म. ग्रं. सं. ठाणे.
विषय हिंदी
सं. क्र. ३०६३.

पंचवटी

पंचवटी

रा. ग. जाधव

REFBK-0024575

रा.ग.जाधव

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.

5 JUN 1985

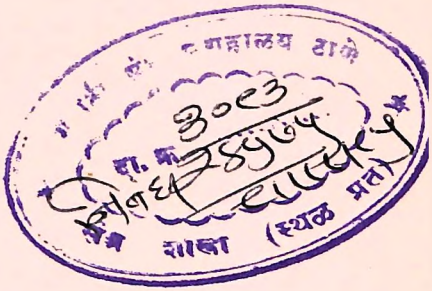
7 JUL 1985

29 NOV 1987

2 OCT 1988

(क्र. मा. पहा)
५०००-३-८४

सं.
निबंध
३०९३
२४५७५
९।५।८५



प्रा. रा. ग. जाधव यांची ग्रंथसंपदा

वाङ्मयीन निबंध : स्वरूप व साधने (दु. आ. १९७९)

नववाङ्मयीन प्रवृत्ती व प्रमेये (१९७१, आ. संपली)

‡ साहित्य आणि सामाजिक संदर्भ (१९७५)

‡ आनंदाचा डोह (१९७६)

§ वाङ्मयीन आकलन (१९७७)

‡ § निळी पहाट (१९७९)

प्रतिमा (१९८२)

निळे पाणी (१९८२)

निळी क्षितिजे (१९८२)

पंचवटी (१९८५)

अश्वत्थाची सळसळ (१९८४)

विचारशिल्प (संपादित – १९७५)

‡ या पुस्तकांना राज्यशासनाचे पुरस्कार लाभले.

§ या पुस्तकांना म. सा. परिषद, पुणे यांचे पुरस्कार लाभले.

पंचवटी

प्रा. रा. ग. जाधव

REFBK-0024575

मेहता पब्लिशिंग हाऊस
१२१६ सदाशिव पेठ, पुणे – ४११०३०

मूल्य
वीस रुपये

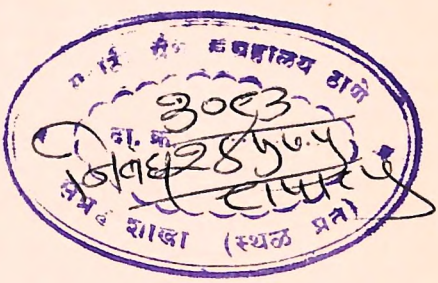
प्रथमावृत्ती
१ जानेवारी, १९८५

© लेखकाच्या स्वाधीन

मुखपृष्ठ
रविमुकुल, पुणे

प्रकाशक
अनिल मेहता
मेहता पब्लिशिंग हाऊस
१२१६ सदाशिव पेठ
पुणे – ४११ ०३०

मुद्रक
हरीश विनायक चौधरी
अंजीश कर्मशियल आर्ट प्रिंटर्स
६६९ ई, शाहूपुरी, तिसरी गल्ली
कोल्हापूर – ४१६ ००१



मनोगत

प्रस्तुत लेखसंग्रह मराठी वाचकांना सादर करताना मला आनंद होत आहे. वेळोवेळी लिहिलेले लहानमोठे लेख काही मित्रांच्या आग्रहावरून संग्रहरूपाने प्रसिद्ध करण्याचे मी ठरविले. त्या दिशेने केलेल्या प्रयत्नात मला माझे स्नेही प्रा. कमलाकर दीक्षित व सुहृद प्रकाशक श्री. अनिल मेहता यांनी फार मोठी मदत केली; याचा मी कृतज्ञतापूर्वक इथे उल्लेख करीत आहे.

सत्यकथा (' छंदमुक्त काव्यरचना '), ललित (' दुर्दम्य '), ' संदर्भ ' (' निवडुंगाची वास्तवता '), समाज प्रबोधन पत्रिका (' वासनाकांड ') यांसारख्या व इतरही काही नियतकालिकांतून ' पंचवटी ' तील लेख प्रसिद्ध झाले होते. त्या सर्व नियतकालिकांच्या संपादकांचा मी ऋणी आहे.

' पंचवटी ' या नावाविषयी थोडा खुलासा करीत आहे. नाशिक नि पंचवटीचा परिसर यांचा माझ्या व्यक्तिगत जीवनाच्या घडणीत फार मोठा वाटा आहे. थोर प्रतिभावंत कुसुमाग्रज मला नेहमी म्हणतात त्याप्रमाणे, गोदाकाठी मी घडलो नि कृष्णाकाठी बहरलो. (?) आयुष्यातील अत्यंत संस्कारक्षम वयात मी पंचवटीच्या परिसरात होतो. कुसुमाग्रज, प्रा. वि. बा. आंबेकर, डॉ. अ. वा. वर्टी, दादासाहेब

पोतनीस, मु. शं. औरंगाबादकर, डॉ. बाळासाहेब दातार, मनोहर शहाणे, बाळासाहेब सराफ, दत्ता सराफ, व. चिं. सहस्रबुद्धे यांच्या मौलिक सहवासात मी होतो. बाळासाहेब वेळगावकर, विजय चिटणीस, मधुकर दीक्षित, अप्पासाहेब वाड, जोगळेकर, देवधर, कवी इ. सहकारी व स्नेही मला माझ्या भाग्याने लाभले. आज मी कृष्णाकाठी उभा आहे; पण गोदाकाठचे ऋण घेऊनच ! या ऋणाची अंशतः फेड करण्यासाठी मी या संग्रहास ' पंचवटी ' हे नाव दिले आहे.

आणखी एक : गोदाकाठीच मला कांचनमृगही दिसला. कलात्मकतेची कनकत्वचा ल्यालेले, भुरळ पाडणारे जीवनचैतन्याचे अचपळ हरिण – साहित्य म्हणा, वाङमय म्हणा – मी तिथे पाहिले. कलेचे सुवर्ण नि जीवनाचे चैतन्य यांचा रहस्यमय मेळ... तेव्हापासून मी त्या कांचनमृगामागे धावत आहे, त्याचा वेध घेत आहे... जीवनभरच्या या मृगयेतील ' पंचवटी ' हा एक टप्पा...अजून कांचनमृग धावतच आहे... तो पुढे नि मी मागे...!

प्रा. रा. ग. जाधव

विश्वकोश
वाई– ४१२८०३

अनुक्रम

१ कथात्म संवेदनशीलता । १

२ आटपाट नगरी । ९

३ रंजनात्मक संवेदनशीलता । १२

४ विनोदात्मक संवेदनशीलता । २६

५ प्रतिभा : दुसरे स्वातंत्र्य । ३६

६ काव्य आणि वस्तुनिष्ठा । ४१

७ छंदमुक्त काव्यरचना । ४४

८ संगीत रंगभूमीचे एक स्वप्न । ५१

९ निवडुंगाची वास्तवता । ५५

१० वासनाकांड । ६४

११ दुर्दम्य । ७६

१२ साहित्य आणि सामाजिक आशय । ७९

१३ साहित्यातील बंड । ८४

१४ आंबट चिंचेचा वाद । ८६

१५ तांबडी पहाट । ९२

कथेशी आपल्या जाणिवेच्या जगाचा सूर कुठेतरी जुळावा, कालस्वरात एखादी धून कथेने आलापावी असे मला वाटते.

त्या बाबतीत कथासाहित्यातील सर्वात मोठा असलेला सर्वसाधारण कुटुंब-कथांचा भाग स्थूलमानाने सर्वात मोठी निराशा करणारा असतो, असा माझा अनुभव आहे. अरविंद गोखल्यांच्या नागर कुटुंबकथा व शंकर पाटलांसारख्या कथाकारांच्या ग्रामीण कुटुंबकथा या संसारनाट्याचे चित्र हुबेहूब उभे करतात. त्यात विलक्षण जिवंतपणा व प्रत्ययकारी वास्तवदर्शन असते. तथापि, त्या संसार-कथांना आधुनिक कालस्वर गवसलेला नाही, असेच वाटत राहाते. असे का वाटते, याचा शोध घेणे सोपे नाही. पण या बाबतीत मागोवा घेताना काही गोष्टी लक्षात येत जातात. त्यांपैकी एक गोष्ट अशी की, संसारनाट्याचेच मूळ संसारबाह्य अशा कल्पनांत लपलेले असते व संसारनाट्याच्या दीप्तीत त्याकडे लक्ष वेधण्याची वा वेधविण्याची निवड संसारकथाकारांना जाणवत नसावी.

या संसारबाह्य कल्पनांपैकी एक भाग हा मानसशास्त्रीय संकल्पनांचा असतो. माणसाच्या स्वभावातील नि वर्तनातील पुष्कळशा मूळ प्रेरणा त्या संकल्पनांतून विशद झालेल्या असतात. फ्रॉइडच्या मनोविश्लेषणातून, अपसामान्य मानसशास्त्रातून त्याचा 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, माणसाचे आचार-विचार, कौटुंबिक नात्याची जडणघडण, अनपेक्षितपणे उद्‌भवणारे कलह, त्यांतील योगायोग, अपघात यांतून रूपास येणारे संसारचित्र पुरेसे नाट्यात्म असते.

सांसारिक अशा या नाट्यातच मग कथा गुरफटून जाते. त्या नाट्याचाच ती ध्यास घेते. एक प्रकारचे ऑब्सेशन त्यावद्दल 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 संसारनाट्यही कसल्यातरी व्यापक जीवनव्यवस्थेचा जीवनरूपाचा एक भाग आहे, याचे भान उरत नाही. संसारनाट्याच्या त्या पृष्ठभागाखाली जीवन रूपाच्या आणखी काही रहस्यांचा मोठा तळठाव आहे किंवा काय, याचा मागोवा घेण्याची उसंत संसारकथाकारांना लाभत नाही.

असे काहीतरी घडत असावे, म्हणूनच संसारकथांना कदाचित सार्वत्रिक प्रत्ययक्षमता लाभत असली, तरी कालचैतन्याचा स्वर मात्र सापडत नाही. जी. ए. कुलकर्णी यांची ' प्रदक्षिणा ' ही कथा एक संसारकथाच आहे. पण तिला तो कालस्वर गवसला आहे, असे मला वाटते. आत्मवंचनेच्या नि परवंचनेच्या एका विलक्षण दुष्ट वर्तुळात उभे संसारी जीवन संपून जाते, संसारी नाती ही सांसारिकांची भ्रामक नाती असतात व जगण्याचा सगळाच भ्रमनिरास यदृच्छया जीवनात एखाद्या फार उशीर झालेल्या क्षणी लक्षात येतो, असे काहीसे ही कथा वाचून जाणवते. ही जाणीव 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) मनाचे असे संवेदन ज्या प्रकारचे संभवते, त्या प्रकारचे कथासाहित्य कालस्वराशी जुळणारे ठरते. त्यातून आधुनिकाच्या जीवनविषयक जाणिवांचा प्रत्यय येऊ शकतो. त्यात 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 गोष्टीविषयीची आस्था कमी झालेली नसली, तरी त्यातील नाट्याविषयीची आस्था मात्र क्षीण झालेली आहे. नाट्य हे अनपेक्षित, अकल्पित घटनांतून व वर्तनातून निर्माण होते. गोष्ट आणि नाट्य – संसारनाट्य, विचारकल्पनांचे नाट्य, कसल्याही प्रकारचे नाट्य – यांचा जो एकात्म संबंध पूर्वी जीविताच्या कथात्मबोधनात निर्माण झालेला होता, तो आधुनिक मनातून उरलेला नाही. ज्या पात्रप्रसंगांच्या संघर्षातून संसारनाट्य उभे राहाते, जीवननाट्य अवतरते, त्याच्या बुडाशी नेणारे मानसशास्त्र नि समाजशास्त्र आधुनिक मनाला परिचित असते. हे सांकल्पनिक अधिष्ठान त्यावरील नाट्याच्या

इमल्याचे आकर्षण कमीच करते. दुसऱ्या एका गोष्टीमुळे नाटचाचे आकर्षण क्षीण झालेले दिसते. ती गोष्ट म्हणजे मानवी गोष्टींचे अनंत नमुने आधुनिक माणसाच्या ओळखक्षेत्रात अहोरात्र शिरत असतात. वृत्तपत्रे, नभोवाणी यांसारख्या बहुजन माध्यमांचा (मास मीडिया) सार्वत्रिक उपयोग यास मदत करीत असतो. जराशा चोखंदळ वाचकाला भूतकाळातील कथात्म संचित इतिहासातून, पुराणातून व संस्कृतीच्या अभ्यासातून हाताशी लागते. आता गोष्टीचा एखादा तरी नमुना नवा ठरावा, असे खरोखरीच 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 साचेबंद नाटच आधुनिक मन आकर्षून घेऊ शकत नाही. अनपेक्षितता नि अकल्पितता यांचे आधुनिक मनाला स्वारस्य वाटत नाही, याचा अर्थ त्या अकल्पिताचा नवा अर्थ करण्याची कुवत कथाकारांत कमी पडते, एवढाच आहे.

नाटचाची अभिज्ञता ज्या कल्पनाशक्तीने होते, त्या कल्पनाशक्तीकडून आधुनिक माणसाला नाटचापेक्षा अधिक काही अपेक्षा असतात, असे मला वाटते. जीवनाचे नाटच हेरणारी आजवरची कल्पनाशक्ती जणू मोलाने राबून, बागेतील फुले वेचून आणणाऱ्या माळचाप्रमाणे एकसुरी, यांत्रिक बनली आहे, असे जाणवते. संसारचित्रांना नाटचरूप देणारी कल्पनाशक्ती ही खरे तर, आपल्या जीवनविषयक कथात्म संवेदनाचा एक सेंद्रिय 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 वास्तवाची 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 झगडचात जगायचे, तर माणसाला गुहामानवाप्रसाणे व्याधचित्रांच्या 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 कमी–अधिक 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 त्याच्या बंधनातून बाहेर काढून त्यास काल्पनिक रूप देण्याची निकड जाणवत असेल.

पण कारणे काहीही असोत, आपले वास्तवाचे भान काल्पनिक राखण्याची माणसाची धडपड असते. कथासाहित्यापुरते बोलायचे, तर कधी त्याची गंगोत्री ज्या पौराणिक कथाप्रबंधात असल्याचे दिसते, त्या पुराणकथा किंवा मिथ्स या माणसाच्या कथात्म संवेदनातील कल्पनाशक्तीचा निर्वाळा देतात. त्या कथा अवास्तव नाहीत, 'अन्‌रिअल' नाहीत; तर त्या वास्तवबाह्य आहेत, 'अ–रिअल्' आहेत. मूळ वास्तव्याच्या कक्षेतून त्यांना मानवी कल्पनाशक्तीने बाहेर ओढलेले आहे.

आधुनिक मन आज ज्या अवस्थेत आहे, त्याला, मला वाटते, जीविताच्या वास्तवाला जास्तीत जास्त वास्तवबाह्य कक्षेत ओढून नेणाऱ्या प्राचीन कल्पनाशक्तीची जास्त गरज जाणवत आहे. गोष्टीरूप पारंपरिक नाटच रंगविणाऱ्या कल्पनाशक्तीबद्दलचे स्वारस्य आता क्षीण होत चाललेले आहे. (त्या नाटचाचे नाटच ज्या प्रेरणांनी निर्माण होते, त्या प्रेरणांची अभिज्ञता सामाजिक विज्ञानाच्या प्रसारामुळे सर्वांनाच प्राप्त झालेली आहे. त्या नाटचातील गूढ नियतीचा भागही ढोबळ मानाने सर्वांच्या आकलनक्षेत्रात उतरलेला आहे. जीवनाचा आकार व अर्थ करणारी आधुनिकांची अवघी साधने आजच्या माणसाला कमी-अधिक प्रमाणात अवगत आहेत, ज्ञात आहेत.) या प्रगत ज्ञानयुगात माणसाच्या सर्जनशील कल्पनाशक्तीचा जणू पराभवच झालेला आहे. हा 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 विजिगीषु 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 त्यामागे विमुक्त कल्पनाशक्तीचा वेध हवा आहे. गोष्टीचे नाटच आज आकर्षक वाटत नाही. कल्पनाशक्तीचे नाटच प्रतीके, रूपके, प्रतिमा यांच्याद्वारा अवतरल्याचे पाहावयास

मिळावे, अशी आजच्या मनाची अपेक्षा आहे. आधुनिकांच्या परिसरात वास्तवाच्या पृष्ठभागाखाली लपलेल्या मिथ्स रूपास आणणाऱ्या मर्मज्ञ व मुक्त कल्पनाशक्तीची जीवननाटचे कथांतून प्रकट व्हावीत असे वाटते. आधुनिक मिथनिर्मितीची ही प्रक्रिया जेव्हा वेग घेईल, तेव्हा कदाचित कलासाहित्याची व्याख्याही आपणास बदलावी लागेल. मराठीत ही प्रक्रिया सर्वांगीण पद्धतीने सुरू करण्याचा मान जी. ए. कुलकर्णी यांना आहे. त्यांच्या कथांचा अभ्यास या दृष्टीने झाला पाहिजे.

जीविताच्या कथात्म बोधनात आधुनिक मनाला गोष्टीरूप नाटचाऐवजी कल्पिताचे नाटच जाणवते, याचा पुरावा गंगाधर गाडगीळांच्या नवकथांनी सादर केलेला आहे. ' बिनचेहऱ्याची संध्याकाळ ', ' उद्ध्वस्त विश्व ', ' माणूस, परी आणि कासव ' यांसारख्या कथांनी पारंपरिक कथेच्या आशयअभिव्यक्तीला धक्का देऊन आधुनिक मनाचे कथात्म संवेदन त्याच्या रूपबंधात साकार केले. या प्रत्येक कथेजवळ आधुनिक जीवनाचे एक एक कल्पित आहे, एक एक मिथ आहे. हे कल्पित आधुनिक जीवनाचे जे वास्तव आहे, त्यावरच अधिष्ठित आहे. पण त्या वास्तवाला त्याच्या कक्षेबाहेर ओढून आधुनिक मनाच्या अंतःसंगीताशी त्याचा सूर जुळवून देणारे आहे. पु. शि. रेग्यांच्या ' मनु 'सारख्या कथांतूनही स्त्रीपुरुषसंबंधीच्या 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. जी. ए. 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.

– कल्पितनिर्मितीची म्हणजे मिथमेकिंगची ही प्रक्रिया कशी अवतरते ?

मिथ ही स्थूलमानाने जीविताच्या सारकल्पनेची निदर्शक असते. ती वास्तवाच्या सारवत्तेच्या कल्पनाशक्तीने केलेल्या अर्थनिर्णयाची द्योतक असते. प्रतिमा, प्रतिके, रूपके, दृष्टांत, उपमाने या सर्वांनाच या दृष्टीने आपण मिथ म्हणू शकतो. कथासाहित्यात जीवनाचे संवेदन वास्तव व मिथिकल अशा दोन्ही दृष्टींनी प्रकट होऊ शकते. वास्तव संवेदन हे नेहमीच अर्थनिर्णयाच्या प्रक्रियेकडे, म्हणजे मिथकडे वळतेच असे नाही. बहुतेक संसारकथा याचे उदाहरण होय. पण मिथिकल संवेदन हे वास्तवाला पोटात सामावून पुढे जाण्याचा प्रयत्न करते. हा पुढे जाण्याचा प्रयत्न त्या वास्तवाच्या लक्षणीय अर्थाच्या प्रकटीकरणासाठी असतो. केवळ सूचक मथळा देऊनही – उदा. ' प्रदक्षिणा ', ' ठिपका ' – मिथनिर्मितीचा हेतू पूर्ण होऊ शकतो. कथेच्या निवेदनाच्या ओघात येणाऱ्या प्रतिमा, उपमाने, दृष्टांत यांतूनही कथेमागील कल्पितांचे संवेदन प्रतीत होते, पण एवढेच नाही. कल्पिताचे प्रकट–प्रच्छन्न भान

वास्तवांच्या आविष्कारावरच कळतनकळत प्रभाव पाडते. कथेतील आशयाची घडण करण्यात मिथ निर्णायक ठरते. जणू ती मिथच त्या आशयाला घडविते, वास्तवाला व्यक्तता देते. वास्तवाकडून मिथकडे जाणे व मिथकडून वास्तवाकडे जाणे, या दोन्ही प्रक्रिया समर्थ प्रतिभेच्याच निदर्शक असतात. आपण लेखकाची व्हिजन म्हणून काहीएक वैशिष्ट्ये असतात असे मानतो. मला वाटते, ही 'व्हिजन' त्याच्या मिथमेकिंगचीच प्रक्रिया सूचित करते.

मिथसंबंधी आजवर झालेला शास्त्रीय विचार व त्याची साधकबाधकता यासंबंधी बोलण्याचा मला अधिकार नाही. तथापि, जीवन ही एक मिथ आहे, या कल्पनेचा मला जाणवणारा व कथासाहित्यात अन्वर्थक ठरणारा अर्थ मला सांगता येईल. जीवनाला कथा वा गोष्ट मानले, की नकळत आपण जीवनातील पृष्ठ-भागाचा आशय व आकार यांत गुंतून पडतो. दुसऱ्या शब्दांत,जीवनातील वरवरच्या वास्तवाचा घाट व अर्थ यात गुरफटून जातो. आपल्याकडील चांगल्या कथाकारांच्या चांगल्या संसारकथा या दृष्टीने उल्लेखनीय ठरतात. मराठीतील नागर व ग्रामीण संसारकथा या वास्तवाच्या वर झेप घेऊ शकत नाहीत. पण जीवनाला कल्पिताचा किंवा मिथचा आविष्कार मानले, तर आशयआकाराचे हे अल्पसंतुष्ट भान सुटते व त्यांच्या अनंत शक्यता एकदम उघड होतात. जीवनाच्या कथात्म प्रकृतीच्या मुळाशी जाण्याची, तिच्या गाभ्याजवळ पोहोचण्याची नवी जाणीव कल्पनाशक्तीला लाभते. कल्पनाशक्तीवर कळतनकळत पडणारी वास्तवाच्या पृष्ठभागाची बंधने दूर होतात. मिथ आधी या प्रकारे कल्पनाशक्तीला मुक्त करते. मिथ जीवनाच्या कथात्म सुप्त संचितालाही (पोटेन्शिअल) प्रकटण्याची 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 मिथ 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 संरचनाच मनोमन उभी करते. काय सांगायचे व कसे सांगायचे याचा व्यूहच ती, दृष्टांत व्हावा तसा दर्शविते. जीवनाचा जो 'स्लाइस' कथेत अवतरू बघतो, त्याची मिथ पात्रप्रसंगाच्या चित्रणातून कलात्मक संघटनेचे कार्य पार पाडते. कथेची संरचना सुनियमितपणे व सुविहितपणे उभी करण्याचे कार्य ती मिथ करीत असते. मिथ याचा अर्थ मग कथेची अशी संरचना असाही होऊ लागतो, पण एवढेच नाही. एका इंग्रजी

समीक्षकाने म्हटल्याप्रमाणे, सर्कशीत झुल्यावर काम करणाऱ्या कसरतपटूंना संरक्षण देण्यासाठी खाली जाळे उभे करतात. मिथ ही कथेच्या आविष्काराच्या खेळातील असे संरक्षक जाळे असते. कथेतील ज्या ज्या पात्रप्रसंगातून तिला धोका संभवतो, त्याची कृत्रिमता, काल्पनिकता, अवास्तवता, अनपेक्षितता, बनावट पात्रांचे अनाकलनीय वाटणारे गमनागमन इत्यादींतून तिला बदसूर प्राप्त होण्याची शक्यता असते. त्या सर्व संभाव्य धोक्यांतून जाताना तिला संरक्षण देण्याचे कार्य मिथ करीत असते. एवढेच नव्हे तर घटनाप्रचुरता, ढोबळ कथानकता, स्थूल व्यक्तिदर्शन, कृत्रिम भाषा व शैली यांसारख्या बदनाम झालेल्या कथाघटकांनाही मिथच्या स्पर्शाने नवीन अर्थपूर्णता व आस्वाद्यता प्राप्त होते. यामुळेच मिथ ही कथेच्या अंतर्बाह्य घटकांचा एकजीव करणारी एक चैतन्यदायी शक्ती ठरते. जी. ए. कुलकर्ण्यांची प्रत्येक कथा ही मिथ आहे, ती या अर्थाने. जीवनाच्या कथात्मतेला मिथ मानूनच ही धारणा निर्माण होते. ती रूढ पद्धतीची गोष्ट सांगते, संसारकथा रंगविते, व्यक्तिमानस उभे करते. माणसांची, तत्त्वज्ञानांची, विचारकल्पनांची अंतरंगे व अंतर्विरोध उघड करते व यासाठी कथानिवेदनाच्या सगळ्या मळवाटा चोखाळते आणि तरीही तिच्यातून आधुनिक मनाला हवी असणारी जीवनाची एकेक मिथ रूपास आलेली असते किंवा एकेका मिथने ती कथा रूपास आणलेली असते. अशा कथांतून कृत्रिम प्रसंगरचनाही अनेकदा जाणवते. खरे तर, प्रत्येक कथा एक वास्तवबाह्य (अ–रिअल) बनाव (कन्कॉक्शन) असतो, हा मिथच्या घाटाचाच एक अपरिहार्य भाग असतो. पण तशा बनावातूनही अखेर जीवनाचा जो कथात्म प्रत्यय येतो, तो बाह्य पृष्ठभागाचा नसून त्याच्या गाभ्याजवळ जाणारा सखोल जीवनप्रत्यय असतो.

म्हणूनच मला वाटते, जीवनाची कल्पितता मानून जी मिथ 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 नाट्याच्या 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 अभिव्यक्तींतून आकारतात, औपम्याच्या, प्रतीकांच्या रूपाने अवतरतात. भावनात्मक उत्कटता व उत्स्फूर्तता यांची लेणी घेऊनच प्रकटतात. वास्तवाच्या बाह्य नाट्यात कथेची एक प्रकारे कोंडी झाल्यासारखी वाटते. त्याच्या आधारेच पण त्याच्या पैल झेप घेण्याचे सामर्थ्य काव्यात्म जाणिवांत असते. मराठीत खऱ्या काव्यात्म कथा पु. शि. 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. पु. भा. भाव्यांची ' मुक्ति ' ही कथा कल्पित नि काव्यात्म यांची दुहेरी वीण साधणारी एक श्रेष्ठ कथा आहे. थोडेसे अत्युक्तीने बोलायचे, तर आपणाला असे म्हणता येईल की, जीवनाच्या कथात्म बोधनातील वास्तवाचा अवास्तव ध्यास वाढविला पाहिजे. बाबुराव बागूलांची ' सूड ' ही कथा वास्तवाच्या पकडीतून हळूहळू सुटत गेलेल्या कथात्म संवेदनाचे एक उत्कृष्ट उदाहरण आहे. आदिम मानवाच्या आद्य मिलनाकडे ही कथा झेप घेते; आदम नि ईव्हच्या पहिल्या मिलनाकडे जणू वळते. प्रखर सामाजिक वास्तवाकडून एका कल्पिताकडे (मिथकडे) 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.

□ □

काही शब्द परिभाषा असतात; तर काही शब्द हे परिपूर्ण सृष्टीच असतात. 'कथा' किंवा 'लघुकथा' हा शब्द परिभाषा आहे; पण 'कहाणी' हा शब्द एक पूर्ण सृष्टीच आहे. लघुकथा जीवनाचा एक अनुभव उभा करते, एक 'स्लाइस ऑफ लाईफ' कातरते; पण कहाणी मात्र एक जगच उभारते. हे जग मराठी संस्कृतीचे एक पवित्र तीर्थक्षेत्र आहे. आधुनिक जगाची नवीनवी तीर्थक्षेत्रे वेगाने उभारली जात आहेत हे खरे; पण त्या उभारणीमागेही आधुनिक माणसाच्या ज्या निष्ठा आहेत, त्याही दुर्दैवाने भोळ्याभाबड्याच ठरल्या आहेत. परंपरागत कहाण्यांच्या विश्वामागील श्रद्धाही, तशाच नि तेवढ्याच अर्थाने, भोळ्याभाबुक आहेत. हे ज्याला समजते त्याला कहाण्यांच्या सृष्टीत प्रवेश करताना आधुनिकतेचा जाच जाणवणार नाही नि अद्ययावततेचा काचही बोचणार नाही. कहाणी ऐकण्यासाठी त्याचे मन सदा समुत्सुक राहील. कहाणीची साद यावी नि आपली साथ सहजतेने तिला दिली जावी, अशीच मराठी माणसाच्या मनाची ठेवण आहे.

कहाणी आपल्यासमोर येते ती मुळी एका आटपाट नगरीकडे घेऊन जाण्यासाठीच ! ती आटपाट नगरी मग 'आठ पेठांची' असो, की 'बाजारपेठेची' असो, अथवा 'आल्यागेल्याची' नगरी असो ! एक आटपाट नगर होतं, असे कहाणीने म्हणायचाच अवकाश, की श्रोता नि वाचक मनाने त्या कल्पित नगरीत दाखल होतात. माणसाचे मन हे खरे तर निसर्गतःच कल्पिताचे भुकेले असते. जे जवळ आहे नि जाणलेले आहे, त्यापेक्षा जे दूर आहे नि अजाण आहे, त्याच्याकडे जाण्यासाठी ते उत्सुकलेले असते. कहाणी माणसाचे हे मन जाणते. या मनासाठीच कुण्या अनामिक प्रतिभावंताने कोणे एके काळी ही आटपाट नगरी उभी केली. केवळ दोन शब्दांच्या आधारे कल्पिताची अशी गगनचुंबी झेप घेणाऱ्या कहाणीची ही किमया पाहिली की, उत्तुंग इमारतीचे वरवरचे मजले झपाट्याने पादाक्रांत करणाऱ्या विजेच्या पाळण्याचे कौतुक फिके पडू लागते.

आटपाट नगरीच्या कल्पनारम्य परिसरात जे जग आहे, जी माणसे आहेत, त्या जगाचे व त्यातील माणसांचे सूर आणि नूर मात्र मूलतः तुमच्या-माझ्या वास्तव जगासारखेच आहेत. उत्तर पावसाळ्यात, पश्चिम क्षितिजावर रेंगाळणारे गुलहौशी मेघखंड वास्तवच असतात; पण मावळतीचे रंग लेऊन ते झगमगू लागले, की त्यांचे

नाना प्रकारचे घाट, नाना प्रकारची रूपे, नाना कळा गोचर होऊ लागतात. कहाणीच्या आटपाट नगरीत जे घडते नि ते ज्या माणसांच्या बाबतीत घडते, ते सर्व त्या मेघखंडांइतकेच कल्पिताच्या रंगांनी रंगलेले असते. कहाणी जणू आपल्या जगावरून ' कुसुंब्याचा गुलजार हात ' फिरविते. हेमंत ऋतूतील पहाटेचे हलके, मुलायम धुके परिचित दृश्यांनाच एक अद्‌भुत रूप बहाल करीत असते. कहाणी कल्पिताचा तेवढाच नि तसाच हलका व मुलायम वापर करून वास्तवाला खास तिचा असा घाट देत असते.

आटपाट नगरी ही लोकांची नगरी असते. तिच्यात राजा असतो, ब्राह्मण असतो व तो सामान्यतः गरीबच असतो. सुवासीण असते, वाणी असतो, ईश्वरपार्वती असतात. इंद्रसभा, चंद्रसभा नि कौरवपांडवसभा असतात. नागकन्या, देवकन्या असतात, यात्रिक असतात, शेतकरी असतो, ऋषिश्वर असतात, कुणब्याची म्हातारी असते. आवडत्या व नावडत्या राण्या, सुना व लेकलेकी असतात. स्वर्ग, पृथ्वी नि पाताळ यांचाही आटपाट नगरीतच समावेश होतो. अशी अठरा विश्वे व अशा अठरापगड लोकजातींचे नायक–नायिका कहाण्यांतून रंगविलेले असतात. या सगळ्यांचे प्रश्न लौकिकातील जिण्याचेच प्रश्न असतात. कुणी निपुत्रिक असतात, कुणी निर्धन ! कुणी अकाल मृत्युवश असतात, तर कुणी अपंग ! कुणी अधिव्याधिग्रस्त, तर कुणी विवेकशून्य ! कुणी परतंत्र, तर कुणी परवश ! कुणी निःसंग–निःस्पृह, तर कुणी अत्यंत लोभी ! कुणी मदमत्सरादी षड्रिपूंनी उतलेमातलेले, तर कुणी अज्ञानादी अवगुणांनी ग्रासलेले ! कुणी नावडत्या व नाराज, तर कुणी आवडत्या नि उद्दाम ! सर्वसामान्य माणसांच्या या ऐहिक अधिव्याधींनी कहाण्यांतील नाट्य रूपास येते. आणि मग आदित्य राणूबाईचा, शिवामुठीचा, सोमवतीचा, महालक्ष्मीचा किंवा मंगळागौरीचा वसा वसला, की त्या अधिव्याधी नष्ट होतात, लोकांचे नष्टचर्य संपते. आटपाट नगरीत शेवटी एक सर्वसुखी समाज उरतो. जगी सर्वसुखी असा कोण आहे, असा पुल्लिंगी व म्हणून काहीसा चुकीचाच प्रश्न संत रामदासांनी विचारला, म्हणूनच त्याचे उत्तर त्यांना मिळाले नाही; व जगी सर्वसुखी अशी कोण आहे, असा स्त्रीलिंगी प्रश्न ते विचारते, तर त्यांना कहाणीच्या आटपाट नगरीचे उत्तर सहजपणे सुचले असते.

कहाण्यांच्या या आनंदपर्यवसायी सृष्टीत माणसाच्या स्वभावांचे, आचारविचारांचे मनाला चटका लावणारे कितीतरी प्रसंग साकार झालेले असतात. नावडती राणी किंवा नावडती लेक आणि निपुत्रिका या नेहमीच आपल्या करुणोत्कट व्यथेने मनाला अस्वस्थ करतात. माणूस स्खलनशीलच असतो; म्हणूनच तो उततोमातते ! अशा माणसाला जी अवदशा प्राप्त होते, ती पाहून मनाला चुटपुट लागते. नवऱ्याच्या प्रेताला मांडीवर घेऊन स्मशानात बसलेली ब्राह्मणाची निःस्पृह लेक नि तिच्या अगतिकतेने द्रवलेले शिवपार्वती हे देव आपल्या अंतःकरणाला एका

उदात्त माणुसकीचाच गहिवर आणतात. खरे तर अधिव्याधींनी आणि उणिवा–अवगुणांनी पीडित झालेले कहाण्यांतील लोकजीवन माणुसकीचाच गहिवर जागा करते. माणसाचा आध्यात्मिक, आधिदैविक व आधिभौतिक अपंगपणा कायमचा दूर करण्यासाठी कहाणी धडपडत असते. तिची ही मानवतावादी प्रकृती मला अधिक मोलाची वाटते. कहाणीची धडपड व्रतवैकल्याच्या दिशेने वळण घेत असली, तरी तिचे मूळ अधिष्ठान एका सुखी नि समृद्ध आटपाट नगरीची उभारणी करणे हेच असते. कहाणीची ती आटपाट नगरी म्हणजे एक आनंदभुवन आहे, एक 'रिपब्लिक' आहे, एक 'युटोपिया' आहे. लोकजीवनाची ती स्वप्नभूमी आहे, लोकशाहीचे एक वेडे आदर्शपट्टण आहे.

याचे खरे कारण वेगळेच आहे. या कहाण्या म्हणजे केवळ गोष्टी नाहीत, केवळ कथा नाहीत ! खरे तर हे सगळे असूनही त्या मूलतः निराळ्याच आहेत. कहाणी हे एक 'रिच्युअल' आहे, एक 'कर्मकांड' आहे, एक धार्मिक विधी आहे. या धार्मिक विधीच्या गोष्टी आहेत. त्या वसा वसण्याच्या प्रक्रिया आहेत, व्रतवैकल्यांच्या गोष्टी आहेत. रामायण–महाभारत, स्कंद–भविष्योत्तरादी पुराणे, श्रावणमाहात्म्य, प्रभातखंड यांसारख्या कितीतरी धर्मसाहित्यातून विखुरलेल्या, देवदेवतांच्या व्रतोपासनांचे मूळ आधार घेऊन कहाण्या उभ्या राहातात. त्यातून प्राधान्याने स्त्रियांच्याच व्रतवैकल्यांना, सुखदुःखांना स्थान लाभले, ही गोष्ट मोठी लक्षणीय वाटते. परंपरागत बंदिस्त स्त्रीजीवनाला दुःखपरिहाराचा नि सुखप्राप्तीचा, पण चाकोरी न मोडणारा मार्ग, उदार मनाच्या लोककथाकारांनी कहाण्यांतून सुचविला आहे.कहाण्यांना स्त्रियांचे उपनिषद म्हटले जाते,ते कदाचित अशाच अर्थाने! कहाण्यांच्या उदयास जणू स्त्रीमुक्तीचे एक आद्य सौम्य आंदोलनच प्रेरक ठरले असावे ! ज्या ज्या उदार, संवेदनशील मनांना त्या आंदोलनाचे आवाहन पोहोचले, त्या त्या मनांनी कहाण्यांचे दालन वाढविण्याचा प्रयत्न केला असावा ! लोककथांप्रमाणेच म्हणूनच त्यांचे कर्ते अनामिकच राहिले ! हे स्त्रियांचेच कर्तृत्व तर नसेल ना ? पुरुषप्रधान समाजात सर्वांगांनी कुचंबणा होत राहिलेल्या सहृदय स्त्रीप्रतिभेचे तर हे निनावी अपौरुषेय वाङ्मय नव्हे ना ? देवापुढे मूठचिमूट तांदूळ टाकणाऱ्या भाविकांना त्या शिवामुठीवर आपल्या नावाची चिठ्ठी डकविण्याचा मोह कसा होईल ? व्यथित स्त्रीजीवनाच्या मुक्तीसाठी कल्पक गोष्टीवेल्हाळांनी वसलेला कथारूप शिवमुठीचा वसा म्हणजे कहाण्या !

कहाण्या या एक धर्मविधी असल्याने स्वाभाविकपणेच त्या एक 'परफॉर्मन्स' ठरतो; एक 'बोलताचालता प्रयोग' असतो. या हलत्याडुलत्या प्रयोगाचे म्हणूनच काही संकेतही असतात. श्रावण मास हा पवित्र महिना ! कहाण्यांचे श्रवणकथन सामान्यतः या पवित्र महिन्यात केले जाते. त्या धर्मविधी व म्हणून आचरणीय असल्याने, आधुनिक ड्रॉइंग रूममध्ये आरामखुर्चीवर बसून स्वतःपुरत्या वाचण्या-

साठी निर्माण झालेल्या नाहीत. त्या देवळातील किंवा देवघरातील प्रसन्न शुचिर्भूत वातावरणात कुणीतरी सांगायच्या असतात. या प्रयोगात म्हणूनच कहाणीच्या श्रवणीयतेवर भर असतो. कहाणीचा वक्ता व श्रोते यांच्या सहभागाने कहाणीचा प्रयोग सिद्ध होतो. 'उतशील–मातशील, घेतला वसा टाकून देशील,' असे वक्ता सांगू लागला, की मग भोळाभाबडा महिला श्रोतृगण आपण होऊनच, 'उतणार नाही, मातणार नाही; घेतला वसा टाकणार नाही;' अशी उत्स्फूर्त ग्वाही देऊन जातो. कहाणीच्या या श्राव्य नाटचप्रयोगात श्रोत्यांचा असा सहभाग आपोआप मिसळतो आणि अशाच ढंगाने हा प्रयोग पुढेपुढे सरकत जातो. यासाठी भाषाशैलीतील तालबद्ध लय पूरक ठरते. छोटी वाक्ये, शब्दांची नि वर्णनाची पुनरावृत्ती कहाणीला श्रवणीय ठेका प्राप्त करून देते. 'करा रे हाकारा, पिटा रे डांगोरा' आणि 'उपाशी नाही, तापाशी नाही' असा त्याचा प्रतिसाद आदित्य राणूबाईच्या कहाणीत चार वेळा पुनरावृत्त होतो. या सादप्रतिसादात श्रोत्यांचा उत्स्फूर्त सहभाग नसणे हे केवळ अशक्यच !

कहाण्यांचे हे 'रिच्युअल' साठा उत्तरी असते नि पाचा उत्तरी सुफळ संपूर्ण होते. उत्तर म्हणजे येथे शब्द किंवा वचन. साठ शब्दांची कहाणी पाच शब्दांत फलद्रूप होते. 'जसे अमक्याचे कल्याण झाले, तसे तुमचे-आमचे होवो' ही ती पाच वचने किंवा शब्द ! कहाणीच्या धार्मिक विधीची सुफलता अखेर तुमच्या-माझ्या कल्याणाने होते, हा त्याचा भावार्थ ! कोणताही धार्मिक विधी अशा प्रकारच्या संकल्पसिद्धीशीच निगडित असतो. कहाण्या ह्या धार्मिक विधीच असल्याने सर्वांच्या सुखसमृद्धीचा संकल्प सिद्ध करूनच त्या संपतात.

मराठी कहाण्यांचे हे वाङमयधन संख्येनेही साठीच्याच आसपास असावे. पारंपरिक कथांच्या विश्वात काही संख्या या कथासंख्याच झालेल्या आहेत. पाच ही पंचतंत्रांची, पंचवीस ही वेताळपंचविशीची, बत्तीस ही सिंहासनबत्तिशीची, बहात्तर ही शुकबहात्तरीची, अशी ही कथांची वैशिष्टचपूर्ण 'सांख्यिकी' आहे. साठा उत्तरांच्या कहाणीने या सांख्यिकीत 'साठ' या संख्येलाही मोठे स्थान मिळवून दिले आहे. साठीला पोहोचले की माणसाचे नेत्र पैलतीरी रेंगाळू लागतात. ऐहिकाचे रंग मावळू लागतात. आधुनिक संस्कृतीचे वय अजून तेवढे झालेले नाही. जेव्हा केव्हा ती साठीच्या उंबरठचावर पाऊल टाकील, तेव्हा कदाचित साठा उत्तरांची कहाणी तिला आपल्या सुरांची साथ देईल !

शशी भागवत या लेखकाची 'मर्मभेद' ही पहिलीच व दोन भागांतील कादंबरी, १९६६ साली प्रकाशित झाली. तिचा पहिला भाग २३७ पृष्ठांचा असून, त्यात एकूण २५ प्रकरणे आहेत. दुसऱ्या भागाची पृष्ठ संख्या व प्रकरण संख्या अनुक्रमे २६३ व २१ (एकूण प्रकरणे १ ते ४६) अशी आहेत. या कादंबरीनंतर या लेखकाची 'रत्नप्रतिमा' ही दुसरी कादंबरीही प्रसिद्ध झाली. (१९७९) ती

'मर्मभेद'च्याच पठडीतील आहे. या कादंबरीलेखनामागील आपली भूमिका लेखकानेच स्वतः स्पष्ट केली आहे. ती अशी,

> 'माझ्या कादंबऱ्या थकल्या-भागल्या, रंजल्या-गांजल्या दुःखी जिवांची आणि इतर आबालवृद्धांची करमणूक करण्यासाठी असतात. केवळ 'फँटसीज्' असतात. स्वप्नांसारख्या. स्वप्नांची चिकित्सा करायची नसते, स्वप्ने पाहायची असतात. मनाला कुठे स्पर्शून गेली, तर आयुष्यभर उराशी कवटाळायची असतात, नाहीतर प्रातःकाळी विसरायची असतात.'

'मर्मभेद' ही कादंबरी म्हणजे लेखकाने पाहिलेली एक स्वप्नसृष्टी आहे. स्वतः पाहिलेली ही स्वप्नसृष्टी त्याने आबालवृद्धांची, जे थकले–भागले आहेत, रंजले–गांजले दुःखी जीव आहेत, त्यांची करमणूक व्हावी, म्हणून पुन्हा शब्दरूपाने उभी केली आहे. ती स्वप्नसृष्टी म्हणजे एक कल्पितचित्र आहे. आपाततः पडलेली स्वप्ने नि आवर्जून पाहिलेली स्वप्ने, असे स्वप्नांचे दोन प्रकार असतात. झोपेत पडणारी स्वप्ने नि जागेपणी रंगविलेली स्वप्ने असेही त्यांचे वर्णन करता येईल. या दोन्ही प्रकारच्या स्वप्नांची चिकित्सा करता येते. खरे तर, अशी चिकित्सा अखेर ती स्वप्ने पाहाणाऱ्या स्वप्नाळू मनाचीच चिकित्सा ठरते किंवा असते. सगळ्याच स्वप्नांची मीमांसा करणाऱ्या फ्रॉइडने अखेर स्वप्नशील मनोवृत्तीचीच अपूर्व व अज्ञात अंगे जगापुढे उघड केली. साहित्यकृती ही जर एक स्वप्न-सृष्टी असेल, तर ती एकतर निशास्वप्ने नि दिवास्वप्ने या दोहोंच्या गुंतागुंतीतून निर्माण होते आणि दुसरे म्हणजे ती स्वप्ने प्रातःकाळी आपण विसरून गेलो, तरी त्यांचा उगम मन विसरू न शकलेल्या अंतर्यामीच्या काही अनुभवांतूनच होत असतो. 'मर्मभेद' या कादंबरीतील स्वप्नसृष्टीही याला अपवाद नाही.

'मर्मभेद' या कादंबरीचे एक 'कल्पित' (फँटसी) चित्र, असेही वर्णन लेखकाने केलेले आहे. प्रत्यक्षाची सत्यता, तर्कसंगती, संभवनीयता, कार्यकारणात्मकता नि वास्तवता यांसारखी अंगे 'कल्पिताला' नसतात; किंवा अधिक काटेकोरपणाने बोलावयाचे तर, कल्पितात ही अंगे आवश्यक नसतात. कल्पितांचा घाट एक बंधमुक्त घाट असतो, तो एक अद्‌भुताचा घाट असतो. प्रत्यक्षाचाच आशय पण एका मुक्त संगतीने कल्पितात अवतरलेला असतो. अंकगणितातील बेरीज-वजाबाकीच्या चिन्हांचा उपयोग करून एखाद्या मुलायम वस्त्रावर, त्यातून वेधक चित्रबंध साधावेत, तसा प्रत्यक्षाचा वापर कल्पितात एक वेगळाच आकृतिबंध साधण्यासाठी करण्यात येतो. कल्पित म्हणजे प्रत्यक्षाचे मुक्त अभिकल्पन; प्रत्यक्षाशी फारकत नव्हे! प्रत्यक्षात त्याचे जसे एक लक्षण अंतर्भुत असते, तसेच त्याचेच एक वि-लक्षणही गर्भित असते. अंकगणितातील चिन्हांचे प्रत्यक्षातील लक्षण गणिती प्रक्रियेचे निदर्शक असते नि त्याच चिन्हांतील प्रत्यक्षाचे एक गर्भित वि-लक्षण वस्त्रावरील चित्रबंधातून प्रकट केले जाते. मानवी जगातील प्रत्यक्षाची अशी वि-लक्षणे एका

विशिष्ट आकारात रूपास आणायचे कार्य ' कल्पिता 'द्वारे होत असते. या अर्थाने प्रत्यक्षाचे विमुक्त अभिकल्पन म्हणजे कल्पित, असे आपण म्हणू शकतो.

एक स्वप्नसृष्टी म्हणून ' मर्मभेद ' या कादंबरीची पृथगात्मता स्पष्ट होत नाही; कारण कोणत्याही साहित्यकृतीमागे कुठलीतरी स्वप्नशील मनोवृत्ती असतेच. निशास्वप्नांची आपाततः नि दिवास्वप्नांची आयासता या दोहोंच्या संमिश्र प्रेरणेतूनच साहित्यकृतीचा अवतार होतो. साक्षात्कार (व्हिजन) आणि साभिप्रायता (डिझाइन) अशा दुहेरी प्रेरणा तिच्यामागे असतात. कल्पिताच्या बाबतीतही ' मर्मभेद 'कर्त्याचा दावा स्पष्ट होत नाही. या कादंबरीत अद्‌भुत, विलक्षण, प्रत्यक्षाशी असंगत असा आशय निश्चितच आहे; पण या कादंबरीचा समग्र घाट कल्पिताचा नाही. प्रत्यक्षाचे विमुक्त अभिकल्पन म्हणता येईल, असा तिचा अभिकल्प नाही. काही कल्पित अंशांनी सजलेला तिचा आशय उलट प्रत्यक्षाच्या विपुलतर संगतीत स्वतःची कल्पितता काहीशी हरवून बसतो. प्रत्यक्षाचेच जणू एक साधन वा वाहन बनतो. फँटसी जेव्हा अशी सहाय्यभूत ठरते, तेव्हा खरे तर तिला प्रत्यक्षाचाच घाट प्राप्त होतो. तिला प्रत्यक्षाचेच लक्षण प्राप्त होते. मर्मभेद ' या 'कादंबरीत कल्पिताला, अद्‌भुताला असेच काहीसे सहाय्यभूत स्वरूप लाभलेले दिसते. म्हणूनच एक ' कल्पित ' म्हणून, एक फँटसी म्हणून तिला इष्ट तो घाट प्राप्त होत नाही.

हे काहीसे स्वाभाविकही आहे, कारण ' मर्मभेद ' ही कादंबरी म्हणजे एक मध्ययुगीन दरबारी कपटनाट्याचे चित्र आहे. या कपटनाट्याचा ' मर्मभेद ' करणे हे या कादंबरीचे साध्य आहे. हे साध्य अर्थातच प्रत्यक्षाच्या सर्व घटकांनी म्हणजे सत्यता, तर्कसंगती, संभवनीयता, कार्यकारणात्मकता यांसारख्या घटकांनीच हळूहळू परिपूर्णतेने साधलेले आहे. यासाठी काही अद्‌भुत, काही कल्पित घटक – उदा. प्रेतात्मे, भविष्यकथनाचे आडाखे, योगायोग, गुप्त तळघरे व गुहा, वास्तूतील रहस्यमय गुप्त दालने, ऐयारी इत्यादींचे सहाय्य घेतलेले आहे. यांपैकी पिशाच्चसृष्टी, ज्योतिष, ऐयारी म्हणजे हेरगिरीची विद्या यांना केवळ ' कल्पित ' म्हणणे योग्य ठरणार नाही, कारण त्यांच्या असत्यतेबद्दल निर्णायक पुरावे अजून उपलब्ध झालेले नाहीत. मानवी जीवनाचे एक वि-लक्षण असेच त्यांचे स्वरूप आहे. त्यांचे ' वैलाक्षण्य ' म्हणजेच ज्यास आपण अद्‌भुत मानतो ते ! अतिमानवी किंवा ' सुपरनॅचरल ' अशाही संज्ञेने ते ' वैलाक्षण्य ' आपण निर्दिष्ट करीत असतो. ' मर्मभेद ' मधील अद्‌भुताची कळा या प्रकारची आहे व महत्त्वाचे म्हणजे ते अद्‌भुत मूळ कपटनाट्याला सहाय्यक किंवा पोषक म्हणूनच योजिलेले आहे. दरबारी कपटनाट्याचे साध्य व त्याचे एक अंशमात्र साधन म्हणून कल्पित अशी या कादंबरीच्या घाटाची ठेवण आहे.

' मर्मभेद' मधील दरबारी कपटनाट्याचा काळ शालिवाहन शकाचे तिसरे–

चौथे (उत्तरार्ध) शतक म्हणजेच इसवी सनाचे चौथे–पाचवे शतक होय. त्याचा परिसर म्हणजे भारतातील नर्मदा नदीच्या दक्षिणेकडील 'सूर्यप्रस्थ' या प्रबळ व संपन्न देशाची अलकावती ही राजधानी. या कपटनाट्याचे लोण नंतर उत्तरेकडील कामरूप देशापर्यंत पोहोचते आणि खुद्द सूर्यप्रस्थातील अश्मदुर्ग व काळदुर्ग आग्नेयेकडील विभागाची राजधानी विशाखानगरी यांसारख्या स्थळी त्या कपटनाट्यातील अनेक प्रसंग घडतात. सूर्यप्रस्थाचा आद्य संस्थापक सम्राट विश्वजित. त्यानंतरचा पाचवा सम्राट चंद्रकेतू. कादंबरीत या चंद्रकेतू महाराजांच्या कारकीर्दीतीलच कपटकारस्थानांचे चित्रण केलेले आहे. चंद्रकेतू विलासी व कर्तृत्वशून्य होता. या गोष्टीचा फायदा घेऊन त्याच्या विश्वासातील कृष्णान्त नावाच्या महत्त्वाकांक्षी प्रधानाने सूर्यप्रस्थाचे राज्य गिळंकृत करण्याचा काहीसा दीर्घसूत्री डाव टाकला. कृष्णान्ताच्या हाती सगळी सत्ता तर होतीच, परंतु त्याचा तरुण शूर मुलगा शार्दूलसिंह हे त्याचे एक महत्त्वाचे प्यादे होते. कृष्णान्ताच्या कुटिल डावाची कल्पना असणारा व सम्राट चंद्रकेतूंशी अत्यंत एकनिष्ठ राहाणारा दुसरा एक गट होता व त्याचे नेतृत्व सरदार रुंडकेतूकडे होते. या गटाचा आधी पाडाव करणे, नंतर सम्राट चंद्रकेतूंचा काटा काढणे, पुढे राजपुत्र कुणाल यास प्रजेसमोर नालायक व तिरस्करणीय ठरविणे; आणि मग आपल्या पुत्राला प्रजेचाच पाठिंबा मिळवून राज्यावर बसविणे असा एक दीर्घकालीन पण बिनधोक असा डाव कृष्णान्ताने आखलेला असतो. या त्याच्या डावाला प्रतिशह देण्यासाठी सरदार रुंडकेतू, त्याचे विश्वासू ऐयार वीरभद्र व रमल ज्योतिषी विश्वंभर, विशाखा नगरीचे वृद्ध सरदार सत्यपाल, त्यांचा पुत्र वृषल यांची आघाडी उभी राहाते. डाव–प्रतिडाव यांच्या गुंफणीतून कथानक वेगाने पुढे सरकत जाते.

या कथानकाचा एकूण कालावधी अठरा वर्षांचा असला, तरी पहिली घटना लेखकाने उपोद्घातात आटोपून, तिच्यानंतरच्या पंधरा वर्षांनंतरच्या घटनांना क्रमाक्रमाने हाताळले आहे. पंधरा वर्षांपूर्वी सम्राट चंद्रकेतूंचे निधन झाले होते व तत्पूर्वीच काळदुर्गावर सरदार रुंडकेतू व त्याची कृष्णान्ताशी व्यभिचार करणारी पत्नी सुलसा ही भूकंपात मृत्युमुखी पडली होती. सुलसा ही कृष्णान्ताच्या कपटाला बळी पडलेली दुर्दैवी स्त्री ! तिच्यापोटी जन्मास आलेल्या सरदार रुंडकेतूच्या दोन जुळ्या कन्या तेजस्विनी व प्रलयिनी या होत. यांपैकी तेजस्विनीचा सांभाळ वीरभद्राने केलेला असतो व प्रलयिनी ही बेईमान झालेल्या सुईणीच्या आश्रयाने वाढते. आपण जुळ्या बहिणी आहोत, हे रहस्य फार उशिरा या दोघींना समजते. कादंबरीच्या कथानकात या दोन्ही बहिणींचे कार्य फार मोठे आहे.

कादंबरीतील पहिले प्रकरण 'दुर्दैवी युवराज' या नावाचे आहे. युवराज कुणाल आता तरुण झालेला असतो व या भावी सम्राटाचे दर्शन प्रथेप्रमाणे वसंतपंचमीच्या दरबारी महोत्सवात प्रजाजनांना होणार असते. या युवराजाला

जाणूनबुजून दुबळा, कर्तृत्वशून्य बनविण्यात कृष्णान्ताचा हात असतो व त्याच्या नियोजित कारस्थानाच्या आराखडचाशी ते सुसंगतच असते. या प्रारंभी यशस्वी होत गेलेल्या कृष्णान्त-कारस्थानाचा मर्मभेद करण्याची प्रतिज्ञा करणारा एक कवचधारी रहस्यमय योद्धा वसंतपंचमीच्या महोत्सवात अवचितपणे प्रकट होतो. आणि येथपासून मग कादंबरीतील कथानक वेगाने विकसित होत जाते. त्याचा शेवट सूर्यप्रस्थाच्या सेना कामरूप देशाच्या सैन्याशी ज्या रणांगणावर भिडतात, त्या रणांगणावर होतो. युवराज कुणालांच्या हस्तेच तिथे कृष्णान्ताचा शेवट होतो व तो कवचधारी रहस्यमय योद्धा म्हणजे खुद्द युवराज कुणालच असतो.

दरबारी कपटनाटचाची ही कहाणी विलक्षण उत्कंठावर्धक आहे, यात शंकाच नाही. ' पुढे काय घडते, ' याचे अखंड उत्कट कुतूहल प्रथमपासून अखेरपर्यंत टिकवून ठेवण्यात लेखकाला निश्चितच यश लाभलेले आहे. तथापि, हे कुतूहल दुहेरी पदरांचे आहे. भावी घटनेबद्दल ते जसे चाळविले जाते, तसेच घडून गेलेल्या घटनेतील एखादे अकल्पित अंग केव्हाही अवचितपणे प्रकट होईल; म्हणूनही ते शंकातुर उत्साहाने चुळबूळ करीत राहाते. हे जे घटनेबद्दल खरे आहे, ते कादंबरीतील पात्रांबद्दलही खरे आहे. जी जी माणसे, ज्या ज्या स्वरूपात कादंबरीत येत राहातात, त्या त्या माणसांच्या उघड स्वरूपाबद्दल जशी जिज्ञासा बळावत जाते, तशीच ती त्यांच्या खऱ्या स्वरूपाचे मर्म जाणण्यासही उत्सुक बनते. एवढेच नव्हे, तर एखादी व्यक्ती खरोखरच समोर दिसत असूनही, ती जिवंत आहे की नाही, आणि एखादी तथाकथित मृत व्यक्ती ही खरोखरच मृत झालेली आहे की नाही, याबद्दलची एक साशंक उत्कंठा कादंबरीभर जाणवत राहाते. अशा दुहेरी कुतूहलाची वीण केवळ प्रसंग व व्यक्ती यांपुरतीच सीमित नाही. एका प्रसंगाचे इतर प्रसंगांशी असलेले नाते प्रकट नि प्रच्छन्न अशा दुहेरी पेडीचे असल्याने, त्या प्रसंगाचे उघड नाटच जसे मन वेधून घेते, त्याचप्रमाणे त्याचे पूर्वोत्तर प्रसंगांशी संभवणारे अज्ञात नाते मनाला ओढ लावीत असते. व्यक्तिसंबंधांबद्दलही मनाला अशीच दुहेरी ओढ जाणवते. व्यक्ती स्वत:पुरती एक रहस्यमय उत्कंठा जागी करीत जाते आणि तिचे इतर व्यक्तींशी संभवणारे संबंध त्याच प्रकारची उत्कंठा जागवून जातात. एकूण या कादंबरीतील सगळेच पात्रप्रसंग कुतूहलवर्धनाच्या दुहेरी गोफात विणल्यासारखे वाटतात.

पात्रप्रसंगांच्या छायाप्रकाशांची अशी किमया साधत ही कादंबरी, अवतरत जाते. अंधार आणि उजेड यांची कळ आलटूनपालटून दाबत ही कादंबरी रूपास येत जाते. परिचिताला अपरिचित करीत नि अपरिचिताला परिचित करीत कादंबरीचा आशय उमटत जातो. जे ज्या प्रकारे ज्ञात आहे, ते अन्य प्रकारे पुनर्ज्ञात करून देण्याची प्रक्रिया पार पाडत तो आशय उलगडत जातो. जे प्रकट आहे, त्यात काहीएक अप्रकट राखून कादंबरी पुढे जात राहाते. उघड व गुप्त यांचे एक कुतूहल-

जनक नाते सांभाळीत ती वाटचाल करीत असते. वाचकांच्या मनाला मागेपुढे आंदोलन करावयास लावून ही कादंबरी झपाट्याने मार्गाक्रमण करीत जाते. छाया-प्रकाशाचा क्रीडाघाट म्हणूनच 'मर्मभेद' कादंबरीला लाभलेला आहे. ऊनसावलीचा लीलाकार तिने धारण केलेला आहे. उघड नि गुप्त यांचा ललित आकृतिबंध तिने स्वीकारलेला आहे. रंजकतेचा हा हुकमी रूपबंध ! जे आवृत आहे, त्याचा अनावृताशी असणारा संबंध; जे ज्ञात आहे, त्याचा अज्ञाताशी असणारा संबंध; जे प्रकाशात आहे, त्याचा सावलीशी असणारा संबंध; जेव्हा नाटचात्मक रीतीने उलगडण्याचा प्रयत्न केला जातो, तेव्हा पुष्कळदा रंजकतेचा हाच हुकमी छाया-प्रकाशी लीलाकार साहित्यकृतीस प्राप्त होतो. 'मर्मभेद' यास अपवाद नाही.

रंजकतेच्या या कलात्मक घाटाचे एक आवश्यक अंग उल्लेखनीय आहे. अधिक काटेकोरपणे बोलावयाचे, तर ऊनसावलीचा कलात्मक घाट केवळ रंजकतेच्याच पातळीवर सुस्थिर करणाऱ्या साहित्यकृती जशा असतात, तशाच त्या तो घाट सखोल जीवनदर्शनाच्या स्तरावरही नेऊ शकणाऱ्या असतात. या ठिकाणी मला जी. ए. कुलकर्णी यांच्या 'विदूषक' या कथेची आठवण होते. या कथेचा घाटही दरबारी कपटनाट्याचा आशय पेलणारा छायाप्रकाशी स्वरूपाचाच आहे; पण तो उभा केला आहे, तो केवळ रंजकतेच्या पातळीवरच नव्हे ! या कथेतून बुद्धिवादाचा, जीवनसत्य सांगण्याचा अहंमन्य अधिकारच जणू शंकास्पद केलेला आहे. ही कथा रंजक आहेच; पण केवळ रंजनासाठी, करमणुकीसाठी निश्चितपणेच अवतरलेली नाही. याउलट 'मर्मभेद' ही कादंबरी चार घटका मनोरंजन करण्यासाठीच जन्मलेली आहे म्हणून दरबारी कपटनाट्याला अनुकूल असा रंजक कलात्मक घाट ती रंजकतेच्या पातळीवरून किंचितही ढळू देत नाही. रंजकतेचे हे अढळ केंद्र ती कशा प्रकारे कवटाळून बसते, हे पाहाणे म्हणूनच उद्‌बोधक ठरेल.

पण तत्पूर्वी आणखी एक मुद्दा रंजकतेच्या संदर्भात स्पष्ट करणे आवश्यक आहे.'मर्मभेद' या कादंबरीच्या जवळजवळ शंभर वर्षे आधी दरबारी कपटनाट्याचाच रंजक घाट ल्यालेली 'मुक्तामाला' ही लक्ष्मणशास्त्री हळबे यांची कादंबरी प्रसिद्ध झाली होती (१८६१). 'लोकांस स्वभाषेतील पुस्तके वगैरे वाचण्याची गोडी लागावी,' या हेतूने ती रचण्यात आलेली होती. या हेतूबरोबरच एक 'विशिष्ट तत्त्व'ही मनात धरून तिची निर्मिती करण्यात आली होती. ते तत्त्व असे : 'ईश्वरी नियमांस अनुसरून जे लोक नीतीने वागतात, त्यांस कितीही संकटे प्राप्त झाली, तरी ती सर्व दूर होऊन त्यांस शेवटी सुखच प्राप्त होते' अशा प्रकारचे ते तत्त्व होते. या बोधवादी रंजनामुळे 'मुक्तामाले'चा आशयही शुद्ध रंजनाच्या कक्षेबाहेर सतत धाव घेताना दिसतो. 'मर्मभेद' या कादंबरीच्या बाबतीत मात्र असे काही आशयात्मक कक्षांतर घडत नाही; आणि तिच्यामागे कोणताही भाषाप्रेमाचा

वा स्वभाषिक प्रेमाचा सामाजिक हेतूही नाही. रंजकतेचा जास्तीत जास्त शुद्ध घाट ती ढळू देत नाही. म्हणूनच 'विदूषक', 'मुक्तामाला' व 'मर्मभेद' या सर्वांत दरबारी कपटनाट्य हाच विषय व त्याला अनुरूप असाच छायाप्रकाशी कलात्मक घाट हे विशेष समान असले, तरी त्यांची प्रेरणा, प्रयोजन व परिणाम ही सर्वथा भिन्न आहेत.

तथापि 'मर्मभेद' कादंबरीचे पूर्वपरंपरेशी असलेले नाते 'मुक्तामाले'जवळ काहीसे अवघडत असले तरी ते दुसऱ्या एका कादंबरीशी चपखलपणे जुळणारे ठरते. ही कादंबरी म्हणजे गो. ना. दातारांची 'कालिकामूर्ति' (१९०९) ही होय. प्रस्तुत कादंबरी 'रेनॉल्डस्' या लोकप्रिय इंग्रजी रंजक कादंबरीकाराच्या 'ब्रांझ स्टॅच्यू' या कादंबरीवर आधारित आहे. तथापि, तिला आपल्या देशातील शाक्तांच्या प्रभावकाळातील नरबळी, शाक्त–अशाक्त, सुष्ट–दुष्ट यांतील संघर्ष इत्यादींचा अस्सल पेहराव चढवून व मूलतः शुद्ध रंजकतेची बूज राखून त्यांनी रूपांतरित केले आहे. शुद्ध रंजनाची सगळी सामग्री कल्पकतेने व जास्तीतजास्त संयमाने हाताळून लेखकाने रंजक कादंबरीचा एक वस्तुपाठच निर्माण केला आहे. या बाबतीत 'मर्मभेद'ची ती नेमकी पूर्वसुरी ठरते, यात शंकाच नाही. तथापि, 'दरबारी कपटनाट्य' हा 'मर्मभेद'चाच विशेष होय व म्हणून या विषयापुरते 'मर्मभेद'चे रंजक कादंबऱ्यांतील स्थान अनन्यसाधारणच ठरते.

शुद्ध रंजकतेच्या केंद्राभोवती दुहेरी कुतूहलजनक पात्रप्रसंगांची गुंफण करून लेखकाने ही कादंबरी रूपास आणली. ही रंजकता शुद्ध आहे असे म्हणण्याचे कारण, ती कोणत्याही इतर हेतूंनी शबल झालेली नाही. रंजनासाठी रंजन असेच तिचे स्वरूप आहे. कोणत्याही अतिरिक्त उद्दिष्टांचा जाणीवपूर्वक अवलंब करण्याचे जसे लेखकाने टाळले आहे, तसेच अजाणता त्यांचे आक्रमण आपल्या निर्मितीवर होऊ नये, याचीही दक्षता घेतलेली आहे. याचे गमक म्हणजे लेखकाने निवडलेले कथानक. ते इतिहासकाळातील आहे, पण इतिहासाचे विवेकी भान त्यात शिरू नये म्हणून ते एका काल्पनिक सम्राटाशी खिळवून ठेवलेले आहे. त्यामुळे शालिवाहन शकाच्या तिसऱ्या–चौथ्या शतकात ऐतिहासिक महत्त्वाचे जे काही घडत होते, त्या घडण्याच्या प्रभावातून हे काल्पनिक कथानक अलिप्त राखणे शक्य झाले आहे. दुसरे म्हणजे, या कथानकातील पात्रप्रसंगांना कपटनाट्यातील डाव आणि प्रतिडाव यांच्या खेळापुरतेच अस्तित्व ठेवून त्या खेळाच्या मैदानाबाहेर चुकूनही फिरकू दिलेले नाही. त्यामुळे या खेळाबाहेरच्या कोणत्याही भौतिक–वैचारिक क्षेत्रांचा शिरकाव होण्याचा व त्यामुळे रंजनाचे उद्दिष्ट शबल होण्याचा संभाव्य धोका टाळलेला आहे. आणि सर्वांत महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे, लेखकाला स्वतःचे नि स्वतःच्या काळाचे भान, ही कादंबरी लिहिताना, पूर्णपणे निलंबित करण्यात लाभलेले अपूर्व यश! स्वतःशी व स्वकाळाशी इतके समग्र ताटस्थ्य

साधणे, ही खरोखरच एक अपूर्वता ठरावी ! या ताटस्थ्याचा एक अर्थ असा संभवतो, की स्वतःला, स्वतःच्या विवेकाला, स्वतःच्या जीवनदृष्टीला उत्स्फूर्तपणे सांगावेसे वाटावे, असे आपल्या निर्मितीत काहीही नाही; किंवा तसे जे काही सांगावेसे वाटते, ते त्या निर्मितीच्या संदर्भात आवश्यक वा महत्त्वाचे नाही. किंबहुना, आपल्या समग्र व्यक्तिमत्त्वाची कमीअधिक गुंतवणूक करावी अशी ही निर्मितीच नव्हे अथवा, त्या निर्मितीच्या किमान अशा ज्या लेखकसापेक्ष गरजा आहेत, त्यात लेखकाच्या जीवनदृष्टीला, त्याच्या जीवनभाष्याला, त्याच्या जीवन-विषयक अभिज्ञतेला वा चिंतनमननाला वावच नाही ! 'मर्मभेद' कादंबरीच्या मुळाशी जे कमालीचे ताटस्थ्य आढळते, त्याचे स्वरूप वरीलपैकी कोणत्याही प्रकारांतील असू शकते. असे ताटस्थ्य जिथे शक्य होते, तिथे निर्मितीमधील सृजन-कला कारागिरीच्या प्रक्रियेला वाट करून देते. त्या निर्मितीचा निर्माता लेखक ठरतो, 'रायटर' ठरतो; पण कलावंत ठरत नाही, 'आर्टिस्ट' ठरत नाही. पण शुद्ध रंजक साहित्यकृतीला गरज असते, ती लेखकाची, कलावंताची नव्हे ! त्यामुळेच रंजकतेचे निखळ उद्दिष्ट कलावंताच्या क्रांतदर्शित्वाने (व्हिजन) शबल होण्याची शक्यताही नसते. 'मर्मभेद' कादंबरीच्या मूळ रंजकतेच्या उद्दिष्टाला बाधक ठरणाऱ्या अतिरिक्त उद्दिष्टांची सगळी संभवनीय प्रवेशाद्वारे गच्च बंद करून, लेखकाने साध्यसाधन एकात्मता साधण्यात मोठेच यश मिळविले आहे, यात शंका नाही. ही साध्यसाधन एकात्मता साधता आली नसती, तर 'मर्मभेदा'ची 'मुक्तामाला' तरी झाली असती किंवा 'विदूषक' तरी झाला असता ! 'कालिकामूर्ति' व 'मर्मभेद' यांचे नाते जुळते ते याच मुद्द्यावर ! – शुद्ध नवल-कथेच्या साध्यसाधनविवेकाबाबत ! !

'मर्मभेद' मधील जी रंजकता आहे, तिचे स्वरूपही मोठे वेधक आहे; कोणत्याही प्रकारच्या रहस्याविषयी एक नैसर्गिक आणि उत्कट कुतूहल आपणास वाटत असते. निसर्गाच्या नि मानवाच्या सृष्टीत असलेली रहस्यमयता ही अनेक रूपांची असते. या रहस्यमयतेचे संवेदनही तितक्या प्रमाणात अनेकविध स्वरूपांचे असते. तत्त्वज्ञ, धर्मपंडित, शास्त्रज्ञ, कलावंत हे सर्व निसर्ग नि मानव यांच्या रहस्यमयतेच्या शोधावर निघालेले सफारी होत. रंजक साहित्यनिर्मितीमागेही अशीच, पण विशिष्ट प्रकारची रहस्यवेधी संवेदनशीलता असते. 'मर्मभेद' कादं-बरीच्या निर्मितीमागेही अशीच एक गुपितवेडी अवधानदृष्टी आहे.

ही कादंबरी मनोरंजन करते, याचा अर्थ ती एक नवलाईची कहाणी आपल्या-समोर उलगडत जाते. पात्रप्रसंगांच्या अनपेक्षित रंगछटांतून ती सतत आपणास चकित करीत जाते, आश्चर्याचे धक्के देत जाते. अनपेक्षितता, विस्मयजनकता आणि पुढे काय घडणार याबद्दलचे अनावर कुतूहल या सर्वांची कथानकाच्या प्रवाहात अखंडपणे मिश्रधारा निर्माण करीत ही कादंबरी मनाला खिळवून ठेवते. खरे तर,

आपले मन अधूनमधून सुन्न होत राहूनही, ते वेडयासारखे कांदबरीच्या बरोबरच धावत असते. 'पुढे काय ?' हाच एक ध्यास त्या मनाने घेतलेला असतो. हा ध्यास रहस्यमयतेचा भेद व्हावा, जे काही एका रहस्यमयतेने घडत आलेले, त्या रहस्यमयतेचा खरा बोध व्हावा, गूढतेचे नि गुप्ततेचे दाटत राहिलेले धुके एकदाचे निवळून जावे, यासाठी निर्माण झालेला असतो. आणि शेवटी, जेव्हा ही सगळी रहस्यमयता स्पष्ट होते, तेव्हा मनही त्या ध्यासातून मुक्त होते. मग उरतात त्या त्यातील काही पात्रप्रसंगांच्या ठळक रहस्यमय आठवणी ! त्यांचे अद्‌भुत नवलाईचे रंगरूप ! त्यांनी प्रथमदर्शनी निर्माण केलेल्या चित्तथरारक संवेदनेचा क्षीण पुनःप्रत्यय ! बस्स्, एवढेच आणि असेच !

या सगळ्या प्रत्ययाला आपण रंजकता म्हणतो, मनोरंजन म्हणतो. कारण त्यात मन रमून गेलेले असते. मनाला रममाण करण्याचे सामर्थ्य म्हणजे रंजकता आणि रहस्यमयतेची चकित करीत जाणारी पात्रप्रसंगरूप साखळी हे रंजकतेचे स्वरूप ! ही साखळी संपली, की मनही तिच्यातून मुक्त होते. मनाची रममाण अवस्था विचलित होऊ न देण्याची दक्षता जशी कादंबरीभर घेतली जाते, तशीच ती कादंबरी संपल्यावरही अबाधित राखण्याची खात्री करून घेतली जाते. मनाला कधीही अंतर्मुख होण्याची, अस्वस्थ होण्याची, जीवनचिंतनास उद्युक्त करण्याची किंवा एक नवी जाणीव वा दृष्टी देण्याची संधी, रंजक साहित्यकृती देत नाही. खरे तर ती असे काही करीत नाही, म्हणूनच मनाला निर्भेळपणे रमवू शकते.

'मर्मभेद'मधील रहस्यमयतेची काही वैशिष्टये आहेत : ज्या मध्ययुगीन दरबारी कपटनाटयाच्या मध्यवर्ती केंद्राभोवती ती गुंफलेली आहे, त्या कपटनाटयाचा प्रत्येक पैलू गूढतेची उघडमीट करणाऱ्या किमयेने, काळजीपूर्वक, यथास्थळ व यथाक्रम गोठविलेला आहे. उदाहरणार्थ, सम्राट चंद्रकेतू, युवराज कुणाल, सत्यपालपुत्र वृषल ही लोकदृष्टीने मृत झालेली पात्रे प्रत्यक्षात जिवंतच असतात आणि यथासमय त्यांचे हे रहस्य उघड केले जाते. सरदार रुंडकेतूंना लोकदृष्टीने पुत्र झालेला असतो; पण प्रत्यक्षात मात्र त्या जुळ्या बहिणी असतात. कामरूप देशाचा अधिपती कलंकी हा वस्तुतः जिवंतच नसतो, पण त्याची बहीण मायावती त्याच्या रूपातच नंतर सात वर्षे वावरते व लोकदृष्टीने कलंकीच जिवंत असतो. ही व या प्रकारची व्यक्तिजीवनातील अद्‌भुत रहस्ये ऐयारीच्या विद्येने, म्हणजे वेषांतरांच्या, रूपांतरांच्या, बुरख्यांच्या नि मुखवटयांच्या किमयेने आणखीनच गडद होत जातात. प्रसंगचित्रणातील रहस्यांकनही असेच गहिरे वाटणारे ठरते. काळदुर्गावरील कृष्णान्त-सलसादेवीचा शृंगार व त्या स्थळी अवचितपणे अवतरणारा व भूकंपाच्या धक्क्याने झालेल्या पडझडीत मृत्युमुखी पडलेला रुंडकेतू, वसंतपंचमीच्या महोत्सवात अचानकपणे आलेला कवचधारी रहस्यमय योद्धा, वैदूच्या रहस्यभेदक रसायनाचा, वेषांतर करून राहाणाऱ्या खुद्द सम्राट चंद्रकेतूवरच

झालेला प्रयोग, आणि अखेरच्या रणधुमाळीत कलंकीरूपात वावरणारा वृषल; या किंवा यांसारख्या कितीतरी प्रसंगांतून रहस्यमयतेचे पदर विणलेले दिसून येतील.

पात्रप्रसंगांच्या गूढतेत योगायोगांचा पूर्वनियोजित असा मोठाच वाटा आहे, यात शंकाच नाही. पण या योगायोगांतही एक संगती व संयम दिसून येतो. म्हणूनच ते योगायोग अनपेक्षित वाटले, काहीसे सहेतुक वाटले; तरी अगदी कृत्रिम व अगदीच असंभवनीय वाटत नाहीत. याचे कारण योगायोगांच्या परिणामाने जे घडत राहाते, ते एका सुसंगत कथासूत्राशी पटण्याजोगे वाटत राहाते.

अपवादात्मक पात्रप्रसंग मात्र या कादंबरीत नाहीत; जे तसे वाटतात, त्यांचेही नाते कथानकाच्या रहस्यमय गोफाशी जुळण्यापुरतेच अपवादात्मक वळण घेताना दिसतात. उदा. मायावती ही आपल्या भावावर निस्सीम प्रेम करते व कापालिकाच्या विद्येने तो पुन्हा जिवंत होईल, या आशेवर त्याचे प्रेत सात वर्षे ठेवून देते. स्वतः वेषांतर करून कलंकी म्हणून वावरते. शार्दूलसिंहाची पत्नी गजगौरी ही पतिव्रता आर्य स्त्रीचा नमुना ! तो अपवादात्मक वाटत नाही आणि मायावतीचा अपवाद कथानकाच्या उत्तरभागाशी नीटपणे जुळून जातो.

मध्ययुगीन जमान्यातील राजप्रासाद, दुर्ग, गुहा आणि त्यांतील गुप्त भुयारे, दालने, चोरवाटा, त्यांतील गुप्त शस्त्रागारे वा खजिने यांचाही वापर या कादंबरीत आहे. त्या दूरस्थ काळातील या प्रकारची वास्तुरहस्ये अल्पसा पुरावा नि बरीचशी कल्पकता, यांच्या बळावर आपण मूकसंमतीने स्वीकारलेली आहेत. भूतकाळाचे एक वि-लक्षण म्हणून अशा वास्तुरहस्यांना आपल्या सामाजिक मानसात स्थान लाभलेले आहे. पण ' मर्मभेद ' मधील वास्तुरहस्यांचा उपयोग अशा मर्मज्ञपणे व चतुराईने केलेला आहे, की ती मध्ययुगीन जगाची वास्तवताच जणू उठावदार करून जातात. हे यश मोठे आहे, असे मला वाटते.

पिशाच्चसृष्टीतील प्रेतात्म्यांचाही या कादंबरीत वावर आहे. सरदार रुंडकेतू, त्यांची पत्नी सुलसादेवी, सरदार सत्यपाल यांचा पिशाच्चयोनीत प्रवेश होतो व कथानकाला अनेक प्रकारे गूढरम्य वळणे ते सर्वजण देत राहातात. या पिशाच्चयोनीचे काहीसे परंपरामान्य स्वरूप नीटपणे अभ्यासून व त्याच चौकटीत त्यांचा वैशिष्ट्यपूर्ण उपयोग करून लेखकाने या अद्‌भुताला अलौकिकाच्या अवकळे-तून बाहेर काढले आहे आणि आपल्या कपटनाट्याच्या लौकिक चित्राचे प्रभावी साधन बनविले आहे. म्हणूनच भुतांच्या अचकट-विचकट चेष्टांना या कादंबरीत मुळीच स्थान नाही. त्या अलौकिक, अतिमानवी सृष्टीचे एक मानव्यपूर्ण नाते रूपास आणून व ते कथानकाच्या मध्यवर्ती धारेत सोडून गूढतेचे संथ तरंग लेखकाने उमटविले आहेत.

रमल विद्या, कापालिकांची अघोरी विद्या, वैदूची रसायनविद्या यांचाही उपयोग ' मर्मभेद 'मध्ये केलेला आहे; पण मध्ययुगीन काळाची जी घडण होती

व त्या घडणीत या विद्यांना जे व जसे स्थान होते, त्याला अनुरूप ठरेल, असाच तो उपयोग आहे. 'कालोचितता' हे त्यांचे लक्षण लेखकाने अबाधित राखले आहे. आणि कोणत्याही प्रकारे कालविपर्यासाचा दोष निर्माण होईल, असा त्यांचा वापर करण्याचे टाळले आहे.

थोडक्यात, मध्ययुगीन काळाचे चैतन्य (स्पिरिट) आणि वातावरण यांचे यथार्थ भान ठेवून 'मर्मभेद' कादबरीतील रहस्यमयता अवतरलेली आहे. गतकालीन जगाचे हे संवेदन अर्थातच ऐतिहासिकतेचे संवेदन नाही. एका काल्पनिक राज्यातील सत्तासंघर्षाचे हे काल्पनिक चित्र आहे. त्यामुळे ऐतिहासिकतेचे मीमांसाप्रवण संवेदन त्यात नाही. मध्ययुगीन 'कल्पित' उभे करण्याचा या कादंबरीचा प्रयत्न आहे.

याचे एक गमक म्हणजे या कादंबरीची भाषाशैली. ही भाषाशैली मध्ययुगीन दरबारी कपटनाट्याच्या चित्रणास अनुरूप ठरावी, म्हणून संस्कृतप्रचुर, भारदस्त, पण त्याच वेळी आधुनिक वळणाचीही आहे. व्यक्तिनामे, स्थळनामे संस्कृत; निसर्गवर्णनात व वास्तुवर्णनात अलंकारिकता व पंडिती वळण; दरबारी संवाद व भाषणे भारदस्त शब्द व ठेवण यांनी नटलेली; असे या भाषाशैलीचे स्वरूप आहे. पण धावत्या कथाप्रवाहास निष्कारण अडवून लांबलचक वर्णने करण्याची, उगीचच अवघड शब्दांनी वाचकाला स्तिमित करण्याची व मुख्यतः आपले भाषापटुत्व प्रदर्शित करण्याची वृत्ती लेखकाने क्वचितच दाखविलेली आहे. या दृष्टीने पाहाता रंजकतेला परिपोषक व मध्ययुगीन वातावरणनिर्मितीला अनुरूप अशीच या कादंबरीची भाषाशैली आहे. या शैलीचे स्वतंत्र भान निर्माण होत नाही; ती आशयाशी एकात्म झालेली आहे.

शुद्ध रंजनाची संवेदनशीलता या दृष्टीने 'मर्मभेद'ने गाठलेला टप्पा महत्त्वाचा आहे, असे मला वाटते. 'मुक्तामाले'ला उद्‌बोधनाची कळा होती आणि रंजकतेच्या मूल्यांची तिची अभिज्ञता ही पौराणिक स्वरूपाची होती. तिच्यातील पात्रप्रसंगांना दैवाधीन योगायोगाची अद्‌भुतता लगडलेली होती. चमत्कारांचे न पटण्याजोगे अंश तिच्या घडणीत मिसळलेले होते. यामुळेच तिच्यातील रंजकतेला पौराणिक–ऐतिहासिक–वर्तमानकालीन कल्पनांच्या कृत्रिम संकराने चमत्कारिक शबल स्वरूप प्राप्त झाले. एकेरी किंवा एकपदरी कथानकाचा आकृतिबंध म्हणून ती यशस्वी असली, तरी रंजकतेच्या मूल्यांच्या दृष्टीने हे यश महत्त्वाचे ठरत नाही. उलट जटिल व अनेकपदरी आकृतिबंध हाच रंजकतेच्या दृष्टीने अधिक अवघड व अधिक प्रभावी ठरतो.

नारो सदाशिव रिसबूड यांच्या 'मंजुघोषा' (१८६८) या कादंबरीतही रंजकतेची शबल संवेदनशीलताच प्रकट झाल्याचे दिसते. अनेकपदरी कथानकाचा अवलंब या कादंबरीत केलेला आहे हे खरे; पण अवास्तवता, अगणित योगायोग

आणि अत्यंत कृत्रिम भाषाशैली यामुळे ' मंजुघोषा ' ' मुक्तामाले 'च्याच टप्प्यावर घोटाळत राहिली. दातारांच्या ' कालिकामूर्ती 'ने मात्र शुद्ध रंजनाचा घाट आत्मसात केला; तथापि, रेनॉल्डस्च्या आधारभूत कादंबरीचे एक गालबोट कादंबरीला लागलेच.

' कालिकामूर्ती 'नंतर सत्तावन्न वर्षांनी ' मर्मभेद ' ही कादंबरी अवतरली आणि शुद्ध रंजनाचा एक अपूर्व घाट तिने निर्माण केला. या घाटाला घडविणारी जी संवेदनशीलता आहे, ती निश्चितच वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. एक म्हणजे मनाला झपाटून टाकणारे चित्तवेधक कथानक, ऐतिहासिकतेच्या म्हणजे भूत, वर्तमान, भविष्याच्या, भानाबाहेर नेण्याची समज या संवेदनशीलतेने व्यक्त केली आहे. ऐतिहासिकतेचे भान हे रंजकतेच्या जाणिवेला छेद देणारे असते. ते भान मीमांसक स्वरूपाचे असते आणि मीमांसेची पातळी रंजकतेला बाधक ठरते. पुष्कळसे तथाकथित रंजक साहित्य इतिहासाच्या नकळत जाणिवेने निर्माण होते व मग ते धड रंजनही करीत नाही आणि धड कलात्मक भाष्य शोभणारी साहित्यकृतीही ठरत नाही. ' मर्मभेद '-कर्त्याने हे मर्म नेमके हेरून त्या दृष्टीने कादंबरी हाताळली आहे.

दुसरी गोष्ट म्हणजे रंजकतेच्या मुळाशी रहस्यमयतेचे जे अधिष्ठान असते, त्या अधिष्ठानाची नेमकी जाणीव या कादंबरीतून व्यक्त झालेली आहे. रहस्यमयतेचा उघडमिटीचा खेळ हेच शुद्ध रंजनाचे खरे स्वरूप असते. म्हणूनच आपल्या सर्व पात्रप्रसंगांना रहस्याच्या छायाप्रकाशात आळीपाळीने खेळविणारा आकृतिबंध लेखकाला साधता आला. त्यातून दुहेरी पदराची कुतूहलजनकता गुंफण्याची किमयाही त्याने यशस्वीपणे पार पाडली. तिसरे एक वैशिष्ट्य ' मर्मभेद ' मागील संवेदनशीलतेत दिसून येते, ते असे की, सगळ्या गुपितांचे, रहस्यांचे, योगायोगांचे कर्तृत्व मानवाधीन आहे, ही लेखकाची श्रद्धा. दैव, देव, यदृच्छा यांच्या दैववादी धारणेला किंवा पौराणिक स्वरूपाच्या अद्भुत चमत्कारांना या श्रद्धेमुळेच कादंबरीत प्रवेश करता आलेला नाही.

एकोणिसशे साठच्या दशकात इतिहासप्रसिद्ध व्यक्तींमधील सर्वसामान्य माणूस शोधण्याचा प्रयत्न साहित्यक्षेत्री होऊ लागला. ' रायगडाला जेव्हा जाग येते ' यासारख्या नाट्यकृतीने हा प्रयत्न ठळकपणे अधोरेखित केला (१९६१). रंजकतेचे रहस्याधिष्ठित मूल्यही, मानवी रहस्यक्षमतेने चाचपण्याचा प्रयत्न होणे, म्हणूनच या दशकात स्वाभाविक होते. दैवाच्या नि योगायोगांच्या, अतिशयोक्तीच्या नि अवास्तवतेच्या आधारेच घोटाळत राहिलेले रंजकतेचे रहस्याधिष्ठित मूल्य ' मर्मभेद ' कादंबरीने पहिल्यांदाच माणसाच्या क्षेत्रात आणून सोडले. ' मर्मभेद ' मधील प्रत्येक घटनाप्रसंग जर वेधक गूढरम्यता बागवीत असतील, तर त्यांचे जनकत्व कुशल व कर्तबगार माणसांकडेच जाते. या कादंबरीतील सगळ्या अद्भुतांवर व रहस्यांवर मानवी कर्तृत्वाचीच मुद्रा उमटलेली दिसेल. ' रंजकतेचे हे

नवे मानवसाधित रहस्य ' ही ' मर्मभेद ' मागील संवेदनशीलतेची अपूर्व देणगी आहे.

या वैशिष्ट्यांमुळेच आणखी एक विशेष त्या संवेदनशीलतेत ठळकपणे जाणवतो. सर्वसामान्य मानवी वर्तनाशी, त्या वर्तनाच्या स्थलकालात्मक परिसराशी एक समंजस संगती राखण्याची दृष्टी ' मर्मभेद ' मधील काल्पनिक मानवांच्या व त्यांच्या कृतींच्या वर्णनांत दिसून येते. रहस्याचा जनक म्हणून एकदा मानवाला प्रतिष्ठित केल्यानंतर मग हे काहीसे स्वाभाविकपणेच घडून जाते. त्यामुळे पात्रांच्या रूपवर्णनात किंवा स्वभावचित्रणात साचेबंदपणा जाणवला तरी, क्वचितच ऐकांतिकता निर्माण होते. त्याचप्रमाणे कालविपर्यासाचे, अघटित घटनांचे दोषही उणावत जातात. माणूस रहस्यवेडा असतो, तो रहस्यकर्ताही असतो, पण म्हणूनच तो स्वतःला, स्वतःच्या वेडाला नि स्वतःच्या कर्तृत्वाला न शोभणारी रहस्यमयता स्वीकारू शकत नाही; मग ती कितीही चित्तथरारक असो ! ' मर्मभेदा 'च्या कर्त्याने ही गोष्ट अचूकपणे हेरली आहे.

रहस्यमय रंजकता हे जर साध्य मानले, तर ते साधण्याचा फार मोठा टप्पा मराठी कादंबऱ्यांत ' मर्मभेद'ने गाठला आह, यात मला तरी शंका नाही.

शंकास्पद ठरावी अशी एक गोष्ट म्हणजे, टोपी न घालणाऱ्या या जमान्यात हे पगडबंदाचे दुकान का थाटले जाते, ही होय. याची कारणे निर्विवादपणे सांगणे कठीण आहे. सृजनशीलतेची ईश्वरी देणगी लाभलेले एखादे आधुनिक मन शुद्ध रंजनासाठी जुन्या जगाकडे का धाव घेते, ही धाव घेताना आपल्या जगाचे व काळाचे भान सर्वस्वी झुगारून का देते, त्या जुन्या जगात जाऊनही त्याच्या काळाचे व कर्तृत्वाचे संवेदन निलंबित का करते आणि एका कल्पिताच्या नाट्यसृष्टीतच का रममाण होऊ पाहाते, या सर्वच प्रश्नांची निश्चित उत्तरे देणे कठीण आहे. कदाचित शुद्ध रंजकता, चित्तवेधक रहस्यमयता आणि या दोहोंनाही प्रतिष्ठित दर्जा देणारे नायकत्व नि प्रतिनायकत्व, या सर्वच गोष्टी आजच्या जगातून नाहीशा झालेल्या आहेत, अशी धारणा भूतकाळाकडे मुरडणाऱ्या आधुनिक सृजनशील मनाची झालेली असावी ! किंवा, जीवनाच्या ज्या एका आंतरिक स्थैर्यातून नि बाह्य सुसंगतीतून रंजकतेची रंजकता, रहस्याची रहस्यमयता, नायकत्वाचे नायकत्व संसिद्ध होतात, प्रत्ययकारी होतात, पटण्याजोगे ठरतात; त्या आंतरिक स्थैर्याचा नि बाह्य सुसंगतीचा आजच्या जगात मागमूसही राहिला नसावा ! जुन्या जगाचे जातिवंत प्रेमही कदाचित गतकालाकडे वळलेल्या त्या आधुनिक मनात दाटलेले असावे ! या किंवा यांसारख्या संभाव्य कारणांची यादी वाढविता आली, तरी एकगोष्ट मात्र निर्विवादपणे खरी आहे. ती म्हणजे मानवी जगाच्या एकूणच ऐतिहासिक भानापासून मुक्त होऊ पाहाणारी, त्या भानास विसरू पाहाणारी ही संवेदनशीलता आहे. तिने निर्माण केलेली स्वप्नसृष्टी हीदेखील वाचकाला भानमुक्त करणारी, भानविस्मृत

करणारी असते. स्वतःचा काळ व आजचा काळ नि त्यांतून झिरपणारा सांस्कृतिक धारेचा अवजड भार विसरण्यास व झिडकारण्यास, सामान्य माणूस सदासर्वदा व जरा साक्षेपी माणूस अधूनमधून विलक्षण उत्सुक असतो. म्हणूनच 'मर्मभेद' ही कादंबरी या दोघांचाही विरंगुळा ठरते. हे दोघेही समाजाचे सनातन घटक असतात आणि त्यांची विरंगुळ्याची गरजही तशीच सनातन असते. या सनातन घटकांची सनातन गरज भागविणारी ही कादंबरी म्हणजे एक सनातन अभिव्यक्ती आहे.

राम गणेश गडकरी यांनी आपल्या 'एकच प्याला' या प्रसिद्ध शोकात्मिकेत तळिराम नि त्याचे आर्य मदिरा मंडळ यांच्या आश्रयाने विनोदाची जी खुलावट केलेली आहे, ती एक कायमचा कुतूहलविषय ठरलेली दिसते. एका बाजूला ही शोकात्मिका व्यक्तिमूल्यांवर श्रद्धा ठेवून तिच्या शोकात्म पर्यवसनाचा गूढपट हळूहळू उलगडत जाते; तर दुसऱ्या बाजूला ती सगळीच जीवनमूल्ये धाब्यावर बसवून एक तुच्छतावादी हास्यपटही हळूहळू गुंफत जाते. जीवनातील सगळ्याच सुंदर, श्रद्धेय, सुसंगत गोष्टींची विपर्यस्त रूपे त्या हास्यपटात बोचकपणे प्रकट झालेली आहेत. तळिरामाच्या वागण्या-बोलण्यातून जीवनाची यथेच्छ टर उडविणारा तल्लख उपरोध मुक्तपणे विहार करताना आढळतो. इथे आपले कुतूहल चाळविले जाते; मानवी जीविताचे शोकात्म संवेदन नि विनोदात्म संवेदन यांनी या प्रकारे एकत्र यावे नि एकमेकांना अशा प्रकारे सजवून बसावे, हे विलक्षण वाटते. सुधाकर-सिंधूचो शोकात्मिका ही नियतीविरुद्ध सिद्ध झालेल्या व्यक्तीच्या महात्मतेची दुःखद पण उन्नयनकारक प्रचीती देत राहाते; तर तळिरामाचा विनोद व्यक्तीच्या निरर्थक जिण्याच्या तुच्छतेची सबझूटवादी ग्वाही देत राहातो.

व्यक्तिजीवनाची सार्थता नि निरर्थता यांच्या द्वंद्वातून ही शोकात्मिका अवतरली असेल, तर एक प्रश्न मनाला त्रस्त करीत राहातो. हा प्रश्न असा की, 'एकच प्याला' या नाटकाचे मूळ खरे कशात आहे? ते जीवनाच्या शोकात्म संवेदनात आहे की विनोदात्म संवेदनात? सुधाकर–सिंधू हे शोकात्म संवेदनाचे आलंबन विभाग आहेत; तर तळिराम आणि मंडळी ही विनोदात्म संवेदनाचे आधार आहेत. या सर्वांचाच या नाटकात सर्वविनाश झालेला आहे. त्या सर्वविनाशाकडेच जाणाऱ्या दोन वाटा या नाटकात आहेत. लेखकाच्या मूळच्या 'व्हिजन'मध्ये – प्रतिभादृष्टीमध्ये – कदाचित शोकात्म व विनोदात्म या दोन्ही घटकांचे एकरूप बीज असावे; कदाचित लेखकाला शोकात्माच्या अंगाने विनोदात्माला रूपास आणावयाचे असेल किंवा संकरित बीजाप्रमाणे शोकात्म व विनोदात्म यांच्या संकरित वाणाची निपज आपोआपच या नाटकात झालेली असावी! कदाचित हे नाटक म्हणजे शोकात्म विनोदिका म्हणूनही लेखकास अभिप्रेत असेल! लेखकाच्या प्रतिभादृष्टीत सद्गुणसंपन्न व्यक्ती नि दुर्गुणसंपन्न व्यक्ती यांच्या

एकत्रित विनाशाची मिश्र संकल्पना असेल; तर पहिल्या व्यक्तीच्या शोकात्म चित्रणाला जेवढे महत्त्व आहे, तेवढेच महत्त्व दुसऱ्या व्यक्तीच्या विनोदात्म चित्रणाला असू शकते. शेक्सपिअरच्या 'हॅम्लेट' या शोकात्म नायकाबद्दल एका अभ्यासकाने एक मार्मिक अभिप्राय व्यक्त केला आहे[1] : हॅम्लेटचे वर्तन व वचने अशी आहेत, की अनेकदा हा शोकात्म नायक विनोदात्म भूमिका सहज वठवू शकेल, असे वाटते. याचा अर्थ असा तर होणार नाही ना की, हॅम्लेट हा मुळात विनोदवृत्तीचा नायक आहे. परंतु प्रत्यक्षात मात्र शोकात्म जाणिवांचा तो निर्माता ठरला ? म्हणजे इथेही शेक्सपिअरला जे मुळात अभिप्रेत असेल, ते गडकऱ्यांप्रमाणेच, शोकात्म–विनोदात्म असे मिश्र स्वरूपाचे कलाबीज असावे, असे वाटत राहाते.

जीवनाचे विनोदात्म संवेदन ठसठशीत घाट धारण करते; ते नाटक-कादंबरी-सारख्या मोठ्या, लवचिक व प्रभावी साहित्य प्रकारातूनच. या प्रकारातूनच विनोदाचे सामर्थ्य प्रकट होते. विनोदात्म जीवनदृष्टीची खरी संपन्नता त्यातून व्यक्त होते. 'एकच प्याला' नाटकातील विनोदात्म घटकांसंबंधी वर जे विवेचन केले आहे, त्यावरून शोकात्मिकेसारख्या गूढगंभीर साहित्यरूपातही विनोदात्म संवेदन किती महत्त्वाचे व मूलभूत असू शकते, हे स्पष्ट होईल. त्यावरून आणखी काही गोष्टीही लक्षात येत जातात, असे मला वाटते.

'एकच प्याला' नाटकातील तळिरामकेंद्रित विनोद हा तुच्छतावादी, कटु-वचनात्मक, उपरोधाच्या तीव्र भावनेने तळपणारा असाच का झाला ? त्यात सहृदयता, सौम्यता, आल्हाददायकता यांसारख्या सोज्वळ गुणांना वाव लाभला नाही, याचे कारण काय ? याचे कारण तळिराम आहे काय ? हा तळिराम विकृत मनोवृत्तीचा, सर्वविनाशवादी (निहिलिस्ट) आहे, हे खरे आहे काय ? मला वाटते, या प्रश्नाचे उत्तर तळिरामाजवळ सापडणार नाही; तर ते या नाटकाच्या मुळाशी असणाऱ्या शोकात्म व विनोदात्म जीवनदृष्टीच्या संकरात सापडेल. असा संकर म्हणजे एक प्रकारचे परस्परपोषक द्वंद्वाचे नाते असते. त्यामुळे शोकात्म संवेदनाचे रंग विनोदात्म संवेदनाला लाभतात व विनोदात्म संवेदनाच्या छटा शोकात्म संवेदनाला प्राप्त होतात. सामान्यतः विनोदी पात्रे ही 'टाइप' वजा असतात, त्यांना प्रातिनिधिक वर्गाचे रूप असते. पण या नाटकात तळिरामाला विशेष व्यक्तिमत्त्व प्राप्त होते; तो केवळ 'टाइप' उरत नाही. लौकिक, व्यावहारिक

---

1. '.....and Hamlet more than once rouses our suspicion that the tragic hero is eligible for comic roles : or is it the other way round, that Hamlet is a comic hero who generates tragic values ?'

–Wylie Sypher, *Comedy*, 1956, p. 239–240

जगात मानी नि गुणसंपन्न व्यक्तीची शोकात्मिका होते व म्हणून लौकिकाच्या तथाकथित सर्व मूल्यांना झिडकारून देणारा उपरोध त्या शोकात्मिकेचीच एक प्रतिक्रिया म्हणून जन्मास येतो. तळिरामाचा जन्म शोकात्म संवेदनाच्या अशा प्रतिक्रियेतून झालेला आहे व म्हणून त्याने खेळविलेला विनोद त्यापेक्षा वेगळ्या जातीचा असणे संभवत नाही. शोकात्मिकेच्या जाणिवेशी सुसंगती राखणारा हा विखारी उपरोधात्मक विनोद आहे. लौकिक-व्यावहारिक जग नि व्यक्ती यांच्यातील शोकात्म-विनोदात्म संबंधांना याहून वेगळे रूप ते कसे लाभणार ? म्हणूनच 'एकच प्याला' मधील विनोदात्म प्रवेश म्हणजे शोकात्म घटनांचा ताण कमी करणारा विरंगुळा नाही, तर त्या घटनांचाच तो अटळ व सुसंगत परिणाम आहे. शोकात्मिकेच्या घाटाशी तो जन्मजात बांधलेला व तिच्या रंगाने सजलेला आहे.

समग्र शोकात्मिकेच्या संदर्भात 'एकच प्याला'मधील विनोदात्म अंग समजावून घेत असताना त्याचे वैशिष्ट्य जसे आपल्या लक्षात येते, तसेच एकूण विनोददृष्टीबद्दल काही गोष्टी आपल्या ध्यानात येऊ लागतात. मला नेहमी असे जाणवते, की जीवनाचे निव्वळ विनोदात्म संवेदन हे मौलिक व टिकाऊ ठरणार नाही, तर ते संवेदन समग्र जीवनाच्या सखोल साकलिक जाणिवेचा एक घटक म्हणूनच मौलिक व चिरस्थायी ठरण्याची शक्यता आहे. जीवनाची सखोल जाणीव जी जी कलारूपे धारण करते, त्या त्या कलारूपांत बीजरूपाने विनोदात्म संवेदन अवतरले, तर त्याच्या अवताराला व्यापक जीवनसंदर्भ प्राप्त होण्याचा संभव असतो. विनोददृष्टी ही जीवनाच्या पृष्ठभागावर क्रीडा करणारी असते हे कदाचित खरेही असेल; परंतु जे पृष्ठभागावर आहे, त्याची मुळे खोल अंतर्भागात असतात, असलीच पाहिजेत. पण या अंतर्भागात बुडी मारावयाची, तर त्यासाठी पाणबुड्याचा सरंजाम सज्ज हवा; एरव्ही नाकीतोंडी पाणी जाऊन जीव घाबरा व्हायचा ! हा सरंजाम जीवनाची व्यापक सुसंगती हेरणाऱ्या सखोल जीवनदृष्टीला लाभलेला असतो व अशा जीवनदृष्टीला नाटक–कादंबरीसारखे मुक्त, लवचिक व मोठे प्रकार अधिक अनुकूल ठरतात.

या साहित्यप्रकारात शोकात्म आणि विनोदात्म संवेदनांचे द्वंद्वात्मक नाते रूपास आणण्याची क्षमता असते. एकमेकांच्या दर्पणात पाहून ती दोन्ही संवेदने आपापले प्रसाधन करू शकतात. शोककारकाला हास्यकारकांच्या गृही फेरफटका मारून आपले घर सजविण्याची काहीएक नवीन रीत समजू शकते नि हास्यकारकाला शोककारकाच्या दोस्तीने काहीसे नेटके वागता येते. अखेरपक्षी ही दोन्ही संवेदने मानवी जीविताचीच अपत्ये असतात. त्यांच्यात जन्मजात भ्रातृभाव असतो. जीवनाचेच गुणदोष कमीअधिक फरकाने त्यांना लाभलेले असतात. ते अनुवंशिक असतात. आणि तरीही शोकात्माला स्वतःचे असे खास व्यक्तिमत्त्व असते नि विनोदात्माला वेगळे व्यक्तिवैशिष्ट्य प्राप्त झालेले असते. पण दोघांची या प्रकारची

पृथगात्मता एकमेकांच्या सापेक्षतेने सिद्ध होते हे महत्त्वाचे होय. रडविणारे नि हसविणारे, विषण्ण करणारे नि प्रसन्न करणारे, अश्रू ढाळायला लावणारे नि खदखदून हास्य निर्माण करणारे, निराश करणारे नि रंजन करणारे मानवी जीविताचे जे गूढरम्य रूप आहे, ते रूप मुळातच संकरजन्य आहे. शोकात्माच्या खडकात लपलेल्या झऱ्याचे पाणी जसे त्या गूढरम्य जीवनप्रवाहातून झुळझुळत असते; तसेच विनोदात्म्याच्या सावळचा घनावळीची श्रावणसरही त्यावर बरसत असते. या भूतलावर पाणी नि जमीन यांचे जे द्वंद्वात्मक नाते निसर्गाने सिद्ध करून ठेवलेले आहे; तसेच द्वंद्वात्मक नाते निसर्गतःच मानवी जीवनात शोकात्म व विनोदात्म यांच्यात जडलेले आहे. जीविताच्या अशा पार्थिवतेतच त्याचे यथार्थ मूल्य दडलेले आहे. जीवन हे केवळ कारुण्याची झड नाही, ते हास्याची बरसातही आहे. चक्रीवादळाच्या तांडवानंतर त्या दुर्दैवी भूभागावरही सूर्याचे प्रसन्न किरण फाकतात नि चंद्राचे शीतल चांदणे हसून जाते. शोकात्म पर्यवसानाचा मार्गही प्रसन्नतेच्या मैदानातून जातो; नि विनोदात्म वळणांवरही शोकात्म खडक आपली लाल निशाणे फडफडवीत असतात. पाणी आणि पृथ्वी पंचभौतिक सृष्टीचा तोल ज्याप्रमाणे सावरत असतात, त्याचप्रमाणे शोकात्म व विनोदात्म, कारुण्य आणि हास्य हे जीवनाचा समतोल साधत असतात.

मानवी जीवनाचा हा काहीसा प्राकृतिक मूल्यगर्भ दृष्टिकोन आधुनिक आहे, असे म्हटले जाते व ते खोटे नाही. इहलोकनिष्ठा या त्या दृष्टिकोनाचा मुख्य आधार आहे. जीवनाचे स्वरूप, त्याची स्थितिगती, त्याची प्रगती नि अवनती या सर्वांच्या मुळाशी मानवी स्वभाव आहे, याची जाणीव ही इहलोकनिष्ठेची बैठक आहे. म्हणूनच मानवी सुखदुःखाची, हर्षामर्षाची मीमांसा देव, दैव, नियती, अदृष्ट यांच्या आधारे करण्याची गरज आधुनिक माणसाला जाणवत नाही. जन्ममृत्यूचे गूढ कायम असले, तरी माणूस सुखी वा दुःखी कसा होतो, याचा मागोवा लौकिकाच्या, मानवी स्वभावाच्या, समाजस्थितीच्या संदर्भात घेण्याचा आधुनिकांचा कल असतो. शेवटी माणूस जन्ममृत्यूच्या दोन टोकांमध्ये जे जीवन प्रत्यक्षात जगतो, त्याचा अर्थ करणे महत्त्वाचे असते. असा अर्थ करण्यासाठी जन्ममृत्यूच्या गूढांचा आधी उलगडा करण्याची तादृश आवश्यकता नसते. उलट या गूढांची गूढता अबाधित राखूनही जीवनाचा अर्थ करता येतो व त्या 'अर्थकारणात' त्या गूढतेवर साहजिकच नवा प्रकाश पडतो. त्या गूढतेचाही काहीएक अर्थ लावता येतो. माणूस का जन्मतो व का मरतो या प्रश्नापेक्षाही; माणूस का जगतो, हा प्रश्न अधिक महत्त्वाचा ठरतो. नाना प्रकारच्या व्यथा, वेदना, निराशा आणि नाना प्रकारची सुखे, आनंद, उल्हास यांच्या छायाप्रकाशात मानवी जीवनाचे रोपटे वाढत राहाते. हे रोपटे कुणी लावले व कुणी सुकविले, या प्रश्नाच्या शुष्क शोधासाठी गोरक्षाची गुहा स्वागतार्ह सिद्ध असते. पण या गुहेत सर्वसामान्य माणसे शिरत नाहीत. अशा

माणसांसाठी कलावंत असतात. त्यांना सुखदुःखाच्या ऊनपावसात डुलणारे, मानवी जीविताचे रोपटे महत्त्वाचे वाटते. त्यांची प्रतिभा त्या रोपटचाजवळ रेंगाळते; काहीतरी निर्माण करू पाहाते.

आधुनिकांचा हा जीवनविषयक दृष्टिकोन म्हणूनच जीवनाच्या साकलिक स्वरूपाचा वेध घेणारा ठरतो. त्यात शोकात्म व विनोदात्म यांच्यातील परस्पर-पोषक द्वंद्वांची यथार्थ अभिज्ञता असते. ज्या ज्या साहित्यकृतीतून या द्वंद्वाची प्रचीती येते, त्या त्या साहित्यकृती जीविताच्या व्यापक संदर्भाचा लाभ विनोदाला प्राप्त करून देतात.

जीविताचा व्यापक संदर्भ एखाद्या साहित्यकृतीचा आशय होऊनच विनोदाला प्राप्त होतो, या म्हणण्याचा अर्थ समजावून घेतला पाहिजे : नाटक, कादंबरी यांसारख्या साहित्यप्रकारांना जीवनाचे वास्तव चित्रण करण्यास इतर साहित्य-प्रकारांहून अधिक वाव असतो. पण एवढेच नाही. सुखदुःखात्मक स्वरूपाचे जीवना-तील प्राकृतिक द्वंद्व त्यांना व्यापक दृष्टीने सार्थ व साभिप्राय करता येते. 'सिग्नि-फिकंट' करता येते. अशी सार्थता व साभिप्रायता संसिद्ध होते, ती त्या प्रकारातून आविर्भूत होणाऱ्या घाटांतून वा रूपांतून ! जीवनचित्रणाला अंतिमता लाभवून देणे; त्या चित्रणातून जो जीवनपट उलगडतो, त्याची काहीएक सुरुवात व शेवट साधणे, त्याच्या त्या आदिअंताची काहीएक संगती साधणे, नि त्या संगतीद्वारा जीवनचित्रणाचे एक स्वयंसिद्ध संपूर्ण अभिरूप आकारास आणणे हे घाटाचे वा रूपाचे प्रयोजन म्हणा वा कार्य म्हणा असते. विनोदात्म जीवनदृष्टीला खरेखुरे आव्हान या घाटांचे असते; ते नाटक-कादंबरीसारख्या महत्त्वाच्या साहित्यप्रकारांचे असते. सार्थ, साभिप्राय अशा साहित्यकृतींच्या रूपातून विनोद वा हास्य यांना व्यापक जीवनसंदर्भ प्राप्त होतो. त्यातून विनोदात्म संवेदनाला जीवनाच्या खऱ्या प्रकृतीकडे जाण्याचे, तिचे संसूचन करण्याचे सामर्थ्य प्राप्त होते. विनोदवृत्तीला जगण्याचे नि निर्मिण्याचे खरे समर्थन लाभते, ते जीवनाच्याच संदर्भात. हा जीवनाचा संदर्भ म्हणजे केवळ हसण्याचा वा हसविण्याचा–क्वचित फसविण्याचा–संदर्भ नव्हे; तर तो संदर्भ कारुण्य आणि हास्य, शोकात्म आणि विनोदात्म यांच्या मूलभूत द्वंद्वाच्या प्रत्ययाचा संदर्भ असतो. आणि असा संदर्भ उभा करण्याचे सामर्थ्य नाटक–कादंबरीसारख्या प्रकारात अधिक असते, असे मला वाटते.

स्फुट लेखात्मक, लेखमालात्मक, निबंधस्वरूप असे जे विनोदी लेखन सात-त्याने निर्माण होत राहाते; त्यातून विनोदाची दृष्टी प्रकट होत असली, तरी तिचा आवाका बेताचा असतो. चुटके, किस्से, कोटिक्रम, चतुरोक्ती, गूढोक्ती, उप-हासात्मक व उपरोधात्मक विधाने व वर्णने, विडंबन यांतून विनोदी वृत्तीचा आविष्कार होत असतो. विनोदनिर्मितीची ही सर्वसाधारण साधने होत. या साधनांचा उपयोग दोन दृष्टींनी करता येतो, असे आपण समजू. पैकी एक दृष्टी ही केवळ विनोदक्षम

असते. जीवनातील नानाविध विसंगती चटकन हेरणारी व व्यक्त करणारी ही दृष्टी असते. ती जीवनाच्या पृष्ठभागावर रमणारी व तिथे दिसणाऱ्या विसंगती टिपत जाणारी असते. या विसंगतीचीही काहीएक संगती संभवते, याची जाणीव जशी त्या दृष्टीत नसते, तशीच त्या विसंगती जीविताचा काहीएक सार्थ घाट साधू शकतात, याचे भानही त्या दृष्टीत नसते. विसंगतीच्या विनोदकारक रूपातच रमून जाण्याकडे तिचा कल असतो. घाटशून्य विनोदी लेखन या दृष्टीतून निर्माण होत राहाते. हसविण्याचे, मनोविनोदन करण्याचे, विसंगतीतील मौज लुटण्याचे आपले अवतार-कार्य केवळ या विनोददृष्टीला अर्थातच यशस्वीपणे पार पाडता येते. पण एवढेच; यापुढे जाण्याची कुवत त्या दृष्टीत नसते. जीवनात विसंगती असते, ती फक्त वेचत जाण्याचे कार्य हेच आपले खरेखुरे कार्य होय, एवढेच त्या दृष्टीला अभिप्रेत असते. विसंगतीदर्शन हेच तिचे साध्य ठरते, तेच तिचे एकमेव लक्ष्य असते. अशा विसंगतीच्या पलीकडे जाण्याकडे, विसंगतीच्या पृष्ठभागाखालील अंतरभागाकडे वळण्याकडे, विसंगती या ज्या एका मोठ्या जीवनकक्षेचा केवळ एक भाग असतात, त्या मोठ्या कक्षेत झेपावण्याकडे विसंगतिसाधक विनोददृष्टीचा कल नसतो.

आणि असा कल असणारी दुसरी एक विनोददृष्टी असते. तिला आपण विनोदात्म जीवनदृष्टी म्हणू. ही दृष्टी मूलतः जीवनाचा चौकसपणे व मार्मिकपणे वेध घेणारी असते. ती जीवनाच्या समग्र व साकलिक स्वरूपाचे रूप करण्याच्या खटपटीत असते. ती सारतः एक जीवनदृष्टी असते नि तिला जीवनातील विसंगती त्याच्या संगतीचाच एक घटक म्हणून न्याहाळता येते, अर्थवान करता येते. जीवनातील कारुण्य नि हास्य, शोकजनकता व विनोदकारकता यांची रूपे त्यांच्या पृथगात्म साजात जशी या दृष्टीला टिपता येतात; तशीच, किंबहुना त्यापेक्षाही अधिक प्रमाणात ती रूपे परस्परांच्या सापेक्षतेने व संदर्भात समजून घेणे तिला अधिक रुचते. विनोददृष्टी केवळ विसंगतीदर्शन हे साध्य समजत असते; तर ही दुसरी विनोदात्म जीवनदृष्टी त्याला साधन मानीत असते. विसंगतीचे साधन वापरून ती जीवनाची व्यापक सार्थता व लक्षणीयता उलगडू पाहाते. त्या विसंगतीची लाल पेन्सिल एकूण जीवनातील अर्थपूर्णता अधोरेखित करण्यासाठी वापरण्याकडे तिचा कल असतो. केवळ हसणे, हसविणे हे तिचे कार्य नसते; तर त्या हसण्या-हसविण्यामागे व्यापक जीवनाचा काहीएक घाट कोंदणरूपाने उभा करण्यासाठी ती धडपडत असते. तिने साधलेला विनोद त्या जीवनघाटाशी अंगांगीभावाने एकात्म झालेला असतो. विनोदेतर व विनोदात्म हास्यविहीन व हास्यात्मक, संगतीपूर्ण व विसंगतीपूर्ण यांच्यातील केंद्रीय एकात्मता रूपास आण-ण्याची या विनोदात्म जीवनदृष्टीची प्रतिज्ञा असते. म्हणूनच ही दृष्टी जीवनाच्या पृष्ठभागावरच केवळ रेंगाळत नाही; केवळ विसंगती वेचीत जाण्यातच तिला समाधान लाभत नाही. त्या विसंगतींना व्यापक जीविताचा घाट कसा देता येईल;

किंबहुना त्या विसंगतींना असा घाट कसा गर्भित आहे, ते समजून घेण्यासाठी तिचा प्रयत्न असतो. ही दृष्टी मग जे काही निर्माण करते, ते घाटदारच असते. त्याला स्फुट लेखाचे, लेखमालेचे वा निबंधाचे स्वरूप येत नाही. कारण या लेखनात जीविताचा घाटच नसतो आणि जीविताचा घाट हे तर विनोदात्म जीवनदृष्टीचे साध्य असते. घाटसंपन्न असे नाटक–कादंबरीसारखे प्रकार तिला जवळचे वाटतात. त्यांतून जीवनातील संगती व विसंगती, कारुण्य नि हास्य, शोकात्म व विनोदात्म, दाहक नि रंजक या द्वंद्वांचा अर्थपूर्ण प्रत्यय साधता येतो. या दुहेरी द्वंद्वात्मक प्रत्ययातच जीविताचा वास्तव–प्राकृतिकप्रत्यय अध्याहृत असतो. केवळ विसंगती-दर्शन हेच साध्य समजणाऱ्या कोणत्याही विनोदनिर्मितीला असा प्रत्यय देण्याची क्षमता नसते. म्हणून केवळ विसंगतीदर्शन हे खऱ्या विनोदात्म जीवनदृष्टीचे साध्यही ठरत नाही व साफल्यही !

जीवनाच्या उच्च आकांक्षा, उच्च प्रत्यय, उन्नयनकारक व उद्‌बोधक जाणिवा नुसत्या विनोददृष्टीला कधीच गवसणार नाहीत; ज्या विनोदात्म जीवनदृष्टीलाच गवसतील असे वाटते. म्हणूनच 'विनोद' हा स्वतंत्रपणे उच्च साहित्याच्या पदवीला कधीच पोहोचत नाही. तो कोणत्या तरी मौलिक जीवनदृष्टीचा घटक म्हणूनच उच्च पदवी प्राप्त करून घेऊ शकतो. दुसऱ्या शब्दांत सांगावयाचे, तर विनोद-मूल्य हे अन्य एखाद्या जीवनमूल्याच्या आधारेच महत्त्वाचे ठरू शकते. निदान कला-साहित्याच्या क्षेत्री तरी हे अटळ दिसते. विनोदाचे शारीरिक, मानसशास्त्रीय, सामाजिक फायदे पुष्कळच संभवतात, त्याबद्दल अर्थातच मतभेद होण्याचे कारण नाही. पण मौलिक विनोद हा त्याला लाभलेल्या एखाद्या श्रेष्ठ जीवनमूल्याच्या सोबतीनेच निर्माण होऊ शकतो. विनोददृष्टी कितीही चमकदार असली तरी तिची शाश्वत कांती जीवनमूल्याच्या प्रखर दीप्तीनेच निर्माण होण्याची शक्यता असते. विनोद हा म्हणूनच परप्रकाशी चंद्रासारखा असतो; त्याच्या शीतलतेचे, प्रसन्नतेचे रहस्य अंशुमान सूर्याच्या दीप्त तेजात असते. सूर्य तळपत आहे याची जाणीव, गगनात विहरत असतानाही चंद्र देत असतो; एवढेच नव्हे, तर असा चंद्रविहार सूर्यामुळेच संभवत आहे, याची जाणीव आपल्याही मनात जागी असते. चंद्राला जे सूर्याचे महत्त्व; तसेच विनोदाला जीवनमूल्याच्या अधिष्ठानाचे !

मराठीतील विनोदनिर्मितीचा या विचारांच्या दृष्टीने मागोवा घेताना काही गोष्टी ठळकपणे लक्षात येतात; एक म्हणजे व्यापक, सुसंगत व गंभीर जीवन-दृष्टीचा एक अंगभूत घटक म्हणून मराठी विनोद क्वचितच निर्माण झाल्याचे दिसते. त्याचा परिणाम म्हणूनच की काय, मराठी विनोद हा मुख्यतः लेखात्मक, निबंधात्मक, कृतक, कथात्मक अशा घाटहीन स्वरूपातच वैपुल्याने अवतीर्ण झाला. नाटक, कादंबरी यांसारख्या प्रभावी साहित्यप्रकारांत, त्यांतील जीवनचित्रणाचे एक प्रेरक मूल्य म्हणून विनोदात्म संवेदन मराठीत कार्यक्षम ठरल्याचे दिसत नाही.

मराठीत अनेक विनोदकार आहेत; परंतु श्रेष्ठ विनोदकार नाहीत. याचे कारण, श्रेष्ठ विनोदकार हा केवळ विनोदाचा 'बादशहा' असून भागत नाही; तो जीवनाचा मीमांसकही असावा लागतो. तो श्रेष्ठ कादंबरीकर, नाटककार, श्रेष्ठ कथाकार असावा लागतो. विनोदाच्या मूल्याचे, दुसऱ्या एखाद्या साहित्यरूपाशी असे नाते जडल्याखेरीज श्रेष्ठ विनोद संभवणे कठीण असते. असे नाते केवळ वरपांगी सोंग घेऊन उत्पन्न होत नाही. जीवनाचीच काहीएक मूल्यदृष्टी गवसल्याखेरीज या नात्याची खरी बांधणी होऊ शकत नाही. मराठीतील विनोद हा अखंड प्रवाहासारखाच असला, तरी त्याच्या काठावर बसून जीवनार्थाची काही कोडी उलगडत जात आहेत, असा अनुभव येत नाही. आपण हसतो. मन प्रसन्न होते. विसंगतीच्या नाना मौजा तल्लख बुद्धीने व तळपत्या शब्दावलीने टिपलेल्या आढळतात. पण एवढेच; या पृष्ठभागाच्या पलीकडे जाण्याची संधी मराठी विनोदात नाही.

पु. ल. देशपांडे यांच्या 'तुझे आहे तुजपाशी' या नाटकातील विनोद, गंगाधर गाडगीळांच्या 'माणूस, परी आणि कासव' यांतील विनोदात्म 'फँटसी' किंवा कल्पनाजाल, चिं. त्र्यं. खानोलकरांच्या 'एक शून्य बाजीराव' मधील प्रहसनात्मक ठेवण या किंवा यांसारख्या मोजक्या स्थळी मात्र आपण रेंगाळतो. या साहित्यकृती जीवनाचा काही एक घाट कोरण्यात यशस्वी ठरलेल्या आहेत. जीवनविषयक काही-एक अगत्य किंवा 'कन्सर्न' ह्यातून गांभीर्यपूर्वक स्वीकारलेला आहे, आणि या समग्र व साकलिक 'व्हिजन'चा एक एकात्म घटक म्हणून तिथे विनोदात्म संवेदन गोचर रूपाने अवतरलेले आहे. ते विनोदात्म संवेदन केवळ विसंगतीची खुलावट करणारे नाही, केवळ हसविणारे नाही. ते संवेदन व्यापक जीवनद्वंद्वाच्या संवेदनाचे एक अंग ठरले आहे. भालचंद्र नेमाडे यांच्या 'कोसला' या कादंबरीतही जीविताच्या गुमनाम व्यस्ततेचा एक पदर म्हणून, उपहास–उपरोधाचा, विडंबन–वक्रोक्तीचा धागा विणलेला आहे. या प्रत्येक साहित्यकृतीमागे जीवनमूल्याची तीक्ष्ण जाणीव जागृत असून तिनेच त्यांचा घाट रूपास आणलेला आहे व त्या घाटाचा एक अविभाज्य घटक म्हणून त्यातून विनोद अवतरलेला आहे. त्यांच्या समग्र घाटाच्या संदर्भात व सापेक्षतेनेच ती विनोदनिर्मिती खट्टामिठ्ठा प्रत्यय देत राहाते. उघडमीट करण्याचे तंत्र योजून काही मासिकांत गमतीदार कातरचित्रे दिलेली असतात. ती प्रथमदर्शनी चटकन हसवितात, पण त्यावरील कातरलेले पान उलटावे; तर ती अनपेक्षित असा वेगळाच नूर दाखवितात. साहित्यकृतीच्या घाटातील विनोदाची अर्थपूर्णता अशी दुहेरी, कातरचित्रासारखी असते.

आधुनिक कालातील अस्तित्ववादाच्या विचारप्रणालीचा जनक सोरेन किर्केगॉर याने विनोदासंबंधी विचार व्यक्त करावेत व ते इतके सर्वंकष स्वरूपाचे

असावेत, हे एखाद्यास 'विनोदी' वाटण्याचा संभव आहे; परंतु ही वस्तुस्थिती मात्र आहे.[२] किर्केगॉरच्या मते आधुनिक युगाइतके दुसरे कोणतेच युग विनोदाला अनुकूल नाही. जीवनात सर्वत्र व सर्व अवस्थांत विनोद लपलेला आहे; कारण सर्वत्र व सर्व अवस्थांत विरोध वा विसंगती दडलेली असते. त्याच्या मते आधुनिक जीवनातील सर्वांत महत्त्वाची अशी विरोधव्यंजना धार्मिक श्रद्धेत गर्भित आहे व म्हणून सर्वांत मोठी आधुनिक विनोदिका अशा श्रद्धेचीच संभवते.

किर्केगॉरच्या या भूमिकेला पश्चिमी समाजाची पार्श्वभूमी आहे व म्हणून ती भूमिका सरसकट आपल्याकडे लागू होईलच असे नाही. पण खरा प्रश्न असा नाही. किर्केगॉर ज्या एका मूलभूत जीवनदृष्टीने विनोदनिर्मितीकडे पाहात आहे, ती जीवनदृष्टी महत्त्वाची आहे. समग्र जीवनाच्या संदर्भात प्रत्येक कालखंड जीवन-विषयक काही समस्या उपस्थित करीत असतो. या समस्या माणसाच्या सगळ्याच शक्तींना आव्हान देत असतात. त्यांचे आव्हान राजकीय–सामाजिक–धार्मिक संस्थांना जसे असते, तसेच माणसाच्या अंतःशक्तींनाही असते. विनोदबुद्धी ही देखील माणसाची एक अंतःशक्ती होय व म्हणून तिलाही जीवनाच्या प्रश्नांचे आव्हान पोहोचू शकते. हे आव्हान तिलाही स्वीकारावे लागते.आधुनिक युगाचे तर खरे आव्हान माणसाच्या विनोदबुद्धीलाच आहे, असा किर्केगॉरचा दावा आहे व तो तत्त्वतः आपल्या परिस्थितीतही मान्य होण्यासारखा आहे. याचे भान असणे, याचाच अर्थ विनोदबुद्धीने जीवनाचे अगत्य राखणे होय. हे अगत्य राखण्यासाठी तिला केवळ जीवनाच्या पृष्ठभागावर नांदून भागत नाही, तर तिला जीवनाच्या भाष्य-काराची भूमिका वठवून जिण्याच्या अंतर्भागाकडेच वळावे लागते.

मराठी विनोदबुद्धीने असे भान बाळगले नाही असे नाही, परंतु त्या भानाच्या सगळ्या प्रक्रिया तिने पार पाडल्या नाहीत, असे वाटते. किंबहुना असेही म्हणता येईल, की तिचे सामर्थ्यच या बाबतीत कमी पडले; अथवा आपले सामर्थ्य खरे कशात आहे, हे तिला ओळखता आले नाही, असे वाटत राहाते. त्याचे एक गमक आहे : श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांनी तल्लख विनोदबुद्धीने सनातनी समाजाच्या

---

2. 'The existential religious hero is Kierkegard who wrote, 'In truth, no age has so fallen victim to the comic as this' .....Kierkegard's highest comedy is the comedy of faith, since the religious man is the one, who knows by his very existence that there is an endless, yawning difference between God and man, and yet he has the infinite, obsessive passion to devote himself to God, who is all, whereas man is nothing.' Ibid, P. 196.

यांत्रिक जडतेचे ' पोहे ' सुदाम्याकरवी तयार केले; पण नाटककार असूनही एखादी श्रद्धावानाची विनोदिका वा सुखात्मिका (कॉमेडी ऑफ फेथ) रचली नाही. घाटहीन लेखनातून त्यांनी विनोद खेळविला; पण जीविताच्या घाटाचे आव्हान स्वीकारले नाही. गडकऱ्यांनी असा प्रयत्न काही प्रमाणात केला; ' एकच प्याला,' ' भावबंधन ' यांतील विनोद घाटाच्या दिशेने व्यापक जीवनदृष्टीचे व्यापक रूप देण्यात त्यांनी अगत्य दाखविले नाही. आपल्या युगाची एखादी प्रातिनिधिक ' आचारविनोदिका ' (कॉमेडी ऑफ मॅनर्स) त्यांना निर्माण करता आली नाही. सुखात्मिकांची निपज मराठीत अखंडपणे होत राहिली; परंतु कृत्रिम प्रहसनात्मक क्लृप्त्यांनी हसविण्यापलीकडे त्यांची धाव जाऊ शकली नाही. मराठी नाटक, कादंबरी, काव्य, कथा या सर्वांनी आपापल्या कालखंडाच्या प्रेरणा व प्रवृत्ती आपल्या परंपरांतून सूचित करण्यात यश मिळविले. मराठी विनोद मात्र काल-चैतन्याची नस पकडू शकला नाही. सध्या तर सोंगाड्याच्या विनोदात आपण मशगूल आहोत. महिलाविनोदात रमलो आहोत. जुन्या लोकनाट्याचे, तमाशाचे पुनरुज्जीवन करण्यात दंग आहोत. मूलतः मनोरंजनार्थ निर्माण झालेले हे प्रकार जीविताचे गंभीरतापूर्वक अगत्य जपणारे ठरावयाचे असतील, तर त्यासाठी ' घाशीराम कोतवाल ' सारखे प्रयोग करणे इष्ट ठरेल. आपली खरी गरज या आधुनिक युगाचे विनोदबुद्धीला जे आव्हान आहे, ते स्वीकारण्याचे व त्याचा अर्थ करण्याचे आहे. यासाठी मीमांसकबुद्धीचीही गरज आहे. दुसऱ्या भाषेत सांगावयाचे, तर मराठीत विनोदकारांपेक्षा विनोदी जीवनभाष्यकार अधिक हवे आहेत; आणि त्यांचे विनोदात्म जीवनभाष्य आपणास घाटसंपन्न स्वरूपात नाटक–कादंबरीतून मिळावे... !

– मराठीत विनोदाच्या उपवनात जणू एक लपंडाव कधीचा रंगलेला आहे. त्यात विनोदाचा राजहंस कुठेतरी दडी मारून बसलेला आहे आणि त्याचा शोध करण्यासाठी विनोदाच्या हंसांचे थवे कधीचे जिवाचे रान करीत आहेत. गंमत एवढीच की, तो राजहंस श्रेष्ठ नाटक–कादंबऱ्यांच्या मानस सरोवराकडे केव्हाच सटकला आहे...!

□ □

एक काळ असा होता की, जीवनाचे सर्वांगीण व समग्र संवेदन हे काव्याचा विषय ठरले होते. जीवनाचे कोणतेही अंग असो, ते कवितेतून यथार्थपणे व्यक्त होऊ शकते, यावर सर्जनशील मनांचा विश्वास होता. जीवनाविषयी जे काही समजले, ते कवितेतून प्रकट होत राहिले. जीविताविषयी जे काही सांगावेसे वाटले, ते काव्यातून सांगितले गेले. जीविताला ज्या ज्या रीतींनी खुलवावे वाटले, सजवावे वाटले, त्या त्या रीतींनी कविताही खुलविण्यात आली, सजविण्यात आली. जीवनानुभवांनी ज्या ज्या कल्पना जागविल्या, जे जे विचार चालविले, त्या त्या कल्पना-विचारांना काव्यातही स्थान लाभले. जगतानाची, चांगले जगतानाची व चांगल्या जगण्याची स्वप्ने बघतानाची अवघी जीवनकला काव्यातून रूपास आली. काव्याला अ–विषय असा कोणताच उरला नाही. सगळया समाजांचा काव्यनिर्मितीचा हा पहिला टप्पा जीवनाच्या समग्र व सर्वांगीण संवेदनाला कवेत घेणारा होता, असे दिसून येईल. प्राचीन महाकाव्ये नि मध्ययुगीन धार्मिक साहित्य, यांतून हेच दिसून येते व सर्वत्रही हेच आढळून येते.

आधुनिक काळात गद्यवाङ्मयाचा उदय झाला व कथा-कादंबऱ्या, चरित्रे-आत्मचरित्रे, निबंध-लघुनिबंध, सामाजिक विचारवाङ्मय पुढे आले. जीविताच्या सर्वंकष व साकलिक संवेदनाच्या आविष्कारासाठी गद्यातील विविध पर्याय निर्माण झाले. कवीचे व काव्याचे वाङ्मयीन सर्जनशीलतेच्या सम्राटपदी असलेले स्थान ढळले. काव्याला अ–विषय असा कोणताच नाही, कविमनाला असंवेद्य असे काहीच नाही, कवितेला अग्राह्य असे काहीही नाही, ही सर्जनशील मनाची एकेकाळची श्रद्धा डळमळली. काव्यात्म संवेदनशीलतेचा मूळचा आत्मविश्वास ढासळला.

या नव्या देखाव्याचे – फिनॉमेननचे – अर्थ करण्याचे जे प्रयत्न झाले, ते आता मोठे चिंतनीय वाटतात, संशयास्पद वाटतात; त्यांपैकी एक मीमांसा अशी होती की, काव्याची खरी प्रकृती ही केवळ आत्माविष्काराची आहे व हा आत्माविष्कारही 'उत्कट भावनेचा उत्स्फूर्त उद्‌गार' या जातीचा आहे. कविमनाच्या भावनोत्कट मनःस्थितीची अभिव्यक्ती म्हणजे काव्य, हेच काव्याचे खरेखुरे क्षेत्र आहे; आणि आधुनिक काळातच काव्याला आपले योग्य असे क्षेत्र गवसले, ही विचारसरणी पुढे आली व मान्य झाली. कथा, चरित्रे, तत्त्वज्ञान, घटनाप्रसंग ही

कवितेची सामग्री नव्हे, तो काव्याचा विषयच नव्हे ! तर जे जे आत्मनिष्ठ आहे, ते तेवढेच विषय होत. भावकविता वा भावगीत (लिरिक) हेच काव्याचे नैसर्गिक रूप आहे. काव्याने या व्यतिरिक्त जीवनसंवेदन खरे तर आपले नव्हे, असेच मानले पाहिजे, असा समज प्रसूत झाला. काव्य हे खऱ्या अर्थाने स्वतंत्र झाले, स्वतःच्या खऱ्या घरात आले, स्वतःच्या भानात आले, आत्मज्ञानाच्या खऱ्या प्रभेत आले व यापुढे या आत्माविष्काराच्या भानाने वाटचाल करण्यातच त्याचे श्रेयस आहे, असा आधुनिकांचा दृष्टिकोन मांडण्यात आला. जीवनाच्या वस्तुनिष्ठतेचे संवेदन हे काव्यात्म असो–नसो, ते काव्याचा आशयविषय ठरू शकत नाही, अशी भूमिका रूढ झाल्याने एकूणच काव्यदृष्टीचा संकोच झाला. शब्दसृष्टीच्या ईश्वरांना जणू जीविताच्या संवेदनप्रांतातील एक छोटा तुकडा तोडून देऊन, देशी संस्थानिकांसारखे त्यांना निमंत्रणगच्च मांडलिकत्व देण्यात आले. 'आम्ही कोण' या प्रश्नाला केशवसुतांनी दिलेले उत्तर जणू बहिऱ्यांच्या सभेतील आक्रोश ठरला ! काव्याचे संवेदनक्षेत्र कळत नकळत संकुचित करण्यात येत आहे, त्याविरुद्ध तीव्र प्रतिक्रिया म्हणून 'आम्ही कोण' ही कविता अवतरली असेल, असे आधुनिक कवींच्या केवळ अजाण शाब्दिक गौरवात गुंतलेल्या रसिकांच्या लक्षातही आले नाही.

कविमनाच्या उत्कट भावस्थितीचा उद्धार, यापुरतेच काव्याचे स्थान सीमित करण्यात आले हे जसे खरे, तसेच गायननर्तनासाठी, गुणगुणण्यासाठी सताल, लयसंपन्न गेयतेसाठी काव्याखेरीज दुसरा पर्याय नाही, हेही आधुनिकांच्या काव्यदृष्टीतून निसटले गेले. याचा एक अर्थ असा संभवतो की, जीवनाचे श्रुतिसंवेदन हेही काव्यातून हळूहळू हद्दपार करण्यात आले. जीवन हे नानाविध श्रुतींनी नादविलेला एक गेय आकृतिबंध आहे. आधुनिकपूर्व काळातील काव्यदृष्टीने हा आकृतिबंध नाना प्रकारांनी गोचर केला. आधुनिकाच्या काव्यात्म संवेदनात जीवनाचे हे श्रवणीय रूप बाद झाले. त्याच्यासकट मग कवितेचा घाटही केवळ गद्याच्या अगेय लयीशी झटापट करीत गद्यपद्याच्या मॅक्मोहन रेषेवर कसाबसा तिष्ठत राहिला. वाचनीयता हेच काव्याचे व्यवच्छेदक लक्षण होऊन बसले, गेयतेचा जुना ऋणानुबंध नव्या काव्यदृष्टीने मोजला. काव्याला काव्य म्हटलेच पाहिजे असे नाही, त्याला गद्य म्हटले तरी हरकत नाही; किंबहुना इतर काहीही म्हटले तरी चालेल, असा एक नवा काव्यात्म उदारमतवाद निर्माण झाला. त्यातून काव्याच्या एकूण सामर्थ्याविषयीच, एवढेच नव्हे, तर जीविताच्या काव्यात्म संवेदनाविषयी, अस्वस्थ करणारी उदासीनता सूचित होते, हे त्या उदारमतवादी कविरसिकांच्या कदाचित ध्यानी आले नसावे !

काव्यनिर्मितीला जीवनाचे तोटके संवेदन तोडून दिल्याने, आधुनिक काव्याला संस्कृतीच्या कितीतरी अंगांना सुंदर, समर्थ व सार्वत्रिक साज देण्यात यश लाभले नाही. उदाहरणार्थ, समाजाच्या भाषेला समर्थ व सर्वथा अभिव्यक्तिक्षम करण्याचे

कार्य पूर्वी काव्याने केले. ज्ञानेश्वर–तुकाराम–मोरोपंत–रामजोशी यांच्या काव्याने मराठी भाषाच संपन्न झाली, तत्त्वज्ञानाची, आत्मिक कलहाची, गौरवाची, प्रगल्भतेची, शृंगारिक भावभावनांची, निसर्गवर्णनाची, वादविवादाची, खंडन-मंडनाची शब्दकळा कालमानानुसार त्या त्या कवींनी त्या त्या काळात सजविली. आधुनिक काव्याने भाषाभोगाची दृष्टी ठेवली; पण हा भाषाभोगही वांझोटाच राखला. भाषाप्रसवाची फळे त्यातून निष्पन्न झाली नाहीत. काव्य हा भाषेचा एक हस्तिदंती मनोरा ठरला व तो सर्वसामान्यांच्या गावकुसाबाहेर उभा केल्याने, समाज काव्य-भाषेची आठवणच विसरला व त्याचबरोबर काव्यही ! जीवनाच्या कोणत्याच टप्प्यावर व कोणत्याच स्तरावर प्रथम काव्यभाषा व म्हणून मग काव्य संवेद्य ठरेनासे झाले. काव्य हे संस्कृतीच्या मध्यधारेतून बाहेर पडून दूर कुठेतरी तरंगत राहिले.

जीविताचे काव्यात्म संवेदन हे आधुनिक काळात कसे एकारत गेले व त्यामुळे एकूणच काव्यनिर्मिती ही एकांगी होत गेली, अलग होत गेली, समाजाच्या मध्यवर्ती सांस्कृतिक धारेपासून कशी दुरावत गेली, याचे हे एक रेखाचित्र आहे. त्यातील काही रेषा अति ठळक म्हणजे अतिशयोक्तिपूर्ण वाटतील, याची मला कल्पना आहे. पण काव्याने जो आत्मसंकोच कळत नकळत मान्य केला, तो त्याच्या प्रगतीच्या दृष्टीने अनिष्ट आहे, हे दाखविण्याची ठळक रेषा आवश्यक आहे, असे मला वाटते.

माझ्यापुढे एक साधा व तेढा प्रश्न आहे, तो एवढाच की, काव्याने एके काळी जीवनाचे सर्वंकष व सर्वांगीण संवेदन व्यक्त करण्याचे जे कार्य केले, ते सोडून देण्याचे प्रयोजन काय ? काव्य म्हणजे स्फुट कविता, काव्य म्हणजे केवळ आत्माविष्कार, काव्य म्हणजे ल्यालेले गद्य अशा संकुचित कल्पना त्याने उरीपोटी का बाळगाव्यात ? काव्याचा वस्तुनिष्ठ जाणिवांशी संबंधच नाही, त्याचा वर्णनाशी, व्यक्तिचित्रणाशी, कथानिरुपणाशी, तत्त्वमीमांसेशी, जीवनभाष्याशी नि संस्कृतीच्या ध्येयादर्शाशी कसलाच नातेसंबंध नाही हे कुण्या महाकवीने सांगितले ? आणि हे जर कुण्या महाकवीने सांगितले नसेल, तर त्यांचे प्रामाण्य मानण्याचे कारण काय? आमच्याकडे महाकाव्य का निर्माण होत नाही, याची मीमांसा होऊ शकते; तर महाकाव्य निर्माण होत नाही, या कारुण्यपूर्ण आधुनिक जाणिवव्यूहांवरच महाकाव्य का निर्माण होऊ शकत नाही ? महाकाव्याचा अभाव हा महाकाव्याचा विषय नव्हे काय ? का ? मला वाटते, समाजात ज्याची ज्याची म्हणून जिव्हाळ्याने चर्चा होऊ शकते, त्याची त्याची काव्यात्म निर्मितीही संभवते. पण कविमनांना या बाबतीत कचखाऊ धोरण बाळगण्याचे कारण काय, हे कळत नाही. आधुनिक काळात काव्यविषयक जे अपसमज निर्माण झाले, त्यातून काव्यनिर्मितीला जे एकारलेपण लाभले नि रसिकतेला जी संकुचितता प्राप्त झाली, त्यामुळेच जीवनाचे

काव्यात्म संवेदन, महाकाव्यासारख्या विस्तृत पटावर प्रकटविण्याचे कवींचे सामर्थ्य खच्ची झाले.

जीविताचे काव्यात्म संवेदन म्हणजे काय ? या प्रश्नाला जरा ठाशीव उत्तर द्यायचे तर जगातील सर्व धर्मग्रंथांची उदाहरणे देता येतील. वेद नि उपनिषदे, त्रिपिटक नि जातककथा, बायबल, कुराण ज्ञानेश्वरी ही सर्व जीविताच्या काव्यात्म संवेदनांचे आविष्कार आहेत. रामायण नि महाभारत, इलियड नि ऑडिसी हीदेखील जीविताच्या काव्यात्म संवेदनांचीच प्रतीके आहेत. सृष्टीच्या नि मानवी जीविताच्या प्रकृतीत गर्भित असलेली गूढरम्यता नि त्यांच्या प्रकट वास्तवांत जाणवणारी रीती-अरीतींची गुंफण यांना आपल्या सगळ्या अंतःशक्तींनी सामोरे जाणे व कल्पकतेच्या सहाय्याने त्यांचा बोध करून घेणे-देणे यालाच जीविताचे काव्यात्म संवेदन म्हणता येईल. ते प्राधान्याने भावनात्मक असते; पण भावनात्मकता फक्त त्रुटीत, केवळ क्षणजीवी, केवळ मूड निर्मितिक्षम अशीच असते, हा आधुनिकांचा आवडता आग्रह आहे. क्रौंच-मिथुनाच्या वधाने वाल्मिकीला जीविताचे भावनात्मक असेच काव्यात्म संवेदन झाले. पण ते एका गीतापुरतेच सर्जनक्षम ठरले नाही; त्यातून महाकाव्य निर्माण झाले. भावनात्मक जीवनसंवेदन हे विराट विश्वाचाही साक्षात्कार घडवू शकते. त्याला अव्याप्य, अस्पर्श्य काहीही नाही. असे संवेदन प्रतिभाशक्तीने होते, यात शंकाच नाही. काव्यात्म संवेदन हे जीविताच्या वास्तवाला कवेत घेऊन त्याच्या पलीकडे जाण्याचा प्रयत्न करते, रसरूपगंधादी जे रूप जीवन दर्शविते, त्याचे भान राखून त्याचा अर्थ करण्याची किमया काव्यात्म जीवनसंवेदन करते. जीवनात जे जे घडते, ते ते कधी कथात्मक असते, कधी स्वभावदर्शक असते, कधी तत्त्वारार्थ असते, कधी वर्णनात्मक असते, कधी संस्कृतिविशिष्टता ल्यालेले असते. ही घटिते काव्यदृष्टीला जेव्हा दिसतात, तेव्हा त्यांच्या मुळाशी कल्पकतेने स्पर्श करण्याचे सामर्थ्य तिच्यात अवतरते. कल्पकता हा जीविताच्या प्रकृतीचाच धर्म आहे. म्हणूनच जीवन अकल्पनीय मानले जाते. मिथ् मानली जाते, कारण ते कल्पनाक्षम आहे, कल्पनागर्भही आहे आणि कल्पनाप्रेरकही आहे. वास्तवाच्या इमल्याखाली जीवितात कल्पनाच आहे, मिथ् आहे.

जीविताच्या या पायाभूत कल्पना धर्माचे आवाहन काव्यात्म दृष्टीलाच पोहोचते, म्हणूनच काव्याने खऱ्या काव्यात्म दृष्टीचे भान राखून वाटचाल केली, तर पुन्हा एकदा जीविताचे समग्र व सर्वांगीण संवेदन ते रूपास आणू शकेल. महाकाव्य, कथाकाव्य, भाष्यकाव्य, चरित्रकाव्य, धार्मिक-तात्त्विक काव्य यांना दुसरे स्वातंत्र्य लाभेल. स्फुट कवितेलाच कविता म्हणून जोपासणाऱ्या कवि-रसिकांना ही कविता कदाचित रुचणार नाही; पण जीवनाचे काव्यात्म संवेदन गंधातूनही दिसल्यास ते गौरविणाऱ्या रसिकतेला ती निश्चितच आवडेल. पण या आवडीनिवडींना तादृश महत्त्व नाही. खरा प्रश्न काव्याच्या सृष्टीत सतत संकुचित

होत गेलेल्या जीवनाच्या काव्यात्म संवेदनांचा आहे आणि हा प्रश्न रसिकांपेक्षा प्रतिभावंतांनीच सोडवायचा आहे. प्रतिभा ही निसर्गतः मुक्तच असते, हे खरे; पण पुष्कळदा ती रूढ संकेतांच्या संकुचित भुलभुलय्यातच रमून फसण्याचीही शक्यता असते. या प्रतिभेला तिच्या पहिल्या स्वातंत्र्याची व त्यातील समग्र जीवनाच्या काव्यात्म संवेदनांची आठवण करून देणे, हा तिचा अवमान निश्चित नव्हे ! प्रतिभावंत तो तसा मानणार नाहीत, याची मला खात्री वाटते.

□ □

काव्यात्म संवेदनशीलतेचे स्वरूप कसे असते याची तात्त्विक मीमांसा सामान्यतः परिचित आहे. स्थूलातील सूक्ष्म, ब्रह्मांडातील पिंड, जडातील चैतन्य, मूर्तातील अमूर्त, विशेषातील सामान्य, व्यक्तीतील विश्वात्म यांचा शोधबोध करून, त्यांच्या प्रतिमा रूपास आणणे हे काव्यात्म संवेदनाचे कार्य असते. प्रयोजनही तेच असते. हे कार्य जीवनविषयक अवस्थांच्या (सिच्युएशन्सच्या) व अनुभवांच्या आधारे केले जाते. म्हणून काव्यविषय होणाऱ्या प्रत्येक अवस्थेत व अनुभवात जसे काव्यसंवेद्य असे काही घटक असतात, तसेच काव्यविषय न होणारे – पण काव्य-संवेद्य घटकांस राखणारे – काही घटक असतात. काव्याची प्रतीकात्म बनण्याची, खाजगीपणाचा निरास करून व्यापक होण्याची, वस्तुजीवनाला भावजीवनाची कळा आणण्याची प्रकृती, जीवनविषयक अवस्था व अनुभव यांच्या आधारेच सिद्ध होते. अगदी शुद्ध भावकविता घेतली तरी तिच्यात, रुईच्या कापशी चेंडूच्या केंद्रस्थानी बी असावी त्याप्रमाणे, कुठल्या तरी अवस्थेचे वा अनुभवाचे एक केंद्र (न्यूक्लिअस) असते. हे केंद्र ही जणू भावावस्थेच्या डोहात झेप घेण्याची आधारफळी असते. कथनात्म, वर्णनात्म काव्यात कथा व वर्ण्यविषय यांची अधिक सुविहित उपस्थिती असते.

काव्यात संभवणारा कथनात्मकतेचा, वर्णनपरतेचा, व्यक्तिचित्रणाचा व विचारदर्शनाचा हा जो दुसरा आशय आहे, त्याचा काव्यात्म संवेदनशीलतेशी कशा प्रकारे संबंध आहे ? सोयीसाठी या आशयास आपण वस्तुनिष्ठता मानले, तर या वस्तुनिष्ठतेचे काव्यात्म संवेदनशीलतेशी कशा प्रकारचे नाते असू शकते ? वस्तुनिष्ठ प्रत्यय हा काव्यसंवेदनास बाधक ठरतो काय ? तो त्याचा विषय होऊ शकत नाही काय ? काव्य आत्मनिष्ठ असते, म्हणजे त्याची वस्तुनिष्ठतेशी वरील अर्थाने अगदी काडीमोड झालेली असते, असे मानावयाचे काय ? आणि काव्यात्म संवेदनांच्या विकास–विस्तारासाठी वस्तुनिष्ठ जाणिवांचा कितपत हातभार लागतो ?

वस्तुनिष्ठा म्हणजे कथा, वर्णने, व्यक्तिरेखाटन, विचारदर्शन यांसारखे कविमनाबाहेरील घटक हे गृहीत धरले, तर वर उपस्थित केलेले प्रश्न सध्याच्या मराठी काव्याच्या संदर्भात काहीसे महत्त्वाचे ठरतील असे वाटते. मराठी काव्यात वस्तुनिष्ठ जीवनप्रत्ययांची एक प्रकारची कोंडी जाणवत आहे. जीवनाच्या मूर्त

अवस्था व अनुभव काव्यविषय होत असताना, त्यांतील कथात्म, वर्णनात्म, व्यक्ति-विशिष्ट व वैचारिक अंगांकडे काहीशा उपेक्षेने पाहिले जात आहे असे वाटते. त्यामुळे काव्यात उमटणाऱ्या ज्या भावावस्था आहेत, जी प्रतिमाविश्वे आहेत, जो भावनात्मक अर्थ आहे, त्यांत एकसुरीपणा येत आहे. या भावप्रत्ययांचे स्वरूप जवळजवळ उपाधित प्रतिक्षेपां (कंडिशन्ड रिफ्लेक्सेस)सारखे होत आहे. अखेर जीवनविषयक भावप्रत्यय झाले तरी ते किती प्रकारचे असणार ? अस्तित्ववादी अनवस्था व सनातनी सश्रद्धता, मूल्यांचे वस्त्रहरण वा अलंकरण, विद्रोह व प्रस्थापिताचे समर्थन, मृत्यूची गूढभीषणता व जीवनाची रहस्यमयता, सामाजिक–मानसिक दुरावा व अगतिकता, व्यक्तीचे वैफल्य व पराभूतता, क्रांती आणि उठाव या किंवा यांसारख्या जीवनविषयक जाणिवांच्या पलीकडे जीवनप्रत्ययांचे वेगळे असे कोणते स्वरूप असणार ? आधुनिक मनाच्या अंतर्विश्वाचे हे भावात्मक वळीत काव्यातून सातत्याने साकारले जात आहे. ते प्रत्ययकारी नाही असे नाही, पण ते एकसूरी वाटत आहे प्रतिमांच्या विविधतेतून जीवनप्रत्ययांची एकविधता जाणवत आहे.

दुसऱ्या बाजूने नारायण सुर्वे, नामदेव ढसाळ, दया पवार आदींच्या सर्वंकष दलितप्रत्ययाच्या काव्यात जे कथात्म, वर्णनात्म, व्यक्तिचित्रणपर पदर उमटत आहेत, त्यांतूनही वस्तुनिष्ठ जीवनप्रत्ययांना न्याय मिळत नाही, असेही जाणवते. खऱ्याखुऱ्या दलित जीवनचित्रांचा केवढा तरी अपूर्व ठरणारा विस्तृत वस्तुनिष्ठ परिसर या कवींच्या मनोविश्वात हेलावत आहे, पण त्यांची कवितारूपे पुरेशी परिपूर्ण वाटत नाहीत. ' चंद्रास्त ' या श्रावण चौधरी यांच्या खंडकाव्यात माणदेशी माणसांसारखी वेधक व्यक्तिचित्रे आढळतात. त्यांतून कवीच्या वस्तुनिष्ठ जाणिवांना चांगले कवितारूप लाभले आहे. परंतु वस्तुनिष्ठ जाणिवांना प्रभावीपणे सामोरे जाण्यात आजची काव्यसंवेदनक्षमता काहीशी अडखळत आहे, असे वाटत राहाते. मूर्त, वस्तुनिष्ठ संवेद्याचे सर्वांगीण संवेदन तिला भावत नाही.

कवीच्या आत्मप्रत्ययाची गुणवत्ता व विविधता वस्तुनिष्ठ जाणिवांच्या गुणवत्तेवर व विविधतेवर अवलंबून असेल, तर जीवनातील नाना अवस्था शांतपणे व संपूर्णपणे आकलन करून घेणे आवश्यक आहे. कविता हे आत्मनिष्ठा व वस्तुनिष्ठा यांचे विशिष्ट प्रकारचे समीकरण असते. कदाचित ती या दोहोंचे द्वंद्वही असेल वा कलहही असेल. याचा अर्थ एवढाच की, वस्तुनिष्ठ संवेदन काव्यसंवेदनाचेच एक अंग आहे आणि या अंगाला दुर्लक्षित करून त्याचा विकास साधता येणे कठीण आहे.

या दृष्टीने पाहाता जीवनाच्या मूर्त अवस्थांचे, त्यांतील कथात्म, व्यक्तिपर वर्णनात्मक अशा वस्तुनिष्ठ अंगांचे भान राखणे व त्यांची चित्रे रेखाटत रेखाटत त्यांतील चैतन्यरूपांचा भावात्मक आविष्कार घडविणे, हे काव्यात्म संवेदनशीलतेच्या

विकास-विस्तारार्थ आवश्यक आहे. अशा वस्तुलक्षी जाणिवेमुळे भावप्रत्ययांना विशिष्टता लाभेल, आगळेवेगळे स्वरूप येत राहील.

सुमारे पंचवीस वर्षांपूर्वी कविश्रेष्ठ मर्ढेकरांनी 'काव्यातील नवीनते'विषयी एक महत्त्वाचा विचार मांडला होता. नव्या काव्याचे लक्षण भावनानिष्ठ समतानतांचा आविष्कार होय, असे त्यांचे प्रतिपादन होते. जुन्या अनुभव-घटकांतून नव्या व नव्या अनुभव-घटकांतून जुन्या भावनानिष्ठ समतानता मांडणे, असे स्पष्टीकरण त्यांनी केले होते. मला वाटते, मर्ढेकर ज्याला अनुभव-घटक म्हणतात, ते अनुभवाचे वस्तुनिष्ठ रूपच असावे. कारण त्यातूनच प्रतिभाशक्तीला नवी वा जुनी भावनात्मक चैतन्यरूपे दिसत असतात. काव्याचे अवतारकार्य भावचैतन्याचे रूप करणे हेच होय; पण ते कार्य अबाधित राखूनही अनुभवांच्या वस्तुनिष्ठ स्वरूपाची सखोल अभिज्ञता बाळगणे इष्ट असते ही अभिज्ञता जितकी मार्मिक, सर्वांगीण व विविधात्म होईल, तितकी भावकाव्याची नवनवोन्मेषशालिता प्रकट होत जाईल. कदाचित यातूनच जीवनातील मूर्त अवस्थांची व अनुभवांची चित्रे कवितेला अंगावर मिरविता येतील.

कधी काळी महाकाव्ये, कथाकाव्ये, तत्त्वज्ञानात्मक काव्ये, मीमांसा-काव्ये आपल्या संस्कृतीने निर्माण केली होती. त्यांमागे मर्मभेदक व सर्वांगीण वस्तुनिष्ठ संवेदनांचेच अधिष्ठान होते. आधुनिक काळात हा भूतकाळ पुन्हा घडविणे कदाचित शक्य नसेल; पण जीवनातील मूर्त अवस्थांची काव्यात्म चित्रे रूपास आणणे ही एक शक्यता ठरेल. अशा सिच्युएशनच्या काव्याने, मला वाटते, सध्याची वस्तुनिष्ठतेची कोंडी काहीशी फुटावी.

□ □

छंदोबद्धता व छंदमुक्तता हे काही काव्यविचारातील महत्त्वाचे विषय राहिलेले नाहीत. पूर्वीपासून काव्यक्षेत्रात छंदोबद्ध आणि छंदमुक्त अशा दोन्ही प्रकारांची कविता निर्माण होत आली आहे. तथापि, कधी कधी मुक्तछंद काव्याला गद्याकडे किंवा गद्यप्रायतेकडे ओढून नेतो की काय, अशी शंका येत राहाते. अर्थात अशी शंका केवळ कवितेच्या छंदमुक्ततेमुळेच येते असे नाही. मुक्तछंदाबद्दलचे असमाधान हे काव्याबद्दलचेच अनेकांगी असमाधान असू शकते. मुक्तरचनेतील काही कविता ही कुठलाच रसात्मक प्रत्यय देऊ शकत नसल्यानेही असे असमाधान वाटत असावे. शिवाय सध्याच्या काव्यक्षेत्रातील एक मोठा प्रवाह व खरे तर प्रवृत्ती, मुक्तछंदाकडे वेगाने झेपावताना दिसते. तरुण उदयोन्मुख कवी मुक्तरचनेच्या आहारी गेलेले आढळतात. कविता म्हणून जे काही आपल्यासमोर येत असते, ते कवी असण्याच्या हौसेतून किंवा काव्य ही एक साधना आहे याच्या अज्ञानातून अथवा झटपट प्रतिक्रियेसारखे असे काही तरी आपल्या मातृभाषेतून सहज साधता येते, या भावनेतून निर्माण होत असल्याची आशंका येते. याचे एक गमक असे की, कवी म्हणून पुढे येणारी जी नवी नवी नावे असतात, ती पुढे पुढे दिसेनाशी होतात. म्हणजे कविता कवींना सोडून जाते किंवा कवी कवितेला सोडून जातो. ही सर्वच परिस्थिती काव्याची पुनरपि व्याख्या करण्याची गरजच सूचित करीत असते. मुक्त-रचना ही आज-उद्याच्या कवीची गरज आहे असे मानावयास हरकत नाही. पण काव्यसृष्टीत रसिकाला जाणवणाऱ्या समस्या जशा कवींच्या गरजांशी निगडित असतात, तशा त्या चालत आलेल्या काव्यपरंपरेशी, तिच्यावर पोसल्या गेलेल्या रसिकतेशी आणि एकूण काव्यनिर्मितीच्या व्यापक संकल्पनांशीदेखील निगडित असतात. या दुसऱ्या प्रकारच्या गरजांचा विचार कवींनी केलाच पाहिजे असे जसे नाही, तसेच तसा विचार रसिकांनीही करू नये असेही नाही. या दृष्टीने वैपुल्याने, वेगाने वाढणाऱ्या काव्यसंख्येत छंदमुक्त रचनेचा काहीएक प्रश्न जाणवल्यास त्यात नवल नाही.

छंदमुक्त रचनेला पर्याय कोणता आणि अशा पर्यायाची गरज आहे, हे आपण कशाच्या आधारे दाखवू शकतो ? या प्रश्नांची उत्तरे थोडीफार जी सुचतात ती अशी :

परंपरेने चालत आलेले काव्यरचनेचे छंद हीदेखील एकेकाळच्या स्वतंत्र वृत्तीच्या कवींचीच निर्मिती आहे. जिवंत समाजात सांस्कृतिक परंपरेने जमविलेली आणि जपलेली काव्यात्म लयींची ती मापटी असतात. अशा मापटचांतून त्या त्या काळात त्या त्या कवींनी समाजाला गुणगुणण्यासारखे, गाण्यासारखे, गर्जण्यासारखे काहीतरी सतत दिलेले असते. ज्याला आपण समाज म्हणतो, तोही त्याच्या कवींप्रमाणेच आत्माविष्कारासाठी आसुसलेला असतो. 'तुम्ही मला स्वर द्या, मी तुम्हाला शब्द देतो', अशी जणू समाजाची कवींना साद असते. महत्त्वाची गोष्ट अशी की, जिला आपण रसिकता म्हणतो, ती रसिकता बालपणीच जन्मते व वयाबरोबर वाढत जाते. बालपणी आपण सर्वजण फार चांगले रसिक असतो. शिशुगीते, नाटचगीते, बडबडगीते, अभिनयगीते अशा नाना प्रकारच्या गीतांतून, काव्यातून आपली रसिकता पापण्या उघडते. ही शिशुवयीन व कुमारवयीन रसिकता ही काव्यांच्या चालींवर, तालांवर, लयींवरच पोसलेली असते. गीतांची, गाण्याची रसिकता असते. जे गाता येते, गुणगुणता येते, तेच काव्य, अशीच या अभिरुचीची कृती असते. ही प्रकृती अंशरूपाने पुढेही टिकून राहिल्यास नवल नाही.

घरात ऐकू येणाऱ्या आरत्यांची, व्यंकटेशस्तोत्राची, शिवलीलामृतातील अकराव्या अध्यायाची, शालेय पुस्तकातील कवितांची संमिश्र सुरांवट ही प्रारंभीची रसिकता जोपासत असते, संस्कारित करीत असते. समाजातील फार कमी लोक जीवनभर कविता वाचतात हे खरेच; पण ही वस्तुस्थिती एक सार्वत्रिक आणि सनातन अशी वस्तुस्थिती आहे. तथापि, हे जे छोटे रसिकांचे वर्तुळ समाजामध्ये टिकून राहाते, ते एकाच वेळी दोन-तीन पिढचांची काव्यनिर्मिती पाहात असते, वाचीत असते आणि तिने प्रभावीतही होत असते. रसिकतेचा हा जो सामाजिक जीवनक्रम संभवतो, त्या जीवनक्रमात जसे नव्या काव्यरचनेला महत्त्व असते, तसेच जुन्या संस्कारालाही असू शकते. याचे आणखी एक महत्त्वाचे कारण असे की, काव्यासारख्या कलाक्षेत्रात कोणतीच गोष्ट सर्वथा त्याज्य किंवा मृत होऊ शकत नाही. भावकाव्याच्या प्रभावकाळातही कथाकाव्याचा एखादा चांगला नमुना एखादा प्रतिभावंत निर्माण करू शकतो. मुक्तछंदाच्या प्रभावकाळातही छंदोबद्ध असे प्रभावी काव्य एखाद्या प्रतिभावंताकडून निर्माण होण्याची शक्यता असते. ही शक्यता फार महत्त्वाची गोष्ट आहे. अलिकडच्या मुक्तरचनेला पर्याय काय, असा प्रश्न आपण वर मांडला. या प्रश्नाचे एक उत्तर असे की, त्याचा पर्याय छंदोबद्ध रचनेचा असू शकतो. ही शक्यता आहे, ही जाणीवही मराठी काव्याच्या विकास-विस्ताराच्या दृष्टीने फारच प्रेरक ठरेल असे वाटते.

ह्या पर्यायाची गरज खरोखरच आहे काय, हा खरोखरच महत्त्वाचा प्रश्न आहे. आजच्या जागतिक काव्यसृष्टीकडे वरवर पाहिले, तरी मुक्तरचनेचे प्राधान्य आणि वैपुल्य सहजपणे जाणवते, हे खरेच आहे. मुक्तरचनेची ही जी ठळक प्रवृत्ती

आहे, तिची मुळे तरी कशात आहेत ? हा प्रश्न अर्थात जे उत्तम काव्य आहे आणि जे मुक्तछंदातही आहे, अशा काव्याच्या बाबतीतच आपण उपस्थित करीत आहोत. हा प्रश्न नव्या हौशी कवींच्या काव्यनिर्मितीला अर्थातच लागू नाही. मी वर म्हटल्याप्रमाणे अशा कवींची कविता ही केवळ समोर येणाऱ्या कवितांची तात्कालिक प्रतिक्रियास्वरूप असल्याचे जाणवते. तिच्यात असणारी लय ही मातृभाषा म्हणून जे माध्यम अहोरात्र आपण वापरत असतो, त्याची अंगभूत लय अंगवळणी पडल्यामुळे निर्माण होते. गांभीर्याने, आपल्या प्रतिभामनाची एक अपरिहार्य गरज म्हणून, आपल्या उत्कट आत्माविष्काराचे एक समर्थ व समुचित साधन म्हणून ही मुक्तछंदता स्वीकारण्यात येते आणि तिचा असा स्वीकार सातत्याने आणि वैपुल्याने होत राहातो, ह्या वस्तुस्थितीचा काहीएक अर्थ आपणास लावता येईल काय ?

याचे एक उत्तर असे जाणवते की, आपली काव्यसंवेदना ही अधिकाधिक चित्रप्रधान बनत असावी. कवी किंवा काव्य हे श्रुतीपेक्षा चित्रांच्या मागे अधिक लागल्यासारखे जाणवते. आपली दृक्संवेदना नादसंवेदनेचा ताबा घेऊन बसली तर नाही ना, असे काहीसे मनात येत राहाते. कविता गाण्या-गुणगुण्यापेक्षा बघण्या–दाखविण्यावर अधिक भर देत आहे. ती डोळ्यांची ठरत आहे; कंठाची नाही. कविता म्हणजे प्रतिमा अशी एक व्याख्या अलीकडे आपण वारंवार वापरत असतो. प्रतिमा म्हणजे काय ? तर प्रतिमा म्हणजे चित्रच. मग ते एखाद्या भावनेचे असो, एखाद्या भावस्थितीचे असो, एखाद्या विचाराचे, जाणिवेचे वा अनुभूतीचे असो. चित्र हा काव्याचा ध्रुवतारा ठरल्यानंतर चित्रांचे नाना प्रकार निर्माण होत राहातात. मूर्ताची चित्रे तशीच अमूर्ताची चित्रे. विशेषांची चित्रे तशीच सामान्यांची चित्रे. चित्रकलेतील चित्रांचे कॅन्व्हास चित्रानुरूप वेगवेगळे असतात. कवितेचे चित्र केले, मग तिचेही आकार असे वेगवेगळे ठेवावे लागतात. त्यामुळे चित्रकलेत रंगरेखांना जे स्थान, महत्त्व आणि जो आकार, तसाच काव्यात शब्दांना स्थान, महत्त्व आणि आकार. हे आकारवैपुल्य स्वाभाविकच ठरते आणि तसे ते ठरले आहेही.

कवीचा चित्रात्मक आत्मप्रत्यय वा आत्मानुभूती प्रकृतीनेच चित्रानुसारी व्यक्त होणार. मुक्तरचनेत ही चित्रानुसारी आकृती सहजसाध्य असते. काहीशी स्वाभाविकपणेच ती मूळच्या प्रतिमात्मक किंवा चित्रात्मक प्रत्ययाला अनुकूल ठरते. शब्दांचा व त्यांच्या मुक्त ठेवणीचा जो घाट अशा काव्याला येतो, त्यात शब्दाचा अंगभूत नादगुण व ठेवणीची लय यांचा श्रुतिगुण असतोच, पण हा काहीसा निसर्गतःच येणाऱ्या, मातृभाषेच्या हरघडीच्या असणाऱ्या व सूक्ष्मपणेच जाणवणाऱ्या लयीचा श्रुतिगुण असतो. तो भाषिक श्रुतिगुण असतो.

मुक्तछंदाचा खरा प्रश्न त्यातील श्रुतिगुणाच्या स्वरूपाचा अर्थातच नाही.

खरा प्रश्न काव्यसंवेदनांचे स्वरूप चित्रात्मक, प्रतिमात्मक असल्याने काव्यरचना मुक्ततेकडे अधिक झुकते काय, हाच आहे. चित्राच्या अभिव्यक्तीसाठी अवतरणारी कविता, छंदोबद्ध लयींची पारंपरिक मापटी स्वभावतःच स्वीकारू शकत नाही काय ?

टी. एस. एलियटने एका ठिकाणी म्हटले आहे[1] :

कवितेचा पहिला आविर्भाव एखादी विशिष्ट लय म्हणूनच होतो व नंतर ती शब्दांतून व्यक्त होत जाते. काव्याची ही प्रसवलय मुक्तछंदी काव्यातही असतेच. पण मुक्तछंदी लय प्रत्येक कवितेची वेगळी, मुक्त असते. ती अधिक भाषिक स्वरूपाची असते. तिला छंदोबद्ध लयींचा घाट प्राप्त होत नाही. ती लय वाचताना उमगते, पण गुणगुणता येत नाही, गाता येत नाही.

कदाचित वर्तमानकालाच्या स्वरहीन, गद्यप्राय अशा संवेदनव्यूहात जी मुक्त काव्यरचना काहीशा स्वाभाविकपणे भिरभिरत राहिली आहे, तिला त्या व्यूहातून बाहेर काढणे रसिकांना शक्य आहे काय ? म्हणजे एखादी मुक्तछंदी कविता एखाद्या गायनानुकूल घाटात बसवून दाखविण्याचा प्रयत्न रसिकांना करता येईल काय ? मुक्तछंदात दडलेली जी भाषिक लय आहे, तिची शब्दाशब्दांतून विखुरलेली सुरावट एकत्र गोठवून तिला गायनयोग्य करता येणे शक्य आहे काय ? पूर्वीच्या अक्षरवृत्तातील किंवा जातिवृत्तातील काव्यरचनाही अशाच प्रकारच्या रसिक प्रयत्नांनी आपण गेय केलेल्या होत्या. मुक्तछंदाच्या पर्यायांचा शोध घेताना रसिकांच्या बाजूनेही काही प्रयत्न करता येणे शक्य आहे असे वाटते. याचेही कारण, काव्याच्या आशयाच्या आणि घाटाच्या ज्या नव्या नव्या शक्यता संभवतात, त्यांची जाणीव काव्यक्षेत्रात नेहमीच जिवंत ठेवणे अत्यावश्यक असते. त्यामुळे काव्यनिर्मिती एकारली जात नाही किंवा तिच्यातील चैतन्य शबल झाल्यासारखे होत नाही.

आधुनिक काल हा वाचनीय काव्यनिर्मितीचा काळ आहे असे म्हटले जाते. वाचनासाठी असणारी कविता ही लयीचा बांधीव घाट – ज्याला आपण छंदोरचना म्हणतो – म्हणूनच स्वीकारत नसावी. एकेकाळी काव्य मौखिक परंपरेने जगत आले, पसरत राहिले. आता मुद्रणपरंपरेच्या काळात याची गरज उरलेली नाही.

---

1. "...but I know that a poem, or a passage of a poem, may tend to realise itself first as a particular rhythm before it reaches expression in words, and that this rhythm may bring to birth the idea and the image....."
(This Music of Poetry–Selected Prose, 1958, pp. 66–67.)

म्हणूनही आज मुक्तरचनेची प्रथा अधिकाधिक रूढ होत चालली असावी असे वाटते.

मुक्तरचनेची गरज ही या प्रकारे एक प्रकारची काळाची गरजही असू शकेल. पण तरीही काही शंका मनात येतातच. वर म्हटल्याप्रमाणे दृक्संवेदनेचा प्रभाव काव्यनिर्मितीवर अधिक आहे व त्यामुळे श्रुतिसंवेदनेची पीछेहाट होत आहे. असे तर नसेल ना की, एकूण मानवी संवेदनांत दृक्संवेदनाच जास्त प्रभावी असते व ती इतर संवेदनांना झाकळून टाकते ? जुन्या शब्दालंकारांनी, पारंपरिक अक्षरवृत्तांनी व जातिवृत्तांनी ज्या श्रुतिविशेषांना बांधून त्यांच्या बंदिशी काव्यसृष्टीत एके काळी सजविल्या, त्यांच्याबद्दलच आस्था वा आवड कमी झाली म्हणून नव्हे, तर आधुनिक काळात दृक्संवेदनेने आपली श्रुतिसंवेदनाच निष्प्रभ केल्यामुळे आपण बांधीव काव्यरचनेपासून दूर दूर जात आहोत काय ? आधुनिक संवेदनक्षमता ही अशीच एकारत चाललेली आहे, असे तर नाही ना ? आणि हे खरे असेल, तर यातून काही मार्ग काढणे इष्ट आहे काय ? त्यात कवींचा वाटा कितपत असावा ? रसिकांचा किती ? काव्यसमीक्षेने हा प्रश्न मांडण्यासारखा तरी आहे काय ?

आजच्या वर्तमानाची नस केवळ मुक्त काव्यरचनेलाच सुलभपणे सापडली आहे, असे वाटण्याचे आणखी एक कारण म्हणजे, आजच्या काव्यप्रवृत्तीवर असलेला वैचारिकतेचा विलक्षण दाब हे होय. आजची कविता ही विचार करणारी कविता आहे. तिच्यातील वैचारिक आविष्कार नेहमीच उत्कट, साक्षात अनुभवाचा एक अपरिहार्य भाग म्हणून होत असतो असेही नाही. एखादी भावस्थिती किंवा एखादी झटकन प्रतीत होणारी प्रतिमा किंवा एखादा अणकुचीदार विचार किंवा विषय यांच्या मागोमाग काव्यातील विचार येतात असे जाणवत नाही, ते भावनेच्या किंवा अनुभूतीच्या कुशीत जन्मतात असेही नाही. मिडल्टन मरीने एका ठिकाणी म्हटले आहे[२] की, काव्य म्हणजे विचार व त्यांचे भावनाक्षेत्र संक्रमित करणारे शब्द होत. पण नवी कविता तुटक तुटक शब्द, तुटक संमिश्र प्रतिमा यांच्या तशाच तुटक बंदिशीतून आपल्या विचारांचा भार हलका करीत जाताना दिसते. तिच्यात टिंबे, विरामचिन्हे, रेघा, दृश्य आकारिक मांडणी इत्यादींचा वापर करून प्रत्येक शब्दाचे वजन, अर्थ व नाद ध्वनित करण्याचा क्रम दिसतो. यातून विचारांची काव्यात्मता जाणवते; पण विचारप्रधान काव्य जाणवत नाही. काव्यात्म (पोएटिक)

---

2. ' Poetry will, therefore, be words which do communicate a ' thought ' and the emotional ' field ' which it excites from the mind of the poet, to the mind of the reader. ' (Pure Poetry, English Critical Essays, Twentieth Century, 1959, page 316.)

विचार व वैचारिक काव्य यात काही फरक संभवतो काय ? तसा तो आजच्या वैचारिक कविता वाचताना जाणवत असतो. तथापि, ' विचारांचा विचारांमधून, विचार करणारी ' [३] कविता प्राधान्याने प्रतिपादनात्मक, वर्णनात्मक बनते. आणि या प्रक्रियेत मुक्तरचना चपलख बसते. विचारांचे ऑब्सेशन हे आज सगळ्या संवेदनक्षम मनांना वेढून आहे हे खरेच; तथापि, हे विचारप्राबल्य अमूर्ताच्या स्वरूपातच प्राधान्याने कवितेसारख्या कलाविष्कारातही सातत्याने दिसून येते. आजचे एखादे कविमन थोडे थांबून आपल्या वैचारिकतेचा शोध घेऊ शकेल, तर त्यामागील मूर्त अशा अनुभवांचा, भावस्थितीचा वा भावनाक्षेत्राचा इंद्रियगोचर असा घटक त्याला दिसू शकेल, असे वाटते. विचारापासून विचाराकडे झेपावणारी आजची कविता साक्षात मूर्त अनुभवांकडून विचारांकडे प्रस्थान करील, तर कदाचित तिचे वैचारिक प्रतिपादनाचे स्वरूप कमी होऊन तिच्या मुक्तरचनेला बद्ध रचनेची शक्यता जाणवेलही.

बरे, वैचारिकतेचे भान ठेवून अवतरणारी ही कविता काही वक्तृत्वगुणांनी स्वतःला सजविते असेही नाही. जुन्या–नव्या भाषिक अलंकारांनी स्वतःला न सजविण्याकडेच तिचा कल दिसतो. त्यामुळे उत्कट भावकाव्याचा साध्येपणा आणि वैचारिकतेची स्वाभाविक अलंकृतता टाळण्याची प्रवृत्ती यांच्या कैचीत कुठे तरी आजची विचारप्रधान कविता गुंतून पडली आहे. या गुंत्याचा आणि आइस्-बर्गप्रमाणे पृष्ठभागी दिसणाऱ्या वैचारिकतेच्या शिखराखालील जिवंत साक्षात अनुभवांचा शोध घेण्याचा प्रयत्न जर कवी करू शकतील, तर कदाचित मुक्त-रचनेचा एखादा पर्यायही त्यांना गवसू शकेल. कारण, अमूर्त विचार ज्या मूर्त अनुभवाला वा भावनाक्षेत्राला आधारास घेतात, तो अनुभव वा भावनाक्षेत्र मूर्त, इंद्रियगोचर व म्हणून आकारक्षम व बांधणीस अनुकूल असू शकते. पण याही बाबतीत कवींबरोबरच रसिकांचीही जबाबदारी आपण ओळखली पाहिजे.

मुक्तछंदाला पर्यायाची गरज असलीच, तर ती आजच्या कालप्रेरणेला अव्हेरून भागवावी, असे कोणीच म्हणणार नाही. प्रतिमा म्हणजे काव्य. काव्य हे वाचनासाठी असते. मुक्त रचना आजच्या कविप्रत्ययाला अधिक अनुकूल आहे, हे सगळे स्वीकारूनही काव्यरचनेच्या ज्या इतरही शक्यता आहेत,त्या अजमावून पाहाण्यानेच ती गरज भागली जाईल. यासाठी रसिक म्हणून आपण कसलीच बंधने कवीवर घालू शकत नाही हे खरेच. पण आजच्या काळाची नस एखाद्या जुन्या काळाशी वा परंपरेशी वा प्रवाहाशी कुठे जुळेल काय, पारंपरिक छंदोरचना

---

३. ' विंदा करंदीकर यांची कविता ' : विलास सारंग, सत्यकथा, ऑगस्ट १९७३ पृष्ठ २७ वरील अवतरण.

संस्कारित-असंस्कारित स्वरूपात कुठे आजच्या कविप्रत्ययाशी चपखल मेळ साधू शकेल काय, हे कवींनी शोधत राहावे व रसिकांनीही दाखवीत राहावे. जिवंत समाजाची काव्यपरंपरा सदा जिवंत असते व समाजातील प्रत्येक काव्यनिर्मिती ही एका जुन्यानव्यामिश्रित रसिकतेसाठी ठरते हे दोघांनी लक्षात ठेवले म्हणजे झाले.

संगीत रंगभूमी म्हणजे आधुनिक मराठी समाजाला पडलेले एक सुंदर स्वप्न होय. या स्वप्नाची बीजे महाराष्ट्राच्या सामुदायिक मनातच रुजलेली होती. भजन–कीर्तनांच्या, गौळणी–भारुडांच्या, लावणी–पोवाडयांच्या आणि तमाशांच्या दीर्घकालीन परंपरेने, नाटचाची नि संगीताची एक विशिष्ट संवेदनशीलता मराठी समाजमनात निर्माण केली. दत्त संप्रदायासारख्या धार्मिक पंथाने तर संगीतसाधना ही धार्मिक उपासनाच मानली. नाटच, काव्य व संगीत किंवा गायन, वादन, नर्तन आणि अभिनय यांची एकात्म अभिव्यक्ती साधणे व आस्वादणे हा मराठी संवेदनशीलतेचा एक धर्मच ठरला.

रंगभूमी ही धर्म आचरण्याचे सोयीचे व समर्थ माध्यम होय. नाटच, काव्य व संगीत यांचा अलग व एकात्म आविष्कार करण्यासाठीच आधुनिक मराठी रंगभूमीचा अवतार झाला. विष्णुदास भावे, अण्णासाहेब किर्लोस्कर, गो. ब. देवल या आरंभीच्या नाटककारांनी मराठी संवेदनशीलतेचा हा धर्म अचूकपणे ओळखला होता. पौराणिक धर्तीच्या त्यांच्या नाटचकृतीत काव्य, नाटच आणि संगीत यांना सारखेच महत्त्व मिळाले. इंग्रजी नाटके, उर्दू नाटचप्रयोग आणि हिंदुस्थानी संगीत यांचा कालोचित प्रभाव आत्मसात करून श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर, कृ. प्र. खाडिलकर, राम गणेश गडकरी यांसारख्या श्रेष्ठ नाटककारांबरोबरच इतरही शेकडो नाटककारांनी मराठी रंगभूमीचे हे सांगीतिक स्वप्न साकार करण्याचा प्रयत्न केला.

१८५४ पासून १९३० पर्यंत चढत्या श्रेणीने व नव्यानव्या रूपगुणांनी संगीत मराठी रंगभूमी संपन्न व समृद्ध होतगेली. श्रेष्ठ गायकनट, प्रतिभावान नाटककार, नाटकमंडळींचे रसिक व गुणग्राहक सूत्रधार यांचा नेमका मेळ बसून संगीत रंगभूमी त्या काळात वैभवाच्या शिखरावर पोहोचली. पण हे एवढेच खरे नाही. मराठी रंगभूमीचा प्रकृतिधर्मच सांगीतिक आविष्काराला अनुकूल होता, हे महत्त्वाचे आहे. रंगभूमी म्हणजे केवळ दृश्यकलाच नव्हे; ती एक श्राव्यकलाही आहे. तिची ही श्राव्यता अनेक रूपांनी व्यक्त होते. केवळ संवाद किंवा संभाषणे एवढचाच अर्थाने रंगभूमीय कला ही श्राव्य असते, असे नाही. हिंदुस्थानी संगीताची विकसनशील अवस्था, मराठी नाटचाभिरुचीची संगीतप्रवणता आणि प्रतिभावंत गायक, वादक,

नट आणि नाटककार यांच्या संमिश्र प्रभावातून आधुनिक मराठी संगीत रंगभूमी अवतरली, असे म्हणणे अधिक योग्य ठरेल.

अशा या रंगभूमीची जडणघडण करून तिला महाराष्ट्राच्या सांस्कृतिक परंपरेत स्थिरपद करण्यात ज्या अनेक मराठी नाटचकृतींनी महत्त्वाचा वाटा उचलला, त्यात राम गणेश गडकऱ्यांच्या 'संगीत भावबंधना'ला विशेष स्थान आहे. एकोणीसशे विशीच्या दशकात गडकऱ्यांची 'एकच प्याला' व 'भावबंधन' ही दोन्ही नाटके अत्यंत गाजली. त्याचे एक कारण, त्यातील संगीताची योजना हे होय. गंधर्व नाटक मंडळीने 'एकच प्याला'चे संगीत गाजविले, तर बलवंत नाटक मंडळीने 'भावबंधना'चे भावसंगीत घरोघर पोहोचविले. नाटक आणि संगीत पदे यांचे नाते किती निकटचे होते, याचे एक गमक आहे. ते असे, की गडकरी नाटकाची संहिता लिहिण्यापूर्वीच त्यातील पदे, त्यांच्या चाली व जागा मुक्रर करून ठेवीत असत. 'भावबंधना'त सुमारे चाळीसच्या आसपास पदे आहेत. त्यांपैकी श्रीपाद कृष्णांनी लिहिलेल्या पदांची संख्या बत्तीस भरते. गडकरांच्या मृत्यूनंतर श्रीपाद कृष्णांनी ही पदे रचली; पण त्यांच्या जागा, चाली खुद्द गडकऱ्यांनीच बलवंत नाटक मंडळीतील गानकुशल नटांच्या सल्ल्याने आपल्या मृत्यूपूर्वी मुक्रर केल्या होत्या. यावरून स्वतः नाटककाराला आपल्या अभिप्रेत नाटचकृतीचे रूप संगीताच्या अंगानेच आधी जाणून घेण्याचे वेड कसे होते, ते लक्षात येते. आपल्या नाटचकृतीचा जो साकल्यात्मक अंतिम परिणाम साधावयाचा, त्यात पदांची संख्या, त्यांच्या चाली आणि जागा यांना महत्त्वाचे स्थान गडकरी किती मनःपूर्वक देत असत, हे यावरून कळून येते.

'संगीत भावबंधना'त मुख्य गायक पात्रे चार आहेत. लतिका आणि प्रभाकर यांना तर तांत्रिकदृष्ट्या या नाटकाचे नायक-नायिका म्हणावे लागते. त्यांना अनुक्रमे पंधरा व नऊ पदे दिलेली आहेत. त्यांच्या खालोखाल मालती व व मनोहर या उपनायिका-उपनायकाला अनुक्रमे सात व चार पदे दिली आहेत. इंदु-बिंदु, छोटी कुसूम आणि मराठी नाटकात अमर झालेला गोष्टीवेल्हाळ धुंडिराज यांच्याही तोंडी गडकऱ्यांनी पदे घातलेली आहेत संख्येच्या दृष्टीने दुसऱ्या अंकात जास्त पदे आहेत. पहिल्या अंकातील लतिकेच्या तोंडचे,

'कठिण कठिण कठिण किती पुरुषहृदय बाई !'

हे गीत तर एक अक्षरगीत म्हणून आपली लोकप्रियता टिकवून आहे

नायक-नायिका व उपनायक-उपनायिका यांनी उभी केलेली 'भावबंधना'तील ही संगीतसृष्टी या नाटकाचे एक प्राणभूत विशेष होय. तरुणतरुणींची प्रेमभावना, तिच्यातील उत्कटता व उत्स्फूर्तता, त्या प्रेमभावनेची विरहाने, विरोधाने किंवा भीतीने होणारी मनस्वी तगमग हा या संगीतसृष्टीचा मुख्य विषय आहे. प्रेम-भावनेच्या या नाना कळा ज्या उत्कट व नाटचपूर्ण कृतिप्रसंगाच्या पार्श्वभूमीवर

उमटतात, त्यांना अनुरूप अशा चाली दिलेल्या असल्याने या संगीतसृष्टीची खुमारी अधिकच वाढते. पण एवढेच नाही. प्रत्येक पदाच्या मागे विशिष्ट व्यक्तिमत्वाची स्वभाववैशिष्ट्ये उभी आहेत. एवढेच नव्हे, तर काहीशा विरोधी प्रकृतीची ही गाणारी पात्रे योजून त्यांच्या सांगीतिक आविष्काराला एक प्रकारची विरोधी लय नाटककाराने निर्माण केली आहे. लतिका ही फटकळ, अहंमन्य स्वभावाची, तर मालती मवाळ, सहनशील वृत्तीची. प्रभाकर आक्रमक व चिकित्सक, तर मनोहर शांत–संयमी वृत्तीचा. वृत्तीवैचित्र्याने नटलेली ही पात्रे जेव्हा आपल्या प्रेमअनुभूतीचे गायनरूपाने प्रक्षेपण करू लागतात, तेव्हा त्यातून या सनातन गूढ अशा नाना कळांच्या प्रीतिभावनेचे चित्रविचित्र भावोत्कट रूप प्रकट होत जाते. भावबंधनाची उत्कट प्रचीती या पात्रांच्या भावोत्कट पदांतून प्राप्त होते. लतिका नि प्रभाकर आणि मालती नि मनोहर यांच्या भावनाप्रधान प्रेमसंबंधाची जुळलेली पण जुदा होऊ लागलेली सुरावट त्यांतून तीव्रतेने ऐकू येते. भावबंधनातील ही पदे काढून टाकली, तर या नाटकाची मैफलच बदसूर ठरेल. संगीत नाटकांनी नाट्याची हानी केली, मराठी रंगभूमीची पीछेहाट झाली यांसारखे आक्षेप 'भावबंधना'पुरते तरी गैरलागू ठरतात. 'भावबंधना'चे खरे बलस्थान एका पक्क्या व्हिलनच्या तावडीत सापडलेला भाबडा म्हातारा (धुंडिराज) हे नसून या दोहोंच्या वर्तनांचा खडा पडून तरुण मनांच्या प्रीतिसरोवरात उमटलेले सुस्वर भावसंगीताचे तरंग हे आहे.

गडकऱ्यांना एक सुंदर व चटकदार कॉमेडी असेच या नाटकाचे स्वरूप अभिप्रेत होते. ते सुंदर आहे, असा निर्वाळा श्रीपाद कृष्णांसारख्या, त्यांना गुरुस्थानी असलेल्या, कसलेल्या नाटककारानेही दिलेला आहे. किंबहुना 'एकच प्याला'तील पदे लिहिण्याऐवजी 'भावबंधना'तील पदे लिहिण्याची तयारी श्रीपाद कृष्णांनी दाखविली, यावरूनच 'भावबंधना'च्या कल्पनारम्य अमर सृष्टीची त्यांना वाटणारी अप्रूपता स्पष्ट होते. 'एकच प्याला' ही तर गंभीर शोकांतिका; पण बालगंधर्वांच्या स्वर्गीय पदांनी तीदेखील झंकारून गेली. 'भाववंधन' ही उघडपणेच एक सुखात्मिकाच; तेव्हा ती भावपूर्ण पदांनी निनादून गेली असल्यास नवल नाही.

नाटकातील संगीताची वेगळी स्वतंत्र जाणीव निर्माण होऊ नये, हे खरे मानले, तर संगीताची तरी स्वतंत्र अशी जाणीव कोणती असते हेही ठरविणे क्रमप्राप्त ठरते. नाटक हे एक प्रकारचे 'मेक बिलिव्ह' असते; एक प्रकारची कृतक रचना असते. सुस्वरांनी सुखविणे हे संगीतकलेचे प्रयोजन ! कृतक रचनेचे असेही प्रयोजन संभवते म्हणूनच हे मान्य करावे लागते. या प्रयोजनाला रंगभूमीवरून – निदान मराठी रंगभूमीवरून – हद्दपार करणे कठीण आहे व तसे करणे हे परंपरेविरुद्धही जाणारे आहे. पण स्वर व शब्दार्थ, सूर नि जीवनार्थ यांचे नाते जडवून उभी केलेली नाटचरूप कृतक रचना हा एक वेगळा आकृतिबंध ठरतो.

'भावबंधना'चा आकृतिबंध या जातीचा आहे. त्यातील संगीतयोजना हा संहितेचाच एक अविभाज्य घटक आहे. म्हणूनच या नाटकाचे संगीत मराठी नाट्यपरंपरेतील स्थान वैशिष्ट्यपूर्ण ठरते.

संगीताचे नाते काव्याशी जुळणारे असते नि काव्याचे नाते उत्कट भाव-विचारांशी, एक प्रकारच्या अनावर मनःस्थितीशी भिडणारे असते. 'भावबंधना'चे संगीताशी जुळलेले नाते काव्याच्या मार्गे जुळलेले आहे, याचे महत्त्वाचे कारण म्हणजे गडकरी हे वृत्तीने कवीच होते. शब्दांची, भावनांची, कल्पनांची, विचारांची किमया नाना रूपांनी साधण्याचे त्यांना मनस्वी वेड होते. या सर्वांची विमुक्त आतषबाजी करण्यात त्यांचे मन अनावरपणे रमून जाई. मोजूनमापून, संयमाने व योजनापूर्वक, आखीवरेखीव असली काही बंधने गडकऱ्यांच्या कविवृत्तीने कधी स्वीकारलीच नाहीत. अतितरल कल्पकता नि अतिसमर्थ शब्दकळा यांचा हा बादशहा होता. ज्या तरुण मनांच्या प्रीतीचे कलह 'भावबंधना'त रंगविले आहेत, त्या कलहांना या बादशहाच्या हाती काव्यात्म वळण न लागणे असंभवनीय होते. हे वळण शब्दकलेपासून विचारभावनांपर्यंत लागल्याचे दिसून येते. 'भावबंधना'तील संगीतसृष्टी या वळणाचीच निदर्शक आहे. केवळ गानकुशल नट आहेत व गानप्रेमी प्रेक्षक आहेत म्हणूनच नव्हे, तर संगीताच्या काव्याशी असलेल्या नात्याची ओढ जपणारा हा नाटककार आहे, म्हणूनच त्या संगीतसृष्टीचा अवतार झालेला आहे. या दृष्टीने 'संगीत भावबंधनाचा' घाट एका अनेकपदरी संवेदनशीलतेचा परिपाक म्हणता येईल. त्या अनेक पदरांचा नीट अभ्यास करणे व मराठी संगीत नाटकांची परंपरा यथार्थपणे समजावून घेणे म्हणूनच इष्ट ठरावे !

□ □

जे प्रत्यक्षात आहे आणि म्हणून वाङमयक्षमही आहे, ते एखाद्या साहित्यकृतीत आकारून आल्यावर काही प्रश्न निर्माण होतात. त्यांपैकी काही प्रश्न प्रत्यक्षाचे, काही प्रश्न वाङमयीनतेचे व काही जोडप्रश्न उभयतांचे असू शकतात. या प्रकारच्या प्रश्नांचा मागोवा घेताना संबंधित साहित्यकृतीचा निर्माता, त्यांपैकी कोणत्या घटकावर भर देतो, हेही महत्त्वाचे ठरते. सामान्यतः वास्तववादी म्हणवून घेणाऱ्या किंवा प्रचलिताविरुद्ध बंड करू पाहाणाऱ्या किंवा काहीतरी क्रांतिकारक निर्माण करू इच्छिणाऱ्या लेखकाची प्रवृत्ती प्रत्यक्षाला प्राधान्य देणारी असते. तो जे काही नव्याने साधू पाहात असतो, त्याचे काहीसे प्राथमिक, तात्कालिक व झटकन सुचणारे समर्थन प्रत्यक्षाच्या आधारे करता येते. ते पुष्कळदा प्रत्यक्षावर अधिष्ठित असते. 'सखाराम बाइंडर' या आपल्या नाटकाच्या संदर्भात विजय तेंडुलकरांनी जे प्राथमिक स्वरूपाचे अल्पसे स्पष्टीकरण केले आहे, ते अशाच प्रकारचे प्रत्यक्षपरायण आहे. साताराच्या परिसरात तेंडुलकरांना खरोखरच एक सखाराम बाइंडर भेटला होता, असे ते म्हणतात. म्हणूनच या नाटकाच्या बाबतीत संभवणारे आणि नाट्याकाराच्या आतबाहेर दृग्गोचर होणारे जे प्रत्यक्षाचे प्रश्न आहेत, त्यांचे स्वरूप मांडण्याचा प्रयत्न करणे योग्य ठरावे.

सखाराम बाइंडर कोण आहे आणि त्याच्या जीवनाशी प्रत्यक्षानुसारी लक्षणीयता कोणती, या प्रश्नांची उत्तरे शोधताना काही गोष्टी ठळकपणे जाणवतात. असे दिसते की, सखाराम कनिष्ठ मध्यमवर्गीय कुटुंबसंस्थेला स्वतःपुरते एक वेगळे वळण देऊ पाहात आहे. स्वतःसाठी तिला नव्याने घडवू पाहात आहे. याला कारण आहे. जीवनाच्या ज्या अवस्थेत एका कोवळ्या मनाने कुटुंबसंस्थेच्या सावलीत निर्वेधपणे वाढावयाचे असते, त्या अवस्थेतच सखाराम त्या सावलीबाहेर फेकला गेला आहे. वयाच्या अकराव्या वर्षी तो घरातून बाहेर पडतो आणि मग प्रौढपणी त्याला परत यावेसे वाटेल असे एक घर घडवू पाहातो. या व्यक्तीच्या जीवनातील पहिला शत्रू म्हणजे त्याचा बाप; जो बाप कुटुंबसंस्थेचा एक प्रवर्तक असतो. कुटुंबसंस्थेबद्दलची व बाप या नावाच्या तिच्या निर्माणकर्त्याबद्दलची एक प्रकारची शत्रुवत् अढी सखारामच्या कुमारमनातच निर्माण झाली आणि नंतर ती वाढतच राहिली. म्हणूनच सात बायकांशी संबंध येऊनही सखाराम कधीच बाप

झाला नाही. सगळीच पराभूत कुमारमने कुटुंबसंस्थाविरोधी मनोगंड बाळगून आणि वाढवूनच मोठी होतात, असे नाही.

व्यक्तिजीवनातील हा एक प्रकारचा गूढ दारुण योग आहे. ज्ञानेश्वरादी भावंडेही बालपणात पोरकीच होती, पण त्यांच्यात एखादा गडकऱ्यांचा घनश्याम किंवा तेंडुलकरांचा सखाराम निर्माण झाला नाही. या दृष्टीने पाहाता, सखाराम बाइंडर आपल्या बालपणाचा जो वारसा घेऊन एका विशिष्ट तऱ्हेने वाढतो आणि वागतो त्यात त्याच्या व इतरांच्याही दृष्टीने अस्वाभाविक असे काही नाही.

मानसशास्त्रात एक 'ट्रान्स्फरन्स फिनॉमेनन्' सांगितला जातो. त्यानुसार बालपणीच्या कटु अनुभवांची एक नकारात्मक प्रतिक्रियावृत्ती प्रौढपणी एखाद्या व्यक्तीत निर्माण होते. सखाराम बाइंडर कुटुंबसंस्थेचा आपला सगळा दारुण अनुभव मोठेपणी तिच्यावर उलटविण्याचा प्रयत्न करताना दिसतो, याचे कारण अशा 'ट्रान्स्फरन्स फिनॉमेनन्' मध्ये असावे.

सखाराम स्वतःच्या अनुभवाच्या संदर्भात कुटुंबसंस्थेचा जो एक अर्थ लावतो, तो कुटुंबसंस्थेची आवश्यकता नाकबूल करीत नाही. कुटुंबसंस्था त्याज्यही मानीत नाही. कुटुंबसंस्थेविरुद्ध विद्रोह करावा अशीही भूमिका त्यात नाही. कुटुंबसंस्था असावी आणि सखाराम ज्या वर्गाचा घटक आहे, त्या कनिष्ठ मध्यमवर्गाच्याच धर्तीवर ती असावी असेच दाखविणारे सखारामाचे वर्तन आहे.

तथापि, कुटुंबसंस्थेच्या प्रचलित स्वरूपात काही फेरफार करून तिला स्वानुकूल करण्याचा सखारामाचा प्रयत्न आहे. असे स्वानुकूलन करताना कुटुंबसंस्थेचे व्यक्तिजीवनातील जे मानसिक, भावनिक आणि आत्मिक स्वरूप आहे, ते सर्व बाद करण्याचा सखारामाचा प्रयत्न आहे. स्त्री–पुरुषांच्या लैंगिक प्रवृत्तींचे नियमन आणि उन्नयन करण्यासाठी आणि संततीच्या संवर्धनासाठी कुटुंबसंस्था निर्माण झाली, असे सामान्यतः मानले जाते. कुटुंबसंस्थेच्या मुळाशी असलेला स्त्री–पुरुषांच्या परस्पर सोयीचा हा व्यवहार संस्कृतीच्या विकासाबरोबर केवळ वाढलाच असे नव्हे; तर त्यात व्यक्तीच्या भावजीवनाचा, सुखदुःखांचा परस्परावलंबनाचा आणि स्नेह, प्रेम आदी भावनांचा एक व्यवहारबाह्य आशयही निर्माण झाला. अपत्यप्रेम, बहीणभावांचे प्रेम, आईवडिलांचे प्रेम, पति–पत्नींचे प्रेम, नातलगांचे प्रेम अशा विविध नावांनी आणि पातळ्यांवर कुटुंबजीवनाचा एक संकुल सांस्कृतिक आशय संसिद्ध झाला.

या सर्व प्रकाराला सोयीसाठी मानवी लैंगिकतेचे सांस्कृतिकीकरण म्हणता आले तर अशा प्रकारच्या लैंगिकतेच्या सांस्कृतिकीकरणास सखारामाचा विरोध आहे. पण हेही म्हणणे तितके खरे नाही. कुटुंबसंस्थेच्या चौकटीत मानवी लैंगिकतेच्या सांस्कृतिकीकरणाचे जे महत्त्व असते, ते त्याच्या पुरेसे अनुभवास आलेले नाही. आई-वडिलांच्या अपत्यप्रेमाला पारखे झालेले एक मन म्हणजे सखाराम.

लैंगिकतेच्या सांस्कृतिकीकरणाचे जे जे सुखसोहळे असतात, ते सखारामाला कधीच लाभले नाहीत. त्यामुळे या सुखसोहळ्यांशिवाय संभवणाऱ्या कुटुंबाचा शोध घेण्याचा त्याचा प्रयत्न आहे. लहानपणी असा शोध घेताना त्याला आपले आईबाप वारंवार बदलून पाहाणे शक्यच नव्हतं. मोठेपणी त्याला स्त्रिया बदलून पाहाणे शक्य झाले आणि हेच तो करीतही राहिला.

बायका बदलून एक नवीन प्रकारचे घर उभे करण्याचा त्याचा जो प्रयत्न आहे, त्या प्रयत्नात घराचा सांगाडा त्याने कायमच ठेवला आहे. किंबहुना, कुटुंब-संस्थेचा रक्तमांसांचा देह निपटून तिचे फक्त बाह्य कवच अबाधित राखण्याचा त्याचा प्रयत्न आहे. घराबाहेर आपल्याला जोडच्याची किंमत नसली, तरी घरात मात्र आपण राजे असतो, ही त्याची भूमिका आहे. ही भूमिका कुटुंबविरोधी नाही, तसेच स्वैर अशा स्त्री-पुरुष संबंधाचीही निदर्शक नाही. मग ती भूमिका नेमकी कशाची निदर्शक आहे ?

असे दिसते की, केवळ शारीरिक संबंधाच्या अधिष्ठानावर सखाराम कुटुंब-संस्था उभारू पाहात आहे. वेश्यांची संस्कृती ही अशा संबंधावर उभी असते. परंतु सखारामाची गृहसंस्कृती आणि वेश्यासंस्कृती यात फरक आहे. सखाराम भावशून्य लैंगिकतेचा पुरस्कार करताना नकळत लैंगिकतापूर्ण भावात्मकतेचा पुरस्कार करतो आणि तितक्याच नकळतपणे लैंगिकतेची कौटुंबिक नीती गृहीत धरतो. त्यांच्या मनोवृत्तीचा त्याच्या नकळत पराभव करणारी ही मूलभूत विरोधव्यंजना (आय्रनी) आहे. देवाने शरीर दिले आहे, म्हणून व्यक्तीला शारीरिक वासना असतात व म्हणून त्या कशाही प्रकारे भागवल्या जाव्यात, हे तो नकळत अमान्य करतो. प्रत्यक्षात त्याचे बोलणे, वागणे नव्हे, आणि विशेषतः वेश्यांसंबंधी त्याने केलेले भाषण हे वरवर जरी कौटुंबिक नीतीच्या विरोधी वाटत असले, तरी त्याचे प्रत्यक्ष वर्तन हे त्या नीतीच्या दडपणाखालीच होत असल्याचे दिसून येते. थोड्याशा अतिशयोक्तीने बोलावयाचे, तर सर्वसामान्य माणसापेक्षाही सखारामाला कौटुंबिक नीतीचे किंवा लैंगिक नीतीचे अधिक अतिभावन (ऑब्सेशन) आहे.

सखारामाच्या नव्या कुटुंबप्रवर्तनाच्या भूमिकेतील मूलभूत विरोधव्यंजना येथेच आहे. केवळ शारीरिक वासनांच्या मागणी–पुरवठ्याच्या बाजारी देवघेवीवर तो कुटुंब उभे करू पाहात आहे आणि या देवघेवीच्या प्रकारात ज्या कल्पनेचे अस्तित्वच संभवत नाही, अशा नीतीच्या कल्पनांनी तो त्याच्या तथाकथित घरात वावरू पाहात आहे. पुरुष देहाला वाटते ते स्वाभाविक असते, त्या देहाला स्त्रीदेहाने जे द्यावयाचे असते तेही स्वाभाविक असते. या दोन स्वाभाविक प्रकारच्या देव-घेवीवरच केवळ कुटुंब असावे किंवा राहावे असे सखारामाला वाटत असते, अगदी उघडपणे आणि तितक्याच उघडपणे तो नकळत या स्वाभाविक देवघेवीत एक नीती निर्माण करू पाहात आहे. सखारामाच्या व्यक्तिमत्त्वातील शरीरप्रवण आणि

नीतिपरायण अशा दोन वृत्तींचा संघर्ष त्याच्या नकळत जिवाभावाचे घर आणि वासनाघर यांतील ताणबाण निर्माण करतो.

सखारामाच्या जीवनात हे नाटच दोन स्त्रिया रुजवितात. त्यांपैकी एक लक्ष्मी. सखारामाच्या जीवनात लक्ष्मीचे जे मूलभूत स्थान आहे, ते देहाविनाही भावना जपणाऱ्या एका स्त्रीचे आहे. त्याच्या जीवनातील दुसरी स्त्री म्हणजे चंपा. देहाविनाही भावना जपण्याची जिला कधी संधीच लाभली नाही, अशी ही चंपा. सखारामाला त्याच्या कुमारवयीन अनुभवांनी निष्प्रेम घराचा भोगवटा दिला व देवघेवीच्या व्यापारी तत्त्वावर आधारलेल्या घराचा शोध करण्यास भाग पाडले. उफाड्याच्या सुंदर देहाचा शाप चंपाला लाभला आणि तिच्या अनुभवांनी जगण्याच्याच निरर्थकतेचा बोध घेण्यास तिला भाग पाडले. देहाला गौणत्व देण्यास भलेबुरे, देवधर्माचे, पातिव्रत्याचे तत्त्वज्ञान स्त्रीला आवश्यक असते. लक्ष्मीला ते मिळविता आले आहे. चंपाला ते मिळविता आले नाही. तिला तशी संधीच लाभलेली नसावी. देहापुरती देवघेव करून जगू पाहाणाऱ्या सखारामच्या जीवनात या दोन प्रकारच्या स्त्रियांनी जे प्रश्न निर्माण केले, त्यातच त्याच्या नव्या कुटुंबाचे सगळे अंतर्विरोध स्पष्ट होत गेले.

लक्ष्मी सखारामाच्या घरात देहातीत अशी जिव्हाळ्याची संस्कृती आणू पाहाते. ती घरात देव आणते, गणपती आणते आणि सखारामाच्या देहात दडलेले मानवी मन जागे करण्याचा प्रयत्न करते. हे दडलेले मन हळूहळू जागेही होऊ लागते; परंतु ह्या जाग्या होऊ पाहाणाऱ्या मनाची गरज भासेल असे सखारामाच्या जीवनात काहीच घडत नाही. पण हेही म्हणणे बरोबर नाही. जागे होणारे मन नावाची गोष्ट असते व ती गरज बनते असे काही तो त्याच्या जीवनात घडूच देत नाही. उलट शरीराच्या देवघेवीवर आलेला त्याचा लक्ष्मीचा संबंध लक्ष्मीच्या दैहिक अक्षमतेमुळे तुटतो व ती परत जाते.

चंपा देहाच्या देवघेवीत स्वत:चेच मन निद्रिस्त करण्याचा प्रयत्न करते. त्यामुळे सखारामाच्या मनालाही ती कधीच जागी करू शकत नाही. सखाराम तिचा खून करतो. याचे कारण त्याला अभिप्रेत असलेल्या लैंगिक नीतीला चंपा डावलते. ती त्याच्याशी प्रतारणा करते. चंपाने देहापुरतेच जगावे असे तिच्या उफाड्याच्या अनाथ शरीराने तिच्या संबंधितांनी शिकवले आणि देहापुरते जगण्याची जी नीती संभवते, ती मात्र तिला त्यांनी नाकारली. आपला गळा दाबणाऱ्या सखारामाकडे बघून ती मरण्यापूर्वी एकदा उपरोधिकपणे हसली असेल काय ?

'सखाराम बाइंडर' या नाटकातील जे प्रत्यक्ष आहे, ते जर यापूर्वी वर्णन केल्याप्रमाणेच असेल, तर त्या प्रत्यक्षाच्या वाङ्मयीन आविष्कारातील काही ठळक उणिवा लक्षात येऊ लागतात. सखारामाच्या जीवनशैलीचे हे प्रत्यक्ष एक

शाश्वत प्रत्यक्ष आहे. सदाहजर वास्तव आहे. मानवी समाजाच्या प्रत्येक पिढीत सखाराम असतात. या जीवनशैलीचा उद्‌गम व्यक्तिगणिक भिन्न प्रकारचा असतो आणि त्यात समाजविशिष्ट भिन्नताही संभवते. त्या शैलीची परिणती खून किंवा आत्महत्या अशाच प्रकारांनी संभवते. कधी चंपाचा खून होतो, कधी दाऊदचाही खून संभवतो, कधी सखारामचाही. स्त्रीला बंधनात डांबणाऱ्या आपल्या पारंपरिक समाजात तर पूर्वपिढ्यांतून कितीतरी सखाराम होऊन गेले असतील. आजच्या तरुण पिढीला, विशेषतः स्त्रीवर्गाला, सखारामच्या जीवनशैलीतील स्त्रीचे स्थान पटणार नाही. ही पिढी आपल्यातील सखारामचा खून लक्ष्मीकडून किंवा चंपाकडून घडवून आणील.

खरा प्रश्न मात्र यापेक्षा वेगळाच आहे. सखारामच्या जीवनशैलीचा काहीएक अर्थ करण्याचा प्रयत्न या साहित्यकृतीत दिसतो काय ? त्या जीवनशैलीला आधुनिक मनाशी काही एक अन्वय साधता आला आहे काय ? दैहिक देवघेवीपुरते घर निर्माण करणाऱ्या सखारामला आपण नेमकं काय करतो आहोत याची जाणीव आहे, किंवा होत आहे किंवा झाली आहे, असे काही या नाटकात घडते काय ? सहा बायका आल्या नि परत गेल्या, पण सातवी लक्ष्मी आली, परत गेली आणि परत आली या घटनेचा अर्थ सखारामला करता आला आहे काय ? चंपाच्या मनाविना देहाशी झोंबाझोंबी करताना सखारामाला दैहिक जिण्याची एकेरी बोच कधी लागली आहे काय ? सखाराम लैंगिक लीला करताना दाखविला जातो. आपल्या दैहिक जिण्याचे भाषणबाजी करून वाजवीकरण (रॅशनलायझेशन) करतो. यासाठी वेश्येचे गुणगान गातो, प्रामाणिकपणाची ग्वाही देतो, सगळ्या नवऱ्यांना एकतर नपुंसक ठरवितो किंवा दांभिक ठरवितो. आपल्या जीवनशैलीच्या नैतिक कमकुवतपणाच्या न्यूनगंडाने सखारामच्या मनात अहंगंडाची उलटी प्रतिक्रिया निर्माण झाली आहे. त्याची सगळी विचारसरणी म्हणूनच मनोगंडप्रेरित वाजवीकरणाचा केविलवाणा प्रकार वाटतो. स्वतःजवळ जे नाही, ते दुसऱ्याजवळ आहे याची एक प्रकारची नकळत खंत सखारामला वाटत असावी. म्हणूनच एका न्यायीपणाच्या आविर्भावात वावरण्याची त्याची धडपड आहे. या न्यायीपणाच्या थाटाने तो स्त्रीपुरुषसंबंध स्पष्ट करीत असतो. वेश्या-संस्कृती अशा व्यक्तीला समजणेच शक्य नाही; त्या व्यक्तीला स्वतःच्या संदर्भात वेश्याजीवनाचा सोयिस्कर अर्थ करताना त्या जीवनाला न्याय देण्याचा फक्त देखावा करावयाचा आहे. असे नसते, तर चंपाचा खून झालाच नसता.

नाटकाच्या शेवटी सखाराम कसा उरतो ? तर 'सत्त्व कोणी शोषून घेऊन चोथा ठरावा तसा !'

नाटकाच्या प्रारंभीच सखारामचे सत्त्व हरवले आहे, नाटकभर हरवत राहिले आहे आणि नाटकाच्या अखेरीसही ते हरपलेलेच आहे. हे हरपलेले सत्त्व आपल्या

जीवनशैलीचा अर्थ करण्याच्या त्याच्या अक्षमतेचे होय.

देहापुरते जगण्याची समस्या सनातन आहे. ही समस्या म्हणजे मानवी सर्जनशीलतेला दिलेले कायमचे आव्हान आहे. व्यक्तिजीवन आणि समाज यांच्यातील शाश्वत ताणाचे, द्वंद्वाचे बीज त्या समस्येत आहे. आदिम प्रवृत्ती म्हणजे पाशवी प्रवृत्ती नव्हे. आदिम माणसालाच संस्कृतीची, सांस्कृतिकीकरणाची एक स्वाभाविक प्रेरणाही होती. म्हणून तर संस्कृतीचा उदय व विकास घडून आला. म्हणून सखाराम हा केवळ आदिम प्रवृत्तीचा आहे, असे म्हणणे बरोबर ठरणार नाही. पशूप्रमाणे तो उघड्यावर जगत नाही, लैंगिक व्यवहारासाठी तरी त्याला घर हे लागतेच. म्हणूनच सखाराम जरा अधिक अंतर्मुख असता, तर देहासाठी जगण्याचे जीवघेणे प्रश्न त्याला प्रस्फुटित करता आले असते. चंपाचा खून एखाद्या डेस्डिमोनाचा खून ठरला असता व सखाराम बाइंडर हे कुठेतरी शोकात्मिकेच्या आसपास पोहोचले असते. रस्त्यावर अपघात घडावा व तो आपण पाहावा व मग पुढे चालू लागून तो विसरून जावा, असे नाटच्य या नाटकात दिसते, ते तसे दिसले नसते. सखाराम जसा प्रत्यक्षात असेल, तसाच तो वाङ्मयीन आकारातही आला आहे. म्हणूनच त्याला प्रत्यक्षाच्या पलीकडे जाता आले नाही, असे वाटते. वास्तविक लक्ष्मीचा देव, तिचे हास्य, तिचे पुनरागमन, तिची पतिनिष्ठा आणि चंपाचे विजयादशमीचे मद्यपान, तिची दारूबाजी व तिने केलेली प्रतारणा या सर्व घटनांना सखारामच्या जीवनशैलीला अर्थपूर्ण पैलू पाडण्याचा अणकुचीदारपणा व धार होती. सखाराम जे वासनाघर घडवू पाहात होता, त्या घराचा अभिकल्प रचणे कसे गुंतागुंतीचे व अवघड आहे, याची जाणीव करून देणाऱ्या या घटना आहेत. पण नाटक जिथे वास्तविक सुरू व्हावे, तिथे संपते आणि नाटकात जे प्रत्यक्ष आहे ते न संपल्यासारखे वाटते, कारण ते प्रत्यक्ष कधीच न संपणारे आहे.

जे वास्तव कधीच न संपणारे आहे, ते वाङ्मयातही कधीच न संपणारे आहे; एवढा बोध करण्यापुरतेच यावे काय? सखारामची जीवनशैली प्रथमदर्शनी आकर्षक वाटणारी आहे. पण आकर्षक प्रत्यक्ष आहे त्या स्वरूपातच वाङ्मयाला पुरेसे ठरते काय? मला वाटते, वर्डस्वर्थने कुठेतरी म्हटले आहे की, 'A poet has the ability not to react to the immediate stimuli.' चेतक प्रत्यक्षाची तात्कालिक प्रतिक्रिया उत्तेजक असली, तरी तेवढ्यावरच वाङ्मयीन आविष्काराचा निर्वाह होऊ शकतो काय?

सखाराम बाइंडर या नाटकात असेच काहीतरी तात्काल प्रतिक्रियात्मक आहे व म्हणूनच रस्त्यावरील अपघातासारखे कुतूहलजनक असे तात्कालिक देखाव्याचे स्वरूप त्यास प्राप्त झाले आहे. ते एक प्रकारची 'सीनरी' आहे, 'स्लाइस ऑफ लाइफ' नाही. म्हणूनच ते पारंपरिक ठरते. कारण देहासाठी जगण्याची परंपरा जुनीच आहे. या परंपरेचा सद्यकाळाशी अन्वय लागतो, तो देखावी दुव्याचा,

अर्थपूर्ण वळणाचा नव्हे. म्हणूनच हे नाटक प्रत्यक्षाला अर्थपूर्ण घाट देऊ शकले नाही, असे वाटते. किंबहुना, म्हणूनच या नाटकाला वाङ्मयीन अर्थपूर्णता लाभत नाही.

मला असे वाटते की, वाङ्मयातील जीवनदर्शनाला जी सद्यकालाची अन्वर्थकता प्राप्त होते, ती त्या जीवनदर्शनातील प्रत्यक्षाच्या केवळ प्रतिबिंबनामुळे नव्हे. आरशातील आपली प्रतिमा कितीही हुबेहूब असली किंवा आपल्यालाच अपूर्व वाटली, तरी ती कलाकृती नव्हे. जाळीदार सावली वृक्षाखाली कितीही सुंदर दिसत असली, तरी तीही कलाकृती नव्हे. प्रत्यक्षाचा, वास्तवाचा चिंतनमननपूर्वक अर्थ करण्याच्या प्रक्रियेतच वाङ्मयीन घाट दडलेला असतो व त्या प्रक्रियेतूनच तो घाटही आविर्भूत होतो. प्रत्यक्षाचे चिंतनमनन करणारे मनच कलावाङ्मयीन आकार घडवू शकते. असे चिंतनमनन स्वाभाविकपणेच ज्या स्थलकालसमाज–परिसरात केले जाते, त्यांच्या प्रेरणांनी व प्रवृत्तींनी प्रभावीत होते. दैहिक जिण्याचा आदिम कलावंताने लावलेला अर्थ, व्यासवाल्मिकींनी लावलेला अर्थ, डी. एच्. लॉरेन्सने लावलेला अर्थ आणि विजय तेंडुलकरांनी न लावलेला अर्थ या सर्वात भिन्नता असते. ही भिन्नता सांस्कृतिक संदर्भात निर्माण होते व त्या संदर्भात समजावून घ्यावी लागते.

विजय तेंडुलकरांनी आपल्या नाटकाला आपल्या लक्षणीय चिंतनमननचा घाट लाभू दिला नाही, असे वाटते. म्हणूनच खुनाच्या व्यावहारिक सनसनाटी घटनेवर आदळून हा मार्गच्युत झालेला वाङ्मयीन घाट फुटतो. त्या दिशेनेच या च्युतमार्गावर रखडत, थांबत, थबकत तो चालत आलेला असतो. स्वाभाविकपणेच शेवटी तो उलटापालटा होतो. नाहीतर प्रेमाबिना कामवासना (सेक्स विदाऊट लव्ह) आणि लग्नाविना संभोग (सेक्स विदाऊट मॅरेज) यासारख्या आजच्या समाजात अंकुरू पाहाणाऱ्या प्रवृत्तींचे एक विचारप्रवर्तक नाट्य त्यांना निर्माण करता आले असते. सखाराम बाइंडर अखेर अर्थाच्या व अर्थपूर्णतेच्या चारही भिंती पडून गेलेल्या घरात एक देह कसा गाडावा या संभ्रमात तिष्ठत राहातो.

हा संभ्रम पर्यायाने वास्तवतेचे वाङ्मयीन घाटात रूपांतर करण्याचाच आहे. रूपांतर करणे हा शब्दप्रयोगही तितकासा काटेकोर नाही. वास्तवात वाङ्मयीनतेचा सम्यक् बोध करून घेण्यासंबंधी हा संभ्रम आहे. प्रत्यक्षात जे आहे, ते तसेच वाङ्मयक्षम ठरते काय ? सखाराम बाइंडर एके ठिकाणी म्हणतो, ' (मी) निवडुंगासारखा वाढलो माळावर. ' हीच प्रतिमा थोडी सैलपणाने वापरून निवडुंगाचे प्रत्यक्ष हे सनातन प्रत्यक्ष आहे, असे आपणास म्हणता येईल. ' गोलपिठा ' हे सनातन प्रत्यक्ष आहे. पण विशिष्ट सांस्कृतिक परिस्थितीत निवडुंगाच्या प्रत्यक्षाला किंवा ' गोलपिठा 'च्या प्रत्यक्षाला वास्तवता प्राप्त होते, अर्थ प्राप्त होतो, अर्थपूर्णता लाभते व अशा सार्थ प्रत्यक्षालाच वाङ्मयक्षमतेची पदवी लाभते. आजवर

अशोक-आम्रवृक्षांना वाङ्मयीन नायकत्व बहाल करण्यात आले होते. मध्यमवर्गीय कॉलन्यांना प्राधान्य देण्यात आले होते. तथाकथित शोकात्म मनःस्पंदनांना महत्त्व देण्यात आले होते. नव्या परिस्थितीत निवडुंगाला नायकत्व देऊन न–नायकत्वाच्या (अँटी–हिरोइझम) संकल्पनेला चालना मिळत नाही. भावनाटचाऐवजी पीडन-नाटचाला (थिएटर ऑफ क्रूएल्टी) प्राधान्य लाभत आहे. मनाच्या समस्यांऐवजी देहाच्या, निखळ दैहिकतेच्या समस्यांना अग्रक्रम देण्यात येत आहे. सखाराम बाइंडर हे एक प्रकारे पीडननाटच आहे, ते न–नायकी नाटक आहे, ते बंड आहे...

पण हे सारे सोयीचे विवेचन वा विवेचनाची सोय म्हणूनच बोलावयाचे. खरा न सुटलेला निवडुंगाचा प्रश्न त्याच्या वास्तवाच्या ऱ्हासाचा आहे, त्याच्या वास्तवरूपाच्या संभ्रमाचा आहे, त्याच्या वास्तवार्थाच्या अज्ञानाचा आहे. प्रत्यक्षाच्या वाङ्मयीन अवताराच्या प्रक्रियेत अनेक प्रकारे त्याचा ऱ्हास होतच असतो हे खरे. प्राचीन ग्रीक अभिजात कलासाहित्यात त्याचे आदर्शीकरण करण्यात आले. नवअभिजाततावादाने त्या आदर्शाचे अनुकरण करून प्रत्यक्षापासून ते दोनदा दूर नेले. स्वच्छंदतावादाने त्याला जवळजवळ अव्हेरले व स्वतंत्र भावनारेखीव व व्यक्तिकेंद्रित वळण दिले. वास्तववादाने प्रत्यक्षाला खरे तर सत्याभासाचे रूप दिले. आधुनिक साहित्यकलांनी त्याचे अमूर्तीकरण (ॲब्स्ट्रॅक्शन) केले. अतिवास्तववादाने त्या प्रत्यक्षाला स्वयंचलनक्षम मानून त्याचे यांत्रिकीकरण केले आणि प्रत्यक्षाच्या या यांत्रिकीकरणाचे अंतिम टोक नव्या संक्रातिविज्ञानाच्या (सायबरनेटिक्स) शाखेने गाठून ससंज्ञ यंत्रांना मानवी व्यक्तीची प्रतिष्ठा प्राप्त करून दिली. कलासाहित्य व त्यांचा मानवी निर्माता यांच्यात मानवाऐवजी यंत्रमानवाची प्रतिष्ठापना करून दोहोंचे अवमानवीकरण घडवून आणले. त्यांचे संबंध उत्पादनक्षेत्रातील आदान (इनपुट) व प्रदान (आउटपुट) यासारखे कल्पून मानवी संबंधाचा अर्थ व अर्थपूर्णता यांना निरर्थक केले.

प्रत्यक्षाच्या वाङ्मयीन अवताराच्या या विविध प्रक्रियांतून त्याचा ऱ्हास कमी–अधिक प्रमाणात होत गेला, हे खरे आहे. या प्रक्रिया अटळ आहेत, हेही एक प्रकारे खरे आहे. तथापि प्रत्यक्षाच्या यांत्रिक उत्पादनाने कलासाहित्याची गरजच उरणार नाही, हे भीतिदायक भवितव्य त्यात दडलेले आहे. गरज नसलेल्या कितीतरी गोष्टी समाजात निर्माण होत असतात हे खरेच व म्हणून असे कला-साहित्यही निर्माण होत राहिल्यास आपणास काही करता येईल असे वाटत नाही. वाटते ते एवढेच की, प्रत्यक्षाचा जो अर्थ घेऊन–देऊन त्याचा वाङ्मयीन घाट साधावयाचा असतो, तो त्याला मानवी समस्यांचे सार्थ यथार्थदर्शन (पर्स्पेक्टिव्ह) देऊनच साधला जाईल. प्रत्यक्ष जसे आहे, तसे ते रंगवून प्रत्यक्षाचा पुनर्परिचय किंवा नव्या प्रत्यक्षाचा प्रथम परिचय घडेल, पण वाङ्मय घडणार नाही. नव्या प्रत्यक्षात, अज्ञात प्रत्यक्षात, अपरिचित प्रत्यक्षात केवळ त्याच्या नवेपणाने, अज्ञाना-

मुळे वा अपरिचयामुळे जो एक प्रथमदर्शनी कुतूहलजनक आकर्षणाचा गुण असतो, तो गुण त्याला वाङ्मयीन घाटाचा गुण प्राप्त करून देणार नाही, असे वाटते. माळावरच्या निवडुंगांची वास्तवता व वाङ्मयीनता यांच्यातील अशा ऱ्हासमान नात्याची समस्या म्हणूनच चिंतनीय आहे.

□ □

महेश एलकुंचवार यांच्या 'वासनाकांड' या नाटकाला एक निश्चित वैचारिक भूमिका आहे. ते एक संकल्पना–नाटक आहे. काही एका बौद्धिक संकल्पनेतून हे नाटक अवतरलेले आहे. तत्त्व किंवा तत्त्वज्ञान यांच्या एका विशिष्ट गर्भातून ते रूपास आलेले आहे. हे सर्व प्रथमदर्शनी जाणवावे, अशीच या नाटकाची घडण आहे. जे जीवनात घडते ते दाखविण्यापेक्षा, काहीएक बनाव (मेक-बिलिव्ह) उभारून त्यातून एखादा जीवनार्थ सूचित करावा अशी 'वासनाकांड' नाटकाची रचना आहे. ही रचना म्हणजे एक साभिप्राय घटित आहे व तो अभिप्राय म्हणजे जीवनाच्या एका अंगाचे बौद्धिक आकलन आहे. थोडक्यात, एका विचारसूत्राभोवती या नाटकाचा घाट उभारण्यात आला आहे.

हे जर खरे असेल, तर या नाटकातील वैचारिक संकल्पनेचा मागोवा घेणे उद्‌बोधक ठरेल. ज्या नाटकात या प्रकारची वैचारिक धारणा मुळातच नसते, त्या नाटकांच्या वैचारिकतेचा शोधबोध घेणे अप्रस्तुत ठरते. 'नटसम्राट' या वि. वा. शिरवाडकरांच्या नाटकाला काहीएक बौद्धिक बीजाशय आहे, असे वाटत नाही. हीच गोष्ट विजय तेंडुलकरांच्या 'सखाराम बाइंडर' या नाटकाच्या बाबतीतही काहीशी खरी आहे. पण चिं. त्र्यं. खानोलकरांच्या 'अवध्य'ला वैचारिक बैठक आहे. जी गोष्ट जिथे मुळातच नाही, तिचा तिथे शोध घेणे उचित ठरेलसे वाटत नाही. विचारगर्भ नाटक ओळखता येते, ते त्याच्या काटेकोर रचनापाटवावरून; विवेकशक्तीच्या घाटावरून ! अशा नाटकातील पात्रप्रसंग हे विशिष्ट विचार-सूत्राच्या रेषेत दक्षतेने उभे केलेले असतात. पात्रप्रसंग घडण्यापेक्षा त्यातून विचार-सूत्राचे परिपोषण करण्यावर नाटककाराचा भर असतो. नाटककाराचा हा घडविता हात त्या त्या पात्रप्रसंगांतून सतत दृग्गोचर होत असतो. गोरोबाच्या थापटण्या-प्रमाणे नाटककाराचे थापटणे नाटकभर प्रतीत होत राहाते. म्हणूनच विचारगर्भ नाटक हे सामान्यतः जीवनातील वास्तवाच्या न्यायाने (लॉजिक) पात्रप्रसंगांची निर्मिती करीत नाही; तर एखाद्या विचारसूत्राच्या न्यायाने त्यांना निर्माण करते. अशा नाटकाचा घाट साभिप्राय घडविलेला, बनविलेला असतो.

'वासनाकांड' हे नाटक या प्रकारचे विचारगर्भ नाटक आहे. या नाटकात अगम्य आप्तसंभोग (इन्सेस्ट) असला, तरी तो त्याचा मुख्य विषय नाही. या

नाटकाचा वैचारिक गाभा या निषिद्ध कामसंबंधात नाही. हा संबंध कुठल्यातरी बौद्धिक आशयाच्या उपपादनासाठी अवतरलेला आहे. बहीण-भावाचे अगम्य लैंगिक संबंध एका वेगळ्या विचारसूत्रात गुंफण्याचा नाटककाराचा प्रयत्न आहे.

तरीही या नाटकासंबंधी सर्वांनाच जाणवणारा पहिला ठळक प्रश्न असा कीं, भावा-बहिणीचे लैंगिक संबंध नाटकातील वैचारिक आशयाच्या दृष्टीने खरोखरच अपरिहार्य आहेत काय ? यातील हेमकांत व ललिता हे भाऊ-बहीण दाखविण्या-ऐवजी पती-पत्नी दाखविले असते किंवा प्रियकर-प्रेयसी दाखविले असते, तर नाटकाचा आहे तो घाट निष्पन्न झाला नसता काय ? भावा-बहिणीचे रतिसंबंध हे नाट्यदृष्टया आवश्यक आहेत काय ? नाटकातील जीवनार्थाच्या वा तत्त्वज्ञानाच्या दृष्टीने या अगम्य संभोगाची कितपत गरज आहे ? क्षणभर हेमकांत व ललिता हे भाऊ-बहीण आहेत, हे विसरलो; तर त्यामुळे नाटकाच्या प्रत्ययात कितपत उणेपणा येईल ?

या प्रश्नाचा उलगडा करताना असे लक्षात येते की, नाटकातील हा अगम्य आप्तसंभोगाचा भाग नाट्यकथेच्या पार्श्वभागी असलेल्या एका व्यापक जीवन-शैलीचाच एक घटक आहे. ती व्यापक जीवनशैली अर्थातच आधुनिक नाही. तिचे साम्य मध्ययुगीन शिलेदारीयुगाशी, सरंजामशाहीशी आहे. किंवहुना, पश्चिमी रोमान्सात किंवा गेल्या शतकातील आपल्याकडील अद्‌भुतरम्य कथासाहित्यात मध्ययुगीन खानदानी जीवनशैलीचे जे एक साचेबंद रूप उभे करण्यात आले आहे, त्या रूपाशी मिळते-जुळते असे या नाटकातील वातावरण आहे. एक श्रीमंत जहागीरदार, त्याची खूप मोठी अनुवंशिक मालमत्ता, प्रचंड वाडे, वाड्यात गाडण्यात आलेले नरबळी, त्या नरबळींचे शाप व त्यांची पिढ्यान्‌पिढ्या भोगावी लागणारी फळे, अपवाद म्हणून एका वंशजाचा जगलेला एकच मुलगा व एकच मुलगी. मुलाचे कलावेड व त्यापायी घराण्याच्या इभ्रतीची निर्माण झालेली समस्या, त्यातून घराबाहेर पडून रानोमाळ भटकणारा मुलगा, बापाचा मृत्यू, त्यानंतर मुलाचे घरी पुनरागमन, पंधरा वर्षांनंतर होणारी भावाबहिणीची भेट आणि पहिल्या भेटीतच बहिणीविषयी भावाच्या मनात निर्माण झालेला अनुराग इत्यादी घटनांची पार्श्वभूमी ही एखाद्या पौराणिक वा मध्ययुगीन कथेची आठवण करून देणारीच आहे. अशा पार्श्वभूमीवर निर्माण झालेल्या नाट्यकथेचे पर्यवसानही ज्या रानवट हिंसाचारात होते, तेही मध्ययुगीन वातावरणाशी सुसंगत आहे. ललिताची दैहिक विटंबना करणे, तिचे केस भादरणे, दगडाधोंड्यांनी बहीणभावांना ठेचणे हा सगळा प्रकारच एका उथळ, भडक ग्राम्यतेचा निदर्शक आहे. तो एकूण नाट्यकथेच्या वैचारिक गाभ्याचे संसूचन करण्यासाठी अवतरलेला असला, तरी त्याला आधुनिक जीवनाच्या वास्तवाची कळा नाही. काळाने, मनाने, विचाराने

कुठेतरी मागे गेल्याशिवाय 'वासनाकांड' नाटकाची पार्श्वभूमी सत्याभास निर्माण करीत नाही. आधुनिकतेच्या कक्षेबाहेर पडून मागे भूतकाळात जाणारी व तिथून एका जीवनार्थाची आधुनिक काळातील अन्वर्थकता सूचित करणारी ही नाट्यकथा आहे.

'वासनाकांड' नाटकाचे संविधानक अशा एका दूरस्थ वाटणाऱ्या काळात रुतून नंतर नाट्यरूपाने अंकुरले आहे. मध्ययुगीन समाजातील कुटुंबजीवनाची प्रत्यक्ष अवस्था आधुनिक काळातील अनेक कल्पनांना धक्के देणारी होती. ते जीवन एक बंदिस्त जीवन होते; पण म्हणूनच त्यात तीव्र प्रतिक्रियेचे एक अंगभूत बळही होते. सर्वसाधारण चाकोरीच्या वरवरच्या थराखाली अनेक विद्रोह व विधिबाह्यता त्या समाजात धुमसत होती. कामसंबंध हे तर यदृच्छया संभवणारे व अनावर; कारण कामवासनाच असंलक्ष्यक्रम. पुढे फ्रॉइडसारख्याने लैंगिक प्रेरणेची चित्रविचित्र रूपेही दिग्दर्शित केलीच. मध्ययुगीन समाजात अगम्य आप्तसंभोग, अर्थातच 'ताबू' होता; पण तत्कालीन शिव्हल्रीच्या कल्पनेत विवाहबाह्य प्रेमसंबंधांनाच स्थान होते. हे काहीसे समाजसंमत होते. आपल्याकडेही 'रक्षापात्र' होतेच. अशा मध्ययुगीन पार्श्वभूमीवर बहीणभावांचे कामसंबंध अपवादभूत असले, तरी अनैसर्गिक व अवास्तव भासत नाहीत.

विवाहबाह्य संबंध अवैधच; त्यांचेच एक विस्तारण म्हणजे अगम्य आप्तसंभोग. पंधरा वर्षांच्या अंतराने बहिणीला भेटणारा भाऊ आधुनिक काळात अज्ञानाने किंवा आसक्तीने निषिद्ध कामसंबंधास प्रवृत्त होईल, असे वाटत नाही; कारण आधुनिक काळात अज्ञानाचे निमित्त अवास्तव ठरणारे आहे आणि आसक्तीचे निमित्त रानटीपणाचे वा मनोविकृतीचे ठरणारे आहे. आणि नाटककाराला या दोन्ही गोष्टी अभिप्रेत नाहीत. हेमकांतला बहिणीच्या नात्याचे अज्ञान नसले, तरी दीर्घकालीन अज्ञानाची पार्श्वभूमी आहे. या पंधरा वर्षांच्या तुटलेल्या नात्याचे संस्कार बागविण्यास तो असमर्थ आहे. कामवासनेची उद्दामता लक्षात घेतली, तर दीर्घकाळ तुटलेला नातेसंबंध पहिल्या भेटीत उद्भवलेल्या हेमकांताच्या कामविकासाला संस्कारू शकेल व त्याला लोकविहीत वळण देईल, हे अशक्यप्राय वाटते. म्हणूनच पंधरा वर्षांची फारकत, श्रीमंत जहागिरीचे जगाविषयी बेपर्वाई निर्माण करणारे कवच, तीतच बहीणभावांना लाभलेले पुरेसे एकाकीपण (आयसोलेशन) आणि कामविकाराची स्वाभाविक प्रदीप्तता यांमुळे हेमकांत व ललिता यांचे रतिसंबंध शक्य होतात.

यांपैकी कोणतीही गोष्ट मध्ययुगीन जीवनसंकेतांशी प्रतिकूल नाही. नाटकाच्या आधारभूत अशा जीवनविषयक संकेतांशी हा संबंध अपवाद म्हणून का होईना; पण चपखलपणे जुळतो. तो अनैसर्गिक नाही व अवास्तवही नाही. नाटककाराला अभिप्रेत असलेल्या जीवनशैलीच्या सापेक्षतेनेच हा निषिद्ध प्रेमसंबंध समजावून घेणे इष्ट आहे.

हेमाकांत-ललिताच्या संबंधाची शक्यता वास्तव मानल्यानंतर पुढचा प्रश्न असा की, त्या संबंधाची नाटकाच्या आशयाच्या दृष्टीने खरोखरच आवश्यकता आहे काय, हा होय. नाटककाराला नेमके काय दाखवायचे आहे, त्याचे उद्दिष्ट कोणते, यासंबंधी काहीएक कल्पना निश्चित केल्याशिवाय हा प्रश्न उलगडता येणे कठीण आहे. 'वासनाकांड' या नाटकात जो वैचारिक गाभा आहे, तो कोणत्या प्रकारचा आहे ?– असे वाटते, की दैहिक वासनांच्या, विशेषतः स्त्रीपुरुषांच्या लैंगिक वासनांच्या केवलस्वरूपाचे मर्म व मर्यादा नाटककाराला दाखवायच्या आहेत. नाटकाचे नावही या दृष्टीने सूचक आहे. शुद्ध कामवासना असा काही प्रकार संभवतो की नाही, हा प्रश्न थोडा बाजूला ठेवून असे म्हणता येईल की, नाटककाराने कामवासना या इतर भावनाविचारांपासून अलग करण्याचा प्रयत्न केला आहे. अशा केवलस्वरूपी कामवासनांचे लळित उभे करण्याचा व त्यातून त्यांच्या मर्ममर्यादा सूचित करण्याचा त्याचा हेतू असावा.

या हेतूच्या दृष्टीने पाहाता कामवासनांचे प्रमाथी तांडव रूपास आणणारा प्रमत्त लैंगिक संबंध आवश्यक होता. एवढेच नव्हे, तर ज्या लैंगिक संबंधाच्या कोणत्याही रूपाला प्रचलित कल्पनांच्या आधारे कामबाह्य अर्थ येईल, त्याचे चाकोरीवजा अर्थ निघतील, असा लैंगिक संबंध त्या हेतूच्या दृष्टीने योग्य नव्हता. लैंगिक वासनांना खास अशी स्वतःची चव निर्माण करू शकणारा संबंध नाटककाराच्या दृष्टीने योग्य होता. आणि वैध कामसंबंधापेक्षा अवैध कामसंबंध या दृष्टीने अधिक उत्कट, प्रमाथी ठरतात. त्यांना अधिक झळाळी असते. त्यांच्यात अधिक धग असते. अवैध म्हणजे सामान्यतः अप्राप्य. जे अप्राप्य असते, त्याची अधिकच तीव्र आसक्ती वाटावी आणि ते प्राप्त होताच त्याच्यात अधिकच बेभानपणे समरस व्हावे, हा मानवी स्वभाव आहे. यामुळेच केवलस्वरूपी, शुद्ध कामवासनांच्या अर्थशोधनास निघालेल्या नाटककाराने अवैध अशा लैंगिक संबंधाचा आधार घ्यावा, हे स्वाभाविक ठरते. वासनाकांडाच्या दुसऱ्या भागात उद्दाम कामविकाराची जी शृंगारदृश्ये आहेत, त्यांतील मर्म अप्राप्याच्या प्राप्तीतील बेभानपणात आहे, हे सहज जाणवेल.

लैंगिक वासनांचे केवलस्वरूप निषिद्ध लैंगिक संबंधातच दिसू शकते. याचे कारण असा संबंधातूनच त्या वासनांचे अन्यनिरपेक्ष स्वायत्त स्वरूप दर्शविता येते. वैधता त्यांचा अर्थच सापेक्षता होय. वैध वैवाहिक संबंधांतून लैंगिक वासनांना समाजस्वास्थ्याच्या दृष्टीने जसे वळण लागते, तसेच ते व्यक्तीच्या दृष्टीनेही लागते. म्हणून वैध लैंगिक संबंध एका व्यापक सामाजिक व वैयक्तिक अर्थाच्या चौकटीत उद्भवतात. त्या संबंधांना अशा चौकटीचा संदर्भ प्राप्त होतो. 'वासनाकांडा'तील वैचारिक भूमिका निस्संदर्भ, निखळ कामवासनांच्या मर्ममर्यादेची अभिव्यक्ती साधू पाहाणारी असल्याने, त्या भूमिकेशी संवादी अशीच लैंगिक संबंधाची निर्मिती

आवश्यक होती. कामवासनेचे प्रचंड, प्रक्षुब्ध उद्दीपन साधू शकणारा कामसंबंध या नाटकाच्या विचारधारणेशी जुळणारा होता. भावशून्य लैंगिकता निर्माण करू शकणारा स्त्री-पुरुष संबंध इथे आवश्यक होता. काम आणि इतर भावविचार यांच्यात संपूर्ण फारकत करू शकणारा रतिसंबंध 'वासनाकांड' रचू पाहाताना इष्ट होता. कामासाठी काम, विषयासाठी विषय, लैंगिकतेसाठी लैंगिकता असा एकांतिक टोकाचा देहसंबंध या नात्याच्या दृष्टीने अनुकूल होता.

पति–पत्नीसंबंधाची कशीही मांडणी केली, तरी तीमधून वासनाकांडाचे नाट्य निखळपणे निर्माण होणे कठीण आहे. 'सखाराम बाइंडर' या नाटकात पति-पत्नीसंबंध सरळपणे स्वीकारलेला नसला तरी कृतक्पणे मात्र तो त्या नाटकात आहेच. त्यामुळे ते नाटक कौटुंबिक नीतीचे निदर्शक असे ठरते. पति-पत्नीसंबंधात तीव्र, उत्कट, सर्वंकष अशा कामवासनेला किंवा वासनाकांडाला स्थान नसते किंवा वाव नसतो, असे मात्र नाही. तथापि, वैवाहिक नीतीच्या चौकटीतच अशा वासनाकांडाला अर्थ असतो किंवा अर्थवत्ता प्राप्त होते. 'सखाराम बाइंडर' नाटकाच्या आशयाची अवस्था अशीच झाली आहे. महेश एलकुंचवारांच्या नाटकात वैवाहिक नीतीचा किंबहुना कोणत्याही नीतीचा प्रश्न निर्माण होत नाही. असे प्रश्न निर्माण होऊ नयेत, अशीच नाटककाराची भूमिका आहे. त्यामुळे 'वासनाकांड' नाटकातील भावाबहिणीच्या अगम्य आप्तसंभोगास काहीएक पर्याय होता, असे वाटत नाही. अशा निषिद्ध स्त्री-पुरुष संबंधातील जास्तीत जास्त सौम्य प्रकार म्हणजे तरुण भावाबहिणींचा रतिसंबंध होय. आणि नाटककाराने हाच प्रकार निवडलेला आहे. याचा एक अर्थ असा की, उगाचच एखादा भडक कामसंबंध रंगवून काहीतरी सनसनाटी निर्माण करावी व सवंग अभिरुचीचे तर्पण करावे, अशी काही नाटककाराची भूमिका नाही.

विचारसूत्राच्या दृष्टीने नाट्यकथेचा एक सांगाडा तयार झाल्यानंतर त्यातून विचारसूत्राचा परिपोष कसा करण्यात आला आहे, हे पाहाणे योग्य ठरेल. केवळ कामवासना कशी असते याचा मागोवा घेण्याचा प्रयत्न नाटककाराने दोन पातळ्यांवर केला आहे : हेमकांत हा शिल्पकार दाखवून कलानिर्मितीच्या संदर्भात कामवासना कशी व कितपत प्रेरक ठरते, हे दाखविण्याचा प्रयत्न हा एका पातळीवरचा होय. ललिता ही एक स्त्री आहे आणि स्त्रीत्वाच्या काही नैसर्गिक गरजा असतात, काही स्वप्ने असतात, काही अपेक्षा असतात. ललिताच्या अशा स्त्रीसुलभ प्रवृत्तींच्या संदर्भात निखळ कामवासनेने स्वरूप कसे असू शकते, असा दुसऱ्या पातळीवरचा शोध नाटककार घेत आहे.

हेमकांत हा शिल्पकारच दाखविण्यामध्ये नाटककाराची काही एक भूमिका असावी. शिल्पकला ही एक पार्थिव रूपकला आहे. तिच्यात दृष्टिगोचराला भावगोचरापेक्षा स्वाभाविकच अधिक स्थान आणि वाव आहे. स्त्रीरूपाची अभिव्यक्ती

ही कोणत्याही शिल्पकाराची एक कायमची कसोटी असते. हेमकांत एका शिल्प-सृष्टीच्या निर्मितीला जीवनसर्वस्व मानत आहे. ह्या ध्यासामुळेच त्याने गृहत्यागही पत्करला होता. त्याच्या स्वप्नस्थ शिल्पसृष्टीला आधार मिळतो, तो कमनीय लावण्याच्या ललितेत. पंधरा वर्षांच्या ताटातुटीनंतर झालेल्या ललितेच्या पहिल्या भेटीतच तो तिच्या प्रेमात पडतो. लौकिक दृष्टीने घडलेले त्याचे हे जे अधःपतन आहे, त्यामागे कामवासनेची नि गूढ अशी प्रेरणा जशी आहे, तशीच एक शिल्पकार म्हणून त्याच्या कलावृत्तीला गवसलेला आदर्श हाही आहे. ललितेला किंवा पर्यायाने स्त्रीत्वाला तो केवळ एक भोक्ता या दृष्टीने पाहातो, हे कामवासनेने कलाप्रवृत्तीवर मिळविलेल्या प्रभुत्वाचे निदर्शक ठरते. तरुण ललितेच्या उत्कट भव्य शृंगारिक अवस्थांची तो शिल्पात पुनर्निर्मिती करतो. आणि ही निर्मिती भावशून्य आणि म्हणूनच अर्थशून्य कामचेष्टांची निर्मिती ठरते. शिल्पकलेसारख्या पार्थिव रूपकलेत अशी निर्मिती सातत्याने शक्य असते. स्त्री-पुरुषांच्या दैहिक वासनांची भिन्न भिन्न बाह्य रूपे सतत आकारास येत असतानाही त्यांविषयी काहीतरी खंत वाटावी, अपूर्णता जाणवावी अशी शक्यता शिल्पकलेच्या साध्यामुळे दुरावते. म्हणूनच शिल्पकलेत कामवासनाकांडाला इतर मानवी भावभावनांपासून अलग करता येते. कामशिल्पात एक अन्यनिरपेक्ष अशी स्वायत्तता साधणे शक्य असते. खजुराहोच्या लेण्यांतून ही गोष्ट स्पष्ट होतेच. कामवासनेचे निखळ रूप शोधायच्या सफरीवर निघालेल्या नाटककाराला शिल्पकलेसारखे प्रभावी असे कलामाध्यम भेटणे स्वाभाविक होते. त्यातून केवळ लैंगिकतेचा आविष्कार साधणे सुलभ होते.

तथापि, नाटकाच्या शेवटी कलावंत हेमकांत आपला पराभव कबूल करतो. गावकऱ्यांनी त्याची शिल्पे फोडून टाकली, याबद्दल त्याला पहिल्यांदा दुःख झाले; तरी त्या विध्वंसाची संयुक्तिकता त्याला अखेर पटते. याचा अर्थ, कलानिर्मितीची प्रेरणा म्हणून केवळ कामवासना पराभूत होते. कलेमध्ये ऐंद्रीय अनुभवांच्या वास्तवाला अर्थ द्यावयाचा असतो. कामवासनेसारखी उद्दाम वासना, प्रत्यक्ष कितीही आणि कशाही प्रकारे आस्वाद्य असली, तरीही या आस्वादतेचा कलानिर्मितीत सरळ-पणे उपयोग होत नाही. केवळ एकच एक ऐंद्रीय वासना इतर वासनांपासून अलग व एकाकी करूनही तिचा कलानिर्मितीत तादृश उपयोग होत नाही. शुद्ध कामवासना ही जीवनाची प्रमुख आणि प्रबळ प्रेरणा असली, तरीही ती जीवनाची जागा घेऊ शकत नाही. आणि म्हणून कलेचीही जागा पटकावू शकत नाही. कला-निर्मितीत कोणत्याही वासनेची शुद्धता किंवा केवलता ही प्रेरकच ठरू शकत नाही. वासनेला जीवनार्थ प्राप्त करून द्यावा लागतो व म्हणून तिला जीवनाच्या सापेक्षतेने आणि संदर्भात आस्वादावे लागते, अनुभवावे लागते. वासनेचा वासना म्हणून घेतलेला अनुभव किंवा आस्वाद कलेची प्रेरक शक्ती ठरू शकत नाही. याचा दुसरा अर्थ, जीवनातील केवळ भोक्त्याची भूमिका ही कलावंताची भूमिका ठरू शकत

नाही. एखाद्या भोक्त्याला, त्याला हवेहवेसे वाटणारे, हवेहवेशा प्रमाणात, हवा तितका काल भोगावयास मिळाले; तरी त्याला कलावंताची पदवी प्राप्त होईलच, असे नाही. शिल्पकार हेमकांताचा शुद्ध कामवासनेचा कलात्मक आकृतिबंध शोधण्याचा प्रयत्न विफल होतो; कारण केवल कामवासनेला कलात्मक आकारच नसतो. नाटककाराने हे स्पष्टपणे सुचविले आहे.

दुसऱ्या पातळीवर शुद्ध कामवासनेचे ललित निर्माण करताना असेच वैफल्य पदरी पडते. या वैफल्याची धनीण मुख्यतः ललिता आहे. ललिता नाटकाच्या पहिल्या भागात पुष्कळ सावध अशी दाखविलेली आहे. कोणत्याही पुरुषाचा स्वीकार करण्यापूर्वी ज्या नाजुक आंदोलनातून स्त्रीमन जात असते, त्याचे प्रभावी चित्रण नाटककाराने या पहिल्या भागात केले आहे. हेमकांताचा ललिताने केलेला स्वीकार हा आसक्तीचा द्योतक नसून, पुरुषसुलभ सक्तीचा आणि स्त्रीसुलभ सहृदय–दुर्बलतेचा निदर्शक आहे. गावदेवीच्या मिरवणुकीतील वाद्यांच्या कल्लोळात हेमकांताच्या प्रबळ अशा आग्रहाला ती बळी पडते; पण एकदा आणि एका क्षणी ज्या पुरुषाला जीवन समर्पित केले, त्याला आपले सर्वस्व देण्याची स्त्रीसुलभ वृत्ती ललितात आहे. नाटकाच्या दुसऱ्या भागात ललितेच्या शृंगारभावनांचा जो उद्दाम आविष्कार दाखविला आहे तो केवळ कामवासनेचा निदर्शक नसून, स्त्रीत्वाचाही सूचक आहे. स्त्री देताना अशाच प्रकारे आपले सर्वस्व देत असते. हेमकांताच्या वृत्तीत भोक्तेपणाची जी प्रबळ वासना आहे, त्याप्रमाणे ललितेच्या वृत्तीत केवळ भोक्तेपणाची वृत्ती नाही. ती अधिक भुक्त आणि कमी भोक्ती आहे आणि हे सर्व स्त्रीच्या नैसर्गिक वर्तनाशी सुसंगत आहे.

ललिता कुठेतरी भोग्य आणि भोक्ता या भूमिकांच्या पलीकडे जाण्याचा प्रयत्न करताना दिसते. असा प्रयत्न कलावंत म्हणून व माणूस म्हणूनही हेमकांत करीत नाही. ललिता असा प्रयत्न करते, यामध्ये स्त्रीत्वाचीच एक नैसर्गिक ठेवण सूचित झाली आहे. स्त्री निसर्गतःच एक प्रकारची विश्रब्ध सुरक्षितता, एक प्रकारचा अढळ आधार शोधीत असते. स्त्रीत्व हे खरोखरच कुठल्या तरी वृक्षाचा आधार घेणाऱ्या वेलीसारखे असते. ही सुरक्षिततेची किंवा आधाराची आकांक्षा मूलतः आपल्या स्त्रीत्वाला व्यापक अर्थ आणि अधिष्ठान देण्यापर्यंतची आकांक्षा असते. अखेरपक्षी स्त्री ही भोग्य असते व म्हणूनच तिची शुद्ध भोगाच्या पलीकडे जाण्याची सतत धडपड असते. केवळ भोग्यता ही पाशवी पातळीवरच जीवन जगावयाची मुभा देते. स्त्रीला निसर्गतः प्राप्त झालेली भोग्यता सतत जाचत असते, डाचत असते. तिच्यातून बाहेर पडून वेगळे व व्यापक असे जीवन जगण्याची तिची प्रवृत्ती असते. केवळ कामवासना भोग्यतेच्या पलीकडचा अर्थ स्त्रीला लाभू देत नाही. त्यामुळेच ललितेच्या लेखी हेमकांताचे केवळ भोगवादी जिणे असुरक्षितपणाचे आहे. तिची असुरक्षितपणाची ही कल्पना बाह्य स्वरूपाची, शारीरिक किंवा भौतिक

अशी नाही. कोणत्याही स्त्रीची सुरक्षिततेची भावना अशी नसतेच. स्त्रीजीवनाचे मूल्य हे अधिक आध्यात्मिक स्वरूपाचे असते. पुरुषाच्या खांद्यापेक्षाही त्याच्या मनाचा आधार तिला हवा असतो. आणि नेमकी हीच गोष्ट हेमकांत तिला देऊ शकत नाही. नाटकाच्या तिसऱ्या भागापासून या दोघांचे जे खटके उडू लागतात, – हेमकांत कसला विचार करतो, का विचार करतो, त्याच्या मनात काय आहे, याचा सतत शोध घेण्याचा प्रयत्न ललिता करते. त्याच्या मनात शिरून त्याचे अंतस्थ व्यक्तिमत्त्व व्यापण्याचा हा प्रयत्न म्हणजे ललितेचा एक सुरक्षिततेचा शोध आहे. हेमकांत चिडून म्हणतो त्याप्रमाणे, प्रत्येक श्वास घेण्यासही आपली परवानगी त्याने घ्यावी असे ललितेला वाटते. याच्या उलट हेमकांत स्वतःच्या 'स्वतंत्रपणाला' जपण्याचा प्रयत्न करतो. कुठेतरी तो ललितेला त्याच्या जीवनात प्रवेशबंदी करतो. तिला आपल्या जीवनाबाहेर रोखण्याची धडपड करतो. कोणत्याही स्त्रीचे सर्वात मोठे दुःख या प्रकारच्या पुरुषाने केलेल्या नाकेबंदीत असते.

पण ललिता कोणतीही स्त्री नाही, ही अधिक दुर्दैवाची वस्तुस्थिती आहे. एकमेकांत मनोमन अंतराय ठेवून, पण वरवर समरसतेचा देखावा करून जगणारी जोडपी जगात पुष्कळच असतात. पण अशा जोडप्यांना वैध संबंधाचे संरक्षण असते. या सामाजिक अधिष्ठाना (सँक्शन)मुळे जगण्याचे काहीएक प्रयोजन निर्मून जीवनाला अर्थ देण्याची संधी त्यांना असते. हेमकांत वैधता धिक्कारून निषिद्धता स्वीकारतो. पण अशा केवळ स्वीकाराच्या साहसाने निषिद्धतेचा अर्थ सिद्ध होत नाही. निषिद्ध कामसंबंधांतून विचारपूर्वक जगण्याचे प्रयोजन निर्माण करावे लागते; जगण्याचा अर्थ सिद्ध करावा लागतो. ऐन तारुण्याच्या साहसी प्रवृत्तीतून निषिद्ध जीवनसंबंध जगविणे अल्पकाल शक्य झाले, तरी केव्हातरी हे सर्व कोलमडून पडते. यासाठी स्वतःच्या स्वतंत्रपणाला जपण्याची भाषा व भावना घातक बालिशपणाची ठरते. निषिद्ध कामसंबंध ज्या स्त्री–पुरुषांत निर्माण होतात, त्यांनी स्वतःच्या स्वतंत्रपणाचे मूल्य जपणे म्हणजे वेश्यासंबंध पत्करणे ठरते. असल्या स्वतंत्रपणाला कलावंताच्या स्वतंत्रपणाचे अधिष्ठान देण्याचा प्रयत्न करणे, म्हणजे दुहेरी अडाणीपणाचे मूर्खपण करणे ठरते. एका बाजूने आपण स्वीकारलेल्या निषिद्ध लैंगिक संबंधांचा जीवनार्थ न उमगणे व दुसऱ्या बाजूने कला व जीवन यांचे नाते न उमजणे, अशा दुहेरी खोडचात तथाकथित स्वतंत्रपणाचा ध्यास गुंतून पडतो व अखेर दोन्ही बाजूंनी पराभूतही होतो. 'वासनाकांड' नाटकात असा पराभव हेमकांत घडवून आणतो व त्याची धनीण ललिता ठरते.

कलावंत म्हणून व व्यक्ती म्हणून असलेल्या हेमकांताचे संपूर्ण सुरक्षाकवच आपल्याभोवती निर्माण करावे, ही ललितेची धडपड आहे. याचे कारण, तिला निषिद्ध कामसंबंधाच्या वास्तव अर्थाची पुरेपूर जाणीव आहे. तो एक मानीव बंध आहे व म्हणून ठिसूळ आहे. मानीव बंधावर स्त्री कधीच जगू शकत नाही, सुरक्षित

राहू शकत नाही. तिच्या परिभाषेत हे पाप आहे व पापमय जीवन जगण्याची एक सुरक्षित रीती साधण्याचा तिचा प्रयत्न आहे. हेमकांताने आपल्याला केवळ भोग्य वस्तू म्हणून जगवावे व केवळ शिल्पकलेचे मॉडेल म्हणून पाहावे, हे ललितेच्या परिस्थितीतील कुणाही स्त्रीला असह्य ठरणारे आहे. ललितेला भोग्यतेच्या पैल जावयाचे आहे; कारण हेमकांताशी घडून आलेला रतिसंबंध भोग्यतेच्या पलीकडे जाणारा मुळातच नाही. भावाबहिणीने कामसंबंधाने जवळ येणे, याचा अर्थ काम प्रेरणेच्या प्रभावाव्यतिरिक्त होऊच शकत नाही. भोग, निखळ भोग अशाच बीजातून असला कामसंबंध उद्‌भवतो. हे आपल्या संबंधाचे आद्य पाप, हा आपल्या संबंधाचा आद्य अर्थ, हा आपल्या संबंधाचा आद्य मुखवटा कायमचा नष्ट करण्याचा ललितेचा प्रयत्न आहे. म्हणूनच हेमकांताशी अशा जाणिवेने समरस होण्याचा आटापिटा ती करते आणि हेमकांत तर या जाणिवेच्या बाबतीत एक मखख दगड आहे. म्हणूनच हेमकांतामधील शिल्पकाराची ती टर उडविते, त्याच्या कलानिर्मितीचे बाभाडे काढते, त्याचे शिल्पारण्य म्हणजे एक खोटे, सवंग, वासनाकांड मानते. ती स्वतःला हेमकांताहून श्रेष्ठ कलावंत मानते; कारण अपत्यनिर्मितीत ती स्व–तंत्रता ठरवू शकते. हेमकांत स्व–तंत्रता टिकवू पाहातो. कला ही अखेर 'स्व' चा होम असतो; 'स्व' ची शिखा नव्हे ! माणूस म्हणूनही ती त्याला अहोरात्र छळते; कारण आपल्या माणूसपणाचा अर्थ त्याच्या कधीही ध्यानी आलेला नसतो. ललिता अरेरावी करते, हुकूमशाही गाजविते, हे हेमकांताचे आरोप अडाणीपणाचे ठरतात; कारण तिचे अंतःकलह त्याला कधीही उमगत नाहीत.

कोणत्याही कामसंबंधाला अर्थ येऊ लागतो, तो संततीमुळेच. दुर्दैवाने ललितेचे अपत्य मृत्युमुखी पडते. निषिद्ध संबंधाचे ओझे हलके करून जगण्याला वेगळे व चांगले प्रयोजन प्राप्त करून देण्याची ही संधी हुकते. मग उरते फक्त दैहिक जिणे. ज्या जिण्याला भोक्ता व भोग्य एवढी दोनच परिमाणे आहेत असे पाशवी जिणे. ललिता वेश्या बनते, हे म्हणूनच या अवस्थेच्या दृष्टीने नैसर्गिक ठरते. खरे तर, हेमकांताच्या लेखी एक भोग्य वस्तू यापलीकडे आपल्याला स्थान नाही, याची पुरेपूर खात्री पटल्यानंतरच ललिता अधःपतनाची आणखी एक पायरी खाली उतरते.

शुद्ध कामवासना, केवळ लिंगवासना स्त्री–पुरुषांच्या जीवनाची धारणा निर्माण करू शकत नाही, हे विदारक पण उघडे सत्यच 'वासनाकांड' नाटकात प्रत्ययास येते. कलानिर्मितीच्या पातळीवर व दांपत्य–जीवनाच्या स्तरावर केवळ कामवासना पराभूत होते.

नाट्यकथेच्या दृष्टीने व तीमागील विचारसूत्राच्या दृष्टीने नाटकाच्या अंती घडणारा प्रलय एकाच बाबतीत अर्थपूर्ण ठरतो. हेमकांताला त्याचा प्रमाद लक्षात येतो व त्याच्या प्रमादाला बळी पडलेल्या ललितेकडून त्याला क्षमेचा दिलासा

मिळतो. हेमकांताचा प्रमाद अनैतिक वर्तनाचा नाही; तर तो अर्थहीन वर्तनाचा व त्यामुळे ललितेच्या घडवून आणलेल्या विटंबनेचा प्रमाद आहे. त्याने ललितेचा नैतिक गुन्हा केला; पण तिला निषिद्ध रतिसंबंधास उद्युक्त करून नव्हे; तर त्या संबंधाची जबाबदारी त्याने पार पाडली नाही म्हणून. म्हणूनच हे नाटक सामाजिक लिंगनीतीचा अधिक्षेप करण्यासाठी अवतरले आहे, असे म्हणणे योग्य ठरणार नाही. हे नाटक कामवासनेचे एक पुराणेच ललित पुनरपी रंगवीत आहे. हेमकांत व ललिता यांना गावकरी प्राणांतिक मारहाण करून एक प्रकारे प्रचलित लैंगिक नीतीला काव्यन्याय (पोएटिक जस्टिस) मिळवून देतात हे खोटे नाही. पण खरी महत्त्वाची गोष्ट, त्या बहीण-भावाच्या जीवनशैलीचा मृत्यू आधीच घडून गेला आहे. गावकरी त्या मृत्यूलाच प्रत्यक्ष कृतीने दृग्गोचर करतात, एवढेच.

नाटकाचे हे पर्यवसान विचारसूत्राच्या कडक शिस्तीतून काहीसे बाहेर पडल्यासारखे मात्र वाटते. आपल्या अभिप्रेत आशयाची पक्की पकड पर्यवसानावर ठेवण्यात नाटककाराला यश आले नाही, असे दिसते. नवा नाट्यपूर्ण आशय एखाद्या प्रक्षुब्ध हिंसाचाराने संपावा, असा एक संकेत जणू नव्या नाटकांतून पाळण्यात येतो. हेमकांत व ललिता यांची पराभूत जीवनशैली मृत्यूने संपविलीच पाहिजे व त्याबरोबरच समाजाला काव्यन्याय देण्याची संधी घेतली पाहिजे, असे जणू नाटककाराने योजिलेले असावे. वस्तुतः हा अंतिम प्राणांतिक हिंसाचार टाळूनही त्या पराभूत जीवनाचे सातत्य सूचित करता आले असते. कामवासनेचा हा खेळ शाश्वत असतो. तो नाटकात पश्चात्तापदग्ध नायकनायिका दाखवून संपविता आला, तरी जीवनात असे नायकनायिका हरघडी आढळतातच. भावा-बहिणीचा मृत्यू केवळ चिन्हात्मक मानूनही नाटकातील मूळच्या विचारसूत्राचा घाट कुठेच उजळत नाही.

या नाटकाचा साकल्यात्मक परिणाम कसा होतो, ह्याविषयी मतभेद होणे शक्य आहे. एखादे विचारगर्भ नाटक ज्या वेळी एखाद्या विचारसूत्राच्या आधारे आपला घाट निर्माण करू पाहाते, त्या वेळी त्या नाटकाचा साकल्यात्मक परिणाम हा प्राधान्याने वैचारिक स्वरूपाचा ठरतो, असे मला वाटते. ' काचेचा चंद्र ' हे नाटकही निषिद्ध कामसंबंधावरच अधिष्ठित आहे; पण हे नाटक विचारगर्भ नाटक आहे, असे म्हणणे धाष्टर्याचे ठरेल. हे नाटक मेलोड्रामा आहे व म्हणून त्याचा साकल्यात्मक परिणाम कारुण्यजनक, भावनात्मक आहे. ' वासनाकांड ' नाटक मेलोड्रामा नाही; ते एक वैचारिक नाटक आहे. त्यामुळे यातील नायकनायिकांचा अंत मनाला विषण्ण करीत असला, तरी शोकात्मिकेचा प्रत्यय तो देऊ शकत नाही. उलट एका विचारसूत्राचे जणू एक ' कॉंकेशियन ' वर्तुळ त्या अंताद्वारे पूर्ण झाल्याचा बौद्धिक प्रत्यय हे नाटक देते.

म्हणूनच या नाटकाची नाट्यकथा, तिची पार्श्वभूमी व शेवटचा प्रलय हा स्वच्छंदतावादी सामग्रीतून रूपास येत असला, तरी त्यांचा परिणाम स्वच्छंदता-

वादास अनुकूल असा करुणोदात्त वा करुणरम्य ठरत नाही. दिवाकर कृष्णांच्या 'दंडकारण्यातील प्रणयिनी' या कथेतही भावाबहिणीचे संबंधनाट्य रंगविले आहे; पण या कथेची सामग्री व सार ही दोन्ही स्वच्छंदतावादी असल्याने तिचा अंतिम परिणाम भावनात्मक होतो, वैचारिक नव्हे.

विचारगर्भ नाटकाचा आकृतिबंध म्हणूनच अगदी तर्ककठोर पद्धतीने तपशिलांत तपासावयाचा नसतो. मूळ विचारसूत्राला जी जी सामग्री परिपोषक ठरेल, ती ती जमवून विचारनाट्याचा गाभा फुलविण्याचा अशा नाटकाचा प्रयत्न असतो. म्हणून त्या नाटकाच्या संविधानकात एक कृत्रिमवत प्रतीकरचना जाणवते. खऱ्या अर्थाने त्याचा घाट एक स्वैर 'मेक-बिलिव्ह' असते. वस्तुस्थिती (फॅक्ट) व वास्तव (रिॲलिटी) यांच्या बाह्य निकषांवर ही रचना अवलोकन करावयाची नसते. वासनाकांड या नाटकातही कितीतरी अपवादभूत ठरणारे तपशील आहेत. उदा. अगदी तरुण होईपर्यंत ललिता मित्रहीन राहावी, एकाकी ठरावी आणि पंधरा वर्षे भटकंती करूनही हेमकांताला जोडीदारीण लाभू नये, श्रीमंत असूनही जुन्या पडक्या वाडचात त्यांना पूर्णपणे एकांतवासच लाभावा यांसारख्या गोष्टी या नाटकात असल्या, तरी त्यांना महत्त्व नाही. महत्त्व विचारसूत्राच्या परिपोषाला आहे.

मराठीत विचारगर्भ नाटकांची वानवा असल्याने अशा नाटकांच्या स्वरूपाची चर्चाही मर्यादित आहे. आपला वाचक-श्रोता विचारगर्भ नाटकांच्या अभिरुचीचे संवर्धन करू पाहात आहे. त्याला दिग्दर्शन करणे आवश्यक ठरते. 'वासनाकांड' हे नाटक म्हणूनच विचारसूत्राच्या दृष्टीने कसे समजावून घेता येईल, हा खरा प्रश्न आहे.

कामवासनेला आकारून अर्थपूर्ण करण्याचे प्रयत्न कलासाहित्यांच्या इतिहासांत वरचेवर करण्यात आले आहेत. या दृष्टीने 'वासनाकांडा'चा विषय जुनाच आहे. काहीसा परिचित आहे. उघड आहे. कोणत्याही प्रौढ वाचक-प्रेक्षकाला या नाटकातील आशय अपूर्व वाटणार नाही. दिवाकर कृष्णांच्या 'दंडकारण्यातील प्रणयिनी' या कथेतही पतनाच्या कडचावर येऊन ठेपलेले; पण न पटलेले बहीण-भावाचे संबंध रंगविले आहेत. पण त्या कथेची बैठकच स्वच्छंदतावादी मनोवृत्तीची आहे. कुठेतरी तीत आदर्श जपण्याची दृष्टी आहे. 'वासनाकांड' हे अधिक वास्तवाभिमुख आहे; पण तरीही त्यांची नाटचकथा एका दूरस्थ जीवनशैलीशी निगडित आहे व म्हणून अंशतः स्वच्छंदतावादीच आहे. वास्तवता व स्वच्छंदता ही दोन्ही एका विचारघाटाची अंगे आहेत.

कामवासनेचा आकृतिबंध काही कालप्रेरणा सूचित करीत असतोच. वर्तमानात जे लैंगिक वर्तनाचे वातावरण असते, त्याचा ठसा त्या आकृतिबंधावर उमटलेला असतोच. आजच्या जमान्यात कामवासनेची अन्य भावभावनांपासून

फारकत करण्यात येत आहे. देह आणि मन यांच्यात पृथक्करण केले जात आहे. विशेषतः देहमाहात्म्याचे पारंपरिक समाजात घडून आलेले अवमूल्यन दूर करून त्याची पुन्हा गौरवास्पद प्रतिष्ठापना करण्याचे साहसी स्वप्न रंगविण्यात येत आहे. यासाठी सामाजिक विज्ञानातील संशोधनाचा आधारही घेतला जात आहे. जे खरे आहे वा असल्यासारखे भासते, ते निर्भयपणे प्रकट करण्याची एक बेडर वास्तववृत्ती प्रभावी होत आहे. अशा वातावरणात विषयवासनेपुरते जगणे व निर्माण करणे या घोषणेचा कलात्मक घाट शोधून तिचा अर्थ दाखविणे कुणीतरी ठरवणारच. महेश एलकुंचवारांनी आपल्या 'वासनाकांड' या नाटकात असा प्रयत्न केला आहे. त्यातील विचारसूत्राची मीमांसा हा एक भाग आहे; तर प्रत्यक्ष नाटक व त्याची प्रयोगक्षमता हा दुसरा स्वतंत्र विषय आहे. तथापि, विलक्षण जिवंत, अस्सल व विचारसूत्राशी बौद्धिक शिस्तीने सुसंगत राखलेले पात्रप्रसंग चित्रण हे या नाटकाचे निश्चितच विशेषत्वाने नजरेत भरणारे गुणवैशिष्ट्य आहे. निषिद्ध कामसंबंधाचा खोटाच बागुलबोवा उभारून या नाटकाचे खरे स्वरूप दुर्लक्षिणे, हे पोरकटपणाचे ठरेल !

□ □

गंगाधर गाडगीळांची 'दुर्दम्य' मागील भूमिका अत्यंत विचारप्रवर्तक आहे. आपल्या चरित्रनायकाप्रमाणेच गाडगीळांच्या वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्वातही एक प्रकारची दुर्दम्यता आहे व मराठी साहित्याच्या दृष्टीने ही गोष्ट अत्यंत चांगली आहे, असे मला वाटते. गाडगीळांच्या विवेचनाच्या संदर्भात काही मुद्दे सांगावेसे वाटतात ते असे :

१) 'दुर्दम्य' ही चरित्रात्मक कादंबरीच आहे. यासाठी चरित्रात्मक कादंबरी या साहित्यप्रकाराच्या पृथगात्म स्वरूपाची आकादमिक चर्चा करण्यापेक्षा वाङ्मयातील चरित्रात्मकता व वाङ्मयातील ऐतिहासिकता या संकल्पनांविषयीच मराठीत आजवर न झालेला मूलभूत विचार करणे महत्त्वाचे ठरावे.

२) 'दुर्दम्य' ही कादंबरी मराठी समीक्षावृत्तीला एक गंभीर आव्हान का देऊ शकली नाही, याचा शोध आपल्या समाजमनाचाच कानोसा घेऊन करावा लागेल. टिळकयुगाचे सध्याच्या काळाशी असलेले सान्निध्य, हे एक त्यांपैकी कारण असणे शक्य आहे. दुसरे कारण, टिळकांच्या कर्तृत्वाविषयी जसे व जेवढे कुतूहल समाजमनात आहे, तेवढे व तसे कुतूहल टिळक ह्या व्यक्तीविषयी वाटत नसण्याची शक्यता आहे की काय, अशी एक शंका येते. कदाचित माणसाचा शोध घेण्याची मराठी मनाची आणि मराठी साहित्यिकांची काहीशी एकारलेली प्रवृत्तीच असावी ! कदाचित टिळकांच्या व्यक्तिमत्त्वातच वाङ्मयीन कुतूहल जागृत करणारी अनेकपदरी अंतर्मुखता जाणवली नसण्याचीही शक्यता आहे.

वरील सर्व कारणे खोटी पाडून गंगाधर गाडगीळांनी टिळकांच्या व्यक्तिमत्त्वात जे शोधनीय होते, जे कुतूहलजनक होते, जे अनेकपदरी होते, जे अंतर्मुख होते, ते सर्व शोधण्याचा व सांगण्याचा प्रयत्न केला आहे. थोडक्यात, टिळकांसंबंधीच्या वाङ्मयीन जडतेला दूर करून, वाङ्मयाचा एक विषय म्हणून त्याचे चैतन्य सिद्ध करण्याचा प्रयत्न केला आहे.

३) वर 'वाङ्मयीन चरित्रात्मकता' या संकल्पनेचा उल्लेख केला आहे. कादंबरीकारासारख्या एखाद्या सर्जनशील साहित्यिकाला एखाद्या गतकालीन व्यक्तीबद्दल जे व्यक्त करावेसे वाटते, त्याला मी 'वाङ्मयीन चरित्रात्मकता' म्हणतो. मराठीत वाङ्मयीन चरित्रात्मकतेसंबंधीचेही काही संकेत आहेत. उदा.

अशी चरित्रात्मकता एकसंध, सुसंघटित, लालित्यपूर्ण, वर्णनसौंदर्याने नटविलेली असावी, असा लेखकांचा समज आहे. 'दुर्दम्य 'मध्ये हा समज धुडकावलेला आहे. वास्तवतेच्या एका कठोर शिस्तीने टिळकांचे चरित्रप्रसंग कालानुक्रमाने व चित्रपटातील दृश्यांचे जे 'फेड इन व फेड आऊट' अशा प्रकारचे तंत्र असते, त्या तंत्रानुसार नमूद करण्याचा प्रयत्न केला आहे. हे तंत्र निश्चितच नवे आहे. गंगाधर गाडगीळांच्या 'बिनचेहऱ्याची संध्याकाळ' या कथेलाही ललित निबंध असे एकेकाळी संबोधले गेले होते !

वाङ्मयीन चरित्रात्मकतेची संघटना एकाच एका प्रकारची असावी हे म्हणणे, म्हणजे लौकिकातील प्रत्यक्ष चरित्ररेखाही साचेबंद असावी, अशी गैरसमजूत करून घेणे होय. ही गैरसमजूत ती चरित्ररेखा सुबोध असावी, सहजगम्य असावी अशा अपेक्षेतून कदाचित निर्माण झालेली असेल. 'झाडाची सावली पडावी' तसे ललित साहित्य असावे, ही भूमिका नीटपणे समजून घेतली पाहिजे. 'दुर्दम्य' मधील वाङ्मयीन संघटना किंवा आकृतिबंध जटिल आहे; गुंतागुंतीचा आहे. तो खरे तर अनेककेंद्री अशा अनेक वर्तुळांचा परस्परछेदक असा आकृतिबंध आहे. टिळकांच्या व्यक्तिमत्त्वाचाच आकार त्याने धारण केला आहे. म्हणून ज्यांना टिळकांच्या व्यक्तिमत्त्वाची यथार्थ अभिज्ञता आहे, त्यांनाच 'दुर्दम्य'चा वाङ्मयीन आलेख कळू शकेल. गंगाधर गाडगीळ हा लेखक त्या चरित्रात्मकतेचा काही 'शॉर्टकट' नव्हे. येथे समीक्षेलाच अभ्यासाची, म्हणजे वाङ्मयेतर अभ्यासाची गरज आहे. असा अभ्यास स्वतः गाडगीळांनी नक्कीच केला आहे. पण लेखकाचा अभ्यास समीक्षकांचा व रसिकांचा पर्याय ठरू शकणार नाही. वाङ्मयीन चरित्रात्मकता निर्माण करणे व ती निर्मिती अभ्यासणे या दोहोंनाही वाङ्मयेतर अभ्यासाची अट समान आहे.

४) टिळक ही एक ऐतिहासिक व्यक्ती आहे व ती एक इतिहास घडविणारी ऐतिहासिक व्यक्ती आहे. १९६० नंतर मराठीत ऐतिहासिक नाटक-कादंबऱ्यादी ललित साहित्य नव्या जोमाने निर्माण झाले, अजूनही होत आहे. या ऐतिहासिक साहित्याची लेखक-समीक्षककृत जी मीमांसा उपलब्ध आहे, तीवरून मराठी समीक्षेच्या ऐतिहासिक अभिज्ञतेचे एकांगीपण व दारिद्र्य दिसून येते.

वाङ्मयीन ऐतिहासिकता ही इतिहासाच्या तत्त्वज्ञानाशी अधिक निगडित असते आणि इतिहासाच्या तत्त्वज्ञानाची मराठीत वानवा आहे.

गेल्या दशकात जे ऐतिहासिक ललित साहित्य निर्माण झाले, त्याच्या अवतारामागे ज्या सामाजिक किंवा सांस्कृतिक प्रेरणा संभवतात, त्यांचा व त्यांच्या अनुरोधाने ऐतिहासिक साहित्याच्या स्वरूपाचा विचार मराठीत झालेला नाही. ऐतिहासिक सत्यता नावाच्या एकाच एका संकुचित व अर्थशून्य प्रश्नाचा मराठीत काथ्याकूट करण्यात आला. गाडगीळांनी नजीकच्या इतिहासकाळातील एका

इतिहासपुरुषाला आपल्या कादंबरीचा नायक बनवून, मला वाटते, आपण आजवर दुर्लक्षित केलेल्या इतिहासाच्या तात्त्विक अभिज्ञतेच्या प्रश्नाला नकळत वाचा फोडली आहे. टिळकांचे व्यक्तिमत्त्व समजावून घेण्या-देण्यामागे आजच्या आपल्या सांस्कृतिक प्रेरणांचा जो एक दाब असेल, तो गाडगीळांसारख्या बौद्धिक संवेदनक्षम अशा मराठी मनाने व्यक्त करण्याचा केलेला हा प्रयत्न आहे. शिवाजी, संभाजी, थोरले माधवराव, त्र्यंबकजी डेंगळे, महादजी शिंदे, पहिला व दुसरा बाजीराव वगैरेंची वाङ्मयीन चित्रे काढणे आणि टिळकांचे वाङ्मयीन चित्र रेखाटणे यात सांस्कृतिक प्रेरणांच्या दृष्टीने महत्त्वाचा फरक आहे; व म्हणून वाङ्मयीन आकारांच्या बाबतीतही त्यात भेद असणे स्वाभाविक आहे. या फरकाचा अर्थ आणि अन्वय लावण्याचा प्रयत्न मराठी समीक्षकांनी केला तरच 'दुर्दम्य'चे यथार्थ मूल्य-मापन होऊ शकेल.

मराठी समीक्षेने केवळ रसज्ञतेच्या फसव्या व भ्रामक कोशातून बाहेर पडून सांस्कृतिक सर्वज्ञतेचे बौद्धिक आवाहन व आव्हान आता यापुढे स्वीकारले पाहिजे, असे मला वाटते. 'दुर्दम्य' या कादंबरीचे हेच खरेखुरे आव्हान आहे.

□ □

सामाजिक विषय आणि आशय हे आधुनिक साहित्याचे किंवा साहित्याच्या आधुनिकतेचे अगदी पृथगात्म असे लक्षण म्हणता येईल. आधुनिकपूर्व समाजातील साहित्यात सामाजिक चित्रण वा दर्शन नव्हते, असा याचा अर्थ नाही. पण त्या चित्रणामागे जी भूमिका होती, ती आधुनिक अर्थाने सामाजिक नव्हती आणि त्या सामाजिक दर्शनाचा जो संदर्भ होता तो ऐहिक नसून पारमार्थिक स्वरूपाचा होता. सामाजिक मूल्यभावाने ते चित्रण केलेले नव्हते. मराठी संतसाहित्यात सामाजिक समतेची, न्यायाची नि व्यक्तीच्या प्रतिष्ठेची भूमिका नव्हती असे नाही; पण ही भूमिका परमार्थप्राप्तीच्या ध्येयासाठी स्वीकारलेली होती. सामाजिक जीवनाच्या काहीएक परिवर्तनासाठी संतसाहित्य अवतरलेले नव्हते. अर्थात, हे म्हणणे एक निरीक्षण म्हणून ठीक आहे; पण आक्षेप म्हणून अनैतिहासिक व म्हणून अग्राह्य ठरते, हेही आपण लक्षात ठेवले पाहिजे.

सामाजिक आशयविषयांचा प्रतिभावंतांना व प्रज्ञावंतांना पहिला साक्षात्कार घडला, तो पश्चिमी प्रबोधनकाळात. माणसाची माणूस म्हणून असलेली प्रतिष्ठा, व्यक्तीचे स्वातंत्र्य व सामर्थ्य, इहलोकीच्या जिण्याचे ममत्व व माहात्म्य यांसारख्या नव्या मानवतावादी जाणिवा प्रबोधनकाळात अंकुरल्या. माणसाच्या लौकिक जीवनाला सुरस नि सरस करण्यासाठी मानवी अंतःशक्ती सळसळू लागल्या. झपाटलेल्या वैज्ञानिक प्रतिभेने निसर्गाची रहस्ये उलगडून त्यांच्या प्रकाशात मानवी जीवन उजळून टाकण्याची एक प्रचंड मोहीम सुरू केली. माणसाचा माणूस म्हणून असलेला आत्मविश्वास पराकोटीला पोहोचला. औद्योगिक क्रांती नि वैज्ञानिक शोध यांच्या विजयी पताका समाजाच्या प्रांगणात फडफडू लागल्या. अशा या अगम्य आत्मविश्वासाच्या काळात माणसाने आदर्श सामाजिक जीवनाची स्वप्ने पाहिली नसती, तरच आश्चर्य ! विज्ञानाने निर्माण केलेली सुबत्तेची नि समृद्धीची साधने व शक्यता परंपरागत समाजाच्या परिवर्तनाची नांदी ठरली. निसर्गविज्ञानांनी सामाजिक शास्त्रांना जन्म दिला. मानवशास्त्र, समाजशास्त्र, मानसशास्त्र, राज्यशास्त्र, तत्त्वज्ञान इत्यादींच्या विकासामुळे आधुनिक समाजाच्या अंतर्बाह्य स्थित्यंतराची पार्श्वभूमी व कर्मभूमी ही दोन्ही तयार केली. समाजाचा इतिहास, परंपरा आणि त्यातील व्यक्ति–समूह–संस्था–शासन यांचे परस्परसंबंध, यांच्या

नव्या नव्या विचारप्रणाली पुढे आल्या. धर्मसुधारणा, सामाजिक सुधारणा, शासन सुधारणा इत्यादी करण्यासाठी प्रचंड आंदोलने झाली. फ्रेंच राज्यक्रांतीने या सर्वांवर कळस चढविला. आधुनिक समाजाच्या अंतर्यामी या सर्व गोष्टींचा ठसा उमटलेला आहे.

या पार्श्वभूमीवर साहित्यातून सामाजिक दर्शन घडविण्याची ऐतिहासिक अनिवार्यता निर्माण झाली. साहित्यातील धर्माची जाणीव संपली नि साहित्याच्या मयूरसिंहासनावर सामाजिक जाणीव विराजमान झाली. साहित्यसृष्टीतील सामाजिकतेच्या नव्या राजवटीत कथाकादंबऱ्यांचे अभिनव प्रकल्प उभे राहिले. ललित गद्यसाहित्य ही या राजवटीची चिरंतन देणगी होय. आधुनिक समाजाचा खराखुरा स्थायी भाव ' सर्वनिरपेक्ष इहलोकनिष्ठा ' हा होय. त्याची जीवनमूल्ये ही निखळ लौकिक स्वरूपाची ! त्यात कोणत्याही पारलौकिक किंवा अलौकिक मूल्यांना स्थान नाही. अशा या आधुनिक समाजात साहित्याला सामाजिकतेचे एक कायमचे अधिष्ठान प्राप्त झाले. ऐहिकतेवरील केवल (अब्सोल्यूट) निष्ठा हा त्याचा पाया ठरला.

नाना घाटांनी सामाजिक आशयाला अंगवत जाणाऱ्या आधुनिक साहित्याने पुढे जी वाटचाल केली, तीमधून त्या आशयाचे काही ठळक आकृतिबंध रूपास आले. नवअभिजाततावादी, स्वच्छंदतावादी, वास्तववादी, निसर्गवादी, मार्क्सवादी, अस्तित्ववादी, विद्रोहवादी, मिथ्यकथावादी असे हे आकृतिबंध सामाजिक जाणिवांचीच अपत्ये होत. सामाजिक स्थितिगतीच्या प्रक्रियेशी समांतर अशा या सामाजिक जाणिवा होत्या. पश्चिमी समाजात प्रबोधनकाळापासून जो सामाजिक आदर्श होता, तो प्राचीन ग्रीक समाजाचा, त्याच्या अभिजात कलासाहित्याचा ! यातून नवअभिजाततावादाचा उदय झाला. सामाजिक वास्तवाला एका परिपूर्ण आदर्शाचे रूप देण्याचा प्रयत्न नवअभिजाततावादी साहित्यातून करण्यात आला. आपल्याकडेही विदग्ध संस्कृत काव्यनाटकांचे आदर्श पंडित कवींनी अनुसरले. या नवअभिजाततावादाच्या प्रक्रिया म्हणून स्वच्छंदतावाद पुढे आला. जे जे नैसर्गिक आहे ते ते व जे जे कृत्रिम सामाजिक संस्कारापासून मुक्त आहे ते ते एका स्वतंत्रतेच्या भावाने जपण्याचा स्वच्छंदतावादाने ध्यास घेतला. ग्रामीण, आदिम लोकजीवनाच्या वास्तवाची नवीन अभिज्ञता त्यातून निर्माण झाली. ' नोबल सॅव्हेज ' ही नवी संकल्पना सामाजिक आशयाची कक्षा रुंदावणारी ठरली. स्वच्छंदतावादाने सामाजिक परंपरेचे ओझे हलके केले व नव्या विमुक्त समाजाची स्वप्ने साकार केली. समाजातील व्यक्तीचा घटक अधिक समर्थ व संपन्न करण्याचा प्रयत्न केला. नवअभिजाततावादी व स्वच्छंदतावादी सामाजिक आशय हे दोन्ही आदर्शवादीच होते. फरक एवढाच की, पहिल्याने परंपरा जपली नि दुसऱ्याने नवा प्रकल्प उभारला.

आदर्शवादी सामाजिक चित्रणाला पायबंद घालण्याचे कार्य वास्तववाद व

निसर्गवाद यांनी केले. समाजाचे हुबेहूब प्रतिबिंब साहित्यात पडावे असा त्यांचा प्रयत्न होता. सामाजिक वस्तुस्थितीचे भान राखणाऱ्या, वास्तववादाच्या या टप्प्यावर आदर्श समाजाचे स्वप्न पहिल्यांदाच भंग पावले. सामाजिक वास्तव म्हणजे केवळ मादाम बॉव्हरी किंवा मॅन ऑफ प्रॉपर्टी नव्हे; किंवा यमू, नोरा अथवा भानुमतीही नव्हे. 'असे काही पाहिले आहे की ज्याने दुभंगलो,' अशी ती विराट रौद्रभीषण वास्तवता ! मनाला दुभंगून टाकणाऱ्या त्या वास्तवाचा रस्ताही अटळ ! त्यावरून 'माझ्या मना बन दगड' असा आर्त आक्रोश करीतच जावयाचे ! अशा वास्तवाचे आव्हान तथाकथित वास्तववादाने कधीच स्वीकारले नाही. तथाकथित वास्तववादाच्या वाटेने गेलेली मध्ययवर्गीय समाजचित्रे सामाजिक आदर्शाचा क्रूस कशीबशी पेलत राहिली. उलट, विराट सामाजिक वास्तवाशी डोळा भिडवणारी समाजचित्रे समाजाला दुःस्वप्नासारखी जाचत राहिली. पहिल्या सामाजिक जाणिवेचे पर्यवसान अस्तित्ववादी जाणिवेत झाले नि दुसरीचे विद्रोहवादी जाणिवेत ! दोहोंनी सामाजिक आदर्शवादाचे स्वप्न दोन दिशांनी नेऊन हरविले. आदर्शांच्या शिखरावरून तेव्हापासूनच सामाजिक चित्रण घरंगळत गेले. प्रखर वास्तवाच्या जाणिवेची वाङ्मयीन वाटचाल तेव्हापासून सुरू झाली. समाजाचे परिवर्तन घडवून आणावे, सर्वांच्या सुखाची व समृद्धीची हमी देणारी समाजव्यवस्था निर्माण करावी, समता, बंधुता, स्वातंत्र्य या तत्त्वांचे अधिष्ठान समाजजीवनाला द्यावे अशी हिंमत बाळगण्याची कुवत उत्तरोत्तर क्षीण होत गेली. आधुनिक संस्कृतीच्या उभारणीसाठी धडपडणाऱ्या मानवाचा आत्मविश्वास डळमळीत झाला. त्याला सावरण्याचा प्रयत्न वास्तववादाने केला, पण पुढे विपरितच घडले. दोन महायुद्धे जमा झाली. आधुनिक माणसाने जपलेल्या श्रद्धा व मूल्ये त्यांनी धुळीस मिळविली. मानवी अस्तित्वाचा अर्थ कळेनासा झाला. या वैकल्पग्रस्त समाजमनांची रूपसिद्धी नवसाहित्याने केली, अस्तित्ववादाने त्या सामाजिक आशयात तात्त्विक अधिष्ठान प्राप्त करून दिले. व्यक्तीचे जिणे निरर्थक आहे, व्यस्ततापूर्ण आहे, समाज ही चीजच दुर्बोध आहे असा अस्तित्ववादी सामाजिक आशय, खचलेल्या सामाजिक जाणिवेतून रूपास आला.

दमछाक झालेल्या सामाजिक जाणिवेला एका क्रांतिकारक समाजाचे स्वप्न बहाल करून चैतन्यमय करण्याचे कार्य मार्क्सवादाने केले. समाजवादी क्रांतीच्या धृवताऱ्याकडे लक्ष ठेवून, साहित्यातून समाजवादी वास्तवाची चित्रे निर्माण करण्याचा प्रयत्न मार्क्सवादी साहित्याने केला. साहित्यिकाच्या बांधिलकीचे तत्त्व पुढे करून व्यक्तिजीवनाच्या साफल्याचे खरेखुरे क्षेत्र सामाजिक जीवनच आहे, हे मार्क्सवादाने आग्रहाने प्रतिपादन केले. विचारप्रणालीला बांधलेले, प्रचाराला स्वीकारणारे सामाजिक चित्रण मार्क्सवादी परंपरेने होत राहिले.

आधुनिक साहित्याच्या सामाजिक आशयाचे हे महाभारत सामाजिक विद्रोहाच्या कुरुक्षेत्रावर आज उभे आहे. विशेषतः पारंपरिक समाजातील अल्पसंख्यांक, सामाजिक पुनर्रचनेच्या ध्येयाने, लढाऊ पवित्र्यात उभे आहेत. आपल्याकडील दलित साहित्य याचे उदाहरण होय. सामाजिक परंपरेचा व प्रचलित व्यवस्थेचा समग्रपणे निषेध करून, एक न्याय्य समाज नव्याने निर्माण करण्याची आकांक्षा विद्रोही साहित्यातून प्रकट झाली आहे. माणसांच्या मोठ्या गटाने छोट्या गटावर केलेले जीवघेणे अत्याचार व अन्याय यांना वाचा फुटत आहे. विद्रोही सामाजिक आशयाने अस्तित्ववादी असामाजिकतेला छेद देऊन सामाजिक जाणिवांचे नवे चैतन्यदायी भान निर्माण केले आहे.

साहित्यातील सामाजिक चित्रणाने कुठवर मजल मारली व त्याचे फलित काय, या प्रश्नाचे उत्तर देणे सोपे नाही. सामाजिक आशयाच्या नव्या नव्या कक्षा धुंडाळताना प्रतिभावंतांनी माणसाच्या मनाचाही तळठाव घेण्याचा प्रयत्न केला. फ्रॉइडच्या मनोविश्लेषणाने व युंगच्या सामाजिक अबोध मताने त्या प्रयत्नास नवी परिमाणे प्राप्त करून दिली. माणसाच्या सामाजिक आचारविचारांचे मूळ दबलेल्या कामविकाराच्या, अतृप्त वासनांच्या नि विकृत मनोगंडांच्या किळसवाण्या जंजाळात असल्याचा धक्कादायक साक्षात्कार साहित्यातील काही समाजचित्रांनी घडविला. जीवनातील मांगल्य, पावित्र्य, सदाचार, श्रद्धा, निष्ठा यांच्या पारंपरिक जाणिवाच त्यामुळे उद्ध्वस्त झाल्या. व्यक्ती नि समाज दोघेही विवस्त्र झाली. आधुनिक माणसाने धर्मश्रद्धेचा देव आधी गमावला नि त्याच्या पाठोपाठ सामाजिक निष्ठेचा ईश्वरही त्याला सोडून गेला. आत्मिक अराजकाच्या आगीतून हा माणूस, सामाजिक अराजकाच्या फुफाट्यात येऊन पडला. व्यक्तिजीवनाचे व समाजजीवनाचे ते सुंदर यूटोपिया विरून गेले. हे सर्व कसे घडले, हे सांगता येणार नाही. पण नियती नावाची एक गूढ शक्ती त्याला वाकुल्या दाखवू लागली, चिडवू लागली. त्यातून जुन्या मिथ्यकथांचे नवे अर्थ व नव्या मिथ्यकथांचे जुने अर्थ शोधण्याची धडपड सुरू झाली. या धडपडीतून युलिसिस, सिसिकस, ययाती, एकलव्य यांची नवी चित्रे उभी राहिली. जी. ए. कुलकर्णींच्या विदूषकाचा त्यातूनच अवतार झाला आणि तरीही युगंधराचे जुनेच पालुपद पुन्हा घुमू लागले : 'जमेचि ना – घडेचि ना !'

साहित्यातील सामाजिक आशयाचे जे बलस्थान आहे, तेच त्याचे दुबळेपणही आहे. समाज हा साहित्याचा महत्त्वाचा व न संपणारा विषय आहे हे खरे; पण खुद्द समाजाचा महत्त्वाचा व न संपणारा विषय केवळ समाज नाही, हे दुर्दैवाने खरे आहे. कोणत्याही 'मी'चे सार्थक केवळ 'मी'पणात नसते. समाजाचे सार्थक केवळ समाजात नाही. सामाजिक आशयाचे साफल्य केवळ त्या आशयात नाही. माणसाचे संपूर्ण समाधान व संपूर्ण दर्शन सामाजिक आशयातून प्राप्त होत नाही. निव्वळ

सामाजिक आशयाचे साहित्य श्रेष्ठ ठरू शकत नाही; कारण ज्या कशाला तरी माणूस श्रेष्ठ मानतो, ते काहीतरी केवळ सामाजिक असत नाही. ते अधिक काहीतरी असते. माणसाच्या अंतरात्म्याची ओढ केवळ समाजसापेक्ष वास्तवापुरती व आदर्शापुरती मर्यादित नसते; ती त्याहूनही काहीतरी उच्च व उदात्त असे श्रेयस् शोधीत असते. सामाजिक जाणिवांना, म्हणूनच, स्वतःचे स्वत्व न गमावता त्या श्रेयस्चा प्रत्यय साहित्यातून घडविता आला, तर तो सामाजिक आशय अक्षर ठरू शकेल.

□ □

ललित साहित्याच्या किंवा कलांच्या क्षेत्रात संभवणारी क्रांती ही प्रतिभाशक्तीच्या गूढात गुंतलेली असते, हे जसे खरे; त्याचप्रमाणे ती सांस्कृतिक क्रांतिप्रवणतेशी निगडित असते, हेही खरे आहे. कलावाङ्मय एक प्रकारचे सांस्कृतिक आविष्कारच असतात. त्यांचा जन्म, स्वत्व, सार्थकता यांना सांस्कृतिक संदर्भातच अस्तित्व व अर्थ यांचा लाभ होतो. म्हणूनच सांस्कृतिक स्थितिगतीच्या प्रक्रियेने कलावाङ्मय प्रभावित होत असते. हा प्रभाव कधी स्पष्ट असतो, तर कधी सूचित असतो. कधी तो सजाण असतो, तर कधी अजाण असतो. कधी तो धूसर असतो, तर कधी स्वच्छ असतो.

कलावाङ्मयाच्या या सांस्कृतिक प्रभवनीयतेचे एक गमक आहे. सामाजिक परिवर्तनाच्या प्रत्येक टप्प्यावर उदयास आलेले कलावाङ्मय त्या परिवर्तनाच्या आशयाला आपापल्या परीनी रूप देताना आढळतात. हे सामाजिक प्रतिबिंबन म्हणजे कलावाङ्मयीन क्रांती – समग्र क्रांती – नव्हे हे खरे; तथापि, त्यातून कलावाङ्मयाची सांस्कृतिक प्रभवनीयता सूचित होते, हेही खोटे नाही. सांस्कृतिक परिवर्तन खरे तर सामाजिक परिवर्तनाहून अधिक सूक्ष्म, अधिक आंतरिक, अधिक अमूर्त व अधिक मूल्यविषयक असते. समाजशास्त्रात आपण 'कल्चर' (संस्कृती) व 'सिव्हिलायझेशन' (सुधारणा) या संज्ञात जसा फरक करतो, तसाच फरक सामाजिक परिवर्तन व सांस्कृतिक परिवर्तन यांतही करणे इष्ट ठरते. ज्ञानेश्वरांचा वैश्विक स्वधर्मवाद, तुकारामांचा वैयक्तिक नितिवाद, हरिभाऊंचा सुधारणावाद, रविकिरण मंडळाचा मध्यमवर्गीय कुटुंबवाद ही सर्व केवळ सामाजिक स्थित्यंतराची आरशातील प्रतिबिंबे नाहीत. उलट, सामाजिक स्थित्यंतराच्या मुळाशी असणारी, संभवणारी, अंकुरणारी सूक्ष्म तत्त्वे किंवा मनोवृत्ती यांची ती प्रतिबिंबे आहेत.

कलावाङ्मय ही सांस्कृतिक प्रेरणांची अभिव्यक्ती करतात ती अशा अर्थानेच. किंबहुना तत्त्वज्ञान, कलावाङ्मय (इत्यादी) हेच सांस्कृतिक परिवर्तनाचे निर्देशांक (इंडेक्सेस्) असतात. त्यातूनच बुद्धिगोचर, इंद्रियगोचर रूप सांस्कृतिक परिवर्तनाला प्राप्त होत असते. उद्या जगातील तत्त्वज्ञाने आणि कलावाङ्मय ही नष्ट केली, तर या जगात कधी काळी सांस्कृतिक परिवर्तने घडून आली होती, याला पुरावा कुठून मिळणार? म्हणूनच सांस्कृतिक स्थितीच्या वा गतीच्या, परिस्थि-

तीच्या अथवा परिवर्तनाच्या अवघ्या कळा रूपास आणण्याचे कार्य कलावाङमय करीत असते. या अर्थानेच प्रतिभाशक्ती व संस्कृतीबळ यांच्या द्वंद्वात्मक संबंधातून कलावाङमयीन क्रांती अवतीर्ण होत असते आणि या दोन्ही गोष्टी अजूनही निर्विवादपणे स्पष्ट झाल्या नसल्याने कलवाङमयीन क्रांती एक प्रकारच्या गूढवादात लपल्यासारखी वाटते व हे वाटणे खोटे नसते. एका दृष्टीने कलावंत व्यक्ती व कलाविषय संस्कृती यांतील हे द्वंद्व असते.

एकदेशीय समाजाचे सांस्कृतिकदृष्ट्याही एकदेशीय स्वरूप असल्याने त्याचे कलावाङमय समग्रपणे बदलू शकते. बहुजिनसी समाज वेगवेगळ्या सांस्कृतिक स्तरांचा वा पुटांचा बनलेला असतो व म्हणून त्याचे कलावाङमयस्तरीय परिवर्तन घडवून आणते. मराठी समाजातील संत साहित्य, पंडिती साहित्य, शाहिरी साहित्य ही वेगवेगळ्या सामाजिक स्तरांवर घडून आलेली परिवर्तने होत. म्हणूनच मराठी साहित्यातील स्थित्यंतरांना क्रांती म्हणण्यापेक्षा बंड म्हणणेच अधिक योग्य ठरेल. राजकीय इतिहासलेखनातही 'क्रांती' म्हणजे 'रेव्होल्युशन' आणि बंड म्हणजे 'रिव्होल्ट' या वेगवेगळ्या संकल्पना मानल्या जातात. वाङमयीन क्षेत्रातही हा संज्ञीय काटेकोरपणा पाळला, तर मराठी वाङमय हे बंडकारक आहे; क्रांतिकारक नाही, असेच म्हणावे लागेल. (इथे बी कवीच्या 'बंड' या कवितेची आठवण होते.)

राजकीय बंडाप्रमाणेच वाङमयीन बंडांचे उद्दिष्टही समग्र आत्मक्षेत्राला व्यापण्याचे असले, तरी ते नेहमी सफल होतेच असे नाही. ज्ञानेश्वरांच्या बंडाचा प्रभाव पंडिती साहित्यक्षेत्रावर समग्रपणे उमटला होता असे म्हणता येणार नाही. तीच गोष्ट इतर बंडांची.

म्हणूनच आजच्या मराठी क्षेत्रातील दलितांच्या विद्रोही साहित्याचे बंडही मराठी समाजाच्या बहुजिनसी स्वरूपामुळे, व्याप्तिदृष्ट्या सीमित राहील. तीच गोष्ट मध्यमवर्गीय विद्रोही साहित्याची-अस्तित्ववादी वाङमयाची. पण असे असले, तरी समाजाच्या एका दालनात घडणारी वाङमयीन पडझड दुसऱ्या दालनात घडणाऱ्या घटनांवर परिणाम करीतच असते. कुठे तरी सामाजिक बहुजिनसीपणाला सांस्कृतिक एकजिनसीपणाचे रिंगण घातलेले असते. आतून कुठेतरी समाजातील नाना स्तर एकत्र जुळलेले असतात. या आंतरिक एकात्मतेच्या प्रभावानेच वाङमयीन बंड समग्र वाङमयाच्या स्वरूपाला काही वळणे देऊ पाहाते. म्हणजे नेमके काय होते हे कळण्यासाठी किंवा समजून घेण्यासाठी एखाद्या मराठी टी. एस. एलियटने समग्र मराठी परंपरा व व्यक्तिगत सर्जनक्षमता यांचे परस्परसंबंध नीटपणे मांडावयास हवेत.

□ □

आधुनिक मराठी साहित्यात, गाजलेल्या वाङमयीन वादांचीही एक नाट्यपूर्ण परंपरा आहे. आधुनिक भावकाव्याच्या उदयकाळी बिंदुस्रावी रचनेचा वाद गाजला, तर एकोणिसशे तिशीच्या दशकात, कलाजीवनवाद हिरीरीने लढविण्यात आला. स्वातंत्र्योत्तर काळाच्या आरंभी, नवकाव्य – नवकथा यासंबंधीचे पूर्वोत्तरपक्ष अहमहमिकेने पुढे आले आणि एकोणिसशे साठीच्या उत्तरार्धात दलित साहित्यासंबंधी आवेशपूर्ण चर्चा घडून आली. यातील प्रत्येक वादाला काहीएक अर्थ व आवाज होता. तथापि, त्यांपैकी सर्वांत कमीत कमी अर्थाचा पण मोठ्यात मोठ्या आवाजाचा जर कोणता वाद असेल, तर तो, 'कलेसाठी कला' की 'जीवनासाठी कला' हा होय.

या वादात वादी होते ना. सी. फडके नि प्रतिवादी होते वि. स. खांडेकर आणि वादग्रस्ततेचे आद्य निमित्त होते, फडक्यांचा १९३२ साली प्रसिद्ध झालेला 'प्रतिभासाधन' हा ग्रंथ. 'कलेसाठी कला' या विचारप्रणालीचा धर्मग्रंथ म्हणजे 'प्रतिभासाधन' व त्या प्रणालीचे प्रवर्तक म्हणजे ना. सी. फडके, ही समीकरणे त्या काळात सर्वमान्य होती. 'जीवनासाठी कला' या पक्षाचे आघाडीवीर म्हणून खांडेकरांना मान्यता मिळालेली असली, तरी या पक्षाच्या अनेक आघाड्या उभारण्यात आल्या होत्या व त्यांपैकी प्रत्येक आघाडी वेगवेगळी माणसे सांभाळीत होती. उदा. मार्क्सवादी जीवनवादाचा जोरदार पुरस्कार 'साहित्य व समाजजीवन' या ग्रंथाचे कर्ते लालजी पेंडसे हे करीत होते; त्याला किंचित व्यक्तिवादी कलाटणी देण्याचे कार्य पु. ल. देशपांडे यांनी सुरू केले होते. पुरोगामी साहित्याची भूमिका आचार्य जावडेकर हे, तर टॉलस्टॉय प्रणीत मानवतावादी तसेच गांधीवादी पंथाचा पुरस्कार, साने गुरुजी करीत होते. नीती व कलोपासना यांचे नाते कवीश्वर शोधीत होते, तर डॉ. केतकर यांची सत्य, सौजन्य व सौंदर्य ही त्रिपुटी, वामन मल्हार उलगडीत होते. सामाजिक सुधारणावाद व दलितोद्धार यांचा प्रचार भा. वि. वरेरकर हिरीरीने करीत होते; तर नवमतवादाच्या झेंड्याखाली चित्रविचित्र गणवेश घातलेल्या शिपायांची गर्दी जमलेली होती. अनंत कानेटकर, प्रभाकर पाध्ये, डॉ. शं. दा. पेंडसे, तात्यासाहेब केळकर, शेजवलकर, आळतेकर यांसारखी मातब्बर मंडळीही या कलाजीवनवादात सहभागी होती. (संख्यात्मक दृष्टीने पाहाता या

लढाईत महाभारतीय युद्धाप्रमाणेच सैन्याची व सेनापतींची वाटणी विषम स्वरूपाची होती.)

'कलेसाठी कला' पक्ष संख्या दृष्टीने कमजोर होता. 'जीवनासाठी कला' या पक्षाला 'प्रतिभासाधना' प्रमाणे एकच एक धर्मग्रंथ असा नव्हता, तथापि, भाऊसाहेब खांडेकर हे त्या पक्षाचे धर्मात्मा होते. जीवनवादाचा धर्मग्रंथ जीवनच, पण त्या काळातील नव्या जीवनाची स्वप्ने हाच जीवनवादाचा खरा धर्मग्रंथ होता. ही स्वप्ने मध्यमवर्गियांची होती. ध्येयवाद व भोगवाद यांच्या द्वंद्वात अडकलेल्या या वर्गाचा तो जीवनवाद होता. (कलाजीवनवादाच्या युद्धभूमीवर रेषा आखून झाल्या नि एका बाजूला फडके व विरुद्ध बाजला खांडेकर युद्धसज्ज उत्साहाने खडे झाले, याची कबुली या दोघांनीच दिलेली आहे. फडके म्हणतात, 'स्वतः मी व श्री. खांडेकर यांचे मराठी साहित्यक्षेत्रातलं नातं काहीसं चमत्कारिक आहे. मराठी साहित्यातील दोन ध्रुव असं आमचं वर्णन मी वारंवार वाचलेलं आहे. कलेसाठी कला की जीवनासाठी कला हा वाद ज्यावेळी ऐन भरात होता, तेव्हा लिहिण्याची व जाहीर सभेत बोलण्याची प्रत्येक संधी सांधून आम्ही एकमेकांवर प्रहार करीत होतो.' आणि खुद्द खांडेकरांचे मतही असेच आहे. ते म्हणतात, 'या कलाजीवनवादात प्रतिवादी म्हणून माझे नाव दाखल झाले आहे. कित्येकांच्या मते, मीच नंबर एकचा प्रतिवादी आहे.')

कलेसाठी कला मानणाऱ्या पक्षाची काही कल्पनासुंदर विधाने फडक्यांनीच केली व त्यातील अपूर्वाईने ती चिरंतन चित्तवेधक ठरली. सरस्वती, पुराणिकाच्या व्यासपीठावर बसली नसून, प्रमत्त मयूरपिसांच्या सुबक सिंहासनावर बसलेली आहे, हे प्रतिभासाधकाने कधीही विसरू नये,' किंवा 'लेखक कलेचा उपासक आहे, शंकराचार्यांचा चोपदार नाही,' यांसारख्या त्यांच्या विधानांची इथे सहज आठवण होते. या फडकेप्रणीत कलावादाच्या मुळाशी नेमक्या कोणत्या गोष्टी होत्या, हा कलावाद म्हणणे केवळ कलासाहित्याच्या प्रयोजनासंबंधीची एक विचारप्रणाली होती, असे दिसत नाही. त्याचप्रमाणे तत्कालीन कलासाहित्यविषयक दृढमूल झालेल्या संकेतांची जाचक जाणीव होऊन, त्यांतून मुक्त होऊ पाहाणारी ती एक प्रतिक्रिया होती, असेही वाटत नाही. कलासाहित्यातील नव्याजुन्याचा, परंपरा प्रयोगांचा क्रिया-प्रतिक्रियात्मक साचेबंद अर्थ लावू पाहाणारी जी अतिसुलभ विचारपद्धती आहे, तिचाही इथे कितपत उपयोग होईल, याची शंका वाटते. खरे तर, फडक्यांचा कलावाद हा एका संकुचित स्वायत्ततेत, संकुचित कलात्मक जीवन जगण्याचा उच्च मध्यमवर्गियांचा दृष्टिकोन होता, ती एक माफक स्वरूपाची कलात्मक जीवनशैली होती, एका बहिर्मुख रसिकतेचा जीवनवादच होता.

'कलाविलास हा आनंदाच्या अभिवृद्धीसाठी आहे. ललितलेखक तत्त्वचर्चा करण्यासाठी उद्युक्त झालेला नसतो. त्याला काही सिद्ध करायचे नसते. त्याला

घटकाभर तुमच्या मनाला अनुपम आल्हाद देण्यासाठी गोष्ट सांगायची असते, सौंदर्य हे तत्त्वतः नीती-अनीतीच्या अतीत - पलीकडचे आहे. नीतीचा प्रचार हे कलेचे उद्दिष्ट कार्य नव्हे.' यासारखी विधाने पाहिली की, कलावादाचे ढोबळ स्वरूप लक्षात येते. कलेची व्याख्या न करताच 'कलेसाठी कला' असा चक्रापति-कारक, अर्थविहीन वाक्प्रचार म्हणूनच कलावादाला सोयीचा ठरला. सौंदर्याचे, आनंदाचे, आल्हादाचे कलात्मक स्वरूप या वादाने विशद केले नाही. कलासाहित्याचे स्वातंत्र्य त्याने उद्घोषित केले, पण त्या स्वातंत्र्याचा नकारात्मक अर्थच तेवढा ध्यानात घेतला. नीतीचा,लोकशिक्षणाचा, लोकजागृतीचा, पुरोगामित्वाचा, पावित्र्य-विवेकाचा, तत्त्वचर्चेचा यांसारख्या कितीतरी गोष्टींचा जाच साहित्यात नसावा, म्हणजे आपोआपच त्याचे स्वातंत्र्य वा स्वायत्तता सिद्ध होतात,असा नकारी स्वातंत्र्य-वाद कलावादाने पुरस्कृत केला. असा नन्नाचा पाढा म्हणत कलावादाला कुठे जावयाचे होते, तर एका घटकाभर अनुपम आल्हाद देणाऱ्या गंधर्वनगरीत. त्या नगरीला जाण्याच्या वाटाही कलावादाने तंत्रनैपुण्याचे रोडरोलर चालवून तयार केल्या होत्या. कलेसाठी कला याचा खरा अर्थ, कलेसाठी अवघे जीवन तंत्रमार्गी लावणे आणि मनोरंजक आनंदाचा मंत्र त्यात पुटपुटत राहाणे, असाच होता.

फडकेप्रणीत कलेसाठी कला या पक्षाचे हे स्वरूप हा तत्कालीन मराठी मध्यमवर्गातील एका जीवनविन्मुख वृत्तीचा सर्जनशील आविष्कार होता. समाज-जीवनाच्या मध्यधारेपासून एका सुरक्षित अंतरावर राहून व सामाजिक दायित्वाच्या कमीत कमी जाणिवा बाळगून एक आत्मनिर्भर अवस्था उभी करण्यासाठी कला-निर्मितीचे प्रयोजन आवश्यक होते. म्हणूनच कलेसाठी कला या घोषणेचा अर्थ कलेसाठी जीवन असा भासवावा लागला. प्रत्यक्षात, एका संकुचित जीवनशैलीचा पुरस्कारच तथाकथित कलावादी भूमिकेत गर्भित होता. हस्तिदंती मनोऱ्यातील कोणताही सुरक्षाप्रवण कलाविचार हा कसल्यातरी तंत्रवादातच परिणामी व्हावा, अशीच कलाजीवन नात्याची स्वाभाविक ठेवण आहे. याचे कारण उघडच आहे. जीवनाची आवाहने नि आव्हाने सुरक्षितपणाच्या कवचावर निकामी ठरतात आणि कोणताही कलावाद जीवनाच्या मूल्यासंबंधी बेदरकार होण्याची शक्यता असते. यामुळे कलेला धोका संभवत नसला, तरी जीवनाचे अपमार्जन होण्याची शक्यता असते.

पण कोणत्याही कलावादी भूमिकेत अशाच प्रकारची एक कमीअधिक जीवनविन्मुख भूमिका गर्भित असते. फडके हे ज्या काळात वावरले, त्या काळाच्या प्रेरणा त्यांच्या कलावादात उमटल्या. कलावाद हा एक सनातन अस्तित्व असलेला जीवनदृष्टिकोन आहे आणि फडके हे काही त्यातील शेवटचे कलावंत नव्हते. कलावाद व जीवनवाद अशी शाब्दिक फारकत आपण लिहिण्या-बोलण्यात करू शकलो, तरी कलावाद हा अखेरपक्षी एक प्रकारचा जीवनवादच असतो. फडके हे

त्या जीवनशैलीचा एक आद्य मराठी नमुना होत.

जीवनासाठी कला हा पक्ष अर्थातच कलेसाठी कला या पूर्वपक्षाची प्रतिक्रिया म्हणून पुढे आला. या उत्तरपक्षाचे अध्वर्यू खांडेकर या कलाजीवनवादासंबंधी नंतर, म्हणजे १९६३ साली, जे मनोगत व्यक्त करतात, ते मोठे अर्थपूर्ण आहे. ते म्हणतात, ' १९३० ते १९४० या दशकात मी जीवनवादाचा थोड्याफार हिरीरीने पुरस्कार केला, याचे कारण फडके ज्या कलावादाची भलावणी करीत होते, तो मूलतः कलावाद नसून तंत्रवाद आहे याची स्पष्ट जाणीव मला झाली होती, हे होय. कलावाद, तंत्रवाद, आनंदवाद या सर्वांचे अंतिम पर्यवसान जीवनविन्मुखतेतून निर्माण होणाऱ्या पलायनवादात होणार या कल्पनेने, माझे मन भयभीत होऊन गेले. साहजिकच मी जीवनवादी झालो. एकांगी कलावादाला विरोध करण्याकरिता वाङ्मयविवेचनात मी जो जीवनवादाचा पुरस्कार केला, तो पलायनवादाच्या भीतीमुळे.'

खांडेकरांच्या या निवेदनावरून काही गोष्टी स्पष्ट होतात. एक तर जीवनासाठी कला या पक्षाला, विधायक बाजू अशी फारशी नव्हतीच. फडकेप्रणीत तंत्रवादाला व जीवनविन्मुखतेला विरोध करण्यासाठी जीवनवाद पुढे सरसावला होता. कलावादातील सौंदर्य, आनंद, रचनाचातुर्य इ. संकल्पनांचा हास्यास्पद विपर्यास व तर्कशुद्ध खंडन खांडेकरांनी केलेच; शिवाय बोधवादाची कलावादी शिसारीही त्यांनी मुद्देसूदपणे खोडून काढली. ' ललित वाङ्मय ही एक प्रकारची भांग आहे, असाच या लोकांचा (म्हणजे कलावादी लोकांचा) समज झालेला दिसतो. ' या प्रकारचा तीव्र टोलाही खांडेकरांनी कलावाद्यांना दिला. त्यांच्या जीवनवादाचे स्वरूप त्यांनीच नेहमीच्या अलंकारिक शैलीने विशद केले आहे. ' वास्तव जीवनाचे सोने, चिंतनाचा प्रज्वलित अग्नी आणि कलाकुशल सुवर्णकाराची निर्माणशक्ती यांच्या त्रिवेणी संगमावाचून, शारदेच्या भांडारात मोलाची भर घालणारा अलंकार तयार होणेच शक्य नाही. ' जीवनवादी साहित्याचा हा त्रिवेणी संगमाचा सिद्धांत खांडेकरांनी आपल्या अनेक लेखांतून व भाषणांतून पुनःपुन्हा मांडलेला आहे.

पण खांडेकरप्रणीत जीवनवादात फडक्यांच्या कलावादाप्रमाणेच मोघम तार्किकता होती. एक प्रकारचा आवेशी शब्दाळूपणा होता. जीवनासाठी कला याचा अर्थ जीवनाभिमुख कलादृष्टी असा घेतला, तरीही हा मोघमपणा दूर होत नाहीच. जीवनवाद हा तंत्रवादाची प्रतिक्रिया होता व तेवढ्यापुरताच त्याचा अर्थ अधिक स्पष्ट व सुबोध ठरला. जीवनासाठी कला हे तत्कालीन मध्यमवर्गाचेच एक स्वप्न होते. त्यातही जीवन व कला या दोन्ही संज्ञा अव्याख्यानच होत्या. बोधवाद, प्रचार, बांधिलकी यांसारख्या अकलात्म गोष्टींना खांडेकरांचा विरोधच होता. पण त्यांना जी ध्येयवादी कला हवी होती, ती आकाशपुष्पासारखी अव्यक्तच राहिली.

तथापि, जीवनासाठी कला या पक्षाच्या इतरही महत्त्वाच्या आघाड्या होत्याच. लालजी पेंडसेप्रणीत साम्यवादी भूमिका, पुरोगामी साहित्याची आचार्य जावडेकरप्रणीत विचारप्रणाली, वरेरकर, साने गुरुजी इत्यादिकांची मानवतावादी, सुधारणावादी प्रणाली या सर्वांचा उदय एकोणिसशे तिशीच्या या दशकातच झाला. या सर्व प्रणाल्या काहीशा नवलाईच्या नव्या उत्साहानेच मांडल्या जात होत्या. त्यात अनुभवांची वा निष्ठांची प्रत्ययकारकता अशी नव्हती. असे अनुभव व निष्ठा निर्माण होण्यास समाजाची व वाङ्मयाची जी प्रगत अवस्था आवश्यक असते, तशी ती तत्कालीन मराठी समाजात व वाङ्मयात अर्थातच नव्हती. परक्या विचार-प्रणालीचा तो प्रतिध्वनी होता. त्यात सर्जनाचा उत्कट हुंकार नव्हता. हे दशक हे मराठी साहित्यातील वादांचेच दशक ठरले. ते संपतानाच हे सर्व वादही संपून गेलेले होते. १९४१ सालच्या भाषणात फडके म्हणतात, 'आम्हा दोघांतला तो वाद आता इतिहासजमा झाला आहे. गेल्या चार-पाच वर्षांत एकंदर मानवी जीवनाचं स्वरूप झपाट्यानं बदलल्यामुळं व त्याचे परिणाम आम्हा मराठी लोकांच्या, नित्यनैमित्तिक व्यवहारावर झाल्यामुळं आमची साहित्यविषयक दृष्टीही पालटली असून, साहित्याबद्दलचे अनेक नवे नवे प्रश्न अशा काही तातडीने आमच्या-पुढे आले आहेत की, कला कलेसाठी की जीवनासाठी, या वादाच्या मर्यादेपलीकडे आम्ही येऊन पोहोचलो आहोत.'

दुसऱ्या महायुद्धाच्या तोंडाशी आल्यावर कलाजीवनवादांचे हे युद्धपर्व संपुष्टात आले. तथापि, या युद्धपर्वाची एकंदरित फलश्रुती काय, हा प्रश्न उरतोच. १९२० नंतरच्या कालखंडाला साधारणांचा कालखंड म्हणून संबोधले जाते. खांडेकरांनी मध्यमवर्गियांचा बहिर्मुख वृत्तीचा कालखंड, असे या वाददशकाला उद्देशून म्हटलेले आहे. कलेसाठी कला हे फडकेप्रणीत प्रमेय हे त्यांच्या साहित्यनिर्मितीची एक वैचारिक गरज होती. स्वतःच्या वाङ्मयीन दृष्टिकोनाचे व निर्मितीचे बळ त्या प्रमेयातूनच त्यांना लाभत होते. एवढ्यापुरती त्यांची भूमिका व त्यांना अनुसर-णाऱ्या परंपरेची भूमिका सुसंगत होती. 'जीवनासाठी कला' म्हणणाऱ्या पक्षातील खांडेकर, वरेरकर, सानेगुरुजी इत्यादिकांना मात्र या प्रमेयाची खोली गाठणारी साहित्यनिर्मिती साधली नाही. आणि ती तशी साधणे अवघडच होते. मराठी साहित्यविचारात म्हणूनच 'प्रतिभासाधन' हे तांत्रिक कलावादाचे आद्य प्रतीक म्हणून टिकून राहील; तथापि, जीवनवादाची उभारणी करण्यास खांडेकरप्रणीत विचार अधिक सूक्ष्मपणे पारखून घ्यावे लागतील. कलावादाने सर्जनशील समीक्षेचा पाया घालणे योग्य ठरले असते नि जीवनवादाने सांस्कृतिक समीक्षेचा पाया घालणे उचित ठरले असते. पण ही उणीव दोहोंतही राहूनच गेली. तथापि, वादविवादा-त्मक, खंडनमंडनात्मक भाषाशैलीचे सुंदर नमुने फडके, खांडेकरप्रभृतींनी कला-

जीवनवादाच्या या दशकभरच्या काळात निर्माण केले. मराठी साहित्याचे ते एक चित्तवेधक भूषण ठरेल.

शेवटी या वादाचे तात्पर्य खांडेकरांच्याच शब्दांत देण्याचा मोह मला होतो. ते म्हणतात,' कोकणात, दोन रुपयांच्या चिंचेच्या झाडाचा मालकी हक्क ठरविण्याकरिता, हायकोर्टापर्यंत जाणारे व आंबट तोंड करून परत येणारे वादी-प्रतिवादी नाहीत का ? मराठी वाङ्मयातील भांडणेही अशाच प्रकारची वाटतात. '

तर मराठीतील कलाजीवनवाद हा आंबट तोंडाचे पर्यवसान होणारा चिंचेचा वाद होता काय ? – याचे उत्तर ज्याचे त्यानेच द्यावयाचे आहे.

□ □

ग्रामीण साहित्याच्या पृथकतेची नवोदित जाणीव ही एकूणच ग्रामीण जीवनाच्या नव्या सांस्कृतिक व सर्जनशील भानाची निदर्शक आहे, असे मला वाटते. आणि ग्रामीणतेचे हे नवे भान भारतीयत्वाच्या नवोदित जाणिवेशी निगडित आहे, असेही मला वाटते. सांस्कृतिक दृष्टीने व कलात्मक दृष्टीने भारतीयत्व म्हणजे नेमके काय आहे, हे जाणून घेण्याची व व्यक्त करण्याची प्रवृत्तीच ग्रामीणतेच्याही सर्जनशील भानाच्या मुळाशी आहे. सांस्कृतिक व कलात्मक दृष्टीने ग्रामीणतेचा शोधबोध करून घेण्यामागे भारतीय अस्मितेच्या शोधाबोधाचीच प्रेरणा आहे. सारा भारत खेड्यांतच आहे, असे म्हटले जाते. त्याचा अर्थ भारतातील ऐंशी टक्के जनता ग्रामीण भागातील आहे, एवढाच नाही. भारतीय परंपरेची बलाबलस्थाने ग्रामीण जीवनात आहेत व त्याच्याच यथार्थ बोधावर आधुनिक संस्कृतीची घडी बसवावी लागणार आहे, असा त्या म्हणण्याचा खरा अर्थ आहे. भारतीयता व ग्रामीणता यांचे समीकरण या अर्थाने मांडले, तरी ते आपण समजतो तेवढे साधे व सरळ नाही. ग्रामीणतेचे भारतीय परिदर्शन (पर्स्पेक्टिव्ह) आणि भारतीयत्वाचे ग्रामीण परिदर्शन सांस्कृतिक व कलावाङ्मयीन क्षेत्रांत अबाधितपणे टिकवून ठेवणे, ही अवघड व गुंतागुंतीची बाब आहे. तथापि, ग्रामीण साहित्याच्या पृथकतेचे समर्थन करताना, त्या साहित्याच्या या विशाल भारतीय परिदर्शनाचे स्मरण सतत राखणे अत्यंत आवश्यक आहे. या दृष्टीने काही मुद्दे सुचतात ते सूत्ररूपाने पुढे नमूद करीत आहे.

ग्रामीण साहित्याच्या पृथकत्वाच्या जाणिवेमागे जो ऐतिहासिक संदर्भ आहे, तो नीटपणे लक्षात घेतला पाहिजे. मुख्यतः स्वतंत्र भारताच्या स्वतंत्र समाजाचा हा ऐतिहासिक संदर्भ आहे. आज–उद्याच्या भारतीय समाजाची ध्येयधोरणे या स्वतंत्र समाजाने निश्चित केली आहेत. या दिशेने वाटचाल करताना, निश्चित अशा प्रबोधन विचाराच्या अधिष्ठानावर उभे केलेले सांस्कृतिक परिवर्तन घडवून आणावयाचे आहे. त्या प्रबोधन विचाराचा अंगिकार आणि परिवर्तनाच्या प्रक्रिया यात ग्रामीण व्यक्ती, समाज आणि परिसर यांचा सहभाग कसा व किती आहे, याचाही विचार केला पाहिजे. ग्रामीणतेचे सर्जनशील भान म्हणजे या नवरचनेच्या आशयाचे व आकृतिबंधाचे भान होय, असे मला वाटते.

दुसरे असे, ग्रामीण साहित्याच्या नव्या चळवळीने नवा वाङमयविचार किंवा नवी वाङमयीन मूल्ये निर्माण करण्याचे कार्य हे अधिक महत्त्वाचे आहे, की ग्रामीणतेच्या नव्या व अधिक व्यापक अशा सांस्कृतिक आशयाचा चिकित्सक शोधबोध करणे अधिक महत्त्वाचे आहे, याचा निर्णय करणे इष्ट ठरेल. केवळ वाङमयीन दृष्टीने या चळवळीचा पाठपुरावा करणे एकांगी ठरण्याचा धोका आहे. ग्रामीणतेच्या सर्जनशील जाणिवेचा त्यामुळे संकोच होण्याची भीती आहे. एवढेच नव्हे, तर सांस्कृतिक दृष्टीने ग्रामीणतेच्या पोटात ज्या अपार व अपूर्व अंतःशक्ती (पोटेन्शियल) आहेत, त्यांचाही ऱ्हास होण्याची शक्यता आहे. ग्रामीणता हा नव्या प्रबोधनाचा आणि परिवर्तनाचा एक व्यापक व आव्हानात्मक परिघ आहे. आणि त्याच्या अखंड शोधबोधातून कलावाङमयीन आविष्काराच्या नव्या दिशा आणि परिमाणे प्रकट होण्याची शक्यता आहे. म्हणूनच ग्रामीण साहित्याच्या चळवळीला डोळस, वैचारिक व सांस्कृतिक चळवळीचीही जोड देणे आवश्यक आहे.

तिसरे असे, कोणताही नवा विचार वा जीवनविषयक जाणीव एक प्रकारच्या ऐतिहासिक अपरिहार्यतेने निर्माण होते. ग्रामीण साहित्याच्या वेगळेपणाचा पुरस्कार करणाऱ्या आज-उद्याची जाणीवही यास अपवाद नाही. हे लक्षात ठेवले तर पूर्वकालीन ग्रामीण साहित्याबद्दलचा एक यथार्थ विवेक या नव्या चळवळीलाही उभा करता येईल. ग्रामीणतेचे काहीएक प्रकारचे रंगरूप नाही, असे साहित्य भारतात असूच शकत नाही. मराठी साहित्यही यास अपवाद नाही. श्री चक्रधर - ज्ञानेश्वरांपासून आजतागायत मराठीत ग्रामीण जीवनाची, ग्रामीण जीवनमूल्यांची चित्रे व बिंबे उमटलीच आहेत. याचे कारण आपले जीवन हे ग्रामीणतेचे बहिरंग झटकूनही अग्रामीण होऊ शकत नाही. आपल्या जीवनाचा प्रत्येक श्वास ग्रामीणतेच्याच वाऱ्यातून घेतला जातो. तेव्हा नवोदित ग्रामीण साहित्याच्या जडणघडणीसाठी जुन्या साहित्यातील ही ग्रामीणता पूर्णपणे रद्दबादल ठरवून कोऱ्या पाटीचा हट्ट करण्यात या चळवळीचेच नुकसान संभवते. शेवटी कलावाङमय आणि जीवन यांच्यातील वैशिष्ट्यपूर्ण नात्याचा जो मूलभूत विवेक करावा लागतो, तो तसा करून मगच ऐतिहासिक स्थित्यंतरातून या नात्याची बदलती रूपे कशी प्रकट झाली, हे समजून घ्यावे लागते. म्हणूनच नव्या ग्रामीण साहित्याच्या चळवळीला यथार्थ ऐतिहासिक विवेकाची बूज राखूनच आपल्या मरलेल्या पाटीचा आकृतिबंध हेरून काढावा लागेल.

चौथे असे, दलित साहित्याच्या 'निळघा पहाटे' नंतर ग्रामीण साहित्याची तांबडी पहाट आता उदयास येत आहे. हा क्रम इतिहास तत्त्वास धरूनच आहे. भारतीय अस्मितेच्या शोधाबोधाचे पर्व भारत स्वतंत्र झाल्यावरच खऱ्या अर्थाने आता सुरू होत आहे. भारतीयता ही एक संकुल, सांस्कृतिक अशी बाब आहे. नाना धर्म, भाषा, समूह यांच्या संकीर्ण पटातूनच भारतीयत्वाचा सांस्कृतिक आकृतिबंध

आविर्भूत झालेला आहे. बहुजिनसी, बहुघटकात्मक असा हा आकृतिबंध आहे. यातील एकेक घटक आपापले वेगळेपण जाणून घेण्याच्या प्रयत्नात आहे. यातील दलित समाज हा असाच एक घटक आहे. घटक आणि त्यांनी घडविलेला व्यापक आकृतिबंध यांच्यात जे नाते संभवते, तसेच नाते दलित आणि ग्रामीण यांच्यातही आहे. घटकांना आपल्या अस्मितेची जाणीव आधी होणे स्वाभाविक आहे. त्यामुळे दलित साहित्याची ' निळी पहाट ' इथे आधी झाली. ग्रामीणता हा विशाल असा सांस्कृतिक आशय आहे आणि तो एकूणच भारतीयत्वाशी समरूप आहे. तो अधिक गुंतागुंतीचा आहे. कारण त्याला भारतीयत्वाचे व्यापक परिदर्शन (पर्स्पेक्टिव्ह) आहे. म्हणूनच दलित साहित्याच्या प्रेरणा आणि प्रवृत्तींना सामावून घेऊन, आपल्या अफाट अशा तांबडचा क्षितिजांचा वेध घेणे हेच ग्रामीण साहित्याचे ध्येय राहील. पण यासाठी दलित साहित्यासारख्या घटकांच्या प्रेरणा आणि प्रवृत्ती अबाधित राखण्याची गरज आहे. ग्रामीण साहित्याच्या नव्या चळवळीने याचेही भान ठेवले पाहिजे, असे मला वाटते.

REFBK-0024575

ग्रंथालय ठाणे
दा. क्र. ३०८३
८५७५
शाखा (स्थळ प्रत)

आम्ही प्रकाशित केलेले काही संदर्भ ग्रंथ

ग्रामीण साहित्य : स्वरूप व समस्या	डॉ. आनंद यादव
ग्रामीणता : साहित्य आणि वास्तव	,,
संतकवी तुकाराम : एक चिंतन	डॉ. निर्मलकुमार फडकुले
वाङ्मयदर्शन	डॉ. पंडित आवळीकर
मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र : पुनर्विचार	सं. कमलाकर दीक्षित
वाङ्मय सिद्धान्त	प्रा. पु. दि. धर्माधिकारी
प्र. के. अत्रे : साहित्य आणि समीक्षा	डॉ. एस. एस. भोसले
साहित्यिक खाडेकर	,,
खाडिलकरांचे नाट्यसुवर्ण	डॉ. बळवंत देशमुख
विष्णुशास्त्री चिपळूणकर : तीन निबंध	डॉ. र. वा. मंचरकर
भाषाशास्त्र विचार	,,
ज्ञानेश्वरी अध्याय १ ला	,,
ज्ञानेश्वरी अध्याय ७ वा	,,
ज्ञानेश्वरी अध्याय १२ वा	डॉ. सूर्यकांत खांडेकर
अनुभव आणि आकार	डॉ. प्रल्हाद वडेर
समर्थ रामदासांची हिंदी पदावली	प्रा. रा. तु. भगत

अजब पुस्तकालय
भाऊसिंगजी रोड, कोल्हापूर

आम्ही प्रकाशित केलेले काही संदर्भ ग्रंथ

दलित साहित्य : एक आकलन	प्रा. बाळकृष्ण कवठेकर
प्रतिसाद	,,
मराठी निबंध व लघुनिबंध	डॉ. चंद्रकांत देऊळगावकर / डॉ. वि. प. देऊळगावकर
छंदशास्त्र व संगीत	बाबूराव जोशी
वाङ्मयीन शैली आणि तंत्र	सं. प्रा. म. द. हातकणंगलेकर
अवतीभवती	विजया राजाध्यक्ष
नवसमीक्षा : काही विचारप्रवाह	सं. गो. म. कुलकर्णी
निळे पाणी	रा. ग. जाधव
पंचवटी	,,
सहकंप	डॉ. अनुराधा पोतदार
मराठी कादंबरी : चिंतन आणि समीक्षा	डॉ. चंद्रकांत बांदिवडेकर
अहिराणी लोकसाहित्य दर्शन	कृष्णा पाटील
साहित्य समीक्षा प्रदीप	प्रा. सुधीर
भाषाशास्त्र प्रदीप	,,
वाङ्मय प्रकार : नाटक, एक अभ्यास	प्रा. भावे, प्रा. दाते

मेहता पब्लिशिंग हाऊस
१२१६ सदाशिव पेठ, पुणे

पंचवटी

गोदाकाठीच मला कांचनमृगही दिसला.
कलात्मकतेची कनकत्वचा ल्यालेले,
भुरळ पाडणारे,
जीवनचैतन्याचे अचपळ हरिण
... साहित्य म्हणा, वाङमय म्हणा
... मी तिथे पाहिले.
कलेचे सुवर्ण नि जीवनाचे चैतन्य
यांचा रहस्यमय मेळ...!
तेव्हापासून मी
त्या कांचनमृगामागे धावत आहे,
त्याचा वेध घेत आहे,
जीवनभरच्या मृगयेतील
' पंचवटी ' हा एक टप्पा...!

प्रा. रा. ग. जाधव
[प्रस्तावनेतून]

कव्हर छपाई : अंजीश, कोल्हापूर