङ्मयावर काय परिणाम झाला? त्याचे वर्तमानपत्री लेखन आणि त्याचे कादंबरीलेखन वेगळे ठेवता येईल काय? तसे ते ठेवणे आवश्यक आहे काय? इत्यादी प्रश्न आपोआपच निर्माण होत जातील. त्या प्रत्येक प्रश्नाचे उत्तर देण्याचा खटाटोप करण्याची गरज नाही. परंतु ते प्रश्न आपल्या मूल्यमापनावर काहीतरी परिणाम करणारच. असे होऊ द्यायचे किंवा नाही? असे होऊ देणे वा न देणे आपल्या कितपत हाती आहे? असे प्रश्न दोस्तोव्हस्कीचे लेखन वाचत असताना व त्याचे मूल्यमापन करत असताना उद्भवणारच.

वर्तमानपत्रातला दोस्तोव्हस्की शंभर टक्के राष्ट्रीय वृत्तीचा, कडव्या राष्ट्रीय वृत्तीचा होता. रशियन राष्ट्र आणि रशियाचा ऑर्थडॉक्स ग्रीक चर्च हा धर्मपंथ यांचा तो

कट्टर पुरस्कर्ता होता. कादंबरीकार दोस्तोव्हस्कीवर या भूमिकेचा परिणाम झालेला आहेच, त्याच्या वाङ्मयीन महत्तेशी काही प्रमाणात त्याच्या या भूमिकेचा संबंध आहे हेही आपल्याला लक्षात ठेवावे लागेल. तसेच या अतिराष्ट्रीय भूमिकेला छेद देणारी लेखक म्हणून त्याची दुसरीही बाजू होती. रशियन लोकवाङ्मय, पुशिकन हा रशियन राष्ट्रीय कवी आणि गोगोल हा कथाकार म्हणजे त्याची जवळ जवळ दैवतेच होती. त्याच्या पहिल्या 'गरीब लोक' (Poor Folk) या छोट्या कादंबरीपासून तो शेवटच्या 'कारमाझॉव्ह बंधू' (Brothers Karmozov) या शेवटच्या बृहद - कादंबरीपर्यंत या त्याच्या आवडत्या लेखकांचा खुद्द कादंबऱ्यांतच उल्लेख आहे. जसा खुद्द दोस्तोव्हस्कीच्या विचारांवर, भावनांवर या रशियन लेखकांचा प्रभाव होता तसाच त्याने रंगवलेल्या पात्रांवरही होता असे स्पष्ट दिसते. परंतु दोस्तोव्हस्कीवर केवळ रशियन लेखकांचाच प्रभाव नव्हता. जर्मन कवी शिलर हा तर त्याचा अतिशय आवडता कवी. आपल्या भावना आपल्यापेक्षा शिलरच्या शब्दांत सांगितल्या; तर आपले मन अधिक उत्तम तऱ्हेने अभिव्यक्त होईल असेच त्याला वाटत असावे. डिकन्सच्या कादंबऱ्यांची त्याला चांगली माहिती असावी. डिकन्सने निर्माण केलेल्या पात्रांच्या काही स्वभावछटा आपल्यात आहेत अशी त्याची समजूत होती. शेक्सपिअरला तर तो द्रष्टाच मानायचा. त्याच्या हॅम्लेट नाटकाचा तर त्याच्या व्यक्तित्वावरील व कलाकृतींवरील परिणाम सहज स्पष्ट आहे. 'वेडपट' (Idiot) या कादंबरीचे आठ आराखडे करूनही तिचा शेवट कसा करावा हे दोस्तोव्हस्कीला कळेना. तेव्हा शेवटी त्याने त्या कादंबरीचा शेक्सपिअरच्या 'ऑथेल्लो' नाटकासारखा शेवट केला. हे त्याने नमूद करून ठेवले नसले तरी जाणकारांनी ओळखले असतेच. बाल्झॅकच्या 'यूजेनी ग्रांदे' या कादंबरीच्या अनुवादाने त्याने लेखनाला सुरुवात केली होती. परंतु या सर्व महान लेखकांपेक्षाही तो सर्वेंटिसला सर्वात जास्त मानतो. याचे एक कारण दोघांनीही निवडलेला वाङ्मयप्रकार. कादंबरीच्या क्षेत्रात दोस्तोव्हस्कीने सर्वेंटिसला दिलेला मान योग्यच होता.

जगापासून कुणी काय घेतले आणि जगाला कुणी काय दिले याचा हिशेब केल्यास देण्याच्या बाबतीत सर्वेंटिसचे नाव वरच्या क्रमांकावर राहील असे दोस्तोव्हस्कीचे मत होते. इतर कोणत्याही भूमिकेपेक्षा कादंबरीकार ही भूमिका दोस्तोव्हस्कीला अधिक मोलाची वाटत होती हे यावरून सिद्ध होते. "कादंबरी या प्रकाराची मी सुधारणा घडवू शकलो तर पर्यायाने मी स्वतःचीच सुधारणा घडवू शकलो असे होईल. नाहीतर (माझे सगळेच) वाया गेल्यासारखे होईल," असे उद्‌गार त्याने 'इडियट' या कादंबरीच्या प्रस्तावनेत काढलेले आहेत. त्यांचे मर्म समजून घेतले पाहिजे. आपण

लेखक आहोत, मुख्यतः कादंबरीकार आहोत आणि युरोपीय साहित्यसंप्रदायाचे पाईक आहोत, अशी त्याची भूमिका होती. एकीकडे व्यक्ती आणि लेखक म्हणून कडक राष्ट्रीयत्व तर दुसरीकडे उदार युरोपीय साहित्यपरंपरेशी संबंध असे दोन उभे आडवे धागे दोस्तोव्हस्कीच्या साहित्यिक व्यक्तित्वात सापडतात.

लेखकीय भूमिकेबरोबरच त्याच्या चरित्र - चारित्र्यातील घटकही आपण नोंदलेच पाहिजेत. दोस्तोव्हस्कीच्या आयुष्यातल्या काही घटना इतक्या लोकविलक्षण आहेत की, त्यांची दखल न घेणे म्हणजे दोस्तोव्हस्कीला समजून घ्यायचा प्रयत्न नीट न करणेच होय. एखाद्या लेखकाच्या लिखाणात आलेले अनुभवविश्व आणि त्याचे वैयक्तिक अनुभवविश्व यांचे तंतोतंत नाते असते असे नव्हे, परंतु एकावरून दुसऱ्याची संगती लावता येते. एवढेच नव्हे तर मर्यादित अर्थाने असेही म्हणता येईल की, एकामुळे दुसरे घडत असते. अनुभवविश्वाची बाब बाजूला ठेवली तरी आणखी एका कारणासाठी दोस्तोव्हस्कीचे चरित्र थोडेफार तपासणे उपयुक्त ठरते. वास्तव - अवास्तव, तार्किक - अतार्किक, सत्य - काल्पनिक इत्यादींविषयी त्याची धारणा — त्याने मांडलेल्या विचारांतून आणि त्याने निर्मिलेल्या पात्रांतून सूचित वा स्पष्ट होणारी धारणा समजून घ्यायलाही त्याच्याविषयीच्या वैयक्तिक माहितीचा उपयोग होतो.

त्याच्या आयुष्यावर प्रचंड आघात करणारी घटना म्हणजे त्याच्या वडिलांचा झालेला खून. त्यावेळी दोस्तोव्हस्कीचे वय अठराएक वर्षांचे असेल. त्याचे वडील व्यवसायाने डॉक्टर होते. शंभर गुलाम त्यांच्या पदरी होते. ते क्रूर, बदफैली होते. गुलामांना ते जनावरांप्रमाणे वागवीत. बायको मेल्यावर तर ते गुलाम बायांचा बेगुमानप्रमाणे उपभोग घेत. अशा वडिलांबद्दल तरुण दोस्तोव्हस्कीला घृणा वाटणे साहजिकच होते. पण काही झाले तरी ते त्याचे जन्मदाते होते. आपल्याला जन्म देणाऱ्या या दुष्ट माणसाला जगण्याचा अधिकार आहे काय, असा प्रश्न त्याच्या मनात येत असला तरी गुलामांनी आपल्या वडिलांचा खून केल्यावर त्याच्या मनाला जबरदस्त हादरा बसला असेल यात शंका नाही. पितृहत्या हा विषय त्याच्या मनात तेव्हापासूनच निरनिराळी रूपे धारण करून वाढीला लागला असला पाहिजे. दोस्तोव्हस्कीला मधून मधून अपस्माराचे - मिरगीचे झटके (Epileptic fits) येत. या गोष्टीचा बापाच्या खुनाशी संबंध असू शकेल. या खुनापेक्षाही एक भयंकर घटना त्याच्या आयुष्यात घडली. त्याला फाशीची शिक्षा झाली. पुढे तिचे जन्मठेपेत रूपांतर झाले. कदाचित या घटनेमुळे तो अधिक हादरला असावा व त्यामुळेही त्याला झटके येत असावेत.

पेशाने अभियांत्रिक असणाऱ्या दोस्तोव्हस्कीची पहिली कादंबरी 'पुअर फोक' १८४६ मध्ये, म्हणजे वयाच्या पंचविसाव्या वर्षी प्रसिद्ध झाली. त्यानंतरच्या काळात लगोलग 'प्रतिरूप' (The Double) ही कादंबरी आणि चारपाच कथा प्रसिद्ध झाल्या. त्याचे नाव झाले. पण १८४९ मध्ये राजद्रोहासाठी त्याला अटक झाली. समाजवादी म्हणून त्याला अटक झालेली दिसते. त्याला पुरावा काय? गरिबांच्या कणवेने लिहिलेली 'पुअर फोक' ही कादंबरी म्हणजे त्याच्या समाजवादाचा पुरावा निश्चितच नव्हे. प्रख्यात समाजवादी समीक्षक बेलिनस्कीने तिचे कौतुक केले होते हे खरे आहे. पण या छोट्याशा पत्ररूप कादंबरीत आहे तरी काय? व्हारवारा अेलेक्सीयेना या गरीब घरकाम करणाऱ्या, पुस्तकप्रेमी मुलीला तशाच पुस्तकप्रेमी माकर अॅलेव्हिन् या प्रौढाने लिहिलेली भावविवश पत्रे. त्यात त्याच्या आणि आणखी एक कारकून नकलनवीस गोरशकॉव्ह यांच्या दारिद्र्याचे वर्णन आणि गरिबीमुळे व्हारवाराला एका न आवडणाऱ्या श्रीमंताशी लग्न करण्यास द्यावा लागणारा रुकार या घटनांतून वा वर्णनांतून दोस्तोव्हस्कीचा गरिबांच्याबद्दलचा उमाळा दिसतो. पण त्यात आक्षेपार्ह काय आहे? पेत्राशेवस्की नावाच्या एका संघटनेचा तो गुप्त सभासद होता म्हणे. पेत्राशेवस्की व त्याची मित्रमंडळीही मवाळच होती. स्पेशनेव्ह नावाच्या जहाल मित्राची मैत्री दोस्तोव्हस्कीला भोवली की काय कोण जाणे? त्याच्यावर राजद्रोहाचा खटला भरण्यात आला. तो काही महिने चालला. [न्यायालयातील खटले दोस्तोव्हस्कीच्या कादंबऱ्यांत — विशेषतः 'गुन्हा आणि शिक्षा' (Crime and Punishment)आणि 'ब्रदर्स कारमाझॉव्ह' या महान कांदबऱ्यांत – केंद्रस्थानी येतात ही गोष्ट आपण विसरू शकत नाही.] दोस्तोव्हस्कीला फाशीची शिक्षा झाली. गोळ्या घालून पूर्ण होणारा मृत्यूदंडाचा दिवस, क्षण आला. काळ्या कपड्यातला दोस्तोव्हस्की ईश्वराची प्रार्थना करून, ज्या खांबाला त्याला बांधले होते तसाच निस्संवेद्य होण्याचा प्रयत्न करीत, त्याचे आयुष्य संपवणाऱ्या गोळीची डोळे मिटून वाट पाहात होता. मरणाची वाट पाहात असणारा दोस्तोव्हस्की आणि त्याचे त्याच अवस्थेतले मित्र यांच्या मनःस्थितीची कल्पना देखील करणे कठीण आहे. ज्यांची कल्पना करणे कठीण आहे, अशा अनुभवांचे क्षण दोस्ताव्हस्की मरणाच्या दारात जगत होता; तेवढ्यात निरोप आला की निकोलस बादशहाने मृत्यूदंडाची शिक्षा बदललेली आहे. आयुष्यात पळापळाला असह्य चढउतार होत होते. एकाला ते इतके असह्य झाले की आनंदातिशयाने तो जागच्या जागी मरण पावला. दोस्तोव्हस्कीची पुढील दहा वर्षे सैबेरियात गेली. चार वर्षे पायात बेड्या घालून सक्तमजुरी; सहा वर्षे सक्तीची लष्करसेवा. पूर्वीचे सगळे संपले. पूर्वी जो हुद्दा होता त्याची नावनिशाणी उरली नाही. दोस्तोव्हस्की वर्गविहीन

(declassed) झाला. नाना देशींच्या व आपल्या स्वतःच्या देशाच्या वाङ्मयावर पुष्ट होऊ पाहणाऱ्या या तरुण मनाला आधार फक्त एकाच पुस्तकाचा उरला. तुरुंगात असताना त्याला एकच पुस्तक वाचायला, वारंवार वाचायला, चिंतन करायला मिळाले.ते म्हणजे बायबलचा नवा करार.

पुढे तुरुंगातून सुटल्यावर, नव्याने लेखक म्हणून पुन्हा पुढे आल्यावर दोस्तोव्हस्कीला येशूच्या मार्गाचा, धार्मिक समाजवादाचा ध्यास लागला तो या वाचनामुळे तर नव्हे? हा संबंध सरळ आहे. सैबेरियात त्याचे लग्न (पहिले) एका सामान्य विधवेशी झाले. सामान्य गुन्हेगार, सामान्य लोक त्यांच्यातलाच तो एक बनला हे सगळे समजण्यासारखे आहे. परंतु ज्या झारने त्याची फाशीची शिक्षा रद्द केली त्या झारचा, म्हणजे झारशाहीचा, तो पुढे पुरस्कर्ता बनला हे एक गूढच आहे. त्याला फाशी देणे आणि सोडणे हा बादशहाचा एक विनोद होता म्हणतात. त्या विनोदाइतकेच दोस्तोव्हस्कीचे मतपरिवर्तनही विनोदी म्हणावे लागेल. त्यातील बुद्धिशून्यता आणि आत्यंतिकता दोन्हीही विलक्षणच.

सैबेरियातून परतल्यावर काही वर्षे तरी त्याच्या साहित्यात वा जीवनात मोठेपणाचा मागमूस दिसत नाही. झारची भाटगिरी आणि रशियात क्रांती घडवू पाहणाऱ्यांची निंदा हे त्याच्या त्या वेळच्या वृत्तपत्रीय कामगिरीचे लक्षण म्हणून सांगता येईल. दारिद्र्य व त्यामुळे मनाची होणारी विकृती, व्यसनासक्ती, जुगाराची आत्यंतिक आवड, वेश्यांचा सहवास, लोकांचे पैसे परत करता येत नाहीत म्हणून रशिया सोडून युरोपला पलायन यांत कोणता मोठेपणा मानायचा? लेखक म्हणूनही पुढची उंची अजून दृष्टिपथात आली नव्हती. नाही म्हणायला पूर्वीच्या 'दि डबल' या कादंबरीइतक्याच महत्त्वाच्या दोन कांदबऱ्या, 'मृतांचे घर' (The House of the Dead) आणि 'अपमानित आणि अवमानित' (The Insulted and The Humiliated) या थोड्याफार लक्षणीय कादंबऱ्या त्याच्या नावावर चढलेल्या. दोस्तोव्हस्कीच्या पुढल्या कादंबऱ्यांची उंची या तीन कादबंऱ्यांना नक्कीच नाही, पण थोर कादंबऱ्यांची पदचिन्हे म्हणून त्यांचा विचार करावा लागेल.

आपल्या 'दि डबल' या कादंबरीकडे लेखक समीक्षकांनी आवश्यक तेवढे लक्ष न दिल्याची दोस्तोव्हस्कीला खंत वाटत होती. आपल्यासारखेच आणखी एक व्यक्तित्व जगात वावरत असते या कल्पनेचा त्याने मानसशास्त्रीय चित्रणासाठी केलेला उपयोग, ही त्याची विश्वसाहित्याला मोठी देणगीच म्हणावी लागेल. प्रतिरूपाच्या या कल्पनेइतकी गंभीर कल्पना साहित्यात आपण कधी मांडली नाही असे त्याला वाटे. या प्रतिरूपाला 'दस्तयेवस्की' या पुस्तकाचे लेखक श्री. अनिरुद्ध कुलकर्णी

छाया - व्यक्ती अशी संज्ञा देतात. पूरक व्यक्तित्व असेही त्याचे वर्णन करता येईल. 'दि डबल' मध्ये गोल्यादकिन या मनोविकल तरुणाला पहिल्यांदा आपल्या पूरक अस्तित्वाचा आभास होतो. प्रत्यक्षात त्याच्याच नावाची एक व्यक्ती त्याच गावात असते असे दाखवण्यात आलेले आहे. या दोन पूरक व्यक्तित्वांचे स्वतंत्र चित्रण, त्यांच्यातला संवाद इत्यादींमुळे दुभंगलेल्या व्यक्तित्वाचे अत्यंत मार्मिक चित्रण दोस्तोव्हस्कीने केलेले आहे. कधी एकाच शरीरात असलेली व कधीमधी 'प्रगट' होणारी व्यक्तित्वे या रूपात — म्हणजे 'ब्रदर्स कारमाझॉव्ह'मधील इव्हान आणि सैतान या रूपात — तर कधी दोन स्वतंत्र व्यक्तित्वांच्या रूपात, म्हणजे 'दि इडियट' मधील मिश्किन आणि रोगोझिन वा 'क्राईम अँड पनिशमेंट'मधील स्विद्रिगायलफ आणि रास्कोलनिकाव्ह या बहुविध संबंधात ही प्रतिरूपाची कल्पना त्याने वापरलेली दिसते. विज्ञानकथा, मनोविश्लेषणात्मक कथा, नैतिक कथा इत्यादी निरनिराळ्या प्रकारच्या लेखनाला दोस्तोव्हस्कीने या कल्पनेच्या रूपाने एक नवीन आदिबंधच दिलेला आहे. दोस्तोव्हस्कीचा लेखक म्हणून पुढच्या लेखकांवर जो परिणाम झाला, त्याचे आशय व तंत्र या दोन्हीसंबंधीचे हे एक महत्त्वाचे उदाहरण होय.

'दि हाऊस ऑफ् दि डेड' या त्याच्या कादंबरीचे महत्त्व अगदी निराळे आहे. तिला कादंबरी म्हणावे की नाही, याही बाबतीत मतभेद होतील. तुरुंगातील जीवन, कैद्यांचे मन इत्यादींचे या कादंबरीतले कथन कमालीचे तटस्थ व भावविवशतेपासून संपूर्ण अलिप्त असे आहे. तुरुंगाची कोठडी आणि माणसांचे मन नावाची अंधारकोठडी या कादंबरीत अतिशय वस्तुनिष्ठ पद्धतीने साकार होतात. दोस्तोव्हस्कीचीच परिभाषा साहित्य विचारात वापरून म्हणावयाचे झाल्यास 'नोट्स् फ्रॉम अंडरग्राऊंड' ही 'मृतांचे घर'ची प्रतिरूप, 'दि डबल' कादंबरी मानावी लागेल. 'दि हाऊस ऑफ् दि डेड' संथ, तटस्थ तर 'नोट्स्' आग्रही, वेगवान. या दोहोंतल्या एकाकीपणाच्या चित्रणाने आधुनिक साहित्यात एक नवा विषय नव्या तऱ्हेने रूढ केला — माणसाचे माणसापासून तुटणे, जगात असून नसल्यासारखे असणे. (धार्मिक दृष्ट्या नव्हे तर भावनिक दृष्ट्या.) हा विषय सार्त्र, कामू, काफ्का यांनी जेवढा स्वतःच्या प्रतिभेने जाणला तेवढाच दोस्तोव्हस्कीच्या उदाहरणामुळेही.

'दि इन्सलटेड अँड दि ह्युमिलेटेड' ही कादंबरी वाचनीय असली तरी तेवढीशी महत्त्वाची नाही. पुढे लिहिलेल्या 'दि गॅम्बलर' या कादंबरीप्रमाणेच हिच्यातही दुःखितांच्याविषयी कणव, पराभूतांविषयी सहिष्णुता इत्यादी दोस्तोव्हस्कीचे गुण तर सापडतातच, परंतु या दोन्ही कादंबऱ्यांतील प्रसंगांतली प्रत्ययकारिता दोस्तोव्हस्कीच्या वैयक्तिक जीवनाशी संबंधित असावी असे सतत जाणवत असते. पण अशी जाणीव

अनुभवनिष्ठेतून किंवा तांत्रिक कौशल्यातून निर्माण होत असल्यामुळे कोणत्याही कादंबरीच्या — यशस्वी कादंबरीच्या — लेखनात - वाचनात ती गृहीतच धरली पाहिजे. तिचे महत्त्व अमान्य करता येत नसले तरी तिचे महत्त्व सीमित आहे हे जाणत्या वाचकाला ठाऊक असते. परंतु याहून महत्त्वाचा एक घटक 'दि इन्सलटेड अँड दि ह्युमिलेटेड' या कादंबरीत आहे. तो म्हणजे भोगावादाचे समर्थन, भोगवादाचे तत्त्वज्ञान. दोस्तोव्हस्की सैतानाची वकिली पुष्कळदा करतो, दुराचाराला तत्त्वज्ञानाची डूब देतो. (अर्थात, त्यामुळे कांदबऱ्यांतील नैतिक संघर्ष तीव्र व व्यापक होतात.) या तत्त्वज्ञानाचा पहिला स्पष्ट आविष्कार या कादंबरीत प्रिन्स वाकोव्हस्की करतो. निरनिराळी सुष्टदुष्ट तत्त्वज्ञाने ज्या कौशल्याने दोस्तोव्हस्कीने आपल्या कादंबऱ्यांत आणली ते कौशल्य अप्रतिम आहे. त्याच्या वाङ्मयीन महत्तेचे ते एक गमक आहे. मात्र दोस्तोव्हस्कीच्या वाङ्मयीन महत्तेची पूर्ण साक्ष देणाऱ्या कृती म्हणजे वरील कादंबऱ्या नव्हेत. सर्वानुमते तो मान अनुक्रमे 'दि पझेस्ड', 'दि इडियट', 'क्राईम अँड पनिशमेंट' आणि 'ब्रदर्स कारमाझॉव्ह' या कादंबऱ्यांचाच.

'दि पझेस्ड' ऊर्फ 'डेव्हिल्स' ही त्याची अत्यंत वादग्रस्त कादंबरी. या कादंबरीभोवती झालेला वादविवाद, जिला राजकीय कादंबरी म्हणतात त्या प्रकाराच्या संदर्भात महत्त्वाचा आहे. या वादातला बराचसा भाग साहित्येतर आहे हे तर खरेच, परंतु साहित्याशी निगडित असाही भाग त्यात आहेच. ही कादंबरी वादग्रस्त ठरली नसती तरच नवल, कारण या कादंबरीची सुरुवात लेखकानेच वादग्रस्त पद्धतीने केली असे दिसते. ही कादंबरी लिहिताना एक चांगली, मनोरंजक कादंबरी लिहिण्याचे आपले ध्येय त्याने बाजूला ठेवले होते. (चांगल्या कादंबरीत मनोरंजन नसावे अशी त्याची भूमिका नव्हती.) समाजवादी क्रांतिकारकांचे वाभाडे काढण्यासाठीच ही कादंबरी आपण लिहिणार असे त्याने अगोदरच जाहीर केले होते. त्या प्रयत्नात कादंबरी उघड उघड हेतुप्रधान (tendentious) झाली तरी पर्वा नाही असे त्याने ठरविले होते. 'दि पझेस्ड' ही नुसती हेतुप्रधानच नव्हे तर हेतुदुष्ट झाली आहे. क्रांतिकारक इतके दुष्ट असतात की प्रसंगी केवळ संशयावरून आपल्याचपैकी एकाला निर्घृणपणे मारू शकतात हे या कादंबरीत दाखवलेले आहे. क्रांतिकारकांचा दुष्ट व कर्तृत्ववान नायक पिटर व्हर्केव्हिनेस्कीचे पात्र प्रत्यक्षातल्या एका नेचायेव्ह नावाच्या तरुणावरून बेतले आहे. प्रत्यक्षात नेचायेव्ह खालच्या वर्गातला, तर दोस्तोव्हस्कीचा पिटर एक छोटासा उमरावच. या बदलात लेखकाचे सर्व पूर्वग्रह व्यक्त होतातच, पण कादंबरीतले प्रसंग वास्तवापासून दूर जाण्याचेही ते एक कारण ठरते. या कादंबरीतला आदर्शवादी शेटोव्ह मारला जातो. किरिपोव्ह हा तथाकथित मानवतावादी

आणि बेबंद, कामुक, नास्तिक स्टेव्होरोजीन हे दोघे आत्महत्या करतात. दोस्तोव्हस्कीला जी राजकीय प्रणाली नावडायला लागली होती तिच्या समर्थकांवर व त्यांच्या कृत्यांवर जितके डांबर फासता येईल तितके त्याने फासले आहे. गावात मेळा चालू असता जी आग लागते हा त्यातलाच एक प्रसंग.

राजकीय उट्टे काढून घेण्याशिवाय आणखी एक अशलाघ्य उद्देश दोस्तोव्हस्कीच्या मनात होता. तो म्हणजे तुर्जिनेव्ह या प्रसिद्ध लेखकाचे कार्माझिनाव्ह या नावाखाली व्यंगचित्र काढणे. स्वतःला अप्रिय अशी मते कार्माझिनाव्ह (म्हणजे तुर्जिनेव्ह) या पात्रावर लादणे, मेळ्यातल्या सांस्कृतिक कार्यक्रमामध्ये त्याची कशी हुर्यो होते हे दाखविणे इत्यादी उपायांनी दोस्तोव्हस्कीने आपली हौस भागवून घेतली आहे. खरे म्हणजे 'दोस्तोव्हस्की - तुर्जिनेव्ह' या संबंधात दोष तुर्जिनेव्हचा नव्हता. एके काळी दोस्तोव्हस्कीला तो लेखक म्हणून मोठा वाटायचा. दोस्तोव्हस्कीला त्याने त्याच्या नियतकालिकासाठी कथा पुरवलेली. त्याला उधार पैसे दिलेले. दोस्तोव्हस्कीने ते पैसे जुगारात घालवले; स्वतःच्या दुर्गुणामुळे त्याने स्वतःच्या दारिद्र्यात आणि विकृतीत भर घातलेली. तुर्जिनेव्ह हा व्यवस्थित राहात असे हा काही त्याचा दोष नव्हता. दोस्तोव्हस्कीने आपल्या वागण्याचे समर्थन काय दिले म्हणाल तर 'धूर' (Smoke) या कादंबरीत तुर्जिनेव्हने रशियावर टीका करून राष्ट्रीय वृत्तीचा उपमर्द केला होता हे. तुर्जिनेव्ह हा उदारमतवादी होता. त्याच्या सामाजिक ,राजकीय मतांवर आंतरराष्ट्रीय दृष्टीचा परिणाम झाला होता हे सर्व खरे. पण त्याचे असले वाईट चित्रण करण्यात तात्त्विक मतभेदापेक्षा वैयक्तिक आकसच दोस्तोव्हस्कीने दाखवला. या कादंबरीतला आणखी एक विषय म्हणजे आध्यात्मिक अस्वस्थता. दोस्तोव्हस्कीने स्टेव्होरोजीन हे कमालीचे कामुक दुष्ट पात्र निर्माण करून तिची आत्यंतिक गरज दाखवण्याचा प्रयत्न केला. तो इतका टोकाचा की मूळ प्रकाशकाने गाळलेला व पुढे पुरवणी म्हणून कादंबरीबरोबर प्रसिद्ध झालेला 'तिहॉन' हा भाग ठिगळासारखा वाटतो. त्यात स्टेव्होरोजीनने एका मुलीवर केलेल्या बलात्काराची धर्मगुरूपुढे दिलेली कबुली, धर्मगुरूने दुःखाचे वर्णिलेले महत्त्व इत्यादी भाग येतात. कादंबरीचे हे सर्व घटक एकजीव होत नाहीत. म्हणून कादंबरी यशस्वी होत नाही. मग ती महत्त्वाची का ? बादशहाला ही कादंबरी भेट म्हणून पाठवताना लेखकाने तिचे वर्णन ऐतिहासिक कादंबरी असे केले होते. ते वर्णन अर्थातच चूक होते. सद्य:परिस्थितीचा इतिहास दोस्तोव्हस्कीला अभिप्रेत होता.राजकीय कादंबरी असे तिचे वर्णन करता येईल. एवढेच नव्हे तर राजकीय कादंबरीचा एक महत्त्वाचा नमुना म्हणून तिचे महत्त्व आहे. मार्क्सनंतर आणि रशियातील समाजवादी क्रांतीनंतर तिचे समर्थक आणि विरोधक असे वाचकांचे दोन

गट आधुनिक जगात पुष्कळ वर्षे राहणार आहेत. या दोन गटांच्या तीव्र प्रतिक्रियांमुळे या कादंबरीला महत्त्व सतत प्राप्त होत राहील. या गटांबाहेर स्वतःला ठेवू इच्छिणाऱ्या — निदान जाणतेपणाने — वाचकांना ही कादंबरी महत्त्वाची वाटते याचे कारण समाजवादी चळवळीचे त्यातले चित्रण विकृत असले तरी राजकीय चळवळीतल्या तरुणांचे बरेवाईट स्वभाव व त्यांतील बारकावे लेखकाने मार्मिकपणाने टिपले आहेत. त्यांतून दोस्तोव्हस्कीच्या प्रतिभेचा प्रत्यय आपल्याला येतो.

दुसरे म्हणजे ख्रिश्चन समाजवादाचा ध्यास लागलेल्या दोस्तोव्हस्कीच्या मनात धर्म, अधर्म, विज्ञान इत्यादींविषयी जी आंदोलने उसळत होती, जे विचार उफाळत होते त्यांचा आलेख काढायचा साहसी प्रयत्न त्याने केला आहे. 'रात्र' या प्रकरणातील चर्चा या दृष्टीने लक्षणीय आहे. शेटोव्ह आणि स्टेव्होरोजीन यांच्यातील चर्चेत शेटोव्ह सांगतो की, "विज्ञान आणि बुद्धिवादाच्या आधारावर आजपावेतो कोणत्याही समाजाची धारणा झालेली नाही. तसे उदाहरण आपल्याला सापडणारच नाही. सापडलेच तर ते काही काळापुरते आणि माणसाचा प्रमाद सिद्ध करणारेच. समाजवाद हा स्वभावतःच निरीश्वरवादी आहे; तशी घोषणा समाजवादाने आरंभापासूनच दिलेली आहे. कारण केवळ विज्ञान आणि बुद्धिनिष्ठेवर समाज घडवण्याचे समाजवादाचे ब्रीद आहे. मनुष्याचा इतिहास पाह्यला तर असे दिसते की आदिकालापासून तो आजपर्यंत, अगदी कल्पांतापर्यंत बुद्धिवाद आणि विज्ञान यांचे स्थान दुय्यमच राहणार. माणसाची घडण आणि त्याचे चलनवलन एका निराळ्याच शक्तीकडे आहे. या शक्तीचे नियंत्रण त्याच्या जीवनावर सतत चाललेले आहे. या शक्तीचा उगम गूढ आणि अनाकलनीय आहे. सतत अंतापर्यंत जाण्याची धडपड करायला प्रेरणा देणारी इच्छा, पण अंताचे अस्तित्व अमान्य करणारी वृत्ती यांची देणगी माणसाला मिळते ती या शक्तीकडून. स्वतःच्या अस्तित्वाचा अप्रतिहत व सतत उद्घोष करणारी आणि मृत्यूला नाकारणारी ही शक्ती आहे. ही शक्ती म्हणजे जणू जीवनाचे सारच. धर्मग्रंथांनी वर्णिलेल्या जिवंतपणाचा झरा तो हाच. क्रांतीमुळे हा झरा आटण्याचा धोका असतो.तत्त्ववेत्ते सौंदर्यतत्त्व म्हणतात ते हेच, नीतितत्त्वाशी जे एकरूप आहे असे ते समजतात ते हेच, परमेश्वराचा शोध घेणे असे ज्याला मी साध्या शब्दांत संबोधतो ते हेच — हेच ते जीवनसार. एखाद्या राष्ट्राच्या, प्रत्येक राष्ट्राच्या उत्क्रांतीचा सर्व युगांतला हेतू एकच — ईश्वराचा शोध घेणे, त्यांच्या स्वतःच्या देवाचा, खास त्यांच्या देवाचा शोध घेणे, तोच एक खरा देव आहे अशी श्रद्धा बाळगणे. सबंध राष्ट्राच्या एकजिनसी व्यक्तित्वाचा आविष्कार म्हणजे त्यांचा देव; त्या समाजाच्या आरंभापासून तो अंतापर्यंतच्या व्यक्तित्वाचा आविष्कार...."

शेटोव्हच्या या उद्गारावर स्टेव्होरोजीन त्याला म्हणतो, "म्हणजे तू परमेश्वराला राष्ट्राचा एक घटक या मामुली पदावर आणून टाकलेस.".

शेटोव्ह उत्तर देतो, "मी परमेश्वराला राष्ट्राचा एक घटक या मामुली पदावर आणून सोडले? नाही, नाही. मी लोकांना ईश्वराप्रत उंच नेण्याविषयी बोललो".

ही चर्चा दोन कारणांसाठी महत्त्वाची आहे. जीवनाचा विचार करताना, जीवन समजून घेताना, समजावून सांगताना दोस्तोव्हस्कीचे विचार कोणती वळणे कशी घेत होते हे आपल्याला समजते. ते विचार तर महत्त्वाचे आहेतच. परंतु सामान्यपणे अशा विचारांसारखे कठीण, अवघड, दुर्घट (intractable)द्रव्य तो कादंबरीसारख्या वाङ्मयप्रकारात कसे बसवतो व कादंबरीचा आवाका कसा वाढवतो हे आपल्याला दिसते. 'दि पझेस्ड' या कादंबरीत हे व्यवस्थित जमले असे म्हणता येणार नाही. पण त्याची धडपड लक्षणीय आहे. त्यातले अपयशही भव्य स्वरूपाचे आहे. राजकारण असो की वैयक्तिक जीवन असो, माणसाचे जीवन कृष्णशक्तींनी, कामक्रोधांनी, वासनाविकारांनी कसे पछाडलेले आहे, ते सैतानाच्या तावडीत कसे सापडलेले आहे व त्यातून सुटका कशी होणार इत्यादी विषय दोस्तोव्हस्कीच्या प्रतिभेने कसे हेरले हे पाहणे म्हणजे एका उच्च कलात्मक आनंदाचा शोध घेणेच होय. या शोधासाठी आपण त्याच्या अधिक यशस्वी कादंबरीकडे, 'दि इडियट'कडे वळतो.

मानवी जीवनाला वेढून टाकणाऱ्या कृष्णशक्ती, कामक्रोधादी विकारांचे पूर्ण चित्रण करावयाचे म्हटले तर केवळ पुरुषांची चित्रणे अपुरी पडतील. दोस्तोव्हस्कीने अशा प्रकारच्या स्त्रियांचे चित्रण करण्यात दाखवलेले सामर्थ्य अजोड आहे. त्याला कारण एक कारण तर नक्कीच, त्याचा या बाबतीतला स्वतःचा अनुभव. या दृष्टीने पोलिना नावाच्या स्त्रीचा दोस्तोव्हस्कीचा जो संबंध आला तो फार परिणामकारी ठरला. पोलिना सुस्लोव्हा ही काही दोस्तोव्हस्कीच्या आयुष्यातली पहिली स्त्री नव्हे. दोन लग्नाच्या बायका आणि इतर चारपाच स्त्रिया एवढ्या तरी त्याच्या आयुष्यात निश्चित आल्या होत्याच. परंतु पोलिनाचे त्याचे संबंध अगदी निराळ्या तऱ्हेचे होते. संपादक - लेखिका या संबंधातून निर्माण झालेले त्यांचे प्रकरण महत्त्वाचे आहे ते केवळ लग्नबाह्य म्हणून नव्हे. दोस्तोव्हस्कीपेक्षा ती वयाने खूपच लहान होती. तिच्या प्रेमाने त्याला जणू पछाडलेच होते. दोस्तोव्हस्कीशी संबंध तर ठेवायचे, पण त्याच्याशी लग्न मात्र करावयाचे नाही असे जणू तिने ठरवलेच होते. एकाच वेळी दोन पुरुषांशी झपाटलेले संबंध ठेवणाऱ्या दोस्तोव्हस्कीच्या नायिकांची मूळ प्रत म्हणजे ही पोलिना. या प्रकरणात उत्कटता, परपीडा, द्वेषभावना इत्यादी सुसंगत, विसंगत घटक काठोकाठ भरलेले होते. 'दि गॅम्बलर' या कादंबरीतील नायिका थेट तिच्यावरून (नावासकट)

उचललेली आहे. पण त्यापेक्षा या प्रकरणाचे महत्त्व निराळेच आहे. माणसाच्या जीवनातला उन्माद, प्रमाद इत्यादी साकार करणाऱ्या दोस्तोव्हस्कीच्या नायिकांचे चित्रण करण्यास लागणारा अनुभव त्याला या प्रेमप्रकरणातून प्रत्यक्ष मिळाला होता. मानवी जीवनातील कृष्णछटांचे वर्णन करताना ते केवळ पुरुषांपर्यंत मर्यादित न ठेवता स्त्री आणि पुरुष हे दोघेही पापपुण्यात किती सक्रियपणे एकमेकांची साथ करतात हे दोस्तोव्हस्की या अनुभवामुळेच समर्थपणे दाखवू शकला. या कृष्णछटांचे पहिले समर्थ दर्शन आपल्याला होते ते त्याच्या 'दि इडियट' या कादंबरीत.

'दि इडियट' ही कादंबरी त्याने आठदहा वेळा लिहून काढली. दोस्तोव्हस्की आपल्या पात्रांबरोबर किंवा त्यांच्या संवादाबरोबर भरकटत जात असे ही समजूत किती खोटी आहे हे यावरून सिद्ध होते. कादंबरीलेखनातील कलेकडे, कारागिरीकडे तो त्याच्या समजुतीप्रमाणे अतिशय लक्ष देत असे. कादंबरीच्या आशयासंबंधी त्याची काही एक विशिष्ट विचारसरणी होती. स्ट्रॅकोव्हला या कादंबरीसंबंधी त्याने खालीलप्रमाणे लिहिले आहे. ''गेले सहा आठवडे मी 'इडियट' पूर्ण करण्यात गुंतलो आहे. कलेतील वास्तवासंबंधी माझी स्वतःची अशी काही कल्पना आहे. बहुतेक लोकांना जे अतर्क्य आणि अपवादस्वरूप वाटते तेच मला कधी कधी वास्तवाचे सार आहे असे वाटते. माझ्या मते घटनांचे सामान्यपण आणि त्यांच्याकडे बघण्याचा सांकेतिक दृष्टिकोण म्हणजे वास्तवता नव्हे, तर वास्तवता नेमकी त्याच्या उलट असते. प्रत्येक वर्तमानपत्रात आपल्याला अगदी खऱ्या घटना आढळतात; याच घटना अत्यंत चमत्कारिक आणि गुंतागुंतीच्या असतात. आमच्या लेखकांना त्या कल्पनाजन्य वाटतात; ते त्यांची दखलदेखील घेत नाहीत. पण खरोखर पाहिले तर वास्तवही तेच आणि प्रत्यक्षही तेच होय. त्यांच्याकडे कुणी लक्ष द्यायचे? त्यांचा अर्थ कुणी सांगायचा? त्यांचे वर्णन कुणी करायचे? प्रत्येक क्षणाला, प्रत्येक दिवसाला त्या घडत असतात आणि त्या अपवादात्मक नव्हेत....माझी इडियट कादंबरी वास्तव नाही का? त्यातले हे वास्तव अत्यंत परिचित नव्हे काय?''

'इडियट' कादंबरीत प्रिन्स मिश्किनसारखी लोकोत्तर पात्रे आहेत तशीच एपान्चीन कुटुंबातील किंवा गान्याच्या कुटुंबातील सामान्य माणसेही आहेत. रोगोझिन वा गान्या किंवा नास्तास्या यांना सामान्यातील असामान्य म्हणता येईल. लोकोत्तर किंवा अपरिचित माणसांच्या इतकेच सामान्य माणसांकडेही दोस्तोव्हस्कीचे लक्ष होते. 'इडियट'च्या चवथ्या भागाच्या सुरवातीला गॅव्हरीला इव्होलोजिनसंबंधी बोलताना त्याने सामान्य माणसांबद्दल आपले विचार मांडले आहेत. ''काही माणसे अशी असतात की त्यांचे प्रतिनिधित्व व नेमकेपण कशात आहे हे सांगणे कठीण असते. अशा

माणसांनाच 'सामान्य' माणसे, 'सर्वसाधारण' माणसे म्हणता येईल. कोणत्याही समाजातील माणसांची सरासरी या अशाच व्यक्तींवरून ठरत असते. कादंबरीकार आणि कथाकार अशा माणसांचे काही सामाजिक प्रकार निवडून त्यांना कल्पना व कला यांच्या साहाय्याने वाचकांसमोर ठेवत असतात. अशा प्रकारची माणसे — कथाकादंबऱ्यांत दिसणारी माणसे — प्रत्यक्ष आयुष्यात आपल्याला क्वचितच भेटत असतील, पण तरीही ही पात्रे खऱ्या जीवनापेक्षा अधिक खरी असतात.''

सामान्य माणसे कादंबरीत कोणत्या तऱ्हेने आणावी म्हणजे ती आकर्षक ठरतील? कादंबरी आकर्षक व्हावी म्हणून तिच्यात विचित्र, अपरिचित पात्रांचा भरणा करावा काय? नाहीतर कादंबरी नीरस होईल त्याचे काय? इत्यादी प्रश्न त्याने उभे केले आहेत. सामान्य माणसांचे आकर्षण त्यांच्या सामान्यपणात आहे, ते सामान्यपण रोचक व उद्‌बोधक तऱ्हेने मांडण्याचा प्रयत्न लेखकाने केला पाहिजे, असे आपले मत त्याने स्पष्टपणाने मांडले आहे. 'इडियट' कादंबरी (आणि पुढच्या 'क्राईम अँड पनिशमेंट' व 'ब्रदर्स कारमाझॉव्ह' या कादंबऱ्याही) त्याने त्याच तऱ्हेने लिहून दाखवली आहे.

नावाने ख्रिश्चन असणाऱ्या पण ख्रिस्ताची शिकवण प्रत्यक्षात न पाळणाऱ्या जगात खऱ्या ख्रिस्तवादी माणसाची काय गत होते; त्या 'शहाण्यां'च्या जगात हा 'वेडा' कसा 'वेडा'च राहतो, ही 'इडियट'ची कथा प्रिन्स मिश्किनच्या रूपाने आकारास येते. प्रेमाच्या तीन प्रकारांचा आविष्कार हे तिचे आणखी एक रूप. रोगोझिन म्हणजे वासनामय प्रेमाचे मूर्तिमंत रूप, गान्या म्हणजे साक्षात अहंकारच आणि प्रिन्स मिश्किन म्हणजे ख्रिस्ताने सांगितलेल्या प्रेममार्गाचा पाईक. नास्तास्याच्या प्रमाथी जीवनाभोवती प्रेमाची ही तीन रूपे खेळवण्यात; या झपाटणाऱ्या व झपाटलेल्या व्यक्तित्वांच्या वामण्याला पार्श्वभूमी म्हणून एपान्चीन कुटुंबाचा उपयोग करण्यात दोस्तोव्हस्कीने कमालीचे कौशल्य दाखवले आहे. प्रिन्सचे मिरगीचे झटके, गाढवाचे ओरडणे, सार्वजनिक फाशीबद्दल त्याची भाष्ये, दिवाणखान्यातील पुष्पपात्र आपल्या हातून फुटेल या भीतीपायी ते फोडणे इत्यादी सौंदर्यस्थळे अविस्मरणीय आहेत. हॅम्लेटच्या वेडासारखाच प्रिन्स मिश्किनचा वेडसरपणा हे जागतिक वाङ्मयातील एक गूढ, भूषण मानावे लागेल. हॅम्लेटच्या वेडात नैतिक प्रश्न अनुस्यूत आहेत; मिश्किनच्या वेडात नैतिकतेबरोबरच अध्यात्माचे घटक भरलेले आहेत हे त्याचे वैशिष्ट्य. धार्मिक विषयाची चर्चा या कादंबरीतल्या पात्रांच्या वागण्याबोलण्याशी एकजीव होऊन जाते. 'दि पझेस्ड' कादंबरीत त्या मानाने ती उपरी वाटते, तसे इथे होत नाही. कारण

प्रिन्स मिश्किन ही जणू येशूची प्रतिकृतीच. रोमन कॅथॉलिक धर्माविषयी तो जे बोलतो ते सगळे त्याच्या स्वभावाला धरून आहे. तो म्हणतो, (अॅगेल्यासाठी एपान्चीन कुटुंबात चाललेल्या भोजनप्रसंगी) "पहिली गोष्ट ही की तो ख्रिस्तप्रणीत धर्म नव्हे. ही पहिली गोष्ट झाली. दुसरी म्हणजे रोमन कॅथॉलिक धर्म नास्तिकतेपेक्षाही वाईट आहे. माझं तसं मत आहे. नास्तिकता म्हणजे केवळ एक नकारवाद; पण कॅथॉलिक पंथ, त्यापुढे जातो आणि ख्रिस्ताचे विकृतरूप पुढे करतो. ख्रिस्ताला कलंकित करणारे, बदनाम करणारे, मूळ ख्रिस्ताच्या अगदी विरुद्ध असणारे रूप. रोमन कॅथॉलिक हा धर्मदेखील नव्हे; जुन्या (पवित्र) रोमन साम्राज्याचाच तो आधुनिक विस्तार होय हे नक्की." मिश्किनचा धर्म म्हणजे त्यागाचा धर्म; पतितांना समजून घेऊन त्यांचा उद्धार करणारा धर्म. अर्थात, मिश्किनच्या वाट्याला अपयशच येते. त्याचे नपुंसकत्व प्रतीकात्मक ठरते. नास्तास्याला तो वाचवू शकत नाही. तिच्याशी लग्न केल्यावर रोगोझिनला सैबेरियाला शिक्षा भोगायला जावे लागते. मिश्किनची व्याधी पुन्हा सुरू होते आणि पुन्हा वेडा होऊन तो उपचारासाठी स्वित्झर्लंडला परत येतो. म्हणजे ही कादंबरी माणसाच्या वासनांची, त्याच्या पतनाची, सत्प्रवृत्तीच्या अपयशाची कहाणी ठरते.

दोस्तोव्हस्कीच्या कादंबऱ्यांना शोकांतिकांची उंची लाभते त्याचे पहिले प्रत्यंतर या कादंबरीत मिळते. दोस्तोव्हस्कीच्या कादंबऱ्यांत प्रामुख्याने असणारे इतरही विशेष या कादंबरीत स्पष्ट होतात. या कादंबरीने वास्तववादाच्या कक्षा रुंदावल्याचे आपल्या ध्यानात येते. तसा प्रयत्न मुद्दामच लेखकाने केला आहे हे त्याच्या भूमिकेवरून आपल्याला कळलेले असतेच. त्याचीच पुष्टी प्रत्यक्ष कादंबरीवाचनाने होते. रोगोझिनची सैबेरियातील तुरुंगवासातील खानगी, प्रिन्सचा कादंबरीच्या सुखातीचा स्वित्झर्लंडहून रशियाला व शेवटी रशियाहून स्वित्झर्लंडकडे प्रवास, इतर पात्रांचे प्रवास, रोगोझिन आणि मिश्किन यांची पूरक व्यक्तित्वे, गान्याने आपल्या प्रेमाची उत्कटता सिद्ध करण्यासाठी हात जाळून घेणे इत्यादी प्रसंगांच्याद्वारे दोस्तोव्हस्कीने जागतिक कथावाङ्मयाला काही आदिबंधांची देणगी दिलेली आहे; काही बाबतींत (सर्व्हेंटिसच्या प्रभावाने) त्याने जुन्या आदिबंधांना नवीन परिणामकारकता बहाल केलेली आहे. हे सर्व करत असताना त्याच्या पात्रांना आणि घटनांना प्रतीकात्मकता व गूढता येत असली तरी 'पिलग्रिम्स प्रोग्रेस'सारखी त्याची सबंध कादंबरी प्रतीकात्मक होत नाही. तिच्यातला वास्तववाद सतत जिवंत राहतो. ही पात्रे आसपासच कुठेतरी आहेत असे वाचकांना सतत वाटत राहते; मग ती कादंबरी 'इडियट' असो की 'क्राईम अँड पनिशमेंट' असो की 'ब्रदर्स कारमोझॉव्ह' असो. अतर्क्य, अपरिचित

जगही आपल्या परिचयाचे वाटत राहणे, हा दोस्तोव्हस्कीच्या कादंबऱ्या वाचून मिळणारा आनंद अजोड आहे. प्रिन्स मिश्किनसारखी अलौकिक व्यक्ती असो की 'क्राईम अँड पनिशमेंट'मधला रास्कोलनिकाव्ह हा सामान्य माणूस असो, त्यांच्या व्यक्तित्वाचा, त्यांच्या मनाचा जो शोध दोस्तोव्हस्की घेत असतो तो शोध म्हणजे मानवी जीवनाच्या रहस्याचाच शोध होय.

'क्राईम अँड पनिशमेंट'चा नायक [त्याला न-नायक म्हणणेच अधिक योग्य] रास्कोलनिकाव्ह हा एक दारिद्र्याने पिचलेला विद्यार्थी म्हणजे खरोखरच नगण्य जीव. गहाणाचा धंदा करणाऱ्या एका म्हातारीचा योजनापूर्वक आणि तिच्या बहिणीचा तो अचानक खून करतो. गुन्हेगारांच्या सहवासात पुष्कळसे आयुष्य घालवलेल्या दोस्तोव्हस्कीला गुन्हेगारांच्या अंतर्मनाविषयी कुतूहल वाटणे साहजिकच होते. पण दोस्तोव्हस्कीची ही कादंबरी या कुतूहलापायीच लिहिली गेलेली नाही. खून शोधून काढणाऱ्या रहस्यकथेची रोचकता या कादंबरीत असली तरी त्यापलीकडे जाणारी वाङ्मयीन उंची या कादंबरीला लाभलेली आहे. नायकाची गुन्हेगारी केवळ एका व्यक्तीची न राहता मानवजातीच्या स्वभावात रुजलेली गुन्हेगारी, असे व्यापक स्वरूप तिला येते. रास्कोलनिकाव्ह खून का करतो? दारिद्र्यामुळे तो वर्गविहीन होतो. नीतिमूल्यांची चाड त्याला राहात नाही. त्याचे मन विकृत बनते. गुन्हेगारीचा उगम इतका सरळ आणि सोपा असता तर मग काही मोठा गंभीर प्रश्न नव्हता.
खून करण्यात आपण उच्चतर नीतिमत्तेचे पालन करीत आहोत; आपण कोणीतरी श्रेष्ठ आहोत; नेपोलिअनसारखे विरळ कोटीतले आहोत आणि म्हणून आपल्याला लागू होणारे नीतिनियमही वेगळे असावेत या भावनेतूनही हा गुन्हा होतो. आपल्या सोप्या, सरळ श्रद्धेने त्याला अधःपाताच्या गर्तेतून वाचवणाऱ्या सोनियाशी त्याचे संभाषण होते, ते या ठिकाणी लक्षात घेतले पाहिजे. तो तिला सांगतो, "सोनिया, मी एक ऊ मारली असं समज. एक निरुपयोगी, घाणेरडी, घातक ऊ!" त्यावर साध्यासुध्या सोनियाचा अतिशय साधा प्रश्न आहे, "एक मानवी जीवन — आणि त्याला तू ऊ समजतोस?" हो, तो खरोखरच इतरांना किडामुंगीसारखा लेखीत होता आणि स्वतःला श्रेष्ठ. "सोनिया, माझ्या लक्षात आलं की प्रत्येकजण बुद्धिमान होईपर्यंत मी थांबायचं ठरवलं तर फार काळ वाट पाहावी लागेल. त्यानंतर माझ्या लक्षात आलं की लोक बदलणार नाहीत; कुणी त्यांना बदलवू शकणार नाही; एवढंच नव्हे तर त्यांना बदलवण्याचा प्रयत्न करणंदेखील निरर्थक आहे. हो, असंच आहे ते. जीवनाचा नियमच आहे तसा. हो, जीवनाचा कायदाच तो सोनिया. हो, असंच आहे ते. आणि आता मला कळून चुकलंय सोनिया की, जो मनानं पक्का आणि

मजबूत आहे त्यालाच सत्ता मिळू शकेल....

"आणि त्यानंतर सोनिया मी जाणलं की झेप घालून पकडील त्यालाच सत्ता वश होईल. बस, या बाबतीत फक्त एकाच गोष्टीची गरज आहे; हिम्मत दाखवण्याची.

"सत्ता मिळवण्याचा मला अधिकार आहे काय असा प्रश्न मी स्वतःला विचारत बसलो असतो तर सत्ता मिळवण्याला मी लायक नाही, असा त्याचा अर्थ झाला असता हे मला कळलं नाही असं का वाटतं तुला? नेपोलियननं अमुक अमुक केलं असतं की नाही हीच काळजी दिवसेंदिवस करीत राह्यलो याचं कारण एवढंच की मला पूर्णपणे कळून चुकलं होतं की मी काही नेपोलियन नव्हे".

श्रेष्ठत्वाच्या या तत्त्वज्ञानाने त्याला समाधान मिळाले नाहीच. त्याचा गुन्हा उघडकीस आणायला तेच कारणीभूत झाले. व्यवहारी कायदा नाही, आध्यात्मिक आनंद नाही, बौद्धिक विलास नाही अशी अवस्था त्या तत्त्वज्ञानाने केली. पॉरफिरी या पोलीस अधिकाऱ्याने तेच तत्त्वज्ञान त्याच्यावर खेळातला डाव उलटवावा त्याप्रमाणे उलटवले. (वैचारिक भाग कादंबरीत कसा एकजीव होतो याचे दोस्तोव्हस्कीने दाखविलेले आणखी एक प्रात्यक्षिकच.) नुसत्या बुद्धिवादाने, नुसत्या शाब्दिक नैपुण्याने हाती कोणते श्रेय येणार? त्यासाठी काही निष्ठा असावी. रास्कोलनिकाव्हच्या बहिणीवर प्रेम करणारा त्याचा मित्र प्रेमासाठी झिजतो; संकटांची पर्वा न करता जबाबदाऱ्या उचलतो, प्रेमासाठी त्यागाची तयारी दाखवतो. वासनामय जीवनात स्वीद्रीगॅलोव्हदेखील आत्महत्या करून प्रायश्चित घेतो आणि वासनामय जीवनालादेखील एक वलय प्राप्त करून देतो. सोनिया तर प्रेम आणि त्यागाची मूर्तीच. तिच्याच प्रभावामुळे रास्कोलनिकाव्ह आपला गुन्हा कबूल करतो. देहविक्रय करणारी ती पतिता, पण तीच उद्धारक ठरते आणि शोभून दिसते. तीही गुन्हेगारच (पापी), पण पापाचे समर्थन तिने केले नाही. तिच्याच प्रभावामुळे तो शिक्षा भोगायला तयार होतो. पापाचे परिमार्जन करण्याचा उपाय एकच — यातना सोसणे. ते पाप आपण केलेले असो की इतरांनी केलेले असो, त्यावर उपाय हत्या नव्हे; त्याग आणि यातना एवढाच एक मार्ग येशूचा, बाकी सगळे मार्ग सैतानाचे.

'क्राईम अँड पनिशमेंट' ही एक अत्यंत यशस्वी कादंबरी आहे. रचनेच्या दृष्टीने ती बांधेसूद आहे. रहस्यकथेचा आकर्षकपणा तिच्यात आहे. श्रेष्ठ मानवाचे तत्त्वज्ञान, त्याचा पॉरफिरीने गुन्हा शोधण्यासाठी केलेला उपयोग, त्याने दाखविलेले वादचातुर्य इत्यादींमुळे ती लोकप्रिय झाली आहे. पण त्या कादंबरीचे मोठेपण म्हणजे ख्रिस्ती पंथाचा संदेश — पात्रांच्या वागण्याबोलण्याशी एकजीव झालेला संदेश, संदेश न वाटणारा संदेश होय. केवळ बायबलपलीकडे जिला पुस्तकी ज्ञान नाही ती सोनिया

गुन्हेगाराच्या गुन्हेगारीला त्याच्या व्यक्तित्वातून समूळ बाहेर कशी काढते, सैबेरियाला शिक्षा भोगायला जाणाऱ्या रास्कोलनिकाव्हची ती संगत कशी करते, हे वाचत असताना आपल्याला जाणवते की कथा केवळ एका व्यक्तीच्या खुनाची नाही. खून होतो तो खऱ्या अर्थाने मानवतेचा, मूल्याचा. एक माणूस दुसऱ्या माणसाचा बंधू आहे हे मानणाऱ्या मूल्याचा. हे मूल्यच या कादंबरीला मोठेपण देते. काही मूल्ये हाच दोस्तोव्हस्कीच्या कादंबरीचा विषय बनतात हे पुन्हा एकदा आपल्याला तीव्रपणे जाणवते.

'ब्रदर्स कारमोझॉव्ह' ही कादंबरी उघड उघड या बंधुभावावर आहे. मुलाने बापाचा खून करणे ही आदिकथाच जणू परिचित वातावरणात पुनश्च एकदा आपल्यासमोर घडते. फिओदर कारमाझॉव्ह हा नादान, इरसाल बाप आणि त्याच्या मुलातील संघर्ष या बृहत्-कादंबरीत चित्रित केला आहे. एका अर्थाने पिता-पुत्राचा संघर्ष हे निसर्गाच्या खेळाचा एक भागच असतो. वडिलोपार्जित संपत्ती हे या संघर्षाचे एक कारण. दुसरे, बाप फिओदर आणि मुलगा दिमित्री यांना लागलेला ग्रुशेंका या स्त्रीचा ध्यास. बाप नादान तर मुलगा चंचल आणि प्रमाथी. त्याचा हा स्वभाव कॅटेरीना नावाच्या तरुणीशी वागतानाही स्पष्ट होतो. दिमित्रीच्या वादळी स्वभावाला दोष देण्यात अर्थ नाही. दुसऱ्या बायकोपासून झालेले इव्हॉन आणि आल्योशा यांचाही बापाशी संघर्ष आहेच. इव्हान विद्वान आणि आल्योशा धर्मप्रवृत्त, धर्मोपदेशक होऊ इच्छिणारा. तरीही या दोघात कारमोझॉव्ह वृत्तीचा किडा आहेच. स्मरज्याकॉव्ह हा चौथा मुलगा रस्त्यावरच्या एक अपंग बेवारशी बाईशी संग करून झालेला. त्याला बापाबद्दल वाटते ती घृणाच. कुणाही मुलाला घृणा वाटावी असाच तो बाप आहे. तो आपल्या मुलांना म्हणतो, "निष्पाप बाळांनो, मला कुठलीही स्त्री नकोशी वाटलेली नाही हेच माझं तत्त्वज्ञान. कळलं का तुम्हाला?"

दिमित्री बापाला मारण्याच्या धमक्या अनेकदा देतो. कॅटेरिनाकडे आपल्या आर्थिक व्यवहारामुळे गेलेली पत परत मिळवण्यासाठी, ग्रुशेंका हातातून निसटू नये यासाठी त्याला बापाकडून (त्याच्या हक्काचे) पैसे हवे असतात. खून झाला त्यावेळच्या दिमित्रीच्या हालचाली, परिस्थितीजन्य पुरावा त्याच्या विरुद्ध जाऊन त्याला न्यायालय पितृहत्येसाठी काळ्या पाण्याची सैबेरियात काळ कंठण्याची शिक्षा सुनावते. इव्हॉन प्रत्यक्ष गुन्हा करीत नाही. परंतु निरीश्वरवादाचा, एका विशिष्ट प्रकारच्या नीतिशून्यतेचा पुरस्कर्ता असा तो तत्त्वचिंतक. कोणत्याही तऱ्हेचे उत्तरदायित्व न स्वीकारणाऱ्या या विचारवंताला नियती शिक्षा देते. तो वेडा होतो. प्रेयसीचे प्रेम व संगीत आणि काव्याची आवड मनातल्या मनात मारून स्मरज्याकॉव्ह स्वतःला टांगून घेऊन आत्महत्या करतो.

सर्व दुःखांवर एक क्षीण भाष्य करणारा धार्मिक प्रवृत्तीचा आल्योशा आध्यात्मिक वृत्तीविषयी भ्रमनिरास झाल्यामुळे दुःखाचा धनी होतो. जी गत पुरुषांची तीच स्त्रियांचीही. दिमित्रीला मारून टाकणारी बेबंद वृत्तीची ग्रुशेंका दिमित्रीला शिक्षा झाल्यावर प्रगल्भ होते व त्याच्याबरोबर कष्ट सोसायला तयार होते. प्रथमतः दिमित्रीवर आणि नंतर इव्हॉनवर मोहित झालेली, प्रेमापेक्षा अहंकाराला जपणारी कॅटेरिना शेवटी दिङ्मूढ होते. स्वतःच्या अपंगपणासाठी पहिल्यांदा धर्माचा आणि नंतर आल्योशाचा आधार शोधणारी लाईस शहाणी बनते. या सर्व स्त्रियांच्या वाट्याला दुःख येते व त्यानंतर त्यांच्या व्यक्तित्वाला अर्थ येतो. येशूने स्वतः दुःख सोसले आणि जगताचे दुःख निवारण केले ही धर्मभावना प्रत्यक्ष - अप्रत्यक्षपणे या कादंबरीत खेळती ठेवण्यात आलेली आहे.

या कादंबरीची सुरवातच मुळी धर्ममठात होते. झोसिमा हा प्रभावी धर्मगुरू तर सर्वांना वंद्य असा धार्मिक शिक्षक. आल्योशाच्याच, नव्हे तर इतरांच्याही जीवनाला दिशा देण्याचे सामर्थ्य त्याच्या व्यक्तित्वात आहे. आल्योशाशी व इतर भाविकांशी होणारी त्याची संभाषणे, त्याच्या मरणानंतर उपलब्ध होणारे आत्मकथन, इतर भिक्षूंची भाषणे इत्यादींत धर्मचर्चा भरपूर आहे. इव्हॉन हा नास्तिक असला तरी तत्त्वचिंतकच. 'थोर अन्वेषक' (The Grand Inquisitor.)हे त्याने लिहिलेले गद्यकाव्य म्हणजे निरीश्वरवाद, नास्तिकवाद इत्यादींचे तात्त्विक व काव्यपूर्ण समर्थनच. एवढेच काय दिमित्रीवर चाललेल्या खटल्यातील दोन्ही बाजूंची वकिली भाषणे म्हणजेही तात्त्विक वादविवाद. कदाचित त्यात अध्यात्म थोडे कमी असेल, पण नैतिक प्रश्न मात्र खच्चून चर्चिले आहेत. इतके सगळे असूनही ही कादंबरी म्हणजे चर्चेचे वाळवंट नव्हे. या चर्चा कादंबरीत एकरूप झालेल्या आहेत. त्या सखोल असल्या तरी पांडित्यपूर्ण नाहीत. झोसिमा हा जसा धर्मगुरू आहे तसाच तो मुळात एक सामान्य रशियन नागरिक आहे. बायबलच्या शिकवणीने प्रभावित झालेल्या रशियन शेतकरीवर्गाचे प्रातिनिधिक विचार आणि भावना तो मांडतो. भावना कोणत्या आणि विचार कोणते हे वेगळेपणाने समजणार नाही, इतका एकसंधपणा त्यात आहे. झोसिमाच्या (मृत्योत्तर) आत्मकथनातील खालील विचार याची साक्ष देतील. ''तुम्ही कुणाचा न्यायनिवाडा करणारे न्यायाधीश होऊ शकत नाही हे लक्षात असू द्या. आपल्या बाजूला उभ्या असणाऱ्या माणसाबद्दल जसं आपण बरंवाईट बोलू शकत नाही तसंच गुन्हेगारालाही आपण दोष लावू शकत नाही. ज्याच्यावर खटला चालू आहे त्यापेक्षा मोठा अपराध तुमच्या बाजूला असणाऱ्या माणसानं केला असणं शक्य आहे, हे ज्याला कळलं तोच न्यायाधीश बनू शकेल. हे कितीही चमत्कारिक वाटत असलं तरी सत्य आहे.

कारण मी स्वतःच सदाचारी असतो तर माझ्यापुढे (खटल्यासाठी) कुणी गुन्हेगार म्हणून उभाच राह्यला नसता. तुमच्या पुढ्यात असलेल्या माणसाचा अपराध तुम्ही स्वतःच्या माथ्यावर घेणार असाल, स्वतःचं अंतःकरण तुम्ही पारखून पाहणार असाल, तर तो भार स्वतःवर ताबडतोब घ्या, त्याच्यासाठी यातना सोसा आणि त्याला कुठलाही दोष न देता मोकळेपणानं जाऊ द्या.''

रशियाच्या शेतकरी समाजाच्या आध्यात्मिक विचारांचे प्रतिबिंब झोसिमाच्या शब्दांत उमटते, तसेच इव्हॉनच्या शब्दांत तरुण, अश्रद्ध, संशयात्म्याचे अंतर्मन व्यक्त होते. तेही रशियातल्या सुशिक्षित तरुणांचे प्रातिनिधिक अंतर्मनच होय. 'थोर अन्वेषक' या इव्हॉनच्या गद्य काव्यातील खालील शब्दांतला बंडखोरपणा पूर्णपणे देशी आहे. ''तुम्हाला ठाऊक आहे का, शतके लोटतील आणि मानवजात आपल्या ऋषींच्या आणि वैज्ञानिकांच्या मुखाने घोषणा देईल की गुन्हा नावाचे जगात काही नसते आणि परिणामी पाप असेही काही नसते; जगात फक्त भुकेले लोक असतात.

''पहिल्यांदा त्यांना खायला द्या आणि मग त्यांच्याकडून सदाचाराची अपेक्षा करा.... तुमच्या विरुद्ध ते जे बावटे फडकवणार आहेत त्यावर हेच लिहिलेले असेल; हेच तुमच्या चर्चला (धर्माला) निकालात काढील.''

न श्रार्मिक व्यक्ती असो,२विद्वा बंडखोर असो किंवा वादळी स्वभावाचा माणूस असो, त्याचे व्यक्तित्व घुसळून निघते तेव्हा त्याच्या तोंडून निघणाऱ्या उद्‌गारात भावनांचा उद्रेक असतो, विचारांची भरारी असते आणि भाषेची परिणामकारकता असते. दिमित्री हा वादळी स्वभावाचा. त्याच्या उद्‌गारातही हे गुण आढळतील. तो आपल्या धाकट्या भावाला, आल्योशाला सांगतो. ''हो, पुरे झाली कविता. मी तुला आता 'किड्यांसंबंधी' सांगणार आहे. ज्या किड्यांना परमेश्वराने वासना दिली आहे त्या किड्यांसंबंधी. ....क्षुद्रजंतूंच्या वाट्याला आलेली वासना. तो किडा म्हणजे मी होय आल्योशा, आणि मी जे बोलतो ते माझ्यासंबंधीच. आपण सगळे कारमोझॉव्ह याच तऱ्हेचे आहोत. तुझ्यासारख्या देवदूतातही तो किडा आहेच; तो तुझ्या रक्तात वादळे उठवील, वादळे! हो वादळच. कारण वासना, लालसा म्हणजे वादळच — वादळापेक्षाही भयंकर. सौंदर्यदेखील मनावर दडपण आणते; भय वाटायला लावते. दडपण अशामुळे येते की सौंदर्याची व्याख्या करता येत नाही; आणि व्याख्या न करता येण्याचं कारण हे की परमेश्वराने आमच्यासाठी नुसते कूटप्रश्नच वाढून ठेवले आहेत. इथे जणू काही दूरवरचे किनारे एकमेकांना भेटतात आणि सर्व प्रकारचे विरोधाभास एकमेकांच्या संगतीत आपले अस्तिव टिकवून धरतात. आल्योशा, माझे शिक्षण फार झालेले नाही, पण मी या प्रश्नांचा विचार केला आहे.

सर्व दुःखांवर एक क्षीण भाष्य करणारा धार्मिक प्रवृत्तीचा आल्योशा आध्यात्मिक वृत्तीविषयी भ्रमनिरास झाल्यामुळे दुःखाचा धनी होतो. जी गत पुरुषांची तीच स्त्रियांचीही. दिमित्रीला मारून टाकणारी बेबंद वृत्तीची ग्रुशेंका दिमित्रीला शिक्षा झाल्यावर प्रगल्भ होते व त्याच्याबरोबर कष्ट सोसायला तयार होते. प्रथमतः दिमित्रीवर आणि नंतर इव्हॉनवर मोहित झालेली, प्रेमापेक्षा अहंकाराला जपणारी कॅटेरिना शेवटी दिङ्मूढ होते. स्वतःच्या अपंगपणासाठी पहिल्यांदा धर्माचा आणि नंतर आल्योशाचा आधार शोधणारी लाईस शहाणी बनते. या सर्व स्त्रियांच्या वाट्याला दुःख येते व त्यानंतर त्यांच्या व्यक्तित्वाला अर्थ येतो. येशूने स्वतः दुःख सोसले आणि जगताचे दुःख निवारण केले ही धर्मभावना प्रत्यक्ष - अप्रत्यक्षपणे या कादंबरीत खेळती ठेवण्यात आलेली आहे.

या कादंबरीची सुरवातच मुळी धर्ममठात होते. झोसिमा हा प्रभावी धर्मगुरू तर सर्वांना वंद्य असा धार्मिक शिक्षक. आल्योशाच्याच, नव्हे तर इतरांच्याही जीवनाला दिशा देण्याचे सामर्थ्य त्याच्या व्यक्तित्वात आहे. आल्योशाशी व इतर भाविकांशी होणारी त्याची संभाषणे, त्याच्या मरणानंतर उपलब्ध होणारे आत्मकथन, इतर भिक्षूंची भाषणे इत्यादींत धर्मचर्चा भरपूर आहे. इव्हॉन हा नास्तिक असला तरी तत्त्वचिंतकच. 'थोर अन्वेषक' (The Grand Inquisitor.)हे त्याने लिहिलेले गद्यकाव्य म्हणजे निरीश्वरवाद, नास्तिकवाद इत्यादींचे तात्त्विक व काव्यपूर्ण समर्थनच. एवढेच काय दिमित्रीवर चाललेल्या खटल्यातील दोन्ही बाजूंची वकिली भाषणे म्हणजेही तात्त्विक वादविवाद. कदाचित त्यात अध्यात्म थोडे कमी असेल, पण नैतिक प्रश्न मात्र खच्चून चर्चिले आहेत. इतके सगळे असूनही ही कादंबरी म्हणजे चर्चेचे वाळवंट नव्हे. या चर्चा कादंबरीत एकरूप झालेल्या आहेत. त्या सखोल असल्या तरी पांडित्यपूर्ण नाहीत. झोसिमा हा जसा धर्मगुरू आहे तसाच तो मुळात एक सामान्य रशियन नागरिक आहे. बायबलच्या शिकवणीने प्रभावित झालेल्या रशियन शेतकरीवर्गाचे प्रातिनिधिक विचार आणि भावना तो मांडतो. भावना कोणत्या आणि विचार कोणते हे वेगळेपणाने समजणार नाही, इतका एकसंधपणा त्यात आहे. झोसिमाच्या (मृत्योत्तर) आत्मकथनातील खालील विचार याची साक्ष देतील. "तुम्ही कुणाचा न्यायनिवाडा करणारे न्यायाधीश होऊ शकत नाही हे लक्षात असू द्या. आपल्या बाजूला उभ्या असणाऱ्या माणसाबद्दल जसं आपण बरंवाईट बोलू शकत नाही तसंच गुन्हेगारालाही आपण दोष लावू शकत नाही. ज्याच्यावर खटला चालू आहे त्यापेक्षा मोठा अपराध तुमच्या बाजूला असणाऱ्या माणसानं केला असणं शक्य आहे, हे ज्याला कळलं तोच न्यायाधीश बनू शकेल. हे कितीही चमत्कारिक वाटत असलं तरी सत्य आहे.

कारण मी स्वतःच सदाचारी असतो तर माझ्यापुढे (खटल्यासाठी) कुणी गुन्हेगार म्हणून उभाच राह्यला नसता. तुमच्या पुढ्यात असलेल्या माणसाचा अपराध तुम्ही स्वतःच्या माथ्यावर घेणार असाल, स्वतःचं अंतःकरण तुम्ही पारखून पाहणार असाल, तर तो भार स्वतःवर ताबडतोब घ्या, त्याच्यासाठी यातना सोसा आणि त्याला कुठलाही दोष न देता मोकळेपणानं जाऊ द्या.''

रशियाच्या शेतकरी समाजाच्या आध्यात्मिक विचारांचे प्रतिबिंब झोसिमाच्या शब्दांत उमटते, तसेच इव्हॉनच्या शब्दांत तरुण, अश्रद्ध, संशयात्म्याचे अंतर्मन व्यक्त होते. तेही रशियातल्या सुशिक्षित तरुणांचे प्रातिनिधिक अंतर्मनच होय. 'थोर अन्वेषक' या इव्हॉनच्या गद्य काव्यातील खालील शब्दांतला बंडखोरपणा पूर्णपणे देशी आहे. ''तुम्हाला ठाऊक आहे का, शतके लोटतील आणि मानवजात आपल्या ऋषींच्या आणि वैज्ञानिकांच्या मुखाने घोषणा देईल की गुन्हा नावाचे जगात काही नसते आणि परिणामी पाप असेही काही नसते; जगात फक्त भुकेले लोक असतात.

''पहिल्यांदा त्यांना खायला द्या आणि मग त्यांच्याकडून सदाचाराची अपेक्षा करा .... तुमच्या विरुद्ध ते जे बावटे फडकवणार आहेत त्यावर हेच लिहिलेले असेल; हेच तुमच्या चर्चला (धर्माला) निकालात काढील.''

न आस्तिक व्यक्ती असो, २विद्वा बंडखोर असो किंवा वादळी स्वभावाचा माणूस असो, त्याचे व्यक्तित्व घुसळून निघते तेव्हा त्याच्या तोंडून निघणाऱ्या उद्‌गारात भावनांचा उद्रेक असतो, विचारांची भरारी असते आणि भाषेची परिणामकारकता असते. दिमित्री हा वादळी स्वभावाचा. त्याच्या उद्‌गारातही हे गुण आढळतील. तो आपल्या धाकट्या भावाला, आल्योशाला सांगतो. ''हो, पुरे झाली कविता. मी तुला आता 'किड्यांसंबंधी' सांगणार आहे. ज्या किड्यांना परमेश्वराने वासना दिली आहे त्या किड्यांसंबंधी. ....क्षुद्रजंतूंच्या वाट्याला आलेली वासना. तो किडा म्हणजे मी होय आल्योशा, आणि मी जे बोलतो ते माझ्यासंबंधीच. आपण सगळे कारमोझॉव्ह याच तऱ्हेचे आहोत. तुझ्यासारख्या देवदूतातही तो किडा आहेच; तो तुझ्या रक्तात वादळे उठवील, वादळे! हो वादळच. कारण वासना, लालसा म्हणजे वादळच — वादळापेक्षाही भयंकर. सौंदर्यदेखील मनावर दडपण आणते; भय वाटायला लावते. दडपण अशामुळे येते की सौंदर्याची व्याख्या करता येत नाही; आणि व्याख्या न करता येण्याचं कारण हे की परमेश्वराने आमच्यासाठी नुसते कूटप्रश्नच वाढून ठेवले आहेत. इथे जणू काही दूरवरचे किनारे एकमेकांना भेटतात आणि सर्व प्रकारचे विरोधाभास एकमेकांच्या संगतीत आपले अस्तिव टिकवून धरतात. आल्योशा, माझे शिक्षण फार झालेले नाही, पण मी या प्रश्नांचा विचार केला आहे.

विश्वात महान रहस्ये दडलेली आहेत; फार कोडी आहेत. त्यांपैकी जितकी सोडवता येतील तेवढी सोडव व फार खरचटू न देता निसटण्याचा प्रयत्न कर.''

अनुभवाने ढवळून निघालेल्या व्यक्तित्वांचे हे उद्‌गार आहेत. त्यात आत्यंतिक भावना आणि आत्यंतिक विचार एकजीव झालेले आहेत. एका परीने ती व्यक्तित्वे म्हणूनच चमत्कारिक आणि जगावेगळी वाटतात. चमत्कारिक व्यक्ती आणि सर्वसामान्य व्यक्ती, विरळा व्यक्ती आणि परिचित सर्वसामान्य व्यक्ती यांचा विचार दोस्तोव्हस्कीने वारंवार केला आहे. 'ब्रदर्स कारमोझॉव्ह' या कादंबरीच्या प्रस्तावनेतही तो विचार येतो. अनेक विक्षिप्त, चमत्कारिक, विरळा व्यक्तींची आणि असंख्य सर्वसामान्य माणसांची चित्रणे दोस्तोव्हस्कीने सारख्याच समर्थपणाने व सहजतेने केली हे त्याचे मोठेपण एका प्रकारचे झाले, पण त्याचे कर्तृत्व याही पलीकडे जाते. या प्रस्तावनेत तो म्हणतो,''चमत्कारिक व्यक्ती 'नेहमीच' केवळ एक वेगळी, विशिष्ट व्यक्ती असत नाही. उलट, पुष्कळदा असे घडते की तिच्या व्यक्तित्वात, तिच्या चारित्र्यात सर्वसामान्यतेचे सार सामावलेले असते. असे घडत असताना अशा माणसाचे समकालीन, सर्व समकालीन, जणू काही वाऱ्याच्या झोताने त्याच्यापासून दूर भिरकावले जात असतात.'' विशिष्ट आणि सर्वसामान्य अशा व्यक्ती व प्रसंग ज्या सहजतेने त्याने हाताळले आहेत, त्याला कादंबरीच्या इतिहासात तोड नाही. विशिष्ट आणि सर्वसामान्यांचे हे जग आपल्यासमोर प्रगट होत असताना जणू काही आपल्यापुढे एखादा धार्मिक द्रष्टाच जगाचे रहस्य उलगडीत असल्यासारखे वाटत राहात असते. या दृष्टीने त्याच्या कादंबऱ्या आध्यात्मिक आहेत. आधुनिक युगात धर्माची जागा साहित्य घेईल ही मॅथ्यू ॲर्नॉल्डसारख्यांची भविष्यवाणी खरी होणार असेल तर ती दोस्तोव्हस्कीसारख्यांच्या कादंबऱ्यांमुळेच. टॉल्स्टॉयचा अपवाद सोडल्यास कादंबरी या साहित्यप्रकाराला एवढी भव्यता, एवढी उंची, एवढी व्यापकता दोस्तोव्हस्कीनेच दिलेली आहे.

दोस्तोव्हस्कीने कादंबरीला व्यापकता दिली याचा अर्थ असा की, त्याच्या कादंबऱ्यांची महत्ता सार्वकालीन, सार्वदेशीय आहे. या ठिकाणी थोडे मूल्यविषयक स्पष्टीकरण आवश्यक आहे. दोस्तोव्हस्कीची सार्वकालीन व सार्वदेशीय महत्ता आणि त्याने पुरस्कारिलेल्या धार्मिक समाजवादाचा मेळ कसा घालायचा? हा धार्मिक समाजवाद म्हणजे रशियन ऑर्थाडॉक्स चर्चप्रणीत विचार आणि आचार. ही तर अगदी खास रशियन, एका विशिष्ट समाजापुरती मर्यादित असलेली भूमिका झाली, ती सार्वदेशीय कशी होऊ शकेल? ती तशी होणार नाही हे उघडच आहे. एका बाजूला झारचे आधिराज्य आणि दुसऱ्या बाजूला तेथल्या चर्चची (धर्माची) प्रभुसत्ता

यांचा हा संयुक्त पुरस्कार सार्वकालीन होऊच शकत नाही. वैयक्तिक आणि राजकीय प्रश्नावर तोडगा म्हणून त्याचा कोणी गंभीरपणे विचारही करू नये. लेखक असल्या प्रश्नांची उत्तरे देत नसतो. ते त्याचे काम नव्हे. तो त्याला प्रतीत होणाऱ्या 'वास्तवा'चे प्रतिबिंब प्रतिभेने आणि संवेदनशीलतेच्या साहाय्याने आपल्यासमोर ठेवीत असतो. ते देशी (native) असलेच पाहिजे. आपल्या समाजाच्या भाषिक आणि सांस्कृतिक वारशाची मुळे त्याच्या साहित्यात स्पष्टपणे दिसली पाहिजेत. दोस्तोव्हस्की युरोपीय परंपरेतला लेखक होता आणि तरीही त्याला आपल्या मुळांचा, आपल्या मातीचा, आपल्या रशियनपणाचा विसर पडला नव्हता. परक्याचे सांस्कृतिक दडपण येऊ न देणे, नव्या परकीय संस्कृतीच्या, साहित्याच्या मर्यादा ओळखणे, स्वतःच्या अस्मितेचे दोष आणि शक्तिस्थळे यांचे भान असणे व ते वाङ्मयात प्रगट करणे या बाबतीत अमेरिकेत, इंग्लंडमध्ये वेळोवेळी आंदोलन झाले. रशियातही ते झाले. त्या आंदोलनातला दोस्तोव्हस्की एक प्रमुख लेखक. टॉल्स्टॉय, गोगोल, पुश्कीन, तुर्जिनेव्ह यांच्याबरोबरच त्याचाही या चळवळीतला वाटा मोठा आहे. चळवळ म्हणजे दिंड्या काढणे, मोर्चे काढणे नव्हे. तो राजकीय भाग झाला. ते प्रकार येथे अभिप्रेत नाही. चांगल्या साहित्यात, मोठ्या साहित्यात देशीपण आवश्यक, अपरिहार्य आहे. परभृततेवर पुष्ट झालेले साहित्य काही काळ नवीन वाटले, झगमगीत वाटले तरी ते अस्सल नसते. हा मूल्यविचार दोस्तोव्हस्कीसारखे थोर लेखक आपल्या कलाकृतीने पक्का करतात, ही त्याच्या वाङ्मयातील आणखी एक महत्ता होय.

टॉल्स्टॉय : समग्र जीवनाचा सहवास

आ. ना. पेडणेकर

थोर लेखक नैतिक जाणिवा जागृत करण्यासाठी लिहीत असला तरी तो त्यांच्या बंधनात वावरत नाही. आपल्या अनुभवांशी प्रामाणिक राहाताना तो जुने घाट बदलतो, मोडतो वा नवे घाट नकळत वापरतो. त्याच्या कलागुणांनी त्याच्या ग्रहां — आग्रहांवर मात केलेली असते. त्याच्या एकाच कलाकृतीतून अनेक अर्थ निघण्याची शक्यता असते. त्याची जीवनाच्या व्यामिश्रतेची जाण सजग असते आणि तो नवनवे प्रश्न तीव्रतेने जाणवून देतो. अनुभवानुरूप भाषिक निर्मिती हवी याचे भान त्याला कधीही सुटत नाही. त्याच्यानंतरचे लेखक त्याच्यापासून प्रेरणा घेऊन पुढचा प्रवास करीत असतात.

टॉल्स्टॉयचे समृद्ध जीवन, त्याचे प्रचंड साहित्य, त्याची अम्लान लोकप्रियता, त्याची तत्त्वशीलता, त्याचा क्रियाशील ध्येयवाद यांची मदत न घेताही, त्याचे निवडक साहित्य त्याची महत्ता आपल्या अंगभूत गुणांनी पटवून द्यायला समर्थ आहे. हेन्री जेम्स, अर्नेस्ट हेमिंग्वेसारखे श्रेष्ठ लेखक टॉल्स्टॉय जीनिअस असल्याचे, नवे कादंबरीकार त्याला आव्हान देऊ शकत नसल्याचे मान्य करतात. त्याच्या जीवनदृष्टीचा प्रभाव, आवाका एवढा आहे की त्याची भाष्ये, त्याचा पाल्हाळ, कलाबाह्य, कालबाह्य तपशील अखेर बाजूला पडतात. त्याच्या कलाकृती वाचणारा समग्र जीवनाच्या सहवासात असतो असे म्हटले जाते.

टॉल्स्टॉयने पंचविशीच्या सुमारास 'बाल्य' ही आत्मवृत्तात्मक कादंबरी दिली आणि नकळत एका नव्या प्रकाराला - 'ओपन फॉर्म'ला (मुक्त घाटाला) जन्म दिला. पन्नास वर्षांनंतर आत्मशोधार्थ लिहिल्या जाणाऱ्या आत्मवृत्तात्मक कादंबऱ्यांना प्रेरणा

दिली. गटेची 'तरुण वेर्थरची दुःखे' आणि डिकन्सची 'डेव्हिड कॉपरफिल्ड' ह्या पूर्वीच्या कादंबऱ्यांत आत्मशोधाचा, मनोऽवगाहनाचा प्रयत्न वा उद्देश अल्प होता. कल्पकता आणि स्मृती यांच्या मदतीने निकोलेंका परिपूर्ण नैतिक जीवनाकडे जाण्याची धडपड करतो. गतकाळ जिवंत होण्यासाठी स्मृतीचे रूपांतर तपशीलवार निरीक्षणात केलेले आहे. शुद्ध भावना आणि 'स्व'ची जाणीव असलेला अनुभव यांतील संघर्ष हा प्रमुख विषय आहे; आत्मज्ञानाबरोबर येणारे आंतरिक दुभंगलेपण आहे. हरवलेला 'स्व' शोधण्याच्या या प्रयत्नात, सुप्त मनात डोकावण्यासाठी तो सामान्य भाषेच्या शक्यतेच्या पलीकडे जाऊ बघतो. शब्द अपुरे पडतात म्हणून कटाक्ष, हावभाव इत्यादी मूक संप्रेषणाचा आश्रय घेतो.

टॉल्स्टॉयने स्वगतांना गौण लेखून वास्तववादी रूपबंधाला महत्त्व दिले नसते तर त्याला पन्नास वर्षांनंतर रूढ झालेल्या संज्ञाप्रवाह - चित्रणाचे श्रेय मिळते. आपल्या आईच्या मृत्यूनंतर निकोलेंकाची मनःस्थिती पाहावी. ''आता हे दुःख आठवले की मला शरम वाटते. त्यात स्वार्थी भावनेचे हीण मिसळलेले असायचे. इतरांपेक्षा मला दुःख जास्त झाले अशी मी कल्पना करायचो. कधी दुसऱ्यावर आपल्या दुःखाची छाप कशी पडेल याची काळजी लागायची... मी दुःखी आहे ह्या भावनेनेच मला एक प्रकारचे सुख व्हायचे...,'' टॉल्स्टॉय सूक्ष्मदर्शी मनोविश्लेषणासाठी प्रसिद्ध आहे. त्याच्या खुणा ह्या पहिल्या कादंबरीत स्पष्ट दिसतात.

''युद्ध हा आजच्या जीवनात एक महत्त्वाचा विषय आहे आणि तो लिहायला खूप कठीण आहे. म्हणूनच टॉल्स्टॉयच्या युद्धाच्या अनुभवाचे महत्त्व लेखकांना खूप आहे,'' असे अर्नेस्ट हेमिंग्वेने मान्य केले आहे. १८५४ - ५५ मध्ये सवॅस्तपोल बंदरास वेढा पडला असता रशियनांनी ते ३४९ दिवस लढवले. ह्या लढायांची संस्मरणे टॉल्स्टॉयने लिहिली. त्याच्या मते ह्या कथांचा नायक 'सत्य' आहे. तो युद्धाची खरी बाजू — रक्त, यातना, मृत्यू — दाखवतो. आपण इस्पितळातून फिरताना शौर्य, त्याग, सोशिकता इत्यादींनी दिपून जातो; त्याचप्रमाणे त्यांच्या शारीरिक यातनाही अनुभवतो. स्वार्थी वरिष्ठ वर्ग, पराभूत निराश सैनिक यांचे दर्शन घडते. युद्धात पोरकट, व्यर्थ गोष्टींसाठी मानवी विनाश घडतो याची चीड मनात निर्माण होते.

कलेने माणसामाणसांत बंधुत्वाची भावना संक्रमित करावी ही टॉल्स्टॉयची श्रेष्ठ वाङ्मयाकडून अपेक्षा आहे. इतरांसाठी जगण्यात आनंद आहे, हा संदेश नकळत, उत्कटतेने देणारी 'कोझॅक' ही कादंबरी आहे. टॉल्स्टॉयप्रमाणे नायक ऑलेनिन कॉकेशसमध्ये येतो. तिथला निसर्ग, तिथली माणसे यांची मोहिनी त्याच्यावर पडते. काव्यात्मकता, तरल भावना, निसर्गप्रेम, स्वातंत्र्याची ओढ यांनी भारलेली ही कादंबरी

आहे. कादंबरीचा मोठेपणा हा की त्यात कसलाही बोध नसूनही ती शुद्ध आनंदाचा प्रत्यय देते.

'वॉर अँड पीस' ही नेपोलिअनच्या रशियावरील स्वारीची व माघारीची पार्श्वभूमी असलेल्या रशियन समाजाची - प्रामुख्याने तीन कुटुंबांची कथा आहे. तिच्या रचनेवर, आशयावर आणि व्यक्तिरेखांवर समरसून नाना भाष्ये केली गेली आहेत, त्यावरून ती आव्हाने देणारी श्रेष्ठ कलाकृती आहे हे स्पष्ट होते.

कुणाला ती थोर ऐतिहासिक कादंबरी वाटते; तर दुसऱ्या कुणाला ती ऐतिहासिक असूनही इतिहासाचे बिंग फोडणारी, ऐतिहासिक विकास विनाउद्देश असल्याचे दाखवणारी कलाकृती वाटते. कुणाच्या मते ही कादंबरी एक महाकाव्य आहे. दुसऱ्यांच्या मते ती महाकाव्य असलीच तर युद्धाचा निषेध करणारे महाकाव्य असेल. काहींच्या मते टॉल्स्टॉयला युद्धकालीन आयुष्यापेक्षा शांततामय कौटुंबिक जीवनातील भावभावनाच खऱ्या हे दाखवायचे आहे. ह्या सुरात केलेला शेवट म्हणूनच सॉमरसेट मॉमला अप्रतिम वाटतो. रक्तपात, अश्रू, कष्टाचे घाम यांतून नेहमीच्या कौटुंबिक जीवनाने रुक्ष, कंटाळवाण्या, काव्यहीन जीवनाने संपणारी ही संसारगाथा कित्येकांना सच्ची म्हणून थोर वाटते.

काहींनी 'तीनचार कादंबऱ्या कवळणारे महाकाव्य' असे तिचे वर्णन केले आहे. प्रत्यक्ष जीवनानेच लिहावे असे हे लेखन आहे, 'अस्तित्वाची भरती - ओहोटी दाखवणारा हा विशाल जीवनपट आहे', अशा शब्दांत तिचा गौरव होतो. समकालीनांना आणि आजच्या काहींना तीत प्लॉट आढळला नाही. त्यांना मांडणी विस्कळीत वाटते, प्रयत्नपूर्वकतेचा अभाव जाणवतो. निश्चित दृष्टिकोण (पॉइंट ऑव्ह व्ह्यू) नसल्याने पर्सी लबकला तीत गोंधळ दिसतो. केंद्र सापडत नाही, संपूर्ण सामग्रीचा पुरा उपयोग केलेला दिसत नाही. तरीही तो मान्य करतो — ''अस्ताव्यस्त मांडणीवर मात करून टॉल्स्टॉय जीनिअस असल्यानेच अशी थोर कलाकृती निर्माण करू शकला.''

टॉल्स्टॉय दृश्यांची, व्यक्तींची, प्रसंगांची कधी परस्परविरोधी, कधी परस्परसंवादी मांडणी करतो. शांततामय जीवन व युद्धकालीन ताण, सार्वजनिक व्यवहार आणि खाजगी जगणे असे विरोध सारखे येतात. अविकसित व्यक्तिमत्त्व असलेल्या कुमारिकेचे - नताशाचे चित्रण काहींना विलक्षण यशस्वी वाटते. पीएर आदर्श तरुण नसला तरीही त्याच्या मनाचा वेध खोलवर घेतला गेला असल्याने तो दीर्घकाळ आठवत राहातो.

वास्तवता आणि तदनुषंगिक विवर्तने साधण्यासाठी टॉल्स्टॉयने 'वॉर अँड

पीस'मध्ये एकच दृष्टिकोण घेतला नाही. एकाच दृष्टिकोणाने केवळ आत्मकेंद्री दर्शन घडले असते, त्याला नैकमितिदर्शन साधता आले नसते. त्याला पाल्हाळही आवश्यक वाटला असावा. एकमेव दृष्टिकोण काही वेळा जीवनाचे ताजे, नवे दर्शन नाहीसे करणारा असतो. तसेच निवेदनाचा तार्किक प्रवास टाळून लेखनात नवे घाट, नवी परिमाणे व नवे परिणाम साधणे शक्य होते. 'वॉर अँड पीस'कडे ह्या दृष्टीने पाहायला हवे.

कामजीवन आणि नीती यांच्या संबंधीचा विचार थोर कलाकृती टाळत नाही. 'अॅना कॅरेनिना'मध्ये टॉल्स्टॉयने याचा समर्थ शोध घेतला आहे. प्रतिष्ठा सर्वश्रेष्ठ मानणाऱ्या रुक्ष नवऱ्याला विटून परपुरुषावर, व्रॉन्स्कीवर प्रेम करणारी अॅना, व्रॉन्स्कीचे आपल्यावरील प्रेम कमी होत आहे या आशंकेने आपल्या जिवाचा शेवट करते. अॅनाने स्वैर प्रेम उघड मिरवले म्हणून दांभिक, भ्रष्ट समाजाने तिला जिणे नकोसे केलेले असते.

कादंबरीचे निवेदन ज्यांचे सतत विश्लेषण करते ते कादंबरीचे नैतिक वास्तव लैंगिक संबंध दाखवणाऱ्या गोष्टींतून प्रकट होते. स्वार्थी प्रेम विनाश करते हे तात्पर्य ढोबळ झाले. 'अॅनाची कीव करावी परंतु तिला पापमुक्त करू नये वा म्हणू नये' हा लेखकाच्या मते नैतिक समतोल आहे. म्हणूनच तो तिच्या अध:पाताचा क्षण सरळ चित्रित करीत नाही. अॅनाची शोकांतिका समजून घेण्याचे प्रयत्न सतत होतच आहेत. व्यभिचार, कालबाह्य घटस्फोटाचे कायदे, दुसऱ्या पुरुषातही गुणांचा अभाव अशी कारणे सुचवली जातात. माल्कम व्ही जोन्सच्या मते " ही शोकांतिका काही प्रमाणात तरी परस्पर-संप्रेषणाच्या अभावातून घडली असे मानले नाही तर आपण बऱ्याच गोष्टींना मुकू". अॅना, नवरा आणि व्रॉन्स्की यांनी शब्द व हावभाव यांतून व्यक्त होणारे तरल अर्थ पुरेशा प्रमाणात व्यक्त केले नाहीत/जाणून घेतले नाहीत. तिचा नवरा केवळ शब्दावरच लक्ष ठेवतो. पहिल्या विवाहबाह्य समागमानंतर अॅनाने म्हटलेल्या 'सुख' या उद्‌गारामागील घृणा, भय, शरम ही व्रॉन्स्कीला उमगलीच नाहीत. अॅना आणि व्रॉन्स्की अंती भावनिक सुरक्षितता गमावतात. याउलट किटी-लेव्हीन यांच्या भावजीवनात संप्रेषण मोलाचे कार्य बजावते आणि ती परस्परांस समजून घेऊन सुखी होतात.

थोर कलाकृतीचा आस्वाद एकाच पातळीवरून कधीच घेतला जात नाही. टॉमस मनच्या मते ही कादंबरी 'अँटी-सोशल' (प्रति-सामाजिक) आहे. त्याच्या मते लेव्हीन हाच कादंबरीत प्रमुख पात्र-नायक आहे. नैतिक अपराध करून अॅना विनाशाला जाते. समाज योग्य वागला नाही तर देव त्याला कशी शिक्षा करील?

रूढी आणि नीती ह्या भिन्न कशा ? त्या एक केव्हा होतील ? समाजबंधनातील व्यक्तींत त्या एक केव्हा होतील ? अशा उत्तर नसलेल्या प्रश्नांची तीव्रता जाणवून दिली आहे. लेव्हीनच्या आगमनाने कादंबरीचे केंद्र अन्यत्र खेचले जाते. सुसंस्कृतता, प्रांजळता, न्याय्यता यांसारखे गुण एकाकी जीवनातच प्राप्य, शक्य. प्रत्येकजण स्वत:पुरता असतो. भलेपणाचे ज्ञान तर्कात बसत नाही. चांगुलपणा शास्त्राच्या कार्यकारणापलीकडचा. परंतु तो सर्वांना आकलन होणारा. थोर कलाकृतीत नेहमीच अंतर्मुख करणाऱ्या समस्या असतात. ही चिंतनशीलता उघड ऐकवलेली नसते. ती कलाकृतीचा अदृश्य पोत असते.

थोर साहित्य समग्रजीवनाचे दर्शन घडवण्याच्या प्रयत्नात असते. वैरूप्याचा (ग्रॉटेस्क) आधार घेऊन लेखक जीवनात गांभीर्य - हास्यास्पदता अलग नसल्याचे दाखवून देतो. ॲनाचा नवरा ॲनाला व्यभिचाराबद्दल दटावतो, बोल लावतो. त्यावेळी ॲनाला त्याच्या काहीशा तोतऱ्या बोलण्याचे हसू येते. गंभीर प्रसंगी मनात येणारे विसंवादी तपशील कदाचित शुद्ध शोकांतिकेत यायचे नाहीत, पण समग्र जीवनदर्शन घडवू पाहणाऱ्यास ते टाळता येणे अशक्य.

मनुष्याचे आत्मिक पुनरुत्थान हा थोर साहित्याचा जिव्हाळ्याचा विषय आहे. टॉल्स्टॉयची 'रेझरेक्शन' (पुनरुत्थान) ही कादंबरी एका अर्थाने त्याचे आत्मिक चरित्र आहे. मास्लोवा नावाच्या वेश्येवर व्यापाऱ्याला विष देऊन मारल्याबद्दल खुनाचा खटला उभा राहातो. ज्युरीत असलेल्या नेरव्लुदॉवला आपण तिच्या अध:पाताला कारणीभूत झाल्याचे आठवते. तिच्यापेक्षा आपण जास्त अनैतिक आहोत हे जाणवते. तिची शिक्षा सौम्य करण्याचा, तिच्याशी लग्न करण्याचा तो प्रयत्न करतो. मास्लोवा त्याच्याशी प्रारंभी फटकून वागते. त्याचा शुद्ध हेतू समजून पुन्हा प्रेम करते. परंतु त्याचे उपकार नाकारून, त्याला क्षमा करते आणि एका निरपेक्ष प्रेम करणाऱ्या कैद्याशी लग्न करण्याचा विचार करते. तरीही नेरव्लुदॉव तिच्या सोबतीत राहून दु:ख भोगून प्रायश्चित्त घेण्याचे ठरवतो. ही कथा नेरव्लुदॉवप्रमाणेच मास्लोवाच्याही पुनरुत्थानाची कथा आहे. अल्लड निष्पाप कुमारिका, समर्पणोत्सुक प्रेमिका, अनेकांच्या वासनांची असहाय्य बळी, दुर्दैवी वेश्या, आरोपी, बेछूट कैदी आणि राग, लोभ, स्वार्थ यांपलीकडे गेलेला मुक्त मानव असा तिचा प्रवास आहे.

कोर्ट, तुरुंग, कैद्यांची यात्रा, उच्चभ्रू समाज, चर्चा इत्यादी अनुभवांना नेरव्लुदॉव साक्षी आहे. तो प्रस्थापित व्यवस्थेवर सरळ किंवा उपरोधिक हल्ले करतो. यामागे 'बंधुभावापेक्षा अन्य काही श्रेष्ठ आहे, असं थोडा वेळही वाटलं, तरी आपण कोणताही गुन्हा कसलीही खंत न वाटता करू' ही विदारक जाणीव आहे. नेरव्लुदॉवचे गतजीवन

पुरेसे न दिल्याने त्याचे परिवर्तन प्रत्ययकारक होत नाही. तिसऱ्या भागात तर नेरव्लुदॉव नीतिवादी लेखकांचा प्रवक्ता बनतो, त्याची बौद्धिक असंतुष्टता व्यक्त करतो. तरीही 'रेझरेक्शन' थोर कलाकृती आहे. पहिल्या भागात कसलीही बांधिलकी नसलेल्या कलावंताची प्रभावी सृजनशीलता विलक्षण भारावून टाकते.

खटल्यातील जज्ज - ज्युरी, भ्रष्ट उच्चभ्रू समाज, यांची उपरोधपूर्ण चित्रे, न्यायदानाची हास्यापद असंबद्धता, भिन्न वृत्ती-प्रवृत्तींच्या कैदी स्त्रिया हा भाग अस्सल आहे. नायक - नायिका परस्परांवर अनुरक्त होऊन खेड्यातील चर्चमध्ये ईस्टरच्या पहाटे 'ख्रिस्ताचे पुनरुत्थान झालंय' म्हणत परस्पराचे चुंबन घेतात. त्या साऱ्याच प्रसंगातील तरल काव्य हळुवार भाषेतून व्यक्त झाले आहे. जगाच्या वाङ्मयात असे अप्रतिम प्रीतीचे क्षण विरळाच.

त्यानंतरचा एक प्रसंग आहे... "त्या रात्री ती दोघे मोहात पडतात..., 'नको, नको' म्हणत ती त्याला बिलगते. आणखी बिलगते." ह्या सुंदर स्वाभाविक काव्यात्म मिलनाला खुनाची भीषणता लाभते. ह्या प्रसंगानंतर तिच्या आयुष्याचे धिंडवडे सुरू होतात. अनेक जण तिला फसवतात, ती वेश्या बनते, खुनात गोवली जाते. ह्या साऱ्या गोष्टी वाचकाला आधीच ठाऊक झालेल्या असल्याने हा मिलनप्रसंग उलटसुलट भावनांचा कल्लोळ आपल्या मनात निर्माण करतो. अनुभवाला विविध परिमाणे देणे हे थोर कलावंतच जाणतो. कोर्ट, तुरुंग, कैद्यांची यात्रा यांतील प्रसंग आणि मास्लोवा - नेरव्लुदॉव यांचे गतजीवन आलटूनपालटून सांगण्याच्या तंत्राचा परिणाम प्रभावी झालेला आढळतो. कादंबरीच्या अखेरीस कलावंताने नीतिवाद्यावर मात केली आहे. मास्लोवा नेरव्लुदॉवची करुणा साभार नाकारून प्लॅटॉनिक प्रेम करणाऱ्या सिमन्झशी लग्न करते. (नेरव्लुदॉवशी ती लग्न करते हा गोड आराखडा त्याने टाकला हे योग्यच केले.)

टॉल्स्टॉयची या रचनेत आलटूनपालटून येणारी प्रकरणे उघडउघड कथावस्तू सांगतात. बूथच्या मते त्याच्या भाष्यांना नव्याने सामर्थ्य प्राप्त झाले आहे. नव्या साहित्यात मात्र समांतर भाष्यवजा घटनांऐवजी प्रतीके येतात.

थोर लेखकामध्येही आग्रही मते असू शकतात. परंतु तो शेवटी कलावंत असल्याने त्यावर मात करतो. मद्य, संगीत, नृत्य, पोषाख, उच्चभ्रू समाज, विवाहसंस्था इत्यादी गोष्टी पुरुषांच्या विकारांना वश करून त्यांचा आत्मा हिरावून नेतात, ब्रह्मचर्य आवश्यक आहे, कामवासना माणसास भ्रष्ट करते, अशी आत्यंतिक मते टॉल्स्टॉय मांडत होता.

'क्रायत्सर सनाटा'मध्ये ही मते येतात ती तुरुंगातून पत्नीच्या खुनाबद्दल शिक्षा भोगून आलेल्या, 'काहीसे वेड' लागलेल्या माणसाच्या तोंडून. पाझडनिशेव हा रंगेल

तरुण. मधुचंद्रापासून पतिपत्नीत झगडे. त्यात मुलांच्या काळजीचा वैताग. पत्नीला शिकवायला येणाऱ्या संगीत शिक्षकाबद्दल नवऱ्यास मत्सर. त्या मत्सरापोटी नवऱ्याकडून पत्नीचा खून.

हा भ्रमिष्ट माणूस सगळी कथा उतारूंना ऐकवतो. खुनाचे वर्णन त्याच्या दृष्टीने असे — "बायकोला भोसकताना माझ्या सुऱ्याच्या टोकाला तिच्या काचोळीच्या कापडाचा खरखरीतपणा जाणवला... ती मरून पडल्यानंतर मला निश्चित काय वाटलं पाहिजे, मी काय करायला पाहिजे याचा मी विचार करू लागलो.... त्या पळणाऱ्या संगीत शिक्षकाचा मी पाठलाग केला नाही... बायकोच्या प्रियकराच्या मागं मी पायमोज्याच्या पायांनी पाठलाग करणं भलतंच इनोदी दिसलं असतं... मला तर भयानक दिसायचं होतं..." हे थंड निवेदन टॉल्स्टॉयची माध्यम, मनोविश्लेषण, वैरूप्याचा उपयोग यांवरील जबरदस्त पकड दाखवते. ही अशी अंतर्दृष्टी 'काहीशा भ्रमिष्टा'ला अनुरूप अशीच आहे, हेही पटते.

तरल जाणिवा, तिरस्कारामागील करुणा, निवेदनकौशल्य यांमुळे 'क्रॉयत्सर सनाटा' श्रेष्ठ मानली जाईल. नायक-खलनायकाच्या अंतर्मनातील कृष्णविवरे आपणास दचकावून सोडतील अशीच आहेत.

'इव्हान इलीचचे मरण' या दीर्घकथेत एका जज्जला दुःसाध्य आजारात मरण, आजूबाजूची दांभिकता, स्वतःचे खरे रूप आणि असह्य शारीरिक, मानसिक यातना यांची जाणीव होते. स्वसुखाची प्रवृत्ती समाजात असते, सर्वच माणसे अशीच असतात हे गृहीत धरून ही रचना केलेली आहे. अनुभवाचे अनेक गुणविशेष दुर्लक्षिलेले आहेत. टॉल्स्टॉय संकल्पनात्मक बांधणी आणि आपले सरळ भाष्य यांनी आपले अनुभव मर्यादित करतो, तरीही तो श्रेष्ठ जीनिअस होता असे हेन्री जेम्सला वाटते. कारण तो गृहीत अनुभवाशी पुरते इमान राखतो, सौंदर्यात्मक उचिततेचे नियम पाळतो. टेक्निक हे सर्वस्व नव्हे. लेखकाला झालेला अनुभवाचा साक्षात्कार (व्हिजन) महत्त्वाचा. तो समर्थ असल्यानेच टॉल्स्टॉय थोर ठरतो. युद्धाचा निषेध, शांततेचा उद्घोष करणाऱ्या टॉल्स्टॉयने 'हाजी मुराद' ही कादंबरी लिहिली. तीत युद्धखोर, देशद्रोह्याचे चरित्र आहे. त्याच्या उदंड उत्साहाने त्याला आकर्षून घेतले होते. हिंसा, युद्ध, प्रतिकार, सूड यांबाबतचे प्रश्न कादंबरीला व्यापतात. त्याने हाजीला धार्मिक वा लष्करी फॅनटिक न बनवता व्यामिश्र स्वरूप दिले.

व्यक्तिचित्रण, रचनाशिल्प आणि नैतिक शिकवण या दृष्टींनी ही ऐतिहासिक कादंबरी विलक्षण यशस्वी ठरली. विन्ट्रजन्स्टीनच्या मते लेखक जेव्हा वाचकांकडे पाठ फिरवतो, तेव्हा तो अधिक यशस्वी होतो. तेच इथे झाले आहे. हिंसा ही जीवनवृत्ती

समर्थनीय, टीकेच्या पलीकडची आहे, असा एक दृष्टिकोण टॉल्स्टॉय देतो. कधी हाजीच्या व्यक्तिमत्त्वात गुंतून लढाऊपणाची तरफदारीही करतो. अनेक परस्परविरोधी अंतर्दृष्टी टॉल्स्टॉयच्या अंतिम निष्ठांना वस्तुनिष्ठतेच्या जवळपास नेतात. उपरोध-उपहासाचा आधार घेऊन तो आपला नैतिक दृष्टिकोण प्रभावी करतो. (उदाहरणार्थ, विवाहबाह्य संबंध आटोपून व प्रजेबाबत पाशवी निर्णय घेऊन निकोलस चर्चमध्ये प्रार्थनेसाठी येतो. दुसऱ्यापासून गरोदर राहिलेली स्त्री सैनिक-नवरा मरताच शोक करते, पण मनोमन सुखावते. काबाडकष्ट करणारी आई सैनिकपुत्राच्या मृत्यूचा शोक फुरसत मिळेल तेव्हाच करते. हाजी नियमितपणे हिंसा करतो आणि प्रार्थनाही.) नेहमीच्या टॉल्स्टॉयने लिहिली नसावी असे वाटायला लावणारी ही कादंबरी वस्तुनिष्ठ, आधुनिक आणि आशय-तंत्र एकवटणारी आहे.

मानवी देहाच्या हालचाली, हावभाव, कटाक्ष इत्यादींचे सूक्ष्म निरीक्षण टॉल्स्टॉय उचित स्थानी वापरतो. असा प्रभावी वापर प्रथम त्यानेच केला. म्हणून त्याला दैहिकतेचा द्रष्टा (द सीअर ऑव्ह फ्लेश) म्हटले जाते. हावभावांची भाषा, पापण्यांची थरथर, स्नायूंचे स्फुरणे अशा गोष्टी शब्दातीत भाव व्यक्त करतात. एक तार छेडली जाताच दुसरी छेडली जाते, तद्वत त्या गोष्टी वाचकाच्या मनात निर्मून तो पात्रांचे जीवन जगतो. पहिल्या आत्मवृत्तात्मक कादंबरीपासूनच त्याने ही मूक संवादाची भाषा वापरली आहे. शारीरिक आणि मानसिक जाणिवांतील तरलता जाणवून देणारा पहिला लेखक टॉल्स्टॉय आहे. दैहिक आणि आत्मिक संघर्षाच्या सीमारेषेवरील नैसर्गिक मानव टॉल्स्टॉय देतो. लहान बार्बीच्या सूक्ष्म निरीक्षणातून, शोधातून कलेची जिवंत स्पंदने थरथरत असतात. टॉल्स्टॉयनेच हे प्रथम दाखवून दिले. (उदाहरणार्थ, कॅरेनिनाचे उंच उभे कान, नेपोलिअनचे लहान गोरे हात, मार्थाच्या डोळ्यांतील चमक, ॲनाच्या पोक आलेल्या भावाची खुरडती चाल असे उल्लेख बरेच काही साधतात.) साध्या प्रतिमाही तो कुशलतेने वापरतो. (उदाहरणार्थ, मास्लोवाच्या चेहऱ्यावरून उडणारी कबुतरे, हाजी मुरादच्या प्रारंभी व अंती गाडीच्या चाकाखाली सापडणारी फुललेली थिसल वनस्पती, मास्लोवा - नेरव्लुदॉवच्या मिलनाच्या नंतर नेरव्लुदॉवला ऐकू येणारे नदीतील बर्फाचे तडकणे, पाजळल्या जाणाऱ्या शस्त्रांच्या खणखणाटातून ऐकू न ऐकू येणारे नाइटिंगेलचे गाणे.)

टॉल्स्टॉयच्या कथाविश्वात एखादे घटित विशिष्ट परिस्थिती आणि विशिष्ट व्यक्ती यांच्या क्रियाप्रतिक्रियांतून जन्मते. (उदाहरणार्थ, घोड्यांच्या शर्यतीच्या वेळी ॲना, नवरा आणि व्रॉन्स्की यांच्या जीवनात निर्माण झालेला निर्णायक क्षण, खटल्याच्या प्रारंभीची ज्युरी नेरव्लुदॉवची मन:स्थिती किंवा इव्हान इलीचच्या भोवतालची स्थिती)

तसेच टॉल्स्टॉयने भांडवलशाही आणि नोकरशाही यांमुळे झालेल्या निर्मानवीकरणाकडेही लक्ष वेधले आहे. एमिल झोलासारख्यांच्या शास्त्रीय निसर्गवादाविरुद्ध प्रतिक्रिया सुरू झाली होती. त्याच वेळी टुर्ग्यनेफ, दोस्तोएव्स्की, टॉल्स्टॉय यांच्या धार्मिक, नैतिक, आत्मिक मूल्यांवर भर देणाऱ्या वास्तववादी कादंबऱ्यांनी वाचकांना आकृष्ट केले. विचारवंत टॉल्स्टॉयने नैतिक जाणीव जागृत केली. सोविएतमध्ये नव्या - जुन्याच्या झगड्यातून बाहेर पडणारे लेखक 'टॉल्स्टॉयन' घाट, भाषा, मानसशास्त्रीय हाताळणी, आंतरिक स्वगते यांकडे वळले. 'द सायलेंट डन' कादंबरी 'वॉर अँड पीस'शिवाय निर्माण झाली नसती. तथाकथित थोर माणसे इतिहासाला वळण देत नाहीत, हेतूंची स्पष्ट जाणीव इतिहासातील घटनांना भरीव करते असे टॉल्स्टॉयप्रमाणे पास्तरनाकही मानतो. सोल्झेनित्सिननेही बऱ्यावाईट प्रसंगी पात्रात सत् - असत् यांचे विवेकबुद्धीशी चाललेले नैतिक संघर्ष रंगवले आहेत. प्लॅटन कॅरटीव्हसारख्या साध्या माणसांना दु:खाची खोल जाण असते, असे टॉल्स्टॉयप्रमाणे सोल्झेनित्सिनही दाखवतो.

मराठीत विशाल कॅन्व्हास असलेल्या कादंबऱ्या जवळजवळ नाहीत. ('तुंबाडचे खोत'चे नाव घेता येईल) आजकालच्या आत्मवृत्तात्मक लेखनात 'ओपन फॉर्म' दिसतो. त्यातून आत्मशोध घेतला जात असल्याचे जाणवते. अध:पतित व्यक्तीकडे पाहाण्याच्या दृष्टीत आता सांकेतिकता नसते. कथावस्तूला परस्परसंवादी आणि विरोधी भाष्यातून जास्तीत जास्त वस्तुनिष्ठतेकडे नेण्याचे प्रयत्नही दिसू लागले आहेत. कथा - कादंबरी ही भाषिक निर्मितीही आहे, याचे भान आजच्या लेखकांना येऊ लागले आहे. आशयानुसार एक वा नैक दृष्टिकोण स्वीकारला जात आहे. 'बंधुभावाखेरीज अन्य काही श्रेष्ठ नाही,' अशी वृत्ती साहित्यिकांना भारून टाको. टॉल्स्टॉयच्या मते कलेचे अंतिम उद्दिष्ट तेच आहे.

इब्सेन : एक युगप्रवर्तक नाटककार

माधव मनोहर

इब्सेन हा युगप्रवर्तक नाटककार आहे, आणि अर्वाचीन नाट्यप्रेरणांचा अग्रदूत म्हणून त्याची ख्याती आहे, ती यथार्थ होय, असे अगदी नि:शंकपणे म्हणता येईल. पण त्याच्या नाट्यकर्तृत्वाच्या वाङ्मयीन महत्तेविषयी तसेच नि:शंकपणे म्हणता येईल किंवा नाही, याविषयी मात्र त्याचे जितके भाष्यकार तितकी — आणि ती सुद्धा परस्परांस छेद देणारी — मते दिसतात, अशी काहीशी वस्तुस्थिती आहे. जागतिक नाट्यसाहित्यातील युगप्रवर्तन वेगळे आणि युगप्रवर्तक साहित्याच्या वाङ्मयीन महत्तेची विचारणा वेगळी, अशी काहीशी विपरीत परिस्थिती तूर्त उपलब्ध आहे. आणि ती तशी का आहे, या प्रश्नाचे उत्तर असे वाटते —

एकोणिसावे शतक व विसावे शतक या दोन शतकांच्या दरम्यान जे महदंतर आहे, त्याच्या दोन किनाऱ्यांवर एखाद्या कलॉससारखा घट्ट पाय रोवून इब्सेन खंबीरपणे उभा आहे. पण त्याचे अखिल नाट्यकर्तृत्व उमलले, फुलले व बहरास आले, ते मात्र गेल्या शतकाच्या उत्तरार्धात. आता इब्सेन हा युगप्रवर्तक नाटककार असला, तरी युगप्रवर्तनाच्या पूर्वीच्या त्यांच्या नाट्यकृतींतून तत्पूर्वयुगाच्या कित्येक खाणाखुणा स्पष्टपणे उमटलेल्या दिसतात. उदाहरणार्थ, इब्सेनने आपल्या पूर्ववयात रचलेली जी दशकाधिक नाटके आहेत, त्यांची संवादभाषा कालमानानुसार पद्यरूप अशी आहे, आणि ती नाटके निरपवाद पौराणिक वा ऐतिहासिक घटनांचा वेध घेणारी अशी आहेत. प्रवृत्तिपरत्वे ही सर्व नाटके रोमॅन्टिक असली, तरी त्या नाटकांतूनही मानसिक संघर्षाचे काही एक भान अबाधित आढळते, नाही असे नाही. पण इब्सेनच्या नावाशी व त्याच्या नाट्यकर्तृत्वाशी निगडित झालेली व बर्नार्ड शॉने रूढ केलेली

'इब्सेनिझम' ही जी इब्सेननाटकांची वैशिष्ट्यवाचक संज्ञा आहे, ती संज्ञा इब्सेनच्या पूर्ववयातील या नाट्यकृतींना लागू पडण्यासारखी नाही. आणि म्हणून प्रस्तुतच्या विवेचनात त्यांचा अपरिहार्य म्हणून निर्देश केला असला, तरी त्यांची विचारणा मात्र येथे हेतुपूर्वक टाळलेली आहे. त्याचा नाममात्र निर्देश येथे केला तो अशासाठी की, इब्सेनसारखा नवयुग-प्रवर्तक नाटककारसुद्धा आपल्या प्रारंभिक नाट्यकृतींतून आपल्या कालमानाचे भान कसे प्रकट करतो, ते ध्यानी यावे म्हणून. पण तदनंतरच्या काळात मात्र इब्सेन त्याच्या नावाशी निगडित झालेल्या इब्सेनिझमकडे वळला. आणि नंतर मात्र त्याने कधी मागे वळून पाहिले नाही.

इब्सेनने ज्या काळात नंतर क्रांतिकारक म्हणून गणली गेलेली नाट्यरचना केली, त्या काळात युरोपिअन रंगभूमीवर सर्वत्र लोकप्रिय ठरलेले व वर्चस्व गाजवणारे असे दोन फ्रेंच नाटककार होते. ते म्हणजे स्क्राइब व सार्दू. त्यातल्या त्यात पुन्हा सार्दू हा जो फ्रेंच नाटककार आहे, त्याची ख्याती त्याच्या 'वेलमेड' नाटकांसाठीच प्रामुख्याने आहे. समाजाच्या वरच्या स्तरातील स्त्रीपुरुषांच्या वैवाहिक जीवनाविषयी, पण खरे तर विवाहबाह्य व्यभिचाराविषयी तो कायम लिहीत असे. त्याची नाटके तशी अगदी उथळ आहेत, पण त्याच्या नाटकांची रचना मात्र कुतूहलजनक अशी असे. नंतरच्या काळातील या रचनेच्या आपल्या परिचयाचा प्रतिनिधी म्हणचे ऑस्कर वाइल्ड होय. या नाटकातील सामाजिक उच्चस्तराचे जे चित्रण आहे, ते फार वरवरचे आणि केवळ सांकेतिक असे आहे. स्वत:ला अभिप्रेत असलेल्या इब्सेनिझमची वैशिष्ट्ये निर्देशित व प्रस्थापित करण्यासाठी म्हणून बर्नार्ड शॉने प्रथम तुच्छतापूर्वक उपहास करून निकालात काढला तो सार्दू. आणि त्याचे कारण एकच : सार्दूसुद्धा प्रचलित वर्तमानाला अनुलक्षून तथाकथित सामाजिक नाटके लिहीत असे. म्हणून इब्सेनिझमशी संलग्न अशी जी इब्सेनची युगप्रवर्तक नाटके आहेत, तीही सर्व निरपवाद सामाजिक नाटकेच आहेत. पण सार्दूचे सामाजिक नाटक व इब्सेनचे सामाजिक नाटक यांत जे महदंतर आहे, ते अधोरेखित करण्यासाठी बर्नार्ड शॉ वारंवार टवाळी व हेटाळणी करतो ती सार्दूच्या नाटकांची, एवढे समजून घेतले म्हणजे पुरे.

बर्नार्ड शॉला इब्सेनचा शोध लागला तो त्याच्या स्वत:च्या चाळिशीनंतर. आणि जेव्हा इब्सेनचे नाट्यकर्तृत्व जवळपास संपुष्टात येऊ लागले होते, अशा काळात. तोपर्यंत शॉने स्वत: एकही नाटक लिहिलेले नव्हते. आणि त्याने आपले पहिले नाटक 'दि विडोअर्स हाऊसेस' रचले, ते इब्सेनच्याच नाट्यप्रेरणेला अनुसरून. शॉला इब्सेन भावला तो एक मूर्तिभंजक अशा सामाजिक क्रांतीचा उद्बोधक म्हणून. नाटककार म्हणून नंतर. तोपर्यंत शॉची ख्याती होती ती राजकीय, सामाजिक व आर्थिक

समस्यांचा एक फेबियन अभ्यासक म्हणून. तेव्हा त्याला इब्सेन जो भावला तो सामाजिक क्रांतीचा प्रेषित म्हणून. पण तरी सुद्धा 'दि क्विन्टइसेन्स ऑफ इब्सेनिझम' या नावाचा जो प्रबंध शॉने लिहिला, त्याची थोरवी तशी मोठी आहे. ज्या काळात इब्सेनचे नाटक बघायला सुद्धा प्रेक्षक धजावत नसत, आणि बहुसंख्य सनातनी लोकांत इब्सेनची प्रतिमा सैतानाचा प्रेषित अशी सर्वत्र रूढ झालेली होती, आणि ब्रिटिश व युरोपिअन जनता इब्सेनच्या नाटकाचा स्वीकार करण्याच्या मनोवस्थेत नव्हती, त्या काळात शॉने इब्सेनच्या स्वीकाराचा दुर्घट मार्ग खुला करण्यासाठी हा प्रबंध लिहून पुष्कळच मदत केली.

गेल्या शतकाच्या अखेरच्या दशकारंभी इब्सेनच्या नाटकाविषयी सर्वसाधारण लोकमत कसे होते, ते जाणून घ्यायचे असेल, तर शॉने आपल्या प्रबंधाच्या आरंभीच मान्यवर ब्रिटिश टीकाकारांनी इब्सेनच्या नाटकाला अनुलक्षून जी घृणावाचक विशेषणे योजिली आहेत, त्यांची एक लांबलचक यादीच दिली आहे, ती पाहता येईल. आणि त्या यादीत 'गटार, उकिरडा, घाण, विष्ठा' इत्यादी जुगुप्सावाचक विशेषणे आढळतात. सर्वस्वी प्रतिकूल अशा परिस्थितीत इब्सेनच्या नाटकाला अनुकूल अशी पार्श्वभूमी निर्माण करण्याचे काम बर्नार्ड शॉने प्रथम केले.

इब्सेनच्या ज्या नाटकांचा निषेध अविलंब आणि स्वीकार मात्र अक्षम्य विलंबाने होत होता, ती सर्व नाटके म्हटले तर तशी सामाजिकच होती. त्या नाटकांत पुन्हा अग्रगण्य म्हणजे 'घोस्ट्स्'सारखे त्याच्या प्रयोगकाळात अभूतपूर्व असे सेन्सेशन निर्माण करणारे नाटक. आता यानंतर इब्सेनच्या नाट्यविशेषांविषयी काही बोलायचे, म्हणजे एक परीने एका अडचणीच्या प्रश्नाला तोंड द्यायचे. हा जो प्रश्न आहे, तो केवळ इब्सेन - साहित्यापुरताच मर्यादित आहे, असे नाही. कारण कोणाही परदेशी व परभाषेत लिहिणाऱ्या साहित्यिकांविषयी बोलायचे म्हटले, तरी या अटळ प्रश्नाला तोंड द्यावे लागतेच. कमीअधिक प्रमाणात, स्वदेशी व स्वभाषेत लेखन करणाऱ्या साहित्यिकांविषयी बोलायचे म्हटले, तरी या प्रश्नाला तोंड देणे भाग पडतेच. उदाहरणाने बोलायचे तर खाडिलकर - वेरेकरांची सर्वच नाटके, फडके - खांडेकरांच्या सर्वच कादंबऱ्या, आणि त्यापेक्षाही सहज समजण्यासारखे अधिक उदाहरण द्यायचे, तर अरविंद गोखले - गंगाधर गाडगीळ यांच्या सर्वच कथा आपण वाचलेल्या असतातच, असे नव्हे. मग इब्सेनच्या नाटकांची तर गोष्टच सोडा.

पण त्यातल्या त्यात पुन्हा इब्सेनच्या नाटकांविषयी काही बोलणे येथे अधिकच अडचणीचे वाटते. त्याचे कारण तसे मोठे विचित्र आहे. इब्सेन सामान्यतः आपल्याला माहीत झालेला असतो, तो प्रामुख्याने त्याच्या एकाच नाटकाचे नाव आपल्या

कानांवरून सतत गेलेले असते म्हणून. हे नाटक म्हणजे अर्थातच 'दि डॉल्स हाऊस'. अधिकात अधिक लोकांपर्यंत पोचलेले हे त्याचे एकच नाटक आहे. पण त्याचबरोबर हेही तितकेच खरे की, इब्सेनचे हे काही प्रातिनिधिक नाटक नव्हे. किंबहुना असे म्हणता येईल की इब्सेनची जी त्यातल्या त्यात मोठी नाटके आहेत, त्यांत त्याच्या या नाटकाचा क्रम काही अग्रगण्य नव्हे. वस्तुस्थिती अशी आहे की इब्सेनची वाङ्मयीन महत्ता जाणून घ्यायची असेल; तर त्यासाठी त्याच्या त्यातल्या त्यात अधिक लोकप्रिय अशा 'ॲन एनिमी ऑफ दि पीपल', 'दि घोस्ट्स्', किंवा 'दि वाइल्ड डक' यांसारखी नाटकेही फारशी कामी येणार नाहीत. या नाटकांचा निर्देश येथे हेतुपूर्वक अशासाठी केला की, नेमकी हीच नाटके अशी आहेत की ज्यांचे मराठी अनुवाद वाचनार्थ उपलब्ध आहेत. आणखी एक 'ब्रान्द' नावाचे नाटक मराठी भाषान्तरात उपलब्ध आहे, नाही असे नाही. 'ब्रान्द'चा निर्देश जो शेवटी केला तो सकारण होय. कारण 'ब्रान्द' हे काही त्या शब्दाच्या रूढ अर्थाने सामाजिक नाटक नव्हे. या नाटकांव्यतिरिक्त 'दि लीग ऑफ यूथ,' 'दि पिलर्स ऑफ सोसायटी', 'रोझमरशोम', 'दि लेडी फ्रॉम दि सी' व 'हेडा गॅब्लर' ही त्याची अन्य सामाजिक नाटके होत.

इब्सेनच्या या व प्रायश: अन्य सर्व नाटकांचे जे समान विशेष आहेत, त्यांचा निर्देश येथे प्रथम आवर्जून करायला हवा. इब्सेनने आपल्या नाट्यलेखनाची पूर्वतयारी जी केली, ती त्याच्या ऐन उमेदीच्या तरुणपणातच. शेक्सपिअरप्रमाणेच इब्सेनचाही पूर्ववयात प्रस्थापित नाट्यगृहाशी निकटचा संबंध होता. हे दोघेही थोर नाटककार नाट्यगृहाच्या वातावरणातच प्रथमपासून वाढले. परिणामी प्रचलित नाट्यस्थितीचा वेगळा अभ्यास करण्याची या उभय नाटककारांवर तशी कधी पाळीच आली नाही. नाट्यगृह हेच त्यांचे विद्यापीठ होते. असे विद्यापीठ की ज्यात अद्ययावत प्रयोगशाळाही समाविष्ट होती. शेक्सपिअरच्या काय अथवा इब्सेनच्या काय, नाट्यकृतींचे जे नीटस रूप प्रत्ययास येते, ते म्हणजे न कळत घडलेल्या या नाट्याभ्यासाचेच फलितरूप होय.

शेक्सपिअरप्रमाणेच इब्सेनने जी नाट्यरचना स्वीकारली, ती काही त्याने स्वत:च हेतुपूर्वक घडवलेली होती, असे नव्हे. तेव्हा त्यांच्या नाट्यरचनेचे श्रेय हे केवळ त्यांनाच बहाल करणे योग्य नव्हे. त्यांची नाट्यरचना त्यांच्या काळातील युगधर्मास अनुसरून घडवलेली होती, असेच म्हणणे युक्त होय. या उभयतांचे समकालीन असे जे नाटककार आहेत, उदाहरणार्थ, शेक्सपिअरचा समकालीन मार्लो आणि बेन जॉन्सन व इब्सेनचा समकालीन ब्यर्नसन आणि स्ट्रिन्डबर्ग, यांच्या नाट्यरचनेचे विशेष काही वेगळे आहेत, असे सहसा आढळून येत नाही. बहुश: पाच अंक, पैकी प्रत्येक

अंकात अनेक प्रवेश व स्वगतांची विपुलता हे शेक्सपिअरच्या नाट्यरचनेचे विशेष होत, व ज्यांत प्रत्येकी एकच प्रवेश आहे असे तीन अंक व स्वगतांचा अभाव हे इब्सेनच्या नाट्यरचनेचे विशेष होत, असे आपण समजतो, त्याचे कारण अगदी उघड आहे. या नाट्यश्रेष्ठींचा परिचय आपल्याला प्रथम झाला, म्हणून आपण असे समजतो. (आणि हे आपले सहज जाता जाता — शेक्सपिअरच्या नाट्यकृती प्राय: पद्यरूप आहेत. आणि इब्सेनच्या गद्यरूप. ही लक्षणेसुद्धा युगधर्माचीच द्योतक होत. ती काही त्यांनी शोधली व घडवली असे नव्हे.) शेक्सपिअरची नाटके संभाषणबहुल आहेत, याचे कारण त्याच्या प्रत्येक नाटकात अनेक कथानके असतात, आणि प्रत्येक कथानकात व्यक्ती व घटनांची गर्दी असते. तर उलटपक्षी इब्सेनच्या नाट्यकृतीत व्यक्ती व घटनांचा मुळातच मितव्यय असल्यामुळे संभाषणातूनही शब्दांची कठोर काटकसर प्रत्ययास येते. शेक्सपिअरची नाटके पसरट आहेत, तर इब्सेनची नाटके बंदिस्त आहेत, तीसुद्धा युगधर्मानुसार, असे म्हणणे प्राप्त आहे.

आणि तरीसुद्धा एक गोष्ट अगदी खरी आहे. इब्सेनची नाट्यतंत्रावर विलक्षण पकड व हुकूमत आहे. आणि व्यक्ती, घटना वा संभाषणे कमीत कमी योजून अधिकात अधिक परिणाम घडवून आणण्याचे इब्सेनचे जे अनन्यसाधारण चातुर्य व सामर्थ्य आहे, त्याची नोंद येथे वेळीच करायला हवी. केवळ नाट्यरचनेचाच विचार कर्तव्य असेल, तर या एका बाबतीत तरी निदान 'अनामिका सार्थवती' ठरावी अशीच परिस्थिती आहे. प्रस्तुतच्या विवेचनाचा रोख वाङ्मयीन महत्तेच्या दिशेने असल्यामुळे येथे इब्सेनच्या नाट्यरचनेविषयी यापेक्षा अधिक तपशीलवार बोलण्यात काही मतलब नाही.

इब्सेनची जी सामाजिक नाटके आहेत, त्यांच्या सामाजिक पार्श्वभूमीचा विचार मात्र कटाक्षाने करणे प्राप्त आहे. इब्सेन हा नॉर्वेजियन नाटककार आहे, ही वस्तुस्थिती कदापि विसरून चालण्यासारखी नाही. त्याबरोबरच वस्तुस्थिती अशीही आहे की इब्सेनने आपली जगद्विख्यात सामाजिक नाटके रचली ती प्रामुख्याने इटालीत व जर्मनीत. म्हणजे स्वदेशात नव्हे. इब्सेनने एक प्रकारे निर्वासिताचे जिणे स्वखुषीने, आपण होऊन पत्करलेले होते. नॉर्वेची रक्तागत ओढ त्याच्या अन्तर्यामी केवळ अनावर अशी होती. पण तरीसुद्धा नॉर्वेतून बाहेर पडल्यावर जवळपास अन्तापर्यंत नॉर्वेत स्थायिक होण्याचा विचार त्याने कधी मनातसुद्धा आणला नाही. नॉर्वेतून स्वत:ला हद्दपार केल्यानंतर तो नॉर्वेत परतला तो सत्तावीस वर्षात फक्त दोन वेळा व तोही अल्पकाळ ही वस्तुस्थिती आहे. पण तरीसुद्धा युरोपमध्ये ठिकठिकाणी जेथे कोठे त्याने वास्तव्य केले, तेथे आपल्या मातृभूमीचा त्याला कधी विसर पडला नाही.

आणि त्याच्या नाटकांची पार्श्वभूमी ही सतत त्याची मातृभूमीच राहिली. या एका बाबतीत त्याचे जेम्स जॉइस या आयरिश लेखकाशी विलक्षण साम्य आहे. ऐन तरुणपणात जेम्स जॉइस आयर्लंडमधून जो बाहेर पडला तो नंतरच्या काळात सतत पॅरिसमध्ये वा युरोपात अन्यत्र राहिला. पण जेथे कोठे त्याने वास्तव्य केले, तेथे त्याने आपल्या भोवताली 'कॉर्क'ची तटबंदी उभी केली, असे म्हणण्यात येते. इब्सेनही मातृभूमी सोडून अन्यत्र कोठेही राहिला असो, त्याच्या सभोवार जो काल्पनिक परिसर होता तो केवळ नॉर्वेचाच. हे येथे असे निक्षून सांगण्याचे कारण यानंतरच्या विवेचनात सहज स्पष्ट होण्यासारखे आहे. म्हणून त्या कारणाची वाच्यता येथे करीत नाही.

इब्सेनची सर्व सामाजिक नाटके वास्तववादी आहेत. पण त्या नाटकात जी वस्तू आहे ती वस्तू निखळ नॉर्वेजियन जीवनामागची निदर्शक अशी आहे. आणि ते जीवनमान पुन्हा आजचा विचार केला तर — किमान सव्वाशे वर्षांपूर्वीचे. नॉर्वे हा देश मुळातच युरोपच्या उत्तरेस असला, तरी तो आरंभापासूनच युरोपपासून काहीसा तुटलेला, अलग असा आहे. आणि तेथील जे लोकजीवन आहे, ते सामान्यत: परंपराप्राप्त असे आहे. हा चिमुकला देश जवळपास चौफेर समुद्राने वेढलेला असा आहे, आणि तत्कालीन युरोपमधील पुढारलेल्या सांस्कृतिक जीवनमानाशी त्याने कधी जमवून घेतल्याचे दिसत नाही. नॉर्वेत कोठे फार मोठी शहरेही नाहीत. आणि इब्सेन आपल्या सामाजिक नाटकांची जी पार्श्वभूमी योजितो, ती तर बहुतकरून समुद्रालगत छोट्या बंदरां वा छोट्यामोठ्या (खेडे) गावांचीच आहे. हा सर्व प्रदेश एखाद्या साकळलेल्या डबक्यासारखा आहे. तेथील पाणी व जीवनमान वाहते नाही. ते सर्वतोपरींनी आक्रसलेले असे आहे. तेथे राहणारे लोक सामान्यत: स्वार्थसंस्थ, रूढिप्रिय व ज्यांना आपण सनातनी म्हणू असे आहेत. इब्सेनची जी पहिली सामाजिक नाटके आहेत, (उदाहरणार्थ: 'दि लीग ऑफ यूथ,' 'दि पिलर्स ऑफ सोसायटी,' 'दि डॉल्स हाऊस', 'दि घोस्ट्स्', किंवा 'ॲन एनिमी ऑफ दि पीपल'सारखी) त्यात ज्या लोकांचे आपल्याला दर्शन घडते, ते लोक सामान्यत: गतानुगतिक, अंधश्रद्ध व स्वार्थाला जपणारे असे आहेत. त्या लोकांत प्राप्त परंपरेविरुद्ध वा परंपराप्रिय लोकांविरुद्ध बंड करून उठणारा डॉ. स्टॉकमन हा एखादाच. तो अपवाद आहे, नियम नव्हे. तर नियम सिद्ध करणारा अपवाद.

आणखी एक गोष्ट प्रस्तुत संबंधात लक्षात वागवायला हवी. इब्सेनच्या केवळ सामाजिक नाटकांचीच पार्श्वभूमी नॉर्वेजियन ग्रामीण परिसराची आहे, असे नव्हे. तर त्याची जी 'ब्रान्द' अथवा 'पीअर जिन्त'सारखी तत्पूर्व व 'दि मास्टर बिल्डर' किंवा 'जॉन गॅब्रिअल बोर्कमन'सारखी तदुत्तर काळातील रूपकात्मक नाटके आहेत,

त्यांचीही पार्श्वभूमी तीच आहे. परिणामी, ब्रान्द किंवा मास्टर बिल्डर सोल्नेससारख्या ज्या अतिमानुष्य भव्य व्यक्तिरेखा आहेत, त्यांचाही परिसर याच पार्श्वभूमीने बंदिस्त केलेला आहे, ही वस्तुस्थिती कटाक्षाने जाणून घेणे आवश्यक आहे. कारण ब्रान्द काय किंवा सोल्नेस काय, ही माणसे गगनाला गवसणी घालणारी असली, तरी ती ज्या भूमीवर उभी आहेत, ती भूमी ग्रामीण नॉर्वेचीच आहे. वाङ्मयीन महत्तेचा विचार कर्तव्य असला, तर हा तपशील नोंद करण्याच्या योग्यतेचा ठरतो.

इब्सेन नाटकाच्या विश्लेषणातील अडचणींचाही काही एक विचार येथे क्रमप्राप्त आहे. इब्सेनिझमच्या वैशिष्ट्यांशी निगडित असलेल्या नाटकांची संख्या काही कमी नाही. त्यात पुन्हा काही भेदाभेद आहेच. तात्कालिक सामाजिक समस्यांचा वेध घेऊ बघणारी नाटके वेगळी, आणि लौकिक असूनही अलौकिक व्यक्तित्वांचे विशेष अधोरेखित करणारी नाटके वेगळी. आणि प्रत्येक नाटकात पुन्हा असे कित्येक स्त्री-पुरुष असतात की, ज्यांच्या व्यामिश्र परस्परसंबंधांतून प्रत्येक नाट्यवस्तू आकारास येते. हे सर्व येथे अशासाठी सांगितले की इब्सेनच्या प्रत्येक महत्त्वाच्या नाटकाची समग्र विचारणा प्रस्तुतसारख्या छोट्या निबंधाच्या कक्षेत केवळ अशक्यप्राय आहे, हे ध्यानी यावे. आणि येथे जे शक्य आहे, त्याची व्याप्ती त्याच वेळी समजावी. इब्सेनची काही महत्त्वाची नाटके स्वत:च प्रबंधविषय होण्याच्या योग्यतेची आहेत. पण प्रस्तुतसारख्या निबंधाचा आवाकाही समजून घेणे अगत्याचे आहे. अशा निबंधात इब्सेनच्या एकूण नाट्यविशेषांची नोंद फार तर करंता येणे शक्य आहे. म्हणजे असे की सामान्य नियम सांगता येईल, पण त्या नियमाच्या स्पष्टीकरणासाठी जी उदाहरणे द्यायची, ती उदाहरणे येथे सहसा देता येणार नाहीत.

इब्सेनची नाट्यविषयक भूमिका म्हणून जी काय आहे, ती सुद्धा एकसंध आहे, असे दिसत नाही. उदाहरणार्थ, एके ठिकाणी त्याने एकदा म्हटले आहे की, "कलाकाराचे काम म्हणजे फक्त प्रश्नाचे प्रामाणिक निवेदन करण्याचे आहे. त्या प्रश्नाची सोडवणूक करण्याचे काम त्याचे नव्हे." तर दुसऱ्या ठिकाणी याच इब्सेनने म्हटले आहे की, "कलेचे काम आध्यात्मिक सत्यांच्या संशोधनाचे आहे." "केवळ वर्तमानाचे निर्देशन जागे करण्यासाठी कलेचा उपयोग करायला हवा, अशी माझी धारणा आहे." कलाविषयक अशा या ज्या तीन भूमिका आहेत, त्यांचा समन्वय वस्तुत: दुरापास्तच आहे. वर्तमान समस्यांचा उद्घाटक येथपासून परमेश्वराचा प्रेषित येथपर्यंत या भूमिकांची धरसोड आणि धाव आहे.

इब्सेनचे नाट्यलेखन ज्या दिशेने झाले, ती दिशा स्पष्ट व्यक्त करणारी इब्सेनची दोन निवेदनेही महत्त्वाची आहेत. तो म्हणतो, "कलाकाराचे साम्राज्य वास्तवाच्या

मर्यादा ओलांडणाऱ्या काल्पनिक प्रदेशात विस्तारलेले सदैव दिसत असले तरी त्याच्या सभोवारच्या वर्तमान परिसराचाच फार मोठा परिणाम तो विस्तार मर्यादित करण्याचे काम सदैव करीत असतो''. एकीकडे इब्सेन म्हणतो की, ''कलाकार हा वर्तमानाचा केवळ साक्षी असतो,'' तर दुसरीकडे तो असेही म्हणतो की, ''लेखकाने स्वत:लाच न्यायालयात खेचावे. पण त्याची भूमिका मात्र न्यायाधीशीचीच असायला हवी.'' तात्पर्य असे की, इब्सेनच्या नाट्य-लेखनाचे क्षितिज जसजसे विस्तार पावत गेले, तसतसा त्याच्या नाट्यलेखनविषयक भूमिकांतही बदल होत गेला. आणि तरीसुद्धा नाट्य-लेखनविषयक एका प्रेरणेशी त्याने आमरण इमान राखलेले दिसते. ही प्रेरणा म्हणजे परिसराशी इमान राखण्याची. आणि इब्सेनचा निवास कोठेही असो, त्याच्या यच्चयावत नाटकांचा परिसर हा वर म्हटल्याप्रमाणे ग्रामीण नॉर्वेचाच आहे.

इब्सेनच्या सामाजिक नाटकांचा एक विशेष असा दिसतो - आणि तो विशेष महत्त्वाचा आहे - की, त्याच्या नाटकांतील कथानकाचा जो आरंभ असतो, तो तत्पूर्वीच्या भूतकाळात घडून गेलेल्या घटनांचा परिपाक असतो. सामान्यत: चित्र असे दिसते की, नाटकात अथपासून इतिपर्यंत अवघे कथानक प्रेक्षकांच्या साक्षीने त्यांच्या डोळ्यांसमोरच उलगडते. लक्षात घ्या, अवघे कथानक. तर इब्सेनच्या सामाजिक नाटकांत आरंभापूर्वीच केवळ एकच नव्हे, तर अनेक महत्त्वाच्या घटना घडून गेलेल्या असतात. आणि आपल्याला जे नाटक दिसते, ते या पूर्वघटिताच्या पर्यवसानाचे असते. परिचयाच्या नाटकाचे उदाहरण द्यायचे, तर 'दि डॉल्स हाऊस' नाटकात व्यक्त झालेल्या कथानकाचा पूर्वभाग आधीच घडून गेलेला असतो. हेल्मरचे प्रदीर्घ आजारपण आणि त्याच्या आजारपणातील शुश्रूषेचा व रजेचा खर्च भागवण्यासाठी त्याला कळू न देता नोराने काढलेले कर्ज. तेव्हा तिची कल्पना अशी असते की त्याला नकळत ती कर्जफेड करू शकेल. पण तसे घडत नाही. आणि या पूर्वघटिताचे अपरिहार्य पर्यवसान 'दि डॉल्स हाऊस' नाटकात बघायला मिळते. अथवा 'दि घोस्ट्स्' नाटकात जे घोस्ट आहे, ते नायिकेच्या पतीच्या विवाहपूर्व व्यभिचाराचे आहे. तर प्रत्यक्ष नाटकात बघायला मिळते ते बापाच्या पापाचे मुलाला भोगावे लागणारे अटळ असे फलित. इब्सेनच्या सर्व सामाजिक नाटकांतून अशीच पूर्वी घडून गेलेल्या पापांची फलिते बघायला मिळतात. नाटकाच्या कथानकाचा या अशा काहीशा चमत्कृतिजनक निवेदनामुळे नाटकाच्या रंगतीत अधिक भर पडते, आणि कथानकातील सस्पेन्स अधिक ताणला गेल्यामुळे प्रेक्षकही त्या कथानकात सर्वस्वाने गुंतून पडतात.

कथानकाच्या या अशा तिरकस मांडणीची तऱ्हा इब्सेननेच प्रथम शोधून काढली,

अशातला भाग मात्र मुळीच नाही. आपल्याला ती तऱ्हा नवी वाटते, याचे कारण एवढेच की, आपल्याला कालिदासादिकांची संस्कृत नाटके व शेक्सपिअरची नाटके तेवढीच प्रामुख्याने परिचित होती. ही नाटके संस्कृत असोत वा इंग्रजी, त्यांतील अवघी कथानके प्रेक्षकांच्या डोळ्यांसमोर अथपासून इतिपर्यंत उलगडत असत. 'अभिज्ञान शांकुतला'ची सुरुवातच मुळी दुष्यन्त - शकुंतलेच्या पहिल्याच भेटीने होते, आणि त्या भेटीचे पर्यवसान त्या नाटकात दाखवले जाते. हे आपले एक उदाहरण म्हणून सांगितले. रोमॅन्टिक नाटकांची गत सामान्यत: अशीच असते. पण येथे हेही ध्यानात असू द्यावे की किमान दोन-अडीच हजार वर्षांपूर्वीच्या प्राचीन ग्रीक ट्रॅजिडीज्च्या कथानक निवेदनाची तऱ्हा यापेक्षा वेगळी आहे. उदाहरणार्थ, सोफोक्लीजची जी सुप्रसिद्ध 'ओडिपस-ट्रीयॉलजी' आहे, त्यांतील प्रत्येक ट्रॅजिडीत पूर्वघटितांचे पर्यवसान आढळते. आणि इब्सेनला या वस्तुस्थितीची जाणीव होती. त्याला जर कोणी म्हटले की, "तुझ्या नाटकांतून प्रत्येकी एक प्रवेश असे तीनच अंक असतात," तर तो किंचित छद्मीपणाने हसून म्हणायचा, "मी अजून शिकतो आहे. प्राचीन ग्रीक नाटकांत तर एकही प्रवेश नसलेला असा फक्त एकच अखंड अंक असतो." तात्पर्य असे की, जे अतिप्राचीन तेच बहुश: अर्वाचीन म्हणून अवतरते आणि प्राचीन संचिताचा परिचय आपल्याला सहसा नसल्यामुळे जे नवे ते किती जुने आहे, हे कोणी दाखवून दिले, तर आपण स्तिमित होतो.

इब्सेनच्या जगभर गाजलेल्या सामाजिक नाटकांचा आणखी एक विशेष, लक्षणीय असा आहे. इब्सेनची नाटके ज्या सामाजिक समस्यांचे चित्रण करतात, त्या सर्वच समकालीन सामाजिक समस्या मुळातच ज्वालाग्राही व स्फोटक असतात. आणि त्या समस्यांतून — समस्या व्यक्तिगत असल्या तरी — ज्या समाजाचे दर्शन घडते, तो समाज पराकाष्ठेचा दांभिक, परंपरा-प्राप्त सांकेतिक नीतिमूल्यांचा सावेश उच्चार व पुरस्कार करणारा, पण प्रत्यक्षात तद्विरुद्ध आचरण करणारा, दुटप्पी, ढोंगी व शासनाच्या कामी निर्घृण, निष्कारण असा असतो. बंदिस्त कपाटांत दडपून, दडवून ठेवलेल्या पापकृत्यांच्या सांगाड्यांची त्याला माहिती असते. पण ते सांगाडे तसेच जागच्याजागीच कुजवून ठेवण्यात त्याला धन्यता वाटत असते. अशा बंदिस्त कपाटांतील सांगाड्यांचे जे जाहीर प्रदर्शन इब्सेन आपल्या नाटकांतून पुन्हा पुन्हा घडवतो, त्याच्या परिणामी संतप्त समाज खवळून उठेल, या वस्तुस्थितीची त्याची जाण पक्की असते. उदाहरणार्थ, इब्सेनच्या 'घोस्ट्स्'चा पहिला प्रयोग लंडनमध्ये प्रथम झाला, तेव्हा त्याच्या दर्शनाने खवळून उठलेल्या अशाच एका संतप्त नाट्यसमीक्षकाची प्रतिक्रिया त्याने ज्या शब्दांतून व्यक्त केली, ते शब्द असे होते: "हे नाटक म्हणजे

घाणीने बरबटलेले एक वाहते गटार आहे. भयानक सडलेले असे हे गळू आहे. हे नाटक ओंगळवाणे, गलिच्छ आणि हिडीस असे आहे.'' आपल्या 'घोस्ट्स्'ची प्रतिक्रिया नेमकी अशीच उमटेल, हे इब्सेनला अगोदरपासूनच माहीत होते. 'घोस्ट'चा लंडनमधील पहिला प्रयोग त्याच्या प्रकाशनानंतर दहा वर्षांनी झाला होता. पण आपल्या 'घोस्ट'ची संहिता इब्सेनने प्रकाशनार्थ आपल्या प्रकाशकाच्या हवाली केली, तेव्हा इब्सेनने त्याला लिहिले होते की, ''काही ठराविक वर्तुळातून या नाटकाची प्रतिक्रिया भयानक उमटणार आहे, याची मला जाणीव आहे. पण या बाबतीत माझा नाइलाज आहे. अशी काही प्रतिक्रिया उमटणारच नसेल, तर मग हे नाटक लिहिण्याचाही काही मतलब नव्हता.'' म्हणजे असे की, इब्सेनच्या सामाजिक नाटकांची वाटचाल आणि त्या वाटचालीसाठी त्याने मुक्रर केलेली दिशा हेतुपुरःसर होती.

इब्सेनच्या सामाजिक नाटकांबद्दल नेहमी असे म्हणण्यात येते की, ती नाटके प्रेक्षकांना अस्वस्थ करतात, आणि ती अस्वस्थ करतात हीच त्या नाटकांची खरी शक्ती आहे. असे अस्वस्थ करण्याचे सामर्थ्य हेच इब्सेनच्या सामाजिक नाटकांचे बलस्थान आहे. इब्सेनच्या कोणत्याही सामाजिक नाटकाचा प्रयोग बघत असताना प्रेक्षकांना सतत असे जाणवत असते की आपण आरोपीच्या पिंजऱ्यात उभे आहोत; आणि आपण केलेल्या पापकृत्यांचा पाढा समोरच्या नाटकात तारस्वरात वाचून दाखवला जात आहे. पुन्हा नेहमीचेच उदाहरण द्यायचे तर 'दि डॉल्स हाऊसचे' नुसते स्मरण केले म्हणजे पुरे. त्यातील हेल्मरचे काय किंवा नोराचे काय चित्र बघून प्रेक्षागारातील स्त्रीपुरुषांना ही आपलीच चित्रे होत, असा साक्षात्कार होत असणार. असे म्हणतात की, नोरा जेव्हा हेल्मरच्या तोंडावर दार लोटून घराबाहेर पडली, तेव्हा तिने बंद केलेल्या दाराचे प्रतिध्वनी युरोपभर उमटले. पण येथे हेही लक्षात घ्यावे की इब्सेनचे हे एकच नाटक असे आहे की ज्याचा शेवट संदिग्ध आहे. वस्तुस्थिती अशी दिसते की आजवरचा आपला संसार लुटुपुटीचा होता, या प्रखर वास्तवाच्या भानाने हेल्मर व नोरा हे दोघेही सारखेच गोंधळलेले आहेत. येथेही आपल्या ब्रीदाला स्मरून इब्सेनने मूलभूत प्रश्न काय तो सोदाहरण मांडला आहे. पण त्या प्रश्नाचे निःसंदिग्ध उत्तर मात्र त्याने शोधले व दिले आहे, असे दिसत नाही. या अर्थाने 'दि डॉल्स हाऊस' हे इब्सेनचे एक अपवादरूप असे सामाजिक नाटक आहे. अन्यथा त्याच्या अन्य सर्व सामाजिक नाटकांचे शेवट निःसंदिग्ध असेच आहेत. विचार करण्यासारखा प्रश्न आहे तो फक्त जो 'एनिमी ऑफ दि पीपल' ठरला आहे, त्या डॉ.स्टॉकमनचाच. त्याने आरंभलेल्या सामाजिक लढाईत नाटकाच्या शेवटी स्वार्थसंस्थ

समाजाने त्याचा पराभव केलेला दिसत असला, तरी तो स्वत: मात्र हरपलेला व हटलेला दिसत नाही. त्याचा लढण्याचा निर्धार पराभवानंतर अधिकच जाज्वल्य, प्रखर झालेला दिसतो. पण नोराप्रमाणेच त्याचेही भवितव्य नेमके काय ते इब्सेनने नाटकाच्या शेवटी अधोरेखित केलेले नाही.

पण इब्सेनची जी अन्य सामाजिक नाटके आहेत, त्यांतील मूलभूत संघर्षाचे रूप आणि त्या संघर्षाचे पर्यवसान अगदी स्पष्ट आहे. बहुतकरून एक व्यक्ती विरुद्ध समाज असा हा संघर्ष असतो. आणि समाजाशी तडजोड वा समाजापासून फारकत असा संघर्ष समोर ठाकला, तर तडजोड पत्करणारेच बहुत, असे चित्र सर्वत्र दिसते. अर्थात, इब्सेनने आपल्या प्रत्येक सामाजिक नाटकात तडजोडवादी व फारकतवादी या उभयतांमधील संघर्ष मोठ्या चातुर्याने व सामर्थ्याने आकारास आणलेला आहे. पण त्याचबरोबर हेही तितकेच खरे की, समाजाशी जे जमवून घेतात, तेच समाजात यशस्वी ठरतात. आणि समाजाविरुद्ध लढाईच्या पवित्र्यात जे उभे ठाकतात, ते सामान्यत: पराभूत होतात. येथे आणखी एक गोष्ट लक्षात घ्यायला हवी की, इब्सेन हा कायम समाजाच्या विरोधात व बंडखोरांच्या छावणीत असतो. आणि तो सामाजिक वास्तवाचा कठोर साक्षी असला, तरी तो बंडखोरांचा पक्षपाती असतो.

इब्सेनची 'दि डॉल्स हाऊस' 'ॲन एनिमी ऑफ दि पीपल' किंवा 'दि घोस्ट्स्' सारखी जी सामाजिक नाटके आहेत, त्यांच्या संबंधातील विचारणेचा निरोप घेणे आता इष्ट आहे. येथवर या नाटकांचे जे काही विशेष नमूद केले आहेत, त्यावरून या सर्व नाटकांचा एक सर्वंकष विशेष सहज ध्यानात येईल, असे वाटते. तो विशेष प्रामुख्याने वाङ्मयीन महत्तेच्या प्रश्नाशी निगडित आहे. या सर्वच नाटकांची पार्श्वभूमी ग्रामीण नॉर्वेची असल्यामुळे या नाटकांतून स्त्रीपुरुषांच्या ज्या व्यक्तिरेखा आढळतात, त्या तशा लहान माणसांच्या आहेत. आणि त्यांच्या काळातील ज्या ज्वलंत प्रश्नांशी त्यांचा मुकाबला आहे, ते प्रश्नही तसे स्थलकालवाचक आहेत. येथे कोणी स्त्री वा पुरुष अतिमानुष — म्हणजे इंग्रजीत बोलायचे तर 'लार्जर दॅन लाइफ' स्टेचरचा नाही.

ही सर्वच माणसे तशी सामान्य आहेत. आणि त्यांचा लढा नियतीविरुद्ध नसून प्राप्त परिस्थितीतील लहान-सहान प्रश्नांबाबतचा आहे. ते ते प्रश्न, जरी ते तत्कालीन सामाजिक व्यवस्थेशी संबंधित असले तरी ते व्यक्तिवाचक आहेत. येथे कोठेही, कोणताही एक माणूस अखिल माणुसकीचे प्रतिनिधित्व करीत नाही. ही नाटके एका विवक्षित परिस्थितीत मोठी म्हणून गाजली असली, तरी त्यांचा आवाका फार मोठा नाही. कारण त्यांतील माणसे मोठी नाहीत. आणि महत्तेचा विचार कर्तव्य असेल,

तर मुळातच ज्या महत्तेची अपेक्षा असते, ती महत्ता या नाटकांतून अनुभवास येत नाही. हे झाले इब्सेनच्या सुप्रसिद्ध सामाजिक नाटकांविषयी. वस्तुतः कोणतीही सामाजिक साहित्यकृती एका स्थलकालविशेषातील ताणतणावांच्या पसाऱ्याची द्योतक अशी असते. सामाजिक नाटकात समाज महत्त्वाचा असतो, आणि त्याच्या तुलनेत माणूस तसा लहानच असतो, आणि लहानांच्या मोठेपणाविषयी बोलायचे म्हटले, तर एक प्रकारे तो वदतोव्याघातच ठरेल.

प्रस्तुत संबंधात 'रॅन्डम हाऊस' या सुविख्यात प्रकाशन संस्थेने रूढ केलेली 'मॉडर्न क्लासिक' ही संज्ञा प्रस्तुतसारख्या विचारणेच्या कामी येण्यासारखी आहे. 'क्लासिक' ही संज्ञा जशी गुणवाचक आहे, तशीच ती कालवाचक आहे. कोणतीही 'क्लासिक' साहित्यकृती ही प्रथम साहित्यगुणसमृद्ध तर असतेच, पण त्याशिवाय शतकानुशतकांच्या वाहत्या प्रवाहात स्थिर, अचल म्हणून ती प्रतिष्ठा पावलेली असते. अशी 'क्लासिक' जागतिक साहित्येतिहासात मोजकीच असतात. आणि त्यांची साहित्यिक प्रतिष्ठा सर्वमान्य असते.

'मॉडर्न क्लासिक' हा संयुक्त शब्दप्रयोगही वदतोव्याघाताचाच द्योतक आहे. 'क्लासिक मॉडर्न' कसे असू शकेल? 'क्लासिक'ची प्रतिष्ठा ही प्राचीनकालवाचक असली, तरी ती वस्तुतः कालातीत असते. उलटपक्षी जे 'मॉडर्न' ते कालपरत्वे अत्याधुनिक असते. आणि त्याची लोकप्रियता ही वर्तमानकालीन असते. उदाहरणार्थ, सिंक्लेअर लेविस या अमेरिकन कादंबरीकाराला भले साहित्यविषयक नोबेल प्राइज् प्राप्त झालेले असो, आणि वर्तमानकाळातील अमेरिकन जीवनमानाचा भाष्यकार म्हणून भले त्याची ख्याती कितीही असो; शेवटी 'मेन स्ट्रीट' किंवा 'बॉबिट' सारख्या त्याच्या कादंबऱ्यांना 'क्लासिक'ची योग्यता वा महत्ता कशी प्राप्त होणार? 'मेन स्ट्रीट' हा कोणत्याही आजकालच्या अमेरिकन शहरातील राजमार्ग असतोच. आणि बॅबिटचे राहण्याचे ठिकाण कोठे तरी मेन स्ट्रीटवरच असते. आता बॉबिट हा तसा लहान म्हणजे एका परीने क्षुद्र माणूस आहे. आजचा वाक्प्रचार योजायचा, तर बॅबिट हा कोणत्याही मोजमापात हीरो तर नाहीच, पण त्याच्या लहानपणाच्या परिणामी त्याला ॲन्टि-हीरो म्हणूनच संबोधिणे युक्त होईल. आता सिंक्लेअर लेविसच्या या अशा कादंबऱ्यांची लोकप्रियता तशी क्षणिक होती. पण 'रॅन्डस हाऊस'ने मात्र त्यांची गणना 'मॉडर्न क्लासिक्स' मध्ये केल्याचे आढळते.जी गत सिंक्लेअर लेविसची, तीच विल्यम फॉक्नरची. हे सर्व येथे उदाहरणादाखल अशासाठी सांगितले की, इब्सेनची ही सामाजिक नाटके एका कालखंडात मोठी म्हणून मान्यता पावलेली असली, तरी त्यांची गणना शेवटी 'मॉडर्न क्लासिक्स' मध्येच करायला हवी.

कोणतेही 'क्लासिक' हे वाङ्मयीन महत्तेचे वाचक असते. आणि अशा कोणत्याही 'क्लासिक'चा हीरो हा केवळ नाममात्रच नव्हे, तर त्या शब्दाच्या खऱ्या अर्थाने हीरोच असतो. तो हीरो लढवय्या, योद्धा, वीरपुरुष असावा लागतो. त्याची अतिमानुष असामान्यता ही अंगभूतच असते. आणि म्हणनूच नुकतेच वर म्हटल्याप्रमाणे त्याचे स्टेचर हे 'लार्जर दॅन लाइफ' असते. इब्सेनच्या ज्या सामाजिक नाटकांचा आपण येथे काही विचार केला, त्यांतील एकमात्र नाटक, 'ॲन एनिमी ऑफ दि पीपल' असे काहीसे आहे की, ज्याचा नायक डॉ.स्टॉकमन हा त्या शब्दाच्या खऱ्या अर्थाने हीरो या पदवीस पात्र ठरणारा आहे. पण त्याची जी लढाई आहे, ती मात्र एका परीने त्याच्यावर लादली गेलेली आणि एका क्षुद्र खेडेगावापुरतीच मर्यादित अशी आहे. पण तरीसुद्धा त्याची जी संभाव्य गुणवत्ता आहे, ती नि:संशय हीरोचीच आहे. पण असा हीरो की जो प्राप्त सामाजिक परिस्थितीशी मुकाबला करण्याची हिंमत जरूर दाखवतो. पण तदनंतरच्या लढाईत त्याचा पराभव पूर्वनिश्चित असला, तरी त्याचा लढण्याचा निर्धार मात्र अकुतोभय जिद्दीचा निदर्शक आहे. पण ते असो.

इब्सेनचे सामाजिक नाट्यलेखन हे कितीही मान्यता पावलेले असले, तरी ते काही त्याचे सर्वस्व नव्हे. प्रस्तुत विवेचनाच्या आरंभीच कोठे तरी मी असे म्हटले होते की खरा इब्सेन आपल्याला कधी फारसा समजलेलाच नाही. कारण तो आपल्याला माहीतच नाही. तो जो खरा इब्सेन आहे, त्याचे वास्तव्य त्याच्या सामाजिक नाटकांच्या सरहद्दीबाहेर इतरत्र दूर कोठे तरी आहे. आणि हा जो कोण अज्ञात प्रदेशात हरवलेला इब्सेन आहे, त्याची वार्ताच आपल्याला नसल्यामुळे "इब्सेन म्हणजे 'दि डॉल्स हाऊसचा कर्ता'" असे काही एक काल्पनिक, पण वस्तुत: प्रामादिक, — असे समीकरण आपण गृहीत धरतो. पण सामाजिक नाटकांच्या पलीकडच्या प्रदेशात दुर्गम अशा ठिकाणी वास्तव्य करून असणारा हा दुसरा जो कोणी इब्सेन आहे, त्याचाच विचार खरे तर आपण वाङ्मयीन महत्तेच्या संबंधात अवश्य करायला हवा. मग त्या विचारणेची फलश्रुती काहीही होवो. सामाजिकेतर इब्सेनची ही जी अन्य नाटके आहेत, त्यांचीही पार्श्वभूमी वर्तमान वास्तवाची, म्हणजे एक परीने सामाजिकच आहे. पण त्या नाटकातील जो समाज आहे, तो फारसा महत्त्वाचा नाही. त्या समाजाचे अस्तित्व आपण गृहीत धरायचे एवढेच. अन्यथा या उर्वरित नाटकांतून महत्त्वाचा आहे तो तत्कालीन समाजात त्याच्या अलौकिक व्यक्तिमत्त्वामुळे उमटून व उठून दिसणारा असामान्य माणूस. या अशा माणसाच्या अस्तित्वासाठी काही एक स्थलकाल हवा, आणि तो माणूस एका विवक्षित स्थलकालातील समाजाचा घटक असतो म्हणून समाज पण हवाच. पण त्या विवक्षित स्थलकालाचे वा समाजाचे या नाटकाच्या

नायकांना तसे कसले म्हणून सोयरसुतक नसते. स्थलकालाचा व समाजाचा परिसर या नाटकांच्या नायकांना बांधून ठेवू शकत नाही. एका परीने स्थलकालातीत व समाजातीत असे या नाटकांचे नायक आहेत.

वाङ्मयीन महत्तेचा दावा करणारी अशी ही जी इब्सेनची नाटके आहेत, त्यांपैकी दोन 'ब्रान्द' व 'पीअर जिन्त' ही त्याच्या सामाजिक नाटकांच्या पूर्वकाळातील आहेत. तर 'दि मास्टर बिल्डर', 'लिटल् एयॉल्प', 'जॉन गॅब्रिअल बोर्कमन' व 'व्हेन वुई डेड अवेकन' ही ओळीने चारही नाटके त्याच्या सामाजिक नाटकांनंतरच्या उत्तर-काळातील आहेत. आणि तरीसुद्धा या सहा नाटकांचा विचार एकत्र करायला हवा. जरी ती नाटके एकाच काळातील व एकाच योग्यतेची नसली तरी. त्या नाटकांतील तरतमभाव तर गृहीतच धरायला हवा. पण असे असले, तरी या नाटकांची मूस वेगळी आहे यात संशय नाही. आश्चर्याची गोष्ट म्हणजे, उपर्युक्त नाटकांपैकी पहिली दोन व अखेरची चार जी नाटके आहेत, त्यांना विभागणाऱ्या कालावधीचे अन्तर थोडे थोडके नव्हे, तर तब्बल पंचवीस वर्षांचे आहे. या मधल्या पंचवीस वर्षांत इब्सेन आपल्या सामाजिक नाटकांच्या रचनेत व्यग्र व गढून गेलेला होता. आणि तितकीच नवलाची गोष्ट म्हणजे, मध्यावधीतील सामाजिक नाटके आणि तत्पूर्व व तदुत्तरची नाटके ही एकाच नाटककाराने रचलेली असली, तरी त्या नाटकांत एकात्मभाव नाही. आणि प्रस्तुत संबंधात सर्वात महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे हे असे का घडावे, या घटनेचे कोणतेही समाधानकारक स्पष्टीकरण उपलब्ध होत नाही.

लेखकांचे दोन प्रकार सर्वश्रुतच आहेत. काही लेखक असे असतात की, जे स्वतःच्या अनुभवांनाच प्रमाण मानून लिहीत असतात. त्यांचे लेखन स्वाभाविकच वास्तववादी असते. म्हणजे असे की वस्तू आहे तशी दाखवण्यावर त्यांचा कटाक्ष असतो. तर उलटपक्षी काही लेखक असे असतात की, जे सदैव आननुभूताच्या शोधात व चित्रणात सदैव रंगलेले असतात. परिणामी त्यांचे लेखन स्वभावतःच रोमॅन्टिक असते. इब्सेन हा पहिल्या प्रकारातील कट्टर लेखक आहे. "स्वतःच्या अनुभवांनाच साक्ष ठेवून मी माझे लेखन करीत आलेलो आहे, आणि माझ्या नाटकांतून माझ्या अनुभवांच्याच कहाण्या मी निरन्तर सांगत आलेलो आहे." असे तो वारंवार म्हणतो. वस्तुतः सर्वच कलाकृतींत निर्मात्याचे आत्मनिवेदन प्रत्ययास येत असते. इब्सेनचे शिष्यत्व मिरवणारा बर्नार्ड शॉ हा आपल्या प्रदीर्घ वयोमानाची नव्वद वर्षे पुरी केल्यानंतर एका मुलाखतीत म्हणतो, (मुलाखतीत विचारलेल्या एका प्रश्नाच्या उत्तरादाखल प्रश्न असा : "आता तरी आत्मचरित्र लिहायची योग्य वेळ आली आहे, असे तुला वाटत नाही का?") "अजाण माणसा, आजवर मी आत्मचरित्र

नाही तर दुसरे काय लिहीत आलेलो आहे?'' शॉच्या या खोचक उत्तरातील मेख सहज समजण्यासारखी आहे. पण हे जे शिष्योत्तम शॉचे उदाहरण आहे, ते मात्र गुरुवर्यांच्या बाबतीत अधिकच खरे आहे. इब्सेनची बहुतेक सर्वच नाटके कमीअधिक प्रमाणात आत्मचरित्रपर आहेत. अर्थात, सत्यान्वेषणाबाबत या नाटकांतूनही काही एक तरतमभाव आहेच.

सामाजिक नाटकांकडे वळण्यापूर्वी इब्सेनने आपल्या नाट्यकर्तृत्वाच्या ऐन उमेदीच्या आरंभकाळात जी दोन नाटके लागोपाठ रचली, ती म्हणजे 'ब्रान्द', व 'पीअर जिन्त'. (आणि हे आपले सहज जाता जाता : इब्सेनच्या मर्मज्ञ टीकाकारांनी या दोन नाटकांपैकी कोणत्या तरी एकाचा 'मास्टर पीस' म्हणून निर्देश केलेला आढळतो.) जरी या दोन नाटकांतील जीवनविषयक प्रतिपादन बाह्यत: परस्परांस छेद देणारे दिसत असले, तरी एकाचे गूढ व्यक्तित्वाची दोन अविभाज्य अंगे या दोन नाटकांतून प्रत्ययकारक अशी चित्रित केलेली दिसतात.

ब्रान्द हा असा एक ध्येयनिष्ठ वीरपुरुष आहे की, ज्याला आपल्या ध्येयमार्गावरच्या प्रवासात कसली म्हणून तडजोड मान्य नाही. ना स्वत:बाबत ना अन्य कोणा आप्तेष्ट-अनुयायांबाबत. अखिल मानवतेची निष्काम सेवा करू शकेल, असे एक भव्य चर्च आकारास आणण्याचे त्याचे स्वप्न आहे. आणि ते स्वप्न आपल्या निष्करुण, निष्ठुर वर्तणुकीच्या बाण्याने तो आकारास आणतोही. पण त्यासाठी त्याला आपल्या अखिल जीवनाचीच किंमत मोजावी लागते. हा असा ब्रान्द एका टोकाला आहे, तर दुसऱ्या टोकाला जिन्त आहे. तोही ब्रान्दप्रमाणेच स्वप्नदर्शी आहे. त्याचे स्वप्न आहे ते येन केन प्रकारेण जगाचा बादशहा होण्याचे. ब्रान्दचे सांगणे आहे, ''द्याल ते सर्वस्व, नाही तर मुळीच नको.'' (ऑल ऑर नथिंग) तर जिन्तला कोणत्याही व कसल्याही नीतिमूल्यांची चाड वा कदर नाही. आपल्या चार्वाकाचा जिन्त हा खराखुरा अनुयायी म्हणून शोभतो. अर्थात, आपले स्वप्न खरे करून दाखवण्यासाठी प्रत्येक मानहानिकारक तडजोडीसाठी तो केवळ उत्सुकच नव्हे तर आसुसलेला असतो. ब्रान्दच्या हातातील ध्वजावर जो ब्रीदशब्द आहे तो ''स्वार्थत्याग'', तर जिन्तच्या हातातील ध्वजावर ब्रीदशब्द आहे तो ''स्वायू.'' 'ब्रान्द'ची जात अर्थातच निखळ ट्रॅजिडीची आहे, तर 'पीअर जिन्त'ची जात हाय कॉमिडीची आहे. इब्सेनचा आदर्श ब्रान्द आहे, तर ऐहिक आयुष्यक्रमातील त्याचा साथी जिन्त आहे.

'ब्रान्द'चे किंवा 'पीअर जिन्त'चे जे स्टेचर आहे, ते एकाच वैशिष्ट्याच्या परिणामी प्राप्त झालेले आहे. आणि ते जे स्टेचर आहे ते, प्रेक्षकाने मान वर केली तर डोळे

फिरवून टाकणारे आहे. ही दोन्ही नाटके स्थलकालनिरपेक्ष अशा विरळ स्वप्निल वातावरणात गढल्यासारखी दिसतात. ब्रान्द व जिन्त ही दोन्ही व्यक्तित्वे स्थलकालातीत अशी आहेत. आणि त्यांच्या त्यांच्या व्यक्तित्वाचे अर्करूप असे 'हे विश्वचि माझे घर' असे ब्रान्द व जिन्त दोघेही अधिकारवाणीने म्हणू शकतात. तर उलटपक्षी इब्सेनची जी ख्यातनाम सामाजिक नाटके आहेत, ती सर्व स्थलकालविशिष्ट अशी आहेत. त्यांचे पाय भूमीवर घट्ट रोवलेले आहेत, तर ब्रान्दला आणि जिन्तला भरारीसाठी अवघे अमर्याद आकाश मोकळे आहे. ब्रान्द व जिन्त हे आपापल्या परीने माणुसकीचे आविष्कार असले, तरी त्या माणसांची व्यक्तित्वे अतिमानुष आहेत. सामाजिक नाटकांतील स्त्रीपुरुष तसे सामान्यतः सामान्य आहेत. तर ब्रान्द व जिन्त असामान्य आहेत. आणि म्हणून त्यांच्या नाटकांचे नाते वाङ्मयीन महत्तेशी निगडित आहे.

इब्सेनने आपल्या आयुष्याच्या उत्तरपर्वाच्या अखेरीस जी चार नाटके रचली — 'दि मास्टर बिल्डर', 'लिटल् एयॉल्फ' 'जॉन गॅब्रिअल बोर्कमन' व 'व्हेन वुई डेड अवेकन' — त्या नाटकांच्या रचनेत काही एक समान सूत्र आहे. पूर्वायुष्यात महापराक्रमी म्हणून गाजलेला, पण नंतर हतबल झालेला असा एखादा वनराज अखेरच्या विश्रांतीसाठी आपल्या गुहेत किंवा पक्षिराज आपल्या घरट्यात कायमचाच परतून यावा, आणि तेथे आल्यानंतर त्याने गूढ विचारांच्या खिन्न चिंतनात कालक्षेप करावा, तसे हे इब्सेन-साहित्याचे प्रस्थापनपर्व आहे. येथेही पुन्हा स्थलकालबंधने शिथिल होऊन गळून पडलेली दिसतात. हा कालखंड संस्मरणीय आहे, तो विशेषकरून दोन उत्तुंग व्यक्तित्वांच्या चित्रणासाठी. पहिले व्यक्तित्व 'सोल्नेस'चे. जो कोण सोल्नेस नावाचा मास्टर बिल्डर आहे, तो अन्य कोणी नसून स्वतः इब्सेनच आहे. स्वतः इब्सेननेही सोल्नेसबद्दल म्हटले आहे की, "त्याचे व माझे नाते अति निकटचे आहे." हे तसे अगदी 'पर्सनल' म्हणावे, असे नाटक आहे. सोल्नेस स्वतः मास्टर बिल्डर म्हणून ख्यात असला, तरी आपल्या आयुष्याच्या ऐन उमेदीत त्यानेही काही उत्तुंग भव्य चर्चेसचे बांधकाम केलेले होते. आणि नंतर मग तो मध्यमवर्गातील सामान्य माणसांसाठी रचलेल्या घरकुल-प्रकल्पात गढून गेला. इब्सेनची ही उत्तुंग भव्य चर्चेस म्हणजे 'ब्रान्द' व 'पीअर जिन्त.' मध्यमवर्गातील सामान्य माणसांसाठी रचलेली घरकुले म्हणजे अर्थातच त्याची सामाजिक नाटके. खरे तर ही नाटके सामाजिक असली, तरी ती कौटुंबिक अधिक आहेत. या नाटकातील सोल्नेस, त्याची पत्नी, त्याची प्रेयसी, त्याचे स्पर्धक व त्याचे सहकारी यांजमधील जे ताणतणाव आहेत, ते इब्सेनच्या आयुष्यातील घटनांशी समान्तर असे आहेत. आणि आता

हाच सोल्नेस एक भव्यतम, अत्युच्च असे चर्च उभारण्यासाठी उत्सुक व बद्धपरिकर झाला आहे, तो आपल्या एका व्रात्य प्रेयसीच्या लाडिक आग्रहाखातर.

जगात पूर्वी कोणी कधी उभे केले नसेल असे अत्युतुंग चर्च आकारास आणण्यासाठी तो सर्वस्व वेचून झटतो, आकारास आणतोही. पण अखेरच्या क्षणी आपणच बांधलेल्या अत्युच्च चर्चच्या मनोऱ्याच्या टोकावरून तो खाली कोसळतो. एका विशेष अर्थाने इब्सेनच्याच साहित्याची 'दि मास्टर बिल्डर' ही एक भव्योदात्त अशी ट्रॅजिडी आहे. कदाचित इब्सेनची सर्वोत्कृष्ट अशी कलाकृती. ब्रान्द काय किंवा जिन्त काय, या व्यक्तिरेखा एकारलेल्या, एकांगी व म्हणून एकरंगी आहेत, तर सोल्नेसची व्यक्तिरेखा व्यामिश्र आणि म्हणून अनेकरंगी आहे. थोर माणसांच्या आयुष्यात जे जे म्हणून भव्य व उदात्त आणि हीन व क्षुद्र असते, त्याचे एकत्र असे जे दर्शन मास्टर बिल्डर सोल्नेसच्या व्यक्तित्वात आढळते, ते विस्मयजनक व अविस्मरणीय असे आहे. एक प्रकारे असे म्हणता येईल की इब्सेनचा सोल्नेस म्हणजे शेक्सपिअरचा किंग लिअर आहे.

सोल्नेससारखेच दुसरे उत्तुंग व्यक्तित्व आहे ते बोर्कमनचे. मास्टर सोल्नेस बिल्डर असेल, तर बोर्कमन मास्टर बँकर आहे. सोल्नेसची महत्त्वाकांक्षा जगातील महत्तम चर्चची वास्तू उभी करण्याची आहे, तर बोर्कमनची महत्त्वाकांक्षा स्वत:च्या ठायी सर्व आर्थिक अधिसत्ता एकत्रित बांधून ठेवण्याची आहे. या महत्त्वाकांक्षेने झपाटलेला बोर्कमन आर्थिक अधिसत्ता संपादन करण्यासाठी कोणतेही आर्थिक वा नैतिक विधिनिषेध जुमानत नाही की मानत नाही. ही महत्वाकांक्षा साध्य करण्याच्या यत्नात तो आपल्या असंख्य डिपॉझिटर्सचा जसा बळी देतो, तसाच ती अधिसत्ता हस्तगत करण्यासाठी तो आपल्या प्रेयसीचाही बळी देतो. आणि पत्नी म्हणून खरेदी करतो ती स्त्रीही आर्थिक अभिलाषेच्या लालसेपायीच. पण त्याची महत्त्वाकांक्षा सफल होत नाही. आणि हताश, निराश, भग्नाश माणसाचे केविलवाणे जिणे त्याच्या नशिबी येते. शेवटी त्याला पिंजऱ्यात डांबलेल्या वाघासारखे ठाणबंद करण्यात येते, आणि काळोखभरल्या एका कोठडीत संतप्त येरझारा घालत त्याला जगावे लागते. सरतेशेवटी तो लिअरप्रमाणेच एका निर्वृक्ष, निर्मनुष्य माळरानावर एकाकी मरण शोधतो. 'दि मास्टर बिल्डर' व 'जॉन गॅब्रिअल बोर्कमन' या इब्सेनच्या उत्तर आयुष्यातील महत्त्वाच्या ट्रॅजिडीज् होत. 'रेक्स ओडिपस' पासून 'किंग लिअर'पर्यंतचे जे ट्रॅजिडीचे नायक आहेत. ते प्रायश: सर्वच राजकुलोत्पन्न आहेत, आणि म्हणून त्या सर्वांना राजपदाची उंची जन्मादारभ्य प्राप्त झालेली आहे. आता पृथ्वीतलावरील बहुतेक सर्वच राजवंश खंडित व नि:शेष झालेले आहेत. तेव्हा इब्सेनने सत्ताधीश राजांची जागा

घेऊ शकतील असे मास्टर बिल्डरसारखे किंवा मास्टर बँकरसारखे नायक आपल्या ट्रॅजिडीज्साठी योजिले असावेत, असे दिसते.

'लिटल् एयॉल्प' किंवा 'व्हेन वुई डेड अवेकन' — पैकी दुसरे हे इब्सेनचे अखेरचेच नाटक — या दोन्ही नाटकांची जात ट्रॅजिडीची नव्हे. लिटल एयॉल्पची जन्मदात्री माता व जन्मदाता पिता हे दोघेही परस्परात गुंतून पडलेले मोहवश असे स्त्रीपुरुष आहेत. स्त्रीला आपला नवरा सर्वस्वाने व सर्वकाळ भोगार्थ जवळ हवा आहे, आणि सततच्या जवळिकीच्या परिणामी या उभयतांचे आपल्या अपत्याकडे सतत दुर्लक्ष होत राहते. आपल्या अक्षम्य उपेक्षेच्या परिणामी आपल्या अपत्याचा अकाल मृत्यू ओढवला, अशा काही एका अपराधीपणाच्या जाणिवेने एयॉल्पचे आईबाप परस्परांच्या मोहपाशांपासून मुक्ती शोधू बघतात, व एक प्रकारे आपले उर्वरित जीवन जगाच्या कल्याणासाठी वेचण्याचा संकल्प करतात. ही आहे 'लिटल् एयॉल्प' नाटकाच्या कथानकाची रूपरेषा.

पण 'लिटल् एयॉल्प'पेक्षा अधिक महत्त्वाचे आहे ते इब्सेनचे अखेरचे नाटक : 'व्हेन वुई डेड अवेकन.' महानिद्रेतून स्वत:ला जागृत करू बघणारे हे जे कोणी आहेत, त्यात तो कोणी एक रुबेक नावाचा मास्टर बिल्डरसारखाच एक मास्टर आर्टिस्ट प्रमुख आहे. त्याने आयरीन नावाच्या सर्वांगसुंदर तरुण स्त्रीला आपल्या ऐन उमेदीच्या काळात जवळ केलेली असते ती मॉडेल म्हणून. या काळात या कलाकाराची अव्यभिचारी निष्ठा असते ती आपल्या कलेवर, आणि या मॉडेलच्या साहाय्याने तो आपल्या काही उत्तमोत्तम कलाकृती निर्माण करतो. मध्यावधीत तो न्यूड आयरीनला स्पर्श करण्याचेसुद्धा हेतुपूर्वक टाळतो. पण स्वत: आयरीन मात्र केवळ त्याच्या स्पर्शासाठीच नव्हे, तर त्याला सर्वस्व अर्पण करण्यासाठी या काळात कायम आसुसलेली असते. तिची मोहवश विचलित मनोवस्था त्यालाही कळत असते; नाही असे नाही. आणि तरीसुद्धा तो तिला स्पर्श करीत नाही. कारण त्याची धारणा अशी असते की कलाकृतीसाठी आदर्श म्हणून जी कल्पिली, तिचा भोग म्हणजे आपल्या कलेशी व्यभिचार होय. त्यावर आयरीन छद्मीपणाने म्हणते, "तुझेही बरोबरच आहे म्हणा. मनाचे अपत्य प्रथम, शरीराचे अपत्य हे दुय्यम. असेच ना?" पण गमतीची गोष्ट अशी की, हाच कलाकार रुबेक लग्न करतो ते माजा नावाच्या एका सुरेख युवतीशी. आणि तिच्या देहभोगात तो स्वत:ला कृतार्थ समजतो. नंतर त्याला तिचाही कंटाळा येतो. तोही मास्टर बिल्डरप्रमाणेच कलाकृतीचा ध्यास सोडून लाभदायक अशा पोर्ट्रेट-पेन्टिगकडे वळतो. पण केवळ पैसा देते, ती कला नव्हे, ते असते कलेचे विडंबन, हे त्यालाही उमजलेले असते. आणि आता फिरून एकदा

कलानिर्मितीच्या उन्नत ध्यासात स्वत:ला हरवून टाकावे, अशा काही एका नव्या ऊर्मीनि तो झपाटला जातो. या नाटकाविषयी इब्सेनने स्वत:च म्हटले आहे की, हे नाटक म्हणजे माझ्या नाटकी संसाराचा उपसंहार आहे. (त्याचा शब्द आहे तो 'एपिलोग'). ''पण उपसंहार म्हणजे तदनंतरच्या निर्मितीचा प्रस्ताव ('प्रोलोग') होय,'' असेही इब्सेननेच म्हणून ठेवले आहे. तेव्हा अर्थातच 'व्हेन वुई डेड अवेकन' या नाटकाचे लेखन म्हणजे आपल्या समग्र लेखनाचाच पूर्णविराम ठरणार आहे, या भविष्याची जाणीव त्याला अर्थातच नसणार.

इब्सेनच्या नाट्यकृतीचे एकूण इतिवृत्त माझ्या लेखी हे असे आहे.

उपर्युक्त इतिवृत्ताचे परिशिष्ट म्हणून एक छोटेसे टिपण आवश्यक आहे, असे मला वाटते. इब्सेनच्या नाटकांचा विचार वाङ्मयीन महत्तेच्या संदर्भात येथे केला जावा, अशी काही एक अपेक्षा होती. वाङ्मयीन महत्तेचा वाङ्मयाच्या घाटाशी काय संबंध असावा, याची निश्चित व्याख्या कोणी कोठे केल्याचे स्मरत नाही. आणि इब्सेनच्या नाटकाचा विचार करीत असताना असा काही एक विलक्षण साक्षात्कार होतो की, त्याच्या सुप्रसिद्ध सामाजिक नाट्यकृतीत वाङ्मयीन महत्तेचा आढळ फार करून होत नसला, तरी त्या नाट्यकृतींचा रेखीव घाटदारपणा मनस्वी आकर्षक असा आहे. तर वाङ्मयीन महत्तेच्या संदर्भात दखल घ्यावी, अशा ज्या इब्सेनच्या वार्धक्यातील महत्ताप्राप्त नाट्यकृती आहेत, त्यांचा घाट काहीसा बेढब व निर्दोष नव्हे असा दिसतो. महत्तेत सरस, पण घाटात उण्या अशा ज्या इब्सेनच्या नाट्यकृती आहेत, त्यांचे काहीसे स्पष्टीकरण हेन्री मूरच्या एका विवेचनात आढळते ते असे :

''गतकाळातील जे खरोखरीचे महान कलाकार आहेत, त्यांच्याबाबतचे एक वैशिष्ट्य ध्यानात घेण्यासारखे आहे. त्यांच्या उत्तरआयुष्यातील कृती उत्तरोत्तर अधिकाअधिक सोप्या आणि घाटाच्या दृष्टीने बेडौल व सदोष होत गेलेल्या आढळतात. परिपूर्णतेच्या दृष्टीने त्या उण्या दिसतात. त्याचे एक कारण म्हणजे हे महान कलाकार घाटाच्या सौंदर्याविषयी वयोमानानुसार बेफिकीर होत चाललेले आहेत, असे आपल्याला स्पष्ट जाणवते. पण त्याचवेळी हेही जाणवते की त्यांच्या उत्तरायुष्यातील कृती उत्तरोत्तर अधिकाधिक मोठ्या होत गेलेल्या आहेत.'' हेन्री मूरचे उपर्युक्त विवेचन विचारात घेण्याच्या योग्यतेचे आहे, असे मला वाटते. म्हणजे असे की, प्रमाणबद्ध घाट हा फार मोठ्या कलाकृतींचा अविभाज्य घटक असतोच, असे मला वाटत नाही. आणि महत्ता ज्या कृतींना प्राप्त होते, त्या कृतींत सौंदर्यनिरपेक्ष अशा भव्योदात्त जीवनार्थाचे दर्शन घडते, असे मूरप्रमाणेच मलाही वाटते.

आता इब्सेनच्या बाबतीत बोलायचे, तर इब्सेन हा युगप्रर्वक नाटककार आहे, हे म्हणणे युक्त होय. त्याविषयी कोणी वाद घालील, अशी परिस्थिती नाही. पण तरीसुद्धा वर म्हटल्याप्रमाणे 'ब्रान्द', 'पीअर जिन्त' किंवा 'दि मास्टर बिल्डर्स' व 'जॉन गॅब्रिअल बोर्कमन' यांसारख्या त्याच्या मोजक्याच रोमॅन्टिक कृतींतून महत्तेचा काहीसा साक्षात्कार होतो. अन्यथा त्याची एका काळात गाजलेली अशी जी सामाजिक नाटके आहेत, ती घाटदार असली, तरी त्यांच्या विचारणेत महत्तेचा विचार अप्रस्तुत ठरतो, असे मला वाटते.

आणखी एक गोष्ट : महत्ताप्राप्त म्हणून जागतिक ख्याती पावलेल्या ज्या साहित्यकृती आहेत, त्यांची पार्श्वभूमी सहसा सामाजिक वास्तवाची नसते. म्हणजे असे की, त्यांची पार्श्वभूमी बहुश: रोमॅन्टिक असते. आणि त्या कृतींना महत्ता प्राप्त करून देणाऱ्या ज्या व्यक्ती असतात, त्या प्रायश: अलौकिक, असामान्य, लार्जर दॅन लाइफ अशा असतात. आणि त्या तशाच असणे युक्त होय. कारण महत्तेचे गमकही शेवटी साधारणांच्या तुलनेत जे असाधारण आहे, त्यातच शोधावे लागते.

आणि शेवटी : इब्सेन हा जागतिक नाट्येतिहासात महत्त्वाचा नाटककार आहे, हे मान्य करण्यावाचून गत्यंतर नसले, तरी त्याच्या नाट्यकृतींतून व्यक्त होणाऱ्या महत्तेचा विचार अधिक स्पष्टपणे व्हायला पाहिजे, या निर्णयाला तूर्त मी आलो आहे.

हेमिंग्वे : जीवनाची रूपकात्मक मांडणी

चंद्रशेखर जहागिरदार

१९२३ ते १९६१ या प्रदीर्घ कालखंडात हेमिंग्वेने वृत्तपत्रीय लेख आणि टिपणे, कथा, कादंबऱ्या, थोड्याफार कविता, स्पेन आणि आफ्रिकेतील अनुभवांवर आधारित अशी प्रवासवर्णने अथवा शिकारकथा, उमेदवारीच्या काळात पाहिलेली पॅरिसची साहित्यिक संस्कृती आणि त्यासंबंधीच्या आठवणी — असे विविध स्वरूपाचे लेखन केले. हेमिंग्वेच्या वाङ्मयीन व्यक्तित्वाचा तपशीलवार असा आलेख काढावयाचा ठरवल्यास या सर्वच लेखनाचा, त्यातील गौण व प्रधान अशा कृतींसकट, विचार करावा लागेल. प्रस्तुत निबंधाचा हेतू मात्र असा तपशीलवार आढावा घेणे हा नसून हेमिंग्वेच्या वाङ्मयीन महत्तेची सूत्रबध्द मांडणी करणे हा आहे. ही मांडणी करत असताना १९२३ ते १९३८ या कालाखंडात प्रसिद्ध झालेल्या त्याच्या एकोणपन्नास कथा आणि 'द सन आल्सो राइझेस' (१९२६), 'अ फेअरवेल टू आर्म्स '(१९२९), 'फॉर हूम द बेल टोल्स' (१९४०) आणि 'द ओल्ड मॅन ॲण्ड द सी' (१९५२) या चार कादंबऱ्यांचाच प्रामुख्याने विचार केला आहे. ही मोजकी ग्रंथसंपदा हेमिंग्वेच्या वाङ्मयीन मोठेपणाची पुरेशी निदर्शक आहे, याबद्दल समीक्षकांमध्ये सर्वसामान्यपणे एकवाक्यता आहे असे म्हणता येईल.

मात्र आधुनिक पाश्चात्त्य वाङ्मयाचा विचार करताना इतर काही लेखकांची वाङ्मयीन महत्ता जितक्या सहजपणे व्याख्येय करता येते, तितक्या सहजपणे हेमिंग्वेची करता येत नाही, हेही खरे आहे. हेमिंग्वेला समकालीन असणाऱ्या लेखक - कवींचा तुलनात्मक विचार केला तर हा मुद्दा अधिक स्पष्ट होईल. सार्त्रप्रमाणे किंवा कामूप्रमाणे एखाद्या विशिष्ट तत्त्वज्ञानाशी बांधिलकी मानणारे हेमिंग्वेचे व्यक्तिमत्त्व नव्हते. पाऊंड

आणि एलियट यांनी जशी एक वाङ्मयीन चळवळ जाणीवपूर्वक सुरू केली, तिचा अपेक्षित प्रभाव पडावा म्हणून समीक्षालेखन केले आणि त्याद्वारे वाङ्मयीन संस्कृती बदलण्याचा प्रयत्न केला, तसे हेमिंग्वेने कधी केले नाही. हेमिंग्वेच्या भाषिक प्रयोगाचा आणि प्रभावाचा विचार आपण पुढे करणारच आहोत; पण त्याबाबतीतदेखील जेम्स जॉइसने 'युलिसिस'मध्ये जेवढे विविध परिमाण असणारे भाषिक प्रयोग केले, किंवा नंतर 'फिनेगन्स वेक'मध्ये ही प्रयोगशीलता एकदम एका टोकाला नेऊन पोहोचवली, तशा प्रकारची हेमिंग्वेची प्रयोगशीलता होती असे म्हणता येणार नाही. विल्यम फॉक्नर हा तर हेमिंग्वेला समकालीन असणारा अमेरिकन कादंबरीकार. फॉक्नरने आपल्या सर्व कथा कादंबऱ्यांमध्ये अमेरिकेच्या दक्षिण भागातील ढासळल्या ऱ्हासप्राप्त अशा समाजाचे चित्रण हे एकच आशयसूत्र विविध अंगांनी विकसित करून तो सबंध भूप्रदेश अजरामर केला. हेमिंग्वेने मात्र आपल्या वाङ्मयासाठी एक विशिष्ट अवकाश असा कधी निवडला नाही. त्याची कथानके त्यामुळे फ्रान्स, इटाली, स्पेन,क्यूबा, आफ्रिका अशा विविध स्थलांशी संबंधित असतात. फॉक्नरच्या वाङ्मयीन महत्तेला जसे एक भू-सांस्कृतिक परिमाण आहे, तसे हेमिंग्वेच्या महत्तेला नाही. सारांश, विशिष्ट तत्त्वज्ञानाच्या संदर्भात जोपासलेली सर्जनशीलता, एखाद्या वाङ्मयीन चळवळीचे नेतेपण किंवा त्यात घेतलेला सक्रिय सहभाग, एकदम टोकाला जाऊन प्रस्थापित संकेतांना उध्वस्त करू पाहणारी, क्वचित दुर्बोधतेकडे झुकणारी प्रयोगशीलता, एखादा विशिष्ट भूप्रदेश सातत्याने साकार करू पाहणारी दीर्घकालीन वाङ्मयनिर्मिती — यांपैकी कोणत्याही एका निकषाचा आधार घेऊन हेमिंग्वेच्या वाङ्मयीन महत्तेचा विचार करता येईल असे वाटत नाही.

असे जर असेल तर नेमक्या कोणत्या दिशेने हेमिंग्वेच्या वाङ्मयीन महत्तेचा विचार करता येईल? या प्रश्नाचे एक उत्तर असे की हेमिंग्वेने आपल्या सर्व कथा आणि कादंबऱ्या यांतून जीवनाची एक रूपकात्मक मांडणी करण्याचा प्रयत्न केला. आशयसूत्र, भाषा आणि जीवनदृष्टी या संदर्भात या रूपकात्मतेचे स्वरूप आणि कार्य समजावून घेतले तर हेमिंग्वेच्या वाङ्मयीन महत्तेच्या काही निश्चित खुणा आपल्याला सापडू शकतील. या रूपकात्मतेचा तपशीलवार विचार करण्यापूर्वी दोन पूरक गोष्टींचा उल्लेख केला पाहिजे. एक म्हणजे 'रूपक' किंवा 'रूपकात्मता' हा शब्द इथे एक शैलीगत गुण या मर्यादित अर्थाने वापरलेला नाही. ॲरिस्टॉटलपासून ते ऑरबाख, रिचर्ड्स आणि नंतर पॉल रिक्रपर्यंत पाश्चात्त्य साहित्यशास्त्रीय चर्चेत 'रूपक' - 'मेटॅफर' - ही संकल्पना केंद्रस्थानी राहिलेली आहे हे या संदर्भात लक्षात घेतले, तर रूपकात्मता या संज्ञेचा व्यापक अर्थ समजू शकेल. दुसरी गोष्ट म्हणजे स्वत:

हेमिंग्वेची वाङ्मयीन भूमिका ही सामाजिक वास्तववादाला फारशी मानवणारी नव्हती. "A writer's job is to tell the truth. His standard of fidelity to the truth must be so high that his invention which comes out of his experience should produce a truer account than anything factual can be." असे ठामपणे मांडणाऱ्या हेमिंग्वेला सामाजिक बांधिलकी, राजकीय विचारसरणी या गोष्टी मान्य नव्हत्या. सामाजिक वास्तव आणि ऐतिहासिक घटिते यांपेक्षा कलावंताचे सत्य काहीतरी निराळे असते, असे मानणाऱ्या हेमिंग्वेने विविध संदर्भात या सत्याचा शोध घेण्याचा प्रयत्न केला. सतत चालणाऱ्या या शोधातून त्याच्या वाङ्मयातील रूपकात्मतेची वलये विस्तारीत गेली. जीवनाची रूपकात्म मांडणी करू पाहणाऱ्या हेमिंग्वेच्या विविध वाङ्मयकृती म्हणजे त्याचे सत्याचे प्रयोग आहेत असे म्हणता येईल. या प्रयोगात त्याला कधी यश आले, कधी त्याची सर्जनशीलता निस्तेज झाली आणि दारुण निराशा, हताशपणा त्याच्या वाट्यास आला. या कारणांमुळेच हेमिंग्वेचे प्रत्यक्ष जीवन आणि त्याचे वाङ्मय यांतील संबंध चरित्रात्मक समीक्षेच्या दृष्टीने कुतूहलाचा विषय ठरलेला आहे.

वर उल्लेखिलेल्या रूपकात्मतेच्या विविध परस्परसंबंधी घटकांचा विचार केला तर पहिल्या प्रथम लक्षात येते की युध्द किंवा युद्धसदृश परिस्थिती हा यांपैकी एक महत्त्वाचा घटक आहे. हेमिंग्वेच्या १९२४ साली प्रसिद्ध झालेल्या 'इन अवर टाईम' या कथासंग्रहात किंवा नंतरच्या 'द सन ऑल्सो राईझेस', 'अ फेअरवेल टू आर्म्स', 'फॉर हूम द बेल टोल्स' या कादंबऱ्यांमध्ये युद्धाची पार्श्वभूमी ही फार महत्त्वाची आहे. पहिल्या महायुद्धाच्या रूपाने मानवी क्रौर्य, विनाश यांचा अनुभव आल्यानंतर हेमिंग्वेसारख्या संवेदनाशील तरुणाच्या एका पूर्ण पिढीचाच भ्रमनिरास झाला होता. समाज, परंपरा, इतिहास यांमध्ये पाय न रोवू शकलेली ही वैफल्यग्रस्त पिढी 'हरवलेली पिढी' म्हणूनच ओळखली गेली. अर्थातच, हरवलेपणाचे हे प्रमाण सरसकट सारखे नसून व्यक्तिगणिक निराळे होते. पण तरीही या सर्वांना साधारण असलेली गोष्ट म्हणजे सर्वनाशी युद्धाच्या रूपाने झालेली इतिहासाची भयानक, शोकात्म अशी जाणीव. "History is a nightmare from which we are all trying to awake" असे जॉइसचा स्टीफन डेडॅलस म्हणतो तर "History is full of cunning passages and contrived corridors" असे टी. एस्. एलियटने लिहिले. हेमिंग्वेच्या युद्धविषयक कादंबऱ्यांमध्ये जवळपास हाच दृष्टिकोन दिसून येतो. 'द सन आल्सो राइझेस'मधील बहुतेक व्यक्तींचा युद्धाशी प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष संबंध आलेला आहे. यातून त्यांना झालेल्या जखमा या शारीरिक अथवा मानसिक

अथवा दोन्ही प्रकारच्या आहेत. स्वत: नायक युद्धात जखमी झाल्यामुळे पौरुषत्व गमावून बसला आहे. त्यामुळे स्त्री-पुरुष संबंधाची शारीरिक, तसेच मानसिक पातळीवर जुळणी होत नाही. युद्धाच्या धक्क्यामुळे मूल्यविवेक हरवलेली, ही दिशाहीन पिढी, आयुष्य आहे त्या स्वरूपात निमूटपणे स्वीकारून केवळ खाणे, पिणे अशा आदिम सुखसंवेदनेच्या पातळीवर जगू पाहाते. श्रद्धाहीनतेतून आलेले भरकटलेपण इतरांच्या तुलनेने लेडी ब्रेटसारख्या स्त्रीमध्ये अधिक प्रमाणात दाखवण्यात आलेले आहे.

'द सन आल्सो राईझेस'चा भर एका पात्रसमूहाचे चित्रण करण्यावर आहे. 'अ फेअरवेल टू आर्म्स' मात्र युद्धाच्या काळ्या छायेत वाढणारी एक प्रणयकथा आहे. फ्रेडरिक हेन्री युद्धात पदके मिळवणारा सैनिक, पण शौर्य, कीर्ती हे शब्द त्याला निरर्थक वाटतात. युद्धाच्या सर्वंकष दारुण अनुभवात त्याची ईश्वरश्रद्धा हरवते, भोवतालच्या व्यवस्थेचा त्याला कोणताही अर्थ लावता येत नाही. कॅथरीनवर तो प्रेम करतो, त्यातदेखील पहिल्यापासून मरणाची भीती दाखवली आहे. शेवटी ती भीती खरी ठरते आणि कॅथरीनचा मृत्यू होतो. युद्धामध्ये सार्वजनिक विनाश पाहिलेल्या फ्रेडरिकला स्वत:च्या प्रेयसीचे मरणही त्याच युद्धाच्या छायेत पाहावे लागते.

'फॉर हूम द बेल टोल्स' या कादंबरीत तर युद्ध हे केन्द्रस्थानी येते. स्पेनमधील यादवी युद्धावर आधारलेल्या या कादंबरीत हेमिंग्वेचा फॅसिस्टांना असणारा प्रखर विरोध जसा दिसून येतो, तशीच जिवाची शर्थ करून स्वातंत्र्यासाठी लढणाऱ्या गनिमी रिपब्लिकन क्रांतिकारकांबद्दलची त्याची सहानुभूतीही स्पष्ट होते. युद्धात दिसून येणाऱ्या क्रौर्याचे व पाशवीपणाचे सविस्तर चित्रण श्या कादंबरीत आहे. विशेषत्वाने जे हा पाशवीपणा, हे अमानुष क्रौर्य उभयपक्षी आहे. ते फॅसिस्टांमध्ये जसे दिसून येते, तसेच ते स्वातंत्र्यासाठी लढणाऱ्या बंडखोरांमध्येही आढळते. कादंबरीच्या दहाव्या प्रकरणात पिलारने वर्णन केलेली पाब्लो आणि त्याच्या साथीदारांनी ॲव्हिलाजवळील गावातील प्रमुख नागरिकांची केलेली कत्तल, एकतिसाव्या प्रकरणात मारिआने वर्णन केलेले तिच्यावर झालेले फॅसिस्टांचे अत्याचार या दोहोंतून शौर्य, पराक्रम या युद्धाशी निगडित असलेल्या पारंपरिक मूल्यांऐवजी मानवी हिंस्रपणा आणि क्रौर्य यांचेच दर्शन घडते.

पण यापलीकडे जाऊन एक ऐतिहासिक घटना म्हणून हेमिंग्वे युद्धाचे सामाजिक, राजकीय विश्लेषण कधी करीत नाही. त्यामुळेच विंडहॅम लेविसने आपल्या 'मेन विदाऊट आर्ट'मध्ये असा आक्षेप घेतला की युद्धात ज्या दु:खद घटना घडतात त्यांचे चित्रण करण्यात हेमिंग्वेला रस आहे; पण मुळात युद्धच कोणत्या कारणाने सुरू होते याची खोलवर जाऊन मीमांसा करावी, असे त्याला कधी वाटत नाही.

विंडहॅम लेविसच्या मते राजकारणाविषयी इतका उदासीन असलेला हेमिंग्वेसारखा दुसरा एखादा लेखक सापडणे कठीण आहे.

एका दृष्टीने विंडहॅम लेविसचा हा आक्षेप बरोबर आहे. पण बरोबर अशासाठी की हेमिंग्वेच्या वाङ्मयीन महत्तेची चर्चा करताना ज्या रूपकात्मतेचा उल्लेख केला तिच्याकडे तो आपले लक्ष वेधून घेतो. खरी गोष्ट अशी आहे की ज्या अर्थाने आपल्या 'मदर करेज'सारख्या नाटकात ब्रेख्त युद्धाची कारणमीमांसा करतो, त्या अर्थाने हेमिंग्वे युद्धाकडे एक ऐतिहासिक, राजकीय, सामाजिक घटना म्हणून पाहात नाही. त्याला युद्धाचे आवाहन होते याचे कारण इतर बऱ्याच युद्धसदृश्य गोष्टींचेही आवाहन होते. सर्वस्वी प्रतिकूल वास्तव आणि त्याविरुद्ध एकाकी झुंज देणारी व्यक्ती हा या युद्धसदृश्य परिस्थितीचा आदिम असा बंध आहे. आणि निरनिराळ्या स्वरूपांत हा आदिबंध हेमिंग्वेच्या कथाकादंबऱ्यांत पुन्हा पुन्हा येत राहतो. युद्धात लढणाऱ्या सैनिकाखेरीज, बैलाशी प्राणघातक झुंज देणारा स्पॅनिश मॅटेडॉर, जीव धोक्यात घालणारा भिकारी, कोणत्याही क्षणी कसलीही इजा होऊ शकणारा मुष्टियोद्धा, अथांग समुद्रात मासेमारीसाठी दूरवर जाणारा एकटा कोळी ही मग हेमिंग्वेविश्वाची प्रातिनिधिक पात्रे ठरतात.

यातूनच मग हेमिंग्वेनायकाची प्रतिमा आणि त्यांची प्रसिद्ध अशी मूल्यसंहिता निर्माण होते. हेमिंग्वेचा नायक हा अतिशय प्रतिकूल, जीवन - मरणाच्या सीमारेषेवर असणाऱ्या परिस्थितीत असतो. विनाशाच्या परिस्थितीतसुद्धा हा नायक ताठरपणे, खंबीरपणे उभा असतो. कोणतीही भावनिक दडपणे येऊ न देता, अतिशय कठोर अशा सहनशीलतेने तो मरण अथवा पराभव पत्करण्यास तयार असतो. प्रत्येक वेळेस मरण अथवा पराभव त्याच्या वाट्यास येईलच असे नाही. क्वचित एखाद्या वेळेस या एकाकी लढतीत त्याला दुर्मिळ अशा विजयाचा साक्षात्कारी क्षण मिळतो. युद्धाचा सार्वत्रिक विनाश आणि त्यामुळे भंगलेली एक पिढी चित्रित करणाऱ्या 'द सन आल्सो राइझेस'मधील रोमेरो या मॅटेडॉरची बैलाशी होणारी झुंज असाच एक दुर्मिळ क्षण साकार करते. हेमिंग्वेचे या प्रसंगाचे वर्णन असे:

"Out in the centre of the ring, Romero profiled in front of the bull, drew the sword out from the folds of his muleta, rose on his toes, and sighted along the blade. The bull charged as Romero charged. Romero's left hand dropped the muleta over the bull's muzzle to blind him, his left shoulder went forward between the horns as the sword went in, and for just an instant he and the

bull were one. Romero way out over the bull, the right arm extended high upto where the hilt of the sword had gone in between the bull's shoulders. Then the figure was broken."

पण कृतीला परिपूर्णता देणारा असा साक्षात्कारी क्षण सर्वांच्याच वाट्याला येतो असे नाही. तरीदेखील इतर हेमिंग्वे-नायक निकराचे भान ठेऊन, टोकाच्या परिस्थितीत आपल्या कृतीला अर्थपूर्णता देण्याचा प्रयत्न करतात. कोणताही दैवी आधार नसलेल्या या अर्थविहीन विश्वात, नसतेपणाला, मरणाला सामोरे जाऊन आपल्या एकाकी कृतीला आणि त्याद्वारे आयुष्याला अर्थ देण्याचा हा धाडशी प्रयत्न असतो. त्यासाठी लागणारे प्रचंड धैर्य या नायकाजवळ असते. पण धैर्याचे फलित यशामध्ये होईल याची मात्र काहीही खात्री नसते.

'फॉर हूम द बेल टोल्स' आणि 'द ओल्ड मॅन अॅण्ड द सी' या दोन कादंबऱ्यांचा काहीसा तपशीलवार विचार या संदर्भात करणे योग्य ठरेल.'फॉर हूम द बेल टोल्स' या कादंबरीचा नायक रॉबर्ट जॉर्डन हा अमेरिकन तरुण स्पेनच्या यादवी युद्धात फॅसिस्टविरोधी गनिमी बंडखोरांना मदत करण्यासाठी म्हणून येतो. सुरूंग लावून पूल उडवण्याची कामगिरी त्याला मिळालेली असते. डोंगरकड्याच्या लपून बसलेला गनिमी बंडखोरांचा नेता पाब्लो हा आता बराचसा हताश झालेला असतो. जॉर्डन हा स्पॅनिश भाषेचा शिक्षक. स्पेनबद्दल त्याला अतिशय आस्था वाटत असते. साहजिक आपल्या अल्पशा म्हणजे केवळ अडुसष्ट तासांच्या अवधीत तो लढाईची सर्व सूत्रे आपल्या हाती घेतो. मारिआ या मुलीशी त्याचा प्रेमसंबंध येतो, तरी त्याच्या एकूण व्यक्तिगत नैतिक व्यवस्थेत पूल उडवण्याची कामगिरी ही पहिल्या क्रमांकाची ठरते. ही कामगिरी तो यशस्वीपणे पार पाडतो खरा, पण इतर सर्व हेमिंग्वे-नायकांच्या बाबतीत जे घडते, त्याप्रमाणे इथेही यश व अपयश, विजय व पराभव हे एकाच क्षणी एकमेकांत विलीन होतात आणि मग उरतो तो नायकाचा अंतिम सोशिक, पण धीट असा शेवटच्या क्षणाचा स्वीकार. या पातळीवर कादंबरी आली की मग स्पेनच्या यादवी युद्धाचे ऐतिहासिक संदर्भ गळून पडतात आणि एकाकी व्यक्ती व तिच्यावर आक्रमण करणारे नसतेपण यांचे एक रूपक तेवढे उरते. कादंबरीत हेमिंग्वे या रूपकाला चक्राकार पद्धतीने मांडतो. जिथून प्रारंभ होतो तिथेच अखेरही होते. या फिरत्या चक्रामध्ये प्रारंभ आणि अखेर यांचा बिंदू एकच ठरत असेल तर कोणत्याच गोष्टींची व्यवस्था लावता येत नाही. जॉर्डनचे या संदर्भातील चिंतन असे : "This is like a wheel that goes up and round.... one side is higher than the other and the sweep it makes lifts you back and down to where you

started. There are no prizes, either, he thought, and no one would choose to ride this wheel... There is only one turn; one large elliptical rising and falling turn and you are back where you have started. We are back again, now, he thought, and nothing is settled."

जिथे प्रारंभ तिथे शेवट, हे आशयसूत्र असणारे रूपक 'द ओल्ड मॅन ॲण्ड द सी' या कादंबरीतही दिसून येते. सँटियागो हा म्हातारा कोळी मासेमारीसाठी समुद्रात दूरवर जातो. कित्येक दिवसांच्या निराशेनंतर एक प्रचंड मोठा मर्लिन मासा त्याच्या गळाला लागतो. त्याला ओढत तो जसा किनाऱ्याकडे परत लागतो, तसा शार्क माशांचा एक थवा त्याच्या बोटीभोवती जमा होतो. क्रूर, क्षुधित शार्क मासे सँटियागोच्या प्रचंड मर्लिन माशाचे एक एक करून लचके तोडतात. आणि म्हातारा सँटियागो किनाऱ्यावर परत येतो तेव्हा उरतो तो फक्त मर्लिनचा सांगाडा. निसर्ग, विश्व, मानव यांतील परस्परसंबंधांचे सूक्ष्म ज्ञान सँटियागोला या एकाकी झगड्यात होत असले, तरी रॉबर्ट जॉर्डनसारखाच तोही पुन्हा आपल्या आरंभबिंदूवर परत येतो. काही समीक्षकांनी सँटियागोला ख्रिस्त परंपरेच्या संदर्भात पाहिले आहे. या कादंबरीचा ख्रिस्ती प्रतीकवादाच्या परंपरेत अर्थ लावता येत असला, तरी आधीच्या हेमिंग्वे-नायकांपेक्षा सँटियागो फारसा निराळा आहे, असे वाटत नाही. कारण त्यांतील प्रत्येकजण आपापल्या परीने सत्य शोधण्याचा प्रयत्न करतो आहे.

अशा रीतीने एकाकी व्यक्ती आणि नसतेपणाकडे नेणारे प्रतिकूल विश्व यांतील संघर्षाचे रूपकात्म प्रक्षेपण निरनिराळ्या पद्धतींनी हेमिंग्वेच्या कथाकादंबऱ्यांत होत राहाते. हे शोकात्म रूपक प्रभावीपणे मांडण्यासाठी हेमिंग्वेने वाङ्मयीन भाषेचे आणि तंत्राचे प्रस्थापित संकेत बाजूस सारून नवीन संकेतांची निर्मिती केली. या भाषिक नवनिर्मितीची त्याची जाणीव किती प्रखर होती हे 'डेथ इन आफ्टरनून' या त्याच्या ग्रंथात एके ठिकाणी दिसून येते. हेमिंग्वे लिहितो: "I was trying to write then and I found the greatest difficulty, a side from knowing truely what you really felt, rather than what you were suppose to feel, and had been taught to feel, was to put down what really happened in action; what the actual things were which produced the emotion you experienced... the real thing, the sequence of motion and fact which made the emotion and which would be as valid in a year or in ten years or so, with luck, and if you stated it purely enough,

always, was beyond me and I was working very hard to try to get it."

एखादी मानवी भावना, तिची गतिमानता आणि तिचा घटिताचा आधार यांसह विशुद्धपणे, नेमकेपणाने व्यक्त करणे यासाठी हेमिंग्वेने आलंकारिकतेचा सोस नाकारला. जाणीवपूर्वक वाचकावर परिणाम साधू पाहाणारी 'रेटरिकल' शैली बाजूस टाकली आणि साधी सुटसुटीत वाक्ये, स्थिर विशेषणांचा अभाव, पण गतिमानता सुचवणारा धातुसाधित विशेषणांचा उपयोग, अशा निरनिराळ्या भाषिक तंत्रांचा वापर केला. हे सगळे करण्यामागे हेमिंग्वेचा उद्देश होता तो म्हणजे एक नवीन, अनुत्कट अशा प्रकारची शैली निर्माण करण्याचा. भावनांचा क्षोभ किंवा उत्कटता टाळून त्यांच्यातील आंदोलने थेटपणे व्यक्त करणारी हेमिंग्वेची ही अनुत्कट शैली विविध भांपातील आधुनिक वाङ्मयात प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्षपणे प्रभावी ठरली आहे.

या शैलीस अनुरूप अशा विविध निवेदनतंत्रांचा हेमिंग्वेने वापर केला. हा वापर प्रथमपुरुषी अथवा तृतीयपुरुषी निवेदन असा ढोबळ स्वरूपाचा कधीच नव्हता एखादे विशिष्ट निवेदनतंत्र — मग ते प्रथमपुरुषी असो वा तृतीयपुरुषी — वापरताना त्यात संवाद, प्रत्यक्ष निवेदन अथवा अप्रत्यक्ष सूचन, विविध पात्रांचा परस्परांकडे पाहण्याचा दृष्टिकोन, तटस्थ निसर्गवर्णने आणि या सर्वांचा वापर करून लेखकाने केलेला स्वत:चा लोप यांमुळे निर्माण होणारा वाचक आणि वाङ्मयकृती यांतील साक्षातपणा ही हेमिंग्वेची खास तंत्रवैशिष्ट्ये होत. 'द शॉर्ट हॅपी लाईफ ऑव्ह फ्रान्सिस मकॉंबर' किंवा 'द स्नोज् ऑव्ह किलिमांजारो' या कथांमध्ये ही सारी वैशिष्ट्ये प्रकट होताना दिसतात.

हेमिंग्वेच्या वाङ्मयीन महत्तेच्या संदर्भात रूपकात्मतेचा हा जो विचार येथवर आपण केला, त्याचा आणखी एक अर्थ लावता येणे शक्य आहे. युद्धात लढणारा सैनिक, रिंगणातील मुष्टियोद्धा,बैलाशी झुंज घेणारा मॅटेडॉर, बेदरकारपणे समुद्रात होडी ढकलणारा कोळी, जिवाची तमा न बाळगता जंगलात हिंडणारा शिकारी ही सर्व या मूल रूपकात्मतेच्या विविध नमुनाकृती (types) होत. आधुनिक वैचारिक परंपरेच्या संदर्भात यांचा विचार केला, तर एकाच वेळेस व्यक्तिवादाच्या शोकात्म मर्यादा जशा यात दिसून येतात, तसेच पारंपरिक मानवतावादाचे आधुनिक जगातील अपुरेपणही यात दिसून येते. 'नो मॅन इज ॲन आयलँड' असे हेमिंग्वेने म्हटले तरी एका मर्यादित पलीकडे रॉबर्ट समष्टीकडे जाऊ शकत नाही; आणि ख्रिस्तप्रतिमेच्या संदर्भात तरी सँटियागोला पाहिले तरी समष्टीसाठी वेदना सोसण्याइतपत उंची त्याला लाभत नाही. ती उंची दोस्तोव्हस्कीच्या मिश्किन किंवा आल्योशालाच आहे.

आणखी एक प्रश्न विचारात घेण्यासारखा आहे. ज्या सर्व हेमिंग्वे-नायकांचा आपण विचार केला, ते सर्व एका अर्थाने सामान्य असे नाहीत. असाधारण धैर्य किंवा धाडस यांची देणगी त्यांना मिळालेली असते. ज्या अर्थाने काफ्काचा ग्रेगर सॅम्सा सामान्य आहे, त्या अर्थाने हेमिंग्वेचा कोणताही नायक सामान्य नाही. असे असेल तर मग या सर्व नायक-प्रतिमांमधून हेमिंग्वेला आणखी एखादा रूपकात्म अर्थ सूचित करावयाचा आहे काय ? याचे एक उत्तर असे देता येईल की या सर्व नायकप्रतिमांमधून, प्रतिकूल परिस्थितीशी त्यांच्या चाललेल्या लढ्यांमधून हेमिंग्वेला शेवटी आधुनिक काळातील कलावंत आणि त्याचे प्रतिकूल विश्व यांच्यातील संघर्ष मांडावयाचा असावा. 'डिव्हाइन कॉमेडी' लिहिताना दांतेला व्हर्जिल मार्गदर्शकाच्या स्वरूपात आढळला. रोमँटिक कलावंतांना तर त्यांच्या सर्जनशक्तीवरील उदंड आत्मविश्वास क्षणोक्षणी तारक ठरला. अभिजात काळातील सहज आधार देणारी अशी परंपरेची जाणीव लुप्त झालेली आणि रोमँटिक कलावंताचे उदंड, खात्री देणारे असे आत्मभानही लोपलेले... अशा आधुनिक जगात कलावंत आणि त्याला दिसणारे सत्य यांतील वेदनामय झुंज ही यश-अपयश, विजय-पराजय, जीवन - मरण, असतेपण - नसतेपण या सर्वांमधील पारंपरिक सीमारेषा पुसून टाकते. आधुनिक काळातील कलावंत आणि त्याचे विश्व यांतील शोकात्म द्वंद्व हे हेमिंग्वेच्या रूपकात्म परिप्रेक्ष्यामध्ये — म्हणजेच पर्यायाने त्याच्या वाङ्मयीन महत्तेमध्ये — महत्त्वाचे ठरते असे म्हणावे लागेल.

ज्याँ - पॉल सार्त्र यांची साहित्यसृष्टी

गंगाधर पाटील

प्रतिभाशाली थोर कलावंत आपल्या कलेतून मानवी जीवनाचा एक नवीन ललित अर्थ, एक नवीन जीवनस्वप्न साकार करीत असतात. तसेच थोर प्रतिभावंत तत्त्वज्ञही एक नवीन जीवनार्थ, नवीन ज्ञानव्यूह त्या त्या युगाला देत असतात. अशा जातीचे कलावंत व तत्त्वज्ञ मानवी संस्कृतीचे शिल्प घडविण्यात कळत नकळत हातभार लावीत असतात. ज्याँ - पॉल सार्त्र हे विसाव्या शतकातील अशा जातीचे एक श्रेष्ठ प्रतिभाशाली फ्रेंच तत्त्वज्ञ व कलावंत होते. त्यांनी मानवी अस्तित्वाचा एक नवा अर्थ, एक मौलिक अस्तित्वस्वप्न आपल्या तात्त्विक प्रबंधांतून व ललित साहित्यातून साकार केले. सार्त्र यांच्या तत्त्वज्ञानामागे व साहित्यामागे विसाव्या शतकाचे मानस जाणून घेणारी डोळस ज्ञाननिष्ठा व स्वातंत्र्यलक्ष्यी मानवनिष्ठा आहे. एक कृतिशील तत्त्वज्ञ व कलावंत या नात्याने त्यांनी मानवी स्वातंत्र्याची प्रतिष्ठा उंचावण्यासाठी आपली वाणी व लेखणी जीवनभर झिजविली आणि त्यासाठी प्रत्यक्ष कृतीही केली.

त्यांच्या अस्तित्ववादी तत्त्वज्ञानाने, साहित्याने व चळवळीने पश्चिम युरोपातील सांस्कृतिक विचारविश्व व कलाविश्व प्रभावित केले. त्यांची नवीन साहित्यकृती, नाट्यकृती वा तत्त्वज्ञानपर ग्रंथ प्रसिद्ध होताच तो युरोपीय जगाचा चर्चेचा विषय होई. त्यांच्या साहित्याचे मोठेपण लक्षात घेऊन त्यांना एकोणीसशे चौसष्ट साली साहित्याचे नोबल पारितोषिक मिळाले. परंतु त्यांनी ते नाकारले. त्यांचे साहित्याच्या व तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रांतील कार्य लक्षात घेऊन काही विचारवंतांनी 'विसाव्या शतकातील मार्क्स' म्हणून त्यांचा गौरव केला; तर काहींनी 'एक फसलेला तत्त्वज्ञ' अशीही त्यांच्यावर टीका केली.

सार्त्र यांचा तत्त्वविचार, सौंदर्यविचार, साहित्यविचार हे संज्ञामीमांसा→ अस्तित्ववाद→ मार्क्सवाद यांच्या आश्रयाने व दिशेने बदलत, विकसत गेलेले आहेत. त्यांच्या साहित्यावरही या विचारांचा कळत नकळत प्रभाव पडलेला आहे. त्यांनी 'नॉशिया', 'द एज् ऑफ् रीझन', 'आयर्न इन् द सोल', 'द रीप्रीव्ह' या कादंबऱ्या लिहिल्या. त्यांचा 'इंटिमसी' हा कथासंग्रह प्रसिद्ध आहे. पुढे त्यांनी कथाकादंबऱ्या लिहायचे सोडून दिले आणि नाट्यात व रंगभूमीत विशेष रस घेतला. 'द फ्लाइज्', 'नो एक्झिट्', 'क्रीम पास्सीओनेल', 'द रिस्पेक्टेबल प्रॉस्टिट्यूट', 'मेन विदाऊट शॅडोज्', 'ल्युसिफर अँड द लॉर्ड', 'नेक्रासोव्ह', 'कीन', आणि 'सेक्रेस्त द ॲल्तोना', 'ट्रोजन वुईमेन' अशी दहा नाटके लिहिली. तसेच बॉदलेअर, सेंट जेने व गुस्ताव्ह फ्लॉबेर या तीन साहित्यिकांवर चरित्रपर असे तीन ग्रंथ लिहिले. एकोणीसशे त्रेसष्टमध्ये 'वर्ड्स' या नावाचे आपले आत्मचरित्र प्रसिद्ध केले.

सार्त्र यांचे मानवी अस्तित्वासंबंधीचे एक मौलिक आणि स्वातंत्र्यलक्ष्यी स्वप्न/व्हिजन आहे. हे अस्तित्वस्वप्न त्यांच्या कथाकादंबऱ्यांतून, नाट्यकृतींतून, आत्मचरित्रातून, तात्त्विक प्रबंधांतून साकार होताना दिसते. त्यामुळे त्यांच्या साहित्याला, नाट्याला या अस्तित्वतत्त्वाचा सहज स्पर्श झालेला आहे. म्हणून प्रथम त्यांची मानवी अस्तित्वासंबंधीची भूमिका समजून घेणे युक्त होईल

सार्त्र यांच्या साहित्याचे व तत्त्वविचाराचे सामान्यत: चार प्रमुख कालखंड पडतात. या प्रत्येक कालखंडातील एक याप्रमाणे कलात्म गुणवत्तेच्या दृष्टीने श्रेष्ठत्व पावलेल्या चार साहित्यकृतींची समीक्षणासाठी निवड केली आहे. **पहिला** कालखंड १९३६ - ४० असा आहे. त्यात 'वॉल' हा कथासंग्रह, 'नॉशिया' (१९३८) ही कादंबरी, 'सायकॉलॉजी ऑफ् इमॅजिनेशन' हा तत्त्वज्ञानपर ग्रंथ आदी ग्रंथांचा समावेश होतो. या कालखंडातील तत्त्वविचारावर संज्ञामीमांसेचा प्रभाव अधिक आहे. **दुसऱ्या** कालखंडात (१९४० - ४५) 'द फ्लाइज' (१९४३), 'नो एक्झिट्' ही नाटके, 'बीईंग अँड नथिंगनेस'(१९४३) हा तत्त्वज्ञानपर सुप्रसिद्ध ग्रंथ, आणि 'द रोडस् टु फ्रीडम' या कादंबरीत्रयीचे दोन भाग यांचा समावेश होतो. या कालखंडातील तत्त्वविचारावर संज्ञामीमांसा आणि अस्तित्ववाद यांचा प्रभाव आहे. **तिसऱ्या** कालखंडात 'क्रीम पास्सीओनेल' (डर्टी हॅन्ड्स्), 'मेन विदाऊट शॅडोज', 'दि रिस्पेक्टेबल प्रॉस्टिट्यूट', आदी नाटके, 'एग्झिस्टेन्शिॲलिझम् ॲन्ड ह्युमॅनिझम्' हा तत्त्वज्ञानपर ग्रंथ इ. प्रसिद्ध झाले. या कालखंडातील विचारावर अस्तित्ववाद व मार्क्सवाद यांचा प्रभाव आहे. **चवथ्या** कालखंडात 'सेक्रेस्त द ॲल्तोना', 'ट्रोजेन वुईमेन' ही नाटके 'वर्ड्स' हा

आत्मचरित्रपर ग्रंथ, फ्लोबेरवरील चरित्रपर ग्रंथ (कादंबरीसदृश), 'प्रॉब्लेम ऑफ् मेथड', 'क्रिटिक् ऑफ डायलेक्टिकल रीझन' हे तत्त्वज्ञानपर ग्रंथ — आदींचा समावेश होतो. या कालखंडातील विचारावर मार्क्सवादाचा प्रभाव आहे. प्रस्तुत लेखाच्या **पहिल्या** भागात सार्त्र यांच्या अस्तित्ववादी तत्त्वज्ञानाची थोडक्यात ओळख करून दिली आहे. **दुसऱ्या** भागात तत्त्वस्पर्शी कादंबरी म्हणजे काय ते सांगून 'नॉशिया' या कादंबरीच्या समीक्षणाश्रयाने सार्त्र यांच्या कादंबरीच्या वाङ्मयीन गुणवत्तेचे विवेचन केले आहे. लेखाच्या **तिसऱ्या** भागात सार्त्र यांच्या नाटकांचे नाट्यदृष्ट्या मूल्यमापन केले आहे. आणि **चवथ्या** भागात सार्त्रच्या साहित्याची महानता कोणत्या मूल्यनिकषांनुसार ठरवता येईल, याची दिशा दाखविण्याचा प्रयत्न केला आहे.

: १ :

सार्त्र यांच्या अस्तित्वमीमांसेनुसार या विश्वात अस्तित्वाचे दोन प्रकार वर्तत असतात. एक संज्ञाशील अस्तित्व (बीईंग - फॉर - इटसेल्फ्) आणि दुसरे वस्तुरूप अस्तित्व (बीईंग - इन - इटसेल्फ). संज्ञाशील अस्तित्व म्हणजे मानवी अस्तित्व. आणि दुसरे वस्तुमात्राचे संज्ञाशून्य अस्तित्व. सार्त्र संज्ञाशील अस्तित्वाचे पुन्हा दोन प्रकार मानतात. एक: माझे, स्वत:चे संज्ञाशील अस्तित्व. आणि दुसरे माझ्याखेरीज, स्वेतर अशा 'दुसऱ्या' व्यक्तीचे अस्तित्व. मी माझ्या भोवतीच्या संज्ञाशून्य वस्तुजाताशी संबंध साधीत जगत असतो. तसेच मी संज्ञाशील अशा 'दुसऱ्या' व्यक्तींशीही संबंध साधीत जगत असतो. म्हणून मी, 'दुसरा', आणि वस्तुमात्र या तिघांमधील देवघेवीतून, परस्परसंबंधांतून या मानवी विश्वाची उभारणी होत असते. मानवी विश्व म्हणजे काय? 'मी ज्यात जगतो व ज्याला जाणतो ते मानवी विश्व', असा मानवी विश्वाचा सार्त्रप्रणीत अर्थ आहे.

या तीन प्रकारच्या अस्तित्वांमधील देवघेवींतून मानवी विश्वाची उभारणी कशी होते? सार्त्र यांच्या मते संज्ञाशील मानवी अस्तित्वाच्या केंद्रस्थानी 'नसतेपणा' (नथिंगनेस) वसत असतो. या नसतेपणामुळेच माणूस स्वेतर विश्वाशी, वस्तुमात्राशी संबंध साधीत असतो. या नसतेपणामुळे मानव व वस्तुमात्र यांच्यामध्ये ज्ञाननिष्ठ, अर्थस्वरूप संबंध प्रस्थापित होतात. परंतु 'नसतेपणा' म्हणजे काय? म्हणून सार्त्र यांची नसतेपणाची (न - सत् स्वरूपाची) संकल्पना समजून घेऊ.

माणूस समोरच्या वस्तुजातासमोर उभा राहाताच त्याला वस्तूची अर्थस्वरूप जाणीव अविरतपणे होत असते. त्याच्या संज्ञाचक्षूंना कोणत्या तरी विश्वांगाचे ज्ञान होत असते.

मानवाला वस्तुजाताचे ज्ञान कसे होते? 'समोर दिसणारी वस्तू ही झाड आहे,' अशी मला प्रतीती येते. या अनुभवात 'ही झाड असणारी वस्तू म्हणजे मी नाही' या गोष्टीचे भान सामावलेले असते. मला ज्या वस्तूचे ज्ञान होते ती ज्ञेय वस्तू माझ्याहून भिन्न आहे, या गोष्टीचे भान वस्तुविषयक जाणिवेत आहे.

मला समोरच्या वस्तूची जाणीव होते. पण वस्तूला कसलीच जाणीव होत नाही. मी जाणणारा आणि वस्तू जाणली जाणारी. मी संज्ञाशील तर वस्तू संज्ञाशून्य. आणि मी वस्तुशून्य. अस्तित्वाच्या या दोन प्रकारांमधील भेद मला कळतो. आणि त्यामुळेच 'ती वस्तु म्हणजे मी नाही' असे मला म्हणता येते. 'ते झाड म्हणजे मी नाही' असे म्हणतच मला वस्तूचे ज्ञान होते. 'हे बाहेरचे विश्व म्हणजे मी नाही' असे म्हणतच मी विश्वाचा अनुभव घेत असतो. 'ते मी नाही' या जाणिवेनेच सारे विश्व भरलेले आहे, असा मला (स्वेतर) विश्वाचा अनुभव येतो.

'ते मी नाही' या जाणिवेने भरलेल्या विश्वानुभवात माझ्या ठायीच्या 'नसतेपणाचा' प्रत्यय मला येतो. समोरचे पुस्तक म्हणजे मी नाही, ते टेबल म्हणजे मी नाही, हे ग्रंथालय, ते मैदान, ते रस्ते, तो समुद्र, ते आकाश, तो प्रकाश या असंख्य वस्तुजातांपैकी मी जर 'काही एक' नाही तर 'मी कोण आहे?' ....'मी कोण आहे? हा सनातन प्रश्न उभा राहातो.

या प्रश्नाला सार्त्र यांचे उत्तर असे 'मी म्हणजे काहीही नाही'. त्यांच्या मते मानवी अस्तित्वाच्या केंद्रस्थानी 'काहीच नसते' आणि मी 'काहीही' होऊ शकतो. मी काहीही होण्यास स्वतंत्र, मोकळा असतो. माझ्या अस्तित्वाच्या ठिकाणी अहं, सारतत्त्व, जातित्त्व, आत्मा, मानवी स्वभावाची सार्वत्रिक संकल्पना यांसारखे कोणतेही सार्वत्रिक स्वरूपाचे तत्त्व वसत नसते. तसे वसत असते तर माझे अस्तित्व त्या सार्वत्रिक तत्त्वाला बांधले गेले असते. त्या सारतत्त्वाने माझे अस्तित्व नियत, नियंत्रित केले असते. परंतु माझ्या अस्तित्वाच्या केंद्रस्थानी काहीच नसल्यामुळे मी काहीही 'होण्यास' स्वतंत्र असतो. मानवी अस्तित्वाच्या केंद्रस्थानी वसणाऱ्या या नसतेपणामध्येच मानवी स्वातंत्र्याचे मूळ आहे.

'मी काहीही नाही' अशी मला जाणीव होते तेव्हा आपण 'काहीतरी व्हावे' अशी इच्छा माझ्या मनात उत्पन्न होते. मी 'काहीही नाही' या नसतेपणाच्या जाणिवेतच माझ्या 'होण्याच्या' असंख्य शक्यतांची जाण मला आलेली असते. या शक्यतांच्या जाणिवेमध्येच माझी कल्पनाशक्ती कार्यशील असते. तीच माझ्या नव्या, स्वतंत्र शक्यता निर्माण करीत असते. म्हणून मानवी अस्तित्व हे केवळ 'असणारे' अस्तित्व नाही. ते सतत काहीतरी होणारे अस्तित्व आहे. मानवी अस्तित्वाची 'न - सत्स्वरूप'

अवस्था म्हणजे केवळ पोकळ शून्यावस्था नाही. तर ती माझ्या असंख्य शक्यतांची खाण असते. माझ्या 'कोणत्या तरी शक्य रूपाची एक मूलरचना (इन्फ्रास्ट्रक्चर) म्हणून नसतेपणा स्वत:ला प्रकट करीत असतो'. (बीएन् / १९४३ / पृ. २७१)

परंतु मला एकट्याला काहीही होता येत नाही. काहीतरी होण्यासाठी मला स्वेतर व्यक्तींशी, वस्तुमात्रांशी संबंध साधावा लागतो. समोर जमीन असते. माझे संज्ञाशील अस्तित्व तिच्यासमोर उभे राहताच तिच्यामध्ये माझ्या अनेक शक्यता दिसू लागतात. मी माती मळून मडकी करणारा 'कुंभार' होऊ शकतो. तसेच जमीन नांगरून शेती करणारा शेतकरीही होऊ शकतो. माझ्या या शक्यतांपैकी मला जी गरजेची व मोलाची शक्यता वाटते, तिची मी निवड करतो. मी शेतकरी होतो. माझ्या न - सत्स्वरूप संज्ञेने मातीशी अर्थपूर्ण संबंध साधला, व त्यामुळे माझ्या अस्तित्वामध्ये 'शेतकरी' हा 'मानवी अर्थ' भरला. माझ्यामुळेच मातीला 'शेता'चे मोल चढले. आणि मातीमुळेच मला 'शेतकरी' ही माझी मौल्यवान शक्यता अस्तित्वात आणता आली. मी आणि माती यांच्या देवघेवीतून 'शेत' आणि 'शेतकरी' एकाच वेळी अस्तित्वात आले. मानवी अस्तित्वाचा, संज्ञेचा आत्मधर्मच असा असा आहे की ती स्वेतर अशा संज्ञाशून्य अस्तित्वाच्या आश्रयानेच जन्मास येते. (बीएन् / प्रस्तावना / पृ. ३७). या अस्तित्वधर्मामुळे मानवी अस्तित्वाच्या तळाशी अंतर्विरोध नांदत असतो.

माझा पहिला अनुभव जगण्याचा असतो. मी जगतो, धडपडतो, झगडतो, सुखदु:खे भोगतो, स्वतंत्र कृती करून मी माझ्या जीवनात अर्थ भरतो. प्रथम मी कृती करतो. मातीतून शेत निर्माण करतो, व शेतकरी म्हणून अस्तित्वात येतो. मग मला 'शेतकरीपणा' लाभतो. 'शेतकरीपण' हे माझ्या अस्तित्वात भरले गेलेले सारतत्त्व. प्रथम मी काहीच नसतो. 'न - सत्स्वरूप' असतो. मातीशी संबंध जोडून कृती केल्यावरच माझ्या अस्तित्वात 'शेतकरीपण' भरले जाते. म्हणून प्रथम मी अस्तित्वात येतो, नंतर माझे सारतत्त्व (इसेन्स) भरले जाते. म्हणून 'सारतत्त्व अस्तित्वानंतर येते.' (१९५७ / पृ.२७,२८). अस्तित्ववाद्यांच्या 'एग्झिस्टन्स प्रीसीडस् इसेन्स' या विचारसूत्राचा अर्थ असा : अस्तित्व हे सारतत्त्वसापेक्ष नसते; तर उलट सारतत्त्वच अस्तित्वसापेक्ष असते.

मानवी अस्तित्वाला पूर्णतेची आकांक्षा असते. म्हणून ते वस्तूशी एकरूप होऊन पूर्णतेप्रत जाण्याचा प्रयत्न करते. असे पूर्णत्व म्हणजे ईश्वराचे अस्तित्व होय. माणसाच्या मनात ईश्वर होण्याची आकांक्षा असते. (द डिझायर टु बी गॉड). परंतु मानवी अस्तित्व संज्ञाशील आणि वस्तू संज्ञाशून्य, त्यामुळे त्यांचे पूर्ण ऐक्य होणे शक्य नाही. मानवी अस्तित्वाला संज्ञाशील राहून वस्तूशी पूर्ण एकरूप होणे शक्य नसते. म्हणून मानवी

विश्वात पूर्ण अस्तित्व, पूर्णत्व, ईश्वराचे अस्तित्व या अशक्य कोटीतील गोष्टी आहेत. म्हणून पूर्ण ऐक्य, पूर्णत्व, ईश्वरी अस्तित्व ही असंभाव्य, असंगत, अंतर्विरोधी ठरतात. मानवाने हे असंभाव्य अस्तित्व संभाव्य मानणे म्हणजे एक प्रकारची 'मिथ्या निष्ठा' (बॅड फेथ) होय.

मी आणि वस्तुमात्र यांचे परस्परसंबंध आपण पाहिले. परंतु मानवी विश्वाच्या उभारणीत व्यक्ति-व्यक्तिसंबंधांना महत्त्वाचे स्थान आहे. मला दुसऱ्याचा अनुभव कसा येतो? सार्त्र यांची तत्त्वप्रतिपादनपद्धती ही विवक्षित व प्रत्यक्षगत अनुभवावर आधारलेली आहे. त्यामुळे दुसऱ्याचे अस्तित्व आपणाला कसे जाणवते याविषयीचा अनुभव ते एका प्रसंगाद्वारे वाचकाला अनुभवायला लावतात. हा लहानसा गोष्टीरूप प्रसंग असा: (बीएन् / १९४३ / पृ. २५९ - ६०).

समजा, मी माझ्या खोलीत एकटाच बसलो आहे. कान देऊन कोणाचे तरी बोलणे ऐकत आहे व की-होलमधून काहीतरी पाहात आहे. ऐकण्याच्या व पाहण्याच्या कार्यात मी इतका गर्क झालो आहे की, आपण काय करीत आहोत याचे भानही उरलेले नाही. इतक्यात एकाएकी माझ्यामागे कोणाची तरी पावले वाजल्याचे मी ऐकतो. कोणीतरी माझ्याकडे पाहात आहे हे माझ्या चटकन् लक्षात येते. आणि मी लागलीच शरमिंधा होतो. ज्या क्षणी माझ्या मनात ही शरमिंधेपणाची व अपराधाची भावना उत्पन्न झाली त्याच क्षणी दुसऱ्याच्या अस्तित्वाची जाणीव माझ्या शरीरमनात भिरभिरून गेली. मी क्षणार्धात पार बदलून जातो. पूर्वी मी केवळ ऐकणारा - पाहणारा माणूस होतो. आता दुसऱ्याच्या दृष्टीतून (अदर्स लुक्) मी 'चोरून' पाहणारा माणूस / वस्तू ठरलो. मी 'संज्ञाशील' अस्तित्व असलो तरी दुसऱ्याच्या दृष्टीत मी एक 'वस्तूच' बनतो. ज्या क्षणी दुसरा मला वस्तू बनवतो, हे मला कळते त्याच क्षणी माझ्या कृतींचे, जीवनाचे 'कोणीतरी' मूल्यमापन करणारे आहे, याचे मला भान येते. संज्ञाशील असणाऱ्या मला वस्तू बनवून माझे कोणीतरी मूल्यमापन करीत आहे ही जाणीवच मला अस्वस्थ करते. ती माझे संज्ञाशीलत्वच धोक्यात आणते. ''माय ओरिजिनल फॉल इज् द एग्झिस्टन्स् ऑफ् द अदर.'' (बीएन्. / पृ. २६३). संज्ञाशील अस्तित्व म्हणून मिरवणारा मी दुसऱ्याच्या दृष्टीमुळे 'अंशत: वस्तू' बनतो.

मी जाणणारा असतो. मी वस्तूला एक अर्थ देतो. पण दुसऱ्यालाही माझ्यासारखे जाणता येते. त्यामुळे मी लावलेल्या अर्थाहून तो वस्तूचे निराळेच अर्थ लावीत बसतो. त्यामुळे वस्तूचे व माझे एकपक्षीय संबंध तो बिघडवून टाकतो. इतकेच नव्हे तर तो माझाही अर्थ लावीत बसतो. मी माझी स्वत:ची एक 'शूराची' प्रतिमा उभी करतो. तो त्याच्या नजरेत (लुक्) मला 'भ्याड' बनवितो. मी एक संकल्प करतो, तो त्यात

कोलदांडा घालतो. हे दुसऱ्याचे अस्तित्व माझ्या संकल्पावर, स्वातंत्र्यावर मर्यादा घालणारी एक निरंतर पीडाच होऊन बसते. माझ्याशी स्पर्धा करणारे, संघर्ष करणारे, मला छळणारे हे दुसऱ्याचे अस्तित्व मला कधी कधी अगदी वैऱ्याप्रमाणे वाटते. अशा प्रकारच्या दुसऱ्याच्या अस्तित्वाला कंटाळून 'नो एक्झिट्'मधील गरसिन नावाचे पात्र वैतागून म्हणते 'Hell is.... other people!' असे हे दुसऱ्याचे अस्तित्व माझ्या ज्ञानाला, स्वातंत्र्याला एक वेगळे वळण लावते, वेगळे परिमाण देते; म्हणून मानवी विश्वाच्या उभारणीत दुसऱ्याच्या अस्तित्वाचे विशिष्ट स्वरूप जाणून घेणे आवश्यक असते.

सार्त्रची सर्जनशील कल्पनाशक्ती एका विवक्षित (पर्टिक्यूलर) अनुभवाचे प्रत्यक्षगत (कॉन्क्रीट) चित्र रेखाटते व वाचकाला त्या विश्वात घेऊन जाते. तेथे ती त्याला दुसऱ्याच्या अस्तित्वाची जाणीव अनुभवायला-भोगायला लावते. अशा प्रकारच्या नवनवीन 'सिच्युएशन्स' निर्माण करणे हे सार्त्रच्या कल्पनाशक्तीचे प्रमुख कार्य असते. ती हे कार्य जसे तात्त्विक प्रबंधात करते, तसेच ती कादंबरी, नाटक यांसारख्या साहित्यकृतींतही करते. तात्त्विक प्रबंधांतील हे गोष्टरूप अनुभव म्हणजे आपल्या विधानाच्या पुष्टींसाठी दिलेली केवळ उदाहरणे नसतात. तर समग्र तत्त्वाशयाचा ते अविभाज्य घटक म्हणून असतात. मेरी वॉरनॉक यांनी सार्त्रच्या या कल्पनाशक्तीला 'कॉन्क्रीट इमॅजिनेशन' असे म्हटले आहे (बीएन् / प्रस्तावना).

सार्त्र यांनी 'बीईंग अँन्ड नथिंगनेस'मध्ये, विशेषत: चवथ्या भागात मानवी स्वातंत्र्याचा मूलगामी विचार मांडला आहे. मानवी स्वातंत्र्य म्हणजे काय? मानवी स्वातंत्र्याची झेप व मर्यादा कोणती? असे अनेक प्रश्न स्वातंत्र्याच्या संदर्भात उपस्थित होतात.

मानवी संज्ञा ही स्वभावत:च स्वातंत्र्यलक्ष्यी आहे. संज्ञाशील अस्तित्व कृतीच्या रूपाने स्वातंत्र्य निर्माण करीत असते. 'कृतींची निरंतर शक्यता' ही मानवी अस्तित्वाच्या भाळी लिहिलेली असते.

नसतेपणामुळे आपण अपूर्ण आहोत, याची मला जाणीव होते. या जाणिवेमुळे मी काहीतरी होण्याचा प्रयत्न करतो. माझ्या ठायीच्या अतीतभावामुळे मी स्वत:पलीकडे जातो. भोवतीच्या परिस्थितीशी संबंध साधतो, तिचे ज्ञान करून घेतो. त्या ज्ञानाच्या पार्श्वभूमीवर परिस्थितीच्या आश्रयाने मी माझ्या शक्यतांचा कानोसा घेतो, सभोवती पाहतो, तेव्हा माझा जन्म, माझे शरीर, माझा भूतकाळ, माझा स्थलकालबद्ध परिसर, माझ्या भोवतीचे सामाजिक वातावरण, माझे मानवबंधू आणि माझा मृत्यू या सात घटकांनी मिळून परिस्थितीचा एक व्यूह माझ्याभोवती वेढलेला

असतो. या परिस्थितिव्यूहाला सार्त्र 'फॅक्टिसिटी' असे संबोधतो. भोवतीची केवळ परिस्थितीच मानवाचे भवितव्य नियत करते, हा विचार सार्त्रला मान्य नाही. तो नियतत्ववादाच्या विरोधी आहे. परंतु तो मानवाची परिस्थितीसंलग्नता मान्य करतो. (कॉन्टिजन्सी). या परिस्थितिव्यूहातील घटक माझ्या स्वातंत्र्यनिर्मितीत सहभागी होतात. तसेच ते माझ्या स्वातंत्र्यावर मर्यादाही घालतात.

एकीकडे मला होणारी स्वातंत्र्याची जाणीव व दुसरीकडे माझ्या मर्यादांची, सान्ततेची जाणीव यांमध्ये एक आंतरिक संघर्ष सुरू होतो. या अशा संघर्षमय परिस्थितीत व ओढाताणीत मला काहीएक व्हावेसे वाटले तरच मी समोरच्या परिस्थितिव्यूहाला सामोरा जातो. नाहीतर एरव्ही आहे त्या स्थितीत राहून परिस्थितीच्या अधीन होतो. स्वतंत्र असूनही मी स्वतंत्र नाही, असे म्हणत स्वत:ला व दुसऱ्याला फसवीत राहतो.

परंतु आहे या परिस्थितीत काहीतरी होण्याची मनात इच्छा उत्पन्न होताच मी समोरच्या परिस्थितिव्यूहाला सामोरा जातो. मग मात्र तो व्यूह आणि मी मिळून एक विशिष्ट 'सिच्युएशन' निर्माण करतो. मीच ती निर्माण केलेली असते. परिवर्तनाच्या शक्यतांनी भरलेली अन् भारावलेली. स्वतंत्र संकल्पांनी गाभुळलेली. या विवक्षित 'सिच्युएशन'मध्येच मला माझ्या नवीन शक्यतांची जाण येते. आणि मग त्या दृष्टीने मी नवसंकल्प करू लागतो. त्या व्यूहाचीच एक नवरचना, संघटना करून माझे संकल्प, माझी शक्यता उभारण्याचा प्रयत्न करतो. या संकल्पाबरोबरच वर्तमान परिस्थितीचे ज्ञान व भावी परिवर्तनाचे भान मला (माझ्या कुवतीनुसार) आलेले असते. आणि या समग्र परिस्थितीच्या आश्रयाने मीच निमंत्रित - निर्माण केलेल्या 'सिच्युएशन'मध्ये स्वतंत्र कृती करून मी माझा संकल्प प्रत्यक्षात आणतो. मी येथे माझे कृतिरूप स्वातंत्र्य निर्माण करतो.

परिस्थितिव्यूहाच्या पार्श्वभूमीवर मला विवक्षित 'सिच्युएशन' निर्माण करता आली तरच मला स्वातंत्र्याची निर्मिती करता येते. आणि मी स्वतंत्र असलो तरच मला विशिष्ट 'सिच्युएशन' निर्माण करता येते. 'सिच्युएशन'मध्येच स्वातंत्र्य निर्माण होते आणि केवळ स्वातंत्र्याद्वारेच विवक्षित सिच्युएशन निर्माण केली जाते*. मानवी स्वातंत्र्याच्या केंद्रस्थानी असणारा अंतर्विरोध स्वातंत्र्याची झेप व मर्यादा स्पष्ट करतो.

---

*'There is freedom only in a situation and there is situation only through freedom.'

—Being And Nothingness, page 489.

कोलदांडा घालतो. हे दुसऱ्याचे अस्तित्व माझ्या संकल्पावर, स्वातंत्र्यावर मर्यादा घालणारी एक निरंतर पीडाच होऊन बसते. माझ्याशी स्पर्धा करणारे, संघर्ष करणारे, मला छळणारे हे दुसऱ्याचे अस्तित्व मला कधी कधी अगदी वैऱ्याप्रमाणे वाटते. अशा प्रकारच्या दुसऱ्याच्या अस्तित्वाला कंटाळून 'नो एक्झिट्'मधील गरसिन नावाचे पात्र वैतागून म्हणते 'Hell is.... other people!' असे हे दुसऱ्याचे अस्तित्व माझ्या ज्ञानाला, स्वातंत्र्याला एक वेगळे वळण लावते, वेगळे परिमाण देते; म्हणून मानवी विश्वाच्या उभारणीत दुसऱ्याच्या अस्तित्वाचे विशिष्ट स्वरूप जाणून घेणे आवश्यक असते.

सार्त्रची सर्जनशील कल्पनाशक्ती एका विवक्षित (पर्टिक्यूलर) अनुभवाचे प्रत्यक्षगत (कॉन्क्रीट) चित्र रेखाटते व वाचकाला त्या विश्वात घेऊन जाते. तेथे ती त्याला दुसऱ्याच्या अस्तित्वाची जाणीव अनुभवायला-भोगायला लावते. अशा प्रकारच्या नवनवीन 'सिच्युएशन्स' निर्माण करणे हे सार्त्रच्या कल्पनाशक्तीचे प्रमुख कार्य असते. ती हे कार्य जसे तात्त्विक प्रबंधात करते, तसेच ती कादंबरी, नाटक यांसारख्या साहित्यकृतींतही करते. तात्त्विक प्रबंधांतील हे गोष्टरूप अनुभव म्हणजे आपल्या विधानाच्या पुष्टीसाठी दिलेली केवळ उदाहरणे नसतात. तर समग्र तत्त्वाशयाचा ते अविभाज्य घटक म्हणून असतात. मेरी वॉरनॉक यांनी सार्त्रच्या या कल्पनाशक्तीला 'कॉन्क्रीट इमॅजिनेशन' असे म्हटले आहे (बीएन् / प्रस्तावना).

सार्त्र यांनी 'बीईंग अँन्ड नथिंगनेस'मध्ये, विशेषत: चवथ्या भागात मानवी स्वातंत्र्याचा मूलगामी विचार मांडला आहे. मानवी स्वातंत्र्य म्हणजे काय? मानवी स्वातंत्र्याची झेप व मर्यादा कोणती? असे अनेक प्रश्न स्वातंत्र्याच्या संदर्भात उपस्थित होतात.

मानवी संज्ञा ही स्वभावत:च स्वातंत्र्यलक्ष्यी आहे. संज्ञाशील अस्तित्व कृतीच्या रूपाने स्वातंत्र्य निर्माण करीत असते. 'कृतींची निरंतर शक्यता' ही मानवी अस्तित्वाच्या भाळी लिहिलेली असते.

नसतेपणामुळे आपण अपूर्ण आहोत, याची मला जाणीव होते. या जाणिवेमुळे मी काहीतरी होण्याचा प्रयत्न करतो. माझ्या ठायीच्या अतीतभावामुळे मी स्वत:पलीकडे जातो. भोवतीच्या परिस्थितीशी संबंध साधतो, तिचे ज्ञान करून घेतो. त्या ज्ञानाच्या पार्श्वभूमीवर परिस्थितीच्या आश्रयाने मी माझ्या शक्यतांचा कानोसा घेतो, सभोवती पाहतो, तेव्हा माझा जन्म, माझे शरीर, माझा भूतकाळ, माझा स्थलकालबद्ध परिसर, माझ्या भोवतीचे सामाजिक वातावरण, माझे मानवबंधू आणि माझा मृत्यू या सात घटकांनी मिळून परिस्थितीचा एक व्यूह माझ्याभोवती वेढलेला

असतो. या परिस्थितिव्यूहाला सार्त्र 'फॅक्टिसिटी' असे संबोधतो. भोवतीची केवळ परिस्थितीच मानवाचे भवितव्य नियत करते, हा विचार सार्त्रला मान्य नाही. तो नियतत्ववादाच्या विरोधी आहे. परंतु तो मानवाची परिस्थितीसंलग्नता मान्य करतो. (कॉन्टिजन्सी). या परिस्थितिव्यूहातील घटक माझ्या स्वातंत्र्यनिर्मितीत सहभागी होतात. तसेच ते माझ्या स्वातंत्र्यावर मर्यादाही घालतात.

एकीकडे मला होणारी स्वातंत्र्याची जाणीव व दुसरीकडे माझ्या मर्यादांची, सान्ततेची जाणीव यांमध्ये एक आंतरिक संघर्ष सुरू होतो. या अशा संघर्षमय परिस्थितीत व ओढाताणीत मला काहीएक व्हावेसे वाटले तरच मी समोरच्या परिस्थितिव्यूहाला सामोरा जातो. नाहीतर एरव्ही आहे त्या स्थितीत राहून परिस्थितीच्या अधीन होतो. स्वतंत्र असूनही मी स्वतंत्र नाही, असे म्हणत स्वत:ला व दुसऱ्याला फसवीत राहतो.

परंतु आहे या परिस्थितीत काहीतरी होण्याची मनात इच्छा उत्पन्न होताच मी समोरच्या परिस्थितिव्यूहाला सामोरा जातो. मग मात्र तो व्यूह आणि मी मिळून एक विशिष्ट 'सिच्युएशन' निर्माण करतो. मीच ती निर्माण केलेली असते. परिवर्तनाच्या शक्यतांनी भरलेली अन् भारावलेली. स्वतंत्र संकल्पांनी गाभुळलेली. या विवक्षित 'सिच्युएशन'मध्येच मला माझ्या नवीन शक्यतांची जाण येते. आणि मग त्या दृष्टीने मी नवसंकल्प करू लागतो. त्या व्यूहाचीच एक नवरचना, संघटना करून माझे संकल्प, माझी शक्यता उभारण्याचा प्रयत्न करतो. या संकल्पाबरोबरच वर्तमान परिस्थितीचे ज्ञान व भावी परिवर्तनाचे भान मला (माझ्या कुवतीनुसार) आलेले असते. आणि या समग्र परिस्थितीच्या आश्रयाने मीच निमंत्रित - निर्माण केलेल्या 'सिच्युएशन'मध्ये स्वतंत्र कृती करून मी माझा संकल्प प्रत्यक्षात आणतो. मी येथे माझे कृतिरूप स्वातंत्र्य निर्माण करतो.

परिस्थितिव्यूहाच्या पार्श्वभूमीवर मला विवक्षित 'सिच्युएशन' निर्माण करता आली तरच मला स्वातंत्र्याची निर्मिती करता येते. आणि मी स्वतंत्र असलो तरच मला विशिष्ट 'सिच्युएशन' निर्माण करता येते. 'सिच्युएशन'मध्येच स्वातंत्र्य निर्माण होते आणि केवळ स्वातंत्र्याद्वारेच विवक्षित सिच्युएशन निर्माण केली जाते*. मानवी स्वातंत्र्याच्या केंद्रस्थानी असणारा अंतर्विरोध स्वातंत्र्याची झेप व मर्यादा स्पष्ट करतो.

---

*'There is freedom only in a situation and there is situation only through freedom.'

—Being And Nothingness, page 489.

सिच्युएशन माझ्या स्वातंत्र्याच्या आश्रयाशिवाय निर्माण होऊ शकत नाही.आणि माझे स्वातंत्र्य हे विशिष्ट सिच्युएशनशिवाय निर्माण होऊ शकत नाही. ती दोन्ही परस्पराश्रयी असतात. म्हणून मानवी स्वातंत्र्य म्हणजे मन:पूत स्वैराचार नव्हे.
परिस्थिती व व्यक्ती यांच्यामध्ये 'सिच्युएशन' कार्यशील व्हावी लागते. या तीन गोष्टींमुळे सार्त्रची स्वातंत्र्यविषयक भूमिका मार्क्सवादाहून वेगळी पडते.

संज्ञाशील अस्तित्वाच्या विशिष्ट अवस्थेमुळे मला दुसरा, वस्तुमात्र व माझे ज्ञान यांच्याशी पूर्णपणे एकरूप होता येत नाही. त्यामुळे मी त्यांच्यापासून अलग, एकाकी पडतो. स्वतंत्र कृती करताना मला त्यांच्यावर पूर्णपणे, निश्चिंतपणे विसंबून राहता येत नाही. त्यामुळे मनात एक प्रकारची अनिश्चितता (अनूसर्टन्टी) निर्माण होते. या जगात आपण एकटेच आहोत, अशी विराट एकाकीपणाची जाणीव होते. मग माझ्या एकट्यावरच स्वतंत्र कृतीचे, जबाबदारीचे ओझे पडते. अपूर्ण ज्ञान, अनिश्चिती, अस्तित्वाचा अंतिम एकाकीपणा, जबाबदारीचे असह्य ओझे, स्वतंत्र कृती करण्याची तीव्र आच व स्वत:ची अस्मिता जन्मास घालण्याची अतीव ओढ यांनी ताणलेली एक यातनामय मनोवस्था निर्माण होते. कमालीची मनगंभीर मनोवेदना जाणवू लागते. अस्तित्वाच्या या कडोनिकडीच्या अवस्थेत मग माझ्यासमोर दोन शक्यता, दोन मार्ग उभे राहतात.

पहिला मार्ग म्हणजे, हे सर्व टाळून स्वातंत्र्याच्या समरभूमीतून पळ काढणे हा होय. माझे स्वतंत्र कृतीचे कार्य माझ्याखेरीज कोणीतरी दुसरे लोक, शासन, दैव, देव वगैरे करतील असे समजून वाट पाहात स्वस्थ बसणे. आपण स्वतंत्र असूनही स्वतंत्र नाही असे जाणूनबुजून समजणे; म्हणजेच मिथ्या निष्ठेच्या (बॅड फेथ) आहारी जाऊन स्वत:ला व दुसऱ्याला फसवीत राहणे, केवळ वस्तुवत, परात्म होऊन जगणे.

दुसरा मार्ग स्वतंत्र कृतीचा. अशा एकाकीपणाच्या अवस्थेतही अनिश्चिततेच्या वातावरणात आणि अपूर्ण ज्ञानाच्या जोरावरही संज्ञाशील माणसाने जबाबदारीचे ओझे स्वत:च्या खांद्यावर घेऊन स्वतंत्र कृती केलीच पाहिजे, असे सार्त्रचे सांगणे आहे.

संज्ञाशील माणूस संज्ञाशून्य होऊन, एक माणूस म्हणून जगू शकत नाही. म्हणून संज्ञाशील अस्तित्वाला स्वतंत्र नसण्याचे स्वातंत्र्य नाही. 'मानवाला स्वतंत्र असण्याचीच सजा दिलेली आहे.' (बीएन् / पृ.५५३)

: २ :

कथा-कादंबरीत व नाटकात दोन प्रमुख घटक असतात. पात्र आणि कथानक.

माणूस आणि त्याची जीवनकथा. माणूस स्वत:शी, वस्तुमात्राशी, स्वेतर मानवबंधूंशी, समाजाशी संबंध साधीत जगत असतो. कधी मानवी विश्वापलीकडील एखाद्या अज्ञात तत्त्वाशी / शक्तीशी एकरूप होण्याची इच्छा करीत असतो. असे जीवन जगत असता काही माणसांना मूलभूत प्रश्न पडतात. मी कोण? माझे व विश्वाचे नाते काय? या विश्वाचे स्वरूप काय? माणसाला पडलेले असे प्रश्न अतिभौतिकीय / आध्यात्मिक स्वरूपाचे असतात. तसेच या जगात जन्माला येऊन मी काय करावयाचे? कोणत्या मार्गाने जगावयाचे? माझ्या जगण्याचे श्रेय कोणते? असे श्रेयाश्रेयाचे प्रश्न पडतात. हे मूल्यविषयक प्रश्न नैतिक स्वरूपाचे असतात. हे दोन्ही प्रकारचे प्रश्न प्रत्यक्षातील व साहित्यातील व्यक्तींच्या जीवनकथेशी अतूटपणे जोडलेले असतात. साहित्यगत पात्रांच्या जीवनकथेशी निगडित असलेले हे दोन्ही प्रकारचे प्रश्न तत्त्वज्ञानाशीही संबंधित आहेत. हे अतिभौतिकीय व नैतिक प्रश्न तसे तत्त्वज्ञानाचेच विषय आहेत.

अतिभौतिकीय व नैतिक स्वरूपाची ही दोन जीवनांगे तत्त्वज्ञान व साहित्य यांना सहजपणे एकत्रून टाकतात. आणि त्यातून तत्त्वगंभीर ललित साहित्याची निर्मिती होते.त्यामधूनच तत्त्वप्रधान कादंबरी, तत्त्वप्रधान नाटक हे साहित्यप्रकार जन्मास येतात. वरील दोन जीवनांगांपैकी कोणतेही एक अंग साहित्यकृतीत साकारले असेल तर तिला तत्त्वगंभीर, तत्त्वस्पर्शी साहित्यकृती म्हणता येईल.

तत्त्वप्रधान कादंबरीत / नाटकात एखादा तत्त्वव्यूह वा तत्त्वगर्भ जीवनजाणीव, तिचे अनुभवविश्व, कथानक, पात्रे, निवेदक, निवेदनशैली आदी अंगांची एकजिनसी, सेंद्रिय संघटना करीत असते. ही सेंद्रिय एकता कादंबरीला सौदर्यमूल्य प्राप्त करून देत असते. तत्त्वप्रधान कादंबरीच्या वा साहित्यकृतीच्या संकल्पनेत दोन गोष्टी आवश्यक असतात. (एक) तिच्या अनुभवविश्वाच्या मुळाशी तत्त्वगर्भ जीवनजाणीव, तत्त्वव्यूह अंगभूतपणेच वसत असतो. (दोन) तसेंच ती साहित्यिक गुणवत्तेने व सौदर्यमूल्यांनी युक्त असावी लागते.

'नॉशिया' ही सार्त्र यांची पहिली कादंबरी (१९३८). ती तत्त्वगंभीर प्रवृत्तीची आहे. फ्रेंच कादंबरीच्या इतिहासात ती एक क्रांतिकारक कादंबरी समजली जाते. ती रोजनिशी या प्रकारात लिहिलेली असून तीत एकूण तेहतीस (+ एक) नोंदी आहेत.

या कादंबरीचा विचार दोन दृष्टींनी करता येईल. तीत अस्तित्ववादी जीवनजाणिवेचा व तत्त्वव्यूहाचा आविष्कार कसा झाला आहे ते पाहता येईल. तसेच तो कलापूर्ण करण्यासाठी लेखकाने कोणत्या अर्थपूर्ण प्रसंगाची निवड केली, त्याने कोणत्या कथनशैलीचा वापर केला हे पाहता येईल. त्या लेखनपद्धती, कथनशैली कादंबरीच्या कलापूर्ण आविष्कारास कितपत अनुरूप ठरल्या आहेत याचाही विचार करता येईल.

एका चिंतनशील प्रवृत्तीच्या तरुणाच्या अस्तित्वविषयक जाणिवेचा विकास, हे या कादंबरीचे आशयसूत्र सांगता येईल. मानवी अस्तित्व व वस्तुविश्व यांचे स्वरूप काय, त्यांच्यामध्ये कोणत्या प्रकारचे नाते असते, या विश्वात जगत असता माणसाला सार्थ जिणे कसे जगता येईल, अशा स्वरूपाचे प्रश्न-समस्या या कादंबरीच्या कथाबीजात गर्भित आहेत. हे प्रश्न अतिभौतिकीय व नैतिक स्वरूपाचे असून ते तिच्या कथासमष्टीची आणि अनुभवविश्वाची उभारणी व संघटना करतात.

नायकाची अस्तित्वविषयक जाणीव तीन प्रमुख अवस्थांतून विकसत जाते. १. प्रथम तो वस्तूच्या पृष्ठस्तरावरील रूपाकडे इतरांप्रमाणे पाहत असतो. परंतु आपल्या जगण्यात काहीतरी चुकते आहे, असे त्याला वाटत असते. या अवस्थेत मानवी संज्ञेच्या वस्तुसापेक्षतेवर भर दिलेला आहे. २. नंतर त्याला वस्तूंच्या अस्तित्वधर्माचे रहस्य कळते. त्यांच्या अकारणतेची - ॲबसर्डिटीची जाणीव होते. या नव्या जाणिवेच्या प्रकाशात तो माणसे, वस्तू यांच्याकडे नव्या दृष्टीने पाहतो. त्यांच्याशी नवे अर्थपूर्ण नाते जोडू पाहतो. आणि आपला दुसऱ्याच्या चरित्रलेखनाचा संकल्प दूर सारतो. ३. शेवटी एका संगीतकाराने कलानिर्मिती करून स्वत:च्या जीवनाला अर्थ व मूल्य दिल्याचे अनुभवतो. आणि आपले जीवन सार्थ करण्यासाठी एक कादंबरी / कलाकृती निर्माण करण्याचा स्वतंत्र संकल्प करतो.

ऑन्त्वान रॉकॅन्ते हा या कादंबरीचा नायक / प्रतिनायक. एक बुद्धिनिष्ठ तरुण. बराच प्रवास करून तो फ्रान्समधील बोव्हील नावाच्या शहरात वास्तव्य करून राहतो. त्याला ना नोकरी ना कुटुंब. ना मित्र ना नातलग. त्याला तसे कोणतेच पाश नसतात. म्हणून तो तसा मुक्त - स्वतंत्र आहे. मन मानेल तसे त्याला वागता येईल. पण तो तसे वागत नाही. कारण स्वैराचारी वर्तन म्हणजे अस्तित्वजन्य स्वतंत्र कृती नव्हे.

त्याचे दिवस तसे आळसात, रेंगाळत चाललेले असतात. तो बाहेरून शांत दिसतो, पण आतून अशांत आहे. मनात कसलीतरी मळमळ आहे. कसलीतरी मनोवेदना आहे.

ॲनी नावाच्या तरुणीशी त्याचे लग्न झाले होते. पण आता ते लग्नसंबंध तुटलेले असतात. ती पॅरीसमध्ये असते. त्याला तिचे मन उमगत नाही. ती त्याचे मन ओळखू शकत नाही. आपले पुनर्मिलन व्हावे असे त्याला वाटत असते. पुढे त्यांची पुनर्भेट होते. परंतु दोघेही एकमेकांना मदत करू शकत नाहीत.

रॉकॅन्ते एका ऐतिहासिक पुरुषाचे चरित्र लिहीत असतो. ते लिहून आपल्या जीवनाला अर्थ देण्याचा त्याचा संकल्प असतो. म्हणूनच तो या शहरात आलेला असतो. त्याला आवश्यक ते कागद - पुरावे उपलब्ध असतात. पण त्याचा चरित्रनायक

भूतकाळात गेलेला असतो. त्यामुळे त्याचे ज्ञान अप्रत्यक्षच होत असते. त्याच्याविषयी तो जसजसा विचार करू लागतो तसतसा तो त्याच्या हातून निसटून जाऊ लागतो. तो आपल्या भावविश्वामध्ये दोन वेळा मरण पावल्याचे त्याला जाणवते. 'दुसऱ्या'चे, मृत व्यक्तीचे जीवन आपण लिहू शकत नाही याचे त्याला भान येते. आणि चरित्रलेखनाच्या संकल्पातून तो मुक्त होतो. त्यावेळी त्याला मुक्तीचा अतीव आनंद होतो. रॉकॅन्तेच्या या स्वतंत्र व आनंदमय मन:स्थितीचे वर्णन हा सार्त्रच्या कथनशैलीचा एक उत्कृष्ट नमुना आहे.

या शहरात तो तीन वर्षे राहतो. हॉटेलातील वेटर, स्त्रिया, ग्रंथालयातील सेल्फ - टॉट् - मॅन्, आर्दीशी तो बोलतो-चालतो; पण वरवरचे . त्यात रस घेत नाही. शहरातील हॉटेले, बाग, ग्रंथालय, झाडे, ट्रॅम, मुले - माणसे यांच्याकडे कुतूहलाने पाहतो. पुष्कळदा घटना - प्रसंगांचे वर्णन अलिप्तपणे करतो. त्यांवर भाष्य करीत नाही, त्यांचे विश्लेषण करीत नाही. पण त्याला वस्तूंची, माणसांची गाढ आस्था, चिंता दिसते. या सर्वांच्या समवेत तो असतो. पण त्यांच्यापासून अलग, एकाकी पडलेला असतो. जगताना त्याला एकीकडे सच्च्या - सार्थ जीवनाचे (ऑथेन्टिक लाइफ) भान येत असते, तर दुसरीकडे लोकांच्या यांत्रिक जगण्याचेही त्याला भान येते. ते सरावलेल्या नजरांनी जगाकडे पाहत जगत असतात. 'जणू सर्व शहरे एकच दिवस करून जगत असतात. प्रत्येक नव्या सकाळी पुन्हा कालच्याच सकाळीकडे परततात.' प्रत्येक व्यक्तीमध्ये 'मी'ऐवजी 'ते'च वसत असतात. माणसे आपले 'स्वत्व' हरवून 'समूहमानवा'त विरघळून गेलेली दिसतात.

वस्तूंच्या सहवासात जगताना एक अपरिचित गोष्ट त्याच्या प्रत्ययास येते. एकदा समुद्रावर तो उभा असतो. मुले समुद्रात दगड फेकीत असतात. त्यालाही ते फेकावेसे वाटतात. पण दगड उचलू लागताच त्याच्या तोंडात कसलातरी गोडसा द्रव पाझरू लागतो. तो दगड उचलायचा थांबतो. तसेच एकदा तो पेपर उचलण्यास खाली वाकतो. परंतु तो न उचलताच उभा राहतो.

वस्तूंना आपण आपल्या इच्छेप्रमाणे उचलू - हाताळू शकतो असे इतरांप्रमाणेच त्याला वाटत होते. परंतु त्या आपणास तसे करू देत नाहीत. त्या प्रतिकार करतात. इच्छेप्रमाणे वाटेल तसे वागण्याचे आपणाला स्वातंत्र्य नसते. वस्तू तशा प्रामाणिक असत्या तर काहीच बिघडले नसते. पण त्या तशा नसतात. त्या वरून अगदी साळसूद दिसतात. पण आतून त्या कधी आक्रमक होतील याचा नेम नाही. वस्तूविषयीची ही जाणीव हेच त्याचे जगावेगळे दुखणे होऊन बसते. त्यामुळेच त्याला मळमळ वाटते, नॉशियाचे झटके येतात. हा त्याचा शारीरिक आजार नसतो. ती मानसिक

विकृतीही नसते. ती अतिभौतिकीय (आध्यात्मिक) मनोवेदना असते.

आता त्याला सर्व काही सुस्पष्ट झालेले असते. जोपर्यंत आपण वस्तूंच्या पृष्ठभागावरच लक्ष केंद्रित करून जगत असतो, तेव्हा आपण त्यांना विशिष्ट नामरूप देत असतो. 'झाड', 'मूळ' या नावांनी संबोधित असतो; त्यांचे वर्गीकरण करतो. त्यांना उपभोगाच्या वस्तू म्हणून मानतो. उपयुक्त साधने म्हणून समजतो. त्या आपल्या उपयोगी पडतात, मदत करतात म्हणून आपण त्यांच्यावर संतुष्ट असतो. प्रत्येक वस्तू जणू माझ्या सेवेला तत्पर उभी असते. हा दारावरचा नॉब दार उघडण्यासाठी जणू मदतीचा हात पुढे करीत असतो. टेबलावरचा बीअरचा ग्लास तोंड भरून माझ्यासाठी उभा असतो. उपभोग, उपयोग यांच्या अपेक्षेने भरलेले हे सभोवतीचे विश्व तसे अगदी सुस्पष्ट, सुबोध व सुव्यवस्थित विश्व वाटते. कार्यकारणभावाच्या, तर्काच्या, मानवी हेतूंच्या अधीन झालेले दिसते. अशा सुव्यवस्थित वस्तुविश्वात मी निश्चिंत, सुखी, समाधानी, सुरक्षित असतो. जणू मी माझ्या घरातच राहत असतो. सुखात अन् भ्रमात. कारण या 'नामरूप' व 'साधनरूप' वस्तुरूपांखेरीज त्यांचे मानवी अर्थापलीकडचे मूळचे एक अस्तित्वरूप असते याची मला कल्पनाच नसते.

परंतु एके दिवशी अचानक या वस्तू आपले 'मूळरूप' त्याला दाखवितात. तो बागेत बसलेला असतो.— "आणि एकाएकी वस्तूंच्या पृष्ठस्तरावरचा पडदा फिटून-फाटून जातो. अन् वस्तूंचे मूळ अस्तित्वरूप लखलखन प्रकाशते. स्वच्छ दिवसासारखे." आता "त्या आपल्या नामरूपांपासून मुक्त झाल्या आहेत. त्या तेथे फक्त अस्तित्वात आहेत. आपले मूळचे वेडेवाकडे, हटवादी, अवाढव्य रूप धारण करून. केवळ एक प्रचंड रास म्हणून. मी जिच्यावर बसलो आहे, तिला 'सीट' म्हणून नाव देणे आता हास्यास्पद ठरेल. तिला काहीएक अर्थ बहाल करणे वेडेपणा होईल. ज्यांना कोणतेच नाव देता येत नाही, अशा असंख्य वस्तूंनी मी वेढलेला आहे. एकटा. मुकाट. शब्दविहीन. असमर्थनीय अशा अवस्थेत. या वस्तूच माझ्या सभोवती, वर, खाली, मागेपुढे पसरल्या आहेत. त्या काहीही मागत नाहीत अन् काहीही लादत नाहीत. त्या केवळ आहेत इतकेच". (नॉशिया / १९३८ / पृ. १८०) कोणत्याही कारणाशिवाय, हेतूशिवाय, अर्थाशिवाय. ही वस्तूंच्या अस्तित्वाची निरर्थकता, ॲबसर्डिटी, अकारणता.

ही ॲबसर्डिटीची जाणीव होताच, वस्तूंच्या अस्तित्वाचे नवे भान येताच तो वस्तूंकडे, स्वतःकडे, माणसांकडे पुन्हा नव्या दृष्टीने पाहू लागतो. आता वस्तूंनी मानवी अर्थाचे मुखवटे फेकून दिलेले असतात. माणसाच्या हातून निसटून पुन्हा एकदा त्या आपले मूळ अस्तित्वरूप धारण करून समोर ठाकतात. "आणि मी — मऊ, अशक्त,

क्षीण, बीभत्स, पाचक, उदास, विचारांना फसविणारा — मीसुद्धा कारणाशिवाय अस्तित्वात उरतो. अगदी अतिरिक्त उरतो.'' (नॉशिया / १९३८ / पृ.१८३).

आता त्याला मागचे आठवते : आपल्याला जमिनीवरचा पेपर उचलता आला नाही. आपणहून उचलू शकलो नाही की तोच आपल्याला उचलू देत नव्हता? आपल्याला वस्तूच्या मूळ अस्तित्वधर्माचे भान (चिंतनपूर्व संज्ञेच्या पातळीवरून) नकळत नॉशियाच्या रूपाने तर आले नव्हते? समुद्रकिनाऱ्यांवर असताना आपल्याला दगड फेकता आले नाहीत. कारण तेच आपल्या अधीन होण्यास नाखुष होते. दारावरचा नॉब कडी उघडू देण्यास नाखुष होता. वस्तूंच्याच अस्तित्वधर्मात वसणारी ही घृणेची, नॉशियाची, ॲबसर्डिटीची जाणीव आपल्याला त्यावेळी होत असावी. म्हणूनच ते नॉशियाचे झटके असावेत.

वस्तू कोणत्याही क्षणी माणसाचे स्वत्व व मूल्य हिरावून नेणाऱ्या असतात, याचे भान आपण ठेवले पाहिजे. वस्तूंच्या सहवासात आपण अर्थ, मूल्य व स्वत्व यांची निर्मिती करू शकतो. त्याचप्रमाणे त्यांच्या सहवासात स्वत्वलोपही होण्याची शक्यता असते. मग वस्तू मूल्यविरोधी वाटतात. वस्तूंना आपल्याशिवाय, आपल्या संज्ञेशिवाय स्वतंत्र, वेगळे अस्तित्व असते याचे आपणास भान हवे. त्या आपल्या पूर्णपणे अधीन होऊ शकत नाहीत. त्यांच्यावर आपल्याला ताबा गाजविता येत नाही. आपल्याशिवाय त्यांचे काही अडत नाही. त्यांच्यावाचून आपले काहीही चालत नाही. म्हणून त्यांच्याशी आपल्याला संबंध साधावाच लागतो. परंतु त्यांच्या सहवासात जगता जगता आपणच वस्तुवत झालो तर?.... या भीतीमुळे वस्तूंबद्दल आपणाला घृणा वाटते. त्यांचा मळीसारखा चिकटपणा नकोसा वाटतो. कित्येकदा आपण आपलाच भूतकाळ बनून थिजून जातो. तर कित्येकदा एकाच अमूर्त आदर्शरूपाला, संकल्पनेला चिकटून राहतो. असे भूतकाळाला, अमूर्तशा एकाच संकल्पनेला बांधून घेणे म्हणजे वस्तुवत होणे. त्यामुळे आपल्या जगण्याच्या शक्यताच नष्ट झालेल्या असतात. अशी वस्तुवत जगणारी माणसे म्हणजे जिवंत असून मेलेली माणसे होय. 'नो एक्झिट्' मध्ये अशा मेलेल्या माणसांचे कलापूर्ण नाट्य निर्माण केले आहे.

कादंबरीचा नायक सभोवतीच्या वस्तू व माणसे यांच्या सहवासात जगत असतो. जगताना आलेल्या विविध अनुभवांचे चिंतन करीत, कथन करीत असतो. अशा स्वरूपाच्या चिंतनगर्भ अनुभवप्रवाहाला साकार करण्यासाठी रोजनिशी हा आत्मनिवेदनपर कथाप्रकार उपयुक्त ठरला आहे. जगाविषयी आस्था असणाऱ्या व अतिभौतिकीय मनोवेदना असणाऱ्या नायकाच्या व्यक्तित्वाशीही हा रोजनिशीचा कथाप्रकार सुसंगत, अनुरूप आहे. तसेच हा कथाप्रकार आत्मचिंतनाला सहजच

वाव देणारा आहे. जाणिवेच्या, संज्ञेच्या प्रवाहाची व विकासाची आंतरिक प्रक्रिया ही संथगतीने चालत असते. तिला कथांकित करण्यासाठी रोजनिशी उपयुक्त ठरलेली आहे. कथेच्या प्रवाहानुसार व गरजेनुसार आपला दृष्टिकोण व कथनशैली बदलत ठेवण्यास रोजनिशीचा वापर निवेदकाच्या दृष्टीनेही अर्थपूर्ण ठरलेला आहे. या दृष्टीने लेखकाने तीन प्रकारच्या निवेदनशैलींचा उपयोग केला आहे. आणि ते तीन प्रकार निवेदक नायकाच्या वस्तूकडे व माणसाकडे पाहण्याच्या तीन दृष्टिकोनांशी संवादी आहेत. यामुळे कादंबरीला सौंदर्यमूल्य प्राप्त होते.

प्रथम या नायकाचे लक्ष वस्तूंवर केंद्रित झालेले असते. 'वस्तू जशा असतात' त्या स्वरूपात त्यांचे तो वस्तुनिष्ठ वर्णन करीत असतो. हे वर्णन करीत असता आपल्या मनातील अभिनिवेश, आवडीनिवडी, भावनात्मक प्रतिक्रिया आदी आत्मनिष्ठ भावविश्वाला आवरून ठेवतो. घटनाप्रसंगांचे, व्यक्तींचे वृत्तांतकथन अगदी सरळपणे, निर्लेपपणे करीत असतो. येथे वस्तुनिष्ठ वृत्तांतकथनतंत्राचा (रिपोर्टाज्) उपयोग केलेला आढळतो. कादंबरीच्या प्रारंभीचे वर्णन, हॉटेलातील घटनांचे निवेदन करताना सार्त्रने या वस्तुनिष्ठ निवेदनशैलीचा वापर केलेला आहे.

नंतर वस्तूच्या अस्तित्वाचे नवे भान त्याला येते. मग तो 'वस्तू जशा दिसतात' तसे त्याचे वर्णन करू लागतो. त्यांचा अनुभव घेताना मनात उत्पन्न होणाऱ्या भावनात्मक प्रतिक्रिया, इम्प्रेशन्स् तो कथांकित करू लागतो. आता त्याचे लक्ष वस्तूंवरून ढळून ते आत्मनिष्ठ मनःस्थितीकडे वळते. येथे इम्प्रेशनिस्टिक निवेदनशैलीचा उपयोग केलेला आढळतो. 'वस्तू कशा असतात' यापेक्षा वस्तू कशा दिसतात, त्या 'कशा अनुभवल्या जातात' हे चिद्वादी आत्मनिष्ठ तत्त्वदृष्टीला महत्त्वाचे वाटते. हा नायकही या आत्मनिष्ठ तत्त्वदृष्टीने वस्तुमात्राकडे पाहतो. त्याची संज्ञा या दुसऱ्या अवस्थेतून प्रवास करीत असता तिच्याशी अनुरूप असणारे इम्प्रेशनिस्टिक कथनशैलीचे तंत्र वापरले जाते. विशेषतः चरित्रलेखनाचा संकल्प सोडून दिल्यावर त्याला झालेल्या मुक्तीच्या आनंदमय मनःस्थितीचे वर्णन या शैलीत केलेले दिसेल.

वस्तूंच्या मूळ अस्तित्वरूपाचे रहस्य रॉकॅन्तेला कळल्यावर तो त्यांच्याकडे एक उपयुक्त साधन म्हणून पाहण्याचे सोडून देतो. आत्मनिष्ठ तत्त्वदृष्टीचा त्याग करतो. तो आता वस्तूंकडे, माणसांकडे नव्या दृष्टीने पाहतो. वस्तू या हेतूविना, कारणाशिवाय आहेत. त्या निसर्गनिच अलग विलग करून ठेवलेल्या आहेत. त्यांच्यामध्ये कार्यकारणभावाचे नाते नाही.त्याच्यामागे कोणतीही सुव्यवस्था नाही. आणि असे जर आहे तर त्यांची कशीही जुळणी करण्यास आपण स्वतंत्र आहोत. हे स्वातंत्र्याचे नवे भान त्याला येताच तो आपल्या चिंतनशील संज्ञा (रिफ्लेक्टिव्ह कॉन्शस्नेस)

व कल्पनाशील संज्ञा यांच्या आश्रयाने वस्तूंसंबंधीची विक्षिप्त, भलभलती, कल्पकतापूर्ण चित्रे रेखाटू लागतो (नॉशिया / पृ.१९० - ९३). आपल्या जिभेचे रूपांतर रांगणाऱ्या, वळवळणाऱ्या वस्तूत करतो. स्वतः चेस्टनट झाडाचे मूळ बनल्याचे सांगतो.या ठिकाणी सार्त्रने चिंतनगर्भ संज्ञाप्रवाहाचे (रिफ्लेक्टिव्ह स्ट्रीम ऑफ् कान्शसनेस) नवे कथनशैलीचे तंत्र निर्माण केले. या कथनतंत्रात निवेदक विक्षिप्त स्वप्ने, फॅण्टसी, दिवास्वप्ने, चिंतनचित्रे रेखाटीत असतो. या अभिनव कथनतंत्रात कल्पनाशील संज्ञा आणि चिंतनशील संज्ञा कार्यशील असतात.

सार्त्रप्रणीत चिंतनगर्भ संज्ञाप्रवाहाचे कथनतंत्र हे जेम्स जॉइसच्या संज्ञाप्रवाहाच्या (स्ट्रीम ऑफ् कॉन्शसनेस्) कथनतंत्राहून वेगळे आहे. सार्त्रच्या कथनतंत्रात चिंतनशील संज्ञा व कल्पनाशील संज्ञा (इमॅजिनेटिव्ह कॉन्शसनेस्) या कार्यशील असतात. संज्ञाप्रवाहात चिंतन मिसळलेले असल्याने अधूनमधून संज्ञाप्रवाहात खंड पडतो आणि पुन्हा तो चालू होतो म्हणून याला 'चिंतनगर्भ संज्ञाप्रवाह' (रिफ्लेक्टिव्ह स्ट्रीम ऑफ् कॉन्शसनेस) असे नाव ुजीन कालीन यांनी दिले आहे. (१९६६ / पृ.३९८)

जेम्स जॉइसचे संज्ञाप्रवाहाचे तंत्र नेणीवनिष्ठ असून त्यात साहचर्याचे तत्त्व अंतर्भूत आहे. ते स्वप्नतंत्राला जवळचे आहे. त्यात सार्त्रप्रणीत चिंतनशील संज्ञेचे कार्य नसते. त्यात मनाचा असंज्ञ स्तर साकार करण्याचा प्रयत्न असतो.

अशा प्रकारे वस्तूंच्या अस्तित्वाचे रहस्य कळल्यामुळे माणूस वस्तूंच्या वस्तुनिष्ठतेच्या काचातून मुक्त - स्वतंत्र होतो. परंतु वस्तूंच्या संदर्भातील हे स्वातंत्र्य म्हणजे कल्पनाशक्तीचे कार्य असते. हे कार्य अर्थपूर्ण व्हावयाचे असेल तर ते नवनिर्मिती करण्याच्या कामी वेचले पाहिजे. कल्पनाशक्तीने हे कार्य मन मानेल तसे, स्वैरपणे करता कामा नये. तिने वस्तूंच्या साहाय्याने नवनिर्मिती केली पाहिजे आणि ती करताना निर्मात्याच्या जीवनालाही अर्थ व मूल्य प्राप्त करून दिले पाहिजे. 'सम् ऑफ् दीज् डेज्' ही संगीताची त्याची आवडती ध्वनिमुद्रिका ऐकताना हे नवनिर्मितीचे, कलानिर्मितीचे नवे भान त्याला कादंबरीच्या शेवटी येते.

कादंबरीच्या अखेरीस ती ध्वनिमुद्रिका ऐकताना त्याच्या मनात येते: जर एका संगीतकाराला एक साधे सुरेल गाणे निर्माण करून जगण्याचे कारण व अर्थ प्राप्त होतो, तर तो माझ्या जीवनाला का प्राप्त होऊ नये? मग तो दुसऱ्याच्या चरित्राऐवजी एखादी कादंबरी — कलाकृती निर्माण करण्याचा नवा संकल्प करतो. शेवटी त्याला स्वतःच्या जीवनाचा हेतू व अर्थ कलानिर्मितीत गवसेल असा विश्वास वाटतो. कलानिर्मितीत कलावंताला मुक्ती, स्वातंत्र्य लाभते. हे स्वातंत्र्य अस्तित्वजन्य स्वातंत्र्य म्हणता येईल.

कलानिर्मितीत जीवनाला अर्थ प्राप्त करून देणे ही एक कमिटमेंटच आहे. कलावंताच्या कमिटमेंटची (सार्त्रप्रणीत) ही पहिली अवस्था. परंतु तिला राजकीय, सामाजिक कमिटमेंट (बांधिलकी) म्हणता येणार नाही. राजकीय व सामाजिक कमिटमेंटचा अनुभव त्यांनी स्वातंत्र्यलढ्यात, युद्धात व 'फ्लाइज्'सारख्या नाट्यकृतीत घेतला. सार्त्रच्या कमिटमेंटची ती दुसरी अवस्था होय.

: ३ :

सार्त्र यांच्या रंगभूमीचे वर्तमानकालीन राजकीय, सामाजिक, सांस्कृतिक परिस्थितीशी निकटचे नाते आहे. तसेच तिचे मानवी मनाच्या व अस्तित्वाच्या मूलभूत प्रश्नांशी अतूट नाते आहे. म्हणून त्यांच्या नाटकांतील अनेक पात्रांच्या स्वतंत्र कृती एकीकडे मानवी अस्तित्वाच्या मूलभूत स्वातंत्र्याशी नाते सांगतात, तर दुसरीकडे त्या फ्रेंच जनतेच्या वर्तमानकालीन राजकीय स्वातंत्र्याशी आपला संबंध जोडतात. याचे कारण सार्त्र यांना माणसाच्या अस्तित्वविषयक मूलभूत प्रश्नांविषयी व वर्तमानकालीन जीवनविषयक प्रश्नांविषयी जी गाढ आस्था, कळकळ होती तीत असावे.

मानवी अस्तित्वाचे गंभीर वृत्तीने चिंतन करणारा हा तत्त्वज्ञ - लेखक रंगभूमीकडे का वळला? त्यामागे त्यांची राजकीय दृष्टी होती, की त्यांची तत्त्वगंभीर प्रतिभास्पर्शी नाट्यदृष्टी होती? त्यांच्या दृष्टीने माणूस हा एकाच वेळी 'कर्ता' (एजंट) व 'नट' म्हणून जीवन जगत असतो. 'करणारा' व 'नटणारा' हा माणूस स्वतःच्या कृतींचेच नाट्य निर्माण करतो. या कृतिमग्न माणसाचे दर्शन घडविण्यासाठी सार्त्रना नाटक अनुरूप वाटले. त्यांच्या दृष्टीने तत्त्वज्ञानच नाट्यात्म आहे व रंगभूमी तत्त्वगंभीर आहे. कारण दोघांचेही या कृतिमग्न माणसाशी अंतर्यामींचे नाते आहे. त्यांची रंगभूमी व त्यांचे तत्त्वज्ञान हे परस्परांशी संबंधित आहेत. पण एक दुसऱ्याचा आविष्कार नाही. 'फ्लाइज' हे नाटक 'बीईंग अँन्ड नथिंगनेस'चा नाट्यरूप आविष्कार आहे असे म्हणता येणार नाही. तर मानवी अस्तित्वाविषयीचे त्यांचे द्रष्टेपण (व्हिजन) दोन्हींमधून साकार झाले आहे असे म्हणता येईल. ते दोन्ही आविष्कार परस्परभिन्न आहेत. परंतु या 'करणाऱ्या' व 'नटणाऱ्या' कृतिमग्न माणसामुळे ते परस्परसंबंधित झालेले आहेत.

एकोणीसशेचाळीस साली हिटलरच्या जर्मनीने फ्रान्सचा पराभव केला. फ्रान्स ताब्यात येताच फ्रेंच जनतेला जरब बसविण्यासाठी नाझींनी दडपशाही करण्यास सुरुवात केली. जनतेने दडपशाहीविरुद्ध प्रतिकार करण्यास आरंभ केला. हळूहळू स्वातंत्र्यलढा सुरू झाला. सार्त्रनी स्वातंत्र्यलढ्यात प्रत्यक्ष भाग घेतला. स्वातंत्र्यलढा तीव्र करण्याच्या

दृष्टीने अनेक राजकारणी, विचारवंत, लेखक, कलावंत एकत्र जमत होते. सार्त्र या सर्व चळवळीत मित्रांसमवेत भाग घेत होते. दुसरीकडे मानवी स्वातंत्र्याचा नवा अर्थ सांगणारा आपला 'बीईंग अँड नथिंगनेस' हा ग्रंथ लिहीत होते. तर तिसरीकडे स्वातंत्र्याच्या प्रश्नावर नाटक लिहीत होते. रंगभूमीच्या माध्यमातून लोकांशी संबंध कसा साधता येईल, स्वातंत्र्याच्या प्रश्नावर जनमत जागृत कसे करता येईल, यांविषयी नट, दिग्दर्शक, समीक्षक आदी मंडळींबरोबर विचारविनिमय करीत होते.

या पारतंत्र्याच्या काळात फ्रेंच रंगभूमी जनतेच्या भावनांशी समरस होत होती. तिच्या आशा - आकांक्षा, व्यथा - वेदना, निश्चय - निर्धार यांना ती वाचा फोडीत होती. प्रतिकाराची प्रवृत्ती रुजवीत होती. स्वातंत्र्याची भावना चेतवीत होती. त्यामुळे जनतेला रंगभूमीविषयी आतूनच जवळीक वाटू लागली. अशा या फ्रेंच रंगभूमीवर १९४३ साली सार्त्र यांचे 'द फ्लाइज' हे नाटक आले. या नाटकात त्यांनी पुराणकथेच्या माध्यमातून राजकीय स्वातंत्र्याचा व मानवी स्वातंत्र्याचा नवा अर्थ साकार करण्याचा प्रयत्न केला आहे.

सार्त्र यांच्या दृष्टीने स्वातंत्र्य ही एखादी अमूर्त कल्पना नाही. स्वातंत्र्य हे प्रत्यक्षगत व कृतिस्वरूप असते. स्वातंत्र्य ही मानवी जाणिवेची एक प्रवाही प्रक्रिया आहे. स्वातंत्र्याचे प्रत्यक्षपणे वा अप्रत्यक्षपणे भान आल्यापासून ते प्रत्यक्ष कृती करीपर्यंत व्यक्तीला अनेकविध मानसिक अवस्थांतून जावे लागते. या नाटकात या मानसिक अवस्थांची व प्रक्रियेची नाट्यपूर्ण रीतीने गुंफण केली आहे.

ॲगमॅनॉन नावाचा एक राजा. त्याला क्लायतेनेस्त्रा नावाची राणी. ओरीस्त पुत्र व इलेक्ट्रा नावाची कन्या. ओरीस्त लहानपणीच राज्याबाहेर गेलेला असतो. पुढे राजाचा भाऊ एजिस्थस हा राजाचा खून करतो. आणि राणीबरोबर लग्न करतो. गादी बळकावून राज्य करू लागतो. वस्तुतः ॲगमॅनॉनच्या खुनाचे पापकृत्य राजाराणीचे. परंतु धर्माज्ञेनुसार सारी प्रजा ते आपलेच 'पहिले पाप' मानते. पापाच्या व अपराधाच्या भावनेने झुरत, कुढत राहते.

इलेक्ट्रा मात्र व्यथित, अशांत असते. क्रोधाच्या व सूडाच्या भावनेने पेटलेली. आपला भाऊ कधीतरी येईल आणि राजाराणीला मारून आपल्या पित्याच्या खुनाचा बदला घेईल असे तिचे स्वप्न. (बूज्झ्वा नीतीमुळे उत्पन्न झालेले). एके दिवशी ओरीस्त अचानक राजधानीत परत येतो. पुढे इलेक्ट्राची व त्याची ओळख पटते. ती तिचे मनोगत त्याला सांगते. तो राजाराणीचा खून करायला तयार होतो. बहीणभाऊ संगनमत करतात. एके दिवशी राजाराणीला (काकाला व आईला) ठार मारतात.

राजाराणीचा खून करण्यामागील ओरीस्तचा मनोहेतू वेगळा होता. (मूळ नाटकाच्या

कथानकात सार्त्रने येथे बदल केला.) खुनाची कृती करताना त्याच्या मनात इलेक्ट्राच्या भावनेसारखी सूडाची भावना नव्हती. तसेच मातृहत्या केल्याबद्दल त्याच्या मनात पापाची व अपराधाचीही भावना नव्हती. राजाच्या जुलूमशाहीतून व पापाच्या भावनेतून प्रजेला मुक्त करणे हा ओरीस्तचा हेतू होता. मिथ्या राजनिष्ठेतून व मिथ्या धर्मनिष्ठेतून लोकांना मुक्त करणे हा त्याचा खुनामागील हेतू होता. म्हणून त्याने राजाराणीचा खून करून लोकांना पापाच्या व अपराधाच्या भावनेतून मुक्त केले. आपल्या स्वतंत्र कृतीने धर्मसत्ता व ईश्वरसत्ता यांचा दंभस्फोट करून त्याने लोकांना स्वतंत्र केले. म्हणून त्याने केलेली ही खुनाची कृती अस्तित्वजन्य स्वतंत्र कृती ठरली.

राजाराणीचा खून करण्याचा निर्णय करण्यापूर्वी ओरीस्तपुढे दोन पर्याय उभे राहतात. एक म्हणजे प्रजेच्या सुखदुःखांशी समरस होऊन लोकांचे प्रश्न सोडविणे व त्यांच्याशी आपले नवे नाते जोडणे किंवा लोकांशी संबंध न जोडता हे नगर व हे राज्य सोडून निघून जाणे. या दोन पर्यायांपैकी एकाची निवड करण्याचा प्रश्न ओरीस्तसमोर उभा होता. राजनगरीत राहावयाचे तर राजाची जुलूमशाही मुकाटपणे मान्य करून गुलामी वृत्तीने जगणे किंवा राजाच्या जुलूमशाहीशी संघर्ष करून स्वतंत्र वृत्तीने जगणे. या दोहोंपैकी एका गोष्टीची निवड करणे भाग होते. ओरीस्त राजाच्याबरोबर संघर्ष करण्याचा व स्वतंत्र वृत्तीने जगण्याचा निर्णय घेतो. तो राजाराणीचा खून करतो. ओरीस्त बूज्झ्वा नीतिमूल्यांच्या संस्कारांतून मुक्त होतो. राजाच्या जुलूमशाहीतून प्रजेला मुक्त करतो. त्याच्या स्वतंत्र कृतीमुळे तो स्वतंत्र होतो. आणि लोकही स्वतंत्र होतात. सार्त्रची नाट्यप्रतिभा पात्रांभोवती विशिष्ट प्रकारच्या नाट्यप्रसंगांची (सिच्युएशन्स्) कलात्म व्यूहरचना करते. आणि मग या नाट्यात्म प्रसंगात सापडलेल्या त्या पात्राला एक तर मिथ्या निष्ठेच्या गर्तेत टाकणारी 'परात्म कृती' तरी करणे भाग पडते किंवा तो व्यूह भेदून टाकणारी 'स्वतंत्र कृती' तरी करणे भाग पडते. अशा प्रकारची स्वातंत्र्यगर्भ परिस्थिती (सिच्युएशन) निर्माण करणे हे सार्त्रच्या नाट्यकलेचे एक 'स्व'तंत्र आहे. 'पात्र' व विशिष्ट 'सिच्युएशन' यांच्या परस्परसंबंधांतून जन्मलेल्या या विशिष्ट नाट्याला सार्त्र 'थिएटर ऑफ् सिच्युएशन' असे संबोधतात. अशा प्रकारचे नाट्यतंत्र ह्यूगोने केलेल्या खुनाच्या कृतीमागेही असल्याचे दिसून येईल.

ईश्वरी अस्तित्व हा एक मिथ्या निष्ठेचा प्रकार आहे, असे सार्त्र मानतात. आपल्या पौराणिक नाटकांत देवांचे वर्तन हास्यास्पद करतात. स्वातंत्र्याच्या मार्गात ईश्वरनिष्ठा हा एक अडसर असून तो प्रथम दूर केला पाहिजे अशी सार्त्र यांची भूमिका होती. ओरीस्तच्या स्वातंत्र्याच्या मार्गात झ्यूस देव एक अडचण होऊन बसतो. पण ओरीस्त देवाचे ऐकत नाही.

''ओरीस्त : तू देवांचा राजा आहेस, दगडांचा आणि तारकांचा राजा आहेस. तू सागरलहरीचा राजा आहेस. पण आम्हा मानवांचा मात्र तू राजा नाहीस.

झ्यूस देव : मी तुझा राजा नाही, मग तुला निर्माण कुणी केलं?

ओरीस्त : तूच. तूच मला जन्माला घातलंस. परंतु जन्माला घालताना एक घोडचूक केलीस. ती म्हणजे तू मला स्वतंत्र करायला नको होतंस.

झ्यूस : तू माझी सेवा करावीस म्हणून मी तुला स्वातंत्र्याचं दान केलं.

ओरीस्त : खरं. पण ते आता प्रत्यक्ष दात्याच्याच अंगावर उलटलं आहे. आणि जे घडलं ते आता तू किंवा दुसरं कुणीच फिरवू शकणार नाही.... आता मी कुणाचाच गुलाम नाही की मालकही नाही.... मीच माझे स्वातंत्र्य आहे. ज्या क्षणी तू मला जन्माला घातलेस त्याच क्षणी तुझामाझा संबंध तुटला.''

सार्त्रप्रणीत अस्तित्ववादी जीवनदृष्टीत व साहित्यसृष्टीत देव हे कर्तव्यशून्य व दुबळे ठरतात. ते मानवाचे बरे-वाईट काहीही करू शकत नाहीत. 'द फ्लाइज', व 'द ट्रोजेन वुइमेन' या पौराणिक नाटकांत देवांची अवस्था केविलवाणी व हास्यास्पद झालेली आहे.

ओरीस्तने आपल्या स्वतंत्र कृतीने राज्यातील लोकांशी नवे नाते जोडले आणि स्वातंत्र्य हे मूल्य प्रत्यक्षात आणले. त्याची ही स्वतंत्र कृती तशी व्यक्तिगत होती. परंतु राजाराणीच्या खुनाचा स्वतंत्र संकल्प करताना त्याच्यामागे लोकांच्याही स्वांतत्र्याचे भान अंतर्भूत होते. त्यामुळे त्याची ती स्वतंत्र कृती व्यक्तिपुरती मर्यादित राहात नाही. ती अनेक, अधिकाधिक लोकांच्या स्वातंत्र्यांशी सांधली जाते. ओरीस्त स्वतःच्या स्वातंत्र्याची निवड - निर्णय करताना तो लोकांच्या स्वातंत्र्याचीही निवड - निर्णय करीत असतो.

सार्त्रनी मूळ पुराणकथेतील ओरीस्तच्या कृतीमागील मनोहेतू बदलला. आणि नवा स्वातंत्र्यहेतू त्याच्या कृतीमध्ये ओतला. या बदलामुळे त्याच्या स्वतंत्र कृतीला नवा अर्थ, नवे परिमाण प्राप्त झाले. हे नाटक रंगभूमीवर आले तेव्हा फ्रेंच जनता नाझींच्या हुकूमशाहीखाली दबलेली, दडपलेली होती. हे नाटक पाहताना तत्कालीन प्रेक्षकांना स्वातंत्र्याच्या तात्त्विक अर्थाबरोबरच स्वातंत्र्याचा राजकीय अर्थ प्रकर्षाने जाणवला. त्यांनी ओरीस्तच्या रूपात व स्वतंत्र कृतीत स्वातंत्र्यासाठी लढणाऱ्या स्वातंत्र्यवीरांचे रूप अनुभवले. परंतु हे नाटक म्हणजे तत्कालीन परिस्थितीवर रचलेले केवळ राजकीय रूपक नाही. या नाटकाच्या नाट्यार्थामध्ये मानसिक, नैतिक, राजकीय, धार्मिक व

अस्तित्वविषयक आशय - अर्थांची, मूल्यव्यूहांची नाट्यपूर्ण गुंफण कलेली आहे. त्यामुळे समग्र नाट्यार्थ अधिक संपन्न व व्यामिश्र झाला आहे. नाटकाला अनेक अर्थांची परिमाणे लाभलेली आहेत.

एकीकडे ओरीस्तची स्वतंत्र कृती ही मानवी अस्तित्वाच्या मूलभूत स्वातंत्र्याशी नाते सांगते, तर दुसरीकडे ती फ्रेंच जनतेच्या वर्तमानकालीन राजकीय स्वातंत्र्याशी संबंध जोडते. या नाट्यकृतीत स्वातंत्र्याचा सत्ताशास्त्रीय, तात्त्विक व राजकीय अर्थ हे नायकाच्या स्वतंत्र कृतीत परस्परसन्मुख होऊन एकवटलेले दिसतात.

ओरीस्तसारख्या नायकाची स्वतंत्र कृती प्रेक्षकांच्या मनात स्वातंत्र्याची भावना जागृत करील आणि त्यांना राजकीय कृती करायला लावील अशी सार्त्रची श्रद्धा होती. 'कल्पित सृष्टींमधील नायका'च्या स्वतंत्र कृतीमध्ये 'प्रत्यक्ष सृष्टी'मधील माणसात व समाजात परिवर्तन घडवून आणण्याचे सामर्थ्य आहे, अशी त्यांची भूमिका होती. परंतु पुढे अनुभवानंतर मात्र साहित्याच्या व शब्दांच्या या सामर्थ्याविषयी ते साशंक होऊ लागले. शब्दांची ही मर्यादा त्यांनी 'वर्डस्' या आत्मचरित्रात व्यक्त केली आहे.

नाट्यकृतीत वा साहित्यकृतीत चित्रित केलेली पात्रांची स्वतंत्र कृती अखेर एक कल्पित कृती असते. ती कृतींची प्रतिमा असते. येथे 'प्रत्यक्ष कृती' व कृतीची 'प्रतिमा' यांतील भेद विचारात घेतला पाहिजे. समाजपरिवर्तनाच्या दृष्टीने कृतींच्या प्रतिमेचा प्रभाव मर्यादित असतो. साहित्यकृती व्यक्तिमनावर खोलवर संस्कार करते. जे लोक समाजपरिवर्तनाच्या कार्यात आहेत, 'जे ते करू पाहतात' अशा व्यक्तींच्या जाणिवेत साहित्य परिवर्तन घडवू शकेल. परंतु साहित्यकृती प्रत्यक्षपणे सामाजिक परिवर्तन वा सामाजिक क्रांती करू शकत नाही. या संदर्भात शब्दांचे, भाषेचे सामर्थ्य व मर्यादा विचारात घेतली पाहिजे.

'नो एक्झिट्' या नाटकात मी, दुसरा व मरण यांमधील परस्परसंबंधांतून उत्पन्न होणारे अस्तित्वजन्य नाट्य सार्त्रनी कलापूर्ण रीतीने उभे केले आहे. या संबंधांचे तीन पात्रांच्या कृतिव्यापारांतून नाट्यरूप दर्शन घडविले आहे. एक नावीन्यपूर्ण मिथ त्यांनी निर्माण केली आहे. गरसिन, इनेज व एस्तेले या नावांची तीन पात्रे पृथ्वीवर मरण पावतात आणि नुकतीच नरकात प्रवेश करतात. प्रथम आपण नेमके कोणत्या ठिकाणी आलो आहोत, हे त्यांना नाटकाच्या (व मरणाच्या) सुरवातीला कळत नाही. 'सेकंड एम्पायर'ची खोली ही त्यांना प्रथम हॉटेल, नंतर तुरुंग वाटतो. हळूहळू त्यांच्या जाणिवेत व रंगमंचावर नरक आकार घेऊ लागतो. येथे आल्यावर प्रत्येक जण तू 'टॉर्चरर आहेस का' असा एकमेकाला प्रश्न विचारतात. आणि नरकात टॉर्चरर नाही हे कळताच त्यांना हायसे वाटते. पण पुढे हीच माणसे परस्परांना छळतात

व टॉर्चरर बनतात. खरे म्हणजे माणूसच नरक निर्माण करतो. या नरकात खोलीला खिडकी नसते. चाकूला धार नसते. डोळ्यांना नीज नसते. दिव्यांना जळण्याची सदाची शिक्षा असते.

मृत व्यक्तीचे जीवन एखाद्या वस्तूसारखे अश्मीभूत झालेले असते, गोठलेले असते. मेलेली माणसे करून करून करणार काय? आपलाच भूतकाळ पुन्हा पुन्हा उलगडणार व आपण एकंदर मोठे कसे होतो, याचाच इतिहास पुन्हा पुन्हा सांगणार. (पण पुष्कळदा माणूस जिवंतपणीच हे करीत असतो.) 'इट इज अ हेल इन विच् नथिंग हॅपन्स ओव्हर अँड ओव्हर अगेन.' म्हणून या नाटकात तशी अस्तित्वजन्य स्वतंत्र कृती काहीच घडत नाही. प्रत्येकजण आपण पृथ्वीवर कसे जगलो, मेलो हे सांगत असतो. आपण केलेल्या चुकांचे प्रत्येक पात्र समर्थन करते. आणि समर्थन करता करता आपापली दुष्कृत्ये, पापेही सांगून जाते.

गरसिन हा एक पत्रकार. पृथ्वीवर भ्याड, तत्त्वशून्य असतो. पण नरकात आल्यावर आपण एक युद्धविरोधी, कट्टर शांततावादी, ध्येयनिष्ठ पत्रकार कसे होतो अशी दोघींसमोर बढाई मारतो. परंतु ऐन संकटात पराक्रम दाखविण्याची वेळ येते तेव्हा तो पळून जात असता गोळी लागून मरतो, ही वस्तुस्थिती असते. पण आपण 'शूरासारखे', कसे वागलो हे त्या दोघींना पटवून देण्याचा तो प्रयत्न करतो. एस्तेले इथे त्याच्या प्रेमात पडलेली असते. तिच्या दृष्टीने तो 'भ्याड' की 'शूर' कसा का असेना! त्याने चुंबन चांगले घेतले की झाले. ["कॉवर्ड ऑर हीरो, इट् इज् ऑल वन- प्रोव्हॉयडेड् ही किसेस् वेल." (सार्त्र/१९४४/पृ. १८४)] परंतु इनेज हे मान्य करीत नाही. त्याने त्यांच्यासमोर उभी केलेली स्वतःची 'शूराची प्रतिमा' इनेज नाकारते. तिच्या दृष्टीत (द लूक) तो 'भ्याड'च असतो. 'ही बोल्टेड लाइक अ लायन,' असे उपरोधाने बोलून ती एस्तेलेसमोर त्याचा पाणउतारा करते.

मध्येच नरकाचा दरवाजा उघडतो. आता प्रत्येकाला नरकातून मुक्त होण्याची, बाहेर पडण्याची संधी आलेली असते. पण कोणीही बाहेर पडत नाही. गरसिनला वाटते: आपण बाहेर पडलो तर इनेजच्या मनात आपली भ्याडाची प्रतिमा शिल्लक राहील. इनेजला वाटते: आपण गेलो तर गरसिन व एस्तेले यांचे प्रेमसंबंध जुळून जातील. ते जुळू नयेत असे तिच्या मनात असते. म्हणून तो 'भ्याड'च कसा आहे हे एस्तेलेला पटवून देण्यासाठी तिला राहावेच लागते. आणि एस्तेलेला तिच्या सुंदर शरीराला कामवासना पुरविण्यासाठी एक पुरुषाचे शरीर हवेच असते. म्हणजे बाहेर जाण्याची संधी आली असतानाही तीनही पात्रे नरक सोडून जात नाहीत. याचा अर्थ असा: एकमेकांना छळीत असता व एकमेकांकडून छळली जात असताही त्या पात्रांनी

स्वत:हूनच 'नरकाची निवड' केली आहे. प्रेतवत जिण्याचा हा अर्थ या नाटकातून सूचित होतो.

'मी' व 'दुसरा' यांच्यामधील संबंधभाव संघर्षावर, वैरभावावर कसे उभारलेले असतात हे या नाटकातून सूचित होते. 'बीईंग अँड नथिंगनेस'मध्येही हे संबंध संघर्षावर / वैरभावावर उभारलेले असतात, असे प्रतिपादन सार्त्रनी केलेले आहे. या नाटकात हा संघर्ष तिपेडी आहे. एक दुसऱ्याशी समाधानकारक संबंध ठेवण्याचा प्रयत्न करतो. तोच त्यांच्यावर तिसऱ्याची 'नजर' पडते. आणि तिसरा आपल्याकडे पाहत आहे हे पाहून त्या दोघांचे संबंध बिघडतात. प्रथम गरसिन व एस्तेले यांचे प्रेमसंबंध जुळत होते. परंतु इनेजच्या नजरेमुळे (अस्तित्वामुळे) ते बिघडले. अखेरीस त्या दोघांचे प्रेमसंबंध जुळू लागतात. स्वत:ची फसवणूक करून घेऊन एस्तेले त्याला 'शूर' मानायला तयार होते. तोही तिने केलेली बालहत्या विसरतो, आणि तिला सद्वर्तनी समजून तिला आलिंगन देतो. तोच इनेजची नजर त्यांच्यावर पडते. ती उपहासाने उद्गारते, "What a lovely scene: Coward Garcin holding baby-killer Estelle in manly arm!" हे ऐकून गरसिन अस्वस्थ होतो. तिची, (दुसऱ्याची) नजर पाहून तो वैतागून म्हणतो, "Hell is .... the other People" (पृ. १९१). एस्तेले आलिंगनासाठी त्याला आग्रह करते. पण तो तिला बाजूला सारून म्हणतो, "ती... ती आपल्या दोघांमध्ये आड येते ना! ती आपल्यावर नजर ठेवीत असता मी तुझ्यावर प्रेम करू शकत नाही." यावर एस्तेले चिडते, चरफडते व चाकूने इनेजवर वार करते. परंतु इनेज हसून (पृ. १९१) उत्तरते, "you know quite well. I am dead." एस्तेले स्वत: मेलेली असून मेलेलीला मारण्याचा निष्फळ प्रयत्न करते.

अशा मेलेल्या माणसांच्या अर्थशून्य कृती. मेलेल्यांनी मेलेल्यांनाच मारायचे अन् मेलेपणानेच जगायचे. त्यांना स्वतंत्र संकल्प, कृती करता येत नाही. स्वत:च्या फसव्या प्रतिमा निर्माण करायच्या आणि 'दुसऱ्यांच्या डोळ्यांत आपण एक गोठलेली, मेलेली प्रतिमा म्हणून उरायचे. या नाटकातील कल्पित पात्रे मेल्यावर अर्थशून्य कृती करतात. पण प्रत्यक्षातील खरी माणसे जिवंतपणी मृतवत जगतात, ही आजच्या माणसाची शोकात्मिका आहे.

मेलेल्या माणसांच्या अर्थशून्य कृतींमधून सार्त्र एक अर्थपूर्ण नाट्यकृती निर्माण करतात. त्यांच्या अर्थशून्य कृतीतूनच मानवाच्या परात्मतेचे, व्यक्तिव्यक्तीतील अस्तित्वगर्भ भावसंबंधाचे कलापूर्ण नाट्य साकार करतात. तत्त्वगर्भ व नाट्यगर्भ अनुभवांतून सार्त्र यांनी नरकाचे जे यातनामय चित्र निर्माण केले आहे, त्यात त्यांची

श्रेष्ठ दर्जाची नाट्यप्रतिभा, संपन्न जीवनजाणीव आणि तीक्ष्ण बुद्धिमत्ता दिसून येते. तसेच दंभस्फोट करण्यासाठी त्यांनी वापरलेली उपहासाची साधने पात्रांना हास्यास्पद बनवून मानवी जीवनाची शोकात्मिका सूचित करतात. प्रतिमांचा व मिथांचा नाट्यार्थाच्या निर्मितीसाठी नावीन्यपूर्ण वापर करणे हे सार्त्रंच्या नाट्यतंत्राचे एक वैशिष्ट्य आहे. अशा प्रकारचे नावीन्य कलेच्या दृष्टीने एक मूल्य ठरते. 'नावीन्य' (नॉव्हेल्टी) आणि 'मौलिकता' (ओरिजिनॅलिटी) हे कलानिकष सार्त्रंच्या साहित्यकृतींना व नाट्यकृतींना श्रेष्ठता प्राप्त करून देतात.

सार्त्रंच्या नाट्यतंत्राचा आणखी एक महत्त्वपूर्ण विशेष पाहता येईल. त्यांचा आपल्या पात्रांकडे पाहण्याचा एक वैशिष्ट्यपूर्ण दृष्टिकोण आहे. त्यामधून हे नाट्यतंत्र निर्माण झालेले आहे. उदाहरणार्थ, 'क्रीम पास्सीओनेल' (किंवा 'डर्टी हँड्स्') नाटक. या नाटकात ह्यूगो नावाचा एक बुद्धिवादी तरुण आहे. त्याला त्याच्या साम्यवादी पक्षाने एका ज्येष्ठ नेत्याचा खून करण्याची कामगिरी दिली आहे. त्यालाही पक्षाने सोपवलेले काम करून आपली पक्षनिष्ठा सिद्ध करावयाची असते. पण तो जो जो त्या नेत्याच्या, होदररच्या जवळ जातो तो तो त्याच्याबद्दल त्याला अधिकाधिक आदर वाटू लागतो. आता एखाद्या माणसाविषयी आपल्या मनात राग, मत्सर, द्वेष असेल, तर रागाच्या भरात एखादा खून करीलही. पण तसे काहीएक नसता, व ज्याचा खून करावयाचा त्याच्याबद्दल आदर वाटत असता एक बुद्धिवादी तरुण खुनास प्रवृत्त कसा होईल? म्हणून ह्यूगोला दिवसेंदिवस खुनाची कृती करणे अशक्य होत होते. दुसरीकडे आपली पक्षनिष्ठा सिद्ध करण्यासाठी खून करणे निकडीचे वाटत होते. नाटककाराची कल्पनाशक्ती परिस्थितीच अशी निर्माण करते की ह्यूगोला मनातून होदररचा खून करावासा वाटतच नाही.

एकदा तो खून करण्याच्या तयारीतच होदररच्या ऑफिसात जातो. परंतु द्विधा मन:स्थितीत तो माघार घेतो. होदररच्याच सांगण्यावरून तो बागेत जातो. (आता परिस्थिती वेगळेच वळण नकळत घेत असते.) इतक्यात ह्यूगोची बायको जेसिका होदररच्या खोलीत प्रवेश करते. खोलीत ती दोघंच. तो तिच्याशी संयमाने व शालीनतेने वागतो. पण त्याला आपल्याविषयी आकर्षण वाटत आहे, हे ती मनोमन जाणून असते. आता एक नाजूक क्षण आकारत असतो. ती त्याच्यासमोर तशीच उभी. शब्द उधळीत. काहीच न कळणारी. आता सकाळी सकाळीच जणू जागी झालेली. कोवळ्या स्वच्छ सूर्यप्रकाशात धुंदावलेली. होदररच्या भरदार शरीरावर व सतेज पौरुषावर लोभावलेली. त्याच्यावर खरेखुरे प्रेम करू पाहणारी. तिला तसे पाहता पाहता त्याचे मन वितळते. संयम ढळतो. क्षणार्धात तिला बाहुपाशात घेतो. तिचे

चुंबन घेऊ लागतो न लागतो, तोच ह्यूगो खोलीत प्रवेश करतो. ते दृश्य पाहून चमकतो, संतप्त होतो. परंतु वरून आपल्या मनात तिच्याविषयी मत्सराची वा प्रेमाची कोणतीच भावना नाही, असे एकीकडे जेसिकाला सांगत लगेच होदरला गोळी झाडून ठार मारतो. (सार्त्र/१९४८/पृ.१११)

ह्यूगो (आणि सार्त्रची नाट्यप्रतिभा) खुनाची प्रत्यक्ष कृती करण्याची योग्य ती संधी व परिस्थिती शोधीत होता. अखेरीस खुनाचे कारण व हेतू ही संदिग्ध, अनाकलनीय ठेवणारी अस्तित्वजन्य, नाट्यगर्भ 'सिच्युएशन' निर्माण करण्यात लेखकाच्या प्रतिभेला कल्पनातीत यश मिळते. "होदरर-जेसिका यांच्या दृष्टीने फुलारलेला एक भावनाशील नाजूक, बेसावध क्षण; पण तो ह्यूगोच्या दृष्टीने मात्र प्रक्षुब्ध व स्फोटक ठरला. एकाच क्षणाच्या दोन अंगांचे हे संघर्षमय दर्शन नाट्यात्म सौंदर्याची प्रचीती आणून देते." (गंगाधर पाटील /१९८१/पृ. १२९).

खून करण्यापूर्वी ह्यूगोच्या मनात राजकीय हेतू होता, हे उघडच आहे. पण प्रत्यक्ष खून करतेवेळी आपण कोणत्या हेतूने प्रेरित झालो होतो, हे त्याचे त्यालाही कळत नव्हते. खुद्द खुनी, अन्य पात्रे व प्रेक्षक यांपैकी कुणालाही खुनामागील नेमके, निश्चित कारण ज्ञात नसते. पण त्या पात्राचा जो निर्माता, त्या नाटककाराला तरी ते ज्ञात असते का? या सर्वांच्या बाबतीत ते कारण गूढ व संदिग्ध ठेवण्यामागे या नाटककाराची कोणती तत्त्वदर्शी नाट्यदृष्टी आहे? सार्त्र या ठिकाणी आपल्या पात्रांकडे 'आपण त्याचा एक सर्वज्ञ, सर्वसाक्षी निर्माता', म्हणून पाहत नाहीत. आपल्याला संपूर्णपणे कळलेल्या व्यक्ती म्हणून ते त्या पात्रांचा अनुभव घेत नाहीत. या पात्रनिर्मितीमागे आपल्याला संपूर्णपणे कधीच न कळणाऱ्या 'दुसऱ्या'च्या अस्तित्वासंबंधीची भूमिका उभी आहे. ते 'अंशत: वस्तू' (क्वासाय् ऑब्जेक्ट) म्हणून जाणलेल्या माणसाची प्रतिमा उभी करण्याचा प्रयत्न करतात. त्यांची भूमिका ही अशी आहे. (सार्त्र / १९७६ / पृ.७७-१२०)

पात्रांकडे 'दुसऱ्याचे अस्तित्व' म्हणून पाहणे याचा अर्थ काय? पात्रांना 'अंशत: वस्तू' म्हणून जाणून घेणे म्हणजे काय? त्या दृष्टीतून कोणते नाट्यतंत्र वा कथातंत्र निर्माण होते? याबाबत सार्त्रची भूमिका व त्यांनी निर्माण केलेले नाट्यतंत्र / कथातंत्र महत्त्वपूर्ण आहे. (गंगाधर पाटील, १९८७). दुसरा अंशत: वस्तू म्हणून आपल्यासमोर असतो. त्यामुळे संज्ञाशील माणसाला त्याच्याशी पूर्णपणे एकरूप होता येत नाही. नाटक-कादंबऱ्यांतील पात्रेही दुसऱ्याच्या अस्तित्वाप्रमाणे 'अंशतः वस्तू' असतात. त्यामुळे लेखकाला त्याच्या मनातील सर्व काही कळते असे म्हणता येणार नाही. म्हणून 'पात्र' हे एक 'अंशत: वस्तू' आहे, याचे भान सार्त्रसारख्या अस्तित्ववादी

लेखकांना आहे. यामुळे दुसऱ्याचे अस्तित्व अनाकलनीय असल्याची जाणीव होताच अस्तित्ववादी कादंबरीकारांनी सर्वव्यापी, सर्वसाक्षी व सर्वज्ञ निवेदकाची भूमिका बदलवून टाकली. पात्रांची निर्मिती करताना त्यांच्याकडे एकाच दृष्टिकोणांतून न पाहता अनेक दृष्टिकोणांतून कसे पाहता येईल, या दृष्टीने व दिशेने त्याची कल्पनाशक्ती कार्य करू लागली. अनेक दृष्टींनी पाहावयाचे तर तशा विशिष्ट प्रसंगांची निर्मिती करून पात्रांना विशिष्ट सिच्युएशनमध्ये उभे करून त्यांनाच निवड, निर्णय करायला लावायचे, अशा प्रकारचे कार्य सार्त्रसारख्या कलावंताच्या प्रतिभेला करावे लागले. रॉकॅन्ते अनेक दृष्टिकोणांतून वस्तूंकडे, माणसांकडे पाहतो. कथांमध्ये निवेदन अनेक दृष्टिकोणांमधून केले जाते.

'सेक्रेस्त द ॲल्तोना' (१९५९) हे सार्त्र यांचे एक अनुभवसंपन्न व कलासंपन्न असे नाटक. त्याच्या पहिल्या प्रयोगातच 'एक महान नाट्यकृती' म्हणून रसिकांनी व जाणत्या समीक्षकांनी तिचे स्वागत केले. यातनामय छळणूक (टॉर्चर) हे या नाटकाचे आशयसूत्र. या नाटकातील आशयसूत्राचे, मनोवेदनेचे समकालीन सामाजिक, राजकीय वास्तवाशी निकटचे नाते आहे. हिटलरने केलेली छळणूक, आल्जिरियामध्ये झालेली छळणूक आणि स्टॅलिनने केलेली छळणूक यांच्याशी या नाट्यवास्तवाचे नाते आहे.

या नाटकात स्वत:ला एका खोलीत कोंडून घेऊन तेरा वर्षे काल्पिनक विश्वात जीवन कंठणाऱ्या एका जर्मन सेनाधिकाऱ्याची यातनामय जीवनकथा नाट्यपूर्ण रीतीने चित्रित केली आहे. फ्रॉंत्झ गेर्लाश हा हिटलरच्या सैन्यात एक सेनाधिकारी होता. तो पोलिश आघाडीवर लढत असता त्याची तुकडी मारली जाते. तो १९४६ साली एकटाच युद्धातून घरी पळून येतो. जर्मनीच्या पराभवाचे दु:ख मनात सलत असते. निरपराध पोलिश सैनिकाला आपल्या डोळ्यादेखत ठार मारले जात असता आपण काहीही करू शकलो नाही, ही अपराधाची भावना त्याच्या मनात घर करून असते. स्वत: केलेल्या अत्याचारांच्या आठवणीने त्याचे मन अपराधी भावनेने जळत, पोळत असते. हे सारे सुसह्य व्हावे म्हणून तो स्वत:ला एका खोलीत कोंडून घेतो. लेनी नावाची त्याची धाकटी बहीण. तीच त्याच्या खोलीत जाऊ शकते. तिचे त्याच्याबरोबर लैंगिक संबंध असतात.

त्याचा गेर्लाश नावाचा बाप हा एका औद्योगिक साम्राज्याचा मालक असतो. त्याचा धाकटा भाऊ वेर्नर हा दुबळ्या मनाचा. उलट बाप गेर्लाश, फ्रॉंत्झ, लेनी आणि वेर्नरची बायको जोहॅन्ना ही चार पात्रे सामर्थ्यशाली व कर्तृत्ववान असतात. खेकडे हे खोटे न्यायाधीश म्हणून नाटकात वावरत असतात. एक प्रकारे ही एका कुटुंबाची कथा आहे; तशीच ती विसाव्या शतकाचीही कथा आहे.

फ्राँत्झ विसाव्या शतकाची वेदना भोगत जगत असतो. एका खोलीत वरच्या माळ्यावर एकाकी, विविक्त, परात्म. युद्धात त्याने अत्याचार केले. दुबळेपणाने दुसऱ्यांवरचे अत्याचारही पाहिले. फ्राँत्झ छळणारा व छळला जाणारा. वरच्या माळ्यावरचे विश्व कल्पित, खालच्या माळ्यावरचे वास्तव. त्यात बाप, भाऊ बहीण व भावजय अशी चार माणसे. फ्राँत्झची खोली म्हणजे एक अर्थपूर्ण प्रतिमा असते. अनेक वस्तू प्रतीकवत् असतात. खोलीत घड्याळ नव्हते. कारण त्याच्या काल्पनिक विश्वात मानवी, वास्तव काल नव्हता. सार्थ कृतीच घडत नव्हती. जळणारा लहानसा दिवा. उदारमतवाद्यांचा आशावाद. खोलीची खिडकी बुजवलेली. कारण कल्पित विश्वात वास्तवाला स्थान नव्हते. एक टेपरेकॉर्डर. त्याच्यावर खेकड्यांच्या न्यायसभेला उद्देशून तो कवितेसारखी भाषणे करी. एका अर्थाने तो लेखकच होता. त्याला यशस्वी कलाकृती निर्माण करता आली नाही, म्हणून तो लेनीला म्हणे, "शब्द स्वत:हून जेव्हा माझ्याकडे येतील तेव्हा मला जे काही सांगावयाचे ते मी सांगेन आणि मग मी विश्रांती घेईन." केवळ स्फूर्तीच्या झटक्यावर अवलंबून राहणाऱ्या लेखकवर्गावर ही टीका असते. तो हिटलरसारखा पोषाख करून खोलीत हिंडे. गळ्यात चॉकलेटची पदके. अधून मधून ती तो खात असतो. पदके खाताना प्रेक्षक हसतात. फ्रान्समध्ये असे काही हीरोज् आहेत की त्यांना पदके खाण्याच्या कृतीमुळे अपमान वाटेल असे काहीतरी रंगमंचावर दाखविले पाहिजे, अशी सार्त्र यांची भूमिका होती. कारण त्यांनी ज्या प्रकारचा पराक्रम करून पदके मिळवली त्याबद्दल त्यांना थोडी तरी लाज, दु:ख वाटायला हवे. त्याशिवाय आपण काय केले याची कल्पना त्यांना येणार नाही.

यावरून या नाटकातील अनुभवविश्व राजकीय, सामाजिक, कौटुंबिक, आर्थिक, मानसिक, नैतिक व अस्तित्वगर्भ अशा अंगांमधील विविध प्रकारच्या ताणतणावांनी विणलेले दिसेल. ते केवळ जर्मनी, अल्जिरिया, फ्रान्स आदी देशांतील राजकीय वास्तवाशीच मर्यादित राहिलेले नाही. ते विसाव्या शतकाच्या वेदनामय विविक्ततेशी, यातनामय परात्मतेशी आणि माणसाच्या अस्तित्वविषयक गाभ्याशी भिडलेले आहे. एका ठिकाणी फ्राँत्झ म्हणतो, "I am every man and all mankind. I am the century, like anyone."

फ्राँत्झ तेरा वर्षे स्वत:ला एका खोलीत कोंडून घेऊन जगला. आत्महत्येपूर्वी त्याला स्वत:च्या विविक्तपणाची अन् परात्मतेची जाण, जाग आली होती. परंतु या नाटकातील विविक्तता केवळ एका व्यक्तीची नाही, तर ती साऱ्या मानवजातीची, एका शतकाची विविक्तता अन् परात्मता आहे. या विसाव्या शतकाच्या पोकळपणाची, नपुंसकत्वाची जाणीव फ्राँत्झला (व सार्त्रनाही) झाली होती.

उदारमतवाद्यांची राष्ट्रवादाची कल्पना, त्यांचा इतिहासाकडे पाहण्याचा भाबडा दृष्टिकोण, हुकूमशहांचे सत्तेचे वेड, त्यांचे मानवी हत्येचे तर्कशास्त्र, सत्ताधीशांची राष्ट्रे 'ग्रेट' करण्याची आकांक्षा, भांडवलदारांची मक्तेदारी व युद्धखोरी इत्यादी अनेक प्रकारच्या सिद्धान्त - संकल्पनांवर व गृहीतकृत्यांवर उभारलेले हे विसावे शतक एक पोकळ डोलारा आहे, अशी परात्मतेची अर्थसमृद्ध जाणीव या नाटकाच्या गाभ्याशी आहे.

अखेरीस सत्तेसाठी सत्ता, ग्रेटनेससाठी ग्रेटनेस, विज्ञानासाठी विज्ञान या साऱ्या प्रतिष्ठेखोर वेडांचे व हट्टांचे अंतिम मूल्य कोणते? या हट्टवेडांच्या रणधुमाळीत शेवटी माणसाचे भवितव्य काय? मानवी अस्तित्वाची प्रतिष्ठा कोणती?

मानवी अस्तित्वाचा विचार करताना या आधुनिक युगात 'ईश्वर मरण पावल्याची' शोकात्म जाणीव नित्शेला झाली. पण या विसाव्या शतकात 'माणूसच मेलेला आहे, अशी जाणीव सार्त्रच्या फ्रॉंझला झाली. विसाव्या शतकातील माणसाविषयीची ही शोकात्म जाणीव नित्शेच्या शोकात्म जाणिवेपेक्षा अधिक तीव्रतर व अधिक भीषण आहे, अस्वस्थ करणारी आंहे. सार्त्रचा फ्रॉंझ म्हणतो, "माणूस मेलेला आहे; आणि प्रत्यक्ष मीच त्याचा साक्षी आहे." (Man is dead and I am his witness)

विसाव्या शतकाची शोकांतिका इतकी महान आणि भीषण आहे. परंतु शेवटी माणूस मेल्याची जाणीव एखाद्या माणसाला तरी होणे हे माणसाच्या जिवंतपणाचे लक्षण नाही काय? आपण मेल्याच्या जाणिवेत स्वत:च्या जिवंततेचे आत्मभान सामावलेले असते. फ्रॉंझला हे भान आले होते काय? शेवटी विसाव्या शतकाच्या चुकांची व अपराधांची सारी जबाबदारी स्वत:च्या खांद्यावर घेऊन, भविष्यातील शतकांना साक्षी ठेवून तो खेकड्यांच्या काल्पनिक न्यायसभेला उद्देशून म्हणतो: (सार्त्र / १९५९/पृ. १७७-७८)

"भविष्यातील असंख्य शतकांनो, माझं शतक एकाकी, विरूप अन् अपराधी आहे.

..... आज माणूस अध:पतित झाला आहे, हे मला उमजलं आहे.
आणि त्याच्या मरणाऱ्या डोळ्यांत
अजून जगत असलेलं
माझं पशुत्वही मी पाहिलेलं आहे. अनुभवलेलं आहे...
माझ्या तोंडाला ही मेलेली शिळी चव
कुठून आली? कशी आली?
माणसाकडून आली की पशूकडून?

की माझ्याचकडून ?
परंतु ही मेलेली चवच आमच्या शतकाची खरी अभिरुची आहे.
सुंदर कोवळ्या मुलांनो...
आमच्यापासून तुम्ही जन्मलात
आमच्या दु:खांनीच तुम्हाला घडवलं, वाढवलं,
पण आमचं हे शतक
सदा कामात रुतलेल्या स्त्रीसारखं आहे. तुम्ही तुमच्या मातेला दोषी ठरवाल काय ?
द्या उत्तर द्या.
... विसावं शतक उत्तर देत नाही.
कोण जाणे! कदाचित आमच्या शतकानंतर
दुसरं शतकही उगवणार नाही.
एखादा बाँब सर्व काही उद्ध्वस्त करील, विझवून टाकील.
सारं सारं मृतवत होईल :
हे डोळे, हे न्यायाधीश आणि हा कालही,
परंतु रात्रीच्या न्यायदेवतांनो,
तुम्ही काल होता आज आहात आणि उद्याही असाल.
— मीही होतो. मीही होतो.
इथं, —याच खोलीत
मी, फ्राँत्झ गेर्लाश
साऱ्या शतकाचं ओझं खांद्यावर घेऊन
म्हणालेलो आहे,
'मी याला जबाबदार राहीन
आज आणि भविष्यातही!'
यावर तुमचं म्हणणं काय आहे!''

सार्त्रना लहानपणापासूनच नाट्यकलेत रस होता. ते हाडाचे नाटककार होते. त्यांनी सतराव्या वर्षी नाटक लिहिले. पुढे ग्रीक ट्रॅजिडी हा त्यांच्या अध्यपनाचा, अध्यायनाचा व आवडीचा विषय होता. परंतु १९६० नंतर नाट्यकलेविषयी त्यांना एक नवे भान आले. आजच्या नव्या काळात नाटक ही एकट्या नाटककाराने लिहिण्याची कला उरलेली नाही. नाटककाराने नाटककंपनीच्या नाट्यनिर्मितीच्या सामुदायिक कार्यात प्रत्यक्ष सहभागी झाले पाहिजे ही नाटककाराची नवी भूमिका त्यांना पटलेली होती. परंतु राजकीय कार्याला व लेखनकार्याला अग्रक्रम द्यावा लागल्याने त्यांना रंगभूमीच्या

प्रत्यक्ष कार्यात इच्छा असूनही सहभागी होता आले नाही. म्हणून त्यांनी १९६० नंतर नाट्यलेखनाला रामराम ठोकला. (सार्त्र/१९७६/पृ. ९)

:४:

सार्त्रच्या तात्त्विक आणि ललित साहित्यात प्रत्यक्षगत (कॉन्क्रीट) आणि विवक्षित (पर्टिक्युलर) अनुभवाला विशेष महत्त्व असते. कलाकृती हा एक विवक्षित, प्रत्यक्षगत व कल्पकतापूर्ण अनुभवच असतो, अशी त्यांची कलाविषयक भूमिका आहे. या कल्पकतापूर्ण अनुभवातून अस्तित्वस्पर्शी जीवनजाणीव साकार होते. त्यांच्या साहित्यकृतीमधील ही अस्तिवविषयक जीवनजाणीव तत्त्वस्पर्शी, अंतर्विरोधात्म, अतार्किक, जटिल, मौलिक तशीच ती नावीन्यपूर्णही आहे. ती एकाच वेळी मानवी अस्तित्वाच्या सार्विक गाभ्याला आणि विसाव्या शतकाच्या युगमनाला भिडत असते. त्यामुळे त्यांची साहित्यकृती समकालच मानवी अस्तित्वाच्या मूलभूत प्रश्नांशी आणि विसाव्या शतकातील माणसाच्या मानसिकतेशी व ऐतिहासिकतेशी आपले नाते जोडीत असते. अशा प्रकारच्या अनुभवविश्वामुळे, गुणधर्मामुळे त्यांच्या साहित्याची महत्ता वाढते.

सार्त्रची 'नॉशिया' ही कादंबरी तत्त्वस्पर्शी जीवनजाणिवेची मौलिकता आणि कथनतंत्राची नवीनता या साहित्यमूल्यांनी नटलेली आहे. "'नॉशिया' ही समकालीन फ्रेंच कादंबरीच्या इतिहासातील एक मैलाचा दगड आहे, तो कादंबरीला कलाटणी देणारा एक महत्त्वपूर्ण टप्पा आहे. नायकाच्या संकल्पनेचे विसर्जन करणारी ती एक पहिली श्रेष्ठ कादंबरी आहे", असे सुप्रसिद्ध संरचनावादी नवमार्क्सवादी फ्रेंच समीक्षक ल्युसिअन गोल्डमान यांनी तिचे मूल्यमापन केले आहे. (१९७० / पृ.१०३). 'नॉशिया' ही केवळ फ्रेंच कादंबरीच्या इतिहासातच क्रांतिकारक व प्रभावशाली ठरली, असे नाही; तर तीमधील प्रतिनायक, अस्तित्वविषयक मौलिक जीवनदृष्टी, तिची निवेदनशैली, तिची रचना या वाङ्मयीन गुणवत्तेमुळे तिने अनेक भाषांतील साहित्यिकांना व साहित्यकृतींना नवी प्रेरणा दिली आहे. महान साहित्यकृती अनेक नवसाहित्याच्या निर्मितीला प्रेरणा देत असतात. या कादंबरीने कादंबरीच्या रूढ संकेतांचे उल्लंघन करून नवीन कादंबरीची एक वेगळी दिशा दाखविली. सार्त्र यांच्या साहित्याचे मोठेपण ठरविताना तिच्या या वाङ्मयीन प्रभावाचे मूल्य विचारात घेतले पाहिजे.

पूर्वीच्या कथाकादंबरीत 'मानवी स्वभाव सर्वत्र सारखाच असतो' अशी मानवी

स्वभावाची सार्वत्रिक संकल्पना मनात बाळगून पात्रचित्रण केले जाई. परंतु सार्त्र यांच्या मते मानवी स्वभाव सर्वत्र सारखा नसतो. तो देश, परिस्थिती, काळ, व्यक्ती यांनुरूप बदलता असतो. त्यांनी आपल्या नाटक-कादंबऱ्यांतून मानसशास्त्रीय नियतत्ववादाला नकार देऊन मानवी अस्तित्वाचे व मनाचे क्षितिज अधिक व्यापक, परिवर्तनशील केले. तसेच त्यांनी बूज्झ्वा नीतीला नकार देऊन प्रस्थापित मूल्यव्यवस्थेला धक्के दिले आणि आपल्या साहित्यातून नवीन मानवी मूल्यांची संघटना कल्पकतेने केली.

'द फ्लाइज', 'ट्रोजेन वुइमेन' यांसारख्या नाट्यकृतींतून सार्त्र यांनी प्राचीन ग्रीक मिथांची नव्याने रचना केली आणि त्यांमध्ये नवयुगाच्या संदर्भातील नवा जीवनार्थ भरला आहे. 'क्रीम पास्सीओनेल', 'मेन विदाऊट शॅडो' आदी नाटकांतून स्वातंत्र्याच्या नव्या राजकीय मिथा निर्माण केल्या. त्यांची कलादृष्टी वर्तमान वास्तव जीवनातून अस्तित्वाच्या मूल प्रश्नांना भिडण्याचा प्रयत्न करते. त्यांच्या नाटकांत मिथ, कथानक प्रभावी असतात. परंतु ती अस्तित्वाचे प्रश्न साकार करण्यासाठी येतात. केवळ वाचकांची खुशामत करण्यासाठी येत नाहीत.

मानवी स्वातंत्र्य हा सार्त्र यांच्या अनेक साहित्यकृतींचा विषय आहे. त्यांनी आपल्या साहित्यातून मानवी स्वातंत्र्याचा एक नवा अर्थ निर्माण केला, मानवी अस्तित्वाची आणि स्वातंत्र्याची एक नवी मिथ, नवी कथा निर्माण केली. या स्वातंत्र्यकथेची दोन प्रमुख रूपे त्यांच्या साहित्यात आढळतात. (१) त्यांचे नायक कलाकृतीची निर्मिती करून स्वातंत्र्याची, स्वतंत्र कृतीची निर्मिती करतात. उदा. 'नॉशिया' कादंबरीचा नायक. (२) तर त्यांचे काही नायक एखादी पराक्रमी, सार्थ कृती करून स्वतंत्र होतात, मुक्ती मिळवितात. उदा. 'द फ्लाइज'मधील ओरीस्त. नाटकांमध्ये प्रामुख्याने ते राजकीय स्वरूपाची कृती करतात. स्वातंत्र्याच्या या कथेत नायकाची केवळ स्वतंत्र कृती नसते तर तीत स्वतंत्र होण्याची संज्ञेची एक प्रवाही प्रक्रिया असते. स्वातंत्र्याचे भान येण्यापासून ते प्रत्यक्ष स्वतंत्र कृती करीपर्यंतच्या संज्ञेच्या / जाणिवेच्या अनेक अवस्था त्यात एकवटलेल्या असतात. स्वातंत्र्याच्या जाणिवेची ही प्रवाही प्रक्रिया कथानकादी घटकांची कल्पकतापूर्ण रचना करीत असते. त्यांनी नव्या राजकीय मिथा निर्माण करून या स्वातंत्र्याच्या नव्या जाणिवेला कलारूप दिले. तसेच प्राचीन मिथांचा नावीन्यपूर्ण रीतीने उपयोग करून, त्यात आवश्यक ते बदल करून स्वातंत्र्याच्या कथा रचल्या. उदा. 'द फ्लाइज', 'ट्रोजेन वुइमेन'.

सत्ताशास्त्रीय दृष्टीने मानवी अस्तित्व तसे स्वतंत्र आहे. परंतु आजचा समाज, हे विसावे शतकच असे आहे की ते या मानवी स्वातंत्र्याचा दरवाजा बंद करीत असते. त्यामुळे आजचा माणूस अधिक एकाकी, विविक्त बनतो. हा एकाकीपणा,

ही विविक्तता, परात्मता सार्त्रच्या अनेक साहित्यकृतीचे एक आशयसूत्र आहे. त्यांच्या साहित्यकृतींतील अनेक प्रसंग बंद खोलीत घडलेले दाखविले आहेत. त्यांत माणसांचे - स्वातंत्र्याचे श्वास कोंडले जातात. सेकंड एम्पायर हे हॉटेल (नो - एक्झिट), होदररची खोली (क्रीम पास्सीओनेल), फ्राँत्झची बंद खोली (ॲल्तोना) — या बंद खोल्या विसाव्या शतकातील मानवी स्वातंत्र्याच्या कोंडलेल्या अवस्थेचे सूचन करताना दिसतात. हे विसावे शतक, हा समाज मानवी स्वातंत्र्याचे दरवाजे बंद करीत आहे. म्हणूनच आजचा माणूस अधिक एकाकी, विविक्त आणि परात्म बनलेला आहे. या अवस्थेत एखाद्याला आपल्या परात्मतेची जाणीव होते. या जाणिवेत त्याला स्वातंत्र्याचे भान येते. असे भान आल्यावर तो स्वतंत्र असण्याची सजा भोगत एक 'Useless Passion' म्हणून जीवन जगत राहातो.

मात्र मानवी अस्तित्वासंबंधी नवा अर्थ, नवी जाणीव चित्रित करणारा हा नाटककार नाट्यरचनेच्या बाबतीत जुनेच नाट्यतंत्र वापरतो. प्रस्थापित विचारव्यूह, जीवनजाणिवा यांच्या मर्यादा फोडून त्यांना पुढे नेणारा आणि विसाव्या शतकाला एक नवी दृष्टी देणारा हा तत्त्वज्ञ नाटककार ब्रेश्टप्रमाणे नाट्यतंत्राचे नवे प्रयोग करीत नाही. असे असले तरी मानवी अस्तित्वाचे एक नवे स्वप्न उभारणारे ते एक तत्त्वज्ञ कलावंत असल्यामुळे त्यांचा समकालीन नाटककारांबरोबरीने विचार होऊ शकत नाही; परंतु हे नवे स्वप्न प्रभावीपणे नाट्यांकित करण्यासाठी त्यांनी नवे नाट्यतंत्र निर्माण करण्याचा प्रयत्न केला नाही.

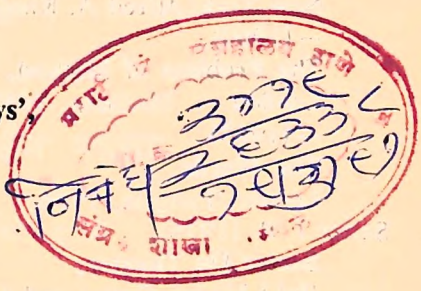
सार्त्र यांचे साहित्य, नाट्य समजून घेण्यासाठी त्यांचे तत्त्वज्ञान समजून घेण्याची आवश्यकता आहे काय, असा एक प्रश्न तत्त्वज्ञ कलावंतांच्या संदर्भात उपस्थित केला जातो. त्यांचे साहित्य स्वत:च्या पायावर उभे आहे. महान तत्त्वज्ञ व कलावंत यांचे मानवी जीवनासंबंधीचे स्वत:चे एक व्हिजन - द्रष्टेपण असते. तेच त्यांच्या साहित्यातून, कलेतून व तत्त्वज्ञानपर प्रबंधांतून साकार होत असते. सार्त्र हे स्वतंत्र विचाराचे तत्त्वज्ञ, कलावंत असून त्यांचेही मानवी अस्तित्वासंबंधीचे एक मौलिक, व्यापक असे एक भविष्यलक्ष्यी 'व्हिजन' आहे. तेच त्यांच्या कथा, कादंबरी, नाटक व तत्त्वज्ञानपर प्रबंध यांमधून साकारत असते. हे अस्तित्वगर्भ व्हिजन, मानव व वस्तुमात्र, मी व दुसरा, अस्तित्व व सारतत्त्व, आस्था व घृणा, आनंद व मनोवेदना, स्वातंत्र्य व परात्मता, शुद्धनिष्ठा व मिथ्यानिष्ठा, अमूर्तता व प्रत्यक्षता इत्यादी परस्परविरोधी द्वंद्वांच्या व तत्त्वांच्या परस्परसंबंधांतून स्फुरले आहे. मानवी अस्तित्वाच्या गाभाऱ्यात वसणाऱ्या या द्वंद्वामधील कल्पकतापूर्ण संबंधांतून सार्त्र यांच्या कलाप्रतिभेने आपली साहित्यसृष्टी व नाट्यसृष्टी निर्माण केली आहे. या अस्तित्वस्वप्नाच्या मौलिकतेमुळेही त्यांच्या

साहित्याची महत्ता वाढली आहे. त्यांचे साहित्य व तत्त्वज्ञान यांच्या मुळाशी हे अस्तित्वस्वप्न वसत असल्यामुळे त्या दोहोंमध्ये अतूट असे आंतरिक नाते आहे. साहित्याच्या आकलनासाठी तत्त्वज्ञान समजून घेणे पूरक ठरेल. पण ते आवश्यक ठरणार नाही. कारण त्यांचे तत्त्वज्ञान व साहित्य ही आपापल्या पायांवर स्वतंत्रपणे उभी आहेत.

संदर्भग्रंथ

Beauvoir, Simone de (1985)
Adieux: A Farewell to Sartre,
Trans.Patric O'Brian,
London: Penguin Books, 1981
Cohen-Solal, Annie (1988)
Sartre: A Life,
London: Heinemann, 1985,
Goldmann, Lucien (1970)
'The Theatre of Sartre' in
The Drama Review (TDR), Fall,
(ed) Erica Munk.
New York-New York University.
Jameson, Fredric (1961,1984)
Sartre: The Origins of a Style,
New York: Columbia University Press.
Kalien, Eugene F. (1966)
An Existential Aesthetics,
London: The University of Wisconsin Press.
Sartre, Jean-Paul, (1938),
Nausea,
Trans. Lloyed Alexander,
London: Penguin, 1965.
—(1940),
The Psychology of Imagination,
London: Methuen, 1972.
—(1943),
Being And Nothingness,
Trans. Hazel Barnes,
London: Methuen,1969.
—(1943 A),

The Flies, in 'Three Plays',
London: Penguin, 1962.
—(1944),
No Exit / In Camera,
in 'Three European Plays',
(ed.)E. Martin Browne,
London: Penguin, 1960
—(1945),
The Age of Reason,
London: Penguin, 1961.
—(1945 A)
The Repreive,
New York: Bantan, 1960.
—(1946),
Existentialism and Humanism.
London: Methuen, 1957
—(1946)
Men Without Shadows in 'Three Plays'
Londond - Penguin, 1962.
—(1946 A)
The Respectful Prostitute,
in 'Two Plays',
London: Penguin, 1965.
—(1948),
Crime Passionnel / Dirty Hands,
London: Methuen, 1961.
—(1951)
Lucifer And The Lord,
London: Penguin, 1965.
—(1954),
Kean, in 'Three Plays',
London: Penguin, 1969.
—(1956),
Nekrassov,
in, 'Three Plays',
London: Penguin, 1969.
—(1959),
The Condemned of Altona
(Les Séquestre's D'Altona),



Trans. Sylvia and George Leeson,
New York: Alfred A. Knopf, 1964.
—(1960),
The Problem of Method,
London : Methuen, 1963.
—(1963)
The Words,
London: Penguin, 1976.
Sartre J. P. (1976),
Sartre On Theater,
(Ed.) Michel Contat and Michel
Rybalka, New York: Pantheon Books.
पाटील गंगाधर (१९८१)
'क्रीम पास्सीओनेल'
('**मौज**' दिवाळी, १९७९;)
मुंबई: मॅजेस्टिक, १९८१
समीक्षेची नवी रूपे,
(१९८१अ)
'स्वातंत्र्य आणि कला,'
अनुष्टुभ्, जुलै - ऑक्टोबर.
(१९८७)
'कथक रंगभूमी'
अनुष्टुभ्, मे - जून १९८७,

वाङ्मयीन महत्ता

वि. ना. ढवळे

साहित्याची आवड प्रत्येक मनुष्याला अगदी बालपणापासूनच असते असे आपल्या सार्वत्रिक अनुभवावरून वाटते. प्रत्येक लहान मुलाला गोष्टी ऐकणे आवडते व मोठ्या माणसांकडून रोज नवीन गोष्ट ऐकण्याचा हट्ट पुष्कळ मुले करतात आणि अनेकदा वडील माणसांना याच गोष्टीचा कंटाळा येतो! पण काल्पनिक घटना, काल्पनिक व्यक्ती, पशु-पक्षी, सजीव व निर्जीव वस्तू यांच्या परस्परसंबंधांवर आधारित कथानक व शब्दरचना यांची आवड सर्वत्र दिसते आणि ही साहित्यनिर्मितीची खरोखर पहिली पायरी आहे. व्यवहार व कल्पनासृष्टी यांची शक्य तितक्या आकर्षक भाषेत हेतुपूर्वक केलेली गुंफण सर्व साहित्याचा पाया ठरते. त्यातूनच पुढे वेद, रामायण-महाभारत यांसारखी महाकाव्ये, इसापनीती किंवा परीकथा आणि शेक्सपिअर, कालिदास यांसारख्यांची नाटके व काव्ये इत्यादी निर्माण होतात. असे असले तरी 'साहित्य' म्हणजे काय, याचे निश्चित उत्तर कोणीच ठामपणे देऊ शकत नाही. प्रत्येकजण आपल्या आवडीचे ग्रंथ व त्यांचे महत्त्वाचे वाटणारे पैलू यांवरून साहित्याचे वर्णन व काही वेळा व्याख्या करण्याचा प्रयत्न करतात. सर्वसमावेशक शब्द वापरला म्हणजे त्याची व्याप्ती नेहमीच वादग्रस्त असते. त्यामुळेच साहित्य म्हणजे काय याची निरनिराळी उत्तरे सर्व भाषांत सापडू शकतात.[१] आणि एकाच संकल्पनेचा अर्थ (व स्वरूप) निरनिराळ्या युगांत अनेक कारणांनी बदलतो. त्यात देश, काळ, त्यामुळे निर्माण होणारी एकूण सामाजिक परिस्थिती, आणि त्या परिस्थितीमुळे एका विशिष्ट जीवनपद्धतीला सर्वस्व समजणाऱ्या व्यक्ती यांचा मुख्य प्रभाव असतो. तेव्हा साहित्य म्हणजे काय याची भिन्न उत्तरे आली म्हणजे 'साहित्यिक महत्ता' म्हणजे काय

याची तितकीच वेगवेगळी उत्तरे येणार हे उघड आहे. म्हणजे 'साहित्य', 'साहित्यिक महत्ता' वगैरे सार्वजनिक वापराचे शब्द असले तरी त्यांचे अर्थ आणि स्पष्टीकरण सार्वत्रिक (universal) असणे अवघड आहे.

साहित्याची आवड जरी सर्वत्र दिसत असली तरी निरनिराळे आक्षेप घेऊन या शतकात साहित्याचे महत्त्व व उपयुक्तता कमी लेखण्याचे प्रयत्न वरचेवर चालूच आहेत. आणि ते सर्व प्रकारच्या लेखकांकडून होतात. आधुनिक राहणीमुळे व नवीन शास्त्रीय शोध व माध्यमे यांमुळे साहित्याचे महत्त्व आपोआपच कमी होईल असे काहींना वाटते. हल्लीची परिस्थिती थोडीशी विनोदाने एका लेखकाने १९६१ मध्येच दाखवून दिली. — "Literature plays an extremly limited part in contemporary society. Information is what the people want, science what they need, and ideology what moves them.... Information belongs to the press, science to the university, politics to the parties, religion to the Churches, your body to the doctor, and your soul to the psychoanalyst."[2]

गेल्या दशकापासून तर साहित्यनिर्मितीच्या सर्व जुन्या प्रेरणासुद्धा कार्हीना कालबाह्य वाटू लागल्या असून, साहित्य हे फक्त साहित्यातूनच निर्माण होते, अशीसुद्धा ऐकान्तिक भूमिका पाश्चात्त्य देशांत काही प्रमाणात प्रभावी ठरलेली आहे. प्रत्येक नवीन लेखक जुन्या लेखकांतून काही गुण-दुर्गुण उचलणे शक्य आहे हे मत सर्वमान्य होईल.[३] पण नवीन मत म्हणजे उच्च साहित्यातूनच साहित्य जन्माला येते, जीवनातून नव्हे. म्हणजे साहित्य मुख्यत: केवळ साहित्याभिमुख किंवा भाषाभिमुख असते, ते जीवनाभिमुख नसते. हे मत अर्थातच पुष्कळसे नव्या प्रकारच्या भाषाविचारांवर अवलंबून आहे. एका अर्थी हे 'कमले कमलोत्पत्ति:' याचे किंवा राजशेखरच्या 'नास्त्यचौर: कविजनो नास्त्यचौरो वणिग्जन:' याचे उदाहरण मानता येईल. या नवविचाराचा उल्लेख येथे करण्याचे कारण म्हणजे ही उपपत्ती एकदा मान्य केली की साहित्याचा संबंध प्रत्यक्ष जीवनाशी नाही, फक्त जुने आकृतिबंध (forms), भाषेचे अनेक पैलू, साहित्यातील निरनिराळे संकेत यांच्याशी आहे असे मानावे लागेल. हे अत्याधुनिक मत पाहिले म्हणजे साहित्याच्या महत्तेचा निकष किती बदलू शकेल हे लक्षात येते. काही प्रसिद्ध टीकाकार हे मत मान्य करू लागले आहेत. साहित्यातून साहित्याची प्रेरणा सामान्य अर्थाने मिळते हे सर्वांनाच माहीत आहे. उदाहरणार्थ, रामायण-महाभारतातून अनेक संस्कृत व मराठी लेखकांना विषय मिळाले. होमरमधून युरोपीय लेखकांना. पण हे नवीन मत इतके साधे नाही. ते काही प्रमाणात फ्रॉईडच्या

मतांवर आधारलेले आहे. जुना लेखक हा पित्याच्या ठिकाणी (किंवा पूर्वज) असतो व त्याच्याशी स्पर्धा करण्याच्या ईर्ष्येने नवकाव्य किंवा नवीन साहित्य निर्माण होते.[४] फ्रॉईडने सांगितल्याप्रमाणे व 'हॅम्लेट' वगैरे ग्रंथात दिसते त्याप्रमाणे, पितृवधाची इच्छा ही साहित्याची प्रेरणा ठरते हे ब्लूम व इतर काही लेखकांचे मत आहे. (म्हणूनच कदाचित शेक्सपिअरचा 'खून' आज अनेक भाषांतील नाटककार करतात.) एक प्रकारची मानसिक अस्वस्थता, चिंता (Anxiety), जुन्या लेखकांबद्दल असूया नवनिर्मितीच्या मुळाशी असते. हे मत सामान्य वाचकांना अर्थातच विचित्र वाटेल. पण ते मान्य करणारे काही प्रख्यात टीकाकार अमेरिकेत व युरोपमध्ये आहेत. अशा मनोविश्लेषणात्मक उपपत्तींमुळे साहित्याचा संबंध जीवनाशी फारच अप्रत्यक्ष आणि केवळ भाषा व तंत्र यांच्याशी प्रत्यक्ष, अशी पुष्कळांची समजूत आहे. हे किंवा अशा तऱ्हेची इतर मते मान्य केल्यास साहित्य म्हणजे फक्त 'तांत्रिक' कसरत आणि त्याच पातळीवर त्याचे वाचन, विश्लेषण व मूल्यमापन असे होते. पण अजून जुनेच मत थोड्याफार फरकाने मान्य असणारे लेखक व वाचक पुष्कळच आहेत. आणि त्यांना वाङ्मय प्रत्यक्ष जीवनानुभवातूनच निर्माण होते व तेच दीर्घकाल टिकू शकेल असे वाटते. साहित्याचा आधार जीवन व म्हणून भाषा, की केवळ भाषा, या संदर्भात टी. एस. एलियटचे 'A Dialogue on Dramatic Poetry' मधील वाक्य मनन करण्याजोगे आहे. "We are human beings, and in what are we more interested than in human action and human attitudes?"

मात्र 'साहित्य', 'कला' इत्यादी शब्द वापरताना ते अगदी स्पष्ट, निःसंदिग्ध, निश्चित अर्थाचे आहेत असे मानल्यामुळे असंख्य घोटाळे आणि वाद प्रसृत होतात हे उघड आहे. ज्यांचा अर्थ अगदी गणिती व्याख्येनेच ठरतो असे शास्त्रीय शब्द (किंवा संकल्पना) वगळता इतर शब्दांचा अर्थ संदर्भाप्रमाणे, परिस्थितीप्रमाणे बदलतो. सामान्य भाषेत जरी व्याख्या करण्याचा प्रयत्न केला तरी प्रत्येक शब्दाची व्याप्ती सर्वांनाच सारखी वाटेल असे नाही. म्हणूनच 'साहित्य' या संकल्पनेबद्दल चर्चा करताना सर्वजण ठराविक शब्द वापरीत असले तरी त्यांचा अभिप्रेत अर्थ आणि श्रोता किंवा वाचक यांच्या मनात आलेला अर्थ अगदी एकच असेल असे मानता येत नाही. तेव्हा साहित्यातील विविध प्रकार (काव्य, कादंबरी, नाटक इत्यादी) व त्यांतील उपप्रकार (महाकाव्य, भावगीत, ऐतिहासिक कादंबरी, शोकान्तिका) यांचा विचार करताना प्रत्येकाच्या संकल्पनेत काही सूक्ष्म भेद असू शकतील हे गृहीतच धरले पाहिजे. अगदी स्थूल विधान जरी निरपवाद वाटले तरी तपशिलाचा प्रश्न आला की वैयक्तिक मतभेद दिसू लागतात. 'तत्त्व मान्य पण तपशील अमान्य'

ही जीवनात सर्वत्र दिसणारी परिस्थिती काही अंशी भाषेमुळे निर्माण होते. अनेक शब्दांचे अर्थ आपण आपल्यापुरते निश्चित केलेले असतात, पण ते सार्वत्रिक असतील असे नाही. ते व्यक्तिनिष्ठच असू शकतील. तेव्हा उच्च वाङ्मय किंवा उच्च विचारसरणी येथे 'उच्च' शब्दाचा अर्थ संदर्भाबरोबर बदलू शकेल. हे सर्वच भाषांच्या बाबतीत खरे आहे. म्हणूनच कोणत्याही कलेच्या संदर्भात सौंदर्याचा किंवा महत्तेचा निकष ठरवताना एकदम एकवाक्यता होत नाही.

तेव्हा साहित्याची 'महत्ता' कशी ठरवावी व तिचे मोजमाप कसे करावे या विषयावर प्रत्येक भाषेत विविध मते मांडली गेली आणि जातात यात आश्चर्य नाही. त्याचप्रमाणे ही मते देशकालानुसार तर बदलतातच, पण एकाच कालखंडातसुद्धा सामाजिक, राजकीय, शैक्षणिक, आर्थिक वगैरे परिस्थितीनुसार बदलतात. साहित्याचा ऐतिहासिक आढावा प्रत्येक कालखंडात निरनिराळ्या तऱ्हेचे साहित्य मोठे मानले गेल्याचे सिद्ध करतो. प्रत्येक पिढीत साहित्याचे एकूण स्वरूप, त्याची भाषा, त्याचा आकार (form), त्यातील विचार आणि त्याकडून असलेल्या वाचकांच्या अपेक्षा वरचेवर बदलताना दिसतात. या सर्व तपशिलाचे तात्कालिक महत्त्व समकालीनांना फार असते. पुढे ते तसेच राहील असे नाही. ही गोष्ट निरनिराळ्या वेळी लिहिल्या जाणाऱ्या टीकेवरून आणि वाङ्मयेतिहासावरून स्पष्ट होते. त्याचप्रमाणे साहित्याचे सामर्थ्य किती असू शकेल हे त्यावर घेण्यात येणाऱ्या सामान्य आक्षेपांवरून व त्याविरुद्ध केलेल्या कायद्यांवरून दिसून येते. जर्मनी व फ्रान्स यांच्या एकूण इतिहासात त्या देशांतील साहित्याच्या अभ्यासामुळे फरक पडला असे तेन (Taine) या प्रसिद्ध वाङ्मयेतिहासकाराचे मत होते. उलट, ग्रीसमधील 'शैशवावस्थेमुळे' तेथे उच्च कला, महाकाव्ये वगैरे निर्माण झाली हे मार्क्सचे मत प्रसिद्धच आहे. पण मार्क्सपूर्वीच व्हिको (Vico) या प्रसिद्ध इटॅलियन तत्त्वज्ञाने १७२५ मध्ये साहित्य व समाज यांचा अतूट संबंध प्रस्थापित करून इतिहासाइतकाच भूगोलाचाही साहित्यनिर्मितीशी व महत्तेशी संबंध असतो हे दाखवून दिले होते. या संदर्भात व्हिकोची होमरच्या महाकाव्याबद्दलची मते पाहावीत.

एकूण साहित्याचा संबंध व्यक्ती, समाज, इतिहास, भूगोल इत्यादी घटकांशी इतका जवळचा असतो की साहित्यिक महत्ता ठरवताना कोणत्याही एका घटकाचा विचार पुरेसा मानून इतर घटकांकडे मुद्दाम दुर्लक्ष करणे म्हणजे लेखकावर व त्याच्या निर्मितीवर अन्याय करण्यासारखे आहे.

पण केवळ वरील व तत्सदृश तपशील साहित्याची निर्मिती करीत नाही हेही खरे. त्याकरिता भाषा या माध्यमाचे महत्त्व अनन्यसाधारण आहे हे मान्य केले पाहिजे.

कारण भाषा या माध्यमात सर्वच घटकांचे स्वच्छ प्रतिबिंब पडते. उदाहरणार्थ, व्यक्तिमत्त्व व व्यक्तीचे ऐतिहासिक, भौगोलिक, सामाजिक, सांस्कृतिक, वैचारिक इत्यादी घटकांशी असणारे नाते. इतर तपशिलाचा अंदाज भाषेवरूनसुद्धा येऊ शकतो. भाषा म्हणजे एक स्वयंभू, अधांतरी लोंबकळणारा स्वतंत्र घटक आहे आणि त्याचा इतर घटकांशी संबंध नाही असे मानणे म्हणजे वस्तुस्थिती विसरणे होय. म्हणून साहित्यिक महत्ता ठरवताना सर्वच घटकांचा प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष विचार करावा लागतो. पुष्कळदा समकालीन वाचक व टीकाकार एखाद्याच घटकाला सर्वाधिक महत्त्व देतात. पण कालान्तराने त्या घटकाचे महत्त्व कमी होऊ शकते; म्हणूनच समकालीन महात्मता आणि दीर्घकालीन महात्मता यांत काही वेळा फार अंतर पडते. समकालीन महत्ता तात्कालिक लोकप्रियतेवरून ठरते. पण समकालीनांनी दुर्लक्षिलेला एखादा लेखक काही काळानंतर अनेक कारणांनी महत्ता मिळवू शकतो. साहित्यिक महत्तेच्या संदर्भात आणि एकूण कलेच्या प्रांतात 'कालो ह्ययं निरवधिर्विपुलाच पृथ्वी' हे मोठे आशास्थान आहे.

कोणत्याही भाषेतील साहित्याचा इतिहास पाहिल्यास साहित्यात वरचेवर क्रांती व प्रतिक्रांती होत असतात हे स्पष्ट होते. म्हणजे साहित्यप्रवाह प्रत्येक कालखंडात वेगळ्या दिशेने, वेगाने किंवा संथपणे वाहात असतो. त्यातील सर्व बदल जरी परिस्थितीमुळे होत असले तरी लेखकाचे व्यक्तिमत्त्व शेवटी महत्त्वाचे ठरते असे मला वाटते. कारण समान परिस्थितीत असलेले सर्व लेखक सारख्याच दर्जाचे मानले जातात असे नाही. प्रत्येकाची परिस्थितीला सामोरे जाण्याची पद्धत भिन्न असते. आणि साहित्याचे स्वरूपही प्रत्येकाच्या अनुभवाप्रमाणे, मिळालेल्या संधीप्रमाणे, ज्ञान, वाचन, निरीक्षणशक्ती, भाषाप्रभुत्व इत्यादींमुळे बदलते. प्रत्येकाची भाषा वापरण्याची पद्धत वेगळी असते. एखाद्याला केवळ शाब्दिक कोट्या म्हणजेच उत्तम शैली असे वाटेल, तर एखाद्याला शब्दांचा अत्यंत विचारपूर्वक केलेला काटेकोर उपयोग साहित्याला उपकारक असतो असे वाटेल. त्याचप्रमाणे भोवतालच्या परिस्थितीतील किंवा स्वानुभवातील कोणत्या घटनांना, भावनांना, विचारांना साहित्यात स्थान द्यावे याचा सारासार विचार लेखकालाच करावा लागतो.

साहित्यिक महत्ता कशी ठरवावी याबद्दल स्पष्ट मत देणारे लेखन थोडेच असते. पण अप्रत्यक्षपणे, एखाद्या लेखकाबद्दल किंवा ग्रंथाबद्दल बोलताना, वाङ्मयेतिहास, टीका इत्यादी प्रकारच्या लेखनातून अनेक जण आपले मत सुचवीत असतात. पण हे मत सर्व भाषांतील साहित्याला सारखेच उपयुक्त असते असे मात्र मानता येत नाही. कारण साहित्याचे स्वरूप एखाद्या विशिष्ट भाषेवरच बेरचसे अवलंबून असते.

तरीही पाश्चात्त्य टीकेतील काही मतप्रवाह आणि जुनी भारतीय साहित्यमीमांसा यांचा विचार केल्यास आपल्या प्रश्नातील विविध दृष्टिकोनांचे स्थूल स्वरूप, काही मूलभूत समस्या, आपल्या नजरेसमोर येतात. मराठीत प्रसृत असलेले पुष्कळसे विचार इंग्रजी व संस्कृत या दोन भाषांतूनच मुख्यत: घेतलेले आहेत. उदाहरणार्थ, मर्ढेकरांचा 'वाङ्मयीन महात्मता' हा दीर्घ लेख पाश्चात्त्य विचारांवरच आधारलेला आहे.[५] मर्ढेकरांनी दुसऱ्या महायुद्धाच्या सुमारास पाश्चात्त्य देशात प्रभावी ठरलेल्या काही तत्त्वांचा आपल्या एकूण टीकेत विचार केला. त्यांपैकी वाङ्मयीन सौंदर्य ठरवण्याकरिता सौंदर्यशास्त्राचा आधार घेऊन आणि सौंदर्य हे मूल्य मानून केलेले विश्लेषण पुष्कळसे कोलरिज्, डॉ. रिचर्ड्स इत्यादी लेखकांच्या (जरी त्यांनी डॉ. रिचर्ड्सवर टीका केली असली तरी) उपपत्तींवर अवलंबून आहे. शिवाय साहित्य व इतर कला यांना एकाच मापाने मोजण्याचा त्यांचा प्रयत्न साहित्यावर अन्याय करणारा आहे असेही वाटते. कारण साहित्याचे माध्यम भाषा असल्याने 'अर्थ' ही पायरी सर्वांत महत्त्वाची ठरते. इतर कलांत हा प्रश्न फार दूरान्वयाने उद्भवतो. त्यांच्या 'वाङ्मयीन महात्मता' या चर्चेत मराठी साहित्यात 'आत्मनिष्ठेचा' अभाव आहे, हा मुद्दा प्रामुख्याने मांडला गेला आहे, व शेवटी "मराठी वाङ्मयाच्या हिणकसपणाला मराठी साहित्यिकांत असलेला वाङ्मयीन महात्मतेचा अभावच बव्हंशाने जबाबदार आहे."[६] असा निष्कर्ष काढला आहे. हे मत मला मान्य नसले तरी त्याची चर्चा येथे थोडक्यात शक्य नाही. तेव्हा फक्त 'महात्मता' म्हणजे काय यासंबंधी त्यांनी केलेली काही विधाने आपल्या दृष्टीने येथे महत्त्वाची आहेत. त्यांपैकी "सखोल अशा भावनांतून एक प्रकारची संगति दृग्गोचर करणें हें वाङ्मयीन महात्मतेचें लक्षण आहे,"[७] किंवा "लेखकाच्या किंवा कवीच्या अंत:करणांतील भावनासंगतिसौंदर्याची विश्वरचनासौंदर्यार्शी अधिकाधिक सम्यक्तेने सांगड घालणें यांतच त्या महात्मतेचा प्रकर्ष आहे."[८] इत्यादी विधानांतून त्यांनी भावनांना दिलेले महत्त्व साहित्याच्या संदर्भात मान्य केलेच पाहिजे. पण 'संगति' या शब्दाचा जास्त खुलासा त्यांच्या सौंदर्याच्या विश्लेषणातच शोधला पाहिजे. "भावनाप्रधान अर्थ हें वाङ्मयाचें क्षेत्र असल्याने वाङ्मयीन महात्मतेंत लक्ष्य असलेल्या मूल्यभावाने मानवी भावनांत संगति निर्माण केली पाहिजे."[९]ळ आणि "मूल्यभाव म्हणजे स्वानुभवक्षेत्रांत संगति उत्पन्न करून तिचा विश्वघटनांच्या वस्तुस्थितिनिदर्शक संगतीशीं समन्वय लावणारें तत्त्व."[१०] या विधानांतील बहुतेक महत्त्वाच्या शब्दांचा अर्थ पुष्कळसा व्यक्तिनिष्ठ, ज्ञातृसापेक्ष (subjective) राहातो व म्हणूनच मतभेदाला महत्त्व येते. 'संगति' या शब्दाला दिलेल्या महत्त्वावरून मर्ढेकर सर्वत्र 'सौंदर्य' याच संकल्पनेला 'मूल्य' ठरवतात असे दिसते.

पण साहित्यातील सौंदर्य मर्ढेकरांनी इतरत्र सुचवलेल्या निकषांवर — उदाहरणार्थ, संवाद, विरोध, समतोल ही लयतत्त्वे — ठरवणे फारच थोड्या उदाहरणांत शक्य होईल असे मला वाटते.

तेव्हा अशा अगदी अमूर्त संकल्पना आधारभूत ठरवण्याऐवजी साहित्यातील 'विचार' आणि 'भाषा' हे दोन घटक जास्त उपयुक्त आणि व्यावहारिक निकष ठरू शकतात. आज तरी साहित्यचर्चेत 'विचार' या घटकाला फार महत्त्व आले आहे. कारण साहित्याची समाजाशी बांधिलकी असावी हे मत आणि त्याचबरोबर प्रचारात्मक लेखनाचे महत्त्व, हे आहे. ज्या लेखनातील विचार अगदी पटत नाहीत अशा लेखनाला पुष्कळ वाचक 'महात्मता' नाकारतात व ते त्याज्यही ठरवतात. उदाहरणार्थ, समजा, एखाद्या लेखकाचे विषयाशी 'तादात्म्य' आहे, त्याची 'आत्मनिष्ठा' उघड दिसते आहे, इत्यादी; पण जर तो लेखक नात्सी (Nazi) प्रचारात्मक वाङ्मय लिहीत असेल, किंवा सार्वत्रिक हुकूमशाहीचे समर्थन करीत असेल, तर आपण त्याच्या विचारांकडे दुर्लक्ष करून त्याला 'महत्ता' बहाल करू का ? सार्त्रच्या व इतर लेखकांच्या मतांचा प्रभाव पुष्कळ वाचकांवर पडलेला असल्याने फक्त 'समाज' यावर लक्ष केंद्रित करावे असे काहींना वाटते आणि सौंदर्यवादी निकषाला विरोधही केला जातो. इतकेच काय, एखाद्या भाषेतील साहित्याचा विचार करताना प्रत्येक भाषा बोलणाऱ्या समाजात अनेक थर व अनेक समूह, गट, इत्यादी असतात. त्यामुळेच साहित्यातील विचारात मतभिन्नता दिसते हेसुद्धा पुष्कळदा विसरले जाते. पण समाज ही एकदम दृग्गोचर होणारी मूर्त वस्तू नव्हे. समाजात निरनिराळे हितसंबंध असणारे अनेक समूह व प्रत्येक समूहातही लहान गट व शेवटी निरनिराळ्या आशाआकांक्षा असलेल्या, स्वतंत्र, तात्त्विक किंवा केवळ व्यावहारिक दृष्टिकोन असलेल्या आणि आपल्या भावभावना व्यक्त करताना भाषेचा उपयोग निरनिराळ्या तऱ्हांनी करणाऱ्या व्यक्ती असतात; आणि प्रत्येक समूहाचा व व्यक्तीचा साहित्यनिर्मिती करणे हा एक नैसर्गिक हक्क आहे. भाषा कोणती व कशी वापरायची, आत्माविष्कार करावा की करू नये इत्यादी तपशील ठरवण्याचे पूर्ण स्वातंत्र्य व्यक्तीला असते. तेव्हा साहित्याचा निकष सर्वार्थाने व्यक्तिनिरपेक्ष कधीच नसतो; साहित्य लिहितानाही नसतो आणि वाचतानाही नसतो. मर्ढेकर यांनीच आपल्या निबंधात जो एक विचार मांडला आहे तो आपल्या चर्चेत पुष्कळच उपयुक्त आहे. ते म्हणतात, "अनुभवांच्या व्यापकतेवर किंवा विस्तृतपणावर नव्हे, तर त्यांच्या सजीव तीव्रतेवर वाङ्मयाचा दर्जा अवलंबून असतो. प्रादेशिक मर्यादा किंवा सामाजिक मर्यादा किती कां संकुचित असेनात, अनुभवांतलें चैतन्य, कल्पनात्मक प्रतिक्रियांचा विविधतापूर्ण

जिवंतपणा जर लेखकाच्या ठायीं वसत असेल, तर त्याला वाङ्मयांत उच्च स्थान प्राप्त होईल.''[११] ग्रप्ल ढ्यठ्यङ्घद्धन्नङ्घट्यहप्ल ड्ड्यड्यन्नढ्यठ्यद्धट्यद्ध (objective) आहे असे मानता येणार नाही. पण साहित्यिक मूल्ये सर्वस्वी वस्तुनिष्ठ असू शकतील का, हाच एक विवाद्य प्रश्न आहे. वास्तविक साहित्य केवळ एक 'कला' आहे असे मानल्यास आणि सौंदर्यवादी दृष्टिकोण हाच महत्त्वाचा मानल्यास आपली वृत्ती इतकी उदार व कलासक्त असली पाहिजे की आपल्याला (वैचारिक दृष्ट्या) न पटणारे लेखनसुद्धा इतर गुणं असल्यास आपणास आवडले पाहिजे. हा आदर्शवाद काही वेळा पुष्कळ वाचकांनासुद्धा मान्य होऊ शकेल. उदाहरणार्थ, ज्या समाजाचा किंवा संस्कृतीचा आपल्याशी प्रत्यक्ष संबंध नाही अशा समाजाचे साहित्य, विचार कसेही असले तरी आपण एखादे वेळी ते 'उच्च' ठरवू. कारण या वाचनात आपण पुष्कळसे तटस्थ राहू शकतो. पण जसजसे साहित्य आपल्याला जवळचे वाटू लागते तसतसा आपला त्यातील सहभाग (involvement) वाढू लागतो व ताटस्थ्य हळूहळू ढासळते. तेव्हा सौंदर्यवादी किंवा आदर्शवादी मते औपपत्तिक दृष्ट्या महत्त्वाची असली तरी त्यांचा वापर प्रत्यक्ष टीकेत सहसा आढळत नाही.

जगातील साहित्यक्षेत्रातील सर्वोच्च मान म्हणजे सुप्रसिद्ध 'नोबेल प्राइझ'. हा मान मिळवणाऱ्या लेखकांची यादी समोर घेऊन प्रत्येकाच्या महत्तेचा विचार करू लागलो तर काय दिसते? यांतील पुष्कळ लेखकांची मूळ भाषा आपल्याला अपरिचित असल्याने भाषांतरावरूनच मत बनवावे लागेल. पण जी भाषा आपण जाणतो अशा भाषेतील लेखकांचा जरी विचार केला, तरी त्यावरून साहित्यिक मोठेपणाचा निकष अनेक पैलूंवर आधारित, बराचसा संमिश्र असतो, असे स्पष्ट होते. अगदी सर्वश्रेष्ठ लेखकालाच हा मान मिळतो असे मानले (अर्थात, काही टीकाकार असे मानीतच नाहीत, आणि पुष्कळदा वैयक्तिक व राजकीय पूर्वग्रह प्रभावी ठरतात असेही काहींना वाटते. पण या मानवी मर्यादा सर्वच संकल्पनांचा विचार करताना येतात.) तरी इंग्लंडमधील चर्चिल, रसेल, एलियट, गॉल्झवर्दी, येटस् इत्यादी लेखकांच्या, आणि अमेरिकेतील पर्ल बक, ओनील, लूईस, स्टाइनबेक, हेमिंग्वे इत्यादी लेखकांच्या निर्मितीत साम्य किती आढळते? या संदर्भात प्रत्येक नोबेल कमिटीने आपल्या निवेदनात (citation) केलेले लेखकाचे वर्णन विचारात घेतले तर साहित्यिक महत्ता कोणत्याही एकाच गुणामुळे ठरवली गेली असे दिसत नाही. अनेक गुणांचा समुच्चय विचारात घेतला जातो. आणि त्यात विचारांतील किंवा तंत्रातील नावीन्य (उदा. एलियट), मानवी जीवनावरील भाष्य, भाषावापर इत्यादी घटकांचा वारंवार उल्लेख येतो. रसेल व चर्चिल हे तर मुख्यतः आकर्षक, परिणामकारक भाषेमुळे व विचारांमुळे,

श्रेष्ठ लेखक ठरतात. त्यांचे लेखन सामान्य अर्थाने (म्हणजे कल्पनाशक्तीचा वापर करून केलेली नवसृष्टी) साहित्य या सदरात बसत नाही. त्याचप्रमाणे प्रत्येक कवीचे किंवा नाटककार, कादंबरीकार यांचे वैशिष्ट्य वेगळ्या प्रकारचे असते. म्हणजे साम्य फक्त परिणामकारक, आल्हाददायक भाषावापर एवढेच मुख्यत: राहील. प्रत्येकाचा दृष्टिकोण, सामाजिक किंवा राजकीय जाणीव असंख्य सामाजिक थरांतून निवडलेले क्षेत्र, वगैरे एकच असू शकत नाही. रसेलचे चिंतनपर, विचारप्रवर्तक, नर्मविनोदी लेखन; चर्चिलचे वर्णनात्मक, विनोदी, आवेशपूर्ण लेखन व गॉल्झवर्दी, लूइस, हेमिंग्वे इत्यादींनी केलेले विशिष्ट सामाजिक थरातील वैशिष्ट्यांचे काल्पनिक चित्रण—सर्वच जागतिक महत्त्वाचे ठरले. पण कालांतराने हेही मत बदलते. काही नोबेल प्राइझ विजेत्या लेखकांचे मोठेपण आज वादातीत नाही.

त्याचप्रमाणे आपण निवडलेले लेखक विचारात घेतले तर काय निष्कर्ष निघतो? रामायण-महाभारत या जुन्या महाकाव्यांत निसर्गवर्णन, असंख्य गुणी-दुर्गुणी व्यक्तिरेखा, मानवी स्वभावाचे ओळखीचे व अनपेक्षित पैलू, राजकीय, सामाजिक, वैचारिक संघर्ष आणि त्यांतून मिळणारा व्यावहारिक व आध्यात्मिक उपदेश वगैरे गोष्टींना केवळ भाषेपेक्षा पुष्कळच जास्त महत्त्व येते. या दोन्ही महाकाव्यांत असंख्य प्रसंग, व्यक्ती, कथानके, उपकथानके इत्यादींचे मुक्त मिश्रण असल्याने कलात्मक एकात्मता सापडणे शक्य नाही. निरनिराळ्या भागांचे लेखकसुद्धा वेगळे असण्याचा संभव असल्याने जुन्या महाकाव्यांत अनेक टीकाकारांना प्रिय असलेली 'सेंद्रिय रचना' (organic form), 'एकात्मता' (unity of impression), बांधेसूद कलात्मक रचना कशी सापडणार? या ठिकाणी महात्मता इतर गोष्टींवरच — विशेषत: जीवनावरील उपदेशपर भाष्य आणि गुंतागुंतीच्या जीवनातील समस्यांचे बाळबोध चित्रण यांवरच अवलंबून राहणार. ज्यांना केवळ 'कला' म्हणजेच उत्तम साहित्य असे वाटते त्यांना पाल्हाळिक वर्णने, आधुनिक तंत्राचा अभाव खटकणारच. पण तरीही रामायण-महाभारत यांना साहित्यदृष्ट्या कमी दर्जाचे काव्य ठरवणे म्हणजे काव्य याची संकुचित व 'आधुनिक' व्याख्या करणे होय. सध्या जरी आशयाला दुय्यम महत्त्व असले तरी हजारो वर्षे जुनी काव्ये 'साहित्य' याच दृष्टीने लोकांनी वंद्य मानली होती.

टागोर व तुकाराम या दोन आधुनिक भारतीय लेखकांचा विचार केल्यास साम्यापेक्षा भेदच जास्त दिसेल. अनिष्ट सामाजिक रूढींविरुद्ध चीड व बंड करण्याची तळमळ दोन्ही लेखकांत असली तरी एकाची भाषा जोरदार, आवेशपूर्ण, बंडखोर, तर दुसऱ्या सौम्य (निदान इंग्रजीत), मवाळ, मर्यादशील. दोघांच्याही विचारांवर

अध्यात्माचा पगडा असला तरी तुकारामाचे अध्यात्म जुन्या संतपरंपरेतील, खऱ्या आंतरिक तळमळीचे, तर टागोरांचे अध्यात्म गूढगुंजनात्मक, एकोणिसाव्या शतकातील बंगालमधील थोडेसे पाश्चात्त्य मुलामा असलेले, सगुण ब्रह्मापेक्षा निर्गुण ब्रह्माशी जवळचे नाते असणारे. त्यामुळे अध्यात्मवादातही दोघांचे मार्ग एकच वाटत नाहीत. एकाला खरे दारिद्र्य माहीत तर दुसऱ्याला खरी श्रीमंती. त्यामुळे दोघांनाही समाज सुधारणेची व अध्यात्माची आंतरिक तळमळ असली तरी ती व्यक्त करताना दोघांचे मार्ग भिन्न होतात. तुकाराम महाराजांचा भर रोखठोक व्यवहारातून निर्माण झालेल्या अनुभवावर, तर टागोरांचा आदर्शवादी कला व जीवन यांच्या आवडीतून मिळालेल्या अनुभवावर. अशा अनेक प्रकारच्या भिन्नतेमुळे (भाषा, परिसर, काल, मिळालेली संधी इत्यादी) एक लेखक भयानक वास्तव व अध्यात्म यांची सांगड घालण्याचा प्रयत्न करतो, तर दुसरा कलाप्रेम (विशेषत: संगीत व चित्रकला) आणि सर्वस्पर्शी सौंदर्यवादी आदर्शवाद यांची सांगड घालताना दिसतो. तेव्हा जीवनाकडे पाहण्याच्या दोघांच्या पद्धतीमुळे विचार, भाषा, अनुभवाची कक्षा, साहित्यकलेला दिलेले महत्त्व यांत महदंतर पडते. हे अंतर अर्थात दोघांच्या व्यक्तिमत्त्वामुळे व समकालीन समाजस्थितीमुळे पडते; तरी आपण दोघांचेही वाङ्मय 'उच्च' दर्जाचे मानतोच, हे फार महत्त्वाचे आहे.

तसेच दोन पाश्चात्त्य लेखक - शेक्सपिअर आणि दोस्तोव्हस्की यांच्याही साहित्यात काही फार महत्त्वाचे फरक आहेत. शेक्सपिअरचे लेखन मुख्यत: काव्यात्म व नाट्यात्म आहे, तर दोस्तोव्हस्कीचे पुष्कळसे वर्णनात्मक आहे. शेक्सपिअरच्या व्यक्तिरेखा जीवनाच्या सर्व सामाजिक थरांतील, सर्व लहानथोर वयाच्या, अनेक सुखद व दु:खद अनुभवांतून निरनिराळ्या तऱ्हेचे जीवनभाष्य करणाऱ्या, पण त्या व्यक्तिरेखा मुद्दाम विकृतिदर्शक नाहीत. कारण सोळाव्या शतकातील ज्ञान व वातावरण पुष्कळसे अंधश्रद्धेच्या पगड्याखाली असले तरी त्यात आधुनिक विकृत मनोवृत्तीला स्थान नव्हते. अशा मनोवृत्तीच्या चित्रणाला व विश्लेषणाला एकोणिसाव्या शतकापासून महत्त्व येऊ लागले. विकृतीला सहानुभूतिपूर्ण वागणूक शेक्सपिअरच्या काळी मिळत नव्हती. वेड लागलेल्या किंवा वेडाचे सोंग घेतलेल्या व्यक्तिरेखा त्याच्या नाटकांत असल्या आणि पुष्कळदा अंधश्रद्धांचा उपयोग त्याने नाट्यपरिपोषाकरिता केला असला तरीही एकूण वातावरणावर सर्वसामान्य व्यावहारिक ज्ञानाचाच (common sense) पगडा आहे. अगदी शोकान्तिकांच्या शेवटीसुद्धा. दोस्तोव्हस्कीची पात्रे ही आधुनिकतेची खरी सुरवात आहे. शिवाय कादंबरीत लेखकाला पुष्कळच मनोविश्लेषणाला वाव मिळतो. दोस्तोव्हस्की हा पुष्कळ बाबतीत बंडखोर विचारांचा

(radical) पुरस्कर्ता आहे. तरी एकूण विविधता, सर्व तऱ्हेच्या व्यक्ती व घटना कल्पनेने निर्माण करण्याचे सामर्थ्य, सर्व पातळ्यांवरील विनोद आणि गांभीर्य शेक्सपिअरमध्ये जास्त दिसते. त्यामुळे त्याची एकूण साहित्यनिर्मिती अनेकांगी व जास्त सार्वत्रिक वाटते. त्याच्याबद्दल व्यक्ती म्हणून फार थोडी माहिती आहे आणि दोस्तोव्हस्कीबद्दल जी माहिती आहे त्यावरून त्याच्या अनुभवाचा व व्यक्तिमत्त्वाचा ठसा त्याच्या वाङ्मयावर स्पष्टपणे दिसतो.

नोबेल पारितोषिकाचे मानकरी ठरलेल्या आधुनिक लेखकांचे विविध प्रकारचे लेखन आणि आपण ज्या नव्या जुन्या लेखकांना परंपरेने मोठे ठरवतो त्यांच्या लेखनाचे स्वरूप यांचा एकत्रित विचार केला, तर साहित्यिक महत्ता कोणत्याही एकाच निकषावर ठरत नाही, हाच निष्कर्ष निघतो. या महत्तेला अनेक पैलू आहेत. काहींना त्यांतील एखादाच पैलू महत्त्वाचा मानावा असे वाटते. यामुळेच पुष्कळसे मतभेद होतात आणि साहित्यिक मूल्यमापनात सारखे चढउतार होतात. यांतील काही मूल्यांचा थोडा अधिक विचार आवश्यक आहे आणि तो ऐतिहासिक दृष्टीने केला पाहिजे.

सर्वसाधारणपणे साहित्याकडे पाहण्याच्या दोन प्रमुख विचारप्रणाली अस्तित्वात आहेत. एक जुनी (classical) म्हणजे पाश्चात्त्य जगातसुद्धा प्लेटोपासून १८व्या शतकापर्यंत मान्य असलेली, आणि दुसरी आधुनिक (sophisticated) म्हणजे १९व्या शतकाच्या उत्तरार्धापासून, विशेषत: 'कलेकरिता कला' ('Art for Arts sake') या तत्त्वाच्या उदयापासून मान्यता पावलेली. त्यांतील जुन्या विचारांचा पगडा अजूनही पुष्कळ टीकाकारांवर व वाचकांवर आहे. या परंपरेचे मुख्य सूत्र म्हणजे साहित्य व जीवन यांचा अतूट संबंध आहे, साहित्य हे जीवनाचे प्रतिबिंब आहे, त्यातील विचारांचा नीती-अनीतीवर पुष्कळ परिणाम होतो, आणि साहित्यात भावनांना आवाहन करण्याचे व जीवनाला वळण लावण्याचे सुप्त सामर्थ्य आहे. हे मत प्लेटो, ॲरिस्टॉटल इत्यादींच्या नैतिक मूल्ये, कॅथार्सिस वगैरे चर्चेवरून दिसते. भावनांना जागे करणे, समोर अनेक भावभावनांना प्रत्यक्ष उभे करून ('रससूत्र' व त्यावरील भाष्ये) त्यांचे एक प्रकारे उदात्तीकरण करणे, हे काम साहित्य करू शकते हे भरत व सर्व आलंकारिकांच्या ग्रंथांवरून स्पष्ट दिसते. साहित्य वाचकाच्या किंवा प्रेक्षकाच्या अनुभवाची कक्षा वाढवून त्याला अंतर्मुख बनवू शकते. वाङ्मयाच्या या सामर्थ्यामुळेच प्लेटोला काव्यावर टीका करावी लागली. चर्चिलला अनेक वर्षे साहित्यावर नियंत्रण ठेवण्याकरिता यंत्रणा (censorship) हवी होती आणि काही देशांत निदान राजकारणासाठी ती अजूनही आवश्यक वाटते. मिल्टनच्या 'Areopagitica' या एका ग्रंथावरून साहित्याचे सामर्थ्य, त्याच्यावरील आक्षेप, त्याचा वैचारिक-भावनिक

उपयोग वगैरे अनेक गोष्टींची, तत्संबंधी १७व्या शतकापर्यंतच्या युरोपमधील विचारप्रवाहांची बरोबर कल्पना येते. हॉरेसने सांगितल्याप्रमाणे साहित्य सर्वंकष आहे. त्याचा संबंध जीवनातील प्रत्येक घटनेशी, प्रत्येक विचाराशी आहे. भारतातही हेच मत पुष्कळसे मान्य होते. भरताने साहित्याचा (नाटकाचा) संबंध जीवनाशी किती आहे हे अगदी विस्ताराने सांगितले आहे. राजशेखराने आपल्या 'काव्यमीमांसेत' अगदी प्लेटोचेच आक्षेप मांडून आपले उत्तर दिले आहे. हे साम्य इतके आश्चर्यकारक आहे की प्लेटोची विचारसरणी भारतीय लेखकांनीही स्वतंत्रपणे (किंवा पाश्चात्त्य विचारांशी संबंध आल्यामुळे) दखल घेण्याइतकी महत्त्वाची व जुनीच मानली होती असे दिसते.

त्याचप्रमाणे भाषेला अनन्यसाधारण महत्त्व आहे हे पण सर्व जुन्या लेखकांनी ओळखले होते. म्हणूनच ॲरिस्टॉटलने 'रूपका'चा (Metaphor) उपयोग अतिशय महत्त्वाचा मानला आणि त्याचा वापर योग्य रीतीने करणारे लेखक उच्च दर्जाचे मानले. संस्कृत अलंकारशास्त्रात भाषेचीच मुख्यत्वे चर्चा आहे आणि ध्वनी, रीती, अलंकार, वक्रोक्ती इत्यादी सर्व उपपत्तींचा संबंध भाषेशीच आहे. ग्रीस, इटली, इंग्लंड इत्यादी देशांत अलंकारशास्त्राला (Rhetoric) अतिशय महत्त्व होते हे प्रसिद्धच आहे. पण तरीही भाषा कितीही नादमधुर, अलंकृत, गेय इत्यादी असली तरी विचारांचा गाभा महत्त्वाचा मानला जात होता. म्हणून आनंद व बोध या दोन्ही घटकांना वाङ्मयचर्चेत स्थान होते. या दोन घटकांचे (Delight and Instruction) मिश्रण भिन्न प्रमाणात अर्थातच होऊ शकेल. पण विचार महत्त्वाचे मानावे अशी सर्व लेखकांकडून अपेक्षा होती. केवळ शब्दालंकारांना दुय्यम स्थान होते. यामुळे साहित्याची पातळी, त्याची महत्ता, पुष्कळ प्रमाणात विचारांच्या सखोलतेवरून, त्यातील उदात्त भावनांना आवाहन करण्याच्या शक्तीवरून, त्यातील शर्करावगुंठित उपदेशावरून ठरत होती. अर्थान्तरन्यासाचे महत्त्व साहित्यात फार होते. म्हणूनच लेखकाचा दृष्टिकोन, त्याचे तत्त्वज्ञान स्पष्ट करणाऱ्या वाक्यांना महत्त्व होते.

दुसरी गोष्ट म्हणजे, 'समाज' ही संकल्पना जरी स्वाभाविकपणेच सर्वत्र महत्त्वाची होती, आणि समाजात गरीब-श्रीमंत, मालक-मजूर, राजघराण्यातील किंवा उमराव घराण्यातील लोक व सामान्य जनता इत्यादी भेद अर्थातच होते, तरी फ्रेंच राज्यक्रांती, अमेरिकन राज्यक्रांती इत्यादी महत्त्वाच्या राजकीय घटना घडेपर्यंत या भेदांना उघड संघर्षाचे स्वरूप आलेले नव्हते. पुष्कळ प्रजा अशिक्षित असल्यानेही साहित्याचा प्रसार कमी होता. पण पुष्कळसे लेखक मात्र सामान्य व गरीब थरांतीलच असत हे पुष्कळदा विसरले जाते. (डॉ. जॉन्सनने सांगितल्याप्रमाणे - "It is not

sufficiently considered, that men more frequently require to be reminded then informed.")[12] म्हणजे साहित्यनिर्मिती श्रीमंत लोकांच्या हातात नव्हती — त्यांच्या हातात फक्त राजकीय व सामाजिक वर्चस्व होते. त्यांना उत्तम ग्रंथकारांना आश्रित म्हणून मदत करणे यात भूषणही वाटत असे. पण प्रत्यक्ष ग्रंथनिर्मिती बहुधा सुशिक्षित किंवा अल्पशिक्षित पण बहुश्रुत असे लेखक करीत. फक्त इंग्लंडपुरताच विचार केला तरी असे दिसते की १५व्या शतकापासूनच लेखक हे विद्यापीठातून शिकलेले गरीब विद्वान किंवा शेक्सपिअरसारखे विशेष न शिकताही प्रतिभा असलेले लेखक होते. त्यांच्यापैकी पुष्कळांना अनेक आश्रयदात्यांची आवश्यकता होती हे सुप्रसिद्ध आहे. निदान इंग्लंडमधील गरीब लेखक व त्यांचे आश्रयदाते (patrons) यांच्याबद्दल अनेक खऱ्याखोट्या वार्ता प्रसृत आहेत आणि त्यांवरून साहित्याचा प्रत्यक्ष संबंध सामान्य लोकांशीच असे हे उघड आहे. १८व्या शतकातील डॉ. जॉन्सन, गोल्डस्मिथ वगैरे श्रेष्ठ लेखकांची दैन्यावस्था व त्यांचे उमरावांशी असलेले बरेवाईट संबंध याबद्दल बऱ्याच सुरस कथा प्रचलित आहेत. डॉ.जॉन्सनने लॉर्ड चेस्टरफील्डला पाठवलेले प्रसिद्ध पत्र व 'Grule Street Tradition' यांचा उल्लेख या संदर्भात पुरे. भारतातही हीच स्थिती होती. पुष्कळ लेखकांना राजाश्रय होता. आणि राजाश्रयाचे महत्त्व किती होते हे राजशेखराने सांगितलेले आहे. मराठीतील अनेक लेखक — विशेषत: अनेक प्रसिद्ध संतकवी — गरीब थरातीलच होते.

अठराव्या शतकापासून मात्र पाश्चात्त्य देशांत साक्षरतेचा प्रसार हळूहळू होऊ लागला, आणि वर्तमानपत्रांचे युग सुरू झाले. आणि साहित्याचा उपयोग केवळ नैतिक उपदेश किंवा मनोरंजन याकरिता नसून तो राजकीय व सामाजिक संघर्षासाठी होऊ लागला.[13] इंग्लंडमधील स्विफ्ट, ॲडिसन, बर्क वगैरे लेखकांनी सामाजिक व राजकीय सुधारणेसाठी साहित्याचा वापर सुरू केला. आणि मुख्यत: १८व्या शतकापासूनच साहित्यिक महत्तेचा निकष अधिकाधिक वादग्रस्त ठरू लागला. या शतकातील शेक्सपिअरवरील काही फ्रेंच टीका म्हणजे पुढील टॉल्स्टॉय, शॉ वगैरेंनी केलेल्या टीकेची नांदी आहे. म्हणजे महत्तेचा निकष राजकीय - सामाजिक दृष्टिकोनाकडे वळला. अर्थात, पूर्वीही — अगदी ग्रीक, रोमन, साहित्यातसुद्धा — राजकारण, समाजकारण हे साहित्याचे विषय होतेच. लॅटिन लेखक ज्यूव्हेनल किंवा स्विफ्ट, वर्डज्वर्थ, बायरन इत्यादींनासुद्धा राजकारणाचा उल्लेख साहित्यात अटळ वाटला. पण तो साहित्याचा मुख्य निकष मानला जात नव्हता. तसे रामायण - महाभारत या काव्यातही राजकारण आहे. पण कवीची वाणी

'ह्लादैकमयी' असावी अशीही अपेक्षा होती.

एकोणिसाव्या शतकातसुद्धा 'रोमॅण्टिक' टीकेमुळे लेखकाचे व्यक्तिमत्त्व महत्त्वाचे ठरले. मोठा लेखक हा एक प्रकारचा तत्त्वज्ञ असला पाहिजे हे कोलरिजचे मत प्रसिद्धच आहे. मॅथ्यू आर्नल्डने काव्य म्हणजे जीवनावरील भाष्य हे मत हिरीरीने मांडले. पण हे भाष्य केवळ राजकीय व सामाजिकच हवे असे त्याने मानले नाही. आर्नल्डने जे निरनिराळ्या भाषांतील उतारे वरचेवर उत्कृष्ट साहित्याचे नमुने (व निकष) म्हणून वापरले त्यांवरून त्याला जीवनावरील सर्वांगीण भाष्य अपेक्षित होते हे स्पष्ट दिसते. 'A criticism of life' म्हणजे जीवनातील लहानमोठ्या सर्व समस्यांवरील, सर्व प्रसंगांवरील, सर्व तऱ्हेच्या व्यक्तींवरील विनोदी किंवा गंभीर भाष्य. म्हणूनच त्याला सॉफक्लीज, शेक्सपिअर, होमर यांच्याबरोबरीनेच डॅन्टीसारखा धार्मिक लेखक, धार्मिक असूनही सर्व तऱ्हेच्या व्यक्तिस्वातंत्र्याचा, भाषणस्वातंत्र्याचा, जोरदार पुरस्कार करणारा मिल्टनसारखा बंडखोर लेखक आणि सामान्य जीवनावरील व निसर्गावरील चिंतन शांतपणे संस्मरणीय भाषेत व्यक्त करणारा वर्डज्वर्थसारखा लेखक, हे सर्वच 'उच्च' वाटले. पण याच शतकात 'कलेकरिता कला' या फ्रेंच दृष्टिकोनाचा प्रसार होऊ लागल्याने आशयापेक्षा कलात्मकता, तंत्र, रूप (form), भाषा इत्यादी केंद्रस्थानी आले. ही मागे उल्लेख केलेल्या दुसऱ्या मतप्रणालीची खरी जोरदार सुरवात. ही मतप्रणाली हल्ली बरीच लोकप्रिय असल्याने तिचा थोडा जास्त विचार केला पाहिजे.

आधुनिक विचारप्रणालीत प्रथमत: राजकीय - सामाजिक जाणीव हाच सर्वांत महत्त्वाचा निकष मानणारे आणि इतर सर्व तपशील दुय्यम ठरवणारे टीकाकार येतात. त्यांना अर्थातच मार्क्सवादी टीकाकारांचा मोठा आधार आहे. पण केवळ सामाजिक - राजकीय विचार हे साहित्याचा एकमेव निकष ठरवता येईल असे वाटत नाही. कारण असे विचार इतर लेखनातही सर्वत्र असू शकतात. उदाहरणार्थ, वर्तमानपत्रे, समाजशास्त्रावरील पुस्तके, सामाजिक चळवळींचा इतिहास वगैरे. पण 'साहित्य' ही संकल्पना आपण स्वतंत्र मानीत असल्याने, विचारांपेक्षा ते विचार वाचकापुढे कोणत्या पद्धतीने, किती कौशल्याने आले आहेत यालाही महत्त्व येते. म्हणजे विचार कोणत्या साहित्यप्रकारांत, 'संवादप्रकारां'त (Discourse) गुंफलेले आहेत याचाही आपण शोध घेतो. त्यामुळे साहित्याचे इतर पैलू — रचना कौशल्य, लेखकाचे व्यक्तिमत्त्व, त्याचा उद्देश, भाषा इत्यादी — विचारात घ्यावेच लागतात. शिवाय सर्वच समाजांत संघर्ष नेहमीच चालू असल्यामुळे निरनिराळे विचार वाचकांपुढे येऊ शकतात. तेव्हा जे विचार आपल्याला आवडतात तेच ज्यात आहेत ते साहित्य उच्च दर्जाचे होय, हा निकष पूर्णपणे सार्वत्रिक ठरू शकणार नाही. अमेरिकेतील

साहित्य व रशियातील साहित्य सारख्याच कुतूहलाने व आनंदाने वाचणारे पुष्कळ वाचक असतात.

साहित्याच्या जुन्या निकषांमध्ये थोडाफार बदल इतर महत्त्वाच्या जागतिक घडामोडींमुळेही होतो. जागतिक महायुद्धांमुळे शास्त्रांची फारच प्रगती झाली आणि शास्त्रीय प्रगतीचासुद्धा साहित्यिक विचारांवर परिणाम होणारच. उदाहरणार्थ, दूरदर्शन, रेडिओ, टेप्स् वगैरे शोधांचा साहित्यनिर्मितीवर व त्याच्या प्रसारावर जसा परिणाम होतो, त्याचप्रमाणे साहित्यनिकष कोणते असावेत यांवरही नकळत होतो. नाट्यतंत्रात 'दूरदर्शन'मुळे काही बदल आवश्यक होतात. शास्त्रीय प्रगतीचा भाषेवरही परिणाम होतो. म्हणजे नुसती शब्दसंपत्ती वाढते असे नव्हे, तर शास्त्रीय दृष्टिकोनामुळे एकूण साहित्यच 'अ-वास्तव' ठरवून त्याचे मूल्य कमी करण्याची प्रवृत्ती बळावते. ही प्रवृत्तीही तशी अगदी नवीन नाही. १७व्या शतकात इंग्लंडमध्ये प्रख्यात Royal Society स्थापन झाल्याबरोबर सर्व लेखनाची भाषा अगदी काटेकोर व मुद्देसूद असावी, कल्पनेची उत्तुंग झेप फारशी कौतुकास्पद नाही, काव्यसुद्धा गद्याप्रमाणेच बुद्धिवादी असावे, इत्यादी मुद्दे काही काळ लोकप्रिय झाले. शास्त्रीय दृष्टिकोनाचा तत्त्वज्ञानाच्या सर्व शाखांवर, मानसशास्त्रावर, सौंदर्यशास्त्रावर इत्यादी ज्ञानशाखांवर जसा प्रचंड प्रभाव पडला तसाच तो भाषाशास्त्रावर, व त्यामुळे साहित्यिक टीकेवरही पडला.

भाषाशास्त्राचा नवीन पद्धतीने अभ्यास सुरू झाल्याबरोबर त्यातील विचारांचा सर्व ज्ञानशाखांवर काही वेळा अगदी अनपेक्षित परिणाम झाला. विशेषत: Structuralism या तत्त्वप्रणालीचा किती सार्वत्रिक परिणाम झाला हे आधुनिक मानववंशशास्त्र, (विशेषत: Levi-Straussची पुस्तके), समाजशास्त्र, काही लेखकांचे साहित्यविषयक विचार इत्यादींवरून कळते. मात्र भाषाशास्त्राचा साहित्यावरील परिणाम अगदी अनपेक्षित म्हणता येणार नाही. कारण भाषा हेच साहित्याचे माध्यम व साहित्य महत्तेत एक प्रमुख घटक आहे. हा परिणाम एकाएकी झाला नाही. १९व्या शतकापासूनच भाषेला साहित्यात विशेष महत्त्व देणारे लेखक फ्रान्समध्ये व इतरत्र अनेक होते. काही फ्रेंच लेखकांनी प्रतीकवाद (Symbolism) याचा तत्त्व म्हणून पाठपुरावा केला हे प्रसिद्धच आहे. संपूर्ण भाषाच एका अर्थी प्रतीकात्मक आहे. पण फ्रेंच लेखकांनी प्रतीकवादाचा 'तत्त्व' म्हणून स्वीकार केला आणि त्याचा परिणाम युरोपीय वाङ्मयावर (इंग्लंडमध्ये, अमेरिकेमध्ये - विशेषत: Imagism, एलियट, पाउण्ड इत्यादींचे काव्य) ताबडतोब झाला. साहजिकच साहित्याचा निकष प्रामुख्याने भाषेकडे वळला. या संदर्भात एक विशेष लक्षात येण्याजोगी गोष्ट म्हणजे, भाषेबद्दलची अनेक क्रांतिकारी मते मुख्यत: फ्रान्समध्येच उदयाला आली व येतात. सध्याही नव्या

भाषाविचारांवर फ्रेंच लेखकांचाच पगडा आहे. बार्थ, डेरिडा इत्यादींची बहुतेक सर्व महत्त्वाची पुस्तके मूळ फ्रेंचमध्येच आहेत. पण त्यांतील काही विचारांचा परिणाम तत्त्वज्ञान, साहित्य वगैरे विषयांच्या चर्चेवर फार दूरगामी आहे.

भाषावापरातील निरनिराळे प्रयोग हे साहित्यिक महत्तेचे लक्षण मानून याच शतकांत अनेक नवीन 'वाद' लोकप्रिय झाले हे लक्षणीय आहे. अनेक नव्या प्रवृत्तींपैकी पुष्कळ अल्पजीवी ठरतात हे खरे. Imagism च्या बरोबरच Dadaism, Surrealism वगैरे चळवळींचा संबंध भाषावापराशीच होता, आणि काही वेळा राजकीय तत्त्वप्रणालीशीही. याच प्रवृत्तीला सध्या पुन्हा महत्त्व आले असून बऱ्याचशा युरोपीय व अमेरिकन साहित्यटीकेत नवविचारांवर उलटसुलट चर्चा चालू आहे. विशेषत: फ्रान्स व अमेरिका या देशांतील साहित्यिक नियतकालिकांत (उदा. फ्रान्समध्ये बार्थ, ज्यूलिआ क्रिस्टेव्हा, 'Tel Quel' चे लेखक इत्यादी व अमेरिकेतील प्रख्यात Yale School) भाषाशास्त्राच्या एकूण विस्ताराचा, त्याच्या शाखोपशाखांचा व निरनिराळ्या विश्लेषणपद्धतींचा आवाका फार मोठा आहे. [१४] पण त्यांतील पुष्कळसे तांत्रिक विचार साहित्याशी प्रत्यक्ष संबंधित नाहीत. त्यांतून निघणारे काही निष्कर्ष मात्र साहित्यनिकषावर कमीअधिक परिणाम करू शकतात. Deconstruction [15] या सामान्य (general) उपपत्तीतील काही छटा, 'लेखक', 'लेखन' (Writing)[16] 'वाचन' (Reading)[17] इत्यादी संकल्पनांबद्दलची नवीन मते यांचा मुख्य संबंध दोन वादविषयांशी आहे. एक भाषेचे स्वरूप व दुसरे राजकारण. भाषेचा बाह्य वस्तुस्थितीशी संबंध कितपत आहे, त्यामुळे वस्तुस्थितीचे (Reality) ज्ञान होते का, वगैरे तात्त्विक प्रश्न महत्त्वाचे असल्यामुळे साहित्याचा संबंध जीवनाशी असू शकतो का, हा एक उपप्रश्न निर्माण होतो. आणि दुसरा, आपल्या दृष्टीने सर्वांत महत्त्वाचा प्रश्न म्हणजे साहित्यात अर्थाचे (meaning) स्थान काय? तो ठरवण्याचे काही निकष असू शकतील का? या व अशा प्रश्नांची उत्तरे बार्थ, डेरिडासारखे लेखक तात्त्विक, तार्किक भूमिकेतून देतात. पण ती व्यावहारिक पातळीवर आणून ग्राह्य मानली तर गोंधळाची परिस्थिती निर्माण होईल. अशी परिस्थिती काही प्रमाणात पाश्चात्त्य टीकेतही निर्माण झालेली आहे. त्याचे कारण म्हणजे तात्त्विक भूमिकेचे लोकप्रिय भाषेत भाषांतर. मात्र पुष्कळदा हे तत्त्वज्ञसुद्धा व्यावहारिक पातळीवरच चर्चा करीत असावेत असे वाटते. त्यामुळे त्यांच्या सर्व विचारांना तितकाच जोरदार विरोधही आहे हे महत्त्वाचे आहे.[१८]

वर उल्लेख केलेल्या पहिल्या प्रश्नाचे उत्तर (साहित्य हे जीवनाशी संबंधित आहे का?) ब्लूम या आधुनिक टीकाकाराने कसे दिले आहे याचा उल्लेख मागे आलाच

आहे. त्याचप्रमाणे बार्थचे 'Literature is unreality itself'[19] हे मत विचारात घ्यावे. साहित्य म्हणजे केवळ भाषा, तेव्हा अर्थातच जीवन किंवा वस्तुस्थिती नव्हे हे प्रत्येकजण मान्य करील. पण त्याचा जीवनाशी संबंध नाही असे मानल्यास भाषेचे कार्यच काय, भाषेची आवश्यकताच काय, व आवश्यकताच नसेल तर भाषेशिवाय जीवन शक्य आहे का? वगैरे तात्त्विक प्रश्न निर्माण होतात. भाषा मुख्यत्वेकरून विचारविनिमयाकरिता (communication), बाह्य जगावर एक प्रकारचा ताबा मिळविण्याकरिता आवश्यक आहे. मग 'Poetics of non-Communication'[20] उच्च साहित्याचे लक्षण कसे? या संदर्भात पुढील उतारा पाहा: "Going a stage further, the writers associated with **Tel Quel** have attempted to work out a whole poetics of non-communication, in which 'unreadable' becomes a term of the highest praise, and have themselves produced texts carefully designed to the unintelligible."[21]

मग भाषेतील अर्थाचे स्थान काय? व्यवहारात अर्थहीन भाषेचा काय परिणाम होईल याची कल्पना सर्वजण करू शकतात. तसेच अर्थाची फार ओढाताण करू लागल्यास त्याचाही काय परिणाम होईल हे सर्वजण जाणतात. पण साहित्यात मात्र 'साहित्याला अर्थ नसतो व नसावा' या टोकापासून 'साहित्याचा अर्थ प्रत्येक वाचकापुरता वेगळा असतो' या टोकापर्यंत जाता येते. साध्या भाषेतूनही, रोजच्या बोलण्यातूनसुद्धा, द्व्यर्थी किंवा अनेकार्थी आशय पुष्कळच काढता येतो. काही भाषांत — उदाहरणार्थ, संस्कृत — जाणीवपूर्वक श्लेष वापरला जातो हेही खरे. पण शेवटी एखादा अर्थ बरोबर की पूर्णपणे चूक हे कसे ठरवावे? सर्व अर्थ सारख्याच पातळीवरील असतील तर आपण 'गैरसमजा'बद्दल (misinterpretation, misunderstanding) कसे बोलू शकतो? तेव्हा अर्थसुद्धा एखाद्या निकषावरच ठरतो. साहित्यातील अर्थ केवळ भाषिक विश्लेषणावर अवलंबून न राहता संदर्भ लक्षात घेऊनच ठरवला जातो. या संदर्भाची व्याप्ती लेखकाचा हेतू, ऐतिहासिक पार्श्वभूमी, सामाजिक परिस्थिती, भाषिक संकेत, सामाजिक संकेत इत्यादींवर अवलंबून असते. New Criticismचे महत्त्व होते तेव्हा लेखकाचा हेतू हा मुद्दा अगदी अप्रस्तुत ठरला. त्याबरोबर ऐतिहासिक व सामाजिक संदर्भ (intentional fallacy ची झालेली चर्चा प्रसिद्धच आहे.) केवळ 'words on the page' राहिले. पण सध्या 'लेखक'ही लक्षात घेऊ नये असे पुष्कळ टीकाकारांना वाटते. बार्थनेच 'Death of the Author' याबद्दल बरेच लिहिले आहे.[२२] पण विशेष म्हणजे सध्या काही टीकाकार 'वाचका'ला मात्र

अतिशय महत्त्व देत आहेत.[२३] यामुळे वाचनावर लक्ष केंद्रित होत आहे. एका अर्थी हे चांगलेच आहे. कारण निदान वाचन तरी काळजीपूर्वक, शब्दांकडे लक्ष देऊन करावे असे ही नवीन उपपत्ती सुचवते. पण शेवटी अर्थ बरोबर की चूक हे कोणता वाचक ठरवणार? विशेष आश्चर्याची गोष्ट म्हणजे, ज्या गोष्टी त्याज्य ठरवून फ्रेंच तत्त्वज्ञ व टीकाकार साहित्याच्या प्रांतात एक प्रकारचे अराजक निर्माण करीत आहेत त्याच सर्व गोष्टी — विशेषत: लेखक, त्याचा हेतू इत्यादी — महत्त्वाच्या मानून जर्मनीत सामाजिक तत्त्वज्ञ इतिहास, सामाजिक व सांस्कृतिक शास्त्रे इत्यादींचा अर्थ ठरवण्याचा प्रयत्न करीत आहेत. (The German school of Hermeneutics — Dilthey, Gadamer व इतर).[२४] याच धर्तीवर भर्तृहरि (वाक्यपदीय) या तत्त्वज्ञाने आणि संस्कृत आलंकारिकांनीही पुष्कळच विचार केला होता हे विसरू नये.[२५] एकंदरीत साहित्याबद्दलच्या जुन्या विचारांत व प्रचलित विचारांत (मात्र हे विचार सर्वमान्य नाहीत) किती फरक पडला आहे हे वर्डज्वर्थ व ब्लूम यांच्या विचारांतील अंतर पाहिल्यास लक्षात येईल. वर्डज्वर्थने कवीचे वर्णन करताना तो 'A man speaking to men' या भूमिकेत असतो असे सांगितले होते. ब्लूमचे यावरील भाष्य पुढीलप्रमाणे: "A poet, I argue ...., is not so much a man speaking to men as a man rebelling against being spoken to by a dead man (the precursor) outrageously more alive than himself."[26]

वरील अगदी त्रोटक आढावासुद्धा पुष्कळांना संस्कृत व्याकरण - तत्त्वज्ञानातील 'शब्दब्रह्म', 'शब्दाद्वैतवाद' इत्यादी संकल्पनांची आठवण करून देईल.[२७] पण साहित्य किंवा इतर कोणतेही लेखन वाचताना भाषा, विचार व भावना यांच्याच विनिमयाकरिता (exchange) वापरलेली असते असे मानून आपण भाषेच्या व्यावहारिक उपयोगांकडे वळतो. म्हणूनच कोणतेही एकांगी मत मान्य न करता समन्वय हीच भूमिका बहुतेक वाचक घेतात. आजची ऐकान्तिक मते उद्या अंतर्धान पावतील असे त्यांना होणाऱ्या तात्त्विक विरोधावरूनसुद्धा दिसते. साहित्याच्या निर्मितीत व टीकेत एक चक्रनेमिक्रम नेहमीच दिसतो. वाचकाचा उल्लेख आला की कोणता वाचक हा प्रश्न पुन्हा महत्त्वाचा ठरतो. कारण पूर्वीसुद्धा 'रसिक', 'सहृदय' आवश्यक होतेच आणि आजही 'Competent Reader', 'Ideal Reader' इत्यादी आहेतच. पण प्रत्यक्ष अनुभव असा येतो की कोणत्याही उपपत्तीची फारशी माहिती नसलेला, आणि माहीत असलेली उपपत्ती त्रिकालाबाधित न मानणारा वाचक यांच्याच आश्रयावर साहित्याची लोकप्रियता व काही अंशी महत्ताही अवलंबून राहाते. केवळ एकांगीच महत्ता ठरवायची असल्यास प्रत्येक साहित्यिकात दोष काढता येतात. तसे

पुष्कळ टीकाकार काढतातच. आणि प्रत्येकाची महत्तेची व्याख्या निराळी असल्याने एकमत होत नाही. मग साहित्यातील महात्मता प्रत्येक वाचकाच्या सारासार विवेकावर सोपवावी की एखादा दृढभाजक (highest common factor) निघू शकेल? मला वाटते की, परिस्थिती इतकी अराजकाची नाही. केवळ निरनिराळ्या दृष्टिकोनांमुळे आपल्या मनात चलबिचल होते व तशी ती व्हायलाच हवी. विचारांत संघर्ष असल्याशिवाय कोणत्याच क्षेत्रात प्रगती न होता, किंवा बदल न होता एक प्रकारची मरगळ येईल. तेव्हा नवीन मते व नवीन दिशांनी केलेले साहित्याचे विश्लेषण पाहून कोणीही बिचकण्याचे कारण नाही. कारण ऐतिहासिक दृष्टी व स्वतंत्र विचार या दोन गोष्टींची प्रत्येक सुजाण वाचकाकडून अपेक्षा असते. ऐतिहासिक दृष्टी असे सिद्ध करते की, कोणत्याही क्षेत्रात — इतिहास, शास्त्रे, समाजशास्त्रे इत्यादी — अपरिवर्तनीय नियम नाहीत. ज्ञानात भर पडली की मागील सर्व विचारांत थोडा फरक आवश्यक होणारच. साहित्याची महत्ता एकाच घटकावर सर्व वाचक अवलंबून ठेवीत नसल्यामुळे जुना दृष्टिकोन वज्रलेप न मानता, त्यात काही आधुनिक विचारांची भर घातली तरीही 'मोठे' ठरणारे लेखक आपल्याला सापडतात. प्रत्येक तऱ्हेच्या विश्लेषणातून कोणताही एकच लेखक मोठा ठरेल असे टीकाकार सिद्ध करू शकत नाहीत. पण अनेक प्रकारच्या दृष्टिकोनातून मोठे ठरणारे लेखक — शेक्सपिअर, कालिदास, होमर, मिल्टन, डॅन्टी, मॉलिएर, टॉलस्टॉय — साहित्यविचारात महत्तेची उदाहरणे मानली पाहिजेत. अगदी १०० पैकी १०० मार्क कोणालाही मिळणार नाहीत. कारण प्रत्येक लेखकाला वैयक्तिक व समकालीन सामाजिक, भाषिक इत्यादी मर्यादा असणारच. पण कोणत्याही लेखकाची महत्ता ही खरोखर वैयक्तिक मताचा प्रश्न राहात नाही. साहित्यिक महत्ता ही एकप्रकारच्या बहुमताच्या जोरावरच ठरवली जाते. म्हणजे अनेक व्यक्तींचे मत विचारात घेतले जाते. ज्याप्रमाणे भाषेचा अर्थ किंवा स्पष्टीकरण केवळ वैयक्तिक नसून inter-personal, inter-subjective असते. त्याचप्रमाणे साहित्यिक महत्ता पूर्णपणे objective नसली तरी निदान inter-sbjective असते.

अर्थात सर्व साहित्यात एकाच प्रकारची महत्ता असते किंवा असू शकेल हे मत मला मान्य नाही. कारण प्रत्येक भाषेतील साहित्य ती भाषा बोलणाऱ्या लोकांच्या सामाजिक-राजकीय जीवनांवर व श्रद्धांवर अवलंबून असते. साहजिकच प्रत्येक भाषेत साहित्यप्रकार व त्यांकडून वाचकांच्या अपेक्षा वेगळ्या असतात. म्हणून प्रत्येक साहित्यप्रकाराची महत्ताही वेगळी असू शकेल. नाटकाची महत्ता पुष्कळदा रंगभूमीवरील यशावरूनही ठरवली जाते. पण इतर प्रकारांना असा बाह्य आधार मिळत नाही.

तसेच कोणत्याही मोठ्या लेखकाबद्दल आदर अनेकांच्या मनात असला, तरी तो नेमक्या एकाच कारणासाठी असेल असेही मानता येत नाही. म्हणजे महत्तेच्या अनेक पैलूंपैकी काहींचा अभावही एखाद्या वाचकाला जाणवत असेल. ज्या वेळेस दीर्घकालीन महत्तेचा आपण विचार करतो तेव्हा राजकारण, सामाजिक आचार - विचार सारखे बदलत असतात हे लक्षात येऊन अशा घटकांवरून ठरणारी महत्ता ही फारशी 'कालातीत' नाही हे प्रत्ययाला येते. म्हणूनच पुरोगामी - प्रतिगामी इत्यादी भेद समकालीन महत्त्वाचे ठरतात. पुढे त्यांचे महत्त्व कमी होते. शॉ फार पुरोगामी होता, शेक्सपिअर नव्हता. पण आजही शेक्सपिअर रंगभूमीवर व अनेक वाचकांच्या मनात शॉपेक्षा श्रेष्ठ आहे. म्हणूनच दीर्घकाळ टिकते तेच साहित्य मोठे ठरवावे ही प्रवृत्ती आजही पुष्कळ टीकाकारांना मान्य आहे.[२८] या संदर्भात मर्ढेकरांनी विचारलेला एक प्रश्न महत्त्वाचा आहे. "ज्यांचें सर्व स्वारस्य तात्कालिक भावना - विचार - उद्दीपनांत, त्यांना कोणत्या चिरकालीन मूल्यासाठीं उराशीं बाळगावयाचे?"[२९] पण या प्रश्नाचे उत्तर देताना चिरकालीन मूल्ये असतात हे मान्य करावयास हवे. ही मूल्ये म्हणजे अर्थातच स्थलकालातीत 'मानवी' मूल्ये. म्हणजेच मानवाच्या मूलभूत स्वभावाच्या स्थायिभावांचे उदात्तीकरण. त्यांना परिस्थितीप्रमाणे वळवावे लागते. पण त्यामुळेच निर्माण होणारा विनोद किंवा शोक साहित्याचे खरे आकर्षण ठरते. भाषा बदलत असली, समाज बदलत असला, तरी मानवाच्या मूलभूत प्रेरणा आणि स्वभाव फारसे बदलत नाहीत हे असंख्य वर्षे चाललेल्या भांडणांवरून, युद्धांवरून व प्रेम, द्वेष, अहंकार इत्यादींच्या मुक्त संचारावरून दिसते. षड्रिपूंचे थैमान जितके होमर - रामायण - महाभारत यांत आहे तितकेच ते आज प्रत्यक्षातही आहे. म्हणजे त्यांत एक प्रकारची सार्वत्रिकता (universality) आहे. ही सार्वत्रिकता सर्व उच्च दर्जाच्या लेखनात वाचकाला आढळते. अनेक लेखकांत एकांगी महत्ता असली तरी ते सार्वत्रिक महत्तेत कमी पडतात. ड्रायडनने शेक्सपिअरबद्दल 'Here is God's plenty' असे उद्‌गार काढले होते. असे मत किती लेखकांबद्दल अगदी मनापासून देता येईल याचा विचार केल्यास साहित्यिक महत्ता या संकल्पनेवर बराच प्रकाश पडतो. म्हणूनच जे दीर्घकाळ टिकते तेच वाङ्मय उच्च दर्जाचे ही बाळबोध कल्पना आजही काही चोखंदळ टीकाकार पुन्हा आपल्यापुढे मांडीत आहेत.[३०] पण एकूण साहित्यचर्चेत ज्याप्रमाणे वैयक्तिक किंवा सामूहिक मते असू शकतात, त्याचप्रमाणे इतर भेदांवर आधारलेली भिन्न मते आढळतात हे नाकारता येत नाही. उदाहरणार्थ, सध्या स्त्रीमुक्तिचळवळीमुळे अमेरिकेत केवळ स्त्रियांच्या दृष्टिकोनातून साहित्याचे पुनर्मूल्यन चालू आहे.[३१]

साहित्यवाचनातून आनंद मिळतो म्हणूनच त्याची सार्वत्रिक लोकप्रियता. असे लेखन पुन्हा पुन्हा वाचावेसे वाटते व प्रत्येक वेळी त्यातून नवा आनंद, नवीन जीवनदृष्टी मिळते. त्या लेखनाची वैशिष्ट्ये विविध प्रकारची असू शकतील — लेखकाचे मोहिनी घालणारे व्यक्तिमत्त्व, उच्च विचार, संस्मरणीय भाषा, भावना हेलावून सोडण्याची क्षमता, अगदी अप्राप्य अशा काल्पनिक वातावरणात वाचकाला नेण्याचे भाषेचे सामर्थ्य. ग्रीक तत्त्वज्ञ व टीकाकार लाँजायनस याच्या 'भव्य', 'दिव्य', 'उदात्त' इत्यादी संकल्पनांच्या विवेचनात ('On the Sublime') हे तत्त्व तिसऱ्या शतकातच मांडले गेले व अजून त्याला महत्त्व आहे. उत्तुंग पर्वत शिखरे आणि अथांग सागर ही लाँजायनसने 'भव्यते'ची उदाहरणे मानली. हिमालयासारख्या अत्युच्च पर्वतामुळे किंवा महासागराच्या लाटांचा खेळ पाहून मानव स्वत्व विसरून भीती, ओढ, आश्चर्य, कुतूहल, आदर इत्यादी संमिश्र भावनांच्या अधीन होतो, तसाच तो उच्च साहित्य वाचून झाला पाहिजे. ज्याप्रमाणे निसर्गात भव्यता व गूढता असू शकते. तशीच ती मानवी विचारात व वागणुकीत असू शकते. ही जाणीव वाचकाच्या मनात भाषेतून निर्माण करणे ही साहित्याची खरी किमया. प्रत्येक मानवाच्या नैसर्गिक प्रेरणा व भावना यांचा सतत स्वत:शी व इतरांशी होणारा संघर्ष, प्रेम, सहानुभूती, कारुण्य, वात्सल्य इत्यादी सत्प्रवृतींचा असणारा द्वेष, अहंकार, मत्सर इत्यादी दुष्ट प्रवृतींशी सतत आवश्यक झगडा चित्रित करून सामान्य मनुष्यसुद्धा किती उदात्त आचारविचारांचा असू शकेल हे फक्त उच्च साहित्यच आकर्षक भाषेत आपल्या मनावर ठसवते.

संदर्भ आणि टिपा

१. उदाहरणार्थ पुढील पुस्तके पाहावीत :
Sartre, J. P., **What is Literature?**
(Translated by B. Frechtman.)
London : Methuen & Co. 1950
What is Literature? (ed.) P. Hernadi.
Bloomington & London : Indiana U.P. 1978
२. Tschumi R. **Philosophy of Literature,**
London : Linden Press, 1961, PP - 82 - 83
३. पाहा : Bloom, H. **The Anxiety of Influence,**

New York: Oxford U.P.,1973
Bloom H., A Map of Misreading
New York: Oxford U.P., 1975
त्याचप्रमाणे Northrop Frye या प्रख्यात टीकाकाराचे मत:
"Poetry can only be made out of other poems, novels out of other novels."
(The Anatomy of Criticism, Princeton, New Jersey - 1957)

४. "...Poems, I am saying, are neither about 'subjects' nor about 'themselves'. They are necessairly about **other poems;** a poem is a response to a poem, as a poet is a response to a poet, or a person to his parent".
(A Map of Misreading, p. 18)

५. मर्ढेकरांच्या लेखनातील सर्व उतारे पुढील पुस्तकातून घेतलेले आहेत:
मर्ढेकर, बा. सी. **'सौंदर्य आणि साहित्य',**
मौज प्रकाशन, मुंबई (पहिली आवृत्ती - १९५५)

६. मर्ढेकर, पृ. १९८.

७. मर्ढेकर, पृ. १९६.

८. मर्ढेकर, पृ. १९७.

९. मर्ढेकर, पृ. १९४.

१०. मर्ढेकर, पृ. १९३.

११. मर्ढेकर, पृ. १६५.

१२. **The Rambler, No.,2.**

१३. काही मार्क्सिस्ट लेखकांना तर सर्व टीकासुद्धा राजकीयच असते असे वाटते. उदाहरणार्थ, टेरी ईगल्टन या लेखकाचे पुढील मत पाहावे: "Modern Criticism was born of a struggle against the absolutist state, unless its future is now defined as a struggle against the bourgeouis state, it might have no future at all."
Eagleton, Terry **The Function of criticism,**
Verso Edns; 1984, p. 124

१४. विशेषत: **The Philosophy of Linguistics,** (ed.) J. J. Katz, Oxford U. P. 1985, हे पुस्तक पाहावे. जुन्या असंख्य पुस्तकांपैकी R.

Jakobson चे **Main Trends in the Science of Language,** London: George Allen & Unwin, 1973, हे पाहावे.

१५. या अत्यंत वादग्रस्त उपपत्तीवद्दल (Deconstruction) पुष्कळच लेखन आता उपलब्ध अहे. या चर्चेतील दोन मुख्य दृष्टिकोन पुढील पुस्तकांत पाहावेत:
Culler, J. **On Deconstruction,** Cornell U.P., 1982, आणि **Reconstructing Literature.** (ed.) L. Lerner, Oxford: Basil Blackwell, 1983

१६. पाहा: Norris, C. **Deconstruction,** London: Methuen, 1982
डेरिडाची या विषयावरील मते Derrida, J. **Writing and Difference,** (Translated by A. Bass) London: Routledge of K. Paul 1978, इत्यादी पुस्तकांत पाहावीत.

१७. 'Reading' या विषयावरही बरीच क्रांतिकारी मते सध्या चर्चिली जात आहेत. त्याकरिता Stanley Fish या लेखकाची सर्वच पुस्तके महत्त्वाची आहेत. विशेषत: - Fish, S. **Is There a Text in this class?** Cambridge, Mass-London:Harward U. P. 1980
हे पुस्तक पाहावे, व फिश् या लेखकाच्या एकूण मतांवरील अत्यंत मार्मिक टीका पुढील पुस्तकात आहे:
Gardner, Dame Helen **In Defence of the Imagination,** Oxford: Clarendon Press; 1982

१८. पाहा: Donoghue, D. **Ferocious Alphabets,** Boston: Little, Brown & Co., 1981

१९. Barthes, R. **Critical Essays,** (Tr. By R. Howard,) Northwestern U. P.-Evanston; 1972, p. 160.

२०. Lodge, David **The Modes of Modern Writing;** London. Edward Arnold; 1977, p. 62

२१. Lodge, D. **op. cit.** p. 62.

२२. बार्थची निरनिराळी पुस्तके पाहावीत. टी. एस. एलियटने आपल्या सुरवातीच्या काही निबंधांत मांडलेल्या 'Impersonality' या उपपत्तीची ही परिणती म्हणता येईल.
Michael Foucault याचा 'What is an Author?' हा निबंध

पाहावा. पुढील पुस्तकात तो आहे.:**Textual Strategies,** (ed.) I. V. Harari, Ithaca-New York: Cornell U. P.;1979

२३. टीप १७ पाहा.

२४. पाहा : (a) **The Sociology of Literature,** (ed.) J. Routh & J. Wolff, University of Keele; 1977

(b) Wolff, J. **Hermeneutic Philisophy and the Sociology of Art,** Routledge & K. Paul. London; 1975

(c) Hirsch, E. D. jr **Validity in Interpretation** New Haven of London: Yale U. P. 1967

२५. विशेषत: भर्तृहरीचे 'वाक्यपदीय' पहावे.

२६. **A Map of Misreading,** p.19.

२७. पाहा : **The Philosophy of Word and Meaning** by Gaurinath Sastri (Calcutta;1959) **Indian Aesthetics and Science of Language.** by Dr. T. Chakrabarti (Calcutta, 1971)

भर्तृहरीची पुढील प्रसिद्ध वचने अगदी आधुनिक वाटतात.

"इति - कर्तव्यतता लोके सर्वा शब्दव्यपाश्रया।"

"न सोस्ति प्रत्ययो लोके य: शब्दानुगमाहते।
अनुविद्धमिव ज्ञानं सर्वं शब्देन भासते॥"

२८. पाहा : Ellis, J. M., **The Theory of Literary Criticism,** Berkeley. Los Angeles-London: California U. P. 1974
Kermode, Frank, **The Classic,** London : 1975

२९. मर्ढेकर, **'सौंदर्य आणि साहित्य'**, पृ. ४३

३०. टीप २८ पाहा.

३१. पाहा : Culler J. **On Deconstruction.** p. 45.

वाङ्मयीन महानता

गंगाधर पाटील

माणूस हा मूल्य निर्माण करणारा प्राणी आहे. तो आपल्या कृतीतून मानवी अर्थ व मूल्य यांची निर्मिती करीत आलेला आहे. त्याने सामजिक, आर्थिक, धार्मिक, नैतिक व कलात्म अशी विविध प्रकारची मूल्ये निर्माण केली आहेत. (अ) त्याने शारीरिक गरजा व सुख यांच्याशी निगडित असणारी आर्थिक मूल्ये निर्माण केली आहेत. (आ) तशीच त्याने शारीरिक गरजांपलीकडील आत्मिक गरजांशी निगडित असणारी आध्यात्मिक व नैतिक मूल्ये निर्माण केली आहेत. (इ) याशिवाय त्याने ज्ञान व सौंदर्य यांच्याशी संबंधित असणारी ज्ञानात्म मूल्ये व कलामूल्येही निर्माण केलेली आहेत. ही तीनही प्रकारची मूल्ये सांस्कृतिक मूल्ये आहेत. या सांस्कृतिक मूल्यांची निर्मिती, त्यांचे स्वरूप व समाजातील कार्य, त्यांची वर्गवारी आदी गोष्टींचा सुव्यवस्थित अभ्यास करणाऱ्या मीमांसेला मूल्यमीमांसा (Axiology) असे म्हटले जाते.

साहित्याच्या महानतेचा विचार हा साहित्यमूल्यमीमांसेचे एक अंग आहे. आणि साहित्यमूल्यविचार हा कलामूल्यमीमांसेची (Aesthetic Axiology) एक उपजाती आहे. तर कलामूल्यमीमांसा ही एकंदर मूल्यमीमांसेची उपजाती आहे. साहित्यासारख्या जीवनदर्शी कलेतून सर्वच सांस्कृतिक मूल्यांचा आविष्कार होत असतो. म्हणून साहित्याच्या महानतेचा विचार कलामूल्यमीमांसा व मूल्यमीमांसा यांचे भान राखून केला पाहिजे. तसेच साहित्याच्या महानतेचे मूल्यनिकष हा भाग समीक्षाव्यापारातील मूल्यमापनाचे एक अंग म्हणूनही केला पाहिजे. विश्लेषण, अर्थनिर्णयन, मूल्यमापन व शब्दांकन / संहितासर्जन ही समीक्षाव्यापाराची चार प्रमुख अंगे आहेत.

साहित्याच्या 'महानतेच्या मूल्यनिकषा'संबंधी विचार कसा करता येईल याची एक दिशा दाखविण्यचा प्रयत्न प्रस्तुत लेखात केला आहे; आणि त्यासंदर्भात एक लवचिक, परिवर्तनशील व खुल्या तोंडाचे चारपदरी मॉडेल मांडण्याचा प्रयत्न केला आहे. डॉ. रा. भा. पाटणकर यांनी आपल्या 'सौंदर्यमीमांसे'त सौंदर्यमूल्यविचाराची चिकित्सा तर्कशुद्ध व सुव्यवस्थित रीतीने मांडली आहे. ही मूल्यचिकित्सा त्यांनी 'मेटॅक्रिटिसिझम'चे एक अंग म्हणून मांडलेली आहे. येथे मी प्रत्यक्ष समीक्षाव्यापारातील मूल्यमापनासाठी एक चारपदरी मॉडेल मांडीत आहे.

: १ :

एखाद्या कलावंताची कला किंवा कलाकृती श्रेष्ठ, महान आहे की नाही, हे कसे ठरवायचे? कलेच्या / साहित्याच्या महानतेची कसोटी कोणती? कलेच्या किंवा साहित्याच्या महात्मतेच्या मूल्यनिकषांना कलामीमांसेत 'महानतेचे निकष' (Criteria of Greatness) असे म्हटले जाते.(ओसोव्हॅस्की - पृ.३२१). मात्र कला / साहित्याचे कलानिकष निश्चित करणे, आणि नंतर श्रेष्ठ साहित्याचे निकष ठरविणे ही गोष्ट वाटते तितकी सोपी नाही. त्याची अनेक कारणे सांगता येतील. त्यांपैकी एक म्हणजे जिचे मूल्य निश्चित करावयाचे त्या साहित्यकृतीचा अर्थ निश्चित स्वरूपाचा नसतो. दुसरे म्हणजे तिच्याभोवतीचे संदर्भ सतत बदलत असतात. तसेच तिच्याशी निगडित असणारी लेखक / वाचकादी अंगेही सतत बदलत असतात. कालागणिक नवे लेखक नव्या साहित्यकृती निर्माण करतात, नवे अर्थ व नवी मूल्ये निर्माण करतात. याशिवाय तिचे मूल्यन करणारा वाचक / समीक्षकही इतिहासातून बदलत असतो. त्याची सौंदर्यदृष्टी व मूल्यदृष्टी अनेक कालखंडांतून बदलत असते. त्यामुळे साहित्याच्या सौंदर्याविषयीच्या, चांगलेपणाविषयीच्या व श्रेष्ठपणाविषयीच्या संकल्पना सतत बदलत असतात.

असे असले तरी काही कलाकृतींना देशोदेशीचे व भिन्न संस्कृतींतील रसिकजन महान, ग्रेट, श्रेष्ठ कला म्हणून संबोधित आले आहेत. 'रामायण', 'महाभारत' यांसारखी महाकाव्ये, 'इडिपस रेक्स'सारखी ग्रीक नाटके, 'हॅम्लेट'सारख्या नाट्यकृती, लिओनार्दो द विंचीसारख्या कलावंताच्या चित्राकृती, अजिंठ्यातील शिल्पाकृती, इत्यादी अनेक कलाकृतींची गणना महान कलेत केली जाते. आधुनिक कालखंडात ज्यांच्या महान साहित्यकृती असतात त्या लेखकांना 'नोबल प्राइझ' दिले जाते. (किंवा ज्याला नोबल 'प्राइझ' मिळते तो श्रेष्ठ साहित्यिक समजला जातो.) या दृष्टीने

टी. एस्. एलिएट, येटस्, ब्रेश्ट, सार्त्र, काम्यू, टागोर आदी कलावंतांच्या साहित्याला महान साहित्य म्हटले जाते. याचा अर्थ असा की काही कलाकृती - साहित्यकृतींची महानता बहुसंख्य रसिकांनी एकमुखाने मान्य केलेली दिसते. मग ही महात्मता त्यांनी कोणत्या निकषांवर ठरविली? ती केवळ साहित्यिक निकषांवर ठरविली की ती केवळ साहित्यबाह्य मूल्यनिकषांवर निश्चित केली? हे निकष केवल वस्तुनिष्ठ असतात की ज्ञातृनिष्ठ असतात? कोणत्याही एकाच प्रकारच्या मूल्यनिकषाच्या आश्रयाने साहित्याची महात्मता निश्चित करता येईल काय? — असे अनेक प्रश्न उपस्थित होतात.

'कला हे संस्कृतीच्या वेलीवर उमललेले एक सुंदर फूल आहे', असा कलेचा गौरव केला जातो. संस्कृतीने आत्मरस ओतून कलेला फुलविले आहे. तर कलेनेही आपले सौंदर्यसर्वस्व वेचून संस्कृतीला संपन्न केले आहे. म्हणून मानवाच्या जीवनव्यवहारात कलाव्यापार हा एक महत्त्वपूर्ण व्यापार मानला जातो. प्राचीन कालापासून कवी, लेखक, नाटककार, चित्रकार, संगीतकार, शिल्पकार आदी कलावंतांना समाजात मानाचे स्थान मिळत आलेले आहे. त्यांना वेळोवेळी लोकाश्रय तसाच राजाश्रयही लाभलेला आहे. या कलावंतांनी आजपर्यंत असंख्य कलाकृती निर्माण केल्या आहेत. परंतु त्यांतील काही निवडक कलाकृतींनी श्रेष्ठ दर्जाचे स्थान मिळविले आहे. अशा कलाकृतींची श्रेष्ठ वा महान कलाकृतींत गणना केली जाते.

आधुनिक काळात कलेचे क्षेत्र हे एक वेगळे, स्वतंत्र व स्वायत्त क्षेत्र आहे असे समजले जाऊ लागले. परंतु आदिम समाजात व प्राचीन संस्कृतीत कला ही समाजापासून अलग असलेले एक स्वतंत्र क्षेत्र आहे, असे मानले जात नसे. कारण त्या काळी कला ही समाजजीवनाचे एक अविभाज्य अंग होते. ती लोकांच्या दैनंदिन जीवनाचा व धर्मविधींचा एक अविभाज्य भाग होती. समाजविकासाच्या या आदिम काळात कलेच्या घडणीत यातुशक्ती, मंत्रशक्ती व धर्मभावना यांनी फार मोठे कार्य केले आहे. यातुशक्ती व धर्मभावना यांचा लोककलांवर आणि लोकजीवनावर फार मोठा प्रभाव होता. कलानिर्मितीच्या कार्यात जवळ जवळ सारेच सहभागी होत. सर्वांच्या या सहभागातून व सहकार्यातून नृत्य, संगीत, शिल्प, नाट्य, काव्य आदी कलांची निर्मिती होई. हे सर्व कलाकार्य देव व धर्म यांच्याविषयीच्या सेवाभावाने व भक्तिभावाने चाललेले असे. ईश्वरार्पण वृत्तीने कलासाधना करून मोक्षप्राप्ती करणे ही भारतीय व आशियायी कलावंताची जीवनधारणा होती. धर्मप्रवर्तन, समाजप्रबोधन करणे हे या कलेचे प्रयोजन होते, त्याचप्रमाणे कलानंद देणे हेही कलाप्रयोजन तिला मान्य होते. धर्म, अर्थ, काम व मोक्ष या चार पुरुषार्थांची प्राप्ती ही कलाप्रयोजने

संस्कृत साहित्यविचारात अभिप्रेत होती.

महाभारत व रामायण ही महाकाव्ये, होमरची महाकाव्ये, ग्रीक नाटके, रोमन कला, इजिप्तमधील पिरॅमिडस्, भारतीय मंदिरकला, मंदिरशिल्पे, संतकवींचे काव्य या सर्व कलांची निर्मिती वरील कलाविषयक भूमिकेतून झालेली असून त्या सर्व कला समाजाच्या व संस्कृतीच्या सर्वांगांना स्पर्श करणाऱ्या व व्यापणाऱ्या कला आहेत. कलेने आपले स्वतंत्र व स्वायत्त क्षेत्र निर्माण करण्यापूर्वीच या कला उदित झालेल्या आहेत. अशा प्रकृतीच्या कलांना 'समग्रलक्ष्यी कला' (Heterotelic arts) असे म्हटले जाते. या कलावर्गातील वर उल्लेखिलेल्या कलाकृतींची गणना महान कलाकृतींत केली जाते.

परंतु पुढे संस्कृतीच्या विकासात प्रत्येक कलेला, आपल्या स्वत्वाचे भान येऊ लागले. विशेषत: मध्ययुगीन काळात कला आपल्या स्वत्वाची व स्वतंत्र अशा क्षेत्राची जपणूक करू लागली. ती अधिकाधिक स्वलक्ष्यी, कलालक्ष्यी बनू लागली. यानंतर बऱ्याच काळाने आधुनिक कालखंडात कलेला 'कलेसाठी कला' या गोष्टीचे आत्मभान येऊ लागले. कलावंत विश्वकर्म्यासारखाच एक निर्माता असून तो स्वत:ची अशी स्वतंत्र कलासृष्टी निर्माण करीत असतो. या केवल कलाभानातून ज्या कला जन्माला आल्या त्यांना 'कलालक्ष्यी कला' (Autotelic arts) असे म्हटले जाते. ह्या कला देव, धर्म, राजकारण आदींच्या सेवेसाठी आपले जीवितकार्य आहे, असे मानीत नाहीत तर कलालक्ष्यी कलेला स्वत:चेच कलाप्रयोजन असते. कलावंताला कलानिर्मितीचा आनंद देणे, त्याच्या कलात्म गरजा भागविणे हे आपले जीवितकार्य मानते; तसेच ती रसिकाच्या मनात प्रभावी सौंदर्यभावना, उत्कट रस निर्माण करते व त्याला सौंदर्यानंद देते. केवल कलार्पण वृत्तीने निर्माण झालेली व केवल कलात्म कार्य करणारी कला अशी कलालक्ष्यी कलेची भूमिका सांगता येईल. मध्य युरोपात व पश्चिम युरोपात रेनेसान्सच्या काळात ही कलालक्ष्यी कला निर्माण झाली. भारतात गुप्त काळात अशा प्रकारची विशुद्ध कलावादी कला निर्माण झाली. या केवल कलावादी कलेच्या वर्गात शेक्सपिअरची नाटके, भवभूती - कालिदासाची नाटके, टॉल्स्टॉय - दोस्तोव्हस्की यांच्या कादंबऱ्या आदी कलाकृतींचा अंतर्भाव करता येईल.

भिन्न संस्कृतींतील, भिन्न कालखंडांतील व भिन्न कलापरंपरांतील कलाकृतींचे मूल्यमापन करताना, त्यांची श्रेणी लावताना अमुक एक कलाकृती कोणत्या परिस्थितीत व परंपरेत निर्माण झाली, याचे ऐतिहासिक भान ठेवणे आवश्यक आहे. तसेच काही कलाकृतींमध्ये विशिष्ट ऐतिहासिक परिस्थिती व कालखंड यांच्या पलीकडे जाण्याची क्षमता असते हीही गोष्ट लक्षात घेतली पाहिजे. उदा. 'इडिपस रेक्स' आणि 'हॅम्लेट'

या नाट्यकृतींची तुलना करताना पुढील गोष्टी विचारात घ्याव्या लागतील. सॉफोक्लिसचे 'इडिपस रेक्स' हे समग्रलक्ष्यी कलापरंपरेतील एक विधिनाट्य आहे. तर शेक्सपिअरचे 'हॅम्लेट' हे कलालक्ष्यी कलापरंपरेतील कलात्म नाटक आहे या गोष्टींचे भान ठेवावे लागेल. हा भेद विचारात घेऊन मग त्या दोन नाटकांतील समानतेची क्षेत्रे निवडून त्यांची विशिष्ट मूल्यनिकषानुसार तुलना करावी लागेल. अर्थात, अशा प्रकारे कलाकृतींची तुलना करताना अनेक प्रश्न व धोके निर्माण होण्याचा संभव असतो, याचेही भान ठेवावे लागेल.

समग्रलक्ष्यी कला व कलालक्ष्यी कला अशा दोन कलापरंपरा कलेच्या इतिहासात घडत, वाढत आलेल्या दिसून येतात. या दोन कलापरंपरांच्या परस्परसंबंधांतून आपली आजची कलाविषयक संकल्पना तयार झालेली दिसते. कलेची या दोन परंपरांत व वर्गांत विभागणी झालेली असली तरी कोणत्याही परंपरेतील व कालखंडातील कला ही दोन प्रकारचे कार्य करताना आढळते. कोणतीही कला सौंदर्यात्म कार्य करीत असते, तसेच ती सौंदर्येतर कार्यही (एक्स्ट्रा-इस्थेटिक फन्क्शन्) करीत असते. कलेच्या इतिहासात कलेचे सौंदर्यात्म कार्य जसे मोलाचे मानलेले दिसते तसेच तिचे सौंदर्येतर कार्यही महत्त्वाचे मानलेले आढळते.

कलावंताचे कलानिर्मितीमागील विशुद्ध कलाहेतू जसे मोलाचे असतात त्याचप्रमाणे कलावंताचे कलाबाह्य हेतू व प्रयोजने महत्त्वाची मानली जातात. पुष्कळदा कलावंताच्या दृष्टीने कलाबाह्य हेतूंनी प्रेरित झालेली व कलाबाह्य मूल्यांनी युक्त असलेली एखादी कलाकृती रसिकाच्या मनात प्रभावी सौंदर्यभावना निर्माण करते. धार्मिक हेतूंनी प्रेरित होऊन लिहिलेली रामायणादी महाकाव्ये रसिकाच्या मनात सौंदर्यभावना निर्माण करतात. त्यामुळे त्या रसिकांना ती सौंदर्याच्या दृष्टीने मोलाची वाटतात. याउलट कलाहेतूंनी प्रेरित होऊन लिहिलेले उत्तररामचरित पाहाताना अनेक रसिकांना ते नैतिक मूल्यभावाच्या दृष्टीने मोलाचे वाटते. एकंदरीत कलाबाह्य किंवा सौंदर्येतर हेतूंनी निर्माण झालेली कलाकृती एखाद्या रसिकाला सौंदर्यदृष्ट्या मूल्यवान वा महान वाटेल, तर केवल कलाहेतूंनी प्रेरित होऊन लिहिलेली कलाकृती एखाद्या रसिकाला कलाबाह्य / सौंदर्येतर मूल्यनिकषाच्या कसोटीवर मोलाची वा महान वाटेल.

विविध कालखंडांतील रसिकांची कलाकृतींच्या श्रेष्ठपणाविषयीची संकल्पना ही सौंदर्यनिष्ठ मूल्यनिकषांवर जशी आधारलेली दिसते तशीच ती सौंदर्येतर मूल्यनिकषांवरही आधारलेली आढळते. म्हणून महान कलाकृतींचे मूल्यमापन प्रसंगी परस्परविरोधी मूल्यनिकषांच्या आश्रयाने ते करीत असले तरी त्या कलाकृती महान आहेत, याबाबत मात्र दोन्ही प्रकारच्या रसिकांचे एकमत असल्याचे दिसून येते.

: २ :

आपण नेहमीच्या व्यवहारात वस्तूंचे मूल्य कसे निश्चित करतो? अर्थव्यवहारात एखाद्या वस्तूची किंमत कशी ठरविली जाते? उदाहरणार्थ मिठाची किंमत कशी ठरविली जाते? प्रथम मिठाचा गुणधर्म विचारात घ्यावा लागेल. त्यानंतर मिठाचे उत्पादन करण्यास किती मजूर लागले, त्यांना किती मजुरी लागली इत्यादी गोष्टी विचारात घेऊन मिठाची किंमत ठरविली जाईल. थोडक्यात, मिठाचा उत्पादनखर्च विचारात घेऊन मिठाचे मूल्य निश्चित केले जाते. म्हणजेच वस्तू कशा निर्माण केल्या जातात त्यावरून आपण त्याचे मूल्य निश्चित करतो. तसेच त्या मिठाची सामाजिक गरज, त्याची उपयुक्तता, दुर्मिळता किती आहे, हे विचारात घेऊन मिठाचे मूल्य निश्चित केले जाते. निष्कर्ष असा: (१) वस्तूचे स्वरूप, तिचे गुणधर्म विचारात घेऊन तिचे मूल्य ठरविले जाते. तसेच त्या वस्तूच्या निर्मितीच्या अंगाने आपण तिचे मूल्य निश्चित करतो एका प्रकारे कारणाच्या अंगाने आपण वस्तूचे मूल्य ठरवितो. (२) ती वस्तू आपल्याला जे काही देते, आपल्यासाठी ती जे काही कार्य करते त्या 'कार्या'च्या अंगाने तिचे मूल्य निश्चित केले जाते. एकंदरीत वस्तूच्या मूल्यनात दोन प्रकारची अंगे सामावलेली असतात. वस्तूच्या स्वरूपाचे, तिच्या निर्मितीचे अंग म्हणजेच कारणाचे अंग आणि तिच्या उपभोगाचे, परिणामाचे म्हणजेच कार्याचे अंग.

कलाकृतीच्या मूल्यनातही अशाच प्रकारची दोन अंगे सामावलेली असल्याचे दिसून येईल. कलाकृतीचे मूल्यन करताना तिचे स्वरूप, तिचे गुणधर्म विचारात घेतले जातात. कलाकृतीचे माध्यम, भाषा, तिचा रूपबंध, रचना, तिचा आशय, अर्थ इत्यादी गुणांची गुणवत्ता काही समीक्षकांना मोलाची वाटते. उदाहरणार्थ, कलाकृतीच्या रूपबंधाची / रचनेची सेंद्रिय एकता, अनुभवाची व्यामिश्रता, भाषेची वक्रता, रसवत्ता — इत्यादी गुणधर्म एखाद्या समीक्षकाला मोलाचे वाटतात. त्या दृष्टीने तो कलाकृतीचे मूल्यन करीत असतो. कलाकृतीचे स्वरूप, तिचे गुण यांच्या गुणवत्तेच्या अंगाने मूल्यन केले जाते. हे कलाकृतीचे कारणांच्या अंगाने केलेले मूल्यन आहे. तसेच एखाद्या कलाकृतीचे मूल्यन करताना समीक्षक कलावंताचे निर्मितिकौशल्य, त्याचा प्रतिभाधर्म, त्याच्या कल्पनाशक्तीचा विलास इत्यादी गुणविशेष विचारात घेतो. म्हणजेच कलावंताच्या निर्मितिक्रियेची गुणवत्ता विचारात घेऊन कलाकृतीचे मूल्यन करतो. कलावंताच्या निर्मितिक्रियेच्या अंगाने केलेले मूल्यन हे कारणांच्या अंगाने केलेले मूल्यन म्हणता येईल.

कलाकृती समाजात विशिष्ट प्रकारचे कार्य करीत असते. ती रसिकमनात करुण, शृंगार आदी रसांची निर्मिती करते. ती रसिकमनात प्रभावी सौंदर्यभावना निर्माण करते. त्याला आनंद देते. कलाकृतीचे हे सौंदर्यात्म कार्य, तिचा प्रभाव, तिचा समाजमनावरील परिणाम विचारात घेऊन तिचे मूल्यन केले जाते. हे कार्याच्या अंगाने केलेले मूल्यन म्हणता येईल.

एकंदरीत कलेच्या / सौंदर्यशास्त्राच्या क्षेत्रात मूल्यमापनासंबंधी दोन प्रमुख दृष्टिकोण दिसून येतात. (१) कलाकृतीचे स्वरूप (what it is) व कलावंताची निर्मितिक्रिया यांची गुणवत्ता विचारात घेऊन मूल्यमापन केले जाते. हे कारणमुखी मूल्यमापन. (२) कलाकृतीचे कार्य (what it does) विचारात घेऊन मूल्यमापन केले जाते. हे कार्यमुखी मूल्यमापन.

साहित्यकृतीला तिच्या सांस्कृतिक संदर्भापासून अलग करून तिचे मूल्य निश्चित करता येणार नाही. साहित्यकृतीचे स्वत:शी असे अंतर्लक्ष्यी संबंध असतात, तर तिचे सभोवतीच्या विश्वाशी बहिर्लक्ष्यी संबंध असतात. साहित्यकृतीमधील आशय, कथानक, पात्रे, निवेदन, भाषा इत्यादी घटकाघटकांमधील परस्परसंबंध आंतरिक संबंध आहेत. साहित्यकृतीचा तिच्या लेखकाशी, तिच्या वाचकाशी व तिच्या भोवतीच्या समाजाशी, असा तीन प्रकारचा बाह्यलक्ष्यी संबंध येतो. हे बाह्यलक्ष्यी संबंध सांस्कृतिक विश्वाशी निगडित असतात.

या चार प्रकारच्या परस्परसंबंधांकडे पाहण्याचा वाचकाचा किंवा समीक्षकाचा जो दृष्टिकोण असतो, त्यामधून साहित्याविषयीचे सिद्धांत, समीक्षासिद्धांत व मूल्यमापनाचे प्रकार निर्माण होत असतात. आणि साहित्यकृतींच्या या चार प्रकारच्या सबंधांकडे पाहण्याचा वाचकाचा व समीक्षकाचा दृष्टिकोण इतिहासातून सतत बदलत आलेला आहे. त्यामुळे कलाविषयक मूल्यसंकल्पना, साहित्यविषयक संकल्पना व समीक्षापद्धती नेहमीच बदलत असतात.

साहित्यकृती ही स्वत:शी, लेखकाशी व समाजाशी असे चार प्रकारचे संबंध साधीत, वर्तत असते. हे चार प्रकारचे संबंध लक्षात घेऊन साहित्यकृतीचे मूल्यमापन चार अंगांनी केले जाते. मूल्यमापनाचे चार प्रकार सांगता येतील. साहित्यकृतीच्या स्वरूपाशी निगडित असणारे मूल्यमापन, लेखकाच्या निर्मितिक्रियेशी निगडित असणारे मूल्यमापन, वाचकाच्या आस्वादव्यापाराशी निगडित असणारे मूल्यमापन आणि साहित्यकृती व समाज यांच्यामधील परस्परसंबंधाशी निगडित असणारे मूल्यमापन. या मूल्यमापनात वापरले जाणारे मूल्यनिकषही या चार अंगांशी निगडित असतात.

मूल्याच्या अनेक व्याख्या केल्या जातात. परंतु विवेचनाच्या सोयीसाठी मूल्याची

एक व्याख्या करता येईल. ''साहित्यकृतीच्या किंवा अनुभवाच्या ज्या गुणवत्तेमुळे आपल्या मनात तिच्याविषयी आवड, आस्था व इच्छा यांची उत्पत्ती व परिपूर्ती होते त्या गुणवत्तेला मूल्य असे म्हणता येईल.''

मूल्य ही दगड, सोने या भौतिक वस्तूसारखी एखादी स्वतंत्र वस्तू नाही. मूल्य ही संबंधवाचक गोष्ट आहे.

कला / साहित्य सौंदर्यात्म कार्य करते. हे सौंदर्यात्म कार्य रसिकाला जर अर्थपूर्ण किंवा मोलाचे वाटले तर त्यातून सौंदर्यमूल्य निर्माण होते. साहित्यकृतीच्या अर्थपूर्णतेची (सिग्निफिकन्स) जर रसिकाला वा ज्ञात्याला जाणीवच झाली नाही तर साहित्यमूल्याची निर्मितीच होणार नाही. म्हणून सौंदर्यमूल्य हे रसिकाच्या आस्वादक्रियेशी अतूटपणे बांधलेले आहे.

सौंदर्यात्म कार्याचे ज्या निकषाच्या वा मानदंडाच्या आश्रयाने मापन केले जाते त्या मानदंडाला सौंदर्यमूल्यनिकष असे म्हटले जाते (मुकॅरोव्हॅस्की/पृ. ५९). म्हणून सौंदर्यात्म कार्य ही एक मूल्यप्रेरक शक्ती / फोर्स आहे.

साहित्यकृतीच्या गुणवत्तेचे कोणत्या तरी निकषाच्या आश्रयात सौंदर्यदृष्टीने मापन करणारा व्यापार म्हणजे मूल्यमापन होय.

कलासाहित्याच्या मूल्यमापनातील पहिली पायरी म्हणजे एखाद्या कलाकृतीचे कलाकृती म्हणून मूल्यन करणे ही होय. त्या कलाकृतीच्या अंगी कलापद प्राप्त होण्यास आवश्यक ते कलागुण व मूल्य आहे की नाही ते पाहणे. अशा प्रकारच्या मूल्यनामुळे कलाकृती व अकलाकृती यांच्यामध्ये भेद करता येईल. एखाद्या कलाकृतीच्या घटकांचे किंवा त्या संपूर्ण कलाकृतीचे कलागुणांच्या दृष्टीने आपण जेव्हा मापन करतो तेव्हा त्याला 'मूल्यन' (व्हॅल्यूएशन्) असे म्हणणे युक्त होईल. मूल्यन हे एकाच कलाकृतीचे होत असते. परंतु 'अ' ही कलाकृती 'ब' या कलाकृतीपेक्षा सौंदर्यदृष्ट्या अधिक चांगली आहे असे आपण म्हणतो तेव्हा त्या मूल्यविधानात एकापेक्षा अधिक कलाकृतींमधील तुलना अभिप्रेत असते. म्हणून आपण जेव्हा अनेक कलाकृतींची तुलना करतो, त्यांची श्रेष्ठतेप्रमाणे श्रेणी, प्रतवारी लावतो, तेव्हा त्या मापनाला 'मूल्यमापन' (इव्हॅल्यूएशन) असे म्हणावे (मोराव्हॅस्की/१९७८ / पृ.६). मूल्यमापनाच्या व्यापारात 'मूल्यन' व 'मूल्यमापन' असा भेद केल्यास अधिक नेमकेपणा येईल.

मूल्यमापन करताना आपण कोणत्या अंगाच्या गुणवत्तेचे मूल्पमापन करीत आहोत याची योग्य जाणीव समीक्षकाला असली पाहिजे. हे मूल्यमापनाचे काम अधिक नेमकेपणाने व सुकरपणे होण्याच्या दृष्टीने मुकॅरोव्हॅस्की, रोमान इनगार्देन, ओसोव्हॅस्की

आदी युरोपीय सौंदर्यमीमांसकांनी मूल्यमापनात वापरल्या जाणाऱ्या मूल्यनिकषांचे व मूल्यांचे वर्गीकरण केले आहे. तसेच त्या त्या अंगाशी निगडित असणाऱ्या मूल्यांना त्यांनी कलामूल्ये, सौंदर्यमूल्ये, सौंदर्येतर मूल्ये अशी वेगवेगळी नावेही दिली आहेत.

: ३ :

कलेच्या किंवा साहित्याच्या महानतेचा विचार चार अंगांनी करता येईल. (१) साहित्याच्या महानतेचा विचार साहित्यकृतीच्या स्वरूपाच्या (What it is) अंगाने करता येईल. तसेच तो कलावंताच्या निर्मितिक्रियेच्या अंगाने करता येईल. म्हणजेच कलामूल्यांच्या अंगाने करता येईल. (२) तसेच साहित्यकृतीच्या महानतेचा विचार तिच्या कार्याच्या अंगाने (what it does) करता येईल. म्हणजेच सौंदर्यमूल्यांच्या अंगाने करता येईल. (३) कलाकृती सौंदर्यात्म व सौंदर्येतर असे दोन्ही प्रकारचे कार्य करते म्हणून तिची सौंदर्येतर कार्ये व सौंदर्येतर मूल्ये विचारात घेऊन तिचा श्रेष्ठपणा निश्चित करता येईल. (४) साहित्यकृतीची महानता निश्चित करताना ती जनमानसावर व कलाव्यवहारावर आपला प्रभाव किती काळ गाजवते हे विचारात घ्यावे लागेल. त्या प्रभावाचा ऐतिहासिक अंगाने विचार करता येईल. म्हणजेच काळाची कसोटी किंवा शतकांचा निकष विचारात घ्यावा लागेल. जी साहित्यकृती या चार प्रकारच्या मूल्यांच्या कसोटीवर उतरेल तिला महान कलाकृती म्हणता येईल. असे असले तरी महान समजली जाणारी कलाकृती ही कधीही पूर्णत: निर्दोष नसते, ही गोष्ट वाचक / समीक्षकाने नेहमीच लक्षात ठेवली पाहिजे.

१. कलामूल्ये :

कलाकृतीचे मूल्यमापन करताना (अ) कलाकृतीचे अंगभूत गुणधर्म, तिची रचना, तिचे स्वरूपविशेष यांच्या गुणवत्तेचे मापन केले जाते. (आ) तसेच तिच्या निर्मितिक्रियेच्या गुणवत्तेचेही मूल्यमापन केले जाते. कलाकृतीच्या स्वरूपाशी व तिच्या निर्मितिक्रियेशी निगडित असणाऱ्या मूल्याला कलामूल्य (आर्टिस्टिक व्हॅल्यू) असे म्हटले जाते.

अ : साहित्यकृतीला आशयात्मक अर्थात्मक, संरचनात्मक, कल्पनात्मक, प्रकारात्म इत्यादी अंगे असतात. तीमधील अनुभवविश्व, पात्र, कथानक, भाषा, प्रतिमा, संरचना / रूपबंध, इत्यादी घटकांच्या गुणवत्तेचे मूल्यमापन केले जाते. या घटकांच्या व संपूर्ण कलाकृतीच्या कलात्म गुणवत्तेचे मूल्यमापन करताना अनुभवाची मौलिकता, नवीनता, व्यामिश्रता, पात्रांच्या व्यक्तित्वाची भव्यता व संपन्नता, रूपबंधाची सेंद्रिय

एकता, भावार्थघटकांची लयबद्ध रचना, भाषेची वक्रता, भावनाशीलता, अनेकार्थता, अनेकसंदर्भसंपृक्तता, कलातंत्रांची नवीनता, प्रतिमासृष्टीचे नावीन्य इत्यादी मूल्यनिकष वापरले जातात.

कोणत्याही कलाकृतीला महान पदाची योग्यता प्राप्त व्हावयाची असेल तर तिने या कलामूल्यांच्या कसोटीवर उतरलेच पाहिजे. कलामूल्याशिवाय तिला कलापद व महानपद प्राप्तच होणार नाही. म्हणून तिने कलामूल्यांच्या कसोटीवर प्रथम उतरलेच पाहिजे. तिच्या महात्मतेसाठी ही पहिली अट आहे. परंतु महान पदाची आकांक्षा धरणाऱ्या कलाकृतीने केवळ कलामूल्यांच्याच कसोटीवर उतरून भागत नाही. ज्या कलाकृती महान पदावर चढलेल्या आहेत त्या केवळ कलामूल्यांच्याच आश्रयाने चढलेल्या आहेत, असे कलेचा इतिहास पाहाता दिसत नाही. अशा कलाकृतींच्या ठायी कलागुण व कलामूल्ये प्रभावी असतातच, परंतु त्यांशिवाय इतर मूल्यांच्या कसोटीवरही त्यांना उतरावे लागते.

आ : साहित्यकृतीची / कलाकृतीची महात्मता ठरविताना कलावंताच्या निर्मितिक्रियेची गुणवत्ता विचारात घेतली जाते. वाङ्मयीन महानतेचे मापन निर्मितिक्रियेच्या अंगाने कसे करता येईल याची एक दिशा मर्ढेकरांनी दाखविली आहे : लेखकाची लेखनापूर्वीची 'कल्पनात्म प्रतिक्रिया' उष्टी, ताजी किंवा सखोल आहे की नाही याचा विचार करणे आवश्यक असते. त्यांच्या मते लेखनपूर्व आत्मनिष्ठा, वाङ्मयीन तादाम्य व कलावंताच्या अंत:करणातील कैवल्यपूर्ण मूल्यभाव या गुणांच्या आश्रयाने लेखकांच्या निर्मितिक्रियेचे मापन करता येईल. वाङ्मयीन महात्मतेत लक्ष्य असलेला कैवल्यपूर्ण मूल्यभाव म्हणजेच लयबद्धतेतून व्यक्त होणारे सौंदर्य होय. "लेखकाच्या किंवा कवीच्या अंत:करणांतील भावनासंगतिसौंदर्याची विश्वरचनासौंदर्यार्शी अधिकाधिक सम्यकतेने सांगड घालणें यांतच त्या महात्मतेचा प्रकर्ष आहे." (मर्ढेकर / १९५५ / पृ.१९७).

कलावंताच्या प्रतिभेचा गुणधर्म, तिची बहुप्रसवशीलता, कलावंताचे कलास्वप्न, त्याचे जीवनविषयक ज्ञान व त्याचा कलाकृतीत केलेला वापर, कलावंताची कलादृष्टी, त्याने कलानिर्मितीसाठी केलेली साधना व प्रयोग, निर्मितीमागील प्रेरणा, हेतू इत्यादी कलानिर्मितीच्या व्यापारातील अंगे आहेत. त्यांच्या गुणवत्तेचे मूल्यमापन साहित्याच्या महानतेच्या संदर्भात करणे आवश्यक असते. कलानिर्मितिक्रियेच्या गुणवत्तेशी निगडित असणाऱ्या मूल्यांनाही कलामूल्य असे म्हटले जाते. (ओसोव्हॅस्की/ पृ.३०३) हे कलामूल्य कलाकृतीच्या निर्मितीशी, तिच्या कारणाशी निगडित असते म्हणून त्यांना कारणमुखी मूल्य म्हटले जाते. संस्कृत साहित्यशास्त्राच्या परिभाषेत त्यांना

(कवि)व्यापारमुखी मूल्य असे म्हणता येईल.

साहित्याच्या / कलेच्या मूल्यमापनात 'मौलिकता' (ओरिजिनॅलिटी) आणि 'नवीनता' हे दोन गुणधर्म किंवा मूल्यनिकष महत्त्वाचे मानले जातात. मौलिकता हा गुणधर्म सर्वच कलाकृतींमध्ये आढळणारा साधारण गुणधर्म नाही. तो एक असाधारण गुणधर्म असून तो काही निवडक, कलाकृतींमध्येच वसत असतो. पुष्कळदा लेखकाचा मानवी जीवनाकडे पाहण्याचा जो मूलभूत व वैशिष्ट्यपूर्ण असा दृष्टिकोण असतो, त्यामुळे कलाकृतीला 'मौलिकता' हे मूल्य प्राप्त होते. (मोरोव्हॅस्की / १९७८ / पृ. १३८ - ४०). कलावंताचे कलाविषयक असे मौलिक व्हिजन असते. सार्त्र, ब्रेश्ट, दोस्तोव्हॅस्की, ज्ञानेश्वर, हेन्री मूर, लिओनार्दो आदी कलावंतांचे मौलिक व्हिजन त्यांच्या कलासृष्टीतून मूर्त झालेले आढळते.

सार्त्र यांच्या नाटक - कादंबरीसारख्या कलाकृतींतून व तत्त्वगंभीर साहित्यातून मानवी अस्तित्वासंबंधीचे एक व्यामिश्र, प्रगल्भ आणि मौलिक स्वरूपाचे व्हिजन, जीवनस्वप्न साकारलेले आहे. हे अस्तित्वगर्भ व्हिजन, मानव आणि वस्तुमात्र, अस्तित्व आणि सारतत्त्व, मी आणि दुसरा, शुद्धनिष्ठा आणि मिथ्यानिष्ठा, सार्थ, स्वतंत्र कृती आणि परात्म कृती, आस्था आणि घृणा, वास्तव आणि कल्पित, कृती आणि विचार, नैतिक मूल्ये, राजकीय मूल्ये व कलामूल्ये — इत्यादी परस्परविरोधी द्वंद्वांच्या व गोष्टींच्या देवघेवीतून स्फुरले - साकारले आहे. त्यांच्या या मौलिक आस्तित्वगर्भ व्हिजनमध्येच नाट्याला व कलेला जीवनरस पुरविणारी नाट्यबीजे व कलाबीजे खोलवर रुजलेली आहेत. — सार्त्र यांचे हे अस्तित्व-स्वप्न मौलिक आहे तसेच ते नावीन्यपूर्णही आहे.

'मौलिकते'प्रमाणे 'नवीनता' (नॉव्हेल्टी) हा गुणधर्मही सर्वच कलाकृतींमध्ये आढळून येणारा नित्य गुणधर्म नाही. 'नवीनता' ही जुन्याच्या पार्श्वभूमीवरून उठून दिसते. तिला ऐतिहासिक संदर्भ असतो. एखाद्या कलाकृतीत जुन्या, रूढ संकेताचे उल्लंघन केलेले असेल तर नवीनतेचे मूल्य प्रतीत होते. अनुभव, पात्र, रचनातंत्र, विषय, प्रतिमा आदींच्या बाबतीत नावीन्य येत असते. पुष्कळदा जुने संकेत गुळगुळीत होतात. मग नवे रूपबंध, नवे अनुभव, नव्या जाणिवा निर्माण करण्याची गरज कलेला वाटू लागते. नवता ही जुन्या मूल्यांना नकार, बंडखोरी, क्रांतिकारत्व यांच्याशी निगडित असते. महान साहित्यकृतीत 'मौलिकते'प्रमाणे नावीन्य हा गुणधर्म असू शकतो.

''सार्त्र, ब्रेश्ट, बेकेट, आयानेस्को आदी नवनाटककारांनी सार्वत्रिक स्वरूपाच्या मानवी स्वभावाच्या संकल्पनेला विरोध केला. त्यांनी या मानसशास्त्रीय नियततत्त्ववादाला 'नकार' दिला. या 'नकारा'तूनच त्यांना मानवी अस्तित्वाचे मूलतम

व अस्सल स्वरूप पाहण्याची इच्छा झाली.''

या विधानातून नवीनता हे मूल्य सूचित होते. नवीनतेची नक्कल होत असते. नवीन संकेतांची अनेक कलाकृतींत पुनरावृत्ती होते. परंतु मौलिकतेची नक्कल होऊ शकत नाही. मौलिकता ही अस्सल असते. म्हणून सार्त्रचे व्हिजन, तुकारामाचे व्हिजन, किंवा हेन्री मूरचे व्हिजन यांची नक्कल होऊ शकत नाही. या कलावंतांच्या कलाकृतींत मौलिकता व नवीनता हे दोन्ही गुणधर्म एकाच वेळी नांदत असल्याचे दिसून येईल. महान साहित्यकृतीत हे दोन्ही गुणधर्म वसत असतात.

पुष्कळदा कथानिवेदकाच्या दृष्टिकोणाच्या गुणवत्तेवरून कथा-कादंबरीचे चांगलेपण वा श्रेष्ठपण ठरविले जाते. निवेदकाच्या दृष्टिकोणासंबंधी एक नियम / संकेत सांगितला जातो : कथा सुंदर होण्यासाठी निवेदकाने संपूर्ण कथाभर आपला दृष्टिकोण बदलता कामा नये. या संकेतानुसार निवेदक एकाच मूल्यदृष्टीतून सर्व कादंबरीचे निवेदन करतो. तो पात्रांच्या अनेकविध मूल्यदृष्टींना व मूल्यव्यूहांना आपल्या स्वत:च्या मूल्यदृष्टीनुसार एकात्म करीत कथाकथन करीत असतो. निवेदकाच्या अशा प्रकारच्या कथात्म जाणिवेला एककेंद्री (मोनोलॉगिक) कथनपरता म्हटले जाते. पेरी लुबॉकसारख्या कथनमीमांसकांची कथेच्या सौंदर्याविषयीची ही भूमिका आहे. (या निकषानुसार हेन्री जेम्स हा टॉल्स्टॉयपेक्षा श्रेष्ठ कादंबरीकार ठरू शकेल.)

याउलट दोस्तोव्हस्कीच्या कादंबरीतील निवेदक हा सर्व पात्रांच्या मूल्यभावांना व संज्ञादृष्टींना (स्वत:च्या मूल्यदृष्टीनुसार एकात्म न करता) स्वतंत्रपणे वागू, वाढू व वावरू देतो; आणि पुन्हा स्वत:चाही मूल्यभाव व दृष्टिकोण त्या पात्रांच्या बरोबरीने स्वतंत्र ठेवून कादंबरीचे निवेदन करीत असतो. त्या पात्रांना आपल्यासारखेच स्वतंत्र भावविश्व, मूल्यभाव असतो असे तो मानतो. त्यामुळे पात्रांच्या संज्ञादृष्टींना / मूल्यभावांना आणि स्वत:च्या मूल्यभावांना कथेत तो सममूल्यभावाने वागवीत असतो. त्यामुळे पात्रे-पात्रे, निवेदक व पात्रे ही आपापल्या मूल्यदृष्टीनुसार एकमेकांशी खऱ्या अर्थाने मुक्त संवाद करीत असतात. अशा प्रकारच्या 'संवादात्म कथनपरतेवर' (डायलॉगिक् नॅरॅटिव्हिटी) निवेदकाच्या मूल्यदृष्टीचे दडपण व बंधन नसते. निवेदक हा इतर पात्रांसारखे एक स्वतंत्र मूल्यदृष्टी असलेले एक पात्र असते. अशा प्रकारची संवादात्म कथनगुणपरता असलेल्या कादंबरीला मिखाइल बाक्तिन या दोस्तोव्हस्कीच्या भाष्यकार समीक्षकाने बहुस्वरीय कादंबरी (पॉलीफोनिक नॉव्हेल) असे म्हटले आहे. त्याच्या मते ''स्वतंत्र व विलीन न होणाऱ्या आवाजांची आणि संज्ञादृष्टीची अनेकता, पूर्णत: समर्थ अशा आवाजांची अकृत्रिम अनेकस्वरीयता हे दोस्तोव्हस्कीच्या कादंबऱ्यांचे एक प्रमुख वैशिष्ट्य आहे.'' दोस्तोव्हस्कीच्या कादंबरीत

पात्रांच्या संज्ञादृष्टी या लेखकाच्या मूल्यदृष्टीनुसार एकात्म केलेल्या नसतात; तर "तीत समान अधिकार व स्वविश्व यांनी समन्वित असलेल्या पात्रांच्या संज्ञादृष्टींची अनेकता एकत्रित गुंफलेली असते. परंतु ती घटनेच्या एकतेत विलीन झालेली नसते."(बाक्तिन / १९८४ / पृ.६)

दोस्तोव्हस्कीची कादंबरी श्रेष्ठ किंवा महान का, तर दोस्तोव्हस्कीने कादंबरीच्या इतिहासात बहुस्वरीय कादंबरीचा एक मौलिक, नवा आणि असाधारण असा कादंबरीप्रकार निर्माण केला. वर सांगितलेली बहुस्वरीय किंवा संवादात्म कथनगुणपरता हा दोस्तोव्हस्कीच्या कांदबरीच्या श्रेष्ठपणाचा निकष बाक्तिनने सांगितला. साहित्याच्या मूल्यमापनाच्या व्यापारात साहित्याच्या सौंदर्याविषयीचे व श्रेष्ठपणाविषयीचे निकष केवळ बदलत असतात असे नव्हे तर ते परस्परविरोधी मूल्यदृष्टीचेही असतात. ही गोष्ट परसी ल्युबॉक् व मिखाइल बाक्तिन यांनी सांगितलेल्या कथासौंदर्याच्या निकषांवरून स्पष्ट होईल.

२. सौंदर्यमूल्य:

कलाकृतीच्या मूल्यनात तिचे स्वरूप, तीमधील अनुभव, तिची संरचना तिची भाषा इत्यादी अंगांच्या गुणवत्तेचा जसा विचार केला जातो तसाच ती कलाकृती ज्या प्रकारचे सौंदर्यात्म कार्य करते त्या कार्याचाही विचार केला जातो. कलाकृती रसिकमनावर व समाजमनावर विशिष्ट प्रकारचा कलात्म परिणाम करीत असते. ती रसिक मनात प्रभावी सौंदर्यभावना, उत्कट रसनिर्मिती करते, त्याला उच्च प्रकारचा कलानंद देते, प्रसंगी त्याला अस्वस्थही करते. उदाहरणार्थ, एखादी साहित्यकृती रसिकाच्या मनात करुणरसाची निर्मिती करते. करुणरसाची निष्पत्ती हे त्या साहित्यकृतीचे काव्यात्म किंवा सौंदर्यात्म कार्य होय. हे सौंदर्यात्म कार्य रसिकाला अर्थपूर्ण व मोलाचे वाटले तर त्या कार्याला सौंदर्यमूल्य प्राप्त होते. सौंदर्यात्म कार्य ही मूल्य निर्माण करणारी एक प्रेरक शक्ती आहे. आणि या सौदर्यात्म कार्याची गुणवत्ता ज्या मानदंडाच्या आश्रयाने मोजली जाते त्या मानदंडाला मूल्यनिकष असे म्हटले जाते. उदाहरणार्थ, करुणरसाची उत्कटता व एकघनता हा एक मूल्यनिकष आहे. आय्. ए. रिचर्ड्सने सांगितलेला प्रेरणा - समाधान हा सौदर्यात्म कार्याची गुणवत्ता मोजणारा मूल्यनिकष आहे. मात्र नियम - निकषांच्या कसोटीला उतरणे ही सौंदर्यमूल्याची अपरिहार्य अट नसते. कारण कलाव्यवहारात नियम - निकषांच्या पालनापेक्षा त्यांचे उल्लंघनच अधिक वेळा केले जाते, हेही येथे लक्षात घेतले पाहिजे.

कलाकृतीचा रसिकाने अनुभव घेतला तरच तिच्या कार्याचा परिणाम रसिक मनावर व समाजावर होतो. म्हणून कलाकृतीचे कार्य आस्वादव्यापाराशी अतूटपणे बांधलेले

असते. कलाकृतीच्या आस्वादव्यापाराशी व तिच्या सौंदर्यात्म कार्याच्या गुणवत्तेशी निगडित असणाऱ्या मूल्याला सौंदर्यमूल्य (इस्थेटिक व्हॅल्यू) असे म्हटले जाते. हे मूल्य कलाकृतीच्या कार्याशी, परिणाम - प्रतिसादाशी निगडित असते, म्हणून त्यांना कार्यमुखी किंवा फलमुखी मूल्य असे म्हणता येईल.

कलाकृतीच्या परिणाम - प्रभावाने अनेक रसिक भारावून जातात, ते प्रभावित होतात. परंतु काही कल्पक व सर्जनशील वृत्तीचे रसिक कलाकृतीचा आस्वाद घेताना तिला सर्जक प्रतिसाद (रीस्पॉन्स्) देत असतात. कलाकृतीला प्रतिसाद देताना ते आपल्या सहसर्जक शब्दतंद्रेत सौंदर्यपूर्ण अर्थाची, सौंदर्यवस्तूची निर्मिती करीत असतात. कित्येकदा त्या सौंदर्यवस्तूला शब्दांकित करीत ते स्वत:ची शब्दसंहिता (टेक्स्ट्) निर्माण करतात. या सौदर्यवस्तूच्या व आस्वादक्रियेच्या गुणवत्तेशी निगडित असणाऱ्या मूल्यालाही सौंदर्यमूल्य असे म्हटले जाते. (रोमन इनगार्देन / पृ. २३९)

रसवाद्यांची रसरूप व काव्यार्थरूप वस्तू, काव्यानंद, रूपवाद्यांची सौंदर्यभावना, रिचर्ड्सचे प्रेरणासमाधान, ॲरिस्टॉटलचे कॅथॅर्सिस, संज्ञामीमांसक व चिन्हमीमांसक यांची सौंदर्यवस्तू (इस्थेटिक ऑब्जेक्ट) आदींच्या गुणवत्तेशी निगडित असणाऱ्या मूल्याला सौंदर्यमूल्याच्या वर्गात घालता येईल. हे सौंदर्यमूल्य कलाकृतीच्या कार्याशी व सौंदर्यनुभवाशी निगडित आहे.

"शब्दांचे माध्यम कृतीपेक्षा चिंतनाला चालना देणारे असते. नाटकाचा संबंध प्रत्यक्ष कृतीशी व प्रेक्षकांशी, समूहाशी असतो. सार्त्र यांच्या प्रतिभेची व कलेची बांधिलकी प्रत्यक्ष कृतीशी आणि शब्द तर स्वभावत: कृतिविरोधी. म्हणून त्यांच्या प्रतिभेने आपल्या रंगभूमीवर शब्दांतच कृतीचे सामर्थ्य ओतण्याचा प्रयत्न केला आणि रंगभूमीद्वारे स्वातंत्र्याचा अर्थ प्रेक्षकांपर्यंत पोचविला."

या विधानातून सार्त्रच्या कृतिप्रवणशील कल्पनाशक्तीच्या (यंगेज्ड इमॅजिनेशन) कार्याची गुणवत्ता सूचित होते. म्हणून हे मूल्यविधान कलामूल्यवाचक किंवा व्यापारमुखी मूल्यवाचक आहे, असे म्हणता येईल. तसेच त्यातून नाट्यकृतींचे प्रेक्षकांच्या संदर्भातील नाट्यकार्याचेही मूल्यन सूचित झालेले आहे.

३. सौंदर्येतर मूल्ये :

कलाकृतींचे मूल्यमापन कलामूल्य व सौंदर्यमूल्य यांच्या आश्रयाने कसे केले जाते, हे आपण पाहिले. परंतु कलाकृतींचे मूल्यमापन व श्रेष्ठपण जीवनमूल्ये किंवा सौंदर्येतर मूल्ये (एक्स्ट्रा - इस्थेटिक् व्हॅल्यूज्) यांच्याही आश्रयाने केले जाते. नैतिक मूल्यांच्या आश्रयाने मूल्यमापन करण्याची व कलाकृतींची श्रेणी लावण्याची परंपरा प्लेटोपासूनची आहे. म्हणून कलाकृतींचे मूल्यमापन करताना व तिच्या महात्मतेचे मापन करताना

सौंदर्येतर मूल्यांचे स्थान व कार्य कोणते असते याचा विचार करू.

साहित्यकृतीत जीवनानुभव, आशय व्यक्त झालेला असतो, असे आपण नेहमीच म्हणत असतो. परंतु तीत केवल आशय किंवा अनुभव नसतो. साहित्यकृतीतील अनुभव हा स्वभावतः अर्थगर्भ, मूल्यगर्भ व रचनामूल असतो. कादंबरी, नाटक, कविता यांसारख्या साहित्यकृतींत सामाजिक, राजकीय, आर्थिक, धार्मिक, भावनिक स्वरूपाच्या अनेक व्यवस्था प्रतिमांकित वा चिन्हांकित झालेल्या असतात. तीत त्या त्या व्यवस्थांचे संकेतव्यूह व मूल्यव्यूह अंतर्भूत असतात. या संकेतव्यूहांचे, मूल्यव्यूहांचे व विचारप्रणालींचे तीत जाळेच विणलेले असते. "कलाकृतीतील प्रत्येक घटकाला अर्थ प्राप्त झालेला असतो तसेच त्याला सौंदर्येतर मूल्य लाभलेले असते.... सौंदर्येतर मूल्ये कलाकृतीत एकता प्रस्थापित करतात; परंतु ती गतिशील एकता असते. ती यांत्रिक रीतीने प्रस्थापित होऊ शकत नाही." (मुकॅरोव्हॅस्की / १९७९ / पृ. ८४ - ८५)

कलाकृतीत सौंदर्येतर मूल्यांची (जीवनमूल्यांची) एकात्म संघटना गतिशील व कल्पकतापूर्ण असेल तर तेथे सौंदर्यमूल्याची निर्मिती होते. एका दिशेने सौंदर्येतर मूल्यांची ही एकजिनसी संघटना सौंदर्यमूल्याच्या निर्मितीस कारणीभूत होते. तर दुसऱ्या दिशेने सौंदर्यमूल्य आपल्या प्रभावाने इतर मूल्यांना एकात्म करते. त्यामुळे कलाकृतीत सौंदर्यमूल्य आणि सौदर्येतर मूल्ये ही परस्पराश्रयी असतात. कलाकृतीत सौंदर्यमूल्य व सौंदर्येतर मूल्ये यांच्यामध्ये कोणत्या प्रकारचे नाते असते? सौंदर्यमूल्य कलाकृतीत कोणत्या प्रकारचे कार्य करते? सौंदर्यमूल्य हे कलाकृतीमधील इतर मूल्यांवर म्हणजेच जीवनमूल्यांवर आपला प्रभाव गाजवून त्यांना एकात्म करते. श्रेष्ठ कलाकृतीत सौंदर्यमूल्याचा प्रभाव असतो. परंतु / वा "सौंदर्यमूल्य आपल्या प्रभावाने सौंदर्येतर मूल्यांना दाबून किंवा गिळून टाकीत नाही." (मुकॅरोव्हॅस्की / पृ. ८९). उलट सौंदर्यमूल्य कलागत जीवनमूल्यांना अधिक कार्यक्षम, परिणामकारक व सामर्थ्यशाली बनवीत असते. म्हणून सौंदर्यमूल्य व सौंदर्येतर मूल्ये या दोघांमध्ये वैरभाव नसतो. उलट ही दोन्ही प्रकारची मूल्ये एकमेकांना आश्रय देऊन व पूरक होत कलाकृतीत गुण्यागोविंदाने एकत्र नांदत असतात.

सौंदर्यमूल्य हे सौंदर्येतर मूल्यांच्या बाबतीत आणखी एक महत्त्वाचे कार्य करते. ते कलाकृतीमधील सौंदर्येतर मूल्यांना प्रत्यक्षातील जीवनमूल्यांपासून अलग करते, त्यांची एकजिनसी संघटना करून त्यांना सामर्थ्यशाली बनविते. अशा प्रकारे त्यांना सामर्थ्यशाली बनवून पुन्हा त्यांचा कलेद्वारा समाजातील प्रत्यक्ष जीवनमूल्यांबरोबर नवा संबंध जोडते. सौंदर्यमूल्याबरोबर देवघेव करणारी ही कलागत सौंदर्येतर मूल्ये

अधिक शक्तिमान होऊन रसिकावर व समाजमनावर आपला प्रभाव गाजवतात. ती आस्वाद घेणाऱ्या रसिकांच्या जाणिवेत प्रसंगी परिवर्तन घडवितात. त्यांच्या मनावर खोलवर संस्कार करतात.

साहित्यासारख्या जीवनदर्शी कलेत सौंदर्येतर मूल्ये दोन प्रकारची कार्ये करतात. ती कलाकृतीत सौंदर्यमूल्याच्या निर्मितीत सहभागी होत असतात. तसेच ती रसिकाच्या आस्वादक्रियेद्वारे समाजातील जीवनमूल्यांशी आपली नवी सांधिलकी साधून समूहमनाच्या घडणीतही सहभागी होत असतात. या दोन प्रकारच्या कार्यामुळे 'सौंदर्येतर मूल्ये' ही समाजातील प्रत्यक्ष 'जीवनमूल्यां'हून वेगळी ठरतात.कलागत सौंदर्येतर मूल्ये ही जीवनमूल्यांची केवळ प्रतिकृती / अनुकृती म्हणून वर्तत नाहीत. असे असले तरी प्रत्यक्षातील जीवनमूल्याशी व समाजाशी त्यांचे अतूट नाते असते. ती प्रत्यक्ष जीवनातूनच कलेत प्रवेश करतात. तेथे सौंदर्यमूल्यांच्या संगतीत कलाचिन्हात रूपांतरित होतात आणि नवे रूप धारण करून पुन्हा प्रत्यक्षातील जीवनमूल्यांशी आपले नवे नाते प्रस्थापित करतात. समुद्रातील खारे पाणी वाफेच्या रूपाने ढगात जाते. तेथे नवरूप धारण करून गोड होऊन पुन्हा पावसाच्या रूपाने समुद्रातील पाण्याशी नवे नाते जोडते. समुद्राचे 'खारे पाणी' आणि पावसाचे 'गोडे पाणी' यांच्यामध्ये ज्याप्रकारचे नाते असते. त्याप्रकारचे नाते कलाकृतीमधील 'सौंदर्येतर मूल्ये' आणि प्रत्यक्ष समाजातील 'जीवनमूल्ये' यांच्यामध्ये असते. (अर्थात, ही तुलना फार ताणू नये.)

कलाव्यापारातील कलामूल्य, सौंदर्यमूल्य, सौंदर्येतर मूल्ये आणि प्रत्यक्ष समाजातील जीवनमूल्ये यांच्यामधील परस्परसंबंधाविषयी मांडलेली वरील भूमिका ही कलेची 'सापेक्ष विशेषता' किंवा 'सापेक्ष स्वायत्तता' (रिलेटिव्ह स्पेसिफिसिटी ऑर् ऑटॉनॉमी) मानणारी भूमिका आहे. (गंगाधर पाटील / आलोचना, ऑक्टोबर १९८२, अनुष्टुभ्, दिवाळी १९८८). ही भूमिका स्वायत्त कलावादी नाही, तशीच ती पोथीनिष्ठ मार्क्सवादीही भूमिका नाही.

महाभारत या महाकाव्यात व महान कथेत मानवी मनातील रति - विरक्ती, जीवन - मरणादी परस्परविरोधी प्रेरणा-प्रवृत्तींची व मूल्यभावांची अनेकविध मौलिक रूपे कथांकित झालेली आहेत. उदा. जीवन - मरणाच्या प्रश्नांना सामोरे जाताना मानवी अस्तित्वाच्या वाट्याला येणाऱ्या अखेरच्या एकाकीपणाची चित्रे ही जीवनेच्छा व मूल्यभाव यांच्या देवघेवीतून निर्माण झालेली दिसतील. भीष्माचा एकाकीपणा, कुंतीचा एकाकीपणा, दुर्योधनाचा एकाकीपणा, कर्णाचा एकाकीपणा आणि श्रीकृष्णाचा अखेरचा एकाकीपणा — अशी एकाकीपणाची विविध रूपे परस्परभिन्न व

परस्परविरोधी अशा मूल्यदृष्टींतून निर्माण झालेली असून महाभारतकाराने त्यांची अर्थपूर्ण रीतीने कथेत गुंफण केलेली आहे. ही एकाकीपणाची रूपे म्हणजे त्या त्या पात्राच्या मनातील केवळ प्रासंगिक भावना वा अवस्था नव्हेत. तर प्रत्येक पात्राचे हे एकाकीपण म्हणजे त्याने आयुष्यभर जपलेल्या व जगलेल्या मूल्यभावांचा व जीवननिष्ठांचा तो एक परिपाक आहे, असे म्हणता येईल. प्रत्येकाची जीवनाकांक्षा, मूल्यनिष्ठा आणि सभोवतीची परिस्थिती यांच्यामधील देवघेवीतून प्रत्येकाचे स्वत्व व एकाकीपण घडलेले आहे. या एकाकीपणामागे नियतीचे वगैरे तत्त्व नाही, तर त्यामागे मानवी मनातील संज्ञासंज्ञ, सुप्तासुप्त अशा इच्छा - आकांक्षांची व मूल्यभावांची मानसिक रचनातत्त्वे (सुख - वास्तवता - नीती) असल्याचे दिसून येईल. महाभारताच्या या महान कथेतून सूचित होणाऱ्या विराट अर्थामागे नियतीचे गूढ तत्त्व नसून त्यामागे भारतीय संस्कृतीचे अवघे शहाणपण, अर्थसंचित व मूल्यवैभव साठलेले आहे. तीत या सर्वांचे समावेशन व संघटन कल्पकतापूर्ण रीतीने झालेले असल्यामुळे या महान कथेत सौंदर्यमूल्य निर्माण झालेले आहे.

महाभारत, रामायणादी महाकाव्यांत ज्ञानेश्वर - तुकारामादी संतांच्या काव्यात आध्यात्मिक व नैतिक मूल्ये ही सौंदर्यमूल्यांच्या संगतीत वाढल्यामुळे ती समाजमनावर अधिक परिणाम करतात, प्रभाव गाजवितात, खोलवर संस्कार करतात. महाभारतात व्यक्तींच्या मनोविश्वातील परस्परविरोधी मूल्यदृष्टींतील / मूल्यभावांतील व मूल्यव्यूहांतील संघर्ष, संवाद व अंतर्विरोध या सर्वांच्या समावेशनामुळे व गुंफणीमुळे महाभारताची कथनगुणपरता ही बहुकेंद्री, बहुदृष्टीची व बहुस्वरीय (पॉलीफोनिक) बनली आहे. याउलट या बहुकेंद्री व बहुपेडी कथनपरतेमुळे पात्रांच्या आचारविचारांमागील, संगतिविसंगतीमागील नैतिक, धार्मिक आदी सौंदर्येतर मूल्ये अधिक प्रभावी संस्कारक्षम व परिणामकारक झाली आहेत. तुकाराम - ज्ञानेश्वरादी संतांच्या कवितेबद्दल असेच म्हणता येईल. त्यांच्या कवितेचा प्रभाव सर्व स्तरांतील लोकांवर व अनेक पिढ्यांवर पडलेला आहे. त्यांपैकी काही लोकांना या संतांची कविता काव्यगुणांमुळे आवडते; परंतु बहुसंख्य लोकांना तीमधील धार्मिक, पारमार्थिक व नैतिक मूल्यांमुळे आवडते. तीमधील नैतिक, पारमार्थिक मूल्यांच्या संस्कारांमुळे ती भक्तांना, असंख्य सामान्यजनांना जीवनात मार्गदर्शक ठरली आहे.

कोणतीही कलाकृती सौंदर्यात्म व सौंदर्येतर अशी दोन्ही प्रकारची कार्ये करीत असते. केशवसुतांच्या 'झपूर्झा'मध्ये सौंदर्यात्म कार्याचा प्रभाव अधिक असेल तर 'तुतारी'सारख्या कविता सामाजिक किंवा सौंदर्येतर कार्य अधिक प्रभावीपणे करतील. परंतु दोन्ही कविता सौंदर्यात्म व सौंदर्येतर अशी दोन्ही प्रकारची कार्ये करीत असतात.

परंतु काही कलाकृतींची किंवा महान कलाकृतींची कार्यक्षमता अधिक प्रभावी व बहुमुखी असते. सार्त्रच्या 'सिक्वेस्टर्ड ॲल्तोना'सारख्या नाट्यकृती, ब्रेश्टच्या 'मदर करेज', 'चॉक सर्कल', 'गुड वूमन ऑफ् झेकवान' यांसारख्या नाट्यकृती एकाच वेळी नाट्यात्म / सौंदर्यात्म कार्य करतात तसेच त्या सामाजिक, नैतिक व राजकीय मूल्यांचा संस्कार वाचक / प्रेक्षकांवर करीत असतात. त्या वर्तमानकालीन व भविष्यकालीन कलावंतांना कलानिर्मितीची प्रेरणा देत असतात. सार्त्रच्या 'नॉशिया' या अस्तित्ववादी कादंबरीने अनेक भाषांतील साहित्यिकांना नवलेखनाची प्रेरणा दिली आहे. तिच्यामधील 'प्रतिनायका'च्या नव्या संकेताचा नंतरच्या अनेक कादंबऱ्यांवर प्रभाव पडलेला दिसतो. ब्रेश्टच्या नावीन्यपूर्ण व मौलिक अशा 'अलिप्तते'च्या नाट्यतंत्राचा प्रभाव जागतिक रंगभूमीवर पडलेला आहे. तो भविष्यातही अधिक वाढत जाण्याची शक्यता नाकारता येणार नाही. सार्त्रची रंगभूमी आणि ब्रेश्टची रंगभूमी ह्या एकाच वेळी सौंदर्यात्म व सौंदर्येतर अशी दोन्ही प्रकारची कार्ये प्रभावीपणे करीत असतात. या अर्थाने ते कमिटेड लिटरेचर / थिएटर (किंवा सामाजिक बांधिलकीचे थिएटर) म्हणून ओळखले जाते. त्यांच्या सामाजिक बांधिलकीच्या संकल्पनेत केवळ सामाजिक कार्य अभिप्रेत नाही.

अशा प्रकारच्या (किंवा महान) साहित्यकृतींच्या अंगी अनेक कालखंडांतील वाचक / प्रेक्षकांच्या अनेकविध अपेक्षांना अनुरूप प्रतिसाद देण्याची क्षमता असते. या वाचक / प्रेक्षकांच्या काही अपेक्षा कलाकृतीच्या केवल सौंदर्यात्म कार्याशी व सौंदर्यमूल्याशी निगडित असतात. तर काही अपेक्षा तिच्या सौंदर्येतर कार्याशी व मूल्यांशी संबंधित असतात. काही वाचकांना कलाकृतीचे सौंदर्यात्म कार्य मोलाचे वाटते. हे वाचक केवळ सौंदर्यमूल्यांच्या आश्रयाने कलाकृतींची श्रेणी व श्रेष्ठता ठरवीत असतात. तर काही वाचकांना कलाकृतीची समाजपरिवर्तनादी सौंदर्येतर कार्ये मोलाची वाटतात. अशा प्रकारचे वाचक केवळ सौंदर्येतर मूल्यांच्या आधारे कलाकृतींची श्रेणी व श्रेष्ठता निश्चित करीत असतात. महान कलाकृती दोन्ही प्रकारच्या वाचकांच्या अपेक्षांची पूर्तता करीत असते. ती वाचकांच्या परस्परविरोधी कलादृष्टींना व अपेक्षांना यथोचित प्रतिसाद देऊन पुन्हा आपली प्रतिसादक्षमता भविष्यातील नव्या अपेक्षांसाठी शिल्लक ठेवीत असते. ती भविष्यातील वाचकांच्या नव्या अपेक्षांची जणू वाट पाहात असते. म्हणून अशा जातीची महान कलाकृती सौंदर्यमूल्य व सौंदर्येतर मूल्ये या दोन्हींच्या कसोटीला उतरत असते. ज्या कलाकृती महान ठरलेल्या आहेत त्यांचे महानपण हे कोणत्याही एकाच प्रकारच्या (केवळ सौंदर्यमूल्यांच्या किवा केवळ सौंदर्येतर मूल्यांच्या) कसोटीवर उतरल्याचे कलेचा इतिहास सांगत नाही.

(ओसोव्हॅस्की / पृ. ३२१, ३२५) म्हणून त्यांची महानता ही दोन्ही प्रकारच्या मूल्यांच्या आश्रयाने निश्चित करणे अधिक युक्त होईल.

म्हणून जिला आपण महान कलाकृती मानतो ती सौंदर्येतर मूल्यांच्या कसोटीवर उतरलेली असते. साहित्यांच्या महानतेच्या निकषांमध्ये सौंदर्येतर मूल्यांचाही अंतर्भाव केला पाहिजे. महान कलाकृतीने कलामूल्ये, सौंदर्यमूल्ये व सौंदर्येतर मूल्ये यांच्या कसोटीवर उतरले पाहिजे. या तीन मूल्यांच्या कसोटीशिवाय महान कलाकृतीच्या मूल्यमापनात आणखी एका कसोटीचा अंतर्भाव केला पाहिजे. ती म्हणजे शतकांचा निकष होय.

४. शतकांची कसोटी :

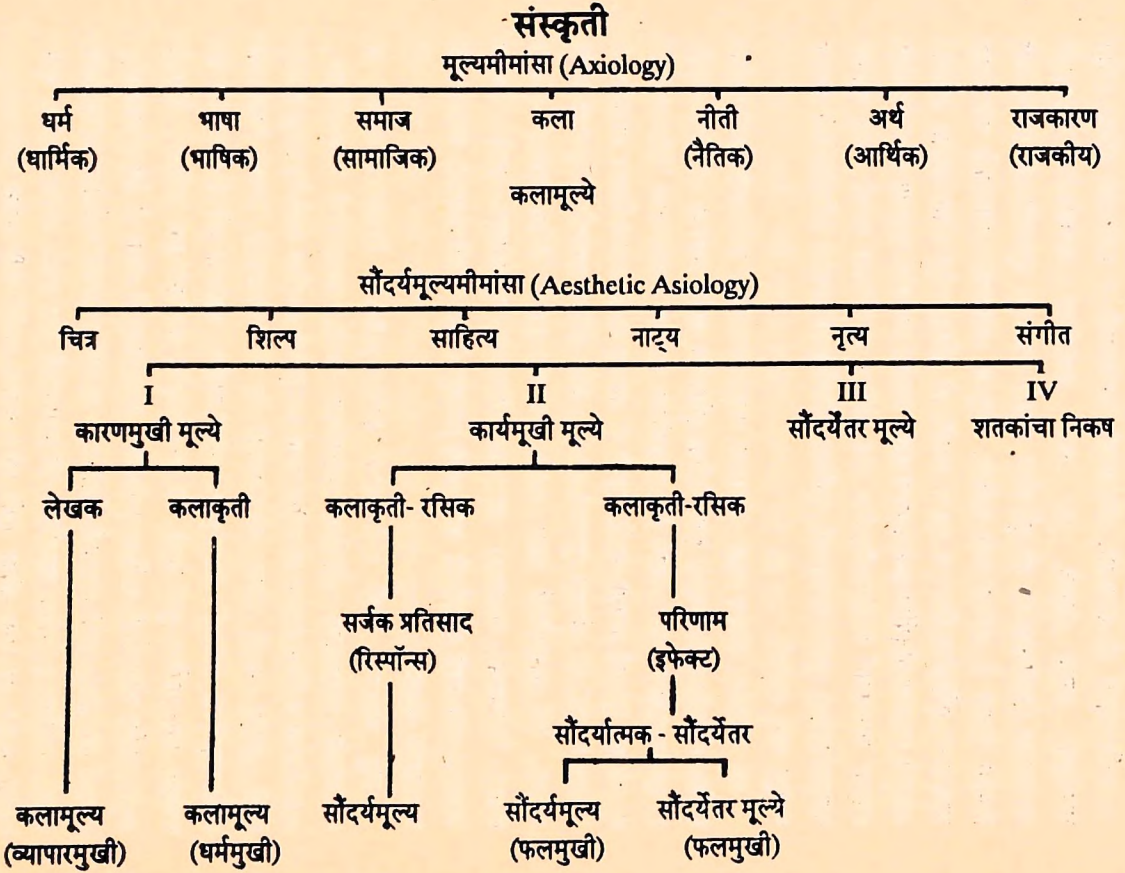
काही कलाकृती केवल स्थलकालबद्ध असतात. त्या त्याच कालखंडातील लोकांना आनंद देत असतात. परंतु काही कलाकृती अशा असतात की त्या तत्कालीन ऐतिहासिक परिस्थितीच्या पलीकडे जाऊन भविष्यातील लोकांना आनंद देतात. त्यांच्या ठायी असे काही गुणधर्म, शक्ती असतात की त्यामुळे त्या स्थलकालाच्या कक्षा ओलांडून जातात. या संदर्भात कार्ल मार्क्सने ग्रीक कलांचे उदाहरण दिले आहे.

काही कलाकृतींमध्ये एक प्रकारची महाशक्ती अंगभूतपणेच वसत असते. या शक्तीमुळे त्यांच्या अंगी प्रदीर्घ कालपर्यंत अनेकविध कार्ये करण्याची क्षमता प्राप्त होते. या शक्तीच्या अस्तित्वासंबंधी वस्तुनिष्ठ असा निकष / कसोटी कोणती ? अनेक कालखंडांतील लोकमानसावर व कलाजीवनावर पडणारा प्रभाव ही एक कसोटी सांगता येईल. या कसोटीला काळाची कसोटी किंवा 'शतकांचा निकष' (टेस्ट ऑफ् सेन्चुरीज्) असे म्हटले जाते. या कलाकृती लोकांना केवळ कलानंदच देतात असे नाही तर त्यांना एक नैतिक स्वरूपाची जीवनदृष्टीही देतात. त्यांच्या जीवनजाणिवेत परिवर्तन करतात. त्यांची जगण्याची इच्छा अधिक प्रबळ करतात. याशिवाय या कलाकृती एकंदर कलाविश्वावर आपला फार मोठा प्रभाव गाजवतात व खोलवर संस्कार करतात. त्या अनेक कालखंडांतील व अनेक संस्कृतीतील कवी, लेखक, चित्रकार आदी कलावंतांच्या मनातील सर्जनशील शक्ती जागी करून त्यांना नवलेखनाला प्रवृत्त करतात. रामायण, महाभारत, इलियड, ज्ञानेश्वर - तुकारामादी संतांची कविता, भवभूती, कालिदास, शेक्सपिअर आदींची नाटके या साहित्याने देशोदेशींच्या साहित्यिकांना साहित्यनिर्मितीची प्रेरणा दिलेली आहे. आधुनिक काळातील ब्रेश्ट, सार्त्र, काम्यू, एलिएट आदी लेखकांच्या साहित्याचा प्रभाव समकालीन व उत्तरकालीन लेखकांवर पडलेला दिसून येतो. अशा प्रकारे या महान साहित्यकृती नव्या लेखकांना

स्फूर्तिदायी होत असतात. त्यांचा हा प्रभाव नंतरच्या साहित्यावर पडलेला दिसून येतो. ही 'शतकांची कसोटी' हा एक वस्तुनिष्ठ निकष मानला जातो. 'ज्याप्रमाणे चक्रवाढ व्याजाने गुंतविलेल्या भांडवलाची वाढ होत जाते. त्याप्रमाणे या जातीच्या कलाकृतींच्या प्रभावाची वाढ जनमानसात होत राहाते. (ओसोव्हॅस्की / पृ. ३२४). त्यांचा प्रभाव आणि त्यांची महत्ता एकदा मान्य केली की ती पिढ्यानूपिढ्या वाढतच जाते. सहसा त्यांना विरोध होत नाही. या कलाकृती एका मूल्यगर्भ, अर्थसंपन्न, कल्पकतापूर्ण आणि शक्तिमान अशा सर्जनशील अनुभवक्रियेतून जन्मलेल्या असतात. त्यामुळे त्या जणू काही न संपणारी उर्जा धारण करून आपल्या कलाप्रकाशाने पुढील पिढ्यांतील कलावंतांना व सर्वसामान्य जनांना प्रदीर्घ काल स्फूर्तिदायी व आनंददायी होत राहातात.

अशा प्रकारे 'शतकांची कसोटी' हा महान साहित्यकृतींचा एक निकष मानता येईल. महान साहित्याने या शतकांच्या कसोटीवर उतरले पाहिजे. मात्र 'शतकांची कसोटी' या निकषांचा लाभ अनेक शतके टिकलेल्या प्राचीन काळातील ग्रीक नाटके, महाभारतादी महाकाव्ये आदींना ज्या प्रमाणात मिळेल त्याप्रमाणात आधुनिक काळातील टॉलस्टॉय, ब्रेश्ट, हेमिंग्वे, सार्त्र, काफ्का आदींच्या साहित्यकृतींना मिळणार नाही. म्हणून हा निकष अगदी अलीकडील काळात निर्माण झालेल्या कलाकृतींच्या महानपणाच्या संदर्भात पुरेसा न्याय देईलच असे नाही.

आकृती पुढील पानावर


संस्कृती
मूल्यमीमांसा (Axiology)
धर्म
(धार्मिक)
भाषा
(भाषिक)
समाज
(सामाजिक)
कला
कलामूल्ये
नीती
(नैतिक)
अर्थ
(आर्थिक)
राजकारण
(राजकीय)
सौंदर्यमूल्यमीमांसा (Aesthetic Asiology)
चित्र
शिल्प
साहित्य
नाट्य
नृत्य
संगीत
I
कारणमुखी मूल्ये
II
कार्यमूखी मूल्ये
III
सौंदर्येतर मूल्ये
IV
शतकांचा निकष
लेखक
कलाकृती
कलाकृती- रसिक
कलाकृती-रसिक
सर्जक प्रतिसाद
(रिस्पॉन्स)
परिणाम
(इफेक्ट)
सौंदर्यात्मक - सौंदर्येतर
कलामूल्य
(व्यापारमुखी)
कलामूल्य
(धर्ममुखी)
सौंदर्यमूल्य
सौंदर्यमूल्य
(फलमुखी)
सौंदर्येतर मूल्ये
(फलमुखी)

: ४ :

साहित्यकृती ही स्वत:शी, लेखकाशी, वाचकाशी व समाजाशी संबंध साधून समाजात जगत असते. या चार प्रकारच्या संबंधांकडे पाहण्याचा वाचकाचा / समीक्षकाचा जो दृष्टिकोण असतो त्यामधून मूल्यमापनाचे प्रकार कसे निर्माण होतात हे आपण मागे पाहिले. परंतु या वाङ्मयीन संबंधांकडे पाहण्याचा वाचकाचा दृष्टिकोण स्थिर व एकच नसतो. तो इतिहासातून सतत बदलत असतो. त्यामुळे त्याच्या सौंदर्यविषयक कल्पना सतत बदलत असतात. एखाद्या कालखंडातील एखादा वाचकवर्ग साहित्यसौंदर्याचा एक विशिष्ट मूल्यनिकष मानतो. परंतु दुसऱ्या कालखंडातील दुसरा वाचकवर्ग पूर्वीच्या सौंदर्यमूल्यनिकषाला सौंदर्यविरोधी निकष म्हणून मानू लागतो.

या संदर्भात आपण एक उदाहरण पाहू. रूपवादी / कलावादी समीक्षकांचा साहित्यसौंदर्याकडे पाहण्याचा एक विशिष्ट दृष्टिकोण आहे. त्यांच्या मते साहित्यकृती ही एक कलाकृती असते. आणि हे कलाकृतींच्या रचनेचा / रूपबंधाचा 'सेंद्रिय एकता' हा अंगभूत गुणधर्म असतो. साहित्यकृती ही कलाकृती असल्याने तिच्या संरचनेचाही 'सेंद्रिय एकता' हा अंगभूत गुणधर्म असतो. जेथे 'सेंद्रिय एकता' हा गुणधर्म वसत असतो, तेथे कलासौंदर्य वसत असते. त्यांच्या दृष्टीने 'सेंद्रिय एकता' (किंवा संवाद - विरोधात्म लयतत्त्व) हा कलासौंदर्याचा मूल्यनिकष आहे. आणि आपल्यालाच खरी सौंदर्यदृष्टी आहे असे समजून ते या सौंदर्यतत्त्वाधारे कलाकृतींचे मूल्यमापन करतात.

परंतु आजच्या काही समीक्षकांचा साहित्यकृतीकडे, तिच्या संरचनेकडे व सौंदर्याकडे पाहण्याचा दृष्टिकोण बदललेला आहे. उदाहरणार्थ (भाषाविज्ञान, संज्ञामीमांसा व चिन्हमीमांसा यांमधील नव्या ज्ञानदृष्टींनी प्रभावित झालेले) झ्यॅक देरिदा, रोलाँ बार्तस् आदी उत्तर संरचनावादी व वि-रचनावादी तत्त्वज्ञ / समीक्षक साहित्यकृतीला रूढार्थाने कलाकृती मानीत नाहीत. त्यांच्या मते साहित्यकृती ही प्रथमत: एक भाषिक कृती आहे. ती शब्दचिन्हांनी बनलेली एक 'संहिता' (टेक्स्ट्) आहे. आणि कोणत्याही भाषिक कृतीमधील शब्दचिन्हांची रचना ही भेद (डिफरन्स), साधर्म्य (मेटॅफोर) आणि साहचर्य (मेटॉनिमी) या तीन प्रकारच्या संबंधांवर आधारलेली असते. भाषिक कृतीतील शब्दचिन्हे ही परस्परांशी तीन प्रकारे संबंध साधीत, मुक्त देवघेव करीत वा मुक्त क्रीडा (फ्री प्ले) करीत अर्थनिर्मिती करीत असतात.

उत्तरसंरचनावाद्यांच्या मते साहित्यकृती ही अशा प्रकारची एक भाषिक कृती आहे.

त्यामुळे तिची संरचनाही भेद, साधर्म्य व साहचर्य या तीन प्रकारच्या संबंधांवर स्वाभाविकपणे आधारलेली असते. त्यामुळे तिच्या संरचनेमागे सेंद्रिय एकतेचे तत्त्व नसते. त्यांच्या मते सेंद्रिय एकता हा साहित्य-संहितेचा स्वाभाविक, अंगभूत गुणधर्म नसून तो तिच्यावर लादला गेलेला गुणधर्म आहे. त्यामुळे सेंद्रिय एकता हे साहित्यकृतीच्या सौंदर्याचे तत्त्व मानणे युक्त नाही. आणि म्हणूनच साहित्यकृतीच्या संरचनेमागे गृहीत धरलेले सेंद्रिय एकतेचे तथाकथित सौंदर्यतत्त्वच किंवा केंद्रच विचलित (डीसेन्टर्ड) केले पाहिजे; आणि भेद, साधर्म्य व साहचर्य या भाषिक संहितेच्या अंगभूत गुणधर्मांच्या आश्रयाने साहित्यकृतीची समीक्षा करणे अधिक युक्त आहे.

उत्तर संरचनावादी / वि-रचनावादी हे साहित्यकृती ही एक कलाकृती किंवा ललितकला आहे, असे मानीत नाहीत. त्यांच्या मते ती एक भाषिक कृती आहे. ते सर्वच भाषिक कृतींना 'संहिता' किंवा 'लेखन' (रायटिंग) असे मानतात. म्हणून ललित साहित्य, तत्त्वज्ञानपर लेखन, शास्त्रीय वाङ्मय, समीक्षापर लेखन या सर्वच लेखनप्रकारांना ते 'संहिता' असे संबोधतात. या सर्वच संहितांमध्ये भाषेचा आलंकारिक, काव्यात्म किंवा सर्जक वापर थोड्याफार प्रमाणात असतोच. साहित्यकृतींमध्ये त्याचे प्रमाण इतरांपेक्षा अधिक असते. म्हणून त्यासाठी ललित लेखनाचा एक स्वतंत्र, वेगळा प्रकार मानण्याचे कारण नाही. तसेच काव्यात्म भाषेच्या कमीअधिक गुणवत्तेनुसार साहित्यकृतींची श्रेणी व प्रतवारी लावण्याची त्यांना आवश्यकता वाटत नाही. म्हणून साहित्यकृतीला रूढ अर्थाने वेगळे कलामूल्य वा सौंदर्यमूल्य आहे, असे त्यांना वाटत नाही. (मात्र एकंदर मूल्यकल्पनेला व अर्थाला त्यांचा विरोध नाही.)

साहित्यकृती व तिची संरचना यांच्याकडे पाहण्याचा या समीक्षकांचा दृष्टिकोणच बदलल्यामुळे सौंदर्याचे लक्षण मानले गेलेले सेंद्रिय एकतेचे तत्त्वच अस्थिर बनले. साहित्यकृतीच्या सौंदर्याविषयीची व सौंदर्यमूल्याविषयीची रूढ संकल्पनाच बदलून गेली. म्हणून सौंदर्यमूल्ये, कलामूल्ये, जीवनमूल्ये व त्यांचे मूल्यनिकष हे चिरंतन वगैरे असतात असे मानणे युक्त नाही. ज्या गोष्टींना इतिहास असतो त्यांची व्याख्या करता येत नाही, असे नित्शेने म्हटले आहे. त्याचप्रमाणे ज्या गोष्टींना ऐतिहासिक अंग आहे त्यांच्या ठायी चिरंतन, शाश्वत मूल्यासारखे काही एक वसत असते, असे मानणे युक्त होणार नाही. कला, साहित्य (आणि साहित्यकृतीलाही) इतिहास असतो. त्यामुळे त्यांच्या संदर्भातील मूल्ये इतिहासात दीर्घकाल टिकणारी असतात, परंतु ती कालातीत, सार्वकालीन, चिरंतन वगैरे नसतात. 'दीर्घकालीनता' व 'कालातीतता'

यांमधील भेद येथे लक्षात घेतला पाहिजे.

वस्तुत: वाचकाची अभिरुची, सौंदर्यदृष्टी, सौंदर्यमूल्यकल्पना इत्यादी गोष्टी त्याच्या अंगी उपजतच वसत नसतात. सौंदर्यदृष्टी इत्यादी गोष्टी अखेर वाचकाचे साहित्याच्या वाचनासंबंधीचे जे संकेत व रूढी असतात, त्यांवर आधारलेल्या असतात. या वाचनविषयक संकेतांच्या पालन - उल्लंघनाच्या क्रियाव्यापारातून वाचकाची सौंदर्यदृष्टी व अभिरुची घडत असते. भाषेचे संकेत - नियम, साहित्यसंकेत व सांस्कृतिक संकेतसरणी या तीन प्रकारच्या संकेतसरणींच्या ज्ञानातून वाचकाची साहित्यिक ज्ञानक्षमता (लिटररी कॉम्पीटन्स) घडत, वाढत, व बदलत असते. या साहित्यिक ज्ञानक्षमतेमधूनच वाचक / लेखकाची विशिष्ट प्रकारची सौंदर्यविषयक अभिरुची, मूल्यदृष्टी संस्कारित होत असते. म्हणून वाचकांची अभिरुची, मूल्यदृष्टी व सौंदर्यविषयक संकल्पना या गोष्टी सांस्कृतिक प्रक्रियेतून घडत असतात.

अशा प्रकारे या चार प्रकारच्या साहित्यिक संबंधांकडे पाहण्याचे वाचक - समीक्षकांचे दृष्टिकोण इतिहासातून बदलले जातात. आणि त्यामुळे सौंदर्यविषयक मूल्यकल्पना बदलत जातात. असे बदल झाले तरी त्या बदललेल्या मूल्यसंकल्पनांना व नव्या निकषांना आपण मांडलेल्या या चार पदरी मॉडेलमध्ये सामावून घेता येईल. उदाहरणार्थ, साहित्यकृतीच्या स्वरूपाशी व संरचनेशी निगडित असणाऱ्या बदललेल्या, नव्या मूल्यनिकषांना कलामूल्यांच्या वर्गात घालता येईल. तर साहित्यकृती व रसिक यांच्यामधील संबंधाशी व आस्वादक्रियेशी निगडित असणाऱ्या बदललेल्या मूल्यनिकषांना सौंदर्यमूल्यांच्या वर्गात सामावून घेता येईल. याच न्यायाने साहित्यकृती व समाज, साहित्याचा शतकांतील प्रभाव इ. अंगांशी निगडित असणाऱ्या बदलेल्या मूल्यसंकल्पनांना त्या त्या मूल्यांच्या वर्गात टाकता येईल. अशा रीतीने भूतकालातील मूल्यकल्पनांचा व निकषांचा अंतर्भाव या मॉडेलमध्ये करता येईल, तसेच भविष्यात बदलत जाणाऱ्या मूल्यनिकषांची व्यवस्थाही या मॉडेलमध्ये लावता येईल.

समजा उद्या या चार संबंधांची संख्या वाढली तरीही या मॉडेलमध्ये सुधारणा करता येईल. उदाहरणार्थ, रोमान याकोबसनने कोणत्याही भाषिक कृतीत सहा अंगे असतात असे सांगितले. वक्ता, श्रोता, शब्दरूप - अभिप्राय, संदर्भ, (वक्ता व श्रोता यांमधील) संपर्कसाधन व व्याकरणिक नियमव्यूह असे सहा घटक असतात. या सहा घटकांतील संबंधांच्या आश्रयाने सहा अंगांनी साहित्याचे मूल्यमापन करता येईल. आणि या चारपदरी मॉडेलमध्ये आणखी दोन पदरांची भर घालून ते सहापदरी करता येईल.

साहित्यकृती / कलाकृतीचे अंतर्गत व बहिर्गत अशा चार प्रकारच्या मूलभूत संबंधांवर हे मूल्यमापनाचे मॉडेल आधारलेले आहे. हे चारपदरी मॉडेल लवचिक, परिवर्तनशील व खुल्या तोंडाचे आहे. ते 'साहित्याच्या महानतेच्या मापनासाठी' व प्रत्यक्ष समीक्षाव्यापारातील मूल्यमापनासाठी उचित दिशा दाखवील अशी आशा आहे.

संदर्भग्रंथ

Bakhtin, Mikhail, (1984)
Problems & Dostoevsky's Poetics
Manchester University Press, Manchester,
Barthes, Roland (1986),
The Rustle of Language
Basil Blackwell, Oxford.
Coomarswami, Anand K. (1934),
The Tranformation of Nature in Arts,
Dover Publications, New York.
History of Indian and Indonesian Art,
Dover publications, New York,
Ingarden, Roman. (1979),
The Cognition of the Literary Work Of Art
Northwestern University Press,
Evanston
Morawaski, Stephen (1978),
The Foundations of Aesthetics
M.I.T. Press, Cambridge, London
Mukarovsky, Jan (1979),
Aesthetic Function, Norm and Aesthetic Value,
University of Michigan, Ann Arbor.
Ossowsky, Stanislow. (1978)
The Foundations of Aesthtics
D. Reidel Pub. Comp - Holland / Boston
भर्ढेकर, बा. सी. (१९५५)
सौंदर्य आणि साहित्य,
मौज प्रकाशन गृह, मुंबई.
पाटणकर रा. भा. (१९७४)
सौंदर्यमीमांसा,

इस्थेटिक सोसायटी - मौज प्रकाशन गृह, मुंबई

पाटील, गंगाधर (१९८०)
'जीवनमूल्ये, कलामूल्य आणि सौंदर्यमूल्य'
'सौंदर्यशास्त्र' या विषयावरील (म. गांधी महाविद्यालय, मनमाड, आयोजित) चर्चासत्रात सादर केलेला शोधनिबंध.

लेखक - परिचय — अ

वाल्मीकी

संस्कृत भाषेतील आदिकवी. त्याने रामायण हे महाकाव्य रचले. चरित्रविषयक अधिकृत विश्वसनीय माहिती उपलब्ध नाही. रामायण व इतर प्राचीन ग्रंथ यांतील माहितीच्या आधारे चरित्र सांगितले जाते. वाल्मीकी हा भार्गव वंशातील होता. वरुण व त्याची पत्नी चर्षणा यांचा दहावा पुत्र वाल्मीकी होय. वाल्मीकी हा दरोडेखोर होता आणि तपश्चर्येनंतर 'वाल्याचा वाल्मीकी झाला' अशा अर्थाची जी कथा सांगितली जाते, तिच्या प्राचीनत्वाविषयी तज्ज्ञांना शंका वाटते. रामायणाची निर्मिती महाभारताआधी झाली, असे सामान्यत: मानले जाते.

रामायणात एकूण सात कांडे आहेत. त्यांतील सर्गसंख्या ६४५ असून एकूण श्लोक सुमारे २४००० आहेत. वाल्मीकीपूर्वी वीरपुरुषांच्या पराक्रमांच्या गाथा प्रचलित होत्या. अशाच रामविषयक गाथाही होत्या. या रामविषयक गाथांमध्येच रामायणाचा उगम असावा. विखुरलेल्या रामविषयक गाथा संकलित करून वाल्मीकीने रामायण हे महाकाव्य लिहिले.

रामायण हे आदिकाव्य. त्याच्यावरून महाकाव्याची लक्षणे सांगितली जातात. मिथुनमग्न क्रौंचयुगुलातील एकाचा वध झालेला पाहून वाल्मीकीला जो शोक झाला तोच काव्यरूपाने बाहेर पडला. त्यावेळचे त्याचे उद्गार छंदरूपात व्यक्त झाले. तोच अनुष्टुभ् छंद होय. रामायणात करुणरसाचा उत्कट असा आविष्कार झाला आहे. संपूर्ण रामायणातून प्रामुख्याने करुणरसाचाच प्रत्यय येतो. उपमा-उत्प्रेक्षांचे रामायणात

वैपुल्य आहे. रसमय प्रत्ययकारकता हाही रामायणाचा एक विशेष गुण आहे. आदर्श पती, आदर्श पत्नी, आदर्श पुत्र, आदर्श पिता, आदर्श माता, आदर्श बंधू, आदर्श राजा अशी आदर्शांची विविध रूपे रामायणात रेखाटलेली आहेत. व्यक्ति-समष्टी हे द्वंद्व रामायणाच्या गाभ्याशी आहे. आदर्शापर्यंत पोहोचताना व्यक्तींनी केलेला अंतर्बाह्य संघर्ष मानवी मनाच्या सूक्ष्म छटांसहित चित्रित केल्यामुळे या काव्याला विलक्षण जिवंतपणा प्राप्त झाला आहे. प्राचीन भारतीय समाजाच्या धार्मिक, नैतिक परंपरा, जीवनादर्श, समाजधारणेच्या कल्पना यांचे जिवंत दर्शन रामायणातून घडते. प्राचीन भारताने पाहिलेले आदर्श समाजाचे, आदर्श राज्याचे भव्यदिव्य स्वप्न वाल्मीकीने रामायणाच्या रूपात साक्षात केले. म्हणून भारतीय संस्कृतीतील आदर्शाचे प्रतीक म्हणजे रामायण असे मानले जाते. रामायणाला भारतीय समाजाने मोठ्या भक्तिभावाने आपल्या अंत:करणात स्थान दिले आहे. म्हणून रामायण हा भारताचा राष्ट्रीय ग्रंथ मानला जातो.

व्यास

प्राचीन भारतातील प्रज्ञावंत असे महान ऋषी. महर्षी, वेदमहर्षी, पाराशर्य, कृष्णद्वैपायन इ. विविध नावांनी त्यांना संबोधले जाते.

चरित्राविषयी अधिकृत माहिती उपलब्ध नाही. महाभारत, तसेच अन्य प्राचीन ग्रंथ यांतील माहितीच्या आधारे चरित्र सांगितले जाते. व्यासांचा जन्मकाल इ. स. पू. ३१०० ते इ. स. पू. ५०० या दरम्यान असावा. त्यांची माता सत्यवती ही क्षत्रियकन्या होती. एका कोळ्याने तिचे पालनपोषण केले. पराशर ऋषींपासून तिला व्यास हा पुत्र प्राप्त झाला. व्यासांनी वेदातील विखुरलेल्या सर्व सूक्ते - ऋचांचे परिश्रमपूर्वक संशोधन - संपादन करून त्यांचे ऋग्वेद, यजुर्वेद, सामवेद व अथर्ववेद असे चार भाग केले. उपासनेला व आत्मसाधनेला दर्शनाची आवश्यकता असते. व्यासांनी त्यासाठी ब्रह्मसूत्रे रचली. वैदिक संस्कृतीच्या, पुढे झालेल्या सर्व भाष्यकारांनी ही ब्रह्मसूत्रेच आधारभूत मानली आहेत. तसेच, पुराणेही गाथारूपात विखुरलेली होती, ती संकलित करून त्यांची एक संहिता त्यांनी निर्माण केली. या पुराणाच्या प्रसाराची जबाबदारी त्यांनी आपल्या ज्या शिष्यांवर सोपविली त्या शिष्यांनीच नंतर आणखी संशोधन-संकलन करून स्वत:च्या संहिता निर्माण केल्या. त्यातून अठरा पुराणे आणि उपपुराणे निर्माण झाली.

व्यासांच्या सर्व साहित्यात 'महाभारत' ही त्यांच्या प्रतिभेची उत्तुंग भरारी मानली जाते. व्यासांच्या मूळ महाभारतात नंतर वैशंपायन व उग्रश्रवा यांनी काही भर घातल्याचे मानतात. नंतरही भृगुकुलातील काही ऋषींनी भर घातली असावी असे मत आहे. महाभारत हे प्राय: महाकाव्य आहे. पूर्वी महाभारताला इतिहासच मानले जाई. त्यातून प्राचीन भारताचा इतिहास सूचित होत असल्याने त्याला प्राचीन भारताचा ज्ञानकोशच मानतात. म्हणूनच महाभारताला अनेकदा 'पाचवा वेद' असेही म्हणतात.

महाभारतातून तत्कालीन समाजाचे सूक्ष्म व विस्तृत असे दर्शन घडते. धर्म, नीती, तत्त्वज्ञान, राज्यव्यवहार, चालीरीती, समाजातील विविध घटकांना केलेले मार्गदर्शन यांना महाभारतात काव्यरूप मिळाले आहे. मनुष्यस्वभावाचे असंख्य नमुने त्यांच्या प्रकृतिविकृतीसह सूक्ष्मपणे चित्रित झाले आहेत. व्यक्तींच्या परस्परसंबंधातील ताण, मानवी मनाची गूढ गुंतागुंत आणि नियतीची अतर्क्यता यांच्या विणीतून महाभारतातील अनुभव आकाराला येतो. प्राचीन भारतीय संस्कृतीचा परमोत्कर्षबिंदू म्हणजे भगवद्गीता हा महाभारताचा महत्त्वाचा घटक. मानवी जीवनातील सर्व अंगोपांगांना महाभारत स्पर्श करते, असा नेहमी दावा करण्यात येतो. याच अर्थाने 'व्यासोच्छिष्टम् जगत् सर्वम्' असे म्हटले गेले आहे.

महाभारताच्या रचनेनंतर त्यांनी कृष्णचरित्र स्वतंत्रपणे लिहिले. तेच 'भागवतपुराण' होय.

कालिदास

कविकुलगुरू म्हणून गौरविलेला हा संस्कृत साहित्यिक. याची चरित्रविषयक माहिती फारशी उपलब्ध नाही. त्यामुळे त्याचा जन्मकाल व जन्मस्थळ यांविषयी संशोधकांमध्ये एकमत नाही. हा विक्रमादित्य किंवा भोजराजाच्या नवरत्नदरबारातील एक असावा असे दंतकथा संगतात. इ. स. पू. दुसरे शतक ते इ. स. सहावे शतक या दीर्घ कालखंडात कालिदास कोणत्या शतकात होऊन गेला याविषयी वाद आहेत. साहित्यातून प्रकट झालेली त्याची उज्जैनविषयीची ओढ पाहता तो उज्जैनचा असावा असे मानतात.

'रघुवंश' आणि 'कुमारसंभव' ही महाकाव्ये, 'ऋतुसंहार' आणि 'मेघदूत' ही खंडकाव्ये व 'मालविकाग्निमित्रम्', 'विक्रमोर्वशीयम्' आणि 'अभिज्ञानशाकुंतलम्' ही नाटके या कालिदासाच्या सात साहित्यकृती होत. यांपैकी 'मेघदूत' व 'शांकुतल'

या कालिदासाच्या कृतींमध्ये त्याच्या कलेचे पक्व, परिणत रूप दिसते. 'ऋतुसंहार' हे ग्रीष्म, वर्षा आदि सहा ऋतूंमधील निसर्गसौंदर्य टिपणारे काव्य आहे. 'मालविकाग्निमित्रम्' हे नाट्यशास्त्रानुरूप लिहिलेले नाटक असून त्यात नाट्यबीजाचा नैसर्गिक विकास झालेला आढळत नाही. पात्ररचनाही सांकेतिक आहे. कालिदासाच्या लेखक म्हणून कारकीर्दीच्या पहिल्या टप्प्यातील या दोन साहित्यकृती होत.

शोकात्म जीवनाच्या जाणिवेने त्याने 'रघुवंशा'ची रचना केली. जीवनाचा आणि राजेपणाचा हिंदू आदर्श त्याने त्यात रंगविला. प्राचीन राजवंशाच्या या कथेतील राजे तत्कालीन धार्मिक व नैतिक संस्कृतीचे प्रतिनिधी आहेत. मेघदूतात प्रेमभावनेचे नाजूक चित्रण दिसते.

कालिदास हा विशेषत: प्रेमाचा, सौंदर्याचा, जीवनसुखाचा कवी होता. जीवनाच्या रौद्रभीषण अनुभवांपासून हा सौंदर्यान्वेषी कवी दूर राहिला. वेद, उपनिषदे, गीता, रामायण, महाभारत, षड्दर्शने तसेच संगीत, नृत्ये, चित्र आदी ललित कला यांचे मर्मदर्शी उल्लेख त्याच्या साहित्यात येतात. राजदरबारातील जीवन, निसर्गजीवन, लोकजीवन यांचे त्याने बारकाईने निरीक्षण केल्याचे दिसते. पण त्याच्या लिखाणात पांडित्याचा देखावा नाही. जिवंत निसर्गचित्रण आणि स्त्रीव्यक्तिरेखा ही त्याची बलस्थाने आहेत. शकुंतला, इरावती, धारिणी, यक्षपत्नी अशा विविध व्यक्तिरेखा त्याने अविस्मरणीय केल्या. संस्कृत साहित्यशास्त्रातील परिभाषेप्रमाणे त्याची शैली किंवा रीती वैदर्भी आहे. उपमांचे वैविध्यपूर्ण विश्व त्याने साकारले. म्हणून ''उपमा कालिदासस्य'' असा त्याबद्दल गौरवोद्गार काढला जातो. श्लोक - सर्गयुक्त काव्यप्रकार त्याने पूर्णतेला नेला. कमीत कमी शब्दांचे अर्थपूर्ण, तालबद्ध वाक्य हे या शब्दप्रभूचे वैशिष्ट्य आहे. 'भावस्थिराणि जननान्तरसौदहानि' सारखे सुंदर वाक्संप्रदाय त्याने भाषेला दिले.

सर विल्यम जोन्सने केलेल्या 'अभिज्ञानशाकुंतलम्'च्या भाषांतरामुळे पाश्चिमात्य जगाला कालिदासाची ओळख झाली. कालिदासाच्या काळातील समृद्ध संस्कृती, अभिजात कलाविलास आणि उन्नत सामाजिक जीवन त्याने अर्थपूर्ण अलंकारांनी काव्यात प्रतिबिंबित केले. 'शाकुंतल'ला तर गटेने 'स्वर्गधरेचा मिलाफ' म्हटले आहे.

ज्ञानेश्वर : (जन्म शके ११९७ - समाधी शके १२१८ वद्य १३)

ज्ञानेश्वरांचा जन्म आपेगावच्या कुलकर्णी घराण्यात झाला. त्यांचे वडील विठ्ठलपंत

यांनी गृहत्याग करून संन्यासदीक्षा घेतली. ते परत गृहस्थाश्रमात आल्यावर निवृत्तिनाथ, ज्ञानदेव, सोपान व मुक्ताबाई या चार भावंडांचा जन्म झाला. त्यामुळे त्यांच्यावर सामाजिक बहिष्काराचे आघात झाले.

ज्ञानेश्वरांनी महाराष्ट्रातील भागवत संप्रदायाला अद्वैत तत्त्वज्ञानाची बैठक प्राप्त करून दिली. नाथपंथाचे तत्त्वज्ञान आणि विठ्ठलभक्ती यांचा समन्वय करून अनुभवप्रधान भक्तिमार्गाची स्थापना केली.

ज्ञानेश्वरी (भावार्थदीपिका), अमृतानुभव, चांगदेव पासष्टी, अभंगगाथा या त्यांच्या ग्रंथसंपदेने मराठी भाषेला दिव्य तेज, विचारांची खोली आणि स्वतंत्रता मिळवून दिली. ज्ञानेश्वरी ही भगवद्गीतेवरील मराठीतील पहिली ओवीबद्ध टीका आहे. गीतेच्या मूळ सातशे श्लोकांवरील नऊ हजार ओव्यांच्या या काव्यात गुरुभक्ती, श्रोतृविनंती, भाषाभिमान, गीतास्तुती, कृष्णार्जुन हे त्यांच्या आवडीचे विषय आहेत. आत्मानुभावाकडे नेणारी ही शांतरसप्रधान रचना आहे. अमृतानुभव हे त्यांच्या आध्यात्मिक अनुभवाचे सार आहे. अद्वैतभक्तीचे सुंदर वर्णन व विवेचन त्यात आहे. ज्ञानेश्वरांचे अभंग म्हणजे अंत:स्फूर्त भावकाव्याचा नमुनाच होय.

ज्ञानेश्वरांची तत्त्वदृष्टी परतत्त्वस्पर्शी रसिकतेने डवरलेली आहे. त्यांची जीवनदृष्टी सौंदयनि भारलेली आहे. भावनात्मक, विचारात्मक आणि अद्वैतानुभूतीच्या अभिव्यक्तीच्या संदर्भात ज्ञानेश्वर आदर्श ठरतात. त्यांचे "शब्द जैसे कल्लोळ, अमृताचे" असल्याने, प्राचीन मराठी साहित्याची पायाभरणी झाली. चिकित्सक अभ्यासक व भाविक सांप्रदायिक अशा उभय वर्गाकडून ज्ञानदेव - चिंतन झाले.

असे हे तत्त्वदर्शी उत्कृष्ट कवी सार्वकालीन अभ्यासाचे व चर्चेचे विषय आहेत.

तुकाराम (१६०८ - ९ मार्च १६५०)

वारकरी संप्रदायातील ज्ञानदेवादी चार श्रेष्ठ संतांपैकी अखेरचा संतकवी. त्यांचे संपूर्ण नाव तुकाराम वोल्होबा अंबिले. पुण्याजवळील देहू येथे मराठा - कुणबी घराण्यात जन्म झाला. वाणी / व्यापार, सावकारी, महाजनकीची वृत्ती ही उदरनिर्वाहाची साधने होती.

सुमारे ५००० अभंग असलेली 'अभंगगाथा' ही त्यांची वाङ्मयनिर्मिती.

महाजनकीच्या वृत्तीमुळे लिहिण्यावाचण्याच्या गरजेतून घरीच शिक्षण झाले. संस्कृतचाही परिचय झाला असावा. घरीच भक्तिमार्गाचे वातावरण असल्यामुळे

गीताभागवतादींचे सखोल चिंतन करण्याची प्रेरणा मिळाली. कथाकीर्तने, भजने, प्रवचने यांतून बहुश्रुतता लाभली. ज्ञानेश्वरी, एकनाथी भागवत, नामदेव - एकनाथांचे अभंग यांचे आत्मीयतेने अध्ययन केले. या सगळ्याचा परिपाक व्यक्तिमत्त्वघडणीत झाला.

साध्या संसारी माणसाचा आत्मसाक्षात्कारी संत कसा झाला, याचा सहजसुंदर आविष्कार त्यांच्या अभंगात झालेला दिसतो. साधकावस्थेत, अंतर्मन व बाह्य जग यांच्यातील नैतिक संघर्ष त्यांनी व्यक्त केला. सिद्धावस्थेच्या पूर्वीच्या काळात हा संघर्ष अधिकच तीव्र झाला. तुकारामांचे मन अधिकाधिक अंतर्मुख बनले. त्यांनी कठोरपणे आत्मपरीक्षण केले. आपल्या श्रद्धांची डोळसपणे पारख केली. यातून ब्रह्मतत्त्वाचा साक्षात्कार घडवणारी प्रकाशमय स्थिती प्राप्त झाली. वासनाविकार विलय पावल्यावर प्राप्त झालेली ही शुद्ध निरामय अशी अविचल भावस्थिती तुकाराम उत्कटपणे व्यक्त करतात. संसारातील विविध प्रसंग, लोकांचा आलेला अनुभव, स्वत:च्याच अंतर्यामीचा नैतिक झगडा, ब्रह्मसाक्षात्काराचा अनुभव यांचे दर्शन त्यांच्या अभंगांतून घडते. आपल्या प्रासादिक रसाळ वाणीने त्यांनी हितोपदेश केला आणि त्याच वेळी 'वज्राहून कठोर' अशा शब्दांत समाजातील अज्ञान, ढोंगीपणा यांच्यावर कठोर प्रहारही केले. लोकव्यवहाराचे सूक्ष्म निरीक्षण, उपमा-रूपकादी अलंकारांचा मार्मिक वापर, वेधक शब्दचित्रे, यथोचित दृष्टांत, सुभाषितात्मक वचने यांचा आढळ त्यांच्या अभंगवाणीत होतो. त्यांच्या अभंगांतील कित्येक कल्पना, ओळी, वचने आजही मराठी माणसाच्या दैनंदिन भाषिक वापरात आढळतात. आधुनिक मराठी कवींनाही ही मुक्तचिंतनात्मक, उत्स्फूर्त, उत्कट अभंगवाणी स्फूर्तिदायी वाटली आहे.

रवींद्रनाथ टागोर (७ मे १८६१ - ७ ऑगस्ट १९४१)

साहित्यासाठी असलेले नोबेल पारितोषिक विजेते पहिले आशियाई जगद्विख्यात कवी व ऋषितुल्य तत्त्वज्ञ. जन्म कलकत्त्यात अत्यंत संपन्न व प्रतिष्ठित घराण्यात झाला. रवींद्रनाथ हे चौदावे अपत्य. घरात ज्ञानकलासंपन्न असे वातावरण. बंगालमधील सामाजिक - सांस्कृतिक घडामोडींतील महत्त्वाच्या, सुधारणावादी अशा घडामोडींशी या घराचा निकट संबंध. थोर लेखकांचे ग्रंथ, प्राचीन भारतीय ग्रंथ, विविध नियतकालिके या साऱ्या गोष्टी घरात सहज उपलब्ध असत.

या सगळ्याचा अत्यंत संवेदनाक्षम मनाच्या व चिंतनशील वृत्तीच्या रवींद्रनाथांवर

खोलवर संस्कार झाला. १८७८ साली बॅरिस्टरची पदवी घेण्यासाठी त्यांना इंग्लंडला पाठविण्यात आले. पण कोणत्याही प्रकारची चाकोरी स्वीकारण्याची वृत्तीच नसलेले रवींद्रनाथ पदवी न घेताच परत आले. जीवनाच्या जवळजवळ प्रत्येक क्षेत्रात त्यांनी मुक्तपणे आणि स्वतःच्या वैशिष्ट्यांची मुद्रा उमटवीत वावर केला. प्रचंड प्रमाणात लेखन केले. राजकीय, सामाजिक, वैचारिक, तत्त्वज्ञानात्मक अशा स्वरूपाचे शेकडो लेख त्यांनी लिहिले. 'वाल्मीकी प्रतिभा', 'डाकघर', 'श्यामा', 'चित्रांगदा' वगैरे लहानमोठी ३४ - ३५ नाटके त्यांनी लिहिली. त्यात गीतनाट्ये, नाट्यकाव्ये, नृत्यनाट्ये, नाटके, प्रहसने वगैरे सर्व प्रकार त्यांनी हाताळले. लेखक, नट, दिग्दर्शक, नर्तक, संगीतदिग्दर्शक अशा सगळ्या भूमिका समर्थपणे पार पाडल्या. 'चोखोरबाली', 'नौकाडुबी', 'गोरा', 'नष्टनीड' इ. कादंबऱ्या प्रसिद्ध. त्यांतून त्यांच्या स्वतंत्र शैलीचा प्रत्यय येतोच, पण त्यांनी बंगाली वाङ्मयात नवनवीन प्रवाह निर्माण करण्याचा पहिलेपणाचा मानही पटकावला. काही कादंबऱ्या जागतिक पातळीवर लौकिक पावल्या. 'गल्पगुच्छ' या त्रिखंडात्मक संग्रहात त्यांच्या बहुतेक कथांचा समावेश झाला आहे.

सुमारे ५० कवितासंग्रह त्यांच्या नावावर आहेत. हजारो कविता त्यांनी लिहिल्या. दोन हजारांवर गीते रचली. सर्व प्रकारचे मनोभाव, वृत्ती, तसेच, राष्ट्र, समाज, निसर्ग यांविषयीच्या भावना, विचार या सगळ्यांना त्यांच्या गीता - कवितांतून काव्यरूपे मिळाली. त्यांच्या 'गीतांजली' या संग्रहाला १९१३ साली नोबेल पारितोषिक मिळाले. जगभरच्या भाषांतून त्यांच्या साहित्याची भाषांतरे झाली. विविध जागतिक पातळीवरील सन्मान प्राप्त झाले. त्यांना संगीतातही विलक्षण गती होती. त्यांची संगीताविषयीची ओढ त्यांच्या काव्यातूनही प्रत्ययाला येते. संगीताकडे पाहण्याचा परंपराबद्ध दृष्टिकोन त्यांना अमान्य होता. सुरांबरोबरीनेच भावनाविष्कारालाही अनन्य असे स्थान त्यांनी संगीतात मिळवून दिले. संगीतातील स्वतःची अशी परंपरा निर्माण करणारे 'रवींद्र संगीत' त्यांनी निर्माण केले. आयुष्याच्या उतारकाळात चित्रकलेतही आपल्या असामान्य प्रतिभाशक्तीचे दर्शन घडविले. त्यांच्या चित्रांनीही जागतिक पातळीवर लौकिक संपादन केला.

पौर्वात्य व पाश्चिमात्य संस्कृतीचा सुरेख संगम रवींद्रनाथांच्या तत्त्वदर्शी वाङ्मयीन व्यक्तित्वातून दिसून येतो. वेदउपनिषदांचा वारसाच त्यांच्या साहित्यातून व्यक्त होताना दिसतो. अखिल मानवजातीला कवेत घेणारे उदार व उदात्त मन त्यांच्या साहित्यनिर्मितीमागे होते. आधुनिक युगाला अनुरूप होईल अशा स्वरूपात भारतीय विचारपरंपरेतील तत्त्वाशयाला नवे रूप देण्याचा त्यांनी प्रयत्न केला. म्हणूनच त्यांनी

वेदउपनिषद काळातील गुरुकुलाची परंपरा सांगणाऱ्या 'शांतिनिकेतन'ची स्थापना केली. प्राचीन काळातील ऋषींचे रूपच आधुनिक काळात रवींद्रनाथांच्या व्यक्तित्वात आपल्याला पाहावयास मिळते.

विल्यम शेक्सपिअर (२३ एप्रिल १५६४ - २३ एप्रिल १६१६)

अधिकृत खाजगी चरित्र अज्ञात. तत्कालीन सामाजिक परिस्थिती, शेक्सपिअरच्या घराण्याचे कागदोपत्री असलेले उल्लेख आणि चरित्रलेखनाला उपयुक्त ठरतील अशी अन्य साधने यांच्या साहाय्याने चरित्रात्मक तपशील उभारला जातो. प्रतिष्ठित व संपन्न अशा घराण्यात स्ट्रॅटफर्ड - ऑन - एव्हन या गावी जन्म झाला. शालेय शिक्षणाविषयी अधिकृत माहिती उपलब्ध नाही. पण तत्कालीन सामाजिक - शैक्षणिक परिस्थिती आणि शेक्सपिअरच्या नाटकांतील काही तपशील यांच्या अभ्यासावरून त्याचे शिक्षण झाले असावे असा तर्क करण्यात येतो.

शेक्सपिअरने ३७ - ३८ नाटके लिहिली, नाटककंपन्यात भागीदार म्हणून वावरला, रंगभूमीवर अभिनयही केला. नट, नाटककार म्हणून त्याने लौकिक संपादन केला होता. अव्वल दर्जाचा कवी, नाटककार व तत्त्वचिंतक यांचा सुरेख संगम त्याच्या नाटकांतून झाला आहे. त्याने ऐतिहासिक नाटके, सुखान्तिका, शोकान्तिका अशी वेगवेगळ्या प्रकारची नाटके लिहिली, त्याचप्रमाणे काव्येही लिहिली.

शेक्सपिअरचे काही निवडक साहित्य पुढीलप्रमाणे आहे —

काव्ये — 'व्हीनस अँड अडोनिस', 'दी रेप ऑफ ल्यूक्रीस', 'सॉनेट्स्' आणि 'दी लव्हर्स कंप्लेंट'

नाटके — 'कॉमेडी ऑफ एर्रस', 'दी टेमिंग ऑफ दी श्रू', 'सहावा हेन्री - भाग : १, २, ३', 'तिसरा रिचर्ड' इ. नाटके १५८४ ते १५९२ या कालावधीतील आहेत.

'रोमिओ अँड ज्युलिएट', 'मर्चंट ऑफ व्हेनिस', 'अ मिडसमर नाईट्स् ड्रीम्स', 'मच अड्डू अबाऊट नथिंग', 'ॲज यु लाइक इट', 'ज्युलियस सीझर' इ. नाटके १५९३ ते १६०० या कालावधीतील आहेत.

'हॅम्लेट', 'ॲथेल्लो', 'किंग लिअर', 'मॅक्बेथ' या जगप्रसिद्ध चार शोकान्तिका आणि 'ॲंटनी अँड क्लिओपाट्रा' इ. नाटके १६०१ नंतरच्या कालावधीतील आहेत.

शेक्सपिअरने विपुल लेखन केले पण त्यात साचेबंदपणा नव्हता. विविध प्रकारच्या भाषाशैलीचा आढळ त्याच्या लेखनात दिसतो. गद्याचेही विविध नमुने त्याने सादर

केले आहेत. विलक्षण कल्पनाशक्तीचा प्रत्यय देणारी आलंकारिकता त्याच्या लेखनात आहे, तसेच मर्मदर्शी सुभाषितवजा वचनांचा वापरही आहे. शेक्सपिअरची कित्येक वाक्ये, वचने इंग्रजी भाषकांच्या तोंडी सहज रुळून गेलेली आहेत.

पात्रांची विविधता हेही त्याचे एक वैशिष्ट्यच होय. त्याच्या नाटकांतून सर्व थरांतील सर्व तऱ्हेच्या व्यक्तींची चित्रणे आली आहेत. मानवी स्वभावाचे असंख्य नमुने आपल्याला त्याच्या नाटकांतून पाहायला मिळतात. या विविधतेबरोबरच त्याच्या प्रतिभेने मानवी मनातील गूढ गुंतागुंत व तरल भावस्पंदनेही व्यक्त करण्याचे सामर्थ्य दाखवून दिले आहे. पात्रचित्रणाद्वारे त्याने जे मार्मिक मनोविश्लेषण केले आहे त्यावरून त्याची मानवी मनोव्यापाराविषयीची सूक्ष्म जाण व्यक्त होते. प्रकृत - विकृत मानवी मनोगंड आणि त्यांच्या मुळाशी असलेले वासनाविकार यांचे प्रत्ययकारी दर्शन त्याच्या नाटकांतून होते. आधुनिक मनोविज्ञानाने मानवी मनातील जी गूढे उकलण्याचा प्रयत्न केला त्यांची जाण शेक्सपिअरने आपल्या प्रतिभाशक्तीच्या जोरावर पात्रचित्रणांतून आणि घटना - प्रसंगांच्या जिवंत चित्रणांतून व्यक्त केली. विनोदाचाही त्याने विविध प्रकारे कलानुरूप वापर केला आहे. त्याच्या काव्यनाटकांतून व्यक्त होणारी चिंतनात्मकता एखाद्या अव्वल दर्जाच्या तत्त्वज्ञाच्या प्रज्ञेशी बरोबरी करणारी आहे. त्याच्या प्रतिभेने केवळ स्थलकालबद्ध समस्यांवर लक्ष केंद्रित केले नाही, तर मानवी मनातील सनातन संघर्ष आणि चिरंतन मूल्ये यांचा वेध घेण्याचे प्रयत्न केला. म्हणून तो जागतिक पातळीवरील एक श्रेष्ठ नाटककार बनला.

फ्योडर दोस्तोव्हस्की (११ नोव्हें. १८२१ - ९ फेब्रु. १८८१)

'क्राइम अँड पनिशमेंट', 'दी ब्रदर्स कारामाझॉव्ह' अशा कादंबऱ्यांमुळे जागतिक पातळीवरील एक श्रेष्ठ कादंबरीकार म्हणून कीर्ती पावलेला अग्रगण्य रशियन साहित्यिक.

दोस्तोएव्हस्कीने काही विनोदी कथा, व्यक्तिचित्रणात्मक कथाही लिहिल्या. पण प्रामुख्याने कादंबरीकार म्हणून तो ओळखला जातो. त्याचे काही प्रमुख साहित्य पुढीलप्रमाणे आहे—

'पुअर फोक' (१८४६), 'दी डबल ' (१८४६), 'दी फ्रेंड ऑफ द फॅमिली' (१८५९), 'दी हाऊस ऑफ दी डेड' (१८६१ - ६२), 'विंटर नोट्स् ऑन दी समर इंप्रेशन' (१८६३), 'नोट्स् फ्रॉम दी अंडरग्राऊंड' (१८६४), 'क्राईम अँड पनिशमेंट'

(१८६६), 'दी गॅम्बलर' (१८६६), 'दी इडियट' (१८६८-६९), 'दी इटर्नल हस्बंड' (१८७०), 'दी पझेस्ड' (१८७१-७२), 'दी डायरी ऑफ ए रायटर' (१८७३-७४, १८७६, १८७७-८१), 'ए जेन्टल स्पिरिट' (१८७६), 'दी ड्रीम ऑफ ए रिडिक्यूलस मॅन' (१८७७), 'दी ब्रदर्स कारामाझॉव्ह' (१८७९-८०),

वैयक्तिक कौटुंबिक जीवन विफल. बहुतांश जीवन जिकिरीचे, ओढघस्तीचे. पण लेखनाची प्रेरणा प्रबळ. मासिके चालवून लोकप्रिय संपादक म्हणून लौकिक मिळवला. वयाच्या अठ्ठाविसाव्या वर्षी राजद्रोहाच्या आरोपाखाली सैबेरियात खडतर कारावास भोगावा लागला. या काळात फक्त 'न्यू टेस्टामेंट' वाचण्याची परवानगी होती. त्यामुळे ख्रिस्ताच्या शिकवणीचा खोलवर ठसा उमटलेला दिसतो. त्याच्या एकंदर साहित्यात कारावासातील अनुभव वारंवार प्रतिबिंबित झालेले दिसतात. लेखक व तत्त्वचिंतक या नात्यांनी त्याच्या व्यक्तिमत्त्वघडणीत या अनुभवाचा फार मोठा प्रभाव पडलेला आहे.

त्याच्या बहुतांश साहित्यात गरीब माणसाच्या जीवनातील दुःखद निरर्थकतेचा वेध घेऊ पाहणारी मर्मभेदी अंतर्दृष्टी दिसून येते. गरीब माणसाची दुःखे, रूढ नीतिनियमांच्या चौकटीबाहेर फेकल्या गेलेल्या माणसांच्या व्यथा, सामान्यांवर होणारे अन्याय-जुलूम आणि यामुळे या नाडल्या गेलेल्या व्यक्तींकडून होणारा विस्फोटक उठाव हे त्याच्या साहित्याचे प्रमुख विषय आहेत. त्यांतून तो मानवी अस्तित्वाविषयीचे मूलभूत प्रश्न उपस्थित करतो. रूढ सामाजिक-नैतिक चौकटीबाहेर असलेल्या व्यक्तींच्या अनैसर्गिक, विकृत मनोवृत्तीच्या तळाशी मानवी मनाचे खरेखुरे अस्सल रूप आहे, अशी त्याची धारणा होती. म्हणून त्याची बहुतेक महत्त्वाची पात्रे गुन्हेगारीसदृश प्रवृत्तीची आहेत. त्यांच्या व्यक्तित्वातील दुभंगलेपणाचा कलात्म उपयोग त्याने करून घेतला. या दुभंगलेपणाच्या आधाराने व्यक्ति-समष्टी, पाप-पुण्य, सत्-असत् यांच्यातील द्वंद्वाचा वेध घेण्याचा प्रयत्न त्याने केला. त्याला मानवी मनाची सखोल जाण होती. त्यामुळे नेणिवेतील प्रबळ प्रेरणा आणि विवेकशीलता यांच्यातील संघर्षाची सूक्ष्म समज त्याच्या साहित्यातून व्यक्त होताना दिसते. मानसशास्त्रीय नजरेनेच आपल्या पात्रांचे मनोविश्लेषण करून विकारवासनांचा जोरकस आविष्कार त्याने केला. मानवी मनाची गूढता व अतीताच्या भोवती असलेली गूढता यांचा त्याच्या साहित्यातून अविरत शोध चालू होता. त्याच्या बुद्धीने नास्तिक्य वृत्ती स्वीकारली होती. पण लौकिक सामाजिक समस्यांची आध्यात्मिक मूल्यांपासून फारकत करायला त्याचे मन तयार नव्हते. यासाठी धार्मिक श्रद्धेचा शोध त्याने आपल्या साहित्यातून घेण्याचा प्रयत्न केला. मानवी जीवनात मानवी शुद्धी करण्यासाठी दुःखभोग

अटळ आहेत, त्यांच्यामार्फतच माणसाला सुखाकडे पोहोचता येईल, असा दृष्टिकोन त्याच्या साहित्यातून व्यक्त होताना दिसतो. रशियातीलच नव्हे, तर जर्मनी, फ्रान्स इ.च्या वैचारिक इतिहासावर फार मोठा प्रभाव टाकला.

लिओ टॉल्स्टॉय (९ सप्टेंबर १८२८ - २० नोव्हेंबर १९१०)

रशियन लेखक टॉल्स्टॉय हा तत्त्वज्ञ, प्रचारक, सुधारकही होता. त्याचा जन्म सूला प्रांतातील यास्नया पल्याना येथे श्रीमंत सरदार घराण्यात झाला. कझॅन विद्यापीठात १८४४ ते १८४७ पर्यंत त्याने शिक्षण घेतले. त्याच्या आत्मचरित्रात्मक ग्रंथत्रयीचा पहिला भाग १८५२ मध्ये प्रकाशित झाला. 'पेत्स्व' (चाईल्डहूड) ही त्याची पहिली प्रकाशित लेखनकृती होय. या आत्मचरित्राचे पुढचे दोन भाग 'आत्रोचिस्व' (बॉयहूड) व 'यूनस्त' (यूथ) हे अनुक्रमे १८५४, ५६ मध्ये प्रसिद्ध झाले. त्याने आपल्या या लेखनकृतींतून सामान्य माणसाचे जीवन व सरदार -जमीनदार आदींशी त्याचा संघर्ष यांचे चित्रण केले. युद्धात त्याने प्रत्यक्ष भाग घेतलेला होता. शिक्षण आणि शिक्षणशास्त्र यांवर त्याची निश्चित मते होती. म्हणून शेतकऱ्यांच्या मुलांसाठी त्याने शाळा सुरू केली.

'वॉर अँड पीस' (व्हाना इ मीर) ही प्रदीर्घ, राष्ट्रीय महत्त्वाची कादंबरी १८६३ - ६९ या काळात त्याने लिहिली. त्यासाठी त्याने १८०५ ते १८२५ हा प्रदीर्घ कालखंड घेतला. ऐतिहासिकदृष्ट्या महत्त्वपूर्ण काळातील रशियन माणसाचे चित्र, तत्कालीन रशियन समाजाच्या विविध स्तरांतील लोकांच्या आध्यात्मिक जीवनाचे ठळक चित्रण हे या कृतीचे वैशिष्ट्य आहे. एखाद्या व्यक्तीलाच सर्वज्ञान असते, असामान्य प्रतिभेचा माणूस असून तो घटना नियंत्रित करतो हे टॉल्स्टॉयना मान्य नव्हते. म्हणून यात नेपोलियनची व्यक्तिरेखा असामान्य रंगवली नाही, तर दयनीय अशी रंगवलेली आहे.

'अॅना कॅरेनिना' (१८७५ - ७७) या कादंबरीत समकालीन समाजाकडे टॉल्स्टॉय वळला. अॅना ही संवेदनशील, उत्साही, चैतन्यशील स्त्री उच्चभ्रू समाजाच्या ढोंगी नीतिमत्तेविरुद्ध लढा देते. या लढ्याचे, झगड्याचे वर्णन या कादंबरीत येते.

'वस्क्रिसेनिये' (रिसरेक्शन) (१८९९) ही तिसरी महत्त्वाची कादंबरी म्हणजे वास्तवचित्रणाचा आणखी एक अप्रतिम नमुना होय.

'द डेथ ऑफ इवान एलिच' (१८८०) , 'द क्राइटसर सोनाता' (१८८७ - ८९), 'हाजी मुराद' (१९०४), 'आफ्टर द बॉल' (१९०३) या अन्य महत्त्वाच्या कृती

होत.

'पॉवर ऑफ डार्कनेस' हे त्याचे उत्कृष्ट नाटक होय. टॉल्स्टॉय तत्त्वज्ञ होता. त्याची शांततावादी ध्येये गांधीजींच्या शांततामय असहकार आणि सत्याग्रह या कल्पनांशी मिळतीजुळती आहेत. या दोघांत पत्रव्यवहारही झाला होता.

टॉल्स्टॉयने घेतलेली कलासाहित्यविषयक भूमिका ही त्याच्या धार्मिक-नैतिक भूमिकेचीच दुसरी बाजू आहे. त्यांच्या 'व्हॉट इज आर्ट?' या ग्रंथाचा साने गुरुजींनी 'कला म्हणजे काय?' (१९४१) हा अनुवाद केलेला आहे.

टॉल्स्टॉय हा १९ व्या शतकातील महान लेखकांवर प्रभाव टाकणारा लेखक होय. रवींद्रनाथ, प्रेमचंद यांच्यावर टॉल्स्टॉयचा प्रभाव आहे.

हेनीक इब्सेन : (२० मार्च १८२८-२३ मे १९०६)

या आंतरराष्ट्रीय कीर्तीच्या नॉर्वेजियन नाटककाराने आधुनिक युरोपीय नाट्याचा पाया घातला.

त्याचा जन्म नॉर्वेमधील शेएन येथे झाला. तो १८५० मध्ये ऑस्लो येथे आला. एका वर्षाने बर्गेन येथील 'द नॉर्वेजियन थिएटर' या संस्थेसाठी दरवर्षी एक नवे नाटक लिहिण्याची कामगिरी त्याच्याकडे सोपविण्यात आली. या अनुषंगाने त्याने डेन्मार्क आणि जर्मनीला भेटी दिल्या व रंगभूमीचा अभ्यास केला. त्याने २५ नाटके लिहिली. त्याने लिहिलेल्या कविता व निबंधही प्रकाशित झाले आहेत. त्याच्या काही गाजलेल्या नाटकांची नावे खालीलप्रमाणे :

'लव्हज् कॉमेडी' (१८६२), 'ब्रांद' (१८६५), 'पीरजिंत' (१८६७), 'पीलर्स ऑफ सोसायटी' (१८७७), 'ए डॉल्स हाऊस' (१८७९), 'घोस्टस्' (१८८१), 'ॲन एनिमी ऑफ द पीपल' (१८८२), 'द वाइल्ड डक्' (१८८४), 'हेड्डा गॅब्लर' (१८९०).

युरोपीय रंगभूमीच्या व नाट्यसाहित्याच्या प्रमुख प्रवाहातील इब्सेन एक क्रांतिकारक नाटककार मानला जातो. अभिजात ग्रीक नाटकांतील काटेकोर बांधेसूदपणा आणि त्यांतील तत्त्वप्रवण संघर्ष हे विशेष इब्सेनच्या नाटकांत आढळतात. त्याची अनेक नाटके पद्यात्मक आहेत आणि त्यांच्यावर शेक्सपिअर व बायरन यांचा ठसा दिसतो. सुरुवातीची त्याची नाटके परीकथा व इतिहास यांवर आधारित असून नंतरची वैयक्तिक व सामाजिक समस्यांवर अधिष्ठत आहेत. इब्सेन शेवटी शेवटी गूढवादाकडे वळलेला

दिसतो. व्यक्तिजीवन हे नियतीनेच पूर्वनियोजित केलेले असते असे तो वारंवार सूचित करतो. 'ट्रोल' म्हणजे "व्यक्तीला गूढगहन भवितव्याकडे खेचून नेणारी हाक", ही कल्पना त्याच्या नाट्यसृष्टीचा गाभा आहे. तसेच सामाजिक नाटकांत रूढी, जाचक सामाजिक संकेत, छुप्या लैंगिक वासना, विवाहसंस्थेतील कृत्रिमता या रूपांनी त्याच्या नाटकांत खलत्व प्रत्ययाला येते.

रिबेक्का, नोरा, हेड्डा गॅब्लर यांसारख्या त्याच्या तेजस्वी नायिका विशेष प्रसिद्ध आहेत. इब्सेनने नाटकाच्या बाह्य तंत्रात क्रांतिकारक परिवर्तन केले. या तंत्राचा क्रांतिकारक आविष्कार 'ए डॉल्स हाऊस'मध्ये दिसतो. ते जगभर गाजले.

१९३० नंतरची मराठी रंगभूमी व नाटके यांच्यावर इब्सेनचा प्रभाव आहे.

अर्नेस्ट हेमिंग्वे (२१ जुलै १८९९ - २ जुलै १९६१)

अर्नेस्ट मिलर हेमिंग्वेचा जन्म ओक पार्क, शिकागो येथे झाला. १९१७ मध्ये त्याने वार्ताहार म्हणून काम करण्यास सुरुवात केली.

तत्कालीन साहित्यविश्वातील गर्ट्रूड स्टाइन, इझरा पाउंड, जेम्स जॉइस या व्यक्तींशी त्याचे संबंध होते. १९५४ मध्ये हेमिंग्वेला साहित्यातील कामगिरीबद्दल नोबेल प्राइझ मिळाले.

'अ फेअरवेल टू आर्म्स' (१९२९), 'डेथ इन द आफ्टरनून' (१९३२), 'फॉर हूम द बेल टोल्स' (१९४०), 'द ओल्ड मॅन अँड द सी' (१९५२) या त्याच्या अतिशय गाजलेल्या कादंबऱ्या.

'अ फेअरवेल टू आर्म्स' ही पहिल्या महायुद्धातील अमेरिकन अँब्युलन्स ऑफिसर आणि ब्रिटिश नर्स यांच्यातील भावसंबंधांची शोकात्म कहाणी होय. नायकाच्या युद्धाबद्दलच्या कटू भावना आणि नाजुक प्रेमसंबंध यांचा संघर्ष यात आढळतो.

'ओल्ड मॅन अँड द सी' या कादंबरीला १९५३ मध्ये पुलित्झर प्राइझ मिळाले. एका वृद्ध कोळ्याने समुद्रात एका प्रचंड माशाशी दिलेली एकाकी लढत हा या कादंबरीचा विषय होय.

'फॉर हूम द बेल टोल्स' ही याची श्रेष्ठ कादंबरी. स्पॅनिश समाजाची फॅसिस्ट, कम्युनिस्ट शक्तींकडून आणि स्पेनमधल्याच प्रतिगाम्यांकडून झालेली शोकात्म फसवणूक हा या कादंबरीचा गाभा आहे.

'मेन विदाऊट वुइमेन' (१९२७), 'विनर टेक मॉर्निंग' (१९३३), 'द स्नोज ऑफ

किलिमांजारो अँड अदर स्टोरीज' — हे हेमिंग्वेचे कथासंग्रह. रसाळ शैली, भाषेतील संयम आणि नेमकेपणा, रचना कौशल्य, परिणामकारकता, ओघवते निवेदन हे कथाकार हेमिंग्वेचे विशेष आहेत.

ज्याँ - पॉल सार्त्र (२१ जून १९०५ - १६ एप्रिल १९८०)

सार्त्र हे प्रसिद्ध फ्रेंच तत्त्वज्ञ आणि लेखक. समकालीन बौद्धिक वातावरणावर त्यांचा प्रभाव आहे. १९६४ मध्ये त्यांना साहित्यसेवेबद्दल नोबेल पारितोषिक मिळाले. ते त्यांनी नाकारले.

'ल म्यूर' (१९३९), 'द वॉल' (१९४८) या त्यांच्या सुरुवातीच्या कथासंग्रहांमुळे लेखक म्हणून ते पुढे आले. याच सुमारास त्यांनी घटितार्थशास्त्र आणि अस्तित्ववाद या विचारप्रणालींची फ्रान्सला ओळख करून दिली. त्यांनी 'बीईंग अँड नथिंगनेस' मध्ये (१९४३) अस्तित्ववादाचे तत्त्वज्ञान मांडले आणि विसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धातील ते महत्त्वाचे तत्त्वज्ञ ठरले. आपल्या ललित साहित्यातून, नाटक - कादंबऱ्यांमधून त्यांनी हेच तत्त्वज्ञान प्रभावीपणे मांडले.

'ला नॉशिया' (१९३८) ही त्यांची पहिली कादंबरी. जग हे अर्थशून्य आणि उबग आणणारे आहे असे वाटणारा नायक रॉकँते निश्चित, सुसह्य जगासाठी आसुसलेला आहे. त्याने लिहिलेली डायरी असे या कादंबरीचे स्वरूप आहे.

यानंतरची 'ले म्यूश' (१९४३) 'द फ्लाइज' आणि 'ह्यूई क्लॉस' (१९४४) 'इन कॅमेरा' ही नाटके युद्धकाळात लिहिलेली आहेत. तर 'क्राइम पॅशन' 'ल्युसिफर अँड द लॉर्ड' ही युद्धोत्तर कालखंडातील नाटके.

१९६४ मध्ये त्यांचे 'दी वर्ड्स' हे आत्मचरित्र प्रसिद्ध झाले. 'बॉदलेअर' (१९४९) आणि 'सेंट जेनेट' (१९५२) यांच्यावर त्यांनी प्रदीर्घ निबंध लिहिले.

सार्त्र राजकीय दृष्ट्या डाव्या विचारांचे होते. फ्रेंच राजकीय चळवळींमध्ये त्यांनी सातत्याने भाग घेतला. सिमोन द बोव्हवार ही लेखिका त्यांची सहचरी होती. तिने आपल्या आत्मचरित्रात आणि 'अ फेअरवेल टु सार्त्र' या ग्रंथात आपल्या सहजीवनावर आणि सार्त्रच्या विचारप्रणालीवर भरपूर प्रकाश टाकला आहे.

सार्त्र शैलीला महत्त्व देतात. शब्दांची निवड, वाक्यरचना आणि या सर्वांचा अपेक्षित परिणाम, याविषयी काळजी घेतात. त्यांच्यावर लहानपणापासून संगीताचा प्रभाव पडला आहे.

'क्रिटिक् ऑफ डायलेक्टिकल रीझन' हा मार्क्सवादी दृष्टिकोणातून लिहिलेला ग्रंथ आहे. (१९६०)

'व्हॉट इज लिटरेचर?' (१९७८) हा साहित्यविषयक ग्रंथ.

[कालिदास, ज्ञानेश्वर, टॉल्स्टॉय, इब्सेन, हेमिंग्वे व सार्त्र यांच्यावरील टिपणांचे संकलन डॉ. विजया देव यांनी केले आहे. वाल्मीकी, व्यास, तुकाराम, टागोर, शेक्सपिअर व दोस्तोव्हस्की यांच्यावरील टिपणांचे संकलन प्रा. चंद्रकांत मर्गज यांनी केले आहे.]

लेखक - परिचय — ब

राम बाळकृष्ण शेवाळकर

जन्म : २ मार्च १९३१

शिक्षण : एम. ए. (संस्कृत), एम. ए. (मराठी)

व्यवसाय : शिक्षक, अध्यापक व प्राचार्य म्हणून काम केले. लोकमान्य टिळक महाविद्यालय, वणी येथून प्राचार्यपदावरून निवृत्त. सांस्कृतिक व शैक्षणिक क्षेत्रात विविध पदे भूषविली, तसेच अनेक मानसन्मान मिळाले.

लेखन : **असोशी, रेघा** हे काव्यसंग्रह, **त्रिदल, अगिन्मत्र** हे समीक्षा - लेखसंग्रह, **अमृतझरी** हा ललित लेखसंग्रह ही पुस्तके प्रकाशित. अनेक पुस्तकांचे संपादन. काही पुस्तके प्रकाशनाच्या मार्गावर.

पत्ता : माऊली, टिळकनगर, वणी - ४४५३०४, जि. यवतमाळ.

धोंडो विठ्ठल देशपांडे

जन्म : ११ मार्च १९१७

शिक्षण : बी. ए., बी. टी.

व्यवसाय : छबिलदास व डिसिल्व्हा हायस्कूलमध्ये शिक्षक म्हणून काम केले. शिक्षक मतदार संघातून १२ वर्षे विधानपरिषदेवर सभासद म्हणून

निवड. काही काळ 'ऑल इंडिया सेकंडरी टीचर्स फेडरेशन'चे अध्यक्ष. सध्या डिसिल्व्हा ट्रस्ट इन्स्टिट्यूशन्सचे संचालक.

लेखन : **निवडक अश्मसार, मर्ढेकरांची कविता : एक अभ्यास** इत्यादी ही पुस्तके प्रकाशित. विपुल स्फुट लेखन.

पत्ता : दत्तात्रय, शिवाजी पार्क रोड ४, दादर, मुंबई ४०० ०२८.

—

लीला कृष्ण अर्जुनवाडकर

जन्म : १० जून १९३२

शिक्षण : एम. ए.

व्यवसाय : सर परशुरामभाऊ महाविद्यालयात संस्कृत व पाली या विषयांचे अध्यापन

लेखन : संस्कृत भाषा, विविध कला, शिक्षण इत्यादी विविध विषयांवरील स्फुट लेख, टिपणे, परीक्षणे (सुमारे १००च्या वर) मान्यवर नियतकालिकांतून प्रसिद्ध.

पत्ता : ११९२, शुक्रवार, सुभाषनगर रस्ता ३, पुणे ४११ ००२

मधुकर वासुदेव धोंड

जन्म : ४ ऑक्टोबर १९१४

शिक्षण : एम. ए.

व्यवसाय : प्राध्यापक (निवृत्त)

लेखन : **काव्याची भूषणे, मन्हाटी लावणी, ज्ञानेश्वरी : स्वरूप, तत्त्वज्ञान आणि काव्य, इन्होल्यूशन ऑफ ख्याल, चंद्र चवथिचा** ही पुस्तके प्रसिद्ध
याखेरीज अनेक शोधनिबंध व समीक्षात्मक लेख प्रसिद्ध.

पत्ता : ४, ज्ञानदेवी, साहित्य सहवास, वांद्रे (पूर्व), मुंबई ४०० ०५१.

शंकर वि. वैद्य.

जन्म : १५ जून १९२८

शिक्षण : एम. ए.

व्यवसाय : सरकारी महाविद्यालयांतून मराठीचे अध्यापन. (निवृत्त)

लेखन : **कालस्वर** हा काव्यसंग्रह, **आला क्षण.....गेला क्षण** हा कथासंग्रह प्रसिद्ध. **रसयात्रा, आदित्य** या काव्यसंग्रहांचे संपादन. अनेक नियतकालिकांतून काव्यविषयक समीक्षालेख प्रसिद्ध.

पत्ता : आफ्रिका हाऊस, एडनवाला रोड, माटुंगा, मुंबई ४०० ०१९.

शिशिर कुमार दास

जन्म : १९३६

शिक्षण : एम. ए. पीएच. डी. (कलकत्ता), पीएच. डी. (लंडन)

व्यवसाय : कार्नेल (अमेरिका) विद्यापीठात भाषाशास्त्राचे फेलो म्हणून काम केले. सध्या दिल्ली विद्यापीठात भारतीय भाषा विभागाचे प्रमुख तसेच बंगाली साहित्याचे गुरुदेव टागोर प्रोफेसर म्हणून काम करत आहेत.

लेखन : कविता, नाटक, समीक्षा व अनुवाद या प्रकारांतील इंग्रजी व बंगाली भाषेत सुमारे दीड डझन पुस्तके प्रसिद्ध. अनेक शोधनिबंध व लेख इंग्रजीत व बंगालीत प्रसिद्ध.

पत्ता : सी - १९ / २९ - ३१, प्रोबिन रोड, दिल्ली ७.

विनायक नारायण ढवळे.

जन्म : ४ सप्टेंबर १९१३.

शिक्षण : एम. ए., पीएच. डी.

व्यवसाय : फर्ग्सन महाविद्यालयात इंग्रजीचे अध्यापन व प्राचार्य (निवृत्त).

लेखन : **वॉल्ट व्हिटमन** (इंग्रजी), **साहित्याचे तत्त्वज्ञान** ही पुस्तके प्रसिद्ध. इंग्रजीत व मराठीत काही साहित्यविषयक लेख प्रसिद्ध.

पत्ता : ४८ / २४, एरंडवणे, पौड रस्ता, माजी सैनिक वसाहत, पुणे ४११०३८

केशव जगन्नाथ पुरोहित (शांताराम)

जन्म : १५ जून १९२३

शिक्षण : एम. ए.

व्यवसाय : इस्माईल युसुफ महाविद्यालय येथे इंग्रजीचे अध्यापन, व नंतर

प्राचार्य (निवृत्त), इंग्रजी आशिया कोशाचे सल्लागार संपादक, मराठी वाङ्मयकोशाचे काही काळ प्रमुख संपादक. अनेक मानसन्मान. अखिल भारतीय मराठी संमेलनाचे अध्यक्ष.

लेखन : **संत्र्यांचा बाग, शिरवा, मनमोर, चंद्र माझा सखा, अंधारवाट, चेटूक, उद्विग्न सरोवर** इत्यादी पंधरा कथासंग्रह व एक लघुनिबंधसंग्रह प्रसिद्ध. युरिपायडिस, शेक्सपिअर, इब्सेन यांच्या काही नाटकांचे अनुवाद. शेक्सपिअर, अमेरिकन वाङ्मय, लघुकथा इत्यादींवर इंग्रजीत सुमारे पंचवीस शोधनिबंध प्रकाशित. इंग्रजीत व मराठीत शंभराहून आधिक समीक्षापर लेख प्रसिद्ध. काही इंग्रजी, मराठी पुस्तकांचे संपादन.

पत्ता : ५ अभंग, साहित्य सहवास, वांद्रे (पूर्व), मुंबई ४०० ०५१.

आबाजी नारायण पेडणेकर

जन्म : २० फेब्रुवारी १९२८.

शिक्षण : एम. ए. (मराठी - संस्कृत), एम. ए. (इंग्रजी)

व्यवसाय : जे. एस. एम. महाविद्यालय, अलिबाग येथे इंग्रजीचे अध्यापन (निवृत्त)

लेखन : **मैत्र, शेलूक, रेडग्रीन** हे कथासंग्रह, **ऐलपैल** ही कादंबरिका, **गीतांची शाळा, गाणीबिणी, मॅड मँगो** (इंग्रजी) हे बालसाहित्य प्रसिद्ध. **युद्ध आणि शांती** हा टॉल्स्टॉयच्या **'वॉर अँड पीस'** चा अनुवाद प्रसिद्ध.

पत्ता : ६, अनुपमप्रभा, अमरसी पथ, मालाड (पश्चिम), मुंबई ४०० ०६४.

माधव बळवंत मनोहर

जन्म : २० मार्च १९११

शिक्षण : एम. ए.

व्यवसाय : अध्यापन (निवृत्त)

लेखन : **ज्वाला, अन्नदाता, एक आणि दोन, एका रात्रीची गोष्ट, किल्ली, कैफियत, दौरा, सुखदु:ख** इत्यादी कादंबऱ्या. **सशाची शिंगे, आई, आजोबांच्या मुली** इत्यादी नाटके. **फास, जॉर्जेट** इत्यादी कथासंग्रह. **मराठी नाटक** हा समीक्षात्मक ग्रंथ,

गुरू गोविंदसिंह, रॉकफेलर इत्यादी चरित्रे, ही पुस्तके प्रसिद्ध. याखेरीज १६ एकांक प्रसिद्ध आणि साहित्यविषयक नानाविध असे एक हजाराच्या जवळपास लेख.

पत्ता : शिवाजी पार्क, रस्ता ३, मुंबई ४०० ०२८.

चंद्रशेखर जहागिरदार

जन्म : १९४५

शिक्षण : एम. ए., पीएच. डी.

व्यवसाय : शिवाजी विद्यापीठात इंग्रजी विषयाचे प्रपाठक.

लेखन : इंग्रजी, अमेरिकन साहित्य, तौलनिक साहित्याभास, या विषयांवर स्फुट समीक्षात्मक लेखन प्रसिद्ध. मराठी साहित्यावर विविध नियतकालिकांतून समीक्षात्मक लेख प्रसिद्ध.

पत्ता : इंग्रजी विभाग, शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर ४१६००४.

गंगाधर गणेश पाटील

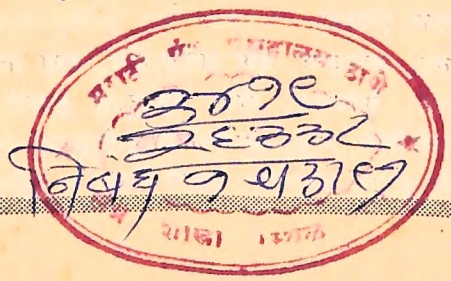
जन्म : ६ एप्रिल १९२९.

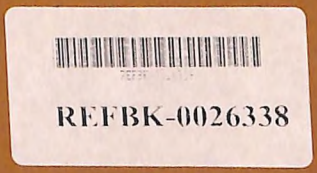
शिक्षण : एम. ए.

व्यवसाय : मुंबई विद्यापीठात मराठीचे प्रपाठक, (निवृत्त).
आता मानद संचालक, प्रगत संशोधन केंद्र, इंडियन एज्युकेशन सोसायटी, मुंबई.
शैक्षणिक व सांस्कृतिक क्षेत्रात अनेक पदे भूषविली.

लेखन : **समीक्षेची नवी रूपे** हे पुस्तक प्रसिद्ध. **सुहृदगाथा** या पुस्तकाचे संपादन. अनेक लेखसंग्रहांमध्ये लेख समाविष्ट. मान्यवर नियतकालिकांतून पन्नासाहून अधिक लेख प्रसिद्ध.

पत्ता : ३/३९, नव - सर्वोदय सोसायटी, दीक्षित रस्ता, विलेपार्ले (पूर्व), मुंबई ४०० ०५७.




REFBK-0026338

नवी प्रकाशने

इतिहासाचार्य राजवाडे साहित्यसूची
अविनाश सहस्रबुध्दे

◆

पाब्लो नेरुदाच्या आठवणी
अनु: सुधाकर बोरकर

◆

तिरकस आणि चौकस
दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे

◆

प्रश्नशोध (समीक्षा)
केशव मेश्राम

◆

तीन अर्वाचीन कवी : मार्क्सवादी दृष्टीक्षेप
स.त्र्यं.कुल्ली

◆

साहित्यमुद्रा (समीक्षा)
डॉ.उषा मा.देशमुख

◆

रशियाहून लिहीलेली पत्रे
रविन्द्रनाथ टागोर

◆

एका स्पृश्याची डायरी (कादंबरी)
डॉ.सदा कऱ्हाडे

लोकवाङ्मय गृह
भुपेश गुप्ता भवन,८५,सयानी रोड,
प्रभादेवी,मुंबई - ४०० ०२५.