म ग्रं. सं. ठाणे.
विषय मिंवाल
सं. क्र. ९५९५

REFBK-0015925

साहित्य
शोध आणि बोध

प्रा. वा. ल. कुळकर्णी यांची पुस्तके

वामन मल्हार : वाङ्मयदर्शन १९४४, १९४९
वाङ्मयातील वादस्थळे १९४६, १९६२
वाङ्मयीन मते आणि मतभेद १९४९
वाङ्मयीन टीपा आणि टिप्पणी १९५३, १९६०
श्रीपाद कृष्ण : वाङ्मयदर्शन १९५९
वाङ्मयीन दृष्टी आणि दृष्टिकोण १९५९, १९६७
साहित्य आणि समीक्षा १९६३
नाटककार खाडिलकर : एक अभ्यास १९६५
मराठी ज्ञानप्रसारक : इतिहास व वाङ्मयविचार १९६५
साहित्य : शोध आणि बोध १९६७

संपादित :

समीक्षा १ : मराठी रंगभूमि आणि मराठी नाटक
समीक्षा २ : काव्यातील दुर्बोधता

साहित्य शोध आणि बोध

वा. ल. कुळकर्णी

REFBK-0015925

पॉप्युलर प्रकाशन

© वा. ल. कुळकर्णी १९६७

पहिली आवृत्ती १९६७।१८८९

मुद्रक : वि. पु. भागवत
मौज प्रिंटिंग ब्यूरो
खटाववाडी, मुंबई ४

प्रकाशक : ग. रा. भटकळ
पॉप्युलर प्रकाशन
३५ सी ताडदेव रोड
मुंबई ३४

श्री. प्रभाकरपंत आणि सौ. वत्सलाबाई करंवदे यांस

हा माझा सहावा लेखसंग्रह. गेल्या सहा-सात वर्षांच्या काळात माझ्या हातून जे साहित्यचर्चात्मक लेखन झाले त्यातील काही ह्या संग्रहात एकत्र करण्यात येत आहे. १९६५ च्या डिसेंबरात हैदराबाद येथे मराठी साहित्य संमेलनाचे ४६ वे अधिवेशन झाले. त्याच्या अध्यक्षपदावरून केलेले भाषण समग्र स्वरूपात आपणांस उपलब्ध व्हावे अशा मजकुराची अनेक पत्रे मजकडे आल्यामुळे तेही ह्यात संगृहीत केले आहे.

माझ्या 'वाङ्मयीन दृष्टी आणि दृष्टिकोण' ह्या संग्रहाच्या पहिल्या आणि विशेषतः दुसऱ्या आवृत्तीमधील बहुसंख्य लेख मराठी लघुकथेसंबंधी आहेत; तर प्रस्तुत संग्रहात मराठी कादंबरीच्या संबंधात अलीकडच्या काळात प्रसंगपरत्वे मी केलेल्या विचाराला विशेष महत्त्वाचे स्थान मिळाले आहे. हा केवळ योगायोग आहे.

हैदराबादेस गतवर्षी भरलेल्या मराठी साहित्य संमेलनाच्या अध्यक्षपदी माझी निवड झाल्यावर महाराष्ट्रातील जवळजवळ सर्वच नियतकालिकांनी मजविषयी जी आपुलकीची भावना व्यक्त केली तिजमुळे अक्षरशः मी भारावून गेलो. ह्या सर्व नियतकालिकांच्या संपादकांचे आणि लेखकांचे मी ह्या संग्रहाच्या निमित्ताने अत्यंत मनःपूर्वक आभार मानतो.

मराठवाडा विद्यापीठ
औरंगाबाद (द.)
२०–१२–१९६६

वा. ल. कुळकर्णी

हा माझा सहावा लेखसंग्रह. गेल्या सहा-सात वर्षांच्या काळात माझ्या हातून जे साहित्यचर्चात्मक लेखन झाले त्यातील काही ह्या संग्रहात एकत्र करण्यात येत आहे. १९६५च्या डिसेंबरात हैदराबाद येथे मराठी साहित्य संमेलनाचे ४६ वे अधिवेशन झाले. त्याच्या अध्यक्षपदावरून केलेले भाषण समग्र स्वरूपात आपणांस उपलब्ध व्हावे अशा मजकुराची अनेक पत्रे मजकडे आल्यामुळे तेही ह्यात संगृहीत केले आहे.

माझ्या 'वाङ्मयीन दृष्टी आणि दृष्टिकोण' ह्या संग्रहाच्या पहिल्या आणि विशेषतः दुसऱ्या आवृत्तीमधील बहुसंख्य लेख मराठी लघुकथेसंबंधी आहेत; तर प्रस्तुत संग्रहात मराठी कादंबरीच्या संबंधात अलीकडच्या काळात प्रसंगपरत्वे मी केलेल्या विचाराला विशेष महत्त्वाचे स्थान मिळाले आहे. हा केवळ योगायोग आहे.

हैदराबादेस गतवर्षी भरलेल्या मराठी साहित्य संमेलनाच्या अध्यक्षपदी माझी निवड झाल्यावर महाराष्ट्रातील जवळजवळ सर्वच नियतकालिकांनी मजविषयी जी आपुलकीची भावना व्यक्त केली तिजमुळे अक्षरशः मी भारावून गेलो. ह्या सर्व नियतकालिकांच्या संपादकांचे आणि लेखकांचे मी ह्या संग्रहाच्या निमित्ताने अत्यंत मनःपूर्वक आभार मानतो.

मराठवाडा विद्यापीठ
औरंगाबाद (द.)
२०-१२-१९६६

वा. ल. कुळकर्णी

१	शेहेचाळिसावे मराठी साहित्य संमेलन : अध्यक्षीय भाषण	१
२	साहित्य आणि इतिहास	४३
३	इतिहास आणि ललितलेखन	५६
४	गीत : प्राचीन आणि अर्वाचीन	६४
५	हरिभाऊंची 'सामाजिक' कादंबरी	७९
६	'पण लक्ष्यांत कोण घेतो ?' च्या निमित्ताने	१०२
७	मुक्तामाला' : एक टिपण	११९
८	कादंबऱ्यांनी साधलेले समाजप्रबोधन : विभावरी शिरूरकर	१३२
९	डॉ. केतकरांची कादंबरी आणि 'ब्राह्मणकन्या'	१३८
१०	कादंबरीतील वास्तव	१५१
११	केतकरांच्या कादंबऱ्यांतील 'तत्त्वचर्चा'	१६०
१२	मराठी टीका आणि के. नारायण काळे	१६३
१३	गांधीवादाचा मराठी वाङ्मयावरील परिणाम	१७३
१४	'राजा शिवाजी' आणि त्याची प्रस्तावना	१८०
१५	'डोह'च्या निमित्ताने	१९५
१६	कथा आणि कविता	२००

साहित्य
शोध आणि बोध

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

.१.

साहित्य संमेलन : अध्यक्षीय भाषण

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
दा. क्र. १५९२५

साहित्यप्रेमी मित्रहो,

हैदराबाद येथे भरणाऱ्या ह्या ४६ व्या मराठी साहित्य संमेलनाचे अध्यक्षपद मला देऊन आपण जो मजबद्दल विश्वास व्यक्त केला आहे त्याबद्दल मी आपला अत्यंत आभारी आहे.

ह्या महत्पदावर आपल्या अनुज्ञेने आरूढ होण्यापूर्वी हे पद ज्या साहित्य-महर्षींनी ह्यापूर्वी भूषविले त्यांना नम्रतापूर्वक अभिवादन करणे हे मी माझे कर्तव्य समजतो.

ह्यापूर्वी हैदराबाद येथे भरलेली दोन्ही संमलने निजामी राजवटीत झाली. आज हे साहित्य महामंडळातर्फे भरणारे पहिले संमेलन हैदराबाद येथेच मराठीच्या एका भारतीय भाषाभगिनीच्या घरी भरत आहे ही मोठ्या आनंदाची गोष्ट आहे. इस्लामी संस्कृतीच्या ऐन आक्रमक काळात ज्या जिद्दीने मराठ-वाड्यातील मराठी संतांनी मराठी भाषा, मराठी साहित्य आणि मराठी संस्कृती यांची जोपासना करण्याचे प्रयत्न केले व त्यांत अपूर्व यश मिळविले त्याच

४६ वे मराठी साहित्य संमेलन : हैदराबाद २५ डिसेंबर १९६५
ग्राश्व

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलांतर
अनुक्रम ४१८२८ वि. निबंध
क्र. १५१८ पु. वि. १५५४७०

. १ .

साहित्य संमेलन : अध्यक्षीय भाषण

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
दा. क्र. १५९८५

साहित्यप्रेमी मित्रहो,

हैदराबाद येथे भरणाऱ्या ह्या ४६ व्या मराठी साहित्य संमेलनाचे अध्यक्षपद मला देऊन आपण जो मजबद्दल विश्वास व्यक्त केला आहे त्याबद्दल मी आपला अत्यंत आभारी आहे.

ह्या महत्पदावर आपल्या अनुज्ञेने आरूढ होण्यापूर्वी हे पद ज्या साहित्य-महर्षींनी ह्यापूर्वी भूषविले त्यांना नम्रतापूर्वक अभिवादन करणे हे मी माझे कर्तव्य समजतो.

ह्यापूर्वी हैदराबाद येथे भरलेली दोन्ही संमलने निजामी राजवटीत झाली. आज हे साहित्य महामंडळातर्फे भरणारे पहिले संमेलन हैदराबाद येथेच मराठीच्या एका भारतीय भाषाभगिनीच्या घरी भरत आहे ही मोठ्या आनंदाची गोष्ट आहे. इस्लामी संस्कृतीच्या ऐन आक्रमक काळात ज्या जिद्दीने मराठवाड्यातील मराठी संतांनी मराठी भाषा, मराठी साहित्य आणि मराठी संस्कृती यांची जोपासना करण्याचे प्रयत्न केले व त्यांत अपूर्व यश मिळविले त्याच

४६ व्या मराठी साहित्य संमेलन : हैदराबाद २५ डिसेंबर १९६५

शाश्वत

जिद्दीने निजामी राजवटीच्या अत्यंत प्रतिकूल वातावरणात मराठी संतांचाच वारसा घेऊन आलेल्या मराठवाडा आणि हैदराबाद येथील मराठी भाषिकांनी मराठी भाषा, साहित्य आणि संस्कृती टिकवून त्यांचे संवर्धन करण्यासाठी प्रयत्नांची पराकाष्ठा केली. आज ह्या प्रयत्नांना आलेली गोड फळे आपण स्वातंत्र्यकाळात चाखीत आहोत. या साहित्यसोहळ्याच्या मंगल प्रसंगी ह्या सर्व नामवंत आणि अनामिक मराठी वीरांनी केलेल्या थोर भाषिक आणि सांस्कृतिक कार्याचे कृतज्ञतापूर्वक स्मरण करणे आपणा सर्वांचे कर्तव्य आहे असे मी मानतो.

मित्रहो, जेव्हा जीवनमरणाचा प्रश्न उभा रहातो तेव्हा सर्वच गोष्टी क्षुल्लक भासू लागतात. जीवनाचे सर्वंकषत्व तेव्हाच आपणांस यथार्थाने जाणवू लागते. सर्व काही जीवनासाठी, जीवन हेच श्रेष्ठ, इतर सर्व काही गौण ही जाणीव स्थिरावू लागते. पाकिस्तानने आपल्यावर कपटाने आक्रमण केले व आपल्या संरक्षक दलाने पाकिस्तानी आक्रमकांवर प्रतिहल्ले चढविले आणि त्यांना मागे हटविले, तेव्हाची गोष्ट. आपले जवान प्राणपणाने लढत होते, शत्रूच्या रणगाड्यांचा आणि विमानांचा धुव्वा उडवीत होते, प्रत्येक भारतीयाची छाती अभिमानाने रुंदावत होती व मान उंचावत होती आणि त्याच वेळी साहित्य संमेलनाध्यक्षाच्या निवडणुकीसंबंधीच्या बातम्या वृत्तपत्रांतून येऊ लागल्या. एकदा असे वाटले, कसले साहित्य संमेलन अन कसले काय? आता आपल्यापुढचा प्रश्न एकच : शत्रूला खडे चारण्याचा; आपले स्वत्व आणि भारताची, लोकशाहीची प्रतिष्ठा टिकविण्याचा, वाढविण्याचा. जेव्हा लोकशाहीचा पदोपदी उदोउदो करणारी जगातील काही बडी राष्ट्रेच लोकशाहीची ही पायमल्ली उघड्या डोळ्यांनी पाहत आहेत, एवढेच नव्हे तर उघड उघड ह्या पायमल्लीस संमती देत आहेत, साहाय्य करीत आहेत असे दिसू लागले तेव्हा तर आपण सगळेच विसरलो व आपले स्वत्व राखणे हाच आपला निदिध्यास बनला. भारतीय जवानांच्या बाहूंत विलक्षण स्फुरण चढले. आपण एकाकी आहोत ह्या जाणिवेपोटी सर्व भारतीय एक झाले आणि डोक्यामध्ये एकाच विचाराने घर केले : वाटेल तो स्वार्थत्याग करायची वेळ आली तरी बेहेत्तर, पण सत्याची पायमल्ली होऊ द्यायची नाही, मानखंडना सहन करायची नाही. भारताचे ब्रीदवाक्यच 'सत्यमेव जयते' हे आहे. ते केवळ त्याचे घोषवाक्य नाही. ती भारताची श्रद्धा आहे. ह्या श्रद्धेच्या बळावरच सर्व भारत एक झाला. त्याचा आत्मविश्वास

शतगुणित झाला. प्रत्येक भारतीयांमध्ये सहस्र हत्तीचे बळ आले. सबंध जग जरी पाकिस्तानच्या पाठीशी उभे राहिले तरी शेवटी सत्याचाच विजय होणार हा आत्मविश्वास बळावला. ऐन संकटात, आणीबाणीच्या प्रसंगी सबंध भारतात चैतन्याची लाट सळसळून गेली. माणसे सगळे विसरली : पक्षभेद, धर्मभेद, पंथभेद, भाषाभेद, प्रांतभेद–किती भेदांनी आपण ग्रस्त झालो आहोत!–हे होते की नव्हते अशी क्षणमात्र स्थिती झाली, अगदी यक्षिणीची कांडी फिरावी त्याप्रमाणे. जीवन म्हणजे काय ह्याचा खरोखरच साक्षात्कार झाला.

त्याच वेळी मन म्हणू लागले : कसचे साहित्य संमेलन अन कसचे काय? आता असल्या गोष्टींकडे लक्ष द्यायला वेळ आहे कुणाला? ही आणीबाणीची वेळ आहे. आता सर्व लक्ष, सर्व शक्ती एकाच गोष्टीवर केंद्रित झाल्या पाहिजेत : ती म्हणजे आपल्या स्वतःचे संरक्षण. आणि हे मनाचे म्हणणे खोटे का होते? परंतु हळूच दुसरे मन म्हणाले : तू असे का समजतोस? साहित्याचा विचार हा काय केवळ शिळोप्याच्या वेळीच करण्याजोगा विचार आहे? केवळ फुरसतीच्या वेळीच जिच्याकडे वळावे अशी साहित्य ही केवळ एक दुय्यम बाब आहे काय? साहित्य हे जर केवळ एखादे करमणुकीचे वा मनोविनोदाचे साधन नसेल, साधनाच्या कपाळी सदा लिहिले गेलेले गौणत्व जर साहित्याला स्पर्श करीत नसेल, साहित्याला जर त्याचे असे स्वयंभू मूल्य असेल तर आपल्या स्थितिगतीइतकेच त्याच्या स्थितिगतीचे चिंतन ही एक जीवनाच्या दृष्टीने सदैव महत्त्वाचीच बाब ठरत नाही काय? जीवन आणि साहित्य यांचे संबंध काय आहेत? जीवनाच्या काही गरजा भागवायच्या व त्या भागल्या गेल्या की दूर सरायचे, समरगीते हवी असतील तेव्हा समरगीते पुरवायची, करमणूक हवी असेल तेव्हा करमणूक करायची, नीतिपाठ हवे असतील तेव्हा नीतिपाठ द्यायचे व गप्प बसायला सांगितले की मुकाट्याने गप्प बसायचे असे हे संबंध केवळ सेव्यसेवकसंबंध आहेत काय? कारण असेच जर हे संबंध असतील तर सेवकाच्या कपाळी लिहिलेले गौणत्वच सदैव साहित्याच्या नशिबी येणार. परंतु हे संबंध इतके व्यावहारिक स्वरूपाचे खात्रीने नव्हेत. जगातील अक्षर-साहित्य हेच सुचवीत आहे. ते अमर आहे, कालावर मात करीत आहे ह्याचाच अर्थ ते साधनरूप नाही. जीवनातच, पण त्याला त्याचे स्वतंत्र मूल्य आहे. तेव्हा जीवन आणि साहित्य ह्यांचे हे संबंध अधिक मूलग्राही, अधिक शाश्वत स्वरूपाचे आहेत. साहित्य हे जीवनाची जर एखादी गरजच भागवीत

असेल तर तीदेखील अत्यंत मौलिक स्वरूपाची व सार्वकालीन गरज असली पाहिजे हे उघड आहे. इतर साधने ज्या तात्कालिक स्वरूपाच्या व्यावहारिक गरजांसाठी अवतरतात व त्या भागल्या की सांदीकोपऱ्यात फेकली जातात त्या स्वरूपाची ही गरज असणार नाही. माणसाच्या जीवन जगण्याच्या दुर्दम्य इच्छेइतकीच ती एक प्रबळ, शाश्वत, मूलभूत स्वरूपाची गरज असली पाहिजे.

ह्याचा अर्थ साहित्याचा साधन ह्या दृष्टीने उपयोग होत नाही असे नाही. तो अवश्य होतो ह्याची मला जाणीव आहे. जगात असे काय आहे की, ज्याचा साधन ह्या दृष्टीने उपयोग होत नाही? आज आपली मने इतकी तापली आहेत की, ह्यातील काही मनांच्या आविष्काराला अनेकदा अगदी सहजगत्या साधनरूप प्राप्त होणे अपरिहार्य आहे. उत्स्फूर्त समरगीते असू शकत नाहीत, कथाकादंबऱ्यांच्या निर्मितीमागील प्रेरणा अगदी स्वाभाविकपणे राष्ट्रभक्तीची असू शकत नाही, असे समजणे वेडेपणाचे ठरेल. कितीतरी लक्षणीय साहित्य ह्याच प्रेरणेने निर्माण होत असते; ते अत्यंत प्रामाणिक असते, अत्यंत सतेज असते, अत्यंत परिणामकारक असते. केशवसुतांची 'तुतारी' अशीच निनादली नाही काय? सावरकरांची कविता अनेकदा अशीच स्फुरलेली नव्हे काय? कविराज कुसुमाग्रजांच्या तुमच्यामाझ्या आवडीच्या कितीतरी कवितांचा जन्म अशाच वृत्तीतून झालेला नाही काय? हे सर्व साहित्य तुमच्यामाझ्या चिंतनाचा, प्रेमाचा, कुतूहलाचा विषय झालेले नाही काय? हे सर्व साहित्य वरवर पाहता साधनरूप घेत आहे असे वाटते म्हणून ते गौण समजायचे काय? वस्तुत; त्याचाही अवतार साधनरूप थोडाच असतो? ज्या जिवंत ऊर्मीतून त्याचा अवतार होत असतो त्या ऊर्मीला साकार करणे, तिच्यात दडलेले भावनात्मक आणि विचारात्मक सत्य मूर्तिमान करणे, तिला सर्वार्थाने सार्थ करणे एवढ्यासाठीच त्याची धडपड असते. त्यातून घडत असते ते एका भावानुभवाचेच साक्षात दर्शन. हे दर्शन सतेज असते. ते आत्माविष्कारार्थ असले तरी वृत्तीने बहिर्मुख बनते. त्यात अनेकदा वक्तृत्वाचे गुणधर्म अवतरतात व त्यामुळे ते मुळात साधनरूप म्हणून अवतरलेले नसूनही साधनरूप घेत आहे असे वाटते. मौज अशी की, येथे जे साधनरूप घेण्यासाठी म्हणून अवतरलेले नसते तेच उत्कृष्ट साधनाचे कार्य करून जाते. ह्या साहित्याला साहित्यसृष्टीत त्याचे स्वतःचे स्थान आहे. त्याची प्रेरणा व तदनुसार घडलेली त्याची प्रकृती लक्षात घेतल्यास त्याचे सामर्थ्य व त्याच्या मर्यादा लक्षात येणे कठीण नाही. जीवनात तत्त्वचिंतकाप्रमाणे

खऱ्याखुऱ्या लढवय्याला स्थान आहे. साहित्याच्या सृष्टीतही 'झपूर्झा'ला जसे स्थान आहे तसेच 'तुतारी'लाही आहे. मेळ्यातील पदांना मात्र 'तुतारी'चे स्थान प्राप्त होणे अशक्य आहे.

जीवनातून प्रतिक्षणी उमलणारी साहित्यसृष्टी जीवनाचे अनेक धर्म धारण करीत आहे असे मला सतत वाटत आले आहे. मानवी मनाला जीवनानेच जन्म दिलेला असला तरी मानवी मन हेच एकसारखे जीवन घडविते आहे, जीवनाला आकार देत आहे; आणि साहित्य ही तर ह्या मानवी मनाचीच एक निर्मिती आहे. जीवनातून सतत आकार घेणारे व जीवनाला सतत आकार देणारे मानवी मनच साहित्याला एकसारखा जन्म देते आहे. हा त्याचा व्यापार आज अनेक वर्षे चालला आहे व भविष्यातही चालत राहाणार आहे. त्याला खंड नाही. ही साहित्याची प्रतिसृष्टी अनादी कालापासून मानवी मन एकसारखे जन्माला घालते आहे. तुम्हीआम्ही ज्या सृष्टीत वावरतो आहोत त्या सृष्टीप्रमाणे ह्या सृष्टीतही एकसारखी घडामोड होत आहे. नित्य नवे जन्माला येत आहे; जुने जगण्यासाठी धडपडत आहे; काही काळाच्या तडाख्यातून वाचत आहे. काही काळावर एकसारखी मात करीत आहे; काही कालोदरात गडप होत आहे. मानवी मनातून जन्मणाऱ्या साहित्याच्या ह्या प्रतिसृष्टीकडे पाहात असता व तिच्या स्वरूपाचे चिंतन करीत असता आपल्या भोवतालच्या ह्या सृष्टीची म्हणजे नित्य नवी रूपे घेणाऱ्या ह्या जीवनाची आठवण होणे अपरिहार्य आहे. किती साम्य आहे ह्या दोन्हीमध्ये! जीवन हे शाश्वतस्वरूपी असूनही एकसारखे बदलते आहे. त्यात एकप्रकारे सातत्य आहे हे जाणवत असूनही प्रतिक्षणी गोचर होणारे नावीन्य आहे. साहित्याच्या सृष्टीतही तोच चमत्कार दिसत आहे. तेथेही एकाच वेळी साहित्याच्या सातत्यदर्शक आणि शाश्वत अशा रूपाबरोबरच त्याचे एकसारखे बदलणारे रूपही दृष्टीस पडत आहे. जीवन आणि साहित्य ह्या उभयतासंबंधी आपल्या मनात जे अखंड कुतूहल आहे ते ह्यामुळेच. दोघांच्याही बुडाशी काही अचल तत्त्वे आहेत; ह्या अचल तत्त्वांवरच उभयतांची धारणा झाली आहे, त्यांवर उभयतांचे सातत्य व त्यांची शाश्वतता अवलंबून आहे असे आपले मन आपणांस सांगत आहे व त्यामुळेच आपण ही तत्त्वे शोधून काढण्याचा प्रयत्न करीत आहोत. परंतु त्याबरोबरच ह्या उभयतांचे प्रतिक्षणी बदलणारे रूप लक्षात येत असल्यामुळे ही अचल तत्त्वे आणि हा उभयतांच्या ठिकाणी गोचर होणारा नित्य नवी रूपे घेण्याचा धर्म ह्यांची सांगड कशी

असेल तर तीदेखील अत्यंत मौलिक स्वरूपाची व सार्वकालीन गरज असली पाहिजे हे उघड आहे. इतर साधने ज्या तात्कालिक स्वरूपाच्या व्यावहारिक गरजांसाठी अवतरतात व त्या भागल्या की सांदीकोपऱ्यात फेकली जातात त्या स्वरूपाची ही गरज असणार नाही. माणसाच्या जीवन जगण्याच्या दुर्दम्य इच्छेइतकीच ती एक प्रबळ, शाश्वत, मूलभूत स्वरूपाची गरज असली पाहिजे.

ह्याचा अर्थ साहित्याचा साधन ह्या दृष्टीने उपयोग होत नाही असे नाही. तो अवश्य होतो ह्याची मला जाणीव आहे. जगात असे काय आहे की, ज्याचा साधन ह्या दृष्टीने उपयोग होत नाही? आज आपली मने इतकी तापली आहेत की, ह्यातील काही मनांच्या आविष्काराला अनेकदा अगदी सहजगत्या साधनरूप प्राप्त होणे अपरिहार्य आहे. उत्स्फूर्त समरगीते असू शकत नाहीत, कथाकादंबऱ्यांच्या निर्मितीमागील प्रेरणा अगदी स्वाभाविकपणे राष्ट्रभक्तीची असू शकत नाही, असे समजणे वेडेपणाचे ठरेल. कितीतरी लक्षणीय साहित्य ह्याच प्रेरणेने निर्माण होत असते; ते अत्यंत प्रामाणिक असते, अत्यंत सतेज असते, अत्यंत परिणामकारक असते. केशवसुतांची 'तुतारी' अशीच निनादली नाही काय? सावरकरांची कविता अनेकदा अशीच स्फुरलेली नव्हे काय? कविराज कुसुमाग्रजांच्या तुमच्यामाझ्या आवडीच्या कितीतरी कवितांचा जन्म अशाच वृत्तीतून झालेला नाही काय? हे सर्व साहित्य तुमच्यामाझ्या चिंतनाचा, प्रेमाचा, कुतूहलाचा विषय झालेले नाही काय? हे सर्व साहित्य वरवर पाहता साधनरूप घेत आहे असे वाटते म्हणून ते गौण समजायचे काय? वस्तुत; त्याचाही अवतार साधनरूप थोडाच असतो? ज्या जिवंत ऊर्मीतून त्याचा अवतार होत असतो त्या ऊर्मीला साकार करणे, तिच्यात दडलेले भावनात्मक आणि विचारात्मक सत्य मूर्तिमान करणे, तिला सर्वार्थाने सार्थ करणे एवढ्यासाठीच त्याची धडपड असते. त्यातून घडत असते ते एका भावानुभवाचेच साक्षात दर्शन. हे दर्शन सतेज असते. ते आत्माविष्कारार्थ असले तरी वृत्तीने बहिर्मुख बनते. त्यात अनेकदा वक्तृत्वाचे गुणधर्म अवतरतात व त्यामुळे ते मुळात साधनरूप म्हणून अवतरलेले नसूनही साधनरूप घेत आहे असे वाटते. मौज अशी की, येथे जे साधनरूप घेण्यासाठी म्हणून अवतरलेले नसते तेच उत्कृष्ट साधनाचे कार्य करून जाते. ह्या साहित्याला साहित्यसृष्टीत त्याचे स्वतःचे स्थान आहे. त्याची प्रेरणा व तदनुसार घडलेली त्याची प्रकृती लक्षात घेतल्यास त्याचे सामर्थ्य व त्याच्या मर्यादा लक्षात येणे कठीण नाही. जीवनात तत्त्वचिंतकाप्रमाणे

खऱ्याखुऱ्या लढवय्याला स्थान आहे. साहित्याच्या सृष्टीतही 'झपूर्झा'ला जसे स्थान आहे तसेच 'तुतारी'लाही आहे. मेळ्यातील पदांना मात्र 'तुतारी'चे स्थान प्राप्त होणे अशक्य आहे.

जीवनातून प्रतिक्षणी उमलणारी साहित्यसृष्टी जीवनाचे अनेक धर्म धारण करीत आहे असे मला सतत वाटत आले आहे. मानवी मनाला जीवनानेच जन्म दिलेला असला तरी मानवी मन हेच एकसारखे जीवन घडविते आहे, जीवनाला आकार देत आहे; आणि साहित्य ही तर ह्या मानवी मनाचीच एक निर्मिती आहे. जीवनातून सतत आकार घेणारे व जीवनाला सतत आकार देणारे मानवी मनच साहित्याला एकसारखा जन्म देते आहे. हा त्याचा व्यापार आज अनेक वर्षे चालला आहे व भविष्यातही चालत राहाणार आहे. त्याला खंड नाही. ही साहित्याची प्रतिसृष्टी अनादी कालापासून मानवी मन एकसारखे जन्माला घालते आहे. तुम्हीआम्ही ज्या सृष्टीत वावरतो आहोत त्या सृष्टीप्रमाणे ह्या सृष्टीतही एकसारखी घडामोड होत आहे. नित्य नवे जन्माला येत आहे; जुने जगण्यासाठी धडपडत आहे; काही काळाच्या तडाख्यातून वाचत आहे. काही काळावर एकसारखी मात करीत आहे; काही कालोदरात गडप होत आहे. मानवी मनातून जन्मणाऱ्या साहित्याच्या ह्या प्रतिसृष्टीकडे पाहात असता व तिच्या स्वरूपाचे चिंतन करीत असता आपल्या भोवतालच्या ह्या सृष्टीची म्हणजे नित्य नवी रूपे घेणाऱ्या ह्या जीवनाची आठवण होणे अपरिहार्य आहे. किती साम्य आहे ह्या दोन्हीमध्ये! जीवन हे शाश्वतस्वरूपी असूनही एकसारखे बदलते आहे. त्यात एकप्रकारे सातत्य आहे हे जाणवत असूनही प्रतिक्षणी गोचर होणारे नावीन्य आहे. साहित्याच्या सृष्टीतही तोच चमत्कार दिसत आहे. तेथेही एकाच वेळी साहित्याच्या सातत्यदर्शक आणि शाश्वत अशा रूपाबरोबरच त्याचे एकसारखे बदलणारे रूपही दृष्टीस पडत आहे. जीवन आणि साहित्य ह्या उभयतासंबंधी आपल्या मनात जे अखंड कुतूहल आहे ते ह्यामुळेच. दोघांच्याही बुडाशी काही अचल तत्त्वे आहेत; ह्या अचल तत्त्वांवरच उभयतांची धारणा झाली आहे, त्यांवर उभयतांचे सातत्य व त्यांची शाश्वतता अवलंबून आहे असे आपले मन आपणांस सांगत आहे व त्यामुळेच आपण ही तत्त्वे शोधून काढण्याचा प्रयत्न करीत आहोत. परंतु त्याबरोबरच ह्या उभयतांचे प्रतिक्षणी बदलणारे रूप लक्षात येत असल्यामुळे ही अचल तत्त्वे आणि हा उभयतांच्या ठिकाणी गोचर होणारा नित्य नवी रूपे घेण्याचा धर्म ह्यांची सांगड कशी

घालायची हा प्रश्न आपणांस पडतो आहे. ज्यांना आपण जीवनाची अचल तत्त्वे मानतो त्यांचा जीवनाच्या प्रत्येक बदलत्या रूपाच्या संदर्भात किंवा नव्याने लक्षात आलेल्या अंगाच्या वा अंगांच्या संदर्भात पुनर्विचार करण्याची ज्याप्रमाणे आपणांस अनेकदा आवश्यकता भासत आहे त्याचप्रमाणे ज्यांना आपण साहित्याची चिरंतन मूल्ये असे समजतो त्यांची फेरतपासणी साहित्याने धारण केलेल्या नव्या रूपांच्या संदर्भात करणे कसे आवश्यक आहे हे आपणांस एक सारखे जाणवते आहे. ह्याचा अर्थ जीवनाची व साहित्याची मूल्ये एकसारखी बदलत आहेत असा नव्हे तर त्यांच्यासंबंधीच्या विचारात नव्या संदर्भांची, व त्यामुळे नव्या अर्थांची भर पडत आहे.

साहित्याची ही प्रतिसृष्टी आईच्या कुशीतून मूल जन्माला यावे तशी जीवनातूनच जन्माला येत असूनही जीवनाहून अलग आहे. ती जणू जीवनाशी समांतर आहे. जीवनाप्रमाणेच ती अनाद्यनंत आहे. जीवनातील प्रत्येक सचेतनाची धडपड ज्याप्रमाणे इतरांप्रमाणे होत असतानाच आपले स्वतःचे असे खास अनन्यरूप शोधण्याकडे व त्या रूपात व्यक्त होण्याकडे आहे त्याचप्रमाणे ह्या सृष्टीत अवतरणाऱ्या प्रत्येक ललितकृतीची धडपड आपल्या आधीच्या आणि आपल्या भोवतालच्या ललितकृतींमध्ये बसत असताच व त्यांचे साधारण धर्म अंगीकारीत असताच आपल्या अनन्यसाधारण रूपात प्रकट होण्यासाठी आहे. जीवनात प्रत्येक सचेतनाला हे आपले अनन्यरूप कितपत गवसते व त्या रूपात अवतरणे कितपत साधते हा जसा प्रश्नच आहे, तसाच साहित्याच्या ह्या सृष्टीत पदार्पण करणाऱ्या प्रत्येक साहित्यकृतीलाही तिचे असे अनन्यरूप कितपत लाभते हाही प्रश्नच आहे. परंतु दोन्हीकडे जे जे जन्मते त्याचा त्याचा प्रयत्न त्याच दिशेने आहे हे नक्की. कारण तो चैतन्याचाच धर्म आहे. गवताचे एक पाते दुसऱ्या पात्यासारखे असूनही त्यापेक्षा थोडे वेगळे बनण्याचा प्रयत्न करिताना दिसते; एक फूल दुसऱ्यासारखेच दिसते परंतु प्रत्यक्षात असत मात्र नाही; एका कीटकापासून दुसरा कीटक सामान्य दृष्टीला वेगळा भासत नसला तरी प्रत्यक्षात थोडा तरी वेगळा असतोच. हा प्रत्येक सचेतन वस्तूचा धर्मच आहे. मग हाच धर्म साहित्याच्या ह्या प्रतिसृष्टीतही दिसत असला तर त्यात नवल ते काय? जीवसृष्टीतील सर्व सचेतनांमध्ये माणूस हा विशेष सचेतन असे आपण मानतो, कारण आपले रूप आपणच घडविण्याचे त्याला खूपच स्वातंत्र्य असते. एका कीटकापासून दुसरा कीटक थोडाफार वेगळा

असला तरी त्याच्या आगळेपणाकडे आपले लक्ष जात नाही; परंतु माणूस जन्मास येताच त्याचा आगळेपणा, त्याची पृथगात्मता आपण गृहीत धरतो व जणू हे त्याचे पृथगात्म रूप उमटून पडावे म्हणून आपण त्याला नाव देतो. मौज अशी की, एक माणूस हा दुसऱ्यासारखा नाही हे आपल्या चर्मचक्षूंनाही जाणवते; परंतु असे असूनही प्रत्येक माणसाचे आगळेपण, त्याचे आगळे व्यक्तिमत्त्व भोवतालच्या सर्वांनाच जाणवावे असे थोडेच असते? ते इतरांना जाणवतही नाही. माणसांना वेगळीवेगळी नावे असली, त्यांच्या चेहऱ्या-मोहऱ्यात निश्चित फरक असला तरी एकंदरीने माणसे ही बरीचशी एकमेकां-सारखीच असतात, त्यांच्यात लक्षणीय असे वेगळेपण क्वचितच असते, त्यांची एकंदर वृत्ती 'मुकी बिचारी कुणी हका' अशीच असते हे आपल्याला जाणवते व ती तशी का असते, त्याला ती माणसेच जबाबदार असतात की स्व-स्वरूपात व्यक्त होण्याच्या त्यांच्या प्रयत्नाआड परिस्थिती येते म्हणून ती तशी बनतात ह्याचा विचार आपणांस करावा लागतो. परंतु ह्या माणसांतच मधूनच असा कोणी निपजतो की, जो आपल्या आगळेपणाने सर्वांचे लक्ष वेधून घेतो. सर्वच माणसे कमीअधिक प्रमाणात जिवंत असली व जिवंत भासली तरी जिवंतपणा ह्या कल्पनेला त्याच्या संदर्भात वेगळा अर्थ येत आहे ह्याची आपणांस त्याजकडे पाहून जाणीव होते. प्रत्येक माणूस मानवतेची जी आधारभूत तत्त्वे आहेत तीच थोड्याबहुत प्रमाणात सूचित करीत असला तरी सदर तत्त्वांना त्या व्यक्तीच्या संबंधात खरा अर्थ प्राप्त होत आहे, आजपर्यंत लक्षात न आलेली परिमाणे लाभत आहेत, त्याच्या व्यक्तित्वाच्या प्रकाशात ह्या तत्त्वांवर अधिष्ठित असलेल्या मानवतेची शोभा विशेषत्वाने फाकताना दिसत आहे हे जाणवते. ख्रिस्त, बुद्ध, शिवाजी, आगरकर, टिळक, गांधी यांच्या बाबतीत हेच जाणवत नाही काय? सगळीच माणसे सचेतन खरी, परंतु ही व्यक्तिमत्त्वे खऱ्या अर्थाने विशेष जिवंत भासत नाहीत काय? त्यांचे नाव घेताच खऱ्याखुऱ्या चैतन्याचा आगळा साक्षात्कार होत नाही काय? इतर सचेतनांच्या बाबतीत हा साक्षात्कार का होत नाही?

अगदी असाच चमत्कार साहित्याच्या ह्या प्रतिसृष्टीत दिसत असल्यामुळे तेथेही हे किंवा असलेच प्रश्न विचारावेसे वाटतात. वरच स्पष्ट केल्याप्रमाणे साहित्याच्या ह्या कल्पसृष्टीत अवतरणारी प्रत्येक कृती एका अर्थाने सचेतनच असते. ती कृती हे एका जिवंत मनाचे सर्जन असल्यामुळे त्या मनाच्या

अनुभूतीशी संलग्न असणारे चैतन्य तिच्या अभिव्यक्त रूपातही अवतरण्याची धडपड करीत असते. प्रत्येक साहित्यकृतीचा ह्याच दृष्टीने प्रयत्न असतो. हे चैतन्य त्या साहित्यकृतीत कितपत अवतरले ह्यावर तिचा आगळेपणा अवलंबून असतो. जीवनसृष्टीप्रमाणेच ह्या सृष्टीत जे जे जन्मते त्याची त्याची ह्या दृष्टीनेच धडपड चाललेली असली तरी खरेखुरे चैतन्य, खराखुरा आगळेपणा फारच थोड्या साहित्यकृतीत गोचर होत असतो. इतर कृती एकमेकींपासून कितीही वेगळ्या होण्यासाठी धडपडत असल्या, त्यांतील प्रत्येकीला आपला आगळेपणा व्यक्त करावासा वाटत असला तरी ह्या सृष्टीत वावरणाऱ्या तुमच्या-माझ्यासारख्यांना त्यांचा हा आगळेपणा क्वचितच जाणवतो. तुम्हाआम्हांला त्यांत एकसारखेपणाच, एकसुरीपणाच अधिक जाणवत असतो. जिवंत म्हणून संबोधण्यात येणारी माणसे शेवटी निर्जीव निवावी तशातलीच ही गत असते. आणि असे का होते ह्याचा मन विचार करू लागते. परंतु त्यांतच एखादी ज्ञानेश्वरी, एखाद्या तुकोबाची अभंगगाथा, एखादे हॅम्लेट वा एखादे महाभारत आपले लक्ष वेधून घेते. कितीही न्याहाळावे तरी थोडेच असे त्याचे अनन्यरूप असते. त्या आगळ्या चैतन्यपूर्ण रूपवैभवाने आपण थक्क होतो. ह्या रूपाचा शोध घ्यावा असे वाटू लागते. महाभारताच्या किंवा हॅम्लेटच्या रूपाचा शोध घेण्याची ऊर्मी ही गौतम बुद्ध किंवा खिस्त किंवा शिवाजी ह्यांच्या आगळ्या दैदीप्यमान व्यक्तिमत्त्वाचा शोध घेण्याच्या ऊर्मीसारखीच ऊर्मी आहे. हा खरोखर चैतन्याने धारण केलेल्या अनन्यसाधारण रूपांच्या संदर्भात घेतलेला चैतन्याचाच शोध आहे. हा शोध कधीच संपत नाही. तो कधीच पुरा होत नाही. परंतु तो घेण्यात मौज असते. श्रीशिवाजीमहाराज व गौतम बुद्ध ह्यांच्या आगळ्या व्यक्तीमत्त्वांच्या शोधातून ज्याप्रमाणे मानवतेला आधारभूत ठरणाऱ्या मूल्यांवर वेगळा प्रकाश पडू शकतो, त्या मूल्यांना वेगळा अर्थ येऊ लागतो त्याचप्रमाणे महाभारत व हॅम्लेट यांच्या शोधातून प्रत्येक वेळी असे काही हाती लागते की, त्यामुळे साहित्यमूल्यांसंबंधीचा आपला विचार अधिकाधिक निर्दोष होण्यास मदत होते. खरेखुरे चैतन्य, मग ते जीवसृष्टीत गोचर होवो वा साहित्यसृष्टीत गोचर होवो त्याचा शोध हा जीवनाला वा साहित्याला उपकारक ठरल्याशिवाय राहत नाही.

जीवनाच्या आणि साहित्याच्या क्षेत्रात आढळणारा हा आगळेपणा सामान्यतः चैतन्यदर्शक असला आणि अनेकदा आपले लक्ष वेधून घेऊ शकत असला तरी

केवळ आगळेपणा हे जीवनदृष्ट्या वा साहित्यदृष्ट्या मूल्य होऊ शकते काय हा एक ह्याच संदर्भात उपस्थित करण्याजोगा प्रश्न आहे. गौतमबुद्ध हे व्यक्तिमत्त्व आगळे तसेच हिटलर हे व्यक्तिमत्त्व आगळेच. ही दोन्ही व्यक्तिमत्त्वे आपले लक्ष निश्चितच वेधून घेतात. दोन्हीकडे चैतन्याचा साक्षात्कार होत नाही काय? मग गौतम बुद्धामध्ये होणारा चैतन्याचा साक्षात्कार हा अधिक विलोभनीय असे कशाच्या आधारावर म्हणायचे? एखाद्या व्यक्तीच्या किंवा कृतीच्या आगळेपणाचे मूल्य अजमावण्याची कसोटी कोणती? जी गोष्ट जीवसृष्टीत तीच साहित्यसृष्टीत. तेथेही जे जे आगळे ते ते चैतन्यपूर्ण आहे हे सामान्यतः खरे असेल तर हॅम्लेट आणि एखाद्याने निर्मिलेली विक्षिप्त साहित्यकृती ह्यांत मूल्यात्मक फरक का व कशामुळे निर्माण होतो हा प्रश्न आपणांस पडतोच व त्याचे उत्तर आपणांस द्यावेच लागते. ह्या प्रश्नांची उत्तरे देताना आपणांस स्वाभाविकच जीवनाच्या आणि साहित्याच्या आधारभूत अचल तत्त्वांकडेच परत जावे लागते व त्यांच्याच आधारे विचार करावा लागतो. कारण जीवनाशी संबद्ध असणारी प्रत्येक कृती ही जीवनाला कितपत पोषक ठरते, जीवनप्रेरणेला व जीवनधारणेला कितपत उपकारक ठरते ह्यांवरच तिच्यातून व्यक्त होणाऱ्या चैतन्याचे मोल जसे अवलंबून राहणार तसेच साहित्याशी संबद्ध असणारी प्रत्येक कृती ही साहित्याच्या धारणेला आणि प्रकृतीला कितपत मदत करते, साहित्याचे ठिकाणी असणारे सुप्त सामर्थ्य प्रकट होण्यास कितपत हातभार लावते ह्यावरच तिच्या रूपाने व्यक्त होणाऱ्या चैतन्यानुभवाचे मोल अवलंबून राहणार. तेव्हा गौतमबुद्ध आणि हिटलर ह्या उभयतांमध्ये आगळेपणा आढळत असला तरी मानवतेला आधारभूत ठरलेल्या तत्त्वांचा प्रकर्ष ह्यांपैकी कोणात विशेषत्वाने आढळतो, ह्या तत्त्वांचा खरा अर्थ कोणत्या व्यक्तिमत्त्वाच्या शोधातून आपल्या हाती लागण्याची अधिक शक्यता आहे, मानवतेची सांगता ह्या उभयतांपैकी कोणाच्या व्यक्तिमत्त्वात यथार्थत्वाने झालेली दिसते हेच प्रश्न येथे शेवटी महत्त्वाचे ठरतात. साहित्यकृतींच्या संदर्भात ह्याच दिशेने विचार करावा लागतो. वरच सांगितल्याप्रमाणे एखाद्या साहित्यकृतीचा आगळेपणा हा कशाचा निदर्शक आहे, कोणत्या साहित्यमूल्यांचा प्रकर्ष तद्द्वारा सूचित होत आहे, साहित्याची जी प्रतिज्ञा आहे ती त्यामुळे कितपत सफल होत आहे, त्या आगळेपणामुळे साहित्यव्यवहाराला कितपत सार्थकता प्राप्त होत आहे, ह्या व ह्यासारख्या प्रश्नांच्या आधारानेच त्या आगळेपणाचे व त्यातून व्यक्त होणाऱ्या

चैतन्यरूपाचे मोल ठरवावे लागते. जीवनात आणि साहित्यात केवळ आगळेपणा हे मूल्य ठरत नाही.

परंतु अनेकदा मनाला प्रश्न पडतो तो असा की, जीवनाला अर्थ देणारी, आपल्या आगळ्या, चैतन्यमय आणि अर्थपूर्ण व्यक्तिमत्त्वांनी एकदम उठून दिसणारी, जीवनाची ह्या नाही त्या कारणांनी रुद्ध झालेली किंवा वाममार्गाला जाऊ लागलेली गती योग्य मार्गावर आणून सोडणारी ही माणसे केव्हा व का जन्मतात? त्यांचा अवतार हा काही कार्यकारणभावाने सिद्ध झालेला असतो की आपाततःच घडलेला असतो? त्यांच्या आगमनानंतर आपण त्यांच्या ह्या आगमनाची संगती लावण्याचा प्रयत्न करतो व ते कसे अपरिहार्य होते हे अनेकदा दाखवूनही देतो; नाही असे नाही. आपण त्या आगमनाची कारणे शोधतो व ती पुढे करितोही. परंतु त्यांतील खरोखर किती निर्णायक असतात? साहित्याला अर्थ देणारी, आपल्या अनन्यसाधारण व चैतन्यपूर्ण रूपाने उठून दिसणारी, साहित्य-व्यवहारातील निर्जीव तोचतोपणा नष्ट करून त्यात नवचैतन्याचे वारे खेळविणारी ज्ञानेश्वरीसारखी कृती एका विशिष्ट काळीच जन्माला का येते ह्याचे समाधानकारक उत्तर आपणांस कधीतरी देता येईल काय? हे उत्तर देता आले तर जीवनाचे एक कोडेच उलगडल्यासारखे होईल. जीवनात घडणाऱ्या घटना ह्या जितक्या संभाव्य तितक्याच अनपेक्षित, हा जीवनाचा धर्मच आहे. जे घडल्यावर अपरिहार्य वाटते, ते घडण्यापूर्वी अनेकदा अनपेक्षित असते हीच जीवनाची मौज आहे. संभाव्यता, अनपेक्षितता आणि अपरिहार्यता हे सर्व एकाच वेळी जीवनाचे धर्म बनले आहेत. जीवनासंबंधी तुमच्यामाझ्या मनामध्ये विश्वास असूनही जे अखंड कुतूहल आहे त्याचे एका परीने हेच इंगित नाही काय? मग जीवनाचे हेच धर्म साहित्याच्या प्रतिसृष्टीत गोचर होत असतील तर त्यात नवल ते काय? म्हणूनच एखाद्या 'फुलराणी'च्या, 'हॅम्लेट'च्या वा 'मेघदूता'च्या अवताराची आपली कार्यकारणमीमांसा काही झाले तरी शेवटी तोकडीच नाही का पडणार? ती सांगून सांगून काय सांगणार? त्यांचे येणे अपरिहार्य होते हेच ना? परंतु ही त्या येण्याची अपरिहार्यता लक्षात आली केव्हा? त्यांचा अवतार झाल्यावरच ना? जीवनातील जी अनाकलनीय शक्ती एका विशिष्ट काळी व स्थळी शिवाजीला जन्म देते त्या शक्तीचे स्वरूप, तिची कार्यपद्धती लक्षात आल्याशिवाय–आणि ही आपल्या कधीतरी लक्षात येण्याची शक्यता आहे काय?–तुम्ही

शिवाजीच्या विशिष्टकालीन आगमनाची मीमांसा कितपत करू शकाल? जी गोष्ट शिवाजीची, तीच फुलराणीची, हॅम्लेटची, मेघदूताची. एवढेच नव्हे तर 'फुलराणी', 'हॅम्लेट', 'मेघदूत' हे लेखन सिद्ध करणाऱ्या प्रत्येक पदाची. ह्या प्रत्येक पदावर स्थिरावून त्याच्या आगमनाचा अन्वयार्थ लावण्याचा प्रयत्न करावा. प्रत्यय येतो तो संभाव्यता, अनपेक्षितता आणि अपरिहार्यता ह्याच चैतन्यधर्माचा. हे अमूकच पद येथे नेमके कसे पडले, 'हिरवे हिरवेगार गालिचे'मध्ये 'हिरवे'नंतर 'हिरवे' हेच पद का व कसे आले हा प्रश्न आणि ज्या मनांनी 'फुलराणी'ला, 'हॅम्लेट'ला वा 'मेघदूता'ला जन्म दिला ती मने विशिष्ट काळीच जन्माला का आली व त्यांनी एका विशिष्ट काळीच हे सर्जन का साधले हे प्रश्न सारखेच अनुत्तरित राहणार. मती कुंठित करणारे हे प्रश्न आहेत.

ह्या प्रश्नांचे उत्तर देताना सामान्यतः थोर व्यक्तिमत्त्वांची आणि थोर साहित्यकृतींची (आणि अर्थात त्यांच्या निर्मात्यांची) कालनिष्ठ मीमांसा करण्याची आपली पद्धत असते. ह्या कालनिष्ठ मीमांसेतून सदर व्यक्तिमत्त्वांच्या व साहित्यकृतींच्या अवताराला विशिष्ट देशकालपरिस्थितीच मुख्यत्वेकरून जबाबदार आहे असे सुचविण्याकडे आपल्या मनाचा कल असतो. कोणत्याही घटनेला गोचर असे कारण असतेच व ते विशिष्ट देशकालपरिस्थितीत असते, ते लक्षात येण्याचा अवकाश की आपण त्या घटनेचा अन्वयार्थ बरोबर लावू शकतो, ह्या बुद्धिजीवी वर्गाच्या अंतर्मनात दडलेल्या एका ठाम समजुतीशी ह्याचा संबंध असतो. परंतु थोडा विचार करिताच हे लक्षात येते की, ही आपण स्वतःची करून घेतलेली समजूत एका अर्धसत्यावर कशीतरी आधारलेली आहे. विशिष्ट घटना घडताना एक विशिष्ट देशकालपरिस्थिती असते व त्या देशकालपरिस्थितीशी सदर घटनेचा, केवळ ती त्या काळात व विशिष्ट भूप्रदेशात घडली, ह्या दृष्टीने थोडाफार करणात्मक किंवा अकरणात्मक संबंध पोचतोही. परंतु विशिष्ट देशकालपरिस्थिती असेल तर विशिष्ट घटना घडते हे एक, असल्यास, अर्धसत्य आहे. अनेकदा तशाच प्रकारची विशिष्ट देशकालपरिस्थिती असूनही इतरत्र सदर घटना घडताना दिसत नाही; आणि ज्या विशिष्ट देशकालपरिस्थितीमुळे अमूक एक घटना घडली असे आपण म्हणतो त्या देशकालपरिस्थितीचेदेखील आपले निदान किती झाले तरी ढोबळच असते. त्यातून त्या घटनेमागील कितीतरी अगोचर प्रेरकशक्ती सुटलेल्या असतात. एक साधा आपलाच अनुभव घ्या :

अगदी आपल्या स्वतःच्या अनेक कृतिउक्तींच्या मागील नेमक्या प्रेरकशक्ती कोणत्या ह्याचा पुरेसा अंदाज आपणांस कधीतरी लागतो काय? ह्या आपल्या कृतिउक्तींची कारणमीमांसा जर सतत विशिष्ट देशकालपरिस्थितीच्या संबंधात केली गेली तर ती आपणांस प्रत्येक वेळी पटू शकेल काय? ही मीमांसा प्रत्येक वेळी अचूक ठरायला आपण काही एखादे यंत्र नव्हे की, विशिष्ट उष्णतामान झाले की त्या यंत्राच्या हातून विशिष्ट कृती होणे अपरिहार्य ठरावे. म्हणूनच साहित्यिकांची व साहित्यकृतींची परिस्थितिनिष्ठ मीमांसा ही साहित्यिकांचे व साहित्यकृतींचे चैतन्यपूर्ण स्वरूप नाकारीत आहे, निदान त्याकडे दुर्लक्ष करीत आहे आणि अभावितपणे साहित्यव्यवहाराकडे एक यांत्रिक व्यवहार म्हणून पाहत आहे असे वाटू लागते. मला तरी साहित्याचे बरेचसे इतिहास हे साहित्याच्या स्वरूपाची कालदृष्ट्या मीमांसा करण्यातच मुख्यत्वेकरून गुंतले आहेत असे दिसते. ते खरे म्हणजे साहित्याचे इतिहास न बनता विशिष्ट कालखंडाचे समाजेतिहासच शेवटी ठरतात. एवढेच की, येथे सदर समाजेतिहासासाठी साहित्याचा साधन ह्या दृष्टीने उपयोग केलेला असतो. ते साहित्याचे कालदृष्ट्या निरूपण असते. अर्थात अशा प्रकारच्या निरूपणात, मग ज्या मूल्यविचाराचा अभावितपणे अवलंब केला जातो तो मूल्यविचार मूलतः इतिहासलेखकाच्या समाजहितकल्पनेशी संलग्न असतो, साहित्यहित-कल्पनेशी नव्हे. त्याच्या समाजहितकल्पनेला जे साहित्य उतरते ते त्याच्या दृष्टीने श्रेष्ठ ठरते व जे उतरत नाही ते कनिष्ठ ठरते. साहित्याचे साहित्य ह्या दृष्टीने जे मूल्य असते ते लक्षात घेऊन हे निरूपण साधायचे म्हटले म्हणजे साहित्याचा केवळ हा कालनिष्ठ अन्वयार्थ लावून भागणार नसते. खरे सांगायचे म्हणजे साहित्याचा कालनिष्ठ विचार हा वाङ्मयाभ्यासकाला उपकारक ठरत असला तर केवळ एक वर्णनात्मक विचार म्हणूनच उपकारक ठरत असतो. तो आपणांस विशिष्टकालीन साहित्याची समाजेतिहासविषयक पृष्ठभूमी तेवढी स्पष्ट करू शकतो. तो मूल्यात्मक म्हणून उपयुक्त ठरत नाही. त्याचा मूल्यात्मक उपयोग हा साहित्यविचारास अनेकदा उपद्रवकारक ठरत असतो. साहित्याचे चैतन्यमय स्वरूप व त्यामुळे त्यास प्राप्त होणारे स्वयंभू मूल्य तो नाकारतो.

खरे म्हणजे जसे जीवनासंबंधीचे सगळेच महत्त्वाचे प्रश्न मती कुंठित करणारे आहेत तसेच जीवनातून सतत जन्मणाऱ्या साहित्यसृष्टीचेही महत्त्वाचे प्रश्न तितकेच मती कुंठित करणारे आहेत. अशाच प्रश्नांपैकी माझ्यापुढे पडलेले

आणखी काही प्रश्न विविध वाङ्मयप्रकारांच्या उत्पत्तीसंबंधीचे आणि प्रकृती-संबंधीचे आहेत. अतिदूरच्या भूतकाली एकोऽहं बहु स्याम् ह्या तत्त्वानुसार ह्या जीवसृष्टीत विविध जीवप्रकारांची जी उत्पत्ती झाली ती कोणत्या क्रमाने झाली, पुढे उत्क्रांतीमार्गावर कोणते जीवप्रकार टिकले, कोणते नष्ट झाले, कोणते परस्परांमध्ये मिसळून गेले, ह्या जीवप्रकारांची विविध वेगवेगळी कुटुंबे कशी तयार झाली, आज गोचर होणारे जीवप्रकार केव्हा व कसे आकारास आले, ह्या जीवप्रकारांची उत्पत्ती, त्यांची स्थिती आणि त्यांचा लय ह्यासंबंधीचे काही नियम बसविता येतात काय, हे नियम कितपत त्रिकालाबाधित ठरतात हे व असे अनेक प्रश्न जीवशास्त्रज्ञ स्वतःला विचारीत आहेत आणि त्यांची उत्तरे शोधीत आहेत. साहित्यसृष्टीत पद्य हे गद्याच्या अगोदर अवतरले असे अनेकदा मानले जाते व त्याची कारणमीमांसाही केली जाते. परंतु आज साहित्याच्या सृष्टीत जे विविध वाङ्मयप्रकार दृष्टोत्पत्तीस येतात ते कोणत्या क्रमाने व का उदयास आले आणि सर्व भाषांमध्ये ते त्याच क्रमाने उदयास आले काय, एकोऽहं बहु स्याम् ह्या न्यायानेच तेही उदयाला आले असतील, परंतु त्यांतील प्रत्येकाला आपले पृथगात्म रूप केव्हा लाभले, हे पृथगात्म रूप लाभण्याची प्रक्रिया कोणती, ही प्रक्रिया सर्व भाषांतील साहित्यात एकसारखीच आढळते काय, ह्यातील प्रत्येक वाङ्मयप्रकाराच्या विकासाच्या स्वाभाविक मर्यादा कोणत्या, प्रत्येक वाङ्मयप्रकार हा एखाद्या सचेतन वस्तूप्रमाणे आहे काय, असल्यास सचेतन वस्तूचे कोणकोणते गुणधर्म त्यात आढळून येतात, एखाद्या मृत झालेल्या किंवा मृतवत भासणाऱ्या वाङ्मयप्रकाराला पुनर्जन्म लाभतो काय, लाभत असल्यास केव्हा व कसा, असे एक ना दोन हजारो प्रश्न ह्या संबंधात मनांत येतात व ते समाधानकारकपणे सोडविल्याखेरीज आपणांस साहित्यसृष्टीतील घटनांचा अन्वयार्थ नीटसा लावता येणार नाही असे सारखे वाटत राहते. अनेकदा ह्या वाङ्मयप्रकारांच्या कक्षा एकमेकांमध्ये मिसळून जात असल्याचे दृश्य आपणांस दिसत असते. एका वाङ्मयप्रकाराच्या पोटात अनेक वाङ्मयप्रकारांची कार्यक्षेत्रे गोळा झालेली काही वेळा आढळतात. एखादा वाङ्मयप्रकार दुसऱ्या वाङ्मयप्रकाराच्या साहाय्याने स्वयंविकास साधीत आहे असे अनेकदा म्हटले जाते. मधूनच साहित्यक्षेत्रात आरोळी उठते की, अमुक एका वाङ्मयप्रकाराची वाढ संपली, त्याचे ठिकाणी आता नवसत्य आणि नवसौंदर्य मूर्तिमान करण्याचे सामर्थ्यच उरलेले नाही.

ह्या सर्व गोष्टींच्या मागे आपली एक दृढ समजूत आहे : आपल्या अंतर्मनाला हे पटलेले आहे की हे सर्व वाङ्मयप्रकार जीवप्रकारांप्रमाणेच सचेतन आहेत, organic आहेत. त्यांचे सजीवत्व आपण जणू गृहीत धरीत आहोत. म्हणूनच त्यांच्या संबंधात विचार करिताना तंत्राची भाषा वापरण्याचे आपण बुद्धिपुरस्सर टाळीत आलो आहोत. आपल्या तत्संबंधीच्या विचारात कोठे कारागिरीची सूचनाही येणार नाही याची आपण काळजी घेत आहोत. परंतु असे असले तरी आपल्या ह्या विविध वाङ्मयप्रकारांच्या उत्पत्तीसंबंधीच्या, त्यांच्या आगळ्या प्रकृतीसंबंधीच्या, त्याचप्रमाणे त्यांच्या स्थितिगतीचे नियमन करणाऱ्या प्रेरणांसंबंधीच्या, कल्पना स्पष्ट झालेल्या नाहीत. त्यांच्या बदलत्या रूपांच्या संदर्भात आपणांस त्यांच्या प्रकृतीसंबंधीच्या, कार्यपद्धतीसंबंधीच्या आणि प्रयोजनासंबंधीच्या कल्पनांचा परत परत पुनर्विचार करावा लागत आहे. ह्या विविध वाङ्मयप्रकारांच्या रूपाने जे व्यक्त होण्यासाठी एकसारखे धडपडत असते ते कितपत चैतन्यपूर्ण आहे, त्यातून प्रकट होणारी विविधस्वरूपी वास्तवाची जाणीव कितपत अर्थपूर्ण आहे, तिला किती नवी परिमाणे लाभत आहेत ह्यांवर त्या वाङ्मयप्रकारांचे विशिष्टकालीन जीवन अवलंबून असते असे आपणांस अनेकदा दिसून आले आहे. आज पाश्चात्य साहित्यक्षेत्रात 'नॉव्हेल ऑफ दी ॲब्सर्ड', 'थियेटर ऑफ दी ॲब्सर्ड'ची भाषा ऐकू येत आहे. विविध वाङ्मयप्रकारांची रूपे, कार्यपद्धती, प्रयोजने बदलत आहेत काय अशी त्यामुळे मधूनच शंका येते आहे. वाङ्मयेतिहासांना ह्या सर्व गोष्टींचा अन्वयार्थ लावावा लागत आहे व तो कसा लावायचा हा त्यांच्यापुढे पडलेला एक प्रश्न आहे.

जीवसृष्टी आणि साहित्यसृष्टी ह्यांतील काही समानधर्म आपण जाता जाता टिपले; आणि त्याच्या अनुषंगाने जीवनात व साहित्यात जवळजवळ समान असे प्रश्न कसे निर्माण होतात ह्याची दखल घेतली. जीवसृष्टी आणि साहित्यसृष्टी ह्यांतील आणखी कितीतरी समानधर्म आपल्या लक्षात येऊ शकतील व त्यांच्याशी संबद्ध असणाऱ्या विविध प्रश्नांची नोंद करिता येईल. हे सगळे प्रश्न अत्यंत समाधानकारकपणे आपण कधी सोडवू शकू काय? त्याची अगदी निर्णायक उत्तरे आपल्या कधीतरी हाती लागतील काय? जीवनविषयक प्रश्नांची उत्तरे शोधताना आपण कोणत्या दिशेने पावले टाकली पाहिजेत, कोणते खाचखळगे टाळले पाहिजेत ह्याची आता जाणत्यांना थोडीफार कल्पना येऊ लागली आहे. ही उत्तरे शोधण्याची शास्त्रीय पद्धत कोणती ह्याची जाण आता

तज्ज्ञांना एकसारखी येत आहे. जी गोष्ट जीवनविषयक प्रश्नांची तीच साहित्यविषयक प्रश्नांची. येथेही हे प्रश्न सोडविण्याची शास्त्रोक्त पद्धत कोणती हे साहित्याभ्यासाने आपल्या थोडेथोडे लक्षात येत आहे; परंतु असे असूनही हे सर्व प्रश्न निर्णायक स्वरूपात सुटतील अशी अजूनही खात्री वाटत नाही. जीवन आणि साहित्य ह्या उभयतांबाबत एकच अनुभव येत आहे : जसजशी आपली तत्संबंधीचा समज वाढते आहे तसतसे त्यांचे संपूर्ण रहस्य आकलणे कसे कठीण आहे—नव्हे अशक्य आहे हे लक्षात येत आहे. जीवन आणि साहित्य ह्यांच्या रहस्याचा शोध हा कधी न संपणारा शोध आहे; कारण तो चैतन्याचाच शोध आहे. चैतन्याने धारण केलेल्या दोन सृष्ट रूपांचा तो शोध आहे. हा चैतन्याचा शोध संपणार कसा ? परंतु हा शोध घेण्यात आनंद आहे. हा शोध चालू असता एकमेकांच्या चुका एकमेकांच्या लक्षात येत आहेत; सत्याचे लहानमोठे कण अधूनमधून हाती लागत आहेत; जे प्रश्न कधीच आतापर्यंत डोळ्यापुढे आले नव्हते ते दृष्टिपथात येत आहेत व त्यामुळे दृष्टी अधिक सुजाण बनते आहे; त्याबरोबरच अजून कितीतरी प्रश्न व प्रमेये अशी आहेत की, ज्यांची आपणांस अद्याप जाणीव नाही, परंतु भावी काळात त्यांची सोडवणूक आपणांस करावी लागणार आहे ह्याची समज येत आहे; आणि हे सर्व हा अखंड शोध चालू असताच आपल्या लक्षात येत आहे. जे एकसारखे आकलनीय वाटत आहे तेच शेवटी अनाकलनीय राहत आहे हाच अनुभव जीवन आणि साहित्य यांचा शोध घेऊ पाहणाऱ्यांना पदोपदी येत आहे. परंतु मौज अशी की, त्यामुळे निरुत्साहाचे वातावरण निर्माण होत नाही. जीवनाच्या क्षेत्रात जशी नवी नवी तत्त्वज्ञाने व तत्त्वदर्शने एकसारखी निर्माण होत आहेत, एकमेकांना कधी छेद देताना तर कधी पोषक व पूरक ठरताना दिसत आहेत तसेच साहित्याच्या क्षेत्रातही घडत आहे. तेथेही नित्य नवी तत्त्वज्ञाने व तत्त्वदर्शने जन्माला येत आहेत. त्यातील प्रत्येक आपल्या पदरात नाही म्हटले तरी साहित्यविषयक सत्याचे काही कण तरी निश्चित टाकीत आहे. त्यांतील काहींची प्रतिज्ञा आपण साहित्यरहस्याचा ग्रंथ लावला अशी असली तरी प्रत्यक्षात त्यांचे प्रयत्न अपुरे पडत आहेत हेच दृश्य दिसत आहे. ह्या सर्व तत्त्वशोधकांकडे आणि त्यांच्या तत्त्वदर्शनांकडे पाहून जीवन आणि साहित्य जणू गालातल्या गालात हसत आहेत. "घ्या आमचा शोध, किती घ्याल तेवढा," असेच जणू ती दोघे ह्या शोधकांकडे व त्यांच्या तत्त्वबोधकांकडे

पाहून म्हणत आहेत. जीवनाचा आणि साहित्याचा हा शोध नित्य नव्या विविध रूपांतून गोचर होणाऱ्या चैतन्याचा शोध आहे. तो संपण्याची कधीच भीती नाही.

हे सर्व लक्षात ठेवून साहित्यसमीक्षेने पावले टाकावीत असे म्हणूनच मला वाटते. मग ती साहित्यसमीक्षा एका साहित्यकृतीची असो, अनेक साहित्यकृतींना जन्म देणाऱ्या एका प्रतिभावान मनाची वा त्याच्या समग्र साहित्याची असो, एखाद्या वाङ्मयप्रकारात झालेल्या सर्व लेखनाची असो, किंवा विविध वाङ्मयप्रकारांतून प्रकट झालेल्या एका विशिष्ट कालखंडातील संपूर्ण साहित्यसृष्टीची असो. विविध मनांनी सर्जिलेल्या आणि साहित्यरूपाने अवतरलेल्या चैतन्याची ती समीक्षा आहे ही गोष्ट समीक्षकाने कधीही विसरून चालणार नाही. हे चैतन्यतत्त्व साहित्यरूपाने गोचर होत असता कोणते विधिनिषेध मानते, साहित्याची ही अपरसृष्टी फुलवीत असता व तिला एक प्रकारचे संपूर्णत्व आणि स्वयंपूर्णत्व प्राप्त करून देत असता कोणकोणती पथ्ये पाळते, ह्या सृष्टीचा जीवनाशी असणारा घनिष्ठ संबंध अतूट राखूनही तिची स्वायत्तता कशी टिकविते, तिचे सातत्य अबाधित राखून तिच्या ठिकाणी नित्यनवता कशी निर्माण करू शकते—अशा एक ना दोन हजारो प्रश्नांनी त्याला अस्वस्थ करून सोडलेले असले पाहिजे. त्याची वृत्ती नम्र पाहिजे. आपल्या समीक्षेने साहित्यरूप घेणाऱ्या चैतन्यांशाला बाधा येणार नाही ह्याची सतत दक्षता त्याने बाळगळी पाहिजे. समीक्षेला वाटते, आपण सर्व साहित्यव्यवहाराची व्यवस्था लावावी, तो व्यवहार नियमित करावा, त्यात सूत्रबद्धता आणावी, शिस्त आणावी, त्याचे नियमन नेमके कोणत्या तत्त्वांनुसार होते हे लक्षात घेऊन त्या तत्त्वांची अंमलबजावणी करावी. ही समीक्षेची प्रतिज्ञा ठीक आहे. परंतु कोणी सांगावे, उत्साहाच्या, अभिनिवेशाच्या—एवढेच नव्हे तर साहित्याचे कल्याण व्हावे ह्यासंबंधीच्या उत्कट इच्छेच्या भरातदेखील ही अंमलबजावणी एखादे वेळी वाजवीपेक्षा जास्त होण्याची शक्यता आहे. 'नियमन मनुजासाठी, मानव नसे नियमनासाठी जाणा' ही केशवसुतांची महत्त्वपूर्ण उक्ती साहित्याच्या संदर्भातही तितकीच सत्य आहे ह्याकडे ह्या सर्व गडबडीत दुर्लक्ष होण्याची शक्यता आहे. तसे झाल्यास हेतू स्तुत्य असूनही ज्याचा विकास साधायचा तेच खुरटविण्यास ही समीक्षा कारणीभूत होईल. जे मूलतः चैतन्यमय आहे आणि म्हणूनच ज्याच्या चैतन्यरूपाचा शोध घेणे हे समीक्षेचे कार्य आहे

त्यालाच यांत्रिकता आणण्यास ही समीक्षा अजाणता जबाबदार ठरेल. समीक्षेची धडपड प्रत्येक साहित्यकृतीचे, साहित्य निर्मात्याच्या निर्मितिप्रक्रियेचे आणि एकंदर साहित्यव्यवहाराचे रहस्य उलगडून दाखविण्यासाठी, ह्या रहस्याची गुरुकिल्ली नेमकी कशात आहे हे लक्षात घेऊन इतरांना सांगण्यासाठी व ह्या सर्वांचे मूल्यमापन करण्यासाठी असते. समीक्षा ही धडपड प्रामाणिकपणे करीत असते. परंतु ही धडपड करितानाही समीक्षेने शोधकबुद्धीचीच जपणूक केली पाहिजे. येथेही आग्रह उपयोगाचा नाही. एखाद्या छोट्या वा मोठ्या कालखंडावर पसरलेल्या साहित्यव्यवहारांचा अन्वयार्थ लावण्याचा प्रयत्न करिताना अनेकदा समीक्षा दिसते. येथे तिला त्या विविधरंगी विविधढंगी साहित्यव्यवहाराची व्यवस्था लावायची असते. त्या व्यवहारांचे सूत्र तिला शोधून काढायचे असते. त्यातील लहानमोठ्या परस्परविरोधी, विविधस्वरूपी घटनांची, प्रवृत्तींची संगती लावायची असते. ही संगती लावताना तिची स्वाभाविकच धांदल उडते; कारण ही संगती लावणे सोपे नसते.

वाङ्मयेतिहास नेमके हेच करू इच्छितात. हीच त्यांची प्रतिज्ञा असते; त्यांना भूताकडून वर्तमानाकडे यायचे असते. परंतु साहित्याची सृष्टी ही एक अपूर्व सृष्टी आहे. येथे भूत ह्या शब्दाला अर्थ आहे आणि अर्थ नाहीही. येथे जे भूत आहे तेही वर्तमान आहे. शाकुंतल–नव्हे महाभारत–अतिभूत असून वर्तमान आहे. ज्ञानेश्वर, तुकाराम, केशवसुत, मर्ढेकर हे भूत असूनही अगदी विंदा करंदीकर, दिलीप चित्रे यांच्याइतकेच वर्तमान आहेत. हे साहित्यकृतींचे चिरवर्तमानत्व दृष्टीआड होऊ न देता आपणांस साहित्याचा इतिहास लिहायचा आहे हे विसरून चालत नाही. येथे आपण इतिहास लिहीत असूनही उत्क्रांतीची व प्रगतीची भाषा कितपत वापरू शकू ह्याबद्दलही संशय आहे. उत्क्रांतीची व प्रगतीची भाषा वारण्याचा काही वेळा मोह होतो; नाही असे नाही नाही. साहित्यक्षेत्रात असे काही दिसत असते, मनाला असे काही जाणवत असते की, ही भाषा वापरल्याविना भागणार नाही असे वाटते. उदाहरणार्थ, वाङ्मयप्रकारांच्या उत्पत्तीचा व त्यांना आज प्राप्त झालेल्या अवस्थांचा विचार करू लागलो की दरम्यानच्या काळातील त्यांची अवस्थांतरे डोळ्यांपुढे येऊ लागतात आणि उत्क्रांतीची भाषा अपरिहार्य होते. हरिभाऊंच्या काळात कादंबऱ्यांत आढळणारी वर्णने आणि आजच्या कथासाहित्यातील वर्णने ह्यांचा एकत्र विचार करू लागलो की ह्या वर्णनांच्या स्वरूपात झालेली उत्क्रांती लक्षात आल्यावाचून

राहात नाही. गोष्टीची लघुकथा होताना दिसते आणि उत्क्रांतीचा विचार मनात रुजू लागतो. हा विचारच असा आहे की, त्याला जोडून स्वतःस नकळत प्रगतीचा, विकासाचा विचार येत असतो. परंतु साहित्यसृष्टीचा विचार करिताना मनात येणारे हे तिच्या उत्क्रांतिधर्मांचे आणि विकासप्रक्रियेचे विचार कोठेतरी थांबवावे लागतात. साहित्यसृष्टीतील सर्व घटनांचा अर्थ त्यांच्या मदतीने, त्यांची परिभाषा वापरून लावता येणार नाही, एवढेच नव्हे तर सदर घटनांचा ह्या दृष्टीने विचार केल्यास ह्या सृष्टीची एक अपूर्वाईच नष्ट होईल हे झटकन लक्षात येते. ह्या साहित्याच्या सृष्टीकडे पाहू लागलो की आपणांस जागोजाग उत्तुंग पर्वत दिसतात : दृष्टीचा टप्पाही पोचत नाही अशा ठिकाणी महाभारताची प्रचंड पर्वतराजी दिसते, थोडी अलीकडे शाकुंतल-मेघदूतांची शिखरे दिसतात, मध्येच ज्ञानेश्वरी आणि तुकोबांची अभंगगाथा ही नयनमनोहर गिरिशृंगे दिसतात, बाजूला अवकाशाचा भेद करून उंचच उंच गेलेला शेक्सपियरच्या साहित्याचा सुळका डोळ्यांना दिसू लागतो; किती म्हणून नावे घ्यायची? प्रत्येक लक्षणीय भाषेच्या साहित्याने व्यापलेल्या सृष्टीत हाच चमत्कार थोड्याबहुत प्रमाणात दृष्टीस पडतो. तेथेही मधूनच गगनाला स्पर्श करू पाहणाऱ्या उत्तुंग साहित्यकृती डोकी तर काढीत आहेत हेच दृश्य दिसते आणि "कलेने नेहमीच यशाची परिसीमा गाठली आहे" ("Art has always reached its goal. It never improves and cannot be surpassed.") हे शोपेनहॉवरचे विधान मनाला पटते. कला आणि साहित्य यांनी जर भूतकालात अनेकदा यशाची परिसीमा गाठलेली असेल—आणि महाभारत, शाकुंतल, हॅम्लेट इत्यादींमध्ये ती परिसीमा गाठलेली नाही असे कोण म्हणेल?—तर प्रगतीची, विकासाची भाषा त्यांच्या इतिहासात आपण कोणत्या तोंडाने योजायची? 'फुलराणी'पेक्षा अधिक चांगली 'फुलराणी' कशी लिहिली जाणार! 'हॅम्लेट'पेक्षा अधिक चांगले 'हॅम्लेट' ही कल्पनाच चमत्कारिक आहे. बालकवींना देखील 'फुलराणी' परत लिहिता येत नाही व शेक्सपियरही 'हॅम्लेट' परत निर्माण करू शकत नाही; मग इतरांची काय कथा? ह्या सर्वच गगनचुंबी साहित्यकृतींचे अनन्यसाधारणत्व इतके असाधारण की, त्यांनाच मानदंडाची योग्यता प्राप्त होते; आणि आपण तर साहित्याचा इतिहास लिहीत असतो. त्यांची व्यवस्था लावताना उत्क्रांतीची व विकासाची भाषा वापरण्याचा आपणांस मोह होत असतो. ह्या दैदिप्यमान

साहित्यकृतींकडे लक्ष जाताच ही उत्क्रांतीची व विकासाची भाषा आपोआप लुळी पडते आणि आपण गोंधळून जातो.

आपण गोंधळून जातो ह्याचे आणखी एक कारण असे की, आपल्या मनाची प्रवृत्ती विशिष्ट कालखंडातील साहित्यव्यवहारांचा इतिहास लिहिताना त्या व्यवहारांच्या त्या कालखंडातील सर्वसामान्य प्रवृत्ती काय आहेत हे लक्षात घेऊन त्या नोंदण्याकडे असते. तेच जणू आपले मुख्य कार्य आहे असेच प्रत्येक वाङ्मयेतिहास लेखक समजत असतो. एवढेच नव्हे तर वाङ्मयेतिहासातील कालखंड पाडताना देखील आपण ते बहुधा सामान्य प्रवृत्तींच्या संदर्भातच पाडतो. विशिष्ट कालखंड हा विशिष्ट प्रवृत्तीनिदर्शक असे आपण मानतो. आपल्या मनाची ही प्रवृत्ती व्हावयाला कारण आहे. खरोखरच जीवनाप्रमाणे साहित्यसृष्टीतही असाधारणांपेक्षा साधारणांची व प्रवाहपतितांचीच गर्दी असल्यामुळे तद्दर्शक सामान्य प्रवृत्तींची नोंद करण्याचा मोह कोणालाही होणे अगदी स्वाभाविक असते; परंतु हा मोह काही वेळा दिशाभूल करू शकतो. एखाद्या कालखंडातील साहित्यकृतींचे साधारण धर्म नोंदविले जात असता त्यांतील काहींनी अगदी त्या गर्दीतही आपले अनन्यसाधारणत्व जोपासण्याची जी धडपड केलेली असते तिजकडे ह्यामुळे दुर्लक्ष होण्याची शक्यता असते. कोणती सजीव वस्तू स्व-स्वरूपात व्यक्त होण्यासाठी धडपडत नाही? प्रत्येक साहित्यकृतीचा प्रयत्न हा मूलतः आपल्या आगळ्या रूपात व्यक्त होण्यासाठीच असतो; परंतु तो तिचा प्रयत्न अनेकदा फसतो. तो का फसला ह्याचा विचार समीक्षेला करावा लागतो. ज्या कलाबीजातून साहित्यकृती फुलली ते बीजच निःसत्त्व होते काय, आपली अभिव्यक्ती साधताना ज्या प्रवृत्तींना ती शरण गेल्यासारखी दिसते त्या प्रवृत्ती कलाविघातक ठरतात काय, ह्या प्रवृत्ती विशिष्ट काली प्रबळ होण्याचे कारण काय, इत्यादी अनेक प्रश्नांचा विचार तिजकडून अपेक्षित असतो. वाङ्मयेतिहासातही ह्यासारख्याच विचाराची अपेक्षा असते. तेथे वाङ्मयेतिहासलेखकांची पंचाईत होते. साधारण आणि असाधारण ह्यांचा मेळ घालणे त्यांना जड जाते. विशिष्ट कालखंडातील साहित्यव्यवहारांची व्यवस्था लावणे हेच त्यांनी आपल्या डोळ्यांपुढे ठेविलेले उद्दिष्ट असते; परंतु साहित्यव्यवहार हा जीवनव्यवहारासारखाच असल्यामुळे तो प्रकृतिशःच इतकासा सुव्यवस्थित नसतो; निदान एका विशिष्ट व्यवस्थेत चपखल बसण्याजोगा निश्चित नसतो. त्या व्यवहाराला विशिष्ट सूत्रात बसविणे, विशिष्ट लेबल देणे, त्याचे

नेमके आडाखे बांधणे म्हणूनच कठीण जाते. असे करीत असता त्याचे प्रकृति-वैशिष्टयच नेमके दृष्टिआड होणे अगदी शक्य असते. हा मोठा धोका असतो. आणि हेच नेमके बहुंशी वाङ्मयेतिहास करिताना दिसतो. त्याचे उद्दिष्टच त्याला हे करावयास भाग पाडीत असते. तेव्हा हा धोका टळावा कसा ?

वाङ्मयेतिहासाची विशेष धांदल उडत असेल तर ती साहित्यसृष्टीची स्वयंपूर्णता आणि स्वायत्तता टिकवून तिचा इतिहास लिहिताना. साहित्यसृष्टी ही प्रतिक्षणी जीवनातूनच उदयाला येत असली तरी ती एक स्वायत्त सृष्टी आहे, ती अपर सृष्टी आहे, एकापरीने संपूर्ण व स्वयंपूर्ण आहे, तिच्या स्थितिगतीचे नियम हे खास तिच्या प्रकृतीने सिद्ध केलेले नियम आहेत, तिची मूल्ये ही खास तिची मूल्ये आहेत, त्यांवरच तिची धारणा झाली आहे हे सर्व जाणवत असूनही वाङ्मयेतिहासकाराला तिचा इतिहास हा जीवनसापेक्षच लिहावा लागतो व लिहावासा वाटतो. हे एका परीने स्वाभाविक आणि अपरिहार्यच असते. जीवनाशी ह्या सृष्टीची फारकत करून तिच्या स्थितिगतीचा आलेख काढणे अवास्तव ठरेल व म्हणूनच अशक्यही ठरेल. परंतु वाङ्मयेतिहास जीवनसाक्षेप असणे निराळे आणि तो सर्वस्वी जीवनावलंबी बनविणे निराळे. साहित्य हे जीवनाचे प्रतिबिंब आहे, जे जे जीवनात घडते ते ते साहित्यात प्रतिबिंबित होते, तेव्हा जीवनाची विशिष्टकालीन स्थित्यंतरे साहित्यात कशी व कितपत प्रतिबिंबित झालेली आहेत हे शोधणे, जीवनाने ह्या काळात साहित्याला कसे व कोणते खाद्य पुरविले आणि साहित्याने त्याच्या काळातील समाजजीवनाला जीवनोपयोगी असे काय दिले व काय दिले नाही ह्याची नोंद करणे म्हणजे वाङ्मयेतिहास अशी जर आपण समजूत करून घेतली —आणि अनेकदा आपण अशीच समजूत करून घेत आहोत असे आपले वाङ्मयेतिहास वाचताना वाटत नाही काय?—तर तो वाङ्मयेतिहास कितपत ठरेल? तो विशिष्टकालीन समाजजीवनाचाच केवळ साहित्याच्या संदर्भात लिहिलेला इतिहास ठरणार नाही काय? ह्या इतिहासाला जर आपण साहित्याचा इतिहास म्हणून संबोधू लागलो तर साहित्याची सृष्टी ही एक स्वायत्त सृष्टी आहे ह्या आपल्या समजुतीला काही अर्थच राहणार नाही. ही सृष्टी जरी सतत भोवतालच्या जीवनातून जीवनरस शोषून घेत घेत मूर्तिमान होत असली तरी ती मूर्तिमान आहे ह्याचाच अर्थ ती एक अपर सृष्टी आहे, जीवनातील उत्पत्ती, स्थिती आणि लय ह्यांसारखी तत्त्वे तिच्याही जीवनात गोचर होत आहेत हे

सर्व जर आपणांस पटत असेल तर आपला साहित्येतिहास ह्या सर्व गोष्टी नीट लक्षात बाळगून तिच्या स्थितीगतीचा आलेख काढू शकला पाहिजे हे उघड आहे. मराठी कादंबरी-वाङ्मयाचा इतिहास हा जर केवळ गेल्या शंभर वर्षांत महाराष्ट्रीय समाजजीवनाच्या विविध अंगांमध्ये घडलेली स्थित्यंतरे मराठी कादंबरीवाङ्मयात कशी व कितपत प्रतिबिंबित झाली हे नोंदवीत गेला तर तो मराठी कादंबरीचा इतिहास होणार नाही. पुनरुक्तीचा दोष पत्करून बोलायचे म्हणजे तो गेल्या शंभर वर्षांतील महाराष्ट्रीय समाजजीवनातील स्थित्यंतरांचा मराठी कादंबरीच्या अनुषंगाने लिहिलेला इतिहास ठरेल. साहित्यसृष्टीने ज्याला जन्म दिला, घडविला, हळूहळू साकार केला असा कादंबरी हा एक वाङ्मयप्रकार आहे. इतर वाङ्मयप्रकारांप्रमाणेच साहित्यसृष्टीने म्हणजे ह्या सृष्टीला जन्म देणाऱ्या अनेक प्रतिभावान मनांनी त्याचे साक्षात सर्जन साधलेले आहे. तो वाङ्मयप्रकार ही एक सचेतन वस्तू आहे; ती विकासक्षम आहे, विनाशक्षम आहे. तेव्हा तिच्या स्थितिगतीचा इतिहास हा तिच्या सचेतन वस्तुरूपाच्या आयुष्याचा इतिहास आहे. तो तसा होणेच इष्ट आहे व आवश्यकही आहे. एका विशिष्ट कालखंडात कादंबरीचे हे सचेतन वस्तुरूप कोणकोणत्या अवस्थांतरांतून गेले, ही अवस्थांतरे त्याच्या सचेतनत्वाला कितपत पोषक वा बाधक ठरली, ह्या अवस्थांतरांतून जात असता त्याला प्राप्त झालेली रूपे कशाची निदर्शक ठरतात इत्यादी प्रश्नांचा विचार जर कादंबरी-वाङ्मयाच्या इतिहासात झाला नाही तर तो त्या वाङ्मयप्रकारातील लेखनाचा इतिहास कसला? जी गोष्ट मराठी कादंबरीची तीच मराठी नाट्यवाङ्मयाची, तीच प्राचीन मराठी आख्यानक कवितेची, तीच अभंगवाङ्मयाची, तीच अर्वाचीन मराठी कवितेची. ह्यांतील प्रत्येकाचा इतिहास हा तो तो वाङ्मयप्रकार ही एक सजीव, विकासशील वस्तू आहे व अशा एका सजीव, विकासशील वस्तूच्या विशिष्ट कालखंडातील स्थितिगतीचा आलेख काढण्याचा आपण प्रयत्न करीत आहोत ह्या निष्ठेनेच लिहिला गेला पाहिजे असे मला वाटते. प्रत्यक्षात अनेकदा तो त्या वाङ्मयप्रकाराच्या रूपाने अवतरलेल्या लेखनातील 'विषया'चा इतिहास बनतो. जणू जीवन आणि साहित्य याचा संबंध ह्या केवळ वाह्यवाहक संबंध आहे. साहित्याने विशिष्ट काली कशाचे वाहन केले व ते कितपत केले हे सांगितले की तो साहित्याचा इतिहास झाला अशीच त्यांच्या लेखकांची समजूत असावी असे वाटते. समीक्षेची मौज अशी

आहे की, ती जेव्हा तात्त्विक चर्चा करायला बसते तेव्हा साहित्यकृतींच्या संबंधातील आशय आणि अभिव्यक्ती यांच्या अभिन्नत्वाबद्दल निःशंक असते; परंतु जेव्हा ती एखाद्या वाङ्मयप्रकारात झालेल्या विशिष्टकालीन लेखनाचा आलेख काढू लागते तेव्हा तो मात्र अनेकदा केवळ त्या लेखनाला निमित्त झालेल्या समाजजीवनातील विविध घटनांचा व अवस्थांतरांचा आलेख बनतो. ही गोष्ट जेथे एका वाङ्मयप्रकारात झालेल्या लेखनाचा आलेख काढण्याची तेथे अशा अनेक वाङ्मयप्रकारांत झालेल्या विविधस्वरूपी लेखनाने बनलेली जी विशिष्टकालीन साहित्यसृष्टी तिच्या स्थितिगतीचा संपूर्ण आलेख काढणे ही गोष्ट किती कठीण व किती जबाबदारीची आहे हे लक्षात आणून देण्याची आवश्यकता नसावी. हा आलेख काढताना जर विविध सचेतन रूपांनी गजबजलेल्या ह्या सृष्टीची स्वायत्तता अबाधित राखता आली नाही तर हा आलेख काढण्यात काय अर्थ? हे काम अत्यंत अवघड आहे हे खरे; परंतु अवघड आहे म्हणून आवश्यक नाही असे कसे म्हणता येईल? ते अवघड आहे म्हणून तर करण्यात मौज आहे. साहित्यनिर्मितीला निमित्तमात्र म्हणून ठरणाऱ्या घटनांचे, प्रभावी विचारप्रणालींचे, सामाजिक स्थित्यंतरांचे केवळ प्रतिबिंब साहित्यात शोधणे व त्यांचा व साहित्याचा कार्यकारणभाव सिद्ध करणे म्हणजे साहित्याचा इतिहास लिहिणे नव्हे. असे करणे म्हणजे साहित्य हे प्रतिभावान मनांचे एक अनन्यसाधारण सर्जन आहे, ती कारागिरी नव्हे, हेच नाकारणे होय. साहित्याच्या चैतन्यरूपाला ते बाधक आहे. साहित्य-व्यवहाराबद्दल गैरसमज पसरविणारे आहे.

केवळ आशयानुरोधाने वाङ्मयेतिहास पावले टाकू लागला की त्याचे स्वरूप कसे बनते व ते साहित्याच्या चैतन्यरूपाला अंती बाधक कसे ठरते ह्याचा आपण थोडा विचार केला. परंतु हा धोका टाळण्यासाठी एखादा वाङ्मये-तिहासकार विशिष्टकालीन साहित्यकृतींच्या केवळ गोचर रूपांचा विचार करून त्या रूपांच्या उत्क्रांतीचा आलेख काढण्याचा प्रयत्न करू लागला तर दुसराच एक धोका निर्माण होण्याची शक्यता असते. अशा वेळी सदर आलेख हा विशिष्टकालीन विविध साहित्यरूपांच्या केवळ गोचर लक्षणांचा आणि पर्यायाने ती लक्षणे सिद्ध करणाऱ्या तंत्रांचा आलेख बनण्याची भीती असते. एक धोका टाळण्यासाठी प्रयत्न करावा आणि दुसरा तसलाच धोका दत्त म्हणून पुढे उभा राहावा अशातली येथे गत होते. कारण पहिल्या प्रकारच्या आलेखात साहित्याला

विशिष्टकालीन समाजजीवनातील स्थित्यंतरे प्रतिबिंबित करू शकणाऱ्या किंवा न शकणाऱ्या कारागिरीचे व साधनाचे स्थान अप्रत्यक्षपणे प्राप्त होत असते तर दुसऱ्या प्रकारच्या आलेखात अगदी उघडपणे साहित्याच्या केवळ गोचर रूपांना तेवढे महत्त्व देऊन त्यांच्या आधारेच त्याची अवस्थांतरे टिपण्याचा प्रयत्न होत असल्यामुळे साहित्य म्हणजे कारागिरी हे समीकरण उघडपणे मान्य केल्यासारखेच होते. साहित्य म्हणजे ज्याप्रमाणे साहित्याचा तथाकथित आशय नव्हे, त्याचप्रमाणे साहित्य म्हणजे त्याचे केवळ गोचर रूप नव्हे, की हे रूप कसे सिद्ध झाले हे शोधून काढून त्याचे नमूद केलेले तंत्रविशेष म्हणजे त्या साहित्याचा आलेख व्हावा. ह्या दोन्ही प्रकारच्या आलेखात, साहित्य ही प्रतिभावान मनांनी निर्मिलेली सचेतन वस्तू आहे, तिची निर्मितिप्रक्रिया ही खऱ्याखुऱ्या जिवंत वस्तूच्या सर्जनाची प्रक्रिया आहे इत्यादी गोष्टींकडे संपूर्ण दुर्लक्ष झालेले असते. साहित्याचा केवळ त्याच्या तथाकथित 'आशया'च्या संदर्भात विचार करणे आणि साहित्याचा त्याच्या केवळ गोचर रूपांच्या संबंधात विचार करणे ह्या गोष्टी त्या मानाने सोप्या आहेत; म्हणूनच अनेकदा वाङ्मयेतिहास ह्यांतील एका पद्धतीचा किंवा प्रसंगी दोन्ही पद्धतींचा अवलंब करिताना आढळतात. आणि मौज अशी की, मोठ्या परिश्रमाने लिहिलेल्या ह्या वाङ्मये-तिहासातून वाङ्मयाचा आत्माच निसटला आहे ह्याची आपणांस जाणीव होते.

मित्रहो, वाङ्मयेतिहासाच्या सर्व समस्या आपल्यापुढे विशद कराव्यात ह्या उद्देशाने मी हे बोललेलो नाही. साहित्याकडून समीक्षेकडे येताना हा विषय अनुषंगाने आलेला आहे. साहित्य आणि जीवन ह्यांचे अन्योन्यसंबंध लक्षात घेत असता ज्या विचारसूत्राच्या आधारे मी पुढे पुढे सरकत गेलो त्या विचार-सूत्राची ही केवळ वैचारिक परिणती आहे. जीवनातून प्रतिक्षणी साकार होणाऱ्या साहित्यसृष्टीची सजीवता व ह्या सजीवतेमुळे तिच्यात अवतरणारे गुणधर्म हाच मुख्यतः माझ्या चिंतनाचा विषय आहे. ह्या माझ्या चिंतनात जर थोडाफार तथ्यांश असेल तर समीक्षेवरील जबाबदारी केवढी मोठी आहे ह्याची अल्पशी तरी कल्पना यावी एवढाच येथे हेतू आहे.

ह्या भाषणाच्या उत्तरार्धात आजच्या मराठी साहित्यसृष्टीतील काहीं गोष्टींची मी आपल्या परवानगीने दखल घेत आहे :

१) एक काळ असा होता – आणि तोही फारसा दूरचा नव्हे, दहावीस वर्षां-पूर्वीचाच – की ज्या वेळी मराठी ललित साहित्याची निर्मिती मुख्यतः समाजातील

एका विशिष्ट वर्गाकडून होत होती. हा वर्ग पांढरपेशा मध्यमवर्ग होता. ह्या वर्गातीलही जे साहित्यनिर्मिती करीत होते ते काही विशिष्ट पेशांतील स्त्रीपुरुष होते. त्यांतील बहुसंख्य शिक्षक, कारकून, प्राध्यापक किंवा वकील होते. ह्या व्यवसायक्षेत्रांच्या बाहेरच्या क्षेत्रांतील फारच थोडे लोक लेखकवर्गात आढळत होते. क्वचित एखादा ललितलेखक डॉक्टरी पेशातील आढळे. परंतु ही गोष्ट एकंदरीने विरळाच. स्थापत्य, वास्तुकला, यंत्रविद्या, व्यापार इत्यादी व्यवसायांची अनेक क्षेत्रे अशी होती – नव्हे आजही आहेत – की ज्यांतून मराठी ललित साहित्यात भर घालायला कधीच कोणी फारसे पुढे आलेले दिसले नाही; अजाही दिसत नाही. जणू आपला साहित्यनिर्मितीशी काय संबंध अशीच या विविध क्षेत्रांत काम करणाऱ्या लोकांची कल्पना होती व ती दुर्दैवाने आजही आहे. ह्यामुळे मराठी ललित साहित्य किती अनुभवक्षेत्रांना दुरावले आहे ह्याची कल्पनाच केलेली बरी. (मला तर अनेकदा असे वाटते की, विविध व्यवसायक्षेत्रांत आयुष्य घालविणाऱ्या ह्या व्यक्तींनी आपले लक्षणीय अनुभव सरधोपट पद्धतीने जरी केवळ नोंदवून ठेविले तरी मराठी वाचकांना केवढा तरी फायदा होणार आहे.) साहित्यनिर्मिती ही समाजातील एका विशिष्ट वर्गापुरती आणि त्या वर्गातीलही काही विशिष्ट व्यवसायक्षेत्रांत काम करणाऱ्या व्यक्तींपुरतीच अनेक वर्षे मर्यादित राहिल्यामुळे मराठी ललित साहित्याच्या विविध क्षेत्रांत त्याच त्या कथावस्तूंनी आणि काव्यवस्तूंनी, चिंतनविषयांनी आणि दृष्टिकोणांनी, साहित्यादर्शांनी आणि अभिव्यक्तिपद्धतींनी कशी गर्दी केली आहे ह्याची जाणीव साहित्यासंबंधी विचार करू शकणाऱ्या सर्वांनाच अनेकदा झाली आहे. हे असे चालायचेच ह्या विचाराने, खरे म्हणजे, आपण ही बोचक जाणीव अलीकडे व्यक्त करीनासे झालो आहोत; परंतु ही एक आपल्या सर्वांच्या मनाची व्यथा आहे व तिला वाचा फुटणे आवश्यक आहे. असे का चालायचे? ही कोंडी फुटलीच पाहिजे. तेराव्या शतकात ज्ञानेश्वर-चक्रधरांचा उदय होताच स्त्रीशूद्रांना वाचा फुटली, समाजातील सर्वच वर्गातील आणि सर्वच थरांतील स्त्रीपुरुष एकदम बोलू लागले आणि मराठी साहित्यात केवढे तरी उत्साहाचे, आत्मविश्वासाचे, आत्मसामर्थ्यप्रतीतीचे, चैतन्याचे वातावरण निर्माण झाल्यासारखे वाटले. वसंतऋतूत झाडांना पालवी फुटावी आणि सर्व पक्षी गाऊ लागावे, सर्वत्र प्रसन्नता भरून उरल्यासारखी वाटावी तसे तेराव्या शतकात ज्ञानेश्वर-चक्रधरांच्या उदयाबरोबर झाले; परंतु हा चमत्कार दुर्दैवाने टिकला नाही. ज्या खऱ्याखुऱ्या

सामाजिक आणि वैचारिक क्रांतीची जोड ज्ञानदेव-चक्रधरांच्या शिकवणुकीस हवी होती ती न मिळाल्यामुळे असो वा इतर काही अबोध कारणांमुळे असो, हा चमत्कार क्षणजीवी ठरला. तो परत तेवढ्या प्रमाणात व त्या स्वरूपात महाराष्ट्रात आणि महाराष्ट्रसाहित्यात गोचर झालेला दिसत नाही. अनेक शतके साहित्यनिर्मिती मुख्यतः समाजातील एका वर्गाशीच संबद्ध राहिली. इंग्रजांच्या अमदानीत साहित्यनिर्मितीचे प्रयोजन बदलले, त्या निर्मितीमागील प्रेरणा बदलल्या, साहित्याचे आदर्श बदलले. सारांश, मराठी साहित्याची बैठकच बदलली; परंतु प्रत्यक्ष साहित्यनिर्मितीचे कार्य समाजातील त्याच एका विशिष्ट वर्गाकडून होत राहिले. ह्याला अनेक कारणे होती. त्यांत मी येथे शिरत नाही; परंतु एवढे खरे की, मराठी साहित्याच्या एकंदर स्वरूपावर ह्या परिस्थितीचे दूरगामी अनिष्ट परिणाम झाले. ते स्पष्ट करण्याची आवश्यकता नसावी.

आज ही परिस्थिती हळूहळू बदलत आहे असे म्हणायला जागा आहे. स्वातंत्र्य आणि स्वराज्य यांच्याबरोबर आलेल्या लोकशाहीने हा बदल घडून येण्यास मदत केली आहे. ह्या लोकशाहीमध्ये होत असलेला प्राथमिक, माध्यमिक आणि विश्वविद्यालयीन शिक्षणाचा प्रसारही ह्याला जबाबदार आहे; परंतु ह्या शिक्षणप्रसाराबरोबर शासनाच्या आणि शासनाबाहेरील अधिकारक्षेत्रात जे हळूहळू सत्तांतर घडून येत आहे त्यानेही ह्या स्थित्यंतरास विलक्षण गती प्राप्त झाली आहे. समाजातील ज्या वर्गांची अस्मिता अनुकूल परिस्थिती न लाभल्यामुळे आतापर्यंत कधीच फारशी जागृत होऊ शकलीच नव्हती त्या वर्गांची अस्मिता आज निश्चित जागृत झाली आहे व होत आहे. जीवनाची जी अनेक अनुभवक्षेत्रे ह्या नाही त्या कारणांस्तव ह्या वर्गांना पारखी होती ती आज त्यांना मोकळी झाली आहेत. आपल्या स्व-त्वाची जाणीव समाजाच्या ह्या वेगवेगळ्या वर्गांत आज स्वच्छ दिसू लागली आहे आणि ही साहित्याच्या दृष्टीने विलक्षण सूचक व स्वागतार्ह गोष्ट आहे. ह्या वर्गांतील स्त्रीपुरुषांचा आत्मविश्वास प्रतिक्षणी वाढतो आहे आणि ह्याचे प्रत्यंतर ज्याप्रमाणे जीवनाच्या विविध क्षेत्रांमध्ये येत आहे, त्याचप्रमाणे ते साहित्याच्या क्षेत्रातही येत आहे. साहित्यनिर्मिती ही आतापर्यंत ज्या प्रमाणात समाजांतील एका विशिष्ट वर्गापुरती मर्यादित होती त्या प्रमाणात आता ती राहिलेली नाही. तिचा संबंध ह्या वर्गाबाहेरील प्रतिभावान मनांशी हळूहळू पण निश्चितपणे येत आहे. समाजातील ज्या वर्गांतून आणि जमातींतून अद्यापपर्यंत लेखक निर्माण झाले नव्हते त्या जातीजमातींतून आज नवा लेखकवर्ग

हळूहळू पण निश्चितपणे पुढे येत आहे. ही गोष्ट काव्य, कथा कादंबरी व नाटक ह्या सर्वच साहित्यक्षेत्रांत जाणवत आहे. येथे नामनिर्देश करण्याची खरोखर आवश्यकता नाही. आपणा सर्वांनाच आता हा लेखकवर्ग परिचयाचा होत आहे. ह्या सर्वच लेखकांच्या लहानमोठ्या ललितकृतींमधून अशा जीवनांगांवर आणि अनुभवक्षेत्रांवर प्रकाश पडत आहे की, ज्या जीवनांगांवर आणि अनुभवक्षेत्रांवर आजपर्यंत क्वचितच प्रकाश पडू शकला होता. मराठी कथासाहित्याच्या वाचकाला बरेचसे अपरिचित असलेले एक वेगळेच अनुभवविश्व त्यांतून उमलू लागले आहे, व त्याची अपूर्वाई, नाही म्हटले तरी, तुम्हाआम्हांला जाणवत आहे. मला तर हे साहित्य वाचीत असता आणखी एका गोष्टीची जाणीव सतत झालेली आहे. हे साहित्य आमच्या जाणिवांची क्षितिजे जसे विस्तारीत आहे तसेच आमची भाषेची जाणीव एकसारखी अधिकाधिक समृद्ध करीत आहे. मराठीची श्रीमंती वाढवीत आहे. ती अधिकाधिक लवचिक बनवीत आहे. ज्या अनेक बोलक्या शब्दांना, प्रयोगांना, वाक्प्रचारांना म्हणींना, वाक्संप्रदायांना, अभिव्यक्तिपद्धतींना ग्राम्य ह्या नावाखाली ती पारखी झाली होती त्यांची आपणांस नव्याने ओळख करून देत आहे. तिच्यात केवढीतरी विविधता आणीत आहे. ह्या वेगवेगळ्या वाक्प्रयोगांत दडलेल्या अंगभूत काव्यात्मतेकडे आपले लक्ष वेधीत आहे. केवळ भाषिक जाणिवा वाढविण्याचे हे सदर साहित्याचे सामर्थ्य अपूर्व आहे. हे साहित्य ज्या अनुभवांचे दर्शन घडवू पाहत आहे त्या अनुभवांचीच ती भाषा आहे. ती केवळ कथासाहित्यात अलंकरणासाठी आलेली कुणबाऊ किंवा ग्रामीण भाषा नाही. उद्धव शेळके, मनोहर तल्हार, अण्णाभाऊ साठे, शंकरराव खरात, आनंद यादव, शंकर पाटील, रा. रं. बोराडे, नारायण सुर्वे, ना. धों. महानोर – किती नावे घेऊ? यांच्या लेखनाची भाषा ही केवळ अलंकरणात्मक नव्हे. ती केवळ वाचकप्रिय टूम नव्हे. तिचा अत्यंत जिव्हाळ्याचा संबंध ती ज्या जीवनांगांचे दर्शन घडवू पाहत आहे त्या जीवनांगांशी आहे. व्यंकटेश माडगूळकरांच्या भाषेप्रमाणे ती मातीतून वर आलेली भाषा आहे. आनंद यादवांच्या आईच्या शब्दांत सांगायचे म्हणजे 'मातीखालच्या मातीतून' वर आलेली भाषा आहे.

हे सर्व खरे आहे व अत्यंत स्वागतार्ह आहे. हे साहित्य थंडगार वाऱ्याची जणू सुखद झुळूक आपल्याबरोबर आणीत आहे. परंतु हे साहित्य वाचताना मला अनेकदा आणखी एक गोष्ट जाणवली आहे व ती फारशी सुखावह नाही.

ही जाणीव जे लेखनादर्श हे लेखक स्वतःसमोर ठेविताना दिसत आहेत त्या लेखनादर्शांसंबंधीची आहे. हे लेखनादर्श काय आहेत? हे लेखक काय साधू पाहत आहेत? त्यांना काय व्यक्त करायचे आहे? त्यांची झेप कशासाठी आहे? त्यांची निर्मितिस्वप्ने काय आहेत? हे किंवा ह्यासारखे प्रश्न जेव्हा मी स्वतःला विचारू लागतो तेव्हा त्यांचे वरवर पाहता अपूर्वाईने नटलेले व म्हणूनच समाधानकारक वाटणारे लेखन आपणांस खरेखुरे समाधान देत नाही हे लक्षात येते. हे लेखन वाचीत असता मला असे वाटत राहते की, सदर लेखकांना अजून खूपखूप सांगायचे आहे; परंतु त्यांचा स्वतःवर पुरेसा विश्वास नाही. ते मोठ्या उत्साहाने व उमेदीने लिहीत आहेत, परंतु त्यांनी अभावितपणे आपल्या डोळ्यांपुढे ठेवलेले साहित्यादर्श (norms) समाजातील ज्या मर्यादित वर्गाकडून अद्यापपर्यंत साहित्यनिर्मिती होत गेली त्या वर्गाने निर्माण केलेले आणि अनेकदा वापरलेले साहित्यादर्श आहेत. अजाणता तेच आदर्श गाठण्याचा ह्या लेखकांकडून प्रयत्न होत आहे. वस्तुतः आज समाजाच्या विविध थरांतून गोचर होणारी ही साहित्यनिर्मितीची ऊर्मी इतकी प्रबळ आहे आणि ती ज्या अनुभवभांडारातून प्रकट होत आहे ते भांडारही इतके अपूर्व व समृद्ध आहे की, तिने ठराविक लोकमान्य, रसिकमान्य वा शिष्टमान्य आदर्शांच्या भोवती घोटाळण्याचे काही कारण नाही. आपले आदर्श आपणच निर्मिण्याची धमक तिच्यात असायला हरकत नाही. ही धमक असण्याजोगे सामर्थ्य तिच्यात खात्रीने आहे; आणि हे सामर्थ्य येथून पुढे शतगुणित होणार आहे. तेव्हा ती आपले रूप सिद्ध करण्यास, खरे म्हणजे, समर्थ आहे. अशा रीतीने आपले रूप सिद्ध करण्याच्या प्रयत्नात तिला अनेकदा थोडेफार अपयश आले तरी हरकत नाही; परंतु त्याच दृष्टीने तिचे प्रयत्न झाले पाहिजेत. जोपर्यंत तिच्याकडून ह्या दिशेने आत्मविश्वासपूर्वक प्रयत्न होत नाहीत तोपर्यंत त्या ऊर्मीतून साहित्याच्या क्षेत्रात खरेखुरे नवोन्मेष प्रकट होणे कठीण आहे. एवढ्यासाठी स्वतःवर विश्वास पाहिजे. धोके पतकरण्याची तयारी पाहिजे.

विशिष्ट कालखंडात साहित्याचे काही शिष्टमान्य आदर्श (norms) निर्माण होत असतात. हे एका परीने अपरिहार्य असते. वस्तुतः त्यांचे रूप साहित्यसृष्टीत जे अवतरत असते व मान्यता पावत असते त्यानेच हळूहळू घडविलेले असते. कशाला शिष्टमान्यता लाभते हे हळूहळू ठरत असते. लेखनादर्श आकाराला येत असतात ते असे. काही मातबर लेखकांनी त्यांच्या निर्मितीला

विशेष हातभार लावलेला असतो. परंतु हे लेखनादर्श सर्वगामी नसतात. त्यांची उपयुक्तता अमर्याद नसते. ती नष्ट होण्याची, कमकुवत होण्याची शक्यता असते. ज्या अनुभूतीने ते जन्माला घातलेले असतात त्या अनुभूतीशी ते संबद्ध असतात. त्या अनुभूतींनी जणू त्यांना घडविलेले असते. वेगळी मने, वेगळे अनुभव ह्यांना ते पुरे पडू शकत नाहीत. ह्या मनांना व अनुभूतींना त्यांनी निर्माण केलेली कोंडी मोडावीच लागते. ज्ञानेश्वर, तुकाराम, केशवसुत, हरिभाऊ, मर्ढेकर, गंगाधर गाडगीळ, व्यंकटेश माडगूळकर यांचे वैशिष्ट असे की, ह्यांतील प्रत्येकाने आपले साहित्यरूप आपणच घडविण्याचा प्रयत्न केला. ह्यांतील प्रत्येकाजवळ व्यक्त करण्यासारखे होते ते इतके त्याचे स्वतःचे होते की आपले रूप आपणच घडविले पाहिजे ह्या जिद्दीनेच ते व्यक्त झाले. ह्यामुळे प्रत्येक वेळी निर्माण झालेली कोंडी फुटली आणि साहित्याच्या क्षेत्रात चैतन्याचे वारे खेळायला प्रत्येक वेळी वाव मिळाला. साहित्याचा प्रवाह त्यामुळे वाहता राहायला, त्यात नवे नवे खळखळते ओघ येऊन मिळायला त्यामुळे प्रत्येक वेळी मदत झाली. ही गोष्ट तेव्हाच शक्य असते की जेव्हा नव्या ऊर्मी, नवे अनुभव, नवी मने, नवे उन्मेष व्यक्त होण्यासाठी घडपडत आहेत असे दृश्य दिसते. आज तर ह्या दृश्याबरोबरच अनेक वर्षे ज्या जमिनीतून पीक काढले गेले नव्हते – नव्हे जी संपूर्णपणे दुर्लक्षिली गेली होती – अशी जमीन नांगरून पिकासाठी तयार झाली आहे व होत आहे हे उत्साहवर्धक दृश्य दिसत आहे. हे दृश्य कितीतरी अपेक्षा निर्माण करीत आहे. माझ्या तरी डोळ्यांना पिढ्यानपिढ्या पडून राहिलेली महाराष्ट्रातील व महाराष्ट्राबाहेर ठिकठिकाणची काळी आता पिकासाठी तयार झाली आहे, होत आहे, अनेक ठिकाणी अंकुरली आहे हे दिसत आहे. हे पीक भरघोस यायला हवे. त्याने कसदारपणात नवा उच्चांक गाठायला हवा. कृत्रिम उष्णता देऊन कुंड्यांतून किंवा ठराविक आखीव-रेखीव जमिनीतून काढलेले हे पीक नव्हे. (मध्यंतरी 'ग्रामीण' ह्या नावाखाली आपण असेच पीक काढले.) हे उघड्या जमिनीवर व हवापाण्यावर तरारलेले पीक आहे. ते तसेच कसदार असायला हवे. त्याने नवे आदर्श निर्मिणे व गाठणे अपेक्षित आहे. तेवढ्यासाठी त्याने आजूबाजूला पाहणे आवश्यक नाही व इष्ट नाही. ज्याच्याकडे सर्वांनी पाहात राहावे असे ज्यात आपल्या रूपसिद्धीचे सुप्त सामर्थ्य आहे असे निश्चितपणे वाटते त्याने आपण कसे उभे राहावे, कसे बोलावे, कोणता आकार धारण करावा, कितपत फुलावे, कोणती

शिखरे गाठावी इत्यादी प्रश्न इतरांना विचारीत बसावे हे दृश्य दिसता कामा नये. हे दृश्य आत्मसामर्थ्यप्रतीतीची उणीव दर्शविते. ही उणीव का भासावी? मला तरी ही उणीव भासण्याचे काहीच कारण दिसत नाही.

आज अमेरिकन नीग्रो जागा झाला आहे. त्याची अस्मिता जागृत झाली आहे. तो बोलू लागला आहे. एक वेगळ्याच स्वरूपाचे अनुभवविश्व त्याच्या लेखनातून प्रगट होत आहे. तो कोणत्याच प्रकारची गुलामगिरी पतकरायला आता तयार नाही. तो ज्या भाषेत बोलत आहे ती भाषा त्याची आहे. तो जे व्यक्त करू पाहत आहे ते आपले रूप आपणच घेत आहे. जेम्स बाल्डविन, ल रॉय जोन्स यांच्यासारखे नीग्रो लेखक जी साहित्यनिर्मिती करीत आहेत ती अनेक अर्थांनी स्वतंत्र आहे. असे म्हणताना ती श्रेष्ठ आहे असे सुचविण्याचा हेतू नाही. परंतु एवढे खरे की, ती चैतन्यपूर्ण आहे. तिचा तोंडवळा बदलला आहे, बदलत आहे, काहींना तो पाहून धक्का बसत आहे; परंतु धक्का देण्यासाठी ती काही मुद्दाम सजावट, बनावट करीत नाही. जे व्यक्त होत आहे त्याची प्रकृतीच अशी आहे की, डोळ्यांपुढे असलेल्या आदर्श कल्पनांना तडा जावा. ह्यासंबंधी आणि एकंदर नीग्रोप्रश्नांसंबंधी हॉवर्ड विद्यापीठातील एका वयोवृद्ध नीग्रो प्रोफेसरांशी बोलताना त्यांनी काढलेले उद्‌गार मला येथे आठवतात. ते म्हणाले, "माणूस स्वतंत्र तेव्हाच होतो की, जेव्हा तो स्वतःला इतरांपेक्षा कमी दर्जाचा समजत नाही आणि इतरांपेक्षा आपण उच्च दर्जाचे आहोत असेही मानीत नाही. असे होते तेव्हा त्याला स्वत्व सापडले असे म्हणायचे. मग तो अनुकरणही करीत नाही किंवा आत्मश्रेष्ठत्वसूचक असे आत्मसामर्थ्यप्रदर्शनही करीत नाही. नीग्रो असा होईल तेव्हाच तो खऱ्या अर्थाने स्वतंत्र झाला असे मी मानीन. तोपर्यंत नव्हे. तो अशा रीतीने स्वतंत्र होण्यातच त्याचे व अमेरिकन समाजाचे हित आहे" मला त्या वृद्ध प्रोफेसरांचें हे म्हणणें फारच महत्त्वाचे वाटते. खरे म्हणजे भगवद्गीताही आपणांस हेच सांगत आली आहे. आज मराठी साहित्याच्या क्षेत्रात पदार्पण करू पाहणाऱ्या महाराष्ट्रसमाजाच्या ह्या विविध थरांतील, विविध अनुभवक्षेत्रांतील, आणि व्यवसायक्षेत्रांतील नवागतांना मला हेच सांगावेसे वाटते की, तुमच्या ठिकाणी खऱ्या अर्थाने स्वतंत्र होण्याचे निश्चित सामर्थ्य आहे, तेव्हा खरोखर स्व-तंत्र व्हा. त्यात महाराष्ट्र-समाजाचे व महाराष्ट्र-साहित्याचे हित आहे.

(२) मराठी कवितेच्या क्षेत्रात गेल्या वीसपंचवीस वर्षांत झालेल्या घडामोडी

आता तुम्हाआम्हा सर्वांच्या परिचयाच्या आहेत. ह्या गेल्या वीसपंचवीस वर्षांत मराठी कवितेचा तोंडवळा झपाट्याने बदलत गेला आहे. मधल्या काळात तिला प्राप्त झालेले निवेदनात्मक, स्पष्टीकरणात्मक, वर्णनात्मक, कल्पनाविस्तारात्मक, कथनात्मक, म्हणजे पसरट स्वरूप जाऊन ती गेल्या दोन तपांत खऱ्या अर्थाने 'कविता' होण्याची धडपड करू लागली. कथन, निवेदन, वर्णन, स्पष्टीकरण, कल्पनाविस्तार हे आपले काम नसून आपले काम वेगळे आहे; जे कथेला, वर्णनाला, विस्ताराला शक्य नाही असे काहीतरी अभिव्यक्त करण्यासाठी आपला अवतार आहे, ही जाण मराठी कविता अधिकाधिक प्रमाणात व्यक्त करू लागली; आणि आपण तिच्या ठिकाणी गोचर होत असलेल्या ह्या प्रवृत्तीचे स्वागत केले. ही प्रवृत्ती मराठी कवितेला एका दृष्टीने निःसंशय उपकारक ठरली. त्यामुळे कविता ही स्वत्व शोधू लागली. आपण कोण आहोत, आपला अवतार कशासाठी ह्याचा नव्याने विचार करू लागली. जे दरम्यानच्या काळात ती बहुंशी हरवून बसली होती ते परत मिळविण्याचा प्रयत्न करू लागली. तिची बोलण्याची, चालण्याची पद्धत बदलली. खऱ्या अर्थाने तिची 'बोलण्याची भाषा' बदलली व ही तिची बदललेली 'भाषा' समजून घेण्याचा आपण प्रयत्न करू लागलो. ह्या प्रयत्नात आपणांस थोडेबहुत यशही आले. कवितेचे 'वाचन' आता इतकेसे सैल राहिलेले नाही. ते आता अधिक जाणिवेने होऊ लागले. कविता ही आपणाकडून तिच्या आस्वादासाठी सर्व शक्तींची अपेक्षा करिते ह्याची जाण आपणांस येऊ लागली. आपली तिजकडे पाहण्याची वृत्ती बदलली. सहज पडल्यापडल्या वाचण्याची, गप्पा मारीत मजेत ऐकण्याची कविता ही गोष्ट नव्हे; बुद्धी, कल्पना, भाव आणि व्युत्पत्ती ह्या सर्वांची यथोचित पुंजी जवळ असल्याशिवाय कवितेचा अनुनय करणे कठीण आहे ही जाणीव निर्माण करण्यात गेल्या पंधरावीस वर्षांतील कवितेने निःसंशय यश संपादन केले आहे. आजचा मराठी कवितेचा वाचक हा खचित अधिक चोखंदळ बनला आहे. शब्दांचे मोल, त्यांचे सामर्थ्य, त्यातील अंतःसंगीत त्याला अधिक जाणवू लागले आहे. ज्या क्षणी कविता केवळ अनुभवाची भाषा बोलू लागली व मुद्दाम शब्दकळा साधण्याचा तिचा हव्यास बंद झाला त्याच क्षणी तिच्या वाचकांना, शब्दांना ती केवढा अर्थ देऊ शकते ह्याचा प्रत्यय आला. अरूपाला रूप देणारी कविता ज्या शब्दांतून अवतरते त्या शब्दांचे प्रतिमानिर्मितीचे सामर्थ्य किती अपूर्व असते, कवितेची भाषा ही

खऱ्या अर्थाने प्रतिमांची भाषा कशी बनते ह्याची यथोचित जाणीव सदर कवितेने मराठी वाचकवर्गात निर्माण केली. मतामतांच्या गलबल्यातही तिला हे यश आल्याचे सतत जाणवले आहे. परंतु गेल्या काही वर्षांत तिच्या संबंधात आणखी काही गोष्टींची आपणांस जाणीव होत आहे व ह्या जाणिवेला वाचा फोडणे आज तरी आपले कर्तव्य होऊन बसले आहे.

आज तरी अनेकदा असे दिसून येत आहे की, बुद्धी, कल्पना, भाव व व्युत्पत्ती इत्यादी आपल्या ठिकाणच्या शक्तींच्या साहाय्याने अनुनय करूनही अनेकदा कविता आपणावर प्रसन्न होत नाही असा अनुभव येत आहे. महत्त्वपूर्ण वाङ्मयीन नियतकालिकांचे संपादक ही कविता प्रकाशित करीत असल्यामुळे अनेक आस्थेवाईक वाचक आपल्या परीने ह्या कवितेचा अनुनय करण्याचा प्रयत्न करीत आहेत; परंतु ह्या प्रयत्नांत त्यांना फारसे यश येताना दिसत नाही. त्यामुळे आज त्यांच्यासमोर प्रश्न पडतो आहे तो असा की, आपल्या अनुनय-पद्धतीत आपले काही चुकत आहे की काय ? कवितारूपाने अवतरणाऱ्या प्रत्येक अनुभूतीची किल्ली त्या रूपातच कोठेतरी असते, प्रत्येक कवितेची संघटना ज्या अनन्यसाधारण अनुभूतीला ती कविता गोचर करू पाहते त्या अनुभूतीनेच सिद्ध केलेली असल्यामुळे तितकीच अनन्यसाधारण असते व म्हणूनच त्या कवितेच्या पोटात शिरायचे असल्यास ह्या अनन्यसाधारण संघटनेची किल्ली आपल्या हाती यावी लागते ह्याची जाण कवितेच्या आजच्या आस्थेवाईक वाचकाला खात्रीने आहे व त्या दृष्टीनेच तो प्रयत्नशील आहे; आणि असे असूनही अनेकदा त्याचे प्रयत्न असफल होत आहेत व म्हणून तो गोंधळून जात आहे व स्वतःलाच विचारीत आहे की, आपलेच तर काही चुकत नाही ना ?

खरोखर ह्या वाचकाचेच चुकत आहे काय ? चुकत असल्यास कोठे ? हे त्यास कोणी सांगायचे ? ही जबाबदारी कोणाची ? टीकाकाराची ? टीकाकाराची असेच सामान्यतः उत्तर दिले जाते. परंतु टीकाकार झाला तरी थोडा अधिक जाणता असा सामान्य वाचकच. तोही गोंधळून जाणे शक्य आहे; व तोही गोंधळून जाऊ लागला तर वरील प्रश्नांची उत्तरे कोणी द्यायची ? टीकाकारा-बरोबरच ही जबाबदारी संपादकांची व कवींची नाही काय ? सर्वच कलाभिव्यक्ती मूलतः स्वार्थ आहे, परार्थ नव्हे. ती स्व-चा शोध घेत असताच असे रूप घेत असते की, ज्यामुळे ती स्वार्थ असूनही परार्थ बनू शकते हा भाग वेगळा; परंतु मूलतः तिचा अवतार स्वार्थ आहे; आणि सर्व कलाभिव्यक्तींमध्ये कविता

ही एक अशी अभिव्यक्ती आहे की, ती जे शब्दरूपाने शोधण्याचा प्रयत्न करिते त्याच्या पोटात शिरणे हे इतकेसे सोपे नसते. ती जे व्यक्त करू पाहात असते त्यावर तिची बोलण्याची पद्धत अवलंबून असते. ही तिची 'भाषा', तिची बोलण्याची विशिष्ट रीत, लक्षात आल्याखेरीज तिला वश करणे अशक्य होते. आपली बोलण्याची पद्धती स्थूलमानाने कोणत्या प्रकारची असते हे आज अनेक वर्षांच्या अनुभवाने कवितेने आपणांस दाखवून दिले आहे. त्याबद्दलची जी ही समज कवितावाचनाने आपल्या ठिकाणी निर्माण झाली आहे तिच्या आधारावरच आपण कवितेकडे वळत आहोत, तिचा अनुनय करण्याचा प्रयत्न करीत आहोत. असे असूनही ती अनेकदा आपणांवर प्रसन्न होताना दिसत नाही ह्याचे कारण तिच्या 'भाषेचे' म्हणजे बोलण्याच्या पद्धतीचे साधारण धर्म जरी आपल्या लक्षात आलेले असले तरी तिचे विशेष धर्म आपणांस प्रत्येक वेळी नव्याने लक्षात घ्यावे लागत आहेत. जगातील अनेक भाषांतील आजच्या कवितेच्या संबंधात रसिकांना हाच अनुभव येत आहे; व त्यांची धडपड कवितेची ही विशिष्टकालीन बोलण्याची पद्धत समजून घेण्यासाठीच आहे. खरे म्हणजे केवळ तेवढ्यासाठी नसून तिची बोलण्याची पद्धत म्हणजे 'भाषा' ज्या विशिष्ट अनुभूतींना साक्षात करण्याचा प्रयत्न करीत आहे त्या अनुभूतींचे स्वरूप समजून घेण्यासाठीच आहे. ही अनुभूती व ही 'भाषा' ह्यांत फार जवळचे नाते, तात्त्विक दृष्ट्या अभिन्नत्वच आहे; एक लक्षात आल्यास दुसरीची अडचण भासू नये असेच हे अजोड नाते आहे; परंतु प्रश्न आहे तो 'भाषे'चे हे कवच फोडायचे कसे हा : आणि येथेच टीकाकाराइतकीच नव्हे त्यापेक्षाही अधिक कवींवर जबाबदारी आहे असे मला वाटत आले आहे. टीकाकार ह्या दृष्टीने प्रयत्न करीत आहेत व प्रयत्न करतीलही. परंतु त्यांचे प्रयत्न अपुरे पडत आहेत; क्वचित चुकीच्या मार्गानेही जात आहेत. एवढे खरे की, तेवढ्यावरच आज वाचकांचे भागेनासे झाले आहे. कवी हे प्रत्यक्ष निर्माते आहेत. आपण काय करीत आहोत, आपली धडपड कशासाठी आहे, आपले कशाने समाधान होत नाही ह्याची त्यांना कल्पना आहे. आपण जे व्यक्त करण्याचा प्रयत्न करीत आहोत त्याच्या अभिव्यक्तीच्या मार्गातील अडचणी काय आहेत, आपणांस त्यातून मार्ग काढणे कसे व का भाग पडत आहे, तसे करिताना कोणकोणते अनुभव येत आहेत, सर्वसामान्यांच्या परिचयाच्या अभिव्यक्तिपद्धती तेवढ्यासाठी कशा व का अपुऱ्या पडत आहेत,

आपण जे करीत आहोत ते कलादृष्ट्या अपरिहार्य का व कसे आहे ह्याची जाण त्यांना अधिक असण्याची शक्यता आहे. ही आपली अनुभवजन्य भूमिका जर त्यांनी स्पष्ट करण्याचा प्रयत्न केला, आपण काय साधीत आहोत–निदान साधण्याचा प्रयत्न करीत आहोत–व तेवढ्यासाठी जी मोडतोड व नवी जोड आपणांस करावी लागत आहे तिचे स्वरूप काय आहे हे जर त्यांनी समजून घेण्याचा व देण्याचा प्रयत्न केला तर कवितेच्या आस्थेवाईक वाचकांना त्याचा फायदा होणार आहे. आज सामान्य वाचकांबरोबरच टीकाकारांनाही कवितेची भाषा ही कोड्यांचीच वाटत आहे. ही कोडी उलगडणे त्यांना कठीण होऊ लागले आहे. त्यांचा स्वतःवरील विश्वास उडत चालला आहे; परंतु त्यांचा कवींवरील विश्वास अद्याप तरी उडालेला नाही. आपलेच कोठेतरी चुकत आहे, आपणच कमी पडत आहोत, अशी त्यांची भावना आहे; परंतु ही भावना फार दिवस टिकणे कठीण आहे. जे कवी ही कविता लिहीत आहेत व जे संपादक ती जाणिवेने छापीत आहेत त्यांनी कवितेच्या ह्या आस्थेवाईक वाचकांच्या मदतीला येणे अत्यावश्यक आहे. त्यांनी ही कविता समजावून देण्याची आवश्यकता नाही; परंतु ती ज्या रूपांमध्ये अवतरत आहे त्या रूपांचा अर्थ काय व तो कसा लावायचा, काव्यप्रकृतीच्या दृष्टीने ती काय नवे साधीत आहे, ती एका विशिष्ट पद्धतीनेच का बोलत आहे इत्यादी प्रश्नांचा विचार करणे मात्र अत्यावश्यक आहे. अशा पद्धतींनी त्यांनी हा विचार केल्यास तो वाचकांना उपकारक ठरल्यावाचून राहणार नाही.

अर्वाचीन पाश्चात्य काव्यविचाराकडे पाहिल्यास त्यात कवींनी घातलेली भर सहज डोळ्यांत भरण्याजोगी आहे. ज्या श्रेष्ठ दर्जाच्या कवींनी अलीकडच्या काळात इंग्रजी व फ्रेंच कवितेला वेगळे वळण लाविले त्यांतील अनेकांनी स्वतः केलेला काव्यविचार हा त्या कवितेसाठी योग्य ते वातावरण तयार करण्यास अत्यंत उपयोगी ठरलेला आहे. किंबहुना नव्या काव्यविचाराला तो सर्वस्वी पायाभूत ठरलेला आहे. टीकाकारांच्या विचारांना त्याने चालना दिली आहे आणि ज्या प्रश्नांकडे सामान्यतः लवकर लक्ष गेले नसते त्या प्रश्नांकडे टीकाकारांचे आणि रसिकांचे लक्ष वेधले जाण्यास त्याने केवढी तरी मदत केली आहे. मराठीमध्ये अशा प्रकारचा काव्यविचार अद्याप तरी झालेला नाही. मर्ढेकर, पु० शि० रेगे, विंदा करंदीकर, दिलीप चित्रे इत्यादींचे थोडे प्रयत्न डोळ्यांपुढे आहेत; नाहीत असे नाही; परंतु त्यांतही अजून प्रश्न समजून घेण्याची व देण्याची भूमिका

जेवढ्या प्रमाणात हवी तेवढ्या प्रमाणात आढळत नाही. मराठी टीका ही इंग्रजी किंवा फ्रेंच टीकेइतकी मुळातच समृद्ध नसल्यामुळे तर मान्यवर कवींकडून अशा प्रकारे विविध प्रश्न निर्माण करून ते समजून घेण्याच्या भूमिकेवरून आपल्या अनुभवांच्या आधारे होणे अत्यंत अगत्याचे आहे. त्याचा मराठी वाचकाला व लेखन मराठी काव्यविचाराला फायदाच होणार आहे. आज कवितेच्या बदलत्या रूपाने बिचकून जाऊन तिच्यावर तुटून पडण्याची प्रवृत्ती निःसंशय कमी झाली आहे. ही प्रवृत्ती दहापंधरा वर्षांपूर्वी बरीच जारी होती. आज ते वातावरण निवळले आहे. काव्यरसिक मराठी कवितेचे बदललेले रूप आता गृहीत धरीत आहेत. त्यांची दृष्टी व वृत्ती ते समजून घेणारांची आहे. ते आस्थेवाईक आहेत; टवाळ नाहीत की स्थितिप्रिय नाहीत. तेव्हां त्यांना पडणाऱ्या आजच्या कवितेच्या संबंधातील प्रश्नांचा आदर करणे हे टीकाकार, कवी आणि संपादक यांचे कर्तव्य आहे.

मराठी कविता आज जी विविध रूपे घेत आहे ती काव्यदृष्ट्या इष्ट आहेत की अनिष्ट आहेत ह्या प्रश्नाचा विचार होणे अगत्याचें आहे. एवढे खरे की, ह्या विविध रूपे घेणाऱ्या लेखनाला, मान्यता पावलेल्या वाङ्मयीन नियतकालिकाचे संपादक, मानाचे स्थान देत आहेत. त्यामुळे कवितेच्या क्षेत्रात काही लेखनादर्श (norms) आपोआपच निर्माण होऊ लागले आहेत. हे लेखनादर्श संपादक-मान्य, रसिकमान्य व शिष्टमान्य आहेत अशी समजूत प्रसृत होत आहे. होतकरू कवींकडून त्यांचे उघडउघड अवलंबन व अनुकरण होत आहे. त्यांतील अनेकांना आपण काय करीत आहोत ह्याची पुरेशी कल्पनाही दिसत नाही. असे लिहायचे असते, असे लिहिले जाते एवढीच त्यांना कल्पना आहे. हा सदर होतकरू लेखकांचा बुद्धिभेद आहे व हा बुद्धिभेद कोण करीत आहे हा प्रश्न विचारण्याची वेळ आता निःसंशय आली आहे. हा बुद्धिभेद होऊ न देण्याची जबाबदारी मुख्यतः टीकाकारांवर आहे याची मला जाणीव आहे. परंतु कवितेची 'भाषा' आज कित्येक वेळा इतकी 'खाजगी' बनते आहे, इतकी केवळ 'तिची' बनते आहे व ती ज्या जगाची भाषा असावी ते जग टीकाकाराला इतके अपरिचित वाटत आहे की, तो अनेकदा (प्रामाणिक असल्यास) हतबल होतो आहे, भांबावून जातो आहे व मूक बनतो आहे. ह्या मराठी कवितेच्या संदर्भातील आजची जबाबदार टीका तरी बहुंशी ह्या अवस्थेत आहे असेच मला वाटते. ती काही वेळा बोलते, शंका उपस्थित करिते, परंतु काही वेळा ती

चकतानाही दिसते. मग ती स्वतःच अशा शब्दांत बोलू लागते की, ज्या कवितेच्या संबंधात ती बोलत असते त्या कवितेइतकीच तीही आपल्यापासून दूर आहे, आपल्याच जगात मशगूल आहे, अत्यंत खाजगी भाषा वापरते आहे, समजून घेण्याच्या प्रयत्नापेक्षा आपल्यालाच कसे समजले आहे ह्याचे केवळ प्रदर्शन करण्यात आनंद मानते आहे असा देखावा दिसू लागतो. म्हणूनच मला असे वाटते की, ही जबाबदारी केवळ टीकाकारांवर न टाकता संपादक आणि कवी यांनीही उचलली पाहिजे.

आज आहे त्या वातावरणात जे निर्माण होत राहील त्यात खऱ्याबरोबर खोट्यालाही महत्त्व प्राप्त होणे आता अपरिहार्य आहे; आणि तसे झाल्यास मधल्या काळात मराठी कवितेने जो कायाकल्प व मनःकल्प साधला त्याचा तिच्या प्रकृतीला तितकासा उपयोग होणार नाही. साहित्याचा व्यवहारच असा आहे की, तेथे खऱ्याबरोबर खोट्याला महत्त्व यायला, अभिव्यक्तीचे साचे बनायला, विविध प्रकारच्या अर्थशून्य संकेतांचे रान माजायला, चैतन्याची जागा आकर्षक यांत्रिकतेने घेतली जायला कधीच फारसा वेळ लागत नाही. काय शिष्टमान्य होत आहे, कशाकशाला महत्त्व दिले जात आहे ह्यासंबंधी होतकरू लेखक बहुधा खोलात जाऊन विचार करू शकत नाहीत. ह्या लेखकांना बहुधा शैलीच्या विशिष्ट लकबाच ध्यानी येत असतात व त्या आपल्या लेखनात आणण्याकडेच त्यांची अभावितपणे प्रवृत्ती असते. आणि या लकबा लेखनात आणणे कठीणही नसते. हे अपरिहार्य आहे. परंतु हे टाळण्याची दक्षता घ्यावीच लागते. ही दक्षता टीकाकारांइतकीच संपादकांनी व मान्यवर कवींनी घ्यावयाची असते. टी० एस० एलियटसारखे कवी कविता लिहून थांबत नाहीत तर त्याबरोबरच सर्वांना मार्गदर्शक होईल असा महत्त्वपूर्ण काव्यविचारही मांडीत असतात; व त्याचा वाचकांइतकाच कवींनाही उपयोग होत असतो. विचारवंत कवींवरील ही जबाबदारी त्यांनी ओळखलीच पाहिजे; आणि संपादकांनीही आपण कोणत्या गोष्टींना महत्त्व देत आहोत व का देत आहोत, त्यांना महत्त्व दिले जाणे साहित्याची प्रकृती निरोगी ठेवण्याच्या दृष्टीने कसे व का इष्ट आहे, हे वाचकांना विश्वासात घेऊन आपल्या संपादकीयांतून समजावून दिले पाहिजे. एखाद्या लेखकाचे लेखन केवळ त्याच्या विशिष्ट हस्ताक्षरात मुद्रित करून भागणार नाही, ते तशा स्वरूपात मुद्रित केल्याने त्यांस कविता ह्या दृष्टीने, येत असल्यास, कोणते विशेष मूल्य येते हे सूचित केले गेले पाहिजे. नाहीतर ती

केवळ टूम होईल आणि तुमच्यावर विश्वास ठेवणाऱ्या हजारो वाचकांचा आणि होतकरू लेखकांचा त्यामुळे निष्कारण बुद्धिभेद होईल. ह्या दृष्टीने मान्यता पावलेल्या वाङ्मयीन नियतकालिकांवरील जबाबदारी फार मोठी आहे. आपण कोणत्या प्रकारच्या लेखनाला स्थान देत आहोत व ते का देत आहोत ह्या संबंधात त्यांनी वेळोवेळी विचार करणे आणि आपल्या वाचकांना विश्वासात घेणे अत्यावश्यक आहे.

(३) गेल्या दोन तपांत मराठी साहित्यसमीक्षा अधिक समंजस, अधिक सूक्ष्म आणि अधिक प्रगल्भ बनू लागली आहे ह्यात तिळमात्र संशय नाही. ज्या प्रश्नांची तिने आजपर्यंत कधी दखल घेतली नव्हती त्या प्रश्नांची ती आता आस्थेने दखल घेऊ लागली आहे; व त्यामुळे तिची साहित्याच्या प्रकृतीची आणि व्यवहाराची समज अधिकाधिक निर्दोष बनत चालली आहे. मराठीने अर्वाचीन कालात ' विविधज्ञानविस्तारा 'च्याही पूर्वीपासून साहित्यविचाराला प्रारंभ केला व ह्या साहित्यविचाराला चिपळूणकर, श्रीपाद कृष्ण, नरसिंह चिंतामण, वामन मल्हार इत्यादींनी एकसारखा हातभार लावला. हा महत्त्वपूर्ण साहित्यविचाराचा वारसा आजच्या साहित्यसमीक्षेला लाभलेला आहे हे तिच्या प्रौढत्वाचे एक प्रधान कारण तर खरेच; परंतु त्याहीपेक्षा महत्त्वाचे कारण म्हणजे गेल्या वीसपंचवीस वर्षांतील कथाकाव्यनाट्यादी साहित्याने ह्या समीक्षेला सतत दिलेले आव्हान हे होय. हे आव्हान त्यांच्या अन्तर्बाह्य रूपामध्ये झालेल्या अर्थपूर्ण बदलाने दिले. हे आव्हान मराठी टीकेने स्वीकारले व मराठी टीकेला अनेक प्रश्नांचा जसा पुनर्विचार करावा लागला तसेच कितीतरी नवे प्रश्न लक्षात घ्यावे लागले व सोडवावे लागले. आजही मराठी साहित्यसमीक्षा हे नव्याने निर्माण झालेले व होत असलेले प्रश्न सोडविण्याचा एकसारखा प्रयत्न करीत आहे व ह्या प्रयत्नातून तिला जी नवी दृष्टी येत आहे तिच्या मदतीने जुन्यांचादेखील पुनर्विचार करीत आहे. हा तिचा सतत चाललेला प्रयत्न निःसंशय तिच्या प्रगतीचा द्योतक आहे. परंतु हा प्रयत्न अधिक डोळस व्हावा, त्याला अधिक गती यावी, मराठी समीक्षा ही खऱ्या अर्थाने अधिक शहाणी व्हावी ह्या दृष्टीने आणखी काही होणे आवश्यक आहे. ही गोष्ट म्हणजे आपल्या साहित्यसमीक्षेला खऱ्याखुऱ्या सकस कलासमीक्षेची जोड मिळणे ही होय. आपण साहित्याचे इतर ललितकलांशी असणारे अगदी जवळचे नाते तात्त्विक दृष्ट्या नेहमीच लक्षात घेतले आहे. आपण त्याचा

अनेकदा उल्लेखही करिताना दिसतो; परंतु प्रत्यक्षात काय दिसते? आपली चित्र, शिल्प, मूर्ती, वास्तू इत्यादी कलासंबंधीची समजूत अत्यंत बालिश आहे. आपण त्यांच्या प्रकृतीसंबंधी, प्रयोजनासंबंधी, निर्मितिप्रक्रियेसंबंधी, त्यांच्या अवस्थांतरांसंबंधी व विविध संप्रदायांसंबंधी जवळजवळ उदासीन आहोत. त्यासंबंधी आपण क्वचितच कुतूहल व्यक्त करितो. आपली कलासमीक्षा मला तरी आज संगीतापुरतीच मर्यादित झाल्यासारखी वाटते व तीही मुख्यतः वर्णनात्मक असते. (हिलाच आपण रसग्रहणात्मक म्हणत नाही काय?) आपण ह्या विविध कलारूपांचा डोळसपणे आस्वाद घेऊ लागल्यावाचून आपली वाङ्मय-कलेची समज पक्की होण्याची शक्यता नाही.

अनुभव ही जर वस्तू असेल तर ह्या अनुभव-वस्तूचे सर्जन करून तिचे विविध स्वरूपी वास्तव साक्षात करण्याचा ह्या सर्वच कला प्रयत्न करीत आहेत. साहित्यही तेच करीत आहे. तेव्हा साहित्याचे प्रश्न आणि विविध ललितकलांचे प्रश्न ह्यांत विलक्षण साधर्म्य आहे ह्यात नवल ते काय! एक कलाव्यवहार दुसऱ्या कलाव्यवहारावर एकसारखा प्रकाश टाकीत आहे. एक कोणत्या दिशेने पावले टाकीत आहे ते समजून घेण्यासाठी दुसरा मदत करीत आहे. आपण जर ह्या कलाव्यवहारांच्या संबंधात उदासीनता दाखविली, ते समजून घेण्याचा व देण्याचा प्रयत्न केला नाही तर आपली साहित्यसमीक्षा दुबळीच राहणार आहे. अलीकडे मराठीत सौंदर्यशास्त्राच्या चर्चेला भरती आली आहे. मर्ढेकरांनी ह्या चर्चेला जोराची चालना दिली व सदर चर्चेला एकदम गती आली. अनेक विचारवंतांनी ह्या चर्चेत मौलिक अशा तात्त्विक विचारांची भर घातलेली आहे व हे कार्य आजही जोमाने चालू आहे. तत्त्वज्ञानाच्या एका शाखेत मराठीत विचारमंथन होत आहे ही निःसंशय आनंदाची व अभिनंदनाची बाब आहे. परंतु या सौंदर्यशास्त्रविषयक चर्चेचा मराठी साहित्यसमीक्षेला कितपत फायदा होत आहे व होणार आहे ह्याबद्दल मी तरी साशंक आहे. कारण ही चर्चा बहुंशी वांझोटी आहे. ती हवेत चाललेली चर्चा आहे. तिचे पाय जमिनीवर टेकतांना क्वचितच दिसतात. ती सौंदर्य ह्या कल्पनेची चर्चा आहे; अनुभवाची नव्हे. तत्त्वविचाराला ही चर्चा मदत करीत असेल, परंतु साहित्यसमीक्षेला ती फारच अत्यल्प मदत करते. ह्या चर्चेतून हाती आलेल्या तत्त्वांनी मर्ढेकरांसारख्यांनी केलेले 'खेड्यातील रात्र'चे परीक्षण देखील शेवटी फसले आहे. ज्या अनुभूतीच्या रूपसिद्धीचा ते विचार करीत आहे तीच त्यातून

निसटली आहे असे आढळून येते. आणि त्यात नवल ते काय ? साहित्यमीक्षेला मदत करील ती बिनबुडी, तर्कप्रधान सौंदर्यचर्चा नव्हे व ह्या तत्त्वचर्चेच्या हाती आलेले निकष नव्हेत तर कलास्वरूपचर्चा असे मला वाटते; व तीही कशी तर प्रत्यक्ष कलास्वादावर आधारलेली. चित्र, शिल्प, मूर्ती, वास्तू, संगीत ह्या कलांमधील प्रत्यक्ष कृतींचा विचार करणारी, त्यांना प्राप्त झालेल्या कलारूपांचा अन्वयार्थ लावणारी. परंतु येथे एक अडचण आहे. वाचकाच्या दृष्टीने कलासमीक्षेची मुख्य अडचण म्हणजे ज्या कलाकृतींचा ती विचार करू पाहते त्यांच्या अनुपलब्धीची. ज्या साहित्यकृतींचा प्रत्यक्षपणे वा अनुषंगाने साहित्यसमीक्षा विचार करीत असते त्यांच्याशीच परिचय नसल्यास ज्याप्रमाणे वाचकांच्या वा अभ्यासकांच्या दृष्टीने ती समीक्षा उपकारक ठरत नाही त्याचप्रमाणे जोपर्यंत ज्यांचा विचार चालू आहे त्या कलाकृतीच डोळ्यांसमोर येत नाहीत तोपर्यंत कलासमीक्षाही अभ्यासकांना फारशी मदत करू शकणार नाही हे उघड आहे. कलासमीक्षा रसिकप्रिय व लोकप्रिय करण्यामधील ही महत्त्वाची अडचण आहे, व ही अडचण जोपर्यंत आपल्या महत्त्वाच्या शहरांमधून चित्र, शिल्प, वास्तू त्यादी कलांतील जगात श्रेष्ठ ठरलेल्या कलाकृतींच्या निदान छायाचित्रणात्मक प्रतिकृतीदेखील उपलब्ध होत नाहीत तोपर्यंत तशीच राहणार आहे. ही अडचण दूर करण्यासाठी नगरपालिकांनी, साहित्यसंस्थांनी आणि शासनसंस्थेने बुद्धिपुरस्सर प्रयत्न केले पाहिजेत. ह्या विविध कलाक्षेत्रांतील जगन्मान्य कलाकृतींशी जोपर्यंत रसिकांचा प्रत्यक्ष वा त्यांच्या प्रतिकृतींच्या द्वारा परिचय होत नाही तोपर्यंत त्यांच्या कलाभिरुचीला इष्ट असे वळण लागणे अशक्य आहे.

विद्यार्थी हा शाळेत व विश्वविद्यालयात असतानाच ह्या कलाकृती त्याच्या परिचयाच्या झाल्या पाहिजेत आणि तत्संबंधीची कलासमीक्षा ऐकण्याची व वाचण्याची गोडी त्यास लागली पाहिजे. एतद्देशीय श्रेष्ठ चित्रकारांच्या चित्रांची व शिल्पकारांच्या शिल्पकृतींची प्रदर्शने प्रमुख शहरांतून भरविण्याची, त्यांवरील खरीखुरी रसग्रहणात्मक व्याख्याने आणि कलाकारांची प्रात्यक्षिके आयोजण्याची जोपर्यंत आपणांस गरज भासत नाही तोपर्यंत आमची ह्या ललितकलांच्या प्रकृतीची, प्रयोजनाची आणि कार्यपद्धतीची समज अत्यंत उथळ राहणे स्वाभाविक आहे. साहित्यसृष्टीशी संबद्ध असलेल्या विविध प्रश्नांचा उलगडा होण्यासाठी ही इतर कलांच्या कार्यपद्धतींची आपली समज निर्दोष होणे अत्यंत आवश्यक आहे. हे कार्य करण्यासाठी, त्याला सर्वथैव अनुकूल परिस्थिती निर्माण करण्या-

साठी आपल्या शिक्षणसंस्थांनी, विद्यापीठांनी, साहित्यसंस्थांनी आणि ललितकला अकादमीसारख्या शासनाश्रित संस्थांनी बद्धपरिकर झाले पाहिजे. आज महाराष्ट्रातील एकाही विद्यापीठामध्ये ललितकला–शाखा नाही ही अत्यंत दुःखाची गोष्ट आहे. प्रत्येक विद्यापीठामध्ये साहित्यशाखेबरोबरच साहित्याशी अगदी जवळचे नाते असलेल्या ह्या विविध ललितकलांच्या शाखा असणे, त्यांमधून ह्या विविध कलांच्या सर्वांगीण अभ्यासाची सोय उपलब्ध करून देणे अत्यावश्यक आहे. साहित्याच्या विद्यार्थ्याला चित्रशिल्पादी कलांचा इतिहास अभ्यासल्यावाचून भागणार नाही. साहित्याच्या इतिहासातील कितीतरी घटनांचा, आंदोलनांचा व प्रभावी विचारसरणींचा अर्थ त्याला चित्रशिल्पादी कलांचा इतिहास वाचताना लागण्याची शक्यता आहे. कलासमीक्षा व कलास्वाद हे साहित्य-समीक्षा व साहित्याचा आस्वाद यांच्या हातात हात घालून फिरू लागल्यावाचून आपला साहित्यविचार खऱ्या अर्थाने प्रौढ होणार नाही.

(४) शेवटी आजच्या एकंदर मराठी ललित साहित्याविषयी एक विचार मला आवर्जून व्यक्त करावासा वाटत आहे. तो मला नीटसा व्यक्त करिता येईल की नाही शंका आहे; परंतु मनाची एक खंत मी व्यक्त करीत आहे. मला आज सर्वच मराठी ललितलेखन–आणि मी ह्यांत काव्य, कथा, कादंबरी, नाटक, विनोदी लेखन या सर्वांचाच समावेश करीत आहे–एका महत्त्वाकांक्षेने झपाटलेले दिसते आहे. ही महत्त्वाकांक्षा म्हणजे अधिकाधिक तरतरीत होण्याची, अधिकाधिक तरतरीत दिसण्याची. ह्या सर्वच लेखनांत एक कौतुकास्पद हुषारी मला दिसत आहे. ही हुषारी (cleverness) जर लेखनात अवतरली नाही तर लेखन जुनाट ठरेल, ते अद्ययावत ठरणार नाही ह्याची जणू भीती कोठेतरी ह्या लेखनाच्या बुडाशी आहे. आपण जो अनुभव अभिव्यक्तीसाठी निवडणार त्या अनुभवाच्या स्वरूपापासून म्हणजे त्याजकडे पहाण्याच्या दृष्टीकोणापासून तो त्याच्या अभिव्यक्तीपर्यंत सर्वच बाबतीत एक प्रकारचा अद्ययावतपणा गोचर झाला पाहिजे ह्याची एक विचित्र जाणीव ह्या लेखनातून व्यक्त होत आहे. ही जाणीव खऱ्याखुऱ्या कलानिर्मितीला कितपत पोषक आहे ? ज्या प्रकारची 'आत्म'- विस्मृती खऱ्याखुऱ्या कलानिर्मितीशी संबंधित असते त्या प्रकारच्या 'आत्म'- विस्मृतीचा मला तरी ह्या लेखनात आज अभाव दिसत आहे. उलट आज शिष्टमान्य, टीकाकारमान्य, रसिकमान्य काय आहे ह्याची थोडीफार कलाविघातक (एक विचित्र) जाण हे लेखन प्रकट करीत आहे. त्यात निश्चित

तरतरी आहे परंतु ही तरतरी जे व्यक्त होते आहे त्याच्या अर्थवत्तेची व अनन्यसाधारणत्वाची दर्शक आहे की केवळ आपण तरतरीत आहोत हे लक्षात आणून देण्याच्या इच्छेपोटी ती जन्माला येते आहे ह्याची शंका यावी असे तिचे रूप आहे. एक काळ असा होता व तो फारसा दूरचाही नव्हे–अजूनही त्या काळाचे काही लोकमान्य प्रतिनिधी आपल्यामध्ये आहेतही–की जेव्हा आपली ललितकृतीच्या अनन्यसाधारणत्वाची कल्पना मूलतः तिच्या अभिव्यक्तीपद्धतीच्या अभिनवतेशी संलग्न होती; "काय सांगितले ह्यापेक्षा कसे सांगितले" ह्याला कलेच्या संबंधात महत्त्व आहे असे बोलले जात होते; व त्यातून तंत्रवादाचा जन्म होत होता. कलेला अभावितपणे कारागिरीचे स्वरूप देऊ पाहणाऱ्या या कल्पनेच्या कचाट्यातून आपण दहावीस वर्षांपूर्वी सुटलो; कलेच्या संबंधात आशय आणि अभिव्यक्ती यांचे अभिन्नत्व कसे असते हे आपल्या हळूहळू लक्षात येत गेले व आपल्या ललितलेखनात एकदम चैतन्याचे वारे खेळू लागल्याचे उत्साहवर्धक दृश्य दिसले. आज ते दृश्य संपूर्णपणे विरघळले आहे असे मला सुचवायचे नाही; परंतु मध्यंतरीच्या काळात निर्माण झालेल्या अपेक्षा आजचे लेखन का पुऱ्या करू शकत नाही, तत्संबंधी विचार करीत असता मनाला थोडेफार असमाधान का वाटत राहते हा प्रश्न जेव्हा मी स्वतःला विचारतो तेव्हा ते परत कोठल्या तरी कल्पनांच्या आवर्तात आपण होऊन शिरत आहे असे मला सारखे वाटत राहते. कारागिरीला अभावितपणे महत्त्व देऊ लागलेले कालचे लेखन लोकमान्य होण्याची आकांक्षा बाळगीत होते व लोकमान्य होतही होते; शिष्टमान्यतेसाठी व तथाकथित रसिकमान्यतेसाठी आजचे ललित लेखन अद्ययावत बनण्याचा प्रयत्न करीत आहे व तेवढ्यासाठी काही अर्थशून्य संकेतांच्या आहारी जात आहे. अनुभवाकडे कोणत्या दृष्टीने पाहायचे, एवढेच नव्हे तर कोणते अनुभव अभिव्यक्तीसाठी निवडायचे ह्यापासून तो त्यांची अभिव्यक्ती लक्षणीय होईल एवढ्यासाठी कोणकोणत्या गोष्टींकडे जाणीवपूर्वक लक्ष द्यायचे ह्यासंबंधीचे हे संकेत आहेत. वरच म्हटल्याप्रमाणे ह्या लेखनात सकृद्दर्शनी डोळ्यात भरेल असा तरतरीतपणा आहे. परिश्रमाने साधलेला अनौपचारिकपणा आहे म्हणजे अनौपचारिकपणाचा आभास आहे. कारागिरीकडे झुकलेल्या कालच्या लेखनाची शैली "दिसते साधी, परंतु असते साधलेली" हे ध्येयवाक्य डोळ्यांपुढे ठेवून एक आकर्षक पोषाखी सफाई साधीत असे. आजचे लेखन आपण किती सूचकपणे बोलत आहोत, किती चतुर आहोत

आणि असे असूनही किती स्वाभाविक आहोत हे 'रसिका'ला जणू पटवून देण्याचा प्रयत्न करीत आहे. एका दृष्टीने दोन्ही लेखनांचे उद्दिष्ट समानच ठरू पाहत आहे. दोन्ही येनकेनप्रकारेण परिणामकारक होण्याचाच प्रयत्न करीत आहेत; म्हणूनच कलानिर्मितीला आवश्यक ठरणाऱ्या ज्या 'आत्म'-विस्मृतीचा उल्लेख वर केला तिचा अभाव, खऱ्याखुऱ्या विमुक्ततेचा आणि वृत्तिगांभीर्याचा अभाव ह्या लेखनातून जाणवत आहे. मला वाटते, हे लेखन एक प्रकारच्या आत्मसंतुष्ट वृत्तीचेच निदर्शक आहे. अमूक कविता किती छान लिहिलेली आहे, अमूक एक कादंबरी किती नवीन धर्तीची आहे, अमूक एक लेख किती उत्तम साधला आहे, अमूक एका कथेचा शेवट कसा हुकला आहे ही व ह्यासारखी करणात्मक किंवा अकरणात्मक विधाने ह्याच अल्पसंतुष्ट वृत्तीची निदर्शक आहेत. ह्या तरतरीतपणाचा आभास निर्माण करू पाहणाऱ्या लेखनाबरोबरच आजची बरीच साहित्यसमीक्षा आपणही तरतरीत आहोत हे दाखविण्याचा प्रयत्न करीत आहे. तिच्याही बोलण्यामध्ये पदोपदी आपली हुषारी व्यक्त करण्याची तिची दुर्दम्य इच्छा प्रकट होत आहे. तिचीही वृत्ती शोधकाची न राहता न कळत बोधकाची बनत आहे. तिच्यात एक केलेसवरलेपणाची झाक एकसारखी येत आहे. ही गोष्ट वृत्तपत्रीय टीकेतही दिसत आहे हे लक्षात घेण्याजोगे आहे; व हे सर्व कितपत इष्ट आहे हा प्रश्न आहे. ह्यातून एक प्रकारच्या निर्दोष हुषारीला मोठेपणा देण्याची, मान देण्याची प्रवृत्ती बळावत आहे. विक्षिप्तपणाला व तऱ्हेवाईकपणाला अर्थपूर्ण म्हणून संबोधण्याची इच्छा प्रबळ होत आहे. कौशल्य आणि श्रेष्ठत्व ह्यांत गल्लत केली जात आहे. कौशल्यावर खूष असणे, त्यातच समाधान मानणे हे अल्पसंतुष्टपणाचेच लक्षण आहे. अस्वस्थ करून सोडणाऱ्या श्रेष्ठ कृती ह्या आपण किती निर्दोष आहोत, किती हुषार आहोत, किती आगळ्या आहोत हे दाखविण्याची धडपड करीत नाहीत. कौशल्य, निर्दोषपणा, चातुर्य प्रकट करणे हे त्यांचे साध्य नसते. त्या स्वतःवर खूष नसतात. त्यांचे ठिकाणी स्वतःचे दोष पचविण्याची ताकद असते. कमालीचे वृत्तिगांभीर्य असते. त्यांची झेप ठराविकांचे संकेत जुमानीत नाही, मग ते टीकाकारांनी, तथाकथित रसिकांनी वा शिष्टांनी मान्य केलेले का संकेत असेनात. ते मान्य करणे वा अमान्य करणे ह्या दोन्ही प्रकारच्या बंधनांतून त्या मुक्त असतात. त्यांत खरोखरच एक प्रकारची विमुक्तता असते. दुसऱ्यांना चकित करण्यासाठी नव्हे तर जे व्यक्त होत असते तेच इतके अर्थघन असते की, त्याच्या अभिव्यक्ती

साठी धोके पतकरण्याची त्यांची वृत्ती असते. अशा कृती एकाकी वाटतात त्या ह्यामुळेच. ही वृत्ती मला आज दिसत नाही. एक प्रकारच्या दिव्य असमाधानाची ही वृत्ती निदर्शक आहे. हे असमाधान मला आज तरी दिसत नाही.

मी येथे थांबतो. साहित्यसृष्टीचे चिंतन करावे तितके थोडे आहे. जे मला थोडे बोलावेसे वाटले ते मी बोललो आहे. मी येथे कोणत्याही प्रकारचा संदेश देण्यासाठी आलो नाही. मी साहित्याचा एक नम्र विद्यार्थी आहे; संयोजक नव्हे. ज्या साहित्य महामंडळाच्या वतीने हे संमेलन भरत आहे ते तुम्हा-आम्हा सर्व मराठी भाषिकांचे प्रातिनिधिक मंडळ आहे; तेव्हा मराठी भाषा आणि साहित्य ह्यांच्या अभिवृद्धीसाठी योजना आखणे हे त्या मंडळाचे एक महत्त्वाचे कार्य आहे. हे मंडळ आपण नुकतेच स्थापन केले आहे. आपल्या अंगीकृत कार्याचे स्वरूप व क्षेत्र मंडळाने निश्चित केलेले असले तरी प्रत्यक्ष कार्य करण्यास मंडळास अद्याप तरी अवसर मिळालेला दिसत नाही. लवकरच मंडळाने मराठी भाषा व साहित्य यांच्या अभिवृद्धीसाठी आखलेल्या योजना आपल्यासमोर येतील अशी आशा आहे. ह्या योजना पार पाडण्यास साहित्य महामंडळाच्या विविध घटकसंस्थांच्या अधिराज्यात राहणारे तुम्हीआम्ही मराठी भाषिक मंडळास निश्चित मदत करूच; परंतु त्याबरोबरच महामंडळाशी संलग्न असलेल्या कोणत्याही घटकसंस्थेने मराठी भाषा व साहित्य यांच्या अभिवृद्ध्यर्थ आयोजिलेल्या कार्यात सहभागी होणे व त्यास यथाशक्ती मदत करणे, एवढेच नव्हे, तर जेथे जेथे भाषा व साहित्य यांच्या अभिवृद्धीचे कार्य चालू असेल, मग ते महाराष्ट्र राज्य साहित्य-संस्कृती मंडळाने आयोजिलेले विश्वकोशासारखे किंवा शेक्सपियरच्या भाषांतरासारखे कार्य असो किंवा भाषासल्लागार मंडळाने आयोजिलेले 'पदनामकोशा'सारखे कार्य असो, तेथे तेथे उत्साहाने मदतीचा हात पुढे करणे आपले कर्तव्य आहे. मराठीच्या ध्वजाखाली आपण एकत्र आलो आहोत; हा ध्वज फडकत ठेवणे, तो जगाच्या कानाकोपऱ्यातूनही दिसेल इतका उंचावणे ही आपली प्रतिज्ञा आहे. मराठी साहित्याला विश्वसाहित्यात मानाचे पान मिळवून देणे हे आपले स्वप्न आहे. हे स्वप्न साकार करण्यासाठी आपण झटले पाहिजे.

कितीही बोललो तरी थोडेच आहे. तेव्हा आपणा सर्वांचे व हैदराबादकर साहित्यप्रेमी मित्रांचे आभार मानून आपली रजा घेतो.

·२·

साहित्य आणि इतिहास

इतिहासाचा संबंध जे घडले किंवा जे घडत आहे त्याच्याशी आहे. त्याचे काटेकोर, वस्तुनिष्ठ निवेदन ही त्याची प्रतिज्ञा आहे. त्याचे विश्व प्रत्यक्षाचे, कागदोपत्री पुराव्याने सिद्ध करिता येणाऱ्या कृतिउक्तींचे. इतिहास, व्यक्ती व घटना यासंबंधी बोलतो. स्थल–काल–परिस्थितीचे सतत भान ठेवतो, व्यक्तींच्या आणि व्यक्तीसमूहांच्या कृतिउक्तींचे अन्वयार्थ लावतो; परंतु हे सर्व करिताना त्याचे पाय जमिनीवर, प्रत्यक्षात घट्ट रोवलेले असतात. ह्या उलट साहित्याचे. त्याचे विश्व कल्पनेचे. जीवनातूनच वर आलेली, वास्तवातूनच उमललेली परंतु प्रतिभेने निर्मिलेली साहित्य ही (कल्पनेची) प्रतिसृष्टि. ह्या सृष्टीला जीवनरस पुरविण्याचे काम प्रत्यक्षाचे. प्रत्यक्षाशी, वास्तवाशी फटकून तिला राहता येणार नाही, राहता येत नाही. परंतु प्रत्यक्षाची पातळी वेगळी आणि ह्या सृष्टीची पातळी वेगळी. ह्या दोन पातळ्या प्रसंगी एकमेकींच्या अगदी जवळ जवळ येतील नाही असे नाही, परंतु त्या एकमेकींमध्ये मिसळून जाणे कठीण, जवळजवळ अशक्य. ज्या क्षणी त्या एकमेकींमध्ये मिसळून गेल्या आहेत असे वाटेल त्या क्षणी संभ्रम उत्पन्न होईल. हा इतिहास की हे साहित्य?

आणि हा संभ्रम अनेकदा उत्पन्न होतोही. अनेकदा महत्त्वाच्या घडामोडींचे

वृत्तांत निवेदिले जातात. त्यातील तपशील पुराव्याने सिद्ध होणारा असतो. वास्तविक हे वृत्तांतकथन म्हणजे त्या घडामोडींचा इतिहास असतो. त्याची पातळी ही प्रत्यक्षाचीच असते, परंतु ज्या मनाने ते वृत्तान्तकथन केलेले असते ते मन, त्याची निवड, त्याची दृष्टी त्यात अभावितपणे व्यक्त होत असते. त्यामुळे निवेदन प्रत्यक्षाचेच होत असले तरी निवेदकाची कल्पनाशक्ती तेथे कार्यप्रवृत्त होत असते, आणि म्हणून जे वास्तविक सतत प्रत्यक्षाच्याच पातळीवर राहायला हवे ते हळूच स्वतःला न कळत कल्पनेच्या पातळीवर जायला लागते. तेथे वृत्ताला देखील मग साहित्याची कांती चढू लागते. इंग्रजीमध्ये रिपोर्टाज नावाचा जो लेखनप्रकार मधल्या काळात बराच रूढ झालेला होता, ज्याला आपल्याकडे वृत्तिका हे नाव काणेकरांनी दिले होते आणि ज्याचे उत्तम नमुने मराठी लेखनातही आढळतात, त्याचे स्वरूप न्याहाळले तर ते इतिहास आणि साहित्य यांच्या सीमारेषेवर रेंगाळत आहे असे आढळून येते. प्रतिज्ञेने इतिहास आणि वृत्तीने साहित्य असेच जणू ह्या लेखनाचे स्वरूप असते. वृत्तपत्रीय लेखनाचे जे विविध चित्ताकर्षक प्रकार आज आपणांस आपल्याकडील आणि पाश्चात्य साहित्यात पाहावयास मिळतात त्या सर्वच प्रकारांत प्रत्यक्षाला कल्पनेच्या पातळीवर नेण्याची, वर्तमान इतिहासाचे साहित्यात रूपांतर करण्याची किमया कुशल लेखकांकडून साधली जात असते. गेल्या महायुद्धाशी संलग्न असलेल्या कित्येक रोमहर्षक घटनांची चक्षुर्वैसत्यम् चित्रे रेखाटण्याचे जे अनेक प्रयत्न झाले आहेत त्यांकडे नजर टाकली तर मी म्हणतो त्याचा प्रत्यय आल्याशिवाय राहणार नाही.

इतिहास म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या कितीतरी लेखनाला देखील अनेकदा साहित्याचा दर्जा प्राप्त होतो असा आपला अनुभव आहे. गिबनचा रोमन साम्राज्याचा इतिहास हा एक साहित्यग्रंथ आहे अशीच रसिकांची साक्ष आहे. एवढे खरे की इतिहास हा ज्या प्रमाणात साहित्याची कांती धारण करू लागतो त्या प्रमाणात त्याचे इतिहास ह्या दृष्टीने महत्त्व, त्याने प्रतिज्ञेने स्वीकारलेले वस्तुनिष्ठ स्वरूप कमी होऊ लागते काय असा प्रश्न स्वाभाविकच उपस्थित होतो. मराठी सारस्वताचा एक बहुमोल अलंकार असलेले बखरगद्य ह्याचे उत्तम उदाहरण आहे. ऐतिहासिक दृष्ट्या महत्त्वाच्या ठरणाऱ्या एखाद्या अस्सल पत्राच्या कपट्याइतकेही मोल बखरींना द्यावयाला इतिहासाचार्य राजवाडे तयार नाहीत ते एवढ्याचसाठी; परंतु इतिहास म्हणून अवतरलेल्या बखरींचे ऐतिहासिक दृष्ट्या कितीही अत्यल्प मोल असले तरी त्यांचे साहित्य ह्या दृष्टीने असणारे

मोल लक्षात घेण्याजोगे आहे. 'होळकरांच्या कैफियती'ला, 'भाऊसाहेबांच्या बखरी'ला किंवा सभासदी शिवचरित्राला साहित्याचा दर्जा प्राप्त होत आहे हे सतत जाणवते ते कशामुळे हा प्रश्न म्हणूनच तर अनेकांना उपस्थित करावासा वाटतो. बखर-गद्यात लालित्य कशामुळे अवतरते, बखरींच्या शैलीचा आपणांस स्वतंत्रपणे विचार का करावासा वाटतो हे असले संबद्ध प्रश्न आहेत. बखरकार आपल्या लेखनासाठी पुराव्याने सिद्ध होणाऱ्या घटनांपेक्षा आपल्या कल्पनेवर अधिक भिस्त ठेवतात हे सदर प्रश्नांचे उत्तर नव्हे. ह्या उत्तराने बखरींचे इतिहास ह्या दृष्टीने मोल कमी का ह्या प्रश्नाचे उत्तर मिळत असले तरी त्यांना साहित्याच्या दृष्टीने मोल का प्राप्त होते ह्याचे समाधानकारक उत्तर मिळत नाही. ज्या बखर-गद्याला साहित्य ह्या दृष्टीने मोल प्राप्त होताना दिसते त्याचे परीक्षण केले असता असे आढळते की ते केवळ एखाद्या ऐतिहासिक दृष्ट्या महत्त्वाच्या घटनेचे निवेदन करीत नाही तर ती घटनाच साक्षात करीत असते. ते वाचीत असता एक अनुभव त्याच्या अंगोपांगासह आपणांस साक्षात होत असतो. तो अनुभव ज्या व्यक्तिप्रसंगांच्या संबंधात साकार झाला त्या व्यक्ती व ते प्रसंग जणू आपल्या डोळ्यांसमोर उभे राहतात. केवळ कल्पनेवर भिस्त ठेवल्याने हे बखरकारांना जमलेले नसते. त्यात जी प्रत्ययकारकता अवतरलेली असते ती त्या महत्त्वपूर्ण ऐतिहासिक घटनेचा कल्पनाशक्तीच्या साहाय्याने एकदम एकसमयावच्छेदेकरून अनुभव घेण्याची बखरकाराचे ठिकाणी पात्रता असते म्हणून. बखरीमागील आत्मनिष्ठा ती हीच. बखरगद्य हे नुसते वृत्तांत-निवेदन नाही. ते एका व्यक्तिमनाला जाणवलेले व म्हणूनच त्या व्यक्तिमनाने साक्षात केलेले अनुभवचित्र आहे. म्हणूनच तर त्यातील व्यक्ती व प्रसंग जिवंत भासतात. इतिहासग्रंथांच्या पानापानांतून जाणवणारे त्यांचे निर्जीवत्व नाहीसे होते. इतिहास हा केवळ इतिहास न राहता जेव्हा एखाद्या प्रतिभावान व्यक्तिमनाचा अनुभव बनतो तेव्हाच त्या व्यक्तिमनाची अभिव्यक्ती वाङ्मयरूप घेऊ लागते.

आणि येथेच आपण ऐतिहासिक नाटक आणि ऐतिहासिक कादंबरी यांचा विचार करू लागतो; परंतु हा विचार करिताना हे लेखन इतिहास आणि साहित्य यांच्या सीमारेषेवर पडते काय ही शंका, नुकत्याच उल्लेखिलेल्या लेखनाच्या संबंधांतील शंकेइतकी आपल्या मनाला निश्चित त्रास देत नाही. ते साहित्यात मोडते असे आपण जवळ जवळ धरूनच चालतो; परंतु हे लेखन

म्हणजे एका परीने इतिहासावर कल्पनेने केलेले कलमच असते. ती पुराव्याने सिद्ध होऊ शकणाऱ्या स्थलकालबद्ध अशा प्रत्यक्षाच्या पायावर उभी केलेली कल्पनेची इमारतच असते. हे प्रत्यक्षाचे अवशेष इतिहासातूनच वेचलेले असतात; व त्यांत यत्किंचितही बदल करण्याचा कोणालाही अधिकार नसतो. ऐतिहासिक नाटककाराला काय किंवा कादंबरीकाराला काय ही इतिहासाने नोंदलेल्या प्रत्यक्षाची बंधने पाळूनच आपले सर्जन साधावयाचे असते; इतर कादंबरीकारांप्रमाणे किंवा नाटककारांप्रमाणे तो स्वतंत्र नसतो. कागदोपत्री आणि इतिहासाने नोंदलेल्या व्यक्ती व घटना यांच्या अवशेषांच्या आधारावर त्याला त्या व्यक्ती व घटना यांच्याशी संबंद्ध असलेल्या एका अर्थपूर्ण अनुभवाची इमारत रचायची असते. ह्या अवशेषांमधून ती अनुभववास्तू उभी करण्यापूर्वी ती सामग्र्याने, तिच्या अंगोपांगासह त्याच्या डोळ्यांपुढे मूर्तिमंत येणे आवश्यक असते. एवढ्यासाठीच तर प्रतिभेची, अनुभव साक्षात करणाऱ्या व त्याचे शब्दातून सर्जन करू शकणाऱ्या कल्पनाशक्तीची गरज असते. ललित साहित्याचे संपूर्ण विश्वच प्रत्यक्षाच्या सुपीक जमिनीतून वर आलेले असले व येत असले तरी ऐतिहासिक कादंबरी आणि नाटक यांच्या विश्वाइतके ते नोंदल्या गेलेल्या विशिष्ट स्थलकालपरिस्थितीच्या बंधनांनी जखडलेले नसते. प्रत्यक्षातून जीवनरस शोषून घेऊन ते आपले रूप आपणच घडविते, आपल्या वास्तवाचे स्वरूप आपणच निश्चित करीत असते. येथे आपल्या वास्तवाचे स्वरूप आपणच निश्चित करायला इतकासा वाव नसतो. त्या स्वरूपाचा बराचसा तपशील अगोदरच निश्चित असतो; म्हणूनच ऐतिहासिकाचे सर्जन ही एक तारेवरची कसरत होऊन बसते. येथे इतिहास आपली प्रकृतिसिद्ध सीमारेषा ओलांडून साहित्याच्या सृष्टीत पदार्पण करीत असतो आणि साहित्य हे त्याच्या प्रकृतिविरुद्ध नोंदलेल्या प्रत्यक्षाची, खऱ्याखुऱ्या सर्जनाच्या आड येऊ पाहणारी, बंधने स्वेच्छेने स्वीकारीत असते. सकृद्दर्शनी सोपे वाटणारे हे सर्जन अत्यंत अवघड ठरते. हे प्रत्यक्ष आणि कल्पना यांचे कलम व्यवस्थित साधले तर ठीक; नाहीतर ना घड प्रत्यक्ष ना घड कल्पना अशी स्थिती होते.

इतिहास आणि साहित्य यांचे परस्परसंबंध लक्षात घेत असता स्वाभाविकच पुराणे व महाकाव्ये आणि साहित्य यांच्या अन्योन्यसंबंधांविषयी मन विचार करू लागते. पुराणे व महाकाव्ये ही वस्तुतः मुळात साहित्य म्हणूनच अवतरलेली असली तरी साहित्य हे जेव्हा त्यांचा परत निर्मितीसाठी उपयोग

करून घेत असते तेव्हा त्यांचा आणि साहित्याचा संबंध हा इतिहास आणि साहित्य यांच्या संबंधासारखाच ठरतो. इतिहासातून अवतरणारी ऐतिहासिक कादंबरी वा त्यावर उभे राहिलेले ऐतिहासिक नाटक आणि पुराण वा महाकाव्य ह्यांमधून जन्माला येणारे कथात्मक व नाट्यात्मक साहित्य ह्यात बरेंचसे प्रकृतिसाम्य आहे. ह्या साहित्याच्या संबंधात पुराणे आणि महाकाव्य हा इतिहासच आहे. समाजमनात त्यांना इतिहासाचेच स्थान, इतिहासाचीच प्रतिष्ठा जवळ जवळ प्राप्त झालेली आहे. त्यांत नोंदला गेलेला व्यक्ती व घटना यांच्या संबंधीचा तपशील समाजमनातही जवळ जवळ इतिहास म्हणूनच नोंदला गेला आहे. तो कोणालाही आता बदलता येणार नाही. येथे अशी मौज आहे की साहित्यच इतिहास बनला आहे, आणि तोच आता परत साहित्याला जन्म देतो आहे. परंतु एवढे खरे की साहित्याला त्याच्या निर्मितीसाठी माल-मसाला पुरवीत असता तो त्यावर इतिहासाइतकी बंधने लादीत नाही, त्याची बंधने इतिहासाच्या बंधनांइतकी जाचक ठरत नाहीत. थोरले माधवराव यांच्या इतिहासावर उभी राहिलेली 'स्वामी' आणि कच, देवयानी, शर्मिष्ठा, ययाति यांच्या कथेवर उभारलेली 'ययाति' ह्यांत प्रकृतिभिन्नत्व आढळते ते ह्यामुळेच. थोरले माधवराव आणि ययाति ह्या दोन्ही व्यक्ती आपल्या ओळखीच्या खऱ्या; उभयतांसंबंधीचा बराच तपशील अगोदर नोंदला गेलेला, आपल्या संपूर्णपणे परिचयाचा झालेला आहे; परंतु असे असूनही दोघांच्या चित्रांकडे नीट पाहि-ल्यास त्यांतील प्रकृतिभिन्नत्व लक्षात यावे. थोरले माधवराव ही अद्याप तुमच्या-माझ्यासारखी स्थलकालनिबद्ध व्यक्ती आहे. तिच्या संबंधात तपशिलाला फार फार महत्त्व आहे. तिचा विचार करिताना हा तिच्यासंबंधीचा बारीकसारीक तपशील आपण विसरूच शकत नाही; परंतु ययातीची गोष्ट थोडी वेगळी आहे. ययाति ह्या व्यक्तीच्या संबंधात काळाने एक किमया केली आहे. काळाने त्याच्या संबंधातला बराचसा तपशील जणू अनावश्यक ठरविला आहे. तो कालौघामध्ये जणू समाजमनातून गळून गेला आहे आणि खाली उरला आहे तो ययाति—निखळ ययाति—ययाति ह्या व्यक्तिमत्त्वाचा जणू अर्क, त्याचा अत्यावश्यक भाग; म्हणूनच आज कालान्तराने ययाति ही केवळ एक व्यक्ती राहिली नसून ते कशाचे तरी प्रतीक बनले आहे. जी गोष्ट ययातीची तीच कर्णाची, दुर्योधनाची, श्रीकृष्णाची किंवा सीतारामांची. ही प्रक्रिया म्हणजे खरोखर कालौघात इतिहा-साचे पुराण बनण्याची, ऐतिहासिकाचे महाकाव्य बनण्याचीच प्रक्रिया आहे.

तपशीलातून तत्त्वाकडे, अनावश्यकातून आवश्यकाकडे, अशाश्वताकडून शाश्वताकडे जाण्याची प्रक्रिया आहे.

खरोखर ही प्रक्रिया म्हणजे साहित्य-निर्मितीची प्रक्रिया आहे. एका व्यक्तिमनाला आलेला अनुभव कलारूप तेव्हाच घेऊ शकतो की जेव्हा त्या व्यक्तिमनाचे ठिकाणी तो प्रत्यक्षाच्या पातळीवरून कल्पनेच्या पातळीवर नेण्याची शक्ती असते. एवढ्यासाठी त्याच्या अनन्यसाधारणत्वाला बाधा येऊ न देता त्याचा स्थलकालव्यक्तिसंबद्ध खाजगी तपशील गळून पडणे आवश्यक असते. ही प्रक्रिया घडल्याशिवाय त्या स्थलकालव्यक्तिसंबद्ध अनुभवाचे म्हणजेच इतिहासाचे साहित्यात रूपांतर होणे अशक्य असते. इतिहासात सन आणि नावे यांखेरीज काही खरे नसते. उलट नाटकात अगर कादंबरीत सन आणि नावे यांखेरीज सर्व गोष्टी खऱ्या असतात अशा अर्थाचे विधान अनेकदा केले जाते त्यातील मर्म हेच होय. वर्तमानातील, इतिहासातील शाश्वताला गोचर रूप देणे ह्यासाठीच साहित्याचा अवतार आहे. इतिहास आणि साहित्य ह्यांमधील सीमावाद हा जीवन आणि साहित्य ह्यांमधील सीमावाद होय.

येथेच साहित्याच्या ठिकाणी असणाऱ्या एका सामर्थ्याचा विचार एकसारखा मनात येतो. हे सामर्थ्य म्हणजे myths निर्माण करण्याचे सामर्थ्य : myth ह्या शब्दाचे भाषांतर 'दंतकथा' ह्या शब्दाने पुरेसे होते असे वाटत नाही. परंतु त्या शब्दाखेरीज दुसरा प्रतिशब्द आपल्यापाशी नसल्यामुळे तोच वापरणे भाग आहे. दंतकथा ही कथाच खरी; तिचा उगम केव्हा तरी प्रत्यक्षातच झालेला असतो; एके काळी जो इतिहास होता – अगदी पुराव्याने सिद्ध होणारा इतिहास होता, त्यातूनच ती जन्मलेली असते, परंतु आता आपण तिच्याशी संबद्ध असलेला हा इतिहास विसरलेलो असतो. तिचे मूळ वास्तविक कोठल्या तरी निश्चित आचारात, समजुतीत, समाजव्यवहारात किंवा सृष्टिव्यवहारात असते. परंतु तिचे मूळ कशात आहे हा विचारही आता तिच्या बाबतीत आपल्या मनाला शिवत नाही. हे घटनेतील म्हणजे इतिहासातील शाश्वत तेवढे पकडण्याची आणि टिकविण्याची शक्ती साहित्यात असते. खरोखर साहित्य ही प्रतिभासंपन्न मनाची निर्मिती असली आणि ह्या दृष्टीने तिच्या ठिकाणी सर्व प्रकारे लक्षणीय अनन्यसाधारणत्व अवतरत असले तरी ती एका परीने सर्वसामान्य मनोव्यापारांचे काही गुणधर्म व्यक्त करीत असते. घटनांशी संबद्ध असणारा तपशील विसरणे व त्यातून जे व्यक्त झाले ते अर्थपूर्ण वा

लक्षणीय आहे असे वाटल्यास तेवढेच लक्षात ठेवणे हा मानवी मनोव्यापाराचा सर्वसामान्य धर्म आहे. एका परीने हाच मानवी मनाचा गुणधर्म साहित्यात व्यक्त होत असतो. मानवी जीवनातील जे शाश्वत आहे त्याची जपणूक जणू साहित्य साधीत असते. साहित्यात myth-making चे, खऱ्या अर्थाने इतिहासाच्या 'दंतकथा' बनविण्याचे जे सामर्थ्य येते त्याचे कारण हेच होय. तोच साहित्याचा धर्म होय. तेच साहित्यव्यापाराचे ध्येय होय; तीच खऱ्या अर्थाने साहित्यानिर्मितीची प्रक्रिया होय. हे सामर्थ्य ज्या साहित्यात विशेषत्वाने अवतरलेले दिसते त्या साहित्याला महत्त्व देण्याकडे म्हणूनच जनमनाची प्रवृत्ती दिसते. सर्व साहित्यात हे सामर्थ्य सारख्याच प्रमाणात अवतरते असे दिसत नाही. महाभारतरामायणामध्ये ते ज्या प्रमाणात अवतरलेले दिसते तेवढे संस्कृतमधील सर्वसामान्य कथानाट्यादी साहित्यात ते अवतरलेले दिसत नाही. कालिदासभवभूतीसारखे नाटककार, रामायण-महाभारतातूनच कथावस्तू निवडतात आणि myth-making ची, इतिहासाला कथारूप देण्याची आणि 'कथेला' अर्थ देण्याची प्रक्रिया तशीच पुढे चालू ठेवतात. म्हणूनच त्यांच्याही लेखनात हे सामर्थ्य अवतरताना दिसते. शेक्सपियरने आपल्या नाटकांसाठी कथावस्तू किंवा नाट्यवस्तू निवडल्या त्या इतिहासातून किंवा इतिहाससदृश लेखनातून. परंतु शेक्सपियरच्या प्रतिभेच्या ठिकाणचे myth--making चे, घटनांचे कथात्व कशात आहे हे लक्षात घेण्याचे, कोणत्याही व्यवहारातील शाश्वतावर प्रकाशझोत टाकण्याचे सामर्थ्य असे की त्याच्या नाट्यवस्तूच्या उगमस्थानाचा विचार त्याच्या नाटकाचा विचार करिताना मनातही येत नाही. त्याची नाटके देशकालपरिस्थितीच्या मर्यादा ओलाडून आज देशोदेशी प्रवास करीत आहेत ह्यांचे इंगित त्याचे ठिकाणी असलेल्या या असामान्य myth-making च्या सामर्थ्यात आहे. हे सामर्थ्य अमुक अमुक साहित्यात कितपत आहे ह्यावर त्या साहित्याची महात्मता जोखण्याचा मोह म्हणूनच आपणास होतो. नाथमाधवांपेक्षा हरिभाऊंत आणि हरिभाऊंपेक्षाही डॉस्टोव्हस्की व टॉलस्टॉय ह्यांच्यामध्ये हे सामर्थ्य अधिक प्रमाणात का दिसून येते हे शोधण्याकडे आपली स्वाभाविक प्रवृत्ती होते ती ह्यामुळेच.

ह्यासंबंधात अधिक विचार करू लागलो की महाभारतासारख्या साहित्याच्या ठिकाणी हे myth-making चे सामर्थ्य किती प्रचंड प्रमाणात आहे ह्याची कल्पना येते. महाभारतातील कौरवपांडवांच्या अनंत लहानमोठ्या कथाप्रसंगांनाच

नव्हे तर नलदमयंतीसारख्या उपकथातील अनेक कथाप्रसंगांनाही आज myths चे स्वरूप आले आहे. परंतु येथेही मौज अशी की, द्रौपदी, कर्ण, नल किंवा हरिश्चंद्र यांच्या कथांना myths चे स्वरूप आलेले असूनही त्या कथांचे कथात्व मात्र अजूनही संपुष्टात आलेले नाही; ते जणू एकसारखे वाढतेच आहे. याचा अर्थ असा की ह्या कथांमध्ये असलेले myth-making चे अगाध सामर्थ्य संपुष्टात येणे कठीण आहे. प्रत्येक नवे प्रतिभासंपन्न मन त्यातून नवा अर्थ काढीत आहे, त्यांना नवा अर्थ देत आहे. हे सामर्थ्य महाभारतासारख्या महाकाव्यात कशाने अवतरते हा खरोखर विचारात घेण्याजोगा प्रश्न आहे. खरे म्हणजे हे सामर्थ्य त्यात अवतरते म्हणूनच तर त्याला महाकाव्याची महती प्राप्त होत असते. महाभारत ही व्यास ह्या व्यक्तिमनाची निर्मिती खरी, एका असाधारण प्रतिभासंपन्न मनाने इतिहासातून निर्माण केलेले ते महान साहित्य आहे. इतिहासाची एका श्रेष्ठ व्यक्तिमनाला आलेली अनुभूती ह्या दृष्टीने त्या अनुभूतीचे अनन्यसाधारणत्व व त्याची अर्थवत्ता लक्षणीय आहे. ह्या अर्थवत्तेमुळे व अनन्यसाधारणत्वामुळेच त्याला साहित्याची कांती प्राप्त झाली आहे. परंतु एका व्यक्तिमनाची, ही इतिहासाची अनन्यसाधारण अनुभूती केव्हा तरी कालौघात सर्व समाजमनाची झाली. इतकी की तीआपलीच अनुभूती आहे असे हे समाजमन मानू लागले; एवढेच नव्हे तर व्यासांच्या महाभारतात काही वेळा स्वतःचीही भर घालू लागले. (महाभारतातील प्रक्षिप्त भागांचा ह्यापेक्षा वेगळा अर्थ तो काय ?) एका अजस्र समाजमनाला महाभारतात आपल्या संस्कृतीची सर्वच बलस्थाने गोचर व्हावी हे महाभारताचे सामर्थ्य. महाभारतातील व्यक्ती ह्या प्रागैतिहासकालातील असूनही त्यांचे आपल्याशी असणारे नाते अत्यंत निकटचे आहे. महाभारत हा आपलाच इतिहास आहे असे सतत वाटायला लागण्याजोगे रूप ह्या साहित्याला प्राप्त झाले आहे. त्याच्या अनन्यसाधारणत्वाला यत्किंचितही धक्का न लागता त्याचे आवाहन एकसारखे व्यापक बनत आहे. शिवकालात महाभारत हे शिवकालातील समस्यांवर भाष्य करीत आहे असे त्या कालातील मराठी माणसास वाटत होते; आज तुम्हाआम्हांला ते आजच्या कालातील समस्यांवर प्रकाश टाकीत आहे असे वाटत आहे. महाभारत ही कौरव-पांडवांची कथा असूनही ती प्रथम भारतीयांची व नंतर सर्व मानवजातीचीच जणू कथा बनलेली आहे. तिच्यातून एकाच वेळी एक विशिष्टकालीन आणि एका विशिष्ट भूप्रदेशाची संस्कृती व्यक्त होत असताच

जणू प्रथम भारतीयांची व नंतर मानवजातीची सार्वकालीन संस्कृती व्यक्त होत आहे. हे सामर्थ्य त्यात अवतरल्यामुळेच त्यातील व्यक्तींना आणि कथाप्रसंगांना प्रत्येक वेळी नवा अर्थ प्राप्त होऊ शकत आहे. नवे 'कथात्म' लाभत आहे. त्याचे ठिकाणी असलेल्या myths निर्माण करण्याच्या कुवतीचा प्रत्येक वेळी नव्याने प्रत्यय येत आहे.

१५९२५

महाकाव्ये आज निर्माण का होत नाहीत ह्या प्रश्नाचा विचार, मला वाटते, ह्याच दृष्टिकोणातून करणे इष्ट होणार आहे. आजच्या साहित्यात महाभारत, रामायण वा इलियड यांत आढळणारे हे सामर्थ्य अवतरणे शक्य आहे काय ह्या शब्दात हा प्रश्न खरोखर विचारला गेला पाहिजे किंवा दुसऱ्या प्रकारे हाच प्रश्न विचारायचा तर असे म्हटले पाहिजे की कर्ण, द्रौपदी, राम, सीता यांना प्राप्त झालेली अर्थवत्ता आज निर्माण होणाऱ्या कथात्मक साहित्यातील व्यक्ती व घटना यांत प्रकट होणे शक्य आहे काय ? कर्ण, द्रौपदी, सीता, राम, ह्यांना प्राप्त होणारी अर्थवत्ता हा कालाचा परिणाम आहे की व्यासांच्या प्रतिभेची ती किमया आहे हाही प्रश्न येथे मनात येऊन गेल्याखेरीज राहात नाही; परंतु हा केवळ कालाचा परिणाम नाही हे उघड आहे. तो जर केवळ कालाचा परिणाम असता, त्या व्यक्तिरेखांमध्ये आणि त्यांच्या जीवनकथांमध्ये आज गोचर होणारे अर्थसामर्थ्य ही जर केवळ कालाचीच किमया ठरली असती तर रामायण–महाभारताच्या आसपासच्या किंवा नंतरच्या काळातील इतर लेखनामध्येही कालौघात हे सामर्थ्य अवतरल्याचे दिसून आले असते. परंतु ते तसे अवतरल्याचे दिसून येत नाही. ते महाभारतातच किंवा रामायणातच दिसून येते ते का ? महाभारत–रामायणातील व्यक्तिप्रसंगांना आज विलक्षण अर्थवत्ता आणि प्रतीकात्मता प्राप्त झालेली असली तरी व्यासवाल्मिकींनी त्यांचे मुळात केलेले चित्रण प्रतीकात्मक नाही. ते केवळ एका महान् कथेतील व्यक्तिप्रसंगांचे चित्रण आहे. व्यासांच्या प्रतिभेने मात्र ह्या महान कथेचे असे दर्शन घडविले आहे की मुळात प्रतीकात्मक नसलेले आणि वास्तवरूपात्मक असलेले हे त्यातील व्यक्तिप्रसंगांचे दर्शन आज मात्र प्रतिकात्मक बनले आहे, स्थलकालवास्तवाच्या मर्यादा ओलांडून अर्थवान बनले आहे. महाभारतकथेचे हे वास्तवच असे आहे की ते एकाच वेळी विशिष्ट आणि सार्वकालीन सत्यांची सूचना देत आहे. विशिष्ट काळातील, विशिष्ट परिस्थितीतील, विशिष्ट स्वभावाची माणसे आणि त्या माणसांच्या जीवनाने धारण केलेले अनन्यसाधारण रूप ह्याचे ते

वास्तव असले तरी त्याचे ठिकाणी मानवी जीवनाचे सार्वकालीन वास्तव प्रकट करण्याचे अद्‌भुत सामर्थ्य अवतरलेले आहे. हा जो त्याचा आवाका आहे तो वर्तमान साहित्यात कितपत गोचर होऊ शकतो हा खरा प्रश्न आहे.

हा आवाका वर्तमान साहित्यात गोचर होण्याची तेव्हाच शक्यता आहे की जेव्हा ते केवळ वर्तमानाची चित्रे न रंगवता इतिहासाची चित्रे रेखाटण्याचा प्रयत्न करील. साहित्य म्हणजे वर्तमानातील अशाश्वताकडून शाश्वताकडे जाणे, अनावश्यकातून आवश्यकाकडे जाणे, क्षणभंगुरातून अक्षराकडे जाणे होय असे मी वर म्हटलेले असले व ते यथार्थ असले तरी येथे आणखी एक गोष्ट लक्षात घेतली पाहिजे; ती अशी की वर्तमानाचा इतिहास होत असतानाही नेमकी हीच प्रक्रिया घडत असते. तेथे ही प्रक्रिया घडून येण्यास काळ एकसारखी मदत करीत असतो. काळ हा व्यक्ती, प्रसंग, घटना यांना आकार देत असतो, अर्थ देत असतो. ह्यांतील कित्येकांना वर्तमानात आलेला अर्थ बदलीत असतो, क्वचित नाहीसाही करीत असतो. इतिहास वर्तमानाला perspective देत असतो. ही 'वर्तमानाला' त्याचे सम्यक्‌रूप (perspective) प्राप्त करून देण्याची प्रक्रिया साहित्याच्या दृष्टीने अत्यंत महत्त्वाची प्रक्रिया आहे. ही जवळजवळ साहित्यनिर्मितीची प्रक्रिया आहे; स्थलकालनिबद्ध क्षणभंगुर अनुभवाला गोचर अनुभवत्व देण्याची ही प्रक्रिया आहे; अनुभवसरितेतील अनुभव-बिंदूचे स्थान निश्चित करण्याची, त्याला गोळीबंद रूप देण्याची प्रक्रिया आहे. प्रत्येक कथा, प्रत्येक कविता, प्रत्येक कादंबरी वा नाटक हेच साधण्याची धडपड करीत असते; परंतु कथारूपाने वा कवितारूपाने एखादा अनुभव गोळीबंद रूपात आपल्यासमोर गोचर होत असताच आपले एकंदर अनुभवविश्वातील स्थानही सूचित करीत असतो; हे सूचित करण्याच्या त्याच्या कुवतीवर त्याची 'अर्थ'वत्ता अवलंबून असते, त्याची प्रतीकात्मकता अवलंबून असते, myth-makingचे सामर्थ्य अवलंबून असते. तेव्हा इतिहास ह्याच प्रक्रियेला स्वभावसिद्धपणे व अभावितपणे मदत करतो हे जर खरे असेल, 'इतिहासा'-मुळे वर्तमान व्यक्ती, प्रसंग आणि घटना यांना अर्थ येण्याला जर खरोखर आपोआपच मदत होत असेल तर जे साहित्य इतिहासातून जन्माला येते त्यात अर्थवत्ता अवतरण्याची शक्यता जास्त असे म्हणणे प्राप्त होते. वर्तमानाला अनुभवत्व देण्याची, म्हणजेच वर्तमानाचे अनन्यसाधानरणत्व अबाधित राखून त्याचे अनुभवविश्वातील स्थान निश्चित करण्याची, त्याला खऱ्या अर्थाने

perspective प्राप्त करून देण्याची इतिहासाच्या ठिकाणी असणारी ही स्वयंभू शक्ती त्या इतिहासाचे साहित्य झाल्यावर म्हणजे परत एकदा अशाश्वताकडून शाश्वताकडे जाण्याची प्रक्रिया सुरू झाल्यावर शतगुणित होऊ शकल्यास नवल नाही. ह्या दृष्टीने विचार केल्यास इतिहासाचे साहित्य बनणे ही प्रक्रिया अत्तराचे फिरून अत्तर गाळण्याची प्रक्रिया आहे. अर्थात येथे आपण ज्या साहित्याचा विचार करीत आहोत ते केवळ ऐतिहासिक कादंबरी वा नाटक ह्या नावाने अवतरणारे साहित्य नव्हे. वर वर पाहता ते ऐतिहासिक कादंबरीच्या, नाटकाच्या वा कथाकाव्याच्या रूपानेच अवतरत असले तरी त्याच्या निर्मितीमागील प्रेरणा, त्याला जन्म देणारी अनुभूती, त्याचे उद्दिष्ट, त्याची झेप, त्याचा आवांका ह्या सर्वच बाबतीत ते इतरांपासून वेगळे ठरण्याची शक्यता आहे. टॉलस्टॉयची 'वॉर अँड पीस' ही कादंबरी नेपोलियनने घडविलेल्या इतिहासावर उभी आहे. ती खरे म्हणजे 'ऐतिहासिक' आहे, परंतु काय असेल ते असो आपण तिचा विचार 'ऐतिहासिक' कादंबरी म्हणून करीतच नाही. तिला 'ऐतिहासिक कादंबरी' ह्या नावाने संबोधणें म्हणजे तिची योग्यता कमी करणे होय असेच आपणास वाटते. तिचा विचार करिताना आपणास आठवण होत असेल तर ती महाकाव्याची. तेव्हा ज्यात महाकाव्याची अर्थवत्ता आणि प्रतिकात्मकता अवतरण्याची शक्यता असते ते वर्तमान साहित्य इतिहासातूनच जन्म घेण्याची संभाव्यता अधिक असे म्हणताना माझ्या डोळ्यांपुढे तथाकथित ऐतिहासिक कादंबरी, नाटक वा कथाकाव्य नाही हे स्पष्ट करण्याची आवश्यकता नसावी. मला एवढेच म्हणायचे आहे की महाकाव्यसदृश रचनेशी आपण ज्या अपेक्षा, जी प्रयोजने, जी उद्दिष्टे संलग्न केली आहेत आणि ज्याचे थोडेबहुत दिग्दर्शन वरील परिच्छेदातून झालेले आहे ती ज्यात प्रकट होण्याची शक्यता आहे तो अनुभव इतिहासाने गोचर केलेला असणेच अधिक संभाव्य ठरते.

असे म्हणण्याला आणखी एक कारण आहे. इतिहास ही समाजमनाची स्मृती आहे. ती समाजाची बृहत् कथा आहे. इतिहास हा व्यक्ती व परिस्थिती यांनी घडविला जात असला तरी शेवटी तो समाजाचाच इतिहास ठरतो. आपण त्याला 'मराठ्यांचा इतिहास,' 'आर्यांचा इतिहास,' 'मुसलमानांचा इतिहास' असल्याच नावांनी न कळत संबोधू लागतो. तो आपला इतिहास आहे ही आपल्या ठिकाणी असणारी तत्संबंधीची जाणीव अत्यंत सार्थ असते. आपल्याला त्यात आपले आदर्श, आपल्या इच्छा, आकांक्षा, आपली स्वप्ने—सारांश आपली

सारी संस्कृती प्रतिबिंबित झाल्याचे जाणवत असते. वर इतिहासातून जन्माला येणाऱ्या ज्या साहित्याचा मी उल्लेख केला आहे त्यांत इतिहासाशी संलग्न असणारे हे संस्कृतिविशेष व्यक्त होण्याची शक्यता असते. साहित्याचे रूप व प्रतिष्ठा प्राप्त झालेल्या सर्वच लेखनाचे आवाहन हे सार्वत्रिक व सार्वकालीन असले आणि महाकाव्यसदृश रचनेच्या संबंधात तर हे विशेषत्वानेच जाणवत असले तरी एवढे खरे की त्या रचनेत एका भूप्रदेशातील लोकांचे संस्कृतिविशेष प्रतिबिंबित करण्याची जी शक्ती अवतरलेली असते त्या शक्तीमुळे तिचे आवाहन इतर साहित्याच्या आवाहनापेक्षा थोडे वेगळे ठरते. महाभारताचे वा रामायणाचे आवाहन सर्वांनाच असले तरी ते भारतीयांना विशेष आहे हे उघडच आहे. इतरांच्या ज्या भुका महाभारत–रामायण भागवू शकतात त्या भुकांबरोबरच भारतीयांची एक विशेष भूक भागविण्याचे सामर्थ्य ह्या महाकाव्यांमध्ये आहे. त्या काव्यांची अर्थवत्ता भारतीयांच्या दृष्टीने एकसारखी वाढत राहण्याचे ते एक महत्त्वाचे कारण आहे. जेम्स जॉइसला 'ईलियड' मधील यूलिसिसला नवा अर्थ द्यावासा वाटणे हे जितके स्वाभाविक आहे तितकेच एखाद्या प्रतिभावान् भारतीय कवीला कर्ण, द्रौपदी यांच्या प्रतिमांमध्ये नवा अभिप्राय गवसणे स्वाभाविक आहे. एका दृष्टीने त्या साहित्यकृतींचे अनन्यसाधारणत्व त्यांच्या ह्या विशेषांतही सांठवलेले आहे. त्या साहित्यकृतींच्या रूपाने व्यक्त झालेले अनुभव जेवढे अनन्यसाधारण तेवढेच ते अनुभव ज्या संस्कृतीविशेषांवर प्रकाश टाकतात ते विशिष्ट भूप्रदेशाचे संस्कृतीविशेषही अनन्यसाधारण. हे स्वतःचे अनन्यसाधारणत्व अबाधित राखून आपले आवाहन विश्वात्मक बनविण्याचे सामर्थ्य त्या कृतीत अवतरलेले असल्यामुळेच त्यांना वाङ्मयविचारात महत्त्वाचे स्थान मिळत आहे. तेव्हा एका व्यक्तीमनाने वर्तमानात निर्माण केलेलेच साहित्य पण जेव्हा गतेतिहासातून व्यक्त होणाऱ्या एका अनन्यसाधारण अनुभवाचे म्हणजेच एका प्रचंड समाजमनाला जाणवणाऱ्या समाजानुभवाचे दर्शन घडविण्याचा प्रयत्न करिते तेव्हा ती निर्मिती जरी एका व्यक्तिमनाची असली तरी कालांतराने समाजमनाचीच आहे असे वाटू लागते. तिच्यात अवतरणारे अनन्यसाधारणत्व त्या व्यक्तिमनाचे त्याचप्रमाणे एका प्रचंड समाजमनाचे रंग धारण करीत असते; म्हणूनच त्या अभिव्यक्तीत समाजाला आपले आदर्श, आपली स्वप्ने, आपली मूल्ये, आपली सुखदुःखे दिसू लागतात. अशाच वर्तमानकालातील अभिव्यक्तीत महाकाव्याचे गुणविशेष व्यक्त

होण्याची शक्यता असते. जे साहित्य वर्तमानातूच जन्म घेते त्या साहित्यात हे सर्व विशेष अवतरणे प्रकृतीशःच अवघड आहे. ती व्यक्तिमनाची निर्मिती केवळ एका अनन्यसाधारण व्यक्तिमनाची निर्मितीच राहते; तिचे आवाहन सार्वत्रिक आणि सार्वकालीनही होणे शक्य आहे. परंतु एखाद्या महाकाव्या-प्रमाणे ती एका व्यक्तिमनाची निर्मिती असूनही शेवटी एका प्रचंड समाजमनाची निर्मिती आहे असा आभास निर्माण होण्याइतपत तिला सामर्थ्य लाभणे एकंदरीने कठीण.

. ३ .

इतिहास आणि ललितलेखन

इतिहासप्रसिद्ध स्त्री-पुरुषांना त्यांच्या लौकिक जीवनाइतकेच – नव्हे, प्रसंगी त्यापेक्षाही अधिक अर्थपूर्ण असे व्यक्तिगत भावजीवनही असते ह्याकडे आपले पुष्कळदा दुर्लक्ष होते. शिवाजीमहाराजांचे आपल्या डोळ्यांपुढे येणारे चित्र हे नेहमी ठराविक ठशाचे असते : आपल्या परिचयाचे शिवाजीमहाराज हे नेहमी घोड्यावर मांड ठोकून दौडत असतात, त्यांच्या मस्तकावर जिरेटोप असतो, अंगात चुणीदार अंगरखा असतो आणि हातात म्यानातून उपसलेली तरवार असते. मस्तकावरील जिरेटोप उतरून ठेवून माजघरात आपल्या बायका-मुलांशी गप्पागोष्टी करीत बसलेले शिवाजीमहाराज आपल्या क्वचितच डोळ्यांपुढे येतात. इतिहास माजघरातील शिवाजीची दखल घेताना फारसा दिसत नाही. इतिहासातील शिवाजी हा मुत्सद्द्यांच्या बैठकीत असतो, रणमैदानावर असतो, खलबतखान्यात असतो, राजकारणी डावपेचांचा विचार करीत असतो, राज्याच्या विवंचनेत असतो. इतिहासाला मुख्यतः ह्या शिवाजीशी कर्तव्य असते; परंतु ह्याच शिवाजीला त्याचे व्यक्तिगत भावजीवनही असते : तो जसा मुत्सद्दी व राजकारणी असतो, शककर्ता असतो, छत्रपती असतो तसाच पती असतो, पिता असतो, सासरा असतो; एवढेच नव्हे एक एकाकी माणूसही असतो. इतिहासातील शिवाजीशी

दृढ परिचय झाल्यामुळे असेल कदाचित् परंतु शिवाजीचा एक माणूस ह्या दृष्टीने विचार करायला आपण तयारच नसतो. वस्तुतः तो एकाच वेळी हे अनेकविध जीवन जगलेला असतो, काही वेळा तो ते अलग-अलगपणे जगलेला असतो आणि काही वेळा ह्या अनेक प्रकारच्या जीवनाला त्याला एकाच वेळी तोंड द्यावे लागलेले असते. छत्रपती व मराठी राज्याचा नियंता आणि एका मुलाचा पिता किंवा एका स्त्रीचा पती ह्या उभय नात्यांनी तो काही वेळा वावरलेला असतो तर कांही वेळा एवढ्या सगळ्या भाऊगर्दीत आपण अगदी एकटे आहोत ह्याची बोचक जाणीव त्याला झालेली असते. शिवाजीसंबंधीचा विचार हा वास्तविक ह्या अनेकविध नात्यांनी जीवन जगणाऱ्या शिवाजीचा विचार असायला हवा. परंतु तो तसा असत नाही. इतिहास हा विचार क्वचितच करितो. हा एवढा विचार करायला त्याला एक तर वेळ नसावा व फारशी गरजही नसावी. इतिहासाच्या जवळ येणारे चरित्र कोणत्याही व्यक्तीसंबंधीचा हा सर्वांगीण नसला तरी अनेकांगीण विचार करण्याचा प्रयत्न करीत असते; निदान चरित्राकडून ती अपेक्षा असते. चरित्राची खरे म्हणजे ती प्रतिज्ञा असते.

परंतु प्रत्यक्षात चरित्राकडून हे अंगीकृत कार्य किती प्रमाणात पार पडते हा खरोखर प्रश्नच आहे. एक तर चरित्रकार हाही इतिहासलेखकाइतकाच अनेक बंधनांनी जखडलेला माणूस आहे. कागदोपत्री दाखल झालेल्या विश्वासार्ह पुराव्यांच्या चौकटीतच त्यालाही आपले काम सतत करावयाचे आहे. त्याचे ठिकाणी कल्पनाशक्ती असली तरी ह्या शक्तीचा त्याने कमीत कमी उपयोग करावा, तो लिहीत असलेल्या चरित्राचा इमला केवळ खात्रीलायक पुराव्याच्या दगड-विटांनी सतत बांधला जावा अशीच येथेही अपेक्षा असते. त्यामुळे उत्तम चरित्रातही अनेक जागा शेवटी कोऱ्याच राहून जाण्याची शक्यता असते, नव्हे त्या तशा राहणे अनेकदा अपरिहार्य असते. एक प्रकारच्या अपुरेपणाचा शाप चरित्राच्या माथी आहेच आहे. आपल्या प्रकृतीशी प्रामाणिक राहून तो त्याला टाळता येणे कठीण आहे; आणि मला वाटते येथेच चरित्रलेखनाच्या मर्यादा आपणांस जाणवतात आणि कादंबरी आणि नाटक यांची आपणांस तीव्रतेने आठवण होते. जे इतिहासकाराला आणि चरित्रकाराला इतिहासकार आणि चरित्रकार राहून साधता येणे कठीण आहे ते साधण्यासाठी मग कादंबरी काराला आणि नाटककाराला पुढे यावे लागते हे तेव्हा आपल्या लक्षात येते.

कारण कादंबरीकार आणि नाटककार इतिहास लिहीत नसतात, ते चरित्रही

लिहिणार नसतात. त्यांची तशी प्रतिज्ञाच नसते. ते ललितलेखक आहेत. ते मूलतः रंगलेले आहेत ते मानवी मनामध्ये, ह्या मनाचे विविध खेळ न्याहाळण्यामध्ये, ह्या मनाने जीवनाला जी रंगत येते, जीवन जे क्षणोक्षणी वेगवेगळे रंग धारण करिताना दिसते त्यांमध्ये, विविध मानवी मनांनी जीवनाला जी अनेकविध रूपे प्राप्त होतात त्या रूपांमध्ये. ह्याच भूमिकेने ते भूतकाळात जातात, वर्तमानाचा विचार करितात, भविष्यात झेप घेतात, एवढेच नव्हे तर केव्हा केव्हा अशाही पातळीवर जाऊ शकतात की, जेथे भूत, वर्तमान आणि भविष्य यांचा विचार देखील अप्रस्तुत ठरतो. भूतकाळात वावरणारे ललितलेखकाचे मन, मला वाटते, ह्याच कुतूहलाने त्यात वावरत असते. ते थोरल्या माधवरावांवर किंवा शिवाजी महाराजांवर स्थिरावते ते ह्याच दुर्दम्य कुतूहलाने. ह्या दृष्टीने थोरल्या माधवरावांच्या किंवा शिवाजीच्या जीवनचित्रात त्याला त्याचे लक्ष वेधून घेण्याजोगे जर काही आढळले तर त्यात नवल ते कसले ? त्याला मराठी राज्याचे पेशवे थोरले माधवराव जसे दिसतात तसेच रमाबाईचे पती, राघोबादादांचे पुतणे आणि अनेक लहानमोठे प्रश्न ज्यांना सतत त्रस्त करून सोडीत आहेत असे मुत्सद्द्यांच्या आणि सल्लागारांच्या मेळाव्यातही अनेकदा अगदी एकाकी वाटणारे एक पुरुष म्हणूनही ते जाणवत असतात. जी गोष्ट थोरल्या माधवरावांची तीच शिवाजीची व तीच कोणत्याही इतिहासप्रसिद्ध स्त्री-पुरुषाची. खरा हाडाचा ललितलेखक ह्या व्यक्तींच्या जीवनचरित्रात रंगून जातो तो त्या हाडामासाच्या व्यक्ती आहेत त्यांना आपल्यासारखेच रागलोभ आहेत, सुखदुःखे आहेत, मायाममता आहे, त्यांच्याही जीवनात मोहमत्सराचे क्षण येतात व जातात, त्यांचेही मन आपल्यासारखेच अनेकदा हेलकावे खाते आणि म्हणूनच त्यांच्यात आणि आपल्यात ते कितीही मोठे असले, इतिहासप्रसिद्ध असले, लोकोत्तर असले तरी फार जवळचे नाते आहे या जाणिवेनेच. ही जाणिव म्हणजे माणसात मूलतः माणूस ह्या दृष्टीने रंगून जाण्याची जाणीव होय. मग तो माणूस वर्तमानातील असो वा भूतकालातील असो. मला वाटते, ललितलेखनामागची ही एक फार प्रबळ प्रेरकशक्ती आहे. कादंबरी किंवा नाटक, मग ते सामाजिक असो, ऐतिहासिक असो वा पौराणिक असो, ह्याच प्रेरणेतून मूलतः जन्माला येते. त्याचा अवतार मानवी मनाचे खेळ, त्या मनासुळे जीवनाला येणारे विविध अर्थपूर्ण आकार व्यक्त करण्यासाठीच मूलतः असतो.

ह्याचा अर्थ ललित लेखकाला राजा शिवाजीमध्ये रस नसतो असा नव्हे.

ह्याचा अर्थ एवढाच की ललित लेखकाला केवळ राजा शिवाजीमध्येच रस नसतो तर तेवढाच, किंबहुना त्यापेक्षाही अधिक रस शिवाजी ह्या व्यक्तीमध्ये असतो : शिवाजी ह्या नावाने ओळखले जाणारे व्यक्तिमन कसे होते, त्याची घडण कोणत्या प्रकारची होती, त्याचा ज्या ज्या व्यक्तिमनांशी निकट संबंध आला ती व्यक्तिमने कोणत्या प्रकारची होती, ह्या विविध मनांच्या क्रिया-प्रतिक्रियांतून आणि ह्या मनांच्या आटोक्यात नसलेल्या अशा बाह्य परिस्थितीतून त्यांच्या जीवनाला जे वेळोवेळी रंगरूप आले ते कोणते ह्यात त्या मनाला रस असतो. हे संपूर्ण चित्र डोळ्यांपुढे आणण्याचा ते मन प्रयत्न करीत असते; म्हणूनच जे इतिहासाला गोचर करिता येत नाही असे कितीतरी ते गोचर करू शकते. इतिहासापेक्षा ललितलेखनाला कितीतरी अधिक परिमाणे लाभत असतात ती ह्यामुळेच. जीवनाचे अधिक भरघोस, अधिक परिपूर्ण असे दर्शन घडविण्याचा प्रयत्न ललितलेखन करीत असते. शिवाजीच्या जीवनपटातील एखादा अंशभागच ते चित्रणासाठी निवडील, परंतु ह्या अंशभागाचे साक्षात् दर्शन घडविण्याचा ते प्रयत्न करील. ह्या अंशभागाला ज्या व्यक्तिमनांनी त्याचे रंगरूप दिले त्या मनांचे दर्शन घडविल्याशिवाय, त्या मनांना बोलके केल्या-शिवाय हे कार्य अशक्य आहे ह्याची त्याला समज असते: म्हणूनच ते ही मने डोळ्यांपुढे आणण्याचा प्रयत्न करिते : शिवाजी हे मन, संभाजी हे मन, सोयराबाई आणि राजाराम ही मने, अण्णाजी दत्तो आणि हंबीरराव ही मने— ही सर्व मने डोळ्यांसमोर जिवंत उभी राहिल्याखेरीज शिवाजीच्या अंतकाळची ती वर्षे साकार कशी होणार?

आणि नेमका येथे इतिहास ललित लेखकाला फार थोडी मदत करिताना दिसतो. काही घटना नोंदताना तो आढळतो. ह्या घटनांसंबंधीचा थोडाबहुत तपशीलही तो सादर करीत असतो. ज्या व्यक्तींच्या संदर्भात ह्या घटना घडल्या त्या व्यक्तिमनांवर क्षीणपणे प्रकाश टाकणारे काही पुरावेही तो अधूनमधून पुढे करीत असतो; परंतु ह्यापेक्षा तो फारसे अधिक काही करू शकत नाही. पण ह्या स्थूल सत्यांशांच्या तुटपुंज्या सामग्रीवर ललित लेखकाला आपली कल्पनेची सृष्टी रचावयाची असते व ती साक्षात् करावयाची असते. स्वाभाविकच तो येथे आपल्या कल्पनाशक्तीचे साहाय्य घेतो व तिच्या मदतीने शिवाजीच्या अंतकाळाच्या दिवसांतील त्याचे हे जीवनचित्र आपल्यासमोर उभे करितो. हे जीवनचित्र म्हणजे खरोखर ज्या वेगवेगळ्या व्यक्तिमनांनी त्यात विविध रंग भरले

त्या व्यक्तिमनांची व व्यक्तिमनांच्या परस्परसंबंधांची चित्रे. ही सर्व व्यक्तिमने जिवंत व बोलकी झाल्याशिवाय हे शिवाजीचे शेवटल्या दिवसांतील गृहजीवन आणि सार्वजनिक जीवन आकार कसा धारण करणार? ऐतिहासिक कादंबरी वा नाटक लिहू पाहणारा जातिवंत ललित लेखक हेच साधण्याचा प्रयत्न करीत असतो व तेवढ्यासाठी आपल्या सर्जनात्मक कल्पनाशक्तीचा उपयोग करीत असतो. मात्र हे साधीत असता तो आपल्या कल्पनाशक्तीला स्वैर सोडीत नाही. इतिहासाने नोंदलेल्या घटनांच्या सांगाड्याला धक्का लागणार नाही, तो कोसळणार नाही, ह्याची तो सतत काळजी घेत असतो; त्याचे काम ह्या सांगाड्यात रक्तमास भरणे, तो जिवंत करणे हे. हेच करण्याची तो धडपड करितो. 'रायगडाला जेव्हा जाग येते, ह्या नाटकात वसन्त कानेटकरांनी आणि 'स्वामी'मध्ये रणजित देसायांनी असलाच प्रयत्न मुख्यत्वेकरून केला आहे असे मला वाटते.

मराठी ऐतिहासिक नाटक आणि मराठी ऐतिहासिक कादंबरी आतापर्यंत इतिहासप्रसिद्ध स्त्री-पुरुषांच्या सार्वजनिक जीवनाचीच मुख्यत्वेकरून चित्रे रेखाटण्यात रंगली होती. कीर्तने, हरिभाऊ, खाडिलकर, औंधकर, वरेरकर व नाथमाधव यांच्या काळापासून तो आजतागायतपावेतोच्या मराठी ऐतिहासिक नाटकांच्या व कादंबऱ्यांच्या लेखनामागील प्रभावी प्रेरणा लक्षात घेतल्या तर असे का होत होते ते थोडेफार लक्षात येऊ शकते. ह्या प्रेरणा मुख्यतः स्वदेशप्रेमाच्या होत्या, राष्ट्रकार्याला पोषक ठरणाऱ्या होत्या, स्वाभिमानप्रेरक होत्या. ह्या कादंबऱ्या व ही नाटके मूलतः इतिहासप्रसिद्ध पुरुषांचे धैर्य, त्यांचा स्वार्थत्याग, त्यांची कर्तव्यनिष्ठा, त्यांचा पराक्रम, त्यांचे लोकोत्तरत्व, त्यांचे स्वदेशप्रेम व स्वधर्मप्रेम, त्यांच्या ठिकाणी असलेली पारतंत्र्याची चीड ह्यांवर प्रकाशझोत टाकण्यासाठी, ह्या प्रकाशात त्यांच्या जीवनातील विविध प्रसंगांत दडलेले नाट्य गोचर करण्यासाठी लिहिली गेली होती. त्यात त्यांचे गृहजीवन अगदीच चित्रित केले जात नव्हते असे नव्हे—'भाऊबंदकी' किंवा 'तोतयाचे बंड' यांसारख्या नाटकांत त्याला थोडेफार स्थान मिळाले. नाही असे नाही. परंतु ह्या कादंबऱ्यांचे व नाटकांचे परिशीलन केल्यावर शेवटी नेहमी मनावर ठसा उमटतो तो काही महत्त्वपूर्ण ऐतिहासिक घटनांचा : सार्वजनिक दृष्ट्या महत्त्वाच्या ठरलेल्या इतिहासप्रसिद्ध प्रसंगांचा. 'भाऊबंदकी'सारख्या नाटकात वास्तविक असे होण्याचे कारण नव्हते. राज्यतृष्णा आणि गृहकलह ह्यातून जन्मलेले भीषण जीवननाट्य व्यक्त करणे हे वस्तुतः सदर नाटकाचे प्रयोजन होते; परंतु शेवटी बारभाईचे

कारस्थान आणि सवाई माधवरावाची पेशवेपदी स्थापना ह्यांमध्येच नाटकाचा शेवट झाला आणि ह्या नाटकातही इतिहासाने शेवटी व्यक्तिजीवनातील प्रभावी नाट्यावर मात केली. व्यक्तिव्यक्तीमधील भावसंबंधातून जन्माला येणाऱ्या खऱ्याखुऱ्या नाट्याची प्रतीती ह्या मराठी ऐतिहासिक नाटककादंबऱ्यातून क्वचितच आली. सार्वजनिकाला, राजदरबाराला, रणमैदानाला, मुत्सद्द्यांच्या खलबतखान्याला त्यात माजघरापेक्षा नेहमीच अधिक महत्त्वाचे स्थान दिले गेले. ते सर्व स्वाभाविक होते, त्यात काही चुकले असे नाही. ज्या हेतूने ह्या नाटककादंबऱ्या लिहिल्या गेल्या त्या हेतूशी संबद्धच होते. परंतु केलेले असल्यास इतिहासाने केवळ अस्पष्टपणे, अंधुकपणे नमूद केलेले इतिहासप्रसिद्ध व्यक्तींच्या गृहजीवनाचे नाट्य हे तितकेच महत्त्वाचे नाट्य आहे, किंबहुना इतिहासातील जड, निर्जीव घटनांपेक्षा त्यांतच सर्वांची मने सर्वकाल आकर्षून घेण्याचे विशेष सामर्थ्य आहे ह्या गोष्टीकडे मराठी नाटककारांचे आणि कादंबरीकारांचे दुर्लक्ष झाले. त्यामुळे त्यांच्या नाटककादंबऱ्यांतील स्त्रीपुरुष हे इतिहासातील लोकोत्तर स्त्रीपुरुष म्हणूनच आपल्या डोळ्यांपुढे येत राहिले. हाडामासाची माणसे म्हणून ते आपल्या डोळ्यापुढे क्वचितच आले. आपणांस त्यांच्याबद्दल कुतूहल वाटत राहिले ते केवळ इतिहासाच्या दृष्टीने; ती आपल्यासारखीच लोभमायादींनी प्रसंगविषेशी ग्रासली जाणारी माणसे म्हणून नव्हे. शेक्सपीअरची ऐतिहासिक नाटके ही त्याच्या इतर नाटकांइतकीच आपली मने आज आकर्षून घेतात ती त्या नाटकांतून प्रकट होणाऱ्या केवळ रोमांचकारक इतिहासाने नव्हे – आपल्याला त्या इतिहासात रसही नसण्याची शक्यता असते – तर त्यांत झालेल्या मानवी मनाच्या अर्थपूर्ण चित्रणामुळे. हे मानवी मनाचे त्यात झालेले चित्रण एवढे प्रभावी आहे, त्यातून आपल्या डोळ्यांपुढे येणारी विविध व्यक्तिमनांची चित्रे एवढी बोलकी आहेत की ती चौथ्या किंवा पाचव्या हेन्रीची व त्याच्या प्रभावळीची आहेत की तिसऱ्या रिचर्डची व त्याच्या आवतीभोवतीच्या स्त्रीपुरुषांची चित्रे आहेत ह्याचा विचार आपले मन करीत बसत नाही. त्यात आपल्या मनाला इतिहासापेक्षा काहीतरी अधिक ओळखीचे, अधिक जवळचे आढळते : आपल्या चिरपरिचयाचे आढळते व त्यात ते रंगून जाते; इतिहास नव्हे. ती व्यक्तिमनांची चित्रे असतात, हाडामासाच्या माणसांची चित्रे असतात, केवळ हेन्रीची व रिचर्डची चित्रे नसतात, म्हणूनच त्यांच्यात देशकालपरिस्थितीच्या मर्यादा ओलांडून जाण्याची शक्ती अवतरलेली असते; म्हणू-

नच ती इंग्लंडच्या इतिहासातील स्त्रीपुरुषांची चित्रे असूनही आपल्या मनाला जवळची वाटतात. ऐतिहासिक कादंबरीने आणि नाटकाने देखील इतर ललित लेखनाप्रमाणेच देशकालपरिस्थितीच्या मर्यादा ओलांडाव्या, त्यांचेही आवाहन सार्वकालीन, स्थलकालातीत असावे अशी अपेक्षा असते. जे विशिष्ट देशकाल-संबद्ध आहे व म्हणूनच ज्याचे आवाहन मर्यादित आहे त्याला त्याचे विशिष्टत्व व अनन्यसाधारणत्व कायम राखून विश्वात्मक रूप देणे, त्याचे आवाहन सार्वत्रिक आणि सार्वकालीन करणे ही तर ललित-वाङ्मयाची प्रकृती आहे. तीच त्याची प्रतीज्ञा आहे. प्रत्येक खरीखुरी ललितकृती हेच साधण्याची धडपड करीत असते; आणि म्हणूनच अगदी प्रत्यक्षावर आधारलेली ऐतिहासिक कादंबरी असो, वा नाटक असो त्याचीही धडपड हेच साधण्याकडे असते : जे प्रकृतिशः स्थलकाल-संबद्ध त्यात त्याची स्थलकालसंबद्धता राखून स्थलकालातीत असे स्वारस्य निर्माण करणे हेच त्यांचेही उद्दिष्ट असते. हे स्थलकालनिरपेक्ष स्वारस्य त्यात तेव्हाच निर्माण होऊ शकते की, जेव्हा शिवाजी हा त्यातून केवळ छत्रपती शिवाजी म्हणूनच केवळ डोळ्यांपुढे न येता त्याबरोबरच तुमच्याआमच्यासारखाच एक माणूस म्हणूनही डोळ्यांपुढे येतो. कारण छत्रपती शिवाजी हा विशिष्ट देश-कालसंबद्ध असला तर शिवाजीतला माणूस हा काल होता, आज आहे आणि उद्याही राहणार आहे. माणूस हा अमर आहे. ललितलेखनाला मुख्यतः कर्तव्य आहे ते त्याच्याशी. ह्याच्या आधारावरच वसंत कानेटकर यांनी 'रायगडाला जेव्हा जाग येते'मध्ये आणि रणजित देसाई ह्यांनी 'स्वामी'मध्ये इतिहासाला एक वेगळे परिमाण देण्याचा प्रयत्न केला आहे. इतिहासाला स्वभावतः हे परिमाण लाभत नाही. इतिहासातून खरेखुरे ललित-साहित्य जन्मास येते तेव्हाच त्याला हे परिमाण आपोआप लाभू शकते.

म्हणूनच मला असे वाटते की, आपली ललित-कृती ही पूर्णपणे इतिहासाला धरून आहे असा आग्रह कोणताही हाडाचा ललित लेखक धरीत नाही. त्याने असा आग्रह धरू नये. त्याने असा आग्रह धरणे म्हणजे अकारण आपल्या कार्याविषयी आपणच गैरसमज करून घेणे व राहणे होय, आपल्या कार्याविषयी आपणच गैरविश्वास दाखविणे होय. प्रत्येक हाडाचा ललित लेखक प्रत्यक्षातून आपली कल्पनेची सृष्टी निर्मीत असतो. ऐतिहासिक कादंबरी किंवा नाटक लिहि-णारा ललित लेखक हाही इतिहासाने नोंदलेल्या प्रत्यक्षातूनच आपले संपूर्ण सर्जन साधीत असतो; ह्या सर्जनाला नोंदलेल्या इतिहासाचा आधार असला तरी तेथे जे

महत्त्व आहे ते इतिहासाने नोंदलेल्या सांगाड्याला नसून त्या ललित लेखकाच्या प्रतिभेने साधलेल्या सर्जनाला आहे : ते सर्जन कोणत्या लायकीचे आहे, ते जी सृष्टी निर्माण करीत आहे ती कितपत साक्षात् होत आहे, कितपत अर्थपूर्ण बनते आहे, तिच्यातून साकार होणारी मने कितपत जिवंतपणे डोळ्यांपुढे येत आहेत ह्याला आहे. ती ललितकृती जेथे स्वतःच आल्या गेल्या सर्वांना बजावून सांगत आहे की, मी एक ललितकृती आहे, मी एक ऐतिहासिक कादंबरी आहे, ऐतिहासिक नाटक आहे, मी इतिहास नव्हे, माझ्याकडे इतिहास म्हणून पाहू नका, माझे मूल्यमापन एक ललितकृती म्हणून करा, इतिहासाने नोंदलेल्या प्रत्यक्षाच्या मालमसाल्यातून जन्माला आलेली एक कलाकृती ह्या दृष्टीने करा, दुसऱ्या कोणत्याही दृष्टीने करू नका, तेथे तिच्या अस्सलपणाच्या बाबतीत किंवा तिच्या मूल्याची परीक्षा करण्यासाठी इतिहासाची मुख्य साक्ष काढली जावी हे मला थोडे चमत्कारिक वाटते. ह्यात मला ललित लेखनाची जी प्रकृती आहे, जो धर्म आहे, जी न्याय्य भूमिका आहे, जी प्रतिज्ञा आहे तिच्यासंबंधीचा पुरेसा विश्वास दिसत नाही. हा विश्वास निर्माण झाला पाहिजे.

('रायगडाला जेव्हा जाग येते' ह्या नाटकाच्या दुसऱ्या आवृत्तीची प्रस्तावना)

·४·

गीत : प्राचीन आणि अर्वाचीन

प्राचीन मराठी गीतवाङ्मयामागील प्रेरणा ही बव्हंशी भक्तीची आहे हे खरे आहे. ही भक्ती मुख्यतः श्रीकृष्णाची, विठोबाची आहे. थोड्या प्रमाणात रामाची आहे. अलीकडच्या काळात श्रीकृष्ण, विठोबा, राम यांच्या बरोबर श्रीगुरूदेव दत्तांना महत्त्वाचे स्थान मिळालेले दिसत आहे. भक्तिभाव हा प्रेमभावाला जवळ जाणारा भाव आहे. दोन्ही भावांचे पर्यवसान ऐक्यातच होत असते. तेव्हा प्राचीन मराठी गीतांमधून होणाऱ्या भक्तिभावाच्या आविष्कारात प्रेमभावाचे रंग मिसळलेले आढळत असल्यास नवल नाही. हा भक्तिभाव विविध रूपांनी प्रगट होत असतो. एक अगोचर भाव येथे गोचर होण्यासाठी धडपडत असल्यामुळे तो काही गोचर भावसंबंधांची रूपे घेऊन अवतरतो. हे भावसंबंध स्वाभाविकच नेहमीच्या जीवनातील भावसंबंध असतात. माता–अपत्यसंबंध, प्रियकर–प्रेयसीसंबंध, धेनुवत्ससंबंध, चातक–मेघसंबंध, प्रियकर–विरहिणीसंबंध, पतिपत्नीसंबंध हे त्यांतलेच काही संबंध होत. ह्या संबंधांनाच सासरमाहेरसंबंधासारख्या संबंधाची जोड दिली जाते. हे सर्व संबंध देव आणि भक्त यांचे नाते व्यक्त करण्यासाठी येत असतात. मीलनोत्सुकता, ऐक्याची ओढ, आळवणीची इच्छा, अंतःकरणाची आर्द्रता, आपुलकीची

भावना त्यांतून व्यक्त होत असते. भक्तिभावाचे रूपांतर अगदी सहजपणे प्रेमभावात होत असल्यामुळे ह्या सर्व गीतांमधून स्त्री-भावाला फार महत्त्वाचे स्थान मिळते. ही प्राचीन मराठी गीते पुरुषांनीच बव्हंशी गायिलेली आहेत; परंतु त्यांतून जो प्रेमभाव व्यक्त होत आहे तो मुख्यतः स्त्रीभाव आहे, आणि हे स्वाभाविकच आहे. कारण ज्या भक्तिभावाचा आविष्कार ती गीते करीत आहेत तो भक्तिभाव स्त्रीत्वालाच जवळ असणारा भाव आहे. स्वतःला विसरून देवाशी एकरूप होणे हा त्याचा स्थायीभाव आहे. त्याच्या मागची प्रेरणा ऐक्याची – नव्हे, आत्मसमर्पणाची आहे. (complete self-surrender) ची आहे, व हे लक्षण स्त्रीत्वाचे आहे. हिंदुमनाने तरी सतत हेच स्त्रीत्वाचे वैशिष्ट्य मानले आहे. स्वाभाविकच ह्या प्राचीन मराठी गीतांमध्ये भक्त स्वतःकडे घेत असलेली भूमिका ही मूलतः स्त्रीत्वसूचक कशी ठरते ह्याचा सहज उलगडा होण्यासारखा आहे. तुकाराम किंवा इतर संतकवी अगदी सहजपणे 'विराण्या' लिहितात ते उगीच नव्हे. ही देहमान विसरलेल्या मीलनोत्सुक स्त्रीची भूमिका घेतल्याशिवाय आपला दुर्दम्य भक्तिभाव व्यक्तच होणार नाही ह्याची त्यांना जाणीव आहे. जेथे कवि स्वतः विरहिणीची भूमिका घेत नाही तेथे तो अपत्याची भूमिका घेताना दिसतो आणि परमेश्वराला आईची भूमिका देतो. विठोबाला प्रेमाने 'विठाई' म्हणणारा मराठी संत स्वाभाविकपणे स्वतःला नकळत अपत्याच्या भूमिकेत प्रवेश करितो हे उघडच आहे.

ह्या प्राचीन गीतांमधून महाभारतातील श्रीकृष्ण अवतरण्याच्या ऐवजी ठिकठिकाणी भागवतातील श्रीकृष्ण अवतरतो ह्याचे रहस्य यांतच आहे. भागवतातील श्रीकृष्ण हा यशोदेचा, नंदाचा आणि गोपगोपींचा कान्हा आहे. त्याची संपूर्ण मूर्ती प्रेमभावनेनेच घडविलेली आहे. त्याचे संपूर्ण चरित्र हे प्रेमभावाशी संबंधित असलेल्या विविध घटनांनी उभे राहिलेले आहे. आपल्या अन्तःकरणातील विविधस्वरूपी भक्तिभाव व्यक्त करण्यासाठी मराठी संतकवि-कवियत्रींनी ह्या श्रीकृष्णचरित्राकडे जर सतत धाव घेतलेली असेल तर त्यांत नवल ते काय? त्यांच्या गीतांमधून त्यांचा भक्तिभाव व्यक्त होत असता अप्रत्यक्षपणे ह्या श्रीकृष्णाचे चरित्र गायिले गेले असेल तर त्यांत आश्चर्य ते कसले! भक्तिभावाने भरलेल्या मराठी मनांनी अगदी सहजगत्या 'गौळणी'ला जन्म दिलेला आहे. 'गौळण' ही ह्या मनाची सहजनिर्मिती आहे. गोपीश्रीकृष्ण

प्रेमातून जन्माला येणारी ही 'गौळण' किती विविध रूपे घेऊ शकते! येथे देवभक्तसंबंध हा गोपीकृष्णसंबंधात रूपांतरित कसा होतो हे अत्यंत अभ्यासण्याजोगे आहे. आपण आपला भक्तिभाव व्यक्त करण्याकरिता गोपीची भूमिका स्वीकारीत आहोत ह्याची यत्किंचितही जाणीव गीतकार गीतांमध्ये प्रकट होऊ देत नाहीत, इतका हा भूमिकास्वीकार त्यांचे दृष्टीने स्वाभाविक आहे. मराठीतील पहिली भक्तिप्रेरित 'गौळण' कोणी लिहिली असेल ती असो, परंतु पुढे 'गौळण' हा एका स्वतंत्र गीतप्रकार झाला ह्याचे रहस्य काय? एकाच वेळी कृष्णचरित्राचे गान आणि आत्माविष्कार साधण्याला 'गौळण' ही किती योग्य आहे ह्या वाढल्या जाणिवेतूनच हा गीतप्रकार रूढ होण्यास चालना मिळाली नसेल काय! भक्ती आणि शृंगार हे भाव एकमेकांमध्ये मिसळून जात असतानाच 'गौळण' बव्हंशी भक्तिभावाचे पारडे किंचितसे जड करून शृंगाराकडे जात असलेला आपला तोल केव्हा सावरू शकते व केव्हां सावरू शकत नाही हे अभ्यासण्यात निश्चित मौज आहे. 'गौळण' हे एक असे गीत आहे की त्यात भक्ती व शृंगार यांच्याबरोबरच वत्सलालाही अनेकदा महत्त्वाचे स्थान मिळते. कारण श्रीकृष्णचरिताच्या ह्या नाट्यामध्ये गोपी आणि श्रीकृष्ण यांच्याबरोबर यशोदा हेही एक पात्र आहे. 'गौळणी'मध्ये गोपी बहुधा तक्रार करीत असतात श्रीकृष्णाविरुद्ध, आणि ही तक्रार केलेली असते श्रीकृष्णाच्या आईकडे. हे श्रीकृष्णाच्या मातेचे त्या गौळणीतील अगदी नावाचे आगमनही त्यात वत्सलाचे रंग भरीत असते.

इतर गीतांप्रमाणे प्राचीन मराठी गीत हेही कशाचे तरी नाट्य व्यक्त करीत असते. 'आरती,' 'धावा,' 'विराणी,' 'भूपाळी,' 'लावणी' 'भारूड' इत्यादी गीतप्रकारांप्रमाणेच 'गौळण' हेही एक नाट्यगीत आहे. ते गोपी-श्रीकृष्णसंबंधाचे नाट्य व्यक्त करीत असते. ह्या नाट्यात शृंगाराचे रंग अगदी स्वाभाविकपणेच कालवले गेलेले आहेत. माझ्या कल्पनेप्रमाणे हे रंग १७ व्या शतकानंतर अधिकाधिक भडक होऊ लागले. जी एकनाथाच्या काळात मूलतः भक्तिगीत होती तीच गौळण पेशवाईत उघड उघड शृंगारगीत बनू लागली. तिचा भक्ती हा स्थायीभाव ढळला व त्याची जागा शृंगार घेऊ लागला. अध्यात्म मधेमधे आणूनही तिला शृंगाराकडे झुकू लागलेला आपला तोल सावरता येईनासा झाला. हळूहळू उत्तर पेशवाईत 'गौळण' ही लावणीच बनली. बाळात्मजाची पुढील 'गौळण' ही लावणीच नव्हे काय?

न्हाणियेंत मीं नहात बसलें, उघडी असलें जरी :
फटफजिती काय सांगु बाई, करि भलतीच मस्करी :
ग बाई, खोडि करि ऐसा हरी :

पतिसंनिध एकांतिं मी असतां, मुंगूस घेऊनि करीं :
मध्यभागिं सोडूनी पळाला झटकन दुरचे दुरी :
ग बाई, खोडि करि ऐसा हरी :

ऐक एश्वदे! मात सांगतें, मध्यान्हे रातरीं :
कोण तूं म्हणतां खोडी करूनी, आपणच होइ घरकरी :
ग बाई, खोडि करि ऐसा हरी :

उत्तर पेशवाईतील रावबाजीच्या आश्रयाखाली फोफावलेल्या तमाशाला गौळणीने लावणी पुरविली, इतकेच नव्हे तर ज्या श्रीकृष्णकथेने भक्तिगीतांना एकसारखे खाद्य पुरविले होते ते श्रीकृष्णचरित आता तमाशाला खाद्य पुरवू लागले. गण-गौळण तमाशाच्या आरंभालाच आली, तमाशाच्या तोंडीच मथुरेचा बाजार आला, दह्यादुधाचे हांडे घेऊन आलेल्या गौळणी आल्या, त्यांची अडवणूक करणारे श्रीकृष्ण व त्यांचे सवंगडी आले. एका भक्तिगीताचे किती झपाट्याने शृंगारगीतात आणि तदनुषंगिक शृंगारनाट्यात रूपांतर झाले हे येथे पहाण्यासारखे आहे. हे रूपांतर अशाप्रकारे झाले की एके काळी गौळण हे भक्तिगीत होते ही गोष्टही आपण विसरलो.

प्राचीन मराठी गीते वाचताना आपणांस गीतांचे अगदी सहजगत्या गट पडत आहेत असे दिसते. आरत्या, धावे, गौळणी, भूपाळ्या, भारुडे, कटाव, फटके, लावण्या, विराण्या, जात्यावरील गाणी, स्तोत्रे, करुणाष्टके, पोवाडे हे गट तर आपल्या उघडपणे नजरेत भरतील असेच आहेत. ह्या गटांत मोडणाऱ्या मराठी गीतांवरून नजर टाकली तर कालमानाने त्यांतील प्रत्येक गटात पडणाऱ्या गीतांचे रचनासंकेत कसे निश्चित होत होते ते स्पष्ट दिसून येते. हे रचनासंकेत पुढे पुढे इतके दृढमूल झालेले दिसतात की आता केवळ चालीवरून किंवा गीताच्या तोंडावरून आपण ते गीत आरती की धावा की गौळण हे ओळखू शकतो. सर्व गीतरचनेत घुसलेली ही सांकेतिकता लक्षात न घेता ह्या प्राचीन मराठी गीतभांडाराचे समीक्षण करणे म्हणूनच चुकीचे ठरते. मराठी कवींनी ह्यांतील

प्रत्येक गीतप्रकाराचा साचा स्थूलमानाने तयार केलेला होता व त्या साच्यात चपखल बसेल अशी रचना करण्याकडे त्यांची धडपड होती असे आपणांस स्पष्ट दिसून येते. प्राचीन मराठी कवी आख्यानक कवितेचा, गीताटीकेचा, चरित्रकथनाचा, भागवत-भारत-रामायण यांच्या अनुवादांचा जसा जाणता, अजाणता साचा तयार करीत होते तसाच ह्या वरवर पाहता उत्स्फूर्त भासणाऱ्या आत्मपर गीतांच्या रचनेचाही साचा करीत होते. किंवा असे म्हणू की त्यांच्या हातून तो साचा आपोआप निर्माण होत होता. म्हणूनच 'स्तोत्र' रचणे हा हाताचा मळ झाला, 'आरती'च्या निर्मितीला आर्त मनाची आवश्यकता भासेनाशी झाली, कोणालाही 'धावा' रचता येऊ लागला. ह्या सर्व रचनेचा विचार करिताना ह्या गीतरचनेशी संबद्ध असलेल्या भजन, पूजा, कीर्तन, उपासना इत्यादी 'समाज-संस्थां'चा विचारही अपरिहार्य ठरतो. मी ह्यांना आणि पुराण, प्रवचन, तमाशा इत्यादींना प्राचीन 'प्रकाशन-संस्था' म्हणू इच्छितो. ही गीते लोकांपर्यंत नेण्याचे काम केले ते मुख्यतः समाजातील ह्या 'प्रकाशन-संस्थां'नी. त्या संस्थांच्या गरजा सदर गीतप्रकारांनी भागवल्या आणि ह्या गरजा भागल्या जात असताच त्यांच्याकडून ज्या सतत मागण्या आल्या त्या पुरवल्या; मागणी तसा पुरवठा हा न्याय लक्षात घेतल्याशिवाय प्राचीन मराठी गीतरचनेचा विचार अपुरा ठरेल. पदांची रचना नारदीय कीर्तनाच्या गरजा भागविण्यासाठी झाली तर लावण्यांची रचना तमाशा ह्या नाट्यसंस्थेच्या वाढत्या मागण्या पुरविण्यासाठी अगदी अहमहमिकेने झाली. श्रावणमासातील हजारो व्रते आणि वर्षभरातील अनेक देवतोत्सव ह्यांच्या गरजा भागविण्यासाठी किती आरत्या व स्तोत्रे निर्माण झाली असतील ह्यांची कल्पनाच केलेली बरी. हा प्रकार सोळाव्या-सतराव्या शतकांनंतर विशेष झाला. सतराव्या आणि अठराव्या शतकामध्ये ह्या विविध गीतप्रकारांना विशेष मागणी आली आणि त्यामुळे त्यांचा भरपूर पुरवठा करण्याची प्रवृत्ती बळावली. सर्वच गीतप्रकारांना ह्या दोन शतकांत एकदम उधान येते ह्याचे रहस्य हेच आहे. पेशवाई हा कथाकीर्तनांचा, पुराण-प्रवचनांचा, व्रतवैकल्यांचा, नाचगाण्यांचा, सणाउत्सवांचा, तमाशालावण्यांचा काळ आहे. ह्या काळाच्या मागण्या मर्यादित नाहीत, त्या अमर्याद आहेत आणि त्यांत विविधता आहे. त्यांना धावे हवे आहेत, आरत्या हव्या आहेत, गौळणी, लावण्या हव्या आहेत, वेगवेगळी पदे हवी आहेत, स्तोत्रे हवी आहेत, कटाव व फटके हवे आहेत, सर्व प्रकारची बायकांच्या सणाउत्सवांची गाणी हवी

आहेत, व म्हणून ह्या सर्वांचा भरपूर पुरवठा होत आहे; मग त्या रचनेमध्ये सांकेतिकताही भरपूर प्रमाणात आढळत असेल तर त्यात नवल नाही. तेराव्या शतकातील आणि एकनाथकालीन मराठी गीतांमधील आर्तता, उत्स्फूर्तता, सहजता, खरीखुरी नाट्यात्मता त्यांत अनेकदा अवतरत नसल्यास नवल नाही.

परंतु पुष्कळदा मनात विचार येतो की गीतरचनेच्या संबंधात मागणी तसा पुरवठा हा न्याय थोडा अपरिहार्यच नाही काय? मागणी तसा पुरवठा ह्या न्यायाप्रमाणेच खुल्या स्पर्धेचे तत्त्वही येथे जारी होणे अगदी स्वाभाविक नाही काय? प्राचीन मराठी काव्यात मुरलीगीतांना महत्त्व आले, तसे अर्वाचीन मराठी काव्यातही आले, तेथे तर मुरलीगीतांच्या जोडीला पुढे आधुनिक सारंगीगीते आणि दिलरुबागीतेही आली. भावविषय आणि रचनापद्धती ह्यांबाबत अनुकरणात्मकता आणि स्पर्धेमधून अवतरणारी यांत्रिकता ह्या गोष्टी गीतांच्या क्षेत्रामध्ये नेहमीच दिसून येत नाहीत काय? गीत हे मूलतः श्रोत्यांसाठी अवतरत असल्यामुळे श्रोत्यांच्या दृष्टीने विचार करण्याची प्रवृत्ती अगदी स्वाभाविकपणे गीताकारांचे ठिकाणी प्रगट होत असल्यास नवल काय? श्रोत्यांना सर्वस्वी अपरिचित गोष्टी नको असतात, जे परिचयाचे वाटत असूनही थोडेफार नवीन भासते असे काही तरी श्रोत्यांना हवे असते. गीताचे तोंड कानांवर येताच ते कोणत्या प्रकारचे गीत आहे ह्याची ओळख पटली पाहिजे अशी श्रोत्यांची अपेक्षा असते. गीतांच्या चाली, त्यांचे मुखडे, त्यांचा अंगविस्तार अनेकदा ठराविक वळणाचा होतो ह्याचे कारण दुसरीकडे शोधण्याची म्हणूनच जरुरी नाही. गीतश्रवणाने होणाऱ्या भावनात्मक प्रतिक्रियाही स्थूल व ठराविक स्वरूपाच्या असतात. त्या भावनात्मक प्रतिक्रिया तशाच व्हाव्या अशीच श्रोत्यांची अपेक्षा असते. अनेकदा गीतश्रवणाने श्रोत्यांना होणारे सुख ज्याप्रमाणे विशिष्ट नादसंगतीच्या जाणिवेने निर्माण झालेले असते त्याचप्रमाणे अपेक्षित भावनाजागृतीनेही झालेले असते. मला तर पुष्कळदा असे वाटते की ही भावनाजागृतीही गीतश्रवणातून विशिष्ट भावानुभाव साक्षात झाल्याने निर्माण झालेली नसते तर विशिष्ट नाद, विशिष्ट शब्द, विशिष्ट कल्पनासंकेत कानावर येताच होणारी ती एक स्वाभाविक व तांत्रिक भावनात्मक प्रतिक्रियाच असते. ह्या भावनात्मक प्रतिक्रियेचे स्वरूप stock-response सारखे असते. ही ठराविक ठशाची भावनात्मक प्रतिक्रियाच जणू श्रोत्यांना हवी असते. दर गुरुवारी दत्ताची भजने गाणारे व ऐकणारे श्रोते सुखावत असतात ते विशिष्ट

नादांनी आणि शब्दसमूहांनी अगदी स्वाभाविकपणे निर्माण होणाऱ्या ठरीव भावनात्मक प्रतिक्रियांमुळे. खरे म्हणजे ही भावना मुळांतच त्यांच्या अंतःकरणात असते. ती फक्त जागृत होण्यास निमित्त शोधीत असते. गीताची चाल, त्यातील काही शब्दसमूह व प्रतिमासमूह श्रोत्यांना हे निमित्त पुरवीत असतात. स्तोत्रश्रवणाने निर्माण होणारा भाव कोणत्या स्वरूपाचा असतो? खरे म्हणजे स्तोत्रश्रवणाने भाव निर्माण होतो असे म्हणण्याऐवजी विशिष्ट भावनेने आपण स्तोत्रपठण किंवा स्तोत्रश्रवण करीत असतो हे म्हणणेच अधिक रास्त ठरते. जी गोष्ट स्तोत्राची तीच आरत्यांची, तीच धाव्यांची, तीच करुणाष्टकांची व तीच मंगलाष्टकांची. गौळणीतील कान्हा, गोपी, मुरली, यमुनातीर हे शब्द आणि त्या शब्दांशी संबद्ध असणाऱ्या प्रतिमा विशिष्ट भावनाकोष अगदी स्वाभाविकपणे, विनासायास जागृत करीत असल्यास त्यात नवल ते काय? ज्याला आपण सामान्यतः भक्तिगीत म्हणून संबोधतो—मग ते भक्तिगीत एखाद्या देवाचे असो, देवतेचे असो वा गुरूचे असो—त्याच्या पठणश्रवणाने होणारे सुख हे कोणत्या प्रकारचे सुख असते व त्याच्या निर्मितीची प्रक्रिया काय असते हे एवढ्यासाठीच शोधणे उद्‌बोधक ठरते. ज्ञानेश्वर, नामदेव, जनाई, मुक्ताई, चोखा, तुकाराम इत्यादींच्या अभंगरचनेची सर इतर कवींच्या अभंगरचनेला येत नाही असे जे आपणांस त्यांचे अभंग वाचताना व ऐकताना वाटत राहते त्याचे कारण हेच होय. एकात आपला अनन्यसाधारण अनुभव शोधण्याची, न्याहाळण्याची इच्छा आहे तर दुसऱ्यात अभंग म्हटल्याबरोबर जो भाव, ज्या प्रतिमा, जे शब्दसमूह डोळयांसमोर येतात त्यांचा सराइतपणे केलेला वापर आहे. लावणी हे उघड उघड नाट्यगीत. एका शृंगार-भूमिकेचे नाट्य लावणीतून व्यक्त व्हावयाचे. ही भूमिका बहुधा कामातुर किंवा काममोहित स्त्रीची. अपेक्षा अशी की ह्या भूमिकेचे नाट्य लावणीतून अर्थपूर्णपणे गोचर व्हावे. लावणी हेच करण्याची धडपड करीत असते; परंतु ह्या भूमिकांचे व तत्संबद्ध नाट्याचेही साचे बनतात; प्रेक्षक-श्रोत्यांच्या ते इतक्या परिचयाचे बनलेले असतात की काही चाली, काही मुखडे, काही शब्द, काही शृंगारसंकेत कानी पडताच त्यांना लावणीश्रवणाचे अपेक्षित सुख लाभू शकते. लावणीकडून त्यांना तेच नेमके हवे असते. येथेही आरती, धावा किंवा स्तोत्र ऐकणाऱ्यांच्या भूमिकेसारखीच लावणी ऐकणारांची भूमिका असते. शृंगारभाव जागृत होण्यासाठी जणू ते उत्सुकच असतात. तो भावनाकोष तेथे जणू मुळातच

तयार असतो. तो जागृत होण्यास काही निमित्त हवे असते. लावणीची चाल, तिच्यांतील काही बोलके शब्द व त्यांतून प्रगटणाऱ्या प्रतिमा हे निमित्त पुरवितात. केवळ निमित्तास टेकलेली अपेक्षित भावना झटकन जागृत होते व ऐकणारांस हवे ते मिळते.

गीत ह्या कविताप्रकाराच्या प्रकृतीत आणि आवाहनातच असे काही आहे की त्याचे गट पडणे आणि त्या प्रत्येक गटातील गीतप्रकाराचे रचनासंकेत निर्माण होणे म्हणूनच अपरिहार्य आहे. ह्यांतूनही मार्ग काढून जे कवी विविध गीतप्रकारांतील नवसत्य-नवसौन्दर्य–प्रकटनाची शक्ती अबाधित राखू शकतात त्यांच्याकडे आपण अगदी सहजच आकृष्ट होतो. आजच्या अशा गीतकारां-मध्ये ग. दि. माडगूळकर हे अग्रणी होत.

खरे म्हणजे एखादी कविता ही जेव्हा स्वभावतः गेय बनते तेव्हा प्रश्न पडायला हवा तो असा की ज्या अनुभूतीने तेथे कवितारूप घेतलेले असते त्या अनुभूतीची प्रकृती काय असते? कवितेचे विशुद्ध रूप, तिची इतर रुपे व गीत ह्यांत प्रकृतिभेद असल्यास त्याची मीमांसा त्यांना जन्म देणाऱ्या विविध अनुभूतींच्या प्रकृतिभेदांवरूनच करावयाची की नाही? मग हा प्रकृतिभेद कोणता? एखादी कविता स्वभावतःच गेय बनते म्हणजे नेमके काय होते? आपणांस असे आढळते की विशुद्ध भावकवितेत विस्ताराला, वर्णनाला, निवे-दनाला, स्पष्टीकरणाला फारसे स्थान नसते. ह्या गोष्टी त्या कवितेत येऊ लागल्या तर तिची रूपहानी होत असल्याची आपणांस जाणीव होते. तेथे अनुभव-निवेदनाला किंवा अनुभववर्णनाला स्थान नाही तर अनुभवशोधाला स्थान आहे. तेथे प्रतिमारूप घेणारे शब्द हा अनुभवशोधच जणू घेत आहेत असे वाटत राहते. परंतु अशा प्रकारे जो कल्पनाविस्तार, जी भावनुभवाची पिंजण, जी वर्णनात्मकता विशुद्ध भावाकवितेला वावडी आहे असे आढळते तीच गीताची रूपसिद्धी करण्यास अनेकदा मदत करिताना दिसते ह्यातील इंगित काय असावे? गीताच्या प्रकृतीला विस्तार, वर्णन, निवेदन हे मानवते असे केवळ नसून अनेकदा आवश्यकही ठरते असेच दिसत नाही काय? प्राचीन मराठी गीत-भांडारातील गौळणी, धावे, लावण्या, पदे, विराण्या काय किंवा आजची तुमच्या माझ्या आवडीची तांबे, बोरकर, ग. दि. माडगूळकर, ना. घ. देशपांडे यांची गीते काय, हेच नाही का सुचवीत? त्यांत वर्णन, निवेदन,

विस्तार—एवढेच नव्हे तर एका मर्यादेपर्यंत पुनरुक्ती इत्यादींना किती तरी महत्त्वाचे स्थान असते आणि ते तसे असूनही त्यांचे गीत ह्या दृष्टीने मोल यत्किंचितही कमी झालेले आढळत नाही, उलट ते त्यामुळे थोडेसे वाढलेलेच आहे की काय असा संशय अनेक गीते ऐकताना येतो. ह्याचे रहस्य काय ?

अनुभवशोध हा जिचा प्रकृतिधर्म बनतो अशी विशुद्ध भावकविता ही मूलतः वाचकांसाठी आहे. एका विशिष्ट वृत्तीने आणि थोड्याफार एकाग्र मनाने तिचे वाचन केल्याशिवाय ती आपलीशी होणे कठीण असते. ह्या उलट गीताचे आहे. ते मूलतः श्रोत्यांसाठी आहे. ऐकता ऐकताच आपलेसे व्हावे ह्यासाठीच मूलतः त्याचा अवतार आहे. ज्यांचा संपूर्ण आस्वाद केवळ ऐकता ऐकता घेणे अशक्य असते अशा गोष्टींना अर्थातच गीतामध्ये तत्त्वतः स्थान नाही. गीत हे अशाच प्रतिमांमधून बोलते की ते ऐकत असताच त्या प्रतिमांच्या जाणीवेमधून एक भाववृत्ती साकार होऊ लागते. संमिश्र प्रतिमा, अनुभूतीचे अनेकपदरी, अनेक-परिमाणात्मक, अनेकसंदर्भसूचक स्वरूप त्याला वावडे असते. गीतरूपाने व्यक्त होणारी अनुभूती ही प्रकृतीने स्थूल असते; जिला सहज नाव देता येईल अशी असते. ह्याचा अर्थ ती चित्तवेधक नसते असा नाही. ती प्रकृतीने स्थूल असूनही चित्तवेधक असू शकते, तिला तिचे खास रूपवैशिष्ट्य तशाही स्थितीत लाभू शकते; पी. सावळाराम यांची ‘ कृष्णा मिळाली कोयनेला ’ ही गीतरूपाने व्यक्त होणारी अनुभूती सहज नामांकित होण्याजोगी आहे. परंतु ज्या प्रतिमांमधून ती गोचर होत आहे त्या प्रतिमांमुळे तिच्या ठिकाणी एक विलोभनीय रूपवैशिष्ट्य निश्चित अवतरलेले आहे व म्हणूनच ती लक्षणीय व श्रवणीय बनत आहे. आपणांस आवडणाऱ्या गीतांचे विश्लेषण केल्यास उत्तम गीतांमध्ये जे प्रकृतीने स्थूल आहे तेच प्रेक्षणीय व श्रवणीय कसे बनते ह्याची कल्पना येऊ शकेल. ह्या दृष्टीने कविवर्य तांबे यांच्या गीतांचा अभ्यास उद्‌बोधक ठरावा.

परंतु येथेच मला ना. घ. देशपांडे यांच्या काही गीतांची आठवण होत आहे आणि त्यांचे स्वरूप वर वर्णिलेल्या गीतरूपापेक्षा थोडे वेगळे आहे हे जाणवत आहे. विशेषतः ना. घ. देशपांडे यांच्या गीतांच्या संबंधात वर उल्लेखिलेली गीतांची लक्षणे कितपत लागू पडतात हा प्रश्न पडतो आहे. ना. घ. देशपांडे यांची गीते जे व्यक्त करितात ते प्रकृतीने स्थूल असते असे म्हणता येणार नाही. अगदी ‘ नदीकिनारीं नदीकिनारीं ’ सारखे गीत घ्या. ते गीत एक वातावरण व त्या वातावरणाशी एकरूप झालेली एक सूक्ष्मतरल, मनाला हूरहूर

लावणारी भाववृत्ती व्यक्त करीत आहे. त्याचा विचार करिताना आपणांस जे जाणवते आहे ते स्थूल नसून शब्दांत सहजासहजी न पकडता येण्याजोगे असे आहे हे एकसारखे लक्षात येते. ना. घं. च्या अनेक गीतांसंबंधी असेच म्हणता येईल. केवळ ध्वनी आणि अत्यंत सूचक प्रतिमा ह्यांच्या साहाय्याने सूक्ष्मतरल परंतु मनाला चटका लावणाऱ्या भाववृत्ती व्यक्त करणे, त्यांची साक्षात चित्रे उभी करणे हा ना. घं. च्या प्रतिमेचा धर्म आहे. ह्या ना. घं. च्या गीतांमध्ये विस्तार, निवेदन इत्यादींना स्थान नसते असे नाही, परंतु त्यांचे स्वरूप स्पष्टीकरणात्मक असत नाही. बोरकरांच्या 'तेथे कर माझे जुळती' मध्ये ते तसे बनते. म्हणूनच ना. घं. देशपांडे यांची कविता गीतात्म-सारख्या गीता असूनही तिच्यात श्रेष्ठ दर्जाच्या विशुद्ध भावकवितेचे अनेक विशेष अवतरताना आढळतात. अनुभववर्णनाकडे किंवा अनुभवनिवेदनाकडे झुकण्यापेक्षा येथे कविता अनुभवशोध घेण्याकडेच अधिक झुकत आहे असेच दिसून येते. ही कविता जणू गीत आणि विशुद्ध भावकविता यांच्या सीमारेषेवर पडत आहे असे वाटते. तिला ढोबळ गीताचे रूप क्वचितच प्राप्त होते. तांबे यांच्या गीता-पासून ना. घ. यांच्या कवितेपर्यंत मराठी गीतसदृश लेखनाने केलेली वाटचाल ह्या दृष्टीने लक्षात घेतली गेली पाहिजे.

अभंग हा केवळ एक छंदप्रकार नसून तो काव्यप्रकारच आहे हे लक्षात घेणे आवश्यक आहे. मी त्याला छंदप्रकार न समजता कविताप्रकार समजतो ह्याचे कारण असे की एखाद्या छंदप्रकाराप्रमाणे तो केवळ साधनस्वरूप नाही. आर्या, दिंडी, शार्दूलविक्रीडित, ओवी ही साधने आहेत. ती काव्यवाहके आहेत. अभंग हा केवळ एक काव्यवाहक नाही. मुळात तो इतर छंदप्रकारां-प्रमाणेच केवळ एक काव्यवाहक होताही; परंतु कालांतराने त्याचे साधनस्वरूप जाऊन त्याला एका महत्त्वपूर्ण कविताप्रकाराचा दर्जा प्राप्त झालेला आहे. ज्ञानेश्वर–निवृत्तिनाथांपासून तुकोबा–बहिणाबाईपर्यंतच्या मराठी कवींनी आणि संतांनी त्याला ही योग्यता प्राप्त करून दिली आहे. केव्हा तरी बाराव्या तेराव्या शतकात तो भक्तिभावाचे वाहन म्हणूनच प्रथम अवतरला आणि लवकरच त्याने आपले भावविश्व निश्चित केले. अभंग म्हटला म्हणजे एक विशिष्ट भावविश्व असे हळूहळू समीकरणच झाले. त्याचे केवळ वाहकत्व नाहीसे होऊ लागले आणि 'अमुक अमुक कवींनी अभंग लिहिले' ह्या विधानाला

एक स्वतंत्र अर्थ प्राप्त होऊ लागला. 'अमुक अमुक कवींनी ओव्या लिहिल्या, दिंड्या लिहिल्या, शार्दूलविक्रीडिते लिहिली" ह्या विधानांच्या अर्थापेक्षा हा अर्थ वेगळा होता. ओवी, दिंडी, आर्या, शार्दूलविक्रीडित ह्यांत कितीही रचना झाली तरी त्यांचे साधनस्वरूप नष्ट झालेले नाही. ते अखेरपर्यंत केवळ छंदप्रकारच राहिले, परंतु अभंगाचे तसे झाले नाही. तो एक छंद असूनही त्याचेकडे केवळ एक भाववाहक छंद ह्या दृष्टीने आपण केव्हा तरी पाहीनासे झालो. हे थोडेसे गझलासारखे झाले असे वाटते. गझल हा मूलतः एक फारसी वृत्तप्रकार. परंतु कालांतराने त्याचेकडे एक वृत्तप्रकार ह्या दृष्टीनेच केवळ पाहणे बरं नव्हे, तो एक काव्यप्रकारच आहे ही जाणीव बळावू लागली; व आज तर त्याला एका महत्त्वपूर्ण काव्यप्रकाराचा दर्जा प्राप्त झाला आहे. अभंग हा मूलतः एक छंद असला तरी तो गझलाप्रमाणेच आता एक सुप्रतिष्ठित काव्यप्रकार बनला आहे. रूबाईसारखा प्रत्येक अभंग हा संपूर्ण आणि स्वयंपूर्ण आहे. प्रत्येक अभंग ही एक स्वतंत्र कविता आहे. ती एक अलग अनुभूती आहे. प्रत्येक अभंगाची ही संपूर्णता व स्वयंपूर्णता हे त्याचे एक असे लक्षण आहे की ते दुसऱ्या कोणत्याच मराठी छंदप्रकारात आढळणार नाही. ह्या त्याच्या लक्षणामुळेच मुख्यतः त्याला एका कविताप्रकाराचा दर्जा प्राप्त झाला आहे. ह्यामुळे स्वाभाविकच अभंगरचना ह्या शब्दाला एक वेगळाच अर्थ आला आहे. अभंगगाथा म्हणताच स्थूलमानाने एक वृत्ती व त्या वृत्तीशी सलग्न असणारे एक अनुभवविश्व आपल्या डोळ्यांपुढे आपोआप येऊ लागले. भक्तिभाव व त्याच्याशी संबद्ध असलेले अनेकविध अनुभव अभंगरूपाने साकार झाले. एका दृष्टीने अभंगाचे अभिव्यक्तिसामर्थ्य एकसारखे वाढत गेले, त्याचे भावविश्वही विस्तृत होत गेले परंतु त्याची भाववृत्ती बदलली नाही. आज विसाव्या शतकातील अभंगलेखन करणारे गोविंदाग्रज, मर्ढेकर, विंदा करंदीकर आणि इतर मराठी कवी हे जनाबाई–नामदेवाच्या भक्तिभावाने हे लेखन करीत नाहीत हे खरे असले तरी मराठी अभंगाच्या परंपरेपासून त्यांचे लेखन फटकून राहू इच्छित नाही. ह्या परंपरेतच ते बसते आहे, बसण्याचा प्रयत्न करीत आहे. कोठेतरी एकसारखे ज्ञानोबा–तुकोबांच्या अभंग-वाणीशी आपले नाते जोडते आहे आणि असे करीत असता त्यांतून जे विसाव्या शतकातील मन व्यक्त होत आहे ते ह्या परंपरेला नवा अर्थ, नवे परिमाण देत आहे. परंतु मौज अशी की असे असूनही मराठी अभंगाची प्रकृती अजून

अभंग राहिली आहे. एक कविताप्रकार ह्या दृष्टीने त्याला प्राप्त झालेले पृथगात्म रूप अबाधित राहिले आहे; एवढेच नव्हे तर त्याला ह्या विसाव्या शतकात एक वेगळीच कांती येत आहे.

परंतु ह्या प्रश्नाचा विचार करण्याकरिता मी खरे म्हणजे अभंगाकडे वळलो नव्हतो. मला विचार करायचा होता तो अभंग हा प्रकृतीनेच गेय आहे का ह्या प्रश्नाचा. मराठी माणसे अभंग गातात तशा ओव्याही गळ्यावर म्हणतात; परंतु ह्या ओव्यांमध्ये बहुधा स्वयंपूर्णता असतेच असे नाही. त्या कोठून तरी अधल्यामधल्याही घेतल्या गेलेल्या असतात व सुरावर म्हटल्या जात असतात; अभंगाचे तसे नसते. प्रत्येक अभंग हा संपूर्ण आणि स्वयंपूर्ण असतो. तो विशिष्ट अवकाशात बंदिस्त असतो, त्यामुळे तो एखाद्या स्वतंत्र गीतासारखा भासतो. येथे प्रश्न आहे तो हा की तो स्वभावतःच गीत आहे काय ? 'प्राचीन गीतभांडारा'त डॉ. ना. ग. जोशी यांनी अनेक अभंग संगृहीत केलेले आहेत. त्या सर्वांना गीते म्हणता येईल काय ? सोपानदेवांचा 'नादरसीं लीन ब्रह्म सामावलें । त्यामाजीं सानुलें मन चोख ॥' ज्ञानदेवांचा 'निळिये रजनी वाहे मोतिया सारणी । निळेपणीं खाणी सांपडली ॥' किंवा तुकारामाचा 'अणुरेणुया थोकडा । तुका आकाशा एवढा ॥' हे अभंग गळ्यावर म्हटले जात असले तरी त्यांना गीत कितपत म्हणता येईल ? अभंग हा गीतात्मक केव्हा बनतो ? अनेक अभंग हे आळवणीच्या स्वरूपात अवतरतात आणि ते स्वाभाविकपणेच गीतरूप घेत आहेत असे आढळून येते. काही अभंगांचे स्वरूप कैफियतीसारखे असते व तेही गीतात्म बनताना आढळतात. प्रत्येक अभंगाची प्रकृती म्हणजे त्यातून व्यक्त होणाऱ्या भक्तिभावाची प्रकृती वेगळी असल्यामुळे काही अभंग गीतात्म किंवा गीतसदृश होत असले तरी अनेक अभंग गीताची प्रकृती धारण करू शकत नाहीत. अभंग हा अनेक वेळा अनुभवशोध असतो. अनेकदा त्याचे स्वरूप संसृतिटीकेसारखे असते. त्याची अगदी स्वाभाविक प्रवृत्ती वैचारिकतेकडे असते. त्यातून एकापेक्षा एक लक्षणीय विचारानुभवांची वलयं जन्माला येत आहेत असाच प्रत्यय त्याचे वाचन करिताना अनेकदा येतो. अशा वेळी अनुभव हा प्रकृतीने गीतापासून कितीतरी दूर सरकलेला असतो. त्याची गेयता ही प्रकृतिसिद्ध नसते. तेथे गेय असतो तो छंद, अभंग हा काव्यप्रकार नव्हे.

आणखी एक विचार मनात येतो. वर एके ठिकाणी गीत हे बहुधा

नाट्यात्म असते असे मी म्हटले आहे. मला म्हणावयाचे आहे ते असे की आपणांस आवडणाऱ्या गीतांची जर पहाणी केली तर त्यांतील बहुसंख्य गीते ही नाट्यगीते आहेत असे आपणांस दिसून येईल : ती नाटयगीते आहेत ह्याचा अर्थ असा की ती कोणत्या ना कोणत्या तरी भूमिकेचे नाट्य व्यक्त करण्यात दंग आहेत, मग ती भूमिका भक्ताची असेल, प्रेमिकाची असेल', प्रेयसीची असेल, नाहीतर राष्ट्रभक्ताची असेल. कोणत्या ना कोणत्या तरी मनोभूमिकेचे नाट्य ह्या गीतांमधून व्यक्त होण्यासाठी धडपडत असते. ती गीते म्हणजे ह्या विविध मनोभूमिकाच असतात. एकेका गीतामधून जणू एकेक भूमिका व्यक्त होत असते. ती व्यक्त होत असते असे म्हणण्याऐवजी आपल्याशी बोलत असते असे म्हणणेच येथे अधिक सयुक्तिक ठरते. तांब्यांच्या 'नववधू'तून नववधू ही मनोभूमिका आपल्याशी बोलत आहे. 'कोलंबसाच्या गर्वगीता'तून एक 'किनारा तुला पामराला' असे सागराला बजावणारी विलोभनीय समर्थ मनोभूमिका जणू आपल्याशी संवाद करीत आहे. आपण गीत वाचतो किंवा ऐकतो तेव्हा ह्या मनोभूमिकेचे म्हणणे जणू कान देऊन ऐकत असतो. येथे 'ऐकणे' ह्या शब्दाला, इतर कवितांच्या संदर्भात तोच शब्द वापरला तर जो अर्थ येईल त्यापेक्षा केवढा तरी वेगळा अर्थ असतो. येथे ऐकणे हे अक्षरश: ऐकणे असते. कोणीतरी जेव्हा बोलत असते तेव्हा त्या क्रियेची पूर्णता ऐकल्यानेच केवळ होणार असते. ते ऐकले गेले नाही तर ती क्रिया अधांतरीच राहते. गीत हे बव्हंशी नाट्यगीत बनत असल्यामुळे म्हणजे ते कोणत्या ना कोणत्या तरी वेधक मनोभूमिकेचे नाट्य व्यक्त करीत असल्यामुळे त्याची फलश्रुती ही श्रवणात आहे, केवळ वाचनात नाही. तेथे श्रुतिगोचर अशा शब्दांना—म्हणजे त्यातून व्यक्त होणाऱ्या प्रतिमांइतकेच त्यांच्या नादांना महत्त्व आहे. जे अभिव्यक्त होत आहे, ते जर बोललेच जात असेल तर नाटकातील संभाषणांइतकेच ते एक विशिष्ट नादरूप घेऊन त्याच्या आरोहावरोहांसह आपल्या कानांवर पडण्याला, तेथे महत्त्व आहे. हे त्याचे नादरूप जोपर्यंत आपणांस गोचर होत नाही तोपर्यंत ते पूर्णांशाने आपले होणे अशक्य आहे. ही गोष्ट नाट्यगीतांची प्रकृती धारण करणाऱ्या सर्व गीतांना सारखीच लागू आहे. प्रत्येक मनोभूमिकेच्या अभिव्यक्तीची एक विशिष्ट लय आहे. ही लय त्या मनोभूमिकेच्या भावनाट्याची लय आहे. प्रत्येक गीताची 'चाल' म्हणजे गीतरूपाने व्यक्त होणाऱ्या एका विशिष्ट

मनोभूमिकेच्या भावनाट्याची लय धारण करीत असलेले गोचर ध्वनिरूप. हे भावनाट्य आपल्या लयीनुसार एक विशिष्ट पदन्यास करीत आपल्याकडे 'चाल'त येत असते. जे गीत ह्या 'चाली'त त्याची नेमकी लय पकडू शकते ते तद्वारा व्यक्त होणाऱ्या भावनाट्याचा किती उत्कृष्ट प्रत्यय घडवू शकते हे 'गीतरामायणां'तील माडगूळकरांची गीते वाचताना आपणांस अनेकदा जाणवल्याखेरीज राहत नाही. खरे म्हणजे कवितारूप घेणाऱ्या प्रत्येक अनुभूतीला तिची आंतरिक लय ही असतेच. बालकवींची 'शून्य मनाचा घुमट' किंवा 'पारवा' ही कविता घ्या. येथे कवितारूपाने व्यक्त होणाऱ्या एका अनन्यसाधारण अनुभूतीला तिची स्वतःची लय ही आहेच. ही लय साधूनच ती कविता तेथे शब्दरूपाने अवतरत आहे; परंतु ह्या अनुभूतीचे संपूर्ण गुणधर्म (qualities) प्रतीत होण्यासाठी तेथे ही लय श्रुतिगोचर होण्याची इतकी गरज नाही. त्या खेरीजही ते धर्म प्रतीत होण्याची शक्यता आहे. 'वाजिव रे बाळा' ह्या गोविंदाग्रजांच्या गीताचे मात्र तसे नाही. तेथे गीतरूपाने व्यक्त होणाऱ्या अनुभूतीचे संपूर्ण सौंदर्य प्रतीत व्हावे अशी इच्छा असेल तर ती जे शब्दरूप घेते त्याचा नादप्रत्ययही येणे अत्यावश्यक आहे. ह्या नाद-प्रत्ययाशिवाय सदर मनोभूमिकेचे भावनाट्य आपणांस खऱ्या अर्थाने साक्षातच होणार नाही. गीतात श्रुतिगोचरत्वाला महत्त्व येते ते ह्यामुळेच. तेथे श्रुती हा काव्यानुभूतीचा एक महत्त्वाचा घटक ठरतो. नाद हा अर्थवान् बनत असतो.

ही गोष्ट जी गीते विविध मनोभूमिकांचे नाट्य व्यक्त करू पाहतात त्यांच्या बाबतीत प्रत्ययास येते ह्यात नवल नाही. ती गीते बोलकी असतात आणि त्यांचे बोलणे श्रुतिगोचर होणे अपरिहार्य ठरते हे स्वाभाविकच आहे. परंतु जी गीते मूलतः वर्णनात्मक असतात त्यांच्याही बाबतीत श्रुतीला महत्त्व येते हे विशेष आहे. बोरकरांचे 'सरीवर सरी' हे गीत घ्या. 'आला खुशींत समींदर' किंवा 'तूं माझा अन् तुझी मीच' ह्यासारखे मनोभूमिकांचे वेधक नाट्य व्यक्त करणारे ते गीत नव्हे. ते मूलतः वर्णनात्मक आहे, परंतु ते वर्णनात्मक असले तर त्यामधूनही एक उत्फुल्ल, हर्षभरित, उल्हसित भाववृत्ती व्यक्त होत आहे. कोणतेही गीत म्हटले की ते कोठली तरी उत्कट भाववृत्तीच साकार करण्यात रंगलेले असते. ह्या भाववृत्तीला जसा तिचा रंग असतो, गंध असतो, स्पर्श असतो तसाच नादही असतो. बोरकरांसारखे श्रेष्ठ गीतकार आपली काही कविता ही काही विशिष्ट नादलहरींतूनच कशी एकदम स्फुरते हे सांगताना

आढळतात. जणू त्यांचे बाबतीत अभिव्यक्त होऊ पाहणारी भाववृत्ती नादरूपानेच त्यांना प्रथम उत्कटत्वाने जाणवत असते. आणि एका विशिष्ट क्षणी ह्या नादाला शब्दांचे धुमारे फुटतात. 'आला खुषींत समींदर' ही कविता आपणांस अशीच सुचली असल्याची कबूली काणेकरांनी कोठे तरी दिली असल्याचे ह्या संदर्भात आठवते. आपल्याला उत्कटपणे जाणवणाऱ्या भाववृत्तीची नेमकी लय ओळखणे व ह्या लयीत त्या भाववृत्तीला शब्दरूप व नादरूप देणे हेच कार्य करण्यात गीतकार दंग असतो. ह्यात त्याला ज्या प्रमाणात यश येते त्या प्रमाणात त्याचे गीत, गीत ह्या पदवीला पात्र ठरत असते. एखाद्या गीताचे गोचर नादरूप हे ज्या अनुभूतीला ते गीत साकार करीत असते तिच्या अंगभूत गुणधर्मांचा एक अर्थपूर्ण घटक कितपत ठरते ह्यावर त्या नादरूपाची अपरिहार्यता अवलंबून असते. खऱ्याखुऱ्या गीताची 'चाल' ही त्यावर लादलेली नसते किंवा ते गीत सदर विशिष्ट चालीत बसविलेले नसते तर ती 'चाल' म्हणजे गीतरूपाने जी अनुभूती साकार होत असते तिचीच चाल असते असे जे म्हटले जाते त्याचाही अर्थ हाच.

. ५ .

हरिभाऊंची 'सामाजिक' कादंबरी

साहित्याच्या क्षेत्रात पुष्कळदा एक गोष्ट दिसून येते : साहित्याचे उद्दिष्ट लोकांना शहाणे करणे हे आहे असे ज्यांचे उघडउघडपणे मत असते असे काही बोधवादी लेखक ज्या कलाकृती निर्माण करितात त्यांतील अनेक कलामूल्यांच्या दृष्टीने अत्यंत श्रेष्ठ दर्जाच्या आहेत असे ठरत असते; तर ह्या उलट स्वतःला कलावादी म्हणविणाऱ्या अनेक लेखकांच्या साहित्यकृती कलामूल्यांच्या दृष्टीने अत्यंत सामान्य दर्जाच्या ठरत असतात. लेखक हा स्वतःला बोधवादी म्हणवतो की कलावादी म्हणवतो ह्यावर त्याच्या कलेचा दर्जा अवलंबून नसतो. तो प्रत्यक्ष कलानिर्मिती करिताना कलेचा बोज कितपत राखतो, तिच्या प्रकृतीची समज कितपत व्यक्त करितो, ह्यावर त्याच्या कलेचा दर्जा मुख्यत्वेकरून अवलंबून असतो. हरिभाऊंनी 'विदग्ध वाङ्मय', 'मराठी वाङ्मयाचा अभ्यास' ह्या भाषणांमधून आणि इतरत्र आपली जी वाङ्मयीन भूमिका व्यक्त केली

मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालय आणि मुंबई मराठी साहित्य संघ ह्या संस्थांच्या विद्यमाने कै. हरिभाऊ आपटे जन्मशताब्दिनिमित्त आयोजिलेल्या व्याख्यानमालेत दादर येथे १५ मार्च १९६४ रोजी दिलेले व्याख्यान.

आहे ती अगदी उघडपणे बोधवादी आहे; परंतु असे असूनही त्यांनी आपल्या प्रत्यक्ष कादंबरीलेखनातून कादंबरी ह्या वाङ्मयप्रकाराच्या कलामूल्यांची जेवढी बोज राखली आहे तेवढी मराठीतील त्यांच्या अगोदरच्या वा नंतरच्या फारच थोड्या कादंबरीकारांनी राखली आहे असे मला वाटते.

आपल्या कादंबरीलेखनातून कादंबरीच्या प्रकृतीसंबंधीची ही जी अत्यंत प्रौढ समज हरिभाऊ व्यक्त करिताना दिसतात तिच्यात त्यांच्या वाङ्मयीन यशाचे खरे मर्म आहे असे मला वाटते. हरिभाऊंची 'सामाजिक' कादंबरी असे म्हटल्याने माझ्या डोळ्यांपुढे कोणते चित्र येते? माझ्या डोळ्यांपुढे काही व्यक्ती येतात, त्यांची सुखदुःखे येतात, त्यांचे परस्परांशी असणारे गुंतागुंतीचे भावसंबंध येतात, परिस्थितीशी सतत चाललेला त्यांचा झगडा येतो, त्यांच्या स्वभावातील छोट्या छोट्या बारकाया येतात; परंतु एवढ्यानेच भागत नाही. ह्या व्यक्तींच्या बरोबरीनेच ह्या व्यक्तींची मिळून बनलेली अनेक कुटुंबे आणि असल्या कुटुंबांचा मिळून बनलेला एक समाज यांचीही अत्यंत जिवंत व बोलकी चित्रे माझ्या डोळ्यांपुढे येतात. व्यक्तींबरोबर त्या व्यक्तींची बनलेली लहानमोठी कुटुंबे आणि असल्या लहानमोठ्या कुटुंबांचा मिळून बनलेला एक समाज यांची अशा प्रकारची जिवंत व बोलकी चित्रे मराठीतील दुसऱ्या कोणत्या कादंबरीकाराच्या लेखनातून प्रकट होतात? हरिभाऊंची कादंबरी ही 'मराठी' वाटते, ती मराठी मनाचे आणि मराठी समाजाचे चित्र साक्षात तुमच्या माझ्या डोळ्यांपुढे उभे करीत आहे असे सारखे वाटत राहते ते, मला वाटते, ह्यामुळेच. खोलवर जाऊन विचार केला तर असे दिसेल की हरिभाऊंनी रेखाटलेली ही व्यक्तिचित्रे भुंडी नसतात. ती त्या त्या व्यक्तिमनांचे जसे खोलवर जाऊन चित्र रेखाटतात असेच त्या व्यक्ती ज्या कुटुंबांतून वावरत असतात त्या कुटुंबांनाही ती जिवंत करितात, साकार करितात. त्यांची कादंबरी वाचू लागल्याबरोबर तुमच्या-माझ्या डोळ्यांपुढे तिच्यातील व्यक्तींइतकीच अगदी स्वच्छपणे त्या व्यक्तींची मिळून बनलेली ही कुटुंबे येतात. ह्यांतील प्रत्येक कुटुंबाचा रंग वेगळा, गंध वेगळा, आकार वेगळा : काही छोटी तर काही मोठी, काही सुटसुटीत तर काही अस्ताव्यस्त, काही सरलमार्गी तर काही कुटिल, प्रत्येक कुटुंबाची वेगळी परी, प्रत्येक कुटुंबाचा वेगळा धर्म, प्रत्येक कुटुंबाचे वेगळे व्यक्तिमत्त्व. खरे म्हणजे हा प्रत्येक कुटुंबाचा आगळेपणा वस्तुतः त्यात वावरणाऱ्या व्यक्तींनीच त्याला प्राप्त करून दिलेला असतो. हरिभाऊ

ह्या व्यक्तींची चित्रे रेखाटीत असताच, त्यांचे परस्पर भावसंबंध हळुवार हाताने चित्रित असताच अप्रत्यक्षपणे त्या व्यक्तींच्या मिळून बनलेल्या प्रत्येक कुटुंबाचा आगळेपणा, त्याचे अनन्यसाधारणत्वही हळूहळू साकार करीत असतात. त्या आगळेपणाची जणू स्वतंत्र जाणीव त्यांच्या प्रतिभेला असते. आणि म्हणूनच हरिभाऊंच्या कादंबरीत अगदी आपोआप व्यक्तिचित्रांबरोबर अशी अनेक कुटुंबचित्रे हळूहळू रूप घेताना दिसतात. ह्या प्रत्येक कुटुंबचित्राला त्यातील व्यक्तींच्या जिवंत व बोलक्या चित्रांनीच साकार केलेले असते, रंगरूप दिलेले असते. प्रत्येक कुटुंबाची काही स्वप्ने असतात, काही ध्येये असतात, आदर्श असतात. प्रत्येकाच्या जीवनात काही अभिमानास्पद घटना असतात, काही लज्जास्पद घटना असतात, काहींच्याबद्दल त्या कुटुंबाला बोलावेसे वाटत असते, काहींच्याबद्दल ते सदैव मूक असते आणि ह्या सर्वांसह हे प्रत्येक कुटुंबचित्र गोचर होत असते. त्याला पृथगात्मता येत असते; आणि मग ही वेगवेगळी कुटुंबचित्रे अशा रीतीने साकार होत असताच कुटुंबाकुटुंबांमधील भावसंबंध हळूहळू चित्रिले जात असतात, त्यांचे परस्परांशी असणारे नाते हळूहळू प्रकट केले जात असते; आणि स्वाभाविकच हे कार्य चालू होताच त्यातून ह्या वेगवेगळ्या कुटुंबांचा मिळून बनलेला एक समाज हळूहळू सरूप होत जातो. ह्या 'समाजा' ची पृथगात्म जाणीव आपणांस एकसारखी होऊ लागते. हरिभाऊंच्या कादंबरीत ही निर्मितिप्रक्रिया अखंड चालू असते; 'नदीमुखेन समुद्रमाविशत्' ह्या न्यायाने व्यक्तिचित्रांमधून उमलणारी कुटुंबचित्रे व कुटुंबचित्रांमधून उमलणारे समाज-चित्र; एका विशिष्ट क्षणी त्या विशिष्ट समाजाचा आगळेपणा, त्याचे अनन्यसाधारणत्व, त्याचे विशिष्ट रंगरूप, त्याची बोलण्याची, वागण्याची पद्धत, त्याची सुखदुःखे, त्याची स्वप्ने, त्याची दैवते, त्याच्या हर्षामर्षांचे क्षण, त्याचे आदर्श, त्याला भेडसावणारे बागुलबोवे—एक ना दोन, ह्या सर्वांचे चित्र आपल्या डोळ्यांपुढे येऊ लागते; आपल्या डोळ्यांपुढे एक अमूर्त समाज जणू समूर्त बनतो, साक्षात होतो. तो मध्यम वर्गीय पांढरपेशा समाज असेल; तो 'सदाशिवपेठी' असेल; परंतु तो साक्षात बनतो; आपले मन आपल्याला सांगत असते, ही खरी 'सामाजिक' कादंबरी. 'सामाजिक' ह्या नावानेच ओळखल्या जाणाऱ्या इतर मराठी कादंबऱ्या ह्या अर्थाने 'सामाजिक' ठरत नाहीत अशीच साक्ष त्या वेळी जणू ते आपणांस देत असते.

हरिभाऊंची सामाजिक कादंबरी वाचल्यानंतर एका 'समाजा' चे चित्र डोळ्यांपुढे साक्षात उभे राहते हे खरे असले तरी हरिभाऊ मूलतः एका समाजाचे चित्र रेखाटण्यासाठी हाती लेखणी घेतात हे म्हणणे बरोबर ठरणार नाही. त्यांना खरोखर रस आहे तो व्यक्तीत, व्यक्तीच्या सुखदुःखात, व्यक्ती-व्यक्तीमधील भावसंबंधांत, त्यांतून निर्माण होणाऱ्या नाना प्रकारच्या गुंतागुंतींत, व्यक्ती आणि परिस्थिती, व्यक्ती आणि सामाजिक आचारविचारविषयक संकेत ह्यांच्या संघर्षांत. त्यांना चित्रे रेखाटावयाची आहेत ती विविध व्यक्तिमनांची. परंतु त्यांची व्यक्तिमनासंबंधीची कल्पना मात्र संकुचित नाही. व्यक्तिमन हे एक व्यक्तिमन असले तरी त्याच वेळी ते एक कुटुंबमन असते, एक समाजमन असते; ते एका विशिष्ट संस्कृतीशी, विशिष्ट इतिहासाशी, विशिष्ट आचारविचार-विषयक संकेतांशी सलग्न असे मन असते, ह्याचीही त्यांना जाणीव आहे. ह्या व्यक्तिमनाचे नानाविध स्वरूपाचे खेळ न्याहाळण्यात व चित्रिण्यात त्यांची प्रतिभा मूलतः रंगलेली आहे. ते ह्या दृष्टीने व्यक्तिमनाकडे पाहत असल्यामुळे हे तिजकडून झालेले व्यक्तिमनांचे चित्रण भुंडे होत नाही; ते बोलके होते; भरघोस होते, जिवंत होते; अर्थपूर्ण होते. आणि ते एवढे अर्थपूर्ण होत असल्यामुळेच त्यातून उमलणारी कुटुंबजीवनाची आणि समाजजीवनाची चित्रे आपले चित्त एकसारखे वेधून घेऊ शकतात. सामाजिक प्रश्नांचा विचार करण्यासाठी जर त्यांनी आपली कल्पनासृष्टी मुद्दाम रचली असती व व्यक्तींची निर्मिती केली असती तर त्यांची कादंबरी ठोकळेबाज झाली असती. त्यांचे व्यक्तिचित्रण निर्जीव झाले असते. तसे झाले असते तर हरिभाऊंची कादंबरी कोल्हटकरांच्या एखाद्या नाटकासारखी चैतन्यहीन अवतरली असती. ते व्यक्तिमनांची चित्रे रेखाटीत असताच त्यांतून त्या व्यक्ती जे कुटुंबजीवन व समाजजीवन एक-सारखे साकार करीत असतात, त्याची सहज अभिव्यक्ती साधीत असतात. मुद्दाम नव्हे. हरिभाऊ ज्याप्रमाणे समाजजीवनातील विसंगती, अन्याय, विषमता, क्रौर्य इत्यादींचे चित्रण करण्याकरिता व्यक्तिमनांची निर्मिती साधीत नाहीत त्याचप्रमाणे समाजात व्यक्तींवर होणाऱ्या अन्यायांना केवळ वाचा फोडण्यासाठी हाती लेखणी घेत नाहीत. ते व्यक्तीमध्ये रंगलेले आहेत व त्यांची कादंबरी शेवटी समाजजीवनातील विसंगती, विषमता, क्रौर्य ह्यांची जाणीव आपल्या मनामध्ये निर्माण करू शकत असली—नव्हे, ही जाणीव ती निश्चित निर्माण करिते असेच मी म्हणेन—आणि त्याचप्रमाणे समाजातील

अनेक व्यक्तींच्या दुःखाला ती परमार्थतः वाचाही फोडीत असली तरी ती केवळ तेवढ्यासाठी लिहिली जात नाही. तिच्या निर्मितीमागील प्रेरणा इतकी क्षणजीवी, इतकी तात्कालिक स्वरूपाची खात्रीने नाही. ती जर अशी तात्कालिक स्वरूपाची असती तर आजही त्या कादंबरीमध्ये आपणांस जो एवढा रस वाटतो तो वाटता ना. ती निर्मितिप्रेरणा ह्यापेक्षा अधिक खोल आहे; अधिक मूलगामी आहे. अधिक चिरंतन स्वरूपाची आहे. हरिभाऊंची कादंबरी मोठी ठरते, श्रेष्ठ दर्जाची कलाकृती ठरते तीही एवढ्यामुळे नव्हे, तिचे कादंबरी म्हणून जे मूल्य आपल्या लक्षात येते ते एवढ्यावरून खात्रीने नव्हे. ते मूल्य तिच्या ठिकाणी एक कादंबरी ह्या दृष्टीने जे अनेक आंतरिक गुणविशेष आढळतात त्यांतच शोधावे लागेल व हा शोध घ्यावयाचा असेल तर व्यक्तिमनाचे विविध खेळ न्याहाळण्यात हरिभाऊंना जो विशेष रस वाटत होता त्याचाच अधिक विचार करावा लागेल.

हरिभाऊ व्यक्तिमनाचे विविध खेळ न्याहाळण्यात आणि प्रकट करण्यात केवळ रंगलेले नव्हते तर व्यक्ती म्हणजे काय ह्यासंबंधीची अचूक जाणीव सतत व्यक्त करीत होते असेच आपणांस त्यांच्या कादंबऱ्यांचा विचार करू लागल्यास लक्षात येते. हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांमधील स्त्री-पुरुष-चित्रे ही प्रातिनिधिक आहेत असे मानण्याचा मोह आपणांस नेहमीच होतो, आणि आपण तो एक हरिभाऊंच्या कादंबरीवाङ्मयाचा स्पृहणीय गुणविशेष मानतो. परंतु हरिभाऊ यमूची निर्मिती करितात ती केवळ एक पांढरपेशा मध्यमवर्गीय समाजातील प्रातिनिधिक स्त्री म्हणून नव्हे. यमूला शेवटी प्रातिनिधिक स्वरूप येत असेल, परंतु यमू ही मूलतः एक व्यक्ती आहे. तिची निर्मिती हरिभाऊंनी एक व्यक्ती ह्या दृष्टीने केली आहे; तिच्याशी काही बाबतीत साधर्म्य असलेल्या अनेक यमू हरिभाऊंच्या आवतीभोवतीच्या समाजात वावरत असल्या तरी हरिभाऊंनी तिला तिचे स्वतःचे असे देखणे व्यक्तिमन दिले आहे. भावजीवन दिले आहे; तिच्यात एक विलोभनीय अनन्यसाधारणत्व प्रकट केले आहे : म्हणूनच तर ती एवढी जिवंत भासते. ती सर्वार्थाने यमू आहे म्हणजे तिच्यात खास तिचा असा काही आगळेपणा आहे. ही अशी अनन्यसाधारण यमू निर्माण करण्याची शक्ती हरिभाऊंच्या प्रतिभेत होती म्हणूनच हरिभाऊंची यमू ही खऱ्या अर्थाने स्त्रियांच्या दुःखांना वाचा फोडू शकली; ती प्रातिनिधिक आहे असे आपण मानू लागलो. हरिभाऊंच्या ठिकाणी ही असली खऱ्या अर्थाने जिवंत

ठरणारी अनन्यसाधारण व्यक्तिमने चित्रिण्याची, असल्या अनेक व्यक्तिमनां-मधील भावसंबंध रेखाटण्याची विलक्षण शक्ती होती म्हणूनच त्यांची कुटुंबचित्रे एवढी प्रभावी होऊ शकली : म्हणूनच प्रत्येक कुटुंबचित्राला त्यांचे आगळे रंगरूप लाभले, त्याचे आगळे व्यक्तित्व लाभले. म्हणूनच हे कुटुंबचित्र प्रसंगी खूपच मोठे व गुंतागुंतीचे होऊनही हरिभाऊ त्याला प्रत्येक वेळी वाचकांना जाणवेल असे पृथगात्म रूप देऊ शकले. 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो?' मधील यमूचे सासर हे एक असेच एकत्र–कुटुंब आहे. ते वास्तविक यमूचे मामेसासर आहे. त्याचा विस्तार एखाद्या वटवृक्षासारखा आहे : त्यात पारंब्यांची विलक्षण गुंतागुंत आहे; परंतु असे असूनही त्यातील एकेका व्यक्तीला जिवंत व बोलके करून आणि ह्या व्यक्तिव्यक्तींमधील भावसंबंध व हितसबंध गोचर करून हरिभाऊंनी हळूहळू त्या सबंध कुटुंबाला त्याचे आगळे व्यक्तिमत्त्व प्राप्त करून दिले आहे; इतके की यमूचे सासर म्हणताच आपल्या डोळ्यांपुढे नुसत्या त्यातील व्यक्ती येत नाहीत तर ह्या व्यक्तिसमूहाचे बनलेले एक अजस्र कुटुंब येते; त्या कुटुंबाच्या आगळ्या व्यक्तित्वाचे गहिरे रंग येतात; त्या एकंदर कुटुंबाची वृत्ती, त्याचे आदर्श, त्यांची सुखदुःखे, त्याचे विशिष्ट ढंग साकार होतात. त्या कुटुंबासारखी अनेक पांढरपेशी मध्यवर्गीय कुटुंबे असूनही त्याचे आगळेपण, त्याचे अनन्यसाधारणत्व आपल्याला निश्चित जाणवते. जी गोष्ट यमूच्या सासरची, तीच तिच्या माहेरची, तीच दुर्गीच्या सासरची आणि माहेरची, तीच श्रीधरपंतांच्या कुटुंबाची आणि हरिभाऊंच्या कादंबरीवाङ्मयातून प्रकट होणाऱ्या अनेक कुटुंबचित्रांची. साधारणाचे चित्र हे अनन्यसाधारणांतून रेखाटावयाचे असते, विशिष्टाला साक्षात् केल्याशिवाय सर्वसामान्याचा साक्षात्कार घडविणे अशक्य असते. खऱ्या अर्थाने पिंडांतच ब्रह्मांड असते परंतु पिंडाचे यथार्थ दर्शन घडविता आल्याखेरीज त्याचे ब्रह्मांडाशी असणारे नाते स्पष्ट होत नाही ह्याची हरीभाऊंच्या प्रतिभेला चांगलीच जाण होती; त्यामुळे त्यांनी व्यक्ती हाच मूलतः आपल्या प्रतिभेच्या कुतूहलाचा विषय बनविला. त्यांनी मुख्यतः विचार केला तो व्यक्तीचा. ते व्यक्तीमार्फत कुटुंबाकडे गेले व कुटुंबामार्फत समाजाकडे गेले. कलारूप घेणारे चित्र हे एकाच वेळी अनन्यसाधारण आणि विश्वात्मक असते हाच विचार हरिभाऊंच्या कादंबऱ्या वाचताना वरचेवर मनात येतो. हरिभाऊ कलामूल्यांची सतत बूज राखतात ती अशी.

हरिभाऊनंतर मराठी कादंबरी अधिक बांधेसूद झाली; तिच्यातील पाल्हाळ

कमी झाला; तिच्या अंगावरील फाजील मांस हळूहळू झडले; तिचा गलथानपणा, अस्ताव्यस्तपणा नाहीसा झाला व ती अंगासरशी बनली, अधिक प्रमाणबद्ध झाली, सडसडीत बनली व त्यामुळे पाउले भरभर उचलू लागली असे आपण म्हणतो व हें आपले म्हणणे एका मर्यादेपर्यंत खरेही आहे; परंतु हरिभाऊनंतरची कादंबरी अशा रीतीने प्रमाणबद्ध होत असताना काय काय हरवून बसली ह्याचा विचार करिताना आज पुष्कळदा असे वाटते की हरिभाऊंच्या कादंबरीतील पाल्हाळ व ऐसपैसपणा हा खरोखर आपण समजतो तितका दोषस्वरूप ठरतो काय ? हरिभाऊंची कादंबरी आपणांस ज्या कारणांस्तव श्रेष्ठ दर्जाची वाटते त्यांच्याशी तर ह्या वरवर पाहता दोषस्वरूप भासणाऱ्या त्यांच्या कादंबरीतील विशेषांचा काही संबंध नाही ना ? थोडा शांतपणे विचार केल्यास जे दोषस्वरूप भासते त्यातच कोठेतरी हरिभाऊंच्या लेखनकलेचे सामर्थ्यही दडलेले आहे हे लक्षात आल्याशिवाय राहत नाही. हरिभाऊ आपली कादंबरी हप्त्याहप्त्याने लिहून नियतकालिकातून प्रकरणशः प्रसिद्ध करीत असत, ते एकाच वेळी अनेक कादंबऱ्यांचे लेखन करीत असत ही व इतर अनेक कारणे त्यांच्या लेखात आढळणाऱ्या ऐसपैसपणाच्या संबंधात पुढे करण्यात येतात, व ती निश्चित विचारात घेण्याजोगी आहेत; नाहीत असे नाही. परंतु ती कारणे पुरेशी नाहीत. ह्याच पद्धतीने प्रो. ना. सी. फडके, श्री. वि. सी. गुर्जर इत्यादींनीही आपले कादंबरीलेखन केले आहे, परंतु त्यांच्या लेखनात हा पाल्हाळाचा, ऐसपैसपणाचा दोष आढळत नाही. तेव्हा वर निर्देशिलेली कारणे लक्षणीय असली तरी निर्णायक खात्रीने नाहीत.

थोडा अधिक विचार केला तर हा कादंबरीलेखनाकडे पाहण्याच्या दोन भिन्न दृष्टिकोणांतील फरक आहे हे लक्षात यावे. हरिभाऊंच्या लेखनातील पाल्हाळासारखे दोष हे वस्तुतः त्यांतील कलागुणांच्या अनुषंगानेच आलेले आहेत, आणि ह्या उलट प्रो. ना. सी. फडके ह्यांच्या कादंबरीतील प्रमाणबद्धतेसारखे गुण त्या कादंबरीतील कलादोषांचा हात धरूनच त्या कादंबरीत प्रकट झाले आहेत. हरिभाऊंच्या कादंबरीतील बांधेसूदपणाचा अभाव, ऐसपैसपणा इत्यादी गोष्टी कादंबरीलेखनास प्रारंभ करण्यापूर्वी त्या कादंबरीच्या बांधणीसंबंधी, तिच्या रचनेसंबंधी नीटसा पूर्वविचार, स्पष्टशी पूर्वयोजना न आखण्याच्या हरिभाऊंच्या वृत्तीतून जन्माला आल्या आहेत. कादंबरीरूपाने व्यक्त होऊ पाहणाऱ्या एका उत्कट जीवनानुभवाची स्थूल कल्पना मनात

वावरत असतानाच कादंबरीलेखनास प्रारंभ करावयाचा, ज्या व्यक्तींच्या संबंधात हा जीवनानुभव आकार होणार त्या व्यक्तींची निर्मिती साधावयाची व मग एकदा ह्या व्यक्ती जिवंत झाल्या की आपण केवळ निमित्तमात्र बनून त्यांनाच आपले जीवन (वाचकांसमोर) घडवू द्यावयाचे, त्यात शक्यतोवर हस्तक्षेप करावयाचा नाही अशीच त्यांची वृत्ती दिसते. विशिष्ट पूर्वनियोजित कथानकावर नजर ठेवून आपल्या कादंबरीची रचना करण्याऐवजी सतत एका अर्थपूर्ण परंतु अनेकपदरी जीवनानुभवावर लक्ष केंद्रित करून आपल्या कादंबरीचे लेखन साधावयाचे हीच हरिभाऊंची रीत दिसते; त्यामुळे त्यांची कादंबरी अत्यंत मंदगतीने पाउले टाकीत असल्याचे आणि तिच्यात एकप्रकारचा ऐसपैसपणा अवतरत असल्याचे दृश्य अधूनमधून दिसत असले तरी त्याच वेळी तिची एका विशिष्ट जीवनानुभवावरची पकड अधिकाधिक घट्ट होत आहे हेही आपणांस जाणवल्याखेरीज राहत नाही. हरिभाऊ कारागिरीपेक्षा व दिखाऊ बांधेसूदपणापेक्षा दुसऱ्या कोणत्या तरी अर्थपूर्ण गोष्टीला सतत अधिक महत्त्व देत आहेत असेच येथे जाणवते.[१] पूर्वनियोजित कथानकाची जाचक चौकट त्यांच्या लेखनप्रकृतीला जणू मानवत नाही. कथानकाला आकार द्यावयाचा नसतो, कथानक हे आकार घेत असते ह्यावरच हरिभाऊंचा अधिक विश्वास दिसतो. हरिभाऊंच्या काही कादंबऱ्या अपूर्ण राहिल्या ह्या घटनेचा अर्थही त्यांच्या कादंबरीलेखनाची वर सूचित केलेली बैठक लक्षात घेता लागू शकतो. हरिभाऊंच्या प्रत्येक सामाजिक कादंबरीतील पात्रांची संख्या थोडीथोडकी नाही. ही पात्रसंख्या भरपूर आहे. ही पात्रे ज्या एकत्र कुटुंबपद्धतीत वावरत आहेत त्या कुटुंबपद्धतीचे वैशिष्ट्यच असे आहे की त्यातील कुटुंबियांच्या संख्येवर बंधन नाही. ह्या वेगवेगळ्या वयांच्या आणि वृत्तींच्या अनेक स्त्री–पुरुषांच्या मिळून बनलेल्या कुटुंबांची चित्रे रेखाटण्यात रंगलेली हरिभाऊंची प्रतिभा त्यातून जो जीवनानुभव

१. एकोणिसाव्या शतकातील ज्या श्रेष्ठ पाश्चात्य कादंबरीकारांच्या कादंबऱ्या हरिभाऊंनी वाचलेल्या होत्या त्यां कादंबरीकारांच्या लेखनातही आपणांस असाच ऐसपैसपणा आज जाणवतो हे लक्षात घेण्याजोगे आहे. पाश्चात्य कादंबरी-वाङ्मयाच्या क्षेत्रातील हे वास्तववादाचे युग होते : वर्णनांचा बारकावा साधण्याकडे आणि घटनांचा तपशील देण्याकडे पाश्चात्य कादंबरीकारांची प्रवृत्ती होती हेही ह्या संदर्भात लक्षात घेतलेले बरे. हरिभाऊंच्या कादंबरीची घडण होण्यात ह्या सर्व गोष्टींचा हात आहे.

व्यक्त करिते तो सुटसुटीत कथानकाच्या बंदिस्त चौकटीत बसू शकणारा जीवनानुभव असूच शकत नाही. तो पसरट असतो. त्याची व्याप्ती मोठी असते, त्याची वीण सगळीकडे सारखी नसते, कोठे दाट तर कोठे पातळ असे तिचे स्वरूप असते. ही वीण साधण्यात, हा गहिरा, विविधरंगी, प्रतिक्षणी नव्या नव्या कुतूहलोत्पादक चित्राकृती निर्माण करणारा जीवनपट शब्दाशब्दांतून विणण्यात हरिभाऊंची प्रतिभा रस घेत असल्यामुळे तिचे तथाकथित बांधेसूदपणाकडे, प्रमाणबद्ध घडणीकडे स्वाभाविकच दुर्लक्ष होते. कला ही निराकार जीवनाला साकार करीत असते, परंतु असे करिताना कोणत्याही प्रकारच्या चौकटीत स्वतःला अडकू नदेण्याचे त्याचे वैशिष्टय अबाधित रहावे ह्याची दक्षताही घेत असते. हरिभाऊंची सामाजिक कादंबरी एका व्यापक आणि अनेकसंदर्भसूचक जीवनानुभवाला साकार करण्याची सदैव धडपड करीत असते, आणि हे अवघड काम साधीत असता ती तिच्या दृष्टीने कमी महत्त्वाच्या ठरणाऱ्या काही गोष्टींकडे दुर्लक्ष करीत असते. त्यांच्या कादंबरीतील पाल्हाळाची आणि बांधेसूदपणाच्या अभावाची मीमांसा आपण ह्या दृष्टीने करू शकतो. हरिभाऊंच्या नंतरची कादंबरी मग ती फडक्यांची असो, खांडेकरांची असो वा माडखोलकरांची असो— बांधेसूद झाली; हरिभाऊंच्या कादंबरीच्या मानाने कितीतरी बांधेसूद झाली; परंतु बांधेसूद होत असता तिची जीवनावरची पकड एकाएकी ढिली झाली. ती शैलीला, बनावटीला, सजावटीला, नीटनेटकेपणाला फार फार महत्त्व देऊ लागली. एकीकडे 'जीवनवादी' व दुसरीकडे 'कलावादी' होण्याच्या गडबडीत ती प्रत्यक्षात फक्त 'परिणामकारक' ठरण्याचा बुद्धिपुरस्सर प्रयत्न करिताना दिसू लागली. तिची रचना योजनाबद्ध होऊ लागली; पूर्वनियोजनाला तिच्या बाबतीत फार महत्त्वाचे स्थान मिळू लागले. ह्या सर्व गोष्टींमुळे तिच्यात सुटसुटीतपणा व प्रमाणबद्धता अवतरली असेल; पण ती अवतरत असता जी निर्जीवता आली ती मराठी कादंबरीच्या प्रगतीला बराच काळ मारक ठरली.

ह्याच संदर्भात आपण हरिभाऊंच्या सामाजिक कादंबऱ्यातील व्यक्तिदर्शनाचा थोडा अधिक विचार करावा असे मला वाटते. हरिभाऊंनी निर्मिलेली ही व्यक्तिचित्रे पांढरपेशा मध्यमवर्गीय समाजातील स्त्री-पुरुषांची असली तरी ती अनेकविध आहेत. ती विविध वयांची, विविध वृत्तींची, विविध परिस्थितीत वावरणाऱ्या व्यक्तींची आहेत. फार मोठा मेळावा आहे त्यांचा. 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो ?' पासून 'यशवंतराव खरे' पर्यंत वेगवेगळ्या वयांची, वेगवेगळ्या

परिस्थितीतील ही आपणास भेटणारी अनेक माणसे आपल्या लक्षात राहतात ती कशाच्या आधारावर ? आपण कदाचित् त्यांची नावे विसरू, परंतु त्यांना विसरणार नाही. हे सर्व हरिभाऊंनी कसे साधले ? त्यांचे चित्रण करितांना हरिभाऊंनी कोणती काळजी घेतली ? हरिभाऊंच्या ह्या व्यक्तिचित्रणपद्धतीमध्ये काही आडाखे आहेत; नाहीत असे नाही. पतिपत्नींच्या जोड्या निर्माण करिताना एक कजाग तर दुसरा सौम्य, एक नातवावर प्रेम करणारा तर दुसरा नातीला जवळ करणारा, एक कोपिष्ट तर दुसरा धिम्मा अशा प्रकारच्या विरोधी वृत्तींच्या व्यक्तींचा न्यास साधला असताना तो नाट्यपूर्ण ठरतो व मनावर विशेष ठसतो अशा समजुतीने ते तो अनेकदा साधताना दिसतात. हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांतील काही व्यक्तिचित्रे सपाट आहेत, त्यांना तितकीशी गोलाई हरिभाऊंनी दिलेलीही नाही; परंतु हे सर्व खरे असले तरी हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांतील एकंदर व्यक्तिचित्रांसंबंधी जेव्हा आपण विचार करू लागतो तेव्हा त्यांची ह्यांपेक्षा काही वेगळी वैशिष्ट्ये आपणांस जाणवल्याखेरीज रहात नाहीत. हरिभाऊंनी एवढी व्यक्तिचित्रे रेखाटली, परंतु त्यातील प्रत्येक महत्त्वाचे व्यक्तिचित्र हे आगळे आहे, ते पृथगात्म आहे. तेच ते चेहरे हरिभाऊंच्या कादंबरीलेखनाच्या प्रचंड चित्रफलकावर आपणांस फारसे दिसत नाहीत. प्रत्येक चेहरा वेगळा आहे; परंतु मौज अशी की तो वेगळा असला तरी वाजवीपेक्षा जास्त रेखीव नाही, वाजवीपेक्षा जास्त ठसठशीत नाही, तो आपल्या डोळ्यात भरावा ह्या दृष्टीने रेखाटला जात आहे असे त्याकडे पाहून निश्चित वाटत नाही. असे काहीसे फडके–खांडेकरांनी रेखाटलेल्या व्यक्तिरेखांकडे पाहून निश्चित वाटते. फडक्यांचा पंजाबराव किंवा खांडेकरांची उल्का किंवा माडखोलकरांच्या कादंबऱ्यातील अनेक पात्रे ही ठसठशीत असतील; परंतु ती आपल्या डोळ्यात भरावीत अशाच दृष्टीने त्यांचे चित्रण झालेले आहे असे दिसून येते. हरिभाऊंकडून काही पात्रांचे ध्येयवादी म्हणून जेव्हा चित्रण होऊ लागते तेव्हा ती थोडीशी अशीच आपल्या डोळ्यात भरण्याची खटपट करीत आहेत असा भास होतो; परंतु एरव्ही त्यांनी निर्मिलेली व्यक्तिमने – कारण ही व्यक्तिचित्रे म्हणजे खरोखर विविध व्यक्तिमनांचींच चित्रे नव्हेत काय ? – आपल्या दैनंदिन जीवनातील ओळखीच्या व्यक्तिमनांसारखीच भासतात : ओळखीची असूनही ज्यांची कधीच पुरेशी ओळख होत नाही अशी. ज्यांच्यासंबंधीचे आपल्या ठिकाणचे कुतूहल कधीच नाहीसे होत नाही अशी; ज्यांचे चित्र डोळ्यांपुढे येऊनही पुरेसे आले आहे

असे कधीच वाटत नाही अशी. हे असे विविध मानवी व्यक्तिमनांचे मनाला चटका लावणारे चित्रण हरिभाऊ साधू शकतात म्हणूनच तर आपण त्यांच्या कादंबऱ्यांतील व्यक्तिचित्रे ही खऱ्या अर्थाने जिवंत आहेत असे म्हणतो. ह्या दृष्टीने विचार करता फडक्यांनी किंवा खांडेकरांनी रेखाटलेली व्यक्तिचित्रे जिवंत ठरतात का, त्यांच्यामध्ये जिवंत माणसांचे गुणधर्म कितपत अवतरतात, त्याच्या चैतन्याची अशा प्रकारे जाणीव आपणांस कितपत होते हा खरोखर एक विचार करण्याजोगा प्रश्न आहे. जिवंत व्यक्तिचित्र हे रेखीव असते का, ते डोळ्यात भरण्याइतपत ठसठशीत असते का, हा ठसठशीतपणा, ही निश्चिती, ही निःसंदिग्धता, ही फाजील स्पष्टता पुष्कळदा कशाची द्योतक ठरते हे महत्त्वाचे प्रश्न आहेत. हरिभाऊंच्या व्यक्तिचित्रामध्ये जी अर्थपूर्ण सूचकता आढळते तिचे कारण हरिभाऊ प्रभावी व्यक्तिचित्रे रेखाटण्यासाठी कादंबरीलेखनाकडे वळत नाहीत, ह्या त्यांच्या प्रवृत्तीत आहे. ते जसे एखादे चटकदार कथानक रचण्यासाठी, ते तुमच्याआमच्या समोर बांधीवपणे व प्रमाणबद्धपणे उभे करण्यासाठी कादंबरीलेखनाकडे वळत नाहीत, त्याचप्रमाणे तुमच्यामाझ्या डोळ्यांत भरण्याजोगी व्यक्तिचित्रे रेखाटण्यासाठीही ते कादंबरीचे लेखन करीत नाहीत. त्यांची श्रद्धा आहे ती विशाल जीवनानुभवावर; विविध अर्थपूर्ण अनुभवाकृतींवर. हे जीवनानुभव व्यक्तींच्या संदर्भातच विविध आकार धारण करीत आहेत ह्याची त्यांना जाणीव आहे. आणि हे आकार लक्षात घेण्यात त्यांचे मन रंगलेले आहे. त्यांचाच शोध त्यांची प्रतिभा त्यांच्या कादंबऱ्यांतून एकसारखा घेत आहे. हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांतील व्यक्तिदर्शन हे ह्याच प्रेरणेतून मूलतः जन्माला येत आहे. ते खास व्यक्तिदर्शनासाठी घडविले जाणारे 'परिणामकारक' व्यक्तिदर्शन नव्हे. व्यक्तिमनाची निर्मिती होत आहे. अपरिहार्यपणे होत आहे व ही व्यक्तिमने आपापल्या प्रवृत्तीनुसार व परिस्थितीनुसार प्रकट होत आहेत. जीवनाला आकार देत आहेत आणि स्वतः आकार घेत आहेत. प्रत्यक्ष जीवनात घडणारी ही प्रक्रियाच हरिभाऊंच्या कथाविश्वातही घडताना एकसारखी दिसत आहे व म्हणूनच मला वाटते, हरिभाऊंनी निर्माण केलेल्या ह्या स्त्रीपुरुषांमध्ये एकसारखा चैतन्यांश अवतरत आहे. ती रेखीव नाहीत. ठसठशीतही नाहीत : परंतु म्हणूनच जिवंत आहेत.

हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांतील व्यक्तिदर्शनाच्या संदर्भातील एक गोष्ट पुष्कळदा मनाला खटकते तिचा येथेच विचार केला पाहिजे : हरिभाऊ व्यक्तींना

जिवंत करितात व मग त्यांना त्यांच्या स्वभावाप्रमाणे व परिस्थितीप्रमाणे वागू देतात व असे करिताना आपण शक्य तो दूर राहतात असे वर म्हटले आहे. ते इतकेसे खरे नाही. हरिभाऊंची कादंबरी वाचीत असता आपणांस पुष्कळदा असे दिसते की हरिभाऊ केवळ पात्रांना जिवंत करून थांबत नाहीत, तर ही जिवंत झालेली पात्रे जेव्हा त्यांच्या स्वभावाप्रमाणे वागू लागतात व हळूहळू साकार होऊ लागतात तेव्हा आपल्याप्रमाणे त्यांचाही त्या पात्रांसंबंधी अनुकूल वा प्रतिकूल ग्रह निर्माण होत असतो व मग ते हा स्वतःच्या मनात त्यांच्यासंबंधी निर्माण झालेला ग्रह अधूनमधून व्यक्त करू लागतात. शंकर मामंजीसंबंधी किंवा धोंडूसंबंधी किंवा यमूच्या सावत्र आईसंबंधी त्यांचा काही ग्रह झालेला असतो व हा ग्रह व्यक्त करणे त्यांना कसेसेच वाटत नाही. ही त्यांची कथानिवेदनाची पद्धत आहे. तो व्यक्त केल्याशिवाय त्यांना चैन पडत नाही; परंतु ह्याचा अर्थ ते त्या त्या पात्रांना त्यांच्या त्यांच्या प्रकृतीप्रमाणे वागण्याचे स्वातंत्र्य देत नाहीत असा नाही; हे स्वातंत्र्य त्यांनी त्यांस पूर्णपणे दिलेले असते; परंतु हे स्वातंत्र्य देताना त्यांच्या संबंधात आपले मत बनविण्याचा आपला हक्कही त्यांनी जणू अबाधित राखलेला असतो. त्यामुळे होते असे की ह्या पात्रांच्या संदर्भात अलिप्त नसूनही हरिभाऊ अलिप्त भासतात; प्रत्येक पात्राबद्दल झालेला आपला ग्रह ते वेळी प्रसंगी बोलून दाखवीत असले तरी ते कोणत्याही पात्राला आपल्या मताप्रमाणे वागायला लावून त्यांजवर अन्याय करिताना आढळत नाहीत. हरिभाऊंची कादंबरी वाचताना माझ्या डोळ्यांपुढे पुष्कळदा एक दृश्य येते: स्वतःच निर्मिलेल्या पात्रांच्या जीवनाचे नाट्य हरिभाऊ जणू तुमच्यामाझ्यासारख्या वाचकांबरोबरच अवलोकीत असतात: ते आणि आपण जणू शेजारी शेजारी बसून हे सदर व्यक्तींचे भरघोस जीवननाट्य अवलोकीत असतो. दोघेही त्यात रंगलेले असतो: आणि त्याच वेळी अधूनमधून हरिभाऊ आपल्या कानांत विशिष्ट पात्रांच्या स्वभावासंबंधीच्या, वर्तणुकीसंबंधीच्या त्यांच्या प्रतिक्रिया मोठ्या आपुलकीने आणि विश्वासाने सांगत असतात; आपणही हे नाट्य अवलोकीत असता त्या प्रतिक्रिया आत्मीयतेने ऐकतो; त्यामुळे आपल्या नाट्यास्वादात काही वेळा थोडा अडथळा येत नाही असे नाही; तो निश्चित येतो; परंतु एवढे खरे की हरिभाऊंचे हे बोलणे त्या पात्रांना ऐकू गेलेले नसते. ती पात्रे आपल्या प्रकृतीप्रमाणे वागत, बोलत राहतात, आकार घेत राहतात, एकमेकांना आकार देत

राहतात आणि एका दृष्टीने लिप्त ठरणारे हरिभाऊ शेवटी अलिप्तच राहतात.

येथेच आणखी एक विचार मनात येतो : तो म्हणजे लेखक आणि वाचक यांच्या संबंधांविषयीचा. मला असे वाटते की हरिभाऊंच्या वेळचे लेखक आणि वाचक यांचे संबंध आज बदललेले आहेत. हे केव्हा तरी १९२० च्या नंतर लवकरच बदलले. हरिभाऊ आणि त्यांचा वाचक यांचे संबंध वक्ता व श्रोता यांच्या संबंधांसारखे होते. ते विशेष आपुलकीचे होते. हरिभाऊ 'वाचकहो' अशी हाक मारून आपल्या श्रोत्यांना विश्वासात घेऊ शकत होते आणि हरिभाऊंचे हे वस्तुतः श्रोतेच असलेले वाचक त्यांचे बोलणे ऐकायला अतिशय उत्सुक होते. अगदी जिवाचे कान करून त्यांचे बोलणे ऐकत होते. हा एकमेकांबाबत एकमेकांना विश्वास वाटण्याचा प्रश्न होता. हरिभाऊंनी आपल्या वाचकांचा हा विश्वास जणू संपादन केला होता, व त्यामुळेच ते श्रोत्यांबरोबर त्यांचा विश्वास संपादन केलेल्या एखाद्या वक्त्याने जसे वागावे, तसे आपल्या वाचकांबरोबर वागत, बोलत होते. त्यांना आपल्या ह्या वाचकश्रोत्यांची भीती वाटत नव्हती : आपण त्यांना सांगत आहोत त्या कथेत ते रंगलेले आहेत, आपण त्यांचे लक्ष पूर्णपणे वेधून घेतले आहे ह्याबद्दल त्यांच्या मनाला जणू खात्री होती; व म्हणूनच आपले निवेदन ते थोडे ऐसपैस करू शकत होते, अधूनमधून श्रोत्यांबरोबर हितगुज करू शकत होते. ज्याला तंत्रदृष्ट्या विषयांतर म्हणायला हवे असे विषयांतरही करू शकत होते; आपल्या श्रोत्यांबरोबर आपणच निर्माण केलेल्या व आता जिवंत झालेल्या कादंबरीतील पात्रांसंबंधीच्या आपल्या मतांची घेवाणदेवाण करू शकत होते. हा विश्वासाचा प्रश्न होता व असा विश्वास संपादन केलेल्या वक्त्यासारखे हरिभाऊंचे हे वागणेबोलणे होते. हरिभाऊ वाचकांकडे श्रोते म्हणूनच पहात असल्यामुळे त्यांच्यामध्ये तटस्थपणाने पात्रप्रसंगांचे केवळ दर्शन घडविण्याची वृत्ती नव्हती, तर पात्रप्रसंगांतील खाचाखोचा आपण श्रोत्यांना वेळीप्रसंगी समजावूनही द्यायला हव्यात, ते आपले कर्तव्यच आहे, नाही तर श्रोत्यांचा विश्वासघात केल्यासारखे होईल असे त्यांना वाटत होते. त्यांच्या कादंबरीत आढळणारी पात्रप्रसंगांसंबंधीची अत्यंत तपशीलवार वर्णने वास्तवदर्शनासंबंधीच्या तत्कालीन इंग्रज व फ्रेंच कादंबरीकारांच्या लेखनात आढळणाऱ्या वर्णनपद्धतींच्या केवळ अनुकरणातून जन्माला आलेली नव्हती तर आपल्या वाचक—श्रोत्यांना आपण अगदी बारीकसारीक गोष्टीही सांगितल्या पाहिजेत ह्या भूमिकेतूनही निर्माण झाली होती.

हरिभाऊंनी स्वीकारलेली ही भूमिका लक्षात घेतली की त्यांनी आपल्या कादंबरीलेखनाला जे विशिष्ट वळण लावले, त्या कादंबरीलेखनाची जी विशिष्ट पद्धती सिद्ध केली तिचा अर्थ कळू शकतो. म्हणण्याचा इत्यर्थ असा की त्यांच्या कादंबरीलेखनाने घेतलेले रूप हे ते ज्या भूमिकेतून वाचकांकडे पहात होते त्या भूमिकेनेच सिद्ध झालेले होते. ह्या वाचकांना हरिभाऊंची कादंबरी वाचताना काही चुकल्यासारखे वाटत नव्हते; त्यांनीही मूलतः श्रोत्यांची भूमिका स्वीकारलेली असल्यामुळे त्यांच्याजवळ सरकणाऱ्या ह्या कथानिवेदकाच्या तेही स्वेच्छेने आणखीच जवळ सरकत होते, व त्याची विषयांतरे, तो अधूनमधून करीत असलेले हितगुज, त्याचा नीत्युपदेश, त्याची पात्रप्रसंगांवरील मल्लीनाथी ह्यांतही ते कथेइतकाच रस घेऊ शकत होते. ह्या सर्व गोष्टी तंत्रदृष्ट्या सदोष ठरण्याजोग्या असल्या तरी ह्या सर्व गोष्टी मिळूनच हरीभाऊंचे कादंबरीलेखनाचे तंत्र सिद्ध झाले होते, व हे तंत्र ते ज्या वाचकांसाठी लिहीत होते त्या वाचकांच्या गरजा लक्षात घेता ते परिणामकारक ठरत होते.

१९२० च्या सुमारास लेखक आणि वाचक ह्यांच्यामधील हरिभाऊंच्या काळातील हे संबंध बदलले असे मी वर म्हटले आहे : हे संबंध गेल्या काही वर्षांत तर खूपच बदलले आहेत. आजच्या कादंबरीकाराला आपल्या वाचकाचा हरिभाऊंइतका विश्वास नाही. तो आपल्या वाचकांशी हरिभाऊंइतक्या विश्वासाने बोलू शकत नाही. त्याच्यात आणि त्याच्या वाचकांत थोडी दूरता निर्माण झाली आहे. 'वाचकहो' अशी आपल्या वाचकांना आपुलकीने आणि आत्मविश्वासपूर्वक हाक मारून त्यांचे लक्ष आपल्या बोलण्याकडे वेधून घेण्याची धमक त्याच्या ठिकाणी नाही. आपला वाचक आपल्याला सोडून कोठेच जाऊ शकणार नाही असे हरिभाऊंचे मन त्यांना ग्वाही देऊ शकत होते. आजच्या कादंबरीकाराचे मन अशी ग्वाही देऊ शकत नाही. १९१५–१९२० नंतर मराठी कादंबरीचे क्षेत्र हळूहळू गजबजू लागले. त्यात अनेक स्पर्धक दाखल झाले. प्रत्येकाचा बाण वेगळा, पद्धती वेगळी, तंत्र वेगळे; व मग हळूहळू वाचकही सावध झाला. जे त्याचा योग्य प्रकारे अनुनय करतील त्यांना तो वश होऊ लागला. हरिभाऊंइतक्या आत्मविश्वासाने व निर्भयपणे लेखक ह्या वाचकाकडे वळेनासे झाले. त्यांना वाचकाबद्दल थोडी भीती वाटू लागली. त्याचा अनुनय करण्यासाठी, त्याला आपल्याकडे ओढून घेण्यासाठी त्यांना वेगवेगळ्या लेखनपद्धतींचा अवलंब करावासा वाटला. १९२० नंतरच्या मराठी कादंबरीचा

विचार हा त्या काळात हळूहळू बदललेले, लेखक आणि वाचक ह्यांच्यामधील परस्परसंबंध लक्षात घेऊन करण्यात मौज आहे. ह्या काळात कादंबरीलेखनाच्या प्रांतात महत्त्व पावलेल्या कितीतरी गोष्टींवर त्यामुळे अर्थपूर्ण प्रकाश पडण्याची शक्यता आहे. १९२० नंतरच्या मराठी कादंबरीतील व्यक्तिचित्रण, संवादलेखन, प्रसंगचित्रण, निसर्गचित्रण, कथाजकाची गुंफण, एवढेच नव्हे तर तिच्यातून प्रकट होणारे अनुभवविश्व ह्या सर्वच घटकांचा त्यामुळे एक वेगळा अन्वयार्थ लागण्याची शक्यता आहे. आजच्या मराठी कादंबरीच्या वाचकाच्या ठिकाणी स्व-त्वाची थोडी अधिक जाणीव आहे. आपली अशी समजूत आहे की तो अधिक चोखंदळ झाला आहे : प्रत्यक्षात तो खरोखरच अधिक चोखंदळ झाला आहे की नाही हे सांगता येणे सोपे नसले तरी एवढे खरे की आजचा लेखक त्याला थोडा अधिकच भीत आहे, अधिकच जपत आहे, त्याचा थोडा अधिकच अनुनय करीत आहे. हे माझे म्हणणे सकृद्दर्शनी चमत्कारिक वाटेल; कारण वरवर पाहता आजचा लेखक अधिक तटस्थपणे लेखन करीत आहे, तो हरिभाऊंइतका त्या लेखनात गुरफटून जात नाही, असा आभास निर्माण होत आहे; परंतु प्रत्यक्षात मात्र थोडे वेगळे दृश्य दिसत आहे. हे दृश्य लक्षात आल्यावर असे विचारावेसे वाटते की हा लेखक वाचकाची दखल न घेता जे आपणांस व्यक्त करावेसे वाटते ते अलिप्तपणे व्यक्त करीत आहे की 'मी पहा हे कसे परिणामकारकपणे व्यक्त करितो', 'अशा प्रकारची अभिव्यक्ती माझ्याशिवाय इतरांना साधते का तूच पहा' अशा प्रकारची वाचकांसंबंधीची एकप्रकारची जाणीव तो आपल्या लेखनातून ठिकठिकाणी प्रकट करीत आहे ? आजचे एकंदर कथालेखन (आणि काव्यलेखनही) अधिकाधिक चतुर होतांना दिसत आहे हे कशाचे लक्षण आहे ? ते खरोखर वाचकवर्ग अधिक 'चोखंदळ' झाल्याचे लक्षण आहे काय ? केवळ नव्या जीवनविषयक जाणिवांच्या अर्थपूर्ण आणि अपरिहार्य अभिव्यक्तीचे ते लक्षण आहे काय ? थोड्याफार प्रमाणात ह्या तिन्ही गोष्टी त्याला जबाबदार असाव्यात. मात्र एवढे खरे की आजचा 'वाचक'ही आपल्या परीने आजच्या वाङ्मयाचे रूप अभावितपणे घडविण्यास मदत करीत आहे व म्हणूनच आजच्या वाङ्मयाच्या संदर्भात लेखक व वाचक यांच्या अलीकडच्या काळात बदललेल्या संबंधांचा विचार उपकारकच ठरणारच आहे.

हरिभाऊंच्या व्यक्तिदर्शनाचा विचार करिताना आणखी एक गोष्ट मनात

येते. काही लेखक हे व्यक्तीचा एक एकाकी व्यक्ती ह्याच दृष्टीने विचार करितात. प्रत्येक माणूस हा थोडाफार एकाकी असतोही. काही व्यक्ती अगदीच एकाकी असतात. अगदी माणसांच्या घोळक्यात राहूनही त्या एकाकीच राहतात. मनस्वी माणसांचे थोडे असेच असते. काही व्यक्ती परिस्थितीने एकाकी बनलेल्या असतात. असल्या व्यक्तिमनांचा शोध घेण्यात, त्यांचा प्रवास न्याहाळण्यात, त्यांचे अनुभवविश्व चित्रिण्यात काही लेखक रंगलेले असतात. त्यांनी लिहिलेल्या कादंबऱ्या स्वाभाविकच व्यक्तिप्रधान बनतात, त्यात ती व्यक्ती ज्या वातावरणात वावरत असते त्या वातावरणाचे चित्र अवतरत असले तरी आपल्या मनावर शेवटी संस्कार उमटतो तो एका व्यक्तिमनाचा किंवा काही व्यक्तिमनांचा. ह्या व्यक्तिमनाच्या किंवा व्यक्तिमनांच्या चित्रणाला सामाजिकता अशी क्वचितच लाभते. त्या चित्रणातून अनेकदा मानवी मनोव्यापारांवर अर्थपूर्ण प्रकाश पडतो, जीवनातील मूलतम प्रश्नांना वाचा फुटते आणि जीवनाचे कोडे थोडे समूर्त होताना दिसते : परंतु त्यातून शेवटी आपल्या डोळ्यांपुढे येतात ती व्यक्तिमने किंवा एक व्यक्तिमन; त्यांचे विश्व; ते व्यक्तिमन किंवा ती व्यक्तिमने ज्या समाजात वावरत असतात तो समाज नव्हे. हेही चित्रण सोपे नसते : त्यालाही डॉस्टोव्हस्कीसारखी प्रतिभा अंगी असल्याशिवाय महात्मता येत नाही, अर्थ येत नाही. खरे कलात्मक मूल्य लाभत नाही; परंतु हरिभाऊ हे वेगळ्या प्रकारचे लेखक आहेत. तेही व्यक्तिमनांमध्ये व त्यांच्या व्यापारांमध्येच रंगलेले असलेले तरी व्यक्तिजीवनाचा विचार व्यक्ति-समूहजीवनाच्या संदर्भात करण्याची त्यांना सवय आहे. ते व्यक्तीचा विचार करितात तो ती व्यक्ती ज्या समाजात वावरते त्या समाजाच्या संदर्भात त्यामुळे त्यांच्या कादंबऱ्यांमध्ये आपोआपच समाजदर्शन घडते. हरिभाऊंच्या काळच्या मध्यमवर्गीय पांढरपेशा समाज म्हणूनच त्या कादंबऱ्यांमधून आपल्या डोळ्यांपुढे एकसारखा येतो : हा समाज आपल्या डोळ्यांपुढे येतो म्हणून त्या समाजाचे प्रश्नही आपल्या डोळ्यांपुढे येतात : कारण हरिभाऊंच्या कादंबरीतील व्यक्ती ही सदर समाजातील व्यक्ती असते व ती आपल्याबरोबरच, ज्या समाजाची ती घटक असते त्या समाजाचे प्रश्न घेऊन येते. स्वाभाविकच हे प्रश्न हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांतून आपल्या एकसारखे डोळ्यांपुढे येतात : त्यात परदेशगमनाने निर्माण झालेले प्रश्न येतात, 'सुधारकी' वर्तनाने उद्‌भवलेले प्रश्न येतात, मद्यपानाच्या आणि

बाहेरख्यालीपणाच्या व्यसनाने निर्माण झालेले प्रश्न येतात, बुवाबाजी येते, नाटक कंपन्यात पळून जाणारी मुले येतात, मुलींचा सासुरवास येतो आणि तत्कालीन मध्यमवर्गीय पांढरपेशा समाजाचे इतर अनेक बारीक सारीक प्रश्न येतात की ज्या प्रश्नांनी तो समाज गजबजलेला होता असे दिसते : जे प्रश्न त्या समाजाचे अगदी खास प्रश्न आहेत असे वाटते. अशा रीतीने व्यक्तीमध्ये रंगलेले हरिभाऊ व्यक्तिचित्रण करीत असताच समाजचित्रण करू लागतात; ही त्यांची प्रकृतीच आहे; तो त्यांच्या लेखणीचा धर्मच आहे. ते ज्या समाजात वावरत होते त्या समाजाच्या विशिष्ट रचनेमुळे ही प्रवृत्ती त्यांच्यात निर्माण होण्यास मदत झालेली असेल; हा समाज असा होता की त्यांत कुटुंब ह्या संस्थेला फार महत्त्वाचे स्थान होते. व हे कुटुंब मूळता एकत्र-कुटुंब होते; त्यांतील प्रत्येक व्यक्ती ही एका व्यक्तिसमूहाच्या संदर्भात वावरताना सतत दिसत होती : तिचे स्वातंत्र्य मर्यादित होते. अशा प्रकारच्या कुटुंबाधिष्ठित समाजातच हरिभाऊ लहानाचे मोठे झालेले असल्यामुळे असेल कदाचित परंतु हरिभाऊ व्यक्तिवादी असूनही व्यक्तीचा विचार जणू स्वाभाविकपणे समूहजीवनाच्या संदर्भातच करू शकत होते. ह्या त्यांच्या प्रवृत्तीतूनच त्याची 'सामाजिक' कादंबरी खरोखर जन्माला आली आहे, की जी व्यक्तीबरोबरच, विविध व्यक्तिसमूहांचे व त्या विविध व्यक्तीसमूहांनी निर्माण झालेल्या विशिष्ट समाजाचे दर्शन घडवू शकत आहे.

हरिभाऊनंतरच्या काळात पांढरपेशा मध्यमवर्गीय समाज खूपसा बदलला का? त्यात खरोखर झालेली स्थित्यंतरे कोणती? ह्या समाजात हरिभाऊंच्या काळी वावरणाऱ्या व्यक्तीत ह्यानंतरच्या काळात कोणता बदल झाला? हरिभाऊनंतरच्या 'सामाजिक' कादंबरीने हा बदल कितपत टिपला? हरिभाऊनंतरच्य-काळात खरीखुरी 'सामाजिक' कादंबरी कितीशी लिहिली गेली? जी कादंबरी 'सामाजिक' ह्या नावाने ह्या काळात ओळखली गेली तिचे स्वरूप काय होते? हे प्रश्न म्हणूनच हरिभाऊंच्या 'सामाजिक' कादंबरीचा विचार करू लागताच आपल्या मनात एकामागून एक येतात. हरिभाऊनंतरची कादंबरी व्यक्तीचे दर्शन कोणत्या प्रकारे घडवू पाहते? ह्या कादंबरीचे उद्दिष्ट खरोखर काय आहे? तिच्या लेखकांना कशात विशेष रस आहे? ते काय साधू पाहत आहेत? ह्यांतील किती लेखकांच्या कादंबऱ्यांतून व्यक्तिचित्रांबरोबर, त्या व्यक्ती ज्या कुटुंबांत वावरतात त्या कुटुंबांची व ती कुटुंबे ज्या समाजाची घटक ठरतात त्या समाजाची चित्रे

व्यक्त होतात? व्यक्त होत नसल्यास का नाहीत? ह्या प्रश्नांची उत्तरे हरिभाऊ-नंतरच्या कादंबरीत शोधू लागताच हरिभाऊंच्या 'सामाजिक' कादंबरीचे अनन्यसाधारणत्व आपणांस पटल्याशिवाय राहत नाही. हरिभाऊंच्या प्रतिभेची ही झेप, ही त्यांच्या ठिकाणी दिसणारी व्यक्तिप्रसंगांची व्यापक जाणीव आपणांस मराठी कादंबरीच्या क्षेत्रात केवळ हरिभाऊंमध्येच विशेषत्वाने दिसते. इतरात फारशी दिसत नाही. हरिभाऊंच्याच काळात ह्या पांढरपेशा समाजातील एकत्रकुटुंबपद्धतीला तडे जाऊ लागले होते, व परंपरेने चालत आलेल्या आणखी कितीतरी सामाजिक संस्थांचे स्थित्यंतर होत होते. ह्या सर्व गोष्टींची अत्यंत अर्थपूर्ण जाणीव हे हरिभाऊंचे १८८५ सालापासून सुरू झालेले आणि १९१८-१९मध्ये थांबलेले कादंबरीलेखन सतत व्यक्त करिताना आढळते. ते कशाच्या आधारावर? वर वर पाहता हरिभाऊ 'मी', 'यशवंतराव खरे', 'गणपणराव' ह्यांसारखी व्यक्तिजीवनाचीच चित्रे रेखाटीत असताना दिसतात, परंतु त्यांनी रेखाटलेली ही व्यक्तिजीवनाची चित्रे आपल्या डोळ्यांपुढे एकसारखा एका बदलत्या पण बदलण्यास नाखूष असलेल्या समाजजीवनाचा अर्थपूर्ण चित्रपटही उभा करीत राहतात. हरिभाऊंच्या काळात सुरू झालेले हे पांढरपेशा मध्यमवर्गीय समाजजीवनाचे स्थित्यंतर १९२० नंतरच्या म्हणजे पहिल्या महायुद्धानंतरच्या काळात कितीतरी झपाट्याने झाले हे आपण सर्वजण जाणताच. परंतु हरिभाऊनंतरच्या तथाकथित सामाजिक कादंबरीतून ते आपणास कितपत जाणवले? पहिल्या महायुद्धानंतर एकत्र कुटुंबपद्धतीला हळूहळू सुरुंग लागला हे खरे असले तरी त्यानंतरचे समाजजीवन हेही शेवटी व्यक्ती व कुटुंब यांच्या सहजीवनातूनच आकार घेत आले आहे. ह्या व्यक्तीपुढील व कुटुंबापुढील समस्यांचे स्वरूप बदलले असेल आणि कुटुंबांचा आकार व त्यांची घडण यांत लक्षणीय स्थित्यंतर झाले असेल तरी व्यक्तिविचार हा अद्यापही कुटुंबविचाराशी तितकाच सलग्न नाही काय? हा व्यक्तिविचार कुटुंबविचाराला जर बरोबर घेऊन येईनासा झाला, व्यक्तिचित्रांमधून जी कुटुंबचित्रे अपरिहार्यपणे उमलायला हवीत ती जर उमलेनाशी झाली तर हे व्यक्तिचित्रण, सामाजिक म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या कादंबऱ्यांच्या संदर्भात अपुरे ठरणार नाही काय? मला वाटते हरिभाऊनंतरच्या काळात नेमके हेच झाले. ह्यानंतरच्या काळातील अनेक कादंबरीकारांना आपण सामाजिक कादंबऱ्या लिहितो, आपण हरिभाऊंनाच गुरुस्थानी मानतो असे प्रामाणिकपणे

वाटलेले असले तरी प्रत्यक्षात त्यांच्या कादंबऱ्यांची बैठक बदलली. तिच्यात भोवतालच्या समाजजीवनासंबंधीच्या – मग ते व्यक्ती, कुटुंब किंवा समाज ह्यांपैकी कोणाचेही जीवन असो – कुतूहलाला, गंभीरपणे केलेल्या चिंतन–निरीक्षणाला कमी कमी महत्त्व प्राप्त होत गेले. व त्याची जागा 'जीवनवाद', 'कलावाद', 'वास्तववाद' व 'ध्येयवाद' असल्या नावांनी ओळखल्या जाणाऱ्या दृष्टिकोणांशी संबद्ध असे विशिष्ट परिणाम साधू पाहणाऱ्या कृत्रिम चित्रणांनी घेतली जाऊ लागली; म्हणून तर हरिभाऊंनंतरच्या मराठी कादंबरीला 'सामाजिक' ह्याच नावाने संबोधताना हरिभाऊंनी त्या उपाधीला आपल्या कादंबरीलेखनाने प्राप्त करून दिलेला अर्थ आपण बदलीत – नव्हे विटाळीत – आहोत असे सारखे वाटल्यावाचून राहत नाही.

हरिभाऊंच्या सामाजिक कादंबरीच्या संदर्भात आणखी एक विचार मनात येतो : तो विचार म्हणजे असा की ह्या कादंबरीचे रूप निश्चित करिताना हरिभाऊंनी कोणत्या पाश्चात्य कादंबरीकारांचे ऋण पतकरले ? त्यांनी ऋण पतकरले ते रेनॉल्डसचे, डिकेन्सचे की आणखी कोणा कादंबरीकाराचे ? हरिभाऊंची पहिली कादंबरी रेनॉल्डसच्या एका कादंबरीच्या आधाराने उभी राहिल्याचे दृश्य आपणांस थोडेफार दिसत असले तरी हरिभाऊ रेनॉल्डसचे काही लागतात असे त्यांच्या एकंदर कादंबरीलेखनाकडे पाहून यत्किंचितही वाटत नाही. जी गोष्ट रेनॉल्डसची तीच थोड्याफार प्रमाणात डिकेन्सची. डिकेन्सच्या कादंबऱ्यांचे स्वरूप, त्यांच्या लेखनामागील प्रेरणा, त्यांची रचनापद्धती ह्यांचे हरिभाऊंच्या कादंबरीशी काही नाते असावे असे त्यांचे कादंबरीलेखन वाचून वाटत नाही. जी गोष्ट डिकेन्सची तीच जेन ऑस्टेनची. हरिभाऊ जेन ऑस्टेनच्या कादंबरीलेखनाकडे आकृष्ट झाले असतील; परंतु त्यांच्या कादंबरीलेखनावर जेन ऑस्टेनचा परिणाम झालेला मला तरी दिसत नाही. हरिभाऊंनी पाश्चात्य कादंबरीकार वाचले होते; परंतु वस्तुस्थिती अशी आहे कीं ते हाडाचे कलावंत असल्यामुळे त्यांनी आपल्या कादंबरीला रूप दिले ते खास स्वतःचे. त्यांच्या कादंबरीने कोणाचेही अनुकरण केलेले दिसत नाही. ज्या जीवनाचे ती चित्रण करू पाहत होती त्या जीवनानुभवानेच हळूहळू तिचे रूप निश्चित केले. त्या जीवनातील संथ लय हीच तिच्या निवेदनाची लय ठरली. हरिभाऊंची कादंबरी असे म्हटल्याबरोबर तिचे जे विशेष आपल्या लक्षात

येतात ते खास तिचे, तिने निर्माण केलेले विशेष आहेत. तिची निवेदनपद्धती, तिची रचना, ती जे सांगू, निवेदू इच्छित होती त्यानेच निश्चित केलेली आहेत. ह्याही दृष्टीने हरिभाऊंच्या कादंबरीतील तथाकथित ऐसपैसपणाची संगती लागण्यासारखी आहे : त्याचा अर्थ लागण्यासारखा आहे. ह्याच दृष्टीने हरिभाऊंच्या कादंबरीची भाषाही तपासता येण्याजोगी आहे : ही भाषा अनलंकृत आहे; तिला कल्पनाविलास वावडा आहे; ती अंगासरशी आहे. पाण्याप्रमाणे तिला स्वतःचा रंग नाही; प्रत्येक अनुभवाचा आगळा रंग ती धारण करिते; वाचताना तिची स्वतंत्र जाणीव आपणांस कशी ती होत नाही. ती खास स्त्रियांची बनते, तशी पुरुषांची व मुलांची बनते. नट्टापट्टा तिला ठाऊक नाही. डोळ्यांत भरण्याची ती कधीच धडपड करीत नाही, त्यामुळे हरिभाऊंना शैली नाही असा कित्येकांना संशय येतो; परंतु हरिभाऊ ज्या स्वरूपाची कादंबरी लिहीत होते तिची ती खास भाषा आहे. हरिभाऊंची कादंबरी आणि ही भाषा यांचे परस्पर संबंध अत्यंत निकटचे आहेत. ती कादंबरी ज्या पांढरपेशा मध्यमवर्गीय स्त्री-पुरुषांचे जीवन रेखाटू पाहते त्या मध्यमवर्गीय स्त्री-पुरुषांचीच ती भाषा आहे : ती अत्यंत लवचीक आहे. बोलीभाषेतील प्रवाहित्व, प्रत्ययकारित्व, जिव्हाळा व विलक्षण सरलत्व ज्याप्रमाणे तिच्यात आहे त्याचप्रमाणे नागरी सुसंस्कृतपणाही तिच्यात आहे; म्हणूनच ही भाषा ज्या जीवनाचे चित्र रेखाटू पाहते त्या जीवनाचे एक अंगच बनली आहे. हरिभाऊंच्या प्रतिभेने ह्या भाषेमार्फत हे जीवनदर्शन घडविण्यात कमालीचे औचित्य दाखविले आहे. तेव्हा आपल्या कादंबरीचे एकंदर रूप सिद्ध करितांना हरिभाऊंनी त्या कादंबरीची निवेदनपद्धती, तिचे भाषिक रूप, तिचे रचनातंत्र ह्या सर्वच बाबतीत कोणाही पाश्चात्य कादंबरीकाराचे अनुकरण करण्याचा प्रयत्न केलेला दिसत नाही. आपल्या कादंबरीचे एकंदर रूप त्यांनी स्वतःच सिद्ध केले आहे. त्यावर आपल्या प्रतिभेचा खास ठसा उमटविला आहे. ज्या काळात हरिभाऊंनी आपले अनन्यसाधारण कादंबरीलेखन केले त्या काळाचाच जणू हा एक विशेष आहे: मेकॉलेमधून स्फूर्ती घेऊन अवतरलेला धाकट्या शास्त्रीबुवांचा निबंध हा शेवटी खास त्यांचा ठरला, त्याने आपले वेधक रूप आपणच सिद्ध केले, रोमँटिक कवींच्या कवितेतून प्रेरणा घेतलेली केशवसुतांची कविता ही शेवटी खास त्यांची लक्षणीय नवनिर्मिती ठरली, अण्णासाहेबांचे 'सौभद्र' व देवलांचे 'शारदा' यांनी आपले रूप आपणच ठरविले आणि मार्क ट्वेन, जेरोम के जेरोम

इत्यादिकांच्या लेखनातून स्फुरलेला कोल्हटकरांचा विनोदी लेख ही खास कोल्हटकरांची संपूर्ण नवनिर्मिती ठरली त्याचप्रमाणे पाश्चात्य कादंबरीच्या परिशीलनातून जन्मलेली हरिभाऊंची सामाजिक कादंबरी ही खास हरिभाऊंची कादंबरी बनली. तिच्या सर्व अंगोपांगांची ठेवण हरिभाऊंच्या प्रतिभेनेच सिद्ध केली.

हरिभाऊंचा आवडता लेखक शेक्सपियर होता. शेक्सपियरच्या नाटकांची हरिभाऊंनी अनेकदा पारायणे केली; शेक्सपियरच्या वाङ्मयावर अलोट प्रेम केले व त्यावर अनेक रसग्रहणात्मक लेख लिहिले. शेक्सपियरची लेखनप्रकृती ही हरिभाऊंच्या लेखनप्रकृतीपेक्षा अगदीच वेगळी होती; परंतु शेक्सपियरप्रमाणेच हरिभाऊंनी माणसावर अलोट प्रेम केले; शेक्सपियरप्रमाणेच हरिभाऊ हे, माणूस, त्याचे व्यवहार, तो आपल्या जीवनात निर्माण करीत असलेली सुखदुःखे, ह्यामुळे जीवन धारण करीत असलेले विविध रंग व विविध आकार ह्यांत सतत रंगलेले होते. हे जीवनसंगीत ऐकण्यात, त्यातील विविध स्वरसंगतींचा अर्थ लावण्यात ते दंग होते. ते सुधारणावादी असतील, राष्ट्रवादी असतील, त्यांना क्वचित् विष्णुशास्त्र्यांच्या मतांनी आकर्षित केलेले असेल, क्वचित आगरकरांच्या, क्वचित टिळकांच्या व क्वचित नामदार गोखल्यांच्या मतप्रणालीकडे ते ओढले गेले असतील; त्यांच्या श्रीधरपंतात कोणाला विष्णुशास्त्री दिसले असतील, यशवंतरावात टिळक दिसले असतील आणि त्यांच्या भावानंदाने काढलेल्या आश्रमाकडे पाहून कोणाला भारत सेवक समाजाची आठवणही झाली असेल, नाही असे नाही; परंतु कादंबरीकार हरिभाऊ रंगले होते ते माणसांत, माणसांच्या विविध व्यवहारांत; केवळ सुधारणावादी विचारात नव्हे. त्यांची कादंबरी ही कादंबरी म्हणून श्रेष्ठ दर्जाची ठरली ती मानवी जीवनाची रंगत (human comedy) न्याह्याळण्यात त्यांना रस वाटला, ही रंगत शब्दांकित करण्याचा त्यांनी सतत प्रयत्न केला ह्यामुळे. हरिभाऊंनी निर्माण केलेल्या कल्पनासृष्टीचा विचार करू लागलो की लक्षात येतो तो त्यांचा सुधारणावाद नव्हे तर माणसांत माणूस म्हणून रस घेण्याची त्यांच्यातील अपूर्व शक्ती. ह्या मूलभूत प्रेरणेतूनच — सुधारणावादाच्या प्रेरणेतून नव्हे -- त्यांची कल्पसृष्टी मुख्यतः उमलली आहे; म्हणूनच त्यांच्या कादंबरीलेखनांत ध्येयवादी, बोधवादी व सुधारणावादी हरिभाऊंवर ठिकठिकाणी कलावन्त हरिभाऊंनी ताण केली आहे.

परंतु हे खरे असले तरी हरिभाऊंच्या व्यक्तिचित्रणालाही काही स्वयंसिद्ध मर्यादा आहेत; शेक्सपियरप्रमाणे ते माणसांत रंगलेले असले तरी ते माणसाचा विचार मुलतः सामाजिक संदर्भात करीत आहेत. ह्यामुळेच त्यांच्या ह्या 'सामाजिक' कादंबरीच्या सामर्थ्याबरोबर तिच्या काही अंगभूत मर्यादाही आपणांस जाणवल्याखेरीज राहत नाहीत. / हरिभाऊंना रस आहे तो व्यक्तीच्या संदर्भात निर्माण होणाऱ्या अनेकविध सामाजिक प्रश्नांत; व्यक्तिजीवनात निर्माण होणाऱ्या ह्या प्रश्नांचा सामाजिक संदर्भ त्यांचे मन कधीच दृष्टिआड करू शकत नाही: तो संदर्भ हाच त्यांच्या दृष्टीने सदर व्यक्तीच्या सुखदुःखांवर अर्थपूर्ण प्रकाश टाकीत असतो; त्या सुखदुःखाच्या अन्वयार्थ स्पष्ट करीत असतो; म्हणूनच त्यांना पुष्कळदा व्यक्तीच्या सुखाची गुरुकिल्ली सामाजिक सुधारणेत आहे असे प्रामाणिकपणे वाटते, आणि आपल्या कादंबऱ्यांतून ते अनेक वेळा सुखी व्यक्तिजीवनाची व कुटुंबजीवनाची ध्येयचित्रेही रेखाटताना दिसतात; ही चित्रे स्वप्नाळू असतात, कल्पनारम्य असतात, त्यांत नाही म्हटले तरी थोडे स्वप्नरंजन असते. ह्यामुळे तर त्यांच्या काही कादंबऱ्यांमध्ये थोडीफार दुबळीक अवतरतेच; परंतु शिवाय ते व्यक्तिजीवनांत निर्माण होणाऱ्या प्रश्नांचा मुख्यतः सामाजिक संदर्भच लक्षात घेत असल्यामुळे त्यांच्या चित्रणाला खऱ्या अर्थाने अनेकदा परतत्त्वस्पर्श लाभत नाही. ते व्यक्तिचित्रण त्याच्या विशिष्ट सामाजिक कक्षा ओलांडून फारसे दूर जाऊ शकत नाही. सामाजिक चौकटीतून बाहेर येऊन – नव्हे त्याच्या भोवतालची सामाजिक चौकट गळून पडून ते काही जीवनविषयक मूलभूत स्वरूपाचे प्रश्न एकसारखे उपस्थित करीत नाही. म्हणूनच ह्या व्यक्ति-समाज-चित्रणातून जीवनाचे कोडे साकार होताना दिसत नाही. व्यक्तिजीवनाचा काय किंवा समाजजीवनाचा काय विचार करिताना त्यातून डोके वर काढणारे चिरंतन स्वरूपाचे जीवनविषयक कूट प्रश्न हरिभाऊंना भंडावताना दिसत नाहीत. त्यामुळे हरिभाऊंच्या कादंबरीतून व्यक्त होणारी शोकान्तिका ही एक सामाजिक शोकान्तिका असते; ती डॉस्टोव्हस्की किंवा टॉलस्टॉय यांच्या कादंबऱ्यांतून व्यक्त होऊ पाहणारी मानवाची व मानवी जीवनाची अटळ शोकान्तिका क्वचितच बनते. जीवन आपल्याबरोबर जे प्रश्न घेऊन येत असते, ज्याबरोबर झगडण्यात माणसाची माणुसकी पणास लागत असते त्या प्रश्नांची जाणीव हरिभाऊंचे व्यक्तिचित्रण व ह्या व्यक्तिचित्रणामार्फत होणारे कुटुंब व समाज यांचे चित्रण क्वचितच व्यक्त करिते. ही जाणीव जीवनाचा केवळ जीवन ह्या दृष्टीने

विचार करण्याच्या प्रवृत्तीतूनच जन्माला येण्याची शक्यता असते. विशिष्ट व्यक्तिजीवनाचा केवळ सामाजिक संदर्भ ही जाणीव व्यक्त करावयास असमर्थ ठरत असतो. हरिभाऊंच्या जीवनचित्रणाला परतत्त्वस्पर्श होत नाही तो असा. तो होता तर हरिभाऊ हे आहेत त्याहीपेक्षा फार फार मोठे लेखक ठरले असते.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
दा.क्र. १५८२४
शाखा (स्थळ प्रत)

·६·

'पण लक्ष्यांत कोण घेतो ?'च्या निमित्ताने

बाबा पदमनजींची 'यमुनापर्यटन', लक्ष्मणशास्त्री हळबे यांची 'मुक्तामाला', एवढेच नव्हे तर रहाळकरांची 'नारायणराव व गोदावरी' ह्या कादंबऱ्यांकडून आपण हरिभाऊंच्या 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो ?' कडे वळलो की आपणांस 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो ?' चा आगळेपणा विशेषत्वाने जाणवतो. १८९० पर्यंत जी मराठी कादंबरी बाल – नव्हे बालिश – होती ती एकदम प्रौढ झाल्याची जाणीव होते. 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो ?'च्या अगोदरची मराठी कादंबरी ही कादंबरी खरी; परंतु तिला आपल्या सामर्थ्याची, आपल्या ठिकाणी असलेल्या सुप्त शक्तींची, आपल्या विकासक्षमतेची इतकीशी जाणीव नाही. 'मनोरंजन', 'नीतिबोध' ह्यांसारखे ढोबळ उद्देश डोळ्यांपुढे ठेवून ती मराठी वाचकांसमोर अवतरत आहे. ती मुख्यतः 'गोष्ट' आहे. वाचकांना एक लांबलचक गोष्ट सांगावी ह्याच उद्देशाने ती लिहिली जात आहे, व तिचा वाचकही त्याच दृष्टीने तिच्याकडे वळत आहे. हा वाचकही मनाने बाल आहे. तो सुखवस्तु आहे, जमीनदार, वतनदार आहे. त्याला बरीच फुरसत आहे. त्याचे जीवन संथ आहे. त्याला वेळ घालविण्यासाठी करमणूक हवी आहे, व ही करमणूक होत असताच जर ढोबळ नीतिबोधही झाला तर त्याचा आक्षेप

नाही. उलट कथापुराणे ऐकणाऱ्या आणि पापपुण्याच्या ढोबळ कल्पना उराशी बाळगणाऱ्या त्याच्या मनाला त्यामुळे थोडे बरेच वाटणार आहे; कारण हा वाचक एकीकडे कथापुराणे ऐकतो आहे, जमल्यास तमाशांनाही जात आहे व त्याचबरोबर हळबेशास्त्री, रिसबूड यांच्या नायिकाप्रधान कादंबऱ्याही वाचतो आहे. असल्या वाचकाच्या करमणुकीसाठीच मुख्यतः 'मुक्तामाला', 'मंजुघोषा' ह्या सारख्या – ज्यांतील नायिका तिलोत्तमेसारख्या सर्वांगसुंदर असून बहुगुणी आहेत, ज्यांत त्यांच्यावर मनःपूर्वक प्रेम करणारे मदनसदृश पुरुष आहेत आणि ह्या दोघांची अखेरच्या प्रकरणापर्यंत अनेकदा ताटातूट घडवून आणणाऱ्या दुष्ट व्यक्ती आणि प्रसंग असूनही शेवटी उभयतांचे मीलन घडून येत आहे अशा – कादंबरीवजा गोष्टी एकसारख्या जन्माला आल्या. गोष्ट ऐकायला बसलेल्या बालवाचकाप्रमाणेच ह्या वयाने प्रौढ परंतु मनाने बाल असलेल्या वाचकाचा परवलीचा शब्द 'पुढे काय?' हाच होता. त्याने क्वचितच 'असे का?', 'हे कशावरून?' ह्यासारखे, गोष्ट सांगणाऱ्याला उपद्रवकारक वाटणारे प्रश्न विचारलेले असणार. हे प्रश्न विचारायचे असतात ह्याचीच ह्या सुस्त वाचकाला जाणीव नसावी. त्यामुळे त्याच्या समाधानासाठी, करमणुकीसाठी मूलतः अवतरणारी ही, 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो?'च्या अगोदरची कादंबरी एखाद्या कचकड्याच्या खेळण्यासारखी होती. ती थंतुरमंतुर होती : तिचे आयुष्य बेताचेच होते. आपण कोण आहोत, आपले सामर्थ्य कशात आहे हे, किंवा असले प्रश्न स्वतःला विचारण्याचे तिच्या मनात कधीच येत नव्हते. तिच्यापुढे आपण कोणते रूप घेणार, आपल्या अभिव्यक्तीचे स्वरूप काय असावे, आपली आविष्कारपद्धती काय असावी असले प्रश्न कधीच उभे राहत नव्हते; कारण तिची अवतरणपद्धती एकच एक होती; ती सरधोपट होती; घटनांचे कालक्रमानुसार निवेदन हीच ती पद्धत होती; म्हणूनच तिचे स्वरूप फॉर्स्टरने 'गोष्टी'ची प्रकृती समजून सांगताना निर्देशिलेल्या टेपवर्मसारखे होते. ते एखाद्या कमीअधिक लांबीच्या साखळीसारखे होते. नायक-नायिकांवर – विशेषतः नायिकांवर एकामागून एक गुदरणारी संकटे म्हणजे ह्या साखळीतल्या एकमेकांत अडकविलेल्या कड्या. ह्या कड्या किती अडकवायच्या ह्यावर कादंबरीची लांबी अवलंबून. कड्या अडकविण्याचा कंटाळा आला की पहिल्या कडीला शेवटची कडी जोडायची : नायकनायिकेचे मीलन घडून आले की ही साखळीची गुंफण संपावयाची. असली सरधोपट रचनापद्धती सापडल्यावर अभिव्यक्तीच्या समस्या का म्हणून निर्माण व्हाव्यात?

'पण लक्ष्यांत कोण घेतो ?' लिहिताना हरिभाऊंना प्रथम जाणवली ती ही समस्या. कारण 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो ?' मधून हरिभाऊंना केवळ एक गोष्ट सांगायची नव्हती, तर एक अत्यंत अर्थपूर्ण जीवनानुभव व्यक्त करावयाचा होता. 'मुक्तामाला', 'मंजुघोषा' यांसंबंधी बोलताना आपण अशा प्रकारे अनुभवाच्या भाषेत बोलत नाही–बोलूच शकत नाही. त्यांच्यासंबंधी विचार आपण एक 'गोष्ट' म्हणूनच करतो, परंतु 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो ?' संबंधी विचार करू लागलो की आपल्या डोळ्यांपुढे येतो तो, ज्याची व्याप्ती बरीच मोठी आहे असा एक जीवनानुभव. हा जीवनानुभव हरिभाऊंना जाणवत होता. तो अभिव्यक्त व्हावा असे त्यांना वाटत होते. केवळ यमूची गोष्ट सांगावी असे त्यांना वाटत नव्हते, आणि म्हणूनच जो प्रश्न हळबेशास्त्री, रिसबूड किंवा रहाळकर यांच्यापुढे कधीच पडला नाही, तो प्रश्न हरिभाऊंच्या पुढे पडला : तो हाच की ही सदर अनुभवाची अभिव्यक्ती कशी साधावयाची, ह्या अनुभवाला शब्दरूप कसे द्यावयाचे ? त्यांच्या प्रतिभेला हा प्रश्न सोडविणे भाग पडले. ही सदर अनुभवाची अभिव्यक्ती साधावयाची असल्यास यमूच्या कथेचे केवळ सरधोपट निवेदन करून भागणार नाही; तसे केले तर ती यमूची केवळ गोष्ट होईल ह्याची जाण त्या प्रतिभेने निश्चित व्यक्त केली. ती त्या दृष्टीने विचार करू लागली व मग तिच्या डोळ्यांपुढे ह्या अनुभवाला साजेसे त्याच्या अभिव्यक्तीचे स्वरूप तरळू लागले. 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो ?' ही कादंबरी यमूच्या आत्मकथेचे रूप घेते ते उगीच नव्हे. तिला यमूच्या आत्मकथेचे रूप दिल्यास जो व्यापक जीवनानुभव आपणांस व्यक्त करावासा वाटतो तो व्यक्त करण्यास भरपूर वाव मिळेल असा कौल त्यांच्या प्रतिभेने दिला असावा. तिला यमूच्या आत्मकथेचे रूप देण्यात हरिभाऊंच्या प्रतिभेने कमालीची योजकता व्यक्त केली. तिने केवळ एवढेच केले नाही. यमूच्या ह्या आत्मकथेला तिने एक उपोद्घात जोडला, त्या आत्मकथेच्या शेवटी 'प्रकरण शेवटले' आणि 'उपसंहार' ही आणखी दोन प्रकरणे जोडली आणि त्यांतील पहिल्यावर 'यमूताईचा भाऊ गणपतराव याच्या हातचे' अशी टीप देऊन दुसऱ्यात गणपतरावांनी, आपल्याला विचारलेल्या प्रश्नांची उत्तरे देण्यासाठी हरिभाऊंना लिहिलेले पत्रच उद्धृत केले. वास्तवाभास साधून एका अर्थपूर्ण व अनेकपदरी जीवनानुभवाच्या यथार्थ अभिव्यक्तीसाठी नेमकी आविष्कारपद्धती शोधून काढण्याच्या बाबतीत इतकी योजकता हरिभाऊंच्या पूर्वी कोण्याही मराठी कादंबरीकाराच्या प्रतिभेने व्यक्त केली नव्हती.

'पण लक्ष्यांत कोण घेतो ?' मधून ती प्रथमतः व्यक्त झाली. एका जिवंत अनुभवाला जणू आपले रूप गवसले : त्याच्या अंगप्रत्यंगांसह तो 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो ?' मधून साक्षात झाला. शब्दांनी ही किमया साधली. 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो ?' वाचताना मराठी कादंबरीत आपल्या स्वत्वाची एक आगळी समज एकदम व्यक्त होताना दिसते याचे हे एक गमक आहे : सदर कादंबरीला यमूच्या आत्मकथेचे रूप देऊन हरिभाऊंनी एकाच वेळी अनेक गोष्टी साधल्या : तद्वारा व्यक्त होणाऱ्या जीवनानुभवाला त्यामुळे विलक्षण प्रत्ययकारकता आली. आपल्या आत्मकथनामुळे यमू मराठी वाचकांच्या एकदम खूप जवळ आली, ती जणू वाचकांशी हितगुज करू शकली, आपले मन विश्वासाने मोकळे करू शकली. स्वतःमध्ये आणि आपल्या वाचकांमध्ये तिने असे जिव्हाळ्याचे नाते ह्यामुळे निर्माण केले की तिच्या आत्मनिवेदनात अवतरणारे (हरिभाऊंच्या कथनपद्धतीचे) दोषही मग त्याला गुणस्वरूप भासू लागले. तिच्या कथनात येणारी पुनरुक्ती, पाल्हाळ, अधूनमधून स्त्रियांच्या परवशतेबद्दल विचार व्यक्त करण्याची प्रवृत्ती इत्यादी ज्या एरव्ही दोषस्वरूपच ठरल्या असत्या अशा गोष्टी, यमूसारख्या दुःखांनी पोळलेल्या एका स्त्रीच्या आत्मनिवेदनात येणे अपरिहार्य आहे—नव्हे, अत्यंत वास्तव आहे ह्या विचाराने त्याला गुणस्वरूप वाटू लागल्या. यमूला आत्मकथन करायला लावून हरिभाऊंच्या प्रतिभेने वास्तवाभासनिर्मितीचे आपले अंगीकृत कार्य तर उत्तम प्रकारे साधलेच; शिवाय उपोद्घात व वर उल्लेखिलेली शेवटली दोन प्रकरणे लिहून तिने ह्या वास्तवाभासनिर्मितीवर कळस चढविला. 'आश्रमहरिणी'च्या लेखकाला, ती ज्या तथाकथित हस्तलिखिताच्या आधारे लिहिली गेल्याचे त्याने घोषित केले होते त्या हस्तलिखिताबद्दल ज्याप्रमाणे अनेक जिज्ञासूंची पत्रे आली तशी हरिभाऊंना यमूच्या तथाकथित हस्तलिखिताबद्दल आली की नाहीत हे कळायला मार्ग नाही. एवढे मात्र खरे की हरिभाऊंच्या प्रतिभेने एका जीवनानुभवाच्या अभिव्यक्तीला असे काही रूप दिले की त्यामुळे त्या जीवनानुभवाचे प्रत्ययकारित्व शतगुणित झाले.

परंतु एवढ्यानेच संपले नाही. कादंबरीला यमूच्या आत्मकथेचे रूप देण्याने केवळ जे व्यक्त करावयाचे होते ते सहजपणे व्यक्त होणार नव्हते. कारण जे व्यक्त करावयाचे होते ते इतकेसे सोपे नव्हते, एकसुरी नव्हते, एकरंगी नव्हते; ते अनेकपदरी होते, बहुरंगी होते. खरोखर 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो ?' मधून हरिभाऊंना काय व्यक्त करावयाचे होते ? केवळ यमूच्या जीवनाची शोककथा ?

पण लक्ष्यांत कोण घेतो ?' ही केवळ यमूच्या जीवनाची शोककथा खास नाही, तर यमूच्या शोककथेबरोबरच ती हरिभाऊंच्या काळातील महाराष्ट्रीय पांढरपेशा मध्यमवर्गीयांच्या कुटुंबजीवनाचीही शोककथा आहे. हरिभाऊंना एकाच वेळी ह्या दोन्ही गोष्टी व्यक्त करावयाच्या होत्या; एवढेच नव्हे तर ह्या दोन्हींशी निगडित असलेल्या किती तरी इतर अनेक बारीकसारीक जाणिवाही व्यक्त करावयाच्या होत्या. हरिभाऊंना हे सगळे व्यक्त करावयाचे होते असे आपण म्हणतो ते कशावरून ? अर्थात आज आपल्यापुढे असलेल्या हरिभाऊंच्या ह्या कृतीवरून. ती कृतीच ह्या सर्व गोष्टींची सूचना आपणांस देताना आढळते. तिचा विचार करतानाच हे जे सर्व हरिभाऊंना व्यक्त करावेसे वाटत होते असे दिसते, ते सदर कृतीमधून किती प्रभावीपणे व्यक्त झाले आहे याचा प्रत्यय येतो. व हरिभाऊंच्या प्रतिभेची झेप व तिची योजकता पटते.

खरोखर ही कादंबरी वाचीत असताना आणि वाचून झाल्यावर आपल्या डोळ्यांपुढे येते ते काय ? आपल्याला कशाकशाचा प्रत्यय येतो ? मला वाटते, ज्या एका शोकात्म संमिश्र अनुभवाचा आपणांस प्रत्यय येत असतो त्या अनुभवाच्या संदर्भात आपल्या डोळ्यांपुढे जशा व्यक्ती येतात तशी एकापेक्षा अधिक कुटुंबेही येतात. हरिभाऊंच्या प्रतिभेने सदर अनुभवाच्या संदर्भात ह्या अनेक व्यक्तींना जसे साकार व सजीव केले आहे तसेच ह्या अनेक कुटुंबांनाही साक्षात मूर्तिमान केले आहे. यमू आणि यमूच्या आवतीभोवतीच्या सर्व व्यक्तींना तर ही प्रतिभा देखणे व्यक्तित्व देऊ शकलेली आहेच; परंतु त्याबरोबरच विशेष लक्षणीय गोष्ट अशी की ज्यांचे पृथगात्म रूप गोचर करणे कलादृष्ट्या इतकेसे सोपे नाही—नव्हे अत्यंत अवघड आहे—त्या, सदर कादंबरीच्या कथाभागात अवतरणाऱ्या, विविध मध्यमवर्गीय कुटुंबांना देखील ह्या प्रतिभेने त्यांचे त्यांचे आगळे व्यक्तित्व प्राप्त करून दिले आहे; देखणे रूप दिले आहे. म्हणूनच कादंबरी वाचताना आपल्या डोळ्यांपुढे येतात ती केवळ माणसे नव्हेत तर त्या माणसांची बनलेली कुटुंबे : यमूची आई हयात असतानाचे यमूचे माहेर, खेड्यातील यमूचे आजोळ, आजोळचा शेजार, दुर्गीचे माहेर व तिचे सासर, यमूला सावत्र आई आल्यानंतरचे व तिच्या दादाचा विवाह झाल्यानंतरचे तिचे माहेर आणि सर्वांत महत्त्वाचे म्हणजे यमूचे ते भयानक सासर : ही वेगवेगळी पृथगात्म व्यक्तित्वे प्राप्त झालेली पांढरपेशी कुटुंबे आहेत : वेगवेगळ्या प्रकृतींची, वेगवेगळे रंग धारण करणारी, महाराष्ट्रीय पांढरपेशा समाजाच्या

कुटुंबजीवनावर विविधरंगी प्रकाश टाकणारी. ह्या कादंबरीत हरिभाऊ बोलक्या व्यक्तिचित्रांबरोबरच ही जिवंत कुटुंबचित्रे रेखाटण्यातही तितकेच रंगलेले आहेत. आणि ही कुटुंबचित्रे रेखाटणे सोपे नाही.

वरच सूचित केल्याप्रमाणे ही एक कलादृष्ट्या अत्यंत अवघड गोष्ट आहे. जे जात्याच निराकार, विस्कळित, त्याला येथे आकार द्यावयाचा आहे. जे जाणवते परंतु रेखांकित करता येणे कठीण असते त्याला साक्षात करावयाचे आहे. ही अत्यंत अवघड गोष्ट हरिभाऊ १८९३ साली म्हणजे मराठी कादंबरीच्या उदय-कालीच साधीत आहेत. ह्याचे कारण ह्या पांढरपेशा कुटुंबजीवनासंबंधीच्या अनुभवावरील त्यांची पकडच तशी जबरदस्त आहे. हरिभाऊंच्या सर्वच सामाजिक कादंबऱ्या वाचताना हे आपणांस एकसारखे जाणवते. समाजजीवन ज्या विविध कुटुंबजीवनांचे बनलेले असते त्या कुटुंबजीवनामध्येच हरिभाऊ खरोखर रंगलेले असल्यामुळे, त्या विविधरंगी, विविधढंगी कुटुंबजीवनाचे परीक्षण करण्यात व त्याची बोलकी चित्रे रेखाटण्यात त्यांची प्रतिभा दंग झालेली असल्यामुळे त्यांची कादंबरी ही खऱ्या अर्थाने आपणांस सामाजिकतेचा प्रत्यय घडवू शकते. हरिभाऊंची कादंबरी ही 'सामाजिक' हे केवळ बिरुद म्हणून मिरवीत नाही. ती खऱ्या अर्थाने 'सामाजिक' ठरते. कोणत्याही समाजाची सामाजिकता ही ज्या विविध परस्परनिबद्ध कुटुंबजीवनांशी निगडित असते, त्या कुटुंबजीवनाची कितीतरी विविध रूपे ती आपल्या डोळ्यांसमोर प्रकट करिते. नुसते यमूचे माहेर घेतले तरी त्याची कालमानाने बदललेली किती रूपे हरिभाऊ रेखाटतात! घटना घडतात आणि त्याबरोबरच ह्या कुटुंबाची प्रकृती बदलते, प्रश्न बदलतात, वातावरण बदलते. यमूच्या आत्मकथेच्या प्रारंभी असणारी त्याची कळा बदलून त्याला एक वेगळीच कळा येते. ह्या त्याच्या प्रत्येक बदलत्या कळेचे चित्र, कादंबरी मिटून नुसता ह्या कुटुंबाचा विचार करू लागलो की आपल्या डोळ्यांपुढे स्वच्छपणे येते. हे कशाचे द्योतक आहे? हरिभाऊ व्यक्तींइतकाच त्या व्यक्तींनी बनणाऱ्या कुटुंबाचा विचार करीत होते ह्याचेच हे निदर्शक नाही काय?

'पण लक्ष्यांत कोण घेतो?' वाचताना आपल्या डोळ्यांपुढे जी व्यक्तिचित्रे आणि कुटुंबचित्रे येतात ती एका विशिष्ट क्रमाने : प्रथमतः आपल्या डोळ्यांपुढे येते ते यमूची आई, तिचे वडील, तिचा भाऊ यांचे मिळून बनलेले एक छोटे पांढरपेशा कुटुंब; ह्या छोट्या कुटुंबाची सुखदुःखे, त्याचे प्रश्न, त्याने जिवापाड जतन केलेली मूल्ये, त्याची रहस्ये, शहरामधले ह्या कुटुंबाचे बिऱ्हाड–एक

ना दोन, हजारो गोष्टी. हे बिऱ्हाड कोणत्या जागेत आहे ह्याची कल्पना हरिभाऊंनी प्रत्यक्ष वर्णन करून दिलेली नसली तरी ह्या कुटुंबजीवनाचे चित्रणच असे झाले आहे की ही कल्पना आपणांस येते. ही जागा माडीची आहे, कोठल्या तरी वाड्यात हे बिऱ्हाड आहे. यमूच्या वडिलांवर आलेल्या किटाळामुळे कुटुंबातील वातावरण कसे जीव गुदमरून टाकणारे झाले आहे. ह्या कोंदलेल्या वातावरणाचे एका लहान मुलीच्या दृष्टिकोणातून हरिभाऊंनी अत्यंत प्रत्ययकारी दर्शन घडविले आहे. हे कुटुंब ह्याच मनःस्थितीत एक दिवस गुपचूप यमूच्या आजोळी जाते, आणि आपण एका वेगळ्याच वातावरणात वावरू लागतो. हे वातावरण खेड्याचे आहे. शहरापासून हे खेडे फार दूर नाही. यमूचे आजोबा व तिची आजी ह्यांचे तऱ्हेवाईक स्वभाव, यमूच्या आईची सत्त्वशील वृत्ती, तिच्या भावाची समंजस आणि कुटुंबावर आलेल्या संकटामुळे अल्पवयातच प्रौढत्व व्यक्त करणारी वागणूक, यमूच्या वडिलांचे आपल्या आईवडिलांशी असलेले चमत्कारिक, औपचारिक नाते, त्यांचे परस्परांतील ताणले गेलेले भावसंबंध आणि त्यांत भरीस भर म्हणून निर्माण झालेले यमूच्या वडिलांचे रहस्य ह्या सर्व गोष्टींनी हे वातावरण भारलेले आहे. यमू ह्या वातावरणात वावरते आहे. तिच्या दृष्टिकोणातून ह्या वातावरणाचे चित्रण होत असताच हे सगळे कुटुंब जिवंत होत आहे; त्याला त्याचे एक आगळे शोकात्म व्यक्तित्व प्राप्त होत आहे. यमूच्या आजोळचा शेजार येथेच आपल्या ओळखीचा होतो. बनूवन्संची आणि आपली प्रथम भेट येथेच होते. आपण येथून यमूबरोबर पुण्याला जातो. आता यमूच्या आईवडिलांचे बिऱ्हाड एका वाड्यात आहे. ह्याच वाड्यात इतरही बिऱ्हाडे आहेत. त्यांतच दुर्गीच्या आईवडिलांचे बिऱ्हाड आहे. हे दुर्गीच्या आईवडिलांचे कुटुंब : हरिभाऊंनी ह्या कुटुंबालाही त्याचे बोलके व्यक्तित्व दिले आहे. यमूच्या जीवनापेक्षाही दुर्गीचे जीवन अधिक दुःखद आहे. ज्या समाजजीवनाचे चित्र हरिभाऊ रेखाटीत आहेत ते समाजजीवन ज्या व्यक्तिजीवनामधून आणि कुटुंबजीवनातून ह्या कादंबरीच्या पानांत प्रकट होत आहे त्यांत दुर्गीच्या भोवतालच्या व्यक्ती व त्यांची कुटुंबे यांना फार महत्त्वाचे स्थान आहे. हरिभाऊंनी ह्या सर्वांचेच चित्रण अत्यंत जाणकारीने प्रत्ययकारकपणे केले आहे. यमूचे माहेर आणि यमूचे सासर ही दोन्ही कुटुंबे व त्या कुटुंबांचे दुःखात्म जीवन जसे सतत आपल्या डोळ्यांपुढे येते तसेच दुर्गीचे सासर व दुर्गीचे माहेरही आपल्या डोळ्यांपुढून हलत

नाहीत. ह्या विविध कुटुंबजीवनाच्या चित्रणामधून 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो?' हा शोकात्म अनुभव हळूहळू आपले रूप धारण करितो असेच आढळून येते.

दुर्गीचे माहेर व तिचे सासर ह्या उभय कुटुंबांना हरिभाऊंच्या प्रतिभेने साक्षात कसे केले आहे, दुर्गीचे अबोल वडील, तिचा गलिच्छ नवरा, तिची सासू, तिची आई यांची व्यक्तिचित्रे रेखाटताना हरिभाऊंनी कोणत्या प्रकारचे कौशल्य दाखविले आहे, ह्यासंबंधी लिहिण्याचा मोह टाळून मी एकदम हरिभाऊंच्या प्रतिभेचा प्रकर्ष, माझ्या समजुतीप्रमाणे, ज्या कुटुंबचित्रणात दिसून येतो त्याकडे वळतो. हे कुटुंबचित्रण म्हणजे यमूच्या सासरचे. हे यमूचे सासर म्हणजे खरोखर यमूचे मामेसासर आहे. यमूला सख्खी सासू आहे, परंतु ती असून नसल्यासारखी आहे : तिला ह्या कुटुंबात महत्त्वाचे स्थान नाही. ती ह्या कुटुंबाची आश्रित आहे. यमूच्या सासूची आईही जिवंत आहे; परंतु यमूची खरी सासूच ह्या कुटुंबात आश्रितासारखी वावरत असल्यामुळे त्या कुटुंबातील जवळजवळ प्रत्येक स्त्री ही यमूची सासू आहे आणि प्रत्येक पुरुष हा सासरा आहे. यमूच्या कपाळीं आलेला सासुरवास ह्या प्रकारचा आहे. तो खऱ्या सासूसासऱ्यांकडून होणारा सासुरवास नसल्यामुळेच की काय कोणास ठाऊक, त्याचे स्वरूप विलक्षण जाचक आहे. हे मामेसासरे, मामेसास्वा, मामेदीर, मामेनणंदा, आजेसासू, चुलत आजेसासरे इत्यादींचे एकत्र कुटुंब आहे : ह्या कुटुंबात यमू नांदते आहे—नांदण्याचा प्रयत्न करिते आहे. ह्या कुटुंबातील माणसांच्या वागण्याच्या वेगवेगळ्या तऱ्हा आहेत. अस्ताव्यस्तपणे वाढलेल्या एकत्र कुटुंबातील माणसांमध्ये एकत्र राहत असूनही विविध मनोगंडांमुळे निर्माण होत असलेली एकमेकांबद्दलची दूरत्वाची व संशयाची भावना ह्या कुटुंबाच्या पाचवीला पुजलेली आहे. हरिभाऊंनी ह्या विचित्र कुटुंबातील प्रत्येक व्यक्तीचे—मग ती लहान असो वा वयाने मोठी असो—इतके प्रत्ययकारी चित्रण केले आहे की ती व्यक्ती, नाव उच्चारताच, आपल्या डोळ्यांपुढे आल्याखेरीज राहत नाही : मग ती व्यक्ती बनूवन्सं असो, धोंडूभाऊजी असो, शंकरमामंजीची बायको असो, किंवा यमूची आजेसासू असो; आणि इतके असूनही ती व्यक्ती आपल्या नेहमी लक्षात येते ती ह्या सबंध कुटुंबाच्या संदर्भात—स्वतंत्रपणे नव्हे. हरिभाऊ केवळ व्यक्तिचित्रे रेखाटीत नाहीत. ते कुटुंबचित्रे रेखाटण्यात खरोखर दंग आहेत. व्यक्तिचित्रे येतात ती कुटुंबचित्रांच्या संदर्भात. म्हणूनच यमूच्या सासरचे हे अनेक सासऱ्यांचे, अनेक सास्वांचे,

अनेक नणंदांचे व भावजयांचे मिळून बनलेले विचित्र कुटुंब त्यातील अनेक व्यक्तींच्या चित्रणातून साकार होताना आपले असे आगळे व्यक्तित्व वाचकांच्या मनावर बिंबवल्याशिवाय राहत नाही. ह्या कुटुंबात यमूच्या जवळची माणसे दोनच : एक यमूचा नवरा व दुसरी तिची सख्खी सासू; परंतु ह्या दोघांनाच नेमके ज्या कुटुंबात चोरट्यासारखे वागावे लागत आहे त्या कुटुंबातील यमूचे स्थान काय असावे हे न सांगताच कळण्याजोगे आहे. ह्या कुटुंबाचा विचार करू लागलो की आपल्या डोळ्यांपुढे येते ते त्यातील जीव गुदमरून टाकणारे वातावरण; व्यक्तिव्यक्तींमधील विलक्षण ताणले गेलेले भावसंबंध व हितसंबंध, यमूची सासू, शंकरमामंजींची बायको ह्यांच्यासारख्या त्यांतील आपल्या व्यक्तित्वाची जाणीवच गमावून बसलेल्या व्यक्ती, कुटुंबांतील इतर व्यक्तींमधील हेवेदावे, कोणालाच सुख लागू न देण्याचा ह्या कुटुंबाचा दिनक्रम – एक ना दोन, हजारो गोष्टी ह्या कुटुंबासंबंधीचा विचार मनात आला की डोळ्यांपुढे येतात. इतके हे कुटुंबचित्र 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो?' च्या पानांमधून जिवंतपणे प्रकट झाले आहे.

अशा प्रकारे व्यक्तिचित्रणातून कुटुंबचित्रण आणि विविध कुटुंबचित्रांमधून समाजचित्रण ही हरिभाऊंच्या सामाजिक कादंबऱ्यांमधून प्रकट होणारी त्यांची कादंबरीलेखनाची रीत आहे. हरिभाऊंनी ज्या पांढरपेशा समाजजीवनाची चित्रे रेखाटली आहेत त्या समाजजीवनात कुटुंब ह्या संस्थेला फारच महत्त्व होते : 'एकत्र कुटुंब' ह्या शब्दाला तर मोठा अर्थ होता. त्या समाजजीवनाचे चित्र ह्या कुटुंबजीवनाच्या चित्रणाशिवाय कधीच प्रत्ययकारी ठरले नसते. हरिभाऊंच्या प्रतिभेने जणू हे ओळखले होते. तिच्या डोळ्यांना ह्या समाजातील व्यक्तींइतकेच, त्यांचे कुटुंबजीवन स्वच्छ दिसत होते; त्या कुटुंबजीवनाने धारण केलेले विविध रंग, निर्माण केलेल्या विविध गुंतागुंती स्पष्ट दिसत होत्या. म्हणूनच ही प्रतिभा जेव्हा जेव्हा व्यक्तिजीवनाचा काय किंवा समाजजीवनाचा काय विचार करू लागली, तेव्हा तेव्हा तिचा हा विचार शेवटी पांढरपेशा कुटुंबजीवनाचाच प्रामुख्याने विचार ठरला. तिने साधलेल्या समाजचित्रणात आणि व्यक्तिचित्रणात आपोआपच नेहमी कुटुंबचित्रणाला फार महत्त्वाचे स्थान मिळाले आणि म्हणूनच त्या व्यक्तिचित्रांना आणि समाजचित्रांना त्यांचा अर्थ प्राप्त झाला; मला ह्यात हरिभाऊंचे खरे सामर्थ्य दिसते. हे सामर्थ्य हरिभाऊंच्या सर्वच सामाजिक कादंबऱ्यांमधून आपणांस

जाणवते. 'जग हें असें आहे', 'मायेचा बाजार', 'यशवंतराव खरे', हरिभाऊंची कोणतीही सामाजिक कादंबरी घ्या. तिच्यातील व्यक्तिचित्रणाला आणि समाजचित्रणाला प्राप्त होणारा अर्थ, ज्या कुटुंबचित्रणाधारे हे व्यक्तिचित्रण आणि समाजचित्रण साधले गेले, त्यावर किती अवलंबून आहे ह्याची साक्ष मनाला पटल्यावाचून राहणार नाही. हरिभाऊंच्या कादंबऱ्या 'मराठी' वाटतात (सदाशिवपेठी असूनही), त्या ह्यासुळेच. त्यांत एका काळाचे साक्षात प्रतिबिंब उमटलेले दिसते ते ह्यामुळे. ही प्रतिभा कोणत्याही सामाजिक अनुभवाचे जणू सर्वांगीण रूप न्याहाळू शकत होती. त्याचे व्यक्तिसापेक्ष, कुटुंबसापेक्ष व मग समाजसापेक्ष रूप. ह्या विविध रूपांचा तिला एकदम प्रत्यय येत होता. एकाचा विचार करीत असता तो आपोआप उरलेल्या दोन्ही अंगांचाही विचार ठरत होता. हरिभाऊंच्या सामाजिक कादंबऱ्यांतून पांढरपेशा मराठी समाजाच्या विविध जीवनांगांची जी साक्षात जाणीव आपणांस होते ती त्यांच्या प्रतिभेच्या ठिकाणी असणाऱ्या ह्या असाधारण शक्तीमुळे. ही शक्ती हरिभाऊंच्या अगोदरच्याच नव्हे तर हरिभाऊंच्या समकालीन व उत्तरकालीन कादंबरीकारांमध्येही फारशी आढळत नाही. ते व्यक्तिजीवनाची चित्रे रेखाटू पाहतात व तद्वारा समाजजीवनावर प्रकाशही टाकू पाहतात, परंतु व्यक्तिजीवन आणि समाजजीवन ह्यांमधील कुटुंबजीवनासारख्या अत्यंत महत्त्वाच्या दुव्याकडे त्यांचे दुर्लक्ष होते; त्यांची व्यक्तिजीवनाची चित्रे भुंडी वाटतात; त्यांतून त्यांचे समाजजीवनाशी असलेले लागेबांधे नीटसे व्यक्तच होत नाहीत. माणूस मूलतः जगत असतो ते कुटुंबजीवन : ह्या कुटुंबजीवनानेच समाजजीवनाला त्याचा रंग येत असतो : समाजातील कुटुंबांची श्रद्धास्थाने, त्यांनी उरापोटाशी जपून ठेवलेली मूल्ये, त्यांची ध्येयस्वप्ने, त्यांच्या डोळ्यांपुढील आचारविचारांचे आदर्श, त्यांच्या नीतिकल्पना, त्यांतील स्त्रीपुरुषांना मिळणारे कृतिउक्तींचे स्वातंत्र्य, त्यांचे परस्परांशी असणारे भावसंबंध व हितसंबंध ह्या सर्वांची प्रथम यथोचित जाणीव असल्याशिवाय समाजजीवनाची जाणीव अशक्य असते. ही जाणीव हरिभाऊंइतकी इतर कोणकोणते मराठी कादंबरीकार व्यक्त करू शकतात ?

हरिभाऊंच्या काळातील एकत्र कुटुंबपद्धती ही आज जवळजवळ नाहीशी झालेली असली तरी कुटुंब ही संस्था तर नाहीशी झालेली नाही ना ? परंतु आजचे युग हे व्यक्तिस्वातंत्र्याचे आहे ह्या कल्पनेचा आश्रय घेऊन

कुटुंबजीवनाकडे दुर्लक्ष करणे म्हणजे समाजजीवनाच्या एका अत्यंत महत्त्वाच्या अंगाकडे कानाडोळा करणे होय. आजच्या पांढरपेशा मराठी कुटुंबाचे स्वरूप बदलले असेल, त्याच्या आंतर जीवनाने वेगळे रंग धारण केलेले असतील; परंतु हे कुटुंबजीवन त्या समाजजीवनातील एक महत्त्वाची बाब आहे, आणि ती नेहमी तशीच महत्त्वाची बाब राहणार आहे. अगदी अलीकडच्या काळातील काही कथाकादंबऱ्यांतून सुदैवाने ह्या गोष्टीची थोडीफार तरी जाणीव निःसंशय व्यक्त होताना दिसत आहे ही आनंदाची गोष्ट आहे. आजच्या मराठी एकांकिकेतूनही ही जाण अल्प प्रमाणात का होईना, व्यक्त होते; परंतु हरिभाऊनंतरच्या वीस-पंचवीस वर्षांच्या काळात ती किती प्रमाणात व्यक्त झाली ह्याबद्दल संशयच आहे. मी विचार करितो आहे तो फडके, खांडेकर, माडखोलकर, पु. य. देशपांडे, वा. म. जोशी यांच्या काळाचा. ह्या सर्वांनीच आपापल्या परीने महाराष्ट्रातील पांढरपेशा समाजजीवनाची चित्रे रेखाटण्याचा प्रयत्न केला; ह्या सर्वांच्या कादंबरीलेखनात कुटुंबजीवनाच्या चित्रणाला अजिबात स्थान मिळाले नाही असे नाही. व्यक्तिजीवनाची चित्रे रेखाटताना कुटुंबजीवनाकडे संपूर्ण दुर्लक्ष करून भागतच नाही; तदनुसार ह्या सगळ्यांच्या कादंबरीलेखनात कुटुंबजीवनाचे चित्रण आले, नाही असे नाही; परंतु ते इतके अनुषंगाने आले, त्याचे स्वरूप इतके जुजबी, गौण आणि पुसट झाले की सदर कादंबरीलेखनाचा विचार करू लागलो की ते डोळ्यांपुढेही येत नाहीं. 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो ?'चा विचार करिताच ज्याप्रमाणे व्यक्तिचित्रांइतकीच अगदी ठळकपणे वेगवेगळी कुटुंबचित्रे डोळ्यांपुढे येतात त्याप्रमाणे ती वर उल्लेखिलेल्या कादंबरीकारांच्या कोणत्या कादंबऱ्यांचा उल्लेख करिताच आपल्या डोळ्यांपुढे येतात? ह्याचा अर्थ हरिभाऊंइतके समाजजीवनाच्या संदर्भात कुटुंबजीवनाचे निरीक्षण त्यांच्या नंतरच्या काळातील कादंबरीकारांनी एक तर केले नाही आणि दुसरे म्हणजे त्यांना त्याची इतकीशी गरजही भासली नाही. ह्या काळातील तथाकथित 'कलावादी' आणि 'जीवनवादी' विचारसरणींचा तर हा प्रभाव नसेल ?

हरिभाऊंचा कुटुंबचित्रणामध्ये अगदीच सांकेतिकता नाही असे नाही. सांकेतिकता खात्रीने आहे. तेथे हरिभाऊ काही संकेत निश्चित गृहीत धरताना दिसतात. दुर्गीची आई चलाख आणि बोलकी, तर दुर्गीचे वडील अबोल व मंद, शंकरमामंजींचा स्वभाव कुजका, कुरठा, खोल व स्वार्थी तर त्याच्या नेमका उलटा स्वभाव असलेली त्यांची भोळसट व सरळसीध्या स्वभावाची पत्नी

शंकरमामंजींचे धाकटे बंधु अगदी सांबाचे अवतार तर त्यांची पत्नी (म्हणजे यमूची धाकटी मामेसासू) ही आकस्ताळ्या स्वभावाची, श्रीमंतीचा ताठा असलेली, डामडौली बाई. यमूचे चुलत आजेसासरे संतापी, त्रासिक आणि कुरकुरे तर तिची सख्खी आजेसासू कोणाला त्रास न देणारी परंतु आपला हेका कधीच न सोडणारी. हरिभाऊंनी अशा परस्परविरोधी स्वभावाच्या कितीतरी जोड्या 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो?' मध्ये आणि आपल्या इतर कादंबऱ्यांतून निर्माण केल्या आहेत. ही व्यक्तिनिर्मितीची हरिभाऊंची एक पद्धतच आहे : हा प्रसंगवशात एकमेकांजवळ आलेल्या व्यक्तींमधील स्वभावविरोध जीवनना-ट्याच्या चित्रात विशेष रंग भरायला मोठा सोयीचा ठरतो, असा त्यांचा अनुभव आहे व म्हणूनच व्यक्तिचित्रणात आणि कुटुंबचित्रणात ते ह्या पद्धतीचा बहुधा हटकून अवलंब करिताना दिसतात. हरिभाऊंच्या व्यक्तिचित्रणपद्धतीच्या अशाच आणखी काही लकबाही आपण नमूद करू शकू. परंतु या लकबा लक्षात येत असूनही आपणाला जाणवते ते ह्या व्यक्तिचित्रणाचे प्रत्ययकारित्व व त्याची अर्थवत्ता. हे हरिभाऊंचे व्यक्तिचित्रण नेहमीच एका मोठ्या अनुभवचित्राकडे आपले लक्ष वेधीत असते, एका मोठ्या अनुभवचित्राचा ते एक भाग असते. त्या अनुभवाचे पूर्णांग प्रकाशित करणे हे जणू त्याचे कार्य असते. नुसते काही हुकमी परिणाम साधण्यासाठी निर्माण केलेली ती व्यक्तिचित्रे नसतात किंवा व्यक्तिचित्रांच्या जोड्या नसतात; तर त्यांच्यामधून एक अर्थपूर्ण जीवनानुभव साकार होत असल्याची आपणांस एकसारखी जाणीव होत असते; कोणत्याही कादंबरीचा विचार हा शेवटी त्या कादंबरीमधून व्यक्त होणाऱ्या जीवनानुभवाचा विचार ठरत असतो; त्या कादंबरीमधील सर्व घटकांची घडपड – त्या कादंबरीतील व्यक्तिदर्शन, प्रसंगचित्रण, घटनांची सांधेजोड ह्या सर्वांचे उद्दिष्ट एकच असते व ते म्हणजे एक अर्थपूर्ण अनुभव साकार करणे. ज्या कादंबरीकाराची ह्या अनुभवावरील पकड पक्की असते, तोच विविध व्यक्तिचित्रे आणि प्रसंगचित्रे वाचकांच्या डोळ्यांपुढे उभी करीत असताना वाचकांचे चित्त केव्हाही त्या अनुभवापासून विकेंद्रित होऊ देत नाही. हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांमध्ये आपणांस ह्याचा चांगलाच प्रत्यय येतो. 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो?'चे अनुभवविश्व लहान नाही, तिच्यातून व्यक्त झालेल्या जीवनानुभवाने व्यापलेला कालही कमीत कमी पंधरावीस वर्षांचा आहे. तिच्यातील पात्रांची संख्या चाळीसच्या वर आहे. पंधरावीस वर्षांच्या काळात तीनचार कुटुंबांच्या जीवनात घडलेल्या

अनेक घटनांचा चित्रपट ही कादंबरी आपल्यासमोर उभा करीत आहे: तिच्यातील सर्वच घटना एकाच स्थळी घडत नाहीत. ही घटनास्थळेही विविध आहेत. अशा प्रकारे ह्या कादंबरीने व्यापलेले अनुभवक्षेत्र बरेच व्यापक व गुंतागुंतीचे आहे. त्यात अनेक चढउतार आहेत, अनेक खाचखळगे आहेत, विविध भावांचे वारे त्यावरून वाहत आहेत; त्याचे हवामान सर्वत्र एकच नाही. तेही एकसारखे बदलते आहे. अशा ह्या विशाल व विविधरंगी अनुभवपटाचे चित्रण करिताना त्याची एकात्मता सदैव अभंग राखणे सोपे नाही. तेवढ्यासाठी त्या संपूर्ण अनुभवाची प्रकृती प्रतिभेने प्रथम आत्मसात केलेली असणे अत्यंत अगत्याचे आहे; आणि हरिभाऊंच्या प्रतिभेने ती तशी आत्मसात् केलेली आहे हे 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो?' च्या वाचकास जाणवते. त्या वाचकाच्या डोळ्यांपुढे कादंबरी वाचीत असता एकामागून एक अनेक व्यक्तिचित्रे येतात, ती त्यांचे लक्ष वेधून घेतात, कुटुंबचित्रे येतात, ती हळूहळू साकार बनतात, ही व्यक्तिचित्रे व कुटुंबचित्रे एकमेकांत मिसळून जातात व त्यांतून एकच एक दुःखात्म असे अनुभवचित्र डोळ्यांसमोर उमलू लागते. ही सर्वच चित्रे एका विशाल अर्थपूर्ण अनुभवाच्या केवळ छटा होती हे लक्षात येते केव्हा, तर जेव्हा आपण शेवटी पुस्तक मिटून ह्या अनुभवचित्राचे चिंतन करू लागतो तेव्हा. हरिभाऊंच्या कादंबरीत पाल्हाळ आहे, अनेक ठिकाणी पुनरुक्ति आहे, नको त्याचे नको तेवढे निवेदन आहे, कथनामध्ये एक प्रकारचा संथपणा आहे, थोडीफार व्याख्याने, प्रवचने आहेत – हे आणखी इतरही अनुषंगिक दोष आहेत; परंतु इतके असूनही तिचे, एका अत्यंत अर्थपूर्ण आणि अनेकांगी अनुभवाचा साक्षात प्रत्यय घडविण्याचे सामर्थ्य अपूर्व आहे. ह्याचे कारण हरिभाऊंची शेवटी कादंबरी-लेखनाच्या दृष्टीने अत्यंत महत्त्वाच्या ठरणाऱ्या गोष्टींवरील पकड फार पक्की आहे. मराठी कादंबरीने हरिभाऊंच्या मृत्यूनंतर वर उल्लेखिलेले त्यांच्या कादंबरीलेखनातील अनेक दोष नाहीसे केले; ती बांधेसूद झाली, अंगासरशी झाली (निदान आपण तसे झालो आहोत अशी वाचकांची तिने समजूत करून दिली), परंतु ज्या असाधारण गुणांच्या जोरावर हरिभाऊंची प्रतिभा हे दोष सहज पचवू शकत होती, ते गुण मात्र अंगी बाणण्याचा मराठी कादंबरीने अत्यल्प प्रयत्न केला.

हरिभाऊंचे चरित्र वाचताना एक गोष्ट आपल्या नेहमीच निदर्शनास येते: ती म्हणजे एका मोठ्या कुटुंबात गेलेली त्यांच्या वयाची अनेक वर्षे आणि त्या

कुटुंबात वावरताना त्यांची सतत झालेली मानसिक कुचंबणा. मला वाटते, अत्यंत संस्कारक्षम वयातील हरिभाऊंच्या ह्या अनुभवाचा त्यांच्या लेखनावर झालेला परिणाम मोठा लक्षात घेण्याजोगा आहे. 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो?' सारख्या त्यांच्या कादंबरीतील वेगवेगळ्या कुटुंबांची, विशेषतः यमूच्या सासरासारख्या चुलतनिलतांनी भरलेल्या एकत्र कुटुंबाची चित्रे त्यांच्या हातून जी एवढ्या प्रत्ययकारीपणे रेखाटली गेली ती ह्याच कारणामुळे. ती चित्रे स्वानुभवातून स्फुरलेली आहेत. त्यांच्या अंगप्रत्यंगांतून जो जिवंतपणाचा साक्षात्कार आपणांस सतत घडतो त्याचे उगमस्थान संस्कारक्षम वयातील एका बोचक स्वानुभवात आहे. हरिभाऊंच्या निर्मितिक्षम मनाच्या हे जीवन अत्यंत ओळखीचे आहे; हे मन पांढरपेशा समाजाच्या जीवनाचा विचार करिते तो ह्याचा ओळखीच्या कुटुंबजीवनाच्या संदर्भात. हरिभाऊंच्या सामाजिक कादंबऱ्या वाचीत असताना मला आणखी एक गोष्ट सतत जाणवलेली आहे. ती म्हणजे हरिभाऊंच्या ह्या कादंबऱ्यांतून डोकावणारी चौसोपी वाड्यांचीं चित्रे. ही एकत्रकुटुंबपद्धती आणि आपला मराठी वाडा यांचा अत्यंत घनिष्ठ संबंध आहे. हरिभाऊ त्यांच्या कादंबऱ्यातील व्यक्ती ज्या वाड्यातून वावरतात त्या वाड्यांची वर्णने कधीच करीत नाहीत. 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो?' मध्येही यमूचे सासर ज्या वाड्यात नांदत होते त्याचे स्वतंत्र असे वर्णन हरिभाऊंनी कोठेच केलेले नाही, त्याचा तपशील कोठेही दिलेला नाही; परंतु यमूच्या सासुरवासाचे चित्र रेखाटीत असताना हरिभाऊंनी जी अनेक प्रसंगचित्रे रेखाटली आहेत ती इतकी बोलकी आहेत की त्यांतून हा वाडा हळूहळू आपल्या डोळ्यांपुढे आकारू लागतो. यमूच्या ओच्यात तसाच राहून गेलेला गोविंदविडा आठवला की आपल्या डोळ्यांपुढे त्या वाड्याचा तो जिना येतो; माडीवरील खोलीत अनवधनाने अडकून पडली असता यमू शेजारच्या दालनातील बोलणी चोरून ऐकते; हा प्रसंग डोळ्यांपुढे येताच त्या वाड्याच्या माडीवरील एकमेकामध्ये उघडणाऱ्या त्या लांबरुंद ऐसपैस खोल्या दिसू लागतात; वाड्याच्या तळमजल्यावरील त्या अंधेऱ्या खोलीत यमूवर ओढवलेला तो शेवटचा भीषण प्रसंग. एक ना दोन अशा अनेक प्रसंगांमधून हरिभाऊ एकाच वेळी त्या कुटुंबाच्या, जीव गुदमरून टाकणाऱ्या, जीवनाला ज्याप्रमाणे साक्षात करीत असतात त्याचप्रमाणे ते जीवन ज्या अंधेऱ्या आणि उजेडाच्या अशा अनेक लहानमोठ्या दालनांनी भरलेल्या ऐसपैस दुमजली वाड्यात जगले जाते त्या वाड्यालाही साक्षात करीत

असतात. हरिभाऊंचे बालमन अशाच वाड्यात वावरलेले होते, त्याने अशाच प्रकारच्या कुटुंबजीवनाच्या वातावरणांत काळ कंठिला होता. हरिभाऊंच्या प्रतिभाचक्षूंना हे जीवन स्वच्छ दिसत होते; म्हणूनच अशा प्रकारच्या जीवनाचे चित्र रेखाटीत असता ही प्रतिभा त्यात खरेखुरे चैतन्य निर्माण करू शकत होती; हरिभाऊंच्या नंतरच्या अनेक कुशल कादंबरीकारांप्रमाणे वातावरणनिर्मितीचा खास प्रयत्न न करिताही वातावरणनिर्मिती साधीत होती. 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो?' मधील अनुभवचित्रणातील जो भाग चैतन्यरहित आहे अशी आपले मन आपणांस साक्ष देते तो भाग कोणता म्हणाल तर यमूच्या मुंबईमधील वैवाहिक जीवनाचा. रघुनाथराव, नानासाहेब, विष्णुपंत, लक्ष्मीबाई, यशोदाबाई इत्यादींच्या सहवासात यमूने मुंबईत घालविलेले ते थोडे सुखाचे दिवस; नेमके ह्याच, यमूच्या आयुष्यातील सुखाच्या दिवसांचे हरिभाऊंनी रेखाटलेले चित्र तेवढे प्रत्ययकारक ठरू नये, ते केवळ सांकेतिक व चैतन्यशून्य वाटावे ह्याचे कारण काय? ह्या चित्रातील नानासाहेब, लक्ष्मीबाई, यशोदाबाई, विष्णुपंत इत्यादींचे चेहरे आपल्या कधीच नीटसे डोळ्यांपुढे येत नाहीत, ह्या उलट वारूवन्सं, दुर्गी, तिचा नवरा इत्यादींचे चित्रण कादंबरीत त्या मानाने फारसे झालेले नसूनही नाव घेताच त्यांचे चेहरे कसे नेमके आपल्या डोळ्यांपुढे येतात? नानासाहेब, विष्णुपंत, लक्ष्मीबाई, ही माणसे बाहुल्यांसारखी वाटतात, निर्जीव वाटतात, यमूच्या आजाआजींसारखी किंवा तिच्या सख्या आणि सावत्र आयांसारखी जिवंत भासत नाहीत ह्याचे कारण काय? मला वाटते, ह्याचे कारण एकच आणि ते म्हणजे यमूचे मुंबईचे सुखाचे जीवन हे केवळ हरिभाऊंचे आवडते सुखस्वप्न होते; यमूचे त्या भयानक एकत्र कुटुंबातील अंगावर शहारे आणणारे जीवन हा मात्र हरिभाऊंचा स्वानुभव होता. यमूच्या मुंबईमधील जीवनाचे चित्र रेखाटतांना हरिभाऊंना आनंद झाला असेल तर तो दिवास्वप्नात रंगून जाण्याचा. समवयस्क स्त्रीपुरुषांनी एकत्र बसावे, सहलीला जावे, वर्तमानपत्रातील बातम्या एकमेकांना वाचून दाखवाव्यात, बरोबरीच्या नात्याने सामाजिक प्रश्नांवर चर्चा कराव्या, सहपान व सहभोजन करावे, स्त्रियांनी सभाधीट व्हावे ही सर्व हरिभाऊंची दिवास्वप्ने होती. ह्या दिवास्वप्नांच्या जीवावर त्यांनी नानासाहेब, लक्ष्मीबाई, यशोदाबाई यांचे अवास्तव आणि स्वप्नाळू जग निर्माण करण्याचा प्रयत्न केला. हे कल्पनेचे जग, ज्या जगाचे चटके प्रत्यक्ष हरिभाऊंना बसलेले होते—नव्हे बसत होते—त्या यमूच्या सासरच्या जगाशी

जिवंतपणात बरोबरी कशी करू शकणार? यमूच्या सुखाच्या क्षणांचे हरिभाऊंनी रेखाटलेले चित्र हा नेमका 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो?' ह्या अत्यंत श्रेष्ठ दर्जाच्या कलाचित्रातील कच्चा दुवा ठरावा हा दैवदुर्विलास आहे; परंतु ही वस्तुस्थिती आहे. ही कादंबरी जर तेथेच संपली असती तर तिच्या आज जाणवणाऱ्या कलात्मक श्रेष्ठत्वाला मोठा धक्का बसला असता. रघुनाथरावांचा मृत्यू, यमूचे सासुरवाडीला पुनरागमन आणि त्यानंतरच्या तिच्या जीवनातील भीषण घटना ह्यामुळेच सदर कादंबरीचा कलादृष्ट्या मधल्या काळात गेलेला तोल परत संपूर्ण-पणे सावरला गेला आहे. ज्या वातावरणाशी हरिभाऊंचे मन संपूर्णपणे परिचित आहे त्या वातावरणात कादंबरीने परत पदार्पण करिताच तिच्या अंगांत परत चैतन्य सळसळू लागते; कलादृष्ट्या तिची अंगकांती परत टवटवीत दिसू लागते. जणू कात टाकून ती परत ताजीतवानी होते. कादंबरी संपते तेव्हा आपण ह्याच ओळखीच्या वातावरणात यमूवर कोसळलेला तो दुर्धर प्रसंग अवलोकीत असतो. आणि पुस्तक मिटताना आपल्यावर ह्या वातावरणाचा एवढा प्रभाव असतो की यमूच्या मुंबईतील जीवनाचा विचार मनात येताच ते खरोखर 'स्वप्नवत' वाटू लागते.

परंतु ह्या कादंबरीच्या शेवटी आपल्या मनावर चित्र उमटते ते केवळ यमू किंवा यमूसारख्या स्त्रीच्या कपाळी असणाऱ्या दुःखांचे नव्हे: हरिभाऊंनी पांढरपेशा समाजातील यमूसारख्या स्त्रियांची करुण कहाणी सांगण्यासाठी ही कादंबरी लिहिलेली असेल: ती कहाणी लिहिताना ह्या अबला व निरपराधी स्त्रियांच्या अबोल दुःखाला वाचा फोडावी असा त्यांचा हेतूही असेल, नव्हे तो तसा होता हे निःसंशय. परंतु प्रत्यक्षात ही कहाणी लिहीत असताना हरिभाऊंच्या प्रतिभेने जे साधले ते मात्र निश्चित एवढे मर्यादित नाही; त्याच्या कक्षा हे उद्दिष्ट ओलांडून पुढे गेल्या. मला वाटते, त्या अशा प्रकारे ते उद्दिष्ट ओलांडून पुढे गेल्या, ह्यातच त्या कादंबरीच्या मोठे-पणाची काही बीजे आहेत. कोणत्याही श्रेष्ठ दर्जाच्या ललितकलाकृतीच्या बाबतीत हेच दिसून येते. तिच्या निर्मात्याने तिच्या निर्मितीला प्रारंभ करण्यापूर्वी जे उद्दिष्ट आपल्या डोळ्यांपुढे ठेवलेले असते त्यापेक्षा किती-तरी अधिक तिने शेवटी साधलेले असते; 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो?' च्या बाबतीत हेच दिसून येते. लेखाच्या प्रारंभीच सूचित केल्याप्रमाणे ही कादंबरी यमूच्या जीवनाची शोकात्मिका जशी आपल्यासमोर प्रकट करते त्याचप्रमाणे

महाराष्ट्रातील पांढरपेशा एकत्र कुटुंबजीवनाचीही तितकीच करुण शोकात्मिका ती आपणांसमोर साक्षात उभी करिते, असेच मला वाटते. ह्या कुटुंबजीवनाचा आत्मा दुःख हाच आहे. दुःख, कुचंबणा, व्यक्तित्वसंकोच नव्हे, जवळजवळ व्यक्तित्वाचा विनाश हेच सदर कुटुंबजीवनाचे परवलीचे शब्द आहेत. महाराष्ट्राच्या पांढरपेशा समाजातील एकत्र कुटुंबपद्धतीचा हा डोलारा आता कोसळतो आहे. 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो?' च्या काळी ह्या डोलाऱ्याला हादरे बसू लागले होते. त्याचे भयप्रद, माणसातील माणुसकीचा क्षणशः, कणशः विनाश करणारे स्वरूप हळूहळू प्रत्ययास येत होते. हा काळच, व्यक्तीचा व्यक्ती ह्या दृष्टीने विचार करायला हवा, ह्या नव्या जाणिवेचा उदयकाल होता. ह्या काळातील महाराष्ट्रातील पांढरपेशा कुटुंबजीवनाचे व तद्द्वारा समाजजीवनाचे चित्र आपणांस 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो?' ह्या कादंबरीमध्ये साक्षात उभे केलेले आढळते. ह्या कुटुंबजीवनाला पडत असलेले तडे, त्याच्या अटळ विनाशाची बीजे, त्यातून जन्माला येणारा व्यक्तिवादी दृष्टिकोण ह्या सर्वांची साक्ष कादंबरीच्या पानापानांतून येते. मला ह्या दृष्टीने सदर कादंबरीचे मूल्य मोठे वाटते. जे हरिभाऊंना जाणवत होते, बोचकपणे जाणवत होते, परंतु जे व्यक्त करण्यासाठी आपण सदर कादंबरी लिहीत आहोत अशी त्यांची कल्पना नव्हती, तेच हरिभाऊंनी अत्यंत प्रभावीपणे व्यक्त केले आहे. श्रेष्ठ दर्जाच्या कलाकृतीच्या ठिकाणी अभिव्यक्तीचे केवढे अपूर्व सामर्थ्य असते ह्याचा अर्वाचीन मराठी कथा-साहित्याच्या क्षेत्रात प्रथम प्रत्यय येतो तो 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो?' मध्ये.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

.७.

‘ मुक्तामाला ’ : एक टिपण

लक्ष्मण मोरेश्वर शास्त्री हळबे यांची ‘मुक्तामाला’ ही ‘अत्यंत बोधपर व मनोरंजक कादंबरी’ आज वाचली. मी वाचली ती ह्या कादंबरीची सातवी आवृत्ती; १९१० साली धी इंदु विजय कंपनी लिमिटेड ह्या प्रकाशकांनी मुंबई ‘इंदुप्रकाश’ छापखान्यात छापून प्रसिद्ध केलेली. हिची पहिली आवृत्ती १८६१ मधील. हळब्यांनी ‘मुक्तामाले’ खेरीज एकच कादंबरी लिहिली. तिचे नाव ‘रत्नप्रभा’ (१८६६). ‘रत्नप्रभे’च्या प्रस्तावनेत हळबे लिहितात, “मुक्तामाला हा ग्रंथ प्रसिद्धीस आणल्यावर त्यास सरकारने व लोकांनी चांगला आश्रय दिला. हे पाहून दुसरा तशाच पद्धतीचा ग्रंथ तयार करण्याविषयी उत्तेजन आले.” ह्यावरून ‘मुक्तामाले’ची तत्कालीन लोकप्रियता ध्यानात घ्यावी. ‘विविधज्ञान-विस्तार’ हे मासिक पुस्तक देखील १८७०।७२ साली ह्या कादंबरीची स्तुती करिताना आढळते. १८७७ सालीं ‘विविधज्ञानविस्तारा’ने आपल्या तिसऱ्या अंकात न्यायमूर्ती रानडे व लोकहितवादी यांच्या ‘ग्रंथोत्तेजक मंडळी’च्या संदर्भात निघालेल्या संयुक्त पत्रकाचा विचार करण्याकरिता ‘महाराष्ट्र ग्रंथोत्तेजन’ ह्या नावाचा सुप्रसिद्ध निबंध लिहिला. त्या निबंधात ‘उपयुक्त कथा’ ह्या सदराखाली विस्ताराने जो मजकूर लिहिला आहे त्यात ज्या तीन कादंबऱ्यांचा आवर्जून उल्लेख

केलेला आहे त्यात 'मुक्तामाला' ही एक कादंबरी आहे. "'मुक्तामाला,' 'मोचनगड', 'हंबीरराव आणि पुतळाबाई"' हे कादंबरी ग्रंथ आमच्या मते मासलेवाईक होत' असे 'विस्तारा'चे मत आहे; व हे त्या काळातील एका सुप्रतिष्ठित वाङ्मयीन नियतकालिकाचे मत ह्या दृष्टीने लक्षात घेण्याजोगे मत आहे.

आज १९६० साली ही कादंबरी वाचताना आपणांस कोणता अनुभव येतो ? आपण 'गुलबकावली'सारखी एक अद्भुतरम्य कथा वाचणार आहोत ह्या जाणिवेनेच सदर कादंबरी हाती घेतो व ह्या जाणिवेनेच आपण ती हाती घेतलेली असल्यामुळे तिच्या वाचनात रंगूनही जातो. 'मुक्तामाले'त रंगून जाणारे मन हे साधारण बारातेरा वर्षांच्या मुलाचे मन आहे. आपले मन त्यावेळी तेवढेच असते; निदान असायला हवे; ते तेवढे असल्याशिवाय त्याला 'मुक्तामाले'ची लज्जत चाखताच येणार नाही. पुढे काय होणार हे ऐकण्यासाठी जसे हे मन उत्सुक असते, तसेच सज्जन हे संकटांतून निभावले की नाही आणि दुर्जनांना योग्य ती शिक्षा झाली की नाही हे ऐकण्यासाठीही ते तितकेच उत्सुक असते. घटनांचा कार्यकारणसंबंध शोधण्याकडे ह्या मनाची इतकीशी प्रवृत्ती नसते; योगायोगांकडे तर हे मन साशंकपणे कधीच पाहत नाही, किंबहुना कथा म्हटली म्हणजे योगायोग हे आलेच; योगायोगांशिवाय रंगतदार कथा संभवणेच अशक्य अशीच ह्या मनाची जणू कल्पना असते. त्यामुळे हे मन 'पुढे काय?' ह्या प्रश्नाखेरीज दुसरा कोणताही प्रश्न विचारण्यास अत्यंत अनुत्सुक असते; कारण अमुक ही घटना घडणे कसे शक्य आहे, अमुक व्यक्ती ही अमुक ठिकाणी ह्या वेळी आलीच कशी ह्यासारखे प्रश्न जर कथेच्या ओघात आपण उपस्थित केले तर आपणच आपल्या हाताने कथेचा ओघ खुंटविला असे होईल व पुढे काय घडले हे ऐकण्यासाठी उत्सुक असलेले आपले कान—'मुक्तामाला' सारख्या कादंबऱ्या वाचक कानांनीच वाचतात असे म्हणायला हरकत नसावी—जणू साधार तक्रार करतील; तेव्हा ह्या नसल्या चौकश्या करा कशाला, असेच जणू हे मन स्वतःला बजावीत असते. अशा मनानेच 'मुक्तामाले'चा आस्वाद घ्यावयाचा असतो; मी ह्या मनानेच तो घेण्याचा प्रयत्न केला व म्हणूनच तर तो थोडाफार घेऊ शकलो.

१. '१८५७ सालचे बंडाची धामधूम' किंवा 'हंबीरराव आणि पुतळाबाई'—विष्णु जनार्दन पटवर्धन; १८७३.

थोडा फार घेऊ शकलो असे म्हणण्याचे कारण एवढेच की ज्याला प्रौढ मन असे म्हणतात ते जसे संपादन करणे कठीण असते तसेच वर वर्णिलेले मनही आपणांस हवे तेव्हा व हवा तेवढा वेळ हस्तगत होईल असे वाटत नाही. 'मुक्तामाला' वाचताना माझे प्रौढ मन मधूनमधून जागे होत होते व ते जागे झाले की माझ्या 'मुक्तामाले' च्या आस्वादात खरे म्हणजे थोडा खंड पडत होता; परंतु एकाच वेळी ह्या दोन मनांनी घेतलेला 'मुक्तामाले' चा आस्वाद एका दृष्टीने मजेदार होता. मुक्तामालेवर एकामागून येणाऱ्या संकटांतून ती वाचते कशी व धनशंकराला भेटते केव्हा हे जाणून घ्यायला माझे एक मन उत्सुक होते तर त्याच वेळी हळबेशास्त्री यांनी अवलंबिलेल्या सरधोपट कथनपद्धतीचा, संविधानकाची गुंफण करिताना त्यांनी योजलेल्या बालिश युक्त्या-प्रयुक्त्यांचा विचार माझे दुसरे मन करीत होते. हा विचार मोठा उद्बोधक होता : आजच्या कादंबरीकारांचा ढंग हळबेशास्त्री यांचेजवळ नाही; आपला वाचक हा एक 'गोष्ट' ऐकायला आला आहे, गुंतागुंतीची गोष्ट ऐकण्यात त्याला विलक्षण गोडी आहे ह्याबद्दल हळबेशास्त्री यांना खात्री आहे; तेव्हा ते वाचकाला घाबरत नाहीत. त्याला आंजारीतगोंजारीत नाहीत. त्याची शाबासकी मिळविण्यासाठी त्याला आपली कथनचातुरी दाखवीत नाहीत. ते सरधोपटपणे व शांतपणे कथन करीत असतात. कथन करीत असता गोष्टीचे स्वाभाविकपणेच आपल्या हातून सुटलेले व तुटलेले धागे परत परत जोडीत असतात. त्यांचे हे जोडकाम चालू असता त्यांचा वाचक उतावीळपणा करीत नाही. हा उतावीळपणा करून त्याचे भागणारही नाही. तो ती सांधेजोड होईपर्यंत थांबतो व ती पुरी झाली म्हणजे हळबेशास्त्र्यांबरोबर पुढे पाऊले टाकतो; परंतु असे असले तरी पुढेपुढे कथानकाची चांगलीच गुंतागुंत होऊ लागते. व मग परत हळबेशास्त्र्यांना थांबून वाचकाकडे पहावे लागते. पहावे लागते एवढ्यासाठी की हा आपल्याबरोबर चालतो की नाही हे लक्षात यावे. मग कथानकाचे सर्व धागे त्याच्या नीट लक्षात यावेत एवढ्यांसाठी ते अधूनमधून थांबून कित्येक घटनांचेपुनर्निवेदनही करितात; कथानक बरेच गुंतागुंतीचे होत चालले आहे याची त्यांना कल्पना असते व वाचकाने ते पूर्ण लक्षात घेतल्याशिवाय पुढील टप्प्याकडे जाणे बरे नव्हे हेही त्यांना कळते व म्हणूनच ते पुनरुक्तीचा गमतीदार अवलंब करितात. कादंबरीच्या अगदी शेवटी प्रथमपासून ठरविल्याप्रमाणे मुक्तामाला, तिचा पती धनशंकर, तिचा मुलगा कमलाक्ष, पिता शांतवर्मा व माता भाग्यशाली, प्रिय मित्र सोमदत्त व तिच्या

पतीचा विश्वासू नोकर गुलालसिंग ह्या सर्वांची भेट होते, खलपुरुष शुक्राक्ष व भद्राक्ष व पंचाक्षरी यांना योग्य ते शासन मिळते, सर्वांना आनंद होतो हे खरे आहे; परंतु राजा भयानकाचा बीमोड, विशालाक्षाचे राज्यारोहण व वर निवेदिलेल्या अचानक भेटी व शिक्षा ह्या सर्वांची गुंतवळ वाचकाने नीट सोडविली की नाही ह्याबद्दलची शंका राहू नये म्हणून हळबेशास्त्री शेवटच्या राजदरबाराच्या प्रवेशात सोमदत्ताकडून परत एकदा कादंबरीच्या कथानकाचा सुसूत्रपणे उजळणीवजा पाढा वाचवितात. कोणतीही गोष्ट वाचकाच्या कल्पनेवर सोपवायला ते सहसा तयार नसतात. 'मुक्तामाले'चे कथानक योगायोगांवर आधारलेले असले तरी त्या योगायोगाने घडलेल्या घटनांची सांधेजोड व्यवस्थित झालेली आहे की नाही हे ते वारंवार अगदी जातीने पाहत असतात. सर्व बारीकसारीक घटना ठिकच्या ठिकाणी बसल्या आहेत ना, सर्वांची व्यवस्था नीट लागली आहे ना, वाचकांच्या चेहऱ्यावर साशंकतेची एकही छटा उरलेली नाही ना ह्याबद्दल मनाची खात्री करून घेतल्याशिवाय ते आपली कादंबरी संपवीत नाहीत; त्यामुळे त्यांना एक कथा निःसंदिग्धपणे सांगितल्याचे समाधान लाभते व त्यांच्या वाचकालाही एक पूर्ण गोष्ट ऐकल्याचे समाधान लाभते.

हळबेशास्त्री ह्यांच्या वर उल्लेखिलेल्या वृत्तीशी सदर कादंबरीतील एकच दुवा मला थोडा विसंगत वाटतो; परंतु थोडा अधिक विचार केल्यावर त्या विसंगतीचाही 'अर्थ' लक्षात येतो (व गालातल्या गालात हसू येते.) मौज अशी आहे की कादंबरीच्या शेवटी प्रत्येक पात्राचे पुढे काय झाले ते हळबेशास्त्री यांनी आपणांस आवर्जून सांगितले आहे. परंतु पदच्युत झालेल्या दुष्ट भयानक राजाचे पुढे काय झाले ते मात्र फारसे सांगताना ते दिसत नाहीत; त्याला फाशी देण्यात आले की कोठडीत टाकण्यात आले की नजरकैदेत ठेवण्यात आले की हद्दपार करण्यात आले यासंबंधी काहीच माहिती देताना ते दिसत नाहीत. त्यांच्या प्रथेला अनुसरून ते ही माहिती पुरवितील अशी यांच्या वाचकाला अपेक्षा असते व तो त्याप्रमाणे कादंबरीच्या शेवटापर्यंत ह्या माहितीची वाट पाहतो. परंतु ही माहिती शेवटी देखील येत नाही; मला प्रथम याचे आश्चर्य वाटले; परंतु थोड्या वेळाने हळबेशास्त्र्यांच्या ह्या मुग्धतेचा अर्थ कळला; 'मुक्तामाला' ही एक अद्भुतरम्य कल्पित कथा असली तरी तिच्या प्रारंभी एका दुष्ट राजाच्या जुलमी राजवटीला कंटाळून प्रजेने व सरदारांनी केलेला अयशस्वी उठाव व शेवटी ह्याच सरदारांनी व प्रजेने घडवून आणलेली यशस्वी राज्यक्रांती आहे. एका दुष्ट व जुलमी राजवटीला

कंटाळून प्रजा राज्यक्रांती घडवून आणते हा सदर कल्पित कथेतील कथाभाग एकंदर कथेच्या दृष्टीने गौण भासला तरी ही कादंबरी ज्या काळात लिहिली गेली त्या काळाच्या दृष्टीने त्याला एक वेगळेच महत्त्व प्राप्त होते. हा काळ म्हणजे १८६१ मधील; १८५७ च्या बंडाच्या अगदी जवळचा. त्यामुळे सदर काळाच्या दृष्टीने राज्यक्रांतीच्या ह्या कथाभागाला एक वेगळाच अर्थ वाचकांच्या दृष्टीने प्राप्त होतो. निदान तो त्या काळातील वाचकांच्या दृष्टीने प्राप्त होणे अगदी शक्य आहे असे कादंबरीलेखनाच्या शेवटी शेवटी हळबेशास्त्र्यांच्या लक्षात आलेले असणे अशक्य नाही. परंतु राज्यक्रांती हे त्यांच्या कथेचे ती 'कल्पित कथा' असूनही बरेचसे अपरिहार्य पर्यवसान होते. (दुष्ट भयानकाचे एकाएकी मुक्तामालेच्या पातिव्रत्याच्या प्रभावाने हृदयपरिवर्तन व स्वभावपरिवर्तन होते असे दाखवून हळबेशास्त्र्यांना कादंबरीचा शेवट निश्चित हवा तसा गोड करिता आला असता; नाही असे नाही; परंतु त्यांनी (सुदैवाने) तो तसा केला नाही.) त्यांनी कादंबरीचे पर्यवसान राज्यक्रांतीनेच होऊ दिले. ते टाळणे त्यांना अशक्य वाटले; परंतु पहिल्या चार्लसप्रमाणे भयानकाला प्रजेने फाशी दिल्याचे दाखविणे मात्र त्यांना टाळावेसे वाटले. पन्नास हजार जनसमुदायासमोर भरलेल्या विशालाक्षाच्या खुल्या मैदानातील दरबारात शुक्राक्ष, भद्राक्ष, पंचाक्षरी इत्यादींच्या गुन्ह्यांची जाहीर चौकशी होते व साक्षीपुरावे होऊन त्यांना हव्या त्या शिक्षाही ठोठावल्या जातात; परंतु राजा भयानकाची व त्याच्या चांडाळचौकडीची चौकशी होत नाही. त्यांना जाहीरपणे शिक्षा होत नाहीत, किंबहुना त्यांचे काय झाले ते वाचकाला शेवटपर्यंत कळत नाही, ह्यामागील रहस्य एवढेच असावे. राजा पदच्युत झाला, नव्हे राज्याला पदच्युत केले, येथपर्यंत हळबेशास्त्री जाऊ शकले; परंतु त्याही पुढे जाऊन सदर दुष्ट राजाला प्रजेने शेवटी फाशी दिले व अंधार कोठडीत टाकले हे दाखविण्याचे धैर्य मात्र त्यांना झाले नसावे. ते दाखविण्याचा धोका पत्करायला ते तयार नसावेत असेच मला वाटते. म्हणूनच ते तत्संबंधी काहीच बोलताना दिसत नाही. कधीही कोणतीही गोष्ट वाचकांच्या कल्पनाशक्तीवर न सोपविणारे शास्त्रीबुवा ह्या ठिकाणी जेव्हा सर्व गोष्टी वाचकांच्या कल्पनाशक्तीवर सोपवताना दिसतात तेव्हा तत्कालीन एकंदर राजकीय परिस्थिती लक्षात घेऊन त्यांच्या सदर तपशीलाबाबतच्या ह्या मुग्धतेचा आपणांस अर्थ लावावा लागतो व अशा रीतीने तो लक्षात आल्यावर हळबेशास्त्र्यांच्या 'तारतम्यबुद्धी 'बद्दल गंमत वाटून गालातल्या गालात हसू येते.

'मुक्तामाले'तील निसर्गवर्णने मोठी लक्षात घेण्याजोगी आहेत. खरे म्हणजे ती आपोआपच लक्षात राहण्याजोगी आहेत. कादंबरीत निसर्गवर्णने हवीत ह्याच दृष्टीने ती बिचारी ह्या कथेत आली आहेत. कादंबरीचा प्रारंभच एका निसर्गवर्णनाने झाला आहे. हे निसर्गवर्णन 'पर्जन्यकाळ समाप्त होऊन हिवाळ्याचा प्रारंभ' होण्याच्या वेळचे असावे असे पहिल्याच वाक्यावरून वाटत असले तरी त्याचे स्वरूप हळूहळू विशिष्टाकडून सामान्याकडे झुकू लागते; व आता ह्या लांबलचक निसर्गवर्णनाचा मानवी व्यवहारांशी केव्हा व कसा संबंध येणार ह्याबद्दल जेव्हा आपण अधीर होऊ लागतो तेव्हा हळूच लेखकाचे पुढील वाक्य कानांवर पडते : लेखक म्हणतो, "अशा प्रकारचा अद्‌भुत चमत्कार वारंवार पहात जावा, कारण तेणेकरून चित्तास अतिशय आनंद होऊन, ज्या जगन्नियंत्या परमेश्वराने ही सृष्टी निर्माण करून अशा दशेस आणिली, त्याकडे लक्ष लागते. मग अर्थातच आपणांस इहलोकी व परलोकीही सुख होते." हे शब्द कानी पडल्यावर सदर निसर्गवर्णनाचा प्रत्यक्ष कथेशी कोणत्याच प्रकारचा संबंध नव्हता; ते नांदीवजा होते; आपला अकारण गैरसमज झाला हे आपल्या लक्षात येते व आपण सोयीस्करपणे ते निसर्गवर्णन विसरून कथाभागाकडे वळतो. अगदी प्रत्येक निसर्गवर्णनाच्या शेवटी ईश्वरी लीलेशी त्या निसर्गचमत्काराचा संबंध जरी हळबेशास्त्री जोडीत नसले तरी एवढे खरे की त्यांचा कथाभागाशी कोठेच फारसा संबंध नसतो. (बाकी ह्या बाबतीत हळबेशास्त्री यांना हसण्याचा आपल्याला फारसा अधिकार नाही; अगदी फडके, माडखोलकरांच्या काळात देखील कादंबरीत येणारी निसर्गवर्णने ही तेथे कितपत अपरिहार्यपणे येत होती, कथेच्या दृष्टीने ती कितपत अर्थपूर्ण होती, अलंकरण हेच त्यांचे मुख्यतः कार्य नव्हते काय, असे अनेक प्रश्न चोखंदळ वाचकाला त्या कादंबऱ्या वाचताना विचारावेसे वाटतच होते.)

'मुक्तामाले'तील एकच निसर्गवर्णन आपल्या लक्षात राहते; वाचताना आपणांस थोडाफार चटका लावते. ह्या वर्णनाशी माझी लहानपणीच तोंड-ओळख झाली हे माझ्या बाबतीत सदर अनुभवाचे एक कारण असेल. आमच्या कोठल्या तरी शालेय क्रमिक पुस्तकात — किनऱ्यांची वाचनपाठमाला तर नव्हे ! — 'सोमदत्त वादळात सापडला' हाच उतारा होता. तेव्हापासून त्या उताऱ्यातील ते वादळाचे व सोमदत्ताच्या हालअपेष्टांचे वर्णन मनात घर करून होते. परवा 'मुक्तामाला' वाचीत असता त्या वर्णनाचा वेगळेपणा लक्षात आला व ते एवढे

चटका का लावते तेही कळू शकले. सदर कादंबरीतील एवढेच निसर्गवर्णन कथाभागाशी एकजीव झालेले आहे. कथाभागाच्या दृष्टीने अत्यंत अर्थपूर्ण व अपरिहार्य आहे. व हळबेशास्त्रयांनी देखील ते मोठ्या मार्मिकपणे केले आहे. त्याचे स्वरूप बांडगूळवजा नाही; ते आपल्या पुष्कळ काळ लक्षात राहते. एका निबिड अरण्यातून मुक्तामालेच्या शोधार्थ जात असलेला व वाऱ्यापावसाने झोडपून काढलेला भयभीत सोमदत्त, ते वर्णन वाचल्यानंतर कितीतरी दिवस आपल्या डोळ्यांपुढून हलत नाही. अलंकरणवजा निसर्गवर्णने लिहीत असताच हळबेशास्त्रयांना सदर कादंबरीत असे एक कथास्थळ गवसावे की ज्या ठिकाणी त्यांच्या लेखणीने आपल्या ठिकाणचे एक आगळे सामर्थ्य प्रकट करावे, याचे कौतुक वाटते. ही पाने लिहिताना हळबेशास्त्रयांच्या प्रतिभेने जो अनपेक्षितपणे औचित्यविचार प्रकट केलेला आढळतो तो पाहून मोठी मौज वाटते. ही प्रतिभा स्वतःला न कळत, कथालेखनात कोणत्या प्रकारचे सामर्थ्य अवतरू शकते ह्याकडे अंगुलिनिर्देश करीत आहे की काय, अशीच शंका ह्या ठिकाणी आपल्या मनात येऊन जाते.

आज ही कादंबरी वाचीत असता तिच्यातील आणखी कितीतरी वैशिष्ट्यांवर रेंगाळावेसे वाटते. एका काळी ज्यांनी अनेकांना आकर्षून घेतले होते परंतु ज्या तूर्त सांदीकोपऱ्यात पडलेल्या आहेत अशा अनेक जुनाट वस्तूंकडे त्या परत हातात घेऊन कुतूहलाने पाहण्यात मोठा आनंद असतो. तसाच आनंद 'मुक्तामाले'चे वाचन करिताना मला होत होता. मराठी कादंबरीत 'प्रकरण' हा शब्द मला वाटते हरिभाऊंच्या काळांत रूढ झाला. हळबेशास्त्रयांनी आपल्या कादंबरीत 'प्रकरणांना' स्थान दिलेले नाही. त्यांची कादंबरी नऊ 'भागां'ची आहे. प्रत्येक भागाच्या प्रारंभी एक स्वरचित मराठी श्लोक आहे; हा श्लोक म्हणजे त्या भागातील कथाभागावर हळबेशास्त्री यांनी केलेले पद्यात्मक भाष्यच होय. आता पहिल्याच भागावरील हा श्लोक पहा.

मंत्री तसेच नृप दुष्ट जगांत होती
नाना परी मग जनांप्रति पीडिताती।
होती मदांध न सुचे सुविचार त्यांशीं।
नाना मिषें करुनि नागविती प्रजेशीं ॥

हा श्लोक म्हणजे पहिल्या भागांत आलेला कथाभाग सारांशरूपाने सांगण्याचा

प्रयत्नच होय. आता हा शेवटच्या भागाच्या प्रारंभी आलेला श्लोक पहा :

दुष्टाच्या कृतिनें भले सुजनही लागून देशोधडी
जातो प्राण अशीं तयांवरि जरी आलीं बहु सांकडीं ।
त्यांतूनी भगवत्कृपें सुटुनि ते एकत्र होती अहा ।
दुष्टा शासन होई अद्‌भुत अशी लीला प्रभूची पहा ॥

हा श्लोक वाचल्याबरोबर हळबेशास्त्र्यांच्या त्या बालसुलभ वाचकाला किती हायसे वाटले असेल ! मुक्तामाला व तिला प्रिय असणाऱ्या व्यक्ती जरी तोपर्यंत महान संकटात सापडलेल्या असल्या तरी आता लवकरच त्यांची सुटका होणार व त्यांचा छळ करू पाहणाऱ्यांचा बीमोड होणार ह्या सूचनेने त्याच्या मनावरचे ओझे किती झटकन् दूर झाले असेल ! हळबेशास्त्री कथानकासंबंधीचे वाचकाचे कुतूहल जिवंत ठेवण्याचा नेहमीच आपल्याकडून प्रयत्न करितात; म्हणजे मुक्तामाला एका संकटातून सुटते ना सुटते तोच ती दुसऱ्या संकटात कशी पडेल ह्यासंबंधीची तजवीज त्यांनी करून ठेवलेलीही असते. परंतु आपल्या कह्यात आलेल्या वाचकांबद्दल त्यांना पूर्ण विश्वास असल्यामुळे प्रकरणारंभीच्या श्लोका-मधून पुढे होणाऱ्या घटनासंबंधीची पूर्वसूचना दिल्याने आपल्या वाचकाचे तत्संबंधीचे कुतूहल नष्ट होईल की काय ही नसती भीती त्यांना भेडसावीत नाही. उलट ह्यापुढे घडणाऱ्या घटनांची थोडीशी पूर्वकल्पना दिल्याने आपला वाचक अधिक जिज्ञासेने पुढील कथाभाग वाचील अशीच जणू त्यांना खात्री असते. (आणि त्यांच्या वाचकाची एकंदर बैठक लक्षात घेता ही त्यांची खात्री अगदीच अनाठायी नसते असेच म्हणावे लागते.) परंतु हळबेशास्त्री यांनी प्रत्येक 'भागा'च्या प्रारंभी घातलेला श्लोक वाचताना माझ्या मनात एक विचार नेहमीच डोकावून जातो. तो विचार म्हणजे असा की हळबेशास्त्र्यांचा हा पुढे येणाऱ्या कथाभागावर वैचारिक भाष्य करू पाहणारा प्रकरणारंभींचा श्लोक आणि काही दिवसांनी हरिभाऊ आपट्यांच्या काळात कादंबरीतील प्रकरणांना देण्यात येऊ लागलेली तात्पर्यवजा शीर्षके ह्यांत तत्त्वतः फरक तो कोठला ? हळबेशास्त्री श्लोक लिहितात तर हरिभाऊ 'मधले विघ्न', 'त्याचा निश्चय झाला', 'हा काय आणखी अनर्थ !', 'पत्र दाखविले', 'पोरी आता तुझे होणार कसे ?', 'मला पहायला येतात' या सारखी शीर्षके 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो ?' कादंबरीतील आपल्या प्रकरणांना देताना दिसतात. हळबेशास्त्र्यांच्या

श्लोकांइतकी प्रकरणात येणाऱ्या पुढील घटनांच्या स्वरूपाची सूचना कदाचित् ही शीर्षके देत नसतील. (मला तर वाटते, हळबेशास्त्र्यांच्या श्लोकातील नीति-प्रतिपादनाचा सूर तेवढा वजा केला तर पुढील घटनांची जवळ जवळ तेवढीच सूचना ही शीर्षके देतात.) परंतु एवढे खरे की दोघांचा तोंडवळा एकच आहे व दोघांचे प्रयोजनही बरेचसे एकमेकांशी जुळणारे आहे.

'मुक्तामाला' ही एक अद्‌भुतरम्य, 'अत्यंत बोधपर आणि मनोरंजक' कादंबरी आहे हे एकदा लक्षात बाळगल्यावर व तिचा वाचक, नव्हे, श्रोता हा तिची गोष्ट ऐकायला – कादंबरी वाचायला नव्हे – मुख्यतः आलेला आहे हे ओळखल्यावर तिच्यातील घटनांच्या वर्णनात बारकावा शोधणे हे ओघानेच वेडेपणाचे ठरते. हा बारकावा लक्षात घेण्याची कथानिवेदकाला आवश्यकता नसते व तो लक्षपूर्वक न्याहाळण्याची त्या कथेच्या श्रोत्यालाही गरज नसते. तो तर कथा ऐकत असता सतत विचारीत असतो, 'पुढे काय झाले?' अशा परिस्थितीत कथानिवेदक जर थोडा थबकून हा बारकावा निवेदनात आणू लागला तर हा श्रोता घायकुतीस येण्याची शक्यता असते. हळबेशास्त्री हा बारकावा आपल्या निवेदनात म्हणून कधीच फारसा येऊ देत नाहीत. त्यांनी ज्याप्रमाणे आपल्या कथेतील पात्रांना शक्य तो भयानक, शांतवर्मा, भाग्यशाली ह्यांसारखी बोलकी नावे देऊन व काही थोड्या इतर अशाच ढोबळ साधनांची मदत घेऊन त्यांचे स्वभावधर्म कायमचे निश्चित केले आहेत व त्यामुळे सबंध कादंबरीभर ही मंडळी वावरत असली तरी त्यांच्या स्वभावात, वागणुकीत, विचारात केव्हाही कमीजास्तपणा कसा तो दिसत नाही; टांकसाळेतून पाडलेल्या नाण्यांप्रमाणे त्यांचे मूल्य केव्हाही बदलत नाही; ते नेहमी जसेच्या तसेच राहाते; त्याचप्रमाणे त्यांच्या संदर्भात वारंवार घडणाऱ्या काही घटनांच्या वर्णनात देखील एक प्रकारचा ठरीवपणा आणण्याचा प्रयत्न हळबेशास्त्री करताना दिसतात. सर्व कादंबरीभर मुक्तामालेचे काम म्हणजे एका संकटातून सुटका होताच दुसऱ्या संकटात सांपडणे; तेव्हा ज्याप्रमाणे संकटात सापडण्याची वर्णने वरचेवर येतात त्याच-प्रमाणे कोणा तरी हितचिंतकाच्या मदतीने, अर्थात दैववशात, संकटातून मुक्त होण्याची वर्णनेही परत परत हळबेशास्त्र्यांना करावी लागतात. पहिल्या वर्णनात ज्याप्रमाणे मूर्च्छेला व अश्रुविमोचनाला स्थान मिळते त्याचप्रमाणे दुसऱ्या प्रकारच्या वर्णनात उभयपक्षी होणारा आनंदाश्रुपात व एकमेकांच्या गळ्यात पडणे इत्यादी गोष्टींना आपोआप स्थान मिळते. हळबेशास्त्र्यांची जवळजवळ

सर्वच पात्रे, मला वाटते, – राजा भयानकाचा अपवाद केल्यास – अश्रुमोचन करण्यात फार पटाईत आहेत. जवळजवळ सर्वांनीच कथेच्या ओघात केव्हाना केव्हा तरी अश्रुपात केला आहे. इतरांची गोष्ट बाजूला राहो, परंतु एवढा कृष्णकारस्थानी आणि पाषाणहृदयी शुक्लाक्ष पण त्याला देखील हळबेशास्त्र्यांनी वेळी प्रसंगी रडायला लाविले आहे. फक्त त्याला रडायला लावण्यापूर्वी हळबेशास्त्री एवढे सांगण्याची काळजी घेतात: "हे सर्व पाहून शुक्लाक्ष मनात चरकला, आणि जरी तो पाषाणहृदयी होता, तरी त्याचे मनास बराच द्रव आला." मुक्तामालेचा शोक वर्णन करिताना देखील हळबेशास्त्री तो एका ठराविक पद्धतीने करितात; प्रथमतः तिची त्या वेळेची शारीरिक स्थिती वर्णन करून – अर्थात् हे वर्णनही बरेचसे ठराविक साच्याचे असते – ते तिच्या शोकाकडे वळतात व म्हणतात: 'ती विलाप करू लागली तो असा –'. हा शोक किंवा विलाप अर्थात सविस्तर असतो; त्यात तिने प्रथम आपल्या दैवाला दोष दिलेला असतो, नंतर देवाची करुणा भाकलेली असते; एके ठिकाणी तर तिने केलेला हा शोक श्लोकरूप पावला आहे असे म्हणावयास हरकत नाही; कारण तो एका पदाच्या रूपाने प्रकट झाला आहे. ज्या चालीवर तिने ते पद जणू म्हटले असेल ती त्या पदाची चालदेखील हळबेशास्त्र्यांनी नमूद केली आहे. ती चाल 'अहा रे दैवा' ही होय असे ते सांगतात व मग तो

> **भक्तवत्सला धांव धांव आतां**
> **संकटसमयी नाहीं दुजा त्राता ॥**
> **जन्मांत नाहीं कवणासी गांजीलें ॥ ध्रु० ॥**

हे ध्रुवपद असलेला पाच कडव्यांचा श्लोक नमूद करितात. मुक्तामालेने वेळोवेळी केलेला हा सबंध कादंबरीभरचा शोक अगदी नाटकातल्यासारखा वाटावा असा आहे. तो नाटकातल्यासारखा वाटतो ह्याचे कारण त्यात अधूनमधून येणारी 'हे शुक्लाक्षा!', 'हे कमलाक्षा!' ह्यासारखी संबोधने हे तर खरेच, परंतु शिवाय तो चालू असताना मुक्तामालेने केलेल्या विशिष्ट हावभावांची लेखकाने केलेली नोंद हेही त्याचे एक कारण होय हे लक्षात घेतले पाहिजे. ही नोंद बहुधा प्रत्यक्ष मजकुरात कंस घालून त्या त्या कंसातून केलेली जाते. उदाहरणार्थ, एके ठिकाणी मुक्तामाला बोलता बोलता म्हणते, 'आपल्या नशिबास बोल लावावा, दुसरा इलाज राहिला नाही' व त्याच वेळी हळबेशास्त्री कंसात नमूद करितात, "असे म्हणत

म्हणत ती कपाळास हात लाविते." किंवा दुसरीकडे तीच म्हणते..."मी तर मेल्यापेक्षाही मेली, अशी झाल्ये आहे. वास्तव मी आपल्या प्राणांची इतकी काळजी करीत नाही; परंतु त्या वृद्ध मातापितरांच्या व (गरोदर असल्यामुळे पोटाकडे बोट दाखवून) याच्या प्राणनाशास कारण मी झाल्ये तर..." वगैरे वगैरे. अशी विशिष्ट भाषणे चालू असता होणारे जे हावभाव त्यांची सूचना देणारी स्थले 'मुक्तामाले'त अनेक आहेत : परंतु हरिभाऊ आपट्यांच्या पहिल्या कादंबऱ्या व स्फुट गोष्टी वाचीत असता आपणांस ह्याच 'नाट्यपद्धती'चा अवलंब करिताना हरिभाऊ दिसतात आणि मग हळबेशास्त्र्यांच्या ह्या लेखनपद्धतीचे तितकेसे हसू येत नाही. संभाषण–प्रसंगातील नाट्य त्या संभाषणातूनच सहज-गत्या सूचित करण्याचे व तो संभाषण-प्रसंग साक्षात वाचकांसमोर उभा करण्याचे कसब अद्याप मराठी कादंबरीला हस्तगत करावयाचे होते. ती त्या दृष्टीने हळूहळू पावले टाकीत होती. हे कसब पूरेपूर हस्तगत व्हावयाला खरे म्हणजे हरिभाऊ आपट्यांचा काळ जावा लागला; ते खरे हस्तगत झाले १९१० ते १९२० च्या दरम्यान;–फडक्यांच्या उदयापूर्वीच नाथमाधव गुर्जरांच्या काळात. हळबेशास्त्र्यांची कादंबरी सरधोपटपणे चालणारी; प्रसंगवर्णनाच्या वेळी किंवा संभाषण-प्रसंग-चित्रणाच्या वेळी ठराविक ठशाचाच परंतु संपूर्ण तपशील सादर करणारी, कोणत्याही स्वरूपाची घाई जिला ठाऊक नाही अशी, संथ लयीत, काही सांगायचे तर राहिले नाही ना ह्याची परत परत खात्री करून घेण्यासाठी तीनतीनदा मागे वळून पाहणारी व मग पावले टाकणारी कादंबरी. ह्या कादंबरीपासून निवेदन-कौशल्याबाबत हरिभाऊंची कादंबरी बरीच दूर गेली परंतु ह्या दोन कादंबऱ्यांचा परस्परसंबंध लक्षात न येण्याइतकी ती खात्रीने दूर जाऊ शकली नाही. त्यासाठी उजाडावे लागले ते सुरस-सरस ग्रंथमालांचे युग व त्यानंतरचे फडक्यांचे युग. हरिभाऊंच्या कादंबरीचीही गती मंद, तिलाही कसली उतावीळ नाही, तिचेही सारे ऐसपैस, तिचीही वाचकाला भरवण्याकडे प्रवृत्ती, तिचेही निवेदन बरेचसे सरधोपटच, कालक्रमानुसार पुढे सरकणारे, तिचीही स्वाभाविक प्रवृत्ती 'अत्यंत बोधपर व मनोरंजक' होण्याकडेच–अर्थात 'मुक्तामाले'च्या वातावरणापासून 'पण लक्ष्यात कोण घेतो?' मधील वातावरण खूपच दूर सरकले–अगदी परस्परांचा संबंध न ओळखता येण्याइतके. त्यामुळे कादंबरीची प्रकृती बदलली व प्रयोजनातही एकदम बदल झाला. परंतु येथे प्रश्न विचारात घेतला आहे तो मुख्यत्वे कथनपद्धतीचा. त्यात मात्र एवढा बदल

होऊ शकला नाही की तिचे 'मुक्तामाले'च्या कथनपद्धतीशी काही नाते नाही काय असा संशय यावा.

'मुक्तामाले'च्या कथनपद्धतीचा सहज विचार करिता करिता स्वतःला न कळत आपण थोडे विषयांतर केले. (अर्थात् हे विषयांतर म्हणता येणार नाही. 'मुक्तामाले' चा विचार करिताना तिच्या आगमनानंतर काही वर्षांनी उदयास आलेल्या हरिभाऊंच्या कादंबरींचा विचार ओघानेच येतो. तसाच तो येथे आला.) 'मुक्तामाले'च्या कथानकाचा विचार करिताना मला आणखी एक गोष्ट सहज जाणवली व ती म्हणजे ह्या कादंबरीच्या नायकाच्या अंगी चांगुलपणाखेरीज दुसरा कोठलाही गुण नाही ही. घनशंकर हा सदर कादंबरीचा नायक आहे, कारण तो कादंबरीची नायिका मुक्तामाला हिचा पती आहे; परंतु स्वतःवर आलेले खोटे आरोप जसे तो नाशाबीत करू शकत नाही, त्या दृष्टीने प्रयत्नही करिताना दिसत नाही, त्याचप्रमाणे मुक्तामालेवर आलेल्या एकाही संकटातून तो तिला मुक्त करीत नाही. त्या खटपटीतही दिसत नाही. स्वतः मोकळा असूनही धडपड करीत नाही. भयानकाच्या तुरुंगातून तो एका विशिष्ट क्षणी मुक्त होतो व नदीतून वाहत येऊन कोळ्यांच्या हाती लागतो; परंतु त्यानंतर सासुरवाडीला एक फेरी मारण्यापलीकडे व तेथे मुक्तामाला व आपले सासूसासरे नाहीत असे कळल्यावर बैरागी बनून इतस्ततः भटकण्यापलीकडे तो फारसे काही करिताना आढळत नाही ह्याचे आपणांस आश्चर्य वाटते. कादंबरीच्या दुसऱ्या तिसऱ्या भागातच तो नदीत फेकला गेल्याचे आपणांस कळते व आता हा लवकरच कोणत्या तरी वेषात आपणांस कोठेतरी मुक्तामालेची सुटका करिताना भेटणार असे स्वाभाविकच आपणांस वाटू लागते; परंतु आपणांस भेटतात ते त्याचा विश्वासू सेवक गुलालसिंग आणि मुक्तामालेचा बालमित्र सोमदत्त हे दोघे. घनशंकर नव्हे. मुक्तमालेवर आलेल्या संकटात तिला ह्या दोघांचीच—मुख्यतः सोमदत्ताचीच विशेष मदत होते; घनशंकराची यत्किंचितही होत नाही. व त्यामुळे तो नायिकेचा पति एवढ्यापुरताच सदर कादंबरीचा नायक ठरतो. खऱ्याखुऱ्या कर्तृत्वाच्या जोरावरच जर नायक ही पदवी ह्या कादंबरीतील कोणाला द्यावयाची असेल तर ती बिचाऱ्या सोमदत्तालाच द्यावी असे मला वाटते; कारण तोच थोडेफार कर्तृत्व दाखविताना दिसतो. (मला वाटते, एवढ्या-साठीच कादंबरीच्या शेवटी शांतवर्मा आपली सर्व जहागीर व संपत्ती, मुलीच्या व जावयाच्या विचाराने सोमदत्तास देऊन टाकतो.) परंतु 'मुक्तामाले'सारख्या

कथेचा आपण थोड्या वेगळ्या प्रकारेच विचार केला पाहिजे; 'मुक्तामाले' सारख्या कथेत खरे कर्तृत्व माणूस नसून दैवच दाखविते; त्याच्यापुढे मानवी कर्तृत्व इतके लंगडे पडत असते की ह्या कर्तृत्वावरचा आपला विश्वासच जवळ-जवळ उडून जातो; असल्या कादंबरीतील नायक हा जरी क्वचित पराक्रमी दिसला तरी त्याचा प्रत्येक पराक्रम हा ही शेवटी दैवाधीन असतो. तेव्हा दैवाला किंवा योगायोगालाच असल्या कादंबरीमध्ये नायकत्वाचा मान मिळायला हवा; हा नायक अदृश्य असतो; परंतु त्याच्या अस्तित्वाइतकी दुसऱ्या कोणाच्याही अस्तित्वाची जाणीव आपणांस असली कादंबरी वाचतांना होत नाही.

.८.

कादंबऱ्यांनी साधलेले समाजप्रबोधन : विभावरी शिरूरकर

विभावरी शिरूरकरांचे 'कळ्यांचे निःश्वास' हे पुस्तक १९३३ साली प्रसिद्ध झाले आणि त्यानंतर एकच वर्षाने म्हणजे १९३४ साली प्रसिद्ध झालेल्या त्यांच्या 'हिंदोळ्यावर' ह्या कादंबरीने महाराष्ट्रात वादाचा भडका उडाला. विभावरी शिरूरकर ही व्यक्ती कोण ह्या एका प्रश्नाने अनेकांची मने तेव्हा व्यापली होती. एप्रिल १९३५ च्या 'प्रतिभा' विशेषांकात विभावरी शिरूरकरांचे एक पत्र प्रसिद्ध झाले, ते संपादकांना उद्देशून होते. त्यांच्या लेखनामुळे आणि टोपणनावामुळे जे अनेक प्रश्न उपस्थित झालेले होते त्यांना उत्तर देण्याचा प्रयत्न त्यात होता. त्यात एके ठिकाणी आपल्या लेखनासंबंधी व त्याच्या टीकाकारांसंबंधी विभावरीबाईंनी लिहिले होते : "...एक, दोन, तीन कितीतरी—अनंत कोडी माझ्या नजरेसमोर नाचू लागली. शेवटी एकेक पान लिहीत गेले. महिनापंधरा दिवसांतच मला वाटले, किती लिहिणार मी माझ्या ह्या भंगुर लेखणीने ? सारं अफाट जीवित डोळ्यापुढे येऊन माझ्या वीतभर लेखणीच्या असमर्थ वाणीकडे मी हताश होऊन पाहिलं....कादंबऱ्यांहून अद्भुत सत्य आणि वैचित्र्य जगात आहे—हिंदुस्थानात आहे, महाराष्ट्रात आहे, घरोघरी आहे—पण पाहील त्याला...'सत्य', 'सत्य' म्हणून वाटेल ते उघडं

'सत्य' अभिजात वाङ्मयात चिताडायचं नाही हे खरं आहे. पण वाङ्मयापुरताच सोवळेपणा पाहू जाणाऱ्या काहीकाही लोकांच्या स्वतःची कृती—आचारण कितीतरी ओंगळ असतं नाही ? कळ्यांच्या निःश्वासात न पाहिलेले, ऐकलेले किती निःश्वास अभिजाततेच्या पुरस्कर्त्यांपैकीच काहींनी कित्येक जीवांना सोडायला लावले असतील."

१९३५ साली म्हणजे त्यांच्या कादंबरीलेखनाच्या प्रारंभकालीच विभावरी शिरूरकर यांनी काढलेले वरील उद्‌गार कादंबरीकार ह्या दृष्टीने असलेली त्यांची भूमिका बरीचशी स्पष्ट करतात असे दिसते. समाजाचे उद्‌बोधन करणे हे कादंबरीलेखनाचे खरोखर उद्दिष्ट ठरते काय किंवा एखाद्या कादंबरीकाराच्या लेखनाचा विचार करताना त्याचे लेखन सामाजिक प्रबोधन साधू शकले की नाही, ह्या गोष्टीस आपण किती महत्त्व द्यावे ह्यासारखे प्रश्न एकंदर कादंबरी लेखनासंबंधी तात्त्विक दृष्टया विचार करीत असता आपण निश्चित उपस्थित करू शकतो व त्यांची उत्तरेहि लक्षात घेऊ शकतो. परंतु काही कादंबरीकार असे असतात, की त्यांच्या कादंबरी लेखनामागील समाजप्रबोधनाची प्रेरणा त्या लेखनामधूनच एकसारखी प्रकट होत असते आणि म्हणूनच त्यांच्या कादंबऱ्यांचा विचार होत असता हे किंवा ह्यासारखे प्रश्न उपस्थित करणे थोडे अनावश्यक ठरते. त्यांच्या कादंबरीलेखनाचा विचार हा स्वाभाविकच त्या लेखनाचे जवळजवळ उद्दिष्ट ठरू पाहणाऱ्या विशिष्ट सामाजिक प्रश्नांच्या संदर्भातील सामाजिक प्रबोधनाचा विचार ठरतो.

विभावरी शिरूरकर ह्या एक अशाच कादंबरीलेखिका आहेत. त्यांच्या लेखनामागील प्रेरणा प्रबोधनाची आहे. एक प्रकारच्या तळमळीने, विशिष्ट सामाजिक प्रश्नांबाबतच्या पोटतिडकीने त्या लेखन करताना दिसतात. म्हणूनच त्या लेखनाचे सामर्थ्य लक्षात घेताना काय किंवा त्यात कलादृष्टया जाणवणाऱ्या दोषांची संगती लावतांना काय, त्या लेखनामागील समाजप्रबोधनाची जी दुर्दम्य प्रेरणा आहे तिचाच विचार प्रामुख्याने करावा लागतो.

मराठी कथात्मक साहित्याच्या प्रांतात विभावरींचा उदय होण्यापूर्वी स्त्रीजीवनातील अनेक निकडीच्या प्रश्नांचे चित्रण मराठी कादंबरी आपल्या परीने साधीत होतीच. परंतु ह्या कादंबरीचे लेखक पुरुष होते. त्यांच्या ठिकाणी ह्या प्रश्नांबाबत आस्था होती, कळकळ होती—एवढेच नव्हे तर त्यांची तत्संबंधीची समजही पक्की होती. परंतु काही झाले तरी तिच्यात आत्मप्रत्ययापेक्षा

सहानुभूतीचा भाग अधिक होता. विभावरींचे 'कळ्यांचे निश्वास' हे पुस्तक वाचताना मराठी वाचकाला जे प्रामुख्याने जाणवले ते हे की त्यातून व्यक्त होणाऱ्या अनुभवांची जात वेगळी आहे. त्या अनुभवांमध्ये आगळी प्रत्यय कारिता आहे. त्यातून व्यक्त होणारे दुःख कोठेतरी अंतरी जे सलत आहे त्यांतून व्यक्त होत आहे. विभावरींच्या 'कळ्यांच्या निःश्वासां'तून प्रथमतः मराठी पांढरपेशा समाजातील प्रौढ कुमारिका मराठी वाचकांशी बोलली. अगदी आडपडदा न ठेवता बोलली. "बाबांचा संसार माझा कधी होणार ?" "(हे) प्रेम की पशुवृत्ती ?" "तू आई की दावेदारीण ?" हे व ह्यासारखेच तिला पडणारे अनेक प्रश्न तिने धीटपणे मराठी वाचकांना विचारले. "रिकाम्या भांड्याचे निनाद" ह्या 'कळ्यांच्या निःश्वासां'तून मराठी वाचकाच्या प्रथमच कानी पडले. ह्या 'निःश्वासां'मध्ये कलाकुसर नव्हती, सजावट बनावट नव्हती. खोट्या औचित्यविचाराचा बुरखा बाजूला सारून महाराष्ट्रीय मध्यमवर्गीय समाजातील एक जागी झालेली प्रौढ कुमारिका त्यांतून बोलत होती. स्त्री-शिक्षणाच्या वाढीनेच ह्या स्त्रीला जन्म दिला होता व तिच्या जीवनातील प्रश्नांची तिला जाणीव करून दिली होती व ही जाणीवच तेथे व्यक्त होत होती. मराठी वाचकांना हरिभाऊ, वामनराव जोशी इत्यादींच्या कादंबऱ्यांतून ज्या प्रश्नांची जाणीव झाली होती त्या प्रश्नांपेक्षा कितीतरी वेगळ्या प्रश्नांची ही बोचक जाणीव होती.

'कळ्यांचे निःश्वासां'मधून व्यक्त झालेल्या प्रश्नांच्या ह्या जाणिवेने मराठी वाचक खडबडून जागा होत आहे तोच विभावरीची 'हिंदोळ्यावर' ही कादंबरी प्रसिद्ध झाली. 'हिंदोळ्यावर' ह्या कादंबरीतून मराठी वाचकांशी बोलणारी अचला ह्यापूर्वीच्या मराठी कादंबरीतून कधीच मराठी वाचकांसमोर आलेली नव्हती. दुर्व्यसनी पतीमुळे तिच्या संसाराचा डाव उधळलेला होता. घटस्फोटाचा मार्गही तिला मोकळा नव्हता. ती विचारी होती, बुद्धिमान् होती; परंतु माणूस होती. आपल्या सहजप्रवृत्ती दडपून टाकणे तिला नेहमीच शक्य नव्हते व म्हणूनच विरागच्या सहवासात ह्या सहजप्रवृत्तींचे दडपण न कळत झुगारले गेले. परंतु अचला सुखी झाली काय ? नाही. उलट अपेक्षित मातृत्वामधून जन्माला आलेल्या अनेक विवंचनांनी तिचे मन 'हिंदोळ्यावर' हेलकावत राहिले. अचलेचे हे चित्र धीटपणे रेखाटलेले होते. त्यांत वाचकांचे मनरंजन करावे हा जसा हेतु नव्हता तसाच वाचकांपुढे काहीतरी रोमांचकारक

ठेवावे हाही हेतु नव्हता. त्या चित्रणात गांभीर्य होते, तळमळ होती. कठोर वास्तवाकडे डोळे भरून पाहण्याची आणि पाहायला लावण्याची इच्छा होती. मराठी वाचक ह्या चित्राने गांगरून गेला. त्याच्या प्रतिक्रिया तीव्रपणे व्यक्त झाल्या. 'विभावरी'चे प्रकाशक श्री. ह. वि. मोटे यांनी प्रसिद्ध केलेल्या 'विभावरीचे टीकाकार' ह्या पुस्तकाची केवळ पाने चाळली तरी 'हिंदोळ्यावर' ह्या कादंबरीने महाराष्ट्रांतील बुद्धिजीवी वर्गात १९३५–३६ च्या आसपास उडविलेल्या खळबळीची कल्पना येते.

'हिंदोळ्यावर'नंतर एकच वर्षाने १९३५ मध्ये 'विरलेले स्वप्न'चा जन्म झाला. 'विरलेले स्वप्न'मधील नायिका रोहिणी ही देखील एकाकी आहे, परंतु तिच्या एकाकीपणा तिच्या जाग्रत व्यक्तिमत्त्वातून जन्माला आलेला आहे. वैशाखच्या प्रीतीने भारलेली ही स्त्री बुद्धिमान आहे, आत्मचिकित्सक आहे. वैशाखशी एकजीव होण्यासाठी झेपावणारे तिचे मन मधूनच अंतर्मुख होते आणि त्याला प्रश्न पडतो तो हा, की आपण वैशाखच्या व्यक्तित्वाशी आपले व्यक्तित्व खरोखर एकजीव करू शकू काय? ते जर आपणांस न जमले तर? "किती तयार केलं तरी मन तडजोडीला तयार होतच नाही," असेच ती स्वतःशी म्हणते आणि शेवटी एकाकीच राहते. महाराष्ट्रात शिक्षणाच्या प्रसारांने नव्याने उदयास येत असलेल्या स्त्री–मनाची चाहूल विभावरीबाई घेत होत्या. त्यातूनच 'अचला'चे दुःख आणि 'रोहिणी'चा एकाकीपणा त्यांना जाणवत होता. मराठी वाचकाला ह्या स्त्री–चित्रांमधून स्त्री–मनाच्या एका आगळ्याच दुःखाची जाणीव होत होती.

'विरलेले स्वप्न' नंतर बरोबर पंधरा वर्षांनी, १९५० मध्ये विभावरी शिरूरकरांनी आपली 'बळी' कादंबरी प्रसिद्ध केली. 'विरलेले स्वप्न'पर्यंतच्या विभावरींच्या कादंबऱ्यांतून एका विशिष्ट वर्गातील स्त्रीच्या मनाचेच प्रामुख्याने चित्रण होत होते. ह्या जाग्रत परंतु दुःखी स्त्रीमनाची जाणीव या चित्रणाच्या मुळाशी होती. परंतु आता 'बळी'मध्ये विभावरींचे कुतूहलविश्व बदलले होते. त्याच्या कक्षा विस्तारल्या होत्या. दृष्टीत बहिर्मुखता आली होती. चोर समजल्या जाणाऱ्या जमातीच्या वस्तीतील स्त्री-पुरुषांचे जीवन, ह्या जीवनातील हृदय पिळवटून टाकणारे दुःख, ह्या जीवनाशी संलग्न असणारे नानाविध स्वरूपाचे प्रश्न इत्यादींचा त्यांचे मन गंभीरपणे विचार करू पाहात होते. हे प्रश्न त्या मनाला बोचत होते व त्यांतूनच 'बळी'चे लेखन झाले होते. 'बळी'मधील

आबाचे व्यक्तिचित्र वात्सल्याच्या भावनेची खरीखुरी ओळख असलेल्या एका प्रतिभावान स्त्री-मनाने रेखाटलेले व्यक्तिचित्र होते म्हणूनच त्यांत वाचकांचे हृदय हलविण्याचे सामर्थ्य आले होते. 'बळी'ने मराठी कादंबरीच्या वाचकाचे लक्ष अशा एका अनुभवविश्वाकडे वळविले, की ज्या अनुभवविश्वाची मराठी कादंबरीच्या द्वारा अद्याप त्याला कधीच ओळख झालेली नव्हती. ह्या अनुभवविश्वात भरलेले दुःख, त्यातील ओंगळपणा, त्यातून व्यक्त होणारे माणसाचे करंटे आणि त्याच बरोबर उदात्त असे मन ह्या सर्वांचे दर्शन एका कादंबरीच्या द्वारा मराठी वाचकाला प्रथमच घडत होते.

आणि मग विभावरीची 'जाई' १९५२ मध्ये प्रसिद्ध झाली. हीच त्यांची अगदी अलीकडील कादंबरी. येथे विभावरीचे मन परत स्त्रियांच्या प्रश्नांकडे वळले आहे. विभावरीच्या इतर मानसकन्यांप्रमाणे जाई हीदेखील एक दुःखी स्त्री आहे. परंतु तिच्या दुःखालाही बऱ्याच अंशी समाज जबाबदार आहे. ती जातीने सोनार आहे, तिला आईची माया ठाऊक नाही, ऐवढेच नव्हे, तर आईच्या गैरवर्तनाचे परिणाम ती आयुष्यभर भोगीत आहे. आईची माया नाही, घरच्या माणसांचा आधार नाही, शिक्षण घेण्याइतकी बुद्धी असूनही जमात शिक्षणाच्या आड येत आहे, सगळेच नाकारले गेल्यामुळे तिचे मूळचे पापभीरु मन लहानसहान गुन्हे करण्याकडे व ते लपविण्याकडे प्रवृत्त होते आहे. गळ्यात पडलेल्या अडाणी पतिदेवाच्या मर्जीत राहण्याचा शिकस्तीच्या प्रयत्न करूनही शेवटी तिच्या कपाळी परित्यक्तेचेच जीवन येत आहे व अशा परिस्थितीतही काबाडकष्ट करून मुलांचे संगोपन करताना तिच्या नाकी नऊ येत आहेत. अशी आहे थोडक्यात ह्या जाईची कहाणी. परत ही एका कुमारिकेची, एका पत्नीची, एका मातेची करुण कहाणी आहे. 'कळ्यांच्या निश्वासां'तील नायिकांपेक्षा किंवा 'हिंदोळ्यावरील' अचलेपेक्षा जाई निराळी असली, त्यांच्या कहाणीपेक्षा तिची कहाणी वेगळी असली व समाजाच्या भिन्नभिन्न पातळ्यांवर त्या सर्वजणी वावरत असल्या तरी एक गोष्ट सर्वांच्याच जीवनात सारखी आहे. ह्या सर्व स्त्रिया एकाकी आहेत, त्या सारख्याच दुःखी आहेत व त्यांची दुःखे ही खास त्यांची अशी दुःखे आहेत. हे स्त्री-जीवनातील अटळ, अपरिहार्य दुःख – मग शिक्षणाने जिचे व्यक्तिमत्त्व जागे झाले आहे त्या शहाण्या रोहिणीचे ते असो किंवा परिस्थितीने लाचार बनलेल्या आबाच्या अडाणी आईचे असो – विभावरींची दृष्टी एकसारखी वेधून घेऊ शकली आहे.

विभावरींच्या लेखनामागील प्रेरणा ह्या दुःखाला वाचा फोडणे हीच आहे.

विभावरींच्या लेखनाने मराठी वाचकाला ह्या अबोल परंतु उत्कट दुःखाची जाणीव करून दिली हे नक्की. विभावरींचे मन लेखन करताना समाजाने निर्माण केलेल्या ह्या दुःखांनी एवढे कळवळलेले असते की कलेची सर्वसामान्य बंधने जुमानायला ते अनेकदा तयार नसते. त्याला अनेकदा व्याख्याने द्यावीशी वाटतात, त्वेषाने बोलावेसे वाटते, प्रवचने झोडावीशी वाटतात, कथानकात योगायोगाचा आश्रय घ्यावासा वाटतो. सारांश, कादंबरीलेखनाचे आपले विशिष्ट उद्दिष्ट साधण्यासाठी अकलात्म पद्धतींचा अवलंब करावासा वाटतो. ह्या सर्व गोष्टींमुळे त्यांच्या कादंबऱ्यांच्या वाङ्मयीन महात्मतेला थोडेसे गालबोट निश्चित लागते; परंतु ह्याची त्यांना पर्वा नाही. त्यांचा मनःपिंडच मुळी उद्‌बोधकाचा आहे. हे कलात्मक दोष त्यांचे लेखन थोडेफार पचवू शकते ते त्याच्यामागील जिवंत आस्थेमुळे, आंतरिक तळमळीमुळे मनःपूर्वकतेमुळे. विभावरींच्या लेखनाचे हे फार मोठे सामर्थ्य आहे.

(पुणे नभोवाणी केंद्राच्या सौजन्याने)

.९.

डॉ. केतकरांची कादंबरी आणि 'ब्राह्मणकन्या'

इतर कादंबरीकार आणि डॉ. केतकर यांच्यातील एक फरक आपण लक्षात घेतला पाहिजे. इतर लेखकांच्या कादंबऱ्या वाचताना आपणांस एक गोष्ट बहुधा नेहमीच जाणवते. त्यांच्या कादंबऱ्यांत जी पात्रे असतात त्यांतील काहींबद्दल त्यांच्या मनात इतर पात्रांच्यापेक्षा अधिक सहानुभूति आहे हे आपल्या अगदी सहजपणे लक्षात येते. ज्याप्रमाणे काही पात्रांबद्दल त्यांच्या मनात विशेष प्रेम दिसून येते त्याचप्रमाणे एखाद दुसऱ्या पात्राबद्दल एक प्रकारची अढीही दिसून येते. (ह्याचे उत्तम उदाहरण म्हणजे हरिभाऊंचे कादंबरीलेखन.) ह्या कादंबऱ्या वाचताना तुमच्या माझ्यासारखा 'सामान्य वाचक'ही मग ज्या पात्रांबद्दल त्यांना सहानुभूती वाटत असते त्या पात्रांबद्दल सहानुभूती दाखवू लागतो व ज्या पात्रांबद्दल त्यांच्या मनात अढी असते त्या पात्रांबद्दल एक प्रकारची अप्रीतीची भावना व्यक्त करू लागतो. (ह्यातील काहींनाच तो खलपात्रे ह्या नावाने संबोधू लागतो.) डॉ. केतकरांच्या कादंबऱ्या वाचीत असताना मात्र आपणांस अगदी वेगळा अनुभव येतो. डॉ. केतकर हे त्यांनी निर्मिलेल्या कोणत्याही पात्रावर जिवापलीकडे प्रेम करिताना दिसत नाहीत की त्याच्या संबंधात पूर्वग्रह मनात बाळगून त्याचे चित्रण करण्याचा प्रयत्न करितानाही दिसत नाहीत. एक प्रकारे

निर्विकारपणे ते सर्व पात्रांकडे पाहताना आढळतात. सारख्याच निर्विकारपणे ते प्रत्येक पात्राच्या कृतींमागील आणि उक्तींमागील हेतूंची तपासणी करताना आढळतात. त्यांच्या कादंबऱ्यांमध्ये पात्रांची वर्गवारी सुष्ट आणि दुष्ट अशा प्रकारे केलेली कोठेच आढळत नाही. जीवनकलहामध्ये प्रत्येक पात्र आपल्या कुवतीप्रमाणे झगडत असते. संपूर्णपणे निःस्वार्थी असे पात्र डॉ. केतकरांच्या कादंबऱ्यांमध्ये बहुधा आढळणार नाही. प्रत्येक पात्राच्या कृतीउक्तींमागे कोणत्या तरी प्रकारचा आत्मसंरक्षणाचा किंवा आत्मसंवर्धनाचा हेतु आहे हे डॉ. केतकर स्पष्ट करीत असतात. त्यामुळे त्यांच्या सर्वच पात्रांचे वागणे आपणांस स्पष्टपणे कळू शकते.

परंतु ह्याचा अर्थ असा नव्हे की डॉ. केतकरांना व्यक्तिदर्शन उत्तम साधते. डॉ. केतकर समाजातील वेगवेगळ्या वर्गांतील व्यक्तींच्या कृती आणि उक्ती ह्या मागील हेतूंचे विश्लेक्षण व स्पष्टीकरण फार उत्तमपणे करू शकत असले तरी कथात्मक साहित्याचा विचार करताना व्यक्तिदर्शन, व्यक्तिचित्रण हे शब्द आपण ज्या अर्थाने वापरतो त्या अर्थाने त्यांना व्यक्तिदर्शन व व्यक्तिचित्रण हे कधीच साधत नाही. त्यांचा पिंडच ललितलेखकाचा नसल्यामुळे त्यांनी लिहिलेल्या कथेतील व्यक्ती (एक 'ब्राह्मणकन्ये' चा अपवाद थोडा बाजूला ठेवल्यास) कधीच जिवंत भासत नाहीत. ह्याचे कारण असे की व्यक्तीपेक्षा वेगवेगळ्या समाजांमध्ये उद्‌भवणाऱ्या काही सामाजिक प्रश्नांवर डॉ. केतकरांचे लक्ष मुख्यतः केंद्रित झालेले असल्यामुळे त्या प्रश्नांचे स्वरूप समजून सांगण्यासाठीच ते एखाद्या कथेचा व तिच्यातील पात्रांचा उपयोग करीत असतात. त्यांची कथा हे त्या प्रश्नाचे किंवा प्रश्नांचे सोदाहरण स्पष्टीकरण असते. येथे कथा ही जणू साधनरूपाने येते व म्हणूनच तिच्यांतील पात्रे ही अशी साधनरूपाने येतात. त्यांना डॉ. केतकर त्यांच्या स्वभावानुसार वागू देतात, किंवा त्यांच्या आगळ्या व्यक्तिमनांनुसार भावजीवन जगू देतात, असे वाटत नाही. किंबहुना त्यांच्या व्यक्तिगत भावजीवनामध्ये आणि त्यानीं निर्माण झालेल्या गुंतागुंतींमध्ये त्यांना तितकासा रसच दिसत नाही. ह्या व्यक्तिव्यक्तींमधील भावसंबंधांतील गुंतागुंतीमुळे जीवनाला जे ढंगदार रूप येते त्यांत ते रंगून जाऊ शकत नाहीत. ते रंगून जातात ते ह्या व्यक्तींच्या सामाजिक जीवनामध्ये किंवा व्यक्तिजीवनाच्या सामाजिक अंगांमध्ये. त्या व्यक्ती ज्या जातीच्या, जमातीच्या, पंथाच्या किंवा वर्गाच्या प्रतिनिधी असतात त्या जातीचे वा वर्गाचे जे व्यक्तिगत भासणारे परंतु

वस्तुतः सामाजिक ठरणारे प्रश्न असतात व त्या प्रश्नांनी त्यांच्या जीवनात जी गुंतागुंत निर्माण केलेली असते त्या प्रश्नांमध्ये व गुंतागुंतीमध्ये. ह्या गुंतागुंतीवर त्यांना प्रकाश टाकावयाचा असतो, व्यक्तिमनांवर नव्हे. स्वाभाविकच एखादा सूत्रधार ज्याप्रमाणे बाहुल्यांच्या मदतीने एखादा 'खेळ' करून दाखवितो त्याप्रमाणे डॉ. केतकर आपल्या पात्रांच्या मदतीने ह्या सामाजिक प्रश्नांवर प्रकाश टाकण्याचा खेळ खेळत असतात. म्हणूनच कादंबरीतील पात्रांना केतकरांच्या कलाने सतत वागावे लागते; आणि वाचकालाही सूत्रधाराचा हात त्यांच्या सर्व वर्तणुकीमागे सतत दिसत असतो. त्यामुळे व्यक्तिव्यक्तींच्या प्रसंगवशात् व दैववशात् एकत्र येण्याने त्यांच्यामध्ये निर्माण होणाऱ्या भावसंबंधांना व हितसंबंधांना जे एक अपरिहार्य रूप येत असते त्याचे दर्शन त्यांच्या कथांतून आपणांस क्वचितच होते. व्यक्ती ह्या स्वतः बोलू लागल्याशिवाय व स्वतः वागू लागल्याशिवाय त्यांचे स्वतःचे व्यक्तित्व खुलणे अशक्य असते. कादंबरीकार व्यक्तींची निर्मिती करितो हे खरे असले तरी एकदा निर्मिती झाल्यावर व्यक्तींना त्यांच्या प्रकृती-नुसार, परिस्थितीनुसार वागू देणे एवढेच त्याच्या हाती असते. त्या व्यक्तींच्या कृतीउक्तींमागील हेतु त्यांच्या कृतीउक्तींवरून आपोआपच वाचकांच्या लक्षात येणे आवश्यक असते. खरा हाडाचा कादंबरीकार स्वतः पुढे येऊन ह्या कृती-उक्तींवर भाष्य करिताना सहसा आढळणार नाही; परंतु डॉ. केतकरांना असे केल्याशिवाय बरे वाटत नाही. त्यांच्या कादंबऱ्यांतील पात्रे आपल्या 'स्वतःच्या' (?) कृतीउक्तींमागील हेतु स्पष्ट करायला असमर्थ असतात; आणि म्हणूनच प्रत्येक वेळी लेखकाला पुढे येऊन त्यांच्या कृतीउक्तींचे स्पष्टीकरण स्वतः किंवा त्यांच्याकरवी करावे लागते. हे स्पष्टीकरण डॉ. केतकर प्रत्यक्ष निवेदनाचा उपयोग करून सरलपणे देखील करीत असतात. ते स्वतः प्रत्येक पात्राच्या कृतीउक्तींवर पुढे येऊन भाष्य करितात व आपणांस त्याची भूमीका समजावून देतात; आपणांस ह्या सर्व भूमिका स्वच्छ समजतात व अगदी पहिल्याच परि-च्छेदात स्पष्ट केल्याप्रमाणे त्यांतील कोणाहीबद्दल फाजील आपुलकीची किंवा अप्रीतीची भावना किंवा गैरसमज आपल्या मनामध्यें निर्माण होत नाही परंतु हे सर्व आपणांस प्रत्यक्ष पात्रांच्या उक्तींकडे व हालचालींकडे पाहून कळण्याऐवजी सूत्रधारामार्फत कळते, याचे वाईट वाटते. म्हणूनच आपण म्हणतो की केतकरांची भूमिका ही सामाजिक प्रश्नांवरील भाष्यकाराची आहे. ती ललितलेखकाची नाही.

डॉ. केतकर यांचे लालित्यपूर्ण व्यक्तिदर्शनाकडे दुर्लक्ष असल्यामुळे स्वाभाविकच वातावरणनिर्मितीकडेही त्यांचे संपूर्ण दुर्लक्ष आहे. व्यक्तींचे दर्शन हे त्या ज्या वातावरणात वावरत असतात, उठतबसत असतात व अप्रत्यक्षपणे त्या विशिष्ट वातावरणनिर्मितीस मदत करीत असतात त्या वातावरणाच्या चित्रणावाचून अशक्य असते. हे वातावरणाचे चित्रण डॉ. केतकरांना जवळजवळ अशक्य आहे. त्यांच्या 'परांगदा' व 'गावसासू' यांसारख्या कादंबऱ्यांमधील बऱ्याचशा घटना परदेशात घडत आहेत. परंतु ज्या वातावरणात कादंबऱ्यांमधील पात्रे वावरत आहेत व त्यांच्या जीवनातील महत्त्वाच्या घटना घडत आहेत त्या वातावरणाचे यत्किंचितही चित्रण करण्याचा प्रयत्न डॉ. केतकर यांनी केलेला नाही. ह्याचे कारण उघड आहे. कोणत्याही प्रसंगाकडे, व्यक्तीकडे कलात्म दृष्टीने पाहण्याची म्हणजे त्यांचे असे आगळे सौंदर्य टिपण्याची शक्ति डॉ. केतकर यांच्या ठिकाणी नव्हती; त्यामुळे एखाद्या प्रसंगामधील आगळे नाट्य जिवंतपणे चित्रित करण्याची इच्छा त्यांना कधी झालीच नसावी. एखाद्या प्रसंगी 'काय काय घडले' व त्याचे पर्यवसान कशात झाले, त्याने समाजजीवनात कोणत्या प्रकारची गुंतागुंत निर्माण केली, कोणते प्रश्न निर्माण केले हे सरधोपट निवेदनाचा अवलंब करून सांगून टाकले की आपले काम भागले अशीच त्यांची समजूत असल्यामुळे ते प्रसंगचित्रणाच्या व म्हणूनच वातावरणनिर्मितीच्या व व्यक्तिदर्शनाच्या नादात कधीच पडले नाहीत. त्यांच्या कथा म्हणजे एका अर्थाने Case-histories आहेत. समाजामध्ये व्यक्ती व जमाती जे नानाप्रकारचे सामाजिक प्रश्न निर्माण करीत असतात ते समजून देण्यासाठी लिहिलेल्या त्या कहाण्या आहेत. एखाद्या डॉक्टराकडे ज्याप्रमाणे रोग्याची संपूर्ण case history लिहिलेली असते तशी समाजा मध्ये निर्माण झालेल्या रोगांचे स्वरूप लक्षात यावे एवढ्यासाठी हा समाजशास्त्राचा डॉक्टर ह्या विविध सामाजिक रोगांनी पछाडलेल्या स्त्री-पुरुषांच्या जणू हकीकती लिहून काढीत आहे, रोगनिदान करीत आहे. रोगचिकित्सा करीत आहे, आणि रोगप्रतिबंधक उपायही सुचवीत आहे. डॉ. केतकरांच्या कादंबऱ्यांकडे या दृष्टीने पाहिल्यास त्यांचे स्वरूप अधिक व्यवस्थितपणे लक्षात येण्याची शक्यता आहे.

डॉ. केतकरांच्या इतर कादंबऱ्यांपेक्षा त्यांची 'ब्राह्मणकन्या' अधिक सुसंघटित आहे. खरे म्हणजे त्यांच्या इतर कादंबऱ्यांच्या मानाने हिचा व्याप मोठा

आहे. तिच्यामध्ये जेवढे सामाजिक प्रश्न चर्चिले गेले आहेत व ते जितक्या खोलवर जाऊन चर्चिले गेले आहेत तितके व तितक्या खोलवर जाऊन ते त्यांच्या इतर कोठल्याच कादंबरीत चर्चिले गेलेले नाहीत परंतु ह्या सर्व चर्चा कथावस्तूशी बऱ्याचशा एकजीव झाल्या आहेत. त्यांची वेगळीक, त्यांचा आगंतुकपणा आपणांस फारसा जाणवत नाही. ह्या कादंबरीच्या एकसंधत्वाचे व सुसंघटित्वाचे दुसरे लक्षण असे की कालिंदी व रामराव या दोघांनी लिहिलेल्या ज्या दोन गोष्टी कादंबरीत समाविष्ट करण्यात आलेल्या आहेत त्याही गोष्टी कादंबरी पूर्णपणे पचवू शकली आहे. त्यांचेही वेगळे अस्तित्व आपणांस कादंबरी वाचून झाल्यावर (व वाचतानाही) तितकेसे जाणवत नाही. कलंकित परंतु निरपराधी स्त्री व कलंकित परंतु निरपराधी पुरुष यांच्या जीवनाचे करुण–नाट्य सदर गोष्टींमध्ये निवेदण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. हे सदर गोष्टीचे स्वरूपच असे आहे की त्यांच्या कथानकाचे धागे त्यामुळे कादंबरीच्या कथापटाशी आपोआपच एकरूप झाले आहेत. फक्त कादंबरीच्या शेवटी येणारी वैजनाथस्मृति तेवढी पतंगाच्या शेपटाप्रमाणे वाटते. जसे वैजनाथशास्त्री हे प्रभावी वैचारिक व्यक्तित्व लाभलेले पात्र कादंबरीच्या कथापटाशी फारसे संलग्न होत नाही, त्याचप्रमाणे त्याने प्रतिपादिलेली स्मृति कादंबरीला चिटकवल्याप्रमाणे झाली आहे. ह्या स्मृतीमध्ये व्यक्त केलेले विचार–आणि हे विचार कादंबरीच्या अंतरंगाच्या दृष्टीने अत्यंत महत्त्वाचे आहेत; कादंबरीतून व्यक्त होणाऱ्या जीवन-नाट्यामधून स्फुरलेले व समाजजीवनाची जडणघडण सुव्यवस्थित करण्याच्या तळमळीतून व्यक्त झालेले ते विचार आहेत; शिवाय आपल्या मनावर होणाऱ्या कादंबरीच्या परिणामात त्यांचे स्थान अत्यंत महत्त्वाचे आहे हे नाकबूल करून चालणार नाही–परंतु हे विचार डॉ. केतकरांनी सदर कादंबरीला, बर्नार्ड शॉने आपल्या नाटकांना जोडलेल्या प्रस्तावनांप्रमाणे एखादी वैचारिक प्रस्तावना जोडून तिच्यात व्यक्त केले असते तर कादंबरीच्या सुसंघटितपणाला हा जो अकारण बाध आला तोही आला नसता.

ह्या कादंबरीतील प्रमुख पात्रे म्हणजे कालिंदी, तिचे वडील अप्पासाहेब डग्गे, तिचा भाऊ सत्यव्रत, तिची आई शांताबाई, तिला रखेली म्हणून ठेवणारा शिवशरणप्पा, तिची मैत्रीण एसतेर व तिचा पती रामराव; परंतु ह्या पात्रां-खेरीज आणखी कितीतरी पात्रे कादंबरीत आहेत. ह्या पडद्यामागच्या पात्रांमध्ये कालिंदीची आजी मंजुळा व तिचे यजमान चिंतोपंत यांचा मुख्यत्वेकरून उल्लेख

करावासा वाटतो. कादंबरीतील ह्या सर्वच पात्रांबद्दल जेव्हा आपण विचार करू लागतो तेव्हा त्या सर्वांनाच एक देखणे व्यक्तित्व लाभले आहे असे आपणांस दिसून येते. ही गोष्ट डॉ. केतकरांच्या इतर कादंबऱ्यांमध्ये क्वचितच दिसून येते. इतर कादंबऱ्यांमधील पात्रे ही डॉ. केतकरांच्या हातातील बाहुली आहेत असेच आपणांस तत्संबंधी विचार करिताना पुष्कळदा वाटते. तसे ह्या कादंबरीतील पात्रांबाबत इतकेसे वाटत नाही. ह्याचे कारण काय असावे बरे ? ह्या कादंबरीची कथा ही तिच्यातील पात्रांच्या जीवनातून बरीचशी अपरिहार्यपणे जन्माला आल्यासारखी वाटते. त्या जीवित-कथेला जी वळणे मिळत गेली आहेत ती मुख्यत्वेकरून परिस्थितीने आणि पात्रांच्या मनोधर्माने मिळत गेलेली वळणे आहेत. 'गावसासू'सारख्या कादंबरीतल्याप्रमाणे ती केवळ लेखकाच्या हेतुसिद्ध्यर्थ दिली गेलेली वळणे नव्हेत हे आपणांस कादंबरी वाचीत असताना जाणवल्याखेरीज राहत नाही, हेच सदर गोष्टीचे मुख्य कारण असावे. त्याचप्रमाणे कादंबरीच्या कथानकाशी तिच्यातील पात्रांचा खरोखरच जिव्हाळ्याचा संबंध आहे. त्या कथानकातील अगदी बारीकसारीक दुवेही ह्या पात्रांनीच सांधलेले आहेत. कादंबरी वाचताना आपण कालिंदी व कालिंदीच्या आवतीभोवती असलेल्या व्यक्ती ह्यांच्या जीवनात आपोआपच रंगून जातो. हे जीवन आता कोणते रूप घेणार ह्याचा विचार करू लागतो. त्या जीवनात उत्पन्न होणारे व त्या जीवनाने सूचित होणारे नानाविध सामाजिक प्रश्न आपोआपच आपले विचारविषय होतात. लेखकाबरोबर व कादंबरीतील पात्रांबरोबर आपण त्या प्रश्नांवर केव्हा विचार करू लागतो हेच कळत नाही. इतकी ही प्रक्रिया अत्यंत स्वाभाविकपणे घडून येते. कादंबरीच्या कथानकातून स्फुट व अस्फुट स्वरूपात एकसारख्या व्यक्त होणाऱ्या नानाप्रकारच्या सामाजिक प्रश्नांवर व समस्यांवर विचार करणे हा आपला वाचक ह्या दृष्टीने जणू धर्मच होऊन बसतो. तत्संबंधी आपण फारशी कुरकुर करीत नाही. ह्या दृष्टीने विचार करिता ही मराठीतील खरी विचारप्रधान कादंबरी आहे असे म्हणण्याचा मोह होतो. तिचा कथापट हा लेखकाने स्वतः न विणता खऱ्याखुऱ्या अर्थाने तिच्यातील पात्रांनीच विणलेला असल्यामुळे तिला एक प्रकारचे सुसंघटित्व आले आहे. व म्हणूनच तिच्यातील समाजविचार हा तापवलेल्या दुधावरील सायीप्रमाणे तिच्यातूनच स्वाभाविकपणे वर येत असता तिच्याशी अभिन्न राहिला आहे. प्रत्येक पात्राच्या कृतीउक्तींमागील हेतूंचे स्पष्टीकरण केल्याशिवाय राहावयाचे नाही ही केतकरांची पद्धतीच आहे.

डॉ. केतकर ही पद्धत सर्वच कादंबऱ्यांत वापरतात हे खरे असले तरी त्यांच्या इतर कादंबऱ्यांतील कथावस्तू ही तितकीशी सुसंघटित, एकसंध नसल्यामुळे त्यांचे लक्ष त्या कथावस्तूंशी संबद्ध असलेल्या काही पात्रांवरच तेवढे केंद्रित होते व त्यांच्या कृतीउक्तींचे तेवढे विश्लेषण करण्यात ते रंगून जातात. त्यामुळे इतर पात्रे लोंबकळत राहतात व कथानकाचे कितीतरी लोंबकळत राहाणारे इतर धागेही केतकरांना शेवटी अक्षरशः गाठी मारून सांधावे लागतांत. ह्या कादंबरीत तसे झालेले नाही. येथे काही व्यक्तींच्या दैववशात् जवळजवळ येण्याने जीवनाला जे एक गुंतागुंतीचे रूप आले आहे त्या सर्वच व्यक्तींवर व त्या संमिश्र रूपावर केतकरांचे लक्ष सारखेच केंद्रित झालेले असल्यामुळे त्या सर्वांचे चित्रण डॉ. केतकरांनी सारख्याच उठावदारपणे केले आहे. म्हणूनच पात्रांच्या कृतीउक्तींमागील हेतूंचे संगतवार स्पष्टीकरण करण्याची आपली पद्धत त्यांनी ह्या कादंबरीत सर्वच पात्रांच्या बाबत अथपासून इतीपर्यंत वापरली आहे. त्यामुळे पडद्याआड असलेल्या मंजुळा ह्या पात्राला देखील केवढे बोलके रूप प्राप्त झाले आहे. एवढेच नव्हे तर शिवशरणप्पाचा मुनीम मल्लिकार्जुन मंडकी ह्या इतर पात्रांच्या मानाने गौण वाटणाऱ्या पात्राच्या चित्रणातहि जिवंतपणा उतरला आहे. आपल्या इतर कादंबऱ्यांतील पात्रांच्या मानाने ‘ब्राह्मणकन्ये’-तील पात्रांना डॉ. केतकरांनी आचारविचारांचे खूपच स्वातंत्र्य दिले आहे. त्यांच्या प्रकृतिधर्माप्रमाणे त्यांना बरेचसे वागू दिले आहे. त्यामुळेच ती अधिक जिवंत वाटतात, परिस्थितीशी झगडताना दिसतात, अभावितपणे परिस्थितीच्या भोवऱ्यात सापडलेली दिसतात, त्याचप्रमाणे परिस्थितीला वळण देतानाही दिसतात. म्हणजेच त्यांच्या कथेमध्ये जीवनाचा साक्षात्कार होतो. ह्या सर्व गोष्टींचा जेव्हा आपण एकत्र विचार करू लागतो तेव्हा डॉ. केतकरांच्या प्रतिभेने आपल्या प्रकृतिसिद्ध मर्यादा ह्या कादंबरीत ओलांडल्या, ती अधिक समर्थ बनली, जी कलेच्या मूलतत्त्वांची समज ती इतरत्र क्वचितच दाखविते, ती समज देखील तिने येथे बऱ्याच प्रमाणात अभावितपणे दाखविली, वैचारिकतेला यत्किंचितही बाध न येऊ देता एक अवघड ललितकृती ती ‘ब्राह्मणकन्ये’च्या रूपाने निर्माण करू शकली असेच म्हणावे लागते.

ही कादंबरी अशा एका विविधरंगी अनुभवविश्वात आपणांस घेऊन जाते की जे विश्व मराठी कादंबरीला बहुतांशी अद्यापही पारखेच आहे. ह्या अनुभव-विश्वाची व्याप्ती मोठी आहे; त्यात विविधता असूनही एकसंधत्व आहे. येथे एका

व्यापक अनुभवविश्वाच्या पोटात अनेक छोटी छोटी अनुभवविश्वे सामावलेली आहेत. ह्यांतील प्रत्येक विश्व स्वतंत्र असूनही त्याचे इतर विश्वांशी जिव्हाळ्याचे संबंध आहेत. कादंबरीचा मध्यबिंदु कालिंदी आहे. हा मध्यबिंदु कल्पूनच ही अनेक छोटी छोटी अनुभवविश्वे आपल्या पोटात सामावणारे असे एका व्यापक अनुभवविश्वाचे वर्तुळ रेखाटले गेले आहे. ह्या मोठया वर्तुळातील छोट्या छोट्या वर्तुळात आपण प्रवेश करितो तो कालिंदीच्या मार्फत. आपण तिच्या मार्फत प्रथम प्रवेश करितो तो अप्पासाहेब डग्गे, शांताबाई, मंजुळा, चिंतोपंत इत्यादींनी निर्माण केलेल्या अनुभवविश्वात. हे विश्व कलंकित मातृत्वाचे, कलंकित संततीचे, कुलीनत्वाच्या आणि अकुलिनत्वाच्या कल्पनांनी ग्रासलेले, श्रेष्ठ वर्णीयांच्या मान्यतेसाठी आसुसलेले, नानाप्रकारच्या मनोगंडांनी भरलेले असे विश्व आहे. ह्या विश्वातील प्रत्येक व्यक्ती self-conscious आहे, तिचे बोलणे चालणे सहज, स्वाभाविक नाही. त्यामागे भीती आहे; साशंकता आहे; समाजाकडून आपला स्वीकार होतो की नाही ह्यासंबंधीची ती भीती आहे; ह्या विश्वात वावरणारी कोणतीही व्यक्ती मोकळेपणी श्वासोच्छ्वास करूच शकत नाही.

कालिंदी ह्या विश्वाची कोंडी फोडून बाहेर पडते व शिवशरणप्पाची रखेली बनते; आणि मग आपण तिच्या मागोमाग एका वेगळ्याच अनुभविश्वात प्रवेश करितो. हे अनुभवविस्व व्यापारी पेठेतले आहे. तेथे शिवशरणप्पा हा तंबाखूचा लिंगायत व्यापारी आहे. त्याची भवानी पेठेतील तंबाखूची वखार आहे, त्याचा मुनीम मल्लिकार्जुन मंडकी आहे, शिवशरणप्पाची बायको आहे, त्याच्याशी व्यवहार करणारे इतर व्यापारी आहेत, त्याचा लिंगायत समाज आहे. खरे म्हणजे ह्या जगात प्रवेश करिताच आपल्या लक्षात येते की कालिंदीप्रमाणे आपल्यालाही हे विश्व सर्वस्वी नवीन आहे. कोणत्याही मराठी कादंबरीत आपला ह्या विश्वाशी अद्याप परिचय झालेला नाही. ह्या विश्वाची नीती वेगळी आहे. शिवशरणप्पाबरोबर वागताना भवानी पेठेतील व्यापारी ज्या नीतीचा अवलंब करितात, त्याच नीतीचा अवलंब शिवशरणप्पा कालिंदीशी वागताना करीत असतो हे लक्षात येते. ह्या विश्वातील सर्व व्यवहार पैशाभोवती फिरत आहेत. तेथे बाजारातील पत ही महत्त्वाची आहे. शिवशरणप्पा आणि कालिंदी ह्यांचे संबंध आणि शिवशरणप्पाची बाजारातील पत यांचा म्हणूनच येथे संबंध जोडला जात आहे. ह्याच दृष्टीने शिवशरणप्पा आणि त्याची पत्नी तायम्मा ह्यांचे संबंध लक्षात घेण्याजोगे आहेत. शिवशरणप्पाने आपल्या संगतीत राहावे म्हणून

कालिंदी विशेष खटपट करिताना दिसत असली तरी तायम्मा तशी खटपट करिताना दिसत नाही. उलट 'नवरा आपलाच आहे, जाईल कुठे' ह्या विचाराने ती बेफिकीर आहे. असे हे मोठे व्यवहारी जग आहे; मल्लिकार्जुन मंडकीसारख्या अर्थव्यवहारात विधिनिषेध गुंडाळून ठेवणाऱ्या व्यक्तींचे हे जग आहे; म्हणूनच ह्या जगात प्रवेश केल्यावर कालिंदी आगीतून फक्त फुफाट्यात येऊन पडताना दिसते. ह्या जगाची नीतीच अशी आहे की, त्या नीतीच्या प्रकाशात कालिंदीला म्हणजे आपल्या 'सुशिक्षित उपपत्नीला' प्रारंभी सुखात ठेवण्याचा प्रयत्न करणारा शिवशरणप्पा शेवटी तिची रवानगी शुक्रवार पेठेतील एका खोलीत का करितो ते आपणांस कळू शकते. कालिंदीकरवी केतकरांनी ह्या गूळ आळीतील व्यापारी जगाचे आपणांस घडविलेले दर्शन असे अपूर्व आहे.

ह्या जगातून कालिंदीने आपली सुटका करून घेणे अपरिहार्य ठरते. कालिंदी आत्महत्येच्या विचाराने खडकवासल्यास जाते व तेथे तिची एसतेर किल्लेकर ह्या स्त्रीशी भेट होते आणि मग आपण कालिंदीबरोबर आणखी एका अपरिचित जगात प्रवेश करितो. एकमेकांना स्पर्श करून आणि अनेकदा छेदून जाणारी ही जगे एकाच महाराष्ट्रीय समाजवर्तुळात सामावलेली जगे आहेत. केतकरांच्या अगोदरची, एवढेच नव्हे तर जवळजवळ आतापर्यंतची मराठी कादंबरी ह्या समाजवर्तुळांच्या अनेक दिवसपर्यंत मध्यभागी राहिलेल्या एका छोट्या विश्वातच घोटाळत राहिली. ह्या छोटेखानी विश्वाच्या अगदी जवळ असलेली ही विविध जगे तिला सर्वस्वी अपरिचित राहिली. 'ब्राह्मणकन्ये'मध्ये कालिंदीमार्फत त्यांतील काहींची होणारी ही तोंडओळख म्हणूनच अपूर्व वाटते. घराबाहेर पडलेली कालिंदी शिवशरणप्पाकडून एसतेरकडे येते आणि आपण महाराष्ट्रांतील बेने इस्रायल समाजाच्या अंतरंगात प्रवेश करितो.

हे बेने इस्रायलांचे जगही श्रेष्ठकनिष्ठत्वाच्या कल्पनांनी ग्रासलेलेच जग आहे. युरोपातील श्रीमान ज्यूंबरोबर आपला बेटीव्यवहार व्हावा अशी त्यातील अनेकांच्या मनात इच्छा आहे. त्यामुळे अनेक सुशिक्षित बेने इस्राइल कुटुंबांचा युरोपियन पद्धतीची राहणी अवलंबिण्याचा प्रयत्न आहे. आपल्या मुलामुलींना मराठी न बोलू देता त्यांनी आपले सर्व दैनंदिन व्यवहार इंग्रजीतूनच करावे अशी त्यांतील अनेकजण काळजी घेत आहेत. त्यामुळे ज्या कुटुंबातील मुलामुलींना केवळ मराठीतूनच व्यवहार करावा लागतो त्या कुटुंबाशी शक्यतो संबंध न ठेवण्याची असल्या कुटुंबांची प्रवृत्ती आहे. आपण मूळचे गोरे असून

आता काळे कसे झालो याची 'ऐतिहासिक चर्चा' ह्या समाजात चालू आहे. असे एक ना दोन ह्या समाजमनातील अनेक प्रश्न केतकरांनी कालिंदीमार्फत आपलीं ह्या समाजाशी ओळख करून देऊन आपल्या निदर्शनास आणले आहेत. एसतेरचे कुटुंब लहान आहे. एसतेर, तिची आई, तिचा ब्रह्मदेशात नोकरीनिमित्त गेलेला भाऊ, तिचा मुंबईत असलेला बॅरिस्टर मामा, एवढ्यापुरतेच ते मर्यादित आहे. केतकरांनी ह्या कुटुंबजीवनाचे चित्रण केलेले नाही; ते त्यांना जमणेच अशक्य आहे. शिवशरणप्पाच्या कुटुंबजीवनाचे तरी त्यांनी कोठे चित्रण केले आहे? त्यांचे काम माहिती पुरविण्याचे, हकीकत सांगण्याचे. ते काम त्यांनी केलेले आहे. त्यांनी शिवशरणप्पाच्या मार्फत भवानी पेठेतील आणि गूळआळीं-तील व्यापारी वर्गाच्या जीवनाची जशी माहिती पुरविली आहे आणि वाचकाला शहाणे केले आहे तशीच एसतेरच्या अनुषंगाने महाराष्ट्रांतील बेने इस्रायल समाजाचे प्रश्न कोणते ह्या संबंधीचा सर्व तपशील सादर केला आहे. कालिंदीचा भाऊ सत्यव्रत हा एसतेरशी लग्न करितो व तिची बहीण उषा ही बेंजामिन कोरलेकराशी विवाहबद्ध होते, असे कादंबरीच्या अंती दाखविताना केतकरांना बेने इस्रायल आणि हिंदू जमात यांचा परस्पर संबंध अधिक घनिष्ठ कसा होईल ह्यासंबंधीच्या आपल्या विचारांची दिशाच व्यक्त करावयाची होती असे दिसते.

बेन इस्रायल जमातीचे प्रश्न आपल्यापुढे ठेवीत असताच केतकरांनी आपणांस आणखी एका अपरिचित जगाची ओळख करून दिली आहे. ह्या जगाशी आपला परिचय होतो तोही अर्थात कालिंदीमार्फत. कालिंदी 'नयदेवभगिनी' या टोपणनावाने एका कलंकितेची कथा लिहिते व त्या कथेस 'नयेदेवभगिनीस प्रत्युत्तर' नावाची कथा रामराव प्रत्युत्तरादाखल लिहितो. ह्या दोन कथांमधून आपणांस ह्या एका वेगळ्याच जगाची ओळख होते. हे जग नानाभाई, त्यांची बायको सत्यवती, भाईशंकर डिसोझा सॉलिसिटर्स, त्यांचे मॅनेजिंग क्लार्कस्, बिल क्लार्कस्, कज्जे दलाल, त्यांच्या कचेरीत येणाऱ्या श्रीमंत व्यक्ती, भाटयांच्या विधवा, पारशिणी, नेपियन सी रोड वर विशिष्ट कामासाठी भाड्याने देण्यात येणारे बंगले इत्यादींचे जग आहे. उपेन्द्रवज्रेने नयदेवभगिनीच्या मार्फत आपल्या नजरेस आणलेल्या ह्या जगामध्येच रामरावाने प्रत्युत्तरादाखल लिहि-लेल्या कथेमधून प्रगट झालेले जग मिसळून जात आहे. ही दोन्ही जगे म्हणजे खरोखर एकच जग आहे. नयदेवभगिनीच्या कथेतून प्रकट होणाऱ्या जगात कलंकित परंतु निरापराध स्त्रीची कहाणी आहे तर रामरावाच्या कथाविश्वात

कलंकित परंतु निरापराध पुरुषाची कहाणी आहे. मनहरलाल, मनसुखलाल, करुणसुंदरी व ज्याच्याशी तिची सगई झालेली आहे तो तिचा नियोजित पती यांचे हे जग भाईशंकर डिसोझाच्या व्यवहारांशी संलग्न असणाऱ्या जगाशी अत्यंत निकटचा संबंध असलेले जग आहे. ह्या जगातील व्यवहार पैशानेच नियंत्रित झालेले आहेत; त्या दृष्टीने हे जग शिवशरणप्पाच्या जगालाही जवळचे आहे; परंतु शिवशरणप्पाच्या जगाला सुरक्षितपणाचा, सुसंस्कृतपणा खोटा मुलामा नाही; येथे तो भरपूर आहे. येथे पैसा व त्या पैशाबरोबर येणारी विशिष्ट 'संस्कृति' आहे. त्या 'संस्कृतीचा' दिखाऊ थाटमाट आहे. ह्या दोन्ही कथा केतकरांनी अशा रीतीने निवेदल्या आहेत की त्यांच्या निवेदनपद्धतीमुळे ते आपणांस ह्या बहुरंगी जगाची बरीच सुस्पष्ट कल्पना देऊ शकले आहेत. नयदेवभगिनीने लिहिलेली कथा ही पत्रात्मक असल्यामुळे तिच्यात प्रत्ययकारकता विशेष आलेली आहे. तिच्यातील पात्रे त्यामुळे आपल्या बरीच जवळ येतात, त्यांची सुखदुःखं आपल्या जवळून परिचयाची होतात; तर रामरावाने लिहिलेली कथा आत्मचरित्रवजा असल्याने तिच्यात आपोआपच एक प्रकारचा जिव्हाळा आला आहे; तिच्यातील व्यक्ती आणि प्रसंग म्हणूनच आपल्या डोळ्यांपुढे अधिक जिवंतपणे येतात. हे रामराव आणि नयदेवभगिनी यांच्या कथातून व्यक्त होणारे जग म्हणजे 'ब्राह्मणकन्ये'तील अनुभवविश्वाचा एक महत्त्वाचा भाग आहे. हे जग कलंकितांचेच आहे. परंतु येथे चांदीसोन्याच्या मुलाम्याने कलंक झाकले जात आहेत.

कालिंदीशी विवाह करणारा रामराव हा कामगार चळवळीत काम करीत असल्यामुळे कामगार चळवळीचे जगही 'ब्राह्मणकन्ये'त केतकरांनी रामरावामार्फत आणण्याचा प्रयत्न केला आहे; परंतु येथे व्यक्ती आणि घटना यांच्या मदतीने हे चित्र उभे करण्याचा प्रयत्न अत्यल्प असून कामगार चळवळीसंबंधीच्या आपल्या मतांचे प्रतिपादन करणे हाच मुख्यतः केतकरांचा हेतु आहे. कामकरी वर्गाच्या मालकीची गिरणी ही केतकरांची कल्पना त्यांनी रामरावामार्फत येथे वदवली आहे; आणि गिरणी कामगार युनियनसंबंधीच्या आपल्या आवडत्या मतांचे दिग्दर्शन केले आहे. परंतु हे कामगार चळवळीचे केवळ वैचारिक निरूपण आहे; व म्हणूनच ते कादंबरींत अवतरत असले आणि वाचकांना आपल्यापरीने शहाणे करून सोडीत असले तरी अप्पासाहेब डग्गे, शिवशरणप्पा, एसतेर, करुणसुंदरी, नानाभाई इत्यादींच्या मार्फत आपणांस ज्या विविध अनुभवविश्वांचा कादंबरीत परिचय होतो, त्या अनुभव विश्वांप्रमाणे

येथे कामगारांचे जग हे जग आपल्या डोळ्यांपुढे रूप घेऊ शकत नाही. त्यासंबंधीचा बराचसा तपशील केतकर रामरावाच्या मुखाने आपणांस पुरवीत असले तरी तो घटनांच्या प्रत्यक्ष संदर्भात आपणांस सादर केला जात नसल्यामुळे त्याचे स्वरूप बव्हंशी वैचारिकच राहते.

परंतु कामगार आणि गिरणीमालक यांच्या परस्परसंबंधांमधून जन्माला येणाऱ्या ह्या अनुभवविश्वाचा अपवाद केल्यास 'ब्राह्मणकन्या' कादंबरीमधील वर उल्लेखिलेली इतर अनुभवविश्वे ही पुष्कळच एकमेकांमध्ये मिसळून गेली आहेत हे मान्य करावे लागते. त्यांचा अवतार हा मराठी कादंबरीच्या वाचकाला ह्या विविध अनुभवविश्वांची माहिती करून द्यावी, त्याला शहाणा करावे एवढ्यासाठीच मूलतः असला तरी त्यांची 'ब्राह्मणकन्ये'चा कथापटातील गुंफण पुष्कळच कुशलतेने झाली आहे हेही मान्य करावे लागते. ह्या विविध अनुभवविश्वांना कथापटात त्यांचे त्यांचे स्थान मिळू शकते व ती एकमेकांत बरीचशी मिसळून जाऊ शकतात ती कलिंदीमुळे. कालिंदीला मध्यवर्ती स्थान देऊन ह्या कादंबरीचे लेखन झालेले असल्यामुळे तिच्या जीवनाशी ह्या नाही त्या कारणांस्तव संलग्न झालेली ही अनुभवविश्वे अलग अलग वाटत नाहीत; ती बरीचशी सलग वाटतात. ह्या सर्वच अनुभवविश्वांमध्ये कलंकित व्यक्तींचा किंवा व्यक्तीसमूहांचा प्रश्न हा एक मध्यवर्ती व महत्त्वाचा प्रश्न ठरत असल्यामुळे त्यांच्यामध्ये कादंबरीच्या कथावस्तूच्या दृष्टीने एक जवळचे सेन्द्रिय नातेही निर्माण होते. ह्या सर्व अनुभवविश्वांना म्हणूनच कालिंदीच्या म्हणजे एका 'ब्राह्मणकन्ये'च्या अनुभवविश्वांच्या संदर्भात एक अर्थ येतो, स्थान प्राप्त होते. माणसामाणसांमध्ये, व्यक्ती आणि जमात यांच्यामध्ये, जमातीजमातींमध्ये श्रेष्ठकनिष्ठत्वासंबंधी, कुलीनअकुलीनत्वासंबंधी निर्माण होत असलेले जे नानाविध प्रश्न आहेत त्यांच्यावर जणू तद्द्वारा एकदम प्रकाश पडतो.

मला ह्या संदर्भात 'ब्राह्मणकन्ये'तील सत्यव्रत या व्यक्तिरेखेकडे विशेष लक्ष पुरवावेसे वाटते. सत्यव्रत हा कालिंदीचा भाऊ. प्रत्यक्ष कादंबरीच्या कथाविश्वातील त्याचे कार्य नाममात्रच आहे. त्याचा शेवटी एसतेरशी विवाह होत असला आणि उषा व बेंजामिन ह्यांच्या मीलनाला तो थोडासा हातभार लावताना दिसत असला तरी कादंबरीत ज्या बहुरंगी अनुभवविश्वाला आकार येत आहे त्याच्या घडणीत सत्यव्रताचा प्रत्यक्ष हात फारसा नाही असेच दिसून येते. आणि असे असूनही त्याचे कादंबरीतील अस्तित्व आपणांस सतत जाणवते. सत्यव्रत हा

नावाप्रमाणे सत्यव्रत आहे. कोणत्याही घटनेचे, व्यवहाराचे सत्य शोधणे हा त्याचा धर्म आहे. तो विकारवश होताना क्वचितच दिसतो. त्याच्याभोवती घडणाऱ्या नानाविध घटनांचा तो भाष्यकार आहे. त्याच्या मुखातून डॉ. केतकरांना अनेकदा बोलावेसे वाटते; परंतु तो केवळ डॉ. केतकरही नाही; कारण तो त्यांच्याइतका आग्रही नाही. त्यांची दृष्टी पूर्वग्रहदूषित नाही. ती बरीचशी निर्विकार आहे. कालिंदी, उषा, आपले वडील, वैजनाथशास्त्री ह्या सर्वांशी आणि इतरांशी तो ह्या वृत्तीने बोलतो. त्यामुळे कालिंदी, तिची आई, तिचे वडील, शिवशरणअप्पा इत्यादींच्या संदर्भांत कथाविश्वात निर्माण झालेले जे नानाप्रकारचे प्रश्न आहेत त्यांची दुसरी बाजू लक्षात येण्यास आपणांस त्याची एकसारखी मदत होते. कोणतीही व्यक्ती ही पूर्णपणे सुष्ट किंवा दुष्ट नसते, कोणताही प्रश्न हा आपण समजतो तसा एकरंगी, एकसुरी नसतो ही भूमिका व्यक्त करण्याच्या दृष्टीने ह्या कादंबरीत खूपच प्रयत्न झालेले आहेत; परंतु ह्या प्रयत्नांत सत्यव्रतामार्फत झालेल्या प्रयत्नांचा फार मोठा वाटा आहे. म्हणूनच 'ब्राह्मणकन्येंत सत्यव्रत ह्या, कादंबरीच्या अनुभवविश्वात अलिप्तपणे वावरणाऱ्या व्यक्तिरेखेला फार महत्त्वाचे स्थान प्राप्त झाले आहे.

ह्या अनेक दृष्टींनी मला 'ब्राह्मणकन्या' ह्या कादंबरीचे वाचन करिताना ललितलेखक या नात्याने डॉ. केतकरांच्या प्रतिभेच्या ज्या काही स्वयंसिद्ध मर्यादा आहेत आणि ज्यांची अत्यंत बोचक जाणीव त्यांची कोणतीही इतर कादंबरी वाचताना झाल्याखेरीज आपणांस राहत नाही त्या मर्यादा इतक्याशा जाणवत नाहींत. डॉक्टरांची प्रतिभा, तिला आंपल्या जिव्हाळ्याचा विषय मिळाल्यामुळे असो वा काही अन्य कारणांमुळे असो, परंतु 'ब्राह्मणकन्ये'त आपल्या अंगभूत मर्यादा ओलांडू शकत आहे, तिला जे सहसा साधत नाही ते बऱ्याच प्रमाणात साधू पाहात आहे असे वाटते. कादंबरीच्या शेवटील शेपटाप्रमाणे भासणारी वैजनाथस्मृति सोडली तर 'ब्राह्मणकन्या' सहसा कादंबरीकडून पचल्या जाणे कठीण अशा बऱ्याच गोष्टी पुष्कळ प्रकरणात पचवू शकते असे म्हणावे लागते; व म्हणूनच डॉ. केतकरांच्या आडमुठ्या ललितलेखनातून ही कादंबरी वेगळी उमटून पडते असेच केवळ नव्हे तर तिच्यातील अनेक कलादोष लक्षात येत असूनही ज्या अनुभवविश्वाचे ती दर्शन घडविते त्याची अर्थपूर्णता आणि अपूर्वाई लक्षात घेता तिला मराठी कादंबरीच्या इतिहासातही फार महत्त्वाचे स्थान प्राप्त होते असे म्हणावेसे वाटते.

.१०.

कादंबरीतील वास्तव

अलीकडे एक विचार मनात येतो : पाश्चात्य कथासाहित्यांची अवस्थांतरे लक्षात घेतली असता असे आढळते की ह्या साहित्याचा 'वास्तववादी' कालखंड बराच विस्तीर्ण आहे. आजच्या पाश्चात्य कादंबरीचा उदय अठराव्या शतकात झाला. तेव्हा अठराव्या शतकाच्या पूर्वार्धापासून जवळजवळ विसाव्या शतकाच्या पहिल्या एक दोन दशकांपर्यंत ही कादंबरी मुख्यतः 'वास्तववादी' होती. तिची सारी धडपड गोचर सृष्टीतील विविध मानवी व्यवहार चित्रिण्याकडे होती. ह्या व्यवहारांचा जेवढा अर्थपूर्ण तपशील नोंदता येईल तेवढा नोंदण्याकडे होती. तिच्यातून व्यक्त झालेल्या ह्या व्यवहारांचे क्षेत्र ह्या कालखंडात एकसारखे विस्तारत गेले. त्यात खूप विविधता आली. जीवनाच्या वेगवेगळ्या क्षेत्रांतील नानाविध अनुभवांची 'वास्तव' चित्रे त्यात रेखाटली गेली. हे वास्तव मूलतः गोचर होते. ते शहरातील विविधरंगी 'वास्तव' असेल, खेड्यातील असेल, खाणीतील असेल, किंवा गोदीतील असेल, युद्धाचे वा क्रिडांगणाचे असेल, जीवनाच्या नानाविध अंगांचे हे वास्तव ह्या कादंबरीमधून एकसारखे प्रगट होत गेले. ज्या नानाविध जीवनांगांशी संबद्ध असणाऱ्या मानवी व्यवहारांचे ते वास्तव होते त्या व्यवहारांची अनेकविध चित्रे त्यांत उमटली. अर्थात मानवी व्यवहाराची

चित्रे म्हटल्याबरोबर ती मानवी मनाची चित्रे ओघानेच ठरली; आणि त्या दृष्टीने त्यांत मनोदर्शनही आले; नाही असे नाही; परंतु हे मनोदर्शन गोचर व्यवहारांना अर्थ देण्यापुरते होते. माणसाच्या हातून घडणाऱ्या कृती व त्याच्या मुखातून बाहेर पडणाऱ्या उक्ती यांना अर्थ देणे हे सदर मनोदर्शनाचे कार्य होते; माणसाच्या ह्या कृती व उक्ती गोचरच होत्या आणि जीवन व्यवहारांच्या वास्तवचित्रणाच्या संदर्भातच त्याचेही चित्रण होत होते.

ह्या पाश्चात्य कथावाङ्मयाने वाचकाला कितीतरी जीवनांगांची आणि जीवनव्यवहारांची जाणीव करून दिली. हे विविध व्यवहार साक्षात् केले. कल्पनेपेक्षाही अद्‌भूत अशा वास्तवाचे विविध दर्शन ह्या कथावाङ्मयातून वाचकांना घडले. पाश्चात्य कथासाहित्यातील वास्तवचित्रणाचा हा संप्रदाय अद्यापही संपुष्टात आलेला नाही. तो आजही आपला प्रभाव गाजवीतच आहे. जीवनाच्या कितीतरी व्यवहारांबाबत आणि अंगांबाबत मानवाला अज्ञान आहे; आणि केवढे तरी 'अद्‌भूत' ह्या व्यवहारांमध्ये दडलेले आहे याची त्याला जाणीव आहे. ह्या सगळ्या गोष्टींबद्दलचे माणसाचे कुतूहल कधीही नष्ट होणे शक्य नाही व म्हणूनच हे कुतूहल आहे तोपर्यंत निखळ वास्तववादी कथासाहित्याला वाचकवर्गाकडून एकसारखी मागणी आल्याशिवाय राहणार नाही. आजही ज्या कथासाहित्याचा पाश्चात्य राष्ट्रात लाखोंनी खप होत आहे ते कथासाहित्य वास्तववादीच आहे. परंतु ह्या कथासाहित्यात विसाव्या शतकातल्या पहिल्या एक दोन दशकांतच नवे प्रवाह सुरू झाले. केवळ गोचर वास्तव हे जीवनव्यवहारांचे सम्यक रूप व्यक्त करावयास असमर्थ आहे ह्या विचाराने उचल खाल्ली आणि मानसशास्त्राच्या आणि मनोविश्लेषणशास्त्राच्या उदयाबरोबर कथासाहित्याचा तोंडवळा हळूहळू बदलू लागला. निखळ 'वास्तववादी' कथासाहित्याबरोबरच ह्या नव्या दृष्टिकोणातून जन्मलेले साहित्य प्रगट होऊ लागले. माणसाचे मन म्हणजेच जीवन, जीवनाचे दर्शन म्हणजे ह्या मनाचे सम्यक दर्शन. ह्या मनात खोल बुडी मारून जर त्याचे विश्व न्याहाळता आले, त्याचे विविध संज्ञाप्रवाह टिपता आले तर ज्या गोचर जीवनव्यापारांना हे मन सतत जन्म देत असते म्हणजे ज्या 'जीवनाला' ते गोचर करीत असते त्याचे खरेखुरे दर्शन घडविता येईल, त्याला खऱ्या अर्थाने रूपवान करिता येईल ही ती नवी दृष्टी होती. ह्या दृष्टिकोनातून, मनोवगाहनातून जीवनदर्शन घडविण्याचे अनेक प्रयत्न झाले. आपल्याकडे मर्ढेकरांनी असाच एक प्रयत्न करून पाहिला. आज जेम्स जॉइसने, प्रूस्टने,

व्हर्जिनीया वुल्फने प्रकट केलेल्या ह्या नव्या दृष्टीनेही ज्यांचे समाधान होत नाही अशा कथालेखकांची एक नवी पिढी उदयास येत आहे. आणि स-रियॅलिझमच्या पुढे जाऊन अँटी-रियॅलिझमची चळवळ सुरू झाली आहे. ‘थिएटर ऑफ दी ॲबसर्ड’ बरोबर ‘नॉव्हेल ऑफ दी ॲबसर्ड’ ही आपला संसार थाटू पहात आहे. कार्यकारणभावावर विश्वास ठेवून जीवनव्यवहारांचे चित्र रेखाटू पाहणारी वास्तववादी दृष्टी जीवनव्यवहार अर्थपूर्ण आहे असे मानते. ही दृष्टीच मुदलात चुकीची आहे; जीवनव्यवहार कार्यकारणभावावर आधारलेला आहे हे गृहीतकृत्यच चुकीचे आहे, ह्या जीवनव्यवहाराला अर्थ आहे असे मानणे व तो शोधण्याचा प्रयत्न करणे हा सर्वच मूर्खपणा आहे. कारण जीवनव्यवहारच मुळात अर्थशून्य आहे त्याचा ‘इतिहास’ अशक्य आहे अशी ही नवी दृष्टी आहे व त्या नव्या दृष्टीने जीवनव्यवहाराची ‘चित्रे’ (त्यांना परिचित अर्थाने ‘चित्रे’ म्हणणेही कठीण आहे) हे लेखक रेखाटीत आहेत.

परंतु हे व इतर अनेक लक्षणीय संप्रदाय पाश्चात्य कथासाहित्याच्या क्षेत्रात निर्माण झालेले असले व होत असले तरी त्यांचा हा अवतार ‘वास्तववादी’, निखळ ‘वास्तववादी’ कथासाहित्याने जवळजवळ दीडशे दोनशे वर्षे संसार केल्या-वर आणि त्याची सद्दी ज्या काळात अद्यापही मंदावलेली नाही अशा काळात झालेला आहे. मला म्हणायचे ते असे की पाश्चात्य वाङ्मयात निर्माण झालेल्या व होणाऱ्या ह्या नव्या संप्रदायांना एका मोठ्या कालखंडावर पसरलेल्या समृद्ध ‘वास्तववादी’ कथासाहित्याचा भक्कम पाया आहे. ही पायाभरणी इतकी भक्कम झालेली आहे की तिच्यावरील इमारत कोसळण्याची फारशी भीती नाही. ह्या पायाभरणीच्या कामी डिकेन्स, थॅकरे, जेन ऑस्टेनपासून झोला, डॉस्टोव्हस्की, टॉलस्टॉय ह्या सर्वांची मदत झालेली आहे. पाश्चात्य चित्रकलेचे देखील असेच आहे. तिच्यातही पन्नास साठ वर्षांत जे नवे नवे संप्रदाय जन्माला आलेले आहेत व अद्यापही येत आहेत, त्यांना ‘वास्तववादी’ चित्रकलेच्या अत्यंत वैभवशाली परंपरेचा आधार आहे. त्यांचा उदय ह्या परंपरेविषयीच्या असंतोषातून आणि वास्तवासंबंधीच्या नव्या जाणिवांतून, ज्ञानातून झालेला असला तरी अशा प्रकारच्या नव्या जाणीवा निर्माण करण्याइतपत ही वास्तववादी चित्रकलेची परंपरा समृद्ध, जोरकस व दीर्घकालीन होती ही गोष्ट लक्षात ठेवण्याजोगी आहे. म्हणण्याचा उद्देश असा की अशा प्रकारे पाश्चात्य कथासाहित्यात काय किंवा चित्रकलेच्या प्रांतात काय ‘वास्तववादी’ परंपरेला फार दीर्घकाल मानाचे स्थान

मिळाल्यामुळे नवीन संप्रदायांच्या निर्मितीला व वाढीला आधार मिळालेला आहे. त्यामुळे पाश्चात्य कथावाङ्मयातील किंवा चित्रकलेच्या क्षेत्रातील नवे संप्रदाय बिनबुडी वाटत नाहीत. केवळ टूम म्हणून ते पुढे येताना दिसत नाहीत. त्यांचा जन्म असमाधानातून झालेला असला तर ज्या विषयीच्या असमाधानातून तो झालेला दिसतो त्या विषयीचा पूर्ण अनुभव घेतल्यानंतरच व तत्संबंधीच्या मर्यादा लक्षात आल्यानंतरच जन्मलेले ते असमाधान असते हे विसरून चालत नाही. असे असल्यामुळेच त्या असमाधानाला व त्यातून जन्माला येणाऱ्या सदर संप्रदायांना कलावाङ्मयाच्या क्षेत्रात अर्थ प्राप्त झाला आहे.

हे सर्व विचार मनात येण्याचे कारण असे की मराठी कादंबरीच्या संबधात जेव्हा नव संप्रदायाची भाषा कानावर येते तेव्हा मनात एकीकडे तत्संबंधीचे कुतूहल जन्माला येत असताच एक प्रश्न सारखा बोचत राहतो. तो प्रश्न असा की हरिभाऊंनी जी 'वास्तववादी' कादंबरी मराठीला दिली व ती काय साधू शकते ह्याचे आपल्या लेखनातून साक्षात दर्शन घडविले त्या 'वास्तववादी' कादंबरीच्या, म्हणजे कादंबरीलेखनाच्या मर्यादा जाणवण्याइतपत तिचे लेखन मराठीत खरोखर झालेले आहे काय? कथावाङ्मयाच्या क्षेत्रात नवे संप्रदाय व नवी दृष्टी जन्माला यावयास कोणत्याच प्रकारची हरकत नाही. एवढेच नव्हे तर आज प्रतिक्षणी संकुचित होत चाललेल्या जगात नवी दृष्टी, नवे दृष्टिकोण, नवे संप्रदाय ह्यांपासून एखाद्याने दूर राहावयाचे ठरविले तरीही ते अशक्य आहे; परंतु नवा दृष्टीकोण स्वीकारला आहे याचा अर्थ जुना पूर्ण राबवला जाऊन त्याच्या मर्यादा लक्षात आल्याने तो जन्मलेला आहे असा करावयास येथे आधार आहे काय? मराठी कादंबरीपुरते बोलायचे म्हणजे असेच म्हणावे लागेल की हरिभाऊंनी ज्या 'वास्तववादी' कथासाहित्याचा पाया घातला, त्यावर जी इमारत खरोखर उभी राहायला हवी होती ती गेल्या पन्नाससाठ वर्षांत नीट उभी राहूच शकलेली नाही. गोचर वास्तवाच्या चित्रणाच्या मर्यादा लक्षात याव्या आणि त्यामुळे कलाकारांचा त्यावरील विश्वास उडावा इतके गोचर वास्तवाचे अर्थपूर्ण चित्रण मराठी कादंबरीत झालेले आहे असे आपण स्वप्नात तरी म्हणू काय? आमच्या वा. म. जोशी, फडके, खांडेकर, माडखोलकर, विभावरी शिरूरकर इत्यादींनी आम्हाला महाराष्ट्रीय जीवनाच्या विविधरंगी वास्तवाचे कितपत यथार्थ दर्शन घडविले? ते किती कल्पनारंजित आहे, किती सांकेतिक आहे, किती साधनरूप आहे याची आपणांस वेळोवेळी जाणीव झालेली नाही काय? आमची वास्तवाची भूक ह्या हरिभाऊनंतरच्या कथासाहित्याने

कितपत भागवलेली आहे? महाराष्ट्रीय समाजजीवनापुरताच व व्यक्तिजीवनापुरताच विचार केला तरी ह्या जीवनाचा एक कोपरा तरी आमच्या या कथासाहित्यातून खऱ्या अर्थाने उजळला गेला आहे काय? अगदी अलीकडच्या काळात आपण व्यंकटेश माडगुळकरांच्या 'बनगरवाडी'चे, गो. नी. दांडेकरांच्या 'पडघवली' व 'माचीवरील बुधा' यांचे, श्री. दा. पानवलकर यांच्या कथांचे, श्री. ना. पेंडसे यांच्या कादंबऱ्यांचे, जयवंत दळवीं याच्या 'चक्र'चे, उद्धव शेळके यांच्या 'धग'चे, एवढेच नव्हे, तर रणजित देसाई यांची 'स्वामी' व इनामदार यांची 'झेप' यांचे जेव्हा उत्साहाने स्वागत केले तेव्हा त्या स्वागतात ज्या खऱ्याखुऱ्या वास्तवाला मराठी कादंबरी दरम्यानच्या काळात आंचवली गेली होती त्या वास्तवाची आपली दुर्दम्य भूक थोडी फार भागली जात असल्याचे समाधान नव्हते काय? मला वाटते ह्या समाधानाचा भाग त्यात भरपूर होता. ह्या कथासाहित्याने ज्या जीवनांगांचे आपणांस कधीच दर्शन झाले नव्हते अशा किती तरी जीवनांगांचे दर्शन आपल्याला घडविले आहे. अगदी अलीकडे शंकरराव खरातांच्या, कथारूप घेऊन शकणाऱ्या विविध व्यक्तिचित्रांनी देखील आपल्याला वेधून घेतले ते कशाच्या आधारावर? त्या व्यक्तीचित्रांतून प्रगट झालेले 'वास्तव' आपणांस तोपर्यंत अपरिचित होते. त्याची अपूर्वाई त्या व्यक्तीचित्रांकडे पाहताच आपल्या लक्षात आली व आपण त्याकडे ओढलो गेलो. आज ग्रामीण कथेला जो बहुसंख्य वाचकवर्ग मिळतो आहे तो केवळ ती कथा 'किस्सेदार' आहे म्हणून नव्हे. ते त्याचे कारण असल्यास एक कारण आहे, एकमेव कारण नव्हे. तिच्या लोकप्रियतेच्या मुळाशी देखील तिच्यातून व्यक्त होणाऱ्या वास्तवाची अपूर्वाई हेही बलवत्तर कारण आहे. खरे म्हणजे अजून मराठी अस्सल 'वास्तववादी' कादंबरीला व कथेला बरीच वाटचाल करायची आहे. आमच्या जीवनव्यवहारांची कितीतरी क्षेत्रे तिला गोचर करायची आहेत, न्याहाळावयाची आहेत. ज्या प्रमाणात महाराष्ट्रात लोकशाही रुजत जाईल, शिक्षणाच्या प्रसार खेडोपाडी होत राहील, ज्यांना उच्च शिक्षणाची दारे कधीच उघडी नव्हती त्यांना उच्च शिक्षणाचा लाभ होऊन त्यांची फळे चाखायला मिळतील, त्या प्रमाणात ज्या वर्गाची अस्मिता गेली, कित्येक शतके नीटशी जागृत झालेली नव्हती, त्या वर्गाची अस्मिता जागृत झाली आहे हे दृश्य दिसायला लागेल. आणि ह्या जागृत झालेल्या अस्मितेच्या पोटीच वाङ्मयीन अस्मितेचाही उदय होईल. ह्या नव्याने उदयास येणाऱ्या वाङ्मयीन अस्मितेच्या पोटी जन्माला येणारे उद्याचे कथावाङ्मय

महाराष्ट्रीय जीवनाच्या विविधरंगी वास्तवाची अद्याप न उघडली गेलेली किती तरी दालने उघडणार आहे. ही सर्व दालने उघडली गेल्याशिवाय मराठी कादंबरीचा हरिभाऊंनंतर खऱ्या अर्थाने अडलेला व अलीकडच्या काळात थोडाफार गतिमान होऊ पाहणारा गाडा नीट मार्गाला लागणार नाही. ही महाराष्ट्रीय जीवनाची विविध दालने मराठी कथावाङ्मयातून निश्चित उघडली जाणार आहेत अशी सुचिन्हे दिसू लागली आहेत. जी बोलत नव्हती अशी कितीतरी माणसे आता बोलू लागली आहेत. ज्यांना कधीच कोणी बोलू दिले नाही तीही बोलू पाहात आहेत. त्यांना खूप सांगायचे आहे, बोलायचे आहे. आणि हे सर्व मराठी कथासाहित्यात नवी मोलाची भर घालणार आहे. कथावाङ्मयातून प्रकट झालेल्या वास्तवाचे क्षेत्र तद्द्वारा एकसारखे विस्तारणार आहे.

म्हणूनच मला असे वाटते की आज मराठी कादंबरीने पाश्चात्य कादंबरीच्या अनुषंगाने नवे नवे प्रयोग करू नयेत असे नाही; वरच एका ठिकाणी मी म्हटल्याप्रमाणे ती गोष्ट आज अपरिहार्य आहे. नवे दृष्टिकोण आणि त्या दृष्टिकोणातून होणारे नवे लेखन ह्यापासून स्वतःला दूर ठेवणे कोणाही वाङ्मयसेवकाला आज कठीणच आहे. परंतु जे भरपूर साधून पाश्चात्य कादंबरी आज नवे मार्ग शोधू लागली आहे ते अद्याप आपणांस कितीतरी प्रमाणात साधावयाचे आहे हे मराठी कादंबरीने कधीही विसरून चालणार नाही. मराठीला आजही खऱ्याखुऱ्या 'वास्तववादी' कादंबरीची गरज आहे; व ती 'वास्तववादी' कादंबरी निर्माण होण्याजोगे वातावरण, जे आता स्वराज्यात निर्माण होत आहे त्यामुळे तिजबद्दल अपेक्षा उत्पन्न झाल्या आहेत. तेव्हा कथालेखनाच्या क्षेत्रात होत असलेल्या नव्या अर्थपूर्ण प्रयोगांचे स्वागत करण्याच्या गडबडीत 'वास्तववादी' कादंबरीचे दिवस आता संपले अशी भाषा वापरली जाणे इष्ट नाही. 'वास्तववादी' कादंबरीचे दिवस लवकर संपणे अशक्य आहे. ज्या पाश्चात्य देशांत आज कादंबरीलेखनाचे नवे नवे प्रयोग होत आहेत तेथेही ते संपलेले नाहीत. तेथेही जर ह्या कादंबरीला अद्याप लक्षणीय कार्य करिता येत आहे तर तिचे दिवस मराठी कथाक्षेत्रात संपण्याचे काहीच कारण नाही. मला तर पुष्कळदा असे वाटते की आपल्याला साहित्याच्या वाचनाने होणाऱ्या आनंदात जो नव्या जाणिवांचा भाग असतो त्याचे स्वरूप ज्ञानात्मकही असते. वाङ्मयपरिशीलनातील ह्या ज्ञानात्मक अंगाकडे दुर्लक्ष करून चालत नाही. वास्तववादी कादंबरीचा ह्या ज्ञानात्मक अंगाशी साक्षात संबंध आहे. ह्या अंगाचे समाधान ही जोपर्यंत ललित वाङ्मयाच्या

परिशीलनामागील एक महत्त्वाची प्रेरणा राहील तोपर्यंत कादंबरी गोचर वास्तवाशी असलेला आपला निकटचा संबंध तोडून टाकण्याचा विचार करणार नाही.

शिवाय मला असे वाटते की मानसशास्त्राचा आणि मनोविश्लेषणशास्त्राचा उदय झाल्यानंतर कथालेखनाच्या क्षेत्रात जेम्स जॉइसप्रभृतींनी जी नवी दृष्टी आणली व नवे संप्रदाय रूढ करण्याचा प्रयत्न केला त्यानी काय साधले गेले ह्याचा जेव्हा आपण आज शांतपणे विचार करू लागतो, तेव्हा त्यांच्यामुळे जिला सामान्यतः 'वास्तववादी' कादंबरी असे म्हटले जाते ती इतिहासजमा झाली नाही, तर तिला केवळ एक नवे परिमाण लाभले असे दिसून येते. पाश्चात्य कथावाङ्मयाच्या क्षेत्रात जेम्स जॉईस, व्हर्जिनिया वुल्फ, प्रूस्ट या नावांना महत्त्व असले तरी ते यशस्वी कादंबरीकार किंवा श्रेष्ठ दर्जाच्या कादंबऱ्याचे जनक म्हणून नाही तर कादंबरीलेखनाला नवे परिमाण प्राप्त करून देणारे द्रष्टे म्हणून आहे. त्यांनी दिलेल्या नव्या दृष्टीने पारंपरिक स्वरूपाची 'वास्तववादी' कादंबरी अधिक डोळस झाली. ती गोचराबरोबर अगोचराचीही जाणीव व्यक्त करू लागली. आपले अनुभवदर्शनाचे कार्य अधिक यथार्थपणे करू लागली असे म्हणणेच अधिक सयुक्तिक ठरेल. ह्या नव्या दृष्टीमुळे वास्तववादी कादंबरी मागे पडली, तिचे दिवस संपले असे म्हणणे बरोबर ठरणार नाही. ह्याचे कारण असे आहे की अगोचराची जाणीव झाल्याने गोचराला नवा अर्थ येतो; त्याचे महत्त्व नाहीसे होते असे नाही. जोपर्यंत आपले सर्व व्यवहार मूलतः गोचर आहेत व गोचर सृष्टी हा आपल्या सतत कुतूहलाचा विषय आहे तोपर्यंत गोचराचा अर्थ लक्षात घेणे, त्यांची अर्थपूर्ण चित्रे रेखाटण्याचा प्रयत्न करणे हा उद्योग आपण करीत राहणारच. आजची 'नॉव्हेल ऑफ दी ॲबसर्ड' म्हणजे जीवन हे अर्थशून्य आहे असे मानणारी व त्याप्रमाणे जीवनाचे चित्र रेखाटू पाहणारी कादंबरी देखील वास्तववादी कथालेखनाला आणखी एक परिमाण देऊन जाणार आहे असेच मला वाटते. सार्त्र आणि कामू हे ह्या नव्या दृष्टीचे जनक मानले—त्यांच्यापासून ही बेकेट, आयेनेस्को, पर्डी (Purdy), बारथेल्म (Barthelme) जोसेफ हेलर इत्यादींची 'नॉव्हेल ऑफ दी ॲबसर्ड' खूपच दूर गेली आहे—आणि त्यांच्या कथालेखनाचा अभिप्राय जीवन हे अर्थशून्य आहे असा जरी असला तरी हा अभिप्राय ज्या अनुभवदर्शनातून हे लेखक सूचित करितात ते अनुभवदर्शन 'वास्तववादी' चित्रणाचीच पद्धत अवलंबिताना दिसते. सारांश, अभिप्राय बदलतो, पद्धत बदलते, प्रेरणा बदलतात परंतु गोचराच्या चित्रणाला महत्त्व हे उरतेच.

कामूची ‘ आउटसायडर ’ सारखी कादंबरी ज्या चित्रणपद्धतीचा अवलंब करिताना दिसते ती चित्रणपद्धती गोचरावरच जोर देत आहे असे दिसून येत नाही काय? जीवनाची अर्थशून्यता सूचित करणारी आजची ‘नॉव्हेल ऑफ ॲब्सर्ड’मात्र सात्र व कामू यांच्या लेखनपद्धतीपासून दूर सरकली आहे. ती गोचरालाच नव्हे तर कशालाच काही अर्थ नाही असे मानते आहे. तिचा ‘ अनुभव ’ ह्या कल्पनेवरचा विश्वासच उडाला आहे; कारण ‘ अनुभव ’ म्हटला की, तो संवेदनांचा अर्थ लावण्याचा उद्योग. संवेदनांचा अर्थ लावण्याची ही प्रक्रिया कार्यकारणभावावर विश्वास असल्याशिवाय कशी शक्य आहे? येथे मुळी कार्यकारणभावावरील विश्वासच ढासळलेला आहे; अर्थात् त्यामुळे ‘ अनुभवच ’ च संभवेनासा झाला आहे. तेव्हा येथे ‘ अनुभव ’ दर्शन जमावेच कसे? ही कादंबरी जे नाही असे मानते तेच खरे म्हणजे, ‘ चित्रित ’ करण्याचा प्रयत्न करिते. ती ‘ नाही ’चे ‘ अस्तित्व ’ जणू प्रकट करिते आहे. ही एक निश्चित अर्थपूर्ण जाणीव आहे. व्यक्त व्हावयाला कठीण, नव्हे जवळ जवळ अशक्य. जीवनाला ‘ अर्थ ’ नाही, हे अर्थपूर्णपणे चित्रित करण्याची ही धडपड मोठी लक्षणीय आहे. परंतु माझ्या प्रस्तुत विचाराच्या दृष्टीने प्रश्न उद्भवतो तो असा की, ही नवी कादंबरी तरी गोचराच्या ‘ वास्तववादी ’ चित्रणाला खो देणार काय? ह्याचे उत्तर होकारार्थी द्यावे लागेल असे, सदर कादंबरीचे आजचे स्वरूप लक्षात घेता, एकदा वाटते; परंतु हेच स्वरूप जर बारकाईने न्याहाळले तर काय दिसून येते? सॅम्युयल बेकेटची ‘ वॅट ’ (Watt) ही कादंबरी आपण उदाहरणादाखल घेऊ. अगदी प्रारंभीचेच ह्या कादंबरीमधील ‘ चित्र ’ एका व्यक्तीचे आहे. ही व्यक्ती रस्त्याने चालत एका (बहुधा) सार्वजनिक बगीच्यातील बाकाजवळ येऊन थडकली आहे; ती ज्या जागेवर नेहमी बसते तेथे आज एक जोडपे बसले आहे वगैरे. हे सर्व तुटक तुटक सरभेसळ झालेल्या संवेदनांच्या चित्रणातूनच आपणांस जाणवते. त्यात नेहमीचा कार्यकारणभाव, सुसूत्रता, परिचित अनुभवाचा तोंडवळा आपणांस इतकासा जाणवत नसला आणि अर्धगोलाकृती आरशातील प्रतिबिंबित सृष्टीची कळा त्याला आल्यासारखी दिसत असली तरी हे तुटक संवेदनांचे ‘ चित्रण ’ तरी भिस्त ठेवताना दिसते ते गोचरावरच. गोचरावर भिस्त न ठेऊन त्याचे तरी भागणार कसे? ‘नाही ’ची जरी कल्पना द्यावयाची ठरली तरी ती देणार कशातून? ‘आहे ’ तूनच ना? मूर्तातूनच ना? तेव्हा मूर्तीकरण म्हटले की गोचर तपशील आलाच. गोचराला टाळून त्याचे भागेलच कसे?

शिवाय ही नवी जाणीव आज ज्या स्वरूपात ह्या नव्या कादंबरीतून व्यक्त होऊ पाहत आहे त्या स्वरूपात ती कादंबरीच्या वाचकवर्गापर्यंत पोचेल काय? मला तर वाटते की जेम्स जॉईस, व्हर्जिनिया वुल्फ इत्यादींच्या कादंबरीलेखनाचा संप्रदाय जसा त्याच्या मूल स्वरूपात पाश्चात कादंबरीक्षेत्रात रुजला नाही, एका मर्यादेपलीकडे वाचकप्रिय राहूच द्या, परंतु लेखकप्रियही ठरला नाहीं, तो केवळ एक नवे परिमाण कादंबरीलेखनाला देऊन जसा बाजूला सरकला तसाच हा नवा दृष्टिकोण व त्यातून जन्माला येणारे कादंबरीलेखन एका मर्यादेपलीकडे लेखकप्रिय व वाचकप्रिय होणार नाहीं आणि आपला स्वतंत्र प्रभावी संप्रदाय फार काळ जिवंत ठेवू शकणार नाही. वास्तवाच्या स्वरूपाबद्दलची एक नवी जाणीव निर्माण करून व त्या दृष्टीने कादंबरीलेखनाला आणखी एक नवे अर्थपूर्ण परिमाण देऊन बाजूला होणे हेच त्याचे ऐतिहासिक कार्य ठरण्याची शक्यता आहे. तसे झाल्यास कादंबरीलेखनाची 'वास्तववादी' बैठक सुटण्याची मला तरी भीती दिसत नाही. ही बैठक अधिक अर्थपूर्ण होण्याच्या दृष्टीने त्याची निश्चित मदत होईल. 'वास्तव'-वादी दृष्टीला नवे डोळे येतील. तिला अधिक दिसू लागेल. परंतु गोचराकडून गोचराच्या मदतीनेच अगोचराकडे जाण्याची तिची मूळची रीत फारशी बदलणार नाही.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलप्रत
अनुक्रम ४१९२८ वि.
क्रमांक १६७१७ नी दि. निवांत ६५।१२।६८

.११.

केतकरांच्या कादंबऱ्यांतील 'तत्वचर्चा'

एखादा प्रसंग किंवा एखादी घटना सजीव करण्यासाठी, तो प्रसंग किंवा ती घटना ज्या व्यक्तींच्या संबंधात घडत असते त्यांना साक्षात करण्यासाठी कादंबरीकार अनेकदा संवादांची योजना करीत असतात. केतकर एवढ्यासाठी आपल्या कादंबऱ्यांतून संवादांची योजना करीत नाहीत. अशा रीतीने संवादांची योजना करणे हे कलात्म वृत्तीचे लक्षण आहे. ही कलात्म वृत्ती केतकरांना वावडी आहे. ते संवादांची योजना करितात ती ज्या व्यक्ती संवाद करीत असतात त्यांच्या संबंधांत निर्माण झालेल्या आणि वरवर दिसायला व्यक्तिगत भासणाऱ्या परंतु वस्तुतः त्या व्यक्ती ज्या जमातीत वा वर्गात मोडत असतात त्या वर्गाच्या वा जमातीच्या संबंधांत निर्माण होत असलेल्या प्रश्नांचा विचार करण्यासाठी. त्यांची धडपड सर्व कादंबरीभर आपणांस ह्या प्रश्नांच्या संबंधात शहाणे करण्यासाठी चाललेली असते. त्यासाठी ते वेगवेगळ्या मार्गांचा अवलंब करीत असतात. त्यातील एक मार्ग हा संवादांचा. म्हणूनच त्यांच्या संवादांमध्ये बरीचशी निर्विकारत असते. त्यांत भावनांचा ओलावा क्वचितच जाणवतो. त्यांत एक प्रकारचा व्यावहारिक रोखठोकपणा अवतरतो; म्हणजे त्यांत जिव्हाळा नसतो असे नाही. त्यांत जिव्हाळा निश्चित असतो. एक प्रकारची पोटतिडीक असते. स्वतःला बोचणाऱ्या गोष्टींचाच विचार व्यक्ती करीत असतात; परंतु त्यात हळवेपणा नसतो तर प्रश्नांची

सोडवणूक करण्याची, प्राप्त परिस्थितीतून मार्ग काढण्याची दुर्दम्य इच्छा असते. तेवढ्यासाठी तत्संबंधीची चर्चा चालू असते. प्रश्नाच्या सर्व बाजू लक्षात घेतल्या जात असतात, विवेचिल्या जात असतात; आणि ही चर्चा पोटतिडीकेने परंतु थोड्या फार अलिप्त भूमिकेवरून चालत असते. ह्यामुळेच केतकरांच्या कादंबरीतील (तत्त्व)चर्चा ह्या वामनराव जोशी ह्यांच्या कादंबरीतील चर्चांपेक्षा प्रकृतीने वेगळ्या बनतात. वामनराव जोशी काय किंवा त्यांचे अनुकरण करणारे कोल्हटकर-माडखोलकर यांच्यासारखे लेखक काय, यांच्या कादंबऱ्यांमधील चर्चांचे स्वरूप बरेचसे 'काव्यशास्त्रविनोदाचे' म्हणजे academic असते. त्या चर्चा तत्त्वशोधनासाठी आहेत असे वाटते. विद्यापीठीय मन ज्या पद्धतीने, ज्या कारणांस्तव आणि ज्या हेतूने विविध प्रश्नांचा विचार करीत असते त्याची आठवण व्हावी असे ह्या तत्त्वचर्चांचे स्वरूप असते. त्यांत एक प्रकारे बौद्धिक विलास असतो. त्यामुळे त्यांत एक प्रकारची निर्हेतुकता अवतरत असते. थोडा अलंकरणाचा भागही असतो. कादंबरीतील व्यक्ती जरी त्यांच्यातील संवादांतून ह्या चर्चा करीत असतात तरी त्या बिनबुडी आहेत, उपऱ्या आहेत, बऱ्याचशा बांडगूळवजा, अप्रस्तुत आहेत असे वाटत राहते. ज्या व्यक्ती त्यांत भाग घेत असतात त्यांच्या जीवनात निर्माण झालेले आणि त्यांना पदोपदी बोचणारे प्रश्न सोडविण्यासाठी त्या केल्या जात आहेत असे वाटतच नाही. केतकरांच्या कादंबरीतील चर्चा अशा नसतात. तो केवळ काव्यशास्त्रविनोद नसतो. त्या केवळ तत्त्वशोधनासाठी केलेल्या तत्त्वचर्चा नसतात. त्यांचे प्रयोजन वास्तव अशा समस्यांवर प्रकाश टाकणे आणि त्या समस्यांच्या सोडवणुकीचा मार्ग शोधणे (आणि जमल्यास सांगणे) हे असते. ज्या व्यक्ती त्यांत भाग घेत असतात त्यांच्या सुखदुःखांशी त्यांचा साक्षात् संबंध असतो. त्यामुळे त्या बिनबुडी आहेत असे वाटत नाही. कलादृष्ट्या त्या अप्रस्तुत असतात. व्यक्तिप्रसंगांना गोचर करण्याचे कार्य त्यांचेकडून होत नाही. ते त्यांचे प्रयोजनच नाही परंतु कलादृष्ट्या त्या अप्रस्तुत असूनही त्यांत भाग घेणाऱ्या व्यक्तींच्या जीवनातील प्रश्नांशी त्या संलग्न असल्यामुळे वेगळ्या दृष्टीने प्रस्तुत वाटतात. त्या प्रश्नांचे स्वरूप समजून घेण्याच्या दृष्टीने त्यांचा वाचकांना फार फार उपयोग होतो. त्याला त्यांतून खूप माहिती मिळते, कितीतरी व्यवहारांचा अर्थ तद्द्वारा लक्षात येतो, त्या प्रश्नांशी संलग्न असणाऱ्या अनेक अप्रकाशित बाजूंवर तद्द्वारा प्रकाश पडतो आहे हे जाणवते. वरच एके ठिकाणी सूचित केल्याप्रमाणे केतकर एखाद्या जमातीविषयक किंवा वर्गविषयक किंवा व्यक्तिविषयक प्रश्नांची केवळ साधकबाधक चर्चा

करून थांबत नाहीत तर समाजस्वास्थ्याच्या दृष्टीने त्यांची सोडवणूक कशी व्हावयास हवी हेही त्याच चर्चोतून सुचवीत असल्यामुळे त्या केवळ बुद्धिविलासासाठी झालेल्या हवेतील चर्चा न ठरता ज्यांचे पाय जमिनीला टेकलेले आहेत, ज्यांना वास्तवाचा आधार आहे, ज्यांचे उद्दिष्ट प्रश्नांची उत्तरे शोधणे हे आहे अशा विधायक चर्चा वाटतात. वामन मल्हार आणि डॉ. केतकर यांच्या कादंबऱ्यांमधून अवतरणाऱ्या तत्त्वचर्चांचे हे प्रकृतिभिन्नत्व लक्षात घेतल्यास मराठी कादंबरीच्या क्षेत्रात वामनरावप्रणित तत्त्वचर्चांचे अनुकरण का झाले आणि केतकरलिखित तत्त्वचर्चांचे अनुकरण का होऊ शकले नाही याची कारणमीमांसा करिता येते. वरवर पाहता वामन मल्हारांच्या कादंबऱ्यांतील तत्त्वचर्चांसारख्या दिसणाऱ्या (तत्त्व) चर्चा लिहिण्यासाठी काही तात्त्विक प्रश्नांसंबंधीचे कुतूहल आणि तर्क व अनुमान ह्यांसारखी ज्ञानसाधने वापरण्याचे कौशल्य लेखकाजवळ असल्यास ते पुरे ठरत होते. एवढ्या सामग्रीवर अनेकांनी आपल्या कादंबऱ्यांतील संवादांतून वामनरावप्रणित तत्त्वचर्चांचा आभास निर्माण केला. परंतु केतकरांनी केलेल्या तत्त्वचर्चांसाठी एवढी सामग्री अपुरी ठरत होती. त्या तत्त्वचर्चांच्या मागे समाजातील जाती, पोटजाती, पंथ, उपपंथ यांच्या उत्पत्तीची समज व त्यांच्या अनेकविध व्यवहारांचे सूक्ष्म अवलोकन, चिंतन होते, त्या व्यवहारांचा अर्थ लावण्याचा उद्योग होता, त्यांच्याशी संलग्न असणाऱ्या व्यक्तिगत आणि कौटुंबिक सुखदुःखांची व तत्संबद्ध प्रश्नोपप्रश्नांची यथोचित जाणीव होती आणि ह्या सर्व गोष्टींचा विचार ज्या मानदंडाने व्हावयाला हवा, ज्या norms च्या आधारे व्हावयाला हवा त्या समाजशास्त्राच्या अध्ययनातून जन्माला येणाऱ्या समाजस्वास्थ्याच्या मानदंडाची उत्तम ओळख होती. ह्या चर्चामागे केवढी तरी सतत उद्योगाने गोळा केलेली बोलकी माहिती होती. एवढी सामग्री असल्याशिवाय त्या केतकरप्रणित संवादांची आणि त्यांत अवतरणाऱ्या तत्त्वचर्चांची उभारणी होणेच अशक्य होते. स्वाभाविकच केतकरांसारख्या तत्त्वचर्चा लिहिण्याचे प्रयत्न मराठी कादंबरीत अत्यल्प झाले. जे झाले ते साफ फसले.

म्हणूनच केतकरांच्या कादंबऱ्यांतील हे अकलात्म संवाद केतकर आपल्या कादंबऱ्यांतून जे साधू पहात होते त्याच्या दृष्टीने अत्यंत उपकारक आहेत. कलादृष्ट्या ते अप्रस्तुत व रसभंगकारक असले तरी कादंबरीलेखनाचे जे उद्दिष्ट केतकरांनी डोळ्यांपुढे ठेवले होते (अनेक सामाजिक प्रश्नांविषयी वाचकांना डोळस बनविणे) त्याच्या दृष्टीने अत्यंत प्रस्तुत आहेत.

.१२.

मराठी टीका आणि के. नारायण काळे*

के. नारायण काळे हे नाव घेताच अजूनही माझ्या डोळ्यांपुढे तो १९३० च्या आसपासचा काळ उभा राहतो. 'रत्नाकर', 'यशवंत', 'प्रतिभा' ह्या वाङ्मयीन नियतकालिकांच्या उदयाचा तो काळ होता. 'मनोरंजन', 'नवयुग', 'मकरंद', 'चित्रमयजगत' इत्यादी मासिकांचा काळ आता संपत आला होता. 'मनोरंजन' किंवा 'चित्रमयजगत' सारखे मासिक ज्या वाचकाची भूक भागविण्याकरिता अवतरत होते त्या वाचकाच्या जोडीला आता एक निराळा नवा वाचक हळूहळू येत होता. 'मनोरंजन'सारखे मासिक आपल्या वाचकाला सर्वच काही थोडे थोडे देत होते. 'मनोरंजना'त थोडे राजकारण होते, त्यात थोडा इतिहास होता तसाच विज्ञानातील प्रमेये व चमत्कार सोप्या शब्दांत वाचकांना समजून सांगण्याचा रेखीव प्रयत्नही होता. त्यात 'विदूषकाचे साम्राज्य' होते तशाच 'स्वयंपाकघरांतील गोष्टी' होत्या आणि ह्यांच्याच बरोबर प्रवासवर्णने होती, कविता होत्या, ग्रंथपरीक्षणात्मक आणि वाङ्मयविवेचनात्मक लेख होते, गोष्टी होत्या, क्वचित् एकांकिका होत्या व 'चालू कादंबरी'ही होती. 'मनोरंजन' आणि

* के. नारायण काळे यांच्या 'नाट्यविमर्श' ह्या लेखसंग्रहाची प्रस्तावना.

'मनोरंजना' सारखी मासिके 'जनरल स्टोअर्स' सारखी होती व त्यांच्या वाचकवर्गाला ती जणू तशीच हवी होती. ह्या मासिकांचे ध्येय सर्वांसाठी सर्व प्रकारचे 'ज्ञान आणि मनोरंजन' हेच होते व त्यांचा प्रचंड वाचकवर्गही त्यांच्याकडे तेवढ्यासाठीच येत–जात होता. परंतु १९३० च्या आसपास ह्या वाचकवर्गातून एक नवा वाचकवर्ग हळूहळू जन्माला येऊ लागला : ह्या वाचकवर्गाची वाचनाची भूक अशा सर्वसंग्रहवजा लेखनाने भागणार नव्हती. त्याला आपल्या आवडीचे आणि निवडीचे तेवढेच अन्न हवे होते. विविध वाङ्मयप्रकार जन्माला येत होते व जे पूर्वीच जन्माला आले होते त्यांतील लेखन आता अंग धरू लागले होते. १९२० नंतरच्या काळात ह्या विविध वाङ्मयप्रकारांच्या पृथगात्मतेची जाणीव मराठी वाचकवर्गात हळूहळू वाढत होती, लेखकवर्गात वाढत होती. केव्हा तरी दरम्यानच्या काळात 'गोष्टी'ची 'लघुकथा' झाली होती आणि लघुकथेचा लघुकथा म्हणून स्वतंत्रपणे विचार करण्याची आवश्यकता आहे ही जाणीव निर्माण होत होती. लघुकथेबरोबरच 'गुजगोष्ट' जन्माला आली होती आणि मराठी लेखकवाचकांना पारंपारिक निबंधापेक्षा सर्वस्वी वेगळी असलेली तिची प्रकृति लक्षात येऊ लागली होती. खरे म्हणजे दिवाकरांनी 'नाट्यछटा' निर्माण करून दहापंधरा वर्षे झाली होती; परंतु तिच्या अनन्यसाधारणत्वाकडे आणि अपूर्वाईकडे आताच कोठे लक्ष जाऊ लागले होते. तीच गोष्ट मराठी एकांकिकेची. गडकऱ्यांच्या वेळेपासून एकांकिका लिहिण्याचे प्रयत्न होत होते, परंतु एकांकिका हा एक लक्षात घेण्याजोगा व जोपासण्याजोगा वाङ्मयप्रकार आहे ह्या गोष्टीची जाण नुकतीच येऊ लागली होती. मराठी कवितेतही विविध 'प्रकार' जन्माला येत होते. त्यांची अपूर्वाई जाणवू लागली होती. त्या दृष्टीने त्यांचे लेखन करण्याचे जाणीवपूर्वक प्रयत्न होत होते. आता 'मनोरंजना'च्या काळातील 'चालू कादंबरी'चे दिवस संपत आले होते. ती जणू पूर्ण वयात आली होती व आपले आगळे रूप न्याहाळू व शृंगारू लागली होती. सारांश, मराठी ललित साहित्याच्या अंतःसृष्टीत एक सूक्ष्म स्थित्यंतर – नव्हे वृत्त्यंतर घडून येत होते. जणू प्रत्येक वाङ्मयप्रकाराला आपल्या स्वत्वाची जाणीव होऊ लागली होती. आपल्या पृथक्‌पणाची, आगळेपणाची, आपल्या अनन्यपरतंत्र प्रकृतीची ही जाणीव होती.

ह्याचा अर्थ प्रत्येक वाङ्मयप्रकारातील मराठी लेखन आत्मरूप शोधण्याचा प्रयत्न करीत होते असा नव्हे : किंवा हे आत्मरूप त्याला जाणवले होते – (मग

प्रत्यक्ष हाती लागणे वर दूरच राहिले) — असाही नव्हे. ही जी जाण होती ती फक्त आपल्या वेगळेपणाची, स्वतंत्रपणाची जाण होती; व त्या जाणिवेतून सदर वाङ्मयप्रकारांबद्दलची — विशेषतः त्यांतील लघुकथा, लघुनिबंधासारख्या नाटक-कादंबरीच्या मानाने अल्पविस्तृत ठरणाऱ्या वाङ्मयप्रकारांबाबतची एक प्रकारची उत्साहाची भावना होतकरू लेखक—वाचकांमध्ये निर्माण होऊ लागली होती. स्वाभाविकच ह्याचे प्रत्यंतर ह्या छोट्या छोट्या वाङ्मयप्रकारांतील लेखनावरच मुख्यतः जगणाऱ्या व ह्या लेखनाला जगविणाऱ्या वाङ्मयीन नियतकालिकांतून — मुख्यतः मासिकांतून येऊ पाहत होते. 'मनोरंजना' नंतर 'रत्नाकर', जवळ जवळ 'रत्नाकरा' बरोबर किंवा त्याच्या आगेमागे 'यशवंत' आणि 'प्रतिभा', 'पारिजात', 'वागीश्वरी', 'विहंगम', आणि 'ज्योत्स्ना', नंतर 'समीक्षक', 'अभिरुचि', 'साहित्य' आणि त्यानंतर 'सत्यकथा', 'छंद' हा मराठी वाङ्मयीन नियतकालिकांचा क्रम अत्यंत बोलका आहे. अर्वाचीन काळातील मराठी साहित्य-विचाराची आणि साहित्याभिरुचीची उत्क्रांती लक्षांत घेण्याच्या दृष्टीने तो विशेष लक्षांत घेण्याजोगा आहे. ह्या क्रमातला 'रत्नाकर', 'यशवंत', 'प्रतिभा' हा महत्त्वाचा दुवा १९३० च्या आसपास सांधला जात होता व हा सांधला जात असताच मराठी ललितलेखनाच्या सृष्टींतील वर उल्लेखिलेले वृत्त्यंतर घडून येत होते. ह्या काळात वाङ्मयीन नियतकालिकांतील 'स्त्री-विभाग' जाऊन त्याचे काम ज्याप्रमाणे स्त्रियांसाठी निघालेली स्वतंत्र मासिके करू लागल्याचे दृश्य दिसू लागते त्याचप्रमाणे एका वाङ्मयप्रकारास — लघुकथेस — मुख्यत्वेकरून वाहून घेतलेले 'यशवंत'सारखे मासिक वाङ्मयीन क्षितिजावर एकाएकी अवतरल्याचे अपूर्व दृश्य दिसते. लिहिण्याच्या ओघात एकाएकी असे लिहून टाकले व त्याला एका दृष्टीने अर्थही आहे. १९२८—२९ मध्ये 'यशवंत'चा खास लघुकथेसाठी झालेला अवतार हा थोडा अनपेक्षितपणेच सुखद वाटला होता — परंतु तो आता १९६१ मध्ये तितकासा अनपेक्षित वाटत नाही. त्या अवतारासाठी अत्यंत अनुकूल असे वातावरण 'मनोरंजन'नंतर मराठी वाङ्मयीन नियतकालिकांच्या सृष्टीत अवतरलेल्या प्रो. ना. सी. फडके यांच्या 'रत्नाकरा'ने अगोदरच निर्माण केले होते. 'रत्नाकरा'नेच ह्या विविध वाङ्मयप्रकारांच्या पृथगात्मतेकडे मराठी लेखकवाचकांचे लक्ष प्रामुख्याने वळविले होते, त्यांच्या आगळ्या सामर्थ्याबद्दलची व रूपाबद्दलची एक सर्वसामान्य जिज्ञासा त्यांच्या मनात निर्माण केली होती. के. नारायण काळे हे नाव घेताच माझ्या डोळ्यांपुढे प्रथम येतो

तो हा काळ व हे मराठी साहित्यसृष्टीतील वातावरण. 'रत्नाकरा'च्या शेवटच्या दिवसांत त्याचे संपादन काही काळ काळ्यांकडे आले आणि 'रत्नाकरा'नंतर निघालेल्या 'प्रतिभा' ह्या पाक्षिकाच्या संपादकवर्गात आणि काही वर्षांनी 'महाराष्ट्र साहित्य पत्रिकेचे' संपादक म्हणून के. नारायण काळे हे नाव जेव्हा झळकले, तेव्हा ह्या नावाला वाङ्मयासंबंधी आस्थेवाईकपणे विचार करू पाहणाऱ्या तत्कालीन तरुण लेखकवाचकांच्या दृष्टीने विशेष महत्त्व आले.

हे विशेष महत्त्व येण्याचे कारण काय असावे ह्यांचा जेव्हा मी आज विचार करितो तेव्हा माझ्या डोळ्यांसमोर के. नारायणांचे ह्या काळांतील लेखन येते. हे लेखन फुटकळ स्वरूपाचेच होते. काळे अधूनमधून कथा लिहीत होते. कविताही लिहीत होते. परंतु त्यांचे जे लेखन विशेष लक्ष वेधून घेत होते ते समीक्षणात्मक होते. ह्या काळात मराठी नियतकालिकांच्या सृष्टीत बरेच समीक्षणात्मक लेखन होत होते, परंतु के. नारायणांच्या ह्या समीक्षणात्मक लेखनाचे स्वरूप तत्कालीन इतर समीक्षणात्मक लेखनापेक्षा थोडे वेगळे होते. अगोदरच्या पिढीतील श्रीपाद कृष्ण, न. चिं. केळकर, वासुदेव बळवंत पटवर्धन, बाळकृष्ण अनंत भिडे इत्यादी विचारवंतांनी मराठी वाङ्मयीन टीकेला दिलेली दृष्टी लक्षणीय होती. वाङ्मयासंबंधीच्या अनेक प्रश्नांची जाणीव त्यांच्या टीकालेखनातून निश्चित उदयाला आलेली होती. ह्या दृष्टीला अधिकाधिक निर्दोष करण्याचा प्रयत्न वामन मल्हारांचे स्फुट लेखन करीतच होते. १९३० च्या आसपास मराठी वाङ्मयविचारात नवे मानसशास्त्र आणि जीवनव्यवहाराच्या सर्वांगांना स्पर्श करू पाहणारा मार्क्सवाद ह्यांच्याबद्दलच्या नव्या ज्ञानामुळे आणि तज्जन्य कुतूहलामुळे नवे नवे प्रश्न उपस्थित केले जात होते आणि ह्याच वेळी वर उल्लेखिल्याप्रमाणे विविध वाङ्मयप्रकारांच्या पृथगात्मतेची एक नवी जाणीवही मराठी ललित लेखनाच्या आणि टीकेच्या प्रांतात निश्चितपणे उदयास येत होती. ही जाणीव प्रो. ना. सी. फडके, ग. त्र्यं. माडखोलकर, वि. स. खांडेकर, श्री. के. क्षीरसागर इत्यादींच्या टीकालेखनातून ह्या काळात प्रथम गोचर झाली : विविध वाङ्मयप्रकारांच्या अनन्यसाधारण प्रकृतीबद्दलचे, स्वरूपाबद्दलचे कुतूहल ह्या काळातील मराठी टीकेच्या तात्त्विक आणि ग्रंथपरीक्षणात्मक अशा उभयविध अंगांतून हळूहळू प्रगट होऊ लागले; आणि ह्याच वेळी के. नारायण काळे हे नाव मराठी टीकेच्या प्रांतात हळूहळू लक्षात येऊ लागले.

के. नारायण काळे यांच्या टीकालेखनात समकालीन इंग्रजी ललित साहित्याची आणि साहित्यविचाराची एक चांगल्या प्रकारची समज प्रारंभापासूनच प्रगट होऊ

लागली. के. नारायण यांच्या अगोदरच्या मराठी टीकालेखनात ही समज एवढ्या प्रमाणात प्रगट झालेली नव्हती. के. नारायण समकालीन पाश्चात्य साहित्यात रस घेत होते. ते त्या साहित्याचे प्रथमपासूनच निष्ठावंत अभ्यासक होते. त्यामुळे त्यांची तत्संबंधीची समज त्यांच्या प्रत्यक्ष आस्वादातून जन्माला आलेली होती व तिला पाश्चात्य वाङ्मयविचाराच्या परिशीलनामुळे एक प्रकारचा डोळसपणा येत होता. के. नारायण ह्या थोड्याफार नव्या दृष्टीने जेव्हा मराठीत लेखन करू लागले तेव्हा मराठी वाङ्मयविचाराला एक चोखंदळ व आगळ्या वाङ्मयाभिरूचीचे लेणे लाभले. ही वाङ्मयाभिरुची शोधक होती. वाङ्मयाचे विविध आविष्कार डोळसपणे अभ्यासणारी होती. मराठी ललितसृष्टीत जे वाङ्मयप्रकार आता वयात येऊ पाहत होते व जे नुकचेच उदय पावत होते त्यांच्या मूलस्रोताकडे जाण्याची इच्छा ही वाङ्मयाभिरुची व्यक्त करीत होती. पाश्चात्य कथा, पाश्चात्य नाटक, पाश्चात्य कादंबरी इत्यादींचे आस्वादयुक्त परिशीलन करिताना ही अभिरुची स्वतःला नकळत त्यांच्या संदर्भात मराठी कथाकादंबरीचा आणि नाटकाचा विचार करीत होती. हा केवळ तुलनात्मक विचार नव्हता. येथे एकाचा केलेला विचार दुसऱ्याबद्दलच्या विचाराला अर्थपूर्णता आणीत होता. के. नारायण यांचे ह्या काळातील स्फुट टीकालेखन त्या काळातील वाङ्मयीन नियतकालिकांच्या पानांत दडलेले आहे. त्याची संग्राह्यताही आज इतकीशी जाणवण्याजोगी नाही. परंतु ह्या स्फुट लेखनाने केलेले कार्य दुर्लक्षण्याजोगे नाही. कथा, कादंबरी, नाटक वा कविता ही एक संपूर्ण व स्वयंपूर्ण कलावस्तु म्हणून आपणासमोर अवतरण्याचा प्रयत्न करीत असते व तिचा विचार हा तिच्या एकतेला, स्वयंपूर्णत्वाला बाधा न आणता झाला पाहिजे, ह्या गोष्टीची योग्य समज मराठी टीकालेखनात रुजविण्यास जर कोणाच्या लेखनाने मदत केलेली असेल तर ती के. नारायण काळे यांच्या लेखनाने होय : आपल्या टीकालेखनांतून ही समज व्यक्त करीत असता के. नारायणांनी एका गोष्टीचे भान सतत राखले. हा काळ प्रो. ना. सी. फडके त्यांच्या 'प्रतिभासाधना'चा व 'वाङ्मयविहारा'चा काळ होय. प्रो. फडके यांच्या सदर लेखनामधून वाङ्मयविचाराची एक तथाकथित कलावादी दृष्टी जन्माला येत होती. ह्या आपल्याला कलावादी म्हणविणाऱ्या दृष्टीला 'कला' आणि 'कारागिरी' ह्यांतील प्रकृतिभेद नीटसा जाणवलेला नव्हता व त्यामुळे अनेकदा कलावादाचे गोडवे गात असता ती स्वतःला न कळत कारागिरीलाच महत्त्व देताना आढळत होती. ह्या काळातील प्रो. ना. सी. फडके यांच्या ह्या

तथाकथित कलावादी विचारसरणीची तरुण होतकरू लेखकवाचकांवर पडू लागलेली छाप लक्षात घेता के. नारायण यांच्या लेखणीने ह्या काळात टीकालेखन करीत असता राखलेले भान विशेषच लक्षणीय ठरतेः आपले स्फुट स्वरूपाचे टीकात्मक लेखन करिताना काळ्यांनी कला आणि कारागिरी ह्या दोहोत गल्लत कधीच होऊ दिली नाहीः ह्याचा अर्थ १९३० च्या आसपास त्यांची कलेच्या स्वरूपासंबंधीची समज अगदी निर्दोष व पक्की होती असा नव्हे. ह्याचा अर्थ एवढाच की वाङ्मयविचार वा कलाविचार करिताना जी दक्षता घेणे आवश्यक ठरते, कोणताही कलाविषयक किंवा वाङ्मयविषयक प्रश्न सोपा नसतो ह्याची कलावाङ्मयाच्या प्रकृतीचे गूढत्व लक्षात आल्याने जी जाण यावी लागते ती के. नारायणांच्या लेखनाने जवळजवळ प्रारंभापासूनच व्यक्त केली. १९३१–३२ मध्ये ‘यशवंत’ मासिकाने मराठीतील पहिली लघुकथा-स्पर्धा जाहीर केली. आलेल्या कथांतून चढाओढीसाठी निवडलेल्या कथांचा ‘यशवंत’ मासिकाने जो मराठीतील पहिला कथा-विशेषांक काढला त्याचे के. नारायणांनी ‘अपरिचित’ ह्या टोपणनावाने केलेले परीक्षण मला ह्या संदर्भात आठवते. ‘यशवंत’ मासिकाने सर्वसामान्य वाचकांवर ह्या स्पर्धेचा निर्णय सोपविला होता व तो निर्णय जाहीर झाल्यावर के. नारायणांनी ‘यशवंत’मधूनच हे परीक्षण केले होते. हे परीक्षण के. नारायणांच्या चोखंदळ वाङ्मयाभिरुचीचे द्योतक होते. मराठी लघुकथा ही नुकतीच अंग धरू लागली होती. तिला आपल्या सामर्थ्याची जाण येत होती. मराठी कथेच्या क्षितिजावर य. गो. जोशी, वि. स. खांडेकर, वि. वि. बोकील, लक्ष्मणराव सरदेसाई हे आणि इतर नवे तारे उदयाला येत होते. अशा वेळी लघुकथा ह्या वाङ्मयप्रकाराच्या आगळ्या प्रकृतीचा, कारागिरीला महत्त्व न देऊ पाहणारा विचार होणे आवश्यक होते. के. नारायणांनी तो करण्याचा प्रयत्न केला. नव्या होतकरू लेखकांना लघुकथा ह्या वाङ्मयप्रकाराकडे थोड्या अधिक गांभिर्याने के. नारायणांनी निश्चित पाहावयास लाविले. लघुकथेसारख्या वाङ्मयप्रकारांतील ललितकृतींकडे कोणत्या दृष्टीने पाहावे, त्यांजकडून कशाची अपेक्षा करावी, त्यांची परीक्षा करिताना कोणती धोरणे संभाळावीत ह्यासंबंधीची यथोचित समज निर्माण करण्याचा त्यांनी यशस्वी प्रयत्न केला. ‘प्रतिभा’ पाक्षिकातून हळूहळू पुढे सरकलेल्या भ. दि. गांगल, ग. रा. बाळ, रा. भि. जोशी, खं. सा. दांडेकर, वामन चोरघडे, अनंत काणेकर इत्यादी कथालेखकांना के. नारायण यांच्या मार्गदर्शनाचा निश्चित फायदा झाला.

विविध वाङ्मयप्रकारांची पृथगात्मता जाणवू लागली असता के. नारायणांच्या टीकादृष्टीचा लाभ मराठी वाङ्मयविचाराला झाला हे मराठी वाङ्मयविचाराचे भाग्य होय. के. नारायणांच्या स्फुट टीकालेखनामधून ज्याप्रमाणे समकालीन सकस इंग्रजी ललितसाहित्याचा परिचय मराठी लेखकवाचकांना होऊ लागला त्याचप्रमाणे इंग्रजी वाङ्मयविचारातील नव्या प्रवाहांची आणि पद्धतींचीही ओळख त्यांना होऊ लागली. कविता, कथा, नाटक इत्यादी ललितसाहित्यप्रकारांतील कृतींकडे वळताना कोणत्या गोष्टींचे भान रसिकाने ठेवावे हे ह्या टीकालेखनातून नव्या वाचकांना व होतकरू लेखकांना कळू लागले. ह्याच काळात के. नारायणांनी लाविलेला अनंत काणेकर यांच्या कवितेचा शोध, तिला दिलेली प्रसिद्धी आणि 'चांदरात' ह्या त्याच कवितेच्या संग्रहाला लिहिलेली प्रस्तावना ह्या गोष्टींना विशेष महत्त्व आले. के. नारायणांच्या अचूक वाङ्मयाभिरुचीचे ते आणखी एक प्रात्यक्षिक होते. १९३०-३२ मुमारास मराठीत मान्यता पावलेल्या कवितेपेक्षा प्रकृतीने सर्वस्वी वेगळ्या असलेल्या अनंत काणेकर ह्या अज्ञात, तरुण कवीच्या कवितेचे खरेखरे काव्यमूल्य ओळखून तिला यथोचित प्रसिद्धी देण्यात के. नारायणांनी दाखविलेल्या टीकादृष्टीचा तत्कालीन तरुण लेखक-वाचकांवर निश्चित प्रभाव पडला. एका चोखंदळ वाङ्मयाभिरुचीचा त्यांना प्रत्यय आला. ह्या वाङ्मयभिरुचीबद्दल त्यांच्या मनात कुतूहल उत्पन्न झाले. 'रत्नाकर' नंतर ह्या वाङ्मयाभिरुचीचे आविष्कार 'प्रतिभा' पाक्षिकातून अभ्यासण्यात त्यांना आपण योग्य तेच करितो असे वाटू लागले, आणि मौज अशी की खरोखरच ही वाङ्मयाभिरुची आपल्या स्फुट लेखनातून त्यांच्या पदरात काहीतरी निश्चित मोलाचे टाकू लागली.

के. नारायण ह्या नावाला मराठी वाङ्मयसृष्टीत महत्त्व आले ते असे. कवी, कथालेखक, टीकाकार व संपादक ह्या त्यांनी स्वीकारलेल्या भूमिकांपैकी टीकाकार आणि संपादक ह्या त्यांच्या भूमिका रसिकांच्या मनांवर विशेष ठसल्या. काळ्यांच्या हातून प्रत्यक्ष टीकालेखन झाले ते वस्तुतः बेताचेच, त्यांच्या लेखणीची वीण तशी बेताचीच. आजही इतक्या वर्षांनंतर त्या काळातील के. नारायणांच्या टीकालेखनाची मी जेव्हा आठवण करू लागतो तेव्हा त्यांच्या काही थोड्याच लेखांची नावे माझ्या डोळ्यांपुढे येतात; परंतु त्याबरोबर के. नारायण काळे ह्या नावाशी संलग्न असणारे वाङ्मयविचारांचे त्या काळातील विशिष्ट वातावरण मात्र निश्चित डोळ्यांपुढे येते. के. नारायणांच्या नावाने एवढी गोष्ट नक्की साधली

होती. के. नारायण म्हणजे वाङ्मयाकडे पाहण्याची एक विशिष्ट चिकित्सक दृष्टी ही समजूत तरुण लेखक–वाचकवर्गात हळूहळू मूळ धरीत होती. ही दृष्टी ह्या वर्गातील अनेकांना वाङ्मयासंबंधी गंभीरपणे विचार करावयास प्रोत्साहित करीत होती, वाङ्मयव्यवहारांचा एका वेगळ्या चिकित्सक कुतूहलाने विचार करावयास अप्रत्यक्षपणे शिकवीत होती. के. नारायणांचे ह्या काळातील वाङ्मयकार्य अशा स्वरूपाचे होते.

आणि ह्याच काळात के. नारायण काळे ह्या नावाला मराठी नाट्यसृष्टीत महत्त्व येऊ लागले. हे महत्त्व ते नाव नाट्यमन्वंतर ह्या संस्थेशी निगडित झाले होते म्हणून आले असे नव्हे; ते त्याचे एक कारण होते; नाट्यमन्वंतर ह्या संस्थेशी इतर अनेक नावे निगडित होती, परंतु ह्या नावांना के. नारायण काळे ह्या नावाइतके व ह्या नावाप्रमाणे महत्त्व प्राप्त झाले असे वाटत नाही. ह्याचे कारण उघड होते. काळे हे नाटककार म्हणून ओळखले जात नव्हते. ते त्यांचे कार्यक्षेत्र नव्हते. नट म्हणून ते नाट्यमन्वंतराच्या रंगभूमीवर अवतरले तरी त्यांच्या नावाला प्राप्त होऊ लागलेले महत्त्व एक श्रेष्ठ दर्जाचे नट म्हणूनही प्राप्त होत नव्हते. हे जे महत्त्व त्या नावाला आपोआप येऊ लागले होते ते नाट्याचे नवे भाष्यकार म्हणून–केवळ नवनाट्याचे भाष्यकार म्हणून नव्हे. काळे हे नवनाट्याचे भाष्यकार म्हणून नाट्यरसिकांसमोर येत होते. परंतु अशा रीतीने नवनाट्याचे तत्त्वज्ञान व त्याचा व्यवहार यांचा विचार करिताना ते आपोआपच 'नाटक म्हणजे काय' ह्या मूलभूत प्रश्नाचाही नव्याने विचार करू पाहात होते. के. नारायणांच्या अगोदर हा विचार मराठीत कोणी केला नव्हता असे नाही. श्रीपाद कृष्ण, नरसिंह चिंतामण इत्यादींनी हा विचार करण्याचा प्रयत्न केला होता, परंतु त्यांच्या विचारात थोडीफार पारंपरिकता होती. तो विचार काही वेळा वाजवीपेक्षा अधिक नियम पोटनियमांच्या भाषेत बोलत होता तर काही वेळा त्याचे स्वरूप अगदीच रसग्रहणात्मक व जुजबी होते. नाट्य ह्या कल्पनेशी सलग्न असणारे प्रश्न कोणते, नाट्याविष्कार म्हणजे खरोखर काय, त्याची प्रकृती कशी असते, त्याचे स्वरूप काय असते, खरे नाट्य आणि नाट्याचा आभास ह्यांतील फरक काय, एखाद्या नाट्यप्रयोगाची व्यावहारिक यशस्विता ही तदंतर्गत नाट्याच्या श्रेष्ठत्वाची कितपत गमक ठरते, नाटक व त्याचा प्रयोग ह्यांचा परस्परसंबंध कोणत्या प्रकारचा ठरतो, त्याचे नाट्यव्यवहारातील स्थान काय, नाट्य नवे रूप घेते म्हणजे काय होते,

नाटकाला हे नवे रूप घ्यावयाला कोणकोणत्या गोष्टी कारण होत असतात, ह्या आणि इतर अनेक प्रश्नांचा विचार अद्याप नीटसा झालेला नव्हता. मराठी रंगभूमीने जवळजवळ शंभर वर्षांत केलेल्या प्रगतीचा अभिमानाने अनेकदा उल्लेख केला जात होता परंतु ह्या 'प्रगती'चे (?) स्वरूप नीटसे न्याहाळले जात नव्हते. मराठी रंगभूमीसंबंधीच्या नाट्यरसिकांच्या आणि नाट्यसमीक्षकांच्या भाषणांत व लेखनांत उदंड उत्साह होता, परंतु नाट्याच्या संदर्भातील मूलभूत प्रश्नांकडे जावयाची इच्छा नव्हती. चित्रपटांच्या आक्रमक हल्ल्यांना तोंड देणे मराठी रंगभूमीला दिवसेंदिवस कठीण जाऊ लागले होते. गावोगावची नाट्यगृहे चित्रपटाच्या आक्रमणाला बळी पडत होती आणि मराठी रंगभूमीचा निवारा नाहीसा होऊ लागला होता. अशा वेळी स्वाभाविकच 'मराठी रंगभूमीला वाईट दिवस का आले?' ह्या प्रश्नाच्या चर्चेला जोर आला होता आणि त्याच्या अनुषंगाने 'संगीताने मराठी रंगभूमी मेली काय?' 'रंगभूमीवर स्त्रियांची कामे स्त्रियांनीच करावी की पुरुषांनी?' ह्या प्रश्नांच्या चर्चेलाही रंग भरत होता; परंतु ह्या सर्व चर्चेत खऱ्याखुऱ्या नाट्याच्या स्वरूपासंबंधीचा मूलभूत विचार क्वचितच होत होता. के. नारायणांनी ह्या सर्व चर्चेत वेळोवेळी भाग घेतला आणि हा भाग घेताना वर निर्देशिलेल्या नाट्याच्या आणि नाटकाच्या संदर्भातील काही मूलभूत प्रश्नांचा जाता जाता विचार करण्याच जाणिवेने प्रयत्न केला. के. नारायणांनी केलेला हा विचार स्फुट स्वरूपाचा होता, तो बराचसा नैमित्तिकही होता, परंतु त्याने खऱ्याखुऱ्या नाट्यरसिकाला अन्तर्मुख केले. ज्याला आपण मराठी रंगभूमीचा विकास असे म्हणत आलो तो विकास कितपत होता, तो विकास होता की केवळ विस्तार होता ह्याविषयी आपण मनाशी पुनर्विचार केला पाहिजे ह्याची जाणीव त्याने मराठी रंगभूमीविषयी आस्थेवाईकपणे विचार करू पाहणाऱ्यांच्या ठिकाणी निश्चित निर्माण केली.

मराठी नाट्यवाङ्मयाच्या आणि रंगभूमीच्या इतिहासलेखनाचे १९३०-३५ सालापर्यंत जे प्रयत्न झाले होते (आणि अजूनही बव्हंशाने जे प्रयत्न होत आहेत असे दिसते) त्यात निवेदनांचा, वर्णनांचा, आठवणीवजा मजकुरांचा आणि नट, नाटककार, नाटके, नाटकमंडळ्या आणि नाट्यप्रयोग ह्यासंबंधीच्या आठणीवजा तपशीलाचाच भाग अधिक होता. नाटक ही एक जीवंत कलावस्तु आहे आणि त्या नाटकाचा ज्या रंगभूमीशी संबंध येतो ती रंगभूमी हीदेखील एक जीवंत संस्था आहे, तेव्हा एखाद्या भाषेतील नाट्यवाङ्मयाचा किंवा रंगभूमीचा

इतिहास लिहिताना तो ह्या दोहोंचे सजीवत्व लक्षात घेऊन लिहिला गेला पाहिजे, तो सतत एका सजीव वस्तूच्या उत्क्रांतिमार्गाचा इतिहास झाला पाहिजे, त्या इतिहासामधून कोणकोणत्या कालखंडात ती वस्तु विशेष चैतन्ययुक्त होती, त्याच कालखंडात ती एवढी चैतन्ययुक्त असण्याची कारणे काय, ज्या कालखंडात ती विशेष चैतन्ययुक्त नव्हती असे वाटते त्या कालखंडात कोणकोणत्या अनिष्ट परंतु प्रभावी प्रवृत्तींमुळे तिचे चैतन्य कमी झाले वा नाहीसे झाले, हे नाहीसे झालेले चैतन्य तिच्या ठिकाणी परत आणण्याचे प्रयत्न झाले काय, ह्या प्रयत्नांचे स्वरूप काय होते इत्यादी अनेक प्रश्नांचा एकसारखा विचार झाला पाहिजे, ह्याची जाणीव क्वचितच व्यक्त केली जात होती. (आजही ती व्यक्त केली जात आहे असे वाटत नाही.) के. नारायणांनी ह्या दृष्टीने फार मोठे लक्षात घेण्याजोगे प्रयत्न केले असे नव्हे. परंतु त्यांच्या मराठी नाट्यवाङ्मयासंबंधीच्या आणि रंगभूमीसंबंधीच्या लेखांतून नाट्यवाङ्मयेतिहासाचा ह्या दृष्टीने विचार व्हावयास हवा अशी सूचना निश्चित मिळू लागली. मला के. नारायणांच्या नाट्यविषयक लेखनाचे महत्त्व ह्या दृष्टीने वाटते. त्यांनी १९४३ साली मराठी रंगभूमीची शंभरी साजरी करिताना घेतलेला मराठी नाट्यवाङ्मयाचा धावता आढावा मला ह्याच दृष्टीने महत्त्वाचा वाटला आहे. मराठी नाट्यलेखनाचा इतिहास कसा लिहिला जावा ह्यासंबंधीच्या काही मौलिक सूचना ह्या आढाव्यातून के. नारायणांनी निश्चित दिल्या आहेत.

के. नारायणांचे नाट्यविषयक लेख ह्या संग्रहात एकत्र केले आहेत. हा के. नारायणांचा गेल्या तीस वर्षांतील नाट्यविचार आहे. तो सर्वच आपल्याला पटेल असा नाही. काळ्यांच्या लेखनात गुळमुळीतपणा नाही : आपल्याला पडलेल्या प्रश्नांचे आपणच उत्तर शोधून काढण्याची त्यात तळमळ आहे : ह्या शोधातूनच काळ्यांची अनेक मते जन्माला आलेली आहेत. ती मते आहेत ह्याचाच अर्थ त्यांत सर्वसामान्य विचारांपेक्षा वेगळेपणा आहे : कित्येकांना तो तऱ्हेवाईकपणा वाटण्याचा संभव आहे, परंतु मला त्यात नेहमीच एक प्रकारचा जीवंतपणा जाणवला आहे. के. नारायणांच्या वाङ्मयविचारात आणि नाट्यविचारात तुम्हाआम्हांला रुचेल, पचेल असे कदाचित थोडे असेल, परंतु त्यात तुम्हाआम्हांला रूढ विचारांतून जागे करण्याची निःसंशय शक्ती आहे, kick आहे.

.१३.

गांधीवादाचा मराठी वाङ्मयावरील परिणाम

गांधीवाद हे गांधीजींच्या क्रियावान जीवनातून आणि हे जीवन जगत असता त्यांचेकडून झालेल्या नाना प्रकारच्या तत्त्वचिंतनातून हळूहळू साकार झालेले सर्वंकष तत्त्वज्ञान आहे. हे तत्त्वज्ञान केवळ तत्त्वशोधनाच्या वृत्तीतून जन्मलेले नसून तो एका क्रियाशील जीवनाचा परिपाक आहे. 'आधी केले मग सांगितले' असे त्याचे स्वरूप आहे : तो एक प्रत्यक्ष जीवनयोग आहे. (ते केवळ अभ्यासण्यासाठी नसून प्रत्यक्ष आचारण्यासाठी आहे.) गांधीजींनी ते आचारण्याची शिकस्त केली आणि विनोबाजींसारखे ते आजही आचरण्याची आणि त्याला नवा अर्थ, नवा अभिप्राय देण्याची शिकस्त करीत आहेत. गांधीजींचे समग्र जीवन हाच सदर तत्त्वज्ञानाच्या उदयविकासाचा काळ हे खरे असले तरी १९२० नंतरचा काळ हाच खरोखर त्याच्या आगळ्या सामर्थ्याची जाणीव ज्या काळात विशेषत्वाने झाली असा काळ होय.

तेव्हा १९२० च्या नंतरच्या, म्हणजे १९२० पासून १९४०-४५ पर्यंतच्या मराठी वाङ्मयावर गांधीवाद या नावाने ओळखल्या जाणाऱ्या ह्या सर्वंकष विचारसरणीचा प्रभाव कितपत दिसून येतो हे आपणांस थोडेबहुत शोधावयाचे आहे. ह्या प्रश्नाचे उत्तर, १९१५–२० सालानंतरच्या ज्या मराठी समाज–

जीवनातून आणि व्यक्तिजीवनातून त्यानंतरचे मराठी वाङ्मय जन्माला आले त्या मराठी समाजजीवनात आणि व्यक्तिजीवनात ह्या काळात गांधीवाद कितपत मुरला, त्या समाजजीवनाच्या आणि व्यक्तिजीवनाच्या अंतरंगाला त्याने कितपत स्पर्श केला ह्या प्रश्नाच्या उत्तरावर मुख्यत्वे अवलंबून आहे. हा एक संशोधनाचा विषय आहे; आणि म्हणूनच येथे तत्संबंधी निश्चयात्मक स्वरूपाचे कसलेही विधान करता येण्यासारखे नाही. गांधीजींच्या विचारसणीतील सर्व अंगांचा महाराष्ट्राच्या समाजजीवनावर सारखाच प्रभाव पडला की नाही ह्याबद्दल आणि त्यांच्या १९२० नंतरच्या राजकीय चळवळींशी त्या काळातील महाराष्ट्रांतील स्वतःला बुद्धिजीवी समजणारा वर्ग कितपत समरस झाला याबद्दलही विचारवंतांमध्ये साशंकता असली तरी एवढे खरे की, महाराष्ट्रांतील बहुजनसमाजाने ह्या सर्वच चळवळीत प्रत्येक वेळी प्रचंड संख्येने भाग घेतला व त्यामुळे निदान महाराष्ट्राच्या राजकीय जीवनात तरी गांधीवादाचे चांगलेच पडसाद उमटले.

१९३० च्या आसपास गांधीवादाच्या बरोबरीने महाराष्ट्रात साम्यवादाचेही वारे जोरात वाहू लागले. आणि ह्यांपैकी कोणत्याही वादाने प्रभावित झालेली व्यक्ती असो, तिचे तात्कालिक राजकीय लक्ष्य ब्रिटिश राजसत्तेला आणि साम्राज्यसत्तेला विरोध हेच असल्यामुळे ह्या दोन परस्परांपासून भिन्न असणाऱ्या विचारसरणींच्या अनुयायांमध्यें देखील राजकीय क्षेत्रात अनेकदा हातमिळवणी झाली. एवढेच नव्हे तर महाराष्ट्राच्या समाजजीवनात, ह्या हातमिळवणीतून जन्मलेल्या चळवळींना अनेकदा विशेष तेज आले. ह्या चळवळींबद्दलची आपुलकी, त्यांत भाग घेणाऱ्या व त्यांचे पुढारीपण करणाऱ्या व्यक्तींबद्दलची प्रेमादरबुद्धी महाराष्ट्र अनेकदा व्यक्त करू लागला.

एखाद्या भूप्रदेशाच्या विशिष्ट कालखंडातील आशा-आकांक्षांची, सुखदुःखांची, ध्येयस्वप्नांची, राग-द्वेषांची कल्पना यावी अशी इच्छा असेल तर त्या भूप्रदेशाच्या सदर कालखंडांतील रंगभूमीकडे वळावे. ही रंगभूमी जर खरोखर जिवंत व जागरूक असेल तर तिने आपला जीवनरस भोवतालच्या लौकिक जीवनातूनच शोषून घेतलेला आहे असे आढळून येईल. मराठी रंगभूमी ही १९१५–२० सालात नुसतीच जिवंत नव्हती, तर तारुण्याने मुसमुसलेली होती : तिला आपल्या अनन्यसाधारण सामर्थ्याची जाणीव झाली होती व त्यामुळेच ह्या काळात मोठ्या आत्मविश्वासाने ती आपल्या कक्षा विस्तारण्याचा प्रयत्न करीत होती. लोकमान्य टिळकांच्या नेतृत्वाखाली जेव्हा सबंध भारताबरोबरच महाराष्ट्र

ब्रिटिश राजसत्तेशी झुंज देत होता तेव्हा मराठी रंगभूमीने खाडिलकरांच्या 'कीचकवधा' सारख्या नाटकातून त्याला साद दिली होती, प्रोत्साहन दिले होते, कार्यप्रवृत्त केले होते. १९२० च्या महात्मा गांधींच्या असहकाराच्या आणि शाळा, विश्वविद्यालये, न्यायसभा इत्यादींवरील आणि परदेशी मालावरील बहिष्काराच्या चळवळीने उग्र स्वरूप धारण करताच मराठी रंगभूमी स्वस्थ बसली नाही. मामासाहेब वरेरकरांच्या 'सत्तेचे गुलाम' ह्या नाटकामधून जणू तिने जनमनाला कौल लावला. मराठी जनतेने हे नाटक अक्षरशः डोक्यावर उचलून धरले आणि जणू गांधीवादाच्या बाजूने कौल दिला. 'सत्तेचे गुलाम'-मधील, वकिली करायची सोडून खेड्यात जाऊन राहणारा व तेथील जनतेशी समरस होऊन शेती करू पाहणारा गांधीवादी वैकुंठ हा मराठी नाट्यरसिकांचा अक्षरशः हीरो बनला. १९२० नंतरच्या आपल्या नाटकांतून काकासाहेब खाडिलकरांनी गांदीवादी विचारसरणीचा पुरस्कार करण्याचा प्रयत्न केलेला असला तरी महात्मा गांधींच्या वैचारिक आणि कृतिशील चळवळींनी वेळोवेळी निर्माण झालेल्या महाराष्ट्रीय समाजजीवनावरील लहानमोठ्या लाटांवर खरोखर आरूढ झाली ती मामासाहेब वरेरकर यांची नाटके. 'सत्तेचे गुलाम'नंतरच्या 'तुरुंगाच्या दारांत'पासून तो थेट कालपरवाच्या 'भूमिकन्या सीता' ह्या नाटकापर्यंतची मामासाहेबांची नाटके चाळल्यास गांधीवादी विचारसरणीचा मागोवा वरेरकरांच्या ह्या नाटकांनी सतत कसा घेतला आहे ह्याची कल्पना येईल. १९३०–३५ च्या आसपास मराठी रंगभूमीचे भाग्याचे दिवस जणू संपले. तिचा संसार विस्कळित झाला; तिचा पूर्वीचा जोमही नाहीसा झाला. टिळकांच्या राष्ट्रवादासाठी आणि गांधीवादासाठी जनमत तयार करू पाहणारी ही रंगभूमि जगते की मरते अशी भ्रांत उत्पन्न झाली. गांधीवादाच्या संदर्भात १९३०–३५ पर्यंतच्या मराठी रंगभूमीचा इतिहास डोळ्यांपुढे आणण्याचा प्रयत्न केल्यास जी फारच थोडी नावे डोळ्यांपुढे येतात त्यांत वीर वामनराव जोशी ह्यांचेच नांव तेवढे असे दिसते की ज्यांच्या प्रभावी वाणीने गांधींजीच्या राजकीय कार्याला महाराष्ट्रात अत्यंत अनुकूल मत तयार करण्यांत यश मिळविले.

नाटकापेक्षा कादंबरीची प्रकृति वेगळीः तिचे विश्व वेगळे, तिच्या आस्वादकाचे मन वेगळे : ते काही नाटक पाहणाऱ्या प्रेक्षकांचे जमावात रमणारे मन नव्हे : तेव्हा स्वाभाविकच तिच्यात वर्णनाचा, विश्लेषणाचा तपशील व बारकावा अधिक. ह्याचीच अपेक्षा तिचा वाचक तिजकडून करणार. १९२० नंतरच्या मराठी

कादंबरीने गांधीवादी मनाचे कितपत यथार्थ दर्शन घडविले? गांधीजींच्या अस्पृश्योद्धाराच्या, ग्रामोद्धाराच्या, खादीच्या, अहिंसेच्या, सत्याग्रहाच्या राष्ट्रव्यापी चळवळींनी ती कितपत थरारली गेली? ह्या चळवळींची प्रत्ययकारी चित्रे रेखाटण्याचे तिला कितपत सुचले व जमले? ह्यासारखे अनेक प्रश्न येथे आपल्या मनात येतात आणि आपले मन क्षणभर गोंधळून जाते. आपल्या डोळ्यांसमोर सानेगुरुजींचे समग्र कथावाङ्मय उभे राहते. त्याच्या मागचे ते गांधीवादाशी एकरूप झालेले निर्मल मन आठवते. त्या मनाने रंगविलेले ते गांधीवादी उच्च आदर्श स्मरणांत येतात व सानेगुरुजींच्या ह्या साहित्याला मिळालेला बहुसंख्य वाचकवर्गही आठवतो. ह्या वाचकवर्गाचे आणखी एक वैशिष्टयही ह्या क्षणी आपल्या लक्षात येते. ते असे की, हा वाचकवर्ग मूलतः संस्कारसुलभ वयाच्या कुमार-वाचकांचा प्रचंड वर्ग. तेव्हा हे लक्षांत आल्यावर गांधीवादाचे संस्कार ह्या संस्कारसुलभ वाचकाच्या मनावर उमटविण्याचे केवढे प्रभावी कार्य सानेगुरुजींच्या साहित्याने केले ते लक्षात यावे. कथासाहित्याच्या विचार करताना सानेगुरुजींच्या बरोबरच जे नाव गांधीवादाच्या संदर्भात आठवते ते म्हणजे वि. स. खांडेकर यांचे. खांडेकरांच्या 'कांचनमृगा'पासून 'ययाती'पर्यंतच्या कथालेखनावर झालेले गांधीवादी विचारसरणीचे संस्कार आंधळ्यालाही जाणवावेत असे आहेत. खांडेकरांची वृत्तीच मुळी सानेगुरुजींच्याप्रमाणे गांधीवादी तत्त्वज्ञानाला अत्यंत अनुकूल. खांडेकर हे त्याग, पराक्रम, ध्येयनिष्ठा, मानवता यांचे प्रकृतीनेच पूजक आहेत : सतत उराशी बाळगलेल्या ह्या स्वप्नांची चित्रे रेखाटणे हा त्यांच्या प्रतिभेचा आवडता छंद. तेव्हा ह्या प्रतिभेने रेखाटलेल्या देशभक्तांच्या, वीरांगनांच्या, समाजशिक्षकांच्या, सत्याग्रहींच्या चित्रांत मुख्यत्वेकरून गांधीवादाचे रंग भरले जावेत ह्याचे नवल नाही. सानेगुरुजींच्या कथासाहित्याप्रमाणेच खांडेकरांच्या कथासाहित्याला देखील सतत मिळालेला बहुसंख्य वाचकवर्ग लक्षात घेता गांधीवादी जीवनसरणीची ओळख गेल्या पंचवीस–तीस वर्षांत खांडेकरांच्या कथासाहित्यातून मराठी मनाला सतत कशी झालेली आहे याची कल्पना येईल. खांडेकर–सानेगुरुजींच्या बरोबरीने वामन मल्हारांचे नाव घेणे बरे नव्हे; परंतु वामनरावांच्या 'इंदु काळे आणि सरला भोळे' ह्या कादंबरीमधील सरला आणि विनायक ही जिवंत व्यक्तिचित्रे म्हणजे गांधीवादाने मराठी कादंबरीवाङ्मयाला दिलेली एक अत्यंत बहुमोल देणगीच नव्हे काय? प्रकृतीने खांडेकर आणि सानेगुरुजी यांच्यापेक्षा अगदी वेगळे

असलेल्या ना. सी. फडके, ग. त्र्यं. माडखोलकर, पु. य. देशपांडे ह्या कादंबरीकारांच्या लेखनांतही गांधीवादाचे सतत पडसाद उमटले. वरच एके ठिकाणी स्पष्ट केल्याप्रमाणे महाराष्ट्रांत १९३० पासून १९४०–४२ पर्यंत गांधीवादी आणि साम्यवादी ह्यांची राजकारणात पुष्कळदा हातमिळवणी झालेली असल्यामुळे ह्या काळातील मराठी कादंबरीच्या नायक–नायिकांमध्ये ह्या दोन्ही विचारसरणींचे व त्या विचारसरणींशी संलग्न असणाऱ्या ध्येयजीवनाचे चित्र उमटलेले आपणांस बहुधा आढळते. ह्याला खांडेकरांची कादंबरी देखील अपवादभूत नाही. माडखोलकर, पु. य. देशपांडे, वरेरकर, इत्यादींच्या ह्या काळातील कथा–साहित्यांतून मी जे म्हणतो त्याचा अभ्यासकांना विशेषत्वाने प्रत्यय यावा.

कोणत्याही विचारसरणीचे आणि जीवनसरणीचे पडसाद तत्कालीन काव्यात कितपत उमटलेले आढळतात, ह्यावर ती विचारसरणी समाजांतील व्यक्तीच्या प्रत्यक्ष भावजीवनाला कितपत स्पर्श करू शकली, ह्या प्रश्नाचे उत्तर अवलंबून असते. गांधीजींचे दलितोद्धाराचे तत्त्वज्ञान प्रभावी ठरण्यापूर्वीच केशवसुतांच्या कवितेने 'नवा शिपाई' निर्माण करण्यासाठी जणू 'तुतारी' फुंकली होती. बी कवींनीही 'तीव्र जाणीव' निर्माण केली होती. अर्वाचीन मराठी कविता मराठी मनाचे कढ प्रारंभापासून व्यक्त करीतच होती. गांधीजींच्या राजकीय आणि इतर चळवळींना मदत करू पाहणारी किती तरी कविता १९२० नंतर लिहिली गेली. ह्या कवितेने ह्याच काळातील मेळ्यांतील कवितेप्रमाणे जनतेला प्रोत्साहित करण्याचे आपले अंगीकृत कार्य वेळोवेळी केले व ती कालाच्या पोटात नाहीशी झाली. आज जेव्हा आपण १९२० पासून १९४०–४५ पर्यंतची मराठी कविता डोळ्यांपुढे आणण्याचा प्रयत्न करतो तेव्हा गांधीवादाने थरारलेल्या अंतःकरणांतून स्फुरलेली फारच थोडी चैतन्ययुक्त कविता आपल्या डोळ्यांपुढे येते. आपल्या डोळ्यांपुढे रविकिरण मंडळातील कवींपैकी कवि यशवंतांचे नाव येते. त्यांची अन्यायाच्या तळमळीतून जन्मलेली काही कविता आपणांस आठवते, परंतु ज्यांची नावे मुख्यत्वेकरून डोळ्यांपुढे येतात ते म्हणजे कुसुमाग्रज, बोरकर हेच कवी होत. ह्या दोघांमध्ये कुसुमाग्रजांची कविता प्रकृतीनेच उग्र. तिचे नेत्र भोवतालच्या घडामोडींचे अवलोकन करणारे, त्यांचा अर्थ लावणारे, त्यांचे नाट्य लक्षात घेणारे. त्यामुळे कुसुमाग्रजांच्या १९३५ च्या सुमारास लिहिल्या गेलेल्या कवितेमध्ये गांधीजींच्या सर्वंकष कार्याला साथ देऊ पाहणारे एक अत्यंत सामर्थ्यवान मराठी कविमन व्यक्त झाले. ह्या कवितेने जसे रसिक थरारले तसेच सर्वसामान्य वाचक व श्रोतेही

थरारले. गांधीवादी चळवळींचा क्षीण पुरस्कार करू पाहणाऱ्या इतर बहुसंख्य मराठी कवितेप्रमाणे ही कविता आपले कार्य साधून काळाच्या उदरात गडप झाली नाही. तिला एक कालातीत मूल्य लाभले. कुसुमाग्रजांपेक्षा बोरकरांची प्रकृती वेगळी. बोरकर हे प्रेमाबरोबरच मांगल्याचे, पावित्र्याचे, त्यागाचेही पूजक आहेत. गांधीजींमध्ये बोरकरांना त्यांची पूजामूर्ती आढळली. स्वाभाविकच त्यांच्या बहुसंख्य कवितांतून त्यांनी ह्या पूजामूर्तीला, तिच्या तत्त्वज्ञानाला आळवले. मराठी कवींमध्ये बोरकर हेच तेवढे 'महात्मायन' लिहावयास प्रवृत्त झाले आहेत ते उगीच नव्हेत.

साधारणपणे १९२० ते १९४०-४२ पर्यंतच्या सर्जनशील मराठी साहित्यात गांधीजींच्या प्रभावी विचारसरणीचे पडसाद कोणाकोणाच्या लेखनात उमटलेले आढळतात हे नाटक, कादंबरी व कविता ह्या तीन प्रमुख लेखनप्रकारांत झालेल्या सदर काळांतील लेखनाच्या आधारे तपासण्याचा येथे धावता प्रयत्न केला. विनोबा भावे, आचार्य जावडेकर, आचार्य भागवत, दादा धर्माधिकारी, काकासाहेब कालेलकर ह्या आणि इतर अनेक लेखकांनी गांधीवादी विचारसरणीवर भाष्य करणारे जे सतेज निबंधात्मक वाङ्मय ह्या काळात मराठीला दिले त्याचा येथे विचार करण्यात आलेला नाही. ज्याप्रमाणे वर उल्लेखिलेल्या लेखनप्रकारांव्यतिरिक्त असलेल्या इतर लेखनप्रकारांत झालेल्या ह्या काळातील सर्जनशील लेखनांतही गांधीवादाचे पडसाद उमटलेले आढळतात त्याचप्रमाणे १९४५ नंतरच्या मराठी साहित्यांतही गांधीवादाचा कानोसा घेता येतो. येथे विवेचनाचा विस्तार आवाक्याबाहेर शक्य तो जाऊ नये एवढ्याचसाठी विषयाला काळाच्या व अर्थाच्या बऱ्याच मर्यादा घातल्या आहेत. गांधीवादाचा ह्या मर्यादित काळातील मराठी साहित्यावर झालेला परिणाम अजमावताना जो एक अत्यंत महत्त्वाचा प्रश्न उपस्थित करावासा वाटतो तो असा की, गांधीवाद ही जर ह्या मधल्या काळातील काही मराठी ललितसाहित्याची प्रेरकशक्ती ठरत असेल, तर ही प्रेरकशक्ती सदर मराठी ललितसाहित्याची साहित्य ह्या दृष्टीने उंची वाढविण्यास कितपत यशस्वी ठरली ? सानेगुरुजींचे साहित्य, वि. स. खांडेकरांचे साहित्य, आणि ज्या इतर लहानमोठ्या साहित्याचा आपण आताच नामोल्लेख केला ते साहित्य साहित्य-मूल्यांच्या दृष्टीने कितपत श्रेष्ठ ठरले हा प्रश्न थोडा वादग्रस्त आहे, व त्याची अल्पावकाशात समाधानकारक चर्चा करणेही कठीण आहे. परंतु ह्या प्रश्नाचे उत्तर नास्तिपक्षी मिळाले तरी मराठी साहित्यावरील गांधीवादाचा प्रभाव त्यामुळे नाशाबीत ठरत नाही : त्यामुळे फार झाल्यास एवढेच सूचित होईल की गांधीवादाने

प्रभावित झालेली ही मराठी लेखकांची मने तो संपूर्ण पचवून कलानिर्मिती साधण्यास थोडी थिटी पडली : त्यामुळे ज्या ललितकृतींची कांती कधीच कोमेजली जाणार नाही अशा ललितकृती ही सर्व मने त्या विचारसरणीतून प्रेरणा घेऊन निर्माण करू शकली नाहीत. हा गांधीवादाचा पराजय की ही ह्या मनांची दुर्बलता ?

हा साहित्यमूल्यांचा प्रश्न बाजूला ठेवला तर असे म्हणावयास हरकत नाही की, गांधीवाद हा महाराष्ट्रांतील बुद्धिजीवी वर्गाने संपूर्णपणे मान्य केला की नाही ह्याबद्दल विचारवंतांमध्ये जरी मतभेद असले तरी गांधीवादी आणि गांधीवादाला पोषक ठरलेल्या इतर अनेक चळवळींनी जागृत झालेल्या महाराष्ट्रांतील बहुजन-समाजाच्या अस्मितेमुळे मराठी साहित्याच्या कक्षा मात्र निश्चित विस्तारल्या : त्याची दृष्टी आजपर्यंत जे दुर्लक्षित होते त्याकडे जाऊ लागली. त्याच्या आत्म-संतुष्टतेला तडे जाऊ लागले. ते अंतर्मुख झाले. एक प्रकारचे असमाधान त्यातून जाणवू लागले. समाजाच्या जाणिवा व्यक्त करायला, ठिकठिकाणी जागी होऊ लागलेली त्याची अस्मिता प्रगट करायला मराठी साहित्य हे अपुरे पडत आहे ह्याची बोचक जाणीव १९४०–४२ च्या सुमारास साहित्यासंबंधी गंभीरपणे विचार करू पाहणाऱ्यांमध्ये निश्चित दिसून येऊ लागली. ह्या जाणिवेतून काय निष्पन्न झाले हे पाहावयाचे असल्यास गेल्या पंधरा–वीस वर्षांतील मराठी ललित साहित्यावर नजर टाकावी. आजच्या मराठी ललितसाहित्यात शहरी मनाबरोबरच मराठी मातीतून वर येणारे महाराष्ट्रातील शेकडो खेडोपाड्यांतून वावरणारे ते मराठमोळा मनहि प्रभावीपणे व्यक्त होऊ लागले आहे. त्या मनासंबंधीचे मधल्या काळातील नाटकी कुतूहल आता नष्ट झाले असून त्याच्या आगळेपणाचे वास्तव आता प्रगट होऊ लागले आहे. ह्या मनाच्या आशा-आकांक्षा, त्याचे धर्म, त्यांची स्वप्ने व दुःखे ह्याची प्रत्ययकारी चित्रे आजचे मराठी कथा-साहित्य यशस्वीपणे रेखाटण्याचा प्रयत्न करीत आहे : आपल्या अस्मितेची जाणीव होऊ लागलेल्या ह्या बहुरंगी मराठी समाजातून जे उद्याचे लेखक निश्चित जन्म घेणार आहेत ते मराठी साहित्यातून व्यक्त होऊ पाहणाऱ्या जीवनानुभवांच्या कक्षा कितीतरी पटीने वाढविणार आहेत : ज्या विविध शक्तींनी त्यांची ही अस्मिता जागृत केली त्याच विविध शक्तींचे हे मराठी साहित्यावर उपकार आहेत. आणि ह्या शक्तींमध्ये गांधीवादाने निर्माण झालेल्या शक्तीचा वाटा निश्चित थोडाथोडका नाही.

आकाशवाणीच्या सौजन्याने.

.१४.

‘राजा शिवाजी’ आणि त्याची प्रस्तावना

महादेव मोरेश्वर कुंटे यांचे ‘राजा शिवाजी’ हे ‘महाकाव्य’ बारा भागांतून प्रसिद्ध होणार होते. आज उपलब्ध आहेत ते त्याचे पहिले सहा भाग. १८६९ मध्ये त्यांतील पहिले तीन प्रकाशित झाले व त्यानंतर दोन वर्षांनी म्हणजे १८७१ मध्ये पुढील तीन भाग प्रसिद्ध झाले. कुंट्यांच्या ह्या काव्यलेखनाच्या अभिनव प्रयत्नावर बरीच टीका झाली. ह्या टीकेत इतरांबरोबर विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांनी देखील बराच भाग घेतला. ‘वामनास वामनत्व देणारा आणि मयूराचा पिच्छभार उतरवणारा एक महाकवि’ ही औपरोधिक पदवी शास्त्रीबोवांच्या लेखणीनेच कुंटे यांना अर्पण केली.

ह्या काव्याइतकीच त्याची प्रस्तावनाही गाजली. अर्वाचीन मराठी कवितेचा इतिहास लिहू इच्छिणाऱ्यांना ह्या प्रस्तावनेची साक्षेपाने दखल घ्यावी लागते. ही प्रस्तावना कुंट्यांनी १८६९ साली लिहिली. ती इंग्रजीत आहे. ती त्यांनी इंग्रजीत का लिहिली हे कळायला मार्ग नाही. बहुधा हे तत्कालीन सुशिक्षितांच्या प्रथेनुसार झाले असावे. आपले म्हणणे विद्यापीठांतून बाहेर पडलेल्या व विद्यापीठात शिकत असलेल्या नवशिक्षिताच्या कानांवर जावे हा त्यांत मुख्य उद्देश असावा. कुंटे ह्या प्रस्तावनेत मुख्यत्वेकरून मराठी वाचकांच्या काव्याभिरुचीसंबंधी

लिहीत असल्यामुळे व त्यांना विशेषतः शास्त्रीपंडितांच्या काव्याभिरुचीविरुद्ध तक्रार नोंदवावयाची असल्यामुळे त्यांनी आपली प्रस्तावना इंग्रजीत लिहिणे विशेष पसंत केले असावे.

अर्थात् कुंटे यांना सदर प्रस्तावनेतून तोपर्यंत सांगितले गेले नव्हते असे काही तरी निश्चित सांगावयाचे होते व त्यांनी ते अत्यंत निःसंदिग्धपणे सांगितले आहे हे नक्की. मराठी कवितेच्या प्रांतात आपण काहीतरी नवीन व इष्ट अशी प्रथा पाडीत आहोत, कवितेची प्रकृती व तिचे प्रयोजन ह्या संबंधात नवा क्रांतिकारक विचार आपण मराठी वाचकांसमोर ठेवीत आहोत, काव्यप्रांतातील एका महत्त्वपूर्ण चळवळीचे आपण प्रवर्तक आहोत ह्या जाणिवेनेच कुंटे यांनी आपले 'महाकाव्य' व त्या काव्याची प्रस्तावना ह्यांचे लेखन केलेले आहे. १८७१ साली आपल्या 'महाकाव्याचे' ४ ते ६ हे भाग प्रकाशित करिताना त्याला जी त्यांनी आणखी एक छोटी इंग्रजीच प्रस्तावना जोडलेली आहे, त्या प्रस्तावनेत असे स्वच्छ म्हटले आहे की पुस्तकाच्या खपावरून पाहता आपले काव्य निश्चित लोकप्रिय झाले आहे, आपली कविता ही एका विशिष्ट वर्गात बसणारी आहे, व ह्या वर्गातील कवितेत आढळणारे गुणदोष तिच्यात आहेत, आपण काय करीत आहोत ह्याची आपणांस र्ण कल्पना आहे, ("I am conscious of what I am about.") आणि आपण ही जी काव्यलेखनाची प्रथा सुरू केलेली आहे तिला ठिकठिकाणी पाठिंबा मिळत आहेः कोल्हापूर, कऱ्हाड, सातारा, पुणे, मुंबई आणि धुळे ह्या ठिकाणी, आपण ज्या प्रकारच्या कवितालेखनाचा पुरस्कार करीत आहोत, त्या प्रकारचे कवितालेखन केले जात आहे, आणि सर्वसामान्यांच्या ठिकाणी, जे सत्य आहे, न्याय्य आहे व सुंदर आहे त्याबद्दल सहज आकर्षण असल्यामुळे त्यांच्यावर, आणि पाश्चात्य संस्कृतीच्या संपर्काने ज्यांच्या अभिरुचीला नवे वळण लागत आहे त्या नव्या तरुण पिढीवर आपली सर्व भिस्त आहे.

कुंटे यांनी १८७१ साली दुसऱ्या भागाला लिहिलेली ही प्रस्तावना व १८६९ सालची त्यांची पहिल्या भागाची प्रस्तावना लक्षात घेतल्यावर आठवण होते ती, वर्डस्वर्थने 'लिरिकल बॅलड्स्'ला लिहिलेल्या सुप्रसिद्ध प्रस्तावनेची. वर्डस्वर्थप्रमाणे कुंटे काव्यप्रांतातील एका महत्त्वपूर्ण चळवळीचे जनक ठरले नाहीत. तो मान १८८५ नंतर केशवसुतांना मिळाला; परंतु एवढे खरे की कवितेच्या संदर्भात थोड्याफार बेडरपणे स्वतंत्र विचार करण्याचा पहिला प्रयत्न त्यांनी केला. 'लिरिकल बॅलड्स्'च्या प्रस्तावनेत कवितेची भाषा कशी असावी

ह्या प्रश्नाचा विचार वर्डस्वर्थने केला होता. वर्डस्वर्थची ही प्रस्तावना कालेजात असताना कुंट्यांच्या वाचनात आली होती की नाही कोणास ठाऊक! (ती त्यांच्या वाचनात आली असावी, असे मानायला भरपूर जागा आहे.) परंतु कुंटे यांनी देखील इतर अनेक प्रश्नांबरोबर कवितेच्या भाषेचा प्रश्न आपल्या प्रस्तावनेतून मराठीत प्रथम धसाला लावला हे खरे.

प्रथम धसाला लावला असे म्हटले ते इतकेसे बरोबर नाही; कुंटे यांनी आपल्या प्रस्तावनेतच एके ठिकाणी कवितेच्या भाषेसंबंधीच्या आपल्या विचारांशी जुळणारे विचार 'विविधज्ञानविस्तार' मासिकाच्या एका अंकात प्रसिद्ध झाले असल्याचा जाता जाता ओझरता उल्लेख केला आहे. 'विविधज्ञान-विस्तारा'च्या कोणत्या अंकात हा लेख प्रसिद्ध झालेला आहे किंवा त्याचे शीर्षक काय आहे ही माहिती कुंटे यांनी दिलेली नाही; परंतु तो लेख 'विस्तारा'च्या पहिल्याच वर्षाच्या पुस्तकांत (जुलै १८६७ ते जून १८६८) आढळतो. हा लेख जानेवारी १८६८ च्या अंकांत आलेला असून त्याचे शीर्षक 'मराठी कविता' हेच आहे. 'विस्तारा'च्या संपादकीय धोरणानुसार लेखावर लेखकाचे नाव नाही; परंतु तो लेख कै. रा० भि० गुंजीकर यांचा आहे हे आता सिद्ध झाले आहे. ह्या लेखात मराठी कवितेतील भाषेच्या ध्वनीमध्ये आणि व्यवहारी भाषणाच्या ध्वनीमध्ये कसा फरक पडतो ते लेखकाने उदाहरणे देऊन दाखविले असून या प्रकारचे न्यून आपल्या भाषेतून काढून टाकून व्यवहारी भाषा व कवितेतील भाषा एक करण्याचा प्रयत्न करणे कसे अवश्य आहे ते स्पष्ट केले आहे. मराठी कवितेतील भाषेच्या ध्वनीमध्ये व व्यवहारी भाषणाच्या ध्वनीमध्ये हा फरक पडण्याचे मुख्य कारण म्हणजे व्यवहारामध्ये मराठी बोलताना आपण स्वरान्त शब्द व्यंजनान्त उच्चारतो, विशेषतः बोलताना अंत्य अकाराचा लोप होऊन अनेक शब्द व्यंजनान्त आहेत असा भास होतो, असे सदर लेखकाचे म्हणणे आहे. हा फरक पडण्याचे एक गौण कारणही लेखकाने दाखविले आहे. आपण कवितेत छंद जमविण्यासाठी जी ऱ्हस्व अक्षराच्या जागी दीर्घाची व दीर्घाच्या जागी ऱ्हस्वाची योजना करितो तिच्यामुळे किंवा तेवढ्यासाठी जे अपरिचित शब्दप्रयोग आपल्या हातून योजले जातात त्यामुळेही हा फरक पडतो असे त्याचे म्हणणे आहे. हे न्यून दूर करण्यासाठी व्यवहारातील भाषेत जसे आपण बोलतो त्याप्रमाणेच कवितेत शब्द घालावेत काय, या प्रश्नाचा विचार लेखकाने अगदी मोकळेपणाने व सर्वांगांनी केलेला असून ह्या अवघड प्रश्नाचा अधिक विचार विद्वज्जनांनी

करावा असे लेखाच्या शेवटी सुचविले आहे. एका अगदी सहजासहजी लक्षात न येण्याजोग्या व मराठी कवितेच्या विकासाच्या दृष्टीने महत्त्वाच्या ठरणाऱ्या प्रश्नाचा अगदी स्वतंत्र दृष्टिकोणातून केलेला विचार ह्या दृष्टीने 'विस्तारां'तील सदर लेखाला फार महत्त्व दिले पाहिजे. कुंटे यांच्या वाचनात सदर लेख आला होता हे आपल्या पुस्तकाच्या प्रस्तावनेत ते अशा प्रकारच्या एका लेखाचा उल्लेख करितात ह्यावरून उघड आहे. आपल्या विचारांशी ज्याचे विचार जुळतात असा सहविचारी आपणांस मिळाल्याबद्दल कुंटे यांनी समाधान व्यक्त केले आहे.[1] हा लेख जानेवारी १८६८ मधील आणि कुंटे यांची प्रस्तावना १८६९ मधील. तेव्हा प्रत्यक्ष 'राजा शिवाजी' ह्या काव्याच्या पहिल्या तीन भागांचे लेखन चालू असताना, सदर लेखांत कवितेच्या भाषेच्या संदर्भात जो प्रश्न उपस्थित केलेला आहे, त्याच प्रश्नाचा कुंटे हे स्वतंत्रपणे विचार करीत होते हे उघड आहे. ह्या विचारातून आपल्यापुरते कवितेच्या भाषेसंबंधीचे जे निष्कर्ष त्यांनी काढले होते तदनुसार प्रत्यक्ष कवितालेखन करण्याचा प्रयत्नही ते करीत होते.

'विविधज्ञानविस्तारां' तील लेखक मराठी कवितेच्या भाषेसंबंधीचे काही प्रश्न उपस्थित करून केवळ थांबला होता. कुंटे थोडे त्याच्या पुढे गेले होते. ते आपले कवितेच्या भाषेसंबंधीचे निष्कर्ष प्रत्यक्ष कृतीत उतरवीत होते. कुंट्यांचे म्हणणे असे होते की कवितेची भाषा ही आपल्या नेहमीच्या व्यवहारांतील भाषेपेक्षा वेगळी असते हा समजच मुळात चुकीचा आहे. तुकारामाने आपली कविता ज्या भाषेत लिहिली ती भाषा त्याच्या भोवतालच्या बहुजनसमाजाचीच भाषा होती. ती त्या समाजाच्या रोजच्या व्यवहाराची भाषा होती; आणि म्हणूनच तुकारामाची कविता ह्या समाजाला आपली वाटली. ती कविता तो समाज गुणगुणू लागला. वामन, मोरोपंत ह्यांच्या कवितेची भाषा ही समाजाच्या नेहमीच्या व्यवहाराची भाषा नव्हे. ती संस्कृतनिष्ठ व अलंकारजड भाषा आहे. तिचे वळण मराठी नाही. ते वळण संस्कृत आहे; कारण ती जी कविता लिहू पाहते आहे त्या कवितेचे वळणहि संस्कृतच आहे. ही भाषा व ती ज्या

१. कुंटे यांचे प्रत्यक्ष शब्द असे आहेत.... "I derived some consolation when, sometime ago, I saw that the same question was mooted in one of the numbers of the "Vividha Dnyana Vistara" and the subject of Marathi quantification was discussed."

कवितेला जन्म देते ती कविता ह्या दोघींमध्ये कृत्रिमता आहे; म्हणून वामन-मोरोपंतांना उद्देशून कुंटे 'कमअस्सल दर्जाचे संस्कृत-मराठी कवि' (degenerate Sanskrit-Marathi poets) असे उद्गार काढताना दिसतात व अशा प्रकारची कविता मराठी मनाला आपली कशी वाटणार असा प्रश्न विचारतात. खऱ्या मराठी मनाने ही कविता कधीच जवळ केली नाही, असे त्यांचे म्हणणे; आणि अशा प्रकारच्या कवितेसंबंधीची अभिरुची जोपर्यंत मराठी सुशिक्षित समाजामध्ये आहे तोपर्यंत खऱ्याखुऱ्या नव्या कवितेच्या उदयाला अनुकूल असे वातावरण जन्माला येणे कठीण आहे, हे त्यांचे मत आहे. कुंटे यांनी ह्याच दृष्टीने आपल्या प्रस्तावनेच्या प्रारंभी तत्कालीन मराठी काव्याभिरुचीचे स्वरूप कसे आहे याची पाहणी केली आहे. ह्या संबंधात कुंटे यांनी काव्याच्या आस्वादकांचे मराठी समाजात आढळणारे जे तीन वर्ग कल्पिलेले आहेत : त्यांतील मुख्यत्वे तिसऱ्या वर्गावर त्यांची भिस्त आहे. संस्कृत चंपूकाव्याच्या आणि माघ, किरात आणि नैषध इत्यादिकांच्या वाचनाने ज्यांच्या काव्याभिरुचीला एक विशिष्ट वळण लागलेले आहे अशा शास्त्रीमंडळीचा कुंट्यांनी पहिला वर्ग कल्पिला असून त्याच्याकडून कुंट्यांच्या फारशा अपेक्षा नाहीत. ही मंडळी माघ, किरात, नैषध ह्यांच्या पलीकडे जावयास मनाने तयार नाहीत. खरा रसपरिपोष म्हणजे काय ह्याची त्यांना कल्पना नाही. कल्पनाचमत्कृतीलाच रस समजण्याचा वेडेपणा ही मंडळी करीत आहेत, जे सहज व स्वाभाविक आहे त्याऐवजी जे भपकेबाज व कृत्रिम आहे त्याचेच एक विकृत आकर्षण ह्या मंडळीस वाटत आहे, अनुप्रास, श्लेष, विविध शब्दालंकार व अर्थालंकार यांनी युक्त असलेल्या सफाईदार छंदोबद्ध रचनेलाच त्यांच्या हिशेबी फार महत्त्व आहे; ह्या मंडळीच्या पसंतीला उतरणारी कविता खऱ्याखुऱ्या मराठी मनापासून शतयोजने दूर राहणार; आज काळ बदलला आहे; आता किरातनैषधांसारखी कविता लिहून भागणार नाही ह्याची सदर मंडळीस बिलकुलही कल्पना नाही असे कुंटे यांचे म्हणणे आहे. मराठी काव्याभिरुचीच्या संदर्भात कुंटे यांनी कल्पिलेला दुसरा वर्ग हा आंग्लविद्याविभूषितांचा आहे. ह्या वर्गाने इंग्रजी कवितेचा आस्वाद घेतलेला आहे. त्यांच्या अभिरुचीवर ह्या इंग्रजी कवितेचा संस्कार झाला आहे. त्यामुळे तिच्यात निश्चित सुधारणा झालेली आहे. कवितेच्या स्वरूपासंबंधीचे तिचे चुकीचे पूर्वग्रह आता नाहीसे झाले आहेत. परंतु असे असूनही ह्या वर्गात मोडणाऱ्या लोकांच्या बाबतीत कुंट्यांच्या दृष्टीला एक चमत्कार दिसून येत आहे. इंग्रजी कवितेच्या

संदर्भात ते जी अभिरुची व्यक्त करितात ती मराठी कवितेशी संपर्क येताच एकाएकी नाहीशी होते असे त्यांचे म्हणणे आहे. एकतर ह्या लोकांना मराठी कवितेबद्दल आस्था नाही; आपण मराठीचे काही सोयरसुतक लागतो असेही त्यांतील अनेकांना वाटत नाही; त्यातील जे थोडे क्वचित काव्यलेखन करितात ते, त्यांची अभिरुची इंग्रजी कवितेवर पोसलेली असूनही आश्चर्याची गोष्ट अशी की अजूनही अहमहमिकेने वामनी व मोरोपंती वळणाचीच कविता लिहिताना आढळतात. ते जेव्हा पदे व साक्या लिहितात तेव्हा त्यांची कविता ही खऱ्याखुऱ्या कवितेच्या थोडी जवळ सरकतांना दिसते; परंतु ते जेव्हा श्लोक व आर्या लिहितात तेव्हा त्यांची कविता शेवटी संस्कृत वळणावरच जाते असे कुंटे म्हणतात. संस्कृत नाटकांची भाषांतरे करितानाही ही नवशिक्षित मंडळी अशाच प्रकारची कविता लिहिताना आढळतात. ही कविता शास्त्रीमंडळीच्या कवितेसारखीच संस्कृतनिष्ठ व अलंकारजड असते. ह्या संस्कृतधार्जिण्या आंग्लविद्याविभूषितांवर कुंटे याचा विशेष कटाक्ष आहे. कवितेत संस्कृत शब्दांचा वापर करण्याच्या आपण विरुद्ध आहोत असे कुंटे कोठेच म्हणत नाहीत. त्यांचे म्हणणे एवढेच की जेथे मराठी शब्द अपुरे पडतात तेथेच तेवढे संस्कृत शब्द येणे हे समजण्याजोगे आहे. परंतु मराठी शब्द वापरल्याने जणू काव्यसौंदर्य नाहीसे होते असा जो गैरसमज ह्या सर्व लेखनामध्ये दिसून येतो तो सर्वस्वी काव्य-विघातक आहे. अशा प्रकारचा गैरसमज रामदासतुकारामाच्या कवितेवर पोसलेल्या सर्वसामान्य मराठी वाचकांमध्ये दिसत नाही, म्हणूनच कुंट्यांची ह्या वाचकवर्गावर खरी भिस्त आहे. कुंट्यांच्या मते हा मराठी बहुजनसमाज शेळ्या-मेंढ्यांच्या एखाद्या कळपासारखा नाही की ज्याला कोणीही आपल्या मागे न्यावे. त्यांच्या मते ह्या समाजाचे ठिकाणी स्वतःचे स्वत्व आहे. ह्या समाजाने मुसलमानी आणि संस्कृत आक्रमणाला तोंड देऊन आपले मराठीपण सतत टिकविलेले आहे. तेव्हा हाच मराठमोळा वाचक खऱ्याखुऱ्या मराठी कवितेचा आस्वादक आहे, आश्रयदाता आहे, आणि ह्या वाचकापर्यंत मराठी कविता जावयाची असल्यास त्याची जी नेहमीच्या व्यवहाराची भाषा त्याच भाषेत तिने बोलले पाहिजे.

कुंटे यांनी म्हणूनच ‘ राजा शिवाजी ’ काव्यांत ह्या बहुजनसमाजाच्या नेहमीच्या व्यवहारातील भाषेचा सर्वत्र उपयोग केला. प्रत्यक्ष व्यवहारात मराठी शब्दांचे जे उच्चार होतात ते लक्षात घेऊन तदनुसार लेखन करण्याचा प्रयत्न केला. म्हणजे ‘ विविधज्ञानविस्तारा ’च्या लेखकाला जो मराठी कवितेतील भाषेच्या

ध्वनीमध्ये आणि व्यवहारी भाषेच्या ध्वनीमध्ये फरक जाणवत होता तो आपल्या कवितेपुरता तरी नाहीसा केला. 'उचलून' हा शब्द 'उच्लून' असा लिहिला : 'तर्वार', 'कंब्रेला', 'जब्डा, 'खाल्चा' असे सगळीकडे शब्दांचे प्रत्यक्ष व्यवहारातील उच्चार लक्षात घेऊन ते लिहिले; कवितेची भाषा रोजच्या व्यवहारातील भाषेच्या खरोखरच अधिकात अधिक जवळ आणली. तिच्यातील कर्ता, कर्म, क्रियापदे यांची स्थानेही व्यवहारातील भाषेत आढळणाऱ्या कर्ता, कर्म, क्रियापदांच्या स्थानांपासून फारशी निराळी ठेवली नाहीत; त्यामुळे वामन मोरोपंती कवितेतील चरणांप्रमाणे तिच्या चरणांतील पदांचा अन्वय लावण्याची जरुरी भासेनाशी झाली. कुंटे यांनी हे जे केले त्याचे मराठी काव्यविकासाच्या दृष्टीने महत्त्व काय हा प्रश्न येथे स्वाभाविकच मनात येतो. कुंटे यांची 'राजा शिवाजी' ही कविता तिच्या काळातही टीकाकारांच्या, रसिकांच्या व सर्वसामान्य वाचकांच्या आदराला पात्र ठरली नाही व ती आजही तितकीशी ठरू शकत नाही. कुंटे यांनी कवितेच्या प्रकृतीबाबतचा त्या काळच्या मानाने एक पुढारलेला, नव्हे, नेहमीच लक्षात घेण्याजोगा विचार मांडण्याचा आपल्या प्रस्तावनेतून निश्चित प्रयत्न केला; परंतु एकतर हा कवितेच्या भाषेसंबंधीचा अपुरा विचार होता आणि शिवाय ह्या तत्त्वविचाराला प्रतिष्ठा प्राप्त करून देऊ शकेल अशा प्रकारची प्रत्यक्ष काव्यनिर्मिती त्यांना न साधल्यामुळे—खरे म्हणजे अशा प्रकारच्या काव्यनिर्मितीला साजेशी प्रतिभाच त्यांचे ठिकाणी नसल्यामुळे—त्यांचा हा प्रयत्न काव्यरसिकांचे लक्ष वेधून घेऊ शकला नाही. तो अयशस्वी ठरला. कुंट्यांच्या हातून घडलेले 'राजा शिवाजी'चे प्रत्यक्ष लेखन अगदीच नीरस ठरले. ज्या कवितेला कुंटे कंटाळलेले होते त्या वामन-मोरोपंती कवितेपेक्षाहि नीरस ठरले. आपण रुजविलेल्या कविता-संप्रदायाला ठिकठिकाणी पाठिंबा मिळत आहे व आपल्या पाउलावर पाऊल टाकून कोल्हापूर, सातारा, कऱ्हाड, पुणे, मुंबई आणि धुळे येथून नवे कवी पुढे येत आहेत असे जरी त्यांनी 'राजा शिवाजी'च्या दुसऱ्या पुस्तकाच्या प्रस्तावनेत म्हटलेले असले तरी एकंदरीने 'राजा शिवाजी' हे काव्य क्रांतिकारक ठरू शकले नाही. एक तर त्याला आपला अवतार अर्ध्यावर संपवावा लागला व शिवाय ते अयशस्वी ठरल्यामुळे त्याच्या महत्त्वपूर्ण प्रस्तावनेने जेवढे वैचारिक कार्य साधायला हवे होते तेवढे साधले गेले नाही.

परंतु 'राजा शिवाजी'च्या प्रस्तावनेने अगदीच काही साधले गेले नाही असे नाही. केशवसुतपूर्व कालातील मराठी कवितेची भाषा आणि केशवसुतांच्या

'नव्या शिपाई'ची भाषा यांचा जेव्हा आपण तुलनात्मक विचार करतो तेव्हा मराठी कवितेने भाषेच्या संदर्भात दरम्यानच्या काळात बुरसटलेल्या कल्पनांची किती जळमटे झटकून टाकली होती याची थोडीफार कल्पना येऊ शकते. ही जळमटे झटकून टाकण्याच्या कामी कुंट्यांच्या प्रस्तावनेतील विचारांनी निःसंशय मदत केली. कवितेच्या भाषेसंबंधीच्या प्रचलित रूढ कल्पनांना ह्या प्रस्तावनेने निश्चित धक्का दिला व तत्संबंधीच्या विचाराना जोराची गती दिली. गेल्या तीस-चाळीस वर्षांच्या काळांतील माधव जूलियन्, बा. सी. मर्ढेकर इत्यादिकांचे ह्याच संदर्भातील प्रयत्न लक्षात घेतले म्हणजे कै. कुंटे यांनी सुरू केलेल्या विचाराला पुढे मराठी कवितेत कोणती फळे आली ह्याची स्पष्ट कल्पना येते व त्याचे महत्त्व विशेषच पटते. कुंटे यांनी आपल्या प्रस्तावनेसाठी, वरच एके ठिकाणी सूचित केल्याप्रमाणे, वर्डस्वर्थने 'लिरिकल बॅलड्स्'ला (१८००) लिहिलेल्या 'ऑब्झर्व्हेशन्स' ह्या महत्त्वपूर्ण प्रास्ताविकाचा आदर्श डोळ्यांपुढे ठेवला होता हे नक्की. वर्डस्वर्थने ही 'ऑब्झर्व्हेशन्स' नावाची प्रस्तावना 'लिरिलक बॅलड्स्'च्या पहिल्या आवृत्तीला जोडली, व १८०२ मधील 'लिरिकल बॅलड्स्'च्या दुसऱ्या आवृत्तीच्या वेळीं तिलाच एक जादा परिशिष्ट जोडले. वर्डस्वर्थच्या ह्या प्रास्ताविकाला इंग्रजी कवितेच्या व टीकेच्या इतिहासात किती महत्त्व आहे ह्याची जाणत्यांना कल्पना आहेच. एकोणिसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धात इंग्रजी कवितेच्या क्षेत्रात जो प्रसिद्ध रोमँटिक संप्रदाय जन्माला आला त्या संप्रदायाचा व त्याच्या तत्त्वज्ञानाचा उगम वर्डस्वर्थच्या 'लिरिकल बॅलड्स्' मधून व त्याला जोडलेल्या प्रास्ताविकातून होतो असे मानण्याचा संकेत आहे. कॉलेजमध्ये शिकत असताना किंवा पदवीपरीक्षेनंतर कुंटे यांनी 'लिरिकल बॅलड्स्'च्या प्रस्तावनेचे वाचन केलेले असणे शक्य आहे. कुंटे हे ज्या काळात कॉलेजात शिकत होते तो काळ (१८५९–६४) इंग्रजी काव्यप्रांतांतील ह्या रोमँटिक संप्रदायासंबंधीच्या अत्यंत कुतूहलाचा काल होता. सर्वच काव्यप्रेमी इंग्रजी वाचकांचे लक्ष वर्डस्वर्थ, कोलरिज, शेली, कीट्स्, बायरन इत्यादी रोमँटिक कवींकडे लागलेले होते. कुंटे ज्या विल्सन कॉलेजात शिकत होते त्या कॉलेजातील इंग्रजीचे इंग्लिश व स्कॉटिक प्रोफेसर खात्रीनेच ह्या रोमँटिक संप्रदायाबद्दल व त्या संप्रदायाचा जो आद्यग्रंथ 'लिरिकल बॅलड्स्' त्याबद्दल उत्साहाने बोलत असले पाहिजेत; व त्याचा तरुण कुंट्यांच्या संस्कारसुलभ मनावर परिणाम झाला असला पाहिजे. कारणे काहीही असोत, परंतु वर्डस्वर्थने आपल्या कवितासंग्रहाच्या

प्रस्तावनेतून ज्या प्रकारचे नवे काव्यविषयक क्रांतिकारक तत्त्वज्ञान पुढे मांडले, तसले तत्त्वज्ञान आपणही आपल्या काव्याच्या प्रास्ताविकांतून मराठी वाचकांसमोर ठेवावे असे कुंटे यांना वाटले एवढे नक्की; व त्या दृष्टीनेच त्यांनी आपल्या ह्या सुप्रसिद्ध प्रस्तावनेचे लेखन करण्याचा प्रयत्न केला.

वर्डस्वर्थची 'लिरिकल बॅलड्स्'ची प्रस्तावना व कुंटे यांची 'राजा शिवाजी'ची प्रस्तावना यांत दोन प्रकारचे साम्य आहे. कवितेची भाषा ही वेगळी असते काय, तिचे स्वरूप सर्वसामान्यांच्या हरघडीच्या भाषेपेक्षा निराळे असते काय हाच प्रश्न आपल्या प्रास्ताविकाच्या अगदी प्रारंभीं वर्डस्वर्थने उपस्थित केला आहे व आपण जो कवितासंग्रह लोकांपुढे ठेविला आहे त्यांतील कविता म्हणजे लोकांच्या जिवंत चैतन्ययुक्त भाषेचा काही भाग छंदोबद्ध झाल्यास तद्वारा काव्यानंद कितपत मिळू शकतो हे पाहण्याचा एक प्रयत्न आहे असे त्याने म्हटले आहे.[१] बहुजनसमाजाची भाषा ("language really used by men" हे त्याचे प्रत्यक्ष शब्द आहेत.) आणि कविता ह्यांचा परस्परसंबंध कोणत्या प्रकारचा असतो हे शोधण्याचा प्रयत्न वर्डस्वर्थने जवळजवळ आपल्या सबंध प्रस्तावनेतून केला आहे. कुंटे यांनी इतक्या खोलवर जाऊन विचार केलेला नसला तरी, अशाच स्वरूपाचा प्रश्न आपल्या प्रस्तावनेत मुख्यत्वेकरून उपस्थित केलेला असल्यामुळे कुंटे आणि वर्डस्वर्थ ह्यांच्या विचारांतील हे साम्य आपल्या फार लवकर लक्षात येते. परंतु 'लिरिकल बॅलड्स्'ची प्रस्तवना व 'राजा शिवाजी'ची प्रस्तावना ह्यांच्यातील साम्य एवढ्यापुरतेच मर्यादित नाही. आपल्या प्रास्ताविकाच्या प्रारंभीच कुंटे यांनी असे स्पष्ट म्हटले आहे की कोणत्याही काव्याची यशस्विता ही शेवटी ते काव्य ज्या काळात लिहिले जाते व प्रकाशित होते त्या काळातील काव्याभिरुचीवर अवलंबून असते व म्हणूनच आपण जो काव्यलेखनाचा प्रयत्न करीत आहोत, त्यामागील तात्त्विक भूमिका

१. वर्डस्वर्थ म्हणतो,.."The first volume of these Poems has already been submitted to general perusal. It was published, as an experiment, which I hoped, might be of some use to ascertain, how far, by fitting to metrical arrangement a selection of the real language of men in a state of vivid sensation, that sort of pleasure and that quantity of pleasure may be imparted, which a poet may rationally endeavour to impart."

समजून घेण्यापूर्वी प्रचलित मराठी काव्याभिरुचीचे विहंगमावलोकन करणे आवश्यक आहे. एवढे म्हणून कुंटे यांनी, वरच एके ठिकाणी स्पष्ट केल्याप्रमाणे, तत्कालीन मराठी काव्याभिरुचीचे प्रथम निरीक्षण व वर्गीकरण कसे केले आहे, हे आपण पाहिलेच आहे. कुंटे यांनी आपल्या प्रस्तावनेत जी ही विवेचनाची पद्धत अवलंबिलेली आहे तीच पद्धत वर्डस्वर्थने देखील 'लिरिकल बॅलड्स्'च्या प्रस्तावनेत अवलंबिलेली आहे असे दिसून येते. हे साम्य निश्चित अर्थपूर्ण आहे. आपली काव्यविषयक भूमिका स्पष्ट करण्यापूर्वी वर्डस्वर्थही आपल्या प्रास्ताविकाच्या प्रारंभी म्हणतो,[१]

"ज्या विषयाची मी आता चर्चा करू इच्छितो त्या विषयाची सुस्पष्ट व सुसंगत चर्चा करावयाची म्हटले म्हणजे प्रथम आपल्या देशांतील लोकांची एकंदर काव्याभिरुची कोणत्या प्रकारची आहे, ह्या संबंधीची पूर्ण माहिती करून देणे आवश्यक आहे आणि ही काव्याभिरुची कितपत निरोगी किंवा हीन दर्जाची आहे ह्याचाही विचार करणे आवश्यक आहे; हे करावयाचे म्हणजे माणसाचे मन आणि भाषा ह्यांचा परस्परांवर कोणत्या प्रकारचा परिणाम होत असतो ह्याचा विचार ओघानेच आला. ह्या विचाराशिवाय ते अशक्य आहे. त्याप्रमाणे केवळ वाङ्मयात नव्हे तर एकंदर समाजात घडून आलेल्या महत्त्वपूर्ण बदलांचाही इतिहास शोधल्याशिवाय ते अशक्य आहे."

वर्डस्वर्थ एवढे म्हणून केवळ थांबलेला नाही तर त्याने त्याच्या काळातील इंग्लंडमधील वाङ्मयाभिरुचीची कुंट्यांप्रमाणेच चिकित्सा केली आहे. आपल्या भोवतालची वाङ्मयाभिरुची ही हीन दर्जाची आहे असे कुंट्यांप्रमाणेच त्यालाही आढळून आले होते. माघ, किरात, नैषध, यांच्यासारखी कविता आता अपेक्षिणे हे कुंटे यांना ज्याप्रमाणे वेडेपणाचे वाटते त्याचप्रमाणे ड्रायडन आणि पोप यांच्या

१. वर्डस्वर्थचे शब्द असे आहेत, .."..to treat the subject with the clearness and coherence of which it is susceptible it it would be necessary to give a full account of *the present state of the public taste in this country* and to determine, how far this taste is healthy or depraved; which again could not be determined, without pointing out in what manner language and the human mind act and react on each other and without retracing the revolutions, not of literature alone but likewise of society itself." तिरपा टाइप माझा.

कवितेचे युग आता संपले, आता नव्या युगधर्माप्रमाणे नवी कविता जन्माला येणे अपरिहार्य आहे असे वर्डस्वर्थला म्हणावयाचे आहे. कुंट्यांच्याप्रमाणे वर्डस्वर्थला देखील आपल्या भोवतालच्या तथाकथित रसिकांमध्ये भडकपणाला ("gaudiness") आणि अर्थशून्य वाक्चातुर्याला ("inane phraseology") अधिक भुलणारी माणसेच विशेष दिसत आहेत व अशांच्या दृष्टीने आपण जे लिहीत आहोत ते काव्य ठरण्याची बहुधा शक्यता नाही अशीच कुंट्यांप्रमाणे त्यालाही भीती वाटत आहे. कवितेसाठी बहुजनसमाजाची भाषा वापरल्यास कविता नीरस, ग्राम्य होण्याची शक्यता आहे काय हा प्रश्न कुंट्यांप्रमाणे वर्डस्वर्थनेही उपस्थित केला आहे. 'लिरिकल बॅलड्स्'ची प्रस्तावना व 'राजा शिवाजी' ची प्रस्तावना ह्या दोहोत अशी अनेक साम्यस्थळे आहेत; म्हणूनच कुंटे यांनी वर्डस्वर्थची प्रस्तावना वाचली होती, तिची योग्यता त्यांच्या लक्षात आली होती, क्रांतिकारक विचार व्यक्त करू पाहणारी तशीच एखादी प्रस्तावना आपण लिहावी असे त्यांना तिचा परिचय झाल्यावर वाटत होते, असे समजायला निश्चित आधार आहे; परंतु कुंटे यांची प्रस्तावना वर्डस्वर्थच्या प्रस्तावनेसारखी क्रांतिकारक ठरली नाही, ह्याची कारणे उघड आहेत. वर्डस्वर्थने केवळ प्रस्तावनाच लिहिली नाही तर ह्या प्रस्तावनेत काव्याच्या प्रकृतीसंबंधी व प्रयोजनासंबंधी, त्याच्या भाषेसंबंधी आणि इतर अनेक अनुषंगिक प्रश्नांसंबंधी जे अत्यंत क्रांतिकारक विचार त्याने व्यक्त केले, त्या विचारांना महत्त्वपूर्ण अर्थ प्राप्त करून देणारी कविताही त्याने त्याच पुस्तकांतून इंग्रजी वाचकांपुढे ठेविली; त्यामुळे एका वेगळ्याच प्रकारच्या जीवंत प्रतिभेचा साक्षात्कार जसा इंग्रजी वाचकांना त्या कवितेमधून झाला त्याचप्रमाणे त्या कवितेमागील काव्यविषयक नव्या तत्त्वज्ञानानेही त्यांना विचार करण्यास भाग पाडले. वर्डस्वर्थ हा जसा श्रेष्ठ कलावंत होता तसाच कलावाङ्मयाच्या संदर्भात निर्माण होणाऱ्या प्रश्नांचा अत्यंत सखोलपणे विचार करू पाहणारा एक श्रेष्ठ विचारवंतही होता. त्यामुळे त्याने लिहिलेली प्रस्तावना त्याच्या काळात तर गाजलीच, काव्यविषयक विचारांची तर ती गंगोत्रीच ठरली, परंतु ती आजही गाजत आहे. आजही टी. एस्. ईलिएटसारख्या विचारवंतांना तिच्यातील विचारांचा परामर्श घ्यावासा वाटला आहे. हे भाग्य कुंट्यांच्या प्रस्तावनेला लाभावे कसे? ज्या प्रास्ताविकाला एक श्रेष्ठ दर्जाच्या काव्यनिर्मितीचा आधार नाही, ज्यात पदोपदी आस्था असली तरी नवकलानिर्मितीच्या प्रेरणेतून जन्मलेला सखोल तत्त्वविचार नाही, ज्यात

उदंड आत्मविश्वास असला आणि धिटाई असली तरी नवनिर्मितिक्षम अनुभूतीचा प्रत्यय नाही ते प्रास्ताविक क्रांतिकारक ठरू शकले नाही. त्याने लोकांच्या काव्यविषयक विचारांना थोडीफार गति दिली परंतु तीही अत्यल्पच. कारण ज्या बहुजनसमाजाच्या भाषेचा ह्या प्रास्ताविकाने कवितेच्या भाषेसाठी हिरीरीने पुरस्कार केला, त्या बहुजनसमाजाच्या भाषेतही ते लिहिलेले नसल्यामुळे त्यांतील क्रांतिकारक विचारांचा संपर्क त्या समाजाला फारसा पोचूच शकला नाही. ते क्रांतिकारक विचार त्या समाजापासून दूरच राहिले.

परंतु असे असले तरी कुंटे यांच्या प्रस्तावनेचे मराठी काव्यविचारातील महत्त्व कमी होत नाही. कवितेची कुंटे यांनी केलेली व्याख्या, महाकाव्याच्या स्वरूपाबद्दल त्यांनी व्यक्त केलेले विचार, काव्यात ग्राम्यत्व कशाने येते ह्या प्रश्नाचा त्यांनी सहज जाता जाता घेतलेला परामर्श, मराठी मनाची त्यांनी केलेली मीमांसा, शास्त्रीय लेखनाचे प्रयोजन आणि वाङ्मयाचे प्रयोजन तत्त्वतः एकच कसे ह्याबद्दलच त्यांनी केलेले विवेचन, समाजातील अगदी वरचा वर्ग आणि अगदी खालचा वर्ग ह्यांत सांस्कृतिक दृष्ट्या असलेले महदंतर नाहीसे करण्यासाठी आवश्यक ठरणाऱ्या लेखनाचे त्यांनी प्रतिपादिलेले महत्त्व, विधायक टीकेची त्यांनी लक्षात घेतलेली आवश्यकता ह्या व इतर अनेक अनुषंगिक गोष्टींकरिताही त्यांच्या ह्या प्रस्तावनेला अर्वाचीन काळातील मराठी वाङ्मयविचाराच्या इतिहासात महत्त्वाचे स्थान आहे. ज्या काळात ही प्रस्तावना लिहिली गेली त्या काळांत (१८६९) मराठी वाङ्मयविचार इतकासा प्रगत झालेला नव्हता. 'मराठी ज्ञानप्रसारका'तून (१८५०–१८६७) व इतर काही नियतकालिकांतून तो हळूहळू रूप घेऊ लागलेला असला तरी तो प्रगल्भ होण्यास बराच अवकाश होता. 'विविधज्ञानविस्तारा'चा नुकताच जन्म झालेला होता (१८६७). त्याच्या पहिल्याच अंकापासून 'काव्यविचारा'ला[1] महत्त्व दिले गेलेले आढळत असले तरी तो काव्यविचार मम्मटाच्या, विश्वनाथाच्या काव्यविचारांचा अनुवाद होता. त्यांची सांगड जी इंग्रजी कविता सुशिक्षितांकडून नुकतीच वाचली जाऊ लागली होती तिच्याशी घालण्याचा प्रयत्न अद्याप होत नव्हता. अद्याप का. बा.

१. 'विविध ज्ञानविस्तार' पुस्तक १ ले, अंक १, जुलै १८६७; अंक २, ऑगस्ट १८६७; पुस्तक १ ले, अंक ५, नोव्हेंबर १८६७; पुस्तक ४, अंक ८, जानेवारी १८७२; पुस्तक ४, अंक १०, जान्युआरी १८७२ : लेखक रामचंद्र भिकाजी गुंजीकर

मराठ्यांचा ‘नावल व नाटक यावरील निबंध’ (१८७२) जन्माला यावयाचा होता. आणि विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांच्याही ‘संस्कृत कवीं’चा अवतार व्हावयाचा होता. अशा वेळी कुंटे इंग्रजी धर्तीचा हा काव्यविचार प्रथमच मराठीत करू पाहत होते. कुंट्यांनी केलेली काव्याची व्याख्या पुढीलप्रमाणे आहे : “विचार-शक्तीला बाधा न आणिता जी भावनांना हलवून जाते ती कविता” असे कुंटे म्हणतात. त्यांचे प्रत्यक्ष शब्द पुढीलप्रमाणे आहेत. ते म्हणतात : “Poetry, in the largest sense given to it, is that which charms the feelings without offending the understanding.” आपल्या ह्या म्हणण्याचा अर्थ कुंटे कोठेच विशद करिताना दिसत नाहीत, परंतु कवितेने जागृत होणारी भावना ही विचारपूत असते हा कुंटे यांनी व्यक्त केलेला विचार त्या काळातील वाङ्मयविचाराचे स्वरूप लक्षात घेता महत्त्वाचा ठरतो यात संशय नाही. केशवसुतोत्तर कालात ह्या विचाराकडेच दुर्लक्ष झाल्यामुळे काव्याचे स्वरूप हळूहळू कसे सवंग होत गेले ह्यासंबंधीची आपली आठवण अद्याप ताजी आहे. ह्या विचाराप्रमाणे आणखीही काही महत्त्वाचे विचार कुंटे त्यांनी आपल्या प्रस्तावनेत व्यक्त केले आहेत. उदाहरणार्थ, एखाद्या समाजाच्या संपूर्ण व सर्वांगीण विकासाच्या दृष्टीने शास्त्रीय प्रगतीइतकेच वाङ्मयांतील प्रगतीला कसे महत्त्व असते ह्याचा विचार करून कुंटे एके ठिकाणी म्हणतात की आपण सध्या ज्या स्थितीत आहोत त्या स्थितीच्या दृष्टीने खऱ्याखुऱ्या पदार्थविज्ञानशास्त्रज्ञांचा एक नवा संप्रदाय जन्माला येण्याला जेवढे महत्त्व आहे, तेवढेच नव्या कवींचा एखादा अभिनव संप्रदाय जन्माला येण्यास महत्त्व आहे. गणित, रसायन, वैद्यक इत्यादी शास्त्रांत आपण इंग्लंडच्या मागे असू; परंतु मागे असलो तरी घाबरायचे काय कारण आहे ? एक वेळ अशी येईल की आपण त्याही क्षेत्रात इंग्लंडच्या पुढे जाऊ. कुंट्याचे म्हणणे असे की हेच काव्याच्या बाबतीतही खरे आहे : आणि ह्या दृष्टीने विचार करून आपल्या देशात गणितज्ञ, रसायनशास्त्रज्ञ, भिषक्वर्य ह्यांच्या बरोबरीनेच काव्याच्या नवसंप्रदायांच्या प्रवर्तकांनाही आपण उत्तेजन दिले पाहिजे हा वाङ्मयदृष्ट्या अत्यंत पुढारलेला विचार ते मांडताना दिसतात.[१] येथील

१. त्यांचे शब्द असे आहेत : “Hence in the state in which we are, an original school of poets is as important as a school of physicists. As mathematicians, as chemists and as physicions, we are behind England; but because it is so the

विचार जसे कुंट्यांच्या स्वदेशाभिमानी वृत्तीची आपणांस साक्ष पटवितात तसेच त्यांच्या अत्यंत प्रगत वाङ्मयीन विचारसरणीचीही संपूर्ण कल्पना देतात. आजही ज्या विचारांचे महत्त्व पटावे असेच हे विचार आहेत. कुंट्यांच्या ह्या जोरदार व स्फूर्तिदायक विचारसरणीमुळे ह्यानंतर थोड्याच अवकाशात जन्माला आलेल्या केशवसुतांच्या कवितेच्या स्वागतासाठी अनुकूल वातावरण निर्माण करण्यास कितपत मदत झाली हे आज सांगता येणार नाही; परंतु केशवसुतांच्या भावी आगमनाच्या दृष्टीने ते विचार किती भविष्यदर्शी होते याची मात्र आजही कल्पना आल्याशिवाय राहत नाही.

कवी हा केवळ निवेदक नसून निर्माता आहे ह्याची जाण कुंट्यांना आली होती. आपल्या 'राजा शिवाजी' ह्या काव्याची परीक्षा ह्याच दृष्टीने केली जावी असे त्यांचे म्हणणे होते. 'राजा शिवाजी' हा शिवाजीचा इतिहास नव्हे तर ते शिवचरित्रावर लिहिलेले 'महाकाव्य' आहे ह्याचा विसर पडू न देण्याची ते टीकाकारांना विनंती करीत होते. आपण पन्हाळ्याच्या वर्णनाने आपल्या काव्यास प्रारंभ केल्यामुळे रागावलेल्या टीकाकारांना त्यांनी हेच उत्तर दिले आहे. शिवाजीचा इतिहास हा एल्फिन्स्टन साहेबांच्या किंवा मरे साहेबांच्या इतिहासावरून अभ्यासावयाचा नसून तो रामदास व तुकाराम यांच्या ग्रंथांवरून अभ्यासिला गेला पाहिजे असा विचार त्यांनी मांडला आहे. शिवाजी हे सतराव्या शतकातील महाराष्ट्राच्या अंतःकरणातील भावनांना प्राप्त झालेले सशरीरी मूर्त रूप होते अशीच त्यांची कवी ह्या दृष्टीने शिवाजीसंबंधीची कल्पना होती व हीच कल्पना त्यांना आपल्या काव्यातून व्यक्त करावयाची होती. ती त्यांना यथार्थपणे आपल्या काव्यातून व्यक्त करिता आली नाही हा प्रश्न वेगळा; परंतु तेवढ्यासाठी त्यांनी महाकाव्याच्या स्वरूपासंबंधीची आपली कल्पना 'महाकाव्य म्हणजे काय ?' हे शीर्षक असलेल्या प्रस्तावनेच्या सातव्या परिच्छेदात सुस्पष्टपणे मांडली. कुंट्यांचे म्हणणे असे की महाकाव्याचा संबंध एखाद्या संपूर्ण राष्ट्राचा उदय, विस्तार आणि ऱ्हास ह्याच्याशी असतो, सर्वच रसांचा परिपोष महाकाव्यात होतो : त्यात शृंगाराबरोबर अद्‌भुतालाही स्थान असते. त्यात सर्वच सृष्ट चमत्कारांची

ere is no reason why we should be daunted. That time may be at hand when we may overtake England. The same holds true of poetry. It is necessary that schools of poetry and sciences should be formed."

वर्णने येऊ शकतात. थोडक्यात ते महाकाव्य म्हणजे सदर राष्ट्र ज्या ज्या गोष्टींसाठी ओळखले जाते त्या त्या गोष्टींचे जणू मूर्तीकरणच असते. काही वेळेला त्यातील सर्व घटनांचा ओघ एकाच व्यक्तीकडे – त्याच्या नायकाकडे – धावताना दिसतो व त्याच्या भोवतीच घोटाळतानाही दिसतो. परंतु तो एक दृष्टिभ्रम असतो. कारण अशा वेळी त्या राष्ट्राची अस्मिता आणि ती नायक म्हणून वावरणारी व्यक्ती ह्यांच्यामध्ये जणू एक प्रकारची अभिन्नता निर्माण झालेली असते. तो नायक म्हणजे जणू राष्ट्राच्या अस्मितेने घेतलेले सशरीरी रूपच असते. आणि म्हणूनच एकाच्या दर्शनाने दुसऱ्याचे दर्शन आपोआपच घडत असते. अशा प्रकारच्या काव्याचे परीक्षण हे त्या काव्याची जी मूल्ये आहेत त्यांनाच अनुलक्षून करावयाचे असते. आणि 'राजा शिवाजी'चे परीक्षण ह्याच दृष्टीने व्हावे अशी कुंटे यांची मागणी होती. परंतु दुर्दैव असे की महाकाव्यासंबंधीच्या आपल्या कल्पनेला उतरेल असे भव्योदात्त काव्य कुंटे स्वतः निर्माण करू शकले नाहीत. ह्या बाबतीत त्यांची काव्यप्रतिमा सर्वच दृष्टींनी तोकडी पडली; परंतु हा त्यांनी लिहिलेल्या 'राजा शिवाजी'च्या काव्यमूल्याचा प्रश्न थोडा वेळ बाजूला ठेवला तरी इतर अनेक काव्यविषयक प्रश्नांबरोबरच महाकाव्याच्या स्वरूपासंबंधीचा कुंटे यांनी केलेला हा भव्य विचार आजही मोलाचा ठरतो हे नक्की. मराठी वाङ्मयविचाराच्या बाल्यावस्थेत तर तो विशेषच मोलाचा होता. हा विचारही खास कुंट्यांचा विचार होता असे नाही. कॉलेजात अभ्यास करीत असताना कुंटे यांनी इंग्रजी टीकावाङ्मयातून तो आत्मसात् केलेला असावा. परंतु मराठीला तो बराच नवा होता, आणि याच दृष्टीने त्याचे व त्याच्या बरोबरीने व्यक्त झालेल्या कुंटे यांच्या इतर वाङ्मयविचारांचे ऐतिहासिक महत्त्व लक्षात घेतले गेले पाहिजे. ते लक्षात घेतले गेल्यास कुंटे यांचे मराठी वाङ्मय-विचारावरील ऋण मान्य करावे लागते.

१५

'डोह'च्या निमित्ताने

गद्य हे अगदी सहजपणे काव्यरूप केव्हा व कसे घेते ह्या प्रश्नांची उत्तरे शोधायची असतील तर श्रीनिवास विनायक कुळकर्णी यांच्या 'डोह' ह्या संग्रहातील लेखनाकडे वळावे. येथे गद्याला काव्यरूप देण्याची धडपड नाही. ते अनेकदा आपोआपच काव्यात्म बनते आहे. ह्या गद्याला डोळे आहेत, कान आहेत, अतिसूक्ष्म संवेदना टिपणारी त्वचा आहे, स्मृती आहे. ज्या मनाचे कोवळे, सूक्ष्मतरल आणि वास्तव असूनही स्वप्नसदृश भासणारे अनुभव हे गद्य गोचर करीत आहे त्या मनाचे रंगच त्याने धारण केले आहेत. ते एक बालमन आहे. एका प्रौढाने सतत जतन करून ठेवलेले बालमन आहे. त्या बालमनाचे सूर्याच्या कवडशाप्रमाणे पहाता पहाता नाहीसे होणारे ते सोनपरीचे, मनाला चटका लावणारे, अनुभवविश्व ते प्रौढ मन न्याहाळते आहे व शब्दात पकडते आहे. हे अनुभवविश्व जितके पाहण्याजोगे आहे, जगण्याजोगे आहे तितकाच त्याला शब्दांत पकडण्यासाठी चाललेला हा खेळही न्याहाळण्याजोगा आहे. ह्या संग्रहातील 'आम्ही वानरांच्या फौजा', 'जुन्या जन्मीची माणसे', 'मनांतल्या उन्हांत'

'डोह' ले. श्रीनिवास विनायक कुळकर्णी

ह्यांसारख्या लेखांतील कोणतेही एखादे पान उघडावे आणि हा खेळ मनसोक्त पाहून घ्यावा. जितका पहावा तितका तो अधिकच आकर्षक वाटतो. वाचीत असता आपण एकाच वेळी एका मजेदार अनुभवसृष्टीत आणि अत्यंत तरल शब्द-सृष्टीत एकसारखे रंगून जात असतो. वस्तुतः एकीतूनच दुसरी उमलत असते. शब्द आपणांस ज्या सृष्टीला प्रौढ बनून आपण हरवून बसलो आहोत अशा अनुभवाच्या एका यक्षसृष्टीत एकसारखे अगदी हलक्या हातांनी आपल्याला न कळत नेत असतात आणि आपली धांदल उडते. आपणांस जसे त्या दृष्टीच्या सौंदर्याने आकर्षून घेतलेले असते तसेच त्या यक्षनगरीला मूर्तिमान करणाऱ्या ह्या शब्दांनीही आकर्षून घेतलेले असते; व मग त्या सृष्टीत मनाने प्रवेश करीत असताच व तिच्यात यथेच्छ भटकावेसे वाटत असताच तिला जन्म देणाऱ्या ह्या शब्दसृष्टीतही रेंगाळावेसे वाटते. तिचे सौंदर्य चाखावेसे वाटते. एखादी उत्तम कविता वाचताना आपणांस हाच अनुभव येत नाही काय ? तेथे शब्द हे साधन की साध्य असा संभ्रम उत्पन्न व्हावा असेच काही तरी घडत असते. खरे म्हणजे तेथे शब्द हीच कविता असते. कविता वेगळी थोडीच असते ? 'औदुंबर' ही शब्दांपासून वेगळी कशी ? येथे आपण शब्दाशब्दांवर रेंगाळताना खरे म्हणजे 'औदुंबर'वरच रेंगाळत असतो. परंतु एवढे खरे की शब्दांवर रेंगाळावेसे वाटते, त्याचा पुरेपूर आस्वाद घ्यावासा वाटतो. असे करिताना एक मन त्या शब्दांना विसरून अनुभवावर झेप घालायला उत्सुक झालेले असते परंतु दुसरे मन त्याला हसत असते व म्हणत असते, 'अरे, वेडा तर नाहीस तू ? शब्द म्हणजेच अनुभव' अशीच काहीशी स्थिती कुलकर्ण्यांच्या 'डोहा'तील बऱ्याचशा लेखनाने होते. शब्द आणि ते ज्या अनुभवांना शरीर आणि प्राण देत आहेत ते अनुभव ह्यांचे ह्या लेखनातील नाते अजोड आहे. त्यांना एकमेकांपासून वेगळे करणे अशक्य आहे. आणि हे सर्व गद्यात घडते आहे ह्याची जेव्हा आपणांस मधूनच आठवण होते तेव्हा तर त्याची अपूर्वाई विलक्षणच जाणवते. हे जमले कसे, ही किमया साधली कशी हे प्रश्न मग मन विचारू लागते.

कुलकर्ण्यांच्या ह्या 'डोहा'तून आपल्या दृष्टीसमोर तरळणारी अनुभवसृष्टी कोणत्या क्रमाने साकार होत जाते हे सांगता येणार नाही. तिच्या साकार होण्याला निश्चित असा क्रम नाही. ती आकाशातील गंधर्वनगरीसारखी आहे. पहाता पहाताच ती किती तरी रूपे घेते. ही तिची रूपे इतकी सहजपणे बदललेली असतात की त्यांच्यात घडून आलेला हा बदल आपल्या लक्षातही आलेला नसतो. आपण

निघालो कोठून आणि घरंगळत घरंगळत आलो कोठे हे लक्षात घेण्याचे भानही आपणांस राहात नाही. खरं म्हणजे ते लक्षात घेण्याची आवश्यकताच भासत नाही. आपला एका मनाबरोबर प्रवास चालू असतो. हे मन भूतकाळात गेलेले असते. प्रौढ असूनही एकदम लहान झालेले असते, व म्हणूनच त्याला जे प्रौढ बनल्यामुळे दृष्टीपुढून कधीच गेलेले आहे ते सर्व परत लख्ख दिसायला लागते, त्याचा गंध, त्याचे रूप, त्याचे सगळेच काही मग अगदी ताजे बनते. ते सर्व किती हुंगू, किती न्याहाळू, किती आस्वादू असे त्याला होऊन जाते, आणि मग हा आस्वाद घेताना त्यांतील प्रत्येक आगळ्या संवेदनेची परत एकदा चव घेतल्यावाचून त्याला राहावत नाही. न जाणो जे हरवले होते ते आता हाती आल्यासारखे वाटत असतानाच परत हरवले तर काय घ्या! म्हणूनच हे मन कोठे स्मृतीतील गंधावर रेंगाळेल, कोठे एखाद्या स्वप्नसदृश दृश्यावर रेंगाळेल—खरे म्हणजे ह्या सर्व स्मृतीच : परंतु त्या किती विविध प्रकारच्या, विविध रंगांच्या, विविध ढंगांच्या; एकदम लहान झालेल्या, बालमन प्राप्त झालेल्या एका प्रौढाच्या त्या स्मृती; त्यात बालमनाचा ताजेपणा, टवटवीतपणा, जिवंतपणा असा अवतरतो तशीच प्रौढ मनाची संवेदनाचे, भावांचे, कल्पनांचे सौंदर्य ओळखण्याची व आस्वादण्याची समजही अवतरते. परंतु हे प्रौढ मन त्या बालमनावर कोठेही आपल्या प्रौढत्वाचे नियंत्रण घालीत नाही. हे पाहा, ते पाहा, हे चाख, ते चाख असे सांगत बसत नाही. एखाद्या प्रौढ माणसाच्या आसऱ्याने एकाएकी जागृत झालेले एक बालमन बागडत आहे असे दृश्य येथे दिसते. हे बालमन स्वतःला विसरलेले आहे, आपल्यावर एका प्रौढमनाची समंजस नजर आहे ह्याचीही त्याला जाणीव नाही. ते आपल्याच तंद्रीत गर्क आहे. म्हणूनच ते हवे तेथे जात आहे. हवा तितका वेळ थांबत आहे, हव्या त्या स्मृतींवर रेंगाळते आहे, त्यांचा सुवास मनमुराद घेते आहे. आपला मार्ग आपणच क्रमीत आहे. वाट फुटेल तिकडे जात आहे.

आणि ते असे मंद मंद वायुलहरींनी आपोआप पुढे पुढे ढकलल्या जाणाऱ्या एखाद्या ढगाप्रमाणे एका अत्यंत धूसर आणि विरल अशा स्वप्नसदृश सृष्टीतून घरंगळत असूनही त्याच्याबरोबर प्रवास करिताना ही अनुभवसृष्टी डोळ्यांपुढे हळूहळू साकार होत आहे हे आपणांस जाणवत राहते. आपल्या डोळ्यांना दिसतो तो डोह, त्या डोहातून पलीकडे जाणारी ती घोड्याचे तोंड असलेली होडी, त्या डोहापल्याडचे रानातले ते महाकालीचे देऊळ, त्याच्या आसपास

कोठेतरी राहणाऱ्या चिंगू आजी, सर्वांच्या उपयोगी पडणारे आनंदी वृत्तीचे व धडपड्या स्वभावाचे दादा, प्रेम आणि जरब एकाच वेळी दाखविणारी आई, दादा आणि आई यांच्यापेक्षाही अधिक माहीतगार असलेली आजी. सांगलीकरांचा तो वाडा, गावाच्या आसपासच्या मशिदी व देवळे, नदीचा घाट, डोहातील पाण्यातून हळूच वर येणारी सुसर, डोहाच्या आसपासची झाडे–एक ना दोन, त्या गावाच्या आसपासचा सर्वच तपशील आपणांस गोचर होऊ लागतो आणि त्यातून ते गाव डोळ्यांपुढे येऊ लागते. केवळ बालपणीच्या स्मृतींचा सुगंध चाखीत ह्या स्मृतीच्या छोट्यामोठ्या कवडशांवर रेंगाळणारे हे मन स्वतःला नकळत एक समग्र गाव, त्यातील माणसांसह, गल्लीबोळांसह, पशुपक्ष्यांसह, नित्यनैमित्तिक व्यवहारांसह आणि उत्सवांसह आपल्या डोळ्यांपुढे साक्षात उभे करिते. 'डोह'मधील लेखनाचे वैशिष्ट्य हे की ते सर्व एका गावाशी, त्या गावातील विविध स्थलांशी, प्रसंगांशी, वास्तूंशी, व्यक्तींशी संबद्ध असलेल्या स्मृतींतून उमललेले लेखन आहे. ते स्फुट असूनही बरेचसे एकसंध आहे. विलग विलग असूनही त्यात एखाद्या जिवंत वस्तूच्या अवयवांमध्ये जाणवणारी सलगता आहे. त्यामुळे त्यातून आपल्या डोळ्यांपुढे येते ते एक जग, एक अनुभवविश्व. आणि हे सर्व होते म्हणूनच मला वाटते, हे गद्य खऱ्या अर्थाने 'ललित' बनते. अगोचराला गोचर करण्याचे, अमूर्ताला मूर्तिमान करण्याचे, अरूपाला रूप देण्याचे कार्य हे गद्य करीत आहे, वाऱ्यापेक्षाही सुळसुळीत अशा एका सृष्टीची निर्मिती साधीत आहे. येथे संवेदना साकार होत आहेत आणि भाव हे अनुभव बनत आहेत.

परंतु 'डोह'मध्ये ही किमया सर्वत्रच होते असे नाही. अशा प्रकारच्या लेखनामध्ये ही किमया सर्वत्र साधली जाणे कठीणही असते; कारण स्मृतींची पुनर्निमिती करू पाहणाऱ्या व त्यांचा पुनःप्रत्यय घेऊ पाहणाऱ्या लेखनात काही भाग केवळ वर्णनाचा, निवेदनाचा येणे पुष्कळदा अपरिहार्य असते. अशा स्थळी येणारा तपशील आपले 'गद्यपण' बदलू शकत नाही, नाहीसे करू शकत नाही. त्याला लालित्याचा परिसस्पर्श होत नाही. तो तपशील असतो व गद्यातही जड तपशील राहातो. त्याचा अनुभव बनत नाही. 'सुसरीचे दिवस', 'वारा वाहे रुणझुणा', 'डोहापलीकडे' ह्यांसारख्या लेखनातील कित्येक परिच्छेद माहितीवजा बनत आहेत असे वाटते ते ह्यामुळेच. त्यातील तपशीलवजा निवेदने ही केवळ निवेदने वाटतात ती ह्यामुळेच. त्यांतून विविध

संवेदना व भाव यांनी सुगंधित झालेले अनुभव काही केल्या साक्षात होत नाहीत.

मराठी ललित गद्याला अलीकडच्या काळात दुर्गा भागवत, इरावती कर्वे, विंदा करंदीकर, मधुकर केचे यांनी आपल्या परीने मोठे लक्षणीय रूप देण्याचा प्रयत्न केला आहे. विविधस्वरूपी अनुभवांना साकार करू पाहणाऱ्या ललित-गद्याचा प्रांत खरोखरच विस्तृत आहे. इतर ललित-लेखनाला जे पचवता येणे अशक्य असे कितीतरी हे ललितगद्य पचवू शकते. त्याला कोणताच अनुभव वर्ज्य नाही; म्हणूनच ते विनोदाच्या आश्रयाने जसे फोफावू शकते तसेच करुणगंभीराच्या आश्रयानेही प्रगट होऊ शकते. ते निर्माण व्हावयाला एखाद्या प्रवासाचे निमित्त जसे पुरते तसेच एखाद्या लक्षणीय प्रसंगाचे निमित्तही पुरते. 'डोह'मध्ये बालपणाच्या स्मृतींतून ते साकार होत आहे. त्या स्मृतींचे इंद्रधनुष्यी रंग ते धारण करीत आहे. ज्या मनाच्या त्या स्मृती आहेत त्या मनाचा ओलावा त्यातून जाणवत आहे. ठिकठिकाणी विस्मृतीच्या धुक्यात बुडून गेलेल्या एका सोन्याच्या द्वारकेला ते परत त्या धुक्यातून वर काढीत आहे. मराठी ललितगद्याला नवसौंदर्य प्राप्त करून देणाऱ्या आजच्या लेखकांमध्ये म्हणूनच श्रीनिवास विनायक कुळकर्णी यांना निश्चित महत्त्वाचे स्थान प्राप्त झाले आहे.

१६

कथा आणि कविता

कविता आणि कथा हे वाङ्मयाचे दोन महत्त्वाचे प्रकार आहेत. ज्या दोन प्रकारांना वाङ्मयाने प्रथम जन्म दिला असावा असे हे प्रकार आहेत. अगदी प्रारंभापासून त्यांच्या कक्षा एकमेकांमध्ये मिसळून गेल्या आहेत. जे अलग होऊ शकतात आणि एकमेकांमध्ये मिळून जाऊ शकतात असे हे वाङ्मय-प्रकार आहेत. ऋग्वेदातील काही सूक्ते आणि बालकवींची 'फुलराणी' किंवा 'संध्यारजनी' हे सर्वच लेखन कथात्म आहे. त्याची कथात्मता आपणांस जाणवेल अशी आहे. काही ठिकाणी ती अस्पष्ट असते, काही ठिकाणी ती स्पष्ट असते, तर कथाकाव्यासारख्या लेखनात तिला प्राधान्य असते.

एकमेकांच्या इतक्या जवळ असणाऱ्या, किंबहुना एकमेकांशी अनेकदां संपूर्ण-पणे एकजीव व एकरूप होणाऱ्या ह्या वाङ्मयप्रकारांची विशुद्ध रूपे डोळ्यांपुढे आणून त्यांची लक्षणे शोधणे म्हणूनच थोडे अवघड होते. आपण काव्यात्म आणि कथात्म हे शब्द नेहमीच वापरतो. परंतु त्यांचे नेमके अर्थ आपणांस कितपत सांगता येतात हा खरोखर प्रश्नच आहे. परंतु एवढ्यासाठी तरी त्या शब्दांनी आपणांस नेमके काय अभिप्रेत असते ते समजून घेणे आवश्यक आहे.

कथा आणि कविता ह्या उभयतांमधून अनुभव गोचर होत असले तरी ह्या अनुभवाची जात वेगवेगळी आहे. कथारूपाने व्यक्त होणाऱ्या अनुभवांमध्ये कालाची जाणीव ही एक महत्त्वाची जाणीव आहे. एक कालखंड आणि त्या

कालखंडात घडलेल्या कृती किंवा घटना यांना त्या ठिकाणी महत्त्वाचे स्थान आहे. ह्या कृती किंवा घटना मानसिक असण्याची शक्यता आहे. परंतु त्या मानसिक असोत वा इंद्रियगोचर असोत, त्या तेथे विशिष्ट कालाशी संबद्ध आहेत, त्यात कालदृष्ट्या विशिष्ट अनुक्रम आहे, ही सदर अनुभवाच्या संबंधातील एक प्रधान जाणीव आहे. ही कालाची जाणीव तेथे महत्त्वाची ठरत असल्यामुळे तिच्या अनुषंगाने स्थल, वातावरण, व्यक्ती इत्यादींना देखील त्या जाणिवेमध्ये आपोआपच स्थान मिळाल्याशिवाय राहत नाही. घटनांचा कालसंबद्ध क्रम तेथे अनुभवाचा एक महत्त्वपूर्ण घटक ठरत असतो. घटनांचा न्यास होताना हा क्रम मागेपुढे होईल : अगोदरच्या घटना नंतर व नंतरच्या अगोदर येतील; परंतु घटनाक्रमाची जाणीव नष्ट होणार नाही. ती जाणीव हे सदर अनुभवाचे प्रधान अंग राहील. अनुभवाला त्याचे रूप लाभण्यात ह्या सर्वांचा महत्त्वाचा भाग असतो. कथा म्हटली की ह्या सर्व गोष्टी आपल्या डोळ्यांपुढे येतात.

कथेपासून कविता जर कोणत्या बाबतीत वेगळी ठरत असेल तर नेमकी ह्या बाबतीत. कवितारूपाने आपणांस गोचर होतो तो एक अनुभवच, परंतु ह्या अनुभवाचे स्वरूप असे असते की त्याचा विचार करताना कालाची जाणीव आपणांस फारशी होत नाही. ह्याचा अर्थ तो अनुभव कालसंबद्ध नसतो असे नाही. असा कोणता अनुभव आहे की जो काळाला डावलून येऊ शकेल? प्रत्येक अनुभव हा शेवटी कालसंबद्धच आहे. एवढेच नव्हे तर त्याचे जे अंतर्गत घटक आहेत त्यांच्यामध्येही निश्चित असा कालानुक्रम आहे; परंतु ही सदर अनुभवाची कालसंबद्धता आणि हा तदंतर्गत घटकांचा कालदृष्ट्या अनुक्रम ह्या गोष्टी तो अनुभव कवितारूपाने व्यक्त होत असता जणू आपल्या दृष्टीआड होतात. त्या अनुभवाच्या संदर्भातील कालाचा विचार तेथे जणू मागे पडतो व तो अनुभव आपणासमोर अवतरतो तो एक कालनिरपेक्ष अनुभव म्हणून. तो अनुभव कालनिरपेक्ष बनतो याचे कारण तो प्रकट होत असता एक गोष्ट घडत असते; ज्या घटकांचा तो बनलेला असतो त्या घटकांचा न्यास तेथे त्यांच्या अनुक्रमाचे कालदृष्ट्या भान राखून आणि त्यांच्यातील कार्यकारणसंबंधाकडे लक्ष वेधून झालेला नसतो. ही गोष्ट कथेत मात्र घडताना दिसते. तेथे ती घडणे जणू अपरिहार्य ठरते. अंतर्गत घटकांचा कार्यकारणसंबंध हा कथेला कथात्व प्राप्त करून देण्याच्या दृष्टीने एकसारखा महत्त्वाचा ठरत असतो. कवितेत होणारा अनुभव आपल्या अंतर्गत घटकांचा आपल्या पद्धतीने न्यास साधीत असतो. ह्या घटकांचे परस्परांशी

असणारे नाते हे कथेतील घटकांच्या परस्परांशी असणाऱ्या नात्याप्रमाणे तर्काधिष्ठित कार्यकारणभावाने बांधले गेलेले नसते. ते नाते अनेकदा एका घटकाच्या शेजारी आलेल्या दुसऱ्या घटकाचा संपूर्ण कवितेच्या संबंधात विचार केल्याशिवाय लक्षातही येत नाही. कवितारूपाने व्यक्त होणाऱ्या अनुभवाला प्राप्त होणारे हे थोडेफार कालनिरपेक्ष रूप (टाइमलेसनेस) हे माझ्या दृष्टीने कथेपासून कवितेला वेगळे करणारे असे तिचे महत्त्वाचे लक्षण आहे. 'झपूर्झा'सारखी कविता ज्या अनुभवाचे दर्शन घडविते तो वास्तविक केशवसुत ह्या मनाला आलेला स्थलकालसंबद्ध असाच एक अनुभव आहे. त्या अनुभवाचे दर्शन घडविताना केशवसुतांनी वापरलेली भाषाही त्या अनुभवाचा घटकानुक्रम लक्षात घेऊन, कालाचे भान राखून, जणू योजलेली आहे असा आभास निर्माण होतो. 'हर्षखेद ते मावळले, हास्य निमाले, अश्रु पळाले, कंटकशल्यें बोथटलीं, मखमालीची लव वठली' येथे एक घटनानुक्रम आहे. कोणत्याही कवितेचे—मग ती केशवसुतांची असो, मर्ढेकरांची असो वा दिलीप चित्रे यांची असो—तिचे कालवाचक क्रिया-पदांवाचून भागतच नाही. बोलायचे म्हटले, काही व्यक्त करायचे म्हटले, की तेथे ही कालवाचके आलीच. तशीच ती कथेप्रमाणे कवितेतही येतात; परंतु कवितेत ती आली तरी कवितेच्या परिशीलनाने मनावर उमटणारे अनुभवचित्र त्याच्या घटकांच्या कालसंबद्धतेची आणि कार्यकारणभावाची कमीत कमी जाणीव निर्माण करण्याचा प्रयत्न करते. कालाची बंधने जणू तेथे गळून पडत असतात. कालाच्या सांगाड्यात उभा असलेला तो अनुभव जणू तो सांगाडा टाकून देऊन एक अनुभव पुढे येतो.

पुष्कळशी कविता ही कथात्मक असते, वरच 'फुलराणी' व 'संध्यारजनी' ह्या कवितांचा उल्लेख आला आहे. ह्या कविता कथात्म आहेत, परंतु ती कथाकाव्ये नव्हेत. बालकवींच्या 'अरुण' सारख्या कवितेमध्येही एक कथासूत्र आहे. बालकवींना सृष्टीव्यापारांमध्ये मानवी व्यवहारांची आणि मनोव्यापारांची चित्रे दिसतात, आणि ते अरुणोदयासारख्या किंवा चंद्रोदयासारख्या सृष्टिचमत्काराचे अनुभवचित्र अशा प्रकारे रेखाटतात की ते शेवटी कोणत्यातरी कथासूत्राच्या आधारे उभे राहाताना दिसते. 'फुलराणी' सारख्या कवितेत सृष्टीमध्ये सूर्यास्ता-पासून सूर्योदयापर्यंत घडणाऱ्या स्थित्यंतराचे चित्र, बालकवींनी एका फुलराणीत ह्या कालखंडात घडून आलेल्या विविध वृत्त्यंतरांच्या पार्श्वभूमीवर रेखाटलेले आहे. स्वाभाविकच ती कविता म्हणजे एका परीने फुलराणीची प्रेमकथा बनली आहे.

परंतु तिचा आपल्या मनावर उमटणारा ठसा हा कथेपेक्षा कवितेचाच अधिक आहे. येथे कविता ही एका कथेच्या आधारे उभी राहिली आहे–परंतु महत्त्व आहे ते कवितेला; कथेला नव्हे. वरवर पाहाता एक अनुभवचित्र कालाच्या संदर्भात आपल्यापुढे उभे केले जात आहे. परंतु कवितेचे वाचन पुरे झाल्यावर व तत्संबंधी विचार करू लागल्यावर आपणांस जाणवते ते हेच की ही कालाची विशिष्ट घटनानुक्रमाच्या संबंधांतील चौकट केव्हाच गळून पडली आहे व एक कालनिरपेक्ष अर्थपूर्ण अनुभव साकार होऊन आपणासमोर उभा आहे. 'फुलराणी'सारखी कविता ही, 'कविता कथात्म बनते कशी' ह्याचे एक बरेचसे ढोबळ उदाहरण आहे. परंतु अनेकदा कविता इतक्या ढोबळ स्वरूपात कथात्म बनत नाही. तिची कथात्मता बरीच सूक्ष्म असते. तेथे कलानुसंधान टळत नाही. ते केव्हाही टाळता येत नाही; परंतु कालसंबद्ध घटनाक्रमाला येथे महत्त्व उरत नसल्यामुळे त्याची जाणीव कविता वाचीत असता होत नाही.

काही कवितांचा उल्लेख आपण 'कथाकाव्य' म्हणूनच करतो. तेथे कविता ही कथात्म असते असे म्हणण्याऐवजी कथा ही काव्यात्म बनण्याची धडपड करीत असते असे म्हणणे सयुक्तिक ठरते. आणि कथा ही काव्यात्म केव्हा बनते हा प्रश्न येथे उपस्थित होतो. येथे लेखनाचे उद्दिष्ट काय असते? कथाकथनाचे की काव्यनिर्मितीचे? रविकिरणमंडळाच्या काळात मराठीत बरीच 'कथाकाव्ये' लिहिली गेली. त्यांना खंडकाव्ये ह्या नावाने संबोधण्यात आले. ह्या खंडकाव्यांच्या लेखनाचे उद्दिष्ट काय होते? हे उद्दिष्ट मूलतः कथाकथनाचे होते आणि शक्यतो हे कथाकथन 'काव्यात्म' होईल अशा प्रकारे करण्याचे होते असेच म्हणावे लागेल. कथाकथन हे काव्यात्म केव्हा बनते? ही काव्यात्मता कथनाच्या विशिष्ट गुणधर्माने त्यात अवतरत असते की ते ज्याचे कथन असते त्या अनुभवाच्या विशिष्ट गुणधर्मामुळे? मिरासदारांच्या 'माझ्या बापाची पेंड'-सारख्या हास्यकथेचे कथन कधीतरी काव्यात्म बनणे शक्य आहे काय? एखाद्या हास्यकथेचे कथन काव्यात्म बनत असल्यास केव्हा बनते? असे एक ना दोन अनेक प्रश्न ह्या संदर्भात आपल्या डोळ्यांपुढे उभे राहातात.

एखाद्या कथनात आपणांस काव्यात्मता जाणवते म्हणजे नेमके काय जाणवते? काव्यात्मता म्हणजे काय? ह्या प्रश्नाचे उत्तर सापडल्याशिवाय वर उल्लेखिलेले आणि त्यातून उद्‌भवणारे इतर प्रश्न सुटतील असे वाटत नाही. एखाद्या हास्य-कथेचे निवेदन काव्यात्म होण्याची कितपत शक्यता आहे अशा स्वरूपाचा एक

प्रश्न वर उपस्थित केला आहे. त्याच्याच मदतीने आपण पुढे जाण्याचा प्रयत्न करू. 'झेंडूचीं फुलें' किंवा 'उपहासिनी' ह्या संग्रहांतील लेखन कधीतरी काव्यत्म बनते काय? त्यात आपणांस काव्यात्मता कितपत जाणवते? त्या लेखनाने निर्माण होणारे हास्य ज्या अनुभूतीतून जन्माला येत असते ती अनुभूती काव्यानुभूती ह्या पदवीला पात्र ठरते काय? कोटित्व किंवा तत्सदृश कल्पनाचमत्कृती यांच्या जाणिवेने जन्माला येणारे हास्य घ्या.—सदर जाणिवेला वा त्या हास्याला काव्यानुभूतीचा रंग कधीतरी येईल काय? येईल असे वाटत नाही. अनेक हास्यातून सूचित होणारी जीवनातील विसंगतीची जाणीव आपणांस अंतर्मुख करूच शकत नाही. हास्य हे बव्हंशी बहिर्मुख वृत्तीचेच द्योतक आहे. हास्यामध्ये स्वतःचा विसर पडणे कठीण जाते. बरेचसे हास्य हे आत्मश्रेष्ठत्वसूचक असते. ते आत्मसंतुष्ट वृत्तीचेच अनेकदा गमक असते. हास्योत्पादक जाणिवेमध्ये तात्कालिकाला आणि विशिष्टाला विलक्षण महत्त्व आहे. त्या जाणिवेभोवतालची तात्कालिकत्वाची आणि विशिष्टत्वाची बंधने सैल होणे अत्यंत कठीण आहे. म्हणूनच अनेकदा जी जाणीव अमेरिकन माणसाला हास्योत्पादक वाटते ती इंग्लिश माणसाला वाटत नाही. ह्या हास्योत्पादक जाणिवेमध्ये तात्कालिकत्वावर आणि विशिष्टत्वावर मात करण्याची शक्ती अत्यंत अपुरी आहे. अंतर्मुखताही तिला वावडी आहे. मला वाटते, ह्या सर्व गोष्टींमुळेच हास्योत्पादक लेखन काव्यात्म बनणे कठीण जाते. नव्हे, पुष्कळ वेळा ते अशक्य असते; कारण ज्या जाणिवांच्या संबंधात आपणांस काव्यात्मतेचा साक्षात्कार होतो त्या जाणिवा आपणांस थोड्याफार प्रमाणात अंतर्मुख करीत असतात; कालाचा विसर पाडीत असतात. मर्ढेकर किंवा टी. एस. एलियट यांच्या काव्यालेखनातून अनेकदा उपहासाचे सूर आपल्या कानी येतात. असे असूनही ते लेखन आपणांस काव्यात्म वाटते हे कसे? हा प्रश्न स्वाभाविकच येथे उपस्थित होतो. उपहासवृत्ती ही वास्तविक पाहाता तात्कालिकावर आणि विशिष्टत्वावर आधारलेली आहे. ती जात्याच बहिर्मुख वृत्तीची द्योतक आहे, परंतु असे असूनही ह्या लेखकांच्या लेखनातील उपहासाचे सूर आपल्या चेहऱ्यावर हास्याच्या छटा निर्माण करीत नाहीत; ते आपणांस अंतर्मुखच बनवतात. येथे सदर लेखनात गोचर होणारी उपहासप्रवृत्ती आत्मश्रेष्ठत्वाच्या वा आत्मसंतुष्टत्वाच्या भावनेतून जन्माला आलेली नसते, सुधारणावाद्याच्या भूमिकेतूनही ती जन्माला आलेली नसते, तिच्यामागे चीड, संताप, तिरस्कार नसतो तर एक प्रकारे दुःख असते. 'बुडती हे जन न देखवे डोळा', 'नरेंच केला हीन किती

नर' ह्या जातीचे दुःख असते. ह्या दुःखापोटी म्हणजे अंतर्मुख करणाऱ्या जीवनातील विसंगतीच्या एका जाणिवेपोटी ही उपहासवृत्ती जन्मलेली असते. मर्ढेकरांप्रमाणे तुकारामातही ही प्रवृत्ती दिसते. स्वाभाविकच त्यांचा हा उपहास आपणांस हसविण्यापेक्षा कठोर जीवनानुभवांचे सम्यक रूप न्याहाळण्यासच अधिक प्रवृत्त करतो. आपल्या आत्मसंतुष्ट वृत्तीला तेथे तडे जात असतात. आपण जणू जागे होतो व विचार करायला लागतो. अशा प्रकारे आपणांस अंतर्मुख करण्याची, विशिष्टाला सर्वसामान्याच्या दृष्टीने अर्थ प्राप्त करून उपहास-देण्याचीही ताकद सदर लेखनात असते, म्हणूनच सकृद्दर्शनी ते लेखन प्रधान वाटले तरी त्याची काव्यात्मता आपणांस जाणवल्या वाचून राहात नाही.

म्हणजे काव्यात्मतेचा संबंध आपणास अंतर्मुख करणाऱ्या आणि कालाचा व विशिष्टत्वाचा विसर पाडणाऱ्या जाणिवांशी आहे. माधव जूलियन यांच्या 'सुधारक' आणि 'नकुलालंकार' या लेखनामध्ये उपहास आहे. त्यांच्या सदर लेखनामागील प्रेरणाच उपहासाची आहे, परंतु येथील उपहास काव्यात्मतेच्या पातळीवर जातच नाही. तो सतत गद्याच्या पातळीवरच राहातो; कारण त्याच्या-मागे मर्ढेकर-तुकारामांचे दुःख नाही. तर केवळ विशिष्ट स्थलकालसंबद्ध अशा लब्धप्रतिष्ठितांचा दंभस्फोट करण्याचा संकुचित उद्देश आहे. त्यात ह्या उभयतांचे वृत्तिगांभीर्य नाही. त्यामुळे तेथे सदर उपहासाची विशिष्टता व बहिर्मुखता कधीच नष्ट होत नाही. त्यामुळे त्याच्या परिशीलनाने निर्माण होणाऱ्या जाणिवा आपणास अंतर्मुख करू शकत नाहीत.

आपण विचार करीत होतो तो काव्यात्मता म्हणजे काय ह्या प्रश्नाचा : एखाद्या कथनात काव्यात्मता अवतरते म्हणजे नेमके काय घडते ह्या प्रश्नाचा. आपण आतापर्यंत जो विचार केला त्यावरून असे दिसते की आपणांस ज्या लेखनात काव्यात्मता जाणवते, त्याच्या परिशीलनाने जाणवणारा अनुभव हा एकतर आपणांस अंतर्मुख करण्यास समर्थ असतो आणि शिवाय तो इतर अनुभवां-प्रमाणेच कालसंबद्ध असला तरी येथे त्याच्या संदर्भात कालाचा विचार मागे पडतो, गळून पडतो, कालाच्या बंधनातून जणू तेथे त्याची सुटका झालेली असते व त्याच्या विशुद्ध स्वरूपात तो आपल्या डोळ्यांपुढे येत असतो. काव्यात्म अनुभूतीची लक्षात आलेली ही लक्षणे जर तिची व्यवच्छेदक लक्षणे ठरत असतील तर ती एखाद्या 'कथाकाव्यात' केव्हा व कशी गोचर होतात ह्याचा विचार महत्त्वाचा ठरतो. ही लक्षणे एखाद्या कथनात अवतरणे तेव्हाच शक्य

आहे की जेव्हा ते ज्या जीवनानुभवाचे आहे, तो एका विशिष्ट कालातील काही विशिष्ट व्यक्तीचाच केवळ जीवनानुभव न राहाता सर्व काळाचा, सर्व मानवांचाच जीवनानुभव बनू शकेल. कथारूपाने अवतरणाऱ्या प्रत्येक अनुभवात हे सामर्थ्य उपजत असते असे दिसत नाही. अनेक कथा विशिष्ट व्यक्तींसंबंधीच्या व विशिष्ट स्थलकालपरिस्थितीतील कथा म्हणूनच केवळ अखेरपर्यंत राहातात. याचे एक अत्यंत ढोबळ उदाहरण म्हणजे आजच्या अनेक रहस्यकथा. ह्या कथा वास्तविक माणसांच्या वाट्याला येणाऱ्या काही जीवनानुभवांच्याच कथा असतात. परंतु ह्या जीवनानुभवांचे स्वरूप असे असते की त्यांचा अर्थ त्यांच्या विशिष्ट प्रकृतीमुळे अत्यंत परिमित बनलेला असतो. विशिष्टाच्या चौकटीतून बाहेर येऊन अनेक अर्थांची परिमाणे लाभणे त्यांना क्वचितच शक्य असते. त्यांचे विशिष्टत्व जणू कधीच नाहीसे होत नाही. वर जो हास्यकथांचा विचार आलेला आहे तोही या संदर्भात लक्षात घेण्याजोगा आहे. हास्यकथेच्या रूपाने व्यक्त होणाऱ्या जीवनानुभवाला देखील अर्थदृष्ट्या अनेकसंदर्भसूचकत्व क्वचितच लागते. त्यांचे स्वरूप एखाद्या स्फोटासारखे असते. स्फोट होताच थोडा वेळ आपण स्तिमित होतो व नंतर परत सर्व स्थिरस्थावर होते. अशा प्रकारच्या अनुभवांच्या कथनात आपणास अंतर्मुख करू शकणारी काव्यात्मता अशी अवतरणार ? विविष्ट कालीन आणि विशिष्ट परिस्थितीतील व्यक्तींच्या जीवनाला त्यांचे विशिष्टत्व अबाधित राहून सार्वकालीन अर्थ येणे आणि हा अर्थ सूचित होण्यासाठी विशिष्ट कालाच्या व परिस्थितीच्या चौकटीत त्या जीवनाचे चित्र रेखाटले जात असूनही ते केवळ त्या चौकटीत न राहाता तिच्यातून बाहेर येणे व सार्वकालीन होणे ही गोष्ट केव्हा शक्य आहे ? जेव्हा सदर अनुभवाचे ठिकाणी प्रतीकात्म बनण्याचे सामर्थ्य असेल किंवा येईल तेव्हा. कथन हे काव्यात्म तेव्हाच बनण्याची शक्यता असते की जेव्हा कथारूपाने व्यक्त होऊ पाहाणारा अनुभव आपले कथारूप न सोडताच प्रतीकात्म बनतो. ती सदर अनुभवाचे ठिकाणी बुद्धिपुरस्सर आणलेली प्रतीकात्मता नसते. कथनामधून त्या अनुभवाला जो अर्थ प्राप्त होत असतो त्यामुळे त्यात अवतरत असलेली ती प्रतीकात्मता असते व कालनिरपेक्षता असते. परंतु तिला कालनिरपेक्षता ह्या नावाने संबोधणेही इतकेसे बरोबर नाही. ती कालनिरपेक्षता नसून ते भूताचे वर्तमानाशी नाते जोडणे आहे. एखाद्या अनुभवचित्राला प्राप्त होणारी प्रतीकात्मता जणू भूत आणि वर्तमान ह्यांच्यामधील दूरत्व नाहीसे करीत असते.

भूतालाच वर्तमान बनवीत असते. खाडिलकरांना महाभारतात त्यांच्या काळातील भारत दिसला. आजच्या एखाद्या कवीला आजचा भारत दिसतो. एखाद्या अनुभवाला प्राप्त होणारी प्रतीकात्मता ह्याप्रमाणे कालाशी संबद्ध असणारी त्या अनुभवावरील बंधने नाहीशी करीत असते. स्वाभाविकच कालाने ज्या अनुभवांना पर्स्पेक्टिव्ह दिलेले आहे, अर्थ प्राप्त करून दिलेला आहे, एक प्रकारची प्रतीकात्मता दिली आहे, असे कथात्मक अनुभव आपल्या कथाकाव्यांसाठी निवडण्याकडेच कवींची सामान्यतः वृत्ती दिसते. वर्तमानाला स्थलकालपरिस्थितीची बंधने विशेष जाचक असतात. त्या बंधनांतून वर्तमानाची सुटका होणे जवळजवळ अशक्य असते. ही सुटका होणे कठीण जात असल्यामुळेच वर्तमानाला लवकर 'अर्थ' प्राप्त होत नाही. त्यामुळे वर्तमानाचे कथन हे काव्यात्म होणे अनेकदा कठीण जाते. कथाकाव्याचे विषय अनेकदा गतेतिहासातील प्रसंग असतात ह्याचे कारण हेच होय. इतिहास अनेक प्रसंगांना 'अर्थ' देत असतो व ही व्यक्तिप्रसंगांना 'अर्थ' देण्याची प्रक्रिया काळ जसजसा पुढे पुढे जातो तसतशी अधिक अचूकपणे घडत असते. म्हणूनच गतेतिहासातील प्रसंगांवर आधारलेली कथाकाव्ये 'काव्य' ह्या अभिधानाला पात्र होण्याची अधिक शक्यता असते. तेथे अनुभवाला प्रतीकात्मकता लाभणे, तो स्थलकालाच्या चौकटीतून बाहेर येणे, त्याला एक प्रकारचे स्वयंभू मूल्य प्राप्त होणे ही प्रक्रिया घडण्यास काळाने मदत केलेली असते. हा विचार नीटसा लक्षात घेतल्यास जगातील श्रेष्ठ दर्जाच्या कथाकवींची प्रवृत्ती इतिहासाच्याही मागच्या काळातील इलियड-महाभारतासारख्या, पुराणेतिहासाचा दर्जा प्राप्त झालेल्या महाकाव्यातील कथांचेच पुनःकथन करण्याकडेच का असते ते आपणास कळू शकते. ह्या महाकाव्यांमधील कथाप्रसंगांभोवतालची विशिष्टत्वाची व स्थलकालाची बंधने जवळजवळ गळून गेलेली असतात व त्यांना खूपसा अर्थ प्राप्त झालेला असतो. त्यांतील व्यक्ती आणि प्रसंग यांना आपोआपच प्रतीकात्मकता प्राप्त झालेली असते. आपण राम, सीता, दुर्योधन, द्रौपदी, कर्ण इत्यादींच्या व्यक्तिमत्त्वांचा आणि त्यांच्या चरितांचा विचार करतो तो आज ह्याच दृष्टीने. आपल्या दृष्टीने ती आता जीवनरहस्यावर प्रकाश टाकणारी प्रतीकेच आहेत. म्हणूनच अर्वाचीन कवींना अश्वत्थामा किंवा कर्ण किंवा ययाती ह्यांच्या जीवनकथांचे आकर्षण वाटते. आपल्या भोवतालच्या जीवनाच्या संदर्भात ह्या कथांना विशेष अर्थ आहे असे जाणवते. व म्हणून ते त्याचे कथन ह्या वृत्तीने करू लागतात आणि ते कथन

१५१२५

वाचताना आपण स्थलकालाचे भान विसरतो व अनेकदा अंतर्मुख बनतो. येथे कथा ही खऱ्या अर्थाने काव्यात्म बनते.

येथे एक गैरसमज दूर केला पाहिजे. एखाद्या कथात्म अनुभवाला काव्यात्मता प्राप्त होत असता त्याची स्थलकालसंबद्धता गळून पडून त्याला प्रतीकात्म रूप लाभत असते असे म्हणताना हे स्पष्ट केले पाहिजे की हे सर्व घडत असते ते त्याचे कथात्म स्वरूप अबाधित राहून. म्हणजे तो कथात्मक अनुभव ज्या घटकांचा बनलेला असतो त्यांच्या कालानुक्रमाची आणि कार्यकारणभावाची जाणीव हे घडत असता कधीच नष्ट होत नाही. ही जाणीव तशीच असते. ती तशीच शिल्लक राहाणे आवश्यक असते. ती जाणीव म्हणजेच एका दृष्टीने कथात्व. ती नाहीशी झाल्यास सदर अनुभवाचे कथात्वच संपुष्टात येईल. त्या अनुभवाला काव्यात्मता येत असता हे त्याचे कथात्म रूप संतुष्टांत येऊन भागणार नाही. तेव्हा त्याचे कथात्म रूप अबाधित राखून जर यास प्रतिकात्मता म्हणजेच काव्यात्मता यावयाची असेल तर ह्या प्रक्रियेत केवळ त्याचे विशिष्टत्व व स्थलकालसंबद्धत्व गळून पडले पाहिजे, व त्यास एक प्रकारे कालनिरपेक्ष अर्थ आला पाहिजे. तद्द्वारा भूताचा वर्तमानाशी दुवा सांधला गेला पाहिजे.

कविता आणि कथा यांचे नाते लक्षात घेण्यासाठी आपण हा विचार केला. ह्या विचाराच्या शेवटी निष्कर्ष निघतो तो हाच की काव्यात्मतेची सूचना देणारा अनुभव—मग तो आपणासमोर कवितारूपाने येवो वा कथारूपाने येवो—हा प्रतीकात्मक असतो. ही प्रतीकात्मता, ही कालनिरपेक्षता, ही अर्थवत्ता, ही सिंबॉलिक क्वॉलिटी त्यात किती अवतरलेली आहे ह्यावर त्याची काव्यात्मता अवलंबून असते. हा अनुभव छंदोबद्ध असेल वा नसेलही. तो छंदोबद्ध असल्यास त्याच्या प्रतीकात्म रूपाला त्याची छंदोबद्धता व तदनुषंगिक लयबद्धता मदतच करताना दिसते. छंदोबद्ध व लयबद्ध रूपाशी संबद्ध असलेले अल्पाक्षरत्व, संदर्भसूचकत्व, प्रतिमारूपत्व त्यात अवतरल्याने त्याला विशेष गोळीबंदपणा येत असतो. त्याचप्रमाणे छंदोबद्ध व लयबद्ध रूपाशी संबद्ध असलेली नादवत्ता त्या अनुभवाच्या अंतर्गत तालाशी सुसंवादी असेल तर त्याच्या 'अर्थ'वत्तेत निश्चित भर पडते. परंतु छंदोबद्ध स्वरूप हे काव्यात्म अनुभवाचे अपरिहार्य रूप नव्हे. ते त्याच्या अंतर्घटकांचा ताल श्रुतिगोचर करणारे व ह्या दृष्टीने त्याच्या रूपाला अधिक परिपूर्णता प्राप्त करून देणारे त्याचे दर्शन होय.

सत्यकथा : दिवाळी १९६६

१९८२८
१५७१०
निवांचा

REFBK-0015925