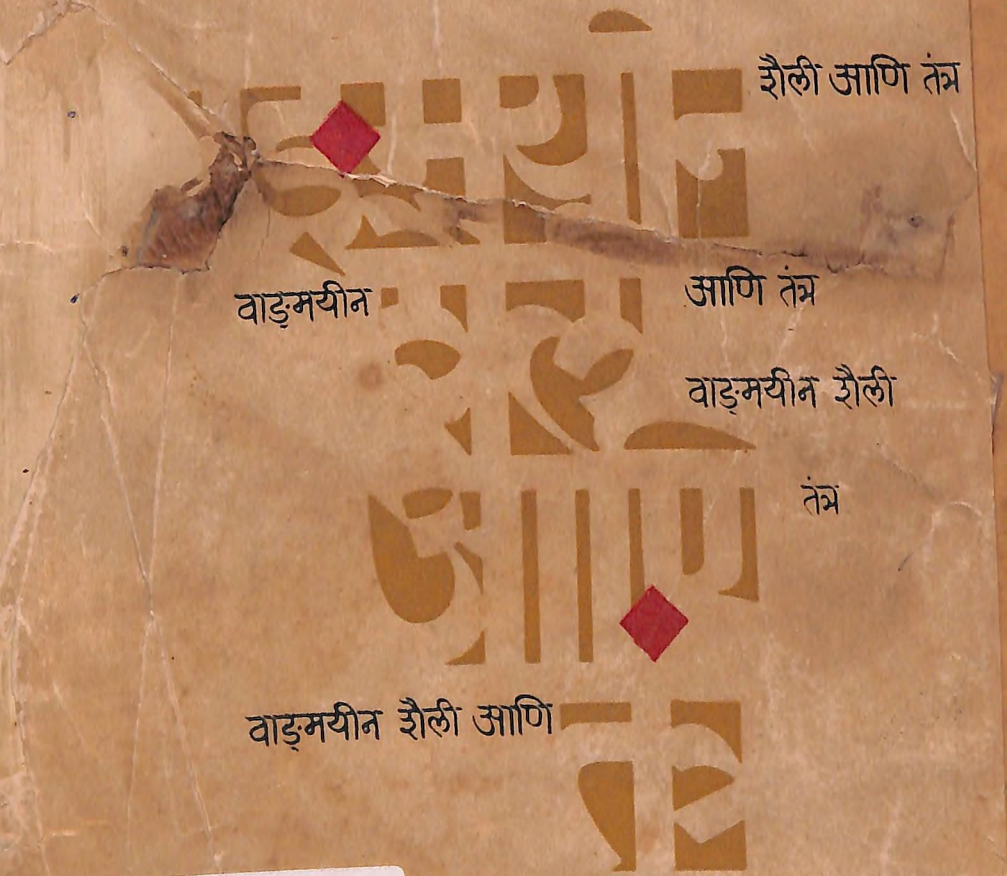
म. ग्रं. सं. ठाणें
विषय निबंध
सं. क्र. २६६६

वाङ्मयीन शैली आणि तंत्र

संपादक:
म. द. हातकणंगलेकर



REFBK-0023291

संदर्भ ग्रंथ
(आकृतिबंध समीक्षा)

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.

9/991-9

-9 MAY 1984

17 MAY 1984

21 APR 1985

12 MAY 1985

2 FEB 19[illegible]

2 MAR 19[illegible]

9 MAY 1986

11 MAY 19[illegible]6

6 AUG 1986

8 OCT 1986

21 JAN 19[illegible]

26 AUG 19[illegible]

-7 JUL 1990

28 JUL 1990

(क्र. मा. प.)
५०००-४-८०

संदर्भ निबंध
२८६
२३२१
१७।१८।१

वाङ्मयीन शैली आणि तंत्र

संपादक
म० द० हातकणंगलेकर

REFBK-0023291

अभिजात प्रकाशन, कोल्हापूर

प्रकाशक :
अनिल मेहता
अभिजात प्रकाशन
'छायाचित्रकार'
नागाळा पार्क
कोल्हापूर २.

✡

मुद्रक :
सा. रा. भंडारी
भंडारी मुद्रणालय
२७१ नारायण पेठ
पुणे ४११ ०३०.

✡

मुखपृष्ठ :
जयंत ताडफळे
पुणे.

✡

पहिली आवृत्ती : ३ मार्च १९८१

✡

© संपादक

✡

किंमत ३० रुपये

अनुक्रम

म० द० हातकणंगलेकर	प्रास्ताविक	१
प्रभाकर पाध्ये	उद्घाटन	१७
स० शि० भावे	तात्त्विक भूमिका	२९
सुधीर रसाळ	कविता : एक	४१
निशिकांत मिरजकर	कविता : दोन	६४
र० कृ० जोशी	कविता : तीन	७८
सुहास वासुदेव मेहेंदळे	कविता : चार	१२०
भालचंद्र नेमाडे	कादंबरी : एक	१३९
कमलाकर दीक्षित	कादंबरी : दोन	१४७
द० भि० कुलकर्णी	कथा : एक	१५३
रा० ग० जाधव	कथा : दोन	१७१
पुष्पा भावे	नाटक	१८०
आनंद यादव	ललित गद्य	१८५
ऋणनिर्देश		१९३
परिशिष्ट		१९४
शुद्धिपत्रक		१९९

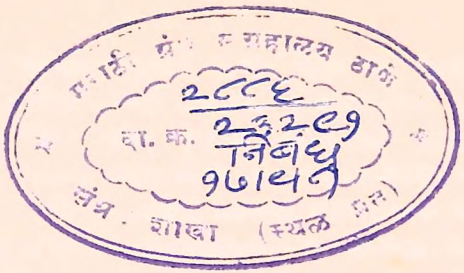
म० द० हातकणंगलेकर

प्रास्ताविक

विलिंग्डन महाविद्यालयात, सांगली येथे दिनांक ९, १० व ११ जून १९७८ रोजी "आधुनिक मराठी वाङ्मयातील शैली आणि तंत्र यांचे प्रयोगविशेष" या विषयावर एक परिसंवाद पार पडला. या परिसंवादात—

१. श्री० प्रभाकर पाध्ये
२. प्रा० स० शि० भावे
३. डॉ० सुधीर रसाळ
४. डॉ० निशिकान्त मिरजकर
५. श्री० र० कृ० जोशी
६. डॉ० सुहास मेहेन्दळे
७. प्रा० भालचंद्र नेमाडे
८. प्रा० कमलाकर दीक्षित
९. डॉ० द० भि० कुळकर्णी
१०. प्रा० रा० ग० जाधव
११. प्रा० पुष्पा भावे
१२. डॉ० आनन्द यादव

या समीक्षकांनी व सुमारे तीस अभ्यासकांनी व रसिकांनी भाग घेतला होता. यामध्ये पुढील स्थानिक व परगावचे अभ्यासक होते.



म० द० हातकणंगलेकर

प्रास्ताविक

विलिंग्डन महाविद्यालयात, सांगली येथे दिनांक ९, १० व ११ जून १९७८ रोजी "आधुनिक मराठी वाङ्मयातील शैली आणि तंत्र यांचे प्रयोगविशेष" या विषयावर एक परिसंवाद पार पडला. या परिसंवादात—

१. श्री० प्रभाकर पाध्ये
२. प्रा० स० शि० भावे
३. डॉ० सुधीर रसाळ
४. डॉ० निशिकान्त मिरजकर
५. श्री० र० कृ० जोशी
६. डॉ० सुहास मेहेन्दळे
७. प्रा० भालचंद्र नेमाडे
८. प्रा० कमलाकर दीक्षित
९. डॉ० द० भि० कुळकर्णी
१०. प्रा० रा० ग० जाधव
११. प्रा० पुष्पा भावे
१२. डॉ० आनन्द यादव

या समीक्षकांनी व सुमारे तीस अभ्यासकांनी व रसिकांनी भाग घेतला होता. यामध्ये पुढील स्थानिक व परगावचे अभ्यासक होते.

१. सौ० कमल पाध्ये
२. कु० अरुणा अंतरकर
३. कु० रोहिणी पटवर्धन
४. कु० भारती काकतकर
५. श्री० श्रीनिवास कुलकर्णी
६. प्रा० मधु कुलकर्णी
७. प्रा० अरुण भागवत
८. सौ० विद्युत भागवत
९. प्रा० चारुदत्त भागवत
१०. श्री० शंकर सारडा / सौ० सारडा
११. प्रा० निशिकान्त ठकार
१२. प्रा० त्र्यं० वि० सरदेशमुख
१३. कुलगुरु दे० अ० दाभोलकर
१४. प्रा० मगदूम
१५. प्रा० अविनाश सप्रे
१६. कु० प्रतिभा पोरे
१७. डॉ० एस० एस० भोसले
१८. डॉ० गं० ना० जोगळेकर
१९. श्री० सखा कलाल
२०. श्री० चारुता सागर

प्रस्तुत विषय काव्य, कादंबरी, कथा, नाट्य व ललितगद्य या साहित्यप्रकारांच्या संदर्भात मांडावा अशी योजना होती. त्यासाठी दहा निबंध मागविले होते. योजना केल्याप्रमाणे सर्व निबंध वेळेवर हाती आले होते. ते चक्रमुद्रित करून त्यांचा एकत्रित संच प्रमुख चर्चिकांच्याकडे पाठविण्यात आला होता. चर्चा सहा सत्रांत विभागली होती. उद्घाटन व तत्त्वचर्चा यांचे पहिले सत्र घेण्यात आले. काव्य, कादंबरी, कथा यांची स्वतंत्र सत्रे झाली. नाट्य व ललितगद्य यांचे मिळून एक सत्र झाले. शेवटचे सत्र समारोपाचे झाले. त्यात पाच प्रमुख चर्चिकांनी एकंदर चर्चेवरचा आपला अभिप्राय व्यक्त केला. समारोपापूर्वी नागपूरचे संस्कृत साहित्यशास्त्राचे विख्यात अभ्यासक डॉ० ग० त्र्यं० देशपांडे यांनी 'प्राचीन वाङ्मयातील शैली' या विषयावर उद्बोधक विचार मांडले. या चर्चासत्राला विद्यापीठ अनुदान आयोगाचे (यु० जी० सी०) संपूर्ण आर्थिक साहाय्य मिळाले होते. त्यामुळे सर्व तऱ्हेच्या सुविधा उपलब्ध करणे शक्य झाले. आयोगाकडून शैक्षणिक कार्यक्रमांसाठी जी अनेक प्रकारची अनुदाने मिळतात, त्यात परिसंवाद व चर्चासत्रे आयोजित करण्यासाठी मिळणारे अनुदान अत्यंत उपयुक्त आहे.

विषय शोधताना मनाशी विचार होता की मराठी साहित्यावरच्या परिसंवादाचे विषय ठराविक झालेले दिसतात. कालखंडानुसार साहित्यप्रकारांचा परामर्ष–आजची मराठी कविता, कथा, कादंबरी, स्वातंत्र्योत्तर काळातील ऐतिहासिक नाटके, कादंबऱ्या, रविकिरण मंडळ आणि नंतर, मर्ढेकरांनंतरचे मराठी काव्य, इ. त्यामुळे या परिसंवादात सांकेतिक पद्धतीने घेतलेल्या परामर्षाचाच भाग अधिकांशाने येतो. आधुनिक वाङ्मयाचा विचार करतानादेखील या सरधोपट प्रकाराचाच अवलंब केला जातो. आधुनिक साहित्याच्या प्रेरणा, आविष्कारपद्धती यांच्यात फार मोठे बदल झाले आहेत आणि पर्यायाने समीक्षामूल्येही बदलत आहेत असे आपण एका बाजूने बोलत असताना परिसंवादातली चर्चा मात्र त्याच त्या आवर्तातून चाललेली दिसते. या विसंगतीची कारणे काय असावीत? एकतर मूळ मराठी साहित्यात फार मोठे बदल घडलेले नाहीत किंवा मराठी समीक्षेची भाषा बदललेली दिसली तरी समीक्षा-मूल्ये तीच राहिलेली आहेत. साहित्यातील बदलाचे नाते शैलीशी जोडले जाते, तेव्हा या बदलासंबंधीची वास्तविक परिस्थिती काय आहे हे शैलीचा विचार केला तर समजेल असे वाटते. यानंतरचा दुसरा एक विचार होता : आधुनिक साहित्याच्या संदर्भात तंत्र व शैली यांना अनन्यसाधारण महत्त्व आहे. सृजनाच्या अवघ्या प्रक्रियेशी तंत्र व शैली एकजीव झालेली आहे. तंत्र व शैली यांची अभिनवता हे कलेचे मूल्य आहे असे मानण्याची प्रवृत्ती दिसते. पण शैली व तंत्र यांना प्राप्त झालेली ही प्रतिष्ठा कोणत्या प्रमाणात खरी आहे याची क्वचित्‌च तपासणी मात्र क्वचितच केली जाते. या तपासणीला सुरवात करणे इष्ट ठरेल हा तो विचार.

शैली म्हणजे काय हे किती काटेकोरपणे ठरविता येते? साहित्यकृतीतली शैली किती प्रमाणात अलग करता येते? साहित्यकृतीच्या मूल्यमापनात शैलीचा भाग किती? आधुनिक कालखंडातील साहित्य-निर्मितीत शैली व तंत्र याबद्दलची प्रेरणा वाढली असे मानले जाते, त्याचे स्वरूप काय? असे काही प्रश्न दिसले. एकंदरीत शैली, तंत्र प्रयोगासंबंधीचा विचार वेगवेगळ्या साहित्यप्रकारांच्या संदर्भात तपशीलाने घडेल या पद्धतीने विषयाची मांडणी करण्यात आली. या परिसंवादातून हाताशी आलेले स्थूल निष्कर्ष असे :

आधुनिक साहित्यातदेखील शैलीचे महत्त्व सापेक्षच आहे, शैलीची जाणीव मात्र अधिक जागृत, सूक्ष्म व सखोल झालेली आहे. शैलीचा स्वतंत्रपणे विचार करता येतो. शैली ही केवळ भाषेशी संबंधित नाही. शैली म्हणजे केवळ अलंकरण नव्हे. शैलीचा संबंध अनुभवाचे संकलन, विषयाचे आकलन, कलाकृतीची रचना, आकृतिबंध, आविष्काराची रीत, आस्वादाचीही रीत यांच्याशी लावता येतो. शैलीसंबंधीची जाणीव अबोध पातळीवरदेखील कार्य करू शकते. समारोपाच्या सत्रात प्रा० नेमाडे म्हणाले की या परिसंवादात शैली म्हणजे भाषा नव्हे ही गोष्ट निर्विवादपणे प्रस्थापित झाली. यापुढे शैली

म्हणजे भाषा असे मराठीत समजले जाणार नाही. यावर या सत्राचे अध्यक्ष प्रा० दे० अ० दाभोलकर यांनी आपल्या मिस्किल शैलीत भाष्य केले. ते म्हणाले की, "मराठी साहित्यात शैली म्हणजे भाषा नव्हे हे तत्त्व ज्या क्षणी प्रस्थापित झाले त्या क्षणी मी उपस्थित होतो अशी इतिहासात नोंद होईल."

शैली व तंत्र यामधील प्रयोगाचा आधुनिक मराठी साहित्याच्या संदर्भात विचार करण्यासाठी मुख्यत्वेकरून नवीन पिढीतल्या नामवंत समीक्षकांना पाचारण केले होते. प्रा० स० शि० भावे हे पहिले समीक्षक. त्यांचा शैली या विषयावरचा अभ्यास व दृष्टिकोन किती चिकित्सक, चोखंदळ व स्वतंत्र असतो याची कल्पना मराठी वाचकांना आहे. डॉ० सुधीर रसाळ व डॉ० निशिकान्त मिरजकर हे आधुनिक मराठी काव्याचे ताज्या दमाचे अभ्यासक. डॉ० द० भि० कुलकर्णी व प्रा० रा० ग० जाधव हे नवे सुप्रतिष्ठित व उदयोन्मुख समीक्षक. प्रा० भालचंद्र नेमाडे हे निर्भय कादंबरीकार व समालोचक. डॉ० आनन्द यादव हे स्वतंत्र चिंतनातून कलानिर्मितीचा शोध घेणारे समीक्षक. प्रा० पुष्पा भावे या प्रायोगिक रंगभूमीशी सक्रिय संपर्क असणाऱ्या नाट्य समालोचक. र० कृ० जोशी व डॉ० सुहास मेहेन्दळे हे निष्ठावंत व कल्पक तरुण प्रयोगकार आणि या सर्वांच्या अग्रभागी वयाने ज्येष्ठ पण अभिरूचीने चिरतरुण असे सौंदर्यमीमांसक श्री० प्रभाकर पाध्ये. या सर्वांचे सहकार्य परिसंवादाला लाभले हा एक विलक्षण सुखद योगायोग होता. परिसंवादाच्या यशामध्ये या अभ्यासकांचा महत्त्वाचा वाटा होता हे कृतज्ञतेने नमूद करावयास पाहिजे.

परिसंवादात जे निबंध वाचले गेले त्यातील विचारांचा संक्षिप्त आलेख देणे योग्य ठरेल. सुप्रसिद्ध सौंदर्यमीमांसक श्री. प्रभाकर पाध्ये यांनी परिसंवादाचे केवळ औपचारिक उद्घाटन न करता, अभिजातवाद, सौंदर्यवाद व वास्तववाद या तीन प्रमुख वाङ्मयीन वादांवरचा आपला निबंध सादर केला. हे तीन वाङ्मयीन दृष्टिकोन भिन्न शैलीचे निदर्शक असू शकतात, असे त्यांचे गृहित आहे. शुद्ध कलात्मक दृष्टिकोन हा या तीनही वादांना सामावून घेणारा व अभिजात कलाकृतीची एकात्मकता सिद्ध करणारा असतो असे त्यांचे प्रतिपादन आहे. त्यासाठी कविकुलगुरु कालिदासाची अभिजात काव्यकृती 'मेघदूत' याचे उदाहरण त्यांनी घेतले आहे. मेघदूताचे विश्लेषण करून त्यांनी असे दाखविले आहे की या तीनही दृष्टिकोनांना पावन करणारी कलात्मकता मेघदूत या काव्यकृतीत आहे. कोणत्याही शैलीचा अतिरिक्त आग्रह हा कलाकृतीच्या अभिजात स्वरूपाला बाधक ठरतो. शुद्ध कलानुभवाचे मूलभूत लक्षण म्हणजे स्वरसरंजन, हा आपला सिद्धान्त श्री० पाध्ये यांनी परिणामकारक रीतीने मांडला.

कलानिर्मितीची प्रक्रिया ध्यानात घेतली तर वाङ्मयीन दृष्टिकोन अगर वाद याबद्दलचे भेद अनावश्यक ठरतात असे मानले तर मग हे भेद का होतात व अर्थपूर्ण का वाटतात याचा शोध घ्यावा लागेल. या संदर्भात एक विचार मांडणे युक्त ठरेल. समीक्षेत मूल्य-

मापनासाठी निरनिराळ्या कालखंडांतील कलाकृतींच्या तुलना अपरिहार्य होतात. या तुलना करताना अभिजात कलाकृतींचा विचार शक्यतो आणू नये. त्यामुळे अनेक घोटाळे होतात. अभिजात कृतींच्या कालखंडानंतर कलानिर्मितीचे संदर्भ व कलाकृतींचे स्वरूप आमूलाग्र बदलले आहे. कलाकृती अधिक कालसापेक्ष झाल्या आहेत. मूल्यमापनाचे निकषही कालसापेक्ष झाले आहेत. त्यामुळे कालनिरपेक्ष व कालसापेक्ष अशा कलाकृतींचा एकत्र विचार तुलनेसाठी करणे घोटाळ्याचे होते. मर्ढेकर व मेघदूत यांचा एकत्र विचार करता येत नाही. कलाकृतीच्या संघटनेचे तत्त्व हे एक आहे असे मानले तरी या तत्त्वाच्या आविष्काराच्या पद्धती व शैली या भिन्न असू शकतात. ग्रीक अभिजात वाङ्मयाच्या कालखंडातही ॲरिस्टॉटलने आपल्या 'काव्यशास्त्रा'त भाषेचा व शैलीचा वेगळा विचार केला व शोकांतिकेच्या निरनिराळ्या भागात अनुरूप अशी भिन्न प्रकारची भाषा वापरावी असे मत व्यक्त केले. अर्थात येथे शैली ही संज्ञा विमर्शकांनी भिन्न अर्थांनी वापरली आहे ही गोष्ट ध्यानात ठेवणे अगत्याचे आहे. आधुनिक कालात अभिजात कलाकृतींचा आग्रह मॅथ्यू आर्नोल्डने धरला होता, तो मान्य होऊ शकला नाही.

प्रा० स० शि० भावे यांनी आपल्या निबंधात शैलीसंबंधीचा तात्विक विचार अतिशय कसोशीने मांडला आहे. साहित्यातील कलाकृतीच्या निर्मितीत तीन टप्पे आहेत. साहित्यिक कलावंताला दिसलेले व्यावहारिक मूर्त, हा पहिला टप्पा, त्यातून त्याच्या मनात उमटणारे कल्पनीय अमूर्त हा दुसरा टप्पा आणि भाषिक कलावस्तू म्हणून सिद्ध झालेल्या साहित्यकृतीत दिसणारे कल्पनीय मूर्त हा तिसरा टप्पा. कलाकृतीतल्या आविष्कारद्रव्याची रचना म्हणजे शैली. भारतीय काव्यशास्त्राप्रमाणे शैली हा एक मार्ग अगर रीती आहे. पाश्चात्य 'क्लासिकल' अगर 'रोमँटिक' शैलीशी समांतर अशा 'वैदर्भी' व 'गौडी' या रीती मानता येतात. शैली म्हणजे केवळ भाषायोजना नव्हे. कलावंताची कल्पनीय अनुभव घेण्याची पद्धती म्हणजे शैली. भाषेच्या आकलनापेक्षा शैलीचा अनुभव वेगळा आहे. शैली म्हणजे भाषिक चमत्कृती नव्हे. कलावंताच्या प्रतिभेचा कलाद्रव्याशी खेळण्याचा व नवे कल्पित अनुभव तयार करण्याचा 'वेगळेपणा' जिथे जाणवतो तिथे शैली दिसू लागते. उत्तम यशस्वी रूपबंधात शैलीच्या अंगी लपलेली आविष्काराची कळ असते.) या संदर्भात रामदासांच्या काव्याचे अभिनव विश्लेषण प्रा० भाव्यांनी केले आहे. वाचकाच्या मनातील व्यावहारिकता दूर करून त्याला कल्पनीय अनुभवण्याची प्रेरणा देते ती कलावस्तूची शैलीच.

शैलीत आधुनिकता येते का शैलीमुळे आधुनिकता येते असा एक खुबीदार प्रश्न त्यांनी निर्माण केला आहे व याचे उत्तर देताना शैलीचा विचार हा मूलभूत विचार आहे हे पटणे हे आधुनिकतेचे एक लक्षण आहे, असा मननीय अभिप्राय दिला आहे. प्रा० भावे यांनी शैलीसंबंधीच्या सिद्धान्ताची तर्कशुद्ध मांडणी केली आहे. उत्तम आधुनिकच नव्हे तर प्राचीनदेखील साहित्यकृती ही शैलीप्रधान नव्हे तर शैलीस्वरूपच

असते, हा त्यांच्या विचाराचा गाभा आहे. हा शैलीसंबंधीचा आधुनिक दृष्टिकोन त्यांनी समर्थपणे मांडला आहे. रूपवादी समीक्षेतला शैलीसंबंधीचा हा अपरिहार्य सिद्धान्त आहे. रूपवादी समीक्षेसंबंधी जे आक्षेप पुढे येतात तेच आक्षेप या शैलीसिद्धान्ताबद्दल घेता येतात. केवळ सिद्धान्त म्हणून विचार करताना तो अत्यंत तर्कशुद्ध व सुसंगत दिसतो. प्रत्यक्ष साहित्याच्या परीक्षणात त्याचा उपयोग करताना मात्र त्याच्या मर्यादा ध्यानात येतात. निबंधात प्रा० भावे यांनी काव्याचीच उदाहरणे घेतली आहेत. यावरून हा शैलीविचार केवळ काव्यालाच अनुकूल आहे की काय अशी शंका येते. दीर्घ काव्याच्या परीक्षणात या सिद्धान्ताचा कितपत उपयोग करता येईल याची शंका वाटते. त्याचप्रमाणे शैली म्हणजेच कलाकृती या सीमेपर्यंतचा आग्रह सर्व साहित्यप्रकारांच्या बाबतीत धरणे योग्य ठरत नाही असेही आढळते. अन्य ललितकलांचा विचार वेगळा व साहित्यकलेचा विचार वेगळा करणे योग्य वाटते. अर्थप्रधान ललितकला-मग काही एका व्यवस्थेत तिला भ्रष्ट अगर निकृष्ट म्हटले तरी चालेल, तो तिचा स्वभावधर्म असेल – व अर्थ-निरपेक्ष, रचनाप्रधान ललितकला असा प्राथमिक भेद करणे उचित होईल. त्यानंतर या दोन गटांसाठी स्वतंत्र असे दोन रूपवादी समीक्षेचे सिद्धान्त परिष्कृत केले तर ते अधिक उपयोगी ठरतील. हे आक्षेप विचारात घेऊन देखील रूपवादी भूमिकेतूनच शैलीचा साक्षेपी व सूक्ष्म तत्त्वविचार होऊ शकतो हे प्रा० स० शि० भावे यांच्या निबंधात दिसते. साहित्यविषयक मूलभूत भूमिका भिन्न असली तर विचारचित्र कसे बदलते आणि सिद्धान्त कसे परिष्कृत होतात याचा प्रत्यय डॉ० सुधीर रसाळ यांच्या निबंधात येतो. शैलीबद्दलचे त्यांची संकल्पना सावधगिरीची व वास्तव वाटते. साहित्यकृतीतून अगर साहित्य-परंपरेतून शैली काही प्रमाणात बाजूला काढता येते व साहित्यकृतीच्या आकलनात इतर अंगांचा संदर्भ न वगळता तिचा विचार होणे शक्य असते; ही तात्त्विक भूमिका स्पष्ट केल्यानंतर आधुनिक मराठी काव्यातील जाणीवेबद्दल, संवेदनशीलतेबद्दल आणि काव्यनिर्मिती व काव्यास्वाद प्रक्रियेतील शैलीच्या स्थानाबद्दल डॉ० रसाळांचे सूत्रमय विवेचन यथार्थ वाटले. मर्ढेकरांप्रमाणे जाणीवेच्या कक्षा रुंदावणारा त्यांच्या परंपरेतला कवी निर्माण झाला नाही हा त्यांचा अभिप्राय शैलीविचाराच्या संदर्भात लक्षात ठेवण्याजोगा आहे. नारायण सुर्वे व दलित-कवी यांचा मार्ग वेगळा असे ते मानतात. मर्ढेकर व पु० शि० रेगे यांच्या काव्याचे त्यांनी केलेले विश्लेषण विचारप्रवर्तक आहे. या दोन मातब्बर कवींची काव्यनिर्मिती वास्तवावर नकाराच्या फुल्या मारणारी होती, त्यांच्या जाणीवांची केंद्रस्थाने मात्र वेगळी होती असे डॉ० रसाळ म्हणतात. 'ग्रेस', 'आरती प्रभू' इ० कवींच्या काव्यांतील समर्पक उदाहरणे घेऊन त्यांनी आधुनिक मराठी काव्यातील शैली-विकासाच्या दिशा व शैलीचे विविध घटक, प्रतिमा-संघटन, लय, छंद, शब्दक्रम यातील प्रयोगांचे तपशीलवार, मार्मिक विवेचन केले आहे. शेवटी अगदी अलिकडच्या मराठी कवितेत शैलीचे अराजक आढळते असा अभिप्राय

व्यक्त केला आहे. दिलेल्या विषयाच्या संदर्भाचे सतत अवधान ठेवून विवेचन सर्वस्पर्शी, सखोल व समतोल कसे राखता येते याचा आदर्श डॉ० रसाळांच्या निबंधात मिळतो.

डॉ० निशिकान्त मिरजकरांचा कवितेच्या प्रतिमासृष्टींचा खास अभ्यास. त्यांनी आपल्या निबंधात प्रतिमांचा परामर्ष तात्त्विक व तपशीलांच्या पातळीवर समर्थपणे घेतला आहे. काव्यातील प्रतिमा हे एक परिपूर्ण व स्वयंपूर्ण विधान कसे असू शकते याचे विश्लेषण केले आहे व निरनिराळ्या अंगांनी काव्यप्रतिमेचे स्वरूप उकलून दाखविले आहे. अगदी आधुनिक काळातील काव्यप्रतिमांची व्यामिश्रता व संमिश्रता त्यांनी तपासली असली तर डॉ० रसाळांनी केलेल्या 'आजच्या कवितेत शैलीचे अराजक दिसते' या विधानाचे अधिक दिग्दर्शन झाले असते.

श्री० र० कृ० जोशी यांच्यासंबंधी परिसंवादाला विशेष कुतूहल होते. ते त्यांनी भरपूर प्रमाणात जागवले व जिज्ञासूंमध्ये अपरिचित चैतन्य निर्माण केले. निबंध सादर करण्याऐवजी त्यांनी एक प्रयोगच सादर केला. त्यावेळची त्यांची नाट्यपूर्ण तन्मयता सर्वांना अतिशय परिणामकारक वाटली. त्यांनी रचलेल्या मूर्त काव्याने पारंपारिक काव्य-रसिकांना साहजिकच विस्मय वाटला; तरी पण र० कृं०च्या या काव्याबद्दलच्या व्यासंगाने साहजिक त्यांनाही क्षणभर स्तिमित केले. कलेच्या क्षेत्रात अभिजात गुणवत्ता असणारी माणसे जेव्हा सर्जनाच्या अनोख्या वाटा धुंडाळतात तेव्हा त्यांच्यातही काही तरी मुलखावेगणळी सनसनाटी लक्ष वेधून घेण्याच्या इच्छेपेक्षा खोलवरची, सच्ची-दृष्टी असू शकते याचा साक्षात प्रत्यय पारंपारिक रसिक वृत्तीला घडवून आणणे हे अभिरूची-विकासाच्या दृष्टीने आवश्यक असते. असे झाले नाही तर सच्च्या प्रयोगा-बद्दलचा आपला अभिप्राय सर्वंग प्रयोगासंबंधी तात्काळ होता तसाच राहण्याची भीती असते. सांस्कृतिक क्षेत्रात जुन्या-नव्यातल्या तटबंदी उतरवून सर्वत्र मोकळे वारे खेळविणे ही विकासाची गरज असते. याच कारणासाठी र० कृं०च्या दृश्य अगर चित्रकाव्याचे प्रयोग हे भिन्न अभिरुचीच्या गटात घडणे अगत्याचे व श्रेयस्कर आहे. नव्याची ओढ व नवे निर्माण करण्याची प्रतिभा याच्यातही सनातन कलाधर्माचा आविष्कार दिसतो याचे दर्शन वारंवार मिळाले पाहिजे. नव्याची धुरा वाहणारे र० कृ० एक प्रतिभाशाली प्रयोगकार आहेत याची साक्ष परिसंवादात मिळाली.

चित्र, ध्वनी, शब्द यांच्या दृश्य आकाराचे स्फोट, शब्द उच्चारणातली अर्थगर्भता अशा विविध तऱ्हांनी र० कृं०ची कविता आकारत गेली. कागदावर दिसणारे सर्व काही, लिहिलेले, रिकामे सोडलेले, उभे, आडवे, तिरके, सरळ, लहान, मोठे यांच्या-तून कवितेतला आशय जागा होत असतो, हे र० कृं०नी प्रत्यक्ष दाखवून दिले. याला कविता म्हणावी की ही नुसतीच कसरत आहे ? या प्रयोगाची संहिता र० कृं०नी या पुस्तकासाठी परिश्रमपूर्वक तयार केली आहे. ती त्यांना अभिप्रेत असलेल्या सर्व बार-काव्यानिशी मुद्रित करण्याचा प्रयत्न केला आहे. तो मराठी समीक्षेच्या पुस्तकात कदा-

गोंधळतो. रूढ रूपवादी भूमिका ही समाजनिरपेक्ष व आत्यंतिक व्यक्तिनिष्ठच आहे याचे भान ठेवणे आवश्यक आहे. शुद्ध कलावादी व रूपवादी विचार हाच शास्त्रीय कला-विचार, म्हणून तो सांकेतिक नीति-अनीतीला ओलांडून जाणारा, म्हणून सत्यवेधी असा जो आभास निर्माण केला जातो, त्याची कसून तपासणी होणे अगत्याचे आहे. नाही तर रूपवादी समीक्षेचीच एक दंभदिंडी सुरू होते. कलात्मक निर्लेपतेची धवल पताका या दिंडीने उभारल्याने तिची प्रतिष्ठा अचिकित्सिक पद्धतीने दृढ होण्याची शक्यता राहते.

हा निबंध जेव्हा चर्चेला आला तेव्हा निबंधात सार्वत्रिकपणे अंगभूत असलेली प्रा० नेमाड्यांची एक लक्षणीय भूमिका अधिकाधिक स्पष्ट होत गेली. तिचा यापुढे अधिक साक्षेपाने विचार व्हावा. ही भूमिका तशी नवी नाही. प्लेटोच्या कालापासून ती रांडली गेली आहे. निष्ठेची, आस्थेची (Sincerity)चीच ती भूमिका आहे. या तऱ्हेची निष्ठेची सामाजिक व समूह जाणीव ही नव्या सामाजिक संदर्भातली नैतिकता आहे, आणि या नैतिकतेला सौंदर्याची कक्षा असते ही ती भूमिका. यातील संकल्पनेचा कादंबरीच्या संदर्भात तरी विचार व्हावयास पाहिजे. सामाजिक आस्था ही एक सौंदर्य-कल्पनाच आहे या शब्दांत प्रा० नेमाड्यांनी आपला विचार मांडला. तो समजायला सोपा असल्याने, या स्वरूपात त्याची दखल घेणे जरूरीचे आहे. प्रा० नेमाड्यांनी आपल्या निबंधात जी धीट समीकरणे मांडली आहेत ती केवळ धीट दिसतात म्हणून विचाराबाहेर ठेवणे योग्य नव्हे. नव्या समाजसापेक्ष सौंदर्यकल्पना आत्मविश्वासाने मांडणाऱ्या प्रा० नेमाड्यांसारख्या स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्वाचा परिचय मराठी वाचकांना अधिक प्रमाणात होणे अगत्याचे आहे.

प्रा० कमलाकर दीक्षित यांनी व्यक्तिनिष्ठ वास्तवाचा आविष्कार करणाऱ्या आधुनिक मराठी कादंबऱ्यांच्या शैलीबद्दलचा आलेख आपल्या निबंधात दिला आहे. मर्ढेकरांच्या 'रात्रीचा दिवस 'पासून तो नगरकरांच्या 'सात सक्कं त्रेचाळीस 'पर्यंतचा परामर्ष त्यांनी घेतला आहे. या आलेखातील नेमाडे, भाऊ पाध्ये, चंद्रकांत खोत, हे महत्त्वाचे बिंदू. या कादंबरीकारांनी शैली व तंत्र यात केलेले प्रयोग हे धीट, मोकळ्या बिनधास्त भाषेचे; ताज्या, अग्रांथिक, रसरशीत प्रतिमांचे व बऱ्हंशी संज्ञाप्रवाह व्यक्त करणाऱ्या विविध रीतींचे. मात्र यातील बहुतेक प्रयोग अनुकरणात्मक असल्याने सकस प्रयोगशीलतेचा प्रत्यय न देणारे वाटतात.

प्रा० रा० ग० जाधव यांच्या मराठी कथेबद्दलच्या विवेचनाचा सर्व पूर्वग्रह बाजूला ठेवून विचार होणे जरूरीचे आहे. मराठी कथेचे आकलन समृद्ध करण्यासाठी त्यांच्या विवेचनाची मदत होणार आहे. आपल्या निबंधात आधुनिक मराठी कथेबद्दल, विशेष त्वाने जी० ए० कुलकर्णी यांच्या कथांबद्दल एक महत्त्वाचा तात्त्विक विचार त्यांनी मांडलेला आहे. मराठी कथेच्या विकासाचा यापुढचा टप्पा त्यांनी दृष्टिक्षेपात आणला आहे. त्यांच्या समीक्षेची परिभाषा ते नव्याने तयार करीत असल्यामुळे त्यातील

विचारांची उपेक्षा होण्याची शक्यता आहे. ज्या ठिकाणी परिभाषेची अडचण वाटेल ती ओलांडून त्यांचा विचार ध्यानात घेता येईल.

मराठी कथेने यानंतर कालस्वराची धून आलापावी. आजच्या मराठी कथेतील कुटुंब-कथांचा भाग मोठी निराशा करतो. संसार-नाट्याचे मूळ संसारबाह्य कल्पनात लपलेले असते म्हणून असे कदाचित घडत असावे. या कल्पना नियती व जीवनाचे केन्द्रवर्ती गूढ यांच्याशी निबद्ध आहेत. या गूढाचा वेध घेण्याचे सामर्थ्य सांकेतिक कुटुंब कथांत असत नाही. म्हणून त्या आधुनिक अभिरुचीचे समाधान करू शकत नाहीत. आधुनिक मनाला गोष्टीबद्दल आस्था असली तरी केवळ त्यातल्या नाट्याबद्दल आस्था नाही. जीवनाचे फक्त कथात्म बोधन हे आधुनिक मनाला आकर्षून घेऊ शकत नाही. तर मग या मनाला कशाचे वेध आहेत?

आज प्रगत मानवाचा पराभव झालेला दिसतो. आधुनिक औद्योगिक संस्कृतीला अनुरूप अशा संवेदनाचा हा पराभव आहे. त्यामुळे हे संवेदन आता मागे उलटून आदिमानवाच्या संवेदनाशी नाते जोडू पाहत आहे. या मनाला विमुक्त कल्पनाशक्तीचे नाट्य हवे आहे. आजचे प्रतिभावान साहित्यिक हे कल्पनावीर आहेत. त्यांना 'मिथ्स'ची ओढ आहे. या 'मिथ्स्'ची निर्मिती म्हणजेच आजची 'कला' व 'साहित्य' असे म्हटले पाहिजे. 'मिथ' ही जीविताच्या सारकल्पनेची निदर्शक आहे. वास्तवाचे ओझे कमी करून काव्याकडे वळणे हे कथा साहित्याचे यापुढचे वळण आहे. 'जी० एं०'च्या कथेने हे ओळखले आहे. या कथेला कालस्वराची धून सापडली आहे. त्यांच्या 'प्रदक्षिणा'सारख्या वरवर संसारकथेचा मुखवटा असणाऱ्या कथेतही हा काल-स्वर आहे. त्यांची प्रत्येक कथा एक वास्तवबाह्य (अ-रिअल) रचना (कॉन्कॉक्शन) असते. या तऱ्हेची रचना हा 'मिथ'च्या घाटाचा भाग असतो. या रचनातून जीवनाचा जो प्रत्यय येतो तो जीवनाच्या पृष्ठभागाचा नसून, जीवनाच्या गाभ्याजवळ नेणारा सखोल जीवनप्रत्यय असतो. तो शोकात्म असतो. हा जी० एं०च्या 'ड्हिजन'चा प्रभाव होय.

प्रा० रा० ग० जाधव यांचा हा विचार नवीन, आधुनिक मराठी कथेच्या स्वरूपावर वेगळा प्रकाश टाकणारा आहे. या कथेच्या प्रेरणा 'मिथ', 'काव्यात्मता' व 'कालस्वर' या संकल्पनांच्या प्रकाशात अधिक अर्थपूर्ण वाटण्याची शक्यता आहे. आजच्या मराठी कथाकारांपैकी कमल देसाई, श्याम मनोहर, क० दि० सोनटक्के, रत्नाकर पटवर्धन यांच्या कथारचनेत दिसणाऱ्या विसंगत पण आर्त कल्पनारम्यतेचा उलगडा करण्यास प्रा० जाधव यांचे विवेचन उपयुक्त ठरावे.

सुप्रसिद्ध समीक्षक डॉ० द० भि० कुलकर्णी यांनी आपल्या निबंधात जी० ए० कुलकर्णी यांच्या रूपककथांचे विवेचन विस्ताराने व तपशीलाने केले आहे. त्यातली शिस्तबद्ध मांडणी संशोधनपर लेखाची आहे. जी० एं०च्या रूपककथांत द० भि०ना अनेक दोष दिसलेले आहेत. त्यांनी जी० एं०च्या 'पारवा' १९६० ते 'पिंगळावेळ'

१९७७ या आठ संग्रहांतील रूपक-कथांचा सुसंगत परामर्ष घेतला आहे. जी० एं०च्या या कथा म्हणजे खांडेकरी रूपक-कथेचाच आविष्कार आहे, असा त्यांचा अभिप्राय आहे. जी० एं०च्या रूपक-कथा या वरवर दुर्बोध व क्लिष्ट वाटतात. त्या त्यांच्या युक्तिबाज मांडणीमुळे. पण या कथांतली रूपके इतकी स्पष्ट असतात की दुसऱ्याच वाचनात परिचित उखाण्या-कोड्याप्रमाणे या कथा आपली आवाहक शक्ती गमावून बसतात. रूपककथा हा मुळातच दुय्यम दर्जाचा साहित्यप्रकार आहे. तो अस्सल निर्मितीचे लक्षण नसून बौद्धिक कल्पनानिष्ठ कारागिरीचे लक्षण आहे. या कथांच्यामुळे जी०एं०च्या कथांतली आशयाची व्यामिश्रता तर गेलीच पण त्यातली जीवनाची पूर्णताही डागाळली. या कथांतून सुलभ अनुभव खोट्या पद्धतीने व्यामिश्र केलेला आहे. या कथांची दर्शनी वैशिष्ट्ये डोळ्यांत भरतात. भरजरी भाषाशैली, तळपती कल्पनाशक्ती, साफल्याचा क्षण हाच भ्रननिरासाचा क्षण या सारविचाराच्या दिग्दर्शनासाठी वापरलेले प्रवासाचे प्रतीक व कथानकाची नाट्यपूर्ण, चिरेबंद बांधणी. या कथांचा विचार मात्र जीवननिष्ठ व तत्त्वनिष्ठ पद्धतीनेच केला पाहिजे. रूपककथांमध्ये जी० ए० अस्तित्ववादाकडून अज्ञेय-वादाकडे वळलेले आहेत. ही दृष्टी नकारात्मक असल्याने त्यांना त्याची भरपाई विपुल अलंकरणांनी व भरजरी शैलीने करावी लागते. यात वरकरणी दिसणारी दुर्बोधता ही ग्रेसइतकी अस्सल दुर्बोधता वाटत नाही. या दुय्यम कथाप्रकाराकडे जी० एं०नी वळावे याचा खेद वाटतो.

डॉ० द० भि० हे स्वतः जी० एं०चे चाहते. त्यांच्याकडून जी० एं०च्या अलिकडच्या रूपक-कथांचा असा कठोर परामर्ष घेतला जावा व त्यांचे अवमूल्यन व्हावे यामुळे जी० एं०च्या अनेक वाचकांना विस्मय व अस्वस्थता वाटली. ती चर्चेच्या वेळी स्पष्ट झाली. द० भिं०च्या मतांचा परखड समाचार घेण्यात आला. हे सगळे चर्चेच्या वेळी घडले. त्यानंतर फेरविचार करूनही आपली जी० एं०च्या रूपककथांबद्दलची मते दुरुस्त करावीत असे द० भिं०ना वाटले नव्हते. आता ही मते लेखरूपाने प्रसिद्ध झालेली आहेत. त्यांच्याविषयी विस्तृत जाहीर चर्चा होऊ शकते.

आपल्या निबंधात रूपक व मिथ यांचे तात्त्विक विश्लेषण डॉ० द० भि० कुलकर्णी यांनी केले आहे. या तात्त्विक विश्लेषणाचा सर्व तपशील जी० एं०च्या रूपककथांच्या संदर्भात समर्थनीय वाटत नाही. तो बराच रूढ स्वरूपाचा आहे. अज्ञेयवादाची भारतीय परंपरा ही या विषयाच्या संदर्भात इतक्या खोल जाऊन तपासण्याची आवश्यकता नाही. जी० एं०च्या बाबतीत भारतीय तत्त्वज्ञानाची परंपरा कुठे सूचित होते असे दिसत नाही. त्यांच्या रूपककथा या खांडेकरांच्या रूपककथेसारख्या आहेत असे म्हणणे अन्यायाचे आहे. समृद्धता व तत्त्वशोधाची व्यामिश्रता या दृष्टीने जी० एं०च्या कथांचा दर्जा निश्चित वरचा आहे. एकंदरीतच या कथांचा रूढ मार्गांनी विचार करणे योग्य ठरत नाही. त्यांचा विचार प्रा० जाधवांनी उलगडलेल्या मार्गानेच करावा लागेल.

आधुनिक संवेदनांना 'मिथ' व कल्पिताचे वाटणारे आकर्षण, आदिम संवेदनाशी त्याचे असणारे नाते, वास्तवातल्या सनातनाची अद्‌भुत तत्त्वगर्भ, स्वयंपूर्ण रचना करणारी प्रतिभेची रीत या स्वरूपातच जी० एं०च्या रूपककथांचा विचार करावा लागेल. मग डॉ० द० भि० यांच्या विश्लेषणातून सुटलेली जी० एं०ची काही वैशिष्ट्ये अर्थपूर्ण वाटू लागतील. उदाहरणार्थ, जी० एं०च्या कथांना शोकात्मभावाची जी बैठक आहे, जो कालस्वर आहे, त्याचा अन्वयार्थ लागतो असे दिसेल. या कथांच्या स्वयंपूर्ण बंदिशीचा उलगडा होईल, जो दोन पदांच्या विचारातून होतो असे दिसत नाही. असे असले तरी डॉ० द० भि०च्या निबंधाने रूपककथांचा विचार ढवळून निघेल यात शंका नाही.

सौ. पुष्पा भावे यांनी "मराठी नाट्य साहित्यातील प्रयोगनिष्ठ नाटकांचे तंत्र व शैली" या विषयावरचे आपले विचार परिसंवादात अतिशय व्यवस्थित पद्धतीने मांडले. त्यांचा निबंध टिपणवजा होता. मुख्यतः पुण्या-मुंबईत घडत असलेल्या नव्या नाट्यपरंपरेचा त्यांनी समग्र, समंजस आढावा घेतला. पाश्चात्य प्रेरणेतून जन्मलेली ही चळवळ त्या परंपरेइतकी सकस व समृद्ध नाही, हे त्यांना मान्य आहे. पाश्चात्य नाट्य-जगतातली नवता ही खऱ्या अर्थाने मनस्वी माणसांचा स्वतःच्या संवेदनांच्या साक्षीने जगाकडे पाहण्याचा प्रयत्न आहे. अस्तित्वाकडे पाहताना त्यांना पूर्वीच्या गृहित कल्पनांशी जो विद्रोह करावासा वाटला त्याचाच एक भाग म्हणून त्यांनी पारंपारिक रंगभूमीला काही प्रश्न विचारले. पाश्चात्य प्रायोगिक चळवळीत दिसते तसे सखोल व्यक्तिमत्त्व मराठी चळवळीत दिसत नाही. त्यामुळे काही वेळा ही चळवळ तंत्राच्या भोवऱ्यात सापडलेली दिसते. असे असले तरी या प्रायोगिकतेमुळे मराठी नाट्यशैली व मराठी रंगमंच अधिक लवचिक व समृद्ध झाला आहे. संगीत व वक्तृत्व यात अडकलेली मराठी रंगभूमी अंत-र्मुख बनली आहे, हे कबूल केले पाहिजे. प्रायोगिक रंगभूमीशी खेड्यातला माणूस चटकन जवळीक साधू शकेल.

सौ० भावे यांचा मराठी प्रायोगिक रंगभूमीचा आढावा आस्थेवाईक व वास्तवदर्शी आहे. त्यावरील तंत्र, शैलीच्या प्रयोगाचे स्वरूप त्यांनी यथार्थपणे विशद केले असले तरी त्याच्या अपरिहार्यतेसंबंधी मतभेद असणार. प्रायोगिक रंगभूमीचा सांधा ग्रामीण जिवंत अभिरुचीशी जुळावा ही त्यांची अपेक्षा किती प्रमाणात पुरी होऊ शकेल याची शंका वाटते.

डॉ० आनंद यादव यांनी 'ललित गद्य-लेखनातील शैली'संबंधी विचार करताना प्रामुख्याने मराठी लघुनिबंधाचाच विचार केला आहे. इरावती कर्वे, दुर्गा भागवत, गो० वि० करंदीकर, श्रीनिवास कुलकर्णी, प्राणहिता यांनी विकसित केलेल्या लघु-निबंधाचा आढावा त्यांनी घेतला आहे. नव्या लघुनिबंधाची सखोल अंतर्मुख वृत्ती, 'मी'चा अविरत शोध, भाषेतील प्रतिमाशीलता व काव्यमयता, अशी आविष्कार-

वैशिष्ट्ये दिसतात. स्वभावदृष्ट्या ललितगद्य हा आदिम व अंतिम प्रकार आहे. कारण त्यात प्रामुख्याने आत्मशोध आहे. ललितगद्याच्या शैली-वैशिष्ट्यांचा शोध अधिक कसोशीने घेता येण्याची शक्यता अजमावून पाहिली पाहिजे असे वाटते.

परिसंवादाच्या अखेरीस जे समारोप-सत्र झाले, त्यात वरील निबंधलेखकांपैकीच काही व्यक्तींनी परिसंवादाच्या फलश्रुतीबद्दलचे आपले विचार मांडले. डॉ० द० भि० कुलकर्णी म्हणाले की " कलावादाला आज वाईट दिवस आले आहेत. जीवनवादाचा बुरखा घेऊन प्रचारवादाचा जोर वाढतो आहे. " याचा विचार परिसंवादात व्हायला हवा होता.

डॉ० सुधीर रसाळ यांना परिसंवाद उपयुक्त वाटला. प्रयोगशील साहित्य आणि सर्व-सामान्य वाचक यांच्यामध्ये जो दुरावा वाढत आहे त्याबद्दल त्यांनी चिंता व्यक्त केली. प्रा० नेमाडे म्हणाले की " अनेक व्यक्तींचे माझ्या दृष्टिकोनाबद्दलचे आक्षेप ऐकल्यानंतरही मी चुकलो असे मला वाटत नाही. प्रत्येक भाषेची अशी एक शैली असते. त्या त्या भाषेच्या मर्यादा ध्यानात घेणे हाही भाषा-विचारातील एक महत्त्वाचा भाग असतो. " र० कृ०नी समारोपाचा काव्यरूप प्रयोग केला. " समजेल असे लिहा. अनेक इच्छुक कुंपणावर बसले आहेत. त्यांना आत घ्या. व्यवहारातले शब्द वापरा. " अशी विनंती त्यांनी केली. श्री० प्रभाकर पाध्ये समाधानाने उद्गारले की, " कला हे स्वायत्त राज्य आहे याचा आनंदकारी अनुभव या परिसंवादाने दिला. "

मर्ढेकरांच्या काळापासून मराठी साहित्यातील विविध दालनांत आविष्काराच्या नव्या वाटा शोधण्याचे जे प्रयोग झाले त्यांचा सोदाहरण शोध घेण्याचा प्रयत्न या परिसंवादात करण्यात आला. या मर्यादित प्रयत्नातून कोणते निष्कर्ष हाती आले ? प्रायोगिकतेचे जे काही तत्त्वविवेचन मराठी समीक्षेत उपलब्ध आहे त्यातून नवतेची एक अपरिहार्य, गंभीर प्रेरणा मराठीत निर्माण झाली आहे असा प्रत्यय सामान्यतः येत नाही. नाट्याच्या बाबतीत प्रा० पुष्पा भावे म्हणतात त्याप्रमाणे या क्षेत्रातील पाश्चात्य प्रायोगिक चळवळीला जसे मूलभूत स्वरूप प्राप्त झाले तसे मराठीत झाल्याचे दिसत नाही. आधुनिक मराठी साहित्यातली प्रयोगशीलता अपरिहार्य नसल्याने कसदार झाली नाही. वैयक्तिक अपवाद आहेत; त्यांचे दर्शन परिसंवादात घडले.

बदलत्या तंत्राचा व शैलीचा शोध घेणे यावर परिसंवादाचा मुख्य भर होता. शैली म्हणजे भाषाशैली नव्हे याची जाणीव स्पष्ट दिसली तरी शैली ही मर्यादित स्वरूपातच आशयापासून वेगळी करता येते—असेच विवेचनात आढळले. शैलीसंबंधी निरनिराळ्या तात्त्विक कल्पना मांडल्या गेल्या; पण चर्चेच्या ओघात शैलीपेक्षा आशयाच्या विशेषाकडेच लक्ष देण्यात आले. आशयाचा वेगळेपणा हाच शैलीचा विशेष वाटतो असे दिसले. प्रा० नेमाडे यांनी मांडलेल्या शैली हा एक संस्कृतिविशेष असतो या विचाराच्या आसपासही शैली-विवेचन पोहचते असे दिसले नाही. या परिस्थितीत आपली शैलीगौरवाची प्रवृत्ती

निर्देशित करण्याची आवश्यकता आहे असे वाटते.

आधुनिक मराठी साहित्यातील प्रयोगशीलता जर मूलगामी आणि कसदार बनायची असेल, तर आधुनिकतेचा धागा परंपरेशी जोडणे आवश्यक असते. प्रसिद्ध इंग्रज कवी व समीक्षक टी० एस्० इलियट यांनी 'ट्रॅडिशन ॲन्ड द इंडिव्हिज्युअल टॅलेंट' या आपल्या सुप्रसिद्ध निबंधात मांडलेले विचार या संदर्भात मननीय वाटतात.

'परंपरा हा शब्द सामान्यतः निंदाव्यंजक अर्थाने वापरला जातो. प्रत्येक मानववंशाची एक सर्जनाची व समीक्षेची परंपरा असते. कोणत्याही प्रतिभाशाली अगर अभिजात कवीचे मूल्यमापन करताना, तो त्याच्या पूर्वसूरींपेक्षा, नजिकच्या पूर्वसूरींपेक्षा कसा व कुठे वेगळा आहे याचाच शोध घेण्याची प्रथा असते. त्याच्या वेगळेपणातच त्याची गुणवत्ता आहे असा आपला ग्रह असतो. हा पूर्वग्रह बाजूला ठेवून शांतपणे विचार करण्याचे ठरविले तर, असे आढळते की, नव्या प्रतिभावंताची जी वैशिष्ट्ये आपल्याला अभिनव वाटतात त्यातच पूर्वसूरींनी साकार केलेले अभिजात गुण, त्यांचे अमरत्व प्रतिबिंबित झालेले असते. "परंपरा म्हणजे आंधळ्यांची माळ नव्हे. परंपरा विनासायास पुढे जात नसते. ती विशेष परिश्रमाने मिळवावी लागते. त्यासाठी ऐतिहासिकतेची जाणीव असावी लागते. या जाणीवेत भूतकाळाचे वर्तमानातले अस्तित्व ओळखण्याची शक्ती असते. ही जाणीव असलेला कलावंत भूत, वर्तमान, भविष्य यांचा एकच प्रवाह साक्षीभूत मानतो. कालातीत व कालसापेक्ष या दोन्ही कक्षांचे भान ऐतिहासिक जाणीवेत असते. त्याचबरोबर या अतूट प्रवाहात आपले स्थान कुठे आहे याचेही भान या कलावंताला असते. कोणताही प्रतिभावान स्वयंसिद्ध व स्वयंपूर्ण असत नाही, त्याचे मूल्यमापन स्वतंत्र असत नाही हा ऐतिहासिक पद्धतीच्या समीक्षेचा भाग नाही, हा सौंदर्यशास्त्राचाच भाग आहे. ज्या वेळी नवी महत्त्वपूर्ण कलाकृती निर्माण होते, त्यावेळी परंपरेची सगळी साखळीच ढळलेली असते. तिच्यात थोडा बदल होतो. भूतकाळाने जसा वर्तमान बदलतो, तसा वर्तमानकाळानेही भूतकाळ बदलत असतो. या संदर्भात एक गोष्ट निश्चित की, कलेत कला म्हणून कालानुरूप सुधारणा होत नसते, कलेचे साहित्य मात्र बदललेले असते. (Art never improves but the material of art is never quite the same.) सचेतन वर्तमानाला भूतकाळाची जी जाणीव होते, ती भूतकाळ जेव्हा वर्तमान असतो तेव्हा त्याला झालेली नसते. ही जाणीव सतत जोपासणे हे नव्या प्रतिभावंताचे काम असते. असे करताना तो स्वतःच्या वेगळ्या व्यक्तिमत्त्वाचे सतत समर्पण करीत असतो. (The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality.) याचमुळे कलावंताकडून कलाकृतीकडे वळण्यास मदत होते."

आधुनिकतेचा, शैलीचा, तंत्रांचा व यामधल्या प्रयोगांचा अर्थपूर्ण विचार करताना, त्यांचे मूल्यमापन करताना इलियटने वर विशद केलेले सूत्र ध्यानात घेणे अगत्याचे

आहे. हे ध्यानात घेतले तर, मराठी साहित्याच्या परंपरेत बसणारे शैलीचे प्रयोग कोणते व उपरे कोणते, शैली कोणती आणि तंत्र कोणते, परंपरा समृद्ध करणारी नवता कोणती आणि परंपरा गढूळ व विपरीत करणारी नवता कोणती, याचा अंदाज घेण्यास मदत होईल.

या परिसंवादासाठी निबंध लिहिण्याचे व सांगलीसारख्या ठिकाणी उपस्थित राहण्याचे ज्या नामवंत साहित्यिकांनी व समीक्षकांनी मान्य केले त्यांचा मी अत्यंत ऋणी आहे. त्यांचे मराठी साहित्यावरील प्रेम व माझ्यावरील लोभ यामुळेच हे घडू शकले.

हा परिसंवाद यशस्वी करण्याच्या कामी मला माझ्या महाविद्यालयातील प्राध्यापक व प्राध्यापकेतर सहकाऱ्यांची मदत झाली हे वेगळे सांगण्याची गरज नाही. जवळ जवळ महिनाभर त्यांनी या कामात सर्व तऱ्हेचे साहाय्य केले. त्यांचा मी आभारी आहे.

परिसंवादाचे पुस्तक तयार करण्याच्या कामी श्री० र० कृ० जोशी, प्रा० कमलाकर दीक्षित, प्रा० अविनाश सप्रे व अभिजात प्रकाशनाचे श्री० अनिल मेहता यांची सर्व प्रकारची मदत झाली. या सर्वांचा मी आभारी आहे.

प्रभाकर पाध्ये

उद्घाटन

'आधुनिक मराठी वाङ्मयातील शैली आणि तंत्र यांचे प्रयोगविशेष' या विषयाचा विचार करताना माझे मन आधुनिक मराठी वाङ्मयाच्या उगमापर्यंत जाते. आणि साहजिकच केशवसुतांची आठवण होते. केशवसुत हे रोमँटिक कवी होते. इंग्लिश रोमँटिक कवींच्या शैलीची सरिता त्यांनी मराठी वाङ्मयात आणून सोडली. म्हणून मी या शैलीचा विचार करू लागलो. 'रोमँटिक' शब्दाला श्री० श्री० के० क्षीरसागर यांनी 'सौंदर्यवादी' शब्द वापरला. तोच मी माझ्या सौंदर्यशास्त्राच्या अनुरोधाने वापरीत आहे. या शैलीच्या विरोधात अभिजात (क्लासिसिस्ट) आणि वास्तववादी (रिॲलिस्ट) शैली उभ्या केल्या जातात. मोठमोठ्या अभ्यासकांनी आणि समीक्षकांनी या शैलींची लक्षणे खोलात जाऊन तपासली आहेत, आणि या शैलींच्या व्याख्या देण्याचाही प्रयत्न केला आहे. या तीन शैलींच्या ज्या व्याख्या उपलब्ध आहेत त्या इतक्या विविध प्रकारच्या आणि प्रकृतींच्या आहेत की त्यांच्या चर्चेत माझ्यासारखा अनभ्यस्त इसम शिरला तर तो त्या उद्योगात कायमचा हरवून जाईल. आणि उपलब्ध व्याख्यांची फलश्रुती पाहिली तर माझ्यासारख्याचे मन चक्रावूनच जाते. या शैली साधारणपणे एकमेकींच्या विरोधात उभ्या केल्या जातात. पण लॅसेलेस ॲबरक्राम्बीने तर स्वच्छ सांगितले आहे की सौंदर्यवादी शैली ही अभिजात शैलीची साफ विरोधक मानता येणार नाही. तो मान वास्तववादी शैलीला द्यावा लागेल. रेने वेलेक, सौंदर्यवादाचा वास्तववादाशी विरोध

कल्पिण्यास हरकत नाही असे म्हणतात. पण लिलियन फर्स्ट आपल्या 'रोमँटिसिझम्' या पुस्तकात काय म्हणतात पाहा : In practice the distinction between 'romantic' and 'realistic' is more fluid than critical theory would suggest. The fusion of 'realistic' and 'romantic' is as apparent in the Romantic poet Wordsworth, as in the Realistic novelist Flaubert. (प्रत्यक्षात 'सौंदर्यवादी' आणि 'वास्तववादी' यांतील भेद समीक्षाशास्त्र सुचविते त्यापेक्षा अधिक सद्रव आहे. सौंदर्यवादी वर्डस्वर्थमध्ये सौंदर्यवाद आणि वास्तववाद यांचा जितका मिलाफ आहे तितकाच तो वास्तववादी फ्लोबेरमध्ये आहे.) ॲबरक्रॉम्बी तर वर्ड्स्वर्थला अभिजातच मानतो असे दिसते.

अभिजात, सौंदर्यवादी आणि वास्तववादी वाङ्मयांच्या सीमा अशा एकमेकांत का मिसळतात? मला वाटते, याचे उत्तर सर्जनशील साहित्याच्या निर्मिति-प्रक्रियेत आढळेल. कलात्मक सर्जनाच्या दृष्टीने या वादांच्या लक्षणांत तसा विसंवाद नाही. 'या वादांची लक्षणे' असा शब्दप्रयोग की त्याबरोबर माझी बुद्धी थोडी स्तब्ध होते हे मी मान्य करतो. कारण ही लक्षणे निश्चित करताना आणि त्यांतील फरक रेखताना मोठ-मोठ्यांच्या बुद्धीची आणि ज्ञानाची फरफट उडालेली दिसत आहे. मी मला भावलेले एकेका वादाचे एकेक व्यवच्छेदक लक्षण घेऊन माझे विवेचन करतो. अभिजात वाङ्मयाचे लक्षण समधातता (poise); सौंदर्यवादी वाङ्मयाचे लक्षण आंतर अनुभव (inner experience); आणि वास्तववादाचे लक्षण वास्तवाशी इमान (adherence to reality) असे सांगता येईल. पण वास्तवाशी इमान म्हणजे कोणत्या वास्तवाशी इमान? जे वास्तव आपण पाहतो, जाणतो ते खरोखर कसे असते हे आपल्याला माहीत नसते. त्या वास्तवाचा आपल्याला जो बोध होतो ते आपले खरे वास्तव. पण पुष्कळदा वास्तववादात या वैयक्तिक बोधाशी इमान राखले जात नाही. या वास्तवाच्या काही पूर्वनियोजित कल्पना असतात त्यांच्या अनुरोधाने हे वास्तव ठरविले जाते. पुष्कळदा या कल्पनाही दुसऱ्याच्या असतात, म्हणजे दुसऱ्याच्या बोंडल्याने या वास्तवाचे दूध प्याले जाते. सोव्हिएट वास्तववादात असे होते. याला ते 'सोशॅलिस्ट रिॲलिझम्' किंवा सामाजिक वास्तववाद म्हणतात. या वास्तववादाचा आग्रह असा असतो की सोव्हिएट लेखकांनी रशियातील (राजकीय-सामाजिक-आर्थिक) वास्तवाचे (म्हणजे वास्तवाविषयीच्या अधिकृत कल्पनांचे) चित्रण तर करायला हवेच, पण या वास्तवाची उत्क्रांती कम्युनिझमच्या दिशेने होत आहे असेही दाखविले पाहिजे. मार्क्सवादी वास्तववादाचा खरा समर्थ प्रवक्ता म्हणजे जॉर्ज लुकाक्स. वाङ्मय हे वास्तवाचे प्रतिबिंब असते असा त्याचा आग्रह. याचा आंतर आशय असा की वास्तवात (विशेषतः भांडवलशाहीतील वास्तवात) जे अंतर्विरोध लपलेले असतात

ते प्रकाशात आणायला हवेत. पण मार्क्सवादाप्रमाणे हे अंतर्विरोध एका विशिष्ट दिशेने, म्हणजे कामगार क्रांतीच्या दिशेने, उत्क्रांत होत असतात. तेव्हा वास्तववादाने ही उत्क्रांती रेखाटायला हवी. येथे सोव्हिएट वास्तववाद आणि लुकाक्सचा वास्तववाद हस्तांदोलन करतात. सोव्हिएट किंवा मार्क्सवादी लेखकच कशाला, सामाजिक बांधिलकी मानणाऱ्या सर्वच लेखकांच्या आदर्शवादाला असे आदर्श स्वरूप प्राप्त होत असते. दलितांची व्यथा नुसती व्यक्त करून भागणार नाही, त्यातून विद्रोह व्यक्त व्हायला हवा; सर्वोदयी सेवा नुसती चित्रारून चालणार नाही, त्यातून सत्य-अहिंसेचा संदेश निघायला हवा; भारतीय संस्कृतीची प्रतीके नुसती येऊन उपयोगी नाही, त्यांनी त्या संस्कृतीचे सर्वश्रेष्ठत्व पुकारायला हवे.

कलात्मक अभिजातवाद अगर सौंदर्यवाद अथवा वास्तववाद असा पुकारा करणार नाही— म्हणजे सामाजिक आदर्शाच्या तालावर त्याची लेखणी पदक्षेप करणार नाही. कलात्मक 'वास्तववाद' एवढाच कटाक्ष धरील की वास्तव जसे तुम्हाला जाणवले तसे ते प्रामाणिकपणे तुम्ही रेखाटा—हे वास्तव सामाजिक वास्तव असावे एवढाच त्याचा आग्रह दिसतो. पण वास्तवाचा असा मर्यादित अर्थ का लावावा? निसर्गचित्रे काढणारा निसर्गाचे प्रामाणिक चित्रण करील, त्याने सामाजिक वास्तवाच्या फंदात का पडावे? त्याने निसर्गाचे वास्तव सांभाळले म्हणजे झाले पण मग याहून पुढे जाऊन असे म्हणता येईल की कलावंताने अनुभवाशी इमान राखले म्हणजे झाले. त्याचा जो अनुभव असतो आणि ज्याचे चित्रण करण्यास तो उद्युक्त झालेला असतो ते एक वास्तवच असते. त्याच्या अंतःकरणातल्या अनुभवाला एक वास्तव अस्तित्वच असते. या अनुभवाशी इमान राखणे म्हणजे वास्तवाशी इमान राखणेच होय. तो अनुभव कसलाही असला, समाजाचा असला, निसर्गाचा असला, एखाद्या काल्पनिक विश्वाचा असला तरी तो त्याच्या अंतःकरणात अवतरला की त्याला एक अस्सल वास्तवता प्राप्त होते. या वास्तवाशी इमान राखून लेखन केले की ते वास्तववादीच ठरते.

कोणताही जातिवंत लेखक अनुभवाकडे असेच पाहतो. किंबहुना त्याचे लेखन प्रामाणिक उतरण्याची ती एक अटच आहे. याहूनही अधिक म्हणजे ती कलात्मकतेची एक अट असते.

केवळ कलात्मक दृष्टीने पाहणे म्हणजे सौंदर्यवाद, अभिजातवाद आणि वास्तववाद यांची एकात्मता सिद्ध करणेच होय. कलानिर्मितीची प्रक्रियाच अशी असते की कोणतीही कलाकृती ही अखेरीस अभिजात, सौंदर्यवादी आणि वास्तव ठरते. अभिजातवाद आणि सौंदर्यवाद, सौंदर्यवाद आणि वास्तववाद यांमधील फरकांचे तात्त्विक इमले कितीही उभारले तरी प्रत्यक्षात असा भेद करणे अशक्यप्राय ठरते असा जो अनेक समीक्षकांचा अनुभव आहे त्याचे कारण असे दिसते की हे तीन शैलीवादी लेखक अखेर कलावंत

असतात आणि त्यांचे अखेरचे इमान कलेला असल्यामुळे त्यांच्या कृतीत अभिजातवादी, सौंदर्यवादी आणि वास्तववादी तत्त्वे परस्परांशी समेट करूनच नव्हे, तर परस्परांचा कस वाढवीत एकत्र नांदत असतात.

हे का होते ? मी वर म्हटले की सौंदर्यवादाचे मुख्य लक्षण म्हणजे आंतर अनुभव (inner experience). पण कलात्मक अनुभव हा एक आंतर अनुभवच असतो. आपण एखाद्या कलाकृतीचा अनुभव घेतो म्हणजे काय करतो ? तर त्या कलाकृतीच्या अनुभवात रमून जातो, त्यात निमग्न होतो, मुग्ध होतो, हरवून जातो. या कलाकृतीचे काही सौंदर्यगुण असतात. हे गुण आणि ज्या संबंधांनी हे गुण एकत्र जोडलेले असतात ते संबंध मिळून ती कलाकृती बनते. कलाकृती ही एक प्रतिमा असते. सौंदर्यकारक गुण हे तिची निरनिराळी अंगे असतात. या सौंदर्यकारक गुणांचा अनुभव ज्ञानेंद्रियांनी येतो आणि त्यामधील संबंधांचा अनुभव मी जिला प्रतिभाशक्ती म्हणतो तिने येतो. या सर्वांचा मिळून एक प्रतिमात्मक अनुभव येतो. त्यात आपली सौंदर्यवृत्ती रमून जाते. आणि या रमून जाण्याच्या, रंगून जाण्याच्या, तादात्म्य पावण्याच्या प्रक्रियेतून एक आंतर अनुभव निर्माण होतो. हा आंतर अनुभव आला की सौंदर्याचा साक्षात्कार होतो. सौंदर्याची प्रतीती येते. कलानिर्मितीची प्रक्रिया अशी असते. एक किंवा दोन किंवा अनेक अनुभव येतात. प्रतिभा त्यांची सांगड घालते. ही सांगड अर्थपूर्ण असते. यातून कलाकृतीचे केंद्र मिळते. या केंद्राभोवती इतर अनुभव जमायला लागतात. हेही कार्य प्रतिभाच करीत असते. निरनिराळ्या मानसिक विशेषांची सांगड घालणे हेच प्रतिभेचे मुख्य कार्य असते. मूळचे अनुभव किंवा त्यांना मिळालेले इतर अनुभव यांना कलानिर्मितीत प्रतिमात्मक स्वरूप प्राप्त होते. या प्रतिमात्मक अनुभवात केवलास्वाद वृत्तीने, स्वरसरंजनात्मकतेने रंगून जाणे ही कलानिर्मितीची अट असते. या स्वरसरंजनात्मकतेनेच आंतर अनुभव निर्माण होतो. हा आंतर अनुभव आपल्याला एका विशेष वृत्तीने जाणवतोही. या आंतर अनुभवातून लेखकाला सर्जनशील प्रेरणा मिळते आणि ही प्रेरणा त्याच्या हातून कलानिर्मितीचे कार्य पार पाडते. या आंतर अनुभवामुळे कोणतीही कलाकृती ही सौंदर्यवादी ठरते.

ती अभिजातवादीही असते, कारण कलाकृतीला एक प्रकारची समधातता (poise) आपोआपच प्राप्त होते. याचे पहिले कारण तिच्या स्वरसरंजनात्मकतेत असते. अनुभव स्वरसरंजनात्मक बनतो, याचा अर्थ नेहमीच्या अनुभवाचे पर्यवसान जसे एक प्रकारच्या व्यावहारिक कृतीत होते तसे याचे होत नाही. हा अनुभव आत्मक्रीडः आत्मरतिः बनतो. तो स्वतःतच रमतो. या स्वतःशी रमण्यातच आत्मपूर्ती मानतो. स्वतःशीच गुंगण्यात धन्यता मानतो. आणि याचा परिणाम त्याची दृष्टी अंतर्मुख बनण्यात होते. त्याचे चित्त बाहेरच्या व्यवहाराकडे नसते तर स्वतःतच केंद्रित होते. एखादा पाण्याचा ठिबका पृष्ठभागावर पडल्यानंतर इतस्ततः वाहून जाण्याऐवजी एकत्र गोळा व्हावा आणि त्याचा एक

येंव बनावा तसे होते. थोडक्यात अनुभवाचा असा परिपोष करणाऱ्या कलावंतामध्ये एक समधातता, एक poise निर्माण होते. दुसरी गोष्ट अशी. मी वर म्हटलेच की कलाकृतीचे जे केंद्र कलावंताला मिळते त्याच्याभोवती त्याचे इतर प्रस्तुत अनुभव (जीवनातून, वाचनातून, विनिमयातून मिळविलेले अनुभव) जमा होतात आणि या अनुभवांची प्रतिमात्मक मांडणी सुरू होते. या मांडणीत समधातता अनुस्यूतच असते, कारण ती बेफाट असून चालत नाही. ती मांडणी करीत असताना केंद्राला अनुरूप आणि पोषक असेच अनुभव लेखक आणतो किंवा स्वीकारतो. एक स्वयंपूर्ण कलाकृती निर्माण होईल अशा रीतीने अनुभवांना आवाहन तो करतो. फाजील असतील ते टाकतो आणि कमी असतील तेथे उणीव भरून काढण्याची कोशीस करतो. येथे प्रतिभा त्याला उपयोगी पडते. ती त्याच्या अनुभवभांडारातून कलाकृतीला आवश्यक तितके आणि तेवढे अनुभव, जुने उजळून किंवा नव्याने रचून, त्याला प्रदान करते. अशा रीतीने एक अन्यूनअनतिरिक्त (monadic) कृती तयार होईल अशी व्यवस्था कलावंत करतो. या कामी त्याची सारासारबुद्धी फार सावध असावी लागते. यातूनच त्याच्या समधाततेचा प्रत्यय येतो.

अशी कलाकृती निर्माण होण्याची आंतर अनुभव ही अट मी सांगितलीच. हा आंतर अनुभव निर्माण होण्यासाठी प्रथम आलेल्या व कलाकृतीच्या निर्मितीत विकसित झालेल्या अनुभवात केवलास्वाद वृत्तीने, स्वरसरंजनात्मकतेने, रमून जायला हवे. तरच तो अनुभव येईल आणि प्रस्फुरित होईल. पण असे रमून जाण्यासाठी एक अट असते. तो अनुभव पटायला हवा. म्हणजे त्या अनुभवात एक अंतर्गत सुसंगती हवी. ही सुसंगती नसली तर तो अनुभव पटणार नाही, भावणार नाही, त्यात रंगून जाणे जमणार नाही. थोडक्यात म्हणजे त्या अनुभवाने आपले शक्यतेचे आणि अंतर्गत रचनेचे तर्कशास्त्र पाळायला हवे. मानवाचा अनुभव हा मानवाचा असायला हवा. परीचा अनुभव हा परीस्थानातच यायला हवा. म्हणजे हरेक अनुभवाचे जे एक वास्तव असते त्याच्याशी त्याने इमान राखायला हवे. या अर्थाने तो वास्तववादी असायला हवा. तसा तो नसला तर रसभंग होतो, किंवा सर्जनशीलतेसच खो बसतो.

या सर्जनप्रक्रियेचा स्वाभाविक परिणामच असा आहे की कोणत्याही चांगल्या कलाकृतीत या साऱ्या शैलींचा संगम आढळतो. ती अभिजात असते, सौंदर्यवादी असते आणि वास्तवही असते.

याचे उदाहरण म्हणून ज्या कलाकृतीचे नाव मी घेणार आहे तिच्या कलात्मकतेबद्दल वाद नाही. तिच्या कलात्मकतेची ग्वाही देण्यासाठी मी कालाचीही कसोटी सांगणार नाही, अगर किती भाषांत तिची किती भाषांतरे झाली याची यादीही सादर करणार नाही. तिचे फक्त नाव सांगणार आहे. कालिदासाचे 'मेघदूत'.

हे माझे उदाहरण पाहून आपल्यापैकी अनेक जण चकित होतील. 'मेघदूत' ही एक रोमँटिक कृती म्हणून प्रसिद्ध आहे. ती रोमँटिक कृती आहे हे उघडच आहे. एका विरहार्त यक्षाचे अंतराळातले स्वप्नरंजन असे या कृतीचे स्वरूप आहे. 'कामार्ताही प्रकृतिकृपणः चेतनाचेतनेषु' असा कालिदासास शेरा मारावयास लावणारे असे हे स्वप्नरंजन आहे. एका यक्षाने एका मेघाबरोबर आपल्या पत्नीस संदेश पाठवावा ही कल्पनाच रोमँटिक नव्हे काय? आणि जेव्हा हा संदेश कालिदासाच्या उत्कर्षास पोचलेल्या कल्पनाविलासाने नटतो तेव्हा त्याच्या प्रकृतीची जाती कायमची ठरते. यक्षाने मेघाला सांगितलेल्या मार्गाने भारताच्या भूमीला जी सौंदर्यविलोल जाग आली ती चिरंतन ठरली. भारताचे जे सांस्कृतिक वैभव यक्षाने उज्जयिनी आणि अलका यांच्या रूपाने वर्णिले त्याने रवीन्द्रनाथ टागोरांना वाटले की इतिहासाचा पडदा उघडला आणि हे वैभव साक्षात् नजरेपुढे ठाकले. प्रणयाचे जे विभ्रम यक्षाच्या मुखाने येथे व्यक्त झाले त्यातून कामशास्त्रकार वात्स्यायन यांनाही काही शिकता आले असते, किंवा ते शिकले असतील. 'धूमःज्योतिसलिलमरुताम् संनिपातः' असा मेघ चारदोन श्लोकांत जो सचेतन होऊन जातो तो तर एक चमत्कार आहे. प्रवासास गेलेल्या नवऱ्यांच्या ग्रामीण स्त्रिया त्याच्याकडे कौतुकाने आणि कृतज्ञतेने पाहू लागतात. कित्येकांच्या नेत्रकटाक्षांचा तो धनी बनतो. कैलासाकडे निघालेले राजहंस त्याचे सहप्रवासी बनतात. नर्मदेचे जलमय चुम्बन तो घेतो. वेत्रवतीच्या अधराचे आसव पितो. निर्विंध्याच्या रसाची तो मनसोक्त लूट करतो. गंभीरेच्या अंतरंगात छायारूपाने शिरतो. एका नदीच्या बाबतीत 'ज्ञातास्वादा' विषयीचे ते प्रसिद्ध उद्गार यक्षाला काढायला लावतो. पण सरस्वतीच्या पाण्याने तो शुद्ध होतो, आणि गंगेच्या पाण्याशी तो अस्थानी 'यमुनासंगम' करतो. काव्य रोमँटिक व्हायला आता कशाची वाण आहे काय?

आणि तरी हे काव्य अभिजात (क्लासिकल) या संज्ञेस पात्र होण्यासारखी एक उच्च प्रकारची समधातता त्याच्या ठिकाणी आहे. तांत्रिक दृष्टीने एक सिद्धच आहे. हे काव्य स्वयंपूर्ण आहे. अन्यून-अनतिरिक्त आहे, त्यात काही कमी नाही अगर काही जादा नाही अशी तर त्याची स्तुती तज्ज्ञांनी केलेली आहेच, पण ॲरिस्टॉटलची जी त्रिविध एकता (three unities) हे क्लासिकल कलाकृतीचे आवश्यक अंग मानले जात असे ती एकता या काव्यात अगदी सहजतेने आलेली आहे. कालैक्य, स्थलैक्य आणि घटनैक्य ही तत्त्वे येथे सुरेख एकवटली आहेत. रामगिरीपासून अलकेपर्यंतच्या प्रवासाची चित्रमय विविधता, अलकेतील यक्षजीवनाचे अलौकिक विभ्रम आणि निसर्गाच्या अनेकविध लीलांचा अनुविलास यांचे दर्शन या काव्यात कॅलिडोस्कोपिक परिवर्तनशीलतेने घडत असल्यामुळे विविधतेचा एक विलक्षण प्रत्यय येतो. पण हे सारे एकाच व्यक्तीच्या मनाचे, एकाच वेळी, एकाच स्थळी व्यक्त झालेले विभ्रम आहेत हे लक्षात ठेवले पाहिजे.

या तांत्रिक, आकारिक गोष्टीना वाजवीहून जास्त महत्त्व द्यावे असे मला वाटत नाही. कालिदासाच्या मानसिक समधातेची जी उदाहरणे मेघदूतात दिसतात ती अधिक अर्थपूर्ण आहेत. ज्या नगरीला भेट देण्यासाठी यक्ष मेघाला आपला 'पंथ वक्र' करायला सांगतो त्या उज्जयिनी नगरीच्या त्याने केलेल्या वर्णनाकडे नजर फेकली की या समधातेचे स्वरूप ध्यानात येईल. स्वल्पीभूते सुचरितफले स्वर्गिणां गां गतानां शेषैः पुण्यैः हृतमिव दिवः कान्तिमत् खण्डमेकम्। हे या वर्णनाचे प्रसादचिन्ह असते यावरून त्याच्या प्रगल्भतेची कल्पना येते. सागरातली सारी रत्ने या विशालेच्या बाजारात येऊन बसली आहेत, असे तिचे वर्णन केल्यावर यक्ष आपल्या आवडत्या विषयाकडे वळतो. तो मेघाला सांगतो : येथील 'शिप्रा' नदीवरून येणारा पहाटवारा स्त्रियांची प्रणयक्रीडा-श्रमानी नष्ट करीत असतो. स्त्रियांचे केस उदवून सुगंधित होणाऱ्या धूपांनी तुझे शरीर पुष्ट होईल. जलविहारात निमग्न झालेल्या तरुणीच्या स्नानांनी सुगंधित झालेल्या गंधवती-वरून वाहणाऱ्या झुळुकांनी येथली उद्याने सारखी डोलत असतात. काळोख्या रात्री प्रियकरांकडे जाणाऱ्या अंगनांना तू विद्युल्लतेने वाट दाखीव. अशा वर्णनांनी आणि आदेशांनी यक्षाचे विशाला-वर्णन खुललेले आहेच. पण त्याला शंकरभक्तीचे एक उदात्त आसन आहे. महाकालाच्या सायंकालीन पूजाविधीत सामील झाल्याखेरीज मेघाला उज्जयिनी सोडता येणार नाही याची जाणीव यक्ष त्याला देतो. आपल्या दैवताच्या कंठाचीच छटा याला, या विचाराने शिवगण तुझ्याकडे आदराने पाहतील. तुझ्या पावसाच्या थेंबांनी नखक्षतांना आराम मिळाल्यामुळे त्या देवळात नृत्यमय चवऱ्या ढाळणाऱ्या वारांगना तुझ्याकडे कृतज्ञतेचे कटाक्ष फेकतील. अखेरीस यक्ष, मेघाचे केवढे भाग्य या देवालयात उगवेल याची कल्पना त्याला देतो. सांगतो, शिवाचे नृत्य सुरू झाल्यानंतर जास्वंदीच्या फुलासारखी रक्तलाल संध्याकालीन कांती तुला प्राप्त होईल, आणि मग शिवाच्या बाहूप्रमाणे असलेल्या तेथल्या तरुवनावर तू पसरलास म्हणजे रक्तार्द्र गजचर्म पांघरण्याची शंकराची इच्छा पूर्ण होईल आणि यावेळी पार्वती निश्चल मनाने तुझी भक्ती पाहात राहील.

कालिदास हा महान् शिवभक्त होता. शंकराचा उल्लेख या काव्यात अनेक ठिकाणी आहे. भवानीचा आहेच, पण नंदीचाही आहे. तू हिमशुद्ध हिमालयाच्या गौरशुभ्र शृंगावर बसलास म्हणजे 'त्रिनयनवृषोत्खातपंका' प्रमाणे दिसशील असे एका अतिसुंदर उपमेने तो मेघाला सांगतो. 'श्रीचरणन्यासा'चाही संदर्भ आलेला आहे. पण विष्णू, परशुराम, कार्तिकेय यांचेही समुचित उल्लेख विखुरलेले आहेत. कालिदासाने शापित यक्षाची स्थापना रामगिरीवरील आश्रमात केली ती आपल्याला हे काव्य सीतासंदेशावरून सुचले असे सांगण्यासाठी केवळ नाही. कालिदास हा प्रणयविभ्रम-चतुर तर होताच, पण त्याच्या जीवनाला अध्यात्माची आणि ईश्वरभक्तीची बैठक होती. त्यामुळे त्याच्या विमुक्त प्रणयवर्णनांतही एक प्रगल्भता प्राप्त होते, आणि त्याच्या

एकंदर रचनेत एक उदात्त स्वरूपाची समधातता प्रत्ययास येते. कालिदास हा नुसताच प्रणयपंढरीचा वारकरी असता तर यक्षाच्या मुखात त्याच्या मेघदूताची वावडी इतस्ततः उडायला हरकत नव्हती. पण हे एक अतिशय संस्कारशुद्ध असे काव्य आहे, हे कोणताही ज्ञातास्वाद मान्य करील. त्याच्या समधाततेचे रहस्य या संस्कारशुद्धतेत आहे.

या संस्कारशुद्धतेची एक शलाका या काव्यात विखुरलेल्या सुभाषितांत दिसते. या काव्याच्या १२० श्लोकांत २० सुभाषितांचा आढळ होतो. सुभाषित म्हणजे एखाद्या समाजाच्या पिढ्यानपिढ्यांच्या अनुभवातून निष्पन्न झालेल्या प्रज्ञेची गुटिका. या सुभाषितांतली प्रज्ञा अशी मानवाच्या संकलित शहाणपणातून तयार होऊन झालेली असेल, पण तिला प्राप्त झालेले सुश्लील रूप ही खास कालिदासाची किमया आहे. अशी संस्कारित प्रज्ञाशाली सुभाषिते निर्माण करणारी वृत्ती आंतर अनुभवात हरवलेली असून चालणार नाही. तिच्या मागची शिस्त आणि समज अभिजात प्रकृतीचीच असली पाहिजे. हीन प्रकृती हाच कालिदासाचा आंतर अनुभव बनला होता असे अवश्य म्हणावे. कारण ती कलेची अटच असते.

ही कलाकृती नुसतीच सौंदर्यवादी (रोमँटिक) अगर अभिजात (क्लासिकल) नाही. ती वास्तवतेचे भान राखणारीही आहे. यक्षाच्या तोंडून स्खलेल्या यक्षसंदेशातून वास्तवतेची अपेक्षा किती व कशी करायची हा एक प्रश्न असूनही असे विधान करता येते, कारण रामगिरीपासून अलकेपर्यंतच्या ज्या मार्गाचे वर्णन कालिदासाने येथे केलेले आहे त्यात वास्तवतेचे अवधान कालिदासाने सहसा सोडलेले नाही. हे वर्णन करताना कालिदासाने आपल्या कल्पनाविलासाला अगदी मुक्त अवसर दिलेला आहे, पण प्रत्येक ठिकाणी त्याला वास्तवाचा आधार आहे. उदाहरणार्थ, मेघांची मिठी पडल्यावर पर्वतांना आलेले आनंदाश्रू, उन्हाळ्यात आटलेल्या नद्यांची मेघोत्कंठा, ठिकठिकाणी मेघाने केलेले नद्यांचे जलपान, मेघदर्शनाने आनंदित होणारा आणि पिसारा फुलवून नाचणारा मोर, डोंगरांच्या बाजूंवरील बागेतील फळा-फुलांशी असलेले मेघाचे आत्मीय नाते, डोंगरा-डोंगरावर तरारलेले कदंब-पुष्पांचे रोमांच, अविरत 'विलासा'मुळे मेघप्रिया विद्युल्लता हिला आलेला शीण, आपल्या पाण्यावरील लाटांनी मेघाला खुणावणाऱ्या नद्या, मेघाने शिंपडलेल्या जलतुषारांनी सुखावलेल्या ग्रामीण व नागर स्त्रिया, कृष्णाच्या डोक्यात शोभणाऱ्या मोरपिसाप्रमाणे मेघाच्या डोक्यात विलसणारा इंद्रचाप, मेघाचे हत्तीसारखे, बलीदमनावेळच्या विष्णूच्या पावलासारखे वगैरे नानाविध आकार, वंचित कमलिनींच्या वदनावरील अश्रू पुसणारा सूर्य वगैरे वर्णनांना वास्तवाने पक्के तोलून धरलेले आहे. सेसिल डे लेविसनी एकदा लिहिले होते की कवीच्या रूपकांत विश्वाच्या अप्रकट सत्यांचा संचार होत असतो कालिदासाच्या येथल्या कल्पना विकासातली सत्ये इतकी

अप्रकटही नाहीत.

यक्षाने मेघाला अलकेचा जो मार्ग दाखविला त्यात कालिदासाचे वास्तवाचे भान विशेष दिसते असे म्हणण्यात येते. गत वर्षी पुण्यात हवामान खात्यातर्फे भरलेल्या एका परिसंवादात एका हवामान तज्ज्ञाने याचा मुद्दाम उल्लेख केला होता. आता रामगिरी म्हणजे रामटेक आणि आम्रकूट म्हणजे अमरकंटक असे मानले तर पावसाळ्याच्या प्रारंभी मोसमी वारे कसे वाहतात याचे अचूक ज्ञान कालिदासाने दाखविले असे म्हणावे लागते. अमरकंटक रामगिरीच्या ईशान्येस आहे, आणि विन्ध्याच्या खाली या हंगामात वारे असेच वाहतात. अमरकंटकला विन्ध्य ओलांडल्यानंतर मेघाचा मार्ग पूर्वेकडून पश्चिमेकडे असा होतो, तोही साधारण बरोबर आहे. (पश्चिमेऐवजी वायव्येकडे असे हवे, पण उज्जयिनीला जाण्यासाठी आपला मार्ग थोडा वाकडा कर असे सांगण्याइतकी काळजी यक्ष घेतोच. कारण विन्ध्याच्या उत्तरेस मोसमी वारे बंगालच्या उपमहासागराकडून भारतात शिरतात. पण हा सारा युक्तिवाद फुकट आहे, कारण कालिदास मेघाला रामगिरीकडून पश्चिमेकडे अगर ईशान्येकडे जा असे सांगतच नाही. पूर्वमेघाच्या १४व्या श्लोकात यक्ष मेघाला उदङ्मुख म्हणजे उत्तराभिमुख व्हायला सांगतो आणि १६ व्या श्लोकात 'भूय एव उत्तरेण' म्हणजे पुन्हा उत्तर दिशेने मार्ग क्रमू लाग असे सांगतो. याचा अर्थ असा होतो की रामगिरी नागपूरपाशी कोठे तरी नसून तो अमरकंटकाच्या दक्षिणेस कोठेतरी होता, किंवा आम्रकूट नागपूर शेजारील रामगिरीच्या उत्तरेस कोठेतरी होता. असेही असण्याची शक्यता आहे की दोनही ठिकाणे साफ वेगळीच होती. एक गोष्ट ध्यानात ठेवली पाहिजे की कालिदासाचा आम्रकूट (अमरकंटकाप्रमाणे) नर्मदेच्या उगमापाशी असणे संभवत नाही, कारण तेथील त्या नदीचे दर्शन, 'भक्तिच्छेदैरिव विरचितां भूमिमङ्गे गजस्य' (हत्तीच्या अंगावर चित्रविचित्र पट्ट्यांनी केलेल्या सजावटीसारखे) असल्याचे कालिदास सांगतो आणि रेवेचे असे दर्शन उगमापाशी असेल असे वाटत नाही. पण महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे मेघाचा त्यावेळचा मार्ग सरळ उत्तराभिमुख असू शकत नाही. कालिदासाची गफलत एवढ्यावर थांबत नाही. पत्नीला पाठविलेल्या निरोपात यक्ष असे सांगतो की हिमालयावरून दक्षिणेकडे वाहणाऱ्या वाऱ्यांना, त्यांनी तुला स्पर्श केलेला असेल या कल्पनेने आपण आलिंगन देतो; आणि मेघाला सांगतो की कैलासाहून तू लागलीच परत फीर आणि मला भार्येची खुशाली कळव. आता वस्तुस्थिती अशी आहे की या दिवसात हिमालयाकडून दक्षिणेकडे वारे वाहतच नाहीत. अर्थात यक्षाची चुंबने आणि मेघप्रतीक्षा दोनही फुकट जातात. पण कालिदासाच्या या घोटाळ्याने फारसा रसभंग होत नाही, कारण मेघदूताचा वाचक समोर मोसमी वाऱ्यांचा नकाशा ठेवून ते काव्य वाचीतच नाही. पण फारच चिकित्सा करायची असेल तर येथे वास्तवाशी वंचना आहे हे कबूल करायला हवे. पण मेघदूतात जे वास्तव कालिदासाला वाचकाच्या मनावर कोरायचे होते ते वास्तव फारसे कोठे वंचित होत नाही. एखाद्या

ठिकाणीच, यक्ष मेघाला स्कंदावर पुष्पवृष्टी कर असे सांगतो तेव्हा वास्तवाशी थोडी ओढाताण होते, असे वाटते. पण येथेही रूपकात्मकतेचा प्रत्यय येऊ शकेल.

अर्थात जे स्वतःला वास्तववादी म्हणवितात त्यांच्या डोक्यात हा अर्थ नसतो. माझा अर्थ, ज्ञानेंद्रियांनी येणाऱ्या प्रत्यक्ष ज्ञानाच्या अंगाने शोधलेला आहे. पण याला 'रिॲलिझम्' म्हणत नाहीत, 'नॅचरॅलिझम्' म्हणतात त्याची आठवण मला देण्यात येईल. वास्तववाद (realism) या संज्ञेने पुष्कळांच्या मनात सामाजिक वास्तववाद (social realism) असतो. झोलासारखे लेखक त्यांचे आदर्श असतात आणि औद्योगीकरणामुळे निर्माण झालेल्या बदलत्या समाजातील सामाजिक जाणिवेमुळे सामाजिक वास्तववादाबद्दल एक सुप्त-असुप्त आकर्षण निर्माणही झाले. पण येथे लिलियन फर्स्टचा अभिप्राय ध्यानात ठेवावा. सामाजिक वास्तववादाचा पुरस्कर्ता फ्लोबेर वास्तववादी आहे की सौंदर्यवादी आहे हे सांगणे कठीण आहे. अखेरीस एक गोष्ट निश्चित की येथे सामाजिक वास्तव ही सामग्री असते. मर्ढेकरांनी the judgement of understanding आणि the judgement of appreciation असा एक महत्त्वाचा फरक केला होता तो येथे आठवावा. (सामाजिक वास्तव हे या कादंबरीकारांची सामग्री असते. या सामग्रीवर त्यांची प्रतिभा जे कलात्मक संस्कार करते त्यांनी त्यांच्या निर्मितीचे कलात्मक यश ठरते. अखेरीस सामग्रीचा उपयोग the judgement of understanding साठी असतो आणि या सामग्रीचा कलात्मक उपयोग कसा व कितपत केला जातो याच्याशी the judgement of appreciation चा संबंध असतो.) [काही समीक्षकांनी हा फरक descriptive (वर्णनात्मक) आणि evalutive (मूल्यात्मक) असा केला आहे.] सामग्रीवर कलात्मक संस्कार जे होतात त्यातला निवड हा एक महत्त्वाचा असतो. पण याहूनही महत्त्वाचा संस्कार म्हणजे कलावंताला एखादे वास्तव जसे दिसते तसे ते सर्वसाधारण माणसाला बहुधा दिसत नसते. एखाद्या वास्तवाचे कलावंताचे आकलन आणि सर्वसाधारणाचे आकलन यात फरकच असतो. हे आकलन त्याच्या प्रसंगांच्या आणि व्यक्तींच्या आणि वास्तवाच्या अंगांच्या निवडीत दिसून येईल. कलावंताच्या निवडीप्रमाणे त्याचा अनुभव ठरेल, आणि या अनुभवविश्वात स्वरसरंजनात्मकतेने रमलेल्या त्याच्या मनात एक आंतर अनुभव निर्माण होईल. येथेच त्याच्या वास्तववादी चित्रणास सौंदर्यवादी छटा प्राप्त होतील आणि या सौंदर्यवादी अनुभवास अन्यून-अनतिरिक्त रूप देताना त्याची वृत्ती आपोआप समधातही होईल. अर्थात हा विशिष्ट अनुभव कलावंताच्या एकंदर व्यक्तित्वाच्या रसायनात वितळून जातो, आणि या व्यक्तित्वाच्या समधाततेने त्याच्या निर्मितीला सचेतन समतोल प्राप्त होतो. वास्तववादी कृती एकाच वेळी सौंदर्यवादी आणि अभिजात बनते ती अशी.

आपण अशी कल्पना करू या की एका झोपडपट्टीत एक पांढरपेशे कुटुंब (इतरत्र जागा न मिळाल्यामुळे) राहत आहे. आणि या कुटुंबातली एक उपवर कन्या त्या झोपडपट्टी संस्कृतीतल्या एका तरुणाशी प्रेमसंबंध जुळविते. या प्रेमप्रकरणाचा कसाही विकास केला तरी त्याला सौंदर्यवादी छटा येणे अपरिहार्य आहे. किंवा अशी कल्पना करा की त्या झोपडपट्टीतली एक जबरदस्त तरुणी त्या झोपडपट्टीची दादा बनते. हिची कहाणी रंगविताना‌ही सर्वसामान्यांचा निखळ वास्तववाद पुरा पडणार नाही. आता समजा एखाद्याला ती झोपडपट्टी आहे तशी रंगवायची आहे. पण या शब्दप्रयोगात एक घोटाळा आहे. ' आहे तशी ' म्हणजे ' दिसते तशी ' आणि प्रत्येकाची दृष्टी त्याच्या पूर्वानुभवाने आणि व्यक्तित्वाने रंगलेली असते. येथे मला अर्न्स्ट कॅसिरेरनी सांगितलेली एक गोष्ट आठवते (जर्मन चित्रकार लुडविग रिक्टर हा विद्यार्थी असताना तो आणि त्याचे तीन विद्यार्थी – सहकारी यांनी एकदा एक दृश्य आहे तसे हुबेहूब रंगवायचे अशी प्रतिज्ञा केली. हे चार चित्रकार कामास लागले आणि त्यांनी चार स्वतंत्र चित्रे निर्माण केली ! कलावंताच्या वैयक्तिक दृष्टीचे महत्त्व यावरून दिसून येईल. सामाजिक वास्तवाचा अनुभव हा पुष्कळदा तिऱ्हाईत नजरेने बाहेर पाहणारा असतो. पण कलावंताची नजर अशी तिऱ्हाईत नसते, आणि त्याची नजर अंतर्मुख असते. यातून आंतर अनुभव निर्माण होतो, आणि तो त्या अर्थाने ' अवास्तव 'च असतो.)

आपले पुष्कळसे कलाविषयक आणि वाङ्मयीन वाद हे कलात्मक दृष्टी आणि नेहमीची व्यावहारिक दृष्टी यात फरक न केल्यामुळे उद्भवतात असे वाटते. सामाजिक वास्तवाचा आग्रह हा मूलतः कलाबाह्य दृष्टीने धरला जातो. कलात्मक दृष्टी आणि कलाबाह्य दृष्टी यातील मुख्य फरक मी सांगितलेलाच आहे. कलात्मक दृष्टी म्हणजे अनुभवाचा केवलास्वाद घेण्याची वृत्ती. या दृष्टीमुळे आत्मा आणि अनुभव यांची साक्षात युती होते. नेहमीचा अनुभव ज्ञानेंद्रिये आणि बुद्धी यांच्या मध्यस्थीने येतो तर कलात्मक अनुभव, अनुभवाचा साक्षात्कार (intuition) झाल्याने येतो. आपली संज्ञा आणि हा अनुभव यांच्या दरम्यान कोणी मध्यस्थ नसतो. अनुभवात केवलास्वादवृत्तीने रमण्याने अनुभवाची अशी आत्मप्रतीती येते. अशी आत्मप्रतीती आल्याखेरीज आपल्या अनुभवाचे कलात्मक अनुभवात रूपांतर होणारच नाही. सामाजिक वास्तवाचा पुरस्कार करणारांना साधारणतः या रूपांतराची पर्वाच नसते. त्यांच्या नजरेसमोर साधारणपणे काही सामाजिक प्रश्न असतात आणि ते सोडविण्याची तळमळ त्यांना असते. तिला ते नैतिकता म्हणतात. सामाजिक जीवनातून अनेक सामाजिक प्रश्न उद्भवतात, आणि ते सोडविण्याच्या तळमळीतून कलेने या प्रश्नांचे चित्रण करावे अशी तळमळ लागते, आणि या चित्रणाच्या आग्रहाच्या पोटी सामाजिक वास्तवाचा पुरस्कार करण्यात येतो. सामाजिक ध्येयवादाच्या दृष्टीने हा आग्रह योग्य असेल, पण कलेच्या विश्वात तो उपरा ठरतो असे मला म्हणायचे आहे. असा आग्रह धरल्यामुळे जे साधन आहे ते साध्य

बनते. सामाजिक वास्तवाचा अवास्तव आग्रह या साध्य-साधनाच्या घोटाळ्यातूनच उद्‌भवला. जे सामाजिक वास्तव तुम्ही रंगवता ते डोळे उघडे ठेवून न कचरता रंगवा; वेश्येच्या मोहल्ल्याचे वर्णन करताना फाजील सोवळेपणा अगर अकारण कल्पनारम्यता दाखवू नका — हे सांगणे निराळे, आणि या वास्तवाचे सारे तपशील अमक्या अमक्या विदारक स्वरूपात आणि अमुकच स्वरूपाची भावना निर्माण करण्यासाठी यायला हवेत असा आग्रह धरणे निराळे. जी गोष्ट वास्तववादाला लागू आहे तीच अभिजातवादाला आणि सौंदर्यवादाला लागू आहे. फाजील संयमाचा आग्रह जसा अभिजात वाङ्मयाला घातक ठरतो तसा प्राक्कथांचा (myths) अगर निसर्ग-चित्रणाचा फाजील सोस सौंदर्यवादाला बाधक ठरू शकतो. विवेकाचा अवास्तव बडेजाव अभिजात वाङ्मयाला मारक ठरलेला आहे तसाच अतिरिक्त अत्युत्साह (exuberance) सौंदर्यवादी (रोमँटिक) वाङ्मयाला मारक ठरलेला आहे. कोणत्याही चांगल्या कलाकृतीत अभिजातता, सौंदर्यता आणि वास्तवता यांचा समतोल संगम साधायलाच हवा याची जाणीव असली तर असा अतिरेक होणार नाही. हा नियम म्हणजे एखादा नैतिक अध्यादेश नव्हे. या समर्पक संगमाची प्रेरणा कलावंताच्या कलात्मकतेतूनच आपोआप येते. या तीनहीपैकी एकाही शैलीचा फाजील आग्रह म्हणजे खरोखर कलात्मकतेशी प्रतारणा होय.

स० शि० भावे

तात्त्विक भूमिका

मार्च ३०, १९७८ च्या आपल्या पत्रात, आयोजकांनी या विषयाचा त्रोटक उपन्यास केला आहे. ते म्हणतात—"मर्ढेकरांच्या काळापासून आतापर्यंत मराठी साहित्यातील काव्य, नाट्य, कथा, कादंबरी आणि ललित गद्य या प्रकारात आविष्काराच्या नव्या वाटा शोधण्याचे प्रयोग झाले आहेत. हे प्रयोग विशिष्ट हेतूंनी केले गेले आणि जात आहेत असे ध्यानात येते. या प्रायोगिकतेचे थोडेबहुत तत्त्वज्ञानही उभे करण्यात आले आहे."

"उभे करण्यात आले आहे" या अभिप्रायावरून असे दिसते की आयोजकांची भूमिका या विषयाच्या संबंधाने तटस्थ किंवा अलिप्त नाही. हा अर्थात दोष नव्हे. मला तर वाटते, आयोजकांचे हे मत परिसंवादातील चर्चेला दिशा देण्याच्या दृष्टीने उपयोगी ठरेल. त्यांचा अभिप्राय असा दिसतो की मर्ढेकरांच्या काळापासूनची, म्हणजे गेल्या ३० वर्षांतली, मराठी साहित्यातील प्रायोगिकता कलात्मक दृष्टीने 'अपरिहार्य' वाटत नाही. 'हे प्रयोग **विशिष्ट हेतूंनी** केले जात आहेत' असे जे त्यांनी म्हटले आहे, ते याच अभिप्रायाने म्हटलेले दिसते.

इथून, मला वाटते, विवेचनाची सुरुवात होऊ शकेल.

विवेचनासाठी प्रथम काही प्रश्न डोळ्यांपुढे ठेवू.

—शैली म्हणजे काय? साहित्यात शैली कोठे जाणवते?

—शैली आणि तंत्र यात फरक आहे काय ? कोणता ?
—शैलीत आधुनिकता येते की शैलीमुळे ?
—कलात्मकतेने अपरिहार्य आधुनिकता आणि अन्य बाह्य हेतूंनी आलेली आधुनिकता – यातला फरक कसा जाणावा ?
—मर्ढेकरांपासून मराठी साहित्यात आलेली आधुनिकता ही कसली आहे ? असली की नकली ?

कोणत्याही कलाकृतीत, आविष्कारद्रव्याची जी विशिष्ट रचना झालेली असते त्या विशिष्ट रचनेला शैली म्हणावे. या रचना वैशिष्ट्याचे संपूर्ण कलात्मक आकलन रसिकां-रसिकांत कमीअधिक होईल, किंवा वेगवेगळ्या दृष्टिकोनांनी होईल. पण या वैशिष्ट्याचे साधे आकलन त्या द्रव्याशी परिचित असणारांना होते – सर्वांना होते – ही वस्तुस्थिती आहे.

' ही केवळ बोलण्याची सोय आहे, हे सोयीचे बोलणे आहे. ' यात शब्दांच्या उलटा-पालटीची रचना आहे, एवढे कोणासही समजते. तसेच, ' मुंग्यांनी मेरूपर्वत तर गिळला नाही ना...' या मोठ्या भाषणात, विरोधातून आश्चर्य व्यक्त करणाऱ्या विधानांची उतरंड हे रचनावैशिष्ट्य इथे आहे हेही सर्वांना समजते. त्याचप्रमाणे, ' घनश्यामसुंदरा श्रीधरा गिरिणोदय झाला ' यात ' अरुणोदया'चा ' गिरिणोदय ' झाला हेही सर्वांना जाणवते. (तसे होणे हे काहींना आवडत नाही, काहींना ते मंजूरही होत नाही हा भाग वेगळा.) पण रचनेचा वेगळेपणा जाणवतो, आणि रसिकांची कलात्मक प्रतिक्रिया वेगळ्या तऱ्हतेने सुरू होते यात शंका नाही. किंवा ' थांब उद्याचे माउली. तीर्थ पायाचे घेईतो ' यातली रचना ' माउली ' आणि ' पायाचे तीर्थ ' या परिचित, प्रिय कल्पनांनी बनली आहे हेही सर्वांना समजते. आणि ' मर्ढेकरांची असूनही ही शैली तुमची आमची आहे ' असे अभिमानयुक्त समाधान बहुतेकांच्या मनास थंडावा आणते.

या अनुभवांची फोड केली तर मुख्यतः दोन प्रतिक्रिया हाती लागतात. एक म्हणजे — ' सांगायचे ते जुनेच आहे. शब्दरचना मात्र नवीन आहे. ' आणि दुसरी म्हणजे — ' सांगायचे तेच नवीन आहे. म्हणूनच शब्दरचना नवीन आलेली दिसते. ' (' सांगायचे ते जुने आणि शब्दरचनाही जुनी ' आणि ' सांगायचे ते नवे पण शब्दरचना जुनी ' — या आणखीन दोन शक्यता. त्यांचे येथे तसे काम नाही.) यात असे दिसते की ' सांगायचे ' आणि ' शब्दरचना ' यातला वेगळेपणा रसिकांच्या लक्षात येतो. हा वेगळेपणाचा मुद्दा फार महत्त्वाचा आहे. कलाकृती निर्माण कशी होते ते पाहिले तर या ' वेगळेपणा 'चा पत्ता लागू शकेल.

कलावंत, इथे लेखक, याला दोन प्रकारची हौस असते आणि दोन प्रकारची क्षमता असते.

आविष्कारद्रव्याशी क्रीडा करणे आणि त्या द्रव्याचे नवनवीन नमुने मनात जाणणे आणि बाहेर तयार करणे ही एक हौस. तर नेहमीच्या व्यावहारिक अनुभवांतून, नवे नवे कल्पित

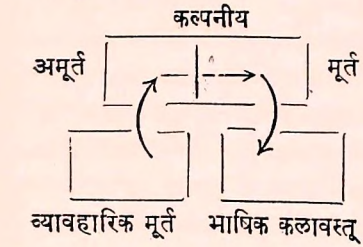
अनुभव तयार करणे ही दुसरी हौस. या हौशी कृतींचे मूळ कारण म्हणजे तशी क्षमता. अशी क्षमता असल्याने कलावंत ही क्रीडा करीत असतो. आणि ही क्रीडा करता करता स्वतःच्या क्षमतेचा, तिच्या वैभवाचा पत्ता त्याला लागत असतो. कल्पित अनुभवांचे आकार आणि भाषारचनेचे आकार लेखक-कलावंताला प्रतिभाबळाने दिसतात. प्रयत्नांनी या गुणाला पैलू पडू शकतात. पण प्रयत्नांनी, नसलेला गुण अंगी आगता येत नाही.

प्रतिभा - गुण ही निसर्गाची देणगी खरी. पण ती मोजक्या लोकांनाच मिळालेली असते असा मात्र याचा अर्थ नव्हे. बुद्धीप्रमाणेच प्रतिभा हीही सर्वांपाशी असते. किंबहुना प्रतिभा हा बुद्धीचाच एक विलास आहे. प्रत्येकाजवळ बुद्धी असते. फक्त तिची प्रत कमीजास्त असते. तिचा कल वेगळा असतो. मात्र, प्रतिभेचा मूळ स्वभाव, नवीन आकारांची हौस, सर्वांच्या ठिकाणी असते. स्वच्छता, व्यवस्थितपणा, टापटीप, शोभिवंत पोशाख, घराची सुशोभित मांडणी या नि अशा रूपात प्रतिभा गुणाचा आविष्कार दिसतो. सध्या मोसम आहे. म्हणून चटकन लक्षात येते ते निमंत्रणपत्रिकांचे उदाहरण. प्रत्येक निमंत्रणाचीं भाषा, रचना, छपाई 'खास' वेगळी ठेवण्याचा प्रयत्न आढळतो. यात प्रेरणा केवळ कलाकुसरीची, किंवा भाषेची, नसते. हे **आमचे, म्हणून खास वेगळे** निमंत्रण आहे अशी जाणीव असते. क्वचित् तशी ऐटही असते. प्रत्येकाला ही देणगी असते; यामुळेच एक महत्त्वाची गोष्ट शक्य होते. कलाकृतींचे रसग्रहण, आणि असे रसग्रहण करणारे रसिकजन, आणि अशा रसिकतेने व रसिकजनांनी निर्माण होणारे सांस्कृतिक विश्व, त्या विश्वाची अभिरूची. जनसमूहामुळे या अभिरूचीत बरीच समानता असते. तरीही प्रत्येक रसिक-व्यक्तीला खरे समाधान असते ते, 'आपले रसग्रहण खास आपले आहे' या जाणिवेचे.

या प्रतिभा-गुणाचा सर्वोच्च आविष्कार कलावंतात झालेला दिसतो. तो स्वतःचे खास कल्पिताकार तयार करू शकतो आणि आविष्कारद्रव्याचे-भाषेचे-खास आकार तयार करू शकतो. या दोन विश्वांतील निर्मिती जेव्हा एकजीव होतात, दुहेरीपणापलीकडे जाऊन जेव्हा एकच आकार, सौंदर्य आणि प्रतिकात्मक आत्माविष्कार या दोन्ही गुणांनी एकत्र करून उभा राहतो-तेव्हाच मानवनिर्मित, सुंदर कलावस्तू उभी राहते. वारापुरी येथील त्रिमूर्ती, बिरजूमहाराजांचे नृत्य, केसरबाईंचे संगीत, बेन्द्रे यांचे चित्र, 'हासायचे आहे मला' ही आरती प्रभू यांची कविता, 'स्वामी' ही 'जी. एं.' ची कथा, 'जरीला' ही नेमाड्यांची कादंबरी, 'ॲण्ड क्वायट फ्लोज द डॉन' ने सुरू होणारी शोलोखोव्हची महा-कादंबरीत्रयी-या अशा मानवनिर्मित सुंदर कलावस्तू. सर्वोच्च सुंदर कलावस्तूत शैली ही आपले कार्य करीत असते. कलाद्रव्यावर कलावंताच्या व्यक्तित्वाचा ठसा उमटविणे आणि एक सुंदर प्रतीकात्म वस्तू-सुंदर प्रतिमा निर्माण करणे.

कलावस्तूच्या निर्मितीप्रक्रियेत तीन टप्पे कल्पिता येतात. आणि या प्रत्येक टप्प्याशी शैली अधिकाधिक स्पष्ट होत जाते. व्यावहारिक मूर्तापासून कल्पनीय अमूर्तापर्यंत हा पहिला टप्पा. कल्पनीय अमूर्तापासून कल्पनीय मूर्तापर्यंत हा दुसरा टप्पा. आणि कल्पनीय मूर्तापासून भाषिक कलावस्तूपर्यंत हा तिसरा.

पावसाळ्यात सर्वत्र हिरवेगार पाहणे हे व्यावहारिक मूर्त. त्यातून शरीरमनांना एकत्रित समाधान देणाऱ्या रंग – स्पर्शादि गुणधर्मांचे एकत्र ध्यान हे कल्पनीय अमूर्त. मखमालीचे गालिचे हे कल्पनीय मूर्त. आणि 'हिरवे – हिरवेगार' हे पुनरुक्तियुक्त, अनेक छटांचे विशेषण ही भाषिक वस्तू. शैलीचे, आविष्कारपद्धतीचे अस्तित्व इथे तिन्ही टप्प्यांशी आहे.



असे हे टप्पे दाखविता येतील. भाषिक कलावस्तू निर्माण झाली की तिच्यावरचे कलावंताचे प्रत्यक्ष स्वामित्व संपते. नंतर, व्यावहारिक मूर्तांप्रमाणे, ती कलावस्तू कोणासही अनुभवप्राप्य होते. या रसिकानुभवावर नियंत्रण राहते ते फक्त शैलीचे.

संस्कृत पंडितांनी शैलीला 'रीती' प्रमाणे 'मार्ग', 'वर्त्म' असे म्हटले आहे ते या संदर्भात सार्थ वाटते. योग्य मार्ग हा उचित ठिकाणी नेतो, तदितर ठिकाणी जाणे अशक्य करतो. उदाहरणार्थ, मर्ढेकरांच्या या ओळी पाहाव्या.

'उगीचता वेंधळी कोंबते
काळाच्या पिशवीत झावळ्या'

अपरिचित विशेषण वापरल्याने वेंधळ्या उगीचतेकडून आपले लक्ष जराही हलू शकत नाही. 'उगीचतेच्या वेंधळ्या कोंबण्याचा' अर्थ भावबून घेण्याची सक्तीच जणू काही रसिकावर होते. आपण ही कविता पूर्णपणे टाळतो किंवा समजून घेण्याचे कष्ट करतो. पण 'हं, हं. समजली गोळाबेरीज', अशी तुच्छतायुक्त समजूतदार प्रतिक्रिया या 'शैली'ला देऊ शकत नाही.

कष्ट घेऊन, शैलीचे बोट धरून आपण कवितेत शिरलो म्हणजे मग, भाषिक आकार – कल्पनीय मूर्त – कल्पनीय अमूर्त, अशा अंधाऱ्या गुहा हळूहळू प्रकाशित होऊ लागतात. प्रत्येक टप्प्यावर शैली कशी तयार होत गेली याचा अंदाज येऊ लागतो. तीनही टप्प्यांची अपरिहार्य एकता जाणवू लागते.

कलाकृतीचा आस्वाद शैलीच्या आकलनाच्या मार्गाने होतो.

कलाकृतीनुसार, किंवा रसिकांनुसार, हा आस्वाद अनेकविध होऊ शकतो. काही वेळा

अनेक वेळा हा आस्वाद भाषिक रूपाशीच थांबतो. उदाहरणार्थ,
'सुंदर हिरवे माळ. चहुकडे. सुंदर हिरवे माळ' येथे, आस्वाद घेण्याचा खूप प्रयत्न करूनही, प्रगती होत नाही. हे अनुभवताना कळते की कल्पनीय मूर्त-अमूर्त हे टप्पे इथे नाहीत. व्यावहारिक मूर्ताचे हे भाषिक वर्णन आहे. या वर्णनात वर्णन करण्याची मनःपूर्वक आवड दिसते. प्रतिभेचे कार्य मात्र इथे कुठे दिसत नाही.
अनेक वेळा भाषिक रूप आकर्षक असते. अनेक वेळा 'उत्कृष्ट शैली' असा या रूपाचा गौरवही होतो. तथापि, या रूपातून सुसंघटित अशा कल्पनीय मूर्ताकडे जाता येत नाही. उदाहणार्थ 'शैली' म्हणून अनेकांना आवडणाऱ्या ओळी पाहाव्या :
पृथ्वीच्या पेल्यात गाळिली रजनीच्या बागेतील द्राक्षे
...कचपाशांचा नाग उलगडी फणा
...बाल्याची कबुतरे उडाली.
या आणि अशा भाषिक रूपांनी चमत्कृती साधते. परंतु, कवीने नव्याने निर्मिलेला पूर्ण, एकात्म, प्रतिमात्म रूपबंध उभा राहत नाही.
उत्तम, यशस्वी रूपबंधात शैलीच्या अंगी लपलेली आविष्काराची कळ असते. उत्तम शैलीकारांच्या रूपबंधात अशा कळा ('अंगी असाव्या नाना') सहजतेने विपुलतेने असतात. तुकाराम हे एक उदाहरण. रामदास हे आणखी एक. 'तो एक पढतमूर्ख' ही केवळ पुनरुक्ती नव्हे. ती त्यांच्या रूपबंधाच्या शैलीची कळ आहे. ती कळ फिरवून शैली अनुभवली की पढतमूर्खाचा बहुमुखी पुतळाच तयार होतो. रामदासांचे मनाचे श्लोक पाहावे. 'मना सज्जना' ही शैलीची कळ ध्यानी राहावी म्हणून त्यांनी भुजंग-प्रयात या चार य–गणी वृत्ताचा यतीच ६–१२ ऐवजी, ५–७ असा बदलला. आणि त्यामुळे धडाडत्या गाडीच्या ठेक्यात पळणारा मूळचा भुजंग, पाचव्या अक्षरानंतरच्या न्यासाने, सावकाश, वळणदार पळू लागला. शैलीच्या आधुनिकतेविषयी नंतर काही म्हणायचे आहे. तरीही, अपरिहार्य आधुनिकतेचे जुने उदाहरण म्हणून रामदासांच्या या 'प्रयोगा'कडे लक्ष वेधावेसे वाटते.
तुकारामांचे असच. 'सुख पाहता जवापाडे. दुःख पर्वताएवढे.' ही, किंवा 'नीचपण बरवे देवा. न चले कोणाचाही हेवा...' ही, ह्या कळा पाहाव्या. अशा शेकडो कळा तुकारामांच्या कवितेत आहेत. 'तुका म्हणे ऐशा नरा. मोजूनि माराव्या पैजारा...' यामध्ये, 'मोजनि' अनुभवताना, 'दहा मारून एक मोजावी' या जुन्या वाक्प्रचाराची आठवण झाली की याच वाक्प्रचाराच्या मदतीने तुकारामांनी स्वतःची वेगळी व नवी शैली कशी निर्माण केली आहे हे लक्कन समजते. पण काही वेळा अशी 'कळ' समजत नाही. मग वाचताना 'नीचपण बरवे' या अभंगात जेव्हा, 'तुका म्हणे कळ. पायी लागल्या न चले बळ...' ही ओळ येते तेव्हा शिक्षक, 'पायाला कळ लागल्यावर कोणाचे बळ चालत नाही' असा अर्थ सांगतात.

शैलीचे सौंदर्य व रहस्य वाचकांनाच समजत नाही असे नव्हे. अनेक लेखक कलावंतांनाही ते समजत नाही. त्यातून मग अनुकरण, आणि शैलीऐवजी तंत्र हे येते. 'पुत्र सांगती चरित पित्याचे' किंवा 'कथा कुणाची व्यथा कुणा', किंवा 'गाऊ त्यांना आरती' किंवा,'तू नसतिस. असतिस तर', किंवा,'असेच होते घडायचे तर' हे शब्दबंध प्रथम आले ते एकात्म रूपबंधाचे अपरिहार्य, कळाचे घटक म्हणून. पण ते स्वतंत्र नमुने म्हणून आवडले. त्यांचे इतके अनुकरण झाले आणि या नमुन्याबरहुकूम नमुने इतके बनविण्यात आले की आता मूळ नमुने जरी पुढे आले तरी दचकल्यासारखे होते.

सारांश, सामान्य वस्तू आणि कलावस्तू यातील फरक शैलीच्या आधाराने सांगता येतो. आविष्कारद्रव्य–भाषा–सर्वांची, सामान्य, असते. शैली ही मात्र कलावंताची असते. एखाद्या रूपबंधाचीही असते. आविष्कारद्रव्य-भाषा-जेव्हा शैलीबद्ध होते तेव्हाच कला-बंध तयार होतो. अशी कला-समीक्षेची कसोटीही यातून मिळू शकते.

मात्र एक प्रश्न उरतोच. शैलीची अपरिहार्य एकता, एकात्म संघटना पडताळून पाहायची ती कशी? इथे आपण मतभेदांच्या अशा गुंत्याशी येतो की जो गुंता उलडगणे सोपे नाही. भाषारूपाच्या आधीचे कल्पनीय मूर्त कोणते याचा अनुभव रसिक प्रतिभा-शक्तीनेच येत असतो. आणि या कल्पनीय मूर्ताच्याही आधीचे कल्पनीय अमूर्त कोणते याची सूचना शैलीच्या मदतीने वाचकाची प्रतिभाच घेत असते. यामुळे एकाच रूप-बंधाच्या भिन्न भिन्न, पण एकात्म, सुसंघटित प्रतिमा अनुभवाला येऊ शकतात.

'औदुंबर' या कवितेतील भाषा-बंधात अनेकांनी अनेक प्रतिमा पाहिल्या आहेत हे आपणाला माहितच आहे. कविता अल्पभाषी. शिवाय तीत निवेदन नाही. म्हणून हे प्रतिमांचे अनेकत्व शक्य आहे असे वाटेल. पण तसे नाही. 'गोतावळा' सारख्या कादंबरीसंबंधानेही असे झाले आहे. नारबाच्या विशिष्ट व्यक्तित्वाची शोकांतिका असे त्या रूपबंधाचे भाषापूर्व कल्पनीय मूर्त मला जाणवले आहे. तर ट्रॅक्टरयुक्त आधुनिक यांत्रिक संस्कृतीचे जुन्या शेतकी संस्कृतीवर झालेले आक्रमण हे कल्पनीय मूर्त इतर काहींना जाणवले आहे.

आकृतिबंधाची एकात्मता न मोडता, कलावंताच्या मनाला जाणवलेले मूळ कल्पनीय अमूर्त-मूर्त तसेच वेगळे कायम ठेवून, वाचकाच्या मनात अन्य कल्पनीय मूर्त-अमूर्त निर्माण करू शकणे हे कोणत्याही कलावस्तूचे सामर्थ्य. आणि हे सामर्थ्य शैलीत असते. वाचकाच्या मनातली व्यावहारिकता दूर करून त्याला कल्पनीय अनुभवण्याची प्रेरणा देते ती कला-वस्तूची शैलीच.

काही वेळा असे होते की वाचकाच्या मनात कल्पनीय अमूर्त आधीच तयार झालेले असते. स्वतःच्या व्यावहारिक अनुभवाने, निरनिराळ्या सामाजिक संस्कारांनी, आधीच्या कलात्मक–साहित्यिक संस्कारांनी अथवा स्वतःच्या प्रतिभेच्या तरलतेने ते तयार झालेले असते. अशा वाचकांच्या मनाला कलाकृतीच्या वाचनाला पहिला धक्का

पुरेसा असतो. मग 'ता वरून ताकभात ओळखावा' या तऱ्हेने व तेवढ्याच त्वरेने त्यांचे स्वतःचे कल्पनीय मूर्त-या आधीच तयार झालेल्या कल्पनीय अमूर्ताच्या प्रभावाखाली तयार होते. मग हे कल्पनीय मूर्त आणि कलावस्तूचा भाषाबंध यांचा संबंध, आणि त्या संबंधाची अपरिहार्यता असा वाचक पडताळून पाहू लागतो. बहुधा हा संबंध जुळू शकत नाही. मग वाचकाची खात्री होते की भाषा-बंध फसला.

'शांतता. कोर्ट चालू आहे.' या नाटकाबाबत असे झाल्याचे आढळते. 'कुमारी मातेची समस्या' अथवा 'आधुनिक सफ्रजेट स्त्री' असे कल्पनीय मूर्त आकार समीक्षकांनी त्यात शोधले आणि ते मिळाले नाहीत म्हणून, 'लीला बेणारे शेवटी दुबळी ठरली, हरली' असा दोष शोधला. याउलट, 'खेळखेळ म्हणून संधी मिळताच लब्धप्रतिष्ठितांनी बेणारेची केलेली शिकार' असे कल्पनीय मूर्त ध्यानी घेतले की व्यक्त नाट्यबंध आणि संहिता दोन्हीतली कलात्मक एकात्मता व पूर्णता लक्षात येते.

'जरीला' किंवा 'विठार'– किंवा आधीची 'कोसला' या तीनही कादंबऱ्यांच्या शैलीचा स्वभाव 'लिरिकल', आत्मशोधनाचा आहे. शैलीचा हा स्वभावच जर ध्यानात आला नाही तर 'विठारमध्ये नेमाड्यांनी टिंगल करण्याची संधी घेतली आहे.' असे काहींना वाटते.

किंवा, 'जीएं'च्या रूपककथांचा भाषाबंध त्यांच्या मनात खोदलेली कल्पनीय प्रचंड लेणी व्यक्त करतो हे जर ध्यानी आले नाही तर मग 'नेहमीची चार तत्त्वे सांगण्यासाठी उगाच रचलेले जडजंबाल' अशा पद्धतीची टीका होऊ शकते.

म्हणजे असे की शैलीचा अनुभव हा भाषेच्या आकलनापेक्षा वेगळा आहे. हा अनुभव घेतांना, वाचकाने आपले मन शक्य तेवढे पूर्वसंस्कार-निरपेक्ष ठेवणे आवश्यक आहे. शैलीच्या नावीन्याला कोऱ्या मनाने सामोरे जाणे आवश्यक आहे. अनेकदा, बहुतेक वेळा हा कोरेपणा नसतो. व्यावहारिक आकलन कधी आड येते. तर वाचकाची तरल प्रतिभा आणि तिची आत्मरती कधी आड येते. तर कधी, वाचकाच्या मनातील पूर्वसिद्ध कल्पनीय अमूर्त आड येते. आणि असा स्वागतशील कोरेपणा नसल्याने शैलीशी वाचकाशी समक्षता निर्माण होत नाही. शैली काय देऊ पाहते आहे ते न पाहता, वाचक स्वतःला पाहिजे ते शैलीकडून मागतो – आणि ते मिळाले नाही म्हणून रागावतो.

आता इथे उलटा प्रश्न विचारणे योग्य होईल. असा घोटाळा टाळण्याचे एकतर्फी सामर्थ्य शैलीत असेल काय? असू शकेल काय? असे एकतर्फी सामर्थ्य शैलीत असू शकेल. अगदी शेकडा शंभर टक्के नव्हे. पण जवळजवळ तितके असू शकेल. या सामर्थ्याचे प्रकार दोन : एक म्हणजे, वाचकाच्या मनातली कोणतीही प्रतिमा मूळ कल्पनीय मूर्ताला धक्का देऊ शकणार नाही, एवढी लवचिकता शैलीत ठेवणे. अशा शैलीला आपण प्राधान्याने 'क्लासिकल'– 'अभिजात' किंवा संस्कृत परिभाषेत 'वैदर्भी'

रीती म्हणू शकू. कवी अनिलांची 'दशपदी'मधील शैली अशी आहे :

श्रावणझड बाहेरी मी अंतरि भिजलेला
पंखी खुपसून चोच एक पक्षि निजलेला ।

किंवा, 'असा उशिरा आलेला पाऊस तळहातावर झेलून घ्यावा'

किंवा, 'काढू नये त्याचे वेळा चुकविणे, बहाणे सांगणे...
सांगू नये त्याला आपण गाऱ्हाणे, उरी धरुन होणे...

किंवा, 'तसे काहीच हाती नव्हते-फक्त हाती हात होते.'

ही शैली अशी आहे : वाचकांनी कितीही भिन्न भिन्न कल्पनीय मूर्ते अनुभवली तरी कवितांबंधाचे मूळ कल्पनीय मूर्त अबाधित, अलिप्त राहते. किंवा ते वाचकाला कळले नाही तरीही बिघडत नाही. म्हणजेच येथे भाषाबंधाला स्वतंत्र, स्वयंपूर्ण अस्तित्व प्राप्त झालेले असते. शैलीचा हा एक पूर्ण, समर्थ आविष्कार. पाडगावकरांची कविता, यादवांची व नेमाड्यांची कादंबरी, 'जीएं'च्या 'कैरी'सारख्या कथा, विद्याधर पुंडलीक, शरच्चन्द्र चिरमुले यांच्या कथा, वीस वर्षांपूर्वी 'सत्यकथे'त आलेल्या श्रीनिवास माधव पाटणकर यांच्या कथा, इरावती कर्वे यांचे ललितलेखन, मिरासदार व बाळ गाडगीळ यांचे विनोदी लेखन अशी या शैलीची काही उदाहरणे.

सामर्थ्यांचा दुसरा प्रकार म्हणजे कलावंताचा भाषाबंध वाचकाचे स्वतःचे, आधीचे कल्पनीय मूर्त – अमूर्त – उद्ध्वस्त करून टाकतो आणि वाचकाच्या मनाला कलावंताच्या कल्पनीय मूर्ताकडे येण्यास भागच पाडतो. हे एक आक्रमणच असते. या शैलीला आपण प्राधान्याने 'रोमँटिक' किंवा स्वच्छंद, किंवा संस्कृत परिभाषेत 'गौडी' रीती म्हणू शकू.

'आणखी काही कविता'तील काही कविता अभिजात किंवा वैदर्भी शैलीतल्या असल्या तरी मर्ढेकरी शैली ही प्राधान्याने 'रोमँटिक' किंवा गौडीच.

'सह नौ टरकतु. सह वीर्यं डरवावहै' हे किंवा अशी उदाहरणे प्रसिद्ध आहेत. यात सूक्ष्म आक्रोश किंवा सूक्ष्म अट्टाहास असतो. वाचक अजिबात इकडे तिकडे भटकणार नाही अशी पकड असते. माधव जूलियन, विंदा करंदीकर, अरुण कोलटकर हे या शैलीचे आणखी कवी. श्री० ना० पेंडसे यांची कादंबरी, गंगाधर गाडगीळ व 'जीए' यांच्या रूपककथा, दुर्गा भागवत व श्रीनिवास विनायक कुलकर्णी यांचे ललितलेखन, 'पुल'- व जयवंत दळवी यांचे विनोदी लेखन, ही या शैलीची काही उदाहरणे.

शैलीच्या या दोन्ही प्रकारात वाचकाच्या आक्रमणाचा धोका कमीत कमी असतो. आता, या दोन्हीत काही डावे-उजवे करता येईल का ? तर तसे दिसत नाही. स्वप्रवृत्तीनेच कोणाचे व्यक्तिमत्व वैदर्भी पद्धतीचे तर कोणाचे गौडी पद्धतीचे असते. ललित लेखनाप्रमाणे वैचारिक लेखनात, साध्या बोलण्यात, वादविवादात, भांडणात – सर्वच आविष्कारात स्वतःची पद्धती व्यक्त होत असते. एक उदाहरण द्यायचे तर

कै० गुरुवर्य रा० श्री० जोगांचे देता येईल. त्यांची पद्धती, जवळजवळ पूर्णपणे, वैदर्भी होती.

तरीही, थोडी तुलना होऊ शकेल. वैदर्भीत कवीला स्वतःला पूर्ण संरक्षण आहे, तसेच वाचकांवर कसलेही आक्रमण नाही. येथे कलावंताची सूक्ष्म अलिप्तता असते, सहज एकटेपणा असतो. गौडीत, कवीच्या आत्मसंरक्षणासाठी वाचकावर थोडे, सूक्ष्म आक्रमण आहे. हे आक्रमण अंगावर येऊनही जर भाषाबंधाचे सौंदर्य वाचकाला जाणवले तर, वाचक स्वतःचे कल्पनीय बाजूला ठेवून, भाषाबंधामागील कल्पनीयाचे स्वागत करतो. पण यात थोडा प्रयत्न आहे. वैदर्भीतही तो नाही असे नाही. फरक इतकाच की सात दरवाजाच्या आत जरी वाचक पोचू शकला नाही, आणि पहिल्या दरवाजाशीच थांबला, तरी त्याला त्याचे कष्ट होत नाहीत अथवा अस्वस्थ वाटत नाही. या एका वेगळ्या दृष्टीने पाहिले तर गौडी रीती आक्रमक असली तरी काही न लपविणारी असल्याने वाचकाला जास्त जवळची. वैदर्भी ही उच्चभ्रू . वाचकाच्या लक्षातही येणार नाही अशा पद्धतीने त्याच्यापासून अंतर राखणारी.

वैदर्भी काय, किंवा गौडी काय, दोन्हीतही अस्सलाप्रमाणे नक्कलही असू शकते. कल्पनीय अमूर्त-मूर्त–भाषाबंध यांतली अपरिहार्य एकात्मता ही हे ठरविण्याची कसोटी. ही कसोटी लावणार तो ती वाचक मूलतः स्व-आस्वादानुभवाच्या आधारे लावणार. अर्थात शैलीच्या भाषिक विश्लेषणाने बरीच वस्तुनिष्ठता साधता आली तरी, शंभर टक्के वस्तुनिष्ठ निकाल येथे मिळू शकणार नाही हे उघड आहे.

मात्र शैलीच्या भाषिक विश्लेषणाने अस्सल आणि नक्कल बऱ्याच प्रमाणात वेगळे करता येईल. उत्तरपत्रिकात ज्याप्रमाणे विद्यार्थ्याचे स्वतःचे कोणते आणि पाठ केलेले उसने कोणते, हे सूक्ष्मतेने तपासणाराला कळू शकते, त्याप्रमाणे ते शैली आणि तंत्र याबाबतही कळू शकते. अर्थात, येथेही, निष्णातातला निष्णात समीक्षक किंवा संपादक, कधीच फसू शकणार नाही असे नाही. (अशी फुटकळ उदाहरणे घेऊन 'सत्यकथा' आणि तत्सम नियतकालिकांना बदनाम करणे हेही चालू तंत्रच आहे.) तथापि, बहुतेक बाबतीत हा फरक कळू शकतो. तंत्र म्हणून येणाऱ्या भाषाबंधामागे लेखकाचे स्वतःचे खास कल्पनीय मूर्त नाही हे बहुतेक बाबतीत स्पष्ट होऊ शकते. शैली आणि तिचे भाषिक विश्लेषण आणि त्यातून येणारी कल्पनीयाची प्रतीती या दिशेचा उपयोग येथेही आहे.

आता आधुनिकतेकडे वळू या. कलावंताचे-लेखकाचे कल्पनीय अमूर्त–आणि कल्पनीय मूर्त यात आधुनिकता आली म्हणजे–रास्तपणे–भाषाबंधातही आधुनिकता येणार. इथे हे लक्षात ठेवले पाहिजे की आधुनिकाचा अनुभव म्हणजे आधुनिकता नव्हे. विषय आधुनिक असला तरी आशय आधुनिक असेलच असे नाही. विषय हे निमित्त. त्यातून जे कल्पनीय अमूर्त–मूर्त लेखकाच्या प्रतिभेने तयार होते ते आशय. तो आधुनिक असतो अथवा नसतो. या आशयाला स्वतःची शैली असते, किंबहुना तो आशय शैली-स्थित,

किंवा शैली-रूप असतो. अर्थात, ही शैली भाषापूर्व अवस्थेतच आधुनिक असते अथवा नसते. भाषाबंध इथे आधुनिक होणे अपरिहार्यच होते. ही खरी शैलीची आधुनिकता. आधुनिकतेच्या अपरिहार्यतेत विघ्न आले की घोटाळे होतात. आणि आधुनिकता लटकी पडते. मुंज तरी करायची पण सतेज गोटा करून. काळाभोर घेरा मात्र राखायचा नाही, असे ते होते. 'रायगडला जेव्हा जाग येते' याचे उदाहरण बघण्याजोगे आहे. इतिहासाकडे आधुनिकतेने बघणारे नाटक म्हणून हे नाटक गाजले. या नाटकामागील कल्पनीय मूर्त आकार पिता-पुत्रांच्या विपरीत संबंधाचा आहे असे नाटककारही म्हणतात. मग त्याचा भाषिक बंध, नाटकीय बंध कसा असायला होता? शिवाजीमहाराज काय, अथवा संभाजीमहाराज काय, हे खाजगी बोलतात. बखरीतल्या किंवा 'बेबंदशाही'ने रूढ झालेल्या थाटात बोलत असतील असे वाटत नाही. येथे कल्पनीय मूर्त शैली आधुनिक, तर भाषिक शैली रूढ, अशी विसंगती दिसते. उलट्या विसंगतीचे उदाहरणही या नाटकातील एका प्रसंगी, एका संवादात, मिळते. संभाजीराजांनी गाणारणीला कंठा दिलेला असतो. गाणारणीच्या गाण्यात शंभूमहाराजांनी वेळ का घालवला ही शिवरायांची तक्रार रास्त वाटते. पण कितीही हिंगेबीपणा आठवला तरी ते 'कंठा का दिलात?' अशी काटकसरी तक्रार करतील असे वाटत नाही. इथे ऐतिहासिक, भव्य व्यक्तित्वाला आधुनिकता बांधलेली दिसते.

आधुनिकतेच्या अपरिपक्व अथवा संमिश्र अधू प्रेरणेने होणारे घोटाळे साऱ्याच कला-साहित्यात असतात. मर्ढेकरांच्या आणि त्यांच्या नंतरच्या साहित्यातही असे घोटाळे आहेत. काही घोटाळे, आधुनिकतेच्या मनःपूर्वक उपासनेत, घोटाळे करण्याची इच्छा नसताना, झालेले आहेत. उरलेले घोटाळे, साहित्यिक यशाच्या वेड्या आडाख्यातून झालेले. खरी आधुनिकता, आणि हे घोटाळे किंवा नकली प्रयत्न, यातील फरक कसा ओळखायचा? तर तो वसा आधी सांगितलेला आहे. कल्पनीय अमूर्त–कल्पनीय मूर्त–भाषाबंध यातली अपरिहार्य एकात्मता ही कसोटी; भाषिक विश्लेषण ही पद्धती आणि आत्मास्वादाचा अनुभव हा आधार.

स्वातंत्र्योत्तर काळात जी आधुनिकता आली तिचे काही पैलू पाहणे, हे अस्सल–नक्कलच्या निवाड्यापेक्षा अधिक बरे.

एकतर, कल्पनीय अमूर्त हे पूर्वीपेक्षा अधिक मोकळे, अधिक धीट, अधिक साहसी, अधिक बेलगाम, अधिक व्यक्तिसापेक्ष, अधिक उपयुक्तता–निरपेक्ष झाले. साहित्यिक कलावस्तूच्या गुणवत्तेच्या शक्यता यामुळे वाढल्या.

दुसरे म्हणजे, यामुळेच, कल्पनीय मूर्त हे परंपरा, ध्येयवाद, आदर्शवाद, समाजवाद, व्यापक सामाजिक वा राष्ट्रीय हित, नैतिकता, मनाची उन्नती, इत्यादींच्या जाचातून मोकळे झाले. ह्या वेळेपर्यंत वरील सर्व साध्यांचे ते साधन होते. गेल्या तीस वर्षात ते साध्य आहे हे अधिकाधिक पटत चालले आहे. साध्य आहे हे नाकारणे अधिकाधिक

कठिण होत चालले आहे. लेखकाच्या निर्मितिप्रक्रियेत अधिक मोकळेपणा, अधिक आत्मविश्वास आला आहे.

तिसरे म्हणजे, साहित्यिक भाषाबंध हा नेहमीच्या भाषिक रचनेपेक्षा वेगळा असतो, वेगळा असायला हवा, या बंधाचे नियंत्रक तत्त्व वेगळे असते – हा विचार अधिकाधिक स्पष्ट होऊ लागला आहे, मान्य होऊ लागला आहे.

चौथे म्हणजे, शैलीचा विचार म्हणजे बाहेरचा, उपरा विचार हा जुना गैरसमज दूर होऊ लागला आहे. वाचकांचा आणि समीक्षकांचाच नव्हे तर, लेखकांचाही पूर्वी असा गैरसमज होता. आता लेखकांनाही शैलीचा विचार हा मूलभूत विचार आहे हे पटू लागले आहे. 'जिथे शिव्या अपरिहार्य आहेत, तिथे त्या न वापरणे हा तर खरा गुन्हा आहे.' असे विजय तेंडुलकर म्हणतात ते उगीच नव्हे. लेखकांना ही नवी जाणीव, नवा आत्मप्रत्यय आला आहे.

पाचवे म्हणजे, शैली म्हणजे केवळ भाषायोजना नव्हे हे गेल्या काही वर्षात जाणवू लागले आहे, मान्य होऊ लागले आहे. **कलावंत – लेखकाची कल्पनीय अनुभव घेण्याची** पद्धती म्हणजे शैली–तीच कल्पनीय मूर्तात व नंतर भाषिक बंधात क्रमाक्रमाने स्पष्ट, स्थिर होते हेही आता स्पष्ट होऊ लागले आहे. कल्पनीय अनुभव घेण्याची अमूक पद्धती अशीच का, असे आता बहुधा कोणी विचारत नाही. कारण तो कलावंताचा हक्क नव्हे, तेच कलावंताचे असणे आहे, हे समीक्षकांनाच नव्हे तर वाचकांनाही कळू लागले आहे. अर्थात नाना फडणीसांना असेच का दाखविले ? रघुनाथ धोंडोंचे क्रिकेट वेड का दाखविले नाही ? असे प्रश्न विचारले जातात, नाही असे नाही. पण हे प्रश्न साहित्यकला-बाह्य आहेत अशी जाणही वाढलेली आहे.

थोडक्यात म्हणजे साहित्यविश्वातील आणि साहित्यविश्वाविषयीची समजूत अधिक जाणती, अधिक पक्व झाली आहे. न्यूक्लिअर फिजिक्स, शास्त्रीय संगीत, ॲथलेटिक्स, जिम्नास्टिक्स या विश्वांप्रमाणेच साहित्यविश्वही स्वायत्त आणि स्वयंपूर्ण विश्व आहे. या विश्वाचा सफल अनुभव घ्यायचा तर त्याला विशेष प्रावीण्याची अन् अभ्यासाची, मार्गदर्शनाची गरज आहे–ही नवी दृष्टी हळूहळू कळू लागली आहे. या अन्य विश्वातील निष्णातांना जसा त्यांच्या त्यांच्या विश्वात मान असतो. तसा आणि तेवढाच मान, तेवढीच मान्यता आज साहित्यविश्वात साहित्यिकांना किंवा समीक्षकांना मिळणार, तेच उचित आहे – ही दृष्टीही साहित्यिकांना, समीक्षकांना कष्टाने पण कळू लागली आहे.

स्वातंत्र्यपूर्व काळात, साहित्यविश्वाचे अतिमूल्यन तरी होत असे किंवा अवमूल्यन तरी होत असे. एकतर साहित्यिक म्हणजे समाजाचा मार्गदर्शक. टागोरांवर टीका करता करता फडक्यांनाही मार्गदर्शनाचा मोह सुटला नाही. नाहीतर साहित्यिक म्हणजे करमणूक करणारा. मर्ढेकरांच्या प्रयत्नानेच मुख्यतः साहित्याचे व साहित्यिकाचे समाजातले उचित स्थान निश्चित होऊ शकले. समाजातील विविध विश्वांचे शहाणे

व्यवस्थापन ही दृष्टी आधुनिक आहे. या शहाणपणाने साहित्यिकांनी आपले खास वैभव ओळखावे आणि मर्यादाही ओळखावी ही संथा प्रामुख्याने मर्ढेकरांनी दिली. त्यांच्या बरोबरीने पु. शि. रेग्यांनी दिली. कलावंताची तात्त्विक मर्यादा ओळखून स्वतःच्या साहित्य कृतींबाबत मर्ढेकर–रेगे जाहीर कधी काही बोलले नाहीत हे आधुनिक शहाणपणाचेच आचरण आहे.

मर्ढेकर–रेगे, करंदीकर–आचवल, पाध्ये–पाटणकर, वेडेकर-गाडगीळ, हातकणंगलेकर–अशोक केळकर, यांच्या समीक्षेच्या शैलीतही आधुनिकतेचा परिणाम दिसतो. 'तीन पिढ्या प्रभावित केल्या' अशा वळणाची 'दे दणादण' समीक्षा आज लिहिली जात नाही. समीक्षेच्या नावाने सहेतुक स्तुतीच्या रांगोळ्या घातल्या जात नाहीत असेही नाही. पण तो बुद्धीच्या कसाचा किंवा व्यक्तित्वाच्या कसाचा प्रश्न झाला. अशा लब्ध-प्रतिष्ठित किंवा लाचार समीक्षाशैलीला एकूण मराठी साहित्यविश्वात आज खरी प्रतिष्ठा नाही हे कोणासही मान्य होईल. म्हणजे, अशी समीक्षाशैली रूढ आहे, पण तिला प्रतिष्ठा नाही.

सारांश, आधुनिक मराठी वाङ्मयात शैली बदलली इतकेच नव्हे तर, शैलीला आणि शैली विचाराला महत्त्वाचे आणि मध्यवर्ती स्थान प्राप्त झाले. तंत्राला त्याचे उचित म्हणजे कमी महत्वाचे स्थान दाखविले गेले. साहित्याच्या अभ्यासाची दिशा बदलून तो खोल व निराग्रही झाला. मर्ढेकरांच्या काव्याने व समीक्षेने जी आधुनिकता मराठी साहित्यविश्वात आली त्या आधुनिकतेचेच हे फल आहे.

नव्या वाटा शोधण्याचे प्रयोग हे आधुनिकतेचे अंगभूत लक्षण आहे. बहुसंख्य प्रयोग फसतीलही. यशस्वी प्रयोगाप्रमाणेच फसलेल्या प्रयोगांनीही आधुनिक दृष्टी पुष्ट व निर्दोष केली आहे. अशा प्रयोगांकडे पाठ फिरवणे म्हणजे आधुनिकतेकडेच पाठ फिरवणे होय.

सुधीर रसाळ

कविता : एक

या निबंधात मी पुढील गोष्टी गृहीत धरल्या आहेत.

१. साहित्यकृतीतून किंवा साहित्य परंपरेतून शैली ही काही प्रमाणात बाजूला काढता येते. साहित्यकृतीत रचनेच्या काही समान बाबी आढळून येतात. त्यांना आपण 'शैली' म्हणतो. त्यांच्या आधारे आपण साहित्य परंपरा निश्चित करतो. लेखक-कवी हा विशिष्ट साहित्यपरंपरेमध्ये, तिच्या शैलीमध्ये लेखन करीत असतो. लेखकाच्या असाधारण जाणिवा आणि त्याला भावणारी विशिष्ट, पूर्वनिश्चित शैली यांच्या तणावातून त्याची साहित्यकृती घडत असते. या रस्सीखेचीत पूर्वनिश्चित शैलीचे आक्रमण झाल्यास साहित्यकृती सांकेतिक बनते. अशा वेळी ही शैली केवळ तंत्र बनते. लेखकाच्या जाणिवा शैलीला वाकविण्यात यशस्वी झाल्यास निर्माण होणारी साहित्यकृती त्या शैलीचा विकास घडवून आणते. अशावेळी अनेकदा तिला काही नवी परिमाणे, नव्या कक्षा प्राप्त होतात. यांनाच आपण प्रयोग म्हणतो. हे प्रयोग लेखकाच्या संवेदना-शीलतेच्या, जाणिवांच्या संदर्भात अपरिहार्य असावे लागतात.

२. साहित्यकृतीच्या आस्वादात शैलीचे अस्तित्व जाणवू नये असे म्हटले जाते. परंतु नवी शैली घडताना निर्माण होणाऱ्या साहित्यकृतीत तिचे अस्तित्व हमखासपणे जाणवते, आणि विशिष्ट शैलीच्या आहारी गेलेल्या साहित्यकृतीत तर केवळ तिचेच अस्तित्व जाणवते. अशा कवितेला आपण शैलीबाज काव्य म्हणतो. तिचे अस्तित्व जाणवत

असतानाच साहित्यकृतीच्या विवक्षित संघटनेत ती अपरिहार्य व अर्थपूर्ण आहे असा प्रत्यय येत असेल तर ती साहित्यकृती यशस्वी झाली असे आपण म्हणू शकतो. आपले अस्तित्व स्वतंत्रपणे जाणवून देऊनही एका पूर्णाचे अटळ, अपरिहार्य अंग, असे तिचे स्वरूप असते. म्हणून तिला तिचे स्वतंत्र मूल्य नाही साहित्यकृतीच्या आकलनात इतर अंगांचा संदर्भ न वगळता तिचा विचार होणे शक्य असते.

३. आविष्कृत झालेल्या रुपाचे विश्लेषण करून आपण लेखकाची सामग्री व शैलीचे विशेष बाजूला काढतो. सामग्रीचे विश्लेषण करून आपण आशय, जाणिवा आणि संवेदनशीलता निष्कर्षीत जातो. आविष्कृत झालेले रूप जेथे अंतर्गत दृष्ट्या सुसंगत असेल तेथेच आपण तिचे संवेदनशीलतेपर्यंत यशस्वीपणे विश्लेषण करू शकतो.

४. बाह्य वास्तवाबद्दल, वास्तवातील घडामोडींबद्दल प्रतिक्रिया देण्याची लेखकाची पद्धत म्हणजे त्याची संवेदनशीलता, किंवा बाह्य वास्तवाकडून प्राप्त होणाऱ्या संवेदना स्वीकारण्याची त्याची पद्धत असेही संवेदनशीलतेबद्दल म्हणता येईल. सामान्य माणसाची संवेदनशीलता संस्कृतीकडून त्याला मिळालेल्या मूल्यांनी, त्याच्या श्रद्धांनी नियमित झालेली असते. लेखकाच्या संवेदनशीलतेवर यांचा प्रभाव सर्वात कमी असावयास हवा. लेखकाची संवेदनशीलता त्याला मिळणाऱ्या अनुभवांची, स्वनिरपेक्ष, उपयुक्तता-निरपेक्ष व्यवस्था लावण्यातून घडत असते. अनुभवांचे अंगभूत गुणधर्म तिच्यात व्यवस्थापित होत असतात. व्यवस्थापित अनुभव, नवे अनुभव घेण्याचे जे उपकरण तयार करते ते म्हणजे लेखकाची संवेदनशीलता. प्रत्येक नव्या अनुभवाबरोबर ती बदलते. विशिष्ट अनुभव स्वीकारताना जो एक भाव, जी एक जाण निर्माण झालेली असते ती म्हणजे लेखकाची जाणीव. विशिष्ट अनुभवामुळे निर्माण होणारी ही जाणीव त्याच्या संवेदनशीलतेचा परिपाक असते. त्याच्या साहित्यकृतीची संघटना घडविणारे तत्त्व म्हणजे ही जाणीव. लेखकाच्या संवेदनशीलतेतून बाह्य वास्तवापासून मिळणाऱ्या अनुभवाबद्दल विशिष्ट जाणिवा निर्माण होतात व या जाणिवा साहित्यकृतीची संघटना घडवून आणतात. साहित्यकृतींचा जाणिवांशी निकटचा व संवेदनशीलतेशी अप्रत्यक्ष संबंध असतो, म्हणून येथे जाणिवांचा विचार केला आहे,

या निबंधात मर्ढेकरापासून आजतागायतच्या काव्यपरंपरेतील शैलीची प्रमुख वैशिष्ट्ये नमूद केली आहेत. ती करताना त्यांचा जाणिवांशी व संवेदनशीलतेशी असलेल्या अपरिहार्य नात्याचा शोध घेतला आहे. हा विचार करताना मर्ढेकरापासून आजपर्यंतच्या कवितेचे एकूण तीन टप्पे कल्पिले आहेत.

१. मर्ढेकर–पु० शि० रेगे यांच्या पिढीची कविता.

२. दिलीप चित्रे–आरती प्रभु-ग्रेस यांची व त्यांच्या आगेमागे लेखन करणाऱ्यांची कविता.

३. नारायण सुर्वे व दलित कवींची कविता.

मर्ढेकर–रेगे यांच्या काळातच आधुनिक कवितेची शैली घडली असल्यामुळे त्यांच्या पिढीचा विस्ताराने विचार पहिल्या भागात केला असून दुसऱ्या भागात नंतरच्या कवींच्या काव्याचा विचार केला आहे.

१. नारायण सुर्वे, आजचे दलित कवी आणि इतर काही मोजके कवी यांचे काव्य वगळता मर्ढेकर–रेगे यांनी निर्माण केलेल्या परंपरेतच एकूण आधुनिक मराठी कविता लिहिली गेलेली दिसते. तेव्हा या परंपरेला केंद्रीय परंपरा मानले पाहिजे. याच परंपरेचा आपण मुख्यत्वेकरून विचार करीत आहोत. मर्ढेकरांच्या संवेदनशीलतेमधून जाणिवांचे जे एक क्षेत्र निर्माण झालेले दिसते त्याच्या सीमा उल्लंघिणारा किंवा त्याच्या कक्षा विस्तारणारा कवी अद्याप निर्माण झालेला दिसत नाही. या कक्षेत राहूनच या केंद्रीय परंपरेची कविता लिहिली गेली आहे. अर्थातच या परंपरेतील काही कवींच्या जाणिवांचा केंद्र-बिंदू भिन्न भिन्न राहिला–परंतु हे सर्व केंद्रबिंदू मर्ढेकरांनी आखलेल्या सीमेतच राहिले. पु० शि० रेग्यांच्या जाणिवांचे क्षेत्र हे मर्ढेकरांच्या क्षेत्रापेक्षा वेगळे असले तरी ही दोन्ही क्षेत्रे परस्परांच्या निकट वसलेली आहेत. आधुनिक कवितेवर रेग्यांच्या जाणिवांचा फारसा प्रभाव दिसत नसला तरी त्यांनी शैलीबाबत जे प्रयोग केले त्यांचा मात्र मराठी कवितेवर प्रभाव पडलेला दिसतो. एवढेच नव्हे तर शैलीबाबत या दोघांनी एकाच दिशेने प्रयोग केलेले दिसतात. त्यामुळे या दोघांच्या जाणिवांचा, शैली–वैशिष्ट्यांचा व प्रयोगांचा विचार हा एकूण या परंपरेच्या कक्षेचा आणि गाभ्याचा विचार ठरतो.

एकूण मराठी काव्यपरंपरेत या जाणिवा प्रथमच उमटलेल्या दिसतात. त्यामुळे या संदर्भातील शैलीचे प्रयोगही मराठी काव्यपरंपरेत प्रथमच झाले व ही शैली मराठीत प्रथमच अस्तित्वात आली. कारण या काव्याला प्रेरणा देणारे वास्तवही हे प्रथम व नुकतेच अस्तित्वात आले होते. हे वास्तव घडण्यास युरोपात १९ व्या शतकात सुरवात झाली. या शतकात युरोपात औद्योगिक क्रांती झाली. विज्ञानाचा झपाट्याने विकास झाला. विशेषतः पहिल्या व दुसऱ्या महायुद्धात त्याच्या विकासाचा वेग किती तरी मोठा होता. विज्ञान हे मानवाच्या बुद्धीचे अपत्य असल्यामुळे त्याच्या होणाऱ्या विकासामुळे आत्मविश्वास वाढला. मानवाचे प्रश्न व विश्वाचे गूढ आपण विज्ञानाच्या साहाय्याने सहजच सोडवू शकू असा दांडगा विश्वास त्याच्या ठिकाणी निर्माण झाला. विश्वावरील आपल्या स्वामित्वाची भावना त्याच्या ठिकाणी बळावली. प्रचंड उत्पादन करणारी कारखानदारी वाढली. असंख्य माणसे कारखान्यात एकत्र येऊन राबू लागले. प्रचंड मोठी शहरे निर्माण झाली. निसर्गाशी जवळीक असलेल्या छोट्या गावात राहणारा माणूस शहरी बनल्यामुळे निसर्गापासून तो तुटला. भौतिक सुखे प्राप्त करून देणारी अनेक साधने विज्ञानाने निर्माण केली. मध्ययुगीन माणसाला जे स्वप्नातही दिसले नसेल ते आधुनिक माणसाने प्रत्यक्षात उतरविले. स्वकर्तृत्वामुळे बळावलेल्या आत्मविश्वासाने

त्याच्या धर्मश्रद्धा उखडल्या जाऊ लागल्या. परमेश्वर कल्पनेच्या साहाय्याने अज्ञानाची जी एक व्यवस्था तो लावीत होता ती लावण्याची गरज त्याला वाटेनाशी झाली. पुन्हा ज्या भौतिक दुःखाशी परमेश्वरकल्पनेचा सांधा होता तो, ही दुःखे विज्ञानाच्या साहाय्याने दूर करून तोडून टाकला. त्यामुळे परमेश्वर कल्पना अडगळ बनली. धर्म-संस्थेला जीवनात केंद्रस्थान उरले नाही. धर्म व परमेश्वर यांच्याशी संलग्न अशा जीवन-मूल्यांची व्यवस्था ढासळली. नवी धर्मनिरपेक्ष मूल्यव्यवस्था त्याला घडवता आली नाही. ती आपण घडवू शकू असा विश्वास मात्र त्याला वाटत राहिला. आधुनिक युगाने माणसाला जी आत्मविश्वासाची, स्वामित्वाची भावना दिली तिचा आविष्कार केशवसुत-कुसुमाग्रज यांच्या काव्यातून आपणास दिसून येतो.

माणसाच्या आत्मविश्वासाचा हा बुडबुडा दोन महायुद्धाने फोडून टाकला. विज्ञानाच्या साहाय्याने भोगाच्या साधनांबरोबर विनाशाची प्रचंड साधने निर्माण केली गेली. लोकशाही, स्वातंत्र्य, मानवता या मूल्यांच्या जपणुकीच्या नावाखाली प्रचंड मानवसंहार घडवून आणला गेला. त्यामुळे या आधुनिक मूल्यांबद्दल संशयाची भावना निर्माण झाली. दररोजचे आठदहा तास पोटासाठी माणूस जे काही काम करतो ते आपल्या नैसर्गिक प्रेरणांशी कोणत्या प्रकारे व किती निकटत्वाने संबंधित आहे, हे जे काही आपण करतो त्याचा हेतू काय, हेच त्याला उमगत नव्हते. त्यामुळे त्याच्या निर्मितिशक्ती व दैनंदिन आयुष्याचा महत्त्वाचा काळ त्याला विफल वाटत होता. अनेक अनाकलनीय यंत्रे, अगणित अनोळखी चेहरे, यांची एक प्रचंड गुंतागुंत त्याच्या भोवती उभी राहिली. या सर्वांशी नाते जोडणे त्याला अशक्य झाले. धर्माचा, परमेश्वर कल्पनेचा आधार गेला, निसर्गाची साथ तुटली, त्याने स्वतःच जे निर्माण केले त्याच्याशी त्याला नातेच जोडता आले नाही. त्यामुळे तो सर्वार्थाने परका, दूरस्थ बनला. सभोवतालशी नाते जोडता न आल्याने असुरक्षितता, भयग्रस्तता, वैफल्य या भावना त्याच्या जीवनाचा केंद्रबिंदू बनल्या. आपल्याच अपत्यात आपली ओळख न पटविणारी ही भावना होती. पूर्वी विश्वातील अज्ञात व नैसर्गिक घडामोडी, माणसा-माणसांचे संबंध यांच्या परिणामा-तून माणसाच्या जीवनाचा प्रत्येक क्षण घडत होता. त्याच्या नियतीची कक्षा एवढीच होती. ह्या नियतीच्या जाचातून सुटका करण्यासाठी त्याने परमेश्वराची, धर्माची, सामाजिक नीतीची कल्पिते शोधून काढली. विज्ञानाचे शस्त्र प्राप्त होताच अज्ञात व नैसर्गिक गोष्टींवर मात करून तो नियतीच्या पराभवाची स्वप्ने पहात होता. परंतु विपरीत घटना अशी की त्याने निर्माण केलेले विज्ञानाचे शस्त्रही नियती बनून त्याच्यावरच उलटले. त्याचेच अपत्य असलेल्या विज्ञानप्रणीत सृष्टीवरही आपले नियंत्रण नाही; उलट तीच आपले नियंत्रण करते ही जाणीव त्याला क्षुब्ध करणारी होती. त्यामुळे विश्वावरील स्वामित्वाच्या भावनेऐवजी नियतीपुढील गुलामी, स्वसामर्थ्याच्या ठिकाणी दुबळेपणाची, संबद्धतेच्या ठिकाणी परकेपणाची जाणीव आणि हेतुगर्भतेच्या ठिकाणी हेतुशून्यतेची जाणीव निर्माण

झाली: माणसाने कमावलेल्या ज्ञानानेच त्याचा पराभव केला.

एकोणिसाव्या शतकापासून मानसशास्त्र व मनोविश्लेषणशास्त्र यांचा जो विकास झाला त्यामुळे मानवी मनाची अनेक गूढे त्याला उकलली. अंतर्मनाबद्दल जी एक आस्था निर्माण झाली त्यामुळे त्याच्या वास्तवाच्या कक्षा रुंदावल्या. बाह्य वास्तवाच्या जोडीला अंतर्मनाचे नवे वास्तव येऊन बसले. त्यामुळे साहित्यात एक मूलभूत परिवर्तन झाले. परंतु याबरोबरच मनाच्या उकललेल्या गूढांनी नव्या अनाकलनीय मानसिक गूढांची जाणीव करून दिली. ज्यांच्यावर आपले कसलेही नियंत्रण नाही अशा अनेक इच्छांचे, वासनांचे सर्प आपल्या अबोध मनात फुसफुसत आहेत, आपल्या सत्तेचा व आपल्या कार्यनियंत्रणेचा ते केव्हा व कसा ताबा मिळवितील आणि आपल्याच नकळत, आपल्याकडून त्यांना जे हवे ते केव्हा व कसे घडवून आणतील याचा अंदाजच बांधता येत नाही, याची एक नवी जाणीव मनोविश्लेषणशास्त्राने करून दिली. आपल्या मध्येच आपल्यावर सत्ता मिळवू पाहणारे अनेक अनोळखी, परके 'आपण' असल्याचा ही जाणीव होती. नियतीचे एक नवे रूप त्याला उमगत गेले.

ह्या सर्व गोष्टींची जाणीव असलेल्यांचा मनात त्यामुळे वेगळेच भावनिक ताण स्थायी बनले. ह्या परिस्थितीमुळे असुरक्षितता, असहायता, अस्वस्थता, भयग्रस्तता, जुगुप्सा उदासीनता, विफलता आणि क्षुब्धता हे भावनिक ताण ठाण मांडून बसले, आणि नकोसे वाटणारे हे ताण नाहीसे करणे आपल्या आवाक्यात नाही याची शोकपूर्ण जाणीव सातत्याने होत राहिली.

१९४५ पासून जी कविता मराठीत लिहिली जात आहे तिच्यातून प्रकट होणाऱ्या जाणिवांचे स्वरूप स्थूलमानाने या प्रकारचे आहे. मर्ढेकरांच्या कवितेतून या जाणिवांची बहुतांशी अंगे व्यक्त झाली आहेत म्हणून मर्ढेकरांच्या जाणिवांच्या कक्षा स्पष्ट केल्या म्हणजे या परंपरेतील सर्वच कवींच्या सीमारेषा स्पष्ट होतात. मर्ढेकरांच्या जाणिवांच्या कक्षा पुढीलप्रमाणे सांगता येतील.

१. सभोवतालच्या वास्तवातील वस्तू, घटना व माणूस यांच्यात असंगती, असंबद्धता व या सर्वांना जोडणाऱ्या सूत्राचा अभाव जाणवतो. आपल्यासह आपल्या भोवतालचे सर्व 'जीवारण्य' आहे ही जाणीव.

२. माणसानेच घडविलेली 'तांबट पितळी सृष्टी' (व तत्संलग्न संस्कृती) व त्यामुळे माणसाला प्राप्त झालेले मुंगीपण, मेंढरेपण, पाचोळापणा, नंगेपण आणि प्रेतरूपत्व.

३. इच्छा मस्तवून टाकून त्याला हवे ते नाकारणारे नवनिर्मित वास्तव, तरीही अशा वास्तवात त्याची न मेलेली जगण्याची इच्छा.

४. बुद्धी आणि तज्जन्य ज्ञानविज्ञान हीच मानवाची शक्ती आणि मर्यादा, मानवाचे मूलभूत भौतिक आणि अभौतिक प्रश्न (उदा० -दारिद्र्य) सोडविण्यात ज्ञानविज्ञानाला आलेले अपयश.

५. माणसाच्या सभोवती सर्व असंगत, असंबद्ध हेतुशून्य म्हणून अंधारलेली सृष्टी, त्यात अशाच सृष्टीत मानवाने घातलेली भर आणि हा अंधार दूर करू न शकणारी परंतु त्याची जाणीव करून देणारी तोकडी बुद्धी अशी दुबळी देणे ही परमेश्वराने केलेली कृपाच; ढोराच्याच कान्ह्याने केलेली ही बुद्धी प्रश्न विचारू शकते. उत्तरे शोधण्याची व घडविण्याची ताकद तिच्यात नाही.

म्हणूनच या विश्वचक्रात वेंचीचा अर्थ काय? या नाशवंत हरीच्या लालासाठी हाडाचा महाल त्याने का कोरला? मर्त्यांश – अमर्त्यांश – खेंच का निर्माण होते? या प्रश्नांच्या अंधाराची आग त्याने लावली आहे. त्याच्या पायी 'पोळत' जावे लागते. या शहाजोगाची, सदारंगाची 'दगडी भिवयी' थोडीशी जरी चळली तरच या प्रश्नांची उत्तरे मिळणार आहेत. त्याच्या कृपेशिवाय काहीही शक्य नाही आणि त्याची कृपा होणेही शक्य नाही.

६. त्यामुळे 'जगून थोडे अखेर मरणे' एवढेच शिल्लक राहते. केवळ 'डोळ्यांची उघडझाप' इतकाच मानवी जीवनाचा अर्थ शिल्लक राहतो; काळोखाची अकल्पित हाक येईपर्यंत जगणे एवढेच उरते.

स्थूलमानाने मर्ढेकरांच्या जाणिवांचे हे स्वरूप आहे. या असंगत असंबद्ध विश्वाच्या संदर्भात 'मी'चा अर्थ शोधणाऱ्या ह्या जाणिवा • अंतर्विरोधात्मक आहेत हे त्याचे सकृद्दर्शन स्वरूप लक्षात घेताच जाणवते. येथे काहीच स्वीकारता येत नाही आणि काहीच नाकारता येत नाही अशा एका सक्तीची तीव्र जाणीव सर्वप्रथम मर्ढेकरांनाच झाली. त्यांना झालेली ही वास्तवाच्या अंतर्विरोधात्मक घटनेची (paradoxical situation) जाणीव मराठी काव्य परंपरेत इतकी नवी आणि अपूर्व होती की काव्यसामुग्री संघटित करताना पारंपारिक शैलीचे साचे मोडून टाकण्यावाचून गत्यंतरच नव्हते.

विरोधात्मक घटनेची ही जाणीव केवळ मर्ढेकरांमध्येच होती असे नव्हे. पु० शि० रेगे यांच्याही काव्यनिर्मितीमागे अशीच विरोधात्मक घटनेची जाणीव होती. त्यांच्या 'सुटका' या कवितेतून ती स्पष्टपणे व्यक्त झाली आहे जे नव्हते, नाही त्याचे पिसे लागते आणि फटका बसतो. आपण मग नटाप्रमाणे भूमिका घेऊन वावरत राहतो. हे सर्व अपरिहार्यच असते आणि हे अपरिहार्य, अपरहार्यच आहे याची जाणीव होते हीच फक्त सुटका.

नच इथून सुटका
घटकाभरही...
नच इथून सुटका...सुटका
म्हणतां,
चट सारे काही उमजून येई—
ही सुटका (पुष्कळा, १४)

एकाद्या अपवादभूत कवितेतूनच ही जाणीव व्यक्त झाली आहे असे नव्हे. ती त्यांच्या एकूण निर्मितीच्या बुडाशी आहे. प्रश्नांना उत्तर नसताना, त्यांना चार दिशा असतात : माझी, माझ्या आधीची, माझ्यानंतरची आणि चौथी त्या प्रश्नाची सभोवतालची सर्वांची. हीच दिशा खरी असते.

— जाणवणारी, भिववणारी
जागवणारी, भिडणारी,
आंतबाहेर सगळं व्यापून टाकणारी
थोपवून धरणारी

ती सर्व व्यापून टाकणारी असूनही आपण तिच्या पलीकडे असतो, अगदी पहिल्या-सारखेच एक-एकटे :

त्याच्या आधीच्या प्रश्नासारखे —
अकल्पित हो–होच्या उत्तरासारखे, असहाय.

(दुसरा पक्षी, ४९)

सर्वव्यापी असूनही प्रश्नाची दिशा आपणास व्यापत नाही, आपले एकटेपण हे आधीच्या अनुत्तरित प्रश्नासारखे आणि या प्रश्नाला एक दिशा, आणि पुन्हा त्या पलीकडेचे आपले एकटेपण, त्या प्रश्नासारखे, यांचे अखंड चक्रच सुरू आहे, सुरू राहणार. रेग्यांची राधा कधीच 'इथली' नसते. तिचे हृदय मात्र 'पंजर' नसल्यामुळे ती इथली नसूनही, ठायी ठ यी उरते, केवळ इथली होते. (गंधरेखा : ६३, ६४) अशा विरोधात्मक जाणीवा रेग्यांच्या कवितेत आढळतात.

रेग्यांच्या जाणिवांमध्ये आत्म जाणिवेला फार महत्त्व आहे. येथेच रेग्यांची संवेदनशीलता इतर कवीपेक्षा वेगळी होते. आपल्याला होणारी संवेदना ही या एकेकट्या, असंगत, असंबद्ध वास्तवाला अर्थपूर्णता मिळवून देते. एवढेच नव्हे तर ती आपल्या संवेदनेलाही, आपल्या अस्तित्वालाही या बाह्य वास्तवाच्या संदर्भात अर्थपूर्णता मिळवून देते. आपली संज्ञा व बाह्य वास्तव यांच्या संवेशनात, मीलनात अर्थपूर्णतेचा जन्म आहे. अशी सर्जनात्मक जाणीव रेग्यांच्या कवितेच्या पाठीशी आहे. वस्तूचे एकेकटेपण, 'जे आहे तसे' पण —

हा वारा असाच वाहणार,
हे झाड असेच उभारणार,
हे आकाश असेच कलणार —
मी त्यांचा होत नाही तोपर्यंत,
नंतर कुणी कसे सांगावे —
हा वाराच झाड होईल,

हे झाड जुने ऊर्ध्वामूळ आकाश
आणि आकाश वाऱ्याचेच एक नवे बोलणे —

झाडावर गाणे गाणाऱ्या पक्ष्याच्या गाण्यात जसे 'झाड' असते तसा 'पक्षी'ही असतो. दुसऱ्या, नवनिर्मित म्हणून अर्थपूर्ण रूपात, या नवनिर्मित रूपातच आपण व आपले बाह्य वास्तव अस्तित्वात असते.

मर्ढेकरांच्या वास्तवाधिष्ठित जाणिवा या पिढीतील व आजपर्यंतच्या पिढीतील काव्यात थोड्याफार फरकाने उमटल्या. मर्ढेकरांसह या सर्व कवींच्या काव्यात भावनिक प्रतिक्रियांचा जो गट जाणवतो तो रेग्यांच्या कवितेत मुळीच जाणवत नाही. रेग्यांची कविता ही भावपूर्ण आहे, ती भावनापूर्ण नाही, त्यामुळे ती बौद्धिक आहे असे वाटत राहते. भावनिकतेला अतोनात महत्त्व दिल्या जाणाऱ्या आपल्या परंपरेला रेग्यांनी प्रथम छेद दिला. जीवनाच्या असंबद्धतेमुळे असंगततेमुळे रेगे क्षुब्ध झाल्याचे जाणवत नाही, उलट याकडे ते समजूतदारपणे तटस्थतेने पाहतात.

ब्रह्मी भाषेत एक म्हण आहे (निदान असायला हवी) प्रश्नाला
प्रश्नच एक उत्तर असतं म्हणून.
कण्हून का रात्रीचा दिवस होत असतो ?
नसतो हेच ठीक आहे
आहे हे जरी ठीक नसले तरी

(प्रियाळ, १)

मर्ढेकर–रेगे यांच्या कवितेतून एकाच दिशेने शैलीबदलचे प्रयोग झालेले दिसतात कारण त्यामागे समान स्वरूपाच्या जाणिवा होत्या. सभोवतालच्या वास्तवावर नकाराच्या फुल्या मारणारी कविता दोघांनीही लिहिली. त्याच्या जाणिवांची केंद्रस्थाने वेगवेगळी होती एवढेच.

शैलीमध्ये विविध प्रयोग करणारे तिसरे कवी विंदा करंदीकर. यांच्या सुरवातीच्या कवितेत मर्ढेकरांसारखा नकार येत नाही. ज्यांच्या मर्यादा मर्ढेकरांनी जोखल्या त्यांच्या सामर्थ्यावर करंदीकरांनी सुरवातीला विश्वास प्रकट केला. उत्तरकाळात मात्र त्यांची कविताही 'नकार घंटा' वाजवू लागली. यंत्रयुगावर, क्रांती घडविण्याच्या मानवी सामर्थ्यावर, जेव्हा त्यांनी विश्वास प्रकट केला होता तेव्हाही त्यांची जाणीव अंतर्विरोधात्मक स्वरूपाची होती. "स्वतःच्या घरी दूरचा पाहुणा मी" (मृद्‌गंध–२) या स्वरूपाच्या जाणिवेचा धागा सुरवातीपासून त्यांच्या कवितेत जाणवतो. नंतरच्या त्यांच्या कवितेत मात्र 'लाल धूळ' उडवीत येणाऱ्या घोड्याच्या टापांचे नाद ऐकू येईनासे झाले आणि 'मी' व सभोवतालचे असंगत भीतिदायक, विफल, निरर्थक वास्तव यांचा वेध त्यांची कविता घेऊ लागलेली दिसते.

मंगेश पाडगावकरांची कविता ही धरित्रीशी संवाद साधू पाहणारी कविता आहे.

आपल्या वासनेचे सौंदर्य जाणवून ते प्रभावित झालेले असतात. ही धरित्री 'अखंड नूतन' असल्याची व आपण 'आनंदयात्री' असल्याची समाधानाची, प्रसन्नतेची, तृप्तीची जाणीव पाडगावकरांच्या कवितेतून उमटत असलेली दिसते. तरीही सभोवताली 'अवसेची रात्र' आहे आणि आपण 'प्रकाशाचे गाणे' गात आहोत अशी अंतर्विरोधात्मक जाणीव त्यांच्याही कवितेत उमटते. 'घर असूनही आता घर उरले नाही' असे मनात खोल दडलेल्या जिप्सीला वाटते. 'उडण्याचे वेड देणारे पंख' आणि 'घरे बांधणारे' हात आपल्यात असल्याची अंतर्विरोधात्मक व दुःखपूर्ण जाणीव तेही व्यक्त करतात.

'त्याच्या' शिवाय सभोवतालचे परके वास्तव आणि 'त्याच्या' सहवासातील स्मृतिरूप क्षण याच्यांतील अंतर्विरोध इंदिरा संतांची कविता व्यक्त करताना दिसते. चंद्र हातचा घेऊनही बाकी उरत असल्याची, घरकुलात न मावणारे, भसाभसा ऊतू जाणारे सुख असतानाही मन मात्र विझत नाही अशी अंतर्विरोधात्मक जाणीव संतांची कविता व्यक्त करीत असलेली दिसते. सभोवतालचे वास्तव आणि मी यांच्यातील संवादविहीनतेची जाणीव ही मर्ढेकरांपासूनच्या कवितेतील केंद्रीय जाणीव आहे, असे आपणांस म्हणता येईल. अशा या पायाभूत जाणिवेच्या केंद्रातून या कवितेची शैली घडली आहे असे आपणांस दिसून येते.

माणूस आणि सभोवतालचे वास्तव यासंबंधीच्या या जाणिवांशी सुसंगत अशी काव्य-संबंधीची, कलेसंबंधीची संवेदनशीलता घडत गेलेली आपणांस दिसते. बाह्य वास्तवावर नगण्य मर्यादेपलिकडे आपली सत्ता, आपले प्रभुत्व प्रस्थापित होऊ शकत नाही. हे सर्व अतिशय गुंतागुंतीच्या अनाकलनीय शक्तींमुळे घडते. हे घडविण्याची, काबूत ठेवण्याची अमर्याद शक्ती आपल्यापाशी नाही. या जाणिवेमुळेच काव्यातील बोधवादी घाट नाहीसे झालेले दिसतात. 'पृथ्वीवर स्वर्ग आणण्याची' भाषा केशवसुतांनी केली. जग उलथून टाकण्याची इच्छा बाळगली आणि 'देवांच्या मदतीस चला तर' असे आवाहन केले. या नव्या जाणिवांच्या संदर्भात कवीने असे काहीतरी करण्यासाठी लेखन करणे हास्यास्पदच ठरले असते. जीवन बदलवून टाकण्यासाठी, शिव घडविण्यासाठी प्रेरणा देण्याच्या निष्ठेतून काव्यलेखन करण्याची प्रवृत्तीच नाहीशी होत गेली. या मार्गाने जाऊ पाहणाऱ्या करंदीकरांच्या काव्यातील अलंकारिकता, वक्तृत्वपूर्णता नंतर कमी होत गेली याचे कारणही हेच. वाचकावर परिणाम साधणे, त्याला प्रवृत्त करणे, या हेतूतून जन्माला येणारे घाट आपणांस या परंपरेत पहावयास मिळत नाहीत. गुंतागुंतीचे असंगत, अनाकलनीय, परके, सुटे-सुटे असे एक वास्तव आपल्या सभोवती आहे. हे वास्तव केवळ प्रश्न उभे करते, उत्तरे मात्र मिळत नाहीत. अशा अवस्थेत जाणवणारे स्पष्ट कसे करणार, ते समजून कसे देणार, ज्यात कार्यकारणभावाची तार्किक नातीच नाहीत त्यात ही तार्किक नाती प्रस्थापित कशी करणार, ही जाणीव झाल्यामुळेच कवितेत भाष्यपर,

स्पष्टीकरणात्मक, तर्कनिष्ठ आणि सलग दृश्यात्मक व कार्यकारणभावपर कथात्मक घाट नाहिसे होऊ लागले. एका विशिष्ट क्षणी होणारी जाणीव हीच तेवढी खरी, तीच आणि तेवढीच आपली, म्हणून जाणिवेचा हा असंगत, अतार्किक क्षण तेवढा व्यक्त केला पाहिजे. दुसरीकडे मनोविश्लेषण शास्त्राच्या विकासामुळे अंतर्मनाची, मानसांतर्गत वास्तवाची, संज्ञा प्रवाहाच्या आणि स्वप्नाच्या स्वरूपाची नवी दालने कवींना उपलब्ध झाली. अबोध मन, आपला संज्ञाप्रवाह आणि स्वप्ने ही सुद्धा अतार्किक असतात. त्यांच्यात, विशेषतः स्वप्नांत, कार्यकारणभावाची संगती किंवा दृश्यांची सलगता नसते हेही जागवले. दुर्बोध, अतार्किक, असंगत, गुंतागुंतीचे बाह्य वास्तव आणि तितकेच दुर्बोध, अतार्किक, असंगत, गुंतागुंतीचे मानसांतर्गत वास्तव यांच्या परिणामातून असाच दुर्बोध, अतार्किक घाट व शैली जन्माला आली.

संगीत आणि चित्र या दोन कलांचा प्रभाव एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरच्या चरणापासून युरोपमधील काव्याच्या शैलीवर पडू लागला. त्यामुळे पाश्चात्य कवितेच्य घाटामध्ये व शैलीमध्ये जी परिवर्तने झाली ती इंग्रजी कवितेच्या मार्गाने आधुनिक मराठी कवितेमध्ये उतरली. या प्रभावामुळे माध्यमाचा विचार बारकाईने होऊ लागला. शब्दांचे अर्थ काढून टाकून त्यांच्या केवळ नादाची व तत्संलग्न भावनिक अर्थाची रचना साधण्याचे प्रयत्न फ्रेंच सिंबॉलिस्ट कवींनी केले शब्दांना सांगितिक रूप देणे हे त्यांचे उद्दिष्ट होते. विसाव्या शतकाच्या पहिल्या-दुसऱ्या दशकात इंग्लंडमध्ये इमेजिस्ट कवींनी चित्रकलेच्या प्रभावातून शब्दांच्या अमूर्त संकल्पनात्मक अर्थाविरुद्ध असेच बंड केले. शब्दांमधून संवेदनांचा, विशेषतः दृकसंवेदनांचा जो प्रत्यय येतो त्याची संघटना बांधण्याचा त्यांनी प्रयत्न केला. त्यांच्या या प्रयत्नामुळे शब्द-माध्यमाच्या श्राव्य आणि दृश्य अंगांना महत्त्व आले. या दोन चळवळीत शैलीबद्दल जे टोकाचे प्रयोग केले गेले त्यामुळे आपणांस शब्दांचे आविष्कार-सामर्थ्य वाढलेले दिसते. कवितेत शब्द हा सर्वांगाने संघटित केला जाऊ लागला, त्याच्या उच्चारातील नादरचना, संवेदना जागृतीचे त्याचे सामर्थ्य, अक्षर-वाटिकेतील चित्रात्मकता, कागदाच्या फलकावर त्याची विशिष्ट प्रकारे रचना करून निर्माण होणारी चित्रात्मकता, त्याची अनेकविध भावात्मक आणि संकल्पनात्मक अर्थवलये या सर्वांची संघटना कवितेत साधली जाऊ लागली. यासाठी शब्द हा तार्किक, व्याकरणनिष्ठ व छंदनिष्ठ अनुक्रमाच्या बंधनातून मोकळा होणे आवश्यक होते. त्यामुळेच शब्दांचे रूढ अनुक्रम मोडले जाऊ लागले. एवढेच नव्हे तर, शब्दाशेजारी शब्द अशा प्रकारे ठेवले जाऊ लागले की, शब्दांच्या अर्थांचीही मोडतोड होईल. विरूपीकरण (distortion) आणि अरूपीकरण (abstraction) ह्या दोन प्रक्रियांमधून आजच्या कवितेची शैली घडलेली आहे. आणि या दोन्ही प्रक्रियांचा संबंध जाणिवांशी, संवेदनशीलतेशी आहे.

शैलीचा विचार करताना आपण प्रथम शब्दांचा विचार करू. शैली जेव्हा स्थिरावू

लागते, साचेबंद होऊ लागते तेव्हा शब्दांचे काव्यात्म व अकाव्यात्म असे दोन वर्ग तयार होतात. काव्यात्मकतेचा शिक्का बसलेले शब्दच निवडून त्यांची संघटना बांधली जाऊ लागते. शैलीत मूलगामी परिवर्तन होते तेव्हा शब्दांमध्ये उभी केलेली भिंत ही कोसळून टाकली जाते. मर्ढेकरांच्या काळात हेच घडले. अकाव्यात्म मानले गेलेले शब्द कवितेत आले. काखा, मुद्दे, नंगे, खत, संडासातील घाण, लिंग, भोक, असे शब्द मर्ढेकरांच्या कवितेत आल्याने किती गहजब झाला हे सर्वज्ञातच आहे. शब्दांची निवड होताना आणि संघटना बांधली जाताना एखाद्या शब्दाशी, म्हणजे उच्चार व अर्थ यांच्याशी संलग्न असलेला दुसरा शब्द निवडला जातो, आणि त्यांची अर्थपूर्ण संघटना बांधली जाते. विविध प्रकारच्या यमकांचा आढळ त्यामुळेच या कवितेत होतो. 'कणा मोडला निश्चलतेचा' यात 'पालीचा' या शब्दामुळे आठवणाऱ्या इतर संलग्न शब्दांची संघटना किंवा 'धवल धुक्याच्या संथ घटांची' यात मलमल, दलदल, या उच्चार-संलग्नाची संघटना साधली जाते. 'अनाथ जगन्नाथासाठी माझ्या जवळ कूस नाही, कूस नाही' (करंदीकर) हे आणखी एक उदाहरण. अर्थात हे यांत्रिकपणे घडत नाही, जाणिवांच्या अपरिहार्यतेतून घडते. शब्दांचा द्वयर्थी वापर किंवा द्वयर्थाची संघटना बांधण्याचे प्रयत्न मर्ढेकरांनी केले. आगगाडीच्या उल्लेखानंतर येणाऱ्या 'कळ लागते गा येथेही' या ओळीत 'यंत्र सुरू करण्याचा खटका' आणि 'वेदना' हे दोन्ही अर्थ संघटित झाले आहेत. 'अंगा झोंबे खारा वारा अदृश्याचा' यात 'खारावारा' या शब्दाचे समुद्रावरचा शितळ सुखद वारा आणि जखमेवर झोंबणारा क्षारयुक्त वारा असे दोन्ही अर्थ संघटित केले आहेत. एखादा सलग शब्द विभागून तो द्वयर्थी बनवला जातो. त्याच्या सलग रूपाचा एक अर्थ आणि विभागल्यामुळे लक्षात येणाऱ्या शब्दाचा दुसरा अर्थ संघटित केले जातात. उदा०-'प्र' कार इतर, 'जरि'चा टोप (मर्ढेकर) नंतर 'आप' खुषीने अभ्र वितळले, ह'पाप'लेले पिवळे कुत्रे, हे 'भग'वंता, तू संभोगबंधाशी राहिलीस मागे, इत्यादी. शब्द हा सर्वांगाने व पूर्णार्थाने वापरण्याचे प्रयत्न ह्या कवींनी केले. शब्दाच्या अनेक अर्थच्छटांची संघटना बांधण्याचा अभूतपूर्व प्रयोग पु० शि० रेग्यांनी केला. शब्द हाच अनेकदा त्यांचा अर्थविषय बनतो. शब्दांचे अर्थ, उच्चारनाद, हेच त्यांच्या ठिकाणी जाणिवा, मनोवस्था निर्माण करतात. 'पुष्कळा', 'तू हवीस यांत न पाप' या कविता या दृष्टीने लक्षात घेता येतील. 'पुष्कळा' या शब्दाची काही रूपे आणि त्याचे अर्थ संघटित झालेले आहेत. तर 'तू हवीस यात न पाप' यात 'हवी' शब्दाचा द्वयर्थी वापर झाला असून 'पाप' या शब्दाच्या विविध अर्थांची संघटना बांधली गेली आहे. 'दार शब्द कोशासाठी' यात दार या शब्दाशी संलग्न असलेल्या अनेक अर्थच्छटा, अनुभव, घटना इत्यादिकांना संघटित केले आहे. नादानुकारी आणि नादाचा आभास निर्माण करणारे शब्द संवेदनांचा प्रत्यय देण्यासाठी विपुल प्रमाणात वापरले गेले. उदा० फुलझुलती, फुलचुफळेल्या, झनझनणारे, झिळमिळणारे, तगमगतो, किलबिलणारे,

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
२८८६
दा. क्र. 23269
निबंध
१९९१

थरथरणारे इ० नवे शब्द घडविले गेल्याचे तर सर्वज्ञात आहेच. आब्धिमजाळ बुलंदबहिरा, अब्दसब्द, ट्रिंगल (मर्ढेकर) झनन-झांजरे, टिबक-ठाकडे, फुंजते, थेंच (रेगे) असे शब्द आढळून येतात.

मर्ढेकर–रेगे यांच्या पिढीने काव्यातील प्रतिमासृष्टीचे स्वरूपच बदलवून टाकले. हा बदल नव्या प्रतिमासामुग्रीपुरता (क्रिस्टल, रोबा, पायलन्स, रडार, विमान इत्यादी) अर्थातच मर्यादित नाही. प्रतिमेकडे पाहण्याचा नवा दृष्टिकोणच या पिढीने मराठीमध्ये आणला : तो केवळ 'भावनानिष्ठ समतानतेचा' तात्त्विक सिद्धांत मांडून नव्हे, तर कवितेत प्रतिमा एका वेगळ्या भूमिकेतून वापरून. प्रतिमा हा सजावटीचा अलंकार आहे, त्याने आशय सुंदर बनतो, आशय स्पष्ट करण्याचे, तो मूर्त बनवून आशय आकलनसुलभ करण्याचे ते एक साधन आहे ही भूमिका तर नष्ट झालीच; त्याऐवजी, प्रतिमानिर्मिती ही त्याच्या संवेदनशीलतेचा स्वभाव आहे, कवितेची ती भाषा आहे, कविता ही प्रतिमांची संघटना आहे याची एक नवी जाण या कवींनी करून दिली. प्रतिमेमागील अलंकरणाची संकल्पना जाताच 'सुंदर मानल्या गेलेल्या' सामुग्रीमधून प्रतिमा घडवून एखादी जाणीव सजवीत रहाणे व त्याला कल्पनाविलास हे नाव देऊन त्याचे कौतुक करणे थांबले. आशय स्पष्ट करण्याची प्रवृत्ती ही मराठी कवितेत प्राचीन आहे. ज्ञानेश्वरीसारख्या भाष्यकाव्यापासून आपल्या परंपरेची सुरुवात आहे. स्पष्टीकरणाच्या, कार्यकारणभाव उकलून दाखविण्याच्या प्रवृत्तीतून प्रतिमा घडत आल्या. आपल्या प्रतिमासृष्टीत रूपकाऐवजी उपमेला त्यामुळेच प्राधान्य मिळाले. आपली काव्य-परंपरा उपमाप्रधान आहे. उपमेत तुलना महत्त्वाची असल्याने स्पष्टीकरणाला वाव असतो. रूपक हे एकात्मतेच्या, संश्लेषणाच्या भाषेत बोलते. त्यामुळे स्पष्टीकरणाला त्यात कमी वाव असतो. रूपके घडविताना आपल्या परंपरेत, ज्याला उपमेय आणि उपमान म्हणतात त्या दोन्ही गोष्टींचा स्पष्ट निर्देश करण्याची पद्धती आहे. अलंकार शास्त्राच्या परिभाषेत बोलायचे तर मर्ढेकरांपासून रूपकातिशयोक्तीचा सर्रास वापर होऊ लागला.

प्रतिमा घडवीत असताना प्रतिमासामुग्रीची संघटना भावनिक पातळीवर बांधण्याला या कवींनी अतिशय महत्त्व दिले. दोन वस्तूंमध्ये किंवा घटनांमध्ये असलेले केवळ ऐंद्रिय संवेदनांचे साम्य आधाराला घेऊन प्रतिमा घडविण्याऐवजी दोन भिन्न वस्तू-बद्दलच्या समान भावनिक प्रतिक्रियांच्या आधारे प्रतिमा घडवल्या जाऊ लागल्या. 'परिस्थितीचे पिऊन ॲसिड' यात ॲसिडची वेदना व परिस्थितीची वेदना यातील साम्या-धारे प्रतिमा घडवली गेली आहे. येथे परिस्थितीत घडणाऱ्या घटना व ॲसिड यांच्यात कसलेही ऐंद्रिय संवेदनांचे साम्य नाही. भावनिक साम्याच्या आधारे बांधल्या गेलेल्या प्रतिमांमुळे भावकविता अधिक सूक्ष्म झाली.

सगळेच अगदी
आज कसे ओथंबले आहे

वर्गात नवी मुलगी यावी
तसे...तसे वाटत आहे. (गंधर्व-३९)

सदानंद रेग्यांच्या या प्रतिमेमध्ये अनेक भावनिक वलये निर्माण करण्याचे सामर्थ्य या भावनिक नात्यामुळे निर्माण झाले आहे. याचा अर्थ ऐंद्रिय संवेदनांचे साम्य आधुनिक कवितेत नसते असे नाही. परंतु भावनिक साम्याला केंद्रस्थान देण्याच्या प्रवृत्तीतून ही प्रतिमा घडते. याच प्रवृत्तीतून निर्माण झालेल्या ' विस्तीर्ण भुई गोविंद अन् क्षेत्र साळिचे राधा ' या रेग्यांच्या प्रतिमेवर, स्त्रीलिंगी भुई व पुल्लिंगी गोविंद आणि नपुसकलिंगी क्षेत्र व स्त्रीलिंगी राधा यांच्यात साम्य कसे प्रस्थापित होऊ शकते, अशी टीका झाली होती.

सभोवतालच्या वास्तवाच्या असंगतीची, असंबद्धतेची जी जाणीव या कवींना होत होती, तीतून विरूप प्रतिमा घडविण्याचा प्रयोग या कवींनी केलेला दिसतो. सलग वस्तूचे, घटनांचे तुकडे तोडून त्यांची एक अरूप रचना साधण्याचा प्रयत्न या कवींनी केला. विशिष्ट वस्तूशी, घटनेशी संलग्न असलेले विशेषण तोडून ते दुसऱ्या वस्तूशी, घटनेशी संलग्न करावयाचे. त्यामुळे त्या विशेषणाशी संलग्न असलेल्या वस्तू, भावकृती या नव्या वस्तूशी जोडल्या जाऊन एक अनैकार्थी संघटना तयार होते. या प्रतिमेला संक्रमित विशेषण असे आपण म्हणतो. तंग हवेली, पिवळा वारा, हिरवी गुंगी, ' करपट दुःखी, इंगित शिथिल ', ' सोनेरी एकांत ', ' पारवा गारवा ' इत्यादी एक इंद्रिय संवेदना ही दुसऱ्या इंद्रिय संवेदनेकडे किंवा इंद्रिय संवेद्य वस्तूकडे संक्रमित करून त्यांची जोडणी करणे हे संवेदनसंक्रमणही या कवींनी वापरले. यात दोन भिन्न प्रकारच्या इंद्रिय संवेदनांशी संलग्न असणाऱ्या वस्तू, घटना, भावना यांची एक व्यामिश्र संघटना बांधली जाते. आग अंधाराची, काळा वास, वास, कोवळा, भुऱ्या, शांततेचा निशिगंध, ' जेव्हा वाऱ्याबरोबर एक लकेर येते, दूर झाडीतल्या थंडीतून, सलग तापलेली तार अशी ', ' पाचूची लकेर, कुरणाच्या ओठी ', निळेजांभळे झनझनणारे—संक्रमित विशेषणे आणि संवेदन-संक्रमणे यांच्या जोडीलाच मिश्र प्रतिमाही घडविल्या जातात. दोन किंवा अधिक प्रतिमांचे तुकडे जुळवून ही प्रतिमा साधली जाते. त्यामुळे या प्रतिमेमध्ये कोणत्याच प्रकारची सलगता राहात नाही. परंतु अनेक पातळ्यांवरचे अर्थ मात्र एकत्र संघटित होतात.

सुखदुःखाचे गळे कापुनी
मळे पिकविले वर्षांनी तरि

सुखदुःखाचे गळे कापणे व इतरांसाठी ' मळा ' पिकविणे या दोन प्रतिमा येथे जोडल्या गेल्या आहेत. संक्रमित विशेषणे, संवेदन-संक्रमणे यांच्या आधारेही अशा प्रकारची मिश्र प्रतिमा घडवली जाताना दिसते.

स्वरगर्भ दिशांना फुटते आहे
चित्रगंध स्वप्नाची नादमुग्ध पालवी

(सदानंद रेगे, गंधर्व : १९)

अर्थाचे स्तर उकलीत बसल्याशिवाय प्रत्यय येऊ शकणार नाही इतकी अर्थाची व्यामिश्रता या प्रतिमांमुळे निर्माण होताना दिसते.

शब्द, प्रतिमा यांबरोबरच लय, छंद आणि शब्दानुक्रम या काव्याच्या अंगातही मर्ढेकर-रेगे यांच्या पिढीने काही प्रयोग केलेले दिसतात. अभंग-ओवी हे मराठी परंपरेतील छंद आणि पादाकुलक जाती मर्ढेकरांनी वैपुल्याने वापरली. कवितेच्या लयपूर्णतेत छंदाचा फार मोठा वाटा असतो ह्याकडे मर्ढेकरांचे दुर्लक्ष झालेले दिसते. ज्या विशिष्ट प्रकारच्या श्रद्धांच्या, भावनांच्या आविष्कारासाठी आणि सामाजिक उपरोधासाठी तुकारामांनी अभंग वापरला त्या गोष्टी अभंग-छंदाशी संलग्न होऊन बसल्या. अभंग-छंदाशी संलग्न असलेल्या या गोष्टींमुळे मर्ढेकरांच्या अभंगाला एक अर्थपूर्णता आली. तशी ती यावी म्हणून मर्ढेकरांनी तुकारामांच्या शब्दकळेचाही आपल्या अभंगात वापर केला. (कैचा, गा देवा, बहीण-बाईली, कासया, पै, नाठाळ, नेदी, असे शब्द मर्ढेकरही वापरतात) परंतु पादाकुलकासारख्या एकसुरी जातिरचनेमुळे विविध लयबांधणीपासून त्यांची कविता वंचित राहिली. एवढेच नाही तर, विविध छंदांमध्ये रचना करणे ही काव्यदृष्ट्या वाईट गोष्ट आहे असा एक गैरसमजही नव्या कवितेमध्ये निर्माण झाला असावा. कारण अनेकजणांनी पादाकुलकाचाच स्वीकार केलेला दिसतो.

पु० शि० रेगे यांनी स्वैर अशा मुक्त छंदाचा वापर प्रथम केला. अनिलांनी पाच व सहा अक्षरांचे चरणांक वापरून आणि दोन व तीन अक्षरांचे चरणांक वापरून दोन प्रकारचे मुक्तछंद घडवले. रेग्यांनी एकाच कवितेत तीन, चार, सहा अशा अक्षरांचे विविध चरणांक विशिष्ट अनुक्रमाने वापरलेले दिसतात. विशिष्ट अक्षरसंख्येचे तुकडे विशिष्ट काळाने पुनरावृत्त झाल्यामुळे या मुक्तछंदामध्ये लयबद्धता येते.

वरती
लाल निळी तेजाळ सृष्टि
इथे ही
हिरवी पिवळी खुलास सृष्टि

येथे तीन व पाच अक्षरांचे तुकडे विशिष्ट काळाने किंवा अंतराने आलेले आहेत. मुक्तछंदासारखी उच्चारानुसारी आघातांवर आधारलेली रचना त्यांनी जशी केली तशीच मात्रावृत्तातही त्यांनी रचना केलेली दिसते. मात्रावृत्ताचा वापर करताना विशिष्ट मात्रासंख्येच्या गणांची विशिष्ट काळाने आवर्तने केली जातात. मात्रासंख्येच्या गणाचा जो विशिष्ट अनुक्रम मात्रावृत्तात पाळावा लागतो तो मात्र रेगे पाळत नाहीत. अशा रचनेला त्यांनी मात्रिक रचना असे नाव दिले आहे.

विचारिलें मज त्यांनी
की होता माझा अनुभव कांहीं तसाच खासा सार्थ
मी कांहिंच नाही शकलो सांगूं त्यांना
केवळ होते ठाऊक मजला
क्षण कैसा जगलो मेलो

येथे कडव्याच्या सुरुवातीला सहा मात्रांचे दोन तुकडे, नंतर आठ आठ मात्रांचे तुकडे, विशिष्ट ओळीत सुरुवातीला व अखेरीला सुट्या मात्रा, अशी ही स्वैर मात्रिक रचना केली आहे. मर्ढेकरांचा पादाकुलक व रेग्यांचा स्वैरमुक्तछंद व मात्रिक रचना हे आधुनिक कवींनी वापरलेली दिसतात. या बरोबरच मराठी अक्षररचना (तीन, चार, पाच, सहा, अक्षरांची स्वैररचना), लोकगीतामधील स्वैर मात्रिक रचना (राधा गौळण) घाली फुगडन) यांचाही वापर केला गेला. कवितेला अर्थपूर्ण लय देण्यासाठीं रेग्यांनी उच्चारानुसार आघातावर आधारलेली मुक्तछंदात्मक व मात्रिक रचना यांचे क्वचित मिश्रणही केले आहे.

जे मत फुलांच्या कोषांतुन पाझरले
निळ्या लाघवी दवात उलगडले
जे मोरपिसांवर सावरले
ते – त्याहुनही – आज कुठेसे
पुन्हा एकदा
तशाच एका लजवंतीच्या
डोळ्यांमध्ये डोळ्यांपाशी
झनन – झांजरे मी पाहिले
पाहिले न पाहिले.

येथे 'तशाच एका'पासून 'झनन झांजरे'पर्यंत आठ मात्रांची आवर्तने आहेत. सुरुवातीच्या ओळीतून लयपूर्णता टाळली आहे आणि नंतर आठ मात्रांची लय निर्माण केली आहे. त्यामुळे झनन झांजरे पाहणे हे लगबगीचे व लयबद्ध बनले आहे. वृत्त-रचनेतील जी नियमबद्ध लय आहे ती या कवींनी टाळली असली तरी वेगवेगळ्या प्रकारची यमके वापरून एक अर्थानुगामी, अर्थसमृद्ध अशी लय निर्माण केली. यमकानुप्रासाविरुद्ध केशवसुतांपासून अनिलांपर्यंत अधूनमधून झालेले बंड सर्वश्रुत आहे. यमकानुप्रास ही केवळ श्रुतिसौख्य देणारी तांत्रिक क्लृप्ती नव्हे, तो संघटनेचा एक अर्थ-पूर्ण भाग आहे, याची जाणीव मर्ढेकरांपासून पुढील कवितेला आहे. यमकानुप्रासांचा वापर करूनही श्रुतिसुभग नादमाधुर्य मर्ढेकरांनी टाळले आहे. यमके ही यमक-शब्दांबद्दल वाचकांच्या ठिकाणी भान निर्माण करतात. त्यामुळे वाचक या शब्दांवर लक्ष केंद्रित करून एका नात्याचा शोध घेण्यास प्रवृत्त होतो.

सभोवताली घरघर चाले
वरवर आशा जगण्याचीही,

किंवा

अंधाराचा घाक उदंड
काळोखाची हाक अकल्पित,
ओल्या जिवणीमधील पाणी
पळविल ऐशी रात्र अशिल्पित.

या ओळींमध्ये यमक-शब्दांवर वाचकांचे लक्ष केंद्रित होते. आणि अर्थांची केंद्रे त्याच्या हाती लागतात. शब्दांना यमकानुप्रासांनी एक उंचसखलत्व मर्ढेकर मिळवून देतात, एक आलोक-तारतम्य (Perspective) निर्माण करतात.

अस्थाईवर स्थायिक झालो

किंवा

गंजदार पांढऱ्या नि काळ्या
मिरवित रंगा अन् नारिंगी

या अनुप्रासांमुळे असेच उंचसखलत्व प्राप्त झाले आहे.

यमकांमुळे, विशेषतः अन्त्य यमकामुळे विरामाची एक जाणीव निर्माण होते. विशिष्ट अंतराने समान उच्चारांनी साधलेले असे विराम आले की उच्चारणकाळाने साधलेली एक लय जाणवते. कमीजास्त काळाच्या या लयबद्ध तुकड्यांमुळे कवितेतील संघटनेला एक अर्थपूर्णता प्राप्त होते.

या लाटा पण
सरसरत्या, सळसळत्या
वेडावत, वेलावत,
वळवळत्या,
फुसफुसत्या, धुसफुसत्या,
डुचमळुनि घुटमळत्या,
या लाटा
आकाशाचा नेट घेउनी
कभिन्न काळा खडक कुढतसे,
पुंगवलेला वृषणहीन पण,
अर्थ पाहतो व्यर्थामधला,
आणि आठवुन शाप पुरातन
पुन्हा चघळतो मुठभर रेती.

(विंदा करंदीकर, ध्रुपद : ४०)

येथे एक यमकानुप्रासपर कडवे आणि एक यमकानुप्रासविहीन कडवे अशी रचना आहे. अशा रचनेच्या लयबद्धतेचा जो परिणाम होतो तो कवितेच्या संघटनेला अर्थपूर्णता देतो. खडक हा वृषणहीन आहे, तो रेती चघळण्याशिवाय काहीच करू शकत नाही. त्याचा मुर्दाडपणा, ढिलेढालेपणा, मरगळ, संथपणा हे सर्व यमकानुप्रासविहीनतेमुळे जाणवते. अर्थात आधीच्या यमकानुप्रासपर कडव्याच्या शेजारी हे ठेवले गेल्यामुळे हा परिणाम होतो. पहिल्या यमकानुप्रासपर कडव्यात लाटांचे असेच व्यक्तिमत्त्व साकार झाले आहे. लाटांची गतिमानता, चैतन्य, त्यांचे नाद हे सर्व या यमकानुप्रासांनी साकार झाले आहेत. आधुनिक कवितेतील यमकानुप्रास अशा प्रकारे कवितेच्या संघटनेचा भाग बनलेले दिसतात.

आधुनिक कवितेतील शैलीचा आणखी एक लक्षणीय भाग म्हणजे वैशिष्ट्यपूर्ण शब्दक्रम साधणे हा होय. छंदाच्या शैथिल्यपूर्ण बांधणीचा या कवींनी एका वेगळ्या प्रकारे फायदा करून घेतला. छंदशैथिल्यामुळे शब्दानुक्रम विशिष्ट प्रकारे साधण्याचे स्वातंत्र्य या कवींना घेता आले. भाषेतील शब्दानुक्रम हा तर्कनिष्ठ व व्याकरणनिष्ठ असतो. तर्क-व्याकरण यांच्या जोडीलाच काव्यात लयबद्धतेचे, कधीकधी गेयतेचे त्याच्यावर प्रभुत्व असते. तर्क–व्याकरण–गेयता यांचे वर्चस्व या कवींनी धुडकावून शब्दांचा वेगळ्या प्रकारे न्यास साधला. शब्दोच्चारनिष्ठ लय कायम ठेवून, ज्या अनुक्रमाने अनुभवाची संघटना उलगडणे आवश्यक असते त्या अनुक्रमात शब्दांची रचना त्यांनी साधली.

उगवत्या सूर्याहून थोडा वेगळाच लालसर
किंचित् तपकीरी छटा पांघरलेल्या
पिवळ्या रंगाची मधूनच ज्याच्यावर उलगडलेली आहे झालर
असा हा तुकडा —
सलग होता स्तन इथल्याच गुंफेतील
कुणा शिल्पित सहेलीचा – अजून उष्ण आततायी —

(पु० शि० रेगे – दुसरा पक्षी : ६)

'उगवत्या सूर्याहून' पासून 'उष्ण आततायी' पर्यंत एक अनुभव ज्या अनुक्रमाने उलगडतो तो अनुक्रम अतिशय अर्थपूर्ण बनवला आहे. कवितेतील काही शब्द, काही प्रतिमा केंद्रस्थानी असतात. त्या शब्दांना अनुक्रमात विशिष्ट स्थान देऊन वाचकांचे त्याकडे लक्ष खेचले जाऊ शकते. या प्रकारच्या रचनेत, शब्दानुक्रमात उंचसखलत्व (contour) निर्माण केले जाते. अर्थात हे उंचसखलत्व कवीच्या अनुभवाचा घटक असतो. संघटनेत असे उंचसखलत्व प्रस्थापित करणे हा मर्ढेकरांचा खास विशेष. वाक्य हे भाषेचे एकक (unit) असते. प्रत्येक शब्दाचा स्वतंत्र स्वतंत्र नव्हे तर या सर्व शब्दांचा मिळून सामग्र्याने अर्थ घेण्याची आपल्याला सवय असते. त्यामुळे शब्दांचे स्वतंत्र भान आपणास राहात नाही. कवितेत वाक्याऐवजी शब्दांना एकक म्हणून महत्त्व

येते. शब्दांचे भान वाढविण्याचे कार्य विशिष्ट शब्दानुक्रम करू शकतात. शब्दांचे स्थान बदलणे, ओळीतून शब्द तोडून त्या शब्दांची स्वतंत्र ओळ करणे या मार्गांनी शब्दांचे भान वाढविले जाते. शब्दानुक्रमासंबंधी मर्ढेकरांनी या प्रकारचा प्रयोग केला.

पिपात मेले ओल्या उंदिर...
उदासतेला जहरी डोळे,
काचेचे पण,
मधाळ पोळें
ओठांवरती जमले तेही
वेकलाइटी, वेकलाइटी.

'ओल्या उंदिर' यातील 'ओल्या' चे स्थान शब्दाचे भान वाढविणारे आहे. 'काचेचे पण' 'मधाळ पोळे' हे शब्द वस्तुतः एकाच ओळीत यावयास हवे परंतु तसे ते आले असते तर या दोघांचा संबंध जोडण्याचा मोह झाला असता. त्यांच्या स्वतंत्र ओळी करून त्यांच्या विषयीचे भान व संघटनेतील त्यांच्या स्थानाची जाणीव निर्माण केली गेली आहे.

मर्ढेकर – रेगे यांच्या पिढीने जी एक शैली घडवली ती लगोलग उदयाला आलेल्या चित्रे – ग्रेस – आरती प्रभू यांच्या पिढीने रूळवून टाकली. यापैकी चित्रे – ग्रेस यांनी या शैलीला काही नवी परिमाणे मिळवून दिली. या सर्व कवींच्या जाणिवा मढेकरांनी प्रस्थापित केलेल्या जाणिवांच्या क्षेत्रातच मोडतात. मर्ढेकरांच्या जाणिवांना जितके पदर आहेत आणि भौतिकतेपासून अध्यात्मिकतेपर्यंत जो एक व्यापक फलक आहे तसा मात्र त्यांच्यानंतरच्या कवींना प्राप्त होऊ शकला नाही.

जीवनाच्या निरर्थकतेची, असंगतीची जाणीव या सर्वच कवींमध्ये आहे. मर्ढेकरांच्या जाणिवेत मूल्यविहीनतेचा जो सूर आहे तो चित्र्यांच्या कवितेत दिसत नाही. चित्र्यांना जीवनाच्या स्थलकालातीत मूलभूत असंगतीमध्ये व निरर्थकतेमध्ये रस आहे. म्हणून सभोवतालच्या वास्तवाची संघटना बांधण्याऐवजी चित्रे या वास्तवाचा संदर्भ असलेल्या प्रतिमांची संघटना बांधतात. माणसाची मूलभूत दुर्बलता व नपुंसकत्व, त्याच्या अस्तित्वाची शतखंडितता, अंतिमतः, मृत्यूचे रूप धारण करणारी नियती या संबंधीच्या शोकपूर्ण जाणिवा चित्र्यांच्या कवितेतून व्यक्त होत असलेल्या दिसतात. हे जग जणू अनाकलनीय मृत्यूभावनेने गारठलेले आहे. निस्तब्धता, स्वरशून्यता, ओसाडपणा, अंधार व त्यातून येणारे 'अनोळखी बाण' या जाणिवांबरोबरच स्त्री-पुरुष नात्याचा, निर्मितिप्रेरणेचा अर्थही ते शोधू पाहतात. मृत्यू आणि सृजन यासंबंधीच्या जाणिवा चित्र्यांचो कविता देते. या जाणिवांशी निगडित असा एक शोकाचा, कारुण्याचा संयतशील भावनिक सूर चित्र्यांच्या कवितेत उमटत राहतो. क्षोभ, घृणा, कडवटपणा यासारख्या तीव्र भावना

त्यांच्या कवितांत उमटत नाहीत. मर्ढेकरांसारखा उपरोधही म्हणूनच त्यांच्या कवितेत नाही. मर्ढेकरांसमोर असलेले प्रश्नच जरी चित्र्यांच्यासमोर असले तरी घाटाच्या आणि भावनिकतेच्या दृष्टीने त्यांची कविता रेग्यांच्या अधिक जवळ आहे.

चित्र्यांची प्रतिमासृष्टी ही मर्ढेकरांसारखी अंतर्विरोधात्मक आहे. 'थिजले पळ', 'रक्तखारी रंगहीनता', 'अभावाचा भाव', 'आता प्रत्येक दिशा पूर्व आहे आणि सूर्य उगवलेला नाही', 'तुझे विश्व कठोकाठ आणि कोरडी तहान', 'काळजाचे ठोके स्वतःलाच घण' इत्यादी. कारण त्यांचीही जाणीव अंतर्विरोधात्मक आहे.

रात्रीत निःस्तब्ध मी वाट पाहे
जिची दाटली फार सूर्यार्तता...
...शरीरांत माझ्या विजांचे इशारे
मनीं मृत्यूचे हे शहारे कळ.....

(कविता : २६)

आपल्या संग्रहाच्या प्रास्ताविक ओळीत त्यांनी 'अशा बिलोरी हास्यांतुन तव, प्रखर जाऊं दे दुःख किरण हे' अशी अंतर्विरोधात्मक जाणीव व्यक्त केली आहे. ही जाणीव चित्रे मिश्र-प्रतिमांच्या अतार्किक, अरूप अशा संघटनेमधून बांधताना दिसतात. चित्र्यांना संवेद्यतेचे व अरूपतेचे एकाच वेळी आकर्षण आहे. त्यामुळे 'निस्तब्ध समुद्रता', 'रक्तखारी रंगहीनता' अशा संवेद्यतेचे व अमूर्त संकल्पनांचे सूचन करणाऱ्या प्रतिमा ते घडवितात.

माझा पारदर्शक हात माझ्या डोळ्यांवर आहे झुडुपलेला
त्याला फुटलेली पाने हालत आहेत सळसळ पक्ष्याप्रमाणे
राखी रंगाच्या घुम्या कबुतराचे लाल डोळे चमकतात
त्याच्या फिकट फुलराशीतून दंवाप्रमाणे.....

(कविता : ५३)

अशी व्यामिश्र व अमूर्त प्रतिमासृष्टी व त्यांची अमूर्त संघटना चित्र्यांची कविता देते. चित्र्यांच्या कवितेची ही अमूर्त शैली ही स्वप्नाच्या वातावरणासारखा स्वप्नातील प्रतीकांच्या रचनेसारखा घाट साधते. रंगीबेरंगी, अनाकलनीय, आणि अस्वस्थ करून टाकणाऱ्या स्वप्नासारखा घाट चित्र्यांच्या कवितेने साधला आहे.

चित्र्यांच्या कवितेतून 'गगनगूढा'चा, अनाकलनीय मृत्युरूप नियतीचा जसा वेध घेतला जातो तसाच तो ग्रेसच्या कवितेतही घेतला जातो. 'संध्याकाळ' हेच मुळी क्षणाक्षणाने, कणाकणाने येणाऱ्या मृत्यूचे प्रतीक आहे. 'घराघरांना मरणफुलांची गंधित भूल' जडल्याची 'अंगणात सजून येणाऱ्या' मृत्यूची ही अंतर्विरोधात्मक जाणीव आहे. या अनामिक, गूढ मृत्यूच्या छायेतील एकाकीपण, त्यातली व्याकुळता, हुरहूर, परके परके वाटणे, आणि या सर्वांमधून परमेश्वराचा होणारा आठव, त्याच्या गूढ हाकांची जाणीव

याला ग्रेसच्या कवितेत फार महत्त्व आहे. चिऱ्यांपेक्षा ग्रेसची कविता भावनेचा अधिक ठळक सूर उमटवते, पण आरती प्रभूंपेक्षा तो मंदच मानला पाहिजे. उत्कट असूनही हा सूर चिऱ्यांच्यासारखा संयत आहे. मृत्यूभावनेबरोबरच सृजनाची खेचही ग्रेसच्या कवितेतून जाणवते

ग्रेसच्या कवितेत तुलनेने प्रयोगशीलता अधिक प्रमाणात आढळते. एक धूसर, गूढ असा अनुभव ग्रेस देऊ पाहतात. परंतु याचा अर्थ त्यांच्या कवितेची संघटना ही धूसर, अंधुक, अर्धीकच्ची असते असा नव्हे. एखादे रेखीव दृश्य अर्धपारदर्शक काचेतून पहावे व त्याच्या रेखीवपणाचा अंदाज घेत रहावा तशी ही कविता असते. ग्रेसची कविता एका सलग व उत्कट भावावृत्तीचा प्रत्यय देऊ पाहाते. प्रतिमासामुग्री एक गूढ, धूसर पण भावनिक नाते प्रस्थापित करून त्या प्रतिमांचा असाच गूढ, धूसर न्यास साधून एक घाट ग्रेस घडवितात.

ही चंद्र–उदयिनी वेळा
घननीळ काठ मेघांचे
भरतिच्या क्षितिजावरुनी
घर दूर जसे सजनाचे

(संध्याकाळच्या कविता : २४)

येथे चंद्र, उदयिनी वेळ, मेघांचे काठ, दूर असलेले सजनाचे घर यांच्यात नेमके नाते आपणास प्रस्थापित करता येत नाही; परंतु तरीही या कवितेतील भावावृत्तीचा आपणास प्रत्यय येतो.

कवितेच्या छंदात, लयीत ग्रेसनी काही लक्षणीय प्रयोग केले. अक्षरगण वृत्तांचा अर्थपूर्ण वापर करण्यास त्यांनी प्रारंभ केला.

नदीच्या काठाने दिवस मळला सांज ढळली
जशी वृक्षांना ये शिशिर-भिजली हाक पिवळी

(संध्याकाळच्या कविता : ४०)

शिखरिणीचा हा वापर भावावृत्तीला गडद बनविताना दिसतो. ग्रेस यांनी रेग्यांप्रमाणेच वेगळ्या मांडणीतील मात्रीक रचना केली आहे. विशिष्ट मात्रांच्या तुकड्यांची विशिष्ट अनुक्रमाने रचना करणे व यमकांनी तिला एक अर्थपूर्ण व जाणिवनिष्ठ लय मिळवून देणे असा हा मात्रिक रचनेचा प्रयोग आहे.

उन्हे उतरली
एक सावली
पुढे दिठीवर थेंब नवा
या वळणाशी

दुःख उराशी
सूर उतरतो जणु भगवा

(संध्याकाळच्या कविता : २९)

आठ मात्रांच्या दोन ओळी व चौदा मात्रांची तिसरी ओळ; परंतु तिच्यात आठ मात्रेनंतर विराम व नंतर सहा मात्रा, पहिली-दुसरी, चौथी-पाचवी, तिसरी-सहावी या ओळींचे यमक. हरिभगिनीसदृश्य परंतु वेगळ्या मांडणीची ही रचना उदास, दुःखपूर्ण भाववृत्तीला पोषक असल्याचे आपणास जाणवते.

आरती प्रभूंची कविता चित्रे-ग्रेसपेक्षा जाणिवांच्या बाबतीत मर्ढेकरांकडे अधिक कललेली आहे. सामाजिक, सांस्कृतिक जीवनाला प्राप्त झालेल्या निरर्थकत्वामुळे एक दुःख वाट्याला येते त्याची तीव्र जाणीव मर्ढेकरांप्रमाणे आरती प्रभूंच्या कवितेत उमटते. मूल्यात्मक जीवनाची ओढ व त्याचा प्रत्यक्षातील अभाव याची विरोधात्मक जाणीव मर्ढेकरांप्रमाणेच आरती प्रभूंच्या कवितेतही उमटते.

करीं धराया हवा दीप अन् हवीच मैना
...प्रकाश दुखरा, चोंच आर्त मी मधे पाहुणा.

(जोगवा : ९७)

परंतु मर्ढेकरांप्रमाणे आरती प्रभू सामाजिक, सांस्कृतिक तपशिलाचो संघटना बांधीत नाहीत. परंतु या तपशिलाचा अप्रत्यक्ष निर्देश करणाऱ्या प्रतिमांचो ते संघटना बांधतात. जीवनातील असंगती, निरर्थकता, देहाबद्दलची घृणा व मृत्यूची भीषण, भयंकर जाणीव व एकाकीपणा हे सर्व आरती प्रभूंच्या कवितेतूनही व्यक्त होते. एकूण या पिढीची कविता मृत्यूच्या जाणिवेने झपाटलेली आहे.

आरती प्रभूंची कविता शैलीच्या प्रयोगात रममाण होत नाही. मर्ढेकरांपासून निर्माण झालेल्या शैलीचा ती समर्थपणे उपयोग करते. मर्ढेकरांप्रमाणेच आरती प्रभूंच्या कवितेत उपरोधपूर्ण अंतर्विरोधात्मक प्रतिमा येतात. 'आमच्या गोवऱ्या आम्हीच थापाव्या' (दिवेलागण : १००) 'रेताच्या प्रत्येक थेंबात, एका नव्या प्रेताचा जन्म असतो.' (दिवेलागण : २४) 'प्राणापलीकडे येथे ढुंगण जपावे' (दिवेलागण : ६०) उत्कट अशी भावनिक संघटना आरती प्रभूंच्या कवितेत बांधली जाते.

या पिढीच्या कवींनी आणखी काही प्रयोग केले. जाणिवा ज्या भाववृत्तीतील असतील त्या वृत्तीला विरोधी अशा एका वृत्तीचा मुखवटा धारण करणे आणि यातून मूळ वृत्ती व जाणिवा उत्कट करणे असा हा प्रयोग आहे. ही विरोधात्मक वृत्तीची संघटना असते.

सदानंद रेग्यांनी मृत्यूच्या काही कविता या प्रकारे लिहिलेल्या आहेत. 'मी मरणार नाही. मी नुसता बाहेर जाऊन येणार आहे.' (देवापुढचा दिवा : ८५) अरुण कोलटकरांच्या 'हॉस्पिटलच्या कविता' अशा विरोधवृत्तीच्या शैलीत लिहिल्या आहेत. 'बबन ही वे मुताची बाटली छगन हा वे गुवाचा डबा आणि बाँबे हॉस्पिटलात

जा '. बालवर्गाच्या पुस्तकातील भाषा आणि casual वृत्तीतून रोगीपणाची भीषणता येथे व्यक्तविली जाते. " आम्ही माणूस म्हणून जन्माला आलो. चांगले झाले. आम्ही ओरडू शकतो, गाऊ शकतो, हसू शकतो, रडूही शकतो " या वसंत गुर्जरांच्या कवितेत समाधानाचा, समजूतदारपणाचा मुखवटा स्वीकारून एक असहाय्य संतप्तता व्यक्त होत आहे. कुठलाच छंद न वापरता केवळ गद्यलयीत लेखन करण्याचा प्रयोग प्रथम सदानंद रेग्यांनी केला. (देवापुढचा दिवा : अटळ ७७) वसंत गुर्जरांनीही असेच गद्य वापरले. (कविता क्र. २, ३, ४ अरण्य)

शैलीसंबंधी काही महत्त्वाचे प्रयोग आजही झालेले असले तरी आजच्या कवितेत शैलीचे एक अराजकच दिसून येते. या कवींच्या जाणिवा सरळ सरळ संकल्पनात्मक विधानातून प्रकट होतात. आपणास काय व्यक्त करावयाचे आहे यांच्या संकल्पनाच त्यांनी बांधल्या आहेत. या संकल्पनांबद्दल त्यांच्या ठिकाणी संशयातीत श्रद्धा (conviction) आहे.

ज्या सूत्राच्या आधाराने चालत होतो
ते सूत्रच कोणी तोडून टाकलय (डहाके : योगभ्रष्ट : ३६)

मी शिकवतो म्हणा
टी वी हा माझा जन्मसिद्ध हक्क आहे
दारिद्र्याचे आम्ही वारसदार (तुळसी परब : हिल्लोळ : १४)

अशा ओळींमध्ये क्षीण व स्थूल रूपकात्मकता असली तरी या ओळी भावनिक गद्यच बनतात. एक तर ह्या कवींच्या जाणिवा मर्ढेकरी क्षेत्राबाहेर नाहीत व मर्ढेकरांप्रमाणे सामाजिक तपशील उपरोधिक शैलीत मांडणे या गोष्टींना यांच्याही कवितेत महत्त्व असते आणि दुसरे म्हणजे जे काही करण्याचा ते प्रयत्न करतात ते त्यांच्या जाणिवांच्या अपरिहार्य गरजेतून घडत नाही. मर्ढेकर–चित्रे–रेगे यांना जशी कवितेच्या घाटाची सूक्ष्म जाणीव होती तशी या कवींमध्ये दिसत नाही.

चिरंतन स्मारकं ही पाकिटं केटं
पाचशे पंचावन्न टेबलाच्या खणात
एक रुपया दहा पैसे ठेवून नेमक्या लोणच्या
कांद्यात चिरंतन संवारक दात दुखीच्या
सलून मध्ये चेन यी कपाटात हिरड्या.....

(गुर्जर : अरण्य : २७)

किंवा

सूर्याचे बल्लक आकाश–बदकपोटी
बदबदलो काँक्रिट
स्टीलवर स्टील डिस्टिल्ड कॅरिकेचर्स

(मनोहर ओक : आयत्या कविता : २३)

मनावरचा नियंत्रक (censor) काढून टाकल्यावर आपल्या अंतर्मनातील प्रेरणांचे, भावांचे नैसर्गिक, अकृत्रिम आकार शब्दरूप धारण करतील या कल्पनेने असे प्रयोग होताहेत हे जाणवत असले तरी कलाकृतीला आवश्यक असणारे जे एक रूप कवितेने धारण करायला हवे तेच नेमके येथे धारण केले जात नाही. नळ उघडावा आणि साठा संपेपर्यंत पाणी धो धो वाहात राहावे आणि साठा केव्हा संपतो याची आपण वाट पाहावी, तसे येथे घडते. कदाचित या कवितेला विरेचन मूल्य असेल. ठसठसणारी बेंडे फोडावी व पू निघून गेल्यावर जसे बरे वाटावे तसे मनातील ठसठस, असमाधान, अस्वस्थता या मार्गाने बाहेर टाकली जात असावी. या पिढीतील गुरुनाथ धुरींचा मात्र याला अपवाद मानला पाहिजे. कथात्मक मनोकल्पिते (phantasy) चित्रित करून त्यांनी एक वेगळी समर्थ आणि घाटदार कविता घडविली आहे.

असेच एक विरेचन मूल्य आजच्या दलित कवितेलाही आहे. कोंडलेला संताप अशाच प्रकारे येथे बाहेर फेकला जात आहे. ढसाळांनी, ओक, परब, कोलटकर, गुर्जर यांच्या शैलीचा काही प्रमाणात स्वीकार केला हे या दृष्टीने अर्थपूर्ण आहे. कवितेतून माणसाला, समाजाला कृतिप्रवण करता येते, समाजपरिवर्तन घडविता येते, ही श्रद्धा दलित कवींच्या कवितेमागे आहे. वास्तवावर आपले नियंत्रण नाही या जाणिवेतून मर्ढेकर ते परब-गुर्जर-पर्यंत जी कविता लिहिली गेली व लिहिली जात आहे, त्यापेक्षा वेगळी जाणीव येथे प्रकट होत आहे व म्हणूनच त्यांच्या कवितेत पुन्हा स्पष्टीकरणात्मक, तार्किक, कथात्मक घाट डोकावू लागले आहेत. अलंकारिक वक्तृत्वपूर्ण शैलीचा स्वीकार ही कविता करू लागली आहे. ज्या शैली नाकारल्या जातात त्या अनेकदा नवी परिमाणे, नवे चैतन्य, नवे सत्त्व धारण करून प्रकट होऊ शकतात. असे जर घडत असेल तर या कवींच्या शैलीचे स्वागतच करायला हवे. परंतु असे घडते काय हाच, प्रश्न आहे.

आधुनिक कवितेतील शैलीचा, प्रयोगांचा हा एक स्थूल आढावा आहे. अनेक त्रुटी ह्या मध्ये आहेत हे गृहीत धरून तो येथे घेतला आहे.

डॉ. निशिकांत मिरजकर

कविता : दोन

१. शब्दार्थ

आजची मराठी कविता वाचणाऱ्या वाचकाचा 'प्रतिमा' या शब्दाशी आपोआपच परिचय होतो, इतका तो शब्द काव्यविषयक चर्चेमध्ये व काव्यसमीक्षेमध्ये आज वापरला जातो.

व्यवहारात 'प्रतिमा' या शब्दाचा वापर आपण दोन अर्थच्छटांसाठी करीत असतो. आरशात दिसणाऱ्या आपल्या प्रतिबिंबाला आपण आपली 'प्रतिमा' असे म्हणतो. तसेच मूर्तीलाही 'प्रतिमा' असे म्हटले जाते. या दोन्ही ठिकाणी 'प्रतिमा' या शब्दाचा उपयोग 'व्यक्तिसदृश प्रतिमाकृती' या एकाच भावनेने केलेला असतो.

देवतांच्या मूर्तीनाही आपण 'प्रतिमा' असे म्हणतो. गणेशाची प्रतिमा, हनुमंताची प्रतिमा, कृष्णाची प्रतिमा असे शब्दप्रयोग आपण वापरतो. या ठिकाणी 'प्रतिमा' या संकल्पनेबाबत आपण नकळत आणखी एक पायरी वर चढत असतो. देवतांना आपण प्रत्यक्ष पाहिलेले नसल्यामुळे, पाहणे शक्य कोटीतले नसल्यामुळे, 'व्यक्तिसदृश प्रतिकृती' ही भावना तेथे नसते; तर देवतांचे स्वरूप आपण कल्पनेने उभे केलेले असते. त्यामुळे 'प्रतिमा' म्हणजे 'कल्पनेतील चित्राचे मूर्त स्वरूप' असा आशय येथे आपल्या संकल्पनेत गृहीत धरलेला असतो.

मानसशास्त्रामध्ये 'प्रतिमा' शब्दाचा अर्थ मानसिक पुनर्निर्माण, भूतकालातील संवेदना-

त्मक अनुभूतीची स्मृती असा केला जातो. मनावर उमटलेले संवेदनांचे ठसे प्रतिमेचे रूप घडवतात.

प्रतिमेचे काव्यातील स्वरूप याहून फारसे वेगळे नाही. कवीच्या भावनिक अनुभूती काव्यातून व्यक्त होत असतात. या अनुभूतींना फार सूक्ष्म पदर असतात. कवीला त्यांचा प्रत्येक पैलू अगदी उत्कटपणे जाणवतो. हे अनुभूतीचे भावचित्र हुबेहूब काढण्यासाठी कवी प्रतिमांची भाषा वापरतो. प्रतिमेची व्याख्या अथवा तिचे वर्णन करताना काही टीकाकारांनी पुढीलप्रमाणे उद्‌गार व्यक्त केलेले आहेत.

एझरा पाउंड : " That which presents on intellectual and emotional complex in an instant of time. "

सी० डे लेविस : " Picture made out of words. "

ब्लिस पेरी : " The images were not made stimulus of words at all; but were naked sense – stimulus. "

ह्यूम : " Images in verse are not mere decoration, but the very essence of intuitive language. "

एकंदरीत, " प्रतिमा म्हणजे कवीच्या मनातील मूळ काव्यानुभूतीचे भाषिक साधनांच्या साहाय्याने घडविलेले पुनर्दर्शन " अशी स्थूल व्याख्या आपल्याला करता येईल.

कल्पना, संवेदना आणि भावना यांच्या एकात्मीकरणाचा प्रयत्न प्रतिमा करते. या तिन्हींच्या संश्लेषणाने ती एक आकृतिबंध घडवते. फॉगल म्हणतो, " It tends towards the unification of concept, emotion and sensation within a single form or object; towards the definition and concretization of the identifiable and formless. "

अनुभूतीच्या संदर्भात वस्तूची पुनर्निर्मिती प्रतिमेने केलेली असते. उदाहरणार्थ,

" यातनांची काळी डहाळी
तिला लागले ज्वालेचे फूल "

असे मुक्तिबोध सांगतात, तेव्हा एका वेगळ्याच पातळीवर आकर्षक वाटणारी यातनांची दीप्ती या प्रतिमेतून दृश्यरूपाने प्रगट होते.

प्रतिमेच्या या संवेद्यतेच्या सामर्थ्याबद्दल ब्लिस पेरी म्हणतो,

" Images are sensation, more or less refined by the transforming and modifying power of the mind through which images pass. "

एडिथ रिकर्टनेही प्रतिमेचे वर्णन करताना, तिला " Mode of expressing experience in the form of mental pictures " असेच म्हटले आहे.

प्रतिमासृष्टी म्हणजे वास्तवता नव्हे. वास्तवतेचे संश्लेषण करून प्रतिमासृष्टी स्वतःचा आकार धारण करते.

२. प्रतिमेची भाषा

सामान्यांच्या भाषेला तर्काधिष्ठित संकेतांचे रूढ अधिष्ठान असते, तसे प्रतिमांच्या भाषेला नसते. आत्माविष्काराच्या तळमळीने या भाषेचा उत्स्फूर्त वापर कवीने केलेला असतो. प्रतिमा म्हणजे कवीच्या भाववृत्तीचे **सर्व कंगोऱ्यांसहित** हुबेहूब जाणवणारे चित्र असते. त्यातले काही पदर इतके नाजूक आणि अस्पष्ट असतात की त्यांच्यावर व्यावहारिक जगातील भाषेचा प्रकाशझोत कवी टाकू शकत नाही. यासाठी त्या अनुभूतिस्तरांना जवळच्या अशा तत्सदृश वस्तू कवी प्रतिमेमध्ये समाविष्ट करतो.

प्रतिमांची भाषा म्हणजे मृतरूपके (Dead metaphors) किंवा रूढिमूला लक्षणा नव्हे. तिचा उपयोग क्वचित अजाणता केलेला असला, तरी ती मृतरूपकांप्रमाणे वा रूढिमूला लक्षणेप्रमाणे निरर्थक व परिणामशून्य नसते.

रक्तामांसाच्या एखाद्या सजीवाची जशी सर्वांगीण अंतर्बाह्य वाढ होत असते, तसाच प्रतिमासृष्टीचा सेंद्रिय विकास होत असतो. ती कवितेशी अंतर्बाह्य एकजीव बनून गेलेली असते.

वाचकावर होणारा प्रतिमासृष्टीचा परिणाम सांगताना कीट्स म्हणतो, " The rise, the progress, the setting of imagery should like the Sun come natural to him – shine over him and set soberly, although in magnificance, leaving him in the luxury of twilight. "

३. प्रतिमेची घडण

जॉर्ज सँटायनाने अन्य संदर्भात केलेले सविस्तर वर्णन प्रतिमेच्या घडणीचे अचूक चित्र रेखाटताना दिसते. तो म्हणतो, " We not only construct visible unities and recognizable types, but remain aware of their affinities to what is not at the time percieved; i. e. We find in them a certain tendency and quality, not original to them, a meaning and a tone, which upon investigation we shall see to have been the proper characteristics of other objects and feelings, associated with them once in our experience. The hushed reverberrations of these associated feelings continue in the brain, and by modifying our present reaction colour the image upon which our attention is fixed. " निरनिराळ्या अनुभूतींमध्ये अनेक साम्यस्थळे जाणवतात. काही आकृतिबंध भासतात. तथापि नकळत आणि काही प्रवृत्तींचा व गुणधर्मांचा आरोप आपण त्यांच्यावर करीत असतो. या प्रवृत्ती आणि गुणधर्म आपण पूर्वी केव्हातरी अनुभवलेल्या अनुभूतींचे असतात. त्यांचे पडसाद आपल्या मेंदूत घुमत असतात. त्यातूनच प्रतिमा तयार होते.

सी० डे लेविस म्हणतो, "Every image, even the most purely emotional or intellectual one – has some stress of the sensuous in it." कोणत्याही अनुभूतीची जाणीव कवीला होण्यासाठी ऐंद्रीय संवेदना हे अत्यावश्यक आणि एकमेव माध्यम असते. पूर्ण मानसिक वा बौद्धिक पातळीवरील अनुभूतीही आविष्कृत होताना ऐंद्रीय संवेदनांच्या व्यापारातून व्यक्त होतात. एखादी वस्तू आणि त्या वस्तूचा कवीशी बंध जोडणारी संवेदना या दोहोंचा समावेश कवीने केलेल्या पुनर्निर्मितीत असतो. "It is when object and sensations happily married by him, breed an image in which 'both' their likenesses appear, that 'something comes to us with an effect of revelation.'" (सी० डे लेविस).

वस्तुवस्तूंमधील संबंध अथवा वस्तू आणि भावना यांच्यातील संबंध व्यक्त करण्याची जरूरी भासल्यामुळे कवीला रूपकाकडे वळावे लागते आणि अशाच तऱ्हेची निकड भासल्यामुळे कवितेतील प्रतिमा एका अंतर्गत दुव्याने बांधल्या जातात.

प्रतिमेच्या घडणीचे तीन टप्पे सांगता येतात. कवीची वस्तूशी होणारी ओळख त्याच्या संवेदनांना आवाहन करते. ही प्रतिमेच्या जन्माची पहिली पायरी. कवीच्या मनःप्रवृत्ती विकसित होत असतात. बाह्य जगाच्या संवेदनांचे ठसे त्याच्या मनावर उमटत असतात. एका प्रभावी संस्कारामुळे जागृत झालेली प्रतिमाने त्याच्या मनापुढून वेगाने सरकत असतात. ही प्रतिमेच्या घडणीमधील दुसरी पायरी. यातून नेमकी इष्ट ती चपखल प्रतिमाने अर्धजाणिवेतून उसळून येईपर्यंत विवेचक बुद्धीला थोडे थोपवून धरावे लागते. येथेच तिसरी अवस्था डोकावू लागते. या अवस्थेत कवीचे अवधान जास्त कार्यप्रवण झालेले असते. मनामध्ये संचार करणाऱ्या नानाविध प्रतिमांमधून सहचारी प्रतिमांची निवड अथवा निवृत्ती केली जाते. कविता आता उमलू लागलेली असते. तिच्या आशयाच्या, आकृतिबंधाच्या अपरिहार्य सेंद्रिय विकासातूनच प्रतिमानांची स्वीकृती वा निवृत्ती घडत असते. मग प्रतिमेस पूर्ण आकार येतो. "...a confused mass of thoughts, tumbling over one-another in the dark : when the fancy was yet in its first work, moving the sleeping images of things towards the light, there to be distinguished, and then either to be chosen or rejected by the judgement." हे ड्रायडनने केलेले वर्णनही अगदी नेमके आहे.

कविता प्रत्यक्ष बनताना कोणत्याही क्षणी कवीच्या मनात एखादी प्रतिमा येऊ शकते. त्याच्या नेणीवेतील स्मृतींमधून आकस्मिकरीत्या फेकल्याप्रमाणे ती येईल किंवा अभिव्यक्तीच्या परिणामासाठी कवीने ती योजकतेने गुंफलेली असेल. आपण लिहीत असलेल्या कवितेचा आतापर्यंत न समजलेला अर्थ या नव्या प्रतिमेतून व्यक्त झाला

आहे, असे त्याला वाटेल. या नव्या प्रतिमेने कवितेला एक धक्का बसून कदाचित तिचा मूळचा मार्ग बदलूनही जाईल.

प्रतिमा हे एक परिपूर्ण आणि स्वयंपूर्ण विधान असते. भाषा हेच प्रतिमेचे द्रव्य असल्याने एक विधान या दृष्टीने तिच्या पूर्णतेचा परिघ मर्यादित असतो. पण तिच्या आशयाचा पल्ला मात्र या परिघाच्या बाहेर पोचत असतो. उदाहरणार्थ,

" वादळी रणात करणे कोठून
नाजूक भावांचे लालनपालन —
तरीही केधवा पडता पथारी
थडगी दुभंग होतात अंतरी
आठवे तुझ्या ते प्रीतीचे मोहोळ
आणि हो बिछाना आगीचा ओहोळ ! "

या कुसुमाग्रजांच्या कवितेत, वादळी रण, थडगी दुभंगणे आणि आगीचा ओहोळ या संकल्पनांच्या आशयाच्या छटा अर्थपूर्णतेचे परिघ ओलांडून जातात, आणि त्यांच्या प्रतिमा बनतात, असे जाणवते. या प्रतिमा अनुभूतिनिविष्ट असल्या, तरी त्यांचे आवाहन व्यक्तिसापेक्ष, अनेकार्थवाही आणि सेंद्रिय बनते.

प्रतिमा घडत असताना कवीच्या अनुभूतीच्या कक्षा रुंदावलेल्या असतात, आणि त्यांची ही प्रसरणशीलता प्रतिमेतून व्यक्त होते. त्यामुळे एकीकडे सर्वसामान्य आणि एकीकडे विवक्षित अशा अर्थगोलकांना प्रतिमा एकाच वेळी तोलून धरते.

" सरपटणाऱ्या नागरिकांना
थोडे थोडे पंख फुटावे
हवेतल्या त्या विहंगमांचे
थोडे थोडे पंख कटावे
ते खाली हे वरती जाता
वर्गसमन्वय असला होता
युगेयुगे या मानवतेला
करकचणारे ग्रहण सुटावे. "

या कुसुमाग्रजांच्याच दुसऱ्या कवितेत याचा चांगला प्रत्यय येतो. ही सबंध कविता म्हणजे एक कल्पनाचित्र आहे. आणि या चित्राचा प्रत्येक तपशील कवीच्या अनुभूतीच्या प्रसरणशीलतेने प्रतिमेचे रूप धारण करीत आहे.

सी० डे लेविस म्हणतो, " The images in a poem are like series of mirrors set at different angles so that, as the theme moves on, it is reflected in a number of different aspects. But they are magic mirrors; they do not merely reflect the theme, they give it life

and form; it is in their power to make a spirit visible."

४. अनुभूतीचे प्रतिमालेखन

जिवंत अथवा सेंद्रीय प्रतिमेच्या निर्मितीसाठी कवीला मनाच्या जाणिवेबरोबर नेणिवेचीही मदत घ्यावी लागते. " According to sur-realists, the ' unconscious ' as it is called, is far more ' poetic ' and, let us add, more ' philosophic ', ' more mythic ' than the conscious. " असा निर्वाळा मर्सिया इलियडने दिलेला आहे. या दृष्टीने पाहता, प्रतिमा हा एक प्रकारे कल्पना-साहचर्याचा अतिदेश (extension of association of ideas) असतो. मानवी मनाला येणाऱ्या अनुभूती नेहमीच संवेदनांच्या वाटांनी जाणिवेत उतरतात असे नाही. कधी त्या नेणिवेत विरघळून जातात, आणि तिथून प्रतिमेमध्ये स्फटिक बनून येतात. " ... every authentic image is concieved in the unconscious " असे हर्बर्ट रीड म्हणतो.

आविष्काराचे सामर्थ्य प्रतिमेला जाणीवनेणीवमिश्र अनुभूतीमुळे प्राप्त होते. आणि हे सामर्थ्य एक सौंदर्यमूल्य (aesthetic value) ठरते असे जॉर्ज सँटायना म्हणतो. अनुभूतीचे यथार्थ दर्शन घडविण्यासाठीच प्रतिमा जन्म घेत असल्यामुळे ती आविष्करणाचे सामर्थ्य कवचकुंडलांप्रमाणे अंगी घेऊनच जन्मते. या सामर्थ्यामुळे कवी व काव्यविषय यांच्यामध्ये, तसेच कविता व वाचक यांच्यामध्ये सामरस्य साधले जाते.

" डोळ्यांत तुझ्या स्वच्छ हवा अर्थ न कळला ज्यांस नवा "

(पु० शि० रेगे)

अशी प्रतिमा कवीने योजल्याबरोबर मुग्ध युवतीच्या निष्पाप, निर्भर डोळ्यांविषयी आणि त्यांतील भावनेविषयी त्याला जे काही सांगणे आहे, त्याची एकदम सर्वकक्षीय अभिव्यक्ती होते.

जेव्हा समाजरचना बदलते, समाजाची घटना आणि त्याचे विश्वास भग्न होत असतात, अनुभूतीचे स्वरूप आणि तिची पातळी अस्थिर, अस्पष्ट आणि दोलायमान बनते, तेव्हा कवीने नव्या प्रतिमांचा शोध घेणे अगदी अपरिहार्य ठरते. नव्या कल्पना आणि संवेदनांची गृहीते यांचे समूह निर्माण करणारा नवा कालखंड, त्याची प्रतिक्रिया म्हणून परखड नवीन प्रतिमासृष्टी उभी करीत राहणे अपरिहार्य आहे.

५. प्रतिमेचे गुणधर्म

(१) ताजेपणा (Freshness)

पूर्वी आपल्या लक्षात न आलेले असे काहीतरी, भाषाशैलीच्या वा द्रव्याच्या, वा दोहोंच्या नावीन्यातून उघड करण्याची प्रतिमेची शक्ती म्हणजे तिचा ताजेपणा. जगातील अनुभूती घेताना प्रत्येक गोष्ट आपल्या जाणिवेच्या कक्षेत येत नाही. आली तरी तिची

परिमाणे ठराविक प्रकारची व बोथट असतात. प्रतिमेच्या भाषाशैलीत आणि द्रव्यात असे काहीतरी नवीन असते की त्यायोगे या परिमाणांचे आकार बदलतात.

" आणि उद्याची ताजी बातमी
शाई पिऊन झिंगली आहे " किंवा
" काळ्या बंबाळ अंधारी
धपापते हे इंजिन;
कुट्ट पिवळ्या पहाटी
आरवतो दैनंदिन
भोंगा. — "

यासारख्या मर्ढेकरांच्या प्रतिमांमध्ये हा अशा तऱ्हेचा ताजेपणा आढळतो. बातमी, शाई आणि झिंगणे यांच्यातील पारस्परिक जोडसंबंध, ' धपापणारे ' इंजिन आणि ' आरवणारा ' भोंगा यांचे ' काळ्या बंबाळ ' अंधाराशी आणि ' कुट्ट पिवळ्या ' पहाटेशी अंतर्बंधनांनी जोडलेले नाते, – यांमध्ये नावीन्य आहे.

अर्थात हे नावीन्य फार मर्यादित चौकटीत असते. नावीन्य फक्त जाणिवेच्या पातळीवरील वस्तुसंबंधांच्या रचनेमध्ये असते.

(२) उत्कटता (Intensity)

थोड्याशा अवकाशात शक्य तितक्या कमाल अर्थपूर्णतेचे केंद्रीकरण म्हणजे उत्कटता किंवा तीव्रता. प्रत्येक प्रतिमेमध्ये स्वतंत्ररीत्या तर ही तीव्रता असतेच. परंतु कवितेतील प्रतिमांच्या परस्परसंबंधांची जी एकत्रित रचना असते त्यातही या तीव्रतेचे प्रत्यंतर येते. उदाहरणार्थ, ' गिरिधरपुतळा ' ही मर्ढेकरांची सबंध कविता. किंवा

" मी जे कधीच बोललो नाही
त्याचे झाले तीन शब्द –
एक माझा, एक तुझा, एक कुणाचाच नाही.
जो कुणाचाच नव्हता
त्याला मी आता पटवले आहेत तीन शब्द
एक तुझा, एक माझा, एक कुणाचाही. "

ही पु० शि० रेग्यांची छोटीशी अर्थगर्भ कविता प्रतिमा. मी, तू आणि शब्द या तीन घटकांच्या परस्पर संबंधांच्या आवर्तातून वेगळ्या त्रिज्यांची, आशयाची वलये निर्माण करण्याचे, आणि त्यांचा विस्तार हवा तितका ताणण्याचे सामर्थ्य या प्रतिमेमध्ये आहे.

(३) आवाहकत्व (Evocative Power)

आवाहकत्व म्हणजे काव्यात्म भावनेविषयी वाचकामध्ये प्रतिसाद निर्माण करण्याची प्रतिमेची शक्ती. प्रतिसादाचे हे आवाहन ऐंद्रीय संवेदनांच्या द्वारे होत असते. केवळ

नाद, केवळ रूप अशांसारख्या शुद्ध संवेदनांपेक्षा जेथे संवेदनांचा संश्लेष घडून येतो, तेथे आवाहकत्व जास्त असते. उदाहरणार्थ,

" नभ सोनाळले तशी पायी घुंगुरली सांज
माझी जखम नेसली कुण्या स्मरणाचा साज.
आज ढळताना दिस रंग रंग उतू आले
दोन चुकार पारवे माझ्या मनाशी थांबले.
तेथे श्यामल क्षणांची मंद पसरली धून
इंद्रधनूत स्वरांच्या चिंब जगण्याची खूण.
सांज घुंगुरली तेव्हा होरी खेळला श्रीरंग
माझी फाटकीच कथा – तिचा असंगाशी संग. "

या शंकर रामाणींच्या कवितेत दृश्य, नाद आणि स्पर्श यांचा विलक्षण आवाहक संश्लेष साधत आशयाच्या गाभ्यात विलीन होणारी प्रतिमा दिसून येते.

(४) पुनर्निर्मिती (Reproduction)

प्रतिमा हे अनुभूतीचे सार असल्यामुळे प्रतिमाकृतीमध्ये वस्तुमात्राची मांडणी आपल्या अनुभूतिनुसार करणे कवीस भाग पडते. त्यामुळे प्रस्थापित मांडणीत बदल अथवा उलथापालथ घडून येते.

" आकाशामधि भगवा रंग
आणि नागवे समोर पोर
अजून डुलक्या घेत मोजते
या दोहोंतिल अंतर ढोर "

(मर्ढेकर) या प्रतिमेतील अंतःसूत्राने बांधलेला विस्कळीतपणा,

" झाडं पानांत येतात
तेव्हा आकाशाच्या खिडक्या मिटायला सुरुवात होते
नंतर
जेव्हा ती चांदणी पानं एकामागून एक
गळू लागतात... " (पु० शि० रेगे)

या प्रतिमेच्या पुनर्निर्मितीतील हळवी काव्यात्मता,

" मानसचित्रे ज्यात स्तनांना फुटती डोळे
संज्ञेचे लडबडती ज्यांतुन कचरट गोळे
अपुऱ्या गर्भासमान सूचक " (कुसुमाग्रज)

या तील उलथापालथीमधला सुजाण उपरोध, आणि

" तेव्हा तुझ्या आत्म्याच्या दयामय आभाळाचा
टरकन का फाटतो रंगपट ?

आणि का बाहेर येते
आंधळ्या बुब्बुळांना हालवीत
आदि– अंतहीन एक महाशून्य !! " (मुक्तिबोध)

यातील असंभाव्य पुनर्निर्मितीमागील अनुभूतीचा देठापासूनचा आवेश लक्षणीय ठरावा.

(५) साक्षेप (Precision)

(६) परखडपणा (Audacity)

(७) साक्षात्कार (Revelation)

पूर्वी आपल्या आकलनाने ग्रहण न केलेले असे काहीतरी प्रतिमा व्यक्त करते. हा साक्षात्कार. " ... it comes to us with an effect of revelation " असे मिडलटन मरे म्हणतोच.

" खाकीमधला देह असा हा
पृथ्वीमधले पिरगळलेले सर्व तणावे
क्रूरपणाने
तोडुनि सारे अपुल्या आपण
उन्मादाच्या अशा क्षणाला
मरून जातो ! " (कुसुमाग्रज) किंवा

" इंजिनातले अबलख पिस्टन
हिसके घेती मारित गिरक्या
संज्ञेवाचुन संभोगाची
अशीच कसरत असते हलक्या " (मर्ढेकर)

ही याची उदाहरणे. आपण पाहिलेले, अनुभवलेले, परंतु आपल्याला न जाणवलेले अचानक उघड करणारी.

६. प्रतिमेचे प्रकार

एखादी प्रतिमा निरनिराळे वस्तुसंबंध, निरनिराळे आशयाचे पदर सूचित करते. ही सर्व सूचिते एकदम परिपक्व होत नाहीत. एखाद्या प्रतिमेवरून तिच्या वर्गप्रकाराविषयी आपली जी समजूत होते, ती पूर्वग्रहदूषित असते. एखादी प्रतिमा एखाद्या वर्गवारीत बसवताना त्या वर्गात आणखी काही प्रतिमांचा समावेश आपण करणार आहोत हे जे भान आपल्याला असते, त्यामुळे त्या प्रतिमेचे संवेदनच बदलून जाते. त्यामुळे साधारणपणे एकसारखी दिसणारी काही उदाहरणे आपण घेतली आणि त्यातून एखादा नमुना बाजूला काढला तरी तो नमुना त्या सर्व नमुन्यांच्या सरासरितनाणेच असेल अशी अपेक्षा आपण करू शकतच नाही. अर्थातच प्रतिमांच्या वर्गीकरणाचे स्थूल प्रकार कल्पिताना त्यांच्या सीमा कुंपणे घालून बंदिस्त करता येत नाहीत.

दृश्यात्मक प्रतिमा – दृक्प्रतिमा किंवा रूपप्रतिमा.

" तव शरिरातुन
लाल किरमिजी
हजार ज्योती.
त्यात मिळाया
पतंग होतो
परी नसे तो
काम वगैरे " (कुसुमाग्रज)

" निष्कासितांचे डोळे असतात गोठलेले आरपार
त्यांच्या कडांना असते तांबड्या आभाळाची सक्त धार
आणि काटेरी बुबुळात
भुईत न मावणाऱ्या जांभळी वेलींचे घोटलेले सर्प " (पु० शि० रेगे)

यांपैकी पहिल्या उदाहरणातील प्रतिमेमध्ये प्रेयसीच्या आकर्षणाची तप्त आग दृश्यरूपाने व्यक्त झालेली आहे. दुसऱ्यात निष्कासितांची सुन्न व विषण्ण मनःस्थिती, त्यांच्यावरील भीषण आघातांची दारुणता, पुन्हा वरून बंधनांचा काच, त्यात तळमळणारी त्यांची वेदना आणि पुन्हा सतत जागृत असणारे भावी आपत्तींचे भान या सगळ्याला दृश्यरूपे मिळालेली आहेत. शब्दांनी सांगण्याच्या पलीकडचा आशय दृश्यात्मक प्रतिमांनी व्यक्त केलेला आहे.

श्रवणात्मक प्रतिमा – नादप्रतिमा किंवा ध्वनिप्रतिमा.

" पंक्चरणाऱ्या रबरी रात्री
गुरगुरवावी रबरी कुत्री " (मर्ढेकर)

येथे निराश मनाला भेटणाऱ्या फुसक्या विफलतेची आणि तकलादू संकटाची जाणीव येथे ध्वनीच्या माध्यमातून प्रतिमांकित होते.

" अस्तित्वच माझे गमले एक सतार
पालवी स्वरांची फुटुनि हसे जड तार
अधरावर जुळता अधर भासले मजला
प्रत्येक क्षणाचा थरथरता स्वर झाला " (पाडगावकर)

येथे प्रीतीची विलक्षण अनुभूती स्वरांच्या प्रतिमानातून प्रकट झाली आहे.

स्पर्शात्मक प्रतिमा – किंवा स्पर्शप्रतिमा.

" तू चुंबित होतिस धार विळ्याची
आलिंगित होतिस नांगर अन् फिरणारा
हे पार्थिवते " (मंगेश पाडगावकर)

येथे मानवाचे यत्नकर्तृत्व आणि पार्थिवता यांच्यातील अभेद्य नाते स्पर्शाच्या उत्कटतेतून जाणवून दिलेले आहे.

" असेच होते म्हणायचे तर
वरवर फसवे हसलिस का
स्वप्नाला चुरडून मिठीतच
पुन्हा तयावर रुसलिस का " (विंदा करंदीकर)

येथे स्वप्नाविषयी वाटणारी आत्यंतिक अभिलाषा आणि तिच्या उत्कट आवेगातच होणारा त्या स्वप्नाचा नाश चुरडणाऱ्या मिठीच्या स्पर्शप्रतिमेतून पुरेपूर व्यक्त झालेला आहे.

गंधात्मक प्रतिमा – किंवा गंधप्रतिमा.

" ती तिथली छायांची जाळी
अधिकच छळतिल त्या रात्री तुज...
श्वाससुगंधित हळव्या शपथा
शब्दाविण डोळ्यांचे हितगुज " (मंगेश पाडगावकर)

येथे हळव्या शपथा देताघेताना दाटलेले श्वास कवीला उत्कटपणे जाणवले आहेत आणि त्यातून गंधप्रतिमा साकारलेली आहे.

" तुझ्या कृपेचे कुरण प्यालो
कमळ होउनी मधुर डंखसे
अन् भिजलेल्या पदरामधुनी
गंध सांडला तमपुष्पाचा
तुझ्या अधाशी उग्र नखांवर..." (विंदा करंदीकर)

येथे गंधप्रतिमा अधिक उत्कट आणि आवाहक झालेली आहे.

बौद्धिक प्रतिमा (Intellectual images)

जेव्हा प्रतिमेचा उद्गम संवेदनांच्या प्रत्ययापेक्षा बुद्धिगम्य प्रतीतीवर असतो, तेव्हा ती बौद्धिक प्रतिमा असते. उदाहरणार्थ,

"... आणि टेकडीच्या कुशीत लपलेले
शाक्ताचे महामंदिर,
अणुभट्टीच्या शुभंकर आकाराचे " (विंदा करंदीकर)

आकार शुभंकर नसतो. शुभंकर असते अणुभट्टी. तिचे शुभंकरत्व बुद्धीला इतके पटते की त्या आकाराचे काहीही शुभंकर वाटते.

" अरेरे ! ह्याच सात वर्षांत उलाढाली झाल्या जगात किती
नवशक्ती किती उफाळून आल्या

कितीतरी गेलेली जळून खाक मेलेली मढी
पुढील घडण घातली गेली !!
आम्ही मात्र देत आहोत तीच सफेदीची आणि अंधकाराची
वार्षिक पुटे !" (अनिल)

येथेही बौद्धिक प्रतिमेचे प्रभावी उपयोजन केलेले आहे.

७. प्रतिमाबोधन

प्रतिमेच्या अभिव्यक्तीला जेवढे वस्तुनिष्ठ महत्त्व आहे तेवढेच तिच्या व्यक्तिनिष्ठ अर्थ-ग्रहणाला आहे. रिचर्ड्सच्या मते, आपणा सर्वांनाच अर्थग्रहणाची (interpretation) क्रिया जन्मतः येत असते. तथापि अर्थग्रहणाची ही स्वाभाविक प्रक्रिया प्रतिमेसारख्या जटिल गोष्टीकडे वळते तेव्हाची परिस्थिती निराळी असते. प्रतिमेच्या सर्व पैलू आणि छटांसकट ती आत्मसात करणे म्हणजे प्रतिमाबोधन म्हणता येईल. प्रतिमा हे कवीच्या अनुभूतीचे साक्षेपी रूप असते. त्यातील मांडणी ही या अनुभूतीच्या अस्तित्वामुळेच कवीची स्वतःची 'निर्मिती' बनलेली असते. अर्थातच प्रतिमांचे आकलन करून घेताना अनुभूतीचे सापेक्षत्व विसरून चालत नाही. व्यवहारातील अथवा निसर्गातील वस्तु-मात्राची शब्दरूपे प्रतिमेत असली, तरी त्यातील अर्थाकृती अनुभूतीच्या संदर्भात बदललेल्या असतात. उदाहरणार्थ, 'नग्नता' ही एक शारीर अवस्था. पण पुढील वेगवेगळ्या प्रतिमांमध्ये तिची रूपे अर्थसंदर्भांनी बदलत गेली आहेत.

"अखेर उरते सत्यच केवळ
पूर्ण नागडे पूर्ण नागडे" (मर्ढेकर)

"चिंधी आहे उग्र इमानी
धूळ खाउनी धुळीत लिहिते
झालेल्याची नग्न जबानी
चिंधी आहे घराघरावर नग्न निशाणी" (करंदीकर)

"आणि मी तर ही विवस्त्रा
काय आता व्हायचे
तो – तटी – तो – राहिले तो
दूर – तो – नेसायचे
जाणिवांचा अस्त झाला
रूपरेषा राहिली
नग्नता माझी दिशांच्या
आरशांवर सांडली" (कुसुमाग्रज)

"मोह अचानक पडे मजवरी
खर्कन् पदरचि गळे पळांतरि

नग्नचि झाले नकळत सत्वरि
तू घाल शाल, टाकी उघडी " (तांबे)
" माता काली नग्न तिथे " (बोरकर)

शिवाय हेही मुद्दाम लक्षात घेतले पाहिजे की एखाद्या प्रतिमेने एखाद्या अनुभूतीच्या संदर्भात एखादा अर्थाकार प्रगट केला म्हणजे तिच्यातून तेथेच दुसऱ्या अर्थच्छटा निघू शकतच नाहीत, असेही नाही. काही अनेकपदरी अर्थघन प्रतिमा अशा सामर्थ्यवान असतात की एकाच वेळी त्या कितीतरी आशयांची एककेंद्रिक वलये विस्तारत जातात.

" या गंगेमधि गगन वितळले
शुभाशुभाचा फिटे किनारा
अर्ध्या हाकेवरी उतरला
बुद्धगयेचा पिवळा वारा " (मर्ढेकर)

यासारख्या उत्कट आणि बहुस्तरीय प्रतिमेबाबत हे जास्तच खरे असते. प्रतिमा मुळातच बहुपेडी असतात. सत्य हे भिन्नभिन्न प्रकारे व्यक्त होण्यासारखे असल्याने आणि ते ठरीव कल्पनांनी कधीही अधोरेखित होण्यासारखे नसल्याने प्रतिमाबोधनही भिन्नभिन्न प्रकारे होणे साहजिक आहे. शिवाय प्रतिमा ज्या संदर्भात आलेल्या असतात त्या संदर्भातील भावकंपनांचा सतत परिणाम त्यांवर होत असतो. त्या भावकंपनांचे परीघ प्रत्येक व्यक्तीच्या बाबतीत भिन्न असतात. अर्थातच त्या त्या व्यक्तीच्या प्रतिमाबोधनास कमीजास्त तीव्रता प्राप्त होते.

८. प्रतिमेतील दुर्बोधता

अनुभूतीच्या जटिलपणामुळे प्रतिमा अपरिहार्यपणे जटिलतेकडे झुकू लागते. काव्यातील दुर्बोधतेची चर्चा करताना प्रा० गो० वि० करंदीकर म्हणतात, " एखाद्या शब्दाचा विशिष्ट कवितेतील अर्थ अनेक ताणांनी प्रभावित असतो. येथील जे ताण कवीला अभिप्रेत असतील तेच ताण त्याच प्रमाणात रसिकाला आत्मसात करता येतील असे समजण्याला आधार नाही. " हे विधान प्रतिमेलाही तसेच लागू पडते. कवीकडून जेव्हा प्रतिमेचा वापर होतो तेव्हा त्याच्या मनामध्ये अर्थाचा एक विशिष्ट भावनिक आकार तयार झालेला असतो. त्याने वापरलेली प्रतिमा त्या अर्थाकृतीचे चित्रीकरणच त्याच्या दृष्टीने योग्य रीतीने करीत असते. कारण ती त्यातूनच जन्मलेली असते. वाचकाच्या मनात मात्र अशा तऱ्हेची अर्थाकृती आधीपासूनच बनलेली नसते. प्रतिमेच्या साहाय्यानेच पुढे ती बनणार असते. त्यामुळे कवीच्या मनातील अर्थाकार वाचकाच्या मनात जसेच्या तसे संक्रांत होतीलच असे सांगता येत नाही. कधीकधी पातळीतील हा फरक इतका वाढत जातो की कवीने योजलेल्या प्रतिमेतून वाचकाला कोणतीही अर्थच्छटा प्रतीत होत नाही. कधीकधी कवी आपल्या मनोविश्वात सतत गुंग असल्याने, अनुभूतीच्या सर्व अर्थच्छटा ज्यात केंद्रित झालेल्या आहेत अशी प्रतिमा तो वापरीतच नाही. अर्थाचे

केवळ काही पदर त्या प्रतिमेत जुळून येतात. वाचकाला अशा ठिकाणी अपुरेपणा जाणवतो.

" वडारणीचा बागुलबोवा
जुळवित बसला पिंगट हत्ती
येता येता ठिपकत आळ्या
रचीत बसल्या दोंदप्रशस्ती " (मर्ढेकर)

हे अशा तऱ्हेचे उदाहरण. प्रतिमांची ही अनाकलनीय संघटना वाचकाला बुचकळ्यात टाकते.

प्रतिमेची धडपड अनुभूती शक्यतो संश्लेषकपणे मांडण्याची असते. म्हणून प्रतिमेचा अन्वय शब्दार्थांनी न लावता भावानुषंगे लावावा लागतो. अर्थात तर्कसंगत अर्थपूर्णतेकडे प्रतिमेचे दुर्लक्ष होते. अशा तऱ्हेची दुर्बोधता अटळ आहे.

र० कृ० जोशी

कविता : तीन

मी हे जे

वाचतोय

माझं असं की जे
बऱ्याच हजार वर्षांपूर्वीच
कोंदटलेल्या गुंफांत रेखाटलेला मी
मी
सू
र्य
मी पक्षी
अ
श्रु
आकारात आशय सामावणारा
अभिव्यक्ति आविष्कार
चित्ररूपी
तत्कालिन एक प्रयोगच

नि आता मी अ अपोलेनियरचा मी आ मी इ इयानफितलेचा मी ई

मी उ उलरिचसचा मी ऊ मी ए मी ऐ मी ओ ओस्टायजिनचा

मी औ मी क कर्मिंग्जचा मी ख मी ग गोमरिंगचा
केनोचा गर्टुडस्टाइनचा
हरोल्द द कंपोसचा
कॉंब्रिंगचा
केजचा

मी घ मी ङ मी च चोपिनचा मी छ मी ज जॉयसचा

मी झ झुरबुगचा मी ञ मी त मी थ थिओवॅनदसबर्गचा
थिमरसनचा

मी द दुशॉंचा मी ध मी न नोइगांड्रेज ग्रुपचा मी ट टोटिनोचा

मी ठ मी ड मी ढ मी ण मी प पिकाबियाचा

मी फ फर्निवलचा मी ब ह्यूगोब्रॉलचा मी भ
फर्निनन्ड
फ्रांसमॉनचा

मी म मलार्मेचा मी य मी र डिटररॉटचा
मॅरिनेटी मॅनरेचा
मॉर्गनचा राइटचा
मायरचा

मी ल लिझट्स्कीचा मी व वेरेचा मी श स्वीटर्सचा
शार्केचा

मी ष मी स मी ह हौडार्डचा मी ळ मी क्ष
हॅडसिकचा

मी ज्ञ ज्ञानेशाचा

आशय नि आकार यांचं जुनं नातं नव्यानं ओळखू पाहाणारा
ए का की

मी आधुनिक वाङ्मयातील भल्यामोठ्या ग्रंथाच्या
कुठल्याश्या पानाच्या कुठल्याश्या ओळीत इवलालेसा

मी अ क्ष र

एखाद्या घटनेतून सं
भाववृत्तीतून ज्ञा
व्यक्तिमत्त्वातून प्र
वा दृश्यामधून वा
ह चेतवला जावा

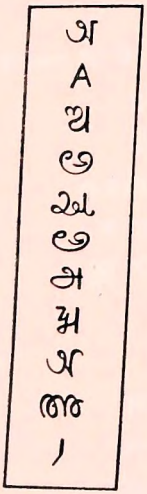
संवेदनशील बनून जावं आपोआप

मग कविता करावी
किंवा कविता वाचावी दोन्ही क्रिया एकाच मातब्बरीच्या

माझ्या वाटेला तीव्रतर संवेदना आली

ती

अक्षरांच्या द्वारा



पूर्वीची अक्षरं
आत्ताची अक्षरं
संकोचलेली अक्षरं
ऐसपैस पसरलेली अक्षरं
काळी अक्षरं
पांढरी अक्षरं
निळी तांबडी हिरवी जांभळी अक्षरं
हाताने काढलेली...छापलेली अक्षरं
टंकित-गणयंत्रित अक्षरं
उभी आडवी तिरपी जाड बारीक ठेंगणबुटकी टुसकी अक्षरं
कुजबुजणारी लाजरी बुजरी सरळसोट बुलंद अक्षरं

नेटकी नटवी सुशोभित अक्षरं
बातमीपत्रातली, प्रेमपत्रातली अक्षरं
अरीघीची, रामदासस्वामीची अक्षरं
जॉनसनची, निर्णयसागरची अक्षरं
लहानमोठी पोथीबंद ताम्रपटी अक्षरं
दगडमातीवरची तांब्यासंगमरवरावरची अक्षरं
एकरेघी कोरीव अक्षरं
जाडबारीक लपेटी लफ्फेदार बोरूची अक्षरं
छिन्नीच्या प्रत्येक स्पर्शात थिरकणारी अक्षरं
शाईच्या प्रत्येक थेंबात नखशिखान्त न्हाऊन निघालेली अक्षरं
भूतकाळात विरलेली, भविष्याची चाहूल देणारी अक्षरं
तुमची अक्षरं
माझी अक्षरं
अशी अनेक अक्षरं

अशी अनेक **सौंदर्यस्थळं**
कधी न हेरलेली
कधी न गवसलेली
कधी न उमजलेली

रेघे कापावे

नाव – एका कविता
साल – एकोणिसशेपासष्ट
पाय – पांगळे
आकाश – भलं मोठं गर्द करडं
शेजार – ओझा, अरिघी, नेसबिट, सत्यकथा, असो

मी कबूल करतो की वर दिलेली माहिती
माझ्या माहितीप्रमाणे खरी आहे.

जवळ ठेवण्याची दुसरी प्रत

अशी
चक्र
उभी
ठाक
ठाकून
राहिली
अश्याच
एका उतरत्या सायंकाळी
माझ्यासमोर
नि
तिथंच पहिली कविता झाली घडली

•

या पानावर हे एक टिंब ठेवलंय

अ

या पानावर हे अक्षर

शब्द

या पानावर हा एक शब्द आणि

अशा अनेक शब्दांचे बनलेले हे एक वाक्य आहे पूर्णविराम

कर्ता कर्म क्रियापदी

कर्ता कर्म क्रियापदी
बरीच वर्षं चालत आलेलं निमूटपणे,
थोड्याफार फरकाने.
टेबल-मेजाची आत्मकहाणी झाली.
वीर गड्याचं वर्णन सांगून सांगून संपलं
सूर्यास्ताच वर्णन त्यात बसलं
बाईचं सांगून झालं
पण तिचं दुखणंखुपणं जसं वाढलं
तसं सारं काही अपुरं पडू लागलं
नवीन शब्द आले
टीपा, तळटीपा, शेरे वाढले
जुन्या शब्दांची नव्यानं मांडणी झाली
कधी कर्म आधी तर कधी क्रियापद
विशेषणं क्रियाविशेषणांच्या फैरी झडल्या
शब्दांच्या ध्वनिसौंदर्याकडंही लक्ष गेलं
कविता रुणझुणती झाली
पदे गेय
गद्य गहिरे गडद
भांडवलदारांशी भांडलो
वेश्यावस्तीत जाऊन आलो
'अणु' भाषित कविता झाल्या
नाटकात शिव्या आल्या
नायक दिशाहीन भटकता झाला
लेंग्यात तळमळू लागला
विषय बदलले
बाहेरचे थांबवून मनांत डोकावू लागले
मनोव्यापाराचे अंधारी कप्पे धुंडाळताना
हाती लागलेली विषण्ण धूळ
अधिक गुंतागुंत न पटगारी, न रुचणारी
उर्टी लिनन्स-बाजारपेठेत आली
अगदी ढोबळ सांगतोय
नाव तुम्ही घाला
हा निबंध नाही
मी कॉलेजात आज प्रथमच शिरलो आहे

इतक्या साऱ्या अवघीत चित्रकलेमधले रंग गेले. खाजागी कागद कापड पितळ पोलाद आले अधिक समर्थ अभिव्यक्तिसाठी. शब्द आले अक्षरं आली. श्रीटर्सनं रेखे तिकिटाचा कपटा एक फूल नि लाकडाचा तुकडा एकत्रित आणला. कोलाज म्हणून. प्रस्थापित मूल्य व्यवस्थांची एक निराळी सोय लावली. त्याला हट्टपारही बहावं लागलं त्यासाठी. पिकासोनं नाकाच्या जागी कान व कानाच्या जागी डोळे ठेवले. सुरिअलिस्ट मनाच्या एकाकी कोपऱ्यात जाऊन तिथलं चित्तारू लागले. दुशँने बाजारातलं खोरं मिनीवर टांगलं आणि ठामपणानं म्हटलं 'हे रेडिमेड.' दादाइस्टनी भाषेचं कंबरडं मोडलं. आडव्या ओळी तिरप्या उलट्या सुलट्या लहानमोठ्या चित्रविचित्र आकार-रंग-वजनात ध्वनिआशयाशी येऊन मिडाविल्या. चित्रं नाचू लागली बोलू लागली. मानवी हालचाली चित्रातले अंग बनल्या. चित्र व प्रेक्षक हा दुजाभाव तुटला. प्रेक्षक चित्राचा भाग बनला. गणकयंत्रे चित्रं काढू लागली. तळघात मळ्यात चित्रं पसरू लागली. कळा दावताच चित्रं उद्ध्वस्त होऊन निसर्गात विलय होऊ लागली. आर्ट मस्ट परिश, आर्ट मस्ट परिश...

संगीतात
असंगीती आवाज
रूढ झाले
स्तब्धतेला
नादाइतकीच
प्रतिष्ठा प्राप्त झाली

नृत्यात
रोजच्या
जीवनातल्या
हालचाली
उचलल्या

नाटकात
न–नाट्य
अ–नाट्य
पचवलं

आधुनिकतेच्या संदर्भात प्रत्येक कला क्षेत्रात
प्रस्तुतीकरणाची तंत्रं बदलली, त्याला आशयाइतकीच महत्ता दिली गेली

आणि इथं
न संपणारं स्वगत जेम्स जॉयसी
तडफडणारी गिधाडं
स्वल्पविराम अर्धविराम उद्‌गारचिन्हांना
अडगळीत टाकून देणारं चक्क ऐंशीएक पानी

पण
तिथंही पुन्हां पुस्तकाच्या पानरूपी चौकोनानं फांदा मारलेलाच.
हा अखंड विचारस्रोत
न थांबता पहावा न थांबता वाचावा
न थांबता न तुटता

आहे तंत्र ? द्या

भावाभिव्यक्ती–आशयाशी इमान राखणारी

आहे दृश्य शैली ? द्या

मलार्मे त्याच शोधात होता गेल्या शतकाच्या अखेरीस पूर्ण पुस्तकाच्या
ज्याला ना सुरवात ना शेवट ... गोलाकारी ?
शब्द जिथून सुरू व्हावा तिथंच येऊन शेवटी मिळावा अशी धडपड
पूर्ण पुस्तक । उ र क

म ला

पृष्ठावरच्या
रिकाम्या जागेचे
आशय संदर्भीय
महत्त्व
अट्टाहासाने
प्रतिपादन केले ते

मलार्मेने

मे

रिकाम्या जागेने दर्शवायची अर्थगर्भ स्तब्धता प्रत्यक्ष शब्दाइतकीच किंवा त्याहून जास्त महत्त्वाची —

वाचनाची सुरुवात छापलेल्या मजकुराच्या सुरुवातीला सोडलेल्या रिकाम्या जागेपासून होते. वर्तमानपत्र, भित्तीपत्र किंवा पुस्तकाचे पान यावरील रिकामी जागा व छापलेला मजकूर या दोहांचे प्रमाण व मांडणी त्यातील विषयानुरूप करणे, तसेच खुद्द छापील मजकुरातील आशयाच्या प्रधान व दुय्यम स्तरांचे काळ्या व करड्या छटांच्या माध्यमातून संतुलन करणे हे मलार्मेला अतिशय महत्त्वाचे वाटले. THROW OF A DICE (COUP DE DE'S) ही त्याची महत्त्वपूर्ण रचना. गेल्या शतकाच्या उत्तरार्धामधली. त्यात ओळींची चिन्हविरहित रचना व अवतीभवती सोडलेली रिकामी जागा याद्वारे मलार्मेने मूळ विषयाशी माध्यमतादात्म्य साधण्याचा समंजस प्रयत्न केला आहे. आशयप्रस्तुतीकरणसंदर्भात मुद्राक्षरतंत्र व छापील पृष्ठभाग हा विषयाचाच अविभाज्य अंग असतो. व त्याचे व्यवधान राखल्यास संपूर्ण अनुभव (Total CHANCE WILL NEVER OF ABOUSHED BY THE THROW OF A DICE (UNCOUP DE DE'S JAMAIS N ABOLIRA LE HASARD) या वाक्यातील अक्षरसमूहाला अभिप्रेत संगीतगति, दृश्य करण्याचा प्रयत्न विशिष्ट शब्दांना लहानमोठ्या मुद्राक्षरवळणात व आकारात जुळवून केला आहे. आशयानुरूप प्रधान व दुय्यम स्तरांवर आयोजित केलेल्या या रचनेतील प्रगट झालेली ध्वनी व दृश्यतत्त्वे मूर्तकाव्यसंदर्भात अतिशय महत्त्वाची ठरतात. फासा फेकल्यावर तो

कोठेही

पडू

शकेल

कारण मलार्मेच्या मते मजकूर म्हणजे शब्दांशब्दात पकडलेल्या शक्यतांचे एक प्रतीक होते. मलार्मेच्या मते

मजकूर
म्हणजे
शब्दाशब्दांत
पकडलेल्या
शक्यतांचे
एक
प्रतीक

मजकूर म्हणजे शब्दाशब्दांत पकडलेल्या शक्यतांचे एक प्रतीक

मजकूर म्हणजे शब्दाशब्दांत पकडलेल्या शक्यतांचे एक प्रतीक

मजकूर
म्हणजे
शब्दाशब्दांत
पकडलेल्या
शक्यतांचे
एक प्रतीक

म्हणजे शब्दाशब्दांत
मजकूर
पकडलेल्या
शक्यतांचे एक प्रतीक

होते.

काव्य

काव्याची व्याख्या

काव्याचे स्वरूप

काव्याचा आवाका

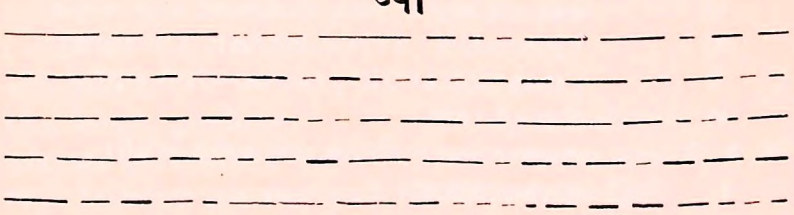
काव्याचा इतिहास

काव्याचे संदर्भ

काव्याचे आधुनिकत्व

काव्याचे भविष्य

व्या



ख्या

काव्य लिहिणे किंवा
छापणे
यामागे काव्याशयाचे सूक्त
दुसऱ्यापर्यंत पोहोचावे
ही अपेक्षा असते
तसेच या
लिहिण्याच्या, छापण्याच्या
माध्यमातून, दुसऱ्याने
कवितेतील भाववृत्ती व
काव्यात्मप्रवृत्तीला
सामोरी जावे व
कविमनाला अभिप्रेत
असलेल्या संवेदनाक्षम
आकृतिबंधाचे रसग्रहण करावे
हेही अपेक्षित असते.

हे सर्व व्हायचे
असते
कविता पहाण्यातून
व वाचण्यातून
दुसऱ्याने
या संदर्भात
कवितेचे दृश्य
व श्राव्य अंग
महत्त्वाचे मानावे
लागते.

भाषाबंधास आवश्यक
पण अचित्रात्मक अशी
अक्षर मांडणी —
नेहमीप्रमाणे एकापुढे एक ठेऊन
झाले की, व एकाच आकार,
वळण, वजनाची
उजवीकडून डावीकडे
डावीकडून उजवीकडे किंवा
एकाखाली एक—
सर्व कवींच्या
सर्व कवितांतील
काव्यात्मभावना
समर्थपणे दृश्य करू शकते
असे नाही.
काही कवींना ते तसं निश्चितपणे
जाणवलं व त्यासाठी
लेखनचिन्हांच्या मांडणीविषयी
प्रयोग सुरू झाले.

काव्याशय प्रस्तुतीकरण संदर्भात लेखन व्यवहारातील (मानवी व यांत्रिक) दृश्य तथा श्राव्य मितींच्या नानाविध शक्यता आजमावणारी व त्यासाठी भाषिक घटकांची (वाक्य-शब्द-अक्षर) किंवा अभाषिक चिन्हांचीही, भावसूचक वळणे, ध्वनिपरिणामसूचक आकार रंग-वजने, संकेतात्मक रचना / मांडणी (भाषाशास्त्रसंमत वा अन्यथा) इत्यादींसह प्रत्यक्ष आकृतिबंध रचनेत साकार होणारी ती मूर्त कविता.

मूर्त काव्याचे स्वरूप

आशयप्रगटीकरणासाठी
व्याकरणशास्त्र वा वाक्यरचनेच्या रूढ संकेताऐवजी
वाक्य-शब्द-अक्षर ही स्वयंभू माध्यमसामग्री मानून त्यानुरूप
मुद्राक्षरचिन्हांची (TYPOGRAPHIC) वा हस्ताक्षरी
(CALYGRAPHIC) दृश्यरचना–मांडणी इत्यादीवर भर.
अशा मूर्त रचनेत
शब्दमाध्यमाच्या मूल्यविषयक नव्या जाणीवा अभिप्रेत
शब्दाच्या मिती तीन
१–दृश्य २–श्राव्य ३–अक्षरित.
या मितींच्या सांघिक वा वैयक्तिक सामर्थ्यांचा झालेला साक्षात्कार
—आशययुक्त व आशयमुक्त दोन्ही संदर्भात.
केवळ मजकुराचीच रचना नव्हे तर
ज्या पृष्ठभागावर तो दृश्य होणार असेल त्या
पृष्ठभागाचा आकार, रंग, पोत, इत्यादींचाही विचार
महत्त्वाचा मानणारी,
पृष्ठावरची रिकाम्या जागेचे मजकुराशी आशययुक्त नातं
जोडू पहाणारी
अभिव्यक्तिसंदर्भात विस्तृत जटिल कल्पनाविलासाऐवजी
अगदी सरळ साध्या रोखठोक स्वरूपात मूर्त होणारी
एक वास्तु–वस्तु
वस्तूवर कविता नव्हे तर वस्तुरूप कविता वस्तु हीच कविता.

रचनात्मक कविता (CONSTRUCTIVE)

(CONSTRUCTIVE)

संक्षिप्त स्वभाव : थाडक्यात खूप मनगटावरील टेलिव्हिजन
परिच्छेदाऐवजी वाक्य वाक्याऐवजी शब्द शब्दाऐवजी
अक्षर अक्षराऐवजी अर्धाक्षर अशी उतरती भाजणी अधिक
प्रभावशाली आशयवाहनासाठी वापरणारी अशी कविता
तारसंदेशासारखं अतिसंक्षिप्त अति आवश्यक तेच मोजकं /
नेटकं / ठाम अतिवेगवान अर्थवाही रूप जाहिरातीतील
घोषवाक्य संक्षिप्ताक्षर इत्यादि प्रकारांसारखं भाषेचा
ल. सा. वि. काव्यकल्पनेचा अर्क नेमक्या जागेत
गोठवणाऱ्या कविता कवि नि संवेदनक्षम वाचक यांच्यात
कमीत कमी द्वारा अधिकात अधिक परिणामकारी संवाद
साधून देणाऱ्या घटना अशा कविता

विविधांगी रूप

(CO-EXISTENTIAL)

अभिव्यक्तिसंदर्भात
कलेची विविधांगे, मुख्यत्त्वेकरून
मुद्राक्षरकला पूरक मानणारी व
त्यामुळे नैसर्गिकरीत्या अन्य कलाप्रान्ताकडे
झुकलेली —
मुद्राक्षरकलेतील अक्षरसौंदर्य
चित्रकलेतील आकारतत्त्व
गानकलेतील ध्वनिरूप
स्थापत्यकलेतील रचनातत्त्व
शिल्पकलेतील माध्यमतत्त्व
इत्यादि समवेत घडलेली व त्यामुळे
एकमेकांचं ऋण मानणारी
(भजनाच्या गजरात
गुलालाचा वाटा
भांडणात रंग आणण्यात
हातवाऱ्यांचाही हात)
शब्द अर्थसंदर्भात
निखळ ' साहित्यिक ' सीमा
ओलांडून पुढे जाऊ पाहणारी
अक्षररचनेद्वारा
आकृतिबंध प्रस्तुत करणाऱ्या कवीची
आशयप्रगटीकरणासाठी
शब्दाच्या विविधमितींच्यासहाय्याने
प्रत्यक्ष चित्र-वस्तु बनवणाऱ्या
कलाकाराची
स्थापत्यकाराची
शिल्पकाराची
अ ची ब ची क ची

अर्थातीत प्रयोजन

(NON–SEMANTIC)

(पुढची पायरी)
जिथं आशयअभिव्यक्तिसाठी
राबवल्या जाणाऱ्या माध्यमाची —
शब्दघटकाची-विविध अंगे
केवळ निस्संग, निर्हेतुक पातळीवरून
जाणवायची
अनुभवायची
नि स्वीकारायची
असं ठिकाण
शब्दध्वनि–शब्दरूप वा
केवल अक्षराकार
शब्दहीन अर्थहीन तथापि
अतिसंवेदनक्षम
अभिव्यक्ति–माध्यमाच्या
स्वयंभू रूपाचे ध्यान
अर्थपूर्णत्वाच्या टप्प्याकडे येण्यापूर्वीच
विशुद्ध रूपात करायला लावणारी
निस्संग अकाव्यात्मकता
हाच जिचा स्थायीभाव अशी रचना

मूर्त काव्य संदर्भात

प्रतिमा लय $\frac{\text{द्}}{\text{ल}}$ संवेदनाप्रवाह

यांचा आविष्कार

क सा

होतो

?

प्रतिमा

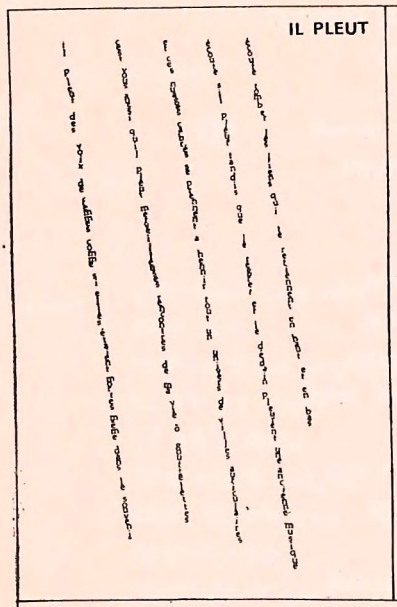
मूर्तकाव्यांमध्ये मजकुराचीच
प्रतिमा बनते.
नेहमीच्या कवितेत मजकुराद्वारा
प्रतिमेची वाट सापडते.
मूर्त कवितेत निश्चित
प्रतिमा-आकृति-रचनेद्वारा
कवितेत शिरायचे असते.
नेहमीच्या कवितेत
भाषाशास्त्रीय आधाराने
शब्द-वाक्य-अर्थ आकलन
अशा टप्प्याटप्प्याने
कवितेचा आकृतिबंध हळूहळू
घडत मनात आकार घेतो
व कविता वाचून संपल्यावरच
तो पुरा होतो.
इथं सुरुवात आकृति-
दृश्यप्रतिकापासून होते.
या आकृत्या भाषाघटकाच्या –
(अक्षर-शब्द-वाक्य)
बनवलेल्या असतात.
अशी कविता प्रथम पाहिली
जाते, डोळ्यांनी पचवली जाते
मग ती असल्यास ऐकायला सुरुवात होते.
भाषा-अर्थ निरपेक्ष तिच्यातील
'प्रतिमा' दृश्य होत असतेच.

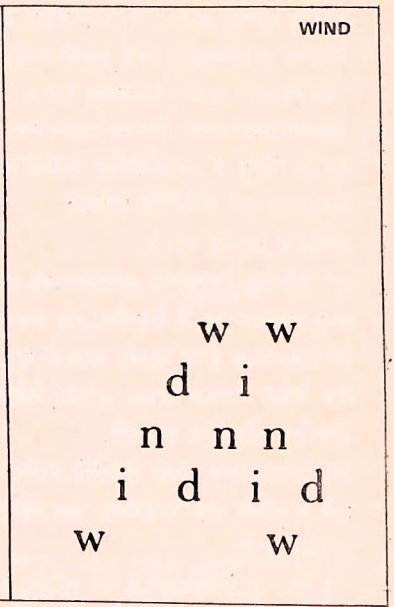
उदाहरणे

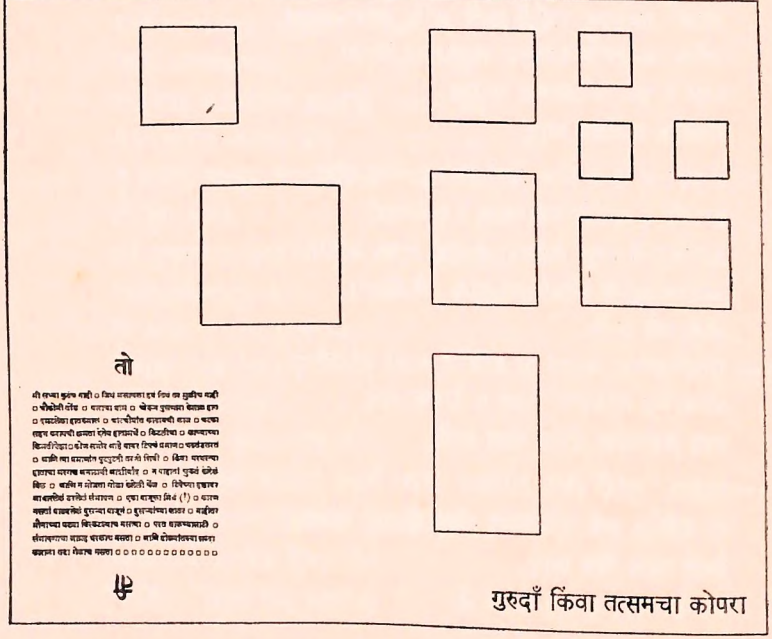
आला आला पाऊस आला आला हो आला

कां
आ
ला आ
आ ला
ला आ
पा ला
ऊ हो
स आ
ला

— गेली १० वर्षं अपोलेनियरची इप्ल ही फ्रेंचमधली
कविता तिच्या बरसणाऱ्या प्रतिमेतून मी आस्वादली.
गेल्याच आठवड्यात तिचं इंग्रजी रूपांतर
'पहाण्यात' व मग वाचण्यात आलं.
— निरनिराळ्या भाषा–लिप्या असणाऱ्या आपल्या
देशात लिपी व भाषानिरपेक्ष प्रतिमा साकार
करणाऱ्या मूर्त कवितांचे प्रयोजन
अधिकच समर्पक वाटतं.
मूर्त कवितेत नेहमीच्या कवितेसारखे शब्द
असू शकतात पण ते नेहमीसारखे नसतात.
तत्काळप्रतिमा दृश्य व्हावी यासाठी शब्दाचा
एक केवळ माध्यम म्हणून उपयोग केलेला असतो.
मोडतोड जोडबदल करूनही.
शब्दमाध्यमामधे अशा पद्धतीने झालेला बदल
मूर्त कवितेचा एक आवश्यक भाग म्हणून
मानला जातो.
— 'इप्ल' अपोलेनियरच्या या कवितेत शब्दाचे
आडवे शब्दपण नाहीसे झाले आहे. शब्दामधल्या
एकेका अक्षराचे दृश्यरूप पावसाच्या थेंबास
दृश्य व सर्व पावसाच्या सरीचा
निदर्शक बनलेला आहे.
— द टाय ॲन्ड द वॉच, हार्ट क्राऊन ॲन्ड मिरर
इत्यादि (अपोलेनियरच्याच) कवितेतही
शीर्षकामधे नमूद केलेल्या वस्तूंची सूचक प्रतिमा
अक्षरसमूहांनी बनवलेल्या तुटक ओळींद्वारा
साकारली आहे.
— गोमरिंगरच्या wind या कवितेत अक्षर मांडणीतून
वाऱ्याच्या गरगरत्या दिशा व तिरके अक्ष
दृश्य करण्याचा प्रयत्न केला आहे.
— माझ्या 'गुरदाँ किंवा तत्समचा क़ोपरा'
या कवितेत सर्व कवितेतील ओळींनी एक चौकोनी
टेबल तयार केले आहे.
ज्या टेबलावर कविता घडली ते.





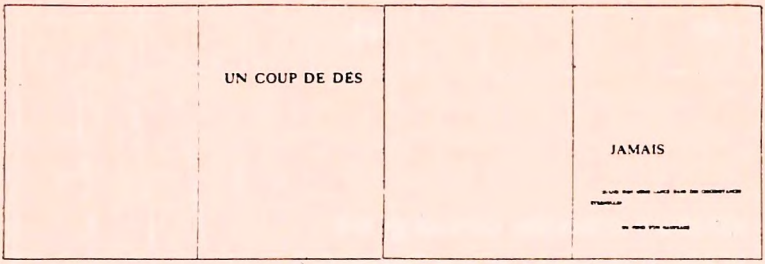


गुरुदाँ किंवा तत्समचा कोपरा

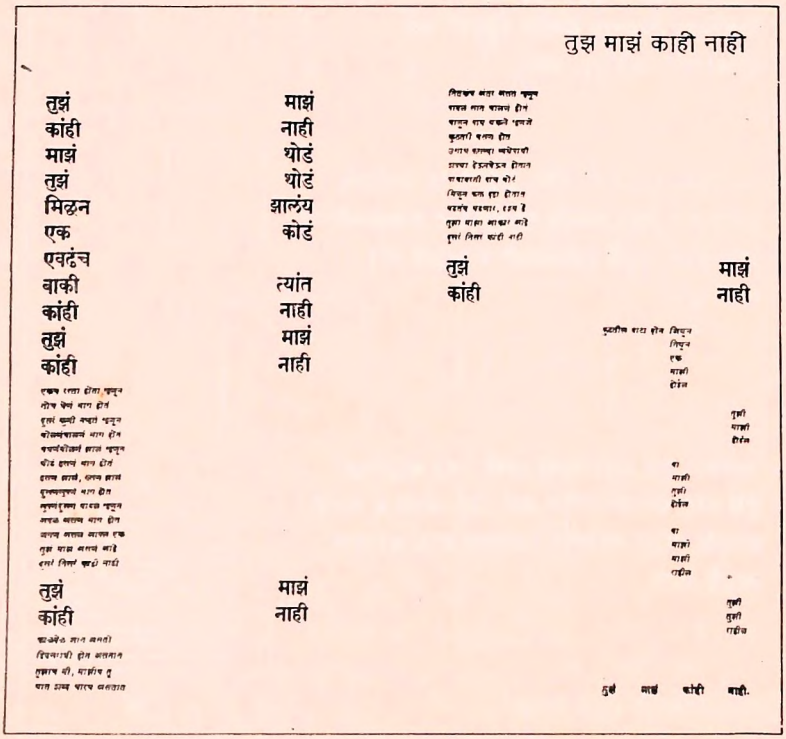
भाषाशास्त्रीय व्याकरणसंमत शब्दयोजनेतून नव्हे
तर शब्द वा अक्षरांच्या (वा अन्य चिन्हांच्याही)
काल – गतिदर्शक योजनाबद्ध मांडणीतून
लय प्रगट होते. यासाठी शब्दाशब्दांमधील
रिकाम्या जागा, रचनेद्वारा अक्षर अक्षरांचे एकमेकांशी
साधायचे संतुलन इत्यादी गोष्टी महत्त्वाच्या
अशा मांडणीने व मांडणीतील प्रत्येक घटकाने
संपूर्ण स्थलपृष्ठाशी (Page Space) व एकमेकाशी
साधलेल्या तोलातून निर्माण होणारी लय
मूर्तकाव्यात अपेक्षित असते.

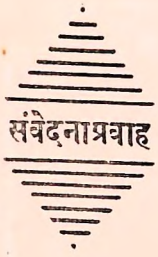
— मलार्मेच्या COUP DE DE'S या रचनेमधे
वाक्यातील शब्दाशब्दांत साधलेली व वाक्यरचनेच्या
मांडणीमुळे संपूर्ण पृष्ठभागाशी साधलेली लय
प्रतीत होते.

— माझ्या ' तुझं माझं काही नाही ' या कवितेतही
तुझं माझं ह्या शब्दांतील भलं मोठं अंतर व त्यांची
मांडणी यातून अभिप्रेत ध्वनिलय दृश्य करण्यात
आली आहे.



UN COUP DE DE'S





मूर्त कवितेत संवेदनाप्रवाहाचा आविष्कार

मुद्राक्षर वा हस्ताक्षराच्या विशिष्ट वळणाद्वारा वा / व

माझ्या कविता—

(उदा० एकाशा – मी कुमार ऐकतो इ०)

शब्द वा अक्षराच्या

लहान मोठ्या आकार-वजन-रंग-पोतातून

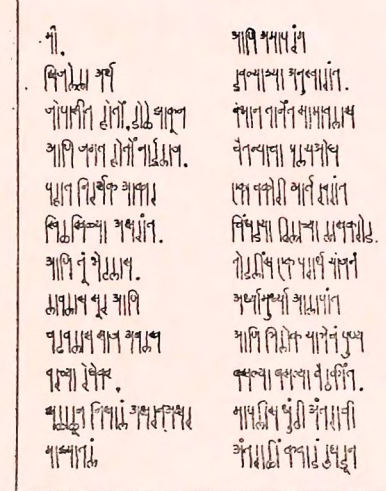
प्रगट होणाऱ्या ध्वनितत्त्वातून वा / व

(उदा० माझ्या कविता ई आणि अ, दोघे एकटे एकटे)

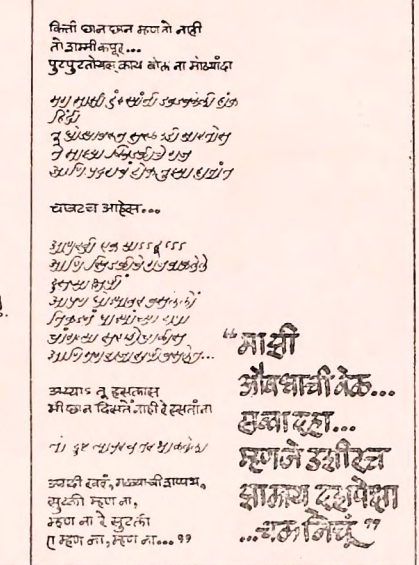
भाषाघटकाच्या रचना-मांडणीद्वारा होत असतो.

(उदा० कोसला वगैरे वाचून, एक कण, तुझा–सा इ०)

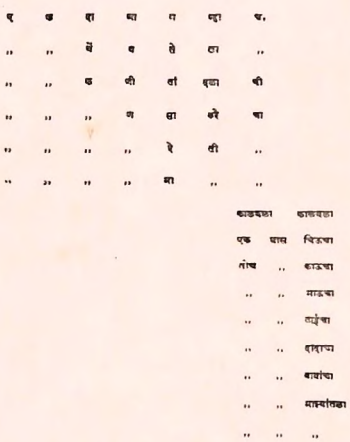
मी कुमार ऐकतो



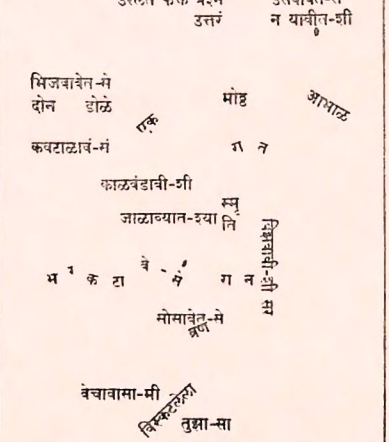
ई आणि अ



एक घास



तुझा-सा



छाती असेल तर शब्द लिहून पहा — अपोलेनियर

शब्दांना
चौखूर
उधळायचं
असतं

अपोलेनियर – वाक्य त्यांना पायबंद घालतं.

र० कृ० जोशी

आ

मूर्त कवितांचे अधिष्ठान 'दृश्यशैली' हे असल्याने नेहमीच्या कवितेपेक्षा मूर्त कविता वेगळी दिसते. तिचे हे वेगळेपण सर्वठिकाणी सारख्या प्रमाणाचे व प्रकाराचे नसते. मूर्त कवितेच्या रसग्रहणाचे वेळी त्या कवितेच्या दृश्यशैलीच्या विशिष्ट पातळीचा व प्रकाराचाही विचार आवश्यक असतो.

मूर्त कवितेच्या तीन पातळ्या

---

१ – वाङ्मयीन पातळी : काव्याशयप्रस्तुतीकरण संदर्भात भाषाशास्त्रसंमत – अर्थबोधक वाक्यरचना असते; तथापि भाव-स्थितीनुसार वाक्यातील अक्षरांची वळणे, आकार, वजने व वाक्यांची पृष्ठावर केलेली सूचक रचना इत्यादिमधे, (पारंपारिक रीतीच्या तुलनेने) हेतुपुरस्सर बदल केलेला असतो.

---

२ – वाङ्मयेतर पातळी : कवितेतील काव्याशय, भाषेच्या रागात्मक अभिव्यक्तिमाध्यम पातळीवरून न होता, अन्य कलाक्षेत्राच्या अभिव्यक्तिसिद्धान्तावर आधारभूत तत्त्वातून प्रगट होत असल्याने, इथे शब्द आडव्या ओळीतून सामोरी येत नाहीत, तर शब्दरूपात मोडतोड, जोडबदल झालेला आढळतो. अशी मांडणी स्थल / काल, लय / ध्वनि व स्थितीदर्शक असते.

---

३ – अर्थातीत प्रयोजन पातळी : अभिव्यक्तिसंदर्भात भाषिक घटकांच्या (शब्द | अक्षर) कक्षा, केवळ माध्यमसंदर्भात ताणल्या जातात. इथं अक्षराकाराच्या मूल रूप व ध्वनीचे अर्थनिरपेक्ष रसग्रहण अपेक्षित असते. यापुढे जाऊन आवश्यकता पडल्यास अभाषिक चिन्हांचा व अन्य माध्यमांचा उपयोग करून प्रगट झालेली अशी कविता सकृतदर्शनी चित्र, वस्तु किंवा शिल्पाच्या जवळपास पोहोचलेली असते. अर्थबोधाच्या पलीकडे जाऊन (अशी कविता तो टप्पा यावयाच्या आतच) ध्वनि वा आकाराच्या स्वयंभू ध्यानाचे रसग्रहण करण्यातच अशी कविता सार्थकता मानते.

मूर्तकाव्याचे प्रकार अनेक :

१ हस्ताक्षरकविता
(अपोलेनियर)
वस्तु-भाव-स्थिती आशयनिदर्शक
हस्ताक्षरीरचना

२ मुद्राक्षरकविता
(मलार्मे क्लॉडेल गोमरिंगर कॅग्गो)
मुद्राक्षरकला व तंत्र यांचा नेटका
जाणीवपूर्वक उपयोग शब्द व अक्षर या
माध्यमातुन स्थान–काल–लयसूचक
उभारलेली वास्तु–घटना

३ ध्वनिकविता
शब्द
अक्षर
माध्यमातील
ध्वनितत्त्वांना
साकार
करणारा
(इत्वीटर्स)

४ दृश्यकविता
अ
दृश्यकविता
श्र
अक्षर व अन्य चिन्हांच्या दृश्यक्षमा दर्शवणारी
(पिकाविया)
(रॉट)
(फर्निवल)

५ आ क (फितले)
का र वि ता
शब्दाक्षरांच्या सहेतुक मांडणीत
साकार झालेली

उदाहरण

ई आणि अ – र.कृ.जोशी

उदाहरणार्थ कोसला
वगैरे वाचून

तुझ माझं काही नाही – ,,

सुरुवात

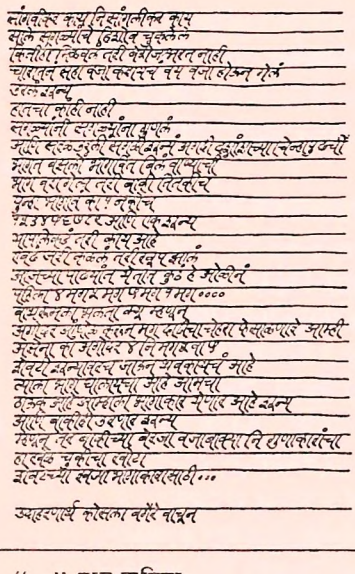
चुंबन – र. कृ. जोशी

" " – र. कृ जोशी

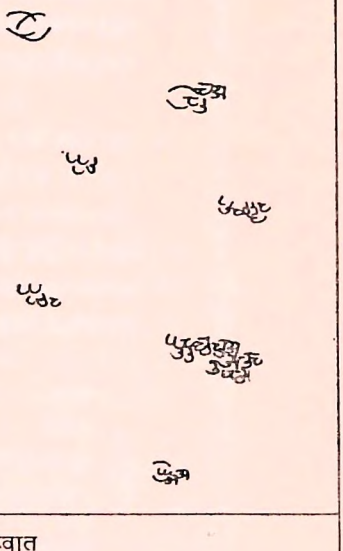
व्यवहार – ,,

मूर्तकाव्यमूर्तकाव्यमूर्तकाव्यम

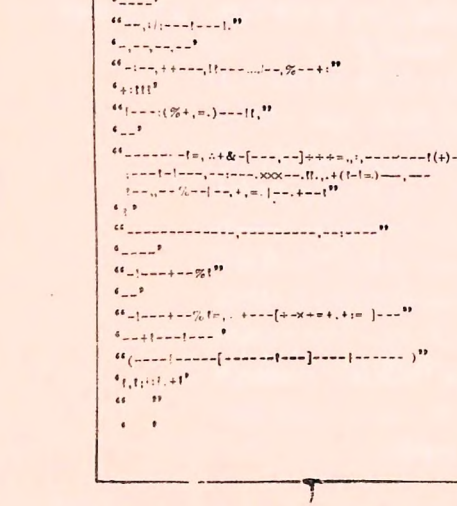
उदाहरणार्थ कोसला वगैरे वाचून



चुंबन



" " दृश्य कविता



सुरूवात

हे 'या'च्या 'ला'च्या सुरवातीत मिळवतोय
इथल्या तिथल्या मीलनाची घेतोय
भरतोय [illegible] फुलाऱ्यात
नि मिटणाऱ्या [illegible]
मोजतोय [illegible]
मापतोय [illegible]
भोगतोय [illegible]
ही सुरुवाल्येवटच्या शब्दात.

सूर्तकाव्याचा आ

६ पत्रक
पत्रक
पत्रक
पत्रक
कविता
(जोझुया रिचर्डस्)
आशयसंदर्भात
भित्तीपत्रमाध्यमात
साकारणाऱ्या

श्रीशिल्पक– एक बांगला देश

वा

७

यं	त्र	प्रे	रि	त
क	वि	ता		

मोमेन्टस्– ,,

यंत्र माध्यमाच्या अधिकउण्या
शक्यतांवर ठाम उभ्या राहिलेल्या

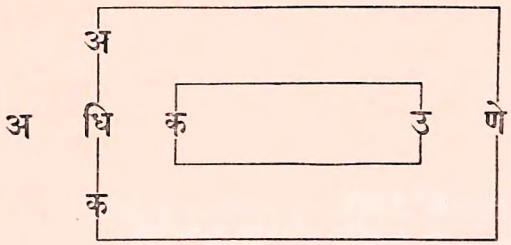
का

शिवाय मूर्तकाव्याच्या
काठावर असलेले खालील कलाप्रकार
(कॅप्रो ची) एन्वायर्नमेंटस्
(रोशन बर्ग ची) असेंब्लेजेस
(जिम डाइन ची) कोलाजेस
(जॉन केज ची) हॅपनिंग्ज
(टँगुली ची) चित्रशिल्पे इत्यादि

मूर्तकाव्यमूर्तकाव्यमूर्तकाव्यम

श्रीशिल्लक- १ बांगला देश

व्यवहार



मोमेंटस्

I was travelling in a taxi
Thinking about John Cage, music & lectures
and came to my office
sitting in my cabin I wrote to my friend
a letter -
incomplete

		P4	I2	M3	A1	W	John Cage and his lectures - chaos,	L3 E3
P	I						3 tapes + John Cage	
Position	Involvement						stupid	
							clever or nevermind	
							printed lectures and	
		P1	I5	M3	A2		typography -	L3 E,
1. Standing	1. Talking	P1	I6	M3	A3b		Hi	L3 E3
2. Sitting	2. Thinking	P3	I1	M3	A3b		feeling great	
3. Walking	3. Reading						after selling that crap	
4. Travelling	4. Writing						shitty business -	
	5. Handing over						to earn bread	
	6. Accepting	P1	I2	M1	A3b		Ya	L1 E1
		P2	I2	M3	A2		Dear friend	L2 E2
M	A	P2	I4	M1	A1		Dear friend	L2 E2
Mood	Accompaniment	P2	I2	M1	A1		that's the end	L2 E2
		P2	I2	M1	A1		of a dear friend	L2 E2
1. Neutral	1. Writing material	P2	I2	M1	A1		of d	L2 E2
2. Optimistic	2. Reference material	P1	I2	M2	A1		of n	L2 E2
3. Pessimistic	3. Friend/male/female	P1	I2	M3	A1		n	
	a b						yen	
							en	
W	L						n	
Words	Location	P1	I4	M3	A1		that's the end	L2 E2
							of a dear friend	
abcdefg	1. General office area						of d	
hijklmnop,r	2. cabin						of n	
stuvwxyz	3. Road						n	
1234567890	4. House						yen	
	5. Hotel						en	
							n	
A		P3	I3	M2	A3b		that's the end	L2 E2
Environmental element							of a dear friend	
							of d	
1. Spoken words 2. Noise of air-conditioner							of n	
3. Traffic sound 4. Child playing 5. Radio-T.V.							n	
							yes	
							en	
							n	

20th Century
1973
May
17th
P.M.
3-00
3-01
3-02
3-03
3-04
3-05
3-06
3-07
3-08
3-09
3-10
3-11
3-12
3-13
3-14
3-15
3-16
3-17
3-18
3-19
3-20
3-21
3-22
3-23
3-24
3-25
3-26
3-27
3-28
3-29
3-29
3-30

मूर्तकाव्याचा इतिहास

मूर्त कविता
हा आधुनिक वाङ्मयीन चळवळीचा
एक भाग आहे.

१९५३ च्या आसपासच्या
ब्राझिलमधल्या नोइगांड्रेजग्रुपचा
तसेच गामरिंगरचा त्यात सिंहाचा वाटा.
ब्राझिलच्या ग्रुपपैकी
इ एम द मेलो ए कॅस्ट्रो हे महत्त्वाचे.
यांनी पारंपारिक आशयमजकुराचे श्रेष्ठत्व
मान्य करूनही, सुरुवातीला
मजकूर प्रस्तुतीकरणासाठी स्थल-पृष्ठ संदर्भात
दृश्य ध्वनि लय तत्वांचा आग्रह धरला.
पण पुढे पुढे त्यातील साहित्यिक अंगाला
बाजूस ठेवण्यास सुरुवात केली.
पोर्तुगीज मूर्त कवींचेही तसेच.
या तुलनेत युरोपियन मूर्त कवींनी –
(त्यात कलाकार, स्थापत्यकार, शिल्पकार अधिक होते).

कवितेच्या दृश्यांगावर सुरुवातीपासून भर दिला
व ' वाचता येण्यास कठीण ' म्हणून परवापरवापर्यंत
कडवा विरोध सहन केला.
मूर्त कवितेची ही चळवळ
जापान, झेकोस्लोवाकिया, ब्रिटन, फ्रान्स,
ऑस्ट्रिया, इटली पण फार काय भारतातही
पोहोचलेली आहे.
निरनिराळ्या देशांतील मूर्त कवींमधे
मूर्त कवितेच्या स्वरूपाविषयी मतभेद
असले तरीही
या कवितेबाबतचे दृक्-
ध्वनि-प्रत्ययावर आधारभूत तत्त्वज्ञान
सर्वांना मान्य आहे.
आणि या निश्चित भूमिकेच्या पाठबळावर
हे कवि साहित्यिक बैठकीत बसू लागलेत.
साहित्यिक समीक्षा व साहित्यिक सिद्धान्तापर्यन्त
त्यांची मजल गेलेली आहे.
हे या परिसंवादामुळं सिद्ध झालंच आहे.

पण तसं हे खूप जुनं आहे.
मूर्त कविता–जरा वेगळ्या स्वरूपात
केवळ आकृति-आकार कविता (Figured poem) म्हणून
प्राचीन काळापासून अस्तित्वात आहे.

साधारणतः इ.स. पू. २ रे शतक ते इ.स. ४ थे शतक या दरम्यान

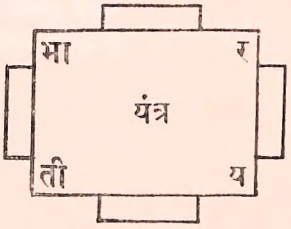
सिमियस
डोमियाडेस
थिओक्रायटस — इत्यादि ग्रीक कवींनी मजकूर विंग्जस्, एग्, आल्टर अशा आकृतिकृतींतून मांडला.

पॉरफिरियस — या लॅटिन कवीने चौकोनाकृतीत उभ्या आडव्या तिरप्या ओळीत अक्षरांचिन्हे गुंफली
मेरोवेन्जियन काळातील

फोर्टेनेट्युअस — या भटक्या कवीने ३३ अक्षरांच्या ३३ ओळीत रचना केल्या पुढे (इथं–मुनीत व दशपदीची आठवण करावी)

थिओडोलफस — या स्पॅनिश कवीने वेगवेगळ्या दिशेने वाचल्यास प्रत्येकवेळी वेगवेगळा अर्थ देणाऱ्या कविता लिहिल्या.

माऊरस — या जर्मन कवीने काळ्या व लाल रंगात आकृतिप्रधान रचना केल्या. विशिष्ट पद्धतीने दर्शविलेले शब्दसमूह-काहीवेळा ग्रीक व लॅटिन वर्णदर्शक बनले, तर कधी वर्तुळ पिरॅमिड इत्यादि बोधसूचक आकारही. भौतिक व आध्यात्मिक दोन्ही स्तरांवर वावरणारी ही धार्मिक सूक्ते म्हणजे पाश्चिमात्य यंत्रेच होत.



गोथिक (११-१३ शतक) काळात प्रथमाक्षरासाठी मनुष्याकृति व इतर चित्र-वस्तु वापरण्याचे प्रयोग झाले. रिनायसान्स (१४–१६ शतक) काळामधे नानाविध अक्षरांमधे मनुष्य, प्राणी, फळे, फुले इत्यादि गुंफून त्यांचे दृश्यमूल्य वाढवण्याचे खूप प्रयत्न झाले.

सेलिवर च्या (१५८३) पुस्तकातील २१७ पाने अक्षराकार आकृत्यांनी भरलेली असून त्यात इमारती, झाडे, फुले, पक्षी इत्यादी आकृत्यांची रेषाबांधणी, अक्षरांची बनवलेली आहे.

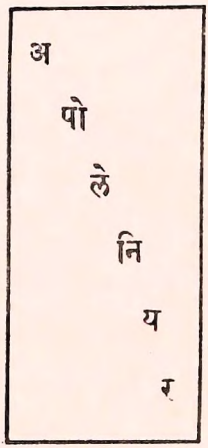
जॉर्ज पुटनहॅम ने द आर्ट ऑफ इंग्लिश पोएझी या पुस्तकात सन १५८९ च्या नंतरच्या आकारकवितांचा आढावा घेतला असून त्रिकोनी, गोल, लंबाकृति मुद्राक्षररचना कशी करावी याविषयीचे तंत्रविवेचन केले आहे.

सम्युअल बटलर सतराव्या शतकातल्या या इंग्लिश कवीने त्यावेळी असा दावा केला की, शब्दांना अचूक स्वनवैशिष्ट्य व योग्य मात्रेत ते ध्वनिरूप देण्याबाबत तो बराच पुढे गेला असून, वस्तूनिदर्शक ध्वनि उत्पन्न करायचे सामर्थ्य त्याच्या शब्दाकारांना आले आहे. ग्रील व फ्राइंग पॅन ही दोन उदाहरणे नमूद केलेली आहेत.

रेब्लॉं/पॅनॅर्ड/कॅपेल या फ्रेंच कवींनंतर

मलार्मे हा कवी म्हणजे गेल्या शतकातला मूर्त काव्याचा एक महत्त्वाचा टप्पा. रिकामे पृष्ठ व कवितेतील घटक-रचना याविषयीचे संतुलन–सिद्धांत यानेच मांडले.

अपोलेनियर च्या हस्ताक्षर कविता (Calligrams)नी तर मूर्त काव्याला एक नवी मिती दिली.



बापाचा मुडदा जवळ बागवता येत नाही —अपोलेनियर

मॉरगेन्स्टर्न ची दृश्यकविता – (फिश नाइट सॉंग)

मॅनरे ची ,, (ब्लर्ड लाइन्स)

पिट्रो सागा

पिकाबिया

डिटर रॉट

ह्यूगोबॉल ची ध्वनिकविता

इवीटर्स ची ,, एकाक्षरी

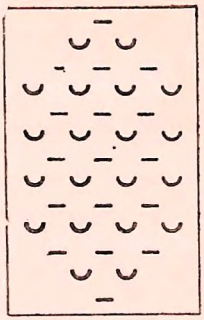
फिनले ची आकारकविता

रिचर्डस् ची पत्रककविता

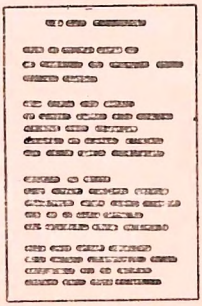
सुप्रमॅटिस्ट ची निर्वाणकविता
अल्टिमेट पोएम
पांढऱ्यावर पांढरे

हे झालं तिकडचं

फिश नाइट सॉंग



ब्लर्ड लाइन्स

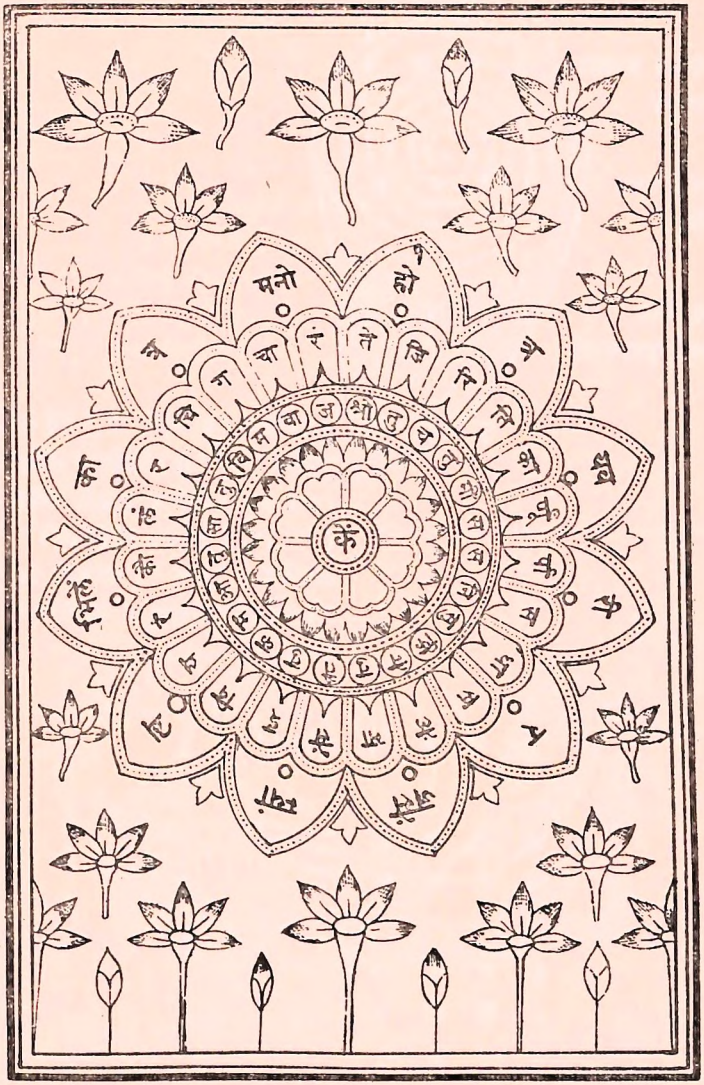


ड़ब्ल्यू-

पांढऱ्यावर पांढरे

इकडचं काय ?

द्वादशदलकमलबंध - कवि विठ्ठल.



चि त्र का व्य

पासोडी — दा सो पं त
वि ठ् ठ ल

कावकाव कावळा–पांचजन्य — प्र के अ त्रे

स्वगतविषयक प्रयोग — म ढें क र

पैसा, पैसा निष्पर्ण वृक्षाखाली — ह म रा ठे

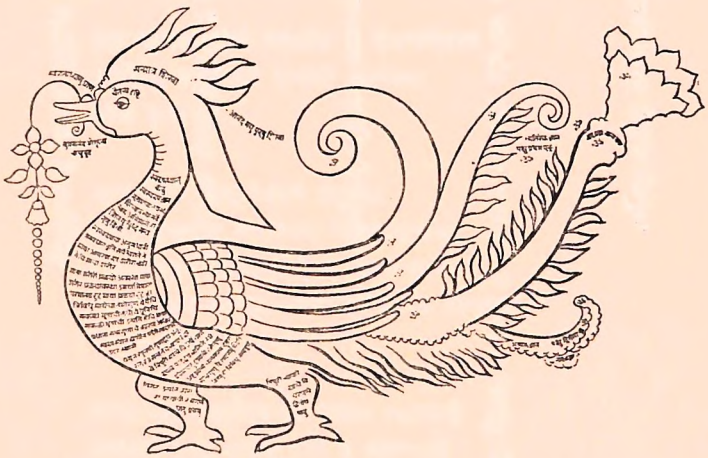
र कृ जो शी — एककविता / इ आणि अ / दोघे एकटे एकटे / " " / कृ / तिकोन / श्रीशिल्लक / एक कण / मोमेंटस इत्यादि कविता (१९६५ ते १९७७ सत्यकथेमधे प्रकाशित) 'रावा' (आक्टो. ६८) मधे प्रसिद्ध झालेल्या साऱ्या आकार कविता

का रे क र — सूर्यमुक्त

ना वे भ रा
भ रा भ रा

इ क ड चा
इ ति हा स
पु रा क रा
पु रा क रा

दासोपंत-पासोडी- शंख.



दासोपंत-पासोडी-हंस.

संदर्भ

फ्यूचरिस्टस्नी स्थापनेविरुद्ध ठोठावलेले दंड

दादाइस्टनी मुद्राक्षर व अन्य कलाप्रान्तात आर्जवून मांडलेले धक्कादायी सिद्धांत

कन्स्ट्रक्टिविहिटिस्टची रचनावादावरची दृढश्रद्धा

द स्टिपिल मंडळींची त्रिमिती प्रमाण सौंदर्यतत्त्वे

सुप्रॅमॅटिस्टची निरर्थक, निर्हेतुक मूर्तवादी प्रणाली

भाषाभिव्यक्ति संदर्भात
भाषामाध्यमातील घटकांकडे पहाण्याची
नवी दृष्टी

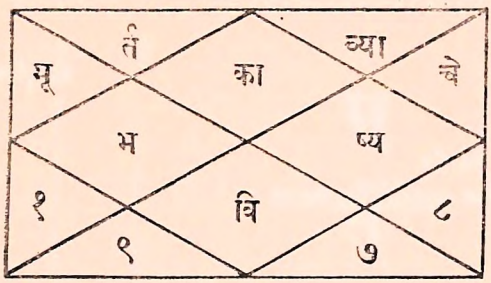
प्रतिमा–लय व संवेदना आविष्काराचे—
मजकुराची आकृतिरचना, शब्दाक्षरांची
स्थलकालसापेक्ष मांडणी व भाववृत्तीसूचक
अक्षरवळणे इत्यादिंवर आधारित—
नवे तंत्र

कवितेच्या माध्यमातून वस्तु-घटना-भावाशयाकडे
जाण्याऐवजी कवितेची वास्तु-वस्तूच
मजकुराद्वारा साकार करणारी
नवी दृश्यशैली

इतर कलाप्रान्तांशी जवळीक व देवाणघेवाण
अभिप्रेत असल्याने सामोरी आलेल्या
नव्या वाटा

भाषाविचार प्रस्तुतीकरण संदर्भात
सध्या प्रचारात असलेल्या लेखनपद्धतीचा
(डावीकडून उजवीकडे) व अक्षर-शब्द-
वाक्य-कडवे-कविता अश्या पारंपारिक टप्प्यांचा
नव्याने विचार

भारताच्या नानाविध लिप्यांतील अक्षरांची
अर्थहीन परंतु स्वयंभू दृश्य व ध्वनितत्त्वें
मूर्त काव्य संदर्भात तपासण्याची लाभलेली
नवी संधी



मूर्त काव्याच्या भविष्याचे काय

ते तुम्हीं पहायचे

अशी

हे वाचणाऱ्यास विनंति

कळावे

र० कृ० जोशी (१७–८–१९७८ पुनर्लेखन)

1 – Visible language Vol. X, No. 3, Summer 1976
Article : Poetry as a means for structuring of social Environment. — Fugen Gomringer (Translated by Mark E. Cory) P. 227 – 241

2 – MIND PLAY – An Anthology of British Concrete Poetry
Edited by John J. Sharkey
Lorrimer Publishing London – 1971

3 – LETTER AND IMAGE – by Massion (Published by C. Hillier & V. Menkes)
Studio Vista, London – 1970

4 – TYPOGRAPHICA – 8 Dec. 1963
Article : Josua Reichert : Typography as visual poetry
– by Jasia Reichardt (p. 2)
Article : Concrete Poetry & Ian Hamilton Finlay
– by Dan Sylvester Honedard. (P. 47)

5 – TYPOGRAPHICA – 16 Dec. 1967
Article : The word as ikon
– by B. B. Bowler (P. 43)
Article : Kurt Schwitters on time-chart
– by Stefan Themerson

6 – VISIBLE LANGUAGE – Vol. XI, No. 3. Summer 1977
Article : Paul Claudel and Guillaume Apollinaire as Visual poets : Ideogrammes occidentaux and calligrammes
– by Nina S. Hellerstein (P. 245 – 270)
Article : The Reinvention of Reading
– by Ana Hatherly (P. 307 – 320)

7 – KROKLOK – number 3 – Dec. 1972
Edited by Dan Silvester Houe'dard.

8 – रावा, नोव्हेंबर १९७२, अंक १० – र. कृ. जोशींच्या अक्षराकार 'अस्या' कविता
मुद्रक, प्रकाशक – सुभाष तेंडले, फालतुनिका, मुंबई ७०.

9 – Typographica, 14 Dec. 1966.
Article : Ide'ogrammes lyriques
– by Stefan Themerson .(P. 2)

10 – दासोपंतांची पासोडी, मराठवाडा साहित्य प्रकाशन, हैदराबाद.

11 – महाराष्ट्रकवि विठ्ठल कृत
कविता संग्रह
–वामन दाजी ओक
प्रकाशक – पांडुरंग जावजी,
निर्णयसागर प्रेस,
मुंबई.

र. कृ. जोशी
२१-८-१९७८
मुंबई

आभार — Acknowledgments

१. UNCOUP DE D'ES	— Letter and Image by Massin Studio Vista.
२. तुझं माझं काही नाही	— सत्यकथा मासिक, मुंबई.
३. IL PLEUT	— Visible Language Volume XI, Number 3, Summer 1977.
४. WIND	— MIND PLAY Edited by JOHN SHARKEY Lorrimer Publishing, London.
५. गुरुदॉं किंवा तत्समचा कोपरा	— सत्यकथा मासिक, मुंबई.
६. मी कुमार ऐकतो	— ,,
७. ई आणि अ	— ,,
८. एक घास	— ,,
९. तुझा-सा	— ,,
१०. उदाहरणार्थ कोसला वगैरे वाचून	— ,,
११. ⌒ चुंबन	— ,,
१२. " "	— ,,
१३. सुरुवात	— ,,
१४. श्री शिल्लक १ बांगला देश	— ,,
१५. व्यवहार	— रावा, अंक १०, मुंबई.
१६. फिशनाइट सॉंग १७. ब्लर्ड लाइन्स	— Pioneers of Modern Typography — Herbert spencer, Lund Humpries Publishers Ltd. London.
१८. शंख/हंस	— दासोपंतांची पासोडी मराठवाडा साहित्य परिषद प्रकाशन, हैद्राबाद.
१९. द्वादशदलकमलबंध	— महाराष्ट्रकवि विठ्ठलकृत कवितासंग्रह वामन दाजी ओक प्रकाशक : पांडुरंग जावजी, निर्णयसागर प्रेस, मुंबई.

सुहास वासुदेव मेहेंदळे

कविता : चार

१.०० प्रास्ताविक

१.१० शैलीचे स्वरूप :

वाङ्मयीन समीक्षेने उपेक्षिलेल्या आणि मराठी समीक्षेने दुर्लक्षिलेल्या, शैलीच्या अभ्यासाच्या दृष्टिकोणाकडे आपले लक्ष मला वेधावयाचे आहे. हा दृष्टिकोण शैलीच्या काही वैशिष्ट्यांचे विश्लेषण, शास्त्रीय मापन आणि या मापनांचे विविध उपयोग यांच्याशी निगडित आहे. शैली ही संकल्पना मुळात गुंतागुंतीची आहे. शब्द, त्यांचे अर्थ, उच्चार व नाद, त्यांच्या आवृत्तीच्या लयी असे अनेक घटक तीत अनुस्यूत असतात. विषय, वाङ्मय प्रकार, आशयाचा घाट, आविष्कार पद्धती, वाङ्मयीन संकेत, निर्मितीचा सांस्कृतिक संदर्भ, निर्मात्याचे व्यक्तिमत्व व असे अनेक घटक तिचे स्वरूप विलक्षण संमिश्र बनवतात. अशा घटकांचा एकत्रित विचार करून शैलीचे विवेचन केले जाते. त्यातही अभ्यासकाची आवड-निवड, ग्रह-आग्रह, मते-मतान्तरे अशा व्यक्तिनिष्ठ बाबींचा शिरकाव झाला की, असे विवेचन संदिग्ध होते आणि शैली ही संकल्पना गूढ होते. अशी संदिग्धता व गूढता शैलीच्या शास्त्रीय मापनाच्या द्वारे टाळता येणे शक्य आहे.

१.२० शैलीच्या शास्त्रीय मापनाची व्याप्ती :

काव्याच्या संदर्भात गण, मात्रा, वृत्ते, छंद असे मापन आपण करीत असतो. काहीशा याच प्रकारे, संख्याशास्त्रातील व गणितातील काही संकल्पना व सिद्धान्त यांचा वापर करून शब्दसंख्या, शब्दसंग्रह, शब्दांची लांबी, (अक्षर संख्या), वाक्याची लांबी (शब्दसंख्या), शब्दावृत्ती, शब्दांच्या विविध जातींचा वाक्यातील क्रम, सामासिक शब्दांचे प्रमाण, क्रियापद-विशेषण गुणोत्तर, नव्या शब्दांची किंवा जुन्या शब्दांचा नव्या अर्थाने केलेल्या वापरांची संख्या व नेहेमीच्या वापरातील एकूण शब्द संख्या, यांचे शेकडा प्रमाण, स्वतंत्र शब्द आणि आवृत्तशब्द यांचे प्रमाण अशा शैलीच्या किती तरी वैशिष्ट्यांचे शास्त्रीय मापन करता येते.

१.३० मापनांचे विविध उपयोग :

अशा प्रकारच्या संख्यात्मक मापनांचा उपयोग; भाषा-भाषांची तुलना, वाङ्मयकृतीच्या लेखकाची व लेखनकालाची निश्चिती, वाङ्मयकृतींच्या कालानुक्रमाची निश्चिती, भाषान्तरित-रूपान्तरित वाङ्मयकृतींची तुलना यांसाठी वस्तुनिष्ठ निकष म्हणून करता येतो. आणि याला गुणात्मक दृष्टिकोणाची जोड दिली की, कलावंताचे भाव-विचार विश्व, कलावंताचे कलात्मक व्यक्तिमत्व यांचे आकलन-मापन करता येते आणि कलाकृतीच्या आकलनाला वेगळे परिमाण मिळते व तिच्या स्वरूपाकडे पाहाण्याचे नवे दृष्टिकोण मिळतात.

१.४० लेखाचे उद्देश :

त्याच त्या शब्दांचा पुन्हा पुन्हा केलेला वापर हा शैलीचा एक प्राथमिक विशेष आहे. संख्याशास्त्रातील पौनःपुन्य विभाजन (फ्रिक्वेन्सी डिस्ट्रिब्यूशन) या संकल्पनेचा वापर करून जी. उडनी यूल या संख्याशास्त्रज्ञाने शब्दावृत्तीचा अभ्यास केला आणि शब्दावृत्तीचे शास्त्रीय मापन करणारे एक सूत्र शोधले, सिद्ध केले आणि अनेक वाङ्मयकृतींच्या बाबतीत वापरून दाखविले.[1] हे सूत्र कोणते, ते शब्दावृत्तीचे मापन कसे करते, या मापनाची, शब्दावृत्तीची, वैशिष्ट्ये कोणती, यूलने या सूत्राचा वापर का केला, या सूत्राचा नवीन अर्थ (इंटरप्रिटेशन) कसा व कोणता, या सूत्राचा उणिवा टाळून व त्याला इतर अभ्यासाची जोड देऊन कलावंताच्या भाव-विचार-विश्वाचा मागोवा कसा घेता येतो, याचा उपयोग कलावंताच्या व्यक्तिमत्वाच्या आणि कलाकृतीच्या, नव्या आकलनासाठी कसा होतो, या सर्व बाबींचा विचार केशवसुतांच्या काव्याच्या अभ्यासाच्या संदर्भात करणे व या पद्धतीचे गुणावगुण व त्यांची उपयुक्तता यांचे विवेचन करणे, हे या टिपणवजा लेखाचे उद्देश आहेत.

२.०० यूलचे सूत्र व पद्धती

२.१ यूलच्या सूत्रासाठी आवश्यक माहिती : कोष्टक

यूलचे सूत्र वापरण्यासाठी, एखाद्या वाङ्मयकृतीत एकवेळा वापरलेले शब्द किती, दोनदा वापरलेले शब्द किती, तीनदा वापरलेले शब्द किती–अशी शब्दांची संख्यात्मक माहिती, एका विशिष्ट कोष्टकात भरून घ्यावी लागते. हे सूत्र समजावे म्हणून, केशवसुतांच्या १८९५ सालच्या कविता विचारात घेतल्या आहेत व त्यातील सामान्य व भाववाचक नामांची गणती केली आहे. ही संख्यात्मक माहिती वापरून कोष्टक तयार केले आहे. ते असे :

कोष्टक

वर्ष : १८९५

केशवसुतांच्या या वर्षांच्या कवितांतील भाववाचक
व सामान्य नामांचो संख्यात्मक माहिती

	स्तंभ १	स्तंभ २	स्तंभ ३	स्तंभ ४	स्तंभ ५
	एक्स	एफ्एक्स	एक्स एफ्एक्स (१ २)	$(\text{एक्स})^2$	$(\text{एक्स})^2$ एफ्एक्स (४ २)
रकाना 'क'	१	१७५ (एफ्एक्स^1)	१७५	१	१७५
रकाना 'ख'	२	२२	४४	४	८८
रकाना 'ग'	३	६	१८	९	५४
रकाना 'घ'	४	४	१६	१६	६४
रकाना 'प'	५	४	२०	२५	१००
रकाना 'फ'	९	१	९	८१	८१
रकाना 'ब'	१०	१	१०	१००	१००
रकाना 'भ'	१६	१	१६	२५६	२५६
एकूण बेरीज		एस_0=२१४	एस_1=३०८		एस_2=९१८

२.२० कोष्टकाचे स्पष्टीकरण :

या कोष्टकात एकूण पाच स्तंभ (कॉलम्स) [क्रमांक १ ते ५] आहेत. आणि आठ रकाने (रोज्) ['क' ते 'भ'] आहेत. आता प्रत्येक स्तंभाचा (उभा) रकान्यांच्या (आडव्या ओळी) संदर्भात क्रमाने विचार करावयाचा आहे.

२.२१ स्तंभ क्र. १ : एक्स : आवृत्ती :

स्तंभ क्र. १ मध्ये किती वेळा नाम आवृत्त झाले आहे, ती संख्या नोंदली आहे. हा स्तंभ 'एक्स' या अक्षराने दर्शविला जातो. या स्तंभात 'क' ते 'भ' या रकान्यात ही माहिती येते. म्हणजे एक वेळा (रकाना 'क'), दोन वेळा (रकाना 'ख'), पाच वेळा (रकाना 'प'), सोळा वेळा (रकाना 'भ') ही नामे आवृत्त झाली आहेत. म्हणजेच स्तंभ क्र. १ मधील प्रत्येक रकान्यातील ('क' ते 'भ') संख्या नामांची आवृत्ती किती वेळा झाली आहे, हे दर्शविते.

२.२२ स्तंभ क्र. २ (अ) 'एफ्एक्स' (फ्रिक्वेन्सी) पौनःपुन्य (ब) 'एस्'.

(अ) स्तंभ क्र. २ मधील रकान्यामध्ये, किती शब्द आवृत्त झाले आहेत, हे दर्शविणारी संख्या मांडली आहे. 'क' रकान्यात एक वेळा वापरलेली १७५ नामे आहेत. दोन वेळा वापरलेली २२ नामे आहेत. (रकाना 'ख') सोळा वेळा आवृत्त झालेले नाम एकच आहे. (रकाना 'भ'), संख्याशास्त्रीय परिभाषेत या संख्येला पौनःपुन्य (फ्रिक्वेन्सी) ही संज्ञा आहे. म्हणजे १ चे पौनःपुन्य १७५, २ चे २२ व १६ चे १. हे पौनःपुन्य 'एफ्एक्स' या अक्षराने दर्शविले जाते.

(ब) या स्तंभातील सर्व रकान्यांतील संख्यांची बेरीज— 'एस$_0$' या अक्षराने दर्शविले जाते— या कोष्टकातील २१४ वेळा आहे. ही संख्या स्वतंत्र नामांची एकूण संख्या आहे. म्हणजे एखादे नाम किती वेळाही वापरले तरी मूळ नाम एकच, अशी गणना केली की, ही स्वतंत्र नामांची एकूण संख्या येईल. १८९५ साली केशवसुतांनी २१४ स्वतंत्र नामे वापरली, असा अर्थ झाला.

२.२३ स्तंभ क्र. ३-(अ) 'एक्स-एफ्एक्स'-एकूण नामसंख्या (ब) 'एस$_1$'

(अ) तिसऱ्या स्तंभातील प्रत्येक रकान्यातील संख्या पहिल्या व दुसऱ्या स्तंभातील त्या संबंधित रकान्यातील संख्यांचा गुणाकार होय.

रकाना 'क'. स्तंभ १ = १

स्तंभ २ = १७५

∴ स्तंभ ३ = १ × १७५ = १७५.

'ग' या रकान्यात तीन वेळा वापरलेली ('एक्स') ६ नामे ('एफ्एक्स')

आहेत. म्हणून 'एक्स', 'एक्सएक्स' = ३ × ६ = १८. तिसरा स्तंभ एकूण नामसंख्या दर्शवितो. दोन वेळा वापरलेली २२ नामे आहेत. म्हणून एकूण नामे ४४. हा स्तंभ अर्थातच 'एक्स; एफ्एक्स' असा दर्शविला जातो.

(ब) या स्तंभातील सर्व रकान्यांतील संख्यांची बेरीज केल्यास एकूण नामसंख्या मिळेल. ती 'एस$_9$' या अक्षराने दर्शवितात. ती येथे ३०८ आहे. अर्थ असा की, १८९५ साली केशवसुतांनी ३०८ नामे वापरली.

२.२४ स्तंभ ४ : (आवृत्ती)^2 : (एक्स)^2

स्तंभ ४ हा स्तंभ १ चा वर्ग आहे.

क रकान्यात स्तंभ १ = १ ∴ स्तंभ ४ = १.

ख रकान्यात स्तंभ १ = २ ∴ स्तंभ ४ = ४.

ग रकान्यात स्तंभ १ = १० ∴ स्तंभ ४ = १००.

भ रकान्यात स्तंभ १ = १६ ∴ स्तंभ ४ = २५६.

हा स्तंभ गणिती प्रक्रियेसाठी आवश्यक आहे. तो (एक्स)^2 या अक्षराने दर्शविता येतो.

२.२५ स्तंभ ५ : (अ) (एक्स)^2 एफ्एक्स
(ब) एस$_2$.

(अ) स्तंभ ५ देखील गणिती प्रक्रियेसाठी आवश्यक आहे. हा स्तंभ, स्तंभ २ व स्तंभ ४ यांचा गुणाकार आहे.

रकाना 'क' : स्तंभ २ = १७५. स्तंभ ४ = १.

∴ स्तंभ ५ = १७५ × १ = १७५.

रकाना 'भ' : स्तंभ २ = १ स्तंभ ४ = २५६.

∴ स्तंभ ५ = १ × २५६ = २५६.

हा स्तंभ "(एक्स)^2 (एफ्एक्स)" या अक्षरांनी दर्शविता येतो.

(ब) या स्तंभातील सर्व रकान्यांची बेरीज 'एस$_2$' या अक्षराने दर्शविली जाते. येथे ती ९१८ येते.

२.२६ स्तंभ ४ व स्तंभ ५ यांची आवश्यकता :

हे दोन्ही स्तंभ (४ व ५) गणिती प्रक्रिया म्हणून आवश्यक आहेत. व ते शब्दांच्या आवृत्तीचे मापन करतात. हे कार्य नेमके कसे होते, ते येथे पहावयाचे आहे. एक काल्पनिक उदाहरण. १६ वेळा एक शब्द वापरला आहे. व १६ स्वतंत्र शब्द वापरले आहेत आणि याचे मापन करावयाचे आहे असे समजू. आता १६ वेळा एक शब्द वापरला आहे, येथे एक्स = १६, एफ्एक्स = १. तसेच १६ स्वतंत्र शब्द वापरले आहेत. म्हणजे एक्स = १. आणि एफ्एक्स = १६. शब्दांच्या आवृत्तीचे मापन

करावयाचे असल्याने, १६ स्वतंत्र शब्दांपेक्षा, एकच शब्द १६ वेळा वापरला जाणे, हे महत्त्वाचे आहे. म्हणूनच (एक्स)^{२} हा मापन दंड होऊ शकेल. १६ वेळा एक शब्द वापरला की एक्स = १६ व (एक्स)^{२} = २५६. पण १६ स्वतंत्र शब्द वापरले की, एक्स = १ आणि (एक्स)^{२} = १.

म्हणजे एकच शब्द, १६ वेळा वापरला की, (एक्स)^{२} चे मूल्य २५६. पण १६ स्वतंत्र शब्द वापरले की, (एक्स)^{२} चे मूल्य १. थोडक्यात, स्तंभ ४ हे आवृत्त शब्दांचे मूल्य होते व स्तंभ ५ मध्ये त्यांचे मापन होते. 'एस$_{२}$' ही सर्व मूल्यांची वेरोज येते.

एवढ्या पूर्व तयारीनंतर यूलचे सूत्र वापरता येईल.

२.३० यूलचे सूत्र :

यूलचे सूत्र असे आहे.

$$के = १०,०००\times\left(\frac{एस_{२}-एस_{१}}{(एस_{१})^{२}}\right)$$

के = (कॅरॅक्टरिस्टिक) – शब्दावृत्ति – दर्शकांक.

१०,००० = (कॉन्स्टंट) – स्थिरांक.

$\left(\frac{एस_{२}-एस_{१}}{(एस_{१})^{२}}\right)$ ही किंमत अपूर्णांकांत येते व ती गैरसोयीची असल्याने, १०,००० या संख्येने गुणल्यास, ही किंमत दोन अपूर्णांकांत येते. म्हणून १०,००० या स्थिराकांने गुणले आहे. एस$_{२}$ व एस$_{१}$ च्या किंमती कोष्टकातून मिळतात.

येथे,

एस$_{१}$ = ३०८

एस$_{२}$ = ९१८

या किंमती सूत्रात अशा मांडता येतात.

$$के\ ८५ = १०,०००\times\left(\frac{एस^{२}-एस_{१}}{(एस_{१})^{२}}\right)$$

$$= १०,०००\times\left(\frac{९१८-३०८}{(३०८)^{२}}\right)$$

$$= १०,०००\times\frac{६१०}{३०८\times३०८}$$

$$= ६४.३०$$

१८९५ साली, यूलच्या सूत्राने, शब्दावृत्ती दर्शकांक—

के = ६४.३० येतो.

२.४० यूलच्या सूत्राची वैशिष्ट्ये :

२.४१ दर्शकांक : (क)

सकृत्-दर्शनी ६४.३० हा केवळ एक आकडाच वाटतो. पण तो शब्दांच्या आवृत्तीचे मापन करतो. एखाद्याला ९५° फॅ. ताप आहे किंवा १०५° फॅ. आहे असे आपण अंकातच बोलत असतो आणि हे अंक तपमान दर्शवितात. मानसशास्त्रातील बुद्धयंक ही अशीच एक संकल्पना आहे. हा देखील एक अंकच असतो आणि तो बुद्धीचे मापन करतो. हा अंक जितका कमी तितकी बुद्धी कमी आणि हा अंक जितका अधिक तितकी बुद्धी अधिक, असे आपण समजतो. यूलच्या दर्शकांकाचेही असेच आहे. हा दर्शकांक जितका अधिक, तितकी शब्दांची आवृत्ती अधिक. हा अंक जितका कमी, तितकी शब्दांची आवृत्ती कमी. हा दर्शकांक शब्दांच्या आवृत्तीचे मापन करतो आणि तो शब्दांच्या आवृत्तीच्या समप्रमाणात बदलतो.

२.४२ सूत्र एकूण शब्दसंख्येवर अवलंबून नाही :

या सूत्राचे एक महत्त्वाचे वैशिष्ट्य असे की, या सूत्राचा एकूण शब्दसंख्येशी किंवा ज्या वाङ्मयकृतीला हे सूत्र लावावयाचे तिच्या लहान-मोठ्या आकाराशी काहीही संबंध नाही. या सूत्राच्या उजव्या बाजूच्या संख्या एकूण शब्दसंख्येवर अवलंबून नाहीत. म्हणजेच हे सूत्र वाङ्मयकृतीच्या आकारावर अवलंबून नाही. म्हणून १८८५ ते १९०५ या कालखंडातील प्रत्येक वर्षातील केशवसुतांच्या कवितांबाबतीत हे सूत्र वापरू शकतो. व त्या त्या वर्षीचा दर्शकांक निश्चित करू शकतो. हे वैशिष्ट्य देखील यूलने सिद्ध केले आहे.[२]

२.४३ शब्दसंग्रहाची समृद्धी—ॲपरंट रिचनेस ऑफ व्होकॅब्युलरी :

प्रथम हे स्पष्ट केले पाहिजे की, यूलच्या दर्शकांक व शब्दसंग्रह यांचे परस्परांशी सरळ (डायरेक्ट) नाते नाही. पण शब्दसंग्रहाच्या समृद्धीची कल्पना मात्र एक सूत्र वापरून करता येते, हे सूत्र असे :

$$\text{शब्दसंग्रह-समृद्धी–दर्शकांक} = १,००० \times \frac{\text{एस}_०}{\text{एस}_१}$$

१८८५ साली केशवसुतांच्या नामसंग्रहाची समृद्धी,

$$= १,००० \times \frac{\text{एस}_०}{\text{एस}_१} = १,००० \times \frac{२१४}{३०८} = ६९४.८०५.$$

३.११ यूलच्या सूत्राचा केशवसुतांच्या कवितांच्या बाबतीत वापर :

केशवसुतांच्या कवितांचे विश्लेषण करून, त्यांतील सामान्य व भाववाचक नामांची गणती केली आणि प्रत्येक वर्षासाठी नामवृत्ती–प्रवृत्ती–दर्शकांक व नामसंग्रह–समृद्धि–दर्शकांक, यांचे मापन केले. येणारे निष्कर्ष सोबतच्या तक्त्यात नोंदविले आहेत.

३.१२ केशवसुतांच्या नामवृत्ति–प्रवृत्तिचे मापन व नामसंग्रहसमृद्धि दर्शकांक दर्शविणारा तक्ता :

वर्ष	नामावृत्ति-प्रवृत्ति-दर्शकांक	नामसंग्रहसमृद्धि दर्शकांक
१८८५	५१.९४	८४२.१०
१८८६	४८.१४	६१८.३४
१८८७	१९.८६	५९६.३४
१८८८	३९.९३	६५३.४४
१८८९	२२ ६३	७१४.९७
१८९०	४१.८४	६४०.००
१८९१	३७.८४	६७७.०८
१८९२	५१.३०	६१९.१६
१८९३	२६.५७	६५४.८२
१८९४	६४.३०	६९४.८६
१८९५	६७.६२	७०५.२०
१८९६	७४.६१	७७२.०६
१८९७	३३.३०	६५२.१७
१८९८	४०.९७	७७५.००
१८९९	१७.८८	७८१.०२
१९००	३६.९३	७०६.८४
१९०१	४१.३५	६८२.१००
१९०२	४२.५२	८०३.५७
१९०३	३९.६७	८२७.२७
१९०४	७८.७५	८०१.७२
एकूण	८७७.९५	१४२१८.०१
सरासरी	४३.८९	७१० ९०

३.१३ दोन दर्शकांकांच्या बदलांची तुलना

या तक्त्यावरून हे लक्षात येते की, केशवसुतांची नामावृत्ति-प्रवृत्ती आणि नामसमृद्धि-दर्शकांक हे दोन्ही घटक प्रत्येक वर्षासाठी वेगवेगळे आहेत. दोन बदलणाऱ्या घटकांपैकी तुलनेने कोणता घटक अधिक स्थिर आहे, हे ठरविण्यासाठी संख्याशास्त्रातील बदल-निर्देशकांक (कोईफिशंट ऑफ व्हेरियेशन–सीव्ही) ही संकल्पना वापरता येते. बदल निर्देशकांकांची किंमत वाढण्याचे एक सूत्र आहे.[३] आणि या किंमतीवरून दोन बदलणाऱ्या घटकांच्या बदलांची तुलना करता येते. केशवसुतांच्या बाबतीतील या बदल-निर्देशकांकांच्या किंमती अशा :

घटक	बदल-निर्देशकांक
नामावृत्ति-प्रवृत्ती	३७.८३ समजा ३८
नामसमृद्धि दर्शकांक	१०.२९ समजा १०

यांचा अर्थ असा की, केशवसुतांचा नामसमृद्धि-दर्शकांक, त्यांच्या नामावृत्ति-प्रवृत्तीपेक्षा जवळ जवळ चौपटीने स्थिर आहे. म्हणजेच केशवसुतांची नामसमृद्धी स्थिर असून, शब्दांची आवृत्ती करण्याची प्रवृत्ती मात्र बदलत आहे.

३.२०० शब्दावृत्तीची कारणमीमांसा :

तेच ते शब्द वारंवार वापरले जाण्याची अनेक कारणे संभवनीय आहेत. एखाद्या वस्तूला भाषेतच शब्द कमी असणे (भाषेचा शब्दसंग्रह), लेखकाला पर्यायी शब्द माहित नसणे (लेखकाचा शब्दसंग्रह), अलंकार वृत्ते या सारखे वाङ्मयीन संकेत पाळावेसे वाटणे, आवृत्तीमुळे नाद-लय निर्माण करावीशी वाटणे, तोच शब्द सर्वाधिक योग्य वाटणे, किंवा तो शब्द जिव्हाळ्याचा, आवडीचा असणे, या कारणांनी एखाद्या शब्दाची अनेकदा आवृत्ती केली जाते.

यापैकी, शब्दसंग्रह हे कारण वगळता बाकीची कारणे, या ना त्या स्वरूपात शैलीशी किंवा व्यक्तिमत्वाशी निगडित आहेत. आणि नामसंग्रह स्थिर असून केशवसुतांची शब्दावृत्ती बदलत आहे, हा ३.१३ या छेदकातील निष्कर्ष विचारात घेतला, तर असा निष्कर्ष प्रस्थापित करता येतो की, केशवसुतांची नामवृत्ति-प्रवृत्ती त्यांच्या व्यक्तिमत्वाशी अधिक प्रमाणात निगडित होती.

३.३ यूलच्या सूत्राचा नवा अर्थ : (इंटरप्रिटेशन)

एवढ्या विवेचनानंतर आता यूलच्या सूत्राचा अर्थ लावता येईल.

३.३१ यूलचे हेतू :

" स्टॅटिस्टिकल स्टडी ऑफ लिटररी व्होकॅब्युलरी " या पुस्तकात यूलने १९४४ साली हे सूत्र शोधले व सिद्ध करून वापरले. एखादी वाङ्मय कृती विशिष्ट लेखकाने लिहिली आहे किंवा नाही, एखाद्या लेखकाच्या नावावर असलेली कृती खरेच त्याची

आहे किंवा नाही, लेखकाच्या कृतींचे कालानुक्रम ठरविता येतील का, असे प्रश्न त्याच्या पुढे होते. त्याचा मुख्य प्रश्न 'डी इमिटहोन् खिस्ती' या पुस्तकाचा कर्ता 'थॉमस ए केम्पिस' की 'गारसन्', हा होता आणि या लेखकांच्या इतर वाङ्मयकृतींचे दर्शकांक निश्चित करून व त्यांची या कृतीच्या दर्शकांकाशी तुलना करून, लेखक निश्चिती करणे, ही त्याची पद्धती होती. थोडक्यात, एखाद्या वाङ्मयकृतीचा लेखक हा की तो, या प्रश्नाचे उत्तर या सूत्राचा उपयोग करून यूलने दिले आहे.[४]

३.३२ पॉल ई बेनेटचे प्रतिपादन :

१९५७ साली "दि टॅस्टिस्टिकल मेझरमेंट ऑफ ए स्टायलिष्टिक ट्रेट इन 'ज्यूलियस सीझर' अँड 'एज यू लाइक इट'," या लेखात[५] पॉल ई बेनेट या समीक्षकाने या सूत्राचा वापर केला आहे. हे सूत्र शैलीच्या एका विशेषाचे (शब्दावृत्ती) मापन करते असे प्रतिपादन केले आहे.

३.३३ शब्दावृत्ति-प्रवृत्ति-दर्शकांक :

येथवरचे यूलच्या सूत्राचे केलेले विवेचन, यूलचे हेतू व बेनेटचे प्रतिपादन, यांचा एकत्रित विचार केला, तर हे लक्षात येईल की; वाङ्मयकृतीचा प्राधान्याने विचार केला, तर यूलचे सूत्र शब्दावृत्तीचे शास्त्रीय मापन करते आणि लेखकाला प्राधान्य देऊन विचार केला तर, शब्दसंग्रह व शब्दवृत्ती यांच्या बदलातील संबंधावर ही शब्दावृत्ती व्यक्तिमत्वाशी निगडित आहे किंवा नाही, हे संख्याशास्त्रातील बदल-दर्शकांकाच्या सूत्रान्वये निश्चित करता येते. यावरून, त्या त्या लेखकाकडे व वाङ्मयकृतीकडे पाहण्याचे वेगळे दृष्टिकोन हाती येतात. केशवसुतांच्या संदर्भात यूलचे सूत्र शब्दावृत्ती मोजतेच, पण ही शब्दावृत्ती त्यांच्या व्यक्तिमत्वाशी निगडित असल्याने, ते (सूत्र) केशवसुतांच्या शब्दावृत्ती करण्याच्या प्रवृत्तीचेही मापन करते. म्हणून यूलच्या 'के' ला "शब्दावृत्ति-प्रवृत्ति-दर्शकांक" ही संज्ञा वापरली आहे. आणि हा दर्शकांक जितका अधिक तितकी शब्दावृत्ती करण्याची प्रवृत्ती अधिक, व तो जितका कमी तितकी ही प्रवृत्ती कमी, असा यूलच्या "के" चा नवा अर्थ (इंटरप्रिटेशन) स्वीकारला आहे.

३.४० केव - संख्यात्मक दृष्टिकोनही उपयुक्त :

येथवर शब्दांच्या आवृत्ती संख्येचाच विचार केला आणि शब्दसंग्रह, व शब्दावृत्ती यांच्या शास्त्रीय मापनासाठी व शब्दावृत्ती व्यक्तिमत्वाशी निगडीत आहे की नाही, याचा वस्तूनिष्ठ निकष म्हणून यूलचे सूत्र व अन्य संख्याशास्त्रीय पद्धती उपयोगी पडू शकतात, हे केशवसुतांच्या उदाहरणाने स्पष्ट केले. अर्थात नामांप्रमाणेच क्रियापदे-

विशेषणे इत्यादि शब्दांच्या बाबतीत व विशिष्ट प्रतिमा, प्रतीके, अलंकार इत्यादींबाबतीत, या सूत्राचा असा वापर केला व त्यांच्या आवृत्तीचा संबंध त्यांच्या संग्रहाशी निगडित आहे की व्यक्तिमत्वाशी, याची निश्चिती केली, तर वाङ्मयकृतीच्या लेखकाच्या व्यक्तिमत्वाच्या आकलनासाठी त्यांचा उपयोग होऊ शकेल.

४.०० गुणात्मक दृष्टिकोण :

यूलचे सूत्र केवळ शब्दांच्या आवृत्तीचाच विचार करीत असल्याने, सर्वांत अधिक वेळा कोणते शब्द वापरले याचा, त्यांच्या लक्षणार्थ-व्यंगार्थ अशा सूक्ष्मार्थांचा, त्यांच्या संदर्भाचा किंवा कालानुसार त्यांच्या अर्थात पडणाऱ्या बदलांचा विचार केला जात नाही. तो तसा करणे म्हणजेच गुणात्मक दृष्टिकोण स्वीकारणे. " यूलच्या सूत्रान्वये मिळालेल्या निष्कर्षांचा वाङ्मयीन जाण न विसरता, अशा गुणात्मक दृष्टिकोणातून अभ्यास केला, तर लेखकाच्या ' भाव – विचार – विश्वाचे ' व त्याच्या वाङ्मयकृतीचे, नव्याने आकलन होते, " हे केशवसुतांच्या ' स्वर्ग ' या संकल्पनेच्या अभ्यासावरून आता स्पष्ट करावयाचे आहे. अर्थात हे सूत्ररूपाने करावे लागणार आहे. हे असे केले आहे.

४·१ केशवसुतांचे भाव-विचार-विश्व

कलावंताच्या वैचारिक व भावनिक विश्वात येणाऱ्या वस्तू, वाङ्मयकृतीत त्याने वापरलेल्या सामान्य व भाववाचक नामांनी व्यक्त होत असतात. म्हणून सामान्य व भाववाचक नामे (यांचा या पुढे केवळ, नामे असा उल्लेख केला आहे) त्याचे भाव-विचार-विश्व (कॉग्निटिव्ह वर्ल्ड व या विश्वाची व्याप्ती दशवितात. मूळच्या सूत्राचा वापर करण्यासाठी, एक वेळा, दोन वेळा...सोळा वेळा वापरलेली नामे किती व कोणती अशी गणती केली होती. त्या आधारे केशवसुतांनी वापरलेल्या नामांचे क्रम, त्यांच्या आवृत्ती संख्येनुसार लावले. (हे नाम असे : मन, हृदय, जन, जग, चित्त, प्रीती, देव/देवी, कर, फूल, कवी, क्षण, सुख, दुःख, दार, पुष्प, शब्द .....) नामांच्या या यादीवरून केशवसुतांच्या भाव-विचारविश्वाची व त्याच्या व्याप्तीची कल्पना येते.[१]

४·२० पंचवीस गट व त्यांची आवृत्ती :

भाव-विचार-विश्व दर्शविणाऱ्या या नामांमध्ये काही नामांचा मुख्यार्थ वेगवेगळ्या शब्दांनी व्यक्त होतो. (उदा० जन, नर, मनुज, मनुष्य इ०) अशा समानार्थी पर्यायी शब्दांचा समावेश एका गटात केला व त्यातील एका नामाने तो गट दर्शविला. (उदा०

हृदय गटात हृदय, मन, चित्त, अंतर या नामांचा समावेश आहे.) तसेच केशवसुतांनी एकच नाम निरनिराळ्या अर्थांनी वापरले आहे, अशा नामांना संकल्पना अशी संज्ञा योजिली. व त्यांचे स्वतंत्र गट केले. (उदा० स्वर्ग, गाणे, शब्द इ०) असे एकूण पंचवीस गट केशवसुतांच्या भाव-विचार-विश्वात महत्त्वाचे ठरतात. (त्यापैकी काही गट : हृदय, प्रेम, जग, जन, काम, पृथ्वी, कवी, स्वप्न, शब्द, पुष्प, भृंग, स्वर्ग, मृत्यू, अंधार, निराशा, गाणे...इ०) एखाद्या कवितेत या गटातील प्रत्येक नाम जितक्या वेळा आवृत्त झाले असेल, तितके वेळा, तो गट, त्या कवितेत आवृत्त झाला, अशी सर्व गटांच्या आवृत्तींची गणना केली. आणि या आवृत्तीनुसार त्यांचे क्रम लावले. (हृदय – २८९, जन – १३८, प्रेम – ९६, देव – ७२, इत्यादी)

४·३० 'हृदय' गट केंद्रस्थानी :

हे गट केशवसुतांच्या भाव-विचार-विश्वाच्या व्याप्तींची कल्पना देतात आणि प्रत्येक गटाचा आवृत्तीक्रम, त्या त्या गटाचे भाव-विचार-विश्वातील महत्त्व दर्शवितो. केशवसुतांच्या कवितांच्या अशा अभ्यासावरून हे लक्षात येते की, हृदय हा गट, प्रत्येक कालखंडात व पर्यायाने समग्र कालातही, सर्वांत अधिक वेळा आवृत्त झाला आहे. (१८८५ ते ८९ मध्ये ५८ वेळा, १८९० ते १८९६ मध्ये १०८ वेळा आणि १८९७ ते १९०५ मध्ये १२३ वेळा) अर्थातच असा निष्कर्ष निघतो की, केशवसुतांच्या भाव-विचार-विश्वाच्या केंद्रस्थानी 'हृदय' गट आहे.

४·४० या पद्धतीचा एक उपयोग :

अनेक समीक्षकांपैकी नेमके कोणाचे म्हणणे वस्तुनिष्ठ आहे हे निश्चित करता येणे, हा अशा पद्धतीचा एक महत्त्वाचा उपयोग आहे. शंकर वैद्य यांनी 'काव्याध्यास' हे, विंदा करंदीकरांनी 'निर्भरशीलता' हे दि. के. बेडेकरांनी 'स्वर्ग समक्षता' हे अशी वेगवेगळी केंद्रे सुचविली होती 'केशवसुतांची काव्यदृष्टी' या लेखात दि. के. बेडेकर यांनी, "केशवसुतांच्या काव्यदृष्टीचा गाभा, मूलभूत श्रद्धा किंवा ध्रुवतारा कोणता ? याचे उत्तर प्रथम शोधले पाहिजे. तो ध्रुव 'मानवी मन' हा आहे **असे मला आढळते**." हे विधान केले आहे. या वेगवेगळ्या मतांमधले दि. के. बेडेकरांचे हे विधान, त्यांनी व्यक्तिगत म्हणून केले असले तरी, वस्तुनिष्ठ विश्लेषणातून निष्पन्न झालेल्या निष्कर्षांशी जुळते, इतर समीक्षकांची मते जुळत नाहीत. हे या पद्धतीने ठरविता आले.

४·५० गटांचे परस्पर संबंध : 'सामाजिक विभाग' सर्वांत अधिक निगडित :

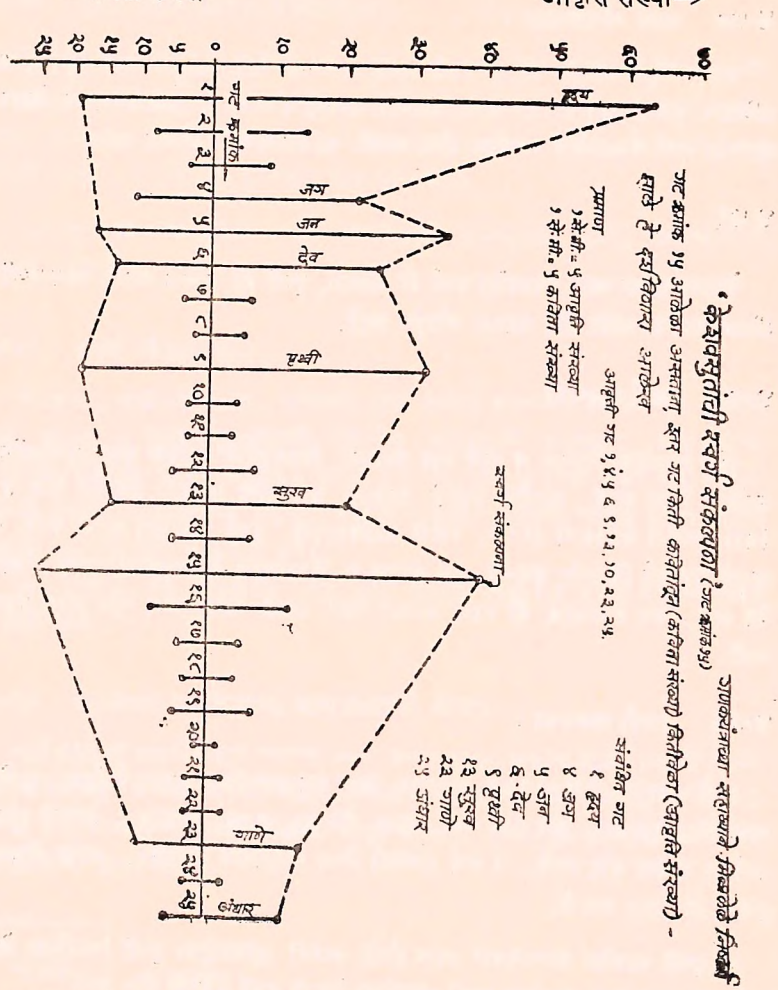
केंद्रस्थानी असलेल्या हृदय गटाशी उरलेल्या चोवीस गटांचे असलेले परस्पर संबंध

निश्चित केले. म्हणजे 'हृदय' गट आला असताना, त्याच कवितेत, इतर चोवीस गटांपैकी प्रत्येक गट, किती कवितांतून किती वेळा येतो, याची गणना केली. याच पद्धतीने या पंचवीस गटांतील प्रत्येक गट प्रधान मानून, उरलेल्या चोवीस गटांचे त्याच्याशी असणारे परस्पर संबंध निश्चित करू शकणारा गणक-यंत्र-कार्यक्रम (कॉम्प्यूटर प्रोग्रॅम) तयार केला आणि त्याच्या निष्कर्षांवरून हे परस्पर-संबंध ठरविले.

या परस्पर संबंधांचा अभ्यास दोन दिशांनी करता येतो. यापैकी एक दिशाभाव-विचार विश्वासंबंधी आहे आणि दुसरी या पंचवीस गटांपैकी कोणत्याही गटाच्या आकलनाच्या बाबतीतील आहे. पहिल्या दिशेनुसार या गटांचे विभागांत वर्गीकरण करून, प्रत्येक विभागाच्या आवृत्तीनुसार भाव-विचार-विश्वातील त्या विभागाचे स्थान व महत्त्व निश्चित करता येते. समानार्थ हा निकष लावून, केशवसुतांच्या भाव-विचार-विश्वातील पंचवीस गटांचे वर्गीकरण वेगवेगळ्या विभागांत केले. (सामाजिक विभाग– जग, जन, पृथ्वी, देव. निसर्ग विभाग – सृष्टी फूल, मृग इ.) सामाजिक, निसर्गपर, प्रणय प्रधान, असे कवितांचे वर्गीकरण नेहेमी केले जाते. पण एकच कविता सामाजिक, निसर्ग, प्रणय इत्यादींशी संबंधित असू शकते. अशा कवितेचा समावेश नेमक्या एकाच विभागात करता येत नाही. येथे केलेले वर्गीकरण शब्दांचे असल्याने, ही अडचण उद्भवत नाही हे लक्ष्यात घेतले पाहिजे. अशा विभागांच्या आवृत्तींनुसार, प्रत्येक कालखंडात व समग्र कालात, भाव-विचार-विश्वातील या विभागांचे नेमके स्थान व मापन करता येते. (उदा. हृदयगट ज्या कवितांमध्ये आहे, अशा कवितांच्या विश्लेषणां-वरून १८८५ ते १९०५ या समग्र कालातील वेगवेगळ्या विभागांचे आवृत्ति-मापन असे आहे—सामाजिक : २७५, निसर्ग : १२४, प्रणय : ११९, काव्य ८०,..... गाणे ४१ स्वर्ग ३१ इ.) या वरून निष्कर्ष काढता येतो, तो असा की, "केशवसुतांच्या भाव-विचार-विश्वात, सामाजिक विभाग, प्रत्येक कालखंडात व समग्र कालातही, केंद्रस्थानीय गटाशी (हृदय) सर्वात अधिक निगडित आहे." एवढ्या विवेचनावरून शैलीच्या शास्त्रीय मापनांचा उपयोग लेखकाच्या भाव-विचार-विश्वाच्या आकलनासाठी कसा होतो, याची कल्पना येऊ शकेल.

४·६० गणक-यंत्र कार्यक्रमाचे निष्कर्ष :

भाव विचार विश्वातील गटांच्या या परस्पर संबंधांचा अभ्यास दुसऱ्या दिशेनेही करता येतो. ही दिशा, यापैकी कोणत्याही गटाच्या आकलनाची आहे. गणक यंत्र कार्य-क्रमाच्या निष्कर्षांतून, स्वर्ग संकल्पनाचा हा गट केंद्रस्थानी मानून, तो आला असताना, त्याच कवितेत उरलेल्या, चोवीस गटांपैकी प्रत्येक गट किती कवितांतून किती वेळा येतो, हे दर्शविणारे निष्कर्ष वेगळे काढले आणि त्यांचा आलेख काढून तो सोबत जोडला आहे.



या आलेखावरून, उरलेल्या चोवीस गटांपैकी, आवृत्तीच्या व कवितांच्या संख्येवरून, हृदय, जग, जन, देव, पृथ्वी, सुख, गाणे व अंधार हे गट / संकल्पना, स्वर्ग या संकल्पनेबरोबर, एकाच कवितेतून येतात व स्वर्ग संकल्पनेचे आकलन करून घेण्यासाठी, त्यांचा स्वर्ग संकल्पनेच्या संदर्भात विचार करणे आवश्यक आहे, हे लक्षात येते. महत्त्वाचे आहे ते हे, की एन्हवी या गटांचा स्वर्ग या संकल्पनेशी असा संबंध असेल हे जाणवत नाही. अशा विश्लेषणातून हे संबंध कळतात आणि या संबंधावरून त्यांचे महत्त्व-क्रमही लावता येतात.

४·७० स्वर्ग संकल्पना :

एवढ्या पूर्व तयारी नंतर, स्वर्ग संकल्पना ज्या कवितांमधून आली आहे, त्या कवितांचा कालानुक्रमे वरील गटांच्या संदर्भात ससंदर्भ व सार्थ अभ्यास केला, की केशवसुतांच्या स्वर्ग संकल्पनेचे आकलन होऊ शकते. या अभ्यासाचे निष्कर्ष असे.

४·७१

केशवसुतांच्या स्वर्ग संकल्पनेत स्वर्ग ही कल्पना, पृथ्वी ही कल्पना आणि स्वर्ग-पृथ्वी-मीलन-कल्पना अशा तीन कल्पना अंतर्भूत आहे.

४·७२ स्वर्ग-कल्पना

स्वर्ग कल्पनेचा विस्तार व अर्थ स्पष्ट करताना केशवसुतांनी एकूण सत्तर गुणधर्मांचा उल्लेख केला आहे. त्यातील पर्यायी शब्दांनी दर्शविलेले गुणधर्म एकत्रित केले, तर पंधरा गुणधर्म महत्त्वाचे ठरतात. त्यांनी केशवसुतांची ' स्वर्ग ' कल्पना बनली आहे. हे अमूर्त गुणधर्म निसर्गात क्षणभर मूर्त होतात व कलावंतांना-केशवसुतांना-त्यांची प्रचिती येत असे, पण क्षणभरच. ही स्वर्ग कल्पना स्थिर आहे. कालानुसार तीत फरक पडत नाही.

४·७३ पृथ्वी कल्पना :

पृथ्वी कल्पना, लौकिकानुभव, पापेच्छा, भेसूर कटु जाणतेपण, क्रूरता, निर्दयता, दुःखे, अशांती, गद्यप्रायता, तोच तोच पणा, चिंता, निराशा, जुल्मू, अन्याय... इत्यादी गुणधर्मांतून साकार होत आहे. हे सर्व गुणधर्म नित्य अनुभवावे लागतात. त्यांचा केशवसुतांना तिरस्कार वाटतो.

या पृथ्वी कल्पनेत कालानुसार बदल होतो. अगदी सुरवातीला पृथ्वी स्वर्गापेक्षा श्रेष्ठ आहे पण नंतर मात्र उत्तरोत्तर पृथ्वी स्वर्गापेक्षा नेहमी कमी दर्जाची होत जाते.

४·७४ स्वर्ग-पृथ्वी-मीलन व कलावंताची सामर्थ्ये :

अशा या स्वर्गाचे व पृथ्वीचे मीलन घडवून आणण्याचे सामर्थ्य कलावंताचे असते. स्वर्गाच्या अमूर्त गुणांचा अनुभव निसर्गद्वारे, क्षणभर का होईना, घेण्याचे, या अनुभवाला कृतीत गोवण्याचे व या कृतींमार्फत या गुणधर्मांना मूर्त करून स्वर्ग व पृथ्वी एकमेकांना समक्ष करण्याचे, सामर्थ्य कलावंताचे असते.

४·७५ स्वर्ग संकल्पना व केशवसुत :

केशवसुत स्वतःची गणना प्रतिभावंतांत करीत. स्वतः स्वर्गाला नरकातून खेचून पृथ्वीवर आणू अशी त्यांची सुरवातीची भूमिका होती. पण अखेरीस 'मला तरी ताजे होण्यासाठी स्वर्गात जाऊ देत' येथ पासून 'कलावंताची वरील सामर्थ्ये हे माझे श्रेयच हरपले आहे', येथपर्यंत या भूमिकेत फरक होत गेला.

केशवसुत तीन कालखंडात स्वर्ग संकल्पनेशी, क्रमाक्रमाने, असे, अधिकाधिक, निगडित होत गेले.

४·७६ स्वर्ग संकल्पना :

थोडक्यात, एकीकडे प्रत्यक्षात नसणारी, हवी हवीशी वाटणारी, क्षणभर मूर्त होणारी स्वर्ग कल्पना (श्रेयस) दुसरीकडे नेहेमीच अनुभवावी लागणारी, नको नकोशी वाटणारी, तिरस्कृत पृथ्वी कल्पना (वास्तव) आणि अशा पृथ्वीवर असा स्वर्ग निर्माण करावा यासाठी प्रतिभावंतांची विशेषतः कवींची व त्यातही स्वतःची धडपड यातून केशवसुतांची स्वर्ग संकल्पना साकारली आहे.

स्वर्ग संकल्पना एका दृष्टिक्षेपात लक्षात यावी यासाठी तिची एक प्रवाह दर्शिका सोबत जोडली आहे.

४·७७ काव्यात्म व्यक्तिमत्त्व आकलनाची दिशा :

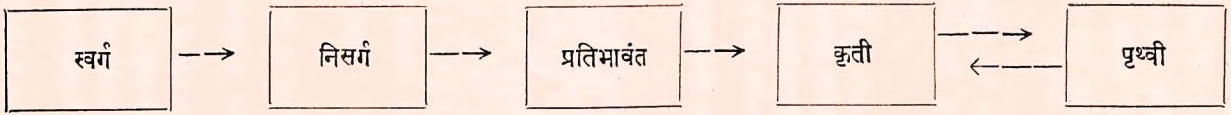
स्वर्ग संकल्पने प्रमाणेच इतर गटांच्या अशा अभ्यासातून असाच निष्कर्ष मिळतो आणि त्यातून केशवसुतांचे भाव–विचार–विश्व, श्रेयस केंद्र, वास्तव केंद्र व या दोन्ही केंद्रांची सांगड घालण्यासाठी चाललेली धडपड यातून साकारत आहे, ही काव्यात्म व्यक्तिमत्त्व आकलनाची दिशा मिळते.

५·०० समारोप :

शब्दावृत्ती या शैलीच्या एका विशेषाच्या शास्त्रीय मापनाचे छेदक क्रमांक १·३० मध्ये नमूद केलेले उपयोग कसे होतात, याचे विवेचन येथवर केले. यावरून, '१·२० या छेदकात उल्लेखिलेल्या सर्व वैशिष्ट्यांचे असे शास्त्रीय मापन केले तर, त्या आधारे कलावंताचे व्यक्तिमत्त्व व कलाकृती यांच्या आकलनासाठी नवे दृष्टिकोण मिळतात' या विधानाची यथार्थता आता लक्षात यायला हरकत नाही !

प्रवाह दर्शिका

कशवसुतांची स्वर्ग संकल्पना : अर्थ



अमूर्त गुणधर्म	हे अमूर्त गुणधर्म	कवी चित्रकार शास्त्रज्ञ इत्यादि.	कलाकृती, काव्ये, चित्रे, शोध.	पृथ्वीचे मूर्त गुण
प्रीती सौंदर्य दिव्यत्व उदात्तता शांती नावीन्य दीप्ती भव्यता आनंद मांगल्य साफल्य मुग्धता अक्षय्यता एकान्तप्रियता अलौकिकता	निसर्गाद्वारे मूर्त होतात पण क्षणभरच.	(अ) हे मूर्त गुणधर्म प्रतिभावंत साक्षात अनुभवतात. (ब) या अनुभवांचा ध्यास प्रतिभावंत घेतात व त्यांना आपल्या कृतींमध्ये गोवतात.	हे अनुभव-गुणधर्म कृतींद्वारा सर्वांना अनुभवता येतात.	पृथ्वीच्या मूर्त गुणांबरोबर कृतींमार्फत स्वर्गाचे अमूर्त गुण मूर्त होतात व स्वर्ग-भू-संगम होतो.

टीपा :

१. व २. : Yule G. Udny " **The statistical study of Literary Vocabulary** ", Cambridge University Press, 1944.

सूत्र सिद्धता : पृ. ४४ ते ४७

सूत्राची वैशिष्ट्ये सिद्धता : पृ. १२ ते १६, ४७ ते ५३.

३. : बदल–निर्देशकांक (कोईफिशंट ऑफ व्हेरीएशन सीव्ही) काढण्याचे सूत्र असे

(अ) $\text{मीन} = \frac{\text{एस}_१}{\text{एस}_२} = \text{एम}.$

(ब) स्टँडर्ड डेव्हिएशन – व्हो –

$$६ = \sqrt{\frac{\text{एस}_२}{\text{एस}_१} - \text{एम}^२}$$

(क) कोइफिशंट ऑफ व्हेरीएशन – सीव्ही

$$\text{सीव्ही} = \frac{\text{व}}{\text{अ}}$$

$$= \frac{\text{व्हो}}{\text{एम}.}$$

४. : यूलचे हेतू

यूल जी. उडनी. उ. नि. पृ. १ व २, पृ. २७८.

डॉ. ग. श्री. खैर यांनी ' मूळ गीतेचा शोध ' या ग्रंथात लेखक ' निश्चिता ' साठी शब्दांचे विश्लेषण केले आहे.

५. : Bannett Paul E. **The Statistical Measurment of a stylistic fruit in Julias Ceasar and As you like it. Shakespeare Quarterly** Vol–8, P. 33 to 50, 1957

६. : " भाव–विचार–विश्वाची " नेमकी व्याप्ती कोणती आहे, या विश्वात कोणकोणत्या गोष्टी, कशा कशा समावलेल्या आहेत हे येथे सांगता येणे अशक्य आहे. त्यासाठी मूळ अभ्यासच पाहाणे आवश्यक आहे. " केशवसुतांचे काव्यात्म व लौकिक व्यक्तिमत्व आणि त्यांचे

परस्पर संबंध " या माझ्या पी.-एच्. डी. च्या प्रबंधातील मूळ विवेचन पाहावे.

७. : करंदीकर गो. वि. – **केशवसुतांची कविता : एक मूल्यमापन;** सत्यकथा, जून ६६, पृ. २३-४३.

वैद्य शं. वि. – **केशवसुत : ठिणगी आणि काळोख : पूर्वार्ध – उत्तरार्ध, सत्यकथा :** मार्च-एप्रिल ६६.

बेडेकर दि. के. – **' स्वर्गसमक्षता '**, नवभारत, डिसेंबर ५५.

– केशवसुतांची काव्यदृष्टी, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, पहिली आवृत्ती, सप्टेंबर १९६६, पृ. ११२.

८ : मराठी समीक्षेमध्ये गणकयंत्राचा वापर प्रथमच होत आहे. या कॉम्प्युटर प्रोग्रॅमचे वैशिष्ट्य असे, की एकूण गटांची निश्चिती झाली व प्रत्येक कवितेत या गटांपैकी प्रत्येक गट किती वेळा आला आहे, हा ' डाटा ' मिळाला, की कोणत्याही कवीच्या बाबतीत हा गणक-यंत्र-कार्यक्रम असाच वापरता येईल व अगदी थोड्या वेळात (या कार्यक्रमाला ३७ सेकंद लागले व हेच विश्लेषण छिद्र-पत्र-पद्धतीने करण्यासाठी आठ आठवड्यांचा काळ लागला) निष्कर्ष हाती येतील. अर्थात यासाठी गणकयंत्र कार्यक्रम तज्ञाची मदत घ्यावी लागेल. हा प्रोग्रॅम माझ्याकडे आहे.

♣

भालचंद्र नेमाडे

कादंबरी : एक

: १ :

एखाद्या द्रव्याला विशिष्ट माध्यमाद्वारे विशिष्ट रूपांमध्ये प्रकट करण्याकरता वापरल्या जाणाऱ्या तंत्रसमुच्चयाची पद्धती म्हणजे शैली, अशी प्रस्तुत लेखक शैलीची व्याख्या करतो. शैली हे मानवी व्यवहारांना आल्हाददायक रूप देणारे एक सामान्य तत्त्व आहे. हे तत्त्व मानवेतर प्राण्यांमध्येही आनुवंशिक आढळते. मानवी व्यवहारात मात्र बुद्धीच्या योगाने व्यवहारपद्धती बदलत असतात. ह्या बदलांचीही सातत्यपरंपरा आहे. मानवंश-शास्त्राने सिद्ध अशा मानवी समाजातील व्यवहारांत शैली हे तत्त्व संस्कृतीच्या परंपरेचे व जिवंततेचे एक लक्षण समजले जाते. साहित्यादि कलांबरोबरच कपडे, मडकी-भांडी, राज्यशासन धर्म इत्यादि अनेक क्षेत्रांत परंपरा, उपजतबुद्धी आणि व्यक्तीची विचारशक्ती यांचा एकमेकींवर परिणाम होत रहातो, म्हणून शैली प्रायः पारंपरिक असली तरी, दर कृतीत भिन्न असू शकते. अशा सतत बदलणाऱ्या शैलीमधून क्वचित मूळ व्यवहाराचेही स्वरूप पालटून जाते, शैलीच वरचढ होऊन व्यवहार दुर्ग्रम होतात. उदा० राज्यशासन, शहरी वसाहती, नवकविता. बऱ्याचदा हा बदल बदलाकरता बदल असतो किंवा प्राप्त परिस्थिती अनुकूल करून घेण्याच्या हेतूने केलेला बदल असतो. व्यक्तीकडून झालेला असतो किंवा लोकमानसाकडून झालेला असतो.

शैली हे तत्त्व सृजनाशी संबंधित असले तरी, तिचे स्वरूप दर्शनी, सार्वजनिक व

निरीक्षकसापेक्ष आहे. शैलीशी व्यक्तिबाह्य घटक इतके निगडित झालेले असतात की, त्यामुळे तिच्या व्यक्तिनिष्ठ सृजनप्रधान संकल्पना गौण ठरतात. स्फूर्ती, प्रतिभा इत्यादींचे स्तोम अवास्तव ठरते. एका संबंध भाषेचीही स्वतंत्र शैली असते; ती अन्य भाषांमधे नसते. दिवसेंदिवस सर्व मानवी समाज अनेक व्यवहारांत सार्वजनिक शैलीकडे जात असल्याचे दिसून येते.

शैलीची द्रव्य, माध्यम व तंत्र ही परिमाणे परस्परसंयोगाने प्रत्यक्षात अगणित रूपे निर्माण करू शकतात, एकाच प्रकारच्या अनुभवाच्या भिन्नभिन्न संरचना निर्माण करू शकतात. विशिष्ट साहित्यकृतीतील शैली वाचकाच्या अनुभवानेच प्रतीत होते, कारण तिचे आकलन कालनिष्ठ असते. म्हणून वाचकाचे आकलन ही एक निर्मितीच ठरते, परंतु ते दुर्ग्रम असल्याने शैलीचे स्थिर स्वरूप पकडता येत नाही. ते नेहमी वाहाते असते. शैलीचे आशयनिरपेक्ष स्वतंत्र अस्तित्व दाखवता येत नाही. शैलीत समाविष्ट असलेल्या तंत्रांचेही वेगळे अस्तित्व दाखवता येत नाही. शैलीला व तंत्रांना आशय-निरपेक्ष महत्त्वही नसते.

शैलीला योग्य तो प्रतिसाद मिळाला नाही तर ती खुंटते. ह्यामुळेच टीकाशास्त्रीय पुनर्मूल्यीकरण शक्य होते. विशिष्ट गटाच्या अभिरुचीच्या शिरजोरीविरुद्ध वाङ्मयीन बंडे निर्माण होतात.

तंत्रविस्तारामुळे साहित्याच्या मुळ माध्यमाशी–भाषेशी–इतर माध्यमांचा संयोग होऊ शकतो. उदा० गीतकाव्यात नादाचा, कादंबरीत रंगभूमीचा. कादंबरीच्या रूपनिर्मितीत भाषा या एकाच माध्यमामुळे निवेदनतंत्र, पात्रनिर्मितीतंत्र, संरचनानिर्मितीतंत्र इत्यादि विविध तंत्रांच्या संमिश्रीकरणामुळे प्रत्येक तंत्राचे परावर्तित असे अनेक गुणधर्म शैलीवर एकत्रितपणे लादले जातात. ह्यामुळे रूपाबद्दल अस्पष्टता निर्माण होते. ह्यामुळे रूपवादी समीक्षेत भोंगळपणा निर्माण होतो. काही कादंबऱ्यांत तंत्रच आशय व माध्यम यांच्यावर प्रभुत्व गाजवते, त्यांचा तपशील संरचनेसाठी ठरवते.

ह्याशिवाय शैलीला भाषाबाह्य असे अनेक बाह्य संदर्भही लागू होतात. (काल, प्रदेश, व्यक्तीचे लिंग, वय, दर्जा इत्यादि) विशेषतः जगातील अनेक प्रतिभावंतांचे भाषेवर दर पिढीत अनेकविध परिणाम होत राहिल्याने शैलीचा व्यापार अतिशय विस्तारला आहे. रूपांची अपूर्ववस्तुनिर्माणक्षमता विलक्षण वाढली आहे.

: २ :

समाजजीवनाची नोंद करणारा वाङ्मयप्रकार म्हणून जन्माला आलेल्या कादंबरीत सामाजिक वास्तव हेच द्रव्य असते. सामाजिक वास्तव व व्यक्तिनिष्ठ वास्तव असे वास्तवाचे विभाजन होऊ शकत नाही. व्यक्ति आणि समाज यांच्यातले हे विभाजन सृजनप्रक्रियेला

परवडणारे नाही. समाजाला आधारभूत अशा प्रेरणांवरच आजच्या सर्व सौंदर्यकृती निर्माण होतात. सौंदर्याचे निकषही समाजनिष्ठ असतात. संपूर्ण मानवी व्यक्तिमत्व मांडणे म्हणजेच माणूस व समाज यांमधे असलेले एकजिनसी संबंध मांडणे होय. रिल्केने माणूस हा एका 'अज्ञात मोहोळातली मधमाशी' आहे असे मानवी अस्तित्वाबद्दल म्हटले. ह्यावरून 'माणूस स्वतंत्र आहे' असे म्हणणे जितके एकांगी, तितकेच माणूस हा समाजाचा एक घटक आहे असे म्हणणेही एकांगी, ढोबळ ठरते. मानवी व्यक्तित्वाचा एखादादुसराच पैलू खुलवून सांगणाऱ्या व इतर पैलू टाळणाऱ्या प्रवृत्ती वास्तववादाला विरोधी ठरतात. माणसाचे अस्तित्व, ज्या सामाजिक आधारांवर अवलंबून असते त्यांनाच टाळणे अंतिमतः कादंबरीचे सौंदर्य नष्ट करते. ह्यात आपण एखाद्या अदृश्य मोहोळाची मधमाशी आहोत अशी होणारी थोर आध्यात्मिक जाणीवच गायब झाल्यामुळे इहलोक-बद्दलचा, वर्तमानासंबंधीचा तिटकारा निर्माण होतो. खोटी हिंदुधर्मीय आध्यात्मिकता बोकाळते. आहे त्याच वास्तवातून सौंदर्य शोधण्याची तंत्रे लोप पावतात. खरे तर दैनंदिन व्यवहारातच शरीर, मन व आत्मा यांचा सुसंवाद घडून प्राप्त होणारी आध्यात्मिक भावना उच्च कोटीची व खरी असते. दळता, कांडिता विठ्ठल सुचणे श्रेष्ठ दर्जाचे असते. दैनंदिन व्यवहाराशी झगडतानासुद्धा थोर आध्यात्मिक पातळी गाठता येते. हे वर्तमान जग ओलांडून भूतकाळात किंवा काल्पनिक जगात जाण्याची गरज नसते हे मराठी कादंबरीच्या संदर्भात ठासून सांगणे निकडीचे झाले आहे.

व्यक्तिस्वातंत्र्याच्या काही विचित्र कल्पना आपल्या अडाणी वर्तमानपत्रांनी लोकप्रिय करून टाकल्याने आपल्या अपरिपक्व विचाराच्या लेखकांना नेहमी चुकीची दिशा मिळते वास्तवाचा विपर्यास ह्या कल्पनांनीही घडत आला आहे. अतिरिक्त व्यक्तिवादी घटना दाखवून हा विपर्यास वास्तवाचे विकृत दर्शन घडवतो. ह्याला पुन्हा आपले टीकाकार प्रतिभेचा विलास समजतात. (**प्रभाकर पाध्ये**) अनुभवसिद्धता नसेल तिथे प्रतिभेचा विलास समजून अशा विकृत वास्तवाचे 'सौंदर्यशास्त्र' मराठीत तयार केले गेले. संपूर्ण व्यक्तिस्वातंत्र्यातून व्यक्तिहनन करणारी एक भयानक पोकळी निर्माण होते ही जाणीव काही कादंबरीकारांना झाली आहे. (**भाऊ पाध्ये**, किरण नगरकर) माणूस किती स्वतंत्र असतो? किती स्वतंत्र असू शकतो? राजकारण, सामाजिक समस्या, तत्कालीन सामाजिक प्रवाह ह्यांचे स्पष्ट वा अस्पष्ट संदर्भ असल्याशिवाय व्यक्तीचे अस्तित्व परिपूर्ण होऊ शकते काय? ह्या प्रश्नांचा विचारसुद्धा टाळणे, अप्रामाणिकपणाचे आहे, हे अनैतिकही असू शकते. अशा साहित्याला फक्त कलावादी सिद्धान्तच वाचवू शकतात.

संस्कृतीच्या आवरणातच साहित्यव्यवहार शक्य होतो ह्या सत्याचे भान ठेवणारे कादंबरीकार वास्तवाच्या लांबच रहातात. इतर कोणत्याही कलाकारापेक्षा कादंबरीकाराला समाजजीवनाचे व समूहजीवनाचे भान सतत ठेवावे लागते. एका अर्थाने कादंबरीकाराला संस्कृतीस संवर्धक अशीच भूमिका प्राप्त होते. कारण कादंबरीचे द्रव्य संस्कृतीच्या सृजन,

संरक्षण, सातत्य, मूल्यवितरण इत्यादि संदर्भासकट कादंबरीच्या रूपात येते. व्यक्तीवर पडणारे हे सामाजिक वास्तवाच्या आधाराचे संदर्भ व्यक्तीला मान्य असोत की नसोत, ते असतातच. हे वास्तवाचे दर्शन घडवण्याचे अनेक शैली-प्रकार आहेत. आधुनिक मराठीतल्या कादंबऱ्यांत खालीलप्रमाणे प्रमुख शैली-प्रकार दिसतात. मराठी कादंबरीतील वास्तववादाची भिस्तही ह्या एवढ्याच कादंबऱ्यांवर आहे :

१. सरळ प्रमाणाने : **वासूनाका, बॅरिस्टर अनिरुध्द धोपेश्वरकर, शिदोरी, इंधन, अरे संसार संसार, देवाचा शब्द, उगवतीचे रंग, बखर एका राजाची, चक्र.**

२. उलट्या प्रमाणाने : **गांधारी, गोतावळा.**

३. विरोधी : **काळोखाचे अंग.**

४. उतरंड : **रथचक्र.**

५. संरचना सातत्य : **क्षिप्रा-सरहद्द, जन हे वोळतु येथे; यशादा, गारंबीचा बापू.**

६. आतुरता : **मुंबई दिनांक.**

७. विराम : **स्तोत्र, सावित्री, अवलोकिता, रेणु, सात सक्कं त्रेचाळिस.**

ह्या यादीत वास्तवाशी दूरान्वयाने संबंध असलेल्या अद्भुतात जमा होणाऱ्या ऐतिहासिक-पौराणिक, लिंगसंबंध खुलवणाऱ्या, रोमँटिक प्रेम चितारणाऱ्या आणि आदर्शवादी कादंबऱ्या घेतलेल्या नाहीत; कारण त्यांना वास्तवाच्या संदर्भात मूल्यच नाही असे प्रस्तुत लेखकाचे मत आहे.

पु. शि. रेग्यांच्य **मातृकासकट** चारही कादंबऱ्यांची शैली मढवलेल्या ठोकीव पत्र्यासारखी चकचकीत मुलामा असलेली, पातळ आहे. तिला जाडी, मजबुती नाही. त्यामुळे त्यांची पात्रे गुरुछबू, नाजूक, क्लासिकल पवित्रा कसाबसा सांभाळून रहाणारी, स्वतःचे निर्मळ परंतु मूल्यरहित मानसिक जीवन असणारी – अशी आहेत त्यांनी निवेदनाचे मोठमोठे विराम असलेले तुकड्यांचे तंत्र वापरल्याने त्यांची पात्रे टिकून रहातात, त्यांचे पितळ उघडकीला येत नाही. हे निवेदनतंत्राचे वशिष्ट्य म्हणून महत्त्वाचे पाऊल असले तरी, त्यांच्या कादंबऱ्या धूसर, रूपवादी, सौंदर्यवादी मराठी अभिरुचीच्या एका छोट्याशा गटाला रिझवणाऱ्या, मनाने व बुद्धीने निष्क्रीय अशा वाचकवर्गासाठी लिहिलेल्या वाटतात. स्त्रियांच्या फक्त उपभोगप्रधान गुणांपुरतेच त्यांचे आशयद्रव्य मर्यादित रहाते. मराठीत या जातीच्या लघुकथा भरपूर आहेत. अशा आशयाची कादंबरी महत्त्वाची ठरत नाही.

शैलीचा प्रमुख धर्म म्हणजे निवड. कादंबरीकार वास्तवातील कोणत्या घटनापात्रादि तपशीलाची निवड त्याच्या आशयसूत्रानुरूप करतो त्यातून त्याचा मूल्यविवेक (Value Judgement) दिसतो. अशा अनेक तपशीलांमधून कादंबरीकाराची नैतिकता सिद्ध होते. ही नैतिकता चुकीची असली, तरी असावीच लागते; नाही तर कादंबरीतील तपशील आशयसूत्रात गुंफले जात नाहीत. मला काय आवडते व काय नाही एवढी तरी किमान भूमिका कादंबरीकाराला घ्यावीच लागते. नैतिकता नसलेले कादंबरीकार वास्तवाला सामोरेसुद्धा जाऊ शकत नाहीत. कादंबरीकाराचे पूर्वग्रह असतात, परंतु ते पात्रांवर व घटनांवर लादले तर वास्तवता विद्रुप होते. वास्तववादी कादंबरीकार पात्रांवर संपूर्ण ताबा कधीच गाजवत नाही. जिथे त्याची नैतिकता पात्राच्या दृष्टिकोनाशी खटकते तिथे ह्या संघर्षातून १. उदात्तीकरण २. विडंबन, ३. विरोध, किंवा ४. स्वीकृती अशा वास्तवाची नोंद घेणाऱ्या वृत्ती दिसून येतात. १. **काळोखाचे अंग** मधील जोड्या. २. **वासूनाका** मधील टोळीबाहेरचे जग आणि ३. **देवाचा शब्द** मधील दंपती आणि ४. **शिदोरी** मधील तपशील ही या चार वृत्तीची उदाहरणे देता येतील. कादंबरीकाराची नैतिक परिमाणे कादंबरीतील तपशीलाला सघन अर्थ आणून देतात व संरचनेत हा तपशील योग्य त्या स्थानी बसवतात. लेखकाची नैतिकता वाचकांना सहन करावीच लागते. सोसावी लागते, बऱ्याचदा ती वाचकांना असह्यही होते. परंतु वास्तवाशी इमान राखणाऱ्या कोणत्याही कादंबरीकाराला दुसरा पर्याय नसतो. लोकप्रियतेचा ध्यास घेतलेल्या, व्यापारी व करिअरिस्ट लेखकांना अशी नैतिकता परवडत नाही. त्यांच्यापैकी बऱ्याच लेखकांना अशी कुवतही नसावी. कादंबरीकार हा असे करमणुकीचे यंत्र होऊन बसल्याची उदाहरणेही मराठीत भरपूर आहेत.

कादंबरीत विशाल रूपनिर्मिती अपेक्षित असते. तिच्या धमन्या रुंद असतात व त्यातून भरपूर रक्त वहावे लागते. (ऑर्तेगा) कादंबरीचा विस्तृत भाषिक अवकाश भरून काढणारे आशयद्रव्य त्या त्या काळातील संबंधित सामाजिक घटना, प्रेरणा, आशा-आकांक्षा इत्यादि तपशिलाने बनते. ह्या तपशिलाने निवेदन-शैलीचा वेगही मंद होतो. ' **शिदोरी** ', ' **वैतागवाडी** ' ह्या कादंबऱ्यांचे मोठेपण त्यांच्या ठासून भरलेल्या तपशिलात आहे. पण मराठात छापून छापून लांबवलेल्या दीर्घकथांना कादंबरी म्हणवून घेण्याचाही प्रघात आहे. बहुसंख्य कादंबऱ्या वस्तुतः दीर्घकथाच आहेत. मराठी कादंबरीचे रूप संकोचल्याचे ह्यावरून दिसून येईल. वास्तवाचे तोकडे आकलन असल्याचे हे निर्देशक आहे. वाचकसापेक्षता, प्रकाशकांची अपेक्षा, आणि वास्तवाच्या आकलनाची कमी कुवत, ह्याशिवाय नवनव्या तंत्रांचा शोध न घेणे हेही कादंबरीकाराच्या कमकुवतपणाबद्दल सांगता येईल. उदा० : प्रथमपुरुषी निवेदनतंत्राचा नको त्या आशयासाठी उपयोग केलेला दिसून येतो. उदा० **स्वगत** : स्वतःच्या आईच्या व्यभिचाराबद्दल नायक प्रथमपुरुषी निवेदनात धड तीव्रताही दाखवत नाही **लव्हाळी** मधे एकाग्र निवेदनाचे, डायरीचे तंत्र सर्वत्र कुचकामी वाटते. घासून शिळे झालेले वाक्यप्रयोग, उपमांचे

अनाठायी अलंकरण, प्रतीकांचा अडाणीपणाने उपयोग अशी अनेक आवर्तने आधुनिक मराठी कादंबरीच्या शैलीत दाखवता येतील. **मुंबई दिनांक, स्रोत, सावित्री** – ह्या कादंबऱ्यांत मात्र निवेदन तंत्रे पुढे गेली आहेत.

मराठीला इतर भारतीय भाषांप्रमाणेच गद्यशैलीची सलग पुरातन परंपरा नाही. त्यामुळे एकाच चालू भाषिक प्रयोगांमध्ये सगळे कादंबरीकार लिहीत असतात. जुन्या मराठीत जिये जिये समर्थ गद्यशैली आढळते तिच्याशी नाते जोडण्याचे प्रयत्न क्वचितच झाले. मराठीत टीकाकारही नसल्याने हे भान कोणी आणून देत नाहीत.

वास्तववादाचा आदर्श आपल्या साहित्यात जोम धरत नाही याचे आणखी एक कारण म्हणजे आपल्या परंपरेत प्रस्थापित संस्कृतिमूल्यांवरहुकूमच वाङ्मयीन संस्कृतीही वाढत आली. महानुभाव, वारकरी व शाहीर ही तीन प्राचीन बंडे पाहिल्यास आधुनिक काळात त्या धर्तीची लिटल मॅगझिन्स व दलित साहित्य ह्या दोनच चळवळी सांगता येतील. ह्या दोन चळवळींनीही कितपत सकस साहित्यनिर्मिती केली याची खात्री देता येत नाही. कादंबरी लिटल मॅगझिन्समधे येणेच अशक्य आहे आणि दलित साहित्यात कादंबरी निर्माण होणे अशक्य वाटते, कारण हे लेखक जातीच्या जाणीवेने इतके ग्रस्त आहेत की, त्यांना विशाल मानवी समूह आपल्या नैतिकतेत सामावूनच घेता येत नाही. (बाबूराव बागूल, शंकरराव खरात). त्यांना आपल्या (identity)चा प्रश्न अजून सोडवता आला नाही. त्यामुळे इतरांचा धिक्कार करण्यापलीकडे त्यांची नैतिकता जात नाही. हे फार तर कथा किंवा कविता उत्कृष्ट लिहू शकतात. कादंबरी लिहिली जाईल तेव्हा हे लेखक स्वतःला दलित म्हणवून घेण्याच्या पलीकडे गेलेले असतील.

पात्रचित्रणाच्या तंत्रात 'नमुने' हे वास्तववादी साहित्याचे लक्षण आणि घटक समजले गेले आहेत. (**लूकाक्स**), ह्या नमुन्यात व्यक्तींचे सामान्यत्व व विशेषत्व हे दोन्ही गुण असावे लागतात. दोन्हींचा संयोग व्हावा लागतो. मराठीतल्या व्यक्तिप्रधान कादंबऱ्यांत—विशेषतः लैंगिकता हेच आशयसूत्र असलेल्या कादंबऱ्यांत वास्तवाभिमुख असा हा संयोग घडत नाही. ह्याशिवाय नव्या समाजात भावनिक व बौद्धिक अशा दोन्ही वृत्ती माणसामध्ये सापडतात. पात्रे विचार करणारीही असावी लागतात, नुसती भोगणारी, भोग देणारी, असह्याह्य अशी नसतात. वेश्या झालेली स्त्रीही आधीची एक असह्य चौकट मोडून वेश्या होते ही वस्तुस्थिती मांडली गेली पाहिजे. ह्याबाबतीत **भाऊ पाध्ये** यांची पात्रे ठळकपणे समोर येतात. (**अग्रेसर, बॅरिस्टर अनिरुद्ध धोपेश्वर, वासूनाका**) म्हणून भाऊ पाध्ये आजचे सर्वश्रेष्ठ कादंबरीकार आहेत असे मानावे लागते.

नव्या कादंबऱ्यांतील एका गटात असे नायक दिसतात की, त्यांना परात्यवादाने पछाडलेले दिसते. स्वतःच्या अंगी सद्गुण आहेत असे हे नायक मानत नाहीत. (**बॅरिस्टर अनिरुद्ध धोपेश्वरकर, निष्पर्ण वृक्षाच्या छायेत, सात सक्कं त्रेचाळीस, स्रोत.**)

सर्व सामाजिक संस्थांना व मूल्यांना हे अव्हेरतात. हे नायक सामाजिक रोगाचे निदान फक्त करतात, उपाय सुचवत नाहीत. त्यामुळे ह्या कादंबऱ्यांत स्वगते, आत्मकथने, नाट्यीकृत जाणीवा ह्यांनी भरलेल्या आहेत. आत्मव्यंजना व वास्तवाचे व्यंजक दर्शन आधुनिक कादंबऱ्यांत वाढलेले आहेत. अस्तित्वाबद्दल त्यांना प्रेम असले तरी त्यांच्या प्रतिक्रिया कडू आहेत.

त्यांची भाषा नेहमीची बोली असल्याने वास्तवाचे खोटे चित्रण करणे शक्यच होत नाही. ह्या कादंबऱ्यात ' कृती ' अत्यंत कमी असल्यामुळे त्यांचे कथानक ' कंटाळवाणे ' वाटते. ह्या नायकांना कृती नको आहे; कारण समाजातले वातावरणच अनैतिक असल्यामुळे अशा वातावरणात कोणतीही कृती अनैतिक ठरू शकते. यांच्या विचारात स्फोटक बंडखोरी आहे, पण ती विचारातच रहाते, कृतीत उतरत नाही. तरुण पुरुषपात्रांची ही स्थिती वास्तवच आहे, परंतु स्त्री-पात्रांच्या बाबतीत मात्र प्रगती झालेली दिसत नाही. स्त्री-लेखिका जास्त अश्लिल लिहू लागल्या आहेत. गुलामगिरीची ही पूर्ण स्थिती म्हणता येईल. पुरुषांना जे हवे तेच पुरवण्यात व मग आपण आपल्यासाठीच हे करतो असे समजण्यात व्यक्तिनिष्ठ चित्रण वाढून सामाजिक संदर्भ विसरले जातात.

नैतिक आणि भौतिक दृष्ट्या खंगलेल्या आपल्या समाजात माणसाच्या दैनंदिन व्यावहारिक गोष्टीही जिकीरीने पार पाडाव्या लागतात. त्यामुळे ह्या बारीकसारीक बाबी पार पाडण्यातच माणूस वास्तवाला वैतागून जातो. मग ह्या वर्तमान व्यवहारापासून दूर जाण्याची आपली सुप्त भूक पुरवणाऱ्या वाङ्मयीन प्रवृत्ती वाढत जातात. ह्यामुळे ऐतिहासिक, पौराणिक, रोमँटिक, अद्‌भुत, लैंगिक, प्रतिकवादी, लिरिकल शैलीत लिहिलेल्या—अशा कादंबऱ्यांची रेलचेल झाल्याचे दिसते. ह्या वास्तवापासून दूर गेलेल्या प्रांतात वाचकाची सदसद्‌विवेकबुद्धी आपोआपच नाहीशी होते. पात्रे विशिष्ट असल्यामुळे नमुने ठरत नाहीत. लेखकाची नैतिकता तर अपेक्षित नसतेच. लेखकांनी वाचकांच्या सुप्त भावना चाळवल्या, सोपे मनोरंजक शैलीत लिहिले की, हा व्यवहार संपतो. ' व्यक्तिनिष्ठ वास्तव ' शून्यात संपून जाते, कारण त्याला वास्तवाचे सामाजिक संदर्भ मुळातच नसतात. अमुक एक घटना लेखकाला मान्य आहे की अमान्य, योग्य वाटते की अयोग्य, वगैरे जबाबदारीच्या गोष्टी विचारायचीही गरज भासू नये अशीच आशयसूत्रे ह्या कादंबऱ्यांत आढळतात. वास्तव व काल्पनिक यांच्या मधला, दोन्हीकडचे फायदे उपटणारा असा धूसर प्रदेश अशा कादंबऱ्यांना ह्यामुळे परवडतो.

आपण जेव्हा जेव्हा ' सामाजिक वास्तव ', ' सामाजिक जाणीवा ' असे शब्दप्रयोग वापरतो, तेव्हा आपल्याला कोणता ' समाज ' अभिप्रेत असतो हेही स्पष्ट नसते. आपल्या ' समाजा'त निरनिराळ्या विभाजक तत्त्वांनी इतके परस्परांपासून दूर लोटणारे समूह करून ठेवलेले आहेत की, वास्तवात आपल्याला फक्त व्यक्तिव्यक्तींच्या जाती, वर्ग, उपजाती,

धंदे, दर्जा — ही विभाजक तत्त्वेच दिसतात. उंदरांच्या बिळासारख्या, आपल्या जाती आपल्याला महत्त्वाच्या वेळी सुरक्षित ठेवत असतात (डॉ. आंबेडकर). डॉ. केतकरांनंतर जातीसंस्थेवर कोणा कादंबरीकाराने बोट ठेवलेले नाही. ह्या समाजात माणसाचे नाव कळले की त्याची जात, अंदाजे दर्जा, साधारण सांपत्तिक परिस्थिती हे आपोआप कळते. सारांश, देशपांडे किंवा फडके किंवा शिंदे ह्या नावाची माणसेच मुळात स्पष्ट सांस्कृतिक प्रतीके म्हणून अस्तित्वात असतात. तेव्हा अशा माणसांच्या समाजात प्रतीकवादी साहित्य होणेच अशक्य आहे, अशी परिस्थिती आहे. त्यामुळे हे सामाजिक वास्तव आपण होऊन टळेल अशा मानसशास्त्रीय – रूपवादी – व्यक्तिनिष्ठ – ऐतिहासिक – प्रतीकवादी कादंबऱ्या लिहिण्याचा प्रवाह वाढत असावा. ज्या समाजाची रचनाच मानवताविरोधी तत्त्वांवर झालेली आहे, त्या समाजाला मानवतावादी आशय देणेही कादंबरीकाराला सहज शक्य नाही. वरच्या जातींविरुद्ध खालच्या जाती, खालच्या जातींविरुद्ध भटक्या जाती, पुरुषांविरुद्ध स्त्रिया, पितृसत्ताक पद्धतीविरुद्ध मुले, श्रीमंता-विरुद्ध गरीब, शहराविरुद्ध खेडी — अशी असंख्य बंडे पिढ्यान् पिढ्या होत गेली आणि ह्या संदर्भाच्या नव्या सौंदर्यसंकल्पना रूढ केल्या, तरच वास्तववादाची भारतीय भाषांमधली दुर्दशा संपणे शक्य आहे. आज तरी असा केंद्रहीन समाज हे वास्तव असताना (organic unity)सारख्या युरोपियन समाजातल्या वास्तवाचे संदर्भ असलेल्या सौंदर्यकल्पना आपल्या साहित्याला लावणे अपक्वपणाचे लक्षण ठरते. कादंबरीत आयत्या सौंदर्यवादी – रूपवादी कल्पना लादलेले वास्तव विकृत होण्याची जास्त शक्यता आहे. ते अप्रामाणिकपणाचे होईल व सुंदरही ठरणार नाही.

कमलाकर दीक्षित

कादंबरी : दोन

: १ :

युद्धोत्तर काळातील मराठी कादंबरीच्या आशय आणि आकृती या दोन्ही घटकांत लक्षात येईल इतका क्रांतिकारी बदल झालेला आहे. तोपर्यंत जे विषय कादंबरीला वर्ज्य समजले जात होते ते सगळे विषय कादंबरीच्या क्षेत्रात प्रविष्ट झाले. जीवनाचे अमुक एक क्षेत्र कादंबरीत यायचे राहिले आहे असे म्हणता यायचे नाही. युद्धपूर्व कादंबरीत मध्यमवर्गीय कुटुंबातील परस्पर संबंधाचे काहीसे भावविवश पण बरेचसे भावनाप्रधान चित्रण प्रामुख्याने आढळत असे. देवळात जाताना जशा वाहाणा बाहेर काढून ठेवल्या जातात; तसे कादंबरीत शिरताना काही आशय, काही विषय, काही शब्द व काही वाक्प्रचार बाहेर ठेवले जात. युद्धपूर्व कादंबरी मार्क्स ज्यांना 'मध्यमवर्गीय मूल्ये' म्हणतो त्यांच्या चौकटीच्या आत वावरत होती.

युद्धानंतर सर्वच क्षेत्रांत बदल झाले. विशेष म्हणजे मूल्यविचारांत मूलगामी बदल झाले. मध्यमवर्गीय मूल्ये बूर्ज्वा वाटू लागली. जीवनातील मानसिक बंधने काचू लागली. ती बंधने तोडून टाकण्याची ऊर्मी उफाळून येऊ लागली. युद्धातील प्रचंड संहारामुळे मानव स्तिमित झाला. स्वतःच्या सारासार विचारांवरील त्याचा विश्वास डळमळला. भावविवशतेच्या कोशातून बाहेर पडणे अशक्य आहे याचे भान त्याला झाले. जीवनात हळुवार भावनांपेक्षा समर्थ बुद्धीला अधिक महत्त्व असल्याची जाणीव त्याला झाली.

एका अर्थाने मानवी जीवनाचे तारुण्य संपल्याने प्रौढावस्थेत प्रवेश केला असे म्हणता येईल. यामुळे जीवनातील प्रत्येक गोष्टीकडे प्रौढ दृष्टिकोनातून पाहाण्याची गरज त्याला भासू लागली. काही प्रमाणात हा प्रौढपणा त्याला अंगी बाणवता सुद्धा आला.

या सगळ्या उलथापालथीचा परिणाम मराठी साहित्यावर आणि म्हणून मराठी कादंबरीवर होणे अटळ होते. स्वाभाविकच आशय आणि अभिव्यक्ती या दोन्ही अंगांनी मराठी कादंबरी विकसू लागली. आशयाच्या दृष्टीने पाहिले तर, ग्रामीण किंवा प्रादेशिक विषय कादंबरीत हाताळले जाऊ लागले. ते जुने वाटू लागल्यावर झोपडपट्टी-तील जीवनाला हात घालण्यात आला. याचवेळी समांतर पातळीवर दलित जीवनाचे धागे कमीअधिक सूक्ष्मतेने उलगडले जाऊ लागले. स्त्रियांचे आंतरबाह्य जीवनही उपेक्षित राहिले नाही. बालकांचे भावजीवनसुद्धा अधिक " प्रौढ " दृष्टिकोनातून तपासले जाऊ लागले. स्त्रीपुरुष संबंधाने प्रेमाच्या गुलाबी आणाशपथांची यौवनसुलभ पायरी ओलांडून लैंगिक संबंधाच्या रोखठोक प्रौढ पायरीवर कादंबरीला नेले.

कादंबरीमध्ये हे असे आशयाच्या बाजूने स्वागतार्ह बदल होत असतानाच तिचा बाटसुद्धा अधिक नीटनेटका होऊ लागला. अनावश्यक फापटपसारा, पसरट शैली, शब्द-बंबाळपणा इत्यादि गलथानपणा जाऊन तिने अधिक नेटके स्वरूप धारण केले. पाच पानात जे सांगायचे ते दोन पानात सुचविले जाऊ लागले. वर्णने जाऊन सूचन आले. सुरुवार्थ जाऊन व्यंग्यार्थ आला. पोरकट शब्दबेल्हाळपणाची जागा प्रौढ शब्दबंदिस्त पणाने घेतली.

एकूणच मराठी कादंबरीच्या स्वरूपात वरील बदल झाले असले तरी, काही कादंबरी-कारांना आपल्या मनातील आशय व्यक्त करण्यासाठी नवीन अभिव्यक्ती-प्रकारही अपुरे वाटू लागले. त्यामुळे स्वतःच्या आशयाशी सुसंगत अशी अभिव्यक्तीची नवी तंत्रे व शैली ते वापरू लागले.

अशा कादंबरीकारांपैकी काही जणांनी सामाजिक वास्तव चितारले, तर काही जणांनी व्यक्तिनिष्ठ वास्तव चितारले. वस्तुतः, वास्तव हे एकच असते. त्याचे आपण अभ्यासाच्या सोयीसाठी व्यक्तिनिष्ठ व सामाजिक असे फरक करतो. लेखक जर सामाजिक वास्तवावर भर देत असेल तर, कादंबरी सामाजिक म्हणावी; व्यक्तिप्रतिक्रिया किंवा आत्मप्रतिक्रियांवर जोर देत असेल तर, व्यक्तिनिष्ठ म्हणावी.

या पार्श्वभूमीवर ज्या कादंबऱ्यात आपल्याला व्यक्तिनिष्ठ वास्तवावर भर देऊन आविष्कारांचे काहीसे वेगळे प्रयोग करण्याचे प्रयत्न केले गेले आहेत. अशा प्रमुख कादंबऱ्यांचा विचार येथे करायचा आहे.

: २ :

बा० सी० मर्ढेकर

बा० सी० मर्ढेकरांनी आपल्या 'रात्रीचा दिवस' या कादंबरीत व्यक्तिनिष्ठ वास्तवाचे चित्रण अभिनव पद्धतीने केले आहे. दिक्पाल या एका पत्रकाराच्या अबोध मनात चालू असलेल्या संज्ञाप्रवाहाचे चित्रण या कादंबरीत केलेले आहे. संज्ञाप्रवाहाचे मानसशास्त्र ही एक वस्तुस्थिती आहे. मनुष्य आपले दैनंदिन व्यवहार पार पाडत असताना त्याचे अबोध मन आपले कार्य करीतच आहे. या संज्ञाप्रवाहाची साखळी rational नसते, irrational असते. तिचा स्थाईभाव कार्यकारण हा नसून संज्ञासाहचर्य हा असतो. उदा० गरम पाणी–ग्रम पाणी–ग्रम पाणी – पमग्राणी – Pomegranates– डाळिंबाचा रंग काय सुंदर असतो. दाण्यांचा वाळिंबे डॉक्टर – डाळिंबी डॉटर – इत्यादि सबंध कादंबरीभर समांतर पातळीवर दिक्पालचा संज्ञाप्रवाह दिलेला आहे. मात्र संपूर्ण कादंबरी संज्ञाप्रवाहावर आधारलेली नाही. कादंबरीचे मुख्य कथन हे नेहमीच्या जाणिवेच्या पातळीवरचेच आहे. याचा एक अर्थ असा की, संपूर्ण संज्ञाप्रवाहात्मक कादंबरी लिहिणे कदाचित् मर्ढेकरांना अनैसर्गिक वाटले असेल. संज्ञाप्रवाहात्मक चित्रण त्यानी बारीक टाइपात केलेले आहे, तर जाणिवेच्या पातळीवरील कथन मोठ्या टाइपात केलेले आहे. याचा अर्थ, ते दोन्ही प्रवाह एकजीव करून कलाकृती सिद्ध होणे शक्य नाही असा होतो. शेवटचा मुद्दा म्हणजे या कादंबरीतील संज्ञाप्रवाहाचा भाग संपूर्ण वगळून जरी ती वाचली तरी फारसे बिघडत नाही.

भालचंद्र नेमाडे

व्यक्तिनिष्ठ वास्तवाचे चित्रण करताना एकदम वेगळी शैली निर्माण करणारे नंतरचे कादंबरीकार म्हणजे श्री० भालचंद्र नेमाडे. त्यांच्या पहिल्या 'कोसला' या कादंबरीने एका अर्थाने मराठी कादंबरीच्या भाषाशैलीत नजरेत भरण्यालायक बदल घडवून आणलेला आहे. सांकेतिक शब्दांचा त्याग केलेल्या युद्धोत्तर काळातील महाविद्यालयीन विद्यार्थ्यांचा पांडुरंग सांगवीकर हा प्रतिनिधी होय. या कादंबरीतील भाषा ही समकालीन विद्यार्थ्यांच्या तोंडची भाषा आहे. विद्यार्थी आपसांत बोलताना नवनवीन परंतु घीट शब्दप्रयोग वापरतात. मधूनमधून शिव्याही पेरतात. मधूनमधून इंग्रजी–हिंदी शब्द वापरतात. भाषाशुध्दीची पर्वा करीत नाहीत. वाक्यातील उबड समजणारी क्रियापदे गाळतात. नेमाड्यांच्या या कादंबरीतील विद्यार्थी वगैरे, उदाहरणार्थ थोरच इ० शब्दप्रयोग; साला, हिजडा, च्यायला इत्यादि शिव्या सर्रास वापरतात. वैशिष्ट्य असे की, ही भाषाशैली या कादंबरीतील आशयाचा अंगभूत भाग बनून राहिली आहे. पांडुरंग सांगवीकर प्रस्थापित श्रद्धा मानीत नाही. प्रस्थापित संकेत झुगारून देतो. प्रस्थापित भाषा

वापरीत नाही. परंतु तरीही मूलतः तो एक सरळमार्गी मुलगा आहे हे वाचकाला पटते.

श्री० नेमाडे यांच्या पुढील 'बिढार' आणि 'जरीला' या कादंबरीच्या आविष्काराचे तंत्र व शैली 'कोसला' सारखीच आहे.

भाऊ पाध्ये

भाऊ पाध्ये यांच्या ज्या कादंबरीत व्यक्तिनिष्ठ वास्तवावर भर आहे, ती कादंबरी म्हणजे 'वासूनाका'. या कादंबरीत तंत्राचा तसा वेगळा प्रयोग नसला तरी, भाषाशैली ही एकदम अनौपचारिक आहे. शिष्टाचारी भाषेचा पूर्णपणे अभाव आहे. वासूनाक्या-सारख्या वस्तीत ज्या एका निरागस निर्लज्जपणाने संभाषण होते तो जसाच्या तसा कादंबरीत आला आहे. तसेच इंग्रजी, मराठी, हिंदी या सर्व भाषांनी मिळून बनलेली भाषा हे वासूलोक बोलतात. या भाषेत खाजगी आणि सार्वजनिक असे भेद नाहीत.

एस्

'एस्' नावाच्या सात लेखकांच्या एका गटाने 'आदिमाया' ही कादंबरी लिही-लेली आहे. ही कादंबरी की निबंध असा संभ्रम प्रकाशकाच्या मनात असला तरी, लेखन कादंबरीला अधिक जवळचे आहे. या कादंबरीचे तंत्र अभिनव आहे. अशा अर्थाने की, सात जणांनी एकत्र विचार व चिंतन करून ही कादंबरी लिहिली आहे. लिहिताना शैलीतील वेगळेपणा नाहीसा करण्याची धडपड या सात जणांनी केली आहे. ही धडपड सोपी जावी म्हणून लहान-लहान वाक्ये व लहान परिच्छेद यांचा आधार लेखकांनी घेतला आहे. प्रत्येक प्रकरणात अनेकांची भाषा आहे. यामुळे अमुक एक अमुक एकाचे असे ठरविणे अशक्य आहे.

आदिमाया ही एक प्रौढ, विवाहित स्त्री असून, वास्तविक जग न विसरता ती चिंतनात गढलेली आहे. मुले मोठी झाल्यामुळे तिच्या वात्सल्याला नवीन वाव हवा आहे. एका अर्थाने कृतार्थ पण खिन्न अशी ही 'आदिमाया' पूर्ण नैसर्गिक आहे.

अनेक लेखकांनी ही कादंबरी लिहिली आहे या प्रकाशकांच्या ग्वाहीखेरीज, कादंबरीत तसे मानण्याला काही पुरावा मात्र नाही. ही ग्वाही नजरेआड केली तर, कादंबरीची आविष्कार पद्धती वेगळी नाही. लहान वाक्ये व परिच्छेद हा शैलीचा प्रकार बऱ्याच युध्दोत्तर कादंबरीकारांनी हाताळलेला आहे.

चंद्रकांत खोत

आरंभी म्हटल्याप्रमाणे लैंगिक संबंधांचे धीट चित्रण धीट भाषेत करणाऱ्या कादंबरीकारांत चंद्रकांत खोत यांचे स्थान महत्त्वाचे आहे. 'उभयान्वयी अव्यय', 'बिनधास्त', 'विषयांतर', इत्यादि त्यांच्या कादंबऱ्या त्यांचे स्वतःचे व्यक्तिनिष्ठ

अनुभव व विचार त्यांनी निर्भीडपणे मांडले आहेत. समलिंगी विषय संबंधांचे सगळे बारकावे उघडून दाखविण्याचे व्रतच जणू या लेखकाने घेतले आहे. विकृती अगर प्रकृती असा भेद खोत करीत नाहीत. 'खुल्लमखुल्ला' हा त्यांचा परवलीचा शब्द आहे. त्यामुळे त्यांच्या भाषाशैलीत किंवा अभिव्यक्तीत सगळे खुल्या स्वरूपात मांडले गेले आहे. धीट निर्भीडपणा हे तिचे लक्षण होय. राष्ट्रीय स्वयंसेवक संघ, दलित साहित्य इत्यादि विषयांना खोत स्पर्श करतात. परंतु त्यांचे मुख्य अधिष्ठान लैंगिक व्यवहार हेच होय. हे सारे करताना 'सूचकता' हे जे कलेचे मूल्य, त्याची हानी होणे अपेक्षित आहे. कलात्मकतेचा बळी देऊन 'निर्भीड' किंवा 'खुल्लमखुल्ला' लेखन करणे हे दाखवेखोरीच्या (Exhibitionism) आरोपाला पात्र ठरते, याकडे खोत दुर्लक्ष करतात असे दिसते.

किरण नगरकर

व्यक्तिनिष्ठ वास्तवाच्या चित्रणाचा अगदी अलिकडील प्रयोग म्हणजे, किरण नगरकर या लेखकाची 'सात सक्कं त्रेचाळीस' ही कादंबरी. या कादंबरीचा नायक म्हणजे कुशंक पुरंदरे नावाचा तरुण. हा हॉस्पिटल जीवनाचे कसले तरी संशोधन करणारा. याच्या जीवनात अनेक स्त्रिया येतात. याला लैंगिक संबंधांत विधिनिषेध नाहीत. किंबहुना कोठलेच विधिनिषेध हा पाळीत नाही. हा स्वतःशी प्रामाणिक आहे. मात्र तथाकथित मूल्ये तो मानीत नाही. अशा या तरुणाचे आत्मकथन हा या कादंबरीचा आत्मा. त्याच्या जीवनाचे गणित वेगळे आहे. दोन अधिक दोन बरोबर चार असे त्याचे स्वरूप नाही. या कादंबरीची निवेदनपद्धती किंवा आविष्कारपद्धती अगदी आरंभी एकदम वेगळी आहे. परस्परांशी संबंध नसलेल्या अनेक घटना हा कुशंक सांगत असतो. त्यात वरवरचा कार्यकारणभाव नाही. एखाद्या चित्रसज्जासारखे त्याचे सौंदर्य आहे. तरीही नायकाचे व्यक्तिमत्व हा त्या सर्वांना एकत्र बांधणारा धागा. काही घटना छोट्या आहेत तर काही घटना लघुकथेइतक्या मोठ्या आहेत. कादंबरीच्या आरंभी छोट्या घटना येतात. त्यामुळे आरंभी वाचक भांबावला तरी शेवटी किनाऱ्याला लागतो.

या कादंबरीची भाषाशैली हे तिचे मोठे वैशिष्ट्य आहे. भाषा एकदम ताजी आहे. त्यातील प्रतिमा तर रसरशीत आहेत. केवळ भाषाशैलीसाठी ही कादंबरी गाजायला हवी होती. अर्थात आशय आणि भाषाशैली एकमेकांशी इतके एकजीव झालेले आहेत की ती तशी वेगळी काढणे अशक्यच आहे.

: ३ :

आतापर्यंत आपण मर्ढेकर, नेमाडे, भाऊ पाध्ये, एस., खोत आणि नगरकर या कादंबरीकारांच्या कादंबऱ्यांची स्वरूपे पाहिली. या कादंबऱ्यांचा आशय वेगळा होता. म्हणून त्यांची आविष्कारपद्धतीही वेगळी होती. या कादंबरीकारांनी केलेल्या व्यक्तिनिष्ठ

मराठी ग्रंथ संग्रहालय दादर
दा. क्र. 23209
निबंध

वास्तवाच्या चित्रणाचा एक समान धर्म म्हणजे, ज्याला आपण rational thinking म्हणतो त्याचा अभाव हे होय. मानवी मनाचा $\frac{2}{3}$ भाग हा अबोध पातळीवर काम करीत असतो. या अबोध मनातील हालचालींवरच त्याच्या क्रिया अवलंबून असतात. त्यामुळे सर्वच मानवी क्रियांना तर्कशुद्ध कारणमीमांसा दाखवता येत नसते. या युद्धोत्तर काळातील मानसशास्त्रीय सत्याचे अधिष्ठान या कादंबऱ्यांत आहे. या कादंबऱ्यांचा दुसरा विशेष म्हणजे अस्तित्ववादी विचारसरणी. या कादंबऱ्यांचे नायक जगत राहाण्याचे जाणतात. यापरते वेगळे मूल्य ते मानीत नाहीत.

मात्र अबोध मनासारखी मानसशास्त्रीय किंवा अस्तित्ववादासारखी तत्त्वज्ञानात्मक मूल्ये ही कलामूल्ये नव्हेत. त्यांनाच कलामूल्ये समजण्याची चूक वरीलपैकी मर्ढेकरांसारख्या लेखकांनीही केलेली आहे. इतरही कादंबरीकारांनी नवा आशय मांडताना तो कलात्मक होतो की नाही याचे अवधान फारसे ठेवलेले दिसत नाही. यामुळे आणखी पन्नास-एक वर्षांनी या कादंबऱ्यांचे स्थान काय राहील याची चिंता वाटते.

द० भि० कुलकर्णी

कथा : एक

: १ :

माझे एक ज्येष्ठ समकालीन समीक्षक प्रा. माधव आचवल यांनी जी० ए० कुलकर्णी यांच्या रूपककथांसंबंधी म्हटले आहे, "...ह्या जी० एं०च्या कथा त्यांच्याच आधीच्या कथांपेक्षा सर्वस्वी निराळ्या आहेतच, पण आधुनिक मराठी कथेतही नवीन, निराळ्या आहेत".[१]

जी० एं०चे आजवर आठ कथासंग्रह प्रकाशित झाले आहेत. १९५९ चा 'निळा सावळा' हा पहिला आणि १९७७ चा 'पिंगळावेळ' हा अलीकडचा आठवा.

१९६० च्या 'पारवा'पासून त्यांनी रूपककथा लिहावयास प्रारंभ केला.

'पारवा'मध्ये 'रंगरेखा' या शीर्षकाखाली 'चाहूल', 'दैव', 'मित्र', 'मत्स्यकन्या', 'तत्त्वज्ञान' आणि 'स्मृती' अशा सहा छोट्या रूपककथा आहेत. पुढे जी० एं०नी 'प्रवासी' आणि 'इष्किलार' अशा दीर्घ रूपककथा लिहिल्या हे पाहिले म्हणजे, 'पारवा'मधील या छोट्या – लघुत्तम कथा म्हणता येतील. इतक्या छोट्या. रूपककथा ही जी० एं०च्या रूपककथासाहित्याची गंगोत्री वाटू लागते.

पुढील दीर्घ रूपककथांची चाहुल या लघुत्तम रूपककथांमध्ये लागते यात शंकाच नाही; मानवी जीवनाची क्षणभंगुरता, त्यामुळे येणारी अटळ आणि अखंड दुःखमयता, मानवी

जीवनाची परतंत्रता आणि मृत्यूने घडून येणारी सार्वत्रिक परिसमाप्ती, 'ईप्सिताचा ध्यास,' त्यासाठी 'असह्य कष्ट आणि यत्न,' 'साफल्याचा क्षण हाच भ्रमनिरासाचा क्षण,' या अनुभवासाठी 'प्रवास' हे प्रतीक वापरणे, उपमानबहुल आणि प्रतिमाबहुल भाषाशैली, तळपती कल्पकता इत्यादी उत्तरकालीन रूपककथा विशेषांचे अस्फुट दर्शन या सहाही लघुत्तम रूपककथांत घडते.

जी० एं०च्या या सहा कथा "आधुनिक मराठी कथेत नवीन, निराळ्या" आहेत का? 'निळासावळा'मध्ये अशा कथा नव्हत्या, या अर्थाने जी० एं०च्या कथा-साहित्यात नवीन – निराळ्या ठरतात, पण आधुनिक मराठी कथेत मात्र त्या नवीनही नाहीत, आणि निराळ्याही नाहीत : वि० स० खांडेकर यांच्या पूर्वी गाजलेल्या रूपक-कथांत आणि जी० एं०च्या या सहा लघुत्तम रूपककथांत तंत्र, शैली, साहित्यबंध आणि साहित्यमूल्य या दृष्टीने काहीही भेद नाही. खांडेकरी रूपककथेचाच हा आविष्कार आहे.

या कथा वाचताना जशी खांडेकरांची, तशीच कुसुमाग्रजांचीही आठवण होते; ज्या अभिरुचीने कुसुमाग्रजांच्या 'जमीन आणि आगगाडी', 'कोलंबसाचे गर्वगीत', 'पृथ्वीचे प्रेमगीत' इत्यादि रूपकात्मक कवितांना वर्णनपर, चमत्कृतिप्रधान आणि स्थूल मानले तीच अभिरुची आज तसल्याच रूपककथांना 'नवीन दिशेची प्रसादचिन्हे', 'चैतन्यशक्तीचा तपास', 'मूल्यशोध' समजत आहे.[२]

'पारवा' हा संग्रह जी० ए० कुलकर्णी यांच्या कथासंग्रहातील सर्वांत कच्चा कथा-संग्रह आहे आणि त्यातच त्यांच्या रूपककथेचा प्रारंभ असावा हा योगायोग नसून ही एक अर्थपूर्ण वस्तुस्थिती आहे; रक्ताचे नाते आणि मृत्यूचे नाते या दोन नात्यांच्या दर्शनाने हा लेखक हैराण झालेला आहे. रक्ताचे नाते हे 'जीवनाचे नाते' आहे. प्रेम, स्नेह, वात्सल्य, दया या उत्कट-उदात्त भावनांनी रक्ताच्या नात्यातून माणसाला जीवनाशी बांधून ठेवले आहे, पण त्याच वेळी परिवर्तनशीलता आणि विनाश यांनी मानवाचे मृत्यूशी नाते जोडले आहे. जीवनाच्या नात्याकडून मृत्यूच्या नात्याकडे असा क्षणाक्षणाला मानवाचा चक्रव्यूहात्मक प्रवास चाललेला असतो. अशा व्यामिश्र प्रवासाची व्यामिश्र चित्रे 'चंद्रावळ', 'गुंतवळ' आणि 'वळी' या कथांत आढळतात, त्या कथा श्रेष्ठ होण्याचे हे एक कारण आहे. उलट, जी० एं०नी आपल्या रूपककथांत 'रक्ताचे नाते' आणि 'मृत्यूचे नाते' हे आदिम शिवशक्तियुग्मच दुभंगून टाकले : 'पारवा'पासून पुढे ज्या रूपककथा जी० एं०नी लिहिल्या त्या केवळ 'मृत्यूचे नाते' सांगणाऱ्या कथा आहेत. त्यामुळे आशयाची व्यामिश्रता तर गेलीच, पण जीवनार्थाची पूर्णताही डागळली, जीवनानुभवाच्या सुलभिकरणाचा हा एक प्रकार आहे. कल्पनाविलास, खटकेबाज संवाद, सुभाषिते यांची रेलचेल हा देखील सुलभ अनुभव व्यामिश्र करण्याचा एक अपेशी प्रयत्न आहे.

"मानवी जीवनाकडे वस्तुनिष्ठ, निर्भय, आर्त आणि प्रतिकात्मक दृष्टीने पाहण्याचा आणि त्याच पातळीवर मानवी जीवनाचे चित्रण करण्याचा एक महत्त्वाचा महाकाव्यात्म गुणधर्म 'सोडवण', 'पराभव', 'राधी', 'माघारा' या कथांमध्ये आढळतो. खरे म्हणजे अशा दृष्टीला पौराणिक, ऐतिहासिक जीवन फार उपकारक असते. जी० ए० तिकडे कधी वळतील कुणास ठाऊक."[३] असे एका समीक्षकाने १९६७ साली 'रक्तचंदन'ची समीक्षा करताना म्हटले, आणि आश्चर्य असे की, १९७२ साली प्रसिद्ध झालेल्या 'काजळमाया' या संग्रहात 'दूत', 'ठिपका', 'गुलाम', 'कळसूत्र', 'रत्न', 'विदूषक' या सहा रूपककथांतून प्रथमच जोमाने इतिहास, पुराणसदृश मध्ययुगीन वातावरण प्रगटले.

'काजळमाया'मध्ये 'प्रदक्षिणा' आणि 'भोवरे' या दोन समर्थ कथा आहेत. त्यांत जीवनाचे नाते आणि मृत्यूचे नाते यांचे विलक्षण तिढे आहेत. प्रतीतीला सुबोध, पण विश्लेषणाला अवघड असे त्यांचे स्वरूप आहे, उलट या सहा रूपककथा प्रतीतीला आणि विश्लेषणालाही फार सुबोध आहेत.

या सहाही रूपककथांमागील प्रमेय एकच आहे : अज्ञेयवाद. जीवनाचे मूलस्वरूप, अंतिम सत्तेचे स्वरूप मानवाला कळूच शकत नाही हे ते प्रमेय. 'दूत'मधील दूतास प्रथम निरोपाचे विस्मरण होते, नंतर स्मरण होते व आपले जीवन व मृत्यू ही सार्थकी लागत आहे असे त्याला वाटते तोच, ज्या डोंबाने आपल्यावर दया दाखविली त्या डोंबाच्या वधाचाच आपण निरोप आणला हे समजून तो गारठून जातो – जीवनाच्या अज्ञेय रूपाने स्तंभित होतो. 'ठिपका'मधील रामण्णा, 'गुलाम'मधील आणि 'रत्न'-मधील मुसाफिर, 'कळसूत्र'मधील लाल गरुड आणि 'विदूषक'मधील विष्णुशर्मा यांनाही अखेरीस जीवनाच्या अज्ञेयत्वाची प्रतीती येते.

'काजळमाया'मधील या सहा कथांतूनच नव्हे तर, 'ऑर्फियस'सारखा एखादा अपवाद सोडता, जी० ए०च्या पुढील सर्व रूपककथांतूनही हाच अज्ञेयवाद आविष्कृत झालेला आहे.

आधीच्या अस्तित्ववादाकडून इथे रूपककथांमध्ये जी० ए० अज्ञेयवादाकडे वळले आहेत. हे परिवर्तन फार सूचक आहे, त्यांच्या रूपककथांचे महत्त्व या परिवर्तनाच्या दृष्टीनेच आहे.

तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रात अज्ञेयवाद नवा नाही. बौद्धपूर्व काळात भारतात हा अज्ञेयवाद होता. त्याचा पुरस्कार करणाऱ्यांची नावे अजित केशकंबली आणि मक्खली गोसाल, 'अ हिस्टरी ऑफ इंडियन फिलॉसॉफी' या ग्रंथांत सुरेंद्रनाथ दासगुप्ता यांनी मक्खली गोसाल याच्या मतांसंबंधी म्हटले आहे,

"This wts a thorough-going determinism denying the free will of man and his moral responsibility for any so-called good or evil. The essence of Makkhali's system is this, that there is no cause, either proximate or remote for the depravity of beings or for their purity. They become so without any cause. Nothing depends either on one's own efforts or on the efforts of others, in short nothing depends on any human efforts, for there is no such thing as power or energy, or human exertion. The varying conditions of any time are due to fate, to the environment and their own nature."[४]

मक्खली गोसाल पूर्णपणे नियतत्त्ववादी आहे : दैव, परिस्थिती आणि घटनांचा स्वभावधर्म यांचा मानव पूर्ण गुलाम आहे. मानवाच्या आयुष्यातील कुठल्याही घटनेला काहीही कारण नसते, म्हणूनच मानवी प्रयत्नांना या जगात काहीही अर्थ नाही.

या विचाराचे दर्शन जी० एं०च्या या रूपककथांत घडते, यात्रदल दुमत होऊ नये : दूत आपल्या परीने आपले कर्तव्य करावयास निघतो, पण योग्य वेळी त्याला ते बजाविता येत नाही. नंतर उपकारकर्त्याबद्दल कृतज्ञतेची भावना त्याच्या मनात जागी होते तेव्हा त्याचे कर्तव्य म्हणजे भीषण अपकार ठरतो. विष्णुशर्म्याला वाटते की, आपण आपल्या बुद्धि-कौशल्याने विजयराजास अनेक विजय मिळवून दिलेत आणि अखेरीस चंचलेकडून त्यास कळते की विजयराजाचे विजय आणि आपला सल्ला यांचा काहीही कार्यकारण संबंध नव्हता.

बौद्धपूर्व काळातील दुसरा अज्ञेयवादी तत्त्वज्ञ केशकंबली याच्या मतासंबंधी दासगुप्ता यांनी म्हटले आहे – "Another sophisticated school led by Ajita Keshkambali taught that there was no fruit or result of good or evil deads; there is no other world, nor was this one real; nor had parents or any former lives any efficacy with respect to this life. Nothing that we can do prevents any of us alike from being wholly brought to an end, death."[५]

जगू काय जी० एं०च्याच रूपककथेची आणखी काही आशयवैशिष्ट्ये स्पष्ट करणारी ही विधाने आहेत : मृत्यू ही या जीवनाची परिसमाप्ती आहे, मृत्यूच्या पलीकडे अन्य लोक तर नाहीत पण हे जीवनही मिथ्या आहे. अनुवंश, मातापिता वा अन्य कुठलीही शक्ती या जीवनाला आकार आणि आधार देऊ शकत नाही, कर्माचे फल निश्चित नसते.

"ज्या अलौकिक, दैदिप्यमान रत्नासाठी यात्रिक जीव टाकत असतो, ते आपल्या ओंजळीत आले असे त्याला मृत्यूक्षणी वाटते, त्यावर देवता म्हणजे, 'पुनः सारे तेच'. आपणाला रत्नप्राप्ती झाली या भ्रमाने आणखी एका आयुष्याला विराम मिळाला. कृष्णगरुडा, सावधदृष्टीने पाहा याची ओंजळ ज्या प्रमाणे रिकामी आहे, त्याचप्रमाणे येथल्या कोणत्याच आकृतीवरही एक रत्न नाही. तरी या मानवाला रत्नप्राप्तीचा हर्ष झाला आहे. ही रत्नप्राप्ती म्हणजे अखेर स्वतःच्या दृष्टीमध्ये घडून आलेले परिवर्तन, एवढाच त्याचा सत्यार्थ आहे".[६] संपूर्ण कथेप्रमाणेच या चार वाक्यातूनही ऐहिक जगाचे मिथ्यापण, परलोकाचे अनाप्तित्व ('देवता' नियतिसूचक आहे), मानवी प्रयत्नांची फलशून्यता यांचे दर्शन घडते. याच कथेत प्रारंभी यात्रिकाची आई त्यास म्हणते, "तुझा मार्ग आता निराळा आहे. तुझ्या प्रवासात आता मला मात्र काहीच स्थान उरले नाही. आज पुन्हा एकदा नाळ तुटली. यापुढे तुझा प्रवास असाच अंतापर्यंत चालू राहील. कदाचित तू परतलास तरी तोपर्यंत माझा प्रवास संपलेला असेल."[७] मानवी आयुष्याला आकार आणि आधार देण्याच्या दृष्टीने रक्ताची नाती निष्फळ असतात या अजित केशकंबलीच्या विचाराचेच जणू काय हे चित्रण आहे.

परंतु या 'आजीवक' दर्शनाने जी० ए० यांच्या रूपकथांतील आशय पूर्ण स्पष्ट होत नाही, त्यासाठी या दर्शनातून अपरिहार्यपणे निघणारा एक निष्कर्ष लक्षात घेतला पाहिजे. जर हे जग मिथ्या आहे, मानवी प्रयत्न आणि अनुवंश शक्तिहीन आहेत, मृत्यू ही जीवनाची पूर्ण अखेरी आहे, परलोक – पूर्वजन्म – पुनर्जन्म अस्तित्वातच नाही, मानव पूर्ण परतंत्र आहे, तर हे जीवन म्हणजे एक असह्य वेदनाच असणार. या वेदनेचे वैचारिक दर्शन जी० ए० यांच्या या रूपककथांत घडते. मिथ्या ऐहिकाची तृष्णा आणि आसक्ती म्हणून वेदना, त्यांचे मिथ्यापण कळले म्हणून वेदना. येथे भ्रमनिरास हाही एक नवा भ्रमच असतो. म्हणूनच जी० ए० ना अज्ञेयवादी म्हणायचे. 'कळसूत्र' मधील लाल गरुड मरताना आपल्या मुलास म्हणतो, "आतापर्यंत मी यांची फसवणूक केली, एवढ्या लोकांच्या आयुष्याशी मन मानेल तसा क्रूर खेळ केला, त्यांना मी बाहुल्याप्रमाणे नाचवले या भ्रमात मी होतो, आणि आता तू येतोस आणि सांगतोस की, नाचवणारा निराळाच होता. मी सूत्रधार असण्याऐवजी त्यांच्यासारखेच आणखी एक, पण जास्त अहंमन्य, जास्त भ्रमिष्ट असे एक क्षुद्र बाहुलेच होतो." लाल गरुडाने राजपुत्राचे सोंग वठवून एका वन्य जमातीचे राजपद मिळविलेले असते, अतीत सम्राटाच्या आज्ञा आपणांस मिळतात असे सांगून त्या जमातीला स्वार्थासाठी फसविलेले असते आणि अखेरीस पश्चात्ताप होऊन तो जीवाच्या मोबदल्यात सत्य सांगतो तेव्हा त्याचा परागंदा पुत्र येऊन त्याला म्हणतो की, 'अतीत सम्राट अस्तित्वात आहे आणि त्याच्याच इच्छेने तू हे सारे नाटक वठविलेस.' म्हणजे लाल गरुडाची चलाखी, पश्चात्ताप आणि बलिदान हे सारेच निरर्थक, निष्फळ ठरते. परंतु खरी विलक्षण गोष्ट तर यापुढेच आहे. हा त्याचा पुत्रही तोतया असतो आणि त्याचे सारे कथनही बनावट असते.

म्हणजे या तोतयागिरीमुळे लाल गरुडाचा अखेरचा आकांतही भ्रममूलक ठरतो. या जगात ज्ञान आणि अज्ञान, स्वातंत्र्य आणि पारतंत्र्य, सत्य आणि असत्य, यश आणि अपयश अशा सर्वच अंगांनी मानव कसा नागवला आणि फसवला जातो त्याचे हे दर्शन. वेदना तर मानवाच्या पाचवीला पूजलेली आहे, पण शुद्ध आणि सत्य वेदना अनुभवण्याचे 'सुख' ही त्याला मिळत नाही, तिथेही त्याची वंचना आणि विटंबना होते. मानव नित्याचा दुःखाचाच वाटेकरी आहे एवढीच त्याची शोकात्मिका नाही, तर इथेही त्याच्या वाट्याला भ्रम, भ्रममूलक दुःखच येते ही त्याची खरी शोकात्मिका आहे.

: ३ :

'सांजशकुन' (१९७५)मध्ये २६ कथा आहेत आणि त्या सर्व रूपककथाच आहेत. यापूर्वी 'पारवा' (१९६०) आणि 'काजळमाया' (१९७२) यांत रूपककथा होत्या, पण ते संपूर्ण रूपककथांचे संग्रह नव्हते, 'सांजशकुन' मात्र पूर्णपणे रूपककथांचा संग्रह आहे.

इथेच आता 'रूपककथा' आणि तदितर कथा यांतील भेद आणि रूपककथेचे धर्म जाणून घेतले पाहिजेत.

रूपकसाहित्याची विस्तृत समीक्षा मराठीत नसली तरी, रूपकसाहित्य (आणि तत्सदृश साहित्य) मराठीत विपुल आहे, सहज आठवणारी नावे सांगायची तर चक्रधर-स्वामींच्या दृष्टांत कथा, ज्ञानेश्वर—नामदेव—एकनाथ—तुकाराम आदी संतांच्या विराण्या—गौळणी—भारुडे, विष्णुदास नामा व विठ्ठल यांची कूट रचना, केशवसुत, गोविंदाग्रज, बी आदी कवींच्या गूढगुंजनपर कविता, टागोरांच्या प्रेरणेने लिहिली गेलेली गद्य काव्ये, शि. म. परांजपे यांचे काही निबंध, खांडेकरांच्या रूपककथा, कुसुमाग्रजांच्या काही कविता...अशी अनेक उदाहरणे देता येतील.

रूपकसाहित्यामध्ये नेहमी दोन पदे असतात. एक उपमेय आणि दुसरे उपमान. अशी दोन पदे नसतील तर, ते रूपकसाहित्यच होणार नाही. ही दोन पदे नेमकी कोणती याबद्दल लेखनकर्ती वा वाचक यांच्यापरत्वे मतभिन्नताही असू शकेल, पण दोन पदे मात्र आवश्यक आहेत, याबद्दल मतभेद नसावा. समजा, 'अहि-नकुल' ही कुसुमाग्रजांची कविता द्विपदात्मक नाही, म्हणजे अही—शोषक आणि नकुल—शोषकविरोधक असा काही तिचा अर्थ आपण घेतला नाही, तर काय होईल? तर ती कविता 'बालकविता' ठरेल, नाग आणि मुंगूस यांच्या लढाईचे वर्णन करणारी कविता ठरेल. तसे आपण समजत नाही याचेही कारण त्या कवितेनेच आपणास दुसऱ्या पदाच्या सूचना देऊन ठेवलेल्या असतात, हे होय. नागाची दमनशक्ती, त्याचा उद्दामपणा, मुंगसाचे लाल तोंड, त्याचा निःस्वार्थ लढा, झुंज संपल्यावर त्याचे निरीच्छपणे निघून जाणे या साऱ्यांतून आपणांस कवितेतील दुसऱ्या पदाची सूचना मिळत असते. जी० एं०च्या रूपककथां-

तही असेच घडते : ' सांजशकून 'मध्ये ' भेट ' नावाची एक लहानशी कथा आहे. या कथेत सिद्धार्थ आणि अश्वत्थामा यांच्या भेटीचे चित्रण आहे. सिद्धार्थ जीवनातील क्षणभंगुरता आणि दुःख यांच्यापलीकडील अमरतेच्या शोधात आणि अश्वत्थामा अमर दुःखी, अस्तित्वाने व्याकूळ. ही कथा केवळ सिद्धार्थ आणि अश्वत्थामा यांचीच कथा असती तर, ती रूपककथा झाली नसती. ती निव्वळ काल्पनिक पौराणिक कथा झाली असती; परंतु क्षणभंगुरतेच्या दुःखापेक्षाही अमर दुःख, अमरतेचे दुःख अधिक भीषण आहे असे कथेने सांगितल्याबरोबर ही ' मानवजातीच्या अमर दुःखाची कथा ' असल्याचे जाणवते, कथेत आपोआप दुसरे पद जाणवू लागते.

अशा कथांना आपण ' रूपककथा ' असे रूढीने म्हणतो, पण रूपक या अलंकारात मुख्यतः उपमेय आणि उपमान अशी दोन्ही पदे असतात व त्यांच्यात अभेद कल्पिलेला असतो. जसे, मुखचंद्र. उलट रूपकातिशयोक्ती अलंकारात उपमेय म्हणजे पहिले पद लुप्त असते व केवळ उपमान म्हणजे दुसरे पदच प्रगटते. अप्रस्तुत प्रशंसा या अलंकारातही केवळ एकच – दुसरे पद अविष्कृत होते. ज्याना आपण रूपककथा म्हणतो त्या अशा रूपकातिशयोक्ती वा अप्रस्तुत प्रशंसा या अलंकारांवर आधारित कथा असतात. दृष्टान्तकथा असा आणखी एक रूपककथेच्या जवळ येणारा कथा-प्रकार आहे, पण त्यात वेगळे तात्पर्य असते, तसे रूपककथेत नसते.

परंतु जी० एं० च्या रूपककथेचे वर्णन केवळ ' रूपकातिशयोक्ती ' किंवा ' अप्रस्तुत-प्रशंसा ' या अलंकारांनी होऊ शकत नाही, कारण त्यांच्या रूपककथेतील दुसरे पद पहिल्या पदाशी केवळ कल्पकतेने बांधलेले नसून ते त्यांच्या जीवनदृष्टीशी निगडित असते. त्यांच्या दृष्टीने जगातील प्रत्येक व्यक्ती, प्रत्येक घटना एकच आशय व्यक्त करीत आहे व तो म्हणजे मानवाची परतंत्रता, मरणाधीनता, भ्रमग्रस्तता, दुःखमयता. याचा अर्थ या जगातील प्रत्येक घटक विश्वस्वरूपाचेच एक प्रतीक आहे. याचा अर्थ त्यांच्या रूपककथा या प्रतीककथा आहेत असा मात्र नाही, तर याचा अर्थ प्रतीकात्मक घटकांची जी० ए० रूपकात्मक पद्धतीने योजना करतात, एवढाच आहे.

यासाठी रूपककथा आणि प्रतीककथा यांच्यातील भेद, रूपक आणि प्रतीक यांच्यातील भेद नीट लक्षात घेतला पाहिजे. कोलरिजने तो नेमक्या शब्दात व्यक्त केला आहे. " Now an allegory is but a translation of abstract notions into a picture-language, which is itself nothing but an abstraction from objects of the senses the principal being more worthless even than its phantom proxy, both alike unsubstantial, and the former shapeless to boot. On the other hand a symbol .. is characterized by a translucence of the special in the individual, or of the general in the special, or of the universal in the general, above all by the translucence of the eternal

through and in the temporal. It always partakes of the reality which it renders intelligible, and while it enunciates the whole, abides itself as a living part in that unity of which it is the representative."[९]

प्रतीक आणि प्रतीकाचा आशय यांच्यात अंगांगी संबंध असतो. उलट रूपक आणि रूपकाचा आशय यांच्यातील संबंध हा जोडलेला असतो. जी० ए० यांच्या रूपक-कथांतील घटकांना प्रतीकात्मक आशय असला तरी, त्यांच्या कथांतील पात्र-प्रसंग व त्यांचा व्यापक आशय यांचा अंगांगी संबंध नसतो, तो जोडलेला असतो.

'रूपकात्मक अर्थ' आणि 'प्रतीकात्मक अर्थ' या दोन शब्दांतील भेद दुसऱ्या शब्दात असा स्पष्ट करता येईल :

भारतीय साहित्यशास्त्राप्रमाणे अभिधा, लक्षणा आणि व्यंजना अशा तीन शब्दशक्ती आहेत. अभिधेने वाच्यार्थ कळतो. यालाच 'प्रसिद्ध अर्थ' उर्फ 'मुख्यार्थ' अशी संज्ञा आहे. हा अर्थ जेव्हा अंशतः बाधित होतो व त्यातून भिन्नार्थाची अपेक्षा आपल्या मनात निर्माण होते, तेव्हा लक्षणाशक्ती कार्यप्रवृत्त होते. वाच्यार्थाला जोडून, पण त्याहून वेगळा आणि अधिक असा जो अर्थ अशा वेळी सूचित होतो तोच लक्ष्यार्थ.

रूपकात्मक अर्थ हा लक्ष्यार्थ असतो. रूपककथेत वाच्यार्थ असतो व क्षणोक्षणी तो अंशतः बाधित होऊन लक्ष्यार्थ सूचित होत असतो. एवढेच नव्हे तर, रूपककथेत लक्ष्यार्थच प्रधान असतो.

'सांजशकुन'मध्ये 'सर्प' नावाची रूपककथा आहे. तीत लावण्यवती स्त्रीच्या दर्शनाने वहिवाटीच्या जीवनाचा वीट आलेल्या सर्पाचे व तो मिथ्या भाषण करीत आहे असे मानून त्यांचा नाश करणाऱ्या सर्पकुळाचे चित्रण आहे. येथे सर्पचित्रण गौण आहे. अप्राप्य स्वप्ने पाहणारे मानवी मन आणि अशा वृत्तीला विरोध करून चाकोरीतले जीवन जगणारे मानवी मन या लाक्षणिक अर्थाला येथे प्राधान्य आहे. येथे सर्प आणि मानव यांच्यात अंगांगी संबंध नाही, जोडलेला आहे हे उघड आहे. म्हणूनच ही लक्षणाप्रधान कथा आहे असे म्हणावयाचे. एवढेच नव्हे तर, जी० एं०च्या सर्वच मानवतेतर प्राणिनिष्ठ रूपककथा आणि अधिकांश मानवपात्रनिष्ठ रूपककथाही अशा लक्षणाप्रधान कथाच आहेत.

गएटेने रूपक आणि प्रतीक यातील भेद स्पष्ट करताना म्हटले आहे, " There is a great difference, whether the poet seeks the particular for the general or sees the general in the particular. From the first procedure arises allegory, where the particular serves only as an example of the general. The second procedure, however, is really the nature of poetry; it expresses something particular, without thinking of the general or pointing to it ".[१०]

जी० एं०नी आपल्या रूपककथांमध्ये 'पर्टिक्युलर'कडे दुर्लक्ष करून 'जनरल'कडे अधिक लक्ष दिले. चमकदार, अलंकारप्रधान शैली; कथानकाची नाट्यपूर्ण, गोळीबंद बांधणी; चित्रमय वर्णने, या साऱ्यातून 'पर्टिक्युलर' निरपेक्षपणे व्यक्त न होता केवळ ते 'जनरल'चे साधन म्हणून प्रगटत राहिले.

परंतु ही जी० एं०ची मर्यादा नसून रूपककथा या प्रकाराचीच मर्यादा आहे.

रूपककथा हा मुळातच एक दुय्यम दर्जाचा प्रकार आहे : त्यातील घटकांचे परस्परसंबंध 'ऑर्गेनिक' नसतात, 'मेकॅनिकल' असतात. उपमेय आणि उपमान यांचे प्रच्छन्न द्वैत, पूर्वसिद्ध प्रमेय आणि त्याच्या सिद्धीसाठी विशेष घटकांचा साधन म्हणून वापर, वाचकाच्या निर्मितीशक्तीला अजिबात अवसर न देता त्याच्यावर एका मर्यादित अर्थाची चौकट लादणे, व्यंगार्थांची निर्मिती न करता लक्ष्यार्थावर समाधान मानणे यामुळे रूपककथा हा दुय्यम दर्जाचा प्रकार झाला आहे.

मग जी० एं०सारख्या समर्थ लेखकाने असा दुय्यम दर्जाचा लेखनप्रकार का हाताळला ?

— की या रूपककथा नाहीतच ? या कथांना मिथ्कथा, भासचित्रात्मक कथा, स्वप्न-वास्तवदर्शी कथा असे म्हटल्याने काय फरक पडेल ? या परिभाषेमागील संकल्पना मानववंशशास्त्र आणि मानसशास्त्र या क्षेत्रांतील आहेत : एखाद्या कलाकृतीतील प्रतिमा, प्रतिके, रूपके, स्वप्ने आणि भ्रम यांचा तिच्या निर्माण्याशी किंवा तिच्यातील पात्रांच्या व्यक्तित्वाशी काय संबंध आहे हे ही पद्धती सांगू शकते. तसेच, एका विशिष्ट मानव-वंशाच्या किंवा संस्कृतीच्या सामूहिक अबोध मनाशी विशिष्ट पुनरावृत्त प्रतिमा-प्रतिकांचा काय संबंध आहे तेही ही पद्धती सांगू शकते, पण ही पद्धती कलाकृतीचे मूल्यमान करू शकत नाही.

जी० एं०च्या या रूपककथांमध्ये 'प्रवास' ही प्रतिमा पुनः पुन्हा येते. तिचा मानस-शास्त्रीय-मानववंशशास्त्रीय अनुबंध आदिम मानवाच्या स्थलांतर प्रवृत्तीशी, भ्रमण-संस्कृतिशी, आर्ष वाङ्मयातील वनवास-संकल्पनेशी व स्वर्गशोध संकल्पनेशी, अंतःर्मनातील स्वातंत्र्येच्छेशी; एवढेच नव्हे तर मानवी मनातील ज्ञानलालसा आणि आत्मघातकी प्रवृत्ती यांच्याशीही दाखविता येईल : जी० एं०च्या रूपककथांत येणारे अतिमानवी संदर्भ, बळी, बलिदान, कूटे, रहस्ये, शाप आणि उःशाप यांचाही असाच मानस-शास्त्रीय, मानववंशशास्त्रीय शोध घेता येईल, व त्या संदर्भात या रूपककथांना 'आदिम-प्रतिमा-कथा', 'सांस्कृतिक अबोधकथा' इत्यादि नावेही देता येतील. परंतु त्यामुळे या कथांचे वाङ्मयीन स्वरूप व विशेषतः त्यांचे वाङ्मयीन मूल्यमापन करण्यास साहाय्य होणार नाही.

उलट, अशा आदिम प्रतिमा, सांस्कृतिक-सामूहिक अबोध मनाचा आविष्कार करणारी प्रतिके यांचा वाङ्मयीन पातळीवर विचार करू लागल्यावर काय दिसते ? आपल्या माणसांचे लागेबांधे तुटणे – तोडणे – जीवनाला अर्थ प्राप्त होईल अशा

एकमेव आणि दुष्प्राप्य ईप्सितासाठी जनभिन्न होऊन सर्वस्वाची कुरवंडी करावयास सिद्ध होणे – उद्दिष्टपूर्तीच्या निर्णायक क्षणी उद्दिष्टाचे वैय्यर्थ जाणवणे अशा तीन ठरीव टप्प्यांत या कथा विभागलेल्या आहेत. यातील पहिला टप्पा संक्षिप्त किंवा सूचक असतो. (रक्ताच्या नात्याकडे दुर्लक्ष). दुसरा टप्पा विस्तृत असतो आणि तिसरा टप्पा पुन्हा संक्षिप्त किंवा सूचक असतो. 'ठिपका', 'गुलाम', 'कळसूत्र', 'रत्न', 'विदूषक', 'काली', 'अनंत', 'रक्तमुखी', 'पातक', 'अहम्' या सर्व रूपककथांची बांधणी याच थाटाची आहे.

मानवाची परतंत्रता, मृत्यूची अटळता, ऐहिकाची तृष्णा आणि आसक्ती, परलोकाची अनुपस्थिती आणि सार्वत्रिक भयग्रस्तता आणि दुःखमयता हा या सर्व रूपककथांचा आशय. या पूर्वनियोजित, स्थिर आशयाची मांडणीही ही अशा ठरीव टप्प्यांची. प्रतिमा–प्रतिकेही तीच. मग प्रत्येक कथेत वेगळेपणा असतो तो कोणता? तर कधी पौराणिक, कधी ऐतिहासिक, कधी परीकथासदृश, तर कधी ग्रामीण, कौटुंबिक वातावरण, भ्रमाकडून भ्रमाकडे होणाऱ्या मुशाफिराच्या सफरीतील कल्पकतापूर्ण नवनव्या अडचणी, अनपेक्षित पण बिनतोड वाटणारी सुभाषिते, संवाद, प्रतिमा आणि अलंकार-आशय पूर्वनियोजित, स्थिर आणि पुनरावृत्त असल्यामुळे कथेची त्यावर पक्की पकड असते. (त्यामुळे आशय गोळीबंद वाटतो) आणि त्यामुळेच कथेच्या अभिव्यक्तीकडे निर्मात्यास भरपूर लक्ष देता येते, ती सजवता येते.

जी० एं०च्या या रूपककथांनी हे असे आकृतिवादाचे एक नवे चेटुक सुरू केले आहे. आकृतिवादी समीक्षेने जी० एं०च्या रूपककथेचे कौतुक करावे हे म्हणूनच स्वाभाविक वाटते.

: ४ :

जी० ए० कुलकर्णी यांचा 'रमलखुणा' हा देखील १९७५ चाच कथासंग्रह. 'प्रवासी' आणि 'इस्किलार' अशा दोन दीर्घ रूपककथांचा हा संग्रह आहे.

'प्रवासी'मधील नायकाचा प्रवास हा इतर कथांतील नायकांच्या प्रवासाच्या नेमका उलट आहे: 'दूत', 'ठिपका', 'गुलाम', 'कळसूत्र', 'रत्न', 'विदूषक' इत्यादी कथांतील प्रत्यक्ष आणि प्रतिकात्मक प्रवास अज्ञानाकडून तथाकथित ज्ञानाकडे, संकल्पाकडून तथाकथित परिपूर्तिकडे होताना दिसतात: दूताला निरोप प्रथम आठवत नाही आणि नंतर आठवतो, रामण्णा देवळाकडे सरकत जातो, लाल गरूड तोतयेगिरीकडून अनुतापाकडे वळतो... 'प्रवासी'मध्ये मात्र प्रारंभच रत्नप्राप्तीने होतो. जीवाचा आटापिटा करून प्रवाशाने अमूल्य रत्न मिळविले आहे. आत्मज्ञान, पण या ज्ञानाचा ना त्याला, ना इतरांना लाभ. अनासक्त बैरागी, पांगळा, संवेदनांत रमणारा कवी, विश्व प्रतिबिंब आहे म्हणून डोळेच फोडून घेणारा तत्त्ववेत्ता शिकारी, यांच्यापासून रत्न

सुरक्षित ठेवून प्रवासी शापित नगरीत येतो. तिथे वृद्ध आणि अकाल व महाकाल यांच्या छायेखाली सारी नगरी शापित जीवन जगत असते. जन्ममृत्यूच्या कचाट्यात सापडलेल्या सामान्य जनांनाही प्रवाशाच्या ज्ञानरत्नाचा काही लाभ होत नाही. असे जर आहे – हे ज्ञानरत्न जर इतके निरुपयोगी आहे – तर आता जगण्यात तरी अर्थ काय, असा प्रश्न ज्ञानवंत प्रवाशाला पडतो. आणि मग त्याला कळते की, हीच आपणास शिक्षा आहे.

जी० ए० आजवर अंतिम ज्ञानाची अशक्यता आणि भ्रामकता सुचवीत होते, इथे ते आणखी एक पाऊल पुढे गेले आहेत. अंतिम विश्वसत्तेचे आकलन जरी एखाद्यास झाले, तरी या जीवनातील दुःखताप असा ज्ञानवंत दूर करू शकत नाही. अशा ज्ञानवंताला चिरशांती नव्हे, तर चिरयातना भोगाव्या लागतात.

जी० ए०च्या रूपककथा वरवर दुर्बोध, क्लिष्ट वाटतात, त्या त्यांच्या युक्तिबाज मांडणी-मुळे— गुंतागुंतीचे तपशील, दीर्घता, अपरिचित वातावरण यामुळे; पण त्यांतील रूपके इतकी स्पष्ट असतात की, दुसऱ्याच वाचनात, परिचित उखाण्या-कोड्याप्रमाणे, त्या आपली आवाहक शक्ती गमावून बसतात. 'विदूषक 'प्रमाणेच 'प्रवासी 'चीही अशीच स्थिती होते. अशी कोडेवजा, उखाणेवजा, गुंतागुंतीची रचना या कथांत फसवी गूढता निर्माण करते. तुलनाच करायची तर, ग्रेसच्या काव्यात जी अस्सल दुर्बोधता आणि अस्सल गूढता असते तिचा अंशही जी० ए०च्या या कथांत नाही.

'इस्किलार' ही तर 'प्रवासी 'पेक्षाही दीर्घ — ९८ पानांची — रूपककथा दुसऱ्या वाचनात तिच्यातील सगळे तपशील नीट जुळवून घेतले तर हाती काय येते ? एक राजा, त्याला एक मुलगी, त्याला एक मुलगा. मुलाचे भविष्य असे की, तो आपल्या पित्याचा आणि बहिणीचा वध करणार. हे भविष्य टाळण्यासाठी राजा मुलास वाऱ्यावर सोडून देतो, आणि अखेरीस, विलक्षण रीतीने, भविष्य खरे ठरते आपले भविष्य, आपल्या शिरावरील अज्ञान पापाचा शोध, त्याची अटळता हे कथेचे प्रतिपाद्य. माणूस कसा नियतीच्या हातचे बाहुले आहे त्याचे दर्शन घडविणारी ही कथा. गडद घटना आणि विलक्षण व्यक्तिमत्त्वाच्या पात्रांनी गजबजलेली, गूढ, अनोख्या वातावरणाने रंगलेली, पण अखेरीस साधी-सरळ, सुबोध रूपककथाच.

रूपककथा कूटतेचा मुखवटा धारण करीत असते, पण मुळात असते अतिसुबोध, हे मत 'इस्किलार' वाचली म्हणजे खरे वाटू लागते.

उपमेयाचा बोध होत नाही तोवरच रूपककथा कूट वाटते, पण उपमेयाचा आपणांस बोध व्हावा अशा आग्रही खुणाही रूपककथा स्वतःच पदोपदी निर्माण करीत असते व वाचकाचे 'निर्मितीचे स्वातंत्र्य' हिरावून घेत असते. 'प्रवासी' ही कथा प्रथम तन्मयतेने वाचली व मग पुन्हा तिच्यातील तपशील आठवीत पुढील काही विधाने मनात घोळविली की तिचा एकूण आशयच किती सरधोपट आणि आविष्काराशी एकजीव न झालेला आहे हे कळते. ती वाक्ये अशी :

(अ) " माणसाच्या आयुष्यात मृत्यूचा क्षण ज्याप्रमाणे अचल, निश्चित असतो, त्याप्रमाणे ज्ञानाचा क्षणदेखील तसाच स्थिर असतो. तो मागंपुढं सरकू शकत नाही. बहुतेक माणसांच्या आयुष्यात हा ज्ञानाचा क्षण कधी येत नाही व ती समाधानानं जगतात, सुखानं मरतात. ती एका अर्थानं भाग्यवान असतात. तुझ्याबाबतीत मृत्यू आणि ज्ञान यांचे क्षण एकत्र येत असले, तर हेही भाग्य कमी नाही." ११

(आ) " ज्ञानाचा क्षणदेखील स्थिर, नेमका ठरलेला असतो. इतकी माणसं जीव तोडून सांगत असतानादेखील आपल्या दृष्टीत दोष असू शकेल, या शक्यतेचा त्यानं क्षणभरही विचार केला नाही...स्वतःच्या लहानपणाची जाणीव होणं म्हणजेच स्वतःचं रूप ओळखणं होय." १२

'इस्किलार'मधील काही वाक्येही याच दृष्टीने टिपण्यासारखी आहेत :

" आता बघ, मी कोठला, हा मासा कोठला, हे जाळे कोठले; पण तिघेही असे एकत्र आले...मी जन्मलो त्याच वेळी या घटनेचा प्रवास सुरू झाला. त्याच्याही पूर्वी म्हण – पहिला माणूस, पहिला मासा निर्माण झाला त्या अनादिकाली हा क्षण जन्मला." १३

(आ) " अर्थ समजून काय, न समजून काय, आपण सगळे बाहुल्याच की." १४

(इ) " शेवटी एक गूढ दुसऱ्या गूढाच्या स्वरूपात मांडणे एवढेच ज्ञान माणसाच्या वाट्याला येऊ शकते ?"

(ई) " मनुष्याखेरीज एक तरी प्राणी असा आहे का, की ज्याने तत्त्वज्ञान सांगितले आहे, धर्म-स्थापना केली आहे ? याचे एकच कारण आहे – तर त्या त्या प्राण्यांना आपला धर्म, आपले तत्त्वज्ञान मिळालेच आहे व माणूस तेवढा अंधारात धडपडत आहे. त्या साऱ्यांनी आपापले साध्य ओळखून आपले आयुष्य ठरवले आहे. माणूस तत्त्वज्ञान सांगत बसतो, म्हणून तो सगळ्यांपेक्षा शहाणा नव्हे, तर इतर प्राण्यांच्या मानाने तो अत्यंत अडाणी आहे. म्हणूनच तो तत्त्वज्ञान सांगतो." १५

आर्चिबाल्ड मॅक्लिशने सामान्य माणूस, तत्त्वज्ञ आणि कलावंत यांच्यातील भेद फार थोड्या शब्दात सांगितला आहे. त्याने म्हटले : सामान्य माणूस प्रत्यक्षाच्या पातळीवर जीवन जगत असतो, त्याला जीवनाचा अनुभव येत असतो, पण त्याचा अर्थ कळत नसतो. तत्त्ववेत्ता जीवनाचा अर्थ सांगतो, पण त्याच्या शब्दांत **जीवन** असत नाही, कलावंत मात्र शब्दांच्या पिंजऱ्यात **जीवनाचे** 'जिवंत सावज' पकडतो आणि त्याचा **अर्थही** तो सांगतो; पण त्याची अर्थ सांगण्याची पद्धत कशी असते ? तो विशिष्ट जीवनानुभवाची प्रतिमा निर्माण करतो आणि अन्य जीवनानुभवाशी त्या प्रतिमेचा संबंध प्रस्थापित करतो, **हा संबंध हीच खरी प्रतिमा, हेच खरे प्रतीक** असते, हीच कलावंताची भाषा, हेच त्याचे जीवनभाष्य असते. अशा संबंधातून तो जीवन आणि जीवनभाष्य साधत असतो. त्याला वाच्यार्थ आणि वर्णन आणि खुलासे यांची गरज नसते.१६

जी० एं० नी ज्ञानोत्तर अवस्था आणि जगत यांच्या चित्रणासाठी 'प्रवासी' आणि 'शापित नगर' या प्रतिमा निवडल्या. मानवी जीवनाची नियतिशरणता चित्रित करण्यासाठी 'राजा आणि त्याची मुले' या प्रतिमा निर्मिल्या. परंतु या उपमेय-उपमानांतील संबंध पूर्वनियोजित, आखीव, तार्किक आणि द्वैतनिष्ठ ठेवला, त्यामुळे मॅकलिश पदांना नव्हे तर, ज्या पदसंबंधाला महत्त्व देतो तो पदसंबंध येथे गौण ठरून पहिल्या वचनात उपमानपदाला व दुसऱ्या वचनात उपमेय पदाला सुटे महत्त्व प्राप्त होते. हे अस्सल निर्मितीचे लक्षण नसून, बौद्धिक आणि कल्पकतानिष्ठ कारागिरीचे लक्षण आहे. अशा रूपककथांची संपूर्ण घडणच तर्कनिष्ठ असते आणि बहुधा म्हणूनच अशी ऐटबाज वैचारिक भाष्ये त्यात मधूनमधून येत राहतात. ('सावित्री' आणि 'अवलोकिता' यांची निर्मिती अशी तार्किक नाही.)

या रूपककथा मूलतः तार्किक बांधणीच्या आणि जीवनावर तार्किक भाष्य करणाऱ्या असल्यामुळे त्यातील विचारांकडे, जीवनदृष्टीकडे आवर्जून लक्ष द्यावयास हवे :

ही जीवनदृष्टी अस्तित्ववादी[१७] किंवा अतिवास्तववादी[१८] नाही.

अस्तित्ववादाच्या अनेक शाखा आहेत; पण त्यापैकी कुठल्याही शाखेने 'मानवी स्वतंत्र्याचा त्याग' केलेला नाही. व्यक्तीचे मूलभूत स्वातंत्र्य ही अस्तित्ववादाची पहिली अट आहे. जी० एं० च्या या कथांत हे स्वातंत्र्यच नाकारले आहे. प्रत्येक व्यक्ती ही अज्ञात नियतीच्या इच्छेनेच जगत असते हा विचार या रूपककथांत सातत्याने अवतरला आहे. (या दृष्टीने 'सांजशकुन', 'रमलखुणा', 'पिंगळावेळ' ही सगळीच नावे मोठी अन्वर्थक आहेत.) एवढे एक सूत्रही त्यांना अस्तित्ववादाच्या बाहेर ठेवायला पुरेसे आहे.

तसेच अतिवास्तववादी दृष्टीत अंतर्मन, स्वप्ने, तर्कविरोध, साहचर्य, तर्कनियंत्रणरहीत लेखन यांना अग्रस्थान असते. जी० एं० च्या रूपककथांत स्वप्नसदृश दृष्ये असतात; पण खांडेकरांच्या कादंबऱ्यांतील स्वप्ने जितकी तर्कशुद्ध तितकीच ही जी० एं० ची स्वप्नसदृश दृष्येही तर्कशुध्द आणि अंतर्मनाचा बेबंदपणा, तर्कविरोध व्यक्त करावयास असमर्थ अशी आहेत. पात्रांचे किंवा निर्मात्याचे अंतर्मन साहचर्य-संगती, तर्कनियंत्रणरहित लेखन हे सारे तर या रूपककथांपासून योजने दूर आहे. फार तर अतिवास्तववादी विस्कळितपणाचा आभास त्यांची कारागिरी मांडणीत प्रकट करते एवढे म्हणता येईल.

रूपकभिन्न कथांतील अस्तित्ववादाचा रूपककथांत सूक्ष्म विकास न करता जी० एं० या रूपककथांत असे अस्तित्ववादापासून का दूर गेलेत, हा अस्वस्थ करणारा प्रश्न आहे खरा.

बुद्धपूर्व काळात अजित केशकंबली आणि मक्खली गोसाल या 'आजीवक' दार्शनिकांनी जी जीवनदृष्टी मांडली तिचा पुरेपूर आविष्कार—अर्थात तिच्या अभ्यासातून नव्हे—या रूपककथा करतात यात शंका नाही, पण त्यात स्पष्ट न झालेली पण अपरिहार्य

असलेली जीवनाची आत्यंतिक आणि सार्वत्रिक दुःखमयताही या रूपककथा सातत्याने चित्रित करीत जातात.

आजीवकांना विरोध करून गौतमबुद्धाने आपले दर्शन मांडले त्यातही मानवी जीवनाची आत्यंतिक आणि सार्वत्रिक दुःखमयता सांगितलीच; परंतु कर्मविपाक, पूर्वजन्म-पुनर्जन्म, दुःखनिवृत्तीसाठी अष्टांगमार्ग व निर्वाण या संकल्पना सांगून बुद्धाने आपले दर्शन यदृच्छावाद, नियतिवाद, निराशावाद यांच्यावर नेले. आजीवकांची अज्ञेयवादी जीवनदृष्टी कशी सत्यविरोधी, जीवनविरोधी आहे, ते गौतमबुद्धाने उत्तमप्रकारे दाखविले आहे. आजचा एखादा व्यासंगी दलित साहित्यिक या रूपककथांच्या संदर्भात ते कार्य करू शकेल, ते जी० ए०, मराठी रूपककथा आणि दलित साहित्य (आणि कदाचित मराठी समाज आणि आजचो युवकांची अभिरुची) यांना हितकारक ठरेल.

: ५ :

' पिंगळावेळ ' हा जी० एं० चा १९७७ मधील कथासंग्रह. या संग्रहात ' ऑर्फियस ', ' स्वामी ', ' मुक्ति ' आणि ' यांत्रिक ' अशा चार रूपककथा आहेत.

' पारवा ', ' काजळमाया ', ' सांजशकुन ' व ' पिंगळावेळ ' या चार संग्रहांत मिळून एकूण ४५ रूपककथा आढळतात. यांपैकी ' सांजशकुन ' आणि ' रमलखुणा ' हे दोन केवळ रूपककथांचे संग्रह आहेत. ' सांजशकुन 'मधील ' अहम् ', ' अनंत ' आणि ' रक्तमुखी ' या तीन रूपककथा सोडल्यास उरलेल्या २३ कथा या लघुत्तम रूपककथा किंवा तत्सदृश कथा आहेत. ' पारवा ' मध्ये ' रंगरेखा ' या शीर्षकाखाली सहा लघुत्तम कथा आल्या होत्या, तत्सदृश या २३ कथा आहेत.

यांच्या उलट ' रमलखुणा ' हा संग्रह ' प्रवासी ' व ' इस्किलार ' अशा दोन दीर्घ रूपककथांनी सिद्ध झाला आहे. ' काजळमाया 'मधील ' विदूषक ' हीही दीर्घ रूपककथाच आहे. म्हणजे जी० एं० च्या एकूण ४५ रूपककथांपैकी २९ रूपककथा लघुत्तम किंवा तत्सदृश रूपककथा, तीन दीर्घ रूपककथा आणि अन्य या दोन प्रकारांच्या दरम्यान बसणाऱ्या मध्यम रूपककथा आहेत. यावरून असे दिसते की, लघुत्तम रूपककथा, मध्यम रूपककथा, दीर्घ रूपककथा असा हा जी० एं० चा ' प्रवास ' आहे.

ही आकडेवारी यांत्रिक आणि पंडिती वाटेल (जैसा गाना, वैसा बजाना.) व ते खरेच आहे, पण जी० एं०चा रूपककथांविषयक आत्मविश्वास कसा वाढत गेला तेही ही आकडेवारी सुचविते हे लक्षणीय आहे.

अज्ञेयवादी, निराशावादी असा एक जीवनाशय निर्माण्याच्या मनात, कलात्मक पातळीवर, उचंबळून आला असता, तर या कथा अशा सुट्या सुट्या न उतरता एकच सलग, व्यामिश्र कलाकृति निर्माण झाली असती. ' रणांगण ' हे वेगळ्या संदर्भातील असे उदाहरण आहे. मर्ढेकरांनी सुट्या आणि आवृत्त कविता लिहिल्या आहेत, पण

त्यांचे जीवनचिंतन जी० एं०प्रमाणे कधीही बंदिस्त नव्हते. ते कधी भाविक, कधी नास्तिक कधी प्रयत्नवादी, कधी नियतीवादी, कधी आशावादी, कधी निराशावादी होते. मानवी अज्ञानाचा, दुर्बलतेचा, दुःखाचा आणि भ्रमाचा त्यांना एकांगी, आंधळा ताठा नव्हता. त्यांची जीवनदृष्टी चिंतनमय व म्हणून जिवंत होती. पूर्वनिश्चित, विचारजड व म्हणून यांत्रिक नव्हती.

' पिंगळावेळ 'मध्ये एक किंचित वेगळेपण दिसते, हे मात्र खरे. ते वेगळेपण आशय-निष्ठ नसून अभिव्यक्ती-निष्ठच आहे. येथील चारपैकी तीन कथांचा संबंध गतकालीन व्यक्तींशी आहे. ऑर्फियस, डॉन आणि एकलव्य. अर्थात ' यांत्रिक ' ही कथा एकलव्या-वरील नसून त्याच्याशी किंचित समांतरपणा दाखवत एकदम वेगळे वळण घेणाऱ्या एका काल्पनिक पात्राची व त्याच्याशी जिचे जीवन चमत्कारिक रीतीने बांधले गेले अशा एका स्त्रिची कथा आहे.

तिन्ही कथांचे प्रतिपाद्य, जणू काही कुमारवाचकासाठी त्यातील पात्रांनी नेमक्या शब्दांत अधोरेखित केले आहे.

(अ) " नाही देवते, ती दोघेही शहाणी आहेत; कारण त्या दोघांनीही आपल्या मर्यादा ओळखल्या आहेत. यालाच कदाचित शानदेखील म्हणता येईल. बाप्याला अमर्याद दुःख, पण ते सहन करण्याची मर्यादित शक्ती; अपार आकांक्षा, पण त्या साध्य करण्यासाठी क्षीण सामर्थ्य; सावल्यांच्या जगात, त्यातल्या त्यात कमी चंचल अशा सावल्यांचा आधार घेत जीवन जगण्याचा कपाळी आलेला शाप; अमृतबीज पेरूनही हाती विषफळ पडण्याची बाधा– असा मानव " (ऑर्फियस)

(आ) " तू काय, मी काय, आपले आईबाप काय, आपण सगळेजण निमित्ताची बाहुली ठरलो. तुला आणि मला मुक्ती मिळायची होती हे खरे. आपण दोघेही कमी-जास्त प्रमाणात एका अनंत आशेने जखडून गेलो होतो. नाही म्हटले तरी ती आशा माझ्यातही होतीच हे आता मला आतड्यात जाणवते. आता या क्षणी ती आशाच पूर्णपणे नष्ट झाली. आपल्या यमयातना आता अटळ आणि चिरेबंदी राहिल्या. त्या वेड्या, जीववेण्या आशेमधून आपण सुटलो हीच अखेर तुझी-माझी मुक्ती ठरली. "२० (मुक्ती).

(इ) " समजा, तुमची अंतःप्रेरणा, माझी अंतःप्रेरणा तितक्याच दृढ; पण विरुद्ध असतील, तर तुमची माझ्यापेक्षा श्रेष्ठ आहे हे ठरवायला तुमच्या स्वतःच्या शब्दापेक्षा निराळा, व्यक्तिनिरपेक्ष असा कोणता निकष आहे का ? असल्यास तो मला सांगा, मी कृतज्ञ होईन. तो जर नसेल, तर प्रत्येकाचे ज्ञान त्याच्या त्याच्यापुरते अंतिमच, असा गोंधळ उडेल आणि शेवटी अंतिम व ज्ञान या दोन्ही शब्दांनाही जळजळीत जखमांवर बांधलेल्या घाणेरड्या चिंध्यांपेक्षा जास्त अर्थ राहणार नाही "२१. (यांत्रिक)

अनाकलनीय नियतीने मानवाचे जीवन आखून दिलेले असते. त्यात मानवास तसूभरही बदल करता येत नाही. पूर्ण निराश होणे हीच मानवाची मुक्ती. आपले अज्ञान, आपले दुबळेपण ओळखणे हेच मानवाचे ज्ञान– हे तत्त्वज्ञान या रूपककथांतून व्यक्त झालेले आहे. ते पुनरावृत्त आहे असे म्हणायची सोय नाही; कारण पहिल्याच पानावर लेखकाने स्ट्रिंडबर्गचे अवतरण टाकून ठेवले आहे. ("Shallow people demand variety–but I have been writing the same story throughout my life, every time trying to cut nearer the aching nerve.") आणि लोक म्हणतात की, जी० ए० कुलकर्णी स्वतःच्या कथांवर भाष्य करीत नाहीत.

दुर्दैवाने जी० एं०च्या रूपककथांचा विचार आशयनिष्ठ पद्धतीने न होता प्रतिमानिष्ठ पद्धतीने होत असतो. जसे, " असंख्य मरीव लोलकांच्या हलण्यातून कंप पावणाऱ्या, एकमेकांवर प्रकाशाचा शिडकाव करणाऱ्या, एकाच साखळीवर तोललेल्या, निळ्या, सप्तरंगी प्रकाशाचा झोत टाकून मंत्रमुग्ध करणाऱ्या झुंबरासारखी " त्यांची रूपककथा आहे, असे म्हटले जाते.[२२] प्रकाश, रंग, कोन, झोत, ताण, तोल, गती, पोत ही साहित्यसमीक्षेची परिभाषा होऊ शकत नाही; कारण साहित्याचे माध्यम 'अर्थ' असते व इंद्रियप्रत्यक्षात्मक नव्हे, तर मानसप्रत्यक्षात्मक असते. त्याच्या संदर्भात ही सगळी परिभाषा अलंकारिक, लाक्षणिक किंवा काव्यमय ठरते. साहित्याच्या संदर्भात परिभाषा वापरायची, तर ती अर्थ-सापेक्षच असली पाहिजे. जसे वाच्चार्थ, लक्ष्यार्थ, व्यंग्यार्थ, व त्यांचे प्रतवारी सुचविणारे प्रकार इत्यादी.

या दृष्टीने 'पिंगळावेळ'मधील 'स्वामी' या रूपककथेकडे पाहिले की, ती वेगळ्याच आशयाची कथा वाटू लागते. एक स्वयंपूर्ण आश्रम. तिथे प्रत्येकाला खायला–प्यायला मिळते, पण स्वातंत्र्य मिळत नाही. खाजगी मालमत्ता नाही. अशा आश्रमाचा 'प्रमुख' एक असतो; तर 'सत्ताधारी' दुसराच असतो. सत्ताधाऱ्याला सुखरूप सत्ता गाजविता यावी म्हणून कुणातरी सामान्य, फाटक्या माणसाला 'स्वामी' केले जाते. त्याला सुग्रास अन्न मिळते, पण स्वातंत्र्य मिळत नाही. त्याच्या लाल खोलीच्या नावाने आश्रमाचे राज्य चालते.

ईश्वर आणि मानव, धर्मसत्ता आणि जनता यांच्या संबंधांची ही रूपककथा नसून, ज्या राजकीय विचारसरणीत लाल रंग, उत्पादन साधनांवरील सार्वजनिक स्वामित्व, व्यक्ति-स्वातंत्र्याचा अभाव, भौतिक सुखांची सोय, जनसामान्यांच्या नावाखाली हुकूमशाही आणि नोकरशाही असे म्हणतात, त्या राजकीय विचारसरणीवरील ही औपरोधिक, करुण रूपककथा आहे.

सदर रूपककथा नियती आणि मानव, ज्ञान आणि मानव, कर्मस्वातंत्र्य आणि मानव अशी 'अध्यात्मिक' नसून 'सामाजिक – राजकीय' आहे. याची आणखी खूण म्हणजे, या कथेतील आशयवाद. जी० ए० आणि आशयवाद हे दोन शब्द वदतो-व्याघाताचेच उदाहरण वाटेल. (अपवाद, 'ऑर्फियस' व 'गीतपाखरू'.) आध्यात्मिक

क्षेत्रातून कौटुंबिक, राजकीय, सामाजिक क्षेत्रात जी० ए० उतरले की, कधी कधी ते असे आशयवादी होतात. जनतेचा प्रतिनिधी असलेला एक सामान्य मुसाफीर, त्याची घोर फसवणूक करून त्याला लाल कोठडीत बंदिस्त केले जाते. प्रथम तो निराश–हताश होतो, (आधीच्या स्वामीने त्याच्यासाठी 'अफूची गोळी' – लक्ष्यात घ्या 'अफूची गोळी' – ठेवलेली असतेच) पण तेवढ्यात त्याला खडक भेदून वाढणारे ओले मूळ दिसते, एक रानवेल. त्या पाच पानी वेलीस उद्देशून कफल्लक, वंचित, अगतिक (आणि तरीही आशावादी) जनतास्वामी म्हणतो, "मी लाल प्रकाशात दडपून चिरडला गेलो नाही, तर मीच हिरव्या कारंजाप्रमाणे वर आलो आहे, हे देखील इतरांना कळू दे. म्हणून तू अशीच वर जा."

जी० ए० कुलकर्णी यांच्या अशा कथेचे केवळ प्रतिमानिष्ठ मूल्यमापन करणे जेवढे गैर, तेवढेच त्यांच्या समग्र रूपककथांचेही प्रतिमानिष्ठ, मूल्यमापन करणे गैरच आहे. तिचा विचार आशयनिष्ठ, अर्थप्रकारनिष्ठ, जीवननिष्ठ आणि तत्त्वनिष्ठ पद्धतीनेच झाला पाहिजे. म्हणजे मग जी० ए०ची नकारात्मक जीवनदृष्टी सतत अलंकारिक शैलीचा भरजरी सोस का बाळगत असते त्याचाही आपोआप बोध होईल.

टीपा :

१. माधव आचवल : जास्वंद, मुंबई, १९७४, पृ. १४७.

२. तत्रैव : पृ. १४३, १४४.

३. द. भि. कुलकर्णी : 'सत्यकथा', डिसेम्बर १९६७ (पुनर्मुद्रण : द. भि. कुलकर्णी : पार्थिवतेचे उदयास्त, मुंबई, १९७७, पृ. ५१.)

४. Surendranath Dasgupta : A History of Indian Philosophy, Vol. I, Cambridge, 1951, Page 78–79.

५. तत्रैव : पृ. ८०.

६. जी० ए० कुलकर्णी : काजळमाया, मुंबई, १९७२, पृ. २३५.

७. तत्रैव : पृ. २२.

८. तत्रैव : पृ. २००.

९. Angus Flectcher, Allegory : The Theory of Symbolic Mode, Newyork, 1964/67. P. 16.

१०. तत्रैव : पृ. १३.

११. जी० ए० कुलकर्णी : रमलखुणा, मुंबई, १९७५, पृ. ५५.

१२. तत्रैव : पृ. ५९.

१३. तत्रैव : पृ. ७५.

१४. तत्रैव : पृ. ७६.
१५. तत्रैव : पृ. ९३.
१६. Archibald Mackleish : Poetry and Experience, Great Britain. 1960/65. P. 1–86.
१७. द. भि कुलकर्णी : पार्थिवतेचे उदयास्त, मुंबई, १९७७, पृ. १०–१३, ३०–३१, ३४–४३ इत्यादी.
१८. माधव आचवल : जास्वंद, मुंबई, १९७४, पृ. १०२, १२९, १४७.
१९. जी० ए० कुलकर्णी : पिंगळावेळ, मुंबई, १९७७, पृ. १५.
२० तत्रैव : पृ. १७४.
२१. तत्रैव : पृ. २२७.
२२. माधव आचवल : डनि, पृ. १४४-१४५.

♣ ♣

रा. ग. जाधव

कथा : दोन

मराठी कथा आज विविध रूपांनी अवतरत आहे. हरिभाऊंच्या स्फुट गोष्टींपासून ती नाना वळणे घेत विकसित होत आली. तिच्या ऐतिहासिक उत्क्रांतीचा, विकासाचा आढावा सर्वपरिचित आहे. तो पुन्हा इथे पुनरावृत्त करण्याची आवश्यकता नाही. मी वाचलेल्या आजकालच्या कथांची संख्या अत्यंत अल्प आहे, हे सांगितले पाहिजे. त्या मर्यादित वाचनाच्या आधारे मराठी कथेच्या सद्यःकालीन अवस्थेसंबंधी व संभाव्य विकसनाच्या दिशेसंबंधी अगदी स्थूलपणे काही विचार मांडण्याचा माझा प्रयत्न आहे.

या संदर्भातील एका गमतिदार योगायोगाविषयी इथे दोन शब्द सांगण्याचा मोह मला होतो. मराठीतील दहा कथा मला विश्लेषणार्ह वाटल्या व त्या पैकी प्रत्येक कथेचे त्या कथेपुरते विवेचन करणारे लेख मी नुकतेच पूर्ण केले. नेमक्या याच वेळी प्रस्तुत परिसंवादाचे निमंत्रण मला आले. मी मोठा कथावाचक नाही व खरे तर शिस्तबद्ध कथावाचनाला हवी तितकी फुरसतही मला नसते. अधूनमधून एखादी कथा वाचण्यात येते, पण ती मनाला क्वचितच खिळवून ठेवते. याला अपवादही अर्थात असतातच. उदा० ' सत्यकथे 'च्या एका अंकात ' रावण ' नावाची एक कथा मी सहजगत्या वाचली, पण ती लक्षात राहिली. तथापि माझ्या या आळशी कथाग्रियतेला धक्का देणाऱ्या व मला अस्वस्थ करणाऱ्या काही कथा पुढे येतच राहिल्या. चारुता सागर यांची ' नागीण ' ही कथा, बाबुराव बागुलांची ' सूड ' इत्यादि. मी ' नागीण ' या कथेवरचे टिपण पहिल्यांदा उत्स्फूर्तपणे लिहिले व ते ' सत्यकथे 'त प्रसिद्ध झाले. जी० ए० कुलकर्णींच्या ' तळपट '

या ग्रेस संपादित 'संदर्भ'मध्ये आलेल्या कथेविषयीही मी असेच उत्स्फूर्तपणे लिहिले. सत्यकथेचे राम पटवर्धन यांनी मी याच प्रकारे कथा-विश्लेषण लिहावे, ते क्रमशः सत्यकथेत देऊ असे सुचविले. पण हा प्लॅन काही मला मुदतबद्ध स्वरूपात पूर्ण करता आला नाही. पण वेळ मिळेल त्याप्रमाणे मी 'घार' (वामन चोरघडे), 'मनू' (पु. शि. रेगे), 'तलावातले चांदणे' (गंगाधर गाडगीळ), 'विघ्नहर्ती' (अरविंद गोखले), 'मुक्ति' (पु. भा. भावे), 'विदुषक' (जी. ए. कुलकर्णी), 'भुजंग' (शंकर पाटील), या कथांवर लिहिले. या सात कथा व वर उल्लेखिलेल्या तीन ('नागीण', 'सूड', 'तळपट') अशा दहा कथांची विवेचने मी पूर्ण केली. हे सर्व सांगावयाचे कारण एवढेच की, कथा विषयावर बोलण्याचा माझा अधिकार फार मर्यादित आहे. त्यामुळे माझ्या विवेचनाला स्वाभाविकपणे काही सीमा राहणार, त्याबद्दल कल्पना देणे माझे कर्तव्य आहे.

कथेशी आपल्या जाणिवेच्या जगाचा सूर कुठेतरी जुळावा, कालस्वरात एखादी धून कथेने आलापावी असे मला वाटते. या बाबतीत कथासाहित्यातील सर्वांत मोठा असलेला कुटुंब-कथांचा भाग स्थूलमानाने सर्वांत मोठा निराशा करणारा असतो. असा माझा अनुभव आहे. अरविंद गोखल्यांच्या नागर कुटुंबकथा व शंकर पाटलांसारख्या कथाकरांच्या ग्रामीण कुटुंबकथा या संसारनाट्याचे चित्र हुबेहूब उभे करतात. त्यात विलक्षण जिवंतपणा व प्रत्ययकारी वास्तवदर्शन असते. तथापि त्या संसारकथांना आधुनिक कालगवसलेला नाही, असेच वाटत राहते. असे का वाटते, याचा शोध घेणे सोपे नाही. पण या बाबतीत मागोवा घेताना काही गोष्टी लक्षात येत जातात. त्यांपैकी एक गोष्ट अशी की, मूळ संसारनाट्याचेच मूळ संसारबाह्य अशा कल्पनांत लपलेले असते व संसारनाट्याच्या दिशेत त्याकडे लक्ष वेधण्याची वा वेधविण्याची निकड संसारकथाकारांना जाणवत नसावी.

या संसारबाह्य कल्पनांपैकी एक भाग हा मानसशास्त्रीय संकल्पनांचा असतो. माणसाच्या स्वभावातील नि वर्तनातील पुष्कळशा मूळ प्रेरणा त्या संकल्पनांतून विषद झालेल्या असतात. फ्रॉइडच्या मनोविश्लेषणातून, अपसामान्य मानसशास्त्रातून त्यांचा काहीएक खुलासा दिलेला असतो. संसारबाह्य कल्पनांतील दुसरा एक भाग सामाजिक-सांस्कृतिक परंपरा नि विचारसरणीचा असतो. माणसाचे वर्तन व स्वभाव यांच्यावर या सांस्कृतिक-सामाजिक प्रथांचा ठसा उमटलेला असतो. आणि महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे, या दोन्ही प्रकारच्या संसारनाट्याशी निगडित पण त्याबाहेर असलेल्या कल्पनांचे ज्ञान आधुनिक माणसाला असते. या ज्ञानाचेही अज्ञान सिद्ध करणारा एक रहस्यमय नियतीचा म्हणा, किंवा कसल्यातरी मूलभूत जीवनगूढाचा म्हणा असा भाग त्या संसारबाह्य कल्पनांत असतो. कथासाहित्य म्हणजे मानसशास्त्र व समाजशास्त्र यांतील प्रमेयांचे दृष्टांत नव्हेत, आणि हे खरे असेल, तर हे असेच का, याचे संसूचन कथांतून व्हावे लागते. संसारचित्रांतून असे संसूचन फार कमी स्थळी होते, असा माझा अनुभव आहे.

तथापि माणसांचे आचारविचार, कौटुंबिक नात्यांची जडणघडण, अनपेक्षितपणे उद्भवणारे कलह, त्यातील योगायोग, अपघात यातून रूपास येणारे संसारचित्र पुरेसे नाट्यात्म असते. संसारिक अशा या नाट्यातच मग कथा गुरफटून जाते. त्या नाट्याचाच ती ध्यास घेते, एक प्रकारचे ऑब्सेशन त्याबद्दल निर्माण होते. या नाट्याचाच विकास विस्तार कसा करता येईल, ते कसे खुलविता येईल यावर तिचे पूर्ण लक्ष केंद्रित होते. नाट्यबीजाचे रोपटे वाढविण्यासाठी तिची धडपड सुरू होते. त्याचे अतिनाट्य (मेलोड्रामा) करण्याचीही तिची अनेकदा तयारी असते. या सगळ्या खटाटोपात हे संसार-नाट्यही कसल्या तरी व्यापक जीवनव्यवस्थेचा, जीवन-रूपाचा एक भाग आहे याचे भान उरत नाही. संसारनाट्याच्या त्या पृष्ठभागाखाली जीवनरूपाच्या आणखी काही रहस्यांचा मोठा तळठाव आहे किंवा काय, याचा मागोवा घेण्याची उसंत संसारकथा-कारांना लाभत नाही.

असे काहीतरी घडत असावे, म्हणूनच संसारकथांना कदाचित सार्वत्रिक प्रत्ययक्षमता लाभत असली, तरी कालचैतन्याचा स्वर मात्र सापडत नाही. जी० ए० कुलकर्णी यांची 'प्रदक्षिणा' ही कथा एक संसारकथाच आहे. पण तिला तो कालस्वर गवसला आहे, असे मात्र वाटते. आत्मवंचनेच्या नि परवंचनेच्या एका विलक्षण दुष्ट वर्तुळात उभे संसारी जीवन संपून जाते. संसारी नाती ही संसारिकांची भ्रामक नाती असतात व जगण्याचा सगळाच भ्रमनिरास यदृच्छया जीवनात एखाद्या फार उशीर झालेल्या क्षणी लक्षात येतो, असे काहीसे ही कथा वाचून जाणवते. आधुनिक मनाच्या जीवनविषयक जाणिवांशी कुठेतरी आपला सूर जुळवून जाते.

या प्रत्ययाचा आणखी मागोवा घेत जाताना आणखी काही गोष्टी लक्षात येत जातात : मला असे जाणवते की, मानवी जीविताचे कथात्म संवेदन हे जर कथेचा विषय असेल, तर आधुनिक (म्हणजे सद्यकालीन) मनांचे असे संवेदन ज्या प्रकारचे संभवते, त्या प्रकारचे कथासाहित्य कालस्वराशी जुळणारे ठरते. त्यांतून आधुनिकांच्या जीवनविषयक जाणिवांचा प्रत्यय येऊ शकतो. त्यांत एक प्रकारचा 'रेलेव्हन्स' निर्माण होतो. मग आधुनिक मनाचे मानवी जीवितासंबंधी कथात्म संवेदन कशा प्रकारचे असते ? या प्रश्नाचे उत्तर देण्याचा आपण प्रयत्न करू.

मला असे वाटते की, आधुनिक मनाची गोष्टींविषयीची आस्था कमी झालेली नसली, तरी त्यातील नाट्याविषयीची आस्था मात्र क्षीण झालेली आहे. गोष्ट आणि नाट्य–संसारनाट्य, विचारकल्पनांचे नाट्य, कसल्याही प्रकारचे नाट्य–यांचा जो एकनाड संबंध पूर्वी जीविताच्या कथात्म बोधनात निर्माण झालेला होता, तो आधुनिक मनातून उरलेला नाही. ज्या पात्रप्रसंगांच्या संघर्षातून संसारनाट्य उभे राहते, जीवननाट्य अवतरते, त्याच्या बुडाशी नेणारे मानसशास्त्र नि समाजशास्त्र आधुनिक मनाला परिचित असते. हे सांकल्पनिक अधिष्ठान त्यावरील नाट्याच्या इमल्याचे आकर्षण कमीच करते. दुसऱ्या एका गोष्टीमुळे नाट्याचे आकर्षण क्षीण झालेले दिसते. ती

गोष्ट म्हणजे मानवी गोष्टीचे अनंत नमुने आधुनिक माणसाच्या ओळखक्षेत्रात अहोरात्र शिरत असतात. बहुजन-माध्यमांचा (मास मेडिया) सार्वत्रिक उपयोग यास मदत करीत असतो. जराशा चोखंदळ वाचकाला भूतकाळातील कथात्म संचित इतिहासातून, पुराणातून व संस्कृतीच्या अभ्यासातून हाताशी लागते. आता गोष्टीचा एखादा तरी नवनवा नवा ठरावा, असे खरोखरच काही घडते का, हा प्रश्न मनात येऊन जातो. तुम्ही कोणतीही गोष्ट सांगा, तिचा साचा जुनाच आहे हे सहज दाखविता येते. याचा खरा अर्थ एवढाच की, जीवनाच्या कथात्म बोधनात गोष्टीशी एकरूप झालेले नाट्य आधुनिक मनाला आकर्षून घेऊ शकत नाही.

नाट्याची अभिज्ञता ज्या कल्पनाशक्तीने होते, त्या कल्पनाशक्तीकडून आधुनिक माणसाला नाट्यापेक्षा अधिक काही अपेक्षा असतात, असे मला वाटते. जीवनाचे नाट्य होणारी आजवरची कल्पनाशक्ती जणू मोलाने राबणाऱ्या बागेतील फुले वेचून आणणाऱ्या माळ्याप्रमाणे एकसुरी, यांत्रिक बनली आहे, असे जाणवते. संसारचित्रांना नाट्यरूप देणारी कल्पनाशक्ती ही, खरे तर, आपल्या जीवनविषयक कथात्म संवेदनाचा एक सेंद्रीय घटक असते. जीवनाच्या गोष्टीरूपाचे आपले बोधनच– पर्सेप्शनच– कल्पनाप्रेरित असते. याच्याही मुळाशी गेलो तर, आपणास असे आढळून येईल की, जीवनातील वास्तवाच्या वास्तव भानाने जगण्यापेक्षा त्याच्या काल्पनिक भानाने जगण्याची मनुष्यमात्राची सतत धडपड असते. जीवनातील सत्याची जाणीव ठेवून जगणे एकतर पाशवी पातळीवरच शक्य असते किंवा अतिमानवी पातळीवर संभवते. याचे कारण काय, हे नेमकेपणाने सांगणे कठीण आहे. वास्तव कदाचित इतके प्रखर वा प्रतिकूल असावे की, त्याच्या झगड्यात जगायचे तर, माणसाला गुहामानवाप्रमाणे व्याघचित्रांच्या कर्मकांडाने त्याला काल्पनिकपणे आधी जिंकून मगच खरा झगडा देण्याचे सामर्थ्य लाभावे. कदाचित ते वास्तव इतके सुंदर, भव्यदिव्य व अनुकूल असावे, की त्याचा अनुभव पुरेपूर पदरात पाडून घेण्यासाठी मानवाला दिव्य आशयाच्या पुराणकथा निर्माण कराव्या असे वाटत असावे. वास्तव हे माणसाला सतत आकर्षण-अपसरणाच्या आंदोलनात कमीअधिक तीव्रतेने भिरकावत असते व त्या अवस्थेत माणसाला वास्तवाची काहीएक काल्पनिक कथा उभी करूनच जगता येत असेल. पण एवढेच नाही, कदाचित जीविताच्या काल्पनिक बोधनाची गरज ही माणसाच्या माणूस म्हणून असलेल्या प्रकृतीचीच निदर्शक असावी. सर्जनशीलता, निर्मितिक्षमता हा माणसाचा व्यवच्छेदक धर्म आहे व या धर्माचे स्वाभाविक प्रतिपालन करण्यासाठी त्याला जीवनाच्या वास्तवाला वास्तवाच्या बंधनातून बाहेर काढून त्यास काल्पनिक रूप देण्याची निकड जाणवत असेल.

पण कारणे काहीही असोत, आपले वास्तवाचे भान काल्पनिक राखण्याची माणसाची धडपड असते. कथा साहित्यापुरते बोलावयाचे, तर त्याची गंगोत्री ज्या पौराणिक कथाप्रबंधात असल्याचे दिसते, त्या पुराणकथा किंवा मिथ्स या माणसाच्या कथात्म संवेदनांतील कल्पनाशक्तीचाच निर्वाळा देतात. त्या कथा अवास्तव नाहीत, 'अन्‌रियल'

नाहीत; तर त्या वास्तवबाह्य आहेत, 'अरिअल' आहेत. मूळ वास्तवाच्या कक्षेतून त्यांना मानवी कल्पनाशक्तीने बाहेर ओढलेले आहे.

आधुनिक मन आज ज्या अवस्थेत आहे, त्याला, मला वाटते, जीविताच्या वास्तवाला जास्तीत जास्त वास्तवबाह्य कक्षेत ओढून नेणाऱ्या पौराणिक कल्पनाशक्तीची जास्त गरज जाणवत आहे. गोष्टीरूप पारंपारिक नाट्य रंगविणाऱ्या कल्पनाशक्तीबद्दलचे स्वारस्य आता क्षीण होत चाललेले आहे. त्या नाट्याचे नाट्य ज्या प्रेरणांनी निर्माण होते, त्या प्रेरणांची अभिज्ञता सामाजिक विज्ञानांच्या प्रसारामुळे सर्वांनाच प्राप्त झालेली आहे. त्या नाट्यातील गूढ नियतीचा भागही ढोबळमानाने सर्वांच्या आकलनक्षेत्रात उतरलेला आहे. जीवनाचा आकार व अर्थ व्यक्त करणारी आधुनिकांची अवघी साधने आजच्या माणसाला कमीअधिक प्रमाणात अवगत आहेत, ज्ञात आहेत. या प्रगत ज्ञान-युगात माणसाच्या सर्जनशील कल्पनाशक्तीचा जणू पराभवच झालेला आहे. हा पराभव ज्या एका अधिक मोठ्या पराभवाचा घटक आहे, तो मोठा पराभव म्हणजे खुद्द माणसाचाच पराभव होय. मानवी संस्कृतीचा, प्रगतीचा, माहात्म्याचा, देवत्वाचा, ध्येयांचा, आदर्शांचा, आकांक्षांचा, जीवनमूल्यांचा, देहाचा नि मनाचा, असा हा माणसाचा सर्वंकष पराभव आहे. हे आधुनिक मनाचे खरे अंतःसंगीत आहे, हा आधुनिक कालाचा स्वर आहे, आधुनिक युगाचा धर्म आहे, कलियुगाचे हे स्पिरिट आहे.

हे जर खरे असेल, तर आधुनिक माणसाचे जीवनविषयक कथात्म संवेदन हे कोणत्या प्रकारचे आहे, ते समजण्याची एक दिशा हाती लागते. ते संवेदन हे मूलतः आदिमानवाच्या जीवनसंवेदनांशी जुळणारे आहे. भ्यालेला पण न खचलेला, अडलेला पण न थांबणारा, खचलेला पण न कोसळलेला, विभ्रांत पण विजिगीषू असा तो आदिमानव होता, आधुनिक माणसाच्या अंतर्यामी हीच अवस्था आहे. त्या आद्य कलहातून पुढे वाट काढणाऱ्या प्रतिभावंतांनी, कल्पनावीरांनी 'मिथ्स' निर्माण केल्या. वास्तवाचे वास्तवबाह्य कल्पनारूप चित्रित केले. ही कल्पनारूपे त्या काळाशी स्वतःचा सूर जुळवू शकली.

आधुनिक मनाला गोष्टी हव्या आहेत, संसारचित्रे हवी आहेत, पण त्या मागे विमुक्त कल्पनाशक्तीचे नाट्य हवे आहे. गोष्टीचे नाट्य आज आकर्षक वाटत नाही. कल्पनाशक्तीचे नाट्य, प्रतिके, रूपके, प्रतिमा यांच्याद्वारा अवतरल्याचे पहावयास मिळावे, अशी आजच्या मनाची अपेक्षा आहे. आधुनिकांच्या परिसरात वास्तवाच्या पृष्ठभागाखाली लपलेल्या मिथ्स रूपास आणणाऱ्या मर्मज्ञ व मुक्त कल्पनाशक्तीची जीवतनाट्ये कथांतून प्रकट व्हावीत असे वाटते. आधुनिक मिथ्‌निर्मितीची ही प्रक्रिया जेव्हा वेग घेईल तेव्हा कदाचित कलासाहित्याची व्याख्याही आपणास बदलावी लागेल. मिथ्‌निर्मिती म्हणजेच कला व साहित्य असे मानावे लागेल.

मराठीत ही प्रक्रिया सर्वांगीण पद्धतीने सुरू करण्याचा मान जी० ए० कुलकर्णी यांना आहे. त्यांच्या कथांचा अभ्यास या दृष्टीने झाला पाहिजे.

रा० ग० जाधव

जीविताच्या कथात्म बोधनात आधुनिक मनाला गोष्टीरूप नाट्याऐवजी काव्यतेचे नाट्य जाणवते, याचा पुरावा गंगाधर गाडगीळांच्या नवकथांनी सादर केलेला आहे. 'विनचेहऱ्याची संध्याकाळ', 'उद्ध्वस्त विश्व', 'माणूस', 'परी आणि कासव' यांसारख्या कथांनी पारंपारिक कथेच्या आशयअभिव्यक्तीला धक्का देऊन आधुनिक मनाचे कथात्म संवेदन त्याच्या रूपबंधात साकार केले. या प्रत्येक कथेजवळ आधुनिक जीवनाचे एक एक कल्पित आहे, एक एक मिथ् आहे. हे कल्पित आधुनिक जीवनाचे जे वास्तव आहे, त्यावरच अधिष्ठित आहे. पण त्या वास्तवाला त्याच्या कक्षेबाहेर ओढून आधुनिक मनाच्या अंतःसंगीताशी त्याचा सुर जुळवून देणारे आहे. पु० शि० रेग्यांच्या 'मनू'सारख्या कथांतूनही स्त्री-पुरुषसंबंधांच्या कल्पितांचाच बंध प्रतीत होतो. मनूची कहाणी वास्तव आहे, एवढेच नव्हे तर, ती बरीचशी आत्मचरित्रात्मक आहे, पण ती कहाणी नायकाच्या स्मृतीत कधी खरी, तर कधी आभासात्मक अशा जाणिवांनी एका कल्पिताचेच रूप धारण करते. जी० ए० कुलकर्णी यांच्या प्रदक्षिणा या कथेत संसाराचे वास्तव सर्वंकष वंचनेचे कल्पित म्हणूनच प्रत्ययकारी झाले आहे. या लेखकाने तर, आधुनिक मनाच्या वैचारिक, नैतिक, बौद्धिक, भावनात्मक, कलात्मक अशा सगळ्याच जाणिवांच्या चित्रविचित्र कल्पितांना आपल्या कथासृष्टीत रूपास आणलेले आहे. नवकथेपासूनच्या पुढील मराठी कथेचा विकास हा जीवनाच्या कथात्म संवेदनांतील कल्पितनिर्मितीचा विकास आहे, असे आपणास म्हणता येईल, असे मला वाटते.

कल्पितनिर्मितीची म्हणजे मिथ्मेकिंगची ही प्रक्रिया कशी अवतरते?

मिथ् ही स्थूलमानाने जीविताच्या सारकल्पनेची निदर्शक असते. ती वास्तवाच्या सारवत्तेच्या कल्पनाशक्तीने केलेल्या अर्थनिर्णयाची द्योतक असते. प्रतिमा, प्रतिके, रूपके दृष्टांत, उपमाने या सर्वांनाच या दृष्टीने आपण मिथ् म्हणू शकतो. कथासाहित्यात जीवनाचे संवेदन वास्तव व मिथिकल अशा दोन्ही दृष्टींनी प्रकट होऊ शकते. वास्तव संवेदन हे नेहमीच अर्थनिर्णयाच्या प्रक्रियेकडे म्हणजे मिथ्कडे वळतेच, असे नाही. बहुतेक संसारकथा याचे उदाहरण होत. पण मिथिकल संवेदन हे वास्तवाला सामावून पुढे जाण्याचा प्रयत्न करते. हा पुढे जाण्याचा प्रयत्न त्या वास्तवाच्या लक्षणीय अर्थाच्या प्रकटीकरणासाठी असतो केवळ सूचक मथळा देऊनही-उदा० 'प्रदक्षिणा', 'ठिपका', मिथ्निर्मितीचा हेतू पूर्ण होऊ शकतो. कथेच्या निवेदनाच्या ओघात येणाऱ्या प्रतिमा, उपमाने, दृष्टांत यांतूनही कथेमागील कल्पिताचे संवेदन प्रतीत होते. पण एवढेच नाही; कल्पिताचे प्रकट, प्रच्छन्न भान वास्तवाच्या आविष्कारावरच कळत-नकळत प्रभाव पाडते. कथेतील आशयाची घडण करण्यात मिथ् निर्णायक ठरते. जणू ती मिथ्च त्या आशयाला घडविते, वास्तवाला व्यक्तता देते. वास्तवाकडून मिथ्कडे जाणे वा मिथ्कडून वास्तवाकडे जाणे, या दोन्ही प्रक्रिया समर्थ प्रतिभेच्याच निदर्शक असतात. आपण लेखकाची 'ब्हिजन' म्हणून काहीएक वैशिष्ट्य असते असे मानतो. मला वाटते, ही 'ब्हिजन' ही त्याच्या मिथ्मेकिंगचीच प्रक्रिया सूचित करते.

मिथ्संबधी आजवर झालेला शास्त्रीय विचार व त्याची साधकबाधकता यासंबंधी बोलण्याचा अधिकार मला नाही. तथापी जीवन ही एक मिथ् आहे या कल्पनेचा मला जाणवणारा व कथा साहित्यात अन्वर्थक ठरणारा अर्थ मला सांगता येईल. जीवनाला कथा वा गोष्ट मानले की, नकळत आपण जीवनातील पृष्ठभागाचा आशय व आकार यात गुंतून पडतो. दुसऱ्या शब्दात, जीवनातील वरवरच्या वास्तवाचा घाट व अर्थ यात गुरफटून जातो. आपल्याकडील चांगल्या कथाकारांच्या चांगल्या संसारकथा या दृष्टीने उल्लेखनीय ठरतात. अरविंद गोखल्यांच्या बहुसंख्य कथा, शंकर पाटलांची भुजंगसारखी ग्रामीण संसारकथा या वास्तवाच्या वर झेप घेऊ शकत नाहीत. पण जीवनाला कल्पिताचा, मिथ्चा आविष्कार मानले, तर आशय आकाराचे हे अल्पसंतुष्ट भान तुटते व त्याच्या अनंत शक्यता एकदम उघड होतात. जीवनाच्या कथात्म प्रकृतीच्या मुळाशी जाण्याची, तिच्या गाभ्याजवळ पोचण्याची नवी जाणीव कल्पनाशक्तीला लाभते. कल्पनाशक्तीवर कळत नकळत पडणारी वास्तवाच्या पृष्ठभागाची बंधने दूर होतात. मिथ् आधी या प्रकारे कल्पनाशक्तीला मुक्त करते. मिथ् जीवनाच्या कथात्म, सुप्त संचितालाही (पोटेन्शिअल) प्रकटण्याची अमाप संधी देते, म्हणजे त्या कथात्म, सुप्त संचिताची जाणीव कल्पनाशक्तीला होते व या अर्थाने ती अधिक विमुक्त बनते. वास्तविक गोष्ट अशी आहे की, आजवर माणसाच्या कहाण्या इतक्या विविध रूपांनी नि अर्थांनी प्रत्यक्षात व साहित्यातही अवतरलेल्या आहेत, की त्यांची केवळ पुसटशी ओळख असणारा, जीवन ही मिथ् आहे, यावर सहजपणे श्रद्धा ठेवू शकेल. ज्या आधुनिक मनाचा व युगधर्माचा मी आधी एकदा उल्लेख केला, ते आधुनिक मन व युगधर्म हा अशाच परिस्थितीत आहे की, मिथवरील त्याची श्रद्धा सहजपणे अवतरावी.

जीवनाच्या कल्पिताची जाणीव ही एकाच वेळी त्याच्या कथात्म रूपाची आशयदाती व घाटदायिनी असते. ती कथात्म संचरनाच मनोमन उभी करते. काय सांगायचे व कसे सांगायचे याचा व्यूहच ती दृष्टांत व्हावा तसा दर्शविते. जीवनाचा जो स्लाइस कथेत अवतरू बघतो, त्याची छोटी मिथ् पात्रप्रसंगांच्या चित्रणातून कलात्मक संघटनेचे कार्य पार पाडते. कथेची संरचना सुनियमितपणे व सुविहितपणे उभी करण्याचे कार्य जीवनाची ती मिथ् करीत असते. मिथ् याचा अर्थ मग कथेची अशी संरचना असाही होऊ लागतो. पण एवढेच नाही, सर्कशीत झुल्यावर काम करणाऱ्या कसरतपटूंना संरक्षण देण्यासाठी खाली जाळे उभे करतात. मिथ् ही कथेच्या आविष्काराच्या खेळातील असे संरक्षक जाळे असते. कथेतील ज्या ज्या पात्रप्रसंगांतून तिला धोका संभवतो, त्याची कृत्रिमता, काल्पनिकता, अवास्तवता, अनपेक्षितता, बनावट पात्रांचे अनाकलनीय वाटणारे गमनागमन इत्यादींतून तिला बदसूर प्राप्त होण्याची शक्यता असते, त्या सर्व संभाव्य धोक्यांतून तिला संरक्षण देण्याचे कार्य मिथ् करीत असते. पण एवढेच नाही, घटनाप्रचुरता, ढोबळ कथानकता, स्थूल व्यक्तिदर्शन, कृत्रिम भाषा व शैली यांसारख्या बदनाम झालेल्या

कथाघटकांनाही मिथ्च्या स्पर्शाने नवीन अर्थपूर्णता व आस्वादता प्राप्त होते. यामुळेच मिथ् ही कथेच्या अंतर्बाह्य घटकांचा एकजीव करणारी एक चैतन्यदायी शक्ती ठरते. जी० ए० कुलकर्ण्यांची प्रत्येक कथा ही मिथ् आहे ती या अर्थाने. जीवनाच्या कथात्मतेला मिथ् मानूनच ही धारणा निर्माण होते. ती रूढ पद्धतीची गोष्ट सांगते, संसारकथा रंगविते, व्यक्तिमानस उभे करते, माणसांची, तत्त्वज्ञानांची, विचारकल्पनांची अंतरंगे, अंतर्विरोध उघड करते व यासाठी कथानिवेदनाच्या सगळ्या मळवाटा चोखाळते, आणि तरीही तिच्यातून आधुनिक मनाला हवी असणारी जीवनाची एकेक मिथ् रूपास आलेली असते किंवा एकेका मिथ्ने ती कथा रूपास आणलेली असते. अशा कथांतून कृत्रिम प्रसंगरचनाही अनेकदा जाणवते. खरे तर, प्रत्येक कथा एक वास्तवबाह्य (अरिअल) बनाव (कंकॉक्शन) असतो. हा मिथ्च्या घाटाचाच एक अपरिहार्य भाग असतो. पण तशा बनावातूनही अखेर जीवनाचा जो कथात्म प्रत्यय येतो, तो बाह्य पृष्ठभागाचा नसन त्याच्या गाभ्याजवळ जाणारा सखोल जीवनप्रत्यय असतो. हा जीवनप्रत्यय शोकात्मच असावा हा एखाद्या जी० ए० कुलकर्णींच्या ध्विजनचा प्रभाव आहे. तो यापेक्षा वेगळाही संभवतो. पु० शि० रेग्यांच्या कथांप्रमाणेच इथे स्त्री-पुरुष नात्यांची वेगळीच मिथ् प्रत्ययास येते.

म्हणूनच मला वाटते जीवनाची कल्पितता मानून जी मिथ् त्यातील कथात्म आशयाचे सखोल दर्शन घडविते, ती नव्याजुन्या कथाघाटांच्या चिकित्सेत खोळंबून बसत नाही. ती सर्व काही कवेत घेते. कारण तिचे जीवनदर्शनाचे सामर्थ्य फार मोठे असते, असे मला वाटते.

कल्पिताची अभिज्ञता विकसित झाली, तर जीवनाच्या कथात्म संवेदनातील वास्तवाच्या वरवरच्या नाड्याच्या कक्षेत घुटमळणारी कथानिर्मिती अधिक व्यापक होईल हे जसे खरे, तशीच दुसरी एक गोष्टही खरी आहे. ती म्हणजे, कल्पिताच्या बरोबरच काव्यात्म जाणिवांनाही कथात्म संवेदन प्रेरक ठरू शकेल. काव्यात्म जाणिवा प्रतिमांच्या अभिव्यक्तीतून आकारतात, औपम्याच्या, प्रतीकांच्या, व्यंग्यार्थाच्या रूपाने अवतरतात. भावनात्मक उत्कटता व उत्स्फूर्तता यांची लेणी घेऊनच प्रकटतात. वास्तवाच्या नाड्यात कथेची एक प्रकारे कोंडी झाल्यासारखी वाटते. त्याच्या आधारेच, पण त्याच्या पैल झेप घेण्याचे सामर्थ्य काव्यात्म जाणिवांत असते. मराठीत खऱ्या काव्यात्म कथा पु० शि० रेग्यांनीच लिहिल्या आहेत. कथेचा मुख्य आस्थाविषय-कन्सर्न–हा जीविताच्या वास्तवाचे चित्रण हाच असला तरी, त्या वास्तवाची काव्यात्म रूपे संभवतातच. त्याच्याकडे दुर्लक्ष झाल्यासारखे वाटते. जीविताचे प्रखर वास्तव हे कथाविषय आहेच, पण जीविताचे कल्पित (मिथिकल) व काव्यात्म (पोएटिक) वास्तव हेही कथाविषय होऊ शकते. पु० भा० भाव्यांची 'मुक्ति' ही कथा कल्पित नि काव्यात्म यांची दुहेरी वीण साधणारी प्रभावी कथा आहे. थोडेसे अत्युक्तीने बोलावयाचे, तर आपणास असे म्हणता येईल की, जीवनाच्या कथात्म बोधनातील वास्तवाचा अवास्तव ध्यास कमी करून त्यातील

अवास्तवाचा (कल्पित व काव्यात्म) वास्तव ध्यास वाढविला पाहिजे. बाबुराव बागुलांची सूड ही कथा वास्तवाच्या पकडीतून हळूहळू सुटत गेलेल्या कथात्म संवेदनाचे एक उत्कृष्ट उदाहरण आहे. आदिम मानवाच्या आद्य मीलनाकडे ही कथा झेप घेते, आदम नि ईव्हच्या पहिल्या मीलनाकडे जणू वळते. प्रखर सामाजिक वास्तवाकडून एका कल्पिताकडे—मिथ्‌कडे—ही कथा वळते व वळता वळताच काव्यात्म जाणिवांची उत्कट भावचित्रे रेखाटते. वास्तवाचे ओझे कमी करून कल्पिताचे व काव्यात्मकतेचे लेणे त्या वास्तवालाच चढविणे व त्याचे ऐश्वर्य वाढविणे हेच कथासाहित्याचे यापुढील वळण राहील, असे मला वाटते.

पुष्पा भावे

नाटक

या विषयावर काही बोलण्यापूर्वी या टिपणाच्या स्वरूपाविषयीचे स्पष्टीकरण आवश्यक आहे असे वाटते. 'आधुनिक मराठी नाट्यसाहित्यातील प्रयोगनिष्ठ नाटकांचे तंत्र व शैली' असा विषय हाताळताना आधुनिक शब्दाचा संदर्भ लक्षात घेऊन साधारणतः १९५७ ते १९७७ या वीस वर्षांतील नाट्यसाहित्याचा ऐतिहासिक आढावा घेणे शक्य आहे. परंतु या परिसंवादाच्या मूळ विषयांचे मर्म अधिक तात्त्विक असल्यामुळे ऐतिहासिक आढावा दूर करणे इष्ट होईल. शिवाय २०-२५ वर्षांचा कालावधी काही निश्चित ऐतिहासिक परिणाम घ्यावयास पुरेसा नाही याची मला जाणीव आहे. या विषयाच्या शीर्षकात नाट्यसाहित्य असे म्हटले असले तरी, आजच्या प्रयोगनिष्ठ नाटकांविषयी बोलत असताना रंगमंचमाध्यमाचे भान अधिक ठेवावे लागेल. ज्या कलाकृतींचा आणि त्यांच्या प्रयोगांचा इथे चर्चेत उल्लेख करणे अपरिहार्य आहे, त्यांतील अनेक प्रयोग मुंबई-पुण्याबाहेरच्या काही रसिकांनी पाहिलेले नसण्याची शक्यता आहे. परिसंवादाच्या अखेरच्या दिवशी, आपण या विषयावर चर्चा करीत असल्यामुळे नवसाहित्यातील प्रयोगांच्या मागील सामाजिक-राजकीय, मनोवैज्ञानिक इत्यादि कारणपरंपरांचा विचार-एव्हाना झालेला असणार, तेव्हा केवळ रंगमंचाच्या संदर्भातच काही नवीन असल्यास सांगावे म्हणून हे टिपण जरा तुटकपणे मुद्यांच्या स्वरूपात मांडीत आहे. (प्रत्यक्ष वाचन करीत असताना आवश्यक तेथे सविस्तर स्पष्टीकरण करीन.)

आधुनिक नाट्यसाहित्याचा विचार, म्हणजेच कालदृष्ट्या स्वातंत्र्योत्तर काळाचा विचार.

नव्या नाटकाविषयी बोलत असताना हा संदर्भ विचारात घेणे थोडे अगत्याचे आहे असे मला वाटते. फक्त हा विचार करीत असताना समाजातील दोन पिढ्यांचा वेगवेगळा विचार करावा लागेल. स्वातंत्र्यपूर्व काळातील मराठी रंगभूमी ही संगीत आणि वक्तृत्व यांमध्ये स्वतःला हरवून बसली होती. (देवल, दिवाकर असे अपवाद वजा करता.) रंगमंचमाध्यमाचा स्वतंत्र स्वभाव शोधावा असेही प्रयत्न या काळात फारसे झालेले नाहीत. करमणूक आणि प्रबोधन या कलाबाह्य हेतूंशी रंगभूमी इतकी निगडित झाली होती की, विविध करमणुकींच्या कार्यक्रमांचे स्वरूप तिला आले होते. सामान्य मानवी जीवनापेक्षा मोठे परिमाण असणारे जीवन म्हणजे रंगभूमी, असा काहीतरी भ्रम नकळत रुजलेला असल्याने स्वातंत्र्याचा लढा, देवादिकांच्या प्रेमकथा या दोन्हीमध्ये ती सारखीच रमत होती. या रंगभूमीचे बाह्यांग परदेशस्थ रंगमंचाकडून उसने घेतलेले, तर नाटककार कीर्तनकाराच्या भूमिकेतला—वाचक-प्रेक्षकही किर्तनाकडून केल्या जाणाऱ्या अपेक्षाच घेऊन आलेला. यामुळे मराठी नाट्यसाहित्याचा इतिहास या काळात काही महत्त्वाच्या आणि लोकप्रिय व्यक्तिमत्वाशी निगडीत आहे. तो रंगभूमिविषयीच्या विचाराचा, संशोधनाचा वा आयुष्याविषयीच्या नव्या विचाराला रंगमंचाचा आविष्कार देणारा नाही.

म्हणूनच मराठी साहित्यामध्ये दिसणारा विकासक्रम वा आवर्त आणि मराठी नाट्य-साहित्याचा प्रवाह यांमध्ये फार अंतर आहे.

मवाशी दोन पिढ्यांचा उल्लेख अशासाठी केला की, स्वातंत्र्यानंतर जुनी आणि नवी पिढी यांच्यामध्ये एक निश्चित दरी निर्माण झाली. हीच दरी हळूहळू स्वातंत्र्यानंतरच्या काळात व्यावसायिक आणि प्रायोगिक रंगमंचामध्ये दिसते. व्यावसायिक नाटकाचा प्रेक्षकवर्ग आणि बऱ्याचवेळी नाटककारही मध्यमवयीन आहेत असे लक्षात येते. तर प्रायोगिक रंगमंचाचा प्रेक्षकवर्ग, नटवर्ग आणि नाटककार तरुण आहेत असेही दिसते. हा विरोध येथे संपत नाही. बहुसंख्य व्यावसायिक नाटके जुन्या मूल्यांचा पुरस्कार करणारी, गतकालाच्या कडूगोड आठवणींमध्ये रमणारी आहेत. बऱ्याच नाटकांच्या नायक-नायिकांचे वयही मध्यमवयाकडे झुकणारे आहे. याउलट प्रायोगिक रंगमंचाश संबंधित बरीच माणसे जुन्या मूल्यांना, जीवनविषयक भाबड्या समीकरणांना प्रश्न विचारणारी आहेत. (भालबा केळकर, दारव्हेकरांसारखे अपवाद, अपवाद नाहीत, भालबा केळकर वा दारव्हेकर तपशीलात्मक नवतेतच का अडकले याचे ते उत्तर आहे.)

स्वातंत्र्योत्तर काळात स्वतंत्र भारतातील नागरिकांचा झालेला अपेक्षाभंग, झपाट्याने अंगावर येणारे शहरीकरण, परंपरागत श्रद्धांच्या अभावाने जाणवणारे निरालंब अस्तित्व, साम्यवादासारख्या आधुनिक श्रद्धांविषयीचा अपेक्षाभंग, या विविध कारणांनी निर्माण झालेली विमनस्कता नव्या नाटकाच्या मुळाशी आहे. नव्या प्रेक्षकवर्गाशी तिचे नाते जुळले तेही यामुळेच. स्वातंत्र्य मिळाले त्या व नंतरच्या काळातील अत्रे—रांगणेकर—वरेरकर यांच्या नाटकातील तुटपुंज्या कल्पनाशून्य वास्तववादाच्या तुलनेने नव्या नाटकांचे नवेपण विशेष जाणवले.

मराठी साहित्यात १९३५ पासून आधुनिक जाणिवांचे प्रगटीकरण नव्या रूपबंधांतून होऊ लागले. विशेषतः कवितेविषयीच्या जाणिवा अधिक प्रगल्भ झाल्या. १९५४–५५ पर्यंत मर्ढेकरानंतरच्या पिढीतील कवींना रसिकवर्ग मिळाला; इतकेच नव्हे तर, शिक्षित तरुणपिढीच्या कलात्मक जाणिवा मराठी नवकाव्याने संस्कारित झाल्या. मराठी नवनाट्याच्या वा प्रायोगिक रंगमंचाच्या चळवळीचा या काव्यरसिकतेशी अतिशय निकटचा संबंध आहे. कारण नाटक हे प्रकृतीने कथा-कादंबरी या वाङ्मयीन रूपांपेक्षा कवितेला निकटचे आहे. मराठी परंपरागत नाटक मात्र 'कथा सांगणे' यावर समाधान मानणारे आहे. किंबहुना भारतीय रसिकतेने रंगभूमी आणि चित्रपट दोन्ही माध्यमांस कथाकथनाच्या पातळीवरच स्वीकारले आहे. मराठी नवकवितेने निर्माण केलेली जाण, विशेषतः प्रतिमा स्वीकारणारी संवेदना मराठी नाटकातील रूपविषयक प्रयोगास अनुकूल ठरली. कारण नाटकाच्या रूपाचा तात्त्विक विचार करताना एक निश्चित जाणवते—की नाटकाचे तर्कशास्त्र कवितेच्या तर्कशास्त्रास जवळचे आहे. आजच्या नाट्यवाङ्मयातील वा प्रायोगिक रंगमंचावरील बरेचसे प्रयोग म्हणजे नाट्याच्या या विशुद्ध रूपाचे संशोधन आहे.

मराठी नाट्यवातावरणातील तंत्र व शैलीविषयक प्रयोगांचा विचार करताना एक गोष्ट नमूद करणे आवश्यक आहे, मराठी नाटकांतील प्रायोगिकता ही पहिल्या काही वर्षांत तरी, नाटककारांपेक्षा दिग्दर्शकाच्या इच्छेतून निर्माण झाली आहे. याचे काही गैरसंस्कार मराठी नाटकांतील प्रायोगिकतेवर आजही दिसतात.

पाश्चात्य नाट्यजगतातील नवता ही खऱ्या अर्थाने काही मनस्वी माणसांचा, स्वतःच्या संवेदनांच्या साक्षीने जगाकडे पाहण्याचा यत्न आहे. त्यांना अस्तित्वाकडे पाहताना जे जाणवले-पूर्वीच्या गृहितकल्पनांशी जो विद्रोह व्यक्त करावासा वाटला— त्याचा एक अविभाज्य घटक म्हणजे, रंगमंचाच्या गृहितकल्पनांना त्यांनी विचारलेले प्रश्न. म्हणून पाश्चात्य प्रायोगिक चळवळीला एक मूलभूत असे स्वरूप प्राप्त झाले. मराठी प्रायोगिक चळवळीत असा गंभीर, सखोल अनुभव घेऊन तो आपल्या साक्षीने व्यक्त करणारे महामनस्क व्यक्तिमत्व नाही. त्यांनी आयुष्याविषयी स्वतःला विचारलेले प्रश्न जसे खूप प्रगल्भ नाहीत, तसे प्रयोगशरण कला म्हणून रंगमंचमाध्यमास विचारलेले प्रश्न फार मूलभूत नाहीत. याचमुळे मराठीतील प्रायोगिक चळवळ अवघ्या वीस एक वर्षांत कृतकतंत्राच्या भोवऱ्यात सापडली आहे. आणि नवतेविषयी साशंक असणाऱ्या काही समीक्षकांनी 'नवनाट्यातील तंत्राच्या बडेजावाचे हेच होणार असे आम्ही केव्हाच भाकित केले होते' असा निष्कर्षही काढला आहे.

चर्चेच्या सोयीसाठी आपण नाटकातील शैली व तंत्रविषयक प्रयोगांचे ढोबळ वर्गीकरण करू या.

(१) रंगमंचमाध्यम जाणीव :

– दृश्यश्राव्यमाध्यमाविषयी परंपरागत कल्पना

– या कल्पनेचे परंपरागत नाटकातील विविध घटकांवर झालेले संस्कार
– दृश्यश्राव्यमाध्यमाविषयीची आधुनिक कल्पना
– Poetry in space
– इतर कलाजगतांतील प्रवाह
– मराठी समाजातील शरीरविषयक गंड
– स्पर्शाविषयीचा गंड — बदलणाऱ्या जाणिवा
– नटाचे शरीर, — प्रेक्षकांचे शारीर अस्तित्व
– केवळ शब्दांच्या जगातील कलावंत दृष्यप्रतिमा.

(२) वरील जाणिवांचा नाट्यशैली व नाटकातील शब्दशैली या दोन्हीवर झालेला संस्कार. : प्रत्येक महत्त्वाच्या नाटककाराच्या मनोजगातून निमाण होणारी शैली. विजय तेंडुलकर, चिं० त्र्यं० खानोलकर, महेश एलकुंचवार, सतीश आळेकर, अच्युत वझे, माधव आचवल.

(३) साहित्याच्या जगात कलात्मक यश प्राप्त केलेल्या काही साहित्यिकांचे अपयश. उदा० श्री० ना० पेंडसे, गंगाधर गाडगीळ.

(४) 'नाटक' या प्रक्रियेविषयीचे नवे कुतुहल यातून निर्माण झालेले भास-आभास —सत्य यातील नाट्याच्या रचना.
प्रेक्षक — नट संवाद.
मूलतः हे बंड प्रतिकृतीवादी साहित्याच्या विरुद्धचे बंड.
प्रतिकृतीवाद — वास्तववाद Naturalistic यातील साम्यभेद.

(५) तर्क आणि गृहितकृत्य यांना विचारलेले प्रश्न Theatre of The Absurd हे केवळ अनुकरण ? अनुकरणाविषयीचा वाद.
'चल रे भोपळ्या...' : अच्युत वझे.
'महानिर्वाण', 'महापूर' : सतीश आळेकर.
'कावळ्यांची शाळा ...' : विजय तेंडुलकर
यांना भारतीय वातावरणातून निर्माण झालेले Theatre of The Absurd म्हणता येईल का ?

(६) स्वातंत्र्यानंतर पुनरुज्जीवनवादातून निर्माण झालेले लोककला — लोकवाङ्मय यांचे आकर्षण आणि युरोपीय नाट्यचळवळीतील आदिरूपे शोधण्याचा यत्न यातील अंतर :–
नाटकात दशावतार, भवई, तमाशा, इत्यादि रूपे स्वतःची मुळे शोधण्याचा यत्न ?
मराठी प्रयोगातील लोककलेच्या नात्यांचा विचार.
ब्रेख्त — पौर्वात्य नाट्य — मराठी नाटक.

(७) महाकाव्यांचे – संचिताचे नाते.

(८) गहन विनोद : Dark Comedy.

(९) निषिद्धता नियमांचा भंग — का — कसा.
अश्लीलताविषयक प्रश्न : मूळ मुद्दा विविध नाटकांतील अशा जागांचा विचार.

(१०) संगीत : परंपरा–नाटकातील संगीत—संगीत नाटक : आजच्या नाटकातील संगीत—भाषेची लय, पु० शि० रेगे.
बाशीराम कोतवाल, अजब न्याय वर्तुळाचा.

(११) Total Theatre चा विचार
साहित्यिक रूपापासून दूर जाण्याचा प्रयत्न.
Anti–literary – मर्यादा.
गोची, राजाचा खेळ. बूटपॉलिश.

एका बाजूला आपल्या पार्थिव अस्तित्वाविषयी जागरूक असणारे आजचे नाटक, दुसऱ्या बाजूने पाहता अधिक अंतर्मुख झालेले आहे. परंतु त्या पाठीमागे तडजोड न करता आयुष्यातील कूटप्रश्नविषयक विचार करणारी नाटककारव्यक्तिमत्त्वे तोकडी पडत आहेत. युरोपीय प्रायोगिक चळवळीत धगधगते चैतन्य, त्या पाठीमागील व्यक्तिमत्त्वांमुळे निर्माण झाले आहे. उलट, मराठीत शेक्सपियर – इब्सेन प्रणीत रंगभूमीच्या बाबतीत जे घडले, तेच थोड्या-फार अंशाने आज घडत आहे. नवा आकृतिबंध, वा तंत्र, वा शैली अपरिहार्य करण्यासाठी आवश्यक असणारी चिंतनशीलता आणि चैतन्यशीलता मराठी नाटककारांमध्ये अभावाने आढळते. म्हणून तंत्राचे कृतकतंत्र व्हायला अवसर लागत नाही. तरीही गेल्या २०-२५ वर्षांतील या प्रयोगाने मराठी नाट्यशैली व मराठी रंगमंच अधिक लवचिक आणि समृद्ध झाला आहे.

आनंद यादव

ललित गद्य

ऐतिहासिक दृष्ट्या नव्हे, पण स्वभावदृष्ट्या विचार करता, 'ललितगद्य' हा आदिम आणि अंतिम साहित्यप्रकार वाटतो. त्याचे स्वरूप इतर साहित्य प्रकार घडण्यापूर्वीच्या अवस्थेतील दिसते. कारण, साहित्याचा गाभा असलेल्या सौंदर्यानुभवाच्या पातळीवरील 'मी'त्वाचा शोध हा साहित्यप्रकार स्वाभाविकपणे, स्पष्टपणे, सरळपणे आणि प्रत्यक्ष रीतीने घेत असतो. बहुतेक सर्व साहित्य प्रकारांना समाविष्ट करून घेऊ शकण्याचे बळ त्याच्यामध्ये असल्यामुळे, तो अंतिम साहित्यप्रकार म्हणूनही मानावा लागतो.

अशा रीतीने, जणू हा आदिम आणि अंतिम साहित्यप्रकार असल्याने त्याचा आशय कसा सर्वसमावेशक झालेला दिसतो. प्रत्यक्ष वास्तवातील घटित अनुभवांपासून तो मनोवास्तवातील अनुभवांपर्यंत ('एक गाव एक पाणवठा'पासून तो 'कोवळी उन्हे' पर्यंत), घडलेले अलिप्तपणे निवेदन करण्यापासून, तो मानसिक भावस्थितीचा आत्ममग्नतेने आविष्कार करण्यापर्यंत ('पांढऱ्या वरती काळे', 'हाजीपीर'पासून तो 'भावमुद्रा', 'ऋतुचक्र'पर्यंत), बौद्धिक, मुक्तमोकळ्या शैलीदार वैचारिकतेपासून, तो अनुभवात्म, भावतप्त चिंतनशीलतेपर्यंत ('मनोगते', 'विचार विलसिते'मधील काही लेखांपासून तो 'स्पर्शाची पालवी', 'आकाशाचा अर्थ'पर्यंत) पृथक्करणाकडे जाणाऱ्या विवरणशीलतेपासून तो संघटनात्मक आस्वादनशीलतेपर्यंत ('पाहटपाणी,' 'आवडलेली माणसे'पासून, तो 'तोकोनोमा', 'किमया'पर्यंत), स्वरसमग्न कालात्म संवेदनानुभवाच्या आविष्कारापासून, तो काहीशा कलाबाह्य प्रेरणांनी शबलित

झालेल्या अनुभवांपर्यंत ('डोह', 'सोन्याचा पिंपळ 'पासून, तो अनिल अवचटांच्या लेखांपर्यंत) ही कक्षा पसरलेली आहे. ही सर्व लेखने ललित गद्यातच सणविष्ट केली जातात. म्हणून त्यांच्या आविष्कारांच्या वाटांचा एकच विचार करता येणे अनेक दृष्टींनी कठीण आहे; म्हणून त्यातील एका प्रमुख भागापुरताच हा लेख मी मर्यादित ठेवणार आहे.

ललित गद्याचे बळ 'मी 'ला आलेले अनुभव 'मी 'स्वरूप ठेवूनच विविधतेने मांडण्यात आहे. त्यांतूनच ललित गद्याची अनेक पथ्ये आणि वैशिष्ट्ये जन्माला आलेली आहेत. त्याचे उपप्रकार यांतूनच निर्माण झालेले आहेत, असे दिसून येईल. मराठीतील उपलब्ध ललित गद्याचे प्रकारांचा विचार मनात ठेवून, अवलोकन व व्यवस्थापन करताना, ललित गद्याच्या उपप्रकारांचे एक कुटुंब स्थापन करावे लागते. कुटुंबातील व्यक्तींचे चेहरे-मोहरे एकाचे दुसऱ्यासारखे असूनही काही बाबतीत भिन्न असतात. समान गुणांचेच पण कमीअधिक प्रमाणात शिक्षण झाल्याने किंवा बऱ्याचशा समानगुणांत एखादा भिन्न गुण जाऊन मिसळल्याने एकाचे व्यक्तिमत्त्व दुसऱ्याशी नाते सांगूनही भिन्न असू शकते. ही कल्पना गृहीत धरून उपप्रकार पाडता येतात; ते असे : (१) अनुभवकथन (२) लघुनिबंध (३) प्रवासलेख (४) व्यक्तिचित्रे (५) ललितलेख.

एवढे उपप्रकार करूनही काही अवशेष राहू शकतो व एखादे लेखन एकाच वेळी अनेक दृष्टींनी पाहता येणे शक्य झाल्याने त्याचा समावेश अनेक प्रकारांतही करता येतो. स्वातंत्र्योत्तर काळात या सर्वच उपप्रकारांत कमी अधिक प्रमाणात भर पडलेली आहे.

या काळात एकूणच मराठी वाङ्मयीन व्यक्तिमत्व सामाजिक, राजकीय, सांस्कृतिक, सुधारणावादी, बोधवादी, वास्तववादी, नीतिवादी इ० अनेक दाबांतून मुक्त झालेले दिसते. ते एका बाजूने असे मुक्त, मोकळे झाले आणि दुसऱ्या बाजूने ते लोकशाही मूल्यांमुळे आतून स्वयंविकासी झाले. त्यामुळे व्यक्तित्वाच्या विकासाच्या अनेक वाटा ते शोधू लागले. जेव्हा वाङ्मयात या स्वयंविकासी मनाचा आविष्कार सुरू झाला, स्वतःला येणाऱ्या अनेक अनुभवांच्या द्वारा आत्मस्वरूप शोधण्याचे, न्याहाळण्याचे जेव्हा प्रयत्न सुरू झाले, तेव्हा वाङ्मयाला शुद्ध कलावादाच्या पायावर एक स्वतंत्र, स्वयंभू विश्व निर्माण करता आले. यांतूनच 'मी 'त्वाच्या शोधाला यथार्थ प्रारंभ झाला. याचा परिणाम सकृतदर्शनी तर असा दिसतो की, साहित्याच्या सर्व प्रकारांनाच प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष स्वरूपात आत्मनिवेदनपरता मोठ्या प्रमाणात लाभत गेली. भावकविता जास्त फोफावली, चरित्रांपेक्षा आत्मचरित्रे अधिक लिहिली जाऊ लागली, चांगल्या प्रवासवर्णनांची संख्या वाढत गेली. कथा-कादंबऱ्यांनाही ललित गद्य व्यापू लागले. याचा परिणाम होऊनच त्या त्या साहित्य-प्रकाराला नवे नवे आविष्कार, रूप प्राप्त होऊ लागले.

साहित्यातील प्रयोगशीलतेचा उगम इथेच कुठेतरी आहे असे मला वाटते. साहित्याशी प्रकर्षाने नव्या, वेगळ्या व्यक्तिमत्वाचा योग घडून येणे म्हणजे प्रयोग होणे असे माझे

मत आहे. बाकीच्या गोष्टी दुय्यम, फुटकळ स्वरूपाच्या असतात. अव्वल दर्जाच्या अनन्यसाधारण व्यक्तिमत्त्वाचा अपूर्व असा योग वाङ्मयाशी घडला, तर त्या व्यक्तिमत्त्वाचे वैशिष्ट्य साहित्याला नव्याने लाभते आणि वेगळा प्रयोग होतो. प्रयोग घडून येतो; तो करावा लागत नाही.

हा प्रयोग विविध अंगांनी होण्याची शक्यता असते. मला तर प्रयोगाची पाच अंगे दिसतात : (१) आशय (२) विषय (३) माध्यम (४) अभिव्यक्ती (५) आणि व्यक्तिमत्व—जीवनाचा नवा अन्वय लावण्याने, नवा अर्थ लागण्याने, वेगळ्या दृष्टीने जीवनाकडे पाहिल्याने, आशयात प्रयोग होण्याची शक्यता असते. त्यामुळे सौंदर्यानुभवांना मौलिक, नवे परिमाण लाभते; त्यांची नवी संघटना तयार होण्याची शक्यता असते. हा 'प्रयोग' महत्त्वाचा असतो. काळाच्या ओघात विषयात नेहमीच भर पडत असते. त्यांच्या हाताळणीत फरक पडत असतो. त्यामुळे तेच तेच विषय नव्याने हाताळले जातात. कित्येक वेळा आजवर दुर्लक्षित विषय नव्याने साहित्यात येऊन जमा होतात. तोही नवा प्रयोग मानावा लागतो. अशा आजवर दुर्लक्षित नव्या विषयांच्या नव्या आगमनाने नवा आशयही निर्माण होण्याची शक्यता असते. (खरे तर यांतील पाचांपैकी कोणतेही एखादे अंग मुळातून यथार्थपणे बदलले, विकसले, कमी झाले, जास्त झाले, तर त्याचा दुसऱ्या अंगावर कमीअधिक प्रमाणात परिणाम होतोच हे लक्षात ठेवले पाहिजे) — माध्यमातील फरक, बदल किंवा विकास आशयाला समृद्ध करण्याकडे, त्याचे अज्ञात परिणाम पकडण्याकडेही होत असतो. अभिव्यक्तीच्या पद्धतीतही फरक, बदल, विकास झाला, तर कलाकृतीला वेगळे रूप येते. बहुधा ही पद्धती आशयातील, विषयातील किंवा माध्यमातील बदलामुळे बदलावी लागते. अभिव्यक्तीची सरणी निवेदनात्मक, आविष्कारात्मक, आत्मनिवेदनशील, त्रयस्थ वृत्तीची, कालक्रमनिष्ठ, नागमोडी (मागेपुढे कालक्रम घेणारी) किंवा कालक्रम निरपेक्ष, संज्ञाप्रवाहात्मक इ० अशी असू शकते. तेव्हा तिच्यातील बदलाला, विकासाला, प्रयोगाला फारसा वाव आहे असे वाटत नाही. तिच्यात अंतर्गत मिश्रणे किंवा संबंध साधूनच काही प्रयोग करता आले तरच ते शक्य होतात. व्यक्तिमत्त्वाचा परिणाम या चारही अंगांवर सतत होऊन प्रयोग घडण्याची शक्यता असते. व्यक्तिमत्त्वातील बौद्धिक, भावनिक, कल्पनायुक्त, संवेदनाशील, भेदनशील कुवतीचा संबंध त्या चारही अंगांशी घडण्याची शक्यता असते. त्या व्यक्तीतील विनोदगुण, उपहास–उपरोधादि गुण, प्रसन्न–अभिनिवेशादि गुण, तिचे कल यांचाही परिणाम त्या त्या अंगांवर होऊन त्या अंगांना वेगवेगळे रंग प्राप्त होतात. वास्तविक या चारही अंगांत मूलभूत किंवा वरचेवर बदल, विकास घडवून आणण्याचे सामर्थ्य या व्यक्तिमत्त्वाचेच असते. त्यामुळेच ते व्यक्तिमत्व जितक्या अव्वल दर्जाचे, जितके वेगळे, श्रेष्ठ, तेवढे ते वाङ्मय वेगळे, नवे, प्रयोगशील होण्याची शक्यता असते.

ललित गद्याच्या क्षेत्रात झालेल्या आविष्काराच्या नव्या वाटा शोधण्याच्या प्रयोगा-

संबंधी विचार करताना प्रयोगाविषयीची वरील कल्पनाच गृहीत धरलेली आहे. उदाहरणार्थ, पूर्वीच्या माहितीवर व्यक्तिचित्रांना वि० द० घाटे यांचे पूर्वी न लाभलेले रोमँटिक रसिक व्यक्तिमत्व लाभले आणि मराठी व्यक्तिचित्रांची सर्वच कळा बदलून गेली. पु० ल० देशपांडे यांचे प्रसन्न, विनोदी वृत्तीचे व्यक्तिमत्व लाभले नि 'गणगोत'मधील व्यक्तिचित्रे घाटे यांच्या व्यक्तिचित्रांपेक्षा वेगळी झाली. गंगाधर गाडगीळ आणि प्रभाकर पाध्ये यांनी प्रवासातील प्रसंग, भूगोल, व्यक्ती, शहरे, स्थळे यांना वस्तुनिष्ठ महत्व देण्यापेक्षा 'मी'च्या तदंतर्गत मनःस्थितीलाच महत्व दिले आणि पूर्वीची भौगोलिक प्रवासवर्णने नंतर समृद्ध ललितगद्याच्या वाङ्मयीन गुणांनी युक्त झाली आणि नवीही झाली. माधव आचवल यांनी वास्तु-कलावंताच्या तीव्र संवेदनाशील मनाने स्थळ, जळ, वास्तू, निसर्ग, आकाश, प्रकाश, छाया, रेषा यांकडे पाहिले आणि ललितगद्याच्या क्षेत्रात नवा आशय आणि नवी दिशा आणली. तर 'हाजीपीर', 'एक गाव एक पाणवठा', 'अठरा लक्ष पाउले' या पुस्तकांनी नवे विषय मराठी ललित गद्यात आणले. त्यामुळे इथे लक्षणीय असे नवे प्रयोग घडले आहेत असे मानावे लागते. पण यातील काही कमी महत्त्वाचे आणि काही अधिक महत्त्वाचे आहेत. बाकीच्या उपऱ्या, किरट्या प्रयोगांना स्थान देण्याचे काही कारण नाही.

पण ललितगद्याच्या सर्वच प्रकारांचा या नव्या आविष्काराच्या संदर्भात परामर्श घेणे माझ्या कुवतीबाहेरचे आहे. मी प्रस्तुत लेखात फक्त लघुनिबंधाच्या संदर्भातच सविस्तर विचार करणार आहे. ललितगद्याचा हा एक महत्त्वाचा उपप्रकार आहे; त्यामुळे ललितगद्याच्या बऱ्याच मोठ्या भागाचा विचार यात येईल असे वाटते. या मर्यादेतच स्वातंत्र्योत्तर एकूण मराठी ललितगद्यावर जो काही मंद प्रकाश पडेल तेवढेच या लेखाचे फळ.

नव्या लघुनिबंधाच्या संदर्भात विचार करताना इरावती कर्वे यांच्या प्रयत्नांना अनन्य-साधारण महत्त्व येते. जुन्या लघुनिबंधातून यशस्वीपणे बाहेर पडणे आणि नवे यशस्वीपणे आत्मसात करणे असे दुहेरी यश त्यांना लाभले आहे. ही धडपड त्यांनी एकाकीपणे केलेली आहे. नव्या लघुनिबंधाच्या उगमापाशी त्या उभ्या आहेत.

'परिपूर्ती'मध्ये त्यांनी जुन्याच वळणाचा सांगाडा स्वीकारून त्याला यशस्वीपणे नवी काया, नवा प्राण दिलेला दिसतो. अनुभवांचे गुच्छत्व हा जुन्या लघुनिबंधाचा सांगाडा एवढाच त्यांनी स्वीकारला आणि बाकीचे तंत्र, आरंभ-शेवटाच्या उपऱ्या जाणिवा, मोहक विषयांतराचा खटाटोप, संदेश सांगण्याचा दांभिक प्रेषितपणा झुगारून दिला. खोटी शैलीदार भाषा कधीही स्वीकारली नाही. स्वतःचे मौलिक स्वरूपाचे कौटुंबिक, समाजशास्त्रीय, परदेशीय, जगभर व देशभर झालेल्या प्रवासातील वैचित्र्यपूर्ण, व्यापक,

सखोल अनुभव जोमदारपणे आविष्कृत केले. भाषाही तितकीच प्रांजळ, पारदर्शी, साधी ठेवली. सर्वांना हळूहळू चिंतनाची, विद्वत्तेची, विचारवंत मनाची वैशिष्ट्यपूर्ण पातळी लाभत गेली आणि जुन्या लघुनिबंधाने लक्षणीय वेगळे रूप धारण केले. तो आतबाहेर बदलून गेला. लघुनिबंध हा प्रकार केवळ हासत-खेळत लिहायचा नाही, त्याच्या पाठीमागे तपश्चर्या लागते. खऱ्या अर्थाने वेगळे, अव्वल दर्जाचे व्यक्तिमत्त्व लागते हे त्यांच्या लघुनिबंधांनी प्रथमच दाखवून दिले. जीवनात एक स्त्री म्हणून, समाजशास्त्रज्ञ म्हणून येणाऱ्या भल्याबुऱ्या पण अफाट अनुभवांना मराठी लघुनिबंध क्षेत्रात त्या प्रथमच सामोऱ्या गेल्या.

जुन्या लघुनिबंधाला चाचपून पाहात, त्याची शक्तिस्थाने हेरून ती आत्मसात करून, त्यांतील उपऱ्या बाबींना नाकारत, लघुनिबंधाच्या प्रत्येक घटकातील मूळ रूप शोधून, त्याचे मूळ प्रयोजन हेरून त्यांचा वापर करून, व नंतर स्वतंत्र विविध रूपे लघुनिबंधाला प्राप्त करून देणारा दुसरा लघुनिबंधकार म्हणजे गो० वि० करंदीकर. त्यांच्या लघुनिबंधामुळेही जुना लघुनिबंध अंतर्बाह्य बदलून गेला व पुढे त्याला नवेच रूप प्राप्त झाले.

लघुनिबंधाच्या आशयाच्या आवश्यकतेनुसार ते लघुनिबंधाचे नवे नवे घाट शोधत गेल्याचे दिसून येते. कधी अनुभवाचा गुच्छ, कधी एक अनुभव व शेवटी चिंतन, कधी अनुभवाच्या पोटातच चिंतन, कधी चिंतनगर्भ एकच अनुभव, कधी त्याला कवितेप्रमाणे प्रतिकात्मकता प्राप्त करून देणे. हे जसे त्यानी यशस्वीपणे केले तसे त्यांनी सामाजिकता वस्तुनिष्ठेकडे झेपावण्याचा प्रयत्न, आधुनिकता या गोष्टीही आशयाच्या संदर्भात आत्मसात केल्या. कधी टीकावृत्ती, कधी उपरोधवृत्ती, कधी सौम्य उपरोधगर्भ विनोदवृत्ती, कधी काव्यात्मवृत्ती, तर कधी भयात्मकता अशा अनेक भाववृत्तींची डूब त्यांनी मराठी लघुनिबंधाला बहाल केली. त्यामुळे त्यांचे लघुनिबंध चटकन वेगळेपणाने उठून दिसतात. त्यांच्या लघुनिबंधात 'मी'ची स्वतंत्र विचारशक्ती, विचारांतील गुंतागुंत उलगडून दाखवण्याची कुवत, सगळी विचार-प्रक्रियाच मांडून दाखविण्याचे नवे सामर्थ्य, नवी भाषिक शक्ती, यामुळे त्यांचे लघुनिबंध स्वतंत्र आणि मराठी लघुनिबंधाचा बहुमुखी विकास करणारे झालेले आहेत.

दुर्गाबाई भागवतांच्या लघुनिबंधांनी तर 'भावमुद्रे'त आरंभापासूनच स्वतंत्र रूप धारण केलेले दिसते. त्यांनी जुन्या लघुनिबंधाला मुळातूनच वाट पुसण्याचे नाकारले. त्यांचा लघुनिबंध मराठीत स्वयंरूप धारण करणारा आहे. तथाकथित साहित्यप्रकारांना बाजूला ठेवून आपणांस आलेले अनुभव जास्तीत जास्त आत्मनिष्ठेने आणि अंतर्मुख वृत्तीने व्यक्त करण्याच्या गरजेतून ते अवतरले आहेत. तसे ते अवतरत असताना त्यांनी अपाततः स्वतंत्र रूप धारण केल्याचे जाणवते. साहित्यप्रकारात अनुभव घालण्यापेक्षा अनुभवांनाच संपूर्ण शरण जाऊन त्यांनाच व्यक्त करत राहण्यात दुर्गा भागवतांचे ललितगद्यलेखन बहुधा रमते.

एका उत्कट भावावस्थेने त्यांचा लघुनिबंध सुरू होतो. त्या भावावस्थेत ज्या आठवणी येतील त्यांचा हळूहळू अनुभव-गुच्छ तयार होतो. त्या अनुभवावर, भावावस्थेवर चिंतन सुरू होऊन त्यातील 'मी'चाच शोध सुरू होतो. हे चिंतन तेवढेच तीव्र, सखोल असते. झपाटून टाकणारी तीव्र, भावमग्न अवस्था, घनिष्ठ निसर्गसंबंध, पराकोटीची चिंतनशीलता व संवेदनशीलता, भावावस्थेमुळे व शोध स्वभावामुळे अनुभवाला येणारी गतिमानता हे त्यांच्या लघुनिबंधाचे वेगळेपण आहे. 'पैस'मधील ललितगद्य काहीसे विषम स्वरूपाचे झाले आहे. इतिहास, पुराण, संस्कृती यांतील त्यांना उपलब्ध झालेल्या कथा, संकेत त्यांनी देऊन त्यावरील मुक्तचिंतनेही त्यात व्यक्त केलेली आहेत.

१९५६ पासून लेखन करणाऱ्या 'प्राणहिता' या लेखिकेचे लघुनिबंधही आपल्या वेगळेपणाने लक्ष वेधून घेणारे आहेत. प्रामुख्याने बाळपणीचे व महाविद्यालयीन जीवनातील अनुभव त्यांनी आपल्या लघुनिबंधांतून साकारले आहेत. एकतर अशा रीतीने बाळपणात व महाविद्यालयीन जीवनात रमणारी स्त्री–लघुनिबंधकार मराठी–लघुनिबंधाला प्रथमच लाभते आहे. लेखिकेचे हे अनुभवही संवेदनेच्या वेगळ्या पातळीवर गेलेले आहेत. वेगळ्या दृष्टीने, निखळपणे ते अनुभवलेले जाणवतात. बालमनाची विचार करण्याची रीत, त्याची त्या अंगाने जाणारी कृतिप्रवण वृत्ती, त्याच्या कल्पना, त्याची भाववृत्ती लेखिकेने निखळपणे व्यक्त केलेली आहे.

पुढे याच बालमनाच्या शोधाला श्रीनिवास कुलकर्णी यांनी वाङ्मयीनदृष्ट्या अतिशय विकसित अवस्थेला नेले. त्याला वेगळी परिमाणे प्राप्त करून दिली. 'डोह', 'सोन्याचा पिंपळ' यामध्ये त्याचे प्रत्यंतर येते. अतिशय संवेदनशील, तरल, स्वप्नमय, पुराणातील कथा आणि प्रत्यक्ष वास्तव व स्वप्न यांचे मिश्रण करणाऱ्या, अद्भुताची सतत ओढ असलेल्या, कल्पक, निसर्ग–प्राणी यात रमणाऱ्या, तर्काच्या पलीकडच्या कूट वाटणाऱ्या काही जाणिवांचा अर्थ शोधू पाहणाऱ्या बालमनाचा शोध त्यांनी प्रांजळपणे आणि वरील गुणसमृद्धीने घेण्याचा प्रयत्न केलेला आहे.

या पाच लघुनिबंधकारांनी अशा रीतीने नवा लघुनिबंध वेगळ्या दिशांनी विकसित करून दाखविला. नव्या लघुनिबंधाच्या आविष्कारांचे स्वरूप सामग्र्याने लक्षात घेता त्याची काही वैशिष्ट्ये सांगता येतात.

नव्या लघुनिबंधाने उपऱ्या तंत्राचे कधीच भान ठेवले नाही. उलट तो स्वाभाविक आकाराच्या शोधासाठी धडपडताना दिसतो. त्यामुळे यांत्रिक खेळकरपणा, उत्सुकता वाढविण्यासाठी, चटकदारपणासाठी, आरंभ–हुकमी कलाटणी असलेला शेवट, आकर्षक विषयान्तरे, गप्पा मारण्याचा खोटा पवित्रा, कृतक अनुभव, 'मी'चे उथळ प्रदर्शन, मनोरंजनासाठी विनोद, वाचकाला अकारण गोंजारत बसणे, या बाबी त्यात कधीआल्या नाहीत. आंतरिक स्वभावानुसारच तो फुलत उमलत जाताना दिसतो. यातूनच त्याला त्याची अंगभूत वैशिष्ट्ये आणि नवी आविष्कार शैली मिळालेली आहे.

आवर्जून हलका-फुलका विषय घ्यावयाचा असा हट्ट, अगर पवित्रा नव्या लघुनिबंधाने कधीच घेतला नाही. मृत्यू, पुनर्जन्म यासारख्या अतिशय गंभीर विषयापासून तो 'पानगी', 'पुस्तके' सारख्या हलक्या फुलक्या विषयापर्यंत त्याच्या विषयांचा आवाका पसरला आहे. ज्यामुळे रसिकाचे मन समृद्ध झाल्यासारखे, तळातून ढवळून आल्यासारखे, भरून गेल्यासारखे, उतट झाल्यासारखे वाटते असेच विषयातील 'मी'चे अवगाहन आणि त्याचा आविष्कार नव्या लघुनिबंधाने केलेला आहे.

असे असल्यामुळे नवा लघुनिबंध आरंभापासून अखेरपर्यंत सघन वाटतो. त्यात अप्रस्तुतता कोणत्याही कारणास्तव आलेली नाही. अंतर्मुख वृत्तीने तो अखेरपर्यंत अभिव्यक्त होताना दिसतो. त्यामुळे तो जुन्याच्या तुलनेने गतिशील वाटतो. जुना कित्येक वेळा एकाच प्रकारच्या अनुभवांच्या यादीत गुंतल्याने स्थितिशील वाटतो. पण नवा लघुनिबंध 'मी'च्या अनुभवाच्या शोधाचे भान ठेवीत असल्यामुळे एखाद्या अनुभवापासून सुरू होऊन गती घेतो व कुठे तरी तेवढ्या परिमाणापुरता शोध पुरा करून तिथपर्यंत जाऊन संपतो.

जुना लघुनिबंध एखाद्या ठाम विचारासाठी प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष अवतरताना दिसतो. किंबहुना लघुनिबंधात जो विचार मांडावयाचा त्याची स्वतःच्या जीवनातील अनेक उदाहरणे घेऊन तो विचार पटवून द्यावयाचा, किंवा आपणास एखाद्या 'वस्तू'(thing)विषयी काय वाटते, ते कसे वेगळे वाटते हे आपल्याच जीवनातील उदाहरणे घेऊन पटवून देण्याचा प्रयत्न करावयाचा, असे साधारणपणे जुन्या लघुनिबंधकारांनी मानल्यामुळे त्यांच्या लघुनिबंधात खोट्या लालित्याखाली अनेक वेळा विचारच किंवा वकिली अवतरत असे. हे लघुनिबंधाचे ध्येय नसून 'मी'च्या सौंदर्यानुभवांचे आविष्करण करणे हे आहे, असे विचारशोधन नव्या लघुनिबंधकारांनी स्पष्टपणे मनासमोर ठेवल्याने त्यांची आविष्कारशैली बदलून गेलेली आहे. यामुळे या लघुनिबंधांतील विचार, चिंतन अनुभवांचा एक भाग म्हणून अवतरू लागले. अनुभवांच्या इतर घटकांपेक्षा त्यांना वेगळे महत्त्व (जुन्या लघुनिबंधातल्याप्रमाणे) राहिले नाही.

नव्या लघुनिबंधकाराचा 'मी'वरचा आत्मविश्वास वाढलेला दिसतो. 'मी'चा कोणताही अनुभव हा अनुभव म्हणूनच महत्त्वाचा आहे, याची जाणीव या काळात प्रकर्षाने झालेली दिसते. जुने लघुनिबंधकार नाही म्हटले तरी, 'मी'चा प्रामाणिकपणे शोध-वेध घेण्याऐवजी त्याला एक ठाम भूमिका देऊन बसले होते. ती ती भूमिका त्यांनी आपल्या लघुनिबंधातून वठविली. नव्या लघुनिबंधकारांनी अशा घट्ट बसविलेल्या यांत्रिक पवित्र्याचा, तथाकथित 'मी'चा त्याग करून ते अधिक गंभीरपणे 'मी'च्या शोधाकडे, त्याच्या विविध रूपांकडे वळलेले दिसतात. नव्या लघुनिबंधांत 'मी'च्या अनुभवांना एका व्यक्तिमत्वाचे अनुभव म्हणूनच महत्त्व आलेले दिसते. म्हणूनच 'मी'च्या अधिक शाश्वत रूपाकडे ते वळलेले दिसतात.

याला जोड मिळाली ती माध्यमाच्या विकसित रूपाची. नव्या लघुनिबंधाच्या भाषेला प्रतिमाशीलतेमुळे नवे सामर्थ्य लाभले. ही भाषा संवेदना, काव्यात्मता, तरलता, भोगलेपणा, अनुभवातील चैतन्य उत्तम रीतीने पेलू शकते व अभिव्यक्त करू शकते असे दिसून आले. त्यामुळे लघुनिबंध आविष्काराच्या दृष्टीने नवे, ताजे, टवटवीत, काव्यात्म वाटतात.

नव्या लघुनिबंधाला अनेक भाववृत्ती लाभल्या. जीवनाचा व सचेतन अनुभवांचा शोध त्याने अधिक सखोलतेने, व्यापकतेने, त्यांच्या स्पंदनांसह, त्यांच्या गुंतागुंतींसह घेण्याचा यशस्वी प्रयत्न केला. नवा लघुनिबंध समर्थ कविमनांनी घडविलेला दिसतो. कवितेची नवी भाषा त्यांनी लघुनिबंधाकडे वापरून आविष्काराचे सामर्थ्य वाढविले असे वाटते.

ऋणनिर्देश

वेगवेगळ्या नियतकालिकांत व ग्रंथांत छापून आलेल्या रेखाकृती आणि चित्राकृती, त्या त्या प्रकाशकांच्या सौजन्याने या ग्रंथातील काही लेखांत पुनर्मुद्रित केल्या आहेत. दिल्या सहकार्याबद्दल आम्ही त्या व्यक्तींचे व संस्थांचे अत्यंत आभारी आहोत.

—संपादक

परिशिष्ट

चर्चा

(१) काव्य : डॉ० सुधीर रसाळ

डॉ. सुधीर रसाळ यांच्या निबंध वाचनानंतर जी चर्चा झाली, त्यात प्रामुख्याने त्यांनी काही कवी शैली-विचाराच्या संदर्भात का गाळले यावर प्रश्न विचारण्यात आले.

(१) निबंधात मुर्वे व दलित कवी यांची सविस्तर चर्चा नाही, त्यांचे प्रयोग, प्रयोग आहेत की नाही ? बोरकर, कुसुमाग्रज, ना० ध० देशपांडे, अनिल, वसन्त बापट यांच्या प्रयोगांची दखल घेतली नाही. अनिल (मुक्तछंद, चिंतनशील काव्य इ० शैलीविषयक प्रयत्न) शरद्‌चंद्र मुक्तीबोध (मुक्तछंद, प्रतिमापुंजांची निर्मिती नेणीव पद्धतीने, अस्तित्ववादाला जवळ येणारे प्रयोग इ०) यांचाही विचार हवा होता.

(२) बदलते वास्तव आणि बदलती शैली यांचा नेमका संबंध कोणता ?

(३) सर्वसामान्य पार्श्वभूमी गृहीत धरली तर, संवेदनांच्या संदर्भात कवी गणिक फरक कसा काय ? सामाजिक वास्तवाच्या दबावामुळे साहित्यिक प्रयोग होतात काय ?

डॉ० रसाळांनी याचा खुलासा करताना संयोजकांनी दिलेल्या विषयाच्या दृष्टीने आवश्यक वाटले, त्यांचाच फक्त या निबंधात विचार केला, असे सांगितले. कवींची निवड मूल्यमापनासाठी नाही, प्रयोगाच्या दृष्टीने केलीय. संयोजकांनी दिलेल्या विषयात

, संवेदन प्रवाह ' हा महत्त्वाचा शब्द आहे. त्या दृष्टीने मर्ढेकर ते कोल्हटकर— हा महत्त्वाचा प्रवाह मानला व त्याचाच मुख्यत्वे विचार केला असे सांगितले.

काव्य : श्री० र० कृ० जोशी

र० कृ० जोशी यांच्या चित्रकाव्यावर मुख्यतः दोन शंका विचारण्यात आल्या.

(१) र० कृ० जोशींच्या प्रयोगांना साहित्य म्हणावे का ? साहित्याचे मूलभूत लक्षण भाषा आणि भाषांतर्गत अर्थ हे आहे. र० कृ० च्या प्रयोगात काव्यार्थाला प्राधान्य की लिपीला ? लिपीचे दृष्यपरिमाण हे काव्यार्थाला कितपत पोषक ? त्यांचे काव्य मंत्र–चित्र लिपीसारखे, पण वाङ्मय नव्हे.

(२) र० कृ० जोशींच्या प्रयोगामुळे येणारे नवे परिमाण लिपीला की भाषेला ? कवितेमधे शब्दरूपच महत्त्वाचे आहे, ते तसेच रहायला हवे.

(२) कादंबरी : प्रा० भालचंद्र नेमाडे

प्रा० नेमाडे यांच्या निबंधात अनेक धाडसी विधाने होती. त्यामुळे प्रश्नांच्या फैरी झडल्या. त्यांपैकी काही महत्त्वाचे प्रश्न —

(१) नेमाडे सामाजिक वास्तवाचा आग्रह धरतात, ते कलामूल्य मानायचे काय ? कादंबरी कशासाठी वाचायची ? तिच्यातील ' ऐतिहासिकते 'साठी का ? नेमाडे नाविन्याचा आग्रह धरतात. वास्तवाचा आग्रह धरतात. सामान्य लेखक पण वास्तव-चित्रण करतो. राजा राजवाडे यांच्या कादंबऱ्यांचे मूल्य काय ?

(२) सौंदर्य-कल्पना व वास्तवतेचे चित्रण या संदर्भात नेमाडेंच्या भूमिकेत विसंगती आहे. सामाजिक न्यायभावना व सौंदर्यास्वाद या बाबत घोटाळा आहे.

(३) समाजरचना व कलाकृती यांचा नेमका संबंध काय ? आजच्या रशियन समाजरचनेपेक्षा झारशाही वाईट होती, तरी डोस्टोव्हस्की सारखा समर्थ कलावंत निर्माण झालाच ना !

यावर प्रा० नेमाडे म्हणाले— सामाजिकता, कलामूल्य, साहित्यमूल्य अशा घटनांना स्वतंत्र मानण्याची प्रवृत्ती सघन आणि आशयपूर्ण कलाकृतीच्या निर्मितीस विघातक असते साहित्यव्यवहार आणि विचार हा संपूर्णपणे सांस्कृतिक परिस्थितीच्या अंतर्गतच होत असतो. वर्तमान संदर्भ लक्षात घेता, आता अभिजात कलाकृती निर्माण होणार नाही. माऊ पाध्येंच्या ललितकृतींसारख्या कृती अपरिहार्यपणे निर्माण होतील. वास्तव म्हणजे केवळ दृष्यवास्तव नव्हे. एकूण जीवनाचे सम्यक् आकलन मला अभिप्रेत आहे. जी वास्तवाशी संबंधित नसलेली म्हणून अनैतिक अशी सौंदर्यकल्पना, वाङ्मयीन

आकलनास उपयोगी ठरत नाही. कादंबरीमधे वास्तवाची खोल व प्रचंड जाण पाहिजे. समर्थ कादंबरीत ती असते.

(३) कथा : डॉ० द० भि० कुळकर्णी : 'जी० ए० कुळकर्णी यांची रूपककथा.'

या परिसंवादात एका लेखकाच्या लेखनाधारे इथे तत्त्वचर्चा झाल्याने या चर्चेस Practical Criticism चे स्वरूप, तत्त्वचर्चेच्या अनुरोधाने प्राप्त झाले. डॉ० द० भि० कुळकर्णी यांनी 'रूपककथा हा दुय्यम प्रकार' आहे असे ठामपणे मांडल्याने व जी० एं०च्या रूपककथा या खांडेकरांच्या रूपककथांपेक्षा वेगळ्या नाहीत असे विधान केल्याने, अनुकूल व प्रतिकूल असे अनेक मुद्दे उपस्थित झाले.

(१) या कथांना 'रूपककथा' न मानता 'फँटसी' मानावे. वास्तवात सर्व संदर्भ मिळत नाहीत, म्हणून हे स्वायत्त विश्व जी० ए० नी निर्माण केले असावे. असे मानले म्हणजे कुठलाही प्रकार (Form) दुय्यम वगैरे असणार नाही.

(२) वास्तव टाळण्यासाठी जी० ए० नी फँटसीचा आधार घेतला आहे. हे एक यशस्वी पलायन आहे, समर्थनीय मात्र मुळीच नाही.

(३) डॉ० द० भि० कुळकर्णीनी जी० ए० ना अनुकूल होईल असे विवेचन करायचे नाही असे ठरविलेले दिसते. एकूणच आशयनिष्ठ समीक्षेमुळे या निबंधात ठिकठिकाणी फसगत झालीय.

(४) या कथा वास्तव आणि रूपक अशा दोन पातळ्यांवर अनुभवता येत नाहीत.

(५) या कथांना रूपककथा न म्हणता मानवी जीवनातील सनातन घटनांच्या कथा असे मानता येईल.

यावर डॉ० द० भि० कुळकर्णी यांनी त्या सर्व शंका व सूचना ऐकल्यानंतरही आपले विश्लेषणच आपल्याला योग्य वाटते असे प्रतिपादन केले.

(४) नाटक : सौ० पुष्पा भावे

सौ० पुष्पा भावे यांच्या निबंधावर उपस्थित करण्यात आलेल्या प्रश्नांपैकी काही खालीलप्रमाणे—

(१) नाटक म्हणजे संहिता की, नाटक म्हणजे प्रयोग ? सौ० भावे यांची भूमिका संदिग्ध आहे. एका बाजूला त्या नाटक हे प्रयोगनिष्ठ आहे अशी भूमिका घेतात, तर दुसऱ्या बाजूला नाटककारांवर विचार दारिद्र्याचा आरोप करतात. तेव्हा, त्यांच्या प्रयोगाधारे संहिता ही रंगनिष्ठ की, जीवननिष्ठ असा प्रश्न उपस्थित होतो.

(२) समीपनाट्यामधे (इंटिमेट थिएटर) रंगमंच व प्रेक्षक यांच्यातील विभाजनरेषा) नाहीशी होते हे कितपत बरोबर आहे? यामागे 'इल्युझन' नाहीसे करणे हा हेतू की, केवळ नाट्यमुक्तीची चळवळ आहे? समीप नाट्यामुळे, नाटकाच्या सम्यक अनुभवाला 'टोटल एक्सपीरियन्स'लाच बाध येतो.

(३) नवनाट्य मुंबई—पुण्यातच का अडकले? ते इतरत्र का पोहचू शकत नाही? नवनाट्यामधे रंगभूमीच्या समग्र शक्यता जर आविष्कृत होतात; तर ते वस्तूतः सर्व थरांवर समजले पाहिजे. जवळचे वाटले पाहिजे. तसे ते का वाटत नाही?

(४) तेंडुलकरांची या संदर्भात चर्चा होते. त्यांची जीवना संबंधीची नेमकी धारणा कोणती? घाशीराम, महानिर्वाण सारख्या नाटकांतील प्रायोगिकता ही कितपत अपरिहार्य? की या नुसत्या कसरती? प्रायोगिक नाटकांतले बंड कितपत जीवनाभिमुख? पाश्चात्य नाट्यानुकरण कितपत औचित्यपूर्ण?

सौ० भावे या प्रश्नांवर उत्तरादाखल बोलल्या. पाश्चात्य परंपरेत परंपरा व नवता यांतील परस्पर संबंध अत्यंत महत्त्वाचे, आदान—प्रदान या स्वरूपाचे आहेत. त्या तुलनेने आपल्याकडे मात्र परस्परांबद्दल गैरसमजच आहेत. नवे प्रयोग केवळ टूम म्हणून, जाणीवहीन असल्यास, ते निश्चितच आक्षेपार्ह आहेत, शिवाय असे वरवरचे प्रयोग फार काळ टिकणार पण नाहीत. अच्युत वझे, सतीश आळेकर यांची नाट्यविषयक जाण गंभीर आहे. त्यांच्यात केवळ टूम नाही.

साहित्य म्हणून नाट्य कलाकृती श्रेष्ठ; पण प्रायोगिकदृष्ट्या अपयशी असे तत्त्वतः संभवत नाही.

आभास मोडणे ही घाशीराम मध्ये टूम, पण जुलूसमध्ये अपरिहार्य गरज. समीप-नाट्याचा उद्देश 'फॉर्मल डिस्टन्स' नष्ट करणे, पण संपूर्णतः नव्हे. विशिष्ट प्रसंगी नट व प्रेक्षक एकमेकांत मिसळणे नाट्यविघातक नाही. मात्र ती संहितेतील अनुभवाची अपरिहार्य गरज हवी. प्रायोगिक नाटकाशी ग्रामीण प्रेक्षक जास्त सहजतेने जवळीक साधू शकतो. त्याच्या संवेदना फारशा बोथट नसतात. वृत्ती फारशी पूर्वग्रहदूषित नसते म्हणून प्रायोगिक नाटक खऱ्या अर्थाने खेड्यांतून येईल.

५) ललित गद्य : डॉ० आनंद यादव

डॉ० आनंद यादव यांच्या निबंधावर खालील प्रश्न उपस्थित करण्यात आले.

(१) डॉ० यादव ललित गद्य हे 'आदिम' व 'अंतिम' आहे असे मानतात. ते योग्य नव्हे; कारण हे शब्द कालक्रम सुचवतात.

(२) 'लघुनिबंध' आता कालबाह्य झाला आहे. त्यांचा विचार गंभीरपणे करण्याचे कारण नाही.

(३) मुख्य वाङ्मयप्रकार सोडून उरते ते ललित गद्य असे मानणे चुकीचे ठरेल. मानवी जाणिवेचा विशिष्ट विकास झाल्यावर ललितगद्य निर्माण झाले अशी भूमिका घेता येईल.

(४) जुने ललितगद्य कृतक व आजचे प्रामाणिक असे वर्गीकरण बरोबर नव्हे. फडक्यांइतकेच आजच्या सरोजिनी वैद्यांचे ललितलेखन कृतक आहे हे दाखवून देता येते.

(५) ललित गद्यात प्रामुख्याने भाषा शैलीचाच विचार व्हायला हवा. ललितगद्याचा फॉर्म शोधणे कालापव्यय ठरेल. ललितगद्याने फक्त भावकाव्याचाच गुण का घ्यावा ? ही एक पिंडात्मता. यापेक्षा निराळ्या गुणांना—नाट्यगुण, व्यामिश्रता इ० गुणांना महत्त्व आहे.

(६) गद्याची म्हणून शैली मानता येते, त्यात पुन्हा ललितगद्याची शैली, एका काळातील ललित गद्याची शैली असा विचार बरोबर नाही. 'कॅटेगरी' म्हणून 'काव्यमय गद्य' असे काही असणार नाही.

उत्तरादाखल प्रा० यादव म्हणाले, — काही गोष्टी गृहीत धरून हे विवेचन केले. 'आदिम' म्हणताना 'मी'ची आदिमता. 'मी'चा शोध जिथे सुरू होतो, तिथे ललितगद्य सुरू होते असे अभिप्रेत आहे.

♣ ♣

REFBK-0023291

शुद्धिपत्रक

पृष्ठ क्रमांक	तपशील	चुकीचे	बरोबर
७	वरून आठवी ओळ	असली	असती
७	खालून चौदावी ओळ	होता	होतो
१९	वरून पंधरावी ओळ	वास्तवाच्या	वास्तवाच्या
४४	खालून दहावी ओळ	पूर्वो	पूर्वी
४६	खालून आठवी ओळ	अपरहार्यच	अपरिहार्यच
५८	शेवटची ओळ	घृणा	घ्रणा
६६	खालून सातवी ओळ	reverberrations	reverberation
१२१	वरून चौथी ओळ	सूत्राचा	सूत्राच्या
१२२	कोष्टकातील तिसरी ओळ		
	स्तंभ – ३	(१ २)	(१ × २)
	स्तंभ – ४	(४ २)	(४ × २)
१२३	शीर्षक (ब)	एस	एस.
१२७	कोष्टक—स्तंभ—वर्ष	१८९४	१८९५
	१८९४ हे वर्ष या	१८९५	१८९६
	कोष्टकात चुकले आहे.	१८९६	१८९७
	खालून तिसऱ्या ओळी-	१८९७	१८९८
	पासून तेराव्या ओळी	१८९८	१८९९
	पर्यंत वर्षे एका संख्येने	१८९९	१९००
	चुकली आहेत.	१९००	१९०१
		१९०१	१९०२
		१९०२	१९०३
		१९०३	१९०४
		१९०४	१९०५
१३९	खालून सहावी ओळ	शलीमधून	शैलीमधून
१४०	खालून सहावी ओळ	व्यक्तीचे	व्यक्तीचे
१४२	खालून सहावी ओळ	वशिष्ट्य	वैशिष्ट्य
१५५	खालून अकरावी ओळ	आज्ञेयत्वाची	अज्ञेयत्वाची
१७०	वरून तिसरी ओळ	Mackleish	Macleish

मराठी ग्रंथ संग्रहालय वाणे
२८८६
दा. क्र. 23209
निबंध

परंपरा हा शब्द सामान्यतः निंदाव्यंजक अर्थाने वापरला जातो. प्रत्येक मानववंशाची एक सर्जनाची व समीक्षेची परंपरा असते, कोणत्याही प्रतिभाशाली अगर अभिजात कवीचे मूल्यमापन करताना, तो त्याच्या पूर्वसूरींपेक्षा, नजिकच्या पूर्वसूरींपेक्षा कसा व कुठे वेगळा आहे याचाच शोध घेण्याची प्रथा असते. त्याच्या वेगळेपणातच त्याची गुणवत्ता आहे असा आपला ग्रह असतो. हा पूर्वग्रह बाजूला ठेवून शांतपणे विचार करण्याचे ठरविले तर, असे आढळते की, नव्या प्रतिभावंताची जी वैशिष्ट्ये आपल्याला अभिनव वाटतात त्यातन पूर्वसूरींनी साकार केलेले अभिजात गुण, त्यांचे अमरत्व प्रतिबिंबित झालेले असते. 'परंपरा म्हणजे आधळयांची माळ नव्हे.' परंपरा विनासायास पुढे जात नसते. ती विशेष परिश्रमाने मिळवावी लागते. त्यासाठी ऐतिहासिकतेची जाणीव असावी लागते. या जाणीवेत भूतकाळाचे वर्तमानातले अस्तित्व ओळखण्याची शक्ती असते. ही जाणीव असलेला कलावंत भूत, वर्तमान, भविष्य यांचा एकच प्रवाह साक्षीभूत मानतो. कालातीत व कालसापेक्ष या दोन्ही कक्षांचे भान ऐतिहासिक जाणीवेत असते. त्याचबरोबर या अतूट प्रवाहात आपले स्थान कुठे आहे याचेही भान या कलावंताला असते. कोणताही प्रतिभावान स्वयंसिद्ध व स्वयंपूर्ण असत नाही, त्याचे मूल्यमापन स्वतंत्र असत नाही हा ऐतिहासिक पद्धतीच्या समीक्षेचा भाग नाही, हा सौंदर्य शास्त्राचाच भाग आहे. ज्यावेळी नवी महत्त्वपूर्ण कलाकृती निर्माण होते, त्यावेळी परंपरेची सगळी साखळीच ढळलेली असते. तिच्यात थोडा बदल होतो. भूतकाळाने जसा वर्तमान बदलतो, तसा या वर्तमानकाळानेही भूतकाळ बदलत असतो. या संदर्भात एक गोष्ट निश्चित की, कलेत कला म्हणून कालानुरूप सुधारणा होत नसते, कलेचे साहित्य मात्र बदललेले असते.

टी. एस. इलियट