म. ग्रं. सं. ठाणें
विषय निबंध
सं. क्र. ३१५७

वाङ्मयीन वाद

REFBK-0025100

प्रसाद प्रकाशन

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.

12 OCT 1986

2 NOV 1986

23 NOV 1986

18 FEB 1987

25 FEB 1987

23 OCT 1988

18 MAR 1987

22 APR 1987

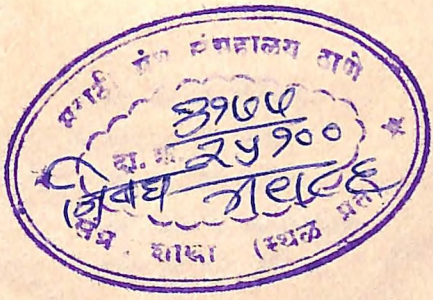
23 DEC 1987

17 APR 1991

17 OCT 1992

(क्र. मा. पहा)
५०००-३-८४

संगीत निबंध [वाङ्मय समीक्षा]
३७५५
२५१००
मलादह



महाराष्ट्र साहित्य परिषद - पुरस्कृत ग्रंथमाला



वाङ्मयीन वाद


REFBK-0025100

१ श्री. दि. के. बेडेकर
२ श्री. म. गो. भाटे
३ श्री. रा. शं. वाळिंबे
४ श्री. श्री. के. क्षीरसागर
५ श्री. बा. सी. मर्ढेकर

*

मूल्य ४।। रुपये

प्रकाशक :
मनोहर यशवंत जोशी,
प्रसाद प्रकाशन,
१८९२ सदाशिव पेठ, पुणे ३०.

आवृत्ति ३ री
सप्टेंबर १९७२

मराठीच्या अभ्यासकांना वाचनासाठी उपलब्ध व्हावे म्हणून ही प्रत (जादा) घेतली आहे. विक्रीस घेतल्याची तारीख २-९-८९ - म्हणून ही प्रत परत वाचण्यास आली.

हु-की-यरांज्ये
कार्यवाह
२-९-८९

मुद्रक :
अभय कुमार
आर्यभूषण प्रेस
ब्रह्माघाट, वाराणसी-१

पुरस्कार

महाराष्ट्र साहित्य परिषदेने १९४६ च्या सप्टेंबर महिन्यात आजकालच्या वाङ्मयीन वादांसंबंधी एक व्याख्यानमाला घडवून आणली होती. त्या मालेचे यश जरी मतभेदाचा विषय झाले, तरी ती कल्पना चांगली होती याबद्दल दुमत नव्हते. मालेमध्ये वाङ्मयाकडे किंवा त्याच्या मूल्याकडे पाहण्याच्या आजच्या विविध दृष्टी आणि त्या दृष्टींना अनुरूप अशी विविध विचारसरणी यांची कल्पना देणारी व्याख्याने व्हावी अशी अपेक्षा ठेवलेली होती. या विविध विचारसरणींना स्थूल मानाने 'वाद' असे म्हटले होते. मालेत पुढील व्याख्याने झाली.

१ श्री. **रा. श्री. जोग**-सौंदर्यवाद
२ श्री. **श्री. के क्षीरसागर**–रोमँटिसिझम्
३ श्री. **के. ना काळे**–एक्स्प्रेशनिझम्
४ श्री. **कृ. ना. फडके**–वाङ्मयसमीक्षण आणि मार्क्सवाद
५ श्री **दि. के. बेडेकर**–कलानिर्मितीचे स्वरूप
६ श्री. **रा शं. वाळिंबे**–नॅचरॅलिझम्
७ श्री. **म. गो. भाटे**-सर–रिॲलिझम्
८ श्री **बा. सी. मर्ढेकर**--वाङ्मय आणि सौंदर्यशास्त्र

या मालेत झालेली सारीच व्याख्याने मालेच्या मूळ कल्पनेस धरून झाली असे नाही. तथापि त्यामुळे त्यांचे महत्व कमी ठरत नाही. श्री. बेडेकर व श्री. मर्ढेकर यांच्या प्रस्तुत ग्रंथामधील निबंधावरून हे मान्य होईल.

आरंभीच म्हटल्याप्रमाणे या मालेच्या यशाविषयी मतभेद झाला. तीवरील मुख्य आक्षेप असा होता की ज्या वादांविषयी ही व्याख्याने झाली ते सारे वाद मराठी वाङ्मयात आलेले आहेत असे नाही. तेव्हा केवळ युरोपीय वाङ्मयातील वादांना मराठी वाङ्मयाच्या दृष्टीने फारसे महत्त्व नाही. या वादचर्चेस उदाहरणभूत होऊ शकेल अशा प्रकारची वाङ्मयनिर्मित जर मराठीमध्ये झालेली नसेल तर या केवळ तात्त्विक चर्चेचा फायदा काय ? या आक्षेपात काही तथ्य असले तरी सर्वांशी नाही. आधुनिक मराठी वाङ्मयाची, विशेषतः ललित वाङ्मयाची निर्मिती ही पाश्चात्य वाङ्मयाचा मागोवा घेत घेत होत आहे व आज वर उल्लेखिलेल्या वादांपैकी काही स्पष्टपणे व काही पुसटपणे आपल्या या नवीन

वाङ्मयात प्रतिबिंबित झाले आहेत. काही आजच स्पष्ट झाले नसले तरी कालांतराने होण्याचा संभव आहे. या कारणामुळे झालेली चर्चा ही उपयुक्तच झाली असे म्हणावयास हवे.

ही व्याख्यानमाला चालू असतानाच तिला काही चिरस्थायी स्वरूप देण्याची कल्पना निघून झालेल्या व्याख्यानांचे एक पुस्तक काढावे असे व व्याख्यात्यांनी आपली व्याख्याने लिहून द्यावी व ती छापली जावी अशी योजना करण्यात आली. श्री. य. गो. जोशी यांनी आपल्या 'प्रसाद' मासिकात ती प्रथम प्रसिद्ध केली व आज आता ती पुस्तकरूपाने पुढे येत आहेत. सर्वच व्याख्यानांचा समावेश या पुस्तकात होऊ शकला नाही. पण त्याचे कारण साहित्य परिषद नसून कांही हस्तलिखिते व्याख्यात्यांच्याकडूनच आली नाहीत हे आहे. अधिक प्रतीक्षा करणे अर्थात शक्य नसल्याने जेवढी उपलब्ध झाली तेवढीच व्याख्याने या संग्रहात प्रकाशित होत आहेत. या अपुऱ्या स्वरूपातही या पुस्तकाची उपयुक्तता वाचकांस पटल्यावाचून राहणार नाही अशी आम्हांस आशा आहे. त्या व्याख्यानांच्या टीकाशास्त्रीय पद्धतीविषयी आम्ही लिहिण्यापेक्षा चिकित्सक वाचकांनीच निर्णय देणे योग्य होईल.

महाराष्ट्र साहित्य परिषदेकडून प्रत्यक्ष प्रकाशन असे अल्पच झाले आहे; तशी अनुकूलताही परिषदेस विशेष नाही. तथापि कोणी प्रकाशक पुढे आल्यास त्याच्या प्रयत्नाचा पुरस्कार करण्यास साहित्य परिषद उत्सुक आहे हे या पुस्तकाच्या प्रकाशनाने स्पष्ट होत आहे. या घटनेचे महत्त्व ज्यांना वाटेल, त्यांनी परिषदेच्या या नवीन प्रथेचा अर्थ लक्षात घेणे, परिषद आणि प्रकाशक या दोघांच्याही दृष्टीने उपकारकच ठरेल.

या मालेत ज्या वक्त्यांनी व्याख्याने दिली त्यांची परिषद आभारी आहे. ज्यांनी आपल्या व्याख्यानांची हस्तलिखितेही परिषदेस सादर केली त्यांचे तर विशेष आभार मानावयास हवेत. श्री. य. गो. जोशी यांनी प्रकाशनाबाबत परिषदेशी जे सहकार्य केले त्याबद्दल परिषद त्यांची ऋणी आहे.

—रा. श्री. जोग,
कार्याध्यक्ष, म. सा. प., पुणे.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय पुणे
दा. क्र. २५७००
स्थळ

कलानिर्मितीचे स्वरूप

: : १ : :

१. सुंदर वस्तु व कलाकृति

फुले, रंगीबेरंगी ढग, इत्यादी वस्तूंना आपण सुंदर म्हणतो व त्यापासून आपल्याला आनंद होतो. तसेच ताजमहालासही आपण सुदर व आनंददायी म्हणतो. परंतु कलाकृती हे नाव आपण फक्त ताजमहालालाच देतो.

सौंदर्य व आनंद याप्रमाणे भावनांच्या बाबतीतही हेच दिसते. खरा वाघ किंवा आसन्नमरण मनुष्य पाहून आपल्या मनात भीती, करुणा, इत्यादी भावना निर्माण होतात आणि "एकच प्याला" सारखी भीषण शोकान्तिका पाहूनही तशा भावना उद्भवतात. पण कलाकृतीचा दजा आपण फक्त शोकान्तिकेलाच देतो.

यावरून दिसते की, सौंदर्य, आनंद किंवा इतर भावना यांचा अनुभव आणून देण्याचा गुण नैसर्गिक वस्तू व कलाकृती यांच्यात सामान्य असतो. अर्थातच, कलाकृतींचे मूळ स्वरूप ठरविण्यास ह्या गुणांची कसोटी अपुरी पडते, किंबहुना निरुपयोगी ठरते.

ही गोष्ट ध्यानात घेऊन, कलेचा सिद्धान्त ठरविणारे विचारवंत असे म्हणतात की, इतर वस्तूंपासून उत्पन्न होणारा सौंदर्य, आनंद व भावना यांचा अनुभव व कलाकृतींपासून उत्पन्न होणारा सौंदर्याचा, आनंदाचा व भावनांचा अनुभव हे वेगळ्या कोटीचे किंवा जातीचे आहेत. या दोन अनुभवांत केवळ कमी अधिक तीव्रतेचा फरक नसून त्यांची जातच वेगळी आहे.

हा वेगळेपणा इतका अनुभवसिद्ध व सर्वमान्य होणारा आहे की,

कलास्वरूपशास्त्रात * तो चर्चेचा विषय नसून एक वादातीत सिद्ध भूमिका म्हणून गणला जातो. या सिद्ध भूमिकेवरून सहजच निघणारा एक निष्कर्ष लक्षात घेण्यासारखा आहे. तो असा :

कलाकृतीपासून होणाऱ्या सौंदर्यादींच्या अनुभवाची वेगळी कसोटी शोधून काढणे आवश्यक असून इतर वस्तूंपासून होणाऱ्या सौंदर्यादींच्या अनुभवांची कसोटी कलेच्या क्षेत्रात निरुपयोगी आहे; किंबहुना, इतर वस्तूं-पासून लाभणाऱ्या अनुभवांशी कलात्मक अनुभवांची गल्लत करणे कलास्वरूपशास्त्रात निषिद्ध आहे.

२. मानवनिर्मित तेवढी कला !

वरील चर्चेनंतर सहज सुचणारी कल्पना अशी की, इतर वस्तू व कलाकृती यांमधील फरक एवढाच की, इतर वस्तू निसर्गप्राप्त असतात व कलाकृती मानवनिर्मित असतात. परंतु ही कल्पना अगदी चूक आहे. कलाकृती मानवनिर्मित असतात ही गोष्ट त्यांचे मूळ स्वरूप ठरविण्यासाठी उपयोगी पडत नाही. एक तर हत्यारे, सामाजिक संस्था, इत्यादी बहुतेक मनुष्य निर्मित वस्तू कलाकृती नसून आर्थिक, सामाजिक, नैतिक, बौद्धिक, इत्यादी क्षेत्रांतील उपयुक्त वस्तू असतात; दुसरे असे की, सौंदर्य, आनंद व भावना यांचा अनुभव देणाऱ्या कित्येक मानवनिर्मित वस्तूंचे स्वरूप केवळ निसर्गप्राप्त वस्तूंची प्रतिकृती किंवा नक्कल एवढेच असते. अशा नकलांना आपण कलाकृती म्हणत नाही. कागदी फुलांसारख्या अशा नकलांपासून मिळणारा सौंदर्यादी अनुभव व खऱ्या फुलांसारख्या वस्तूंपासून प्राप्त होणारा अनुभव एकच असतो; उलटपक्षी, कलावंताने काढलेल्या किंवा **शिल्पिलेल्या** फुलांपासून मिळणारा अनुभव वेगळ्याच जातीचा असतो, असा कलास्वरूप-शास्त्राचा निर्णय आहे व तो रास्तच आहे.

* "एस्थेटिक्स" या इंग्रजी शब्दाचा पर्याय म्हणून मी हा शब्द वापरीत आहे. 'सौंदर्य' या शब्दाने दोन तऱ्हेचे सौंदर्य सूचित होतात म्हणून "सौंदर्यवाद" हा शब्द सोपा असून मी टाळला आहे, व हा क्लिष्ट परंतु स्पष्ट शब्द वापरला आहे.

वरील निर्णयानुसार कलावंत व कारागीर असा भेद करणे जरूर पडते. व्यवहारिक, विशेषतः व्यापारी, क्षेत्रात जरी हा भेद अस्पष्ट झालेला आढळतो तरी तो भेद मूलभूत आहे याची जाणीव कलास्वरूपशास्त्राचा विचार करणारांना स्पष्टपणे असते व बहुजनसमाजालाही अंधुकपणे असते.

३. कलानिर्मिति व इतर निर्मिति

सौंदर्यादी अनुभव आणून देणाऱ्या इतर वस्तू व त्यांच्या कारागिरी प्रतिमा यांच्यापेक्षा कलाकृती अगदी वेगळ्या आहेत व त्यांच्यापासून मिळणारा अनुभव वेगळ्या जातीचा आहे, येवढे येथपर्यंत आपण पाहिले. पण कलास्वरूपाची ओळख करून घेण्याच्या दृष्टीने हा निष्कर्ष "नेति नेति" या सूत्रासारखा नकारात्मक झाला. कलाकृती म्हणजे काय ? कलानिर्मिती केव्हा होते ? वगैरे प्रश्नांची विधानात्मक उत्तरे मिळविण्यांसाठी आता वेगळ्या दिशेने विचाराला सुरुवात केली पाहिजे.

प्रथमच, कलानिर्मितीचा इतर मानवनिर्मितींशी संबंध पाहणे आवश्यक आहे, असे मला वाटते. मनुष्य हा बुद्धिमान तसाच सामाजिक किंवा समूहजीवी प्राणी आहे व आपल्या सामाजिक व विचारशील कर्तृत्वशक्तीच्या जोरावर त्याने शहरे वसवून, शेतीवाडी करून व यंत्रसाधनाचा उपयोग करून एक नवी सृष्टीच जणू काय रचली आहे. शरीर व बुद्धी यांचा वापर करून त्याने आजचे मानवी जीवन निर्माण केले आहे. श्रम व ज्ञान यांच्या साहाय्याने मानव परिस्थितीची घडी बदलू शकला, म्हणून आजचा सर्व प्रपंच आहे. परिस्थितीशी समरस होऊन जगणे मानवेतर प्राण्यांना जमले, परंतु परिस्थितीला नवा आकार देणे फक्त मनुष्याला शक्य झाले; कारण श्रम, ज्ञान व समूहशक्ती यांचा वापर केला, व नवनिर्मिती केली.

श्रम, ज्ञान व समूहजीवन यांना आपण मनुष्यामधील वेगवेगळ्या सृजनशक्ती समजले पाहिजे; कारण त्यांच्या साहाय्याने मानवाने सर्व काही निर्माण केले आहे. श्रमक्रिया, ज्ञानक्रिया व सामाजिक क्रिया यांनी निर्माण केलेल्या वस्तूंपैकी शहरे, यंत्रे, इत्यादी गोष्टी मूर्त-इंद्रियगोचर आहेत; परंतु सामाजिक संस्था, स्वर्गनरकादी कल्पना, शास्त्रसिद्धान्त

वगैर बाबी अमूर्त आहेत. या सर्व गोष्टी निसर्गप्राप्त नाहीत किंवा तशा वस्तूंच्या नकला नाहीत. उलटपक्षी, मनुष्यसमाजाने अगदी नव्याने त्या निर्माण केल्या आहेत.

या निर्मितीशी कलनिर्मितीचे साम्य आहे, हे उघड आहे. श्रमक्रियेने व ज्ञानक्रियेने निर्माण केलेल्या वस्तूंशी कलाकृतींचे सहोदरत्व असणारच, कारण मानवाच्या सृजनशीलतेचा हा सर्व विस्तार आहे हे साम्य कोणत्या प्रकारचे ? याचे थोडक्यात उत्तर असे की, श्रम, ज्ञान, समूहजीवन व कला या सर्व मानवी सृजनक्रियांचे उद्दिष्ट व फल एकच असते- ते म्हणजे परिस्थितीला इच्छित आकार देणे. मग कलेचे वेगळेपण कोठे व कशात हे पुढे पाहू.

परिस्थितीशी जुळवून घेऊन जगणाऱ्या मानवेतर प्राण्यांच्या क्रिया पाहा ! त्यांची ठराविक साचांची शरीरे व तशाच सहजप्रवृत्ती ठराविक परिस्थिती मध्ये उत्तम तऱ्हेने तगून राहतात. ठराविकाच्या या कोंडाळ्यात त्यांच्या हालचाली इतक्या सहज, समतोल व सुंदर असतात की, मानवाला त्यांचा हेवा वाटावा परंतु परिस्थितीला नवी घडण देणे त्यांच्या शक्तीच्या बाहेरचे, व म्हणून मनाच्याही पलीकडचे असते. त्यांच्या बुद्धीची, इच्छांची व स्वप्नांची झेप निसर्गप्राप्त मर्यादेच्या आत असते. साहजिकच, परिस्थितीला बदलणारे श्रम, ज्ञान, समूहजीवन किंवा कला त्यांच्या आटोक्याबाहेर असतात. मानवी सृजनशक्ती व पशूंचे ठराविक जीवन यांच्यातली ही तफावत पाहिली म्हणजे या मानवी सृजनशक्तीचा अर्थ नीट कळेल.

परिस्थितीशी समरस होणे किंवा तिचा ठसा उमटविणे म्हणजे तिला नवा वांछित आकार देणे नव्हे, हे उघड आहे. या दृष्टीने श्रमादी सर्वच सृजनक्रिया नुसत्या प्रतिमा निर्माण न करता नवीन वस्तू निर्मितात. कलानिर्मितीदेखील मानवी सृजनशीलतेचा एक विशिष्ट प्रकार असल्याने कलाकृती म्हणजे आधीच उपलब्ध असलेल्या वस्तूंचे प्रतिबिंबात्मक चित्रण नसून नवनिर्मित वस्तू असते. उदाहरणार्थ, ताजमहाल ही कशाचीही प्रतिमा नाही, किंवा साहित्यातील सुधाकरादी "माणसे" म्हणजे खऱ्या-खुऱ्या व्यक्तींची रंगभूमीवरील नक्कल नव्हे.

४. निर्मितीला वास्तवाची गरज

या ठिकाणी श्रमादि सर्वच निर्मितिक्रियांचे एक वैशिष्ट्य सांगितले पाहिजे श्रम,ज्ञान,कला,इत्यादी क्रियांचे उद्दिष्ट व फल परिस्थितीला वांछित आकार देणे हे असते; परंतु असलेल्या परिस्थितीच्या चौथऱ्यावरच ही नवी इमारत बांधणे शक्य असते. सृजनक्रिया म्हणजे मनोराज्ये रचणे नव्हे व म्हणूनच श्रम, ज्ञान, कला, इत्यादी सृजनक्रिया वास्तवाचे आकलन केल्याशिवाय, ते त्याला नवा आकार दिल्याशिवाय उद्भवूच शकत नाही.

कलादी सृजनक्रियांची सृजनात्मकता लक्षात येण्यासाठी येथवर एका गोष्टीवर्दल उल्लेखही केला नाही, परंतु ती गोष्ट मूलभूत महत्त्वाची आहे व आता येथे सांगण्यासारखी आहे. वांछित आकार देणे म्हणजे सृजन ही कल्पना बरोबर झाली, परंतु हा "वांछित आकार" देखील मानवी मनात कोठून स्फुरतो हे पाहिले पाहिजे. श्रम, ज्ञान, कला, इत्यादी सृजनक्रियांचे फल पाहिले, तर असे दिसून येते की, प्राप्त परिस्थितीमधूनच तिला बदलण्याच्या दिशेची सूचना मानवाला मिळत आली आहे. या दृष्टीने असे म्हणावे लागेल की, सृजनशीलता हा जरी मानवी बुद्धीचा विशेष असला, तरी या सृजनशीलतेला चालना व प्रेरणा देण्याचे सामर्थ्य मानवाच्या भोवतालच्या परिस्थितीच्या अंगीही आहे. असेही म्हणता येईल की,वास्तवता व मानव यांच्या परस्पर-संबंधात किंवा संघर्षात दोहींकडून सृजनक्रियेला पोषक असा व्यापार घडत जातो.

शेवटच्या विधानाचा खरेपणा पडताळण्यासाठी क्षणभर अशी कल्पना करू की, एखाद्या मनुष्याच्या भोंवतालची भौतिक व सामाजिक वास्तवता एकाएकी गोठल्यासारखी, निष्प्राण व परिवर्तनशून्य झाली, तर तो अशा स्थितीमध्ये श्रम, ज्ञान, कला, इत्यादी सृजनव्यापार करू शकेल काय ? अर्थातच नाही. तेव्हा मानवाइतकीच वास्तवतेची परिवर्तनशीलता सृजनाला आवश्यक आहे.

५. बालकवींची "औदुंबर" कविता

नैसर्गिक वस्तु किंवा त्यांच्या कारागिरी प्रतिमा यांपेक्षा कलाकृती वेगळ्या आहेत. तसेच, परिस्थितीला नवी वांछित घडण देणाऱ्या श्रम,

ज्ञान, इत्यादी सृजनक्रियांशी कलाक्रियेचे सहोदरत्व आहे. या दोन प्रमेयांनंतर आता आपण कलास्वरूपाविषयी एक नवा प्रश्न पुढे घेऊ. कलावंत जे निर्माण करतो ते निसर्गप्राप्त वस्तूंपेक्षा वेगळे असते, परंतु वास्तवालाच घडण देऊन ते बनविलेले असते. मग या कलावस्तूंचे रूप तरी कोणते ?

या प्रश्नाचे उत्तर सूत्ररूपाने असे सांगता येईल. प्रत्येक कलाकृती म्हणजे शब्द, रूप, नाद, इत्यादीचे शरीर धारण करणारी, कलावंताच्या व्यक्तिमनात स्फुरलेली, कोणत्या तरी **वास्तवासंबंधीची साकार "कल्पना"** असते.

या विधानाची सत्यता बालकवीच्या खालील कवितेच्या अनुरोधाने पाहू :

"ऐल तटावर पैल तटावट हिरवाळी घेऊन ।
निळा सावळा झरा वाहतो बेटाबेटातुन ।
चार घराचे गाव चिमुकले पैल टेकडीकडे ।
शेतमळ्याची दाट लागली हिरवी गर्दी पुढे ।
पायवाट पांढरी तयातुनि अडवीतिडवी पडे ।
हिरव्या कुरणामधुनि चाललो काळ्या डोहाकडे ।
झाकळुनी जळ गोड काळिमा पसरी लाटांवर ।
पाय टाकुनी जळात बसला असला औदुंबर ।"

या कवितेमध्ये वर्णन केलेला विषय अगदी साधा आहे. मोजक्या अचूक शब्दांत एका देखाव्याचे वर्णन आहे. शेवटच्या दोन ओळींत औदुंबराच्या झाडाला मनुष्य कल्पिले आहे व ही उपमा सुंदर साधली आहे. एवढेच या कवितेचे महत्त्व व कलात्मक मर्म मानणे शक्य आहे. परंतु, माझ्या मते असे करणे बरोबर नाही. निसर्गरम्य देखाव्याचे मोजक्या शब्दांत हुबेहुब वर्णन करणे हे कार्य कलावंताचे नाही. कारण हे काम कारागिरालाही जमेल. कलावंताने जास्त काही तरी सांगितले पाहिजे; त्यासाठी जास्त काही तरी अनुभवले पाहिजे.

वरील कवितेंत बालकवींनी जास्त काय सांगितेल आहे ? हे पाहण्यासाठी कवितेचे जास्त कल्पकतेने आकलन केले पाहिजे व ते निव्वळ निसर्गवर्णन आहे, ही भावना सोडून दिली पाहिजे.

कवितेच्या पहिल्या चार ओळींत ओढा, टेकड्या गांव व शिवारे याचे विहंगम दृश्य आहे असे दृश्य डोंगरमाथ्यावरून खाली पाहताना केव्हातरी कवीने प्रत्यक्ष अनुभविले असेल, परंतु वर्णन मात्र निव्वळ "पाहिले तसे सांगितले" अशा "वास्तववादी" घडणीचे नाही. झरा वाहतो तो "ऐल तटावर पैल तटावर हिरवाळी घेउन" वाहतो. एकाद्या बालनर्तकाच्या खेळकर धावण्याची कल्पना त्या साध्या शब्दांत पण सुंदर तऱ्हेने सुचविली आहे व "ऐल तट" आणि "पैल तट" या प्रासयुक्त नादमधुर शब्दांमुळे अर्थामध्ये सूचित झालेल्या नर्तनाच्या कल्पनेला प्रास व नाद याची उत्कृष्ट जोड मिळाली आहे. तीच गोष्ट बाकीच्या वर्णनाची. "शेतमळ्यांची दाट लागली हिरवी गर्दीपुढे" या ओळीत 'दाट' व 'गर्दी' असे समानार्थी शब्द असून द्विरुक्ती न वाटता अर्थच जास्त भरदार झाला आहे. "हिरवी गर्दी" हा अनपेक्षित किंवा मराठी भाषेत कमी रूढ असलेला प्रयोगही अर्थवाहक झाला आहे.

सारांश, पहिल्या चार ओळींत निसर्गवर्णन उत्तम तऱ्हेने साधले आहे पण माझ्या मते या चार ओळीचे असे वेगळेच "सौंदर्य' पाहणे काव्यचर्चेच्या दृष्टिने योग्य नाही. या चार ओळीत वर्णन केलेले दृश्य पुढील चार ओळींची पूर्वतयारी म्हणूनच घेतले पाहिजे.

पुढील चार ओळींचो सुरवात शेतमळ्यातून निघालेल्या पायवाटेने होते. या चार ओळींचा अर्थ लावण्यापूर्वी पहिल्या चार ओळींमध्ये वर्णिलेल्या दृश्याचे एक वैशिष्ट्य सांगितले पाहिजे. ते एक खूप विस्तारलेले खुले व कोवळ्या उन्हाने उल्हसित झालेले दृश्य आहे. खेळकरपणे धावणारा झरा, दंवबिंदूंनी चमचणाऱ्या हिरवळी, चिमुकले टुमदार गांव आणि हिरवीगार शेते यांच्यावर कवीने नजर टाकली असली तरी या सुंदर दृश्याला कुशीत घेणारा भूप्रदेश दूरवर क्षितिजापर्यंत पसरलेला आहे. हे विहंगम दृश्य आहे तेव्हा क्षितिजही पार कोठच्या कोठे गेलेले असून निळसर टेकड्यांच्या रांगा एकामागे एक अशा पसरल्या आहेत. सर्व देखावा कोवळ्या उन्हाने व सुंदर रंगांनी नटलेला, खुला व उत्साहपूर्ण आहे.

आता, पुढच्या चार ओळी घ्या. पहिल्याच ओळीत बदललेल्या चित्तवृत्तीची साक्ष देणारे वर्णन म्हणजे पांढऱ्या पायवाटेचे ! "आडवीतिडवी पडे" असे तिचे वर्णन कवीने केले आहे. झऱ्याच्या खेळकर वर्णनाशी ते जोडून पाहिले म्हणजे माझ्या म्हणण्याचा आशय स्पष्ट होईल. "अडवीतिडवी" या शब्दांना 'ऐल' व 'पैल' या शब्दांसारखेच प्रासात्मक नाद-मूल्य आहे; फरक एवढाच की, 'ऐल तटावर, पैल तटावर' या शब्दरचने मुळे नर्तनाची सूचना मिळते व 'अडवीतिडवी' या प्रयोगामुळे ठेचाळून पडत-धडपडत चालणाऱ्या श्रांत प्रवाशाची आठवण होते. 'पडे' शब्दही श्रांतपणाच्या सूचनेला पोषक आहे. 'रिघे' हा शब्द येथे तसा चालू शकेल, पण 'पडे' हाच शब्द अचूक आहे. कारण दुसऱ्या चार ओळींची सुरवात ज्या कल्पनेच्या आहारी जाऊन कवीने केली त्या कल्पनेच्या व्यूहात "अडवीतिडवी पडे" हेच वर्णन बरोबर आहे.

दुसऱ्या चार ओळींतील कल्पना पूर्वार्धातील कल्पनेशी विसंवादी व विरोधी आहे. याचे प्रत्यंतर नंतरच्या ओळीत मिळते. ती पायवाट काळ्या डोहाकडे चालली आहे. हिरवी कुरणे झऱ्याप्रमाणे पायवाटेच्याही दोन्ही बाजूला आहेत, पण पायवाटेला इकडे तिकडे पाहण्याचे त्राण नाही, उत्साह नाही. एकाद्या दुःखी हताश स्त्रीप्रमाणे पायवाटेची गति काळ्या डोहाकडे आहे व तेथेच ती बुडणार आहे.

पहिल्या चार ओळींतले आनंदी दृश्य पुढच्या दोन ओळींची पूर्वतयारी आहे, हे आरंभी मी म्हटले ते याच अर्थाने. पहिल्या आनंदी दृश्यातला झरा, गाव व शिवारे यांचे चित्र रेखाटून त्याच चित्रातून निघालेली परन्तु काळ्या डोहाकडे श्रांतपणे जाणारी पायवाट कवीला वर्णन करावयाची होती. खुल्या आनंदी विश्वामध्ये बालकवीचे मन त्याच्या "फुलराणी" इतकेच गुंगत असे परंतु त्यांतच ते अखेरपर्यंत रमत नसे. "हृदयाची गुंतागुंत" या कवितेंत कवीने स्पष्टच म्हटले आहे की,

सौंदर्य फुलांचे, गाणी वनविहगांची
ती गोड शांतता हिरव्या वृक्षलतांची
शीतलता सुंदर चंचल निर्झरणींची

गंभीरपणाची मूर्ती गिरिरायाची

....
....
हे दिसून सर्वहि मज न दिसेसे होई
समजून मनाला काही उमजत नाही
....
... .
व्यामोह भयंकर दुस्तर भरला भारी
की जीव दडपतो मम निद्रेमाझारी !''

यावरून स्पष्ट दिसते की पहिल्या विहंगम दृश्यातून पाउलवाटेने काळया डोहाकडे जाण्याचा, व त्या डोहाच्या कोंदलेल्या अंधाराच्या व्यामोहात जीव दडपला जाण्याचा, अनुभव बालकवींना आला होता, आणि ''हृदयाची गुंतागुंत'' या कवितेत तो अनुभव कवीने उघडच मांडला आहे. तोच अनुभव ''औदुंबर'' या लहानशा कवितेत व्यक्त झाला आहे. तो उघडपणे व्यक्त झाला नसला तरी ''हृदयाची गुंतागुंत'' यात ज्या उत्कटतेने प्रगट झाला आहे त्यापेक्षा अनेक पटींनी जास्त संपूर्णतेने व उत्कटतेने ''औदुंबर'' या कवितेत कविने मांडला आहे.

कवितेच्या शेवटच्या दोन ओळीमध्ये जे औदुंबराचे चित्र रेखाटले गेले आहे, ते विश्लेषणाच्या दृष्टीने फार महत्त्वाचे आहे. माझ्या मते, आधीच्या सहा ओळींत ''सुखातून दुःख'' किंवा ''आशेतून निराशा'' यांचे जे विरोधी चित्रण कवीने केले आहे त्यानंतरची एक चित्तवृत्ति शेवटच्या दोन ओळीत औदुंबराच्या द्वारे व्यक्त झाली आहे. ही तिसरी वृत्ती म्हणजे खिन्न परंतु संन्यस्त मनाने स्थितप्रज्ञाप्रमाणे जगाकडे पाहण्याची वृत्ती काळया डोहावर स्वतःच आणखी छाया पसरून औदुंबर बसला आहे, व तोही पाण्यात पाय सोडून निर्विकार, शून्य मनाने बसला आहे, असे कवीने म्हटले आहे. औदुंबराच्या या सुंदर चित्राने एकंदर कवितेच्या सर्व वर्णनाला एक पूर्तता आली आहे, कारण आशानिराशेच्या द्वंद्वाचा

अनुभव घेऊन मनाची जी अखेरची विकल अवस्था झाली तिचे उत्कट चित्र कवीने शेवटच्या दोन ओळींत इतक्या सुंदर तऱ्हेने रंगविले आहे.

जगाला उबगलेला, परंतु अशा वैराग्यात गंभीर व शांत राहणाऱ्या, कलावंत व्यक्तीच्या मनाला वाटणारे विश्वाविषयी आकर्षण, नंतर वाटणारा उद्वेग व शेवटी येणारे वैराग्य या तीनही अवस्थांचे चित्र 'औदुंबर' या नावावरूनही दिसेल. इतर वृक्ष सोडून औदुंबराचीच आठवण कवीला झाली याचे कारण या वृक्षाचा दत्तसंप्रदायाशी व दत्त या योगी दैवताशी असलेला घनिष्ट संबंध होय, असे मला वाटते.

डोहातील जळावर औदुंबराने टाकलेल्या छायेला "गोड काळिमा" असे कवीने म्हटले आहे; यांतील 'गोड' हे विशेषण निरर्थक किंवा अप्रस्तुत आहे, असे वरवर पाहता वाटेल; परंतु येथपर्यंत मी जो अर्थ लावला आहे तो लक्षात घेतला म्हणजे 'गोड' या शब्दाची योजना किती सार्थ आहे, ते कळून येईल. माझ्या मते, औदुंबराने सूचित होणाऱ्या विरागी वृत्तीमध्ये जगाविषयी आसक्त असलेल्या माणसाची आर्तता व असंतोष नावालाही नाही, उलट, निरासक्तीमुळे प्राप्त झालेला एक प्रकारचा आनंद आहे. हा आनंद अर्थातच त्या वैराग्यातच समावलेला आहे व हीच गोष्ट "गोड काळिमा" या विलक्षण शब्दप्रयोगांत यशस्वी रीतीने व्यक्त झाली आहे. जवळजवळ हीच वृत्ति किंवा कल्पना "पाखरास" या कवितेत कवीने खालील शब्दांत मांडली आहे :

"बैसून कुठे तरि काटेरी झुडुपात
तव हूं हूं हूं चे होते गीत वहात !
येईल एक परि धन्य दिवस सौख्याचा
जो करिल तुझ्यासव अंत तुझ्या गीताचा."

या कवितेमध्ये वर्णिलेले पाखरू जगाला उबगून काटेरी झुडुपांत श्रांत व दुःखी मनाने गात होते. त्या पाखराच्या अंताचा दिवस हा "सौख्याचा धन्य दिवस" ठरेल असे कवीने म्हटले आहे. यांतही आत्यंतिक वैराग्यवृत्तीत उद्भवलेली एक वैरागी आनंदाची छटा वर्णन केली आहे.

वरील विश्लेषणानंतर सुरुवातीला कलात्मक कल्पकतेसंबंधीच्या

केलेल्या सूत्ररूप विधानाचे स्पष्टीकरण करता येईल. "औदुंबर या कवितेत बालकवींची एक वैराग्याची कल्पना साकार झाली आहे. वैराग्य ही काही 'वीर', 'करुण' अशी रसभावना नाही; तर ती एक प्रगल्भ कल्पना आहे व तिचे अधिष्ठान बालकवींच्या भोवतालच्या सामाजिक वास्तवात आहे. त्या वास्तवाने घडविलेल्या कवीच्या विशिष्ट व्यक्तित्वाचा "वैराग्य" हा एक पैलू आहे. हे वैराग्य ज्ञानी व्यक्तीच्या हातून गद्य प्रबंधरूपाने व्यक्त झाले असते; उलट कवीला ज्ञान्याचा हा मार्ग उपलब्ध नसतो व त्याचे " वैराग्य " कवितेतील शब्द, नाद, इत्यादी रूपाने साकार झालेले आढळते. कवीचे मन, भोवतालचे वास्तव, त्याची " कल्पना " व तिचा कवितारूप साकार अवतार यांसंबंधी जास्त चर्चा पुढे केलेली आहे त्या चर्चेला सुरुवात म्हणून "कलात्मक कल्पना" व तिचा आविष्कार यांसंबंधी माझ्या विवेचनामुळे सहज सुचणारा एक गैरसमज विचारात घेऊ.

६. 'औदुंबर' हे प्रतीक काव्य नव्हे

'औदुंबर' या कवितेचा येथवर जो अर्थ मी लावला त्यावरून असा चुकीचा समज होण्याचा संभव आहे की, या कवितेला निव्वळ प्रतीकात्मक काव्य मानावे असे प्रतिपादन मी करीत आहे. 'पाखरास', 'औदुंबर', 'फुलराणी' वगैरे बालकवींची काव्ये, किंवा शेलेच्या 'स्कायलार्क' वगैरे कविता यांना प्रतीकात्मक काव्ये समजणे अर्थातच चूक आहे. कारण कोठल्याही वृत्तीचे किंवा कल्पनेचे प्रतीक म्हणून औदुंबरादी वस्तूंची योजना कवीने केलेली नसते. जेव्हा कवीने जाणूनबुजून केवळ प्रतीकात्मक काव्याची रचना केलेली असते तेव्हा ती कारागिरी उघडकीलाही येते, ही गोष्ट "कोळ्याचे गाणे" व "माहुतास" अशा कवितांचे विश्लेषण करून श्री. मर्ढेकर यांनी दाखविली आहे. अशा प्रतीक काव्यात लेखनपूर्व व लेखनगर्भ आत्मनिष्ठेचा अभाव असतो असे श्री. मर्ढेकर म्हणतात, ते एका अर्थी खरे आहे. पण माझ्या विवेचनपद्धतीने सांगावयाचे तर प्रतीक काव्यातील कलात्मकतेच्या अभावाची मीमांसा खालीलप्रमाणे देता येईल:

प्रतीक काव्याची रचना एखादा अनुभव व त्या अनुभवाला उपमेने

साकार किंवा सशरीर करू शकेल असे एखादे उदाहरण एवढ्याच सामग्रीवर होते. तो अनुभव व ते उदाहरण यांचा संबंध, उदाहरणार्थ होडी व समुद्र यांचा व प्रणयकलहाचा संबंध **केवळ बुद्धीने लावलेला** असतो. असे काव्य रचण्यासाठी लेखनपूर्व अनुभव आवश्यक असतो व त्या अनुभवाच्या अंगावर नीटनेटकी बसेल अशी एक उपमा सुचावी लागते. बाकी सर्व भाग शब्दसंपत्ती व एकंदर रचनात्मक कारागिरी यानेच सजविला जातो. सारांश अशा काव्याच्या बुडाशी एक अनुभव असतो व बाकी सर्व त्याच्याभोवती वेढलेले कारागिरीचे वस्त्र असते. हा अनुभव आत्मनिष्ठ, म्हणजेच प्रामाणिक व तीव्र, नसतोच असे नाही. उदाहरणार्थ, टीकाकारांनी केलेले क्रूर प्रहार हा "माहुतास" या कवितेच्या बुडाशी असलेला प्रामाणिक व तीव्र अनुभव आहे, असा, निर्वाळा कै. वा म. जोशी यांनी "वाङ्मयीन महात्मतेच्या" प्रस्तावनेत दिला आहे, व तो सहज पटणारा आहे. अशा तीव्र अनुभवाची अभिव्यक्ती 'माहुतास' या अन्योक्तिरूपाने झाली, व ती विशिष्ट अन्योक्ती कलापूर्ण नाही, एवढाच काय तो दोष, असे कै. वा. म. जोशी यांचे मत आहे.

माझ्या मते प्रतीक काव्यात कलात्मकतेचा अभाव असतो तो **अनुभवाच्या पलीकडे** कवीला न जाता आल्यामुळे उद्भवतो. अनुभवाची तीव्रता असली तरी कवी **अनुभवाच्या पायरीवरून** वरच्या **कल्पकतेच्या पायरीवर** चढण्याचे टाळतो; त्यामुळे प्रसविलेल्या काव्यात नवनिर्मितीचा, कलात्मक कल्पकतेचा अभाव असतो. मग साधले काय जाते ? तर इंद्रियगम्य किंवा भावनात्मक अनुभवाचेच चित्रण (किंवा हुबेहुब प्रतिकृती) साधते व ते उपमेच्या साहाय्याने जर व्यवस्थित साधले तर बौद्धिक आनंद देऊ शकते. हा आनंद कारागिरीने बनविलेल्या वस्तूपासून होणाऱ्या आनंदाच्या जातीचा असतो.

प्रतीक काव्य किंवा रूपक कथा व "औदुंबर" सारखी कविता यांमध्ये मुख्य फरक असा की प्रतीक काव्यातील 'होडी–समुद्र' किंवा 'माहुत–हत्ती' यांसारखी प्रतीके मूळ कल्पनेशी संवादी परंतु समांतर व विलग असतात. त्या कल्पनेचा देह व प्रतीकाचा देह वेगवेगळे आणि जुळ्या

भावंडाप्रमाणे दिसतात; उलट 'औदुंबरा'-दी कवितेत चित्रित वस्तू हाच त्या कल्पनेचा देह असतो. खरी कलात्मक एकात्मकता बालकवीच्या कवितांतून साधलेली असते; उलटपक्षी नीरस काव्यातील उपमा किंवा रूपके ही त्या एकात्मतेची गौण अवस्था दर्शवितात. या गोष्टींचा अनुभव आपल्याला नेहमी येतोच; कारण रूपकाचा सोपा परंतु कलात्मकतेच्या दृष्टीने गौण मार्ग पत्करून करमणूक व कारागिरी साधण्याचा मोह गडकरी-खांडेकर प्रभृतींना झाल्याचे आपण पाहतो. काही वेळी मात्र उपमेनेच एखादी कल्पना निर्माण होते व साकार होते, हे लक्षांत घेतलेच पाहिजे. पळसाच्या फुलांचा सडा पडलेला पाहून हा बुद्ध भिक्षूंचा समुदायच आहे की काय असा भास होतो, अशी एक कल्पना "गाथासप्तशतीत" आहे; या कल्पनेमुळे त्या कवीच्या व्यक्तित्वाची व भोवतालच्या वातावरणाची माहिती आपणांस मिळते; त्याचप्रमाणे 'भ्रमर', 'कमळ', 'वृक्ष-लता', इत्यादी उपमांमुळे शाकुंतलासारख्या वाङ्मयकृतीमधील स्त्रीपुरुषसंबंधाच्या तत्त्वज्ञानाचे व तत्कालीन परिस्थितीचे प्रत्यक्ष व स्पष्ट स्वरूप दिसते. अशा-निर्माणशील उपमा व रूपके व नुसती समांतर राहणारी, अर्थवैचित्र्य किंवा स्पष्टीकरण साधणारी रूपके वेगळी, हे वेगळे, सांगावयास नकोच.

"औदुंबर"कवितेला केवळ प्रतीक काव्य न समजता त्यामध्ये हा वैराग्यशीलतेचा अर्थ सापडतो असे म्हणणे मला योग्य वाटते. कारण एक ना दोन अनेक कवितांत बालकवींचे हे विकल, वैराग्यशील व्यक्तित्व दिसून येते. "रजनीस आव्हान" हो कविता घ्या. अरुणोदयाला पाहून मांसखंडाची कल्पना कवीला आली व सारी अवनी दुःखित गायमुखांनी" हंबरडे फोडीत जागृत जीवनाला भीत आहे, असे वर्णन त्याने केले आहे. 'काळास' इत्यादी काव्यातून हाच सूर आहे. "उदासीनता," "शून्य मनाचा घुमट" इत्यादी कविता स्पष्टच ही कल्पना मांडणाऱ्या आहेत. रा. मर्ढेकरांनी उल्लेखिलेली 'पारवा' ही सुंदर कविता "औदुंबरा" च्या जातीची आहे, किंबहुना "पारवा" ही "औदुंबरा" चीच भूमिका पार पाडणारे चित्र आहे. "पारवा" या कवितेत कवी म्हणतो, "फिरे माझ्या जगतात ऊष्ण वारे-तुला त्याचे तर भान ही न बा रे !" जुन्या, पडक्या

धर्मशाळेच्या कौलारात बसून "खिन्न, नीरस, एकांत-गीत" गाणारा 'पारवा' जीवनातील सुखदुःखाच्या ऊन-सावलीबद्दल बेदर्द व बेफिकीर आहे. काळ्या डोहाच्या पाण्यात पाय सोडून बसलेल्या औदुंबराचीच ही विकल, बधिर स्थितप्रज्ञावस्था आहे. "आनंदी आनंद गडे" अशा उल्हासी वृत्तीने लिहिलेली या कवीची अनेक काव्ये आहेत खरी, पण जास्त स्थिर व परिणत वृत्ती 'पारवा,' 'औदुंबर' वगैरे काव्यांत आहे. याला पुरावा म्हणून अगदी वेगळ्या पार्श्वभूमीवर रेखाटलेले "जीर्ण दुर्ग" हे काव्य पहा. 'पारवा' व 'औदुंबर' यांमध्ये निदान उदासीनतेची छाया प्रथमपासूनच कवीच्या वृत्तीवर होती असे म्हणता येईल. पण या कवितेत एका जुन्या किल्ल्याचे वर्णन आहे. "शूर साहसी नरसिंहांनी" वस्ती केलेला हा दुर्ग पाहून मनाला प्राचीन वैभवाची स्मृती वाटणे व आजच्या दुर्दशेबद्दल खंत वाटणे साहजिक आहे. भंगट व लोभी पुजाऱ्याचे चित्र रेखाटून कवीने आपली खंत उत्तम प्रकारे व्यक्तही केली आहे; पण याच्याही पुढे जाऊन कवीने जो स्वतःबद्दल अभिप्राय व्यक्त केला आहे त्यात खरी विकलता आहे. पुजाऱ्याची वृत्ती ही काळाचा खेळ झाला असे म्हणून ते म्हणतात,

"त्यास कशाला परि आम्हांला काहि न वाटे त्याचे
एक खुराडे-भाड्याचे ते राहू त्यात खुशाल
क्षुद्र जिवाते आम्हा कशाला असले रंगमहाल !"

फकिरी बाणा व विकल स्वत्वाभिमान यांचे हे चित्र बालकवीच्या व समकालीनांच्या विकलतेचा खोलणणा दाखविणारे आहे.

प्रतीक काव्याची ही चर्चा करताना आपण कलास्वरूपशास्त्राच्या मूळ प्रश्नाकडेही येऊन पोचलो आहोत. कारण येथे मी असे प्रतिपादन केले आहे की, कलावंताने इंद्रियगम्य किंवा भावनात्मक अनुभवाच्या पलीकडे जाणे जरूर आहे; तरच कलाकृतींना कारागिरीपेक्षा वेगळे कल्पकतेने निर्माण केलेल्या वस्तूचे स्वरूप येऊ शकते.

७. कलात्मक कल्पकतेचे स्वरूप

प्रतीक काव्य म्हणजे कलात्मक निर्मिती नव्हे हे वर सांगितले; पण

त्यावरून त्या निर्मितीचे स्वरूप उघड होत नाही. तिच्याविषयी केवळ नकारात्मक अशी ही चर्चा झाली, येथे हे कबूल केले पाहिजे की, या नकारात्मक पद्धतीनेच पुढे जात जात कलानिर्मितीचे खरे स्वरूप हाती गवसते काय हे मी पाहणार आहे. 'नेति नेति' या सूत्राच्या पद्धतीने या प्रश्नाचा विचार करणे भाग आहे आत्मप्रत्यय या मध्यवर्ती कल्पनेवर काव्यमीमांसेची उभारणी करताना आत्मप्रत्ययाच्या व्याख्येचा प्रश्न असाच काहीसा सोडविण्याचा प्रयत्न श्री. आ. रा. देशपांडे यांनी "फुलवात" च्या प्रस्तावनेत केला आहे. ते म्हणतात, आत्मप्रत्यय याचा अर्थ स्वतःचा अनुभव इतकाच केवळ नाही.....आत्मप्रत्यय म्हणजे नुसते ज्ञान-विज्ञान तर नव्हेच नव्हे.....आत्मप्रत्यय म्हणजे बाह्यविश्वातील अगर आंतर-विश्वातील संवेदनेमुळे संस्कारक्षम हृदयावर उमटलेला ठसाही केवळ नव्हे, किंवा क्षणिक भावनांचा कविहृदयावर घडलेला तात्कालिक संस्कारही नव्हे–मग तो कितीही जोरदार असेना ! सुखदुःखांनी, अगर प्रीती, आकांक्षा वगैरेसारख्या भावनांनी अंतःकरणात उडवून दिलेल्या खळबळीला, तळ-मळीला देखील आत्मप्रत्यय म्हणता येणार नाही." (पान १०)

वरील उताऱ्यात 'आत्मप्रत्यया' संबंधी केलेले विवेचन पुष्कळसे कलानिर्मितीमधील कल्पकतेला लागू पडणारे आहे. ही कल्पकता म्हणजे नुसते ज्ञानही नसते व नुसती तीव्र भावनात्मक अनुभवांची जाणीवही नसते. **ज्ञानापेक्षा या कल्पकतेत वेगळेपणा कोणता ? भावनात्मक अनुभवांपेक्षाही कल्पकतेची पायरी वरची कशी ?** या दोन प्रश्नांचे उत्तर आता पाहिले पाहिजे

ज्ञानामध्ये अनुभवांचा प्रत्यक्षपणा नसतो, उलटपक्षी इंद्रियगम्य किंवा भावनात्मक असे वेगवेगळे असंख्य अनुभव घेतल्यानंतर त्यांच्यामधील प्रत्येक अनुभवाच्या भावनात्मकतेला व एकाकी प्रत्यक्षपणाला संक्षेप देऊन किंवा ग्रासून टाकून, ज्ञानक्रियेची निर्मिती होते. या नवनिर्मित ज्ञानामध्ये एकेकट्या अनुभवांना एका सामान्य सूत्रांत गोवण्याचे सामर्थ्य असते. उदाहरणच घ्यावयाचे तर, दोन फुले, दोन मनुष्ये, इत्यादी जोडीने दिसलेल्या अनेकविध जोड्यांचा प्रत्यक्ष अनुभव माणसाने घेतल्यावर तो दोन

ह्या संख्येची ज्ञानात्मक कल्पना बनविती. या संख्येच्या कल्पनेला असंख्य अनुभवांचा पाया असतो, परंतु एकेकट्या अनुभवांचा प्रत्यक्षपणा नसतो. तसेच ज्ञानात्मक कल्पना ही ज्या ज्ञानक्रियेत उत्पन्न होते ती क्रिया जरी सृजनक्रिया असली तरी तिचे उद्दिष्ट व कार्य ज्ञात्याच्या मनापासून पूर्णपणे स्वतंत्र व व्यक्तिनिरपेक्ष अशी एखादी ज्ञान-कल्पना निर्माण करणे हे असते.

कलात्मक कल्पना 'दोन' या संख्येच्या ज्ञानकल्पनेपेक्षा वेगळी असते, ती फक्त या शेवटच्या सापेक्षतेच्या बाबतीत. ज्ञानात्मक कल्पनेप्रमाणे ती व्यक्तिनिरपेक्ष नसते, उलटपक्षी **कलावंताचा तो आत्मप्रत्यय** असतो. श्री आ. रा. देशपांडे यांच्या शब्दात सांगावयाचे तर या "आत्मप्रत्यया" मध्ये एकेकटे अनुभव व आनुषंगिक ज्ञान यांना **'सूत्रबद्ध करणारी आत्मीयता'** व **'वैयक्तिक साकल्य'** असते. ('आत्मप्रत्यय' म्हटले की त्यामधील 'प्रत्यय शब्दाने एक गोंधळ उद्भवतो. कारण कलात्मक कल्पनेला 'प्रत्ययाच्या' म्हणजेच एकेकट्या अनुभवाच्या, पायरीला आणून ठेवण्याची चूक होण्याचा संभव या शब्दप्रयोगामुळे उत्पन्न होतो. म्हणूनच 'आत्मप्रत्यय' हा शब्द मला योग्य वाटत नाही. 'आत्म-प्रत्ययाच्या' या सिद्धान्तामधील आशय मान्य करूनही, मला वाटते, "कलात्मक कल्पना" ही कलेची अधिष्ठात्री देवता मानणेच योग्य ठरेल.)

८. 'औदुंबर' मधील कलात्मक कल्पना

'कलात्मक कल्पना' म्हणजे काय, हे जास्त विशद करण्यासाठी पूर्वी विचारांत घेतलेली 'औदुंबर' ही कविता घेऊ. हे काव्य काही इंद्रियगम्य अनुभवांवर व भावनांवर आधारलेले आहे. हे म्हणणे एवढ्याचपुरते बरोबर ठरेल की, काव्यविषय झालेली दृश्ये व भावना केव्हाना केव्हा तरी कवीच्या मनावर ठसा उमटवून गेलेल्या आहेत. परंतु अशा सर्व ठशांची गोळाबेरीज करून ती कविता निर्माण केलेली नाही हे खास. अनुभवात्मक भाग कवितेमध्ये साधनभूत झालेला दिसतो. कवितेचा आत्मा म्हणजे काही हे अनुभव नव्हेत. मग तिचा आत्मा कोणता ? याचे उत्तर मागे केलेल्या विवेचनावरून मिळते ते असे : विश्व हे रमणीय असूनही

असार आहे अशी वैराग्यपूर्ण कल्पना बालकवीच्या मनात होती. जीवनाच्या असारपणाचा सिद्धान्त त्यांच्या मनात ज्ञानात्मक कल्पनेच्या स्वरूपांत मात्र नव्हता तसा असता तर त्याचा अभिव्यक्ती गद्य निबंधरूपाने होणे योग्य झाले असते. असारपणाची कल्पना व वैराग्य यांचे ज्ञानात्मक तन्हेने अस्तित्व झाल्याची साक्ष 'हृदयाची गुंतागुंत' या कवितेत थोडी दिसते. पण 'औदुंबर' कविता स्फुरली व कागदावर उतरली त्या वेळी वैराग्याची कल्पना, एखाद्या ज्ञानात्मक कल्पनेप्रमाणे, विलगपणे मनाच्या समोर उभी राहिलेली नव्हती. कवीच्या मनापासून ज्ञानक्रियेने लाभणारे स्वातंत्र्य व विलगपणा तिला लाभलेला नव्हता. उलट, तो वैराग्याची कल्पनाच मन बनली होती.

कलात्मक कल्पना व **कविमन** यांचें हें **अद्वैतच सृजनशील असते.** नुसता इंद्रियगम्य व भावनात्मक अनुभव कितीही तीव्र असला तरी कमीअधिक खोल ठसा उमटविण्यापलीकडे त्याचे सामर्थ्य नसते. समजा, अनुभवांतच कलात्मक सृजनांचे सामर्थ्य असते. तर काय झालें असते ? प्रत्येक मनुष्यच कलावंत झाला असता. कारण सखोल, तीव्र अनुभव प्रत्येकालाच साधारणतः येतात. पण कलावंत निराळाच असतो. कारण प्रश्न अनुभव घेण्याचा किंवा तो तीव्रपणे व प्रामाणिकपणे घेण्याचा नाही, तर **कलात्मक कल्पकतेचा आहे.** दुसऱ्या शब्दात हीच गोष्ट मांडावयाची तर अनुभव किंवा भावना यांच्याशी कलात्मक कल्पनेचा विरोध नाही पण तिची पातळी वेगळी व वरची आहे. ज्ञानापेक्षाही या कल्पनेची पातळी वेगळी आहे. इंद्रियगम्य व भावनागम्य अनुभवांच्या साधनाशिवाय ज्ञान किंवा कलात्मक कल्पना या दोन्ही प्रक्रिया साधू शकत नाहीत, पण या दोन्हींची पातळी निव्वळ अनुभवापेक्षा वरची आहे, व दोन्ही परस्परांहून भिन्न निर्माणक्रिया आहेत. उदाहरणार्थ, 'औदुंबर' कवितेमध्ये असलेल्या वैराग्यशीलतेपेक्षाही तीव्र व उत्कट वैराग्यवृत्ती कित्येकांच्या मनात उद्भवते व ते संन्यास घेतात. परंतु ही ज्ञानात्मक क्रिया व तिला अनुसरूनच आचार झाला. कलात्मक कल्पकतेची प्रक्रिया वेगळी असते. एखाद्या कलात्मक कल्पनेने कवीचे मन संपूर्णपणे

भारले व ग्रासले जाते व मग त्याच्या मनावर जे काही ठसे उमटलेले असतील त्यांचा साधनासारखा उपयोग करून ती कल्पना **म्हणजेच त्या वेळेपुरते कवीचे मनच** साकार होते.

यौगिक आत्मानुभवाच्या बाबतीत हा फरक आपल्याला प्रत्यक्ष दिसून येतो. यौगिक प्रक्रियांच्या साहाय्याने किंवा भक्तीच्या तीव्रतेने कित्येक जणांना ब्रह्मस्वरूपाशी एकरूप झाल्याचा अनुभव आलेला असतो; पण त्या अनुभवाचा आविष्कार करताना केवळ गद्य, निबंधरूप विवरण काही जण करतील, तर ज्ञानेश्वर, तुकाराम, इत्यादी व्यक्ती काव्यात्मक रचना करतील. ज्ञानेश्वरांसारख्यांनी आपले अनुभव कलात्मक कल्पकतेच्या पातळीवर नेऊन प्रगट केले आहेत. म्हणून ते इतर ब्रह्मवेत्त्यांहून वेगळे आहेत, ते कलाकार आहेत असे आपण मानतो.

या ठिकाणी कवीचे मन किंवा व्यक्तित्व याविषयी हा खुलासा केला पाहिजे की त्याला मी एक गूढ वस्तु मानीत नाही. कला ही व्यक्तित्वाचा आविष्कार असते. हे मत आधुनिक टीकाशास्त्रात सर्वमान्यच आहे, परंतु या व्यक्तित्वाची व्याख्या ठरविताना किंवा आशय पाहताना देश, काल, वर्ग इत्यादी गोष्टींवर भर न देता व्यक्तित्वाला नुसतेच 'संस्कारक्षम' 'सौंदर्यग्राही', 'भव्य', 'मानव्यपूर्ण', 'असामान्य', वगैरे विशेषणांनी गौरविण्याची बरीच प्रथा आहे. वाल्मीकीपासून आजच्या एखाद्या कलावंतापर्यंत सर्वच कवींना 'असामान्य' असे कवित्वमन जन्मतःच लाभले होते याबद्दल दुमत नाही; पण प्रत्येक कवीच्या मनाचा पिंडही प्रत्यक्षतः त्याच्या युगातील वेगवेगळ्या ज्ञानाच्या, कर्माच्या व भक्तीच्या आघातांनी घडलेला असतो हे विसरून चालणार नाही; किंबहुना ही प्रत्यक्ष घडणच–प्रत्यक्ष आकारच–कलाकृती-मध्ये सुप्त असते व कुशल रसिकाला उमगू शकते हे आग्रहाने मांडणेहि जरूर ठरते. उदाहरणार्थ, कालिदासाच्या एखाद्या कृतीचे पूर्ण रसग्रहण म्हणजे कालिदासाच्या युगधर्माचे व प्रत्यक्ष व्यक्तित्वाचेही पूर्ण ज्ञानच होईल. रसग्रहणाचा समाजशास्त्रीय ज्ञानाशी संबंध येतो तो या ठिकाणी येतो. हा मुद्दा पुढे चर्चेस घेतला असल्याने तूर्त असाच सोडू.

९. कलात्मक कल्पकता व स्वप्नरंजन

'औदुंबर' कवितेमधील कलात्मक कल्पना निव्वळ अनुभव नाही व एखादी ज्ञानात्मक कल्पनाही नाही. अनुभव कितीहि व्यापक व तीव्र असला तरी त्याचा फक्त ठसा उमटतो; त्यामुळे सृजनव्यापाराला प्रेरणा मिळत नाही. ज्ञानात्मक कल्पना कितीही व्यापक व आचाराला प्रेरक असली तरी ती व्यक्तमनाच्यासमोर विलगपणे व स्वतंत्रपणे नांदणारी असते, व तीही कलात्मक सृजनाची प्रेरणा देत नाही. पण यावरून अशी एक शंका येणे शक्य आहे की, कलात्मक कल्पकता म्हणजे स्वप्नरंजनासारखी असते का काय ? याचे उत्तर नकारार्थी आहे. कितीही स्पष्ट व प्रभावी असले तरी स्वप्न हे केवळ अनुभवात्मक असते. निद्रास्वप्न व जागृतिस्वप्न यामध्ये या बाबतीत फरक नाही. स्वप्नसृष्टी मनात निर्माण होते हे खरे पण **तो वास्तवतेमध्ये अनुभवास येणाऱ्या अनुभवसृष्टीच्याच पातळीवर** असते. प्रत्यक्ष म्हणजे वास्तवाच्या आघाताने उत्पन्न झालेल्या अनुभवसृष्टीची आवृत्ती किंवा पूर्तता हे स्वप्ननिर्मितीचे कार्य असते. अर्थातच, मानवी मनाने साधलेली ती एक कारागिरी असते, नवनिर्मिती नसते.

दुसऱ्या एका दिशेने विचार करूनही वरील निष्कर्षच ठाम होतो. कलात्मक कल्पकतेमध्ये कलावंताचे "वैयक्तिक साकल्य" त्या कल्पनेशी एकरूप झालेले असते हे आपण वर पाहिलेच. म्हणजे सृजनाच्या वेळी कलावताचे व्यक्तित्व व ती कल्पना यांचे अद्वैत किंवा तादात्म्य असते, व याच अर्थाने कवीची 'समाधी साधलेली' असते. या 'समाधी' मध्ये व्यक्तित्वाचा, ममत्वाचा किंवा आत्मीयतेचा लोप तर नसतोच, उलट आत्मीयता प्रकर्षाने तळपत असते. त्यामुळे कलासृजनाचा व्यापार या आत्मीयतेशी उत्कटतेने सुसंबद्ध असतो कवितेतील प्रत्येक शब्द व चित्र काटेकोरपणे या सुसंबद्धतेत ओवलेले असते. उदाहरण आपण 'औदुंबर' काव्याच्या चर्चेत पाहिलेच. आत्मीयतेचे कलात्मक कल्पनेशी असणारे हे तादात्म्य जर कोठे भंगले किंवा ढिले पडले तर काव्यात हिणकसपणा व गोंधळ उत्पन्न होतो, हा गोष्ट कै. माधव ज्यूलियन् यांच्या 'काहूर' या काव्याचे परीक्षण कर-

ताना श्री. मर्ढेकर यांनी दाखविली आहे. तेव्हा कलात्मक सृजन हे निरर्गल संज्ञाप्रवाहासारखे नाही हे उघड आहे. स्वप्न हे मात्र निरर्गल असते; किंबहुना आत्मीयता नष्टप्राय झाल्यानंतरच स्वप्ननिर्मिती सुरू होते. आत्म्याला गुगी किंवा गैरसावधपणा आला म्हणजे आधीच घेतलेल्या अनुभवांची उजळणी व हवी तशी जुळणी करून त्या पुनःप्रत्ययात डुंबत राहणे याचे नाव स्वप्नरंजन. कागदी फुलांच्या सौंदर्याची निर्मिती व आस्वाद या कारागिरी व्यापाराशी स्वप्नरंजनाचे साम्य आहे, कलासृजनाशी बिलकुल नाही.

१०. कलाकृति व तिचे देहस्वरूप

कलाकृती ही स्वरूपतः एखाद्या कलात्मक कल्पनेची मूर्ती असते ही गोष्ट पाहिल्यावर, एका वेगळ्याच प्रश्नाकडे वळणे जरूर आहे. त्याशिवाय कलानिर्मितीच्या व्यापाराचे समग्र वर्णन होणार नाही. तो प्रश्न कलेच्या भाषेचा, म्हणजेच साकारतेचा किंवा देहस्वरूपाचा.

नित्याच्या परिचयातील एक गोष्ट प्रथम नमूद केली पाहिजे ती अशी : आपल्याला जे इंद्रियगम्य किंवा भावनात्मक अनुभव येतात, ते नुसते स्वीकारून गप्प बसणे मनुष्याला अशक्य असते. कितीही क्षुद्र व प्राथमिक पशुतुल्य जीवनातील अनुभव असला तरी त्याला प्रत्याघातरूपाने काही तरी उत्तर असतेच. हे उत्तर क्रियात्मक असते व ही क्रिया म्हणजे आलेल्या मानसिक अनुभवाचा बाह्यतः केलेला आविष्कार असे आपण म्हणतो. शृङ्गारिक, भीतिदायक किंवा किळसवाणे कसेही दृश्य असो, त्यामुळे उत्पन्न झालेली आंतरिक भावना शब्दांच्या किंवा अंगविक्षेपांच्या "भाषेने" प्रकट झाल्याशिवाय राहात नाही स्वभावतः उत्पन्न होणारा आविष्कार संयमाने दडपून टाकून मनुष्य जी भाषा किंवा हावभाव वापरतो ती भाषा व हावभावदेखील एक प्रकटीकरणच असते. असले सुसंस्कृत किंवा संयमशील प्रकटीकरण किंवा पशुतुल्य प्रकटीकरण यांच्यात समाजहिताच्या दृष्टीने फरक आहे, पण तो विचारांत घेण्याची जरूर प्रस्तुत चर्चेच्या दृष्टीने नाही. दोन्ही भाषाच आहेत.

जो गोष्ट भावनात्मक अनुभवाची तीच ज्ञानात्मक कल्पनेची. भावना उत्पन्न झाली म्हणजे तिचे मानसिक किंवा आंतरिक आणि आविष्कारात्मक असे दुहेरी स्वरूप असते. तसेच ज्ञानाचेंही तात्त्विक, (चिंतनात्मक किंवा आंतरिक) व आविष्कारात्मक (वा क्रियात्मक) असे दुहेरी अस्तित्व असते. चिंतन व क्रिया यांमध्ये कालदृष्ट्या किंवा इतरही कसले अंतर संभवते, परंतु ही दोन्ही अंगे नसलेले ज्ञान संभवत नाही. [क्रिया व चिंतन यांचे हे अद्वैत मानवी ज्ञानाचा इतिहास पाहिला तर कळून येते. कोणात्या तरी अंदाजाने, वास्तवतेशी प्रयोगात्मक किंवा क्रियात्मक व्यवहार करीत करीतच ज्ञानाच्या क्षेत्रातील एकेक कल्पना मनुष्याला हस्तगत झालेली आहे.]

सारांश, अनुभव व ज्ञान यांमध्ये हे दुहेरीपण मूलभूत व निरपवादपणे आहे. आतां हाच दुहेरीपणा कलानिर्मितीमध्ये आढळतो काय ? याचे उत्तर असे देता येईल : **कलात्मक कल्पना ही आविष्काराशिवाय असूच शकत नाही.** शब्द, रूप किंवा नाद यांचे शरीर घेऊनच ती कल्पना जन्म घेते. हे शरीर म्हणजेच काव्य, चित्र, शिल्प, संगीत, इत्यादी कलांची भाषा

'औदुंबरा' च्या परिचित उदाहरणावरून म्हणतां येईल की, पहिल्या ओळीपासून शेवटच्या "औदुंबर" या शब्दापर्यंत ती कविता रचीत जात असतानाच त्या कल्पनेच्या जन्माची व पूर्ततेची साक्ष बालकवींना पटत गेली असली पाहिजे. एखादा गणितज्ञ कूटप्रश्न सोडवीत असताना त्याची ज्ञानक्रिया अपुरी असते, परंतु शेवटी तो प्रश्न सुटला म्हणजे सोडविण्याच्या प्रत्येक युक्तीमध्ये ती ज्ञानक्रिया क्रमशः पुरी होत गेल्याचे त्याला व इतरांना दिसते. भावनांच्या आविष्काराच्या बाबतीतही असेच म्हणतां येईल. एखाद्याला अनावर राग येऊन गेल्यावर आपण असे म्हणत नाही की, त्या माणसाला प्रथम क्रोधाची भावना झाली व मग त्या भावनेचा क्रमशः त्याने आविष्कार केला. उलट, त्याच्या भावनेची तीव्रता आपण त्या आविष्कारावरूनच मोजतो व त्या भावनेचे मानसिक व क्रियात्मक जीवन वेगवेगळे करीत नाही. हाच नियम कलेच्या बाबतीत लावला

पाहिजे. कवीची कल्पना वेगळी किंवा आधी पूर्णपणे नांदणारी असते व मग त्या कल्पनेला शब्द, रूप व नाद यांचा फक्त साज चढविला जातो असे मानणे चूक होईल.

याचा अर्थ कलात्मक कल्पना व तिचे देहस्वरूप यांचे अद्वैत मानले पाहिजे. तसे न मानले तर काय अनर्थ होऊ शकतो, याचे उदाहरण म्हणजे युरोपमध्ये नांदणारा 'फॉरमॅलिझम' नावाचा कलावंतांचा पंथ. या पंथाचे मत असे की कलाकृतीमध्ये कल्पना कोणती असते हे मुळीच महत्त्वाचे नसून ती कल्पना कशी मांडलेली आहे हेच मुख्य पाहावयाचे असते. या पंथात कलाकृतीचे देहस्वरूप किंवा 'फॉर्म' हेच सौंदर्याचे मूलतत्त्व मानले जाते. या देहस्वरूपाविषयी किंवा कलेच्या तंत्राविषयी अनेक प्रयोग करून शक्य तितके जास्त सौंदर्य निर्माण करण्याचा 'फॉर्मॅलिस्ट' पंथाचा उद्देश्य आहे. पण मुळातच कलाकृतीचा आत्मा (कलात्मक कल्पना) त्यांनी अव्हेरून टाकला आहे. त्यामुळे त्यांचा मार्गच चुकीचा आहे.

११. कला 'आत्मनिष्ठ' की 'वस्तुनिष्ठ' ?

येथवर कलानिर्मितीसंबधी मी एक निश्चित विचारसरणी मांडली आहे व तिच्या आधाराने काही वाङ्मयीन प्रश्नांचा विचार मी पुढे करणार आहे. त्यापूर्वी एका गोष्टीबद्दल चर्चा करण्याची आवश्यकता आहे. कला ही वस्तुनिष्ठ की आत्मनिष्ठ या मूलभूत प्रश्नाचे उत्तर "कलात्मक कल्पकते" च्या आधाराने देता येते का ? येथवरच्या विवेचनावरून असे दिसेल की, कलानिर्मितीमध्ये एकीकडे कलावंताच्या व्यक्तित्वाला व दुसरीकडे वास्तवाला मी सृजनव्यापाराचें कारण व प्रेरणा ठरविली आहे; आणि **या दुहेरीपणांतच** "कला वस्तुनिष्ठ की आत्मनिष्ठ ?" या प्रश्नाचे उत्तर आहे असे मला वाटते. कलेला वस्तुनिष्ठ ठरविणारे श्री. लालजी पेंडसे यांच्यासारखे टीकाकार माझ्या मते कलावंताला केवळ आरसा किंवा मेणाची तबकडी समजतात. कलानिर्मितीमध्ये सृजनाची प्रेरणा गतिमान वास्तवाकडूनच केवळ मिळते असे मानतात व व्यक्तित्वाला संक्षेप देतात. याच्या उलट, 'आत्मनिष्ठ' कलेचे पुरस्कर्ते वास्तवाला निव्वळ असहाय

किंवा स्थिर मानतात व कलात्मक सृजनाचा एकमेव उगम कलावंताच्या गतिमान सृजनशील व्यक्तित्वात आहे असे म्हणतात दोन टोकांची ही दोन मते एकांगीपणामुळे सदोष आहेत असे मला वाटते. तसेच, या एकांगी मतांची नुसती निर्जीव गोळाबेरीज करण्याने व वेळ पडेल त्याप्रमाणे कलेला 'वस्तुनिष्ठ' किंवा 'आत्मनिष्ठ' ठरविण्याने भागत नाही उलटपक्षी कलानिर्मितीमध्ये व्यक्तित्व व वास्तव यांचे हेगेलियन पद्धतीचे द्वंद्व असते असे मानले पाहिजे. कलानिर्मितीच्या क्रियेत किंवा कोठल्याहि वस्तूत किंवा संस्थेत जरी एकात्मता भासली तरी त्या वस्तूचे स्वरूप वस्तुतः द्वंद्वात्मक असते; त्या वस्तूच्या घटनेत परस्परविरोधी असून परस्परोपजीवी असे दोन घटक असतात व या घटकांच्या द्वंद्वामुळे किंवा संघर्षामुळे त्यांचा विकास होत जाऊन शेवटी विनाश होतो असे सुप्रसिद्ध जर्मन तत्त्वज्ञ हेगेल याचे तत्त्व आहे. या तत्त्वज्ञाच्या मते प्रत्येक वस्तु द्वंद्वात्मक असल्यामुळे स्वयंगतिशील असते व ही वस्तु कल्पना कलानिर्मितीच्या घटनेलाही लावणे शक्य आहे. कलानिर्मितीचे व्यक्तित्व व वास्तव हे दोन क्रियाशील, सृजनशील घटक आहेत व यांचा परस्पराश्रय आहे तसाच परस्परविरोधही आहे हे लक्षात घेतल्याशिवाय कलानिर्मितीचे मूल स्वरूप ग्रहण होणार नाही.

वरील प्रतिपादनावरून एक प्रकारे म्हणता येइल की, "आत्मनिष्ठ" किंवा "वास्तववादी" या दोन्ही विशेषणांनी कलेचे मूल्यमापन होऊ शकते असे मी मानीत नाही या ठिकाणी, मॅक्सिम गॉर्कीचे एक विधान मला आठवते तो म्हणतो की, "कला ही इतिहासाची सहचरी आहे." आत्मनिष्ठेच्या संप्रदायाचे लोक कलेला इतिहासापासून, वर्गकलहादी सत्यापासून किंवा क्रांतीच्या ध्येयासून अलिप्त, पलीकडची व स्वतंत्र समजतात. कलेची ही स्वतंत्रता व स्वायत्तता त्यांच्या दृष्टीने स्वयंभू, पारमार्थिक व निरपवाद अशी असते. उलटपक्षी, वास्तववाद्यांच्या मताने कला म्हणजे वर्गकलहादी सामाजिक घडामोडींची नुसती छाया असते. अनुभवांचा तो एक पडसाद असतो, व हा पडसाद उमटविणे ह्यालाच वास्तववाद्यांच्या दृष्टीने सृजनाचे स्वरूप असते. अलीकडे, काही लोक या दोन्ही मतांचा समन्वय करून सांगतात की, कला ही इतिहासाची किंवा जीवनाची

छायाही आहे व ध्रुवताराही आहे. मला वाटते की, वास्तववादी व आत्मनिष्ठावादी यांच्या एकांगी मतात किंवा त्यांचा निर्जीव समन्वय साधणाऱ्या मतातही गॉर्कीच्या व्याख्येचा विनचूकपणा नाही. कला ही छाया किंवा ध्रुवतारा नसून जीवनाची सहचरी आहे. हे वर्णन माझ्या दृष्टीने कलेच्या सृजनकार्याची, जीवनसापेक्ष स्वतंत्रतेची व जीवनाशी असलेल्या अभेद्य साहचर्याची पुरेशी कल्पना आणून देते.

आता येथवर केलेल्या विवेचनाला सुस्पष्टता आणण्यासाठी काही प्रचलित वाङ्मयीन प्रश्न चर्चेला घेऊ.

१२. रससिद्धान्त व कलात्मक कल्पना

येथपर्यंतच्या एकंदर विवेचनाच्या अनुरोधाने प्रथम प्राचीन रससिद्धान्ताचा विचार करू.

या सिद्धान्तासंबंधी मुख्य विचारात घ्यावयाचा मुद्दा असा की, कलानिर्मितीमध्ये नवनिर्मिती कशाची होते ? या प्रश्नाचे उत्तर रससिद्धान्ताप्रमाणे काय मिळते ? कलानिर्मितीमुळे भावनात्मक अनुभवांच्या पलीकडे जाऊन एका कलात्मक कल्पनेची मूर्त नवनिर्मित होते व कलावंताच्या व्यक्तित्वाचा ठसा त्या कल्पनेवर उमटलेलाच असतो, असे विवेचन रससिद्धान्तात आढळत नाही. शृङ्गारिक किंवा करुण घटनांमुळे मनामध्ये रती, करुणा, इत्यादी भावना उत्पन्न होतात आणि त्या घटनांचो आवृत्ती जर काव्य, नाट्य इत्यादी स्वरूपात झाली तर त्या भावनानुभवांची उजळणी होते. रती, करुणादी भावनांचे व्यवहारातील प्रेरक कारण जसे प्रणयसूचक किंवा शोककारक प्रसंग, त्याप्रमाणेच नाटकातील दुष्यंत व शकुंतला यांचा प्रणय किंवा रामचंद्राचा शोक यांच्यापासून 'रसनिष्पत्ती' होते; त्यासाठी नाट्यामधील भावनोद्दीपक वस्तूंचा रसिकांच्या मनातील रसानुकूल वृत्तीशी संयोग झाला की पुरे, असे रससिद्धान्तात म्हटले जाते.

'रस' कल्पनेचा कलानिर्मितीच्या दृष्टीने किंवा कलास्वादाच्या दृष्टीने विचार केला तर एक निष्पर्क निघू शकतो तो हा की, इंद्रियगम्य किंवा भावनागम्य अनुभवाची पातळी व 'रसा' ची पातळी एकच आहे.

दा. क. अत्रे
निबंधसंग्रह

'रस' व आधुनिक मानसशास्त्रामध्ये मानलेल्या मूलभूत भावना यांची सांगड घालणे अवघड किंवा अशक्य आहे हे खरे; तरी 'रसाची' व भावनांची पातळी मात्र एकच आहे. रसवादी कलास्वरूपशास्त्र हे म्हणूनच आज अपुरे व लंगडे ठरणे साहजिक आहे. रसवादी हिंदू सिद्धान्ताच्या वेळचे ग्रीक तत्त्वज्ञही असेच अनुभववादी होते. हे ऑरिस्टॉट्लच्या उदाहरणावरून दिसते. (इतकेच नव्हे, पण 'कला म्हणचे स्व-भावनांचे इतरांमध्ये उद्दीपन करण्याचा प्रयत्न होय' असे मत टॉल्स्टॉयचेहि होते.) रससिद्धान्त ही कलास्वरूप शास्त्रातली प्राथमिक व बाल्यावस्थेतील पायरी किंवा अवस्था आहे; व याचे कारण, मला वाटते, हिंदुग्रीकादी प्राचीनांच्या एकंदर सर्वच शास्त्रीय विचारांमध्ये मानवी ज्ञानाने फार मजल मारलेली नव्हती. प्राचीनांनी कलाकृती निर्माण केल्या आहेत, परंतु तत्त्वज्ञान, मानसशास्त्र वगैरे शास्त्रांची शतकानुशतके वाढ झाल्यानंतरच आचचे प्रगल्भ कलास्वरूपशास्त्र निर्माण होऊ शकले आहे.

रसाचा आविष्कार कलाकृतीमुळे होतो व कलेमुळे रसिकाच्या मनात रस उद्दीपित होतात, असा भरतमुनींचा अभिप्राय होता. नंतरहि रससिद्धांताचा विस्तार याच कल्पनेभोवती झालेला आढळतो. भरतमुनीपासून अभिनवगुप्तासकट सर्व रसवाद्यांनी भावनाविकारी कल्पना सोडलेली नाही व कलात्मक कल्पकतेच्या व्यापाराकडे त्यांची दृष्टीच वळू शकली नाही, ही गोष्ट प्रा द. के. केळकर यांनी 'काव्यालोचन' मध्ये विशद केली आहे. परंतु अभिनवगुप्तानंतरच्या नव्या साहित्य-मीमांसकांनी या कल्पकतेचा शोध लावला असे ते म्हणतात. नाट्यातील दुष्यंत-शकुंतलेच्या प्रणयाच्या साधारणीकरणामुळे त्याला अ-विशिष्ट, म्हणून आस्वाद्य, प्रणयाचे स्वरूप येते, हा अभिनवगुप्ताचा सिद्धांत चुकीचाच आहे; परंतु तो टाकून या नव्या टीकाकारांनी काय सांगितले ? तर काव्यातील दुष्यंत-शकुंतलेशी रसिकाचे भ्रममूलक तादात्म्य होते व म्हणून काव्यातील प्रणयाची भावना त्याच्याही मनांत रसरूपाने उद्भवते. यामध्ये 'कल्पकता' एवढीच की, रसिकाचे काव्य-घटनेशी तादात्म्य होते ते 'काल्पनिक' असते ! परंतु या नव्या पंथानेही भावनाविष्काराच्या भरतप्रणीत सिद्धान्ताची चौकट मान्यच

केलेली आहे. तादात्म्यामुळे रसिकाच्या मनात काय उत्पन्न होते ? तर शृंगार, वीर, करुण, इत्यादी रस, हेच नव्या पंथाचेही उत्तर आहे. श्री. द. के. केळकर यांनो ज्या कल्पनाशक्तीच्या शोधांचे श्रेय या नव्या पंथाला दिले आहे, ती कल्पनाशक्ति म्हणजे केवळ भावनासंक्रमणाला आवश्यक असणारी तादात्म्य भावना आहे. तिचे कलात्मक कल्पकतेशी शब्दसाम्यापलीकडे नाते नाही. तादात्म्यभावना, वर्णनीय तन्मयीभवनयोग्यता, वगैरे गोष्टी रसिक व नट किंवा रसिक व काव्य यांच्यामधील जोडणाऱ्या पुला सारख्या आहेत; परंतु त्यामुळे कलास्वरूपासंबंधीचे विवेचन प्राथमिक रससिद्धान्तापलीकडे जात नाही.

१३. 'एकच प्याला' व कलात्मक कल्पकता

कलात्मक कल्पकतेच्यासंबंधी येथवर केलेल्या विवेचनाच्या अनुरोधाने "एकच प्याला" या कलाकृतीमध्ये काय महत्त्वाचे आहे ? त्या कृतीमध्ये कल्पकता किंवा कलानिर्मिती कोणती ? वगैरे प्रश्न आता विचारात घेऊ.

या बाबतीत महत्त्वाचा प्रश्न असा की श्री गडकऱ्यांनी या नाटकाच्या रूपाने काय निर्माण केले आहे ? ते एक "संसाराचे चित्र" आहे; पण एवढ्याने भागवत नाही. ती एक प्रभावी भावनापूर्ण शोककथा आहे, एवढे वर्णनही कुचकामाचे ठरते. कारण एवढी जाणीव त्या नाटकाचे प्रयोग पाहिलेल्या लाखो प्रेक्षकांना झालेली आहेच. या नाटकाचा प्रयोग पाहात असताना, प्रेक्षकाच्या मनात करुणा, हास्य वगैरे भावना जोराने उसळतात हे खास आर्यमदिरा-मंडळाच्या प्रवेशामुळे वेगळी भावना शेवटच्या भीषण प्रवेशामुळे वेगळी भावना असा तीव्र, विरोधी भावनांचा चित्रपट, क्रमशः प्रेक्षकांच्या मनश्चक्षूंपुढून सरकत जातो; परंतु क्रमशः अनुभविलेल्या या भावनांची किंवा "रसांची" बेरीज म्हणजे काही या नाट्याचे **समग्रहण** नव्हे दारूविषयी प्रेक्षकांच्या मनात उद्वेग व दहशत निर्माण होईल, अशा पुनरावृत्तीने व आवेशाने उच्चारलेली अनेक भाषणे या नाटकातील पात्रांच्या तोंडी आहेत. या आवेशपूर्ण बोधामध्ये नाटकाचे मर्म आहे, असेही म्हणता येत नाही.

क्रमशः अनुभवास येणाऱ्या भावना, बेफाम कोट्या, किंवा दारूसंबंधीची आवेशयुक्त बोधप्रवचने यांमध्ये जर "एकच प्याल्या" चे मर्म नाही, तर मग कशात आहे ? याचे उत्तर शोधण्याचा प्रयत्नही लाखो प्रेक्षकांपैकी कोणी केला नाही व ते फक्त भावनाविष्काराच्या व रसग्रहणाच्या पातळीवरच संतुष्ट राहिले उलट, फडके, भावे व खांडेकर यांच्यासारखे टीकाकार प्रा. क्षीरसागर म्हणतात त्याप्रमाणे, तांत्रिक टीकेत अडकून पडले. "एकच प्याला" ही दारूबंदीच्या सद्हेतूने निर्मिलेली प्रचारकथा नसून ती एका मानी पुरुषाची शोककथा आहे, हे प्रा. क्षीरसागरांनी नव्यानेच प्रतिपादन केले असून, त्यामुळे "एकच प्याला" या नाटकाकडे, तसेच श्री. गडकरी या कलावंताकडे, पाहण्याची एक नवी दृष्टी मिळते, असे मी मानतो.

"दारूचे दुष्परिणाम अत्यंत परिणामकारक रीतीने दाखविणे" हे कलावंताचे उद्दिष्ट व त्याने "यासाठी सुधाकरासारखा मानी, बुद्धिमान व थोर कुळातला सुसंकृत नायक शोधून काढून त्याला सहकुटुंब दारूच्या पेल्यात बुडविले आहे" असा निष्कर्ष या संबंधात प्रा. रा. शं. वाळिंबे यांनी काढला आहे. या घटकेलाही, "एकच प्याला" या नाटकासारख्या कलाकृतीकडे पाहण्याची ही चुकीची (बोधवादी) पद्धती इतक्या प्रथितयश टीकाकाराने अंगीकारली आहे, हे लक्षात घेतले म्हणजे प्रा क्षीरसागर यांनी जो दृष्टिकोण आपल्या दीर्घ प्रस्तावनेत विशद केला आहे त्याचे महत्त्व नीट मोजता येईल. कलानिर्मितीची प्रक्रिया एखाद्या बुद्धिगम्य प्रमेयाच्या मांडणीसाठी किंवा त्या प्रेरणेने सुरू होते, असा गैरसमज प्राध्यापक वाळिंबे यांनी कसा करून घेतला, याचे आश्चर्य वाटते. नुसता आंधळा अनुभव (मग तो ऐंद्रिय तसाच भावनात्मकसुद्धां असेल) व एखादे रुक्ष प्रमेय यांच्यापेक्षा वेगळी असलेली आत्मसापेक्ष कल्पकतेची, कलानिर्मितीची प्रक्रिया आहे, हे मी आधीच्या विवेचनात विस्ताराने मांडले आहे; त्या दृष्टीने पाहिले म्हणजे प्रा. वाळिंबे यांची चूक नेमकी कशात आहे ते कळून येईल. ते दारूच्या दुष्परिणामाचे ज्ञान व बोधदानाची इच्छा इकडून सुरुवात करतात. या ज्ञानाला रुक्ष व बुद्धिगम्य ठेवले तर जनसमाजाच्या गळी ते ज्ञान उतरणार नाही, म्हणून ज्ञानाच्या औषधावर भावनाविष्का-

राच्या हृदयगम्य साखरेची पुटे कलावंताने चढविली, असा आरोप ते कलावंतावर करतात. (जनसमाजाला असे फसविण्याची जरूर असण्याइतका तो निर्बुद्ध आहे, ही त्यांची भूमिकाही आक्षेपार्ह आहेच, पण तो वेगळाच मुद्दा होईल.)

प्रा. वाळिबे यांची भूमिका अशी मूलभूत गफलतीवर आधारलेली व कलानिर्मितीची प्रेरणा, उद्दिष्ट, फल व कार्य यासंबंधीच्या अपसिद्धान्तावर उभारलेली आहे. माझ्या एकंदर कलास्वरूपविषयक कल्पनेचा पाया हेगेलचा कलास्वरूपशास्त्रीय सिद्धान्त आहे व वरील प्रश्नासंबंधी हेगेलने थोडक्यात दिलेले मत पाहण्यासारखे आहे.

एरवी, अनुभवात्मक व विचारात्मक अशा दोन प्रकारच्या क्रिया मानवी मनाकडून होतात, पण "कलानिर्मितीमध्ये या दोन्ही क्रिया एकत्व पावतात" असे सांगून, हेगेल म्हणतो :

"काव्यनिर्मितीला अशी सुरुवात करता येईल की, प्रथम काव्यविषयाचे गद्य बौद्धिक तऱ्हेने आकलन करावयाचे व नंतर त्या विषयाला नादमधुर शब्दांनी व डोळ्यांसमोर चित्ररूपाने उभ्या राहतील अशा कल्पनाचित्रांनी आविष्कृत करावयाचे; अर्थातच, ही कल्पनाचित्रे म्हणजे त्या बुद्धिगत अमूर्त विषयावर चढविलेले अलंकार किंवा नुसती त्याला वेढलेली रंगीबेरंगी वस्त्राभूषणे म्हणूनच शोभणार. कलानिर्मितीचा असा प्रयत्न करण्याचे ठरवून तो पार पाडता येईल. पण अशी निर्माण केलेली कलाकृती म्हणजे कलाहीन काव्यप्रपंच ठरेल; कारण, कलानिर्मितीमध्ये अभिन्नत्वाने व एकत्वानेच ज्या क्रिया असणे युक्त आहे त्या **दोन क्रिया भिन्नत्वाने घडल्यानंतरच** अशी काव्ये निर्माण होतात." ★ [मूल लेखकानेच अधोरेखन (येथे जबरा टाईप वापरलेले शब्द) केले आहे.]

वरील उताऱ्यात बोधवादी हिणकस कलाकृतीची कलाशून्यता नेमकी कशात आहे ते हेगेलने दाखविले आहे. ज्ञानात्मक प्रमेय व भावनात्मक

★ "The Introduction to Hegel's Philosophy of Fine Art," translated by M. B. Bosanquet(886), pages74-75.

अनुभव यांच्या भिन्नत्वावर आधारलेली अशी हिणकस 'काव्ये' श्री. गडकऱ्यांनी किंवा इतरही श्रेष्ठ कवींनी लिहिलेली आहेत. "राजहंस माझा निजला", "प्रेम व मरण", "दसरा" ह्या त्यांच्या प्रसिद्ध कविता गद्य-प्रकृतीच्या व ज्ञान आणि अनुभव यांच्या भिन्नत्वाचा प्रत्यय रसिकाला आणून देणाऱ्या आहेत पण त्यांच्या नाटकांतील सुधाकर, संभाजी, इत्यादी काही पात्रे अशी नाहीत व "एकच प्याला" ह्या नाटकाकडे प्रा क्षीर-सागरांनी सुचविलेल्या दिशेने पाहणे इष्ट आहे, ते यासाठीच !

त्यांच्या विवेचनामुळे नवीन दिशेने विचाराला गती मिळते ती अशी की, श्री गडकऱ्यांना निव्वळ दारूचे दुष्परिणाम दाखवावयाचे होते, किंवा नुसतेच संसाराचे चित्र रंगवावयाचे होते, असे न म्हणता ते सांगतात की गडकऱ्यांनी एक भीषण नाट्य निर्माण केले आहे. नवनिर्मितीकडे ते लक्ष वेधतात. उदात्त पुरुषाचा अकारण सर्वनाश हे भीषण नाट्याचे बीज व प्रेरक कारण आहे असे मानून, अशा शोकांत जीवनाची कल्पना साकार -सदेह-करणे, हे कलात्मक कल्पकतेचे कार्य आहे असे ते मानतात व ही काव्याची कसोटी ते "एकच प्याल्या" ला लावतात. सुधाकर, रामलाल व तळीराम ही वरवर पाहता विभिन्न पात्रे आहेत, परंतु ही कल्पनानिर्मित पात्रे म्हणजे गडकऱ्यांनी "स्वचित्राच्या धाग्यातून" कल्पिलेली व निर्मिलेली "विविध रूपे" आहेत, असे म्हणून ते नाटकाच्या मूलभूत शोककथेचे मर्मग्रहण करतात.

१४. "आत्मनिष्ठ सौंदर्यवादा" चा अपुरेपणा

"एकच प्याला" हा नुसता क्रमशः वेगवेगळ्या भावना उद्दीपित करणाऱ्या प्रसंगांचा पट नसून त्या नाटकातील पात्रे व घटना यांच्यात एकजिनसीपणा आहे व या एकजिनसीपणाचे कारण भीषण नाट्याचा (शोककथेचा) कल्पना-व्यूह नाटकाच्या केंद्रस्थानी, तसाच एकंदर वातावरणात, आहे. येथपर्यंत कलात्मक परीक्षणाच्या दृष्टीने प्रा क्षीरसागरांचे विवेचन मार्गदर्शक आहे. परंतु त्यांच्या विवेचनातील अपुरेपणा कशात आहे हे येथे तपासणे जरूर आहे; कारण त्याशिवाय कलात्मक कल्पकतेचा

हेगेलप्रणीत सिद्धान्त व प्रा. क्षीरसागरांचा "आत्मनिष्ठ सौंदर्यवादा" चा पंथ यातील मूलभूत फरक स्पष्ट होणार नाही.

प्रा. क्षीरसागरांनी आपल्या विवेचनात असे दाखविले आहे की, सुधाकर, रामलाल व तळीराम ही परस्परविरोधी पात्रे वस्तुतः गडकऱ्यांच्या विशिष्ट घडणीच्या व्यक्तित्वाचे किंवा "मनाचे" खंण आहेत; किंवा सुधाकराच्या, रामलालच्या व तळीरामच्या बुरख्यातून गडकरीच बोलत आहेत" त्यांनी असेही म्हटले आहे की, "एकच प्याल्या"-तील संसार म्हणजे "आधुनिक मध्यमवर्गीय महाराष्ट्राचे एक अंतर्भेदी आणि स्वयंपूर्ण चित्र आहे" आणि ते विविध रंगी आणि शंभर टक्के वास्तव" आहे. म्हणजे एकीकडे नाट्याचा सर्व प्रपंच कलावंताच्या मनातून, बीजातून वटवृक्षाप्रमाणे उद्भवतो असेही आहे; दुसरीकडे या वटवृक्षाची पाळेमुळे त्याचा जीवन रस, इत्यादी वास्तवाच्या भूमीत आहेत, असेही आहे. मला या दोन विधानांतील विरोध दाखवावयाचा नाही; कारण त्यांत विरोध नाहीच. कलाकृतीमध्ये, वास्तव व कलावंताचे व्यक्तित्व यांची नुसती बेरीज नव्हे, तर अभिन्नप्राय एकत्व कलानिर्मितीच्या किमयेने साधले जाते; त्यामुळे कलाकृती जितकी आत्मनिष्ठ तितकीच वास्तवपूर्ण किंवा वस्तुनिष्ठ असते हे मला ही मान्य आहे.

मग, 'आत्मनिष्ठ सौंदर्यवादा' शी माझा मतभेद कोठे आहे ? बोधवाद प्रगतिवाद, बुद्धिवाद, आशावाद, क्रांतिवाद वगैरे सामाजिक श्रेयांचा कलावंताच्या व्यक्तित्वाच्या घडणीत प्रभाव असतो, परंतु या श्रेयाच्या प्रचारासाठी कलानिर्मितीचा व्यापार घडत नाही व कला ही या श्रेयांपासून या दृष्टीने स्वतंत्र मानावी असे मी देखील मानतो मग मतभेदाची जागा कोणती ? याचे उत्तर "एकच प्याल्या" च्या प्रस्तावनेतील विवेचन पुढे ठेवून मी देत आहे. [प्रा. क्षीरसागर यांच्या "वाङ्मयीन मूल्ये" या ग्रंथात आत्मनिष्ठेसंबंधी व एकंदर कलेसंबंधी त्यांची भूमिका प्रस्तावनेतील भूमिकेपेक्षा बरीच वेगळी व व्यापक झाली आहे. तरी पहिली भूमिकाच अजूनही सिद्धान्तरूपाने त्यांना ग्राह्य वाटत असावी असे वाटते; तिचाच विचार मी येथे करीत आहे.]

मला वाटते की, प्रा. क्षीरसागरांची 'आत्मनिष्ठे' ची कल्पना **मानवी व्यक्तित्वाच्या एकाच विशिष्ट प्रकारापुरती मर्यादित** आहे. ते व्यक्तित्व म्हणजे "बाजारी, निगरगट्ट व मट्ठ" अशा जगात दुखावून एकाकी व गंभीर बनलेल्या मानी, बुद्धिमान सुधाकरासारख्यांचे व्यक्तित्व, तसेच वेदान्ती बनलेल्या रामलालसारख्यांचे व्यक्तित्व किंवा उदात्त ध्येयवादावर उलट्या काळजाने व विकट पणे हंसत सूड घेणाऱ्या तळीरामासारख्याचे व्यक्तित्व. थोडक्यात, म्हणजे जीवनाला शोककथा मानणाऱ्या व बनविणाऱ्या "अतिरेकी" व "असाधारण" मानवाचे व्यक्तित्व.

अशी 'अतिरेकी' व 'असाधारण' माणसे सर्वत्र काळी व सर्वच देशांत असतात व त्यांच्या जीवनानुभवाचे चित्रण विकृत, दुःखानुगामी अतएव त्याज्य आहे, असे कोणी म्हणेल तर त्याला योग्य उत्तर एकच की कलेला त्याज्य किंवा अस्पृश्य असे काही नाही हे ठीक झाले. परंतु प्रा. क्षीरसागर याच्यापुढे जाऊन असे मानतात की, अशा व्यक्तित्वामुळे निर्माण झालेल्या करुण गंभीर घटनांची, कलात्मक अंतर्दृष्टीने फोड करणे **हेच एकमेव कार्य** कलावंताचे आहे. खरा कवी किंवा कलावंत हा शोककथाच लिहितो; कारण सामाजिक व बौद्धिक विश्लेषणाला डावलून तो सरळच मानवी जीवनाच्या गाभ्याचे आकलन करतो ! तो गाभा कोणता ? तर "काव्यमय जिवंत व भीषण" अशी "नियती" व तिच्या गूढ शक्तीमुळे व निदय खेळामुळे नाश पावलेले रुग्ण, नाजुक प्रकृतीचे तीव्रगंभीर स्वभावाचे असाधारण मानव, या दोघांचे द्वंद्व ! !

मानवाच्या विशाल जीवनाला, कर्तृत्वाला, सर्वसंचारी कलात्मक कल्पकतेला वरील द्वंद्वाच्या कोंडीत,किंवा चिमटीत, सामावणे अशक्य आहे, याची जाणीव प्रा. क्षीरसागरांना आहे, म्हणून ते एक युक्तिवाद करतात. "नियति" व "रुग्ण व्यक्तित्व" यांचेच द्वंद्व कलाविषय का व इतर का नाहीत, याचे उत्तर ते असे देतात की, 'रुग्ण' व्यक्तित्वावर नियतीचे परिणाम स्पष्टतर दिसतात म्हणून वैद्यकशास्त्राप्रमाणे रुग्णावस्थेशीच कलेचा अटळ व अखंड संबंध आहे. माझे यावर म्हणणे एवढेच की, "आत्मनिष्ठेची" व "मानवी मनाच्या" गाभ्यात शिरण्याची प्रतिज्ञा करूनही प्रा. क्षीरसागरांचे सर्व

कलास्वरूपशास्त्र मानवी जीवनाच्या साकल्याशी व मनाच्या निरोगी व विशाल स्वरूपाशी अकारण वैर करीत आहे; कलात्मक कल्पकतेला त्रुटित व क्षुद्र बनवू पाहात आहे.

कलात्मक कल्पकतेला सिद्धान्ताच्या दृष्टीने, जीवनाच्या केवळ करुण-गंभीर अंगाकडे पाहण्याची ही एकांगी पद्धती नुसती संकुचितच नव्हे तर प्रतिबिंबवाद्यांच्या तत्त्वाशी व व्यवहाराशी जुळणारी आहे "वास्तवतेचे, सृष्टिक्रमाचे, विधिघटनेचे आणि मानवी मनाचे अधिकाधिक सूक्ष्म व स्पष्ट आकलन व चित्रण हा अशा श्रेष्ठ कलेचा विषय असतो" असे म्हणणारे प्रा. क्षीरसागर शेवटी कलावंतावर एवढीच जबाबदारी टाकतात की, एखादी, भीषण गंभीर घटना स्वतःच्या विशिष्ट 'आत्मनिष्ठ' प्रतिभेच्या साहाय्याने शक्य तितकी प्रतिबिंबित करावयाची. त्यांच्या मते एकंदर मानवामध्ये (व म्हणून कलावंत होऊ पाहणाऱ्यात) **दोन जन्म-सिद्ध जाती** आहेत : एक गंभीर, अतिरेकी व बुद्धिमान, परंतु रुग्ण अशांची जात, दुसरी इतरेजनांची, साधारणांची कलाविहीनांची जात. यांपैकी पहिल्या जातीच्याच माणसात गडकरी किंवा खरे कलावंत असू शकतात. त्यांनाच फक्त जन्मसिद्ध अंतर्दृष्टी व काव्यात्मक संस्कारक्षमता असते व त्यांच्या हृदयावर शोककथांचा ठसा उमटणे अपरिहार्य असते. इतर जातीच्या माणसांतून इब्सेनसारखे बुद्धिवादी कलावंत निघतात व त्यांनी जरी शोककथा लिहिल्या तरी त्यांत कला नसते, कारण त्यांच्या मनाच्या आरशात शोककथेच्या खऱ्या करुणगंभीर वास्तवाचे प्रतिबिंबच उमटत नाही, वगैरे !

गडकरी हे स्वतः बोधवादाच्या गुरुपरंपरेत वाढले व त्यांच्यामध्येही ह्या बोधवादाचे वारे होतेच, परंतु त्यांचा पिंडच काव्यात्म असल्याने त्यांच्या हातून शोककथा लिहिल्या गेल्या, असे प्रा. क्षीरसागरांनी म्हटले आहे. त्याचा अर्थही हाच की, शोककथात्मक कलानिर्मिती ही गडकऱ्यांसारख्याच्या मनावर करुणगंभीर घटनांचे उमटणारे **प्रतिबिंबात्मक चित्र** आहे असे त्यांना म्हणावे लागत आहे. यात कलात्मक कल्पकतेचा स्वतंत्रपणा व सर्वसंचारीपणा अव्हेरावा लागतो.

'कलावंत' व 'साधारण' अशा जन्मसिद्ध जातिभेदाची कल्पना व 'आत्मनिष्ठे' वर फक्त शोककथेशी तादात्म्य पावण्याची सक्ती, अशा मूलभूत अपसिद्धान्तमुळे प्रा. क्षीरसागरांचा "आत्मनिष्ठ सौंदर्यवाद" दुहेरी उणिवांनी ग्रासला आहे; कलास्वरूपशास्त्राच्या दृष्टीने प्रतिबिंबवादी आहे व सामाजिक परिणामाच्या दृष्टीने, एका दुःखानुगामी नियतिवादाचा प्रचार म्हणजे कला असे त्यांच्या प्रतिपादनाचे सार होऊन बसले आहे. सामाजिक परिणामाच्या दृष्टीने अर्थातच अनिष्ट आहे, कारण अवास्तव आहे. नियतीवर यशस्वीपणे मात करणाऱ्या व्यक्ती असतात व मानवसमाजाचा आजचा प्रपंच म्हणजे एक शोककथा नसून यशकथा' आहे, आणि या सर्वसाधारण जीवनरूपी प्रासादातच शोकपूर्ण घटनांना भुयारांसारखे गौण स्थान आहे, ही गोष्ट त्यांच्या विशिष्ट कला-सिद्धान्ताचा एकांगीपणा दाखविणारी आहे.

१५. "सौंदर्यभावना" म्हणजे काय ?

आज मराठी टीका-वाङ्मयामध्ये दुसरा महत्त्वाचा प्रश्न म्हणजे रा. मर्ढेकर यांचा सौंदर्यभावनेचा सिद्धान्त कलात्मक कल्पकतेच्या सिद्धान्ताशी त्याचे नाते काय, हे थोडक्यात पाहू. रा. मर्ढेकरांच्या विवेचनात, आत्मनिष्ठा व तादात्म्य यांना जे स्थान व महत्त्व आहे, ते सर्वमान्य होण्यासारखे आहे. मतभेदाला सुरुवात पुढे होते. मतभेदाचा विषय म्हणजे कलाकृतीमध्ये अनुभवास येणाऱ्या संगतीच्या, किंवा ताल-बद्धतेच्या, संघटक सूत्राचा. संगती अनुभवाला येते व त्या अनुभवालाच कलेच्या सौंदर्याचा व आनंदाचा अनुभव असे आपण सर्व म्हणतो, हे वादातीत आहे. अशा सौंदर्याचा व आनंदाचा अनुभव देईल ते सुन्दर किंवा ती कलाकृती, आणि कलाकृती कशी ओळखावी तर जी आनंदा-नुभव देते ती; असा चक्राकार परस्पराश्रयी युक्तिवाद अनेक वेळी कलास्वरूप शास्त्रांत केला जातो. तो युक्तिवाद अवलंबिला तर कलात्मक संगतीचे सूत्र सांगणे सोपे आहे; कारण, ते सूत्र म्हणजे सौंदर्यानुभव असे उत्तर दिले की झाले ! पण पुन्हा प्रश्न उरतोच की,

सौंदर्याचे स्वरूप काय ? म्हणजे, संगतीची किंवा तालबद्धतेची कसोटी निर्णायक नसून शेवटी संगतीच्या मागे व तिला व्यापून असणारे सौंदर्य-तत्त्व कोणते हेच ठरवावे लागते. या सौंदर्यतत्त्वालाच "वाङ्मयीन महात्मतेत लक्ष्य असलेला कैवल्यपूर्ण मूल्यभाव" असे रा. मर्ढेकर म्हणतात.

संगतीच्या बुडाशी सौंदर्यतत्त्व असते एवढेच म्हणून न थांबता त्या तत्त्वाचे स्वरूप सांगण्याचा प्रयत्न रा. मर्ढेकरांनी केलेला आहे. हे सौंदर्य-तत्त्व म्हणजे **विशिष्ट सौंदर्यभावना** आहे असे ते म्हणतात. ही भावना शृङ्गारादि भावनांपेक्षा वेगळी आहे, तरी पण ती भावना आहे. याचा अर्थ काय ते रा. मर्ढेकरांनी "सौंदर्यभावना म्हणजे काय ?" या लेखात स्पष्ट मांडले आहे. ('चित्रा', १९४३, दिवाळी अंक पाहा) त्या लेखातील मांडणीचे सार माझ्या दृष्टीने असे. रागद्वेषादी भावना व सौंदर्यभावना ही "भावनानुभवाची दोन अंगे आहेत", रागद्वेषादी भावना वास्तवाच्या व्यवहारोपयोगी ज्ञानामुळे उत्पन्न होते व सौंदर्यभावना "परिस्थितीच्याच रचनेवर अधिष्ठित असते" असे सांगून ते पुढील निष्कर्ष काढतात की, भावनानुभवाच्या या दोन अंगांची "सुरगाठ बसते" मी या शेवटच्या विधानाचा अर्थ असा घेतो की, प्रेरणा व फल दृष्टीने रागद्वेषादी भावना व सौंदर्यभावना वेगळ्या असल्या तरी दोन्ही भावनानुभवांची **पातळी** एकच आहे असे त्यांचे मत आहे.

"परिस्थितीच्याच रचनेत" सौंदर्यभावनेचे उद्दीपन करणारे गुण कोणते असतात, याचे उत्तर रा. मर्ढेकर देतात की, परिस्थितीने उत्पन्न केलेल्या "संवेदनांचे गुण व परस्परसंबंध" यांच्यात अशी एक विशिष्ट उद्दीपन-शक्ती असते. या संवेदना ऐंद्रिय, भावनात्मक वगैरे नित्यपरिचयाच्या मानवी मनात सहज उद्भवणाऱ्या, संवेदनाच आहेत. नेहमीच्या संवेदनाच रागद्वेषादी भावनांना जन्म देतात तशा सौंदर्यभावनेलाही उद्दीपित करतात; फरक पडतो तो असा की, संवेदनांचे व्यवहारोपयोगी "अर्थात्मक" ज्ञान रागद्वेषादी भावना चेतविते व त्यांचे "गुणात्मक" ज्ञान सौंदर्य-भावनेला चेतविते.

संवेदनांचा 'अर्थात्मक' व 'गुणात्मक' असा हा भिन्न परिपाक कलास्वरूपशास्त्रातील निर्णायक सिद्धांत मांडण्याच्या दृष्टीने उपयोगी पडतो काय, हा प्रश्न आहे. मागे मी घेतलेले "औदुंबर" कवितेचे उदाहरण पुन्हा घेऊ. 'झरा', 'पायवाट', 'डोह' व 'औदुंबर' या शब्दांनी व्यक्त होणारा गद्य किंवा 'व्यवहारोपयोगी अर्थ' कवितेत लागू पडत नाही हे उघड आहे. म्हणून तो अर्थ टाकून श्री. मर्ढेकर म्हणतात त्याप्रमाणे शब्दाचे गुण घ्यावयाचे ! 'डोह' या शब्दाचा 'अर्थ' वेगळा व 'गुण' वेगळा, तसेच इतर शब्दांचे; आणि शब्दांचे हे 'गुण' आपल्या परस्परसंबंधाने सौंदर्यभावनेला उद्दीपित करतात, हा सर्व कलावंताच्या कला निर्मितव्यापाराचा पाया आहे अशी रा. मर्ढेकर यांची उपपत्ती आहे. यामध्ये मला वाटते, चूक होते ती येथे की "डोह" इत्यादी काव्यघटकांना **प्रत्येकी स्वयंभू वस्तुगत 'अर्थ' तसाच 'गुण' आहे** असे गृहीत धरले जाते व मग पुढील इमारत रचली जाते. पण वस्तुस्थिती अशी असते की, काव्यार्थाला सुसंगत व व्यवहारोपयोगी अर्थाहून वेगळा असा 'गुण' औदुंबरादी शब्दांमध्ये किंवा सूचित संवेदनेमध्ये नसून तो वस्तुतः काव्यगतच असतो. असेही म्हणतां येईल की, कलात्मक कल्पकतेने "औदुंबर" कवितेमध्ये जी **कल्पना** निर्माण केली आहे, त्या कल्पनेमुळे, औदुंबर', 'डोह' वगैरे घटकांना प्रत्येकी विशिष्ट एक नवा अर्थ व या सर्वांचा एक परस्पर-संबंध या कवितेपुरता लाभला आहे. 'डोह' शब्दाचा व्यवहारोपयोगी अर्थ कायम राहतो व त्याचा 'गुण' (म्हणजे "काव्यगत अर्थ") वेगवेगळ्या कवितेत वेगवेगळा होतो हें संगमोत्सुक डोह" व "औदुंबर" या कवितांच्या तुलनेने कळेल; आणि त्यावरून माझ्या विधानाची प्रचीती येईल.

श्री मर्ढेकर यांनी प्रत्येक शब्दाला व्यवहारोपयोगी गद्य 'अर्थ' व स्वयंभू कलात्मक 'गुण' कल्पिले आहेत, आणि 'अर्थ' व 'गुण' यांच्यात संपूर्ण भिन्नत्व मानले आहे. यामुळेच 'अर्थज्ञान' सहज प्राप्त होणारे सामान्य गद्यप्रकृती लोक एकीकडे व 'गुणज्ञान सहजगत्या मिळविणारे मूठभर जन्मसिद्ध कवी दुसरीकडे, असा 'जातिभेद' त्यांनी

निर्माण केला आहे ! माझा मुख्य आक्षेप या जातिभेदावर नाही तर 'गुणा' च्या सिद्धान्तावर आहे. 'गुण' मानले की कलावंताचे निर्मितकार्य कोणते उरते ? तर या 'गुणां' चा आपल्या जन्मसिद्ध प्रतिभेने अनुभव घेणे. प्रतिभेला यामुळें एखाद्या विशिष्ट इंद्रियासारखे स्वरूप येते. हे 'इंद्रिय' जो अनुभव घेते त्याचा आविष्कार म्हणजे कलाकृती असे ठरविले की कलात्मक निर्मितीची प्रक्रिया इंद्रियानुभवांच्या व भावनांच्या पातळीवर तरंगत व सरपटत राहते. रा. मर्ढेकरांचा 'कैवल्यपूर्ण मूल्यभाव' ज्या सौंदर्यभावनेच्या मूल्यावर आधारलेला आहे ते मूल्य 'कैवल्यपूर्ण' मानले तरी पातळीच्या दृष्टीने इतर साध्या भावनांसारखेच ठरते. श्री. मर्ढेकरांचा एकंदर दृष्टिकोण अनुभववादी आहे व युरोपीय नवमतवादी चित्रकलाभिज्ञांची त्यांच्यावर जी छाप दिसते, त्यावरून त्यांच्या कलास्वरूपशास्त्रीय मताची अनुभववादी बैठक स्पष्ट दिसते. श्री. मर्ढेकरांचा अनुभववादी सिद्धान्त म्हणजे आधुनिक तत्त्वज्ञानात सगळीकडे (म्हणजे अर्थशास्त्र, समाजशास्त्र व वस्तुस्वरूपशास्त्र इत्यादी शास्त्रांतही) रूढ होऊ पाहणाऱ्या अनुभववादाचे कलास्वरूपशास्त्रातले रूप आहे पण अनुभव ही एक मानवी मनाची आंधळी प्रतिक्रिया आहे; तिच्या वरच्या पातळीवर कलात्मक कल्पकतेच्या किंवा विचारक्रियेच्या विधायकतेचा आरंभ होतो हे विसरून चालणार नाही. नेमकी तीच विस्मृती झाल्याने संवेदना व भावना यांच्याच पातळीवर कलानिर्मितीचा व्यापार होतो असे मानण्याची चूक रा. मर्ढेकर करीत आहेत.

रा. मर्ढेकर यांचा सिद्धान्त अनुभववादी असल्यामुळे त्यात आंधळेपणा येणे अपरिहार्य आहे, हे मी वर म्हटलेच आहे. याचे तात्त्विक कारण असे की, कलात्मक, विचारात्मक किंवा क्रियात्मक **सृजनाच्या व्यापाराच्या** साहाय्यानेच अनुभवांच्या अनेकविधतेत मनुष्य सुसंबद्धता निर्माण करू शकतो. या व्यापारांच्या अभावी प्रत्येक अनुभव आपल्या परीने स्वतंत्र, स्वयंभू व इतरांच्या तोलाचाच पण आंधळा राहतो. नुसता कोरा अनुभववादी, किंवा वास्तववादी, प्रत्येक अनुभवाला एक कैवल्यपूर्ण मूल्य बहाल करतो. कैवल्यपूर्ण व स्वयंपूर्ण अशा या अनंत अनुभवांचा मिळून

संज्ञाप्रवाह बनतो असे मानून या प्रवाहाचे, शक्य तितके प्रवाहपतित राहून, म्हणजे संज्ञाप्रवाहमग्न बनून, चित्रण करणे कलावंताचे कार्य आहे, असे अनुभववादी मानतो.

"कैवल्यपूर्ण मूल्यभावाने" वाङ्मयीन महात्मतेची सिद्धी होते असे मानण्यात श्री मर्ढेकर या कट्टर अनुभवाचाच पुरस्कार करीत आहेत. "कैवल्यपूर्ण" या विशेषणाने सौंदर्यानुभवाला समाजनिरपेक्ष करण्याची त्यांची तीव्र इच्छा दिसते. एखाद्या कवितेतील अनुभवघटकांचो 'ताल-बद्धता' उलगडून पाहणे जरूर आहेच, पण या तालबद्धतेचा उगम ज्या कल्पकतेत आहे व तिच्याही मागे जे कवीचे व्यक्तित्व आहे तिकडे वळणेच आवश्यक असते व मग सामाजिक व नैतिक मूल्यांशी संबंधही येतो; परंतु कट्टर अनुभववाद्याची भूमिका घेतल्याने श्री मर्ढेकरांची दृष्टी तालबद्धतेच्या सीमारेषेवरच थबकते.

१६. कल्पकता व सामाजिक मूल्ये

येथे, मराठी टीका-वाङ्मयातील एका नेहमीच्या वादापर्यंत आपण येऊन पोचलो आहोत. तो वाद असा : कलानिर्मिती व नीती सामाजिक सुख, प्रगती इत्यादी गोष्टींचा परस्परसंबंध काय ? मागे श्री लालजी पेंडसे यांनी असे मत मांडले की, प्रगतिशील सामाजिक तत्त्वांचा प्रचार हीच कलानिर्मिती. त्याला उत्तर म्हणून श्री. पु. य. देशपांडे यांनी असा युक्तिवाद केला की, रूढ सामाजिक नीतिनियमांविरुद्ध व्यक्तीचा संघर्ष म्हणजे कलानिर्मिती. यावरून नैतिक किंवा सामाजिक मूल्यांची प्रेरणा मात्र दोघांनीही मानली आहे हे उघड आहे. अलीकडे प्रा. रा. शं. वाळिंबे यांनी असे म्हटले आहे की, थोर साहित्याचा ध्रुवतारा 'जीवन,' म्हणजे सामाजिक मूल्येच आहेत. "कलेला नसले तरी कलाकृतीला" नैतिक बंधन किंवा कसोटी असली पाहिजे असे ते म्हणतात. तसेच, कलानिर्मितीमध्ये, कलावंतांच्या जीवनविषयक तत्त्वज्ञानाचा व सामाजिक मूल्यांचा आविष्कार असतोच असे प्रा क्षीरसागर यांनी आपल्या 'वाङ्मयीन मूल्ये' या ग्रंथात "साहित्य व सत्य" या लेखात म्हटले आहे. सारांश, श्री. पेंडसे यांच्या-

सारख्या वास्तववाद्यापासून तो प्रा. क्षीरसागरांसारख्या आत्मनिष्ठेच्या पुरस्कर्त्यापर्यंत सर्वच मतांचे टीकाकार जीवनाच्या नैतिक व इतर मूल्यांना कलानिर्मितीच्या व्यापारात गोवून देतात असे दिसते. (रा. मर्ढेकर हे या बाबतीत अपवाद आहेत; कारण त्यांच्या दृष्टीने सौंदर्याचा अनुभव व निर्मिती ही स्वयंसिद्ध असून जीवनोपयोगी मूल्यांपासून अलिप्त असतात.)

मला असे वाटते की, कलात्मक मूल्ये व नैतिक व इतर मूल्ये यांच्या परस्परसंबंधाच्या बाबतीत अशी जी एकांगी किंवा सरमिसळीची व धरसोडीची मते आज दिसतात त्यांचा उगम कलानिर्मितीच्या स्वरूपाविषयीच्या अनिश्चित किंवा एकांगी भूमिकांत आहे. **कलाकृतीमध्ये कलावंताचे व्यक्तित्व** व त्याच्या संज्ञाक्षेत्रातली **वास्तवता** यांचे हेगेलियन द्वंद्व साधलेले असते असे मानले की कला व नीती यांच्यातला संबंध दिसू लागतो; तो संबंध **प्रत्यक्ष** नसून **व्यक्तित्व** व **वास्तवता** यांच्या **समाजसापेक्षतेमध्ये** आहे व **अप्रत्यक्ष** आहे हे ओळखले की प्रश्न सुटू लागतो.

कलानिर्मितीला एक कल्पकतापूर्ण सृजनक्रिया मानली व आंधळ्या अनुभववादाच्या, वास्तववादाच्या तसेच बोधवादाच्या कोंडीतून तिला मुक्त केली की बऱ्याच गोष्टी सुगम होतात. बोधवादी प्रचारकृती व कलाकृती यांतील मूलभूत फरक सृजनात्मकतेच्या कसोटीने अगदी स्पष्ट होतो; तसेच प्रत्येक कलाकृती कलावंताच्या व्यक्तित्वातून निघालेली असल्यामुळे कलावंताच्या सभोवारच्या सामाजिक वास्तवाच्या व त्याच्या वर्गीय भूमिकेच्या गुणदोषांपासून अलिप्त नसते, हे स्पष्ट होते.

उदाहरणार्थ, टॉल्स्टॉयसारख्या अमर कलाकृतींच्या जनकाकडे पाहू. त्याच्या वाङ्मयकृतीमध्ये झारशाहीच्या काळातील रशियन जीवनाचे भव्य व वास्तवपूर्ण चित्र आहे, पण वास्तवपूर्ण असून ते कलाकल्पितही आहे. याचा अर्थ असा की, टॉल्स्टॉयनिर्मित प्रत्येक पात्र व घटना म्हणजे प्रत्यक्ष समकालीन, जिवंत माणसांचे वाङ्मयीन 'पुतळे' नाहीत किंवा त्याचे नुसते प्रातिनिधिक नमुनेदार मासलेही नाहीत; उलटपक्षी, प्रत्येक पात्राचे स्थान टॉल्स्टॉयच्या कल्पनासृष्टीतच फक्त 'खरेखुरे' आहे. असे नसते तर त्याच्या वाङ्मयातून त्याचे व्यक्तित्व, त्याचे तत्त्वज्ञान वगैरे कशाचाही साक्षात्कार

न होता, फक्त समकालीन समाजाचा पडसाद ऐकू आला असता. "एकच प्याला" नाटकाच्या बाबतीत हेच आपण पाहिले आहे. त्या नाटकात आधुनिक महाराष्ट्राचे चित्र आहे पण ते कल्पनाचित्र आहे. गडकऱ्यांचे व्यक्तित्व व जीवनाच्या करुणगंभीर अंगाकडे त्यांनी वळविलेली विशिष्ट दृष्टी हीच "एकच प्याला" –तून पदोपदी ओतप्रोत दिसून येते.

टॉल्स्टॉयच्या वाङ्मयाकडे पुन्हां वळू. कारण वर्गीयतेचा संबंध कलाकृतीशी कसा येतो ते त्याबरून नीट सांगता येईल. टॉलस्टॉय मूळचा जरी जमीनदार किंवा सरदार घराण्यातील होता तरी त्याने सर्व सहानुभूती व व्यक्तित्व समकालीन शेतकरी वर्गात विलीन केले होते व त्याच्या कलेमध्ये या शेतकऱ्याचा आत्मा पूर्णत्वाने दिसू शकतो. लेनिनने टॉलस्टॉयबद्दल बऱ्याच वेळी विवेचन केलेले आढळते; व त्याच्या मते टॉल्स्टॉयचे वाङ्मय हे श्रेष्ठ, विश्ववंद्य व अमर आहे व त्याच्या कलात्मक कल्पकतेबद्दल गौरव करावा तेवढा थोडाच. हे सांगितल्यावर मात्र टॉल्स्टॉयच्या कलेचे वर्गीय स्वरूपही लेनिन स्पष्टपणे सांगतो. हजारो लेखांनी व आंकडेवारीने झारकालीन रशियन शेतकऱ्याच्या आत्म्याचे वर्णन केले तरी ते तोकडे व निर्जीव ठरेल, इतक्या प्रत्यक्ष जिवंत तऱ्हेने टॉल्स्टॉयच्या वाङ्मयात तुम्हांला ते आढळेल, असे लेनिन म्हणतो. कलात्मक कल्पकतेचे उद्दिष्ट व फल हेच. अनुभवाच्या किंवा निर्जीव वास्तवाच्या मातीतून कल्पकतेच्या किमयेने नवीन मूर्ती निर्माण करणे हीच सृजनक्रिया टॉल्स्टॉयला साधली होती. परंतु यापुढे जाऊन एक गोष्ट लेनिन सांगतो. टॉल्स्टॉय कलाकार होता, पण शेतकऱ्याची कोती, संकुचित, नव्या यंत्रयुगीन समाजावर दातओठ खाणाऱ्या अडाण्याची दृष्टी म्हणजेच टॉल्स्टॉयची दृष्टी होती हे विसरू नका, असे लेनिन बजावून सांगतो.

हाच नियम गडकरी, हरिभाऊ आपटे, कालीदास वगैरे थोर कलावंतांच्या बाबतीत लावला पाहिजे. असे जर मानले नाही तर दोन आपत्ती ओढवतात. एक तर, कलाकृतीमध्ये देशकालवर्ग इत्यादी वैशिष्ट्यांचा व युगधर्मादी व्यापक मूल्यांचा अभाव असतो व कलाकृती तेवढ्या नुसत्या 'सुंदर' व 'आनंददायी' असतात असा भोंगळ पर्याय मानावा लागेल.

शिवाय,कलावंताच्या व्यक्तित्वाला देशकालवर्गनिरपेक्ष मानावे लागेल. कालिदास व शेक्स्पीअर यांनी "अंतर्भेदी आत्मनिष्ठ प्रतिभेने" मानवी मनाचा ठाव घेतला आहे, असे विधान "आत्मनिष्ठ सौंदर्यवाद्याने" केले, किंवा दोघांनाही जीवनातील "कैवल्यपूर्ण मूल्यभाव" गवसला, असे रा. मर्ढेकरांनी म्हटले,तरी समाधान होत नाहीच. कालिदास व शेक्स्पीअर याच्या वाङ्मयाचा ध्रुवतारा जीवन हाच आहे असे म्हणूनही प्रकाश पडत नाही.

शाकुंतलाचेच उदाहरण घेऊ. शकुंतला व 'टेम्पेस्ट' मधील मिरांडा यांची तुलना करून कालिदास व शेक्स्पीअर यांच्या कलेची व जीवनविषयक तत्त्वज्ञानाची टागोरांनी केलेली तुलना प्रसिद्धच आहे. तिला प्रा वै का राजवाडे यांनी दिलेले उत्तर वाचण्यासारखे आहे. मुख्य वादाचा मुद्दा दुष्यंत-शकुतलेच्या स्वभावदर्शनाचा आहे. टागोरांच्या एकंदर विवेचनामध्यें असे सिद्ध करण्याचा प्रयत्न आहे की, अशुद्ध, तारुण्यसुलभ प्रेमात गुरफटणारी दुष्यंत व शकुंतला यांची मने दुःख व अनुपात यामुळे प्रगल्भ व शुद्ध प्रेमापर्यंत पोचली हे दाखविणे हाच कालिदासाचा हेतू आहे. प्रा. राजवाडे यांनी, उलटपक्षी, असे म्हटले आहे की, दुष्यंताच्या व शकुंतलेच्या वागण्यांत प्रथमपासूनच अशुद्ध काही नाही व त्यांचे वागणे प्राचीन भारतीय वातावरणाशी सुसंगत आहे. टागोरांनी "विशुद्ध प्रेमाच्या" आदर्शाला भारतीय ठरविले आहे व शेक्स्पीअरच्या नायिका त्या दृष्टीने वेगळ्या आहेत असे दाखविले आहे. तरुण प्रेम-अनुपात-विशुद्ध प्रेम असा काही विकासक्रम शाकुंतलात आहे हेच प्रा. राजवाड्यांनी अमान्य केले आहे. त्यांच्या दृष्टीने शाकुंतलाचे एकंदर वातावरण धीरोदात्त नायक, मुग्ध नायिका व दैवामुळे त्यांना भोगाव्या लागलेल्या आपत्ती व त्यांचा निरास यांनी बनविलेले आहे. अद्भुत व दैवी वातावरणांत घडलेला एक राजपुरुष-आश्रमकन्या-प्रणयसंग असे शाकुंतलाचे स्वरूप आहे, असे प्रा राजवाडे म्हणतात.

या वादामध्ये, मला वाटते, प्रा. राजवाडे यांचे मत बरोबर आहे; कारण प्राचीन भारताच्या युगमनाशी किंवा युगधर्माशी सुसंगत असेच हे मत आहे. गएटेने शाकुन्तलाविषयी प्रगट केलेला सुप्रसिद्ध अभिप्राय तेच दाखवितो. लौकिक व स्वर्गीय यांचे मधुरमीलन शाकुंतलात आहे असे तो

म्हणतो. परिस्थितीशी एकाकीपणे झगडणारे व स्वर्गाशी वैर करणारे आधुनिक युरोपातील व्यक्तित्व व त्याची दारुण अशांति गएटेने अनुभविली होती. त्याच्या मनाने या अशांतीचे अखंड दु:ख भोगले होते व वाळवंटा-मध्ये एखाद्याला उपवन गवसावे तसे शाकुंतलाच्या वाचनाने त्याचे झाले. माझ्या मते, टागोरही आधुनिक आहेत म्हणजे त्यांचा युगधर्मही गएटेच्या युगधर्माशी जुळणारा आहे, कालिदासाशी जुळणारा नाही. फरक एवढाच की, टागोर आधुनिक असून आधुनिक भारताच्या सामाजिक-राजकीय परिस्थितीमुळे प्राचीनाशी 'समरस होऊ' पाहात होते. गएटेला आधुनिकत्व न सोडता प्राचीनाचे सौंदर्य पाहणे शक्य झाले. 'समरस' होण्याच्या प्रयत्नात टागोरांनी स्वत.चे आधुनिकत्व कालिदासावर लादले असे मला वाटते. प्रा. राजवाडे यांनी, माझ्या मते, शाकुंतलाचे रहस्य सरळ व यथातथ्य सांगितले आहे; कारण त्यांनी भारतीय संस्कृतीचे अंतरंग बरोबर ओळखून त्याच्या अनुरोधानेच शाकुंतलाचे मर्मग्रहण केले आहे.

युगधर्मांचा व कलावंताच्या वर्गाचा प्रश्न कलाकृतीचे मर्मग्रहण करताना कसा आवश्यक होऊन बसतो याचे उदाहरण म्हणून टॉल्स्टॉय व कालिदास यांची ही उदाहरणे घेतली. काव्याचा कलानिर्मितीच्या निर्भेळ दृष्टीने विचार करताना ही युगधर्माची व वर्गाची उठाठेब करावी की नाही अशी शंका उद्‌भवेल. त्या शंकेला उत्तर देण्यासाठी अनेकदा सांगून झालेल्या एका प्रमेयाची पुनरुक्ती करावी लागणार. कलानिर्मिती ही जर कलावंताच्या आत्म्यावर व त्याच्या कल्पकतेवर अधिष्ठित आहे तर त्याच्या आत्म्याचे पदर तेच कलाकृतीच्या रचनेचे थर असणार. त्याच्या आत्म्याची घडण तीच कलाकृतीची ठेवण राहणार आणि कलावंताचा हा आत्मा युगदेशवर्ग इत्यादींनी ओतप्रोत असतो हे सांगावयास नकोच.

१७. कलाकृतीचे सामाजिक परीक्षण

लेनिनने टॉल्स्टॉयविषयी अभिप्राय देताना त्याच्या कलाकृतीचा दर्जा थोर ठरवूनही त्याच्या व्यक्तित्वाच्या व तत्त्वज्ञानाच्या वर्गनिष्ठ मर्यादा व खुजेपणा दाखविला आहे. रुडयार्ड किपलिंग, नागूची यांच्यासारखे वंदनीय

कलाकार हिडीस साम्राज्यवादी मनोवृत्तीचे होते हे दाखविणे कला-परीक्षणात गैरही नाही व अनाबश्यकही नाहो. कल्पकता पाहताना ती कोणाची हे पाहणे चूक नाही; उलट, कोणाची हे जितके नीट समजून घ्यावे तितका कलावंताच्या व्यक्तित्वाचा ठाव लागतो व तितक्या सखोल दृष्टीनें कलाकृतीच्या गाभ्यात शिरता येते.

गडकरी, बालकवी व सावरकर हे तिघे महाराष्ट्रीय कलावंत व त्यांच्या तीन कलाकृती घेऊन वरील विधान स्पष्ट करता येईल. 'एकच प्याला' व 'औदुंबर' त्यांच्याबरोबर सावरकरांची "मूर्ती दुजी ती" नावाची कविता घ्या. या पद्यात देवीचे एक स्तवन आहे. स्वतःच्या हातातील खड्गाने स्वतःचे शिर धडापासून वेगळे करून, केसांनी आपल्याच हातात धरून व कंठातून निघणाऱ्या रक्तधारेचे प्राशन छिन्न मुंडाने करणाऱ्या देवीचे वर्णन व स्तवन त्या कवितेत आहे. विविध पात्रांनी भरलेल्या "एकच प्याल्या" च्या भडक नाट्यसृष्टीत, "औदुंबर" या शांत भाव-गीतात व "मूर्ती दुजी ती" या भेसूर स्तवनात एकाच दर्जाची कलात्मकता आहे, परंतु कलेचे देहस्वरूप व प्रेरक भावनांची तीव्रता वेगवेगळी आहे. आणखी एक गोष्ट या कलात्मक परीक्षणातच सामावली पाहिजे ती अशी : या तीनही कलाकृतींमधील **दुःखानुगामी विकल व्यक्तीत्वांचे** दर्शन व त्या व्यक्तित्वांमधोल मूलभूत सारखेपणा ओळखला पाहिजे व या तीन कलावंताच्या व्यक्तित्वाची ही एकसारखी घडण का होत गेली असावी त्याचे **सामाजिक ज्ञानही** करून घेतले पाहिजे.

केशवसुत, हरिभाऊ आपटे यांचा काळ प्राथमिक अपक्व आशावादाचा, त्यामुळे त्यांच्या पिढीच्या कलावंतांचे व्यक्तित्व असे परिपक्व परंतु दुःखानुगामी व विषण्ण नव्हते, पण सन १९०८ नंतरच्या महाराष्ट्रीय कलाकृतीत दुःखानुगामित्व, निराशा, बुद्धिवादाविरुद्ध सूडबुद्धी व आततायी संताप वगैरे वृत्ती साठत गेल्या असे विधान करावयास हरकत नाही. सौ. कुसुमावती देशपांडे यानी "कवीची काव्यदृष्टी" ह्या लेखात * केशवसुत

* "मौज", १९४५ दिवाली अंक.

खंड, बालकवि-गोविंदाग्रज खंड आणि रविकिरण-मंडळ खंड असे मराठी काव्याचे तीन खंड पाडले आहेत व विवेचनात म्हटले आहे की, केशवसुत, तांबे, टिळक प्रभृती कवीमध्ये प्रतीती, आत्मविश्वास, इत्यादी गुण होते. बालकविप्रभृतींमध्ये भ्रमनिरास, आर्तता, विकलता व एकलेपणाची जाणीव होती. तिसऱ्या खंडातील कवींमध्ये बोधवादी लोकाभिमुखता व प्रत्ययशून्यता होती. केवळ प्रतीती व आत्मनिष्ठा यांच्या कमी अधिक तीव्रतेने हे वर्गीकरण शक्य आहे असे त्यांना वाटते; उलटपक्षी, मी म्हणेन की, प्रचीती व आत्मनिष्ठा तीनही कालखंडांत आहेत. मग फरक कशाने पडला ? तर ज्या वर्गातून कवी उत्पन्न झाले त्या वर्गाचे व एकंदर हिंदी जनतेचे मानसविश्व बदलत गेले. आत्मविश्वासाऐवजी भ्रमनिरासाच्या मागोमाग बधिरता आली व त्यामुळे या कलावंतांच्या व्यक्तित्वांच्या घडणी बदलून प्रतिभेचे नूर बदलले. 'बी' कवीच्या 'पिंगा' कवितेमध्ये "विश्ववैभवालंकार अशा स्वयंपणाचा" आवेश आहे, बालकवीच्या कवितेत "औदुंबराचे" वैराग्य व विकलता आहे आणि यशवंतांच्या कवितेमध्ये स्वत्वाला आलेला बधिरपणा आहे. परंतु तिघेही कवी आत्मनिष्ठ असून आपापल्या काळांचे प्रतिनिधिक व्यक्तित्व कलाकृतिरूपानें मूर्त करीत आहेत.

१८. कलास्वरूपशास्त्राचे महत्व व कार्य

आता प्रस्तुत एकंदर निबंधातील विवेचनाचा सारांश सांगून संपवितो.

मागे एके ठिकाणी मी सांगितले आहेच की, कलास्वरूपशास्त्राला जरी प्रत्येक शास्त्राप्रमाणे इतिहास व विकासाच्या अवस्था असल्या तरी त्याचे पूर्णतः शास्त्रीय स्वरूप हे आधुनिकच * आहे.

* सन १८२० च्या सुमारास प्रख्यात जर्मन तत्त्वज्ञ हेगेल याने मानवी विचारसंपदेत तोपर्यंत जमा असलेली सर्व सामग्री घेऊन तिला व्यवस्थित व विचारशुद्ध स्वरूप दिले. प्रत्येक विभागाचा एकंदर मानवी ज्ञानाशी संबंध शोधून काढला व अशा रीतीनें तत्त्वज्ञाचे जे खरे कार्य ते पार पाडले. हेगेलने कलास्वरूपशास्त्रावर पुष्कळच मोठा, १६०० पानांचा ग्रंथ लिहिला असून तो समग्रपणे इंग्रजीतही उपलब्ध नाही. त्याची फक्त †

हे आधुनिक स्वरूप या शास्त्राला मिळेपर्यंत कलानिर्मिती होत नव्हती असे नाही. समाजशास्त्र आधुनिक असले तरी समाज सनातन आहे, तोच न्याय या बाबतीत लागतो. कलानिर्मिती जर अशी चालूच राहते तर कला-स्वरूपशास्त्राचा जन्म व कार्य निरुपयोगी नव्हे काय ? त्याचा उपयोग असेल तर कोणता व कोणाला ?

कलास्वरूपशास्त्राचा उपयोग किंवा कार्य इतर ज्ञानशाखांप्रमाणेच आहे; समाजशास्त्र आधुनिक आहे, पण एकदा ते उत्पन्न झाले की त्याची गती, इतिहास, वर्तमान व भविष्य या त्रिकालात व सर्वदेशीय असते. प्राची-नतम समाजरचनेचा शोध लावणे, वर्तमानाचा ठाव घेणे व भविष्यकालीन रचनेच्या स्वप्नांचो चिकित्सा करणे, हे समाजशास्त्राच्या क्षेत्रात येते. तोच महत्त्वाकांक्षी व्याप इतर शास्त्रांचा व कलास्वरूपशास्त्राचा आहे. उदाहर-णार्थ, काही दशसहस्र वर्षांपूर्वीच्या गुहामानवाने रंगविलेल्या चित्रांचा आत्मा, अजंठ्यामधील रेखनाचे वैशिष्ट्य व आजच्या विकल व्यक्तित्वाच्या काळात निघणाऱ्या संज्ञाप्रवाहवादी चित्रांचे रहस्य कलास्वरूप शास्त्राला शोधून काढलेच पाहिजे. प्रत्येक काळातल्या, देशातल्या व वर्गातल्या कला-वंताने मानवी व्यक्तित्वाची कोणती अवस्था व दशा मूर्त केली आहे ते सांगितलेच पाहिजे व तसे करताना समाजाच्या विकासामध्ये प्रत्येक कला-वंताच्या व्यक्तित्वाचे स्थान कोणते होते हे स्पष्ट केले पाहिजे. पुरोगामी व प्रतिगामी अशी व्यक्तित्वाची उदाहरणे कलावंतामध्ये सापडणारच, कारण तशी विरोधी व्यक्तित्वे समाजात नांदत असतातच दोन्ही तऱ्हेच्या कला-वंत-व्यक्तित्वांची दखल घेणे, त्याचे स्वरूप नीट संशोधित करून मांडणे, त्या व्यक्तित्वाची घडण वास्तवात, म्हणजे, सामाजिक वास्तवात, कशी झाली व का झाली हे शोधून काढणे, हे कलास्वरूपशास्त्राचे कार्य आहे. हे

---

† प्रस्तावना प्रसिद्ध टीकाकार बोसान्क यांनी सन १८८६ साली आहे. त्या प्रस्तावनेवरून मी माझे विचार बनविले आहेत; तसेच आधुनिक इंग्रज तत्त्वज्ञ मि. आर जी कॉलिंगवुड यांचा कलास्वरूपासंबंधीचा "The Principles of Art", 1938, हा ग्रंथही मला मार्गदर्शक झाला आहे.

कार्य मूलतः कलास्वरूपशास्त्रीय आहे; परंतु त्याने समाजशास्त्राशी सहकार्य करणे अपरिहार्य आहे. ह्या सहकार्याचा प्रकार कलास्वरूपशास्त्राच्या बाबतीत होतो तसा वस्तुस्वरूपशास्त्रासारख्या (Metaphysics) अमूर्तलक्षी शास्त्रांच्या बाबतीतही होतो. तेव्हा त्यात बिचकण्यासारखे काही नाही व टाळण्यासारखे तर नाहीच नाही.

आता कलास्वरूपशास्त्राकडून आज एक अकरणात्मक कार्य होईल ते पाहू. आज कलानिर्मितीसंबंधी मुख्यतः तीन प्रकारचे अपसिद्धान्त रूढ आहेत व त्यामुळे कलावंतांचे व्यक्तित्व बांधले जाण्याचा, कुंठित होण्याचा किंवा नाश पावण्याचा धोका आहे. खरे कलास्वरूपशास्त्र या अपसिद्धान्तांना निष्प्रभ ठरवू शकेल व त्यामुळे कलावंताला स्वतंत्रपणे निर्मिती करता येईल. बोधवाद, आत्मनिष्ठावाद व वास्तववाद तीन ढोबळ सदरांत आजचे सर्व अपसिद्धान्त बसतात. निबंधाच्या आरंभी व विवेचनातही कारागिरी व कलानिर्मिती यांमधील फरक मी मुद्दाम स्पष्ट केला आहेच प्रचार ही भावनोद्दीपनासाठी केलेली कारागिरी आहे. ती आवश्यक मात्र आहेच. निशाणे, निदर्शने, संग्रामगीते, राष्ट्रगीतें, वृत्तपत्रीय लेखन, प्रचारात्मक नाटके, प्रहसने वगैरे सर्व साधनांचा उपयोग योग्य व प्रगतिशील भावनांच्या उद्दीपनासाठी व दृढीकरणासाठी करून घेणे आवश्यक आहे. त्याशिवाय नव्या समाजरचनेचे सृजनकार्य अशक्यप्राय होईल. कलावंतानेही या कार्यास हातभार लावला पाहिजे; कारण तोही एक नागरिक आहे, व प्रगतिशील समाजरचनेविषयी आस्था वाटणारा प्रत्येक जण असेच करील. कलास्वरूपशास्त्र प्रचाराला विरोधी नाहीच, उलट प्रचाराचे नेमके कार्य व स्थान कलास्वरूपशास्त्रच सांगू शकते. पण, बोधवादाने कलानिर्मिती व प्रचारात्मक कारागिरी यांतला फरक नाहीसा करण्याचा प्रयत्न केल्याने होणारा गोंधळ दूर करणे, हे खऱ्या कलास्वरूपशास्त्राचे कार्य आहे व ते कार्य पार पाडणे निकडीचे व आवश्यकही आहे.

बोधवादाने उत्पन्न झालेल्या गोंधळाचा फायदा घेऊन प्रतिगामी, उदाहरणार्थ फॅसिस्ट, राजकीय पक्षांनी कलावंताला प्रचारक बनविण्यात यश मिळविले आहे, किंवा त्याला मौन तरी धरायला लावले आहे. पैशाने व

अधिकाराच्या वापराने कलावंतांना राबविण्याचा प्रयत्न होणे, किंवा निव्वळ प्रचारकांचा कलावंत म्हणून गौरव होणे, आजच्या "अर्थपूर्ण", म्हणजे धनिकशाहीच्या, समाजरचनेत अपरिहार्य आहे, म्हणून या आपत्तीचा निषेध व विरोध पराकाष्ठेने करावयास नको असे नाही. हे कार्यही कलास्वरूप-शास्त्राच्या मदतीनेच शक्य आहे. जोपर्यंत समाजाची घडी बदलून सोव्हिएट समाजासारखी लोकसत्ताक रचना होत नाही, तोपर्यंत हे कार्य करावेच लागणार.

आता, बोधवादाच्या टोकाकडून उलट दिशेला आत्मनिष्ठावादी व वास्तववादी यांच्याकडून कलावंताच्या स्वातंत्र्यासंबंधी जो भ्रम उत्पन्न केला जातो, तोही कलास्वरूपशास्त्राला कसा घालविता येईल ते अधीच विशद केले आहे. त्याची उजळणी न करता एवढेच म्हटले तरी पुरे की, कल्पकतेच्या अभावी नुसत्या अनुभवाच्या पातळीवर तरंगून निर्माण होणारी कृती कितीही भावनोत्कट, प्रमाणिक, जीवनस्पर्शी व वास्तवदर्शी असली तरी ती कलाकृती ठरत नाही, प्रतिकृती किंवा कारागिरी ठरते, व हा स्पष्ट निर्वाळा आज खरे कलास्वरूपशास्त्रच देऊ शकेल. त्यामुळे कितीतरी वाङ्मयीन वाद सुटतील; इतकेच नव्हे तर प्राचीन व आधुनिक कलाकृतींचे मर्मग्रहण कितीतरी जास्त सखोल व सर्वस्पर्शी होईल. कला-स्वरूपशास्त्राची भूमिका व फलश्रुती हीच आहे.

अतिवास्तववाद

(Surrealism)

:: २ ::

-१-

ज्या असंतोषजनक परिस्थितीत पहिल्या महायुद्धाची बीजे रुजली त्या परिस्थितीत इष्ट बदल घडवून आणण्यासाठी पुरस्कारिलेल्या नवमतवादात **अतिवास्तववादाचा** समावेश होतो. फ्रेंच भाषेत 'Surrealisme' या शब्दाने प्रथमत: संबोधित्या गेलेल्या या 'वादा' मध्ये वास्तवतेचे खरे स्वरूप कोणते व ते जाणून घेण्यास कोणत्या मन:शक्तींचा उपयोग करणे जरूर आहे या प्रश्नांना प्राधान्य दिलेले असल्यामुळे **अतिवास्तववाद** हा प्रतिशब्द योजिला आहे. वाङ्मय व इतर कला वास्तवतेवर आधारल्या पाहिजेत, त्यांमध्ये वास्तवतेचा आविष्कार झाला पाहिजे, असे आग्रहाने सांगणाऱ्या **वास्तववादाची** (Realism) ही पुढली पायरी आहे अशा भावनेने या नवमतवादाच्या पुरस्कर्त्यांनी Surrealism किंवा अतिवास्तव-वाद हे अभिधान योजिले असे दिसते मूळ शब्द व प्रतिशब्द यांतील उपसर्गांची संदिग्धता स्वभावदर्शी आहे : अतिवास्तववाद्यांना जे हवे आहे ते म्हणजे वास्तवाचे **आत्यंतिक** स्वरूप की वास्तवाच्या पलीकडले, **अतिवास्तव** असे काही तरी, याचा उलगडा नीटसा होत नाही एवढे मात्र खरे की, जे **आहे** (सत्) ते जाणणे, त्याची जाणीव करून घेणे (चित्), या सत्यान्वेषी, आत्मानुभवी व्यापारात स्वत:ला गुंतविणाऱ्या अतिवास्तववाद्यांना वाङ्मय व इतर कलांची **कलात्मकता** कशात आहे

या प्रश्नापेक्षा वाङ्मयादी कलांच्या योगे सत्यान्वेषण कसे होईल या प्रश्नाचे महत्त्व जास्त वाटते.

—२—

यंत्रयुगातील पाश्चात्त्य संस्कृतीच्या दोषांमुळे धुमसणाऱ्या असंतोषात अतिवास्तववादाचे मूळ आहे. यंत्रांमुळे सिद्ध झालेली औद्योगिक कारखान्यांची वाढती उत्पादनक्षमता व पतपेढ्यांमुळे शक्य झालेले अलोट पैशाचे पाठबळ, यांच्या संयोगातून उत्पन्न झालेल्या ऐषआरामाच्या वस्तूंचे जगाच्या बाजारपेठांतील भपकेबाज, मोहक प्रदर्शन व त्यांच्या उपभोगासाठी आसावलेल्या सामान्य माणसाचा आशाभंग करणारी रोजगाराची अनिश्चितता हा विरोध पाश्चात्त्य संस्कृतीतील विकृती दाखविणारा आहे. जगाच्या बाजारपेठा काबीज करण्यासाठी चाललेल्या आंतरराष्ट्रीय चढाओढीमुळे तीव्र झालेला जीवनकलह, यंत्रयोजनेमुळे कामकऱ्याच्या जीवनाला पडलेली नीरस व निरुत्साह करणारी चाकोरी, विराटस्वरूपी कारखान्यात व आधुनिक विराटनगरात व्यक्तीला अपरिहार्यपणे येणारा यःकश्चितपणा, व निनावीपणा, शास्त्रीय संशोधनामुळे वाढलेली शस्त्रास्त्रांची संहारकशक्ती, औद्योगिक व व्यापारी चढाओढीची युद्धानुकूलता या व इतर दोषांमुळे पाश्चात्त्य संस्कृतीची पत घसरू लागली व तिची चिकित्सा होऊ लागली व बुद्धिप्रणीत शास्त्रांवर अढळ विश्वास ठेवणारे विचारवंत सामाजिक व वैयक्तिक जीवन अधिक शास्त्रयुद्ध व बुद्धिवादी करण्याचे मार्ग शोधू लागले. अंधश्रद्धा, गतानुगतिकता, तर्काच्या उपहासाला कारण होणारा बुळेपणा (Setimentality), इत्यादी अनिष्ट प्रवृत्ती काढून टाकल्यावरच समाज प्रगतिपर होईल व व्यक्ती सुखी होईल अशी त्यांची विचारसरणी होती. तर्कनिष्ठ बुद्धी व भौतिक शास्त्रे यांवर आधारलेल्या पाश्चात्त्य संस्कृतीतील अनर्थकारी दोषांचे उच्चाटन करण्यासाठी तिला अधिक बुद्धिप्रधान व शास्त्रशुद्ध करणे अवश्य आहे असे त्यांचें म्हणणे होते.

या उलट, मानवी मनाचे गूढ मानसशास्त्रीय पृथक्करण करणाऱ्या व परंपरागत धर्मात काही गूढ सत्य आहे अशी श्रद्धा बाळगणाऱ्या काही

विचारवंतांना आधुनिक संस्कृतीची आत्यंतिक शास्त्रीयता व तर्कनिष्ठता दोषास्पद वाटू लागली. तर्ककर्कश बुद्धीच्या पुरस्कारामुळे माणसाची-माणुसकी नष्ट होऊ लागली आहे, त्याच्या व्यक्तित्वाला घातक एकांगीपणा येत आहे, त्याच्या इतर चिच्छक्तींचा क्षय होत आहे, आणि या वैयक्तिक विकृतीची राक्षसी पडछाया सामाजिक जीवनावर पडली आहे असे ते प्रतिपादू लागले. समाजरचना व संस्था यांची पुनर्घटना करण्यापेक्षा व्यक्तित्वाच्या सर्वांगीण विकासाला जास्त उपकारक असणाऱ्या अंतःकरणप्रवृत्तींना व उपजतबुद्धींना तर्कनिष्ठ बुद्धीच्या काटेरी लगामातून मुक्त करणे जास्त महत्त्वाचे आहे अशा प्रकारचे मतप्रवाह बर्गसाँ, फ्रॉइड, इत्यादि तत्त्वज्ञांच्या व मानसशास्त्रज्ञांच्या उपासकांत उगम पावू लागले. सतराव्या शतकाच्या आरंभापासून प्रस्थापित झालेल्या बुद्धिप्रामाण्याच्या पाश्चात्त्य परंपरेला फ्रॉइडच्या गूढ मानसशास्त्राने मोठाच धक्का दिला यात शंका नाही. निरपवादपणे स्थिर झालेले तर्कनिष्ठ बुद्धीचे सम्राट्पद त्यामुळे डळमळू लागले.

पहिल्या महायुद्धाच्या खाईत पाश्चात्त्य लेखकांना व कलावंतांना नाइलाजाने उड्या टाकाव्या लागल्या व आपली कलोपासना उधळून द्यावी लागली. युद्ध-पूर्वसमाजरचनेच्या घातक, उद्याची भ्रांत पडाणाऱ्या अशाश्वततेकडे काणाडोळा करून 'कलेकरिता कला' या परवलीच्या शब्दाने अभयपद मिळविणारे व कलाविलासात दंग होणारे कलावंत युद्धाची आच लागल्यावर डोळे उघडून सामाजिक वास्तवतेचे उग्र स्वरूप पाहू लागले. तर्कनिष्ठ बुद्धीवर आधारलेल्या भौतिक शास्त्रांनी परजलेल्या शस्त्रास्त्रांची संहारक शक्ती त्यांच्या नित्य परिचयाची झाल्यामुळे बुद्धी व शास्त्रे ही मानवी संस्कृतीला मारक आहेत अशी भावना त्यांच्यात बळावू लागली. रणभूमीवर मानवी जीवनाची जी दृश्ये त्यांना दिसली त्यावरूनही जीवनात तर्कनिष्ठ बुद्धीचे स्थान किती गौण आहे व गूढ मनाचे, अंतःकरणप्रवृत्तींचे संचलन किती सर्वव्यापी आहे हे त्यांच्या अनुभवाला आले. बुद्धिपराङ्मुखता (Retreat from Reason) ही मानवी जीवनाच्या पुनर्घटनेची मानसिक पूर्वतयारी आहे असे त्यांना वाटू लागले.

या मनोवृत्तीतून व सामाजिक परिस्थितीतूनच फ्रेंच भाषेत 'दादाइझम' (Dadaism) या नावाने ओळखल्या जाणाऱ्या 'दादा' चा उगम झाला. युद्धाच्या ऐन धामधुमीत काही युरोपीय कलावंत स्वित्झर्लंडमध्ये जमले व त्यांनी एक नवा पंथ स्थापिला. तर्कशास्त्राचे उच्चाटन, ऐतिहासिक व वाङ्मयीन परंपरांचे खंडन, आजपर्यंत ज्यांचा पुरस्कार झाला त्या सामाजिक मूल्यांचा व संस्थांचा संहार, व्यक्तीला स्वतंत्रपणे व स्वयंस्फुर्तीने सुचणाऱ्या कल्पनांच्या मौलिकतेवर पूर्ण श्रद्धा, इत्यादी तत्त्वांवर या पंथाची उभारणी झाली युरोपीय समाजाला प्रेतकळा आलेली आहे, त्यामुळे कुजट दुर्गंध सर्वत्र पसरू लागला आहे, अशा परिस्थितीत वाचाळतेपेक्षा क्रिया जास्त प्रस्तुत आहे. जीर्ण समाजरचना पुरती खिळखिळी करून मोडून-तोडून टाकली पाहिजे, त्यासाठी लोकांच्या मनावर विस्मयकारक आघात केले पाहिजेत, त्यांना वाकुल्या दाखवून, त्यांचे कान उपटून, त्यांना गदगदा हालवून, त्यांच्या तोंडावर थुंकून, त्यांच्या पारंपरिक जीवनाचा खून केला पाहिजे, इत्यादी खळबळजनक कल्पनांचा प्रसार बीभत्स, शिष्टाचाराला सोडून असणाऱ्या मार्गांनी करणे हे ध्येय त्यांनी आपल्यापुढे ठेविले. त्यांच्यापैकी काहींना तर युरोपीय जीवनाची इतकी शिसारी आली की, जगायचे व लिहायचे कशासाठी असा आत्मघातकी संदेह त्यांच्या मनांत उत्पन्न होऊ लागला.

युद्धसमाप्तीनंतर युद्धांतून जगले वाचलेले कलावंत व लेखक जेव्हा पुन्हा आपल्या नित्य व्यवसायाला लागले व आपल्या कलेची उपकरणे घेऊन लेखनासाठी पुन्हा टेबलासमोर बसले, तेव्हा पूर्वीच्या लेखनपद्धती, पूर्वीची वाङ्मयघ्येये व पूर्वीचे जीवनविषयक दृष्टिकोण त्यांना सदोष, निर्जीव, अवास्तव, वाटू लागले. कलेकरिता कला, शब्दरचनेचे सौष्ठव, जीवनाचे कलात्मक नवसंस्करण, सौंदर्यसाधना, इत्यादी नव्याजुन्या घोषणा त्यांना फोल, अर्थहीन, भासू लागल्या कशासाठी लिहावयाचे, कसे लिहावयाचे, शब्दांना कोणत्या संजीवनीने लेखक अर्थगर्भ करतो, इत्यादी मूलगामी प्रश्नांचा फेरविचार करण्याची वेळ आली आहे अशी त्यांची खात्री पटली. प्रसिद्ध फ्रेंच कादंबरीकार व साहित्यिक आंद्रे जीड् याने युद्धसमाप्तीनंतर

लिहिलेल्या एका लेखात या मनःस्थितीची पडछाया उमटलेली आहे. महायुद्धाला बायबलमध्ये वर्णिलेला प्रलयकाल कल्पून जीड् असे प्रतिपादितो की, नोव्हाच्या नौकेत बचावलेल्या प्राण्यांपासून जशी नवी सृष्टी उत्पन्न झाली, त्याचप्रमाणे पूर्वसंस्काररहित व रूढार्थविहीन अशा नवोदित शब्द-द्वीपांतून (Word-islands) जिवंत वाङ्मय निर्माण झाले पाहिजे.

(या व यांसारख्या विचारांनो प्रेरित झालेले काही लेखक व कलावंत 'दादाइझम' मधून फुटले व १९२५ च्या सुमारास त्यांनी 'सररिॲलिझम' हा नवा पंथ स्थापिला. आंड्रे ब्रेसाँ या लेखकाने तयार केलेल्या जाहीरनाम्यात अतिवास्तववादाची तत्त्वे नमूद केलेली आहेत. ही तत्त्वे पंथातील सर्वांनाच मान्य होती, किंवा इतर तत्त्वांचा व लेखनतंत्रांचा पांथिकांनी कधीच अवलंब केला नाही, असे नव्हे; पण अतिवास्तववादाची तात्त्विक भूमिका समजावून घेण्यास या जाहीरनाम्याचा उपयोग होईल.

—३—

(पितृस्थानी असलेल्या 'दादाइझम' च्या केवळ विध्वंसक, नकारात्मक, प्रवृत्तीबद्दल असमाधान व काही दादावाद्यांच्या लिखाणांत निघणाऱ्या 'जगायचे कशासाठी ? लिहायचे कशासाठी ?' यासारख्या निष्क्रिय, उद्विग्न विचारसरणीला विरोध, यांतून अतिवास्तववादाचा विकास झालेला आहे. आत्महत्या हा सुटकेचा मार्ग नव्हे, जीवन अनुभविले पाहिजे; निर्भयपणे, स्वतंत्रपणे, स्वाभिमानाने जगून व्यक्तीने मानवाची श्रेष्ठता व महात्मता सिद्ध केली पाहिजे, हा अतिवास्तववाद्यांचा आद्य सिद्धांत. भौतिक शास्त्रांनी प्रत्ययास आणून दिलेली ताऱ्यांच्या विश्वाची अनंतता, अणुपरमाणूंची प्रचंड शक्ती, रोगजंतूची संहारक शक्ती, इत्यादिकांच्या सांनिध्यात उघडी करून दाखविली जाणारी मनुष्यप्राण्याची असहायता व यःकश्चितता त्यांना मान्य नाही. मानवाने आपल्या चिच्छक्तींची योग्य जोपासना केली, तर्कप्रधान बुद्धीसारख्या हीन शक्तींच्या आहारी जाऊन, घातक समाजबंधनांनी व नीतितियमांनी स्वतःला जखडून टाकून, आपला अधःपात करून घेण्याचे थांबविले, तर त्याला जीवनावर, विश्वावर, विजय मिळवून मानाने जगता

येईल अशी त्यांची श्रद्धा आहे. सांप्रत, अधोगतीला गेलेली मानव संस्कृती मनुष्यस्वभावांतील नैसर्गिक प्रवृत्तींची गळचेपी करते, म्हणून तिचे पाश तोडून मानवाने आपले स्वातंत्र्य मिळविले पाहिजे व 'मनस्वी' झाले पाहिजे असे त्यांचे सांगणे आहे.

जीवनाची नैसर्गिक रम्योग्रता अनुभवविण्याचे सामर्थ्य व धैर्य व्यक्तीला कमाविता यावे म्हणून रूढ समाजरचनेचा पांगुळगाडा मोडून टाकणे प्राप्त आहे. दादाइझमच्या विध्वंसक कार्याची उपयुक्तता यातच आहे सामाजिक रूढी, संस्था व ध्येये हीच मानवी अधःपाताची प्रमुख कारणे असल्यामुळे त्यांवरच आघात केला पाहिजे. उदाहरणार्थ, राष्ट्रीयवाद हा अनेक पापांचा, ढोंगांचा व बंधनांचा जनक आहे. राष्ट्राभिमानाच्या मिषाने मूठभर लोकांना बहुसंख्याकांवर हुकमत चालविता येते, त्यांना युद्धाच्या खाईत लोटता येते, परदेशांत वसाहती स्थापून अगर साम्राज्य मिळवून व जित राष्ट्रांना गुलामगिरीने जखडून आपल्या वंशाचे 'जन्मजात' वर्चस्व सिद्ध करता येते. माणसांना मारेकरी बनविणारा, माणसांच्या नैसर्गिक प्रवृत्तींना विकृत वळण देणारा, ढोंगीपणाला व अहंमन्यतेला वाव देणारा राष्ट्रीयवाद अतिवास्तववाद्यांना मुळीच मान्य नाही. त्याचप्रमाणे बालकांवर मानसिक अत्याचार करणारी व त्यांना कळसूत्री बाहुल्या बनविणारी कुटुंबसंस्था, खासगी मालकीच्या तत्त्वावर आधारलेली व कामकऱ्यांना गुलाम बनविणारी भांडवलशाही, श्रीमंतांच्या व नफेबाजांच्या ताटातील तुकड्यांवर जगणारा ख्रिस्ती धर्म, इत्यादी सामाजिक संस्थांची यथेच्छ खेटरपूजा त्यांनी आपल्या लिखाणात बांधली आहे.

पांढरपेशांच्या संस्कृतीबद्दल तिरस्कार वाटणाऱ्या व भांडवलशाही समाजव्यवस्था विसकटून टाकण्यास उत्सुक असलेल्या अतिवास्तववाद्यांना समाजवादाबद्दल आत्मीयता वाटावी हे साहजिकच आहे. परंपरागत सामाजिक मूल्ये, नीतिनियम, संस्था झुगारून देणे व नष्ट करणे, या कामी त्यांनी कम्युनिस्टांशी सहकार्य करणे क्रमप्राप्तच आहे; कारण आजच्या जगात तरी भांडवलशाही समाजव्यवस्थेला प्रभावी विरोध करण्याचे कंकणच कम्युनिस्टानी बांधले आहे. पण हे सहकार्य भांडवलशाहीच्या

विध्वंसनापुरतेच आहे; कारण समाजवादाच्या व्यावहारिक स्वरूपात अपरिहार्य असलेला व्यक्तिस्वातंत्र्याचा संकोच अतिवास्तववाद्यांना जाचक व जुलमी वाटतो. आणि म्हणूनच व्यक्तीच्या जीवनाचे सर्वांगीण नियमन करू इच्छिणाऱ्या समाजवादाविरुद्ध बंड पुकारणे, क्रांत्युत्तर समाजातही क्रांतिकारक होणे, कम्युनिस्ट समाजव्यवस्थेतील अनैसर्गिक व सबगोलंकारी प्रकारांना विरोध करणे, हे अतिवास्तववादी कर्तव्य समजतात. व्यक्तिस्वातंत्र्याला यत्किंचितही धक्का न लागू देण्याची काळजी घेणारा, सामाजिक बंधनांचा उपयोग कटाक्षाने टाळू पाहणारा, सौजन्यावर पूर्णत्वाने विसंबणारा अराजकवाद (Anarchism) त्यांना सर्वांशाने मान्य आहे. कारण त्यानी आग्रहाने प्रतिपादिलेल्या मानवी श्रेष्ठतेचा व महात्मतेचा आविष्कार अराजकवादी समाजातच होऊ शकेल.

व्यक्तिस्वातंत्र्या इतकी जपणूक अशासाठी करावयाची की, स्वतंत्रतेच्या वातावरणातच माणसाच्या अंतःकरणप्रवृत्ती चेतविल्या जातात. मानवी संस्कृतीचा जिवंत झरा या अंतःकरणप्रवृत्तीतच आहे, माणसाचा विकास व व्यक्तित्वाचे पोषण त्यावरच अवलंबून आहे; ही श्रद्धा म्हणजे अतिवास्तववादाचा गाभाच आहे. तर्कप्रधान बुद्धीच्या झळीने व बुद्धिप्रणीत कायदे, नियम, नीतितत्त्वे, धर्मसंस्कार, समाजसंस्था, इत्यादी बंधनांच्या काचाने अंतःकरणप्रवृत्ती कोमेजतात, खुरटतात; आणि म्हणूनच व्यक्तीला जखडणाऱ्या समाज-व्यवस्थांचा नायनाट करण्यास व अंतःस्फूर्तीला नख लावणाऱ्या बुद्धीचा तेजोभंग करण्यास अतिवास्तववादी उद्युक्त झाले आहेत. अंतःकरणप्रवृत्तीतच मनुष्यस्वभावाचे वास्तव स्वरूप प्रकट होते, या विश्वासाने गूढ मानसशास्त्राचा प्रणेता फ्रॉइड याने उकलून दाखविलेल्या सुप्त मनाच्या चोरकप्प्यांचा अभ्यास करून व त्यातील गुप्त शक्तींचा अनुभव घेऊन जीवनाची वास्तवता आत्मसात करण्याचा बेत अतिवास्तववाद्यांनी आखला. तर्कप्रधान बुद्धीही वास्तवाचा शोध घेते, पण तिने संचलित केलेले विचारप्रवाह व्यावहारिक, बाजारी मूल्यांनी कलुषित झालेले असतात. उपयुक्ततेच्या कसोटीला पटेल तेच सत्य, तर्काच्या उथळ, बेचव गळाला लागेल तेच वास्तव, अशा कोत्या समजुतींचा ती आधार घेते.

गूढ मनाच्या व्यापारात बुद्धीला ढवळाढवळ करता येत नाही. ती स्वयंचलित निरपेक्ष, निष्काम असते. सामाजिक बंधने, तर्कशुद्धतेच्या अपेक्षा, नीति-नियमांच्या चाकोऱ्या, शिष्टाचारांचे लगाम, वाक्प्रचारांचे कायम ठसे व शब्दांचे परंपरागत रूढार्थ, इत्यादी बाह्य व प्रायः व्यावहारिक उपाधींनी अनिरुद्ध असतात. गूढ मनाच्या स्वैर स्वयंचालनानेच मनुष्याला अंतिम सत्याचे, अतिवास्तवतेचे (Superior Reality), आकलन होते व विश्वाचे गूढ उकलता येते.

गूढ मनाला ज्ञात असलेल्या अंतिम सत्याचे आकलन व आकलित झालेल्या सत्याचा आविष्कार किंवा निवेदन ज्या विविध साधनांनी करिता येते त्यांपैकी भाषा हे एक साधन आहे. चित्रकला, शिल्पकला संगीत, वाङ्मय, इत्यादी कला साध्ये नसून साधने आहेत. त्यायोगे जे साधावयाचे आहे ते म्हणजे व्यक्तीचे स्वत्व आणि जीवनाचे अतिवास्तव स्वरूप यांचे निर्लेप, अनिर्बंध आविष्करण. या विश्वरूपदर्शनाच्या आड येणारे बुद्धिप्रधान भाषातंत्र व परंपरागत शब्दार्थ साधन उचलून फेकून दिले पाहिजे व त्या-ऐवजी एक नवीन लेखनतंत्र योजिले पाहिजे. वास्तववादाच्या साध्याची आंद्रे बेताँने केलेली पुढील व्याख्या अभ्यसनीय आहे: "अतिवास्तववाद म्हणजे अनिरुद्ध मानसिक आत्मचलन. वाचेने, लेखनाने किंवा इतर कोण-त्याही साधनाने मनोगताचे विशुद्ध व वास्तव आविष्करण करणे, बुद्धीचे निर्बंध दूर करून सौंदर्य आणि नीती या अप्रस्तुत साध्यांकडे दुर्लक्ष करून निर्लेप मनोगताचा मागोवा काढणे, हेच अतिवास्तववादाचे साध्य."

(Surrealisme : automatisme psychique pur, par lequel on se propose d' exprimer, soit varbalement, soit par ecrit soit de toute autre maninere, le fonctionnement reel de la pensce, en l'absencede tout controle exerce par la raison en dehors de toute pre-occupation esthetique on morale.')

* या व्याख्येतील शंकास्थान म्हणजे मनोगत (Pensee) व बुद्धी (raison) यांत केलेला भेद : बुद्धीच्या यांत्रिक चक्रांत मनोगताच्या

नाजूक पाकळ्यांचा चुराडा होतो तो टाळण्यासाठी बुद्धीच्या चरकातून मनोगताला सोडवून घेण्याची कोशीस अतिवास्तववादी करतात. पण मौलिकदृष्ट्या बुद्धीच्या प्रेरणा गूढ मनाच्या स्वयंचलित मनोगतांपेक्षा नेहमीच हिणकस असतात. आणि मनोगते व बुद्धिप्रेरणा या नेहमीच विसंवादी असतात, ही अतिवास्तववाद्यांची मते पूर्वग्रहविरहित संशोधनावर आधारलेली नसून पूर्वग्रहांवरच आधारलेली आहेत असे दिसून येते; व म्हणून बुद्धी आणि मनोगत यांतील भेदाला दिलेले मौलिक महत्त्व अधिक छाननी केल्याशिवाय स्वीकारणे कठीण आहे.

मनोगताचे विशुद्ध आविष्करण साधण्याकरिता जे विशिष्ट लेखनतंत्र वापरावयाचे त्याला 'स्वयंचलित लेखन' (ecriture automatique) असे नाव अतिवास्तववाद्यांनी योजिले आहे. मनावरील व्यावहारिक, सामाजिक, बौद्धिक दडपणे व निर्बंध दूर करून त्याला पूर्ण स्वातंत्र्य व स्वैर स्वयंचलनक्षमता द्यावयाची व या मुक्त अवस्थेत जे जे शब्दसमूह, उपमादृष्टांतादि उपमानसृष्टी (Imagery), नवनिर्मित उद्‌गार व अभूतपूर्व वाक्‌सकेत टाकातून कागदावर उतरतील त्यांच्या आश्चर्यवत करणाऱ्या अद्‌भुततेतून (merveilieux) अतिवास्तवतेचा परिपोष होईल. मती गुंग करून सोडणाऱ्या व अर्थशून्य वाटणाऱ्या उत्प्रेक्षादि उपमानांची(Images) योजना, बुद्धीच्या व परंपरागत वाक्‌प्रचारांच्या संदर्भात असंबद्ध व अप्रस्तुत वाटणाऱ्या शब्दांवर जबरीने लादलेले साहचर्य, यामुळे स्फूर्ति-लेखाला दुर्बोधता आली तरी अर्थहीनता येत नाही. उलट मनोगताचे नाजूक व अदृश्य बारकावे विशद करण्यास या अभूतपूर्व भाषांतरासारखे प्रभावी साधन वाङ्‌मयक्षेत्रात दुसरे कोणतेही नाही. (शब्दांच्या अभिनव आणि विस्मयजनक सहजीवनातून एक नवी सृष्टी–बुद्धीने न डागळलेली व न हाताळलेली–निर्माण होते व त्या सृष्टीतच अतिवास्तवतेचा (Superior Reality) साक्षात्कार होतो अशी अतिवास्तववाद्यांची श्रद्धा आहे म्हणूनच अतिवास्तववादाच्या पहिल्या प्रसिद्धिपत्रकात आंद्रे ब्रेताँने म्हटले आहे की, 'स्वप्नांच्या आणि तर्कातीत मनोगताच्या सत्यदर्शित्वावर अतिवास्तववाद्यांचा अढळ विश्वास आहे, आणि उत्तरोत्तर ते जीवितसाफ-

त्यासाठी इतर मानसिक शक्तींचा त्याग करून गूढ मनाच्या स्वयं चलनाचाच उपयोग करतील.

अर्थात या तंत्रानुसार लिहिलेल्या शब्दलेखाची मौलिकता लेखकाच्या आत्मविकासावर व व्यक्तित्वावर अवलंबून राहील हे अतिवास्तववाद्यांना मान्य आहे. त्यांच्यातील एक प्रमुख कवि आरागाँ म्हणतो त्याप्रमाणे अतिवास्तववादी तंत्राने लिहिलेले लेख अर्थशून्य व खुळचट असणे अशक्य नाही. किंबहुना या लेखनतंत्राचा हाच विशेष आहे की, त्यायोगे कोत्या व मंदमती लेखकाचे मंदमतित्व उघडकीला येते : वाङ्मयीन शिष्टाचारांच्या बुरख्याखाली त्याला ते लपविता येत नाही. उलट लेखकाच्या महात्मतेला व प्रतिभेला अनिरुद्ध स्वातंत्र्य मिळाल्यामुळे त्याच्या शब्दलेखात जीवनाच्या व विश्वाच्या गूढांचा उकल झालेला दिसून येईल.

— ४ —

अतिवास्तववादाची तात्त्विक भूमिका याप्रमाणे समजावून घेतल्यानंतर या तत्त्वांच्या निकषावर पंथातील लेखकांचे वाङ्मय घासून पाहणे अगत्याचे आहे. तत्त्वे उदात्त असली तरी ती वाङ्मयकृतीत कितपत उतरतात यावरच त्यांचे व्यावहारिक महत्त्व अवलंबून आहे. विशुद्ध अतिवास्तववादी वाङ्मय मुख्यत: फ्रेंच भाषेत लिहिले गेले आहे. आरागाँ, ब्रेताँ, पोल एलुआर्ड झां कोकतो, इत्यादी कवी व लेखक त्याचे आधारस्तंभ आहेत. अतिवास्तववादी कलावंतांत स्पॅनिश चित्रकार साल्वादोर दाली याचे नाव ठळकपणे घेतले जाते. अतिवास्तववादाच्या तत्त्वांचा पुरस्कार व काही प्रमाणात वाङ्मयीन अवलंब, इंग्लिश कवी व लेखक हर्बर्ट रीड, डिलन् टॉमस, जॉर्ज बार्कर, डेव्हिड गॅस्कॉइन, इत्यादिकांनी १९३५ च्या सुमारास केला. या लेखकांच्या कलाकृतींना अतिवास्तववादी कलातंत्राच्या उपयोगाने कितीशी महात्मता लाभली आहे हे तोलून पाहिले पाहिजे. पण अतिवास्तववादाच्या मूलभूत तत्त्वांचे दिग्दर्शन हाच प्रस्तुत उद्देश असल्यामुळे व भाषेच्या अडचणीमुळे वाङ्मयकृतीचे चिकित्सक परीक्षण वगळले आहे. केवळ मासल्यादाखल आरागाँची **'लाल आघाडी'**

(Front Rouge) ही समाजवादी कविता, दालीचे विस्मयजनक **'आत्मचरित्र'** व गॅस्कॉइनची **चिन्हांकित जग'** (The Symptomatic World) ही दुर्बोध पण स्वैरलिखित कविता यांचा उल्लेख करीत आहे. पांढरपेशा संस्कृतीची विदारक, प्रसंगी ग्राम्य, हेटाळणी व साम्यवादाचे उत्साही स्वागत या दोन ध्रुवांभोवती **'लाल आघाडी'** ही कविता परिभ्रमण करिते; संयमाचे व शिष्टाचाराचे पडदे दूर सारून कलेले आपल्या सुष्टदुष्ट भावनांचे, वासनांचे व कल्पनांचे भडक आविष्करण दालीच्या **'आत्मचरित्रात'** सापडते, असंबद्ध उत्प्रेक्षांचे फवारे, लक्षवेधी परंतु दुर्बोध कल्पनांचे तरंग आणि इंद्रियसंवेदनांचे संभ्रम (Confusion of the Senses), इत्यादी अतिवास्तववादी वैशिष्ट्यांनी **'चिन्हांकित जग'** ही कविता चित्रित झाली आहे.

– ५ –

अतिवास्तववादाचा थोडक्यात सारासार विचार करताना बुद्धी व अंतःकरणप्रवृत्ति यांच्या रूढ मूल्यमापनात अतिवास्तववादाने केलेल्या परिवर्तनाचा परामर्श घेणे जरूर आहे. पाश्चात्त्यांच्या यांत्रिक सुधारणेची कडू फळे चाखणाऱ्या अतिवास्तववाद्यांनी बुद्धीला विषवृक्ष कल्पून तिचा समूळ नाश करण्याचा निर्धार केला व दुसऱ्या टोकाला जाऊन गूढ मन व अंतःकरणप्रवृत्ती यांना कल्पवृक्षाची पदवी दिली. रणांगणाच्या रौद्र आणि वास्तव वातावरणात मनुष्यस्वभावाचा जो साक्षात्कार अतिवास्तववादी लेखकांना झाला त्यावरून त्यांची खात्री पटली की, जीवनाचे गूढ उकलण्यासाठी बुद्धीपेक्षा अंतःकरणप्रवृत्तींचाच उपयोग अधिक होतो. मानवी दृष्टीला दिसणाऱ्या विश्वाच्या स्वरूपाची सत्यासत्यता पारखण्यास मानवी मनाचे वास्तवदर्शन होणे जरूर आहे. वास्तववादी वाङ्मय यथार्थ होण्यास बोधमन, उपबोधमन व अबोधमन (Conscious, Subconscious and Unconscious Mind) यांचे परस्परसंबंध व संवादी–विसंवादी आंदोलने यांचे तात्त्विक ज्ञान व प्रात्यक्षिक अनुभव घेतला पाहिजे. गूढ मनोव्यापारांचे महत्त्व जाणून अतिवास्तववाद्यांनीं त्यांचा

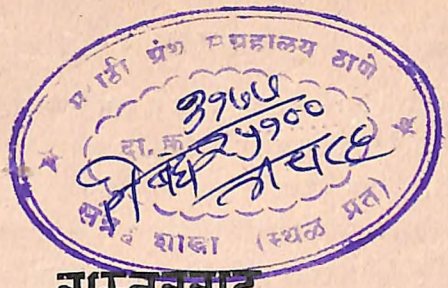
वाङ्मयीन पुरस्कार व उपयोग केला ही त्यांची कामगिरी महनीय आहे. त्याचप्रमाणे केवळ बुद्धीच्या सामर्थ्याने जीवनातील कोडी सोडविता येतील या बुद्धिवाद्यांच्या अभिमानाचा फोलपणा उघडकीस आणून जीवनाची गूढता व अवर्णनीयता पटवून देण्याचा अतिवास्तववाद्यांचा उपक्रम मानवी संस्कृतीच्या सद्यःस्थितीत उपकारकच ठरेल. जीवनाचे वास्तवस्वरूप शस्त्रवैद्याच्या चाकूने दाखविलेल्या शारीरीक अंतरंगाप्रमाणे रेखीव पण किळसवाणे आहे असे मानणाऱ्या बुद्धिप्रामाण्यवाद्यांना प्रत्युत्तर देण्यासाठी अतिवास्तववादी जीवनातील अतर्क्य पण अनुभवनीय अद्भुताचे आविष्करण करतात. जीवनाच्या कलाशून्य किळसवाणेपणापासून स्वतःला अलिप्त ठेवण्यासाठी कलावादाचा 'आयव्हरी टॉवर' बांधणाऱ्या कलावंतांना प्रत्युत्तर म्हणून कला ही जीवनाभिमुख आहे, जीवनाचे वास्तवदर्शन करून घेण्याचे एक साधन आहे, ही अतिवास्तववादाची भूमिका देखील सद्यःस्थितीत उद्बोधक ठरेल. शेवटी, अनुभवांचे वैयक्तिक विशेष व मनोगतांचे नवनवोन्मेष परंपरागत उपयोगाने घोटीव व स्थिर झालेल्या, रूढार्थाच्या शृङ्खलानी बद्ध झालेल्या शब्दांच्या द्वारा प्रकट करणे किती अशक्यप्राय आहे, सामाजिक व सर्वमान्य भाषेच्या वरवंट्याखाली वैयक्तिक अनुभवांचे व आंतरिक मनोगतांचे अंकुर कसे चिरडले जातात यांचे प्रक्षोभक वर्णन करून अतिवास्तववाद्यांनी मोठीच कामगिरी बजावली आहे. शब्द हेच वाङ्मयकलेची उपकरणे; त्याच्या कार्यक्षमतेवर वाङ्मयाचा जिवंतपणा अवलंबून असणार. शब्दयोगाने जीवनाचे आकलन करू इच्छिणाऱ्या जिज्ञासू लेखकाला जुन्या शब्दांचे नवसंस्करण व नव्या शब्दाची निर्मिती ही कार्ये अव्याहतपणे करावी लागतात. शब्दांचे कायम ठसे मोडून लेखक त्यांना आत्मानुभवाच्या मुशीत घालतो व पुनर्जन्म देतो. अतिवास्तववादी लेखनतंत्रात शब्दांच्या निर्मितीला व नवसंस्करणाला दिलेले प्राधान्य, त्यांतील आत्यंतिकता वगळून सर्वमान्य होण्यासारखे आहे.

अतिवास्तववादातील ग्राह्यांशाचे या प्रमाणे संकलन करताना त्यातील अनिष्ट वृत्तींबद्दल जागरूक राहिले पाहिजे. मनुष्याचे व जीवनाचे वास्तविक स्वभावदर्शन घेण्याकरिता गूढ मन व अंतःकरणप्रवृत्ती यांची दारे उघडली

पाहिजेत, असे आग्रहाने प्रतिपादिताना अतिवास्तववाद्यांचा तोल सुटतो व गूढ मनःप्रवृत्ती काय त्या वास्तव, बोधमनाचे व्यापार व बुद्धीची विचार-चक्रे उपेक्षणीय, असा काहीसा विकृत एकांगीपणा त्यांच्यात आल्याचा भास होतो. वास्तववाद्यांच्या 'वास्तवा' ची संकुचित व्याप्ती वाढविण्यासाठी गूढ मनोव्यापारांचा उपयोग करणाऱ्या अतिवास्तववाद्यांच्या पदरी एक नवीच **अवास्तवता** आल्याचे दिसून येते. स्वप्ने, निद्राभ्रमण, बेशुद्धीतील किंवा सुप्तावस्थेतील स्वैर प्रलाप, गूढ मनाचे स्वयंचलन, वेडातील असंबद्ध बरळणे, इत्यादी घटनांतच मानवी स्वभावाचे व मानवी संस्कृतीचे सार-सर्वस्व आढळेल, त्यायोगेच जीवनाचे वास्तवदर्शन होईल, असे मानणे हा दुराग्रह आहे व त्याचे दुष्परिणाम सामाजिक व वैयक्तिक संस्कृतीला बाधक होतील. मानवी संस्कृतीत बुद्धीला महत्त्वाचे स्थान असल्याची ग्वाही इतिहास देत आहे. बुद्धीला स्थानभ्रष्ट केल्यामुळे मानवी संस्कृतीची अपरिमित हानी होईल अशी खात्री असल्यामुळे अतिवास्तववादाने केलेली बुद्धीची अवहेलना मान्य करता येत नाही. वाङ्मयकलेच्या दृष्टीने अतिवास्तववादातील ढोबळ दोषस्थळ म्हणजे **स्वैर-लेखन-तंत्र.** गूढ मनाच्या आंदोलनामुळे जे शब्द किंवा जी अक्षरे टाकातून कागदावर उमटली त्यातच वाङ्मय-कलेची पराकाष्ठा साधली असे मानणे म्हणजे भोंगळ, अर्थहीन, असंबद्ध, लेखनाला उत्तेजन देण्यासारखे आहे. 'स्फूर्ती' च्या व सहजतेच्या आत्यंतिक पुरस्कारामुळे रमणीयतावाद्यांचा (Romanticists) लेखनात ज्याप्रमाणे शिथिलता व शब्दावडंबर हे दोष फैलावले, त्याप्रमाणे गूढ मनाच्या स्वयं-चलनावर विसंबून राहणाऱ्या अतिवास्तववाद्यांच्या लेखनात दुर्बोधता-वजा निर्बुद्धता–संयमाचा अभाव, बेडौलपणा, इत्यादी दोषांनी घर केलेले दिसते. अतिवास्तववादी वाङ्मयांत श्रेष्ठ, सर्वमान्य कलाकृती फारशा निर्माण न होण्याचे एक प्रमुख कारण या स्वैर-लेखन-तंत्राच्या अनियंत्रित-पणात आहे. वाङ्मय ही एक कला आहे व इतर कलावंतांप्रमाणे लेखकाने लेखनकलेची उपकरणे वापरण्याचे कौशल्य सततोद्योगाने, बुद्धीचा व जाणून बुजून केलेल्या कसरतीने कमाविले पाहिजे, लेखक हा शब्दांचा शिल्पकार

बनला पाहिजे, या परंपरागत व अनुभवसिद्ध सिद्धान्ताला मान्यता दिल्याखेरीज अतिवास्तवादी वाङ्मयाला सौष्ठव येणार नाही : ते प्रामाणिक असले तरी प्रमाणबद्ध होणार नाही.

[आंरी फ्लूशेर यांच्या 'Surrealisme' ('Scrutiny', वर्ष १ ले, अंक ३ रा) या लेखाच्या आधारे.]



वास्तववाद

स्वरूप व मर्यादा

: : ३ : :

गेल्या वर्षी साहित्य-परिषदेच्या विद्यमाने मी Naturalism या विषयावर व्याख्यान दिले होते. Naturalism या संज्ञेला मराठीत कोणता पर्याय वापरावा याविषयी त्याच वेळी मी अनेकांशी चर्चा केली होती. परंतु निर्णय न झाल्यामुळे इंग्रजी शब्दच कायम ठेवावा असे मी ठरविले. आपल्याकडे 'वास्तववाद' हा शब्द Realism या इंग्रजी शब्दाचा पर्याय म्हणून वापरतात. वास्तविक Realism व Naturalism या दोन वादांमध्ये फारच थोडा भेद आहे. पण भेद आहे यात मुळीच शंका नाही. यासाठी Realism या शब्दाला 'यथार्थवाद' असा पर्याय योजावा आणि Naturalism साठी 'वास्तववाद' हा पर्याय योजावा असे मी ठरविले आहे.

यथार्थवादाचे स्वरूप

यथार्थवाद व वास्तववाद यांमधील भेद स्पष्ट व्हावा यासाठी प्रथम यथार्थवादाचे स्थूल स्वरूप सांगणे जरूर आहे. Idealism व Romanticism या दोन वादांचा प्रतियोगी अथवा विरोधी असा हा वाद आहे. जगामध्ये ज्या गोष्टी दिसतात त्यांची यथातथ्य प्रतिकृती उमटविणे व खऱ्या जगातीलच विषयांची निवड करणे याला यथार्थवाद म्हणावयास

हरकत नाही. स्वतःची मते विचारात न घेता केवळ वस्तुनिष्ठ (Objective) वृत्तीने वर्ण्य विषयाचा आविष्कार जो कोणी करू शकेल त्यास यथार्थवादी लेखक म्हणावे. एखादा फोटोग्राफर ज्या निर्मम व तटस्थ वृत्तीने एखाद्या दृश्याचा फोटो काढतो अथवा एखादा रिपोर्टर ज्या अलिप्तपणाने कोणत्याही घटनेचा तपशील सांगतो, त्याच तटस्थपणाने अथवा अलिप्तपणाने यथार्थवादी लेखक घटनाचे अथवा दृश्यांचे अथवा व्यक्तीचे यथातथ्य वर्णन करतो. या वर्णनात आपल्या स्वतःच्या भावना अथवा स्वतःचे विकार अथवा स्वतःची मते संक्रांत होऊ नयेत अशी खबरदारी तो घेत असतो. घटनांच्या व व्यक्तींच्या वर्णनात यथातथ्यपणा यावा यासाठी यथार्थवादी लेखक काही युक्त्या योजीत असतो. प्रचलित काळातील घटना व रूढ संकेत यांचा तो कौशल्याने उपयोग करतो; ज्या ठिकाणचे तो वर्णन करीत असेल ते ठिकाण वाचकांच्या डोळ्यांसमोर अगदी हुबेहुब उभे राहावे यासाठी तेथील भरपूर तपशील तो देतो; कथानकाच्या दृष्टीने ज्यांचे महत्त्व वास्तविक फारच थोडे आहे अशा स्थळांचे आणि व्यक्तींचे तो अत्यंत बारकाईने वर्णन करतो; बोलभाषेतील ग्राम्य भाग तो न कचरता वापरतो; उद्योगधंद्यांतील किंवा शास्त्रीय क्षेत्रातील परिभाषिक शब्दांचा तो जाणूनबुजून उपयोग करतो; ज्या घटनांचे वर्णन प्रस्तुत असेल त्या अगदी खऱ्याच आहेत, असा भास उत्पन्न करण्यासाठी महत्त्वाचे कागद, पत्रे, रोजनिशीतील उतारे, इत्यादी गोष्टींचा तो आधार घेतो. उदाहरणार्थ, 'इंदु काळे आणि सरला भोळे' या कादंबरीत प्रो. वामनराव जोशी यांनी व्यक्तींची पत्रे तारीखवार उद्धृत करून यथार्थतेचा उत्कृष्ट भास निर्माण केला आहे. तत्कालीन वर्तमानपत्रांतील उतारे उद्धृत करणे हेही यथार्थतेला पोषकच ठरते. श्री. माडखोलकरांनी आपल्या काही कादंबऱ्यांतून प्रत्यक्ष घडलेल्या अनेक राजकीय घटनांचा कालनिर्देशपूर्वक उल्लेख केला आहे. इतकेच नव्हे तर कादंबरीतील व्यक्तींची पत्रे तारीखवार देऊन यथार्थतेचा आभास पूर्ण व्हावा यासाठी त्या दिवशीच्या चंद्राच्या स्वरूपाचेही वर्णन केले आहे. ['कान्ता' या कादंबरीत असे उल्लेख अनेक आहेत. 'सप्तमीचे चांदणे'

'चतुर्थीचा चंद्र आता क्षितिजावर आला होता,' कृष्णपक्षातील अष्टमीची चंद्रकला पूर्वक्षितिजावर तळपत होती,' इत्यादी उल्लेख लक्षात ठेवण्याजोगे आहेत.] आपल्या वर्णनाला यथातथ्यपणा यावा यासाठी चतुर कलावंत अशा अनेक युक्त्या योजीत असतात. प्रसिद्ध इंग्रजी टीकाकार सर आर्थर क्विलर कूच याने हेच तत्त्व पुढीलप्रमाणे सांगितले आहे : "If you are an artist and are setting out to tell the incredible, nothing will serve you so well as to open with absolute realism."

यथार्थवादाचे हे स्थूल स्वरूप आहे. पण युरोपमध्ये १९ व्या व २० व्या शतकांत होऊन गेलेल्या काही लेखकांच्या लिखाणालाही यथार्थवादी' हे विशेषण अनेक वेळा लावतात. हे लेखक यथार्थवादी होते यात शंकाच नाही. पण ते यथार्थवादाच्याही थोडेसे पुढे गेले होते असे स्पष्ट दिसते. या ठिकाणी यथार्थवाद (Realism) व वास्तववाद (Naturalism) यांच्या सीमारेषा परस्परांना अगदी भिडल्या आहेत; इतकेच नव्हे, तर मर्यादांचे उल्लंघन करून यथार्थवाद वास्तववादाच्या प्रदेशात घुसला आहे असेही दिसून येईल. अशा ठिकाणी स्वाभाविकच यथार्थवाद व वास्तववाद यांची गल्लत होते. याचे कारण असे की, स्वतःला यथार्थवादी म्हणवून घेणारे काही लेखक जगातील भौतिक गोष्टीचे वर्णन करू लागतात. पण हे वर्णन केवळ त्यांच्या बाह्य स्वरूपापुरतेच मर्यादित असते. या बाह्य स्वरूपाशिवाय पदार्थांचे आंतरिक स्वरूप या नावाची एखादी गोष्ट असते, याचा त्यांना जणु पत्ताच नसतो. निसर्गात दिसणाऱ्या वस्तूंपलीकडे असलेल्या अतींद्रिय मानवी भावनांची त्यांना यथार्थ जाणीव नसते आणि यामुळेंच वस्तूंच्या अथवा घटनांच्या वर्णनामध्ये ज्यांना थोडीफार वस्तुनिष्ठता प्राप्त करून घेता आली, ते लेखक स्वतःस यथार्थवादी म्हणवू लागले. फ्रान्समधील प्रसिद्ध लेखक गुस्ताव फ्लोबेर, गाँकूर बंधू आणि इंग्लंडातील लेखक आर्नोल्ड बेनेट हे अशा प्रकारचे यथार्थवादी लेखक होत. रॉबर्टस्टीव्हन्सनच्या मते तर यथार्थवादाचा मूलभूत सत्याशी काडीइतकाही संबंध नसून कलाकृतीत उपयोजिलेल्या तंत्रापुरताच यथार्थवाद मर्यादित झालेला आहे.

वास्तववाद

यथार्थवादाच्या स्वरूपाचो स्थूल कल्पना करून घेतल्यानंतर आता वास्तववादाचा विषय चर्चेसाठी घेऊ. या दोन्ही वादांच्या हद्दी एकमेकाला अगदी भिडलेल्या आहेत हे वाचकांनी सतत चित्तांत वागवावे म्हणजे समजुतीचा घोटाळा होणार नाही. वास्तविक Realism, Idealism, Naturalism इत्यादि कल्पना मूळच्या तत्त्वज्ञानाच्या प्रांतातील होत. यामुळे जेथे त्यांचा उगम झाला त्या तत्त्वज्ञानाचे एतद्विषयक म्हणणे काय आहे हे थोडक्यात पाहण्यास हरकत नाही. मानवी अनुभवाला एखादी वस्तु ज्या प्रकाराने प्रतीत होते, त्याशिवाय स्वतंत्रपणे तिच्या स्वरूपतः सिद्ध असलेल्या वैशिष्ट्याचा विचार करणे याला तत्त्वज्ञानात रिॲलिझम म्हणतात आणि निसर्गाचे अथवा तदंतर्गत वस्तूंचे ज्ञान तदतिरिक्त जगताचा अथवा शक्तीचा विचार न करताही प्राप्त करून घेता येणे शक्य आहे, असे तत्त्वज्ञानातील नॅचरॅलिझमचे म्हणणे आहे. या मताप्रमाणे मनुष्य हा निसर्गाचाच एक घटक असून देहाव्यतिरिक्त 'आत्मा' नावाची एखादी गोष्ट असते असे मानण्याचे कारण नाही. मानवी जीवित व मानवी विचार. त्याचप्रमाणे सामाजिक व राजकोय इतिहास हे नैसर्गिक व्यापार (natural Processes) असून त्यांना निसर्गाचे कायदेकानू पूर्णपणे लागू आहेत असे हे मत सांगते. मनोधर्म आणि शरीरधर्म हे नीतिनियमांचे अधिष्ठान आहे असे या मताचे पुरस्कर्ते मानीत असावेत असे दिसते. ★

(आगुस्त कॉम्त याने प्रणीत केलेला 'प्रत्यक्षवाद' (Positivism) व कलेच्या क्षेत्रातील यथार्थवाद यांचा परस्परांशी निकट संबंध आहे.)

★ "The Naturalists hold that moral laws and judgements are the products of external natural laws which in themselves are neither moral nor immoral, so far as man can tell." —*A Short History of Ethics* by R. A. P. Rogers, P. 120.

[पुढील पान पाहा]

ऐन्द्रिय अनुभूतींच्या द्वारे प्राप्त होणारे ज्ञान हेच परमोच्च ज्ञान होय असे प्रत्यक्षवादाचे म्हणणे आहे. या मताप्रमाणे दृश्य जगताव्यतिरिक्त अन्य जगत मानण्याचे कारण नाही. या तत्त्वाचा अवलंब केल्यामुळे परोक्ष (transcendental) गोष्टींवरील श्रद्धेचा लोप होऊन कलावंत या जगाकडे वळू लागले. अतींद्रिय गोष्टींविषयीची आसक्ती कमी होऊन प्रत्यक्षाची आसक्ती वाढू लागली. हा जो प्रत्यक्षवाद, त्याच्यातूनच वास्तववादाची उत्पत्ती झाली आहे हे स्पष्ट आहे.

Naturalism या शब्दातील nature या घटकाचा निश्चित अर्थ कोणता याविषयी ऐकमत्य नाही. पुढील अर्थ प्रचलित आहेत : (१) जे नैसर्गिक अथवा स्वाभाविक आहे, मानवाने निर्मिलेले नाही; (२) शाश्वत (३) निसर्गनियमांतून उद्भूत झालेली कोणतीही गोष्ट; (४) ऐन्द्रिय अनुभूतींनी ज्ञात झालेली कोणतीही गोष्ट. वाङ्मयातील वास्तववाद या शेवटच्या अर्थावर आधारलेला आहे. अद्भुतरम्य, अतींद्रिय अथवा परोक्ष गोष्टींचे वर्णन करणारे स्वप्नरंजनात्मक असे जे वाङ्मय, अवास्तव त्याच्याशी विरोध दर्शविण्यासाठी 'वास्तववाद' ही संज्ञा वापरलेली आहे.

तत्त्वज्ञानातील Naturalism ची पद्धती प्राधान्येकरून वर्णनात्मक (descriptive) आहे. एखादे नैतिक ध्येय प्रमाण मानणे या गोष्टीचे या पद्धतीला वावडे असून ग्राह्य ठरलेल्या नीतिनियमांची उत्पत्ती कशी झाली हे स्पष्ट करणे एवढेच तिचे कार्य, मानवी स्वभाव जसा आहे तसाच वर्णन करणे यात तिची परिपूर्णता होते. 'काय असावे ?' हे सांगत बसण्यापेक्षा

[मागील पानावरून चालू]

"Thus would the Evolutionist in Ethics naturalise the moral man, account for him, and even for his ideals, by reference to that nature of which he forms a part, and make the ethical process only a later stage of the cosmical process."

— *A Study of Ethical Principles* by James Seth, p. 412.

काय आहे ?' एवढे सांगितले म्हणजे या पद्धतीचे कार्य संपले. मानवी स्वभाव जसा आहे तसाच चित्रित करणे हे तत्त्व वाङ्मयातील Naturalism ने उचलले हे यावरून दिसून येईल.

तत्त्वज्ञानातील Naturalism चा विचार केल्यानंतर आता वाङ्मयातील Naturalism चा विचार करू. या संज्ञेचा नेमका अर्थ कोणता हे सांगणे खरोखरच कठीण आहे अत्यन्त ढोबळ अर्थ पाहिला तर निसर्गवाद' असा पर्याय वापरता येईल. निसर्गाविषयी आणि निसर्गसौंदर्याविषयी कवीला वाटणाऱ्या आसक्तीचे काव्यात रूपांतर होते. अशा निसर्गसौंदर्योपासक अथवा निसर्गपूजक कवींना Naturalism चा हा अर्थ अभिप्रेत असणे शक्य आहे. परंतु नित्याच्या वापरातील अर्थ निराळा आहे असे दिसते. निसर्गाची, म्हणजेच निसर्गातील वस्तूंची, प्रतिकृती उमटविणे, निसर्गाशी इमान बाळगणे, असाही अर्थ केला जातो. आता केलेले Naturalism चे हे वर्णन यथार्थवादाला जसेच्या तसे लाविता येईल हे कोणाच्याही सहज लक्षात येईल. पण या अर्थाहून भिन्न असाही एक अर्थ आहे. फ्रेंच लेखक एमिल झोला, इंगलिश लेखक जॉर्ज मूर, आणि अमेरिकन लेखक थिओडोर ड्रायझर (Genius या गाजलेल्या कादंबरीचा कर्ता), इत्यादी लेखकांच्या लेखनाला Naturalistic ही संज्ञा लावण्यात येते. या सदरात समाविष्ट होणाऱ्या वाङ्मयाचे उपविभाग पाडता येणे शक्य आहे : (१) आत्मरक्षण (Selfpreservation) व परिस्थितीशी जुळते घेणे (Adaptation to environment) व सामर्थ्याचे महत्त्व या विकासवादातील त्रयीच्या आधाराने मानवी जीवित प्रवर्तित झाले असून, याशिवाय मानवता अथवा धर्म या नावाच्या काही चिजा आहेत हेच अप्रमाण मानणाऱ्या लेखकांचे लिखाण या गटात समाविष्ट करण्यास हरकत नाही *

* James Seth कृत A Study of Ethical Principles, पृ. ४४२ पाहावे : "Man, like all other animals, like all other beings, is the creature of his condition of, and his life is progressively defined by adjustment to them, his goodness is simply that which has given or gives him the advantage in the universal struggle for existence, and has enabled him to survive."

(२) मनुष्याच्या शारीरव्यापाराचाच फक्त बिचार करून, त्याच्या मानसिक व्यापारांकडे दुर्लक्ष करून, त्याच्यात सुप्त अबस्थेत असलेल्या पशुत्वाचा बडिवार माजवून न मानवी जीवनातील क्षणिक आणि निरर्थक गोष्टींना महत्त्व देऊन लेखन करणें, हा पहिल्या विभागातील प्रवृत्तीचा स्वाभाविक परिपाक होय; आणि (३) वर्ण्य वस्तूचे रसहीन, घृणा उत्पन्न करणारे, सौंदर्यशून्य, उपरोधगर्भ, तिरस्कारव्यंजक व उदासवाणे वर्णन करणारे लिखाण, असा आणखी एक पोटविभाग मानला तरी चालेल.

वास्तववादाची पूर्वपीठिका

युरोपमध्ये यथार्थवादाची सुरुवात झाली ती 'रोमँटिसिझम्' चो प्रतिक्रिया म्हणूनच. फ्रान्समध्ये १७८९ साली जी प्रचंड उलथापालथ झाली तीमुळे तत्काली प्रचलित असलेली अनेक मूल्ये उधळून गेली. 'रोमँटिसिझिम्' च्या पंथात सामील असलेल्या लेखकांनी खोटी जीवन-मूल्ये प्रमाण मानली, आणि त्यामुळे सत्यसृष्टीपासून दुरावलेल्या या लेखकांना जीवनातील सत्याची ओळख करून देणे अगत्याचे आहे, असे अनेक नवीन लेखकांना वाटू लागले. हो चळवळ इंग्लंड इत्यादी देशांत सुरू झाली नाही व भरभराटली नाही याचे कारण अगदी स्पष्ट आहे. फ्रेंच राज्यक्रांतीसारखी दूरगामी परिणाम करणारी महत्त्वाची घटना इंग्लंडमध्ये घडली नाही, आणि यामुळे, सामाजिक परिस्थितीत काही क्रांतिकारक बदल फ्रान्समध्ये ज्याप्रमाणे ताबडतोब घडून आले, त्याप्रमाणे इंग्लंडमध्ये घडून आले नाहीत. इंग्लंडमधील रोमँटिक लेखकांना अद्‌भुत-रम्य व अवास्तव वातावरणातून बाहेर येण्याची घाई झाली नाही. पण फ्रान्समध्ये समाजातील अनेक क्षेत्रांत मोठीच क्रांती झाली. या क्रांतीमुळे लेखकांच्या वैचारिक भूमिकेतही क्रांती होणे अपरिहार्य होते. यथार्थवाद मुख्यतः प्रतिक्रियेच्या स्वरूपाचा होता असे जे नुकतेच विधान केले त्याचे मर्म आता कळेल. समाजातील प्रतिष्ठित, सधन व सत्ताधारी वर्गाविरुद्ध सामान्य लोकांनी जोराची हाकाटी केली. किंबहुना, या 'बूर्ज्वा' वर्गा-विषयी एक प्रकाराची तिरस्काराची भावनाही राष्ट्रात निर्माण झाली. फ्रान्समधील वर्गकलहाची ही प्राथमिक अवस्था होय. मागच्या काळातील लेखकांच्या मनातील अनेक भ्रमांचा निरास करणे क्रांतीनंतरच्या लेखकांना

आवश्यक वाटू लागले, आणि परिस्थितीच इतक्या झपाट्याने बदलत होती की, असे भ्रम टिकून राहणे सर्वथा अशक्य होते. हे जे झाले ते अपरिहार्य होते असे मानले तरी त्यात एक वाईट झाले. ते असे की, केवळ सामाजिक बाबतीतच नव्हे तर कलात्मक सौंदर्याच्या बाबतीतही या नवीन चळवळीकडून काही प्रमाद घडले. या चळवळींत सामील झालेल्या लेखकांची वृत्ती वरील दोन्ही बाबतींत मुख्यतः निषेधात्मक होती हे प्रसिद्ध कम्युनिस्ट लेखक राल्फ फॉक्स यानेही कबूल केले आहे. यामुळे असे झाले की, अद्‌भुतरम्य व अवास्तव वातावरणात गुंग झालेल्या लेखकांना समाजाभिमुख बनविणे व वास्तविक दृश्यांचे दर्शन त्यांना घडविणे ही महत्त्वाची कार्ये यथायोग्य पूर्ण न होता नवीन यथार्थवादालाच स्वतःच्या भूमिकेतील काही गोष्टी सोडून देणे भाग पडले. यथार्थवादाच्या सार्वत्रिक प्रसाराच्या दृष्टीने ही गोष्ट विघातक झाली यात शंका नाही. *

(१९ व्या शतकाच्या पूर्वार्धात फ्रान्समध्ये बाल्झॅक हा सर्वांत मोठा वास्तववादी लेखक होऊन गेला. १८१६ पासून १८४८ पर्यंतच्या तीस वर्षांच्या कालखंडातील फ्रेंच समाजाचे त्याने अत्यंत यथातथ्य वर्णन केले आहे. हे करीत असता त्याने उपहास व वक्रोक्ती या साधनाचा भरपूर उपयोग करून घेतला आहे. 'ह्यूमन कॉमेडी' या आपल्या ग्रंथाच्या प्रस्तावनेत बाल्झॅकने स्वतःच्या लेखनपद्धतीचे स्वरूप विशद केले आहे. त्याच्या या विवेचनाच्या आधारे वास्तवादाची भूमिका बाल्झॅकच्या मनात कोणती होती हे ताबडतोब कळते. मनुष्य हा समाजाचे अपत्य आहे. असे त्याचे म्हणणे आहे. याचा अर्थ असा की, सामाजिक परिस्थितीच्या अनुरोधानेच मानवी स्वभाव व मानवी आचार बनत असतो, आणि म्हणून मनुष्याच्या यथातथ्य व संपूर्ण विचार करावयाचा असेल तर तो

* "Unfortunately, this critical position began as a negative one not only in the social sense, but also in the aesthetic sense. In the end it proved to be not a step to the salvation of the novel by leading to a deeper realism, but a step towards its further disintegration and eventually away from realism."

—*The Novel and the People.*

ज्या सामाजिक परिस्थितीत वावरत असेल त्या परिस्थितीचा अभ्यास करावयास पाहिजे असे त्याचे म्हणणे आहे. इतकेच नव्हे, तर प्राणिशास्त्राचा अभ्यास करणारे ज्याप्रमाणे शास्त्रीय पद्धतीने अभ्यास करतात, त्याप्रमाणे मनुष्याचा सुद्धा शास्त्रीय पद्धतीनेच अभ्यास करावयास पाहिजे असेही त्याचे मत आहे. या शास्त्रीय प्रवृत्तीलाच इंग्रजीत naturalistic tendency असे म्हणतात. बाल्झॅकमध्ये तरी ही प्रवृत्ती का निर्माण झाली ? फ्रेंच समाजाची अनेकविध बंधने ताडकन् तोडून टाकणाऱ्या क्रांतीच्याच पोटी ती निर्माण झाली हे उघड आहे. नेपोलियनने ज्याप्रमाणे युरोपातीतल सिंहासनांचा चक्काचूर, केला, त्याप्रमाणे क्रांतीने सरंजामशाहीच्या काळात प्रचलित असलेल्या अनेक पारंपरिक कल्पनांचा चक्काचूर केला; आणि क्रांतीने सुरू केलेले हे कार्य बाल्झॅकने पूर्ण करून टाकले.

हे होण्याच्यापूर्वी समाजातील अन्याय व विषमता यांवर टीका करणाऱ्या लेखकांनी रोमँटिसिझमच्या पंथात शिरून हे कार्य केले होते असे दिसून येईल. या रोमँटिक लेखकाच्या जीवनात एक प्रकारचा स्वैरपणा, एक प्रकारचा अनिर्बंधपणा दिसून येई. जीवनातील या स्वैरवृत्तीचे प्रतिबिंब त्यांच्या वाङ्मयातही दिसून आले तर त्यात काही आश्चर्य नाही. हा स्वैरपणा दोन प्रकारांनी त्यांच्या वाङ्मयात प्रकट झाला. रूढ सामाजिक संघटनेवर कडक टीका तरी करावी किंवा तिच्यातील वैगुण्ये नष्ट करण्याचे सामर्थ्य नसल्यामुळे तिच्याकडे पाठ फिरवून कलानंदात निमग्न व्हावे या दोनच गोष्टी रोमँटिक लेखकांना शक्य होत्या. बहुतेक रोमँटिक लेखकांनी कमी-अधिक प्रमाणात या दोन्ही गोष्टी केल्या. विशेषेकरून दुसरा मार्ग त्यांना सुलभ वाटला. रोमॅटिक लेखकांची कल्पनाशक्ती बाल्झॅकला प्राप्त झाली असली तरी त्यांच्याप्रमाणे सत्यसृष्टीकडे त्याने पाठ फिरविली नाही, आणि हेच बाल्झॅकचे वैशिष्ट्य होय.

फ्लोबेरदेखील सुखासक्त सधन समाजाचा तिरस्कार करीत असे हे खरे. पण त्याच्या यथार्थवादात व बाल्झॅकच्या वास्तववादात फार मोठे अंतर आहे. समाजशास्त्राचा अथवा सामाजिक इतिहासाचा अभ्यासक ही त्याची

भूमिकाच नव्हती. तो प्राधान्येकरून कलावंत होता. १८५० च्या सुमारास फ्रान्समध्ये ज्या घटना घडल्या त्यांचे त्याने अवलोकन केले हे खरे; पण बाल्झॅकप्रमाणे शास्त्रीय आणि ऐतिहासिक दृष्टीने त्याने हे केले नाही. त्याचे अवलोकन वस्तुनिष्ठ पद्धतीचे असून त्यांत एक प्रकारचा अलिप्तपणा, तटस्थपणा होता, आणि यामुळे दोघांच्या मनोवृत्तीत मूलभूत भेद आहे. फ्लोबेरच्या पद्धतीत कलात्मक आविष्काराला प्राधान्य मिळाले व वर्ण्य विषयाला फारच गौण स्थान मिळाले आणि यामुळेच "The most beautiful books are those with the least matter. The nearer the expression comes to the thought, the more the word clings to it and teen disappears, the more beautiful it is." असे उद्गार त्याने काढले आहेत.

हा जो 'यथार्थवाद' त्याचा बाल्झॅकच्या वास्तववादाशी काहीही सम्बन्ध नाही हे सिद्ध करण्याची आवश्यकता नाही. मानवी जीवनांतील कोणता तरी एखादा लहानसा तुकडा घेणे व त्याचे अत्यन्त सूक्ष्मपणे व वस्तुनिष्ठ पद्धतीने वर्णन करणे यापुरताच हा यथार्थवाद मर्यादित होता. आणि मौज अशी की, कादबरीकाराने जीवनाचा जो भाग वर्णनासाठी निवडलेला असे तो बहुधा त्याच्याच आवडाचा असे. यामुळे हा यथार्थवाद अनेक दृष्टीनी संकुचित होऊ लागला सत्यसृष्टीचा जो भाग वर्णनासाठी निवडला असेल त्याचे वर्णन अत्यन्त तपशीलवार व आकर्षक व्हावे याची विलक्षण काळजी स्वतः फ्लोबेर घेत असे. आणि यामुळे सर्वात उत्कृष्ट व आकर्षक शब्द निवडून काढण्यासाठी तो अमर्याद परिश्रम घेत असे-असे सांगतात की 'मादाम बोव्हारी' या प्रसिद्ध कादंबरीतील हॉटेलमधील प्रसंग रंगविण्यास त्यास तब्बल दोन महिने लागले. हॉटेलमधील हा प्रसंग कादंबरीत अवघ्या तीन तासांत संपतो. पण त्याचे अत्यंत यथार्थ, सूक्ष्म व तपशीलवार वर्णन यावे यासाठी त्याने दोन महिने खर्च केले. असे सूक्ष्म, यथार्थ वर्णन व अत्यंत आकर्षक शैली या दोन गोष्टींतच फ्लोबरचा सारा यथार्थवाद सामावलेला होता हे ध्यानात ठेवणे जरूर आहे. पुढे पुढे

शैली आकर्षक करण्याचे फ्लोबेरला जवळजवळ वेडच लागले असे म्हटले तरी चालेल. पण कलेतील ही कारागिरी, हे कसब वाङ्मयाचे सर्वस्व होऊ शकत नाही हे त्यालाही मान्य होते. खऱ्या अर्थाने थोर असलेल्या लेखकांविषयी स्वत: फ्लोबेर म्हणतो, "They had no need to strive for style, they are strong in spite of all faults and because of them, but we, the minor ones, only count by our perfection of execusion."

कलेतील कारागिरीला विलक्षण महत्त्व देऊन तपशीलवार यथार्थ वर्णनासाठी फ्लोबेरने जीवनाचा जो भाग निवडला तो नेमका समृद्ध व सुखी समाजाचाच होता. आणि याचा स्वाभाविक परिणाम असा झाला की, ज्याला इंग्रजीत 'Pure artist' असे म्हणतात त्या प्रकारचा कलानंदात मग्न झालेला अलिप्त व तटस्थ कलावंत अशी फ्लोबेरची अवस्था झाली. त्याने पत्करलेल्या यथार्थवादी पद्धतीचा हा स्वाभाविक परिणाम होता.

आणि यातूनच कलेचे बाह्य रूप (form) व वर्ण्य विषय (matter) यांचा अन्योन्य संबंध कोणता याविषयी वाद सुरू झाला. कलेचा बाह्य वेष महत्त्वाचा असून वर्ण्य विषयाला तादृश महत्त्व नाही, असे फ्लोबेरचे मत दिसते.* वस्तुनिष्ठ यथार्थवाद (Objective Relation) असे ज्या प्रणालीचे वर्णन करतात त्या प्रणालीचा हा सर्वांत महत्त्वाचा सिद्धांत आहे असे गोतिय (Gautier) म्हणतो. पण मार्क्सचे मत याच्या अगदी उलट आहे. वर्ण्य विषयालाच खरे महत्त्व असून त्याच्याच अनुरोधाने कलेचा बाह्य वेष ठरत असतो; इतकेच नव्हे तर या दोन गोष्टींत अंत:स्थ संबंध असून तो अभेद्य असतो असे मार्क्सचे मत आहे. †

वर्ण्य वस्तूपेक्षा बाह्यांगाला अतिरिक्त महत्त्व दिल्यामुळेच ज्यात कसलाच विषय नाही असे पुस्तक लिहिण्याची फ्लोबेरला इच्छा झाली. अशा पुस्तकात अर्थातच वस्तुस्थितीकडे व संभाव्यतेकडे दुर्लक्ष झालेच पाहिजे.

---

*"From form is born the idea."

† "Content determines the form."

आणि फ्लोबेरला हेही मान्य असावे असे दिसते. ही शुद्ध बाह्यांगप्रधान कला (Pure formalism) झाली.

फ्लोबेरच्या या यथार्थवादाची विकृत अवस्था पाहावयाची असल्यास प्रसिद्ध फ्रेंच लेखक गाँकूर याचे वाङ्मय पाहिले पाहिजे. फ्लोबेरचा वस्तुनिष्ठ यथार्थवाद गाँकूरच्या बाबतीत एक पाऊल पुढे गेला आणि त्याला निर्भेळ व्यक्तिनिष्ठेचे स्वरूप आले.

वास्तववादाचा विकास

प्रसीद्ध फ्रेंच टीकाकार तेन (१८२८-९३) हा प्रत्यक्षवादाचा (Positivism) अध्वर्यू मानावयास हरकत नाही लेखकाचा व टीकाकाराचा संबंध केवळ सत्यसृष्टीतील वास्तविक घटनांशीच (facts)असला पाहिजे असे त्याचे स्पष्ट मत आहे. "My sole duty is to offer you facts and show how these facts are produced." भौक्तिक शास्त्रातील प्रयोगपद्धतीचे हे वाङ्मयाच्या-विशेषतः ललितवाङ्मयाच्या-बाबतीतील उपयोजन आहे. शास्त्रात ज्याप्रमाणे प्रयोगपद्धतीवर सर्वस्वी भर असतो, त्याचप्रमाणे कलेच्या बाबतीतही तसाच भर असावा असे या मताचे स्वरूप आहे. तत्कालीन बाह्य परिस्थितीचा परिपाक म्हणजेच कला असे तेनचे मत आहे. थोडक्यात, बाह्य परिस्थितीव्यक्तिरिक्त अन्य कोणत्याही गोष्टीचा (म्हणजे कलावंताचे मनोधर्म, त्याची प्रतिमा इत्यादी गोष्टींचा) कलेशी संबंध नसतो, किंवा नसावा असा निष्कर्ष यावरून निघतो, निराळ्या शब्दात सांगावयाचे झाले तर कला ही मुळीच व्यक्तिनिष्ठ नसून पूर्णपणे कालनिष्ठ असते. जसे कालाचे स्वरूप तसे वाङ्मयाचे स्वरूप हे ओघानेच आले. म्हणून कलाकृतीचे स्वरूप समजावून घ्यावयाचे असेल अथवा कलावंताची भूमिका समजावून घ्यावयाची असेल तर तत्कालीन सामाजिक व सांस्कृतिक परिस्थितीचे अगदी शास्त्रीय पद्धतीने ऐतिहासिक ज्ञान प्राप्त करून घेण्यावाचून गत्यंतर नाही. स्वतः तेन कलेची वनस्पतिशास्त्राशी तुलना करतो हे लक्षात ठेवण्यासारखे आहे. पण कलाकृती ही बाह्य परिस्थितिशी निगडित असते, हे मत मान्य केले तरी ती केवळ

बाह्य परिस्थितीशी संबद्ध असते व अन्य कोणत्याही गोष्टींचा तिच्याशी कसलाही संबंध येत नाही अथवा येऊ नये हे मत मुळीच मान्य करता यावयाचे नाही.

या वास्तववादाचे स्वरूप

(सत्यसृष्टीचे तंतोतंत अनुकरण, निसर्गाची हुबेहुब प्रतिकृती, निसर्गाची सही सही नक्कल असे या वास्तववादाचे थोडक्यात स्वरूप सांगता येईल.) सत्यसृष्टीतील दृश्ये कशीही असोत, ती कितीही असोत, ती कितीही वीभत्स, अनैतिक, किळसवाणी असोत, ती आपणांस सृष्टीत पाहावयास मिळतात या एकाच आधारावर वाङ्मयात त्याचे वर्णन—अगदी तपशीलवार वर्णन सुद्धा—करावयास कोणतीही हरकत असण्याचे कारण नाही, असेच या वास्तववाद्यांचे स्पष्ट म्हणणे दिसते. एखादी गोष्ट वस्तुस्थितींत घडतेना, झाले तर मग ! कलावंताने तिचे बेलाशक वर्णन करावे. * या मताप्रमाणे कलावंताचा खरा संबंध कोणत्या गोष्टीशी असतो ? फक्त सत्यसृष्टीतील वास्तविक घटनेशी ? याचा अर्थ असा की, कलावंताने शास्त्रज्ञाची भूमिका स्वीकारिली पाहिजे. कला आणि शास्त्र यांच्यातील संबंधाविषयी रोमँटिसिस्ट लेखकांनी मागे एकदा जो घोटाळा निर्माण करून ठेवला होता तो अशा प्रकारे पुन्हा नव्याने उद्भवला. कला व शास्त्र यांच्या समन्वयात रोमँटिसिस्ट लेखकांनी कलेला प्राधान्य दिले होते. आता वास्तववादी लेखकांनी ते स्थान शास्त्राला देऊन टाकले. वास्तवाच्या मोहबतीखातर कलावंतांनी अशा प्रकारे काल्पनिकतेविरुद्ध लढा पुकारला.

याचा परिणाम असा झाला की, कलावंत सत्यसृष्टीतील अगणित घटनांमधून ज्या घटना वर्णनासाठी निवडीत असतो त्या निवडीला (artistic

*कूर्बे नावाच्या वास्तववादी लेखकाविषयी पुढील उल्लेख आढळतो- Nothing was repugnant to him if true, were it even a default'' ''Nature as it is, even if illwashed.'' हे त्याचे सूत्र होते.

selection) फाटा मिळाला. त्याचप्रमाणे कोणत्याही दृश्यातील अथवा घटनेतील मर्म उकलून दाखविणे हे जे कलावंताचे कार्य त्याचाही येळकोट झाला आणि सर्वांत वाईट गोष्ट अशी की, सौंदर्यतत्त्वाचीही (conception of beauty) या वास्तववादी लेखकांनी निर्दयपणे हकालपट्टी केली. सौंदर्य ही कल्पनाच अमूर्त असल्यामुळे त्या त्या काळांतील लोकांनी स्वतःच्या सोयीप्रमाणे त्या कल्पनेचा अर्थ लावावा हा विचार प्रसृत होऊ लागला.

वास्तववादी लेखकांनी अशा प्रकारे प्रत्यक्षगम्य गोष्टींनाच प्राधान्य दिले. यामुळे अतींद्रिय व परोक्ष गोष्टींची त्यांनी सर्वथा उपेक्षा केली यात काहीच आश्चर्य नाही. मानवी भावना, मानवी विकार इत्यादी गोष्टींचें विश्लेषण करण्याऐवजी दृश्यांच्या व घटनांच्या तपशीलवार-बहुधा पाल्हाळिक-वर्णनालाच वास्तववादात प्राधान्य मिळालें. "The naturalistic school is desirous to capture the forms of the natural world" असे कॅस्टॅग्नरी हा लेखक स्पष्टपणे म्हणतो.

निसर्गाचे तंतोतंत अनुकरण (minute imitation of nature) ही गोष्ट सौंदर्यतत्त्वाच्या दृष्टीने कितीही हास्यास्पद असली तरी वास्तववादी लेखकांनी तिच्यावरच भर दिला. * वास्तववाद्यांचा हा अतिरेक झाला याता शंकाच नाही !

एमिल झोलाचा वास्तववाद

वर वर्णिलेल्या वास्तववादाचा झोलाने अक्षरशः अतिरेक केला. आधुनिक कलावंताचा मानवाशी फारसा संबंध नसून सामाजिक परिस्थितीशीच त्याचा संबंध आहे असे आपल्या तात्त्विक निबंधात झोलाने कलावंताचे कार्य सांगितले आहे. त्याचेच शब्द देतो : "The modern artist is less concerned with the human individual than with the social organization." कादंबरीकाराने समाजशास्त्रज्ञ व मानसशास्त्रज्ञ या भूमिका पत्करावया असे झोला सांगतो. सत्य

* "Gross aesthetic error" एसे एका टीकाकाराने या प्रकाराचे वर्णन केले आहे.

(truth) ही एकच गोष्ट कादंबरीकाराने महत्त्वाची मानावी असा त्याचा आग्रह आहे. तात्पर्य, कादंबरीकाराने एखाद्या शास्त्रज्ञाची भूमिका स्वीकारावी आणि पुढील गोष्टी कराव्या. एखादी पूर्वकल्पना (Preconceived hypothesis) त्याने गृहीत धरावी व या पूर्वकल्पनेपासून निघालेले नियम एखाद्या विशिष्ट गोष्टीला लावून दाखवावे. याचा परिणाम काय होणार ? दृश्य सृष्टीचा एखादाच लहानसा भाग कादंबरीकार आपल्या स्वधर्मानुसार पाहणार हे उघड आहे. आणि असे झाले म्हणजे कादंबरीकाराचे व्यक्तित्व कादंबरीत संक्रांत होणारच. आणि वास्तववादाला तर नेमके याचेच वावडे आहे. लेखकाच्या व्यक्तित्वाचा हा प्रभाव अपरिहार्य आहे हे झोलालाही मान्य करणे भाग असले तरी हा प्रभाव अतिरिक्त व स्वैर मात्र नसावा असे तो म्हणतो.

कादंबरीच्या पूर्वकल्पना कलेच्या दृष्टीने उपयुक्त असतील तर पुढच्या अन्वेषणाला (investigation) त्यांचा उपयोगच होईल आणि त्यांचे सत्यत्व पडताळून पाहता येईल.

तात्पर्य, कांदबरीकार हा शास्त्रीय संशोधक असला पाहिजे. ज्ञानाचे नवीन नवीन मार्ग त्याने चोखाळले पाहिजेत, प्रयोगशाळेत काम करणाऱ्या शास्त्रज्ञाप्रमाणे कांदबरीकाराने प्राथमिक घटकांचा आणि आरंभस्थानाचा निश्चय केला पाहिजे.

एवढे केल्यानंतर मात्र केवळ अवलोकन करणे (observation) इतकेच त्याचे काम उरते. अशा प्रकारे अवलोकन करून नंतर त्या गोष्टीचे विश्लेषण (analysis) करीत राहिले असता व्यावहारिक दृष्टीनेही ते उपयुक्त होईल असे झोलाला वाटते.

वास्तववादाच्या बाबतीच स्वतःचे हे अतिरेकी विचार झोलाने आपल्या कादंबऱ्यांत तंतोतत उतरले नाहीत हे एका दृष्टीने भाग्यच होय. झोलाने वास्तववादाचा जरी उत्कटतेने पुरस्कार केला तरी कादंबरीकाराने समाजाला अधोगतीला न नेता त्याला सुधारून उन्नत अवस्थेला न्यावे असेच त्याला वाटत असावे हे मिसेस गिल्बर्टच्या पुढील उद्‌गारांवरून स्पष्टपणे दिसते.

"No work can be imagined which is nobler; or of wider scope than that which teaches us how to become master of good and evil, how to rule life, how to rule society....." ★

आपले अतिरेकी तात्त्विक विचार झोलाने जसेच्या तसे आपल्या कादंबऱ्यांत संक्रांत केले नाहीत हे खरे असले तरी एकंदरीत त्याच्या कादंबऱ्यांत जवळजवळ सर्वत्र वास्तववादाचाच प्रभाव दिसून येतो. काही ठिकाणी हा एकांतिक वास्तववाद आहे अशीही टीकाकारांची तक्रार आहे. उदाहरणार्थ, प्रसिद्ध कलाकोविद रोजर फ्राय यानेच अशी टीका केली आहे. तिरस्करणीय, किळसवाणे, लज्जास्पद, कळाहीन असे जे काही जगात असेल त्याचा अक्षरशः स्वीकार करणे म्हणजेच झोलाचा वास्तववाद. त्याने झोलाची व त्याच्या समकालीनांची कडक हजेरी घेतली आहे. फ्रायने नमूद करून ठेविले आहे की सतराव्या शतकात कॅरेव्हॅगियो नावाच्या चित्रकाराने असल्याच वास्तवादाचा स्वीकार केला होता. छायाप्रकाशांतील अमर्याद सामर्थ्याचा उपयोग करून ओंगळ व हिडोस गोष्टीसुद्धा कलावंताने आपल्या कलाकृतीत आविष्कृत कराव्या असे या चित्रकाराचे मत असावे, असे फ्रायच्या विवेचनावरून वाटते वास्तववादाच्या अतिरेकी कल्पनांच्या आहारी गेल्यामुळे झोलाच्या लेखनांतील कला दिवसेंदिवस कमी कमी होऊ लागली; किंबहुना, सौंदर्यतत्त्वाचाच त्याला विसर पडू लागला आणि आश्चर्य असे की, तरीसुद्धा तो कलेच्या स्वरूपाविषयी बोलतच होता अशी फ्रायची तक्रार आहे : † "...Zola's feeling for art, which had led him in his youth to neroic championship of the younger man, faded away in middle life. His own practice of literature led him further and further away from any concern with pure art....unfortuntely Zola,

★ A History of Aesthetics p. 483.

† Vision and Design (Pelican) P. 213.

who had evidently lost all real aesthetic feeling, continued to talk about art...''

वास्तववादी प्रणालीचा विनियोग

फ्रान्समधील या वास्तववादी प्रणालीचा प्रत्यक्ष उपयोग अनेक लेखकांनी केला. रशियात येसेनिन, मायकॉव्हस्की इत्यादी लेखकानी याचा अतिरेक केला. एखादी गोष्ट निसर्गात आहेना, मग तिचे वर्णन करा, असा त्यांचा जणु आग्रहच होता. त्यांच्या पद्धतीला Factography असे सार्थ नाव प्राप्त झाले आहे. याच पद्धतीचे पुढे Futurism मध्ये पर्यवसान झाले. Photographic Naturalism असेही या पद्धतीचे कोणी कोणी वर्णन करतात.

व्यवहारात कादंबरीकार या तत्त्वाचा आधार कसा घेतात हे पाहणे मनोरंजक आहे. एखादा दुराचारी, क्रूर, व्यभिचारी मनुष्य कादंबरीत का रंगविला, अथवा एखादी निंद्य घटना का वर्णिली असे जर कादंबरीकाराला विचारले तर तो ताबडतोब उत्तर देईल–''अहो, हा वास्तववाद आहे. मी ज्याचे चित्र रंगविले आहे तो मनुष्य तुम्ही म्हणता त्याप्रमाणे, किंबहुना त्याहीपेक्षा अधिक, दुराचारी आहे. पण तो जर खरोखरच अस्तित्वात आहे तर त्याचे व त्याच्या अतिरेकी दुराचरणाचे चित्र कादंबरीत रंगविले म्हणून बिघडले काय ?'' या प्रकारचे लोक इंग्रजीत ज्याला objective realism (वस्तुनिष्ठ यथार्थवाद) म्हणतात त्याचा आधार घेत असतात. याचा अर्थ असा की, स्वतःचे विचार मध्ये न आणता, दुष्ट, दुराचरणी अथवा व्यभिचारी व्यक्ती जशा आयुष्यात वागत असतील तशाच, काही फरक न करिता कादंबरीत आणावयाच्या व त्यांच्या सर्व दुराचारांचे अत्यंत अलिप्तपणे , तटस्थपणे एखाद्या फोटोग्राफरची भूमिका स्वीकारून वर्णन करावयाचे मराठी कादंबऱ्यांची उदाहरणेच द्यावयाची झाल्यास श्री. माडखोलकर यांच्या 'दुहेरी जीवन' व 'नागकन्या' या कादंबऱ्यांची देता येतील. हा realism आहे असे स्वतः श्री. माडखोलकर म्हणतात

असे मी एकले आहे. हा यथार्थवादाचा किबहुना वास्तववादाचाही, अत्यंत मोठा दुरुपयोग आहे. वस्तुनिष्ठेला वास्तवदादात अवास्तव प्राधान्य मिळाल्यामुळे व शास्त्रज्ञाची तटस्थ भूमिका लेखकाने स्वीकारल्यामुळे या गोष्टी वाङ्मयात स्वैरपणे येऊ लागल्या हे खरे आहे. पण याही बाबतीत अशी वस्तुस्थितिनिदर्शक वर्णने अत्यंत तपशीलवारपणे करण्याचा लेखकाचा खरा हेतू कोणता होता हे विचारण्याचा वाचकांना व टीकाकारांना जरूर अधिकार आहे हे वास्तववादी लेखकांनी कधीही विसरू नये. त्याचप्रमाणे अशा अतिरिक्त वास्तववादी वर्णनांचा अथवा व्यक्तिचित्रांचा सामान्य वाचकांवर कोणता परिणाम होणे संभवनीय आहे हे पाहण्याचाही वाचकांना व टीकाकारांना निश्चित अधिकार आहे !

या वास्तववादी प्रणालीचा उपयोग करून रोगट व विकृत शृङ्गाराने परिपूर्ण असेही लिखाण अनेकांकडून केले जाते हे आपण पाहतो. जगात विकृत माणसे असतात ना ? मग त्यांच्या विकृत शृङ्गाराचे वर्णन केले म्हणून काय झाले ? असा लेखकांचा समाजाला सवाल असतो. मधूनमधून असल्या वाङ्मयाला Romance असेही आकर्षक नाव दिलेले आढळते. फ्रॉय्डच्या 'लिबिडो' संप्रदायात समाविष्ट झालेले काही लेखक असे 'रोमँटिक' वाङ्मय वास्तववादाच्या नावाखाली करीत असतात. आणि काही लेखक आपण 'शास्त्रीय चर्चा' करीत आहो असा उगाचच आव आणून आपले शास्त्रविषयक अज्ञान प्रकट करीत असतात. या बाबतीत बर्नार्ड शॉ जे काही म्हणतो ते चिंत्य आहे. तो म्हणतो—"फ्रायड संप्रदायाचा परिणाम असा झाला आहे की, वाङ्मयात एक प्रकारचा कंटाळवाणेपणा उत्पन्न झाला आहे. कारण तुम्ही ज्याचा उल्लेख करिता त्यापैकी बरेचसे वाङ्मय शास्त्रीय नसून ती शास्त्रीय वाङ्मयाची निव्वळ थट्टा असते. असे असले तरी रोमँटिक वाङ्मय जेवढे नुकसान करते तेवढे नुकसान अशा अर्धवट शास्त्रीय वाङ्मयाने होईल असे मला वाटत नाही."★

वास्तववादी लेखक असा घोटाळा का करीत असतात याचा विचार केला तर असे दिसून येते की, काही विशिष्ट गोष्टींच्या आधाराने एकदम

★ Table Talk of C. B. S. p. 116.

सार्वजनिक सत्य अथवा सिद्धांत सांगण्याचा त्यांना मोह होत असतो. आपल्याला दिसलेली व्यक्ती ही सर्वस्वी अपवादभूत आहे हे त्यांच्या लक्षात आले तर ती व्यक्ती प्रातिनिधिक आहे असा भास निर्माण करण्याच्या व्यर्थ भानगडीत ते पडणार नाहीत.

पण नेमकी हीच गोष्ट ते करीत असतात. याच्याच जोडीला आणखी एक गोष्ट आहे. वस्तुजातीतील असंख्य वस्तूंपैकी प्रत्येक वस्तू कादंबरीचा अथवा नाटकाचा वर्ण्य विषय होऊ शकेल अशी त्यांची भलतीच समजूत झालेली असते पण या बाबतीत निवड करणे (artistic selection) हे कलावंताचे प्राथमिक कर्तव्य आहे हे जितक्या लवकर त्यांच्या लक्षात येईल तितके त्यांना बरे व त्यांच्या कलेलाही बरे ! हे निवड करण्याचे कौशल्य न साधल्यामुळे अनेक वास्तववादी कादंबऱ्यांना ओंगळ स्वरूप प्राप्त होत असते !

वास्तववादाच्या मर्यादा

मागील परिच्छेदात वास्तववादाच्या मर्यादांचे सूतोवाच केले आहे. आता त्यांचा ऊहापोह करू. वास्तववादाची दोन प्रमुख अंगे आपण मागे पाहिली. (१) निसर्गातील दृश्यांचे तंतोतंत अनुकरण, व (२) शास्त्रज्ञाची पद्धती ही ती दोन प्रमुख अंगे होत. यांपैकी पहिल्या अंगाचा प्रथम विचार करू.

कला ही निसर्गाची प्रतिकृती (imitation) असते हे मत फार जुन्या काळापासून प्रचलित आहे. याला Theory of Imitation असे नाव आहे. कलाकृती निसर्गाच्या अनुकरणाने निर्माण होत असते हा विचार मनात येणे अगदी स्वाभाविक आहे. वाङ्मयकलेशिवाय इतर काही कलांकडे ओझरती नजर टाकली तर निसर्गाच्या अनुकरणाची कल्पना कां प्रादुर्भूत झाली असावी हे कळून येईल. उदारणार्थ, पर्वतातील काही भाग आपोआप खचून अथवा कोसळून तयार झालेल्या गुहेवरून कमानीची कल्पना निर्माण झाली असणे शक्य आहे शिल्पकला ही तर उघड उघड मानवाच्या शरीराची नक्कल आहे. आकाशातील विविध

मनोहर रंगावरून आणि त्यांच्या आकर्षक मिश्रणावरून चित्रकलेतील रंगकला निर्माण झाली असावी. संगीताच्या बाबतीतही असेच काहीसे विधान करता येईल.

परंतु वाङ्मयाच्या बाबतीत निसर्गाचे अनुकरण वाच्यार्थाने शक्य नसून केवळ लाक्षणिक अर्थाने शक्य आहे. म्हणजे असे की, शब्दांच्या साहाय्याने लेखक निसर्गसौंदर्याचे, आकर्षक दृश्यांचे, निसर्गातील पुष्पसुगंधाचे केवळ वर्णन करू शकेल. या ठिकाणी तंतोतंत अनुकरण याचा अर्थ यथार्थ वर्णन इतकाच घेतला पाहिजे हे उघड आहे.

आता या अनुकरणाच्या बाबतीत काही शंका ताबडतोब मनात येतील : (१) कलेने निसर्गाचे अनुकरण करण्याची जरूरच काय ? (२) अनुकरणाचा हा व्यापार वस्तुतः कसा पार पडतो ? (२) निसर्गातील कोणत्या गोष्टीचे कलेने अनुकरण करावयास हवे ? (४) हे अनुकरण विशेषतः शिल्पकला व चित्रकला या दोनच कलांच्या बाबतीत मर्यादित नाही काय ?

या शंका निर्माण होणे स्वाभाविक आहे. उदाहरणार्थ, इतकी माणसे जगात असता शिल्पकाराने आणखी पुतळे निर्माण करण्याची जरूर काय ? किंवा निसर्गात इतके सुरम्य देखावे असता चित्रकाराने आणखी चित्रे कशासाठी निर्माण करावी ?

याचे उत्तर असे की, निसर्गाचे तंतोतंत अनुकरण कलाशून्यपणे करीत बसणे हे चूक आहे. कलावंताचा हेतू निसर्गाची नक्कल करणे हा नसावा, तर निसर्गातील दृश्यांचा अथवा घटनांचा आधार घेऊन सहेतुकपणे त्याने कलाकृती निर्मावी. त्याचे हे कार्य अनुकरणात्मक नसून प्राधान्याने सृजनात्मक (creative) असते हे विसरता यावयाचे नाही. निसर्ग ज्याप्रमाणे सृजनशील त्याप्रमाणे कलावंतही सृजनशीलच असला पाहिजे. त्याने कित्ता गिरवायचा नसून दृश्य वस्तूवर कलेचा साजशृंगार चढवून आपण 'अपूर्ववस्तुनिर्माणक्षम' आहो हेच पटवून द्यावयाचे असते. उदाहरणार्थ, शिल्पकला म्हणजे एखादा साचा नव्हे. त्याचप्रमाणे निसर्गसुंदर दृश्यांचे चित्र म्हणजे काही फोटोग्राफ नव्हे, अथवा एखादा उठावाचा नकाशा नव्हे !

मग कला करते तरी काय ? ती काही साभिप्राय दृश्ये (significant forms) रंगविते. निसर्गातील दृश्ये यांत्रिक पद्धतीने कलेत संक्रांत होत नसतात. तात्पर्य, एखादा मेणाचा तुकडा असावा आणि त्यावर कशाचाही ठसा उमटावा अशी कलावंताच्या मनाची अवस्था नसते. अशी अवस्था खरोखरच असती तर निसर्गातील दृश्यांचे अथवा व्यक्तींचे जसेच्या तसे ठसे त्याच्या मनावर उमटले असते. पण कलावंताचे मन हे यंत्र नव्हे हे आपण एकदा मान्य केले की तंतोतंत अनुकरण (scrupulous imitation) ही गोष्ट अग्राह्य ठरते.

दुसरे असे की, निसर्गातील अक्षरशः अगणित अशा वस्तूंपैकी कोणत्याचे अनुकरण कलावंताने करावे, म्हणून या वस्तूंपैकी अनेक वस्तूंची उपेक्षा करणे त्याला भाग आहे ? यालाच elimination असे म्हणतात. उरलेल्या वस्तूंतूनही फक्त काहीच वस्तूंची निवड त्याला करता येईल. यालाच critical selection असे म्हणतात. निसर्गातील प्रत्येक वस्तू कलेचा विषय झाली पाहिजे असे नाही. हे शास्त्रांच्या बाबतीत फक्त शक्य आहे, कलेच्या बाबतीत नाही.

शिवाय प्रकृतीसाठी वस्तू निवडल्यानंतरही पुनः काही गोष्टीकडे दुर्लक्ष करावे लागते व काहींची निवड करावी लागते. उदाहरणार्थ, डॉक्टरांच्या दवाखान्यातील अथवा मेडिकल कॉलेजातील माणसाचा पुतळा व अपोलोचा पुतळा यांना एकच मानावे काय ? प्रयोगशाळेतील माणसाच्या पुतळ्यात शरीरशास्त्राच्या स्पष्टीकरणार्थ सर्व भाग दाखवावेच लागतात. तसे ते शिल्पकाराने आपल्या अपोलोच्या अथवा व्हीनसच्या पुतळ्यात दाखवावेत काय ? तात्पर्य, उत्कृष्ट सौंदर्याकृती तयार करणे हेच शिल्पकाराचे कार्य होय. मानवी शरीरावर केस असतात, धमन्या व शिरा स्पष्ट दिसतात हे सर्वज्ञात आहे. म्हणून पुतळ्याच्या शरीरावरही हे सर्व दाखवावे असा आग्रह धरणे सयुक्तिक व सौंदर्यदृष्टीने योग्य होईल काय ?

सारांश, तंतोतंत अनुकरण या कल्पनेवर अशा प्रकारे अनेक बंधने पडतात हे अमान्य करता यावयाचे नाही. शिवाय, चित्रकला व शिल्पकला याच कलांच्या बाबतीत अनुकरण विशेष प्रभावी असते. वाङ्मयाच्या

क्षेत्रांत ते प्रभावी असू शकत नाही. केवळ अनुकरणाच्या सिद्धान्ताच्या आधारे कलेच प्रधान कार्य (creation हे कार्य) सफल होणे कधीही शक्य नसल्यामुळे त्याच्या मर्यादा मान्य करण्याशिवाय गत्यंतर नाही !

आता कलवंताने केवळ सत्याची कदर बाळगावी व शास्त्रज्ञाची भूमिका स्वीकारावी हे जे वास्तववादाचे दुसरे प्रमुख अंग त्याचा विचार करू.

कलेतील सत्याचे स्वरूप कोणते ? शास्त्रीय सत्य व कलात्मक सत्य या दोन गोष्टी एकच आहेत काय ? इत्यादी शंका आपल्या मनांत नेहमीच उद्‌भूत होत असतात. यामुळेच याची चर्चा करणे भाग झाले आहे.

अलीकडच्या काळात शास्त्रीय प्रणालींचा प्रभाव विशेष दिसून येत आहे हे आपण डोळ्यांनी पाहात आहो. हा बुद्धिप्रामाण्याचा व विचारस्वातंत्र्याचा काळ आहे. मागच्या पिढीतील लोकांना ज्या गोष्टींच्या खरेपणाबद्दल शंका नव्हती त्याविषयी आता लोक साशंक झाले आहेत. हा सर्व शास्त्रीय प्रगतीचा परिणाम आहे यात शंकाच नाही. मागच्या पिढीतील बुद्धिवादी लोकांचा जगाकडे पाहण्याचा दृष्टिकोण यामुळे मूलतः बदलला आहे. शास्त्रज्ञाची भूमिका कोणती हे आम्हांस समजले. पण हीच भूमिका कलावंतांचीही असावी असा आग्रह धरणे कितपत योग्य ठरेल ?

कलेतील सत्य व शास्त्रीय सत्य यांचा परस्परांशी संबंध कोणता हा वाद ॲरिस्टॉटलच्या काळापासून चालत आलेला आहे हे आपणांस ठाऊक आहे. कलेतील सत्य शास्त्रीय सत्याच्याच स्वरूपाचे असते अशी कल्पनाच निर्माण कशी झाली असावी हे पाहणे मनोरंजक होईल.

शास्त्राचा संबंध दोन गोष्टीशी असतो : (१) विशेष गोष्टी (Particular facts) व (२) त्यांवरून काढलेला सिद्धांत (generalization). वस्तूमधील अपरिहार्य संबंध शोधून काढल्याखेरीज सिद्धान्त प्रणीत करिता येत नाही, आणि ही प्रक्रिया होत असता व ती पूर्ण झाली असता जे समाधान लाभते त्यात व सौंदर्यशोधामुळे होणाऱ्या आनंदात तत्त्वतः कांहीही भेद नाही. या दोन प्रकारच्या आनंदाच्या सारखेपणामुळेच वाङ्‌मयात ही शास्त्रीय पद्धती अनुसरावी अशी कल्पना निर्माण झाली असण्याचा संभव आहे.

परंतु यावर फ्रायचा फार मोठा आक्षेप आहे. वस्तुस्थितीकडे दुर्लक्ष करणारी पद्धती व वस्तुस्थितीशी संपूर्णपणे जुळणारी पद्धती या दोहोंची किंमत शास्त्राच्या दृष्टीने कधीही एक असू शकणार नाही. परंतु सौंदर्याधिष्ठित कलेचा विचार प्रस्तुत असता वस्तुस्थितीशी किंचित् विसंगत असणारी गोष्ट कलेच्या प्रांतात का शिरू नये या प्रश्नाला उत्तर नाही.

वर particularizing व generalizing ही शास्त्राची जी दोन अंगे पाहिली त्यांचो कलेतील प्रतियोगी अंगे कोणती ? विशेष गोष्टीचे विश्लेषण करणे हा जो शास्त्रातील भाग त्याशी समान अशा कलेतील भाग म्हणजे निसर्गातील शक्य तितक्या वस्तूंचा विचार आणि साधारणीकरण Generalization हा जो शास्त्रांतील भाग त्याशी समान असा कलेतील भाग म्हणजे त्या असंख्य निरनिराळ्या वस्तूंमधील समानत्व शोधून त्या सर्वांत काही तरी सौंदर्यत्व अंतर्भूत असते हे शोधून काढणे, हे झाले म्हणजेच कलाकृतीला प्रातिनिधिकत्व प्राप्त होत असते.

कलेतील जिज्ञासा ही गोष्ट शास्त्रातील Particularizing Process शी समान आहे. कलावंतांची जिज्ञासा पूर्णपणे बौद्धिक स्वरूपाची असली तरी काही कलाबाह्य व सौंदर्यतत्त्वाशी संबद्ध नसलेल्या गोष्टी कलेत शिरणे अपरिहार्य आहे.

अनेक भिन्न वस्तूंतील स्वरूपसंबंध शोधून काढणे ही गोष्ट थोडी फार अंतःस्फुरणासारखी Intuition असते. हा एक प्रकारचा साक्षात्कार होय. आणि हे शास्त्रात असो किंवा कलेत असो, साध्य झाले असता 'ब्रह्मास्वादसहोदर' आनंद होणे स्वाभाविक आहे. आणि या दृष्टीनेच पाहिले असता कलात्मक पद्धती व शास्त्रीय पद्धती यामध्ये व कलेचे उद्दिष्ट यांमध्ये काही विलक्षण साम्य आहे असे दिसून येईल.

पण या दोन्ही अभिन्न मात्र नाहीत. कारण, शास्त्रीय शोधांच्या मागे असलेला हेतु हा अनेक वेळा भावनात्मक असला तरी शास्त्रीय प्रक्रिया अथवा शास्त्रीय व्यापार (process) मात्र केवळ बौद्धिक असतात. याचाच अर्थ असा की, ते मुख्यतः यांत्रिक असतात.

परंतु कलेत मात्र ही यांत्रिकता आलेली आपणांस खपेल काय ?

कलेची सर्वच्या सर्व प्रक्रिया पूर्णपणे बौद्धिक असू शकेल काय ? भावनांची व विकारांची मग वाट काय ? कलेतील सौंदर्य कसे जाणावयाचे ? हा तर सर्वस्वी भावनेचा प्रश्न आहे. सौंदर्याची प्रतीती बुद्धीच्या द्वारे कशी होणार आणि कलेचे वैशिष्ट्य हेच आहे की, निर्भेळ संवेदनेपासून कलेतील परमोच्च सौंदर्यापर्यंत जी काही कलात्मक प्रक्रिया होत असते, त्या प्रक्रियेतील प्रत्येक अवस्था आनंदावरच अधिष्ठित असते त्याशिवाय ती प्रक्रिया पूर्ण होणेच शक्य नाही ! उदाहरणार्थ, भावनात्मक तादात्म्याशिवाय संगीतातील सौंदर्य समजणे शक्य नाही.

शास्त्रातील साधारणीकरणाच्या (generalization) व्यापारातही आनंद असतो हे खरें. आणि यामुळेंच कलेत शास्त्रीय पद्धतीचा अवलंब करावा ही प्रणाली मांडण्यात आली असावी. परंतु या प्रक्रियेमध्ये भावनांचा कोणताही संबंध नसतो; आणि कलेच्या प्रक्रियेत तो निश्चितपणे असतो.

तरीसुद्धां कलेतील परमानन्द व शास्त्रीय संशोधनातील परमानंद यांचे स्वरूप मानसशास्त्रदृष्ट्या एकच आहे अनेकत्वांत एकत्व पाहिल्यामुळे जो आनंद होतो तो रुक्ष तार्किक पद्धतीवर अंती मात करतो हे शास्त्राच्या बाबतीत अगदी खरे आहे. पण अंतिम आनन्द कला व शास्त्र यांच्या बाबतीत एकरूप असला तरी त्यांच्या प्रक्रिया मात्र सर्वत्र भिन्न आहेत !

प्रमुख संदर्भ

(1) *A History of Aesthetics*, by Mrs. Gilbert.
(2) *Novel and the People*, by Ralph Fox.
(3) *Vision and the Design*, by Roger Fry.
(4) *A Study of Ethical Principles*, by James Seth
(5) *A Short History of Ethics*, by Rogers
(6) *Dictionary of World Literature* by Shipley.
(7) *Table-Talk G. B. S.*

[शास्त्रीय परिभाषा प्रो. दे. द. वाडेकर यांची स्वीकारिली आहे.]



सौंदर्यवाद

:: ४ ::

तांबे अगर माधव जूलियन् यांसारख्या आधुनिक कवींचे वैशिष्ट्य स्पष्ट करताना अथवा कित्येक आधुनिक व्यक्तींचे महत्त्वमापन करताना वाङ्मयात व जीवनात 'रोमँटिक' अथवा 'सौंदर्यवादी' अशी एक वेगळी प्रवृत्ती असते असे मला गृहीत धरावे लागले आहे. या गृहीत कृत्यामुळे आधुनिक कवितेतील कित्येक वैशिष्ट्यांचा अधिक समाधानकारक खुलासा करता येतो; तसेच आधुनिक काळातील कित्येक व्यक्तींचे वैशिष्ट्यही यथार्थपणें समजावून घेता येते, असे मला आढळून आले. रोमँटिक या अर्थी मी बहुधा 'सौंदर्यवादी' हा शब्द वापरीत असे; तर क्वचित त्या शब्दांतील इतर छटांचा निर्देश विवक्षित असल्यास नावीन्यप्रेम, अद्भुतप्रेम, निरंकुशता, स्वातंत्र्यवाद वगैरेंचाही निर्देश करीत असे.

रोमँटिक अथवा सौंदर्यवादी प्रवृत्तींसंबंधीच्या माझ्या कल्पना अर्थातच इंग्रजी व इतर युरोपीय टीकावाङ्मयाच्या वाचनाने स्पष्ट आणि विस्तृत झाल्या; पण 'रोमँटिसिझम्' या प्रवृत्तीसंबंधी अधिकाधिक माहिती करून घेण्याची मला बुद्धी होण्याचे कारण त्या प्रवृत्तीविषयीची माझी आत्मीयता हेच होय. काव्यांत, कलेत, सामाजिक क्रियात किंबहुना अखिल जीवनात नवनिर्मिती करून दाखविणारी, जीर्णता निरसून टाकणारी, वैचित्र्य व चैतन्य अर्पण करणारी अशी ही एक महत्त्वाची मानवी प्रवृत्ती आहे, असे मला इंग्रजी काव्ये, पाश्चात्य टीकाग्रन्थ, आणि पाश्चात्य कवींची चरित्रे वाचून पुनः पुनः वाटे.

त्याबरोबरच मला हेही दिसून येई की, त्याच्या अगदी विरुद्ध अशी स्थैर्य, नियमबद्धता, पूर्वादर्शप्रीती, परंमपराप्रेम यांस सर्वस्व मानणारी एक प्रवृत्ती आहे. या दोहोंपैकी कोणती श्रेष्ठ होय, आणि दोहोंत विरोध

अपरिहार्य आहे की काय, हे माझ्या मते गौण प्रश्न आहेत. निदान आजच्या माझ्या विवेचनाला त्यांचा तितकासा उपयोग नाही. एक गोष्ट निश्चित की, या नावीन्यप्रेमी, आणि वैचित्र्यप्रवण प्रवृत्तींचा कलेला आणि जीवनाला मोठा उपयोग असूनही, तिजविषयी कलेच्या व जीवनाच्या प्रांतात यथार्थ ज्ञानाऐवजी गैरसमजच अधिक आढळतात. व त्यामुळे काव्यातील अथवा जीवनातील बहुमोल भागास विचित्र, विक्षिप्त, विकृत, फार तर क्षम्य समजण्याची चूक अन्य प्रवृत्तीचे लोक अनेकदा करतात. केशवसुत, गडकरी, टिळक, तांबे, माधव जूलियन् यांच्या यथार्थ आकलनास केवळ काव्य म्हणजे काय हे कळून भागणार नाही; तर काव्याच्या प्रांतातील ही पृथक् प्रवृत्ती व तिचे परिणाम समजावून घ्यावे लागतील. शेलि, बायरन्, केशवसुत, माधव जूलियन् यांसारख्यांची चरित्रे समजावून घेतानाही, केवळ परिचित जीवनहेतू आणि परिचित जीवनवृत्तान्त डोळ्यांपुढे ठेवून चालणार नाही. फार काय, डॉ० केतकर, महात्मा गांधी यांच्या महत्त्व-मापनातही परिचित आदर्शाच्या मापाने मापल्यामुळे गफलत होते, हे मी 'सुवर्णतुला' या व्यक्तिपरीक्षणविषयक पुस्तकात दाखविले आहे.

सौंदर्यवादी प्रवृत्ती ही मानवी मनाइतकीच सनातन आहे, हे खरे असले, तरी सौंदर्यवादी प्रवृत्ती आणि तद्विरुद्ध प्रवृत्ती, या दोन सनातन मनःप्रवृत्तींच्या अनुरोधाने वाङ्मयाचे व अखिल कलाभिव्यक्तीचे स्पष्ट वर्गीकरण मात्र पाश्चात्य टीकावाङ्मयातच काय ते दिसून येते. मजसारख्याच्या मनात या दोन प्रवृत्तीसंबंधीचे विचार प्रथम मराठी वाङ्मयासंबंधी उत्पन्न होवोत, की अन्य कोणत्या वाङ्मयासंबंधी उत्पन्न होवोत, त्या विचारांना स्पष्टता पाश्चात्त्य टीका-ग्रंथातील एतत्संबंधीच्या विवेचनामुळेच येणे अपरिहार्य आहे सारांश, 'रोमँटिसिझम्' अथवा 'सौंदर्यवाद' हे वाङ्मयतत्त्व पाश्चात्त्य आहे असे म्हणणें अगर सार्वराष्ट्रीय आहे असे म्हणणे ही दोन्हीही अर्धसत्ये होत. माझ्या विवेचनाच्या दृष्टीने पाहता 'रोमँटिसिझम् ही एक मानवी मनात मूलभूत व सार्वत्रिक असलेली, पण भारतीय टीकाशास्त्राने दुर्लक्षिलेली अशी प्रवृत्ती आहे. तसेच आधुनिक मराठी वाङ्मयाच्या व इतर भारतीय वाङ्मयाच्या अभ्यासास या प्रवृत्तीचा अभ्यास आवश्यक आहे.

तथापि आज या प्रवृत्तीचे विवेचन मराठी टीकालेखनाशी संबद्ध असा एखादा मजसारखा अभ्यासक करू लागल्यास, त्यास दुहेरी अडचण अनुभवावी लागते. इंग्रजी वाङ्मयाच्या अध्ययनाध्यापनाशी संबंध असलेले विद्वान अशा विवेचनास इंग्रजी वाङ्मयाच्या अनुरोधाने प्राप्त झालेले वळणच दिले जावे असे अपेक्षितात; तर मराठी आणि संस्कृत वाङ्मयाशी अधिक संबंध असलेले लोक या प्रश्नाचा मराठीशी संबंध आहे हे कबूल करण्यासच तितकेसे तयार नसतात ! कोणी कोणी अशा विवेचनात केवळ मराठी वाङ्मयाचेच दाखले दिले जावे असाही आग्रह धरतात. या संज्ञेच्या मराठी नामाभिधानासंबंधीही बराच घोळ घातला जातो. तथापि जीवनात अगर कलेत परंपराप्रेम आणि नावीन्यप्रेम या दोन विरुद्ध प्रवृत्तीचा अभ्यास करणे आवश्यक व फलप्रद आहे, हे एकदा ध्यानी घेतल्यास वरील आक्षेपास बरेच गौण स्थान द्यावे लागेल.

'रोमँटिसिझम्, या अर्थी मी 'सौंदर्यवाद, हा शब्द जेव्हा प्रथम वापरला, तेव्हा तो शब्द मूळ इंग्रजी शब्दातील सर्व अर्थच्छटा व्यक्त करू शकतो अशी अर्थातच माझीही कल्पना नव्हती. रोमँटिसिझम् शब्दाने आज इंग्रजीत ज्या अनेक कल्पना मनात उभ्या राहतात, त्या इंग्रजीतही अगदी त्या शब्दाच्या जन्मापासून उभ्या राहत असे नाही. तसेच रोमँटिसिझम् अथवा रोमँटिक या शब्दाला मजपूर्वी इतरांनी वापरलेले प्रतिशब्दही मोठे समाधानकारक होते असे नाही. कविवर्य तांबे यांचेसंबंधी सुमारे दहा वर्षांमागे 'लोक-शिक्षण' मासिकात लिहिताना, 'सौंदर्यवादी कवी' असा शब्दप्रयोग मी केला होता; व पुढे कंसात रोमँटिक हा इंग्रजी शब्द दिला होता संपादकांनी सौंदर्यवादी हा शब्द असमाधानकारक असे समजून 'अद्भुतरम्य' हा (रोमँटिक या अर्थी त्या वेळी योजला जाणारा) शब्द वापरला आणि कंसातील इंग्रजी शब्द मराठीच्या अभिमानामुळे गाळून टाकला; व अखेर तांबे हे 'अद्भुतरम्य कवी' आहेत, अशा अर्थाचे विधान तयार झाले ! या दृष्टीने पाहता, सौंदर्यवाद शब्दात रोमँटिसिझम् या शब्दाचा अर्थ व्यक्त होत नाही असे म्हणणारांनी, इतर उपलब्ध मराठी शब्दांनी तो व्यक्त होत आहे असे मानू नये. तसेच आणखी एखादा नवा

शब्द तयार करताना ज्या शब्दाचा उच्चार कानाला मूळ इंग्रजी शब्दासारखा लागेल, अथवा गोड लागेल त्यास अधिक पसंती दाखविणे हेही अशास्त्रीय व घातुक आहे?[1] गेल्या सप्टेंबरचे अखेरीस महाराष्ट्र साहित्य परिषदेच्या विद्यमाने झालेल्या व्याख्यान मालेत, मी या विषयावर व्याख्यान दिले, त्या वेळी प्रो. पोतदार यांनी "रोमांचवाद" हा शब्द बोलताना सहज सुचविला आणि मूळ इंग्रजी उच्चाराची हुबेहुब नक्कल वठविण्याकडे ज्यांच्या प्रतिशब्दांचा अधिक रोख असतो, अशा दैनिकांनी व शास्त्रीयतेपेक्षा हास्यकारकता ज्यांस अधिक आकर्षित करते, अशा अनभ्यस्त लेखकांनी तो लगेच वापरूनही पाहिला ! तथापि सौंदर्यासंबंधी तीव्र जाणीव अथवा संवेदनक्षमता (A quivering sensibility in the presence of beauty) हे सौंदर्यवादी मनाचे एक प्रधान लक्षण आहे; व अशा 'तरल संवेदनक्षमते' मुळेच, जेथे सामान्य मनांना सौंदर्य प्रतीत होणार नाही, तेथील सूक्ष्म आणि अपरिचित सौंदर्य, सौंदर्यवादी मने ओळखतात. आणि प्रतीत झालेले सौंदर्य कलेत व्यक्त करतांना त्यांची 'तरल संवेदना' त्या सौंदर्याला एक प्रकारचे नावीन्य आणि विचित्रता अर्पण करते.[2] या दृष्टीने पाहता, सौंदर्यदर्शनाने मनावर होणारा परिणाम आणि सौंदर्याभिव्यक्तीची पद्धती, या दोन्हीही बाबतींत सौंदर्यवादी मने आपला वेगळेपणा दाखवितात. तसेच कलेतील अगर जीवनातील शास्त्र-शुद्धतेपेक्षा सौंदर्यानुभूतीला ते अधिक महत्व देतात; व या दृष्टीने पाहता त्यांस 'सौंदर्यवादी' ही संज्ञा लाविल्यास त्यांच्या प्रमुख लक्षणाचा बोध होतो, असे म्हणण्यास हरकत नाही.

आणि तरीही मूळ इंग्रजी शब्दच हळूहळू इतका व्यापक, सूचक व बह्वर्थकारक होत गेला आहे की, त्याचा विचार करताना विवेचकांना पुष्कळदा हात टेकावे लागतात

---

१. यासंबंधीचे माझे धोरण मी अलीकडेच लिहिलेल्या 'भाषा शुद्धीची अनौरस संतती' या लेखात स्पष्ट केले आहे. (मौज, दिवाळी अंक, १९४५.)

2. "Strangeness added to beauty" (Peter).

"Romantic' is an unsatisfactory term but everyone has some idea of what it means. It is evocative rather than descriptive."[१]

असे एका पाश्चात्य विवेचकाने या विषयावरील ग्रन्थात म्हटले आहे. जितके कल्पनातरंग आपल्या मनांत उभे करण्याचे ("evoke" करण्याचे) या शब्दात सामर्थ्य आहे, तितके प्रत्यक्ष निर्दिष्ट करण्याचे मात्र सामर्थ्य त्यात नाही, असा या अभिप्रायाचा उघड अर्थ होतो. तथापि त्या शब्दाच्या अर्थातील विविध छटा सूक्ष्म आणि अचपळ आहेत, एवढ्यामुळे तो शब्द अशास्त्रीय, संदिग्ध अथवा गूढ असे म्हणून दुर्लक्षिता येईल असे मात्र नव्हे "A word which criticism has found not only intelligible but necessary"[२] असे एका पाश्चात्त्य टीकाकाराने या शब्दाबद्दल म्हटले आहे. "रोमँटिसिझम्' या शब्दाने सूचित आणि 'आहृत' कल्पनांचा विचार केल्याखेरीज आपल्याकडील वाङ्मयाचेही रसग्रहण यथार्थतेने करता येणार नाही, असे प्रस्तुत लेखकाला म्हणावयाचे आहे. विशेषतः पाश्चात्त्य वाङ्मयाच्या संसर्गाने आपल्याकडे साहित्याचे व साहित्यिकाचें जे नवे नमुने निर्माण झाले, त्याच्या आकलनास तरी, सौंदर्यवादा' च्या विवेचनाची व आकलनाची आवश्यकता आहे असे माझे निश्चित मत आहे; व ही आवश्यकता पटविणे हाच माझ्या साहित्य परिषदेतील व्याख्यानाचा उद्देश होता व हाच आजच्या या लेखाचा उद्देश आहे.

१

या विवेचनास मूळ इंग्रजी संज्ञेच्या उगमाच्या अथवा तिजमुळे वेगवेगळ्या कालखंडात निर्दिष्ट होणाऱ्या विविध कल्पनांचा इतिहास पाहणे मोठेसे आवश्यक आहे असे नाही. व म्हणून या इतिहासाचा येथे केवळ अंगुलिनिर्देशच केला पाहिजे. 'रोमॅन्स', 'रोमँटिक' आणि 'रोमँटि-

१. Augustans and Romantics (H. V. D. Dyson and j Butt). (Italics mine).

२. Abercrombie.

सिझम्' या तीन संलग्न संज्ञांपैकी 'रोमॅन्स' ही संज्ञा. प्रथम लॅटिन भाषेच्या प्राकृत रूपास अनुलक्षून निघाली. 'संस्कृत' लॅटिनपासून विभिन्न अशा प्राकृत भाषेचा व तदुद्भूत (जुनी) फ्रेंच, प्रॉव्हेन्सल्, स्पॅनिश आदिकरून देशभाषांचा निर्देश 'रोमान्स लँग्वेजेस' असा होई. तदनंतर हा शब्द याच नूतन देशभाषांत लिहिल्या जाणाऱ्या वाङ्मयास, विशेषतः कल्पित कथांस, लाविला जाई. रोमँटिक हा शब्द कलाभिव्यक्तीतील एवंगुणविशिष्ट संप्रदाय म्हणून फ्रेंच चित्रकलेत प्रथम वापरला गेला असे दिसते. या शब्दाच्या अर्थाचा इतिहास परिश्रमपूर्वक संशोधणाऱ्या एका[१] पंडिताने 'रोमँटिक' हा शब्द आजच्या अर्थाने प्रथम भूभागदृश्यांचे (Landscapes) चे काही विशिष्ट गुण निर्देशिण्याकरिता वापरला ही गोष्ट निर्विवाद सिद्ध केली आहे. मध्ययुगीन युरोपीय भाषांतील अद्भुत-कथांची पार्श्वभूमी (setting and mood) निर्माण करणारे वनश्रीचित्र 'रोमँटिक' या उपपदाने निर्देशिले जाई जुन्या युरोपीय भाषांतील 'रोमॅन्स' कोणते वातावरण वृत्ती जागृत करी, या प्रश्नाचे उत्तर देणे म्हणजेच 'रोमँटिक' या अनेकार्थसूचक आणि अचपळ (elusive) संज्ञेचा आजचा अर्थ सांगणे होय—निदान आजच्या विशाल अर्थाचा निरुंद उद्गम निर्दिष्ट करणे होय. आजचा अर्थ फ्रेंच चित्रकलेचा प्रांत अथवा वाङ्मयसंकेताचा प्रांत सोडून कितीतरी पुढे गेला आहे. सतराव्या शतकात 'रोमँटिक' चा अर्थ 'कल्पित आणि अवास्तव' एवढाच होई. अठराव्या शतकात त्यात वैचित्र्य, अनिर्बंधता, अद्भुतता, या आजच्या अर्थातील छटा अन्तर्भूत झाल्या.[२] आणि मग त्याच शतकाच्या अखेरीस नावीन्यप्रियता आणि पूर्वादर्शभक्ती (Romanticism and Classicism या द्वंद्वामधील विख्यात विरोधास भरते आले. या विषयावर लिहिणाऱ्या एका इंग्लिश विद्वानाने वा वादासंबंधीच्या ११३९६ पुस्तकांचा उल्लेख केला

१ (1) Pearsall Smith (Referred to by Abercrombie)
(2) Outline of Art (Sir William Orhau).

२ (2) The Very Rev. W. R. Inge, (2) Prof, James E. C, Reightion (Encyclopaedia Americana)

आहे ! पण रोमँटिक आणि क्लॅसिकल यांतील विरोध इतका दुर्लंघ्य आहे म्हणावे, तर या दोहोंत खरा विरोधच नाही असेही मत अनेक विद्वान विवेचकांनी प्रतिपादिले आहे. उलट 'क्लॅसिकल्-' यास प्रतिद्वंद्वी म्हणूनच रोमँटिक ही संज्ञा निर्माण झाली, आणि तिच्या जन्मकाळचे हे लक्षण प्रधान मानूनच तिचे निरूपण केले पाहिजे असेही प्रतिपादिले जाते. हे सर्व वाद आपल्या विवेचनास प्रत्यक्षपणे उपयोगी नसले तरी 'रोमँटिक' या संज्ञेच्या आजच्या अर्थातील विविध छटांचा उगम लक्षात राहण्यास या इतिहासाचा अप्रत्यक्ष उपयोग आहे.

२

रोमँटिक हा शब्द प्रथम 'क्लॅसिकल्-' याचा प्रतिद्वंद्वी म्हणून जन्मलेला असो अगर नसो; सौंदर्य, विचित्रता. नावीन्य व स्वातंत्र्य यांच्या प्रीतीप्रमाणेच, मानवी मनात नियमबद्धता, रेखीवपणा, परिचित आदर्शाशी संबद्धता या गुणांसंबंधीही आदर असतो, यात शंका नाही. कलेच्या व सांस्कृतिक जीवनाच्या, अखंड आणि सुदीर्घ प्रवाहाचा एक ऐतिहासिक आलेख काढावयाचा झाल्यास त्यात जे उंचसखल, संथप्रक्षुब्ध, परिचित-अपरिचित अशा विविध स्थलांचे निर्देश करावे लागतील, त्यांचे स्वाभाविक वर्गीकरण 'रोमँटिक' आणि 'क्लॅसिकल्' या दोन अनादी आणि अविनाशी अशा प्रकृतिभेदांनीच निर्दिष्ट करावे लागेल

पण या द्वंद्वाचा विचार करतानाही विचारवंतांत अनेक तट पडल्याचे आढळून येईल. या सनातन विरोधातूनच जीवनाचा लयबद्ध विकासक्रम (rhythm of progress) चालत आलेला दिसतो असे कोणी मानतात; तर यांपैकी एक प्रवृत्ती ही निर्विवादपणे 'विकृती' मानून दुसरीस 'प्रकृती' मानणारेही विचारवंत आढळतात.

आणि या दोन्ही विचारसरणी त्याज्य ठरवून रोमँटिसिझम् आणि क्लासिझम् यांत मूलतः विरोध (Antithesis) मानणे हीच एक 'अविद्या' असे मानणारेही काही आहेत !'

आश्चर्याची गोष्ट म्हणजे ग्यटेऽसारखा सौंदर्यवादी, की ज्याला विख्यात

सौंदर्यवाद्याचा कुलगुरू मानावा असेही म्हणावेसे वाटेल, तो उपरिनिर्दिष्ट तीन मतांपैकी दुसरे मत प्रतिपादिताना दिसतो ! "Romanticism is disease classicism is health," हे ग्यऽटेचे सुप्रसिद्ध मत वादात तोंडावर फेकलेले पाहताच "Romanticism is life, classicism is death" असे म्हणावेसे वाटल्यास आश्चर्य नाही. रोमँटिसिझम्चे पर्यवसान कलेतील आणि आचारातील विकृतीत होण्याचा जसा थोडाफार संभव असतो, तसाच क्लॅसिझमच्या नियमबद्धतेचा आणि परंपरानिष्ठेचा परिणामही कला आणि नीती यांना निर्जीव आणि अर्थशून्य बनविण्यात झालेला आपण पाहतो. "What definition of romance could exclude Faust and the Sorrows of Werther ?" असाही एका टीकाकाराने याबाबत ग्यऽटे यास टोमणा मारला आहे. पण कवींना आदर्शराज्यात स्थान नाही असे म्हणणारा प्लेटो आपल्या तत्त्वज्ञानाची व जीवनाची घडण काव्यमय करू शकतोच की नाही ? मोठ्या व्यक्तींची कित्येक मते ही त्यांच्या प्रधान कृतीच्या प्रतिक्रियेत जन्म पावतात.

पण या वादाशी ग्यऽटेचा आणखी एक तांत्रिक संबंध आहे. आपला भक्त एकरमान् यास आपल्या एका कलाकृतीची घडण समजावून देत असता ग्यऽटे याने पुढील माहिती सांगितली आहे :

"The distinction between classical and romantic Poetry, which is now spread over the whole world, and occasions so many quarrels and divisions, came originally from Schiller and myself."[1]

वस्तुनिष्ठ चित्रण हे श्रेष्ठ कलेचे निश्चित लक्षण होय असे ग्यऽटे प्रतिवादी; तर त्याचा विख्यात मित्र शिलर हा आत्मनिष्ठ संप्रदायाचा भोक्ता होता. त्याने Naive and Sentimental poetry हा ग्रंथ आपल्या आत्मनिष्ठ संप्रदायाच्या समर्थनार्थच लिहिला. इतकेच नव्हे तर ग्यऽटे तोंडाने काहीही म्हणो, तो काव्यलेखनात आत्मनिष्ठ, भावनापूजक आणि रोमँटिक आहे, हे ग्यऽटे यास त्याने पटवून दिल्याचे ग्यऽटेच कबूल करतो. क्लासि-

1. Conversations of Eckermann with Goethe.

कल आणि रोमँटिक वस्तुनिष्ठ आणि आत्मनिष्ठ या दोन कलाप्रवृत्तींची अधिक मीमांसा ग्यऽटेच्या समकालीन श्लेगेलद्वयाने केली; व नंतर वाङ्मयक्षेत्रातील या प्रवृत्तिभेदाची भाषा युरोपच्या सर्व देशांत सर्वतोमुखी झाली. पण क्लासिकल् संप्रदायासंबंधीचा आपला आग्रह सोडून, "The only point is to use these forms to judgment, and to be capable of excellence—you can be absurd in both and then one is as worthless as the other." हे मत ग्यऽटेने काही जागी ग्राह्य मानिले आहे.

काही आधुनिक टीकाकारांनी तर हे विरोधी द्वंद्व नसून परस्परपूरक युग्म आहे, असे थोड्याशा वेदान्ती भाषेत प्रतिपादिले आहे.

"In so far as poems communicate the unique awareness of a single exploring consciousness, they are Romantic; in so far as this communication attains a suitable and successful form they may be called classic"[1] असा सूक्ष्म भेद सांगून हा सांगणाऱ्या लेखकद्वयाने त्यांच्या पलीकडे सूक्ष्मात बुडी घेतली आहे ते म्हणतात,

"Perhaps we may be permitted to play yet another variation on the theme, and suggest that the poet seeking immortality is romantic, the poem which achieves it, is classic."[2]

हा भेद भारतीय वाचकांस मुमुक्षुत्व आणि मोक्ष यांतील भेदासारखा वाटल्यास नवल नाही ! आणि भक्तिमार्गी कवी मुक्तीपेक्षाही भक्ती अधिक प्यार समजतात याचीही येथे आठवण होईल.

हा सूक्ष्म वाद आणि हा वेदान्ती समेट हे दोन्ही कलाभिव्यक्तीच्या पद्धतीपुरतेच मर्यादित आहेत, हे उघड आहे. पण क्लासिझम् हे अभि-

१. Dyson and Butt.

२. Ibid.

व्यक्तीच्या पद्धतीपुरते मर्यादित असले तरी रोमँटिसिझम् ही केवळ कलाभिव्यक्तीची पद्धती नसून कलेतील व मानवी मनातील सनातन प्रवृत्ती आहे. असेही या बाबतीत प्रतिपादण्यात येते. या मताच्या दृष्टीने 'रोमँटिक' आणि 'क्लासिकल्' यांतील विरोध 'मिथ्या' आहे; व म्हणून 'क्लासिक्' या संज्ञेची प्रतिद्वंदी संज्ञा या नात्यानच काय तो 'रोमँटिक' या संज्ञेचा अर्थ न लावता तिचा स्वतःचा व स्वतंत्र अर्थ शोधला पाहिजे, असे या मताचे लोक मानतात. आणि या स्वतंत्र अर्थाच्या अनुरोधाने पाहता 'रोमँटिक' ची प्रतिद्वंद्वी संज्ञा 'रिअँलिस्टिक्' (वास्तववादी) होय असे ते प्रतिपादितात.[१]

हे मत ग्राह्य मानले, तरीही 'रोमँटिक्' आणि 'क्लासिकल् यांच्या' विरोधी अर्थांचा इतिहास पाहणे आवश्यकच ठरते. कारण रोमँटिक् शब्दाच्या आजच्या अर्थाचा उगम या ऐतिहासिक विरोधात आहे.

'रोमान्स' हा शब्द प्रथम असंस्कृत लोकांच्या व्यवहारात जन्म पावलेल्या लॅटिनच्या प्राकृत रूपास लाविला जाई. याचा निर्देश यापूर्वी केलाच आहे. लॅटिनचे हे प्राकृत रूप फ्रान्सच्या दक्षिण भागात विशेष परिणत रूपास आले व त्याच्या द्वारा तेथे वाङ्मयनिर्मितीही होऊ लागली. अकराव्या, बाराव्या शतकांतील शौर्य, साहस, दाक्षिण्य आणि स्वधर्मप्रेम यांस वाहिलेले कथावाङ्मय आणि शाहिरी वाङ्मय या 'रोमांस' भाषात लिहिले गेले. देशकालानुरूप या वाङ्मयात अद्भुत, रहस्यमय आणि दैवी घटनांवर भर असणे साहजिकच होते. अभिजात लॅटिन साहित्याहून हे मध्ययुगीन वाङ्मय सर्वथा भिन्न होते. या नूतन पण अप्रतिष्ठित साहित्याहून भिन्न व प्रतिष्ठित म्हणून 'सुप्रतिष्ठित लॅटिन साहित्या' च्या संदर्भात क्लॅसिकल् या संज्ञेचा प्रथम उपयोग झाला.

या दोन संज्ञांतील सूचित कल्पना (implications) त्यांच्या या जन्मकालाशी संबंध आहेत. अठराव्या शतकातील इंग्लिश लेखकांना अभिजात लॅटिन् साहित्याचे व तत्संबद्ध साहित्य-गुणांचे स्तोम पराकोटीला पोहोचविले. या काळातील लेखक आपल्या कालखंडाला 'ऑगस्टन्' काल-

१. Abercrombie.

खंड म्हणण्यात धन्यता मानीत. ऑगस्टस् सीझर (खिस्त पू० २७ ते ख्रि. स. १४) याच्या काली लॅटिन् वाङ्मयाची अभिजातता पराकोटीला पोहोचली होती. "आम्ही त्या परमोच्च आदर्शावर हुकूम लिहिणारे" असा अठराव्या शतकातील इंग्रजी लेखकांचा बाणा असे. क्लॅसिकल्, या शब्दाने त्या शतकात सूचित होऊ लागलेल्या गुणविशेषांचा उगम या गर्वस्थानात आहे. या काळात 'सुप्रसिद्ध प्राचीन (लॅटिन्) आदर्शांशी इमान राखणे, या 'गुणा'चे महत्त्व अतोनात वाढले. आणि 'निर्दोषता' व 'आदर्शानुसारिता' हेच काय साहित्यगुण होत, ही कल्पना बळावली. ज्या जुन्या 'रोमान्स' वाङ्मयात या आदर्शाचे ज्ञान दिसून येत नसे, त्यांस अर्थातच हे अभिजात प्रेमी लोक अनार्य वा 'असंस्कृत' मानीत.

रघुनाथ पंडित, वामन पंडित, मोरोपंत, यांनी होनाजी बाळ, राम जोशी, प्रभाकर वगैरे शाहिरांसंबंधी जी तुच्छता दाखविली असती, तीच या मंडळींनी जुन्या 'रोमान्स' वाङ्मयासंबंधी दाखविली असती. या शतकात अखेरीस व पुढील म्हणजे एकोणिसाव्या शतकाच्या प्रारंभास याच्याविरुद्ध वृत्तीची प्रतिक्रिया दिसू लागली.

'सर्वमान्य आदर्शांना, संकेतांना, निकषांना आणि परंपरांना जाणून-बुजून विरोध,' हे या नव्या कालखंडाचे विशेष लक्षण होय. इंग्लंडमध्ये चॉसर, स्पेन्सर, शेक्सपिअर या महाकवींनी प्राचीन परंपरेहून वेगळी अशी 'स्वदेशी, परंपरा आधीच स्थापित केली असल्याने तेथे अठराव्या शतकाच्या अखेरीस उदय पावलेली ही बंडखोरी तेथे तितकीशी अप्रिय वा अशिष्ट ठरली नाही. पण फ्रान्स आणि जर्मनी या देशांत अभिजात परंपरा चांगलीच बद्धमूल असल्याने या नव्या वृत्तीस अधिक विरोध झाला. पण जर्मनीत जुन्या वाङ्मयनिकषांना धक्का देणारे व नव्या वाङ्मयप्रवृत्तीला स्वतंत्र तत्त्वज्ञान पुरविणारे विचारवंत अधिक झाले. ग्यऽटे व शिलर यांच्या वादात उमटू लागलेले या दोन प्रवृत्तीचे सूर, फ्रीडरिक श्लेगेल याने अधिक स्पष्ट केले. हा केवळ लॅटिन् साहित्यादर्श मानण्याचा प्रश्न नसून मूलभूत कलात्मक प्रवृत्तींचा आणि ध्येयांचा प्रश्न आहे, हे या सुमारास अधिक स्पष्ट होऊ लागले. या बाबतीत ग्यऽटेचा भर, इंग्लंडमधील

'ऑगस्टन्' अभिजात संप्रदायी लोकांप्रमाणे केवळ पूर्वादर्शावर नसून, वस्तुनिष्ठ चित्रणावर होता. वस्तुनिष्ठ हे श्रेष्ठ असे म्हटल्यावर त्यात लेखकाच्या व्यक्तिमत्त्वाला, वैयक्तिक भावनांना, वस्तूसंबंधीच्या अगर अनुभूती संबंधीच्या वैयक्तिक दृष्टिकोणाला गौण स्थान आलेच. या दृष्टीने पाहता 'क्लॅसिकल्' संप्रदायी कलेत स्पष्टता, रेखीवपणा, निर्दोष रचना, गूढतेचा अभाव यांना महत्त्व देण्यांत यावे, असे मत स्पष्ट होऊ लागले; उलट आत्मनिष्ठ कलेत कलावन्ताच्या वैयक्तिक दृष्टिकोणाला, वैशिष्ट्याला प्राधान्य आले. इतकेच काय पण व्यक्तिमत्त्वाचे दर्शन म्हणजेच कला, असे मानणारे कलावंत उदयाला येऊ लागले. व्यक्तीचे अस्फुट अन्तर्जीवन-आशा, आकांशा पूर्णतेप्रत पोहोचण्याची धडपड याचे चित्रण होऊ लागले. या दृष्टीने पाहता 'अभिजात' वाङ्मयातील चित्रण सान्त पण स्पष्ट आणि पूर्ण असे होई; तर सौंदर्यवादी वाङ्मयतील चित्रण अस्पष्ट, अपूर्ण पण अमर्याद अनुभूतीचे आणि अव्यक्त सौंदर्याचे सूचक होई.

अशा प्रकारे मुळात 'क्लॅसिकल्' आणि 'रोमँटिक' हे शब्द ऐतिहासिक आणि भौगोलिक परिस्थितीत जन्मले असले, तरी अखेर त्याचा आशय वाढत वाढत मानवी मनातील दोन मूलभूत प्रवृत्तीपर्यंत जाऊन भिडला. आपल्यातील एक वृत्ती जे स्पष्ट, इंद्रियगोचर, मर्यादित, सर्वगम्य असेल त्यावर अधिक भर देते; तेच खरे, वास्तव आणि विश्वसनीय मानते; तर दुसरी प्रवृत्ती सत्य आणि सौंदर्य ही दोन्ही या मर्यादित परिचित आणि स्पष्ट, अशा वास्तवतेच्या पलीकडे आहेतसे मानते.

या दोन प्रवृत्ती मूलभूत आणि खोल असल्यामुळेच रोमँटिक् आणि क्लॅसिकल् हा वाद प्रत्येक कालखंडात कोणत्या ना कोणत्या रूपाने डोके वर काढतो.

या विवेचनांत—(१) या वादाचा इतिहास, (२) या वादाची (मराठी साहित्याच्या दृष्टीने) प्रस्तुतता व उपयुक्तता, (३) संज्ञांचा भाषिक आणि वाङ्मयीन इतिहास, (४) या वादाची व्यापकता, इतक्या बाजूंचे त्रुटित विवेचन केले.

या विषयाच्या अर्धवट ज्ञानामुळे, हा वाद म्हणजे 'कोण्या एका देशांत कोण्या एका शतकात झालेली वाङ्मयीन चळवळ' अशी माहिती अद्यापही कित्येक मराठी टीकाकार जाहीरपणे देत असतात ! या वादाचा संबंध मानवी मनातील मूलभूत द्वंद्वाशी असून, ते मानसिक द्वंद्व विशिष्ट सामाजिक पार्श्वभूमीत, विशिष्ट रूपाने व्यक्त होते, असे वेगवेगळ्या देशांच्या वाङ्मयेतिहासावरून दिसते एवढे जरी वरील सूत्रमय विवेचनावरून प्रांजल अभ्यासकांस कळून आले, तरी आधुनिक मराठी काव्याच्या अभ्यासास त्याचा उपयोग आहे, असे माझे मत आहे.

वाङ्मय आणि सौंदर्यशास्त्र

: : ५ : :

महाराष्ट्र साहित्य परिषदेने आखलेल्या या व्याख्यानसत्रात समारोपादाखल भाषण करण्याचे निमंत्रण देऊन परिषदेने माझा जो गौरव केला आहे त्याबद्दल मी परिषदेचे आणि परिषदेच्या चिटणिसांचे प्रथमतः आभार मानतो. आतापर्यंत या सत्रात ज्या वक्त्यांनी भाग घेतला ते सर्व नामवंत विचारी होते, त्याप्रमाणेच ते प्रतिभाशाली साहित्यिकही होते. व्यवसायबंधनामुळे मला त्यांची व्याख्याने ऐकण्याची इच्छा असूनही ऐकता आली नाहीत. तथापि, त्यांचा या क्षेत्रातील अधिकार मी जाणतो. त्यावरून माझी खात्री आहे की, सखोल विद्वत्ता आणि सुबोध प्रतिपादन, व्यापक विचारसरणी आणि प्रासादिक भाषाशैली ह्यांचा आल्हादकारक मिलाफ त्यांच्या व्याख्यानातून आपणांस पाहावयास मिळाला असेल. आपल्या अधिकारी ओजाने त्यांनी जे श्रेय अशा रीतीने सहज हस्तगत केले त्यामुळे साहित्य आणि सौंदर्यमीमांसेसंबंधीच्या आपल्या अपेक्षांचे मापही मोठे झाले असेल. हेच अर्थात् असल्या व्याख्यानसत्राचे महत्कार्य; हीच त्याची खरी फलश्रुती, आणि ह्याच जाणिवेतून उमलणारा आपणा सर्वांचा नि परिषदेचा कृतज्ञताभाव त्या सातही विचारवंत वक्त्यांना आजच्या या समारोपद्वारा मी सादर करीत आहे. तो सादर करीत असताना आपणांकडे वळून विनंती ही की, आज मात्र आपण मोठ्या मनाने लहान माप घ्यावे.

आज ज्या व्याख्यानमालेचा मी समारोप करीत आहे ती व्याख्यान-

★ महाराष्ट्र साहित्य परिषदेने योजिलेल्या व्याख्यानसत्रातील समारोपादाखल भाषण, रविवार ता. २९ सप्टेंबर १९४६.

माला परिषदेने 'आचार्य' ह्या अत्युच्च पदवीकरिता अभ्यास करणाऱ्या वाङ्मयसमीक्षणशास्त्राच्या विद्यार्थ्यांकरिता योजिलेली आहे. अशा प्रसंगी स्वभावरेखन, कथानकाची गुंफण; भाषाशैली, वगैरे वाङ्मयसमीक्षणाच्या केवळ पृष्टभागावरील असे जरा मामुलीच प्रश्न हाताळणे म्हणजे आपल्या श्रोत्यांचा उपमर्दच करणे होय हे ओळखून माझ्यापूर्वीच्या वक्त्यांनी साहित्यमीमांसेतील जरा अधिक मूलभूत अशा प्रश्नांची चर्चा आपणांपुढे केली असेल. तेव्हा सौंदर्यवाद आणि मार्क्सवादी सौंदर्य, वास्तववाद आणि अभिव्यक्तिवाद, या व अशाच इतर काही वादांच्या दृष्टिकोणातून वाङ्मयसमीक्षपणाचे स्वरूप कसे आहे किंवा कसे असावे ह्याची सम्यक आणि मूलग्राही चिकित्सा गेल्या आठ दिवसांत आपण ऐकलीच असेल. निरनिराळ्या ज्या वादांच्या भूमिकांवरून आतापर्यंत वाङ्मयाचे दर्शन आपणांला घडविले गेले ते सर्व वाद व्यापकरीत्या सौंदर्यशास्त्रातले वाद आहेत. वाङ्मय आणि सौंदर्यशास्त्र यांचा हा संबंध फार सनातन आहे. अट्टल खोटं बोलणारे म्हणून कदीना संभावित लोकांच्या राजवटीतून प्लेटो या ग्रीक तत्त्ववेत्त्याने हद्दपार केले ते अमूर्त सौंदर्याच्या स्वर्गीय दराऱ्याने ! आणि या सराइत खोटे बोलणाऱ्यांच्या उक्तीतूनच उच्चतर सत्याचे दर्शन होते असा चोराचा उलटा दावा स्वीकारून प्लेटोचाच शिष्य ॲरिस्टॉट्ल् याने कवींची स्वर्गाच्या दारात वकिली केली तीही सौंदर्याच्याच शिवस्वरूपाला स्मरून ! आपल्या इकडेसुद्धा भरताने काव्यरसांचा अर्क कवींच्या गळी उतरविण्याचा प्रयत्न केला तो त्यातून सौंदर्याची ललकारी यावी म्हणून. हा अर्क त्यांना मानवत नाही म्हणून इतर साहित्यसमीक्षक खिन्न होतात तेही सौंदर्याचीच ज्वरमापक नळी किंवा थर्मामीटर घेऊन ! अगदी अद्ययावत उपपत्त्या घेतल्या तरी इटालिअन तत्त्ववेत्ता क्रोचे आणि आंग्ल साहित्यशास्त्रज्ञ रिचर्ड्स, त्याचप्रमाणे इतर देशीविदेशीय चिकित्सक ह्यांनी वाङ्मय आणि सौंदर्यशास्त्र यांची ही परास्परावलंबी परंपरा अखंड चालू ठेवली आहे. थोड्याशा निराळ्या अर्थाने का होईना, पण वाङ्मय आणि सौंदर्यशास्त्र यांचा हा संबंध, असाच अखंड चालू राहावा, इतकेच नव्हे तर उत्तरोत्तर तो वृद्धिगत होत जावा अशीच माझीही पण इच्छा आहे.

कारण, या परंपरेतलाच मीही एक लहानसा पाईक आहे. साहित्य किंवा वाङ्मयसमीक्षण या विषयासंबंधी जी काय मोडकीतोडकी विचारसरणी बनविण्याचा मी प्रयत्न केला आहे, ती विचारसरणी माझ्या तितक्याच मोडक्यातोडक्या सौंदर्यमीमांसेचा एक पोटभाग आहे. पण माझ्या ह्या भूमिकेत आणि वाङ्मय व सौंदर्यशास्त्र यांच्या संबंधाची जी परंपरागत भूमिका आहे तिच्यात थोडासा फरक आहे. त्याचा उल्लेख करायला हवा. हा फरक असा : वाङ्मय आणि सौंदर्यशास्त्र यांचा संबंध परंपरागत रीतीने ज्यांनी ज्यांनी विशद केला आहे त्यांनी त्यांनी वाङ्मयाला प्राधान्य देऊन वाङ्मयसमीक्षणांच्या अनुरोधाने सौंदर्यशास्त्राचे स्वरूप ठरविण्याचा प्रयत्न केला आहे. रिचर्डस्च्या निवेदनी सौंदर्यशास्त्राचा भर वाङ्मयावर किती आहे हे मी आपणांस सांगावयास नको. रिचर्डस्चे उदाहरण आपणांला सांगण्याचे कारण त्याची उपपत्ती आपल्या चांगल्याच परिचयाची असेल ! पण सौंदर्यशास्त्राच्या इतिहासात त्याच्यासारखे अनेक जुने नवे जर्मन, फ्रेंच, अमेरिकन विद्वान आहेत. ज्यांनी अशा रीतीने वाङ्मयाला प्राधान्य दिले नाही त्यांनी आपली सौंदर्यमीमांसा एका विशिष्ट तत्त्वज्ञानानुसार आधारली आहे. पण या तत्त्वज्ञानी सौंदर्यमीमांसकांच्या विवेचनातही अप्रत्यक्षपणे पडलेली वाङ्मयाची छाप आपल्या नजरेतून सुटणार नाही. प्लेटोला ती लपविता आलेली नाही आणि क्रोचेने ती उघडपणे कबूल केलेली आहे. ही झाली मोठ्यांची गोष्ट. मग परंपरागत भूमिकेच्या इतर उपासकांची तीच अवस्था असल्यास नवल नाही. गेल्या दहा वर्षांतले सौंदर्यशास्त्रातले आणि साहित्यशास्त्रातले मुख्य मुख्य लिखाण जरी आपण डोळ्यांखालून घातले तरी आपल्याला माझ्या म्हणण्याची सत्यता पटेल.

वाङ्मय आणि सौंदर्यशास्त्र यांचा मला अभिमत असलेला संबंध याच्या उलट आहे माझ्या मते वाङ्मयाच्या अनुरोधाने सौंदर्यशास्त्राचे स्वरूप ठरविणे हे धोक्याचे आहे. सौंदर्यशास्त्राच्या अनुरोधाने वाङ्मयाची समीक्षा करणे हे तितके धोक्याचे नाही. माझ्या या भूमिकेची विस्तृत चर्चा मी अन्यत्र केलेली आहे. तिची पुनरुक्ती येथे करणे प्रस्तुत आहे. पण

माझ्या आणि वाङ्मय व सौंदर्यशास्त्र यांच्या संबंधाच्या परम्परागत दृष्टिकोणातला हा मुख्य फरक येथे सांगावयाचे कारण हे की त्यातून एक अडचण उत्पन्न होते. वाङ्मयाला प्राधान्य दिलेल्या सौंदर्यशास्त्राला वाङ्मयाची सौंदर्यदृष्ट्या समीक्षा करणे अर्थातच सोपे जाते. पण सौंदर्यशास्त्र आणि वाङ्मयेतर ललितकला यांना प्राधान्य देणाऱ्याला वाङ्मयसमीक्षा करणे फार किचकट काम होऊन बसते. याचे मुख्य कारण भाषेचे स्वरूप. पहिली गोष्ट त्या तली ही की, भाषा ही सांकेतिक असते आणि ह्या संकेतांच्या दृश्य किंवा श्राव्य अनुभवाचा आणि त्या संकेतात अभिप्रेत असलेल्या अनुभवाचा वस्तुतः काडीमात्र संबंध नसतो. दुसरी गोष्ट अशी की, भाषा ही ज्ञानवाहक आहे तशीच वृत्तिसूचकही आहे. आणि तिची ही दोन्ही कार्य एक समयावच्छेदेकरून होत असल्याने त्याचे विश्लेषण करणे आणि त्यांच्या भिन्नभिन्न प्रक्रियाव्यवस्थांचे अचूक निदान करणे फार गुंतागुंतीचे नि अवघड काम होऊन बसते. शिवाय भाषेचा संसार विधानांच्या द्वारा चालतो. वक्तव्य काय किंवा लिखाण काय, ते निरनिराळ्या आणि निरनिराळ्या प्रकारच्या विधानांनी भरलेले असते. आता विधानांचा एक महत्त्वाचा धर्म आहे तो हा की, ती खरी, खोटी किंवा शंकास्पद असतात. नित्याच्या आपल्या व्यवहारात विधानांच्या ह्या धर्माचा फार उपयोग होतो. त्यांच्या या धर्माचा आपल्या मनावर पगडा बसतो. पण वाङ्मयातल्या विधानांच्या बाबतीत सकृद्दर्शनी तरी अशा सत्यासत्याचा प्रश्न अप्रस्तुत दिसतो तरीही उच्चतर अशा कल्पनानिष्ठ सत्याचा प्रश्न उरतोच. म्हणजे संदर्भ बदलला तरी सत्याचा घटनातत्त्वे पुन्हा आलीच. त्यांचा पगडा बाजूला सारून सौंदर्यदृष्टीने वाङ्मयसमीक्षा करायची आणि तीही परत विधानांच्याच द्वारे म्हणजे कठीण गोष्ट आहे. वाङ्मयातील विधानांचे सत्य आणि वाङ्मयसमीक्षेतील विधानांचे सत्य अशा ह्या सत्याच्या दुहेरी कात्रीतून प्रतिपादनाचा मार्ग चाचपडत काढायचा हे उद्दिष्ट साधणे मुष्कील होते. माझ्या अडचणीचा हा उपोद्घात करण्याचे कारण हे की, माझे आजचे विवेचन आपणांस कदाचित अगदीच प्राथमिक पातळीवरचे आहे असे वाटले तर

त्यात आपणांसारख्या थोर अभ्यासकांचा उपमर्द करण्याचा माझा हेतु नाही एवढे आपण निश्चितपणे समजावे. माझ्या मर्यादित अध्ययनाचा आणि दुबळ्या विवेचनशक्तीचा तो परिणाम आहे असे मानून आपण त्याकडे सहानुभूतीने पाहावे.

वाङ्मयाकडे विवेचक नजरेने बघताना आपण आज प्रथमतः जरा विज्ञानपद्धतीचा अवलंब करू म्हणजे विज्ञानातील प्रयोगात ज्याप्रमाणे संशोधक पूर्वग्रह किंवा आवडीच्या उपपत्ती बाजूला ठेवून फक्त आपल्या समोर असलेल्या गोष्टीकडे किंवा वस्तूकडे पाहतो, आणि तिच्यात अंगभूत अशा गुणधर्मांचे निरीक्षण करून त्यांच्या संबधांची व्यवस्था व तदनुरोधाने त्या गोष्टीचे स्वरूप किंवा वस्तूचे स्वरूप ठरवितो, त्याप्रमाणेच आपण वाङ्मयाकडे बघू या, आणि त्याच्या खऱ्या स्वरूपाचा आपल्याला काही बोध होतो का ते पाहू या. प्रामुख्याने अर्थात आपले हे उद्दिष्ट वाङ्मयाच्या ललितस्वरूपापुरतेच मर्यादित आहे. तेव्हा या तथाकथित ललितवाङ्मयात असते तरी काय ? ह्या प्रश्नाचे पहिले आणि जरा स्थूलस्वरूपाचे उत्तर असे की ललितवाङ्मयात एखादी गोष्ट किंवा कथा असते; वर्तमानपत्री भाषेत ज्याला 'story' म्हणतात तशाच प्रकारची एक story' किंवा घटना असते. ही गोष्ट, ही कथा, किंवा सामान्यतः ही घटना एका मनुष्यव्यक्तीबद्दलची असते किंवा अनेक माणसांचा, व्यक्तींचा त्यात संबंध आलेला असतो. एखादे भावगीत घेतले तर त्यात एकाच व्यक्तीसंबंधीची घटना किंवा story असते. नाटक किंवा कादंबरी घेतली तर त्यांतील घटनेत अनेक व्यक्तीची मिळून अशी गोष्ट किंवा 'story' असते. पण वाङ्मयातल्या या गोष्टीत किंवा घटनेत एका मनुष्यव्यक्तीचा संबंध असतो की अनेक व्यक्तींचा त्यात भाग असतो हा मुद्दा महत्त्वाचा नाही. इतकेच नव्हे तर वाङ्मयातली ही घटना, गोष्ट किंवा 'story' एका किंवा अनेक मनुष्यव्यक्तींबद्दलच असली पाहिजे असाही अट्टाहास धरण्याची जरुरी नाही. मनुष्याऐवजी एका किंवा अनेक पक्ष्यांबद्दल अथवा एका किंवा अनेक पशुप्राण्यांबद्दलची घटना असली तरीही त्याला हरकत

नाही. पण पक्ष्याबद्दलची किंवा पशुप्राण्यांबद्दलची घटना घेतली तर एवढेच बघायला हवे की त्या पक्ष्यांना किंवा पशुप्राण्यांना माणसासारखे बोलता येते, शब्द वापरता येतात. निदान दुसरा कोणीतरी त्यांच्या तोडून शब्द वदवू शकतो किंवा त्यांच्याबद्दल शब्द वापरू शकतो एवढी खबरदारी घ्यायला हवी बालबोध पुस्तकांतली सिंह आणि उंदीर गोष्ट आपणांस ही माहीत आहेच. त्या गोष्टीतल्याप्रमाणेच ह्या इतर प्राण्यांनी शब्द वापरले म्हणजे मग आपली काही तक्रार नाहीं. तेव्हा ललितवाङ्मयातली पहिली महत्त्वाची बाब आहे ती या शब्दांची मग ते उंदराने वापरलेले असोत नाहीतर राणा भीमदेवाने. आपल्यापुढे अगोदर शब्द असायला हवेत, तरच पुढची गोष्ट पण नुसते शब्द असले म्हणजे भागत नाही; तर ते शब्द अशा एका विशिष्ट अनुक्रमात आले पाहिजेत की ज्यामुळे अर्थाची उत्पत्ती होईल उगीच वाटेल तशी शब्दांची मोट बांधून लालित्यपूर्णच काय, पण लालित्यशून्यही वाङ्मयाचा स्वर्ग गाठता येणार नाही. पण हा मुद्दा अलाहिदा आहे. आणि अर्थाची उत्पत्ती होईल अशा रीतीने शब्द वापरले तरच त्या शब्दांची वाङमयात किंमत. हो मुरड आपण जरा पुढे घालू. प्रथम या शब्दांकडे बघून त्यांचे थोडे निरीक्षण करू या.

समर्थ रामदासांनी कवींना 'शब्दांचे ईश्वर' म्हटले आहे. आणि "शब्द ज्ञान असे, कधीच न दिसे ते आत्मयाचे मना" अशी आर्त संशयाची तक्रार बालकवींनी केली आहे तीही शब्दांच्याचद्वारे. असे हे शब्द, मग ते अमृतातेही पैजा' जिंकणारे ज्ञानेश्वरांचे असोत वा "वाळली ही आंतडी अन् शब्द झाला कातडी" असे म्हणणाऱ्याचे असोत, ते वाङ्मयातले परमाणु किंवा atoms आहेत शब्दांच्या या परमाणूंवरच ललितवाङ्मयाची सृष्टी आधारलेली असते. त्यामुळे जडसृष्टीत परमाणूंना जे महत्त्व तेच काव्यसृष्टीत, वाङ्मयात शब्दांना आहे पण शब्दांचा आपल्यापुढे भला मोठा पसारा असला आणि त्यांचा रचनानुक्रमही सुश्लिष्ट, अर्थोत्पत्ती करणारा असला, तरी इतके असूनही त्यांच्या ह्या संसाराला ललितवाङ्मयाच्या राज्यात स्थान द्यायला आपण कचरणार नाहीच असे नाही. पुष्कळ वेळी शब्दांचा असा हा पसारा इतर कारणांनी उद्बोधक असला तरी

पासून तो सुगंधी चूर्णापर्यंत, गुलाबी शरबतापासून तो शेणाने सावरलेल्या भितीपर्यंत, किनखाबी पडद्यापासून तो मुरगीच्या पुलाव्यापर्यंत– सर्व काही 'esquisite' पणे अवर्णनीय असते ! याचा परिणाम असा होतो की, शेक्स्पिअरच्या पुढील ओळींसारखी ओळ बनवणे हे लेखकाला आणि ती समजणे हे वाचकाला अशक्यप्राय होऊन बसते. शेक्स्पिअरची ओळ अशी आहे :

"I have no esquisite reason for it,
but I have reason good enough."

जी इंग्रजीतल्या 'esquisite' शब्दाची गत तीच मराठीतल्या 'भयंकर' ह्या शब्दाची. मुंबईला परवा पाऊस पडला तोही 'भयंकर' नि कलकत्त्यात दंगा झाला तोही 'भयंकर' च. एखाद्या अनामिक गल्लीतून 'भयंकर' घाण येते, तर बापाला आपला मुलगा 'भयंकर' हुशार आहे असे वाटते. इतकेच काय, पण चित्रपटातील रूपलेखेची 'भयंकर' सुंदर असण्यापर्यंतही मजल जाते. याचा भयंकर परिणाम असा होतो की, कविवर्य तांब्यांच्या पुढील ओळींत चार वर्षांच्याच नव्हे तर चाळीस वर्षांच्या वाचकालाही भीतीने दचकवायचे सामर्थ्य उरत नाही. ताब्यांच्या ओळी अशा :

"जेव्हा दडती सिंह, व्याघ्रही भिडती गिरिगव्हरी,
घूक, ससाणे पक्षी दडती पुराण–तरु-कोटरी;
घोर, भयंकर मध्यरात्रिच्या ऐशा या अवसरी,
कोण झपाझप पाउल टाकित चाले विपिनांतरी, (सत्प्रीतिमार्ग)

शब्दांच्या राज्यातही नि राजकारणातही साम्यवाद असाच पिकतो आणि क्रांतीच्या आगीत सर्व शब्दांना भयंकर समता प्राप्त होते ! पण सांगायचा मुद्दा हा की, भाषेतल्या काही शब्दांवर संज्ञाशक्तीच्या नर्मदेचा घोटीव परिणाम जास्त होतो; इतर काहींवर कमी होतो. आपल्या उदाहरणात आपण बघितले की, 'tree' किंवा 'झाड' असे शब्द या प्रवाहात फारसे गमावून बसत नाहीत, पण 'exquisite' किंवा 'भयंकर'

अशा शब्दांना हा घोटीव परिणाम अधिक जाणवतो. 'tree' किंवा 'झाड' अशा शब्दांना object-words किंवा वस्तुदर्शक शब्द म्हणतात. पण या वस्तुदर्शक किंवा object-words शिवाय आणखीही असे इतर प्रकारचे शब्द आहेत की, ज्यांची भाषा संसारातली वागणूक या object-words किंवा वस्तुदर्शक शब्दांसारखीच असते. अशा शब्दांत अनुभवांचे जे आकार कोरलेले असतात त्यात प्रसरणशीलता कमी असते. हे आकार अगदीच बदलत नाहीत असे नाही; पण त्यांची बदलण्याची मर्यादा फार संकुचित असते. ह्या शब्दाचा तुम्ही कसाही आणि कुठेही उपयोग केलात तरी ह्या हाताळण्याने त्यात जे अनुभवांचे आकार कोरलेले असतात ते फारसे बदलत नाहीत, गरगरीत किंवा गुळगुळीत होत नाहीत. या ठिकाणी आपल्याला असा प्रश्न सहज सुचेल की, हे जे 'tree', 'झाड' यांसारखे आणि यांसारखेच वागणारे इतर प्रकारचे शब्द आहेत त्यांच्यात सुरवातीपासून जो अनुभवाचा आकार कोरलेला असेल तोच आकार सामान्यतः न झिजता टिकून राहतो, आणि 'exquisite' किंवा 'भयंकर' यासारखे जे दुसरे शब्द आहेत त्यांच्यात कोरलेल्या अनुभवाच्या आकाराच्या नाजुक कडा मात्र घासून घासून नामशेष होतात हे कसे ? असे होण्याचे कारण काय ? हा प्रश्न जरा गुंतागुंतीचा आहे. त्याचे विस्तृत उत्तर मी इथे देत बसत नाही. पण फारसा अट्टहास किंवा आग्रह न धरता ह्या प्रश्नाचे माझ्या मते जे उत्तर आहे ते थोडक्यात दिग्दर्शित करतो.

'झाड' किंवा 'tree' अशा प्रकारचे शब्द आणि 'भयंकर' किंवा 'exquisite' अशा प्रकारचे शब्द यांच्या वागणुकीत असा फरक पडण्याचे कारण हे की, 'झाड' किंवा 'tree' अशांसारख्या शब्दांत जो अनुभवाचा आकार कोरलेला असतो, म्हणजेच ह्या शब्दांचा जो अर्थ असतो. त्यात तर्कनिष्ठ अनुमान अध्याहृत असते. अनुभवाच्या ह्या आकारात जे घटक असतात, ज्या रेषा असतात त्यांचा समन्वय तर्कप्रधान असतो; तर्कशास्त्राच्या तत्त्वांनी किंवा नियमांनी तो निश्चित केलेला असतो. त्यामुळे आपण जेव्हा 'हे झाड आहे' असे म्हणतो, तेव्हा आपण एक वास्तव घटना दिग्दर्शित करीत असतो. आणि वास्तव घटना ही यथार्थतेने वास्तव असते

किंवा नसते. म्हणजे ती सत्य असते. तेव्हा तात्त्विक किंवा शास्त्रीय उपपत्तीत या वास्तव घटना आणि त्यांचे परस्परसंबंध याचे स्वरूप तर्कशास्त्र ठरविते. आणि हेच स्वरूप भाषेत शब्दकोश निश्चित करतो. वास्तव घटनेच्या सत्यस्वरूपाची व्याख्या तर्कशास्त्र करते. शब्दकोश भाषेतली तिची व्याख्या देतो.

याच्या उलट गोष्ट 'exquisite' किंवा 'भयंकर' अशासारख्या शब्दांची आहे. या प्रकारच्या शब्दांत जो अनुभव कोरलेला असतो त्याच्या आकाराच्या कडा किंवा रेषा नाजुक आणि अलवारपणे प्रसरणशील असतात. अशा शब्दाचा अर्थ काय हे तुम्ही ते कसे वापरता यावर अवलंबून असते. तुम्ही ते हलक्या हाताने वापरू शकता किंवा जड आणि 'जड' हाताने, ओबडधोबडपणे वापरू शकता. अशा शब्दांतील अनुभवांच्या आकाराच्या कडा इतक्या तरलपणे प्रसरणशील असतात की, प्रतिभाशाली कलावंताच्या इवल्याशा स्पर्शाने त्या स्पंदन पावतात नि त्यांची किनार बदलते. मागील प्रमाणेच येथेही आपण एक इंग्रजी आणि एक मराठी उदाहरणाकरता घेऊ या. इंग्रजीतील एक शब्द 'alone' असा आहे. त्याचा चार नामांकित कवींनी केलेला उपयोग पाहा :

प्रथमतः आपल्या सर्वांच्या परिचयाचा कोलरिज :

Alone, alone, all all alone
Alone on a wide wide sea,
And never a saint took pity on
My soul in agony !"

(*Ancient Mariner*)

नंतर जरा अपरिचित असे ब्राउनिंगचे अवतरण :

"Time put at length that period to content
By right the world should have imposed; bereft
Of its good offices, Sordello, left
To study his companions, managed rip

Their fringe off, learn the true relationship,
Core with its crust, their natures with his own:
Amid his wild wood sights he lived alone."

(Sordello)

या दोन उदाहरणांची पुढील दोघांशी तुलना करा. प्रथम हाउसमन :

"The weeping Pleiads wester
And the moon is under seas;
From bourn to bourn of midnight
For sighs the rainy breeze.
It sighs from lost country.
To a land I have not known,
The weeping pleiads wester.
And I lie down *alone*."



नंतर—ओळखा :

"When you are *alone* in the middle of the night
And you wake in a sweat and a hell of
a right.
When you are *alone* in the middle of the bed
and you wake like someone hit you on the
head
You've had a cream of a nightmare dream and
you've got the hoo-ha's coming to you.
Hoo hoo hoo.
"You dreamt you waked up at seven o'clock and
it's foggy and it's damp and it's dawn and
it is dark
And you wait for a knock and the turning of a lock
For you know the hangman's waiting for you.

And perhaps you are alive
And perhaps you are dead
Hoo ha ha.'' etc.

(*Sweeney Agonistes*)

आपण ओळखलेच असेल की, हे अवतरण टी एस् इलिअटमधले आहे. हे वाचून मग पुन्हा आपण कोलरिजची आठवण करा.

यानंतर आपण मराठीतले एक उदाहरण घेऊ या. नेहमीच्या परिचयातला असा साधा 'लाडका' हा शब्द दोन ह्यात आणि दोन दिवंगत अशा कवींनी वापरलेला पाहू. अर्थाची नीट कल्पना यावी म्हणून मी इंग्रजी आवतरणाप्रमाणेच येथेही थोडा पुढचा-मागचा भाग घेत आहे. पहिले अवतरण गिरीश यांच्या 'मानसमेघातील' 'आईचा आशीर्वाद' ह्या कवितेतले आहे ते असे :

पाठीवरूनी ग बाळ नाही हात फिरविला,
घास नाही भरवीला !
नाही अक्षर लिहून दिलं कधी पाटीवर,
गाणं कुठलं ग तर !
नाही **लाडकोला** माझ्या कधी अशी वाढविली,
भाग्य नव्हतं कपाळी !';

(आईचा आशीर्वाद)

'लाडक्या' – तल्या अनुभवांच्या आकाराचे फारसे प्रसरण झालेले नाही. पण तो मुद्दा अलाहिदा. गिरीशांच्या 'लाडकी' च्या उपयोगाशी अनिलच्या 'लाडकी' च्या उपयोगाची तुलना करावी म्हणजे अनुभवाच्या आकाराच्या प्रसरणशीलतेचा जरा अधिक फायदा घेतलेला दिसेल :

"बोलसि न का बससि असा रे मुका
हाक न ऐकु ये का ?
एकदा तरी—म्हण मज तुझी लाडकी—
कोण आणखी—?

ऐकु दे मला—शब्द तो तुझिया मुखे—....
मुक्तिच्या सुखे !"

(शेवटला आसरा)

वरील दोन्ही अवतरणांतील 'लाडक्यां'शी पुढील दोन अवतरणे ताडून पाहा आणि अनुभवाच्या प्रसरणशील आकाराच्या कडा कशा तरलपणे कवींच्या अंगुलिस्पर्शाबरोबर बदलतात बघा; बालकवींच्या 'दुबळी भूल' या कवितेत पुढील कडवी आहेत :

"ऐकून माय घाबरे, निघालो त्वरे
आडवी येई,
वेल्हाळ लाडकी चिमणी सोनाबाई !
तुज रानांनीं बाहिले, काल सोनुले,
रानबागात,
जा, भिऊ नको, मी तुला जोडिते हात !"

(दुबळी भूल)

आणि हे केशवसुतांमधले आपल्या सर्वांच्या परिचयाचे अवतरण :

"आम्ही कोण म्हणून काय पुसता ? आम्ही असू लाडके देवाचे !..." (आम्ही कोण)

आतापर्यंत आपण जी अवतरणे ऐकलीत त्यांतील 'alone' आणि 'लाडका' या शब्दांतील कोरीव अनुभवाचा प्रसरणशील आकार चार कवींच्या हाताखाली कसा बदलत गेला ह्याची कल्पना आपणांस आली असेल. अनुभवाच्या कोरलेल्या आकारावर असा परिणाम 'tree' किंवा 'झाड' अशासारख्या शब्दांच्या बाबतींही होतो, नाही असे नाही. पण तो फारच मर्यादित स्वरूपाचा असतो. या दोन तऱ्हेच्या शब्दांत फरक हा की, 'tree' किंवा 'झाड' अशासारखे शब्द घेतले तर त्यांच्यात आपल्या प्राथमिक अर्थापलीकडे प्रसरण पावण्याची जी पात्रता असते ती फार संकुचित असते. ह्याच्या उलट, 'alone' किंवा 'लाडका' यासारख्या शब्दांत ती जवळजवळ अमर्याद असते असे म्हटले तरी चालेल. इतकेच

नव्हे तर जरा अधिक खोल विचार केला आणि आपल्या निरीक्षणाची अधिक छाननी केली तर आपल्याला असे आढळून येईल की, वस्तुतः 'झाड' किंवा 'tree' यासारख्या शब्दांत प्राथमिक अर्थाच्यापलीकडे प्रसरण पावण्याची जी संकुचित का होईना, पण पात्रता असते तिचेही कारण खरोखर त्या शब्दांतल्या कोरीव अनुभवात खुद्द नसते. ही त्यांची पात्रताही उसनी असते. ती त्यांना 'alone' किंवा 'लाडका' ह्या शब्दांच्या वर्गातील शब्दांनी मिळवून दिलेली असते. भाषेतल्या शब्दसंचयाचे हे जे दोन मुख्य वर्ग मी आपणांपुढे मांडले आहेत त्यांचे तपशीलवार विस्तृत परीक्षण करणे हा वाङ्मयसमीक्षणातला एक अत्यंत मूलभूत आणि तितकाच मनोरंजक असा भाग आहे. पण या मुद्द्यावर आपणांस जास्त वेळ या ठिकाणी खर्च करता येत नाही. आपल्यातील थोर नि चिकित्सक अभ्यासकांना ह्या भागात मौलिक संशोधन करायला पुष्कळ जागा आहे. आणि असे संशोधन झाले म्हणजे मलाही माझ्या चुका सुधारायची संधी मिळेल. तोपर्यंत मी फक्त माझ्या दृष्टीने कोणकोणत्या प्रकारचे शब्द 'झाड' किंवा 'tree' व तत्सम शब्दांच्या वर्गात मोडतात आणि कोणकोणते 'esquisite', 'भयंकर', 'alone' किंवा, 'लाडका' व तत्सम इतर शब्दांच्या वर्गात मोडतात एवढेच येथे नमूद करतो. आपल्या वाङ्मयसमीक्षणाच्या कार्यात आपल्याला ह्या दुसऱ्या वर्गाच्या शब्दांचीच मदत होणार असल्याने त्यांचा तपशील दिला म्हणजे पुरे. उरलेले शब्द अर्थात पहिल्या वर्गात मोडतात हें ओघानेच आले.

आपल्याला उपयुक्त अशा प्रसरणशील आकारांच्या शब्दांत पुढील प्रकारचे शब्द येतात :

(१) प्राथमिक गुणांच्या नावाखेरीज बाकी सर्व विशेषण आणि विशेषणवाचक शब्दसमुच्चय;

(२) कालस्थलदर्शक क्रियाविशेषणांखेरीज बाकी सर्व क्रियाविशेषणे;

(३) केवळ अस्तित्वदर्शक विधानात येणारी क्रियापदे वगळून इतर सर्व क्रियापदे.

वाङ्मयात शब्दांची किंमत त्यांतील अनुभवाचा आकार किती आणि कशा रीतीने कोरीव आहे यावर अवलंबून असते असे आपण पाहिले. शब्दांचे असे थोडेसे निरीक्षण केल्यावर शब्दांखेरीज आणखी काय आपल्याला वाङ्मयात दिसते ? पुन्हा एकदा जरा स्थूलपणेच उत्तर द्यायचे म्हणजे विरामचिन्हे दिसतात; आणि दोन विरामचिन्हांच्यामध्ये आपण निरीक्षिलेले शब्द एका विशिष्ट अनुक्रमाने मांडलेले दिसतात शब्दांच्या ह्या अनुक्रमाचे ध्येय अर्थोत्पत्ति असते असे मी थोड्या वेळापूर्वी म्हटलेले आपणांस आठवत असेल अर्थोत्पत्तीच्या आणि इष्ट अर्थोत्पत्तीच्या ह्या ध्येयाला बाध न येता शब्दांचा क्रम आपण बदलू शकतो. अर्थोत्पादक अशा अनुक्रमाने मांडलेले दोन विरामचिन्हांमधले शब्द घेतले म्हणजे एक वाक्य होते. (ह्या माझ्या विधानाला थोडी मुरड घालायला हवी, पण त्याकडे दुर्लक्ष केले तरी सध्यापुरते चालेल.) हे वाक्य म्हणजे वाङमयातले unit किंवा परिणाम असते. आपण आतापर्यंत उदाहरणादाखल घेतलेल्या अवतरणात शब्दांना ओलांडून आपण आपाततः त्या शब्दांनी बनविलेल्या वाक्यांपर्यंत पोहोचलोच आहोत. निरनिराळ्या शब्दांत कोरलेल्या अनुवांच्या आकारांच्या नाजुक कडांना विशिष्ट स्वरूपाची किनार देऊन त्यांची एक विशिष्ट आकृती बांधली म्हणजे वाक्य तयार होते. वाक्य म्हणजे अनुभवांची, अर्थांची एक आकृती, एक प्रकारची रचना. ह्या आकृतीत काही शब्दांचा, काही अनुभवांच्या आकारांचा एक विशिष्ट स्वरूपाचा पद्यबंध तयार केलेला असतो. वाक्याच्या ह्या स्वरूपाची यथातथ्य जाणीव व्हायला त्यातील अर्थोत्पत्ति फलद्रूप व्हायला, आपणाला व्याकरणाची जरूरी असते. त्याचे ज्ञान आपण गृहीत धरू. व्याकरणाखेरीज अलकारशास्त्राचाही अभ्यास आपणांला आवश्यक आहे. कारण, त्याशिवाय वाक्याचे, अर्थोत्पत्तीचे कार्य यथार्थतेने सफल झाले आहे किंवा नाही याची निश्चितीही आपल्याला करता येणार नाही. अलंकार आणि विरामचिन्हे यांचा ज्ञानवाहक घटक म्हणून भाषेत फारसा उपयोग न होता बव्हंशी वृत्तिसूचक म्हणून उपयोग होत असतो. पण त्यांनी सूचित केलेल्या वृत्तीकडे आपण दुर्लक्ष केले तर वाक्याच्या अर्थोत्पादक सामर्थ्याला मोठाच

धक्का बसेल. म्हणून व्याकरणशास्त्राप्रमाणेच अलंकारशास्त्राचाही अभ्यास आपणांस करायला हवा. पण या ठिकाणी अलंकारशास्त्राचीही चर्चा करणे आपल्याला शक्य नाही. तेव्हा त्याचा अभ्यासही आपण गृहीत धरू. फक्त एवढे या ठिकाणी सांगितले म्हणजे पुरे की, अलंकारांच्या प्रक्रिया केवळ विश्लेषणाच्या सोयीसाठी स्थूलपणाने ज्या प्रसरणशील शब्दांचे मी थोड्या वेळापूर्वी वर्णन केले त्या शब्दांच्या द्वारा आपण दाखवू शकतो. मी पुढे जी विश्लेषणपद्धति सुचविणार आहे तिचा विचार व अवलंबन करताना ही गोष्ट आपण ध्यानात ठेवावयास हवी.

वाक्य म्हणजे शब्दातील अनुभवांच्या आकारांना विशिष्ट स्वरूपात बांधून तयार केलेला एक पद्यबंध. असे हे निरनिराळे पद्यबंध घेऊन त्यांतून आपणांला अधिकाधिक विशाल असे पद्यबंध तयार करता येतात. या विशालतर पद्यबंधांची रचना काही विशिष्ट नियमांना किंवा तत्त्वांना अनुसरून केली म्हणजे इंग्रजीतील Ancient Mariner, Sordello, हाउसमनची कविता, Sweeney Agonistes यांसारखे आणि मराठीतील आईचा आशीर्वाद, शेवटचा आसरा, दुबळी भूल व आम्ही कोण यांसारखे वाङ्मय निर्माण होते. पण तेच या विशालतर पद्यबंधांची रचना दुसऱ्या काही नियमानुसार केली म्हणजे कांटचा तत्त्वज्ञानग्रंथ किंवा Critique अथवा आइन्स्टाइनचा रेलेटिव्हिटीवरचा ग्रंथ किंवा आपल्याकडील टिळकांच्या गीतारहस्यासारखा ग्रंथ तयार होतो.

वाक्यांच्या छोट्या पद्यबंधातून ललितवाङ्मयाचे विशालतर पद्यबंध कोणत्या तत्त्वानुसार रचले जातात हा आपला शेवटचा मुद्दा आहे. हे नियम किंवा ही तत्त्वे म्हणजे ललितवाङ्मयाची घटनातत्त्वे ललितवाङ्मयाचे नियम असे म्हणताच मंत्रतंत्राची आठवण होऊन आपण बिचकण्याचे कारण नाही. कवी किंवा नाटककार किंवा कादंबरी लेखक समोर वाङ्मयतत्त्वांची एखादी पोथी ठेवून त्या तत्त्वांना धरून लिहिण्याचा प्रयत्न करतो असा आपला समज करून देण्याइतका तरी मी अनभिज्ञ नाही एवढे आपण मला सर्टिफिकेट खास द्याल. प्रश्न अशा पोथीचा नाही; तर वाङ्मयाच्या स्वरूपाचा आहे. ज्याप्रमाणे जेव्हा जेव्हा आपले म्हणून

आपण सुसंगतपणे विचार करायला लागतो तेव्हा तेव्हा आपले विचार तर्कशास्त्राच्या नियमांचा अपरिहार्यपणे अवलंब करीत असतात, सुसंगत विचारसरणीला ज्याप्रमाणे तर्कशुद्ध विचारसरणीशिवाय गत्यंतर नसते, त्याप्रमाणेच जेव्हा जेव्हा म्हणून आपण ललित-लिखाण करायला लागतो तेव्हा तेव्हा आपल्या लिखाणात वाङ्मयाच्या आताच उल्लेखिलेल्या नियमांचा आपल्याकडून अपरिहार्यपणे अवलंब होतच असतो. ललित-लिखाणाला ह्या नियमांशिवाय गत्यंतर नसते. ललितवाङ्मयात ललित-लिखाणाचे हे नियम अध्याहृत असतात. आता नियमांचा किंवा तत्त्वांचा प्रश्न निघाला की, त्या प्रश्नांशी मूल्याचा प्रश्न निगडित असतो. उदाहरणार्थ, मागणी आणि पुरवठा या तत्त्वानुसार आर्थिक मूल्य ठरविले जाते. तर्कशास्त्रातील नियमानुसार विधानांच्या सत्याचे मूल्य ठरविले जाते. त्याप्रमाणेच ललितवाङ्मयांत जी तत्त्वे, जे नियम गर्भित असतात त्यांना अनुसरून त्यांचे सौंदर्यमूल्य ठरविले जाते. तेव्हा मी एखादी कविता किंवा एखादी कादंबरी ललित आहे, सुन्दर आहे, असे म्हणतो तेव्हा मला हे सांगायचे असते की, त्या वाङ्मयकृतीला ज्या अनुभवांच्या आकारांचा विशाल असा पद्मबंध मांडलेला असतो, ते आकार एकमेकांशी या ललित वाङ्मयाच्या तत्त्वानुसार निगडित झालेले असतात. वाङ्मयीन टीकाशास्त्रांचे कार्य ही तत्त्वे, हे नियम कोणते ते शोधून काढणे ह्यापलीकडे अधिक नाही.

वाङ्मय ही एक ललितकला आहे असे गृहीत धरून आपण आज त्याचे निरीक्षण करीत आहोत. ललितकलात सौंदर्य हे मूल्य ज्या तत्त्वांवर आधारलेले आहे त्याच तत्त्वावर ललित-लिखाणाचे लालित्यही अधिष्ठित असायला हवे. नाही तर वाङ्मयेतर कलांतील लालित्य एका प्रकारच्या तत्त्वानुसार आणि फक्त वाङ्मयाचेच लालित्य हे दुसऱ्याच कुठल्या तरी तत्त्वानुसार अशी आपत्ती ओढवेल. सर्व ललितकलांची परामर्श घेऊन सौंदर्याचे स्वरूप आणि त्याची घटनातत्त्वे ठरविण्याचा प्रयत्न सौंदर्यशास्त्र करते. आणि ललितवाङ्मय ही जर एक ललितकला मानायची तर सौंदर्याची तत्त्वे आणि ललितवाङ्मयाची घटनातत्त्वे ही एकच असायला

हवीत. ही तत्त्वे म्हणजे लयतत्त्वे. अशा रीतीने या लयतत्त्वांतून वाङ्मय आणि सौंदर्यशास्त्र यांचा संबंध उत्पन्न होतो. या लयतत्त्वांचाच आता आपणांस विचार कर्तव्य आहे.

आपल्या एकंदर अनुभवक्षेत्राचे आपण साकल्याने निरीक्षण केले तर आपणांस असे आढळून येईल की, आपल्याला अनुभवांच्या विविध आकारांतून फक्त तीन प्रकारचेच पद्मबंध मूलभूतपणे आपणांस रचता येतील. अनुभवाचे निरनिराळे आकार ज्या अनुक्रमाने आपल्याला प्रतीत होतात त्या अनुक्रमानेच ते आपण मांडले तर एक प्रकारचा पद्मबंध तयार होईल. ह्या अनुक्रमाचे स्वरूप, त्याचे सुप्त कार्यकारणभाव, वगैरे गोष्टींची चर्चा हा मानसशास्त्राचा विषय आहे. सांकेतिक पद्धतीने या पद्मबंधाचे स्वरूप अ, ब, क, ड, अशा अलग बिंदूंची सरळ रेषा याप्रमाणे आहे. दुसऱ्या तऱ्हेच्या पद्मबंधात अनुभवाच्या आकाराची रचना एक आकार दुसऱ्या आकाराचे कारण अशा दृष्टीने केलेली असते यात अनुभवाच्या आकारांच्या केवळ अनुक्रमावर भर नसतो. सांकेतिक पद्धतीने या पद्मबंधाचे स्वरूप अकारण ब, ब कारण क, क कारण ड असे सलग अशा रेषेसारखे असते. तिसऱ्या आणि शेवटच्या प्रकारच्या पद्मबंधांत पहिल्या प्रकारासारखा संज्ञाप्रवाहातील अनुभवाच्या आकारांच्या अनुक्रमावर भर नसतो; तद्वत दुसऱ्या प्रकारासारखा त्या आकाराच्या कार्यकारणपरंपरेवरही भर नसतो ह्या तिसऱ्या प्रकारच्या पद्मबंधात अनुभवाचे आकार अशा रीतीने मांडलेले असतात की, त्यांतील एकाचे स्वरूप दुसऱ्याशी जुळते असते किंवा विरुद्ध असते, अथवा त्यांतील एक आकार दुसऱ्याशी समतोल असतो. सांकेतिक पद्धतीने या पद्मबंधाचे स्वरूप $अ_१, अ_२, ब_१, ब_२, क_१, क_२, ड_१, ड_२, ...$ असे नागमोडी ओळीसारखे असते. अशा रीतीने अनुभवाच्या आकारांचे जे तीन प्रकारचे पद्मबंध आपल्याला तयार करता येतात ते म्हणजे एक संज्ञानिष्ठ, दुसरा तर्कनिष्ठ आणि तिसरा लयबद्ध. पारिभाषिक शब्दांत सांगावयाचे म्हणखे संज्ञाप्रवाह हा अवधान, लक्ष्य किंवा attention चे function (कार्य) असतो; सत्य हे सुसंगतीचे किंवा Coherence चे function असते; आणि सौंदर्य हे व्यापक अर्थाने

लयांचे किंवा rhythm function असते. या तीन प्रकारांखेरीज चौथा मूलभूत प्रकार या पद्मबंधाच्या बाबतीत शक्य आहे असे निदान मला तरी वाटत नाही.

अनुभवाच्या आकारातून निर्मिलेल्या या तीन पद्मबंधांपैकी फक्त तिसऱ्याशीच आपल्याला येथे कर्तव्य आहे. त्यातील लयतत्त्वे पुढीलप्रमाणे आहेत :—

१. एकाच क्षणाला प्रतीत होणाऱ्या अनुभवातल्या दोन संबंधांपैकी एक जर गुणधर्मदृष्ट्या दुसऱ्याशी पूर्णपणे किंवा बहुंशी जुळता असेल तर त्या अनुभवात संगमलयाची प्रचीती येते;

२. एकाच क्षणाला प्रतीत होणाऱ्या अनुभवातल्या दोन संबंधांपैकी एक जर गुणधर्मदृष्ट्या दुसऱ्याच्या पूर्णपणे किंवा बहुंशी विरुद्ध असेल तर त्या अनुभवात विरोधलयाची प्रचीती येते;

३. एकाच क्षणाला प्रतीत होणाऱ्या अनुभवात संबंधांचे जर दोन गट असले आणि या दोन गटांतील संबंधांची संख्या जर पूर्णपणे किंवा बहुंशी सारखी असली तर त्या अनुभवातून समतोललयाची प्रचीती येते.

या तीन लयतत्त्वांची साद्यंत उपपत्ती मांडण्यास येथे अवसर नाही. त्याचप्रमाणे तात्त्विक दृष्ट्या ह्या उपपत्तीला उद्बोधक म्हणूनही व्याख्या व नियम यांत भेद करून माझ्या या लयतत्त्वांच्या मांडणीवर एका इंग्रजी अभिप्रायलेखकाने घेतलेला आक्षेप व माझे त्यावरील उत्तर यांचीही चर्चा येथे अप्रस्तुत आहे. फक्त इतके म्हटले म्हणजे पुरे की, वाङ्मयाचा संबंध सौंदर्यशास्त्राशी येतो तो माझ्या मते तरी या लयतत्त्वांमार्फत.

येथपर्यंत वाङ्मयसमीक्षणाचे जे स्वरूप मी दिग्दर्शित केले त्यात तीन टप्पे आहेत : पहिला टप्पा अनुभवाच्या प्रसरणशील आणि स्थितिशील आकारांचा; दुसरा टप्पा या आकाराच्या विशिष्ट बांधणीतून उत्पन्न होणाऱ्या अर्थग्रंथींचा; आणि तिसरा टप्पा या अर्थग्रंथींच्या लयबद्ध रचनेतून उदयास येणाऱ्या कमी-अधिक भव्य अर्थाकृतींचा. ह्या टप्प्यांपैकी पहिल्या आणि तिसऱ्याच्या सहाय्याने, दुसरा अध्याहृत धरून मी एक समीक्षण-

पद्धती स्थूलपणे बसविण्याचा प्रयत्न करीत आहे. तिच्या एका प्रात्यक्षिकानें आजची चर्चा संपवू. बालकवींची खेड्यातील रात्र ही एक लहान कविता ह्या प्रात्यक्षिकासाठी आपण घेऊ. ही कविता अशी :—

"त्या उजाड माळावरती
बुरुजाच्या पडल्या भिंती
ओसाड देवळापुढती
वडाचा पार । अंधार दाटला तेथ भरे भरपूर ॥
ओढ्यात भालु ओरडती
वाऱ्यात भुते बडबडती,
डोहात सावल्या पडती
काळ्याशार । त्या गर्द जाळिमधि रात देत हुंकार ॥
भर रानी काकस्थानी
उठतात ज्वाल भडकोनी
अस्मान मिळाले धरणी,
आर ना पार । अवकाळ रात्रिचा प्रहर घुमे तो घोर ॥"

बालकवींच्या या कवितेचे विश्लेषण आपल्याला ज्या शब्दातील अनुभवाचे आकार प्रसरणशील आहेत अशा शब्दांचा साहाय्याने करावयाचे आहे. तेव्हा पहिल्या कडव्यातील असे शब्द आपण अधोरेखित करू. हे शब्द 'उजाड', 'पडल्या', 'ओसाड', 'वडाचा', 'दाटला', 'भरे' आणि 'भरपूर' असे आहेत. यांपैकी 'पडल्या' या शब्दातील आकार दृक्संवेदनेचा आहे, आणि 'उजाड' 'पडल्या' व ओसाड' ह्या पहिल्या तीन शब्दांतील अर्थ एकमेकांना पूरक आहेत. 'उजाड' या शब्दाने प्रकंपित केलेले अर्थवलय 'पडल्या' आणि 'ओसाड' या शब्दांत पसरत जाते. ते अधिक पसरेल या भीतीनेच जणुं काय 'वडाचा' हे षष्ठ्यंत विशेषण येऊन, अजूनही शाबूत असलेल्या एका घटनेचा बांध पहिल्या तीन शब्दांभोवती टाकते. त्याबरोबर द्रुतगतीने 'दाटली', 'भरे' 'भरपूर' या तीन शब्दांच्या लाटा उलट दिशेने आणि विरुद्ध अर्थाने येऊन त्या बांधावर आदळतात. या

पहिल्या कडव्याच्या पद्यबंधात 'उजाड' 'पडल्या', 'ओसाड' यांत संगमलय आहे; एकच अर्थ अधिकाधिक गहिरा गेला आहे तीच स्थिती 'दाटला', 'भरे', 'भरपूर' या तीन शब्दांतील लयाची आहे. पण या दोन गटांपैकी पहिल्याचे स्वरूप 'ओसाडी' आहे, तर दुसऱ्याचे "भरपूरी" आहे. पहिल्याचा भर जड वस्तूवर आहे, तर दुसऱ्याचा 'अंधाराच्या वायवी लाटांवर आहे. सजीव आणि निर्जीव सृष्टीतील जडतेच्या भक्कम पायावर जे जे म्हणून टिकून राहील अशी अपेक्षा होती ते ते ढासळूना नष्टप्राय होत असलेले पाहिल्यात दिसते, तर ज्याला भक्कम जडतेच यत्किंचितही पाया नाही असा अंधार आपल्या दाट आक्रमणाने सर्व काही व्यापून टाकताना दुसऱ्यात दिसतो. टिकून राहिलेल्या वडाच्या पाराच्या एका बाजूला 'ओसाड' पणाची ओहोटी आहे, तर दुसऱ्या बाजूला अंधाराच्या 'भरपूर' पणाची भरती आहे. ह्यामुळे ह्या दोन गटांतील अर्थ परस्परविरोधी धर्माचे म्हणून विरोधलयबद्ध आहेत. शिवाय या दोनही गटांत तीन तीन अर्थसबंध असल्याने हे संबंध कडवे समतोललयीही आहे.

दुसऱ्या कडव्यातील आपल्याला उपयुक्त असे शब्द 'ओरडती', 'बडबडती', 'पडती', 'काळ्याशार', 'गर्द' आणि 'देत हुंकार' हे आहेत. यांपैकी 'पडती' या शब्दातला आकार ध्वनिसूचक आहे, 'बुरुजाच्या पडल्या भिती' या पहिल्या कडव्यातील ओळीमधल्या 'पडल्या'–प्रमाणे दृश्यसूचक नाही हे आपण लक्षात घेतले नाही तर आपल्याला ह्या दुसऱ्या कडव्यामधील पहिल्या तीन ओळींतील लयाची खरी कल्पना येणार नाही. कारण, पहिल्या कडव्यात अर्थाला आवाहन आहे ते दृक्‌वेदनांमार्फत, पण ह्या दुसऱ्या कडव्यात अर्थाला आवाहन आहे श्रुतिसंवेदनांमार्फत. 'ओरडती' मधील सूर तीरांसारखे **वर** जातात. 'बडबडती' मधील आवाज **भोवतालो** जाळे विणतात, आणि 'पडती' मधील 'धप्' 'धप्' हे निनाद सावल्यांच्या वजनाने **खालो** खोल जातात. असा हा आवाजांचा उतरता लय भीतिदायक गंभीरतेने 'पडती' नंतर निस्तब्धतेत गडप होतो. श्रुतिसंवेदना बावरते आणि अर्थ 'काळ्याशार' व 'गर्द' या दृक्संवेदनांना बिलगून श्रुतिसंवेदनांकरिता भिरभिर पाहत असताना हळूच सर्वव्यापी

असे 'हुंकार देत' हे शब्द त्या निःस्तब्धतेतून आवाजाचे जणू भेसूर विडंबनच करीत श्रुतिसंवेदनेचा पुसट, बुचकळ्यात पाडणारा योग अर्थात दाखवितात. या कडव्यातही 'ओरडती', 'बडबडती', 'पडती' यांतील लय संगमप्रधानच आहे; आणि 'काळ्याशार', 'गर्द', 'हुंकार देत' यांतीलही लय संगमप्रधानच आहे. पण या दोन गटांतील लय विरोधी आहे. 'ओरडती'च्या तारसप्तकातून 'पडती'च्या मंद्र सप्तकापर्यंत घसरण आहे, तर 'काळ्याशार'च्या निःस्तब्धतेतून 'देत हुंकार'च्या मंद्र सप्तकापर्यंत चढण आहे. 'ओरडती'मधील सुरांचे तीर, 'बडबडती' मधील सुरांचे अस्ताव्यस्त जाळे, 'पडती' मधील धप्‌चे दगड असे या तीनही प्रकारच्या आवाजांना कल्पनाशक्ती आकार देऊ शकते. पण 'काळ्याशार' व 'गर्द' यांची सर्वव्यापी आवाजशून्यता तद्वत 'देत हुंकार' चा सर्वव्यापी, घुमणारा आवाज–ही मात्र आपल्याला आकारित करूं पाहणाऱ्या कल्पनाशक्तीला निराकारतेच्या भयाण आणि बिकट अशा हास्याने गंभीरतेने वेडावतात. परस्परविरोधी धर्माने अशा प्रकारे हे दोन गट विरोधलयबद्ध आहेत. आणि दोनही गटांची अर्थसंबंधाची संख्या सारखीच असल्याने हे कडवेही पहिल्यासारखेच समतोललयीही आहे.

आता तिसरे कडवे. पहिल्या कडव्यात दृक्संवेदनांमार्फत अर्थाला आवाहन आहे आणि दुसऱ्या कडव्यात श्रुतिसंवेदनांमार्फत अर्थाला आवाहन आहे असे आपण पाहिले. या तिसऱ्या कडव्यात वरील दोनही प्रकारच्या आवाहनांचा समन्वय आहे, आणि या समन्वयातून त्यातील पद्यबंध अधिक समृद्ध अशा अर्थसंबंधांनी विणला आहे. ह्या दोन आवाहनांपैकी पहिल्याची सुरुवात 'भर रानी' मधला 'भर' हा शब्द पहिल्या कडव्यातील 'भरे भरपूर' चा पडसाद उठवीत करतो. ह्या पहिल्या आवाहनाचा हेलकावा 'भर रानी' ने सुरू होऊन 'उठतात', 'भडकोनी', 'मिळाले' या शब्दांतून 'आर ना पार' येथपर्यंत जाऊन पोहोचतो. आणि दुसऱ्या आवाहनाचा हेलकावा 'आर ना पार' मधून सुरू होऊन 'अवकाळ', 'रात्रिचा', 'घुमे' या शब्दांतून 'घोर' पर्यंत जाऊन पोहोचतो. यातील पहिल्या हेलकाव्यातील संबंध परस्परांशी संगमलयाने निगडित आहेत.

'भर रानी'च्या भरगच्च, काळ्या पिसांच्या अंधारी पलंगावरून ज्वाळांचे दैत्य 'उठतात', उठून बसतात; नि ते विक्राळपणे 'भडकोनी' जात असता अस्मान धरणीला मिळते-मिळाले. आणि मग दुसऱ्या कडव्यात जशी श्रुति-संवेदना बावरली, तशी या पहिल्या आवाहनाचा उत्कर्ष 'आर ना पार' यात होत असताना दृक्संवेदनाही बावरून जाते भांबावून जाते. दुसऱ्या कडव्यात श्रुतिसंवेदना बावरली तेव्हा अर्थ दृक्संवेदनेला बिलगला. आताही दृक्संवेदनाही भांबावल्यावर निदान अदृश्य आणि अनोळखी का होईना, पण श्रुतिसंवेदनेची धीरदायक सोबत कुठे तरी मिळावी म्हणून अर्थ पुन्हा भिरभिरपणे 'आर ना पार' च्या सर्वव्यापी स्वरूपात 'अवकाळ' 'रात्रीच्या' प्रहरातून भयभीत होत तिला धुंडाळतो तो 'घुमे' मध्ये किंचित बिचकतो; आणि शेवटी 'घोर' मध्ये धीरदायक व आकारित अशा श्रुति-तद्वत दृक्-संवेदनांच्या अभावी विचित्र, भयाण नि निःशब्द दबा धरणाऱ्या अदृष्टापुढे तो अर्थ संदिग्धतेच्या भीतीने भारला आणि भारावला जाऊन निश्चल होतो अशा रीतीने या कडव्यातील पहिल्या आवाहनात दृक्संवेदनामार्फत विक्राळ, दाट, सर्वव्यापी भयानकतेची कल्पना परिणत होत जाते म्हणून त्यातील लय संगमलय आहे. हीच कल्पना दुसऱ्या आवाहनात श्रुतिसंवेदनामार्फत परिणत होत जाते म्हणून पहिल्या आवाहनात श्रुति हीच कल्पना दुसऱ्या आवाहनात श्रुतिसंवेदनामार्फत परिणत होत जाते म्हणून पहिल्या आवाहनातलाच लय यात चालू राहतो व प्रकर्षित होतो. आणि दोनही आवाहनातील अर्थसंबंधांची संख्या चार-चार असल्याने त्यात समतोललयाची प्रचीती येते.

अनुभवाच्या आकारांना मनोज्ञ गुंतागुंतीने गुंफून तीनीही लयतत्त्वांचा थोडक्यात पण बहारदार उपयोग करून बालकवी अर्थाचा एक 'सुंदर' पद्मबंध रचून गेले. आपण त्या पद्मबंधालाच खेड्यातील रात्र' संबोधतो.

'खेड्यातील रात्र' या कवितेचे लयस्वरूप त्रोटकपणे उकलताना माझ्या कडून काही चुका झाल्या असतील पण बालकवींच्या कवितेच्या नसा-नसांतून खेळणाऱ्या सौंदर्याची ओझरती जरी कल्पना या विश्लेषणाने

आपणाला मला आणून देता आली असेल तरी मी स्वतःला धन्य जमजेन.

'खेड्यांतील रात्र' यांतील पद्यबंध लहान आहे. जेथे अनेक व्यक्ति आणि अनेक घटना यांमुळे अर्थाचा विशालतर पद्यबंध असतो तेथे शब्दांच्या द्वारा हीच लयतत्त्वे व्यक्तीतील आणि घटनांतील संबंधांनाही सलगतेने लावता येतात.

वाङ्मयाचे स्वरूप आणि समीक्षण यांसंबंधी येथपर्यंत स्थूलपणे जे विवेचन केले आहे ते आपणांस ग्राह्य वाटेलच असे नाही वाङ्मयसमीक्षणाचे जे प्रात्यक्षिक मी आपणासमोर मांडले ते आपणांस मनोरंजक वाटले तरी त्याबद्दल आपण बहुधा साशंकच असाल. माझी एकंदर विचारसरणीच आपणांला फारशी विचारार्ह न वाटण्याचाही संभव मुळीच नाही असे नाही. पण यदाकदाचित् ती आपणांस विचारार्ह वाटलीच तर तिला 'एक उपपत्ती' यापेक्षा अधिक महत्त्व आपण देणार नाही अशी मला आशा आहे. आपल्यासारख्या थोर चिकित्सकाकडून ह्या विचारसरणीचे अधिकारी परीक्षण झाले तर मला ते किती उपकारक होऊ शकेल हे शब्दांनी सांगण्याची जरूरी खास नाही. तेव्हा माझी वाङ्मयसमीक्षणाची भूमिका आणि तिचे प्रात्यक्षिक यांचे हे दोन सस्से आपल्या सुविचार कोशात सोडून देऊन विद्वज्जनसुलभ अशा सौजन्याने आपण माझे भाषण ऐकून घेतले याबद्दल आपले आणि या भाषणाकरिता मला आमंत्रण दिल्याबद्दल परिषद आणि परिषदेचे चिटणीस ह्यांचे पुन्हा आभार मानतो.

REFBK-0025100



आमची काही प्रकाशने

मराठी प्रकाशनांचे स्वरूप : अ. ह. लिमये, एम्.ए., पीएच्.डी. रु. २५
पहिले शतक १८०५ ते १९००

महाराष्ट्र परिचय रु. ३०

कृष्णमूर्ती म्हणतात तरी काय ? : चं. गुं. जोशी रु. १०

जीवनाचा नवा विचार : चं. गुं. जोशी रु. १२

उपनिषदांचा अभ्यास : प्रा. के. वि. बेलसरे रु. १५

ज्ञानेश्वरीतील विदग्ध रसवृत्ती : डॉ. रा. शं. वाळिबे रु. १०

अध्यात्मदर्शन : प्रा. के. वि. बेलसरे रु. १०

ईश्वरवाद : वै. ह. भ. प. मामा दाण्डेकर रु. ५