कवठेकर

वाङ्मयीन चर्चा आणि चिकित्सा

म. ग्रं. सं. ठाणें
विषय निबंध
सं. क. 2600

REFBK-0022888

वाङ्मयीन चर्चा आणि चिकित्सा

संदर्भ
२२८८८
७।६।८०
संदर्भ शाखा
निषेध
२८००

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 JUN 1984

(क्र. मा. प.)
५०००-१२-८२

बा. ग. कवठेकर
२७. ६. २०००

वाङ्मयीन चर्चा आणि चिकित्सा

बालकृष्ण कवठेकर

REFBK-0022888

नवसाहित्य
प्रकाशन

प्रकाशन क्र. एकवीस

प्रकाशक सौ. आशा वि. जवळकर
नवसाहित्य प्रकाशन, २१ चर्चस्ट्रीट, कॅम्प बेळगाव

प्रथम आवृत्ती सत्तावीस ऑगष्ट एकोणीसशे अठ्ठ्याहत्तर

© सौ. अनुराधा कवठेकर
६, प्राध्यापक निवास, राजाराम महाविद्यालय, कोल्हापूर

मुद्रक नारायण प्रिंटिंग प्रेस, फुलबागगल्ली, बेळगाव

मूल्य अठरा रुपये

कै. ती. दादांच्या पवित्र स्मृतीस

मनोगत

गेल्या दहापंधरा वर्षांत माझ्या हातून लिहून झालेल्या लेखांपैकी काही लेख या संग्रहात एकत्रित करण्यात येत आहेत. वेगवेगळ्या प्रसंगी लिहिलेल्या या लेखांमधून विविध वाङ्मयीन कृती आणि प्रवृत्ती यांच्याविषयीच्या माझ्या प्रतिक्रिया व्यक्त झाल्या आहेत. वाङ्मय व्यवहाराचा वाङ्मय-निष्ठ आणि व्यक्तिनिरपेक्ष दृष्टीने केलेला विचार हे या सर्वच लेखांचे एक वैशिष्ट्य आहे.

या संग्रहाच्या निमित्ताने काही ऋणे मान्य करण्याची संधी घेतो. गुरुवर्य प्रा. वा. ल. कुलकर्णी यांनी मला वाङ्मयाविषयी विचार करावयास शिकविले. यांच्या अध्यापनातून आणि लेखनातून वाङ्मयाभ्यासाची एक दृष्टी मला मिळाली. गुरुवर्य प्रा. भगवंतराव देशमुख यांच्या अध्यापनाने आणि वेळोवेळी त्यांच्याशी होणाऱ्या वाङ्मयविषयक चर्चांनी मला नेहमीच विचारप्रवृत्त केले आहे. या संग्रहाचे नामकरण माझे मित्र प्रा. र. बा मंचरकर यांनी केले असून त्यांच्याशी होणाऱ्या वाङ्मयीन विचारविनिमयाचाही अवश्य उल्लेख केला पाहिजे. नवसाहित्य प्रकाशनाचे श्री एकनाथराव व विनायकराव जवळकर यांनी हा संग्रह प्रकाशित करण्याविषयी उल्लेखनीय आत्मीयता दाखविली आहे. या सर्वांचा मी अत्यंत ऋणी आहे.

कोल्हापूर
२५ ऑगष्ट १९७८

बाळकृष्ण कवठेकर

अनुक्रम

१ दलित साहित्य : काही विचार : ९
२ ललित लेखक आणि राजकारण : २०
३ मराठी रंगभूमी पुढे गेली, पण नाटक ? : ३१
४ पलायनवादी ऐतिहासिक साहित्यकृती : ४०
५ सामान्य वाचक; काही विचार : ५४
६ वाट चुकलेले प्राचीन साहित्य संशोधन : ५२
७ स्त्रियांची मासिके : ५९
८ एकपात्री नाट्यप्रयोग : ६८
९ आधुनिक मराठी प्रेमकविता : केशवसुत ते मर्ढेकर : ७९
१० कान्तांची कविता : ९६
११ ग्रेस यांची कविता : १२०
१२ नाटककार सावरकर : १३०

अनुक्रमानुसार पूर्वप्रसिद्धी

१) महाराष्ट्र टाइम्स–१६ नोव्हें. ७५
२) समाजप्रबोधन पत्रिका–जाने. फेब्रू. ७८
३) महाराष्ट्र टाइम्स–१० एप्रिल ७७
४) " " –१ जून ७५
५) समाजप्रबोधन पत्रिका–सप्टे. ऑक्टो. ७६
६) महाराष्ट्र टाइम्स–१७ ऑगष्ट, ७५
७) " " –२३ जाने. ७७
८) प्रतिष्ठान – सप्टें. ६७
९) बिल्वदल – ऑगष्ट ७७
१०) प्रतिष्ठान–ऑगष्ट–सप्टें. ६४
११) " मे–जून ७६
१२) " जून ६८

या लेखाना प्रसिद्धी देणाऱ्या नियतकालिकांच्या संपादकांचा मी आभारी आहे.

वाङ्मयीन चर्चा आणि चिकित्सा

दलित साहित्य : काही विचार

दलित साहित्यासंबंधी विचार करताना प्रथमतः जाणवते ते हे की, दलित साहित्याच्या निर्मितीपेक्षा दलित साहित्यासंबंधी विचार करणारे लेखनच अधिक झालेले आहे. ही विचित्र वाटली तरी एक वाङ्मयीन वस्तुस्थिती आहे की संख्येने आणि वयानेही अत्यल्प असलेल्या एखाद्या वाङ्मयीन प्रवृत्तीसंबंधी इतक्या विपुल प्रमाणात समीक्षात्मक लेखन यापूर्वी कधीही झालेले नव्हते. असे होणे स्वाभाविकच म्हटले पाहिजे. कारण दलित साहित्य या शब्दप्रयोगापासूनच ज्या प्रवृत्तीचा धसका घेतला गेला आणि जिच्या खंडणाचे किंवा प्रचलित वाङ्मयीन प्रवृत्तीपेक्षा ती निराळी नाही, असे दाखविण्याचे प्रयत्न झाले, तिच्या समर्थनार्थ लेखन होणे अपरिहार्यच होते, म्हणून खंडणमंडणाचा आवेशी सूर वा सहानुभूतीचा हळवा, क्वचित दांभिक असा सूर वा उच्चभ्रू कलावाद्यांचा तिरस्काराचा सूर लावणारे विपुल लेखन होणे या बाबतीत स्वाभाविकच होते. पण हे स्वाभाविक असले तरी इष्टही आहे, असे मात्र म्हणता येणार नाही. ते अनिष्टच म्हटले पाहिजे. वैचारिक पातळीवरून दलित साहित्याची लढाई लढविली जाण्यापेक्षा प्रत्यक्ष साहित्य-निर्मितीच्या द्वारे त्याचे स्वरूप स्पष्ट होणे अधिक योग्य ठरले असते; ठरेलही. दलित साहित्याची भूमिका सर्जनशील दलित साहित्यिकांनी आपल्या निर्मितीद्वारे मांडणे निराळे आणि झालेल्या अत्यल्प निर्मितीच्या आधारे समीक्षकांनी ती मांडणे निराळे. पहिली गोष्ट वाङ्मयसमृद्धीकारक तर दुसरी वाङ्मयहानिकारक म्हटली पाहिजे. कारण तिच्यामुळे दलित लेखकांच्या सर्जनशील ग्रहणशक्तीवर आणि अभिव्यक्तीवर विचारांचे भलते ढग येण्याची शक्यताच अधिक आहे. समीक्षेने साहित्यनिर्मितीवर केलेल्या विचित्र परिणामाची दुर्दैवी उदाहरणे वाङ्मयेतिहासात भरपूर दाखवता येतील.

दलित साहित्याविषयी झालेल्या लेखनात दोन गट सरळच पडलेले दिसतात. एक दलित समीक्षकांचा आणि दुसरा दलितेतर समीक्षकांचा. हे गट केवळ त्या त्या लेखकांच्या जातीवरून पडलेले नसून त्यांच्या लेखनांतील दृष्टीवरून वा प्रवृत्तीवरून पडलेले आहेत. अर्थात या प्रवृत्ती मूलतः त्यांच्या जातींतूनच निर्माण झालेल्या आहेत हेही मान्यच केले पाहिजे. दलित समीक्षकांच्या लेखनात समर्थनाचा आवेश आलेला दिसतो; वाङ्मयीन परंपरेपेक्षा आपण निराळे आहोत हे दाखविण्याचा अट्टाहास दिसतो; नकार-निषेधाच्या घोषणा तिथे ऐकू येतात; आणि लेखन कसेही असो, आत्मीयतेपोटी गायिल्या गेलेल्या आरतीचे सूरही तिथे ऐकू येतात. याच्या उलट दलितेतर समीक्षकांच्या लेखनात अपराधीपणाची भावना दिसते. शतकानुशतकांपासून दलितांवर दलितेतरांनी केलेल्या अत्याचाराची जाणीव या दलितेतर समीक्षकांच्या मनाला खात असलेली दिसते. आणि म्हणून त्यांचे समीक्षालेखन म्हणजे पूर्वजांनी केलेल्या पापातून मुक्त होण्याचा केलेला प्रयत्नच वाटावा, असे त्याचे स्वरूप पुष्कळदा असते. म्हणूनच तिथे अवाजवी सहानुभूती असते; तज्जन्य दुबळे समर्थन असते. स्वतःचे पृथकत्व (की निरपराधित्व ?) सिद्ध करण्यासाठी स्वजातीयांवर दुगाण्या झाडण्याचा हास्यास्पद प्रकारही तिथे असतो. आणखी एक म्हणजे हितकर्त्यांच्या भूमिकेतून दलित साहित्यिकांना काही सल्लेही दिलेले असतात.

दलित साहित्याच्या दृष्टीने आजवर झालेले हे दोन्ही प्रकारचे समीक्षालेखन तिळमात्र उपयुक्त वा हितकारक नाही, असे स्पष्टपणे म्हटले पाहिजे. कारण काही सन्माननीय अपवाद वगळता दोन्ही ठिकाणी 'आंतरःकोपि हेतुः' असण्याची शक्यता नाकारता येणार नाही. वाङ्मयीन सर्जनशीलतेच्या पोषणासाठी आवेशाच्या गर्जना आणि सहानुभूतीचे कढ या दोन्ही बाबी सारख्याच निरुपयोगी मानल्या पाहिजेत; किंबहुना घातकच. कारण दोन्ही ठिकाणी दलितत्व ही गोष्टच अधिक करून लक्षात घेतलेली असते. दलितत्व हा जसा तुच्छतेचा तिरस्काराचा किंवा सहानुभूतीचा आणि दयेचा विषय होऊ शकत नाही, तसाच दलितत्व हा भांडवलाचाही विषय होऊ शकत नाही. उपरोक्त दोन्ही समीक्षाप्रवृत्ती नेमकी हीच चूक करताना दिसतात. दलित समीक्षकांचा समर्थनपर आवेश अनिष्ट पण स्वाभाविक म्हणून एक वेळ समजून घेता येईल. पण दलितेतर समीक्षकांची सहानुभूती आणि तिच्यामागची भूमिका ही सर्वस्वी घातक आणि त्याज्यच मानली पाहिजे. दलितांच्या अनुभवांशी सहवेदना ठेवून साहित्याची निःपक्षपाती वाङ्मयदृष्टीने केलेली समीक्षाच दलित साहित्याला कदाचित पोषक ठरू शकेल. पण हे म्हणणेही एका मर्यादेपर्यन्तच खरे आहे. अंतिमतः दलित साहित्यिकांना आत्मशोध आणि आत्माविष्कार याबाबतीत कोणाचेच बोट आधार

देऊ शकणार नाही. तो प्रवास त्यांनी एकटचानेच करणे इष्ट ठरेल. या किंवा त्या कोणत्याही समीक्षेच्या नादी लागणे त्यांना सर्वच दृष्टींनी मार्गभ्रष्ट करणारे ठरेल. समीक्षक इथला असो की तिथला, नवा असो की जुना त्याची पाटी कोरी असणे अशक्यच असते. विशेषतः दलित साहित्य ज्याला नाकारू पहाते, ज्याच्याशी विद्रोह करू इच्छिते, त्या सांस्कृतिक परंपरेपासून तो कदापी मुक्त असू शकणार नाही. भावनात्मक पातळीवर तो दलित संवेदनेशी संवाद साधू शकेल कदाचित, पण नव्या मूल्यकल्पना देणे त्याला अनावश्यक वाटणार. (आणि ते योग्यही होय.) मग भलत्या सूचना करणे, नको ते प्रश्न उपस्थित करणे व तडजोडी सुचविणे यापलिकडे त्याची समीक्षा दुसरे काय करणार ? तेव्हा समीक्षेच्या नादी लागणे वा तिची वाट पाहाणे दलित साहित्याच्या दृष्टीने मुळीच आवश्यक नाही. समीक्षकांनी फुंकर घालून फुलवावे इतके दलित साहित्याचे प्रेरणाबीज दुबळे आहे, असे मानणे अज्ञपणाचे ठरेल.

दलित साहित्यासंबंधी विचार करताना अडचणीची ठरणारी महत्त्वाची गोष्ट ही की, या चळवळीची पार्श्वभूमी आणि स्वरूप केवळ वाङ्मयीन नाही, ते "सोशिओ लिटरल" असे आहे. अनेक गुंतागुंतीच्या सामाजिक भावभावना आणि प्रश्न यांची इथे वाङ्मयीन प्रश्नांशी सरमिसळ झालेली आहे. चळवळीच्या पुरस्कर्त्यांनी आणि समर्थकांनी दलितांच्या सर्वांगीण उत्थानाशी दलित साहित्याचा संबंध निगडित केलेला आहे. त्यामुळे सामान्यतः ललित साहित्य आणि मानवी जीवन यांच्या परस्पर संबंधाविषयी ज्यापद्धतीने आपण विचार करतो, ती पद्धत आकलनाच्या दृष्टीने इथे कितपत उपयोगी पडेल याची शंका वाटतेच; पण खुद्द दलित साहित्यिकांना ती कितपत रुचेल, खरे म्हणजे केव्हा क्रोधाविष्ट करील हे सांगता येणारे नाही. दलित साहित्य आणि दलित जीवन यांचे हे विशिष्ट नाते त्यांच्या विचारणेच्या आड येते. इथेच सारे संपत नाही ते दलित साहित्याच्या स्वरूपावरही बरा-वाईट परिणाम करणारे ठरते आहे, आणि ही गोष्ट त्या साहित्याचे स्वरूप आणि दलित साहित्यिकांचे एतद्विषयक स्वातंत्र्य या दृष्टींनी अधिक चिंताजनक मानली पाहिजे.

हा मुद्दा स्पष्ट करण्यासाठी दलित साहित्यासंबंधी मांडल्या गेलेल्या एका भूमिकेचा परामर्श घेतला पाहिजे. ही भूमिका असे सांगते की, दलित संवेदना दलितांच्या लढ्याशी निगडित झाली पाहिजे, लढ्याच्या सुराबरोबरीने या संवेदनेची स्पंदने निर्माण झाली पाहिजेत. तरच त्या संवेदनेतून निर्माण होणारे साहित्य दलित संवेदनेचा खराखुरा आविष्कार करणारे ठरेल. ही भूमिका सामान्यांकडून टाळ्या घेणारी आणि प्रत्यक्ष चळवळीतील लोकांची सहानुभूती

दलित साहित्याविषयी झालेल्या लेखनात दोन गट सरळच पडलेले दिसतात. एक दलित समीक्षकांचा आणि दुसरा दलितेतर समीक्षकांचा. हे गट केवळ त्या त्या लेखकांच्या जातीवरून पडलेले नसून त्यांच्या लेखनांतील दृष्टीवरून वा प्रवृत्तीवरून पडलेले आहेत. अर्थात या प्रवृत्ती मूलतः त्यांच्या जातींतूनच निर्माण झालेल्या आहेत हेही मान्यच केले पाहिजे. दलित समीक्षकांच्या लेखनात समर्थनाचा आवेश आलेला दिसतो; वाङ्मयीन परंपरेपेक्षा आपण निराळे आहोत हे दाखविण्याचा अट्टाहास दिसतो; नकार-निषेधाच्या घोषणा तिथे ऐकू येतात; आणि लेखन कसेही असो, आत्मीयतेपोटी गायिल्या गेलेल्या आरतीचे सूरही तिथे ऐकू येतात. याच्या उलट दलितेतर समीक्षकांच्या लेखनात अपराधीपणाची भावना दिसते. शतकानुशतकांपासून दलितांवर दलितेतरांनी केलेल्या अत्याचाराची जाणीव या दलितेतर समीक्षकांच्या मनाला खात असलेली दिसते. आणि म्हणून त्यांचे समीक्षालेखन म्हणजे पूर्वजांनी केलेल्या पापातून मुक्त होण्याचा केलेला प्रयत्नच वाटावा, असे त्याचे स्वरूप पुष्कळदा असते. म्हणूनच तिथे अवाजवी सहानुभूती असते; तज्जन्य दुबळे समर्थन असते. स्वतःचे पृथकत्व (की निरपराधित्व ?) सिद्ध करण्यासाठी स्वजातीयांवर दुगाण्या झाडण्याचा हास्यास्पद प्रकारही तिथे असतो. आणखी एक म्हणजे हितकर्त्यांच्या भूमिकेतून दलित साहित्यिकांना काही सल्लेही दिलेले असतात.

दलित साहित्याच्या दृष्टीने आजवर झालेले हे दोन्ही प्रकारचे समीक्षालेखन तिळमात्र उपयुक्त वा हितकारक नाही, असे स्पष्टपणे म्हटले पाहिजे. कारण काही सन्माननीय अपवाद वगळता दोन्ही ठिकाणी 'आंतरःकोपि हेतुः' असण्याची शक्यता नाकारता येणार नाही. वाङ्मयीन सर्जनशीलतेच्या पोषणासाठी आवेशाच्या गर्जना आणि सहानुभूतीचे कढ या दोन्ही बाबी सारख्याच निरुपयोगी मानल्या पाहिजेत; किंबहुना घातकच. कारण दोन्ही ठिकाणी दलितत्व ही गोष्टच अधिक करून लक्षात घेतलेली असते. दलितत्व हा जसा तुच्छतेचा तिरस्काराचा किंवा सहानुभूतीचा आणि दयेचा विषय होऊ शकत नाही, तसाच दलितत्व हा भांडवलाचाही विषय होऊ शकत नाही. उपरोक्त दोन्ही समीक्षाप्रवृत्ती नेमकी हीच चूक करताना दिसतात. दलित समीक्षकांचा समर्थनपर आवेश अनिष्ट पण स्वाभाविक म्हणून एक वेळ समजून घेता येईल. पण दलितेतर समीक्षकांची सहानुभूती आणि तिच्यामागची भूमिका ही सर्वस्वी घातक आणि त्याज्यच मानली पाहिजे. दलितांच्या अनुभवांशी सहवेदना ठेवून साहित्याची निःपक्षपाती वाङ्मयदृष्टीने केलेली समीक्षाच दलित साहित्याला कदाचित पोषक ठरू शकेल. पण हे म्हणणेही एका मर्यादेपर्यन्तच खरे आहे. अंतिमतः दलित साहित्यिकांना आत्मशोध आणि आत्माविष्कार याबाबतीत कोणाचेच बोट आधार

देऊ शकणार नाही. तो प्रवास त्यांनी एकटयानेच करणे इष्ट ठरेल. या किंवा त्या कोणत्याही समीक्षेच्या नादी लागणे त्यांना सर्वच दृष्टींनी मार्गभ्रष्ट करणारे ठरेल. समीक्षक इथला असो की तिथला, नवा असो की जुना त्याची पाटी कोरी असणे अशक्यच असते. विशेषतः दलित साहित्य ज्याला नाकारू पहाते, ज्याच्याशी विद्रोह करू इच्छिते, त्या सांस्कृतिक परंपरेपासून तो कदापी मुक्त असू शकणार नाही. भावनात्मक पातळीवर तो दलित संवेदनेशी संवाद साधू शकेल कदाचित, पण नव्या मूल्यकल्पना देणे त्याला अनावश्यक वाटणार. (आणि ते योग्यही होय.) मग भलत्या सूचना करणे, नको ते प्रश्न उपस्थित करणे व तडजोडी सुचविणे यापलिकडे त्याची समीक्षा दुसरे काय करणार ? तेव्हा समीक्षेच्या नादी लागणे वा तिची वाट पाहाणे दलित साहित्याच्या दृष्टीने मुळीच आवश्यक नाही. समीक्षकांनी फुंकर घालून फुलवावे इतके दलित साहित्याचे प्रेरणाबीज दुबळे आहे, असे मानणे अज्ञपणाचे ठरेल.

दलित साहित्यासंबंधी विचार करताना अडचणीची ठरणारी महत्त्वाची गोष्ट ही की, या चळवळीची पार्श्वभूमी आणि स्वरूप केवळ वाङ्मयीन नाही, ते "सोशिओ लिटरल" असे आहे. अनेक गुंतागुंतीच्या सामाजिक भावभावना आणि प्रश्न यांची इथे वाङ्मयीन प्रश्नांशी सरमिसळ झालेली आहे. चळवळीच्या पुरस्कर्त्यांनी आणि समर्थकांनी दलितांच्या सर्वांगीण उत्थानाशी दलित साहित्याचा संबंध निगडित केलेला आहे. त्यामुळे सामान्यतः ललित साहित्य आणि मानवी जीवन यांच्या परस्पर संबंधाविषयी ज्यापद्धतीने आपण विचार करतो, ती पद्धत आकलनाच्या दृष्टीने इथे कितपत उपयोगी पडेल याची शंका वाटतेच; पण खुद्द दलित साहित्यिकांना ती कितपत रुचेल, खरे म्हणजे केव्हा क्रोधाविष्ट करील हे सांगता येणारे नाही. दलित साहित्य आणि दलित जीवन यांचे हे विशिष्ट नाते त्यांच्या विचारणेच्या आड येते. इथेच सारे संपत नाही ते दलित साहित्याच्या स्वरूपावरही बरा-वाईट परिणाम करणारे ठरते आहे, आणि ही गोष्ट त्या साहित्याचे स्वरूप आणि दलित साहित्यिकांचे एतद्विषयक स्वातंत्र्य या दृष्टींनी अधिक चिंताजनक मानली पाहिजे.

हा मुद्दा स्पष्ट करण्यासाठी दलित साहित्यासंबंधी मांडल्या गेलेल्या एका भूमिकेचा परामर्श घेतला पाहिजे. ही भूमिका असे सांगते की, दलित संवेदना दलितांच्या लढ्याशी निगडित झाली पाहिजे, लढ्याच्या सुराबरोबरीने या संवेदनेची स्पंदने निर्माण झाली पाहिजेत. तरच त्या संवेदनेतून निर्माण होणारे साहित्य दलित संवेदनेचा खराखुरा आविष्कार करणारे ठरेल. ही भूमिका सामान्यांकडून टाळ्या घेणारी आणि प्रत्यक्ष चळवळीतील लोकांची सहानुभूती

मिळवणारी असली तरी, दलित साहित्याचे अंतिम हित साधणारी नाही असेच विचारांती दिसेल. चळवळ – ती कोणत्याही उद्दिष्टांसाठी चालवलेली असो – तो जर विशिष्ट विचारांवर आधारलेली असेल तर एका वैचारिक बांधिलकीची अपेक्षा करत असते. चळवळीच्या दृष्टीने ही वैचारिक बांधिलकी म्हणजे एक गौरवास्पद जीवनमूल्यच होते. पण कलेच्या क्षेत्रात ही वैचारिक बांधिलकी वैचारिक झापडांमध्ये रुपांतरित होते असा अनुभव आहे. सर्जनशील लेखकांच्या बाबतीत तर ही गोष्ट सहजशक्य आणि अधिक घातक अशी ठरते. मग ते लेखक जीवन आहे तसे पाहाण्याऐवजी त्या विशिष्ट वैचारिक दृष्टीतून पाहू आणि मांडू लागतात. त्यांच्या सभोवारील अथांग जीवनाच्या आकलनात त्यामुळे केवळ विक्षेपच निर्माण होतात असे नव्हे, तर जीवनाचे जे काही आकलन त्यांना होते, ते विपर्यस्त आणि प्रत्यक्षापासून दूर जाणारे असे असते. तीस चाळीस वर्षांपूर्वी पुरोगामी साहित्याची साद ऐकून तिला प्रतिसाद देणारे जे लेखन मराठीत झाले ते डोळ्यापुढे आणले तर ही गोष्ट अधिकच स्पष्ट होईल. कलावंताच्या अनुभवांच्या स्वीकारावर व आकलनावर प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे पडणारे हे वैचारिक दडपण म्हणजे त्याच्या स्वातंत्र्याचा संकोचच होय. हे लक्षात आले की मग दलित लेखकांची संवेदना दलितांच्या लढ्याशी बांधली गेली पाहिजे या भूमिकेतील धोके सहज लक्षात येऊ शकतात.

साहित्य हे अशा चळवळीचे साधन होणे, हा असाच एक भयंकर धोका आहे. साधनांच्या कपाळी तात्कालिकतेचा, परिस्थितीसापेक्षतेचा आणि क्षण-भंगुरतेचा शाप नेहमीच कोरलेला असतो. साधनांची अवकळा प्राप्त झालेले साहित्यही त्यापासून मुक्त राहू शकत नाही. भावनेच्या भरात दलित साहित्याचे तसे होऊ देणे म्हणजे नुकत्याच उजळू लागलेल्या दलित जीवनाच्या आणि त्याच्या दर्शनाने अर्थवान होऊ लागलेल्या मराठी साहित्याच्या दृष्टीने अक्षम्य गुन्हा करणेच ठरेल. हजारो वर्षांपासून दलितांना दलित ठेवण्याच्या गुन्ह्याइतकाच गुन्हा भयंकर असेल. किंबहुना अधिकच. कारण तो खुद्द दलित लेखकांनीच केलेला असेल.

शिवाय हेही लक्षात घेणे इष्ट ठरेल की, साहित्यिकांची चळवळीशी, तिच्यातून निर्माण होणाऱ्या वैचारिकतेशी असलेली बांधिलकी त्यांचा वैचारिक विकास खुंटवणारी ठरत असते. कारण ती त्यांना विचारांचे तयार साचे पुरवत असते. कळत न कळत लेखक ती स्वीकारतात आणि स्वतःभोवती वैचारिक कोंडवाडे निर्माण करतात. दुर्दैवाची गोष्ट ही की, असे काही होते आहे, हेही त्यांच्या ध्यानात येत नाही. उपरोक्त भूमिका स्वीकारल्यास दलित साहित्यिकांचेही तसेच झाल्याविना राहणार नाही; किंबहुना तसे होतेच आहे हे दलित साहित्य

वाचणाऱ्यांच्या सहज लक्षात येईल. रामायणातील शंबुकाच्या कथेवर दलितांना जवळच्या अशा एका लेखकाने अठरा वर्षांपूर्वी लिहिलेल्या नाटकात लावलेला अन्वयार्थ आणि आज दया पवार व अन्य दलित कवी यांनी लावलेला अन्वयार्थ यांतील तोचतोपणा या दृष्टीने मुद्दाम पाहाण्यासारखा आहे. एखाद्या घटनेला अस्वस्थ करून टाकणाऱ्या अनेक अर्थच्छटा असण्याची शक्यता असते हेही लक्षात घ्यावेसे न वाटणे हे या वैचारिक बांधिलकीने निर्माण केलेल्या कोंडवाड्याचेच प्रत्यंतर होय. लावलेला अन्वयार्थ चूक की बरोबर हा इथे मुद्दा नसून लावलेल्या अन्वयार्थापेक्षा निराळा अन्वयार्थ लावला जाण्याची शक्यता असते हे हीन जाणवणे हा मुद्दा आहे. असे होणे केव्हाही अनिष्टच म्हटले पाहिजे.

तेव्हा दलित संवेदना लढ्याशी बांधील ठेवण्यापेक्षा लढ्याशी समांतर राहणेच दलित साहित्याच्या दृष्टीने अधिक हितकारक ठरेल, शिवाय दलितसाहित्य हे लढ्याचे साधन वा लढ्याचा प्रतिध्वनी होणे चळवळीच्या दृष्टीनेही घातकच ठरेल हेही ध्यानात घेतलेले बरे. कारण ज्या सर्वकष प्रस्थापिततेविरुद्ध ही चळवळ लढा देऊ इच्छिते, ती प्रस्थापितता अत्यंत धूर्त आणि श्रीमंत आहे. तिच्या हातात अनेक शस्त्रे आहेत. कधी प्रलोभने दाखवून तर कधी दडपण आणून ती आपला कार्यभाग साधते, असा अनुभव आहे. परिणामतः चार दोन साहित्यिकांना सुखवस्तू प्रतिष्ठा प्राप्त होईल आणि हळूहळू चळवळ ओसरेल. असे होऊ नये असे वाटणाऱ्यांत प्रस्तुत लेखकास अग्रभागी असावेसे वाटेल.

या भूमिकेला जवळ येणाऱ्या आणखी एका भूमिकेचा विचार इथेच करणे योग्य ठरेल. भूमिका अशी की, "दलित साहित्य जीवननिष्ठ आहे. ते प्रयोगनिष्ठ नाही. तंत्रवादी वा अन्य वाङ्मयीन संकल्पना यांच्या विरुद्ध बंड करणाऱ्या वाङ्मयापेक्षा ते निराळे आहे. दलितांच्या पददलित आणि अन्यायग्रस्त जीवनाचे दर्शन घडविणारे हे साहित्य बंडखोरी आहे; पण ही बंडखोरी दलितांच्या विदारक अनुभवामुळे जाणवणारी असते. नवा जीवनसंस्कार व नवा सांस्कृतिक आविष्कार ही दलित साहित्याची वैशिष्ट्ये होत. माणसाच्या न्यायाच्या व हक्काच्या मूल्यांना कलाकृतीतून आविष्कृत करणे हाच दलित साहित्याचा हेतू. हाच जीवनवाद होय." ही भूमिका मुद्दामच एवढ्या विस्ताराने इथे उद्धृत केली. कारण काही जीवनवादी समीक्षकही दलित साहित्याचा उदय म्हणजे जीवनवादी दृष्टीचे मराठी साहित्यातून उच्चाटन झालेले नाही याचेच शुभ चिन्ह होय, असे उत्साहाने सांगताना दिसतात.

थोडा विचार केला तर लक्षात येते की दलित साहित्य जीवननिष्ठ आहे, हा काही त्याचा व्यवच्छेदक विशेष होऊ शकत नाही. कारण सर्वच श्रेष्ठ साहित्यकृती या जीवननिष्ठ असतात. हरिभाऊंची 'पण लक्षात कोण घेतो ?'

ही कादंबरी जीवननिष्ठ नाही असे आपण म्हणणार आहोत काय ? किंवा आजचेच उदाहरण द्यायचे तर कसल्याही राजकीय वा सामाजिक जाणिवा व्यक्त न करणारी महानोरांची कविता जीवननिष्ठ नाही असे आपण म्हणणार आहोत काय ? तेव्हा दलित साहित्य जीवननिष्ठ आहे असे म्हटल्याने त्याचे निराळेपण सांगितले जात नाही तर साहित्याचा एक आवश्यक गुणविशेषच सांगितला जातो आहे. आणि त्यामुळे जीवनवादी समीक्षकांनी उत्साहित होण्याचेही कारण नाही. कारण ही जीवननिष्ठा नवा जीवनसंस्कार करण्यास कटिबद्ध झालेली आहे. ती वादनिरपेक्ष नाही. उलट वादाशी बांधील आहे. ही गोष्ट मराठी साहित्यातील जीवनवादाच्या परंपरेशी सुसंगत असली तरी खऱ्याखुऱ्या जीवनवादापासूनच दूर जाणारी आहे. एका थोर जीवनवादी समीक्षकाने म्हटल्याप्रमाणे वाङ्मयातील जीवनवाद म्हणजे वाङ्मयाबाहेरील कोणत्या तरी विचारसरणीचे दास्य पत्करणे नव्हे, तर अनुभव घेणाऱ्या आणि प्रकट करणाऱ्या कलावंताने जीवनाचा अनुभव घेताना घटनांच्याकडे पाहाण्याचा आपला दृष्टिकोण अबाधित ठेवण्याचे स्वातंत्र्य होय. या दृष्टिकोणातूनच उपलब्ध दलित साहित्यापैकी किती भाग जीवनवादी ठरतो हे एकदा तपासून पाहणे फार उपयुक्त ठरेल. जीवनानुभवातील बंडखोरी अपरिहार्यपणे साहित्यात येणे आणि विचारांना पटलेली बंडखोरी जीवनानुभवावर लादणे या दोन भिन्न गोष्टी होत. पहिली गोष्ट जीवननिष्ठ साहित्यात अपरिहार्यपणेच येईल, तर दुसरीमुळे जीवनानुभवाची आपल्याला हवी तशी मांडामांड केली जाईल. तिने साहित्यात तात्कालिक उपयुक्तता निर्माण झाली तरी अंतिमतः ती साहित्याला जीवनापासून दूर नेणारी व म्हणून निर्जीव करणारीच ठरेल. दलित समीक्षकांनी, विशेषतः त्यांना अनुसरणाऱ्या दलित साहित्यिकांनी ही गोष्ट सतत मनात बाळगली पाहिजे.

दलित साहित्याची भूमिका सांगताना नकार, विद्रोह आणि मानवता या त्रिसुत्रीला बाबूराव बागुल आणि अन्य दलित लेखक महत्त्व देतात. ही दलित साहित्याची तत्त्वत्रयीच आहे, असे म्हटले तरी चालेल. ज्या पद्धतीने या तत्त्वत्रयीचे विवेचन केले जाते, ती पाहता ती साहित्यापेक्षाही दलितांच्या लढ्याचीच तत्त्वत्रयी आहे असे म्हणावेसे वाटते. पण दलित साहित्य या लढ्याशीच निगडित झालेले, क्वचित त्यातूनच जन्माला आलेले असल्याने इतर प्रश्न उपस्थित न करता या तत्त्वत्रयीचा साहित्याच्या संदर्भातच विचार करू. दलित साहित्य नकार देऊ इच्छिते ते कोणाला ? जिने दलितांना माणूस म्हणून जगणेही नाकारले त्या प्राचीन संस्कृतीला दलित साहित्याचा नकार आहे. जिने दलितांना अन्यायाने पायदळी तुडवले त्या परंपरेला दलित साहित्याचा नकार आहे. ज्याने दलितांना कधी आपला विषयही बनवले

नाही आणि बनवले तेव्हा त्यांचे विकृत चित्रणच केले त्या पांढरपेशांच्या साहित्याला दलित साहित्याचा नकार आहे. नकाराचे हे सर्वंकष स्वरूप पाहिले की दलितांच्या अथांग दुःखाची आणि असंतोषाची थोडीफार कल्पना येते. कारण हा नकार त्या असंतोषापोटीच दिला गेला आहे. दलितांच्या दुःखाशी सहवेदना ठेवूनही असा प्रश्न विचारता येईल की, केवळ नकार ही साहित्याची? चिरकालीक प्रेरणा होऊ शकेल काय ? नकारातून निर्माण होणारे साहित्य माणसाच्या सनातन आणि जीवघेण्या दुःखाचा तलस्पर्शी वेध घेऊ शकेल काय ? वाङ्मयेतिहासाची साक्ष यावाबतीत फारशी अनुकूल नाही. शिवाय संस्कृती, परंपरा आणि साहित्य यांना नकार दिला म्हणजे आपण त्यांपासून खरोखरच मुक्त होऊ शकतो काय ? असाही प्रश्न विचारता येईल. आणि त्याचेही उत्तर नकारार्थीच द्यावे लागेल. आपले आईवाप जसे आपल्याला नाकारता येत नाहीत, तशीच संस्कृती आणि परंपराही आपल्याला आवडली नाही, अन्यायी वाटली तरी नाकारता येत नाही. भारतीय हिंदूंना आवडत नसले, तरी मुसलमानी राजवट हा भारतीय परंपरेचाच एक भाग असतो आणि भारतीय मुसलमानांना टोचणारे वाटले, तरी हिंदूंचे स्वराज्य हाही भारतीय परंपरेचाच भाग असतो. जैन, बौद्ध, चार्वाक ही सर्व दर्शने हाही भारतीय संस्कृतीचाच भाग असतो. तेव्हा नकार देऊन संस्कृती पुसता येत नाही, वा आपल्याला तिच्यापासून मुक्तही होता येत नाही. आपले डोळे मिटून घ्यायचे आणि मी सूर्य विझवून टाकला आहे, असे म्हणायचे, हे जितके हास्यास्पद, तितकाच तो नकारही हास्यास्पद ठरतो. संस्कृती आणि परंपरा नाकारता येत नाहीत, त्यांच्यातील बऱ्या–वाईटांसह त्यांना पचवूनच पुढील प्रवासाला निघावे लागते. ही गोष्ट दलित साहित्यिकांना जितक्या लवकर उमजेल तितके बरे.

कारण या नकारात्मक भूमिकेने दलित साहित्यावर सर्वांगीण पगडा बसवलेला आहे. इतका की, अत्यंत अल्प काळात आणि फारशी संख्यात्मक निर्मिती नसतानाही दलित साहित्यकृती म्हटली की, तिचा एक साचा आता डोळ्यांपुढे येऊ लागला आहे. व्यक्ती म्हणून वा समाज म्हणून भोगाव्या लागलेल्या –लागणाऱ्या दुःखांची अक्राळविक्राळ आणि माणसावरचा विश्वास डळमळीत करून टाकणारी रूपे साक्षात करण्याऐवजी, त्याला जबाबदार असलेल्यांचा कडक निषेध करण्यातच दलित साहित्य इतिकर्तव्यता मानू लागले आहे, परिणामतः त्याचे स्वरूप वेदनेचा वेद जागवणारे होण्याऐवजी आक्रस्ताळे, आरडाओरड करणारे, टूम म्हणून विशिष्ट शब्द वा घोषणा उच्चरवाने घुमवणारे असे होऊ लागलेले आहे. चावून चोथा झालेल्या प्रतिमा, अनेकांनी अनेक वेळा सांगितलेले, सांकेतिक विचार, दलितेतरांवरील वांझोटा संताप,

अनुभवशून्य कल्पित जीवनदर्शन, शब्दबंबाळ आक्रस्ताळेपणा आणि या सर्वांना व्यापून राहिलेली स्वतःच्या दलितत्त्वाचे भांडवल करण्याची आत्मघातक वृत्ती हे सारे आता बहुसंख्य दलित साहित्यकृतींचे विशेष होऊन बसले आहेत. याच पद्धतीने दलित साहित्याची निर्मिती होत राहिली, तर मूल्यरहित नीतिनिरपेक्ष, कष्टहीन जीवन जगता येत नाही म्हणून चिडचीड करणाऱ्या तथाकथित अस्तित्ववादी मराठी साहित्यापेक्षा त्याचे स्वरूप फारसे निराळे होणार नाही. या साऱ्यांची वाङ्मयीन विचारणा बाजूला ठेवली, तरी त्यातून दलित साहित्यिकांना अभिप्रेत असलेले सांस्कृतिक उत्थान करणे आणि नवजीवनाचे संस्कार करणे कसे काय शक्य आहे, हे समजणे कठीण आहे. हे सारे दलित साहित्य ज्या नकारात्मक भूमिकेतून निर्माण होते, तिचेच फलित आहे, हे लक्षात घेतलेच पाहिजे.

नकार देण्याच्या या साऱ्या प्रकारातील विनोद हा की, पांढरपेशांच्या संस्कृतीचा आणि साहित्याचा निषेध करणारे, त्याला नकार देणारे बहुसंख्य दलित साहित्यिक शहरी आहेत; पांढरपेशांसारखेच जीवन जगणारे आणि वृत्तीनेही जवळपास पांढरपेशेच झालेले असे आहेत. दलितांच्या खऱ्याखुऱ्या दुःखग्रस्त जीवनापासून, जे आज भयानक स्वरूपात ग्रामीण दलित जीवनातच दिसू शकते, त्यापासून दूर असलेले हे शहरी दलित साहित्यिक जन्माने दलित असले तरी जीवनपद्धतीने आणि वृत्तीने पांढरपेशेच आहेत. त्यांनी संस्कृती आणि साहित्य यांना पांढरपेशांचे म्हणून नकार देणे ही गोष्ट विनोदी वा उपेक्षणीयच मानली पाहिजे. आणि त्यांच्या साहित्यातून – विशेषतः कवितांतून ते संवाद तरी कोणाशी साधताहेत ? ज्यांना नाकारायचे त्या पांढरपेशांचीच त्यांचा संवाद असतो. आणखी पुष्कळदा त्याला त्यांच्याकडून मान्यताही हवी असते. ज्याने नकार द्यायचा, त्या दलिताचे सर्वस्पर्शी, वस्तुदर्शी रूप नाही, ज्याचे उत्थान साधावयाचे त्याच्याशी संवाद नाही असे या दलित साहित्याचे स्वरूप आहे.

नकार आणि विद्रोह या भूमिकांनी दलित साहित्याच्या समीक्षेवरही विचित्र परिणाम केला आहे. या भूमिकेतूनच या समीक्षेत काही व्याजप्रश्न विचारले गेलेले दिसतात. शाळा-कॉलेजातील अभ्यासक्रमीय पुनर्रचनेचा प्रश्न आणि त्या संदर्भात उपस्थित केले गेलेले संत साहित्यातील दलितांची पाठ थोपटणे त्यांना आवडेल का ? 'श्यामची आई' चांगली असेल, पण एखाद्या भीमाला ती आपली वाटेल का ? यासारखे प्रश्न हे अशा व्याजप्रश्नांपैकीच होत. अभ्यासक्रमातील जुने साहित्य काढून त्याजागी हवे तसे नवे साहित्य आणायचे कुठून ? ही तर अभ्यासक्रमीय पुनर्रचनेतील ताबडतोबीची अडचण आहेच. पण ती बाजूला ठेवली किंवा कशी तरी दूर करता आली तरी या प्रश्नांमागचे गृहीतकृत्यच

चुकीचे आहे, हे विसरता येत नाही. साहित्याच्या अभ्यासाचा प्रश्न हा मूलतः आस्वादाचा प्रश्न असतो. आणि हा आस्वाद घेताना विशिष्ट साहित्यकृतीतील वैचारिक भूमिका वा जीवनदृष्टी स्वीकारण्याची आपल्याला आवश्यकता नसते. आणि ती दृष्टी आपल्या आस्वादाच्या आडही येत नसते. आपण नास्तिक असलो, तरी ईश्वराला आर्तपणे आळवणारे संतांचे अभंग आपले अंतःकरण उचंबळून टाकतातच. आस्वादकाचे लौकिक जीवन आणि साहित्यकृतीतील चित्रित जीवन यांच्या स्तरांतील फरक हाही आस्वादाच्या आड येत नसतो. 'हॅम्लेट' वा 'शांकुंतल' यांचा आस्वाद आपण निर्वेधपणे घेऊ शकतो तो त्यामुळेच. अभ्यासक्रमीय पुनर्रचनेचा विचार आस्वादाचे हे स्वरूप ध्यानात तर घेत नाहीच; पण तो आस्वादक्षमतेचा संकोच करणाराच आहे. आणि आस्वादक्षमतेचा संकोच हा सांस्कृतिक उत्थानाच्या विरोधीच असतो. हेही त्याच्या ध्यानात आलेले दिसत नाही. त्याच पद्धतीने विचार करायचा, तर मग 'श्यामची आई' प्रमाणेच 'शाकुंतल', 'हॅम्लेट' वा 'उत्तरराम' यांच्याबाबतीतही वरीलसारखे प्रश्न उपस्थित करता येतील. हे सारेच अभ्यासक्रमातून काढून टाकणे म्हणजे ज्या फांदीवर आपण बसलो आहोत तीच तोडून टाकण्यासारखे होईल. वाङ्मयीन आस्वादात लौकिक व्यवहारातील भेदाभेद, क्षुद्रता आणि रागद्वेष विक्षेप आणू शकत नाहीत. श्रेष्ठ वाङ्मयाच्या सान्निध्यात आपण त्यांच्यापलीकडे जाऊ शकतो आणि प्रदीर्घ कालाने का होईना ते भेदाभेद व रागद्वेष आपल्यातून गळून पडतात. वाङ्मयाने सांस्कृतिक उत्थान होते, असे जे म्हटले जाते, ते या अर्थाने होय. म्हणून क्षोभजन्य मनःस्थितीत श्रेष्ठ दर्जाच्या वाङ्मयकृती नाकारून प्रश्न सुटणार नाहीत; तर त्यांच्या सान्निध्यात राहूनच त्या प्रश्नांची उत्तरे मिळवणे शक्य होईल.

या संदर्भातच दलित साहित्याच्या समीक्षकांनी उपस्थित केलेला नव्या पुराणकथांच्या निर्मितीचा प्रश्नही विचारात घेणे योग्य ठरेल. त्यांच्या मते हिंदू पुराणकथा दलितांना आपल्या वाटत नाहीत. कारण त्या दलितांवर अन्याय करणाऱ्या आणि त्यांना पायदळी तुडवणाऱ्याच असतात. संपन्न साहित्यासाठी आणि समृद्ध सांस्कृतिक जीवनासाठी पुराणकथांची आवश्यकता असते म्हणून बौद्ध दर्शनाच्या आणि जातककथांच्या आधारे नव्या पुराणकथा घडवाव्यात असा एक विचार मांडण्यात येतो. लक्षावधी ग्रामीण दलितांना खरोखरच या पुराणकथा आपल्या वाटत नाहीत का ? की हा केवळ पुस्तकी दृष्टिकोण आहे ? असा प्रश्न या बाबतीत विचारता येईल. ज्याला वर्तमानकालीन संदर्भात उत्थान असे म्हणता येईल, त्यासाठी पुराणकथांची आवश्यकता असते काय ? हाही प्रश्न आहेच. पण हे प्रश्न तूर्त बाजूला ठेवू किंवा वादासाठी पुराणकथांची आवश्यकता मान्य करू. मग प्रश्न उरतो तो हा की, अशा पुराणकथा निर्माण करता येतील का ?

पुराणकथांची निर्मिती ही जाणीवपूर्वक झालेली वैचारिक क्रिया असते, असे गृहीत धरल्याशिवाय या प्रश्नाचे उत्तर होकारार्थी देता येणार नाही. आणि तसे गृहीत धरणे निखालसपणे चुकीचे ठरेल. पुराणकथांची निर्मिती अशी जाणीवपूर्वक होत नसते. पुराणकथा म्हणजे समाजमनाला पडलेली युगव्यापी स्वप्ने असतात. हे विधान म्हणजे केवळ अलंकारिक वाक्य नव्हे, तर ते एक मानसशास्त्रीय सत्य आहे. म्हणूनच पुराणकथांना कालनिरपेक्ष सार्वत्रिकता आलेली असते. बुद्धीला त्या पटोत वा न पटोत त्यांना एक सर्वस्पर्शी आवाहनक्षमता प्राप्त झालेली असते. घटना आणि संदर्भांची नवी मांडामांड करून नव्या पुराणकथा निर्माण करता येतील कदाचित् पण त्या समाजमनात रुजू शकणार नाहीत. बौद्ध आणि जैन धर्मियांनी तसा प्रयत्न केला होता; पण त्याला फारसे यश येऊ शकले नाही. अशी इतिहासाची साक्ष आहे.

हे तर खरेच; पण दलितांच्या वर्तमानकालीन उत्थानासाठी पुराणकथांची आवश्यकता आहे असे म्हणणे म्हणजे प्रश्नाचा रोख भलतीकडेच वळवणे होय. सांस्कृतिक पोकळी ही भौतिक समृद्धीनंतर जाणवणारी गोष्ट असते. भौतिक जीवनच ज्यांना नाकारण्यात आले, त्या दलितांसाठी पुराणकथा लिहिण्याचा खटाटोप पलायनवादीच म्हटला पाहिजे. आणि साहित्याच्या समृद्धीसाठी दलितांना पुराणकथांची गरजच काय ? जे जीवन ते जगत आले आहेत त्या जीवनातून त्यांचे साहित्य, जमिनीतून झाड उगवावे तसे, उगवले तर त्याची समृद्धी आणि सामर्थ्य अपूर्व असेल. खरी गरज तसे होण्याची आहे. शेकडो हजारो वर्षे अंधारात खितपत पडलेले दलितजीवन आणि त्या अंधारावर मात करू पाहणारी त्यांची अदम्य व प्रकाशमान जीवनेच्छा यांचा खराखुरा शोध घेणे आणि आविष्कार करणे ही दलितसाहित्याची खरी गरज आहे.

दलित साहित्याच्या तत्त्वत्रयीपैकी मानवता या तत्त्वाकडे दलित साहित्याने द्यावे तितके लक्ष दिलेले नाही, ही गोष्ट तक्रार म्हणून अवश्य नोंदवली पाहिजे. नकार आणि विद्रोह यांच्या गदारोळात तसे होणे स्वाभाविकच म्हटले पाहिजे. नकार आणि विद्रोह या श्रेष्ठ साहित्यनिर्मितीच्या प्रेरणा आणि भूमिका असू शकत नाहीत. त्यांना तात्कालिकाचे संदर्भ असतात. ते भेदून पलिकडे जाणे अशक्य नसले तरी अत्यंत अवघड असते. या तात्कालिक संदर्भांनी नकार आणि विद्रोह यांना आवाहक धार चढते. क्षोभजन्य मनःस्थितीला ही धार फार प्रिय असते. ती जितकी तीव्र तितके साहित्य थोर असे भोळे समीकरणही मग मांडले जाते. पण हे ध्यानात ठेवलेले बरे की, तात्कालिक संदर्भ गळून पडले की, नकार आणि विद्रोह लुळे पडतात आणि त्याचबरोबर त्यांतून निर्माण झालेले साहित्यही निस्तेज आणि इतिहासजमा होऊन जाते. दलित साहित्याचे असे होऊ

नये, असे वाटत असेल तर नकार आणि विद्रोह यांच्याकडून त्याने मानवतेकडे जाणे अत्यंत आवश्यक आहे. माणसाने माणूस म्हणून जगणे आणि जगू देणे म्हणजे मानवतावाद. दलित साहित्याने ही भूमिका समजून उमजून स्वीकारली तर संदर्भांनी घेरलेल्या दुःखापलीकडे असलेल्या माणसांच्या सनातन दुःखाची आणि जगण्यासाठी चाललेल्या त्याच्या सनातन संघर्षाची त्याला जाणीव होईल. या दुःखातून आणि संघर्षातूनच ज्यामुळे ते चिडून उठते ते संदर्भ निर्माण होत असतात हेही त्याच्या ध्यानात येईल. या मूलभूत जाणिवेतून जीवनाचा शोध आणि आविष्कार करू लागलेले दलित साहित्य अधिक मूलभूत आणि उदार दृष्टी धारण करू शकेल. आणि मग ते नुसत्या दलितांचे नव्हे तर समग्र मानवतेचे साहित्य होईल. त्या श्रेष्ठ साहित्यामुळे कलावाद, वाङ्मयमूल्ये इत्यादी कल्पना नव्याने उजळून निघतील. भलते वितंड घालण्याची त्यांना आवश्यकता वाटणार नाही.

पण त्यासाठी दलित साहित्यिकांनी व्यक्ती म्हणून आणि साहित्यिक म्हणून दलितत्वातून शक्य तितक्या लवकर मुक्त होणे आवश्यक आहे. दलितत्व हे काही छातीवर मिरवण्याचे मानचिन्ह नव्हे; तो भांडवलाचा विषय नव्हेच नव्हे. दलितांना ती अत्यंत दुःखदायक आणि दलितेतरांना अत्यंत लांच्छनास्पद अशी बाब आहे. ती जितक्या लवकर गळून पडेल तितके बरे. व्यक्ती म्हणून दलितत्वातून मुक्त होणे म्हणजे विशाल मानवतेत संमीलित होणे होय. आणि साहित्यिक म्हणून दलितत्वातून मुक्त होणे म्हणजे दलितत्वाने लादलेली जीवनाकडे पाहाण्याची वृत्ती आणि दृष्टी टाकून देणे होय; नकार, विद्रोह, सूड यांच्या पलिकडची माणसाकडे माणूस म्हणून पाहाण्याची दृष्टी स्वीकारणे होय. ही दृष्टी स्वीकारली की, मर्यादित अनुभवक्षेत्रातही विराट मानवतेच्या दुःखाचे आणि हर्षाचे, तिच्या पतनाचे आणि उत्थानाचे भयावह आणि तरीही हवेहवेसे वाटणारे दर्शन त्यांना होऊ शकेल आणि हे दर्शन घडविणारे त्यांचे साहित्य समृद्ध, समर्थ आणि चिरकाल टिकणारे श्रेष्ठ साहित्य होईल. हे घडविणारा शुभ दिवस लवकर उगवण्याची आपण वाट पाहू या.

ललित लेखक आणि राजकारण

गेल्या काही महिन्यांत मराठी साहित्य, साहित्यिक आणि साहित्यकारण हे पूर्वी कधीही झाले नव्हते एवढ्या मोठ्या प्रमाणात चर्चेचा विषय झाले आहेत. नुकत्याच संपलेल्या एका आपत्तीपर्वाच्या निमित्ताने साहित्यिकाचे कार्य, त्याची बांधिलकी, शासनाशी त्याचे संबंध इत्यादी बाबींची मोठ्या प्रमाणात चर्चा होत आहे. या चर्चेचा सूर सर्वसाधारणपणे असा असतो : "लेखकाने राजकारणात भाग घ्यावा का ? हा प्रश्नच निर्माण होत नाही. कारण लेखकाला राजकारण टाळताच येत नाही. विशेषत: लोकशाहीत तर लेखक राजकारणापासून अलिप्त राहूच शकत नाही. लोकशाहीत त्याला राजकारणाचं भान क्षणभरही विसरून चालत नाही. राजकारणाचं भान गमावणं म्हणजे स्वत्वाचंच भान गमावणं आणि अस्मितेला वंचित होणं होय. हा नुसताच दुबळेपणा नव्हे तर अपराधही आहे." लेखक आणि राजकारण यांच्या संबंधीची ही भूमिका थोर विदुषी दुर्गाबाई भागवत यांच्यापासून ते सर्वसामान्य साहित्यिक कार्यकर्त्यांपर्यंत अनेकजण आग्रहाने मांडताना दिसतात. या विचारांच्या अनुषंगानेच काही विचारवंत लेखकांनी शासकीय पारितोषिके, पदव्या इत्यादी स्वीकाराव्यात काय यासंबंधीही विचार मांडत आहेत. त्यांच्या मते "लेखकांनी या साऱ्यांपासून फटकून राहिले पाहिजे. कारण पदव्या-पारितोषिके देऊन लेखकांचा सत्कार करताना शासन हे लोक आपल्याला अनुकूल राहतील हे पहाणारच. राजकीय पातळीवर स्वतःशी पूर्ण इमान राखणाऱ्या बुद्धिवंतांनाच सरकार हाताशी ठेवतं. त्यांच्या हातात मोठाल्या सांस्कृतिक आणि साहित्यिक योजना वर्षानुवर्षं राहतील अशी योजना करतं .....यातून लेखक-प्रकाशकांमध्ये लाचारी, सौदेबाजी, वैचारिक निष्ठाहीनता इ. दुर्गुण निर्माण होतात." तेव्हा लेखकांनी शासकीय पारितोषिके, अनुदाने इ. पासून दूर रहावे; मात्र त्यांनी राजकारणापासून अलिप्त राहता कामा नये; अशी ही भूमिका आहे.

प्रस्तुत लेखात या भूमिकेचाच विचार करावयाचा आहे. असा विचार करताना अडचणीची ठरणारी एक गोष्ट ही आहे की, नुकत्याच येऊन गेलेल्या एका भयपर्वाच्या आपण फार जवळ आहोत. एकतर या भयपर्वाने निर्माण केलेल्या परिस्थितीच्या संदर्भातच ही भूमिका आलेली असून तिला तात्कालिक सत्याचे आग्रही स्वरूप प्राप्त झाले आहे आणि दुसरे म्हणजे मुळातच तीव्र प्रतिक्रियात्मक भावनेतून निर्माण झालेल्या या भूमिकेला आणीबाणीची भयानकता जसजशी प्रकट होऊ लागली आहे, तसतशी एक प्रखर धार प्राप्त होऊ लागली आहे. त्यामुळे या भूमिकेची तपासणी करून तिची दुसरी बाजू मांडणे उपरोक्त विचारवंतांना आणि त्याहीपेक्षा भावविवश होऊन प्रतिक्रिया व्यक्त करणाऱ्या सर्वसामान्य लोकांना कितपत रुचेल याची शंकाच वाटते. पण तात्कालिक प्रतिक्रियेतून निर्माण होणाऱ्या भूमिका जेव्हा विचार क्षेत्रातील शाश्वतावर मात करू लागतात तेव्हा कोणाच्या रागालोभाची फिकीर न करता त्या भूमिकांचो चिकित्सा करणे आवश्यकच होऊन बसते. इथे हे मुद्दाम स्पष्ट केले पाहिजे की, अशा वेळी व्यक्ती गौण ठरतात. त्यांची भूमिका हेच चिकित्सेचे लक्ष्य झालेले असते. आणि हेही आवर्जून सांगितले पाहिजे की, नुकतीच येऊन गेलेली आणीबाणी किंवा तिचे समर्थन यांच्याशी या चिकित्सेचा काही एक संबंध नसतो.

हे उघडच आहे की, लेखक हाही माणूस म्हणून समाजाचा एक घटक असतोच; नागरिक या नात्याने देशाच्या राजकारणाशी त्याचा प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष असा संबंध असतोच; डोळे आणि कान काम देत असतात तोपर्यंत, त्याची इच्छा असो वा नसो, भोवतालच्या जीवनात घडणाऱ्या घटना पाहणे वा ऐकणे टाळता येणे त्याला शक्यच नसते. अवतीभोवतीच्या जीवनातील समस्या समाजाच्या अन्य घटकाप्रमाणे लेखकालाही जाणवत असतातच आणि सर्वसामान्य माणसाप्रमाणेच त्या त्याच्याही जीवनावर बरावाईट परिणाम करत असतातच. अन्न, वस्त्र, निवारा या प्राथमिक गरजा, त्यांच्या बाबतीतले वा त्यांच्या निमित्ताने निर्माण होणारे प्रश्न, या साऱ्या बाबी इतर सर्वसामान्य माणसांप्रमाणेच लेखकालाही एक समाज-घटक म्हणून जाणवत असतातच आणि या साऱ्या सामाजिक, आर्थिक वा राजकीय समस्यांची उत्तरे शोधण्याचा प्रयत्न लौकिक व्यवहाराच्या पातळीवरून इतरांप्रमाणे लेखकही करत असतोच. लेखकाच्या सामाजिक जीवनातील माणूस म्हणून असलेल्या या सहभागाबद्दल कोणाचेही मतभेद असण्याचे काहीच कारण नाही. प्रश्न निर्माण होतात ते, एक सर्जनशील कलावंत म्हणून लेखकाच्या उपरोक्त बाबींतील सहभागाबद्दल. मतभेद होतात ते, एक ललित लेखक या नात्याने उपरोक्त बाबींच्या संदर्भात त्याने कोणती भूमिका घ्यावी याबाबत. मतभेदांचे हे ठिकाण पुरेसे ठळक होण्यासाठी असे म्हणता येईल की, लेखकाने उपरोक्त बाबींच्या संदर्भात

प्रत्यक्ष ललित लेखनाद्वारे कोणती भूमिका घ्यावी, खरे म्हणजे अशी एखादी भूमिका त्यांनी घ्यावी किंवा काय, याबाबतीत मतभेद होतात या संदर्भात आदरणीय दुर्गाबाई भागवत वा त्यांच्यासारख्या अन्य विचारवंतांनी मांडलेल्या भूमिकेपेक्षा थोडीशी निराळी भूमिका प्रस्तुत लेखकाला मांडावयाची आहे.

पण तसे करण्यापूर्वी एका प्रश्नाची चर्चा करणे योग्य होईल. प्रश्न असा की, वर समाजाच्या संदर्भात त्याचा घटक असलेला माणूस म्हणून असलेली भूमिका आणि एक सर्जनशील कलावंत म्हणून असलेली भूमिका असे द्वैत दाखवण्यात आले आहे, ते कितपत योग्य आहे ? एकाच व्यक्तीच्या माणूस म्हणून आणि लेखक म्हणून अशा दोन भिन्न भूमिका असू शकतात काय ? आणि जर त्या एकमेकींशी विसंवादी असतील, तर ते अप्रामाणिकपणाचे होणार नाही काय ? या प्रश्नांचे सरळ उत्तर हे आहे की, अशा भिन्न भूमिका असणे गैर तर नसतेच, पण लेखकाच्या भूमिकेच्या दृष्टीने ते आवश्यकही असते आणि अनेक ललित लेखकांची उदाहरणे घेऊन हे दाखविता येईल की, माणूस म्हणून त्यांनी सामाजिक घटना व समस्या यांच्यासंबंधी घेतलेल्या भूमिकेपेक्षा एक सर्जनशील कलावंत म्हणून त्यांच्या कलाकृतीतील भूमिका वेगळी असते. या वेगळेपणाचे लक्षणीय वैशिष्ट्य हे की, सर्जनशील कलावंताची भूमिका त्याच्यातील सामान्य माणसाच्या भूमिकेपेक्षा अधिक व्यापक, उच्चतर आणि वैयक्तिकतेच्या मर्यादा ओलांडणारी अशी असते. लेखकातील माणसाने घेतलेली भूमिका, वैयक्तिक रागलोभ, द्वेषप्रेम इत्यादींनी दूषित झालेली असण्याची शक्यता असते. ती त्याच्या स्वार्थाशी निगडित असते. अन्य लौकिक व्यवहारांप्रमाणेच स्वहितप्राधान्य हे या भूमिकेचेही महत्त्वाचे वैशिष्ट्य असते. कलावंताची भूमिका या साऱ्यांपासून मुक्त असते. विश्वात्मकता हे तिचे प्रधान वैशिष्ट्य असते. म्हणूनच ती केवळ व्यापकच असते असे नव्हे तर समाजाच्या अंतिम हिताच्या दृष्टीनेही तीच अधिक उपयुक्त ठरण्याची शक्यता असते. हे लक्षात घेता असे म्हणावे लागेल की, समाजाचा घटक म्हणून स्वीकारलेल्या वा लादलेल्या भूमिकेमधून ललित लेखक जितक्या अधिक प्रमाणात मुक्त होऊ शकेल तितक्या अधिक प्रमाणात तो श्रेष्ठ कलावंत होण्याची व अंतिमतः समाजाला हितकर ठरण्याची शक्यता असते. थोडा शांतपणे विचार केल्यास हे विधान आत्मविसंगत नसून तत्त्व आणि व्यवहार या दोन्ही दृष्टींनी खरेच आहे, याचा पडताळा येईल. दुसऱ्या क्षेत्रातील एक उदाहरण घेऊन हा विचार अधिक स्पष्ट करता येईल, समाजाचा घटक आणि राजकारणाचे भान जागृत असलेल्या माणसाला एखाद्या रोगी माणसाच्या जात, धर्म, प्रांत, भाषा, पक्ष, त्याचे स्वतःशी असलेले वैयक्तिक संबंध इत्यादी बाबी विसरता येतीलच असे नाही. पण तोच रोगी डॉक्टरांच्या दृष्टीने केवळ एक

रोगीच असेल. त्याला बरे करणे हेच त्यांचे कार्य. उपरोक्त अन्य बाबी त्यांच्या औषधोपचाराच्या आड येणार नाहीत. सर्जनशील कलावंताच्या बाबतीतही असेच म्हणता येईल. माणूस आणि मानवी जीवन याबाबत कलावंताने घेतलेली भूमिका जात, धर्म, प्रांत, भाषा, पक्ष, वैयक्तिक रागलोभ इत्यादींनी दूषित झालेली असणार नाही. म्हणूनच वर म्हटल्याप्रमाणे ती समाजाचे अंतिम हित साधणारी अशी असेल.

हे स्पष्ट झाले की मग ललित लेखक आणि राजकारण याबाबतीत लेखाच्या प्रारंभी दिलेल्या भूमिकेचा विचार करणे सोपे होते. सोपे यासाठी की, त्यामुळे लेखकाने समाजाचा घटक असलेला माणूस म्हणून केलेले राजकारण आणि एक सर्जनशील कलावंत म्हणून केलेले राजकारण या दोहोंमधील भेद स्पष्ट होतो. यापैकी पहिला भाग आपल्या विचाराच्या कक्षेत येत नाही. लेखक माणूस म्हणून काय करतो कसा वागतो किंवा माणूस म्हणून त्याने काय करावे, कसे वागावे, हे प्रश्न लेखक म्हणून त्याने केलेल्या वा करावयाच्या कृतीचा विचार करताना अनावश्यकच असतात. कारण या प्रश्नांची उत्तरे काहीही असली तरी त्यांचा त्याच्या लेखक म्हणून केल्या जाणाऱ्या विचाराच्या वा मूल्यमापनाच्या दृष्टीने काही उपयोग नसतो आणि हेही लक्षात घेतले पाहिजे की, लेखक कसा वागतो, काय करतो याच्यावर त्याचे बरावाईट लेखक होणे अवलंबून नसते. तो दानधर्म करतो का? भूतदया दाखवतो का? न्यायाची चाड आणि अन्यायाबद्दल चीड दाखवतो का? या सगळ्या बाबी त्याच्या लेखक होण्या न होण्याच्या दृष्टीने आणि त्याचे लेखकपण जोखण्याच्या दृष्टीनेही सारख्याच निरुपयोगी असतात. प्राचीन संतपरंपरेतील अनेक साधुसंतांच्या कवितेला काव्यदृष्ट्या निकृष्ट ठरवले गेलेले आपण पाहतो आणि तसे निकृष्ट ठरवणे रास्तच आहे असेच आपणास वाटते. तिला निकृष्ट ठरवताना तिच्या कर्त्यांचे साधुत्व विचारात घेण्याची आपल्याला आवश्यकता वाटत नाही. बालकवींच्या कवितेला चांगली कविता म्हणून मान्यता देताना आपणास "बालकवींनी स्वातंत्र्यलढ्यात भाग घेऊन त्याग वगैरे केला होता का?" असा प्रश्न विचारावासा वाटत नाही किंवा मर्ढेकरांना थोर कवी म्हणून संबोधताना "बेचाळीसच्या आंदोलनाच्या वेळी मर्ढेकर कुठे होते ?" असा प्रश्न आपणास उपस्थित करावासा वाटत नाही. हे जसे खरे तसेच सावरकरांनी देशासाठी उभे आयुष्य जाळून घेतले, प्रखर क्रांतिकारी राजकारण केले, हे सगळे माहीत असूनही त्यांची नाटके आणि कथा यांना कलादृष्ट्या निकृष्ट ठरवताना त्यांचा त्याग, त्यांनी भोगलेले कष्ट इत्यादी गोष्टी आपण तिळमात्रही विचारात घेत नाही, हेही खरेच नाही का ? तेव्हा संतांचे साधुत्व, मर्ढेकर-बालकवींचे राजकारणात भाग न घेणे किंवा सावरकरांचे त्यागमय व स्वातंत्र्यकारण या साऱ्याच बाबी त्यांचा कलावंत म्हणून

विचार करताना अनावश्यक असतात; अप्रस्तुत असतात. हे ध्यानात घेतले की, मग गेल्या काही महिन्यांत "त्यावेळी अमुक एक लेखक काय करत होते ? ते गप्प का होते ?" हे आणि यासारखे जे प्रश्न मोठ्या आवेशाने विचारले जात आहेत, त्यांची अप्रस्तुतता लक्षात आल्याविना राहत नाही. असे प्रश्न विचारणाऱ्यांबद्दल आदर बाळगूनही असे म्हणावे लागेल की, एखाद्या लेखकाने घोषणा दिल्या की नाही ? मोर्चे काढले की नाही ? रेडिओ-टेलिव्हिजनवरील कार्यक्रमात भाग घेतला की त्यांवर बहिष्कार टाकला ? शासनाला पाठिंबा दिला की विरोध केला ? हे आणि या सारखे प्रश्न, त्याचा लेखक म्हणून विचार करताना आणि त्याच्या उत्तम लेखकत्वामुळे त्याला जे देय असेल ते देताना उपस्थित करणे चुकीचे होय आणि एखाद्या लेखकाने 'असे केले किंवा तसे केले नाही' म्हणून त्याला लेखकाच्या वा अन्य सभा-संमेलनादि कार्यक्रमातून वगळावे, असे आदेश देणे तर संपूर्णपणे चुकीचेच होय. विचारस्वातंत्र्याचा पुरस्कार करणारा लोकशाहीवादी नागरिक म्हणून ते असहिष्णुतेचे आणि विचारवंत म्हणून अविचारीपणाचे द्योतक होय.

लेखकाने माणूस म्हणून केलेल्या राजकारणाचा त्याच्या लेखकपणाशी वा त्याच्या लेखनाच्या मूल्यमापनाशी काही संबंध नसतो हे उघड झाले की मग ते केल्याबद्दल त्याचे अभिनंदन करण्याचे वा ते न केल्याबद्दल त्याच्यावर आक्षेप घेण्याचे काहीच कारण नसते हेही उघड होते. मग प्रश्न पडतो तो हा की, लेखकाने लेखक म्हणून राजकारण करणे वा न करणे म्हणजे काय ? त्याने लेखक म्हणून राजकारण करावे की न करावे ? त्यात भाग घ्यावा की न घ्यावा ? तसे करणे त्याच्या लेखनाला उपकारक ठरेल की अपकारक ? त्यातून निर्माण होणारे त्याचे साहित्य कलाकृती या दृष्टीने विचार करता कोणत्या दर्जाचे असेल ? या प्रश्नांचा विचार करू लागलो की ध्यानात येते की, लेखकाने लेखक म्हणून राजकारकात भाग घेणे याचा खरा अर्थ त्याने त्याच्या लेखनाद्वारे—केवळ लेखनाद्वारेच राजकारण करणे हा होय. ज्या क्रियेमुळे तो समाजाच्या अन्य घटकांपेक्षा निराळा ठरतो, केवळ माणूस म्हणून असणाऱ्या भूमिकेपेक्षा एक निराळी भूमिका त्याला प्राप्त होते, त्या क्रियेद्वारेच त्याने राजकारण केले वा त्या क्रियेसाठी त्याने राजकारणाचे पथ्य पाळले नाही, तरच त्याने लेखक म्हणून राजकारण केले असे म्हणता येईल. लेखक म्हणून कोणत्याही परिस्थितीत लेखनविरहित क्रियेद्वारे आपली भूमिका व्यक्त करण्याचा त्याने केलेला प्रयत्न त्याला त्याच्या 'स्वधर्मा' पासून दूर नेणारा असेल आणि त्याने तसे करणे केव्हाही आणि कोणालाही श्रेयस्कर ठरणार नाही. रूढ अर्थाने लेखकाने राजकारण म्हणजे लेखणी टाकून देऊन हातात घोषणा फलक घेणे होय. त्याला तसे करावयास सांगणारे सद्यःकालीन विचारवंत आणि तीसपस्तीस

वर्षापूर्वी लेखकांना 'लेखण्या मोडा आणि बंदुका घ्या' असा संदेश देणारे सावरकर हे एकाच रांगेत उभे राहणारे ठरतील.

आणि आपद्धर्म म्हणून धर्मबाह्य कृती करणाऱ्या लेखकांनी आपत्काल नाहीसा होताच स्वधर्मात येणेच इष्ट ठरेल. पण स्वधर्मात असे परत येणे चांगलेच अवघड असते हेही उदाहरण देऊन दाखवता येईल. अनेक मोह या पुनरागमनात अडथळे निर्माण करत असतात. राजकारणी लोकांत लेखक म्हणून आणि लेखकांत राजकारणी म्हणून मिळणारी प्रतिष्ठा हा त्यातला सर्वात भयंकर मोह होय. त्यातही आपत्कालावर मात करण्यात इतरांच्या बरोबरीने लेखक यशस्वी ठरलेला असला तर मग त्याने आपद्धर्म म्हणून केलेले वर्तनच प्रतिष्ठित होते. इतरांच्या दृष्टीने तर तेच लेखकांचे धर्माचरण होऊन बसते. आणि मग कळत न कळत लेखक स्वतः त्याचे भांडवल करू लागतो. आणि त्याने जरी ते तसे केले नाही तरी समाज त्यांची ती भांडवली गुंतवणूक मानून त्याबद्दल त्याचा सत्कार करणे, गौरव करणे, तो चुकत असला तरी त्याची बाजू घेणे इत्यादी स्वरूपाचे व्याज त्याला देऊ लागतो. ते नाकारणे लेखकाला अशक्यच होऊन बसते. असे होणे लेखकाच्या दृष्टीने तर हानिकारक आहेच पण माणूस म्हणूनही फारसे प्रशंसनीय ठरणारे नाही.

आपद्धर्म म्हणून लेखक-धर्माच्या बाहेर पडलेले हे पाऊल इथेच थांबत नाही. राजकारणाचे सर्वच रस्ते अपरिहार्य सत्तेकडेच जात असल्यामुळे या रस्त्यावर पडलेले पाऊलही पुरात सापडलेल्या ओंडक्याप्रमाणे सत्ताकेंद्राकडे वा सत्ताप्रवृत्तीकडे जाऊ लागते आणि हे लक्षात घेतलेले बरे की, या वाटचालीपासून शासकीय सत्कार, पारितोषिके आणि तज्जन्य प्रवृत्ती या आपल्या विचारवंताना आक्षेपार्ह वाटणाऱ्या बाबी फारशा दूर नसतात. शासकीय सत्कार, पारितोषिके इत्यादींच्या भलेबुरेपणा संबंधीचा विचार बाजूला ठेवला तरी इथे इतके मात्र नक्कीच सांगता येईल की, उपरोक्त मार्गावर पाऊल टाकणे आणि या साऱ्यांवर टीका करणे या दोन्ही गोष्टी एकदमच करण्यात विसंगती आहे. ती स्पृहणीय आहे असे खासच म्हणता येणार नाही.

लेखकाने लेखनाद्वारे राजकारण करणे म्हणजे नेमके काय ? ते आता पाहिले पाहिजे. या बाबतीतली एक बहुमान्य भूमिका अशी की, लेखनाद्वारे राजकारण करणे म्हणजे विशिष्ट राजकीय विचारसरणीशी बांधिलकी पत्करून तिचा पुरस्कार करणारे लेखन करणे. विचारसरणीशी वा तत्त्वज्ञानाशी अशी बांधिलकी असणे आवश्यक असते. कारण तिच्यावाचून कोणत्याही साधनाद्वारे केलेले राजकारण हे संधिसाधूपणाचे, भ्रष्टपणाचे असणार. प्रतिपक्षावर मात करण्यासाठी कोणत्याही डावपेचांचा वापर करण्यास मागेपुढे न पाहणाऱ्या विधिनिषेधशून्य प्रवृत्तीचेच ते द्योतक असणार. ते टाळायचे असेल तर अशी बांधिलकी आवश्यकच असते. तत्त्वतः

पाहता ही भूमिका रास्त आहे असे म्हणता येईल. विशेषतः प्रत्यक्ष राजकारणात तर अशा प्रकारची बांधिलकी अत्यंत आवश्य असते. पण व्यवहारतः या बांधिलकीचे स्वरूप काय होते आणि अशा प्रकारच्या बांधिलकीचे लेखनावर काय परिणाम होतात, हे पाहणेही आवश्यक आहे.

असे पाहू लागलो की लक्षात येते की, विचारसरणीशी वा तत्त्वज्ञानाशी बांधिलकी ही एक अमूर्त कल्पना होय. ते तत्त्वज्ञान अंगीकारणाऱ्या पक्षाशी बांधिलकी आणि याहीपेक्षा अधिक खरे म्हणजे त्या पक्षाच्या धुरीणाशी बांधिलकी हेच या बांधिलकीचे मूर्त स्वरूप असते. निरनिराळ्या राजकीय पक्षांचे, विशेषतः त्यांच्यातील दुफळ्यांचे इतिहास पाहिले तर या विधानाची प्रचीती येऊ शकेल. तेव्हा तत्त्वज्ञानाशी बांधिलकी म्हणजे व्यवहारतः व्यक्तीशी बांधिलकीच असते. थोडी आगेमागे नजर टाकल्यास हे लक्षात येते की, जिला सुसंकृत भाषेत स्वामिनिष्ठा म्हणतात ती बांधिलकीच्या या रूपापासून फारशी दूर नसते. अशा प्रकारची बांधिलकी एरवीही फारशी चांगली म्हणता येणार नाही; पण ललित लेखनाचा विचार करता तर ती फारच घातक ठरण्याची शक्यता असते.

पण बांधिलकीसंबंधीचा हा विचार थोडासा बाजूला ठेवला किंवा वादासाठी केवळ तत्त्वज्ञानाशीच अशी बांधिलकी असू शकते, हे मान्य केले तरी, अशी बांधिलकी तरी ललित लेखनाला हितकर ठरते का ? हा प्रश्न शिल्लक राहतोच. आणि त्याचेही उत्तर होकारार्थी देता येणार नाही. कारण राजकीय तत्त्वज्ञानाशी बांधिलकी हे राजकीय चळवळीच्या दृष्टीने जरी गौरवास्पद असे मूल्य मानले तरी लेखनादी कलांच्या क्षेत्रात अशी बांधिलकी वैचारिक झापडामध्ये रुपांतरित होते, असा अनुभव आहे. सर्जनशील लेखकांच्या बाबतीत तर ही गोष्ट सहजशक्य आणि अधिक घातक अशी ठरते. मग ते लेखक जीवन आहे तसे पाहण्याऐवजी त्या विशिष्ट वैचारिक दृष्टीतून पाहू आणि मांडू लागतात. त्यांच्यापुढील अथांग जीवनाच्या आकलनात त्यामुळे केवळ विक्षेपच निर्माण होतात असे नव्हे, तर जीवनाचे जे काही आकलन त्यांना होते ते विपर्यस्त आणि प्रत्यक्षापासून दूर जाणारे असे असते. काही भोळी समीकरणे सिद्ध करण्यासाठीच आलेले जीवनदर्शन असेच त्याचे स्वरूप होते. मराठीत आणि अन्य जागतिक भाषांतही पुरोगामी म्हणवल्या जाणाऱ्या लेखकांनी केलेले ललित लेखन डोळ्यापुढे आणले तर ही गोष्ट चांगलीच स्पष्ट होईल. तेव्हा वैचारिक बांधिलकी कलेच्या क्षेत्रात कलावंताच्या जीवनानुभवांच्या स्वीकारावर आणि आकलनावर प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष असे वैचारिक दडपण आणू लागते. कलावंतावर पडणारे हे वैचारिक दडपण त्याला वास्तवापासून तर दूर नेतेच, पण जीवनाचा स्वीकार आणि आविष्कार यांच्या बाबतीतील त्याच्या स्वातंत्र्याचाही संकोच करायला लावते. हा स्वातंत्र्यसंकोच स्वेच्छेने झालेला असला तरी इष्ट असतो असे

मात्र म्हणता येणार नाही. कलावंताच्या अधिकारस्वातंत्र्यामाठी झगडणाऱ्यांनी तर ही गोष्ट विशेषेकरून लक्षात घेतली पाहिजे.

राजकीय तत्त्वज्ञानाशी बांधिलकी पत्करून केलेल्या लेखनाचा सर्वात भयंकर धोका म्हणजे ललित साहित्याकडे उपयुक्ततावादी दृष्टिकोणातून पाहिले जाणे हा होय. असे लेखक साहित्याकडे त्यांच्या तत्त्वज्ञानाच्या मांडणीचे व प्रचाराचे एक उपयुक्त साधन म्हणून पाहतात. त्यांच्या प्रचाराच्या गरजा भागवणे एवढेच ललित साहित्याचे जीवित कार्य असते असे ते मानतात. मग त्यांच्या साहित्यकृती साहित्यबाह्य-खरे म्हणजे जीवनबाह्यदेखील-प्रेरणांमधून जन्माला येऊ लागतात. त्यांची रूपसिद्धी, त्यांचे नियमन या साऱ्या बाबींत साहित्यबाह्य नियम वापरले जाऊ लागतात. स्वाभाविकपणेच त्याची साहित्यनिर्मिती म्हणजे 'मेड टू ऑर्डर' असे यांत्रिक उत्पादनच होऊन बसते. साधनांच्या कपाळी तात्कालिकतेचा, परिस्थिती-सापेक्षतेचा व क्षणभंगुरतेचा शाप नेहमीच कोरलेला असतो. साधनाची अवकळा प्राप्त झालेले साहित्यही त्यापासून मुक्त राहू शकत नाही. राजकारणाच्या तात्कालिक गरजा भागवण्याचे साधन म्हणून राबवले गेलेले साहित्य गरज संपताच निःसत्त्व, निश्चेतन आणि कळाहीन होऊन पडते. म्हणूनच कोणत्याही परिस्थितीत लेखकांनी अशा प्रकारे केलेला साहित्यनिर्मितीचा प्रयोग स्वमूलोच्छेदकच ठरतो, असे म्हणावे लागते. शिवाय हेही लक्षात घेतले पाहिजे की, राजकीय हेतूसाठी साहित्य राबवण्याचे राजकर्त्यांनी काढलेले फतवे आणि लेखकांनी स्वतःच पत्करलेली ही बांधिलकी या दोन्ही गोष्टी प्रकृतीत सारख्याच असतात. परिणामतः त्या साहित्य आणि साहित्यिक या दोघांनाही बंदिवान करणाऱ्याच ठरतात. पहिल्या बंदीच्या विरुद्ध लढून ती उठवणे एकवेळ शक्य तरी होते. पण दुसरी स्वतःच पत्करलेली बंदी झुगारणे जवळजवळ अशक्यच ठरते. ती पैंजणे नसून बेडी आहे, याची साहित्यिकांना मुळी जाणीवच होऊ शकत नाही.

साहित्यिकांनी विशिष्ट राजकीय तत्त्वज्ञानाशी पत्करलेल्या बांधिलकीचा आणखी एक धोका असा की, ती साहित्यिकांचा वैचारिक विकास खुंटवणारी ठरते. अशा साहित्यिकांना स्वतंत्रपणे नव्याने विचार करण्याची आवश्यकताच वाटत नाही. कारण त्यांनी पत्करलेली बांधिलकी त्यांना विचारांचे तयार साचे पुरवत असते. कळत न कळत साहित्यिक ते स्वीकारतात आणि स्वतःभोवती वैचारिक कोंडवाडे निर्माण करतात. अशी बांधिलकी पत्करून लिहिणाऱ्या लेखकांनी काही जीवनानुभवांच्या लावलेल्या अन्वयार्थातील तोचतोपणा या दृष्टीने अवश्य पाहण्यासारखा आहे. एखाद्या जीवनानुभवाला अस्वस्थ आणि अंतर्मुख करून टाकणाऱ्या अनेक अर्थच्छटा असण्याची शक्यता असते, हेही त्यांना ध्यानात घ्यावेसे वाटत नाही. त्यांनी लावलेले अन्वयार्थ चूक असतात की बरोबर, हा इथे मुद्दा नसून लावलेल्या

पाहता ही भूमिका रास्त आहे असे म्हणता येईल. विशेषतः प्रत्यक्ष राजकारणात तर अशा प्रकारची बांधिलकी अत्यंत आवश्य असते. पण व्यवहारतः या बांधिलकीचे स्वरूप काय होते आणि अशा प्रकारच्या बांधिलकीचे लेखनावर काय परिणाम होतात, हे पाहणेही आवश्यक आहे.

असे पाहू लागलो की लक्षात येते की, विचारसरणीशी वा तत्त्वज्ञानाशी बांधिलकी ही एक अमूर्त कल्पना होय. ते तत्त्वज्ञान अंगीकारणाऱ्या पक्षाशी बांधिलकी आणि याहीपेक्षा अधिक खरे म्हणजे त्या पक्षाच्या धुरीणाशी बांधिलकी हेच या बांधिलकीचे मूर्त स्वरूप असते. निरनिराळ्या राजकीय पक्षांचे, विशेषतः त्यांच्यातील दुफळ्यांचे इतिहास पाहिले तर या विधानाची प्रचीती येऊ शकेल. तेव्हा तत्त्वज्ञानाशी बांधिलकी म्हणजे व्यवहारतः व्यक्तीशी बांधिलकीच असते. थोडा आगेमागे नजर टाकल्यास हे लक्षात येते की, जिला सुसंकृत भाषेत स्वामिनिष्ठा म्हणतात ती बांधिलकीच्या या रूपापासून फारशी दूर नसते. अशा प्रकारची बांधिलकी एरवीही फारशी चांगली म्हणता यणार नाही; पण ललित लेखनाचा विचार करता तर ती फारच घातक ठरण्याची शक्यता असते.

पण बांधिलकीसंबंधीचा हा विचार थोडासा बाजूला ठेवला किंवा वादासाठी केवळ तत्त्वज्ञानाशीच अशी बांधिलकी असू शकते, हे मान्य केले तरी, अशी बांधिलकी तरी ललित लेखनाला हितकर ठरते का ? हा प्रश्न शिल्लक राहतोच. आणि त्याचेही उत्तर होकारार्थी देता येणार नाही. कारण राजकीय तत्त्वज्ञानाशी बांधिलकी हे राजकीय चळवळीच्या दृष्टीने जरी गौरवास्पद असे मूल्य मानले तरी लेखनादी कलांच्या क्षेत्रात अशी बांधिलकी वैचारिक झापडामध्ये रुपांतरित होते, असा अनुभव आहे. सर्जनशील लेखकांच्या बाबतीत तर ही गोष्ट सहजशक्य आणि अधिक घातक अशी ठरते. मग ते लेखक जीवन आहे तसे पाहण्याऐवजी त्या विशिष्ट वैचारिक दृष्टीतून पाहू आणि मांडू लागतात. त्यांच्यापुढील अथांग जीवनाच्या आकलनात त्यामुळे केवळ विक्षेपच निर्माण होतात असे नव्हे, तर जीवनाचे जे काही आकलन त्यांना होते ते विपर्यस्त आणि प्रत्यक्षापासून दूर जाणारे असे असते. काही भोळी समीकरणे सिद्ध करण्यासाठीच आलेले जीवनदर्शन असेच त्याचे स्वरूप होते. मराठीत आणि अन्य जागतिक भाषांतही पुरोगामी म्हणवल्या जाणाऱ्या लेखकांनी केलेले ललित लेखन डोळ्यापुढे आणले तर ही गोष्ट चांगलीच स्पष्ट होईल. तेव्हा वैचारिक बांधिलकी कलेच्या क्षेत्रात कलावंताच्या जीवनानुभवांच्या स्वीकारावर आणि आकलनावर प्रत्यक्षाप्रत्कक्ष असे वैचारिक दडपण आणू लागते. कलावंतावर पडणारे हे वैचारिक दडपण त्याला वास्तवापासून तर दूर नेतेच, पण जीवनाचा स्वीकार आणि आविष्कार यांच्या बाबतीतील त्याच्या स्वातंत्र्याचाही संकोच करायला लावते. हा स्वातंत्र्यसंकोच स्वेच्छेने झालेला असला तरी इष्ट असतो असे

मात्र म्हणता येणार नाही. कलावंताच्या अधिकारस्वातंत्र्यामाठी झगडणाऱ्यांनी तर ही गोष्ट विशेषेकरून लक्षात घेतली पाहिजे.

राजकीय तत्त्वज्ञानाशी बांधिलकी पत्करून केलेल्या लेखनाचा सर्वात भयंकर धोका म्हणजे ललित साहित्याकडे उपयुक्ततावादी दृष्टिकोणातून पाहिले जाणे हा होय. असे लेखक साहित्याकडे त्यांच्या तत्त्वज्ञानाच्या मांडणीचे व प्रचाराचे एक उपयुक्त साधन म्हणून पाहतात. त्यांच्या प्रचाराच्या गरजा भागवणे एवढेच ललित साहित्याचे जीवित कार्य असते असे ते मानतात. मग त्यांच्या साहित्यकृती साहित्यबाह्य-खरे म्हणजे जीवनबाह्यदेखील-प्रेरणांमधून जन्माला येऊ लागतात. त्यांची रूपसिद्धी, त्यांचे नियमन या साऱ्या बाबींत साहित्यबाह्य नियम वापरले जाऊ लागतात. स्वाभाविकपणेच त्याची साहित्यनिर्मिती म्हणजे 'मेड टू ऑर्डर' असे यांत्रिक उत्पादनच होऊन बसते. साधनांच्या कपाळी तात्कालिकतेचा, परिस्थिती-सापेक्षतेचा व क्षणभंगुरतेचा शाप नेहमीच कोरलेला असतो. साधनाची अवकळा प्राप्त झालेले साहित्यही त्यापासून मुक्त राहू शकत नाही. राजकारणाच्या तात्कालिक गरजा भागवण्याचे साधन म्हणून राबवले गेलेले साहित्य गरज संपताच निःसत्त्व, निश्चेतन आणि कळाहीन होऊन पडते. म्हणूनच कोणत्याही परिस्थितीत लेखकांनी अशा प्रकारे केलेला साहित्यनिर्मितीचा प्रयोग स्वमूलोच्छेदकच ठरतो, असे म्हणावे लागते. शिवाय हेही लक्षात घेतले पाहिजे की, राजकीय हेतूसाठी साहित्य राबवण्याचे राजकर्त्यांनी काढलेले फतवे आणि लेखकांनी स्वतःच पत्करलेली ही बांधिलकी या दोन्ही गोष्टी प्रकृतीत सारख्याच असतात. परिणामतः त्या साहित्य आणि साहित्यिक या दोघांनाही बंदिवान करणाऱ्याच ठरतात. पहिल्या बंदीच्या विरुद्ध लढून ती उठवणे एकवेळ शक्य तरी होते. पण दुसरी स्वतःच पत्करलेली बंदी झुगारणे जवळजवळ अशक्यच ठरते. ती पैंजणे नसून बेडी आहे, याची साहित्यिकांना मुळी जाणीवच होऊ शकत नाही.

साहित्यिकांनी विशिष्ट राजकीय तत्त्वज्ञानाशी पत्करलेल्या बांधिलकीचा आणखी एक धोका असा की, ती साहित्यिकांचा वैचारिक विकास खुंटवणारी ठरते. अशा साहित्यिकांना स्वतंत्रपणे नव्याने विचार करण्याची आवश्यकताच वाटत नाही. कारण त्यांनी पत्करलेली बांधिलकी त्यांना विचारांचे तयार साचे पुरवत असते. कळत न कळत साहित्यिक ते स्वीकारतात आणि स्वतःभोवती वैचारिक कोंडवाडे निर्माण करतात. अशी बांधिलकी पत्करून लिहिणाऱ्या लेखकांनी काही जीवनानुभवांच्या लावलेल्या अन्वयार्थातील तोचतोपणा या दृष्टीने अवश्य पाहण्यासारखा आहे. एखाद्या जीवनानुभवाला अस्वस्थ आणि अंतर्मुख करून टाकणाऱ्या अनेक अर्थच्छटा असण्याची शक्यता असते, हेही त्यांना ध्यानात घ्यावेसे वाटत नाही. त्यांनी लावलेले अन्वयार्थ चूक असतात की बरोबर, हा इथे मुद्दा नसून लावलेल्या

अन्वयार्थापेक्षा निराळा अन्वयार्थ लावला जाण्याची शक्यता असते, हेही त्यांना जाणवत नाही, हा मुद्दा आहे. असे होणे हे त्यांच्या बांधिलकीने त्यांच्याभोवती निर्माण केलेल्या वैचारिक कोंडवाड्याचेच द्योतक होय. दुर्दैवाची गोष्ट ही की, असे काही होते आहे, हेही या लेखकांच्या ध्यानात येत नाही.

बांधिलकीचा हा परिणाम ललित साहित्यापुरताच मर्यादित नसतो. वैचारिक साहित्यालाही तो पदोपदी बांधत असतो असेच दिसेल. परंपरेने चालत आलेले ठोकळेबाज विचार मांडणे वा वैचारिकतेचा आभास निर्माण करणारी शेरेबाजी करणे हे अशा वैचारिक साहित्याचे स्वरूप होऊन बसते. मराठीतल्या मार्क्सवादी विचारवंतांची साहित्य व जीवन यांची मीमांसा (उदा. लालजी पेंडसे) हे याचे फार मोठे उदाहरण होय किंवा अगदी ताजे उदाहरण द्यावयाचे तर आणीबाणीच्या काळात तिच्याविरुद्ध केलेल्या भाषणाच्या लिखित रूपाकडे बोट दाखवता येईल. त्यामागील धाडस, हौतात्म्य, त्यासाठी भोगावे लागलेले कष्ट या साऱ्याबद्दल नितांत आदर बाळगूनही असे म्हणावे लागते की, त्यातील विचारांचे–विशेषतः लेखक आणि राजकारण व शासन यांच्या बाबतीतल्या विचारांचे–शेरेबाज स्वरूप लपू शकत नाही.

ललित लेखकांनी लेखक म्हणून केलेले राजकारणही असे साहित्यविघातकच ठरते हे पाहिल्यावर मग प्रश्न असा पडतो की, मग लेखक आणि राजकारण यांचे संबंध असावेत तरी कसे ? राजकारण लेखकांना तिळमात्रही उपयुक्त ठरण्याची शक्यता नसते का ? यावर एक भूमिका अशी मांडली जाते की, लेखकाने माणूस म्हणून केलेले राजकारण त्याच्या अनुभवांची कक्षा वाढवते, मानवी मन आणि व्यवहार याबद्दलची त्याची जाण अधिक व्यापक करते. असे होणे त्याच्या लेखनाला उपकारकच ठरते. या भूमिकेत तथ्य आहे, हे मान्य करावेच लागते. लेखकाला अनुभवसमृद्ध करणारी कोणतीही गोष्ट त्याच्या लेखनाला उपकारक ठरते असे म्हणण्यात तसे गैर काहीच नाही. पण राजकारणाची ही संगत दुर्दैवाने या उपयुक्ततेच्या टप्प्याबाशीच थांबण्याची शक्यता फार कमी असते. राजकारणात उतरलेला लेखक त्यामध्ये अधिकाधिक गुंतत जातो आणि त्यातून बाहेर निघण्यासाठी त्याने केलेले प्रयत्न त्याला त्यात अधिकच गुंतवत जातात. ही गुंतवणूक त्याचे संपूर्ण व्यक्तिमत्त्व व्यापून टाकणारी असते. तिचा झपाटा इतका वेगवान असतो की, हा हा म्हणता तो माणूस आणि लेखक या त्याच्या दोन भूमिकातील अंतर बुजवून टाकते. परिणामतः व्यावहारिक रागलोभ, पक्षीय हेवेदावे, तात्त्विक मतभेदांच्या आवरणाखाली लपलेली क्षुद्र वैमनस्ये या साऱ्यांच्या रंगांनी त्याचे लेखन डागाळून जाऊ लागते. जात, पंथ, धर्म, भाषा, प्रांत, पक्ष, वैयक्तिक रागलोभ इत्यादींचा आवेश चढलेल्या नजरेनेच तो जीवन पाहू आणि चितारू लागतो. असे

होणे म्हणजे कलावंताने त्याच्या अलौकिक आणि अढळ ध्रुवपदापासून ढळणेच होय. डॉ. श्री. व्यं. केतकर यांच्यापासून ते पु. भा. भावे यांच्यापर्यंत राजकरणाशी साथसंगत केलेल्या लेखकांचे लेखन यादृष्टीने अवश्य पाहाण्यासारखे आहे. एरवी बावनकशी ठरण्याची शक्यता असलेल्या त्यांच्या कलाकृती राजकारणाने उत्पन्न केलेले हीण मिसळले गेल्यामुळे बांड झालेल्या दिसतील. तेव्हा माणूस म्हणून असो वा लेखक म्हणून असो लेखकाने राजकारणाशी केलेली गुंतवणूक. असलेली साथ-संगत, त्याच्या लेखनाच्या प्राणाशी गाठ आणणारीच ठरते.

मग लेखकाची राजकारणविषयक भूमिका असावी तरी कशी ? की त्याने राजकारण आणि तत्संबद्ध गोष्टींबाबत डोळे बंदच करून घ्यावेत ? हे उघडच आहे की, त्याने तसे करतो म्हटले तरी आजच्या काळात ते त्याला जमणार नाही. त्यातही आपल्या देशासारख्या विशिष्ट परिस्थितीत राजकारणाने जीवनाला इतके घेरलेले असते की, त्याला टाळावयाचे म्हणजे बहुतांशी जीवनालाच पाठमोरे व्हावे लागते. मग यातून मार्ग कोणता ? प्रस्तुत लेखकाला असे वाटते की, निर्मम, निर्भय आणि तटस्थ वृत्तीचा साक्षीदार हीच ललित लेखकाची राजकारणाबाबतची सुयोग्य भूमिका होय. तो राजकारणाचा वेध घेईल पण त्यात गुंतणार नाही, राजकारणातील परस्परविरोधी प्रवाहांचे चित्र रेखाटेल, पण कसल्याही अभिनिवेशाने वाहवत जाणार नाही. त्यातील राग-लोभ-मद-मत्सर आणि तज्जन्य क्षुद्रता यांचे दर्शन तो घडवील. पण या साऱ्यांच्या वरची अशी एक अलौकिक भूमिका त्याची असेल. तो पक्षोपपक्ष दाखवील पण तो स्वतः मात्र पक्षातीत असेल. राजकारणाच्या रूपाने मानवतेच्या सनातन प्रवाहाचे त्याच्यातील वलया–वेटोळ्यांसहित कलात्मक दर्शन घडविणे हीच त्याची भूमिका असेल. आणि ती त्याच्या व्यास-वाल्मिकी, कालिदास-भवभूती, केशवसुत-बालकवी या थोर पूर्वसूरींच्या भूमिकेशी सुसंगत अशीच असेल. ही भूमिका हाच लेखकाचा स्वधर्म आणि तिचे अनुसरण हेच त्याचे धर्माचरण होय.

शेवटी एकच प्रश्न : या भूमिकेतून कलाकृती प्रसिद्ध होण्यात बाह्य बंधने अडथळे आणत असतील तर ? तरीसुद्धा लेखकाने पक्षीय राजकारणात सहभागी होऊन स्वतःच्या भूमिकेपासून वंचित होण्यापेक्षा या बंधनांना लेखक म्हणून सर्जन-शीलतेच्या पातळीवरून विरोध करणे, जीवन-चित्रणावरील बंधने न जुमानणे, बंधनांनी लेखक म्हणून होणारी त्याची तगमग, तडफड आणि क्रोध कलाकृतीद्वारेच व्यक्त करणे आणि तिच्या प्रकाशनासाठी वाटेल ती किंमत देण्यास सिद्ध होणे हाच मार्ग चोखाळणे योग्य होय. असे करणे सोपे नसते हे खरेच आहे. पण धर्मक्षयाच्या प्रसंगी कुठलेच धर्माचरण सोपे नसते हे जाणून त्या मार्गाने जाताना प्रसंगी पुढे आलेल्या मरणालाही लेखकाने सामोरे जाण्याची तयारी ठेवली पाहिजे. या मार्गाने जाताना त्याला आलेले मरण निश्चितपणे श्रेयस्कर ठरणारेच असेल. कारण

ते स्वधर्माचरण करताना स्वधर्मातच आलेले मरण असेल. ते टाळण्यासाठी परधर्मात जाणे केव्हाही इष्ट ठरणार नाही. "स्वधर्मे निधनं श्रेयः परधर्मो भयावहः"

मराठी रंगभूमी पुढे गेली, पण नाटक ?

गेल्या पंधरा–वीस वर्षांमध्ये मराठी नाटचसृष्टी चहूअंगांनी बहरून आलेली दिसत आहे. मराठी माणसाच्या रक्तातच भिनलेले नाटचवेड गेल्या काही वर्षांत जोमाने उसळून आले आहे. पुण्या–मुंबईसारख्या शहरांतच नव्हे तर आजूबाजूच्या छोटचा मोठचा गावांमधेहो नाटक पहाण्यासाठी झुंबड उठवणारा फार मोठा प्रेक्षक-वर्ग निर्माण झाला आहे. मराठी नाटचसृष्टीच्या या उत्कर्षाने आनंदित होत असताना या उत्कर्षनिच उभ्या केलेल्या काही प्रश्नचिन्हांचीही दखल घेणे इष्ट होईल. ही प्रश्नचिन्हे मराठी नाटचसृष्टीच्या प्रचलित शोभायात्रेला कदाचित अशुभसूचक वाटतील; पण आंधळेपणाने त्यांच्याकडे दुर्लक्ष करून सारे 'आलबेल' आहे असे दाखवण्यापेक्षा या प्रश्नचिन्हांची जाणीव करून घेणे आणि देणे अंतिमतः अधिक हिताचे होईल.

असे पाहू लागलो की मग काही अप्रिय पण पथ्यकर प्रश्न निश्चितपणे आपल्याला जाणवू लागतात. खरोखर ज्याला आपण आज नाटचसृष्टीचे वैभव असे म्हणतो आहोत ते खरेखुरे वैभव आहे की वैभवाचा आभास आहे ? आजच्या मराठी नाटचसृष्टीत अंतरंगदर्शनाला महत्त्व आहे की बहिरंग प्रदर्शनाला ? ज्याला आपण नाटकाचे देखणेपण म्हणत आहोत ते खरोखर नाटकाचे आहे की सजावटीची नवी-नवी साधने आणि प्रदर्शनाची नवीनवी तंत्रे यांनी निर्माण झालेले आभूषणसौंदर्य आहे ? नाटचसृष्टीचे शरीर तुस्त, मस्त होत असतानाच तिचा आत्माही उन्नत होत आहे काय ? मराठी रंगभूमीची वेगाने घोडदौड सुरू असताना मराठी नाटकही तिच्या बरोबरीने पुढे जात आहे काय ? गडकरी–खाडिलकरांच्या नाटकांनंतर चाळीसएक वर्षांनंतर आलेली आजची नाटके त्यांच्या कितीशी पुढे आलेली आहेत? या नाटकांनी मराठी प्रेक्षकांची नाटचाभिरूची कितपत प्रगल्भ केली आहे ?

या प्रश्नांचा विचार करताना एक गोष्ट नीटपणे लक्षात घेतली पाहिजे. ती ही की, रंगभूमी आणि नाटक या दोन परस्परनिगडित गोष्टी असल्या तरी त्या एकच नसतात. त्यांना स्वतंत्र अस्तित्व असते. अर्थात या विधानाचा अर्थ रंगभूमी-वाचून नाटक आणि नाटकावाचून रंगभूमी अस्तित्वात असते असा नसून, दोन्हींची वाटचाल एकमेकांशी पावले न जुळवताही होऊ शकते असा आहे. रंगभूमीची प्रगती नाटकाला मागे टाकूनही होऊ शकते आणि नाटकाची प्रगती रंगभूमीच्या मर्यादांना न जुमानताही होऊ शकते. थोडक्यात असे की, रंगभूमीची प्रगती आणि नाटकाची प्रगती या दोन भिन्न बाबी होत. म्हणूनच रंगभूमीचा विचार नेहमीच नाटकाच्या संदर्भातच केला पाहिजे असे नव्हे आणि नाटकाचा विचार म्हणजे त्याच्या प्रयोगसिद्ध रूपाचाच विचार, असेही नव्हे. नाटकाचा प्रयोग निरपेक्ष असा केवळ साहित्यकृती म्हणून विचार करणे योग्यच नव्हे तर आवश्यकही आहे. प्रयोगाच्या द्वारे उभे राहिल्याशिवाय नाटक परिपूर्ण होत नाही, हे म्हणणे बरोबर नाही. आपण नाटक वाचत असतो तेव्हाही एकापरीने आपण आपल्या मनश्चक्षूंनी ते पहातच असतो. नाट्यवस्तूच्या आस्वादात तिच्या प्रयोगसिद्ध रूपाच्या अभावी काही न्यून राहते असे मानणे म्हणूनच योग्य होणार नाही. नाट्यास्वादासाठी त्याच्या दृश्य रूपातच ते पहाणे आवश्यक असते ही समजूत नाट्यास्वादाचा फारच ढोबळ पातळीवरून विचार करणारी आहे. शिवाय नाट्यमूल्ये आणि प्रयोगमूल्ये ही एकच नसून भिन्न असतात आणि ज्यांना आपण नाट्यमूल्ये मानतो ती मूलतः वाङ्मयमूल्येच असतात हेही लक्षात घेतले पाहिजे. आणि या नाट्यमूल्यांच्या कसोटीवर न उतरणाऱ्या नाटकांच्या प्रयोगसिद्ध रूपांना फारसे महत्त्व देता येत नाही. तसे ते आपण देतही नाही. "प्रयोग चांगला झाला; पण नाटक अगदीच सुमार होते." असे जे अनेकवेळा म्हटले जाते ते यामुळेच होय. प्रयोगमूल्यांचा विचार रंगभूमीच्या स्थिती–गतीशी संबंधित असतो तर नाट्यमूल्यांचा विचार नाटकाचे वाङ्मयरूप विचारात घेत असतो. रंगभूमीची स्थिती–गती आणि तज्जन्य प्रयोगमूल्ये ही नाटकाच्या नाट्य-मूल्यावर मात करू शकत नाहीत वा त्यांची निर्मितीही करू शकत नाहीत. मराठी नाट्यसृष्टीच्या गेल्या पंधरा–वीस वर्षांतील वाटचालीचा विचार या दृष्टिकोणातून केली पाहिजे.

मराठी नाट्यसृष्टीत साधारणतः तीन प्रवाह आहेत. पहिला प्रवाह मेलो-ड्रॅमॅटिक नाटकांचा, दुसरा फार्सिकल नाटकांचा आणि तिसरा प्रवाह प्रायोगिक नाटकांचा आहे. यांतील पहिल्या दोन प्रवाहांना मराठी रंगभूमीवर नेहमीच लोकप्रियता मिळत आलेली असून पहिल्या प्रकारच्या नाटकांना केवळ लोकप्रियताच नव्हे, तर प्रतिष्ठाही प्राप्त झालेली आहे. तिसरा प्रवाह लोकप्रिय नसला तरी आपल्या मर्यादित क्षेत्रात त्याने चांगलाच दबदबा निर्माण केला आहे. या प्रायोगिक

नाटकांना वाजूला ठेवून मराठी नाट्यसृष्टीच्या भूतकाळाकडे नजर टाकली तर उपरोक्त दोनच प्रवाह प्रारंभापासूनच मराठी नाट्यसृष्टींत असल्याचे दिसून येईल. दोनचार सन्माननीय अपवाद सोडल्यास मराठी नाटके एकतर व्याजनाट्याने ओतप्रोत भरलेली तरी असतात किंवा त्यांचे स्वरूप प्रहसनात्मक तरी असते. मराठी नाटकांच्या या स्वरूपाचा संबंध रंगभूमीच्या स्थिती–गतीशी जोडण्याऐवजी मराठी नाटककारांच्या प्रतिभेचा प्रकृतिधर्म, मराठी लोकाभिरूची आणि तिच्याशी नाटककारांनी पावलोपावली केलेल्या तडजोडी यांच्याशी जोडणेच अधिक योग्य होईल. गेल्या पंधरा–वीस वर्षांतील मेलोड्रॅमॅटिक नाटकांच्या बाबतीत तर ही गोष्ट अधिकच खरी असल्याचे दिसून येईल.

गेल्या काही वर्षांतील लोकप्रिय आणि व्यावसायिकदृष्टचा यशस्वी ठरलेल्या नाटकांचा विचार केला तर, ती बव्हंशी मेलोड्रॅमॅटिकच असलेली दिसतील. एखाद्या सामाजिक प्रश्नाविषयीची नाटके असोत, ऐतिहासिक व्यक्तींच्या जीवनावरची नाटके असोत वा कौटुंबिक स्वरूपाची नाटके असोत, ती अशी व्याजनाट्याच्या स्वरूपातच अवतरलेली दिसतील परिणामतः या नाटकांतून गंभीर प्रश्नांची हळवी उत्तरे दिलेली असतात किंवा प्रश्नच अश्रूंनी ओलेचिंब करून उभे केलेले असतात. भव्यदिव्य कर्तृत्वाच्या ऐतिहासिक व्यक्तींना मध्यमवर्गीय कारकुनांप्रमाणे वागायला–नव्हे रडायला लावलेले असते. आणि आनंदाने भरलेल्या घराला अकारण संकटात ढकलून त्याचा (आणि वाचक–प्रेक्षकांचाही) छळवाद मांडलेला असतो. आमच्या नाटककारांना गंभीर नाटके लिहिता तरी येत नसावीत किंवा गांभीर्याबद्दल त्यांचा अतिशय चुकीचा ग्रह तरी झालेला असावा, असे वाटावे असेच या नाटकांचे स्वरूप असते. गेल्या काही वर्षांत लोकप्रिय ठरलेली प्रतिथयश नाटकारांची तथाकथित गंभीर नाटके पाहिली तर ही गोष्ट अधिकच स्पष्ट होईल. हसूआसूंचे धबधबे, पल्लेदार झगझगीत वाक्यांची आतषबाजी आणि गहिवर काढगारे कृत्रिम प्रसंग यांनी ही नाटके सिद्ध झालेली दिसतील. जीवनाच्या गाभ्याला हात घालणाऱ्या समस्या, मानवी मनाचा तळ शोधणाऱ्या भावना किंवा जीवनातूनच निर्माण झालेले विचारदर्शन यापैकी कशाचेही गंभीरपणे दर्शन घडणारे नाटक म्हणून ज्याचा उल्लेख करता येईल असे एक तरी नाटक आपण दाखवू शकू काय? चटकन होय म्हणता येऊ नये अशी या वैभवकालीन मराठी नाट्यसृष्टीची स्थिती आहे. म्हणूनच मग विचारद्वंद्वाचे दर्शन घडवणारे नाटक किंवा अटळ शोकात्म अनुभव साक्षात करणारे नाटक म्हणून उल्लेख करण्याची वेळ आली की, पन्नास–साठ वर्षे मागे जाऊन 'कीचकवध' किंवा 'एकच प्याला' या नाटकांचाच उल्लेख करण्याची पाळी येते. मराठी नाटकांतल्या सजीव, व्यक्तित्वसंपन्न व्यक्तींची नावे घ्यायची झाली तर प्रदलित वैभवकालाला डावलून सुधाकर, सिंधू, रामशास्त्री किंवा शारदा यांचाच

उल्लेख करावा लागतो. गेल्या पंधरावीस वर्षांच्या या कालखंडात एकही गंभीर नाटक निर्माण होऊ नये, एकही श्रेष्ठ दर्जाची शोकात्मिका पचायला मिळू नये वा अस्वस्थ, अंतर्मुख करणारे एकही विचारनाट्य पहायला मिळू नये, ही गोष्टही मराठी नाट्यसृष्टीचे सुवर्णयुग परत अवतरत्याचीच द्योतक मानायची का ?

असे का होत असावे ? आपल्या जीवनात श्रेष्ठ-समर्थ अशी नाट्यबीजेच नाहीत की काय ? असं तर नसावे ना, की आपले जीवन एकूणच खुजे आणि अळणी असे झाल्यामुळे आमच्या नाट्याकृतीही खुज्या, चाकोरीतल्या कृतकनाट्याने भरलेल्या अशा झाल्या आहेत ? पण गेल्या वीसएक वर्षांतील जीवनाची ज्यांना ओळख आहे त्यांना तसे म्हणणे कदापीही पटणार नाही. आणि खरे म्हणजे जीवन तसे असणे-नसणे यांवर समर्थ वाङ्मयकृतींची निर्मिती अवलंबून असते असे म्हणताच येणार नाही. वर वर शांत वाटणाऱ्या जीवनाच्या अंतरंगातही जिवंत नाट्य खळाळत असते; गरज असते ती त्याचा वेध घेणाऱ्या भेदक दृष्टीची, त्याचे स्वरूप उलगडणाऱ्या चिंतनाची आणि ते उभे करणाऱ्या अभिजात प्रतिभेची. मराठी नाटककारांना प्रश्न जाणवत नाहीत असे नाही; व्यक्तिजीवनातले नाट्य त्यांना प्रतीत होत नाही असेही नाही. सुदैवाने तसे ते त्यांना जाणवलेले असते. याच्या खुणा त्यांच्या यशस्वी म्हणवल्या जाणाऱ्या पण खरे तर फसलेल्या नाटकांतही इतस्ततः विखुरलेल्या असतात. 'तूझे आहे तुजपाशी' पासून 'नटसम्राट' पर्यंतची अनेक नाटके याची साक्ष सहजच देतील पण जाणवलेले जीवननाट्य अस्सल नाटकरूपात उभे करण्यात मात्र आमचे नाटककार अयशस्वी ठरत असलेले दिसतात.

असे होण्याची तीन कारणे सांगता येतील. पहिले कारण हे की, जाणवलेले नाट्य सर्वांगांनी साकार करण्याचा ताण आमच्या नाटककारांना सोसत नसावा. म्हणजे असे की, व्यक्तिजीवनातले वा सामाजिक समस्यांतून निर्माण होणारे नाट्य पूर्णपणे आकलण्यासाठी आवश्यक असलेले चिंतन करणे त्यांना जमत नसावे. हे चिंतन म्हणजे ठरवून केला जाणारा विचार नसतो तर तसे चिंतन करणे हा नाटककाराच्या व्यक्तित्वाचाच एक भाग असतो. या चिंतनशीलतेच्या बाबतीत आमचे नाटककार कमी पडत असावेत. मराठी नाटककार प्रकृतीतःच चिंतनशीलतेपेक्षा भावनाशीलतेकडे-खरे तर भावविवशतेकडे झुकणारे आहेत. परिणामतः जाणवलेले नाट्य भावविवश कृतकनाट्याच्या रूपात उभे केले जाते. आणि मग जाणवलेले समर्थनाट्यही अनेक कुवड्या घेऊन कसेबसे उभे राहत असलेले दिसते. विचारनाट्य म्हणून अलीकडेच गाजलेले 'उध्वस्त धर्मशाळा' हे नाटक याबाबतीत आवर्जून विचारात घेता येईल. विशिष्ट विचारसरणीच्या नायकाचा त्याच्या केवळ विचारसरणीसाठी छळ केला जातो, हे पटण्यासाठी किती गोष्टी गृहीत धराव्या लागतात हे पाहिले म्हणजे वरील विधानाचा प्रत्यय येईल.

मराठी नाटकांच्या अयशस्वीतेचे दुसरे कारण म्हणजे धंद्यावर नजर ठेवून केल्या जाणाऱ्या तडजोडी होय. या तडजोडी किती प्रकारच्या आणि कोणकोणत्या पातळीवरच्या असतील, ते खरोखरच सांगता येत नाही. तत्त्वनिष्ठांना सवंगपणे उभे करून हास्यास्पद बनवणे, ऐतिहासिकाला विकृत बनवणे, उत्कट भावनाशीलतेला भडक आणि उथळ बनवणे, योगायोगांचा हवा तसा वापर करणे, कथानकाला पाहिजे तशा कलाटण्या देणे, सुभाषितवजा वाक्यांची फेक करणे – मराठी नाटकांनी लोकाभिरूचीशी केलेल्या अशा तडजोडी किती म्हणून सांगाव्यात ? शोकात्मिकाचा असह्य ताण, विचारनाट्यातील विचारगर्भ संघर्ष, किंवा व्यक्तिमनातील सूक्ष्म भाव आणि तज्जन्य कृती या सर्वसामान्य अभिरूचीला पेलणाऱ्या किंवा आकलणाऱ्या नसतात. म्हणून मग या साऱ्यांना भडक, सवंग आणि उथळ अशा व्याजनाट्यात्मक रूपात सादर केले जाते. त्यामुळे या नाटकांना लोकप्रियता मिळते हे खरे; पण नाटककारांना जाणवलेल्या मूळ जीवननाट्यापासून मात्र ती दूर गेलेली असतात. म्हणून मग असे म्हणावे लागते की, या नाटकांना मिळालेली लोकप्रियता ही त्यांच्या श्रेष्ठतेची खूण नसून, त्यांनी केलेल्या सवंग लोकानुरंजनाचीच निशाणी होय.

मराठी नाटके फसण्याचे तिसरे कारण असे की, काही भलेबुरे नाट्यादर्श डोळ्यापुढे ठेवून पूर्वी नाट्यनिर्मिती होत असे. आज इब्सेन बाजूला सरकलेला असला, तरी शेक्सपीअरचा आदर्श कायम असून, त्या जोडीला आणखी काही पाश्चिमात्य नाटककार आलेले आहेत. विशेषतः शेक्सपीअरचे जे भूत खाडिलकर–गडकऱ्यांपासून मराठी नाटकांच्या मानगुटीवर बसलेले आहे, ते आजही बाजूला सरकलेले दिसत नाही. शेक्सपीअरच्या नाटकांतले दोष तेवढे यादी करून उचलल्यासारखे, मराठी नाटककारांनी उचलले आहेत. आणि तरीही 'महाराष्ट्राचा शेक्सपीअर' ही पदवी आजही द्यावीशी – मिळवावीशी वाटते. याला कोणाची हरकत असण्याचे कारण नाही. यातला वाईट भाग हा आहे की, त्यामुळे मराठी नाटककारांना, महान नटाची 'माणूस' म्हणून होणारी शोकांतिका स्वतंत्रपणे उभी करावीशी वाटत नाही; 'लीयर' सारखे व्यक्तिचित्र उभारण्यातच त्यांना इतिकर्तव्यता वाटायला लागते. समर्थ प्रतिभेच्या मराठी नाटककारांची ही स्थिती तर मग इतरांची गोष्टच करायला नको. 'आपल्या' जीवनात जाणवलेले नाट्य परक्या नाट्यादर्शात उभे करण्याच्या खटाटोपात नाटक मात्र डळमळीतपणे उभे रहात असलेले दिसते. शेक्सपीयरसारख्या श्रेष्ठ अशा नाटककारांच्या नाट्यरचना तंत्रात, स्वतःला प्रतीत होणारे नाट्य प्रकट करण्याचे खटाटोप भल्याभल्यांनी केलेले असले, तरी ते हितकारक ठरलेले नाहीत.

मराठी नाट्यसृष्टीतला दुसरा प्रवाह फार्सिकल नाटकांचा आहे. गेल्या पंधरा-वीस वर्षांत विनोदी नाटके म्हणून फार्सिकल नाटकेच सातत्याने सादर केली

गेली आहेत. आणि ही अलीकडचीच स्थिती आहे असे नव्हे. तर गेल्या शंभरएक वर्षांतल्या मराठी विनोदी नाटकांच्या बाबतीत असेच होत आलेले आहे. (खरोखर निखळ विनोदी असे नाटक मराठीत कोणते आहे? मराठी नाटकांत विनोद फार्सच्या रूपाने तरी येतो किंवा मुख्य कथानकाला पूरक ठरणाऱ्या किंवा त्याचा ताण हलका करणाऱ्या उपकथानकाच्या रूपाने तरी येतो. गंभीर म्हणवल्या जाणाऱ्या काही नाटकांत तर दृश्य बदलण्यासाठी आवश्यक तो वेळ मिळावा म्हणूनही विनोद आलेला दिसतो. अशा वेळी हा विनोद इतका उपरा असतो की, तो नाटकातून काढून टाकला, तरी नाटकाचे काही बिघडत नाही.) या फार्सिकल नाटकांचादेखील एक ठरलेला साचा आहे. ढोबळ विसंगती, मुद्दाम निर्माण केलेल्या चमत्कृती आणि ओढूनताणून आणलेले योगायोग या साऱ्यांनी मिळून कशी तरी बेतलेली कथा, द्व्यर्थी शब्दयोजनेने भरलले चावट संवाद, त्यांना मिळालेली अश्लील हावभावांची जोड, आपण विनोदी काम करतो आहोत, हे सिद्ध करण्यासाठी मारलेल्या कोलांटयाउडचा आणि केलेली आरडाओरड या सर्वांनी मिळून हा फार्सिकल नाटके रंगभूमीवर उभी केलेली दिसतात. फार्स म्हटला की, हे सारे असलेच पाहिजे, अशी आमच्या नाटककारांची, प्रेक्षकांची आणि विशेष म्हणजे अग्रगण्य नाट्यसमीक्षकांचीही समजूत झालेली दिसते. म्हणूनच पुष्कळदा एखाद्या फार्सबद्दल नाराजी दाखवूनही ते, "पण हे सारे फार्सच्या बाबतीत क्षम्यच मानले पाहिजे" असे लिहिताना दिसतात.

खरोखर फार्स असाच असतो काय? असावा काय? फार्सने हसवावे हे उघडच आहे. पण हे हसणे कोणाला उद्देशून असते? असावे? हा प्रश्न अवश्य विचारात घेण्यासारखा आहे. फार्स विसंगतीदर्शनातून उभा राहतो, हे खरेच आहे. पण ही विसंगती हसून उडवून लावावी असेच फार्सचे स्वरूप असावे, असे म्हणणे योग्य होणार नाही. मानवी जीवनातल्या विसंगतीतून विनोद निर्माण होतो हे खरेच आहे, पण त्याबरोबरच या विसंगतीतून कारुण्यही जन्माला येत असते, हेही लक्षात घेतले पाहिजे. वरवर हास्यास्पद वाटणाऱ्या विसंगतीच्या मुळाशी काय आहे, याचा शोध घेऊ लागलो की, तिथे कारुण्य दडलेले असते, हे लक्षात येते. फार्सिकल नाटकांनी विसंगतीदर्शनाने हसवावे, पण तिथेच थांबू नये; तिच्या मुळाशी असलेल्या कारुण्याकडेही अंगुलीनिर्देश करावा असे म्हटले तर ते चुकीचे होणार नाही. फार्सने हसत असताना आपण जीवन विसरून जात नसतो, तर जीवनाच्या अधिकाधिक जवळ जात असतो. आपण हसत असतो ते तरी कोणाला? रंगभूमीवरच्या पात्रांना आपण हसत असतो हे म्हणणे वाच्यार्थानेच खरे आहे. फार्समधील विसंगती केवळ तदंतर्गत व्यक्तींच्याच जीवनातलीच नसते; ती तुम्हा-आम्हा सर्वांच्याच जीवनातली असते. तिथे उपहासविषय झालेल्या वृत्ती आपणाही सर्वांच्यामध्ये असतातच.

फार्सने आपणास त्याची अप्रत्यक्षपणे का होईना जाणीव होते, झाली पाहिजे. म्हणून फार्स पहाताना आपण केवळ दुसऱ्यांनाच हसत नसतो; आपण आपल्या स्वत:लाही हसत असतो. फार्स आपणास आपल्यास हास्यास्पदतेची अशी ओळख करून देत असतो आणि तीही आपला स्वाभिमान न दुखावता.

या दृष्टिकोणातून मराठी फार्सिकल नाटकांना विचार करू लागलो, तर कितीसे समाधान मिळते ? फारसे नाही असेच म्हणावे लागते. ही नाटके बहुधा विसंगती निर्माण करतात. आणि जेव्हा केव्हा ती विसंगतीचे दर्शन घडवण्याचा प्रयत्न करतात, तेव्हा ते दर्शन आणि त्याकडे पाहण्याचा त्यांचा दृष्टिकोण दोन्ही अगदीच वरवरच आणि उथळ असतात. ती आपल्याला हसवतात आणि आपला अहंगंड अधिक बळकट करतात. असे का व्हावे ? विसंगतीच्या मुळापर्यंत जाण्याचा प्रयत्नही या नाटकांमध्ये का नसावा ? आपणा सर्वांची, यामध्ये आपले नाटककारही आले, मनोवृत्तीच याला कारणीभूत झाली असावी असे वाटते. उपरोक्त पद्धतीने स्वत:लाच हास्यविषय बनवण्यासाठी स्वत:कडे अलिप्तपणे पाहण्याची आवश्यकता असते. नुसते अलिप्तपणे पाहणेही पुरेसे ठरत नाही, तर दुसऱ्यांकडे पाहून हसताना प्रबळ होणारी आत्मश्रेष्ठत्वाची जाणीवही मनातून काढून टाकणे आवश्यक असते. ही जाणीव लुप्त झाली की, मग ज्याला आपण हसतो आहोत, तो आणि आपण एकाच पातळीवरचे आहोत, हे समजायला लागते आणि आपणास हसता-हसता जगाची आणि स्वत:चीही खरीखुरी ओळख व्हायला लागते. मराठीतील फार्सिकल नाट्यलेखनात ही प्रक्रिया होताना दिसत नाही. मराठीतील फार्सिकल नाट्यलेखनात ही प्रक्रिया होताना दिसस नाही. मराठीतील फार्सिकल नाटके, आज आहेत त्या स्वस्त–सवंग रूपात का प्रकट होतात, याचे उत्तर आपणास इथे मिळते. आणि मराठीत निखळ विनोदी असे नाटक का निर्माण होऊ शकत नाही, याचेही उत्तर आपणास इथे मिळू शकते.

गेल्या पंधरावीस वर्षांतील मराठी नाट्यसृष्टीतला तिसरा प्रवाह प्रायोगिक नाटकांचा आहे. ही प्रायोगिक नाटके संख्येने कमी असली, त्यांना लोकप्रियताही तुलनेने कमी मिळत असली तरी त्यांना प्रसिद्धी आणि प्रतिष्ठा मात्र भरपूर मिळालेली आहे. आपली नाटके आणि त्यांचे प्रयोग यांच्या वेगळेपणाबद्दल – खरे म्हणजे श्रेष्ठपणाबद्दल या प्रायोगिक नाटककारांना अभिमान असतो आणि व्यावसायिक रंगभूमीचा, तिच्या लोकप्रियतेचा अधिक्षेप करून हा अभिमान ते सतत व्यक्त करत असतात. तत्त्वत: पाहता प्रायोगिक रंगभूमीने असा अभिमान बाळगण्यास काही हरकत नाही. कारण व्यावसायिक रंगभूमीला व्यावसायिकतेमुळे जी बंधने पत्करावी लागतात; त्यांपासून प्रायोगिक रंगभूमी मुक्त असल्यामुळे अधिक समर्थपणे सूक्ष्मसखोल अशा जीवननाट्याचा आविष्कार करणारी नाटके ती करू शकते.

यासाठी आवश्यक असलेली धिटाई ती दाखवू शकते. आणि या धिटाईने टाकलेल्या पावलांचा मागोवा घेत घेत व्यावसायिक रंगभूमीही पुढे जाऊ शकते. म्हणून प्रायोगिक आणि व्यावसायिक रंगभूमी आणि नाटके यांच्यात विरोध असण्याचे मुळीच कारण नाही. उलट प्रायोगिक रंगभूमी व्यावसायिक रंगभूमीवर नवा शक्तिस्त्रोत आणून सोडत असते. मराठीतील प्रायोगिक नाटकांचे स्वरूप या दृष्टीनेच विचारात घेणे योग्य होईल.

प्रायोगिक नाटकाने नव्या जाणिवा नव्या दृष्टिकोणातून, नव्या माध्यमातून मांडाव्यात अशी अपेक्षा असते. सामान्यतः रूढ झालेले आणि त्यामुळेच चैतन्य गमावून बसलेले नाट्यविषयक संकेत टाकून प्रायोगिक नाटकाने नव्या वाटा चोखाळाव्यात असे म्हणता येईल. सुदैवाने प्रायोगिक मराठी नाटकांनी ही अपेक्षा काही प्रमाणात तरी पूर्ण केली आहे. 'रंगायन' आणि तत्सम अन्य नाट्यसंस्थांनी सादर केलेली काही नाटके या दृष्टीने अवश्य विचारात घेण्यासारखी आहेत. पण असे काही लक्षणीय अपवाद वगळले तर, साधारणतः असे दिसते की, मराठी प्रायोगिक नाटके मानवी जीवनातल्या विकृतीची चित्रे रेखाटण्यात रंगलेली आहेत आणि त्यातही लैंगिक विकृतीची चित्रे रेखाटण्यात त्यांना अधिक रूची आहे. समाजाला अमान्य असणाऱ्या अशा, पारंपारिक नीती–कल्पनांना छेद देणाऱ्या अशा लैंगिक संबंधांचे चित्र ही प्रायोगिक नाटके रेखाटताना दिसतात. विकृती-चित्रणासाठी वापरलेली प्रतीके, भावाभिव्यक्तीसाठी संवादाचा केलेला कमीत कमी वापर आणि त्यांतून निर्माण झालेली दुर्बोधता ही या प्रायोगिक नाटकांची आणखी काही वैशिष्ट्ये होऊन बसली आहेत. त्यामुळे मराठीत तरी प्रायोगिकता याचा अर्थ न मळलेल्या अर्थपूर्ण वाटा समर्थपणे चोखाळण्याचा प्रयत्न करणे असा होण्याऐवजी, विकृतीचे दुर्बोध चित्रण करण्याचा अट्टाहास, असा होऊन बसलेला आहे. प्रायोगिक नाटकांपासून स्फूर्ती घेऊन हे विकृती–चित्रणाचे लोण व्यावसायिक रंगभूमीवरही येऊन पोहोचलेले असून त्याच्या बीभत्स थैमानाला प्रथितयश नाट्यसमीक्षक आणि रंगभूमीवरचे नटसम्राटही मान डोलवून प्रतिष्ठा मिळवून देण्याचा प्रयत्न करत आहेत.

प्रायोगिक नाटके विकृती–चित्रणाचा प्रयत्न करतात याबद्दल तक्रार करण्याचे खरे तर काहीच कारण नाही. कारण विकृती हेही जीवनातील वास्तवच असते. प्रश्न विचारायला हवा तो, या विकृती–चित्रणाच्या प्रयोजनाबद्दल. खरोखर या प्रायोगिक नाटकांतील विकृती–चित्रणाचे प्रयोजन काय? जीवनातील अदृश्य पण अनिवार्य वास्तवाचे दर्शन घडवणे एवढाच त्याचा हेतू असावा असे, या नाटकांच्या स्वरूपावरून तरी वाटत नाही. विकृती ही जीवनाचा भाग असली तरी ती जीवनाची प्रकृती होऊ शकत नाही ही जाणीव या प्रायोगिक नाटकांतून व्यक्त होताना दिसत

नाही. उलट विकृतीच तेवढी सत्य हा अविर्भाव त्यांद्वारे प्रकट होतो. काही वेळा तर विकृतीसाठी विकृती असे या नाटचचित्रांचे स्वरूप असते. विकृतीची अपरिहार्यता पटत नसेल, तिच्यामुळे जीवनाचे अनोखे दर्शन होत नसेल तर तिचे नाटकांतील अस्तित्व आक्षेपार्ह वाटायला लागते. शिवाय हेही लक्षात घेतले पाहिजे की, विकृती चितारणे आणि विकृती चिवडणे, ती रंगवणे आणि तिच्यात रंगणे या वेगवेगळ्या प्रवृत्ती असतात. मराठी प्रायोगिक नाटकांचे स्वरूप दुसऱ्या प्रवृत्तींकडे झुकणारे आहे. आणि ते स्वागतार्ह असे कदापीही म्हणता येणार नाही. शिवाय विकृती ही फक्त लैंगिक संबंधांच्या बाबतीतच असते असे नाही. प्रायोगिक नाटकांचा मात्र तसा भ्रम झालेला दिसतो. विविध पातळ्यांवरील आणि अधिकाधिक सूक्ष्म स्वरूपातील विकृतींची जाण ही नाटके प्रकट करताना दिसत नाहीत. क्रौर्य आणि अनैसर्गिक लैंगिक संबंध ही तर विकृतीची ढोबळ आणि वरवरची रूपे होत. यापेक्षा अधिक सूक्ष्म आणि संमिश्र स्वरूपात विकृती जाणवणारही नाही अशा तऱ्हेने जीवनात वावरत असते. तिचा धिटाईने शोध घेणे आणि आविष्कार करणे इकडेही प्रायोगिक नाटकांना वळता येईल.

गेल्या वीसएक वर्षांतील मराठी नाटचसृष्टीचा असा जमाखर्च मांडल्यानंतर काय दिसते ? मूलतः समर्थ अशा नाटचबीजांतून स्फुरलेली आणि स्वरूपतः मेलोड्रॅमॅटिक झालेली असली तरी सुसह्य होणारी काही व्यावसायिकदृष्ट्या यशस्वी ठरलेली नाटके आणि निराळचा जीवनदर्शनासाठी धडपडणारी काही प्रायोगिक नाटके ही नाटकांच्या बाजूची जमा आहे असे म्हणता येईल. पण ती इतकी क्षुल्लक आहे की, तिच्याबद्दल फारसे समाधान व्यक्त करता येत नाही. आणि मग नाटच-सृष्टीची वैभवकालीन कमाई म्हणून उल्लेखावे असे उरते काय ? तर फिरता रंगमंच, दर्जेदार नेपथ्य, कुशल आणि कल्पक प्रकाशयोजना, झटपट दृश्ये बदलण्याची क्षमता, रंगमंचावर धडपडत आलेली आगगाडी आणि पंचवीस-तीस नटांनी सांघिकपणे रंगमंचावर केलेली देखणी नृत्ये आणि हालचाली. या सर्वांचेही कौतुक आपण आवश्य केले पाहिजे. पण तसे कौतुक करताना हे लक्षात ठेवले पाहिजे की, ही काही नाटकांची कमाई नव्हे. ही तर तंत्रज्ञांच्या मदतीने रंगभूमीने केलेली वाटचाल आहे. आणि ती नाटकाला मागे टाकून मोठचा झपाटचाने पुढे चाललेली आहे. म्हणूनच मग असे वाटते की, मराठी रंगभूमी पुढे गेलेली आहे यात शंका नाही, पण मराठी नाटक मात्र मागेच रेंगाळत राहिलेले आहे. मराठी नाटचसृष्टीशी संबंधित असलेले सर्वजण याचा गंभीरपणे विचार करणार आहेत काय ?

पलायनवादी ऐतिहासिक साहित्यकृती

'स्वामी' आणि 'रायगडाला जेव्हा जाग येते' पासून मराठी साहित्यात ऐतिहासिक साहित्यकृतींची एक लाटच उसळेली आहे. ऐतिहासिक कथा, कादंबऱ्या आणि नाटके यांची निर्मिती जाणवण्याइतक्या प्रमाणात होत आहे. या साहित्यकृतींनी फार मोठ्या प्रमाणात उभारलेली लोकप्रियताही लक्षात घेण्यासारखी आहे.

कालदृष्ट्या मराठीतील ऐतिहासिक ललित साहित्यकृतीचे वय शंभरापेक्षा जास्त आहे. आणि अगदी सुरवातीपासून त्यांना लोकप्रियताही मिळत आली आहे. हरिभाऊंच्या ऐतिहासिक कादंबऱ्यांच्या लोकप्रियतेचे कारण म्हणून तत्कालीन राजकीय स्थिती आणि नव्यानेच निर्माण झालेली स्वातंत्र्येच्छू राष्ट्रवादी आणि पूर्वगौरवी दृष्टी यांचा उल्लेख केला जातो. हरिभाऊ वर्तमानातून प्रेरणा घेऊन इतिहासाकडे वळले आणि त्यांच्या कादंबऱ्यांतून चित्रित झालेल्या इतिहासाने वाचकांना प्रेरणा दिली, आकृष्ट केले, असेही म्हटले जाते. 'स्वामी'च्या लोकप्रियतेची चर्चा करतानाही अलीकडच्या काळात असाच एक विचार मांडला गेला. चिनी आक्रमणानंतर नव्याने धार चढलेल्या राष्ट्रवादी लोकजाणिवेला 'स्वामी' मध्ये हवे ते मिळाले, असेही म्हटले गेले.

ऐतिहासिक साहित्यकृतींच्या लोकप्रियतेची ही सामाजिक चिकित्सा बरोबर आहे का ? हे पहाण्यासाठी दोन प्रश्न विचारावे लागतील. एक : आपण समजतो तितक्या प्रमाणात समाजाच्या सर्व स्तरांत – ज्यांतून या कादंबऱ्यांना वाचक मिळाले ही राष्ट्रवादी वृत्ती निर्माण झाली होती काय ? दोन : राष्ट्रवादी वृत्तीची जोपासना होईल असे ऐतिहासिक व्यक्तींचे आणि स्थितीगतींचे चित्र या साहित्यकृतींतून उतरलेले आहे काय ? यापैकी पहिला प्रश्न आपल्या कक्षेत येणारा नसल्याने सोडून देऊ. किंवा वादाकरिता असे गृहीत धरू की, समाजाच्या सर्व स्तरांत ही राष्ट्रवादी

मनोवृत्ती निर्माण झाली होती. असे गृहीत धरून दुसऱ्या प्रश्नाचा विचार करू लागलो की, क्रमाक्रमाने नकार पदरी पडू लागतात. दऱ्याखोऱ्या, भुयारे, जंगले, अंधारलेली मंदिरे यांची वर्णने, पावलोपावली होणारी वेषांतरे, बटबटीत आणि उथळ विचार, कृत्रिम घटनाप्रसंगांचो चित्रणे या साऱ्यांतून प्रकट होणारे या ऐतिहासिक साहित्यकृतींचे स्वरूप ऐतिहासिकापासून कित्येक योजने दूर जाणारे आहे.

समकालीन वाचकांना काय वाटले असेल ते सांगता येणार नाही, पण आज मात्र या साहित्यकृतींतील ऐतिहासिक व्यक्ती धीरोदात्त वगैरे वाटण्याऐवजी काहीशा हास्यास्पदच वाटतात. प्रेयसीला भेटण्यासाठी शिवमंदिरात जाणारा एका ऐतिहासिक कादंबरीतला शिवाजी, हे याचे उत्तम उदाहरण आहे सारांश सुजाण राष्ट्रवादी वृत्तीचे समाराधन होईल अशा प्रकारचे चित्र या ऐतिहासिक साहित्य-कृतींतून आले आहे असे म्हणता येणार नाही. आणि म्हणूनच त्यांच्या लोकप्रियतेची उपरोक्त मीमांसा योग्य आहे, असे म्हणता येणार नाही.

ऐतिहासिक कादंबरीच्या लोकप्रियतेच्या बाबतीत आणखी एक विचार मांडला जातो. तो असा की, सामाजिक कादंबरी मागे पडली, जीवनाविषयीचे कुतूहल पूर्ण करण्यात असमर्थ ठरली म्हणून ऐतिहासिक कादंबरी पुढे आली. वरवर पाहता हा विचार विनतोड वाटला, तरी तो पुराव्याने सिद्ध होणारा नाही. तो अनैतिहासिक आहे 'उषःकाल', 'वज्राघात' च्या काळात 'पण लक्षात कोण घेतो?' 'मी' आणि 'रागीणी' या कादंबऱ्या होत्याच. नाथमाधव, हडप यांच्या बरोबरीने खांडेकर, फडके, केतकर लिहीत होतेच. 'स्वामी' च्या जोडीने पेंडशांची कादंबरी पुढे आलेली होतीच. या साऱ्या कादंबऱ्या नुसत्याच होत्या असे नव्हे, तर त्या चांगल्याच लोकप्रियही ठरलेल्या होत्या. ही वाङ्मयीन वस्तुस्थिती लक्षात घेता उपरोक्त विधान अनैतिहासिक तर ठरतेच, पण त्याच्या मुळाशी असलेले गृहितकृत्यच चुकीचे आहे हेही लक्षात येते.

वाङ्मय व्यवहारात एखादा प्रवाह लोकप्रिय ठरतो, तेव्हा त्याने दुसऱ्या एखाद्या प्रवाहाची जागा घेतलेली असते असे नव्हे, तर तो त्या दुसऱ्या प्रवाहाशी समांतरपणे वाहत असतो. त्याचा शोध आणि व्याप्ती अधिक झाल्यासारखी वाटली तरी दुसऱ्याचे अस्तित्व तो पुसून टाकू शकत नाही. मर्ढेकर आले आणि गेले, तरी रविकिरण मंडळाच्या वृत्तीची कविता लिहली जात असतेच आणि तिला वाचकही मिळत असतात.

या ऐतिहासिक साहित्यकृतींच्या लोकप्रियतेचे कारण शोधायचे झाले तर, वाचकांच्या रंजनप्रियतेकडेच वळावे लागते. रंजन ही मानवाची सनातन गरज आहे. आणि कलेचा आभास निर्माण करणारे कसबी कारागीर ती भागवण्याचा

सतत प्रयत्न करत आलेले आहेत. रंजनाची ही गरज जितकी सनातन आहे, तितकेच तिला रुचिवैचित्र्यही प्रिय आहे. म्हणूनच ती वेळोवेळी बदलत गेलेली दिसते आणि त्यावरोबर तिचे समाराधन करणारी कलाही बदलत गेलेली दिसते. कधी प्रेमाचे तर कधी अद्‌भुताचे मुखवटे तिने धारण केलेले दिसतात.

ऐतिहासिक साहित्यकृतींनी या रंजनप्रिय वाचकांना एक निराळा रुचिपालट दिला. विनायकराव, वामनराव यांच्यावरोबरच शिवाजी आणि माधवरावही आले; सुटाबुटांच्या जोडीने जिरेटोप आणि पगड्या आल्या. इतिहासाच्या मखरात शृंगार शोभिवंत झाला. रंजनप्रिय वाचकांना हा रुचिपालट विलक्षण आवडला. शिवाय रंजनाचे हे साधन नुसतेच मनोरंजन करणारे नव्हते, तर निष्क्रीय राहूनही वाचकांना त्याद्वारे स्वतःचा अहंगंड कुरवाळता येणारा होता. 'स्वामी' वाचून वाचकांना आपण काही तरी थोर पाहिले, खरे म्हणजे केले, असे वाटण्यासारखे होते. ऐतिहासिक साहित्यकृतींच्या लोकप्रियतेचे खरे कारण इथे सापडू शकते. त्यांनी वाचकांची रंजनाची गरज रंगतदारपणे भागवली आणि त्यांना अफाट लोकप्रियता मिळाली.

या ऐतिहासिक साहित्यकृतींची लोकप्रियता आणि त्यांची तथाकथित कलात्मकता यांचे दडपण थोडेसे बाजूला सारून विचार केल्यास लक्षात येते की, ऐतिहासिक साहित्यकृती निर्माण करणारे लेखक प्रत्यक्षाला पाठमोरे होत आहेत. त्यांची प्रतिभा प्रत्यक्षातून उठून भूतकाळात रमत आहे. देहाने विसाव्या शतकात वावरणारे हे लेखक मनाने भूतकाळातच दंग झालेले आहेत. हे अनेक दृष्टींनी चित्य आहे.

खरे तर डोळे उघडे ठेवून जगणाऱ्या कोणत्याही सर्जनशील माणसाला सुटका करून घेता येणार नाही, इतके गेल्या वीसपंचवीस वर्षांतील वास्तव घेरणारे आहे. जीवनाच्या सर्वच क्षेत्रांत भयानक वेगाने होणारी उलथापालथ आणि तज्जन्य समस्या चक्रावून टाकणाऱ्या आहेत. हे सारे या लेखकांना जाणवत नाही का ? तसे असेल तर त्यांच्या संवेदनशक्तीबद्दल शंकाच घ्यायला हवी. पण सुदैवाने त्यांची संवेदनाशक्ती काही प्रमाणात का होईना पण त्यांच्या निर्मितीच्या द्वारे सिद्ध झालेली आहे. ती जर खरी असेल तर मग गेल्या दहाबारा वर्षांतील सर्वच ऐतिहासिक साहित्यनिर्मिती ही पलायनवादी आहे, असेच म्हणावे लागेल. एरवी उध्वस्त गडकोटांच्या अंतःकरणातील आर्त आक्रंदन मात्र ऐकू येत नाही, याची संगती कशी लावायची ?

यावर असे म्हटले जाते की, ऐतिहासिक साहित्यकृतींतूनही ऐतिहासिक 'प्रत्यक्षा' चेच चित्रण येत नाही का ? भोवतालचे गोविंदराव, गोपाळराव जितके खरे तितकेच शिवाजी, माधवराव, त्रिंबकजी हेही खरे नाहीत काय ? त्यांच्याच सुखदुःखांचा वेध हे लेखक आपल्या निर्मितीच्या द्वारे घेत आहेत.

पण हे म्हणणे फसवे आहे. या ऐतिहासिक व्यक्ती जितक्या खऱ्या आहेत, त्यापेक्षा किती तरी अधिक प्रमाणात त्या खऱ्या नाहीत. त्यांचा मोठेपणा इतिहास-सिद्ध आहे. अनेक कथा-कहाण्यांच्याद्वारे तो लोकमानसात रूजला आहे. म्हणूनच त्यांच्या सुखदुःखाभोवती एक आकर्षक अद्‌भुतरम्य वलय आहे. हे वलय ऐतिहासिक साहित्यनिर्मिती करणारे लेखक जाणीवपूर्वक कुरवाळताना दिसतात. त्यांच्या सुखाचे चित्रण करताना "वा, किती हे छान!" असे आणि त्यांच्या दुःखाचे चित्रण करताना, "पहा किती हे थोर; दुःखदेखील हसत हसत स्वीकारताहेत" असे जणू हे लेखक म्हणत असतात. म्हणूनच त्यांच्या साहित्यातील व्यक्तींचे सुख वाचकांना आपलेच वाटते; आणि "त्यांची दुःखे जर आपल्या वाटचाला आली तर किती बरे छान होईल", असेही त्यांना वाटल्याशिवाय रहात नाही.

म्हणूनच असे वाटते की, या साऱ्या लेखकांना ऐतिहासिक 'प्रत्यक्षा'त रस नाही; तर त्याच्या भोवतीच्या अद्‌भुतरम्य वलयात रस आहे. म्हणूनच ही ऐतिहासिक साहित्यनिर्मिती तोंडाने जरी महापुरुषांचे इतिहासाला अज्ञात असणारे सामान्य माणूसपण चित्रित करणाऱ्या गोष्टी करत असली, तरी प्रत्यक्षात मात्र ती त्यांच्या भोवतीचे अद्‌भुतरम्यतेचे व क्वचित दैवी असे वलय अधिक गडद करणारीच ठरत आहे.

हा सारा प्रकार प्रथमदर्शनी जरी मोठा कलापूर्ण वाटला तरी काळजीपूर्वक पाहिल्यास त्यातील सुबुद्ध कारागिरी लक्षात आल्याशिवाय रहात नाही. 'स्वामी' नंतरच्या साऱ्या ऐतिहासिक कादंबऱ्या, 'स्वामी'च्या आणि 'रायगडाला' नंतरची सारी ऐतिहासिक नाटके 'रायगडाला.....'च्या साच्यातून ओतल्याप्रमाणेच वाटतात. इतरांचे राहूच द्या, पण खुद्द 'स्वामी'च्या लेखकालाही 'श्रीमान योगी'त तो साचा मोडता आलेला नाही, ही गोष्ट या सुबुद्ध कारागिरीचीच निदर्शक आहे.

मराठी साहित्याभिरुचीच्या संदर्भातही या ऐतिहासिक साहित्यकृतींचे स्वरूप आणि कार्य फारसे स्पृहणीय नाही. या साहित्यकृतींच्या निर्मितीमागील प्रेरणा आणि तज्जन्य स्वरूप यांचा विचार केला की, मग त्या 'मुक्तामाला', 'मंजुघोषा' इत्यादी अद्‌भुतरम्य आणि मनोरंजन करत करत तथाकथित आदर्श पुढे ठेवू पाहणाऱ्या साहित्यकृतींच्या परंपरेतच बसणाऱ्या आहेत, असे म्हणावे लागते.

हे लेखक त्यांच्या निर्मितीप्रेरणांबद्दल काहीही बोलोत; त्यावर विश्वास ठेवण्याची आपणास गरज नाही. त्यांच्या साहित्यकृती त्यांच्या प्रेरणांबद्दल जे सुचवितात, तेच अधिक महत्त्वाचे आहे. त्यांच्या निर्मितीचा विषय झालेल्या ऐतिहासिक व्यक्तींच्या जीवनांतील मूलभूत नाट्य त्यांना जाणवलेले आहे, असे त्यांच्या साहित्यकृतींतून तरी दिसत नाही. म्हणूनच त्यांच्या साहित्यकृतींतून हे नाट्य सत्‌प्रवृत्ती विरूद्ध दुष्ट वृत्ती, व्यक्ती विरूद्ध दैव, व्यक्ती विरूद्ध अनेक स्वकीय अशा

ढोबळ आणि वरवरच्या पातळ्यांवरून प्रकट होताना दिसते. हे नाट्य अधिक परिणामकारक व्हावे म्हणून हे लेखक त्यांच्या नायकांच्या जीवनांतील ऐतिहासिक पराक्रमांना त्यांच्या वैयक्तिक जीवनांतील काल्पनिक कारुण्याची किनार जोडण्याचा सुजाण प्रयत्न करताना दिसतात.

'मुक्तामाले'त नायक-नायिकेवर अनेक संकटे कोसळतात. पण शेवटी सारे गोड होते. इथे त्यांच्या खाजगी जीवनातील पराभव, एकाकीपणा यांची ठळक चित्रे येतात, पण शेवटी हे सारे त्यांचे राजकीय व्यक्तित्त्व अधिक उजळणारे, अधिक धीरोदात्त करणारेच ठरते. इथे त्यांचे पराभव होतात, ते एकाकीपणे मृत्यूला सामोरे जातात; पण त्यांचे पराभव त्यांच्या विजयाला अधिक उठाव देतील अशाच रीतीने चित्रित केले जातात. तेव्हा 'मुक्तामाले'च्या निर्मात्याची तदंतर्गत व्यक्तींकडे पाहाण्याची वृत्ती आणि या साहित्यिकांची त्यांच्या नायकनायिकांकडे पाहण्याची वृत्ती या मूलतः सारख्याच आहेत. त्यामुळेच या दोन्ही निर्मिती मूलतः मेलोड्रॅमॅटिकच होताना दिसतात.

फरक असलाच तर तो त्यांच्या रचनेतील सफाई आणि नेटकेपणा यांच्या बाबतीतच 'मुक्तामाले'त ही रचना खुपण्याइतक्या ढोबळपणे होते; तर या ऐतिहासिक साहित्यकृतींची रचना कलाकृतीचा आभास निर्माण करण्याइतक्या सफाईदारपणे होते.

हे लक्षात आले की मग मनात येते, गेल्या दहा बारा वर्षांतील ऐतिहासिक साहित्यकृतींनी मराठी साहित्याभिरुची समृद्ध तर केलेली नाहीच; पण तिचा प्रवाह उलटचा दिशेने वळवण्याचा प्रभावी प्रयत्न मात्र केलेला आहे.

सामान्य वाचक : काही विचार

लेखक लिहितो कोणासाठी ? हा एक सनातन प्रश्न आहे. आणि त्याचे खरेखुरे उत्तरही तितकेच सनातन आहे. लेखक वाचकांसाठी लिहितो ही गोष्ट सूर्यप्रकाशाइतकी स्वच्छ आहे. साहित्य वाचले जाण्यातच लेखकाच्या साहित्य-निर्मितीची सार्थकता असते. आपले साहित्य वाचले जाते आहे ही जाणीव लेखकाला समाधान देणारी तर असतेच पण त्याला नवनिर्मितीसाठी प्रेरणा देणारीही असते. असे जरी असले तरी हे म्हणणे सर्वच लेखक मान्य करतात, असे नव्हे. "आपण वाचकांसाठी लिहित नाही; स्वत:साठीच लिहितो. वाचकांची, ते साहित्य वाचताहेत की नाही, याची आपण फिकीर करत नाही." अशी भूमिका काही थोर लेखक आग्रहाने मांडताना दिसतात या उलट "आपण लिहितो ते वाचकांसाठीच; त्यांना डोळ्यांपुढे ठेवूनच" असेही काही लेखक उच्च रवाने सांगतात. पण त्यांच्या या सांगण्यात 'गुन्हा कबूल करण्यातला आवेश' असतो हे आपणास जाणवते. 'खरे म्हणजे असे करू नये; पण मी तसे करतो आहे. यावर तुमचे काय म्हणणे आहे?' असा त्यांचा एकूण सूर असतो. ते काहीसे 'गिल्टी कॉन्शस' असतात. तेव्हा 'आपण वाचकांसाठी लिहितो.' हे एकूणच लेखकांना मान्य करणे अवघड वाटते. तसे करणे म्हणजे वाङ्मयीन भ्रष्टाचार करणेच होय असेच जणू त्यांना वाटते.

लेखकांना असे वाटणे योग्य आहे का? हा प्रश्न इथे स्वाभाविक असला तरी तो आपण नंतर उपस्थित करू. त्याऐवजी लेखकांना असे का वाटते ? या प्रश्नाची चर्चा अगोदर करू. या प्रश्नाचा विचार करू लागलो की, सामान्य वाचक या प्राण्याची विविध रूपे उत्तरादाखल आपल्याला दिसायला लागतात. बराचसा वाङ्मयव्यवहार हा या सामान्य वाचकाच्या जिवावरच चाललेला असला तरी त्याला एकूण वाङ्मयव्यवहारात फारशी प्रतिष्ठा नाही हे आपल्या ध्यानात येते.

तो वाचतो; विकत घेऊन वाचतो; ग्रंथालयांचा सभासद होऊन वाचतो; फिरत्या वाचनालयांचा सदस्य होऊन वाचतो. दुसऱ्यांची पुस्तके मागून (वा चोरून) आणून वाचतो; आणि त्यावर बरेवाईट बोलतोही. हे सारे तो करतो म्हणून तर पुस्तके प्रसिद्ध होतात. लेखक लिहितात; आणि कुरकूर करत का होईना पण प्रकाशक पुस्तके प्रकाशित करतात. एकूण वाङ्मय व्यवहारातला अखेरचा टप्पा असलेला हा सामान्य वाचक हाच खरे तर वाङ्मयव्यवहाराचा आधार असतो आणि तरीही त्यासाठीच हा व्यवहार चाललेला आहे, हे मान्य करणे मात्र या व्यवहाराच्या अन्य घटकांना तितकेसे रुचत नाही. सामान्य वाचक हा वाङ्मय व्यवहारातला असा अपरिहार्य पण अप्रतिष्ठित घटक आहे.

हा सामान्य वाचक आहे तरी कोण ? तो वाचतो काय ? त्याला आवडते काय ? हे बहुचर्चित पण तरीही नेमके उत्तर न मिळालेले प्रश्न आहेत. खरोखरच सामान्य वाचक कोणाला म्हणायचे ? नवशिक्षित (की नवसाक्षर ?) लोकांचा जो मोठा वर्ग वाङ्मयवाचनाकडे वळला आहे, त्याची गणना या सामान्य वाचकांत करायची का ? की स्वप्न रंजनात्मक पलायनवादी, जीवनविन्मुख साहित्य वाचून करमणूक करून घेणाऱ्या वाचकांना सामान्य वाचक म्हणून संबोधायचे ? की जो श्रेष्ठ कलाकृतींचा आस्वाद घेऊ शकतो, पण आपण आस्वादिली तिला श्रेष्ठ साहित्यकृतीच का म्हणायचे ? हे सांगू शकत नाही; ती आणि दुसरी एखादी वाचकप्रिय साहित्यकृती यात फरक कोणता ? हे सांगू शकत नाही; त्याला सामान्य वाचक म्हणायचे ? पहिली ढोबळ वर्गीय कसोटी आहे; दुसरीत वाचकांच्या अभिरुचीचा विचार केलेला आहे, आणि तिसरीत वाङ्मयास्वादाला टीकादृष्टीची मिळालेली जोड लक्षात घेतलेली आहे. अडचणीची गोष्ट ही आहे की, स्वतंत्रपणे या तिन्ही कसोट्या सामान्य वाचक या संज्ञेचे स्पष्टीकरण करण्यासाठी अपुऱ्या पडतात आणि तिन्हींचा एकत्रितपणे विचार केला तर मिळणारे उत्तर सवगोलंकारी ठरायला लागते. आणि तरीही या तीन कसोट्याच कधी स्वतंत्रपणे तर कधी एकत्रितपणे सामान्य वाचकाचे स्वरूप निश्चित करण्यासाठी गेल्या तीसचाळीस वर्षांत गृहीत धरलेल्या दिसतात. आणि आजही अवहेलनेसाठी, टीकेसाठी किंवा अभिरुची सुधारण्याचा सहानुभूतीपूर्ण विचार मांडण्यासाठी सामान्य वाचकाचा उल्लेख केला जातो तेव्हा याच कसोट्या मनाशी बाळगल्या गेलेल्या दिसतात.

या कसोट्यांचा विचार करताना पहिल्यांदा हे लक्षात घेतले पाहिजे की, सामान्य माणूस म्हणजे सामान्य वाचक नव्हे. या दोन संज्ञा समानार्थी तर नाहीतच, पण त्यात कसलेही साम्य दाखवता येणार नाही. अन्नासाठी दाही दिशा फिरणारा घाईगर्दीचे, चाकोरीतले, थकलेभागलेले, चैतन्यहीन जीवन जगणारा सामान्य माणूस म्हणजेच सामान्य वाचक, ही समजूत चुकीची ठरेल. सामान्य माणूस हा वाचक

म्हणून श्रेष्ठ असेल आणि असामान्य, उच्च दर्जाचे जीवन जगणारा माणूस हा वाचक या नात्याने अत्यंत सामान्य प्रतीचा असेल ही शक्यता नाकारता येणार नाही. किंबहुना महापुरुष म्हणून ज्यांना आपण प्रातःस्मरणीय मानतो असे थोर पुरुषही वाचक या दृष्टीने अगदीच सामान्य होते असे दाखवून देता येईल. याउलट अत्यंत निकृष्ट जीवन जगणारे, माणूस म्हणूनही सामान्य असलेले असामान्य वाचक इतस्ततः विखुरलेले दिसतील. जीवनातील 'श्रेयस्' च्या मागे लागलेले थोर पुरुष वाङमयाच्या बाबतीत मात्र अनेक वेळा 'प्रेयस्' च्या मागे लागलेले दिसतात. याउलट जीवनात 'प्रेयस' चा ध्यास घेणारा सामान्य माणूस वाङमयाच्या बाबतीत मात्र 'श्रेयस्' ची जाणीव बाळगताना पुष्कळदा दिसतो. तेव्हा सामान्य माणूस आणि सामान्य वाचक या संज्ञात नादसाम्यापलीकडे अधिक साम्य नाही. आणि म्हणून त्यांची तुलना सामान्य वाचकाचे स्वरूप समजून घेण्याच्या दृष्टीने फारशी फलदायी ठरणारी नाही.

सामान्य वाचक म्हणून नवशिक्षितांचा विचार करू लागलो की जाणवते की, त्यांच्या वाचक म्हणून असलेल्या तथाकथित सामान्यपणास त्यांच्यापेक्षा त्यांच्या भोवतीची वाङमयीन सांस्कृतिक परिस्थितीच अधिक कारणीभूत असते. त्यांना रहस्यकथा आवडतात, साहसकथा आवडतात, शृंगारकथा आवडतात. पण त्याच तेवढ्या त्यांना आवडतात असे म्हणणे त्यांच्यावर अन्याय करणारे होईल. त्यांना त्या आवडतात याचे एक कारण त्यांना त्या झटकन् उपलब्ध असतात हे होय. या नवशिक्षितांना काकोडकर, बाबा कदम हे जितक्या लवकर उपलब्ध होतात तितक्या सहजतेने त्यांना पेंडशांची कादंबरी उपलब्ध होऊ शकत नाही. स्वस्त, सवंग मासिके जितक्या सहजतेने त्यांना मिळू शकतात सहजतेने विशुद्ध वाङमयीन मासिके त्यांना मिळत नाहीत. त्याबरोबरच हेही खरे की, तशी ती मिळवण्याचा प्रयत्नही ते करत नाहीत. ते त्यांना तितकेसे निकडीचे वाटत नाही. आणि त्याबद्दल त्यांना फारसा दोषही देता येणार नाही.

सामान्य वाचक या नात्याने नवशिक्षितांच्या अभिरुचीचा, वाचनाचा विचार करू लागलो की, त्यांना ज्या प्रकारचे साहित्य आवडते, त्याच प्रकारचे साहित्य परंपरेने शिक्षण, वाचन आदी संस्कार ज्या वाचकांवर झालेले आहेत, त्यांनाही आवडते हे ध्यानात येते. त्यांच्यात लोकप्रिय असलेले लेखक यांच्याही आवडीचे असतात. काकोडकर जितके नवशिक्षित वाचकांमध्ये लोकप्रिय असतात तितकेच शहरी पांढरपेशा वाचकांमध्येही लोकप्रिय असतात. बाबा कदमांच्या कादंबऱ्यांना या नवशिक्षित ग्रामीण वाचकांमध्ये जितकी मागणी असते, तितकीच किंबहुना त्याहीपेक्षा अधिक मागणी शहरी पांढरपेशा वाचकांमध्ये असते, हे कुठल्याही शहरातल्या वाचनालयाची पाहणी केल्यास दिसून येईल मग प्रश्न पडतो

की वाचक म्हणून असलेले सामान्यत्व वा असामान्यत्व शिक्षण, संस्कार यांवर कितीसे अवलंबून असते? फारसे नसते असे म्हणण्याकडे कल व्हावा अशी परिस्थिती आहे हे मात्र खरे. आणि ही परिस्थिती आजचीच आहे असे नव्हे. आधुनिक मराठी साहित्याच्या जन्मकालापासूनच ही स्थिती आहे, 'मुक्तामाला' कोणत्या वाचकवर्गात लोकप्रिय होती? 'मानापमान' पाहून हरखणारा प्रेक्षक कोणता होता? फडक्यांच्या कादंबरीवर उड्या टाकणारे वाचक कोण होते? हे प्रश्न या संदर्भात अवश्य विचारात घेण्यासारखे आहेत. तेव्हा शिक्षण, सांस्कृतिक पार्श्वभूमी इत्यादींच्या सामान्य वाचकत्वाशी तसा काही कार्यकारण संबंध नसतो असे म्हणणेच रास्त होईल. त्या दोन्हीचा अभाव या सामान्यत्वाच्या जोडीने बऱ्याचवेळा दिसतो हे खरे; पण त्यामुळेच हे सामान्यत्व निर्माण झालेले असते, असे मात्र म्हणता येणार नाही. एकूण काय तर, ढोबळ वर्गवारी करून वा केवळ आवडीनिवडीचा आधार घेऊन सामान्य वाचकाचे स्वरूप ठरवणे हे असे अडचणीचेच ठरणारे आहे आणि टीकादृष्टीचा अभाव ही कसोटी तर फारच ढोबळ म्हणावी लागेल. या कसोटीच्या आधारे सर्वांनाच सामान्य वाचक ठरवता येईल किंवा सर्वांनाच असामान्य वाचक म्हणूनही मान्यता देता येईल. कारण वाङ्मयीन टीका ही एका मर्यादेच्या पलीकडे व्यक्तिनिष्ठच असते. अशा स्थितीत कोणाची टीकादृष्टी योग्य आणि कोणाची अयोग्य, हे सांगणे, किंबहुना कोणाला ती आहे आणि कोणाला ती नाही, हे सांगणे अशक्यच होणार.

मग सामान्य वाचक म्हणायचे तरी कोणाला? सर्वार्थाने नसली तरी वर सांगितलेल्या कसोट्यांपैकी दुसरी कसोटी या बाबतीत बरीच उपयुक्त ठरणारी आहे. वाचक आवडीने काय वाचतो? यावरूनच त्याचे सामान्यत्व वा असामान्यत्व जोखता येईल. स्वप्नरंजनात्मक, पलायनवादी, जीवनविन्मुख असे साहित्य आवडीने वाचणारा, त्यात रममाण होणारा वाचक म्हणजे सामान्य वाचक असे म्हणता येईल. चार घटका करमणूक करून घेणे हा त्याच्या वाचनाचा प्रमुख हेतू असतो. प्रखर वास्तवाचा विसर पडून सुखी नायक-नायिकांशी समरस होऊन त्यांच्या विश्वात रममाण होणे हाच वाङ्मयानंद, असे तो मानतो. (कथा-कादंबरीतील नायक-नायिकांशी जो वाचक चटकन् समरस होतो, त्यांच्या जागी स्वतःस कल्पितो, तो सामान्य वाचक अशीही एक व्याख्या जाता जाता देता येईल) अशा प्रकारचा आनंद देणारे रंजनप्रधान साहित्य हे प्रत्येक पिढीत निर्माण होत असते. हळबे शास्त्रींच्या 'मुक्तामालेपासून फडके–काकोडकर–कदम यांच्या कादंबरीपर्यंत वाचकप्रिय रंजनाप्रधान साहित्याचा यादृष्टीने विचार केला तर, या सामान्य वाचकाच्या आवडीनिवडी कोणत्या असतात, त्यात बदल कसे होत जातात हे ध्यानात येऊ शकते. तेव्हा जीवनाचा विसर पडणारा आनंद वाङ्मयाद्वारे मिळवू इच्छिणारी अभिरुची हे सामान्य वाचकाचे एक लक्षण मानता येईल.

सामान्य वाचकाचे याहीपेक्षा महत्त्वाचे लक्षण हे की वाङमयाकडे तो गरज भागवण्याचे एक साधन या दृष्टीने पाहात असतो आणि त्याची ही गरज बहुतेक वेळा लौकिक व्यवहारातल्या गरजांच्या जातीचीच असते. तो भूक भागविण्यासाठी अन्न खातो; ऊन-वाऱ्यापासून संरक्षण मिळविण्यासाठी कपडे घालतो. त्याचप्रमाणे मनोरंजनासाठी, बोध मिळविण्यासाठी, प्रेरणा मिळविण्यासाठी, (आणि क्वचित झोप येण्यासाठी) वाङमयाचे वाचन करतो. या गरजा भागवण्याची अधिकाधिक शक्ती ज्या साहित्यकृतीमध्ये असते त्यांच्यामागे हा वाचक धावतो. गरजा वाढतात किंवा बदलतात आणि मग त्या पूर्ण करू न शकणाऱ्या साहित्यकृती मागे पडतात आणि ती क्षमता असलेल्या साहित्यकृती त्यांचो जागा घेतात. वाचकप्रिय साहित्यकृतींच्या स्वरूपात वरचेवर होत गेलेले बदल या दृष्टीने पाहण्यासारखे आहेत. ते एकीकडून सामान्य वाचकांच्या अभिरुचीचे द्योतक असतात, तर दुसरीकडून लेखकांनी केलेल्या त्याच्या अनुरंजनाचे स्वरूप उघड करणारे असतात.

साहित्याकडे साधन म्हणून पाहणे हे सामान्य वाचकाचे लक्षण आहे हे मान्य केले की, चोरटचा करमणुकीसाठी साहित्य वाचणारा एखादा सामान्य माणूस आणि सामाजिक राष्ट्रीय उत्थानासाठी साहित्याचा उपयोग करू पाहणारा महापुरुष हे वाचक म्हणून एकाच सामान्य पातळीवरचे असतात हे ध्यानात येते. दोघेही वाङमयबाह्य कारणांसाठीच साहित्याकडे वळत असतात. भलत्याच कारणासाठी साहित्यकृती त्यांना आवडत असतात. त्यांना साहित्यबाह्य कारणासाठीच साहित्याबद्दल कुतूहल वाटत असते. साहित्यकृतीचा आशय, आकार, तज्जन्य सौंदर्य हे त्यांच्या कुतूहलाचे विषय नसतात. साहित्यकृतींच्याद्वारे स्वतःच्या व्यक्तिगत वा व्यापक पातळीवर सामाजिक भावभावना कशा चाळवल्या वा जागवल्या जातात याबद्दल त्यांना कुतूहल असते. साहित्याबद्दलचे हे कुतूहल व्यक्तिगत पातळीवरचे असो वा व्यापक सामाजिक पातळीवरचे असो, दोन्हींची जात एकच म्हटली पाहिजे.

या संदर्भातच सामान्य वाचकांसंबंधी मांडल्या गेलेल्या एका मताचा विचार करणे योग्य होईल. ते मत असे : "सामान्य वाचक कालमुखाने जेव्हा निर्णय देतो तेव्हा त्या निर्णयातून साहित्यातील 'श्रेयस्' काय असते हेच सुचविताना दिसतो. समकालीन सवंग साहित्यकृती जरी त्याला आवडत असली तरी कालमुखाने तो श्रेष्ठ वाङमयकृतींनाच मान्यता देतो. फडक्यांची कादंबरी आवडणारे वाचक श्रेष्ठ कादंबरीकार म्हणून वामन मल्हारांनाच मान्यता देतात." वर वर पाहता हे मत बिनतोड वाटते. कारण शाकुंतलापासून ज्ञानेश्वरीपर्यंत आणि रामायण–महाभारतापासून तुकारामांच्या अभंगांपर्यंत सर्व श्रेष्ठ साहित्यकृतींना सामान्य वाचकांनी श्रेष्ठ मानलेले असते. (अर्थात त्यांनी या साहित्यकृती वाचलेल्या असतात की नाही? हा प्रश्न न विचारणेच बरे) पण थोडा तपशिलाने विचार केला की, हे मत वाटते तितके

बिनतोड नाही, हे ध्यानात येते. कालमुखाने ज्ञानेश्वरीच्या श्रेष्ठतेवर शिक्कामोर्तब करणारे सामान्य वाचक 'गुरुचरित्रा'लाही चिरंजीव करत असतात. तुकारामाच्या अभंगांची श्रेष्ठता मान्य करत असतानाच 'दासबोधा'ला थोर ग्रंथ मानून त्याची पारायणे करत असतात. आणि विशेष हे की दोन्ही ठिकाणी त्यांनी वापरलेले थोरपणाचे निकष एकच असतात. हे पाहिले की, मग उपरोक्त मताने केलेला सामान्य वाचकांचा गौरव कितपत रास्त आहे याची शंका वाटते. म्हणून मग सामान्य वाचक कालमुखाने वाङमयातील 'श्रेयस्' म्हणजे काय ते सुचवतो असे म्हणण्याऐवजी श्रेष्ठ दर्जाच्या वाचकांनी श्रेष्ठ ठरवलेल्या आणि परंपरेने ज्यांच्या श्रेष्ठतेला सतत मान्यता मिळालेली असते अशा साहित्यकृतींना तो फक्त मान डोलावतो असे म्हणणेच अधिक योग्य होईल. कारण सामान्य वाचक हरी नारायणांना थोर ठरवतो पण वाचतो मात्र नारायण हरी. वामन मल्हारांच्या श्रेष्ठतेला तो मान्यता देतो, पण त्याला आवडतात मात्र फडके, तेव्हा प्रत्येक पिढीतील सामान्य वाचक वाङमयातील श्रेयस्ला मान डोलवून मान्यता देतात (आणि वाचनालयांतील कपाटात बंद करून ठेवतात). आणि प्रेयस्च्या मागे धावतात असे म्हणणेच वास्तवाला धरून होईल. आणखी असेही म्हणता येईल की, सामान्यवाचक श्रेष्ठ साहित्यकृतींची श्रेष्ठता केवळ परंपरेने चालत आलेली असते म्हणूनच मानतात. आणि यावावतीतही त्यांची दृष्टी साहित्यकृतीकडे साधन म्हणून पाहण्याचीच असते. सामान्य वाचकांच्या दृष्टीने रामायण-महाभारत हे ग्रंथ श्रेष्ठ साहित्यकृती म्हणून श्रेष्ठ साहित्यग्रंथ नसतात, तर सुसंस्कार करणारे, मार्गदर्शन करणारे ग्रंथ म्हणून श्रेष्ठ असतात. (रामायण–महाभारतातील गोष्टी सांगून आपापल्या मुलांना शिवाजी करता येईल, असे त्यांना वाटत असते.) त्यांची वाङमयीन श्रेष्ठता त्यांना पहावीशी वाटत नाही; त्यांची व्यावहारिक उपयुक्तताच त्यांना महत्त्वाची वाटत असते. साहित्याकडे साधन म्हणून पाहण्याचा त्यांच्या वृत्तीशी ते सुसंगतच असते.

हे पाहिले की मग लेखकांना 'आपण वाचकांसाठी लिहितो' हे म्हणणे मान्य करणे का आवडत नाही, या प्रश्नाचे उत्तर आपल्या लक्षात येते. वाचकांसाठी लिहिणे म्हणजेच दिवास्वप्ने रंगवणे; रंजनप्रधान लिहिणे, वाचकांच्या आवडीनिवडी सांभाळणे. आपण तसे करतो, असे उघडपणे मान्य करणे कोणत्या लेखकाला आवडेल ?

पण लेखकाला ते आवडो वा न आवडो, काही प्रमाणात तरी तो सामान्य वाचकासाठी लिहीत असतोच आणि सामान्य वाचक त्याच्या निर्मितीवर या ना त्या स्वरूपात परिणाम करत असतोच. कारण हा सामान्य वाचक लेखकाच्या स्वतःच्या व्यक्तिमत्त्वातच दडलेला असतो. सामान्य वाचक इतस्ततः विखुरलेला असतो हे खरे आहे; पण तो लेखकाच्या मनातही सुखेनैव नांदत असतो हेही खरेच आहे.

लेखक हाही एक वाचक असतोच. वाचक म्हणून जीवनाविषयी, साहित्याविषयी त्याच्या काही आवडीनिवडी असतातच. माणूस म्हणून जीवनाविषयी त्याची काही चांगलीवाईट स्वप्ने असतात. आणि वाचक म्हणून, साहित्यामध्ये ही स्वप्ने रंगविली जावीत अशी त्याची अपेक्षा असते. आपल्या लेखनाचा लेखक हाच तर पहिला वाचक असतो. लेखकातल्या या वाचकाची त्याच्या लेखनाबद्दल काही एक अपेक्षा असते. ती पूर्ण करण्याची मागणी हा लेखकांतर्गत वाचक लेखकाकडे सतत करत असतो. आणि त्याची ही मागणी लेखक स्वत:ला आवडत नसतानाही स्वत:च्या नकळत पूर्ण करत असतो. आणि तसे करताना आपली कलात्मक पातळी सुटते आहे याचेही भान लेखकाला राहत नाही. हा लेखकांतर्गत सामान्य वाचक कलात्मक पातळीवरून लेखन करणाऱ्या श्रेष्ठ लेखकालाही त्या पातळीवरून ढळायला लावतो, हे अनेक थोर साहित्यकृतींची उदाहरणे घेऊन दाखवता येईल. हरिभाऊंपासून पेंडशांपर्यंत सर्व थोर लेखकांच्या साहित्यकृतींतून त्यांच्यातील सामान्य वाचकाचे स्वप्नरंजन त्यांच्या नकळत अनेकदा आलेले दिसते ते यामुळेच. 'पण लक्षात कोण घेतो ?' या थोर कादंबरीतील यमूचे तिच्या पतीबरोबरचे मुंबईतील सुखी सहजीवन, हा सर्वांत कच्चा भाग, हे हरिभाऊंच्यामध्ये दडलेल्या या सामान्य वाचकाच्या स्वप्नरंजनाचेच उदाहरण होय. माणूस म्हणून हरिभाऊंना जीवनात जे घडावेसे वाटत होते, आणि वाचक म्हणून हरिभाऊंना जे साहित्यातही यावेसे वाटत होते, त्याचे लेखक हरिभाऊ यांनी रेखाटलेले हे चित्र म्हणजे त्यांनी केलेल्या वाचकानुरंजनाचेच उदाहरण होय. तेव्हा लेखक सामान्य वाचकाचे अनुरंजन करण्यासाठी लिहितो या म्हणण्याचा खरा अर्थ तो स्वत:मध्ये दडलेल्या सामान्य वाचकाचे अनुरंजन करण्यासाठी लिहितो हा होय. एक वेळ अवतीभोवती पसरलेल्या सामान्य वाचकांना लेखक धुडकावून लावू शकेल, पण स्वत:तच दडलेल्या सामान्य वाचकाला टाळणे त्याला कदापीही शक्य होणार नाही. म्हणूनच मग असे म्हणावे लागते की, वाङ्मयव्यवहार कलात्मक पातळीवरून ढळू नये म्हणून इतस्तत: विखुरलेल्या सामान्य वाचकाची अभिरुची प्रगल्भ होणे तर महत्त्वाचे आहेच; पण लेखकांतर्गत सामान्य वाचकाची अभिरुची प्रगल्भ होणे अधिक महत्त्वाचे आहे. साहित्यकृतीच्या निष्कलंक रुपसिद्धीसाठी वाचकच नव्हे, तर लेखकही सुधारले पाहिजेत.

वाट चुकलेले प्राचीन साहित्य संशोधन

एक काळ असा होता की जेव्हा मराठी साहित्याचा अभ्यास म्हणजे प्राचीन मराठी साहित्याचाच अभ्यास असेच समजले जाई. त्यातही ज्ञानेश्वर–तुकाराम–रामदास इ. संतांच्या साहित्याचा अभ्यास विशेषत्वाने केला जाई. शालेय आणि विश्वविद्यालयीन विद्यार्थी आणि अध्यापक तर या संत साहित्याचा अभ्यास करीतच; पण त्यांच्याशिवाय भिन्न वर्गातले लोकही साहित्य म्हणजे प्राचीन संत साहित्य असेच समजून चालत. निरनिराळ्या कारणांनी साहित्याकडे वळणारे आणि क्वचित त्याचा साहित्यबाह्य कारणांसाठी उपयोग करून घेणारे लोकही प्राचीन संत साहित्याकडेच वळत. कोणी सांप्रदायिक म्हणून तर कोणी चरितार्थी म्हणून, कोणी हौशी साहित्यप्रेमी म्हणून तर कोणी शिस्तबद्ध अभ्यासक म्हणून प्राचीन साहित्याकडे वळत. परंपरेनेही संत साहित्य समाजाच्या साक्षर, निरक्षर घटकांमध्ये आपापतःच रुजत आले होते. समाजाच्या भिन्न भिन्न स्तरांतले आणि व्यवसायांतले लोक अशा रीतीने प्राचीन साहित्याकडे वळत असत.

कारणे काहीही असोत – तशी ती नेहमी असतातच आणि बहुधा अनेकही– आज ही स्थिती राहिलेली नाही. समाज एकूणच साहित्याविषयी चाळीस पन्नास वर्षांपूर्वी वाटणारे आकर्षण आणि त्याच्या अभ्यासाविषयीचा उत्साह आज उरलेला नाही, असे मात्र निश्चितपणे म्हणता येईल. समाजाच्या भिन्न भिन्न वर्गातून प्राचीन साहित्याच्या संशोधन अभ्यासाकडे वळणारे लोक हळूहळू कमी होत जाऊन आता हा विषय विश्वविद्यालयीन विद्यार्थी आणि अध्यापक यांच्यापुरताच मर्यादित होऊन बसला आहे. त्यातही मराठीचे काही प्राध्यापकच – क्वचित नाइलाजाने– प्राचीन मराठी साहित्याच्या संशोधन– अभ्यासाकडे वळत असल्याचे दृश्य आज दिसत आहे. एकूण समाजाच्या जिव्हाळ्याचा असलेला हा विषय आता विद्यापीठीय कक्षेपुरताच सीमित झालेला आहे.

विद्यापीठीय कक्षेत सीमित झाल्याने प्राचीन साहित्याच्या संशोधन–अभ्यासाला अभ्यासक्रमीय यांत्रिकता आणि तज्जन्य निर्जीवता प्राप्त झाली आहे. दुर्दैवाने आपले सर्वच विद्यापीठीय अध्ययन आणि संशोधन परीक्षार्थी असल्याने प्राचीन साहित्याचे संशोधनही प्रामुख्याने परीक्षार्थीच बनलेले आहे. परिणामः या क्षेत्रात विशुद्ध ज्ञानलालसा आणि सुजाण वाङ्मयप्रेम यांच्याऐवजी पदवी मिळणाऱ्या चटपटगिरीलाच महत्त्व आलेले आहे. साहित्याचे काहीही होवो, पदवी मिळाली की, गंगेत घोडे न्याले, अशी वृती या क्षेत्रात बोकाळलेली दिसते. आणि विद्यापीठीय क्षेत्राबाहेरचे प्राचीन साहित्य संशोधनाकडे वळलेले अपवादात्मक अभ्यासकही या प्रवृतीपासून आणि तज्जन्य चौकटीपासून दूर राहू शकलेले नाहीत.

या साहित्य संशोधनाचे परीक्षार्थी स्वरूप दोन प्रकारांनी प्रकट होताना दिसते. सामान्यतः विद्यापीठीय अभ्यासक्रमात प्राचीन गद्य-पद्याची एक प्रश्नपत्रिका असते. ज्ञानेश्वरीचा एखादा अध्याय, नामदेव–तुकारामांचे निवडक अभंग किंवा अन्य प्राचीन लेखकाचा एखादा ग्रंथ परीक्षेसाठी नेमलेला असतो. –अभ्यासासाठी नव्हे; असा एखादा ग्रंथ परीक्षेसाठी नेमला गेला की मग त्यावर विचारल्या जाणाऱ्या प्रश्नांच्या अनुरोधाने प्राध्यापक मंडळी क्वचित अन्य क्षेत्रातील एखाद्या नामवंताचे नाव जोडीला घेऊन त्या ग्रंथाचे संपादन करतात. एखादा सन्माननीय अपवाद वगळला तर व्यावहारिक उद्दिष्टांनी केलेले हे संपादन व्यावहारिक पातळीवरच वावरत असते. सर्वज्ञात पाठचिकित्सा, सर्वसामान्य तत्वविवेचन आणि इतर अनेकांनी सांगितलेल्या ग्रंथांतर्गत एखादा निराळा अलंकार एवढ यापुरतेच हे संपादन मर्यादित असते. पण त्याने आव मात्र प्राचीन साहित्याच्या संशोधनपर अभ्यासाचा आणलेला असतो.

परीक्षार्थी साहित्य संशोधनाचा दुसरा प्रकार पीएच. डी. या पदवीसाठी लिहिल्या जाणाऱ्या प्रबंधांच्या (?) रूपाने प्रकट होतो. साधारणतः अप्रकाशित असे एखादे प्राचीन वाड वा पोथी मिळवायची; ती मिळाल्यास उत्तमच; न मिळाल्यास प्राचीन लेखकाचा एखादा प्रकाशित ग्रंथ निवडायचा; आणि मग त्याचा वर सांगितलेल्या ठराविक पद्धतीनेच अभ्यास करायचा. तो प्रबंध वाटावा इतका जाडजूड आकार त्याला प्राप्त व्हावा म्हणून बरेचसे अनावश्यक, भरताड त्यात भरायचे आणि मग तो पदवीसाठी सादर करायचा. मग पदवीही मिळते आणि संशोधनही होते. प्रापंचिकांना परमार्थाची शिकवण देणाऱ्या प्राचीन संत महंत आणि लेखकांना आधुनिकांनी प्रपंच आणि परमार्थ या दोन्हींची आपल्या आधारे केलेली ही जोडणी नक्कीच आनंददायक वाटत असेल ! आश्चर्याची गोष्ट ही की, प्राचीन साहित्याचा परिश्रमपूर्वक संशोधन–अभ्यास करून सादर केलेल्या प्रबंधापैकी फार थोडे प्रबंध पुढे प्रकाशित होतात. बहुसंख्य प्रबंध का प्रकाशित होत नाहीत हाही एक संशोधनाचाच विषय होऊ शकेल; खरे तर सुदैवाचाच !

पदवी मिळाली की बहुसंख्य संशोधक तृप्त होऊन स्थिर होतात किंवा "उपकारापुरतेच उरावे" त्याप्रमाणे पी. एच. डी. चे मार्गदर्शक होतात. पण काही उद्योगी संशोधक मात्र स्थिर होत नाहीत. ते नित्य नव्या बाडांच्या शोधात असतात. गावोगाव हिंडून जुन्या पुराण्या घरांत वा मठमंदिरांत साचलेली रद्दी धुंडाळून ते अशी बाडे मिळवतात, शासकीय वा अन्य अनुदानाने चालणाऱ्या नियतकालिकांमधून ती प्रकाशित करतात. आणि नंतर अशाच अनुदानाच्या सहाय्याने ती ग्रंथरूपाने प्रसिद्ध करतात. आपण प्रसिद्ध करत असलेल्या बाडाचे वाङमयीन महत्त्व काय ? ते वाङमयकृती तरी होऊ शकते काय ? त्याने आपल्या वाङमयीन वा सांस्कृतिक परंपरेचा अधिक उलगडा होऊ शकतो काय ? या किंवा यासारख्या प्रश्नांचा त्यांना विचारही करावासा वाटत नाही. अर्थशून्य प्रकाशनांमुळे होणारी कागद खरावी यापलिकडे या उद्योगातून बहुतेक वेळा अधिक काही निष्पन्न होत नाही – एक मात्र होते – या संशोधकांच्या नावावरील प्रकाशित ग्रंथांची यादी वाढते. पण केवळ तेवढ्यासाठी ही सार्वजनिक अनुदाने वापरायची का ? हा विचार करण्यासारखा प्रश्न आहे.

प्राचीन साहित्यसंशोधनाच्या या व्यावहारिक प्रेरणा आणि फलनिष्पत्तीकडून त्याच्या आंतरिक स्वरूपाकडे वळले की मग काही प्रश्न निर्माण होतात : या संशोधनाचे उद्दिष्ट खरोखर काय असते – असावे ? हे जर साहित्याचे संशोधन असेल तर मग त्याचे उद्दिष्ट वाङमयीन अभ्यास आणि तद्नुषंगाने उपस्थित होणाऱ्या प्रश्नांचा विचार करणे हेच असावे ना ? या प्रश्नांच्या उत्तराबद्दल प्रामाणिक मतभेद संभवतात, हे मान्य केले पाहिजे. पण जर ते साहित्यसंशोधन असेल, साहित्याचा अभ्यास म्हणून केले जात असेल आणि नवोदित अभ्यासकांना साहित्याचा अभ्यास म्हणूनच अभ्यासासाठी दिले जात असेल तर मग त्याचे उद्दिष्ट वाङमयशोध आणि वाङमयस्वरूप विवेचन हेच असले पाहिजे असे म्हणणे सयुक्तिक होईल. या दृष्टिकोनातून या संशोधनाचा थोडासा विचार करू.

साधारणतः असे दिसते की, ग्रंथकर्त्याचा स्थल–काल–निर्णय, त्याच्या आध्यात्मिक परंपरेचा शोध, अभ्यासविषय झालेल्या ग्रंथाची पाठनिश्चिती यासारख्या प्रश्नांचा विचार प्रत्यक्ष ग्रंथाच्या आकलनाला आणि नंतर त्याच्या वाङमयीन विचारणेला उपयुक्त ठरणाराच असतो. पाठनिश्चिती झाल्याशिवाय खरेखुरे आकलन अशक्य, स्थल–काल–निर्णयाशिवाय प्रत्यक्ष ग्रंथ आणि तत्कालीन स्थिती गती यांचे धागेदोरे उलगडणे अशक्य, हे सर्वमान्य होण्यास हरकत नाही. पण तत्कार साहित्यसंशोधन हे करते याबद्दल नाही, तर ते यापाशीच थांबते याबद्दल आहे. मुकुंदराज कुठले ? तुकारामांची परंपरा कोणती ? ज्ञानेश्वर एक की दोन ? यासारख्या प्रश्नांना महत्त्व असते हे खरे; पण संशोधन जर इथेच थांबणारे असेल

तर हे महत्त्व नीटपणे उपजलेले तरी नाही किंवा या प्रश्नांचे महत्त्व सिद्ध होईल अशा स्वरूपाची त्यांची उत्तरे तरी दिली जात नाहीत, असे म्हणणे भाग आहे. मग प्रश्न असा पडतो की, या प्रश्नांची आज दिली जातात तशी उत्तरे देऊन थांबणारे संशोधन हे साहित्याचे आहे की, साहित्याविषयीच्या प्राथमिक बाबींचे आहे? आज तरी दुसऱ्या प्रश्नार्थाच्या बाजूने मन झुकावे अशी स्थिती साहित्यसंशोधनाच्या क्षेत्रात आहे. तुकाराम कोणत्या परंपरेतले? हा प्रश्न महत्त्वाचा खरा; पण केव्हा? तर ते ज्या परंपरेतले आहेत असे तुम्ही म्हणता, तिचा त्याच्या एकूण वाङ्मयावर, त्यातून लक्षात येणाऱ्या त्याच्या व्यक्तिमत्वावर परिणाम झालेला आहे हे दाखवून, त्याची परंपरा लक्षात आल्याने त्याच्या वाङ्मयीन आकलनातही भर पडते हे दाखवून दिलेत तर. पण तसे होताना दिसत नाही. म्हणून मग असे म्हणावे लागते कीं, प्राचीन साहित्याचे म्हणून केले जाणारे संशोधन हे खरेखुरे साहित्य–संशोधन ठरू शकत नाही, तर त्या दिशेने जाण्याची शक्यता असलेल्या सोपानमार्गावरील पहिल्या दुसऱ्या पायरीवर ते रेंगाळणारे ठरते आहे.

साहित्य हे संस्कृतीचे अंग असते. ज्या काळात ते निर्माण होते त्या काळाचे ठसे त्याने अंगोपांगी धारण केलेले असतात. म्हणून प्राचीन साहित्याचे संशोधन आणि अभ्यास करणारे विद्वान प्राचीन साहित्यकृतीतून आलेल्या तत्कालीन समाज-स्थितीच्या चित्रणाचा आवर्जून विचार करत असतात. साहित्यकृतीतून आलेल्या समाजचित्राचा अभ्यास करण्यामागे उपरोक्त तथाकथित तात्त्विक भूमिकेबरोबरच एक परीक्षासंबंध कारणही असते. "श्रीधरांच्या, मुक्तेश्वरांच्या किंवा आणखी कोणाच्या ग्रंथातून आलेल्या तत्कालीन समाज–चित्राचे वर्णन करा." असा प्रश्न विचारणे सर्वांच्याच सोयीचे असते. मग या प्रश्नाचे उत्तर म्हणून वा स्वतंत्र संशोधनाचा भाग म्हणून त्या साहित्यकृतीतील सामाजिक चाली रीती, सण समारंभ, भोजनावळी, खाद्यपदार्थ वस्त्रे प्रावरणे इत्यादींची तपशीलवार माहिती देण्यात येते.

हे सर्व वाचताना प्रश्न पडतो तो असा की, हे साहित्यसंशोधन आहे की समाजशास्त्रीय लेखन आहे? ज्ञानेश्वरकालीन सोन्याच्या भावाची चर्चा मुक्तेश्वरांच्या 'सभापर्वा'त आलेली निरनिराळ्या पेठांची आणि वस्त्रांची माहिती, श्रीधराच्या 'रामविजया'तून आलेली विवाह समारंभाची वर्णने वा सामराज किंवा विठ्ठल यांच्या ग्रंथातून आलेली भोजनावळींची वर्णने यांना एरवी सामाजिक दृष्टिकोनातून कितीही महत्त्व असले तरी त्यांचा साहित्य संशोधनाशी आणि अभ्यासाशी संबंध काय? असलाच तर तो कोणत्या प्रकारचा? हे प्रश्न आमच्या संशोधकांना जाणवत तरी नाहीत किंवा विचारात तरी घ्यावेसे वाटत नाहीत, असेच म्हटले पाहिजे. आपण जर साहित्यसंशोधन करत असू; समाजशास्त्रीय लेखन करत नसू तर मग या समाजचित्रांचा विचार त्या विवक्षित साहित्यकृतीच्या संदर्भातच

करणे आवश्यक आहे. आपण विचार केला पाहिजे तो असा की, सदर समाजचित्रण त्या साहित्यकृतीच्या संदर्भात कितपत आवश्यक आहे ? त्याने त्या साहित्यकृतीची कलात्मक अर्थवत्ता वाढलेली आहे काय? त्याने त्या साहित्यकृतीत काही मूल्यात्मक भर पडलेली आहे काय? की ते समाजचित्रण उपरे आणि अनावश्यक वाटते ? पण या प्रश्नांचा विचार या संशोधनपर अभ्यासात केला जात नाही. उलट हे विवक्षित साहित्यकृतीतील समाजचित्रण आहे, हे विसरून त्याला तटस्थ, वस्तुनिष्ठ स्वरूपात केलेले वर्णन म्हणूनच विचारात घेतले जाते.

यावर साहित्य हे संस्कृतीचे अंग असते. त्यातून समाजचित्रे अपरिहार्यपणे येत असतातच, म्हणून या पद्धतीने विचार करणे योग्यच नव्हे तर आवश्यकही असते, असे म्हटले जाते. पण थोडा विचार केल्यास त्यातील कच्चेपणा लक्षात आल्याशिवाय राहात नाही. साहित्यातून समाजचित्रे येत असतात हे खरे, पण ती एका व्यक्तीला जाणवलेली, भावलेली, तिच्या कल्पनेचा, आवडी निवडीचा रंग ज्यांत मिसळला गेला आहे अशी समाजचित्रे असतात. ती तटस्थपणे केलेली नसतात तर त्यांत त्या साहित्यकृतीच्या निर्मात्याच्या व्यक्तित्वाचे रंगही मिसळलेले असतात. म्हणून आज ज्या पद्धतीने प्राचीन साहित्यकृतीतील सामाजिकतेचा विचार केला जातो ती वाङ्मयविचार म्हणून तर चुकीची आहेच, पण तत्कालीन सामाजिक स्थिती गतींची माहिती करून घेण्याच्या दृष्टीनेही निरुपयोगी आहे. खऱ्याखुऱ्या इतिहास संशोधनाला बखरींचा जितका उपयोग, तितकादेखील या प्राचीन साहित्यकृतींचा याबाबतीत उपयोग होणार नाही. कारण हे वर्णन तटस्थ तर नाहीच, पण त्यांच्या लेखकांनी समकालीन समाजस्थिती आणि समाजमन यांच्याशी कितपत सुसंवाद साधला होता, हेही सांगता येणार नाही. एरवी दुष्काळग्रस्त महाराष्ट्रात वाढणारे हे लेखक भोजनावळींची लाळसोडी वर्णने करते ना ? म्हणूनच या समाजचित्रणाला स्वतंत्रपणे महत्त्व न देता त्या साहित्यकृतीच्या संदर्भातच त्यांचा विचार केला पाहिजे.

हा विचार जसा साहित्यकृतीच्या संदर्भात केला पाहिजे तसाच तो तिच्या निर्मात्याच्या संदर्भातही केला पाहिजे. म्हणजे असे की, त्या साहित्यकृतीच्या निर्मात्याच्या व्यक्तित्वाचा शोध या समाजचित्रणाच्या संदर्भातही घेतला पाहिजे. वर म्हटल्याप्रमाणे ही समाजचित्रे आत्मनिष्ठ असल्याने त्यांतून लेखकाचे मन, दृष्टिकोन ही प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे व्यक्त होत असतात. ती एकीकडून, व्यक्तिशः लेखकाशी तर दुसरीकडून, प्रातिनिधिक स्वरूपात, तो समाजातील ज्या वर्गाचा घटक असतो त्याच्याशी निगडित असतात. म्हणूनच त्याचे व्यक्तिमत्व, त्याची वर्णीय वा वर्गीय संवेदना ही त्याच्या साहित्यकृतीतील या समाजचित्रणातून व्यक्त होत असते, त्या समाजचित्राला विशिष्ट रूप देत असते. प्राचीन साहित्यकृतीतील समाजचित्रणाच्या सहाय्याने या दोन्हींचा उलगडा करण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे.

त्यातून जे हाती लागेल ते, तो लेखक कोणत्या आध्यात्मिक परंपरेत बसतो हे दाखविण्यापेक्षा नक्कीच अधिक महत्त्वाचे असेल – वाङ्मयदृष्टचा आणि सांस्कृतिक दृष्टचाही !

प्राचीन साहित्यसंशोधनात – विशेषत: संत साहित्याच्या बाबतीत तदंतर्गत तत्त्वज्ञानाच्या विचाराला अत्यंत महत्त्व दिले जाते. ज्ञानेश्वरांचे तत्त्वज्ञान कोणते ? ते शंकराचार्यांचेच अनुयायी की त्यांत काही वेगळेपण आहे ? महानुभावांचे तत्त्वज्ञान परंपरेला अनुसरणारेच होते की, स्वतंत्र परंपरा निर्माण करणारे ? हे आणि यासारखे प्रश्न उपस्थित करून आमचे साहित्यसंशोधक त्यावर प्रचंड लेखन करताना दिसतात.

तसे करण्यामागे त्यांची, एरवी रास्त वाटू शकेल अशी भूमिकाही असते. ती अशी : प्राचीन साहित्य प्रामुख्याने तत्त्वनिरुपणासाठीच निर्माण झालेले असल्याने तत्त्वज्ञान हाच त्याचा प्रधान भाग आहे; अन्य गोष्टी तिथे अनुषंगिक असतात. म्हणून तत्त्वज्ञानाच्या चर्चेला तिथे महत्त्व देणे अपरिहार्यच आहे.

पण इथेही पुन्हा हे स्पष्ट केले पाहिजे की प्राचीन साहित्यसंशोधनपर लेखन हे तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रातील लेखन नसून साहित्यविचाराच्या क्षेत्रातील लेखन आहे. म्हणून इथे साहित्यविचारालाच मध्यवर्ती स्थान मिळाले पाहिजे. इथे तत्त्वविचाराला स्थान आहे, पण उपरोक्त पद्धतीचे नव्हे, तर त्या साहित्यकृतीचा घटक म्हणून. ज्ञानेश्वरीतील तत्त्वज्ञान परंपरेपेक्षा निराळे आहे का ? या प्रश्नापेक्षा ज्ञानेश्वरीतील तत्त्वज्ञानाला काव्यरूप का प्राप्त झाले आहे ? या प्रश्नाला इथे अधिक महत्त्व मिळाले पाहिजे. 'रुक्मिणी–स्वयंवरा'तील आध्यात्मिक रूपके उलगडून दाखवण्यापेक्षा त्यांनी त्या साहित्यकृतीच्या निष्कलंक रूपसिद्धीत कोणते विक्षेप निर्माण केले आहेत हे दाखवून देण्याला महत्त्व मिळाले पाहिजे. एकूण काय, तर इथे तत्त्वज्ञानाकडे तत्त्वज्ञान म्हणून न पाहता साहित्यकृतीचा घटक म्हणून पाहिले पाहिजे. त्याची अपरिहार्यता, साहित्यकृतीतील जीवनानुभवाशी असलेले त्याचे द्वैताद्वैत यांचा विचार केला पाहिजे. साहित्य–संशोधनपर लेखनात ही जाणीव तर दिसत नाहीच. पण उलट तत्त्वज्ञानावरही आपण विद्वत्ताप्रचूर लिहीत आहोत याचे साभिमान समाधानच त्यातून डोकावताना दिसते. प्राचीन साहित्यसंशोधकांनी आपणास तत्त्वज्ञानाचाही विचार करावा लागतो म्हणून अभिमान बाळगण्याऐवजी, तत्त्वज्ञानाच्या विचारामुळे साहित्यविचार दबला जातो आहे, याबद्दल खंत बाळगली पाहिजे.

यावर असे म्हटले जाईल की, ज्या प्रेरणांमधून आणि ज्या उद्दिष्टांनी प्राचीन साहित्याची निर्मिती झाली त्यांच्या संदर्भातच प्राचीन साहित्याचा विचार केला पाहिजे. कारण या प्रेरणांनी आणि उद्दिष्टांनीच त्याचे रूप सिद्ध केले आहे. पण

हे म्हणणे टिकणारे नाही. प्रेरणा आणि उद्दिष्टे यांचा विचार त्या साहित्याच्या आकलनापुरताच केला पाहिजे. आस्वाद आणि मूल्यमापन याबाबतीत त्यांचा विचार करण्याची गरज नाही. स्मरणभक्तीचे महत्त्व सांगण्यासाठी लिहिलेले काव्य ईश्वराची किती नावे सांगते व ती घेतल्याने किती जणांचे कसे भले झाले हे सांगते यावर त्याचे मूल्यमापन अवलंबून नसते. मूल्यमापन करतांना काव्य म्हणून, साहित्यकृती म्हणूनच त्याच्याकडे पाहिले पाहिजे.

या संशोधनपर लेखनात साहित्यविचार अगदीच केला जात नाही असे नाही. तो केला जातो; पण त्याला अगदीच गौण असे स्थान दिलेले असते. शेसव्वाशे पाने अन्य बाबींना दिल्यानंतर एखाद्दुसऱ्या पानात हा तथाकथित साहित्यविचार गुंडाळला जातो. बरे, जो साहित्यविचार केला जातो, त्याचेही स्वरूप फारसे प्रगल्भ नसते. तो प्रामुख्याने अलंकारविचार असतो शोधविषय झालेल्या ग्रंथात इतस्ततः विखुरलेले अलंकार दाखवले की झाले, अशीच जणू या संशोधकांची वृती असते. मग सारेच अलंकार 'कसे बहारदार' होतात आणि त्यांच्यासंबंधी अन्य प्रश्न उपस्थित करण्याची आवश्यकताच वाटत नाही. ढीगभर अन्य बाबींच्या गर्दीत हा तथाकथित साहित्यविचार अंग चोरून उभारलेला दिसतो !

हे बदलायचे असेल तर सुजाण वाङमयदृष्टी असलेले नवे अभ्यासक प्राचीन साहित्यसंशोधनाकडे वळले पाहिजेत, किंवा जुन्यांनी तरी आपली दृष्टी बदलली पाहिजे. आपण करतो आहोत, तो मूलतः आणि मुख्यतः साहित्यशोध आहे याचे भान सतत बाळगले गेले पाहिजे. पण तसे होताना दिसत नाही. मग लेखन उदंड होते; पण साहित्यशोध मात्र बाजूलाच राहतो. सामाजिकता, तत्त्वज्ञान यांच्या निबिड प्रांतांकडे जाणारे हे लेखन पाहिले की. मनात प्रश्न चुकचुकायला लागतो, "प्राचोन साहित्यसंशोधनाची वाट चुकलेली तर नाही ना ?"

स्त्रियांची मासिके

स्त्रियांच्या मासिकासंबंधीचा विचार "स्त्रियांसाठी स्वतंत्र मासिकांची गरजच काय?" या प्रश्नापासूनच सुरू करता येईल. स्त्रियांसाठी म्हणून चालवल्या जाणाऱ्या मासिकांचा आरंभ, ही गरज गृहीत धरूनच झालेला असतो. स्त्रियांसाठी निराळी मासिके असली पाहिजेत याविषयी ती निःशंक असतात. त्यांची भूमिका स्पष्ट आणि सर्वत्र सारखीच असते. म्हणजे असे की, स्त्रियांसाठी म्हणून चालवली जाणारी अनेक मासिके असतांनाही त्याच हेतूने निवणारे नवे मासिकही तीच भूमिका मांडत असते.

ही भूमिका साधारणपणे पुढीलप्रमाणे असते : समाजामध्ये स्त्रियांचे म्हणून काही प्रश्न असतात. त्यांच्या मांडणीला मिळावे तसे स्थान अन्य मासिकांमधून मिळत नाही. पुरुषप्रधान संस्कृतीत या प्रश्नांकडे पुरुषी दृष्टीतूनच पाहिले जाते. त्यामुळे हे प्रश्न एक तर उपेक्षित तरी राहतात किंवा त्यांच्याकडे पुरेशा गांभीर्याने पाहिले तरी जात नाही. आणि जेव्हा पाहिले जाते तेव्हा वस्तुनिष्ठतेपेक्षा सहानुभूतीला प्राधान्य देऊनच या प्रश्नांची चर्चा केली जाते. स्त्रियांसाठी निराळ्या मासिकाचो गरज हे टाळण्यासाठी असते. स्त्रियांवर होणाऱ्या अन्याय–अत्याचारांना तोंड फोडणे त्यांना त्यांच्या हक्कांची जाणीव करून देणे हेही स्त्रियांच्या मासिकांनी आपले कार्य मानलेले असते. स्त्रियांचेच म्हणून मानले गेलेले काही खास विषय उदा. पाककला, गृहसजावट, भरतकाम इत्यादी मांडून स्त्रियांच्या सौंदर्यदृष्टीचा जीवनोपयोगी विकास होईल असे प्रयत्न करणे हेही मासिकांचे एक उद्दिष्ट असते. आणि या सर्वांबरोबरच पण अधिक गंभीरपणे मांडला जाणारा विचार असा की, स्त्रियांचेच असे साहित्य प्रसिद्ध करणे हाही या मासिकांचा जन्महेतू असतो. स्त्रियांचेच असे काही अनुभव असतात; पुरुषांना ते येणे कधीही शक्य नसते. या अनुभवांकडे किंबहुना एकूणच जीवनाकडे पाहण्याची स्त्रियांचीच अशी एक वृत्ती

वा दृष्टी असते. या दृष्टीला दिसणारे, जाणवणारे जीवन हेही एकूण जीवनाचे एक अर्थपूर्ण अवलोकन असते. हे सर्व व्यक्त करू पाहणारे साहित्य प्रसिद्ध करणे हाही स्त्रियांची मासिके आपला जन्महेतू मानत असतात. स्त्रियांसाठी म्हणून निघणाऱ्या मासिकांची भूमिका ही सर्वसाधारणपणे या प्रकारची असते.

ही भूमिका मुद्दामच एवढ्या विस्ताराने इथे दिली. हेतू असा की, या भूमिकेच्या आणि त्यानिमित्ताने उपस्थित होणाऱ्या आणखी काही प्रश्नांचा गंभीरपणे विचार करता यावा. गंमतीने पाहिल्यास टिंगल–टवाळी करून वा उपहासात्मक विनोद करून ही भूमिका उडवून लावता येणे सहज शक्य आहे. पण तसे करणे योग्य होणार नाही. कारण स्त्रियांसाठी म्हणून निघणाऱ्या मासिकांची संख्या लक्षात घेण्याइतकी मोठी आहे. त्यांचा खप अन्य मासिकांपेक्षा निश्चितच जास्त आहे. त्यांना मिळत असलेली लोकप्रियता ही आश्चर्य वाटण्याइतकी मोठी आहे. फिरत्या वाचनालयांद्वारा ही मासिके घरोघर पोहोचलेली आहेत आणि हेही नाकारता येणारे नाही की, या मासिकांनी स्वतःचा असा लेखक–वाचकांचा वर्ग निर्माण केला आहे; यांत बव्हंशी महिलाच आहेत. महाराष्ट्राच्या सांस्कृतिक जीवनात एवढ्या मोठ्या प्रमाणात सहभागी असलेल्या या प्रवृत्तीचा–होय प्रवृत्तीचाच–विचार पुरेशा गांभीर्याने करणेच रास्त ठरेल.

असा विचार करू लागलो की ध्यानात येते ते हे की, आगरकर–कर्वे किंवा हरिभाऊ आणि का. र. मित्र यांच्या कार्याला पन्नास पाऊणशे वर्षे होऊन गेलेली असली तरी स्त्रीविषयक भूमिकेत आपण फारसे पुढे आलेलो नाहीत. सुधारक, करमणूक, मनोरंजन यांच्या भूमिकांपेक्षा आजच्या स्त्रियांसाठी म्हणून चालवल्या जाणाऱ्या मासिकांची भूमिका तत्त्वतः फारशी निराळी नाही. स्त्रियांची दुःखे वेशीवर टांगणे, त्यांचे प्रश्न समाजापुढे मांडणे, त्यांना स्वोन्नतीचा मार्ग दाखविणे ही आजच्या मासिकांप्रमाणेच करमणूक, मनोरंजन यांचीही उद्दिष्टे होती. एरवी भूमिकांतील साम्य ही गोष्ट आजच्या मासिकांना भूषणास्पद वाटायला हरकत नव्हती. पण दरम्यान पन्नास पाऊणशे वर्षांचे पाणी पुलाखालून वाहून गेले आहे ही गोष्टही नजरेआड करता येत नाही. या प्रदीर्घ काळात ज्यांच्यासाठी ही मासिके चालवली जातात त्या स्त्रियांच्या स्थितीत काहीच बदल झालेला नाही असे म्हणणे वस्तूस्थितीला धरून होणार नाही. हरिभाऊंच्या 'यमू'पेक्षा आजची तिच्यासारखी स्त्री सर्वच दृष्टींनी पुढे आलेली आहे. ती सुशिक्षित, जागृत, विचारी आणि पुष्कळदा आर्थिक दृष्ट्या स्वतंत्र बनलेली आहे. तिच्याबाबतीत "पुरुषांपासून आपले हक्क मिळवण्याची भाषा करणे केवळ अज्ञपणाचेच नव्हे तर तिचा उपमर्द करणारेच ठरेल. हे लक्षात घेता आजच्या मासिकांची भूमिका फारशी स्पृहणीय आहे, असे म्हणता येणार नाही.

त्याहीपेक्षा महत्त्वाची गोष्ट ही की, समाजात स्त्रियांचे स्वतःचे म्हणून काही प्रश्न असतात ही समजूतच मुळात चुकीची आहे. ही समजूत म्हणजे एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात महाराष्ट्रात निर्माण झालेल्या स्त्रीदाक्षिण्यवादी समाजसुधारकांनी रूढ केलेली भ्रांतकल्पना आहे आणि काही उदारमनस्क पण हळव्या साहित्यिकांनी ती रूढ करण्यास मोठा हातभार लावलेला आहे. खरोखर शरीरधर्मामुळे निर्माण होणारे प्रश्न सोडल्यास केवळ स्त्रियांचा असा कोणता प्रश्न समाजात असतो ? स्त्री-शिक्षण, विवाह, संसार, घटस्फोट इत्यादींच्या मधून निर्माण होणारे प्रश्न केवळ स्त्रियांचे नसतात तर स्त्री आणि पुरुष यांनी मिळून बनलेल्या संपूर्ण समाजाचे ते प्रश्न असतात. अगदी आजचे उदाहरण घ्यायचे झाले तर असे म्हणता येईल की, जबानी तलाक आणि तज्जन्य समस्या या केवळ मुस्लिम महिलांच्याच नसतात तर त्या एकूण मुस्लिम समाजाच्या, खरे तर संपूर्ण भारतीय समाजाच्या समस्या असतात. देवदासींचा प्रश्न हा केवळ देवदासींपुरताच मर्यादित नसतो, तर एकूण समाजापुढचा एक उग्र प्रश्न असतो. म्हणूनच स्त्री विरुद्ध पुरुष असा कृत्रिम द्वंद्वात्मक विचार करून केवळ स्त्रियांनाच जागरूक करणे, हक्कसंपादनाची जाणीव त्यांच्यात निर्माण करणे हे या प्रश्नांचे उत्तर असू शकत नाही. तर संपूर्ण समाजाचीच मनोवृत्ती बदलणे हा हे प्रश्न सोडवण्याचा रास्त मार्ग असू शकतो. पाश्चिमात्य व्यक्ती-स्वातंत्र्यवादी विचारसरणीने प्रभावित झालेल्या समाजसुधारकांच्या स्त्रीविषयक चिंतनात ही जाणीव दिसावी तितक्या स्पष्टपणे दिसत नाही. आणि आजच्या स्त्रियांच्या मासिकांच्या उपरोक्त भूमिकेला तर ही जाणीवच झालेली दिसत नाही. (कदाचित ही जाणीव होणे त्यांना परवडणारेही नसेल.) नाहीतर स्त्री विरुद्ध पुरुष अशा कृत्रिम द्वंद्वाच्या स्वरूपात त्यांनी स्त्रियांच्या तथाकथित प्रश्नांची मांडणी केलीच नसती. या साऱ्यांतून सांगायचे ते हे की, स्त्रियांची मासिके आपल्या अवतारकार्यासंबंधी मांडत असलेली भूमिकाच मुळी विचारदृष्ट्या सदोष आणि वस्तुस्थितीला विरोधी अशी आहे.

स्त्रियांचेच असे काही अनुभव असतात आणि ते साहित्यात येणे महत्त्वाचे असते हे म्हणणेही चिकित्सेच्या कसोटीवर टिकणारे नाही. यंत्र आणि विज्ञान यांनी काळ इतका बदलून टाकला आहे की, स्त्री आणि पुरुष यांच्या अनुभवविश्वांत आज कसलाही फरक राहिलेला नाही. जे जीवन ज्या पद्धतीने पुरुष जगतात ते जीवन त्याच पद्धतीने स्त्रियाही आज जगताना दिसतात. जीवनाच्या कुठल्याही कार्यक्षेत्रात स्त्रीला केवळ स्त्री म्हणून आज मज्जाव राहिलेला नाही. त्यामुळे स्त्री आणि पुरुष यांच्यातील फरक आज शारीर भिन्नतेपुरताच झालेला आहे. म्हणूनच गर्भधारणा आणि प्रसूती हे शारीर अनुभव सोडले तर स्त्री आणि पुरुष यांच्या अनुभवांत आज कुठलाही फरक राहिलेला नाही. मानवी व्यक्ती म्हणून स्त्री आणि

पुरुष यांना येणारे अनुभव सारखेच असतात, असे म्हणणे वस्तुस्थितीला धरून तर आहेच; पण चिकित्सकांसाठी हेही सांगितलेले बरे की, ते मानसशास्त्रालाही धरून आहे.

जीवनानुभवाकडे पाहण्याची स्त्रियांची अशी एक वृती असते, हे म्हणणेही वस्तुस्थिती आणि मानसशास्त्र यांच्या विरोधीच आहे. जीवनातील सुखदुःखात्मक अनुभवांसंबंधीच्या स्त्री–पुरुषांच्या प्रतिक्रिया स्त्रीत्व वा पुरुषत्व यांच्याशी निगडित नसतात तर त्या मनुष्यत्वाशी संबद्ध असतात. म्हणूनच त्या सारख्या. "स्त्रियांची वृती वा दृष्टी" ही कल्पना पुरुषांनी निर्माण केलेली असून ती स्त्रियांमध्येही इतकी रुजली आहे की, ती भूषणास्पद नसून मूलतः हेटाळणी करणारी आहे हेही पुष्कळदा त्यांच्या ध्यानात येत नाही. "हे काय बायकांसारखे मुळुमुळु रडतोस?" किंवा "असे करण्यापेक्षा हातात बांगड्या का भरत नाहीस?" असे बायकाच खणखणीतपणे पुष्कळदा म्हणत असलेल्या आपण ऐकतो, हे ही समजूत किती हाडीमाशी भिनलेली आहे, हेच दाखवून देणारे आहे. पुरुषप्रधान समाजरचनेत अशा स्त्रीविषयक कितीतरी मिथ्या कल्पना रुजत असतात हे आणखी उदाहरणे देऊनही दाखवता येईल. काही वेळा तर या कल्पनांना गौरवास्पद जीवनमूल्याचे स्थान प्राप्त झालेले दिसते. उदाहरणार्थ, पातिव्रत्य ही कल्पना पुरुषप्रधान समाजरचनेच्या अपरिहार्य गरजेतून निर्माण झालेली असून स्त्रियांना कमी लेखणारी आहे हे आपल्या ध्यानात येत नाही आणि आले तरी चटकन मान्य करणे अवघड होऊन जाते. भारतीय स्त्रियांच्या दृष्टीने तर पातिव्रत्य हे एक परमश्रद्धेय जीवनमूल्यच झालेले आहे. इतके की, भारतीय स्त्रिया पुष्कळदा पतीपेक्षा पातिव्रत्य या कल्पनेवरच अधिक प्रेम करताना दिसतात. पातिव्रत्य ही कल्पना मूलतः बंधनाच्या हेतूने आलेली आहे हेही ध्यानात घेण्याची गरज त्यांना वाटत नाही. पातिव्रत्य ही कल्पना वाईट वा त्याज्य आहे, असे दुरान्वयानेही इथे सुचवायचे नाही, हे मुद्दाम सांगितले पाहिजे. पुष्कळदा रूढ कल्पना आपण समजतो तशा नसतात कशा, एवढेच इथे दाखवावयाचे आहे. सांगायचा मुद्दा हा की, जीवनानुभवांकडे पाहण्याची स्त्रियांची अशी एक निराळी दृष्टी असते ही एक मिथ्याकल्पना आहे. आणि बहुशः साहित्य समीक्षकांनीच ती साहित्याच्या क्षेत्रात प्रचलित केली आहे. तेव्हा स्त्रियांच्या दृष्टीतून जीवनानुभवाचे दर्शन घडवणारे साहित्य ही कल्पनाच अवास्तव असल्याने ते प्रकाशित करणे ही स्त्रियांच्या मासिकांची भूमिका मनाला पटणारी वाटत नाही. आणि वादासाठी स्त्रियांची विशिष्ट दृष्टी असते असे गृहीत धरले तरी त्यामुळे निर्माण होणाऱ्या साहित्यात काही मूल्यात्मक फरक पडतो असेही म्हणता येणार नाही. किंबहुना त्यामुळे साहित्य प्रत्यक्ष जीवनानुभवापासून दूर जाण्याचीच शक्यता आहे. तसे होणे वाङ्मयीन महात्मतेच्या दृष्टीने हानिकारक ठरेल असेच म्हणावे लागेल.

स्त्रियांच्या मासिकांच्या भूमिकेची अशी चर्चा केल्यानंतर त्यांच्या स्वरूपाकडे वळणे योग्य ठरेल. तसा विचार करताना वर केलेली चर्चा बाजूला ठेवली आणि या मासिकांची भूमिका मान्य करून ती तरी प्रत्यक्षात कितपत उतरलेली आहे यांचा शोध घेऊ लागलो तरी फारसे समाधान आपल्या पदरी पडत नाही. ज्यांच्या प्रश्नांची मांडणी ही मासिके करू पाहतात, ज्यांच्यामध्ये ती जागृती करू इच्छितात तो स्त्रीवर्ग आहे तरी कोणता ? तो प्रामुख्याने सुशिक्षित, पांढरपेशा, शहरी स्त्रीवर्गच आहे. एकत्र वा विभक्त कुटुंबातील नित्याचे प्रश्न, त्यांतील नोकरी करणाऱ्या स्त्रियांचे प्रश्न, जुन्या–नव्या प्रवृत्तींतील संघर्ष आणि त्यातून निर्माण होणारे प्रश्न, निरनिराळ्या सामाजिक चालीरीती आणि तज्जन्य प्रश्न यांचीच चर्चा प्रामुख्याने या मासिकांमधून केलेली असते. या चर्चेचे स्वरूप काय असते हे आपण नंतर पाहूच, पण इथे हे लक्षात घेतलेले बरे की, याबाबतीतही ही मासिके उपरोक्त समाज-सुधारकांच्या फारशी पुढे आलेली नाहीत. कर्वे–आगरकरांनी सुधारणेसाठी म्हणून ज्या स्त्रीवर्गाचा विचार केला तो हाच स्त्रीवर्ग नव्हता काय ? आणि त्यांनी ज्या प्रश्नांची चर्चा केली ते प्रश्नही जवळ जवळ हेच नव्हते काय ? हे तर झालेच, पण त्यांनी या प्रश्नांची जी उत्तरे दिली, त्यापेक्षा आजच्या मासिकांतून दिली जाणारी उत्तरेही फारशी निराळी नसतात; खरे म्हणजे त्यांच्याइतकी ही मूलगामीही नसतात. कर्वे–आगरकरांना त्यांच्या काळाची मर्यादा होती असे तरी म्हणता येते; पाऊणशे वर्षांनंतरच्या आजच्या मासिकांना तसे काही समर्थन देता येणार नाही. मग आपण कोणत्याही दृष्टीने पुढे आलोच नाही असेच म्हणायचे का ? खरी गोष्ट अशी आहे की, जीवनातल्या खऱ्याखुऱ्या प्रश्नांना ही मासिके सामोरी जातच नाहीत. लग्नांतल्या चालीरीतींत कोणते बदल करावेत ? म्हणजे असे की, रुखवतात डाळे–चुरमुऱ्यांचे लाडू ठेवावेत की आणखी काही ? चहापाण्याचे कॉंट्रॅक्ट कार्यालयाला द्यावे की वरच्या स्त्रियांनीच ते करावे ? हे काय स्त्रीजीवनाचे खरेखुरे प्रश्न आहेत ? फारच पुरोगामी धाडसीपणा दाखवायचा झाला तर, स्त्रियांना लैंगिक स्वातंत्र्य मिळावे काय ? असल्या प्रश्नांची चर्चा या मासिकांमधून केली जाते. हे सारे कृतक प्रश्न होत. आणि त्यांची उत्तरे काहीही दिली तरी समाज–जीवनाच्या दृष्टीने त्यांचा काहीही उपयोग वा परिणाम होणारा नाही. हे प्रश्न आणि त्यांची उत्तरे म्हणजे शिळोप्याच्या गोष्टीच म्हटल्या पाहिजेत. भरल्या-पोटी छानशी डुलकी आणणे हेच त्यांचे कार्य.

म्हणूनच असे म्हणावे लागते की, ज्या मर्यादित पांढरपेशा स्त्रिवर्गाचा विचार ही मासिके करतात, त्यांच्याही खऱ्याखुऱ्या प्रश्नांचा मूलगामी विचार ही मासिके करताना दिसत नाहीत. विवाहविषयक चालीरीतींत कोणते बदल करावेत याचा गोडगोड विचार करणाऱ्या या मासिकांना बदलत्या सामाजिक आणि आर्थिक

स्थितीशी जमवून घेतांना पारंपारिक संस्कारांनी बनलेल्या पांढरपेशा स्त्रींच्या मनाची होणारी कुचंबणा आणि तिचे उध्वस्त होत जाणारे भावजीवन यांचा गंभीरपणे विचार करावासा वाटत नाही. इतपत वैचारिकता दाखवणेही ज्यांना जमत नाही त्यांनी शहरी पांढरपेशा स्त्रियांच्या पलिकडे जाऊन कामगार स्त्रिया, दलित स्त्रिया, खोट्या प्रतिष्ठेच्या नादी लागून ज्यांना असूर्यंपश्या ठेवण्यात येते त्या ग्रामीण उच्चवर्णीय स्त्रिया यांच्या प्रश्नांचा विचार करू नये यात नवल ते काय ? आणि दुर्गाबाई भागवतांसारख्या थोर विदुषी ज्यांच्यासंबंधी पोटतिडीकेने बोलतात, त्या वेश्यांच्या प्रश्नांचा विचार म्हणजे तर या मासिकांच्या दृष्टीने केवढे अब्रह्मण्यम् ! क्वचित या सर्व स्त्रियांचाही विचार ही मासिके करतात; अगदीच नाही असे नाही. पण ह्या विचाराला शोभादायकत्वाशिवाय दुसरे मूल्य नसते. खरे तर जीवनाचे उग्र प्रश्न भीषण स्वरूपात जर कुठे जाणवत असतील तर स्त्रियांच्या जीवनांत; दास्यमुक्तीची खरी गरज कुणाला असेल तर ती या सर्व स्त्रियांना. नकली प्रश्नांचे गुंते उकलण्यापेक्षा या मासिकांनी या स्त्रियांचा विचार केला तर फार बरे होईल. अखेरपक्षी स्त्रियांचे प्रश्न हे संपूर्ण समाजाचेच प्रश्न असतात. आणि त्यांची उत्तरे शोधायची झाल्यास सांकेतिक वैचारिकता आणि गुलगुलीत रंजकता यांचा त्याग करून प्रखर वास्तवतेला सामोरे जावे लागते; तिची कठोर चिकित्सा करावी लागते. असे करताना प्रस्थापितांचा राग ओढवण्याची भीती असते. हे करण्यासाठी फार मोठ्या धाडसाची गरज असते. स्त्रियांसाठी चालवल्या जाणाऱ्या मासिकांनी या दिशेने पाऊल उचलणे फार आवश्यक आहे.

अडचण ही आहे की, या मासिकांना असे काही करणे फारसे परवडणारे नसते. म्हणून मग कोणाला न दुखवता, कोणाला न खुपवता, सर्वांना आवडतील असेच विचार ही मासिके मांडत असतात. या साऱ्यातून एक आत्मतृप्त पांढरपेशी मनोवृत्ती प्रकट होताना दिसते; स्वत:वरच खुश असलेली, स्वत:तच मग्न असलेली, मूलत: भीरू पण क्रांतिकारक सुधारणेचा आव आणणारी. नाइलाजाने नवे पत्करावे लागले तरी जुन्यातच रेंगाळणारी. म्हणूनच या मासिकांमधून "आंतर-जातीय विवाह केला असला तरी आम्ही मांसाहार करत नाही हं.", "प्रेम विवाह केला असला तरी ती गळ्यात मंगळसूत्र घातले आणि सारी व्रतवैकल्ये करते." असल्या प्रकारचे बाष्कळ विचार आदर्शाच्या अविर्भावात समोर ठेवले जातात.

असे होणे एका दृष्टीने स्वाभाविकच म्हटले पाहिजे. कारण या मासिकांमधून लेखन करणाऱ्या लेखक-लेखिका आणि विशेषत: ज्याला दृष्टीसमोर ठेवून हे लेखन केले जाते, तो वाचकवर्ग हा प्रामुख्याने या पांढरपेशा समाजातीलच आहे. या वाचकवर्गात दुपारचा वेळ मोकळा असलेल्या सुखवस्तू पांढरपेशा महिलांचा फार मोठ्या प्रमाणात समावेश आहे. त्यांचा या मासिकांच्या अंतर्बाह्य जडणघडणीत

फार मोठा वाटा आहे. साहित्य–व्यवहार वाचकांनी नियंत्रित केल्याचे, त्याला आपल्या अभिरूचीप्रमाणे हवे तसे रूप प्राप्त करून दिल्याचे या स्त्रियांच्या मासिकांइतके मोठे उदाहरण क्वचितच सापडेल. आपल्या या अन्नदात्यांना रुचेल-पचेल इतपतच वैचारिकता या मासिकांनी दाखवणे क्रमप्राप्त असले तरी इष्ट वा समर्थनीयही आहे असे मात्र मुळीच म्हणता येणार नाही. विशेषतः या मासिकांतील सर्जनशील ललितलेखनांतही आपल्या वाचकांच्या अभिरुचीचे अनुरंजनच करावे ही गोष्ट तर अधिकच चित्य मानली पाहिजेत. तसेच या मासिकांतीस विणकाम–भरतकामांचे नमुने आणि निरनिराळ्या वेळी करावयाच्या खाद्यपदार्थांच्या कृती या गोष्टी ही मासिके कोणता वाचकवर्ग डोळ्यापुढे ठेवून तयार होतात हे दाखवण्यास पुरेशा आहेत. ज्यांना अंगभर वस्त्र आणि पोटभर खायला मिळायची मारामार, त्यांच्यासाठी हे नसते हे सांगायला कोणी समाजशास्त्रज्ञ नको. स्त्री-पुरुषसमानतेचा वेळोवेळी उद्‌घोष करणाऱ्या या मासिकांनी स्त्रियांना त्यांच्या या पारंपारिक उद्योगातच रमवण्याचा प्रयत्न करावा ही एक उपहसनीय बाब आहे. हे सारे त्यांना समजत नसते असे नव्हे, पण "ग्राहकांचा संतोष हेच जामचे समाधान" हेच त्यांच्याही बाबतीत खरे आहे. म्हणूनच एवढ्या मोठ्या प्रमाणात होणारा हा साहित्यव्यापार वाचकनियंत्रित आहे, असेच म्हणावे लागते.

या मासिकांतील ललित साहित्याचाही थोडासा विचार केला पाहिजे. त्यांतून विपुल प्रमाणात प्रसिद्ध होणारे कथात्म साहित्य वाचत असताना प्रथमच जाणवते की, हे लेखन प्रकृतीने फडके–खांडेकरांच्या फारसे पुढे आलेले नाही. संदर्भ नवे असले तरी हे लेखन वृत्तीने रंजनप्रधान साहित्याच्या परंपरेतलेच असते. कौटुंबिक नातीगोती आणि तज्जन्य संघर्ष हे या लेखनाचे प्रमुख विषय असतात. पण तेवढ्यावरून त्याला कमी लेखता येणार नाही. तशा तर हरिभाऊंच्या कथा–कादंबऱ्याही कुटुंबकथाच आहेत. म्हणून तक्रार विषयाबद्दल करता येत नाही; ती त्याच्या आकलनाबाबत आणि स्वरूपाबद्दल करावी लागते. ही कुटुंबचित्रे इतकी कृत्रिम, उथळ आणि नकली असतात की, त्यांच्या बाबतीत जीवनदर्शनाची भाषाच अप्रस्तुत ठरते. कौटुंबिक रुसवे–फुगवे, हेवेदावे आणि त्यांच्यातून निर्माण होणारे नकली संघर्ष आणि शेवटी होणारा गोड समेट असे बहुतेकवेळा या कुटुंबचित्रांचे स्वरूप असते. इथे बहुतेक वेळा सासवासुनांवर आपल्या मुलीप्रमाणे प्रेम करतात; सुना त्यांना आईप्रमाणे मानतात. जावा एकमेकींशी बहिणीप्रमाणे वागतात; आणि सुरुवातीला त्या तशा वागत नसतील तर त्यांनी तसे वागणेच कसे योग्य आहे, हे शेवटी दाखवले जाते. इथे पत्नी पतीने वाढदिवसाला भेट दिली नाही म्हणून रागावते; मग दुप्पट किंमतीची भेट देऊन पती शेवट गोड करतो. प्रेमाचे त्रिकोण तर ठरलेलेच. योग्य वेळी योग्य तो कोन बाजूला सरकतो आणि दोन कोनांचे

शुभमीलन होते. ही किंवा या प्रकारची जीवनचित्रे या मासिकांतून जागोजाग दिसतात. ती कुठल्या जीवनाची असतात कोण जाणे. मनोरंजन करणे हाच त्यांचा हेतू असतो, हे उघडच आहे.

थोडा विचार केला की या सर्व लेखनातून एक प्रकारचा स्वप्नाळू सुखवाद मांडला जातो आहे, हे ध्यानात येते. प्रत्यक्षात काहीही असो, साहित्याने कसे सुखी जीवन रेखाटले पाहिजे ही वृत्ती त्याच्या मुळाशी असते. म्हणूनच इथे दुःख त्याच्या विदारक स्वरूपात कधीच येत नाही. बहुतेक तर त्याला वळसा घालूनच हे साहित्य पुढे जाते. कधी दुःखांचे चित्र आलेच तर ते इतक्या गोंडस स्वरूपात येते की, ते दुःखद वाटण्यापेक्षा हवेहवेसेच वाटते. शिवाय गोड शेवटाची खात्री प्रारंभी दिलेली असतेच. जीवनाचे हे असले दर्शन घडवणे म्हणजेच स्वप्नाळू सुखवाद मांडणे होय.

या सुखवादाच्या मांडणीतच या मासिकांच्या लोकप्रियतेची कारणे सामावलेली आहेत. या मासिकांची लोकप्रियता वादातीत आहे. चांगल्या सुशिक्षित महिलांत ही मासिके फार मोठ्या प्रमाणात वाचली जातात. त्याचे कारण हा स्वप्नाळू सुखवाद आणि तज्जन्य रंजकता हेच होय. स्वप्नरंजनात रमणे कोणाला आवडणार नाही ? भरल्या पोटी भोवतालच्या जगाचा काही तास विसर पडत असेल, तर तो कोणाला नकोसा वाटेल ? स्वप्नरंजन ही सर्वसामान्य माणसाची नेहमीची गरज असते. ही मासिके ती भागवतात. मग त्यांना लोकप्रियता मिळणे अपरिहार्यच होऊन बसते.

शेवटी एकच प्रश्न. ही मासिके एवढ्या प्रमाणात लोकांना आनंद देत असतील, तर मग त्यांच्याकडे पाहून नाक मुरडण्यात काय अर्थ आहे ? एकापरीने ती समाजोपयोगी असेच कार्य करत नाहीत का ? हा प्रश्न वरवर बिनतोड वाटला तरी त्यातले गर्भित उत्तर फसवे आहे. साहित्याने समाजाला आनंद देऊ नये असे कोणीच म्हणणार नाही. तो आनंद जीवन-विन्मुखतेतून निर्माण होणारा असावा की जीवनसन्मुखतेतून निर्माण होणारा असावा ? हा खरा प्रश्न आहे. तो जीवन-दर्शनातून होणारा आनंद असावा हे उघडच आहे. जीवनापासून दूर नेणारे वा जीवनाविषयी स्वप्नाळू वृत्ती निर्माण करणारे साहित्य कितीही लोकप्रिय ठरले तरी ते आवश्यक आणि श्रेष्ठ आहे असे मुळीच म्हणता येणार नाही. त्याची लोकप्रियता ही त्याच्या सवंग लोकानुरंजनाचीच निशाणी असते. दारूच्या नशेनेही पुष्कळ लोकांना आनंद होतो, पण म्हणून काही दारू फार मोठे लोकोपयोगी कार्य करते आहे, असे म्हणता येणार नाही. स्त्रियांच्या मासिकांच्या लोकप्रियतेचा विचारही याच दृष्टीने केला पाहिजे. विशुद्ध वाङ्मयाभिरुची आणि जीवनविन्मुख बनवणारी विचारदृष्टी या दोन्ही दृष्टींनी या मासिकांचे कार्य फारसे स्पृहणीय आहे, असे म्हणता येणार नाही. त्यांची भूमिका विचारदृष्टया टिकणारी नाही हे आपण

पाहिलेच; आणि जी भूमिका ही मासिके घेतात ती प्रत्यक्षात उतरवणेही त्यांना जमत नाही हेही आपण पाहिले. म्हणूनच मग विचारावेसे वाटते की, "हवीत कशाला ही स्त्रियांची मासिके ?"

एकपात्री नाटचप्रयोग

प्रत्येक गतिमान रंगभूमी ही अपरिहार्यपणे प्रयोगशील असते. तिच्या या प्रयोगशीलतेतूनच तिला नवी रूपे आणि परिमाणे प्राप्त होत असतात. आणि तसे होत असतानाच तिची मूळची जीवकळाही उजळून निघत असते. गंभीर आणि सुजाण जाणिवेने प्रयोग करणारी वृत्ती नवीन नाटचकृतींना साकार करत असतानाच जुन्या अभिजात कृतींना नवे रूप देण्याचाही प्रयत्न करत असते. खरे तर नव्यापेक्षा जुन्या नाटचकृतींना नव्या ढंगात सादर करणे हेच कठीण काम असते. कलावंताना तेथे एकाचवेळी अनेक आव्हाने स्वीकारावी लागतात. ही आव्हाने म्हणजे या नाटचप्रयोगांच्या यशातील कलात्मक आणि बऱ्याचवेळा कलाबाह्य अडथळेच असतात. म्हणूनच त्यांना तोंड देताना कलावंताची कसोटी लागत असते.

सर्वच वाङमयीन कलाकृती एका मर्यादिपर्यंत कालसंबद्ध असतात हे आपण नाकारू शकत नाही. त्यातही नाटचकृतीच्या बाबतीत ही कालसंबद्धता विशेषत्वाने जाणवते. ज्या कालात ती निर्माण झाली असेल, आणि रंगमंचावर सादर करण्यात आली असेल, त्या कालाने तिच्याशी काही अतूट संकेतसंबंध प्रस्थापित केलेले असतात. नाटचासारख्या दृश्य-माध्यमातून आविष्कृत होणाऱ्या कलाकृतीच्या बाबतीत तर हे संकेत प्रेक्षकांच्या इतके अंगवळणी पडलेले असतात, की ते मोडणे वा डावलणे हे त्यांना कमालीचे रसभंगकारक वाटते. प्रयोगशील कलावंताच्या यशोमार्गातील हा एक मोठा असा (तसे पाहिल्यास कलाबाह्य) अडथळा असतो. नव्या कलावंताच्या प्रयोगाकडे, त्यांच्या कलाविष्कारातील अत्यंत गौण अशा अंगाकडेही सर्व सामान्य प्रेक्षक तुलनात्मक दृष्टीने पहातात. 'स्वयंवर' पहाताना समोरच्या प्रयोगाबरोबरच त्यांच्या मनःपटलावर गंधर्वांचे प्रयोगही उभे रहातात. आणि यातूनच बहुतेक वेळा नव्यांना नीटपणे समजून न घेता त्यांच्यावर अन्याय

करणारी तुलना केली जाते. सर्वसामान्य प्रेक्षकांचा कल बहुधा जुन्याकडेच झुकणारा असल्याने नव्याचे नवेपण कशात सामावलेले आहे, त्याची बलस्थाने कोणती आहेत, या गोष्टींचा विचार करण्याची आवश्यकता त्यांना वाटत नाही. प्रयोगशील कलावंताच्या मार्गात ही गोष्टही काटे अंथरणारीच ठरत असते. अशा वेळी जुन्याचे रूप विरघळून न जाऊ देता त्याला नवे कंगोरे पाडण्याची, त्याला नवी परिमाणे प्राप्त करून देण्याची आणि त्याद्वारे आपल्या नवीन आकलनाची अभिव्यक्ती करण्याची कसरत या कलावंताना करावी लागते.

अशा वेळी कलावंतापुढे दोनच पर्याय उरतात. एक म्हणजे, "स्वयंवरातील रुक्मिणी अगदी बालगंधर्वासारखी केली आहे" अशी दाद अल्पसंतुष्ट प्रेक्षकांकडून मिळविण्याइतपत कारागिरी दाखविणे; आणि दुसरा म्हणजे तुलनेचे आव्हान पत्करूनही स्वत:ची कला आविष्कृत करणे.

यापैकी कोणता पर्याय कलावंत पत्करतात यावरून त्यांच्या प्रकृतिवैशिष्ट्यांचा शोध आपल्यास घेता येतो आणि त्याबरोबरच त्यांच्या कलाविषयक जाणिवांचे मूल्यमापनही आपण करू शकतो. पहिला पर्याय पत्करणारे कलावंत माझ्या विवेचनाच्या दृष्टीनेच नव्हे, तर एकंदर कलाक्षेत्राच्या संदर्भातही फारसे लक्षात घेण्यासारखे असतात असे मला वाटत नाही. दुसरा मार्ग स्वीकारणाऱ्या कलाविष्काराची मात्र गंभीरपणे दखल घेणे आवश्यक असते.

मराठी रंगभूमीवर सादर केल्या जाणाऱ्या एकपात्री नाट्यप्रयोगांचा विचार करताना वरील पार्श्वभूमीचे अवधान ठेवण्याची फार आवश्यकता आहे, असे मला वाटते.

एकपात्री नाट्यप्रयोग हे मराठी रंगभूमीने गेल्या काही वर्षात केलेल्या वाटचालीतील एक महत्वाचे पाऊल आहे. एका व्यक्तीने संपूर्ण नाट्यकृती सजीव करून दाखविण्याचा प्रयत्न करणे. ही कल्पनाही तिच्यामागील जिद्द आणि आत्मविश्वास लक्षात आणून देण्यास समर्थ आहे. मूलत: प्रयोग म्हणून सादर करण्यात आलेल्या या नाट्यप्रयोगांना श्रीमंत अशा मराठी रसिकतेने हातचे न राखता दाद दिली; आणि कलावंतांचा आत्मविश्वास वाढला. आता या प्रयोगांचे प्रायोगिक स्वरूप जाऊन त्याला प्रतिष्ठित कलाप्रकाराचे स्थान प्राप्त झालेले आहे. म्हणूनच योग्य ती सहानुभूती बाळगून त्याचे स्वरूप समजून घेण्याचा प्रयत्न करणे हे कलाक्षेत्रातले प्राप्त कर्तव्य ठरते.

त्या दृष्टीने प्रारंभीच काही प्रश्न निर्माण होतात : एकपात्री नाट्यप्रयोग हा खरोखरच स्वयंभू आणि स्वयंपूर्ण कलाप्रकार आहे काय ? सर्वसामान्य नाट्याभिनय आणि एकपात्री नाट्याभिनय यात मूलत: काही फरक आहे काय ? आणि

तसा तो असल्यास त्या दोन्हींचे मूल्यमापन एकाच निकषाने करावयाचे की त्यांसाठी काही निराळचा निकषांचा आधार घ्यावयाचा ?

तसे पाहिल्यास एकपात्री नाटचप्रयोगाची कल्पना व त्याचे स्वरूप सर्वार्थाने नवीन आहे असे म्हणता येणार नाही. एकाच व्यक्तीने एखाद्या नाटकातील सर्व भूमिका साकार करून दाखविणे हे या नाटचप्रयोगाचे स्वरूप असते, असे ढोबळपणे म्हणता येईल. आणि हे जर खरे असेल तर मग त्याची बीजे महाराष्ट्रात परंपरेने चालत आलेल्या काही लोककलांत सापडू शकतील. मला स्वत:ला तरी, एकपात्री नाटचप्रयोग पाहाताना एखादा दर्दी हरिदासाच्या कीर्तनाची नेहमीच आठवण होत आलेली आहे. आणि मला वाटते, आज ज्याला आपण एकपात्री नाटचप्रयोग असे म्हणतो, त्याचे महाराष्ट्राच्या या वैशिष्टचपूर्ण कलाप्रकाराशी निश्चितच नाते आहे. कीर्तन हा देखील एका अर्थाने एकपात्री नाटचप्रयोगच नसतो का ? किती विविध अंगानी कीर्तनकार त्याची कथा रंगविण्याचा प्रयत्न करीत असतो. संगीत आणि अभिनय ही त्याच्या आविष्काराची अत्यंत जिवंत अशी अंगे असतात. त्यांच्या सहाय्याने तो एका मर्यादित अर्थाने एक सबंध नाटचकृतीच आपल्यापुढे उभी करीत असतो. तो क्षणात राम होतो आणि सारा धीरोदात्तपणा जणू आपल्यापुढे उभा करतो; दुसऱ्या क्षणी तो लक्ष्मण होतो आणि मग त्याच्या स्वरातून बंधूप्रेम ओसंडून वाहू लागते. या आणि अशाच रीतीने तो मूलत: एका कथेचे निवेदन श्रोत्यांसमोर करत जातो. कीर्तनाचा श्रोता हा श्रोताही असतो आणि प्रेक्षकही. कारण कीर्तन म्हणजे काही केवळ कथनच असत नाही; अभिनय हा त्याचा अत्यंत महत्त्वाचा भाग असतो; ही गोष्ट दृष्टीआड करता येत नाही. नभोवाणीवरील चांगली कीर्तने ऐकतानाही आपण पूर्णपणे रंगून जाऊ शकत नाही ही गोष्ट या संदर्भात लक्षात घेण्यासारखी आहे. असे हे कीर्तन आणि आजचा एकपात्री प्रयोग यात जवळचे नाते आहे असे म्हटल्यास ते चुकीचे ठरणार नाही. अर्थात कथेतील पात्रे अभिनयाद्वारे उभी करत असतानाही कीर्तनकार निवेदक म्हणून स्वत:चे स्वतंत्र स्थान कायम ठेवत असतो ही गोष्टही नोंदविली पाहिजेच. (थोडेसे विषयांतर : आज महाराष्ट्रातून कीर्तन ही वैशिष्टचपूर्ण लोककला जवळजवळ लुप्त होत आहे हे केवढे दुर्दैव ! आजही कीर्तने होतात, नाहीत असे नाही. पण हरिदास गेले आणि दारूबंदीसाठी प्रचार करणारे राष्ट्रीय कीर्तनकार आले; आणि मग कीर्तनाची कळाच गेली. तमाशाचे लोकनाटच झाल्याने जे झाले आहे; तोच प्रकार कीर्तनाचाही झाला आहे. काही परंपरागत कलांचे नवीनीकरण करण्याचे उपयुक्ततावादी प्रयत्न करताना आपण त्या कलांच्या आत्मतत्वांकडे दुर्लक्ष करीत आहोत. परिणामत: त्या कलाच लुप्त होताना दिसत आहेत.)

एकपात्री नाटचप्रयोग पाहताना मराठी खेडचापाडचातून जोमाने सादर केल्या जाणाऱ्या आणखी एका लोककलेचे स्मरण मला अनेक वेळा झाले आहे. भारूड ही

ती दमदार लोककला. स्वत्व हरवत असलेल्या आजच्या काळात जवळजवळ नष्ट झालेली ही अतिशय समर्थ अशी लोककला. भारूड हे मूलतः काही आध्यात्मिक तत्वांचे निवेदन करत असते; पण येथेही त्याच्या अनुषंगाने अभिनयाच्या द्वारे कथाच साकार केली जात असते. काही दिवसांपूर्वी एकनाथी परंपरेतील काही भारूडे पाहताना त्यातून व्यक्त होत असलेल्या नाटचतंत्रविषयक जाणिवा मला अत्यंत महत्वाच्या वाटल्या होत्या. आजच्या नवनाटचतंत्राशी या जाणिवांची विलक्षण जवळीक असल्याचे मला जाणवले होते. प्रेक्षकांच्या कल्पनाशक्तीवर भारूड विलक्षण विश्वास ठेवताना दिसते. त्या आधारावरच शून्यात विश्वदर्शन घडविण्याची किमया ते करू शकते. Make belief चे तंत्र तर येथे पदोपदी वापरलेले दिसते. एक वा क्वचित अधिक कलाकार ही सारी दुनिया साक्षात करतात. एकपात्री प्रयोग म्हणूनच भारूडालाही जवळचाच आहे. पण भारूडामध्ये मनाची पकड घेणारी जी विलक्षण गतिमानता असते ती मात्र एकपात्री प्रयोगात येणे अनेक कारणांनी अशक्यच असते. आणि भारूडाच्या अभिव्यक्तीमधून जशी एकसंघ आकृती प्रेक्षकांपुढे साकार होते, तशी ती एकपात्री नाटचप्रयोगातून कितपत सादर होऊ शकते याबद्दल मी साशंकच आहे.

कीर्तन आणि भारूड यांच्याशी एकपात्रीचे असणारे हे साम्य लक्षात घेतले म्हणजे एकपात्रीच्या स्वयंभू स्वतंत्रतेसंबंधी आपण अंदाज बांधू शकतो. या दोन्ही लोककलांचा विचित्र संकर एकपात्री प्रयोगामध्ये झालेला दिसून येतो. या दोन्हीतील अभिव्यक्तिवैशिष्टचे अधिक व्यवस्थितपणे–म्हणूनच कदाचित निर्जीवपणे–एकपात्रीमधून व्यक्त होताना दिसतात. अर्थात हे सर्व जाणीवपूर्वक झाले असे निश्चयात्मक विधान करणे तितकेसे योग्य ठरणार नाही. उलट हे सर्व अजाणतेपणीच झाले असण्याची अधिक शक्यता आहे. आणि तसे असेल तर एकपात्रीच्या अपयशाची मीमांसा स्पष्टपणे करता येईल.

कीर्तन, भारूड आणि एकपात्री यांतील सारखेपण लक्षात घेतानाच आणखी काही गोष्टी विचारात घेणेही आवश्यक ठरते. कीर्तन वा भारूड यांच्या अविष्कारात एक प्रकारची विमुक्तता असते. ही विमुक्तता केवळ निवेदनाच्या बाबतीतच नव्हे तर अभिनयाविष्काराच्या बाबतीतही दिसून येते. मूळ कथावस्तूच्या अनुषंगाने येथे इतर अनेक गोष्टीही व्यक्त होत असतात. आणि त्याही या कलाप्रकारांना एक आगळा रंग चढवीत असतात. विविध भावावस्थांची निर्मिती करून मूळ निवेदनाला पोषक अशी मनोवस्था त्यानिर्माण करीत असतात. त्या त्या कलावंताच्या व्यक्तित्वाचे रंगही या साऱ्यांना एक गहिरेपण प्राप्त करून देत असतात. एकपात्रीच्या बाबतीत ही विमुक्तता आढळणे अशक्यच असते. उलट एक प्रकारचा कलाविघातक बंदिस्तपणाच तेथे तीव्रतेने जाणवतो. त्यामुळे साधनांची विपुलता असूनही एकपात्री प्रयोग

प्रयोग भारूडाप्रमाणे प्रेक्षक श्रोत्यांची मने भारून टाकू शकत नाही. मनोवस्था गडद करणे तर दूरच राहते; पण मनोवस्थांच्या एकसंघतेला बाधा येण्याचीच अधिक शक्यता असते.

कीर्तन वा भारूड यांचा आवाका मुळातच अत्यंत मर्यादित असतो. मुळातच मर्यादित आणि सामान्यतः सरळ रेषेतील कथावस्तूंना येथे आकार दिला जात असतो. त्यामुळेच तोकडी साधने आणि सर्वसामान्य अभिनयनैपुण्य यांच्या साह्यानेही मन भारून टाकणारी कलाकृती आपल्यापुढे. उभी करण्यात हे कलावंत यशस्वी होऊ शकतात. एकपात्रीची स्थिती मात्र यांपेक्षा सर्वच दृष्टींनी वेगळी असते.जी नाटचकृती साकार केली जात असते तिच्यावर एकपात्रीचा आवाका अवलंबून असतो. सौभद्र वा स्वयंवर या सारख्या नाटकांचे एकपात्री प्रयोग करणे हा तर आभाळाला गवसणी घालण्याचाच प्रकार असतो. कारण अनेक परस्परच्छेदक वृत्तींना एकाच वेळी येथे साकार करावे लागते. एकाच वेळी रुक्मि, शिशुपाळ, भीष्मक, कृष्ण यांना साक्षात करावे लागते. द्वेष आणि अहंकार यांचे पुतळे मूर्तिमान करीत असतानाच रुक्मिणीच्या अल्लड, निरागस, उमलत्या आणि कृष्णलुब्ध मनाचेही दर्शन घडवावे लागते. केवळ व्यक्तिदर्शनावरच हे सारे थांबू शकत नाही; या व्यक्तींच्या भाव-संबंधातून निर्माण होणारा एकसंघ आकृतिबंध प्रेक्षकांपुढे गुंफावा लागतो. एकपात्रीचा हा आवाका लक्षात घेतला म्हणजे कीर्तन वा भारूड यापासूनचे त्याचे वेगळेपण ध्यानात येते; त्याबरोबरच त्याच्या मर्यादाही तीव्रतेने जाणवतात.

तेव्हा ज्या गोष्टी कीर्तन वा भारूड यांच्याबाबतीत बलस्थाने ठरतात त्याच एकपात्रीच्या बाबतीत मात्र मर्यादारेषा आखणाऱ्या ठरतात. ज्यांच्या आधारावर कीर्तनाला रंग चढू शकतो वा भारूड लोकमनाची पकड घेऊ शकते, तेवढ्यावरच एकपात्री सादर करणाऱ्यांना समाधान मानता येत नाही. आणि मौज अशी की, त्यांना त्यांच्यापुढे फारसे जाताही येत नाही; एकपात्रीचे अपयश यातच दडलेले असते. म्हणूनच एकपात्रीच्या रूपाने कीर्तन, भारूड आणि नाटचदर्शन यांचा विचित्र संकर झालेला पाहावयास मिळतो, असे म्हणावेसे वाटते. आणि कितीही सहानुभूतीने विचार केला तरी एकपात्री पाहणे जवळजवळ असह्यच होऊन बसते. कारण कीर्तन ऐकताना वा भारूड पाहाताना ज्यांचा विचारही आपण करत नाही, ती मूल्ये आपण एकपात्रीला लावत असतो. आणि मला वाटते, त्यांत गैर असे काहीही नाही. कारण एकपात्री उगम कसाही झालेला असो, तो एक नाटचप्रयोग असतो हे विसरता येत नाही. म्हणूनच येथे जीवंत नाटचदर्शनाची आपली अपेक्षा अत्यंत स्वाभाविक अशीच असते. ही अपेक्षा पूर्ण करण्यातच मुळी एकपात्री प्रयोग अयशस्वी ठरतो; मनोभंगकारक ठरतो.

येथे आणखी काही प्रश्न उपस्थित होतात : जी नाट्यकृती एकपात्रीच्या द्वारे सादर केली जात असते तिला तरी हा कलावंत पूर्णपणे न्याय देऊ शकतो काय ? तिच्या विविध अंगाना दृष्टीगोचर करण्यात तो यशस्वी होऊ शकतो काय ? तिच्या सूक्ष्मातिसूक्ष्म अर्थरंगच्छटांना तो मूर्तिमान करू शकतो काय ?

या प्रश्नांची उत्तरे एकपात्री प्रयोग ज्या अर्थी देईल त्यावरच त्याचे कलात्मक यश अवलंबून आहे म्हणूनच असे वाटते की, एकपात्रीचा विचार करताना इतर कशाहीपेक्षा या प्रश्नांना अधिक महत्त्व आहे. सर्वसामान्य प्रेक्षकांना हवे ते समाधान एकपात्रीने केवळ दिले नाही. किंबहुना प्रेक्षकांना एकपात्री पाहाणे अशक्य झाले तरीही तेवढ्यावरून त्याच्या कलात्मक यशापयशाचे मोजमाप करणे तितकेसे योग्य होणार नाही. कारण कलेच्या क्षेत्रातील सर्वच नवप्रयोगांना सामान्य जनांची अप्रियता निदान प्रारंभी तरी पत्करावी लागते; ती, म्हटले तर, अटळच असते. पण कलाक्षेत्राचा इतिहास आणि वास्तव यांचा विचार करता, तिला फारसे महत्त्व देता येत नाही. लोकप्रियता ही नेहमीच कलात्मक श्रेष्ठतेशी निगडित असते असे म्हणता येत नाही. किंबहुना लोकप्रियता ही पुष्कळ वेळा सवंग लोकानुरंजनाची निशाणीच ठरत असते. म्हणूनच एकपात्रीच्या यशापयशाचा प्रेक्षकनिष्ठ विचार करण्यापेक्षा कलानिष्ठ विचार करणे अधिक योग्य ठरते. आणि त्याच दृष्टीने वरील प्रश्न अत्यंत महत्त्वाचे वाटतात.

सर्व अभिनिवेश बाजूला ठेवून विचार केला तर एकपात्री जी नाट्यकृती सादर करण्याचा प्रयत्न करीत असतो, तिला पूर्णपणे न्याय देऊ शकत नाही असेच म्हणावे लागते. एकपात्री सादर करणारा कलावंत कितीही निपुण असला तरी एकाच वेळी भिन्न भिन्न भूमिकातील नाट्य दृष्टिगोचर करणे त्याला केवळ अशक्यच ठरते. विविध भूमिकांतील नाट्य हे त्या नाट्यवस्तूच्या घडणीतील थर असतात असे मानले तर, एकपात्रीमध्ये कोणत्याच थराची उभारणी पुरेशा जिवंतपणे होऊ शकत नाही. एक रंग पुरेसा भरण्या अगोदरच दुसरा रंग वापरावा लागल्याने योग्य ती रंगसंगती साधणे कठीणच होते; किंबहुना येथे रंगांची कलाहीन मिसळण होण्याचीच जास्त शक्यता असते. एकपात्रीतील कलावंत एका भूमिकेतून दुसरीकडे वळत असल्याने भूमिका पुरेशी आकारण्या अगोदरच दुसरी भूमिका आपल्यापुढे रेखली जात असते. असे करताना स्वाभाविकपणेच दोन्ही भूमिका उभ्या राहू शकत नाहीत. एक व्यक्ती जिवंत होण्या अगोदरच दुसरीकडे वळावे लागल्याने दोन्हीच्या चैतन्याला बाधा येते. (या सर्व खटाटोपात प्रेक्षकांची कल्पनाशक्ती तुटून जाण्या-इतकी ताणली जाते.) त्यामुळे एकसंघ अशी नाट्याकृती साकार होणे अशक्यच होऊन बसते. व्यक्तीत जर समर्थपणे उभ्या राहू शकल्या नाहीत तर त्यांचे परस्पर भावसंबंध विरळ व्हावेत यात नवल कसले !

नाटकासंबंधी विचार करताना पुष्कळदा असे म्हटले जाते की, नाटकाची केवळ संहिता म्हणजे परिपूर्ण नाट्यकृती नव्हे. संहितेच्या रूपाने पुढे येणारी नाट्यकृती ही कलादृष्ट्या अपूर्ण अशी कलाकृती असते. तिच्यातील भूमिका जणू अपूर्ण असतात. प्रयोगाच्या रूपाने जेव्हा ही नाट्यकृती आपल्यासमोर येते तेव्हाच तिला खऱ्या अर्थाने परिपूर्ण रूप प्राप्त होते; ती खऱ्या अर्थाने बोलकी होते; सदेह होते. नाटकातील संवादांच्या बाबतीत तर ही गोष्ट अधिकच तीव्रतेने जाणवते. कथा-कादंबरीतील संवादापेक्षा नाट्यांतर्गत संवाद म्हणूनच वेगळे असतात. ते अभिनयगर्भ असतात; कलावंत अभिनयाद्वारे त्यांना पूर्णत्व देत असतो. ही पूर्णत्व देण्याची क्रिया म्हणजे एका मर्यादित अर्थाने त्या कलावंताची नवनिर्मितीच असते. प्रत्येक कलावंताच्या प्रकृतिनुसार या निर्मितिप्रक्रियेचे स्वरूप निश्चित होत असते. म्हणूनच नाट्यगत विशिष्ट व्यक्ती तीच असली तरी निरनिराळ्या कलावंतांकडून जेव्हा ती सादर केली जाते तेव्हा तिच्या रूपाविष्कारात जाणवण्याइतका फरक दिसून येतो. एवढेच नव्हे, तर एकाच कलावंताने सादर केलेल्या विशिष्ट भूमिकेतही प्रत्येक प्रयोगागणिक निराळेपण जाणवल्याशिवाय राहत नाही. कारण प्रत्येक प्रयोगाच्यावेळी तो नवनिर्मितच साधत असतो. हे लक्षात घेतल्यास जितक्या प्रमाणात नाट्याकृती ही नाटककाराची नवनिर्मिती असते, तितक्याच प्रमाणात ती सादर करणाऱ्या कलावंताचीही ती नवनिर्मितीच असते, असे म्हणावेसे वाटते. संहितेला खरीखुरी प्राणकळा देण्याच्या सामर्थ्यावरच कलावंताची श्रेष्ठता जोखावी लागते.

एकपात्री प्रयोगाचा या दृष्टीने विचार केला तर त्याच्या मर्यादा अधिकच स्पष्टपणे लक्षात येऊ लागतात. एकपात्री सादर करणारा कलावंत संहितेवर चैतन्याची शिंपण करण्याची त्याची जबाबदारी पार पाडू शकत नाही. त्याची अभिनयशक्ती कितीही अभिजात असली तरी भिन्न प्रकृती वैशिष्ट्यांनी उभारलेल्या आकृती तो एका मर्यादेच्या पलिकडे सादर करू शकत नाही. लपंडाव खेळणाऱ्या ऊनसावलीचे स्वरूप एकपात्रीला प्राप्त होते, असे कौतुकाने म्हणता येईल; पण तीच त्याची मर्यादा आहे; इतिकर्तव्यता नव्हे. या दोन्ही अवस्थांची तीव्रता जाणवून देण्यात एकपात्री अपयशीच ठरतो. त्यासाठी आवश्यक असणारा सामूहिक अभिनय एकपात्रीमध्ये असत नाही. 'स्वयंवर मोडले!' या रुक्मि–शिशुपाळ यांच्या घोषणेत जो विजयोन्माद आहे, जो दुष्ट आनंद आहे, तो व्यक्त होतानाच रुक्मिणीच्या आणि भीष्मकाच्या उध्वस्त मनोवृत्ती आणि वातावरणाची तज्जन्य उदासीनता याचेही दर्शन नाट्यप्रयोगात व्हावयास हवे. हा एक तीव्र पण तितकाच संमिश्र असा अनुभव आहे. तो आविष्कृत करण्यावर 'स्वयंवरा'चे यश फार मोठ्या प्रमाणात अवलंबून आहे. एकपात्री हे सारे उभे करू शकतो का? प्रेक्षकांच्या मनात एकाच वेळी उद्विग्नता, उदासीनता, चीड आणि वैफल्य या भाववृत्ती निर्माण करू शकतो का?

या प्रश्नांची उत्तरे आपल्यास नकारार्थीच द्यावी लागतील; आणि हे एकपात्रीचे फार मोठे अपयश म्हणावे लागेल. एकपात्री अशा वेळी सारे नाटचच सपाट करून टाकतो; गतिमानतेला तो अडखळावयास लावतो आणि पर्यायाने साऱ्या नाटच-कृतीचा असह्य विचका करून टाकतो.

नाटचवस्तू आणि प्रेक्षक या दोन्हींच्या दृष्टीने तर एकपात्री अपुरा आणि अपयशी ठरतोच; पण तो सादर करणाऱ्या कलावंताच्या दृष्टीनेही अंतिमत: घातक ठरण्याचीच भीती असते. सातत्याने एकपात्री सादर करणाऱ्या कलावंताच्या कला-गुणांना दमदार सखोलपणा कितपत येऊ शकेल याबद्दल शंकाच वाटते. एकपात्रीचा भर प्रामुख्याने स्वर आणि मुद्राभिनय यांच्यावरच असतो. या दोन्हींची कलावंताला क्षणोक्षणी ओढाताण करावी लागते. पुष्कळदा ती सहनशक्तीच्या मर्यादा ओलांडताना दिसते. आणि एवढे करूनही नाटचगत व्यक्तीच्या अंत:करणात खोलवर बुडी मारून ते अभिव्यक्त करणे त्याला अशक्यच ठरते. अंतिमत: एकपात्री अभिनय सखोल भाववृत्ती व नाटचावस्था उथळपणे सादर करताना दिसतो. कलावंताच्या कलाभि-व्यक्तिसामर्थ्याच्या दृष्टीने हे निश्चितच घातक ठरण्याची शक्यता असते.

हे सारे जरी खरे असले तरी, त्यामुळे "मग एकपात्री प्रयोग करावेतच कशाला ? आणि केले तरी ते पाहावेत कशाला ?" असे जर कोणी म्हणाले, तर ते मात्र योग्य होणार नाही. असे म्हणणाऱ्यांना मी एवढेच सांगेन, "प्रचंड वजने उचलण्याचे अचाट शक्तीचे प्रयोग आपण कौतुकाने पाहतोच ना ? एकपात्रीही तसाच पहावा !"

आधुनिक मराठी प्रेम कविता : केशवसुत ते मर्ढेकर

प्रेम हा एक सनातन काव्यविषय आहे. अनेक वर्षांपासून अनेक कवी प्रेमावर कविता लिहीत आले; तरी पण त्यातली गोडी नष्ट झालेली नाही. प्रेमानुभवाच्या विविध छटांनी रंगलेली कविता वाचताना रंगून जाणार नाही, असा रसीक विरळाच. कवी आणि रसिक दोघेही ज्यामध्ये रंगून जातात असे, ते प्रेम म्हणजे काय? हे जरी सांगता आले नाही तरी, त्याबद्दलचे आकर्षण मात्र कधीही कमी होणार नाही, हे मात्र निश्चितपणे सांगता येईल. म्हणूनच प्रत्येक कवी आपली प्रेमकविता विविध कल्पनांनी नटवताना दिसतो. आणि या कल्पना पुष्कळदा पारंपारिक व सांकेतीक असल्या तरी वाचक त्या वाचताना काही प्रमाणात का होईना, रंगून जातो. आणि नवनवोन्मेषशालिनी प्रतिभेचा एखादा कवी, जेव्हा आपल्या कवितेतून प्रेमानुभवाच्या नवीनच छटा दाखवतो, काहीशा अस्पष्ट, धूसर परंतु हुरहूर लावणाऱ्या भावस्थितीचे चित्रण करतो, प्रेमानुभवातील मनोगम्य नाट्याबरोबरच त्याच्या शारीर अंगाचे कानांच्या तारा छेडणारे चित्रण करतो, तेव्हा ते वाचत असताना धुंद होणार नाही असा वाचक सापडणे अशक्यच !

प्राचीन साहित्यशास्त्रज्ञांनी शृंगाराला रसराज मानले आहे, ही गोष्टही या संदर्भात लक्षात घेण्याजोगी आहे. गुलाबी रंगाची उधळण करीत रसरशीत सौंदर्याचे आणि त्याबरोबरच विविध भावच्छटांचे वर्णन करणाऱ्या लयबद्ध ध्वनिलहरींतून साकार होणाऱ्या शराबी शृंगाराला रसराज मानणे स्वाभाविकच होय. संस्कृत कवींनी आणि नाटककारांनी शृंगाराचा हा गुलाबी रंग आपल्या काव्यात स्वैरपणे उधळलेला आहे. या रंगात रंगून जात असतानाच हेही लक्षात आल्याशिवाय रहात नाही की, या शृंगाराच्या चित्रणात एक प्रकारचा साचेबंदपणा आणि सांकेतिकता आलेली आहे. डोळ्यात प्राण आणून प्रियकराची वाट पाहणारी प्रेयसी, विरहव्यथेने

पोळून निघणारी मीलनोत्सुक विरहिणी, तृप्तीचे समाधान विलसत असलेली पुरंध्री, परस्परांसाठी प्राणार्पणासही सिद्ध असणारे प्रेमी युगुल अशा कितीतरी रूपांतून संस्कृत वाङमयातील शृंगार साकार झालेला आहे.

अर्वाचीन मराठी कवींच्या काव्यलेखनाला संस्कृत वाङमयातील आणि त्याच्या अनुकरणातून निर्माण झालेल्या पंडिती काव्यातील शृंगारचित्रणाची पार्श्वभूमी होती ही गोष्ट त्यांच्या प्रेमकवितेचा विचार करताना लक्षात ठेवणे आवश्यक आहे. कारण या दोन्ही वाङमयांतील सांकेतिकतेचे परिणाम मराठी प्रेमकवितेवर झालेले आहेत. या परिणामाचे स्वरूप काय होते याचा आणि या परिणामांतून मराठी प्रेमकविता बाहेर पडली किंवा नाही याचाही शोध आपणास प्रस्तुत लेखात घ्यावयाचा आहे.

मराठी प्रेम कवितेचा – विशेषत: केशवसुत, त्यांचे समकालीन आणि त्यांचे अनुयायी म्हणवून घेणारे कवी यांच्या प्रेम कवितेचा विचार करताना त्यांच्या वाचनात आलेली इंग्रजी कविताही लक्षात घेणे आवश्यक आहे. प्रामुख्याने वर्डस्वर्थ, शेली व कीट्स या तीन कवींची कविता या काळातील मराठी कवींच्या वाचनात येत असल्याचे दिसून येते. साहजिकच त्यांच्या कवितेचाही यांच्या कवितेवर परिणाम झालेला दिसतो. या सर्वांची निसर्गप्रीती, निसर्गाकडे एक पूर्ण पुरुष म्हणून पाहण्याची, त्याच्याकडून संदेश घेण्याची त्यांची दृष्टी, निसर्गात पूर्णपणे रममाण होण्याची त्यांची वृत्ती इत्यादीं प्रमाणेच निसर्गाकडे केवळ निसर्ग म्हणून पाहून त्याचे विविधरंगी सौंदर्य टिपण्याची वृत्ती या साऱ्यांचा तर मराठी कवींवर परिणाम झालाच, पण त्याबरोबरच त्यांच्या प्रेमकवितेवरही उपरोक्त पाश्चात्य कवींचे ठसे उमटलेले दिसतात. मराठी कवितेतील प्रेमविषयक तत्त्वज्ञान वाचताना हा परिणाम विशेषत्वाने जाणवतो. 'प्रीती हे एक मूल्य मानून त्याच्यासाठी सर्वस्वाचा त्याग केला पाहिजे' हे व यासारखे जे तत्त्वज्ञान बऱ्याच मराठी कवींनी आपल्या कवितेतून मांडण्याचा प्रयत्न केला त्याचा उगम त्यांनी वाचलेल्या इंग्रजी कवितेतच होता. प्रेमिकांतील भावसंबंध, त्यांच्या परस्परसंबंधातील विविध भाववृत्ती आपल्या कवितेतून साक्षात करण्याऐवजी 'प्रेम' या कल्पनेचे स्पष्टीकरण करण्याकडेच या काळातील मराठी कविता वळलेली दिसते, याचे कारणही, काही प्रमाणात तरी, या कवींनी वाचलेली इंग्रजी कविता हेच होते.

मराठी प्रेमकवितेच्या स्वरूपाचा विचार करण्यापूर्वी आणखीही एक गोष्ट लक्षात घेणे आवश्यक आहे. ती म्हणजे ज्या काळात या कवींनी काव्यनिर्मिती केली त्या काळातील समाजस्थिती–विशेषत: तत्कालीन नीतिविषयक कल्पना, स्त्री–पुरुष संबंधांवर या काळात विलक्षण दडपणे असल्याचे दिसून येते. या काळापूर्वीच आगरकरांनी स्त्री स्वातंत्र्याचा पुरस्कार करणारे विचार मांडलेले असले तरी,

त्यांच्या मृत्यूनंतर त्या विचारांची पुष्कळच पीछेहाट झाली. स्त्रियांना स्वातंत्र्य दिले जावे. त्यांच्या व्यक्तित्वाचा विकास घडवण्याची संधी त्यांना दिली जावी अशा प्रकारचे विचार समाजात फारसे रुजले नव्हते. स्त्री-पुरुष संबंधाविषयीच्या या काळातील कल्पना अत्यंत बुरसटलेल्या होत्या. स्त्रो-पुरुषांना परस्पराविषयी वाटणारे आकर्षण ही एक मूलभूत अशी सहज प्रवृती आहे ही गोष्ट कधी लक्षातच घेतली गेली नाही. उलट अशा प्रकारचे आकर्षण वाटणे हे एक नैतिक अधःपतनाचेच लक्षण आहे असे समजले जाई; मग त्याचे प्रकटीकरण करणे तर दूरच राहिले. वैयक्तिक जीवनात अधःपतित असलेल्या संस्कृतिरक्षक सनातन्यांचा, प्रेमभावना आणि तिचा आविष्कार यांसारख्या त्यांच्या दृष्टीने 'अनैतिक' असलेल्या या गोष्टींना कडक विरोध होता.

हा दोष त्यांचा नव्हता. खरे म्हणजे ज्या संस्कृतीत ते वाढले होते, जिच्या संस्कारांनी त्यांची मने घडली होती, त्या संस्कृतीचेच मुळी या सहजप्रवृतीकडे दूषित दृष्टीने पाहिले होते. प्रत्यक्ष जीवनाला नाशिवंत मानून त्यापासून मुक्त होण्याचा आदेश देणाऱ्या या संस्कृतीने ही सहजप्रवृती हा मोक्षमार्गातील एक अडथळा मानून तिला गर्हणीय ठरवलेले होते. या संस्कृतीचा अभिमान बाळगणाऱ्यांनी या प्रवृत्तीला दूषणीय ठरवावे हे म्हणूनच स्वाभाविक होते. म्हणूनच हातून विपरीत कृती होत असतानाही तोंडाने मात्र या प्रवृत्तीला सतत दूषणे दिली जात होती.

या सांस्कृतिक-सामाजिक स्थितीचा अर्वाचीन मराठीतील प्रारंभीच्या प्रेमकवितेवर परिणाम झाला असणे स्वाभाविक आहे. कारण ज्या समाजात रहावयाचे त्याच्या नीतिविषयक कल्पनांची बंधने या कवींनाही पाळावी लागणे अपरिहार्यच होते. एकीकडे स्त्रीविषयक आकर्षणातून आणि क्वचित् प्रत्यक्ष प्रेमानुभूतीतून मनात निर्माण होणाऱ्या भावभावनांच्या अभिव्यक्तीचा आवेग आणि दुसरीकडे त्या अभिव्यक्तीला सामाजिक दडपणामुळे पडलेली बंधने यांतून या कवींनी कोणता मार्ग काढला ? आपली भावाभिव्यक्ती त्यांनी कोणत्या स्वरूपात केली ? त्याचा त्यांच्या एकंदर कवितेवर काय परिणाम झाला ? त्यातून निर्माण झालेल्या त्यांच्या कवितेला कविता या दृष्टीने काय मूल्य होते ? या प्रश्नांचा विचारही आपणास या लेखात करावयाचा आहे.

परंपरेने चालत आलेले सामाजिक संकेत मोडणे या कवींना सहजासहजी शक्य नव्हते; आणि मनातील प्रेमभावना व इंग्रजी रोमँटिक कविता वाचून निर्माण झालेले 'प्रेम' या कल्पनेविषयीचे आकर्षण प्रकट करण्याचीही तीव्र इच्छा होती. यातून प्रारंभीच्या कवींनी काढलेल्या अनेक मार्गांपैकी एक मोठा गमतीदार होता. केशवसुतांपासून रेंदाळकरांपर्यंत (किंबहुना रविकिरण मंडळातील काही कवींनीही)

अनेक कवींनी हा मार्ग अवलंबिलेला दिसतो. आपल्या मनांतील प्रेमभावना आणि शृंगारिक कल्पना प्रकट करताना हे कवी आपण जिला उद्देशून आपली भावना व्यक्तवीत आहोत ती दुसरी तिसरी कोणी नसून आपली पत्नीच आहे हे आवर्जून सांगत असत. आपली प्रेमभावना प्रकट करण्याचा हा मार्ग त्यांना मोठा निर्धोक वाटला ! म्हणूनच अकलात्मकतेचा दोष पत्करूनही त्यांनी तसे उल्लेख आपल्या कवितेत केले. याचीच पुढची पायरी म्हणजे या कवींनी आपले अत्यंत व्यक्तिगत स्वरूपाचे (प्रेमविषयक !) अनुभव आपल्या कवितांतून व्यक्त करण्यास आरंभ केला. पत्नीला सोडून परगावी जाण्याचा प्रसंग, पुष्कळ दिवसांनी झालेली प्रिय पत्नीची भेट, शिक्षणासाठी दूरगावी राहिले असताना पत्नीच्या आठवणीने होणारी स्थिती, कोठे तरी पाहिलेल्या तरुणीस उद्देशून–या सारख्या विषयांवर हे कवी आपल्या कविता 'रचत' असलेले दिसतात. खुद्द केशवसुतांनीच अशा प्रकारच्या अनेक कविता लिहिल्या आहेत. 'नाही ज्या परि डोंगळा कधिहि तो गेला झणी साखरे,' (ही कविता तर प्रेमकविता आहे की विडंबन कविता ? असाच प्रश्न पडतो.) 'अपर कविता दैवत,' 'प्रयाणगीत,' 'जरी तू ह्या येथे असतिस सखे सौख्यद मला' या सारख्या त्यांच्या आणि अन्य कवींच्या कविता या संदर्भात पाहण्यासारख्या आहेत.

कवीने आपल्या कवितेतून अमूक एका प्रकारचेच अनुभव प्रकट करावेत असे सांगणे अशक्य आणि अयोग्यही आहे. आणि त्याने वैयक्तिक अनुभवांना काव्यबद्ध केल्याबद्दलही आपण तक्रार करू शकत नाही. या कवींच्या अनुभवांच्या वैयक्तिकतेवर आक्षेप घ्यावयाचे कारण नाही. ही वैयक्तिकता विश्वात्मक पातळीवर जाण्याइतकी व्यापक झालेली नाही याबद्दल मात्र आक्षेप घ्यावा लागतो. कारण त्यामुळे या कविता कलात्मक पातळीवर जाऊ शकलेल्या नाहीत; खरे तर त्या 'कविता' होऊच शकलेल्या नाहीत. परिणामतः या कवितांतील भावाविष्कारामध्ये उत्कटता निर्माण होण्याऐवजी त्याला एक प्रकारची हास्यास्पदताच प्राप्त झालेली आहे. काही टीकाकारांच्या मताने या कविता आत्मनिष्ठ वा आत्मलेखनात्मक असल्यामुळे त्यांना असे स्वरूप प्राप्त झाले आहे. पण हे म्हणणे पटणारे नाही, ललित वाङ्मयातील आत्मनिष्ठा म्हणजे स्वतःच्या खाजगी सुखदुःखाबद्दल कुरकुर करणे वा रडगाणे गाणे नव्हे. वैयक्तिक अनुभवातील केवळ स्वसंबद्धता जोपर्यंत गळून जात नाही वा सर्वव्यापक होत नाही तोपर्यंत त्या अनुभवाच्या आविष्काराला आत्मनिष्ठ लेखन म्हणता येणार नाही. आत्मनिष्ठ लेखन एकाच वेळी वैयक्तिकही असते आणि विश्वात्मकही असते. उपरोक्त प्रेमकवितांच्या बाबतीत तसे झालेले नसल्याने त्या कलात्मक होण्याऐवजी हास्यास्पद झालेल्या आहेत.

केशवसुत आणि त्यांच्या समकालीत कवींच्या प्रेमकवितेवर त्यांच्या वाचनात आलेल्या इंग्रजीतील रोमँटिक कवींचाही परिणाम झालेला दिसून येतो. रोमँटिक कवींच्या प्रेमकवितेची काही खास बैशिष्टचे आहेत. काही गूढ–धूसर अनुभूतींविषयी कवींना आकर्षण असलेले दिसते. तो कितपत यशस्वी झाला, हा प्रश्न निराळा; पण या कवींनी प्रेमानुभवातील अस्पष्ट, धूसर व पुष्कळदा अतींद्रिय स्वरूपाच्या अनुभवाला शद्बरूप देण्याच्या प्रयत्न केलेला आहे, एवढे खरे. प्रारंभी अशा अनुभवांना आपल्या कवितेत साकार करण्यासाठी धडपडणाऱ्या या कवींनी प्रेमानुभवाचे आपले असे एक तत्त्वज्ञानच बनवले. या प्रेमानुभवांबद्दलचे काही काही संकेत त्यांनी रुजविले आणि मग नंतरच्या तथाकथित रोमँटिक कवींनी आपल्या कवितांतून या तत्त्वज्ञानाचीच पोपटपंची करण्यास आरंभ केला. अशारीर, निरपेक्ष, सर्वस्वाचा त्याग करण्यास तयार असलेले, दुःखातही सुख मानणारे, व्यावहारिकतेच्या पलीकडील 'दिव्या'ची ओढ लागलेले प्रेम श्रेष्ठ, अशा प्रकारचे तत्त्वज्ञान या रोमँटिक कवींच्या कवितेतून व्यक्त होऊ लागले. आणि मग त्यांच्या कविता या 'कविता' न होता विश्लेषण करणाऱ्या पद्यबद्ध ओळी ठरू लागल्या. प्रारंभी अनुभवांना साकार करत असल्याने कलात्मक उंची गाठू शकणाऱ्या त्यांच्या कविता पार ढासळू लागल्या. नंतरच्या कवितांतून अनुभव उरलाच नाही; केवळ संकेतांचे विश्लेषण उरले. या कवितांतील तत्त्वज्ञान अनुभवातून अपरिहार्यपणे साकार झाले असते तरी या कवितांना एक दर्जा प्राप्त होऊ शकला असता; पण तसे क्वचितच झालेले दिसते.

केशवसुतादी कवीच्या वाचनात आलेल्या रोमँटिक कवींच्या प्रेमकवितेचे स्वरूप हे वरीलप्रमाणे होते त्यांचे त्यांनी अनुकरण केले असे विधान सामान्यतः केले जाते. त्याच्या मर्यादा आपण लक्षात घ्यावयास हव्यात. केशवसुतादी कवींना या इंग्रजी काव्यातून व्यक्त होत असलेल्या 'प्रेम' या कल्पनेविषयीच आकर्षण वाटलेले दिसते. 'प्रेम' या कल्पनेवरच जणू त्यांनी प्रेम केले. ते जगत असलेल्या जीवनात प्रत्यक्ष प्रेमानुभव येण्याची फारशी शक्यता नव्हती. क्वचित आल्यास ते अस्सल स्वरूपात प्रकट करणे शिष्टसंमत ठरण्याचीही शक्यता नव्हती. म्हणूनच त्यांना गूढ धूसर प्रेमानुभव व्यक्त करणाऱ्या, त्यासंबंधीचे वरवर पाहता आकर्षण वाटणारे व भारावून टाकणारे तत्त्वज्ञान मांडणाऱ्या इंग्रजी कवितेने आकर्षित करणे स्वाभाविकच होते. नेमके तसेच झालेही. प्रेमविषयक तत्त्वज्ञान व्यक्त करणारी अनुभवनिरपेक्ष कविताच त्यांना अधिक जवळची वाटली. आणि त्यांनी तिचेच अनुकरण केले.

केशवसुतांच्या प्रेमकवितेत त्यांनी वाचलेल्या इंग्रजी कवितेचे प्रतिबिंब स्पष्टपणे उमटलेले दिसते. त्यांची एखादी प्रेमकविता क्वचित अस्सल अनुभूतीतून जन्माला आली असल्याचा भास होत असला तरी, सामान्यतः त्यांच्या प्रेमकवितेचे स्वरूप

बौद्धिक आणि कल्पनाकलितच आहे. 'फार दिवसांनी भेट' यासारख्या एखाद्या कवितेतून एखादा प्रेमानुभव व्यक्त करण्याचा ते प्रयत्न करीत असले तरी त्या अनुभवाची वैयक्तिकता गळून न पडल्याने ती कविता कलात्मकता पातळी गाठू शकलेली नाही, हे आपण मागे पाहिलेच. वाचनात आलेली इंग्रजी कविता आणि प्रेम कल्पनेविषयी वाटणारे आकर्षण या अनुभवरहीत प्रेरणांतूनच केशवसुतांची प्रेमकविता निर्माण झालेली आहे. प्रीतिविषयक काही बौद्धिक संकेत चमत्कृतीच्या सहाय्याने व्यक्त करणे एवढेच तिचे स्वरूप आहे. म्हणून तिची अभिव्यक्तीही बुद्धिविलासात्मकच आहे.

त्यांच्या प्रारंभीच्या प्रेमकवितेत चुंबनालिंगने, दंतक्षते, नखक्षते इत्यादींचे अत्यंत अकलात्मक असे उल्लेख आढळतात. (कदाचित त्यांच्या वाचनात आलेल्या संस्कृत वाङ्मयातील शृंगाराचा हा परिणाम असेल.) पण नंतरच्या त्यांच्या प्रेमकवितेत प्रेमानुभवातील शारीर अंगाचे चित्रण कोठेही आढळत नाही. उलट अशारीर प्रेमाचाच ते पुरस्कार करतात. संस्कृत वाङ्मय आणि लावणी वाङ्मय यांतील उत्तान शृंगारिक चित्रे समोर असतांनाही केशवसुतादी कवींनी मात्र मोठ्या उत्साहाने अशारीर, निरपेक्ष प्रेमाचा पुरस्कार आपल्या कवितेतून आलेल्या इंग्रजी कवितेतच सापडते.

अशारीर प्रेमाबरोबरच केशवसुत आपल्या प्रेमकवितेतून पुढील विचार व्यक्त करतात : खरी प्रीती हृदयातच सापडू शकते; ती बाजारात, रानावनात हिंडून मिळणे अशक्यच. प्रियजनहृदयात ती सतत वाढत राहते. (प्रीती), सुखसमृद्धीत खरी प्रीती प्रकट होऊ शकत नाही, ती शद्धरूपातच राहते; तिची खरी कसोटी संकटाच्या प्रसंगातच लागते; झिजण्यातच तिच्या उज्वल रूपाचा आविष्कार होतो. (समृद्धी आणि प्रीती), केवळ कर्तव्याच्या भावनेने केलेले प्रेम उदात्त असत नाही, ते अपेक्षेने डागळलेले असते, अपेक्षा नसतानाही केलेल्या कृतींनीच खरे प्रेम व्यक्त होते (कर्तव्य आणि प्रीती). प्रीती निःशद्ध असते (प्रीतीची भाषा). प्रेम कृतींनी व्यक्त झाले तरी ते शद्वांनी व्यक्त झाल्याविना प्रेमीजनांचे समाधान होत नाही. (प्रणयकथन) वैभवापेक्षा प्रीती श्रेष्ठ असते. (मयुरासन आणि ताजमहाल.)

केशवसुतांप्रमाणेच गोविंदाग्रजांची कविताही प्रेमविषयक तत्त्वज्ञान प्रकट करत असलेली दिसते. खरे तर गोविंदाग्रज हे केशवसुतांच्या नंतरच्या पिढीतले कवी. तरीपण या दोघांच्या काळातील सामाजिक स्थिती जवळजवळ सारखीच होती. त्यामुळे गोविंदाग्रज आणि त्यांचे समकालीन कवी यांच्या प्रेमकवितेच्या प्रेरणा केशवसुतासारख्याच होत्या आणि प्रेमभाव्यलेखनाचा केशवसुती मार्गच बव्हंशी त्यांनी चोखाळला. चमत्कृतीपूर्ण कल्पनाविलासाने प्रेमविषयक विचार व संकेत प्रकट करतच त्यांची कविता साकार होऊ लागली. या कल्पना व्यक्त करण्यासाठी

दाखले शोधणे एवढेच त्यांच्या कल्पनाविलासाचे स्वरूप होऊन बसले. एकच कल्पना तीनचार चरणात पसरून मांडल्यामुळे त्यांच्या कवितेचे स्वरूप विश्लेषणात्मक बनले.

गोविंदाग्रजांनी पुढील विचार आपल्या प्रेमकवितेतून मांडले आहेत : हृदय सोडून प्रेम अस्तित्वात असू शकणार नाही; क्षणोक्षणी रंग बदलणाऱ्या व्यवहारी जगात प्रेम जगणे कठीण आहे. दिखाऊ स्वार्थी जगात 'शुद्ध भावडे सरळ रोकडे' प्रेम कसे टिकेल ? म्हणून प्रेमा– 'या हृदयातचि लपुनी राही,' 'कुसंगतीहुनि, वेड्या ! मानी फार बरा एकांत.' (अल्लड प्रेमास) प्रेमासाठी सर्वस्वाचा त्याग केला पाहिजे, प्रेमासाठीच वीरांनी जीव कुर्बान केले (प्रेमाखातर). इष्काचा जहरी प्याला ज्याच्या नशिबाला येतो त्याला असंख्य मरणे अनुभवावी लागतात. दुःखातच प्रीतीची कसोटी लागते. (प्रेम आणि मरण.) प्रीतीची रसगंगा पहात असतानाच आत्मा आविकारी होतो. (प्रेमाची प्रामाणिकता) दिव्य प्रेमात अभिलाषेला अवसर असत नाही; तेथे 'दे–घे'ची भाषा नसते; दिव्य प्रेम पूर्णता निरपेक्षच असते, तेथे निरभिलाष तन्मयता साधली जाते, वृत्ती तदाकार होतात; देवाघरच्या सौंदर्याची जाणीव होऊन जीव देहाची शीव सांडून टाकतो; मग स्वार्थाचा विसर पडून उदात्त वृत्ती निर्माण होतात आणि जीव या दिव्य सौंदर्यात रंगून जातो. (दिव्य प्रेमाची जाती.)

अशा स्वरूपाचे तत्त्वज्ञान गडकरी आपल्या प्रेमकवितेतून व्यक्त करतात. केशवसुतांच्या प्रेमकवितेहून त्यांची कविता या बाबतीत तरी फारशी निराळी नाही, मात्र गोविंदाग्रजांची कल्पकता केशवसुतांहून अधिक विलासी असल्याने वरीलसारखे तत्त्वज्ञान व्यक्त करणारी त्यांची कविताही कल्पनासौंदर्याने नटलेली आहे. काही जणांना या कल्पनासौंदर्यामुळे गोविंदाग्रजांना प्रेमाचे शाहीर असे म्हणावेसे वाटते.

गोविंदाग्रजांचे समकालीन असलेले बालकवीही याच प्रकारची प्रेमकविता लिहीत असलेले दिसतात. प्रत्यक्ष प्रेमानुभवाचे चित्रण करण्यापेक्षा त्यांचीही कविता प्रेमाविषयीचे तत्त्वज्ञानच सांगू लागते. त्यांच्या इतर कवितेप्रमाणेच प्रेमकवितेलाही 'दिव्या'ची ओढ आहे. 'दिव्य जिथे । प्रीति तिथे' अशी त्यांची धारणा आहे. त्यांच्या मनाने प्रेमाच्या बाबतीत वैषयिकता संभवत नाही. त्यांची प्रेमकविताही, केशवसुत व गोविंदाग्रज यांच्याप्रमाणेच, अवैषयिक प्रेमाचाच पुरस्कार करते. बालकवी प्रीती ही एक स्वर्गीय, अलौकिक अशी गोष्ट मानतात. ती सहजासहजी प्राप्त होणे अशक्यच, अशी त्यांची धारणा आहे. म्हणूनच 'प्रीति हवी तर तळहातावर घे कापुनि मान' असे ते म्हणतात, प्रेम हवे असेल तर आधी जीव कुर्बान केला पाहिजे असे त्यांचे म्हणणे. बालकवींची प्रेमाविषयीची कल्पना खूपच व्यापक आणि (किंवा म्हणूनच) संदिग्धही आहे. 'प्रीती हवी असेल तर दिव्यात विलीन व्हावयास

हवे' असे ते म्हणतात तेव्हा, एका संदिग्ध विधानापलीकडे आपल्या पदरात काहीच पडत नाही. एकंदरीने बालकवींची प्रेमकविता ही प्रेमाचे तत्त्वज्ञान सांगणारी, विश्लेषणात्मक व कवितेच्या पातळीवर न जाऊ शकणारी अशी कविता आहे.

प्रेमाविषयीचे विचार व्यक्तविण्याची प्रवृत्ती रेंदाळकराच्या कवितेत पराकोटीला पोचून विकृत स्वरूपात आविष्कृत झालेली दिसते. अशारीर, अवैषयिक प्रेमकल्पना त्यांच्या कवितेत पराकोटीला गेलेली आहे. विषयाने डागळलेले (?) प्रेम हे रेंदाळकरांना खरेखुरे प्रेमच वाटत नाही. पत्निविषयक प्रेमात कामवासना असते. म्हणून ते त्यांना श्रेष्ठ प्रेम वाटत नाही. त्यांच्या कवितेतील पतिपत्नींचे, भावा-वहिणीचे, मित्रा-मित्राचे आई-मुलाचे या साऱ्यांचे शुद्ध प्रेम हे एकाच स्वरूपाचे, एकाच पातळीवरचे असते, त्यात फरक असा कोणताच नसतो म्हणूनच त्यांच्या कवितेतील बहीण 'बंधु प्रेमभरे स्वकोमल करी वेढो मला सत्वरी' असे किंवा ते स्वतः मित्राला उद्देशून 'देइ आलिंगन गाढ या जनाते' असे किंवा 'आलिंगिसि जै गाढ करी । वेढिति गणत सुधालहरी,' 'वेढू दे तुज गाढ विधू । सेवू दे तव वदन मधू ।।' अशा प्रकारचे उद्‌गार काढतात. हे सर्व वाचत असताना उद्वेग येतो. हसूही येते. पत्नीच्या संदर्भात 'इंद्रियसंयम मला घडेना' म्हणून 'विद्वत्वाला डाग लागला । हीनपणा सुविचारी आला ।' अशा प्रकारे 'पश्चाताप' करणाऱ्या या कवीची प्रेमविषयक कल्पना हास्यास्पदच म्हटली पाहिजे. 'प्रिति मी करितो तुझ्यावरि प्रिये प्रीत्यर्थची भामिनी.' असे म्हणणाऱ्या रेंदाळकरांची प्रेमकल्पना पराकोटीची अशारीर आहे, ती उदात्त आहे की विकृत आहे असा प्रश्न पडावा असेच तिचे स्वरूप आहे. त्यातही ही मुळातच अनैसर्गिक असलेली भावना प्रत्यक्षात येत नाही याबद्दलची निराशा जेव्हा रेंदाळकर व्यक्त करू लागतात तेव्हा तर त्यांच्या प्रेमकवितेची कींवच करावीशी वाटते !

प्रेमकवितेतून प्रेमाविषयीचे तत्त्वज्ञान मांडण्याची ही प्रवृत्ती केशवसुत व गोविंदाग्रज यांच्या समकालीनांपाशीच थांबली नाही. रविकिरण मंडळातील कवींपासून कुसुमाग्रज–बोरकरांपर्यंतचे सर्व कवी प्रेमाविषयीचे हे तत्त्वज्ञान या ना त्या स्वरूपात मांडतातच. 'प्रेम हे संपत्तीवर, मान सन्मानावर अवलंबून असत नाही; अंतरीच्या मीलनावर ते अवलंबून असते. माझी प्रीती सुखासमाधानाची नाही, ती व्यथेची आहे; प्रीतीला धनचिंता नसते; घरटचाची काळजी नसते; दशदिशांत भरलेले चांदणे हेच तिचे भांडार आणि आकाशपथ हेच तिचे घर, प्रीतीला तख्त नको, ताजमहाल नको, तिला फक्त खरी प्रीतीच हवी. तिच्यावाचून प्रासादही शून्य वाटतील, इंद्रमहालाला चितेची कळा येईल; जीवन शोषून टाकणारा उन्हाळा जगात येईल.' 'प्रेम लाभे प्रेमळाला । त्याग ही त्याची कसोटी,' यासारखे प्रेमविषयक विचार या साऱ्या कवींनी आपल्या कवितेतून प्रकट केले आहेत.

काही वेळा त्यांनी प्रीतीला सामाजिक आशय प्राप्त करून दिला आहे. जेथे आर्थिक विषमता नसेल, सामाजिक बंधने नसतील, नीतिनियमांच्या खुळचा कल्पना नसतील, तेथे आपल्या 'राणी'ला चलण्याची आवाहने केलेली दिसतात. एकंदरीने केशवसुतांपासून चालत आलेली, प्रेमविषयक विचार प्रेमकवितेतून व्यक्त करण्याची प्रवृत्ती कुसुमाग्रज–बोरकरांपर्यंत अस्तित्वात असलेली दिसते.

एकीकडून इंग्रजी रोमँटिक कवितेचे अनुकरण आणि दुसरीकडून मनातील प्रेमभावनेच्या अभिव्यक्तीवर पडणारी सामाजिक बंधने यांतूनच ही प्रवृत्ती आली असावी. या प्रेमकवितांतील उपरोक्त विचार प्रेमानुभवातून जन्मलेले वा प्रेमानुभवाचे अपरिहार्य अंग म्हणून आलेले नाहीत. ते अनुभव निरपेक्ष आहेत. त्यामुळे या कवितांना तार्किक पद्धतीने काही विचारांची स्पष्टीकरणात्मक मांडणी करणाऱ्या पद्य रचनेचे स्वरूप आलेले आहे. अशा विश्लेषणात्मक अभिव्यक्तीमुळे या कविता अकारण पसरट झालेल्या आहेत. एखाद्या विचाराचे विश्लेषण करणाऱ्या कल्पनांचा आणि अलंकारांचा फुलोरा फुलवीत या कविता अवतरताना दिसतात.

या प्रेमकवितांचा विचार करताना लक्षात येणारी आणखी एक गोष्ट ही की, त्यांच्या निर्मात्यांनी प्रेमानुभव साकार करण्याऐवजी 'प्रीती' हे एक 'मूल्य' मानूनच या कविता रचलेल्या आहेत. म्हणूनच प्रेमानुभवाचे विविध पदर उलगडण्याऐवजी त्यांची कविता एक विशिष्ट तत्त्वज्ञानच व्यक्त करत राहिली. प्रेमानुभवाचा वेध घेण्याऐवजी प्रीतीची श्रेष्ठता व दिव्यता पटवण्याचा प्रयत्न ती करत राहिली. आश्चर्याची गोष्ट ही की, कुसुमाग्रजांसारखा प्रमत्त प्रतिभेचे देणे लाभलेला कवीही या प्रवृत्तीपासून अलिप्त राहू शकला नाही. प्रीती हे एक मूल्य मानून त्यावरच प्रेम करण्यात, त्याची उदात्तता, दिव्यता पटवण्यातच त्यांचीही कविता रमली. 'गमेकी तुझ्या रुद्ररूपात जावे। मिळोनि गळा घालुनिया गळा। तुझ्या लाल ओठातली आग प्यावी। मिठीने तुझ्या दीर्घ व्हाव्या कळा।' हे लिहू शकणारा कवी प्रेमानुभवाच्या किती तरी छटा समर्थपणे व्यक्त करू शकला असता. अनुभव टिपण्याऐवजी अनुभवांच्या निमित्ताने, पुष्कळदा त्याच्याविनाच, मूल्यसंशोधन आणि विवेचन करण्याच्या वृत्तीमुळेच तसे होऊ शकले नाही. ही कलाविघातक प्रवृत्ती मराठी कवितेत तीन दशकांपेक्षाही अधिक काळ अस्तित्वात असलेली दिसते.

संस्कृत आणि मराठीतील प्राचीन शृंगारकाव्ये आणि मराठी लावणी वाङ्मय स्त्रीसौंदर्याचे वर्णन करण्यात रमलेले आहे. स्त्री देहाची वर्णने अनेकविध कल्पनांच्या साहाय्याने करण्यात संस्कृत कवींनी खूपच रस घेतलेला आहे. पण त्यांच्या या स्त्री-सौंदर्य वर्णनांतही एकप्रकारचा साचेबंदपणा आलेला आहे. विशिष्ट वर्णनासाठी विशिष्ट कल्पनाच वापरण्याचे संकेत रूढ झाले. स्त्री–सौंदर्याचाही जणू साचाच बनला होता साहजिकच कल्पना–प्रतिमांतील नाविन्य संपले, अर्थसूचना लोप पावली.

स्त्रीसौंदर्य वर्णनाच्याच बाबतीत नव्हे विरहावस्था, मीलनोत्सुकता इत्यादींच्या चित्रणाचेही साचे तयार झाले. विरह मग तो दमयंतीचा असो की शकुन्तलेचा, नलाचा असो की रामाचा, साच्यातून पाडल्याप्रमाणे त्याचे वर्णन होऊ लागले. मग या वर्णनात आपोआपच निर्जीवता, यांत्रिकता येऊ लागली.

मराठीतील प्राचीन कवींनी स्त्रीसौंदर्य वर्णनाचे, शृंगारचित्रणाचे संस्कृत कवींनी रुजवलेले संकेत जसेच्या तसे उचलले. त्यामुळे त्यांच्या अलंकारिक शृंगार चित्रणात क्वचित बुद्धीला रिझवण्याचे सामर्थ्य आले पण जिवंतपणा मात्र आला नाही. कल्पनांच्या उतरंडी रचूनही प्रत्यक्ष स्त्रीसौंदर्य डोळ्यापुढे उभे करण्याइतके प्रत्ययकारित्व त्यांच्या वर्णनात येऊ शकले नाही.

लावणीकारांनी मात्र हे संकेतांचे बांध फोडले. त्यांच्या प्रारंभीच्या रचनेत एक प्रकारचा विमुक्तपणा आलेला दिसतो. नव्या प्रत्ययकारी प्रतिमांच्या सहाय्याने त्यांनी आपल्या लावण्यांतून साकार केलेले स्त्रीसौंदर्य अधिक जिवंत, रसरशीत वाटू लागले. त्यांच्या प्रतिमा नाविन्यपूर्ण आणि सूचक वाटू लागल्या. त्यांच्यातून एक प्रकारचे अस्सल मराठमोळेपण प्रकट होऊ लागले. पण हे सारे अल्पकालीनच ठरले. पुढे पुढे लावणीकारांच्या रचनेतही तोचतोपणा आला, उत्तानता आली, बीभत्सता आली. त्यातील प्रत्ययकारित्व नष्ट होऊन किळसवाणेपणा आला.

आधुनिक मराठी प्रेमकवितेतील शृंगारचित्रणाला अशी ही एतद्देशीय वाङ्मयीन पार्श्वभूमी होती. मराठी प्रेमकवितेतही स्त्रीसौंदर्याची वर्णने पुष्कळ प्रमाणात केलेली आहेत. या वर्णनात संस्कृत रचनेतील कल्पना पुष्कळदा आढळत असल्या तरी लावणीकारांची बीभत्स उत्तानता मात्र कोठेही आढळत नाही. केशवसुतादी कवींवर पडलेल्या रोमँटिक कवींच्या अशारीर प्रेमकल्पनेच्या प्रभावामुळे असे झाले असेल. किंवा या कवींच्या सुसंस्कृत मनाला लावणीकारांच्या उत्तान वर्णनांचे अनुकरण करणे तितकेसे योग्यही वाटले नसेल. काहीही असो; पण या कवींनी केलेल्या स्त्रीसौंदर्य वर्णनात कोठेही उत्तानता आलेली नाही. केशवसुतांनी 'मनोहारिणी' सारख्या एखाद्याच कवितेत स्त्रीसौंदर्याचे वर्णन केले आहे. त्यांच्या दृष्टीने त्यांनी स्त्रीसौंदर्याचे आदर्श रूप सांगितले आहे. ते असे : '(युवती) सृष्टी-लतेची फुललेली कलिका, माधुर्याने पूर्ण अशी आहे. तिचा वर्ण शशिकांतीला लाजवील असा गौर; भाळ तारकेच्या प्रभेइतके उज्ज्वल; नेत्रकटाक्ष जणू तारकांचे किरणच; तिच्या कपोलावर गुलाब विकसित होत आहेत; तिचे हास्य मृदुमधुर देवादिकांनाही लोभविणारे आहे. वक्षस्थळ पीन असून नितंबाचे ठिकाणी स्थूलत्व असल्याने तिचे सिंहकटित्व अधिकच उठावदार वाटते. ऐन बहाराला आलेले तिचे यौवन तिच्या देहात ओथंबून राहिलेले असल्याने तिची बाल्यचपलता दूर पळाली असून गती मंद व रुचिर झाली आहे.' केशवसुतांनी केलेले हे स्त्रीसौंदर्याचे वर्णन

एवढ्या विस्ताराने देण्याचे कारण हे की, ते त्यांच्या समकालीनच नव्हे तर नंतरच्या गोविंदाग्रज आणि त्यांच्या समकालीन कवींच्या कवितेतील स्त्रीसौंदर्य वर्णनाचे प्रतिनिधित्व करणारे आहे. गोविंदाग्रजांनाही कपोलांना पाहून गुलाबच आठवतात. (तरुण रमणींचे दलित ललित गाल। तेहि कुसुमा तुजसारखेच लाल) 'ओठ कशाचे– देठच फुलत्या पारिजातकाचे,' असेच त्यांनाही वाटते. त्यांनाही कपाळ 'अरुण पटावर मांगल्याचा नवमंगल तारा' असेच दिसते. केवळ गोविंदाग्रजांनीच नव्हे तर त्यांच्या समकालीन कवींनी आणि नंतरच्या रविकिरण मंडळातील कवींनीही स्त्रीसौंदर्याची वर्णने अशाच पद्धतीने केलेली दिसतात. किंबहुना त्या नंतरच्या कांतांसारख्या कवीची प्रेमकविताही याच पद्धतीने स्त्रीसौंदर्याचे वर्णन करणारी आहे.

या साऱ्या कवितांचे स्वरूप पाहिले की, प्रथमतः जाणवते ते त्यांचे वर्णनात्मक स्वरूप. दृष्टिगोचर अशा बाह्य सौंदर्याचे वर्णन करण्यातच या कविता रंगलेल्या आहेत. या कवींना बाह्य सौंदर्यानेच विलक्षण भुरळ घातलेली आहे. त्याचे वर्णन करताना त्या पलीकडील भावच्छटांना आणि भाववृत्तींना शब्दबद्ध करण्याचे राहूनच गेले; तिकडे या कवींचे लक्षच गेले नाही. ही वर्णने लावणीतील वर्णनांप्रमाणे उत्तान नसतील; पण संस्कृत कवींनी रुजवलेल्या व नंतर प्राचीन मराठी कवींनी स्वीकारलेल्या संकेतांपासून ती फारशी दूरही गेलेली नाहीत. त्या संकेताच्या आसपास घुटमळतच या कवींनी ही सौंदर्यवर्णने केलेली आहेत. परंपरेने चालत आलेल्या आणि म्हणूनच गुळगुळीत झालेल्या कल्पना त्यांनी उचलल्या आणि स्त्रीसौंदर्याची वर्णने केली. या वर्णनांत सांकेतिकतेवरोबरच एकप्रकारचा ढोबळपणाही आला आहे. त्यामुळेच या वर्णनांत कोठेही जिवंतपणा आलेला नाही. एक प्रकारच्या थंड निर्जीवपणाने या कविता गारठल्यासारख्या वाटतात. मनाला धुंद करून सोडण्याचे सामर्थ्य त्यांच्यात आलेले नाही.

स्त्रीसौंदर्याची वर्णने करणाऱ्या नंतरच्या बोरकर–रेगे-ना. घ. देशपांडे इत्यादी कवींच्या कवितांतून काही वेळा त्यांची स्वतःची आसक्ती, त्यांच्या तद्विषयक वृत्ती आपोआप व्यक्त होताना दिसतात; तर काही वेळा त्यांची वर्णने केवळ देहवर्णनावरच न थांबता त्या स्त्रीच्या मनोवृत्तींचा वेध घेण्याचा प्रयत्न करत असलेली दिसतात. बाह्यरूप वर्णनाद्वारेच मनोवृत्तींचाही वेध घेऊन ती स्त्री सर्वार्थाने साकार करण्याचा प्रयत्न या कवींच्या कवितेतून होताना दिसतो, त्यामुळे त्यांच्या कवितेला एक वेगळी कलात्मक अशी श्रेष्ठ पातळी लाभलेली दिसते.

केशवसुत–गडकरी व त्यांचे समकालीन कवी यांच्या वरील सारख्या कवितांतून मात्र तसे झालेले दिसत नाही. त्यातल्या त्यात गडकऱ्यांची कविता मात्र काही वेळा वेगळ्या वाटा चोखाळत असलेली दिसते. प्रेमविषयक विचार आणि स्त्रीसौंदर्य

वर्णन या दोन्हींना टाळून ती जेव्हा प्रेमानुभवजन्य भावस्थितीचा आविष्कार करू लागते तेव्हा तिला एक जिवंत, कलात्मक आणि हृद्य असे देखणे स्वरूप प्राप्त होते. अशा वेळी ती प्रेमनिराशेचे उदासवाणे सूर छेडायला लागते. कमालीच्या सरळ आणि काहीवेळा निरलंकृत शब्दकलेतून उमटणारे गोविंदाग्रजांच्या कवितेतील निराशेचे सूर आपल्या मनाला भिडल्याशिवाय राहत नाहीत. अशावेळी गोविंदाग्रजांची प्रेमकविता हो खऱ्या अर्थाने भावकविता होऊ लागते. साहजिकच समकालीन प्रेमकवितेमध्ये ती आपल्या वेगळेपणाने उमटून दिसल्याशिवाय राहत नाही.

वर चर्चिलेल्या ठळक प्रवृत्ती मराठी प्रेमकवितेतून प्रकट होत असतानाच काही वेगळी व वैशिष्टयपूर्ण अशी काव्यनिर्मितीही याच काळात होत होती. पूर्वसूरींच्या आणि समकालीनांच्या कवितांचे ठसे अंगावर काही प्रमाणात उमटलेले असूनही कविता स्वतःचे असे पृथगात्म रूप घेत होती. प्रेमविषयक विचार–विवेचन आणि सांकेतिक स्त्रीदेह वर्णन यांच्या पलिकडे जाऊन प्रेमानुभवातील मनोगम्य नाट्य पकडण्याचा प्रयत्न ही कविता करत होती. राजकवी तांबे यांची कविता हे अशा उल्लेखनीय काव्य लेखनाचे लक्षणीय उदाहरण होय.

प्रीतिभावनेच्या विविध छटा रंगवण्याचा प्रयत्न तांब्यांच्या कवितेने केला आहे. तांब्यांनी प्रेमाचे तत्त्वज्ञान क्वचितच सांगितले; प्रेम हे एक मूल्य मानण्याची वृत्तीही त्यांच्या कवितेत सहसा दिसत नाही. अस्सल असो वा काल्पनिक असो, प्रेमानुभूतींच्या विविध छटा टिपण्याचा त्यांनी प्रयत्न केला आहे. यौवनाच्या उंबरठ्यावर उभी असलेली शोडषा, प्रियकराच्या स्मृतीने व्याकुळ होणारी विरहिणी, आपली प्रेम भावना बेडरपणे सांगणारी लुब्धा तरुणी–जुलुमी डोळ्यांना येतील त्या संधी साधून 'आग उगा लावु नका' असे लटकेच विनवणारी संसारी रमणी, 'आठवती ते दिन अजुनी' असे म्हणत खिन्न होणारी प्रौढा, 'बिजली जशि चमके स्वारी' असे अभिमानाने म्हणत सुखावणारी मदालसा, 'बघुनि तया मज होय कसेसे' अशी अंतरीची व्यथा सांगणारी पुरंध्री अशी कितीतरी स्त्रीचित्रे तांब्यांनी आपल्या कवितेतून रेखाटलेली आहेत; त्यांच्या भावस्थिती टिपण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. त्यांच्या व्यथांना त्यांच्या फुलारणाऱ्या वृत्तींना, सलणाऱ्या दुःखांना आणि त्यांना फुलविणाऱ्या सुखांना शब्दरूप देण्याचा प्रयत्न तांब्यांनी केलेला आहे.

तांब्यांची प्रेमकविता म्हणजे तृप्तीच्या वाटेने निघालेली एक मनोहर आनंदयात्राच आहे. तांबे यांचे कुटुंबजीवनसुख समाधानानें भरलेले होते. त्यांच्या प्रेमकवितेतूनही या समाधानाचे सूर सतत छेडले गेले आहेत 'कान्ते त्वन्मूर्ति येता अनुपम शयनागार लागे खुलाया; सहज तुझी हालचाल मोहवी मनाला,' 'अगाध

दुर्मिळ जनीं । दिसे मज काहिं तुझ्या लोचनीं ।" अशा प्रसन्न वृत्ती त्यांनी आपल्या प्रेम कवितेतून व्यक्त केल्या आहेत. कौटुंबिक प्रेमभावनने नटलेल्या, तृप्तीचे समाधान विलसत असलेल्या तांब्यांच्या प्रेमकविता सोज्वळ अशी शृंगारचित्रे रेखाटत असलेल्या दिसतात.

तांब्यांच्या या प्रेमकवितेत मध्यभारतीय सरंजामशाहीचा दरबारी थाट आहे. त्यांच्या कवितेतून साकार होणारा शृंगार काहीवेळा दरबारी पद्धतीचा आहे. त्यात एक वेगळाच डौल–दिमाख आहे. शृंगार विलासाच्या सूचना मोहकपणे देणारी त्यांची कविता त्यांच्या समकालीनांहून अगदीच वेगळी आहे. त्याच्या अशा प्रकारच्या प्रेमकवितांना पुष्कळदा नाट्यगीतांचे स्वरूप आलेले आहे. या साऱ्याच कविता अत्यंत लयबद्ध आणि गेय आहेत. लयबद्धता, शब्दांच्या न्यासातून प्रकट होणारे नादमाधुर्य आणि गेयता ही त्यांच्या कवितेची खास वैशिष्ट्ये आहेत.

तांब्याच्या कवितेच्या या स्वरूपामुळेच तिला काही मर्यादाही पडलेल्या आहेत. त्यांच्या कवितेतील प्रणयात दरबारी दिमाख असला तरी (त्यामुळेच ?) स्वैर बेधुंदपणा नाही. त्यांचा शृंगार काहीसा बंदिस्त वाटतो. त्यात खुलेपणा, विमुक्तपणा, उन्मादकता नाही. त्यामुळे त्यांच्या प्रेमकविता सुंदर वाटल्या तरी रसरशीत वाटत नाहीत.

तांब्यांच्या कवितेचे स्वरूप गीतात्मक आहे. त्यांच्या प्रतिभेची प्रकृतीच गीतानुकूल होती. त्यामुळेच त्यांची कविता एका मर्यादिपर्यंतच अनुभवांचा वेध घेऊ शकते. अनुभव साकार करण्याऐवजी त्याचे वर्णन करण्याकडेच ती झुकलेली आहे. गीतरचना करण्याच्या वृतीमुळे त्यांच्या कवितेतून व्यक्त होऊ पाहणाऱ्या अनुभवात फारशी सूक्ष्मता असत नाही. त्यांत एक प्रकारचा वरवरचेपणा असतो. सलणाऱ्या व्यथांना साकार करू पाहणारी त्यांची प्रेमकविताही आपल्याला हुरहूर लावू शकत नाही.

तांब्यांच्या प्रेमकवितेचे सर्वात मोठे वैगुण्य हे की, प्रेमानुभवातील शारीर अंगाला ती जराही स्पर्श करत नाही. ती प्रेमानुभवातील भावनेचे वर्णन करते, पण प्रेमानुभवातील वासनेचे चित्र मात्र रेखाटत नाही. त्यांच्यावर असलेल्या नीतीविषयक सामाजिक कल्पनांच्या दडपणामुळे असे झाले असावे. तसे का झाले? हा प्रश्न गौण आहे. वस्तुस्थिती ही आहे की, केवळ मनोगम्य आणि तेही पुष्कळदा वरवरचे प्रेमनाट्य टिपण्यातच त्यांची कविता रंगलेली आहे. त्यामुळे तिच्यात ओसंडून जाणारी शराबी धुंदी नाही. (खरे म्हणजे संयमितता हाच त्यांच्या कवितेचा फार मोठा गुण आणि दोषही आहे.) ती एकांगी बनलेली आहे. तांब्यांच्या समकालीनांच्या तुलनेने गुणस्वरूप ठरलेल्या त्यांच्या कवितेच्या वैशिष्ट्यांनीच तिला अशा मर्यादा घातलेल्या आहेत.

तांब्यांच्या कवितेत न आढळणारा खुलेपणा, विमुक्तपणा, उन्मादकता ना. घ. देशपांडे यांच्या प्रेमकवितेत विशेषत्वाने जाणवतो. या उन्मादक धुंदीने त्यांची कविता जणू रसरसलेली आहे. त्यांचीही कविता नादमधुर आहे. लयबद्ध आहे; संगीतपूर्ण आहे. पण हे सारे ओढून ताणून आणलेले नाही. किंवा अनुभवांच्या सूक्ष्म छटांना साकार करण्यात अडथळा निर्माण करणारेही नाही. त्यांच्या कवितेतील नाद, लय हे त्यांच्या कवितेतून प्रकट होऊ पाहणाऱ्या अनुभवाचेच एक अंग आहे, असेच आपणास वाटत राहते. ना. घ. देशपांडे यांच्या कवितेतील नाद नाजुक शब्द वा यमके यातून निर्माण केलेला नाही. ही लय उसनी नाही; किंवा त्यांच्या कवितेतील संगीतही उपरे नाही; ते अर्थाशी एकजीव झालेले आहे. त्यांच्या कवितेतील भावलयच जणू त्यांच्या शब्दात भिनलेली आहे. म्हणूनच या कवितेच्या लयबद्धतेची, नादमाधुर्याची, अनुभवाहून वेगळी, स्वतंत्र अशी जाणीव होत नाही.

ना. घ. देशपांडे हे विशुद्ध प्रेमकवी आहेत. त्यांच्या कवितेतील प्रेम हे काव्य-शृंगारापुरते प्रेमाचे प्रेम नाही. प्रेम ही त्यांची निष्ठाच आहे. त्यात अत्युत्कटता आहे. क्षणपूर्तीच्या भासाने हे प्रेम सुखावते आणि विफलतेच्या झळचांनी ते दुखावते. हे प्रेम आपल्याच उन्मादात रंगणारे आहे. म्हणून त्याला व्यवहारी स्नेहशून्य जगाचा तिटकारा आहे. ते 'रानावनात' आसरा शोधणारे आहे. माधव जूलियनांनीही समाजाचा तिटकारा व्यक्तविलेला आहे; पण ना. घ. यांची जात त्याहून वेगळी आहे. ना. घ. यांच्या कवितेतील अधिर प्रीतीची निस्संगता आणि अगतिकता माधव जूलियन यांच्या कवितेत नाही. तेथे प्रीतीला सुधारणेचे, ध्येयवादाचे, नवसमाज-रचनेचे कोंदण आहे; ना. घंच्या बाबतीत तसे नाही. त्यामुळे त्यांच्या कवितेतील धुंदी अभंग आहे. स्वच्छंद, विमुक्त उन्मादक प्रणयाचा आविष्कार त्यांची कविता करते. रविकिरण मंडळाच्या प्रेमकवितेतील पुस्तकी प्रतिष्ठितपणाचा व संकोचाचा स्पर्शही ना. घं. च्या काव्याला झालेली नाही. निर्भरता आणि धुंदी हेच त्यांच्या काव्याचे विशेष. त्यांच्या कवितेतील उन्मादही उसना नाही; त्याला वैयक्तिकतेची तीव्रता आलेली आहे. त्यांची प्रेमकविता उपऱ्या विचारांनी डागळलेली नाही किंवा ती आध्यात्मिक रूपकांत स्वतःला गुंडाळूनही घेत नाही. त्यांच्या कवितेतील प्रेम हे उत्कट आणि पूर्णतः लौकिक असे आहे.

ना. घं. देशपांडे यांची प्रेमकविता सांकेतिकतेचा आडपडदा स्वीकारीत नाही. अन्य कवींनी केली तशी रेखीव पण सांकेतिक स्त्री देह वर्णनेही त्यांची कविता करत नाही. ना. घं. च्या कवितेतील स्त्री रूढ अर्थाने कोणतीही स्त्री नाही; पण तरीही तिला व्यक्तित्व मात्र आहे. 'साजणी'च्या सौंदर्याचा तपशील ना. घं. च्या कवितेत नाही; मात्र तिच्या विरहाची किंवा अप्राप्तीची वेदना ही कविता साकार करत असलेली दिसते.

ना. घ. देशपांडे यांच्या प्रेमकवितेत निसर्गालाही महत्त्वाचे स्थान आहे. अनुभवाला निराळाच आकार प्राप्त करून देण्यासाठी, तर कधी त्याला संपूर्णपणे साकार करण्यासाठी निसर्ग त्यांच्या कवितेत येतो. त्यांच्या कवितेत चाफा येतो तो 'दूरच्या सजणाची सय देण्यासाठी' त्यांच्या कवितेतील प्रीती जणू निसर्ग-साजातच फुलते. प्रेमानुभवातील विविध भावस्थिती त्यांच्या कवितेत निसर्गरूपातून साकार झालेल्या आहेत. या साऱ्या वैशिष्ट्यांमुळे ना. घं. ची कविता तिच्या समकालीन कवितेपेक्षा वेगळी तर वाटतेच; पण नंतरच्या कवितेपेक्षाही एक वेगळे असे स्थान तिने मिळविलेले आहे. वाटेवरील अनेक वळणे टाकून त्यांच्या कवितेने स्वतःचे पृथगात्म असे रूप साकार केले आहे.

बा. भ. बोरकर यांच्या कवितेनेही या सबंध कालखंडात खास स्वतःचे असे स्थान मिळवलेले आहे. त्यांच्या प्रारंभीच्या प्रेमकविता स्वाभाविकपणेच पूर्वसूरी आणि समकालीनांच्या कवितांचे ठसे मिरवताना दिसतात. विशेषतः तांब्यांच्या कवितेशी बोरकरांची कविता जणू अनुवंशिक नातेच सांगताना दिसते. बोरकरांच्या प्रारंभीच्या प्रेमकविता प्रत्यक्ष प्रेमानुभवातून स्फुरलेल्या नाहीत. प्रेमाविषयीच्या उसन्या कल्पनांतूनच त्यांचा जन्म झाला आहे. 'प्रीतीचा तिळगूळ' सारखी क्लृप्ती-वजा कविता या संदर्भात पाहण्यासारखी आहे. बोरकरांच्या या सुरुवातीच्या कवितांतून प्रकट होणारी प्रेयसी ही हाडामासाची, जिवंत भावनांची वाटत नाही. स्त्रीविषयक सांकेतिक कल्पनाच या कवितांतून व्यक्त होऊ पाहणारी भावनाच मुळात क्षीण–किंवहुना उसनी आहे. अनुभवहीन आहे. म्हणूनच ती संकेतांनी नटवली–रुजवली गेली आहे.

पण सुदैवाने बोरकर लवकरच बदलले. त्यांना जणू 'स्वत्व' गवसले. आणि मग त्यांनी अस्सल अनुभूतींना साकार करणारी, धुंदीने उसळणारी प्रेमकविता लिहिली. प्रेमानुभवाच्या विविध छटा त्यांच्या प्रेमकवितेने व्यक्त केल्या आहेत. बोरकरांना स्त्रीची किती विविध रूपे जाणवलेली आहेत हे पाहिले म्हणजे बोरकरांच्या प्रेमकवितेतील विविधता लक्षात येऊ शकते. विविध भावस्थितींचे धूसर क्षण टिपण्यात तर ती यशस्वी झाली आहेच, पण प्रेमानुभवातील शारीर अंगही त्याच्या सर्व सवेदनांसह तिने साकार केले आहे. त्यांच्या प्रेमकवितेने शरीर नाकारलेले नाही. उलट ते धुंद, रगेल आणि विलक्षण सुंदर होऊन त्यांच्या प्रेम-कवितेतून प्रकट झालेले आहे. शारीर अनुभव नाकारावयाचे आणि तथाकथित उच्च अशा प्रेमकल्पनांभोवती नाटकी शब्दांची रूंजी घालत बसावयाचे, हा प्रकार त्यांच्या प्रेमकवितेत कोठेही दिसत नाही. 'स्मृती,' 'स्पर्श', 'जपानी रमलांची रात' या सारख्या बोरकरांच्या कविता बेधुंदपणे शारीर सौंदर्यानुभूतीची गाणी गाताना दिसतात. अशा कवितांत धुंद रंगेल असणारी बोरकरांची भाषा जेव्हा अबोलात

बोलणाऱ्या प्रीतीचा अनुभव व्यक्त करू पाहते तेव्हा एका वेगळ्या पातळीवर तेवढीच तरल बनते. अशा कवितांतून शब्दांनी जे सांगायचे ते सारे सांगून होते– आणि तरीही सांगूनही न संपणारे खूप काही आपणास सारखे जाणवत राहते. अशा वेळी 'स्वरशृंगाराचा' सोस बोरकरांच्या शब्दांना उरत नाही. अत्यंत अर्थसघन अशा प्रतिमांतून हे तरल अनुभव आपल्यापुढे साकार केले जातात. बोरकरांच्या कवितेचे वेगळेपण पुष्कळ अंशी त्यांच्या संपन्न प्रतिमासृष्टीमुळेच तिला लाभलेले आहे. या प्रतिमांमुळेच 'जपानी रमलांची रात' सारखी वरवर वर्णनपर वाटणारी कविता 'कानशिलाच्या तारा झणाणून टाकणाऱ्या' धुंद वासनेचे आणि तिच्या तृप्तीचे दर्शन घडवते. बोरकरांच्या अशा प्रेमकवितांना एक वेगळीच श्रेष्ठ कलात्मक पातळी लाभलेली आहे. आत्यंतिक सूचकता; तरल अनुभूतींनाही पकडण्याचे सामर्थ्य हे बोरकरांच्या प्रतिमांचे वैशिष्ट्य आहे. त्यांनीच बोरकरांच्या प्रेमकवितेला पारंपरिकता, सांकेतिकता आणि बेगडीपणा यांपासून अलग केले आहे. बोरकरांच्या शब्दकळेला तिच्यातून व्यक्त होणाऱ्या अनुभवाशी एकरूप होणारे असे नादसौंदर्य आहे. हे नादसौंदर्यही त्यांच्या प्रेमानुभूतीला एक आगळाच पदर असल्याचे आपल्याला जाणवून दिल्याशिवाय राहत नाही. प्रेमानुभवाचे वर्णन, दर्शन, मूर्तीकरण करणारी बोरकरांची प्रेमकविता एकूण मराठी प्रेमकवितेत वैशिष्ट्यपूर्ण असे रूप असलेली प्रेमकविता आहे.

'सहवास' या काव्यसंग्रहातून आणि पुढे 'शेला व 'मेंदी' या संग्रहातून पुढे आलेली इंदिरा संतांची प्रेमकविता ही या कालखंडातील वैशिष्ट्यपूर्ण अशी प्रेमकविता आहे. कायमचा दुरावलेला प्रियकर, त्याच्याशी संवाद करणारी प्रेयसी, त्या दोघांना जोडणाऱ्या भावनांच्या छटा आपल्या रूपसुगंधांच्या द्वारे प्रकट करणारा निसर्ग एवढेच इंदिराबाईंच्या काव्याचे स्वरूप आहे. त्यांच्या कविता वरवर पाहता समजायला सोप्या वाटतात–वस्तुतः त्या तशा नाहीत. याचे कारण त्यांच्या कवितेतून व्यक्त होणाऱ्या अनुभवांतील काही अनुभव सर्वसामान्य, सांकेतिक अनुभवांशी मिळते जुळते असे आहेत. पण या कविता मनात उतरू लागल्या की, या वरवर सांकेतिक व सोप्या वाटणाऱ्या या अभिव्यक्तीद्वारे त्या अनुभवाचे असे काही सूक्ष्म, संदिग्ध आणि भावार्त असे पदर उलगडले जातात की आपण कळत नकळत झपाटले जातो.

इंदिराबाईंचे मन विरहव्यथेने बंदिवान केले आहे. आणि तिच्या विविध, सूक्ष्म छटा त्यांनी आपल्या कवितेतून व्यक्तविलेल्या आहेत. इंदिराबाईंच्या काव्याची चौकट, तसे पाहिल्यास, मर्यादित अशीच आहे. आणि तरीही त्यांची कविता वाचल्यानंतर विलक्षण समृद्ध व उत्कट असे काही तरी आपल्याला मिळालेले आहे, असे वाटते. कायमच्या दुरावलेल्या प्रियकराभोवती कवितेतून व्यक्त होणारे

इंदिराबाईचे मन सतत पिंगा घालत असते; त्याचा कधीही न संपणारा शोध ते करत असते. विरहाच्या तीव्र वेदनांनी कधी ते व्याकुळ होते. कधी कधी हा दुःखाचा आवेग सुकून जातो आणि कोरडी निराशा तेवढी उरते. असे हे व्यथित होणारे मन कधी मधूर स्मृतीत रंगते; त्या स्मृतींना कुरवाळण्यातच त्याला असीम आनंद होतो. इंदिराबाईच्या प्रेमकवितेतून व्यक्त होणाऱ्या भावच्छटा या प्रकारच्या आहेत. या साऱ्या अत्यंत तरल, सूक्ष्म अशा भावच्छटांना इंदिराबाईंनी सर्वस्वानिशी साकार केले आहे. त्यामुळेच अत्यंत मर्यादित अशा अनुभवविश्वातून समृद्ध व उत्कट असे कांव्य निर्माण करण्यात त्या यशस्वी झाल्या आहेत.

पण हे सारे मान्य करत असतानाच हेही नोंदवले पाहिजे की, नंतर नंतर इंदिराबाईंच्या काव्यात एकप्रकारचा तोचतोपणा येत असलेला दिसतो. त्याच त्या अनुभवांचे चर्वितचर्वण त्यांच्या कवितेतून केले जात असल्याची जाणीव तीव्रतेने होते. खरे म्हणजे असे होणे स्वाभाविकच म्हटले पाहिजे. कारण ज्या जाणिवेतून त्यांची कविता जन्माला येते, ती जाणीवच मुळात स्थिरकेंद्री आहे, तिच्या विविध पातळ्यांवरील नित्यनूतन दर्शनातून त्यांची कविता जन्मण्याऐवजी त्या जाणिवेच्या स्मृतिजन्य अशा विविध पातळ्या शोधणे हेच त्यांच्या कवितेचे स्वरूप बनलेले आहे. त्यामुळे तिच्यातील समृद्धता आणि उत्कटता जाऊन तिच्यात एकप्रकारची पुनरावृत्ती होताना दिसते.

पु. शि. रेगे हे या संबंध कालखंडातील आणखी एक वैशिष्ट्यपूर्ण कवी. क्वचित संस्कृत शृंगारिक काव्यांशी नाते सांगणारी रेग्यांची प्रेमकविता मराठी काव्यक्षेत्रात अगदीच वेगळी आहे. मानवी जीवनातील देहस्वी शृंगार हाच रेग्यांच्या कवितेचा विषय आहे. ही शृंगारभावना त्यांच्या कवितेत स्त्रीदेहाचे रूप धारण करून अवतरलेली आहे. स्त्री-पुरुषांतील आकर्षणाची विविध रूपे रेग्यांनी आपल्या कवितेतून व्यक्त केली आहेत. आपल्या सौंदर्याच्या अनेक परींनी पुरुषाला आकर्षित करणारी स्त्री आणि तिच्याशी मीलन व्हावे म्हणून आसुसलेला पुरुष यांच्यातील ओढीच्या व त्यांच्या मीलनाच्या अनेक परी व छटा रेग्यांनी आपल्या कवितेत रेखाटल्या आहेत. शारीर तृप्ती आणि अतृप्ती यांचे विलक्षण गडद अनुभव रेग्यांनी समर्थपणे आपल्या काव्यात चित्रित केले आहेत. शृंगार, किंबहुना सारीच जीवन-सौंदर्ये रेग्यांना स्त्रीदेहाद्वारेच प्रतीत होतात, म्हणूनच स्त्री देहाची नानापरीची चित्रे रेग्यांच्या कवितेत आलेली आहेत. स्त्री देहाचे इतक्या रसिकतेने व आसक्तीने कोडकौतुक करणारी कविता मराठीत फक्त रेग्यांचीच आहे.

अनिल आणि कुसुमाग्रज यांची प्रेमकविताही या कालखंडातील वेगळ्या वाटा चोखाळणारी प्रेमकविता म्हणून उल्लेखावी अशीच आहे. कुसुमाग्रजांची प्रेमकविता कधी सरळ साध्या, भावनोत्कट स्वरूपात अवतरते, तर, कधी तिचे

स्वरूप रूपकात्म असते. कुसुमाग्रजांच्या इतर कवितेप्रमाणेच त्यांच्या प्रेमकवितेलाही भव्यता, दिव्यता, त्याग, समर्पण, निष्ठा इत्यादींचे आकर्षण असलेले दिसते. काही वेळा त्यामुळे त्यांच्या प्रेमकवितेला विवेचन–विश्लेषणाचे रूप आलेले असले तरी, जेव्हा त्याचे आकर्षणविषय आणि त्यांची प्रेमानुभूती यांच्यामध्ये एकरूपता असते तेव्हा त्यांच्या प्रेमकवितेला एक जिवंत, चैतन्ययुक्त आणि कलात्मक असे रूप प्राप्त झालेले दिसते. 'पृथ्वीचे प्रेमगीत' किंवा 'स्वप्नांची समाप्ती' यासारख्या कुसुमाग्रजांच्या कविता या संदर्भात अवश्य पाहण्यासारख्या आहेत. कुसुमाग्रजांच्या उत्तुंग कल्पनाशक्तीने त्यांच्या प्रेमकवितेलाही एका वेगळ्याच उंचीवर नेऊन ठेवलेले आहे.

अनिलांची या कालखंडातील प्रेमकविता संख्येने अल्प असली तर आपल्या गुणात्मकतेने वेगळी उमटून पडणारी आहे. प्रत्यक्षानुभूतीतून जन्मलेल्या अनिलांच्या प्रेमकवितेने आतापर्यंतच्या सर्वच मळलेल्या वाटा कटाक्षाने टाळलेल्या दिसतात. या कालातील अनिलांची प्रेमकविता चाचपडणारी असली तरी अनुकरणशीलतेपासून मुक्त असलेली अशी आहे. प्रेमानुभवातील ओढ, आतुरता, हुरहूर क्षणिक निराशा, तृप्ती आणि परस्परानुरक्ती, रुसवा आणि समर्पण या साऱ्यांचे अनिलांच्या कवितेतील चित्रण विलक्षण प्रत्ययकारी असे आहे. आणि हे सारे अत्यंत सरळ साध्या अशा भाषेत रेखाटलेले आहे. आविष्कारातील सरलता आणि साधेपणा हा अनिलांच्या प्रेमकवितेचा अनन्यसाधारण विशेष आहे.

अशी ही वैशिष्टचपूर्ण प्रेमकविता निर्माण होत असतानाच यशवंत, गिरीश आदि रविकिरण मंडळातील कवी सांकेतिक स्वरूपाची प्रेमभावना कृत्रिमपणे व्यक्तविणारी रचना करीत होते. रविकिरण मंडळातील सर्व कवींमध्ये माधव ज्यूलियन यांची प्रेमकविता मात्र वेगळेपणाने उठून दिसत होती. अनेकांनी म्हटल्याप्रमाणे माधव ज्यूलियन हे रविकिरण मंडळातील रवी होते, बाकी सारे त्याची किरणे होती. रविकिरण मंडळाच्या प्रेमकवितेच्या बाबतीतही हे म्हणणे रास्तच ठरणारे आहे. एकप्रकारची अनिर्बंधता, ओसंडून जाणारी धुंदी, आडपडदा न बाळगता भावना व्यक्तविण्याची रीत या साऱ्यांमुळे माधवरावांची प्रेमकविता रविकिरण मंडळातील अन्य कवींहून पुष्कळच वेगळी आणि चांगलीही वाटते. माधवरावांची एकंदरच कविता वाचताना तिच्यातून एक प्रकारच्या पौरुषाची जाणीव प्रकट होत असल्याचे जाणवते. त्यांच्या कवितेच्या बाह्यरूपातून, तिच्या शब्दकळेतूनसुद्धा हीच गोष्ट तीव्रतेने जाणवते.

पण हे सारे मान्य करूनही असे म्हणावे लागते की, त्यांची प्रेमकविता तितकीशी जिवंत वाटत नाही. प्रेमानुभवासंबंधीचे रविकिरण मंडळाने निर्माण केलेले सारे संकेत माधवरावांच्या कवितेत आढळतात. आणि स्वतःच निर्माण केलेल्या या संकेतांच्या आहारी गेल्याने प्रेमकवितेत यांत्रिकता आलेली आहे.

यशवंत–गिरीशांची प्रेमकविता लोकप्रिय झाली; पण लोकप्रियता आणि कलात्मक श्रेष्ठता या नेहमी हातात हात घालून चालतातच असे नव्हे. या कवींच्या सौंदर्याविषयीच्या कल्पनाच खरे म्हणजे अत्यंत नकली आणि कृत्रिम स्वरूपाच्या आहेत. म्हणूतच या सौंदर्यकल्पनांचा आविष्कार करणाऱ्या त्यांच्या प्रेमकवितेत आत्यंतिक बेगडीपणा आलेला आहे. गोविंदाग्रजांच्या उद्दाम कल्पनेंच्या स्वैर भराऱ्या या कवींनी थांबवल्या हे खरे; पण सांकेतिक स्वरूपाचे सौंदर्य आणि भावना चित्रित करण्याच्या हव्यासामुळे त्याच्या कविता नकली बनल्या. पुस्तकी प्रतिष्ठितपणा आणि संकोच यामुळे त्यांच्या कवितात विमुक्तता आणि निर्भरता येऊ शकली नाही. यशवंतांच्याच 'प्रतिमा लेखन' 'प्रेमाची दौलत' 'तूच रमणी,' 'मनो पद्मिनीस' अशा कितीतरी कविता पाहिल्या म्हणजे त्यांचा बेगडीपणा लक्षात आल्या शिवाय राहत नाही. प्रेमानुभूतीतील भावस्थिती साकार करण्याऐवजी त्यांची कविता सांकेतिक स्त्रीसौंदर्य वर्णने आणि ढोबळ व व्याज भावनांचे चित्रण करत असलेली दिसते.

या कवींनी बहिरंग प्रयोगांना महत्त्व दिल्याने त्यांची कविता तोंडावळ्याने मोहक वाटते हे खरे पण ती वाचत असताना तिचा निर्जीवपणा जाणवल्याशिवाय राहत नाही. स्पष्टच सांगायचे झाल्यास, यशवंत–गिरीशांची प्रेमकविता कलादृष्ट्या अत्यंत निकृष्ट दर्जाची प्रेमकविता आहे, असेच म्हणावे लागेल.

रविकिरण मंडळाच्या प्रेमकवितेची लोकप्रियता आणि प्रभाव इतका जबरदस्त होता की, या कालखंडात लेखन करणाऱ्या सर्व कवींच्या कवितांहून कमी अधिक प्रमाणात हे किरण परावर्तित झालेले आहेत. विशेष हे की, या कवितेने निर्माण केलेली ही सांकेतिकतेची, कृत्रिमपणाची, व्याजतेची कोंडी फोडणाऱ्या मर्ढेकरांच्याही प्रारंभीच्या कवितेवर रविकिरण मंडळाच्या कवितेचा प्रभाव पडलेला दिसतो. 'शिशिरागमा'तील कवितेचे स्वरूप सर्वसामान्यपणे रविकिरण मंडळाच्या कवितेसारखेच आहे. रविकिरण मंडळाच्या कवितेने रुजविलेल्या सौंदर्याविषयीच्या व्याज कल्पना, बेगडी भावना, घासून पुसून चकचकीत केलेले बहिरंग हे सारे विशेष मर्ढेकरांच्या 'शिशिरागमा'तील कवितेत स्पष्टपणे दिसतात. पण मर्ढेकर पुढे बदलले. या कवितेतील कृत्रिमपणा, खोटेपणा त्यांच्या लक्षात आला. शब्दांची करामत आणि बहिरंगाच्या बाबतीतले प्रयोग यांतील वैयर्थ्य त्यांनी ध्यानात घेतले. या साऱ्या कवितेतील पसरटपणा कलात्मकतेला मारक ठरलेला असल्याचे जाणवले. म्हणूनच त्यांची 'आणखी काही कविता' मधील प्रेमकविता पूर्णपणे वेगळी असल्याचे जाणवते. प्रत्यक्ष प्रेमानुभवाला, त्याच्या सूक्ष्मातिसूक्ष्म छटांसह साकार करणे हेच खऱ्या प्रेमकवितेचे स्वरूप, हे त्यांनी ओळखले. म्हणूनच त्यांच्या 'दवात आलिस भल्या पहाटी' 'भटकत फिरलो भणंग आणिक,' 'रहा तिथे तू जिथे आपुल्या

हृदयामधली काच तडकली' या कविता प्रत्यक्ष अनुभवाला साकार करत असलेल्या दिसतात. त्यामुळेच त्यांत कोठेही वेगडीपणा, व्याजता, अनावश्यक पसरटपणा आलेला नाही. कवितेच्या खऱ्या स्वरूपाजवळ त्या जात असलेल्या दिसतात. अर्वाचीन मराठी प्रेमकवितेच्या वाटचालीतील हा एक महत्त्वाचा टप्पा आहे.

कान्तांची कविता :

मराठी कवितेसंबंधी विचार करताना पुष्कळदा मला असे वाटते की, १९३० ते १९४७ या क्रांतिकाळात काव्यलेखन करणारे कवी – विशेषतः क्रांतिकवी म्हणून ओळखले जाणारे कान्त–कुसुमाग्रजांसारखे कवी या कालखंडाच्या नंतर 'जन्मावयास' हवे होते आणि त्यांच्याऐवजी जनतेच्या डोळ्यांतील शंकराच्या रागाने कविता रंगविणारा करंदीकरांसारखा कवी या कालखंडात 'जन्मावयास' हवा होता. असे झाले असते तर या स्वप्नाळू कवींची प्रतिभा तिच्या स्थायी भावाशी असंगत अशा अनुभवांची अभिव्यक्ती करण्यात अधिक काळ गुंतली नसती; मराठीतील प्रेमकविता अधिक बहरली असती आणि त्याबरोबरच मराठीत खऱ्या अर्थाने सामाजिक वा राजकीय जाणिवा व्यक्तविणारी – त्या दृष्टीने केशवसुतांशी खरे नाते जोडणारी वैचारिक कविताही लिहिली गेली असती. पण तसे झाले नाही. आणि कान्त–कुसुमाग्रजांसारख्या मृदु–मृदुल आणि स्वप्नाळू मनोवृत्तीच्या कवींनी कधी भावनोद्रेकाने 'क्रांतीचा जयजयकार' केला तर कधी कर्तव्यभावनेने 'नभात अग्निपंख फडकविले' आणि या 'नव्या वर्षांत' झालेल्या 'विराट जागरणाचा' आविष्कार केला. मूर्तिभंजकाचा आवेश धारण करून अन्याय, असमता यांना पायाखाली रगडून त्रैलोक्याची होळी करण्याची आवाहने केली. आपल्या कवितेतून 'ज्योतीतून धावत येणारे तेजःकण' फुलविण्याचा आणि आत्मत्यागाच्या तेजात न्हाऊन निघालेला नवतेजाचा तारा चमकविण्याचा 'ध्यास' त्यांनी घेतला. 'तरुतळी विसरलेल्या गीताकडे काहीशी पाठ फिरवून' आणि 'गळ्यातील चांदण्यांचे हात काढून' त्यांच्या कवितेने 'दिङ्मंडळी विजेप्रमाणे वाजणाऱ्या खडावांच्या' 'युगचाहुली' ऐकिल्या. 'पत्थरल्या बुबुळातून आग ओकणाऱ्या बाहुल्यांची' आणि 'मुक्या अस्थींतील

ज्वालांच्या वेताळाची चित्रे' रंगविली आणि आत्मार्पणधुंदीत 'अरुणतरुणसंगीत' गायिले. असे होणे स्वाभाविक किंवहुना अपरिहार्यच होते हे आपणास मान्य करावे लागते. स्वातंत्र्याच्या आंदोलनाने आसेतु हिमाचल पेटून निघालेल्या या महाखंडातील 'जागत्या ज्योती'कडे या कवींची संवेदनाशील मने आकर्षित होणे स्वाभाविक होते. नव्या जाणिवा, नवे दृष्टिकोन, नव्या जीवनप्रणाली घेऊन येत असलेल्या नवयुगाच्या अवताराने भारावून जाऊन या काहीशा स्वप्नाळू कवींनी पुरातन कालकवच फोडून टाकण्याच्या घोषणा केल्या यात काहीच अस्वाभाविक नव्हते; 'ढग जडावल्या क्षितिजात नव्यानेच चमकू लागलेल्या श्रावणी विजांचे थोडेफार आकर्षण या कवींना वाटणे अपरिहार्यच होते.' प्रश्न आहे तो असा की, हे सारे त्यांच्या प्रकृतीशी कितपत सुसंगत होते ? त्यांच्या प्रतिभेचा तो स्थायीभाव होता काय ?

या कवींच्या कवितांचे मूल्यमापन करणाऱ्या तत्कालीन टीकाकारांनी वरील प्रश्नांची दिलेली उत्तरे पाहणे आवश्यक आहे–" .....कुसुमाग्रज हे मानवतेचे कवी आहेत. आजच्या सामाजिक असंतोषाचा ज्वालामुखी त्यांच्या कवितांतून नुसता धुमसत नाही, तो अग्निरसाचा वर्षाव करीत सुटतो.... विषमता, पिळवणूक, गांजणूक आणि अन्याय यांच्याविषयीची बहुजनसमाजाची चीड कुसुमाग्रजांनी अत्यंत उत्कट आणि सुंदर स्वरूपात आपल्या काव्यातून व्यक्त केली आहे..... त्यांची प्रतिभा ही लुकलुक करणारी चांदणी नाही; ती चमचम करणारी बिजली आहे..... आपली कविता ही मुरली नाही, ती तरवार आहे याची योग्य जाणीवही त्यांना आहे....." हे कुसुमाग्रजांच्या कवितेवरील अभिप्राय आणि त्याबरोबरच "..... स्वातंत्र्यासाठी सतीचे वाण घेणाऱ्या धगधगत्या राष्ट्राच्या ज्वलंत भावना त्यांनी रसरशितपणे आलेखिल्या." "..... श्री. कान्त यांची रुद्रवीणा वाचली तेव्हा मात्र त्यांच्या रूद्राराधनेत भद्रकालीचा रक्तरंजित विलास आहे याचा ताबडतोब प्रत्यय आला.... या कवितेचा जन्म यज्ञवेदीवर झालेला आहे आणि तेथील त्याग आणि तेज यांनी ती रंगलेली आहे." हे कान्तांच्या कवितेवरील अभिप्राय त्यांच्या कवितेकडे कोणत्या दृष्टीने पाहिले जाण्याची शक्यता असते त्याचे निदर्शक आहेत. कान्त किंवा कुसुमाग्रजांच्या प्रतिभेच्या प्रकृतीचा फारसा खोल जाऊन या अभिप्रायांत शोध घेतलेला आढळत नाही. मानवता, मांगल्य, अन्याय व विषमता या विरूद्धचा असंतोष इ. गोष्टींचा ढोबळपणे शोध घेणाऱ्या या अभिप्राय–लेखकांनी कान्तांच्याही कवितेतील वरवर जाणवणाऱ्या या गोष्टींची दखल घेतली. त्यांच्या कवितेच्या निर्मितीचा त्यापलीकडे जाऊन त्यांनी शोध घेतलेला दिसत नाही, वर आढळणाऱ्या गोष्टींनाच वाङ्मयीन श्रेष्ठतेची गमके मांनून ती या कवितांत आढळतात म्हणूत त्या कवींचा गौरवही केला गेला. गौरव करण्याबद्दल काही म्हणावयाचे नाही; तो गौरव योग्य त्याच गोष्टींसाठी जाणीवपूर्वक केला जावा–एवढेच. सर्जन-

शील कलावंताला एका विशिष्ट अवस्थेत जाणकार समजल्या जाणाऱ्या टीकाकारांनी त्याच्या निर्मितीचे केलेले विश्लेषण मार्गदर्शकच नव्हे तर त्याच्या निर्मितीला विशिष्ट कलाटणी देणारे ठरण्याचीही शक्यता असते. कुसुमाग्रजांना अग्निसंप्रदायाचे प्रणेते म्हणून संबोधिले गेले किंवा कान्तांनाही स्थडिल संप्रदायी म्हटले गेले; याचाही त्यांच्या निर्मितीवर एका मर्यादेपर्यंत परिणाम झाला असणे शक्य आहे. एक तर ज्या परिस्थितीने स्वतः कवी प्रभावीत झाले त्याच परिस्थितीने तत्कालीन टीकाकारही प्रभावित झाले असणे शक्य आहे; म्हणूनच त्या प्रभावातून जन्माला आलेल्या विशिष्ट मूल्य कल्पनांनीच त्यांनी या कवींच्या निर्मितीचे मूल्यमापन करणेही स्वाभाविकच होय. दुसरे म्हणजे तत्कालीन प्रभावी कल्पना-विचारांचा उद्घोष करणारी कविता श्रेष्ठ मानीत असताना त्या श्रेष्ठतेची सार्वकालिकता तपासणे त्यांना अशक्य होणेही स्वाभाविकच होते. म्हणूनच आज परत एकदा या कवितांचे मूल्यमापन करणे आवश्यक आहे असे मला वाटते; कारण त्या कालाच्या मानाने निवळलेल्या आजच्या परिस्थितीत त्या कवींच्या खऱ्या प्रकृतीचा अंदाज घेता येण्याची शक्यता आहे.

राजकीय पारतंत्र्य आणि सामाजिक विषमता याविरुद्धच्या असंतोषाने धुमसणाऱ्या परिस्थितीच्या पार्श्वभूमीवर कान्तांच्या कवितांची निर्मिती झाली. तिचे प्रतिबिंब आणि प्रतिध्वनी त्यांच्या काव्यात उमटलेले दिसतात. किंबहुना कान्तांच्या एकंदर काव्यनिर्मितीचा विचार करताना प्रथमतः जाणवणारी गोष्ट ही की, भोवताली कोठे तरी घडणाऱ्या नाटचपूर्ण आणि भावस्पर्शी घटनेने त्यांची प्रतिभा अंकुरते; एका भावनात्मक आकर्षणाने कान्तांचे मन त्या घटनेकडे खेचले जाते; तिच्याकडे भावनात्मक दृष्टीनेच ते पाहू लागते; अशा घटनांतील भव्यता, उदात्तता कान्तांना आकर्षित करते; प्रभावित करते. त्यांची प्रतिभा ही भव्य-भीषणता टिपू लागते आणि कवितेची निर्मिती होते. कान्तांच्या राजकीय आणि सामाजिक जाणिवा व्यक्तविणाऱ्या कवितांची निर्मिती प्रामुख्याने अशा प्रकारे होते. ज्या पार्श्वभूमीवर कान्तांची काव्यनिर्मिती झाली तीही त्यांच्या या काव्यनिर्मितीस पोषक ठरली; तिचे चित्र त्यांच्या कवितेत स्पष्टपणे उमटले : कधी कडयाहून लोटून दिलेल्या देशसेवकाचे, खोल दरीत युगेयुगे गोठलेले रक्त वितळू लागते; गांजलेले लोक तप्तप्रखर श्वास सोडू लागतात; विराट जनता आळस झटकून टाकते आणि मग अंबर उलविणारे भीषण घनगर्जन होऊ लागते. हेमंताचा खारा वारा दाहकपणे झुळझुळू लागतो; दिग्गजघंटा भंगून चूर्ण होतात; वज्रासारखे पुरातन कालकवच भंगून क्रांतिशिंग फुंकीत नवे जग जन्माला येऊ लागते. लुडणाऱ्या बेडयांचा आवाज घुमू लागतो, बळींचे रुधिर उसळू लागते; धडकणाऱ्या 'हुतात्मा–सरणाचा' निखारा रसरसू लागतो; आणि असे हे 'विराट जागरण' होते आणि मग स्वर्गधरेचे

सात ताळ हृदरवीत 'नवे वर्ष' प्रगटते. तोफांचा गडगडाट होतो, घोरंदर रणयज्ञ भडकतो, समुद्र उकळू लागतो, आणि नभाचे शिसे वितळू लागते. हे 'नवे वर्ष' कसे असते? कंठी नररुंडांच्या माळा घालून, साम्राज्याचे भस्म कपाळाला लावून ओल्या मानवचर्माचे निशाण फडकावीत ते प्रेतांवर नाचत असते, त्याच्या नेत्रात ज्वाला फुलत असतात आणि केसातून धूर लोळ उठत असतात. या नव्या वर्षात अन्याया-विरुद्ध झुंजून बंधनांचा विध्वंस करीत असताना या कंगाल देशातील उपाशी आणि अर्धपोटी जनतेच्या विझलेल्या प्राणातूनच 'अमर ज्योत' प्रदीप्त होते. 'सत्तांध नयन' फोडून दीपकळी फुलविली जाते; तिच्या प्रकाशातच 'पुढचे स्फुरणशील चरण' लिहिले जाते. रसरसणाऱ्या तरुण हृदयातील बेगुमान धडकीच्या तालावर 'जुन्या जगाची कुजकी कांडी तोडून टाकणारे' 'अरुण तरुण संगीत' गायिले जाते. सूर्य विझेल परंतु नेत्रातील तेज प्रज्वलितच राहील असा आत्मविश्वास वाटू लागतो; 'रक्तीत नवे तुफान' चढू लागते आणि मनात बंडखोरी नाचू लागते; अंगी दमनाचे वारे भरून गगनातील ताऱ्यांना खेचण्याचे आवाहन होते; नयनात नवी पहाट जागते नसानसांतून पराक्रमाची लाट खवळू लागते आणि स्वातंत्र्याच्या मंत्रोच्चाराने नभोवितान भरून टाकीत 'निर्भय-गान' गायिले जाते. हुतात्म्यांच्या समाधीजवळ पडलेल्या शिळा 'दुदुंभी आमच्या बनवा' असे म्हणू लागतात; तृषार्तासाठी तहानलेले रुधिररंजित पाणी 'व्हा आगच आग पिऊनी' असे आवाहन करू लागते. ते पिऊन 'समर हुंकार' देत देशभक्त 'अखंड जयजयकार' करू लागतो. त्याला जन्मठेपेची शिक्षा होते आणि मातृभूमीची मूठभर माती पदरी बांधून तो पैलतीरावर बसलेल्या मरणाला मिठी मारण्यास सिद्ध होऊन आईच्या श्यामल चरणांना नमन करतो. कोणी देशभक्त राखी पौर्णिमेस फाशीच्या तक्तावर उभा असतो; क्षणार्धात मरणाधीन होणाऱ्या या अनामिकास 'तुज असो औक्ष हे युगायुगांचे भाई' असे म्हणत त्याची बहीण 'सदरा' देऊन 'परिकुशल चिंतिते घरी आपुली आई' असा निरोप सांगते. हे सारे पाहून 'काटयांच्या अणिवरच्या गांवी जाणे भाग आम्हाला। आपुला पंथ निराळा' अशी जाणीव होते. या जाणिवेनेच 'कोवळ्या गळ्याने चंद्रकिरणांच्या ताना ऐकविणाऱ्या सखीला भुकेच्या आगीने आक्रंदणाऱ्या जनतेचे, उसळत्या रक्ताच्या अरुणाचे 'गान गाशील काय?" असा प्रश्न विचारला जातो. कधी परिस्थितीने चिडून जाऊन उद्वेगाने 'सांडिता कुणास्तव रुधिर तरी?' असा प्रश्न विचारला जातो; कारण लोक 'तुम्हि शतकांचे गुलाम सगळे' अशी अक्षरे कोरलेले तुकडे चघळीत बसलेले असतात-गुलामांना मानवतेच्या कैवाराचा अधिकार नसतो. म्हणून 'तोडा आधी आपुल्या बेडया' असे आवाहन केले जाते. मग मातीच्या मनात चकमक झडते, अंधाराच्या महाखंडात एक ज्योत जागू लागते; तिच्या शलाकेतील मृत्यूच्या टेंब्यांनी कविता लखलखू लागते; तेंजाळून निघते. एका प्राचीन महाखंडाचे दोन शकले होतात-मधून शतद्रती वाहत असते. शत्रुत्वातून

शील कलावंताला एका विशिष्ट अवस्थेत जाणकार समजल्या जाणाऱ्या टीकाकारांनी त्याच्या निर्मितीचे केलेले विश्लेषण मार्गदर्शकच नव्हे तर त्याच्या निर्मितीला विशिष्ट कलाटणी देणारे ठरण्याचीही शक्यता असते. कुसुमाग्रजांना अग्निसंप्रदायाचे प्रणेते म्हणून संबोधिले गेले किंवा कान्तांनाही स्थडिल संप्रदायी म्हटले गेले; याचाही त्यांच्या निर्मितीवर एका मर्यादेपर्यंत परिणाम झाला असणे शक्य आहे. एक तर ज्या परिस्थितीने स्वतः कवी प्रभावीत झाले त्याच परिस्थितीने तत्कालीन टीकाकारही प्रभावित झाले असणे शक्य आहे; म्हणूनच त्या प्रभावातून जन्माला आलेल्या विशिष्ट मूल्य कल्पनांनीच त्यांनी या कवींच्या निर्मितीचे मूल्यमापन करणेही स्वाभाविकच होय. दुसरे म्हणजे तत्कालीन प्रभावी कल्पना-विचारांचा उद्घोष करणारी कविता श्रेष्ठ मानीत असताना त्या श्रेष्ठतेची सार्वकालिकता तपासणे त्यांना अशक्य होणेही स्वाभाविकच होते. म्हणूनच आज परत एकदा या कवितांचे मूल्यमापन करणे आवश्यक आहे असे मला वाटते; कारण त्या कालाच्या मानाने निवळलेल्या आजच्या परिस्थितीत त्या कवींच्या खऱ्या प्रकृतीचा अंदाज घेता येण्याची शक्यता आहे.

राजकीय पारतंत्र्य आणि सामाजिक विषमता याविरुद्धच्या असंतोषाने धुमसणाऱ्या परिस्थितीच्या पार्श्वभूमीवर कान्तांच्या कवितांची निर्मिती झाली. तिचे प्रतिबिंब आणि प्रतिध्वनी त्यांच्या काव्यात उमटलेले दिसतात. किंबहुना कान्तांच्या एकंदर काव्यनिर्मितीचा विचार करताना प्रथमतः जाणवणारी गोष्ट ही की, भोवताली कोठे तरी घडणाऱ्या नाट्यपूर्ण आणि भावस्पर्शी घटनेने त्यांची प्रतिभा अंकुरते; एका भावनात्मक आकर्षणाने कान्तांचे मन त्या घटनेकडे खेचले जाते; तिच्याकडे भावनात्मक दृष्टीनेच ते पाहू लागते; अशा घटनांतील भव्यता, उदात्तता कान्तांना आकर्षित करते; प्रभावित करते. त्यांची प्रतिभा ही भव्य-भीषणता टिपू लागते आणि कवितेची निर्मिती होते. कान्तांच्या राजकीय आणि सामाजिक जाणिवा व्यक्तविणाऱ्या कवितांची निर्मिती प्रामुख्याने अशा प्रकारे होते. ज्या पार्श्वभूमीवर कान्तांची काव्यनिर्मिती झाली तीही त्यांच्या या काव्यनिर्मितीस पोषक ठरली; तिचे चित्र त्यांच्या कवितेत स्पष्टपणे उमटले : कधी कड्याहून लोटून दिलेल्या देशसेवकाचे, खोल दरीत युगेयुगे गोठलेले रक्त वितळू लागते; गांजलेले लोक तप्तप्रखर श्वास सोडू लागतात; विराट जनता आळस झटकून टाकते आणि मग अंबर उलविणारे भीषण घनगर्जन होऊ लागते. हेमंताचा खारा वारा दाहकपणे झुळझुळू लागतो; दिग्गजघंटा भंगून चूर्ण होतात; वज्रासारखे पुरातन कालकवच भंगून क्रांतिशिंग फुंकीत नवे जग जन्माला येऊ लागते. लुडणाऱ्या बेड्यांचा आवाज घुमू लागतो, बळींचे रुधिर उसळू लागते; धडकणाऱ्या 'हुतात्मा–सरणाचा' निखारा रसरसू लागतो; आणि असे हे 'विराट जागरण' होते आणि मग स्वर्गधरेचे

सात ताळ हृदरवीत 'नवे वर्ष' प्रगटते. तोफांचा गडगडाट होतो, घोरंदर रणयज्ञ भडकतो, समुद्र उकळू लागतो, आणि नभाचे शिसे वितळू लागते. हे 'नवे वर्ष' कसे असते? कंठी नरमुंडांच्या माळा घालून, साम्राज्याचे भस्म कपाळाला लावून ओल्या मानवचर्माचे निशाण फडकावीत ते प्रेतांवर नाचत असते, त्याच्या नेत्रात ज्वाला फुलत असतात आणि केसातून धूर लोळ उठत असतात. या नव्या वर्षात अन्याया-विरुद्ध झुंजून बंधनांचा विध्वंस करीत असताना या कंगाल देशातील उपाशी आणि अर्धपोटी जनतेच्या विझलेल्या प्राणातूनच 'अमर ज्योत' प्रदीप्त होते. 'सत्तांध नयन' फोडून दीपकळी फुलविली जाते; तिच्या प्रकाशातच 'पुढचे स्फुरणशील चरण' लिहिले जाते. रसरसणाऱ्या तरुण हृदयातील बेगुमान धडकीच्या तालावर 'जुन्या जगाची कुजकी कांडी तोडून टाकणारे' 'अरुण तरुण संगीत' गायिले जाते. सूर्य विझेल परंतु नेत्रातील तेज प्रज्वलितच राहील असा आत्मविश्वास वाटू लागतो; 'रक्तीत नवे तुफान' चढू लागते आणि मनात बंडखोरी नाचू लागते; अंगी दमनाचे वारे भरून गगनातील ताऱ्यांना खेचण्याचे आवाहन होते; नयनात नवी पहाट जागते नसानसांतून पराक्रमाची लाट खवळू लागते आणि स्वातंत्र्याच्या मंत्रोच्चाराने नभोवितान भरून टाकीत 'निर्भय-गान' गायिले जाते. हुतात्म्यांच्या समाधीजवळ पडलेल्या शिळा 'दुदुंभी आमच्या वनवा' असे म्हणू लागतात; तृषार्तासाठी तहानलेले रुधिररंजित पाणी 'व्हा आगच आग पिऊनी' असे आवाहन करू लागते. ते पिऊन 'समर हुंकार' देत देशभक्त 'अखंड जयजयकार' करू लागतो. त्याला जन्मठेपेची शिक्षा होते आणि मातृभूमीची मूठभर माती पदरी बांधून तो पैलतीरावर बसलेल्या मरणाला मिठी मारण्यास सिद्ध होऊन आईच्या श्यामल चरणांना नमन करतो. कोणी देशभक्त राखी पौर्णिमेस फाशीच्या तक्तावर उभा असतो; क्षणार्धात मरणाधीन होणाऱ्या या अनामिकास 'तुज असो औक्ष हे युगायुगांचे भाई' असे म्हणत त्याची बहीण 'सदरा' देऊन 'परिकुशल चिंतिते घरी आपुली आई' असा निरोप सांगते. हे सारे पाहून 'काटयांच्या अणिवरच्या गांवी जाणे भाग आम्हाला। आपुला पंथ निराळा' अशी जाणीव होते. या जाणिवेनेच 'कोवळ्या गळ्याने चंद्रकिरणांच्या ताना ऐकविणाऱ्या सखीला भुकेच्या आगीने आक्रंदणाऱ्या जनतेचे, उसळत्या रक्ताच्या अरुणाचे 'गान गाशील काय?" असा प्रश्न विचारला जातो. कधी परिस्थितीने चिडून जाऊन उद्वेगाने 'सांडिता कुणास्तव रुधिर तरी?' असा प्रश्न विचारला जातो; कारण लोक 'तुम्हि शतकांचे गुलाम सगळे' अशी अक्षरे कोरलेले तुकडे चघळीत बसलेले असतात—गुलामांना मानवतेच्या कैवाराचा अधिकार नसतो. म्हणून 'तोडा आधी आपुल्या बेड्या' असे आवाहन केले जाते. मग मातीच्या मनात चकमक झडते, अंधाराच्या महाखंडात एक ज्योत जागू लागते; तिच्या शलाकेतील मृत्यूच्या टेंब्यांनी कविता लखलखू लागते; तेजाळून निघते. एका प्राचीन महाखंडाचे दोन शकले होतात—मधून शतद्वती वाहत असते. शत्रुत्वातून

अमानुष अत्याचार होतात–रक्ताच्या गुलालाने शतद्वतीचे पाणी रंगते–तिची दोन्ही तीरे तिलाच पारखी होतात. आणि या अभागी यात्रेची कहाणी ती आक्रंदत सांगू लागते–पोटात भडकलेली भुकेची आग एखाद्या कलावंताचे कलासंगीत जाळून चाटू लागते आणि मग तो कलावंत 'अर्ध्याच गायिल्या ओळी परि रहा तयांवर खुषी' अशी विनंती करतो. ही आग सार्वत्रिक होते. मजुरांच्या तनूंचे लचके तोडले जातात; आत्मे माणूसकीहून ढळतात, देवळांतील देव भटकतात, न्यायावर उकिरडे माजतात आणि मग 'दलितांचे शिंग असंतोष टंकार करू लागते.' हा असंतोषाचा अग्नी भडकतो आणि एक उग्र असा आवेश निर्माण होतो; 'तोडू कडी चला असे गर्जत ही जनता निघते; तिच्या हातांतील ध्वजांना सांभाळण्यासाठी क्षितिजापलीकडून अनंत बाहू येतात;' चाळीस कोटी भारतीयातील क्रांतिपुरुष जागा होतो आणि 'नवा ध्वज उभविला जातो.

कान्तांच्या सामाजिक व राजकीय जाणिवेतून निर्माण झालेल्या कविता या अशा आहेत. ज्या कालात त्या लिहिल्या गेल्या त्याचे स्पष्ट प्रतिबिंब त्यांत उमटलेले आहे; या आक्रंदणाऱ्या, उसासणाऱ्या आणि उफाळणाऱ्या कालाला तिने प्रतिसाद दिलेला आहे. भोवताली घडणाऱ्या रोमांचकारी घटनांनी ही प्रतिभा रोमांचित झाली आहे; भारावली आहे. त्यांच्यांतील भव्य-भीषणतेने ती थरारून गेली आहे; आकर्षित झाली आहे. कधी ती आदराने भारावून जाते आहे तर कधी अभिमानाने फुलून येते आहे; कधी करुण स्वर छेडते आहे तर कधी अंबर उलवून टाकणारे घनगर्जन करते आहे. कधी असंतोषाने धुमसत आहे तर कधी उद्वेगाने जळते आहे; कधी अमरज्योतीने प्रदीप्त होते आहे तर कधी विजेच्या तेजाने प्रज्वलित होते आहे; कधी व्यथितपणाने अश्रू ढाळते आहे तर कधी विजयानंदाने निर्भयगान गाते आहे. रक्तरूधिराने ती न्हाऊन निघालेली आहे; डोळ्यात निखारे फुलले आहेत आणि विश्वाला जाळीत प्रेतांच्या ढिगावर तांडव करण्याची तिची मनिषा आहे. कान्तांच्या सौंदर्यासक्त मनाला अशा या भव्य भीषणतेने भारावून टाकले आहे; सौंदर्यासक्त व भावनाशील मने बऱ्याचवेळी अशा भव्यभीषणतेकडे आकर्षित होतात. या भव्यतेने ती भारावून जात असतात. आणि त्यातून ऐकू येणाऱ्या करुण स्वरांनी ती हेलावूनही जात असतात. संतापाने रक्ताच्या नद्या वाहविण्याची भाषा बोलत असतानाच करुणेने अश्रूही ढाळीत असतात. कान्तांच्या कवितेच्या बाबतीत असेच झाले आहे. नाटचपूर्णतेच्या, भव्य-भीषणतेच्या आकर्षणातूनच, प्रभावातूनच कान्तांच्या राजकीय आणि सामाजिक जाणिवा जागृत झाल्या आहेत; फारसे चिंतन न करता त्या अभिव्यक्त झाल्या आहेत. म्हणजेच कान्तांची ही अभिव्यक्ती प्रतिक्रियात्मक आहे. त्यांच्या एकंदर राजकीय आणि सामाजिक कवितेविषयी ती प्रतिक्रियात्मक आहे असे विधान करणे चुकीचे ठरणार नाही. गांधीजींच्या अहिंसक

राजकारणाच्या पार्श्वभूमीवर ही रक्तरंजित प्रतिक्रिया अभिव्यक्त झाली आहे. ही गोष्टही मोठी लक्षणीय आहे. वरवर पाहता ही विसंगती आहे. पण ती एका महत्त्वाच्या गोष्टीवर प्रकाश टाकणारी आहे. गांधीजींच्या ध्येयधोरणांना कान्तांचा विरोध होता काय ? बहुधा नसावा. मग ही विसंगती का ? भव्य-भीषणतेचे आकर्षण असणाऱ्या कान्तांना गांधीजींच्या अहिंसक राजकारणाने फारसे आकर्षित व प्रभावित केलेले दिसत नाही; कारण त्यासाठी हवे ते तेथे नव्हते. भावना हेलावील, प्रखरपणे आकर्षील असे काही तेथे आढळण्याची शक्यता कमी होती; म्हणूनच गांधीजींच्या स्वातंत्र्यकार्याला साथ देत असतानाच ही कविता रक्तामासाचा नैवेद्य दाखवून अग्नीपूजन करीत होती. हे सारे मूलतः भावनात्मकच. ही प्रतिक्रिया भावनाधिष्ठितच. आणि या जाणिवा व्यक्तविताना येणारे 'विचार' देखील भावनेच्या उर्मीसरशी स्फुरणारे करुणकठोर शब्दच.

याबाबतीत कान्तांचे कुसुमाग्रजांशी एका मर्यादेपर्यंत मोठे लक्षणीय साम्य आढळते. दोघांच्याही 'या' जाणिवा व्यक्तविणाऱ्या कवितांच्या निर्मितीची प्रक्रिया एका मर्यादेपर्यंत सारखीच आहे. अधिक योग्य शब्दांत बोलावयाचे झाल्यास असे म्हणता येईल की, दोघांच्याही हे अनुभव घेण्याच्या पद्धतींत साम्य आहे, परंतु हा अनुभव कलात्मक पातळीवर संक्रांत होण्याच्या प्रक्रियेत फरक आहे. येथे कान्त हे कुसुमाग्रजांपेक्षा काहीसे वेगळे असल्याचे लक्षात येऊ लागते. कान्तांच्या कवितेवरील कुसुमाग्रजांचा प्रभाव चटकन् लक्षात येण्याइतका उघड आहे; कान्तांना त्यांच्या भावपूर्ण वृत्तीचे काही काळ विस्मरण व्हावे इतका तो गडद आणि गहिरा आहे. कुसुमाग्रजांनी क्रांतीचा जयजयकार केला – कान्तांच्या कवितेत त्याचे प्रतिध्वनी उमटले; कुसुमाग्रजांनी मूर्तिभंजकाचे अवसान आणले, कान्तांनीही 'करिन खंड खंड आज सर्व दिव्य मूर्ति' असे म्हणत तोच मार्ग अवलंबिला; कुसुमाग्रजांनी 'पोटांत विच्छिन्न मनाचे प्रेत' असलेल्या गुलामाचे दीनवाणे मृत्युगीत गायिले, कान्तांनीही आंतड्याचा 'मजूर' रेखाटला; कुसुमाग्रजांनी बळींच्या पोटांतील भुकेची आग आरेखिली; कान्तांनीही कलावंताच्या पोटांतील 'भुकेची आग' आकाशाला चाटून जात असलेली दाखविली; कुसुमाग्रजांना 'नव्या जीवनाचा नाद' ऐकू आला; कान्तांनाही नव्या कालाच्या 'युगचाहुली' ऐकल्या; कुसुमाग्रजांनी 'यज्ञ देवतेची' साधना केली, तर कान्तांनीही क्रांतिदेवीला आवाहन केले; कुसुमाग्रजांनी 'तुझ्या महिम्याची प्रचंड पुराणे । गमती तराणे । अर्थहीन ।।' असे म्हणत देवाची संभावना केली; तर कान्तांनीही 'मग तुझी दलाली देवा मधिच कशाला ?' असे म्हणत आपण ईश्वराचे 'निर्दय टीकाकार' असल्याचे सांगून टाकले. कान्तांच्या कवितेवरील कुसुमाग्रजांचा प्रभाव इतका गहिरा होता की, त्यांची ही कविता कुसुमाग्रजांच्या भाषेत आणि त्यांच्याच पद्धतीने बोलू लागली. तिकडे अनुपूजन झाले आणि इकडे

निबंध
दा. २२८८८
२८००
शाखा (स्थळ प्रत)

रुधिरसिंचन झाले म्हणून फारसा फरक झाला नाही; दोघांची जातकुळी एकच होती. म्हणूनच तिकडचा 'प्रभू' इकडेही 'प्रभूच राहिला; तिकडचा विजेचा लोळ इकडे आगीचा डोंब उसळवून गेला; तिकडे पूर्वेवर रक्तध्वज चढला आणि इकडे सारी कविताच रक्तात रंगून निघाली. असे का झाले ? कान्तांची कविता ही कुसुमाग्रजांच्या प्रभावातून किंवा निव्वळ अनुकरणातून जन्माला आली होती का ? की तिच्यामागील जाणिवाच उपऱ्या होत्या ? असे म्हणणे तितकेसे सयुक्तिक होणार नाही. कान्तांच्या जाणिवा प्रतिक्रियात्मक असल्या तरी प्रामाणिक होत्या; त्यामागील तळमळही प्रामाणिक आणि खास त्यांची अशीच होती. मग कान्तांची कविता कुसुमाग्रजांच्या भाषेत का बोलली हा केवळ वरवरच्या प्रभावाचा किंवा अनुकरणाचा भाग निश्चितच नव्हता. मला वाटते, कान्त आणि कुसुमाग्रज यांच्या अनुभव घेण्याच्या पद्धतींतील एका मर्यादित साम्यामुळेच असे झाले असावे. ज्या पार्श्वभूमीवर या दोघांची काव्यनिर्मिती झाली, ती पार्श्वभूमी सारखी नव्हे एकच होती. तिच्याकडे पाहण्याचा दोघांचा दृष्टिकोनही बराचसा सारखाच होता. हे अनुभव-कण दोघेही सारख्याच दृष्टीने वेचीत होते. म्हणूनच त्या अनुभवाचा अविभाज्य घटक असलेली त्यांची भाषाही एकाच मुशीतून ओतली गेली; सारख्याच वस्त्रालंकारांनी ती नटली; त्यामुळेच कान्तांच्या जाणिवा कुसुमाग्रजांच्या भाषेत अभिव्यक्त होताना दिसतात. बोरकरांना जसा तांब्यांच्यामध्ये 'समानधर्मा' आढळला तसाच कान्तांनाही या संदर्भात कुसुमाग्रजांमध्ये त्यांचा समानधर्मा आढळला असावा; म्हणूनच कान्तांची कविता कुसुमाग्रजांच्या कवितेचे रूप घेऊन अवतरलेली दिसते. दोघांचा जीवन-विषयक दृष्टिकोनही बव्हंशी सारखाच; दोघांची तथाकथित वैचारिकताही सारखीच आणि एकाच पायावर उभी राहिलेली. या काळात कवितेकडे पाहण्याच्या या दोघांच्या दृष्टिकोनांतही विलक्षण साम्य असल्याचे दिसून येते. आपल्या कवितेला 'समिधाच सख्या या' असे म्हणून तिच्या साहाय्याने 'तव आंतरअग्नि क्षणभर तरि फुलवावा' अशी आकांक्षा बाळगणारे कुसुमाग्रज आणि कवीला

तुझी उद्याची दिव्य कल्पना जळता आज निखारा ।
घरकुल अपुले उधळुनि नंतर बदल काळभूगोल ॥

असे आवाहन करणारे कान्त यांच्या दृष्टिकोनांतील साम्य उघड आहे.

असे असूनही कुसुमाग्रजांच्या कवितेतील कान्तांच्या 'रक्ताळलेल्या' कवितेतही आलेला दिसत नाही. सारख्याच पार्श्वभूमीवर सारख्याच स्फुरणांतून लिहिलेल्या कान्तांच्या सामाजिक असंतोष व्यक्तविणाऱ्या कवितेत कुसुमाग्रजांच्या कवितेतील हृदयाला भिडण्याचे सामर्थ्य उतरलेले नाही. तात्कालिक जाणिवांतून निर्माण झालेल्या कुसुमाग्रजांच्या काही कविता वाचल्या म्हणजे अजूनही खुळावल्यासारखे होते; मनाला विलक्षण अस्वस्थतेचा अनुभव येतो; कान्तांच्या कवितेच्या बाबतीत

क्वचितच असा अनुभव येतो; बहुधा येतच नाही. दोघांचीही प्रतिक्रिया अवैयक्तिक स्वरूपातच व्यक्त झाली; परंतु कुसुमाग्रजांची कविता वाचताना जखमेवरील खपली निघाल्याचा अनुभव येतो; कान्तांच्या बाबतीत मात्र असे होत नाही; किंबहुना कुसुमाग्रज म्हटल्यावर 'गर्जा जय जयकार', 'अहि नकुल' या कविता आठवतातच कान्तांच्या बाबतीत तसे होण्याचा मुळीच संभव नाही. असे का झाले ? कुसुमाग्रजांच्या कवितेचे रूप घेऊन अवतरलेली कान्तांची ही कविता अशी अयशस्वी का ठरली ? कुसुमाग्रज आणि कान्त यांच्या काव्यनिर्मिती-प्रक्रियेत एका मर्यादेपलिकडे काहीसा फरक आहे असे मी वर सुचविलेले आहे. मला वाटते, या 'फरकांत'च वरील प्रश्नांची उत्तरे सापडू शकतील. हा फरक कोणता ? कान्त आणि कुसुमाग्रजांची प्रतिभा बाह्य जगात घडणाऱ्या नाट्यपूर्ण प्रसंगांनी आकर्षित होते; भावनात्मक दृष्टीने ती त्यांच्याकडे पाहू लागते; त्या प्रसंगांची सारी अंगे भावनात्मक दृष्टीने ती न्याहाळते. येथपर्यंत दोघांच्याही अनुभव घेण्याच्या पद्धतीत साम्य आहे. फरक आहे तो हा अनुभव कलात्मक पातळीवर संक्रांत करण्याच्या पद्धतींत. कुसुमाग्रजांचा अनुभव कलात्मक पातळीवर जातानाही भावनात्मकच राहतो; त्याची अभिव्यक्तिही भावनेने भारावूनच होते. तिच्यांतून व्यक्त होणारे विचारही एका अर्थी भावनाच असतात; त्यांना हळवेपणाची किनार असते. असंतोषाने धुमसणाऱ्या त्यांच्या कवितेतही कारुण्यपूर्ण हळवेपणा असल्याचे दिसून येते; या हळवेपणाच्या पोतामुळेच त्यांच्या कवितेमागील जाणिवांना सार्वकालिकता प्राप्त होते; इंग्रजांविरुद्धचा संग्राम संपला तरीही 'अहि नकुल' वाचावीशी वाटते; हृदयाला भिडते ती यामुळेच. आणि–

श्वासांनो जा वायूसंगे ओलांडून भिंत
अन् आईला कळवा अमुच्या हृदयांतिल खंत
सांगा वेडी तुझी मुले ही या अंधारांत –
बद्ध करानी अखेरचा तुज करिती प्रणिपात
तुझ्या मुक्तिचे होते त्यांना वेड परी अनिवार –
तयांना वेड परी अनिवार.

यासारख्या ओळी ऐकल्या म्हणजे मन आजही अस्वस्थ होते. तेही यामुळेच. कान्तांच्या बाबतीत असे होत नाही. कान्तही भावनात्मक आकर्षणातूनच 'काव्यविषयाकडे' वळत असले, त्यांच्याही जाणिवा भावनात्मक प्रतिक्रियेतूनच जन्माला येत असल्या, तरी कलात्मक पातळीवर जाऊन अभिव्यक्त होताना या भावनांची जागा काही रूढ विचार घेतात. आणि मग त्यांची कविता विचारांची – नव्हे वैचारिक संकेतांची अभिव्यक्ती करू लागते. मूलतः भावनात्मक असलेल्या त्यांच्या जाणिवांतील भावनेची तीव्रता कमी होऊ लागते. आणि सांकेतिक व फारशी

परिपक्व नसलेली वैचारिकता त्यांच्या कवितेतून प्रकट होऊ लागते. कुसुमाग्रजांच्या सांकेतिक वैचारिकतेलाही हळवेपणाची किनार असते; कान्तांच्या बाबतीत ती नसल्यामुळे त्यांची कविता सामर्थ्यहीन बनू लागते. वस्तुस्थितीची नोंद आणि रूढ विचारांची अभिव्यक्ती या पलीकडे ती फारसे काही साधू शकत नाही. कधी कधी या विचारांचा पगडा एवढा असतो की, त्यांची अभिव्यक्ती ही अनुभवनिरपेक्ष असल्याचे जाणवू लागते. अशा वेळी त्यांच्या कवितेत वक्तृत्व आले तरी आवेश येत नाही; मुळात तळमळ असूनही तिच्यात मनाला जाऊन भिडण्याचे सामर्थ्य येत नाही. रक्त, रुधिर, वीज अग्नी इत्यादी शब्द येऊनही आपले रक्त सळसळू लागत नाही. मला जे म्हणावयाचे आहे ते अधिक स्पष्ट करण्यासाठी एक – दोन उदाहरणे देतो : कान्तांची 'मजूर' ही कविता आणि कुसुमाग्रजांची 'गुलाम' ही कविता. (दोन्ही कविता फारशा चांगल्या आहेत असे नव्हे). कान्तही श्रमणारा, अस्थिपंजर देहाचा मजूर पाहतात आणि कुसुमाग्रजही एक विच्छिन्न मनाचा गुलाम पाहतात. कुसुमाग्रजांची प्रतिक्रिया भावनात्मक पातळीवरूनच अभिव्यक्त होते; भावनावेगाने आत्मत्याग करणाऱ्या गुलामाचे कारुण्यपूर्ण चित्र कुसुमाग्रज रेखाटतात; कान्तांची कविता मात्र गरीब आणि श्रीमंत यांच्यांतील भेद ढोबळपणे दाखवू लागते; त्यांच्या मजूराच्या बोलण्यात धड कारुण्यही येत नाही. आणि धड उपरोधही येत नाही. कान्तांची 'भुकेची आग' आणि कुसुमाग्रजांची 'बळी' आणि दोघांच्याही 'मूर्तिभंजक' या कविता या दृष्टीने पडताळून पाहिल्यास माझे म्हणणे अधिक स्पष्ट होईल. कान्तांचा अनुभव कलारूप घेताना येणाऱ्या या सांकेतिक वैचारिकतेमुळेच त्यांची कविता कुसुमाग्रजाइतकी जिवंत वाटत नाही; खऱ्या अर्थाने कान्तांचा अनुभव येथे कलारूप धारणच करू शकत नाही; कलेतील चैतन्यतत्वाचा स्पर्श त्यांच्या अनुभवाला होऊ शकत नाही; कारण त्या अनुभवाची दोन अंगे परस्परांना छेद देत अभिव्यक्त होण्याची धडपड करू लागतात. परिणामतः अनुभव साकार होण्याऐवजी रूढ असे सांकेतिक विचार विश्लेषित स्वरूपात व्यक्त होऊ लागतात; फारसे चिंतन न होता; म्हणूनच आवश्यक ती पातळी न गाठता.

कान्तांच्या कवितेत ही वैचारिकता आढळते असे म्हणताना एक प्रश्न निश्चित मनात उभा राहतो. तो असा की, कान्त हे केशवसुतांच्या संप्रदायातील आहेत काय? त्यांच्या कवितेचे केशवसुतांच्या कवितेशी काही नाते आहे काय ? स्वतः कान्तांना आपले नाते तांब्यांच्यापेक्षा केशवसुतांच्या कवितेशीच आहे असे वाटते. मला वाटते, अशा प्रसंगी कवीपेक्षा त्याच्या कवितेची साक्षच अधिक भरवशाची असते. कवी या व्यक्तीने त्याच्या निर्मितीविषयी केलेली विधाने आपणास फारच जपून स्वीकारावी लागतात; कारण सर्जकाला स्वतःच्या सर्जनाचे विश्लेषण करता येईलच असे निश्चयाने म्हणता येत नाही. एक तर त्यासाठी आवश्यक असलेली अलिप्तता किंवा

तटस्थता नेहमीच साधते असे नाही; आणि दुसरे म्हणजे त्यासाठी आवश्यक असलेले तत्वचिंतनही केले गेलेले असेलच असेही म्हणता येत नाही. म्हणूनच कवी या व्यक्तीच्या मतापेक्षा त्याच्या निर्मितीतून प्रकट होणाऱ्या वैशिष्ट्यांना प्रमाण मानणे अधिक विश्वासार्ह असते. कान्तांच्या 'रुद्रवीणे'च्या प्रस्तावनाकारांनाही कान्तांवर केशवसुतांचा प्रभाव असून त्यांच्या कवितेचे केशवसुतांच्या कवितेशी नाते आहे असे वाटते. आपल्या मताच्या पुष्टयर्थ त्यांनी कान्तांच्या कवितेतील 'पेटताहे' 'संपताहे,' 'खंगताहे,' 'गर्जताहे' यासारखे केशववसुती वळणाचे शब्द उद्धृत केले आहेत; 'मूर्तिभंजक' या केशवसुत आणि कान्त या दोघांच्या कवितेतील सारख्या अर्थाच्या ओळी दिल्या आहेत; आणि केशवसुतांनी भृंगावर 'सत्कवित्वा'चा आरोप केला तसाच कान्तांनीही झऱ्यावर सच्चित्रकलेचा आरोप केला असल्याचे दाखवून दिले आहे. दोन कवींच्या कवितांचे परस्परांशी असलेले नाते तपासून पाहण्याची ही पद्धती सदोष आहे असे मला वाटते. या पद्धतीने कोणत्या दोन कवींचे परस्परांशी नातें असल्याचे दाखवून देणे फारसे कठीण ठरणार नाही. 'रुद्रवीणे'च्या प्रस्तावनाकारांना केशवसुतांच्या 'तुतारी'तील 'जुने जाउ द्या मरणालागुनी। जाळुनी अथवा पुरून टाका।' या ओळीशी समानार्थक असलेली अवतरणेही देता आली असती. कान्तही काही वेळा–

"जुन्या जगाची कुजकी कांडी तोडू चल लववीत" –अरुण तरुण संगीत किंवा "चल जुनाट जग हे तडतडु दे" असे उद्गार काढतात, पण एवढयावरून त्यांच्या कवितेचे केशवसुतांच्या कवितेशी नाते आहे असे निश्चयात्मक विधान करणे फारसे योग्य होणार नाही. मला वाटते, त्यासाठी कान्तांच्या कवितेंतून प्रकट होणाऱ्या या तथाकथित वैचारिकतेचे स्वरूप तपासणे हाच अधिक योग्य मार्ग होईल. त्या दृष्टीने या संदर्भात निर्माण होणारा पहिला प्रश्न असा की, या वैचारिकतेंत काही सुसूत्रता वा सुसंगती आहे काय? कारण वैचारिकता म्हटल्यावर तिच्यातील सुसंगती हे तिच्या जोखणीचे एक मूख्य बनते. सुरुवात वर उद्धृत केलेल्या ओळीपासूनच करू या : कान्तांना जुन्या जगाची कुजकी कांडी खरोखरच मोडून टाकावयाची आहे काय ? या प्रश्नाचे होकारार्थी उत्तर देता येणे कठीण आहे. कारण कान्तांच्या कवितेंतून परंपरेचा आणि पूर्वजांचा अभिमानही प्रकट होताना दिसतो. जुने जग उलथून टाकावयाचे असेल तर मग त्यासाठी जुन्या पूर्वजांना आवाहन करून कसे चालेल ? कान्त समर्थांना आवाहन करतात–

"तुम्हि घार उठविली कथा ऐकिली कानी
परि गरुड-मराठी दिसे पंखहत नयनी
जळतात पिसांनी पिसे तयांचे पंख
संपाति दग्ध हा या, उठवा या गगनी ।।"

यासारख्या आवाहनांतून जुन्याच्या विनाशापेक्षा त्याच्या पुनरुज्जीवनाचेच सूर उमटत असलेले दिसतात. स्वातंत्र्यप्राप्तीसाठी आत्मार्पणाची आवाहने करतानाही कान्तांची ही प्राचीनांविषयीची निष्ठा प्रकट होताना दिसते; त्यांना देवगिरी बोलावतो; यादवांचा गरुडध्वज त्यांना साद घालतो; तेथील काळचा मातीचा त्यांचा अभिमान ज्वलंत आहे; ज्ञानेशांचे पाऊल उमटलेल्या तेथील मार्गावरील धूळही त्यांना पवित्र वाटते. या साऱ्यांचा अभिमान प्रकट होत असतानाच कान्त तेथील गिरिशिखरांकडून 'नवयुगाचीं गाणी ऐकू या' असेही म्हणत असतात. ही सारी विसंगती नव्हे काय? कान्तांच्या 'वैचारिक' कवितेतून अशा बऱ्याच विसंगती काढून दाखवता येतील. या विसंगतींचा अर्थ कसा लावावयाचा? खरी गोष्ट अशी आहे की या विसंगती नव्हेतच. कारण कान्तांच्या कवितेतून व्यक्त होणारे हे तथाकथित विचार हे विचार नव्हेतच. ते मूलतः आणि मुख्यतः भावनात्मक उद्‌गार आहेत. म्हणूनच एकीकडे कान्तांच्या मनांतील परंपरेचा अभिमान व्यक्त होत असतानाच जुने जग नाहीसे करण्याच्या गर्जना केल्या जातात. कान्तांच्या मनातील त्या त्या वेळेच्या प्रभावी भावनांची अभिव्यक्ती या पलिकडे या विचारांना आपण अधिक महत्त्व देऊ शकत नाही. कान्तांच्या एकंदर कवितेत भावना आणि विचार यांची अशी परस्पर छेदक अभिव्यक्ती होताना दिसते. म्हणूनच त्यांच्या कवितेचे केशवसुतांच्या कवितेशी नाते जोडून दाखविण्याचा खटाटोप व्यर्थ ठरतो. शिवाय कान्तांच्या कविता ही प्रतिक्रियात्मक अभिव्यक्ती आहे तर केशवसुतांच्या जाणिवा या उत्स्फूर्त आहेत हा फरकही या संदर्भात लक्षात घेतला जात नाही. खरा प्रश्न आहे तो हा की, कवितेतून विचार व्यक्त होतात म्हणजे काय? श्रेष्ठ दर्जाच्या वैचारिक कवितेतून विचार व्यक्त होत नाहीत तर एक श्रेष्ठ दर्जाचा विचारानुभव व्यक्त होतो. अधिक योग्यपणे बोलावयाचे झाल्यास असे म्हणता येईल की, तेथे कवी विशिष्ट वैचारिक जाणिवेनें चिंतनाच्या प्रक्रियेतून विचारानुभवाचा शोध घेण्याचा; तो साकार करण्याचा प्रयत्न करीत असतो. केशवसुतांच्या कवितेतून असा विचारानुभव साकार होत असतो. त्यांच्या सामाजिक जाणिवा व्यक्तविणाऱ्या कवितांच्या बाबतीतही असाच अनुभव आपल्यास येतो. केशवसुतांचे काव्यविषयक विचार हे केवळ विचार नसतात; त्यांना आलेल्या काव्यविषयक अनुभूती साकार करण्याचा तो एक प्रयत्न असतो; म्हणूनच त्यांच्यामध्ये 'गद्यपणा' येत नाही; तर कविता या दृष्टीनेही त्या कविता श्रेष्ठ दर्जाच्या ठरतात. केशवसुतांच्या प्रतिभेची प्रकृतीच मुळी कान्तांपेक्षा वेगळी आहे. केशवसुत हे मन भावनाशील असूनही त्याच्यातील विचारांचा भाग अधिक प्रभावी आहे. त्यामुळेच अनुभवाच्या चिंतनासाठी हवी असलेली कुवत आणि मुख्य म्हणजे संयम केशवसुतांजवळ असल्याचे दिसून येते. त्यांच्या कवितांतील विधानांच्या मागे जिवंत अनुभूती उभी असते; आणि चिंतनाच्या

प्रक्रियेतून ती कलात्मक पातळीवरून अभिव्यक्त होत असते. कान्तांच्या कविता वाचताना असा अनुभव येत नाही. कारण कान्तांच्या कवितेमागील जाणिवा या विचारानुभवाच्या पातळीवर जात नाहीत. त्यासाठी आवश्यक असलेले चिंतनच तेथे होत नाही; कारण कान्तांच्या भावनाप्रधान मनाला तेवढा संयम पाळणे कठीण असते. म्हणूनच त्यांच्या कवितांतील हे 'विचार' सांकेतिक स्वरूपात गद्यप्राय विधानांच्याद्वारे व्यक्त होताना दिसतात. कान्तांच्या जाणिवा सच्च्या आणि उत्कट नसतात असे मला म्हणावयाचे नाही, त्या मूलतः सच्चा आणि उत्कट असतीलही; परंतु तेवढ्याने भागत नाही. त्यांतील कलात्मक सत्य पुरतेपणी गवसलेले असणे आणि पचनी पडलेले असणे आवश्यक असते; तरच त्या जाणिवा कलात्मक पातळीवर संक्रांत होण्याची शक्यता असते. ही किमया साधणे मुख्यतः कवीच्या चिंतनशीलतेवर अवलंबून असते. कान्तांच्या जवळ ही चिंतनशीलता असल्याचे आढळत नाही; तो त्यांचा प्रकृतिधर्मच नव्हे. म्हणूनच त्यांची तथाकथित वैचारिक कविता विचारानुभवांची अभिव्यक्ती करीत नाही. 'मूर्तिभंजक,' 'मानवास,' 'तारुण्य संगीत,' 'करु तिथे आघात' यासारख्या कविता या संदर्भात पाहण्याजोग्या आहेत.

शेवटी या संदर्भात एकच प्रश्न : कान्तांच्या या राजकीय आणि सामाजिक जाणिवा व्यक्तविणाऱ्या कवितांतून कान्तांचे काही पृथगात्म वैशिष्ट्य ध्यानात येते काय? कान्तांचे 'कान्तपण' तेथे जाणवते काय? कान्तांच्या सामाजिक वा राजकीय जाणिवांमध्ये वेगळेपण आढळत नाही ? रूढ व सर्वमान्य विचारच त्यांनी व्यक्त-विलेले आहेत. त्याबद्दल आपण फारशी तक्रार करू शकत नाही. आपल्याला ही पृथगात्मता तपासून पाहावयाची आहे ती या जाणिवांच्या अभिव्यक्तीच्या संदर्भात. रूढ व सर्वमान्य विचार व्यक्तविताना‌ही कवीची पृथगात्मता प्रकट झाल्याशिवाय राहात नसते. त्यासाठी त्याला अभिव्यक्तीचे रूढ संकेत आणि साचे फेकून द्यावे लागतात. इतर कवींच्या अभिव्यक्तिसंकेतानाच नव्हे तर स्वतः निर्माण केलेल्या संकेतांनाही त्याला फेकून द्यावे लागते. या आवर्ताच्या बाहेर पडण्याची धडपड त्याला करावीच लागते; हा एकप्रकारे स्वतःचे पृथगात्म व्यक्तित्व साकार करण्याचा प्रयत्न असतो. आणि तो करण्याच्या सामर्थ्यावरच आपण त्याच्या प्रतिभेचा जिवंतपणा जोखीत असतो; तिच्या प्रकृतिधर्माचे अनुमानही त्यावरून करता येणे शक्य असते कारण कवितेचा आकृतिबंध देखील कवीच्या पृथगात्मतेचा घटक असतो. या दृष्टीने कान्तांच्या कवितेचा विचार केल्यास काय आढळते ? 'रुद्रविणे'तील 'या' कवितांत कान्त कुसुमाग्रजांच्या भाषेत बोलत असलेले दिसतात. कुसुमाग्रजांपेक्षा वेगळा अभिप्राय न व्यक्तविणाऱ्या परंतु कुसुमाग्रजांच्या कवितेत कमी प्रमाणांत आढळणाऱ्या शब्दयोजना कान्तांनी केलेल्या आहेत; पण पुढेपुढे कान्त त्याच त्या

शद्वयोजनांच्या आवर्तात सापडलेले दिसतात; ते आवर्त त्यांना फोडता आलेले दिसत नाही. अगदी अलीकडे कान्तांच्या 'अशा' कवितांतून करंदीकरांचे सूर स्पष्टपणे ऐकू येतात. पूर्वी कुसुमाग्रजांच्या भाषेत, त्यांच्याच पद्धतीने बोलणारी कान्तांची कविता करंदीकरांच्या भाषेत बोलत असलेली दिसून येते. 'चकमक झडली आहे' 'मी वाट आहे,' 'नागासकीचे अंध' यासारख्या कविता वाचतांना करंदीकरांची आठवण होणे अपरिहार्य आहे. कान्तांच्या कवितात वक्तृत्व आलेले आहे; पण 'स्वतंत्र आणि जिवंत निर्मितीची प्राणकळा' त्यांना लाभलेली दिसत नाही. असे का झाले ? इतक्या वर्षानंतरही कान्तांच्या या कवितांतून त्यांची पृथगात्मता प्रकट होत असलेली दिसत नाही; असे का ? मला वाटते, कान्तांनी टिपलेले आणि त्यांच्या कवितेतून अभिव्यक्त होऊ पाहणारे हे अनुभव त्यांच्या प्रकृतीशी तितकेसे सुसंगत नसावेत; म्हणूनच त्यांच्या कवितेतून व्यक्त होऊ पाहणाऱ्या या अनुभवांना त्यांचे असे जिवंत व्यक्तिमत्व प्राप्त झालेले दिसत नाही; स्वतःच्या वैशिष्ट्यपूर्ण रंग-रूपांनी ते साकार होऊ शकलेले नाहीत. काव्यनिर्मितीच्या वेळी कवी त्याला आलेल्या जीवनानुभवांतील आकार सत्य शोधीत असतो. आणि कवीचा वैशिष्ट्यपूर्ण प्रकृतिधर्म या आकार–सत्यांना तसाच वैशिटचपूर्ण आकृतिबंध प्राप्त करून देत असतो. कान्तांनी टिपलेले अनुभव त्यांच्या प्रकृतीशी असंगत असल्यामुळे त्यांना त्यांचे असे वैशिष्टचपूर्ण रूप प्राप्त झालेले दिसत नाही. पूर्वी कुसुमाग्रजांच्या वळणाने चालणारी त्यांची 'ही' कविता अलीकडे करंदीकरांच्या वळणाने चाललेली दिसते यांचे कारण माझ्या समजुतीने हेच असावे.

सौंदर्यासक्ती हा कान्तांच्या प्रतिभेचा स्थायीभाव आहे. रूप-गंध-स्पर्शातून साकार होणाऱ्या जीवनसौंदर्यात ती आहे; उत्फुल्लपणे हे सौंदर्य टिपण्यात ती रंगून गेलेली आहे; मावळते सांध्यरंग घेऊन रजनी, बेधुंद करणारे टिपुर चांदणे, मत्त पालवीतून बहरून येणारा अरुण, धुंद शराबी मीननयन, मेहुडी भिवयी, भुरभुरणारे कचपाश या साऱ्यांतील सौंदर्य त्यांवर लुब्ध होऊन तिने टिपलेले आहे. या सौंदर्याची एक विलक्षण धुंदी तिच्यावर चढलेली आहे; या धुंदीच्या शराबी छटा तिच्यावर चढल्या आहेत; आणि त्या धुंदीतच हे सौंदर्य भावपूर्णतेने प्रकट करताना ती बहरून गेलेली आहे. कान्तांची ही सौंदर्यासक्ती त्यांच्या राजकीय वा सामाजिक जाणिवा व्यक्तविणाऱ्या कवितांतूनही प्रगट होताना दिसते; रक्तामांसाच्या मार्गावरून प्रेतांचे ढिगारे तुडवीत, अंगार फुलवीत जाणाऱ्या भयंकर क्रांतिपुरुषाचे वर्णन करतानाही ही सौंदर्यासक्ती प्रकट झाल्याशिवाय राहिलेली नाही.

ताजमहालाचे सुंदर मीनार
आरस्पानी ते –
कुण्या प्रेमीकांचे हिमगौर बाहु
कृष अस्थि शेष
चिर पसरले आलिंगनासाठी
अनंत नभांत कांपती हालती ।

यासारख्या वर्णनातून किंवा

"ढग जडावल्या क्षितिजात विजा चमकती"

किंवा

"अर्ध जागल्या पन्नगशिरिचे रत्नमणी झळकती"

यासारख्या प्रतीकांमधूनही ही सौंदर्यासक्तीच प्रकट झालेली आहे. भीषणतेतही एक प्रकारचे सौंदर्य असते; उग्रतेतही एक प्रकारचे सौंदर्य असते; कान्तांच्या सौंदर्यासक्त मनाने ते सौंदर्य टिपलेले आहे; अभिव्यक्त केलेले आहे. म्हणूनच कधी कधी शंका येते की, या सौंदर्याच्या आकर्षणाने तर कान्तांनी ही भीषण, भयानक आणि रक्तामांसाने माखलेली वर्णने केली नसतील ना ? या सौंदर्यासक्तीमुळेच कान्तांच्या कवितेवर एक मदिर धुंदी चढलेली दिसून येते; आपल्याबरोबरच इतरांनाही धुंद करणारी.

कान्तांनी रुबाया लिहिल्या ही गोष्टही मला या संदर्भात महत्त्वाची वाटते. 'शततारका' हा त्यांच्या रुबायांचा संग्रह. १९३६ ते १९५० या दीर्घ कालखंडात त्यांनी लिहिलेल्या रुबाया यात संग्रहित झालेल्या आहेत. म्हणजे कान्तांच्या या रुबाया केवळ रुबाई लिहिण्याच्या हव्यासातून या अनुकरणातूनच लिहिल्या गेल्या असण्याची फार कमी शक्यता आहे; अर्थात् येथे तशाही काही रुबाया आहेत ही गोष्टही मान्य करावी लागते. कान्तांच्या सौंदर्यासक्त मनाला आपल्या अनुभूती आणि भाववृत्ती अभिव्यक्त करण्यासाठी रुबाई हाच काव्यप्रकार योग्य वाटला असावा. रुबाई या काव्यप्रकाराकडे पाहिल्यावर लक्षात येणारी महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे काही विशिष्ट प्रकारच्या अनुभूती वा भाववृत्तीच रुबाईतून व्यक्त होतात. रुबायांत प्रकट होणारे कान्तांचे मन याच प्रकारच्या अनुभूतींना शब्दरूप देण्याचा प्रयत्न करीत असलेले दिसते. हे मन सौंदर्यावर विलक्षण आसक्त झालेले आहे; मदिर–शराबी छटांनी ते रंगून गेलेले आहे. त्या नशेत असतानाच त्याला कधी कधी कसली तरी अनामिक हुरहूर लागते आहे; कधी ते निराशेने ग्रासले जात आहे तर कधी चिडून 'मनि पाजविणे – नच फोड तरी हा प्याला' असेही उद्‌गार काढते आहे; कधी जीवनाच्या वेगळ्याच दर्शनाने या मनावर काहीशी दुखरी खिन्नता पसरते आहे;

"परि कळे न कुठूनी हृदय झिरपते ऐसे
या अशांत आम्ही तप्त अंतरांतून"

अशी त्याची अवस्था होते आहे; कधी जीवनाच्या क्षणभंगुरतेच्या जाणिवेने ते उदासीन होते आहे; या उदासीनतेचे उद्विग्नतेचे पर्यवसान होऊन ते ईश्वरावरही रागावते आहे. या साऱ्यांतून एकप्रकारची 'उमरखय्यामी' वृत्ती प्रकट होते आहे. हा सारा अनुकरणाचा किंवा हव्यासाचा भाग आहे असे म्हणणे इतकेसे बरोबर होणार नाही. मला वाटते कान्तांच्या प्रकृतीतच या 'उमरखय्यामी' वृत्तीशी जुळणारे सूर असावेत; त्यांच्या भाववृत्तीही तिच्याशी जुळणाऱ्याच असाव्यात; म्हणूनच त्या रुबाईच्या स्वरूपात अभिव्यक्त झाल्या असाव्यात; म्हणूनच त्या त्यांच्या वृत्तींनी साधलेली ती एक स्वाभाविक रूपसिद्धी असावी. कान्तांच्या रुबायांकडे या दृष्टीनेच पाहणे अधिक योग्य होईल असे वाटते.

कान्तांवर असलेला उर्दू कवितेचा प्रभावही येथे लक्षात येण्याजोगा आहे. मदिर आणि धुंद कल्पनांची पखरण या रुबायांमधून झालेली दिसते. "चषकातील शराब आणि जवळ उभ्या असलेल्या प्रेयसीचे डोळे यांचा परस्परांवरील आरोप" यासारख्या सांकेतिक कल्पनाही कान्तांनी येथे वापरल्या आहेत. उर्दू कवितेच्या संदर्भात मला जाणवलेली एक गोष्ट अशी की, तीतून प्रकट होणाऱ्या धुंदीमध्ये, आपण वापरीत असलेल्या कल्पनाबाबतच्या कवीच्या खुबीचे रंगही मिसळलेले असतात स्वत:च्या कल्पना आणि प्रतीके यांवर हे कवी विलक्षण आसक्त झालेले असतात; त्यांची ही आसक्तीही त्यांच्या कवितेतून सहजपणे प्रकट होऊ लागते. अशा वेळी कवी आपल्या अनुभूतीपासून त्याला नकळत दूर जाण्याची शक्यता असते. मर्ढेकर जिला लेखनगर्भ आत्मनिष्टा म्हणतात तिला येथे काहीसा बाध येण्याची शक्यता असते; कारण विशिष्ट कल्पनांवरील व प्रतीकावरील आसक्तीमुळे प्रत्यक्ष अनुभवांच्या वा भाववृत्तींच्या अभिव्यक्तीपेक्षा त्यांच्या अलंकरणाकडेच कवी झुकण्याची शक्यता असते. कान्तांच्या रुबायांच्या बाबतीत बऱ्याच वेळा असे झाल्याचे दिसून येते. अशा वेळी त्या तोंडावळ्याने सौंदर्यपूर्ण असल्याचा भास होतो; परंतु कवीच्या प्रतीतीचा अनुभव आपल्यास येऊ शकत नाही.

प्रेमानुभवाच्या विविध रंगछटांनी कान्तांची कविता रंगून गेलेली दिसते. कान्तांच्या सौंदर्यासक्तीला येथे भावपूर्णतेची जोड मिळालेली आहे. म्हणूनच कान्तांच्या कवितांतून काही वेळा सौंदर्याबरोबरच विविध भावस्वरही प्रकट होताना दिसतात. शराबी भावलहरी फेकीत येणाऱ्या मधुराणीच्या मदिर दर्शनाने येणारी धुंदी, तिच्या सहवासाने येणारी बेहोषी चित्रित करण्यात कान्तांची कविता येथे रंगलेली आहे. तरुवर रेलून उभ्या असलेल्या मदालसेच्या लोचनातील अधीरता

पाहून हिच्याही वृत्ती उन्मुक्त झाल्या आहेत, तिच्या डोळ्यांतील भिरभिरणारे भाव टिपण्यात ही भावमग्न झालेली आहे; कधी ती 'साजणी गाया ये मजसंगे' असे म्हणत गानमग्न होते आहे; तर कधी उत्कट अशा आतुरतेने 'तूं दार उघडशिल सांग कसे ?' असा प्रश्न विचारीत आहे. कधी कधी कातरवेळेला सदनी दीप लावून उभ्या असलेल्या रमणीच्या डोळ्यांतील आर्ततेने हीही आर्त झालेली आहे; तर कधी 'नाचणी नार अलबेली' बनून 'मी नाचत नाचत आले' असे सांगत आहे; कधी 'पानाआडून कोकिळेच्या स्वराने' 'मोगरा फुले तो थांब' असे सुचविते आहे; तर कधी 'झुरत्या श्रावण्यासरी' सारखी येऊन 'तुज कळले का रे मी आल्ये ?' असे विचारीत आहे. कधी तिच्यातून असीम तृप्ती प्रकट होते तर कधी निराशेने ती काळवंडून जाते. म्हणूनच तिच्यात फेसाळणारी धुंदी प्रकट होत असतानाच कांहीशी क्षीण परंतु दुखरी खिन्नताही तिच्यांतून प्रकट होताना दिसते.

कान्तांच्या या प्रेमकवितांचे स्वरूप प्रामुख्याने वर्णनात्मक आहे. अनुभवाच्या विविध अंगांचे सौंदर्य वर्णन करण्यातच ती तेथे रमलेली आहे. येथे विविध भाव-वृत्तींच्या प्रकटीकरणापेक्षा गोचर अशा बाह्य सौंदर्याचे वर्णन वा निवेदनच केलेले आढळते. त्यामुळे या कवितेला एक प्रकारचा पसरटपणा आलेला आहे. अनुभवांतील धूसरता, त्याची अस्पष्ट अशी अंगे साक्षात करण्यापेक्षा बाह्य सौंदर्याच्या वर्णनाकडेच तिचा कल आहे; म्हणूनच बऱ्याच वेळा तिच्यात ओसंडून जाणारी धुंदी असूनही हुरहूर लावण्याचे सामर्थ्य आलेले नाही. कान्तांनी ज्या काळात या कविता लिहिल्या त्या काळातील जवळ जवळ सर्वच कवींच्या कवितांचे स्वरूप असेच वर्णनात्मक असल्याचे आढळून येते. त्याच्यात कान्तांच्या कवितेवर असा परिणाम झालेला असावा; कान्तांवरील उर्दू कवितेच्या प्रभावानेही त्याला हातभार लावला असावा. उर्दू कविता भाववृत्तींच्या अभिव्यक्तीपेक्षा बाह्य सौंदर्याच्या वर्णनातच मश्गुल झालेली आढळते; ते कितपत प्रत्ययकारी असते हा प्रश्न निराळा; परंतु या कवितेच्या आसक्त आणि वर्णनात्मक स्वरूपाचा कान्तांच्या कवितेवर बराच परिणाम झालेला दिसतो. या घडणीच्या काळात निकटच्या चमकत्या दिव्यांकडे कवी त्याला कळत न कळत खेचला जात असतो; त्याची किरणेही त्याच्या कवितेतून परावर्तित होत असतात; कान्तांच्या बाबतीत असेच झालेले दिसते. कान्तांच्या सौंदर्यासक्त प्रतिभेला या बाह्य सौंदर्यानेच विलक्षण भुरळ घातलेली आहे; या सौंदर्याचे वर्णन करताना त्या पलीकडील अस्पष्ट भावछटांना, भाववृत्तींना साक्षात करण्याकडे तिने दुर्लक्ष केले आहे. या सौंदर्याचे वर्णन करताना त्यांतील सूक्ष्मता टिपणेही कान्तांना बऱ्याच वेळा जमलेले नाही; बऱ्याच वेळा सांकेतिक कल्पना आणि प्रतीके यांच्यामुळेही तसे झालेले आहे. अनुभवाचे मोहून टाकणारे स्पष्टास्पष्ट रंग, दिसल्यासारखे वाटूनही न दिसणारे, जाणवत असूनही लक्षात न येणारे त्याचे आकार. अशा

अजाणतेपणीही अनामिक हुरहूर लावणारे त्यांचे रूप यांसह हा अनुभव साक्षात करण्याऐवजी कान्तांची कविता त्या अनुभवाच्या बाह्य सौंदर्याचे वर्णन करण्यातच रमलेली आहे. अधिक योग्य शब्दात असे म्हणता येईल की, कान्तांची कविता निस्संदिग्ध अनुभूतींनाच अभिव्यक्त करते आहे; अनुभूतींच्या स्वरूपाला साकार करण्याचा प्रयत्न ती करीत नाही. कान्तांच्या प्रेमकवितांचे स्वरूप कवितेपेक्षा 'गीता'शीच अधिक मिळते जुळते आहे. नादपूर्ण शब्दांत तालबद्धपणे गोचर सौंदर्याचे वर्णन करणे हेच तिचे स्वरूप आहे. म्हणूनच तिला कविता असे म्हणण्याऐवजी 'गीत' असे म्हणणेच अधिक योग्य होईल—असे मला वाटते. 'त्या तरुतळी विसरले गीत,' 'ये पूर्ण कराया चित्र गडे,' 'भर सखये भर पुरती ओंजळ,' 'मोगरा फुले तो थांब' 'मी आले,' 'साजणी आज गातसे रात' या सारख्या त्यांच्या कविता या संदर्भात पाहण्याजोग्या आहेत.

कान्तांची ही प्रेमगीते वराचसा तांब्यांच्या कवितेचा घाट घेऊन जन्माला आलेली आहेत. रविकिरण मंडळाच्या कवितेचे ठसेही त्यांच्यावर कधी कधी उमटलेले दिसतात. रविकिरण मंडळाने रूढ केलेले संकेत आणि रूढ केलेली प्रतीके यांचाही कान्तांनी बऱ्याचवेळा 'उपयोग' केलेला दिसतो. त्या काळातील या कवींनी रूढ केलेल्या 'फॅशन'प्रमाणे कान्तांनीही दोन तीन ग्रामीण गीतेही लिहिलेली आहेत. रूढ आकृतीबंधातच कान्तांची ही कविता लिहिली गेली असली तरी तिच्यातून कान्तांचे कान्तपण प्रकट झाल्यावाचून राहिलेले नाही; रूढ संकेतांचा अवलंब करूनही कान्तांचे वेगळेपण येथे लक्षात आल्यावाचून रहात नाही. कांही वेळा तोंडावळ्याने कान्तांच्या कविता रविकिरण मंडळाच्या कवितेसारख्या वाटतात; पण तेथील बेगडीपणा येथे नसतो. काल्पनिक वर्णन करीत अधांतरी तरंगणाऱ्या रविकिरण मंडळाच्या कवितेतील कृत्रिमता, साचेबंदपणा कान्तांच्या कवितेत जाणवत नाही. तिच्यातून व्यक्त होऊ पाहणाऱ्या अनुभूती असंदिग्ध स्वरूपाच्या असल्या तरी अस्सल अशा आहेत, हे आपल्यास जाणवत असते. अनुभूतींच्या या अस्सलपणानेच कान्तांच्या कवितेला वेगळेपण प्राप्त करून दिलेले असावे. कान्त त्यांच्या अनुभवाचे वर्णन करीत असले तरी त्यापासून दूर जात असलेले सहसा दिसत नाहीत. त्यांची ही वर्णनात्मक अभिव्यक्तीही त्यांच्या अनुभवांशी प्रामाणिक असते. म्हणूनच तिच्यातून बऱ्याच वेळा विविध भावनांबरोबरच कान्तांची सौंदर्यासक्तीही अकृत्रिमपणे प्रकट होताना दिसते. ज्या वर्णनातून कान्तांची कविता अनुभवाचे निवेदन वर अभिव्यक्त करते त्या वर्णनातही कान्तांचे वेगळेपण जाणवल्याशिवाय राहात नाही; 'गोष्ट सांगतो एक फुलाची' ही कान्तांची अप्रतीम आणि अविस्मरणीय कविता केवळ या दृष्टीनेही पाहण्यासारखी आहे.

त्या काळातील काही कवींच्या कविताप्रमाणे कान्तांची कविता प्रेमाचे तत्त्वज्ञान सांगत नाही वा मुळातील प्रेमभावना अवैयक्तिक स्वरूपात व म्हणूनच काही वेळा सांकेतिक आणि बेगडी अशा स्वरूपातही अभिव्यक्त करताना दिसत नाही. तांब्यांच्याप्रमाणे प्रेमानुभवातील नाट्य आणि मनोगम्य सौंदर्य तर ती काही वेळा टिपतेच पण तांब्यांची कविता ज्याला जराही स्पर्श करीत नाही त्या प्रेमानुभवांतील शारीर अंगालाही ती अभिव्यक्त करीत असलेली दिसते. कान्तांचे सौंदर्यासक्त मन एका विलक्षण धुंदीत या सौंदर्यानुभवाची गाणी गात आहे; म्हणूनच तांब्यांच्या कवितेत न आढळणारा विमुक्तपणा, बेभानपणा कान्तांच्या कवितेत काही वेळा आलेला दिसतो. कवितेच्या क्षेत्रात नाते जोडण्याला फारसे महत्त्व आहे असे वाटत नाही; तरी पण तसे नाते दाखवावयाचे झाल्यास कान्तांच्या कवितेचे तांब्यांच्या कवितेशीच अधिक मिळते जुळते आहे असे मला वाटते; तांब्यांप्रमाणेच कान्त हे खरे भावकवीच आहेत; क्रांतिकवी नव्हे.

गेल्या पाच सात वर्षातील कवितावरून कान्तांची कविता एक नवे वळण घेत असल्याचे दिसून येते; अनुभवांची वर्णनात्मक अभिव्यक्ती करण्याऐवजी ती आता अनुभव साक्षात करण्याचा प्रयत्न करीत असलेली दिसते. अनुभवाचे विविध पदर, त्यांतील अनेकढंगी सौंदर्य, त्यांतील विविध आणि संमिश्र अशा रंगछटा आणि त्याचे धूसर असे आकार टिपण्याचा आणि त्यांच्यासह तो अनुभव साक्षात करण्याचा, जिवंत करण्याचा ती प्रयत्न करीत आहे. येथे ती प्रतिमांच्या भाषेत बोलत असलेली दिसते; ती खास तिची भाषा असल्याचेही आपल्याला जाणवल्याशिवाय रहात नाही; म्हणूनच या प्रतिमा जितक्या अर्थसधन तितक्या 'कान्तपण' दाखविणाऱ्या असल्याचे दिसून येते. 'तुला झोपेत हसू आले,' 'काही काळचा निळचा रेषा,' 'छाया चाफ्याची,' 'इतक्यात कशी झोप तुझी झाली,' 'मजला ठाऊक : तुलाहि माहित,' 'ओल चांदण्याची' या सारख्या कवितांतून कान्तांची कविता घेत असलेले नवे रूप हळूहळू प्रकट होत आहे. तिच्यातील पूर्वीची वर्णनात्मक अभिव्यक्ती येथे आढळत नाही. ती येथे खऱ्या अर्थाने कवितेच्या भाषेत बोलत असलेली दिसते; तिच्यातील अनावश्यक पसरटपणाही येथे नाहीसा होत आहे. गोचर अशा बाह्य सौंदर्याच्या वर्णनाकडून ती विविध संवेदनांतून येणाऱ्या सौंदर्यानुभूतीला गोचर करण्याचा प्रयत्न करू लागलेली आहे. एका अर्थाने ती भावगीताकडून विशुद्ध भावकवितेकडे वाटचाल करू लागलेली आहे. तिच्याच शब्दांत बोलावयाचे झाल्यास ती 'सूर्य उरीं साठविण्याचा' प्रयत्न करीत आहे. कान्तांतील भावकवी येथे त्याचे असे पृथगात्म आणि वैशिष्ट्यपूर्ण रूप घेऊ पहात आहे. म्हणूनच त्यांच्या पुढील कवितांबद्दल मला उत्सुकता आहे; त्यांच्याकडून खूप मोठ्या

अपेक्षा कराव्यात एवढा विश्वास त्यांच्या अलीकडील काही कवितांनी निश्चितच निर्माण केलेला आहे.

"वाजली विजेची टाळी" हा श्री. कांत यांचा नवा कवितासंग्रह. एक खंडकाव्य, एक दीर्घ कविता आणि काही सुटया कविता यांचा हा संग्रह आहे. 'अग्निपथ' हे कांतांनी बऱ्याच वर्षापूर्वी स्थंडिल संप्रदायाची दीक्षा घेऊन वाटचाल करीत असताना लिहिलेले खंडकाव्य. 'अंधार सूर्याने पाहिलेला' ही कांतांना दिसलेल्या, भावलेल्या, आकारलेल्या ययातीचे चित्रण करणारी दीर्घ कविता. उरलल्या भागात अनेक समकालिनांच्या कवितांचे ठसे ज्यांच्यावर उमटलेले आहेत अशा कविता.

काय असेल तें असो, पण या संग्रहाच्या अंतरंगाचे होणारे हे प्रथमदर्शन सुखावह वाटत नाही. अनेक वर्षापूर्वी लिहिलेले 'अग्निपथ' हे खंडकाव्य कांतांनी या संग्रहात का सामाविष्ट केले? त्यांच्या आजच्या कवितेच्या संदर्भातही ते काही लक्षणीय वैशिष्ट्याचे दर्शन घडविणारे आहे, असे त्यांना वाटत असावे. हा अग्निपथ स्फुल्लिंगहीन आहे. कुठल्याही प्रकारच्या दाहकतेची जाणीवही न होता त्यावरून आपण जाऊ शकतो. एवढेच नव्हे तर हा प्रवास कमालीचा कंटाळवाणाच ठरतो. येथे मन उदास करणारे काही प्रश्न गंभीरपणे उभे राहतात. दृष्टिपथाच्या काठावर दिसणारी दूरस्थ शिखरे गाठण्याची ईर्षा कांतांच्या प्रतिभेत उरली नाही काय? नित्य नव्या रंगांनी बहरणाऱ्या जीवनाच्या रूपांना सामोर जाण्याचे सामर्थ्य तिच्यात उरले नाही काय? कुठून तरी ऐकू येणाऱ्या लयलवचिक सुरांमागे बेभान होऊन धावण्याचा उत्साह तिच्यात उरला नाही काय? का विसाव्यावर थांबून आजवर केलेल्या वाटचालीकडे तृप्तपणे पाहण्याची आत्मसंतुष्टता त्यांच्या प्रतिभेत आली आहे? प्रस्तुत संग्रह वाचून या प्रश्नांची उत्तरे नास्तिपक्षी देण्याकडेच मनाचा कल होतो आणि ते निश्चितच दुर्दैवाचे आहे.

'अंधार सूर्याने पाहिलेला' आणि 'अग्निपथ' ही काव्ये अनुक्रमे ययाती आणि भागवतातील वेन राजा यांच्या पौराणिक कथांवर आधारलेली आहेत. पौराणिक कथांच्या सहाय्याने नवनिर्मिती साधू पाहणाऱ्या लेखकालाही ऐतिहासिक कथा–कादंबरीप्रमाणे काही बंधने त्यामानाने ढिली असतात एवढेच. पौराणिक कथांना आणि त्यातील व्यक्तींच्या व्यक्तित्त्वांना त्यांची स्वतःची एक चौकट असते. मूळ पुराणांतील कथा आणि त्या अनुषंगाने निर्मिती करणारे लेखक–कवी यांनी लिहिलेल्या कथा यात पुष्कळदा दिसून येणारी तफावत पाहिली म्हणजे ही चौकट लवचिक असल्याचे दिसून येते. याचाच फायदा नवनिर्मिती साधू पाहणाऱ्या नवीन

लेखकांना घेता येतो. पुष्कळदा पौराणिक कथा आणि व्यक्ती यांना प्रतीकरूपता प्राप्त झालेली असते. राम, कर्ण, भीष्म इ. व्यक्ती विशिष्ट स्वभाव वा संकेत यांची प्रतीके बनलेली असतात. त्यांना नव्याने निर्माण करू पाहणाऱ्या कलावंतास या विशिष्ट प्रतिकात मर्यादित झालेल्या व्यक्तित्वाच्या मर्यादा पाळूनच काही अनोख्या वाजू प्रकाशात आणाव्या लागतात. येथेच त्याची कसोटी लागत असते. त्याच्या निर्मितीचा जिवंतपणाही येथेच जोखला जात असतो.

पौराणिक व ऐतिहासिक व्यक्तींच्या परंपरेने चालत आलेल्या प्रतिमा जनमानसात कोरलेल्या असतात. या प्रतिमांशी नवनिर्मित कलाकृतीतील त्या विवक्षित व्यक्ती तोलून पाहण्याची साधारणपणे वाचकांची वृत्ती असते. पण खराखुरा रसिक केवळ पारंपारिक समजुतीशी मिळती-जुळती निर्मिती पाहून समाधान मानत नाही. त्याला त्यापेक्षा अधिक वा निराळे काही तरी हवे असते. पौराणिक घटनांचे नवीन अर्थ त्याला हवे असतात; व्यक्तिजीवनाची नवीन परिमाणे त्याला हवी असतात. ज्ञात असलेल्या घटना–स्वभावांपेक्षा जे अज्ञात असते त्याची ओढ त्याला असते. ती तृप्त होण्याच्या प्रमाणावर तो पौराणिक वा ऐतिहासिक कलाकृतीचे मोल ठरवीत असतो. हे 'जे नवीन काही तरी' वाचकांना हवे असते (आणि जे लेखकाला जाणवलेले असते, म्हणूनच तो निर्मितीस प्रवृत्त झालेला असतो.) ते देत असताना व्यक्तीचे वा घटनांचे मूळ अस्तित्वच विरघळून जाणार नाही ना– याचे भान लेखकाने बाळगणे आवश्यक असते.

'अग्निपथ' किंवा 'अंधार सूर्याने पाहिलेला' यांचे मूल्यमापन वरील दृष्टीने करणे आवश्यक आहे असे वाटते.

भागवतातील वेन राजाच्या कथेला कान्त नवा अर्थ देऊ पाहत आहेत. वेन या दुष्ट आणि आत्मपूजक राजाचा क्रुद्ध तपस्व्यांनी हुंकारांनी वध केला अशा या मुळांतल्या कथेत कान्तांना मानवी इतिहासातील पहिली लोकक्रांती दिसते. वेन हा व्यक्तिस्वातंत्र्याचा आणि मानवतेचा विध्वंस करून एकतंत्री सत्ता चालविणारा झोटिंगशहा, त्याला प्रतिकार करणारे क्रुद्ध तपस्वी म्हणजे मानवता व व्यक्तिस्वातंत्र्य यांच्या रक्षणासाठी तळमळणारे मानवतावादी; आणि त्यांनी केलेला प्रतिकार म्हणजे मदोन्मत्त झोटिंगशहाला मानवतेने केलेला पहिला प्रतिकार; अशी दृश्ये कान्तांना वेन राजाच्या कथेत दिसतात. हे जरी खरे असले तरी पण एखाद्याला जे जसे दिसते ते इतरांनाही तसेच दिसावे, जाणवावे अशा अपेक्षेने जेव्हा तो दाखवू लागतो तेव्हा दिसणाऱ्याने असणाऱ्याची विचित्रपणे केलेली ओढाताण पाहणाऱ्यांना मात्र पाहवत नाही. कान्तांच्या वेन राजाच्या वेणा पाहवत नाहीत. बिचाऱ्याला आपण असे काही भयानक कृत्य करीत आहोत याची कल्पनाही नसेल ! आणि ऋषी, सेनापती, कवी–हे लोक किती भाग्यवान ! मानवी इतिहासातील पहिल्या

क्रांतीचे निशाण उभारण्याचे भाग्य त्यांना लाभले ! या साऱ्यांना कान्तांनी त्यांच्यावर लादलेल्या भूमिकांचे–विचारांचे ओझे पेलणे खरे म्हणजे अशक्य झाले आहे. त्यामुळे या साऱ्यांच्याच अवतारांत कमालीची कृत्रिमता, अस्वाभाविकता आणि उपरेपणा आलेला आहे. त्याहीपेक्षा गमतीची गोष्ट अशी की, कान्तांचा वेन राजा दुष्ट म्हणून त्याबद्दल चीड वगैरे येण्याऐवजी त्याच्या आत्मकथनामुळे त्याच्याबद्दल सहानुभूतीच वाटते. कारण तो खराखुरा दुष्ट वाटतच नाही. त्याची दुष्टता जशी सांकेतिक, तसाच या मानवतावाद्याचा मानवतावाद व प्रतिकारही सांकेतिकच, हे सारेच एक मनोरंजक नाटुकले वाटते; राजा, राजकुमार.....इ. इ. दाखविणाऱ्या हिंदी चित्रपटासारखे !

हे असे का झाले ? या प्रश्नाचे उत्तर शोधणेही फारसे कठीण नाही. ज्या काळात हे काव्य लिहिले तोच मुळी क्रांतीने भारलेला होता. सर्वच क्रांतिविचार पसरलेले होते. त्याचाच परिणाम म्हणून साध्या साध्या घटनांतही क्रांतिबीजे दिसत होती. कान्तांसारख्या परावर्तनशील कवीवर याचा परिणाम होणे स्वाभाविकच होते. अग्निपथांतील अग्निकणांची मीमांसा अशीही करता येणे शक्य आहे. अर्थात हे एक त्याचे कारण झाले; कोणत्याही अर्थाने समर्थन नव्हे.

ज्या माध्यमातून ही कथा चित्रित करण्याचा प्रयत्न केला आहे. ज्याला नाइलाजानेच काव्य म्हणावे लागेल– त्याविषयी लिहिले पाहिजे. या अग्निकणांना रविकिरणांनी फुलविलेले आहे हे लक्ष्यात येण्यास फारसा वेळ लागत नाही. काही विचार आणि भावना यांचे वर्णन करणारी ही गीते रविकिरण मंडळाच्या कवितेचे ठसे अंगावर मिरवताना दिसतात. त्यांतून प्रकट होणाऱ्या आशयापेक्षा पुष्कळदा त्यांचा घाटच नजरेत भरतो ही गोष्टही विचार करण्यासारखी आहे. त्यांच्यातून व्यक्त होणाऱ्या भावनांत उत्कटता नाही; आणि विचारांत सांकेतिकतेविना अन्य काही नाही. अग्निपथातील गीतांमधून व्यक्त होणारी वैचारिकता अनुभवजन्य वाटत नाही. ती सांकेतिक तर आहेच पण उपरी, लादलेली व म्हणूनच गीतांच्या उत्कटतेला मारक ठरणारी आहे. 'चिरंतनचि परि जनता उरली,' 'नृपति लोककल्याणा साधन' या सारख्या ओळी वरवर प्रभावी वाटत असल्या तरी कसलाही विचारानुभव व्यक्त करीत नाहीत. असली घोषवाक्ये मन भारणारी असली तरी कवितेच्या संदर्भात 'भारणे–भारावणे' यांना स्वतंत्रपणे महत्त्व असत नाही.

'अंधार सूर्याने पाहिलेला' हे ययातीच्या कथेवर आधारलेले दीर्घ काव्य. ययाती हा कान्तांना मुक्तपणे, निर्भयपणे जीवन जगू न शकणाऱ्या आपल्या भावनांशी, अनुभवांशी आणि श्रद्धांशी इमान राखू न शकणाऱ्या आणि भीतीने व अगतिकतेने घरंगळत जाणाऱ्या माणसाची 'प्रतिमा' भासला. त्यांना जसा तो दिसला, भावला, आकारला. तसा त्यांनी तो मांडला आहे. कदाचित् हे चित्रण ययातीने मनावर

केलेल्या परिणामांचेही असू शकेल याचीही कान्तांना जाणीव आहे. "हा पौराणिक प्रतिमा कोरण्याचाही खटाटोप नाही; कारण हे चित्रण केवळ प्रतिमेत गुंतत नाही. त्या प्रतिमेचा भेद करून ते पुढे जाते." असेही प्रतिपादन कान्तांनी केले आहे.

ययाती म्हटला की, स्वाभाविकपणेच खांडेकरांची (आणि पाडगांवकरांच्या शर्मिष्ठेचीही) आठवण येते. खांडेकरांनीही ययातीची पौराणिक प्रतिमा कोरीत असतानाच त्याला नवीन अर्थ देण्याचा, आजच्या काळातील सामान्य माणसाची प्रतिमा बनविण्याचा प्रयत्न केला आहे. त्यांनाही ययाती हा भोगाच्या मार्गाने अगतिकपणे घरंगळता जाणाऱ्या असहाय्य अशा सामान्य माणसाचे प्रतीकच वाटला. मग कान्त आणि खांडेकर यांच्या ययातीविषयीच्या प्रतीतीत फरक तो कोणता ? कान्तांनी केलेल्या प्रस्तावावरून तर तो तसा कोठेही दिसत नाही. आणि केवळ प्रस्तावावरूनच बोलावयाचे झाल्यास जुन्याच प्रतीतीला व्यक्त करणाऱ्या या काव्याकडून नवीन परिमाणांची अपेक्षा करणे अयोग्यच ठरते; ययातीच्या या व्यक्तित्वाचे नव्याने भावलेले दर्शन घडण्याची अपेक्षाही फोलच ठरते. पण प्रस्तावावरच असे लक्ष केंद्रित करण्यापेक्षा प्रत्यक्ष काव्याकडे वळणेच अधिक इष्ट आणि योग्य होईल.

"हा पौराणिक प्रतिमा कोरण्याचा खटाटोप नाही." हे कान्तांचे म्हणणे मान्य केले तरी जोपर्यंत ययाती हा एका पौराणिक कथेचा नायक आहे, तोपर्यंत तरी त्याच्याविषयी लिहिताना त्याची ही पौराणिक प्रतिमा भंगली न जाण्याची दक्षता घेण्याची जबाबदारी कान्तांना टाळता येणार नाही. मग निर्मिती साधावयाची ती कोठे ? पौराणिक प्रतिमा कोरत असतानाच तिला नव्या प्रतीतीचे कंगोरे तिचे मूळचे रूप विरूप होणार नाही अशा रीतीने पाडणे आवश्यक असते. असे झाले तरच जुन्याचे जुनेपण झडून त्याला नवी जीवनकळा प्राप्त होणे शक्य असते. येथेच कलावंताची कसोटी लागत असते. कलेच्या क्षेत्रातील ही एक किमयाच असते. कान्तांना ती साधली आहे काय ? त्यांच्या प्रतीतीत नवेपण नाही हे वर पाहिलेच; आता प्रश्न असा की, कान्तांना ययाती असा जाणवला तसा तरी तो ते उभा करू शकले आहेत काय ? ते म्हणतात त्याप्रमाणे ययातीने त्यांच्या मनावर केलेल्या परिणामाचे तरी चित्रण ते करू शकले आहेत काय ?

या प्रश्नाचे उत्तरही नकारार्थीच द्यावे लागेल. शेवटच्या एका निर्भय आणि पश्चातापदग्ध क्षणी ययाती हे पत्र लिहीत आहे. हे लक्ष्यात घेता, या काव्यात ययातीचे दग्ध झालेले–किंवा होणारे, स्वतःवरच चिडलेले, स्वतःचा उपहास करणारे मन व्यक्त झाले पाहिजे. स्वतःच केलेल्या उपहासात जळत असलेल्या त्याच्या मनाची असह्य तगमग व्यक्त व्हावयास हवी. काव्य वाचताना तशी ती व्यक्त होताना कोठेही दिसत नाही, जाणवत नाही. उलट काव्य वाचून तर, ययाती हा विलक्षण रंगेल, भोगासक्त–लंपट आणि धूर्त आहे असेच वाटावयास लागते. आपल्या कृत्यांची

तो कबूली देत आहे. साहजिकच ती कृत्ये त्याला घृणास्पद वाटावयास हवीत; येथे तर तो या कृत्यांच्या वर्णनात रंगलेलाच दिसतो. देवयानीची प्रथम भेट, शर्मिष्ठा, तिच्याशी आलेला संबंध, पद्मिनी, यांचे–फार काय जिच्यामुळे त्याला 'उपरती' झाली त्या माधवीचेही–वर्णन करण्यात तो रंगलेला आहे असेच वाटते. मृत्यूच्या पुढचात त्याची सारी भीती गळून गेली आहे. कशी? तर तो म्हणतो, "रतिसमयींच्या ओघळणाऱ्या वस्त्रासारखी" या सारख्या अनेक प्रतिमांमधून त्यांची ही भोगासक्त आणि विलासी वृत्तीच प्रकट होताना दिसते. आणि मग मधूनच उमटणारा त्याचा पश्चातापाचा हळवा सूर खोटा वाटावयास लागतो. काही वेळा तर तो आपल्या कृतींचे चक्क समर्थन करीत आहे असे वाटते. माधवीचे बोल ऐकून त्याच्या मनात निर्माण होणाऱ्या चक्रात–मुलगी, माता, बहीण ही नाती आधी कोठे होती ? उद्या कदाचित् स्त्री–पुरुष एवढाच भेद उरेल–यमीने भावालाच भोग मागितला, वेडा ब्रह्मदेव सरस्वतीच्या मागे लागला हे विचारही येतात. आपल्या भीतीबद्दल बोलताना–आपल्याला शाप देणारा शुक्राचार्यही भ्यालेलाच होता–असे तो सांगतो. असा हा ययाती अगतिकपणे घरंगळत जाणारा वाटत नाही. तो धूर्त वाटतो. आपल्या कृतींचे समर्थन करण्यासाठी अनेक पळवाटा शोधणारा वाटतो. त्याला वाटणाऱ्या ज्या भीतीबद्दल तो बोलतो, तीही एक पळवाटच वाटते.

कांतांच्या काव्यातून प्रकट होणारा ययाती हा एका निराळ्या अर्थाने पौराणिक प्रतिमा भेदणारा वाटतो खास ! त्याचे रूप पौराणिकापासून तर दूर जाणारे आहेच, पण कान्तांना आलेल्या प्रतीतीपासूनही दूर जाणारे असे आहे. तो सामान्य माणमाचा प्रतिनिधी आहे; पण भित्र्या, असहाय्य अगतिक अशा नव्हे; तर धूर्त आणि इरसाल अशा. म्हणूनच त्याच्याबद्दल सहानुभूती न वाटता त्याची चीडच येते. गणपती करायला जावे आणि व्हावा मारुती त्यातलाच हा प्रकार.

कान्तांच्या म्हणण्याप्रमाणे, त्यांनी या काव्यात ययातीच्या अंतरात्म्याची कुजबूज पकडण्याचा प्रयत्न केला आहे. प्रत्यक्षात ही कुजबूज एखाद्या धूर्ताचे काव्यमय वक्तृत्व बनायला लागते अनेक प्रतिमांमधून आपल्या पुढे येणारे वर्णन आणि व्यक्तिदर्शन पाहिले का, प्रतिमांचे कवितेतले स्थान काय? हा जुनाच प्रश्न पुनः पुढे येतो. कवितेत प्रतिमांना प्रतिमा म्हणून स्वतंत्र अर्थ आणि स्थान असत नाही. त्या प्रतीतीतूनच जन्माला आलेल्या असतात–असाव्या लागतात. म्हणूनच प्रतिमांचे वेगळे अस्तित्व न जाणवता त्यांनी मूळ प्रतीतीच आपल्या पुढे उभी करावयास हवी. कवीची प्रतीती सजवणे वक्तृत्वपूर्ण शैलीत व्यक्त करणे ही त्याची उद्दिष्टे असत नाहीत; ती जाणवली तशी त्याच्यातून प्रकट झाली पाहिजे. मूळ प्रतीती आपल्यापुढे उभी करण्यात त्या अडथळा निर्माण करत असतील–वा ती विकृत स्वरूपात उभी करत असतील तर त्या कलाबाह्य आणि मूळ प्रतीतीपासून दूर नेणाऱ्या

प्रेरणातून जन्माला आलेल्या असतात. कांन्तांच्या या काव्यात असेच झाले आहे. त्यांतील प्रतिमांचे सौंदर्य स्वतंत्रपण जाणवते. पण प्रतीतीच्या संदर्भात या जाणवण्याला महत्त्व देता येत नाही.

असे का झाले ? मूळ प्रतीतीपासून कान्त असे दूर का गेले ? ज्या वृत्ती त्यांना व्यक्त करावयाच्या होत्या त्यांच्याशी विसंगत असे सूर या काव्यात का उमटले ? या प्रश्नांची उत्तरे कान्तांच्या एकंदर कवितेतून प्रकट होणाऱ्या सौंदर्यासक्त वृत्तीत सापडू शकतील. सौंदर्यासक्ती हा कान्तांच्या कवितेचा स्थायीभाव आहे. ही वृत्ती सौंदर्यसंपन्न प्रतिमांवर सहजच प्रेम करते, त्यांच्यावर लुब्ध होते. त्यातूनच मूळ प्रतीतीला विकृत करणाऱ्या तिच्यापासून दूर नेणाऱ्या प्रतिमा कवितेत वापरल्या जातात. कवीची वृत्तीही पुष्कळदा कलाविघातक कशी ठरू शकते, याचे कान्तांचे हे काव्य म्हणजे मूर्तिमंत उदाहरणच आहे.

या संग्रहाच्या उरलेल्या भागात काही फुटकळ कविता समाविष्ट करण्यात आल्या आहेत. एका प्रदीर्घ कालखंडात काव्यनिर्मिती करणाऱ्या कवीच्या कविता म्हणून स्वाभाविकपणेच त्यांच्याबद्दल काही अपेक्षा बाळगल्या जातात. पण कविता वाचून पदरी निराशाच येते. यातील काही कविता एखाद्या नवोदित कवीने लिहिल्यासारख्याच वाटतात. 'बुरशी,' 'मस्यावतार,' 'अशी लाट असा काठ,' 'वास'–इ. कविता संग्रहात आहेत म्हणूनच कान्तांच्या मानावयाच्या; एरवी त्यांत तसे निराळेपण काहीच नाही. 'कांदा,' 'किती वाजले ?' इ. कवितांना कविता का म्हणावे ? असाही प्रश्न पडतो. काही कवितावर करंदीकरांच्या कवितांचे ठसेही उमटलेले दिसतात. 'कविता घ्या'–सारख्या कवितेतून व 'गळालेल्या पिसां'तून काहीशी सिनिक्ल वृत्ती प्रकट होताना दिसते. पण येथेही मुळचे किती आणि परावर्तित किती ? हा प्रश्न निर्माण होतोच. या सर्व पार्श्वभूमीवर 'कैलास,' 'खोपा'–या सारख्या दोन चार कविता मात्र मनात भरतात. पण एकंदरीत त्यांची संख्या फारच थोडी.

कान्तांच्या या कविता पाहिल्या म्हणजे मनात येते, या साऱ्यात कान्तांचे निराळेपण कोणते ? कान्तांची कविता म्हटल्याबरोबर स्वतःचे वेगळे असे रूप असणारी कविता डोळ्यांपुढे येते का ? रविकिरण मंडळ, मर्ढेकर, पाडगांवकर–करंदीकर या साऱ्यांच्या जोडीने केलेल्या वाटचालीत त्यांच्या पावलाशी पाऊल मिळविण्यापलीकडे कान्तांनी काहीच केले नाही का ? 'वेलांटी' आणि त्यानंतर आलेला प्रस्तुत काव्यसंग्रह वाचून तरी या प्रश्नांची उत्तरे अस्तिपक्षी देता येत नाहीत.

ग्रेस यांची कविता

सर्वसामान्यपणे बोलायचे झाल्यास, गेल्या चौदा वर्षांपासून ग्रेस यांची कविता मराठी वाचकांपुढे येत राहिलेली आहे. आठ वर्षांपूर्वी ग्रेस यांची "संध्याकाळच्या कविता" हा पहिला, पण पहिलेपणाच्या कसल्याही खुणा नसलेला कवितासंग्रह प्रकाशित झाला. त्यानंतर गेल्या वर्षीच त्यांचा "राजपुत्र आणि डार्लिंग" हा दुसरा कवितासंग्रह प्रकाशित झाला. या दोन्ही संग्रहांतून प्रसिद्ध झालेल्या ग्रेस यांच्या अत्यंत तरल आणि उत्कट कवितेला मराठी रसिकांनी विशेषत: समीक्षकांनी जितक्या सुजाणपणे दाद द्यायला हवी होती, तितक्या प्रमाणात दिली नाही, ही गोष्ट मराठी समीक्षा आणि ग्रेस यांची कविता या दोन्हींच्या बाबतीत लक्षणीय आहे.

'संध्याकाळच्या कविता' या संग्रहातील कवितांची ग्रेस यांनी चार गटांत विभागणी केली आहे. आषाढबन, चंद्रधून, मरणगंध आणि स्मरणशिल्प. तर दुसऱ्या संग्रहात 'राजपुत्र' आणि 'डार्लिंग' ही दोन दीर्घ काव्ये आणि काही स्फुट काव्ये असूनही संग्रहाला 'राजपुत्र आणि डार्लिंग' असे नाव त्यांनी दिले आहे. ग्रेस यांनी असे का केले आहे? पहिल्या संग्रहातील चार गटांतील कविता आणि या दोन दीर्घ कविता वृतीने एकमेकांपासून वेगळ्या आहेत, असे ग्रेस यांना सुचवायचे आहे काय? की या कवितांतून प्रकट होणाऱ्या भाववृत्तीचे त्यांनी ढोबळपणे वर्गीकरण केले आहे? खरे म्हणजे या सर्व गटांतील कवितांतून एकाच स्वरूपाची भाववृत्ती प्रकट होते. या सर्वच कवितांतून एकच सूर प्रकट होतो. व्याकुळ, करुणार्त, मानवी अस्तित्वाचा शोध घेऊ पाहणारा आणि तरीही आत्ममग्न.

ग्रेस यांच्या कवितेतून धूसर संधिप्रकाशासारखे अनुभवविश्व प्रकट होते. कविता वाचत असताना या अनुभवविश्वाशी आपण नकळत समरस होतो. तिच्यातून प्रकट होणांऱ्या भावस्थिती आपल्याही मनात निर्माण होतात. तिच्यातील भावलय

आपल्याही मनात लयबद्ध भावस्पंदने निर्माण करतो. वाचकाला कवितेतील अनुभव-खेचून नेण्याचे असे फार मोठे सामर्थ्य ग्रेस यांच्या कवितेत आहे, यात शंका नाही. पण या कविता वाचून झाल्यानंतर, या भावस्थितीच्या बाहेर येऊन जेव्हा आपण विचार करू लागतो तेव्हा खरोखर ज्या अनुभवाशी आपण समरस झालो होतो, त्याचे स्वरूप काय आहे? ज्या भावस्थितींनी आपणही व्याकुळ झालो होतो, ज्यांनी आपल्या मनात एक अबोध हुरहूर निर्माण केली होती, त्या भावस्थितीचे नेमके स्वरूप काय आहे? हे आणि यासारखे प्रश्न आपल्या मनात निर्माण होऊ लागतात. आणि मग लक्षात येते की, त्यांची उत्तरे देणे सोपे नाही. जे जाणवले होते, ते सहजासहजी हाती गवसणारे नाही. एका गूढ, अबोध भावविश्वाचा हा अनुभव आस्वाद्य होता हे खरे; पण या भावविश्वाचे नेमके स्वरूप सांगणे, हे चांगलेच अवघड काम आहे.

असे का व्हावे? ज्या प्रतिमांच्या द्वारे ग्रेस आपल्या भावस्थिती चित्रित करतात, त्या प्रतिमा अनाकलनीय आहेत, म्हणून असे होते? की शब्दार्थांचा हा सारा प्रपंचच अर्थशून्य आहे? ग्रेस यांची कविता दुर्बोध आहे असा निष्कर्ष काढून आपण समाधानाने हा विचार येथेच थांबवू शकतो. पण ते ग्रेस यांच्या कवितेवर अन्याय करणारे होईल. कवितेवर केला जाणारा दुर्बोधतेचा आरोप पुष्कळदा आपल्या आस्वादक्षमतेचे दुबळेपण लपविण्यासाठी केलेला असतो. आपण हा सोपा मार्ग टाळून आपली आस्वादक्षमता कसाला लावून पाहू या.

मला वाटते, ग्रेस यांच्या कवितेतून प्रकट होणारे सर्व अनुभव–विश्व हे एका 'सबकॉन्शस लेव्हल' वरचे आहे. धुक्यातून दिसणाऱ्या आकृतीप्रमाणे त्याचे स्वरूप अस्पष्ट पण आकृष्ट करून घेणारे आहे. हलत्या पाण्यात पडलेले प्रतिबिंब जाणवावे, पण ते नेमके लक्षात येण्याआधीच तरंगांनी अस्पष्ट करावे, तसे या अनुभवविश्वाचे स्वरूप आहे. म्हणजे असे की, ज्या भावस्थिती ग्रेस चित्रित करत असतात, त्यांच्या ढोबळ बाह्यरूपाला वगळून, त्या भावस्थितींच्या मूलस्वरूपाची जाणीवच ते सतत प्रकट करत असतात. ही जाणीव प्रकृतीतःच धूसर, अस्पष्ट, संदिग्ध असणे अपरिहार्य आहे. या सबकॉन्शस पातळीवरील अनुभूतींचा स्वीकारही ग्रेस त्याच पातळीवरून करत असतात. ज्या प्रतिमांद्वारे या अनुभूतींचा आविष्कार केला जातो, त्यांचाही या दृष्टीनेच विचार केला पाहिजे. त्या त्यांच्याद्वारे प्रकट होऊ पाहाणाऱ्या अनुभूतींचा अविभाज्य घटक असतात. म्हणूनच मला असे वाटते की, ग्रेस यांच्या कवितेतून जाणवणारी संदिग्धता, धूसरता ही तिच्यातील प्रतिमांनी निर्माण केलेली नाही, तर ज्या जाणिवा ग्रेस प्रकट करतात, त्यांचे ती संदिग्धता हे अपरिहार्य अंग आहे.

दुःख हा ग्रेस यांच्या कवितेचा स्थायीभाव आहे. विलक्षण संवेदनाशील असलेला हा कवी विविध पातळ्यांवरील दुःखानुभूतींचा अत्यंत आर्तपणे स्वीकार

आणि आविष्कार करत असतो. कधीच्या पडणाऱ्या पावसात दुःखाच्या मंद सुराने त्याला जाग येते, तर कधी स्मरणाच्या उत्सवाने दुःख त्याच्या घराला येते. त्याला आसवांचा लळा नसतो तरीही त्याच्याभोवती अतुट असे धुके दाटून येते. आणि मग त्याच्या हृदयपूर्ण देहात मरणगंध घुमू लागतो. या साऱ्यातून जाणवते ते हे की, दुःखाची विविध पातळ्यांवरील जाणीव ग्रेस व्यक्त करतात. दुःख हा जीवनाचा अटळ घटक आहे. किंबहुना दुःखपूर्णता हेच जीवनाचे खरे रूप आहे, अशी ग्रेस यांची धारणा आहे. म्हणूनच जीवनातील रसरंगरूपमय सौंदर्याचे भान असलेली ग्रेस यांची कविता जीवनाच्या संदर्भात दुःख नाकारत नाही किंवा दुःखाला वळसाही घालत नाही. उलट "क्षितिज जसे दिसते, तशी म्हणावी गाणी, देहावरची त्वचा आंधळी छिलून घ्यावी कोणी" अशी इच्छा ती व्यक्त करते. देहावरची संवेदनाशून्य, बोथट झालेली, आंधळी त्वचा ही जीवनाच्या आकलन–आस्वादाच्या मार्गातील अडथळा आहे, असे जणू त्यांना वाटते. दुःखाचा अपरिहार्य अंग म्हणून केलेला हा स्वीकार खरोखर लक्षणीय आहे.

याचा अर्थ ग्रेस दुःखावर प्रेम करतात किंवा ते वृत्तीने दुःखवादी असून सुखाविषयी त्यांना सुप्त तिटकारा आहे, असा मात्र नव्हे. जीवनातील सुखाची त्यांना निश्चितपणे जाणीव आहे. आपल्या संन्यस्त सुखाच्या काठी वळिवाचा पाऊस यावा, अशी अपेक्षाही ते व्यक्त करतात. आपल्या रक्ताखाली सजलेले चंद्र ढळताहेत, असे म्हणत ते सुखस्वप्नांच्या भग्नतेवद्दल खंत व्यक्त करतात; तरी पण ते सुखस्वप्ने पाहात असतातच. जीवनातील दुःखाची विविधांगी जाणीव प्रकट करणाऱ्या या कवीला दुःखाचे आकर्षण आहे असे नव्हे. उलट जीवनाचे सर्वश्रेष्ठ रूप असलेल्या माणसाच्या केवळ निसटत्या स्पर्शानेही तुझ्या माझ्यापासून निघालेला हा दुःखाचा काळोख पैंजणासारखा रुणझुणत वाहू लागेल, असे त्यांना वाटते.

आणि इथेच आणखीही एक गोष्ट आपल्या लक्षात येते, बहरात आलेल्या दुःखाची चित्र रेखाटतानाही, हा कवी कधी जीवनावर चिडत नाही किंवा जीवनाची विरूप–विद्रूप, किरटी अशी चित्रेही रेखाटत नाही. भग्नमनस्क निराशेचे अशुभ सूर जशी त्यांची कविता काढीत नाही, तशीच आपण उध्वस्त उजाड झालो आहोत असा कंठाळी आक्रोशही ती करत नाही. इथेच ग्रेस यांची कविता समकालीन संतप्त कवींच्या कवितेपासून वेगळी उमटून पडते. जीवनातील दुःखाचे चित्रण करत असतानाच हा कवी जीवनावर विलक्षण प्रेमही करत असतो. जीवनातील सुंदरतेचे आणि मांगल्यतेचे त्याला भान असते. जीवनाचे संचालन करणाऱ्या अव्यक्त, अलौकिक शक्तीची जाणीवही तो व्यक्त करत असतो. त्याची ही सौंदर्याची जाणीव, त्याची ही आस्तिक्य–भावना त्याला जीवनाचे दुःखजन्य ओंगळ स्वरूप रेखाटण्यापासून

आणि जीवनासंबंधी चिडचीड करण्यापासून परावृत्त करते. या कारणामुळेच ग्रेस यांची कविता अस्तित्वाचा शोध घेते, पण अस्तित्ववादी होऊ शकत नाही.

ग्रेस यांच्या कवितेतून प्रकट होणारे दुःख का निर्माण होते ? त्याचे स्वरूप काय आहे ? या प्रश्नांची उत्तरे शोधणे म्हणजेच त्यांच्या कवितेतील स्थायीभावाची मीमांसा करणे होय. जितक्या समाधानकारकपणे ही उत्तरे मिळतील तितक्या अधिक प्रमाणात या कवितेचे आकलन झाले असे म्हणता येईल.

ग्रेस यांची कविता दुःखार्ततेचा सूर सतत छेडत असली तरी, त्यातून प्रकट होणारे दुःख सर्वत्र एकाच स्वरूपाचे असते, असे मात्र म्हणता येणार नाही. एक मात्र खरे की, या दुःखाचे स्वरूप कोणत्याही प्रकारचे असो, ते नेहमी वैयक्तिकतेच्या परिघातीलच असते. त्यामुळे ते सर्वस्पर्शी होऊ शकत नाही हे खरे; पण त्यामुळेच ते अधिकाधिक गहिरे होते हेही खरे. हे दुःख कधी लौकिकाच्या–पार्थिवाच्या संबंधातील असते; तर कधी ते अलौकिकाच्या–अपार्थिवाच्या संबंधातील असते. पण प्रत्येक वेळी त्याचे वैयक्तिक स्वरूप आपल्याला जाणवल्याशिवाय राहात नाही.

काही वेळा हे दुःख पूर्वस्मरणाच्या उत्सवातून जागे होते. एखाद्या व्याकुळ संध्यासमयी या आठवणी तीव्रतेने जाग्या होतात. आणि मग शब्दांचा जीव वितळून जातो. कधी संध्येच्या चाहुलीबरोबरच ऊर्मिलेने कोणत्या तरी प्रहरी दिलेला स्पर्श देहाला आठवू लागतो. आणि त्याबरोबरच तो खरा होता की आसमंतात केवळ धुकेच दाटले होते, अशी शंकाही मनात निर्माण होऊ लागते.

काही वेळा हे दुःख विलक्षण एकाकीपणाच्या जाणिवेतून निर्माण होते. आपल्या प्राणावर नभ धरणारे, दिक्काल व्यापून टाकणाऱ्या धुक्याच्या वेळी हृदयाला स्पंदविणारे, आपले असे कोणी नाही, अशी भावना होऊ लागते. हृदयाच्या मागून झाडांची पाने गळताहेत असे वाटू लागते. आणि मग "कुणी आपले म्हणेना, कुणी विलगेना गळा" अशा आर्त शब्दांत ही एकाकीपणाची भावना व्यक्त होऊ लागते.

काही वेळ आपली स्वप्ने गोठून गेली आहेत, असा अनुभव येतो आणि त्यातून अतृप्तीची वेदना निर्माण होते. आपली तरल निळी स्वप्नभूमी हिमात जडून गेली आहे; आपण स्वप्नार्त चंद्रावळी विझवून टाकल्या आहेत, अशा शब्दात ती वेदना प्रकट होऊ लागते.

ग्रेस यांच्या कवितेतील दुःखाची ही जाणीव पुष्कळदा प्रारब्धापाशी येऊन थांबू लागते. प्रारब्धात होते म्हणून हे दुःख आपल्या वाटचाला आले आहे, असे त्यांना वाटू लागते. आपले शब्द प्रारब्धाच्या कुशीत थकून निजले आहेत, असे त्यांना वाटते. ग्रेस यांची दुःखाची जाणीव अशी दैवशरण आहे, असे वाटते.

लौकिकाच्या संबंधातील अतृप्तीबरोबरच काही वेळा अलौकिकाच्या संबंधातील जागीवही ग्रेस यांच्या कवितेतून प्रकट होणाऱ्या दुःखाला जन्म देताना दिसते.

आपल्या स्वप्नांना आकार देणारी, त्यांत रंग भरणारी आणि नंतर त्यांना उधळून लावणारी ती अलौकिक शक्ती कोण असावी ? हा विराट गोल शून्यवत आहे का? हे गगन कुठे संपते ? अंधारातून सरकत जाणारे हे झाडांचे जड पुतळे कुणी मांडले आहेत ? आपण का आणि कोठून आलो ? आणि जाणार तरी कुठे ? असे प्रश्न मनात निर्माण होऊ लागतात. त्यांची उत्तरे अर्थातच मिळत नाहीत आणि मग एक आगळीच वेदना जाणवू लागते. एकीकडे अस्तित्वाचा शोध आणि दुसरीकडे अपार्थिवाला जाणून घेण्याची इच्छा या परस्परनिगडित जाणिवांतून ही वेदना जागी होत असते. ग्रेस यांच्या कवितेतील अपार्थिवाची आणि अलौकिकाची ही जाणीव नेहमीच पार्थिवाच्या, लौकिकाच्या संदर्भातच निर्माण होत असते, हे महत्त्वाचे आहे. महत्त्वाचे यासाठी की, पार्थिवाचे हे भान, ही ओढ सतत मनात ठेवूनच अपार्थिवा-संबंधीची जाणीव व्यक्त होत असल्यामुळे ती पारंपारिक आध्यात्मिक जाणिवेपेक्षा निराळी ठरते.

हे सर्व प्रश्न वैचारिक पातळीवरून जाणवलेले असतात असे नव्हे. ते भावनात्मक पातळीवरूनच जाणवलेले असतात. किंबहुना हे प्रश्न म्हणजे मूलतः भावनात्मक प्रतिक्रियाच असतात. ग्रेस यांच्या कवितेतील दुःखविषयक जाणीव केवळ भावनात्मक पातळीवरच वावरताना दिसते. तिला वैचारिक स्वरूप कधीच प्राप्त होत नाही. दुःखानुभूतींचा भावनात्मक स्वीकार आणि आविष्कार हेच या कवितेचे स्वरूप. चिंतनाच्या प्रक्रियेतून या दुःखानुभूतींचा ग्रेस कधीही शोध घेत नाहीत. ती ग्रेस यांची प्रकृती नव्हे. परिणामतः ग्रेस यांची दुःखविषयक जाणीव प्रकट करणारी कविता आपल्याला अस्वस्थ करते, उदास करते; पण अंतर्मुख होऊन या दुःखाचा शोध घेणारे चिंतन करावयास लावत नाही. 'हे असे आहे,' या जाणिवेने आपण उदास होतो. पण 'हे असे का?' जसा प्रश्न विचारून त्याचे उत्तर शोधण्यास आपण प्रवृत्त होत नाही. ग्रेस यांच्या कवितेचा परिणाम असा एकेरी आणि मर्यादित स्वरूपाचाच असतो.

आणि त्याबरोबरच हेही जाणवते की, ग्रेस यांच्या कवितेतील दुःखाची जाणीव सामाजिकतेच्या जवळपासही फिरकताना दिसत नाही. अर्थात त्यामुळे ग्रेस यांच्या कवितेत काही मूल्यात्मक फरक पडलेला आहे, असे जरी म्हणता आले नाही, तरी ही दुःख–जाणीव सर्वस्पर्शी होणे कठीण झाले आहे असे मात्र नक्कीच म्हणता येईल. कवितेतील सामाजिकता वा सामाजिक जाणीव म्हणजे सामाजिक विषमता, तज्जन्य अन्याय इत्यादींबाबतचा कंठाळी आक्रोश किंवा ते नष्ट करण्यासाठी मुठी वळून केलेल्या गर्जना एवढाच अर्थ इथे अभिप्रेत नाही, हे इथे मुद्दाम स्पष्ट केले पाहिजे. तसे करण्यावर वा न करण्यावर कवितेचे भलेबुरेपण अवलंबून नसते. शिवाय तसे करणे वा न करणे हे कवीच्या प्रकृतीवर अवलंबून नसते. शिवाय तसे करणे

वा न करणे हे कवीच्या प्रकृतीवर अवलंबून असते. ग्रेस यांच्या आत्ममग्न कवि-प्रकृतीत ते बसणारे नाही, उघडच आहे. तरीपण हे मान्यच करावे लागते की, कमालीच्या आत्ममग्न माणसालाही समाजाने त्याच्या भोवती निर्माण केलेली वलयेवर्तुळे, चाकोऱ्या आणि बंधने जाणवत असतातच. काहीवेळा ती त्याच्या अस्तित्वाला अर्थशून्य करून टाकण्याची, किमानपक्षी त्याच्या अस्तित्वाला त्याला हवा तो अर्थ प्राप्त करून देण्यात अडथळा ठरण्याची शक्यता असते. वरवर सारे व्यवस्थित दिसले तरी आत्ममग्न माणसे त्यामुळे विलक्षण व्याकुळ होतात. ग्रेस यांच्या कवितेत हा व्याकुळपणा दिसत नाही; या अर्थाने ती सामाजिकतेपासून दूर आहे, असे मला वाटते.

ग्रेस यांच्या रतिभावनेचा आविष्कार करणाऱ्या कवितेचा विचारही या संदर्भातच केला पाहिजे. सामान्यतः न वापरल्या जाणाऱ्या रतिभावना या शब्दाबद्दल थोडासा खुलासा इथे केला पाहिजे. ग्रेस यांनी सर्वसाधारणपणे जिला आपण प्रेमकविता असे म्हणतो तिच्यासारखी स्त्री–पुरुष संबंधाचे चित्रण करणारी कविता लिहलेली नाही. त्याबरोबरच प्राचीन काव्यशास्त्रात ज्याला शृंगार असे म्हणतात त्याचेही दर्शन ग्रेस यांच्या कवितेतून होत नाही. स्त्री–पुरुषांना परस्परांविषयी वाटणाऱ्या आकर्षणाचे भान मात्र ही कविता प्रकट करते. ते पुरेशा परिपुष्ट स्वरूपात मात्र इथे व्यक्त होताना दिसत नाही. स्त्री–पुरुष संबंधाविषयीची अशी ही जाणीव या अर्थाने मी रतिभावना हा शब्द इथे वापरत आहे.

खरे तर, रतिभावनेचा आविष्कार करणारी ग्रेस यांची कविताही मूलतः दुःखानुभूतीचा आविष्कार करत असते. कारण ग्रेस यांच्या कवितेतील रतिभावना नेहमीच दुःखार्ततेने वेढलेली असते. 'चुडा,' 'काच,' 'ऊर्मिला,' 'ऊर्मिलेच्या कविता,' 'डार्लिंग' यांसारख्या कविता यादृष्टीने विचारात घेण्यासारख्या आहेत. असे का होते ? ग्रेस यांना रतिभावनेसंबंधी तिटकारा आहे का ? तसे नसावे, असे वाटते. उलट रतिभावनेचे शारीर, वासनामय स्वरूप देखील ग्रेस यांना त्याज्य वाटत नाही. मला वाटते, रतिभावनेच्या संबंधातील अतृप्ती हेच ग्रेस यांच्या कवितेतील रतिभावनेला वेढून टाकणाऱ्या दुःखार्ततेचे कारण असावे. 'चुडा' ही सबंध कविता यादृष्टीने विशेष लक्षात घेण्याजोगी आहे.

"जुन्या तृष्णेने ही सहज ढळती मुक्त शिखरे
कुणाला सांगावे बहर इथला दूर बहरे."

यासारखे उद्‌गार किंवा

"प्रशांत नगरात या घरचि सापडेना मला
जिथे अधर गोंदिला पिळुनी वासनेचा दिवा"

यासारखे उद्‌गार यादृष्टीने लक्षात घेण्यासारखे आहेत. अतृप्तीची एक क्षीण पण

ठसठसणारी वेदना या कवितेमधून सतत व्यक्त होते. त्यामुळे ग्रेस यांच्या कवितेतील रतिभावना आणि तिला वेढून टाकणारी दुःखार्तता या दोन्हींना आपल्यापरीने अधिकच टोकदारपणा प्राप्त होतो.

ग्रेस यांची रतिभावना व्यक्त करणारी कविता, तिला अर्थाचा आणखी एक पदर असण्याची शक्यताही सूचित करत असते. पारंपरिक अध्यात्म–कल्पनेला जवळ येणारा हा अर्थ असतो. 'साजण,' 'भेट,' 'वार,' 'पाऊले,' 'सांज' यांसारख्या कविता वाचत असताना अर्थाचा हा पदर जाणवल्याशिवाय राहात नाही. पारंपरिक अध्यात्मपर कवितेत वापरले जाणारे शब्द पुष्कळदा ग्रेस वापरतात. आणि मग या दुसऱ्या अर्थाची शक्यता अधिकच गडद होऊ लागते. अर्थात येथे हेही लक्षात ठेवावयास हवे की, हा अर्थ स्वीकारला नाही तर फारसे बिघडते किंवा कवितेचे आकलन थिटे पडते असे नव्हे.

प्रश्न आहे तो हा की, हे जाणीवपूर्वक होते की अजाणतेपणी ? ते जाणीवपूर्वक झालेले असेल तर मग त्याचा अर्थ काय ? मला वाटते, जिला उद्देशून या कवितेतील भावना व्यक्त होत असतात ती व्यक्ती, त्या अलौकिक, अव्यक्त पण सर्व संचालक शक्तीशी संवाद साधणारी आहे, असे ग्रेस यांना वाटत असावे. म्हणून लौकिक पातळीवर रतिभावना आणि अलौकिक पातळीवर त्या अव्यक्त शक्तीशी चाललेला संवाद असे दुपेडी स्वरूप या कवितेला प्राप्त होते. पारंपरिक अध्यात्मपर रूपकात्मक कवितेपेक्षा हे स्वरूप वेगळे असते, हेही येथे लक्षात घेणे आवश्यक आहे. कारण परिपूर्ण शिवाजी अपूर्ण जीवाचा चाललेला विलीनोत्सुक संवाद असे स्वरूप या कवितेचे कधीही नसते.

ग्रेस यांच्या कवितेतील रतिभावनेचे स्वरूप पुष्कळदा इंद्रियनिष्ठ असते. अशा वेळी शारीर संवेदनाद्वारे ही रतिभावना व्यक्त होते. या कवितेतून येणाऱ्या प्रतिमांचा विचार या दृष्टीनेच केला पाहिजे. शारीर संवेदनांची सूचना त्या देत असतात. 'ऊर्मिला', 'चंद्र', 'चुडा' यासारख्या कविता यादृष्टीने पाहाण्यासारख्या आहेत.

मृत्यूविषयक जाणीव हा ग्रेस यांच्या कवितेचा महत्त्वपूर्ण भाग आहे. दुःखाचा शेवट करत असतानाच नव्या दुःखाला जन्म देणारी अशी एक स्थिती म्हणजे मरण; ज्ञाताचा प्रदेश ओलांडून अज्ञानाचा प्रवास जेथून सुरू होतो असा टप्पा म्हणजे मरण अशी ग्रेस यांची धारणा आहे. पुष्कळदा सर्वनाशाचे, जीवघेण्या दुःखाचे किंवा उदासवाण्या एकाकीपणाचे प्रतीक म्हणूनही ग्रेस यांच्या कवितेत मरणकल्पना येते. जिथे जिथे यांच्या कवितेत ही मरण विषयक जाणीव येते तिथेतिथे ही कविता विलक्षण उदासीनतेचे सूर छेडू लागते.

ग्रेस यांच्या कवितेत मरणविषयक जाणिवा वारंवार येतात, याचा अर्थ ग्रेस यांना मृत्यूविषयी ओढ किंवा आकर्षण वाटते असा होतो का ? पण मला तसे वाटत

नाही. मृत्यू म्हणजे नाइलाजाने स्वीकारावी लागणारी जीवनांतक अवस्था अशीच ग्रेस यांची भावना आहे. "मी जसा बर्फातून आलो, तसाच बर्फातून जाईन, रात्रीच्या शेवटच्या प्रहरातील रहदारीसारखा." असे ग्रेस म्हणतात. हे मरणासंबंधीचे आकर्षण नव्हे; तर एका अटळ अवस्थेचा अगतिक थंडपणाने केलेला स्वीकार आहे. जीवनावर मनःपूर्वक प्रेम करणाऱ्या या कवीला मरणाचे आकर्षण तर नाहीच, पण मरणा-विषयीच्या त्याच्या सर्व प्रतिक्रिया जीवनाच्या संदर्भातच व्यक्त होत असतात. त्यांतून मृत्यूविषयीची ओढ प्रकट होत नाही तर जीवन मरणवत् होते आहे याबद्दलची वेदनाच प्रकट होत असते.

ग्रेस यांच्या कवितेतील जाणीवही भावनात्मक पातळीवर वावरत असते. तिला मरणविषक चिंतनाचे स्वरूप कधीच प्राप्त होत नाही. मरण म्हणजे काय? हा प्रश्न तात्विक पातळीवर ग्रेस यांना कधीच जाणवत नाही. त्यामुळे ही जाणीव तात्त्विक पातळीवर जात नाही. आणि टागोर किंवा तांबे यांच्या कवितेतून प्रकट होतो तसा मरणविषयक एकसंघ दृष्टिकोण ग्रेस यांच्या कवितेतून प्रंकट होत नाही. पण त्यामुळे या कवितेचे कविता म्हणून असलेले मूल्य कमी होते, असे मात्र नव्हे.

ग्रेस यांच्या कवितेसंबंधी लिहिता–बोलताना असे म्हटले जाते की, सध्याच्या 'अँटी रोमँटिक' वातावरणात ग्रेस त्यांच्या कवितेने रोमँटिक सूर छेडले आहेत आणि असेही म्हटले गेले आहे की, ग्रेस आपल्या भोवतीचे हे रोमँटिक वलय फुटू नये म्हणून कवितेतून पुरेशा मोकळेपणाने बोलत नाहीत. खरोखरच ग्रेस यांची कविता रोमँटिक सूर छेडणारी आहे का ? माझे उत्तर नकारार्थी आहे. मराठी रोमँटिक कवितेच्या परंपरेत तर ग्रेस यांची कविता निश्चितच बसणारी नाही. गूढता, धूसरता, मरणाविषयीच्या प्रतिक्रिया यासारख्या ग्रेस यांच्या कवितेतील गोष्टी वरवर पाहता मराठी रोमँटिक कवितेची आठवण करून देणाऱ्या आहेत, हे खरे, पण फक्त आठवणच ठरावी असेच ग्रेस यांच्या कवितेतील एतद्विषयक अनुभवांचे–जाणिवांचे स्वरूप आहे. त्यांच्या सर्व कवितेला व्यापून राहिलेल्या दुःखानुभूतीचे अस्सलपण संशयातीत आहे, हे त्यांची कविता वाचताना सतत जाणवत राहाते. प्रेमनिराशेतून जन्माला येणाऱ्या ढोबळ दुःखाचे स्वरूप या दुःखानुभूतीला आलेले नाही, किंवा 'कोऽहं ?' चा शोध घेण्याचे ठरवून निर्माण केलेली तथाकथित गूढताही ग्रेस यांच्या कवितेत नाही. मराठी रोमँटिक कवितेतली असल्या प्रकारची गूढता ही मूलतः आणि मुख्यतः बुद्धिजन्य आणि बुद्धिगम्यच असते. आणि पुष्कळदा तर तिचे स्वरूप सांकेतिक शब्दांनी बनवलेल्या आणि ठराविक उत्तरे मिळण्याची खात्री असलेल्या कोड्याप्रमाणे असतें. ग्रेस यांच्या कवितेतील गूढता आणि तज्जन्य हुरहूर ही या प्रकारची नाहीत. ग्रेस यांच्या कवितेतही आत्मशोधाची धडपड आहे. पण ती भावनात्मक आत्मानुभूतीच्या पातळीवरच वावरणारी आहे. मुख्य म्हणजे

मराठी रोमँटिक कविता वाचताना पुष्कळदा होणारी "कवी इथे पोझ घेऊन लिहितो आहे" ही जाणीव ग्रेस यांची कविता वाचताना आपल्या जवळपासही फिरकत नाही ही गोष्ट ग्रेस यांची कविता किमान मराठी रोमँटिक कवितेपेक्षा निराळी आहे, हे स्पष्ट करण्यास पुरेशी आहे. तेव्हा ग्रेस यांची कविता समकालीन मराठी कवितेपेक्षा निराळी आहे हे खरे, पण याचा अर्थ ती रोमँटिक आहे असा मात्र नव्हे,

ग्रेस यांच्या कवितेच्या शद्वकळेसंबंधीही थोडा विचार केला पाहिजे. खरे तर कवितेच्या शद्वकळेसंबंधी असा स्वतंत्रपणे विचार करणे बरे नव्हे. ग्रेस यांच्या कवितेच्या बाबतीत तर ही गोष्ट विशेषत्वाने जाणवते. ग्रेस यांच्या कवितेला एक विलक्षण नादमधुर अशी लय आहे. मुक्तछंदाच्या काळात ग्रेस यांनी जुन्या वृतबद्ध स्वरूपात काव्यनिर्मिती केली आहे, ही वृतरचना कदाचित जाणीवपूर्वक झालेली असेलही; पण कविता वाचताना तिची ही जाणीवपूर्वकता कुठेही जाणवू नये, इतकी ती आशयनिष्ठ झालेली आहे. ग्रेस यांच्या कवितेची लय ही वृतरचनेतून वा शद्वांच्या नादसंगतीतून निर्माण झालेली नसून, ती त्या कवितेतून व्यक्त होऊ पाहाणाऱ्या अनुभवाचाच अंगभूत घटक आहे, तिच्यातून साकार होऊ पाहाणाऱ्या भाववृतींचीच ती लय आहे, असे आपणास एकसारखे वाटत राहते. याचे एक गमक म्हणजे याच भाववृत्ती, त्याच प्रतिमांद्वारे मुक्तछंदाच्या स्वरूपात प्रकट करणारी 'राजपुत्र आणि डार्लिंग' मधील ग्रेस यांची कविता आपल्या मनाला तितकीशी भिडत नाही. तिच्यात काही तरी उणे आहे, असेच आपणास वाटत राहाते.

प्रतिमांचा विरोधाभासात्मक न्यास हे ग्रेस यांच्या कवितेच्या शद्वकळेचे लक्षणीय वैशिष्टच आहे. हा विरोधाभास केवळ चमत्कृती निर्माण करणारा नसतो. तर अनुभवाचे निराळेपण स्पष्ट करणारा, त्याचे गहिरेपण प्रकट करणारा असतो. पुष्कळदा ग्रेस सांस्कृतिक संदर्भ असलेल्या प्रतिमांचाही असा विरोधाभासात्मक प्रयोग करतात आणि मग ते व्यक्त करू पाहात असलेल्या अनुभवाचे गहिरेपण अधिकच जाणवते. "विवर्त नभ एकटे सतत तापलेली हवा" इथपर्यंत सारे सरळ असते, पण "उन्हात जणु मैथिली तुजसी शोधिते राघवा" असे ग्रेस म्हणतात, आणि सारेच बदलून जाते.

शेवटी एकच प्रश्न : ग्रेस यांच्या कवितेला काही भवितव्य आहे का ? हा प्रश्न एका दृष्टीने निरर्थक तर दुसऱ्या दृष्टीने अत्यंत महत्त्वाचा आहे. निरर्थक यासाठी की, दुसऱ्या एका थोर कलावंताने म्हटल्याप्रमाणे कलावंताची कुंडली आपण कशी मांडणार ? आणि महत्त्वाचा यासाठी की ग्रेस यांच्या कवितेच्या मर्यादा तो सूचित करणारा आहे; त्यासंबंधीचे थोडेसे असमाधान प्रकट करणारा आहे.

या प्रश्नाचे उत्तर शोधण्याचा एक मार्ग म्हणजे 'संध्याकाळच्या कविते'पेक्षा 'राजपुत्र आणि डार्लिंग' मधील कविता किती पुढे आली आहे, याचा शोध घेणे,

हा होय. असा शोध घेऊ लागला की, फारसे समाधान आपल्या पदरी पडत नाही. अनुभवांचे, अनुभवाकडे पाहाण्याचे वृत्तीचे भावस्थितींचे आणि त्या प्रकट करणाऱ्या प्रतिमांचे नाविन्य, त्यांची विविधता, त्यांची अर्थपूर्णता, त्यांची विविध परिमाणे यांपैकी कुठल्याच दृष्टीने 'राजपुत्र आणि डार्लिंग' मधील कविता फारशी पुढे आली आहे, असे वाटत नाही. ज्या भाववृत्तीचे वर्तुळ ग्रेस यांनी 'संध्याकाळच्या कविते'त काढले होते, त्याचाच परिघ ही कविता अधिक गडद करत असलेली दिसते. ती कविता म्हणून चांगली नाही असे नव्हे; पण तिच्यातून प्रकट होणारे सूर पूर्वी ऐकलेलेच आहेत, असेच ती वाचताना आपणास वाटू लागते. हे इष्ट आहे असे मुळीत म्हणता येणार नाही.

ग्रेस यांच्या कवितेतील भाववृत्ती विलक्षण तरल आणि उत्कट असली तरी सलगपणे त्यांची कविता वाचत गेल्यास तिच्यातील एकसुरीपणा जाणवल्याशिवाय राहात नाही. म्हणूनच ग्रेस यांच्या सुटया कवितांचे वाचन जितके परिणामकारक वाटते, तितके त्यांच्या एकत्रित स्वरूपांतील कवितांचे वाचन परिणामकारक वाटत नाही. हा एकसुरीपणा कवितेतील भाववृत्तींच्या बाबतीत जसा जाणवतो तसाच तो प्रतिमांच्या बाबतीतही जाणवल्याशिवाय राहात नाही. काही प्रतिमांबद्दल ग्रेस यांना विलक्षण आकर्षण असलेले दिसते. क्षितिज, संधिप्रकाश, मरणगंध, गायीचे डोळे, भगवा रंग, निळाई, बर्फाचा पाऊस, शिशिर यांसारख्या सहज लक्षात आलेल्या अशा काही प्रतिमा. दोन संग्रहांतील उण्यापुऱ्या शंभर कवितांतील भाववृत्तींची आणि प्रतिमांची अशी एकसुरी पुनरावृत्ती निश्चितच चिंत्य ठरावी. काही वेळा तर अशीही शंका येते की, प्रतिमांसाठी अनुभूती असा उलटा प्रवास तर ग्रेस करत नाहीत ना?

भाववृत्तींच्या आणि तज्जन्य प्रतिमांच्या एकसुरी आवर्तनातून ग्रेस यांच्या कवितेने बाहेर पडणे अत्यंत आवश्यक आहे. तरच तिला अर्थपूर्ण भवितव्य आहे असे म्हणता येईल. तसे झाले नाही तर ? ..... तर मग या संध्याकाळच्याच कविता वाङ्मयेतिहासाच्या अंधारात अंतर्धान पावतील. असे होऊ नये अशी इच्छा व्यक्त करण्यापलीकडे आपण काय करू शकतो ?

नाटककार सावरकर

सावरकरांच्या सर्वच साहित्यातून प्रकट होणाऱ्या त्यांच्या व्यक्तिमत्वात दोन परस्परविरोधी पैलू आहेत. एक : अत्यंत श्रेष्ठ आणि अर्थपूर्ण अशा अनुभवांना जिवंत असे कलारूप देणारे कलावंत सावरकर. दोन : काही विशिष्ट तत्वप्रणालींचा हिरीरीने पुरस्कार आणि प्रचार करणारे ध्येयवादी आणि निष्ठावंत असे प्रचारक सावरकर. काही वेळा सावरकरांमधील कलावंत त्यांच्यातील प्रचारकावर मात करतो; तर बहुतेक वेळा त्यांच्यातील प्रचारक प्रभावी ठरतो. आणि काही स्थळे अशी येतात की, हे दोन्ही मूलतः परस्परविरोधी असलेले पैलू परस्परात बेमालूमपणे मिसळून जातात; परस्परपूरक ठरतात. अशावेळी निर्माण होणाऱ्या साहित्यकृतीला एक वेगळेच परिमाण लाभते; तिला एक वेगळीच उंची प्राप्त होते.

कलाधंत सावरकरांना जीवनाच्या सर्व क्षेत्रात रस आहे. जीवनातील रसरंग–रूपमय सौंदर्यात त्यांचे कलावंत मन निःसंकोचपणे रस घेते. या सौंदर्याला ते बेभानपणे सामोरे जाते. 'वैशालिचा कुमुदनाथ,' अंगागांनी बहरून येणाऱ्या लतावेली, विविधरंगी फुलांच्या रूपाने सौंदर्याची उधळण करणारी फुलझाडे, या साऱ्यांच्या संगतीत सावरकर धुंद होताना दिसतात. या साऱ्यांच्या सौंदर्यावर आसक्त होऊन त्यांची वर्णने करताना त्यांच्या प्रतिभेला बहर येतो. सावरकरांमधील कलावंत स्त्री–पुरुषसंबंधाकडे अतिशय मोकळ्या दृष्टीने पाहतो. "मूल आसन हे कामासन" (कमला : पृष्ठ ७९२) हा त्यांचा स्त्री–पुरुषसंबंधाविषयीचा दृष्टिकोन जितका विशुद्ध आणि निःसंकोच आहे तितकाच मूलभूत स्वरूपाचाही आहे. या दृष्टिकोनामुळेच सावरकर स्त्री–पुरुषसंबंधाची अत्यंत जिवंत अशी चित्रणे करू शकतात. अशावेळी ते 'औचित्याचा फोल विवेक' टाकून देतात. त्यांच्या इतके शृंगाराचे देहस्वी चित्रण मराठी कवितेत दुसऱ्या कोणी कवीने क्वचितच केले असेल. उमलती

मने, त्यांच्या विविध भावावस्था त्यांची स्पंदने या साऱ्यांना सावरकरांमधील कलावंत विलक्षण जिवंतपणे शब्दांकित करतो.

पण जेव्हा सावरकरांमधील प्रचारक प्रभावी होतो तेव्हा निर्माण होणारी साहित्यकृती कलादृष्टया सपाटच होते. प्रचारक सावरकर काही विचारांवर जिवापाड प्रेम करतात. ते विचार त्यांना सर्वार्थाने पटलेले असतात. समाजाच्या, राष्ट्राच्या प्रगतीसाठी, उद्धारासाठी ते आचरणात आणलेच पाहिजेत अशी त्यांची ठाम समजूत असते. म्हणूनच ते त्यांचा त्यांच्या साहित्यातून हिरीरीने पुरस्कार करतात. त्यासाठी साहित्यकृतीचा पूर्णपणे उपयोग करून घेण्यास ते मागेपुढे पहात नाहीत. (स्वत: सावरकरांना याची स्पष्ट अशी जाणीव असते. त्यांच्या ६१ च्या समारंभात पुणे येथे केलेल्या भाषणात "मी लेखणी चालवली ती तलवार म्हणून" अशा अर्थाचे उद्‌गार त्यांनी काढले होते.) अशावेळी निर्माण होणारी साहित्यकृती – मग ती कविता असो वा नाटक – काही निश्चित गृहितकृत्ये सिद्ध करण्यासाठीच उभारलेली उतरंड बनते. ती साहित्यकृती म्हणजे विशिष्ट तत्त्वप्रणाली सिद्ध करण्यासाठी दिलेला दृष्टांतच ठरतो. तिच्यातून प्रकट होणारा अनुभव सावरकरांनी त्यांना ज्या तत्त्वाचा पुरस्कार करावयाचा असतो त्याच्या प्रमाणात बेतलेला असतो. अशावेळी निर्माण होणाऱ्या साहित्यकृतींतील घटना घडत नाहीत; घडविल्या जातात; माणसे बोलत नाहीत; त्यांना बोलविले जाते. साहजिकच या साऱ्यांतून कोणताही जिवंत अनुभव व्यक्त होत नाही; सावरकरांची विशिष्ट दृष्टी मात्र प्रकट होताना दिसते. घडणाऱ्या घटनांमधून आणि बोलणाऱ्या व्यक्तींमधून स्वत: सावरकरच व्यक्त होतात. सावरकरांची साहित्यकृती पुष्कळदा अशी साधन म्हणूनच जन्माला येत असल्याने तिला कसलाही कलात्मक दर्जा प्राप्त होत नाही. अशावेळी सावरकरांच्या कवितांना प्रचारगीतांची अवकळा येते; तर कथा नाटके ही खंडणमंडणात्मक युक्तिवाद करणारी भाषणेच होतात.

"उ:शाप" हे सावरकरांचे नाटक अस्पृश्यतेच्या समस्येसंबंधीची सावरकरांची भूमिका स्पष्ट करणारे आहे असे म्हणता येईल. अस्पृश्यतेच्या सामाजिक समस्येबरोबरच तत्कालीन राजकारणात महत्त्व पावलेल्या सत्य–अहिंसा या तत्त्वद्वयापैकी सत्याच्या अतिरिक्त आग्रहासंबंधीची आपली भूमिकाही सावरकरांनी या नाटकात अनुषंगाने प्रकट केलेली आहे.

'उ:शाप' ही शंकर, कमलिनी आणि किसन या अस्पृश्य तरुणतरुणींची कहाणी आहे. हे तिघेजण भोवतालच्या परिस्थितीचा सामाजिक–राजकीय दृष्टिकोनातून विचार करू शकणारे महार आहेत. या तिघांचा उच्चवर्णीय समाजाकडून

होणारा छळ ही या नाटकातील एक पातळी आहे. पंढरीच्या विठ्ठलाच्या दारी असणाऱ्या हरिभक्त चोखामेळचाचा होणारा छळ ही पातळी अधिकच गडद करणारा आहे. अंतरीची पवित्रता, विचार आचारांतील शुद्धता आणि स्वच्छता, हिंदु धर्मासंबंधीचे निरपेक्ष प्रेम यांनी युक्त असणाऱ्या या अस्पृश्यांचा छळ, नारंभट आणि देवीसिंह या उच्चवर्णीय पण भ्रष्ट व्यक्तींना केवळ जन्मसिद्ध मोठेपणावर मिळणारी सामाजिक प्रतिष्ठा आणि स्वैराचारी स्वातंत्र्य यांच्या पार्श्वभूमीवर अधिकच उठून दिसणारा आहे. या जोडगळीचा सर्व नाटकभर होणारा स्वैर आणि जवळजवळ निरर्थक संचार ही या नाटकाची दुसरी पातळी आहे. मूळचा डोंब, पण आता मुसलमान झालेला आणि म्हणूनच अनेक अधिकार गाजविणारा, समाजात मानाचे स्थान मिळविणारा इब्राहीमही या नाटकातून प्रकट होऊ पाहाणाऱ्या विचारसरणीच्या आणि समाजचित्राच्या संदर्भातील आणखी एक अर्थपूर्ण पातळी आहे. मुसलमान झाल्याने होणाऱ्या सर्व फायद्यांची जाणीव हा इब्राहीम पुनःपुन्हा बोलून दाखवतो. शंकर, किसन, कमलिनी किंवा चोखामेळा यांना झिडकारणारे आणि त्याचवेळी मुसलमान झालेल्या इब्राहीमला मात्र बरोबरीने वागविणारे किंबहुना त्याच्यापुढे नमणारे इतर सवर्ण हिंदू इब्राहीमच्या बोलण्यातून प्रकट होणारे वास्तव अधिकच उग्र आणि उपरोध तिखट करणारे आहेत. पावलोपावली सत्याचा अतिरेकी आणि म्हणूनच हास्यास्पद असा आग्रह धरणारा, सत्यरक्षणासाठी संकटात पडलेल्या कमलिनीला कामांध बंगषच्या स्वाधीन करणारा सत्यवान ही नाटकातील मूळ कथानक आणि समस्या यांच्याशी ओढूनताणून जोडण्यात आलेली आणखी एक पातळी आहे. राजकोपाला भिऊन होणारे सत्यवानाचे उपरोक्त वर्णन त्याच्या सत्यनिष्ठेचे पितळ उघडे करणारे आहे.

सावरकरांच्या या सर्वच व्यक्ती, अस्पृश्यतेची जी समस्या ते या चित्रणातून उभारण्याचा प्रयत्न करीत आहेत, तिच्यातील विविध अंगांचे प्रतिनिधित्व करणाऱ्या ठरतात. त्या विशिष्ट अंगाचे दर्शन घडविणे एवढेच त्यांचे कार्य होते. त्यामुळे त्यांना स्वतःचे असे व्यक्तिमत्व प्राप्त होत नाही. त्या विशिष्ट भूमिकेशिवाय या व्यक्तींना व्यक्ती म्हणून स्वतंत्र अस्तित्वच उरत नाही. ना स्वतंत्र मते, ना भावना. त्यामुळे त्या व्यक्ती म्हणून स्वतःच्या पायावर उभ्या राहूच शकत नाहीत. एखाद्या सांगकाम्याप्रमाणे त्यांना सांगितलेले असेल तेवढेच काम निमूटपणे (आणि निर्बुद्धपणेही) करावे तशा त्यांच्या कृती होतात. निष्प्राण आणि यांत्रिक. आपल्या वाटचाला आलेले जीवन आपण खरोखरच का जगावे? पदोपदी ठोकरा देणाऱ्या धर्माचा अभिमान का बाळगावा? माणूस म्हणून इतरांना मिळणारे अधिकार आपणासही का मिळू नयेत? हे आणि यासारखे प्रश्न सुसंस्कृत असणाऱ्या या व्यक्तींना कधीच पडत नाहीत. ही माणसे क्रोधाने पेटून उठत नाहीत वा दुःखाने काळवंडत नाहीत.

पावलोपावली होणाऱ्या अपमानाविरूद्ध बंड पुकारण्याचा विचारही त्यांच्या मनांना शिवत नाही. सारा छळ सहन करूनही हिंदू धर्माचा जयजयकार करण्याचे कार्य मात्र ती नेकीने करतात. अशा कोणत्या गोष्टी आहेत की ज्यामुळे ती ही निष्ठा दाखवतात ? त्यांच्या मनातील स्वधर्माभिमानाला तडा जाऊ नये अशी कोणती कारणे आहेत ? सावरकर याबाबतीत मौन स्वीकारतात. त्यामुळे मुळातच त्यांचे पाय पक्के नसल्याने त्यांच्या सर्व कृतिउक्तींना जिवंतपणा असा लाभतच नाही. त्यांच्या कृतिउक्तींमागील बोलविता धनी निराळाच आहे असे एकसारखे वाटत राहते.

सावरकरांनी निर्माण केलल्या या व्यक्ती अशा निर्जीव असल्याने त्यांचे परस्पर-संबंधही निष्प्राण वाटतात. व्यक्तीव्यक्तींतील भावनात्मक संबंधांपेक्षा त्यांच्या धार्मिक उत्तरदायित्वाला येथे प्राधान्य दिले जाते. कारण मुळातच सावरकर त्यांच्याकडे व्यक्ती म्हणून न पाहता समष्टीचे घटक म्हणून पाहातात. त्यामुळे या व्यक्तींच्या एकमेकांच्या संबंधातील सुखदुःखात्मक प्रतिक्रिया त्या विशिष्ट घटनेचा सामाजिक वा धार्मिक परिणाम लक्षात घेऊन होतात. म्हणूनच कमलिनीला अत्यंत हीन असा नारंभट इब्राहीमपेक्षा बरा वाटतो, तर किसन मुसलमान होऊन सर्व सुखे मिळविण्यापेक्षा अस्पृश्य हिंदू म्हणून दुःखात खितपत पडणे चांगले, असे धीरोदात्त उद्‌गार काढतो. यासारख्या प्रसंगांतून आणि उद्‌गारांतून गर्दीला भारून टाकणारे नाटच निर्माण झाले, तरी खरे म्हणजे ते व्याजस्वरूपाचेच असते.

नारंभट, देवीसिंह, संभाजी पाटील व त्याची पत्नी यांचे एक आणि सत्यवान आणि त्याचे शिष्य यांचे एक अशी दोन उपकथानके या नाटकात आहेत. त्यांच्या द्वारे सावरकरांनी दोन हेतू साधलेले आहेत. एक म्हणजे या व्यक्तींच्या वर्तनाच्या पार्श्वभूमीवर किसन, कमल यांच्या वर्तनाला त्यांनी उठाव दिला आहे. आणि दुसरा म्हणजे नाटकातील गंभीर भाषणांनी निर्माण होणारा ताण त्यांच्या वर्तनातून निर्माण होणाऱ्या विनोदाने हलका केला आहे. पण हे साधण्यासाठी सावरकरांना एकंदर नाटकाची वीण विसविशीत होण्याची किंमत द्यावी लागली आहे. ही उपकथानके, त्यांतील व्यक्ती नक्कीच विनोदनिर्मिती करतात. पण त्यासाठी त्यांना अत्यंत भडक रंग देण्यात आलेले आहेत, हे ही विसरता येत नाही. हे रंग असह्य व्हावेत इतके भडक आहेत. त्यांच्या बोलण्या वागण्यात बाष्कळपणापलीकडे काहीच दिसत नाही. सत्यवानाच्या सत्यवेडातून विनोद निर्माण होतो हे खरे; आणि सत्याचा अतिरेकी पुरस्कार घातक ठरतो हेही स्पष्ट होते हे खरे; पण एकंदर नाटचवस्तूच्या संदर्भात त्याचे स्थान कोणते ? त्याचे अस्तित्व नाटचवस्तूच्या संदर्भात अपरिहार्य आहे काय ? हे प्रश्न उरतातच; आणि त्या दृष्टीने पहाता या सर्व व्यक्ती व त्यांच्या कृतीउक्ती अनावश्यक वाटतात. त्यांच्या अस्तित्वाने

एकंदर नाट्यवस्तूची एकसंघ उभारणीच होऊ शकत नाही. उपकथानके ही मुख्य कथावस्तूशी समांतर असून चालत नाही. ती जणू मुख्य कथानकांतूनच उगवलेली असावी लागतात; त्यांची अर्थवत्ता वाढवणारी असावी लागतात. या नाटकातील उपकथानके या दृष्टीने असमर्थच नव्हे, तर घातकही ठरतात. नाट्यकृतीच्या एकसंघतेला ती बाधा आणतात.

या नाटकात घडणाऱ्या घटनांचा काळ इ. स. तेराव्या शतकातील आहे. पण हे त्यामध्ये चोखामेळा या त्या काळात होऊन गेलेल्या संताचे चित्रण आहे म्हणूनच लक्षात येते. एरवी तत्कालीन वातावरणाची कुठलीही नावनिशाणी येथे नाही. यांतल्या घटना अठराव्या शतकापर्यंत केव्हाही घडू शकतील अशा आहेत. तर यांतील व्यक्ती आणि त्यांचे विचार विसाव्या शतकातील व्यक्तींचे आहेत. त्यामुळे हे नाटक एका निराळ्या अर्थाने कालातीत झालेले आहे असे म्हणता येईल !

या नाटकाद्वारे एकसंघ नाट्याकृती उभी करण्यात तर सावरकर अयशस्वी ठरले आहेतच; पण जी समस्या या नाटकाद्वारे त्यांनी उभी करावयाची आहे, ती तरी ते जिवंतपणे उभी करू शकले आहेत काय? या प्रश्नाचे उत्तरही नकारार्थीच द्यावे लागेल. अस्पृश्यांचा होणारा छळ, त्यामुळे होणारी धर्मांतरे ही समस्या खऱ्या अर्थाने येथे उभीच राहत नाही. कमल, किसन, शंकर यांचा छळ सांकेतिक स्वरूपाचा वाटतो. त्या छळाने त्यांची मने विचलीत होताना दिसत नाहीत. उलट जातिभेदाचे स्वरूप त्यांना मान्य असून तज्जन्य छळ हा अढळच आहे अशीच त्यांची समजूत आहे, असेच वाटते. भक्तिभाव-ज्ञानसंपन्न असा चोखामेळादेखील याबाबतीत याच पद्धतीने विचार आणि वर्तन करतो. त्यामुळे या छळाची दारुणता साक्षातच होत नाही. अस्पृश्यतेची सामाजिक समस्या आणि तज्जन्य संघर्ष साक्षातच होत नाही. शंकर धर्मांतर करतो ते या छळाने वा त्याचा निषेध म्हणून नव्हे, तर कमलिनी धर्मांतरित झाली आहे हे समजल्यामुळे. त्यामुळे त्याचे धर्मांतर कोणत्याही सामाजिक समस्येपोटी झालेले आहे असे न वाटता वैयक्तिक स्वार्थापोटी झालेले आहे असेच वाटते. ही तरुण अस्पृश्य मने याबाबतीत जो विचार करतात तो आदर्शनिष्ठ व म्हणूनच अवास्तव असा आहे. त्यांना प्यायला पाणी न मिळणे हे मुळातच असंभाव्य. आणि टाकीवर पाणी पिताना होणारा त्यांचा छळ हा सामाजिक जाणिवेपेक्षा नारंभट-देवीसिंहाच्या कारस्थानाचाच भाग असल्याने तो छळ अस्पृश्यांच्या होणाऱ्या छळाचे दर्शन घडवू शकत नाही. आणि त्यामुळे होणारे धर्मांतरही साकार होत नाही. परिणामतः सावकारांना जी समस्या उभी करावयाची आहे ती देखील खऱ्या अर्थाने उभी राहत नाही; सजीव होत नाही. कारण ती जीवनातून जन्माला येत नाही, तर जीवनावर लादलेली आहे असे वाटते.

हे असे का झाले ? एका महत्त्वपूर्ण आणि पूर्णतः वास्तवनिष्ठ अशा समस्येचे दर्शन घडविण्यात सावरकरांना यश का आले नाही ? सबंध समाज हलवून सोडणारे नाट्य ज्या घटनांत होते त्या सावरकरांना साकार का करता आल्या नाहीत ? या प्रश्नांची उत्तरे सावरकरांच्या व्यक्तिमत्वातील प्रारंभीच उल्लेखिलेल्या दुसऱ्या पैलूचा विचार केल्यास मिळू शकतील. अस्पृश्यतेचे निवारण झाले पाहिजे, अस्पृश्यांचा होणारा छळ आणि त्यामुळे होणारे धर्मांतर या दोन्ही गोष्टी थांबल्या पाहिजेत हे सावरकरांना पूर्णतः पटलेले आहे. या अत्यंत भयानक अशा सामाजिक समस्या आहेत हे त्यांना जाणवलेले आहे. पण हे सारे समाजप्रबोधक सावरकरांचे चिंतन आहे; कलावंत सावरकरांना जीवनदर्शनातून झालेली कलात्मक जाणीव नव्हे. त्यामुळे 'उःशाप' ही कलाकृती होऊ शकत नाही. जीवनातील समस्या केवळ जाणवल्या म्हणजे कलाकृती निर्माण होते असे नव्हे; त्यासाठी त्या कलात्मक पातळीवरून अभिव्यक्त व्हाव्या लागतात. जीवनदर्शनातून समस्यांचे चित्रण असा हा प्रवास असतो. सावरकरांच्या या नाटकाच्या बाबतीत नेमका उलट प्रकार झालेला आहे. समस्या चित्रित करण्यासाठी येथे जीवन रावविण्यात आलेले आहे. त्यामुळेच येथे सर्वत्र चैतन्यहीनता आलेली आहे. समस्येची वास्तवनिष्ठ जाणीव होऊनही तिला मिळालेले नाट्यरूप कलाहीन आणि निर्जीव झालेले आहे.

'संन्यस्त खड्ग' हे अहिंसेच्या अतिरिक्त आचरणाचे दुष्परिणाम दाखविण्यासाठी लिहिण्यात आलेले नाटक आहे. सावरकरांच्या तत्त्वज्ञानात अहिंसेच्या अतिरिक्त पुरस्काराच्या विरोधाला महत्त्वाचे स्थान आहे. स्वातंत्र्यप्राप्तीच्या लढ्यात निःशस्त्र सनदशीर प्रतिकार आणि सशस्त्र क्रांती या दोन मार्गाचा पुरस्कार करणाऱ्या विचारसरणी आरंभापासूनच अस्तित्वात होत्या. क्रांतिकारक सावरकरांची सशस्त्र क्रांती हाच स्वातंत्र्यप्राप्तीचा मार्ग अशी खात्री पटलेली होती. "स्वराज्येच्छुने पाहिजे युद्ध केले। रणावीण स्वातंत्र्य कोणा मिळाले?" अशी त्यांची निश्चित धारणा होती. या धारणेतूनच गांधीप्रणित अहिंसक मार्गाचे वैयर्थ्य सावरकर सातत्याने पटवून देत होते. सावरकर या अहिंसक मार्गावर टीका करीत याचा अर्थ ते अनिर्बंध आणि हेतुशून्य हिंसाचाराचे पुरस्कर्ते होते असा नव्हे. त्यांनाही एका मर्यादेपर्यंत अहिंसा मान्य होतीच. पण जोपर्यंत जगात आक्रमक प्रवृत्ती अस्तित्वात आहे तोपर्यंत आक्रमणाच्या सशस्त्र प्रतिकाराचा निषेध करणे मिथ्यावादाचे आणि मूर्खपणाचे लक्षण आहे, असे सावरकर म्हणत.

'सन्यस्त खड्ग' या नाटकाचा विचार करताना वरील वैचारिक पार्श्वभूमी लक्षात ठेवणे आवश्यक आहे, असे वाटते.

"सन्यस्त खड्गा"तील कथानक बुद्धकालीन आहे. प्रदीर्घ तपश्चर्येनंतर सिद्धावस्थेला पोहोचलेला बुद्ध एक नवे जीवनविषयक तत्त्वज्ञान घेऊन शाक्यांच्या राजधानीत येतो. जीवनातील जरा–व्याधी–मरण इत्यादी दुखांतून मुक्त होण्याचा मार्ग दाखविणाऱ्या त्याच्या अहिंसेचा पुरस्कार करणाऱ्या त्याच्या तत्त्वज्ञानाचा शाक्य राजकुल आणि सेनापती विक्रमसिंह स्वीकार करून संन्यस्त होतात. त्यानंतर चाळीस वर्षाच्या अवधीत सारे शाक्य राज्य संन्यास–अहिंसा या मार्गाचा स्वीकार करते. त्याचा फायदा घेऊन कोसल देशाचा राजा शाक्यांवर आक्रमण करतो. असावध व असिद्ध अशा शाक्यांचा पराभव होऊन त्यांचा सेनापती वल्लभ शत्रूकडून पकडला जातो. तेव्हा संन्यस्त विक्रमसिंहास पुनः सेनापत्य पत्करून शाक्यांचे रक्षण करण्याची विनंती करण्यात येते. संन्यास आणि अहिंसा या मार्गाचा त्याग करून तो परत शस्त्रस्वीकार करतो; पराक्रम गाजवतो. प्रत्यक्ष बुद्धाचेही कोसल सेनापती चंड याच्यापासून रक्षण करतो. शेवटी रणांगणावर धर्म प्रकट होतो आणि विक्रमसिंहाच्या कृत्याचे समर्थन करतो.

"सन्यस्त खड्ग" या नाटकाचे कथानक थोडक्यात असे आहे.

सावरकरांच्या व्यक्तिमत्वातील अदम्य लढाऊ वृत्तीला मिळताजुळता विषय सन्यस्त खड्गात लाभलेला आहे. सावरकरांचे जीवन म्हणजे ध्येयवादी माणसाने परिस्थितीशी अखेरपर्यन्त दिलेला लढा आहे. परिस्थितीची आव्हाने त्यांनी सतत स्वीकारली. त्यांच्या जीवनातील कधीच न संपलेल्या संघर्षाने त्यांच्या व्यक्तित्वाला खास असे वैशिष्टच दिलेले होते किंवा असेही म्हणता येईल की, तत्त्वाशी तडजोड न पत्करणाऱ्या त्यांच्या व्यक्तित्वानेच त्यांच्या जीवनातील संघर्ष निर्माण केला होता. कसेही असो; पण त्यांच्या व्यक्तित्वातील स्फुरणशील वैशिष्टयांशी 'सन्यस्त खड्गातील' कथावस्तूचा पीळ सुंदरपणे जमलेला आहे. म्हणूनच उघड उघड प्रचारकाची भूमिका घेऊन लिहिलेल्या या नाटकात अनेक ठिकाणी सावरकरांमधील कलावंताने त्यांच्यातील प्रचारकावर यशस्वीपणे मात केलेली आहे. ज्या तत्त्वज्ञानाच्या समर्थनासाठी हे नाटक त्यांनी लिहिले, ते प्रभावीपणे मांडत असतानाच ते मांडणाऱ्या व्यक्तीही बऱ्याच अंशी उभ्या करण्यात आणि कथांनकाची बांधणी आटोपशीर आणि सलग अशी करण्यात त्यांना बऱ्याच प्रमाणात यश मिळाले आहे. अर्थात ही विधाने त्यांच्या इतर नाटकांच्या तुलनेतच करता येतील हेही लक्षात घेतले पाहिजे.

अहिंसेच्या अतिरिक्त आचरणातील दोष दाखविण्यासाठी सावरकरांनी एक संघर्ष निर्माण केला आहे बुद्धाच्या आग्रहाने सेनापती विक्रमसिंह संन्यास घेतो; त्याचे खड्गही संन्यस्त होते. याचाच फायदा घेऊन कोसलचा राजा शाक्यांना पराभूत करतो व शेवटी विक्रमसिंहाला पुनः शस्त्र हातात घ्यावे लागते. या साऱ्या संघर्षात बुद्ध हा अहिंसेचा पुरस्कर्ता म्हणून, संघर्षातील एका घटकाचा प्रतिनिधी

म्हणून पुढे येणे अत्यंत स्वाभाविक आहे. म्हणूनच शाक्यांच्या पराभवालाही मुळात बुद्धच कारणीभूत आहे. त्यांच्या विनाशाची कारणमीमांसा बुद्धाने पुरस्कारलेल्या अहिंसेच्या तत्त्वज्ञानापर्यन्त नेऊन पोचवता येणे अगदीच स्वाभाविक होते. या साऱ्यातून एक गोष्ट होणे अतिशय स्वाभाविक होते; ती म्हणजे बुद्धाचे चित्र अत्यंत विकृतपणे रंगविले जाणे. वाचकप्रेक्षकांच्या पुढे बुद्ध हा खलस्वरूपात उभा राहणे अत्यंत स्वाभाविक होते. त्याच्या कृतींना खलकृत्यांचे स्वरूप येणे आणि त्याच्या सत्यअहिंसेच्या पुरस्काराला दांभिकपणाचे स्वरूप येणे सहज शक्य होते. पण आश्चर्य असे की, संन्यस्त खड्गात असे झालेलें नाही. बुद्धाच्या थोरवीला येथे कोठेही बाध आलेला नाही. त्याच्या तत्वज्ञानातील उणेपण प्रकट होत असतानाच त्याच्या श्रेष्ठ व्यक्तित्वाचेही येथे दर्शन होते आहे, हे सावरकरांचे फार मोठे यश आहे असेच म्हणावे लागेल. सावरकरांच्या बुद्धाला त्याचे तत्त्वज्ञान पूर्णतः पटलेले आहे. याच मार्गाने गेल्यास जगाचे अंतीम कल्याण होणार आहे अशी त्याची प्रामाणिक धारणा आहे. तो सहानुभूती आणि करुणा यांचा अथांग सागर आहे. आणि म्हणूनच त्याच्या तत्त्वज्ञानाच्या मर्यादांचे दर्शन त्याच्या व्यक्तित्वाला बाधक ठरू शकलेले नाही. तत्त्वज्ञानात रंगलेल्या सावरकरांनी बुद्धाच्या व्यक्तिमत्वाला दिलेला न्याय त्यांतील कलावंताचे दर्शन घडविणारा आहे, संन्यस्त खड्गाच्या यशातील हा एक महत्त्वाचा भाग आहे.

'संन्यस्त खड्गां'तील संघर्षाला अनेक पातळ्या आहेत. त्यांची निर्मिती जर जाणीवपूर्वक झाली असती तर एकंदर नाट्य अधिकच अर्थवान झाले असते. बुद्धाच्या आगमनाने शुद्धोदन प्रथमतः आनंदी झालेला आहे. आपला कुलदीपक, आपल्या आशा आकांक्षाचे निधान असा पुत्र जगद्गुरूचा मान पावून आपल्याला भेटावयास येतो आहे या वार्तेने त्याला कमालीचा हर्ष झाला आहे. "अहाहा ! माझा तनय सिद्धार्थ नऊ दहा वर्षाच्या वियोगानंतर मला भेटणार तर ! वार्धक्यात तोच माझी यष्टी आहे. तो येताच त्यास ह्या मुकुटाची दीक्षा देऊन, मी संन्यासदीक्षा घेईन. राजधानी उत्तम प्रकारे शृंगारली आहे ना ? तो येताच नाच, चौघडे, तूर्ये, शृंगे, नगारे... हा पहा चौघडा झालाच – पण पुनः बंद का झाला ? माझा पुत्र कसा दिसेल, कसा वागेल ? मला पळ देखील युगासारखा वाटत आहे !" ही त्याची प्रतिक्रिया त्याच्या मनोवस्थेचे (आणि सावरकरांच्या लेखनकौशल्याचेही) दर्शन घडवण्यास समर्थ आहे. तो अधिर, आतुर आहे. सर्वात महत्त्वाचे म्हणजे कर्त्या-सवरत्या पुत्रावर सर्व जबाबदारी टाकून निवृत्त होऊ इच्छिणारा तो पिता आहे. पण तोच शुद्धोदन सिद्धार्थ महाद्वार सोडून आडमार्गाने नगरात आला असून, हीनदीन अस्पृश्यांच्या वस्तीतून भीक्षा मागत आणि स्वीकारीत जात आहे; हे ऐकून तो चिडून उठतो. त्याच्या परंपरागत राजकुलाचारनिष्ठ मनाला सिद्धार्थाचे हे वर्तन

मुळीच रुचत नाही. म्हणूनच तो क्रोधाने "कलंक लावला या काटर्चाने माझ्या कुलास!" असे म्हणतो. बुद्धाच्या आगमनाने शुद्धोदनाच्या मनात निर्माण झालेला हा संघर्ष त्याच्या आणि बुद्धाच्या भेटीत होणाऱ्या चर्चेत अधिकच स्पष्ट झालेला आहे. (हा सबंध प्रवेशच सावरकरांच्या लेखनसामर्थ्याचे दर्शन घडविणारा आहे.) सावरकर उभारीत असलेल्या संघर्षात्मक नाट्यचित्राची ही एक अर्थपूर्ण आणि तितकीच हृद्य अशी पातळी आहे. हा संघर्ष वैचारिक वा तत्त्वज्ञानात्मक नाही. तो पूर्णतः वैयक्तिक स्वरूपाचा आणि म्हणूनच अधिक जिवंत आहे. शुद्धोदनाचे प्रामाणिक, त्याच्या परंपरागत धारणांशी एकनिष्ठ असे पुत्रवत्सल स्वरूप ही सावरकरांची आणखी एक गौरवास्पद निर्मिती आहे.

बुद्धाच्या संन्यास–अहिंसामार्गाचा विक्रमसिंहाने केलेला स्वीकार ही नाट्यगत संघर्षाची आणखी एक आणि केंद्रीभूत अशी पातळी आहे. कारण नाटकातील विनाशात संघर्षाचा हा आरंभ आहे. विक्रमसिंह हा वैचारिकदृष्ट्या अधिक उच्च पातळीवर आहे. जीवनांच्या स्वरूपाचे त्याला यथार्थ ज्ञान आहे. तो अनेक पावसाळे पाहिलेला आहे. जीवनातील बऱ्यावाईट अनुभवांतूनच त्याने जीवनव्यवहाराचे तत्त्वज्ञान बनविले आहे. तो स्वप्नात रमणारा आदर्शवादी नाही; व्यवहारवादी आहे; जमीनीत पाय पक्के रोवून भविष्याकडे पाहणारा आहे. माणसातील चांगूल-पणा मान्य करूनही त्याच्यातील वाईटपणाचे भान त्याने सोडलेले नाही. म्हणूनच जगात आक्रमक, विध्वंसक प्रवृत्ती अस्तित्वात आहेत, तोपर्यंत त्यांच्या प्रतिकारासाठी सदैव सिद्ध असलेच पाहिजे, असे त्याला वाटते. तो शस्त्राचाराचा आंधळा पुरस्कर्ता आहे असे नव्हे; तरी पण शस्त्राचे महत्त्व नाकारणारा नाही. युद्धपिपासू वृत्तींना शस्त्र हेच उत्तर असू शकते असे त्याला वाटते. आघाताला प्रत्याघातानेच जबाब मिळाला पाहिजे अशी त्याची ठाम समजूत आहे. हे सर्व पाहिले म्हणजे वाटते की, विक्रमसिंह हा सावरकरांच्या विचारसरणीचा अधिकृत प्रवक्ताच आहे.

असा हा विक्रमसिंह बुद्धाच्या तत्त्वज्ञानाचा स्वीकार करतो. 'संन्यस्त खड्गा'च्या कथानकाचा विचार करता ही एक महत्त्वाची गोष्ट आहे. सावरकरांनाही याची जाणीव झालेली आहे. पण दुर्दैवाने या ठिकाणी त्यांच्यातील विचारवंत अधिक प्रभावी ठरला आहे. म्हणूनच एका जीवननिष्ठेचा त्याग करून, नव्या आणि एकदम विरोधी अशा जीवननिष्ठेचा स्वीकार करताना सावरकरांच्या विक्रमसिंहाच्या अंतःकरणात भावनांची कसली खळबळ माजत नाही. तो बुद्धाशी केवळ वैचारिक झटापट करतो. युक्तिवादाला प्रती युक्तिवादाने तोंड देऊ पाहतो, (सावरकरांनी लिहिलेला हा प्रवेश म्हणजे खंडणमंडणात्मक निबंधच आहे!) आणि एक वस्त्र काढून दूसरे धारण करावे तितक्याच सहजपणे बुद्धविचारांचा स्वीकार करतो. गाडीने रुळ बदलताना व्हावा तितकाही खडखडाट त्याच्या मनात एका जीवनदृष्टीचा त्याग

करून दुसरीचा स्वीकार करताना होत नाही. वस्तुतः हा केवढा नाट्यपूर्ण प्रसंग, पुढील नाट्य यावर आधारलेले. पण सावरकरांनी तात्त्विक खटपटींनी त्यातील सारे नाट्य सपाट करून टाकले आहे. त्यांनी स्वतःच रुजू घातलेले नाट्यबीज त्यामुळे डेरेदार वृक्षाचे रूप घेऊच शकले नाही. विक्रमसिंहाचा या क्षणीचा शस्त्रत्याग आणि शेवटी त्याला करावा लागणारा शस्त्रस्वीकार या दोन नाट्यबिंदूतील खळाळत्या नाट्याचे दर्शनही यामुळे जिवंतपणे होऊ शकले नाही. विक्रमसिंहाच्या निमूट पण निःसंदेह नव्हे – अशा शस्त्रत्यागाच्या या कोरड्या चित्रणाने विक्रमसिंह ही व्यक्तिरेखा आणि एकदर नाट्यही अपेक्षित उंची गाठू शकलेले नाही.

विक्रमसिंहाच्या संन्यासग्रहणानंतर त्याचा पुत्र वल्लभ हा सेनापती होतो. नाटकभर वावरत असलेल्या या व्यक्तीला जिवंतपणा देण्यात मात्र सावरकरांना यश आलेले नाही. वल्लभच नव्हे, तर त्याची पत्नी सुलोचना हिच्या व्यक्तित्वालाही गोलाई (roundness) आलेलीच नाही. या पतीपत्नींच्या चित्रणाद्वारे सावरकरांनी रसराज शृंगाराचे दर्शन घडविण्याचा प्रयत्न केला आहे. पण तो कसलीही उष्णता या नाटकात निर्माण करू शकत नाही. तो सांकेतिक म्हणूनच कृत्रिम स्वरूपाचा आहे. कामदेवाची पूजा बांधणे यासारख्या कल्पना नाविन्यपूर्ण असल्या तरी त्यांना सहजरम्य मानवी पातळी प्राप्त होऊ शकलेली नाही. त्यामुळे प्रणयविषक संकेतांचे दर्शन एवढेच या चित्रणाचे स्वरूप होते. स्त्री-पुरुषांतील भावसंबंधांचे अत्यंत रम्य असे चित्रण आपल्या कवितेत करणाऱ्या सावरकरांनी नाटकात मात्र केवळ संकेतांचे दर्शन घडवावे; असे का ? हा तत्कालीन रंगभूमीवर असलेल्या नाटकाचा तर परिणाम नव्हे ? की नाटक हे प्रेक्षकांपुढे सादर करावयाचे असते या जाणिवेने असे झाले आहे ?

शृंगाराला पराक्रमाची जोड हा सावरकरांच्या लिखाणात दिसणारा नेहमीचा विशेष. येथेही तो दिसतोच. वल्लभ सुलोचनेशी प्रीतिसंवाद करण्यात रमतो. पण प्रेम–शृंगार या साऱ्यांपेक्षा त्याला कर्तव्य अधिक महत्त्वाचे वाटते. म्हणूनच रणांगणाची हाक येताच तो हे सारे क्षणात विसरून पत्नीची भेटही न घेता युद्धावर जातो. ('कमले'तही असाच प्रसंग सावरकरांनी चित्रित केलेला आहे. विवाहानंतर पहिल्याच रात्री मुकुंदाला कमलेचा ती निद्रित अवस्थेत असतांनाच निरोप घेऊन रणांगणावर जावे लागते. आणि तोही धीरोदात्तपणे जातो.) या प्रसंगातून एक धीरोदात्त नाट्य निर्मिण्याचा सावरकरांनी प्रयत्न केला आहे. पण त्यातही ते यशस्वी ठरले नाहीत. प्रीतिमीलनाच्या पहिल्याच वाढदिवशी घडणारा हा प्रसंग; कामदेवाची बांधलेली पूजा अर्धवट टाकूनच वल्लभाला रणांगणावर जावे लागते या प्रसंगातले नाट्य सावरकर साक्षात करू शकले नाहीत. खरे तर, वल्लभाच्या अंतःकरणात या प्रसंगी भावनांची केवढी प्रचंड खळबळ माजेल; एकीकडे कर्तव्य आणि दुसरीकडे

पत्नीविषयक प्रेम, मोह; अशा अवस्थेत सापडलेल्या त्याच्या मनात केवढे द्वंद्व निर्माण होईल पण सावरकरांनी त्याचे पुसटसेही दर्शन घडविले वाही. परिणामतः वल्लभाचे वर्तन धीरोदात्तपणाचे वाटत असले, तरी ते मानवी पातळीवर येऊ शकले नाही; जिवंतपणाचा स्पर्शही त्याला झालेला नाही. ज्यातून एक समर्थ नाटच निर्माण होण्याची शक्यता होती असा एक प्रसंग वाया गेला आहे.

वल्लभाला शत्रूंनी कैद केल्यानंतर सुलोचना पुरुषवेषात राजसभेत येते; प्रभावी युक्तिवादाने हतधैर्य शाक्यवीरांना युद्धास प्रवृत्त करते; युद्ध करते आणि शेवटच्या क्षणी रणांगणावर वल्लभासह मरण पावते. हे सारे प्रसंग अद्‌भुतरम्य असेच आहेच. यातून प्रेक्षकांना भारणारे, रमविणारे नाटच निर्माण करण्यात सावरकर यशस्वी झाले आहेत, पण या नाटच्याने भारून जाणे विचारशक्ती बाजूला ठेवली तरच शक्य आहे. इतके हे नाटच उथळ, कृत्रिम आणि भडक स्वरूपाचे आहे. स्त्रीने पुरुषवेष घेऊन लढणे यासारखे प्रकार प्रारंभीच्या मराठी कादंबरीत शोभणारे आहेत. या उथळ आणि भडक चित्रणाने 'संन्यस्त खड्‌गा'तून उभा राहू पाहत असलेले प्रभावी नाटचशिल्प एकदम विद्रूप झाले आहे.

'संन्यस्त खड्‌गा'तही शाकंभट, ताकसिंह, सुतासशेट, इत्यादींच्या द्वारे विनोद-निर्मिती करण्यात आलेली आहे. 'उःशाप' मधील नारंभट आणि देवीसिंह यांच्याच प्रतिकृती म्हणजे शाकंभट आणि ताकसिंह. या साऱ्यांच्या चित्रणातून निर्माण होणारा विनोद इतका उथळ, वाष्कळ आणि हलक्या प्रतीचा आहे की, त्याने 'संन्यस्त खड्‌गा'तील गंभीर नाटचाची हानी झालेली आहे. मूळ कथावस्तूशी कसलाही संबंध नसलेल्या या व्यक्तींच्या चित्रणातून सावरकरांनी काय साधले? यावर सावरकरांचे उत्तर असे की, बुद्धकालीन समाज किती अधःपतित झाला होता याचे दर्शन त्यांनी याद्वारे घडविले आहे. (बहुरूपी : 'सावरकर' पान–२३८) पण हे उत्तर असमाधानकारक तर आहेच पण सावरकरांची नाटचविषयक कल्पना कशी सदोष होती हेही दाखविणारे आहे. कलाकृती ही एक सजीव संघटना असते; तिच्या विविध घटकांत सेंद्रिय स्वरूपांची एकात्मता असते, ही जाणीव सावरकरांच्या वरील उत्तरांतून प्रकट होत नाही.

शाक्यांचा पराभव झाला; विक्रमसिंहाला पुनः शस्त्रस्वीकार करावा लागला; या घटनांद्वारे सावरकरांनी अतिरिक्त अहिंसावाद घातक आहे हे दाखविले आहे. तत्त्वतः हे पटणारे असले तरी नाटकाच्या संदर्भात विचार करता सावरकरांना या घटनांमधील शोकात्मनाटच नीटपणे उभे करता आलेले नाही असेच म्हणावे लागते. सावरकरांचा विक्रमसिंह संन्यासमार्गाचा स्वीकार करतो तो बुद्धविचार पूर्णतः पटले आहेत म्हणून नव्हे, तर बुद्धाच्या आग्रहाला नकार देववत नाही म्हणून. शस्त्रत्याग करतानाही तो शस्त्रमहिमा सांगण्यास विसरत नाही. परत शस्त्रस्वीकार

करतानाही "मला वाटले होते ते दुर्दैवाने खरेच ठरले" असे उद्‌गार तो काढतो. त्यामुळे त्याचा शस्त्रत्याग आणि शस्त्रस्वीकार या दोन्हींमागची अपरिहार्यता जाणवत नाही. या दोन्ही प्रसंगी त्याच्या मनात कसलीही खळबळ माजत नाही. त्यामुळे सावरकर चित्रित करू पाहात असलेल्या समस्येला अर्थपूर्ण आणि भावपूर्ण असे स्वरूप मिळत नाही; तिच्या शोकात्म स्वरूपाचे दर्शन होऊ शकत नाही. त्याऐवजी सावरकरांनी विक्रमसिंहाला बुद्धाचे तत्त्वज्ञान पूर्णपणे पटले आहे, तो मनापासून संन्यास घेतो आहे, श्रद्धेने बुद्धविचार आचरणात आणतो आहे असे दाखवून शेवटी त्याला अत्यंत अगतिकपणे, केवळ नाइलाजाने, दुःखी व भ्रमनिरास झालेल्या मनाने परत शस्त्र उचलावे लागत आहे असे दाखविले असते, तर ते चित्रित करत असलेली समस्या अधिक जिवंतपणे उभी राहिली असती. ती विक्रमसिंहाच्या जीवनातून साक्षात होत आहे असे वाटले असते. तिच्या अर्थवत्तेला वैयक्तिक भ्रमनिरासाची जोड मिळाल्याने ती अधिकच प्रभावी व नाट्यपूर्ण झाली असती. सावरकरांनी तसे केलेले नाही. समस्येतील नाट्य जाणवूनही ते साकार करण्यात मात्र सावरकरांना यश मिळालेले नाही.

'संन्यस्त खड्‌ग' हे अपयशांनी घेरलेले यश आहे. त्याचे यश सावरकरांमधील कलावंत काय करू शकला असता याची कल्पना देते; तर त्याचे अपयश सावरकरांमधील विचारवंताने त्यांच्यातील कलावंताचा केलेला कोंडमारा दाखविते.

"उत्तरक्रिया" हे पानीपतच्या सूडाची कहाणी सांगणारे नाटक आहे. निकटच्याच इतिहासातील घटनेच्या पार्श्वभूमीवर लिहिलेले हे नाटक. हा इतिहास सर्वांनाच ज्ञात असा. कोणत्याही तात्विक समस्येचे दर्शन घडविण्याचा हेतू न धरता लिहिलेले हे सावरकरांचे एकमेव नाटक. ह्यामुळे सावरकरांमधील कलावंताला विमुक्त आविष्काराची संधी मिळण्याची अधिक शक्यता. त्यामुळे सहाजिकच या नाटकासंबंधी वाचकांच्या अपेक्षा उंचावतात. या अपेक्षा या नाटकाद्वारे पूर्ण होतात का ? सावरकरांमधील अभिजात कलावंताचे दर्शन येथे होते का ?

ऐतिहासिक पार्श्वभूमीवर ललितकृतीची निर्मिती करणाऱ्या कलावंतावर ऐतिहासिक सत्याने काही मर्यादा घातलेल्या असतात. इतिहासातील महत्त्वाच्या घटना व व्यक्ती यांच्यासंबंधीची पुराव्याने सिद्ध झालेली माहिती उपलब्ध असते. जोपर्यंत ती असत्य आहे असे सिद्ध होत नाही तोपर्यंत तीत बदल करण्याचे स्वातंत्र्य कलावंताला घेता येत नाही. ऐतिहासिक व्यक्तींच्या बाबतीतही असेच म्हणता येईल. त्यांच्या व्यक्तित्वाचे इतिहाससिद्ध पैलू कलावंताला नाकारता येत नाहीत. असे जरी असले तरी व्यक्तीच्या मानसिक क्रियाप्रतिक्रियांच्या चित्रणाच्या बाबतीत इतिहास

कलावंतांना एका मर्यादेपर्यंत अडवू शकत नाही. इतिहासाला अज्ञात असलेले हे ऐतिहासिक व्यक्तीचे मन साक्षात करण्यातच कलावंताचा कस लागत असतो. एका अर्थाने ऐतिहासिक सत्यावर आधारलेले हे कलात्मक सत्य निर्माण करण्यातूनच कलाकृती निर्माण होत असते. इतिहासाने लादलेली ही सर्व बंधने पाळून हे कलात्मक सत्य निर्माण करण्यात कलावंत कितपत यशस्वी होतो, यावर त्याच्या निर्मितीची पातळी जोखता येते.

सावरकरांनी ऐतिहासिक बंधनांचा जाच कमी करण्यासाठी एक स्तुत्य प्रयत्न केला आहे. त्यांनी ऐतिहासिक संदर्भ घेऊन सारे कल्पित विश्व निर्माण केले आहे. ऐतिहासिक महत्त्वाची कोणतीही व्यक्ती 'उत्तरक्रिये'त महत्त्वाचे कार्य करत नाही. माधवराव फक्त संदर्भापुरताच येतो. बाकी सर्व घटना व व्यक्ती सावरकरांच्या कल्पनेतून निर्माण झाल्या आहेत. त्यांची नावेच जिथे इतिहासाला ज्ञात नाहीत तिथे त्याने कडक बंधने लादण्याचा प्रश्नच निर्माण होत नाही. सावरकरांनी केलेल्या या प्रयत्नांमुळे ऐतिहासिकतेचे वलय कायम राहूनही तिच्या जाचातून मुक्त होण्याची शक्यता निर्माण झाली. त्या वरोवरच सावरकरांची कलादृष्टीही प्रकट झाली आहे. इतिहास आणि कलाकृती यांच्यासंबंधी ही जी समज सावरकरांनी प्रकट केली तिला अनुरूप अशी कलाकृती मात्र दुर्दैवाने ते निर्माण करू शकले नाहीत. तसा प्रयत्नही 'उत्तरक्रिये'त दिसत नाही.

या नाटकात थोरल्या माधवरावांच्या कारकीर्दीत मराठ्यांनी उत्तरेवर विजय मिळवून पानिपतचा कलंक धुऊन टाकला, या पार्श्वभूमीवरील एका सामान्य कथानकाचे चित्रण आहे. सावरकरांनी या नाटकातील कथानकास ऐतिहासिक पार्श्वभूमी घेतली आहे. पण ती त्यांना जिवंत करता आलेली नाही. पेशवाईचे वातावरण त्यांना चित्रित करता आलेले नाही. त्या काळातील सामाजिक–राजकीय ताण, व्यक्ति–व्यक्तीतील संबंधांचे स्वरूप, पेशवे व इतर सरदार यांच्यांतील संबंधांचे स्वरूप यासारख्या अनेक वाबींसंबंधी नाटककार अगदीच अनभिज्ञ दिसतात. म्हणूनच माधवरावासारखा करडा, रागीट, मुत्सद्दी आणि धोरणी माणूस सावरकरांच्या नाटकात सरधोपटपणे उभा राहतो. पहारेकरी त्याच्यासमोर वाटेल तितका वेळ बोलू शकतात. या नाटकात सुरूवातीपासून अखेरपर्यंत वावरणारी 'वेडी' त्याला वाटेल तसे बोलते व माधवरावही ते निमूटपणे ऐकून घेतो. याहीपेक्षा कमाल म्हणजे माधवरावांच्या दरबारात त्याच्या उपस्थितीत अब्दालीचा वकील आणि महादजी व विनीवाले यांच्यात होणाऱ्या शाब्दिक झटापटीचे सावरकरांनी केलेले चित्रण. हा सबंध प्रवेशच अत्यंत उथळपणे लिहिला गेला आहे. इतिहासकाल तर त्यांतून उभा राहात नाहीच पण राजसभेचे गांभीर्यही त्यामुळे शिल्लक राहू नये इतके त्यांतले संवाद पोरकटपणाचे वाटतात. त्यांतील एकमेकांवर ताण करण्यासाठी केलेल्या

युक्तिवादांना एकमेकांच्या उखाळ्या पाखाळ्या काढणाऱ्या भांडणाचे स्वरूप येते. एकंदर नाटकाला जी ऐतिहासिक पार्श्वभूमी प्राप्त करून देण्याचा सावरकरांचा प्रयत्न आहे. तिचे स्वरूप असे असल्याने नाटक ऐतिहासिक न होता, अद्‌भुतरम्यतेकडे झुकले आहे असे वाटते.

यशवंतराव हा "उत्तरक्रिया" या नाटकाचा नायक. तो अनेक परदेश हिंडून फ्रेंच सैन्यात गौरवास्पद कामगिरी करून आलेला आहे. परदेशगमनामुळे त्याच्या विचारात अर्वाचीन काळांतील सुधारकांना मागे सारील असा पुरोगामीपणा आला आहे. समुद्रबंदी तोडणे, परदेशांत हिंदूंनी व्यापार करणे, हिंदुराष्ट्राच्या अभ्युदयासाठी सर्व भ्रामक समजुती टाकून दिल्या पाहिजेत यासारखे विचार तो तर्कशुद्धपणे बोलून दाखवतो. या विचारांच्या इष्टनिष्टतेविषयी मला काहीच म्हणावयाचे नाही; प्रश्न एवढाच आहे की, हे सारे पेशवाईत वावरणाऱ्या व्यक्तीच्या मनात येणे शक्य आहे काय ? तत्कालीन परिस्थिती लक्षात घेता ही गोष्ट पूर्णतः अशक्य वाटते. म्हणूनच यशवंतराव ही पेशवेकाळात वावरणारी व्यक्ती वाटत नाही. तो सावरकरांचे विचार बोलून दाखविणारा प्रवक्ता वाटतो. इतिहासावर वर्तमानकालातील विचारांचे सावरकरांनी असे कलम केले आहे. पण त्यामुळे सारे नाटक तर अनैतिहासिक झालेच, पण कलात्मकतेपासूनही ते कित्येक योजने दूर गेले आहे. यशवंतराव ही व्यक्तिरेखा सावरकरी संकेतानुसार उभारलेली असल्याने प्रत्यक्षापेक्षा आदर्शाला अधिक जवळची झाली आहे. त्यामुळे ती निर्जीव वाटते.

सुशीला ही यशवंतरावाची दुसरी पत्नी. त्याची पहिली पत्नी सुनीती ही पानीपतच्या युद्धात झालेल्या धामधुमीत सादुल्लाखानाकडून पळवली गेली आहे; तिला भ्रष्ट करून त्याने तिची भरती आपल्या जनानखान्यात केली आहे. ती देहाने भ्रष्ट असली तरी मनाने पवित्र आहे. सूडाच्या इच्छेने ती सतत पेटलेली आहे. सुशीला ही तिची लहान बहीण. दोघींच्या स्वभावात तसा काहीच फरक नाही. त्या वीर स्त्रिया आहेत. सुशीला ही सावरकरांच्या कल्पनेतील नेहमीची भारतीय वीर स्त्री आहे. पतीला युद्धावर जाण्याचा ती निरोप देते, एवढेच नव्हे तर वेषांतर करून स्वतःही रणांगणावर जाऊन पराक्रम गाजविते. सुनीतीही मराठी सैन्याला गुप्तपणे मदत करते. सादुल्लाखानाकडून गुप्त भुयाराची व दारूच्या कोठाराची माहिती काढून घेऊन ती यशवंतरावाकडे पोहोचविते व शेवटी यशवंतरावाची रणांगणावरच भेट घेऊन, पराक्रम गाजवून रणांगणावरच देह ठेवते.

सुनीती व सुशीला या स्त्रिया सावरकरांच्या नायिकांपेक्षा कोणत्याही बाबतीत निराळ्या नाहीत. त्या सावरकरांच्या स्त्रीविषयक आदर्शाबरहुकूम झाल्या आहेत. माझी तक्रार त्यांनी तसे असण्याबद्दल मुळीच नाही; त्या सावरकरांना जशा दाखवावयाच्या आहेत तशा प्रतीत होत नाहीत एवढाच माझा आक्षेप आहे. व्यक्ती

अमूक प्रकारच्या आहेत असे सांगून चालत नाही; त्यांच्या अपरिहार्य कृती उक्तींच्या द्वारे त्या प्रकट व्हाव्या लागतात. सुशीला व सुनीती यांच्या बाबतीत तसे मुळीच होत नाही. स्त्रीसुलभ भावनांची परस्परविरोधी खळबळ त्यांच्या मनात मुळीच निर्माण होत नाही. त्यांचा भावाविष्कारही संकेतांच्या सीमा कधीच ओलांडताना दिसत नाही. त्यामुळे त्यांना देखील नैसर्गिक असे मानवी रूप मिळत नाही.

सर्व नाटकात मुक्तपणे संचार करत असलेले एक पात्र आहे. ती 'वेडी' आहे. पण तिचे वेड शहाण्याच्या शहाणपणापेक्षाही मोलाचे आहे, असे माधवराव पहिल्याच प्रवेशात म्हणतो ! पानीपतच्या गदारोळात तिचा पती मारला गेला असून मुलगी– सुनीती पळवली गेली आहे. त्यामुळे सूडाच्या भावनेने ती वेडी झाली आहे. सबंध नाटकभर ती सूडाच्या गर्जना करत वाटेल तेव्हा, वाटेल तेथे भटकताना दिसते. शेवटच्या प्रसंगी दारूच्या कोठाराला आग लावण्यापलीकडे ती प्रत्यक्ष कृती अशी काहीच करत नाही. मग तिचे नाटकातले स्थान कोणते ? नाटकातील तिचे अस्तित्व अपरिहार्य आहे काय ? या प्रश्नांना समाधानकारक असे अस्तिपक्षी उत्तर देता येत नाही. कारण हे पात्रच मुळी अनावश्यक आहे.

स्त्रियांनी वेषांतरे करणे, भुयारी मार्गातून पळून जाणे, दारूचे कोठार पेटवणे, वेडीचे बरळणे या साऱ्या प्रकारांमुळे हे नाटक अद्‌भुत झाले आहे. त्याच्या कथानकातील धागेदोरे ढिले, संबंधहीन आणि अवास्तव झाले आहेत. त्यामुळे त्याला कलाकृती म्हणताच येणार नाही.

इतर दोन नाटकांप्रमाणे याही नाटकात कोंडण्णा व धोडण्णा यांच्या द्वारे विनोदनिर्मिती केली आहे. हा विनोदही अत्यंत उथळ, भडक असा आहे. या दोन व्यक्तींचा आणि त्यांच्या चेष्टांचा एकंदर कथावस्तूशी अर्थाअर्थी कसलाही संबंध नाही. त्यामुळे त्या एकदम उपऱ्या आणि रसभंगकारक वाटतात.

कथानकाचा विसविशितपणा, अतिरंजित भडकपणा, अनैतिहासिकता, अद्‌भुतता, निर्जीव व्यक्तिचित्रणे यांसारख्या दोषांनी युक्त असे सावरकरांचे "उत्तरक्रिया" हे नाटक सर्वात अयशस्वी असे आहे. इतिहास आणि कलात्मकता या दोन्हींची या नाटकात उत्तरक्रियाच झाली आहे, असेच म्हणावे लागेल !

सावरकरांच्या सर्वच नाटकांचा एकत्रितपणे विचार करताना त्यांच्यात काही समान वृत्ती स्पष्टपणे दिसून येतात. या समान वृत्तीचा संबंध एकीकडून सावरकरांच्या स्वतःच्या वृत्तीशी जोडता येईल तर दुसरीकडून ज्या काळात ही नाटके लिहिली गेली त्या काळातील नाट्यलेखनविषयक रूढ संकेतांशीही जोडता येईल. सावरकरांच्या नाट्यलेखनविषयक यशापयशाचा अंदाजही त्यांच्या साहाय्याने घेता येईल.

सावरकरांनी त्यांच्या नाटकासाठी निवडलेले विषय त्यांच्या वृत्ती आणि प्रवृत्तीचे आकलन करून घेण्यास निश्चितच सहायक ठरतात. नाटककार सावरकरांचा कल जीवनातील नाट्याचे दर्शन घडविण्यापेक्षा, भोवतालच्या समाजापुढील समस्यांचे सामाजिक चिंतकाच्या भूमिकेतून विश्लेषण करून दाखविण्याकडेच अधिक आहे. "समाजाला मंगलास्पद असणाऱ्या ध्येयाकडे प्रवृत्त करावयाला नाट्यकला– जर ती उदात्ताशी समरस होईल तर एक अत्यंत उपयुक्त असे साधन आहे–" ("उःशाप" पान ४२२) ही सावरकरांची नाटकाकडे पहाण्याची दृष्टी लक्षात घेतली म्हणजे त्यांच्या नाटकांच्या संबंधात निर्माण होणाऱ्या अनेक प्रश्नांची उत्तरे सहजपणे मिळू शकतात. ही दृष्टी जीवनात रस घेणाऱ्या कलावंताची नाही; तर समकालीन समस्यांत रस घेऊन त्यांची समाजहिताच्या दृष्टीने योग्य अशी उत्तरे देणाऱ्या समाजप्रबोधकाची आहे. या समाजप्रबोधकाची विवक्षित सामाजिक समस्यांकडे पाहण्याची भूमिका निश्चित झालेली आहे; त्यांची उत्तरेही आपल्या परीने त्याने निश्चित करून टाकली आहेत. ती, नव्हे तीच, उत्तरे बरोबर आहेत अशी त्याची ठाम खात्री आहे. आणि समाजाने ती स्वीकारली पाहिजेत तरच त्याचा विकास होऊ शकेल अशी त्याची धारणा आहे. सहाजिकच जीवनाकडे या विशिष्ट दृष्टिकोनातूनच हे समाजप्रबोधक मन पाहाते. यातूनच सावरकरांची नाट्यनिर्मिती होत असल्याने त्यांच्या नाटकांतून जीवनदर्शन होण्याऐवजी विवक्षित समस्येविषयीची सावरकरांची भूमिकाच स्पष्ट होते. त्यामुळे त्यांच्या नाटकांतून सावरकरांना समस्येची जाणीव झालेली आहे एवढे लक्षात येते; पण ती समस्या आणि तिच्यातील नाट्यमात्र उभे राहताना दिसत नाही.

सावरकरांना या सामाजिक वा सांस्कृतिक स्वरूपाच्या समस्या जाणवलेल्या असतात; त्यांच्यामुळे निर्माण होणाऱ्या परिस्थितीतील गंभीर नाट्यही त्यांना जाणवलेले असते. त्यांच्यामुळे व्यक्तिजीवनावर वा समाजजीवनावर होणाऱ्या परिणामाचे भीषण स्वरूपही त्यांना जाणवलेले असते. तरी पण या समस्या व त्यातील नाट्य साक्षात करण्यात मात्र त्यांना यश येत नाही; असे का? या प्रश्नाचे उत्तर सावरकरांच्या भूमिकेत सापडू शकेल. सावरकरांचे या समस्यांबाबतचे चिंतन समाजजीवनाच्या अनिरुद्ध प्रवाहाच्या संदर्भातच होत असतें. त्यामुळे कलानिर्मिती-लाठी आवश्यक असणारे व्यक्तिजीवनावर होणाऱ्या सखोल परिणामांचे चिंतन सावरकर करताना दिसत नाहीत. या समस्यांच्या व्यक्तिसंबद्ध रूपाऐवजी सामाजिक स्वरूपाकडेच त्यांचे अधिक लक्ष दिसते. जिवंत व्यक्तीच्या संबंधात जोपर्यंत एखाद्या घटनेची अपरिहार्यता पटविणारे चित्रण होत नाही, तोपर्यंत त्या घटनांच्या अंतर्गत असणाऱ्या समस्या साक्षात होणे अशक्यच असते. सावरकरांच्या नाटकात नेमके

असेच झाले आहे. त्यांच्या नाटकांतून सामाजिक सत्ये आपल्यापुढे येतात पण त्यांना कलात्मक सत्याचा दर्जा कधीच प्राप्त होत नाही. त्यामुळेच हे सारे चित्रण नाट्यहीन आणि निर्जीव असे वाटते.

सावरकरांच्या नाटकांत समस्येकडून जीवनाकडे असा प्रवाह असल्याने त्यांच्या नाटकातील व्यक्तींना जिवंत रूपे कधीच मिळत नाहीत. नाटककार सावरकरांना व्यक्तिजीवनात फारसा रसच नाही. त्यामुळे व्यक्तिमनात खोलवर बुडी मारून तेथील भावनात्मक खळबळ शोधण्याचा प्रयत्न ते करताना दिसत नाहीत. तसा तो जर त्यांनी केला असता तर त्यांच्या नाटकातील वैचारिक द्वंद्वे जिवंतपणे उभी राहिली असती; त्यांना कलात्मक दर्जा प्राप्त झाला असता. सावरकरांमधील समाजचिंतकाने त्यांना तसे करू दिले नाही.

सावरकरांच्या नाटकांतील व्यक्तिचित्रणांचा विचार करताना त्यांच्या व्यक्तिविषयक आदर्शांचे प्राबल्यच जाणवते. नायक त्यागी, पराक्रमी, कर्तव्यासाठी सुखाचा त्याग करणारा; नायिकाही पराक्रमी नायकास प्रोत्साहन देणाऱ्या, प्रत्यक्ष युद्ध करून त्यांना सहाय्य करणाऱ्या असे हे साचे सावरकरांनी निश्चित केले आहेत. त्यामुळे "संन्यस्त खड्गा"तील वल्लभ आणि "उत्तरक्रिये"तील यशवंतराव, "उःशाप" मधील किसन यांच्यामध्ये विलक्षण साम्य आहे; तर कमलिनी. सुशीला, सुलोचना याही कमालीच्या एकसारख्या वाटतात. याबद्दलही आपण आक्षेप घेऊ शकणार नाही; आक्षेप घ्यावयाचा तो त्यांच्या निर्जीव चित्रणावर. एकाच साच्यातून घडविलेल्या या सर्व व्यक्ती आपल्यापुढे व्यक्ती म्हणून उभ्या राहण्याऐवजी सावरकरांचे व्यक्तिविषयक आदर्श म्हणून आपल्यापुढे येतात. व्यक्तिजीवनातील विविधता, असाधारणत्व यांचे दर्शन सावरकर घडवू शकले नाहीत. हे त्यांचे फार मोठे अपयशच म्हणावे लागेल.

सावरकरांच्या नाट्यकथानकांचा साचाही असा ठरलेलाच आहे. काही विशिष्ट प्रकारच्या व्यक्ती व घटना यांच्या परस्पर गुंफणीतून त्यांचे नाट्यकथानक तयार होते. कथानकातील घटनांची एकंदर कथावस्तूच्या संबंधातील अपरिहार्यता, अर्थपूर्णता, संभाव्यता यांचा विचार सावरकर करताना दिसत नाहीत. त्यामुळे त्यांची कथानके ढिसाळ, चमत्कृतीपूर्ण व अद्‌भुत घटनांनी भरलेली अशी झाली आहेत. कोल्हटकर आणि खाडिलकर या दोघांच्या नाट्यरचनातंत्राचा त्यांच्या नाट्यनिर्मितीवरील प्रभाव डोळ्यांत भरणारा आहे. सावरकर प्रकृतीने खाडिलकरांना जवळचे. पण खाडिलकरांइतका त्यांच्यातील कलावंत नाट्यनिर्मितीच्या बाबतीत बलस्थानी दिसत नाही. त्यामुळे कोल्हटकरी नाट्यकथानकातील सारे दोष

सावरकरांच्या नाटचकथानकांत दिसतात.

सावरकरांच्या सर्वच नाटकांतील उपकथानके सर्वार्थाने कलाबाह्य हेतूतूनच निर्माण झाली आहेत. सावरकर त्यांच्याकडून दोन गोष्टी साधतात. एक म्हणजे विनोदनिर्मिती करून प्रेक्षकांच्या मनावरील ताण कमी करणे आणि दुसरी म्हणजे ज्या राजकीय वा सामाजिक विचारसरणींतील दोष त्यांना दाखवावयाचे असतात, त्यांचा उपहास करणे. हे हेतू साधण्यासाठी या उपकथानकांतील व्यक्तींना सबंध नाटकभर वाष्कळ धुडगूस घालण्याची मुभा ते देतात. ही सारीच उपकथानके अर्थहीन कोणतेही कलामूल्य नसलेली आणि मुख्य नाटचवस्तूचा तोल बिघडविणारी अशी असतात. त्यामुळे अगोदरच विस्कळीत असलेली सावरकरांची नाटचरचना अधिकच बेडौल होते.

सावरकरांच्या नाटकांचा प्रायोगिक दृष्टीनेही विचार केला पाहिजे. खरे म्हणजे नाटकाची प्रायोगिक मूल्ये आणि कलाकृती म्हणून असलेली मूल्ये वेगळी नसतातच, ती तत्वतः एकच असतात. हे लक्षात घेऊनही असे म्हणावे लागेल की, सावरकरांची नाटके प्रयोगक्षम नाहीत. त्यांची नाटचनिर्मिती संभाव्यता, शक्यता यांच्या मर्यादा बहुतेकवेळा ओलांडताना दिसते. रंगभूमीच्या मर्यादांचा तर ती विचारच करत नाही.

सावरकरांच्या सर्वच साहित्यात, त्यांच्या मनात चाललेल्या मानवी प्रकृती आणि संस्कृती यांच्यातील सततच्या संघर्षाचे चित्र उमटलेले दिसते. त्यांच्या नाटचकृतीच्या बाबतीत तर ही गोष्ट अधिकच स्पष्टपणे जाणवते. विविध वासना, विशिष्ट घटनेच्या संदर्भातील मानवी क्रियाप्रतिक्रिया यांचे अत्यंत नैसर्गिक असे रूप सावरकरांना जाणवलेले असते. दुःखाने काळवंडून जाणे, आघाताने खचून जाणे, दुःखाने गांगरून जाणे, प्रवाहपतितासारखे वाहत जाणे या सर्व सामान्य माणसांच्या स्वाभाविक वृत्ती आहेत हे कलावंत सावरकरांना जाणवलेले असते. (त्यांची ही जाणीव त्यांच्या साहित्यकृतींतून अनेकदा प्रकटही होते.) पण देशभक्त, तत्त्वनिष्ठ सावरकरांना माणसाने त्याच्या या नैसर्गिक वृतींवर मात केली पाहिजे, ओघवत्या प्रवाहातही पाय पक्के रोबून उभे राहिले पाहिजे, असे वाटत असते. हीच संस्कृती आहे अशी त्यांची पक्की धारणा असते. आणि तीच धारणा ते आपल्या साहित्यातील व्यक्तींवर लादत असतात. म्हणूनच त्या माणसाच्या स्वाभाविक वृतींच्या विरूद्ध असे वर्तन करताना दिसतात. पण ते त्यांना पेलणारे नसते. म्हणूनच त्यांचे वर्तन कृत्रिम, अस्वाभाविक असे वाटायला लागते. माणसाच्या नैसर्गिक प्रवृतीची जी जाणीव कलावंत सावरकरांना झालेली होती, तिच्याशी ते प्रामाणिक राहिले असते,

तर त्यांच्यासारख्या थोर प्रतिभावंताने लिहिलेली नाटके अशी अयशस्वी झाली नसती.

सावरकरांची प्रतिभा अव्वल दर्जाची होती; म्हणूनच नाट्यलेखनातील त्यांचे अपयश हे मराठी रंगभूमीचे दुर्दैवच होय, असे म्हणावेसे वाटते.

शुद्धिपत्रक

पृष्ठ	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
१३	८	हीन	ही न
२४	३२	लेखकाने राजकारण म्हणजे	लेखकाने राजकारण करणे म्हणजे
२५	१७	अपरिहार्य	अपरिहार्यपणे
२६	३०	प्रत्यक्षाप्रत्कक्ष	प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष
२९	२४	बाह्य	बाह्य
३३	३३	प्रदलित	प्रचलित
३५	१५	काही भलेबुरे नाट्यादर्श.....	काही भलेबुरे नाट्यादर्श डोळ्यापुढे ठेवूनच त्यांची निर्मिती होते. शेक्सपीअर, इब्सेन यांचे नाट्यादर्श डोळ्यापुढे ठेवून पूर्वी नाट्यनिर्मिती होत असे.
४२	२८	एरवी उध्वस्त गडकोटांच्या	एरवी उध्वस्त गडकोटांच्या अंत:करणातील आर्त आक्रंदन मात्र ऐकू येत नाही.....
५२	१४	समाज एकूणच साहित्याविषयी.....	समाज एकूणच साहित्याविषयी उदासीन बनलेला आहे, असे अतिरेकी विधान जरी करता आले नाही तरी, प्राचीन साहित्याविषयी
५३	१९	ग्रंथांतर्गत एखादा	ग्रंथांतर्गत अलंकारांबरोबर एखादा
५७	२	वाङ्मदृष्टचा	वाङमयदृष्टचा
६२	८	वृती	वृत्ती
६५	६	ललितलेखनांतही	ललितलेखनानेही
६६	३१	जीवनविन्मुख	जीवनसन्मुख
८३	१३	गणत	गमत
९०	२०	रूजवली	सजवली
१०८	२२	घेऊन रजनी	घेऊन येणारी रजनी
११०	२	आम्ही	आही
११०	४	उद्विग्नतेचे	उद्विग्नतेत
१११	२०	त्याच्यात	त्याचाच
११४	२७	बंधने त्यामानानें	काही बंधने पाळावी लागतातच; ती त्यामानाने
१२१	१	अनुभब-	अनुभवविश्वात
१२६	१९	शिवाजी	शिवाशी
१३०	१०	कलाघंत	कलावंत

आम्ही प्रकाशित केलेल्या
काही समीक्षात्मक पुस्तकांचे बोलके अभिप्राय

***पारस्व*-कृ. ब. निकुम्ब**

या टीकालेखात नामदेवांपासून ते कुसुमाग्रजांपर्यंत जुन्या–नव्या प्रमुख कवीसंबंधी आपुलकीने केलेली चर्चा आढळते. प्रत्येक लेखांत एकेकासंबंधी काही महत्त्वाचा सिध्दान्त वा शोध मांडण्याचा लेखकाचा प्रयत्न आहे. त्यामुळे हे स्फुट 'अभ्यास' ही इतके उपयुक्त झाले आहेत की, समग्र अभ्यास करणाऱ्याला हे लेख आपल्या अभ्यासातून वगळून चालणार नाही.

वेळ येताच स्पष्ट आणि 'थेट' Direct मतप्रदर्शन करण्याचीही या लेखात ताकद आहे. केवळ काव्याच्या प्रेमाने, समरसतेने केलेल्या जुन्या व नव्या कवींचे एकत्र 'अभ्यास' या दृष्टीने पुस्तकाचे महत्त्व विशेष आहे.

–श्री. के. क्षीरसागर 'केसरी'

***साहित्य संशोधन-मंजिरी*- ना. ब जोशी**

कर्नाटकात राहून मराठी वाङ्मयातील जुन्या साहित्याचे प्रयत्नपूर्वक संशोधन करणारे श्री. ना. ब. जोशी यांचे नाव आता सर्वपरिचित झाले आहे. ज्ञानेश्वरांच्या कर्नाटकातील परंपरेचे त्यांचे संशोधन मौलिक आहे. त्यांच्या संशोधनाचा विशेष असा की, भाविकता न सोडताही ते आपल्या संशोधन विषयाचा कसून काटेकोरपणाने विचार करतात याचे अगदी साधे उदाहरण म्हणजे 'मराठी रुक्मिणी-स्वयंवर काव्यातील किन्नर, सुदेव व रुक्मिणी–पत्रिका' या निबंधाचे देता येईल.

त्यांच्या रूक्मांगद पंडिताचे संशोधन कर्नाटकातील अभ्यासकांना मोलाचे आहे तसेच 'उद्धव चिद्घनांची अप्रकाशित कविता' वाचकाचे कुतूहल जागृत करील. श्रीशिवाजी महाराजांच्या त्रिशताब्दी उत्सवाला त्यांच्या 'वीरमाल सीवाजीचा' या अफजलखान वधावरील पोवाड्याची देणगी मराठीला शाहीरी वाङमयात एक देणे ठरावी अशीच आहे.

कृ. बा. मराठे.

वाटा आणि वळणे - गो. म. कुलकर्णी

गो. म. कुलकर्णी यांच्या स्फुटलेखांचा हा दुसरा संग्रह, संतवाङमयापासून नवसाहित्यापर्यंत मराठी सारस्वतात जी स्थित्यंतरे झाली, ज्या दिशा उजळल्या, त्यांचा मागोवा घेण्याचा प्रयत्न प्रस्तुत संग्रहात आढळेल. मराठी वाङमयइतिहासात समाविष्ट झालेले दोन महत्त्वाचे लेख, या ग्रंथात अंतर्भुत झालेले असले तरी हा इतिहास ग्रंथ नव्हे. ऐतिहासिक घटनांच्या काटेकोर तपशिलापेक्षा त्या त्या काळांतील वाङमयनिर्मितीमागील प्रवृत्तींचा व प्रेरणांचा वेध घेण्याचा उपक्रम प्रस्तुत संग्रहात केलेला दिसेल. प्राचीन व अर्वाचीन साहित्याची चिकित्सक व चोखंदळ वृत्तीने वाटचाल करणाऱ्या अभ्यासकाला विचारप्रवृत करणारे काही पाथेय या 'वाटा आणि वळणे' पुरवतील असा विश्वास वाटतो.

बालकवींची कविता : एक रसास्वाद–डॉ. वा. पु. गिंडे

डॉ. गिंडे यांनी लिहलेल्या या किंचित् टीका ग्रंथाचे स्वरूप संमिश्र आहे. उपरोक्त हेतू मनात धरून त्यांनी हे लेखन केले आहे असे मानले, तर एक शाळकरी प्रकृतीचे साह्यकारी पुस्तक म्हणून त्याचे महत्त्व मान्य करता येईल. बालकवींचे स्वप्नाळू, भावविश्व निसर्गात हरपून जाणारे भान, मनात खोलवर रुतलेली अनाम व्यथा या साऱ्यांचे सामान्य चित्र पहिल्या भागात मांडण्यात ते यशस्वी झाले आहेत.

दुसरे प्रकरण प्रारंभी सौंदर्याच्या आस्वादाची चर्चा करते. नंतर त्यानुसार अकरा कवितांचे प्रत्यक्ष रसग्रहण लेखकाने केले आहे. आस्वाद चर्चेत वाचकाचा अनुभव व्यक्तिसापेक्ष असतो. एकच कविता सर्वांना एकच अनुभव देत नाही, हे मांडले आहे. शब्द जाणीवा घेऊन अवतरतो इत्यादी आधुनिक विचार (असोसिएशन्स) लेखकाने मांडले आहेत. ही रसग्रहणे इंद्रियजन्य संवेदनांचे सौंदर्य चांगल्या तऱ्हेने स्पष्ट करतात. बालकवींची कविता–एक (उपयुक्त) रसस्वाद असे या पुस्तकाबद्दल म्हणता येईल.

प्रा. ल. ग. जोग (महाराष्ट्र टाईम्स)

अरूपाचे रूप - ल. ग. जोग

ज्ञानेश्वरीचे अध्यायवार काव्यालोचन प्रा. ल. ग. जोग यांनी 'आलोचना' मधून केले त्या पुष्पाचा गुच्छ म्हणजे 'अरूपाचे रूप.' प्रारंभी ज्ञानेश्वरीच्या आजवरच्या अभ्यासाचे समालोचन करून ज्ञानेश्वरीचा केवळ काव्य म्हणून आस्वाद घेणे कसे शक्य आहे हे जोगांनी स्पष्ट केले आहे. ही प्रस्तावना मार्मिक व अभ्यासपूर्ण आहे. प्रस्तावनेतील एक महत्त्वपूर्ण गोष्ट म्हणजे कोणत्याही अनुभवाला ज्ञानदेव आपल्या विलक्षण प्रतिभेने काव्यरूप कसे देतात हे जोगांनी 'पाणी' या व्यावहारिक अनुभवाद्वारे विस्ताराने विषद केले आहे.

जोगांच्या म्हणण्याप्रमाणे ज्ञानेश्वरीचे काव्यलावण्य हिंदकळणारे आहे हे खरेच तरीही क्षीण प्रतिभेच्या अध्यायातही काही अप्रतिम काव्यस्थळे कशी आहेत हे ही स्पष्ट करतात. या काव्यलोचनात जोगांची मर्ढेकरप्रणीत लयतत्त्वाचा उपयोगही केला आहे. अकराव्या अध्यायातील विश्वस्वरूपदर्शनाच्या वर्णनात ज्ञानदेवांनी विषम लयीची बहार उडविली आहे.

ज्ञानेश्वरीच्या पंधराव्या अध्यायात अश्वत्थ वृक्षाचे विराट चित्र रंगविण्यासाठी ज्ञानदेवांनी अर्धा अध्याय खर्ची घातला आहे. हे दीर्घ वर्णन कंटाळवाणेच आहे हे उमजून जोगांना अलिकडच्या मराठी साहित्याची सहज आठवण होते. (वा अरडम) हया अलिकडच्या वाङ्मयीन संकेताचा प्रत्यय त्यांना इथे येतो. अश्वत्थाचे चित्र समजून घेत असता, व्यंगचित्रकार वसंत सरवटचांच्या तसूभर जागा न सोडणाऱ्या कलापूर्ण-चित्राची आठवण जोगांना होतें. सोळाव्या अध्यायात, अरण्यात पापी माणसाच्या छळीमुळे नग्न झालेल्या स्त्रीला सज्जन माणूस वस्त्रांकित झाल्यावरच पहातो अशा आशयाची एक ओवी आहे. हयावरून जोगांना ए.वि. जोशी यांच्या 'रानभूल' या कादंबरीतील तशाच प्रसंगाची आठवण होते. दोन इन्द्रिय अनुभवाच्या संकटातून उद्भवणारी काव्यस्थळे ज्ञानेश्वरीत विपुल आहेत.

चौथ्या अध्यायातील 'सुगंधयुक्त गायन' या कल्पनेच्या संदर्भात जोग बिनचुक व अचानकपणे "संसार सतारीवरि तारा तू मीहि मदन वाजविणारा" ही तांब्याची ओळ उद्धृत करतात व असले संकर प्रयोग म्हणजे 'अधिकस्य अधिक फलम्' या संस्कृत कल्पनेचे सारे काव्याविष्कार आहेत असे चिंतनयुक्त भाष्यही ते करतात. समांतर द्वेषाचे असे अनेक संदर्भ 'अरूपाचे रूप'च्या लेखकाचे बहुश्रुतपण सिध्द करतात.

विवेक जोग (महाराष्ट्र टाईम्स)

REFBK-0022888

'वाङ्मयीन चर्चा आणि चिकित्सा' हा बाळकृष्ण कवठेकर यांच्या बारा समीक्षणात्मक लेखांचा संग्रह आहे. त्यात, एखादा अपवादवगळता समकालीन वाङ्मयव्यवहाराचा वाङ्मय-निष्ठ व व्यक्ति निरपेक्ष दृष्टीने विचार केला आहे. समकालीन वाङ्मय त्यातीलप्रवाह, प्रवृत्ती, प्रेरणा व प्रश्न यांना एका जाणत्या मनाने दिलेला हा प्रतिसाद आहे. एखाद्या वादग्रस्त प्रश्नाच्या निमित्ताने वाचकांशी बोलत, त्या प्रश्नातील गुंतागुंत उकलीत, वाङ्मय व तद्विषयक विचार यांच्याशी वादसंवाद करीत कवठेकरांची समीक्षा विचारविकासाची वाट चालते. त्या प्रश्नाचे विविध घटक; त्याचे प्रत्यक्ष व सैद्धांतिक रूप यांच्या अनेकांनी विश्लेषक विचारातून त्यांची डोळस निरीक्षणे व मूल्यात्मक निष्कर्ष अवतरतात. वाङ्मयीन तपशीलापेक्षा वाङ्मय-विश्वातील प्रवृत्तिविशेषांचा शोध घेत सिद्धांतन करू पाहणारी ही समीक्षा आहे. कला विश्वाच्या स्वधर्माचे भान तीत सतत जागे आहे. आक्रमक जीवनवादाशी संघर्ष करणाऱ्या कलावादी प्रवृत्ती तंत्रनिष्ठा व रंजनवाद यांनी वेळोवेळी गढूळ होत असतात. त्यातील हीन बाजूला सारून विशुद्ध कलाप्रवृत्तीच्या निर्मल प्रवाहाचे दिग्दर्शन येथे आहे. यातील परखड प्रतिपादन केवळ प्रतिक्रियात्मक वा खंडनात्मक नाही; ते चिंतनात्मक आणि विधायकही आहे. समकालीन वाङ्मयाचा विश्लेषक दृष्टीने विचार करणारी ही समीक्षा कालसंगत असून वाङ्मय व्यवहाराकडे कुतूहलाने पाहणाऱ्या वाचकाला ती निश्चितच विचारप्रवृत्त करणारी ठरेल.

नवसाहित्य
प्रकाशन