

7८६७

म. ग्रं. सं. ठाणे

विषय निबंध

सं. क्र. ७४३२



विचक्षणा



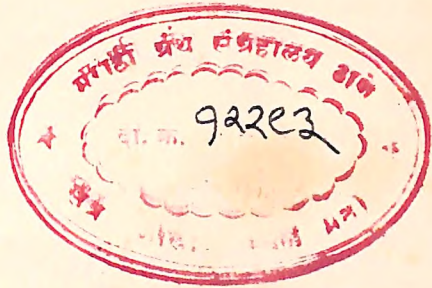
REFBK-0012293

REFBK-0012293

रा. श्री. जोन



पराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळपत्र.
अनुक्रम ३४४४० वि: निबंध
क्रमांक १४२२३ नोंद दि: १४.३.९३



रा. श्री. जो ग

वि च क्ष णा



REFBK-0012293

सुविचार प्रकाशन मंडळ

नागपूर - पुणे

© सर्व हक्क सुरक्षित



पहिली आवृत्ति, डिसेंबर १९६२
मूल्य चार रुपये



प्रकाशक

श्यामकान्त बनहट्टी
सुविचार प्रकाशन मंडळ
धनतोली नागपूर-१

४६१/१० सदाशिव, पुणे-२



मुद्रक

चिं. स. लाटकर
कल्पना मुद्रणालय

४६१/१० सदाशिव, पुणे-२



38880
9832
श्री. बा. च.
93-3-63

चिरवियुक्त

मातेच्या

स्मृतीस--

निवेदन

हा माझा दुसरा लेखसंग्रह आहे. पहिल्या 'चर्चणा' या संग्रहाच्या निवेदनात मी म्हटले होते, "आपले स्वतंत्र ग्रंथलेखन संपले म्हणजे लेखक आपल्या स्फुट लेखांचा संग्रह प्रकाशित करण्याच्या मार्गावर लागतो. तसे झाले असल्याची कत्रुली आपल्याच मनास देण्याची माझी तयारी नव्हती; म्हणून आपल्या स्फुट लेखांचा संग्रह प्रकाशित करण्याचे मी लांबणीवर टाकीत होतो. आता मनाची तशी बरीच तयारी झाली असल्याने प्रस्तुत संग्रह आज प्रकाशित होत आहे." या दुसऱ्या संग्रहाच्या वेळी मनाची ही तयारी अधिकच झाली आहे हे सांगावयास नकोच. तथापि प्रस्तुत संग्रह प्रकाशित होण्याची जबाबदारी माझ्यापेक्षा श्री. राजेन्द्र बनहट्टी यांच्यावर अधिक आहे. त्यांनी माझ्या मार्गे आग्रहाची निकड लावल्यानेच इतस्ततः विखुरलेले हे लेख एकत्रित करून आज वाचकांपुढे मी ठेवीत आहे. यापलीकडे प्रस्तुत संग्रहाच्या प्रकाशनावद्दल सांगण्यासारखे काही नाही.

बहुतेक स्फुट लेखांना तात्कालिक असे काहीसे महत्त्व असते. त्यानंतर ते पुनः प्रकाशित होत असताना त्यांना कालबाह्य असे स्वरूप काही प्रमाणात तरी येतेच. या संग्रहात असे लेख घेण्याचे शक्य तो टाळले आहे. वाङ्मयविषयक सामान्य व तात्त्विक स्वरूपाचा विचारच त्यांतून आलेला असावा अशी दृष्टी लेखांच्या निवडीमध्ये ठेविली आहे. तात्कालिक महत्त्वाचे असे उल्लेख गाळण्याचे धोरण ठेवून आवश्यक तेवढा बदल मूळात केला आहे.

प्रस्तुत ग्रंथातील मुद्रण साहित्य-महामंडळाच्या लेखनविषयक नवीन नियमां-प्रमाणे करण्यात आले आहे हे वाचकांनी लक्षात घ्यावे.

सुविचार प्रकाशन मंडळाने लेखसंग्रह प्रकाशित केल्याबद्दल मी प्रकाशकांचा फार आभारी आहे.

म्यु. कॉलनी, पुणे-४

१ डिसेंबर, १९६२

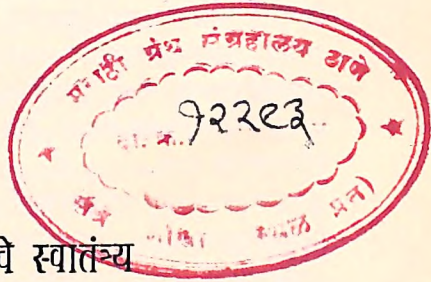
रा. श्री. जोग

अनुक्रमणिका

| | |
|---|-----|
| १. साहित्याचे आणि साहित्यिकांचे स्वातंत्र्य | १ |
| २. केळकर आणि वाङ्मयाभिरुचि | २२ |
| ३. प्रयोगमूल्य, नाट्यमूल्य आणि वाङ्मयमूल्य | ४० |
| ४. मेघदूतविषयक काही विचार | ५३ |
| ५. दोन विरहकाव्ये-मेघदूत आणि विरहतरंग | ६३ |
| ६. एक फिरीदा | ७५ |
| ७. कला आणि कलाटणी | ८३ |
| ८. वाचे बरवे कवित्व | ८९ |
| ९. जिब्रान आणि काणेकर | १०२ |
| १०. आजच्या ललित वाङ्मयापुढील काही समस्या | १११ |
| ११. संदर्भविषयक टीपा | १२५ |

पुस्तक संशोधन मंडळ, पुणे
पुस्तक संशोधन मंडळ, पुणे
पुस्तक संशोधन मंडळ, पुणे

१



साहित्याचे आणि साहित्यिकांचे स्वातंत्र्य

सुमारे वीस वर्षांपूर्वी मराठी वाङ्मय-विचारात 'पुरोगामी साहित्य' हा एक मोठा वादविषय होऊन गेला. त्यावेळी म्हणजे १९४१ साली मुंबई व उपनगर साहित्य-संमेलनाच्या अध्यक्षपदावरून आचार्य जावडेकर यांनी पुरोगामी साहित्याची आपली कल्पना लोकांपुढे मांडिली होती. त्या कल्पनेचा 'सात्त्विक आणि तात्त्विक' समाचार प्रा. ना. सी. फडके यांनी लगेच घेतला. त्या समाचारास आचार्य जावडेकर यांनी प्रत्युत्तरही दिले. हा सारा विवाद 'पुरोगामी साहित्य' या नावाने पुढे स्वतंत्रपणे पुस्तकरूपाने प्रसिद्धही झाला. त्याविषयी महाराष्ट्र साहित्य-पत्रिकेत लिहिताना मी अशी तक्रार केली होती की "विशेषणाने विशेष्याचे वैर साधल्याचे प्रस्तुत पुतकासारखे आजवर दुसरे कोणतेही उदाहरण घडले नसेल. - पुस्तक साहित्यापेक्षा पुरोगामित्वावरच लिहिले

मुंबई आणि उपनगर साहित्य-संमेलनाच्या १९४३च्या दादर येथील ७ अधिवेशनाच्या अध्यक्षीय भाषणांत काही पुस्तीदुरुस्ती करून ते येथे घेतले आहे.

गेले आहे.” या दोघांही वादधुरंधरांनी त्या पुस्तकात चर्चा केली होती ती पुरुषार्थासंबंधीची. जीवनात अर्थ आणि काम यांनाच खरे महत्त्व आहे की धर्म आणि मोक्ष यांना आहे याविषयी दोघात मतभेद होता. मात्र या वादात साहित्याला काय म्हणावयाचे आहे याची दखल कोणीच फारशी घेतली नव्हती. ‘साहित्याला विचान्याला काय विचारावयाचे आहे ? आपण जे ठरवू त्याप्रमाणे त्याने वागलेच पाहिजे’ अशी जणू काही त्यांची भावना असावी. माझ्या तक्रारीवर श्री. प्रभाकर पाध्ये यांनी तर ‘साहित्यापेक्षा पुरोगामित्वावरच चर्चा होणे केवळ युक्तच नव्हे, तर आवश्यकही होते,’ असा निर्णयही देऊन टाकला. मला हे पटले नाही. ते का ते पुढे सांगण्याचा माझा विचार आहे.

साहित्याच्या पुरोगामित्वाविषयी चर्चा करिताना कोणते साहित्य, किंवा वाङ्मय आपल्या डोळ्यांपुढे असते व वादविषय झालेले असते ? वाङ्मयामधील तत्त्वज्ञानात्मक, राजकारणविषयक, उपदेशप्रधान, समाजकारणविषयक, ऐतिहासिक, चरित्रात्मक, निबंधात्मक, इत्यादी बरेच विस्तृत आणि महत्त्वाचे वाङ्मय वादास उठलेल्या या लोकांच्या डोळ्यांपुढे नसून ज्याला ललित वाङ्मय असे म्हणण्यात येते, (साहित्य हा शब्द संस्कृतमध्ये याच मर्यादित अर्थाने वापरीत असत), ते काव्य, नाटक, कथा व कादंबरी या प्रकारचे कल्पनानिर्मित वाङ्मयच असते ही गोष्ट लक्षात घेण्याजोगी आहे. ज्या अर्थी त्याच वाङ्मयाचा उद्धार या वादात होत असतो, त्या अर्थी एक तर या साहित्याखेरीज जे इतर सारे वाङ्मय आज उत्पन्न होत आहे, ते सारे पुरोगामी असून, साहित्य म्हणजे ललित वाङ्मय, हेच काय ते मागे पडले आहे, ते पुरोगामी व्हावयास हवे असे वाटत असावे, आणि म्हणून तेवढेच विचारे टीकेच्या मान्यात सापडते असे म्हणणे प्राप्त होते; नाहीतर दुसरे म्हणजे ललितेतर वाङ्मय विचारात घेण्याजोगे नाही; ते पुरोगामी असले काय आणि नसले काय, त्याची फारशी चिंता नाही; ललित वाङ्मयाने मात्र आता विलंब न लावता त्वरित पुरोगामी बनले पाहिजे अशी तरी भावना असावी. ललितेतर वाङ्मयाकडे पाहण्याची यातील कोणतीही वृत्ती योग्य आहे असे मला म्हणवत नाही. आपले तत्त्वज्ञानात्मक वाङ्मय पुरोगामी आहे काय ? राजकारण आणि समाजकारण यासंबंधीचे आपले लेखन यादृष्टीने समाधानकारक आहे काय ?

ऐतिहासिक ग्रंथरचना कितीशी होते, व ती पुरोगामी आहे काय ? चरित्र-वाङ्मयाची स्थिती या संदर्भात कोणत्या प्रकारची आहे ? ज्याला पुरोगामी म्हणण्यात येते, ते या वाङ्मयातून काही सापडते काय ? याची चर्चा कोठे चालली आहे असे फारसे ऐकवात नाही. मग साहित्य म्हणजे ललित वाङ्मय, त्याविषयीच एवढा कटाक्ष का आहे ? ध्येयवाद आपल्यापुढे ठेवणे हे ज्यांचे प्रत्यक्ष कार्य असावयाचे, पुढे कोणत्या दिशेने जावयाचे हेच सांगण्या-करिता ज्यांचा जन्म, असे करावे आणि असे करू नये असा उपदेश करण्याकरिता ज्यांची प्रवृत्ती असावयाची, हा उपदेश सरळपणे केल्यास शोभून दिसेल, असे सारे वाङ्मयप्रकार, म्हणजे आमचे तत्त्वज्ञान, आमचे नीतिशास्त्र, आमचे सामाजिक प्रबंधलेखन, आमचे इतिहासग्रंथ, आमची थोर लोकांची चरित्रे ही सारी पुरोगामित्वाचे कार्य करित आहेत काय याची चौकशी करण्याचे अगत्य आपल्यास विशेष वाटतेसे दिसत नाही. त्यांच्याकडून हे आपले कार्य बरोबर होत असेल, तर हे सारे ज्याला अप्रत्यक्षपणेच करिता येईल, एवढेच नव्हे तर हे करण्याची प्राथमिक जबाबदारी ज्याच्यावर नाही, अशा ललित वाङ्मयाकडून म्हणजे साहित्याकडून ते होत नसल्यास त्याबद्दल फारसे वाईट वाटण्याचे कारण नाही. उलट या ललितेतर आणि प्रत्यक्षपणे बोधवादी असणाऱ्या वाङ्मयाकडूनही जर ते होत नसेल, तर ललित वाङ्मयाकडून न झाल्यास त्याच्यावर एवढा रोष का ? वस्तुस्थिती अशी दिसते की ज्या गोष्टी व्हावयास हव्या आहेत असे आपल्यास वाटत आहे, आणि ज्या करणे हे ज्या वाङ्मयाचे प्रत्यक्ष कर्तव्य आहे, त्याच्याकडून ते होत नाही म्हणून त्याची अपेक्षा आपण इतर म्हणजे ललित वाङ्मयाकडून करित आहो, व ही अपेक्षा पुरी होत नाही, म्हणून ज्याला खरोखर दोष द्यावयास हवा, त्याला न देता, ज्याकडून ती अपेक्षा करू नये, त्यालाच दोष देत आहो. आपले कान टोचण्यास चिपळूणकर, आगरकर किंवा टिळक आज कोणी नाहीत, अथवा इंग्रज समाजास गेल्या शतकात रस्किन-कार्लाइल हे जसे लाभले, तसे आज आपल्यास कोणी लाभले नाहीत, म्हणून दुसऱ्या कोणाकडून तरी ते कान टोचले जावेत अशी अपेक्षा आपण करित आहो, आणि ते कार्य ते दुसरे कोणीतरी करित नाहीत, म्हणून त्यांच्यावर राग काढित आहो.

ललित वाङ्मय (म्हणजे साहित्य) आणि ललितेतर वाङ्मय या दोहोंच्या

ध्येयात अथवा साध्यात गल्लत करण्याची सवय आपल्यास लागलेली आहे. दोघांचेही माध्यम एकच म्हणजे शब्द हेच असल्याने त्यांची ध्येयेही एकच असल्याचा संभ्रम उत्पन्न होतो. तो संभ्रम इतर कलांच्या बाबतीत उत्पन्न होत नाही. पुरोगामी साहित्य असा शब्दप्रयोग आपण करितो, तसा पुरोगामी नर्तन असा प्रयोग आपण करित नाही. त्याला काही अर्थ असेल अशी आपली कल्पनाही होत नाही. त्याचप्रमाणे पुरोगामी संगीत असाही शब्दप्रयोग, संगीता-विषयी पुष्कळ चर्चा होऊनही, आपण करित नाही. पण साहित्याविषयी मात्र आपण निराळी वृत्ती स्वीकारतो. याचे कारण पुरोगामित्वाचा बोध करून देणारे ललितेतर वाङ्मय आणि साहित्य म्हणजे ललित वाङ्मय यांचे माध्यम एकच, म्हणजे शब्द हेच आहेत. समाजाचे उद्बोधन करण्यास चिपळूणकर-आगरकर यांनी त्या शब्दांचाच उपयोग केला. एवढेच नव्हे तर लालित्याचे गुण असणारी परिणामकारक भाषाही त्यांनी योजिली. म्हणून ज्या ज्या वाङ्मयाचे बाह्य स्वरूप ललित भाषेचे असेल, त्या त्या वाङ्मयाने समाजाचे उद्बोधन केलेच पाहिजे (आणि तेही आज आम्हांस पाहिजे आहे, त्या स्वरूपाचेच केले पाहिजे) असा आग्रह धरण्यात येऊ लागतो. सध्याच्या ललित वाङ्मयावरील झोड या कारणास्तव झालेली आहे. म्हणून साहित्याचे म्हणजे ललित वाङ्मयाचे खरे, प्रधान, अपरिहार्य कार्य काय आहे आणि काय नाही, हे मागे अनेक वेळा सांगितले गेले असले तरी पुनः एकदा निःसंदिग्धपणे सांगावयास पाहिजे. त्याचे प्रधान कार्य वाचकास आल्हाद देऊन त्याचे रंजन करण्याचे आहे, त्याला बोध वा उपदेश करून, किंवा थोड्या निराळ्या शब्दात, त्याचे उद्बोधन करून, त्यास आचाराची विशिष्ट दिशा दाखविण्याचे नाही हे कोणास कितीही अप्रिय वाटले, तरी सांगण्याचे टाळल्याने काही तादृश फायदा नाही. साहित्यकलेकडे पाहण्याची अनेकांची दृष्टी साहित्य म्हणजे ज्या उपदेशाची गोळी नुसती दिल्यास आवडणार नाही त्या गोळीवरील शर्करावरणाची असते, किंवा औषधाचा परिणाम अधिक प्रमाणात व्हावा म्हणून दूध, मध वा साखर यासारखे अनुपान म्हणजे साहित्य अशी असते. त्याचा असा उपयोग करून घेण्याचा आग्रह दाटीवाटीने चाललेला असतो. म्हणजेच साहित्य हे साध्य नसून साधन आहे अशी कल्पना असते. यापेक्षा निराळे, स्वतंत्र असे साहित्याचे कार्य आहे व ते म्हणजे वाचकास शुद्ध निरागस असा आल्हाद

देऊन त्याचे रंजन करणे हे आहे ही कल्पना त्यांना मानवत नाही.

रंजन करणे असा शब्दप्रयोग केल्यावर कित्येक साहित्यिकांसही असे वाटू लागते की आपली पदवी आणि एखाद्या कलावंताची (जुन्या अर्थाने) पदवी सारखीच होते. एखादा नर्तक, किंवा नाटकी मनुष्य, अथवा एखादा गवई आणि आपण यांची पदवी एकच झाली आणि आपला मान कमी झाला. आधुनिक सुशिक्षित वारकऱ्याला सामान्य टाळकऱ्यांच्या माळेत गोवले असता जसे वाटावे तसे त्यांना वाटते. समाजघटनेत आपले स्थान दुय्यम स्वरूपाचे ठरेल अशी भीती त्यांना वाटू लागते. वस्तुतः समानतेच्या या युगात असे; सुशिक्षित वारकरी काय किंवा आधुनिक 'नवा शिपाई' काय, कोणासच वाटण्याचे कारण नाही. विशेषतः कलावंतांचा आर्थिक दर्जा अलीकडे फारच उंचावला असल्याने हे वैषम्य मनांतही येऊ नये. त्यातही रंजन करणे या शब्दसंहतीचा साहित्याच्या संदर्भामधील अर्थ जरा सूक्ष्मपणे पाहिल्यास आपला निराळेपणा व त्यामुळे वाटणारा मोठेपणा यांचा प्रत्यय त्यांना यावयास हरकत नाही. इतर कलावंतांच्या रंजनकलेत प्रथम बाह्यद्वियांस व नंतर रसिकांच्या भावनांस आवाहन असते. त्यात बुद्धीचा प्रवेश म्हणण्यासारखा असत नाही. साहित्यकलेत पहिले आवाहन बुद्धीच्या कार्यास व नंतरचे आवाहन भावनेस असते. साहित्यवाचनाने होणारा आल्हाद इतर कलांच्या मानाने बऱ्याच प्रमाणात बुद्धीचा असतो. आपल्या आजूबाजूचे जग कसे काय असते, आपल्यासारखीच दिसणारी त्या जगातील इतर माणसे कोणत्या प्रकारची आहेत हे जाणण्याची जबर इच्छा प्रत्येक माणसास असते. ही जिज्ञासा म्हणजे अगदी लहान मुलाची पहिली स्वाभाविक प्रवृत्ति आणि अगदी वृद्ध माणसाची मेल्याशिवाय न जाणारी जित्याची खोड आहे. हिचे समाराधन करण्याचे साहित्यासारखे दुसरे साधन नाही. त्यामुळेच वाचकाचे रंजन होते. त्या कुतूहलपूर्तीमुळेच केवळ सुखान्तिकाच नव्हे, तर शोकान्तिकाही तो वाचीत राहतो. जीवनासंबंधीचे आणि विशेषतः जीवनाचा मध्यविंदू जो मानव त्याच्याविषयीचे हे जिव्हाळ्याचे ज्ञान त्याचे रंजन करीत असते. कटु आणि अप्रिय सत्यदर्शनही त्यास या कारणामुळे सह्य, आकर्षक आणि मनोरंजक वाटत असते. हे करणे हे साहित्याचे आणि ललित वाङ्मयलेखकांचे प्रधान कार्य आहे. हे कार्य हलके, सोपे किंवा कमी महत्त्वाचे आहे असे

वाटण्याचे खरोखर कारण नाही.

सोपे तर मुळीच नाही. मानव, आणि त्याचे जीवन हे इतके गुंतागुंतीचे, अनंतरूपी आणि गूढ आहे की त्याचा थांग सामान्य माणसालाच काय, पण अत्यंत बुद्धिवान अशा कोणाही एका साहित्यिकाला सामग्र्याने आणि यथार्थपणे लागणे, कठिणच नव्हे तर अशक्यप्राय आहे. अनंत गुण आणि अनंत दोष यांच्या मिश्रणाचे अनंत प्रकार मानवी स्वभावांत असतात. मनुष्यप्राणी या नात्याने सर्वास सामान्य असणारी मानवता जरी प्रत्येक माणसाच्या ठिकाणी असली, तरी बहुतेक साऱ्या माणसात ज्याप्रमाणे आवाज, चेहरा व चालण्याची गती यांत इतरांपासून भिन्नत्व किंवा पृथक्त्व असते, तसेच त्यांच्या स्वभावातही असते. पोप कवीने म्हटल्याप्रमाणे मनुष्यप्राणी हा 'The Glory, riddle and jest of the world' असा आहे. इतरांच्या आदराचा, अनुकंपेचा, अभिमानाचा, तिरस्काराचा, घृणेचा, दयेचा, द्वेषाचा विषय तो आहे. नराचा नारायण होण्याची बीजे जशी त्याच्यामध्ये आहेत, तशीच मानवाचा पशु होण्याची कारणेही त्याच्यामध्ये सुप्त आहेत. तो हॅम्लेटसारखा दीर्घसूत्री, मॅकबेथसारखा अति महत्त्वाकांक्षी, कमलाकरासारखा निर्भेळ खलहृदयी, शकारासारखाच एकाच वेळी मूर्ख आणि दुष्ट, धर्मासारखा सद्गुणी, परंतु दुर्बल, अँटनीसारखा पराक्रमी पण लंपट आहे. एकटा पुरुष घेतला तर ही स्थिति. स्त्रीसंबंधाने बोलताना अनेक प्रकारांनी तिचे वर्णन करूनही तिचे हृदय हे गूढ आणि अथांग असल्याचे कबुलीजत्राच कवींनी दिले आहेत. त्यांच्यामध्ये सिंधूवरोवर गीताही आहेत, वसुंधरेवरोवर कालिंदी आहेत, मादाम बोव्हारी व नॅना आहेत, क्लिओपाट्रा आणि टेसही आहेत. अक्षरशः अनंत नमुने आहेत. अनंतरूपी पुरुष आणि अनंतरूपिणी स्त्री यांचे परस्परसंबंधही असेच अनंतरूप आहेत. आजपर्यंत निर्माण झालेल्या साहित्यसागरात अद्यापि समाविष्ट न झालेली अशी कितीतरी रूपे असतील. स्त्रीपुरुषांच्या परस्पर-संबंधांनी निर्माण झालेल्या या गुंतागुंतीत त्यांनी स्वतःच निर्माण केलेल्या आणि दैवाने त्यांच्याकरता निर्माण केलेल्या परिस्थितीची भर पडत असते. त्यामधून अनेक प्रसंग निर्माण होतात. त्या त्या प्रसंगी त्या त्या स्त्रीपुरुषांच्या आशानिराशा, इच्छाआकांक्षा, सुखे आणि दुःखे यांचे यथार्थ चित्र कोणत्याही प्रकारचा आग्रह वा अभिनिवेश न धरिता काढणे हे

काम सोपे कसे होईल ? यांनीच खऱ्या सहृदयाचे रंजन होते; केवळ आशुक्र-माशुक्रांच्या गोष्टींनी नव्हे. आजच्या मराठी वाङ्मयांत त्यांखेरीज काही निर्माण होत नाही असे खरोखर वाटत असल्यास तसे म्हणावयास हरकत नाही. परंतु आजच्या आणि मराठी वाङ्मयात वर मी उल्लेखिलेल्या गोष्टी होत नाहीत, म्हणून साहित्याची प्रधान ध्येये आणि कर्तव्ये काही बदलू शकत नाहीत.

अशा स्वरूपाचे हे साहित्य पुरुषार्थ चार की दोन यांविषयी वाद घालीत वसत नाही. त्या चारांमध्ये अर्थ आणि काम हेच प्रधान किंवा धर्म आणि मोक्ष हेच मुख्य याबद्दलही त्याला विवाद करीत बसावयाचे नाही. मार्क्स आणि फ्रॉइड हे खरे की व्यास आणि बादरायण हे खरे याचा निर्णय त्यास लावावयाचा नाही. हे सर्वच खरे आहेत. पुरुषार्थ चारच काय, आणखीही असल्यास त्याची त्याला हरकत नाही. मनुष्यप्राणी हा अर्थकामांच्या तालावर जसा नाचतो, तसा तो धर्ममोक्षांच्या सुरावरही चालतो. कोणाला अर्थ, तर कोणाला काम, कोणाला धर्म तर कोणाला मोक्ष हे प्रिय असतात. या पुरुषार्थांच्या गुंतागुंतीत अगर जाळ्यात मानवाचे हाल, कुचंबणा, खेळ कसे होत असतात ते मात्र साहित्याला दाखवावयाचे असते. यांच्या ओढाताणीत कर्म कोणते आणि अकर्म कोणते हे सामान्य माणसास तर काय, पण पदीक मनुष्यासही अनेक वेळा कळत नाही. भगवंतांनी भगवद्गीता सांगितली खरी, पण कर्माकर्माचा उलगडा आपल्या व्यावहारिक जीवनांत बहुसंख्य लोकांस गीता वाचूनही होत नाही. 'आधुनिक गीता' रचण्यास म्हणूनच लोक प्रवृत्त होत असावेत. ती गीता रचणे हे काही साहित्याचे म्हणजे ललित वाङ्मयाचे काम नाही. त्याला इतकेच सांगावयाचे असते की विविधस्वभावी मानवांपैकी काहीना स्वतःच्या बुद्धीच्या जोरावर म्हणा, किंवा पुष्कळ वेळा दैवाच्या अनुकूलतेमुळे म्हणा, कर्माकर्माचा उलगडा साधतो; अनेकांस त्याच्या भोवऱ्यातून बाहेर पडता येत नाही. ज्यांना तो साधतो, त्यांच्या जीवनाची सुखान्तिका होते; इतरांच्या जीवनाची शोकान्तिका होते.

विशिष्ट पुरुषार्थांच्या श्रेष्ठत्वाविषयीचा आग्रह आणि साहित्यालाही त्यामध्ये ओढण्याची वृत्ती यांच्यामामे सर्वाकर्षी (Totalitarian) विचारसरणी असावी असे वाटते. तीमध्ये ज्याप्रमाणे एका माणसाकरिता इतर सारी

माणसे, किंवा एका तत्त्वज्ञानाकरिता इतर सर्व तत्त्वे असा प्रकार असतो, तसाच प्रकार विशिष्ट पुरुषार्थास इतर पुरुषार्थ गुणीभूत असतात असे म्हणण्यामध्ये असतो असे मला वाटते. गीतेत 'मी धर्माविरोधी काम आहे' (धर्माविरुद्धः कामोऽस्मि) असे म्हटले असले तरी ते आज मान्य आहेसे दिसत नाही. 'धर्माकरिता काम' असे तरी म्हणा किंवा 'धर्म मान्यच नाही, काम तेवढा खरा' अशी वृत्ती दिसते. यामुळेच लौकिक वा पारलौकिक अशा एका हेतूच्या सिद्धयर्थ इतर सर्व गोष्टी आणि त्यांत साहित्यही येते अशी वृत्ती स्वाभाविकपणेच आली. युद्धकालांतच नव्हे, तर युद्धपूर्व काळातही साहित्याला राजकारणाकरिता रात्रविण्यात आले याचे रहस्य यातच आहे. शेतकी, उद्योगधंदे, रेल्वे, रेडियो, वर्तमानपत्री वाङ्मय या सर्वांनाच जेथे एका सर्वकष हेतूच्या सिद्धीकरिता जुंपले गेले, तेथे ललित वाङ्मयाला तरी स्वातंत्र्य मिळेल अशी अपेक्षा कशी करिता आली असती. त्या हेतूकडे जाणारे ते सारे पुरोगामी आणि तिकडे न जाणारे ते प्रतिगामी हे बोलणे सरळच आले. शुद्ध रंजन हा अनेकांच्या मानाने मानवी जीवनात स्वतंत्र असा हेतूच होऊ शकत नसल्याने ते साधणारे वाङ्मय त्यांच्या मानाने पुरोगामी ठरत नाही. आणि जे पुरोगामी नव्हे, ते प्रतिगामी असेही कित्येकांना वाटते. वस्तुतः ते दोहोंच्याही अतीत असे असते.

याचे कारण असे की खरे साहित्य हे जीवनाचा विचार अपक्ष दृष्टीने करित असते. त्यांत कोणत्याही एकाच मताचा पुरस्कार केलेला असतो असे नाही, किंवा अनुकूल-प्रतिकूल असे दुहेरी विवेचनही त्यात असू शकेल. उदाहरणादाखल आपण एक कादंबरी घेऊ. हार्डी हा एक मोठा कादंबरीकार म्हणून मान्यता पावलेला लेखक होता, आणि त्याची *Jude the Obscure* ही कादंबरीही एक श्रेष्ठ कृती म्हणून मान्य ठरलेली आहे. तीमधील नायक ज्यूड हा आरंभी एक धर्मश्रद्धालू असा तरुण होता असे दाखविले आहे. शिक्षण मिळवून पुढे धर्मोपदेशाचा व्यवसाय करावयाचा अशी त्याची महत्वाकांक्षा होती. गरिबीमुळे ते त्याला कठिण जाते. आपल्या पहिल्या विवाहाचा काहीसा कटू असा अनुभव त्याला येतो व वियुक्तावस्थेत असता एका थोड्या दूरच्या, पण नात्यातल्या तरुणीशी त्याचा परिचय होतो. त्या तरुणीलाही स्वतःच्या पहिल्या विवाहाचा सदृश म्हणजे अप्रिय असा

अनुभव आलेला असतो. पहिल्या विवाहाच्या वेळी त्याविषयी फारसा विचार न करता दिलेल्या अभिवचनास जागून तिने तो विवाह केलेला असतो. परंतु नंतर तिच्या मानाने प्रौढगंभीर असणाऱ्या अशा आपल्या पतीस आत्मार्पण करण्याची कल्पना असख्य होऊन विवाहपूर्तीपूर्वीच पतीस सोडून ती ज्यूडकडे येते. समानव्यसन अशा या दोन जीवांचे परस्परंवर प्रेम असते. तथापि विवाह-बंधनाची दोघांसही भीती बसल्याने, दोन वेळा प्रयत्न करूनही विवाह करून न घेताच ती दोघे परततात, आणि अविवाहित स्थितीत पतिपत्नी या नात्याने राहतात. सुखाच्या दृष्टीने हा काल त्यांना फार चांगला जातो. त्यांना दोन मुलेही होतात. प्रारंभी धर्मावर पूर्ण श्रद्धा असणाऱ्या ज्यूडचा धर्मभाव पहिल्या विवाहाच्या अनुभवाने शिथिल झालेला असतोच. धर्मभावशून्य अशा नव्या सहचारिणीमुळे त्याची श्रद्धा कमी कमी होत जाते. उपजीविकेकरिता त्यांना निरनिराळ्या गावी हिंडावे लागते. समाजास अमान्य असलेल्या या वैवाहिक जीवनाची दोन अपत्ये, आणि समाजास आणि धर्मास मान्य असलेल्या, पण ज्यूडला असुखकारक ठरलेल्या अशा त्या पहिल्या विवाहापासून झालेले संशयित असे तिसरे अपत्य घेऊन ती दोघे एका गावी आली. अशा प्रकारच्या धर्मशून्य जोडप्यास आणि त्यांच्या संततीस गावात रहावयास जागाही कोठे मिळना. अशा परिस्थितीत उद्वेगाच्या भरात अकालवृद्ध झालेल्या ज्यूडच्या पहिल्या अपत्याने दुसऱ्या दोन अपत्यांसह फास लावून घेऊन प्राणत्याग केला. ज्यूडच्या सहचारिणीस या घटनेचा एवढा मोठा धक्का बसला की आपण आपल्या विवाहसंस्कारास तुच्छ लेखले याचे पारिपत्य म्हणूनच की काय आपली अपत्ये, या संशयित का होईना पण समाजमान्यतेचा शिक्का मिळालेल्या मुलाने बळी घेतली अशी तिची भावना झाली आणि ज्यूडला सोडून ती आपल्या विवाहवृद्ध अशा पहिल्या पतीकडे गेली, आणि ज्यूडने किती जरी सांगितले तरी त्याचे न ऐकता, मनाच्या आणि शरीराच्या विरोधी प्रतिक्रियेस न जुमानतां, आपले शरीर त्यास अर्पण करून तिने प्रायश्चित्त घेतले. आता या कादंबरीला पुरोगामी म्हणावयाचे की प्रतिगामी म्हणावयाचे ? धर्मश्रद्धे ज्यूड धर्मशून्य झाला म्हणून जुन्या मताप्रमाणे ती प्रतिगामी मानावी अथवा नवीन मताप्रमाणे पुरोगामी मानावी, किंवा त्याची धर्मावर मुळीच श्रद्धा नसणारी सहचारिणी ही परत धर्माकडे परत वळली म्हणून

एका मताप्रमाणे पुरोगामी आणि दुसऱ्या मताप्रमाणे प्रतिगामी समजावी. प्रचलित विवाहसंस्थेतील दोषपूर्णता अगदी उघडी करून दाखविली गेली म्हणून पुरोगामी मानावी, की शेवटी दोघेही पहिल्याच बंधनांत पूर्वीच्या सहचरांबरोबर येऊन पडली असे दाखविल्यामुळे तिला प्रतिगामी ठरवावे? माझ्या मताने ती पुरोगामित्वाच्या आणि प्रतिगामित्वाच्या अतीत म्हणावयास हवी. जुन्या धर्मावरची ज्यूडची आरंभीची श्रद्धा, नवीन वातावरणांतील त्याच्या सहचारिणीची नास्तिक्यबुद्धी, ज्यूडच्या भोळेपणाचा फायदा घेऊन त्याला आपल्याबरोबर विवाह करण्यास भाग पाडणाऱ्या त्याच्या भोगलोलुप, लाघवी, परंतु हीन संस्कृतीत जन्मलेल्या पहिल्या पत्नीचा निलंबन स्वार्थीपणा, विचार न करिता दिलेल्या शब्दास जागण्याकरिता मनाविरुद्ध विवाह करणाऱ्या आणि पुढे आत्मार्पण अशक्य वाटून पळून येणाऱ्या त्याच्या सहचारिणीची अनुकंपनीय स्थिती, आपल्या कुटुंबातून विवाह हे सुखकर होतच नाहीत अशी अपुऱ्या अनुभवाने आणि वयस्कर माणसांच्या सांगण्याने झालेली त्या दोघांची भ्रामक समजूत, प्रचलित विवाहपद्धतीच्या चौकटीत न बसणारे वैवाहिक जीवन अमान्य असणाऱ्या समाजाची प्रतिकूल वृत्ती, आणि या सान्याबरोबर दैव अथवा योगायोग यांचे खेळ, या सर्व गोष्टींच्या परस्परांवर होणाऱ्या क्रिया आणि प्रतिक्रिया यांचा जो परिपाक, त्याचे एक अपूर्व दर्शन या कादंबरीत झालेले आहे. हे सारे नवीन होते. त्यामुळे ही कादंबरी श्रेष्ठ झाली असे मी समजतो. तिला पुरोगामी म्हणावी किंवा न म्हणावी.

साहित्याची परिस्थितिनिष्ठ मीमांसा करणारा एक पक्ष आहे, तो या साहित्याच्या पुरोगामित्वाच्या वादांत बराच पुढे असतो. या पक्षाप्रमाणे म्हणजे त्याच्या मताप्रमाणे मानवी जीवनाचे, तसेच त्याचे यथार्थ चित्रण जे साहित्य, त्याचेहि विवेचन तत्कालीन परिस्थितीच्या संदर्भात सहज करिता येण्याजोगे असते. साहित्यकृतींमधील प्रतिपादन, त्यास आधारभूत अशी प्रमेये हीच काय, पण त्यांचे तंत्रही परिस्थितिसापेक्ष असते. आपट्यांच्या कालांतील दीर्घ कथा जाऊन, त्याच्या जागी अलीकडच्या लघुकथा आल्या, आणि त्यांचीही जागा लघुतमकथा घेऊ पाहत होत्या, याचे कारण बदलती सामाजिक परिस्थिति हेच होय. कामाच्या गर्दीत वाचनाला व तन्मूलक रंजनाला फारसा वेळ मिळत नसल्याने जे साहित्य हे रंजन थोडक्यात करू शकते, त्याला अधिक मागणी

असावी हे साहजिक होय, आणि मागणी तसा पुरवठा या न्यायाने हेच वाङ्मय निर्माण व्हावे हे या सामाजिक परिस्थितीमुळे झाले. पूर्वीच्या नाटकांतील लांबलचक भाषणे, आणि पाचपाच सातसात अंक जाऊन त्या ठिकाणी अलीकडची सुटसुटीत तीन अंकी नाटके रूढ होण्याचे कारण म्हणजे ही कामाची गर्दी आणि वेळेचा अभाव हेच होय. हे साहित्याच्या तंत्रविषयी झाले. तंत्रच नुसते परिस्थितिसापेक्ष असते असे नाही. त्यातील, म्हणजे साहित्यातील प्रतिपादनही तसे असते हा या मीमांसेमधील पुढल्या आणि अधिक महत्त्वाचा असा भाग आहे. सरंजामी पद्धतीचा समाज, मध्यमवर्गीयांचे प्रस्थ असलेला समाज, भांडवलशाही समाज अथवा समाजवादी समाज यांमध्ये निर्माण होणारे वाङ्मय आणि त्यांतील प्रतिपादन हे त्या त्या समाजाच्या विचारपद्धतीला अनुसरून असावयाचे असे या मीमांसेचे म्हणणे असते. ज्या प्रकारचे अन्न, त्याला अनुरूप अशी विचारसरणी आणि नीती होते अशी जुनी समजूत असे. त्याप्रमाणेच ज्या प्रकारची सामाजिक विचारसरणी, त्या प्रकारचे त्या साहित्यातील प्रतिपादन असते असे हे म्हणणे आहे. उदाहरणार्थ, उत्तररामचरितातील रामाने केलेला शंबूकवध हा चातुर्वर्ण्यांची चौकट भक्कम असल्याचा द्योतक आहे. शूद्राने तप करून आत्मोद्धार करून घेण्याचा प्रयत्न समाजास अमान्य असल्याचे ते चिन्ह आहे.

या विचारसरणीत बरेच तथ्य आहे हे मान्य करावयास पाहिजे. पण कोणत्याही उपपत्तीच्या अभिमान्यांचा अभिनिवेश येथेही शिरतो की काय अशी भीती वाटते. आपली उपपत्ती सर्वगामी असून तिनेच सर्व उलगडा होतो असे त्यांना वाटत असते. परिस्थितीने सामाजिक जीवन नव्याच अंशांनी ठरते, आणि त्या जीवनाचे स्वरूप म्हणून साहित्याचे स्वरूप ठरते हे खरे; परंतु परिस्थिती हा जीवनाचा एक भाग आहे, सारे जीवन नव्हे हे विसरता कामा नये. परिस्थिती ही रंगभूमी होय; मानव हा त्या रंगभूमीवर काम करणारा नट होय. रंगभूमीच्या मर्यादित कक्षांच्या पलीकडे त्याला हालचाल करिता येत नाही. तथापि ही रंगभूमी काही या नटांना केवळ आपल्याच इच्छेप्रमाणे कळसूत्री बाहुल्यांच्यासारखे नाचवू शकत नाही. मानवाचे जीवन त्याचे अन्तर्विश्व आणि बहिर्विश्व मिळून होते. यांच्या परस्परावर होणाऱ्या क्रिया-प्रतिक्रिया यांचा खेळ म्हणजे त्याचे जीवन होय. त्याच्या अन्तर्विश्वाची

प्रतिक्रिया ठराविक पद्धतीचीच होईल असे सांगता येत नाही. समाजात होणाऱ्या विचारक्रांती ठराविकाविरुद्ध होणाऱ्या निदान काही मानवांच्या अनपेक्षित प्रतिक्रियांचे फळ आहे. सामाजिक बाह्य परिस्थितीने साऱ्या जीवनाचा उलगाडा झाला असता, तर मानवाच्या कृति-स्वातंत्र्याचा आधारच कोलमडून पडला असता. एकाच परिस्थितीत सर्वांच्याकडून अगदी सारख्याच प्रतिक्रिया होत नाहीत. स्त्रीच्या मोहाच्या सारख्याच प्रसंगी विश्वामित्र बळी पडतो, शुक पडत नाही. द्रव्याच्या आमिषाने वेकून वश होतो, रामशास्त्री होत नाही. प्राणभयाच्या भीतीने कोणी धर्मान्तर करितात, कोणी निर्भयपणे मरण पत्करतात. एकाच शिक्षणपद्धतीमधून निघालेल्यांपैकी कोणी पोटाच्या पाठीमागे लागतात, कोणी देशसेवा पत्करतात. जीवनाच्या रंगभूमीवर मानवाची कामे ठराविक साऱ्याची होतील असे समजणे अयोग्य होईल.

परिस्थितीबाबत मानवांकडून होणाऱ्या प्रतिक्रियांच्या अनिश्चिततेत देव म्हणा, दैव म्हणा, किंवा योगायोग म्हणा, यांमुळे येणाऱ्या अनिश्चिततेची अधिकच भर पडते. दुष्काळ, अतिवृष्टी, भूकंप, अपघात, अनपेक्षित मृत्यू यांमुळे राष्ट्रीय जीवनात नसले, तरी वैयक्तिक जीवनात खरोखरच भूकंप घडून येतो. आणि राष्ट्रीय जीवनात तरी का होणार नाहीत ? शिवाजी, पहिला बाजीराव आणि थोरले माधवराव यांच्या जीवनात अकाल मृत्यूने हात घातला नसता, तर प्रत्येक वेळी महाराष्ट्राचा, आणि कदाचित भारताचा इतिहास बदलला असता असे रिसायतकारांना वाटत नाही काय ? हे मृत्यू झाले, त्यावेळी ते घडून यावेत अशी कोणती अपरिहार्य परिस्थिती होती ? पण या मृत्यूंनी राष्ट्राच्या आणि समाजाच्या जीवनाचा प्रवाह बदलला नाही काय ? या उदाहरणांचा अर्थ असा की परिस्थितीला माणसांचे जीवन सर्वस्वी ठरविता येत नाही, आणि माणसांनी परिस्थितीला कलाटणी देणे अशक्य नसते. मानवाला तसे करण्याचे स्वातंत्र्य आणि सामर्थ्यही असू शकते. मोठ्या माणसांच्या बाबतीत राष्ट्रीय जीवनास कलाटणी मिळत असली, तर सामान्य व्यक्तींनाही परिस्थितीस केवळ शरण न जाता स्वतंत्र प्रतिक्रिया करिता येईल. यातच दैवाने केलेली ढवळाढवळ लक्षात घेतल्यास सबंध जीवनच कसे अनिश्चित क्रियाप्रतिक्रियांनी विणले जात असेल आणि त्याचा आविष्कार कसा अनंत रूपांनी होत असेल याची कल्पना करिता येईल. साहित्याला करावयाचे कार्य असे की जीवनातील

हा अनिश्चितपणा लक्षात घेऊन, परिस्थितीला मानवाकडून ज्या ज्या विविध आणि अनंत प्रतिक्रिया होतील त्यांचीही कल्पना करून त्यांचे यथार्थ चित्र काढून रसिकाची जिज्ञासातृप्ती आणि त्याचे रंजन करावयाचे. ठराविक सामाजिक परिस्थितीस होणाऱ्या ठराविक प्रतिक्रियाच रंगवावयाच्या असल्या, तर त्यांत ठराविकपणाच शिरला असता व नावीन्य काहीच उरले नसते.

मानव आणि त्याचे जीवन हाच ज्याचा खरा विषय आहे, त्या साहित्याचा जीवनाशी काही संबंध नाही असे कोणताही खरा साहित्यिक—तो कितीही केवळकलावादी असो—केव्हाही म्हणणार नाही. जीवन हाच त्या साहित्याचा विषय, तेच त्याचे प्राणभूत अन्न, त्यातूनच त्याची निर्मिती अथवा संभव झालेला असतो. मानवी जीवनाची विविध, पण यथार्थ चित्रे काढणे हाच त्याचा जन्महेतु आणि आवडीचे ध्येय आहे. या ध्येयापासून साहित्य केव्हाही दूर जाऊ शकत नाही, ते ध्येय त्याला दूर जाऊ देणार नाही. कोणी साहित्यिक जीवन आणि साहित्य यांचा काही संबंध नाही असे म्हणत असल्यास तो झूट बोलत आहे असे खुशाल समजावे. परंतु असे असूनही जीवनाचे काही विशिष्ट मतप्रणाली घालून द्यावी आणि त्याच पद्धतीने साहित्याने कार्य करित राहावे असे त्यांचे संबंध नाहीत. जीवनातून निर्माण होणारे साहित्य जीवनाचे या प्रकाराने गुलाम राहू शकणार नाही. धर्म, नीती, कला आणि साहित्य ही सारी जीवनाची अपत्ये खरी, पण त्यांना गुलाम करण्याचे जीवनाला आजवर साधले नाही; त्यात जीवनाचे हितही नाही. खरे म्हटले तर सर्वांचा सर्वांशी अविरोध हवा; कोणाचेही कोणावर अधिराज्य नको. व्यवहारातही आपल्या स्वतःच्या अपत्यांवर असे अधिराज्य आपण गाजवू शकत नाही; त्यात फायदा नाही. 'कलेकरिता कला' म्हणणाऱ्या लोकांना कलेवर इतरांचे अधिराज्य नको असते; तसे कलेचेही इतरांवर असू नये हे मान्य असते. 'जीवनाकरिता कला' आणि 'कलेकरिता कला' ही दोनही घोषवाक्ये खरी आहेत. जीवनदर्शनाकरिता कला आहे, परंतु अमुक प्रकारचे जीवनच तुम्ही रंगवा किंवा जीवन हे अमुक प्रकारचेच असते असे प्रतिपादन करा असे तिला सांगण्याचा अधिकार इतरांना नाही, ती त्या बाबतीत स्वतंत्र आहे, असा या वाक्यांचा अर्थ आहे. त्यात परस्परविरोध नाही; ती एकमेकास मारक नाहीत.

असे सांगण्यात येते की श्रेष्ठ साहित्यिकास काही जीवनविषयक दृष्टिकोण असावयास हवा. तो असल्यावाचून त्याच्या साहित्यास वैशिष्ट्य, पृथगात्मता, महात्मता येत नाही. खरे आहे. ज्याला काहीच सांगावयाचे नसते त्याला स्वतःचा दृष्टिकोणही नसतो. मुळीच दृष्टिकोण नसण्यापेक्षा काहीतरी दृष्टिकोण असणे चांगले. पण एकच एक दृष्टिकोण असण्यापेक्षा अनेक दृष्टिकोणांची कल्पना असणे हे अधिक चांगले होय. स्वपट्ट्या जीवनासंबंधीचा एक दृष्टिकोण होता. तो सिनिक होता, सर्व-व्यर्थ-वादी होता. त्याला सारेच तिरस्करणीय व व्यर्थ वाटत होते. त्याचे लेखन वैशिष्ट्यपूर्ण झाले, परंतु जीवनाची यथार्थ कल्पना त्याने आली नाही. त्याच्या वाङ्मयास एकांगीपणा आला. हार्डीचाही जीवनविषयक एक दृष्टिकोण होता असे सांगतात. मानव हा निष्ठुर ढैवाच्या हातचे बाहुले असून ते त्याला वाटेले तसे खेळवीत असते, आणि मानवी जीवनाचे पर्यवसान अखेर शोकान्तच व्हावयाचे असा त्याचा दृष्टिकोण होता असे त्याच्याविषयी टीकाकारांचे मत आहे. हार्डीचे स्वतःचे जीवन असे शोकान्त झाले नसले, तरी या दृष्टिकोणाच्या छायेने त्याचे साहित्य काळवंडून गेले असून तेही एकांगीच ठरले. जीवनांत सुख अल्प असले आणि दुःख पर्वताएवढे असले, तरी तेवढ्याने ते निर्भेळ शोकान्तिका होत नाही, आणि सर्वांचे तर नाहीच नाही. मिल्टनला जीवन हे निष्ठुर नीतिचर्या आहे असे वाटे; टेनिसनच्या काव्यात समाधानाची व्हिक्टोरियन वृत्ती दिसून येते असेही सांगण्यांत येते. पण यांपैकी कोणत्याच एका दृष्टिकोणाचा गुलाम नसलेल्या शेक्सपियरच्या वाङ्मयात जीवनाचे अधिक यथार्थ दर्शन झाले असल्याचे मान्य करण्यात येते, आणि त्याला सर्वश्रेष्ठताही लाभते. वाङ्मयीन महात्मता एकाच विशिष्ट दृष्टिकोणात नसून ठराविक दृष्टिकोणांच्या पलीकडे जाऊन मानवाच्या परस्परभिन्न आणि परस्परविरोधी अशा भूमिकांचे आणि त्याच्या खोल आणि खऱ्या भावनांचे यथार्थ चित्रण करण्यात आहे.

मानवी जीवनाविषयी सारेच दृष्टिकोण स्थूलमानानेच खरे असतात. विशिष्ट दृष्टिकोण म्हटला की विशिष्ट तत्त्वज्ञान आले, व त्या तत्त्वज्ञानाबरोबर उपाय-योजना व तिचे तंत्र आले. या योजनांनी जीवनाचा आणि साहित्याचा उलगडा होत नाही. मॅक्वेथची शोकान्तिका का झाली याचा उलगडा, तो फाजील

महत्वाकांक्षी होता एवढेच म्हटल्याने होत नाही. मॅक्वेथ स्वतःच अति महत्वाकांक्षी होता, अथवा तो त्रायकोच्या प्रेमांमुळे आणि चोदनेमुळे तसा झाला, किंवा चेटकिर्णच्या रूपाने दैवानेच त्याला मोह पाडून त्याचा विनाश केला, यांपैकी कोणाचा भाग किती होता हे ठरविणे कठिण आहे. त्याची शोक्रान्तिका ही या सर्व गोष्टींचा विशिष्ट परिपाक झाला एवढे खरे. हॅम्लेटसंबंधाने तीच स्थिती. काय केले असते म्हणजे हॅम्लेटचे उद्दिष्ट साध्य झाले असते हे सांगणे कठिण आहे. जशास तसे या न्यायाने घडलेल्या अन्यायाचा सूड घेणे बरोबर झाले असते किंवा त्याने आपल्या अपराधी मातेवर राग न धरिता अक्रोधाने तिचे मन वळविणे योग्य झाले असते हे सांगणे अवघड आहे. हॅम्लेटच्या मनाचा अनिश्चय, दीर्घसूत्रीयणा, विरुद्ध पक्षाकडून होणाऱ्या हालचाली, आणि अनपेक्षित घडामोडी या सर्वांचा परिपाक म्हणून त्याचे अखेरचे शोक्रान्त पर्ववसान झाले एवढेच आपल्यास म्हणता येईल. कोणत्याही पार्यंतिक घटनेत काही गुण परिस्थितीचा, काही गुण माणसाचा, काही गुण दैवाचा अशी स्थिती असते. तिचे विवेचन कोणत्याही एका अंगाच्या आश्रयाने करिता येणार नाही. एकाच विशिष्ट दृष्टिकोणामुळे वस्तुस्थितीचे यथार्थ दर्शन होण्यास अडचण येण्याचा संभवच अधिक.

आजच्या समाजाच्या आणि देशाच्या स्थितीत साहित्यिकांना काय करिता येईल असा प्रश्न अनेक वेळा उपस्थित करण्यात येतो. समाजोपयोगी असे काही कार्य साहित्यिकांना करावयाचेच असेल, तर ते कोणत्याही प्रचलित समाजघटनेतील दोषांच्या आविष्करणाचे कार्य होय. निराळ्या शब्दात त्याला जीवनावरील भाष्य किंवा संसृति-टीका असे म्हणण्यात येते. हे अर्थात प्रत्यक्ष प्रचाराच्या रूपात होत नाही, आणि पुष्कळसे उच्च साहित्य नेहमीच करीत असते. रवींद्रनाथ ठाकुरांनी आपल्या गौरा कादंबरीत हे केले आहे. ब्राह्म-समाजास आधारस्तंभ असलेल्या एका घराण्यात त्यांचा जन्म झालेला होता. तेव्हा त्या समाजातील दोषांचे आविष्करण त्यांनी करणे म्हणजे समाजविद्रोहच करण्यासारखे होते. तरीही प्रस्तुत कादंबरीत त्यांनी ते केले आहे. ब्राह्मसमाज निघाला त्या वेळी, आणि आताही, त्याची मूलतत्त्वे उदात्त होती व आहेत. पण त्या समाजाची एक निश्चित संघटना बनल्यावर त्यातील तपशिलाला, तंत्राला, आचारालाच प्राधान्य मिळत गेले आणि त्या समाजात जन्मलेल्या

व्यक्तींनाही हा तांत्रिकपणा कसा दुःसह झाला हे त्यांनी ललिता या नायिकेच्या चित्रणाने फार चांगल्या प्रकारे दाखविले आहे. त्या तरुणीने शेवटी सनातन धर्माच्या वातावरणात जन्मलेल्या आणि वाढलेल्या, परंतु त्या धर्माच्या आचारावर कृतीने फारसा विश्वास न दाखविणाऱ्या, विनयब्राबूरी विवाह केला. उलटपक्षी गोरा हा त्या कादंबरीचा नायक सनातन हिंदु धर्माचा कडुर अभिमानी दाखविला आहे. प्रायश्चित्त, स्पृश्यास्पृश्यता, धार्मिक आचारबंधने यांचे मोठ्या तावातावाने तो समर्थन करित असतो व ते त्याच्यावर प्रेम करणाऱ्या सुचरितेस पटतही असते. अशा या तरुणाला शेवटी असे कळते की आपण जन्माने ब्राह्मण तर नाहीच, पण हिंदूही नसून आपण ज्यास आपले आई-वडील समजत आले, त्यांनी १८५७ सालच्या बंडात आपल्या यूरोपीय मातेच्या मृत्यूनंतर आपल्यास स्वतःचा मुलगा म्हणून वाढविले होते. त्याचा अभिमान, दुराग्रह, स्वतःच्या मतांची दुसऱ्यांवर बळजबरी या सर्व गोष्टी व्यर्थ होऊन तो अगतिक आणि स्तिमित होऊन गेला. रवीन्द्रबाबूंनी दोन्ही पंथांतील आग्रही भागावर केलेली ही टीका होती. याच संदर्भात सनातनी कुटुंबात राहूनही केवळ मानवधर्म जाणणारी गोराची (मानीव) आई, आणि ब्राह्म-समाजांत राहून तोच व्यापक मानवधर्म जाणणारा ललितेचा पिता परेशबाबू यांच्या चित्रदर्शनाने रवीन्द्रनाथांनी या दोनही अपूर्ण संघटनांत राहूनही खरा मानवधर्म जाणणाऱ्या दोघांची सुंदर चित्रे काढिली आहेत. उदात्त विचाराने प्रेरित झालेल्या ब्राह्मधर्माच्या व्यावहारिक संघटनेमधील दोघांचे चित्र शरदबाबूंनी आपल्या 'दत्ता' या कादंबरीत काढले आहे. पण यापेक्षाही सनातन हिंदू धर्मास खेडेगावातून मिळालेले विकृत स्वरूप त्यांनी फारच परिणामकारक रीतीने रंगविलेले 'गावगंगा' या मराठी भाषांतरात वाचावयास मिळेल. सध्या खेडेगावातून प्रचलित असलेल्या हिंदू धर्मापेक्षा महंमदी धर्मही अधिक चांगला ठरेल असे सांगण्यास लागणारी स्वतंत्र निर्भय वृत्तीही शरदबाबूंनी प्रकट केली आहे. जुन्या सनातन धर्माविरुद्ध लिहिण्यास आज फारसा निर्भयपणा लागत नाही हे खरे, तरी निदान स्वधर्मविषयक अभिनिवेश तरी त्यांनी बाळगला नाही हे स्पष्ट आहे.

या दृष्टीने साहित्यिक हा सामाजिक विधिमंडळामधील कायमचा विरोधी पक्ष होतो. अधिकारारूढ असलेल्या, म्हणजे आज मान्य असलेल्या समाज-

संघटनेमधील दोष किंवा उणीवा, आणि त्यांमुळे निदान काही व्यक्तींच्या वावत तरी होणारा अन्याय व छळवाद यांचा त्यांनी सतत आविष्कार करावा. अशी टीका करण्याचे त्यांचे स्वातंत्र्य, ते कोणत्याही एका समाजघटनावादी पक्षात शिरले, आणि (समजा) अधिकारारूढ झाले, की त्यांना राखता येत नाही. सरकारी वाकावर बसावयास प्रारंभ झाला की माणसाला मत-स्वातंत्र्य उरत नाही हे आपण पाहतोच. सरकारने सुचविलेल्या उपाययोजना अशा माणसांस जशाच्या तशा स्वीकाराव्या लागतात. आपले सरकार, म्हणजे प्रस्तुत संदर्भात आपल्या पक्षाची संघटना, हेच जनतेच्या हिताचे काम करोत असल्याने ते अधिकारारूढ राहिले पाहिजे, म्हणजे प्रत्येक वावतीत आपण त्याचा पाठपुरावा केला पाहिजे, व तसे करावयाचे म्हणजे आपल्यास काहीही वाटो, सरकारी मत म्हणजे आपले मत, हीच नीती ठरते. सरकारपक्षात जमा झालेल्या माणसास त्याच्या कारभारामधील व्यंग दाखविणे शक्य राहत नाही. विरोधी अथवा स्वतंत्र पक्षात राहिल्याने हे बंधन आपल्यावर राहत नाही. म्हणून काही समाजोपयोगी कार्य करू इच्छिणाऱ्या साहित्यिकाने अगदी विरोधी पक्षाची भूमिका घेऊनच नव्हे, तर स्वतंत्र राहूनच परिस्थितीचे वास्तव चित्रण करणे आवश्यक आहे.

कोणत्याही एकाच तत्वावर आधारलेली सामाजिक संघटना निर्दोष होऊ शकेल असे वाटत नाही. वर्गमूलक संघटना जशी सदोष आणि त्याज्य आहे असे आज वाटते, तशीच वर्गविहीन संघटना उद्या ठरण्याचा संभव आहे. माणसांमाणसांमधील भेदांवर भलता भर देऊन केलेली संघटना जशी अन्याय्य ठरली, तशीच माणसांमाणसांमधील भेदाकडे दुर्लक्ष करून केलेली संघटना व्यापक सामाजिक दृष्टीने अहितकारक ठरण्याचा संभव आहे. माणसांमधील भेदांचा तसाच एकत्वाचाही समन्वय करणारी संघटनाच मानवाच्या हिताला कारणीभूत होईल. पण या भेदांचे आणि एकत्वाचे प्रमाण निरनिराळ्या मानवांमध्ये निरनिराळे असते व ते इतके अनंत प्रकारचे असते, की कोणतीही एक समाजव्यवस्था अखिल मानवजातीस सुखाची होऊ शकेल असे तत्त्वतः तरी म्हणता येत नाही. मानवांमधल्या या विभिन्नतेत दैवाच्या विचित्र लीलांची अनिश्चितता व लहरीपणा मिसळल्यास एकंदर समाजव्यवस्थितीत किती आणि कशा प्रकारच्या अपूर्णता शिरत असतील,

त्यांची कल्पनाच केलेली बरी. वस्तुतः संघटना कोणतीही असली, तरी ती चालवून घेण्याची सद्बुद्धी आणि आणि एकमेकांची सोय पाहण्याची वृत्ती माणसांत उतरल्याखेरीज ती समाजाच्या सुखास व स्वास्थ्यास सहाय्यक होणार नाही. म्हणूनच कदाचित पूर्वीच्या संतांनी व्यापक असे एकत्व म्हणजे अद्वैत, सुजनता, सहिष्णुता, समता, सद्भाव यांचा पुरस्कार करूनही प्रचलित चातुर्वर्ण्याविरुद्ध फारशी ओरड केलेली नसावी. समता आणि समान हक्क यांचा आग्रह चालवूनही सद्भावना आणि सुजनता प्रतिपादण्याचे कार्य साहित्यिकांना करिता येईल, हे निराळे सांगायचा नको आहे. ज्ञानेश्वरांपासूनचे सारे मराठी वाङ्मय याचाच प्रचार करित आले आहे; द्वैत, आग्रह, हट्ट आली असतील तर अलीकडील वाङ्मयातच आली आहेत.

आणि खरोखर हे सांगण्यापलीकडे अधिक निश्चित स्वरूपाचे, संघटित योजनेच्या स्वरूपाचे काही सांगण्याचा आग्रह साहित्यिकांनी न धरणे हेच योग्य होईल. मानवतमाजाल सामग्र्याने सुधारावयाचे झाल्यास काही विशिष्ट प्रकारची सामाजिक संघटना पाहिजे अशी मते आजवर प्रतिपादिली गेली आहेत. चातुर्वर्ण्य आणि जातिभेद ही अशीच एक संघटना होती. ही दोनही नसणारी संघटना पाहिजे असे आजचे प्रतिपादन आहे. आजच्या साहित्यिकांकडून अपेक्षा काय की त्याने असे काही तरी सांगवे. परंतु साहित्यिकांना ते करिता येणे कठिण असते. नवीन घटना म्हणजे नवे कायदे आणि ते कायदे अमलात आणण्याचे नवीन तंत्र. हे कायदे काय व कोणत्या प्रकारचे असावेत हे सांगणे समाजशास्त्रज्ञांना आणि तत्त्वचिंतकांना कदाचित शक्य होईल; कवि आणि साहित्यिक यांना ते साधणे कठिण आहे. त्यांची कार्यपद्धती शास्त्रशुद्ध विचारापेक्षा प्रतिभामूलक स्फूर्तीवर अवलंबून असते. कोणत्याही परिस्थितीमधील दोषाचा भाग काय आहे हे त्यांना उमगते, पण त्यावर करावयाची उपाययोजना काय असावी याबद्दलच्या त्यांच्या योजना व्यवहार्य असतात असे नाही. मुर्लीना पहावयास वराने आणि त्याच्याकडील मंडळींनी जाणे व वधूस वाटेल तसे प्रश्न विचारणे ही गोष्ट अपमानास्पद आहे हे आज सर्वांनाच मान्य आहे. त्यावर उपाय म्हणून मुलीनेच वराची परीक्षा घ्यावयास लागावे असा उपाय श्री. वरेरकरांनी आपल्या एका नाटकांत सुचवल्याला तपे लोटली; परंतु तो अमलात आणला गेल्याचे ऐकित्त नाही. परित्यक्ता स्त्रीने आपल्या

पतीवर सूड उगविण्याची एक काव्यमय कल्पना श्री. कृ. कोल्हटकर यांनी मांडिल्यालाही तितकाच काळ लोटला, व नंतर बरेरकरांनी आपल्या एका कादंबरीत काव्यमय नव्हे, पण एका उपायाचे दिग्दर्शन केले. परंतु पहिल्या पत्नीला सोडल्याची उदाहरणे प्रत्यही घडून येत असूनही या उपायांचा अवलंब स्त्रिया करीत आहेत असे दिसत नाही. सामाजिक घटनेबाबत नवीन योजना सुचविण्याचे सामर्थ्य साहित्यिकांत कितपत आहे याबद्दल शंका वाटत असल्यामुळेच जणू काही इंग्लंडमध्ये युद्धोत्तर समाजघटनेसंबंधी योजना सुचविण्याकरिता म्हणून ज्या समितीची नेमणूक झाली, तीमध्ये कोणाही साहित्यिकाचा अंतर्भाव झालेला नव्हता, मग त्या देशात त्यावेळी खरा साहित्यिक कोणी नव्हताच की काय कोण जाणे ! नवीन उपाययोजना सुचविण्यास आवश्यक असणारी सारी साधनसामग्री जमा करणे, अन्वयव्यतिरेकाने दोष नेमका कोणत्या स्थली कोणत्या कारणांनी निर्माण होतो ते निश्चित करणे व तो सापडल्यावर निर्दोष अशी उपाययोजना करणे व ती अनेकविध तपशिलासह अमलात आणणे या गोष्टी साहित्यिकांच्या आठोक्याच्या पलीकडे असतात. त्यास लागणारी मनोवृत्ती आणि चिकाटी त्यांच्या अंगी असत नाही. समाजनेतेही साहित्यिकांकडून याची अपेक्षा करीत नाहीत. त्यांचे म्हणणे असे की योजना आम्ही काढतो, त्यांचा प्रचार तेवढा साहित्यिकांनी करावा. दारूबंदी करण्याचे आम्ही ठरविलेच आहे; 'पेटते पाणी' लिहिण्याचे कार्य तेवढे साहित्यिकांनी करावे. साहित्यिकांना हे साधत असल्यास आणि परवडत असल्यास पहावे.

तेव्हा साहित्यिकांनी कोणत्याही पक्षाच्या, पंथाच्या किंवा तत्त्वज्ञानाच्या दडपणाखाली दबून जाऊन आपले विचारस्वातंत्र्य गमावू नये. कोणत्याही एका सामाजिक तत्त्वज्ञानाचे गुलाम होण्याचे त्यांनी नाकारले पाहिजे, तसाच कोणताही एक राजकीय गणवेष घालून मिरवण्याचे अमान्य केले पाहिजे. हे करणे सोपे नाही हे खरे; म्हणूनच ते सांगण्याची आवश्यकता आहे. अनेक वेळा 'उपजीविकावाद' आपल्यास ते करू देणार नाही. वैयक्तिक महत्त्वाकांक्षा, लोकप्रियतेचा मोह, ऋणानुबंधांची भीड, पूर्वसंस्कार यामुळे पटलेले सत्य टाळण्याचा किंवा विकृत करून सांगण्याचा मोह होईल. हा मोह त्यांनी दूर सारला पाहिजे. सर्वांत अधिक धोक्याची गोष्ट म्हणजे एकाद्या ठरीव

तत्त्वज्ञानाची गुलामगिरी होय. तिच्या पकडीत सापडलेल्या माणसास आपण गुलाम आहोत हेही लक्षात येत नाही. त्या तत्त्वज्ञानाच्या चाकोरीतून तो बाहेर पडू शकत नाही. त्याच्या बाहेर असणाऱ्या इतर विचारांबाबत तो अंधच बनतो. तशात त्या साहित्यिकाचा वैयक्तिक स्वार्थ त्यात गुंतलेला नसावा. म्हणजे ज्या अर्थी आपली ही विचारसरणी स्वार्थमूळक नाही, त्या अर्थी ती बरोबर असलीच पाहिजे असे त्यास तीव्रतेने वाटत राहते. तो अभिनिविष्ट बनतो, आग्रही प्रचारक होतो. साहित्यिकांनी केवळानंदाची भूमिका स्वीकारली नाही तरी चालेल, परंतु आग्रही प्रचारक मात्र केव्हाही होऊ नये. आजच्या कालात जरी तितक्या प्रमाणात ते न दिसले, तरी पुढे येणाऱ्या कालात निरनिराळ्या सामाजिक तत्त्वज्ञानांचे अनुयायी अधिकाधिक आग्रही भूमिका घेणार नाहीत, आणि साहित्यक्षेत्रातही ते आक्रमण आणणार नाहीत असे कोणी सांगावे ? पाशवी बलाची गोष्ट दूरच राहो, 'आत्मिक बल' आणि त्याचे अनुयायी हेही काही कमी आक्रमक होतात आणि कमी जुलूम करितात असे नाही, हे आता सर्वपरिचित झाले आहे. अंतरंगपालट, मतपरिवर्तन, सत्याग्रह ही मूलतः चांगली असलेली अस्त्रेसुद्धा पर्यवसानी जाचक होतात, आणि आताच म्हटल्याप्रमाणे ती धारण करणाऱ्यांच्या निःस्वार्थतेमुळे त्यांचा प्रतिकार करणे हे कठीण होऊन बसते. आत्मिक बलाची ही गोष्ट, मग ज्या तत्त्वज्ञानांना आत्मा, ईश्वर इत्यादी गोष्टी अमान्य असतात, त्यांच्याविषयी काय बोलवे ? त्यांची विचारसरणी ज्यांना पटत नाही, त्यांच्याच हिताकरिता म्हणून त्यांच्यावर जुलूम करणे आणि जे कोणी त्यांचे ऐकणार नाहीत, त्यांचा विनाश करणे हे त्यांना न्याय्य व समर्थनीयच वाटते. जे त्यांच्याशी सहमत नसतील, ते त्यांचे विरोधक किंवा शत्रू अशीच त्यांची भावना असते. धर्माच्या नावावर आजवर असा जुलूम आणि असा अन्याय, पूर्वी काही कमी झाला नाही. पूर्वेकडे तसा पश्चिमेकडेही झाला. आता धर्मशून्यतेच्या नावावरही तो निदान पश्चिमेकडे चालू आहे, इकडेही येईल. अशा वेळी खरोखर साहित्यिकांनी स्वातंत्र्याची ध्वजा उंचावर फडकत ठेवली पाहिजे. जुने मराठी वाङ्मय भक्तिरसाच्या पकडीत सापडले, तेव्हा त्यास सर्वव्यापी एकांगीपणा आला. 'अलवण हरीवीण कविता' म्हणता म्हणता हे लवणच काव्यात भरून राहिले. त्यांतून आपण आपली सुटका करून घेतली, ती दुसऱ्या ठराविक

तात्त्विक पंथांच्या पकडीत सापडण्याकरिता नव्हे. साहित्यिकांनी आचारस्वातंत्र्य एक वेळ न घेतले तरी चालेल (हे स्वातंत्र्य ते घेत असल्याच्या खुणा बऱ्याच प्रमाणात दिसतात) पण विचारस्वातंत्र्य मात्र गमावता कामा नये. समाजाविषयी जीवनाविषयी आणि साहित्यकलेविषयीचे कर्तव्य त्यांना पार पाडावयाचे असेल, तर लोकमताचा रोष पत्करूनही त्यांनी आपले विचारस्वातंत्र्य टिकवले पाहिजे; आणि लोकमत म्हणजे सनातनी लोकमत एवढाच अर्थ न घेता आधुनिकांचेही लोकमत हे लक्षात घेतले पाहिजे. खरी साहित्यनिष्ठा आणि तिची कसोटी नवनवीन मतांच्या लोंढ्यापुढेही जीवनविषयक आपली दृष्टि स्थिर व सत्यैकदर्शी ठेवण्यातच दिसून येणार आहे. अशा साहित्यिकास कदाचित् प्रतिगामी, कदाचित् बूर्ज्वा म्हणण्यात येईल; परंतु त्यास त्याने तोंड दिले पाहिजे. युगा-युगात बदलणाऱ्या मानवजीवनात, उत्तरोत्तर प्रगत होत जाणाऱ्या जीवनविषयक मतप्रणालींच्या धकाधकीत, पुढे येऊ घातलेल्या पृथ्वीवरील स्वर्गामध्येही, अत्यंत विविधस्वरूपी असे मानवी मन, त्याच्या भावना, त्याच्या आशा-निराशा, त्याची सुखे आणि त्यांपेक्षाही त्याची दुःखे यांची खरीखुरी चित्रे काढणे हेच त्याचे कर्तव्य राहिल. कारण मानवी जीवनात आशांबरोबर निराशा आणि सुखांबरोबर दुःखे ही भावी पृथ्वीवरील स्वर्गातही यावयाची थांबणार आहेत असे नाही. कोणत्याही परिस्थितीत हे आपले कर्तव्य करित राहिल, तोच खरा साहित्यिक होय.



पुस्तक संख्या ३४४४० वि. १०८६
१९३३ त्तो दि. १२-३-६३

२

केळकर आणि वाङ्मयाभिरुचि

अर्वाचीन मराठी वाङ्मयाच्या इतिहासात
मराठी वाचकाला वाङ्मयाची अभि-

रुची लावून त्याविषयीची योग्य समज वा उमज त्याच्या ठिकाणी निर्माण करण्यास गेल्या शतकांत विष्णुशास्त्री चिपळूणकर आणि या शतकात न. चिं. केळकर यांनी फार मोठे साह्य केले आहे अशी माझी समजूत आहे. चिपळूणकर आणि केळकर या दोघांचेही मनःपिंड मुख्यतः वाङ्मयसेवकाचे होते, आणि राजकीय परिस्थिति जर भिन्न असती, म्हणजे स्वातंत्र्याचे वातावरण असून स्वधर्म, स्वदेश आणि स्वभाषा ह्यांविषयीच्या अभिमानास धक्के मिळत राहिले नसते, तर हे दोघेही केवळ वाङ्मयनिर्मितीच करीत राहिले असते, इतर कार्यांकडे वळले नसते असे मला वाटते. प्रस्तुत लेखांत या दोघांपैकी एकाच्या म्हणजे केळकरांच्या वाङ्मयाभिरुचीचा परामर्श घेण्याचा विचार आहे.

कंसरी, आक्टोबर-नोव्हेंबर १९५९ केळकर आणि वाङ्मयाभिरुचि

१

केळकरांची अभिरुची ही वाङ्मयाच्या एकाच क्षेत्रापुरती मर्यादित नव्हती ही सकृद्दर्शनीच लक्षात येण्यासारखी गोष्ट आहे. त्यांचे वाङ्मय हे ललित आणि ललितेतर असे दोन्ही प्रकारचे आहे हे सर्वांस परिचितच आहे. ललित वाङ्मयातील नाट्यप्रकारात त्यांची कामगिरी बरीच झाली असली, तरी कादंबरी, कथा, काव्य इत्यादि इतर प्रकारची रचनाही त्यांनी केली आहे हे दुर्लक्षिता येत नाही. ललित वाङ्मयाचा तांत्रिक विचारही त्यांनी आपल्या साहित्यसंमेलनाध्यक्षीय भाषणातून, ग्रंथांना लिहिलेल्या प्रस्तावनांतून, त्यांच्या परीक्षणसमीक्षणांतून पुष्कळच केलेला आहे. साहित्य ह्या शब्दाच्या दोनही अर्थांची, म्हणजे ललित वाङ्मय आणि त्याचे शास्त्र या दोन्ही प्रकारची ही रचना झाली. परंतु ललित वाङ्मय असे ज्यास आज म्हणण्यात येत नाही, परंतु ललित्याचा पुष्कळ उपयोग मात्र ज्यात करून घेता येतो, त्या चिपळूणकर-प्रणीत निबंध ह्या वाङ्मयप्रकारातील त्यांची कामगिरी आणि यश ही शंकातीत आहेत. साहित्यात नसली तरी वाङ्मयात ज्यांची गणना होते अशा चरित्र आणि इतिहास ह्या प्रकारातही आपल्या 'टिळक-चरित्र' आणि 'मराठे व इंग्रज' या ग्रंथांनी त्यांनी विशिष्ट असे स्थान मिळवून ठेवले आहे. चरित्रात आत्मचरित्रही आले, व 'आयर्लंडचा इतिहास' मधील भूतार्थकथनाबरोबर 'मराठे व इंग्रज' यामधील तात्विक चिकित्साही आली. ज्यांना आज सामाजिक शास्त्रे असे म्हणतात, त्या प्रांतातही आपल्या 'राजनीतिशास्त्र' किंवा 'तिरंगी नवमतवाद' या पुस्तकांच्या निमित्ताने त्यांनी फेरफटका केला होता. 'हास्यविनोदमीमांसा' ही जशी त्यांनी केली, तसा 'भारतीय तत्त्वज्ञाना' चाही मराठी वाचकास परिचय करून दिला. 'ज्ञानेश्वरी-सर्वस्व' लिहून जुन्या वाङ्मयाबद्दलची अभिरुची प्रकट केली, तर आजचा लघुनिबंधही आपल्या अभिरुचीचा अविषय होत नाही हेही दाखवून दिले आहे. त्यांनी केसरीमधून जसे अग्रलेख लिहिले, तशी बातमीपत्रेही लिहिली. सारांश, गणितागत आणि सृष्टपदार्थविज्ञानादि शास्त्रे सोडली, तर वाङ्मयाच्या इतक्या विविध शाखां-मधून त्यांनी विहार-संचार केला आहे की त्यावरून त्यांची वाङ्मयाभिरुची अत्यंत व्यापक होती याविषयी कोणालाही शंका उरू नये. प्राचीन आणि अर्वाचीन मराठी वाङ्मयात इतक्या व्यापक वाङ्मयाभिरुचीचे दुसरे उदाहरण

माझ्या पाहण्यात नाही.

कोणाचीही वाङ्मयाभिरुची कळण्याचे मुख्य मार्ग दोन आहेत. एक तो वाङ्मयाविषयी जे विचार किंवा अभिप्राय व्यक्त करीत असतो, त्यावरून प्रत्यक्षपणे कळण्याचा; व दुसरा म्हणजे असे विचार प्रकट झाले असोत वा नसोत, तो करीत असलेल्या स्वतंत्र वाङ्मयनिर्मितीवरून अप्रत्यक्षपणे कळण्याचा. प्रत्यक्षपणे कळणाऱ्या त्याच्या वाङ्मयविचारांना एक प्रकारे अधिक अधिकृतत्व असते. ते जेथे उपलब्ध नसतील, तेथे अनुमानाचा उपयोग करणे युक्त होय हा सामान्यतः मान्य होण्याजोगा विचार आहे. तथापि कित्येक वेळा अप्रत्यक्ष मार्गच आपल्यास अधिक विनचूक अशी कल्पना देऊ शकतो. प्रत्यक्ष अभिप्रायप्रकटन एक तर तात्त्विक विचाराच्या स्वरूपाचे अथवा इतरांनी काय करावयास हवे होते याविषयीच्या मतस्वरूपाचे असते. तो केवळ विचार असतो. परंतु हा विचार आचारांत आणावयाचा झाला की लेखकाचा मूळ स्वभाव, किंवा प्रकृति, किंवा अभिरुची ही उचल खाते, आणि त्याचा आचार तिला अनुरूप असा होऊ लागतो. वाङ्मय कसे असावे याविषयी विचार किंवा नीती चांगली असूनही ते निर्माण करावयास लागताच त्या आदर्शाला धरून न उतरता, लेखकाचे सामर्थ्य वा अभिरुची यांना धरूनच उतरते. कित्येकांना स्वतंत्र वाङ्मयनिर्मिती करण्याचे सामर्थ्यही नसते, तथापि त्याविषयीची अभिरुची मात्र असते. केळकरांनी वाङ्मयचर्चाही केली आहे, आणि वाङ्मयनिर्मितीही केली आहे. त्यामुळे त्यांच्या तद्विषयीच्या अभिरुचीच्या आकलनाच्या दृष्टीने हे दोनही मार्ग आपल्यास उपलब्ध आहेत. त्यातील पहिल्या मार्गाने जेथवर जाता येईल, तेथवर जाऊन मग दुसऱ्या मार्गाचा आपण अवलंब करूं.

केळकरांच्या वाङ्मयकल्पनेत साहित्य अथवा ललित वाङ्मय, म्हणजे काव्य-नाटक-कथा कादंबरी हे ललित प्रकार येत असतच, परंतु यांखेरीज निबंध, चरित्र, इतिहास हेही प्रकार येत असत. केळकरांनी वाङ्मय हा शब्द संस्कृत साहित्य या शब्दापेक्षा इंग्रजी 'लिटरेचर' या शब्दाच्या अर्थाने वापरलेला आहे. वाङ्मय म्हणजे काय हे समजावून सांगताना त्यांनी ज्या इंग्रजी व्याख्या उद्धृत केल्या आहेत, त्यांवरून हे सहज कळून येते. 'लिटरेचर' या इंग्रजी शब्दात वाङ्मयाचे केवळ ललित प्रकारच येतात असे नाही. सर्व वाङ्मयाचे मूळ त्यांच्या मते विचारप्रकटन हे आहे, मात्र

ते साधे विचारप्रकटन नव्हे. ते चिरस्मरणीय असे विचारप्रकटन होय असे केळकरांना वाटत होते हे त्यांनी एका इंग्रज ग्रंथकाराचा निर्देश करून सांगितले आहे. त्या इंग्रज ग्रंथकाराचे शब्द 'मेमोरेबल वर्ड्स्' हे आहेत. बोललेला किंवा छापलेला कोणताही मजकूर जसा खरा असतोच असे नाही, तसा तो संग्राह्य किंवा संस्मरणीय असतोच असेही नाही. प्रत्येक पिढीची अभिरुची आणि स्मरणशक्ती ह्या कोणत्याही वाङ्मयाच्या दोन चाळणी आहेत. ह्या दोन चाळणींतून प्रत्येक पिढीत काही लेख सरस्वतीच्या गंगाजळीत पडतात, व हे सर्व गाळीव लेख मिळून जो संग्रह होतो, त्याचेच नाव वाङ्मय. संस्मरणीय असे विचारप्रकटन याचेच नाव वाङ्मय हा या विवेचनाचा अर्थ आहे. केळकरांनी केवळ ललित वाङ्मय न लिहिता निबंध, चरित्रे, इतिहास, साहित्यचर्चा इत्यादि जे वाङ्मयप्रकार लिहून पाहिले, त्याच्या मुळाशी वाङ्मयविषयक ही व्यापक कल्पना होती. तसेच ललित वाङ्मय हे विचारप्रधान वाङ्मयापेक्षा कमी दर्जाचे वाङ्मय होय अशी जी कल्पना काहींच्या मनात असते, तीही त्यांच्या मनास शिवलेली नसावी असे त्यांनी ललित वाङ्मयाचे सर्व प्रकार लिहून पाहिले यावरून म्हणता येते. कोणत्या ना कोणत्या कारणाने संस्मरणीय झालेले असे विचारप्रकटन म्हणजे वाङ्मय होय अशी त्यांची संग्राहक अशी वाङ्मयकल्पना होती.

ह्या कल्पनेस थोडी पुस्ती जोडून ते पुढे म्हणतात की वाङ्मय ह्या नावाला पात्र ठरणारा शब्दसमूह हा शरीराने, भव्य नसला तरी, निदान भरदार असला पाहिजे. त्याला एखाद्या ग्रंथाचे स्वरूप नसले, तरी त्याने काहीतरी विषय प्रतिपाद्य असला पाहिजे. बावनकशी सोने झाले, म्हणून काही एका कणाची किंमत एका चिपेच्या किंवा लगडीच्या किंमतीबरोबर होऊ शकत नाही. ते म्हणतात, "कोहिनूरच्या तोंडात मारील अशा तेजाची एखादी हिरकणी असू शकेल, पण तुझे वजन किती भरेल, आणि कोहिनूरचे किती असे विचारल्यास हिरकणीच्या गालावर लजेची गुलाबी चमकलीच पाहिजे." तुटक सुभाषिते वाङ्मयाच्या जातीची खरी, पण समग्र ग्रंथ, किंवा काव्य, किंवा महाकाव्य ह्यांच्या मानाने त्यांची किंमत क्षुद्रच ठरणार. केळकरांनी स्वतः निर्मिलेल्या वाङ्मयात असे स्फुट प्रकार जवळजवळ नाहीत याची उपपत्ति त्यांच्या वाङ्मयविषयक ह्या कल्पनेमुळे लागण्यासारखी आहे.

वाङ्मय ललित असो, किंवा तदितर स्वरूपाचे असो, त्यातील विचाराचा घटक हा केळकरांना महत्त्वाचा वाटतो हे येथेच लक्षात घेतलेले बरे. त्यांच्या अगदी अलीकडे प्रसिद्ध झालेल्या 'मी कां लिहितों' या लेखात सर्वसाधारणपणे लोक का लिहितात व आपणही का लिहितो हे सांगताना ते म्हणतात :- "कोणाला लेखनात आनंद लाभतो, परंतु तो आनंद कलाविलासाचा नसून मतप्रतिपादनाचा असतो. मतप्रतिपादन हे साध्य आणि लेखन हे साधन म्हणून ते लिहितात. याहीपेक्षा एक वरचा वर्ग मी मानतो, तो केवळ जगाला काहीतरी उच्च शिक्षण देण्याच्या हेतूने लिहिणाऱ्यांचा. त्यांच्या मते उपजीविका, कलेचा आनंद, मतप्रसार या सर्व गोष्टी स्वार्थी होत, पण जनतेला शिक्षण देणे हा परोपकार होय." इतरांच्या हेतूबद्दल हे सांगून आपण स्वतः का लिहितो, ते सांगताना ते म्हणतात :- "मी स्वतः आता जे लिहितो, ते जुलमाने नाही, पैशाकरिता लिहित नाही, प्रसिद्धीकरिताही नाही, मतप्रसाराकरिताही नाही. पण, काही आनंदसेवनाकरिता, काही (प्रस्तावना इत्यादि) केवळ लोकांच्या भिडेखातर, लिहितो. आणखी, सांगितले तर कोणाला खरे वाटणार नाही, पण डोक्यात घोळणाऱ्या विचारकल्पनारूपी समंधाला, पिशाचाला गति देण्याकरिता लिहितो. तो विचार, त्या कल्पना डोक्यातून काढून टाकण्याला लिहून टाकणे हाच एक उपाय ठरतो." केळकरांच्या वाङ्मयांत भावनेपेक्षा विचाराला महत्त्व अधिक आहे. त्यांच्या काव्य, कथा, कादंबऱ्या इत्यादि ललित वाङ्मयातही भावनेच्या मानाने विचार अधिक प्रभावी का आहे याची कल्पना त्यांच्या वाङ्मयाचा मूळ हेतू विचारप्रकटनाचा आहे, भावाविष्काराचा नाही यावरून करिता येईल.

विचाराला वाङ्मयाचे स्वरूप प्राप्त होण्यास त्याच्यावर काही संस्कार व्हावे लागतात हे मात्र विसरता येत नाही. ते कसे होते हे सांगणे सोपे नसते. एका इंग्रज लेखकाचे मत उद्धृत करून ते म्हणतात :- There is a distinct borderland where expression of thought merges into the pure gold of literature. विचार व्यक्त करण्याच्या वाटेने जात असता मध्येच अशी एक यक्षभूमी लागते की तेथे एकदम शब्दार्थांचे सुवर्ण वनते." वाङ्मयाला कलेचे स्वरूप मिळते ते यामुळेच. "प्रतिभासंपन्न अशा प्रवाशाच्या वाट्यालाच हा दिव्य अनुभव यावयाचा ! इतर लोक या मार्गावरून नित्य

येरझारा घालीत असले, तरी त्यांना ही यक्षभूमी आढळावयाची नाही, व त्यांच्या मनातील अर्थाला सुवर्णाचे स्वरूप कधी यावयाचे नाही ” तथापि, एवढे मान्य करूनही विचारप्रकटन हे वाङ्मय कशामुळे होते याविषयी केळकर काही चर्चा करितातच. “ शब्द आणि अर्थ मिळून वाङ्मय होते. ते साभिप्राय, गुणमंडित आणि दोषरहित असावे लागते, ” असे ते सांगतात. ते तसे असले, तरी त्यांच्या संबंधात युक्तायुक्तता म्हणून पाहण्याची एक वेगळी बाब असते. तिला औचित्य हे नाव आहे असा आणखी एका गुणाचाही ते उल्लेख करितात. वाङ्मयाला रस व अलंकार यांचाही उपयोग आहे असे आणखीही ते सांगतात. वाङ्मयाविषयीचे केळकरांचे विवेचन संस्कृत साहित्यशास्त्रास धरून आहे हे जाणत्यांस सांगण्याची आवश्यकता नाही. एवढे सांगून झाल्यावर विचारात घेण्याचा मुद्दा म्हणून ते जे सांगतात, ते मात्र मराठीमध्ये नवीन व विशेष विचारांत घेण्यासारखे आहे.

तो मुद्दा वाङ्मयाच्या प्रयोजनाविषयीचा आहे. त्याविषयीची केळकरांची भूमिका त्यांच्या स्वभावास धरून समन्वयाची असूनही निश्चित मत व्यक्त करणारी आहे. केळकर म्हणतात:—“ कित्येकांची मजल मनोरंजनापलीकडे जात नाही. कित्येक नैतिक शिक्षण हाच वाङ्मयाचा हेतू असा आग्रह धरून बसतात. जाता जाता केवळ शाब्दिक कोट्या करणारे किंवा विनोदाकरिता विनोद लिहिणारे, किंवा पांडित्यप्रदर्शनार्थ कविता करणारे लोक कृतीने पहिल्या हेतूचे समर्थन करितात. उलट जॉन मोल्लें यांनी वाङ्मयाची व्याख्या केली आहे, तीत त्यांनी नैतिक सत्य हा वाङ्मयाचा आत्मा मानलेला असून लिहिणे चित्कार्षक असावे ही एक अट, पण गौण बाब म्हणून दिली आहे. ही दोन विभिन्न मते सांगून केळकर आपला निर्णय देतात तो असा:—ज्या अर्थी वाङ्मय हे मनुष्यांच्या सद्भावनांनाच अलंकारिक स्वरूप देण्याने निर्माण होते, त्याअर्था नीतिबोध हा वाङ्मयाचा अप्रत्यक्ष परिणाम होऊ शकेल. देवळांची उंच निमुळती शिखरे, किंवा तीन-तीन कमानींची योजना किंवा ताजमहालातील रंगीवेरंगी कुसर ह्यांना काही नैतिक अर्थ असल्याचे ते अमान्य करितात. शिल्पकलेप्रमाणे संगीताचेही आहे हे ‘ दीपराग मशालजीचा खर्च वाचविण्यासाठी आळविला जात नाही ’ असे उदाहरण देऊन त्यांनी सांगितले आहे. किंवाहुना जलक्रीडा किंवा मृगयाविलास ह्यांच्या

उल्लेखाने वाङ्मयकला ही इतर कलांप्रमाणे एक प्रकारची क्रीडा असल्याचेही त्यांनी सुचविले आहे असे वाटते. तात्पर्य, 'अधिकस्य अधिकं फलं' या न्यायाने, कलेच्या दृष्टीने वाङ्मय सुंदर असून त्यांतूनच नीतिबोध निघण्यासारखा असल्यास दुधात साखर पडेल, पण ज्याचा मूळ हेतू नीतिबोध नाही ते वाङ्मयच नव्हे हे म्हणणे यथार्थ नाही असे केळकरांनी म्हटले आहे. त्या विवेचनाच्या ओघातच केळकरांची आज सुपरिचित असलेली व पुष्कळ वेळा उद्धृत होणारी वाक्ये येतात. एक असे :- 'कलाविलासाच्या मागे हेतु-संशोधनाचा गुप्त पोलीस लावून दिला, तर अनर्थकारक परिणाम झाल्याखेरीज राहणार नाहीत.' दुसरे असे :- 'वाङ्मयकला ही देखील अशी गोष्ट आहे की प्रायः तिचा हेतु आणि तिचे फल ही एकच असतात, दोन नसतात.' कलानीतिवादातील केळकरांची भूमिका त्यांच्या समन्वयवादाशी जुळती अशीच आहे. तांवे यांच्या कवितेविषयी बोलताना ते म्हणतात, 'कलानिर्मिती करण्यास नीतिविषयक हेतू असलाच पाहिजे असे नाही, परंतु त्यात जर काही अनीतिमूलक असेल, तर ते क्षम्य ठरू नये.' दुसऱ्या एका ठिकाणी ते म्हणतात, 'नीतील उगीच निष्कारण नाके खाजविणारी कला नसावी.' तथापि 'स्वातंत्र्य हा कलेचा आत्मा आहे' असेही ते लगोलग सांगून टाकतात. शेक्सपिअरच्या वाङ्मयनिर्मितीभागील हेतू जीवनाचे वैचित्र्य सांगणे हाच आहे, ध्येय सांगणे हा नव्हे. तो आपल्या नाटकात भूमिकावर्णनाची सोय पाहतो, त्याने सद्गुणांची गैरसोय झाली तरी चालेल; वाचकांचे रंजन झाले की नाही हे तो पाहतो, वाचनापासून बोध काय घेतला हे तो पाहत नाही. कवी स्वतः होऊन सद्गुणी आणि दुर्गुणी पात्रांत सुखदुःखांची न्याय्य वाटणी करीत नाही. वाईटाला उघड वाईट किंवा चांगल्याला उघड चांगले असेही त्याने म्हटल्याचे दिसत नाही. वाङ्मयाचा हेतू किंवा फल यांविषयीची विचारपूर्वक बनलेली अभिरुची ही आहे. प्रत्यक्ष आचारांत मात्र केळकर हे नीतिपक्षाला अधिक जवळ असल्यासारखे राहतात असे वाटते.

वाङ्मयाभिरुचीच्या संदर्भात नीति-अनीति-विचाराला जे महत्त्व आहे, त्यापेक्षाही कदाचित श्लीलाश्लीलविचाराला आहे असे म्हणावे लागेल. ह्याविषयीसुद्धा केळकरांनी काही चर्चा केली. अश्लीलतेचा प्रश्न हा अनीतीचा प्रश्न नव्हे, तर केवळ सद्भिरुची आणि सुसंस्कृती (Good Taste and

Refinement) यांचा प्रश्न आहे हे त्यांनी कटाक्षाने स्पष्ट केले आहे. मृच्छकटिक नाटकात मूळ कथा गणिकेची असूनही सद्गुणी नायक आणि निर्लोभी गणिका अशी अलौकिक जोडी लेखकाने घेतल्यामुळे, आणि अश्लील ठरण्याजोगी शृंगारिक भाषा कोठेही न वापरल्याने वाचक व प्रेक्षक मूळ अनीतीचा प्रश्न विसरून जातात हे केळकरांनी नजरसे आणून दिले आहे. तसेच प्रत्येक कालातील सदभिरुची आणि सुसंस्कृती यांची मर्यादा एकाच ठराविक रेपेवर पडेल असे नाही हे मान्य करूनही, त्या मर्यादांचे अतिक्रमण ज्या शब्दांनी होईल, त्यांना त्या त्या काळात अश्लील हे नाव मिळाल्याशिवाय राहणार नाही असे ते निःसंदिग्धपणे सांगतात. फाजील लब्धप्रतिष्ठितपणाचा टेभा मिरवणे हे जितके वाईट, तितकेच स्पष्टोक्तीच्या आणि मतस्वातंत्र्याच्या नावाखाली चावटपणाच्या सनदेचा दिमाख मिरवणे हेही वाईटच असे त्यांचे स्पष्ट मत आहे. याच संदर्भात स्पष्टोक्ती आणि स्वैर उक्ती यांत भेद करण्याची आवश्यकता त्यांनी प्रतिपादिली आहे. स्पष्टोक्ती म्हणजे स्वैर उक्ती नव्हे. कोणत्याही विषयाची शास्त्राची चर्चा चालली असेल, तेथे इष्ट अर्थ व्यक्त करणारा कोणताही शब्द अश्लील होणार नाही, किंवा विचारही अश्लील ठरणार नाही, परंतु जेथे हे चालू नसेल तेथे, म्हणजे ललित-वाङ्मयरचनेत श्लीलश्लीलविचार विशेष सूक्ष्म व लक्षात घेण्यासारखा ठरतो. कोणताही सामाजिक वा नैतिक विचार नाटके व कादंबऱ्या यांतून वर्णावयाचा असल्यास अश्लील भाषा अपरिहार्य ठरत नाही. उलट असेही म्हणता येईल की असल्या प्रश्नांसंबंधी लोकमत आपल्या बाजूचे करावयाचे असल्यास भाषा सभ्य व गोड असल्यानेच ह्या कार्यास यश येण्याला अधिक मदत होईल. 'सभ्य' शब्दाला जुन्या संस्कृत साहित्यचर्चेत कसे महत्त्वाचे स्थान आहे, तिकडे त्यांनी लक्ष वेधले आहे. सभ्य म्हणजे सभेतले लोक, आणि सभा म्हणजे विशिष्ट शब्द-प्रयोग चालू असता जी मंडळी तो ऐकण्याला हजर असतील, ती सारी मंडळी असा त्या शब्दांचा अर्थही त्यांनी स्पष्ट केला आहे. सभा जितकी अधिक मोठी व मिश्र असेल, तितकी अश्लीलत्वाविरुद्ध खबरदारी घेण्याची जबाबदारीही अधिक वाढते. मिश्र वा मोठ्या समाजातील कांही किंवा बरेच लोक ग्राम्य अभिरुचीचे असले व इतर अल्पसंख्य लोक सुसंस्कृत अभिरुचीचे असले, तरी अल्पसंख्य लोकांच्या अभिरुचीचे बंधन पाळले पाहिजे; तेथे राजकारणा-

प्रमाणे बहुमताने निर्णय करावयाचा नसतो. वेगवेगळ्या पिढ्यांचा मिश्र समाज असला किंवा भिन्न संस्कृतींचा मोठा समाज सभेत असला की श्रीला-श्रीलविचार अधिकच नाजूक होऊन वसतो. वाचक जितके प्रौढाप्रौढ, लहानथोर, स्त्रीपुरुषमिश्रित, तितकी लेखकाची ह्या बाबतीतील जबाबदारी अधिक इत्यादि विचार केळकरांनी सविस्तर केला आहे. तो बहुतांशी, किंबहुना सर्वांशी, ग्राह्य असाच उतरला आहे. स्वतः केळकरांचा त्याबाबतचा आचारही शुद्धच होता. इतके प्रचंड वाङ्मय लिहूनही त्यांत असभ्यार्थांचा उपयोग त्यांनी केलेला दिसण्यास फारच कसून शोध घ्यावा लागेल व इतके करूनही अशी उदाहरणे हाताच्या बोटांइतकीही निघतील काय याविषयी शंका वाटते.

अश्रीलाचा मोह कित्येक वेळा विनोदाच्या अनुषंगाने येतो. विनोदाची हौस कित्येक वेळा इतकी अनावर होते की बोलणाराला किंवा लिहिणाराला आपण सभेत किंवा सभ्यांना उद्देशून बोलत-लिहित आहो याचे भान राहत नाही. विनोदाची हौस हा केळकरांच्या अभिरुचीचा एक महत्त्वाचा घटक आहे. आपल्या लेखनाच्या पहिल्या अमदानीतच त्या विनोदाची तात्त्विक चर्चा करण्याचा त्यांनी प्रयत्न केला, आणि पुढे पक्व वयांतही त्याचा खूप सविस्तर परिचय करून देणारा मराठीमधील एक भरदार ग्रंथ त्यांनी लिहिला. त्याचे मूळ कारण त्यांच्यामध्ये मुळात असणारी अभिजात विनोदी वृत्ती हे आहे. कोणत्याही विषयाच्या दोनही बाजू पाहण्याचा त्यांचा स्वभाव होता, व तेवढी स्वतंत्र वृत्तीही होती. गुणांबरोबर दोषांचेही दर्शन त्यांना आपल्या आवडत्या विषयांच्या बाबतीतही घेता येई; आणि दोषदर्शन म्हणजे अनौचित्य-दर्शन हा तर विनोदाचा मूल आधार आहे. विचारविषयाबद्दल अनुकूल वा प्रतिकूल असा कोणत्याच प्रकारचा अभिनिवेश नसणे ही वृत्ती खऱ्या विनोदास आवश्यक असते. केवळ गुणदर्शनाने आदरबुद्धी निर्माण होते, आणि केवळ दोषदर्शनाने माणसे उपहासास, निदान उपरोधास प्रवृत्त होतात. विनोद हा दोहोंमधून वाट काढित असतो व त्यातच अभिरुचीचा प्रकर्ष आहे. श्री. शि. म. परांजपे ह्यांच्या उपरोधास बहुधा कडवटपणाचा वास येई, शुद्ध निर्मळ विनोद त्यात क्वचितच असे. विनोदाचार्य श्री. कृ. कोल्हटकर यांच्या विनोदाबाबतही असे म्हणावे लागते की सनातनी किंवा जुनी मते

यांविरुद्ध असणारा त्यांचा अभिनिवेश त्यांच्या विनोदास तिखट असे स्वरूप देई, व तो एकांगी होई. कोल्हटकरांचे शिष्य गडकडी सुधारकांचाही विनोद करीत, तसा तो कोल्हटकरांना करिता येत नसे; कारण त्यांनी पक्ष स्वीकारला होता व मतप्रचार साधण्याचा प्रयत्न केला. केळकरांची भूमिका सुधारकाची, सामाजिक आणि राजकीय, अशा द्विविध सुधारकाची असे. तथापि अभिनिवेशामुळे एकाचे गुण आणि दुसऱ्याचे दोषच दिसावे अशी त्यांची स्थिती झाली नव्हती. म्हणून त्यांच्या विनोदास तिखटपणा किंवा कडवटपणा आला नव्हता आणि त्याची पातळीही कधी खाली गेली नाही.

विनोदाविषयीच्या आकर्षणामुळे त्याविषयी त्यांनी जी एवढी चर्चा केली व परिश्रम घेतले, त्यामुळे त्याला 'रसराज' म्हणण्यापर्यंत त्यांची मजल गेली हे कांहीसे चमत्कारिक आहे. परंतु त्यांनी आपल्या वाङ्मयांत केवळ विनोदाकरिता विनोद सहसा लिहिलेला नाही हेही लक्षात घेण्यासारखे आहे. क्वचित काही कविता लिहिल्या, त्या अपवादभूतच म्हणावयास हव्या. विनोदाविषयीचा त्यांचा आचार विनोदास तोंडी लावण्याप्रमाणे वागविण्याचा होता; त्या तोंडी लावण्याचेच ताटातील मुख्य पक्वान्न करण्याचा नव्हता. तोंडी लावणे हे जेवणास रुची आणण्याच्या दृष्टीने कितीही उपकारक आणि आवश्यक असले, तरी मुख्य पक्वान्नाची जागा ते घेऊ शकत नाही ह्याची त्यांना सतत जाणीव असावी; म्हणून एकंदर वाङ्मयांतील विनोदाचे योग्य ते स्थान त्यांनी जाणले व व त्याप्रमाणे आचारही केला. कदाचित विधायक विचारप्रकटन हा त्यांच्या वाङ्मयाभिरुचीचा मुख्य भाग असल्याने त्यांना विनोदाकरिता विनोद साधलाही नसता; कारण विनोद कितीही विधायक असला, तरी त्याचे स्वरूप (दोष) निराकरणाचे किंवा दूरीकरणाचे असते; सद्गुणाच्या भावरूप मंडनाचे नसते.

आपल्या वाङ्मयविषयक कल्पनेत केळकरांनी त्यांच्या सगुणत्वाचा आणि सालंकृतत्वाचा उल्लेख केल्याचे आपण पाहिलेच आहे. मन कोणत्याही विषयाला वाङ्मयाचे रूप देते, ते मुख्यतः प्रतिभेच्या म्हणजे कल्पनेच्या मदतीने असे केळकर सांगतात. ते पुढे म्हणतात:- "कल्पनाशक्ती ही रस व अलंकार यांच्या द्वारांनी प्रकट होते. बहुधा वाङ्मय या नावास शोभणारा असा कोणताही शब्दसमूह सापडणार नाही की ज्यात रस किंवा अलंकार यांचा विलास नाही." केळकरांच्या मते बहुतेक अलंकार हे उपमा व रूपक यांच्या

निरनिराळ्या परीच आहेत; म्हणजे साम्यमूलक आहेत. हे विधान विवाद्य असेल तरी आपल्यास एवढे निश्चितपणे म्हणता येईल की केळकरांनी योजिलेले अलंकार बहुधा साम्यमूलकच असतात, म्हणजे उपमा-रूपकांपैकी असतात. कोल्हटकर-गडकऱ्यांप्रमाणे ते ऊठसूट कोटीचा उपयोग करीत नाहीत की अतिशयोक्तीचा वापर करीत नाहीत. या दृष्टीने अलंकारयोजनेबाबतची त्यांची अभिरुची ही अधिक उन्नत गणावयास पाहिजे. आपले म्हणणे पटवून द्यावयास समर्पक उपमादृष्टान्तांसारखे दुसरे असे साधन नाही असे त्यांचे मत होते, व तर्कशास्त्रात उपमानप्रमाण कितीही गौण मानले गेले, तरी व्यवहारात उपमानप्रमाणाइतके कार्यकारी प्रमाण दुसरे नाही असे ते स्पष्टपणे सांगतात, व त्याचा उपयोगही भरपूर करितात. ह्या बाबतीत त्यांचे ज्ञानेश्वरांशी विशेष साम्य आहे असे मला वाटते. ज्ञानेश्वरांनी स्वतंत्र काव्यनिर्मिती केली नाही, पण आपले टीकात्मक आणि विवेचनात्मक लेखनही सरस उपमा-दृष्टांतांच्या साहाय्याने काव्यमय करून दाखविले. केळकरांचे निबंधलेखन काव्यमय म्हणता न आले, तरी अलंकारांनी, उपमा-दृष्टांतांनी मंडित असे असल्याने केळकरांच्या शब्दांमध्ये 'वाङ्मय' ठरले आहे. वाङ्मयालाहि (शास्त्राप्रमाणे) सत्याची चाड आहे, पण कलाविलासाच्याद्वाराने जे सत्य प्रतीत होण्यास कबूल होईल, त्या सत्याचीच. वाङ्मयकलेचा उपयोग केळकरांनी फार मोठ्या प्रमाणात किंवा फार यशस्वीपणे केला असे मान्य करावे लागेल. मागल्या पिढीतील गद्य लेखकात ह्या विशिष्ट कलेचा उपयोग करणारांत केळकरांना अग्रस्थान द्यावे लागेल. वाङ्मयाच्या अलंकरणाच्या विषयी अतिरेक किंवा कृत्रिमता ह्यांना केळकरांच्या कल्पनेत स्थान नसले, तरी निरलंकृत साधेपणावर त्यांचा विश्वास नव्हता.

केळकरांचा 'गद्यपद्यविवेक' त्यांच्या निरभिनिविष्ट, समतोल वृत्तीचा द्योतक आहे. त्यांचे स्वतःचे लेखन बहुतांशी गद्य स्वरूपाचे होते. पण त्यामुळे पद्याकडे (म्हणजे बहुधा काव्य) पाहण्याची त्यांची दृष्टी पक्षांधतेची नव्हती. किंबहुना गद्यापेक्षा पद्याच्या पदरातच त्यांनी अधिक झुकते माप टाकले आहे असे म्हणावे लागते. गद्य आणि पद्य यांचे त्यांनी केलेले पद्यबद्ध वर्णन वाङ्मयाच्या ह्या दोन प्रकारांचे स्वभाव व गुणधर्म थोडक्यात पण मार्मिकपणे सांगणारे झाले आहे.

२

केळकरांनी प्रत्यक्षपणे जे वाङ्मयविषयक विचार प्रकट करून ठेवले आहेत, त्यांच्या अनुरोधाने त्यांच्या अभिरुचीचा मागोवा येथवर घेतला. त्यांच्या वाङ्मयविषयक आचारावरूनहि तिचे रूप पाहण्याचा प्रयत्नही उद्बोधक ठरेल. ह्यावाचत एक गोष्ट आरंभीच लक्षांत ठेवणे जरूर आहे की आचार-निरपेक्ष अभिरुची आणि आचारांतून प्रकट होणारी अभिरुची ह्या अगदी एकरूपच ठरतील असे नाही. आपल्या आवडी-नावडी आपल्यास प्रत्यक्ष व्यवहारात आणणे साधतेच असे नाही. लेखन रसाळ असावे असे कोणास कितीही वाटत असले, तरी त्याचे स्वतःचे लेखन तसे उतरेलच असे नाही. नाटकातील संवाद खटकेबाज असले पाहिजेत हे आपल्यास कळले असले, तरी प्रत्यक्ष नाटक लिहिताना ते तसे वठतेच असे नाही. कविता प्रसादपूर्ण असावी असे आपल्यास कितीही वाटत असले, तरी आपले स्वतःचे काव्य तसे प्रसादपूर्ण उतरेलच असे नसते. सारांश, आपली वाङ्मयीन अभिरुची आपल्या तद्विषयक आचाराशी तंतोतंत जुळणारी असेल असे नाही. केळकरांच्या वाङ्मया-वाचत, विशेषतः ललित वाङ्मयावाचत हा विचार आपल्यास विशेषत्वाने लक्षांत घ्यावयास हवा. कारण, त्यांत प्रतिभेचा कस लागतो; आणि प्रतिभा आणि अभिरुची ह्या गोष्टी एक नव्हेत. एक निर्मितिक्षम, चपल प्रज्ञा होय, दुसरी त्या प्रज्ञेने निर्माण केलेल्या कृतीचे कौतुक, रसग्रहण करण्याची वृत्ती किंवा सामर्थ्य होय. दुसरी असली तरी पहिली असेलच, किंवा भरपूर प्रमाणांत असेलच असे नाही.

रसग्रहणाविषयीची किंवा टीकेविषयीची, आपल्या मनाजोग्या टीकेविषयीची कल्पना केळकर सांगतात ती अशी आहे:— 'मनाजोगी' म्हणजे माझ्या स्वतःच्या मनाशी जुळणारी अशी नव्हे; तर समर्पक, भरपूर, सर्वांगपरामर्शी व निःपक्षपाती अशी. टीकेविषयीची ही अपेक्षा योग्यच म्हणावी लागेल, आणि स्वतः केळकर ह्यांनी आपल्या कल्पनेस धरूनच बहुधा टीका केलेली आहे. त्यांनी लिहिलेल्या प्रस्तावनांत गुणदर्शनावरच भर असावा हे औचित्यास धरूनच होते. परीक्षणांतून अर्थात् हे बंधन पाळण्याचे कारण नव्हते. 'मति-विकार', 'ऐतिहासिक लेखसंग्रह', 'काव्यालोचन' इत्यादी ग्रंथांची त्यांनी केलेली परीक्षणे या दृष्टीने पाहण्यासारखी आहेत. केळकरांची भूमिका बहुधा

गुणग्राही सहृदयाची असे, जाणून कोणास दुखविण्याची नसे. तसाच प्रसंग पडल्यास प्रखर अशी टीका ते करू शकत हे 'मेनका' नाटकावरील त्यांच्या टीकेवरून सहज लक्षात येण्यासारखे आहे. पण ही त्यांची नेहमीची प्रकृती नव्हे; ती खरोखर सहृदय रसिकाचीच होती. आज कदाचित टीकाकार म्हणून त्यांचे नाव चटकन तोंडामध्ये येत नसेल, आणि त्याचे कारण त्यांनी टीकेपेक्षा इतर लेखन पुष्कळच अधिक केले आहे हे असेल. तथापि, टीकाविषयक त्यांची अभिरुची खरोखर उन्नत होती, आणि तद्विषयक त्यांचा आचारही त्या अभिरुचीस अनुरूप असाच होता.

टीकाकार केळकरांप्रमाणेच इतिहासकार केळकरांची स्थिती आहे. आपल्या 'मराठे व इंग्रज' ह्या इतिहासविषयक ग्रंथाच्या प्रस्तावनेवरून केळकर हे स्वतःस इतिहासकार समजत नसावेत असे दिसते. केळकरांचा व्यवसाय वर्तमानाशी निगडित होता; भूताशी नव्हता. त्यामुळे त्यांना इतिहासकार बनणे शक्य नव्हते. परंतु त्याचा अर्थ त्यांना ते साधले नसते असा नव्हे. कोणत्याहि विषयाच्या दोनही बाजूंचे दर्शन घेण्याच्या त्यांच्या स्वभावामुळे आदर्श इतिहासकाराची भूमिका घेणे त्यांना अवघड गेले नसते, याचा प्रत्यय त्यांच्या 'मराठे व इंग्रज' ह्या ग्रंथात येतो. त्यात आणखीही एक गोष्ट अधिक असलेली दिसेल. ती म्हणजे केवळ इतिहासकाराने हे लिहिले असते तर जेवढा वाङ्मयगुण त्यात उतरला असता, त्यापेक्षा कितीतरी अधिक प्रमाणात हा ग्रंथ केळकरांनी लिहिला आहे म्हणून आला आहे; कारण, केळकर हे प्रथम आणि अखेरपर्यंत वाङ्मयलेखकच होते. ह्या ग्रंथापुरती मात्र त्यांना इतिहासकाराची भूमिका घ्यावी लागली.

चरित्रे म्हणजे त्या त्या ग्रंथाचा विषय झालेल्या व्यक्तींचा इतिहासच होय. त्यांत इतिहासकाराच्या भूमिकेबरोबर व्यक्तिदर्शन घडवू शकणाऱ्या ललितलेखकाच्या भूमिकेचाहि आश्रय करावा लागतो. केळकरांच्या चरित्रग्रंथांत खरा महत्त्वाचा ग्रंथ म्हणजे टिळकचरित्र हाच. टिळकांच्या मृत्यूनंतर लगेच व घाईघाईने तो लिहिला गेला. १९२३ किंवा १९२७-२८ साली लिहिलेले हे चरित्र १९४५ साली लिहिले गेले असते, तर आजच्यापेक्षा ते अधिक निर्दोष उतरले असते.

केळकरांच्या प्रतिभेचा खरा विलास आणि त्यांच्या अभिरुचीचे उन्नत रूप त्यांच्या निबंध-वाङ्मयातून जितके व जसे प्रकट होते, तितके व तसे ते त्यांच्या इतर वाङ्मयामधून दिसणार नाही. त्यांचे निबंध हे वर्तमानपत्री लिखाण या स्वरूपात लिहिले गेले हे लक्षात घेता ते वाङ्मयदृष्ट्या इतके उच्च दर्जाचे निपजावे ही खरोखर आश्चर्याची गोष्ट आहे. जे लेखन एरवी तात्कालिक महत्त्वाचेच असावयाचे व त्यामुळे कालान्तराने टाकाऊ ठरावयाचे, ते वाङ्मयगुणांनी इतके संपन्न ठरावे हा वाङ्मयातील चमत्कारच गणावयास पाहिजे. केळकरांच्या आसपासच्या समकालीनांचे अशा प्रकारचे लेखन आज विस्मृत होऊ पहात आहे हे आपल्यास दिसतेही. याचे कारण बहुधा कोणत्याही विषयाच्या तात्कालिक महत्त्वाबरोबर त्याच्या चिरकालिक महत्त्व असणाऱ्या अंगाकडेही केळकर लक्ष पुरवीत, व त्यावर भर देऊन त्याची वाङ्मयगुणांनी सजावट करून त्यांच्या पृष्ठभूमीवर त्यातील तात्कालिकाचा परामर्श ते घेत हे असावे. कित्येक वेळा त्यांच्या अशा निबंधांचे विषयही आजच्या दैनिकातील विषयांच्या मानाने अधिक चिरस्थायी महत्त्वाचे असत. ज्ञानाची सदावर्ते, भविष्यकथन, संस्कृत विद्येचे पुनरुज्जीवन, कलियुगातील पंधरावी विद्या इत्यादी निबंधांचे विषय हे काही प्रासंगिक विषय म्हणता येणार नाहीत. त्या निबंधांमध्ये विषयवैचित्र्य असते. त्यामुळे त्यात एकसुरीपणा येत नाही. विषयप्रतिपादनात गांभीर्य आणि खेळकरपणा यांचे समतोल आणि मनोहर मिश्रण असे. पांडित्याचा आव नसे, पण वैदग्ध्य भरपूर असे. केळकरांच्या अभिरुचीचा त्यांचे निबंधलेखन हाच खरा आदर्श होता असे निःशंकपणे म्हणता येते. निबंध हा प्रकारच खरोखर त्यांच्या प्रकृतीला मानवला होता.

केळकरांच्या ललितेतर वाङ्मयाचे हे अवलोकन झाले. आता त्यांच्या ललित वाङ्मयांतील आचाराचा थोडक्यात परामर्श घेऊ. केळकरांनी काही कविता लिहिली असली, तरी तिजमध्ये विशेष काव्य आहे असे केळकरांना स्वतःलाही वाटत नसावे. कविता व काव्य हे शब्द सरमिसळ वापरले जातात असे सांगून कवितेचा संबंध बाह्यरूपाशी आणि काव्याचा संबंध अंतरंगाशी असल्याचे ते सांगतात. यावरून काव्याचे धर्म त्यांनी नेमके ओळखले होते हेच स्पष्ट होते. परंतु काव्यलेखनाला आवश्यक असणारी भावनाप्रधानता, सूक्ष्म-संवेदनशीलता, आणि पद्यरचनेची सुकरता ह्या गोष्टी त्यांना पुरेशा

प्रमाणांत लाभल्या नव्हत्या. शिवाय तर्कनिष्ठता, विषयाच्या दोनही बाजू लक्षांत घेण्याची वृत्ती व त्यामुळे येणारा समतोल ह्या काव्यवृत्तीस काहीशा विरोधी अशा गोष्टीही त्यांच्या स्वभावात होत्या. आपल्या काव्यास केळकर स्वतः पद्यरचनेपेक्षा अधिक महत्त्व देत होते असे दिसत नाही. परंतु अर्थदृष्ट्या काही गमतीदार असे म्हणावयाचे असल्यास ते पद्याचा आश्रय करित असे वाटते. त्यातून विशेष तत्त्वप्रतिपादन त्यांना करावयाचे नसे, परंतु अर्थ-चमत्कृती असे म्हणता येईल असे काहीतरी त्यात असे. केवळ करमणूक म्हणूनही केळकरांच्या कवितेचे मूल्य कमी ठरत नाही. केळकरांच्या कल्पने-प्रमाणे संख्येने ती कमी नाही, चांगली शंभर पाने भरतील एवढी आहे. संगीताच्या मराठीकरणकरिता त्यांनी लिहिलेले गायकी प्रबंधही अर्थदृष्ट्या लक्षणीय वाटतात. त्यामुळे संगीताचे मराठीकरण न साधले, तरी अर्थदृष्ट्या ते सामान्य चिजांपेक्षा खासच सरस ठरतील.

केळकरांच्या कवितांपेक्षा त्यांच्या कथा-कादंबऱ्या अधिक यशस्वी ठरतात. काव्यातील भावनाप्रधानता कथा-कादंबऱ्यांत अर्थातच कमी प्रमाणांत असली तरी चालते, व कवितेपेक्षा कथेत आणि कथेपेक्षा कादंबरीत लेखकास आपले म्हणणे सावकाश सांगता येते. केळकरांनी ह्या बाबतीतील एक महत्त्वाचे पथ्य लक्षात घेतले नव्हते. कथा-कादंबऱ्यांमधून मूलतः प्रसंग आणि व्यक्ती ह्यांचे लक्षणीय व यथार्थ असे चित्रण असते, किंवा असावयास पाहिजे. त्यांतून काही प्रतिपाद्य किंवा तात्पर्य निष्पन्न होईल वा न होईल. ते आपोआप झाले तर काहीच हरकत नाही; पण प्रतिपाद्य डोळ्यांपुढे ठेवून त्याला अनुसरून प्रसंग व व्यक्ती यांची रचना करित राहणे हे कथा-कादंबरीच्या प्रकृतीस जुळणारे-मानवणारे नाही. केळकरांचा जन्म लोकांना काहीना काही समजावून सांगण्यात गेला. ते ललितपद्धतीने त्यांना करिता आले हे त्यांच्या यशाचे मर्म ठरले. परंतु प्रत्यक्ष ललित वाङ्मय लिहावयाचे, त्या वेळी काही समजावून सांगण्यापेक्षा ते सूचित होऊ देण्यातच कलात्मकता असते. संस्थानी कारभार सुधारावा ही केळकरांची मूळ इच्छा. तो कसा सुधारावा याबद्दल त्यांच्या स्वाभाविकच काही कल्पना होत्या. त्या सांगण्याकरिता नवलपूरच्या संस्थानिकाची व त्या कादंबरीतील व्यक्ति-प्रसंगांची योजना झाली. त्यातील प्रतिपाद्य मनोरंजकपणे सांगितले गेले खरे; पण कादंबरी उत्कृष्ट ठरली असे झाले नाही. ही पद्धती म्हणजे घोड्यापुढे गाडा उभा

करण्याची पद्धती झाली. ती विवेचनात्मक वाङ्मयाला उपकारक ठरली, तरी ललित वाङ्मयाची म्हणजे साहित्याची पद्धती नव्हे. त्यांच्या 'कावळा व टापी' या कादंबरीचे प्रवृत्तिनिमित्तही तसेच होते. 'म्हणा स्वराज्य-मतदार की जय' 'दुर्जनसिंगाने नवस कसा फेडला', किंवा 'शेवटचे लढाऊ जहाज' ह्यांनाही केळकर लेखक म्हणतात. मात्र ह्या लेखांत काही काल्पनिक व्यक्ती आणि प्रसंग घालून त्यांना कथेचे स्वरूप देण्याचा प्रयत्न झालेला आहे, व गोष्टींचा बुरखा घेऊन हे लेख कथांच्यामध्ये प्रविष्ट होऊन बसतात. त्या कथांचाही ह्याला विशेष आक्षेप असतो असे वाटत नाही; कारण त्यांतील कित्येक गोष्टी लेखक वजाच आहेत. आधुनिक लघुकथेचे तंत्र यांतून पाळले जात नसल्यास त्यात विशेष विषाद किंवा आश्चर्य वाटण्याचे कारण नाही. हरिभाऊ आपट्यांच्य गोष्टीमधील कथात्वही त्यांमध्ये अपवादाने आढळेल. केळकर हे आपल्या ह्या लेखनाचे उद्दिष्ट म्हणून आपली व वाचकाची करमणूक हे सांगत असले, तरी केवळ करमणूक हा त्यांच्या लेखनाचा उद्देश कधीच नसे. त्यात आणखी काही सांगावयाचे असे. ते रंजक व्हावे ह्याकरिता कथेचा वेष ते या लेखांना देत. परंतु तो त्यांवर नेमका 'फिट्ट' बसत नसे.

केळकरांनी लिहिलेल्या ललित वाङ्मयप्रकारांमध्ये त्यांना सर्वांत अधिक यश नाट्यात मिळाले असे समजण्यात येते, आणि ते खरेही आहे. ह्या समजुतीत 'तोतयाचे बंड' ह्या नाटकाच्या यशाचा वाटाच सर्वांत अधिक आहे. त्यांच्या इतर सात नाटकांतील काही रूपान्तरे आहेत, काहींची कल्पना दुसऱ्या सदृश कृतींवरून सुचलेली आहे, काही स्वतंत्र आहेत. 'तोतयाचे बंड' हे नाटक कथारचना, व्यक्तिदर्शन, रसपरिपोष या सर्वच दृष्टींनी नाट्यतंत्राच्या कसोटीस उतरणारे ठरते. त्यातील संवाद हे प्रसादपूर्ण व नाट्यानुकूल आहेत. गांभीर्य व खेळकरपणा यांचे एक अपूर्व मिश्रण त्यात झाले आहे. त्याचा शेवट, म्हटला तर सुखान्त आहे, म्हटला तर शोकान्त आहे अशी काही वैशिष्ट्यपूर्ण रचना त्यात झाली आहे. संगीताचे आकर्षण त्याला लाभले नसतानाही मराठी रंगभूमीवर त्याचे अत्यंत यशस्वी असे प्रयोग झाले. त्यांच्या इतर नाटकांत 'कृष्णार्जुनयुद्ध' हेच नाट्यदृष्ट्या विशेष यशस्वी झाले. केळकरांची नाटके, निदान ही दोन, त्यांच्या इतर ललित वाङ्मयापेक्षा यशस्वी होण्याचे कारण नाटकांमध्ये केळकरांना स्वतःला प्रवेश करिता येत नसे. कथा-कादंबरी काव्य

ह्यांतून हा निर्बंध नव्हता. जेथे असा निर्बंध नसे, तेथे केळकर स्वतः प्रवेश करीत, व आपल्या विचारांचे, मतांचे प्रतिपादन करू लागत, व तंत्रदृष्ट्या हे असे करणे बरोबर नाही हे त्यांना कळलेले असले, तरी वळत नसे. नाटकांमध्ये हे होण्यास आळा बसे, आणि मग त्यांची पात्रे, (ते स्वतः नव्हत) बोलू लागत. काव्यानंदाच्या उपपत्तीत एकाच वेळी दोन भूमिकांवर आरूढ होऊन रंसास्वाद घेण्याची केळकरांची कल्पना कदाचित उपकारक ठरत असेल; परंतु ललित वाङ्मयलेखकाने ते निर्माण करीत असता आपले व्यक्तित्व विसरून कल्पनानिर्मित पात्रांचीच भूमिका स्वीकारून चालावे हे इष्ट ठरते. 'तोतयाचे बंडा'त केळकर हे करू शकले, म्हणूनच ते यशस्वी ठरले. जेथे ही भूमिका त्यांना स्वीकारता आली नाही, तेथे ते ग्रंथ झाले, लेख झाले; कादंबरी किंवा कथा राहिले नाहीत. मात्र ललित वाङ्मयाचे हे रहस्य केळकरांना आकळलेच नाही किंवा त्याबद्दल त्यांना अभिरुचीच नव्हती असे म्हणता येणार नाही.

या सर्व आढाव्यावरून केळकरांची वाङ्मयाभिरुची अभिजात असल्याचेच आपल्या निदर्शनास येते. वाङ्मयाचे स्वतंत्र व्यक्तित्व आणि मूल्य त्यांनी मान्य केले होते. त्यांच्या वाङ्मयीन सहानुभूतीचे क्षेत्र अत्यंत व्यापक आणि उदार होते. त्यांच्या प्रतिभेने काव्य, कथा, कादंबरी, नाटक, निबंध, चरित्र, इतिहास, तत्त्वज्ञान, विनोद, टीका इत्यादी वाङ्मयाच्या विविध प्रकारांस स्पर्श केला होता, व निबंधलेखनात तर तिने उच्चांक गाठला होता. त्यांची भाषाशैली प्रसन्न, सुबोध, खुसखुशीत, रंजक, चटकदार, अभिजात अशी आहे; कारण ती त्यांच्या अभिजात व्यक्तित्वाची द्योतक आहे. उपमा-दृष्टान्तांनी ती सालंकृत झाली आहे, व विनोदाच्या पेरणीने ती चटकदार बनली आहे. परंतु तिचा मुख्य गुण संयमशील अभिरुचीचा आहे. त्यांच्या विनोदाला उपरोध-उपहासाची धार क्वचितच येते; तो सहसा बोचक नसतो. त्यांच्या लेखनात कृत्रिमता किंवा फाजील अलंकरणाचा सोस नसतो; ग्राम्यता नसते; अतिदीप्ती नसते, भडकपणा नसतो. आवश्यक तेवढे, पण योग्य मर्यादेत लालित्य असते. त्यांच्य टीकेत गुणग्राहकता असे, मत्सर नव्हता; मोकळेपणा असे, दंभ नव्हता. त्यांच्या समकालीनांमध्ये इतकी उदार, इतकी निर्दोष, इतकी सौजन्यशील, इतकी सौंदर्यदर्शी अभिरुची इतर कोणा ललित किंवा ललितेतर लेखन

करणारामध्ये असलेली माझ्या पाहण्यांत नाही. अभिरुची म्हणजे प्रतिभा नव्हे हे मात्र वाचकांनी लक्षात घ्यावे. त्यामुळे कवी, कथाकार, कादंबरीकार अथवा नाटककार म्हणून आपण कित्येकांना केळकरांपेक्षा वर बसवू, परंतु वाङ्मयाभिरुचीबाबत त्यांचा हात धरू शकेल असा लेखक शोधावाच लागेल.



प्रयोगमूल्य, नाट्यमूल्य आणि वाङ्मयमूल्य

गेल्या नोव्हेंबरच्या तीस तारखेस वेळगाव येथील वाङ्मयचर्चा-मंडळाच्या विद्यमाने साजऱ्या झालेल्या किलोस्कर-स्मृतिसमारंभाच्या प्रसंगी मी नाट्यविषयक काही विचार प्रकट केले. त्यांत नाट्यलेखन हे प्रयोग-निरपेक्षतेने एक वाङ्मयप्रकार म्हणून व्हावयास हवे असाही एक विचार होता. याआधी श्री. के. ना. काळे वेळोवेळी असे विचार मांडीत असत. परंतु 'रविवार-सकाळ'ने या वेळी या कल्पनेचा पाठपुरावा करण्याचे मनावर घेतले व त्यावर चार महिने अनुकूल-प्रतिकूल मतप्रदर्शन झाले, आणि श्री. गोविंदराव टेंबे यांच्यासारख्या अनुभवी नाट्यमर्मज्ञानेही भाग घेतला ही समाधानाची गोष्ट होय. झालेल्या चर्चेवरून मी आरंभी उल्लेखिलेल्या विचाराबद्दल काही गैरसमज उत्पन्न झालेल दिसत आहे. त्याविषयी प्रथम खुलासा व्हावयास हवा.

नाटकांचे लेखन प्रयोग-निरपेक्षतेने व्हावे असे मी म्हटले, तेव्हा ते प्रयोगक्षमतेकडे दुर्लक्ष करूनहि व्हावे असे मला म्हणावयाचे नव्हते. नाटकाचे खरे सार्थक ते प्रयोगरूपाने रंगभूमीवर येण्यामध्ये आहे हेही मी त्यावेळीच सांगितले होते. परंतु आज नाटक रंगभूमीवर येणे ही गोष्ट नाटक-कंपन्यांच्या अभावामुळे आणि नाट्यग्रंथांच्या दुर्मिळतेमुळे फार कठिण होऊन बसली आहे. या परिस्थितीचा परिणाम नाट्यलेखन कमी होण्यात झाला आहे. प्रकाशक मिळून आपला ग्रंथ मुद्रित होऊन लोकांपुढे येण्याची आशा नसल्यास ज्याप्रमाणे इतर लेखकही लेखनाव्रात उदासीन राहतात किंवा पराङ्मुख होतात, तसेच नाट्यलेखनाविषयी होणे अगदी स्वाभाविक आहे. पूर्वी एखाद्या कंपनीने नाटक मागावे, आणि लेखकाने ते लिहावे असे अनेक वेळा झालेले आहे; व नाटककार म्हणून थोडेफार यश मिळाल्यावर पुढील नाट्यलेखनाव्राततीत तर नाटक लिहून पुरे होण्याच्या आधीच ते बसवावयास घेतल्याची उदाहरणेही घडलेली आहेत. परंतु आज चांगल्या अशा धंदेवाईक नाटककंपन्याही नाहीत व त्यांच्याकडून नाटकांची मागणीही होत नाही. अलीकडील रंगभूमीच्या या प्रतिकूल परिस्थितीमुळे नाट्यलेखनावर जेवढा परिणाम झाला आहे, तेवढा ललित वाङ्मयाच्या इतर प्रकारांबाबत झालेला दिसत नाही. लघुकथा-प्रकारांत अनेक मासिकांच्या मागणीमुळे निर्मितीमध्ये कदाचित वाढ झालेली असेल; परंतु कादंबरी किंवा काव्य यांबाबत तसे म्हणता येणार नाही. मासिकातून क्रमशः कादंबरी सध्या क्वचितच येते, आणि कवितावाचनाकरिता म्हणून मासिके खपतात असे मानणे तर अशक्यच आहे. असे असूनही कादंबऱ्या आणि काव्यग्रंथ प्रकाशित होत आहेतच. यामध्ये जी एक प्रकारची वाङ्मयाभिरुची प्रकट होते, तशी ती नाटकांबाबत होत नाही. याचे कारण आपण फार प्रयोगशरण झालो आहो हे आहे. आपल्याकडील नाटकांचा खपही त्याच्या प्रयोगाशी बऱ्याच अंशी निगडित असे वा असतो. काव्यग्रंथ, कादंबरी अथवा लघुकथासंग्रह यांना ज्याप्रमाणे एक सामान्य वाचकवर्ग असतो, तसा तो नाटकांना आहे असे दिसत नाही. प्रयोग पाहण्यास गेले असता नाटकाची एक प्रत विकत घ्यावयाची अशी प्रथा बरेच दिवस होती. निदान विद्यापीठांमधून अभ्यासाकरिता नाटके नेमली जाऊ लागण्यापूर्वी नाटकांच्या खपाचा हाच एक प्रमुख मार्ग होता. याचा अर्थ असा की नाटकांच्या वाङ्मय-

मूल्यापेक्षा त्याच्या प्रयोगमूल्यालाच आणण फार अधिक महत्त्व आजवर देत आले आहे. त्याच्या श्राव्यतेपेक्षा किंवा वाचनीयतेपेक्षा त्याच्या दृश्यतेलाच अधिक मान मिळत आलेला आहे. त्यामुळे ते प्रयोगनिरपेक्षतेने लिहिले जावे अशी सूचना केल्याबरोबर ते प्रयोगक्षम होणार नाही अशी आपणास भीती वाटू लागते.

पण प्रयोगक्षमता म्हणजे काय याविषयीच्या कल्पना स्पष्ट व्हावयास पाहिजेत. प्रयोगक्षमतेचा बरवरचा व स्पष्ट अर्थ खरोखर गौण आहे. रंगभूमीवर प्रयोगरूपाने ज्या ज्या गोष्टी आणता किंवा दाखविता येतील त्या सर्व प्रयोगक्षमतेच्या कक्षेत येतात. ज्या तशा दाखविता येणार नाहीत त्या प्रयोगक्षम म्हणाव्या लागतील. आज सिनेमामध्ये दाखविणे शक्य असलेल्या अनेक गोष्टी रंगभूमीवर दाखविणे अशक्य असते हे सर्वास माहीतच आहे. आगगाडीतील प्रसंग, विमानातून केलेला प्रवास, एखाद्या महापुराचा अथवा युद्धाचा देखावा इत्यादी गोष्टी रंगभूमीवर दाखविणे शक्य होत नाही. पाऊस, वादळ रंगभूमीवर दिसणे कठिण आहे. वसंतसेना चिम्ब मिजून चारुदत्ताकडे येते हा प्रसंग आज प्रयोगक्षम ठरला, तरी पूर्वीच्या काळी प्रेक्षकांच्या प्रतिभेवरच ते बरेचसे सोपवावे लागे. या दृष्टीची प्रयोगक्षमता रंगभूमीच्या समृद्धतेवर व सामर्थ्यावर बरीचशी अवलंबून आहे. आजच्या रंगभूमीवर विविध पृष्ठभूमिका (Setting), प्रकाश, पडदे, कपडे, नादानुकरणे (Sound Effects) यांच्या साहाय्याने पूर्वी प्रयोगक्षम नसलेल्या अनेक गोष्टी प्रयोगक्षम झालेल्या आहेत. अधिक साधने उपलब्ध झाली, तर अधिक प्रयोगक्षमता साधेल. म्हणजे असे की नाट्यलेखकाने रंगभूमीच्या प्रचलित स्थितीत तिला प्रयोगरूपाने कोणत्या गोष्टी दाखविता येणे शक्य आहे व कोणत्या गोष्टी दाखविणे शक्य नाही याचा विचार करूनच (सिनेमात कोठेही घालता आले किंवा कादंबरीत कोठेही वर्णनाच्या रूपाने चित्रित करिता आले तरी) प्रसंगांची निर्मिती केली पाहिजे व कथानकरचना आखली पाहिजे. प्रयोगक्षमतेच्या या अर्थाबद्दल आणि अपेक्षेबद्दल कोणालाच तक्रार करिता येणार नाही. परंतु प्रयोगक्षमता या शब्दाचा उपयोग यापेक्षा काही निराळेच मनात धरून केला जातो असे वाटते. ते म्हणजे नाटकाचा प्रयोग उत्तरोत्तर रंगत जाऊन अखेरपर्यंत प्रेक्षकांचे लक्ष वेधून घेऊन अखेरीस काही विशेष परिणाम करण्याची क्षमता हे आहे. नाटक रंगले

पाहिजे आणि प्रेक्षक त्यात रंगला पाहिजे म्हणजे नाटक प्रयोगक्षम झाले असा त्याचा अर्थ आहे. म्हणजे वस्तुतः त्यात उत्कट नाट्य असले पाहिजे. नाटकाची ही रंगत खरोखर त्याच्या प्रयोगक्षमतेपेक्षा त्यातील नाट्यमूल्यावरच अवलंबून असते. सौभद्रामधील घटोत्कचकृत सुभद्रापनयन प्रयोगक्षमतेच्या दृष्टीने खरोखर विशेष अनुकूल नाही. तथापि सौभद्रात इतरत्र असणाऱ्या व राक्षसकृत स्त्रीच्या अपहरणाच्या प्रस्तुत प्रसंगातही काही नाट्य असल्याने ते प्रयोगाला तितके बाधक झाले नाही.

प्रयोगाची रंगत या कल्पनेचा अर्थही स्पष्ट व्हावयास पाहिजे. नाट्य हे भिन्नरुची लोकांचे एकच समाराधन असते असे कालिदासाने म्हणून ठेवले आहे; परंतु याचा अर्थ सर्वच प्रकारचे नाट्य सर्वोत्तम आवडेल असा नाही. त्यातही रुचिभिन्नता कार्य करित राहणार. तमाशामध्ये रंगणारा समाज नाटकामध्ये रंगेलच असे नाही; उलट प्रत्येक नाट्यप्रेमी तमाशांत रंगेल असेही नाही. 'दणदणीत' चित्रपटदर्शनात रंगून जाणारा 'सहृदय' (?) गंभीर कौटुंबिक शोकान्तिकेत रंगणार नाही, रंगेलच असे नाही. नाटकास आवश्यक असणारा संघर्ष जितका प्रकट, उत्तान, शारीर, दृश्य, तितका सामान्य अभिरुची असणारा बहुसंख्य समाज त्यात अधिक रमतो. 'भ्रमाच्या भोपळ्या'चा रसिकवर्ग 'फास' नाटकामध्ये रंगेलच असे नाही. पण नाटकाची रंगत ही त्याच्या यशाची एकच एक कसोटी म्हणून मान्य करिता येणार नाही. 'बॉक्स ऑफिस'कडे पाहून रंगत येणारे चित्रपट तयार करण्यासारखाच हा प्रकार होईल. नाट्यपरिणामाच्या दृष्टीने वस्तुतः विघातक ठरेल अशा प्रकारचा संगीतातिरेक एके काळीं नाटकाला रंगत आणू शकला, किंवा शोकान्तिकेच्या दृष्टीने प्रतिकूल असणारा विनोदातिरेकहि प्रेक्षकसमाजाने गोडीने आस्वादिला. प्रेक्षकांस वाटलेले आकर्षण हे नाट्यमूल्याचे अचूक गमक समजणे चुकीचे ठरण्याचा संभव आहे.

नाटकाची रंगत ही जशी प्रेक्षकांच्या अभिरुचीवर अवलंबून असते, तशी ती नटवर्गांच्या अभिनयसामर्थ्यावरहि अवलंबून असते, हेही विसरता कामा नये. अभिनयाच्या दृष्टीने कमकुवत असणाऱ्या नटवर्गाला गंभीर नाटक पेलत नाही असा अनुभव अनेक विद्यालयीन संमेलनांतून केलेल्या नाटकांबाबत येतो. एखादी गंभीर शोकान्तिका प्रयोगासाठी निवडणे ही गोष्ट तेथे जवळजवळ

अशक्यच होते. बहुधा संवादगत विनोदावरच या प्रयोगांची रंगत अवलंबून राहते. येथे नाट्यकलेला अभिनयापेक्षा वाङ्मयगुणावरच अवलंबून रहावे लागते, व इतर कोठे नसले, तरी अशा ठिकाणी नाटकाच्या वाङ्मयगुणांचे महत्त्व कळून येते. नाटकातील वाङ्मयगुणापेक्षा प्रयोगमूल्याला विशेष महत्त्व देणाऱ्या रसिकांनी ही गोष्ट विशेष लक्षांत घेतली पाहिजे. जेथे दृश्य म्हणजे अभिनयाची बाजू लंगडी पडत असेल, तेथे वाङ्मयाची बाजूच नाटक उचलून धरण्यास उपयोगी पडेल. पण दापेक्षाही लक्षात घेण्याजोगी गोष्ट म्हणजे प्रयोगात जे काही कमी पडलेले असेल, ते रसिक मनुष्य आपल्या प्रतिभेने पूरित करून घेऊ शकतो, पण वाङ्मयदृष्ट्या असलेली उणीव त्याला आपल्या प्रतिभेने पुरती करिता येत नाही. सांगण्याचा मुद्दा असा की प्रयोगमूल्य असो वा प्रयोगक्षमता असो, या गोष्टी सापेक्ष आहेत. त्यांचा खरा आधार म्हणजे नाट्यमूल्य होय. ते जितके अधिक असेल, तितके अधिक ते नाट्य रंगण्याचा संभव अधिक असतो. मग ते प्रयोगाच्या रूपाने तुमच्या पुढे येवो किंवा केवळ वाचनाच्या द्वारे ग्राह्य होवो.

कोणत्याही नाटकाचे प्रयोगमूल्य म्हणजे त्याच्या प्रयोगात येणारी कमी-अधिक रंगत होय; ही रंगत किंवा वेधकता नाटक पाहणाऱ्या समाजाच्या अभिरुचीवर, त्याप्रमाणे प्रयोग करणाऱ्या नटवर्गाच्या कौशल्यावर बऱ्याच अंशी अवलंबून असते हे वर स्पष्ट केले आहेच. नाटकाचे प्रयोगयश याप्रमाणे दोन प्रकारांनी व्यक्तिसापेक्ष असले, तरी मूळ नाटकात, म्हणजे त्याच्या कथावस्तूत किंवा संविधानकातहि नाट्य असले पाहिजे ही गोष्ट केव्हाही विसरता येत नाही. नाटकातील वस्तुगत नाट्य अनेक गोष्टींवर अवलंबून असते, तरीहि वस्तुगत संघर्ष, द्वंद्व, विरोध यांवर ते प्राधान्याने आधारलेले असते ही गोष्ट सर्वमान्य होण्यासारखी आहे. हा संघर्ष किंवा हे द्वंद्व अनेक वेळा दोन व्यक्तींमध्ये चालणारे असून अखेरीस त्याचे पर्यवसान शारीर द्वंद्वात होते. हॅम्लेट आणि मॅक्बेथमध्ये ते तसे झालेले दिसते. एका बाजूला हॅम्लेट आणि दुसऱ्या बाजूस त्याचा चुलता, आई, ऑफीलियाचा बाप आणि भाऊ यांमधील विरोधाचे पर्यवसान हॅम्लेट नाटकात शेवटी हॅम्लेट व लेआर्टिस यांच्यामधील द्वंद्वात झाले आहे. मॅक्बेथचा वतहि जवळजवळ तसेच झालेले दिसले. रोमियो व जूलिएट यांच्या प्रेमाचा संघर्ष त्या दोघांच्या कुळांमधील कलहाशी आला.

‘ तोतयाचे बंड ’ या नाटकात तो नाना फडणीसाची स्वामिनिष्ठा आणि पार्वती-बाईंचे पतिप्रेम यांमध्ये आला. ‘ भाऊबंदकी ’त तो राघोबा आणि वारभाई यांच्यामध्ये झाला. ‘ प्रेमसंन्यासां ’त तो दोन प्रेमी व्यक्ती आणि समाजरुढी यांमध्ये आला होता. ‘ मानापमान ’ नाटकांत तो श्रीमंती गर्व व निर्धन स्वाभिमान या दोहोंमध्ये होता. सारांश, व्यक्ताव्यक्त, दृश्यादृश्य, शरीर-मानस, व्यक्ति-परिस्थिती वा व्यक्ति-नियती यांमधील विरोध, द्वंद्व वा संघर्ष कथावस्तूमधील वेधकतेचे मूळ व सर्वांत प्रबळ असे कारण आहे. असा संघर्ष नसल्यास नाटकास खरी रंगत येणे अशक्यप्राय आहे. किंवा ललित-कथेच्या कोणत्याही प्रकारांत, मग ते नाट्य असो, कादंबरी असो की महाकाव्य असो, हा संघर्ष वा विरोध हा प्राणभूत घटक असतो. हे नाट्याचे मुख्य रूप आहे.

हा संघर्ष व तन्मूलक नाट्य ललित वाङ्मयाच्या इतर प्रकारातही असते, तथापि कादंबरी किंवा महाकाव्य यांच्यातील संघर्ष हा नाटकामधील संघर्षापेक्षा वेगळा असतो हेही लक्षात घ्यावयास हवे. कादंबरीत किंवा महाकाव्यात त्या संघर्षाची गती मंद असते. नाटकातील संघर्ष तीनचार तासात आटोपणारा असला, तर कादंबरी वा महाकाव्य यांत तो निदान त्या कृती वाचावयास लागणाऱ्या दिवसांइतका तरी लांबविता येतो. वर्णनांनी तो कितीतरी अधिक कालपर्यंत पसरवून देता येतो. कादंबरीचा काळ कितीही अल्प धरिला, तरी तीमध्ये प्रत्येक पळाविपळाचेही वर्णन सूक्ष्म व सविस्तर करणे शक्य असल्याने अतिजलद चालणाऱ्या कॅमेऱ्यामधून ज्याचे चित्र घेतले आहे अशा फूटबॉलच्या चित्रपटांत जशी अतिसंथ गती वाटते, तसा त्याचा परिणाम होतो. नाटकातील कथावस्तूची इतकी सूक्ष्म व सविस्तर चित्रे रंगभूमीवर दाखविणे अशक्य असल्याने थोड्या चित्रात अधिक कथाभाग दाखविणाऱ्या अतिगतिमान अशा वॉल्ट डिस्नेच्या चित्रपटाप्रमाणे त्यात अपरिहार्यपणे गती अधिक येते. आणि गती ही मुळातच अधिक लक्षवेधक असते. संघर्ष वेधक आणि नाटकात त्यास मिळणारी गतीही वेधक अशी स्थिती असते. हा संघर्ष व ही गती, आणि या दोहोंची नाटकातील व्यक्तींच्या द्वारे होणारी अभिव्यक्ती या सर्व वेधक होतात. नाट्याला कृती (Action) पाहिजे असे म्हणतात ते यामुळेच.

कोणत्याही कथावस्तूत वरील गोष्टींनी नाट्य येते हे खरे; पण मूळ कथा-

वस्तुतः सुद्धा मूळचे कांही वेधकत्व, लक्षणीयता लागते. आपल्या दैनंदिन जीवनात प्रत्यही घडणाऱ्या गोष्टी आपण लक्षणीय मानीत नाही. त्यापेक्षा काही वेगळे दिसल्यास ते लक्षणीय ठरते. परस्परांचे वैरी असलेल्या दोन कुळातील तरुण-तरुणींचे प्रेम हे आधीच लक्षणीय असणाऱ्या प्रेमापेक्षा अधिक लक्षणीय ठरते. नवऱ्याच्या मृत्यूस संमती देऊन त्याचा वध करणाऱ्या दिरात्रोवर लग्न करणारी हॅम्लेटची आई इतर आयांपेक्षा अधिक लक्ष वेधून घेते. सदाशिवरावभाऊचा तोतया हा स्वतः भाऊपेक्षाही अधिक कुतूहल निर्माण करितो व त्याची ही कथा वाचकास आकृष्ट करून घेते. एकाच पित्याच्या औरस मुलाने त्याच्याच अनौरस मुलीवर प्रेम करून तिच्याशी विवाह करू पाहणे हे लक्षवेधक नसल्यास लक्षवेधक आहे तरी काय असे विचारता येईल. या कथावस्तूच मुळात लक्षणीय असतात; एवढेच नव्हे, तर त्यात येणारे एकेक प्रसंगही आपल्या दैनंदिन जीवनात न आढळणारे व म्हणून नाट्यपूर्ण असू शकतात. हॅम्लेटच्या बापाच्या भुताचे दर्शन, मॅकबेथमधील चेटक्यांचा चेटकप्रयोग, लेडी मॅकबेथचे झोपेत चालणे, राक्षसाकरवी सुभद्रेचे अपनयन, मृच्छकटिकातील चोरी, वसंतसेनेच्या खुनाचा प्रयत्न, चारुदत्ताची न्यायालयीन चौकशी हे प्रसंग लक्षणीय आहेत, वेधक आहेत. त्यांत नाट्य आहे. थोर लोकांच्या जीवनात अशा काही घटना झालेल्या असतात; म्हणून त्यांच्यावरही नाटके लिहिली जातात. शिवाजी (आग्र्याहून सुटका), संभाजी (राजसंन्यास), ज्यूलियस सीझर, जोन ऑफ आर्क, अॅब्राहाम् लिंकन इत्यादी व्यक्तींवर नाटके लिहिली गेली आहेत, याचे कारण त्यांचे जीवन हे नाट्यपूर्ण होते. पुढेही ती लिहिली जातात. याला कोणी वास्तवातील अद्भुतता म्हणतील. हे अद्भुत नसले, तरी नित्याचे तरी निदान नसते.

अद्भुताचा उपयोग पूर्वी नाटकातून झाला असला, तरी आजच्या वास्तववादाच्या कालात त्याला स्थान नाही. त्याची जागा आता अनपेक्षिताने घेतली आहे. घटना अनपेक्षित असल्यास, ती काही प्रमाणात तरी, अद्भुताचा स्वाभाविक परिणाम जो विस्मय, तो घडवून आणते. अगदी आणीबाणीच्या वेळी अनपेक्षितपणे कोणी अवतीर्ण होऊन कथावस्तूस अगदीच वेगळे वळण लागल्यास नाट्याचा उत्कट परिणाम होऊ शकतो. जिचा खून झाला अशी समजूत असते, ती वसंतसेनाच अनपेक्षितपणे उपस्थित झाल्याने होणारा

परिणाम नाट्यपूर्ण असतो याविषयी शंका घेण्याचे कारण नाही. आपल्यासारखा निर्णय देईल असे वाटत असता पोर्शियाने अगदी अनपेक्षितपणे आपल्यावरच वाजू उलटवलेली पाहून जसा शायलॉकवर परिणाम होतो, तसा तो प्रेक्षक-समाजावरही होतो. 'डॅमेटिक एंटी' किंवा 'डॅमेटिक सडन्नेस्' हे शब्दप्रयोग इंग्रजीमध्ये केले जातात, ते ती 'एंटी' काही वेगळीच असते म्हणून नव्हे, तर ती अगदी अनपेक्षित असते म्हणून करण्यात येतात. नाट्यात (Drama) अनपेक्षिततेचाही भाग असतो तो असा. संस्कृत नाटकातील पताकास्थानेही नाट्यपूर्ण असतात, ती या अनपेक्षिततेने होत.

अनपेक्षिततेबरोबर एखाद्या रहस्याची गुंफण व अखेर त्या रहस्याचा इष्ट स्थळी भेद करणे या युक्तीचाही परिणामदृष्ट्या उपयोग होतो. कर्णकथेवर रचलेल्या नाटकात कर्णजन्मरहस्याचा उपयोग नाटकांतील पात्रांवर परिणाम करण्याच्या दृष्टीने तरी खास होतो. (प्रेक्षकांस कर्णकथा माहित असल्याने तितका होत नसेल.) कोल्हटकरांच्या 'जन्मरहस्य' नाटकात नायकाच्या जन्मविषयक रहस्याचा असाच उपयोग करून घेतला आहे. 'उद्याच्या संसारा'त विश्रामचा शेखर व त्याची प्रेयसी या दोघांशीही असणारा जनकत्वाचा संबंध प्रथम गुप्त व नंतर उघड केल्याने त्या पात्रांबरोबर प्रेक्षकांवरही परिणाम होतो हे प्रसिद्धच आहे. नाटकात नसला तरी 'गोरा' या कादंबरीत रवीन्द्रनाथांनी गोराच्या जन्मरहस्याचा फार मोठा उपयोग करून घेतला आहे यात शंका नाही. जन्मरहस्याखेरीज इतर रहस्येही कथावस्तू वेधक करण्याच्या दृष्टीने उपयुक्त ठरतात. 'डॉल्स हाऊस' मध्ये खोऱ्या सहीचे रहस्य परिणामाच्या दृष्टीने असेच अनुकूल झालेले आहे. वेषांतर करून नाटकात वावरणाऱ्या व्यक्ती कांही रहस्य बरोबर घेऊनच वावरत असतात, व केव्हा वाचकास ज्ञात राहून किंवा केव्हा अज्ञात राहून त्यातील नाट्यात भर टाकीत असतात. 'मानापमाना'तील भामिनीचे वेषांतर, 'मूकनायका'तील नायकाचे मुकेपणाचे सोंग, 'सौभद्रा'तील अर्जुनाचा संन्यासवेष ही मराठीमधील यशस्वी नाटकातील वेषांतरामुळे उत्पन्न झालेल्या नाट्यमयतेची उदाहरणे आहेत. दोन व्यक्तींमध्ये असणाऱ्या अतिसाम्याने निर्माण झालेला समजुतीचा घोटाळा, गैरसमज, विसरभोळेपणा इत्यादि गोष्टींनीही कथावस्तूच्या नाट्यमयतेत भर पडते. ही नाट्यमयता म्हणजेच कोणत्याही नाटकाच्या यशाचे खरे रहस्य

आहे, आणि जेव्हा जेव्हा नाटकाच्या प्रयोगमूल्याविषयी प्रश्न उपस्थित होतो, तेव्हा तेव्हा बहुधा हे नाट्यमूल्य डोळ्यांपुढे असते. नाटकात असणारा संघर्ष-द्वंद्व-विरोध, त्यात असणारी कृती, त्यातील कथावस्तूची गतिमानता, तिची वेधकता किंवा लक्षणीयता, त्यातील अनपेक्षितता, अद्भुतता वा रहस्य यांनी परिणामात पडणारी भर यांच्या समुच्चयाने नाट्यमूल्य ठरते. ते असले की प्रयोगदृष्ट्या अथवा अभिनयदृष्ट्या असणारी न्यूनताही उघडी पडत नाही, किंवा एखाद्या गोष्टीच्या अवास्तवतेकडेही प्रेक्षक खुशीने दुर्लक्ष करतात. कॅरेल कॅपेकच्या 'मदर' या नाटकात बरेच मृतात्मे भाग घेतात. ही गोष्ट अशक्य असल्याने प्रयोगाच्या दृष्टीने प्रतिकूल असतानाही त्या नाटकामधील नाट्यमूल्यामुळे प्रेक्षक काही कालपर्यंत आपली चिकित्सकता खुशीने वाजळ ठेवतो व त्या नाटकातील रसाचा आस्वाद घेऊ शकतो. प्रयोगमूल्याच्या अभावा-बद्दलची ओरड खरोखर नाट्यमूल्याचे दारिद्र्य व्यक्त करीत असते. हे नाट्यमूल्य भरपूर असेल, तर रंगभूमीवर नाटकाचा प्रयोग होवो वा न होवो, किंवा नटवर्गाच्या कौशल्याभावामुळे अथवा प्रेक्षकसमाजाच्या अरसिकत्वामुळे त्याचा प्रयोग अयशस्वी ठरो, ते खरेखुरे नाटक आहे असे निःसंकोचपणे म्हणावयास प्रत्यवाय नाही. कित्येक वेळा नाटक चांगले नाही, त्यात फारसा दम नाही, तथापि ते बसवले आहे चांगले, किंवा त्याचा प्रयोग मात्र चांगला होतो, असे म्हटलेले आपण ऐकतो. त्याचा अर्थ असा असतो की नाट्यमूल्याच्या दृष्टीने नाटक विशेष दर्जेदार नसूनही अभिनयनैपुण्य आणि सजावट व निर्मितंत्र या दृष्टींनी ते, म्हणजे त्याचा प्रयोग, चांगला वठतो. प्रयोगमूल्य वेगळे असते आणि नाट्यमूल्य वेगळे असते याचीच ही कवूली असते.

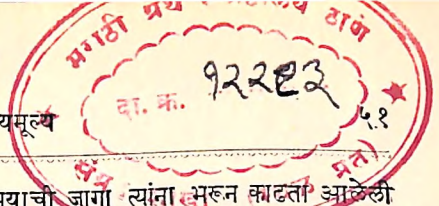
कोणत्याही नाटकास जसे प्रयोगमूल्य असते आणि नाट्यमूल्यही असते, तसे त्यास वाङ्मयमूल्यही असते हे या मूल्यचर्चेत विसरता येत नाही. वाङ्मयाच्या इतर ललित प्रकारांत, म्हणजे काव्य आणि कादंबरी यांत जसे रसोत्कटतेचे महत्त्व असते, तसेच नाटक कितीही कृतिप्रधान असले तरी नाटक या प्रकारातही असते. नाट्याचे महत्त्वाचे मूल्य म्हणून ज्या संघर्षाचे महत्त्व मानले गेले आहे, तो संघर्षही रसोत्कटतेविना उत्कटत्व पावू शकत नाही. कारण भावना उत्कट झाल्यावाचून माणसे कृतीला प्रवृत्त होत नाहीत. नाटकात कृती असे ज्या भागाला म्हणावयाचे, ती कृतीही भावनोत्कटतेचे म्हणजेच रसोत्कटतेचे

पर्यवसान असते. नाट्यातील संघर्ष शारीर असला तरी आधी भावना उद्दीत झालेल्या असल्याखेरीज तो दृश्यरूप पावू शकत नाही, आणि तो शारीर नसला तरी रसोत्कटतेविना प्रत्ययासहि येऊ शकत नाही. ही रसोत्कटता साधण्याचे, एकच एक नसले तरी, सर्वाधिक समर्थ साधन म्हणजे नाटकाचा वाङ्मयीन भाग जो संवाद, ते आहे. इतर वाङ्मयप्रकारांपेक्षा नाट्यप्रकाराला वेप, अभिनय, पृष्ठभूमी इत्यादी गोष्टींचे साहाय्य परिणामसाधनाच्या दृष्टीने पुष्कळच अधिक मिळते ही गोष्ट खरी असली, तरी त्यातहि भावाविष्काराचे प्रमुख साधन हे संवाद म्हणजेच वाङ्मय हे आहे. संवादरहित मूकाभिनय वर उल्लेखिलेल्या उपकरणांनी जरी यशस्वी झालेले दिसले, तरी त्यांच्या रसिक-मनास होणाऱ्या आवाहनाला मर्यादा पडते, रसोत्कटतेचे प्रमाण केव्हाहि कमी असते. त्याला नाटकाची पदवी येऊ शकत नाही. संवाद असूनहि बोलपटांना नाटकाचे रूप येत नाही हेहि लक्षात घेण्यासारखे आहे. बोलपटांचे संवाद आणि पटकथा लिहिण्याचे तंत्र महत्त्वाचे आहे हे मान्य करूनहि अशा संवादांना चिरत्व, अक्षरत्व व म्हणून वाङ्मयमूल्यही फारसे मिळालेले आपल्यास दिसत नाही. चित्रपटातील कृती लोकांच्या लक्षात राहते व चित्ररूपाने चिरस्थायी होते; नाटकातील कृती दर प्रयोगास नव्याने निर्माण होत असली तरी, त्यामधील वाङ्मयीन भाग हा चिरस्थायी असतो. किंबहुना नाटकाचे अक्षरत्व त्यातील वाङ्मयीन भागावर अवलंबून असते असे म्हणावयास हरकत नाही. कालिदास आणि शेक्सपियर यांची नाटके चिरकालिक होण्यास त्यांचे वाङ्मयीन स्वरूप व वाङ्मयमूल्य ही कारण झाली आहेत. प्रयोगमूल्यावर भर देणाऱ्या रसिकांनी नाटकाच्या वाङ्मयमूल्याकडे याकरिताच दुर्लक्ष होऊ देता कामा नये.

नाटकांतील वाङ्मय म्हणजे अर्थात संवाद हे रसोत्कटता साधण्याचे महत्त्वाचे साधन होत. नाटकाला प्रारंभ झाला की लगेच त्यातील पेचप्रसंगाला व त्याला धरून होणाऱ्या कृतीला प्रारंभ होतो असे नाही. नाट्यारंभीची परिस्थिती काय आहे व पेचप्रसंगाची बीजे काय आहेत हे प्रेक्षकांच्या लक्षात आणून देण्याचे कार्य नाटककाराला प्रथमतः करावयाचे असते. वर्णनादींचा उपयोग कवी किंवा कादंबरीकार यांच्याप्रमाणे व तेवढ्या प्रमाणात नाटककाराला करिता येत नसल्याने हे सारे नाटकातील व्यक्तींच्या

संवादांच्या द्वारे त्याला करावे लागते. त्यातूनच पुढे पेचप्रसंगनिर्मिती आणि रसोत्कटता साधावयाची असल्याने या संवादस्वरूप वाङ्मयाकडे नाटककारास विशेष लक्ष पुरवावे लागते. नाटकातील कृतीचे अंग कितीही लक्षवेधक असले तरी त्यालाही मर्यादा असतात. रंगभूमीच्या चौकटीतच या कृती व्हायच्या असतात. उठल्याबसल्या धावपळ आणि हातवारे या गोष्टी रंगभूमीवरही करिता येत नाहीत. नाटकाच्या प्रयोगाला जेवढा काल लागतो, त्यापैकी बराचसा काल हा विशेष कृतीमध्ये जात नसून महत्त्वाच्या कृतीप्रत नेणाऱ्या संवादातच खर्च होत असतो. नाटकातील शृंगार असो, की वीररस असो, हास्य असो वा करुण असो, उत्कटतेकरिता त्यांना संवादगुणांवरच म्हणजे वाङ्मयावर अवलंबून राहावे लागते. वीर किंवा शृंगार यातील पार्यंतिक घटना तर रंगभूमीच्या बाहेरच घडलेल्या दाखविणे योग्य असते. हास्य, कारुण्य यांत तर पुष्कळसा भर वाङ्मयीन भागावरच असतो. संवादाच्या द्वारेच कथानकास गती मिळावयाची असते व व्यक्तिदर्शन व्हायचे असते; प्रस्तुत प्रसंगांत विनोद आणून रंजकता कायम राखावयाची असते. केव्हा उपहास, केव्हा काव्य, केव्हा कोटी, केव्हा विरोधमूलक अर्थचमत्कृती, केव्हा रहस्यमूलक द्विसंधान (Irony), केव्हा वक्तृत्व इत्यादी गोष्टींनी संवाद नटलेले नसले, तर नाटकाचे वाङ्मयमूल्यच नव्हे, तर खरोखर नाट्यमूल्यही कमी होण्याचा धोका असतो. दोन माणसांचे अगदी साधे बोलणे, किंवा लांबलचक भाषणे हे या नाटकातील संवादवाङ्मयाचे स्वरूप राहू शकत नाही.

नाटक हे जीवनाचे चित्र खरे, पण त्या जीवनातील वेचक आणि लक्षणीय प्रसंगांचे ते चित्र असते. या त्यांच्या वैशिष्ट्यामुळे व त्यात असणाऱ्या संघर्षास अपरिहार्य असणाऱ्या रसोत्कटतेमुळे त्यातील संवादास साहजिकपणेच एक प्रकारची धार येते. उत्तर-प्रत्युत्तरांनी हे संवाद घडलेले असावे लागतात. नुसते निवेदन हा त्यांचा हेतू असत नाही. कादंबरीमध्ये संवाद-प्रसंगाने नाट्यनिर्माण होते व नाटकात त्यांच्यामुळे वाङ्मय निर्माण होते. नाटकातील नाट्याचा पट संवादवाङ्मयाच्या आडव्या उभ्या धाग्यांनी विणला जातो व म्हणून नाट्य खरोखर त्यांच्या वाङ्मयमूल्यापासून नाटकात तरी वेगळे काढता येत नाही. मूकाभिनय, मूकपट वा बोलपट यांमध्ये कदाचित येईल. पण ज्या अर्थी मनोरंजनाच्या या साधनांनी नाटकाची गरज भागलेली नाही,



त्या अर्थी नाटकात असलेल्या वाङ्मयाची जागा त्यांना भरून काढता आलेली नाही हे स्पष्ट आहे. नाटक चिरस्थायी व्हायचं असलं, तर ते वाङ्मयदृष्ट्याही चांगले उतरल्याविना होणार नाही हे उघड आहे.

आणि हे सर्व मनात धरून वेळगाव येथे 'नाटके' प्रयोगनिरपेक्षपणे, एक वाङ्मयप्रकार म्हणून, लिहिली गेली पाहिजेत' असे मी म्हटले होते. प्रयोग-मूल्य असे आपण ज्यास म्हणतो, ते वस्तुतः व्हॅंशी नाट्यवाङ्मयमूल्यावर अवलंबून असते हे नीटपणे लक्षात घेतल्यास वाङ्मयदृष्ट्या यशस्वी असे कोणतेही चांगले नाटक प्रयोगदृष्ट्याही यशस्वी होण्यास हरकत नाही. लेखकाच्या रंगभूमीच्या अज्ञानामुळे लेखनात काही किरकोळ तांत्रिक दोष राहिल्यास ते जाणत्या प्रयोगनिर्मात्याकडून साहाय्य घेऊन काढून टाकता येणे अशक्य नसते. मुख्य अडचण नाट्य कोणत्या प्रसंगात व कोठे आहे हे समजण्याची आहे. ते कळले आणि त्याचा आविष्कार उत्कृष्ट संवादवाङ्मयाच्या द्वारे कसा करावयाचा हे साधले की नाट्यलेखन साधावयास अडचण असू नये. नाहीतरी आजवर जे यशस्वी नाटककार झाले, त्यांपैकी कितीकांचा रंगभूमीशी अगदी निकटचा असा संबंध त्यांच्या पहिल्या यशस्वी नाटकाच्या आधी आलेला असेल? रंगभूमीचा त्यांचा पहिला परिचय बहुधा एक प्रेक्षक या नात्यानेच आलेला असतो. रंगभूमीशी व प्रयोगाशी आतून व निकटचा संबंध असला म्हणजेच प्रयोगमूल्याची खरी कल्पना येऊ शकते व चांगले नाटक निर्माण करण्यास एवढेच पुरेसे असते, तर बहुतेक सर्व नट म्हणून प्रथितयश असणाऱ्या लोकांना उत्तम नाटककार होता आले असते. पण आज ज्या अर्थी बहुसंख्य नट आणि नाटककार या वेगवेगळ्या व्यक्ती असतात, त्या अर्थी नुसते प्रयोगविज्ञान हे नाट्यनिर्मितीस पुरेसे होत नाही, ही गोष्ट उघड आहे. त्यास मुख्यतः नाट्याची व त्याच्या बरोबरीने वाङ्मयाची जोड हवी.

नाट्यलेखनाप्रमाणे नाटकवाचनही प्रयोगनिरपेक्षपणे होऊ शकते. किंबहुना आज आपण शेक्सपियर, शॉ, इन्सेन, बॅरी, मॉम् इत्यादि पाश्चात्य नाटककारांची नाटके अशीच वाचतो आणि त्यांचा आस्वाद घेतो. प्रेक्षक या नात्याने आपला असणारा रंगभूमीचा परिचय या नाटकांच्या वाचनास व त्यापासून मिळणाऱ्या आस्वादानंदास पुरेसा साहाय्यक होतो. संस्कृत नाटकांचेही आपण बहुधा वाचनच करतो; त्यांचे प्रयोग क्वचितच पाहावयास मिळतात. आजच्या

रंगभूमीवर ती नाटके प्रयोगदृष्ट्या कदाचित् अडचणीचीच ठरतील. पण त्यामुळे त्यांचे नाट्यमूल्य काही कमी होत नाही. रसिक वाचकाचे मन ही केवढी मोठी आणि केवढी प्रयोगसमर्थ रंगभूमी आहे. तेथे करावयास अवघड असे एकही नाटक नसेल. शेक्सपियरच्या कालातील नाट्यसृष्टि बऱ्याच अंशी या रसिक मनाच्या रंगभूमीला आवाहन करित होती, तरीही त्याची नाटके यशस्वी ठरली. कारण त्यांमध्ये नाट्यमूल्य आणि वाङ्मयमूल्य भरपूर होते. मराठी नाट्यरसिकांनीही नाट्यास्वादाकरिता आजच्या रंगभूमीच्या बंद दरवाजाकडे पहात बसण्यापेक्षा प्रकाशकांच्याकडे दृष्टी वळवून नाटकनिर्मितीस उत्तेजन दिले पाहिजे. त्यांनी तसे केले तर लेखकांनाही नाटके प्रयोगनिरपेक्षपणे लिहावी असे आपल्यास सांगता येईल. त्यांच्या मनात नाटक रंगभूमीवर न आल्यास ते वाचणार तरी कोण अशी आशंका साहजिकच असते. तेव्हा प्रयोगरसिकांनी काही काळ तरी वाङ्मयरसिकाची भूमिका सक्रियपणे केली, व लेखकांनीही रंगभूमीपेक्षा अशा रसिकांकडे पाहून नाट्यरचना केली, तर आजच्या कोंडीतून बाहेर पडण्याचा मार्ग उपलब्ध होईल. नाहीतर प्रयोगाची सोय नाही म्हणून नवीन नाटके निर्माण होऊ नयेत व नवीन नाटके नाहीत म्हणून रंगभूमी रिकामी रहावी, या चक्रापत्तीतून बाहेर पडण्याची आशाच करावयास नको.



मेघदूतविषयक काही विचार

कालिदासीय मेघदूतासंबंधी आजपर्यंत
पुष्कळच लिहिले गेले आहे; आणि

ते सर्वच्या सर्व स्तुतिपरच आहे असे म्हणावयास हरकत नाही. येथे एका नवीन विचाराचा उपन्यास करावयाचा आहे, व तो आजपर्यंतच्या प्रथेस अनुसरून नाही हे प्रथमच निर्दिष्ट केलेले बरे. या नवीन विचाराने मेघदूताच्या आजवरच्या यशास काही उणेपणा येईल असे नाही; कारण, ते आता त्याच्या पलीकडे गेलेले आहे. आणि अशी खात्री असल्यानेच हा कदाचित् 'अव्यापारेषु' ठरेल असा व्यापार करण्याचे मनात आणले आहे.

'मेघदूत' या काव्याचा मुख्य विषय यक्षाने आपल्या पत्नीस मेघरूपी दूताकरवी पाठविलेला संदेश हाच होय याविषयी दुमत होईल असे

प्रथम प्रसिद्धि, लोकशिक्षण, १९३५

प्रस्तुत लेखातील श्लोकांकांचे उल्लेख साहित्य अकादमीच्या मेघदूतातून घेतलेले आहेत.

वाटत नाही. 'मेघसंदेश' किंवा 'यक्षसंदेश' ही त्या काव्याची केव्हा केव्हा उल्लेखिली जाणारी दुसरी नावे या विधानास पुष्टीच देतील. 'मेघदूत' या नावातूनही तोच अर्थ प्रकट होतो; कारण दूतामार्फत काम करावयाचे ते मुख्यतः संदेश पाठवण्याचेच असते. कवीने काव्यास आपण स्वतः दिलेल्या नावावरून त्याचा अभिप्राय प्रकट व्हावयाचा हा नियम मानावयास प्रत्यवाय नसावा. कालिदासाने स्वतः दिलेले नाव निर्विवादपणे ठरविण्यास आज मार्ग नसला, तरी स्थिरदेवासारख्या जुन्या टीकाकाराच्या काली ते मेघदूत याच नावाने प्रसिद्ध असावे असे दिसते. (स्थिरदेवाचा काल हा नवव्या शतकाच्या अखेरीचा असावा असे डॉ. वा. गो. परांजपे यांचे मत आहे.) आपल्या टीकेच्या सुरवातीस (टीकेयं मेघदूतस्य) आणि शेवटी (मेघदूतस्य काव्यस्य टीकेयं समाप्ता) तो या काव्याचा उल्लेख 'मेघदूत' या नावानेच करितो. मेघदूतामधील चौथ्या श्लोकांतील 'हारयिष्यन् प्रवृत्तिम्' (वार्ता, बातमी पोचवू इच्छिणारा) हे शब्द, पाचव्या श्लोकातील 'संदेशार्थाः' (बातमी, निरोप या स्वरूपाचा,) सातव्या श्लोकामधील 'संदेशं मे हर' (माझा निरोप घेऊन जा) हे शब्द, तसेच पुढील १७ व्या श्लोकातील 'कान्तोदन्त' (कान्तेकडून आलेला निरोप) हा शब्द, हे सारे लक्षात घेता या काव्याचा मुख्य विषय यक्षाचा आपल्या पत्नीस संदेश हाच आहे याविषयी काही संदेह राहण्याचे कारण दिसत नाही.

आता मेघदूत या काव्यात या मुख्य विषयास कितपत महत्त्वाचे स्थान मिळाले आहे ते पाहू. याची पहिली व ठोकळ कसोटी म्हणजे या संदेशास त्यात मिळालेली जागा ही होय. कमीत कमी १११ श्लोकांच्या या काव्यात प्रत्यक्ष संदेशास पंधरा श्लोकही मिळाले नाहीत. ९६ व्या श्लोकांतील 'भर्तुमित्रं प्रियमविधवे' येथून सुरू होऊन 'इष्टे वस्तुन्युपचितरसाः प्रेमराशीभवन्ति' (१०९) येथपर्यंत चौदा श्लोकातच सर्व संदेश आटोपला आहे. त्यातही 'इत्याख्याते' हा ९७ वा श्लोक व त्यापुढील श्लोकांतील दोन ओळी या संदेशात येऊ शकत नाहीत. तसेच त्यापुढील दोन श्लोक हे मेघाच्या मुखांत घातले असले तरी यक्षाच्या प्रत्यक्ष संदेशाचा भाग होऊ शकत नाहीत. कारण, श्लोक ९९ मध्ये मेघाने केलेले यक्षाचे वर्णन व १०० व्या श्लोकामध्ये यक्षाने

पाठविलेल्या संदेशाचे मेघाने केलेले वर्णन आले आहे. याच श्लोकाच्या शेवटी 'मन्मुखेनेदमाह' असे जेथे मेघ म्हणतो, तेथून पुढे म्हणजे १०१ व्या श्लोकापासूनच संदेशास खरी सुरवात झालेली आहे. सारांश, यक्षाने आपल्या पत्नीस पाठविलेला प्रत्यक्ष संदेश नऊच श्लोकांत सामावलेला आहे (या एवढ्या भागात प्रक्षिप्त म्हणून गळणारा असा एकही श्लोक नाही).

एवढ्या या लहानशा संदेशाच्या पूर्वतयारीत बाकीचे शंभर श्लोक खर्ची पडलेले पाहून संदेश व त्याची पूर्वतयारी यांच्या प्रमाणांत बरोच मोठी गफलत झाली असावी अशी शंका एखाद्या धावत्या वाचकासुद्धा आल्या-वाचून राहणार नाही. काव्यशास्त्राच्या परिभाषेत बोलावयाचे झाल्यास 'अंगी' (मुख्य) जो संदेश, त्याचे 'अननुसंधान' या काव्यामध्ये घडले आहे; म्हणजे मुख्य विषयाचा पाठपुरावा, आवश्यक विस्तार यात झालेला नाही. त्यात्रोत्र ओघानेच कोणत्या तरी अप्रधान 'अंगाचा अतिविस्तर' झालेला असावयाचा; म्हणजे गौण गोष्टीवर फार भर दिलेला असावयाचा. हे असे मेघदूतामध्ये झाले आहे यात शंका नाही. संदेश नेण्याकरिता मेघास मार्ग क्रमून जाणे आवश्यक आहे हे खरे; परंतु मार्गक्रमण हे काही मुख्य कार्य नव्हे. प्रस्तुत मार्गकथनामध्ये प्रकट झालेल्या कालिदासाच्या भौगोलिक ज्ञानाबद्दल किंवा त्या ज्ञानाच्या विनचूकपणाबद्दल वाटेल तेवढे श्रेय आपण त्यास द्यावे; परंतु रघूच्या दिग्विजयाप्रमाणे ते ज्ञान प्रकट करण्यास योग्य असे स्थळ हे नव्हे. या संदेशाच्या पूर्वतयारीत एकंदर ३-४ अंगे आली आहेत. त्यांचा आपण क्रमशः विचार करूं. संदेशाला प्रत्यक्ष सुरवात व्हावयाच्या अगदी लगेच पूर्वी यक्षपत्नीचे विस्तृत वर्णन जवळजवळ पंधरा श्लोकांमध्ये आले आहे. यक्षपत्नीस पाठविलेल्या संदेशाच्यात यक्षपत्नीचे महत्त्व अर्थात् फार आहे; तथापि तिच्या वर्णनाच्या मानाने तिला पाठविलेला संदेश तोटका असावा हे प्रस्तुत काव्याच्या भूमिकेस धरून नाही. काव्यास प्रारंभच मुळी तिच्याकरिता आहे. 'दयिताजीवितालम्बनार्थी स्वकुशलमयीं हारयिष्यन् प्रवृत्तिम्' असे कवि स्वतःच काव्याचे प्रेरक कारण म्हणून सांगतो. त्यांत मेघाकरिता (यक्षपत्नीकरिता नव्हे) केले गेलेले हे तिचे विस्तृत वर्णन तितक्या औचित्याने बसू शकणारे नाही, तथापि संदेश हा जसा तिच्या

जीविताचे आलम्बन, त्याप्रमाणे तीही एका दृष्टीने त्या संदेशाचे 'आलम्बन' असल्याने तिच्या सौंदर्यवर्णनाने झालेल्या विस्ताराचे समर्थन करणे अशक्य नाही. यानंतर यक्षपत्नी ही अलकेत राहत असल्याने अलकेचे वर्णनही त्याच न्यायाने, (परंतु तितक्या युक्तत्वाने नव्हे) अपरिहार्य ठरते. त्यासही दहावारां श्लोक खर्ची पडलेले दिसतात. अलका आणि यक्षपत्नी यांचे सापेक्ष महत्त्व लक्षात घेता हे प्रमाण चुकीचे वाटत नसले तरी अलका आणि संदेश यांची तुलना करिता ते अयोग्य वाटण्यासारखे आहे; कारण, श्लोकसंख्येच्या दृष्टीने अलकेलाच अधिक महत्त्व प्राप्त होत आहे. संदेशाच्या पूर्वतयारीत या दोन गोष्टींचा अर्थात प्रामुख्याने आणि सकारण अंतर्भाव होऊ शकतो. पण याच्या मागे जाऊन पाहिल्यास केवळ अंगभूत गोष्टींचा अतिविस्तर झाला आहे असे दिसून येईल. म्हणजे असे की १४ व्या श्लोकापासून ते पूर्वमेघाच्या अखेरीपर्यंत (श्लोक ६२) रामगिरीपासून अलकेपर्यंतचा जो मार्ग, तो सबंध काव्यात केवळ अंगभूत असता व ते अंगही उपरनिर्दिष्ट अंगांच्या मानाने गौण असता त्याचे वर्णन करण्यात काव्याचा जवळजवळ निम्मा भाग खर्च केला गेला आहे. पण याहीपेक्षा अधिक महत्त्वाचा विचार म्हणजे हे मार्गकथन मेघाच्या बाबतीत अनवश्यक होते हा होय. आपाढमेघ हा दरवर्षी दक्षिणेकडून उत्तरेकडे प्रवास करणारा मेघ होय, वळवाच्या पावसासारखा वेग नव्हे. तो हिमालयाकडे जावयास निघालाच आहे, व त्याला मार्ग माहीत नाही असे नाही. 'प्रस्थितस्य उत्तराशाम्' हे केवळ यक्षाने सांगितले म्हणून झालेले नव्हते, तर तो त्याचा ठराविक वार्षिक कार्यक्रम आहे. किंबहुना यक्षाला मेघाबरोबर संदेश पाठविण्याची कल्पना सुचली, तीच मुळी तो मेघ हिमालयाकडे - अलकेकडे जाणार आहे, निघाला आहे या जाणिवेमुळे सुचली. दरवर्षी हिमालयाकडे जाणाऱ्या मेघास एकदा प्रथमच अलकेहून रामगिरीकडे आलेल्या यक्षाने मार्ग सांगण्यास प्रवृत्त व्हावे हे औचित्याशी सुसंगत ठरणारे नाही. सारांश, अलकेला जाण्याच्या मार्गाचे विस्ताराने वर्णन करण्याची आवश्यकता होती असे वाटत नाही. परंतु सांगावयाचा झाला तरी अगदी थोडक्यात त्या मेघास अलकेपर्यंत आणावयास हरकत नव्हती. तेथे पोचल्यावर घरापर्यंत जाणाऱ्या मार्गाचे कथन अधिक युक्त ठरते. कारण, अलकेचा मार्ग मेघास माहीत असला, तरी यक्षाचे तेथील घर माहीत नव्हते. परंतु काव्याचा जवळजवळ सर्व पूर्वार्ध या अलकेपर्यंतच्या

मार्गानेच व्यापला आहे. त्याचा परिणाम म्हणजे पुढे पुढे त्याचा कंटाळा येऊ लागतो व केव्हा एकदा यक्षपत्नीचे दर्शन होऊन तिला यक्षाने पाठविलेला संदेश आपल्यास कळतो असे वाचकास होऊ लागते. त्यातहि आणखी चमत्कारिक गोष्ट अशी की सरळ मार्ग सोडून थोडे वाकडे पडले तरीही (वक्रः पन्था यदपि) उज्जयिनीवरून जाण्याची विनंती यक्ष मेघाला करितो. मेघ शक्य तितक्या लवकर अलकेस पोचणे इष्ट आहे असे यक्षालाही वाटत असते. मग उज्जयिनीमध्ये काही काम नसता केवळ गंमत पाहण्याकरिता वाकडी वाट करूनहि जावयास यक्षाने मेघाला सांगावे हे यक्षाच्या या वेळच्या मनःस्थितीशी कितपत सुसंगत ठरण्यासारखे आहे ?

हे असे होण्याचे कारण असे की यक्षाची भूमिका कालिदासाने आपल्या मनात जितक्या स्पष्टपणे आणि वास्तवतेने रेखून घ्यावयास पाहिजे होती, तितकी व तशी त्याने घेतली नव्हती. म्हणूनच उपरिनिर्दिष्ट व त्यासारखे दोष या काव्यात राहून गेलेले आहेत. पत्नीविरहाने अत्यंत तप्त झालेला असणे ही यक्षाची मुख्य आणि खरी भूमिका होय. तिला पोषक अशा काही गोष्टी कालिदासाने रंगविल्याही आहेत. उदाहरणार्थ, त्या यक्षाच्या कृशतेचा ' कनकवलयभ्रंशरिक्तप्रकोष्ठः ' या शब्दाने केलेला उल्लेख, मेघ दिसल्याबरोबर त्याच्या मनाची झालेली चलबिचल, संदेश पाठविण्याविषयीचे त्याचे औत्सुक्य, विरहावस्थेतील आपल्या पत्नीचे त्याने केलेले वर्णन, अलकेस जाताना मेघाने वाटेत फार वेळ मोडू नये अशी त्याने प्रकट केलेली इच्छा, किंवा मेघास दूत म्हणून निवडण्यात दाखविलेली प्रकृतिकृपणता या गोष्टी यक्षाची प्रस्तुत भूमिका स्पष्ट करितात. परंतु यक्षाने केलेल्या इतर अनेक गोष्टी त्याच्या भूमिकेचे निर्वहण योग्य प्रकारे करू शकत नाहीत. ज्या यक्षाला दूत-कर्मास पसंत करावयाच्या व्यक्तींच्या चेतनाचेतनत्वाचे भान राहू शकले नाही असे कवी सांगतो, तो यक्ष त्या मेघास बरोबर मार्ग सांगण्याचे मात्र विसरत नाही. एवढेच नव्हे, तर तो मार्ग विस्ताराने, सुसंगतपणे, वाकडे जावयाचे असले तरी त्याची जाणीव राखून सांगू शकतो, हे आश्चर्य नव्हे काय ? हिमालयावर पोचल्यावरही प्रथम कैलासवर्णन, नंतर अलकावर्णन, मग यक्षगृहाचे वर्णन, त्यानंतर यक्षपत्नीचे वर्णन, व शेवटी संदेश, असा व्यवस्थित क्रम जो यक्ष पाळू शकतो, तो खास ' चेतनाचेतन ' गोष्टी न समजण्याइतका उन्मन झाला नसावा.

या व्यवस्थित क्रमाऐवजी क्रमाभावच यक्षाच्या मुख्य भूमिकेस स्वाभाविक होऊन खुलून दिसला असता. वस्तुतः यक्षाने दूत म्हणून मेघाची निवड करण्याबद्दल कालिदासाने, यक्षाच्या बाजूने म्हणा किंवा उलट म्हणा, 'कामार्ता हि प्रकृतिकृपणाः' असा ओशाळगतीचा खुलासा करण्याचे काहीच कारण नव्हते. संदेश पाठविण्याचे इतर कोणतेही साधन जवळ नसताना व तशी शक्यता दिसत नसताना यक्षाने मेघाची निवड संदेशहारक म्हणून केली असल्यास निदान काव्यप्रान्तात तरी, आजचा वास्तवतेचा जमाना चालू नसता, कोणीहि समजस वाचकाने ती मान्य केली असती. त्याविरुद्ध आजपर्यंत अशी तक्रारही कोणी केलेली नाही. त्याचे कारण कालिदासाने उपरिनिर्दिष्ट खुलासा केला आहे हे नसून वाचकाची त्याबद्दलची मूक अनुमती हेच आहे.

आपल्या पत्नीच्या विरहाने अत्यंत अभिभूत झाल्याची ही यक्षरेखेची मुख्य कल्पना आणखी एका महत्त्वाच्या कारणाने अयथार्थ ठरत आहे. मेघाला मार्गकथन करीत असता यक्षाने ज्या अनेक शृंगारविषयक गोष्टींचा उल्लेख केला आहे, त्यामुळे त्याच्या पत्नीविरहतप्ताच्या भूमिकेस कमीपणा आल्यासारखा वाटतो. खरे पाहिले असता, ज्या यक्षाचे चित्त विरहाने इतके अशरण झाले होते, पत्नीने पूर्वस्पृष्ट असेल या कल्पनेने उत्तरेकडून दक्षिणेकडे वाहणाऱ्या वाऱ्यास जो आलिंगन देत होता, स्वप्नात पत्नी दिसल्याने जो आलिंगनाकरिता व्यर्थ हात पुढे करीत होता, वारंवार अश्रुपात होत असल्याने शिलेवर चित्रही घडपणे काढणे ज्याला अशक्य होऊन बसले होते, अशा यक्षाच्या बोलण्यात पत्नीचा किंवा तिजविषयीच्या गोष्टींचा उल्लेख पुनः पुनः यावयास पाहिजे होता. परंतु तसे होत नाही. 'मार्गं तावत् शृणु' असे म्हणून आपले मार्गपुराण सुरू केल्यावर यक्षास आपल्या पत्नीची आठवण आहे कोठे ? अलकेपर्यंत आल्यावर आपल्या प्रासादाच्या वर्णनप्रसंगाने बालमन्दाराचे वर्णन करीत असताना काय ती त्यास आपल्या पत्नीची स्मृती होते. हेही एक वेळ चालते, पण आपल्या पत्नीची आठवण होण्याऐवजी उलट पुष्कळशा अशा गोष्टींची त्याला स्मृति होते, की त्यांवरून त्या यक्षाची कामलोलुपता मात्र व्यक्त होऊन स्वपत्नीविरहापेक्षा केवळ स्त्रीचा विरहच त्यास फार जाणवत असावा असे वाटू लागते. निसर्गामधील जी जी गोष्ट त्याच्या स्मरणात येई, तीतीमुळे त्याची कामकल्पनाच चाळविली जात असावी असे

वाटते. पृथ्वीच्या स्तनाप्रमाणे त्याला दिसणारा व 'वनचरवधूभुक्तकुञ्ज' असा आम्रकूट पर्वत, 'गर्भाधानक्षणपरिचित' अशा बलाका, वेत्रवतीच्या पाण्याचे मेघकृत 'स्तनितसुभग' असे 'सम्भ्रमंग' मुखपान, नीचगिरोवरील 'पण्य-स्त्रीरति', वननदीवरील पुष्पलवींचा क्षणपरिचय, उज्जयिनीमधील पौराङ्गनांचे लोलापाङ्गकटाक्ष, निर्विन्ध्या नदीचे 'संनिपत्य रसाभिज्ञान', सिंधु नदीची कृशता जावी म्हणून करावयाचा विधि, सुरतग्लानी हरण करणारा सिप्रावात, उज्जयिनीतील युवतींचे केशसंस्कार, पादरंजन व तोयक्रीडा, महाकालाच्या देवाल्यातील वेश्यांचे दीर्घ दृष्टिक्षेप, रमणवसतीकडे जाणाऱ्या अभिसारिका, गंभीरा नदीची चट्टल प्रेक्षिते आणि नंतरची 'ज्ञातास्वाद' माणसाची अवस्था, दशपुरवधूंचे नेत्रकौतूहल, सुरयुवतींची धारागृहक्रीडा, हिमालयाच्या उत्संगावर बसलेली 'सस्तगंगादुकूल' अशी अलका, यक्षांचे रतीमध्ये पर्य-वसित होणारे मद्यपान, अलकेमधील यक्षस्त्रियांचे रतिव्यवहार, या सान्यांची आठवण होऊन त्यांचे यक्षाने केलेले रसीले उल्लेख, आणि त्याचबरोबर आपल्या पत्नीचा अनुल्लेख, पाहिले असता यक्षाने शेवटी आपल्या पत्नीस "मा कौलीनात् असितनयने मयि अविश्वासिनी भूः" अशी जी विनंती केली आहे ती आवश्यकच होती असे म्हणावे लागते. आपल्या पत्नीच्या विरहाने तप्त झालेल्या पुरुषाच्या मुखात इतर स्त्रिया आणि निसर्गातील स्त्रीलिंगी व्यक्तींच्या वर्णनानुषंगाने आलेले शृंगारिक उल्लेख व त्यांची पुनः पुनः उक्ती ही कशी-शीच वाटेल हे निश्चित. विरहतप्त (की कामोत्सुक) व्यक्तीच्या मनात अशा प्रकारचे शृंगारिक विचार येतच असतात असे मानसशास्त्राच्या (की स्वानु-भूतीच्या) आधारावर सांगण्यात येईल, पण ते सारे पत्नीच्याच अनुषंगाने येते, तर योग्य होते: इतर स्त्रियांच्या अनुषंगाने नव्हे. त्यातूनहि ते इतक्या उबडपणे न येता संयमाने आले असते, तर बरे झाले असते. कदाचित ते इतर स्त्रियांविषयी असल्यानेच इतक्या मुक्तपणे आले असावेत. परंतु पत्नीच्या विरहाने वारंवार अश्रुपात करणाऱ्या पुरुषाच्या मुखात ते फारसे औचित्यसुसंगत वाटत नाहीत.

वस्तुस्थिती अशी की मेघदूत हे काव्य कालिदासास मनोविश्लेषणात्मक करावयाचे नसून वर्णनात्मकच करावयाचे होते असे दिसते. विरही माणसाच्या मनाची अवस्था किंवा त्याचे विचारतरंग यांचे सूक्ष्म, सविस्तर व यथार्थ

पृथक्करण, विश्लेषण वा रेखन करावयास प्रस्तुत प्रसंग फार अनुकूल होता; आणि अशा प्रकारचे काव्य सध्याच्या मेघदूतापेक्षा खास सरस व उद्बोधक झाले असते. कारण त्यांत मनःसृष्टीतील घडामोडींचे चित्र पहावयास मिळाले असते. परंतु कालिदासाची दृष्टी बहुतांशी सृष्टिवर्णनाकडेच होती. यक्षपत्नी-कडेही ती यक्षाच्या प्रेमभावनांचे अधिष्ठान या दृष्टीने बघण्यापेक्षा एक सुंदर वर्णनीय व्यक्ती म्हणूनच त्याची दृष्टी प्रथम बळते. यक्षाचे वसतिस्थान, अलका, कैलास, उज्जयिनी किंवा इतर नद्या व गिरी यांच्या वर्णनास संदेशाच्या बरोबरीने मेघदूतात स्थान मिळते याचे कारणही हेच आहे. मेघदूतामधील बऱ्याच मोठ्या भागाचे स्वरूप सुंदर वर्णनस्वरूपी सुवृत्त, विविधरंगी, मनोवेधक मण्यांच्या मालेसारखे आहे. अचेतन अलका वा उज्जयिनी किंवा सचेतन यक्षपत्नी यांच्या वर्णनातील श्लोकांचा क्रम बदलला तरी फारशी हानी होत नाही, ती यामुळेच. यांच्या क्रमाबद्दल असलेला मतभेद आढळण्याचे कारण तरी मुख्यतः हेच आहे. ज्या काव्यातील श्लोकांचे सौंदर्य किंवा ज्यांची सरसता ही त्यांच्या स्वतःवरच व्यक्तिशः स्वतंत्रपणे आणि बहुतेक संपूर्णपणे अवलंबून आहे, अशा प्रकारचे हे काव्य आहे. अर्थात काही स्थूल क्रम केव्हाही आवश्यक आहे. तो तेवढा राखून आणि वर्णनास अनुकूल म्हणून मार्गकथनाचे हे अनवश्यक अङ्ग कालिदासाने आपल्या काव्यात घातले. नाही-तर 'संततानां त्वमसि शरणं' म्हणून व 'प्रियायाः संदेशं मे हर' असे सांगून काव्याला प्रारंभ केल्यावरही 'मार्गं तावत् शृणु' व संदेशं मे तदनु श्रोष्यसि' असे अगदी थंड व धीरप्रकृती माणसास शोभणारे हास्यजनक उद्गार कालिदासाने यक्षाच्या मुखामध्ये घातले नसते.

प्रत्यक्ष संदेश पुढीलप्रमाणे आहे :—“तुझा रामगिरीवरील सहचर कुशल असून तुझे कुशल विचारीत आहे. प्रतिकूल दैवाने त्याला तुझा कल्पनेतच जो संगम होईल त्यावरच समाधान मानणे भाग आहे. पूर्वी जे शब्दांनी मोठ्याने सांगणे शक्य असे” तेही कानात हळूच बोलण्यास लोलुप असणारा तो यक्ष आज माझ्या (मेघाच्या) मुखाने पुढीलप्रमाणे बोलत आहे. (खरा संदेश येथून पुढे येतो). तुझे रूप अंशाअंशांनी अनेक भिन्न भिन्न वस्तूंत मला दिसत असले, तरी एकत्रित संपूर्ण असे कोठेच दिसत नाही. तुझे चित्र काढून तुला पहावे, तर क्रूर दैव अश्रूंच्यामुळे तेही साधू देत नाही. स्वप्नामध्ये तुझे दर्शन

होताच तुझ्या आलिंगनाकरिता मी हात पुढे करितो, ते पाहून वनदेवतांनाही दुःख होऊन त्या अश्रू गाळतात. तिकडून दक्षिणेकडे येणाऱ्या वाऱ्यास तुझा स्पर्श झालेला असेल या कल्पनेने मी त्या वाऱ्यास आलिंगन देऊ पाहतो. रात्र आणि दिवस क्षणासारखी लहान आणि थंड कशी होतील या विचारांतच मन निराश आणि अशरण होऊन जाते. मीच माझी स्वतःची समजूत घालीत असतो, तसे तूही करीत जा. चारच महिन्यांनी शापाचा कालावधी संपेल, व आपण आपल्या मनात असणारे ते ते उपभोग मनसोक्त घेऊ. हा निरोप माझ्याकडून आला आहे हे समजावे, म्हणून आपल्या दोघांनाच माहीत असलेला खुणेचा प्रसंग मी सांगतो. एकदा झोपेतून मोठ्याने रडत तू जागी झालीस, त्यावेळी मी तुला काय झाले असे खोदखोदून विचारताच तू हसून म्हटलेस, “ लुच्चा कुठला, कोणा तरी दुसऱ्या स्त्रीबरोबर रमत असताना तू मला दिसलास, ” या प्रसंगाच्या उल्लेखावरून तू माझे कुशल जाण, आणि लोकप्रवादावरून मजविषयी अविश्वास बाळगू नकोस. (१८-१०९)

वर दिलेल्या अनुवादावरून यक्षाने पाठविलेल्या संदेशाचे स्वरूप कळून येईल. तो लहान आहे हेही लक्षात येईल. ज्या संदेशाची एवढी पूर्वतयारी केली, तो थोडक्यातच आटपण्याचे एक कारण म्हणजे संदेशात घालता येण्यासारख्या काही गोष्टी संदेशाच्या बाहेरच कालिदासाने वर्णिल्या आहेत हे होय. उदाहरणार्थ, स्वतः यक्षपत्नीचे यक्षाने मेघाकरिता केलेले वर्णन त्याने आपल्या पत्नीस उद्देशून पाठविलेल्या संदेशात प्रत्यक्षपणे येणे शक्य नाही काय ? ‘ मी तुजजवळ नसल्याने शिशिरमथित पद्मिनीप्रमाणे तू दिसत असशील (८०), तुझे मुख विरहावस्थेत दीन इन्दूप्रमाणे दिसत असेल (८१), तू बहुधा माझे भावगम्य चित्र रेखाटण्यात, किंवा देवपूजनात, किंवा सारिकेला माझे कुशल विचारण्यात (८२), किंवा तन्त्री वाजवण्याच्या प्रयत्नात (८३), किंवा देवडीत टाकलेले एकेक फूल मोजून उरलेले दिवस मोजण्यात व अशा रीतीने कालक्रमण करण्यात व्यग्र असशील (८४) या सर्व गोष्टी यक्षसंदेशांतच आणणे अशक्य होते काय ? यक्षपत्नीविषयक इतर श्लोकही असेच त्यात आणता आले असते. यामुळे यक्षपत्नीस आपला पती आपल्याविषयी किती व कसा विचार करीत असतो याचा प्रत्यय अधिक आला असता, आणि सध्याच्या संदेशामधील वचनांपेक्षा या कल्पनेने तिला अधिक धीर येऊन

तिच्या हृदयाचे समाश्रसन झाले असते. संदेश पाठविण्याचा मूळ हेतु जो 'दयिताजीवितालम्बन' तो अधिक प्रमाणात सफल झाला असता. याचप्रमाणे 'तुझा कृतक तनय बालमन्दार कसा काय आहे ? (७२), वापीमधील राज-हंसांच्या विहाराचे चित्र कसे माझ्या डोळ्यापुढे आहे (७३), तुला प्रिय असणारा क्रीडाशैल सुस्थितीत आहे ना ? (७४), मजप्रमाणेच तुझ्या वामपादाची आणि वदनमदिरेची अपेक्षा करणारे रक्ताशोक आणि केसरवृक्ष ती न मिळाल्याने फुलले नसतील ना ? (७५), तू ज्याला तालावर नर्तन करावयाला शिकवले आहेस तो मोर कसा आहे ? (७६) इत्यादि प्रश्न करून सध्याचाच काव्यार्थ संदेशाच्या पोटात आणता आला नसता काय ? यामुळेही आपला पती शरीराने दूर असला तरी मनाने (आणि हेच अधिक महत्त्वाचे आहे) या आपल्या गृहाच्या परिसरातच आहे अशी जाणीव यक्षपत्नीस झाली नसती काय ? याचप्रमाणे अलकेचे वर्णनही यक्षाच्या आपल्या पत्नीस उद्देशून केलेल्या भाषणात, म्हणजे संदेशात काही प्रमाणात तरी आणता येणे अशक्य नव्हते. केवळ इतके जरी केले असते तरी या संदेशास आज आहे, त्यापेक्षा अधिक वजन प्राप्त होऊन पूर्व-मेघाशी त्याचा तोल अधिक प्रमाणात साधला असता. त्याचप्रमाणे आजच्या काव्यात नसलेल्या दुसऱ्याही काही गोष्टी कालिदासासारख्या प्रतिभावान कवीस आजच्या या संदेशात घालणे सहज शक्य होते.

संदेश आणि मार्गकथन यांमधील तोल याप्रमाणे अधिक प्रमाणात साधला असता तरी या एवढ्या मार्गकथनाची आवश्यकताच नव्हती हा आक्षेप निर्मूल होऊ शकणार नाही हे विसरता कामा नये. स्वतः कालिदासही या काव्याच्या सुरवातीसच 'गन्तव्या ते वसतिरलका' किंवा 'आ कैलासात् विसक्सिलयच्छेद-पाथेयवन्तः' असे उल्लेख करून व यक्षपत्नीचेही थोडेसे वर्णन करून (१०) यक्षगृहापर्यंत येऊन पोचलाच होता. मग एकदमच काय झाले कोणास ठाउक, 'मार्गं तावत् शृणु' असे म्हणून कवीने निराळाच मार्ग धरिला ! अथवा काही रसिक म्हणतात त्याप्रमाणे हेच खरे की वर्णनलोलुप कालिदासाने सध्याचीच काव्याची वर्णनप्रधान रूपरेखा-प्रमाणबद्धतेकडे लक्ष न देता-ठरवूनच हे काव्य लिहिले, व पहिले दहाबारा श्लोक कशीवशी प्रस्तावना करून वरील शब्दांनी मार्ग-कथनास सुरवात केली. त्यातूनच हे येथे नमूद केलेले विचारही ओघाने आले.

दोन विरहकाव्ये--मेघदूत आणि विरहतरंग

एखाद्या मराठी कवीची संस्कृत कवीशी किंवा एखाद्या मराठी काव्याची संस्कृत काव्याशी तुलना करणे ही गोष्टच मुळात ज्यांना पसंत पडण्यासारखी नाही, त्यांच्याकरिता हा प्रयत्न नव्हे हे प्रथमतःच सांगून टाकलेले बरे. त्याच-प्रमाणे प्रस्तुत तुलना ही मेघदूतकार कालिदास आणि विरहतरंगकर्ते माधव जूलियन या दोन कवींमध्ये नसून ती त्यांनी लिहिलेल्या दोन काव्यांमध्ये आहे हेही स्पष्ट झालेले बरे. तसेच त्या दोन काव्यांत एक दुसऱ्यापेक्षा कित्येक बाबतीत सरस आहे असे म्हटल्याने ते दुसरे काव्य चांगले नाही असा अर्थ निष्पन्न होत नाही हेही लक्षात असलेले बरे.

मेघदूत आणि विरहतरंग ही दोनही काव्ये विरहकाव्ये आहेत. म्हणून त्यांमध्ये साहजिक्रूपेच साम्य दिसून मनुष्य तुलनेला प्रवृत्त होतो. विरहाचे चित्र कोणते अधिक चांगले उतरले आहे ह्या दृष्टीनेच त्या दोहोंमध्ये खरी तुलना

व्हावयास हवी हे खरे असले तरी, त्यांमधील कथाभागाचें सौंदर्य, त्याची मांडणी, त्यांतील व्यक्तिदर्शन आणि मनोदर्शन, शब्दयोजनेतील औचित्य आणि माधुर्य इत्यादी दृष्टींनीहि हा तुलनात्मक विचार होऊ शकतो. पुढील विवेचनात हे सारे थोडक्यात करण्याचा विचार आहे.

मेघदूतातील नायक जो यक्ष, त्याच्या विरहाचा अवधी फक्त एका वर्षाचा होता व संदेश पाठविण्याच्या वेळीं त्यामधील आठ महिने संपलेले असून चार महिनेच उरलेले होते ही गोष्ट विरहाच्या गांभीर्याच्या आणि उत्कटतेच्या दृष्टीने विशेष अनुकूल आहे असे म्हणता येणार नाही. विरह एका वर्षापुरताच होता या जाणिवेने तो यक्षालासुद्धा काहीसा सद्य वाटण्याचाच संभव अधिक होता. जो विरह चिरकाल टिकणारा नाही, एकच वर्षाचा आहे असेही निश्चित माहित आहे, त्या विरहाने येणारी विकलता आणि आर्तता, जो विरह केव्हा संपणार आहे याची कल्पना नाही, आज तरी जो संपण्याची निश्चित चिन्हे दिसत नाहीत, कदाचित जो कायमचा ठरण्याचा संभव आहे, अशा विरहामुळे येणाऱ्या विकलतेपेक्षा अधिक उत्कट असण्याचा फारसा संभव नाही. विरहतंरंगामधील विरह दोन वर्षे टिकला व मेघदूतामधील विरह एकाच वर्षाचा होता, एवढ्याने विरहतंरंगातील नायकाची विरहभावना दुप्पट तीव्र होती असे अर्थात म्हणावयाचे नाही. तथापि दोनच वर्षांचा ठरलेला हा विरह अनिश्चित कालमर्यादेचा होता या गोष्टीने त्याच्या परिणामात अधिक दुःसहता येणे स्वाभाविक आहे. एकवेळ विरह कायमचा आहे हे निश्चित कळलेले पुरवेल; परंतु तो कायमचा आहे किंवा नाही याची काहीच कल्पना येत नाही; कदाचित तो लौकिक संपेल, कदाचित तो चिरविरहही ठरेल अशी मनःस्थिति अधिक तापदायक असणार हे काही सांगावयास नको. विरहतंरंगाचा नायक जो प्रभाकर, त्याच्या मनातील आशातंतू तुटला नसला, तरी विरह संपणार आहे अशी सत्रल आशा वाटण्यासारखी काही कारणे घडली होती असेही वाटत नाही. अशा वेळीं त्याच्या मनाची आर्तता आणि विरहभावनेची उत्कटता, चार महिन्यांनी विरह संपणार आहे अशी खात्री असणाऱ्या यक्षाच्या आर्ततेपेक्षा खासच अधिक असणार. यक्षाचा विरह हा विवाहोत्तर विरह होता, आणि प्रभाकराचा विरह विवाहपूर्व होता याकारणाने कोणत्या विरहांत अधिक उत्कटता येईल हे सांगणे कठिण असले तरी हा फरक

प्रभाकराच्या आकुलतेला अधिक उत्कटता आणण्यास कारण होण्याचाच संभव अधिक वाटतो. यक्षाला, विरहामध्येही आधार म्हणून, आपल्या पत्नीचे आपल्यावर निरतिशय प्रेम आहे ही जाणीव दुःखात सुख म्हणून उपयुक्त ठरली असेल. म्हणूनच तो 'सुभंगमन्य' होता, व शापावधी संपल्यावर 'विरह-गुणितं तं तं आत्माभिलाषं निर्वेक्ष्यावः' असे आश्वासन तो आपल्या पत्नीसच नव्हे, तर खरोखर स्वतःलाही देऊ शकला. प्रभाकराला अर्थात असे काहीच समाश्वसन उपलब्ध नव्हते. अभिमुख असणारी नायिका विमुख होऊन जी दूर गेली, ती दोन वर्षांत काहीच कळवीत नाही अशा परिस्थितीत प्रभाकराच्या विरहात निराशा आणि तन्मूलक भावोत्कटता साहजिकच अधिक येते. वर्तमान अंधारात बुडाले आहे, भविष्य अनिश्चित आहे, आणि 'दुःखाची परमावधी कवण ती-गेल्या सुखाची स्मृती' असे हे प्रभाकराचे विरहचित्र आहे. तात्त्विक दृष्ट्या उपपन्न असणारी ही विरहाची उत्कटता कवीने बहुतेक साऱ्या तरंगांमधून पूर्वीच्या सुखाच्या परिस्थितीबरोबर वर्तमानकालीन विफल, शून्य आणि तापद अशा सद्यःस्थितीचा उल्लेख करून अनेक वेळा स्पष्ट केली असल्याने सन्धे काव्यभर वाचकासही जाणवते यात शंका नाही. केवळ विरहाच्या उत्कटतेचाच विचार केला, तरी प्रभाकराचा विरह तात्त्विक दृष्ट्याच अधिक आहे असे नव्हे, तर प्रत्यक्ष काव्यरचनेमध्येही तो तसाच उतरला आहे असे म्हणावयास प्रत्ययाय नाही.

विरह हा विरहतरंगात सर्वत्र भरलेला असला, तरी तो प्रेमाचे एक अंग होय. विरहतरंगाचे वैशिष्ट्य विरहाचे चित्र म्हणून जेवढे आहे, तेवढेच प्रेमाचे चित्र म्हणूनही आहे; किंबहुना तो नायकाच्या प्रेमाचा इतिहास आहे. प्रेमाचे वीजारोपण, त्याला आलेला अंकुर, त्याचे सिंचन आणि वर्धन, त्याचा पुष्पोद्गम, आणि त्याला फल येण्याच्या आधीच गळून पडलेले त्याचे फूल, असा त्याचा क्रमेतिहास आपल्याला या काव्यांत पहावयास मिळतो. प्रभाकराला त्याच्या मित्राने नायिका कोण हे दाखविल्यावेळी प्रथमदर्शनी त्याचे प्रेम जडले, तो क्रांतीचा क्षण, त्यानंतर आपल्या आईच्या बरीबरीने, किंबहुना अधिकच प्रमाणात, नायिकेला प्रभाकराच्या मनामध्ये मिळालेले स्थान, प्रेमाचा काव्य-लेखनात झालेला प्रथमाविष्कार, त्या प्रेमांमुळे इतरांनी केलेल्या नायिकेच्या निंदेचा प्रभाकराने केलेला प्रतिकार, दररोज कोठे ना कोठे होणारे दर्शन,

प्रभाकराच्या 'दंगेखोर उनाड' वृत्तीवर झालेला प्रेमाचा इष्ट परिणाम, नायिकेने प्रभाकरास लिहिलेले पहिले पत्र, दोघांची पहिली भेट, जुळती मते व ध्येये, नायकाचा नायिकेशी व तिच्या कुटुंबाशी झालेला अधिकाधिक परिचय, दोघांची मने मिळून गेल्याचा प्रत्यय, नायिकेने प्रभाकराच्या कपाळाचे चुंबन घेतल्याचा त्यास झालेला भास, त्यावरून नायकाने धरलेला हट्ट, प्रभाकरास न कळणारा 'मी राहीन अशीच' असा नायिकेचा आग्रह, त्या आग्रहाने झालेली प्रभाकराची अस्वस्थ चित्तवृत्ति, अशा स्थितीत नायिकेने त्याला सोडून दूर जाणे, व त्यानंतर नायकाच्या प्रेमाचे दोन वर्षांच्या विरहाने झालेले शुद्धीकरण (!) इतक्या गोष्टींचा चित्रपट आपल्यास विरहतरंगात पहावयास मिळतो. प्रेमाच्या क्रमविकासाचा असा चित्रपट मेघदूतांत अर्थातच दिसत नाही. असा प्रेमाचा इतिहास सांगण्याचा कालिदासकाव्याचा हेतूच नव्हता हे अर्थात खरे आहे. पण उत्कट असे प्रेम गृहीत धरून त्याचे चित्र काढण्यापेक्षा त्या प्रेमविकासा-मधील निरनिराळ्या अवस्था रंगविलेल्या दिसणे हे केव्हाही अधिक चित्तवेधक ठरणार. तुलनेचा विषय झालेल्या संस्कृत काव्यामध्ये ते झालेले नाही आणि मराठी काव्यात झाले आहे हे कोणाही सहृदयाला मान्य करावे लागेल.

नायकनायिकांच्या प्रेमाच्या या इतिहासात विरहतरंगामध्ये प्रेमाचे काहीतरी तत्त्वज्ञान ग्रथित झाले आहे ही गोष्टही लक्षात घेण्याजोगी आहे. प्रीतीला कोणी वेड म्हटले, तरी या वेडावाचून कोणाही जीवाची संस्कृती अपूर्णच राहते; प्रीतीच्या अनुभवामध्ये काही गूढ, पण उदात्त व सुंदर असा भाग असतो; प्रीतीचा पहिला चटक्या जिवाला लावणारी बालिका आपल्या लोचनात 'दिव्याचे तरल साम्राज्य' दाखविते; प्रीतीमुळे माणसाच्या वर्तनातील उनाड अस्ताव्यस्त-पणा नष्ट होऊन तो सौंदर्याभिरुचीला युक्त अशा प्रकारची राहणी थाटतो; स्त्रीविषयक उदार मतांचा स्वीकार तो करितो; काही पराक्रम करून आपल्या प्रेयसीचे मन आकृष्ट करावे असे त्याला वाटते; प्रीती ही संसिद्धी आणि आत्मोन्नती यांप्रत मनुष्याला नेते; दुसऱ्याला बुडविण्याकरिता त्याला बिलगणारी प्रीती ही खरी प्रीती नव्हे; त्याचे स्वातंत्र्य हरण करू पाहणारी प्रीतीही तशीच खरी नव्हे; प्रेम म्हणजे एक संन्यासयोग असून त्यात सत्ता, मत्सर किंवा हक यांस वाव नसतो; प्रीती म्हणजे भक्तीचीच एक उर्मा असून ती आसक्ती नव्हे; प्रेमाची परिणती सेवेत होते - हे व यासारखे विचार प्रेमाच्या या तत्त्वज्ञानात

येऊन गेले आहेत. प्रेमाचे तत्त्वज्ञान म्हणजे तद्विषयक एखादी तार्किक विचारसरणी असा अर्थ येथे अभिप्रेत नाही; तथापि वर आलेली प्रेमविषयक विचारसरणी म्हणजे स्थूलमानाने उदात्त अशा प्रेमाचे विवेचन आहे हे सांगावयास नको. प्रभाकर प्रेमाला धर्माचे महत्त्व देतो व त्याला 'दैवी' समजतो हे त्याच्या अनेक उद्गारांवरून दिसून येते. ज्या शिरीषाच्या वृक्षाखाली त्याला नायिकेचे प्रथम दर्शन घडले, त्याला तो बोधितरूपप्रमाणे पावन समजतो व एखाद्या तीर्थाचे स्थान देतो. नायिकेला तो देवताच समजतो व तिच्या इच्छेत आपल्या इच्छेचा लय झाला असल्याचे सांगतो. त्या देवतेची भक्ती आपल्या हातून व्हावी व तिची सेवा आपल्यास घडावी अशी अनन्य वृत्ती तो प्रकट करितो. ही विचारसरणी निर्दोष, यथार्थ वा विनचूक असो वा नसो, तिला बौद्धिक वा भावनिक दृष्टिकोणाचे महत्त्व आहे, केवळ शारीर आकर्षणाचे स्वरूप नाही हे उघड आहे. अशा तऱ्हेचे प्रेमाचे तत्त्वज्ञान मेघदूतात पहावयास सापडते असे कोणास म्हणता येईल असे वाटत नाही. मेघदूतकारांनीही काही अर्थान्तरन्यासांच्या रूपाने प्रेमविषयक सामान्य सिद्धान्त सांगितलेले दिसतात. उदाहरणार्थ, प्रणयी हृदयाचे धारण आशाबन्धन करीत असतो, प्रियास उद्देशून केलेले विभ्रम म्हणजे स्त्रियांचे पहिले प्रणयवचन होय, कान्ताकडून आलेली बातमी म्हणजे जवळजवळ त्याची भेटच होय इत्यादि सामान्य विचार आपल्यास मेघदूतावरून कळतात. तथापि हे सारे विचार एकत्र करूनही काही एकरूप असे प्रेमाचे तत्त्वज्ञान निष्पन्न होणार नाही. या सामान्य विचारांबरोबरच 'ज्ञातास्वाद :...को विहातुं समर्थः' या सारख्या वचनांनी जे काही अल्प असे प्रेमाचे तत्त्वज्ञान आपल्यास कळते त्याची पदवीही खाली जाण्याचाच संभव अधिक आहे. आपली प्रेमविषयक भूमिका पटवर्धनांनी विरहतरंगाच्या प्रस्तावनेत मांडिलेली आहेच. तिचे सविस्तर उपपादनच त्यांनी विरहतरंगात केले आहे. प्रेमाचे असे उपपादन मेघदूतात नाही.

विरहतरंगात प्रेमाचे हे जे उपपादन आले आहे, त्यांतूनच त्यामधील व्यक्तिदर्शन आले आहे. मेघदूतामधील नायकनायिका सर्व विरही जनांचे प्रतिनिधी मानले गेले, तरी त्याच कारणामुळे त्यांच्या व्यक्तिदर्शनामध्ये एक प्रकारचा सामान्यपणा येतो. त्यामुळे विशिष्टतेमध्ये असणारी रेखीव सुव्यक्तता त्यांच्या व्यक्तिदर्शनामध्ये उतरत नाही. विरहतरंगाची नायिका इंदू ही विधवा

असल्याने मुळातच एक प्रकारचे वैशिष्ट्य तिला प्राप्त होते. अकालवैधव्याने तिच्या मनावर परिणाम होऊन काही गंभीर खेदच्छटा तिच्या स्वभावातच उतरली आहे. पहिल्या पतीची स्मृती, अथवा त्याच्याविषयीच्या भावना, जागृत नसल्या, तरी वैधव्याचा सामाजिक असा परिणाम तिच्या मनावर झालेला आहे. वेपभूषेतील शृंगार अथवा ठाकठकी इतर कुमारीकांप्रमाणे ती करीत असली, तरी तिच्या मनावर हे सामाजिक दडपण शिल्पक आहेच. तिचे मुख 'उत्फुल्ल फुलापरी' असले, तरी तेथे उषा हसत असलेली दिसत नसे, व त्यावर काहीशी अतृप्ततेची भावना प्रतिबिंबित झालेली असे. इंदू ही अभ्यासू, नखरेल, तथापि वाग्यत होती असे तिचे वर्णन होई. तिचा मोळा-थाट सुधारकी असला तरी संध्याकाळच्या वेळी दिवा न लाविता एखाद्याला निरोप देऊ नये, किंवा दिवा लवल्यावर त्याला बंदन करावे या रूढीवर तिची श्रद्धा होती. वडिलांना मूर्तिपूजा मान्य नसली, तरी तिला ती मान्य असून तद्विषयक होणाऱ्या वादांमध्ये ती आपल्या सनातनी आईचीच बाजू घेई. या श्रद्धाळू स्वभावामुळेच नशिबावर विश्वास ठेवून, एकदा वैधव्य आले, ते मान्य करून ती राहिली होती. पुनः विवाह करून संसार थाटण्याची कल्पना तिला पटत नव्हती. त्याचमुळे प्रेमास तयार असूनही ती विवाहास तयार नव्हती. विवाहातील शरीरसौख्यास महत्त्व न देता त्याचे मानसिक सुख मात्र आपण घ्यावे व अशा प्रकारे दैवाने आपल्या विवाहाविरुद्ध दिलेला कौल न डावलताही आपल्यास प्रेमाचा अनुभव घेता येईल अशी तिची कल्पना होती व अशारीर प्रेमावरच आपले समाधान होईल असे तिला वाटत होते. नायकाने धरलेला विवाहाचा आग्रह या कारणाने तिला अमान्य होऊन ती त्याच्यापासून दूर जाते. अखेरीस आपल्या या आवडत्या कल्पनेचा त्यागही नायकावरील प्रेामुळे तिने केला. अशारीर प्रेमा-विषयीच्या तिच्या कल्पना भ्रान्त असतील, पण त्यामुळे तिचे व्यक्तित्व हे वैशिष्ट्यपूर्ण झाले आहे यांत शंका नाही. याचे एक प्रत्यंतर म्हणजे ते कित्येकांस अस्वाभाविक वाटते हे होय. विरहतरंगातील नायिकेच्या मनाचे हे चित्र मेघदूतामधील नायिकेच्या मानाने व्यक्तिदर्शनदृष्ट्या अधिक सविस्तर, सूक्ष्म व पृथगात्म झाले आहे ही गोष्ट मान्य करावीच लागेल. नायिकेचे हे वैशिष्ट्य विरहतरंगाच्या नायकामध्ये नसले, तरीही यक्षापेक्षा प्रभाकराचे व्यक्तित्व

अधिक स्पष्ट व सविस्तर असे त्यात चित्रित झाले आहे. यक्ष हा एक विरहतत विदग्ध तरुण आहे या कल्पनेपलीकडे त्याचे अधिक व्यक्तिदर्शन मेघदूतात होत नाही. पटवर्धनांनी प्रभाकराविषयी बऱ्याच गोष्टी सांगितलेल्या आहेत. तो एक 'विद्याशील युवा' असून 'बक्षिसे नि पदके' मिळविणारा होता, त्याची सामाजिक मते आगरकरी सुधारकी होती, त्याला चित्रकलेची अभिरुची होती, नायिकेकडून संगीताचे आणि तिच्या पित्याकडून ग्रहज्योतिषाचे ज्ञान त्यास बरेच झाले होते, प्रेमासुळे का होईना, त्याने काव्यलेखन केले असून त्यातील कला लोकांना मान्य झाली होती, इंग्रजी व संस्कृत काव्याचे त्याचे चांगले वाचन होते, व टेनिससारख्या खेळांत बरेच प्रावीण्य होते. प्रभाकराचे हे वर्णन करून केवळ विरहतततेपेक्षा पुष्कळच अधिक गुणविशेष पटवर्धनांनी त्याला दिले असल्याचे आपल्या प्रत्ययास येते. यक्षाची रसिकता आणि वैदग्ध्य लक्षात येण्याजोगा अप्रत्यक्ष पुरावा मेघदूतात पुष्कळ मिळत असला, तरी हे अप्रत्यक्षपणे होत असल्याने त्याचे व्यक्तिदर्शन सुव्यक्त आणि पृथगात्म वाटत नाही. त्याचा उल्लेख नावाने न करिता कवीने नुसता 'कश्चिद्...यक्षः' असा केल्याने त्याच्या विशिष्टत्वापेक्षा त्याचे सामान्यत्वच अधिक प्रतीत होते. शिवाय प्रभाकराच्या या व्यक्तिदर्शनापेक्षाही त्याच्या मनात प्रेमाचा उद्भव झाल्यापासून त्या प्रेमाचा विकास व त्याची परिणती यांचे जे चित्र विरहतरंगात आले आहे, त्यामुळे प्रभाकराच्या मनामधील भावनांच्या आंदोलनांचा चित्रपटच वाचकापुढे सादर होत असल्याने त्याचे व्यक्तिदर्शन, अथवा अधिक योग्य म्हणजे मनोदर्शन, यक्षाच्या मनोदर्शनापेक्षा पुष्कळच अधिक सविस्तर आणि चित्तवेधक झाले आहे. साहित्य म्हणजे मानवी मनाचा अभ्यास असे म्हटले, तर तो अभ्यास विरहतरंगात अधिक सूक्ष्म व सविस्तर झालेला आहे असे म्हणणे अयुक्त होणार नाही.

नायकाचे हे मनोदर्शन करावयास साहजिकच अनेक प्रसंगांचा आधार कवीस व्यावा लागला आहे, व त्यातून या काव्यातील कथाभाग तयार झाला आहे. मेघदूत काय किंवा विरहतरंग काय, खंडकाव्य असल्याने काही कथाभागाची आवश्यकता दोघांनाहि आहे. मेघदूत हे कितीही काव्यमय असले, तरी ते काही केवळ भावगीत होऊ शकत नाही. त्याची दीर्घता आणि मार्गवर्णनात खर्ची पडलेला त्याचा मोठा भाग यांमुळे ते भावगीतरूप राहत

नाही. मेघाला पाहून यक्षास आपल्या पत्नीला निरोप पाठवावा असे वाटले, त्याने मेघास विनंती केली, त्याला अलकेपर्यंत जाण्याचा मार्ग सांगितला, अलकेपर्यंत गेल्यावर आपली पत्नी कशी दिसेल याचे वर्णन करून तिला सांगावयाचा निरोप शेवटी यक्षाने सांगितला एवढाच कथाभाग त्यात आला आहे. या सर्वांना प्रसंग असे म्हणता येत नाही, आणि म्हणून ते ते प्रसंग आणि त्यांची कौशल्यपूर्ण मांडणी या दोहोंमुळे कथाकाव्यास जी वेधकता यावयाची ती मेघदूतात येऊ शकली नाही, विरहतरंगात ती पुष्कळच अधिक आली आहे यात शंका नाही. नायिकेच्या प्रथमदर्शनाचा आणि नायकाच्या मनातील क्रांतीचा तो पहिला क्षण, त्यांची पहिली भेट, चुंबनाचा आभास व तदनंतर प्रभाकराने प्रेमावर मुकी मोहर करण्याचा धरिलेला आग्रह, विवाहविषयक त्या दोघांमधील वादविवाद व शेवटचा नायिकेच्या पुनरागमनाचा प्रसंग हे या प्रकरणातील ठळक प्रसंग होत. पण शिवाय रातराणीच्या वासाने नायकाची झालेली फसगत, वनभोजनाच्या वेळचा विनोदप्रसंग, संमेलनातील सामना, सहभोजनातील नायिकेच्या हातचा आग्रह व परिचयोत्तर प्रेमवृद्धी होऊन दोघांचीही मने मिळून जाण्यास उपयुक्त ठरलेल्या अनेक बारीकसारीक प्रसंगांचे उल्लेख यांनी विरहतरंगाचा कथाभाग सजलेला आहे. या प्रसंगांची मांडणीहि मोठी चमत्कृतिपूर्ण झालेली आहे. प्रभाकराच्या जीवनातील हे सारे प्रसंग त्यास विरहामध्ये होणाऱ्या त्यांच्या स्मृतीच्या द्वारे चित्रित केले आहेत. या स्मृती प्रत्यक्षात प्रसंग ज्या कालानुक्रमाने घडले, त्याच अनुक्रमाने या काव्यात अर्थातच दिलेल्या नाहीत. तसे करणे हेच अस्वाभाविक ठरले असते. विरहतरंगामधील पहिले ११ तरंग या दृष्टीने अस्ताव्यस्तपणे आल्यासारखे वाटतील. त्यातील स्मृति होण्यास अर्थात काही कारणे झालेली आहेत. या विस्कळितपणे झालेल्या स्मृतींचा उपयोग प्रस्तुत काव्यातील प्रेमकथानकास आवश्यक असणारी विरहाची पृष्ठभूमी रंगविण्यास कवीने करून घेतला आहे व बाराव्या तरंगापासून मात्र हे प्रेमकथानक स्थूल मानाने कालक्रमानुरोधाने सांगितले गेले आहे. नायकाजवळ पूर्वीच्या स्मृतींखेरीज आता काही उरले नव्हते. तीच त्याची मोठी संपदा होती. एखाद्या कृपणाप्रमाणे त्याने त्या स्मृती आपल्या 'स्मृतिमांडुपी'त पन्नास वेळा मोजून ठेविल्या होत्या, आणि ही अखेरची, एकावनावी वेळ होती. नायिकेचे पहिले दर्शन झाल्या वेळेपासूनचे

सारे महत्वाचे प्रसंग त्याला क्रमाने सुचत जातात व त्यांतून विरहतंरंगाचा पुढील भाग सहजच ग्रथित होतो. वरवर पाहता आरंभाला विस्कळीत वाटणाऱ्या रचनेपाठीमागे स्मृतींचे हे सूत्र असल्याने या मांडणीला काही योजनाबद्धता लाभली आहे. तंरंगांची ही मांडणी खरोखर लक्षणीय आहे, व तिच्यात काही कल्पकता व्यक्त होत आहे. मेघदूताची मांडणी अगदी सरळ साधी आहे. संदेश सांगावयाच्या आधी मार्ग सांगावयास पाहिजे या भोळ्या कल्पनेने प्रथम मार्ग सांगितला, या मार्गाच्या अखेरीस अलका येते म्हणून तिचे वर्णन नंतर येते. त्या नगरीत ज्या घरांत यक्षपत्नी होती, त्या घराचे व त्याच्या परिसराचे वर्णन त्यापुढे येते. मग प्रत्यक्ष यक्षपत्नीचे वर्णन येते आणि अगदी शेवटी संदेश येतो. या मांडणीत साधेपणाचा गुण आहे, अर्थात गुंतागुंत नाही; वक्रताही नाही. या दोनहि गोष्टी विरहतंरंगाच्या कथारचनेत आहेत. त्याचा फायदा कथानकाच्या वेधकतेच्या दृष्टीने होतो. विरहतंरंगातील घटना व प्रसंग सरळ सांगितले असते, तरीही संख्येने अधिक आणि स्वरूपतःच वेधक ठरले असते. त्यांच्या मांडणीत साधलेली वक्रता आणि गुंतागुंत यांनी हा कथाभाग विशेष वेधक ठरतो असे म्हणावे लागते.

सृष्टिवर्णने हा मेघदूताचा एक महत्वाचा भाग आहे. पूर्वमेघाचे बरेचसे आकर्षण त्यांत आहे. विरहतंरंगामध्येही बरीच सृष्टिवर्णने आलेली आहेत. संध्याकाळी नायिकेबरोबर फिरावयास गेला असताना नायकास दिसलेली विविध सृष्टी, पावसाळ्यांतील सृष्टीची विविध दृश्ये, कैवल्येशाच्या टेकडीवरील मंदिराचे दृश्य, वैशाखदिनान्ताचे आणि रातराणीचे वर्णन, रात्रीच्या आकाशातील तारकांचे निर्देश, नायिकेचे दर्शन ज्या निरनिराळ्या स्थलीं होई, त्यांची थोडक्यात काढलेली शब्दचित्रे, गौरीच्या मधुमासाचे वर्णन, घाटामधील वर्षा-वैभव आणि महाबळेश्वराचे वसंतवैभव, या सृष्टिचित्रांनी विरहतंरंगाच्या कथा-भागाची पृष्ठभूमी रंगलेली आहे. ही सृष्टिवर्णने सूक्ष्म व यथार्थ आहेत. मेघदूतामधील वर्णनातून कल्पनेचा विलास अधिक असला, तर विरहतंरंगामधील वर्णने अधिक वास्तव वाटतील. परंतु याशिवाय त्यांचा अधिक लक्षात घेण्याजोगा विशेष म्हणजे सृष्टिवर्णन करीत असतानाही नायकास नायिकेचा केव्हाच विसर पडत नाही हा होय. किंबहुना नायिकेस केंद्र करूनच ही सृष्टिवर्णने आली आहेत. मेघदूतातील सृष्टिवर्णने नायिकेस बाजूस ठेवूनच बहुधा झालेली

आहेत. त्यामुळे त्यांचे प्रस्तुतत्व आक्षेपास पात्र झाले आहे. पूर्वमेघ हा उत्तरमेघापासून वेगळा पडल्याची जी भावना होते, तिचे कारण हेच आहे. अशी भावना होते याचे एक प्रत्यंतर असे की मुळात कवीने पूर्व व उत्तर असे भाग केले नसताना कित्येक टीकाकारांनी असे भाग केले. अलंकेत असणाऱ्या यक्षपत्नीस संदेश पोचवावयाचा आहे, म्हणून तेथपर्यंत पोचवणाऱ्या संबंध मार्गाचे वर्णन व त्याच्या अनुषंगाने सृष्टि-वर्णन हे प्रस्तुत आहे हे वादाकरिता एक वेळ मान्य केले, तरी नायिकेचा आणि या वर्णनांचा संबंध लागणे फार कठिण आहे. विरहतरंगात ते तसे न व्हावे अशी दक्षता कवीने सर्वत्र घेतली आहे. नायिकेचा नायकास विसर पडल्याचा भास मेघदूताच्या काही भागात तरी होतो. विरहतरंगात तो कोठेही होत नाही. विरहतरंगाचा हा विशेष मेघदूताच्या वाचनानंतर तुलनेने डोळ्यात भरल्याविना राहत नाही.

विरहतरंगाच्या लेखनातील आणखी एक विशेष म्हणजे त्याची निर्देशपूर्णता होय. त्यात आलेल्या जुन्या वाङ्मयाच्या निर्देशांनी नायकाचे वैदग्ध्यच केवळ प्रत्ययास येते असे नसून, त्या वाङ्मयामधील तो तो भाग व त्यातील सौंदर्य यांची प्रत्यभिज्ञा वाचकास होऊन त्याच्या रसप्रतीतीमध्ये भरच पडते. 'तुजविण गमे वृथा संसार' या गाण्याच्या उल्लेखाने मूकनायक नाटकामधील संबद्ध प्रसंग, 'ओढे हे मिळती नदीस' या उल्लेखाने शेलेची 'The fountains mingle with the river' ही कविता, भारवीच्या उक्तीच्या निर्देशाने 'किरातार्जुनीया'तील 'रम्याणां विकृतिरपि श्रियं तनोति' हे सुभाषित व ते जेथे आले आहे, तो प्रसंग, 'सिद्धोऽहं बलवान् सुखी' या शब्दांनी भगवद्गीता, यांची स्मृती होऊन बहुश्रुत वाचकास विशेष आल्हाद होतो. याशिवाय चित्रकाव्य, पिंगल-मम्मट, काव्यादर्श, हाडींची टेस, 'गर्व-पूर्वग्रह', 'स्वर्हानि' (Paradise Lost) इत्यादि वाङ्मयाचे मार्मिक असे उल्लेख सहृदय वाचकास पटून आवडतात व काव्यास सरसता आणतात याचा अनुभव असे निर्देशपूर्ण काव्य वाचणाऱ्या कोणाही रसिकास येतो. सर्वच काव्ये अशी असतात असे नाही. मेघदूत हेच इतके प्राचीन काव्य आहे की त्यात इतर प्राचीनतर काव्याचे निर्देश असले तरी कळणे आज कठिण आहे. यात मेघदूताचा दोष सांगण्याचा हेतू नाही. पण विरहतरंगाचा मेघदूतात न आढळणारा एक विशेष

म्हणून त्याचा उल्लेख करणे अप्रस्तुत ठरणार नाही. म्हणूनच त्याचा उल्लेख येथे केला आहे.

विरहतरंग आणि मेघदूत यांमध्ये मेघदूताला निश्चितपणे अनुकूल अशा एकदोन गोष्टींचा उल्लेख येथे न केला, तर मजवर सर्वस्वी पक्षपातित्वाचा आरोप आल्यावाचून राहणार नाही. स्वतः पटवर्धनांनी विरहतरंगाच्या प्रस्तावनेत अभिजात वाङ्मयास आवश्यक असणाऱ्या गुणांची यादी देताना भाषेची घोटीव सफाई या गुणास पहिले स्थान दिले आहे. पटवर्धनांच्या भाषेत ही घोटीव सफाई नाही ही गोष्ट सर्वपरिचित आहे. आधुनिक मराठी काव्यात पटवर्धन हे इंग्रजी कवितेमधील ब्राउनिंगप्रमाणे विषम (Grotesque) शैलीचे प्रतिनिधी मानले जातात. त्यांच्या इतर कवितेच्या मानाने विरहतरंगांतील भाषेवर त्यांनी अधिक परिश्रम घेतले असले, आणि म्हणून तीमध्ये वरील दोष कमी उतरला असला, तरी याबाबत त्यांना मेघदूताची बरोबरी करिता आलेली नाही हे उघड आहे. कालिदासाचे भाषाप्रभुत्व आणि संस्कृत भाषेमधील नादमाधुर्य या दोन गुणांच्या समुच्चयाने मेघदूताची रचना म्हणजे उत्कृष्ट कारागिरी ठरली आहे. भाषासौंदर्याप्रमाणे कल्पनासौंदर्याबाबतही मा. जूलियन हे कालिदासाची बरोबरी करू शकत नाहीत हेही खरे आहे. परंतु काव्याचा विचार साकल्याने करित असता यापेक्षा अधिक दृष्टींनी विचार करावा लागतो. प्रतिपाद्य भावनेची उत्कटता, ती भावना ज्या व्यक्तींची म्हणून वर्णिलेली असते त्यांचे व्यक्तिदर्शन आणि मनोदर्शन, हे करावयास लागणाऱ्या कथाभागाची योजना आणि मांडणी, इत्यादि गोष्टींचाही परामर्श घ्यावा लागतो. तसा परामर्श घेऊन विरहतरंग हे मेघदूतापेक्षा कोणकोणत्या बाबतीत सरस ठरेल याचे दिग्दर्शन येथवर केले आहे. मेघदूताचे सारेच वातावरण आणि त्याची पदवी काही वेगळ्याच प्रकारची आहे व हे वातावरण विरहतरंगासारख्या आधुनिक प्रेमकथेत येणेच शक्य नाही असे अनेकांस वाटण्याचा संभव आहे. यक्षभूमीमधील वातावरण वेगळेच असणार हे मान्यच करावयास हवे; तथापि त्यामुळे या दोन काव्यात तुलनाच होऊ शकत नाही. असे म्हणता येणार नाही. अशी तुलना करून निष्पन्न होणारे मत येथे मांडिले आहे. माझ्याप्रमाणे आणखीही दोघां रसिकांस तसेच वाटले आहे. लोकशिक्षणाच्या पटवर्धन अंकात आणि सह्याद्रीच्या पटवर्धन अंकात डॉ. रा. ग. हर्षे आणि

प्रा. पंगु यांनी ओझरता का होईना हाच आशय प्रगट केला आहे. कवीच्या निधनोत्तर त्याचे गुणगान करणाऱ्या लेखनातून हे झाले आहे हे लक्षात घेऊनही त्यात तथ्य आहे असे म्हणावयास प्रत्यवाय नाही. तसेच ही तुलना दोन कवींमध्ये नसून दोन काव्यांमध्ये आहे हेही विसरले जाऊ नये हे बरे.



पाटी नं. ३४४४०.
१५३२.
१५-३-६३.

६

एक फिर्याद

बाहेरून पाहणाऱ्याला ते एक सुंदर उद्यान वाटले असते. कडेला डोडो-नियाचे सुरेख कुंपण असून ते व्यवस्थितपणे कापून त्यास इष्ट तो आकार माळ्याने दिला होता. त्याच्या आतल्या बाजूस विविध रंगांच्या फुलांचे डौलदार ताटवे पसरले होते. मध्यभागी एक टुमदार कारंजे आसमंतभागास शीतलता आणीत होते. त्या पाठीमागे काही मोठे वृक्ष असून त्यांनी त्यांपलीकडील इमारत झाकून टाकली होती. या उद्यानास साजेसे एक क्रीडामंदिर तेथे असावेसे वाटून लोक पुढे जात. निदान मी तरी गेले; आणि पाहतो तो काय ? काय दिसले असेल असे तुम्हांस वाटते ?

एक ' धर्मार्थ औषधालय ' तेथे होते ! कोणाची कल्पना होती ती कोणास टाऊक ? मोठ्या आशेने लोक बाह्य सौंदर्याने आकृष्ट होऊन तेथे येत, आणि ' धर्मार्थ औषधालया 'ची पाटी वाचून हिरमुसले होऊन परत जात. मला तर

एक धक्काच बसला म्हणानात. औषधालय, आणि ते एका उद्यानाच्या अंतर्भागी, ही कल्पनाच मला चमत्कारिक वाटली. गावात, वसतीच्या मध्यावर, चव्हाऱ्यावर मोठी पाटी लावलेले असे जर ते दिसते, तर कोणी काही म्हणते ना. ज्याला औषधाची गरज लागेल, किंवा मलाच ती लागती, तर सरळ आपला तेथे जाऊन औषध घेऊन आलो असतो. पण करमणुकीकरिता, मन रिझवण्यासाठी म्हणून निघावे, बाग पाहून आत शिरावे, आणि औषधालय दिसावे, यापेक्षा अधिक फसवणूक ती कोणती ?

आणि थेट अशी फसवणूक लघुनिबंध वाचून माझी होते किंवा होत असे. त्यांचा आरंभ तर आपण जणू काही एखादी लघुकथाच वाचतो आहो असा भास निर्माण करितो. पण दोन-तीन परिच्छेद गेले, आणि वाचक आपल्या आहारी आला आहे असे दिसले की त्याचे खरे स्वरूप प्रकट होते, आणि धर्मार्थ औषधालयाप्रमाणे फुकट उपदेशाला प्रारंभ होतो. आणि याचाच मला फार राग येतो. जाणून-बुजून मनुष्य उपदेश ऐकायला गेलाच तर त्याच्या मनाची तयारी तरी झालेली असते. कीर्तनास गेला की तुमच्या धर्मभ्रष्टेची निर्भर्त्सना होणार हे तुम्ही जाणून असता, किंवा हिंदुसभेच्या व्याख्यानाला गेलात तर आपल्या धर्मविषयक औदासीन्याबद्दल चार कोरडे आपल्यास बसणार हेही तुम्हांस माहित असते, किंवा काँग्रेसच्या एखाद्या सभेला गेलात तर तुमच्या जातीय वृत्तीवर ताशेरा झाडला जाणार याचीही पण तुम्हास कल्पना असते. पण चौपाटीवर हवा खायला म्हणून जावे आणि एखाद्या व्याख्यानाच्या गर्दीत सापडावे असा या लघुनिबंधवाचनाचा प्रकार होतो, आणि मग तो अंक फेकून देऊन मी तेथून उठून जातो.

आणखीही एका कारणामुळे या लघुनिबंधांचे वाचन मला अप्रिय वाटते. ते म्हणजे हे निबंध वाचले की आपण अगदीच मूढ असल्याची भावना मनाच्या कोपऱ्यात कोठेतरी प्रादुर्भूत होऊ लागते हे होय. जगांतील आपल्या भोवतालच्या वस्तूविषयी आपली मते ठरून गेलेली असतात. उदाहरणार्थ, जुने लिफाफे टाकाऊ असतात; अज्ञान हे अनेक दुःखांचे मूळ आहे, शाई हे लेखनाचे एक साधन यापलीकडे तिच्यासंबंधी विचार करण्याजोगे फारसे काही नाही; गर्दीने भरलेल्या मुंबईत एकान्त लाभणे फार कठिण, जवळजवळ अशक्य आहे, किंवा ग्रंथ न वाचताच त्याची गोडी समजणे बुद्धीच्या पलीकडचे काम

आहे. या गोष्टी आपल्या मते वादग्रस्त तर नसतातच; पण त्यांसंबंधी काही मतभेद होईल अशी किंचितही कल्पना आपली नसते. पण नाही;— तुम्ही त्या त्या विषयावरील लघुनिबंध वाचावयास घ्या, की तुमच्या या ठरलेल्या मतांना धक्के बसल्याविना राहणार नाहीत. त्यात अज्ञान ही सर्व सुखांची किल्ली आहे, मुंबईतल्या रस्त्याप्रमाणे एकान्त कुठेच मिळणार नाही; किंवा न वाचलेल्या ग्रंथांइतकी गोडी वाचलेल्या ग्रंथांत असत नाही अशी मते ठामपणे मांडलेली दिसतील. हृदयसंवाद किंवा पुनःप्रत्यय हे वाङ्मयानंदाचे रहस्य असल्याचे कित्येक टीकाकार सांगताना मी पाहिले आहेत. आपल्याच मनात असलेले काही, किंवा आपल्यास पूर्वीच अनुभवास आलेल्या गोष्टीच, वाङ्मय सांगत असते व यामध्ये होणाऱ्या प्रत्यभिज्ञेतच वाङ्मयानंद सामावलेला असतो असे त्यांचे म्हणणे. पण इथे पहावे तो पुनःप्रत्यय नाही, कारण त्यात तिसरेच काही सांगितलेले असते; हृदयसंवाद नाही, कारण लेखक वाचकाच्या हृदयास धक्के द्यावयास निघालेला असतो; प्रत्यभिज्ञा अर्थात दूरच राहिली. आता त्यात सांगितलेल्या गोष्टी अगदीच चूक असतात असे नाही; किंबहुना त्यामुळेच तर मला हे निबंध अप्रिय वाटतात. लेखक सांगतो आहे, त्यात काही तथ्य असून ते आपल्या लक्षात आजपर्यंत कसे आले नाही असे मनात येऊन स्वतःच्या बुद्धिचापल्याच्या अभावान्नदल राग येतो. 'खरी गंमत अशी आहे की' या किंवा या अर्थाच्या दुसऱ्या एखाद्या वाक्याने जेव्हा एखादा लेखक आपल्या निबंधातील एखाद्या छेदकाचा प्रारंभ करितो, तेव्हा मी अगदी अस्वस्थ होतो, व आणखी एक आपल्याला न सुचलेली गोष्ट आता हा आपल्यास सुनवणार अशी मोठी धास्ती मला पडते. बाकी कित्येक वेळा या हवाई हल्ल्याच्या सूचनेत काहीच अर्थ नसतो हा भाग निराळा.

यामुळेच की काय, अलीकडे एखादा लघुनिबंध वाचावयास घेतला की माझ्या मनाची एका विशिष्ट तऱ्हेने आपोआपच तयारी होऊ लागते. कोणत्याही विषयावरचा निबंध असो, आपल्याला त्यासंबंधी जे वाटते, त्याविरुद्धच लेखक काही सांगणार आहे असे मी सध्या गृहीत धरूनच चालतो. 'मितव्यय चांगला' असे मला वाटत असते, तर निबंधकार बहुतेक खर्चिकपणाची महती गाणार आणि खिशात चारच दिडक्या आहेत अशा परिस्थितीत मनास समाजवाद आणि विश्वबंधुत्व कसे चटकन पडते याविषयी

काहीसे पाव्हाळाने आणि काहीसे अप्रामाणिकपणाने सांगणार आहे हे मी समजून असतो. 'व्यवस्थितपणा' व्यवहारास चांगला हे तुम्हांआम्हांस अनेक ठेचा खाऊन पटले असले, तरी निबंधलेखक अव्यवस्थितपणाचे गोडवे गाणार हे सांगायला कोणा भविष्यवाद्याची गरज आता उरली नाही. नियमितपणे वागणारा मनुष्य त्याच्या मते घड्याळाचा गुलाम बनतो, आणि आळशी माणसाइतका शाहणा त्यास दुसरा कोणीही दिसत नाही. 'बैलगाडीचा प्रवास' अत्यंत त्रासदायक असतो हे अनुभवाने मला इतके पटले आहे की पुनः तसा प्रवास मी कधी करीन असे मला वाटत नाही; पण त्यावरील लघुनिबंध वाचायला घेतला की तो तसा नाही हे पटवून घ्यायची तयारी मला करावी लागते. त्या बैलगाडीच्या खडखडाटात लेखकास काही गूढ संगीत दिसते. तीत बसून पाचदहा मैल जरी प्रवास केला, तरी हाडनुहाड खिळखिळे होते हे मला मला माहीत आहे, तरी लेखकाने 'अंग कसे चांगले मोकळे होते' असे म्हटलेले मला ऐकून घ्यावे लागते. तिच्याचमुळे उडालेल्या धुळीने अंग व कपडे भरून जातात, व नको हा प्रवास असे होऊन जाते; तथापि धरणीमातेच्या पवित्र धूलिरजाने आपण पावन होत असल्याची ग्वाही लघुनिबंधकार देत असतो. अशा प्रवासात वेळ फार मोडतो असे मी मनात म्हणत असतो, तोच बैलगाडीच्या प्रवासाने काल व स्थल यांचे अनंतत्व फार चांगल्या प्रकारे प्रत्ययास येते असे लेखक जोरात सांगू लागतो, व म्हणतो, 'निसर्गात असले (नसलेले) सौंदर्य संथपणे पहावयास मिळते, ते बैलगाडीच्या प्रवासातच. इतके झाल्यावर वाचक गप्प बसणार नाही तर काय करील!

सामान्य जनास जे वाटते, त्यापेक्षा काही निराळे सांगण्याच्या या अनिवार हौसेने हे लघुनिबंधकार काय काय सांगतील याचा नेम सांगवत नाही. 'रेल्वे लाइन्स' वर निबंध लिहिताना एका लेखकाने त्या 'लाइन्स' या स्त्रीच्या पापण्यासारख्या दिसत असल्याचे लिहिलेले वाचून मी गारच झालो. तिच्या केशातील लोखंडी आकड्याप्रमाणे त्या वाटतात असे कोणी म्हटले असते, तर ते मी एक वेळ मान्य केले असते; पण सहज मान्य होईल अशी गोष्ट सांगितल्यास तो लघुनिबंध कसला? रेल्वे लाइन्सची जोडी समांतर असते, आणि इतर कोणतीही उपमा त्यांना दिली तरी हा समांतरत्वाचा विचार मनास सोडत नाही. मग रेल्वे रूळ कसे पाहिले असता स्त्रियांच्या पापण्यांसारखे

(भिवयांसारखे का नाहीत ?) दिसतील ते देव जाणे, अथवा लेखक जाणे. पापण्या म्हटल्या की उभ्या लाईन्सची कल्पनाच करणे अशक्य, व आडव्या म्हणाव्या तर समांतरत्वाची कल्पना सोडून देणे बरे. दुसऱ्या एका निबंधात स्त्रीला नदी म्हटले आहे. सुंदर स्त्रीला 'सौंदर्यस्य तरंगिणी' म्हटल्याचे मी वाचले आहे. तथापि सांध्या नदीशी तिचे साम्य अपूर्व वाटते यात शंका नाही. पण हे काहीच नव्हे. लेखक पुढे गंभीरपणाने स्त्रीला 'धर्मशाळा' म्हणतो. स्त्रियांना हे कितपत आवडेल कोण जाणे ! मला मात्र मुळीच आवडले नाही. मुक्तेश्वराने मेनकेचे वर्णन करताना या धर्मशाळेच्या कल्पनेचा उपयोग केला आहे, तो लेखकाच्या लक्षात येता, तर बहुधा त्याने ही कल्पना इतक्या गंभीरपणे पुढे मांडिली नसती. दुसऱ्या एकाने स्त्रीला दिवसातून तीन आवृत्ती निघणारे वर्तमानपत्र म्हटले आहे. असेच लिहावयाचे असेल तर स्त्रीस अभ्याची उपमा का देऊ नये ? उशीचा किंवा तक्र्याचा अभ्रा डागांपासून त्यांचे संरक्षण करितो. पुरुषाच्या शीलस कलंक लागू नये म्हणून, किंवा लागल्यास त्यावर पांघरूण पडावे म्हणून स्त्रीचा किती उपयोग होतो ! स्त्री म्हणजे केरसुणी असे कदाचित अधिक यथार्थपणे म्हणता येईल. केरसुणीचे घरातले स्थान कोणते म्हणाल तर कोपऱ्यातले; असे असूनही घर स्वच्छ ठेवण्यास तिच्यावाचून दुसरे साधन नाही. तीच स्थिती स्त्रीची. याप्रमाणे स्त्री ही जगातील इतर कोणतीही वस्तू होऊ शकेल. किंवा हा या निबंधकारांच्या राज्यांत स्त्रीला नुसती साधी स्त्री राहणेच मोठे अशक्य झाले आहे.

लघुनिबंधलेखकाइतका 'अहं' गंडाने पछाडलेला दुसरा कोणताही मनुष्य नसेल. 'मी' हा मध्यत्रिंदू कल्पूनच तो जगाकडे पहात असलेला दिसतो. कोणताही विषय निघो, बीचमे याचा आपला 'मी' आहेच. 'मला असे वाटते,' 'माझे असे मत आहे,' 'मला हे आवडते' आणि 'मला ते आवडत नाही,' 'मला याचा राग येतो' आणि 'माझा याविषयी कटाक्ष असतो' असे अनेक शब्दप्रयोग करून तो वाचकाला आपले मोठेपण जाणवित असतो. एका लेखकाने 'A Shilling for my Thoughts' असे स्पष्टपणे सांगून आपले विचार अगदीच धर्मार्थ नसल्याचे दर्शविले आहे. दुसऱ्या एकाने आपल्या संग्रहासच आपले स्वतःचे नाव देऊन टाकले आहे. तिसऱ्याने आपल्या निबंधांच्या नावात स्वतःस अग्रभागी ठेवून मग आपल्या

विषयाचे नाव दिले आहे. 'मी आणि मुंबई', 'मी आणि लहान मुले', 'मी आणि वृद्ध स्त्रिया', व 'मी आणि तरुण स्त्रिया' अशीच नावे त्याने आपल्या निबंधांस लागोपाठ दिलेली दिसतात. 'मी आणि जगातील इतर साऱ्या गोष्टी' हेच नाव त्याच्या निबंधसंग्रहास चांगले दिसले असते. अशा वेळी माझ्या मनांत 'तुम्ही एवढे कोण' असा प्रश्न डोकावून जातो. त्रिचाऱ्या शेक्सपियरला किंवा कालिदासाला स्वतःचा ओझरता उल्लेखही करावासा वाटला नाही; पण अर्थात त्यांनी लघुनिबंध कोठे लिहिले होते ?

लघुनिबंधकाराची आणखी एक गोष्ट मोठी चमत्कारिक आणि कित्येकदा तापदायक वाटते. ती म्हणजे वाचकाबरोबर तो करीत असलेली सलगी. आपल्या जिव्हाळ्याच्या मित्राला सांगितल्याप्रमाणे हा स्वतःच्या आवडीनावडी व खाजगी गोष्टी वाचकाला सांगत सुटतो. कोणी आपल्या गणूकाकाची ओळख करून देतो; कोणी आपला भुताखेतांवर मुळीच विश्वास नसल्याचे सांगतो, पण स्मशानात एकट्या दुकट्याने जावयाला मात्र सांगू नका असे विनवितो; कोणी आपल्याला आलेल्या पत्रांतील उतारे देतो; कोणी आपल्या 'जाई' नांवाच्या लाडक्या कुत्रीचे कौतुक करितो; आंगोळीच्या वेळेस आपल्यास पुष्कळसे आणि खूप खूप ऊन पाणी लागते असे एखादा सांगतो; तर सहल करीत असता आपल्यास एकट्यानेच जाणे बरे वाटते असे दुसरा कोणी सांगतो. त्यांच्या या खाजगी गोष्टीबद्दल मला मुळीच कुतूहल नसते, परंतु त्या ऐकल्याविना तो आपले मुख्य म्हणणे काय आहे हे सांगायला तयार नसतो. त्यातून कित्येक तर मला प्रश्न टाकून अगदी पाठीवर थाप मारायला येतात की काय असे वाटते. अनेक प्रश्न करून, किंवा काही उदाहरणे घ्यावयाला सांगून ते सळो की पळो करून सोडतात. 'अहंकार' या विषयावरील पुढील परिच्छेद पहा. किती प्रश्न टाकले आहेत लेखकाने वाचकांना त्यात ! "अहंकाराने कोणाला सोडले आहे ? अष्टावक्र आणि कुब्जा यांना तरी आरशात पहावयाचा मोह आवरतो काय ? स्वतः चेंडू झेलल्याचा आनंद इतरांनी झेलल्यापेक्षा अधिक नसतो काय ? आपला लेख मासिकात दिसला की होणारा आनंद दुसऱ्याचा चांगला लेख पाहून होणाऱ्या आनंदापेक्षा अधिक नाही काय ? मुलांचे प्रेम इतरांपेक्षा आपल्यावर अधिक आहे हे पाहून शिक्षकाला अभिमान वाटतोच की नाही ? समाजाचे हित हेच साऱ्या पुढाऱ्यांचे उद्दिष्ट असले तरी, ते लोकांनी आपल्याच

मताने वागून साधावे असे प्रत्येक पुढाऱ्याला वाटतेच की नाही ? फुशारकी मिरवणाऱ्या सास्वा समाजात असतातच की नाही ? ” इतका मारा झाल्यावर वाचक वाद करावयाला शिळकच रहात नाही. “ मग बोला ” असे म्हणून टाळी मागण्याकरिता आता हा हात पुढे करणार असे वाटून मी आपले पुस्तक मिटून धरितो. लोकांच्या खासगी गोष्टी कळवून ध्याव्याशा वाटतात; परंतु त्यांनी इतकी सलगी केलेली मला आवडत नाही.

आणि पुष्कळ वेळा सलगी तेवढीच शिळक राहते व खासगी म्हणून सांगितलेल्या गोष्टी खऱ्या नसल्याचे उघडकीस येते. अनेक कपोलकल्पित गोष्टी सत्यकथांच्या आविर्भावाने हे लेखक सांगत असतात. खरे म्हटले तर ते ज्या गोष्टींचा उल्लेख करितात, त्यांत असंभवनीय असे काही नसते; पण असे असले तरी त्यांच्या बाबतीत त्या प्रत्यक्षात घडलेल्या असतात असे नाही. त्यामुळे वाचकाची मोठी कुचंबणा होते. लेखक थापा मारतो आहे हे चक्र समजत असूनही तसा आरोप त्यांच्यावर करिता येत नाही. उदाहरणार्थ, विह्वस्कीचा पेग घेतल्यामुळे गूढगुंजनात्मक काव्य स्फुरणारा कवी, परीक्षेस जाताना हातातून पुस्तक गळून पडल्यामुळेच आपण नापास झालो असे समजणारा विद्यार्थी, अथवा मोठा झाल्यावर आपल्या बापास झोडपून काढण्याच्या वलगना करणारा एक लहान मुलगा, आपली बायको सुस्वरूप नाही असे कोणी म्हटल्याचे ऐकून आत्महत्या करणारा वेडा, किंवा पुण्याबाहेर प्रवासास निघाला असताना ‘पुण्याला निघालो आहे’ असे उत्तर देणारा तऱ्हेवाईक प्रवासी हे सारे लोक खरे नसून निबंधाच्या सोईकरिता केवळ कल्पित असे असतात असे माझी मनोदेवता मला सांगत असते. परंतु करतो काय ? या शेवटल्या प्रवाशाची हकीगत साफ गप्प आहे असे मला आज म्हणता येते याचे कारण तरी काय ? तर लंडनहून लंडनला निघालेल्या एका प्रवाशाची माहिती जी. के. चेस्टरटनने आपल्या बऱ्याच वर्षांपूर्वी लिहिलेल्या एका निबंधात दिलेली आहे. आता दोघांही प्रवाशांना म्हणजे लेखकांना अगदी एकच मार्मिक उत्तर सुचणे असंभवनीय नसले, तरी तसे म्हणणे चांगले दिसणार नाही. लेखक जेव्हा सांगतो की दर दहापंधरा दिवसांनी आपल्या संग्रहातील सारी पुस्तके काढून, पुस्त, झटकून ती आपण पुनः व्यवस्थितपणे हारीने मांडून ठेवतो, तेव्हा तो थाप मारीत

असतो हे उघड आहे, पण ही गोष्ट अशक्य नसल्याने आपल्यास ते ऐकून घ्यावे लागते. परंतु जेव्हा तो 'काव्यप्रकाशा'ची एक सुंदर बांधणीची आवृत्ती आवडीने विकत घेतली असल्याचे सांगतो, तेव्हा मात्र सारे सोंग बाहेर पडते. कारण सुंदर बांधणीची अशी काव्यप्रकाशाची आवृत्तीच अस्तित्वात नाही. स्वतःशी प्रामाणिक असावे असे वाङ्मयसेवकांकडून अपेक्षिले जाते. लघुनिबंध-लेखक तसे नसतात. त्यांच्या त्या आवडी-निवडी निबंध लिहिण्यापुरत्याच असतात. ज्या वेळेस जो निबंध ते लिहित असतात, त्या वेळेस त्या निबंधा-पुरताच तो सारा 'मेक-अप' केलेला असतो एवढेच. निबंध संपला की त्यांचा मेक-अपही निघाला अशी खरी स्थिती असते.

पण हे काय ? लघुनिबंधांविरुद्ध लिहित असता मीही एक लघुनिबंधच लिहिला आहे हे आता माझ्या ध्यानांत येत आहे; आणि लघुनिबंधामधील ज्या गोष्टींविरुद्ध माझी ही फिर्याद आहे, त्याच गोष्टी नेमक्या या माझ्या लेखनात आलेल्या मला दिसत आहेत. आताच पहा ना ! लघुनिबंधातील लेखकाच्या 'अहं' बद्दल मी जोराची तक्रार केली, पण मी मात्र 'मला हे आवडत नाही,' 'याचा मला राग येतो', 'त्याची मला चीड येते,' असे पुनःपुनः सांगून माझ्यामधील 'अहं'ची जाणीव तुम्हांला करून दिली. आरंभ लघुकथेसारखा करून मागाहून उपदेशाचा भरीव डोस देण्याबद्दल मी कुरकुर केली. मीही पण त्याच युक्तीचा अवलंब केला आहेसे मला आता दिसत आहे. बाजूला म्हणून सांगतो, की यात ज्या आवडी अथवा नावडीच मी उल्लेखिल्या आहेत, त्या या निबंधापुरत्याच आहेत; खऱ्या नव्हेत. शेवटी 'बाजूला म्हणून' सांगण्यात मीही पण वाचकांशी अधिक सलगी तर करीत नाहीना असे मला वाटू लागले आहे. विरोध भक्तीचे याहून चांगले असे उदाहरण तुम्हांला आढळले आहे काय ?



कला आणि कलाटणी

“ ही लघुतम कथा चांगली आहे, परिणामकारक आहे हे मला मान्य आहे; परंतु हिच्यामध्ये कलाटणी कुठे आहे ? लघुतमकथेच्या तंत्राप्रमाणे तिच्या शेवटी कलाटणी असावी लागते. कलाटणी हा लघुतमकथेचा प्राण आहे, असे तिचे प्रवर्तक म्हणतात. तेव्हा ही लघुकथा तंत्रशुद्ध नाही आणि म्हणून यशस्वी नाही असे मला म्हणायचे आहे. ” आमच्या कॉलेजच्या ‘साहित्य सहकार मंडळा’च्या एका बैठकीत एका होतकरू टीकाकाराने तेथे वाचल्या गेलेल्या एका लघुतमकथेविषयी वरील उद्गार काढले होते. बिचारा ! तंत्रावर अवास्तव भर दिल्याने, कथा परिणामकारक होणे म्हणजेच यशस्वी होणे ही गोष्ट त्याच्या लक्षात आली नाही. लघुतमकथेकरिता कलाटणी आहे, कलाटणीकरिता लघुतमकथा नाही ही मुद्द्याची गोष्टच तो विसरला व एका चांगल्या कथेचा आनंद संपूर्णपणाने आस्वादू शकला नाही. का ते निश्चित

सांगता येत नाही, पण मला स्वतःला हे कलाटणीवाङ्मय फारसे आवडत नाही. आपले लेखन परिणामकारक करण्याचा हा एक चलाखपणाचा, परंतु 'सस्ता' मार्ग आहे असे मला वाटते. लेखक आपल्याला विश्वासात घेत नाही, ज्याची कल्पना आपल्यास करता येत नाही असे काहीतरी तो आपल्यापासून दडवून ठेवतो आहे, शेवटी आपल्याला हा फसवणार आहे, आणखी आपली गंमत पाहात राहणार आहे, अशी भावना हे वाङ्मय वाचीत असता माझ्या मनामध्ये असते. एखाद्या माणसाबरोबर आपण गप्पा मारीत चालायला लागावे, त्याच्या बोलण्याची मौज वाटून विश्रंभाने ते आपण ऐकत राहावे पण एकदम अनपेक्षितपणे त्याने आपल्यास चाट घालून पाडावे व स्वतःशी हसत राहावे, असा काहीसा प्रकार यात होतो अशी माझी कल्पना आहे.

मला अजून आठवते, मी एक लघुतमकथा वाचीत होतो. "ती दोघे हातात हात घालून भर रस्त्याने चालली होती—". असा आरंभ होताच माझे मन साहजिकच आकृष्ट झाले. "एकमेकांकडे पाहात, हसत व गुलगुल गोष्टी करीत ती चालली होती. लोक आपल्याकडे पाहात आहेत इकडे त्यांचे लक्षही नव्हते!" इत्यादि आणखी वाक्ये पाहताच अधिकच औत्सुक्य उत्पन्न झाले. "रस्त्याने मोटार-टांगे यांच्याकडेही त्यांचे लक्ष नव्हते व शेवटी त्यांच्या या वेफिकीर चालण्यामुळे चौकामध्ये वाहतूकही अडून राहिली....." असे वाचल्यावर तर पुढे काय झाले असेल हे जाणण्याची साशंक उत्कंठा लागली. पण यापुढे 'कलाटणी' आली आणि चौकातल्या पोलिसाने या दोन लहान पाच आणि तीन वर्षांच्या बहीणभावांस बाजूला काढून नेऊन वाहतूक खुली केली, असे कळताच फजीत पावलेल्या मनाने मी ती कथा बंद करून ठेवली. मला राग येतो तो लेखकांच्या या चलाखीचा आणि ती चलाखी आपल्याला आगाऊच ओळखता आली नाही याबद्दल स्वतःचा. मी वाङ्मय वाचावयास घेतो ते काही नवीन कळावे म्हणून, काही उदात्त विचार वा भावना यांचे आकलन व्हावे म्हणून— निदान इतरांची फजिती झालेली पाहायला मिळावी म्हणून; स्वतःची फसगत झालेली पाहण्याकरिता नव्हे.

अशाच दुसऱ्या एका लघुतमकथेत ती दोघे वयाने मोठी, परंतु बहीण-भावंडेच निघाली. नेहमीपेक्षा काही निराळीच वेपभूषा केलेल्या आपल्या

बहिणीपाठीमागेच कॉलेजातील एक वाद्यात मुलगा चालू लागला आणि नेहमीप्रमाणे वर्गभगिनीना त्रास देण्याकरिता करायच्या 'खाकरणे' 'आहे व्बुआ' इत्यादी उद्गार काढणे, अशा चेष्टा त्याने सुरू केल्या. नेहमीचाच प्रकार म्हणून त्याच्या बहिणीने प्रथम तिकडे दुर्लक्ष केले; पण पुढे फारच झाल्यावर तिने मागे वळून पाहताच आपलीच बहीण असल्याचे पाहून तो मूर्च्छित पडला. ती त्याची बहीण असल्याचे वाचकाला मात्र सर्वात शेवटच्या वाक्यानेच कळते. ही कलाटणी वाचून लेखकाच्या करामतीबद्दल कौतुक वाटले; परंतु मनाला एकंदरीत खेदच वाटला. मग कॉलेजमधील पोरांची मजल येथपर्यंत गेल्याचे कळल्याने तो झाला की एकंदरीत या लघुतमकथेत स्वाभाविकतेपेक्षा कृत्रिमताच अधिक आहे या भावनेने झाला ते सांगता येत नाही.

तिसऱ्या एका कथेत ती आजोबा व नात निघाली. तेव्हापासून 'तो आणि ती'ची कोणतीही लघुतम कथा असो, तीमध्ये खरी 'तो आणि ती' दिसायची नाहीत हे मी ओळखून ठेवलेले असते आणि आजपर्यंत ते खोटे ठरले नाही. अर्थात सान्याच कथा अशा असतात असे नाही.

कलाटणी आणि लघुवाङ्मय यांचा फार जिव्हाळ्याचा संबंध दिसतो. लघुकथेमध्ये ती अनेक वेळा असते. लघुतम कथेचा तर ती प्राण आहे. सुनीता-सारख्या चौदा ओळींच्या कवितेत ती जशी आवश्यक आहे, तशी कणिकेच्या पाच ओळीतसुद्धा ती लागते. आणि हे असे व्हावे असे प्रत्येक लेखकास वाटत असते. परिणाम होण्याइतका रसपरिपोष करायला पुरेसा अवकाश नाही, मग तो व्हावा कसा हा प्रश्न पडतो. याला उपाय म्हणून वाचकाच्या अपेक्षाभंगाचा आश्रय लेखक करतो, कारण अपेक्षाभंगही मनावर परिणाम करू शकतो. या मानसिक घटनेवर सारे कलाटणी-वाङ्मय उभारले आहे. लघुवाङ्मयाच्या या प्रस्तुत युगात कलाटणी-वाङ्मयाला अधिक महत्त्व यावे ही गोष्ट याप्रमाणे अगदी स्वाभाविक आहे. असे सांगण्यात येते, की आधुनिक वाचकाला वेळ फार थोडा असतो, तो फार घाईत, असतो, जी काही थोडी थोडी फुरसत त्याला मिळेल तेवढ्यात वाचून संपेल असे काही तरी त्याला हवे असते. म्हणून तर या लघुवाङ्मयाचा उगम झाला व ते परिणामकारक व्हावे म्हणून कलाटणीला भाव आला.

कलाटणी पाहिजेच म्हणून कलाटणी यावयाची अशी मनोभूमिका लेखकाची झाली म्हणजे तिचे स्वरूप शुद्ध तांत्रिक राहते व व्हावा तितका परिणामही ती करू शकत नाही. केवळ मजकूर वाचून ही कलाटणी लक्षात येईल की नाही याविषयी शंका येऊन, लेखक ती कलाटणी डोळ्यांनाही दिसावी अशीही व्यवस्था करताना दिसून येतो. सुनीतामध्ये शेवटच्या दोन ओळी जरा जागा सोडून व बाजूला घेऊन ही कलाटणी दृग्गोचरही करण्याची प्रथा पडली आहे. कणिकेत ती शेवटच्या दोन ओळीत हटकून यावयाची. लघुतम कथेत ती शेवटच्या एक दोन वाक्यांतून येते आणि त्या वाक्याचा आरंभ ' आणि ' या साध्या विरोधदर्शक होऊ पाहणाऱ्या अव्ययाने होतो. उदाहरणार्थ " नि त्याने लग्न करावयाचे नाही असे ठरविले " किंवा " आणि त्याने तेव्हापासून चहा सोडला. "

यामुळे झाले असे, की लेखाचा किंवा कथेचा शेवट येऊ लागला की माझे मन आताशा आपोआपच घट्ट व्हायला लागले आहे. विंचवाचे विष जसे नांगीत, तशी कलाटणी लेखाच्या शेवटी असावयाची अशा अपेक्षेने मी तयारच राहतो. आता काही जबरदस्त कलाटणी मिळणार अशा अपेक्षेने मी आपली प्रतिकारशक्ती जमा करतो व त्यामुळे आरंभी आरंभी जसा आपण चीत झाल्याचा परिणाम माझ्या मनावर होई तसा आता होईनासा झाला आहे. उलट असे होते, की कलाटणीच्या मानाने माझ्या मनाची तयारीच अधिक होते, आणि या नाही तरी त्या प्रकाराने अपेक्षाभंग होतोच.

अशा प्रकारे कलाटणीचा आपल्या मनावर काही परिणाम व्हावयाचा नाही अशी अलीकडे माझी समजूत व्हायला लागली होती; पण नुकत्याच वाचलेल्या लघुतम कथेने तो माझा गर्वज्वर हरण केला आहे. वडिलांनी घेऊन दिलेल्या पुष्कळ खेळण्यांमुळे एक बालक आपल्या समवयस्क मित्रांमध्ये बराच आवडता झाला होता. दुर्दैवाने तो एकदा तापाने बराच आजारी पडला. त्याची चौकशी करावयास त्याचे मित्र वरचेवर येत. त्याच्या वडिलांना आपल्या मुलाबद्दल त्याच्या मित्रांना वाटत असलेल्या आपुलकीने बरे वाटे. त्या मुलाचा ताप वाटून त्यातच त्याचा अंत झाला. त्यावेळीच त्याचा एक बालमित्र तेथे आला. त्याच्या येण्याचे कारण विचारताच बालसहज प्रामाणिकपणाने त्या खेळण्यांची त्याच्या मित्रांनी आपापसात कशी वाटणी ठरवून

टाकली आहे ते सांगून तिची अंमलबजावणी करावयास आपण कसे आले आहोत तेही त्याने सांगितले. “ आणि त्या गृहस्थाने त्या मुलास हाकळून देऊन पुन्हा कधीही आपल्या खोलीत कोणाही मुलास येऊ दिले नाही ! ” असा त्या कथेचा शेवट झाला हे सांगावयास नको. या कलाटणीने मी सपशेल चीत झालो हे मला मान्य केले पाहिजे. पण ती कथा वाचून बरे मात्र वाटले नाही. ते का, हे मलाच नीट लक्षात येत नाही. ही कथाच कृत्रिम आहे असे एक वेळ वाटते; पण न जाणो, अशी बालकेही असावयाची. ही सत्यकथा असल्यास आपण आजवर उराशी बाळगलेल्या बाल्या-विषयीच्या रम्य कल्पना खोट्या ठरणार अशा पेचात माझे मन सापडले आहे असे मला वाटते.

कलाटणीविषयी खरी तक्रार म्हटली म्हणजे तिचा परिणाम बहुधा बौद्धिक स्वरूपाचा व केवळ तात्कालिक असतो. तीमध्ये भावनेचे समाराधन किंवा प्रचीतीचा आनंद फार कमी. कलाटणी जेवढी अधिक यशस्वी अथवा चांगली असेल तितकी ती अधिक बौद्धिक स्तिमितता — क्षणभर टिकणारी का होईना — निर्माण करणारी असते. कोटीमुळे मनावर ज्या प्रकारचा परिणाम होतो तसाच तो कलाटणीमुळे होतो. पण प्रचीतीच्या दृष्टीने सुभाषित जेवढे आल्हादजनक तेवढी कोटी नाही हे कोणासही मान्य होईल. कोटीमध्ये आणि कलाटणीत सत्य नसते असे नाही; परंतु शीतल, आल्हाद-जनक आणि स्थिर अशा चंद्रिकेपेक्षा झगमगीत, डोळे दिपविणारी, क्षणभंगुर चपलेची चमकच तीमध्ये अधिक. कला आणि कलाटणी यांचे व्युत्पत्तिदृष्ट्या संबंध काय आहेत कोणास टाऊक, पण कलेची कृत्रिमता कलाटणीत असते यात शंका नाही —

—नाही ! येथे कलाटणी यावयाची नाही. मला जे काही म्हणावयाचे होते ते संपत आले आहे, किंबहुना संपले आहे. तथापि मला माझ्या लेखाला किंवा वाचकाला कलाटणी द्यावयाची नाही. माझे म्हणणे आतापर्यंत कोणाला पटले नसल्यास कलाटणी देऊन ते अधिक परिणामकारक करता येईल असे मला वाटत नाही. दुसरे असे की माझ्या म्हणण्याला आता कलाटणी देणे म्हणजे त्याचे वैयर्थ्य काही अंशी तरी मान्य करण्याजोगे आहे. पण या सर्वांपेक्षा खरे कारण म्हणजे या कलाटणीचा मलाच आलेला कंटाळा हे होय. काहीतरी

अनपेक्षित, चमत्कारिक शेवट करण्यापेक्षा सरळ, अपेक्षित समारोपात्मक उप-संहार करणेच मला पसंत पडते. कदाचित ही अभ्यासजडता असेल, कदाचित हे मनाचे अकालप्रौढत्व असेल, कदाचित निर्व्याज व स्पृहणीय सरलताही असेल. वस्तुस्थिती तशी आहे हे खरे.



बराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे, स्थळपत्र.
 क्रमांक वि:
 नोंद क्र.

परावी ग्रंथ संग्रहालय, डॉ. स्वयंभूत.

अनुक्रम

वि:

क्रमांक

नों सि

८

वाचे बरवे कवित्व

१

ज्ञानेश्वरांच्या काव्यविषयक उद्गारां-
मध्ये पुढील ओवीला विशेष महत्त्व

द्यावे लागेल. ती ओवी अशी:—

वाचे बरवें कवित्व । कविर्त्वीं बरवें रसिकत्व ।

रसिकर्त्वीं परतत्त्व— । स्पर्शुं जैसा ॥

ज्ञानेश्वरी, अध्याय १८, ओवी ३४७ (दांडेकर प्रत).

ह्या ओवीत ज्ञानेश्वरांनी हा विचार काव्यविचाराच्या संदर्भामध्ये प्रकट केला असे झालेले नाही. प्रस्तुत विषय हा खरोखर वेगळाच आहे. त्याच्या स्पष्टीकरणार्थ ज्ञानेश्वरांनी चार उपमांचे साहाय्य घेतले आहे. ह्या चारांपैकी एक ह्या ओवीत

प्रथम प्रकाशन, १९५८ मध्ये कॅम्ब्रिज-रिसर्च यांनी संपादिलेल्या ज्ञानेश्वरीच्या

२ न्या अध्यायाच्या पहिल्या भागामध्ये.

आली आहे. वरील ओवीत एक उपमानवाक्यार्थ आलेला आहे. मुख्य उपमेयवाक्यार्थ पुढील दोन ओव्यांमध्ये आलेला दिसतो. त्या ओव्या अशा :-

तैसी सर्ववृत्तिवैभवी । बुद्धीचि एकली बरवी ।

बुद्धीहि बरव नवी । इंद्रियप्रौढी ॥

इंद्रियप्रौढीमंडळा । शृंगारु एकचि निर्मळा ।

जै अधिष्ठात्रियां कां मेळा । देवतांचा जो ॥ (१८ : ३४८-३४९)

ह्या उपमेयवाक्यार्थात 'मनाच्या सर्व वृत्तींमध्ये बुद्धी चांगली श्रेष्ठ आहे; बुद्धीला इंद्रियांच्या सामर्थ्याची शोभा असते; व हे इंद्रिय-सामर्थ्यही इंद्रियांच्या अधिष्ठात्री देवतांमुळेच संपन्न होते,' असा विचार आला आहे. ह्या अधिष्ठात्री देवतांचे साहाय्य म्हणजे मानवाच्या कोणत्याही कर्माचे व त्या कर्माच्या सिद्धीचे जे पाच हेतु (कारणे) असतात, त्यांपैकी 'दैव' हा जो पाचवा हेतु गीतेने सांगितलेला आहे तो होय, अशी ज्ञानेश्वरांची विचारसरणी दिसते. हा उपमेय-वाक्यार्थ स्पष्ट करण्याकरिता ज्ञानेश्वरांनी जे चार उपमान-वाक्यार्थ घेतले आहेत, त्यांपैकी एक काव्यविषयक आहे, व तो प्रथम दिलेल्या ओवीत दिला आहे. दुसरे काव्यविषयक नसणारे असे तीन वाक्यार्थ त्यांनी घेतले आहेत, ते असे :-

आणि ऋतु बरवा शारदु । शारदीं पुढती चांदु ।

चंद्रीं जैसा संबंधु । पौर्णिमेचा ॥ ३४४ ॥

का वसंतीं बरवा आरामु । आरामींहि प्रियसंगमु ।

संगमीं आगमु । उपचारांचा ॥ ३४५ ॥

ना ना कमळीं पांडवा । विकासु जैसां बरवा ।

विकासींहि यावा । परागांचा ॥ ३४६ ॥

(ज्ञानेश्वरी, अध्याय १८)

गीतेमधील "दैव" शब्दाचा ज्ञानेश्वरांनी घेतलेला अर्थ हा गीताकारांना अभिप्रेत होता की नाही हे स्पष्ट नसले, तरी आपल्यास ज्या ओवीचा विचार करावयाचा आहे, तिच्या दृष्टीने विशेष अडण्यासारखे नाही. तथापि एवढे मात्र लक्षात घेण्यासारखे आहे, की उपमानभूत असे जे चार वाक्यार्थ ज्ञाने-

श्वरांनी आधी सांगितले, त्यांतील मांडणी सार अलंकाराची आहे, तर उपमेय-वाक्यार्थात ती अंशतः कारणमाला अलंकाराची आहे. बुद्धीला शोभा असते, ती इंद्रियसामर्थ्याची आहे, आणि हे इंद्रियसामर्थ्य त्यांच्या अधिष्ठात्री देवतांच्या अनुकूलतेमुळे येते अशी ती कार्यकारणांची माला आहे. उपमानभूत ओव्यात 'अमक्यांत अमुक चांगले, त्यातही अमुक चांगले, त्यात पुनः अमुक अधिक चांगले' अशी अर्थरचना आहे. हे लक्षात घेतले म्हणजे विचारविषय झालेल्या ओवीचा अर्थ करण्याची दिशा लक्षात येते. या ओवीत वाचा, कवित्व, रसिकत्व आणि परतत्त्वस्पर्श अशा चार गोष्टी आल्या आहेत. त्यांचे अर्थ करणे फारसे कठिण नसले, तरी ते निश्चित करणे आधी आवश्यक आहे.

ह्या ओवीचे भिडे (बा. अ. भिडे), दांडेकर (शं. वा. दांडेकर) व साखरे (साखरे बुवा) ह्यांनी दिलेले अर्थ पुढीलप्रमाणे आहेत :—

भिडे — आधीच गोड वाणी, तिला कवित्वाची जोड, कवित्वाला रसिकत्वाची संगती, रसिकत्वातही परमार्थतत्त्वाची लालसा असा जसा अप्रतिम योग जुळून यावा — तसा इत्यादि.

दांडेकर — जसे वाचेल्या शोभादायक कवित्व आहे, व त्या कवित्वात जशी सुरसतेची बहार असावी व सुरसतेत जसा परमात्मवर्णनाचा संबंध यावा — तसा इत्यादि.

साखरे — एखाद्याच्या वाणीत कवित्व असावे, त्या कवित्वात रसिकता असावी, आणि त्या कवित्वात आत्मतत्त्वाची भर पडावी — तसे इत्यादि.

ह्या अर्थोमधून स्थूल बोध होत असला, तरी हे वर्णन व्यक्तिविषयक आहे की वाङ्मयवाचक आहे हे स्पष्ट होत नाही. श्री. भिडे ह्यांचा अर्थ व्यक्तिवाचक आहे हे वाणी, कवित्वाची जोड, रसिकत्वाची संगती व अखेर परमात्मतत्त्वाची लालसा ह्या शब्दांनी कळून येते. श्री. दांडेकरांचा अर्थ वाङ्मयवाचक आहे, हे सुरसतेची बहार असावी व परमात्मतत्त्वाचे वर्णन असावे ह्या शब्दांवरून वाटते. श्री. साखरे यांचा अर्थ प्रथम व्यक्तिवाचक आणि नंतर वाङ्मयवाचक असावा असे अनुक्रमे एखाद्याचे वाणीत कवित्व ह्या शब्दांनी व्यक्त होते. अशा स्थितीत हे वर्णन कविवाचक आहे की वाङ्मयवाचक आहे हे निश्चित करणे आवश्यक ठरते.

माझ्या मते ज्ञानेश्वर येथे कवीविषयी बोलत नसून काव्य म्हणजे त्यांचे जे वाङ्मय, त्याविषयी बोलत आहेत. परंतु कवित्व आणि रसिकत्व हे शब्द, विशेषतः दुसरा रसिकत्व हा शब्द, आजतरी व्यक्तिधर्म म्हणूनच आपण योजितो हे मान्य करावयास पाहिजे. तथापि ज्ञानेश्वरांनी 'रसिक' हा शब्द व्यक्तीस अनुलक्षून न वापरता, शब्दांना अनुलक्षून वापरल्याचे प्रसिद्ध आहे. सहाव्या अध्यायात ज्ञानेश्वरांनी 'माझा मराठाचि बोल कौतुकें । परि अमृतातेंहि पैजा जिंके । ऐसीं अक्षरें रसिकें । मेळवीन ' ॥ (६-१४) अशी प्रतिज्ञा केल्याचे सर्वश्रुतच आहे. 'अक्षरें' हा शब्द 'शब्द' ह्या अर्थाने योजला आहे हे उघड आहे. म्हणजे शब्द किंवा त्यांनी सिद्ध झालेले लेखन वा वाङ्मय हे 'रसिक' या शब्दाने ज्ञानेश्वरांना वर्णावयाचे आहे असे दिसते. रसिक म्हणजे रसपूर्ण, रसिकत्व म्हणजे रसपूर्णता, स-रसता असा अर्थ त्यांना अभिप्रेत असावा. रसिकत्व शब्दाप्रमाणेच कवित्व शब्दही व्यक्तिगुण ह्या अर्थाने योजण्यापेक्षा 'काव्य' ह्या अर्थाने त्यांनी योजिला असावा असे वाटते. त्याचप्रमाणे वाचा ह्या शब्दानेही विशिष्ट व्यक्तीची वाणी असे समजण्यापेक्षा सर्वच 'वाङ्मय' त्यांना अभिप्रेत असावे असे वाटते. आधी आलेल्या इतर तीन ओव्यांत व्यक्तिनिरपेक्ष असेच वर्णन येते, तसेच ते याही ओवीत घेणे युक्त होईल. त्या ओवीचा असा वाङ्मयवाचक अर्थ घेतल्यास 'एकंदर वाङ्मयामध्ये काव्य हे चांगले, काव्यांत रसपूर्ण असे काव्य चांगले, व रसपूरित अशा काव्यामध्येही परमात्मतत्वाचा स्पर्श असलेले काव्य अधिक चांगले, अशी ज्ञानेश्वरांची वाङ्मयविषयक विचारसरणी निष्पन्न होते. ह्या सरणीचाही अर्थ अधिक स्पष्ट करून घ्यावयास हवा.

वाङ्मय म्हणजे मूळ जे बोलले जाते ते सर्व. म्हणून 'वाचा' असा शब्द व्यापक वाङ्मय या अर्थाने त्यांनी योजिला. वाङ्मयाला लिखिताचा अर्थ नंतर आलेला आहे. आज नुसत्या बोलण्याला आपण वाङ्मय म्हणत नाही, लिखित अशाच वाङ्मयाला वाङ्मय म्हणतो. बोललेले (म्हणजे लिहिलेले) सारेच वेधक किंवा लक्षणीय असेल असे नाही, किंवा तसे नसण्याचाच संभव अधिक. लिखित वाङ्मयाला अधिक वेळ व विचार मिळालेला असला तरीही ते सारेच रमणीय व आकर्षक असत नाही. म्हणजेच त्यांत कवित्व असेलच असे नाही. म्हणून ज्ञानेश्वर वाङ्मय ह्या व्यापक अर्थाच्या शब्दाला कवित्व

या शब्दाची जोड देतात. कवित्व म्हणजे काव्यगुण असणारे वाङ्मय हे इतर तात्त्विक, शास्त्रीय वा व्यावहारिक वाङ्मयापेक्षा चांगले असे त्यांना म्हणावयाचे आहे. 'वाचे बरवे कवित्व' हे त्यांचे पहिले विधान ह्या अर्थाचे आहे. कवित्वामध्ये कोणकोणत्या गोष्टी येतात हे अर्थात त्यांनी येथे सांगितलेले नाही. ते सर्वपरिचित असल्याने त्याचा विस्तार करण्याची आवश्यकता वाटली नसावी, किंवा प्रस्तुत विषय हा काव्यचर्चा नसल्याने ते सविस्तर विशद करण्याचे ते योग्य स्थळही नव्हते. पुढील विधान 'कविर्वा बरवे रसिकत्व' असे आहे. त्याचा अर्थ असा की रसिकत्वाचा किंवा रसपूर्णतेचा अंतर्भाव सर्वच कवित्वात किंवा काव्यात झालेला असतो असे त्यांना वाटत नव्हते. सर्वच काव्य रसपूर्ण नसते, परंतु त्यामध्ये रसपूर्ण काव्य अधिक चांगले असे ते म्हणतात. म्हणजेच रसपूरित आणि तसे नसलेले असे काव्याचे ते दोन विभाग करितात. पहिले साधे वाङ्मय, नंतर कवित्व अथवा काव्य, आणि त्यानंतर रसपूरित काव्य असे वाङ्मयाचे तीन प्रकार त्यांच्या ह्या दोन विधानांवरून निष्पन्न होतात. काव्यात रसाला विशेष महत्त्व आहे हे प्राचीन काव्यशास्त्रातील तत्त्व त्यांना मान्य होते हे त्यावरून दिसते. 'वस्तुतः रसः एव आत्मा' असे अभिनवगुप्ताचे म्हणणे त्यांना परिचित असावे.

पण मग रसात्मक वाङ्मय आणि कवित्व यांमधील कोणता भेद ज्ञानेश्वरांना अभिप्रेत असावा ? काव्य हे पद्यबद्ध असते, इतर वाङ्मय तसे असण्याची आवश्यकता नसते. काव्य हे उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा इत्यादी अर्थालंकारांनी अलंकृत असते, इतर वाङ्मय तसे नसले तरी चालते. काव्यात माधुर्यादि गुण प्रकर्षाने असतात, इतर वाङ्मयामध्ये ते तसे असण्याचे कारण नाही. माधुर्यास पोषक असे अनुप्रासादि शब्दालंकार काव्यामध्ये असतात. तसे ते इतर वाङ्मयात साधारणपणे नसतात. अनुप्रासाबरोबर यमकबद्ध रचना काव्यात येतेच, इतर वाङ्मयामध्ये ती नसते. अर्थालंकारात सुंदर-सादृश्यमूलक अलंकार व उत्प्रेक्षादि इतर अलंकार यांत येणारा कल्पनेचा विलास काव्यात असतो, तद्वितरवाङ्मयात तो तेवढा नसतो. इतर अर्थचमत्कृतीही अर्थात आलीच. या प्रकारच्या लेखनाला कवित्व म्हणावे किंवा म्हणतात अशी ज्ञानेश्वरांची कल्पना असावी. सामान्य वाङ्मयापेक्षा असे अलंकृत वाङ्मय म्हणजे काव्य ही सर्वसामान्य कल्पना असतेच. तीच त्यांना येथे अभिप्रेत दिसते.

परंतु अशा काव्यातही रसपूर्णता असणे हे त्यांना अधिक चांगले वाटते. काव्याचा आत्मा रस हाच आहे. केवळ अलंकृत आणि सगुण असे वाङ्मय त्यांच्या ब्राह्म वेषावरून आपण काव्य मानिले तरी ते वरच्या दर्जाचे काव्य नव्हे ही संस्कृत काव्यशास्त्रातील कल्पना त्यांना परिचित आणि अभिमत होती असे म्हणावयास हवे. म्हणून ते 'कविर्त्वीं वरवें रसिकत्व' असे म्हणतात. परंतु रसात्मक काव्यांतही 'परतत्त्वस्पर्श' असणारे काव्य श्रेष्ठ अशी कल्पनाही त्यांनी पुढे मांडिली आहे. 'परतत्त्वस्पर्श' म्हणजे नेमके काय हे अर्थात त्यांनी येथे स्पष्ट केलेले नाही. याचे कारणही 'कवित्व' शब्दाचा अर्थ विशेष स्पष्ट न करण्यापाठीमागे जे होते, तेच असावे. बोलूनचालून हा उपमानवाक्यार्थ आहे, म्हणजे अप्रस्तुत होय. उपमान-वाक्यार्थ अधिक परिचित व सत्य असतो, म्हणून तर उपमेयाच्या स्पष्टीकरणाकरिता घेतला जातो. तेव्हा त्यांतील आशय स्पष्ट किंवा सर्वमान्य असतो अशीच कल्पना असते. जशी 'कवित्वा' ची तशी 'परतत्त्वस्पर्शा' ची सर्वसामान्य कल्पना वाचकांना अथवा श्रोत्यांना आहेच अशी अपेक्षा. तथापि 'परतत्त्वस्पर्शा' लाही ज्ञानेश्वरांना परिचित अशा काव्यशास्त्रामध्ये काही पारिभाषिक अर्थ असणे शक्य आहे. तो काय असावा हे सांगण्याचा प्रयत्न पुढे केला आहे.

काव्यशास्त्राप्रमाणे रससंख्या ही आठ किंवा नऊ याबद्दल पूर्वी मतमतांतरे होती ही गोष्ट संस्कृत साहित्याच्या अभ्यासकांस माहीत आहेच. भरत-कालिदासादिकांना आठ रस मान्य होते असे त्यांनी आपआपल्या ग्रंथांतून केलेल्या उल्लेखांवरून निश्चितपणे वाटते. प्रसिद्ध काव्यशास्त्रविवेचक मम्मटही प्रथम आठच रसांचा उल्लेख करून मग 'शान्तोऽपि नवमो रसः' अशी त्यास पुस्त्या जोडून या नवव्या आणि नवीन रसालाही काव्यशास्त्रामध्ये स्थान देतो. मम्मटापूर्वी अभिनवगुप्तासारख्यांनी शांत रसाचा जोरदार पुरस्कार केलेला होता. म्हणून शेवटी का होईना त्याला शांत रसाला स्थान द्यावे लागले. अभिनवगुप्त हा शैवागमातील प्रत्यभिज्ञापंथाचा अनुयायी होता; व ज्ञानेश्वरही नाथपंथाच्या द्वारे शैवागमाशी व बहुधा अभिनवगुप्ताच्या वाड्मयाशी परिचित असावे. ज्ञानेश्वरांनीही इतर रसांपेक्षा शांतरसाला अधिक महत्त्व दिल्याचे प्रसिद्धच आहे. शांतरसाचा पुरस्कार प्रथम ध्वन्यालोककार, नंतर अभिनवगुप्त,

आणि त्याच्या द्वारे ज्ञानेश्वर असा मराठीपर्यंत मराठी वाङ्मयाच्या प्रारंभ-कालीच आलेला आहे. ध्वन्यालोककारांप्रमाणे ज्ञानेश्वरांनीही महाभारताचे वर्णन करिताना 'नाना नवरससुधाब्धि परिपूर्णु हा' असे म्हणून नऊ रसांना मान्यता दिली आहे. त्यात 'जेयाचां बरवेपर्णी। कीजे आठा रसांची ओलावणी' असे म्हणून शांतरसाचे 'बरवेपण' इतर रसांनाही जीवन देणारे असल्याचे सांगितले आहे. एवढेच नव्हे, तर 'तो शांतुचि अभिनवैल। ते परियसां मन्हाटे बोल' या शब्दांनी अभिनवगुप्ताचा सूचक उल्लेख त्यांनी केला आहे असेही एक मत आहे. शांतरसाचा उल्लेख ज्ञानेश्वरांनी अनेक ठिकाणी केला आहे. संस्कृत साहित्यशास्त्रात शृंगाराला जे महत्त्व प्राप्त झाले होते, त्यापेक्षाही अधिक महत्त्व शांतरसाला ज्ञानेश्वर देतात हे पुढील दोन ओव्यांवरून व्यक्त होईल :—

देशियेचेनि नागरपणें । शांतु शृंगारातें जिणे ।
 वोविया की होती लेंणें । साहित्यासी ॥ १०-४२
 नुसधीचि शांतिकथा । आणिजैल कीर वाक्यपथा ।
 परि शृंगाराच्या माथा । पावो ठेवित्ती ॥ १३-११५५

ज्ञानेश्वरांचा 'परतत्त्वस्पर्श' व शांतरसाचा त्यांचा पुरस्कार ह्यांचा अत्यंत निकटचा संबंध असला पाहिजे. शांतरसाचा स्थायी भाव मम्मट-जगन्नाथादी साहित्यज्ञांनी 'नित्यानित्यविवेकजन्मा निर्वेद' असा मानला असला, तरी अभिनवगुप्त 'तत्त्वज्ञान' किंवा 'आत्मज्ञान' हाच शांतरसाचा स्थायिभाव मानतो हे पुढील वाक्यांवरून दिसून येईल :—

(१) इह तत्त्वज्ञानमेव तावन् मोक्षसाधनमिति तस्यैव मोक्षे स्थायिता युक्ता । तत्त्वज्ञानं च नाम आत्मज्ञानमेव ।

(२) तेन आत्मैव ज्ञानानंदादिविशुद्धधर्मयोगी परिकल्पितविषयोपभोगरहितः अत्र स्थायी ।

अभिनवगुप्ताचे आत्मज्ञान म्हणजेच खरोखर ज्ञानेश्वरांचा 'परतत्त्वस्पर्श' होय, व असे आत्मज्ञान ज्या रसपूर्ण काव्यात प्रत्ययास येत आहे, ते सर्व वाङ्मयात श्रेष्ठ असे वाङ्मय होय अशी ज्ञानेश्वरांची कल्पना त्यांच्या 'वाचे बरवे कवित्व' इत्यादि ओवींवरून निष्पन्न होते. रसांच्या परिभाषेत

सांगावयाचे झाल्यास शांतरसपूर्ण काव्य हे सर्वश्रेष्ठ काव्य होय असे ज्ञानेश्वरांचे मत होते.

२

ज्ञानेश्वरांचे स्वतःचे वाङ्मय त्यांनीच घालून दिलेल्या या कसोटीला उतरते की नाही, हा ह्यापुढील विचारविषय होय. ज्या मर्यादित अर्थाने ज्ञानेश्वरांनी कवित्व हा शब्द योजलेला आपण आताच पाहिला, त्या अर्थाने ते कवित्व होते ह्याबद्दल मुळीच मतभेद होण्यासारखा नाही. म्हणून त्याचे तादृश विवेचन करण्याची आवश्यकता नाही. त्यांच्या कालात गद्यापेक्षा पद्य हाच वाङ्मयाचा मार्ग म्हणून मान्य होता म्हणून म्हणा, किंवा कवित्व करण्याचीच इच्छा होती म्हणून म्हणा, किंवा ओवी हा पद्यप्रकार म्हटला तर पद्य आणि म्हटला तर गद्य असा असल्यामुळे म्हणा, ज्ञानेश्वरांनी काव्यास अनुरूप असा छंदाचाच आश्रय केला. पद्याचा आश्रय केल्यावर यमकाचा उपयोग त्यांनी करावा हेही साहजिकच होते. यमकाल मराठीत एका आवश्यक बंधनाचे स्वरूप ज्ञानेश्वरकालीही प्राप्त झाले होते असे दिसते. त्याला अलंकाराचे रूप फारसे उरले नव्हते. संतकवींनीही आपल्या रचनेमध्ये त्याचे लोटणे होऊ नये अशा वेतानेच, म्हणजे बराचसा शिथिलपणेच त्याचा उपयोग केला. असे असले तरी ज्ञानेश्वरांनी कित्येक वेळा त्याचा उपयोग खरोखर अलंकार-स्वरूपाचा ठरावा अशा पद्धतीने यमकाची योजना केलेली दिसते. अशा वेळी 'कवित्वा'च्या कक्षेतही यमकरचना सहज पडे. पुढील उदाहरणे पहावी :—

(१) तैसा हृदयामध्ये मी रामु । असतां सर्वसुखाचा आरामु ।
कीं भ्रांतासि कामु । विषयांवरी ॥ ९-६०

(२) हा निळ्याचा दुसरा । या बुद्धी हातु घाली विखारा ।
कां रत्नें म्हणौनि गारा । वेंची जेवीं ॥ ९-१४७

यमक चांगले निर्दोष व्हावयास अंत्य अक्षर व उपान्त्य स्वर ही एक असावी, शब्द भिन्न अर्थांचे असावे, आणि शक्य तर त्यांची व्याकरणिक रूपेही भिन्न असावी अशी अपेक्षा असते. ज्ञानेश्वरांनी आपल्या सर्वच लेखनात या गोष्टीकडे विशेष अवधान दिले असे म्हणता येणार नाही. तसे केले असते

तर रचना फार कृत्रिम झाली असती. त्यांना सहजगत्या साधले तेथे कर्ममधुर यमकयोजना करण्याची मात्र त्यांची वृत्ती असावी. आपल्या वाङ्मयाचे स्वरूप तत्त्वविवेचनाचे, टीकेचे आहे, हे अर्थात ते विसरले नाहीत. म्हणून त्यांत कृत्रिमता व क्लिष्टता येऊ नये अशी खबरदारी ते घेत; तथापि हे तत्त्वविवेचन रोचक व्हावे अशी योजना त्यांच्या डोळ्यापुढे नव्हती असे म्हणता येणार नाही. यमकाबरोबर अनुप्रासाची योजनाही ते कित्येक वेळा करीत, आणि ती नेहमीच अभावितपणे साधलेली असे असे वाटत नाही. उदाहरणार्थ, पुढील ओवी पहावी :—

तरी धनुर्धरा धौरेया । निकें अवधान देइं वा धनंजया ।

पैं सर्वभूतांतें माया । करी हरी गा ॥ (अध्याय ९, ओवी ९७)

या ओवीत पहिल्याच चरणांत 'ध' तीन वेळा व 'र' चार वेळा आला आहे. शिवाय 'त' व 'न' हे वर्णही 'ध'च्याच वर्गांतले वर्ण आहेत. दुसऱ्या चरणातही 'न' तीन वेळा, व 'ध' दोन वेळा येऊन शिवाय 'ध' व 'न' हे लगोलग त्याच क्रमाने दोन वेळा आले आहेत. चौथ्या चरणातील करी, हरी यांनी आरंभीच्या 'तरी'ला प्रतिसाद दिला आहे. सारांश, नादमाधुर्याच्या दृष्टीने ही ओवी अत्यंत लक्षणीय झाली आहे. हे अगदीच सहजगत्या होऊन गेले नसावे असे वाटते. अशी अनेक स्थळे ज्ञानेश्वरीत दिसतील. ज्ञानेश्वरांच्या एकंदर लेखनातच 'कोवळा आणि रसाळ' बोल भरलेला असतो. त्यांत माधुर्याबरोबर सौकुमार्य साधलेले असते. गद्यप्राय ओवीछंदही त्यांच्या हातात कवित्वास अत्यंत अनुरूप असे रूप धारण करितो.

शब्दालंकरणबरोबर ज्ञानेश्वर हे अर्थालंकरणाचाही उपयोग करितात हे निराळे सांगण्याची जरूरी नाही. शब्दालंकरण जर कानाला आल्हाद देत असले, तर अर्थालंकरण मनाला, बुद्धीला आल्हाद देणारे ठरते. ह्या अर्थालंकरणात उपमा-रूपकांचा उपयोग ज्ञानेश्वरांनी भरपूर केला आहे. उपमा ही एक ज्ञानाचे साधन, प्रमाण आहे. म्हणून आपल्याकडे तिचा उपयोग विवेचन-वाङ्मयांत फारच करून घेतला गेला आहे. अशा वाङ्मयात उपमांचे समर्पकत्व महत्त्वाचे असते. ज्ञानेश्वर आपल्या उपमांच्या योजनेत केवळ समर्पकत्वाला महत्त्व देतात असे नाही. समर्पकतेबरोबर सौंदर्यसाधनेकडेही त्यांचे लक्ष असे.

म्हणून तत्त्वार्थविवेचनही त्यांच्या वाङ्मयात कवित्व होऊन बसले. गीतार्थाचा आस्वाद घेण्याची पद्धती कशी असावी हे सांगतांना त्यांनी योजलेल्या उपमांतून हे स्पष्टपणे कळून येईल. त्या उपमा अशा:—

जैसे शारदीयेचे चंद्रकळे—। माजीं अमृतकण कोवळे ।
ते वेचिती मनै मवाळें । चकोरतलंगें ॥ १-५६
जैसे भ्रमर परागु नेती । परी कमळदळें नेणती ।
तैसी परी आहे सेविती । ग्रंथीं इथे ॥ १-५९
कां आपुला ठावो न सांडीतां । आलिंगिजे चंद्रु प्रकटतां ।
हा अनुरागु भोगितां । कुमुदिनी जाणे ॥ १-६०

मूळ उपमेय—वाक्यार्थ समर्पकपणे, पण त्याबरोबरच सुंदरपणे व्यक्त करण्याची ही कला ज्ञानेश्वरांनंतरच्या संत, पंत किंवा इतर कोणा कवीना साधली होती असे म्हणता येणार नाही. ज्ञानेश्वरांच्या कवित्वाचा बहुतांश भर अशा उपमांवर आहे हे सर्वपरिचितच आहे.

उपमा अलंकाराप्रमाणेच दृष्टांत व निदर्शनाह्या अलंकारांची गोष्ट आहे. त्यांनीही स्पष्टार्थविवेचन होते. ज्ञानेश्वरीतील उपमा ह्या बहुधा वाक्यार्थोपमा असल्याने दृष्टान्त अलंकाराहून फारशा वेगळ्या असत नाहीत, व दृष्टांतही या दृष्टीने निदर्शनेल जवळ येतात. अनेक वेळा एका अलंकारांतून ते लीलया दुसऱ्या अलंकारात प्रवेश करितात. सुंदर विवेचनाचे साधन किंवा रूप म्हणून उपमा-दृष्टान्त हे अलंकार स्वाभाविकपणेच येतात, त्यांत कवित्वाचा प्रयत्न नसतो, असे म्हटले तरी ते जेव्हा रूपक-उत्प्रेक्षांचा उपयोग करतात, त्यावेळी खास काव्यपद्धतीचा अंगीकार ते करतात असे म्हणावे लागते. कारण, रूपक आणि उत्प्रेक्षा हे अलंकार विवेचन वा अर्थस्पष्टीकरण ह्यांना उपयोगी पडणारे असे अलंकार असण्यापेक्षा अर्थाचे अलंकरण करण्यास म्हणजेच काव्य आणण्यास उपयोगी पडणारे असेच अलंकार आहेत. ज्ञानेश्वरांनी पहिल्या अध्यायात रचिलेले गणपतीचे साङ्ग रूपक, सातव्या अध्यायातील मायानदीचे रूपक, नवव्या अध्यायांत केलेली गुरुवरील रूपके, सोळाव्या अध्यायातील सूर्याचे रूपक, बाराव्या अध्यायातील योगावर केलेले दुर्गरूपक, अठराव्या अध्यायात गीतेच्या सातशे श्लोकांवर रचिलेल्या उत्प्रेक्षा ही सारी त्यांनी जाणीव-

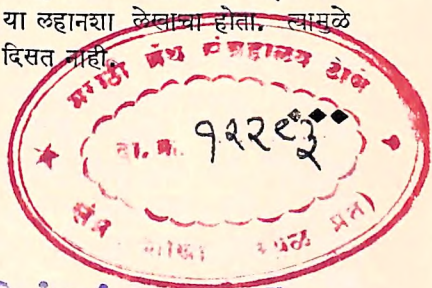
पूर्वक स्वीकारलेल्या कवित्वाची उदाहरणे आहेत. ह्या अर्थालंकारांप्रमाणे मधून मधून व्यतिरेक, अपन्हृति, विरोध, क्वचित् श्लेष, अनन्वय, सहोक्ती, विभावना, स्वभावोक्ति इत्यादी अलंकार ज्ञानेश्वर योजितात, त्या वेळी अर्थचमत्कृतिस्वरूप कवित्वाचा आश्रय ते जाणून करितात हे उघड आहे. याच्याच जोडीला केव्हा सार, केव्हा कारणमाला, केव्हा यथासंख्य ह्यांसारख्या रचनामूलक अलंकारांचाही उपयोग ज्ञानेश्वरांनी केला आहे. (श्लेषाचा उपयोग 'कोंदाकोंदी' करण्याची प्रतिज्ञा करूनही आजच्या दुहेरी अर्थयोजनेच्या रूपात त्याचा उपयोग ज्ञानेश्वरांनी फारच कमी केला आहे. त्याचे कारण त्यामुळे लेखनात क्लिष्टता, अस्वाभाविकता येते हेच असावे.) सारांश, कवित्वाचे बाह्य घटक, म्हणजे छंदांचा उपयोग, यमकानुप्रासादि शब्दालंकारांची योजना, अनुप्रासमूलक माधुर्य-सौकुमार्यादि गुणांची साधना, उपमा-दृष्टान्तादि विवेचनानुकूल अलंकारांचा भरपूर उपयोग, उत्प्रेक्षा-रूपक-अहन्हृति-व्यतिरेक इत्यादी विवेचनदृष्ट्या तादृश आवश्यक नसणाऱ्या अर्थालंकारांचा स्वीकार, सार-कारणमाला आदि रचना-चमत्कृती साधणाऱ्या अलंकारांचा अंगीकार ज्ञानेश्वरांत असल्याने 'वाचे व्रवे कवित्व' ह्या पहिल्या अंगात ज्ञानेश्वरी ही कशी संपन्न आहे हे स्पष्टच होते.

ज्ञानेश्वरांच्या कसोटीत कवित्वाच्या पुढची पायरी रसिकत्वाची आहे. रसिकत्वाचा अर्थ रसपूर्णता, स-रसता असा आपण घेतला आहे. रस म्हणजे भावनांचा परिपोष किंवा त्यांची उत्कट अभिव्यक्ती होय. अशी भावनाभिव्यक्ती होण्यास विवेचनात्मक किंवा गीताटीकास्वरूपाचा ग्रंथ खरोखर अनुकूल नव्हे. भावनाभिव्यक्ती ही कथेच्या आणि कथेतील व्यक्तींच्या आधारेच होऊ शकते हे सहज लक्षात येण्यासारखे आहे. भगवद्गीतेत कथा नाममात्र आहे, व व्यक्तीहि मोजक्याच आहेत. त्या वेळचा प्रसंग महत्त्वाचा खरा, पण तत्त्वचर्चेचा आहे; भावनांच्या संघर्षाचा, द्वंदाचा, उत्कषापकर्षांचा, आंदोलनांचा नाही. वेगळ्या शब्दांत सांगायचे झाल्यास तेथे ललितकथा नाही; तत्त्वचर्चा आहे. अशा स्थितीत तेथे रसाविष्कार व्हावा कसा आणि कोणत्या स्वरूपात? परंतु ज्ञानेश्वरांच्या दृष्टीने महाभारतात, व म्हणून गीतेतही शांत रसालाच महत्त्व होते, व शांतरसाच्या घरीच 'येरां' रसांना 'पाहुणे' होता. वस्तुतः गीतेमध्ये 'येरां रसां मानु जाला' असे ज्ञानदेव म्हणत असले तरी तो एक अर्थवाद होता. रस पहावयाचाच म्हटला व एकेका ओवीनेही तो प्रकट होतो

असे म्हणावयाचे झाल्यास शृंगाररसाचाही आविष्कार ज्ञानेश्वरीत होतो असे म्हणावे लागेल. ह्याच पद्धतीने वीर, रौद्र, भयानक, हास्य, वीभत्स हे रसही ज्ञानेश्वरीत आले आहेत असे दाखविणे शक्य होईल. अकराव्या अध्यायात अद्भुताबरोबर इतरही रसांना मान मिळाल्याचा उल्लेख ज्ञानेश्वर करितातही. (जेथे शांताचेया घरा । अद्भुतु आला आहे पाहुणेरा । आणि येरां हि रसां पांतिकरा । जाला मानु ॥). परंतु अशा स्थली त्या त्या रसांचा नुसता भास होतो; रसपरिपोष होतो असे म्हणता येणार नाही. ज्ञानेश्वरांनी 'ऐशीं अक्षरें रसिकें' असे म्हटले, त्यावरून रसाळ शब्दांचा बोध होतो. शब्दांचा रसाळपणा ही एक गोष्ट आहे, आणि प्रबंधांतील रसपरिपोष ही वेगळी गोष्ट आहे. ज्ञानेश्वरांनी रसाळ, रसिक शब्द मिळविले आहेत ही गोष्ट सर्वमान्यच आहे; परंतु ज्या अर्थाने रसाविष्कार व्हावा अशी प्राचीन शास्त्रकारांची कल्पना होती, तसा व त्या अर्थाने तो भगवद्गीतेत आणि तिच्यावरील टीकेत, म्हणजे ज्ञानेश्वरीत, झाला आहे असे या शब्दांचे अर्थ ताणूनच म्हणता येईल. ज्ञानेश्वरांचे समकालीन महानुभाव कवि नरेंद्र किंवा भास्कर ह्यांच्याप्रमाणे शृंगाररसाचा किंवा इतर कोणत्याही रसाचा आविष्कार ज्ञानेश्वरांना करता आलाच नसता असे अर्थातच नाही. कदाचित तो त्यांना अधिक चांगल्या प्रकारेही करता आला असता. परंतु ज्ञानेश्वर लिहित होते गीताटीका. तेव्हा, विविध रसांचा, निदान शांताखेरीज इतर एखाद्या रसाचा परिपोष आणि आविष्कार करण्याला खरोखर वावच नव्हता व ज्ञानदेवांनी तो केल्या नाही हे उचितच झाले. नाहीतर शिशुपालवधात वीरापेक्षा शृंगारच अधिक झाल्याचा आक्षेप जसा भास्करकवीवर आला, तसा अस्थानी रसाविष्काराचा आक्षेप ज्ञानदेवांवरही यावयाचा.

परंतु इतर रसांचा आविष्कार होण्यास ज्ञानेश्वरीत पुरेसा अवकाश नसला, व त्या दृष्टीने 'रसिकत्व' यावयाला जागा नसली, तरी ज्या शांत रसाचा पुरस्कार ज्ञानदेवांनी केला, तो येण्यास अर्थात भरपूर वाव आहे. येथे ज्ञानदेवांच्या वाङ्मयीन कसोटीचा तिसरा आणि शेवटचा भाग येतो; म्हणजेच 'रसिकत्वीं परतत्त्वस्पर्शा'चा भाग येतो. ज्ञानदेवांचा पूर्वगामी काव्यशास्त्रज्ञ अभिनवगुप्त हा तत्त्वज्ञान किंवा आत्मज्ञान हाच शांतरसाचा स्थायी भाव मानतो हे आपण मागे पाहिलेच आहे. भगवद्गीतेत आणि तीवरील टीका जी

ज्ञानेश्वरी, तीमध्ये आत्मज्ञानासच प्राधान्य आहे हे काही मुद्दाम सांगावयाला पाहिजे असे नाही. ह्यालाच ज्ञानदेव 'परतत्त्वस्पर्श' असे म्हणतात. आत्म-ज्ञानविषयक किंवा परतत्त्वविषयक रसाळ व सुबोध विवेचन ज्ञानेश्वरीइतके प्राचीन वा अर्वाचीन मराठीमध्ये दुसरे सापडणार नाही. आत्मज्ञान हा अर्थात ज्ञानाचा भाग होतो, भावनेचा किंवा रसाचा होतो की नाही ह्याविषयी शंका निर्माण होणे अगदी शक्य आहे. परंतु रस म्हणजे एक चित्तवृत्तिविशेष आहे ही तद्विषयक कल्पना मान्य करून शांतरसातही एक प्रकारची सुस्थित, समाहित अशी चित्तवृत्ति निर्माण होत असते असे म्हणता येईल. ह्या चित्तवृत्तीत शृंगार-वीर-करुणादी वृत्ती लोप पावून किंवा विलीन होऊन या सर्वांच्या वर किंवा पलीकडे असणारी समाहितत्वाची वृत्ती हीच प्रधान असते असे तिचे वर्णन करता येते. अशी वृत्ति निर्माण करण्याचे सामर्थ्य ज्ञानेश्वरीत असल्याने ज्ञानेश्वरांच्याच कसोटीप्रमाणे त्यांचे वाङ्मय हे सर्वोत्कृष्ट प्रकारचे ठरते. काव्याच्या उत्कृष्टत्वाची ही कसोटी सर्वांनाच मान्य होईल असे नाही, परंतु त्याची चर्चा येथे प्रस्तुत नव्हती. ज्ञानदेवांची वाङ्मयविषयक उत्कृष्टत्वाची कल्पना काय होती ते स्पष्ट करून त्या कल्पनेनुसार त्यांचे स्वतःचे वाङ्मय कसे काय ठरते एवढेच पाहण्याचा उद्देश या लहानशा लेखाचा होता. त्यामुळे यापेक्षा अधिक विस्तार करण्याचे कारण दिसत नाही.



मराठी ग्रंथ संशोधन संस्था, पुणे, महाराष्ट्र.
 अनुक्रम ... ३४४४० ... दि. ... १०/११/८३.
 क्रमांक १४३२. नोंद क्रि. १४-३-६३.

जिब्रान आणि काणेकर

गेल्या दिवाळीच्या साहित्यातील गर्दी-मध्ये एका साहित्यविषयक, चमत्कृतिपूर्ण घटनेचा परिस्फोट झाला. त्याच्याकडे मराठी साहित्यिकांचे जावे तेवढे लक्ष गेले नाही असे म्हणावे लागते; अथवा लक्ष जाऊनही त्यांनी त्याविषयी मौन धारण केले असावे. ती घटना आणि तिचा परिस्फोट, त्या दोहोंचेही कारण असणाऱ्या श्री. अनंत काणेकर यांच्या शब्दामध्ये पुढील-प्रमाणे आहेत.

“गेली तीनचार वर्षे निरनिराळ्या नियतकालिकांतून प्रसिद्ध झालेल्या आणि दीडदोन वर्षांपूर्वी ‘रुपेरी वाळू’ या नावाने पुस्तकरूपाने बाहेर पडलेल्या, खलील जिब्रानच्या मी अनुवादित केलेल्या म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या सर्व कणिका स्वतंत्रपणे मी लिहिलेल्या आहेत; जिब्रानच्या कोणत्याही कणिकांचे ते अनुवाद नाहीत. स्वतःच्या स्वतंत्र कल्पनेने लिहिलेले लिखाण जिब्रानच्या

नावाने मी का प्रसिद्ध केले ते सांगतो. मोठमोठे विचारवंत आणि रसिक टीकाकार जिब्रानच्या ज्या रूपकात्मक किंवा प्रतीकात्मक वाङ्मयाची वाहवा करितात ते मी वाचू लागलो, तेव्हा तसेच काहीतरी मला लिहिता येईल असे मला वाटू लागले. दोनचार कणिका मी लिहूनही टाकल्या. पण टागोर किंवा जिब्रान यांच्यासारखे महाकवी जे वाङ्मय लिहितात ते लिहिणे इतके सोपे कसे असेल असे वाटे. आपण लिहितो त्यात खरोखर काही तथ्य आहे किंवा नाही हे मला समजेना. तेव्हा जिब्रानच्या नावाने या कणिका प्रसिद्ध कराव्या, आणि सामान्य वाचक आणि तज्ज्ञ टीकाकार काय म्हणतात ते पहावे असा विचार केला.”

या शब्दांनी ‘दीपावली’ वार्षिकाच्या १९४९ च्या अंकांत श्री. काणेकरांनी आपण होऊनच आपण केलेल्या वाचकांच्या, आणि विशेषतः तज्ज्ञ टीकाकारांच्या, फसवणुकीचा परिस्फोट केला. या लोकांपैकी काहींनी ‘या कणिका जिब्रानच्या कोठल्या इंग्रजी भाषांतरावरून अनुवादित केलेल्या आहेत’ अशी चौकशी केली होती. तिला उत्तर म्हणून, ‘या इंग्रजीत कुठेच आलेल्या नाहीत; अरबी जाणणाऱ्या एका मुसलमान मित्राने मला त्या इंग्रजी करून दिल्या, त्यांचे मराठी रूपांतर मी करितो,’ असे काणेकरांनी त्यांना सांगितले. ‘रुपेरी वाळू’च्या प्रास्ताविकामध्येही हाच खुलासा त्यांनी केला. एवढ्याने हे जिब्रानचेच लेखन आहे अशी उपरिनिर्दिष्ट वाचकांची समजूत निघाली व या कणिकासंग्रहाचे स्वागत फार चांगल्या प्रकारे झाले. बहुतेक समीक्षकांस त्यात जिब्रानच्या प्रतिभेचे स्पष्ट प्रतिबिंब दिसले. कोणाला त्यात ‘जिब्रानची खोल, गंभीर आणि चिंतनात्मक जीवनदृष्टी, गगनाला वेधणारी कल्पनाशक्ती आणि अंतःकरणाची उत्कृष्टता’ प्रत्ययास आली. कित्येक कणिकांतील ‘मार्मिक व्याजोक्ती, भेदक उपरोधिकपणा आणि जीवनदर्शन यांवर खास जिब्रानचा ठसा उमटलेला’ कोणास दिसला. ‘या मुललित अनुवादांतील रूपककथा रेखीव, हृद्य आणि जिब्रानच्या उत्तुंग प्रतिभेचे अस्फुट (स्फुट?) दर्शन घडविणाऱ्या आहेत’ असा निर्वाळा एका समीक्षकाने दिला. सारांश, या कणिका अथवा रूपककथा जिब्रानच्या आहेत व जिब्रानचे व्यक्तिमत्त्व त्यांत स्पष्टपणे प्रतिबिंबित झाले आहे, आणि त्या अर्थात उत्कृष्ट असे वाङ्मय आहेत याविषयी, आपण ज्यांना जिब्रानतज्ज्ञ म्हणू अशा, टीकाकारांना तरी संदेह नव्हता एवढे

समजायला अडचण नसावी. या टीकाकारांचे हे अभिप्राय थोडक्यात, पण त्यांची नावे न सांगता श्री. काणेकरांनी आपल्या रहस्यस्फोटात्मक लेखाच्या शेवटी जोडलेले आहेत. टीकाकारांची ही समजूत जशी आपल्यास मान्य करावयास हरकत नाही, त्याप्रमाणेच 'रुपेरी वाळू' वर आपला अधिकार सांगण्यास काणेकरांखेरीज दुसरा कोणीही अद्यापि पुढे आला नाही, त्याअर्थां हा कणिकासंग्रह काणेकरांचाच आहे, इतर कोणाचा नाही असेही समजण्यास हरकत नाही. मराठी साहित्यातील चमत्कृतिपूर्ण घटना म्हणून मी जिचा आरंभी उल्लेख केला, ती घटना या स्वरूपाची आहे.

या गमतीदार फसवणुकीमुळे जे प्रश्न उपस्थित होतात, ते मुख्यतः दोन आहेत : एक वाङ्मयनीतिविषयक आणि दुसरा समीक्षणविषयक. श्री. काणेकरांनी वाचकांची, आणि विशेषतः टीकाकारांची, अशी फसवणूक केली हाच मुळी वाङ्मयनीतिविषयक अपराध आहे असे काही टीकाकार प्रतिपादन करीत आहेत असे समजते. ज्यांनी 'रुपेरी वाळू' हा संग्रह जित्रानचा आहे असे समजून त्यावर अभिप्राय दिले, त्यांना अर्थात फार राग आला असावा. त्यांचा हा राग स्वाभाविक असला, तरी त्यात फारसे तथ्य नाही. सर्वच प्रकारची फसवणूक म्हणजे गुन्हा असे म्हणता येत नाही. दुसऱ्याचे लिखाण आपले म्हणून जसेच्या तसे प्रसिद्ध करणे अथवा अनुवादकरिता ऋण घेऊन ते मान्य न करणे यात वाङ्मयीन नीतीचा भंग होतो हे कोणीही मान्य करील. कारण, लेखक त्यांत दुसऱ्याच्या लेखनाचा काही ना काही प्रमाणात अपहार करीत असतो. या अपहारासुळे त्याला काही आर्थिक लाभ होत असल्यास ते अधिकच गर्ह्य होय यात काहीच शंका नाही. परंतु आर्थिक लाभ न होता लेखक या नात्याने आपल्यास अधिक यश मिळावे या बुद्धीनेही जर तो अपहार झालेला असला, तरीही तो दोषार्हच समजावयास पाहिजे. हा वाङ्मय-नैतिक अपराध होय. पण आपले लेखन दुसऱ्याच्या नावावर ओळखले जावे, आणि आपल्यास फक्त अनुवादकाचे श्रेय मिळावे यात स्वार्थ तो कोणता ? उलट आपले श्रेय दुसऱ्याला देऊन टाकण्याचाच हा प्रकार झाला. जित्रानच्या नावाचा अपहार काणेकरांनी काही स्वार्थां हेतूने केला असे म्हणता येणार नाही. मागे केशवसुतांच्या नावाचा अपहार केल्याचा वाद उपस्थित झाला होता. श्री. ना. के. बेहेरे यांनी आपली काही कविता 'केशवसुत' या नावाने

प्रसिद्ध केली होती. त्यावेळीं असे तरी म्हणता आले असते की केशवसुतांचे नाव दिल्यास लोक निदान ती कविता वाचतील तरी, एरवी तिजकडे कोणी पाहणारहि नाहीत अशी भीति वाटून वेहेरे यांनी तसे केले. वस्तुतः अशा घटनेत लाभापेक्षा हानीच अधिक व्हावयाची. तुकाराम-नामदेव यांच्या नावावर ज्यांनी अभंग लिहिले, त्यांचे नाव आज उरलेले नाही. काणेकरांच्या वाचतील दुसऱ्याचे नाव घेण्यात हानीच होती असे म्हणावे लागेल. त्यांना स्वतःला त्यांच्या स्वतःच्या नावावर प्रसिद्ध झालेले वाचणारा वाचकवर्ग आधीच लाभलेला होता. जुन्या प्रसिद्ध चित्रकारांच्या नावावर आपली चित्रे पुष्कळच अधिक किंमतीला विकण्याचे प्रकार होतात, किंवा फार प्राचीन कलावशेष आहेत असे सांगून नवेच नकली नमुने विकण्याचे, व भलत्याच किंमतीला विकण्याचे प्रकारही होतात. पण तेथे नाव नसले, तरी पैसा तरी पुष्कळ मिळण्याचा संभव असतो; म्हणून लोक आपल्या कृती दुसऱ्याच्या नावावर विकण्यास प्रवृत्त होतात. तसा काही प्रकार 'रुपेरी वाळू' मधील कणिकांच्या वाव्रत झालेला असण्याचा संभव दिसत नाही. कारण, त्या कणिका अनुवाद म्हणून प्रसिद्ध होत असताना त्याकरिता काणेकरांना अर्थप्राप्ती झाली असण्याचा संभव दिसत नाही. संग्रहरूपाने प्रसिद्ध झाल्यावरही त्यापासून विशेष अर्थलाभ झाला असावा असेही वाटत नाही. खरे म्हणजे, त्याकरिता हा खटाटोप झालेला नव्हता. तेव्हा दुसऱ्याच्या क्षेत्रात पेरलेल्या धान्याप्रमाणेच ते सारे निरूपयोगी ठरण्यासारखेच होते. लेखक म्हणून किंवा अनुवादक म्हणून सुद्धा त्यांना नव्याने प्रसिद्धी मिळावयाची होती असे नाही. या दृष्टीने पाहिले असता काणेकरांच्याकडून काही वाङ्मयनैतिक अपराध घडला असे आपल्यास म्हणता येणार नाही. काही वाचक आणि टीकाकार यांची त्यांनी काही काळ गंमत किंवा फसगत केली यापलीकडे त्याला नैतिक वा अनैतिक अर्थ नाही. काणेकरांनी टीकाकार-वाचकांची थड्या केली एवढेच.

पण टीकाकार-वाचकांचा राग झाला आहे, तो काही वाङ्मयनैतिक अपराधाकरिता नव्हे. काणेकरांच्या या खोडसाळपणामुळे आपण वाङ्मयाचे खरे दर्दी न ठरता गाजरपारखी ठरतो या जाणीवेमुळे तो राग झाला आहे. खऱ्या मोत्यांची चांगली पारख असण्याविषयी अभिमान वाळगणाऱ्यांच्या पदरांत कल्चर्ड मोती अडकवण्याचा हा प्रकार झालेला आहे. वस्तुतः खरे मोती आणि

कल्चर्ड मोती यांच्या गुणामध्येही काही फरक नसतो. तरीही 'खऱ्या मोत्यांना प्रमाणाबाहेर अधिक किंमती आणि मान देणारे लोक असतातच; त्याचप्रमाणे खरे कोणते आणि कल्चर्ड कोणते याची पारख आपल्यास आहे याबद्दल अभिमान बाळगणारे मोतीवालेही असतात. त्यांच्या लक्षात हा भेद आला नाही व ते आपले कल्चर्ड मोत्यांनाच खरे मोती समजू लागले व तसे बोळून दाखवू लागले, तर त्यांचा दर्दीपणा जसा उघडा पडावा, तसाच प्रकार प्रस्तुत प्रकरणी घडला आहे.

खरे म्हटले तर अशा टीकाकारांनी आपल्या पूर्वीच्या विधानांशी सुसंगती राखण्यासाठी खलील जिब्रानचे वाङ्मयगुण काणेकरांच्या ठिकाणी आहेत असे मोकळेपणाने मान्य करून बोळून दाखवावयास हवे. ती उत्तुंग प्रतिभा, ती गगनाला वेधणारी कल्पनाशक्ती, ती अंतःकरणाची उत्कृष्टता, ती खोल, गंभीर आणि चिंतनात्मक जीवनदृष्टी, ती मार्मिक व्याजोक्ती, व तो भेदक उपरोधिकप्रणा, हे सारे जिब्रानचे विशेष काणेकरांच्या लेखनात आहेत, व त्यामुळे ते खलील जिब्रानच्या तोडीचे लेखक ठरतात असा स्पष्ट कबुलीजवाब त्यांनी द्यावयास हवा. खलील जिब्रानचे महाकवित्व अगदी शंभर टक्के नसले, तरी बऱ्याच प्रमाणात काणेकरांच्या ठायी आहे असे त्यांनी म्हणावयास हवे. असे जर ते न करतील, तर ते अप्रामाणिक ठरतील, व जेथे गुण दिसेल, तेथे त्याला मान्यता देण्याची मनाची उदारता आपल्या ठिकाणी नाही असे सिद्ध होऊ देतील. कारण, प्रस्तुत कणिकांत हे गुण आहेत, असे ते आधीच म्हणून बसले आहेत. आपली गुणज्ञता केवळ मोठ्या नावावर अवलंबून नसून गुण कोठेही दिसला, तरी तो ओळखील अशी ती आहे असे जर त्यांना म्हणून घ्यावयाचे असेल, तर त्यांनी हे करावयास पाहिजे. काणेकरांनीही हीच अपेक्षा केली आहे. ते म्हणतात; 'विशुद्ध वाङ्मयीन मूल्ये कळावी हाच माझा हेतू होता. टीकाकार किंवा तज्ज्ञ साहित्यिक झाला, तरी तो माणूसच असतो. मोठे नाव असलेल्या लेखकाच्या लिखाणातले थोर गुण त्याच्या जितक्या लवकर ध्यानात येतात, तितक्या लौकर, नाव न झालेल्या लेखकातले गुण त्याच्या लक्षात आले नाहीत, तर त्याचा मुळीच दोष नाही. ते अगदी स्वाभाविक आहे. मात्र हे लक्षात घेऊन छोट्यांच्या लिखाणातले गुण काळजीपूर्वक पाहण्याची वृत्ती वाढावयास हवी.' टीकाकारांविषयी काणेकरांनी जे म्हटले

आहे, ते वरवर पाहता त्यांना अनुकूल असल्यासारखे वाटले, तरी वस्तुतः ते तसे नाही. मोठे नाव दिसले की त्यावरून तो गुणाची पारख करू पाहतो, व छोटे नाव असल्यास त्या गुणांकडे दुर्लक्ष करितो, म्हणजे खरी गुणज्ञता त्याचे ठिकाणी नसते असेच त्यांतून सूचित होते. पण खरी गुणज्ञता नसली, तरी निदान मनाचा मोकळेपणा आणि प्रामाणिकपणा त्यांच्या ठिकाणी असावयास हरकत नाही, व आपण ज्यांस थोर गुण म्हटले, ते आपल्यास ज्यांच्या ठिकाणी आहेत असे वाटले, त्यांच्यापेक्षा ते निराळ्याच व्यक्तीच्या ठायी आहेत असे सिद्ध झाले, तर त्या निराळ्या व्यक्तीचे थोरपण त्यांनी मान्य करावयास नको काय ? काणेकरांच्या वाच्यतेत संबंधित टीकाकारांनी हे केले असल्याचे ऐकिवात नाही. त्यामुळे खरी गुणज्ञताही गेली व मनाची उदारताही गेली असे होते.

हा झाला वाङ्मयनीतिविषयक विचार. वाङ्मयसमीक्षणावाच्यतेची प्रश्न उपस्थित होतो असे आरंभी जे म्हटले, त्याचा विचार साहजिकच यापुढे करावा लागतो. कोणत्याही लेखनाचे समीक्षण दोन प्रकारचे होऊ शकते. एक वस्तुसापेक्ष आणि दुसरे व्यक्तिसापेक्ष. लेखक किंवा कलावंत आपल्या कृतीची निर्मिती करून ती समीक्षकांसमोर टाकून आपण स्वतः बाजूला झाला, तर ह्या कृतीचे समीक्षण केवळ त्या कृतीच्या स्वरूपावरून करणे हेच शक्य असते. ही समीक्षणाची पद्धती ही वस्तुसापेक्ष पद्धती होय. पण या कृतीचे परीक्षण वा समीक्षण करण्यास आपल्याला काही सर्वसामान्य, व्यक्तिनिरपेक्ष आणि वस्तुसापेक्ष निकषांचेच साहाय्य घेता येते. अशा निकषांच्या साहाय्याने केलेले समीक्षण अपुरे व गौण स्वरूपाचे असते असे व्यक्तिसापेक्षवादी टीकाकारांस वाटत असते. व्यक्ती म्हणजे वस्तु, वाङ्मयीन कृती निर्माण करणारी व्यक्ती. त्या व्यक्तीच्या गुणांचे म्हणजे व्यक्तिमत्त्वाचे, प्रतिबिंब तिते निर्माण केलेल्या वस्तूमध्ये अपरिहार्यपणे पडलेले असते. वस्तूच्या स्वरूपावरून तिची निर्मिती करणाऱ्या व्यक्तीचे गुणविशेष कळवून घेणे, म्हणजेच तिच्या व्यक्तिमत्त्वाचा ठाव घेणे हेच समीक्षणाचे खरे कार्य आहे असे त्यांचे मत असते. थोर लोकांच्या लेखनांत त्यांचे स्वतःचे व्यक्तिमत्त्व प्रतिबिंबित झालेले असणे अगदी साहजिक आहे; म्हणून त्यांच्या लेखनात त्यांचे हे खास गुणविशेष पाहणे म्हणजेच खरे समीक्षण होय असे त्यांना वाटते. लेखकांनी निर्मिलेली कृती हे त्यांचे व्यक्तिमत्त्व समजून घेण्याचे केवळ साधन आहे. म्हणून केवळ या साधनाचे

म्हणजे वस्तूचे स्वरूप पाहणे हे अपुरे समीक्षण होय. ते केवळ साधनाचे समीक्षण असल्याने अर्थात गौणही ठरते. व्यक्तिसापेक्षतावादी समीक्षकांचा आवडता सिद्धान्त किंवा उपपत्ती या स्वरूपाची आहे. यामुळे कोणत्याही कृतीच्या समीक्षणात त्या कृतीमधील सौंदर्यविशेषांपेक्षा ती कृती निर्माण करणाऱ्याच्या गुणांवरच अधिक भर त्यांच्याकडून देण्यांत येतो. प्रस्तुत प्रकरणी उल्लेखिलेल्या गेलेल्या समीक्षणांतून जिब्रानची जीवनदृष्टी, जिब्रानची कल्पना-शक्ती, जिब्रानची प्रतिभा इत्यादि वैयक्तिक गुणांचा उच्चार जो पुनःपुनः करण्यात आला आहे, त्याचे कारणही हेच आहे.

साहित्यसमीक्षणातील व्यक्तिसापेक्षतावादाला काणेकरांनी आपल्या 'रुपेरी वाळू' ने जबर धक्का दिला आहे. 'रुपेरी वाळू' मधील अनेक कणिकांवर 'खास जिब्रानचा ठसा स्पष्ट उमटला आहे' असे मोठ्या विश्वासाने म्हणणाऱ्या समीक्षकापुढे जिब्रानच्या ऐवजी काणेकर उभे राहिलेले दिसताच त्याला खरोखर घेरीच यावयाची. त्यातून काणेकरांच्या इतर लेखनात जिब्रानच्या गूढगम्य अशा लेखनाशी सदृश असे काही असते, तर प्रकृतिसाम्यामुळे कृतिसाम्य निर्माण झाले, व काणेकरांच्या ठिकाणी जिब्रानचा भास साहजिकच झाला असे काहीसे त्याचे समर्थन करिता आले असते. परंतु जिब्रान आणि काणेकर यांच्या लेखनात असे काही साम्य आढळणे कठिण वाटते. काणेकरांच्या लेखनात गूढता आणि तन्मूलक आकर्षण कधीही दिसत नाही. वास्तव आणि खेळकर असे जीवनदर्शन हा त्यांच्या लेखनाचा नेहमीचा विशेष आहे. 'खोल, गंभीर आणि चिंतनात्मक जीवनदृष्टी' काणेकरांच्या ठिकाणी कल्पण्यास लोक सहसा तयार होणार नाहीत, आणि ही दृष्टी तर जिब्रानचे खास वैशिष्ट्य होय. मग प्रस्तुत घटनेचा अन्वय कसा लावावयाचा? पहिले असे की जिब्रानने आपली एक विशिष्ट लेखनपद्धती निर्माण केली होती. तीमध्ये रूपककथांना प्राधान्य होते. अशी स्वतंत्र लेखनपद्धती निर्माण करण्याचे श्रेय त्याला द्यावयासच हवे. परंतु इतर लेखनपद्धतींप्रमाणे याही लेखनपद्धतीचे झाले. जिब्रानची प्रकृती नसतानाही एखाद्या समर्थ लेखकाला ती आत्मसात करणे शक्य आहे व असे करित अगदी अस्सल नमुन्याप्रमाणे वाङ्मयनिर्मिती करिता येणे शक्य असते हा या घटनेचा अर्थ आहे. पण तो एवढाच नाही. म्हणून दुसरे असे की नुसती लेखनपद्धतीच नव्हे तर तिचा आशय सुद्धा

याप्रमाणे अनुकरणाचा विषय होऊ शकतो. जिब्रानचे मोठेपण त्याच्या विशिष्ट लेखनपद्धतीवर अवलंबून होते असे समजणे चुकीचे होईल. त्या लेखनाचे, रूपकऋथेचे किंवा कणिकांचे स्वरूप, किंवा त्यातील 'व्याजोक्ती' वा 'उपरोधिकपणा' ही महत्त्वाची नसून त्यांच्या साहाय्याने त्याने काय सांगितले आहे हेच अधिक महत्त्वाचे आहे. 'रुपेरी वाळू' च्या समीक्षकांनीही त्यांतील 'नारीन्यपूर्ण विचार' किंवा 'उत्तुंग कल्पनाशक्तीच्या प्रतिभेतून (?) काव्यमय स्वरूपात बाहेर पडणारे तत्त्वज्ञान' यांनाच महत्त्व आहे असे म्हटले आहे, व पुढे असेही सांगितले आहे की या 'तत्त्वज्ञानाची उदाहरणे' 'रुपेरी वाळू'च्या पानापानावर हवी तेवढी मिळतील. म्हणजे असेही म्हणावयास पाहिजे की टीकाकारांची फसगत केवळ बाह्यपद्धतिसाम्यामुळे झाली नाही, 'रुपेरी वाळू'तील विचारसंपदाही जिब्रानच्या विचारसंपदेच्या तोडीची आहे असे त्यांना वाटले होते.

मग आपली समीक्षणे व्यक्तिसापेक्ष करण्यापेक्षा वस्तुसापेक्ष करणे हे अधिक सुरक्षितपणाचे आणि योग्य होणार नाही काय? वाङ्मयांत खरोखर कोणी सांगितले आहे आणि कसे सांगितले आहे यापेक्षा काय सांगितले आहे यालाच खरे महत्त्व नाही काय? मूळ प्रकृतिभेद असतानाही, अनुकरणाने का होईना एखादा लेखक दुसऱ्या थोर लेखकासारखे उत्तम प्रकारचे वाङ्मय निर्माण करू शकतो ही गोष्ट आता मान्यच करावयास पाहिजे. असे वाङ्मय निर्माण झाल्यास त्याची योग्य ती कदर न करिता त्याच्या निर्मात्याचा मूळ स्वभाव काय आहे हे पाहणे, व त्यावरून त्या वाङ्मयाचे महत्त्वमापन करणे हे न्यायास धरून होईल काय? मागे गडकऱ्यांनी 'अनामिकाचे अभंग' लिहिले, त्यावेळीही त्या अभंगांवरूनच त्यांचे मूल्य न ठरविता ते गडकऱ्यांचे आहेत, एखाद्या मान्य संताचे नाहीत, या मुद्यावर त्यांतील जिव्हाळा खरा नव्हे, उसना आहे, आणि म्हणून त्यांतील काव्यही खरे नव्हे असे जे मानले गेले, ते बरोबर आहे काय? कदाचित गडकऱ्यांचा जिव्हाळा कमी असेलही, आणि काणेकरांची वृत्ती जिब्रानची नसेलही; पण हे ठरविण्याचे साधन म्हणजे आपल्यापुढचे लेखन हेच ना? त्या लेखनात जर खरोखर उत्तम विचार आणि वाङ्मयगुण असले तर त्याचे स्वागत करणे योग्य नाही काय? म्हणजेच व्यक्तिसापेक्ष मूल्यमापनापेक्षा वस्तुसापेक्ष मूल्यमापन हेच योग्य नाही काय?

'रुपेरी वाळू' वरील अभिप्रायांचे थोडे बारीक अवलोकन केले तर असे

म्हणता येईल की वाङ्मयाचे मूल्यमापन हे दुसऱ्या अर्थानेही व्यक्तिसापेक्ष असण्याचे कारण नाही. वाङ्मयीन मूल्यमापन हे दोन प्रकारांनी व्यक्तिसापेक्ष होते. एक लेखकसापेक्ष आणि दुसरे समीक्षकसापेक्ष. यांपैकी लेखकसापेक्ष मूल्यमापनाने काय प्रसंग आला हे प्रस्तुत प्रकरणी दिसलेच आहे. समीक्षकसापेक्ष मूल्यमापन म्हणजे समीक्षकाच्या वैयक्तिक रसिकतेवर, सहृदयतेवर किंवा वैदग्ध्यावर अवलंबून असणारे मूल्यमापन होय. व्यक्ती-व्यक्तीची अभिरुची आणि वैदग्ध्य हे वेगवेगळे असते ही गोष्ट तात्त्विकदृष्ट्या अगदी खरी आहे. पण त्यामुळे प्रत्येकाचे समीक्षण आणि मूल्यमापन वेगवेगळे होऊ लागल्यास अनवस्था प्रसंग यावयाचा. समीक्षणावर येणारा मोठा आक्षेप हाच असतो. एकाच गोष्टीविषयी निरनिराळे टीकाकार निरनिराळीच नव्हे, तर परस्परविरुद्ध अशी मते देतात. म्हणूनच Criticism is a self-cancelling business, अशी टीकेची थडा करण्यात येते. समीक्षणे वस्तुसापेक्ष न होता, टीकाकारसापेक्ष झाली, तर ती एकमेकास छेद देणारी होतील व शेवटी तत्त्वज्ञोध होणे अशक्य होईल. याकरिता ती वस्तुसापेक्ष म्हणजेच काही वस्तुनिष्ठ मूल्यनिरूपणाच्या आधारे करणे हेच इष्ट होय. 'रुपेरी वाळू' वरील ज्या सहा अभिप्रायांचा उल्लेख करून त्यांतील अवतरणे काणेकरांनी दिली आहेत, त्यांवरून अशी वस्तुसापेक्ष दृष्टी ठेवणे कसे शक्य व साहजिक आहे हे दिसून येईल. हे अभिप्रायलेखक खलील जिब्रानच्या म्हणून का होईना, पण त्यांतील चांगल्या कणिका म्हणून काही ठराविक कणिकांचाच उल्लेख करितात. 'शत्रु', 'स्वातंत्र्य', आणि 'सौंदर्य', या कणिकांचा उल्लेख वेगवेगळ्या पण चार अभिप्रायांमधून आला आहे. 'प्रश्नोत्तरे', 'शाहणा' व 'कलावंत' या कणिकांचा उल्लेख प्रत्येकी तीन समीक्षणांतून आला आहे. इतर काही कणिकांचा उल्लेख एकापेक्षा अधिक टीकाकारांनी केलेला आहे. अनेक व्यक्तींना जेव्हा त्याच त्याच गोष्टी चांगल्या वाटतात, तेव्हा त्यांचे सौंदर्य हे व्यक्तिसापेक्ष म्हणजेच समीक्षकसापेक्ष नसून खरोखर वस्तुगत असे असते असे म्हणावयास हरकत नाही. प्रस्तुत कणिका या जिब्रानच्या नसून काणेकरांच्या आहेत असे सिद्ध झाले असले तरी त्यामुळे त्यांच्या वस्तुगत सौंदर्याविषयी मतभेद होण्याचे कारण दिसत नाही. वस्तुसापेक्ष रसग्रहण हे दोन्ही बाजूंनी इष्ट असते.

आजच्या ललित वाङ्मयापुढील काही समस्या

कौणत्याही कालातील वाङ्मयाविषयी,

मग ते ललित असो की ललितेतर

असो, सर्वांना सर्वस्वी समाधान वाटत असते असे कधीही होत नाही. परंतु त्याच्या स्वरूपात जेव्हा विशेष बदल होत असतात, त्यावेळी लोकांचे असमाधान तीव्रतेने प्रकट होत असते. गेल्या पंधरा वर्षांत ललित वाङ्मयाच्या काही शाखांत असे विशेष बदल चालू आहेत; इतके की त्यांना क्रांती असे अभिधानही प्राप्त झाले आहे. ललितेतर वाङ्मयात ते तितकेसे चालू नाहीत; ललित वाङ्मयात, म्हणजेच साहित्यात मात्र चालू आहेत. वस्तुतः ते वाङ्मय आज विशेष गतिमान अशा अवस्थेत आहे ही गोष्ट अत्यंत स्वागतार्ह आहे. त्यातील काही शाखांत आपण खूपच प्रगती केली आहे. असे असूनही त्याविषयी रसिकमनात बऱ्याच प्रमाणात अस्वस्थता वागत असल्याचे व तिचा

ठाणे येथे १९६० मध्ये झालेल्या साहित्य संमेलनाच्या अध्यक्षीय भाषणामधून घेतलेला भाग.

उद्रेकही मधून मधून होत असल्याचे आपल्यास दिसून येते. सौंदर्यवादी म्हणवून घेणारा एक पक्ष तर त्याविरुद्ध युद्ध पुकारून उभा असल्याचे दृश्य दिसत आहे. प्रस्तुत अस्वस्थतेचे एक रूप, ज्याला आपण आजवर वीभत्स म्हणत आलो आहोत, त्याविरुद्ध होणारी प्रतिक्रिया असे आहे. तिचे दुसरे रूप, ज्याला आपण व्रीडा किंवा लज्जा उत्पन्न करणारे, म्हणजेच अश्लील समजत आलो आहो, त्याच्या दर्शनाने उत्पन्न होणाऱ्या प्रतिक्रियेचे आहे. तिसरे रूप, रूढ नीतीविरुद्ध असणाऱ्या गोष्टींच्या दर्शनास होणाऱ्या प्रतिक्रियेचे आहे, आणि तिचे चौथे रूप एकंदर क्लिष्टता, अनाकलनीयता अथवा दुर्बोधता यांस होणाऱ्या प्रतिक्रियेचे आहे. यांपैकी पहिल्या दोनतीन प्रतिक्रियांचा संबंध साहित्याचे, म्हणजे ललित वाङ्मयाचे, कार्य सत्यदर्शन हे आहे की सौंदर्यदर्शन हे आहे ह्या मूलभूत प्रश्नाशी येतो व शेवटल्या प्रतिक्रियेचे मूळ साहित्य व त्याबरोबर इतर ललितकला, या मूलतः स्वार्थ, म्हणजे कलावंताच्या स्वतःच्या समाधानार्थ, आहेत, की परार्थ म्हणजे रसिकांच्या करिताही आहेत याबाबत असणाऱ्या मतभेदांमध्ये आहे. ह्या दोन प्रश्नांबाबत निर्मिती करणारे कलावंत आणि तिचा आस्वाद घेणारे रसिक या दोघांनीही योग्य अशी वृत्ती स्वीकारल्यास ही जाचक अस्वस्थता उरणार नाही असे वाटते. ती वृत्ती कोणती याचा विचार करणे हे अर्थात येथे क्रमप्राप्त ठरते.

साहित्याचा, म्हणजे ललित वाङ्मयाचा, इतिहास आपण पाहिला तर आपल्यास असे आढळून येईल की त्याचा प्रवास अद्भुताकडून सत्याकडे, वास्तवाकडे होत आला आहे. साहित्याच्या प्रगतीबरोबर ते वाचणाऱ्यांच्या मनाचीही प्रगती होते आणि म्हणून आरंभीच्या तद्विषयक अपेक्षांमध्येही बदल होत जातो. साहित्याचे मूळ मानवाला आपल्या आणि आपल्यासारख्या इतरांच्या जीवनाविषयी वाटणाऱ्या कुतूहलात आहे, आणि म्हणून मानवजीवनदर्शन हाच आरंभापासून साहित्याचा विषय होऊन राहिला आहे. आरंभी मानवाचा अद्भुतावर विश्वास होता आणि त्याचे त्याला आकर्षणही वाटे. म्हणून त्यावेळी होणाऱ्या मानवजीवनदर्शनामध्ये अद्भुताची, अवास्तवाची बरीच भेसळ होई व त्याचे प्रतिबिंब साहित्यामध्ये पडे. आपल्याकडील बृहत्कथासागर किंवा कादंबरी या वाङ्मयकृतींतून किंवा 'अरेबियन नाइट्स' यासारख्या परकीय ग्रंथांमधून अवास्तवाचे हे दर्शन वारंवार होई. त्या वेळच्या रसिकांचे त्यामुळे रंजन व

समाधानही होई. आपल्या पौराणिक वाङ्मयात आणि त्यावर आधारलेल्या आख्यानकाव्यात हे आपल्या प्रत्ययास येते. रसपरिपोषाच्या दृष्टीने ह्या अद्भुताचा किंवा अवास्तवाचा परिणाम तत्कालीन वाचकांवर विशेष होई, किंवा आजही अप्रौढ वा बाल वाचकांवर होणे अगदी शक्य आहे. अद्भुताचे हे सामर्थ्य किंवा उपयोग यांची कैफियत कै. न. चिं. केळकर ह्यांनी 'अर्वाचीन मराठी साहित्या' मधील आपल्या आधुनिक वाङ्मयावरील लेखात सादर केली आहे. परंतु ललित वाङ्मयाचा इतिहास आपल्यास असे सांगतो की उत्तरोत्तर त्यामध्ये अद्भुताचा आणि अवास्तवाचा वापर कमीकमी होत आला असून त्याची जागा सत्य आणि वास्तव यांनी व्यापिली जात आहे. मानवसमाज जसजसा प्रौढ होत जातो, तसतसे त्याचे अद्भुताबद्दलचे आकर्षण कमी होत जाते. जे असत्य आहे, ते ललित असले, तरी त्याला रुचेनासे होते; भ्रान्ति-मूलक सौंदर्य त्याला मान्य होत नाही. त्याची अभिरुची आता प्रौढ झालेली असते, सत्याबद्दलची त्याची जिज्ञासा प्रबल होते. अवास्तव त्याला आता रंजवू शकत नाही. सत्याच्या आणि ललित्याच्या (किंवा सौंदर्याच्या) रस्तीखेचीत आज अनेक वेळा ललित्याचा पराभव झाल्याचे दृश्य आपणांस दिसते. ललित वाङ्मयाचा प्रवास आदर्शवादाकडून सौंदर्यवादाकडे, नंतर वास्तववादापर्यंत होऊन आज तो अतिवास्तवाच्या दिशेने चालू आहे. अभिरुचीच्या बाल्यावस्थेतील अद्भुतसुंदराचे अथवा असत्यललिताचे आकर्षण सोडून तिच्या प्रौढावस्थेतील सत्य-सुंदराचे प्रलोभनही मागे टाकून सत्य-असुंदराच्या उंबरठ्यापर्यंत आज आपण, म्हणजे आपले वाङ्मय येऊन ठेपले आहे, व यामुळे याबद्दलची अस्वस्थता बऱ्याच प्रमाणांत निर्माण झाली आहे.

आताच केलेल्या विधानात सत्य आणि सुंदर हे दोन भिन्न पदार्थ किंवा वेग-वेगळ्या कल्पना आहेत ही गोष्ट अर्थात गृहीत आहे. परंतु येथेही मतभेद आहे आणि सत्य हेच सुंदर आहे अशा तऱ्हेचे समीकरण कित्येकांनी मान्य केले आहे. इंग्रजी कवी कीट्स याने काव्याच्या तंद्रीत एकदा याबद्दल जे उद्गार काढून ठेवले, ते जणू काही सर्वस्वी प्रमाण मानून या दोन गोष्टी एकच आहेत असे म्हणण्याची रूढी पडल्यासारखे झाले आहे. ते उद्गार असे:—
Beauty is Truth, Truth Beauty – that is all ye know on earth, and all ye need to know. काव्य म्हणून कीट्सची ही

उलटमुलट समीकरणे कितीही रम्य वाटली तरी बहुतेक कविवचनांप्रमाणे ती अर्धसत्य आहेत; तर्कागत समीकरणे नव्हेत. सत्य आणि सुंदर ही इतकी एकरूप असती तर, या दोन संज्ञा आजवर वेगवेगळ्या राहण्याचे व त्यांचा उपयोग वेगवेगळ्या संदर्भात, वेगवेगळ्या अर्थाने करित राहण्याचे कारणच उरले नसते. सत्य आणि सुंदर या दोहोंचीही सत्ता अथवा अस्तित्व एकत्र असणारे जीवनाचे काही क्षेत्र एकच असले, तरी ही दोन्ही सर्वस्वी समान-क्षेत्र नाहीत हे मान्य करावयास हवे. ताजमहाल सत्य आहे आणि सुंदरही आहे; स्वर्ग किंवा त्याची कल्पना सुंदर आहे खरी, पण तो सत्य नाही असेच म्हणावे लागेल; आणि महारोगाचे अस्तित्व सत्य असले, तरी तो सुंदर सुतराम नाही. आपल्या मर्त्य लोकातील वास्तव जीवनात दुर्दैवाने सुंदरापेक्षा अ-सुंदराचाच भरणा अधिक आहे. म्हणून बुद्धाच्या मनात निर्वेद उत्पन्न झाला, व अनेक कवींनी कल्पनाराज्याचा आसरा घेतला. ज्या सृष्टीबद्दल कविजनांना इतके आकर्षण वाटते, तीमध्येही वेडकासारखा बटबटीत डोळे, फेंगडे पाय, मोठे पोट आणि खडबडीत पाठ असलेला वेदव प्राणी असतो, अगदी वाकडीतिकडी वाढणारी काटेरी झुडुपे असतात, वैराण वाळवंटे आणि अंधेऱ्या दलदलीही असतात, उंटाचे 'अहो रूपम्' आणि गर्दभाचा 'अहो ध्वनिः' असतो. मानवेतर सृष्टी सोडून मानवाकडे पाहिल्यास, आणि बहिरंग आणि अंतरंग या दोहोंचाही विचार केल्यास वस्त्रावरणांनी आणि मनाच्या अदृश्यत्वामुळे आपल्यावर अपकारापेक्षा उपकारच अधिक झाला आहे असे वाटते. माणसाचे मन ही अगदी उग्रडी करून दाखविण्याजोगी चीज नसून अनेक वेळा 'संवृत एव शोभते' अशांपैकी वस्तु आहे हे ज्यांना स्वानुभवाने आधीच पटलेले नसेल, त्यांनी 'यूलिसिस' किंवा 'लोलिता' यांसारख्या इंग्रजी कादंबऱ्यांतील स्त्रीपुरुषांच्या मनाची चित्रणे पहावी. ती सत्य असतील, पण सुंदर खास नव्हेत. सत्य ते सारे सुंदर किंवा सुंदर तेही सारे सत्य हा आग्रह खरा नव्हे.

ललित वाङ्मय ही एक ललितकला आहे असे मानण्यात येते. परंतु केवळ-सौंदर्यवादी कलासमीक्षक या वाङ्मयकलेस ललित कलांच्या श्रेणीत शेवटच्या पायरीवर बसवितात ही गोष्ट कलासमीक्षकांस अवगत आहेच. याचे कारण त्या कलेमध्ये निर्भेळ सौंदर्यास संपूर्ण वाव मिळत नाही हे असावे. संगीतामध्ये

असे निर्भेळ (स्वर) सौंदर्याचे दर्शन घडत असल्याने केवळ सौंदर्यदर्शनाच्या दृष्टीने त्याचा क्रमांक अगदी वरती लागणे अगदी स्वाभाविक आहे. कानास न रुचणाऱ्या म्हणजे बेसूर अशा कोणत्याही स्वरसंहतींना संगीतामध्ये मुळीच स्थान मिळत नाही; स्वरांच्या निर्भेळ सौंदर्यासच मिळते. यातूनही जे भावना-दर्शन केव्हा केव्हा होते, त्यात विरूपाळा किंवा असुंदराला वाव देण्यात येत नाही. नर्तनामध्येही निर्भेळ गतिसौंदर्यालाच प्रवेश आहे; विकृत चेष्टांना नाही. वाङ्मयात मात्र असे होते की त्यात विचार, अर्थ आणि भावना यांचा पसारा फार वाढलेला असतो. त्यात संगीताचा काटेकोरपणा राखून असुंदराला मजाव करिता येत नाही. वाङ्मय, ललित वाङ्मय हे जीवनाचा आदर्श किंवा प्रतिबिंब असावे अशी त्याविषयीची कल्पनाही मान्य झालेली असल्याने आणि जीवनात सुंदराबरोबर असुंदरालाही फार मोठ्या प्रमाणात स्थान असल्याने असुंदराचा प्रवेश सहजासहजी, हकानेही त्यांत होतो. परंतु ते मर्यादेत असले पाहिजे इकडे दुर्लक्ष होता कामा नये. जे सत्य ते सुंदर या समीकरणाच्या जोरावर जेव्हा असुंदराचा प्रवेश वाङ्मयात अधिकाधिक प्रमाणात होऊ लागतो; तेव्हा आजच्यासारखी समस्या किंवा अस्वस्थता निर्माण होऊ लागते. यासाठी ललित वाङ्मय ही एक ललितकला खरी, परंतु इतर ललितकलांपेक्षा वेगळी आहे हे मान्य करावे लागते. किंबहुना त्या कलेमध्ये इतर कलांपेक्षा जीवनाचे दर्शन फार मोठ्या प्रमाणात होत असल्याने त्या दृष्टीने ती इतर कलांपेक्षा अधिक वेधक ठरते. मात्र सुंदराबरोबर असुंदराचेही दर्शन तीमध्ये घेण्याची वाचकाने मनाची तयारी ठेवावी लागते. असुंदराच्या पृष्ठभूमीवर सुंदराला उठावच मिळत असल्याने त्या असुंदराचाही वाङ्मयात उपयोगच होतो असेही म्हणता येईल. किंबहुना वाङ्मयकलेत अर्थसौंदर्याचा जेवढा विविध आणि विपुल असा आविष्कार होतो, तेवढा तो इतर कलांत होऊ शकत नसल्याने तीच इतर कलांपेक्षा श्रेष्ठ होय असेही म्हणता येण्यासारखे आहे.

ही विचारसरणी मान्य व्हावयास हरकत नाही. परंतु जीवनदर्शन ज्याप्रमाणे ललित वाङ्मयामधून होते त्याप्रमाणे ते समाजशास्त्रीय लेखनामधूनही होऊ शकते. जीवनाबद्दलच्या जिज्ञासेच्या दृष्टीने समाजशास्त्रीय लेखन हे केव्हा केव्हा ललित वाङ्मयापेक्षाही अधिक चित्तवेधक होऊ शकते हे हॅवर्लॉक एलिसच्या ग्रंथावरून कळून येईल. परंतु त्यास ललित वाङ्मयामध्ये स्थान मिळू शकत नाही.

कारण त्यामुळे जिज्ञासापूर्ती होत असली, तरी साहित्याचा आनंद मिळत नाही. वास्तव जीवनदर्शन घडविणारे समाजशास्त्रीय लेखन हे वेगळे आहे, आणि जीवनाचे ललित दर्शन घडविणारे ललित वाङ्मय हे वेगळे आहे. या दोन प्रकारच्या लेखनाच्या सीमारेषा, त्या दोहोंचेही माध्यम हे एकच म्हणजे शब्द असल्याने नीटपणे उमगून येत नाहीत, व केतकरांसारख्यांच्या कादंबऱ्यांना कादंबरीप्रबंध म्हणून का होईना, ललितवाङ्मयामध्ये स्थान मिळते. समाजशास्त्राचा, म्हणजे कोणत्याही शास्त्राचा विषय सत्य हाच असल्याने तेथे सर्वच प्रकारचे सत्य साहजिकपणेच येते व श्रीलश्रीलाचा विचार स्वाभाविकपणेच तेथे उत्पन्न होत नाही. पण काव्य, कथा, नाटक इत्यादी लेखन ललित असल्याने लालित्याचा विचार तेथे प्रधान असावयास पाहिजे, आणि सत्यदर्शनावर लालित्याचे बंधन पत्करावयास पाहिजे. 'सत्यं ब्रूयात्' परंतु 'ललितं ब्रूयात्' असा दण्डक त्या ठिकाणी चालावयास हवा. ललित वाङ्मयामध्ये वाचक हा सत्याबरोबर कित्येक वेळा अप्रियसुद्धा पहावयास तयार असतो हे शोकांतिकांच्या निर्मितीवरून व त्यांच्या लोकप्रियतेवरून समजते. पण अप्रिय पहावयास तयार असलेला वाचक विरूप आणि असुंदर पहावयासही तयार असतो असे समजणे चुकीचे होईल. लालित्यास अनुरोधी, निदान अविरोधी असे सत्य हा ललित वाङ्मयाचा विषय होतो, आणि लालित्यास अनुरूप किंवा अविरोधी अशा पद्धतीने तो रंगविला गेला, तरच तो असमाधान निर्माण करणार नाही. एकीकडे असत्य-ललित आणि दुसरीकडे सत्य-अललित ही दोनही बाजूला ठेवून सत्य-लालित्याच्या मार्गानेच ललित वाङ्मयास जावे लागते. तरच ते ललित-वाङ्मय या नावास पात्र ठरेल.

सत्यावरील लालित्याच्या या बंधनामुळेच सत्यकथनाच्या वेळी त्यापैकी कोणता तपशील सांगावा, तो किती सविस्तर सांगावा, किंवा सरळ सांगावा की पर्यायोक्ताने सांगावा याविषयीचा विवेक करावा लागतो. सत्य अगदी उघडे-नागडे, तपशीलवार सांगितल्याविना कळणार नाही किंवा परिणामकारक होणार नाही असे नाही. आजच्या रसिक वाचकाची ग्रहणशक्ती इतकी उन्नत झालेली असते की तिला सूचना मिळताच ती आपण होऊनच बऱ्याच गोष्टींचे आकलन करू शकते. उत्कट परिणामाकारिता म्हणून सूक्ष्म तपशिलाचा फाटपसारा मांडणे म्हणजे वाचकांची कल्पनाशक्ती आणि ग्रहणशक्ती अगदी

दुवळ्या आहेत असे समजणे होय. सुंदर परंतु असत्य वाजूला ठेवून सत्य-वास्तवाचा आग्रह धरण्यास आजचा रसिक शिकला आहे. अशा प्रौढ रसिकास कोणत्याही सत्याची वारीक चीरफाड करून व त्या क्रियेमध्ये तिचे सौंदर्य नष्ट करून ते सांगण्याची आवश्यकता नाही. लालित्याच्या मर्यादेत ते सांगितले असताना तेवढाच कार्यभाग होणे शक्य आहे.

लालित्याला किंवा सौंदर्याला ललितवाङ्मयात प्राधान्य आहे हे मान्य करूनही हा प्रश्न संपूर्णतः सुटत नाही हेही या ठिकाणी लक्षात घेणे आवश्यक आहे. ललित किंवा सुंदर म्हणजे काय याचबद्दल फार मतभिन्नता होते, व त्यामुळेही असुंदराचा प्रवेश ललित वाङ्मयात होऊ शकतो. त्यातही सौंदर्य हे वस्तुगत नसून पाहणाऱ्या व्यक्तीच्या दृष्टीत असते असा युक्तिवाद होऊ लागतो, आणि शिवाय वस्तु कशीही असो, तिचे चित्रण सुंदर व म्हणून कलात्मक होऊ शकते असाही विचार पुढे येतो. असे असल्याने लालित्य-प्राधान्याला दिलेली संमतीही असून नसल्यासारखी होते. कारण एकाला जे असुंदर वाटते, ते दुसऱ्याला सुंदर वाटण्याचा संभव आहे, निदान त्याचे चित्रण तरी सुंदर किंवा ललित पद्धतीने करिता येण्यासारखे असते. सारांश, लालित्याला ललित वाङ्मयांत महत्त्व देऊनही सर्व अडचणींचा परिहार होईलच असे नाही असा मुद्दा शिल्लक राहतोच.

या अडचणीचाही थोडा अधिक विचार केल्यास निरास होणे अशक्य नाही. व्यक्ती तितक्या प्रकृती, आणि प्रकृती तितक्या अभिरुची हे तार्किक रीत्या खरे असले, तरी त्यामुळे सौंदर्य वस्तुगत नसून व्यक्तिदृष्टिगत असते हे सिद्ध होत नाही. वस्तू निर्दोष सुंदर असेल, तर तिच्याविषयी एकवाक्यताच अधिक होते हे आपण पाहतो. ताजमहालच्या सौंदर्याविषयी शंका घेणारा आढळणे जवळजवळ अशक्यच. वैयक्तिक अभिरुचीच्या भिन्नतेला भीक न घालणाऱ्या आणखीहि काही सुंदर गोष्टी आपल्यास आढळतील. तारकांकित नीलाकाश, हरित तृणाच्या मखमालीवरून वाहत जाणाऱ्या वाऱ्याची सळसळ, दवाच्या अंतःपटामागे उभी असणारी उषा, कालिदासाच्या मेघदूतामधील कल्पनासौंदर्य किंवा जय-देवाच्या गीतगोविंदामधील वर्णमाधुर्य, मोना लिसाचे गूढ स्मित किंवा अजिंठा येथील चित्रांतील मनोहराकृती, यांच्याविषयी मतभेदास खरोखर जागा नाही, मग अभिरुची कितीही भिन्न असोत. वर्षे गेली, शतकेही गेली, पण या

गोष्टींनी पाहणारास आनंदच दिला आहे. त्याचे कारण एकच आणि ते हे की यातील सौंदर्य व्यक्तिदृष्टिगत नसून तत्त्ववस्तुगत आहे. मतभेदातीत अशा सुंदर वस्तूंची जी गोष्ट, तीच मतभेदातीत अशा विरूप गोष्टीची असावयास पाहिजे. तरी मतभेदातीत सुंदर गोष्टींच्या मानाने असुंदर गोष्टींवाबत तितकी एकवाक्यता आढळत नाही, आणि म्हणून त्यांचा प्रवेश ललित वाङ्मय-कृतीत होऊ लागतो. कारण निर्भेळ सुंदराप्रमाणे निर्भेळ असुंदरही सापडणे कठीण असते; आणि अशा वस्तूतील सौंदर्याचा अल्प अंशही लक्षात घेऊन त्याचा आविष्कार करण्यात अल्प का होईना सौंदर्यदर्शन होऊ शकते. परंतु अल्प सौंदर्याच्या जोरावर त्या वस्तू साकल्याने सुंदर ठरत नाहीत हे विसरून त्यांचे सविस्तर दर्शन वाङ्मयात करण्याची प्रवृत्ती बळावत चालली आहे, व तिला आधार म्हणून सौंदर्य हे वस्तुगत नसून व्यक्तिदृष्टिगत आहे या सिद्धान्ताचा उपयोग करून घेण्यात येत आहे. तुलनेने मतभेदातीत असणाऱ्या सुंदर वा असुंदर या गोष्टींवाबत ही तऱ्हा, तर सापेक्षतः मिश्र किंवा शबल असणाऱ्या सौंदर्यावाबत तर बोलावयासच नको. या गोष्टींनी सौंदर्यपरामर्शात नुसते अराजक माजविले आहे. वस्तुतः पाहणाऱ्यांच्या दृष्टी म्हणजे कॅमेऱ्या-मधील भिंगांप्रमाणे असतात. त्या भिंगाच्या सामर्थ्याप्रमाणे त्यातून मिळणारे चित्र हे कमी-अधिक स्पष्ट किंवा चांगले निघते. परंतु त्याचा अर्थ ते सौंदर्य वस्तूत नसून कॅमेऱ्याच्या भिंगात आहे किंवा त्याने त्या वस्तूवर अध्यारोपित आहे असा होत नाही. ते मुळात वस्तूत हवे, केवळ कॅमेऱ्याच्या करामतीने ते निर्माण होणार नाही. लक्ष्मणपत्नी उर्मिलेचे स्वभावचित्र दुर्लक्षित होते, त्यांतील सौंदर्य रवीन्द्रनाथांनी प्रथम लक्षात आणून दिले हे खरे, पण मुळात तिच्यात होते, म्हणूनच त्यांना दाखविता आले; केवळ आपल्या प्रतिभेतून त्यांनी काढले असे नाही. तसे असते तर मंथरेमधूनही ते त्यांना काढून दाखविता आले असते. सारांश, अभिरुचि-भेदाने व्यक्तीने घेतलेल्या सौंदर्याच्या अनुभूतीत कितीही फरक पडला, तरी त्यामुळे सौंदर्याचे, आणि अर्थात् विरूपतेचेही वस्तुगतत्व बाधित होत नाही.

सौंदर्यावाबतच्या व्यक्तिनिष्ठतेचे पर्यवसान आजकाल त्याच्या आविष्कारपद्धती-मधील अराजकामध्ये झाले आहे. वस्तुगत सौंदर्य हे पुरुषबुद्धीवर-म्हणजे ते पाहणाऱ्यांच्या दृष्टीवर-अवलंबून असते हे मत पत्करले की त्या सौंदर्याच्या

आविष्कृतीमधील सौंदर्य हेही त्या पुरुषबुद्धीवर म्हणजे व्यक्तिदृष्टीवर अवलंबून असते हेही मत पत्करणे क्रमप्राप्त होते. म्हणून चित्रकलेमध्ये कोणी केवळ सरळ रेषांनी, तर कोणी केवळ वक्रवर्तुळाकृतींनी आपल्या मनातील आशय व्यक्त करण्याचा प्रयत्न करितो. आधीच आजच्या मानवाच्या मनात आजच्या गुंतागुंतीच्या परिस्थितीने अराजक उत्पन्न केले आहे. त्याचे जसेच्या तसे चित्र काढले, तरी पाहणारास त्यांतून काही सुसंगत अर्थबोध होण्याची पंचाईत पडावयाची. त्यात ते चित्र काढण्याच्या पद्धतीतही अराजक झाल्यावर चित्राचा बोध होणे दुरापास्तच होते. आपलीच आविष्कारपद्धती सुंदर आणि इष्ट परिणाम घडवून आणणारी आहे असे कोणीही म्हणावे व तशी रचना करावयास लागावे. सौंदर्याची व्यक्तिनिष्ठता पत्करल्यावर त्याला प्रतिरोध करणे हे अशक्य होऊन वसते. चित्रकलेमधील ही आत्यंतिक व्यक्तिनिष्ठता व तीमधून निर्माण झालेली दुर्बोधता वाङ्मयातही शिरू लागली आहे यात आश्चर्य करण्यासारखे काही नाही; खेद वाटल्यास करावा. एक वेळ वस्तुसौंदर्याबाबत व्यक्तिनिष्ठता पत्करली तरी चालेल, परंतु आविष्कारपद्धतीमध्येही तिचा शिरकाव झाला की दुर्बोधता न आली तरच नवल. आविष्कारपद्धती हे आशय व्यक्त करण्याचे माध्यम आहे, भाषा आहे. ही भाषा एकच असेल, तर कोणासही झाले तरी आपले मनोगत इतरांस कळविणे शक्य होईल. परंतु आविष्काराबाबतही अभिरुचिभिन्नता आणि व्यक्तिनिष्ठता सुरू झाली की आशय एकच असून एकमेकांचे बोलणे परस्परांस समजणे अशक्य होऊन 'टॉवर ऑफ बॅबेल' निर्माण व्हावयाचा. आजच्या काव्यात हे होत असलेले कित्येक वेळा दिसून येते. कवीने लिहिलेले कवी नसलेल्या इतरांस तर राहोच, पण इतर कवींनाही नीट समजते असे दिसत नाही; कारण त्यांचीही भाषा एक असत नाही.

वास्तव चित्रणाच्या आग्रहामधून ज्याप्रमाणे बीभत्स किंवा अश्लील यांचा पुरस्कार, निदान त्यांविषयीची अलक्षता, येते, त्याचप्रमाणे अनैतिकाचेही दर्शन व समर्थन या गोष्टीही येतात हे कांही निराळे सांगावयास पाहिजे असे नाही. जीवनात ज्याप्रमाणे असुंदराचा भाग बराच आहे, तसा तो अनैतिकतेचाही आहे हे आपल्यास दुःखाने का होईना मान्य करावे लागेल. ती जीवनातील एक सत्य आहे, व सत्य ते सुंदर या न्यायाने तीही ललितकथेचा स्वाभाविक असा विषय होते. किंबहुना मर्यादेत असलेल्या अनैतिकतेमध्ये वाचकाचे मन

आकृष्ट करण्याचे सामर्थ्य जेवढे असते, तेवढे केवळ सुंदर अशा विषयातही नसेल. शिवाय मूळ विषय सुंदर नसला, तरी त्याच्या चित्रणामध्ये ज्याप्रमाणे सौंदर्य भरलेले असू शकते, तसे अनैतिक असे काही सहृदयास आकृष्ट करू शकणारे नसेल, तरी त्याच्या चित्रणांतील कौशल्यामुळे त्यात वेधकता येते, सौंदर्य उतरते, असे विषय आणि आविष्कारपद्धती यांबद्दल जे सांगितले त्याला धरून निष्पन्न होऊ शकेल. ही अनैतिकता मर्यादित किंवा अनेकवार दिसणारी असेल, तर तीविरुद्ध वाचकही विशेष तक्रार करीत नाहीत असे दिसते. परंतु जिचे दर्शन क्वचित होते अशा अनैतिकतेचे धक्का देणारे दर्शन झाल्यास तिच्या चित्रणकौशल्याने आकृष्ट झालेला रसिकही स्तिमित होतो व आपली नापसंती व्यक्त करू लागतो. 'उंट आणि लंबक' किंवा 'अंधार' या कथांबाबत हे असे होते. परंतु सत्य हे सारे सुंदर ही भूमिका पत्करली की ह्याबाबतही तक्रार करणे शक्य होत नाही.

कोणत्याही व्यक्तिनिष्ठतेचे पर्यवसान अखेरीस व्यक्तिस्वार्थात होते, तसे सौंदर्यविषयक व्यक्तिनिष्ठतेचे पर्यवसान कला म्हणजे कलानिर्मिती ही परार्थ नसून स्वार्थ, म्हणजे कलावंताच्या स्वतःच्या समाधानाकरिता, आनंदाकरिता होत असते या सिद्धान्तामध्ये होते. ती केवळ स्वार्थ असेल, तर ती सुबोध-दुर्बोध आहे याविषयीचा विचारच करण्याचे कारण नाही. सुबोध-दुर्बोधतेचा-प्रश्न म्हणजे अर्थसंक्रामणाचा प्रश्न होय, आणि अर्थ संक्रामित करावयाचा म्हणजे श्रोता, रसिक कोणीतरी पाहिजेच. व्यक्ति एकटीच असेल, समाज-निवृद्ध नसेल, तर ज्याप्रमाणे कोणताही नैतिक स्वरूपाचा विचार उद्भवत नाही, त्याप्रमाणे कला ही केवळ स्वार्थ असेल, तर तिचा अर्थ दुसऱ्यास समजतो की नाही हा विचारही उद्भवण्याचे कारण नाही. परंतु आजपर्यंत कोणतीही कला तिच्या रसिकावाचून जगू शकली आहे किंवा विकास पावली आहे असे दिसत नाही. 'वक्ता तो वक्ता नोहे। श्रोतेनविण।। असे ज्ञानेश्वरांनी वक्तृत्वकलेविषयी म्हटले, ते कदाचित् इतर कलांविषयीही त्यांनी म्हटले असते.

परंतु व्यक्तिवादी लोक कला ही 'स्वार्थ'च म्हणजे मुळात व प्राधान्याने स्वतःकरिताच असते असे या प्रश्नाचे उत्तर देऊ शकतात. गायन वा नर्तन या कला घेतल्या व त्यांचे मूळ पाहू लागलो तर मुळात त्या आत्मसमाधानार्थच

असाव्या असे वाटण्यासारखे आहे. मानवाला अत्युत्कट आनंद झाला की तो आपोआप गाऊ-गुणगुणू लागतो, किंवा नाचूनागडूही लागतो असे दिसून येईल. त्यावेळी तो इतरांची, श्रोत्यांची वा प्रेक्षकांची अपेक्षा करित नसतो. काही चित्रपटातून नायक वा नायिका एकटे असताना नर्तनातील किंवा त्याला अनुरूप असणाऱ्या गिरक्या घेत असल्याचे दाखविण्यात येते. ते जरी कृत्रिम व बहुधा असंभाव्य वाटत असले, तरी अगदीच अशक्य मानण्याचे कारण नाही. काव्यही कवीस त्याच्या भावना उत्कट व अभिव्यक्तिक्षम झाल्या की त्याच्याकडून लिहिले जाते असे म्हणतात. आपल्या भावना दुसऱ्यास कळविण्याच्या जाणीवेने काव्यनिबद्ध करण्यात येतात असे नाही. चित्र आणि शिल्प या कलांतही मूळ प्रेरणा ही स्वार्थच असते आणि निर्मिती करण्यात जे सुख वाटते, त्याचकरिता कलावंत त्या निर्माण करितो असे म्हणणे शक्य आहे. परंतु अगदी प्राथमिक स्वरूपात कलाकृती याप्रमाणे 'स्वार्थ' असतात असे कल्पिले, तरी आजच्या व्याकृत, विकसित अवस्थेत मूळ प्रेरणा आणि पुढील प्रयोजन ही दोनही केवळ 'स्वार्थ' असतील याविषयी जबर शंका वाटते. आजच्या बैठकीच्या किंवा इतर कोणत्याही गायनात गाणाऱ्याच्या मनात श्रोत्यांची अपेक्षा कोणत्याही अवस्थेत नसते असे म्हणता येणार नाही. अगदी स्वतःशीच तल्लीन होऊन गात बसल्याची उदाहरणे असतीलही, परंतु एकंदरीत श्रोतृसापेक्षता मान्य करावयास पाहिजे. 'नर्तन' तर खरोखर 'स्वार्थ'च रहावयास हरकत नव्हती; पण आजच्या त्याच्या विकसितावस्थेत त्याला रसिकाची अपेक्षा नसते असे म्हणणे कठिण आहे. वाङ्मयकलेबाबत तर हे अधिकच ठळकपणे दिसून येते. काही काव्याची निर्मिती कवी केवळ आत्म-समाधानार्थ करित असला, तरी सर्वच काव्य तसे नसते, आणि कथा, कादंबरी वा नाटक यांसारखे वाङ्मयप्रकार की ज्यात बैठक मारून लेखकास बराच वेळ परिश्रम करावे लागतात. त्यात तरी वाचकाचा विचार लेखकाच्या डोळ्यांपुढे खास असला पाहिजे. नाटक हा वाङ्मयप्रकार श्रोतृसापेक्ष किंवा प्रेक्षकसापेक्ष असतो याविषयी काहीच वाद करिता येण्यासारखा नाही. काव्यातही भावगीतकाव्य सोडल्यास त्याचे इतर प्रकार हे केवळ आत्म-समाधानार्थ लिहिले जातात असे होत नाही. लेखक आपल्या वाङ्मयाचे मुद्रण, प्रकाशन व प्रसिद्धीकरण करून ते परार्थही आहे याची कबुलीच देतो

असे म्हणता येईल. (तात्त्विक रीत्या हेही तो आत्मसमाधानार्थ करितो असे होऊ शकेल.) ही बाह्य गमके सोडली, तरीही अगदी प्राथमिक स्वरूपात स्वार्थ असणारी ही निर्मिती सध्याच्या तिच्या प्रगत अशा अवस्थेत परार्थही असते हे मान्य करावे लागेल.

कलाकृती या स्वार्थही आहेत आणि परार्थही आहेत ही भूमिका वस्तुतः खरी म्हणावी लागेल. त्यांची प्रेरणा ही प्राधान्याने 'स्वार्थ' असावयास पाहिजे. परिस्थितीमुळे कलावंताला आपल्या कलेचा विक्रय करावा लागत नसेल त्यावेळी, किंवा पैशाच्या लोभाने तो आपण होऊन कृती बाजारात मांडण्याकरिता निर्माण करित नसेल त्यावेळी, निर्मितीमध्ये असणाऱ्या आनंदाकरिताच तो ती निर्मिती करितो. आपल्यास जमेल त्या वेळी, सुचेल त्याप्रमाणे, योग्य वाटेल त्या पद्धतीने ही निर्मिती करावी; कोणाच्या आज्ञेने किंवा मोहवतीखातर नव्हे, बक्षिसाकरिताही नव्हे, स्वच्छंदाने ती पुरी करावी; यापेक्षा इतर काही विचार त्याच्या मनात असून नये हे इष्टच म्हणता येईल. मागणी आली म्हणून पुरवठा करावा असेही असून नये हे श्रेयस्कर. पण निर्मितीची स्वार्थता ही यापलीकडे जात नाही. कलावंतांच्या मनात आपली ही कृती कोणी केव्हाच पाहणार नाही किंवा पाहू नये असा भाव असत नाही. किंबहुना इतरजन ती पाहणार आहेत, त्यांच्या दृष्टीस ती पडणार आहे, त्यांना ती चांगली वाटली पाहिजे, त्याकरिता काही करणे आवश्यक असेल तर ते करावे अशीच त्यांची वृत्ती असते असे दिसते. याकरिताच ती स्वार्थही असते आणि परार्थही असते ही भूमिकाच योग्य होईल. येथे ऐकान्तिकता स्वीकारून भागणार नाही. पण यामुळे कलावंत आणि रसिक या दोघांवरही सारखीच जबाबदारी पडते. रसिकांनी कलावंतावर कोणत्याही प्रकारचे दडपण न आणता, त्याला रुचेत तशी निर्मिती करू दिली पाहिजे; विशिष्ट अपेक्षा त्या कलावंतावर लादता कामा नयेत. विशिष्ट पद्धतीने आणि विशिष्ट विचारसरणीला धरून कलानिर्मिती झाली पाहिजे असा दुराग्रह धरिता कामा नये. त्यामुळे कलावंतावर भलतेच दडपण येऊन मुळाच निर्मिती व्हावयाची नाही, नाहीतर निर्जीव निर्मिती होईल. पण त्याच वेळी कलावंतावरही रसिकांबाबत कांही जबाबदारी पडते, आणि ती प्राधान्याने संक्रामणविषयक असते. आपल्यास दिसलेले सौंदर्य रसिकांसही शक्य तो सहज समजेल अशा पद्धतीने त्याने ते प्रकट करून दाखवावयास हवे. आपला

आशय समजावून घेण्याची सर्व जबाबदारी वाचकांवरच आहे या वृत्तीने न वागता, तो त्यास सहज ग्रहण करिता यावा याबद्दल आपल्याकडून त्यानेही प्रयत्न करावयास हवा. सुगमतेविषयी इतका आग्रह धरण्याचे कारण असे की तोहि एक सौंदर्याचा घटक अथवा आवश्यक धर्म मानला गेलेला आहे, आणि सौंदर्यप्रकटन हा तर ललित वाङ्मयाचा हेतू आहे.

साहित्यनिर्मिती ही परार्थही आहे असे मान्य झाले, तरी ती यच्चयावत वाचकवर्गाला सारखीच समजली पाहिजे एवढी जबाबदारी लेखकावर अर्थातच टाकता येणार नाही. तसे करू लागल्यास 'बरे सत्य बोला, यथातथ्य चाला' यापेक्षा अधिक उच्च दर्जाची कविता किंवा साहित्य (?) निर्माण करण्याची सोय उरणार नाही. अगदी लोकांच्या करिता आणि लोकांच्या भाषेत ज्ञानेश्वर - तुकारामांनी लिहिले व ते आजच्या काव्यापेक्षा बहुजनसमाजाच्या अंतरंगात खोलवर गेले असे म्हटले, तरी ते सर्वांनाच समजले असे मानणे ही आत्मबंधना होईल. सांगण्याचा आशय आणि तो सांगण्याची पद्धती यांमध्ये काही लक्षणीय असते, सर्वजनपरिचित नसते, तेव्हाच नवीन साहित्यनिर्मिती होते. ती समजून घेण्यास वाचकांनीही, आपली पात्रता वाढवीत गेले पाहिजे, परिश्रम केले पाहिजेत. पण हे सर्व मान्य करूनही साहित्य सुगम असावे या अपेक्षेला बाध येत नाही. अगदी अनभिज्ञ वाचकवर्ग सोडला, तरी साहित्याची ओळख व अभिरुची असणारा, व ते समजण्याची पात्रता असणारा असा मर्यादित पण तरीही मोठा वाचकवर्ग कोणत्याही समाजात असतो. त्यालाही सामान्य लेखून आपला आशय त्यांच्याकरिता सुद्धा नाही अशा थाटांत लिहिणे हा केवळ अहंकार होय. असा अहंकार ज्ञानेश्वरादिकांना बाळगता येण्यासारखा असूनही त्यांनी बाळगला नाही. आशय गहन असूनही तो श्रोत्यांना कळेल अशा पद्धतीने सांगण्याची आकांक्षा त्यांनी धरिली व तीत ते बहुतांशाने यशस्वी झाले. साहित्य निर्माण करणारांनी वाचकांविषयीची एवढी तरी जबाबदारी मानली पाहिजे. त्यात त्यांचाही लाभ आहे.

सारांश, सौंदर्याचे स्वरूप आणि त्याची आविष्कारपद्धती, आणि दोहोचें, फल किंवा प्रयोजन यांबाबतची लेखकांची ऐकान्तिक आत्मनिष्ठा, व ललितपेक्षा सत्य-वास्तवावर दिलेला भर, यांमधून आजची वाचकांच्या मनातील अस्वस्थता,

असमाधान उद्भवले आहे. वाचकांनीही ललित वाङ्मयापासून करावयाच्या अपेक्षांवरून काहीशी उदार बुद्धी स्वीकारणे आवश्यक आहे. शंभर नवरी सत्य - वास्तव हवे, आणि त्याबरोबर ते तितकेच ललितही हवे अशी दुहेरी भूमिका त्यांना सहसा घेता येणार नाही. आजच्या मानवजीवनात असुंदराचा भाग बराच असल्याने आपण ललित वाङ्मयातही वास्तव परंतु अललित यांचे बरेचसे मिश्रण झालेले पहावयास तयार असले पाहिजे. वास्तवदर्शनाकरिता म्हणून दासबोधाचा तिसरा दशक आपल्यास जर चालतो, तर त्याचकरिता मर्देंकरांची 'काही कविता' आपण मान्य करावयास हवी. मर्देंकरांना सौंदर्याची व्यक्तिनिष्ठता मान्य नसली, आणि वास्तव ते सुंदर असे समीकरणही त्यांनी स्वीकारले नसले, तरी आविष्कारामधील आत्मनिष्ठता आणि कलेचे 'स्वार्थ'त्व त्यांना विशेष अभिमत असल्याने त्यांच्या कवितेने अस्वस्थताच निर्माण केली. मग या चारही गोष्टी ज्यांच्या वाङ्मयविषयक तत्त्वज्ञानात बसतात त्यांच्या वाङ्मयान्नात हे अधिकच व्हावे यात आश्चर्य नाही. परंतु या स्थितीतही अशी काही भूमिका निघू शकेल, की जेथे सत्य हे ललितही असेल, हे ललितही सर्वजनमान्य होण्यासारखे असेल, त्या ललिताचा आविष्कारही केवळ आत्मनिष्ठेवर आधारलेला नसून रसिकांना सुगम व मान्य होण्यासारखा असेल, आणि हे सारे केवळ स्वार्थ व्हावयाचे नसून परार्थही करावयाचे आहे ही भूमिका निर्मिती करणाऱ्यांनाही मान्य होईल. लेखक आणि वाचक यांचे याविषयी एकमत झाल्यास ललित वाङ्मयाविषयीची रसिकांच्या मनांतली आजची प्रतिकूलता, आणि वाङ्मयनिर्मात्यांच्या मनातील आजची एतद्विषयक बेफिकिरी या दोहोंनाही स्थान उरणार नाही.



मराठी ग्रंथ संग्रहालय, रा. पुणे
अनुक्रम... ३४४०... वि: वि. वि.
क्रमांक १९३२ नों दि १३-३-६३

संदर्भविषयक टीपा

१. साहित्याचे आणि साहित्यिकांचे स्वातंत्र्य

| पृष्ठ | पंक्ति | |
|-------|--------|---|
| १ | ९ | महाराष्ट्र-साहित्य-पत्रिका, जानेवारी १९४२, 'पुरोगामी साहित्य' या पुस्तकाचे परीक्षण. |
| २ | ८-९ | 'कलेची क्षितिजे'—प्रभाकर पाध्ये, पृ. ९१ |
| ६ | १० | 'एसे ऑन् मॅन्' २-१८ |
| ,, | २० | फ्रेंच साहित्यिक फ्लोबेर यांच्या 'मादाम बोव्हारी' या प्रसिद्ध कादंबरीची नायिका. |

| | | |
|-------|--------|--|
| पृष्ठ | पंक्ति | |
| ६ | २० | नॅना-झोला या प्रसिद्ध फ्रेंच कादंबरीकाराच्या त्याच नावाच्या कादंबरीची नायिका. ही एक वारयोषिता होती. |
| ७ | २० | ‘आधुनिक गीता’, ना. सी. फडके यांनी केलेला अमेरिकन लेखक विल् ड्यूरंट यांच्या ‘On the Meaning of Life’ या पुस्तकाचा अनुवाद. |
| ८ | ४ | भगवद्-गीता, ७-११ |
| १६ | २२ | ‘गावगंगा’, भा. वि. वरेरकर यांनी शरचंद्र चटोपाध्याय यांच्या ‘पल्लीसमाज’ या कादंबरीचा केलेला अनुवाद. |
| १८ | २८ | ‘हाच मुलाचा बाप’ या नाटकामध्ये. |
| १९ | १ | ‘संपादिका’ या कथेमध्ये. |
| ” | २ | ‘गोदू गोखले’ या कादंबरीच्या नायिकेच्या चित्रणांत. |
| ” | १८ | ‘पेटतें पाणी’-वरेरकरांची दारूच्या दुष्परिणामांविषयी लिहिलेली कादंबरी. |
| ” | २६ | ‘उपजीविकावाद’-कादंबरीकार माडखोलकर यांनी आपल्या उत्तानशृंगारिक कादंबऱ्यांचे केलेले समर्थन. |

२. केळकर आणि वाङ्मयाभिरुचि

| | | |
|----|-------|-----------------------------------|
| २५ | ३ | समग्र केळकर — साहित्य खंड, पृ. ३४ |
| ” | १८-२५ | ” ” ” ” |
| २६ | १५-१६ | केसरी, १३ ऑक्टोबर, १९५८ |
| ” | २३ | समग्र केळकर — साहित्य खंड, पृ. ३३ |
| २७ | ४-१२ | ” ” ” ३६ |
| ” | १५-२० | ” ” ” ३६-३७ |
| २७ | २१-२८ | ” ” ” ३८ |
| २८ | ७-८ | ” ” ” ३७ |
| ” | १५ | ” ” ” १७२ |
| ” | १८ | ” ” ” २१२ |
| ” | २७ | ” ” ” १६६ |

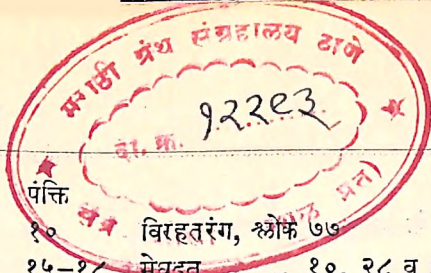
| | | |
|-------|--------|--|
| पृष्ठ | पंक्ति | |
| २९ | ३ | समग्र केळकर—साहित्य खंड पृ. १६६. |
| „ | १० | „ „ १६७ |
| „ | २० | „ „ १५८-९ |
| ३० | १५-१६ | ‘सुभाषित आणि विनोद’ आणि ‘हास्यविनोद-मीमांसा’ या ग्रंथांमधून |
| ३१ | २६ | समग्र केळकर—साहित्य खंड पृ. ४१ |
| ३८ | ५-६ | „ „ ४१-४२ |

३. प्रयोगमूल्य, नाट्यमूल्य आणि वाङ्मयमूल्य

| | | |
|----|-------|--|
| ४० | ८ | ‘रविवार सकाळ’ने माझ्या सूचनेवर अभिप्राय मागवून ते तीन महिनेपर्यंत दर रविवारी प्रसिद्ध केले. त्यांत कै. टेंबे यांचाहि विस्तृत अभिप्राय होता. |
| ४३ | १६-१७ | ‘भ्रमाचा भोवळा’-प्र. के. अत्रे यांचे विनोदी नाटक. ‘फॉस’-काणेकरकृत Attentat या W. O. Somin यांच्या नाटकाचा मराठी अनुवाद. हे नाटक दोन पात्रांचेच असून फार गंभीर आहे. |
| ४६ | ४-१० | यांत प्रथम ‘रोमियो आणि जूलिएट’, नंतर ‘हॅम्लेट’, नंतर ‘तोतयाचें बंड’ व शेवटी ‘उद्याचा संसार’ ही नाटके अभिप्रेत आहेत. |
| ४७ | ११ | कर्णकथेवर ‘पहिला पांडव’ [शि. म. परांजपे], ‘महारथी कर्ण’ [औंधकर], आणि ‘कौंतेय’ [शिरवाडकर] अशी तीन नाटके आहेत. |

४. मेघदूतविषयक काही विचार

| | | |
|----|------|--|
| ५९ | १-१३ | मेघदूत, श्लोक १८ ते ७१ यांतून मधूनमधून हे उल्लेख आलेले आहेत. |
| ५९ | १५ | मेघदूत, श्लोक १०९ |
| ६५ | ४-५ | मेघदूत, श्लोक ९१ व १०७ |



| | | |
|-------|--------|------------------------------|
| पृष्ठ | पंक्ति | विरहतरंग, श्लोक ७७ |
| ६७ | १० | मेघदूत, ,, १०, २८ व ९७ |
| ६८ | २१ | ,, ,, ४१ |
| ७२ | ७ | विरहतरंग ,, ८१ |
| ७२ | २२-२४ | ,, ,, १६०, ९९, २०२, १३५, ११० |

६. एक फिर्दाद

| | | |
|----|----|---------------------------------------|
| ७९ | २६ | जी. के. चेस्टरटन यांचा एक निबंधसंग्रह |
|----|----|---------------------------------------|

८. वाचे वरवे कवित्व

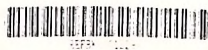
| | | |
|----|-----|--|
| ९४ | २२ | मम्मट, काव्यप्रकाश, ४-३५ |
| ९४ | २४ | अभिनवगुप्ताच्या 'अभिनवभारती' या 'नाट्यशास्त्रा' वरील व 'लोचन' या 'ध्वन्यालोका' वरील टीकांत हे विवेचन येते. |
| ९५ | ३ | ज्ञानेश्वरी, १-२९ |
| ९५ | ४-६ | ,, ४-१३ व १४. |

९. जिज्ञान आणि काणेकर

| | | |
|-----|----|---|
| ११० | ११ | हडसन्च्या Introduction to the Study of Literature या पुस्तकांतील पृ. २९९ व ३०४ पहा. |
|-----|----|---|

१०. आजच्या ललित वाङ्मयापुढील काही समस्या

| | | |
|-----|-------|---|
| ११३ | २८-२९ | कीट्सच्या 'Ode on a Grecian Urn' या कविते-मधील अखेरच्या दोन ओळी |
| १२० | १० | अनुक्रमे गंगाधर गाडगीळ आणि वसुंधरा पटवर्धन यांच्या कथा |
| १२० | २४ | ज्ञानेश्वरी, ९-२९ |



REFBK 0012293

REFBK-0012293