



3/9
3191९

आलोचना : वर्ष सत्ताविसावें अंक चौथा डिसेंबर एकोणिसाशें अठ्याऐंशी ।

आज भाषांतराची - विशेषतः इंग्रजीतून मराठीत केलेल्या भाषांतराची-गर्ज विशेष आहे. आजवर मराठीत भाषांतराबद्दल तात्त्विक चर्चा फारशी झाली नाही. द् स्टायलिस्टिक्स ऑव्ह लिटररी ट्रान्स्लेशन : ह्या डॉ. विलास सारंगांच्या पुस्तकांत मराठी-इंग्रजी भाषांतराच्या संदर्भात शैलीविचार, तसेच भाषाशास्त्रीय विचार आढळतील. पानावरील शब्द-रचना महत्त्वाची मानून त्याकडेच लक्ष दिले पाहिजे आणि भाषांतर केले पाहिजे, असा डॉ. सारंगांचा आग्रह आहे. आजवर मराठीत रूपांतरे झालीं, अनुकरणे झालीं, परंतु प्रामाणिक भाषांतराचे प्रयत्न (गो. वि. करंदीकर यांचे 'राजा लिअर'सारखे भाषांतर सोडले तर) फारच थोडे झाले. यामुळे मराठी साहित्याच्या आरोग्याची हानि झालेली आहे. असे डॉ. सारंगाना वाटते. त्या आरोग्यरक्षणासाठी हा त्यांचा प्रपंच. (मुळात हा एका अमेरिकन विद्यापीठातील प्रबंध आहे.)

डॉ. विलास सारंग यांनी मराठी आणि इंग्रजी या दोन्ही भाषांत साहित्यनिर्मिती केली आहे. दोन्हीत भाषांतरे केली आहेत. भाषांतराबद्दल रुक्ष तात्त्विक चर्चा टाळून त्यांनी उदाहरणांतून शैलीविषयक व भाषिक समस्या मांडल्या आहेत. असे करतांना 'त्यांनी दोन्ही भाषांतील नावीन्य आणि समृद्धता पुन्हा पुन्हा वाचकांना जाणवून देण्यात यश मिळवले आहे' हा इंडियाना विद्यापीठाचे डॉक्टर मिशेल यांनी केलेला दावा पटल्याशिवाय राहात नाही.

भाषांतरातील शैलीविज्ञान शोधण्यासाठी त्यांनी पु. ल. देशपांडे (एका कोळियाने), वि. वा. शिरवाडकर (अथेल्लो), यांची मराठीतील भाषांतरे; दिलीप चित्रे, विंदा करंदीकर, अरुण कोल्लटकर यांनी इंग्रजीत केलेले मराठी कवितांचे अनुवाद, यांचा उपयोग केलेला आहे. शिवाय, नेटके भाषांतर कसे व्हावे, याचा शोध घेण्यासाठी काही स्वतः केलेली दोन्ही भाषांतील भाषांतरेहि घेतलेली आहेत. दोन्ही भाषांना वेगवेगळे सांस्कृतिक संदर्भ आहेत. मात्र त्यांचा विचार न करता, केवळ भाषिक व शैलीविषयक विचारावरच

द् स्टायलिस्टिक्स ऑव्ह लिटररी ट्रान्स्लेशन :
विलास सारंग
१९८८ टागोर त्रौटनिक साहित्य अध्यासन
मुंबई विद्यापीठ ४०००९२ मूल्य रु. ६०

डॉ. सारंगानीं लक्ष केंद्रित केलें आहे.

मराठी जशी प्रथम घेणारी भाषा आहे, तशी इंग्रजी नाही. द्विधाभाव असलेला इंग्रजीतील वाक्यांश मराठीत भाषांतरित करता येईलच, असें नाही. दोन्ही भाषांत पदरचनेत मोडतोड करून अर्थवलय उमटवतां येतात. भाषांतरांत तें करणे कसे कठीण आहे, तें डॉ. सारंग दाखवतात. मराठीतील क्रियापद बहुधा शेवटीं, तर इंग्रजीत बरेचसें आधीं. त्यामुळे अर्थपूर्ण शब्दाची जागा कशी बदलते, हें दाखवतांना ते बेकेटचे एक दीर्घ वाक्य भाषांतरित करून दाखवतात. छोटी छोटी वाक्ये केलीं, तर मूळ सूर कसा बदलतो, तेंहि दाखवतात. हेमिंग्वे 'आणि'चा वापर खास हेतूनीं करतो त्यांचा ते उलगडा करतात. या 'आणि' ऐवजी 'म्हणून/परंतु' वापरल्यामुळे नायकाच्या प्रतिक्रिया कशा वेगळ्या होतात, तें पटवून देतात.

विंदा करंदीकरांना इंग्रजी भाषांतरांत अलग अलग वाक्ये एकत्र करून कवितेचें सामर्थ्य कसे वाढवतां आलें, त्याचेंहि उदाहरण डॉ. सारंगानीं दिलें आहे. विरामचिन्हें ही वृत्तिदर्शक असतात. 'ओल्ड मॅन अँड द सी' या संबंध कादंबरीत केवळ दोनच उद्गार चिन्हें आहेत भाषांतरकारानें ठायीं ठायीं—परिच्छेदांत चार पांच—वापरून नायकाची शांत स्थितप्रज्ञ वृत्ति कशी हरवून टाकून अकारण भडक नाटकीपणा निर्माण केला आहे, हें डॉ. सारंग निदर्शनास आणतात. यासाठीं ते मराठी भाषांतराचें पुन्हा प्रामाणिक इंग्रजीत भाषांतर करून मूळ उताऱ्याकडे लक्ष वेधून तफावत स्पष्ट करतात. मराठी मातृभाषा नसलेल्या व्यक्तीलाहि ही चर्चा यामुळे रंजक व उद्बोधक वाटेल.

इंग्रजीत केवळ निर्जीव वस्तूंना 'इट' सर्वनाम वापरतात (कांहीं अपवाद आहेत. चंद्र, जहाज.) मराठीत चेतनगुणोक्ति असलेल्या ओळी इंग्रजीत अमूर्त, निष्प्रभ होतात. (उनाला 'वाळ' असें म्हणावयाचे होते, तर करंदीकरांना 'द सन' ऐवजी 'द सनलाइट' वापरून आपत्ति टाळता आली असती असें डॉ. सारंग सुचवतात!) इंग्रजीतील 'कॅपिटल'चा उपयोग किंवा अभाव हा सहेतुक हवा, तो मराठीतून इंग्रजीत केलेल्या कांहीं भाषांतरांत कसा निष्काळजीपणा दाखवतो, हें ते दाखवतात. मराठीतील तूं, तुम्ही, आपण, आम्ही आणि इंग्रजीतील यू, युई, यातल्या संबधावर त्यांनी चांगला प्रकाश टाकला आहे वाचकास सामावून घेणारा 'यू' आहे की नाही, हे भाषांतरकारानें पाहिलें पाहिजे. मगच भाषांतर केलें पाहिजे.

उपरोक्त (आर्टिकलमधील) या प्रबंधातील तिसरें प्रकरण मराठीतच नव्हे, तर इंग्रजी शब्दविचारमवरील पुस्तकातहि इतकें विस्तारानें लिहिलेलें नसावें. हें प्रकरण इंग्रजीच्या अभ्यासकानाहि नवी दृष्टि देईल. (आपल्याकडे अ, द आणि दी, हीं वाटेल तशीं

वापरतात !) उपपदांना कवितेंत विलक्षण महत्त्व आहे, हे डॉ. सारंग गंमतीदार उदाहरणाने पटवून देतात. टी. एस्. एलियटच्या कवितेंत दहा टक्के उपपदे असतात. त्याच्या कवितेचे मराठीत भाषांतर करणारा दहा टक्के भाषांतर करीत नाही. आपली व्यक्तिगत प्रतिमा वाचकाने परिचित समजून स्वीकारावी, यासाठी कवि दी/द हे इन्डेफिनिट आर्टिकल वापरतो. रोमॅटिक कवीत 'द' ऐवजी कधी 'अ' वापरतात, याचे कारण ती वस्तु पुन्हा नवी वाटते. 'अ' उपपदाचे सांगितलेले चार प्रकार भाषांतरकाराला चांगली दृष्टि देतील.

इंग्रजीतोल लॅटिनोद्भव, अँग्लोसॅक्सन, या शब्दांची मराठीतील संस्कृतोद्भव, बोलभाषेतील शब्दांशी कशी जवळिक असू शकते, हे डॉ. सारंग दाखवतात. 'माणूस, मानव, मनुज, पुरुष' अशा शब्दांना मराठीत समान अर्थाचे जास्त शब्द नाहीत. 'काळ, जीवन' असले शब्द भाषांतरित करताना काय काय घडते, ते डॉ. सारंग दाखवतात. शब्दकळेचा हा सगळा भाग वेधक वाटेल इंग्रजीत एकाक्षरी शब्द खूप. मराठीत कमी. खास मराठी जोडाक्षरी शब्द कमी इंग्रजीत आहेत-वनवतां येतात. शेक्सपीअर खास परिणाम साधण्यासाठी एकाक्षरी शब्द वापरतो. (वा त्याच्याकडून वापरले जातात.) उदा. ब्लो विण्ड्स, अँड् क्रॅक योअर चीक्स ! रेज ! रेज ! यांतले घणाचे आघात मराठीत आणणे किती अवघड असते, याची जाणीव डॉ. सारंग करून देतात. मर्देकरांची संतवाणी इंग्रजीतील मध्ययुगीन शब्दातून भाषांतरित करण्यास एझरा पांडंडच्या तोलाचा कवि हवा, असे ते सांगतात, ते शब्दकळेचा बारकाईने विचार करूनच. मर्देकरांची 'पंचरली जरी रात्र दिव्यांनी' ही ओळ इंग्रजीत भाषांतरित होणे अशक्य का, याची डॉ. सारंग चिकित्सा करतात. मध्ययुगीन मराठी, जुन्या शुद्धलेखनांतील अनुनासिक शब्दयुक्त संवाद इंग्रजीत आणणे कठीण आहे, हे ते लक्षात आणून देतात. म्हणूनच सुर्व्यांच्या 'नेहरू गेले त्या दिवसाची गोष्ट, या कवितेमध्ये लघु प्राथिक व बोलभाषेतील निवेदन संवाद अन्य भाषेत उतरणार नाहीत, हे म्हणणे पटते अहम काल्पकर आपल्या कवितांत व गौरी देशपांडे 'चक्र' कादंबरीत एकाच टिकाणी अमेरिकन व ब्रिटिश अशिष्ट बोली (स्लॅंग) (काही वेळा कालबाह्य अशा) वापरतात त्यांची उदाहरणे देऊन ते साधा मार्ग सुचवतात- 'इंग्रजीत भाषांतर करताना प्रमाण (स्टँडर्ड) इंग्रजी वापरा. अगदी आवश्यक तेथे बोलीभाषा (कलोकित्तल) वापरा.'

कवितेंत कवि ध्वनीचा मुद्दाम उपयोग करतो का ? की त्या त्या भाषेची प्रकृति साह्यभूत होते ? याबद्दल विविध मते असली, तरी काही प्रमाणात ध्वनि अर्थास पोषक ठरावेत. 'बर्ट नॉर्टन' मधील संगीत सदानंद रेग्यांच्या भाषांतरात कसे हर-

वले आहे, ते डॉ. सारंग दाखवून देतात. मराठीची प्रकृतिहि याला कारणीभूत असेल. मराठीत अधिक अक्षरांचे व अधिक स्वरांचे शब्द वापरले जातात. एलियटच्या १५४ शब्दांच्या कवितेचे १२५ मराठी शब्दांत भाषांतर झाले. इंग्रजीत २२२ स्वर होते, तर मराठीत ३६६ स्वर, इंग्रजीत ३५२ व्यंजने, मराठीत ३९९ व्यंजने ! मराठीतील 'आ' स्वर इंग्रजीत कमी वेळां येतो. इंग्रजीत आघात (स्ट्रेस) महत्वाचा, मराठीत लघुगुरु विचारांत घेऊन मात्रालेखन केले जाते. संस्कृत वृत्तरचना तर आणखी ताठर. इंग्रजी कवितेचे मराठीत भाषांतर करताना मुक्तछंद वापरणे श्रेयस्कर, असा निष्कर्ष सारंगानी काढला आहे. मर्दकर पारंपरिक पादाकुलक घेतात आणि त्या रचनेत अकाव्यात्मक आशय भरून घेता देतात. इथे इंग्रजी भाषांतर हे कसे साधणार, हा त्यांचा प्रश्न अनुत्तरित राहातो. सलग प्रतिमासंघटक न मोडतां भाषांतर व्हावे. चित्रे करंदीकरांच्या २७ ओळींचे ३६ ओळींत-तुकड्या तुकड्यांत-भाषांतर करून लय विघडवतात, असा डॉ. सारंग आक्षेप घेतात, तो पटतो. विंदा करंदीकरांनी आपल्या अभंगांचे इंग्रजीत भाषांतर करताना तांचा घाट ठेवला आहे. डॉ. सारंग मिस्किलपणे विचारतात- 'करंदीकर हा इंग्रजी अभंग कसा वाचीत असतील ? तुकडे अलग वाचले, तर हलक्याफुलक्या विषयाच्या गाण्यासाठी वापरतात ती रचना बनते. आणि करंदीकरांच्या कवितेचा आशय तत्वगंभीर आहे. हे कसे जुळावे ?' 'भाषांतरांत यमकाकडे लक्ष न देणे योग्य' असा त्यांचा सल्ला आहे. तिकडे लक्ष देऊन अर्थाची ओढाताण करण्यांत अर्थ नाही. सहावे प्रकरण अत्यंत रंजक, अत्यंत उद्बोधक आहे. प्रकरणाचे नाव आहे 'द पोइट्री ऑव्ह इट.'

भाषांतरकाराने प्रामाणिकपणाने भाषांतर केले पाहिजे. मुळांतील काव्यात्मकतेची जाणीव असणारी सवेदनशीलता त्याच्यांत हवी. प्रतिमांचा अंतःप्रवाह हरवता कामा नये. रूपकांचे भान सतत असले पाहिजे. या दृष्टीने सारंगाना गो. वि. करंदीकरांचे 'राजा लिअर' भाषांतर आदर्श वाटते. आरति हवालदारानी लोकांच्या 'येर्मा' नाटकाचे केलेले रूपांतर 'चांगुणा'हि त्यांना समाधानकारक वाटते. ते संहितेशी अतिशय प्रामाणिक आहे. संस्कृतीच्या संदर्भात किरकोळ, पण योग्य बदल केले गेले आहेत.

डॉ. सारंगानी शिरवाडकरांच्या 'ऑथेलो' या भाषांतरित नाटकाची बारकाईने 'तपासणी' केली आहे. प्रेक्षकांसाठी प्रयोग करावयाचा असल्यामुळे संस्कृति व भाषा यांबाबत बदल होणार, हे खरे असले, तरी भाषांतरकर्त्याने भावार्थावर विसंबून राहता नये. शेक्सपीअरच्या नाटकातील काव्य, त्याने रूपक व प्रतिमा याची जी

कुशल तरल हाताळणी केली आहे, तीव्रन खास करून उभे राहाते. शिरवाडकर रूपकांचा अतःप्रवाह पुष्कळदा विसरून जातात. (उदा. 'जग ही रंगभूमि आहे' हे रूपक शिरवाडकर विसरून जातात.) इंग्रजी ही प्रत्यय नसलेली भाषा असल्यामुळे काव्याला अधिक पोषक आहे, हे खरे असले, तरी पराठीत भाषांतर करतांना रूपकें गाळण्याचें कारण नाही. ऐंद्रिय संवेदनांना आवाहन करणारे शब्द, उदा. बलड ! बलड ! बलड ! टाकून 'सूड ! सूड !' असे अमूर्त कल्पनावचक शब्द वापरणे योग्य नाही. भावानुबद्ध प्रत्यक्षीकरणाकडे दुर्लक्ष होऊन प्रभाव कमी होतो. शेक्सपीअरनें जनावरांच्या प्रतिमा वापरल्या आहेत. त्या शिरवाडकरांना रांगळ्या, ग्राम्य अकाव्यमय वाटतात. असभ्य, रांगडे, ग्राम्य शब्द काढून टाकणे (वाठड्ल-रायझेशन) संस्कृतिरक्षणापेक्षाही काव्याला अधिक घातक आहे. असें सारंग म्हणतात. सौंदर्य केवळ सुंदर वस्तूंच्या वर्णनांत आणि रांगडे-विद्रूप टाळण्यांत आहे, असें नाही. शिरवाडकरांची सौंदर्याबद्दलची संकल्पना १९ व्या शतकातील ब्रिटिश समाजातील आहे. ऐंद्रिय संवेदनांना आवाहन करणारे घटक टाकून शिरवाडकर भावनांचें सरळ वर्णन करून त्या भावना फुगवून भरपाई करूं बघतात. 'इट इज द कॉज' हा समूह मुळांत दोनदां आहे. शिरवाडकर तीनदां भाषांतरांत आणतात. आणखी 'हे एकच कारण !' असा जेदा वाक्यसमूह जोडून जोरदार करतात ! 'आय हॅव्ह डन् स्टेट सम् सर्विस'चें भाषांतर 'मी केली आहे सेवा या राज्याची मनो-भावे' असें करतात. 'सम्'च्या जागी 'मनोभावे' शब्द वापरून त्याला भावविवश करतात ! अथेलोचे उद्गार आहेत 'अण्ड् स्मॉट् हिम्, दस्.' त्या अल्पाक्षरत्वाची तीव्रता शिरवाडकर 'असा ! असा ! असा !' अशा उद्गारांनी पार नाहीशी करून टाकतात. हा सारंगाच्या मते अकल्पित अपकर्ष होतो. शिरवाडकरांच्या काव्यात्मकतेबद्दलच्या संकल्पना चुकीच्या आहेत, रूपकांची समृद्धता आणि ठसठशीत इंद्रियसंवेद्य तपशील यांकडे ते दुर्लक्ष करतात 'भाषिक रचनेखालील रूपक व प्रतिमासृष्टीचें रूप हे विशेष लक्षांत घेतले पाहिजेत, तरच त्यांतील काव्य भाषांतरांत उतरेल.' डॉ. सारंगांच्या मते ह्या भाषिक रचनेशी प्रथम इमान ठेवलेच पाहिजे त्यांतील क्षुल्लक, गौण वाटणारे तपशीलहि गाळता नयेत मर्दकरांच्या कवितेंतील 'कढई' इंग्रजीत 'ग्रिल' (जाळी) झाल्यामुळे रूपक हरवतें. 'जास्वंदी जिवणी'मधील ऐंद्रियसंवेदना लक्षांत न घेता 'ब्लडी माउथ' केलें, तर यांतील काव्य कोलमडतें. हे डॉ. सारंग दाखवतात. भाषांतरकारानें भाषिक संरूपणाकडे अतिशय काळजीपूर्वक अवधान घावें. याबाबत सारंगांनी विस्तारानें चर्चा केली आहे—'चुका' दाखवून, त्या कशा टाळतां आल्या असल्या हेहि दाखवून. 'द पोएट्री इज् इन वर्ड्स्' (काव्य शब्दांत आहे.) म्हणून भाषांतरकारानें पृष्ठावरील शब्द भाषांतरित करावेत, हा त्यांचा आग्रह आहे.

निवडक : पु. भा. भावे

संपादक : वसंत कृष्ण वऱ्हाडपांडे : राम शेवाळकर

१९८७ साहित्य अकादेमी, नवी दिल्ली मूल्य रु. ४५.००

मराठी साहित्याच्या क्षेत्रातील मान्यवर व्यक्तीपैकी श्री. पु. भा. भावे हे एक होत. कथा या साहित्यप्रकारांतील त्यांचे वाङ्मयीन कर्तृत्व अधिक श्रेष्ठ असले, तरी इतरहि साहित्य-प्रकारांच्या क्षेत्रांत त्यांनी कामगिरी केली आहे. इतके विपुल लेखन असणाऱ्या आणि भरपूर लोकप्रियता लाभलेल्या साहित्यिकाच्या साहित्यांतून निवड करणे, हे काहीवेळा व्यावहारिक कारणांमुळे कठीण बनते. तसेच, भिन्न भिन्न व्यक्तिगत अभिरुचींमुळेहि प्रातिनिधिक निवड समाधानकारक न ठरण्याची शक्यता असते. पण दुसऱ्या वाजूने पाहिले, तर अशी निवड करणे सोपेहि आहे. कारण श्री. पु. भा. भावे यांच्या कथा-कादंबऱ्यांतून, नाटकांतून, लेखांतून वारंवार प्रकट होणारी काही ठळक वैशिष्ट्ये आहेत. या वैशिष्ट्यांच्या आधारे श्री. भावे यांच्या लेखनांतून प्रातिनिधिक स्वरूपाची निवड करणे सहज शक्य होईल, असे दिसते. श्री. भावे यांच्या या वैशिष्ट्यांना आधारभूत मानून 'निवडक पु. भा. भावे' या श्री. वसंत कृष्ण वऱ्हाडपांडे आणि श्री. राम शेवाळकर यांनी संपादित केलेल्या पुस्तकाचा विचार करणे योग्य ठरेल, असे दिसते.

श्री. पु. भा. भावे यांच्या वाङ्मयामधून प्रकट होणाऱ्या वैशिष्ट्यांपैकी काही वैशिष्ट्ये ही त्यांच्या स्वतःच्या व्यक्तिमत्त्वाची आहेत, असे मानता येईल. 'हिंदुत्वनिष्ठा' हे त्यांपैकी एक. सनातन हिंदु परंपरा आणि हिंदु मूल्यव्यवस्था यांविषयी भावे यांना असणारा आदर व आकर्षण त्यांच्या कथा-कादंबऱ्यांतच नव्हे, तर नाटकांत, व्यक्तिचित्रांत व लेखांतहि दिसून येतात. हिंदु धर्मातील 'पावित्र्य,' 'मातृत्व,' 'पातिव्रत्य,' 'त्याग,' निष्ठा,' 'कर्तव्य,' इ. मूल्यांविषयी श्री. भावे यांना असणारे आकर्षण त्यांच्या कथांतून त्यांनी रंगवलेल्या अनेक पात्रांच्या भावसंबंधांतून आणि कळत नकळत कथेत जाणवणाऱ्या लेखकाच्या व्यक्तिमत्त्वांतून प्रकट झाले आहे. 'महाराणी पद्मिनी,' 'स्वामिनी,' हीं भावे यांचीं नाटके यादृष्टीने लक्षांत घेता येतील. या आकर्षणामुळेच शिवाजी-

राजांच्या चरित्रांतील 'कल्याणच्या सुभेदाराच्या सुनेचा' प्रसंग श्री. भावे यांना श्रेष्ठ वाटतो. (आमच्या मांसाहेब इतक्या सुंदर असत्या...)'सहदेवा, थोडा अग्नि भाण', 'सिंधु आणि तिचे टीकाकार' यांसारख्या लेखांत आणि 'सिंहहृदयी मुंजे,' 'स्वातंत्र्य-वीर सावरकर,' इ. सारख्या व्यक्तिचित्रांतहि हीच हिंदुत्वनिष्ठा प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्षपणे प्रकट होते. या हिंदुत्वनिष्ठेबरोबरच दुसऱ्या बाजूला वर वर पाहातां या हिंदुत्वनिष्ठेशीं विसंगत वाटणारी अशी आधुनिकताहि श्री. भावे यांच्या व्यक्तिमत्त्वांत आहे. या आधुनिकतेमुळेच 'सतरावे वर्ष' सारखी कथा श्री. भावे लिहूं शकले आणि 'वर्षाव'-मधील 'कुसुम' किंवा 'अकुलिना' मधील 'सुरंगा' सहानुभूतिपूर्वक रंगवूं शकले. या-शिवाय सौंदर्य, भव्यता, उदात्तता, पौरुष्य आणि या सर्वांबरोबरच जुनी संस्कृति, या सर्वांचे श्री. भावे यांच्या मनाला असणारे आकर्षण आणि आधुनिक व्यापारी संस्कृतीविषयी त्यांना वाटत असलेला तिरस्कार ह्या गोष्टीदेखील त्यांच्या व्यक्ति-मत्त्वाचाच भाग म्हणतां येतील.

हीं वैशिष्ट्ये एकप्रकारे श्री. भावे यांचे लेखन नियत करीत असतात. कांहीं प्रश्नांच्या बाबतींत, कांहीं प्रसंगांच्या बाबतींत श्री. भावे यांच्या प्रतिक्रिया ठरीव असतात. यांचे कारण हींच वैशिष्ट्ये होत. स्वतःच्या साहित्यांतील अनुभवापासून श्री. भावे अलिप्त राहूं शकत नाहीत. यांचे कारण या वैशिष्ट्यांची तीव्रता हेच आहे. त्यामुळे श्री. भावे यांची हीं वैशिष्ट्ये प्रकट करणारे साहित्य हे त्यांचे प्रातिनिधिक साहित्य ठरू शकते.

श्री. भावे या व्यक्तीचीं जशीं कांहीं वैशिष्ट्ये आहेत, तशीं व त्या अनुषंगाने श्री. भावे यांच्या लेखनशैलीचींहि कांहीं वैशिष्ट्ये सांगतां येतात. भव्य कल्पना-विलास, भावकाव्यात्मता, प्रतीकात्मकता, कधीं भावपूर्ण, उत्कट, तर कधीं वक्तृत्व-पूर्ण आणि ओजस्वी, अशी भाषाशैली, प्रभावी आणि अलंकृत भाषा, हीं तीं वैशिष्ट्ये होत. या वैशिष्ट्यांमधून श्री. पु. भा. भावे यांच्या लेखनांतील प्रयोग-शीलता, आकर्षकता, लोकप्रियता, साकार होत असतात. म्हणून हीं वैशिष्ट्ये ठळक व उत्कटपणे व्यक्त होतील, असें भावे-साहित्याचे संकलन म्हणजे योग्य संकलन होय. यादृष्टीने 'निवडक पु. भा. भावे' या पुस्तकांत समाविष्ट केलेल्या वेगवेगळ्या साहित्यप्रकारांतील श्री. भावे यांच्या लेखनांच्या प्रातिनिधिकतेचा विचार करतां येईल.

कथेच्या क्षेत्रातील श्री. भावे यांचे कर्तृत्व लक्षांत घेऊन या संग्रहांत कथेला अग्रक्रम दिलेला असावा. श्री. भावे यांच्या कथासृष्टीतील विषयांची विविधता, विविध मानवी भावभावनांचे व परस्परसंबंधांचे घडणारे दर्शन आणि व्यापक जीवन-चिंतन

या दृष्टीनी कथांकडे पाहिले, तर येथे निवडीला वांव अधिक, परंतु निवड करणे तितकेच कठीण, भावे यांची कथा विरोधांतून साकार झालेली दिसते. विरोधा-बरोबरच प्रतीकात्मता हाहि या कथांचा विशेष आहे, असे म्हणता येईल.

श्री. भावे यांच्या अनेक गाजलेल्या कथा या प्रेमकथा आहेत. 'भावे यांच्या उत्कृष्ट कथा या प्रेमकथा आहेत' असे म्हणून श्री. भावे यांचा 'प्रेमाचे लेखक' म्हणून गौरव केलेला असला, तरी श्री. भावे यांच्या सर्वच प्रेमकथा या गौरवाला पात्र आहेत, असे म्हणता येणार नाही. श्री. भावे यांच्या बहुतेक प्रेमकथा असफल प्रेमानुभव व्यक्त करित असल्यामुळे प्रेमभावनेतील पूर्णता, पूर्तता, प्रौढता त्यांच्या कथांमधून व्यक्त होत नाहीत. 'सीमेवर,' 'स्वप्न,' इ. कांहीं कथांचे अपवाद वगळतां श्री. भावे यांच्या कथेंतील प्रेमानुभवांत शारीरिक आकर्षणाचा भाग मोठा आहे. तसेच, ही प्रेमभावना उत्कट आणि तीव्र असली, तरी कांहींवेळां पोरकट आहे, असेहि दिसते. रंगेल, रंगेल आणि तरीहि हळव्या मनोवृत्तीचे नायक; सुंदर, कोमल, नाजुक वृत्तीच्या प्रेमाशी एकनिष्ठ असलेल्या नायिका; रमणीय, तरल वातावरण; हेदेखील भावे यांच्या कथासृष्टीचे विशेष म्हणून सांगता येतील.

'निवडक पु. भा. भावे' या पुस्तकात निवडलेल्या आठ कथांमध्ये श्री. भावे यांच्या कथासृष्टीचे वर उल्लेखिलेले विशेष बऱ्याच प्रमाणांत व्यक्त होतात, असे म्हणता येईल. मुक्ति, रूप, इ. कथांतून कल्पनाविलासाची भव्यता, विरोधात्मकता, प्रतीकात्मकता, समृद्ध भाषाशैली, इ. वैशिष्ट्यांचे सहज दर्शन घडते. 'सतरावे वर्ष' या कथेवरून मानवी मनाचा व मानवी संबंधांचा आविष्कार घडविण्याचे श्री. भावे यांचे सामर्थ्य प्रकट होते. स्वप्न'सारखी कथा ही त्यांच्या प्रेमकथेची प्रतिनिधि मानता येईल. (अर्थात 'सीमेवर'सारख्या कथेची अनुपस्थिति जाणवतेच.) 'काळ, काम आणि वेग' या अनेकांनी उल्लेखिलेल्या कथेंत श्री. भावे यांच्या नायकांचे दर्शन घडते, तर श्री. भावे आपल्या कथांतून जी प्रतीकांची निर्मिति करतात, तिचे दर्शन 'पिंपळपान' या कथेंत घडते. या कथेंतील 'पिंपळ' हे रुक्षतेच्या पार्श्वभूमीवरील चैतन्याचे, सौंदर्याचे, तारुण्याचे प्रतीक आहे. परंतु या कथेंतील पिंपळाच्या वृक्षाला प्राप्त होणारी प्रतीकात्मकता ही कथेच्या ओघात स्वाभाविकपणे प्राप्त होत नाही. त्याऐवजी 'कावळ्याची गोष्ट' किंवा 'एका झाडाचा मृत्यु' या कथा निवडणे योग्य ठरले असते, असे वाटते. कारण या कथांतील घटकांना कथेच्या ओघात स्वाभाविकपणे प्रतीकात्मकता प्राप्त होताना दिसते. कावळ्याच्या पिलाचा जन्म, वाढ आणि वेदनामय मृत्यु, यांतून नियतीच्या खेळाचे प्रतीक लेखक उभे करतो, तर 'एका झाडाचा मृत्यु'मधील जमिनीवर पडलेला भाव्याचा भव्य वृक्ष आणि त्यावर पाय

ठेवून उभा असलेला हस्तीमल मारवाडी, हीं दोन भिन्न संस्कृतींचीं प्रतीकें बनतात या कथा निवडल्या असत्या, तर जाणीवपूर्वक पण अकृत्रिमपणें कथेच्या ओघांत प्रतिकांची निर्मिति करण्याचें कथाकार भावे यांचें श्रेष्ठत्व अधिक स्पष्ट झालें असतें. श्री. भावे यांची हिंदुत्वनिष्ठा, मूल्यांचें, भव्यतेचें, उदात्ततेचें त्यांना असलेलें आकर्षण, त्यांची आक्रमक, वक्तृत्वपूर्ण ओजस्वी भाषाशैली, हे विशेष प्रकट करण्याच्या दृष्टीनें या पुस्तकांतील लेखांची निवड योग्यच आहे. 'आमच्या मांसाहेब इतक्या सुंदर असत्या-' या लेखांत मुसलमानांच्या अत्याचारांचे वारंवार येणारे उल्लेख, जागतिक इतिहासांतील मुत्सद्दी, पण शीलभ्रष्ट अशा राजांचे उल्लेख आणि 'एका दिव्य व पवित्र संस्कृतीच्या उदरीं येऊं शकणारा आदिदेव!', 'जगाचा उद्धार करण्यास समर्थ अशा एकमात्र संस्कृतीचें स्तन्य प्यालेला आदिदेव!' असें शिवाजीला उद्देशून केलेलें संबोधन, यांतून श्री. भावे यांचा हिंदु व हिंदु संस्कृति याविषयीचा अभिमान प्रकट होतो. 'सिंधु आणि तिचे टीकाकार' या लेखांत श्री. भावे यांनीं सिंधूचे जें समर्थन केलें आहे, तेंहि त्यांच्या मूल्यनिष्ठेचें दर्शक आहे. 'सहदेवा, थोडा अग्नि आणि हा लेख संस्कृतप्रचुर ओजस्वी भाषेचें आणि अच्युत बळवंत कोल्हटकरांच्या शैलीच्या प्रभावाचें उत्तम दर्शन घडवतो, तर 'आमच्या मांसाहेब इतक्या सुंदर असत्या-' या लेखांत श्री. भावे यांच्या उत्स्फूर्त आणि वक्तृत्वपूर्ण शैलीचें दर्शन घडतें. आपला विचार वाचकाच्या मनावर ठसवण्यासाठीं श्री. भावे वापरीत असलेली पुनरावृत्ति आणि वाचकांना आवाहन करण्याचें त्यांचें सामर्थ्य, हे विशेष या लेखांत प्रकट होतात. श्री. भावे यांना असलेलें सौंदर्याचें आकर्षण, सौंदर्याच्या अमूल्यतेची जाणीव, सौंदर्याची विक्री करणाऱ्या संस्कृतीविषयीं त्यांना असलेली चीड, हे विशेष व्यक्त करण्याच्या दृष्टीनें 'मोगऱ्याचीं फुलें' या लघुनिबंधाची निवडहि योग्य आहे. श्री. भावे यांच्या वाङ्मयासंबंधींच्या लेखांपैकी 'लेखकाचें स्वातंत्र्य' हा लेख या पुस्तकांत निवडला आहे. कलेविषयींच्या प्रश्नांबाबत श्री. भावे यांची भूमिका कांहींशी दुहेरी आहे. प्रस्तावनेत उद्धृत केलेल्या भावे यांच्याच विधानांवरूनहि ती स्पष्ट होण्यासारखी आहे. अशीच दुहेरी भूमिका याहि लेखांत दिसते. 'लेखकाचें स्वातंत्र्य' हें एक सार्वभौम आणि निरपवाद मूल्य आहे, असें सांगणारे श्री. भावे 'कलेलाहि तिचे नियम-निर्बंध व मर्यादा असतात', असें म्हणतात. श्री. भावे यांचा हा नियम-निर्बंधांचा व मर्यादांचा विचार कलात्मकतेशीं संबधित नाहीं. 'लेखक जेव्हा चळतो, भलेपणाच्या व फलेच्या मर्यादा मोडतो, चोरीचपाटी करावयासहि कचरत नाही तेव्हा त्याचाहि न्याय कुणी तरी केला पाहिजे...' 'साप समजून सावाला धोपटणे वाईट पण ऐन गर्दींत एखाद्या विषारी' सर्पाला चावे

घेत निःशकपणें फिरण्याचें स्वातंत्र्य देणें फारच भयंकर' हा या लेखाचा शेवट पाहिला कीं, भावे यांच्या भूमिकेंतील गोंघळ लक्षांत येतो. यांतले न्याय करणारे, 'कुणीतरी' म्हणजे कोण? साप व साव कसे ओळखावे, याचें स्पष्टीकरण न केल्यामुळें श्री. भावे यांची भूमिका संदिग्ध व घोषणावजा राहाते. त्यादृष्टीने हा लेखहि प्रातिनिधिक आहे, असें म्हणतां येईल.

या पुस्तकांत श्री. भावे यांच्या फक्त एकाच व्यक्तिचित्राचा समावेश आहे. तें म्हणजे 'हॅलो स्वामी.' ग. दि. माडगूळकर यांच्या मृत्यूनंतर लिहिलेल्या या लेखाला व्यक्तिचित्र म्हणण्यापेक्षा मृत्युलेख म्हणणें जास्त योग्य ठरेल. कारण या लेखांत माडगूळकरांच्या व्यक्तिविशेषांचें वर्णन न करतां त्यांच्या मृत्यूचेंच वर्णन श्री. भावे यांनीं केलें आहे. त्यामुळें हळव्या भावपूर्ण भाषेंत, प्रत्यक्ष त्या व्यक्तीला उद्देशून बोलण्याची भाणि आपले त्या व्यक्तिशीं असणारे संबंध प्रकट करण्याची श्री. भावे यांची शैली यांत जरी व्यक्त झाली, तरी व्यक्तिचित्र म्हणून हा लेख प्रातिनिधिक ठरत नाही. या लेखापेक्षा 'मुद्रा' या संग्रहांतील एखादें व्यक्तिचित्र निवडलें असतें, तर एखादी व्यक्ति तिच्या बाह्य वर्णनांतून, जीवनकर्तव्येन आणि स्वभावविशेषांतून साकार करण्याची श्री. भावे यांची पद्धत, त्या व्यक्तीचें उदात्त, असामान्य असेंच रूप प्रकट करण्याचा त्यांचा प्रयत्न, या गोष्टी व्यक्त झाल्या असत्या. यादृष्टीने 'सिंहहृदयी मुंजे,' 'बाबूराव नावाचे झुंबर,' 'स्वातंत्र्यवीर सावरकर,' इ. व्यक्तिचित्रें प्रातिनिधिक ठरलीं असतीं. आपल्या मित्रपरिवारातील व्यक्तींचीं शब्दचित्रें उभीं करतांना कटाक्षानें त्यांच्या सद्गुणांचेंच चित्रण करण्याची श्री. भावे यांची पद्धत 'गोविंदा,' 'मित्रवर्य अंतकर,' 'हरिभाऊ मोटे,' इ. सारख्या व्यक्तिचित्रांच्या समावेशांतून प्रकट झाली असती.

अशा तऱ्हेने या संग्रहांतील कथा व लेख हे श्री. भावे यांच्या त्या त्या क्षेत्रातील कर्तृत्वाचें दर्शन प्रातिनिधिक स्वरूपांत घडवतात, असें म्हणतां येईल. या संग्रहांत निवडलेले व्यक्तिचित्र मात्र ही अपेक्षा पूर्ण करूं शकत नाहीं. इतर वाङ्मयप्रकारां-विषयीहि हेंच म्हणावें लागतें, कादंबरी, नाटक, प्रवासवर्णन व आत्मकथन, हे विस्तृत वाङ्मयप्रकार असल्यामुळें, कदाचित् व्यावहारिक अडचणींमुळें त्यांचा संपूर्ण समावेश या पुस्तकांत झालेला नाही. 'भडीच अक्षरें' या कादंबरीचा काहीं भाग, 'महाराणी पद्मिनी' या नाटकाचे दोन प्रवेश, 'उत्तर दिग्विजय' या प्रवासवर्णनांतील एक प्रकरण व आत्मकथनांतील एक प्रकरण, हे लेखन या पुस्तकांत समाविष्ट केलेले आहे. असें केल्यामुळें या साहित्यकृतींच्या स्वरूपाची कल्पना येऊ शकत नाही. तसेंच, भाषेचीं काहीं तुरळक वैशिष्ट्ये प्रकट झालीं, तरी त्या त्या वाङ्मयप्रकारांच्या क्षेत्रातील

श्री. भावे यांचे कर्तृत्व व्यक्त होऊ शकत नाही. या दृष्टीने हा संग्रह अपूर्ण राहातो. एखाद्या लेखकाच्या निवडक साहित्याचा संग्रह जेव्हा प्रसिद्ध केला जातो, त्यावेळी त्या लेखकाच्या वाङ्मयाचे प्रातिनिधिक दर्शन घडवणे, हा हेतु त्यामार्गे असतो. प्रस्तावनेत उल्लेख नसला, तरी 'निवडक पु. भा. भावे' हा संग्रह प्रसिद्ध करण्यामार्गे हि हाच हेतु असावा. या दृष्टीने कथाकार व निबंधकार म्हणून श्री. पु. भा. भावे यांचे बहुतांशी दर्शन घडले आहे, असे म्हणता येते. परंतु व्यक्तिगत भावनिवड व व्यवहार यांच्या मर्यादा या संकलनाला आहेतच.

आलोचना

जानेवारी १९८९

एक वेगळा
विशेषांक

जागतिक कविता-उत्सवाच्या
निमित्ताने

ग्रंथपरीक्षणें हा विषय मराठींत नवा नाही. १९ व्या शतकाच्या मध्यकालापर्यंत मार्गें जाऊन ग्रंथपरीक्षणांचा मार्गोवा घेतां येईल. अगदीं 'दक्षिणा प्राईज कमिटी'च्या संचिकापर्यंत. पुढें नियतकालिकांनी त्यांची वाढ केलेली आढळेल. परिचय, अभिप्राय, परीक्षण, समीक्षण, अशा वेगवेगळ्या नांवांनीं हे लेखन वावरलें आहे, असें आढळून येईल. नामवंतांपासून नवोदितांपर्यंत सर्व थरांतील अभ्यासकांनीं हा लेखनप्रकार हाताळलेला दिसून येईल. प्रशस्ति, प्रोत्साहन, गुणदोष-विवेचन, टीका, असें या लेखनाचें स्वरूपहि सहज लक्षांत येणारें आहे. अशा लेखनाचा विस्तार १९६० पूर्वीं जितका आढळतो, तितका तो त्यानंतरच्या अलिकडील काळांत फारसा दिसत नाही. नियतकालिकांच्या आश्रयानेंच मुख्यतः हा प्रकार पुढें अधिक वावरल्यामुळें संक्षिप्तपणा आणि त्रोटकपणा आला आणि परिणामीं जुजबीपणाहि.

या प्रकारच्या लेखनामध्ये विशेष दिसणारी वस्तुस्थिति म्हणजे कविता व कथा यांचे संग्रह आणि कादंबऱ्या व नाटके यांच्याबाबत हे लेखन प्रामुख्याने केलें जातें. (ललितेवर वाङ्मयाचा विचार परीक्षणलेखनांत करण्यासारखा असला, तरी उपयोजित समीक्षेच्या संदर्भांत तो विषयबाह्य ठरत असल्यामुळें इथें तो वगळीत आहे.) परिणामीं एखादी कविता, एखादी कथा, यांना या लेखनांत क्वचितच स्थान मिळतें. रसग्रहणांच्या निमित्तानें कवितेला जागा मिळते, पण कथेला स्वतंत्रपणें नाही. ती कथासंग्रहाच्या परीक्षणाच्या निमित्तानें मिळते. दि. के. वेडेकरांचा एखादा लेख किंवा 'तलावांतले चादणें,' 'बाई सव्या घंटा झाल्या' आणि 'यात्रिक' अशा कथांची आस्वादप्रक्रिया दर्शविणारे 'आलोचना' मासिकातील लेख, असे तुरळक अपवाद दाखवितां येतील. पण अशा अपवादांनीं नियमच सिद्ध होतो.

सामान्यतः मराठीतील असें समीक्षालेखन पाहिलें, तर

त्याच्यामार्गे एकतर मग्मटाची काव्यप्रयोजनाची कारिका दिसते, नाहीतर जीवन-दर्शन, जीवनभाष्य आणि जीवनोन्नयन या दृष्टिकोनांमधून हे लेखन केलेले आढळते. म्हणूनच यांत ज्ञान, मनोरंजन, स्वप्नपूर्ति, यांच्या अनुरोधाने तरी विधाने आढळतात किंवा यथातथ्य दर्शन, सूक्ष्मदर्शन, उदात्त दर्शन, या प्रकारांचे प्रतिसाद व्यक्त करणारी विधाने आढळतात. हृदयस्पर्शी, चिंतनात्मक, वेगळ्या-आगळ्या विश्वात घेऊन जाणारी, आंतरिक, आत्मिक भाव व्यक्त करणारी, मनोदर्शनात्मक, समाधानकारक किंवा असमाधानकारक, अशाप्रकारे सर्जनशील कृतींची ओळख करून देणारी विधानेहि अशा समीक्षालेखनांत दिसतात. पुन्हा, अशी विधाने करण्याचा एक घोपट मार्ग दिसतो. तो म्हणजे परीक्षणविषय कृतीतील उतारे किंवा अवतरणे घावीत व नंतर त्यांसंबंधी विधाने करावीत, असा. दिलेले अवतरण आणि त्या संदर्भात केलेली विधाने यांचे उपयोजन करून दाखविणे, या पद्धतीत प्रस्तुत समजले जात नाही. अवतरणे आणि विधाने यांचे परस्परसंबंध हे लिहिणाऱ्याच्या आंतरिक ऊर्मीचे दर्शन घडवितात आणि तसेच ते वाचणाऱ्याने अनुभवावे, अशी जणू अपेक्षा याबाबत असते !

कधी कधी काही समीक्षक साहित्यकृति, तिचा निर्माता, त्याच्या आजूबाजूची माणसे, निकटवर्ती, इत्यादिकांचा संवाद, अनुभव, अशा समीक्षणांत समाविष्ट करतात, असे आढळते. अशा समीक्षालेखनाला किस्सा, गप्पा, यांचे स्वरूप अंशतः तरी येते. यांत भावनात्मक गुंतवणूक होते. यालाच कुणी कुणी रसिकता, संवेदनशीलता, वगैरे म्हणून संबोधतात.

काहीहि म्हटले, तरी असे लेखन आत्मनिष्ठ असते. इतके आत्मनिष्ठ की, त्यांत फक्त वैयक्तिक आवडी-नावडी व्यक्त झालेल्या असतात. हे व्यक्त करणारी व्यक्ति व्यासंगी आणि संवेदनशील असते, म्हणून या आवडी-नावडी सार्वत्रिक मानल्या जाव्यात, असाहि एक सुप्तासुप्त संकेत याबाबत असावा ! अशी धारणा बाळगण्यांत आपण काही चूक करतो आहोत, असे चुकूनहि या समीक्षणलेखकांना वाटत नसावे ! माझा उद्देश वैयक्तिक किंवा माणसागणिक पंचनामा मांडण्याचा मसून प्रवृत्तीकडे लक्ष वेधण्याचा असल्यामुळे मी येथे व्यक्तिनिर्देश टाळीत आहे.

या समीक्षेने समीक्षा हा लेखनप्रकार किती विकसित केला आणि वाचकांची साहित्यासंबंधी अभिरुचि किती वाढवली किंवा त्यांच्यांत आस्था किती निर्माण केली, यासंबंधी काही विधाने करणे अवघड आहे. पण ह्या स्वरूपाचे लेखन गेल्या काही वर्षांत उपयोजित समीक्षा म्हणून निर्देशिले गेले आहे, असे दिसते. इथे काही संकल्पनात्मक प्रश्न उपस्थित होऊ शकतात.

उपयोजित हा शब्द 'अॅप्लाइड'ला प्रतिशब्द म्हणून मराठीत आतां रूढ झाला आहे. विज्ञान, ज्ञान, कला, यांच्या संदर्भात ही क्रिया निर्देशिली जाते. घटित, निष्कर्ष, विचार किंवा सिद्धान्त यांचा उपयोग करून एखादी गोष्ट, वस्तु, यांचें स्पष्टीकरण करून घेणें, अशी ही क्रिया असते. ज्या प्रकारच्या समीक्षालेखनाला मराठीत उप-योजित समीक्षा म्हणून संबोधिलें गेलेलें दिसतें, त्या समीक्षेत सर्वच ठिकाणीं असें काहीं घडलेलें आढळत नाहीं. किंबहुना, हा मार्ग बहुधा जाणीवपूर्वक टाळलेलाच असतो. तरीहि तिला उपयोजित समीक्षा म्हटलें जातें !

इथें आणखी एका संकल्पनेचा संदर्भ उपयुक्त ठरेल : ती संकल्पना म्हणजे व्याव-हारिक समीक्षा. इथें व्यावहारिक ही संज्ञा 'फंक्शनल'साठीं आहे. प्रत्यक्ष साहित्य-कृतीसंबंधीं जें जें लिहिलें गेलें असेल, ती व्यावहारिक समीक्षा, असें ढोबळपणें मानतां येतें. म्हणजे व्यावहारिक समीक्षा ही बरीच व्यापक संकल्पना आहे. तिचे दोन वर्ग करतां येतात : (१) उपयोजित आणि (२) अभ्यासिन्-प्रॅक्टिकल. 'अॅप्लाइड' आणि 'प्रॅक्टिकल' ह्या संज्ञा समानार्थी मानून मराठीत उपयोजित आणि अभ्यासिन् असा भेद करण्याची गरज नाहीं; म्हणून 'अॅप्लाइड' किंवा 'प्रॅक्टिकल' म्हणजे उपयोजित; असें समीकरण मराठीत झालेलें दिसतें.

उपयोजित समीक्षा या शब्दयुग्मांत समीक्षा हा शब्द प्रधान आहे. या शब्दाची आपल्या विवेचनक्षेत्रांतली व्याप्ति ठरवून घेतल्याशिवाय या विषयाबाबत काहीं सांगणें गोंधळाचें किंवा दिशाहीनतेचें ठरेल. म्हणून गृहीतक म्हणून कां होईना, ही व्याप्ति नजरेसमोर असली पाहिजे.

समीक्षा हा शब्द तसा व्यापक अर्थाचा आहे. पण शब्दाच्या केवळ सामान्य अर्था-वरून त्याचा संकल्पनात्मक अर्थ नक्की होत नाहीं. कधीं कधीं हे दोन्ही अर्थ एकच असण्याचा कपिलाषष्ठीचा योग जुळून येतो; नाहीं असें नाहीं. उदा. संवेदना ही साहित्यविचारांतील संकल्पना आणि सामान्य व्यवहारांतील तो शब्द. पण भाव ही काव्यशास्त्रांतील संकल्पना आणि सामान्य भाषाव्यवहारांतील भाव ह्या शब्दाचे संदर्भ आणि अर्थ एक नाहींत. समीक्षा विचारांची, तत्त्वांची, अनुभवांची, प्रति-पादनांची, आणखी कशाकशाची असते. गुण, दोष; बरें, वाईट; पुरेपण, अपुरेपण; खरें, खोटें; नैतिक, अनैतिक; असे अभिप्राय, ही समीक्षाच असते. असें कुणी कुणी मानतात. साहित्याच्या किंवा कलेच्या संदर्भात असे अभिप्राय व्यक्त करतां आले, तर ते समीक्षेचे निष्कर्ष म्हणून असतील हे अभिप्राय म्हणजे समीक्षा नव्हे.

यावरून कुणी असेंहि विचारूं शकेल कीं, अशा निष्कर्षांना येण्याची प्रक्रिया म्हणजे समीक्षा का ! किंवा अशा किंवा इतर निष्कर्षांची मांडणी करणारी पद्धति म्हणजे

समीक्षा का ? हे दोन्ही प्रश्न तसे एकमेकांपासून फार वेगळे आहेत, असे नाही. पण ते एकच नव्हेत. ते एकमेकांहून भिन्न आहेत आणि एकमेकांना समान्तर जाणारेही आहेत. म्हणजे असे की, प्रक्रियेत मांडणी अनुस्यूत असते आणि मांडणी प्रक्रियेतून घडते. म्हणून काही प्रक्रिया आणि मांडणी या सारख्याच किंवा एक नव्हेत. अशा प्रश्नांचे असे असते की, त्यांत त्यांचे होकारार्थी उत्तर गर्भितच असते ! म्हणजे हे प्रश्न नसतात, ती प्रश्नालंकारी विधाने असतात. यासंबंधी खोलवर नको, पण जरा सावधपणाने पाहिले, तर असे दिसते की, समीक्षेची प्रक्रिया असते, समीक्षेची मांडणी असते, त्या मांडणीची पद्धतिहि असते, मांडणीच्या पद्धति असतात, असेहि म्हणता येईल, पण प्रक्रिया किंवा मांडणी किंवा पद्धति म्हणजे समीक्षा नव्हे.

समीक्षा हे यथातथ्यतेने पाहण्याचे फलित असते. संतुलतेने पाहण्याची ती निष्पत्ति असते. साहित्याच्या किंवा कलेच्या संदर्भात साहित्य ही संकल्पना गृहीत धरून तत्संबंधी आधिष्काराकडे जाणीवपूर्वक पाहिले असता जे व्यक्त करता येते, ती समीक्षा असते. यात सर्जनशील कृतीबद्दलच्या जाणीवपूर्वक प्रतिक्रिया, (प्रतिसाद, प्रतिपादन, विवरणे, इ. समाविष्ट) असतील, तशाच या प्रतिक्रियांवरील जाणीवपूर्वक प्रतिक्रियाहि यांत असू शकतील तसेच, साहित्यविषयक विचारांवरील (प्रणालि, दृष्टिकोन, विचार, सिद्धान्त, निकष, गृहीतके, निष्कर्ष, इ. यांवरील) जाणीवपूर्वक आणि व्यवस्था-अंकित प्रतिक्रियाहि समाविष्ट होऊ शकतील. आपल्या हे सहज लक्षांत येईल की, या ठिकाणी मी वापरलेल्या प्रतिक्रिया ह्या शब्दाचा नेहमीच्या व्यवहारांतील अर्थ घेतलेला नाही. म्हणजे, तेवढा मर्यादित अर्थ नाही. (प्रतिक्रिया म्हणजे नेहमीच्या भाषिक व्यवहारांत प्रतिकूल मत किंवा अभिप्राय किंवा नकारात्म-नावडीचे, नापसंतीचे प्रकटीकरण. याउलट प्रतिसाद म्हणजे अनुकूल, आवडीचे, पसंतीचे संवादित्वाचे प्रकटीकरण, असे मला अभिप्रेत आहे.) म्हणजे मी इथे वापरलेला प्रतिक्रिया हा शब्दहि संकल्पनात्मक आहे. (व्यवहारांतील शब्दाचे असे अर्थविस्तार संकल्पनात्मक संज्ञा वापरताना किंवा निर्माण करताना करावेत की करू नयेत, हा विवाद्य मुद्दा असू शकेल. पण तो विवाद मी येथे करित नाही. आपणहि करू नये, अशी नम्र विनंति करावीशी वाटते. कारण मी किंवा आपण अथवा मी आणि आपण असा विचार करू लागलो, तर विषयान्तर होईल.) आधी वापरलेला साहित्यविषयक विचार हा शब्द-युग्महि संकल्पनात्मक आहे.

तात्पर्य असे की, समीक्षा म्हणजे सर्जनशील कृतीबद्दलची जाणीवपूर्वक आणि व्यवस्था-अंकित प्रतिक्रिया, अशा प्रतिक्रियांवरील प्रतिक्रिया आणि साहित्य-कला-विषयक विचार, यांवरील प्रतिक्रिया म्हणजे समीक्षा.

यांतून एक गोष्ट लक्षांत येईल. ती अशी की, समीक्षा ही अवलंबी क्रिया आहे. (साहित्य, कला, विचार, या निरवलंबी क्रिया आहेत. यांच्यावर अवलंबून असणारी क्रिया म्हणजे समीक्षा) असे म्हणतांना साहित्य, कला, विचार, यांच्यापेक्षा समीक्षा ही स्थानसिद्धतेने दुय्यम आहे, असे मी म्हणतो आहे, असे मानू नये. प्रधान-गौण-अशी यांची तुलना अप्रस्तुत आहे. कारण ही क्षेत्रे तुलनेची क्षेत्रे नाहीत. तुलनेसाठी त्यांत प्राकृतिक असे सम-जातीचे परस्पर नाते असावे लागते. तसे या दोहोंमध्ये नाही.

समीक्षा या शब्दानंतर उपयोजित या शब्दाकडे वळावे लागेल. इथे उपयोजित हे विशेषण आहे, हे उघड आहे. विशेषण विशेष्याचा अर्थ नियंत्रित करते, मर्यादित करते. या नियंत्रणांत आणि मर्यादित विवक्षितताहि असते. गाय, गरीब गाय; माणूस, श्रीमंत माणूस; अशा नेहमीच्या शब्दयुग्मांतहि आपणास हेच दिसते. तेव्हा, समीक्षा या शब्दाने आपणांस जे अभिप्रेत असेल, त्याचे नियंत्रण, त्याची मर्यादा आणि विवक्षितता उपयोजित हा शब्द दर्शवितो. हे आपण मान्य केले (-तसे ते आपणांस मान्य करावेच लागते.) तर समीक्षेत जे जे समाविष्ट होत, ते सारे उपयोजित समीक्षेत समाविष्ट होणार नाही, हेहि आपणांस मान्य करावे लागेल. समीक्षेत कशाचे तरी उपयोजन असले, तरच ती समीक्षा उपयोजित समीक्षा म्हणून संबोधण्याजोगी होईल. हे काही तरी म्हणजे घटित (fact), विचार (thought: theory, approach), निष्कर्ष (conclusion). याचा अर्थ असा की— घटित, विचार, निष्कर्ष, यांचे उपयोजन उपयोजित समीक्षेत असणे आवश्यकच आहे. याला सर्जनशील कृतीबाबत काही तरी गृहीत धरून तिच्याकडे पाहणे, म्हणजे कृत्रिमपणे किंवा निदान अनैसर्गिकपणे अशा कृतीकडे पाहणे, असे म्हणणे बरोबर ठरणार नाही. याला पूर्वग्रहाने सर्जनशील कृतीकडे पाहणे, असेहि म्हणता येणार नाही. पूर्व-नियोजनाने (वास्तविक इथे नियोजनापूर्वी पूर्व हा शब्द वापरण्याची गरज नाही. केवळ नियोजन हा शब्द पुरेसा आहे. किंबहुना तोच अधिक बरोबर आहे.) पाहणे, असे मात्र म्हणता येईल. सर्जनशील कृतीला मुक्तपणे सामोरे जावे, असे मानणाऱ्यांना हे रुचणार नाही, हे उघड आहे. पण समीक्षाव्यवहारांत अमूर्त मुक्तता असते का, याचा या मंडळींनी जरा सावधपणे विचार करावा, असा हा विषय आहे. तसेच समीक्षेसाठी उपयोजित हे विशेषण एकदां स्वीकारल्यानंतर मुक्ततेवर बंधन हे आपोआपच येते, हेहि उघड आहे. नियंत्रण, मर्यादा, बंधन, या शब्दांनी संकोचून जाण्याचे काही कारण नाही. नियंत्रण स्वीकारले, असा अपराधीपणा उरीपोटी बाळगण्याचेहि काही कारण नाही. कारण हे एक अनुशासन आहे. ही एक व्यवस्था आहे.

सोळा : आलोचना

समीक्षा म्हणजे—मग ती उपयोजित असो अथवा अन्य कोणतीही असो—अनुशासन, व्यवस्था, या गोष्टी आल्याच. त्या आल्या म्हणून हा व्यवहार गैर ठरतो, असे तर मुळीच नाही किंबहुना, समीक्षा हा ज्ञानव्यवहार असेल, ही बुद्धीच्या साहाय्याने करण्याची कृति असेल, बुद्धीने जाणण्याची क्रिया असेल, तर अनुशासन आणि व्यवस्था यांच्याद्वारे ती नीटनेटकी करता येईल. ज्यांना हा नीटनेटकेपणा नको असेल, त्यांनी याहून व्यापक अशा व्यावहारिक समीक्षेकडे दृष्टि वळवावी. पण तिथेही नीटनेटकेपणा, बुद्धि, यांना वर्ज्य करून काहीही करता येणार नाही. किंवा, तसे केले, तर ते अव्यवस्थितपणाचे निदर्शक ठरेल. असा अव्यवस्थितपणा, म्हणजे तरलता, संवेदनशीलता, चैतन्य, इ., असे कुणी मानीत असतील, तर समीक्षा— (उपयोजित, व्यावहारिक, हे प्रकार सोडाच.) या संकल्पनेशीच ते प्रतारणा करित आहेत, असे म्हणण्यावाचून गत्यंतर नाही. या पार्श्वभूमीवर मराठीतील उपयोजित समीक्षेचा शोध घेणे विषयसंबद्ध राहिल.

मराठीत समीक्षा हा शब्द जसा सैलपणे वापरला जातो, तसा उपयोजित समीक्षा हाहि शब्दयुग्म सैलपणे वापरला जातो. याचा अर्थ असा की, सर्व व्यावहारिक समीक्षा, इतकेच नव्हे, तर सर्जनशील कृतीसंबंधी कोणतेही विधान किंवा कोणतीही विधान-मालिका उपयोजित समीक्षा म्हणून मानली गेली आहे. (इथे एक गोष्ट लक्षांत ठेवली पाहिजे. ती अशी की, मराठीत व्यावहारिक समीक्षा, किंवा उपयोजित समीक्षा हे शब्दयुग्म गेल्या काही वर्षांतच वापरले जात आहेत. त्याआधी रसग्रहण, आस्वाद, आकलन, असे शब्द वापरले जात होते आणि ते अजूनहि वापरांत आहेत. म्हणजे, या सर्व गोष्टीहि म्हणजे उपयोजनच होय, असा एक उदारमतवाद मराठीत दृष्टीस पडतो.) मुंबई विद्यापीठातील एम. ए. च्या परीक्षेच्या एका प्रश्न-पत्रिकेचे वर्णन (नामकरण) आणि प्रत्यक्ष या प्रश्नपत्रिकेच्या संबंधांतले अध्यापन, यांचे एकत्र निरीक्षण केले, तरी याचा पडताळा घेता येईल. याचा एक अर्थ असा घेता येणे शक्य आहे की, या विषयाबाबत विद्याक्षेत्रीय जबाबदार व्यक्तींच्या ठिकाणी या संकल्पनेबद्दल उदार दृष्टिकोन आहे. या घटिताला महत्त्व आहे, ते दोन कारणांनी: १. येथूनच उपयोजित समीक्षा हा शब्दयुग्म प्रसारित होतो, आणि २. याचे परिणाम नव्या विद्यार्थ्यांवर होत असतात. हा वापर आणि परिणाम यांच्या कैचीतून पुढे सुटणे अवघड बनते. या अवघडपणामुळे पुढील विचारांत, त्या-विषयी आविष्कारांत उदार, स्वैर, अघळपघळ, अशा व्यवस्थेची (की अव्यवस्थेची?) जोपासना होते. पद्धतशीर, तर्कप्रधान, अशा विचारपरंपरेला ही जोपासना हानिकारक होते आणि याचे परिणाम वर्तमान आणि भावी बौद्धिक व्यवहारावर

होणें भटळ असतें. समीक्षा (उपयोजित समीक्षेसह) हा बौद्धिक व्यवहार असेल, तर त्यावरहि हाच परिणाम होणें अपरिहार्य आहे. कोणत्याहि बौद्धिक व्यवहाराची अशी अवस्था असतांना, ज्या समाजांत हें वास्तव असतें, त्या समाजांतील सर्जनशील व्यवहारावर याचा परिणाम होण्याची शक्यता कितपत असते, हें जिज्ञासुंनी आणि शास्त्रांनी तपासून पाहणें उपयुक्त ठरेल. कदाचित् अशा पाहणीचा परिणाम म्हणून निरनिराळ्या समीक्षापद्धतींचा अवलंब करून किंवा त्यांचें उपयोजन करून मराठींत समीक्षा करणें अवघड कां बनतें, याचें एक महत्त्वाचें कारण हातीं लागणें शक्य होईल का, हेहि पाहातां येईल.

येथेंच आणखी एका दिशेचा निर्देश करावासा वाटतो. ज्या कांहीं समीक्षापद्धति उल्लेखिल्या जातात, त्यांचें उपयोजन करण्याची सर्व जबाबदारी भाषा आणि सर्जनशील साहित्य यांचा प्राधान्याने अभ्यास करणाऱ्यावर किंवा या विषयांचें अध्यापन करणाऱ्या मंडळींवर टाकणें, कितपत बरोबर किंवा प्रस्तुत आहे ? सर्जनशील साहित्यांत संस्कृति प्रतिबिंबित होत असेल आणि सर्जनशील साहित्यामुळे संस्कृति उन्नत किंवा अधःपतित होत असेल, तर सर्जनशील साहित्य हा आपापल्या पद्धती-प्रमाणें निरनिराळ्या सामाजिक शास्त्रांच्या अभ्यासकांच्या अभ्यासाचा विषय ठरत नाही का ? तसा तो ठरत असेल, तर ज्यांना आपण वेगवेगळ्या ज्ञानशास्त्रांशी संबंधित समीक्षापद्धति म्हणतो, त्यांच्या पायावर सर्जनशील साहित्याचें स्वरूप विशद करून आपल्या शास्त्रांतील एका अभ्यासशाखेचें या अभ्यासकांनी विकसन करणें, हेच प्रस्तुत नाही का ? या दृष्टींनी मराठी उपयोजित किंवा अभ्यासिन् समीक्षेकडे पाहिलें, तर तें चित्र फारच दारुण आहे, असें म्हणावें लागेल. याला कांहींसा अपवाद भाषाशास्त्रीय किंवा शैलीवैज्ञानिक क्षेत्राचा मानावा लागेल. पण तेथेंहि अजून हे प्रयोगच चालले आहेत, असें म्हटलें, तर अवास्तव किंवा अतिरंजित ठरणार नाही. बाकी सर्वत्र ब्रह्मप्रतीक शून्यकारच दृष्टीस पडतो. उपयोजित समीक्षेचें बरेंच मोठें क्षेत्र यामुळें अस्पृष्टच राहिलेलें आहे. ही नवी दिशा अभ्यासकांची वाट पाहात आहे.

जी कांहीं थोडी उपयोजित समीक्षा मराठींत उपलब्ध आहे, ती सर्जनशील साहित्याची कलात्मकता गाभ्याची मानून झालेली आहे. तीहि प्रयोगावस्थेंत आहे. याचें एक कारण असें असूं शकेल कीं, असे प्रयोग करणें ही कृत्रिमता आहे, असें मराठी विचारवंतांचें आणि समीक्षकांचें मत मराठी वाङ्मयीन व्यवहाराच्या वातावरणांत प्रभावी आहे. प्रयोग केल्याशिवाय कोणत्याहि पद्धतीच्या किंवा स्वरूपाच्या विकसनाच्या दिशेने पावलें पडणें शक्य नाही.

उपयोजित समीक्षा हा शब्दयुग्म सैलपणें वापरलेला मराठींत दिसतो, याचा निर्देश

अठरा : आलोचना

मी आधीं केला आहे, या संकल्पनेच्या नांवाखालीं म्हणून जें लिहिलें जातें, त्याचें स्वरूप तरी बौद्धिक व्यवहाराची कदर करणारें आहे का ? याबाबतहि चित्र स्पृहणीय मानावें, असें दिसत नाहीं. हें चित्र आपणांसमोर ठेवण्यासाठीं एखादा ग्रंथच लिहावा लागेल ! पण याबाबत कांहींच तपशील दिला नाहीं, तर मी निराधार विधान करीत आहे, असा आरोप मला पत्करावा लागेल. हा आरोप पत्करण्याची तयारी मी ठेवली, तर कांहींच विघडण्यासारखें नाहीं. कारण मी करीत असलेलीं विधानें ही समीक्षा प्रत्यक्षांत नजरेखालून घालून समजून घेण्याचा माझ्यापरीनें प्रयत्न करून केलेलीं आहेत, हें माझे मला माहीत आहे. त्यामुळें अपराधभाव बाळगण्याचें मला कारण नाहीं. पण असें म्हणतात कीं, न्याय दिला पाहिजे, इतकेंच नाहीं, तर न्याय दिला आहे, असें इतरांना वाटलें पाहिजे, अशी न्यायाची मांडणी केली पाहिजे. म्हणून शलाका प्रत्ययासारखीं कांहीं उदाहरणें निर्देशित करतो. हे निर्देश संदर्भ तोडून आहेत, असें कुणास वाटलें, तर त्याला माझा नाईलाज आहे. कारण तसें कुणाला वाटूं नये, म्हणून प्रतिपादन करण्याचें ठरविलें, तर आधीं म्हटल्याप्रमाणें ग्रंथ लिहावा लागेल.

‘वज्राघात’संबंधीं लिहितांना गंगाधर गाडगीळ लिहितात : ‘...माणसाच्या अंतर्मनांत वावरणाऱ्या इच्छांची आणि प्रेरणांची एक अर्थपूर्ण आकृति या कादंबरींत आहे. आणि त्यामुळें या कादंबरीला एक नवीन परिमाण प्राप्त झालें आहे.’ (३७.) ही अर्थपूर्ण आकृति, आणि हें नवीन परिमाण हीं कोणतीं हें गाडगीळ सांगत नाहींत आणि त्यांचें विवरणहि करीत नाहींत.

कवितेच्या ओळी उद्धृत कराव्या आणि त्याखालीं कांहीं अभिप्रायात्मक विधानें करावीं, असा प्रकार तर मराठी समीक्षेत सर्रास असतो. उद्धृत ओळी आणि हे अभिप्राय, यांचे संबंध दर्शविणें मराठी समीक्षकांना जरूरीचें वाटत नाहीं. बहुधा त्यांचा वाचकांच्या रसिकतेवरील आणि बौद्धिक समजुतीवरील विश्वास असतो ! याची उदाहरणें देण्याची गरज नाहीं, इतका हा व्यवहार सार्वत्रिक आहे. नमुनाच बघण्याची इच्छा असेल, तर गाडगीळांचाच ‘बालकवींची कविता’ हा लेख बघावा. स्मृतिचित्रांत इतिहास व कादंबरी या दोहोंचा सुंदर मिलाफ आहे, ही असाधारण किमया आहे. (७५.) असा गाडगीळांचा अभिप्राय आहे. पण हें कसें, याचें विवरण ते करीत नाहींत.

‘रणांगण’ कादंबरी गाडगीळांना अपूर्व वाटते ती मुख्यतः तिच्यातील कलात्मकतेमुळे. (२०९.) पण कादंबरीची ही कलात्मकता आणि अपूर्वता यांचें संबंध लावून दाखविणें ही गाडगीळ आपली जबाबदारी आहे, असें मानीत नसावेत असें दिसतें.

आता, विजया राजाध्यक्ष यांच्या लेखनांतील उदाहरणे बघू :

‘...प्रेमकविता, कविता म्हणून... असमाधानकारक वाटल्या तरी त्यांतून एक विलक्षण सुसंस्कृत, समृद्ध व्यक्तित्वाचे दर्शन घडते’ (२०.) ह्या ‘कवितारती’मधील विधानाने कवितेची समीक्षा होते का ? कविता म्हणून असमाधान (-कसे ?) असेल, तर विलक्षण, सुसंस्कृत, समृद्ध व्यक्तित्वाचे दर्शन या अभिप्रायाचे प्रयोजनच काय ? ते कोणत्या काव्यस्वरूपाच्या अंगाने प्रस्तुत ? या प्रश्नांची उत्तरे कुसुमाग्रजांच्या संदर्भात या लेखांत सांपडणार नाहीत.

अनिलांच्या कवितेसंबंधी लिहितांना समीक्षा करणाऱ्याने आपल्या आयुष्यांत एका विशिष्ट कालखंडांत काय घडले, हे लिहिण्याने अनिलांची कविता वाचकाला अधिक उलगडून दाखविल्यासारखे होते का ? तसे नसले, तरी असे संदर्भ या विषयावरील लेखांत अग्रस्थान मिळवतात ! असे का ?

मराठीमध्ये या विषयाशी संपर्क असणाऱ्यांना समर्थ आणि प्रभावी म्हणून मान्य असलेल्या दोन समीक्षकांच्या लेखनांतील उदाहरणे मी येथे दिली आहेत, याचे एक तात्कालिक कारण असे आहे की, कुणाची उदाहरणे घ्यावी, हे तारतम्य मला नाही, असा आरोप येण्याची शक्यता टाळावी. अशा जातीची आणखी आणि इतर समीक्षकांची उदाहरणे मिळतील, पण ती नमूद करण्याने, विस्तारापलिकडे काहीहि हार्ती लागणार नाही.

याशिवाय, मम्मटाच्या काव्यप्रयोजनाबाबत कारिकेचे जणू मार्गदर्शन पत्करून सर्जनशील कृतीबद्दल केलेल्या विधानांची उदाहरणे विपुल सांपडतील. हृदयस्पर्शी, चिंतनात्मक, वेगळी आगळी कृति, अशा अभिप्रायात्मक वचनांची रांगोळी असलेली समीक्षाहि वाटेल तितकी सांपडते ! किसे, गप्पा, आत्मचरित्रात्मक निर्देश, यांचा भराव असलेली समीक्षाहि आहे. उतारे, अवतरणे, यांची विपुलता असली की, साधार विवरण झाले, असे मानणारी समीक्षाहि थोडी नाही. एका समीक्षा-लेखांत (कथा किंवा कादंबरीसंबंधी समीक्षालेखांत) उद्धृत उतारे आणि पृथक्करण यांचे विषम प्रमाण असलेली समीक्षाहि नव्याने दिसू लागली आहे, याची प्रचीति रा. भा. पाटणकरांच्या काही लेखनामधून आढळेल.

‘मला असे वाटते’ या पालुपदाने युक्त अशी समीक्षाहि काही कमी नाही. मराठी समीक्षेतील ही एक ‘मला वाटते’ संस्कृतिच आहे. हे आणि असेच आणखी काही उपयोजित समीक्षेच्या नांवाखाली चाललेले मराठीत दिसते.

विशेषत्वाने नजरेत भरणारी एक गोष्ट अशी की, कविता-संग्रह, नाटक, कादंबरी, कथासंग्रह, लेखक किंवा कवि, यांच्या संबंधात समीक्षा सामान्यतः होते. पण एखादी

कविता, एखादी कथा, यांची स्वतंत्र समीक्षा मराठी समीक्षकांना फारशी प्रिय आहे, असे दिसत नाही. त्यामुळे अशा विवेचनाचे दर्शन तुरळकच होते.

कुणाचाहि वैयक्तिक पंचनामा करण्याचा माझा इरादा नाही. पण उपयोजित समीक्षेच्या संकल्पनेबद्दल मराठीतील अनास्था आणि उपयोजित समीक्षेच्या नांवाखाली मराठी समीक्षेत चाललेल्या गोष्टी, या समीक्षेला विवक्षित आणि प्रगत करणाऱ्या नाहीत, ही जाणीव ठेवून मराठी समीक्षकांनी नव्या दिशेने पाऊल टाकण्यासाठी आवश्यक त्या वातावरणाची शक्यता का नाही, यासंबंधी एक अनुभव येथे सांगण्याचे ठरवून हे लिहिले आहे.

ही परिस्थिति बदलावी म्हणून साहित्याच्या अभ्यासकांना फार सावधपणे आपल्या अभ्यासक्षेत्राचा विचार करून समीक्षेचा व्यवहार केला पाहिजे; आपल्या अभ्यासाची विवक्षितता ठरवून घेतली पाहिजे. अन्य अभ्यासक्षेत्रे कितीहि आकर्षक असली, व्यापक, विस्तृत, सूक्ष्म विचाराचे आवाहन करित असली, तरी तीं अभ्यासक्षेत्रे साहित्याचा स्व-क्षेत्रीय, स्व-विशेषपर अभ्यास म्हणून साहित्याभ्यासाच्या प्रक्रियेशी कोणते नाते ठेवतात, त्याचे कार्य काय, याचा विवेकपूर्ण निर्णय घेतला पाहिजे. हा निर्णय घेतांना आधुनिक समीक्षापद्धति म्हणून उल्लेखिल्या जाणाऱ्या समानशास्त्रीय, मानसशास्त्रीय, (आदिवंधात्मकतेसह.) (फिनॉमेनॉलॉजिकल) संरचनात्मक, घटितान्वयी, अशा पद्धतीबाबत हायमनसारख्या पाश्चिमात्य अभ्यासकाने फार पूर्वी जे सांगितले आहे, त्याकडे दुर्लक्ष होऊं देऊं नये. हायमनने म्हटले आहे : या पद्धति साहित्याचे स्वरूप ठरविणाऱ्या विचारसरणी नाहीत. या पद्धति आहेत, हीं तंत्रे आहेत, मार्ग आहेत. तसेच, यांचे स्वरूप अ-वाङ्मयीन आहे आणि साहित्य-निर्मिति-प्रक्रियेबाबत आपणांस या मार्गांनी कांही ज्ञान मिळू शकते. उपयोजित समीक्षा करतांना या मर्यादेतूनच या पद्धतीचा वापर होऊं शकतो, मुख्य गाभ्याची जागा त्या घेऊं शकणार नाहीत, हे यावरून लक्षात येण्यासारखे आहे.

निर्मितिप्रक्रियेबाबत कोणतेहि विधान तळहातावरील पाण्यासारखे असते. ते कुठेच स्थिरावत नाही. याचीहि जाणीव या प्रकरणी बाळगलेली बरी.

दुसरी गोष्ट म्हणजे, अमुक वाटणे किंवा अमुक मत माझ्यापुरते खरे आहे, असे म्हणून या सर्वस्वी बौद्धिक प्रक्रियेचा अंत होऊं देऊं नये, हे इष्ट होय.

'जसे बोलणे, तसे लिहिणे' या सूत्राच्या पार्श्वभूमीवर मराठीत काही जणांकडून असे सांगितले जाते की— जसं, बोलणं, तसं, लिहिणं, सांगितलं, जातं, ... अशा शब्दांतील अंत्य वर्णावरील बिंदु ही 'अ'चा पूर्ण उच्चार दर्शवणारी खूण आहे. या निवेदनांत एक गृहीतक आपणांस दिसेल. ते म्हणजे—वर्णांच्या शिरोभागी बिंदु हा 'अ'चा पूर्णोच्चार दर्शविणारी खूण आहे. पण असे गृहीतक आपण सर्वच ठिकाणी पाळित नाही. उदा. कंठ, पंथ, संथ, अंत, संप, खंत, ... अशा ठिकाणी. म्हणजे, निर्देशित शब्दांतील भाद्य 'अ' वर्णावरील बिंदु 'अ'चा पूर्णोच्चार दर्शविणारा आहे, असे आपण मानीत नाही. उलट, हा बिंदु अनुस्वार आहे, पूर्ण नासिक्य उच्चार दर्शविणारा आहे, असे मानले जाते. याला 'परसवर्ण' — वर्णांच्या वर्गीय विभाजनांत अनुनासिकाचा पर्याय—म्हणूनहि म्हटले जाते. याचा अर्थ असा होतो की, एकाच खुणेला आपण दोन उच्चार दिले आहेत, दोन अर्थ दिले आहेत. एकाच खुणेने आपण दोन उच्चार दर्शवितो. असा भाणखी एक प्रकार मराठीत रूढ आहे, आणि कधी कधी हा संभ्रम किंवा ही संदिग्धता दूर करण्याचे प्रयत्न होऊनहि असे प्रयत्न रूढ होऊ शकलेले नाहीत. असा प्रकार म्हणजे—

चल (दंत-तालव्य) चल (तालव्य)

जग (— ,, —) जग (,,)

येथे दंततालव्य उच्चारानुसार शब्द आणि दंततालव्य उच्चारानुसार शब्द, यांच्यामध्ये अर्थभेद आहेत. दंततालव्य उच्चारानुसारी शब्द आज्ञार्थी आहेत, तर तालव्य उच्चारानुसारी शब्द विशेषण, नाम, अशा प्रकारचे आहेत. पुन्हां, जी क्रिया दंततालव्यांत आहे, त्या क्रियेचा तालव्यांतील शब्दांच्या अर्थाशी काहीदेखील संबंध नाही.

हे फरक ओळखण्याची कोणतीहि वस्तुनिष्ठ व्यवस्था प्रचलित म्हणून किंवा रूढीत आपणांस उपलब्ध नाही.

ही व्यवस्था, अपवाद वगळता, शास्त्रीय मानता येणार नाही.

अर्थात्, कोणत्याहि व्यवस्थेत अपवादांना स्थान असते, किंवा अपवादच नियम सिद्ध करतात, असे म्हणण्यास वाव असतो. वर निर्देशित दोन प्रकारांत इतके शब्द निगडित आहेत की, त्यांची गणना अपवादांत करणे, 'अपवादा'चा अर्थ बदलण्यासारखेच होईल. पण साठेक वर्णाने दोनेक वर्णाबाबतच लागू होऊं शकणारा हा प्रकार आहे, असे म्हणून यांना अपवाद म्हणतां येईल.

आपण बिंदु-प्रकाराकडे पुन्हां वळूं. प्रारंभी निर्देशित बिंदुयुक्त अंत्य वर्णाने पूर्णोच्चारी 'अ' आहे, हें गृहीतक तपासलें, तर आपणांस काय दिसते ?

बिंदुयुक्त वर्णलेखन हें मात्रा व अनुस्वार यांनी युक्त वर्णांना पर्यायी वर्ण म्हणून आलेले आहे, असे इतिहास पाहिला, तर दिसेल. उदा.—

जसे > जसं, बोलणे > बोलणं,

तसे > तसं, लिहिणे > लिहिणं,

सांगितले > सांगितलं, जाते > जातं.

या इतिहासावरून मात्रालोपानंतर उरला आहे अनुस्वार, असे म्हणावे लागेल. म्हणजे, संबंधित बिंदु हा अनुस्वाराचा-नासिक्य उच्चाराने-निदर्शक आहे, असे म्हणावे लागते. पण तसे काहीं जणांकडून म्हटले जात नाही. म्हणून उच्चार-परिवर्तनांत आणखी पुढची पायरी मानावी लागेल. ती पुढची पायरी म्हणजे नासिक्य उच्चाराने लोप होऊन पूर्णोच्चारी 'अ' शिल्लक राहणे, ही ठरते. तसे असेल, तर व्यवस्थेत इतर ठिकाणी पूर्णोच्चाराने जसे रूढ लेखन आहे, तसेच ते या ठिकाणी मान्य केले पाहिजे. म्हणजे संबंधित उच्चाराने लेखन— उदा. —

जस बोलण तस लिहिण अस सांगितल जात.

असे असले पाहिजे. असे असेल तेव्हा ते —

जगाने पहिला अनुभव प्रकटविला

येथील प्रत्येक शब्दांतील आद्य वर्णातील 'अ' च्या लेखनाप्रमाणे लेखन होईल.

पण अशी प्रथा नाही किंवा असे लेखन करावे, हा विचारहि कुणाला सर्वसाधारणपणे मान्य आहे, असे दिसत नाही. हें मान्य करण्यांतील प्रथमदर्शनीय अडचण अशी असू शकते की, असे लेखन केले, तर ते वाचतांना प्रत्यक्षांत अंत्य 'अ'चा उच्चार पुसट होईल, किंवा नष्ट होईल. (असे घडले, तर हिंदी उच्चारपद्धतीला आपण अधिक जवळ जाऊं, यांत मात्र शंका नाही. पण तसे करणे नवा उच्चार मानणारांनाहि योग्य वाटत नाही, असे दिसते.)

अन्ती 'अ' असणारे आणखी वेगळे शब्द आपण पाहू.

कंठ, खंड, गंध, चंड, छंद, टंक, डंख, तंग, थंड, दंड, नंद, पंथ, फंद, बंध, भंग,

मंद, यंत्र, रंग, बंग, संग, अंग, उंच...

या शब्दांत प्रथम वर्णावरील बिंदु हा खणखणीत अनुस्वार मानला जातो. तो 'अ' चा पूर्णोच्चार मानला जात नाही. तसेच, या शब्दांतील अंत्य 'अ' चा उच्चार अगदी आरंभी निर्देशिलेल्या बिंदुयुक्त अंत्य वर्ण 'अ' च्या उच्चारासारखा असूनहि या वर्णावर पूर्णोच्चारी 'अ'ची खूण म्हणून बिंदु दिला जात नाही, किंवा द्यावा असे सुचविलेहि जात नाही. तेव्हा, अगदी प्रारंभी उल्लेखिलेल्या शब्दांतील अंत्य वर्णावरील बिंदु ही पूर्णोच्चारी 'अ'ची खूण होय, असे कसे मानता येईल ? कसेहि पाहिले, तरी संबंधित बिंदु ही पूर्णोच्चारी 'अ'ची खूण मानणे बरोबर दिसत नाही.

आता आपण बिंदुयुक्त अंत्य वर्णाचा उच्चार 'अ' ठरतो का, किंवा तसा ठरवितांना काही आधार घेतला आहे का, आणि तो किती संयुक्तिक ठरतो, त्यासंबंधी विचार करू.

संबंधित उच्चार प्रत्यक्ष व्यवहारांत नेमका काय आहे, हे ठरविणारे सर्वेक्षण कुणी केलेले आढळत नाही. स्थूल श्रुतीवरच यासाठी अवलंबून राहावे, असे घडलेले आहे, असे दिसते. स्थूल श्रुतीलासुद्धा काही जण हा उच्चार पूर्णोच्चारी 'अ' सारखा करतात, तर काही जण पुष्ट, किंवा अस्पष्टोच्चारी नासिक्यासारखा करतात, असे आढळून येणे शक्य दिसते. तरीहि हा 'उच्चार' पूर्णोच्चारी 'अ'चा आहे, असे काही जणांनी सूक्ष्मश्रुतीची परीक्षा न घेतां ठरवून टाकले आणि असे न मानणाऱ्यांच्या मार्थी हे मत इतर प्रभावाद्वारे लादणे चालू ठेवले आहे, असे म्हटले, तर ते अवास्तव ठरणार नाही. ऐतिहासिकदृष्ट्या पाहिले, तर हा बिंदु नासिक्य उच्चाराचा निदर्शक आहे, असे मानावे लागेल. पण अस्पष्टोच्चारित नासिक्याचे अस्तित्व मानूच नये, असा एक-कळी निर्णय सार्वत्रिक व्यवहाराच्या सूक्ष्म निरीक्षणावांचूनच आधीच घेऊन टाकल्या-मुळे हा बिंदु नासिक्याची खूण आहे, असे म्हणण्याला या मंडळींना वावच उरत नाही. ही मंडळी लोकांस, जनांस, अनेक वनांत, दोन धर्मांत, ... अशा ठिकाणी अस्पष्टोच्चारीत नासिक्याचे अस्तित्व मात्र मानतात. म्हणूनच अनेकवचनी सामान्य रूपांवर बिंदु द्यावा, असा नियमही मंडळी ग्राह्य मानतात. हा बिंदु संबंधित वर्णाच्या पूर्णोच्चाराची खूण, असे काही मंडळीहि मानीत नाही.

अशा परिस्थितीत अगदी आरंभी निर्देशिलेल्या शब्दांत अंत्य वर्णावरील बिंदु हा वर्ण स्थित्यंतराचा इतिहास लक्षांत घेऊन अस्पष्ट नासिक्योच्चारी खूण आहे, असे मानणे योग्य ठरते. म्हणजे, मराठी भाषेवून अस्पष्टोच्चारी नासिक्य उच्चाराचे उच्चाटण करणे वास्तवाला धरून नाही आणि बोधसुलभतेच्या आणि व्याकरणविषयक गरजेच्या, दोन्ही दृष्टींनी योग्य नव्हे. ऐतिहासिक दृष्टि बाळगली, आणि व्यापक

व्यवहाराची सम्यक् पाहणी करून पाहिली, तर, भगदी आरंभी निर्देशिलेल्या शब्दातील अंत्य वर्णावरील बिंदु ही नासिक्याची खूण ठरण्याची शक्यता अधिक दिसते. व्याकरणविषयक गरज म्हणजे—बोलणे, करणे, जाणे, या घातूची बोललं, केलं, गेलं... ही नपुंसकलिंगी भूतकाळी रूपे आहेत. येथे भूतकाळाचा नपुंसकलिंगी प्रत्यय अकारान्त आहे, असा व्याकरणांत बदल जोपर्यंत होत नाही, तोपर्यंत या रूपावरील बिंदु नासिक्याची खूण मानावी लागेल. जातं, होतं, करतं... अशा रूपांबाबतहि व्याकरणविषयक असाच प्रश्न. विचारांत घ्यावा लागेल. असा विचार केला नाही, तर व्याकरण म्हणून शिकवणे एक, आणि प्रत्यक्ष लेखनाचे स्पष्टीकरण त्याहून वेगळे, असा प्रकार होईल. असे होणे योग्य नव्हे, हे मुद्दामहून सांगण्याची गरज नाही.

‘अ’ चा पूर्णोच्चार दर्शविण्यासाठी वेगळ्या खुणेची गरज आहे का, हा भाणखी एक वेगळा प्रश्न सामान्यतः आपला व्यवहार असा आहे की ‘अ’ हा पूर्णोच्चार केवळ ‘अ’ च्या पूर्ण लेखनाने दर्शविला जातो. उदा० मनाने, जगाने, असावे... येथील आद्य वर्णांत ‘अ’ पूर्णोच्चारी आहे. ज्या वर्णांत अ हा स्वर नसतो, तेथे एक तर आपण वर्णाचा पाय मोडून ते दर्शवितो, किंवा अर्धा वर्ण पुढील वर्णाला जोडतो. उदा. सत्, सत्कार; चित्, चित्ताने, दृक्, दृक्कला; ऋक्, ऋग्वेद; सूर्य, नम्र...

‘अ’चा उच्चार जेव्हा पूर्णहून तोकडा अथवा लांबट असेल, तेव्हाच त्या उच्चाराचा निर्देश होणाऱ्या खुणांची गरज भासेल. पण अशा वेळींहि आपण कसलीच खूण नेहमीच्या व्यवहारांत वापरीत नाही. उदा. गवत या शब्दांत आद्य वर्णातील ‘अ’ पूर्ण आहे, मध्य वर्णातील ‘अ’ लांबट आहे आणि अंत्य वर्णातील ‘अ’ तोकडा आहे. मन, धन, ...अशी ‘अ’च्या लांबट व तोकड्या उच्चारांची भाणखी उदाहरणे देता येतील. कसेंहि पाहिले, तरी बिंदु ही ‘अ’च्या पूर्णोच्चाराची खूण ठरत नाही आणि अधिक म्हणजे ‘अ’च्या पूर्णोच्चाराची खूण म्हणून कांहीं चिन्ह वापरण्याची नेहमीच्या व्यवहारांत प्रथाहि नाही; तशी गरज नाही म्हणून. उच्चारकोश करताना कांहीं खुणा वापराव्या लागतील. पण त्यांचा संदर्भ वेगळा आहे. तो या ठिकाणी प्रस्तुत नाही. तात्पर्य, ‘बिंदु’ हे चिन्ह कोणत्या ना कोणत्या नासिक्य उच्चाराचेच असते.

आलोचना

जानेवारी १९८९ नंतर

आणखी एक

कविताविषयक

विशेषांक

तपाशिलासाठी

आलोचनेच्या पुढील

प्रत्येक अंकाकडे

लक्ष असावे.

साहित्य-सल्लागार-मंडळ

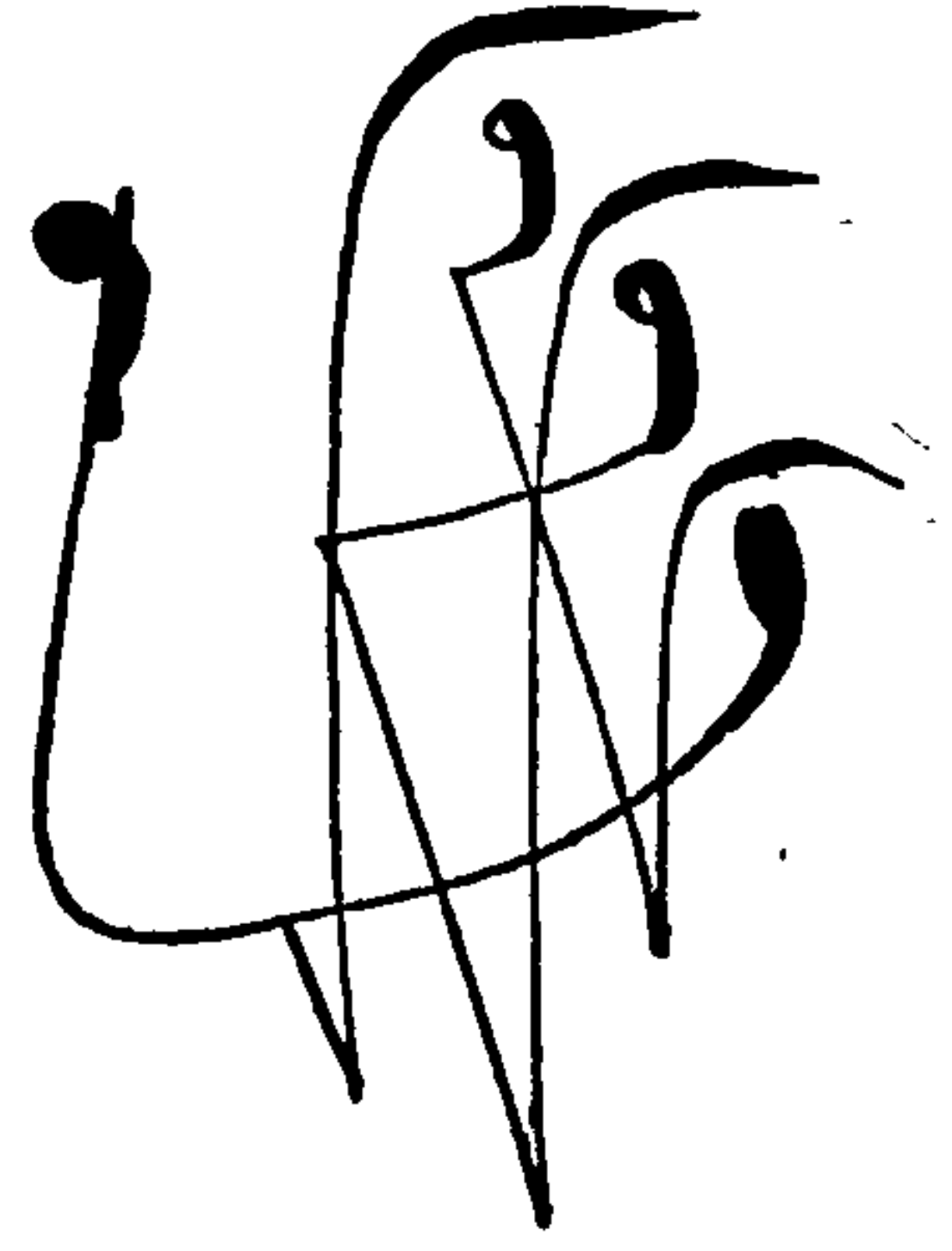
पु. ल. देशपांडे / मं. वि. राजाध्यक्ष

* द स्टायलिस्टिक्स ऑव्ह लिटररी ट्रान्स्लेशन : १.

* निवडक पु. भा. भावे : ६.

* मराठी उपयोजित समीक्षा : १२.

* — ही 'अभ्या पूर्णोच्चाराची
खूण आहे काय ?



वर्ष सत्ताविसावें

अंक चौथा

डिसेंबर

एकोणीसशें अठ्याऐंशी

मूल्य पांच रुपये

केवळ समीक्षेसाठी

आपलें भस्तिव आणि वैशिष्ट्य राखणारें

मराठीतील एकमेव मासिक

संपादक मुद्रक प्रकाशक वसंत केशव दावतर मालक आलोचना प्रस्थान
मुद्रण-स्थळ श्रीगंगाधर प्रिंटिंग प्रेस दादर चार शून्य शून्य शून्य अठ्ठावीस
प्रकाशन-स्थळ ३-३३ शेफाली मकरंद सहनिवास १०७४ स्वा. सावरकर मार्ग मुंबई चार शून्य शून्य
शून्य सोळा वार्षिक वर्गणी पस्तीस रुपये परदेशी पन्नास रुपये विमानानें शंभर रुपये
मागील अंक प्रत्येक अंकांची किंमत दुप्पट चेक/ड्राफ्ट आलोचना या नांवानें काढलेला भसावा
मुंबईबाहेरील बँकेच्या चेकने तसेच टपाल द्रव्यदेयकानें-मनीऑर्डरने-वर्गणी किंवा इतर रकम पाठवूं
नये 'डिमांड ड्राफ्ट'ने पाठवावी वर्गणी पोंचल्याबद्दल पावतीसाठी नांव-पत्ता लिहिलेले एक
रुपायाचें टपालतिकिट लावलेले पाकिट पाठवावें अंक न मिळाला तर टपालखात्याकडे तक्रार करावी
टपालांत अंक रवाना झाल्यानंतर आलोचना पुढील जबाबदारी घेऊं शकत नाही यासंबंधी पत्र-
व्यवहार करित राहणें शक्य नाही आलोचनेची वर्गणी किंवा अंकांच्या मागणीची रक्कम आगाऊ
भरावयाची असते. आलोचनेत प्रसिद्ध होणाऱ्या समीक्षणांतील मते आलोचनेचे
मालक संपादक प्रकाशक मुद्रक व इतर साहाय्यक यांना मान्य असतात असें नाही
आलोचनेत प्रसिद्ध होणाऱ्या साहित्याचे सर्व हक्क त्या त्या लेखकांच्या स्वाधीन
आलोचनेकडे प्रसिद्धीसाठी लेखन पाठवितांना सोबत परतीचें/उत्तराचें पुरेसें टपालहंशिल भसावें
नसेल तर त्या लेखनाच्या परतीची किंवा सुरक्षिततेची जबाबदारी आलोचनेच्या संपादकांना किंवा
साहाय्यकांना स्वीकारणें शक्य होणार नाही.

- * **The Stylistics of
Literary Translation. A Thesis
by Dr. Vilas Sarang,
analysed and appreciated.**
 - * **NIVADAK PU. BHAA. BHAAVE,
edited by V. K. Varadpande,
and Ram Shevalkar, critically reviewed.**
 - * **Applied Criticism in Marathi :
An Outlook.**
 - * **— Is This a Sign of full throat pronunciation of १**
-

**ALOCHANA : Exclusively Devoted to Criticism
of Literature and Other Arts**

Editor : VASANT K. DAVTAR

**Annual Subscription : Rs. 35/- (In India)
Rs. 50/- (Abroad)**

By Air Rs. 100/-

This issue : Rs. 5/- (Exclusive of Postage)

**Cheques and Demand Drafts to be drawn in
favour of ALOCHANA or Alochana Foundation,
payable in Bombay**

Please do not send Money Orders

All payments to be made in advance

**33, Shefalee, Mahim Makarand Sahanives,
1074 Savarkar Marg, Mahim, Bombay-400 016.**

आलोचना

केवल समीक्षेसाठी

आपले अस्तित्व व वैशिष्ट्य राखणारे

मराठीतील एकच एक मासिक

- * नव्या पुस्तकांची समीक्षणं
- * जुन्या ग्रंथांची पुनर्मुल्यांकने
- * वाङ्मयप्रकारांची तात्त्विक व ऐतिहासिक चिकित्सा
- * रसिकतेचे चढउतार
- * लेखकांच्या वाङ्मयीन कार्याचा अभ्यास
- * साहित्यविषयक प्रश्नांची व संशोधनाची चर्चा
- * वाङ्मयीन टीपा व टिपणे
- * इतर कलाविषयी ऊहापाह
- * भाषा व वाङ्मय : अभ्यासविवेचने
- * साहित्यविषयक सिद्धान्त, प्रणालि, तत्वे, इत्यादींचे वैचारिक मंथन

म्हणजे

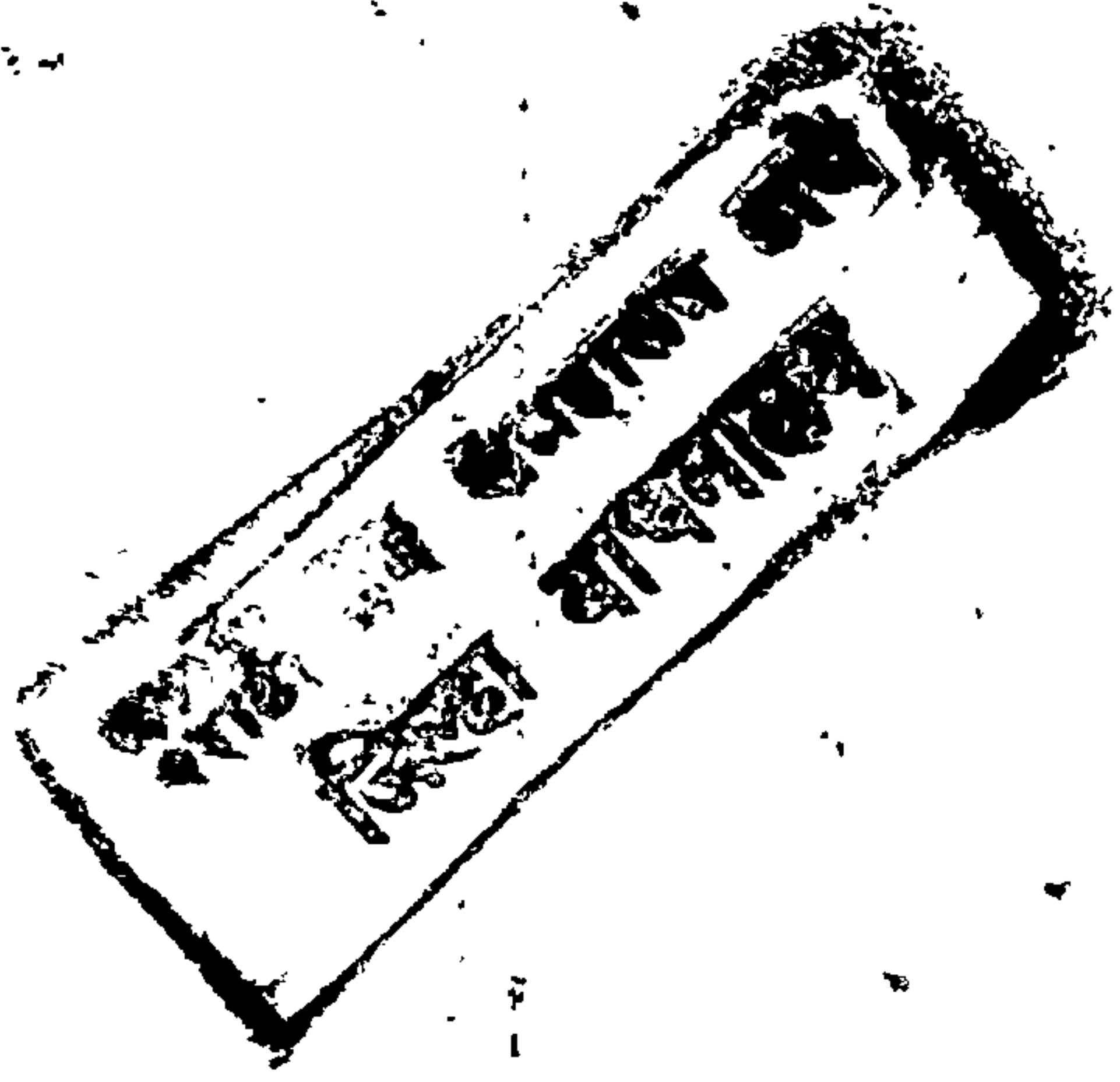
आलोचना

संपादक

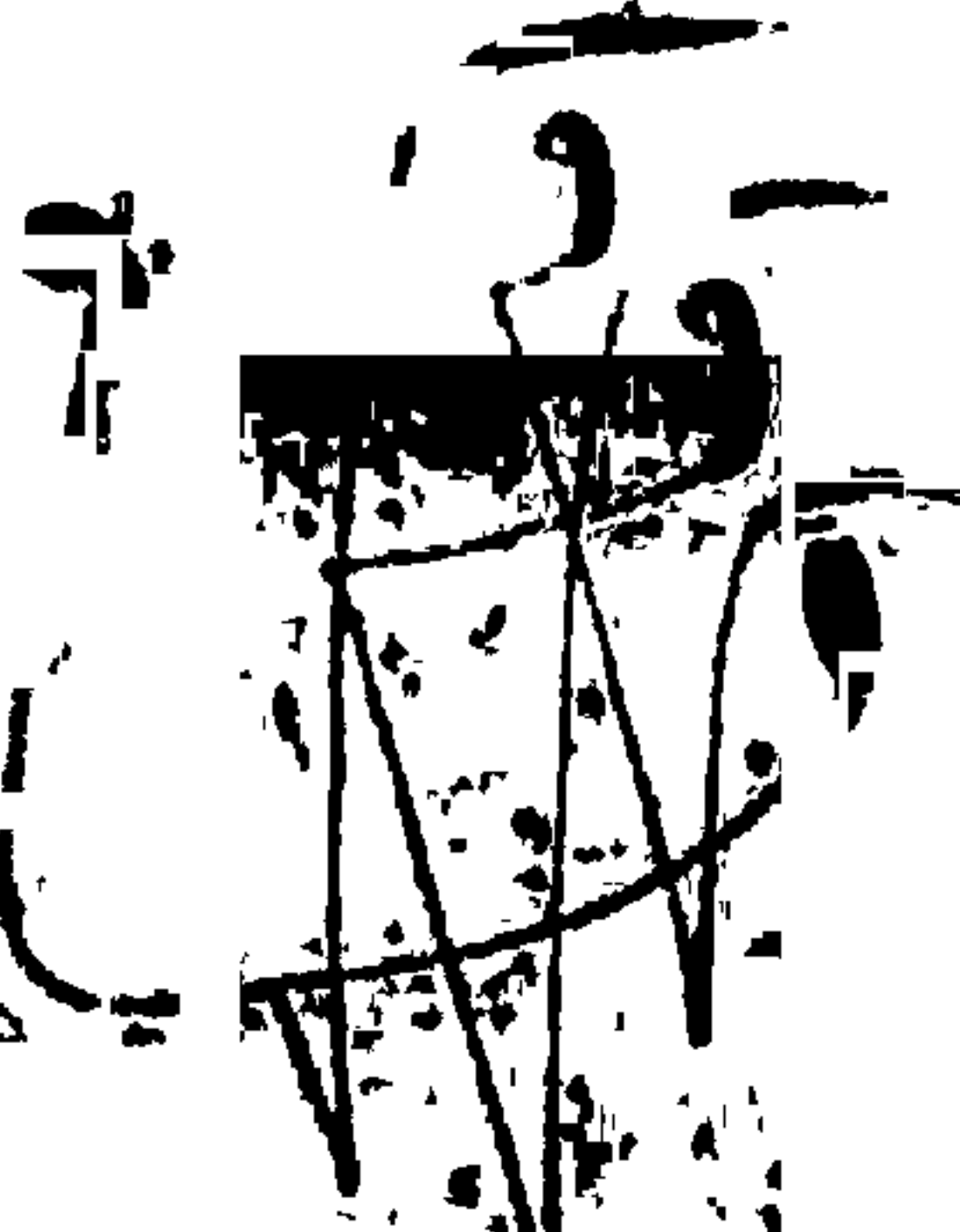
३/३३, शेफाली, माहीम मकरंद सहनिवास,

१०७४ स्वा. सावरकर मार्ग,

मुंबई ४०० ०१६



७

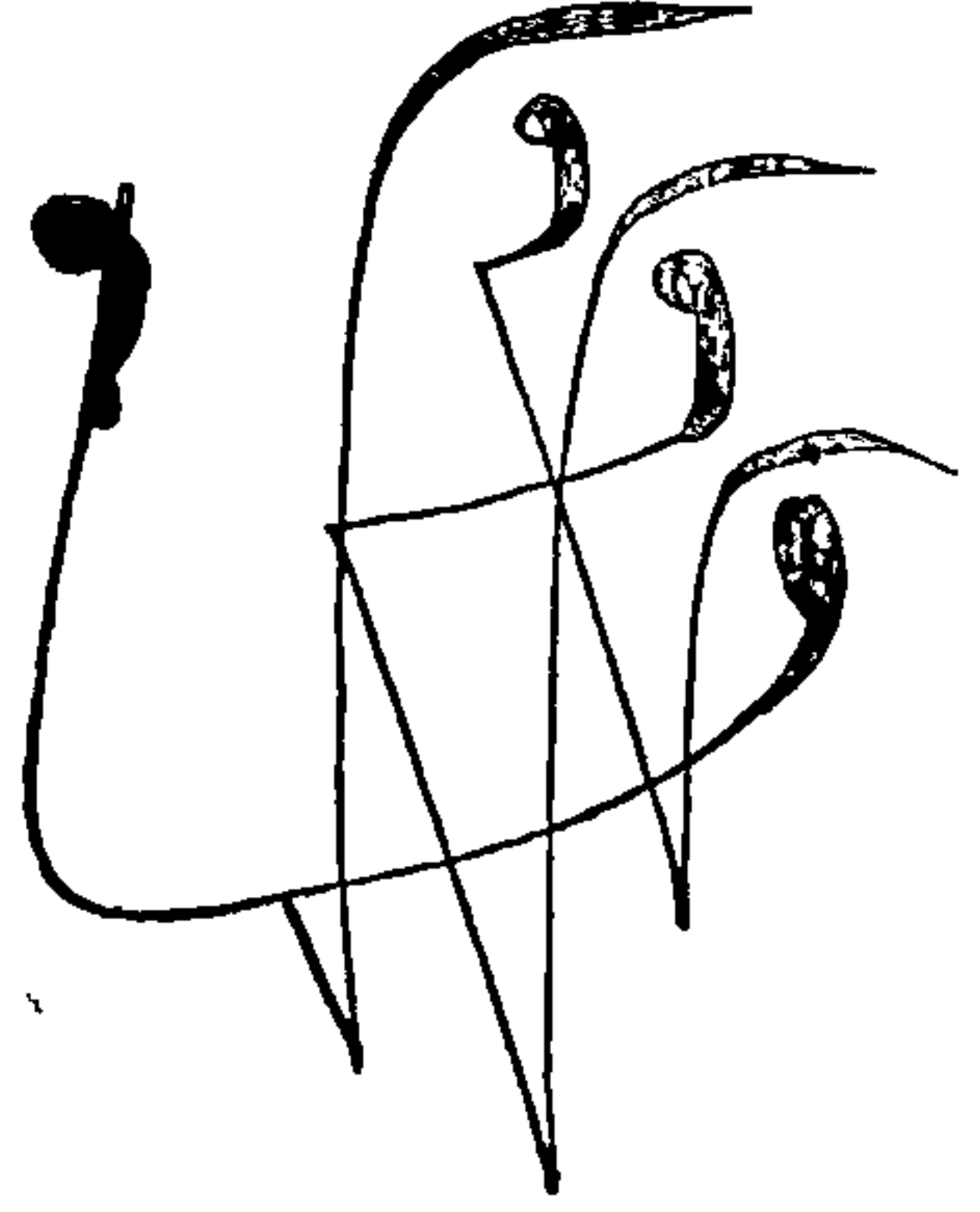


आलोचना वर्ष सव्विसावें अंक सातवा मार्च एकोणीसशें अठ्याऐशीं

साहित्य-सल्लागार-मंडळ

पु. ल. देशपांडे / मं. वि. राजाध्यक्ष

- * एक मुलाखत : अल्काशीची : १
- * नाट्याचार्य खाडिलकर : १२
- * हायकू, भाषांतरें आणि कणिका : २०



केवळ समीक्षेसाठी
आपलें अस्तित्व आणि वैशिष्ट्य राखणारें
मराठींतील एकमेव मासिक

वर्ष सव्विसावें
अंक सातवा
मार्च
एकोणीसशें अठ्याऐंशी
मूल्य पांच रुपये

संपादक मुद्रक प्रकाशक वसंत केशव दावतर मालक आलोचना प्रस्थान
सहकारी संपादक सुहास भालचंद्र बापट दिगंबर पाध्ये म. ल. वराडपांडे वसंत पाटणकर चंद्रकांत मर्गज
मुद्रण-स्थळ श्रीगंगाधर प्रिंटिंग प्रेस दादर चार शून्य शून्य शून्य अठ्ठावीस
प्रकाशन-स्थळ ३-३३ शेफाली मकरंद सहनिवास १०७४ स्वा. सावरकर मार्ग मुंबई चार शून्य शून्य
शून्य सोळा वार्षिक वर्गणी पस्तीस रुपये परदेशी पन्नास रुपये विमानानें शंभर रुपये
मागील अंक प्रत्येक अंकांची किंमत दुप्पट चेक/ड्राफ्ट आलोचना या नांवानें काढलेला असावा
मुंबईबाहेरील बँकेच्या चेकनें तसेंच टपाल द्रव्यदेयकानें-मनीऑर्डरनें-वर्गणी किंवा इतर रक्कम पाठवूं
नये 'डिमांड ड्राफ्ट'नें पाठवावी वर्गणी पोंचल्याबद्दल पावतीसाठीं नांव-पत्ता लिहिलेले एक
रुपायाचें टपालतिकिट लावलेले पाकिट पाठवावें अंक न मिळाला तर टपालखात्याकडे तक्रार करावी
टपालांत अंक रवाना झाल्यानंतर आलोचना पुढील जबाबदारी घेऊं शकत नाही यासंबंधी पत्र-
व्यवहार करित राहणें शक्य नाही आलोचनेंत प्रसिद्ध होणाऱ्या समीक्षणांतील मते आलोचनेचे
मालक संपादक प्रकाशक मुद्रक व इतर साहाय्यक यांना मान्य असतात असें नाही
आलोचनेंत प्रसिद्ध होणाऱ्या साहित्याचे सर्व हक्क त्या त्या लेखकांच्या स्वाधीन
आलोचनेकडे प्रसिद्धीसाठीं लेखन पाठवितांना सोबत परतीचें/उत्तराचें पुरेसें टपालहंशिल असावें
नसेल तर त्या लेखनाच्या परतीची किंवा सुरक्षिततेची जबाबदारी आलोचनेच्या संपादकांना किंवा
साहाय्यकांना स्वीकारणें शक्य होणार नाही.

कुलदीप कुमार

एक मुलाखत : अल्काझींची

जवळजवळ चौदा वर्षांनी केंद्रीय नाट्य विद्यालयाचा (नॅशनल स्कूल ऑफ ड्रामा - N. S. D. - यापुढे संक्षिप्त रूप कें. ना. वि.) पदविकाप्रदान समारंभ १४ मार्च १९८७ रोजी दिल्लीत साजरा झाला. कें. ना. वि. चे भूतपूर्व संचालक - दिग्दर्शक ई. अल्काझी हे समारंभाचे प्रमुख होते. त्या-निमित्ताने कुलदीप कुमार यांनी त्यांची एक मुलाखत घेतली. (सण्डे ऑब्झर्व्हर - २२ मार्च ८७.) नाट्यविषयक अनेक महत्त्वाचे मुद्दे तिच्यांत असल्यामुळे तिचे भाषांतर पुढे देत आहोत. सण्डेऑब्झर्व्हरच्या सौजन्याने.

कुमार : काल झालेल्या पदविकाप्रदान समारंभांत अल्पमुदतीचे अनेक अभ्यासवर्ग ज्यांत समाविष्ट आहेत अशा, तुमच्या परचातू सुरू झालेल्या नव्या अभ्यासक्रमावर तुम्ही टीका केली होती आणि असा प्रश्न मांडला होता की : एखाद्या नवीन अभ्यासक्रमाला नजरेत भरण्यासारखे यश मिळाले, म्हणून केवळ जुना अभ्यासक्रम हळूहळू पद्धतशीरपणे विलग करून मोडीत काढणे, हे कितपत योग्य आहे? तर अल्काझी, केवळ लक्षणीय यश मिळाले, म्हणून श्री. बी. व्ही. कारंत यांनी आधीच्या विशेषीकरणाला रजा दिली, असं तुम्हांला वाटतं काय ?

अल्काझी : त्याबाबत मला फारशी माहिती नाही. आणि खरं तर, अशा वादग्रस्त विषयांत शिरावं, असं मला वाटत नाही. किंवा एखाद्या व्यक्तीलाहि मला जबाबदार धरायचं नाही. कारण, मी गेल्यानंतरच्या काळांत नेमके कोणते बदल झाले, याची मला माहिती नाही. पण कोणत्यातरी एका टप्प्यावर, विशेषीकरण बाजूला ठेवून त्या-ऐवजी अल्प मुदतीचे अभ्यासवर्ग असलेला नवीन एकात्म अभ्यास सुरू झाला, एवढं मात्र मला निश्चित माहित आहे. अशा अल्प मुदतीच्या आणि सर्वसाधारण स्वरूपाच्या अभ्यासक्रमांत सहभागी होणाऱ्या व्यक्तींना नाटकाच्या विविध अंगांचं अगदीच जुजबी आणि प्राथमिक प्रशिक्षण मिळतं. त्यामुळे अशा अभ्यासक्रमांना माझा अगदीं पहिल्यापासून विरोध आहे.

अभ्यासक्रमाच्या पहिल्या वर्षांत नाटकाच्या विविध अंगांचा परिचय करून देणं, हे महत्त्वाचं आहे, असं मला वाटतं. त्यामुळे त्या वर्षांत, विद्यार्थ्यांचा कल कोठे आहे, हे लक्षांत येतं; म्हणजे, त्याला अभिनयात रस आहे की दिग्दर्शनांत, की नाट्यविषयक तांत्रिक अंगांत, वगैरे. बऱ्याच वेळां असं हि होतं की, विद्यार्थी दिग्दर्शनाचं शिक्षण घेण्यासाठी येतो. आणि मग त्याच्या लक्षांत येतं की, आपणांस अभिनयांतच खरी गति आहे. तर या सगळ्यांची कल्पना पहिल्या वर्षाअखेरीस येऊ शकते. पण त्याच-बरोबर अशा अभ्यासक्रमाचं स्वरूप अगदीच सर्वसाधारण, संदिग्ध नसावं. त्यांतून विद्यार्थ्याला भरीव, ठोस ज्ञान मिळालं पाहिजे.

आपण संस्कृत नाटकांचं किंवा भारतीय प्रादेशिक भाषांतील नाटकांच्या अभ्यासाचं उदाहरण घेऊं. अभ्यासक्रमांत अशा नाटकांना स्थान असलं कीं, दर वर्षीं नवनवीन नाटकांचा समावेश होत जातो. त्याबरोबर अभ्यासक्रमहि विस्तारत जातो. आणि नाट्यशिक्षणहि पूर्णपणें समकालीन बनतं. इतरहि उदाहरणं घेतां येतील. उदाहरणार्थ : अशियाई-मुख्यतः जपानी नाटकांचा अभ्यास; बुद्धधर्म या देशांतून चीन, कोरिया, जपानमध्ये गेला आणि तो धर्म जपानी नाटकांचा आधार आहे. या देशांमधील अभिजात नाटक आणि आपल्या देशांतील अभिजात रंगभूमि यांच्यामध्ये कांहीं तात्त्विक संकल्पनांचा अनुबंध आहे. याच पद्धतीनं आपणांस पाश्चात्य नाटकांचा विचार करतां येईल.

तेव्हां, अशा नाटकामधून मिळणाऱ्या नाट्यानुभवाचं स्वरूप समजून घेण्याचा दृष्टीनं, तसेंच त्यांच्या संहितांचा रंगमंचावर कसा आविष्कार केला जातो, हें बघण्याच्या दृष्टीनं जेव्हां भरीव असं शैक्षणिक-अॅकॅडमिक-साहित्य गोळा केलं जातं व त्यावर आधारित एक व्यापक असा अभ्यासक्रम आंखला जातो, तेव्हांच अनेक प्रश्नांशीं विद्यार्थ्यांचा परिचय होतो. उदाहरणार्थ : या नाटकांचा तात्त्विक भाष्य, त्यांची शैली, त्या नाटकांना आधारभूत अशा सामाजिक संकल्पना-या सगळ्या गोष्टी कशा समजून घ्याव्यात आणि त्यांचा रंगमंचावर आविष्कार कसा करतां येईल, इत्यादि प्रश्न; आतां, विद्यार्थ्यांच्या दृष्टीनें रंगभूमि ही एक दैवतच असते. त्यामुळें अशा प्रश्नांचा परिचय झाला कीं, रंगभूमि हा एक गंभीर अभ्यासाचा विषय आहे, हें विद्यार्थ्यांच्या लक्षांत येतं. आपलं कोणीहि रंगमंचावर यावं, संवाद पाठ करावेत आणि ते परीक्षकांना धडाधडा म्हणून दाखवावेत आणि म्हणावं, 'अरे, हें तर सामाजिक नाटक आहे आणि तें ऐतिहासिक नाटक आहे आणि म्हणून या नाटकांत आकर्षक भरजरी पोषाखांना महत्त्व आहे.' अशी शेरेवाजी करून अभ्यास संपत नाही, हें विद्यार्थ्यांच्या लक्षांत येतं.

एका विशिष्ट कालखंडांतील नागरतेचें, संस्कृतीचें, स्वतःचें असं तत्त्वज्ञान असतं. कोणत्याहि ऐतिहासिक कालखंडांत कांहीं मूलभूत कल्पना अस्तित्वांत असतात, त्यांचा वावर असतो; रंगभूमि ही त्या त्या काळांतील कल्पनांचा अर्क असते किंवा त्या कल्पना समकालीन रंगभूमींत एकवटलेल्या असतात, असंहि म्हणतां येईल. तेव्हां, इतिहासाचं विश्लेषण रंगभूमीच्या परिभाषेत कसं केलं जातं, हें जेव्हां विद्यार्थ्यांला कळतं, तेव्हां त्यांचा - नाट्याचा दृष्टिकोनहि धारदार बनतो. आणि रंगभूमीविषयीं आपली जी कांहीं समज होती, तिच्यापेक्षा ती खूपच व्यापक गोष्ट आहे, हें त्याला उमजतं. त्याबरोबरच वास्तुशास्त्र, नेपथ्य, आणि वेशभूषा, यांसारखे रंगभूमीचे घटक नाटकांच्या साहित्यिक बाजूशीं आंतरिकरीत्या संलग्न आहेत, याचीहि विद्यार्थ्यांला जाणीव

दोन : आलोचना

होते. ही जी परिपूर्ण गुंतागुंतीची अशी समग्रता असते, तिचा अर्थ आणि आशय रंगमंचावरील हालचालींमधून प्रेक्षकांपर्यंत पोचवावा लागतो.

पण उलट, अल्पमुदतीचे अभ्यासवर्ग असलेल्या सर्वसाधारण स्वरूपाच्या अभ्यास-क्रमांत तुम्ही तीन आठवडे प्रकाशयोजनेचा अभ्यास करतां, तर दोन आठवडे रंग-भूषेचा; मग कोणाला तरी बाहेरून बोलावलं जातं आणि मग विद्यार्थी सहा आठवडे रंगमंचव्यवस्थेकडे वळतात. या सगळ्याला खरा अभ्यास असं कसं म्हणतां येईल ? 'आघे अधुरे'सारख्या एका समकालीन नाटकाचा जेव्हां आपण अभ्यास करतो, तेव्हां त्यांतील नेपथ्याचा त्याच्या आशयाशी कसा संबंध आहे, हे बघणं आवश्यक ठरतं. त्या नाटकांतील जोडप्याचे परस्परसंबंध त्या नेपथ्यातून कसे व्यक्त होतात, त्या जोडप्याचं घर नेमकं कसं आहे - म्हणजे त्याचं स्वरूप कसं आहे, त्या घरांत कोणतं फर्निचर आहे, त्या घरांतील सामानसुमानाचं एकंदर स्वरूप (पोत) कसं आहे, याचा विद्यार्थ्यांनी अभ्यास करायचा असतो आणि जेव्हां या सगळ्या प्रश्नांचा तो विचार करतो, तेव्हां त्या नाटकांतील नटांनी रंगमंचावर एक शब्ददेखिल उच्चारण्यापूर्वीच केवळ नेपथ्यातून त्यांतील पात्रसंघर्ष मनाला जाणवतो आणि एकदम लक्षांत येतं की : 'अरेरे ! शोकात्मतेची दाट छाया पडलेलं, सगळे घटक एकमेकांपासून तुटलेलं, आणि ज्यांचं पुढं एकमेकांशी कधींही जुळणार नाहीं, असं उरी फुटणारं हे घर आहे. आणि त्यामुळें इथं कांहींतरी भयंकर प्रकार घडणार आहे.

आतां असाहि एक प्रश्न उद्भवतो कीं, हा सगळा आशय प्रकाशयोजनेतून कसा मांडावा ? नाटकांतील आंतरिक संघर्ष व्यक्त व्हावा, यासाठीं रंगमंचावरील प्रकाश-योजना कशी असावी आणि नटांच्या संदर्भांत ती कशी असावी ?

असा सगळा एकत्रित विचार केला की : 'आघे अधुरे'सारखं नाटक एक संहिता म्हणून कसं आहे, त्याची पार्श्वभूमि कशी आहे, वेशभूषेच्या, प्रकाशयोजनेच्या दृष्टीनं त्याची वैशिष्ट्ये कोणतीं आहेत, हे सर्व लक्षांत येतं.

किंवा आपण 'शकुंतला' नाटकाचं उदाहरण घेऊं. तें एक अभिजात भारतीय नाटक आहे. तिथेहि पुन्हां स्त्रीपुरुषसंबंध हाच विषय आहे. माणसं माणसांना कशीं कळून येतात, आणि त्या 'कळण्या'मागें किती गूढ तात्त्विक अर्थ भरलेला असतो, माणसांना एकमेकांची ओळख कशी पटते आणि शेवटीं सगळीं माणसं एकत्र कशीं येतात, या सग-ळ्याचा आपण विचार करूं लागतो आणि मग या नाटकाची संहिता वाचीत असतांना, वा तिचा अभ्यास करीत असतांना आपल्या लक्षांत येतं कीं, या नाटकांत पार्श्वभूमि हा कांहीं फार महत्वाचा घटक नाहीं. कारण माणसानें माणसाचा घेतलेला शोध हा एकप्रकारचा आध्यात्मिक शोधच असतो; नंतर शारीर आकृतिबंधांतून निर्माण होणाऱ्या

नृत्यरेखनाचा विचार करावा लागतो. कारण, भारतीय नृत्याप्रमाणें या नाटकांतहि नटाचं शरीर, त्याचे हावभाव आणि त्याच्या हालचाली, यांतूनच सर्व आशय आविष्कृत केला जातो.

पुनः 'शकुंतला' हें थोडं संस्कृतमध्ये आणि थोडं प्राकृतमध्ये आहे. त्यामुळें आणखी एक प्रश्न निर्माण होतो. येथें अशा दोन पातळ्या कां आहेत ? किंवा आणखी कांहीं प्रश्नः शकुंतलेनं आश्रमापासून राजदरबारापर्यंत केलेला प्रवास, तेथें राजानं आपणांस स्वीकारलेलं नाहीं, हें तिला कळणं, दुष्यंत आणि शकुंतला यांच्यातील नातं नव्यानं स्पष्ट होणं, हें सगळें आपण रंगमंचावर कसं मांडू ?

अशा दिशेनं अभ्यास केला, म्हणजे वेगवेगळ्या पातळ्यांवरील जीवन कसं समजावून घ्यावं, याचं विद्यार्थ्यांला शिक्षण मिळतं. विविध जीवनघटकांचा एकमेकांशीं असलेला संबंध आणि त्यांचा नाट्यरूपांत कसा आविष्कार करावा, हेहि तो शिकतो. विद्यार्थ्यांला अशा गोष्टी शिकवणं म्हणजे त्याला माणसाच्या इतिहासाचं शिक्षण देणं असतं. आणि हेंच करण्याची नेमकी आवश्यकता आहे. कारण आजच्या रंगभूमीनं नटावर मोठीच जबाबदारी टाकलेली आहे किंवा एका अर्थानं त्याच्याकडे कितीतरी अधिकार आलेला आहे. म्हणजे असं : एखाद्या दिवशीं आपला हा नट एखाद्या संस्कृत नाटकांत काम करीत असेल, तर दुसऱ्या दिवशीं 'भवई' या प्रकारावर आधारेलेल्या नाटकांत त्याला काम करावं लागेल; तर तिसऱ्या दिवशीं 'आधे अधुरे'मध्ये, काम करण्याची पाळी येईल; तर चौथ्या दिवशीं 'तुघलक'मध्ये काम करण्याची पाळी येईल; तर पाचव्या दिवशीं 'किंग लियर'मध्ये, तर सहाव्या दिवशीं एखाद्या जपानी नाटकांत - अशी ही यादी बरीच वाढवतां येईल आणि या परिस्थितीमुळेंच कोणत्या शारीर आणि मानसिक प्रशिक्षणाची आवश्यकता नटाला भासते, याचा सतत विचार करावा लागतो.

सध्या आपणांकडे परंपरागत लोकनाट्याविषयीं बरंच कांहीं बोललं जातं. तर, आपण यासाठीं कथकलींतील नटाचें उदाहरण घेऊं. या नटाला त्याच्या बालपणापासून जवळ-जवळ चौदा वर्षे त्या नाट्यप्रकाराचं शिक्षण दिलं जातं. दररोज विविध कथा त्याला ऐकवल्या जातात. रोज सकाळीं त्याला वेगवेगळे व्यायाम करावे लागतात. आणि दिवसांमागून दिवस अशीं सतत चौदा वर्षे त्याचा असा अभ्यास चालू राहातो. आणि आख्ख्या आयुष्यांत हा नट फार तर दोन किंवा तीन भूमिका करणार असतां. आणि त्यासाठीं तो परिपूर्ण व्हावा यासाठीं ही घडपड असते. आता आम्ही जेव्हां कथकलींवर आधारलेलं नाटक करावं म्हणतां, तेव्हां फार फार तर कथकलीच्या बाह्य आकृतिबंधाचं आपण मोडकं तोडकं अनुसरण करतो. पण कथकलींतील नटानं तब्बल

चार : आलोचना

१४ वर्षी जशी शिस्त अंगी वाणवलेली असते आणि ठराविक मर्यादित भूमिका करण्याचं बंधन त्यांना स्वीकारलेलं असतं; तशी शिस्त आपले नट स्वतःला लावून घेतील काय ? आणि तशी बंधन ते स्वतःवर घालून घेतील काय ?

वस्तुस्थिति अशी असते की, जन्मतःच अभिनयसंपन्न आणि खराखुरा सृजनशील असा नट दुर्मिळच असतो. कथकलीतील नट १४ वर्षी ज्या शिस्तीत वावरतात, तिचे व्यक्तिगत आणि सामाजिक संस्कार त्यांच्यावर असतात, विविध मूल्ये आणि दृष्टिकोन यांनी संपन्न अशा वातावरणात तो वाढत असतो. आणि प्रेक्षकांपासून तो त्याच्या गुरूपर्यंत - सर्वांची त्यांच्यावर बारीक नजर असते, आता कथकलीच्या दोन आठवड्यांच्या अभ्यासक्रमांत आपणांस हे सर्व मिळू शकेल काय ? दोन आठवडे तर सोडाच, पण दोन वर्षांत तरी हे प्राप्त होऊ शकेल का ? पण, तरी असे अभ्यासक्रम आपण आणतो. याचा अर्थ एवढाच की, पारंपरिक नाट्यप्रकारांकडे आपण केवळ गंमत म्हणून बघणं तावडतोव बंद केलं पाहिजे. कारण, या नाट्यप्रकारांना एक स्वतःच असं पावित्र्य आहे. आणि आपण समजतो त्यापेक्षा ते फार अवघड नाट्यप्रकार आहेत. आणि इथं तर आपण त्यांच्या बरवरच्या वैशिष्ट्यांभोवती घुटमळत असतो.

कुमार : शेक्सपियरचं एखादं नाटक यक्षगानशैलीनं करण्यासंबंधानं तुम्हाला काय वाटतं ?

अल्काजी : (हंसून) मला असं वाटतं की, शेक्सपियरचं एखादं नाटक यक्षगानशैलीत करण्याआधी आम्ही एखादं यक्षगान नाटक यक्षगानशैलीत कां करीत नाही ! डॉ. शिवराम कारंत यांच्यासारख्या माणसाला घेऊन आम्ही असं एक यक्षगान नाटक यक्षगानशैलीत केलं होतं. त्यावेळीं दिवसभरांत चौदा ते सोळा तास, डॉ. कारंत आमच्याबरोबर काम करीत आणि एवढा सगळा वेळ सगळे गायक, सगळे संगीतकार, तिथं उपस्थित असत आणि पारंपरिक नाट्यप्रकारांबद्दल उत्साह असणारे आमच्यापैकींही काहींजण तेथे असत. एकदां असं घडलं की, डॉ. कारंत यांच्यासमोर त्यांचे गायक काहीं गीतं म्हणत होते आणि हे उत्साही लोक तीं गीतं ऐकून आनंदानं बेभान होऊन म्हणाले : 'अप्रतिम ! वा ! किती सुंदर ! आमचे पारंपरिक नाट्यप्रकार किती थोर आहेत !' तेव्हा डॉ. कारंत मागे वळून एकदम मोठ्यानं ओरडले : 'बंद करा ही तुमची बडबड आणि प्रशंसा. हीं माणसं इथं चुका करतायत. ती काय करीत आहेत, हे तुम्हाला समजतं आहे का ? त्यांचं जें काय चाललं आहे, तें साफ चुकतं आहे आणि तुम्ही मात्र तुम्हाला काहीं समजत नसतांनासुद्धां त्यांची वाहवा करीत आहांत.' असला हौशी उत्साह मला मुळींच आवडत नाही.

मार्च : १९८८

पांच : आलोचना

यांपैकी बरेचसे नाट्यप्रकार प्रदेशविशिष्ट आहेत. रंगमंचावर केलं जाणारं कथकली आणि उघड्यावर केलं जाणारं कथकली यांचं स्वरूप एकमेकांपेक्षा पूर्णपणे वेगळं असतं. तसंच पिकानं बहरलेल्या शेतांत मध्यरात्रीच्या सुमाराला केलं जाणारं एखादं यक्षगान नाटक आणि रंगमंचावर केलं जाणारं यक्षगान नाटक हीं अगदीं भिन्न रूपं आहेत. कथकलींतील उघड्यावर वाजवल्या जाणाऱ्या ड्रमचा आवाज हा बंदिस्त खोलींतील ड्रमच्या आवाजापेक्षा वेगळा असतो. तेव्हां, महत्त्वाची गोष्ट अशी : या सगळ्याचा 'अभ्यास' केला पाहिजे आणि तो अभ्याससुद्धा त्या त्या नाट्यप्रकारांना आवश्यक अशा गांभीर्यानं आणि मन लावून केला पाहिजे.

कुमार : तुम्ही कें. ना. वि. (एन्. एस्. डी.) सोडून गेलांत. विशेषतः त्यानंतरच्या आजच्या भारतीय रंगभूमीबद्दल तुमच्या काय प्रतिक्रिया आहेत ?

अल्काझी : मी कें. ना. वि. - त होतो म्हणजे त्यावेळीं भारतीय रंगभूमीच्या इतिहासांतील सगळ्या गोष्टी तिथं एकत्रित झाल्या होत्या अस कृपया समजू नका. माझ्या तेथील कारकिर्दीबद्दल माझी तशी अजिबात समजूत नाही. आपलं कामं पुरेशा गांभीर्यानं करणं, त्याच्यावर लक्ष केंद्रित करणं, एवढंच मी तिथं केलं. अशा नम्र भूमिकेतून रंगभूमीकडे बघण्याचा एक व्यापक दृष्टिकोन निर्माण होणं हे स्वाभाविक होतं—असा दृष्टिकोन की, ज्यामध्ये समस्यांची योग्य जाणीव असेल, असा दृष्टिकोन की ज्यांतून साहित्यकृतींचा अन्वयार्थ लावण्यासाठी लागणारी पात्रता निर्माण होईल आणि त्या पात्रतेसाठी लागणारी शिस्त ज्यांत अंतर्भूत असेल; यांगसाधनेचं प्रशिक्षण मिळालेलं शरीर किंवा सैनिकी प्रशिक्षणांतून तयार झालेलं शरीर किंवा कथकलीच्या कठोर व्यायामप्रकारांतून तयार झालेलं शरीर हे जसं असत, तसा देहविकास करणं म्हणजे हे गुण किंवा पात्रता होय. कथकलीसाठी नट घडविण्यापेक्षा कथकलीच्या व्यायामप्रकारांपासून नटाचा देह घडवणं हे माझ्या दृष्टीनं अधिक महत्त्वाचं होय.

सर्व सैनिकी क्रीडा या आध्यात्मिक परंपरेतील शिस्तीचा आणि नियमनांचाच प्रकार आहेत. म्हणजे आपणांस जेव्हा नटाला घडवायचं असतं तेव्हा देहसौष्ठव निर्माण करायचं नसतं, तर जो देह आंतरिक दृष्ट्या संबद्ध आणि मुसगत असेल. जो तत्संबंधी नाट्यविषयक अपेक्षा पूर्ण करील, असा एकात्म देह घडवायचा असतो; आतां ही कल्पना नटापर्यंत कशी पोचवावी, हा प्रश्न असतो. नटाच्या आवाजाचा उपयोग फसा करावा शब्दकळा, उच्चारण, विश्राम किंवा प्रसरण, या अंगांनी त्या आवाजाला आकार कसा द्यावा त्याला विकसित रूप कसं द्यावं अशा अनेक समस्या असतात.

इतरहि अनेक प्रश्नांचा विचार करावा लागतो. एखादा नट, नाट्यतंत्राचा प्रत्यक्षांत वापर कसा करतो ? इतिहासांतील विविध कालखंड सूचित करण्यासाठी भाषेचा वापर

सहा : आलोचना

कसा केला जाऊं शकतो ? जुन्या काळांत तो कसा केला गेलेला आहे ? आणि आज तीच भाषा कशी बोलली जाते. आमचं हिंदी बोलणं एवढं अशुद्ध कां असतं ? हिंदीच्या किती बोली आहेत, त्या बोलीचा पोत कितपत समृद्ध आहे ? उर्दू शब्द उच्चारतांना आम्ही एवढ्या चुका कां करतो ? निदान एखादी भाषा किमान शुद्ध पातळीवर बोलतां येईल आणि बोलतां यावी, म्हणून आम्ही आमची कुवत वाढवूं शकतो की नाही ? असे हे सगळे प्रश्न :

त्यांचा विचार केल्यानंतर, नटाच्या हालचाली आणि हावभाव यांमधून त्याला त्याची भूमिका कशी मांडतां येईल, या विषयाकडे आपण वळूं.

कुमार : कालच्या भाषणांत तुम्ही असं म्हणाला होतात की, आपल्या जीवितकार्याचा आपल्या देखत विनाश होत आहे, हे उघड्या डोळ्यांनीं बघणं कसं शक्य आहे ? हे जर खरं असेल, तर कें. ना. वि. सोडल्यानंतर तुम्ही स्वतः रंगभूमीपासून दूर कां राहिलांत ?

अन्काझी : मी जेव्हा कें. ना. वि. सोडलं तेव्हां तेथील वातावरण सृजनशीलतेला पूरक राहिलं नव्हतं, राजकारण आणि क्षुद्रता यांनीं बुजबुजलेल्या त्या वातावरणांत त्या संस्थेच्या गरजा किंवा मूलभूत तत्त्व, यांवर कोणाचीच श्रद्धा राहिलेली नव्हती. एका-प्रकारे सगळ्याच गोष्टींचंच अवमूल्यन झालेलं होतं. मी जर तेथे राहिलों असतो, तर मग मला तेथील राजकारणांत गुंतावं लागलं असतं आणि तसं व्हावं अशी माझी मुळीच इच्छा नव्हती. अशा घाणेरड्या राजकारणांत गुंतून पडावं, असं कोणाहि सच्चा कलावंताला वाटत नाही. कारण, लोकांसमोर जाणं आणि आपली गुणवत्ता सिद्ध करणं, हेच नटाचं इतिकर्तव्य असतं आणि तेथेच सगळ्या गोष्टींना विराम मिळाला पाहिजे. रंगमंचावरील काम हेच नटाचं राजकारण; दुसऱ्याचे पाय खेचणं, वशिलेबाजी करणं, फसवाफसवी करणं, परदेशवाऱ्या करणं, वरिष्ठांशीं संबंध जोडणं आणि उत्सवांमध्ये मिरवणं, हे कांहीं खऱ्या नटाचं राजकारण असूं शकत नाही, तें त्याचें कार्यहि नाही. दुसरं असं : मी कें. ना. वि. सोडून गेलों त्यावेळीं तेथे नवीन तरुण दिग्दर्शक प्रविष्ट होत होते. मग मी सल्लागार म्हणून राहावं असं मला सुचवलं गेलं. आणि तें मला मान्य नव्हतं, कारण, नाट्यध्वसायांत ज्यांनीं आपली गुणवत्ता आधींच सिद्ध केली आहे, अशा लोकांना 'तुम्ही असं करा, तुम्ही तसं करूं नका' एखाद्या डुदढाचार्यासारखं मी सांगणं म्हणजे त्यांच्यावर बंधन घालणं होतं, त्यांच्या कामांत अडथळा आणल्यासारखं झालं असतं. त्यामुळं मी दूर राहणं पसंत केलं.

नाटकाच्या सामग्रीसाठीं विविध अंगां शिकवण्यासाठीं तयार, समर्थ शिक्षकांची आवश्यकता असते. प्रकाशयोजना, रंगभूषा आणि रंगमंचाचं वास्तुशास्त्र, यांमधील तज्ज्ञाची

गरज भासते. कें. ना. वि. मध्ये असणारी या शाखांमधील कोणीहि व्यक्ति त्या त्या विषयांतील अधिकारी तर असलीच पाहिजे आणि त्याचबरोबर एक शिक्षक या नात्याने आपलं ज्ञान विद्यार्थ्यांपर्यंत पोचवण्याची क्षमता तिच्याजवळ असली पाहिजे. तसंच, नाट्याची विविध अंगे परस्पर संबंधित अशी आहेत, हेहि तिनं विद्यार्थ्यांना दाखवून दिलं पाहिजे.

जर आपण एखादं संस्कृत नाटक वसवणार असूं, तर आपणांस एखादा नृत्यशिक्षक लागणारच. कारण, त्या नाटकांतील कांहीं घटक असेच असतील कीं, जे फक्त नृत्यांतूनच व्यक्त होऊं शकतील. आतां, शकुंतलेच्या मार्गे भुंगे लागतात, हा प्रसंग आपण उदाहरण म्हणून घेऊं. तो रंगभूमीवर कसा सादर करावा ? तर, आपणांस थोडं नृत्य आणि कांहीं खास शैलींतील हालचाली यांची आवश्यकता भासेल. भुंग्यांच्या तडाख्यांतून सुटण्यासाठीं एक स्त्री धांवत आहे. असं या मांडणींतून एकीकडे व्यक्त झालें पाहिजे आणि त्याचवेळीं त्या प्रसंगाचा साक्षी असणाऱ्या दुष्यंताच्या मनांतील शृंगारभावनेचाहि आविष्कार झाला पाहिजे. हा आशय नृत्यांतून कसा मांडावा ? त्यासाठीं कोणत्या स्वरूपाची नृत्यनिर्मिति करावी लागेल ?

हा संस्कृत नाटकाचा विचार झाला. आतां समकालीन भारतीय समाजस्थिति रंगभूमीवर कशी आविष्कृत होते, तें पाहूं या. पुन्हा आपण 'आधेअधुरे'चं उदाहरण घेऊं. या नाटकाचं विश्लेषण करतांना पुढील प्रश्न उपस्थित होतात. भारतीय मध्यमवर्गीय व्यक्तींचे खरेखुरे परस्परसंबंध या नाटकांतून आविष्कृत झाले आहेत का ? माणसांतील परस्परनात्यांकडे वळण्याचा, मोहन राकेश यांचा दृष्टिकोन दृषित आहे का, कीं तो लेखक हे नातेसंबंध सुद्धा म वेगवेगळे काढून समोर मांडीत आहे ? कीं लोकांच्या जें अनुभवाला येतं, पण त्याविषयीं ते उघडपणें बोलण्यास भितात, असे अनुभव तो समोर मांडीत आहे ? एक नाटककार म्हणून मोहन राकेशचा विकास कसा झाला, ते पाहा. एकोणीसशेंचासष्टमध्ये एकदिवस त्याच्या अनेक नाटकांपैकीं 'आषाढ का एक दिन' हें नाटक मी वाचलं. तें मी रंगभूमीवर आणूं नये, असं हि मला कांहींजणांकडून सांगितलं गेलं. त्यावेळीं लोक म्हणत कीं : 'तें काय नाटक आहे ! साध्या नभोवाणी नाट्याचा सुद्धा दर्जा त्याला नाही. आणि त्या नाटकाची भाषा इतकी संस्कृतनिष्ठ आहे कीं, दिल्लीच्या प्रेक्षकांना तें समजणार देखिल नाही. शिवाय, नाट्याच्याहि दृष्टीनं तेथें ठणठणाठ आहे.

पण तें एक श्रेष्ठ नाटक आहे, असं मला वाटत होतं. कारण माझ्या दृष्टीनं कालिदासाचं जीवन एवढाच कांहीं त्या नाटकाचा विषय नाही. सृजनशील व्यक्ति आणि तिची प्रतिभा यांमधील बंध, ती व्यक्ति आणि भोंवतालची व्यक्ति यांमधील बंध, कलेच्या

आठ : आलोचना

वेदीवर मानवी नातेसंबंधाचा बळी कसा जातो, आणि मग अशा व्यक्तीची तडफड आणि दुर्दशा कशी होते—असे सगळेच विषय त्या नाटकांत सादृश्यसंबंधाने आलेले आहेत. मोहन राकेश या नाटकांत त्याची व्यक्तिगत समस्या मांडतो आहे, असंच जणू मला वाटलं. ती समस्या अशी की : एखादा माणूस व्यावसायिक कलावंत असतो; आपल्या प्रतिभेच्या बळावर त्याला लोकांसमोर कांहीं मांडायचं असतं, आणि अशा-वेळीं इतर व्यक्तींचा तो एक साधन म्हणून वापर करतो का ? त्यानं तसा करावा का ? आणि तसं केल्यानंतर त्या माणसांना त्यानं तसं सोडून द्यावं का ? गव्हाणीत पेंढा किंवा आंबोण टाकावं तसं त्यानं व्यक्तींना वापरावं का ?

हे असे प्रश्न आणि विषय त्या नाटकांत होते. त्यामुळे मी त्याच्याकडे ओढला गेलो. त्यानंतर मोहन राकेशचं बौद्धकाळावर आधारलेलं 'लहरींके राजहंस' हें नाटक आलं. तेव्हां मी त्याला म्हणालो : 'तूं या नाटकांतून काय सांगूं पाहात आहेस, हें मला कळलं आहे. पण तूं वर्तमानकाळांतल्या अनुभवांवर लक्ष कां केंद्रित करीत नाहीस ? तुझ्यांत आणि प्रेक्षकांच्यामध्ये आधींच तूं एक भिंत उभी केली आहेस आणि या नाटकांतून सुद्धा तुला सादृश्यसंबंधांतून कांहीं व्यक्त करायचं आहे. पण लोक मात्र फक्त एक ऐतिहासिक नाटक म्हणून त्याच्याकडे पाहातील (असं होऊ नये असं वाटत असेल तर) अशा स्वरूपाचं तूं कां लिहितोस ? ही संस्कृतनिष्ठ मिट्ट गोड अशी हिंदी भाषा तूं कां वापरतोस ? तूं चारचौघांची सर्वसाधारण भाषा वापरली पाहिजेस. कारण तिच्यांतच एक ताकद असते, एक जिवंत थरथर असते.'

मग त्यानं 'आधेअधुरे' लिहिलं आणि तें प्रथम मला वाचून दाखवलं. त्यावर चर्चा करतांना त्याला नाटकांतील भाषेच्या वैशिष्ट्यांची जाणीव झाली आणि पुढे जेव्हां त्याला अधिछात्रवृत्ति (फेलोशिप) मिळाली, तेव्हां त्यानं 'नाट्यगत शब्द—भाषा' (ड्रॅमॅटिक वर्ड) हा अभ्यासविषय म्हणून निवडला.

कुमार : मला वाटतं, माझा प्रश्न अनुत्तरितच राहिला आहे. कें. ना. वि. सोडल्यानंतर तुम्ही नाट्यक्षेत्रापासून दूर राहण्याचं कां ठरविलंत ?

अल्काशी : असं बघा की, मी ज्या विषयांबद्दल आतां बोललो, त्यांतच मला स्वारस्य होतं. रंगभूमीवरील चित्तचक्षुचमत्कारिक गोष्टींपासून, घटकांपासून आपण नेहमीच सावध राहिलं पाहिजे. तसंच, या घटकांच्या जोरावर किंवा अन्य कोणत्याहि साधनांनीं प्रेक्षकांवर छाप टाकण्याचेंहि आपण टाळलं पाहिजे. मला वाटतं (कीं इतर कोणत्याहि गोष्टींपेक्षां, त्यावेळीं—) संस्था ही माझी गरज होती.

कुमार : मग, संस्था सुरू करायची वेळ टळून गेली आहे असं त्यावेळीं तुम्हाला वाटलं ?

अल्काशी : जवळ जवळ तसंच. त्यावेळीं फार उशीर झाला होता. आणि आपली संस्था असल्याशिवाय आपण रंगभूमीवर खऱ्या अर्थानं काम करू शकत नाहीं. आणि ज्या हौशी रंगभूमीची मी मुंबईत स्थापना केली तिकडेहि मी त्यावेळीं परत जाऊ शकत नव्हतां आणि तसं करावंसं वाटलं, तरी पुन्हां आपलीं माणसं गोळा करणं, संस्थेची तत्वं, असे अनेक विषय होतेच. आतां हें सगळं मी पहिल्यापासून सुरू करू शकत नाहीं. ज्या संस्थांवरून मला आदर आहे, त्यांच्या द्वारेच मी कांहीं करू शकतो. मला असं हि वाटलं की, जरी आपला भ्रमनिरास झाला असला तरी आपण त्यांत वाहून जाऊ नये. कारण त्यामुळे माणूस फक्त कडवट बनतो. म्हणून निर्मितीला वाव असलेल्या अशा क्षेत्रांत मला पुन्हां जायचं होतं. म्हणून मी चित्रकलेच्या क्षेत्रांत शिरलों. नंतर माझ्या लक्षांत आलं की, रंगभूमीवर मी जेव्हां निर्मितीशील होतो, तेवढाच चित्रकला क्षेत्रांतहि आहे. आणि रंगभूमीवर जितकं महत्त्वपूर्ण काम मी करीत होतो, तितकंच चित्रकला-क्षेत्रांतहि मला करतां येतंय. अर्थात् त्या क्षेत्रांतहि एखादी चित्रसज्जा (आर्ट गॅलरी) चालवण्यांत मला रस नाही. समकालीन वास्तव भारतीय कलेंतून कसं प्रतिबिंबित होतं आहे, हें पाहणं किंवा भारतीय कलेचा ऐतिहासिक विकास कसा झाला, भूतकाळांतील कोणत्या गोष्टी तिनं उचलल्या आणि येथील परिस्थिति आपले कलावंत कशा स्वरूपांत व्यक्त करतात, या सर्वांत मला स्वारस्य आहे.

कुमार : म्हणजे भारतीय कलाक्षेत्राच्या संदर्भांत नेमकं 'आधुनिक' काय आहे या समस्येचा शोध तुम्ही घेत आहांत का ?

अल्काशी : अगदीं बरोबर. मलासुद्धां भारतीय कलाक्षेत्रानं वेढलेलं नाहीं का ? चित्रकार हुसेन, राजस्थानी चित्रकला, जयपूरची लघुचित्रशैली-हें सगळं माझ्या अंवर्तीभंवर्तीच आहे. (या पार्श्वभूमीवरच आधुनिक म्हणजे काय, याचं उत्तर शोधायचं आहे.)

कुमार : तुमच्या दृष्टीनं भारतीय रंगभूमीची आजची स्थिति कशी आहे ?

अल्काशी : जब्बार पटेल आणि त्यांचा गट यांच्याविषयीं मला आदर वाटतो, रतनथिय्यम आणि त्यांचं मणिपुरी नृत्यपथक यांच्या कार्याविषयींहि मला अभिमान वाटतो. पण एखादी नाटकमंडळी चालवणं वेगळं आणि नाट्यविद्यालय चालवणं वेगळं. आणि हा फरक फार महत्त्वाचा आहे. कारण नाटकमंडळीची घडपड नाट्यनिर्मितीच्या दृष्टीनं चाललेली असते. आणि आपले नट इत्यादि सर्व नाट्यघटक हे तयार आहेत, हें तेथें गृहीतच धरलेलं असतं. पण प्रशिक्षण संस्थेच्याबाबत मात्र हें चित्र पालटतं : तर, अतिशय महत्त्वपूर्ण असं वाहेर कांहींतरी घडत आहे पण तें रंगभूमीवर सातत्यानं आणणं, ही फार अवघड गोष्ट असते. कारण रंगभूमीला एक भक्कम आधार लागतो. आणि हा आधार ही एक महागडी गोष्ट असते. नट लागतात, रंगमंच मिळावा लागतो,

दहा : आलोचना

प्रकाशयोजनेची सामग्री मिळावी लागते-अशा एक ना दोन गोष्टी.

कुमार : असं दिसतं की, एकोणीसशें पंचावन्न ते साठच्या दरम्यान एकदम एकाच काळांत वैशिष्ट्यपूर्ण अशी खूप नाटकं लिहिलीं गेलीं, तुमच्या मते याचं कारण काय असावं ? आणि सध्यां तर चांगल्या संहिता पुरेशा प्रमाणांत मिळत नाहीत, अशीहि प्रत्येकाची तक्रार आहे.

अल्काशी : शेवटीं असं आहे कीं, नाटककार एखाद्या पोकळीवजा परिस्थितींत लिहूं शकत नाहीं. आणि जरी त्यानं नाटक लिहिलं, तरी जोपर्यंत तें रंगमंचावर येत नाहीं तोपर्यंत तें अपुरंच राहातं. आपणांस जिच्याबद्दल आदर आहे, अशा एखाद्या नाट्य-संस्थेनं आपला नाट्यप्रयोग करावा असं त्याला नक्कीच वाटत असतं. केंद्रीय नाट्य विद्यालय (एन्. एस्. डी.) नेमकी ही गरज तेव्हां पूर्ण करीत होतं.

मोहन राकेशनं मला एकदां एक आश्चर्यकारक गोष्ट अगदीं सहज सांगितली. मुंबई-मध्ये तो 'सारिका' या नियतकालिकाचा संपादक होता. पण मुंबईत कांहीं आमचा एकमेकांशीं परिचय नव्हता आणि त्याचं 'आषाढ का एक दिन' जेव्हां आम्ही दिल्लींत सादर केलं, तेव्हांहि तो मुंबईतच होता. पुढें केव्हांतरी भेट झाल्यावर तो मला म्हणाला, 'तुमचे माझ्यावर किती उपकार आहेत, हें बहुधा तुम्हांला माहीत नसावं. मी म्हणालों, 'ते कसं काय बुवा ? '

तेव्हां तो म्हणाला, "माझं सगळं कलात्मक जीवन तुम्ही घडवलंत, 'आषाढ का एक दिन' च्या तुम्ही केलेल्या निर्मितीची एवढी प्रशंसा झाली कीं, त्यामुळें माझ्या नाटकाचा विद्यापीठाच्या अभ्यासक्रमांत पाठ्यपुस्तक म्हणून समावेश झाला. आणि त्या-मुळें त्या नाटकांतून मला चांगले पैसे मिळाले !"

त्यावेळीं अशा कांहीं गोष्टी घडूं लागल्या आणि स्वाभाविकच अधिकाधिक नाटककार पुढें येण्यासाठीं धडपडूं लागले, लिहूं लागले.

तुम्ही मधार्शी मार्गे वळून पाहण्याचा उल्लेख केला होता. त्यासंबंधी थोडसं. मी कें. ना. वि. सोडलं, त्याबद्दल आतां मला वाईट वाटतं. आणखी पंधरा एक वर्षं मी तिथं राहिलं पाहिजे होतं. मी सोडून गेलों, याबद्दल माझ्या मनांत थोडी अपराधीपणाची-सुद्धां भावना आहे. पण दुसऱ्या बाजूनं विचार केला, तर त्या परिस्थितींत मी वेगळं काय करूं शकणार होतों ? प्रत्येकाच्या स्वभावाला कांहीं कंगोरे असतात... शिवाय आपल्या मुख्य विषयापेक्षां इतर गोष्टींत गुंतावं लागणं, हें पुन्हां वाईटच असतं... पण कें. ना. वि. नं सांगितलं, तर माझ्या माजी विद्यार्थ्यांबरोबर एखादं-दुसरं नाटक सादर करणं मला आवडेल.

ना. कृ. शनवारे नाट्याचार्य खाडिलकर

कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर हे थोर देशभक्त, व्यासंगी पत्रकार आणि श्रेष्ठ नाटककार म्हणून ओळखले जातात. पण पत्रकारिता व देशभक्ति यांपेक्षा त्यांची नाट्यक्षेत्रांतील कामगिरीच आज रसिकांच्या लक्षांत आहे. 'नाट्याचार्य, हा किताब त्यामुळेच रसिकांनी त्यांना मोठ्या प्रेमाने बहाल केला आहे. 'भारतीय साहित्याचे निर्माते' या मालिकेत साहित्य अकादेमीने 'नाट्याचार्य खाडिलकर' ही पुस्तिका प्रसिद्ध केली आहे. डॉ. नारायण कृष्ण शनवारे यांनी खाडिलकरांच्या मराठी नाट्यसृष्टीतील बहुमोल कामगिरीचा आढावा आणि त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचे दर्शन या पुस्तिकेतून घडविले आहे, अशी नोंद या पुस्तकाच्या वेष्टनावर केली आहे.

भारतीय भाषांतील साहित्यिक उपक्रमांचा समन्वय करणे व एका भारतीय भाषेतील उत्तम साहित्याचे लोण अन्य भाषांच्या वाचकांपर्यंत पोचविणे, या उद्देशानेच साहित्य अकादेमीने 'भारतीय साहित्याचे निर्माते' ही माला प्रसिद्ध करण्याचा उपक्रम हाती घेतला आहे. आपला हा उद्देश अर्थातच अकादेमीने इतर लेखकांप्रमाणे डॉ. शनवारे यांच्या समोरही ठेवलेला असणारच. या पुस्तिकेची रचना डॉ. शनवारे यांनी एकंदर दहा प्रकरणांतून केली आहे. खाडिलकरांच्या जीवनाचा 'प्रारंभ' नोंदवून नंतर त्यांच्या देशभक्तीचा विचार टिळक युग आणि गांधी युग अशा दोन प्रकरणांत त्यांनी केला आहे. खाडिलकरांच्या व्यक्तिमत्त्वांशी निगडित अशा नाट्याचार्य, पत्रकार, वक्ता व तत्त्वज्ञ, अशा चार विशेषांची रचना चार प्रकरणांतून केल्यावर डॉ. शनवारे यांनी त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा व गृहजीवनाचा थोडक्यांत परिचय करून दिला आहे. 'उपसंहार' हे केवळ एक पानाचे प्रकरण असून त्यांत त्यांच्या मृत्यूचा उल्लेख व केवळ एका परिच्छेदांत त्यांचे मूल्यमापन केलेले आहे. कृष्णाजी प्रभाकर उपाख्य काकासाहेब खाडिलकर यांच्या वैयक्तिक आयुष्यातील घटना कालानुक्रमाने देता देता डॉ. शनवारे त्यांच्यावर झालेल्या भारतीय तत्त्वज्ञानाच्या संस्कारांचा उल्लेख करतात. खाडिलकरांच्या वाङ्मयीन जीवनाचा 'प्रारंभ' हि येथे थोडक्यांत नोंदविला गेला आहे. 'विविधज्ञानविस्तारा'शी झालेल्या संबंधातून खाडिलकरांचे 'सवाई माधवरावाचा मृत्यु' हे नाटक व 'गौतम बुद्ध' हा प्रबंधवजा लेख हे साहित्य झाले, या सुरुवातीच्या लेखनाच्या उल्लेखावरुनच 'खाडिलकरांची लेखणी पाजळली जाऊ लागली' ही अभिप्रायवजा नोंद सुरुवातीसच आली आहे. टिळकांप्रमाणे खाडिलकरांनीही 'व्यायामा'कडे विशेष लक्ष पुरविले होते, ही माहिती सुरुवातीस देऊन नंतर डॉ. शनवारे यांनी ना. वा. कानिटकरांनी खाडिलकरांचा टिळकांशी परिचय करून दिला, हे सांगितले आहे.

टिळकांनीं खाडिलकरांना 'केसरी'त लेख लिहिण्यास सांगितलें व तो मनाप्रमाणें उतरला हें पाहातांच त्यांना 'केसरी'त दाखल करून घेतलें. 'प्रारंभ' या प्रकरणाचा उद्देश खाडिलकरांच्या वैयक्तिक जीवनांतील बंधपर्यंतच्या घटनांचा उल्लेख करणें, एवढाच मानला, तर हें प्रकरण ठीक उतरलें आहे. पण याच प्रकरणापासून एक न पटणारी पद्धति लेखकानें स्वीकारली आहे, असें दिसतें. प्रत्यक्ष खाडिलकरांच्याच लेखांतील उताऱ्यांचा उपयोग त्यांचे विचार मांडण्यासाठीं डॉ. शनवारे यांनीं केला आहे.

खाडिलकरांच्या देशभक्तीचा परामर्ष डॉ. शनवारे यांनीं दोन प्रकरणांतून घेतला असून त्याची विभागणी टिळक युग व गांधी युग अशी केली आहे. वास्तविक पाहातां खाडिलकरांच्या देशभक्तीचा विचार एका प्रकरणांत सलगपणें करतां आला असता. या दोन प्रकरणांतील एकंदर चौवीस पानांतील जवळजवळ एकतृतीयांश पानें खाडिलकरांच्या विविध राजकीय लेखांतील अवतरणांनीं व्यापलीं आहेत. 'टिळक युगांत टिळकांच्या काळाचें व त्यांच्यावरील खटल्याचें वर्णन करतां करतां खाडिलकर टिळकांच्या तुरुंगवासाच्या काळांत 'केसरी'त अग्रलेख लिहित असत, असा एक सरळ उल्लेख येतो आणि त्यांच्या लेखांतील उतारे देण्याचा कार्यक्रम सुरू होतो.

खाडिलकरांचें लेखनसामर्थ्य, त्यांचा परंपरेचा अभिमान, प्रखर देशाभिमान, विषयाकडे देशहितैक दृष्टीनें पाहण्याची त्यांच्या मनाची ठेवण, प्रतिपाद्य विषय ठळकपणें व जोरकसपणें वाचकांच्या मनासमोर उभा राहिल, अशी शब्दयोजना करण्याची त्यांची पद्धति, इत्यादि वैशिष्ट्ये सांगतांना डॉ. शनवारे यांनीं स्वतःच्या नव्हे, तर टिळकांच्या शब्दांतच खाडिलकरांच्या पत्रकारितेचें कौतुक केलें आहे. (पृ. ११.) टिळकांचा खाडिलकरांवर पूर्ण प्रभाव होता, हेंच यांतून दिसतें आहे. १८९६ ते १९१९ पर्यंतच्या टिळकांच्या राजकीय व सामाजिक घटनांच्या आधारे खाडिलकरांची टिळकभक्ति सांगतांना लेखकानें खाडिलकरांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा नेमका कोणता पैलु विशद केला आहे, हें समजत नाहीं. खाडिलकरांच्या देशभक्तीपेक्षां त्यांच्या टिळकभक्तीलाच येथे अधिक प्राधान्य दिलें जात आहे, असें वाटतें. टिळक जहाल क्रांतिकारी होते, हें नेमकें कशासाठीं सांगावें, आणि तें सांगून नंतर खाडिलकरहि प्रखर क्रांतिवादी म्हणून प्रसिद्ध होते, असा नुसता उल्लेख करावयाचा. (पृ. ११.) पुढें खाडिलकरांच्या नव्हे, तर खुद्द टिळकांच्याच मतांचें विवेचन डॉ. शनवारे करतात. त्यापेक्षां राजकीय सभामंचावर गाजलेल्या भाषणांच्या आधारे खाडिलकरांच्या वक्तृत्वकलेची अधिक ओळख करून देण्यानें हि बरेच कांहीं साधतां आलें असतें. (तें अधिक योग्य ठरलें असतें, असें वाटतें.) 'सुरत' काँग्रेसमध्ये टिळकांनीं काय केलें,

हे सांगण्यापेक्षां या घटनेचा खाडिलकरांच्या मनावर नेमका काय परिणाम झाला, याचे विवेचन त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या आलेखाच्या संदर्भात अधिक महत्त्वाचे ठरले असते. त्याऐवजी येणारी खाडिलकरांच्या 'केसरी'तील लेखांची अवतरणे (पृ. १३, १४.) अपेक्षित कार्य करू शकत नाहीत, असे म्हटले, तर ते वावगे ठरू नये.

ज्या लेखांमुळे टिळकांवर राजद्रोहाचा खटला भरला गेला, त्या आटापैकी पांच लेख खाडिलकरांचे होते, हे सांगताना त्या पांच लेखांतील जी अवतरणे दिली जातात, त्यांनीही काहीच अपेक्षित परिणाम साधला जात नाही. त्यापेक्षां कृष्णाजीपंत खाडिलकर यांचे काही लेख टिळकांनाही मागे टाकण्याइतके तेजस्वी असत, (पृ. १८.) या न. चिं. केळकरांच्या अभिप्रायाच्या अनुषंगाने खाडिलकरांच्या देशभक्तीचे व पत्रकारितेचे विश्लेषण अधिक प्रभावी ठरले असते. प्रत्यक्षात मात्र खाडिलकरांच्या व्यक्तिमत्त्वावर टिळकांचा आत्यंतिक प्रभाव पडला, हे जाणवून डॉ. शनवारे यांनी या प्रकरणांत टिळकासंबंधीचीच भरपूर माहिती पुढून त्या संदर्भात खाडिलकरांचे व्यक्तिमत्त्व रेखाटण्याचा एक अनाकलनीय प्रयत्न केलेला दिसतो. टिळक व खाडिलकर यांच्यात काही मतभिन्नता आढळली, तर त्याची दखल न घेतां खाडिलकरांचा टिळकांच्या निर्णायक बुद्धीवर अत्यंत गाढ विश्वास होता, असे म्हटल्यामुळे टिळकांचे व्यक्तिमत्त्व कदाचित् उलगडत असेल, हे खरे; पण खाडिलकरांच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या संदर्भात मात्र निश्चितपणे काहीच म्हटले जात नाही.

'केसरी'तून बाहेर पडल्यावर खाडिलकरांनी 'लोकमान्या'चे संपादकत्व स्वीकारले. टिळकांच्या पहिल्या पुण्यतिथीस जेव्हां काँग्रेसने 'असहकार चळवळी'ची सुरुवात केली, तेव्हां खाडिलकरांनी पगडी उतरवून खादी टोपी डोकीवर चढविली. म. गांधींच्या चळवळीतून महाराष्ट्रांत टिळक पक्षीयांत मतभेद निर्माण झाले. कृष्णाजी प्रभाकरांनी यावेळी महाराष्ट्र प्रांतिक परिपदेच्या अध्यक्षपदावरून टिळकांनंतर गांधींचे अनुयायित्व स्वीकारण्यांत कृतघ्नपणा नाही, हे स्पष्ट करून गांधींच्या ध्येय-धोरणांची बाजू सडेतोडपणे मांडली. टिळकांचेच राजकीय धोरण वेगळ्या स्वरूपांत गांधींनी स्वीकारले आहे, ही खाडिलकरांची भूमिका 'लोकमान्य'च्या व्यवस्थापनास पटत नव्हती, हे लक्षात येतांच खाडिलकर 'लोकमान्य'मधून बाहेर पडले व 'नवाकाळ'ची सुरुवात झाली. या घटनेमागची खाडिलकरांच्या मनांत चाललेली आंदोलने टिळकांनंतर डॉ. शनवारे यांनी खाडिलकरांच्या मनांतील टिळक-गांधी यांच्या राजकीय भूमिकेच्या विचारांची ओळख अधिक विवेचन करून वाचकांस करून देणे अधिक इष्ट ठरले असते. 'सायमन कमिशन'च्या बहिष्कारामागची खाडिलकरांची भूमिका गांधींच्या कार्यक्रमाची शिफारस करणारी होती. खाडिलकरांच्या व्यक्तिमत्त्वांत सर्वार्थाने रुजलेली

चौदा : आलोचना

टिळकनिष्ठा व नंतरच्या काळांत त्यांनीं पूर्ण विचारांनीं स्वीकारलेली गांधीनिष्ठा, यांच्या आधारें खाडिलकरांचें विविधांगी व्यक्तिमत्त्व डॉ. शनवारे अधिक प्रभावीपणें रेखाटूं शकले असते. 'नवाकाळ'वर भरलेल्या खटल्यांत दिलगिरी व्यक्त करून मोकळें होणें शक्य असतांना तसें न करतां टिळकाप्रमाणें आपण न लिहिलेल्या लेखांची पूर्ण जबाबदारी स्वीकारून खटला लढविणाऱ्या खाडिलकरांच्या मनाची ठेवण विचार करण्यासारखी आहे.

या खटल्यांत झालेल्या शिक्षेनें खाडिलकरांना आंतरिक सात्त्विक समाधान दिलें. यानंतर तुरुंगांतील त्यांचा दिनक्रम त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वास साजेसा कसा होता, याचें वर्णन डॉ. शनवारे यांनीं केलें आहे. तुरुंगांतून सुटतांच खाडिलकरांनीं म. गांधींचा आशीर्वाद घेतला. आपला राजकीय जीवनांतील उपयोग आतां संपला आहे, हें त्यांच्या लक्षांत आलें होतें. साहजिकच ते राजकारणांतून बाहेर पडले. येथें 'देशभक्त' हें द्विप्रकरणात्मक विवेचन संपतें. या पुस्तिकेच्या शीर्षकाशीं प्रत्यक्ष संबंध नसतांनाहि जवळ जवळ पुस्तकाचा एकतृतीयांश मजकूर व्यापणाऱ्या या प्रकरणांत विश्लेषणापेक्षां माहिती व संकलन अधिक आहेत. शिवाय अगोदर स्पष्ट केल्याप्रमाणें 'टिळक-युगा'त तर खाडिलकरांच्या देशभक्तीच्या पिंडाच्या विवेचनापेक्षां टिळकांच्या राजकारणाचीच माहिती अधिक मिळते.

'खाडिलकरांच्या 'नाट्याचार्य'त्वाचें व या पुस्तिकेतील सर्वांत महत्त्वाचें मानावयास हवें, असें प्रकरण यानंतर येतें. डॉ. शनवारे यांचा शोधप्रबंध मराठी नाट्यसृष्टीवर पडलेल्या महाराष्ट्रांतील राजकीय चळवळींच्या प्रभावाशीं संबंधित असल्यामुळें व खाडिलकर हे राजकारण व नाट्य या दोन्ही क्षेत्रांतील प्रभावी आसामी असल्यामुळें या प्रकरणाबाबत विशेष अपेक्षा निर्माण होतात. वाचकांच्या मनांत या सतरा पानांच्या प्रकरणात अवतरणें नाहींत, ही एक समाधानाची गोष्ट आहे.

१९४३ मध्ये सांगलींत झालेल्या नाट्यशताब्दि महोत्सवास खाडिलकरांनीं पाठविलेल्या संदेशांतील 'मी नाटकी प्रथम आहे व पत्रकार मागूनचा आहे' या वाक्यानें 'नाट्याचार्य' या प्रकरणास डॉ. शनवारे यांनीं प्रारंभ केला आहे. मात्र हा संदेश समारंभाच्या निमित्तानें दिलेला असल्यामुळें तितकाच महत्त्वाचा ठरावा. कारण खाडिलकरांच्या पहिल्या 'सवाई माधवरावांचा मृत्यु' या नाटकाचा अपवाद वगळतां इतरत्र खाडिलकर हे पत्रकार प्रथम आणि नाटककार नंतरचे आहेत, हें सहज लक्षांत येतें. मात्र डॉ. शनवारे यांनीं असा विचार केलेला दिसत नाहीं. 'सवाई माधवरावांचा मृत्यु'चा अपवाद करण्याचें कारण, हें नाटक लिहित असतांना खाडिलकरांची मूलभूत प्रेरणा नाटककाराची, नाट्यलेखकाची आहे. शेक्सपिअरच्या हॅम्लेट - ऑथेल्लोच्या संकरांतून

‘सवाई माधवरावा’चा अवतार झाला आहे, असें या नाटकाचें स्वरूप आहे, हें स्वतः खाडिलकरांनींच सांगितलेलें आहे. हें पहिलेंच नाटक खाडिलकरांची नाट्यविषयक महत्त्वाकांक्षा व्यक्त करणारें आहे. ‘सवाई माधवरावाचा मृत्यु’ यांत आढळणारे कांहीं नाट्यगुण पुढें त्यांच्या सर्व नाटकांतून आढळतात. ‘सवाई माधवरावा’ची व्यक्तिरेखा तर मराठी नाटकांत लक्षणीय ठरावी अशीच आहे.

खाडिलकरांनीं १८९३ ते १९३६ या जवळजवळ चाळीस वर्षांच्या कालखंडांत लिहिलेल्या एकंदर पंधरा नाटकांपैकीं ‘सवाई माधवरावाचा मृत्यु’, ‘कीचक वध,’ ‘भाऊबंदकी,’ ‘मानापमान,’ ‘विद्याहरण,’ ‘स्वयंवर,’ इत्यादि महत्त्वाच्या नाटकांच्या पार्श्वभूमीचा उल्लेख करून या नाटकांच्या गुणावगुणांची नोंद डॉ. शनवारे यांनीं थोडक्यांत व आढाव्याच्या स्वरूपांत केली आहे. खाडिलकरांची नाट्यवस्तुरचना, नाट्यनिर्मितितंत्र, यांसंबंधीचें विवेचन त्या त्या विशिष्ट नाटकांच्या संदर्भांत ते करतात. ‘एखाद्या विचाराला किंवा तत्वाला अतिरिक्त प्राधान्य देऊन नाट्यवस्तूच्या सहज व कलात्मक विकासाकडे दुर्लक्ष करण्याची खाडिलकरांची प्रवृत्ति वाढत गेली. विशेषतः इ. स. १९२० नंतरच्या त्यांच्या सगळ्याच नाट्यकृतींना त्यामुळे अवकळा प्राप्त झाली’, (पृ. ३९.) हें डॉ. शनवारे यांचें विवेचन पटणारें आहे. ज्या काळांत खाडिलकर देशाच्या राजकारणांत पूर्णतः समरस झाले होते, त्याच कालखंडांत (१८९६ ते १९०६) जनजागृतीचें प्रभावी साधन म्हणून रंगभूमीचा उपयोग सिद्ध होत होता. १९१० च्या सुमारास ‘केसरी’तून प्रथम बाहेर पडल्यानंतर लोकांमध्ये वीरवृत्ति जागृत करण्यासाठीं परिणामकारक नाट्यनिर्मिति करावयाचें खाडिलकरांनीं ठरविलें असावें. स्वतःचें पत्रकारित्व जागृत ठेवून भोंवतालीं घडणाऱ्या राजकीय घटनांना अनुलक्षून त्यांनीं आपलीं नाटके घडविलेलीं दिसतात. ‘लेख आणि भाषणें’ यांच्या सोबत ‘कीचकवधा’चें नाट्यास्र खाडिलकरांनीं सरकारवर सोडलें. (पृ. ३५.)

‘सं. भाऊबंदकी’च्या निमित्तानें जहाळ - मवाळ राजकारण, ‘सं. स्वयंवरांत’ टिळकांवर कृष्णाचें रूपक बसविण्याचा प्रयत्न, ‘सं. विद्याहरणांत’ मद्यपान निषेधाचा प्रयोग, ‘सत्वपरीक्षे’तहि पुन्हां टिळकच, तर ‘मेनकांत’ या साऱ्या नाटकांचे विषय हें पाहातां, हें निश्चितपणें लक्षांत येतें कीं, खाडिलकरांचें नाट्यविषय ठरलेले आहेत. ब्रिटिश राजसत्ता व स्वातंत्र्यप्राप्तीसाठीं चळवळ करणारी जनता, या दोन प्रवृत्तींचे प्रतिनिधि त्यांच्या नाटकांत या ना त्या रूपांत असतात. १९२० पर्यंतच्या आपल्या नाटकांतून टिळकांचें राजकीय तत्त्वज्ञान मांडणाऱ्या खाडिलकरांच्या नंतरच्या नाटकांसंबंधीं विवेचन करतांना डॉ. शनवारे लिहितात : ‘(त्यांचीं) नाटकं आता नाटकं राहिली नाहीत. ती गांधी-तत्त्वज्ञानाची निव्वळ प्रवचनं झालीत.’ (पृ. ४१.) पण असें

सोळा : आलोचना

असूनहि मराठी नाट्यरसिकांनी 'नाट्याचार्य' ही पदवी त्यांना दिली. याचें कारण नाट्यांतील वैचारिकतेबरोबरच त्या क्षेत्रांतील त्यांची बहुविध स्वरूपाची कामगिरी. 'सं. मानापमान', 'सं. विद्याहरण,' व 'सं. स्वयंवर' हीं खाडिलकरांचीं संगीत नाटके यशस्वी ठरण्याचें एक महत्त्वाचें कारण म्हणजे वालगंधर्व. व दुसरें या नाटकांतील दर्जेदार व अत्यंत श्रुतिसुभग ठरलेलीं बहुसंख्य पदे, संगीताच्या क्षेत्रांतील आपला अधिकार मर्यादित आहे, याचें भान राखूनहि खाडिलकरांचीं पदे भावपूर्ण व अर्थ-गर्भ ठरलीं आहेत. त्याबरोबरच मराठी नाट्यसृष्टींत त्यांनीं केलेला विनोदनिर्मितीचा प्रयत्नहि उल्लेखनीय ठरला आहे. या संदर्भांत त्यांच्या 'मानापमान'मधील 'लक्ष्मीधर' हा स्वभावनिष्ठ विनोदाचा एक उत्तम नमुना ठरावा. केवळ मनोरंजनाचा उथळ हेतु कधींहि समोर न ठेवतां मनासमोर एखादा आदर्श ठेवणाऱ्या या नाटककारानें 'मराठी रंगभूमीच्या विविध विभागांत प्रवेश करून तिथे आपल्या अस्तित्वाची छाप पाडली.' (पृ. ४७.)

खाडिलकर ज्या रंगभूमीच्या विविध विभागांत वावरले, त्यांचा विचार करतांना सहज १९०७ च्या नाट्यसंमेलनांतील आपल्या अध्यक्षीय भाषणांत खाडिलकरांनीं एक नाटककार म्हणून सादर केलेल्या आपल्या नाट्यलेखन संदर्भातील कैफियतींत 'वीर' रसाच्या नाटकाशीं असणाऱ्या संबंधाविषयीं सुचविलेला विचार डोळ्यांसमोर येतो व उत्तम नाटक आणि केवळ 'वीर' रसाचा संबंध जोडल्यावर निर्माण होणाऱ्या कठीण प्रसंगाचा विचार त्यांनीं केला नाही असेंच म्हणावेंसे वाटतें. 'वीर' रसासारख्या एकाच रसाशीं तादात्म्य पावल्यामुळेच खाडिलकरांचीं नाटके बऱ्याच अंशीं एकारलेलीं राहिलीं. किंबहुना त्यांनीं सतत एकच नाटक लिहिलें. या किंवा अशा स्वरूपाची खाडिलकरांच्या नाट्यरसकल्पनेविषयीं चर्चा मर्यादित प्रमाणांत कां होईना केली असती, तर खाडिलकरांच्या 'नाट्याचार्य' तेच्या बळस्थानाबरोबर मर्यादांनाहि ते अधिक न्याय देऊं शकले असते.

यानंतर डॉ. शनवारे खाडिलकरांच्या पत्रकारितेकडे वळतात. साहजिकच या प्रकरणांत एकंदर सतरा पानांपैकीं जवळ जवळ आठ पानांचा, म्हणजे निम्मा मजकूर अवतरणाच्या स्वरूपांत येतो. १८९६ मध्ये खाडिलकर 'केसरी'त आले, तेव्हांच्या त्यांच्या लेखनाच्या घाटणीचें स्वरूप म्हणून एक अवतरण येतें; तर शिवाजी उत्सवाचें महत्त्व सांगणाऱ्या 'विभूतिपूजा' या लेखांतील युक्तिवाद व सडेतोड तर्कशुद्ध मांडणी दर्शविणारा दुसरा उतारा. खाडिलकरांचे वृत्तपत्रीय लेख सकारकी अन्यायी वृत्ति लोकांच्या नजरेस आणून देणारे, तेजस्वी व प्रभावी आणि धारदार होते, ही प्रत्येक बाब मांडण्यासाठीं डॉ. शनवारे यांनीं खाडिलकरांच्या लेखांच्या उतान्यांची

योजना केली आहे. लोकमान्यासंबंधीची गुरुभक्ति व्यक्त करणें असो, वा देश-भक्तांना प्रेम व श्रद्धा प्राप्त होण्याचें मूळ सांगणें असो, डॉ. शनवारे वाचकांसमोर उतारे टाकतात. याच पद्धतीनें राष्ट्रीय पक्षाच्या धोरणाविषयीचें विवेचन येतें. तसेंच, खाडिलकरांच्या नेमस्तांवर टीका करण्याच्या पद्धतीच्या संदर्भांत न. चिं. केळकरांची केवळ भाठवण सांगून (पृ. ५५.) ते थांबत नाहीत, तर लगेच त्या लेखनाचा एक दोन पानी उताराहि ते देतात. (पृ. ५५, ५६.).

एक पत्रकार म्हणून खाडिलकरांची लेखणी कशी चालत असे, याचेहि उल्लेख डॉ. शनवारे यांनीं केले आहेत. लक्षणेनें लिहिलेले लिखाण प्रश्नचिन्हांकित केलें, म्हणजे त्यांत एक वेगळीच खुमारी येते, हें खाडिलकरांच्या लक्षांत आलें (पृ. ५७.) हें सांगतांना लगेच एखाद्या लेखाचा दोनपानी उतारा (पृ. ५७, ५८.) नमुना म्हणून दिल्याशिवाय डॉ. शनवारे यांना राहावतच नाहीं. खाडिलकरांच्या लेखणीचें प्रत्येक वैशिष्ट्य नोंदविताना पान दोन पानांचा उतारा टाकण्याचें हें तंत्र जर डॉ. शनवारे यांनीं अवलंबलें नसतें, तर त्यांना खाडिलकरांबद्दलचें आपलें आकलन अधिक रेखीवपणें मांडण्यास अवसर सांपडला असता.

एकाच वेळीं देशी, तसेंच परदेशी घडामोडींवर बारकाईनें लक्ष ठेवत व आपल्या ध्येयावरील लक्ष दळू न देतां खाडिलकरांनीं जीवनत्रत म्हणून स्वीकारलेल्या वृत्तपत्र-व्यवसायास सतत वरच्या पातळीवर कसें ठेवलें; अग्रलेख कसा असावा, या विषयींचीं त्यांचीं ठाम मतें कशीं होतीं, या संबधानें डॉ. शनवारे यांनीं अधिक विस्तारानें कांहीं सांगितलें पाहिजे होतें. 'नवाकाळ'चें संपादन करतांना त्यांनीं मराठी वृत्तपत्रसृष्टींत केलेल्या सुधारणांचा डॉ. शनवारे नुसताच उल्लेख करतात; तर 'केसरी,' 'लोकमान्य' व 'नवाकाळ' यांमधून आपल्या प्रभावी पत्रकारितेनें जनतेस मार्गदर्शन करणारे कृष्णाजी प्रभाकर हे उत्तम वक्ता (?) होते हें सांगतांना, आपणहि वक्तृत्वकला कशी संपादन केली, याचें विवेचन ते पुन्हां खाडिलकरांच्याच शब्दांत करतात.

वक्तृत्वास नर्म विनोदाची झालर नाही, आवाजास रुंदी, गोलपणा, असें असूनहि त्यांचें भाषण प्रभावी होत असे. खाडिलकरांची अभ्यात्मावरचीं विवेचनें मात्र त्यांचा तत्त्वज्ञानावरचा अधिकार सिद्ध करणारी असत. याचें वर्णन 'तत्त्वज्ञ' या प्रकरणांत करतांना डॉ. शनवारे यांनीं खाडिलकरांचा मूळ पिंड आध्यात्मिक प्रवृत्तीचा कसा होता, याचेंहि विवेचन केलें आहे. वैदिक प्रकरणांसंबंधीचे विचार ते लोकांना या-मुळेंच परिणामकारकरीत्या समजावूं शकले असावेत.

खाडिलकरांची देशभक्ति, नाट्यभक्ति व पत्रकारिता यांसह त्यांच्यातल्या 'तत्त्वज्ञ'

वक्त्याच्या संदर्भात विवेचन केल्यानंतर डॉ. शनवारे यांनी त्यांच्या गृहजीवनाविषयी व व्यक्तिमत्त्वाविषयी लिहिले आहे. सुखाच्या व दुःखाच्या तसेच ओढगस्तीच्या काळांत साथ देणाऱ्या व विविध सार्वजनिक उद्योग आणि पत्रकारिता यांत गुंतलेल्या काकासाहेबांच्या संसाराचा त्यांना अजिबात त्रास होऊ नये, याची काळजी सदैव घेणाऱ्या सौ. गौरकाकूंच्या स्वभावाचेहि वर्णन येथे येते. स्वभावाने एकलकोंड्या काकासाहेबांना त्या कशा सांभाळीत, हेहि येथे लेखक नमूद करतात. खाडिलकरांच्या पोपाखासंबंधीची माहिती त्यामागच्या मीमांसेसह त्यांनी दिली आहे. तसेच, खाडिलकरांनी आपले संगीतविषयक ज्ञान बखलेबुवांकडून व कृष्णा मास्तरांकडून कसे मिळविले, हेहि या प्रकरणांत स्पष्ट होते. टिळकांचे 'नसणे' वा आपण 'केसरी'त नसणे, या घटनांचे दुःख खाडिलकरांना कसे व किती झाले होते, त्याची नोंदहि या प्रकरणांत होते.

काकासाहेबांचे गृहजीवन तरीहि एक शोकांतिका फां व कशी ठरली, हे सांगतां सांगतां एकदम त्यांच्या निघनाचे वर्णन डॉ. शनवारे 'उपसंहारा'त करतात व अगदी थोडक्यांत ते खाडिलकरांचे मूल्यमापनहि उरकतात. खाडिलकरांना कर्मयोगी, करारी, वीरवृत्तीचे, आमरण लोककल्याणासाठी देशसेवात्रत स्वीकारणारे ध्येयवादी, अशी विशेषणे लावून हे कार्य डॉ. शनवारे यांनी केले आहे. ही पुस्तिका वाचीत असतां जसे सतत वेगवेगळे उतारे वाचावे लागतात, तसेच, पुस्तक संपवितांना शेवटची संदर्भसूचि वाचतांना ती प्रामुख्याने केवळ नाट्यविषयक संदर्भातील आहे, हेहि लक्षांत येते. डॉ. शनवारे हे नाट्यविषयाचे तज्ञ अभ्यासक असल्यामुळे कदाचित् त्यांना मिळालेले सारे संदर्भ नाट्यविषयक असावेत; आणि ते स्वभाविक आहे. पण मात्र यापुढेच नाटकांव्यतिरिक्त खाडिलकरांच्या देशभक्तीविषयी किंवा पत्रकारितेविषयी विवेचन वाचकांच्या मनाची पकड घेणारे वठले नसावे. साहित्य अकादेमीच्या 'भारतीय साहित्याचे निर्माते' या मालेमागच्या उद्दिष्टांचा यथायोग्य अभ्यास जर डॉ. शनवारे यांना करणे जमले असते, तर कदाचित् ही पुस्तिका अधिक एकसंध व वाचनीय ठरली असती.

१९८१, साहित्य अकादेमी, नवी दिल्ली.

मते आणि मतान्तरें :
हायकू, भाषांतरें आणि कणिका

आलोचनेच्या जानेवारी १९८८ च्या अंकांत फामिजिमा ओनित्सुरा या जपानी हायकू-काराच्या दोन हायकूंचा विचार करणारा 'ओनित्सुराचे सुंदोपसुदी हायकू' हा लेख आला होता. त्याविषयी कांहीं शंका.

जपानी हायकू व त्यांचें इंग्रजी व मराठी भाषांतर यासंबंधीच्या शंका प्रथम मांडीत आहे.

पहिला हायकू : जपानी उच्चारण - सुष्ठु कासे या

कोकुआ नि मिचिते

मात्सु नो कोए

The cool breeze

Fills the empty vault of heaven

With the voice of pine tree

- R. H. Blyth

The Slightest breeze blows

and the Sky's dry shell is filled

with the voice of pines

- Beilenson

शिशिर वाऱ्यांनी

दुमदुमलें शंखाळ आकाश...

...पाइन्सची गाज

या तीन भाषांतरापैकी R. H. Blyth यांच्या भाषांतरांतून 'गार वारा स्वर्गाची रिकामी पेटी पाइन्स वृक्षांच्या आवाजानें भरून टाकीत आहे' असे कल्पनाचित्र व्यक्त होतें, तर Beilenson यांच्या भाषांतरांत 'हलका वाहणारा वारा आकाशाचा कोरडा शिंपला पाइन्सच्या आवाजानें भरतो आहे' असे कल्पनाचित्र व्यक्त होतें. मराठी भाषांतरांत कोणतेंच कल्पनाचित्र व्यक्त झालेलें नाहीं. त्याएवजी नादाचा आविष्कार होतो. हीं तीन वेगवेगळीं भाषांतरें पाहिलीं, म्हणजे मनांत कांहीं प्रश्न उभे राहातात. 'स्वर्गाची रिकामी पेटी' आणि 'आकाशाचा कोरडा शिंपला' असे दोन अगदीं भिन्न अर्थ व्यक्त करणारी शब्दरचना या हायकूमध्ये आहे का ? याचाच अर्थ मूळ हायकूमध्ये या दोन्ही अर्थाना पोषक असा संदर्भ आहे का ?

लेखकानें Beilenson यांचें भाषांतर स्वीकारलें आहे, व त्यासाठी 'शंखाच्या संकल्प-

नेत पार्थिवता आहे, निनादाची आवर्तने घुमवण्याची क्षमता आहे आणि शंख जसा आपल्या संस्कृतीत रुजला आहे, तसाच तो जपानी संस्कृतीतहि रुजला आहे, त्या-मानाने पेटी - vault उपरी वाटते. रिता असो वा भरलेली ! हे स्पष्टीकरणहि दिले आहे.

हे स्पष्टीकरण पटण्यासारखे वाटत नाही. पार्थिवता आणि संस्कृतीत रुजणे, या कल्पनांच्या आधारे भाषांतराचा स्वीकार करता येईल का? कारण, मूळ काय आहे, यावर भाषांतराची योग्यायोग्यता अवलंबून असते. जपानी उच्चारण देतांना जर शब्दांचे वाच्यार्थ दिले असते, तर योग्य भाषांतराचा स्वीकार करणे व पर्यायाने मूळ हायकूची कलात्मकता तपासून पाहणे शक्य झाले असते.

कलात्मक अर्थीच्या दृष्टीने पाहता 'शंखांत निनादाची आवर्तने घुमवण्याची क्षमता आहे' हे कारण भाषांतरस्वीकारण्याच्या दृष्टीने पटण्यासारखे आहे. (आणि 'shell'चा अर्थ शिंपला असा घेतला तर? तर अगदी वेगळे कल्पनाचित्र उभे राहाते.) इथे प्रश्न उभा राहातो तो असा की, याचे श्रेय ओनिसुराला द्यावे की भाषांतरकाराला? कारण दुसऱ्या भाषांतरकाराने 'पेटी' हा 'उपरा' शब्द वापरला आहे.

सुरुवातीलाच म्हटल्याप्रमाणे इंग्रजी भाषांतरांमध्ये जी कल्पना चित्रे व्यक्त होतात, ती मराठी भाषांतरांत (Beilenson यांचे भाषांतर स्वीकारूनहि) नष्ट होतात. त्यामुळे हायकूच्या अभ्यासकांच्या दृष्टीने ही तीन भाषांतरे मूळ हायकूची कल्पना देण्याच्या दृष्टीने यशस्वी ठरत नाहीत, असे म्हणावे का?

दुसरा हायकू : जपानी उच्चारण - ओइअॅशिता

मुकाशी फुकी निशी

मात्सु नो काझे

The great morning

Winds of long ago

Blow through the Pine - trees

- R. H. Blyth

भव्योदात्त सकाळ

आज पाइन्स पुटपुटती

गतकालीन चुटपुट

यावर 'श्री. ब्लाइथ यांचे Winds of long ago हेसुद्धा असेच उपरें भाषांतरी वाटतात. या ओळी काहीच सुचवीत नाहीत. भव्योदात्त सकाळशी जो एक संबंध त्यांनी जुळवला पाहिजे, तोहि जुळत नाही. वारे फार पूर्वीचे, सनातन, प्राचीन, अशा भाषांतरांतून नेमके सूचित होतच नाही. वसंतांतल्या सकाळी पाइनमधून वाहणाऱ्या

वाच्याचा ओघ मंद होतो आणि फक्त सुस्कारे, सरपट-उसासे ऐकू आल्यासारखे वाटते. या भावार्थातून हे उसासे गतकालीन मनोरथांचे आहेत, इथपर्यंत सर्वसामान्य रसिक वाचकाला जातां आले पाहिजे, तरच हायकूला आत्मा लाभला, असे म्हणता येईल.' असे मत लेखकाने व्यक्त केले आहे.

असा भावार्थ व्यक्त होण्याची शक्यता मूळ हायकूंत कितपत आहे, असा प्रश्न या ठिकाणीहि, उभा राहातो. येथेहि जपानी शब्दांचे वाच्यार्थ देणे उपकारक ठरले असते. शिवाय, हायकूचे शब्दावयव वेगळे काढतांना लेखकाने 'उसासल्यासारखा होणारा वाच्याचा पाइन्समधला आवाज' असा उल्लेख केला आहे (पृ. २२) हा जर वाच्यार्थ असेल, तर हायकूंतून वरील भावार्थ काढणे कितपत सयुक्तिक आहे? म्हणून येथेहि वाटते की, यांत ओनिसुराचे, म्हणजे मूळ लेखकाचे श्रेय कितपत ?

हायकू आणि कणिका-क्षणिका या दोन प्रकारांची तुलना करतांना या लेखांत कांहीं विचार मांडले आहेत.

हायकूचे वैशिष्ट्य सांगतांना लेखक म्हणतो : 'हायकूचे वाचन केल्यावर मनांत एक असमतोली द्वंद्व तयार होते आणि या द्वंदाचा निचरा (चांगल्या अर्थी) मनांतल्या मनांत प्रत्येक रसिक चवथी ओळ रचून करीत असतो. हायकू फक्त दोन परस्पर-विरोधी परंतु एकमेकांशी संलग्न असणारी विधाने पुढे करीत असतो. या दोन विधानांची सांगड प्रत्येक रसिक आपापल्यापरीने घालीत असतो. आणि हायकू लिहितांना प्रत्येक हायकूकार अशी सांगड घालून परस्परविरोधी विधाने एकत्र आणीत असतो. हायकूचा आत्मा याच विघटनात्मक संघटनांच्या तत्वावर आधारलेला असतो. त्यांतूनच हायकूची चैतन्यमयता निर्माण होते... कणिका-क्षणिका या काव्य-प्रकारांत नेमके हेच विघटनात्मक संघटन दिसत नसते. म्हणजे ते असते, पण रसिकाला जुळवावे लागत नाही. काव्याचे हे छोटे प्रकार मनांत समतोलाचे चित्र चितारत असतात.' (या विवेचनातील परस्परविसंगति स्पष्ट आहे. त्यांतून हायकूचा वेगळेपणा स्पष्ट होणे शक्य नाही.) आपल्या विवेचनाचे अधिक स्पष्टीकरण करण्यासाठी एक हायकू व एक कणिका यांचे उदाहरण घेतले आहे.

कणिका

वसंतागमात

निळे निळे व्योम

पाइन्सचा वारा

दुमदुमे डोम

हायकू

शिशिर वाच्यानी

दुमदुमले शंखाळ आकाश...

....पाइन्सची गाज

'कणिका आणि हायकू यांचे आशय जरी समान असले, तरी हायकू वाचून मनांत

एक 'रस्सी-खेंच' चालू होते. आणि रसिकाला स्वतःची चवथी अध्याहत स्वरूपांतली ओळ लिहून ही रस्सी-खेंच थांबवावी लागते' असें लेखक म्हणतो खरे, परंतु वरील हायकू वाचून नेमकी कोणती 'रस्सी-खेंच' चालू होते, तें लक्षांत येत नाही. तसेंच, वरील हायकूमध्ये 'पाइन्सची गाज' या ओळीनें वरील दोन ओळींना तोळून घरलें आहे. तेव्हां रसिक कोणती चवथी ओळ येथें निर्माण करणार ? असाहि एक प्रश्न उपस्थित होतो. या हायकूमध्ये 'असमतोली द्वंद्व' निर्माण करणारीं अशीं 'परस्पर-विरोधी परंतु संलग्न' असलेलीं कोणतीं विधानें आहेत, हेहि अधिक स्पष्ट केलें असतें, तर अभ्यासकांच्या दृष्टीनें उपयुक्त ठरलें असतें. हायकूचा 'आत्मा,' त्याची 'चैतन्य-मयता' अधिक चांगल्या रीतीनें उमगली असती. आणि या एकाच 'वस्तुते'वरतीं असणाऱ्या दोन हायकूंच्या साहाय्यानें कलावंतांच्या निर्मितिप्रक्रियेचा (ओनित्सुरांच्या मनोऽवस्थेचा नव्हे.) शोध घेतला असता, तर हायकू-अभ्यासाच्या दृष्टीनें खरोखरच हा 'गुरुपुष्यामृताचा' योग ठरला असता.

अरुणा दुभाषी

यापूर्वी कधीं नव्हे, इतकी आज 'आलोचने'ला आर्थिक मदतीची गरज आहे. याचें मुख्य कारण कागद, मुद्रण व टपाल, यांबाबत खर्चांत होत राहिलेली वाढ, हे होय. शिवाय, साहित्य आणि संस्कृति मंडळाकडून १९८६-८७ चें-सुद्धां आर्थिक साहाय्य मिळालें नाहीं. पुढें मिळेल याची खात्री बाळगावी, असें वातावरणहि दिसत नाहीं. आजच रु. ४४.०० निव्वळ खर्च असलेले अंक वर्गणीदारांना रु. ३५.०० मध्ये दिले जातात.

या परिस्थितींत हितचिंतक आणि वर्गणीदार यांनीं जमेल त्या प्रकारांनीं जमेल तितकी मदत मिळवून देण्यासाठीं प्रयत्न करावेत, ही विनंति.

'आलोचना' किंवा 'आलोचना प्रस्थान' या नांवें काढलेल्या, मुंबईत वटणाच्या चेकनें किंवा डिमांड ड्राफ्टनें रक्कम पाठवावी. मनी ऑर्डर पाठवूं नये.

With Best Compliments From :

**UNITED INK &
VARNISH CO. PVT. LTD.**

Manufacturers of :
QUALITY PRINTING INKS OF ALL KINDS
AND
UNITHANE (POLYURETHANE) PRINTERS' ROLLERS

Subhash Road,
Vile Parle (East)
Bombay-400 057.

Gram : "UNINKVAR"

Phone : 636 6020 - 5 lines .

Alochana Silver Jubilee Celebrations : Speeches and Papers

- * An Interview of Ibrahim Alkazi :
by Kuldeep Kumar (With Courtsey : 'Sunday Observer')
- * NAATYAACHAARYA KHAADILKAR : a monograph on
Khaadilkar, the dramatist, by Dr. Shreedhar Shanvare
- * HAIKU, BHAASHAANTARE AANI KANIKAA :
Views and Opinions

**ALOCHANA : Exclusively Devoted to Criticism
of Literature and Other Arts**

Editor : VASANT K. DAVTAR

Annual Subscription : Rs. 35/- (In India)

Rs. 50/- (Abroad)

By Air Rs. 100/-

This issue : Rs. 5/- (Exclusive of Postage)

**Cheques and Demand Drafts to be drawn in
favour of ALOCHANA or Alochana Foundation**

Please do not send Money Orders

**33, Shefalee, Mahim Makarand Sahanivas,
1074 Savarkar Marg, Mahim, Bombay-400 016.**

आलोचना

वृत्तपत्रांच्या नोंदणी नियमाप्रमाणे (केंद्रीय १९५६) 'आलोचना' मासिकाच्या
~~मालकी~~ विषयी व इतर तपशिलासंबंधी माहितीचे निवेदन

तक्ता : नियम ८ अनुसार

१. प्रकाशन स्थळ : ३/३३ शेफाली मकरंद सहनिवास,

१०७४ स्वा. सावरकर मार्ग, माहीम, मुंबई ४०००१६

२. प्रसिद्धीचा नियतकाल : मासिक (दर महिन्याच्या पहिल्या तारखेस)

३. मुद्रकाचे नांव : वसंत केशव दावतर

राष्ट्रीयत्व : भारतीय

पत्ता : वरीलप्रमाणे

४. प्रकाशकाचे नांव }
 राष्ट्रीयत्व } वरीलप्रमाणे
 पत्ता }

५. संपादकाचे नांव }
 राष्ट्रीयत्व } वरीलप्रमाणे
 पत्ता }

६. एकूण भांडवलाच्या एका टक्क्याहून अधिक भांडवल घातलेल्या भागीदार
 व्यक्तींसह वृत्तपत्राच्या मालकांची नावे व पत्ते :

आलोचना प्रस्थान : गंगाधर पाटील, श्रीसर्वोदय सोसायटी, विलेपार्ले (पू.)

मुंबई ४०० ०५७

: वसंत केशव दावतर, ३३ शेफाली, मकरंद सहनिवास,

: १०७४ स्वा. सावरकर मार्ग माहीम, मुंबई ४०००१६

: सुहास रामचंद्र बापट, बेडेकर सदन क्र. ६, मोगल लेन
 माहीम, मुंबई ४०० ०१६

: दिगंबर वि. पाध्ये, ५ पद्मरेखा, जयप्रकाशनगर

रस्ता क्र. ३, गोरेगांव (पू.) मुंबई ४०० ०६३

मी, वसंत केशव दावतर, जाहीर करतां कीं, वर दिलेला तपशील माझ्या माहिती-
 प्रमाणे बरोबर आहे.

— वसंत दावतर

प्रकाशक

२०/११/८८

६

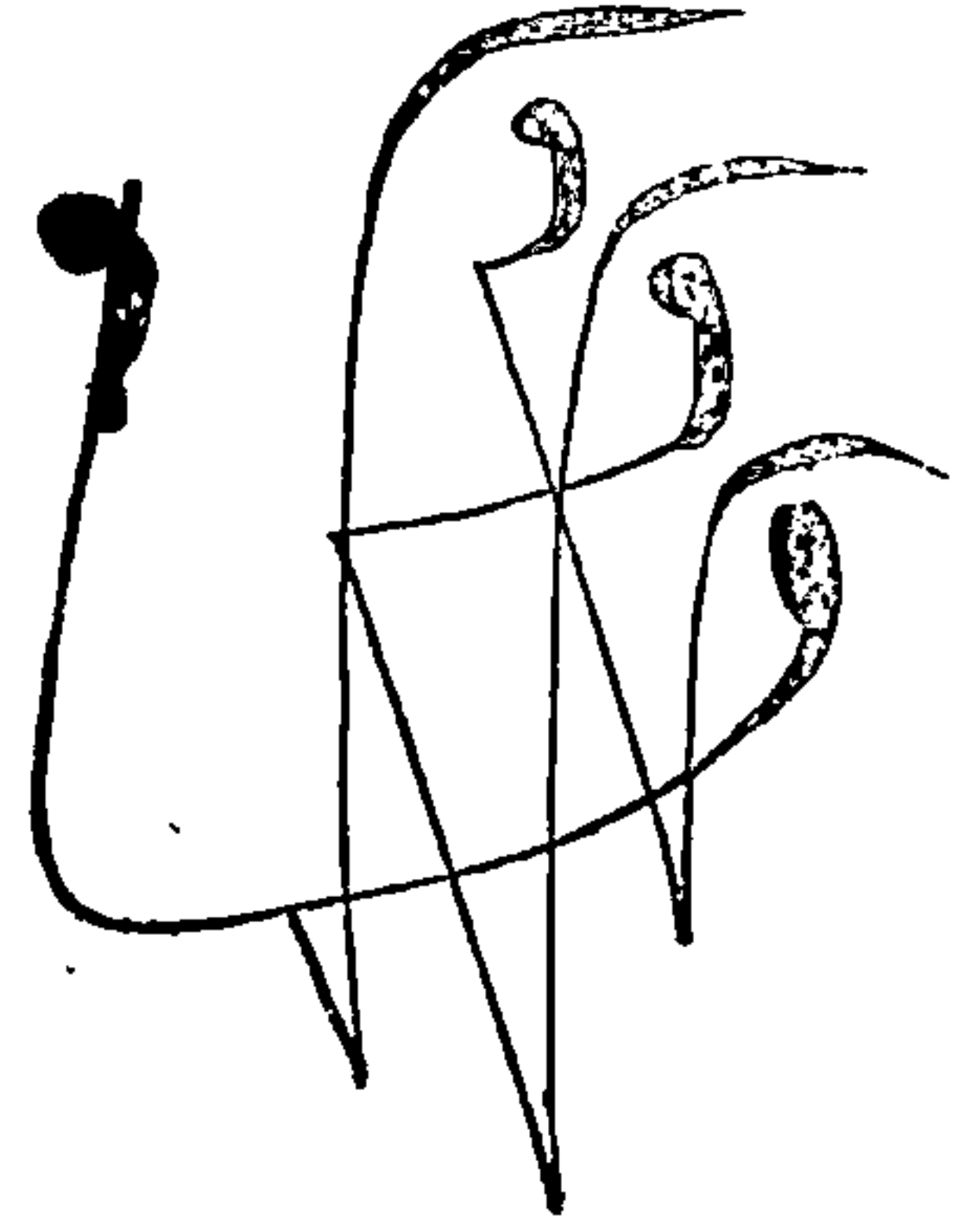
१५

आलोचना रौप्यमहोत्सव समारंभ भाषणें व निबंध विशेषांक
आलोचना वर्ष सव्विसावें अंक सहावा फेब्रुवारी एकोणीसशें अठ्याऐंशी

साहित्य-सल्लागार-मंडळ

पु. ल. देशपांडे / मं. वि. राजाध्यक्ष

- * वसाहतवादी प्रभावापासून मन मुक्त हवे :
- यू. आर्. अनंतमूर्ति : १
- * टीकाकारांचे कार्य
- * चित्रपट : सतीश बहादूर : ११
- * नाटक आणि रंगभूमि : दामू केंकरे : २०
- * प्रयोगकला : अशोक रानडे : २५
- * साहित्य : सुरेश दलाल : ३०
- * साहित्य : म. द. हातकणंगलेकर : ३४
- * साहित्य : विलास सारंग : ३८
- * साहित्य : गोविंद मिश्र : ४३
- * साहित्य : मे. पुं. रेगे : ४७
- * साहित्य : यू. आर्. अनंतमूर्ति : ५१



वर्ष सन्विसावे
अंक सहावा
फेब्रुवारी

एकोणीसशे अठ्यापेशी
मूल्य दहा रुपये

केवळ समीक्षेसाठी

आपले अस्तित्व आणि वैशिष्ट्य राखणारे

मराठीतील एकमेव मासिक

संपादक मुद्रक प्रकाशक वसंत केशव दावतर मालक आलोचना प्रस्थान

सहकारी संपादक सुहास भालचंद्र बापट दिगंबर पाध्ये म. ल. वराडपांडे वसंत पाटणकर चंद्रकांत मर्गज

मुद्रण-स्थळ श्रीगंगाधर प्रिंटिंग प्रेस दादर चार शून्य शून्य शून्य अठ्ठावीस

प्रकाशन-स्थळ ३-३३ शेफाली मकरंद सहनिवास १०७४ स्वा. सावरकर मार्ग मुंबई चार शून्य शून्य

शून्य सोळा वार्षिक वर्गणी पस्तीस रुपये परदेशी पन्नास रुपये विमानाने शंभर रुपये

मागील अंक प्रत्येक अंकाची किंमत दुप्पट चेक/ड्राफ्ट आलोचना या नांवाने काढलेला असावा

मुंबईवाहेरील बँकेच्या चेकने तसेच टपाल द्रव्यदेय जाणे-मनीऑर्डरने-वर्गणी किंवा इतर रकम पाठवू

नये 'डिमांड ड्राफ्ट'ने पाठवावी वर्गणी पोंचल्याबद्दल पावतीसाठी नांव-पत्ता लिहिलेले एक

रुपायाचे टपालतिकिट लावलेले पाकिट पाठवावे अंक न मिळाला तर टपालखात्याकडे तक्रार करावी

टपालांत अंक रवाना झाल्यानंतर आलोचना पुढील जबाबदारी घेऊ शकत नाही यासंबंधी पत्र-

व्यवहार करित राहणे शक्य नाही आलोचनेत प्रसिद्ध होणाऱ्या समीक्षणांतील मते आलोचनेचे

मालक संपादक प्रकाशक मुद्रक व इतर साहाय्यक यांना मान्य असतात असे नाही

आलोचनेत प्रसिद्ध होणाऱ्या साहित्याचे सर्व हक्क त्या त्या लेखकांच्या स्वाधीन

आलोचनेकडे प्रसिद्धीसाठी लेखन पाठवितांना सावत परतीचे/उत्तराचे पुरेसे टपालहंशिल असावे

नसेल तर त्या लेखनाच्या परतीची किंवा सुरक्षिततेची जबाबदारी आलोचनेच्या संपादकांना किंवा

साहाय्यकांना स्वीकारणे शक्य होणार नाही.

आलोचना रौप्यमहोत्सव समारंभ : प्रमुख पाहुण्यांचें भाषण

डॉ. यू. आर्. अनंतमूर्ति

मौलिकतेसाठी वसाहतवादी प्रभावापासून मन मुक्त हवें !

अशा महत्त्वपूर्ण घटनेत सहभागी होणें, हा मी माझा सन्मान समजतां. आतांच मी डॉ. केळकर यांच्याशी 'आलोचने'संबंधी बोलत होतो. मी स्वतः लेखक असल्यामुळे साहित्याच्या क्षेत्रात अशा छोट्या नियतकालिकांचें महत्त्व किती आहे, तें मी जाणतो. आपल्या प्रादेशिक भाषांमध्ये कोणतीहि महत्त्वाची गोष्ट ही अशा छोट्या नियतकालिकांच्या द्वारेच घडत असते. धारवाडच्या अक्षरशः अनवाणी फिरणाऱ्या एका गृहस्थामुळे कन्नड भाषेत अत्यंत महत्त्वाचें साहित्य प्रकाशित झालें आहे. जी. बी. जोशी हें त्यांचें नांव. हे गृहस्थ हातांत नवीन पुस्तकांचे गळे घेऊन घरोघर जात. माझ्या कादंबऱ्या त्यांनीच प्रकाशित केल्या. कन्नडमधील जवळपास सर्व नव्या लेखकांची पुस्तके त्यांनी प्रकाशित केली आहेत. लेखक प्रसिद्धीच्या झोतांत येण्यापूर्वी ते त्याला हेरतात. एकदां का तो प्रसिद्ध झाला की, मग त्यांत त्यांना रस वाटत नाही. मी जेव्हां कन्नड साहित्यातील महत्त्वाच्या घटनांचा विचार करतो, तेव्हां छोटी नियतकालिके व असे प्रकाशक यांच्यामुळेच त्या घडल्या आहेत, असें मला वाटतें. 'आलोचना' हें मासिक पंचवीस वर्षे ज्यांनी चालविलें ते आतां येथे व्यासपीठावर नाहीत. त्यांच्या या कृतीमुळे मी भारावून गेलों आहे, त्यांच्यासंबंधी काहीं बोललों, तर त्यांनाच अवघडल्यासारखें होईल. हें खरोखरच दुर्मिळ दृश्य आहे. ही घटना माझ्या सदैव लक्षांत राहिल.

एक लेखक, ललित लेखक, समीक्षक व राजकीय कृतिमुखी (activist) या नात्यांनी माझ्या मनांत सतत घर करून असणाऱ्या गोष्टींविषयी मी आज बोलणार आहे. या संदर्भात मी अगदी सुस्पष्ट विचार करूं शकलेलों नाही. माझे विचार तसे सफाई नसलेले (crude) आहेत. परंतु काहीं वेळां कृतींत येण्यासाठी विचार असे सफाई नसलेले असणेंच उपयुक्त ठरतें. साहित्यकृति ही एका प्रकारें कृतिच असते. आणि त्यामुळे साहित्यकृतीत साकार होण्यासाठी विचारांकडे अशा सफाई नसलेल्या स्वरूपांतच पाहावें लागतें. म्हणूनच विचारांच्या या सफाई नसलेल्या स्वरूपाची मला चिंता वाटत नाही

गेल्या वर्षी अमेरिकन विद्यापीठांत शिकवित असताना दूरदर्शनवरील एक मालिका मी पाहिली. प्रसारण करण्यापूर्वी तिचा खूप गाजावाजा करण्यांत आला होता. या मालिकेचें नांव होतें 'Amerika' आणि ती पाहणें हा मला एक मोठा रंजक अनुभव

फेब्रुवारी : १९८८

एक : आलोचना

होता. त्या मालिकेत मला मनोवेधक काय दिसलें ? तर तिचें कथानक ! त्या मालिकेत अमेरिका हा देश रशियान्या राजवटीखालीं आला, असें दाखविण्यांत आलें होतें. सोव्हिएट रशियानें अमेरिकेवर ताबा मिळविला आणि America हें नांव बदलून Amerika केलें. या नव्या अमेरिकेचा प्रमुख सोव्हिएट रशियांतील व्यक्ति होती.—

—आतां लोकशाही संपून कामगारवर्गाची हुकुमशाही प्रस्थापित झाली होती. सोव्हिएट पद्धति आतां अमेरिकेवर लादण्यांत आली, असें दाखविण्यांत आलें होतें. अशा या अमेरिकेची प्रमुख असणारी सोव्हिएट रशियामधील व्यक्ति मात्र मनानें उदार दाखविण्यांत आली होती. अगदीं सहानुभूति वाटावी, अशी ती व्यक्तितरेखा होती. कारण लेखकाला आपण विचारांत सफाई नसलेले आहांत, असें दाखवायचें नव्हतें. हा लेखक केवळ काळ्या-पांढऱ्या रंगांत व्यक्तिचित्रण करतो, असें लोकांनीं म्हणूं नये, अशी लेखकाची इच्छा होती त्यासाठीं लेखकानें पटकथेंतका हीं कृत्रिम सफाई (sophistication) केली होती. सोव्हिएट व्यवस्था वाईट असली, तरी तिचा प्रतिनिधि चांगला असूं शकतो. एकूण व्यवस्थेला विरोध करणारी, हालअपेष्टा भोगणारी, तुसंगातून सुटून आल्यावर जनतेची चळवळ उभारणारी व्यक्ति, एक चांगली व्यक्ति, असें त्या मालिकेत दाखविण्यांत आलें होतें. ती भूमिका करणाऱ्या नटाचें नांव मला आतां आठवत नाहीं. परन्तु ती व्यक्ति अमेरिकेंतील डाव्या चळवळीशीं संबंधित होती. आणि नायकाच्या भूमिकेसाठीं तिची निवड झाली होती. अशी भूमिका स्वीकारल्याबद्दल नंतर क्रांतिकारक विचारसरणी असणाऱ्या लोकांनीं त्यावर टीका केली.

एकंदर या मालिकेचा वेगळाच व्यवहार, दिखाऊ खेळ (gimmery) आणि व्यापारी दृष्टि म्हणून करण्यांत आला होता. अमेरिका हें राष्ट्र परकीय-राष्ट्रानें जिंकलें आहे, सर्व अमेरिकन मूल्यें उद्ध्वस्त झालीं आहेत, अशावेळीं अमेरिकेसारख्या देशाची प्रतिक्रिया काय असेल, या विषयीं मालिकेत व्यक्त झालेली शक्यता लक्षांत घेण्याजोगी होती. त्यांतली महत्त्वाची गोष्ट अशी कीं, अमेरिकेला पुन्हां एकदां एक राष्ट्र, एक भीतिग्रस्त राष्ट्र म्हणून विचार करावा लागता, असें त्यांत दाखविलें होतें. अमेरिकन व्यवस्थेला आव्हान देणाऱ्या ज्या क्रांतिकारकांमुळें, विद्यापीठातील जहाल डाव्या विचारसरणीच्या विचारवंतांमुळें, हा बदल घडून आला होता—त्यांच्यामुळेंच सोव्हिएट रशियाचा विजय शक्य झाला होता—(हा सगळा मेकॉर्थीअन पद्धतीचाच विचार आहे.) त्या डाव्यांनाच आतां पश्चात्ताप होत होता. एवढेंच नव्हे, तर जुन्या अमेरिकेंतील ज्या कांहीं गोष्टींचा त्यांनीं तिटकारा केला होता, त्यांतल्याच कांहीं त्यांना आतां अधिक चांगल्या वाटूं लागल्या.

जेव्हां, अमेरिकेसारखा सामर्थ्यसंपन्न देश स्वतःविषयीं एक समाज म्हणून नव्हे, तर

दोन : आलोचना

एक राष्ट्र म्हणून विचार करू लागतो, तेव्हा या विचारांतच काहींतरी भयानक धोकादायक आहे, असे जाणवते. या विचारांतच पुढे फॅसिस्ट बनण्याच्या सुप्त शक्ति दडलेल्या असतात. म्हणून आज अमेरिकेतील सर्वोत्तम विचार-अमेरिका हा सामर्थ्य-संपन्न देश असल्यामुळे-देशाचा एक समाज म्हणून विचार करणें, हाच ठरतो. देश म्हणजे राष्ट्र, हा नव्हे. आज समाजशास्त्रज्ञ किंवा साहित्यिक विचारवंत जेव्हा देश म्हणजे समाज-हितसंबंधांचे परस्पर विरोधी ताणतणाव इत्यादि-असा विचार करतात, तेव्हा तें मोठें मनोरंजक असते. अमेरिकन पद्धत ही आज मोठी मनोरंजक वाटते. कारण ती देशाकडे एक समाज म्हणून पाहाते.

परंतु तिसऱ्या जगांत ही पद्धति खरी ठरत नाही. आपल्या देशाचा विचार करतांना एक राष्ट्र व एक समाज अशी दुहेरी जाणीव ठेवावी लागते. भारतीय विचारवंतांवर असणारें हें ओझें आहे. अमेरिकन विचारवंतांना हें ओझें वाहावें लागत नाही. देश म्हणजे राष्ट्र, असा विचार जर ते करू लागले-जागतिक युद्धाच्या परिस्थितीत त्यांना तो करावा लागला होता-तर त्यांतून जें निर्माण होईल, तें काहीं तरी असंस्कृत असेल. पण भारत पाहा. जें भारताच्या बाबतीत, तेंच आफ्रिकेच्याहि बाबतीत आहे. या संदर्भातील माझे विचार मी माझे मित्र डॉ. केळकर यांच्याजवळ अनेकदा बोललों आहे. आणि म्हणून असतांना टिळक आणि इतर राजकीय-सामाजिक व्यक्ति यांच्याविषयी बोलण्यात मी तासन्तास घालविले आहेत.

टिळक भारताचा एक राष्ट्र म्हणून विचार करीत होते- मी हें ढोबळमनानें म्हणतो आहे सामाजिक सुधारणांचा विचार ते पुढे ढकलण्यास तयार होते. इत्यादि. समाजान्तर्गत कलहाचा विचार ते मांडीत नव्हते. कारण ब्रिटिश राज्यकर्त्यांविरुद्ध लढा देण्यासाठीं देश म्हणजे राष्ट्र, ही कल्पना त्यांना अधिक महत्त्वाची वाटत होती.

आणि बरोबर याच्या विरुद्ध भूमिका अंबेडकरांची होती. देश म्हणजे समाज-मूलतः समाज-असा ते विचार करीत होते. १९६० नंतरच्या आपल्या भाषांतील साहित्यातून विशेषतः कादंबऱ्यांतून देश म्हणजे समाज - राष्ट्र नव्हे, ही कल्पना व्यक्त होताना दिसते. कां कोण जाणें, पण स्वातंत्र्योत्तर काळातील आपल्या लेखनांत देश म्हणजे राष्ट्र, हा विचार कल्पकतेनें कार्यप्रवर्तक नाही. परंतु स्वातंत्र्यपूर्व काळांत देश म्हणजे केवळ समाज नव्हे, तर राष्ट्र, हा विचार प्रभावीपणें कार्यकारी होता, असें दिसते. पूर्णपणें परस्परविरोधी असणाऱ्या या दोन्ही विचारप्रवाहांबाबत मला एकप्रकारचें असमाधान आतां वाटूं लागलें आहे. कारण आपल्या मनावरील वसाहतवादाचे ओझें झुगारून देण्याची जबाबदारी आज आपणा सर्वांवर आहे. आपला देश वसाहतवादांतून मुक्त झाला. परंतु आपलीं मनें अजून वसाहतवादापासून मुक्त झालेलीं

नाहींत. महात्मा गांधींनी आपणांस या ओझ्यांतून मुक्त करण्याचा प्रयत्न केला. परंतु त्यांत त्यांना पुरेसे यश आले नाही. 'आमची नातवंडे आमच्याशी इंग्रजीत बोलतात, याबद्दल नेहखेचे आपण ऋणी आहोत' हे चरणसिंग यांचे उद्गार एका-परीने योग्यच आहेत.

आज, स्वातंत्र्योत्तर काळांत एका प्रकारे आपण मानसिकदृष्ट्या वसाहतवादाच्या विळख्यांत सांपडलो आहोत. स्वातंत्र्यपूर्वकाळांत भारतातील इतर प्रादेशिक भाषा-मधील साहित्य आपणांस परिचित असे. मी स्वतः बंकिमचंद्र, शरच्चंद्र, रवींद्रनाथ, यांचे साहित्य वाचीत वाढलो, परंतु अलिकडे आपणांस फ्रेंच, स्पॅनिश, भारताबाहेरील लेखकांचेच ज्ञान असते. स्वातंत्र्योत्तर काळांत आपण खूपच युरोपकेंद्रित झालो आहोत. म्हणूनच आतां काहीजणांना आपली मने आपण या वसाहतवादापासून मुक्त केली पाहिजेत, असे वाटू लागले आहे. मने वसाहतवादमुक्त करण्याच्या या प्रक्रियेत 'राष्ट्र' आणि 'समाज' या दोन्ही संकल्पना महत्त्वाच्या ठरतात. (राष्ट्र ही संकल्पना युरोपीयनच आहे. त्याच अर्थाने मी हा शब्द वापरतो आहे.)

आतां टिळक आणि आंबेडकर यांना जर मी दोन घुब म्हटले, तर आतां मला गांधीजींचा विचार केला पाहिजे. देश म्हणजे राष्ट्र व देश म्हणजे समाज, या देशा-विषयीच्या दोन्ही कल्पनांना गांधीजी आपल्या खास कार्यपद्धतीत एकत्र आणू शकत होते, यामध्ये त्यांचे मोठेपण आहे. एका बाजूने ब्रिटिशांविरुद्ध देशाला संघटित करित असतांनाच मंदिरांतून हरिजन प्रवेशाची मागणी करण्याचे त्यांचे धैर्य पाहा. अशा काही सामाजिक प्रश्नांच्या संदर्भात 'राष्ट्रांत' ते विघटन घडवून आणू शकत होते. गांधीजींच्या एकूण कार्यपद्धतीचे विश्लेषण केले, तर त्यामधून त्यांनी एकाचवेळीं देश म्हणजे समाज व देश म्हणजे राष्ट्र, अशा दोन्ही कल्पनांच्या सतत वापर केला आहे, असे दिसते. अशा या दोन्ही कल्पनांचा एकत्रित वापर करण्यामधून गांधीजींच्या कृतीमध्ये केवढी तरी कल्पकता आली आहे.

आतां साहित्याच्या क्षेत्रात पाहा. कवितेत देश म्हणजे 'राष्ट्र' ही कल्पना आपण पाहू शकतो, असे मला वाटते. परंतु कादंबरीत स्वभावतःच देश म्हणजे समाज-राष्ट्रा-पेक्षां खूप काहीतरी अधिक-अशा दृष्टीने पाहण्याचा प्रयत्न असतो आणि तसे केले नाही, तर आपणांस कादंबरी नव्हे, तरतमभावविवश अद्भुतकथा (Sentimental Romances) व इतर काहीतरी मिळते. परंतु केवळ देश म्हणजे समाज या दृष्टीमुळे हि सगळेच लेखन एकांगी, संकुचित, केवळ औपरोधिक, कोणतीही व्यापक दृष्टि नसणारे, असे होऊ शकते. उदाहरणार्थ : ते लेखन नायपालसारखे होते भारत असा का होता, हे समजून घेण्यासाठी आवश्यक ती ऐतिहासिक दृष्टि नायपाल यांच्याजवळ नाही

चार : आलोचना

त्यामुळे तो जसा आहे, त्यावर ते एकमार्गी हल्ला करीत सुटतात. परिणामी वाचकाला सम्यक् दर्शन घडत नाही. देश म्हणजे राष्ट्र, या दृष्टीने पाहणाऱ्यांच्या लेखनाचा शेवट जसा भावविवशतेत होतो, तसाच या नायपालसारख्यांच्या लेखनाचा शेवट तुच्छतावादात होतो. परंतु 'राष्ट्र' व 'समाज' या दोन्ही कल्पनांना एकत्र करता आले, तर टागोरांच्या 'गोरा'सारखे साहित्य निर्माण होते. भारताची केलेला अशा प्रकारचा संघर्ष पाहण्यासाठी 'गोरा' हे एक महत्त्वाचे उदाहरण आहे. असे इतर कोणी केले आहे की नाही, मला माहित नाही. ते पाहिले पाहिजे. कोणीतरी ते तसे केले पाहिजे. तशा प्रकारचा प्रयत्न करणारी कादंबरी, देशाकडे एकाचवेळी 'राष्ट्र' व 'समाज' म्हणून पाहणारी कादंबरी ही महान् भारतीय कादंबरी ठरेल. काही आफ्रिकन कादंबरीकारांनी आफ्रिकेच्या संदर्भात हा प्रयत्न केला पाहिजे. चिन्होवा चिबुवा यांना हे आफ्रिकेत करावे लागेल. आपणां सर्वांवर आज हे ओझे आहे. आजच्या अमेरिकन लेखकांवर ते नाही. कदाचित् लॅटिन अमेरिकेतील लेखकांवर ते असेल. पण कृत्रिम सफाई दाखविणाऱ्या युरोपियन लेखकांवर ते नाही.

आजच्या लेखकांपैकी कोण हे काम करू शकेल? या दृष्टीने जेव्हा मी आजच्या भारताकडे पाहतो, तेव्हा पुन्हा मला राजकीय क्षेत्रातील उदाहरण घ्यावेसे वाटते. पंडित नेहरू आणि महात्मा गांधी या व्यक्ति घ्या. नेहरू पाश्चात्यांविषयी भावनात्मकतेने प्रतिकूल (emotionally hostile) होते. तुम्ही 'Discovery of India' वाचले, तर एकप्रकारची ही भावनात्मक प्रतिकूलता त्यांत आढळते. परंतु त्याचबरोबर तेथे बौद्धिक गुलामगिरी आहे. गांधी पाहा. गांधी पाश्चात्यांविषयी भावनात्मकतेने प्रतिकूल नव्हते. 'स्वराज'मध्ये लिहितांना त्यांनी म्हटले आहे की, आधुनिक संस्कृति ही केवळ भारतीयांच्या संदर्भात वाईट नाही, ती ब्रिटिशांच्या संदर्भातहि वाईटच आहे. गांधींना भारताला या आधुनिकतेच्या प्रेमापासून मुक्त करावयाचे होते. त्याचबरोबर ब्रिटनलाहि मुक्त करावयाचे होते. त्यांचा दृष्टिकोन वैश्विक होता. प्रतिकूलतेला तेथे स्थानच नव्हते. (Intellectual difference) बौद्धिक मतभेद तेथे होता. तेथे होता तो वैचारिक मतभेद. नेहरूंचा पाश्चात्य जगाशी वैचारिक मतभेद नव्हता. ते होते भावनात्मकतेने प्रतिकूल. आपणांपैकी बहुतेकांची अवस्था अशीच असते म्हणून मला वाटते की, आपण कोणतीहि नवी कल्पना निर्माण करू शकणार नाही. तुमच्याजवळ ठाम वैचारिक मतभेद नसेल, तर केवळ भावनात्मक प्रतिकूलतेच्या बळावर नवी कल्पना निर्माण करता येणार नाही. ही गोष्ट साहित्याच्या संदर्भातहि खरी आहे. हा एक तात्पुरता असा माझा विचार मी येथेच सोडून देतो.

त्याचबरोबर गांधीजींच्याच एका वचनानुळे ही परिस्थिति अधिकच अवघड होऊन

बसते. गांधींचें एक अपवादात्मक वचन महादेवन् यांनी उधृत केलें आहे. तें मी उद्धृत करतों. गांधीजी म्हणतात, 'कोणत्याहि भारतीयानें कोणत्याहि दिशेने कांहीं उल्लेखनीय गोष्ट साध्य केली असेल, तर तें प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्षपणें पाश्चात्य शिक्षणाचें फळ आहे.' येथें भारतीय सृजनशील व्यक्ति हा पाश्चात्य शिक्षणाचा परिणाम आहे, असें म्हणणारे गांधीजी पुढच्याच वाक्यांत म्हणतात '-त्याचबरोबर लोकांवर चांगला परिणाम करणारें कांहीं तुम्ही केलें असेल, तर त्यांचें कारण मात्र पौरवस्त्य संस्कृतीची व्याप्ति ही असते.' म्हणजे, पुन्हां केवळ पाश्चात्य शिक्षण असेल व मुळें भारतांत नसतील, तर त्यामधून कांहींहि निष्पन्न होणार नाहीं. एका प्रकारें गांधीजींनी आपल्या सर्वांसाठींच हा प्रश्न उपस्थित करून ठेवला आहे.

आतां हा प्रश्न काय आहे ? मी त्याच्याकडे असें पाहतों आपण जेव्हां पाश्चात्यीकरणाला जोरदार विरोध करीत असतो, तेव्हां पुनरुज्जीवनवादाकडे झुकण्याचा मोह असतो. म्हणजे वादविवादामध्ये अगदीं आपल्या नकळत आपण पुनरुज्जीवनवादाच्या बाजूचे बनतो. आणि जेव्हां पुनरुज्जीवनवादाला आपण कडाडून विरोध करीत असतो, तेव्हा अगदीं सहाजिकपणें हळुहळू पश्चिमेकडे जात असतो. या किंवा त्या दिशेने ओढणाऱ्या या जगांत आपला विचार त्याच्या शुद्ध स्वरूपांत आपणांस कसा आत्मसात करतां येईल, हा खरा प्रश्न आज आपणांपुढें उभा आहे. हा प्रश्न आपल्या दैनंदिन जीवनांत आहे. उदाहरणार्थ : मला माहिती असणाऱ्या सर्व आंतरजातीय विवाहांची परिणति अखेर कुटुंबाच्या पाश्चात्यीकरणांत झाली आहे. परंतु माणसांनी आपल्या जातींतच विवाह करावा, अशी अप्रत्यक्ष जाणीवसुद्धां होणार नाहीं, अशा पद्धतीनें हें बोलतां येत नाहीं. मी असें बोलण्याचा जेव्हां जेव्हां प्रयत्न केला, तेव्हां त्याचा विपर्यास झाला, असेंच माझ्या अनुभवाला आलें. तो तुमच्या मनांतहि नसेल. पण इतरांच्या दृष्टीनें त्याचा तोच अर्थ होतो.

गांधीजी हें टाळण्याचा प्रयत्न करीत होते. परंतु आपल्याकडील दोन्ही पाश्चात्यीकरणवादी (परिणामतः आपल्याकडील मार्क्सवादीहि पाश्चात्यीकरणवादी झाले आहेत, असें मी म्हणू इच्छितों. खरें म्हणजे ते 'तसे' असूं नयेत. कारण मार्क्सवादी हे पाश्चात्यीकरणवाद्यांचे सहप्रवासी नव्हत-) केवळ दोनशें वर्षांच्या आठवणींच्या आघारें व्यवहार करीत असतात. हिंदु पुनरुज्जीवनवाद्यांशीं बोलतांना त्यांची कार्यक्षम स्मृति अनेकदां साधारणतः तीनशें वर्षांची असते, असें मला अनेकदां जाणवलें आहे. ती बहुधा शिवाजीपासून सुरू होते. ते बहुधा याज्ञवल्क्यापर्यंत मागे जात नाहींत. आपल्याकडील क्रांतिकारक विचारसरणीवाल्यांची कार्यक्षम स्मृति मुमारे दोनशें वर्षांची असते. त्यांची सुरुवात कार्लमार्क्सपासून होते. कार्लमार्क्स यांना भारत आणून उमगलेला नव्हता

सहा : आलोचना

भारतीय संस्कृति अशी उमगणें त्यांना शक्यहि नव्हतें. भारतांत कांहींनव निर्माण होण्यासाठीं ब्रिटिशसत्ता आवश्यक होती, असेंच मार्क्स यांचें मत होतें. पण त्याचबरोबर भारतीय ब्रिटिश सत्ता झुगारून देतील व भारत महान् देश ठरेल, हें भविष्य त्यांना दिसलें होतें. परंतु भारतामध्ये ज्ञानविचाराची क्षमता होती, त्याची स्वतःची ज्ञानप्रक्रिया होती, हें मार्क्स यांना यथार्थपणें समजलेलें नव्हतें. आपणांसदेखील भारताविषयीं हा विश्वास पुन्हां वाटत नाही. आपण केवळ भावनात्मक, कल्पनात्मक क्षेत्रांत चांगले आहोंत, आपल्याकडे चांगले कवि आहेत, अशीच आपली समजूत असते. परंतु तसें नाही. पाश्चात्य लेखन न वाचतां हि ज्ञानाच्या क्षेत्रांत हि आपण पूर्वीं कांहीं करूं शकत होतो आणि करून दाखविलें आहे. अलिकडेच स्वीडनमध्ये मला हें जाणवलें आणि तिथें मी हेंच सांगितलें कीं, भारतातील पाश्चात्यांचा बडिवार जेव्हां नाहीसा होईल, तेव्हांच पाश्चात्यांना भारत लक्षवेधक वाटेल. युरोपच्या प्रभावाखालीं न आलेला भारतच अजून पाश्चात्यांचें लक्ष वेधून घेतो ही आपल्या अनुभवाचीच गोष्ट आहे. पाश्चात्यांशीं मी माझ्या भाषेंतील बाराव्या शतकातील कवींच्या विषयीं-शरण कवींविषयीं बोलत असेन, तर तें त्यांना लक्षांत घ्यावें वाटतें. परंतु टी. एस्. एलियटमुळें प्रभावित झालेल्या आधुनिक कवींविषयीं मी बोलूं लागलों, तर त्यांत त्यांना अजिबात रस नसतो. याचें कारण तें विनमहत्वाचें आहे असें नव्हे. परंतु प्राचीन काव्यांत अपरिचित नवें, चांगलें आणि विशुद्ध असें कांहींतरी असतें. पण म्हणून आज मी बाराव्या शतकातल्या कवींसारखें लिहूं लागलों तर ? तर तें पाश्चात्यांनाहि लक्षवेधक वाटणार नाही आणि माझ्या समकालीन वाचकांना तर नाहीच नाही. कारण आधींच्या कवींचे अनुकरण करून मी सुरुवातच करूं शकत नाही. तसें केलें, तर ती केवळ नकळ ठरेल. असो. या बाबतींत मी अधिक टोकरत नाही. परंतु प्राचीन भारताविषयीं आपण अशा प्रकारचा विचार केला पाहिजे, एवढेंच मला सुचवायचें आहे.

सर्जनशील साहित्याच्या संदर्भांत जेव्हां अशा स्वरूपाचे प्रश्न समोर येतात, तेव्हां त्यांना तोंड देणें एकाप्रकारें सोपें असतें. परंतु वादविवादांत तें काम अतिशय अवघड होऊन बसतें. सर्जनशील साहित्यांत कधीं कधीं निर्मिते हेंच उत्तर ठरतें आणि त्यामुळें याबाबतींत फारसा प्रश्न राहात नाही.

आपली आजची अवस्था ही अशी आहे. या अवस्थेमधून बाहेर पडण्याच्या प्रयत्नांत आपण एक तर पुनरुज्जीवनवादी निर्माण करूं, नाहीतर केवळ आधुनिकीकरणवाले. लोहियांनीं एकदां यांचा उल्लेख दुतर्फा बघणारे असा केला आहे. लोहियांनीं दोन प्रकार सांगितले आहेत. एक मार्गें बघणें आणि दुसरा दुतर्फा बघणें. हे दुतर्फा बघणारे भारतीय म्हणजे आपण रशियासारखें असावें कीं अमेरिकेसारखें, हा विचार

करणारे भारतीय आपण सारखे असें दुतर्फा बघत असतो.

एक लेखक, विचारवंत आणि अगदी राजकीय कृतिमुखी म्हणूनहि मला मनापासून असें वाटते की, आपण चिकित्सकपणे परंपरान्तर्गत चिकित्सक किंवा चिकित्सक स्वकीय (critical insider) असले पाहिजे. हा शब्दप्रयोग मी अगदी नव्यानेच करतो आहे, असें नव्हे. परंतु मला जें म्हणावयाचें आहे, तें स्पष्ट करणारा हा शब्द आहे, असें मला वाटते. तुम्ही केवळ चिकित्सक झालांत, तर त्याची परिणति निराद चौघरीसारखी टोकाच्या टीकेत होते. तुम्ही केवळ परंपरावादी झालांत, तर जातिव्यवस्थेत आणि इतर सर्व गोष्टींमध्ये तुम्ही अगदी यथास्थित राहू शकतां. मग तुमचें कशाशीच भांडण राहात नाही. परंतु तेंहि पुन्हां एकाप्रकारे अगदी भाकड (uncreative) ठरते. ज्यांनी महत्त्वाचें कांहीं केले आहे, असे सर्व भारतीय—अगदी प्राचीन काळातीलसुद्धां—हे चिकित्सकपणे परंपरान्तर्गत होते. उदाहरणार्थ: बाराव्या शतकातील साक्षात्कारी बसव व स्त्री साक्षात्कारी आक महादेवी, आपल्या काळांतले जुन्या पिढींतले कादंबरीकार कारंत, हे माझ्या भाषेतील सर्वजण चिकित्सकपणे परंपरान्तर्गत आहेत. ते चिकित्सक स्वकीय आहेत. ते चिकित्सक आहेत, पण परंपरेच्या धारणेला धरून आहेत. कांहीं प्रमाणांत गांधीजीहि याच पद्धतीचे आहेत. ते परंपरेची धारणा धरून आहेत. पण चिकित्सकपणे परंपरान्तर्गत आहेत. या संदर्भात गांधीजींच्या आत्मचरित्रातील एक प्रसंग मी रूपकात्मक म्हणून सांगत असतो. पंडितांनी गांधींना सांगितलें, तुम्ही मोठे महात्मा होणार. तेव्हां युरोपिअन पद्धतीची वेषभूषा तुम्ही करू नये. तुम्ही त्यांच्यासारखे दिसतां कामा नये. म्हणून तुम्ही शेंडी आणि यज्ञोपवित ठेवलें पाहिजे. तेव्हां गांधींनी म्हटले आहे : शेंडीविषयी हें खरें आहे. मला शेंडीची लाज वाटत असे. परंतु यज्ञोपविताच्या बाबतीत मला हें पटत नाही. कारण त्याच्याशिवाय लक्षावधि भारतीय देवासारखे पवित्र आहेत. याचा अर्थ असा की, भारत म्हणजे काय, या विषयीच्या दोन गोष्टी समोर आल्यावर ते त्यांतल्या एकाची निवड करून दुसरी नाकारू शकत होते. आपण एक तर सगळेंच स्वीकारतो, नाहीतर सगळेंच नाकारतो. एकरुत पुनर्जीवनवादी होतो, नाहीतर आधुनिकीकरणवाले. ही एक प्रकारची भावनात्मक प्रतिक्रिया आपणां सर्वांमध्ये दिसते. आपण एक तर सगळ्या परंपरेचा स्वीकार करून सनातनी होतो किंवा जीवनाच्या एका भागांत सनातनी आणि दुसऱ्या भागांत आधुनिक होतो. घरांत सनातनी आणि घराबाहेर आधुनिक यांतला कोणताही मार्ग आपल्यामध्ये कांहीं निर्माण करू शकणार नाही, असें मला वाटते. डॉ. केळकर यांनी एका लेखांत म्हटलें आहे : 'मला स्वदेशी विचार नकोत, मला स्वराज्य हवें आहे'. कारण विचाराच्या बाबतीत स्वदेशी असणे, ही पुन्हां मुद्दाम हेतुपूर्वक केलेली कृति ठरते. बाहेरच्या जगाकडे तुम्ही बरोवरीच्या नात्याने पाहू

आठ : आलोचना

लागलांत कीं, चांगला विचार तो चांगला विचार, अशा भूमिकेवर येतां येतें. मग चिंता करण्याचें कारण नसतें. इमर्सननें भारतीय अध्यात्मिक विचार घेतला. पण आपण कांहींतरी चुकीचें करतो आहोंत. असें त्याला कधींहि वाटलें नाहीं. परंतु आपल्या दुबळेपणामुळे आपणांस दुसरे विचार घेतांना सारखी चिंता वाटत असते.

भारतीय प्रादेशिक भाषांमधील लेखकांचें ऐतिहासिक परिस्थितीमुळे स्वाभाविकपणेंच पाश्चात्यीकरण झालें आहे. म्हणून तुम्ही चिकित्सकपणें परंपरान्तर्गत असाल व प्रादेशिक भाषेंतील लेखक असाल, तर अनेक अप्रिय गोष्टी टाकून द्याव्या लागतात. कारण खुद्द भाषेंतच कांहीं आव्हानें असतात. या आव्हानाचें स्वरूप काय ? मी म्हणेन - कांहींसें टोकाला जाऊन म्हणेन - तें एकांगी वाटलें तरी त्यांत सत्य आहे असें मला वाटतें - कन्नड - माझी भाषा - ही निरक्षरतेमुळे टिकून राहिली आहे. कारण एकेकाळीं सर्व कन्नड भाषिक जर संस्कृत बोलू शकले असते. - जी सत्ताधारी ब्राह्मण वर्गाची भाषा होती - तर कन्नड ही केवळ स्वयंपाकघरांतील भाषा होऊन विस्मरणांत गेली असती. पुढील काळांत संस्कृतची जागा पर्शियननें आणि आज इंग्रजीनें घेतली आहे. सर्व कन्नड भाषिक जर आपल्या मुलांना इंग्रजी माध्यमाच्या शाळांतून पाठविण्याइतके भाग्यवान असते, तर कन्नड टिकली नसती. - कारण जें मूल किमान दहाव्या इयत्तेपर्यंत मातृभाषेंतून शिकत नाहीं, त्या मुलाला आपण गमावून बसलेलों असतो. म्हणून किमान दहाव्या इयत्तेपर्यंत मातृभाषा हें माध्यम अपरिहार्य आहे. त्यानंतर कोणतें माध्यम असावें, तें फारसें महत्त्वाचें नाहीं. माझ्या भाषेंतील जे मोठे लेखक आहेत, त्या सर्वांचें सुद्धातीचें शिक्षण मातृभाषेंतून झालेलें आहे.

सगळे कन्नड भाषिक इंग्रजी बोलू शकले असते, तर आज इंग्रजी बोलणारांच्या घरात कन्नडचें स्थान स्वयंपाकघरांतील भाषा, एवढेंच आहे. या भाषेंत प्रगल्भ विचार नाहोंत, वगैरे, अशीच तेथें समजूत आहे. पण एकदां का जुने कन्नड लेखक पाहिले कीं, या भाषेची श्रीमंती लक्षांत येते. आपल्याकडील अशिक्षितांकडे सांस्कृतिक श्रीमंती आहे. सुशिक्षिताजवळ संस्कृति नाहीं. तुम्ही जेवढे जास्त सुशिक्षित होत जाता, तेवढें तुमचें भाषाचें ज्ञान कमी कमी होत जातें. भ्रूसूरच्या बस स्टँडवरचा हमाल किती भाषा बोलू शकतो ! तो उर्दू, तेलगु, तमिळ, इंग्रजी, हिंदी, सगळ्या भाषा थोडथोड्या-कामा-पुरत्या-बोलू शकतो. पण एकदां का तुम्ही सत्ताधारांच्यांची भाषा बोलण्यास शिकलां कीं, इतरभाषांचें ज्ञान कमी कमी होत जातें. कारण तुमचें एकाच भाषेवर भागतें. हें जरा चमत्कारिक वाटतें. पण खरें आहे. तेव्हां, जर आपली भाषा अशी निरक्षरतेमुळे टिकून राहिली असेल, तर त्या भाषेंत लिहिणाराला कुठेंतरी आपल्या सांस्कृतिक वारशाच्या कांहीं गोष्टींशीं जुळवून घ्यावें लागतें. लेखक मोठा असेल, काव्यात्म सामर्थ्यानिशीं

लिहावेंसें वाटणारा असेल, तर हें करावेंच लागतें. कारण काव्यात्म सामर्थ्य हें तिथून-सांस्कृतिक वारशांतून येत असतें निदान माझ्या भाषेत तरी सतत तें तिथूनच आलें आहे. भारतीय इतिहासक्रमानें जे प्रभावित झाले नाहींत, त्या आकर्षणापासून जे दूर राहिले, अशा लोकांकडूनच तें सामर्थ्य आलें आहे. या भारतीय भाषा म्हणजे, मी दुसरा शब्द वापरतो- 'जीर्णाग्नि' आहेत. सर्व आत्मसात् करणारा, पचविणारा अग्नि आहेत. हे मराठीच्या संदर्भातहि खरें असलें पाहिजे. कन्नडच्या संदर्भात तर आहेच. एकेकाळीं संस्कृतमधलें सगळें तिला आत्मसात् करावें लागलें. एका कन्नड कवीनें म्हटलें आहे, 'संस्कृतमध्ये असें आणखी काय आहे?' हा त्या कवीचा विजयोद्गार आहे. संस्कृतजवळ देण्यासारखें जें जें होतें, सर्व मी आत्मसात् केलें आहे, असें त्याला सुचवावयाचें आहे. मला वाटतें, केवढा तरी युरोप या कन्नड भाषेनें, आजच्या माझ्यासारख्या लेखकांच्या द्वारे आत्मसात् केला आहे मी असा माझ्या कन्नड भाषेसाठीं-जी अशिक्षितांनीं टिकवून ठेवली-युरोप आत्मसात् करूं पाहणारा अग्नि आहे.

अखेरीस मी पुन्हां माझ्या मूळ मुद्याकडे येतो. आपणांस वसाहतवादापासून मुक्त होण्याचा प्रयत्न करणार असूं, तर बलशाली राष्ट्र होऊन तो सफल होणार नाहीं. कारण ज्याची बलशाली राष्ट्र बनण्याची आकांक्षा आहे, ते पाश्चात्यांचें केवळ अनुकरण करणारे आहेत. बलशाली राष्ट्र ही संकल्पनाच मुळीं साम्राज्यवादी संकल्पना आहे. आणि ती पश्चिमेकडूनच आली आहे. तेव्हां, जेव्हां आपण छोट्या छोट्या समूहांचें महत्त्व मानण्यास सुरुवात करूं, म्हणजेच विकेंद्रीकरणकडे वळूं, तेव्हांच खऱ्या अर्थानें विचारांना वसाहतवादापासून मुक्त करण्याची खरी सुरुवात होईल. इथेंहि पुन्हां गांधीजी हाच आदर्श ठरतो.

आज विसाव्या शतकांत मोठ्या समुदायांना भौतिक हव्यास आहे. परंतु आत्मिक आकांक्षा सतत छोट्या समूहाचीच राहिली आहे. छोटे विभाग, छोटीं यंत्रें, छोटा समाज, लहान तें सुंदर, इत्यादि. तसें झालें नाहीं, तर आजच्या आधुनिक जगांत तुम्ही जेव्हां एका देशाच्या साम्राज्यवादाला विरोध करता, तेव्हां तुम्हींच एका प्रकारें साम्राज्यवादी बनूं इच्छितां, असा त्याचा अर्थ होतो. त्यासाठीं तुमचा त्याला (साम्राज्यवादाला) विरोध असतो. पण आपणांस खरोखरच दुसरा पर्याय हवा असेल, तर मानवी मनानें अधिकाधिक विकेंद्रीकरणकडे छोटी यंत्रें, पर्यायी तंत्रज्ञान, या दिशेकडे वळणें आवश्यक आहे. आजच्या जगातील माणसाची ता आत्मिक ओढ आहे, असें मला वाटतें. अशा प्रकारच्या विचारप्रक्रियेचा समारोप कसा करतात, ते मला ठाऊक नाहीं, म्हणून मी समारोप न करतांच थांबतो. *

* मूळ इंग्रजी भाषणाचा मराठी अनुवाद

दहा : आलोचना

आलोचना रौप्यमहोत्सव समारंभ : परिसंवादांतील निबंध

सतीश बहादूर टीकाकाराचें कार्य

कालमानानें पाहिलें, तर सर्व कलांमध्ये चित्रपट कनिष्ठ आहे. अशा कनिष्ठ कलेचें प्रतिनिधित्व आज येथें सर्वप्रथम करण्याची संधि मिळाली आहे.

हा मुद्दा मी विशेष महत्त्वाचा मानतो. त्याला कारणहि तसेच आहे.

इतर सर्व कलाप्रकारांकडे पाहिलें, तर ते मानवी इतिहासाच्या कांहींशा आरंभींच उदय पावले आहेत असें दिसतें. साहित्याची परंपरा किती जुनी आहे; संगीताची, रंगभूमीची, या परंपरा किती जुन्या आहेत? नृत्याची, चित्राची, अशा परंपराहि किती जुन्या आहेत? हें पाहूं जातां जवळजवळ मानवी सभ्यतेच्या कांहींशा आरंभालाचया उदयाला आल्या आहेत, असें आढळतें.

चित्रपट हा कलाप्रकार मानला, तर त्याचा उदय विसाव्या शतकांतला आहे. आपण चित्रपट-कॅमेरा म्हणतो, तोच मुळीं १८९५ मध्ये तयार झाला. दृश्य विश्वाचें जतन करून ठेवावें, त्याची पुननिर्मिति करावी ही इच्छा व दृष्टि इतिहासाच्या वेगवेगळ्या टाप्यांत निरनिराळ्या लोकांना होती, असें दिसतें. पण काल जात जात, चित्रपट-कॅमेरा हें यांत्रिक उपकरण विकसित होण्यास विसाव्या शतकाच्या उंबरठ्यावर यावें लागलें. १८७८ मध्ये एडिसननें फोनोग्राफचा शोध लावला. चित्रपट-कॅमेरा तयार होण्याआधीं पन्नास वर्षे छायाचित्रणाचा शोध लागला होता. चित्रपट-कॅमेऱ्याचा शोध १८९५ मध्ये लागला. या मुद्यावर मी भर देत आहे, कारण यंत्रावर अवलंबून राहणारा चित्रपट हा पहिला कलाप्रकार आहे. चित्रपट हा कलाप्रकार मानला, तर (चित्रपट हा मुळांत कलाप्रकार आहे. या गृहीतकाच्या विरोधांत मी इथें उभा आहे.) यंत्रावर अवलंबून राहणारा दुसरा कोणताच कलाप्रकार नाही. आणि म्हणूनच चित्रपटाच्या मुळाशीं असलेलीं तत्वे भौतिकीच्या आधारें शोधाचीं लागतात. प्रकाशाचा प्रवास सरळ रेषेत होतो. या प्रवासमार्गांत मध्ये बिंबकांच धरली, तर त्यातून प्रतिमा आकार घेते. रसायनशास्त्रांतील कांहीं विकास तत्वे, दृश्यसंबोधनाचें तत्त्व, मज्जाशास्त्रांतील तत्वे, असें कांहीं मुळाशीं समजून घेतल्यानंतर आपण चित्रपटापर्यंत पोचतो. हा काळ विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीचा आहे.

राजकीय परिस्थिति बघितली, तर राजकारणाचा उदयदेखील विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीचा आहे. या शतकाच्या आरंभाला जनसमूहाचा समाज उदयाला आला. औद्योगिक क्रांतीमधून लोकांच्या उभारीचीं मुळेच उपटून टाकलीं गेलीं. मुंबईसारख्या मोठ्या शहरांची निर्मिति यातूनच झाली. शतकापूर्वी किंवा पन्नास वर्षांपूर्वीहि पाहिलें, तर

इथें काय होतें. मुंबई हें एक बेट होतें. इथें निर्माण झालेल्या सुवर्णयुगामार्गे यंत्राचें माध्यम आहे. त्यामुळें हें जग धंदेवाईकांवर अवलंबून राहिलें आहे, आणि त्यामुळेंच हें जग जाहिरातीच्या अधीन आहे. चित्रपटाच्या मार्गेदेखील हीच परिस्थिति आहे. या संदर्भांत पहिल्यावहिल्या प्रतिमा-दर्शनाचा काळ म्हणून आपणांस १८९५ हें वर्ष लक्षांत घ्यावें लागेल या वर्षीच्या नाताळच्या जवळपास ह्या प्रतिमा-दर्शनाचा सार्वजनिक कार्यक्रम संयोजित झाला २७ डिसेंबर १८९५ ला. या कार्यक्रमापासून जगभरच चित्रपटासाठी धंदेवाईकांचें सहकार्य अटळ होऊन बसलें आहे.

जनसमूहाचा समाज निर्माण झाला होता. तो आपल्या मनोरंजनमाध्यमाच्या शोधांत होता. त्यासाठी चित्रपट हें स्वाभाविक माध्यम होतें. कारण तसेच होतें. यथातथ्य वास्तवाच्या दर्शनाची सोय चित्रपटामध्येंच आहे. मी या ठिकाणी मराठींतीस 'हुबे-हूब' हा शब्द पसंत करतो. कारण यासाठी भारतीय भाषांत याच्याइतका चपखल शब्द मला दिसत नाही. इंग्रजींतसुद्धा हाच शब्द घेतला, तर यथार्थ होईल ज्या प्रकारची प्रतिमा आपणांस चित्रपटाद्वारे मिळते, ती हुबेहूब प्रतिमा असते, ते 'हुबे-हूब' चित्र होय.

प्रतिमा हेंच याचें मूळ आणि ही प्रतिमा 'हुबेहूब' मुळासारखी दिसते. शब्दावलंबी भाषेंत 'हुबेहूब'पणाचें प्रमाण शून्य असतें. चित्रपटांत हेंच प्रमाण शंभर टक्क्यांचें असतें. चित्रपटफलकावर आपण बघतो, तेऱ्हां सागरकिनाऱ्यावर मनोजकुमार चालत आहे, ही त्याची छायाचित्रित प्रतिमा असते, असे आपणांस वाटतच नाही. प्रत्यक्ष मनोजकुमारच सागरकिनाऱ्यावरून चालत आहे, असा आपणांस भास होत राहातो. आणखी एक आभास होत असतो. तो म्हणजे, मनोजकुमार असा चालत असतांना आपण प्रत्यक्ष तेथें तें पाहात असतो असें होतें त्याचें कारण, कॅमेरा आपणांस जें बघण्यास लावतो, तेंच आपण पाहातो

समजा, आपण एक चित्रपट घेतला. त्यांत एक दृश्य घेतलें. मेक्सिकोमधली एक व्यक्ति घेतली. एक छोटा खेडूत मुलगा घेतला. सहासात वर्षांनी हें चित्र मेक्सिकोंत घेतलें आहे, असें दिसेल का ? इथें कॅमेरा हा प्रेक्षकाचा डोळा आहे. तो दिग्दर्शकाचाहि डोळा आहे. कलावंतानें हा डोळा निर्माण केला आहे. हा प्रेक्षकाचा डोळा. ध्वनि-विस्तारक हा प्रेक्षकाचा कान. चित्रपटांतील या प्रतिमा ज्या पद्धतीने संघटित केलेल्या असतात, त्या पद्धतीमार्गे मानवी मनाच्या क्रियेची पायाभूत तरे असतात. ती या प्रक्रियेंत पाळलेली असतात. या ठिकाणी जी प्रसंगचित्रें घेतलेली असतात, त्यांचें संकलन ज्या पद्धतीने केलेलें असतें, ज्या पद्धतीने त्यांचें संपादन केलेलें असतें, त्यांत जो संभाव्य क्रम ठेवलेला असतो, तें कोणत्याहि प्रकारचें असलें, तरी त्याला अर्थ

बारा : आलोचना

असला पाहिजे, त्यातून अर्थ निघाला पाहिजे. मानवी क्रियाशीलतेचें हें साम्राज्य गुंता-गुंतीचें आणि विविधतापूर्ण असतें. मी इथें सुचवतां आहे, तें असें आहे. यात विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीला एक संगम निर्माण झाला. एका प्रकारच्या राजकीय सामाजिक शक्ति एकमेकींत मिसळून गेल्या. समूह मनोरंजनाची वाट पाहणारा जन-समूहांचा समाज निर्माण झाला. मनोरंजनासाठीं या समाजाला साक्षर असण्याची गरज नव्हती. या समाजाच्या मनोरंजनासाठीं साक्षर असण्याची गरज नाही, असें चित्रपटासारखें माध्यमहि उदयाला आलें. हें माध्यम इंद्रियोद्दीपक आहे. याच्या कार्यक्रम-उभारणीसाठीं मोठ्या प्रमाणांत गुंतवणूक करण्याची गरज असते. ही ऐतिहासिक वस्तुस्थिति आहे. तिचें प्रतिपादन मी येथें करतो आहे. कारण आजच्या विषयाशीं हें सारें प्रस्तुत आहे.

१९०३ मध्ये हें माध्यम उदयाला आलें. आठ मिनिटांत एक गोष्ट कशी सांगावी, यासंबंधीं तत्वाचें पालन करणारा एक चित्रपट उपलब्ध झाला. हा आठ मिनिटांचा मूकपट होता यानंतर अवघ्या १०-१२ वर्षांत—१९१५ सालीं-हॉलीवुडच्या धंद्यांत दिसणाऱ्या व्यवस्थेची संपूर्ण पायाची संरचना तयार झाली. एका अर्थीं हॉलीवुडचा पहिला चित्रपट इथें जन्माला आला. युद्धप्रसंग, नट, नटी, नेपथ्य, यांचे हिशेब झाले आणि त्याप्रमाणें पार्श्वचित्र तयार झालें. ही सर्वांत खर्चिक चित्रपटांची तयारी होती. या तयारींत या माध्यमाविषयीं वाटणारा आत्मविश्वास दिसत होता या माध्यमासाठीं आवश्यक तो प्रेक्षकवर्ग उपलब्ध आहे, ही जाणीव या आत्मविश्वासांत होती. यामुळें अगदीं आरंभापासूनच चित्रपट हें माध्यम एका अडचणींत अडकून पडलें. हें माध्यम धंदेवाईक आहे, याचें अधोरेखन, ही ती अडचण होय.

याचा एक परिणाम झाला. तो असा : आपणांस इंद्रियोद्दीपक सौंदर्याचें दर्शन घडविण्यांत आलें. भविष्यकालीन घटनांची जाणीव सतत आधीं मनाशीं बाळगावी लागली समजा, एका मोठ्या दिग्दर्शकाच्या चित्रपटाची निर्मितिक्रिया आजपासून आठ महिन्यांनीं सुरू करावयाची आहे, तर त्याची जाहिरात आजपासून सुरू करावी लागते. तीसुद्धा जवळ जवळ ७०० चित्रपटविषयक नियतकालिकांतून. लोक साक्षर नसलेल्या या देशांत ६५०-७०० चित्रपटविषयक नियतकालिकें आहेत, यावर आपला विश्वास वसतो ? पण ही एक आश्चर्यकारक वस्तुस्थिति आहे.

साधारण स्वरूप असलेले जे हजारेंक चित्रपट भारतांत निर्माण होतात, त्यांची जाहिरात या नियतकालिकांमधून ! लोक साक्षर नसतांना ! याचा अर्थ, चित्रपटनिर्मितिविषयींची जाहिरात ही एक या बाजारांतली आवश्यक गरज मानावी लागते. अशा जाहिरातींसाठीं अंदाजपत्रक तयार करावें लागतें. यासाठीं पैसा पुरविण्याची तगवूद या

अंदाजपत्रकामधून करावी लागते. हा पैसा कधी सरळ मार्गाने, कधी आडमार्गाने, कधी कसला तरी दोष देऊन तो देण्याची तरतूद, हे सारे निर्मात्याला करावे लागते. याला काही अपवाद असतील. पण सर्वसाधारणपणे बहुतेक चित्रपटांबाबत ही वस्तुस्थिति आहे. अशा परिस्थितीत चित्रपटविषयक लेखन करावयाचे असते. हे जे मी सांगतो आहे, ते या सभागृहांत बसलेल्या मंडळींना लागू होण्यासारखे नसेल, पण बाहेर असलेली ही वस्तुस्थिति आहे.

चित्रपटविषयक जे लेखन होत असते, ते या परिस्थितीत. या जाहिरातींमधून असा विश्वास निर्माण करण्यांत येत असतो की, या चित्रपटनिर्मितीशी संबंधित प्रत्येक जण 'कलावंत' असतो. (इंग्रजीत - Artist - कॅपिटल A सह.) साहित्याबाबत असे नसते. लिहिला जाणारा प्रत्येक शब्द, हे साहित्य असते, असे आपण मानीत नाही. लेखन हे साहित्य केव्हा बनते, हे ठरविण्याचे कठोर निकष आपण मानीत आलो आहोत. निकष असणे, ही याबाबत सातत्याने टिकून राहिलेली वस्तुस्थिति आहे. १०००-१५०० वर्षांच्या टीकेच्या परंपरेमधून कोणते लेखन साहित्य आहे आणि कोणते लेखन साहित्य नाही, हे ठरविणारे निकष आपण विकसित करीत आलो आहोत १०० पुस्तके घेतलीं, तर त्यांतील पांचच पांच वर्षे टिकून राहणारी असतील आणि एखादेच ५० वर्षे टिकून राहणारे असेल. एवढेच पुस्तक विद्यापीठीय ग्रंथालयांत समाविष्ट होणारे असते. उरलेलीं सगळीं येतां जातां रेल्वे स्टॉलवरून उचलावीं, गुलशन नंदानिर्मित पुस्तकांसारखीं, तात्कालिक मनोरंजनाचीं, तेवढ्यापुरतीं वाचून फेकून देण्याचीं! अशींच पुस्तके आणखी महिन्याने आपल्या मनोरंजनासाठीं पुन्हां निर्माण होणार आहेत, हे आपणांस माहित असते. खरे म्हणजे, नेमकी हीच परिस्थिति चित्रपटांबाबत असते. पण प्रत्येक जणाला 'कलावंत' (इंग्रजीत - Artist, कॅपिटल A सह) म्हणून गणले जाते. मुद्दा असा की, चित्रपटाच्या संदर्भात 'कलावंत' (इंग्रजीत Artist - कॅपिटल A सह) आणि तंत्रज्ञ असा भेद मी करू इच्छितो.

चित्रपटाला कुशल तंत्रज्ञाची गरज असते. कारण सरळच आहे. या ठिकाणी सगळा संबंध यंत्राशी असतो. अनेक प्रकारच्या कौशल्यांचा हा संबंध असतो-अगदी प्रगत तंत्रज्ञानापर्यंत. यामुळे हा धंदा उभारणारी व्यक्ति स्वतः चित्रपटनिर्मिती करू शकत नाही. त्या निर्मितीसाठी त्याला कुशल तंत्रज्ञ हवे असतात. या तंत्रज्ञाकडे चित्रपटाकडे जास्तीत जास्त लोक आकर्षित होतील, असे कौशल्य असावे लागते. साचेबंद चित्रपटांचे हे सूत्र असते. भारतांत निर्माण होणाऱ्या १००० चित्रपटांपैकी ९९०/९८० चित्रपटांचा हा साचा आहे.

ही परिस्थिति भारतापुरती मर्यादित नाही. जपानमध्ये सुद्धा हीच परिस्थिति आहे.

चौदा : आलोचना

जपानमध्ये चित्रपटनिर्मितीतले सारेच कुरुसावा आहेत, असें समजूं नये. जपानमध्ये वर्षाला ५०० चित्रपट तयार होतात. आणि यांपैकी १० किंवा १५ च 'कलावंतां'नी (इंग्रजीत Artist - कॅपिटल A सह) निर्माण केलेले असतात. बाकीचे तंत्रज्ञांनी! या ठिकाणी मी कला कशाळा म्हणत आहे, आणि जाहिरातीसाठी लेखन असें म्हणतो, तेव्हा तेथे मला काय काय अभिप्रेत आहे, हे आजच्या येथील श्रोत्यांना स्पष्ट करून सांगण्याची गरज नाही.

आपणांकडे पुस्तकांची जाहिरात करण्यासाठी कितीसे लेखन होते? इथे तिथे कुठे-तरी. पुस्तकांची जाहिरात किती थोडी असते! चित्रपटविषयक जाहिरातीच्या तुलनेने पाहिले म्हणजे फरक स्पष्ट होईल.

चित्रपटक्षेत्रांतले लैंगिक जीवन, स्वप्नरंजनी जीवन, फार आश्चर्यकारक असते. त्यावरील खर्चही तितकाच आश्चर्यकारक, अवाढव्य, खान-पानासाठी वगैरे. चित्रपटाचे हे परंपराचित्र आहे-मिथं. हे एक मनःपीडितांचे जग आहे चित्रपटांतील आशयाचाच विस्तार म्हणजे हे जीवन चित्रपटांतला आशय मुळांतच मवाळ असतो. बहु-वर्गीय समाजांत राहणाऱ्या जनसमूहाच्या समाजांत खरोखरी तो असाच असतो. ही आपली समस्या असते इथे सुरक्षितता, असुरक्षितता दुबळेपणा, ज्या गुंतागुंतीच्या जगांत आपण जगत असतो, जगांतील स्थितीला समजून न घेतल्यामुळे मारपीट होणे, अशा प्रकारांतून निर्माण होणाऱ्या समस्या असतात. जे निषिद्ध मानलेले असते, त्यापासूनच्या भयाची समस्या असते. अशा समस्यांतून सोडवणूक करून घेण्याचा एक साधारण सांचा असतो. या सांच्यांत या समस्या गोंडसपणे किंवा खोटेपणाने सोडविलेल्या असतात. या प्रकारच्या मनोरंजनपर चित्रपटांचा सांचा सोपा असतो. सुरुवात वास्तव समस्येच्या दर्शनापासून होते आणि अघटित वाटणाऱ्या घटनेने किंवा स्वप्नरंजनात्म रीतीने समस्या सोडवून शेवट झालेला असतो. जनसमूहाच्या समाजांतील प्रेक्षकांला समस्या सोडविण्याची ही स्वप्नरंजनात्मक पद्धत मानवत असते. कारण, आपल्या समस्या या रीतीने सोडविणेच त्याला आवडत असते. त्यामुळे अशा चित्रपटांना हा समाज तिकिटे खरेदी करून पाटिवा देत असतो.

अशा परिस्थितीत चित्रपटाच्या संदर्भात कलावंत आणि कुशल तंत्रज्ञ असा फरक करण्याची गरज असते

इतक्या नकारात्मक गोष्टी सांगितल्यानंतर या सर्वांत आश्चर्यकारक अशा एका गोष्टीच्या सूचनाकडे वळतो.

चित्रपटाचे असे माध्यम उपलब्ध होण्यापूर्वी जी मंडळी लेखक, कवि, चित्रकार, असे काहींतरी बनली असती, ती मंडळी एकदा का चित्रपटाचे माध्यम उपलब्ध झाले-

कीं नंतर या माध्यमाकडे आकर्षिली गेली.

हे माध्यम असें आहे कीं, यांत तुम्हांला आपल्या सर्वशक्ति ओताव्या लागतात. काल या गमकांत वावरणारे हे माध्यम आहे. त्यामुळे या आधीं अस्तित्वांत असलेल्या काल-माध्यमांचें सर्व गुणधर्म या माध्यमांत एकवटलेले आहेत. उदा साहित्य, संगीत, नाटक, कथा, काव्य यांचे गुणधर्म तर या माध्यमांत असतातच, शिवाय दृश्य-माध्यमाचे गुणधर्म तर नक्कीच असतात. हे सर्व गुणधर्म यांत एकरूप झालेले असतात. त्यामुळे चित्रपटाच्या उदयानंतर अवघ्या पंधरा वर्षांत या क्षेत्रांत इतर कलावंतांनी पदार्पण केलें. ही कलावंत-मंडळी हुशार किंवा चलाख होती. अशा अर्थाने कीं, या क्षेत्रांतील निर्मात्यांना ज्या गोष्टी कराव्या लागतात, त्यांचें जें मूल्य असतें, तें मूल्य ही मंडळी ज्या गोष्टी करीत होती, त्यांतूनहि चित्रपटाला लाभू शकेल, असें या निर्मात्यांना कसें कां होईना, पण ही मंडळी पटवू शकली. त्यांच्यामुळे ही मूल्यनिर्मितीची प्रक्रिया दीर्घ बनली, तरी निर्मिति करतां येईल. यामधून मोठ्या प्रमाणावरील चित्रपट तयार होऊं लागले. समस्येचें स्वरूप साधेंच राहिलें. म्हणून जपानमध्ये ५०० चित्रपटांच्या निर्मितीचें नियंत्रण फक्त बड्या पांच जणांकडे राहिलें. चित्रपट-निर्मिती हा या पांच जणांचा एकाधिकार राहिला. या एकाधिकारांत कुरुसावांनादेखील स्थान राहिलें. कारण या मंडळींना माहीत होतें कीं-कुरुसावांचे चित्रपट दोनशें वर्षेहि टिकणारे आहेत, ते पारितोषिके खेचून भाणणारे आहेत, वगैरे, आणि त्यामुळे कुरुसावा त्यांच्याबरोबर असण्यांत त्यांचें नुकसान कांहींच नव्हतें. कारण केवळ अर्थशास्त्राच्या दृष्टीनें मोठ्या प्रमाणावर चित्रपट तयार होत असतांना कुरुसावांच्या चित्रपटांच्या द्वारा मिळणाऱ्या प्रतिमेंतून कांहीं लोकसंपर्क साधतां येणें शक्य होतें, कलेचा पुरस्कार करणें शक्य होतें आणि कलावंतांच्या सेवेचा उपयोग करून घेणेंहि शक्य होतें. या रीतीनें हॉलिवुडमधील पडत्या काळांत कलावंतांना अस्तित्व टिकवून राहणें शक्य झालें. वेल्स, फोर्ड, वगैरे यातले.

यांतून निर्माण होणाऱ्या प्रश्नांचा आपण विचार केला पाहिजे. बहुतेक सर्वकाळ जाहिरातपर किंवा प्रसिद्धीसाठीं केलेल्या लेखनाचा मारा आपणांवर होत आलेला आहे. इतक्या प्रमाणांत हा मारा आपणांवर होत आलेला आहे कीं, हे प्रसिद्धीसाठीं झालेलें, जाहिरातपर लेखन आहे, हे विसरून ही चित्रपटसमीक्षा आहे, असें मानण्याकडे आपला बहुतेक कल झालेला असतो. इतकें तर खरेंच, कीं, प्रसिद्धिपर असें हे लेखनच असा दावा करतें कीं, हीच चित्रपट-समीक्षा आहे, हेहि आपण विसरूं लागतो. दुसरें असें कीं-कलावंत आणि कुशल तंत्रज्ञ किंवा कारागीर असा भेद करून विचार केला पाहिजे, हेहि आपण विसरून जातो. असा भेद आपण इतर कलांवावत केलेला आहे हे जाहीर

साळा : आलोचना

आहे कीं-साहित्यांत लिहिणारा प्रत्येकजण कलावंत नसतो. प्रकाशित होणाऱ्या प्रत्येक पुस्तकांत कलात्मक गुण नसतात. चित्र किंवा रंगकाम करणारा प्रत्येकजण-पाट्या रंग-त्रिणारा, दिनदर्शिकांसाठी चित्रे काढणारा-कलावंत नसतो. हे सारे आपणांस मान्य असते. पण चित्रपटाकडे वळले म्हणजे-तेथे प्रत्येकजण कलावंत असतो, असे आपण धरूनच चालतो. यांत लक्षांत घेण्यासारखी महत्त्वाची गोष्ट अशी कीं, हा मौनांतला एक कट असतो. आपण प्रत्येक जण या कटांत सामील असतो. आपण या मौनांतल्या कटांत सामील असतो. कारण-याप्रकारेच चित्रपट आपल्या उपयोगाचा असतो. तो आपली स्वप्नपूर्तिहि करीत असतो. कॅमेऱ्यामागचा तो आपलाच डोळा असतो. चित्रपटांत नाचणारी नर्तिका ही चित्रपटाच्या नायकासाठी नाचत नसते, ती आपणांसाठी नाचत असते. चित्रपटांतील प्रेमप्रकरण हे चित्रपटांतील तरुण-तरुणींमधले नसते. तर ते तुमच्यांतले आणि एखाद्या मुलीमधले असते. हे सारे आपणांपैकीं प्रत्येकासाठी असते. चित्रपट हे माध्यमच असे आहे कीं, त्याच्या व्याख्येनुसारच प्रेक्षक त्या माध्यमांतच असतो. हे तुम्हाला टाळतां, वगळतां येत नाही. अखेर मी सांगू इच्छितों तें असे कीं-कॅमेरामधूनच चित्रपट तयार होतो, आणि कॅमेऱ्याच्या व्याख्येनुसारच तो तुमचा डोळा असतो. म्हणून तुम्ही चित्रपट बघतां तेव्हा अलिप्तपणे बघण्याचा प्रयत्न केला, तरी तो अलिप्तपणा आशयापुरता राहातो. बाकी बाबतींत तुम्ही अलिप्त राहू शकत नाही. आपण अलिप्त राहू शकत नाही, कारण चित्रपटांतील इंद्रियोद्दीपकता. हे मी पुन्हा पुन्हा सांगतो आहे. कारण सधे आहे. डोळे व कान ही सर्वांत महत्त्वाची संवेदना इंद्रिये आहेत. आणि व्याख्येनुसार ती आपण चित्रपट-निर्मात्याला देऊन टाकलेली असतात. तुम्ही चित्रपट पाहू लागलां कीं, तेथे जें दर्शविलेले असते, तेंच तुम्ही बघू शकतां, तेंच स्वीकारतां. तुम्ही काळोख्या दालनांत असतां-तेथे तुम्हाला बंद करून ठेवलेले असते आणि तिथे तुमच्या स्वाधीन हे माध्यम असते-पूर्णपणे इंद्रियोद्दीपक माध्यम. त्यामुळे या माध्यमावर व्यापारीतत्त्वाचा प्रभाव का आहे, तेहि यामुळे समजू शकते. साहजिकच येथे मनःपूर्वकतेने जो कलावंत (इंग्रजीत Artist, कॅपिटल A-सह) असतो त्याचा दृष्टिकोन मनःपूर्वकतेने जो टीकाकार असतो-(इंग्रजीत Critic, कॅपिटल C-सह) त्यांत हरवलेला असतो. आणि तुम्ही तेथे असलेल्या सामग्रींतच, त्या सामग्रीसंबंधी असलेल्या माहितींत रस घेऊ लागतां-हेच अखेर उरते.

थोडक्यांत काय ?

‘कलाकृति’ ही (-इंग्रजीत Work of Art - कॅपिटल A-सह) कलावंताने (इंग्रजीत Artist, कॅपिटल A-सह) प्रतिमांच्या संरचनेमधून निर्माण केलेली कृति असते. कलाकृतींत हा आविष्कार असतो. ते तिचे कार्य असते. एक मनुष्य आणि दुसरा

फेब्रुवारी : १९८८

सतरा : आलाचना

मनुष्य, मनुष्य आणि समाज, तसेच मनुष्य आणि निसर्ग, यांच्या संबंधांचे ते भावा-
 नुभावांचे, कलावंतांचे भान, त्याच्या दृष्टीचे भान, असते. याच्या उलट, जनसमूहांच्या
 समाजांतील मनोरंजनाची कृति, ही तंत्रज्ञांनी निर्माण केलेली असते. (तंत्रज्ञ हा कला-
 वंताहून सर्वस्वी भिन्न असतो.) तंत्रज्ञाची कृति ही मोठ्या लोकसमूहाने खरेदी करावी,
 या उद्देशाने निर्माण झालेली असते. या कृतीचे कार्य विरेचनस्वरूपाचे असते. (आणि
 अत्यल्पकालीन उपाययोजनेचे सुद्धा कलेचे, आविष्काराचे कार्य याहून भिन्न असते.)
 वर्गीय समाज आणि जनसमूहाचा समाज या दोन समाजांमध्ये जगणाऱ्या व्यक्तीच्या
 आयुष्यात जे ताण असतात, त्याचे विरेचन तंत्रज्ञांनी निर्माण केलेल्या कृतीमधून
 होत असते. हे मनोरंजन कलावंतांच्या दिव्य दृष्टीमधून घडलेले नसते. त्यांत जगा-
 बदलची आपली समज समृद्ध करणारी दृष्टि नसते. ते पलायनवादी स्वप्न असते.
 कलाकृति आणि तंत्रज्ञकृति यांतला भेद समीक्षणात्मक कृतीच्या सरावाने होणाऱ्या
 संस्कारामधून पचनी पडू शकतो. पण चित्रपटासंबंधीचे लेखन हे जाहिरातपर किंवा
 प्रसिद्धिपर असे लेखन असते. ते कलाकृतीचे समीक्षण नसते चित्रपटांतील प्रत्येकजण
 हा कलावंत असतो हा दावा खरा नाही. समीक्षेच्या मानदंडाप्रमाणे भारतात निर्माण
 होणाऱ्या १००० चित्रपटांपैकी २०/२५ चित्रपटच कलाकृति म्हणून मान्यता मिळवू
 शकतील. गुलशन नंदा आणि ' अज्ञेय ' यांच्या कादंबऱ्यांत आपण जो फरक करतो,
 तोच येथे करता येईल.

समीक्षा किंवा टीका ही सर्जनाची दुसरी बाजू आहे. कलावंत कलाकृति निर्माण करतो.
 आणि टीकाकार तिच्यातील गुंतागुतीचे विश्लेषण करतो. या प्रकारे तो ती कलाकृति
 समजण्यास मदत करीत असतो, त्या अनुभवाचा आनंद काय, हे समजण्यास साहाय्य
 करीत असतो आणि कलाकृतीचे मूल्यमापन करतो. वाङ्मयीन संस्कृति म्हणजे वाङ्-
 मयीन सर्जन अधिक वाङ्मयीन टीका. सत्त्वतः टीकाकार हा शिक्षक असतो.

इतर कलांमध्ये हे प्रस्थापित सत्य असते. चित्रपटांत जेथे मनःपूर्वक बौद्धिक, प्रशाशील
 समीक्षा असते, तिथेच फक्त हे सत्य प्रत्ययाला येऊ शकेल. चित्रपट-संहितेच्या बाजूने
 भाषेचा संबंध, संरचना आणि अर्थ यांचा संबंध, यांच्याशी चित्रपटसमीक्षेचा संबंध
 येईल. तसेच, सांख्यिक, सामाजिक, तात्त्विक आणि ऐतिहासिक संदर्भात चित्र-
 पटांचे स्थान निश्चित करणे, हेदेखील चित्रपट समीक्षेचे कार्य ठरेल.

यांच्या उलट मनोरंजनपर चित्रपटांच्या जाहिरातपर किंवा प्रसिद्धिपर लेखनाचा संबंध
 प्रेक्षक मिळविण्यासाठी वापरण्याच्या साधनांशी असेल चित्रपटांविषयी होणारे बहुतेक
 लेखन या स्वरूपाचे असते.

प्रसिद्धिपर लेखनाचा उद्देश एक वातावरण निर्माण करण्याचा असतो, प्रेक्षकांच्या

अठरा : आलोचना

अपेक्षा जागृत ठेवणें, हा असतो. दृश्य आणि श्रुति या सामग्रीमधून याबाबत भावा
हन असतें. नायक-नायिकांचें उच्च जीवन, मोहकता, फॅशन, लफडी, स्टुडिओमधील
अफवा, कुजवुजी प्रेक्षकांच्या स्वप्नपूर्तीच्या मानसशास्त्राला उपयुक्त अशा सर्वच गोष्टी,
यांचें एकरूप दर्शन चित्रपटांतून होईल, असा आभास निर्माण करणारे हें लेखन
असतें. आणि चिकित्सकपणा न दाखवितां याचा स्वीकार, होत असतांना आढळतें.
ही मनःपूर्वकतेनें केलेली चित्रपट-समीक्षा किंवा चित्रपटाच्या संदर्भातली टीका नव्हे.*

* मूळ इंग्रजी भाषणाचा मराठी अनुवाद

आलोचना

आलोचना मासिकाच्या, वर्षाच्या बारा अंकांचा निव्वळ खर्च रु. ४४-००
(रुपये चव्वेचाळीस फक्त) आहे. वर्गणीदारांना हे अंक रु. ३५ - ००
(रुपये पस्तीस फक्त) मध्ये दिले जातात. खर्च आणि वर्गणी यांमधील ही
तफावत भरून काढण्यासाठी आलोचनेविषयीं अगत्य बाळगणारांनी मदत
करावी आणि मिळवून द्यावी, ही विनंती — संपादक

दामू केंकरे

टीकाकाराचें कार्य : नाटक आणि रंगभूमि

‘नाट्यकला आणि रंगभूमि या संदर्भात टीकाकाराचें कार्य’ या विषयावर मी कांहीं विचार मांडणार आहे. या संदर्भात जशी आठवली तशी कांहीं टिपणे मी करून आणली आहेत. तीं मी आपल्यासमोर वाचून दाखवणार आहे.

नाटक-रंगभूमि या संदर्भात ज्या गोष्टींचा, ज्या अंगाचा विचार करणे महत्त्वाचें आहे, असें मला वाटते, त्या गोष्टींचा किंवा रंगभूमीच्या त्या विभागांचा विचार केला असता त्यांतून टीकाकाराचें कार्य आपोआप ध्वनित होईल, अशी अपेक्षा आहे. म्हणून मी तेवढेंच मांडणार आहे.

कथा, कादंबरी, कविता, इ. वाङ्मयप्रकारांपेक्षा नाटक हा वेगळा वाङ्मयप्रकार आहे, हें सर्वमान्य आहे.

लिखित स्वरूपातील नाटक प्रयोग झाल्याशिवाय पूर्णतेला पोचत नाही, हेंहि सर्वमान्य आहे.

नाटक या प्रकारांत, लिखित स्वरूपांत दृश्य स्वरूप हें गृहीत असते. नाटक हें श्रव्य आणि दृश्य असें मानलेलें आहे.

नाटकाचा प्रवास हा लिखाणापासून प्रयोगापर्यंत असतो. हा प्रवास एकट्या नाटककाराचा नसून तो एका समूहाचा एकत्रितपणें केलेला प्रवास असतो. म्हणून नाटक-रंगभूमि-नाट्यकला ही सामूहिक कला आहे.

रंगभूमि ही साहित्य, चित्र, शिल्प, संगीत, नृत्य, इ. कलांचें आवश्यक ते आणि आवश्यक तितके अंश एकत्रित करून स्वतंत्रपणें निर्माण केलेली कला आहे. या अर्थानें नाटक-रंगभूमि ही सर्वस्पर्शी कला आहे. नाटककार हा रंगभूमीवरील मूळ कलावंत. याचा अर्थ इतर कलावंत हे कलावंतच नाहीत, असा नाही. इतर कलावंतांचें कामाच्या दृष्टीनें स्वरूप थोडें वेगळें. दिग्दर्शक, अभिनेते, नेपथ्यकार, प्रकाशयोजनाकार, इ. हे स्वरूपनिर्णय-विवरण करणारे-अन्वयार्थ लावणारे, ‘interpretative artist’ या अर्थानें कलावंत आहेत.

रंगभूमीवर दृश्य व श्रव्य स्वरूपांत जी नाट्यकृति सिद्ध होते, ती नाटककारानें मूळ लिखित स्वरूपांत मांडलेली प्रयोगवश संहिता असते. या अर्थानें नाटककार हा मूळ कलावंत. एखाद्या मध्यवर्ती कल्पनेभोंवतीं नाटक लिहिण्यासाठीं नाटककार कथा निवडतो-रचतो; सुखात, मध्य, शेवट, वगैरे ठरवितो. व्यक्तित्वांद्वारे आणि

प्रसंगाद्वारें, संवादांच्या आधारें संहिता सिद्ध करतो.

नाटककारानें संहिता लिहितांना नाटकाच्या पूर्णतेच्या दृष्टीनें पूर्ण संकलित प्रयोगवशतेचें भान ठेवणें आवश्यक असतें. तरच नाटकाला पूर्ण नाटक असें स्वरूप प्राप्त होतें. नाट्यप्रयोगाचा काळ म्हणजे—नाटक घडतें, तो काळ; लिखित नाट्यांतर्गत कथा—नकाचा काळ. तो दोनअडीच तास असेल किंवा सहा महिनेहि असेल आणि लिखित नाट्यांतर्गत काळाच्या पलिकडचा काळ—म्हणजे मध्यवर्ती कल्पनाविष्कारासाठीं अलिखित परंतु आवश्यक असा सूचित काळ—संवादरूपी वाहनांतून केवळ दोनअडीच तास. इतक्या काळांतून सहजरीत्या फेरफटका मारून येणाऱ्या वाहकाचें कौशल्य त्या नाटककाराच्या ठिकाणीं हवें. नाट्यसंहितेंतील लिखित भाग म्हणजे व्यक्त केलेला भाग (पांढऱ्यावर काळें) आपण वाचतो, तो. तो लक्षांत येतो. परंतु त्यापलिकडे जो अव्यक्त, न छापलेला, न लिहिलेला भाग असतो; तो तिथें समजून घेण्याचा भाग असतो. कलावंतांनीं संहितेला दृश्य रूप देत असतांना या मधल्या पांढऱ्या भागाचा विचार केला पाहिजे लिखित भागांतून व्यक्त झालेल्या अर्थाचें श्रव्य-दृश्यांतून स्वरूप-निर्णय करणें आणि लिखित भागांतील अलिखित वाचून त्याचें स्वरूपनिर्णय, त्याचें विवरण करणें, हें 'interpretative' म्हणजे दिग्दर्शकाचें आणि इतर कलावंतांचें कार्य आहे.

या स्वरूपनिर्णय करणाऱ्या कलावंतांचा दिग्दर्शक हा कर्णधार होय. रंगमंचावर जें जें कांहीं घडतें, तें आणि सहृदय प्रेक्षागार, यांच्या परस्परसंबंधांतून प्रत्यक्ष प्रयोगांत जें कांहीं संक्रमित होतें, तें महत्त्वाचें असतें. या कल्पक रंगमंचाचें भान दिग्दर्शकापूर्वीं नाटककारानें नाटकामध्ये ठेवणें आवश्यक आहे.

नाटक हें एकाचवेळीं साहित्य असतें आणि रंगभूमिहि असतें. म्हणजे, एकाचा बळी देऊन दुसरें नव्हे, तर हे दोन्ही घटक परस्परपूरक असतात. एकाकरितां दुसरा, असा संबंध असतो. याच अनुप्रंगानें नाटकांतील शब्दांचा विचार केला, तर एका अर्थानें ते लिखित शब्द गुंतागुंतीचे असतात, कारण ते केवळ वाचण्यासाठीं नसून अभिनयासाठीं, पाहण्यासाठीं आणि ऐकण्यासाठीं असतात. पुस्तकांतील शब्द आणि रंगमंचावरील शब्द, हे त्यांच्या कार्याचा दृष्टीनें भिन्न असतात. नाटककारानें नाटक लिहितांना, दिग्दर्शकानें तें रंगमंचासाठीं सिद्ध करतांना व टीकाकारानें टीका करतांना, याचें भान ठेवणें आवश्यक आहे.

नाटकांतील संहितेची केवळ साहित्यदृष्ट्या टीका ही अपुरी असते. संहितेची टीका म्हणजे संहिता नटामार्फत कशी व्यक्त होते किंवा संहितेच्या अनुप्रंगानें नट काय करतो, यापेक्षांहि नट प्रेक्षकाला काय करण्यास लावतो, याचा विचार झाला पाहिजे.

नाटक पाहण्यासाठीं जाणारा प्रेक्षक हा आज काय पाहण्यास मिळणार आहे, अशा

अनिश्चित मनःस्थितीत असतो, त्याला काय हवें असतें ? काहींतरी परिणामकारक असें! ज्यांत उत्कृष्ट साहित्य-मूल्य आहे असें! जर एखादें नाटक त्याच्या अपेक्षेमध्ये एका बाजूने कमी पडलें, तर तो तुमच्या निर्मितीवर किती विश्वास ठेवील ?

या संदर्भामध्ये Peter Brook यानें ज्यां आनुईविषयी जें लिहिलें, तें येथें वाचून दाखविलें, तर उपयुक्त होईल. म्हणजे या विषयाच्या संदर्भांत मला जें काहीं म्हणावयाचें आहे, त्याचा उलगडा होईल, असें वाटतें.

He conceives his play as a ballet as patterns of movements, as pretext of actors, performance-unlike so many present playwrights who are decedants of our literary schools and whose plays are 'animated novels.' असें त्यानें म्हटलें आहे. These plays are recorded improvisations, असेंहि त्यानें म्हटलें आहे. आनुईबद्दल तो पुढें असें म्हणतो की- 'He preconceives the accidental and calls it impromptu. He is a poet, not a poet of words, he is a poet of words acted of scene by set of players performing.....'

नाटक लिहितांना, करतांना आणि पाहातांना, त्यावर भाष्य करतांना, याचा विचार होणे आवश्यक आहे.

नाटकांतील लिखित शब्द, त्याचा परिणाम आणि नाटकाचीं मूल्ये, यांच्या संदर्भांत रंगमंचसाधनांचा अवेर केला किंवा त्यांचा आधार घेतला नाही, तर अंतिम परिणाम मर्यादित राहातो.

जे शब्द नाट्यनिर्मितीसाठीं नाटकाच्या दृश्य आणि श्रव्य रूपाचा विचार करून लिहिलेले असतात, ते नाटकाच्या मूल तत्वांना संयोगभूत ठरावेत. नाटकांतील प्रसंगांची रचना ही उच्चारित शब्द आणि स्तब्धता, हातवारे, हालचाल, स्वभावदर्शन, यांच्या साहाय्यानें तयार केलेली असावी.

नाटकांचीं मूलतत्त्वे पुढीलप्रमाणें सांगतां येतील :

- १) प्रसंग उभा करण्याची क्षमता
- २) प्रसंगांची रचना करण्याची क्षमता
- ३) निरनिराळीं मूल्ये आविष्कृत करण्याची क्षमता

नाटकांत आविष्कृत होणारीं मूल्ये तीन प्रकारचीं असतात असें, मी मानतां. १) बौद्धिक २) भावनिक ३) सौंदर्यात्मक.

यांपैकीं बौद्धिक मूल्यांमध्ये सैद्धान्तिक, तात्त्विक, शैक्षणिक, नैतिक, इ. मूल्यांचा अंतर्भाव मी करतां. बौद्धिक मूल्यांच्या आविष्कारामुळे नाट्यकृतीला विशिष्ट दर्जा प्राप्त होतो.

बावीस : आलोचना

भावनिक मूल्ये म्हणजे आवश्यक अशा भावनेचा नाटकामध्ये होणारा आविष्कार, भावाविष्काराशी प्रेक्षक आपल्या कल्पनाशक्तीनिशी समरस होतात आणि आनंद लुटतात. म्हणजे प्रेक्षक हंसतात अगर त्यांच्या डोळ्यांच्या कडा ओल्या होतात इ. भावनिक मूल्यांचा आविष्कार प्रसंगी बौद्धिक मूल्यांना आधारभूत होतो. नाटकांत भावनिक मूल्ये ही अधिक महत्त्वाची असतात.

सौंदर्यमूल्ये ही केवळ दृष्टिसुखापुरती मर्यादित नसतात. मूळ सूत्राशी सुसंगत असलेल्या नाट्यवस्तूच्या, तसेच, पात्रांच्या योग्य रचनेमुळे आवश्यक वातावरण निर्माण करण्याचे अथवा मूळ सूत्राचा अर्थपूर्ण आविष्कार करण्याचे जे सामर्थ्य असते, त्यांत सौंदर्यमूल्य सामावलेले असते. केवळ दृष्टिसुखच नव्हे, तर काव्यात्मता, रसमयता, स्वरमयता, लय, ताल, इ. तत्वांचा आनंदहि त्यांत सामावलेला असतो या सर्व गोष्टींचा विचार करून इतर कलावंतांच्या समवेत नाटकाला श्रव्य-दृश्य स्वरूप देणे, हे दिग्दर्शकाचे कार्य आहे.

नाटकाच्या पूर्णतेच्या दृष्टीने विचार करून नाट्यकृतीचा घाट आकृतिबंध, शैली किंवा संस्कारपद्धत दिग्दर्शक ठरवतो. नाटक वास्तवाशी किती नाते सांगते, यावर संस्कारपद्धत अवलंबून असते. या संस्कारपद्धतीचा वापर दिग्दर्शकासमवेत इतर कलावंतहि करतात, याचे भान टीकाकाराने ठेवणे आवश्यक आहे. कलावंत, नेपथ्य, प्रकाश, इ. सजीव आणि निर्जीव घटकांच्या साहाय्याने नाट्यकृतीला श्रव्य-दृश्य स्वरूप देण्याचे कार्य दिग्दर्शक करतो. यासाठी वर निर्देशिलेल्या सर्व गोष्टींचा अभ्यास असणे आवश्यक आहे. दिग्दर्शकाच्या व इतर कलावंतांच्या निर्मितीचे योग्य मूल्यमापन करण्याच्या दृष्टीने टीकाकाराचाहि हा अभ्यास असणे आवश्यक आहे.

टीकाकार हा प्रथमतः चांगला प्रेक्षक असावा. पूर्ण नाट्यकृतीचा एकत्रित आस्वाद घेणारा प्रेक्षक. पण त्याचबरोबर टीकाकाराजवळ दिग्दर्शकाची जाण असली पाहिजे. म्हणजे नाट्यकृतीचा एकत्रितपणे आस्वाद घेत असताना त्यांतील प्रत्येक घटकाचे काय श्रेय आहे, ह्याचे पृथक्करण करण्याची क्षमता टीकाकारामध्ये असली पाहिजे. टीकेमध्ये नाट्यकृतीच्या संदर्भात केवळ श्रेय देऊन चालत नाही, तर त्याची सुसंगत कारणमीमांसाहि आवश्यक असते. हाहि टीकाकाराच्या कार्याचा भाग आहे.

पण प्रत्यक्षांत असे दिसते की, एखादा टीकाकार जेव्हा नाटकाबद्दल लिहितो, तेव्हा तो नाटकाच्या लिखित स्वरूपापुरताच विचार करतो. आणि इतर बाबींबद्दल विशेषणांचाच केवळ वापर करतो ही विशेषणे वापरली, म्हणजे काम संपले, अशी अनेकदां समजूत असते. पण ती योग्य नाही. टीकाकाराचे कार्य काय या संदर्भात दोन गोष्टी सांगतात.

टीकाकार रंगभूमीचा घटक असतो—असला पाहिजे, हें टीकाकार फार क्वचित मान्य करतात. टीकाकार रंगभूमीचा घटक आहे, याचा अर्थ तो चांगला प्रेक्षक आहे. दिग्दर्शक-कलावंत हे नाटक करणारे, तर टीकाकार नाटक पाहणारा, हें एका अर्थानें खरें आहे. पण तो केवळ प्रेक्षक नसतो. त्याच्यापलिकडे असतो. एखादें नाटक विशेष स्वरूपांत सिद्ध करीत असतांना कोणकोणत्या गोष्टींचा विचार नाट्यकर्त्यांनीं केला पाहिजे किंवा ते करतात, याचा अभ्यास टीकाकारानें करणें आवश्यक आहे. हा अभ्यास असणारा टीकाकार जेव्हां एखाद्या नाट्यकृतीविषयी बोलतो, त्यावेळीं एका बाजूनें पुढचे प्रयोग करण्याच्या दृष्टीनें नाट्यकर्त्यांना त्याचा उपयोग होतो आणि दुसऱ्या बाजूनें प्रेक्षकांना नाटक पाहातांना, त्याचा आस्वाद घेतांना त्याचा उपयोग होतो.

एखादें नाट्य हा रंगभूमीचा घटक असतो, याचा अर्थ असा — एखादी नाट्यकृति निर्माण झाली; ती नाटककारानें लिहिली, दिग्दर्शकानें बसवली, नटांनीं काम केलें आणि ती सिद्ध केली. ही नाट्यकृति प्रेक्षकांनीं पाहिली, त्यांना ती आवडली किंवा न आवडली, कांहीं असेल तें. या संपूर्ण प्रक्रियेंत टीकाकार कुठेंच येत नाही. मग खऱ्या अर्थानें टीकाकार कुठें येतो ? एखादी नाट्यकृति झाली कीं, टीकाकार त्यावर भाष्य करतो. एक नाट्यकृति झाली—त्यानंतर दुसरी झाली—तिसरी झाली—चौथी झाली. अशा चारपांच नाट्यकृति झाल्यानंतर रंगभूमीचें स्वरूप बनत जातें. या बनत जाण्याच्या प्रक्रियेमध्ये टीकाकाराचें कार्य महत्त्वाचें आहे. रंगभूमीच्या संबंध प्रवासामध्ये रंगभूमीचें जें स्वरूप तयार होतें, त्यामध्ये रंगभूमीच्या बाजूनें टीकाकाराला महत्त्वाचें कार्य असतें, ही गोष्ट लक्षांत घेतली पाहिजे. पण ती कित्येकदां लक्षांत घेतली जात नाही. हें करीत असतांना आपणच आपणांस नेमलेला न्यायाधीश बनत असतो. न्यायाधीश वादी-प्रतिवादी यांचें बोलणें ऐकून कोणाचें किती बरोबर आहे, याचा विचार करून आपल्या अभ्यासानुसार न्याय देतो. उदाहरण म्हणून एक घटना : कोल्हापूरला शाहु महाराजांच्या संस्थानाच्या वेळीं एक चांगला फड चालला होता. कुस्तीचा. तेव्हां एक मुलगा आला आणि त्यानें मोठ्या कुस्तीगाराला चीत केलें. शाहु महाराजांनीं विचारलें, हा कोणाचा मुलगा आहे ? तर महिपतराव पाटलाचा. मग याला न्यायाधीश नेमा म्हणाले. त्याला न्यायाधीश नेमला. आतां न्यायदानाच्या अभ्यासाचा प्रश्न उद्भवतो. पण त्याला नेमला. नेमल्यानंतर काय होतें ? एकाद्या विषयाचें कमी ज्ञान असेल, किंवा अजिबात नसेल, तर त्यासंदर्भात 'जजमेंट' देण्याचा हव्यास वाढतो. असें आपल्या टीकाकाराचें होऊं नये. म्हणून कोणत्या अंगांचा अभ्यास करावा, एवढेंच आपल्यासमोर मांडलें आहे.

अशोक रानडे

टीकाकाराचें कार्य : प्रयोगकला

मूल्यमापक आणि प्रयोगकला

कोणत्याहि क्षेत्रातील मूल्यमापनाच्या कार्यास दोन अंगे असतात. एक असतें विश्लेषणकाराचें आणि दुसरें संस्कारकाराचें. दोन्ही अंगांनी सफल-सुफल काम करणें हीच त्याची भूमिका होय.

आपली भूमिका नीटपणें बजावण्यासाठी तो कोणती कार्यपद्धति अवलंबितो ? महत्त्वाचे टप्पे तीन. कलाविष्कारांतून अनुभूति घेणें, हा पहिला; अनुभवाचें विश्लेषण करणें, हा दुसरा; विश्लेषणासाठी माध्यम म्हणून भाषेची मदत घेणें, हा तिसरा. म्हणजे असें कीं, कलानुभवास एका खास पद्धतीनें/प्रकारें प्रतिसाद देणें, म्हणजे समीक्षा करणें.

कलाकृतीच्या सान्निध्यांत इतर प्रतिसादाहि शक्य आहेत.

उदाहरणार्थ : कलानुभवामुळे स्फूर्ति पावून दुसरी कलाकृति निर्माण करणें, शक्य आहे. या विशिष्ट कलाकृतीच्या आपल्यावर झालेल्या परिणामामुळे भावभरल्या अवस्थेनें अनुभवाचें/कलाकृतीचें वर्णन करणेंहि संभवतें. पण दोहोंना आपण समीक्षा म्हणत नाही.

कलाकृतीला प्रतिसाद, विश्लेषण हा हेतु आणि भाषिक माध्यमाद्वारे विश्लेषण, ही मूल्यमापन साखळी होय. पुढचा महत्त्वाचा मुद्दा असा कीं, कलाकृतीस मूल्यमापनात्म प्रतिसाद देत असतां वास्तविक पाहातां विविध पातळ्या शक्य असतात. समीक्षा-समीक्षक जोडीमुळे एक पातळी समोर येते. कलाकृतीच्या संदर्भात संभवनीय मूल्यमापनात्म प्रतिसादाची एक सोपानपरंपरा मांडतां येते. ती अशी :

परीक्षण-परीक्षणकार

कलाटीका-टीकाकार

सौंदर्यचर्चा-समीक्षक

तत्त्वविचार-तत्त्वज्ञ

अगदी थोडक्यांत, प्रत्येक टप्प्याचें/पातळीचें कार्यक्षेत्र नोंदतां येईल. उदाहरणार्थ, विशिष्ट नाट्य-संगीत-नृत्य प्रयोग बरा वाईट कसा झाला इतकें स्पष्टपणें नोंदवून थांबतें; तें परीक्षण. विशिष्ट प्रयोगाचें कलात्म यशापयश संबंधित कलाक्षेत्राच्या व्यापक संदर्भात जोखून पाहते, ती कला टीका.

विशिष्ट प्रयोगाचें तात्कालिक कारण असलें-नसलें तरीहि कलाव्यवहाराच्या मूल्य-विवेकासाठीं मूलभूत संकल्पनांकडे वगैरे झेपावते, ती सौंदर्यचर्चा. कलानुभवाकडून सुरुवात करूनहि संबंधित अनुभवाचें उत्तरोत्तर अमूर्तीकरण साधून संकल्पनाच्या संगतीत रमते, ती तत्त्वचर्चा होय.

एक गोष्ट सहजपणें ध्यानांत येईल. ती अशी की, प्रस्तुत मांडणीनुसार चार निर-निराळ्या पातळ्यांवर कलाव्यवहारास सामोरे जाणें शक्य आहे. इतकेंच नव्हे, तर प्रत्येक भूमिकेवरून निश्चित आणि वेगळें कार्य शक्य आहे. आज हाणाच्या लिखाणांत भूमिका पाणीबंदपणें निराळ्या राहिलेल्या दिसत नाहीत, बहुतेक त्रेळां परिक्षण व कलाटीका यांच्यांतल्या सीमारेषा अस्पष्ट राहातात इत्यादि आक्षेपांचें अस्तित्त्व मान्य केलें, तरीहि कलाकृतीस प्रतिसाद देण्याच्या व्यापाराचा चौपदरीपणा अमान्य करतां येईलसें वाटत नाही. टीकाकार, समीक्षक, वगैरे संज्ञा आज ढोबळपणें वापरल्या जात असल्या, तरी तसें केलेंच पाहिजे, अशी शक्ति नाही! यापुढें जाऊन दावा असा करतां येईल की, चारी संज्ञांच्या काटेकोर वापरामुळें वरेच वैचारिक फायदे होतील. मूल्यमापनकर्त्याकडून कोणत्या अपेक्षा न्याय्य, हें स्पष्ट झाल्यामुळें सर्व मूल्यमापक आपणांस विरोध विकासवाद वगैरे समजले असल्याविषयीं आविर्भावानें ते लिहिणार नाहीत, कांटला संगीत न समजल्यामुळें दुःख होणार नाही वगैरे वगैरे !

टीकाकार इत्यादि सर्वच मूल्यमापनकर्ते संस्कारक असल्याबद्दल उल्लेख आरंभी केला त्यांच्या भूमिकेची ती बाजू जरा तपासली पाहिजे.

संस्कारक संज्ञा म्हणजे काय? एक व्यापक व्याख्या नोंदवितों

इष्ट वाटणाऱ्या मूल्यात्मक प्रभावांची जपणूक करणें आणि सहजासहजीं पोंहचण्यास दुर्गम वाटणाऱ्या मानवी मनाच्या थरापर्यंत त्यांचें संवहन करण्यासाठीं जाणता-अजाणतां प्रतीकात्मकता, विधिपूर्वकता इत्यादी उत्क्रांत होतील, असें पाहणें, या जबाबदाऱ्या समाजानें ज्या संस्थांवर सोंपविलेल्या असतात. त्यांना संस्कारक म्हणून ओळखावें. भारतापुरतें बोलावें, म्हटलें तर व्यक्ति, वस्तु, प्रक्रिया इत्यादि संस्कारकार्य करीत असतात. यांपैकी एक टीकाकार होय. समाजधारणेसाठीं संस्कारांची आवश्यकता भासते. नट, गायक, नर्तक, डोंबारी, पोस्टर्स, वर्तमानपत्रातली भाषा, आकाशवाणी दूरचित्रवाणी वगैरे घरून होणारे शब्दोच्चार इत्यादि संस्कारक बाबी होत. यांचें कार्य प्रत्यक्षतः कसें होतें तें समजलें, तर परीक्षणांतीं नाटक जगत/मरत नाही यांसारखीं टाळी-वाक्यें फेकलीं जाणार नाहीत. असा

प्रस्तुत पार्श्वभूमीवर टीकाकारांची प्रयोगकलांच्या संदर्भात भूमिका काय, याची नोंद घ्यावयाची आहे.

सव्वीस : आलोचना

आधीं सुचविल्याप्रमाणें परीक्षणकार आणि टीकाकार जवळजवळच्या पातळ्यांवर काम करतात. इतकेंच नव्हे, तर सरमिसळणें दोहोंचा विशिष्ट प्रयोगाशीं प्रत्यक्ष संबंध असतो. फरक असतो, तो विवेचनसंदर्भात आणि निष्कर्षांच्या व्यापकतेत. उदाहरणतः आजची मैफल/खेळ/कार्यक्रम चांगला/वाईट कसा झाला व कां, इतकें सांगणें ही परीक्षणकाराची जबाबदारी आहे. या उलट टीकाकाराला आजचा संदर्भ घेऊन संबंधित कलाक्षेत्र, त्यांत घडणाऱ्या विविध भाणि तुल्य घटना, वगैरेंचा संदर्भ खेळवीत सर्वसाधारण विधानांकडे जावयाचें, असतें. प्रस्तुत विधानांना एखाद्या विशिष्ट प्रयोगाचा निश्चित संदर्भ असूनहि अंशतः अमूर्तीकरणामुळें त्यांचा भांवाका वाढलेला असतो. म्हणूनच तीं सर्वसाधारण होऊं शकतात. तुलना करणें, हें टीकाकाराचें काम आहे. प्रतवारी लावणें, श्रेष्ठ-कनिष्ठत्व नोंदणें, त्याला शक्य होतें. कारण विशिष्ट उदाहरणाच्या स्थल-कालबंधनापलीकडे पाहण्याइतकें संदर्भपुण्य तो उभे करूं शकतो ! प्रतवारी तुलना टाळणारा तो टीकाकार नव्हे. तुलनेशिवाय परंपरा सिद्ध होत नाही, परंपरेचें पाठबळ नसतांना टीकाविधानें करूं म्हटलें, तर तीं निसरड्या परीक्षणापेक्षां निरुपयोगी ठरतात. टीकाकाराची जबाबदारी आणि त्यांचें सामर्थ्य यांविषयीं आत्तापर्यंत जें लिहिलें, त्यावरून संगीतादि प्रयोगकला त्यास खास आव्हानें देणाऱ्या ठरल्या, तर त्याचें नवल वाटूं नये. प्रयोगकला पुढील अंगभूत विशेषांमुळें टीकाकाराला अडचणीच्या ठरतात.

१) संबंधित कलाकृतीच्या समग्र आशयापैकीं बराचसा आशय निर्भाषिक मार्गांतून पोंचविला जातो. हावभाव, हालचाल, मुद्राभिनय इत्यादींचें स्वतःचें चलन असतें. त्यांतून आशयसंक्रमण होतें आणि त्यांतून भाषिक मार्गें वहन झालेल्या आशयाचीं निरनिराळीं नातीं निर्माण होत असतात. निर्भाषिक चलनमार्गांचा लवचिकपणा आणि संदिग्धपणा प्रयोगकलांत राबविला जात असतो आणि त्याकडे कसोशीनें लक्ष देण्यास विशेष प्रयास करावे लागतात. निर्भाषिक चलनमार्गांतला बदल संस्कृतिगतसापेक्षच नव्हे, तर व्यक्तिसापेक्षहि असतो. प्रयोगांतलें वैविध्य, व्यक्तीनुरूप वा प्रसंगानुरूप त्यांत होणारे भेद फार मोठ्या प्रमाणावर निर्भाषिक चलनमार्गांतून सिद्ध होतात. याचें अधिक भान राहिलें पाहिजे.

२) प्रयोगकलाकृतीचा अवतार विशेषकरून 'चल' - बदलता असतो, याचा निर्देश केला. प्रमाणमानित प्रयोगाची कल्पना करणें अवघड जातें. अनन्यसाधारणत्वाची संकल्पना हिरिरीनें पुढें मांडावीशी वाटते, ती प्रयोगकलाविष्कारांत. पण तरीहि प्रयोगकलाप्रकार तयार होत असतात. म्हणजे असें कीं, विशिष्ट तऱ्हेच्या प्रयोगांची बदलण्याची अशी एक मर्यादा असते. मर्यादेबाहेर प्रयोग बदलला की प्रयोगकलाप्रकारहि बदलतो

व परिणामतः टीकेचे निकष वगैरे सर्व संबंधित बाबी बदलतात. संबंधित कलापरंपरेचे भान अंगी भिनलेले असल्याशिवाय टीकाकार काम करू शकत नाही.

३) जे अंगी भिनलेपण निर्दिष्ट केले, त्याचे स्वरूप नीट समजून घेतले पाहिजे. प्रयोग-कला अंगी भिनविण्यासाठी स्वतः प्रयोगकर्ता होण्यास पर्याय नाही. शब्दांकित अनुभूतीविवरणे वाचून प्रयोगकलाटीका जमणार नाही. इष्ट प्रयोगकलेच्या कोणत्या ना कोणत्या अंगाशी प्रत्यक्ष परिचय हवा. इथे ध्यानांत घेण्यासारखी बाब अशी की, सौंदर्यचर्चा करणारा समीक्षक वा तत्त्वविचार करणारा तत्त्वज्ञ प्रत्यक्ष परिचयाच्या पूर्वशर्तीने बांधला जात नाही. कारण असे की, परीक्षणकारांनी व टीकाकारांनी आपापल्या भूमिका प्रामाणिकपणे पार पाडून जो भाषावद्ध संकल्पनाव्यूह तयार होत असतो, त्यावर समीक्षकांची व तत्त्वज्ञांची मदत असते. चारी भूमिकांची तौलनिक पाहणी करतां असे आढळते की, नंतरनंतरच्या भूमिका विशिष्ट प्रयोगापासून अधिकाधिक दूर जात असतात. एवढेच नव्हे, तर अमूर्तीकरणाच्या वाढत्या उपयोजनामुळे कला-व्यवहाराशी असणारे त्यांचे नातेहि जास्त विरळ होत असते.

४) भारतीय प्रयोगकलांत पांच कलानुभव-कोटि आकाराला आल्या आहेत. त्या होतः आदिम, लोक, कला, जनप्रिय आणि भक्तिप्रेरित. यामुळे मूल्यमापनात्मक निकष वा त्यांचे संच अनेक लागतात. साहित्याधारित टीकाशास्त्रावर भिस्त ठेवून आपला संसार थाटू पाहणारे पंचाईतीत पडले, तर नवल काय ?

५) सर्व संवेदनांना एकाच वेळी आवाहन करण्याचा प्रयोगकला जितक्या यशस्वीपणे घाट घालतात, तितका इतर कलांचा नसतो. याउलट, आजचा टीकाकार इतक्या मोठ्या प्रमाणावर डोळ्यांच्या आहारी गेला आहे की, इतर संवेदनेंद्रियांचे कार्य त्याच्या मते केवळ जीवरक्षण असावेसे वाटते ! वास्तविक पाहातां भारतीयांच्या दैनंदिन जीवनांत अजूनहि सर्व संवेदनांना आवाहन करणारे आणि मूल्याला अनुभवाकडे नेऊ पाहणारे प्रसंग कमी नाहीत ! पण इथेहि उपलब्ध निकषांचा संच अगदीच तोकडा पडतो. इतर संवेदना काय काय देऊ पाहातात आणि अनुभवाच्या मूल्यात्मतेत त्या-मुळे गुणावत्तापर भेद कसा होतो, याचा विचार साहित्याधारी टीकेत नसतो. परिणामतः टीकाकार, अनुभूति, आविष्कार, मूल्यमापन आणि टीका, या सर्व पदानां उपेपण येते. छापील शब्दांवर भिस्त ठेवणारा कलाकार डोळ्यांनाहि पुरा वाव देत नसतो, हा पुढचा तोटा होय.

६) आज ज्याविषयी फारसे ठाम विवेचन करता येत नाही, असा एक मुद्दा इथे नोंदणे आवश्यक वाटते. प्रयोगकला-टीकेच्या आजच्या असमाधानकारक परिस्थितीवर त्यामुळे काहीसा प्रकाश पडणे शक्य आहे.

मुद्दा असा की : कोणत्याहि निर्मितींत कल्पनांची सुसंगति असते. ज्या कल्पनांची संगति सुसंगति ठरते, त्या कल्पना काहींशा स्थिर असाव्या लागतात. शिवाय या कल्पना इतर कल्पनांना बरोबर घेऊन चालणाऱ्या असल्या, तर खास महत्वाच्या ठरतात. अशांना संकल्पना म्हणतात. इतर कल्पनांना स्वतःकडे आकर्षून कल्पनासमूह तयार करण्याची क्षमता असलेल्या संकल्पनांची संगति सुसंगति होय. मुद्दा असा की, प्रत्येक ऐंद्रिय संवेदनेत कमी-अधिक प्रमाणात संकल्पनानिर्माणाची शक्ति असते. संकल्पनानिर्माणास भाषा लागते, ही समजूत सोयीची वाटली, तरी खरी नाही. प्रयोगकलाकारांबाबत असे म्हणता येईल की, संबंधित संवेदनाप्रवाहांतून प्रतीतीस येणाऱ्या घटकप्रतिमांच्या गुणवत्तेविषयी कलाकारांनी घेतलेल्या निर्णयावरून प्रतिमा, कल्पना आणि संकल्पना असा त्यांनी केलेला फरक ध्यानांत येतो. प्रतिमांची ओळख पटते प्रवाहितावरून, कल्पनांची खूण असते स्थिरता, तर संकल्पनांचे लक्षण सामूहिकता होय. आता पुढचा महत्वाचा प्रश्न असा की, प्रतिमा-कल्पना-संकल्पना भेद करण्याची क्षमता कशी येते ? इथे प्रयोगकलांची संस्कृतिसापेक्षता ध्यानी येते. थोडक्यांत सांगावयाचे तर तालीम, रियास, वगैरे क्रियांमधून प्रस्तुत क्षमता अंगी बाणते. निकर्ष असा की, प्रयोगकलाविष्कारांत संकल्पनासिद्धि, निर्भाषिक अवस्थेत होत असते. इथपर्यंत प्रवेश झाल्याशिवाय टीकाकाराला मर्म उमजले, असे म्हणता येत नाही. गाभ्यापर्यंत पांचण्यासाठी भाषिक नैपुण्य पुरे पडत नाही. इंद्रियसंवेदनांच्या विविधतेकडे टीकाकारांनी काणाडोळा केला आहे. इतकेच नव्हे, तर ज्या पातळीवर निर्भाषिक संकल्पनासिद्धि होत असते, तिथपर्यंत पांचण्यासाठी भाषेवर अवलंबून राहण्याची घोडचूकहि ते करीत आहेत. निर्भाषिक पातळीवर सिद्ध होणाऱ्या विचारांचे नियम, प्रस्तुत विचारांच्या संक्रमणांतील प्रतीकात्मतेचे स्वरूप व तिचे वापर आणि प्रतीकात्मतेची आंशिक संस्कृतिसापेक्षता वगैरे प्रश्न पुढचे आहेत - स्वतःच्या भूमिकेविषयीचा प्रयोगटीकाकारांचा गोंधळ दूर झाल्यावर चर्चेला घेण्यासारखे. या-सारख्या प्रश्नांची उत्तरेहि प्रयोगकला प्रयोगपरंपरेतूनच देत असतात परीक्षणकारांची, समीक्षकांची व तत्त्वज्ञांची प्रयोगकलाविषयीची भूमिका कोणती, या प्रश्नास प्रस्तुत टिपणात स्पर्श केलेला नाही. कधीतरी तीहि चर्चा झाली पाहिजे. सर्वच नात्यांनी आज भारतांत होणारे कार्य आदर्श नमुना म्हणून दाखविण्यासारखे नाही. इतकेच इथे नोंदवतो.

टीकाकाराचें कार्य : प्रथम समग्रतेनें सहृदय वाचक

'समीक्षकाच्या भूमिके'विषयी कांहींहि बोलण्यापूर्वी आपणांस किमान समीक्षा म्हणजे काय आणि समीक्षक कोण हें माहीत असणे आवश्यक आहे. 'भूमिका' या शब्दांत जबाबदारी तसेच हक्कहि अभिप्रेत आहेत.

समीक्षा हें साहित्याविषयीचें साहित्य असतें, असें मानलें जातें. मला नेहमी असें वाटतें कीं, समीक्षक हा स्वतंत्र परोपजीवी असतो. यांत विरोधाभास असला, तरी यांतच समीक्षकाच्या भूमिकेविषयीचें वास्तव आहे.

बहुमानित कलाकृति नसेल, तर समीक्षक आपणहून कोणत्याहि प्रकारची समीक्षा करूं शकत नाही. आणि वेळोवेळीं अभिजात कलाकृतीपासूनच तर्चे निष्पन्न होतात.

समीक्षक हा परोपजीवी आणि द्वितीय श्रेणीचा नागरिक असला, तरी त्याची समीक्षा त्याच्या स्वतःच्या सामर्थ्यावर आणि अर्थबोधनावर आधारलेली असते. समीक्षक हा भावनाशील वाचक असतो आणि तो विश्लेषण करतो, संश्लेषण करतो, मूल्यमापन करतो आणि न्यायनिर्णयहि करतो. तो स्वतःचीच एक पद्धति निर्माण करतो आणि निवेदन करतो. वाचक आणि कलावंत यांच्यांत एक पूल बांधण्याचा प्रयत्न करतो. कलावंताच्या आतील पातळ्यांची स्थितिनिश्चिति करतो आणि कलावंताच्या व स्वतःच्या जाणिवेमधील समतोलावर नेमकें बोट ठेवतो. समीक्षक हा समानुभूति घेणारा माणूस असतो स्वतःच्या अनुभवांत वाचकांना सहभाग देऊन आणि स्वतःच्या अनुभवाचें निवेदन करून वाचकांच्या जाणिवेची जोपासना करीत असतो. प्रथमतः आणि अंतिमतःदेखील समीक्षक हा भावनाशील म्हणजे सहृदय वाचक असतो. कोणत्याहि कलाकृतीकडे बळण्यापूर्वी समीक्षकानें आपली पसंती आणि पूर्वग्रह मार्गे ठेवून दिले पाहिजेत. कलाकार नव्हे, तर त्याची कला हा समीक्षकाच्या मूल्यमापनाचा विषय राहिला पाहिजे. साम्याभासांत सत्याचे कांहीं घटक व्यक्त होतात. पण संपूर्ण सत्य प्रकट होत नाही, हें आपणांस माहीत आहे. मंदिरांत प्रवेश करण्यापूर्वी आपण पादत्राणें प्रवेशद्वाराशीं ठेवतो. त्याप्रमाणेंच समीक्षकानें स्वतःच्या आवडी निवडी, पसंती आणि पूर्वग्रह, मते व श्रद्धा इत्यादी बाजूलाच ठेवावयाच्या असतात. संपूर्ण गुंतवणुकीद्वारे पण त्याचवेळीं समग्र वस्तुनिष्ठ वृत्तीनें त्यानें प्रत्यक्ष कलाकृतीच्या अस्तित्वांतच प्रवेश करावा. समीक्षकानें कलाकृतींत विलीन होऊन जावें आणि त्याचबरोबर कलाकृतीपासून स्वतःला अलग ठेवावें हा पुनः विरोधाभासच आहे. संदिग्धपणें आपण असें म्हणूं शकतो कीं,

समीक्षक साक्षीदाराची भूमिका बजावत असतो.

तो एखाद्या कलाकृतीचे निर्विकारपणे मूल्यमापन करीत असला, तरी समीक्षकाने कलाकृतीचे ऐतिहासिक, सामाजिक, मानसशास्त्रीय, सांस्कृतिक आणि तौलनिक संदर्भ सोडून नयेत. त्याला भूतकाळाचा अंतर्भेद करतांना आला पाहिजे. स्वतःतच पुननिर्मिति करतांना आली पाहिजे आणि स्वतःच्या अनुभवाचे प्रक्षेपण करतांना आले पाहिजे, परिणामकारक रीतीने स्वतःचा अनुभव व्यक्त करतांना आला पाहिजे.

प्रत्येक निर्मितीचा कोठेंतरी कांहींतरी दुवा असतोच आणि निर्मिति कांहीं केवळ पोकळीतून अवतरत नाही. विवक्षित स्थलकालाशी कलेचा संबंध असतो आणि त्या निर्मितीच्या घडणीला कारणीभूत झालेल्या वाङ्मयीन परंपरांत व प्रयोगांत तिची मुळे असतील. एखाद्या कवीच्या एकाच कवितेचा आस्वाद घेणे, ही वेगळी गोष्ट आणि कवीच्या समग्र निर्मितीचा परिचय करून घेणे, ही अगदीच वेगळी गोष्ट आहे. कवितेला आकार देणाऱ्या अंतर्गत व बाह्य शक्ति कोणत्या, कोणाच्या प्रेरणेने अथवा कोणाच्या प्रभावाखाली कवीने लेखनास प्रारंभ केला, आणि हळूहळू त्या प्रभावातून तो कसा मुक्त होऊ शकला, याचा समीक्षकाने विचार केला पाहिजे. कवीची निर्मिति-प्रक्रिया आणि शक्य असेल, तर कवीला आपला स्वतःचा सूर कसा गवसला, हेहि समजून घेणे समीक्षकाचे कार्य आहे. हे प्रश्न असे आहेत की, समीक्षकाला उत्स्फूर्तपणेच ते पडावेत

वस्तुस्थिति अशी आहे की. 'आपण क्रिया करीत नसतो, तर प्रतिक्रिया करीत असतो'. या वचनाला जीवनाप्रमाणेच साहित्यांतहि समान स्थान आहे. गुजराती कवितेचे उदाहरण देऊन माझा मुद्दा मी अधिक स्पष्ट करू इच्छितो. बी. के. ठाकोर यांचे विचार-प्रक्षोभक काव्य ही कलापीच्या कल्मनारम्य (रोमॅण्टिक) व भावनाप्रधान काव्याविरुद्धची प्रतिक्रिया आहे आणि नानालाल यांच्या पाल्हाळिक काव्याविरुद्धहि प्रतिक्रिया आहे. 'जिच्यातून आपण पाहातो अशी दुर्बिणीची कांच म्हणजे समीक्षक', असे कोणीतरी यथार्थपणे म्हटले आहे. समीक्षाकलेचा शेवट 'परिभ्रमणांत' होत नसतो. पण 'पुनर्मूल्यमापनांत' होतो.

अंशतः नव्हे, तर समग्रतेने कलाकृतीचे आकलन करणे आणि तिचे अर्थबोधन करून ते दुसऱ्या कोणापर्यंत पोचवणे हे सर्वच समीक्षकांना आव्हान असते. पुष्कळदा असे होते की, मूल्यमापन करतांना समीक्षक शब्दांतून जे कांहीं व्यक्त करण्याचा प्रयत्न करतो, त्यांत त्याने अनुभवलेली उत्कटताच हरवलेली असते. मग ते केवळ आनंदाचे वर्णन होतं, तो प्रत्यक्ष आनंद नसतो. पाण्यांत पोहणाऱ्या माशाच्या सौंदर्याने व लावण्याने तुम्ही मोहून जाता. पण ते दाखविण्यासाठी तुम्ही मासा बाहेर काढता, तेव्हा ती मूळ

मोहकता व लावण्य पुनः कधीहि पकडतां येत नाहीं.

समीक्षकानें आंतरिक भावनांची उकल अशा रीतीनें केली पाहिजे कीं, वाचकांना सादर करतांना त्या भावना शाबूतच राहिल्या पाहिजेत. हें काम सोपें नाहीं. समीक्षकाला पुनरावृत्ति करावयाची नसते, पण पुनर्निर्मिति करावयाची असते. आणि हें फारच थोड्या समीक्षकांना साधतें आणि ज्यांना साधतें ते बहुधा सृजनशील कलावंतांच्या बरोवरीचेच होतात.

समीक्षण करतांना काथ्याकूट करणाऱ्या विश्लेषणाची गरज असेल, पण ती कांहीं मर्यादेपर्यंत. ज्या समीक्षकाला फक्त विश्लेषण माहीत आहे, पण संश्लेषण माहीत नाही, त्याच्या नजरेंतून झाडें मोजतांना अरण्य निसटतें. शस्त्रक्रिया करण्याच्या टेबलावर एखाद्याला फुलपाखराचें विच्छेदन कसें करतां येईल ?

कलाकृतीचें अर्थबोधन केवळ कलाकृतीवरच अवलंबून नसतें, तर समीक्षकाच्या मौलिकतेवर व दृष्टिकोनावरहि अवलंबून असते. रामायण, महाभारत, शाकुंतल, शेक्सपियरचीं नाटकें ह्या अभिजात कलाकृति 'कल्पवृक्षा'सारख्या आहेत. पुनः पुनः तुम्ही त्यांच्या खोलांत जाऊं शकतां आणि प्रत्येक वेळीं तुम्हांला नवा अर्थ, नवा अन्वयार्थ, नवें परिमाण गवसूं शकतें.

जबाबदार समीक्षकाला कलाकृतीचा अन्वयार्थ लावतांना अशी खात्री हवी कीं, प्रत्यक्ष कलाकृतींतूनच त्यानें लावलेला अन्वयार्थ निघतो. केवळ आपला तरतरीतपणा दाखविण्यासाठीं एखाद्या अर्थाचा तां कलाकृतीवर आरोप करूं लागला, तर त्याचा उपहास होईल केवळ अत्तर शिंपडून तुम्ही कागदाच्या फुलाला अस्सल रूप देऊं शकत नाहीं. टागोरांनीं याचा वेगळ्या संदर्भांत विचार केला आणि एकदा म्हटलें, 'फळाच्या सालीला रंग देऊन तुम्ही फळाची चव बदलूं शकत नाहीं.'

कलाकृतीचें अर्थबोधन करणें वेगळें आणि समीक्षेच्या तत्त्वाविषयीं बोलणें वेगळें. जातिवंत समीक्षक नुसतें एखादें विधान करून थांबत नाहीं. आपल्या विधानाला पुष्टी देण्यासाठीं तो नेहमी उदाहरणें देतो. समर्थनाशिवाय विधानें म्हणजे छायाचित्राशिवाय चौकटी. कवितेमधील प्रतीकें आणि प्रतिमा किंवा कथा चांगली आहे, एवढेंच म्हणून समीक्षक थांबूं शकत नाहीं ती कविता किंवा कथा घडविण्यांत त्या प्रतीकांचें व प्रतिमांचें साह्य कसें झालें, हें त्यानें दाखविलें पाहिजे. येथें प्रतीकें किंवा प्रतिमा यांना सजावटीचें मूल्य नसतें. ती प्रतिमा-प्रतीकें केवळ अलंकार नसतात. कवितेची किंवा कथेची ती त्वचाच असते. आपण एखाद्या भव्य आसनावर बसलों आहोंत, अशा थाटांत बहुतेक समीक्षक सहजपणें कलाकृतीचा न्यायनिर्णय देतात आणि उदारपणें प्रमाणपत्रें बहाल करतात. भाशीर्वादाचा लिलाव करण्यांत एकप्रकारचा आनंद ते घेतात. या-

बत्तीस : आलोचना

उलट, खरा समीक्षक शहाजहानच्या किल्याच्या खिडकीसारखा असतो. त्या खिडकीतून दुसरेही संपूर्ण ताजमहाल पाहू शकतात.

ज्या समीक्षकाची समीक्षा ही प्रत्यक्ष कलाकृतीवर आधारलेली नसते, पण अन्य उद्दिष्टांनी प्रेरित असते, तो खोटे मानदंड व खोटी मूल्ये निर्माण करतो. एझरा पाँडने दिलेल्या एका अतिशय चांगल्या उदाहरणाची मला या ठिकाणी आठवण होते. 'आपण खोटी उष्णतामापक यंत्रे विकली, तर ती घोर फसवणूक मानली जाते. परंतु आपण सांस्कृतिक जीवनात खोटे मानदंड व खोटी मूल्ये निर्माण केली, तर या गुन्ह्याबद्दल कोणतेही शासन नाही.'

समीक्षकाची भाषेसंबंधीची जबाबदारीही अन्वर्थक असते, कवितेची समीक्षा लिहितांना तो स्वतःच नवे गद्यकाव्य लिहित आहे की काय, असे वाटावे इतकी समीक्षकाची भाषा कल्पनारम्य नसावी. त्याचबरोबर कोवळी पालवीही फुटू शकणार नाही, अशी कठीण हॅगाडोही नसावी. 'समीक्षकाचेही समीक्षक असतात,' हे समीक्षकाने विसरू नये. निर्मितिप्रक्रियेच्या विश्वात आपण उपयुक्त ठरणे, ही समीक्षकाची जबाबदारी आहे. पण असे किती समीक्षक आहेत ? समर्थ समीक्षक केवळ निमित्त म्हणून वाङ्मयीन कृतीचा उपयोग करतात आणि त्याद्वारे सृजनशील कलावंताची, तसेच बहुसंख्य लोकांची अभिरुचि समृद्ध करतात. परिसीमित व रुद्ध झालेल्या अभिरुचीवर कुऱ्हाडीचा घाव घालून नवी भूमि प्रकट करण्याची क्षमता समीक्षकांत असली पाहिजे. या संदर्भात मी हिगिन्सचे अवतरण देतो, 'जबाबदार समीक्षक निर्मितिक्षम परिस्थितीला साह्यभूत होतो.'

साहित्यकृति ही स्वावलंबी आणि स्वयंप्रकाशीही असते. पण समीक्षक साहित्यकृतीच्या प्रकाशाचा व रंगांच्या सूक्ष्म छटांचा आपणांस परिचय करून देतो. समीक्षकाला सर्व समीक्षातत्त्वांचे भान असले, परंतु साहित्यकृतीचा आनंद तो घेऊ शकत नसेल, तर मग त्याची अवस्था पारिभाषिक संज्ञांच्या जंगलांत भटकणाऱ्या लोभी कोल्ह्यासारखीच होऊ शकेल. समीक्षक हा प्रथम समग्र साहित्यकृतीचा आनंद भोगणारे सहावे इंद्रिय असणारा भावनाशील अथवा सहृदय वाचक असतो.

आलोचना रौप्यमहोत्सव समारंभ : परिसंवाद

टीकाकाराचें कार्य

म. द. हातकृणंगलेकर

१. टीकाकाराच्या भूमिकेबद्दल जो परिचित विचार आहे, त्यांतील कांहीं भागाचें स्मरण करणें उचित होईल. टीकाकार हा साहित्याचा भाष्यकार आणि तज्ञ असतो, म्हणजे काय ? टीकाकार साहित्याचें आणि विशेष साहित्यकृतीचें स्वरूप, सौंदर्य आणि सामर्थ्य उलगडून दाखवितो. त्याचप्रमाणें साहित्यकृतीची श्रेष्ठता अगर सामान्य दर्जा कसा घडला आहे किंवा घडला नाही, याचें विश्लेषण करतो. तसें करतांना साहित्यापासून रसिकाला मिळणारा आनंद आणि त्याच्या आस्वादाची रीत ही तो रसिकासाठी आणि अभ्यासकासाठी अधिक स्पष्ट, सुजाण आणि शास्त्रीय बनविण्याचा प्रयत्न करतो. हें करीत असतांना अप्रत्यक्षपणें तो मूल्यकल्पनांची आणि मूल्यधारणेची बांधणी करीत असतो. साहित्याचें आणि साहित्यकृतीचें मूल्यमापन तो प्रत्यक्ष, अप्रत्यक्षरीत्या करीत असतो. त्यानें संमत केलेल्या टीकासंप्रदायांत मूल्यमापन अधिकृतपणें बसत नसलें, तरी त्याच्या तथाकथित शास्त्रीय, तटस्थ, वैचारिक व्यवहारांत तें स्वाभाविकपणें कमी-जास्त प्रमाणांत घडतच असतें. म्हणून भाष्य आणि मूल्यमापन हीं टीकाकाराच्या भूमिकेचीं दोन महत्त्वाचीं अंगें मानलीं जातात. साहित्य हें जीवनाचा अन्वयार्थ विशिष्ट स्वरूपांत सादर करीत असतें, असें मानलें, तर टीकासाहित्य हें मूळ साहित्याचा अन्वयार्थ विवेचक पद्धतीनें सादर करते, असें म्हणतां येतें. साहित्य जीवनाचें मर्म सांगतें आणि समीक्षा साहित्याचें मर्म विशद करते.

२. सर्जनाचें गूढ टीकाकाराला अंतिमतः उमजणें कठीण, असें एक मत आहे. तें उकळण्याचा सर्जनशील कलावंतांनीं जो प्रयत्न केला आहे, तोहि प्रमाण मानतां येत नाही, असें दुसरें मत आहे. यासंबंधीं नोंथाप फ्राय यांनीं कांहीं माननीय विचार मांडले आहेत. कलावंतांच्या दृष्टीनें टीकाकार हा एक बांडगुळाप्रमाणें त्यांच्या जीवावर जगणारा प्राणी आहे. तो स्वतः निर्भित्ति करूं शकत नाही. तो वांझ आणि शुष्क असतो आणि सर्जनाची देणगी असणाऱ्या कलावंताचा तो द्वेष करतो. कलेची थोरवी सांगण्यासाठीं टीकाकारासारख्या मध्यस्तांची गरज नाही. रसिक ती स्वतंत्र्यपणें जाणूं शकतात. कलावंताचें हें मत मान्य करतां येत नाही. कारण साहित्याची थोरवी आणि त्याची लोकप्रियता यांचा अपरिहार्य संबंध नसतो, असाच इतिहासाचा दाखला आहे. टीकाकाराशिवाय जगणाऱ्या समाजातील कलाव्यवहार भरड होतो आणि त्याला परंपरेचा विसर पडतो, आणखी एका कारणासाठीं टीकाकाराची गरज असते. टीकाकार बोलतो.

चौतीस : आलोचना

ललितकला तशा मूक असतात. शिल्प, चित्र, संगीत, तर विधानें करीतच नाहीत. पण शुद्ध काव्यदेखील विधानें करीत नाही. टीकाकारालाच हें काम करावें लागतें. टीकाकाराच्या ज्ञानाची आणि मांडणीची एक स्वतंत्र पद्धति असते. कवि स्वतःच्या काव्यासंबंधी बोलतो, तेव्हां त्याबद्दल कुतूहल वाटणें साहजिक आहे. पण त्याचें मत हें तज्ञाचें मत म्हणून स्वीकारतां येत नाही.

३) टीकाकाराच्या भूमिकेसंबंधी अगर कामासंबंधी आणखी एक अभिप्राय विल्सन नाईट या टीकाकाराचा -

Criticism is a certion process of delibrately objectifying the work under consideration, the comparision of it with other similar works in order especially to show in what respects it surpasses or falls short of those works; thus dividing its 'good' from its 'bad' and a formal judgement as to its lasting validity.' साहित्यकृतीचें वस्तुनिष्ठ स्वरूप अलग करणें, हें टीकाकाराच्या भूमिकेचें महत्वाचें काम Matthew Arnold च्या 'to see the object in itself as it really is' या विधानाचा रोखहि तोच आहे. विशिष्ट कालांत निर्माण झालेल्या साहित्यकृतीची वस्तुनिष्ठता कशी ठरवावयाची, हा अर्थात महत्वाचा प्रश्न आहे. साहित्यकृतीतील अनेक घटकांच्या आवश्यकतेसंबंधी आणि त्यावर जो भर देण्यांत आला आहे त्यासंबंधी, काटेकोर विचार करणें, यांत अभिप्रेत असणार.

४. टीकाकाराला दोन कामें करावयाचीं असतात. त्याची आणखी एका प्रकारें मांडणी करतां येते. साहित्याचें स्वरूप काय ? त्याचा उपयोग काय ? त्यामुळें आपल्या कोणत्या इच्छा-आकांक्षांचें समाधान होतें ? तें कां लिहिलें जातें आणि कां वाचलें जातें ? या प्रश्नांचा शोध घेणें, हें पहिलें काम. दुसरें काम म्हणजे विशिष्ट साहित्यकृतीचें मूल्यमापन करणें. साहित्याचें अंतिम स्वरूप ठरविणें, अगर साहित्याची अखेरची व्याख्या करणें शक्य नाही. तसेंच विशिष्ट साहित्यकृतीचें अंतिम मूल्यमापन करणेंहि शक्य नाही. टीकाव्यवहाराच्या या मर्यादाच आहेत. या संदर्भात टी. एस्. इलियटनीं लिहिलें आहे : प्रत्येक चांगला टीकाकार दोन प्रश्न विचारीत असतो : 'साहित्य म्हणजे काय ? आणि चांगलें साहित्य म्हणजे काय ?' या प्रश्नांना दिलेलीं त्याचीं उत्तरें अपुरीं असतात, हें खरें. पण हे प्रश्न त्याच्यासमोर नसतील, तर त्याच्या टीकेचा गांभीर्यानें विचार करण्याचें कारण असत नाही.

५. टीकाकारानें आपल्या भूमिकेंतून साहित्याबद्दलच्या वरील मूलभूत प्रश्नांचीं अंतिम उत्तरें शोधण्याचा निकराचा प्रयत्न करावा. पण आपलीं उत्तरें अंतिम आहेत, असा दावा करूं नये. अभिरुचीची शुद्धता आणि निराग्रही वृत्ति त्यानें जोपासावी. टीकेचा

अनेकदां दुरुपयोग होतो, म्हणून तो सर्व व्यवहारच त्याज्य मानण्याचें कारण नाही. साहित्यव्यवहाराच्या सुबुद्ध आकलनासाठी टीकाकाराची आवश्यकता आहे.

६. सर्वसामान्य समजूत अशी की, टीकाकार हा नेहमी दोषच शोधणारा आणि त्या-संबंधीं कुरिसतबुद्धीने बोलण्यांत आनंद मानणारा प्राणी होय. टीकाकाराबद्दलचा हा समज कमीजास्त प्रमाणांत साहित्याच्या वेगवेगळ्या वाचकवर्गांत, अभ्यासकांत आणि प्रत्यक्ष साहित्यनिर्मिति करणाऱ्या लेखकवर्गांत टिकून आहे. आस्वादक टीका, ही टीकाच नव्हे, असें खुद्द कांहीं टीकाकारांचेहि मत दिसते. अर्थात टीकाव्यवहारांतील सकसता आणि गुणवत्ता यांच्यातील तरतम भावावरच हें मत आधारलेलें आहे. टीकाकाराची भूमिका दोषदिग्दर्शनाची असते, हें तिचें सामान्य स्वरूप झालें, तरी त्याची संपूर्ण भूमिका ही साहित्याच्या भाष्यकाराची असते, हें विसरून चालणार नाही. साहित्यिक क्षेत्राच्या बाहेरदेखील एकूण सांस्कृतिक जीवनाशीदेखील या भूमिकेचा संबंध येतो. निरामय आणि सार्थ सांस्कृतिक जीवनाची धारणा आणि क्षमता निर्माण करण्यासाठी आणि ती सातत्याने जोपासण्यासाठी जे अनेक संस्कार जाणीवपूर्वक किंवा अजाणतां घडत असतात, त्यांत ललितकला आणि साहित्य यांच्या भाष्यकाराची भूमिका पर्यायाने महत्त्वाची ठरत असते.

७. या भूमिकेसंबंधीं विशिष्ट कालखंडांत समाजांत आणि सांस्कृतिक संदर्भांत भिन्न मते आणि जाणिवा असू शकतात. शुद्ध साहित्यिक भूमिकेला बाधा आणणाऱ्या छायाहि त्यावर पडू शकतात. या सर्वांचा परिपाक म्हणून त्या काळांतील साहित्यिक अभिरुचीची आणि टीकाकाराच्या समकालीन भूमिकेची जडणघडण या गोष्टी होतात. ही संक्रमणाची अवस्था संभ्रम निर्माण करणारी असते. कारण समकालीन जीवनाच्या ताणतणावांत ती सापडलेली असते. यावेळीं तिच्यांतलें सत्वस्वरूप अलग करण्याचा सतत प्रयत्न करावा लागतो. नवीन प्रवाह-प्रवृत्तींच्या प्रभावांत तिच्यांतला टिकून राहणारा भाग कोणता आहे आणि तो कोणत्या कारणानें टिकून राहातो, याचा शोध घ्यावा लागतो. हा शोध केवळ साहित्यांतील शाश्वताच्या प्रस्थापित संकल्पनेच्या आधारें घेणें नेहमीच युक्त ठरत नाही, याचें मान ठेवणेंहि अगत्याचें होतें.

८. विषम सांस्कृतिक परंपरेनें बद्ध असलेल्या आणि नव्यानें मुक्त आणि जागृत होणाऱ्या बहुस्तरीय समाजांत टीकाकाराची भूमिका ही जोखमीची बनते. पारंपरिक कला-मूल्यांना प्रामाणिक राहणें, याचा अर्थ समकालीन जीवनापासून अलिप्त राहणें आणि त्याची उच्चभ्रू उपेक्षा करणें असा होऊ शकतो. या जीवनांत आचारांनीं किंवा केवळ विचारांनीं सहभागी होणें, म्हणजे कलाबाह्य अभिनिवेश पत्करणें, असें ठरतें. आज मराठी साहित्यांत, दलित, ग्रामीण, नागर, जनसाहित्य, प्रादेशिक इ. प्रवाहांच्या संद-

भात हा पेंचप्रसंग उभा राहिलेला दिसतो. त्यांतून एकाच प्रकारची तात्त्विक बैठक टिकवणे कठीण वाटते. मग टीकाकाराच्या भूमिकेचेहि संप्रदाय पडूं लागतात. कांहींना माध्यम (भाषा) तंत्राधिष्ठित टीकासंप्रदाय गरजेचा आणि सोयीचा वाटतो. विविध संप्रदायांचा समन्वय अगर संकर करणे शक्य आणि इष्ट आहे का, हा आजच्या या क्षेत्रांतील पेंचप्रसंगाचा गाभा आहे, असें दिसते.

९. विविध टीकासंप्रदायांना मिळणारा उठाव (emphasis) अगर मान्यता ही काल, समाज, परिस्थिति यांना सापेक्ष असेल, तर विशिष्ट काळांत कोणत्या संप्रदायाचा पाठपुरावा करणे समाजसाहित्यदृष्ट्या इष्ट होईल, असा विचार टीकाकाराच्या भूमिकेला अभिप्रेत आहे की काय, याचा विचार करणे अगत्याचें वाटते. या क्षेत्रांत सापेक्षतेची कल्पनाच गैरलागू वाटत असेल, तर निर्णय सोपा आहे.

यापूर्वी कधी नव्हे, इतकी आज 'आलोचने'ला आर्थिक मदतीची गरज आहे. याचें मुख्य कारण कागद, मुद्रण व टपाल, यांबाबत खर्चात होत राहिलेली वाढ, हे होय. शिवाय, साहित्य आणि संस्कृति मंडळाकडून १९८६-८७ चें-सुद्धां आर्थिक साहाय्य मिळालें नाहीं. पुढें मिळेल याची खात्री बाळगावी, असें वातावरणहि दिसत नाहीं. आजच रु. ४४.०० निव्वळ खर्च असलेले अंक वर्गणीदारांना रु. ३५.०० मध्ये दिले जातात.

या परिस्थितींत हितचिंतक आणि वर्गणीदार यांनी जमेल त्या प्रकारांनी जमेल तितकी मदत मिळवून देण्यासाठी प्रयत्न करावेत, ही विनंति.

'आलोचना' किंवा 'आलोचना प्रस्थान' या नांवें काढलेल्या, सुंबईत वटणाच्या चेकने किंवा डिमांड ड्राफ्टने रक्कम पाठवावी. मनी ऑर्डर पाठवूं नये.

टीकाकारांचे कार्य : विज्ञान की कला ?

टीकाकारांचे कार्य तपासण्याआर्धी 'टीकाकारांचे कार्य' या शब्दप्रयोगाची थोडी तपासणी केली पाहिजे. 'टीकाकारांचे कार्य' या शब्दप्रयोगाद्वारे असे ध्वनित होते की, सर्व टीकाकार एकाच प्रकारचे असतात व त्यांचे कार्य एकाच प्रकारचे असते. वस्तुतः 'टीकाकारांचे कार्य' असा शब्दप्रयोग करण्याऐवजी 'टीकाकारांची कामे' असा बहुवचनी शब्दप्रयोग केला पाहिजे. कारण, टीकाकार विविध प्रकारचे असू शकतात व त्यांची कार्यक्षेत्रे वेगवेगळी असू शकतात. मूल्यमापनात्मक टीका सर्वच टीकाकार सर्व वेळी करतील, असे नाही. शेक्सपिअरच्या नाटकांची थोरवी एवढी सर्वमान्य झालेली आहे की, आधुनिक टीकाकार त्या नाटकांचे वेगवेगळ्या प्रकारे, वेगवेगळ्या अंगांनी, वेगवेगळ्या ज्ञानशाखांच्या मदतीने विश्लेषण करण्यावर भर देतात. मान्यता पावलेल्या थोर साहित्यकृतींच्या बाबतीत अशा प्रकारचे विश्लेषण व विवरण, हेच टीकाकारांचे मुख्य कार्य असते. याउलट, नवीनच प्रसिद्ध झालेल्या एखाद्या साहित्यकृतीच्या बाबतीत तिच्या मूल्यमापनाचा प्रश्न महत्त्वाचा बनतो. वर्तमानपत्रांतील व नियतकालिकांतील समीक्षणे लिहिणाऱ्यांना ही जबाबदारी बऱ्याचदा निभावून न्यावी लागते. (आणि त्यांत ते बऱ्याचदा भयंकर चुका करतात ! आता थोर म्हणून मान्यता पावलेल्या कांहीं साहित्यकृतींची त्या त्या वेळची परीक्षणे पाहार्वीत.) साहित्यकृतींच्या विश्लेषणातहि वेगवेगळे मार्ग चोखाळता येतात. एखादा टीकाकार मानसशास्त्रीय टीकेला स्वतःला वाहून घेईल; दुसरा एखादा टीकाकार समाजशास्त्रीय टीकेचा अवलंब करील; एखादा टीकाकार शैलीवैज्ञानिक टीकेचा मार्ग चोखाळील, इत्यादि. कांहीं टीकाकार वाङ्मयेतिहासाच्या दृष्टीनेच साहित्याकडे पाहातील, तर कांहीं टीकाकार तौलनिक साहित्याभ्यासाचा अवलंब करून साहित्याचा शोध घेतील. अशा प्रकारे वेगवेगळ्या कार्यक्षेत्रांत काम करणारे टीकाकार विविध मार्गांचा अवलंब करित असतात. टीकाकारांच्या कार्यातील ही विविधता लक्षांत ठेवण्याची जरूरी आहे. सर्व प्रकारच्या टीकाकारांना लागू पडेल असे, अथवा सर्व टीकाकारांनी केलेच पाहिजे असे कांहीं 'टीकाकारांचे कार्य' आहे, हा एकसत्त्वतर्काभास टाळणे जरूरीच आहे.

वरील इशारेवजा मुद्दा मांडल्यावर हे म्हणता येईल की, सर्व प्रकारच्या टीकाकारांनी मनात बाळगावी अशी कांहीं मूल्ये सर्वसाधारणपणे टीकाकारांचे कार्य निश्चित करू शकत असतील. परंतु इथेहि, एखाद्या विशिष्ट काळाची गरज काय आहे, हा एक

महत्वाचा मुद्दा ठरू शकतो. एखाद्या विशिष्ट काळांत, एखादें वाङ्मय एखाद्या विशिष्ट परीस्थितींत असतांना, एखाद्या विशिष्ट टप्प्यावर आलें असतांना एखाद्या विशिष्ट प्रकारच्या टीकेवर भर देणें आवश्यक ठरू शकतें. विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीला इंग्रजी टीकाविश्वांत जेव्हां 'इंप्रेशनिस्टिक,' व्यक्तिगत आवडीनिवडीवर भर देणाऱ्या टीकेनें वर्चस्व स्थापन केलें होतें, तेव्हां, टी. एस. एलिअटसारख्या टीकाकाराला, टीका-व्यवहाराला 'शास्त्रकांड्याची कसोटी' लावण्याचें महत्त्व प्रतिपादन करणें निकडीचें भासलें. आज मराठी टीकाक्षेत्रांत जेव्हां तथाकथित आस्वादक समीक्षेनें धुमाकुळ घातला आहे, तेव्हां त्यावर आसूड उगारण्याची गरज डॉ. रा. भा. पाटणकरांसारख्या टीकाकाराला भासते.

आजच्या घटकेला टीकाकाराच्या कार्याची दिशा निश्चित करण्याची कांहीं शक्यता सांपडते का, तें पाहातां येईल. या शतकांतल्या टीकाव्यवहाराच्या विकासांतली एक ठळक गोष्ट म्हणजे टीकाव्यवहाराला एक विज्ञान, एक सायन्स बनविण्याची महत्वाकांक्षा. टीकाकाराचें कार्य हें वैज्ञानिकाच्या कार्यासमान आहे का ? 'ट्रॅडिशन अॅण्ड दि इण्डिव्हिज्युअल टालेण्ट' या १९१९ सालीं प्रसिद्ध झालेल्या निबंधांत टी. एस. एलिअटनें काव्यनिर्मितीची प्रक्रिया विशद करतांना हेतुतः एका वैज्ञानिक प्रक्रियेशी त्याची तुलना केली. 'ऑक्सिजन' व 'सल्फर डायॉक्साइड' यांच्या संपर्कांत येणाऱ्या 'प्लॅटिनम' धातूशीं त्याला कविमनाचें साधर्म्य आढळलें. 'द फंक्शन ऑफ क्रिटिसिझम' या १९२३ सालीं प्रसिद्ध झालेल्या निबंधांतहि एलिअट टीकाकाराचें कार्य मर्यादित स्वरूपाचें असतें म्हणून घोषित करतो. टीकाकारानें स्वतःच्या व्यक्तिमत्त्वाला अवास्तव वाव देऊन कल्पनाशक्तीचे इमले उठवूं नयेत, असें एलिअट सुचवितो. लेखनाचा 'अन्वय' लावणें, किंवा 'इंटरप्रिटेशन' म्हणजे काय? तर कदाचित् जें वाचकाला स्वतःला सांपडूं शकलें नसतें, अशा 'वस्तुस्थिति,' किंवा 'फॅक्टस्' वाचकांपुढें ठेवणें ('... putting the reader in possession of facts which he would otherwise have missed.') ज्याप्रमाणें काव्य हें 'इम्पर्सनल' व्यक्तित्वनिरपेक्ष स्वरूपाचें असतें, असें एलिअट म्हणतो, त्याचप्रमाणें टीकाव्यवहारहि 'इम्पर्सनल,' व्यक्तित्वनिरपेक्ष असतो, असा एलिअटचा रोख आहे. टीकाकाराचें कार्य म्हणजे एक 'फॅक्ट-फाइंडिंग मिशन'. मोठा भाव आणणाऱ्या ('प्रिटेन्शस') वर्तमानपत्री समीक्षेपेक्षां अत्यंत मामुली 'फॅक्ट' आपल्यापुढें ठेवणारी समीक्षा कितीतरी अधिक मोलाची असते, असें एलिअट म्हणतो. अर्थात्, लेखाच्या अखेरीस, 'फॅक्ट' किंवा 'ट्रूथ' म्हणजे काय त्याची व्याख्या करण्याची जबाबदारी आपल्यावर नाही, असें म्हणून एलिअट काखा वर करतोच !

एलिअटच्या या विज्ञानवादी दृष्टिकोणाचा पगडा एवढा जबरदस्त होता कीं, हर्बट

रीडसारखा 'रोमॅटिक' वृत्तीचा टीकाकारहि 'द नेचर ऑफ क्रिटिसिझम' या लेखांत, समीक्षा म्हणजे 'भावनिक आस्वाद' ('इमोशनल अप्रीसिएशन') नव्हे, तर एक वैज्ञानिक शोध, असें प्रतिपादन करतो. पण रीडला कोणतें विज्ञान महत्त्वाचें वाटतें, तर मनोविज्ञान अथवा 'सायकॉलजी', आणि त्यांतहि कार्ल युंगचें मनोविज्ञान. आतां युंगचें मनोविज्ञान कितीहि आकर्षक असलें, तरी तें फारसें 'वैज्ञानिक' स्वरूपाचें म्हणतां येणार नाहीं.

अमेरिकन 'नवसमीक्षे'वरहि, 'न्यू क्रिटिसिझम'वरहि एलिअटच्या मतांचा मोठा प्रभाव होता व त्या टीकाकारांनींहि एलिअटच्या दृष्टिकोणाची री ओढल्यास नवल नाहीं. 'क्रिटिसिझम् इन्कॉर्पोरेटेड' या १९३८ सालीं प्रसिद्ध झालेल्या लेखांत जॉन क्रो रॅन्सम हा अमेरिकन नवसमीक्षक म्हणतो कीं, समीक्षा अधिक सायन्टिफिक, वैज्ञानिक बनली पाहिजे. अर्थात्, समीक्षा कधींहि गणिताप्रमाणें एक 'एक्झॅक्ट सायन्स' होऊं शकणार नाहीं, असें रॅन्सम मान्य करतो. समीक्षा हें मानसशास्त्र, समाजशास्त्र, अर्थशास्त्र, याप्रमाणें एक सामाजिक शास्त्र (सोशल सायन्स) होऊं शकेल, एवढाच रॅन्समचा दावा आहे.

नॉर्थरप् फ्राय या नामवंत कॅनेडियन टीकाकाराच्या मतेहि समीक्षा हें एक सामाजिक शास्त्र होऊं शकतें. टीकाव्यवहार म्हणजे एक 'इंडक्टिव्ह सर्व्हे' असतो व त्या दृष्टीने समीक्षा मूलतःच 'सायन्टिफिक प्रोजेजर' आहे, असें फ्राय आपल्या 'अनॅटमी ऑफ क्रिटिसिझम्' या १९५७ सालच्या ग्रंथाच्या प्रस्तावनेत म्हणतो.

टीकाकाराचें कार्य हें वैज्ञानिक पद्धतीचें असतें, किंवा नजिकच्या भविष्यांत तसें होईल वा व्हावें, या भूमिकेंत कांहीं कच्चे दुवे असावेत, असा संशय येतो. एलिअटच्या भूमिकेविषयी हें म्हणतां येतें. टीकाकार केवळ 'फॅक्ट्स' पुढें ठेवणार, म्हणजे काय करणार ? कोणते फॅक्ट्स ? 'लेखकाच्या जीवनाविषयींचे फॅक्ट्स' असें एलिअटला अभिप्रेत असणें अशक्य आहे. लेखनांतल्या प्रसंगांना-प्रतिमांना एलिअट 'फॅक्ट्स' म्हणतो का ? तो 'फॅक्ट्स' या शब्दाचा दुरुपयोग म्हणावा लागेल. आणि प्रसंगांच्या, घटनांच्या, प्रतिमांच्या अन्वयाविषयींच तर मतभेद होतात.

'इंप्रेशनिस्टिक' वा आस्वादक समीक्षेचा प्रतिवाद करतांना हें लक्षांत ठेवणें जरूर आहे कीं, टीकाव्यवहार कधींच पूर्णतः 'वस्तुनिष्ठ' होऊं शकत नाहीं. आधुनिक पदार्थ-विज्ञानहि व्यक्तिगत परिमाणाला स्थान देतें. आधुनिक पदार्थविज्ञानहि निश्चितते-ऐवजीं संभवनीयतेचा आश्रय घेतें. याहून महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे वस्तुनिष्ठतेचा, 'फॅक्ट्स'चा ध्यास घेण्यापार्यी समीक्षा यांत्रिक, निर्जीव होऊं नये.

विज्ञान बनण्याच्या महत्त्वाकांक्षेबरोबरच विरोधी स्वरूपाची एक आकांक्षा आधुनिक

समीक्षेनें जोपासली आहे. ती म्हणजे सर्जनशील, कलात्मक अभिव्यक्ति म्हणून स्वतःचें स्थान प्रस्थापित करण्याची. एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धातच ही आकांक्षा डोकें वर काढतांना दिसते 'द फंक्शन ऑफ क्रिटिसिझिम् अँट द प्रेझेंट टाईम' या निबंधांत मॅथ्यू आर्नल्ड वर्डस्वर्थचा प्रतिवाद करतो. वर्डस्वर्थ टीकाव्यवहाराला निर्मितिव्यवहाराच्या तुलनेनें क्षुद्र मानतो मॅथ्यू आर्नल्ड म्हणतो कीं, टीकाव्यवहारांतहि सर्जनशीलता असते आणि दुय्यम दर्जाच्या, क्षीण सर्जनशील लेखनापेक्षां सर्जनशील समीक्षा पत्करली

To have the sense of creative activity is the great happiness and the great proof of being alive, and it is not denied to criticism to have it; but then criticism must be sincere, simple, flexible, ardent, ever widening its knowledge. Then it may have in no contemptible measure; a joyful sense of creative activity; a sense which a man of insight and conscience will prefer to what he might desire from a poor, starved, fragmentary, inadequate creation.

'द फंक्शन ऑफ क्रिटिसिझिम्' या लेखांत एलिअट म्हणतो कीं, समीक्षा ही एक (autotelic) अंतर्गत प्रयोजन असलेली कला आहे, असें मानण्याचा प्रमाद कुणी करणार नाही दुसऱ्या बाजूला आर पी. ब्लॅकमर हा अमेरिकन नवसमीक्षक म्हणतो कीं, समीक्षा ही 'एक स्वयंपूर्ण परंतु पूर्णतः अलग नसलेली अशी कला' आहे. (-" a self-sufficient but by no means an isolated art ") समीक्षा ही स्वयंपूर्ण कला आहे, हा विचार आधुनिक समीक्षेत बळावला आहे स्टॅन्ली एड्गर हायमन हा समीक्षेचा इतिहासकार आपणांस सांगतो :

'... in actual practice modern criticism has been at once completely autotelic and inextricably tied to poetry.'

अलिकडल्या संरचनावादी (structuralist) व विघटनवादी (deconstructionist) टीकाकारांनी समीक्षेला कला बनविण्याचा हा प्रकार अधिकच पुढे नेला आहे प्रत्येक वाचक हा वाङ्मयकृतीची पुननिर्मिति करतो, या विचारांतून वाचकाच्या पर्यायाने टीकाकाराच्या सर्जनशीलतेला प्राथम्य दिलें जातें. सर्व लेखन हें 'संहिता' (टेक्स्ट) मानण्याच्या वृत्तींतून वाङ्मयकृति ही एक संहिता, तर समीक्षताकृति ही दुसरी संहिता, असा समानीकरणाचा दृष्टिकोण मूळ धरतो.

समीक्षा ही कला आहे, या भूमिकेमागे बहुधा जुनी 'इंप्रेशनिस्ट' टीकेची परंपरा असावी. 'इंप्रेशनिस्ट' टीकेचा हा नवा, अधिक आक्रमक अवतार म्हणता येईल. 'इंप्रेशनिस्ट' दृष्टिकोणाप्रमाणेंच हा 'कलावादी' दृष्टिकोण टीकाकाराच्या व्यक्तिगत,

‘सब्जेक्टिव्ह’ भूमिकेला केंद्रस्थान देतो. म्हणजे, ज्या ‘इंप्रेशनिस्ट’ टीकेविरुद्ध वैज्ञानिकतेच्या पुरस्कर्त्यांनी आवाज उठवला, ती वेगळ्या, अधिक ‘सोफिस्टिकेटेड’ स्वरूपांत आजही कार्यरत आहे.

अशा प्रकारे, टीकाकार हा वैज्ञानिक व टीकाकार हा कलावंत, अशा विरोधी भूमिका आपणांस आधुनिक टीकाविश्वांत आढळून येतात. या द्वैतातून अद्वैताकडे जाण्याचा मार्ग तात्त्विकदृष्ट्या सहज सांपडण्याजोगा नाही. इथे इतकेच म्हणता येईल की भ्रष्ट टीकाकार या दोन्ही प्रवृत्तींमध्ये नाजूक समतोल साधू शकेल. वैज्ञानिकता पराकोटीला नेली, तर समीक्षा रूक्ष, यांत्रिक होईल. उलट, समीक्षेच्या सर्जनशीलतेवर आत्यंतिक भर दिला, तर समीक्षा दिवास्वप्नाच्या, ‘बुलगॅदरिंग’च्या स्वरूपाची होऊन बसेल. वैज्ञानिक वृत्ति व सर्जनशील वृत्ति या दोन्ही अंगांना जोपासून व त्यांमध्ये तोल राखूनच टीकाकाराच्या हातून मौलिक कार्य घडू शकेल.

आलोचना

मार्च १९८८ च्या अंकांत विख्यात नाट्यतज्ज्ञ
आणि कलावंत इब्राहीम अल्काशी यांची
मार्मिक आणि विचारगर्भ मुलाखत

गोविंद मिश्र

टीकाकाराचें कार्य : लेखकाच्या दृष्टिकोनांतून

मी समीक्षेचा विरोधक नाही, बहुधा कोणताहि लेखक असत नाही. तो जर विरोधक असता, तर त्याने आपल्या मनांत समीक्षेला स्थान कसे दिले असते ? भावनेची शक्ति आणि समीक्षेचा संयम, यांच्या समतोलान्वनच कला निर्माण होते. म्हणूनच प्रत्येक लेखकामध्ये एक प्रामाणिक आणि समर्थ समीक्षक असतोच. माझ्यातील या समीक्षकावर संस्कार करण्यासाठी मी बाहेरच्या समीक्षकाकडे वघतो... मग बाहेरच्या समीक्षेचें महत्त्व नाकारणें कसे शक्य आहे ?

आणि तरीसुद्धा मी बहुतेक समीक्षकांच्या, विशेषतः हिंदी समीक्षकांच्या विरुद्ध आहे, असेच मला जाणवते. माझ्यातील समीक्षक बाहेरील समीक्षेचा बराचसा भाग निरुपयोगी ठरवतो आणि बाहेरच ठेवतो. याचें तार्किक समर्थन करतां येईलच, असें नाही. माझी आवड-निवड, भलेंबुरें शिक्षण, सभ्यता-असभ्यता, यांनी निश्चित केलेल्या माझ्या मर्यादा चाला कारण आहेत, असें म्हणतां येईल. परंतु जर अधिकाधिक लेखकांच्या 'मनांतील समीक्षकाला' बाहेरची समीक्षा स्वीकारण्यासारखी वाटत नसेल, तर दोष लेखकाचा नाही, बाहेरच्या समीक्षेचा आहे, हे स्पष्ट आहे.

बहुतांशी हिंदी लेखक न्यूनगंडानें पछाडलेले असतात, हे मी पंचवीस वर्षांच्या स्वानुभवान्या आधारे सांगू शकतो. इतर भारतीय भाषांची स्थिति मला माहित नाही. मुख्यतः इंग्रजीचें दडपण आणि समाजातील दुसऱ्या वर्गाला उपलब्ध असणाऱ्या आणि लेखकाला उपलब्ध नसलेल्या सुखसोयीचें दडपण, यांमुळे हे न्यूनगंड उत्पन्न होतात. आजचा हिंदी लेखक उघडपणें व्यक्त करीत नसला, तरी अधिकारी, इंजिनियर, डॉक्टर, आदींना मिळणाऱ्या सुखसोयीचा, भौतिक, समृद्धीचा इंग्रजी पत्रकाराचा दबदबा, यांचा तो हेवा करतो. हिंदी लेखक स्वतःला भारताच्या ऋषि-परंपरेच्या संदर्भांत पाहात नाही, हा त्याचा दुबळेपणा म्हणावा लागेल. अलिकडे साहित्यांत मार्क्सवादासारख्या विचारप्रणालि भौतिकतेवर अधिक भर देत असल्यामुळे ऋषि-परंपरेसारख्या गोष्टींना हिंदी लेखक व्यवहारशून्य आणि पोकळ, हवेंतल्या मानूं लागला आहे. हिंदीमध्ये लेखक प्रस्थापित होतात खरे, परंतु पुढें श्रेष्ठ साहित्य मात्र निर्माण करूं शकत नाहीत. ते पूर्णपणें मुक्त होऊं शकत नाहीत. हेच त्याचें कारण आहे. यांतील बहुतेक लेखक आपल्या प्रस्थापित स्थानावरच गप्प बसून राहातात. न्यूनगंड त्यांना घोर अहंकारी आणि आक्रमक बनवतो आणि तो प्रतिष्ठेच्या बुरख्याभाड दडून

वसतो. प्रस्थापित लेखकांपैकीं खूपच कमी लेखकांचें व्यक्तिमत्व सरळ वा विनम्र राहूं शकतें. एरवी आपल्या योग्यतेनुसार आपणास प्रतिष्ठा मिळालेली नाही किंवा समाजांत प्रतिष्ठेनुरूप मानसन्मान मिळाला नाही, हें दुःख त्यांना टोचत राहातें.

हिंदी लेखकांच्या ठिकाणीं असणारे हे गंड हिंदी समीक्षकांच्या ठिकाणीं असतातच. याशिवाय, आपण अयशस्वी साहित्यिक आहोंत, हा आणखी एक मोठा गंड त्याला वेदून असतो. आणि सगळी गुंतागुंत इथूनच सुरू होते. सुडाच्या भावनेनें पेटलेला समीक्षक मग नकारवादाचा मार्ग स्वीकारतो. एका रविवारच्या नियतकालिकांत एकामागो-माग एक समीक्षकांनीं वेगवेगळ्या पुस्तकांवर टीकेची अशी झोड उठवली होती कीं, जणू त्या पुस्तकांत वाखाणण्याजोगें कांहींच नव्हतें! तें पाहून वाटलें, जर तीं पुस्तके इतकीं टाकाऊ असतील, तर समीक्षकांनीं स्वतःचा वेळ आणि संपादकांनीं आपल्या नियतकालिकांतील दोन मूल्यवान पानें त्यांच्यासाठीं फुकट कां घालवावीं त ? या नकाराला बाहेरून वेगवेगळे मुलामे चढवले जातात. एखादा समीक्षक म्हणेल, लेखकाजवळ राजकीय दृष्टि नाही; तर दुसरा म्हणेल कीं, हें लेखन व्यावसायिक आहे. परंतु ही राजकीय दृष्टि म्हणजे नक्की कांणती दृष्टि आणि व्यावसायिक म्हणजे काय, हें कांहीं स्पष्टपणें सांगितलें जात नाही. लेखक डाव्या विचारसरणीचा नाही, म्हणजे त्याला राजकीय दृष्टिच नाही का ? लेखकाजवळ असावी अशी तेवढी एकच दृष्टि ही राजकीय दृष्टि आहे कीं काय ? व्यावसायिक नियतकालिकांतून प्रसिद्ध होणारें लेखन व्यावसायिक कीं स्वतःच्या विचारसरणीशीं न जुळणारें लेखन व्यावसायिक ? खरें तर, 'मनोरंजन' हाच एकमेव हेतु ठेवून लिहिलें जाणारें लेखन व्यावसायिक असतें किंवा भावुक आणि संवेदना-विवश लेखन व्यावसायिक असतें परंतु नेहमी विपुल लिहिणाऱ्या लेखकाला व्यावसायिक म्हटलें जातें. वस्तुतः कोणत्याहि भाषेंतील मोठा लेखक गुणात्मक आणि संख्यात्मक या दोन्ही दृष्टींनीं मोठा होतो, असेंच दिसून येतें.

लोकप्रिय मासिकांत आपलें लेखन छापण्याचा मोह तर साहेब, तुम्हांलाहि आहेच, संधि सोडत नाही. आतां कथालेखक नसल्यामुळें छापण्यासाठीं मजकूर तुमच्याजवळ नाहीच. मग त्याचा एवढा गंड कां बाळगतां ? आपणच जर, समित्वांवर राहणें, चर्चासत्रांना जाणें, नेमणुका करणें, इ असा आपला व्यवसाय करून घेतला आहे, (यापूर्वीं लेखक घडवणें-विबडवणें हाहि हाता तें आता हातांत राहिलें नाही.) तर त्याला कोण काय करणार ? जर कांणी म्हटलेंच कीं, व्यावसायिक लेखनाची व्याख्या करा आणि स्पष्ट नांव घेऊन सांगा कीं, अमके व्यावसायिक आहेत; तर टाळाटाळ करून म्हटलें जाईल : आतां नाही, पुन्हां कधीतरी...

लेखकाला घडवणारा किंवा विबडवणारा मी आहे, असा अहंकार या न्यूनगंडामुळें

समीक्षकाच्या मनांत उत्पन्न होतो. या अहंकारामुळे विचारा समीक्षक आयुष्यभर इतका जपून राहातो की, चुकून कोणाचें नांव आपण घेतलें, तर तो फुकटचा लेखक होऊन वसेल. डॉ. चंद्रकांत वादिवडेकर, विश्वनाथप्रसाद तिवारी, प्रभाकर भोत्रिय इत्यादींसारखे काहीं थोडे समीक्षक ज्यावेळीं एखाद्या पुस्तकातील गुणाचा मोकळेपणानें निर्देश करतात, त्यावेळीं आमचे हे विद्वान समीक्षक म्हणतात की, ही समीक्षा नाही, फक्त प्रशस्ति आहे. यामागें दृष्टि तर नाहीच नाही. अशा तऱ्हेनें, आमचा हा द्रष्टा, विद्वान समीक्षक नातेवाईक आणि दोस्तमंडळी सोडून सर्वांना नाकारतो. लेखकाचें जें होईल तें होवो.....परंतु हा न्यूनगंड समीक्षकाला मात्र गिळून टाकतो.

डॉ. रामचंद्र शुक्ल यांना स्वतः लेखक नाही, हा न्यूनगंड बोंबत नसे. गुलेरीजींना आपली हस्तलिखितें समीक्षकांकडून सुधारून घेण्यांत कमीपणा वाटत नसे. पण आतां तो काळ राहिला नाही. वास्तविक, लेखकापेक्षा समीक्षक अधिक मोकळा व मोठा असला पाहिजे; परंतु तो तर दिवसेंदिवस लहान होत चालला आहे.

या न्यूनगंडानें पछाडलेल्या समीक्षकांनीं एका संपूर्ण पिढीलाच राहूप्रमाणें ग्रासलें होतें. आपल्या पिढीला वाङ्मयाच्या निर्मितीस प्रोत्साहन देणें, ही जियें समीक्षकाची भूमिका असली पाहिजे, तिथें आमच्या या तथाकथित समीक्षकांनीं स्वतः तर काहीं लिहिलें नाहीच; (संपूर्ण आयुष्यांत तीन-चार पुस्तकें म्हणजे काहींच नाही.) आणि लेखनाला प्रेरणाहि दिली नाही. उलट, जो त्यांच्याकडे गेला, तो आपल्या लेखनाचा दर्जा शोधतां शोधतां खुटाला वाघलेल्या म्हशीसारखा शेपटीनें माशा हाकीत अजून तिथेंच उभा आहे. या तथाकथित दृष्टिसंपन्न समीक्षेनें हिंदी साहित्याला दिलेली देणगी विशुद्ध नकारात्मक आहे. या समीक्षेमुळे जे तीन ठळक तोटे झाले, त्यांचा थोडक्यांत विचार ह्थें करता येईल.

१ कमी लिहिणें हा गुण आहे, असा एक भ्रम या समीक्षेनें निर्माण केला आहे. लेखन चांगल्या दर्जाचें असावें, ही अपेक्षा रास्त;... मी तर म्हणतो, जेव्हां कलाकृतीत स्वतःच्या मर्चादा ओलाडून मी पुढें जाऊं शकतो, तेव्हांच ती कलाकृति पूर्ण झाली, असें मी समजतो. लिहिणें, सतत लिहिणें आणि अधिकाधिक लिहिणें, याव्यतिरिक्त लेखनाचा दर्जा सुधारण्याचा दुसरा कोणता मार्ग आहे ? कमी लिहिणें, हा गुण, असा भ्रम निर्माण करून हे समीक्षक स्वतःची निष्क्रियताच झांकीत नाहीत काय ? एरवीं, नवकथा आणि नंतरचे कथाकार, यांचें लेखन जेमतेम दोन सुट्या कादंबऱ्या लिहिल्यानंतर खुरटलें कसे ?

२. आधुनिकता आणि समाजवाद यांचें मिश्रण करून त्याचा या परंपरेनें आपल्या वाङ्मयवाह्य स्वार्थासाठीं प्रचार केला... त्यामध्ये संवेदनशीलता, भावानुभूति, जीव-

नांतील सौंदर्य, आदर्श, मूल्ये हे सर्व दुर्गुण ठरविले गेले, आजही ठरविले जातात. कवीर, तुलसीदास, सूरदास, यांचा आजही लोकांना आधार कां वाटतो ? त्यांचा काळ कष्टाचा नव्हता का ? परंतु आज साहित्यांत वास्तवाच्या नांवावर जीवनाची आणि समाजाची काळी बाजूच रंगवली जाते. जीवनांत काय, कांहींच चांगले नाही ? वाळवंटांत, किंवा इमारतीच इमारती असलेल्या शहरांत झाडाखाली उभे राहून लोक स्वच्छ हवा घेतांना दिसतात. कठीण काळीं निर्माण झालेल्या साहित्याची हीच स्थिति आहे... परंतु इतर गोष्टींप्रमाणेच आम्ही साहित्यालाहि मलिन करीत आहोत. गेल्या वर्षी कलकत्ता कथा समारंभाच्या वेळीं मी मदर टेरेसा यांची भेट घेण्यासाठीं गेलों होतो. त्या मला म्हणाल्या: 'नेहमीं दुःखाविषयींच लिहीत राहूं नका. जीवनांत कितीतरी गोष्टी चांगल्या आहेत, सुंदर आहेत. त्यांच्यामुळे आपल्याला बळ मिळते. वाचकांना त्यांचें दर्शन घडवा.' आतां मदर टेरेसा यांनीं जितकें दुःख पाहिलें आहे, त्याहून अधिक दुःख कांहीं तुम्ही पाहिलेलें नाही. त्याच्या निवारणासाठीं व्याख्याने झोडण्यापलिकडे कांहीं केलेले नाही. तरीहि साहित्यानें बुरखे फाडले पाहिजेत, संघर्षाला प्रेरणा दिली पाहिजे, असा आरडाओरडा तुम्ही करतां. मग मी जर तुम्हांला समीक्षक न मानतां राजकीय कार्यकर्ते मानलें, 'तुम्ही फक्त तुमच्या मताचा प्रचार करीत आहांत, साहित्याशीं तुमची बांधिलकीच नाही'... असें म्हटलें, तर मी कोणता मोठा अन्याय केला ?

३. प्राचीन संस्कृति असणाऱ्या भारतासारख्या देशांतील कोणताहि लेखक परंपरेशीं आणि संस्कृतीशीं नातें राखल्याशिवाय मोठा होऊं शकणार नाही, परंतु या सत्याची उपेक्षा करून कांहीं समीक्षकांनीं आपली परंपरा, धर्म आणि संस्कृति, यांना प्रतिक्रियावादी (reactionary), जनसंधी, इ ठरविलें आणि लेखकाला हीच दीक्षा देऊं केली कीं, आधुनिकता हाच विदेशीवादाचा पर्याय आहे. रशियाकडे चला किंवा युरोपकडे चला. महाभारत आणि उपनिषदे हे धर्मग्रंथ आहेत, त्यांच्यामुळे धर्मान्धता येईल, आतां हें सांघट दूर होत आहे, ही चांगली गोष्ट आहे. समीक्षकांचें संकुचित चरित्र आणि मूठभर लेखन, हीं दोन्हीं नव्या लेखकांपुढें आहेत. समीक्षकांच्या, 'मी यावर पुन्हां केव्हांतरी बोलें,' 'यावर विस्तारानें लिहिणार आहे,' इ. आश्वासनांना आतां कोणी फसत नाही. कोणत्याहि आचार्यमहांदयांच्या कृपाप्रसादाशिवाय पुढें आलेल्या प्रतिभावंतांची उदाहरणे नव्या लेखकांपुढें आहेत. लेखनामध्ये शॉर्टकट नाही, लिहिण्यावाचून दुसरा पर्याय नाही, याची जाणीव लेखकांना होत आहे.

टीकाकारांचें कार्य : अनुभवी मर्मज्ञतेनें साहित्य उलगडणें

ललित साहित्याची निर्मिति होत राहाणें हा कोणत्याहि समाजाच्या सांस्कृतिक जीवनाचा आवश्यक असा भाग असतो. अशी निर्मिति होत नसेल, तर त्या समाजाच्या संस्कृतीचें एक महत्वाचें अंग क्षीण झालें आहे, असा त्याचा अर्थ होईल. साहित्य-निर्मितीच्या व्यवहाराबरोबरच ज्या नवीन साहित्यकृति रचण्यांत येतात, त्यांची नोंद घेणें, त्यांत नवीन, वैशिष्ट्यपूर्ण, आणि महत्वाचें काय आहे, ह्याची दखल घेणें, साहित्यकृति म्हणून त्यांचें मूल्यमापन करणें, त्या, त्या साहित्यप्रकाराच्या परंपरेतील त्यांचें स्थान निश्चित करणें, हा साहित्यसमीक्षेचा व्यवहारहि चालत राहणें आवश्यक असतें. साहित्य अगोदर असतें आणि समीक्षा नंतर येते, हें एक सार्धें, तार्किक सत्य आहे. पण साहित्याची पद्धतशीरपणें समीक्षा होणें, म्हणजेच साहित्याचें शास्त्र बनणें, हें साहित्यिक व्यवहार प्रगल्भ, चिंतनशील (रिफ्लेक्टिव्ह) झाल्याचें लक्षण आहे.

सर्जक लेखक साहित्यनिर्मिति रसिकांसाठीं करीत असतो आणि समीक्षक किंवा टीकाकारहि साहित्यकृतीवरील टीका, एक रसिक म्हणून रसिकांसाठीं करीत असतो. रसिकांचें मार्गदर्शन करण्याची जबाबदारी टीकाकारानें आपण होऊन स्वीकारलेली असते. ती त्याची हीसहि असते. टीकाकार हा लेखक आणि रसिक यांच्यामधील दुवा असतो. पण रसिक टीकाकारावर असाहाय्यपणें अवलंबून असतो, असें नाहीं. ज्या प्रमाणांत कोणताहि रसिक दक्षतेनें आणि चोखंदळपणें साहित्यकृतीचा आस्वाद घेतो, त्या-प्रमाणांत तो टीकाकार असतो.

विशिष्ट साहित्यकृति रसिकांपुढें उलगडणें, हें अर्थात् टीकाकाराचें पहिलें काम आहे. साहित्यकृतीच्या एकतेचें तत्त्व (किंवा तिच्या बांधणीचें सूत्र) आणि तिचा तपशील (किंवा आशय, तिचे घटक) ह्यांचें परस्पर नातें स्पष्ट करणें, हा ती उलगडून दाखविण्याचा एक भाग असतो. साहित्यकृति ही अखेरीस पाहातां मानवी जीवनाच्या एखाद्या अंगाचें, भागाचें साक्षात् दर्शन घडविते. विशिष्ट व्यक्ति, त्यांची विशिष्ट परिस्थिति त्यांचीं उद्दिष्टें, साध्यें, त्यांचीं कृत्यें, सुखदुःखें, भावना, त्यांचीं एकमेकांशीं असलेलीं नातीं, त्यांचें स्वतःविषयीचें आणि इतरांविषयीचें आकलन, ह्यांचें एकात्म असें दर्शन ती घडविते. हें अर्थपूर्ण असें दर्शन असतें. हा अर्थ हें तिच्या एकतेचें सूत्र असतें. तिचा हा अर्थ स्पष्ट करणें आणि तिच्या तपशिलांच्या माध्यमांतून-विशिष्ट प्रसंग, कृत्यें, संभाषणें, ह्यांच्या चित्रणांतून - हा अर्थ कसा प्रकट, मूर्त होतो, हें दाख-

वून देणें, हें टीकाकाराचें पहिलें काम आहे. साहित्यकृतीचा हा अर्थ (किंवा एकतेचें सूत्र) आणि हा तपशील (आशय) ह्यांच्यांत कितपत मेळ आहे, अर्थ अस्पष्ट, धूसर राहातो कीं, स्पष्टपणें, सुसंगतपणें, समर्थपणें तिच्या तपशिलाद्वारा प्रकट होतो, हा निर्णय करणें, आणि तो साधार करणें, हा ह्या कामाचा भाग आहे. हा निर्णय म्हणजे त्या साहित्यकृतीचें आंतरिक मूल्यमापन असतें.

तिच्या अर्थाचें म्हणजे तिच्यांत मूर्त झालेल्या जीवनदृष्टीचें मूल्यमापन करणें, हें तिचें वेगळ्या प्रकारें केलेलें मूल्यमापन असतें. लेखकाच्या जीवनदृष्टीला, त्याच्या मानवी जीवनाच्या आकलनाला अनेक गोष्टींनीं आकार दिलेला असतो. उदा. प्रस्थापित धार्मिक-आध्यात्मिक तत्त्वज्ञानांतून ही दृष्टि त्याला लाभलेली असेल. अद्वैती तत्त्वज्ञान, वर्णाश्रमधर्म, धर्म-अर्थ-काम-मोक्ष, हे पुरुषार्थ, ह्यांच्या चौकटींत विशिष्ट व्यक्तींच्या वाट्याला येणारी सामाजिक स्थानें आणि त्यांच्याशीं संबद्ध असलेले त्यांचे धर्म-राजधर्म, स्त्रीधर्म, इ. ह्यांनीं सिद्ध झालेली एक पारंपरिक भारतीय जीवनदृष्टि होती. ती समजून घेतल्याशिवाय रामायण, रघुवंश किंवा उत्तररामचरित् समजणार नाहीत. अठराव्या शतकातील विज्ञानवाद, त्याच्यावर आधारलेला विवेकवाद (रॅशनलिझम्), सुखवादी नाति, इ. प्रवृत्ति समजून घेतल्याशिवाय त्यांच्याविरुद्ध बंड करून उठलेल्या रोमॅन्टिसिझमची जीवनदृष्टि आणि तिचा आविष्कार करणारें साहित्य समजणार नाही. ज्ञानाच्या क्षेत्रांत झालेल्या प्रगतीनें जीवनाकडे बघण्याची आपली दृष्टि कांहीं प्रमाणांत बदलेल. उदा. फ्रॉइड, युंग त्यांच्या विश्लेषक मानसशास्त्रानें किंवा खोल मानसशास्त्रानें (डेपथ सायकॉलॉजीनें) माणसांच्या बोलण्याचा आणि वागण्याचा अर्थ कसा लावावा, ह्याची एक वेगळी दृष्टि आपणांस दिली. माणसांच्या बोलण्या-वागण्यातील विसंगती-मागील सुसंगति त्यांनीं स्पष्ट केली आणि परिचित प्रतीकांचा खोल अर्थ प्रकट केला. त्यामुळें आपल्या साध्या अनुभवांची वीण किती दाट असते हें कळून आलें. खोल मानसशास्त्र आणि आदिम समाजातील विधि, मिथ्यकथा, ह्यांचा अभ्यास करणारें मानवशास्त्र यांचा संबंध जुळून आला. आदिम समाज आणि सुसंस्कृत समाज यामधील नातेंहि स्पष्ट झालें. माणसांच्या भावना आणि त्यांचीं कृत्ये यांत दडलेला अर्थ जसा यामुळें प्रकट झाला, त्याप्रमाणें साहित्यकृतींत त्यांच्या तपशिलांत दडलेला अर्थ लावण्याची नवीन रीत उपलब्ध झाली. आणि लेखकांना आविष्काराची एक नवीन पद्धत प्राप्त झाली. सामाजिक क्षेत्रांत होणाऱ्या बदलांचा प्रभाव जीवनदृष्टीवर पडतो औद्योगिक क्रांतीनें पारंपरिक जीवन विसकटलें, माणसें आपल्या परिसरापासून उन्मळून निघालीं, शहरांत अनोळखी व्यक्ति म्हणून एकत्र जगूं लागलीं, व्यक्ति इतरांकडे स्पर्धक म्हणून पाहूं लागली. व्यक्ति एकाकी आहे आणि इतरांशीं तिचीं असलेलीं नातें तात्पुरती आणि वरवरचीं आहेत, अशी भावना झाली. ह्या परिस्थितीला प्रतिसाद म्हणून एकात्म,

अठ्ठ्याळीस : आलोचना

सुसंवादी समाजाची ओढ माणसांना लागली, भूतकाळांत असा समाज होता, ही कल्पना बळावली. भविष्यांत असा समाज अस्तित्वांत येईल, अशीं स्वप्नें माणसें पाहूं लागलीं, हीं स्वप्नें प्रत्यक्षांत उतरविण्याची ईर्ष्याहि निर्माण झाली.

जेव्हां जलद गतीनें आणि मोठ्या प्रमाणावर सामाजिक बदल होतात, तेव्हां सामाजिक परिस्थिति आणि तिच्यांतून उद्भवणाऱ्या सामाजिक समस्या, उद्भवणारीं सुखदुःखें यांचीं दडपणें ह्या बदलांत सांपडलेल्या माणसांवर असतात. (आज भारतीयांची परिस्थिति अशी आहे.) तत्कालीन सामाजिक व्यवस्था, सामाजिक संबंध आणि त्यांत अडकलेल्या व्यक्तींचीं सुखदुःखें, यशापयश, ह्या गोष्टी जीवनदृष्टीच्या केंद्रस्थानीं येतात. पण त्यांनीं जीवनदृष्टि पूर्णपणें व्यापली जात नाही. कारण, ह्या परिस्थितीवर माणसें तोडगे शोधीत असतात. आणि तीं कांहीं तोडगे शोधतात. ह्याच्यांत आणि जे विशिष्ट तोडगे तीं पुढें मांडतात त्यांच्यांत जीवनाचे आदर्श आणि जीवनाचीं अंतिम नैतिक मूल्यें अनुस्यूत असतात.

मानवी जीवनाची एक स्थूल अशी चौकट आहे. व्यक्ति समाजांत जन्माला येतात. निसर्गाच्या परिसरांत समाज नांदतो आणि समाजांत व्यक्ति नांदते. व्यक्तीचें आंतरिक मनांतलें जीवन असतें आणि तें इतरांपासून कांहीं प्रमाणांत दडलेलें असतें. व्यक्तीचें बाह्य जीवन असतें आणि तिचे इतरांशीं सामाजिक संबंध असतात. ह्या संबंधांवर आधारलेले असे नैतिक नियम असतात. न्यायाची संकल्पना ही मूलभूत नैतिक संकल्पना आहे. पण व्यक्तीच्या आंतरिक जीवनामुळे एक आंतरिक नीतिहि असते. अंतःकरण शुद्ध करण्याची ही नीति असते. मोह असतात. सवलत असते. नैतिक विजयही असतो. जगण्यासाठीं माणसांना उत्पादन करावें लागतें. निसर्गाचें ज्ञान माणसाला मिळवितां येतें. शिवाय माणसाला आत्मजाणीव असते. माणूस कर्ता आहे आणि तो गोष्टी घडवून आणूं शकतो. पण त्याच्या कर्तृत्वाला मर्यादाहि आहे आणि म्हणून नियति आहे. माणूस मरतो आणि आपण मरणार, हें माणसाला माहित असतें. जीवन सांत आहे, ही जाणीव माणसाला आहे आणि म्हणून परलोकाची कल्पना आहे. संबंध विश्वाची कल्पना माणूस करूं शकतो आणि म्हणून त्याला परतत्त्वाची कल्पना असते. वास्तवाचें ज्ञान घेण्याची शक्ति जशी माणसाला असते, त्याप्रमाणें वास्तवाच्या पलिकडे जाणाऱ्या कल्पना करण्याची शक्ति त्याला आहे. आणि ह्या कल्पनांचा आविष्कार करण्याची त्याची प्रवृत्ति आणि शक्ति हा त्याच्या प्रकृतीचा एक भाग आहे. त्याला भाषा आहे.

ह्या चौकटींत अनेक मानवी जीवनसरणी आणि त्यांना आधारभूत असलेल्या जीवनदृष्टि विकसित होऊं शकतात, आणि झाल्या आहेत. विशिष्ट जीवनसरणी ही सामाजिक जीवनसरणी असते आणि तिच्यांत सहभागी होऊन व्यक्ति ती आत्मसात् करते

आणि तिचें आंतरिक आकलन प्राप्त करून घेते. व्यक्तीची स्वतःची जीवनदृष्टि ह्या सामाजिक जीवनदृष्टीनें धारण केलेलें एक विशिष्ट रूप असतें.

कुणाहि लेखकाच्या साहित्यकृतींत त्याच्या विशिष्ट जीवनदृष्टीचा आविष्कार झालेला असतो. ही जीवनदृष्टि विशद करणें आणि तिचें मूल्यमापन करणें, हें टीकाकाराचें महत्वाचें काम आहे. हें मूल्यमापन अर्थात् टीकाकार स्वतःच्या जीवनदृष्टीतून करतो. हें अपरिहार्य आहे.

आजचे लेखक आणि टीकाकार आधुनिक जीवनदृष्टींत सहभागी आहेत. हेंहि अपरिहार्य आहे. आधुनिक जीवनदृष्टीचीं स्थूल वैशिष्ट्ये कोणतीं? एका पारंपरिक समाजाच्या कोषांतून व्यक्ति बाहेर पडलेल्या आहेत. म्हणून इतिहासांत बहरलेल्या अनेक भिन्न जीवनपद्धतींच्या साहाय्यानें व्यक्ति स्वतःची विशिष्ट, वैयक्तिक जीवनदृष्टि घडवूं शकतात. भिन्न जीवनपद्धति मुख्यतः साहित्याच्या माध्यमांतून उपलब्ध होतात आणि म्हणून आजच्या साहित्यकृतींना जागतिक साहित्याचा संदर्भ आहे. (इतर कारणांनीहि आहे. उदा. दळणवळण वाढलें आहे.) व्यक्तीच्या आंतरिक जीवनाला ह्या जीवनदृष्टींत विशेष महत्त्व आहे. माणसाच्या आध्यात्मिकतेचें हें आधुनिक रूप आहे. माणसाचा आपल्या कर्तृत्वावरील विश्वास वाढला आहे. हा केवळ वैज्ञानिक तंत्रज्ञानामुळे नव्हे. आपण समाजरचना बदलूं शकतो, असा हा आत्मविश्वास आहे. परंपरेनें दडपलेल्यांचें उत्थान आणि विद्रोह हा ह्या सामूहिक आत्मविश्वासाचा अलिकडला आविष्कार आहे. पण तंत्रज्ञानाची अजस्र शक्ति आणि तिनें स्थापन केलेला अनोळखी व्यक्तीचा जागतिक परिमाणाचा समाज याच्यापुढें व्यक्तीला होत असलेली आपल्या दुबळेपणाची, एकाकीपणाची जाणीव हाहि ह्या जीवनदृष्टीचा घटक आहे. विज्ञानामुळेहि निसर्गाशीं माणसाचें असलेलें पारंपरिक भावनिक नातें तुटलें आहे. माणूस विश्वात परका झाला आहे. विश्व, समाज आणि व्यक्ति, भूत, वर्तमान आणि भविष्य, इहलोक आणि परलोक, ह्यांना एकात्म करणाऱ्या धर्माची जागा इहवादी विचारप्रणाली घेऊं पाहात आहेत. उदा. मार्क्सवाद. आपण मार्क्सवादी असं किंवा नसूं. पण आपणांस मार्क्सवादाशीं संबंध जोडावाच लागेल.

आधुनिक दृष्टीचा अन्हेर एखादा जाणीवपूर्वक करूं शकेल. तो आधुनिकानें केलेला, म्हणून आधुनिक अन्हेर असेल. भूतकालांत परत जातां येणार नाही. पण भूतकालाशीं सांधा जोडला जाईल.

ह्या दृष्टीनें साहित्याच्या परंपरेतील अभिजात ग्रंथांचा पुन्हां अर्थ लावणें आणि मूल्यमापन करणें, हेंहि टीकाकाराचें काम आहे.

टीकेच्या क्षेत्रांत तज्ज्ञ नसतात. पण अनुभवी मर्मज्ञ असतात. ते चांगले टीकाकार होतात.

आलोचना रीप्यमहोत्सव समारंभ

यू. आर. अनंतमूर्ति

टीकाकाराचें कार्य

या परिसंवादाचा अभ्यस म्हणून मी येथे राहणें वक्त्यांना काहींसं अन्याय्य होईल. कारण ते जें काहीं बोलले असतील त्याचा सारांशहि मी सांगूं शकणार नाही. श्रोतेहि मला ज्ञात असे नाहींत. म्हणून मी असें सुचवितों कीं, एक दहाएक मिनिटांत 'टीकाकाराचें कार्य' या विषयावरील माझे विचार मी मांडतां आणि नंतर दुसऱ्या कोणीतरी येथें बसून होणाऱ्या चर्चेचें सूत्रसंचालन करावें व येथे काय घडतें आहे, त्याचा सारांशहि सांगावा. असें काहीं केलें नाहीं, तर तें फारच अन्यायाचें होईल. येथे काय घडत आहे, तें सर्वसामान्यपणें मला समजतें आहे. याबद्दल आपण संस्कृतचे ऋणी राहिलों पाहिजे. संस्कृतमुळे येथे राष्ट्रीय एकात्मता साधली आहे असें दृश्य मला अचानक दिसतें. अजूनहि संस्कृतमुळे आपण त्रीच वैचारिक देवाण - घेवाण करूं शकतां, त्यामुळेच येथे काम चाललें होतें, तें सर्वसाधारणपणें मला कळूं शकतें.

'टीकाकाराचें कार्य' हा आजचा विषय आहे. मला पाठविलेल्या निमंत्रणपत्रांत तो दिला होता. म्हणूनच माझ्या कालच्या भाषणांत तो मी वाजूला ठेवला होता. तेव्हां, त्या भाषणाचें सूत्र कायम ठेवून त्यापुढें या विषयाच्या संदर्भांत मला काय म्हणावयाचें आहे, तें सांगतां.

एक शिक्षक म्हणून मला एक गोष्ट सतत अनुभवाला येते. समजा, इंग्रजीच्या एम्. ए. च्या वर्गांत मी गेलों. या वर्गांतले विद्यार्थी चांगल्या महाविद्यालयांमधून आलेले आहेत, अतिशय हुषार आहेत. आता अशा विद्यार्थ्यांना जर प्रश्न विचारला कीं, 'तुम्ही आनंदवर्धन हें नांव ऐकलें आहे का? अशावेळीं असें लक्षांत येते कीं, कोणाच्याहि कानावर हें नांव आलेलें नसतें. पण 'तुम्ही अरिस्टॉटलचें नांव ऐकलें आहे का,' असें त्यांनाच विचारलें, तर मात्र उत्तर होकारार्थी मिळतें. त्यांनीं अरिस्टॉटल वाचलेला असतोच, असें नाहीं. पण तरीहि त्यांनीं तें नांव ऐकलेलें असतें. ही परिस्थिति मला गंभीर वाटते. आपल्याकडील हुषार मुलांना आपल्या आनंदवर्धनाचें नांव माहीत नसतें, पण अरिस्टॉटल मात्र त्यांना परिचित असतो. असें कां? याचा अर्थ : अजूनहि वसाहतवादाचा अंत झालेला नाहीं, असाच आहे.

दुसरें असें कीं, आम्ही साहित्यसमीक्षकांनीं स्वतःला स्वतःच मूर्ख ठरवून घेऊं नये. आज शेक्सपीअरची शंभर नाटके खपत असतील, तर त्यांतील नव्याणव हीं शेक्स-

फेब्रुवारी : १९८८

एकावन्न : आलोचना

पीअर पाठ्यपुस्तक म्हणून नेमल्यामुळे खपत असतात. पण समजा, नेमाड्यांच्या शंभर कादंबऱ्या खपल्या, तर त्या मात्र लोकांना वाचण्यासाठी हव्या असतात, म्हणून खपत असतात. याचा अर्थ शेक्सपीअर हा जिवंत ठेवला गेला आहे. तो एक थोर लेखक आहे, हे खरेच आहे. परंतु शेक्सपीअर हा थोर लेखक आहे, हे आपणांस समजते, ते सत्तेवरील लोकांनी जाणीवपूर्वक शैक्षणिक घोरणांतून त्याला जिवंत ठेवले आहे, म्हणून नाहीतर, शेक्सपीअरचे हि भवितव्य आपल्याकडील कालीदास, मास, भवभूति, अशा लेखकांसारखेच झाले असते. उदाहरणार्थ : आज अमेरिकेतील विद्यार्थ्यांना वर्गात शिकविल्याशिवाय शेक्सपीअर समजत नाही. एलिझाबेथकालीन प्रेक्षकांनी घेतला, तसा शेक्सपीअरचा केवळ आनंद विद्यार्थी घेऊ शकत नाही. त्याला शेक्सपीअर शिकवावा लागतो. आणि तेथे तो शिकवितात. परंतु स्वातंत्र्योत्तर काळातहि आपल्या अभिजात साहित्याच्या बाबतीत अशाप्रकारचे कांहींहि आपण केलेले नाही. आपल्या महान् साहित्यकृति आजहि चलनी राहण्यांत याची काळजी घेऊन कांहींहि न करता आपण समीक्षक मंडळी आपल्या महान् साहित्याविषयी बोलत असतो आज त्या चलनी नाहीत. मी टीकाकारासारखे बोलू लागलो आहे.

विशेषतः आपले चांगले विद्यार्थी आपल्या पदवीपूर्व परीक्षेनंतर (प्री-डीग्रीनंतर) कोणतेच साहित्य वाचीत नाहीत. ते त्यांच्या अभियांत्रिकीचा, नाही तर वैद्यकीचा अभ्यास करतात. बहुधा ते कोणतेहि चांगले साहित्य वाचीत नाहीत. मराठी, संस्कृत किंवा अगदी इंग्रजी साहित्यहि वाचीत नाहीत. त्यांना इंग्रजी येत असेल, तर इंग्रजीतून ते केवळ रंजक (romances) व टाकाऊ साहित्य वाचतात. इंग्रजीतून टाकाऊ साहित्याचा प्रचंड ढिगारा आपल्या देशात येत असतो. हा ढिगारा केवळ शेक्सपीअरलाच नव्हे, तर आपल्या भाषांमधील चांगल्या साहित्यालाहि मारून टाकणार आहे. या दृष्टीने इंग्रजी हा मोठा धोका (threat) आहे. कारण, या इंग्रजीमुळे शेक्सपीअर आणि शेले नव्हे, तर टाकाऊ आणि बाळबोध पुस्तके वाचण्याची संवय येथे निर्माण होत आहे. सर्व समीक्षकांनी या गोष्टीची गंभीरपणे दखल घेतली पाहिजे, असे मला वाटते

शिक्षकांनी या धोक्याशी सामना करण्याचे दोन मार्ग आहेत. पदवीपूर्व परीक्षेनंतर (प्री-डीग्रीनंतर) अभियांत्रिकी किंवा वैद्यकीय अभ्यासक्रमांकडे गेल्यानंतरहि मानव्य (humanities) विभागाची देखील काळजी घेतली पाहिजे, हा एक मार्ग आहे. अमेरिकेतील विद्यापीठांतून पदवीपूर्व परीक्षेनंतर (प्री-डीग्रीनंतर) लगेच कोणालाहि अभियांत्रिकी किंवा वैद्यक हे अभ्यासक्रम घेता येता नाहीत. त्यासाठी त्यांना प्रथम एम्.ए. किंवा एम्. एस्सी करावे लागते. त्याठिकाणी त्यांना वाङ्मयीन शिक्षण मिळते.

वाचन : आलोचना

भारतामध्ये विद्यार्थ्यांचे आमच्या हुषार मुलांचे-वाङ्मयीन शिक्षण(literary training) होतच नाही. म्हणून रंगभूमि, सिनेमा किंवा साहित्य, यांपैकी कसली तरी समीक्षा हा विषय आपल्या विद्यार्थ्यांना-विशेषतः हुषार विद्यार्थ्यांना-पदवीपूर्व परिक्षेनंतरच्या अभ्यासक्रमांत अनिवार्य राहिल, हे आपण पाहिले पाहिजे. चांगला सिनेमा, चांगले नाटक, चांगले संगीत, चांगले साहित्य, यांविषयी काय व कसे बोलावे, यासंबंधीच्या शास्त्रांची त्यांनी तोंडभोळख करून घेतल्याखेरीज एम्. ए., एम्. एस्. सी., अभियांत्रिकी वा वैद्यक यांचा अभ्यास होऊ नये. वाङ्मयीन अभ्यास हा त्यांच्या शिक्षणाचा भाग असला पाहिजे. आणि तेथे भारतीय साहित्याचाच अभ्यास असला पाहिजे.

मला आणखी एक गोष्ट सुचवावयची आहे : विशेषतः स्वातंत्र्योत्तर काळांत आपण किती युरोपकेंद्रित व प्रांतीय बनलो आहोत, ते आपण जाणतांच. उदाहरणार्थ : कर्नाटकांत आम्ही कन्नड साहित्याविषयी बोलतो. पण कन्नड साहित्यानंतर काय ? तर, कन्नडनंतर एकदम फ्रेंच वा स्पॅनिश साहित्य! कन्नडनंतर आम्ही मराठी साहित्याबद्दल बोलत नाही. स्वातंत्र्यपूर्व काळांत आम्ही बंगाली साहित्याविषयी बोलत असू. आतां आम्ही तेहि करीत नाही. आतां बंगाली केवळ बंगाली साहित्याबद्दल व त्यानंतर फ्रेंच, स्पॅनिश साहित्याबद्दल बोलतात. या प्रवृत्तीशीहि सामना करण्याचा मार्ग आहे. या संबंधांत माझी एक सूचना आहे. 'आलोचने'नेच एक परिसंवाद घेऊन पाहावे. हा परिसंवाद समजा 'भारतीय भाषांमधील कादंबरी' या विषयावर असेल. त्यामध्ये मराठी समीक्षक भाषांतरित कां होईना, पण दुसऱ्या भाषेतील महत्त्वाच्या साहित्यकृति वाचून त्यावर बोलतील. या घर्तीचा प्रयोग कर्नाटकाने करून पाहावा. एक खटाटोप म्हणून आपण हे करून पाहिले पाहिजे. डॉ. (अशोक) केळकरांसारखा समीक्षक महत्त्वाच्या कन्नड कादंबऱ्याविषयी काय म्हणतो, हे ऐकणे मला आवडेल. त्यांनी ते म्हणावे पण आपण सतत फ्रेंच आणि स्पॅनिश साहित्याविषयीच बोलण्यास उत्सुक असतो. इतर भारतीय भाषाविषयी, त्यांतील साहित्याविषयी बोलण्यास आपण तयार नसतो. आपल्या साहित्यजगतांतील - सांस्कृतिक जगतांतील ही एक गंभीर उणीव आहे, असे मला वाटते आपणांस ती भरून काढली पाहिजे. आज नाटकाला काही प्रमाणांत राष्ट्रीय स्वरूप आले आहे. याबाबत 'नॅशनल स्कूल ऑफ ड्रामा' या संस्थेचे ऋण आपण मानले पाहिजे. काही प्रमाणांत सिनेमाविषयी सुद्धा राष्ट्रीय पातळीवर चर्चा होते. परंतु अशा प्रकारे साहित्यावर मात्र बोलले जात नाही. आतां मुख्य मुद्याकडे. टीकाकाराच्या कार्यासंबंधी जेव्हा मी विचार करतो, तेव्हा हे कार्य दोन प्रकारचे आहे, असे मला वाटते. एक, शिक्षक म्हणून साहित्यसमीक्षा काय किंवा चित्रपटसमीक्षासुद्धा काय, त्यांतील बरीचशी अभ्यापनांतील महत्त्वाचा भाग

म्हणून होत असते. शाळा आणि महाविद्यालये येथे हे शिक्षण होते. माझ्या माहिती-प्रमाणे आपल्या शिक्षणव्यवस्थेत दिवसेंदिवस साहित्याचे महत्त्व कमी कमी होत चालले आहे. म्हणून हा विचारच होत नाही. त्यामुळे माध्यमिक शाळांत व महाविद्यालयांत कन्नड साहित्याच्या अध्यापनाचा दर्जा अगदी सुमार असतो, याविषयी माझी खात्रीच आहे. तेथे फक्त साहित्य चांगल्या प्रकारे शिकविले जातच नाही. तेव्हा जेथे वाङ्मयाभिरुचीची घडण झाली पाहिजे, तेथेच ती होत नाही. येथे शाळांमधून मराठी साहित्य शिकविले जाते, तेथे त्याच्यासमोर काय वाढून ठेवलेले आहे, हे मला माहित नाही. पण अशा परिस्थितीत टीकाकाराच्या कार्याचा विचार करतांना शिक्षणव्यवहार गंभीरपणे घेणे, हे टीकाकाराचे एक महत्त्वाचे कार्य आहे. उदाहरणार्थ : कविता कशी शिकविली पाहिजे ? कादंबरी कशी शिकविली पाहिजे ? पुस्तके कोणती नेमली पाहिजेत ? हे प्रश्न गंभीरपणे घेणे, हे तें कार्य आहे. कन्नडमध्ये काय घडते, तें मला माहित आहे. पाठ्यपुस्तकांच्या संदर्भात भरपूर भ्रष्टाचार असतो. त्यामुळे गरीब लेखकाला मुलीच्या लग्नासाठी पेशाची असणारी गरज आणि पाठ्यपुस्तक नेमण्याचा अधिकार असणाऱ्या प्राध्यापकाशी असणारी ओळख, अशा रीतीने एखादी कादंबरी पाठ्यपुस्तक म्हणून नेमली जाते. परिणामी, शाळेंतील शिक्षकाला ती एवढीशी कादंबरी वर्षभर पुरवावी लागते. त्यामुळे कन्नड शिक्षक हा एक खेळीच (Performer) बनतो. कसेहि कां होईना, वेळ निभावून नेणे आवश्यकच असल्यामुळे शिक्षक हा उत्तम खेळी बनतो. अनेकदा तो याच भूमिकेत दिसतो. एक गंमतीदार व्यक्ति (interesting personality) म्हणून लोक त्याच्याकडे पाहातात. गंमत पाहा : रसायनशास्त्राचा शिक्षक रसायनशास्त्र शिकवितो, पदार्थविज्ञानाचा शिक्षक पदार्थविज्ञान शिकवितो, इंग्रजीचा शिक्षक इंग्रजी शिकवितो, पण कन्नडचा शिक्षक मात्र त्याच्यासमोर असलेले पाठ्यपुस्तक त्याला हाताळायचे असल्यामुळे खेळ करित असतो. (performs) ही आजची परिस्थिति आहे.

आपण अनेकदा शहाजोग (sophisticated) समीक्षेविषयी बोलत असतो, हे खरे. पण शाळा आणि महाविद्यालयांत फक्त पुस्तक पुरे करावयाचे असते. शाळा-कॉलेजांमधून ही समीक्षा प्रत्यक्ष व्यवहारांत आली नाही, तर या समीक्षेला उभे राहण्यास आधारच मिळत नाही. म्हणून कविता कशी शिकवावी, कादंबरी कशी शिकवावी, कथा कशी शिकवावी, या शैक्षणिक अंगाकडे टीकाकारांनी गंभीरपणे पाहिले पाहिजे, असे मला वाटते.

आजही साहित्यकांत बुद्धिमंत आहेत. परंतु अशा साहित्यिक बुद्धिमंतांचे महत्त्व कुठे आहे ? एकोणीसशे साठच्या सुमाराची मला माहिती आहे. तेव्हा हा बुद्धिमंत

चौपन्न : आलोचना

महत्वाचा होता. आम्ही कॉफी हाऊसमधून एकत्र जमून साहित्याविषयी बोलत असू. जेव्हा जेव्हा आम्ही भेटत असू, तेव्हा तेव्हा नवी कविता, नवा सिनेमा, नव्या कलाकृति, यांविषयी बोलत असू. त्यामुळे या काळातील आपल्या समीक्षित कितीतरी जिवंतपणा आलेला दिसतो. हा जिवंतपणा समीक्षेच्या शिक्षणातील महत्त्वामुळे नव्हता. आपल्याकडे समीक्षेला शिक्षणांत असे महत्त्व कधीच मिळालेले नाही. या समीक्षेला महत्त्व मिळाले, ते आमच्या बोलण्यातून. जेव्हा जेव्हा आम्ही भेटत असू, तेव्हा तेव्हा मी अशोक केळकरांना विचारीत असे की, 'मराठीत काय चालले आहे ?' केळकर मला विचारीत 'कन्नडमध्ये काय चालले आहे ?' आणि आम्ही तासन्तास बोलत असू. वेगवेगळे लोक आपापल्या व्यवसायांविषयी आपसांत जे बोलत असतात, ते सुद्धा फार महत्त्वाचे असते. अनेक सैद्धांतिक गोष्टींचे ज्ञान अशा बोलण्यातून सहजपणे येते परंतु या विस्ताराला वेगळ्या प्रकारचे गांभीर्य द्यावे, असे मला वाटते. शिक्षणविषयक वगैरे धोरणाचा हा भाग बनला, तर हे गांभीर्य निर्माण होईल.

आतां आणखी एक मुद्दा : आपण समीक्षक मंडळी दुय्यम - तिय्यम दर्जाच्या इंग्रजी व अमेरिकन समीक्षकांची सुद्धा अवतरणे देण्यास तयार असतो. पण अव्वल दर्जाच्या भारतीय बुद्धिमतांचे अवतरण आपण कधीच देत नाही, असा माझा अनुभव आहे. याविषयी माझ्या मित्रांशी मी अनेकदा बोललो आहे. इतर भारतीय भाषांतील साहित्यशास्त्रकार व समीक्षक यांचा आपण गंभीरपणे विचार कां करीत नाही ? उदाहरणार्थ (अशोक) केळकर आपण कितीवेळा उद्धृत केले आहेत ? आतां केळकर इंग्रजीतहि लिहितात. ते एक चांगले बुद्धिमंत आहेत - हे त्यांना बरे वाटावे म्हणून मी बोलत नाही. तसे त्यांचे-माझे अनेक मतभेदहि आहेत. - परंतु केळकर भारतांत महत्त्वाचे आहेत का ? युरोपमधील दुय्यम दर्जाचा विचारवंत आपणांस सांपडला, तर त्यांचे अवतरण आपण लगेच देऊ. पण अव्वल दर्जाच्या भारतीय विचारवंतांचे देणार नाही. आपल्या अव्वल दर्जाच्या बुद्धिमंतांना मान्यता देण्यांत आपण नेहमीच असफल ठरलो आहोत. स्वातंत्र्यपूर्व काळ कदाचित् याला अपवाद असेल. पण स्वातंत्र्योत्तर काळांत आपण ते करीत नाही - मी कदाचित् थोडी अतिशयोक्तिहि करीत असेन, पण हे खरे आहे. यामुळेच भारतांत खरेखुरे विचारमंथन नाही. आपण एकमेकांना गंभीरपणे घेऊ व चर्चा करू, तेव्हाच येथे खरेखुरे विचारमंथन होईल. परस्परांना गंभीरपणे घेणाऱ्या साहित्यशास्त्रकारांमध्ये व टीकाकारांमध्ये होणारे विचारमंथन मला भारतांत हवे आहेत. तसे झाले नाही, तर आपले युरोपवर अवलंबून राहणे संपणार नाही व या क्षेत्रांत आपण बालकेच राहू.

भारतीय-इंग्रजी साहित्यांत काय होतं आहे पाहा. आपण भारतीय-इंग्रजी साहित्य

निर्माण करीत आहोंत, अशी आपली समजूत आहे. काहीं इंग्रज असें ठरवितात कीं, 'मिडनाइट्स् चिल्ड्रेन्स' सारखी कादंबरी हीच महत्वाची आहे. मग जगांत तुम्ही कोठेंहि जा, मोठा भारतीय-इंग्रजी लेखक म्हणजे 'मिडनाइट्स् चिल्ड्रेन्स'चा लेखक, असें समीकरण होतें. आपले भारतीय-इंग्रजी समीक्षक नुसती वाहेरून वष्याची भूमिका बजावीत असतात. म्हणजे, येथे कोणतेंहि मत निर्माण होत नाही, येथे कोणताहि विचार-कल्प निर्माण होत नाही; त्याची चर्चा होत नाही, त्याचें प्रक्षेपण होत नाही, येथे आपण नुसते ग्राहक असतो. इंग्रजी-समीक्षेबाबत आम्ही फक्त ग्राहक आहोंत. पण भारतीय प्रादेशिक भाषांच्या संदर्भांतहि आपण तसेंच कां असावे? म्हणूनच या संदर्भांत साहित्यसमीक्षकाला कार्य आहे, असें मला वाटतें. आपली शिक्षणव्यवस्था गंभीरपणे घेऊन आपण असें पाहूं कीं, तेथे साहित्य समीक्षकाला भूमिका आहे, खरें कार्य आहे. *

* मूळ इंग्रजी भाषणाचा मराठी अनुवाद

आवाहन

आलोचना मासिकाची आर्थिक बाजू भक्कम होणे आजच अगत्याचें आहे. आलोचनेबद्दल आस्था आणि जिव्हाळा बाळगणारांनीं जाहिराती आणि देणग्या मिळवून देण्यासाठीं कसोशीनें प्रयत्न करावेत, ही विनंति. मुंबईतील बँकेवर वटणाच्या धनादेश किंवा डिमांड ड्राफ्ट आलोचना प्रस्थान या नांवें काढून पाठवावे. मनी ऑर्डर पाठवूं नये. — संपादक

पंचायती राजयंत्रणा पाव शतकाची गौरवशाली वाटचाल महाराष्ट्रात लोकशाही विकेंद्रीकरणाचा आदर्श प्रयोग

विकास कार्यक्रमात ग्रामीण जनतेचा पुढाकार व सहभाग असावा ह्यासाठी पं. जवाहरलाल नेहरूंनी पंचायत राज्याचा विचार मांडला. विकासकार्यक्रम ग्रामीण जनतेच्या दाराशी पोहचविणे हा ह्या विचारामागील उद्देश होता.

महाराष्ट्राने ह्याबाबतीत आघाडी मारली आणि वसंतराव नाईक समितीच्या अहवालाप्रमाणे १ मे १९६२ रोजी त्रिस्तरीय पंचायती राजयंत्रणेची कायदेशीररीत्या निर्मिती केली.

गेल्या २५ वर्षांत जिल्हा परिषदा, पंचायत समित्या व ग्रामपंचायती ह्यांचा समावेश असलेल्या पंचायती राज्य यंत्रणेने महाराष्ट्राच्या ग्रामीण भागात विकासाची गंगा पोहचविण्याचे कार्य अत्यंत प्रभावीपणे केले आहे.

जिल्हा परिषदांमार्फत गेल्या २५ वर्षांत ग्रामीण भागात बारा हजार कोटी रुपयांहून जास्त रक्कम खर्च झाली असून त्याचा लाभ राज्याच्या लोकसंख्येच्या ६५ टक्क्यांहून अधिक म्हणजे सुमारे साडेचार कोटी ग्रामीण जनतेला झाला आहे.

पंचायती राज्यव्यवस्थेमुळे राज्याच्या ग्रामीण भागात नेतृत्वाची दुसरी फळी निर्माण होण्यास मोलाचा हातभार लागला आहे. अशा अनेकविध महत्त्वाच्या उपलब्धींमुळे महाराष्ट्रातील लोकशाही विकेंद्रीकरणाचा हा जनहितेषी प्रयोग देशात आदर्श म्हणून गणला गेला असून त्याच्या अभ्यासासाठी अनेक राज्यांतून अधिकारी व पदाधिकारी येथे येतात.

लोकाभिमुख शासन : : महाराष्ट्र शासन

Alochana Silver Jubilee Celebrations Speeches and Papers

- * **Get Freed from Colonial mind**
- * **Role of The Critic :**
- * **Cinema, Drama & Theatre, Performing Arts. Literature**

**ALOCHANA : Exclusively Devoted to Criticism
of Literature and Other Arts**

Editor : VASANT K. DAVTAR

**Annual Subscription : Rs. 35/- (In India)
Rs. 50/- (Abroad)**

By Air Rs. 100/-

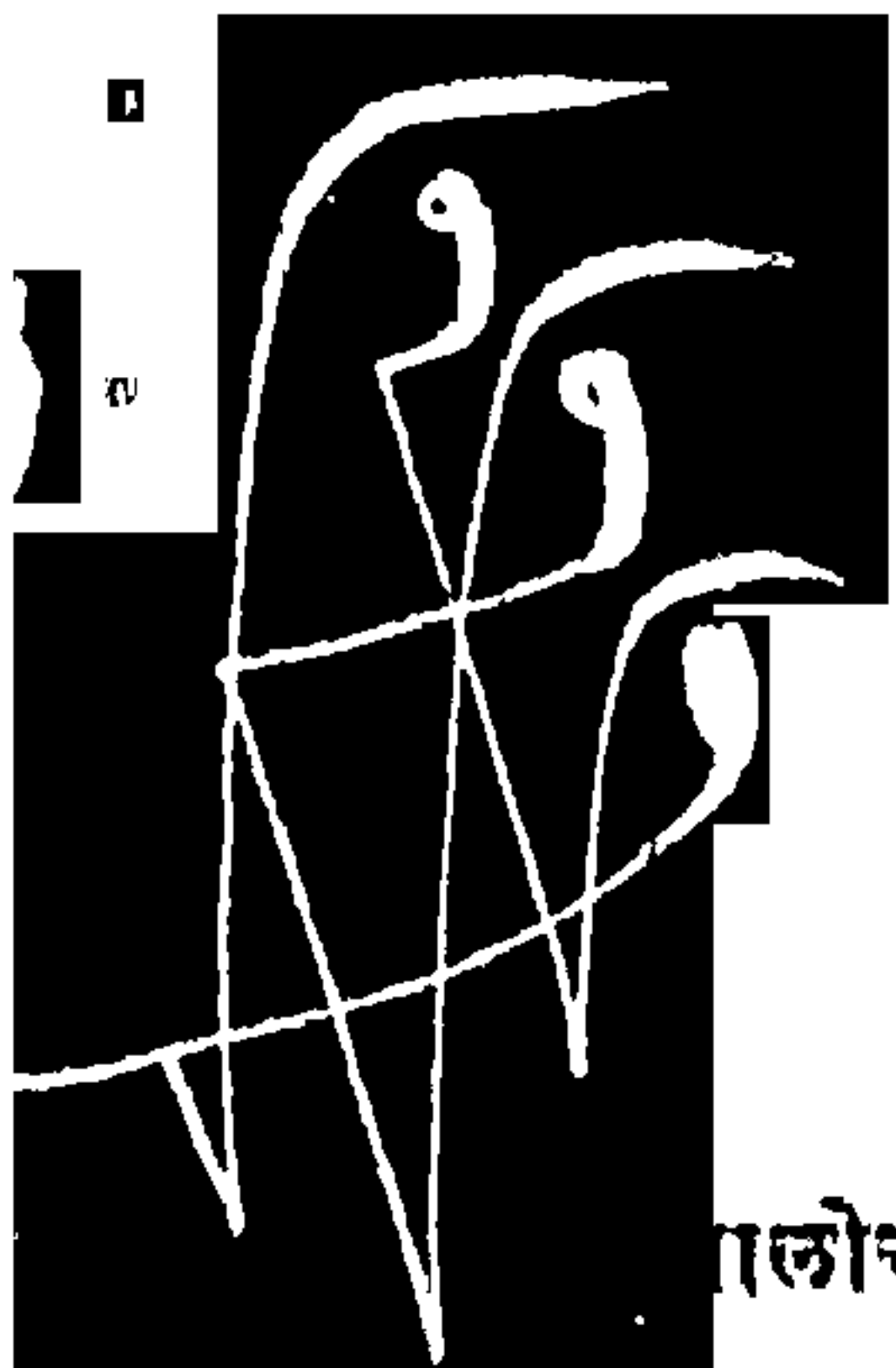
This issue : Rs. 10/- (Exclusive of Postage)

**Cheques and Demand Drafts to be drawn in
favour of ALOCHANA or Alochana Foundation**

Please do not send Money Order

**33, Shefalee, Mahim Makarand Sahanivas,
1074 Savarkar Marg, Mahim, Bombay-400 016.**

312
20/5/5



मालोचना चर्च सविस्मयें मंक अफरावा जुलै एकोणीसवें अह्याएँशी

संपादक : रत्नाकर बापूराव मंचरकर
वाङ्मयाचे महाविद्यालयीन अध्यापन

गौरवग्रंथाची आधुनिक संकल्पना आतां मराठीत चांगली रुजली आहे. केवळ गौरव-पर लेखांचें संकलन न करतां गौरवमूर्ति ज्या क्षेत्रांत आयुष्यभर वावरलेली असेल, त्या क्षेत्रांतील एखाद्या उपविषयाची निवड करून त्याबाबत तज्ज्ञांचे अभ्यासपूर्ण लेख मिळवून त्याद्वारें एक संदर्भग्रंथ सिद्ध करण्याची कल्पना आतां सर्वमान्य झालेली आहे.

त्यादृष्टीने डॉ. दु. का. संतांसारख्या प्राध्यापकाच्या सन्मानार्थ 'वाङ्मयाचे महा-विद्यालयीन अध्यापन' या विषयावर संदर्भग्रंथ प्रकाशित करून त्यांच्या विद्यार्थी व चाहत्यांनीं औचित्य साधलें आहे. नव्या पिढीतील एक संशोधक डॉ. र. बा. मंचरकर यांच्यासारख्या प्राध्यापकांने या ग्रंथाचें संपादन केलें आहे. डॉ. मंचरकर स्वतःला डॉ. संतांचे 'वर्गाबाहेरचे विद्यार्थी' मानतात. (पृ. ६.).

'वाङ्मयाचे महाविद्यालयीन अध्यापन' या गौरवग्रंथाचे चार विभाग आहेत. 'व्यक्ति-दर्शन' या पहिल्या भागांत एकंदर सहा लेखांच्याद्वारा डॉ. दु. का. संत यांच्याबद्दल एक व्यक्ति, एक कुटुंबवत्सल गृहस्थ, विद्यार्थीप्रिय प्राध्यापक, संशोधक-मार्गदर्शक, विचारवंत, मित्र, अशा विविध अंगांनीं माहिती मिळते. कोणत्याहि गौरवग्रंथांत असते तशी समयोचित, सन्मानपूर्ण, स्नेहार्द्रसंपन्न अशा लेखनशैलीने हे लेख नटलेले आहेत. यापैकी डॉ. चंद्रकांत वांदिवडेकर आणि प्रा. गो. म. कुलकर्णी यांच्या लेखांचा विशेष उल्लेख करावयास हवा. प्राध्यापक संत व अभ्यासक संत म्हणून त्यांची पुरेशी ओळख त्यांमधून होते. प्रस्तुत लेखांत त्यांनीं अत्यंत स्नेहादरानें डॉ. संतांच्या व्यक्ति-मत्त्वाचें मूल्यमापन केलें आहे. डॉ. वांदिवडेकरांनी तीस एक वर्षापूर्वीच्या रत्ना-गिरीच्या महाविद्यालयाचें वातावरण पुन्हा उभें केलें आहे. डॉ. संतांच्या एकंदर लेखनप्रपंचाचा सविस्तर व सहृदय परामर्श प्रा. गो. म. कुलकर्णी यांनीं घेतला आहे. प्रसिद्धीच्या झगमगाटात नसलेल्या विद्वानांची वारंवार उपेक्षाच होत असते. अशावेळीं एखाद्या सहृदय जाणकारानें अशा अगत्यपूर्वक दखल घेतली कीं, कोणी-तरी समानधर्मा भेटावा, तसा आनंद मिळतो. प्रा. गो. म. च्या लेखामुळें असा आनंद डॉ. संतांना मिळावा. त्यांच्या कन्येनें, (प्रियदर्शिनी ठकार) करून दिलेला पित्याचा परिचय अत्यंत हृद्य व अनेक अपरिचित पैलु प्रकट करणारा आहे. खरें तर, एवढे तीनच लेख पहिल्या विभागांत पुरेसे होते. इतर लेखांनीं अधिक तपशील पुरवला आहे.

संदर्भग्रंथ म्हणून दुसऱ्या विभागाचें मोल विशेष आहे. किंबहुना, हा विभागच या ग्रंथाचा गाभा आहे. वाङ्मयाच्या अध्यापनाबाबतचे तात्त्विक आणि व्यावहारिक विचार प्रकट करणारे विविध अभ्यासकांचे लेख यामध्ये समाविष्ट आहेत. वाङ्मयाचें अध्यापन कां व कसें, या सूत्राभोवतीं प्रत्येकानें आपलें विवेचन गुंफून स्वतःचे अनुभव सांगितले आहेत. डॉ. दु. का. संत यांचा लेख याच विभागांत आहे. समीक्षा आणि संशोधन ही वाङ्मयाभ्यासाची स्वायत्त क्षेत्रे कशी आहेत, हें त्यांनीं समजावून दिलें आहे. वाङ्मयाभ्यासाची एक सफल परिणति समीक्षेत व संशोधनांत होते. त्यादृष्टीनें विद्यार्थ्यांच्या मनोविकासाकडे प्रारंभापासून शिस्तबद्धतेनें लक्ष द्यावयास हवें. तरच पदव्युत्तर अध्ययनांत या विषयाचें तंत्रज्ञान त्यास अवगत होईल. विवेचनाच्या आंघांत डॉ. संतांनीं वाङ्मय-अध्यापनाची भाषानिरपेक्ष वैशिष्ट्ये, आणि वाङ्मयाध्यापनाच्या पद्धति, तंत्र व मार्ग यांचीहि चर्चा केलेली आहे.

डॉ. सुधाकर देशपांडे यांचा लेख अत्यंत लक्षणीय आहे. संपादकांनी त्याची दोनदां भलावण (पृ. १०६, पृ. ४८४.) केलेली आहे. साहित्याचें अध्यापन हें निव्वळ आस्वाद-प्रधान राहाणें इष्ट नव्हे. तें द्वितीय सर्जन नव्हे. मुळांत साहित्य हें सर्जनशील आहे. पण त्याचें अध्यापन हा ज्ञानार्जनाचा एक प्रकार आहे, ती एक बौद्धिक व गुंतागुंतीची प्रक्रिया आहे. याचें मान ठेवावयास हवें. ही डॉ. देशपांडे यांची मुख्य भूमिका आहे. वाङ्मयाभ्यासाकडे 'पुस्तकी विद्या' म्हणून तिरस्कारानें पाहणाऱ्यांचा त्यांनीं निर्देश केला आहे. साहित्यकृतीचें अध्यापन ही 'नव्यानुभूती'ची शक्यता असते, हें पटवून देतांना त्यांनीं दिलेला दृष्टान्तहि औचित्यपूर्ण आहे. रिकामी पात्रें विविध माहितीनें कांठोकांठ भरून टाकणें, हें काहीं प्राध्यापकाचें काम नाहीं एखाद्या सुईणी-प्रमाणें नवी कल्पना, नवी धारणा अस्तित्वांत येण्यास साहाय्य करण्याचें त्याचें काम आहे. (पृ. ११६.) विद्यार्थ्यांच्याबाबत त्यानें 'चतुर क्रियाशून्यता' स्वीकारणें योग्य ठरतें. डॉ. देशपांडे यांनी या विस्तृत लेखांत अध्यापनांतील वाङ्मयीन व व्यावहारिक असे अनेक प्रश्न उपस्थित केलेले आहेत. जिज्ञासूंनी तें सुळांतूनच पाहाणें इष्ट. प्रत्येक विषयाचें अध्यापन सृजनशील असण्याला पर्याय नाहीं, या भूमिकेंतून प्राचार्या लीला पाटील यांनी वाङ्मयाच्या अध्यापनांतहि सृजनशीलता अपेक्षिली आहे. अध्यापन हें केवळ माहितीचें संक्रमण किंवा समीक्षेचें किचकट गुंतवळ उलगडणें राहूं नये, असें त्यांना वाटतें. विद्यालयीन व महाविद्यालयीन पातळीवर भाषा व वाङ्मय यांच्या अध्यापनाचें उद्दिष्ट स्पष्ट करून त्यांनीं म्हटले आहे कीं; वाङ्मय हें माणूसपण जागवणारें व जपणारें महाद्वार झालें पाहिजे. केवळ कारकून निर्माण करणाऱ्या शिक्षणांतून तें होणार नाहीं; त्यासाठीं शिक्षण म्हणजे सृजन ही संकल्पना आत्मसात

दोन : आलोचना

करावयास हवी. लीला पाटील यांच्या भूमिकेचा सांगोपांग विचार अध्यापकांनी करणे उपयुक्त ठरेल.

डॉ. द. ता. भोसले आणि डॉ. भालचंद्र फडके यांचे लेख त्यांच्या दीर्घकाळच्या अध्यापनानुभवाची साक्ष देणारे आहेत. ग्रामीण जीवनाशी असमांतर पाठ्यपुस्तके व सांस्कृतिक तफावत यामुळे शिकणारे व शिकवणारे नाराज होतात ही डॉ. भोसल्यांची मुख्य तक्रार आहे. कुचकामी परीक्षापद्धति, दूषित सामाजिक व्यवस्था व वातावरण या घटकांबद्दल ते नाराजी व्यक्त करतात. तथापि या मर्यादा व प्रतिकूलता मान्य करूनहि मराठीच्या अध्यापनाची एखादी ठोस योजना त्यांनी सुचवावयाला हवी होती. डॉ. भालचंद्र फडके यांच्या लेखांतहि उद्यःस्थितीतील मराठीच्या अध्यापन-पद्धति व व्यवस्था याबद्दलच असमाधान प्रकट झालेले आहे. त्यांच्या मते महाराष्ट्रातील सर्व विद्यापीठांच्या मराठी विभागांत पुरेसा परस्पर संपर्क नाही, एकसूत्रता नाही. तसेच, त्यांची अभ्यासमंडळेहि सुसंगत तात्त्विक भूमिका घेऊन तदनुसार अभ्यासक्रमाचा आग्रह धरीत नाहीत; शिवाय पांढरपेशा मध्यमवर्गातील विद्यार्थी आज मराठी विषयाकडे पाठ फिरवीत असले, तरी समाजाच्या दुर्बल, उपेक्षित, वंचित स्तरांतून हजारों विद्यार्थी मराठी भाषेचे उत्साहाने अध्ययन करीत आहेत, ही वस्तुस्थिति त्यांनी मांडली आहे. प्राचार्य रोकडे यांचा लेख शिक्षणशास्त्राच्यादृष्टीने मराठी भाषा अध्यापनाची मूलभूत सूत्रे व पद्धति सांगणारा आहे.

डॉ. संत गौरवग्रंथाचा तिसरा विभाग वाङ्मय अध्यापनाशी संलग्न पण कांहींशी उपेक्षित राहिलेली क्षेत्रे शोधणारा आहे. डॉ. कल्याण काळे यांच्या लेखाने ठराविक पठडीतून मराठीचे अध्यापन करणाऱ्यांना एक नवे मान यावे. भाषाविज्ञान हा विषय किती संपाद्याने अनेक उपविषयांना पोटांत सामावून घेत आहे, याची कल्पना त्यांनी आणून दिली आहे. खरे तर भाषाविज्ञानाच्या अध्यापनाला साहित्याच्या अध्यापनाइतकेच महत्त्व मिळाले पाहिजे, पण अद्यापि तरी विद्यापीठपातळीवर त्याचे स्थान गौण आणि पारंपारिक स्वरूपाचे आहे. त्याची चिकित्सा करून डॉ. काळे यांनी नवीन दृष्टिकोन कसा आत्मसात झाला पाहिजे ते विशद केले आहे. याला आणखी एक बाजू असू शकेल. पण वास्तवता मांडण्याचे काम या लेखाने केले आहे.

प्रा. यशवंत कळमकर यांचा लेख समीक्षेचे अध्यापन कसे व कां करावयाचे, याची मीमांसा आणि मांडणी करणारा आहे. एका नमुना अभ्यासक्रमाची छाननी करून तदन्तर्गत त्रुटि व विस्कळीतपणा या गांठी कळमकरांनी दाखवून दिल्या आहेत. समीक्षेचा एखादा उपविषय शिकवतांना त्याची अंगोपांगी मांडणी कशी करता येईल याचा प्रा. कळमकर यांनी निर्देश केलेला आहे. 'साहित्यशास्त्र' या विषयाचे

अध्यापन करणाऱ्यांनीं या प्रतिपादनाकडे चिकित्सकपणे, लक्ष द्यावे. असा हा लेख आहे.

वाङ्मयेतिहासाचे अध्यापन हा लेख डॉ. ह. श्री. शेणोलीकर यांनी लिहिला आहे. आपल्या प्रगल्भ अनुभवांच्या बळावर त्यांनी वाङ्मयेतिहासाच्या अध्यापनाच्या सद्यस्थितीची सडेतोड चिकित्सा करून त्याबाबतच्या उपेक्षितवृत्तीबाबत, गोलमाल धोरणाबद्दल खंत व्यक्त केली आहे. अध्यापकांनै वाङ्मयेतिहासाचे प्रयोजन समजावून घेतले पाहिजे, त्याची शिस्त आत्मसात केली पाहिजे, संशोधन, प्राचीन भाषा, लोकसाहित्य, धर्मपंथ, विचारप्रणालि वगैरे उपविषयांची आस्थापूर्वक ओळख करून व्यावयास हवी आणि मुख्य म्हणजे हे अध्यापन करणारा प्राध्यापक हा अभिरुचिसंपन्न समीक्षक हवा, पुनर्कथनाचे कौशल्य त्यास अवगत हवे. इतर साधनसामुग्री बरोबरच प्राचीन वाङ्मयाच्या निवडक उताऱ्यांचे संपादनहि याकामीं खूप उपयुक्त ठरेल. असा डॉ. शेणोलिकरांचा एकूण अभिप्राय आहे.

लोकसाहित्य हा स्वतंत्र अध्यापनाचा विषय आहे आणि त्याची स्वतःची एक शिस्त आहे. याचे पुरेसे मान अनेक प्राध्यापकांना नसते. अनागर संस्कृतीतून उदयाला आलेल्या व अलिखित रूपांतील या साहित्याचे अध्यापन करतांना विदग्ध साहित्य अध्यापनाचे निकष लावून चालत नाहीत. त्याचे प्रायोगिक अंगहि तेवढेच महत्त्वाचे असते. तिच्या संहितेमध्ये काळानुरूप व स्थळानुरूप होणारे परिवर्तनहि समजावून घेतले पाहिजे. या दृष्टीने डॉ. गं. ना. मोरजे यांनी विवेचन केले आहे. मानववंशशास्त्र समाजशास्त्र, धर्मविधि लोकपरंपरा, मानसशास्त्र, सामूहिक मानसिक वर्तन वगैरेचा पुरेसा परिचय असल्याखेरीज लोकवाङ्मयाचे समग्रतेने अध्यापन करता येणार नाही, अशी जाण डॉ. मोरजे यांनी बाळगली आहे. गोंधळ व पोवाडा या दोन लोकसाहित्य प्रकारांच्या प्रत्यक्ष उदाहरणांनी त्यांनी अध्यापनद्धतीची रूपरेषा प्रकट केलेली आहे.

प्राचार्य वा. दु. कटांबळे यांच्या लेखातून एका लेखकाच्या अभ्यासपद्धतीविषयी कांहीं सूत्रे सांगितली आहेत. डॉ. कटांबळे यांनी एखादी नमुन्यादाखल पद्धती सादर केली असती, तर विशेष फलदायी ठरले असते.

या गौरवग्रंथाचा चौथा विभाग वाङ्मय प्रकारांच्या अध्यापनासंबंधी आहे. मराठीच्या प्राध्यापकांना विशेष अगत्य वाटावे, असे लेख या विभागांत आहेत. बी. ए., एम. ए. च्या अध्यापनांत वाङ्मयप्रकाराची स्वतंत्र दखल घ्यावी लागते. कधी एखाद्या पुस्तकाच्या निमित्ताने अथवा स्वतंत्र प्रश्नपत्रिकेच्या रूपाने वाङ्मयप्रकार म्हणजे काय, विशिष्ट वाङ्मयप्रकाराची पृथ्गात्मता नेमकी कशांत आहे, वाङ्मय प्रकार परिवर्तन-

चार : आलोचना

शील असतात काय, त्याचे उपप्रकार संभवतात का, एखाद्या वाङ्मयप्रकाराच्या अध्यापन पद्धतीची सूत्रे सांगता येतील का, इ. अनेक प्रश्न याबाबत उपस्थित होतात. त्या सर्वांचीच उत्तरे येथे मिळतील असे नाही. कारण 'वाङ्मय प्रकारा'ची तात्त्विक संकल्पना स्पष्ट करणारा स्वतंत्र लेख या गौरवग्रंथात नाही. संपादक डॉ. मंचरकर यांच्या प्रास्ताविकांत त्यांचे अंशतः विवेचन आलेले आहे पण ते पुरेसे नाही शिवाय प्रत्येक वाङ्मय प्रकाराच्या अध्यापनावद्दल स्वतंत्रपणे लिहिणाऱ्या लेखकांनीहि त्या-संदर्भात प्राथमिक विवेचन केलेले नाही. तसे केलेले असणे आवश्यक होते. एखादे पुस्तक विशिष्ट वाङ्मयकृति म्हणून शिकवायची आणि तेच पुस्तक त्या वाङ्मय-प्रकाराचे संदर्भ पुस्तक म्हणून शिकवावयाचे, यांमधील फरक व प्रतवारी लक्षात आणून देणारे विवेचन या विभागात हवे होते.

तसेच, सर्वच वाङ्मयप्रकारांच्या अध्यापनाचे विवेचन या ग्रंथात समाविष्ट झाले आहे, असे नाही. उदा. नाटकामध्ये शोकात्मिकेबरोबरच सुखात्मिकेचाहि स्वतंत्रपणे विचार हवा होता. चरित्र-आत्मचरित्र, लघुनिबंध व ललितगद्य, विनोदीवाङ्मय व प्रवासवर्णन असे आणखीहि वाङ्मयप्रकार अध्यापनार्थ नेमले जातात. त्यांचाहि समावेश अपेक्षित होता. पण व्यावहारिक अडचणींमुळे संपादकांना काही मर्यादा पडलेल्या असणे शक्य आहे.

डॉ. अनुराधा पोतदार यांनी कवितेच्या अध्यापनासंबंधी लिहिले आहे. काव्यनिर्मिति व काव्यरसास्वाद दोन्ही अलौकिक पातळीवर असतात, अशी त्यांची भूमिका दिसते. गीतकाव्याचे स्वरूप त्यांच्या मते काय ते स्पष्ट करून त्यांनी असे म्हटले आहे की, कवितेचे अध्यापन ही मुळातच कठीण कामगिरी आहे. कवितेचा आस्वाद ही एक व्यक्तिगत अनुभूति आहे. अध्यापनांत सर्वांच्या समवेत आस्वाद आवश्यक ठरतो. अध्यापकाच्या जाणीवसमृद्धीवर, अनुभवसंपन्नतेवर आणि अध्यापक व विद्यार्थी या उभयतांच्या मनांच्या संवेदनक्षमतेवर, स्वागतशीलतेवर ही क्रिया अवलंबून असते. त्यासाठी अध्यापकहि कविप्रकृतीचा असणे आवश्यक आहे. त्याने आग्रहा भूमिका घेऊं नये, अस्थानी तुलना करूं नये. असा डॉ. पोतदार यांच्या विवेचनाचा इत्यर्थ आहे या सर्व विवेचनाबरोबरच त्यांनी एखादी कविता निवडून ('प्रेम आणि मरण'चा उल्लेख त्यांनी केलेला आहे.) तिचे विविध स्तरांवर अध्यापन करतांना कोणकोणते टप्पे अवलंबावेत व कोणते गाळावेत, याचा सविस्तर निर्देश केला असता, तर ते अधिक फलदायी ठरले असते.

'कादंबरीचे अध्यापन' या लेखात डॉ. र. वा. मंचरकरांनी अध्यापनाचे प्रयोजन, कादंबरीचे स्वरूप, स्तरभेदाने अध्ययनरीति यांचे विवेचन करून अरुण साधू यांच्या

‘बहिष्कृत’ या कादंबरीची अध्ययनरीति सविस्तर सांगितली आहे. तासिकांच्या विभागणीसह त्या कादंबरीच्या अध्यापनाचा एकंदर आवाका डॉ. मंचरकरांनी मांडला आहे.

अशीच अपेक्षापूर्ति करणारा दुसरा लेख प्रा. पुष्पा भावे यांचा आहे. त्यांनी नाटकाच्या अध्यापनासंबंधी लिहितांना प्रथम नाटकाच्या अध्यापनांतून काय साध्य करावयाचें असतें, तें सूत्ररूपानें सांगितलें आहे. नाटक या वाङ्मयीन रूपाच्या स्वत्वाची ओळख, त्याचे इतर वाङ्मयरूपांपेक्षा वेगळेपण, नाटकाच्या भाषेचें, संहितेचें व संवादांचें स्वरूप आणि रंगमंच व नाटक यांच्यातील परस्पर संबंधाचें भान आणून देणें याचें विवेचन प्रा. भावे यांनी केलें आहे. तें सर्वांना पटेल याची खात्री देणें मात्र अवघड आहे

अखेरीस विशिष्ट तासिका अध्यापनार्थ उपलब्ध असतां. ‘नटसम्राट’ हें नाटक कसें शिकवावें, याची रूपरेषा त्यांनी दिली आहे. तिच्यांतून अध्ययनरीतीचा एक बहुमान्य होईल, असा नमुना मिळतो. हा नमुना इतर नाटकांच्याबाबत कितपत लागू करता येईल ? हा प्रश्न मात्र अनुत्तरित राहिला आहे.

‘कादंबरीचें अध्यापन आणि नाटकाचें अध्यापन’ या लेखांच्या तुलनेनें इतर वाङ्मयप्रकारांच्या अध्यापनपद्धतीचें विवेचन करणारे लेख सर्वसाधारण चर्चा करणारे आहेत. कांहीं समीक्षेच्या पातळीवर जातात, तर कांहीं वाङ्मयेतिहासाच्या परामर्शात समाविष्ट होणारे ठरतात. प्रा. चंद्रकुमार नलगे यांनी कथेबद्दल लिहिलें आहे. कथेबद्दलचें सर्वसाधारण कुतूहल आणि अध्यापन-अध्ययनार्थ तिला सामोरें जाणें, यांमधील फरक स्पष्ट करून त्यांनी कथेचें प्रवर्ग करून अध्यापन करावें, असें सुचविलें आहे. तसेंच, प्रा. डॉ. अ. रा. तोरो यांनी वैचारिक वाङ्मयाच्या अध्यापनावद्दल केलेलें विवेचन हें विशिष्ट वाङ्मयप्रकाराच्या दिशेनें जात नाहीं. वाङ्मयक्षेत्रांतील पारंपरिक निबंध, अ-वाङ्मयीन पण वाङ्मयपूरक असें वैचारिक लेखन, तसेंच, समीक्षात्मक लेखन, यांचा एकत्रित विचार त्यांनी केलेला आहे. तो निबंध व लघुनिबंध अशा दोन वर्गांपुरताच मर्यादित राहिला असता, तर बरे झालें असतें. महाविद्यालयीन पातळीवर अध्यापन करतांना त्यांचाच अधिक संबंध येतो. वैचारिक व समीक्षात्मक लेखनाचीं पुस्तके अध्यापनार्थ नेमलेलीं असलीं, तरी तीं साधारणपणें पदव्युत्तर वर्गांना असतात. व त्यांची अध्ययन-अध्यापनाची शिस्त वेगळी असते. डॉ. तोरो यांनी त्याचें अवधान ठेवलेलें आहे, असें त्यांच्या समारोपावरून वाटतें (पृ. ४३६.) डॉ. वा. पु. गिंडे यांचा मध्ययुगीन मराठी कवितेसंबंधी लेखहि संत, पंडित व शाहिरी वाङ्मयाचा आवाका स्पष्ट करणारा आहे. प्राचीन वाङ्मयाकडे विद्यार्थी

सहा : आलोचना

तर अनास्थेने पाहातातच, शिवाय अभ्यासक्रम नियुक्तीत सहभाग असणारेहि त्याकडे गौणत्वाने पाहातात, अशी डॉ. गिंडे यांची तक्रार आहे. संस्कृत-प्राकृतचे अज्ञान, शब्दकोश व संदर्भग्रंथ पाहण्याचा आळस, धार्मिक-आध्यात्मिक तत्त्वविचारांच्या किमान ज्ञानाचा अभाव, अशी अनास्थेची डॉ. गिंडे यांनी सांगितलेली कारणे आहेत. पण प्रस्तुत विभागांत त्यांचा लेख समाविष्ट करण्यासाठी अध्यापनरीतीचा यांच्या दृष्टीने एखादा आदर्श नमुना मांडला जाणे आवश्यक होते. डॉ. वसंत स. जोशी यांच्या लेखातून प्राचीन गद्य वाङ्मयाकडे पाहण्याचे, अध्यापनाच्या दृष्टीने लक्षांत घेण्याचे दोन उद्देश : १. भाषिक व २. वाङ्मयीन; त्यांचे उपघटक स्पष्टपणे सांगितले आहेत. प्राचीन गद्य वाङ्मयाचा एतद्देशीयपणा, हा त्याचा एक खणखणीत विशेष आहे. प्रभावपूर्ण वाचनशैलीचा अवलंब करून त्याचे श्रवणमूल्य लक्षांत आणून देणे, हे अध्यापकाचे काम आहे, ही गोष्ट मुद्दाम स्पष्ट केली आहे. विद्यार्थी प्राचीन गद्याची क्रमिक पुस्तके सूक्ष्मपणे वाचीत नाहीत. (तशी अर्वाचीन तरी कोठे वाचतात ?) तेव्हा वर्गात त्यांचे मोठ्याने वाचन हे नादमूल्यासाठी जसे महत्त्वाचे आहे, तसे कठीण शब्दांचा पहिला खडक फोडण्यासाठी ते फलदायी ठरेल. या प्राचीन गद्याचे अनेक प्रवर्ग दर्शवून डॉ. जोशी यांनी त्यांच्या अभ्यासाचे सांस्कृतिक मूल्यहि सांगितले आहे. अर्थात्, यातून विषयाचे महत्त्व प्रतिपादन झाले असले, तरी अध्यापनातील अडचणीचे निरसन कसे करावे, किंवा नियोजित वेळेत उद्दिष्टपूर्ति करणारे अध्यापन कौशल्य कसे राखावे, याचे मार्गदर्शन या लेखात होत नाही.

खरे तर संपादकांनी या आणि इतर काही लेखांतील त्रुटि भरून काढण्यासाठी काही मार्ग काढणे आवश्यक होते.

वाङ्मयाचे अध्यापन या विषयाची व्याप्ति फार मोठी आहे. मतभिन्नतेला अवसरहि रूप आहे. विषयाची अनुभवाधिष्ठीत मांडणी करण्याचे ठरविले की, प्रत्येकाच्या प्रकृतिनुसार त्या त्या उपविषयाचा प्रभव आणि प्रभाव-स्थळ बदलतील, प्रतिपादन-शैलीहि बदलेल आणि परिणामतः निष्कर्षांतहि एकवाक्यता उरणार नाही. पण सुदैवाने डॉ. मंचरकरासारख्या संपादकाने मोठ्या साक्षेपाने मुख्य विषयाची अंगोपांगो उकलून भिन्नभिन्न प्रकृतीच्या अधिकारी अभ्यासु व्यक्तींकडून लेखन करवून घेण्यांत यश मिळविले आहे या ग्रंथाचे जे उपसंहारात्मक प्रकरण त्यांनी लिहिले आहे ते आवर्जून पाहावे, असे आहे आधुनिक महाराष्ट्राच्या शिक्षणक्षेत्रांत मराठीचे स्वतंत्र विषय म्हणून केव्हापासून अध्यापन सुरू झाले, विशेष विषय म्हणून त्यास केव्हा मान्यता मिळाली, मातृभाषेच्या अध्यापनाची भूमिका काय असावी, त्याचे उद्दिष्ट कोणते असावे, अध्यापनपद्धति कशी असावी, प्राध्यापकांची गुणवत्ता कोणती, वाङ्मयाचा

विद्यार्थी कसा अपेक्षित आहे याचें ग्रंथातील लेखांच्या लेखकांनी केलेले विवेचन लक्षात घेऊन डॉ. मंचरकरांनी मंथन केले आहे.

मराठी भाषेला शिक्षणाच्या व्यवस्थेत स्वतःचें योग्य तें स्थान मिळविण्यासाठी अव्वल इंग्रजी कालखंडापासून फार झगडावें लागले आहे. आज ती राजभाषा झालेली असली, तरी तिचा वनवास संपलेला आहे, असें नव्हे. उलट आजकाल इंग्रजीमाध्यमाच्या शाळांतून आपल्या पाल्यांना प्रवेश मिळावा, म्हणून आजच्या अनेक पालकांची जी जीवापाड घडपड चालू आहे, तिच्यामध्ये मराठीचे प्राध्यापकसुद्धा आहेत ! या संदर्भात संपादकांनी कविवर्य कुसुमाग्रजांचें अवतरण उद्धृत केलेले आहे. तें लक्षात घेण्यासारखें आहे. 'स्वभाषेचे ज्ञान हे केवळ भाषाज्ञान नसते, ते माणसाला आपल्या संस्कृतीच्या तळापर्यंत घेऊन जाणारे, भोवतालच्या जीवनाशी बांधणारे आणि पायाखालच्या मातीत त्याची मुळे रुजविणारे असते.' (पृ. ४८०.) कविवर्यांचा हा इशारा खऱ्या अर्थाने ओळखून प्रत्येक मराठी भाषिकाने मराठीच्या संवर्धनार्थ प्रयत्नशील राहिले पाहिजे, हें उघड आहे. पण सद्यःकालीन वास्तवता याहून वेगळी आहे. ती बदलली नाही तर या ग्रंथात असलेल्या चर्चेला व्यावहारिक जोड मिळणें अवघड आहे. किंबहुना चालू परिस्थिति अशीच राहिली किंवा वाढली, तर तें अशक्य कोटीत जाऊन बसेल. याबाबत जागृत व संघटित असणें आवश्यक ठरेल. या पार्श्वभूमीवरच प्रस्तुत ग्रंथातील विवेचनाला व्यावहारिकतेची जोड मिळू शकेल. या गौरवग्रंथातील कांहीं त्रुटींचा निर्देश यापूर्वी केलेला आहे. आणखी कांहीं वाङ्मयप्रकारांचा समावेश आवश्यक होता. डॉ. संतांचे संशोधक म्हणून कार्य लक्षात घेतां पीएच्. डी. च्या संदर्भात एखादें स्वतंत्र प्रकरण हवें होतें. त्यासाठी व्यक्तिपर लेख कमी करतां आले असते, संपादकीय टीपणेंहि अधिक आटोपशीर करतां आली असती. संदर्भग्रंथांची सूचि जशी दिलेली आहे, तस्याच नामसूचि व विषय सूचि अशा ग्रंथांना उपयुक्त ठरतात; याकडे लक्ष देणें आवश्यक होतें. मुद्रणदोष दुरुस्त करण्याकडे अधिक काळजीपूर्वक लक्ष दिलें गेलें असतें, तर या संदर्भग्रंथांस गालबोट लागलें नसतें.

१९८७ सौरभ प्रकाशन, कोल्हापूर.

मूल्य रु. १२०-००

तारा वनारसे

सूर

लौकिकदृष्ट्या यशस्वी वैवाहिक जीवन जगणाऱ्या, पण मुळांत उद्ध्वस्त भावजीवन घालवणाऱ्या वसुमतीची 'सूर' ही कथा आहे. यामुळेच ही कादंबरी बाह्य घटनांना फारशी सामोरी जात नाही. वसुमतीच्या भावनिक म्हणजे मानसिक आंदोलनांवरच ती मुख्यतः केंद्रित होते. तिच्या वैवाहिक जीवनाच्या तपशिलाला किंवा विवाहांतून निर्माण झालेल्या भावसंबंधांना स्थान मिळण्यापेक्षा, वसुमतीच्या मनांत खोलवर रुतून बसलेल्या भावसंबंधांना व त्यांतून जन्मलेल्या ताणांनाच ही कादंबरी सामोरी जाते.

अठराव्या वर्षीच्या कोवळ्या मनांत रुतलेली ही उद्ध्वस्त प्रेमकहाणी आहे. म्हणूनच सुरुवातीपासून शेवटपर्यंत लौकिकदृष्ट्या यशस्वी समजले जाणारे वसुमतीचे वैवाहिक जीवन व मानसिक पातळीवर एकाकीपणे ती जगत असलेले उद्ध्वस्त, कारुण्यपूर्ण भावजीवन, यांची ही कथा ठरते. अशी आहे म्हणून ती संतुलित आहे.

वसुमतीच्या जीवनाची ही कथा वाचल्यावर मग या कादंबरीच्या नांवाची अर्थपूर्णता विशेषत्वाने जाणवते. 'सूर' या शब्दाचे अनेक अर्थ आहेत. 'अखंड चाललेला मंजुळ ध्वनि,' कोणताहि अखंड आणि 'एकसारखा चालत असलेला आवाज' असेहि अर्थ. वसुमतीच्या आंतर्मनातहि असाच अखंड पण मंजुळ आवाज चाललेला असतो. हा मंजुळ आवाज असतो अठराव्या वर्षीच्या पहिल्यावहिल्या आकर्षणाचा. 'मूल-नव्हाळ' (टीन-एज्) वयातील नाजूक भावसंबंधांचा.

'सूर'चा भाणखीहि एक अर्थ इथे सूचित होतो. जीवन म्हणजेच पाणी. पाण्यांत पोहण्यांत, पाण्यांत सूर मारण्यांत अत्यंत तरबेज असलेली वसुमति प्रत्यक्ष जीवनांत मात्र कधीच सूर मारू शकत नाही. जिवंत असूनहि लौकिक, वैवाहिक जीवनांत शेवटपर्यंत ती तटस्थच असते, अलिप्तच असते. मानसिक पातळीवर जीवनाला सामोरे जाण्याऐवजी तिने त्याकडे जणू पाठच फिरवलेली असते.

रमण-राजू आणि वसुमति-श्रीधर यांची ही कथा. चौघेहि वयाने सोळा ते वीसचे. वसुमति रमण-राजूंत गुंतते. खरे म्हणजे राजूंत. पण त्या 'मूल-नव्हाळी'च्या दिवसांत तिचे तिलाच हे कधी उमगत नाही. तशांतच काही कारणाने तिचे प्राध्यापक-वडील पुणे सोडण्याचे ठरवतात. वसुमतिहि त्यांच्याबरोबर पुणे सोडणार ! यामुळे भावविवश बनलेला राजू संधि पाहून वसुमतीला धसमुसळेपणाने मिठीत घेतो. तिच्या ओठांचे घुबन घेण्याचा प्रयत्न करतो. वास्तविक वसुमतीलाहि हेच हवे आहे; पण काय हवे, काय नको; काय चांगले, काय वाईट; काय योग्य, काय अयोग्य; हे न कळण्याच्या सीमेवरील तिचे

वयोमन तिला त्याक्षणीं दगा देतें ! सर्वशक्तींनिशीं वसुमति राज्ञ्या मिठींतून स्वतःला सोडवून घेण्याचा प्रयत्न करते. त्याला आत्यंतिक विरोध करते. त्याच्या मर्मावर अघात करून त्याला दुखविण्याच्या कल्पनेनें ती 'आपल्याला रमणचे आकर्षण आहे' असें सूचित करते. हें ऐकून राज्ञीची मिठी ढिली पडते. मनांतून तो उद्ध्वस्त होतो. निघून जातो. आर्षीचा आवेश आणि ही उद्ध्वस्तता यांतील ताण या प्रसंगात दिसतो. अशान्त मनानेंच दुसऱ्या दिवशीं वसुमति पोहण्याला जाते. राज्ञी नेहमीप्रमाणें तेंथेंच जातो. काय करून वसुमतीला आपणांकडे आकर्षित करावें, या विचारानें राज्ञीला ग्रासलेलें असतें. पोहण्याच्या तलावाच्या सूर मारण्याच्या गॅलरींतील सर्वांत उंच टण्यावरील लवलवणाच्या फळीवरून पाण्यांत सूर मारून वसुमतीला दिपवून टाकण्याचा त्याचा विचार असतो. विलक्षण धाडस दाखवून आपणांकडे तिचें लक्ष वेधून घेण्याचा त्याचा प्रयत्न असतो. म्हणून तो उचावरून सूर मारतो. पण पाण्यांतील दगड डोक्याला लागून पाण्यांतच त्याला मृत्यु येतो ! अत्यंत अनपेक्षितपणें, अकल्पितपणें ही भीषण घटना घडते.

आपणांला आवडणारा राज्ञी आपणामुळें, आपणांसाठीं व आपणांसमोर मेला. याचा परिणाम वसुमतीच्या कोवळ्या आणि संवेदनाक्षम मनावर खोलवर होतो. अठराव्या वर्षीं अगदीं अंतर्मनाच्या गाभ्यावर उमटलेला हा ठसा, हा परिणाम आणि म्हणूनच अठराव्या वर्षींचे ते मंतरलेले गुलाबी दिवस तिचें मन पूर्ण व्यापून टाकतात. याच पहिल्या प्रेमाचा अपूर्व व विलक्षण अनुभव संपूर्ण जीवनभर अखंड मंजुळ ध्वनीसारखा निनादत राहातो, अस्वस्थ करीत राहातो. याच अनुभवामुळें मानसिक पातळीवर वसुमति जीवनाकडे पाठ फिरवते. राज्ञी, रमणशीं, त्या मंतरलेल्या दिवसांशीं ती अतृप्तपणें बांधली जाते. लौकिकदृष्ट्या तिचा विवाह होतो, तिला मुलें होतात, तिचा संसार होतो व तिला संपन्नताहि मिळते; पण या सर्व काळांत तिचे मन कायम अठराव्या वर्षींच्या कोमल परंतु उद्ध्वस्त झालेल्या भावनांशींच एकनिष्ठ असतें. हा लेखिकेनें स्वीकारलेला या कादंबरीचा कणा आहे.

वसुमति-श्रीधर यांच्या नाजूक पण दृढ भावसंबंधांचें अतिशय हळुवार व उत्कृष्ट चित्रण या कादंबरींत येतें वसुमतीहून चार-दोन वर्षांनीं मोठा असलेला, भिडस्त व संयमी स्वभावाचा गरीब श्रीधर कॉलेजजीवनांत वसुमतीवर मनोमन अत्यंत प्रेम करीत असतो. तिच्या सौंदर्यानें आकर्षित होऊन मनोमन तिची पूजा करीत असतो. स्वयंपाकीणवाईचा हा मुलगा दारिद्र्यामुळें वसुमतीशीं विवाह करण्याचा विचारहि करणें अवघड असतें. तें अशक्यच असतें या गोष्टीला त्याचाहि नाईलाज असतो. पुढें दुसऱ्या स्त्रीशीं त्याचा विवाह होतो. त्याला मुलें होतात, संपन्नताहि मिळते. लौकि-

दहा : आलोचना

कदृष्ट्या त्याचें वैवाहिक जीवन सुखी, यशस्वी व समृद्ध वाटणारें असतें. पण त्याच्या मनोविश्वांत मात्र विषाव्या वर्षी अनुभवलेल्या कोमल भावनांनाच केवळ स्थान असतें. वसुमति हें त्याचें उद्ध्वस्त झालेलें स्वप्न असतें. म्हणून लौकिकदृष्ट्या सुखी वाटणाऱ्या श्रीधरनें मानसिक पातळीवर जीवनाकडे पाठच फिरवलेली असतें. जीवनांत सूर मारण्याचें नाकारलेलें असतें. या प्रेमाची, या आकर्षणाची वाच्यता मात्र श्रीधर वसुमतीजवळ कधीहि करीत नाही; दारिद्र्यामुळें व संयमी स्वभावामुळें करूं शकत नाही. वसुमतीलाहि अखेरपर्यंत याची कल्पना येत नाही. एक स्नेही, हितचिंतक, सुहृद् म्हणूनच ती शेवटपर्यंत त्याच्याकडे पाहाते, व येत राहाते. 'त्या काळांत राजू आपला सर्वस्व होता' हें वसुमतीकडून ऐकेपर्यंत वसुमतीच्याहि मनांत आपण असूं, अशा कल्पनेंत श्रीधर असतो. पण हा अपेक्षाभंगहि तो मोठ्या संयमानें पचवतो आणि स्नेहाच्या नात्यानें वसुमतीला स्वीकारतो.

राजूविप्रयीच्या आकर्षणाचा वसुमतीच्या स्वतःच्याहि मनाला पत्ता न लागणें व परिणामतः तिला जीवनाकडे पाठ फिरवावी लागणें; त्याचप्रमाणें वसुमतीच्या आकर्षणाविप्रयी वसुमतीला न सांगणें व परिणामतः श्रीधरला जीवनाकडे पाठ फिरवावी लागणें, अशा दोन जिवांच्या दोन पातळ्यांवरील या उद्ध्वस्त जीवनकथा व्यमिश्रतेनें इथें साकार ठेवल्या आहेत. त्यामुळें कलात्मकदृष्ट्या ही कादंबरी अर्थपूर्ण बनली आहे. कादंबरींत कुठेहि सांकेतिकता, भडकपणा व भावविवशता येऊं न देतां वसुमति व श्रीधर यांच्या जीवनांतील भावनिक ताण इथें साकार केलेले आहेत.

या कादंबरीला केवळ प्रेमकथा म्हणावें का ? प्रेमकथेचा पारंपरिकपणा इथें कुठेहि नाही. जीवनांत गुंतलेल्या, खोलवर रुतलेल्या भावसंबंधांचें हें हलुवारपणें केलेलें चित्रण आहे. ज्या वयांत हे भावबंध जुळलेले आहेत तें वय प्रेम समजण्याचें नाही. शारीरिक आकर्षणाचें आहे. असें असतांना ही कादंबरी कुठेहि शारीरिक आकर्षणाची फारशी सूचना देत नाही. राजूनें सरत्या क्षणीं वसुमतीला मिठींत घेतलें व ओठांवर ओठ टेकण्याचा प्रयत्न केला, एवढीच शारीरिक आकर्षणाची एकमेव घटना. म्हणूनच ही कादंबरी कुठेहि पारंपरिक, बटबटीत, व भडक होत नाही. 'मूल-नव्हाळ' वयामध्ये अनुभवलेल्या हलुवार संवेदना व त्यांचें तडकणें. आयुष्यभर जपणाऱ्या संवेदनाशील व्यक्तींचें हें जीवन आहे.

लौकिकदृष्ट्या विवाहित व्यक्ति किती सुखी, समाधानी व यशस्वी वाटणारें जीवन जगत असली तरी अगदीं प्रथमच अनुभवलेल्या नाजुक संवेदना अंतर्मनांत जपूनच ती व्यक्ति जगत असते. अशा संवेदनाक्षम व्यक्ति लौकिकदृष्ट्या कितीहि यशस्वी वाटणारें जीवन जगत असल्या, तरी अशा व्यक्ति जीवनांत खऱ्या अर्थानें कधीं सूर

मारीतच नसतात. त्या व्यक्ति मुळांत वेसूर जीवनच जगत असतात. अशी जाणीव व्यक्त करणारी ही कादंबरी आहे.

आणखी एक प्रधान जाणीव ही कादंबरी व्यक्त करतांना दिसते. माणसाच्या 'प्यादे-पणा'ची ही जाणीव आहे. जीवनांतील घटनांची संगति व त्यांचा अर्थ समजणे खरो-खर अवघड असते. अशक्य असते. जीवनांतील प्रत्येक गोष्ट पूर्वनियोजित असते. त्या नियोजनाप्रमाणे घडण्यासाठी प्रत्येक क्षणाची जणू घडपड असते. त्या त्या क्षणी या क्षणांच्या चाललेल्या घडपडीचा अर्थ मात्र माणसाला कधीच कळत नाही. हीच त्याची मर्यादा ! म्हणूनच तो प्यादे नाही का ! या मानवी जीवनांत जे घडतं ते सहेतुक असते की काय ! प्रत्येक क्षणला अर्थ असतो ? कशी नेमकी प्यादीं हाल-वळी जातात ? असे प्रश्न वसुमतीला पडतात. या सनातन प्रश्नांचा अनुभव वसु-मति या कादंबरींत अर्थपूर्णरीत्या घेते. या अर्थाने हे प्रश्न तिचेच आहेत. पण या कादंबरीची उभारणीच या प्रश्नांना समोर आणणारी आहे, असे दिसते. म्हणूनच 'आयु-ष्याचा असंबद्ध रेखांमध्ये आकृति शोधण्याचा तिने प्रयत्न केला. पण तिला त्याचा आवाका आला नाही ! असे वर्णन कादंबरींत येते. वसुमतिच काय, सर्वच माणसे आयुष्याच्या असंबद्ध रेखांमध्ये आकृति शोधण्याचा प्रयत्न करीत असतात. ती प्यादींच असतात. म्हणून आकृति शोधण्याचा त्यांचा कधीच आवाकाहि नसतो. अशा सूचना इथे मिळतात. यामुळेच असे लक्षांत येऊ लागते की, ही केवळ प्रेमकथा नाही. रमण, राजू, वसुमति व श्रीधर यांचीच ही कथा न वाटता संपूर्ण जीवनाचीच ही कथा वाटते. जीवनांतल्या चमत्कारिक, पण जीवघेण्या गुंतागुंतीची ही कथा ठरते. अत्यंत संयत रूपांत, सूचकतेने, प्रमाणबद्धतेने वसुमतीचे उद्भवस्त भावजीवन ही कादंबरी आपणांपुढे साकार करते. असे असूनहि प्रेमकथेचे रूप वाटू शकणारी ही कथा थेट जीवनाच्या गहनतेलाच सामोरी जाणारी कथा आहे. यामुळेच अंतर्मुख करण्याचे सामर्थ्य या कथेत आहे. विशेषतः तिच्या पातळीने तिला हे सामर्थ्य दिले आहे.

१९८५, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई - ४०००३४.

मूल्य रु. ३५-००

धारा : आलोचना

सु. प्र. कुलकर्णी

मयसभा

अहमदनगर येथील 'पैस प्रकाशन'ने प्रसिद्ध केलेले 'मयसभा' हे प्रा. डॉ. सु. प्र. कुलकर्णी यांचे अवघ्या सत्तर पृष्ठांचे छोटेखानी पुस्तक. बारा लेखांचा हा संग्रह. जीवनांत ठार्यां ठार्यां अनुभवास येणारा खोटेपणा, बनवाबनवी, स्वार्थपरता, लाचारी, दुर्दैवी ताटस्थ्य, यांमुळे लेखकाच्या मनांत निर्माण झालेली चीड, खंत, दुःख, यांचे प्रकटन या लेखांतून गप्पांच्या स्वरूपांत करण्याचा हा प्रयत्न दिसतो. स्वतःच्या विश्वांत आणि 'स्व'च्या दृष्टीने जगांत लेखकाने स्वतः घेतलेले अनुभव, त्यांतून निर्माण झालेली खंत, मनांत सलगारी बोंब, प्रसंगी वेतागलेले मन, यांचे उत्तरकालांत गप्पांच्या स्वरूपांत या लेखांत लेखकाने ग्रथन केले आहे. असे असले, तरी हे अनुभव सर्वसामान्य माणसांच्या जीवनांत ठार्यां ठार्यां येणारे आहेत, असे सामान्यतः जाणवेल. कोर्ट-कचेरीमध्ये अनुभवास येणारी अक्षम्य दिरंगाई, खाबूगिरी आणि लांबण, हा लेखकाला 'गोगलगायीचा रस्ता' वाटतो. 'गोगलगाय बारशाला निघाली, बाराव्याला पोहोचली तरी खूप झाले !' असे त्या लांबणीचे वर्णन लेखक करून जातो. मित्राकडून शत्रुत्वाचे, खोटेपणाचे, विश्वासघाताचे अनुभव येतात आणि 'स्वप्नांची समाप्ति' झालीसे वाटते. जीवनांत अन्यायाविरुद्ध झगडतांना, स्वाभिमानाने जगतांना आणि श्रद्धा, निष्ठा जपतांनाहि अपरिहार्यतेने पराभव पत्करावा लागतो, लाचार व्हावे लागते. ही 'पराभवाची कळ' काळजाला प्रथम सहन होत नाही. परंतु ही पराभवाची कळ जो सहज पचवितो तोच सुज्ञ ठरतो. असा काळ आहे. "कालाय तस्मै नमः !" म्हणून निमूट सहन केले पाहिजे, असे लेखकाचे मनोगत आढळते ! 'एका श्वासाचे अंतर,' 'मरण कल्पनेशी 'टरके' तर्क जाणत्यांचा !' 'मरण पाहिले म्या ढोळा !' 'मरे एक त्याचा दुजा शोक वाहे !' हे सर्व लेख मृत्यु, शोक, अंत्ययात्रा, या संबंधांत लेखकाने आणि त्याच्या मित्रांनी घेतलेले अनुभव व्यक्त करणारे आहेत. अंधश्रद्धा, स्वार्थलोलुपता, अंगचोरपणा, अशा विविध प्रवृत्तींमधून मरणाविषयी भीति बाळगणाऱ्या लोकांचे अनुभव अंत्यसंस्कार मंडळाला आलेले आहेत.

'जीवनगाणे तुमचे-आमचे,' 'पुरुषस्य भाग्यम्,' 'तो एक मूर्ख,' आणि 'मना सज्जना' हे लेख म्हणजे अनुभव कथन करीत असतांना जगातील मयसभेच्या दर्शनाच्या निमित्ताने घडलेली चिंतने म्हणता येतील. यांतहि स्वार्थपरता, ढोंगीपणा, खोटेपणा, जाणीवपूर्वक स्वीकारलेली लाचारी, या सर्वांचे आलेले अनुभव आणि उद्विग्न झालेले, खंती भरलेले मन, ही प्रकट हात जातात.

संग्रहातील सर्व लेख ललितगद्याच्या पातळीवर नेण्याचा लेखकाचा प्रयत्न दिसतो.

त्यामुळे जीवनांत प्रत्यक्ष अनुभवलेले अनुभव नांव, पत्ता, मुद्दा, यांसह कथन किंवा निवेदन केलेले असले, तरी लेखन आत्मचरित्रपर लेखनाच्या स्वरूपांत राहात नाही. 'गोगलगायीचा रस्ता,' 'स्वप्नांची समाप्ति' हे दोन्ही लेख आत्मचरित्रपर लेखन म्हणून म्हणता येतील. पण त्याचवेळी 'पराभवाची कळ' मधील लेखन लघुनिबंधाच्या घाटाने विकसित झालेले आहे, असे म्हणता येईल. 'एका श्वासाचं अंतर,' 'मरण कल्पनेशी 'टरके' तर्क जाणत्यांचा'! 'मरण पाहिले म्या डोळा,'! 'मरे एक त्याचा दुजा शोक वाहे' हे चार लेख एक वेगळे स्वरूप धारण करतांना दिसतात. अनुभवाचे कथन करतांना उपदेशपरता, चिंतन, वाङ्मयीन संदर्भ, जनस्वभावांचे दर्शन. या अंगाना ते स्पर्श करतात. आत्मचरित्रात्मक लेखनाच्या मर्यादा ते ओलांडतात. 'गुक्ताचे नाते,' 'जीवन गाणे तुमचे आमचे' हे लेखन काहींसे भिन्न प्रकृतीचे वाटते. मर्दकराच्या कवितेचा संदर्भ देत देत घडलेले ते जीवनाचे चिंतन आहे वैविध्य असूनहि सर्व लेखांत मिळून एकजिनसी व्यक्तित्व प्रकट झालेले दिसते. गप्पा मारणाऱ्या निमित्ताने जीवनातील मयसभेचे स्वरूप व्यंजनात्मकतेने आणि रंजनात्मकतेने सादर करण्याची लेखकाची शैली आहे.

कधी हे लेखन लघुकथेच्या घाटाने जातेसे वाटते, पण लघुकथा मात्र होत नाही. कारण ते 'स्व'च्या विश्वातील भूतकालीन अनुभवांचे कथन असते. उपरोध, मिस्त्रिकलपणा आणि उपहासगर्भता, यांचा सन्हास वापर आपल्या निवेदनपद्धतीमध्ये लेखक करतांना दिसतो. त्यात अनुपगाने चिंतन घडले आहे. उपहासगर्भ व्यंजनात्मकतेत लेखक अधिक रमलेला दिसतो.

संवादात्मक पद्धतीने अनुभव सांगण्याने लेखनांत विशेष रंजकता आलेली दिसते. पण काही वेळां मात्र निवेदनात्मक पद्धतीचा अभाव रंजकतेला मारक तर ठरलेला नाही, असा प्रश्न मनात उभा राहातो. 'गोगलगायीचा रस्ता,' 'स्वप्नांची समाप्ति,' 'पराभवाची कळ,' 'मरे एक त्याचा दुजा शोक वाहे !' ही संवादात्मक लेखनाची विशेष उदाहरणे देता येतील कथानिवेदनपद्धतीने अनुभव सागत असतांना मुद्दा पटविण्यासाठी आणि अवधान खेचण्यासाठी 'महाराज !' या संवाधनाचा वापर आढळतो. उदा. पृ. ४६, ४८, ५६, ५८, ६५, ६७ इ. संवादांमध्ये व्यक्ति, व्यवसाय, वातावरण, यांना अनुरूप अशी बोली लेखक वापरतो. उदा. 'मिस्टोर ध्येसपाडे वकीऽऽल... ! (पृ. १), 'म्हणजे मारामारी हानाहानी झाली का ?' 'मग आमी काय बी करू शकत नाही,' हे कॉ. (पृ. २.) 'अरे, जितीलाच जाळताकारे बावानू ऽऽ ! (पृ. २७.)' तसेच मयताच्या घरी समाचाराला आलेल्या लोकांचे संवाद.

नव्या म्हणी, वाङ्मयीन संदर्भ, नवे संदर्भ, स्मरणे 'रूपककथा, यांचा वापर करून

लेखक लेखनात लालित्य आणण्याचा प्रयत्न करतो. उदा. 'बाणारा जातो जिवानिशी-
बांधणारा मरतो फुकट उपाशी' (पृ. २८.), 'दार उघडतो, पण शोक आवर' (पृ. ४१.),
अशा नव्या म्हणी. 'ब्रुटस् दाऊ टू' किंवा 'चित्रातील हंसाने...' (पृ. १५.), 'भरे
एक त्याचा...' (पृ. ४५.), मर्दकरांची कविता (पृ. ५०, ५१, ५२), लोकहितवादी,
रामदास (पृ. ६२, ६३), असे वाङ्मयीन संदर्भ लेखक वेळावेळी देतो, तर मद्र
तेरेसासारखे नवे संदर्भ तो देतो. (पृ. ४५.) कधी ओघाने स्मरण उद्धृत करतो
(पृ. ६६), तर कधी रूपककथेचा वापर करून गप्पांना रंग भरतो (पृ. ५८.)

मयसभा वाचीत (ऐकत) असतांना अनेक प्रसंगातून लेखकाला भेटलेल्या व्यक्तींचा
परिचय आपणांस होतो. अर्थात् त्या व्यक्तितरेखा चितारणे हे लेखनाचे अंग दिसत
नाही. एकूण जीवन जगत असतांना या व्यक्तींच्या वृत्तिप्रवृत्ति जशा अनुभवाला
आल्या, तशा त्या औपरोधिक व उपहासगर्भ पद्धतीने सांगितल्या आहेत. आणि तरी
अल्प शब्दांत काही व्यक्तिवर्णने आलेली आहेत. औपरोधिक निवेदनांत मित्रिकल-
पणामुळे आणि उपहासात्मकतेने विनांदाची झालर आल्यासारखे वाटतांनाच वाच-
काला ते अनुभव अंतर्मुख होण्यास प्रवृत्त करतात. आणि जगामधील घडोघडींचा अनु-
भव देणाऱ्या मयसभेचा पुनःप्रत्यय त्या देतात. लेखक पांढरपेशा वर्गातील शिक्षकी-
पेशातला असल्यामुळे त्याचे एक विश्ववर्तुळ आहे. परंतु वाचकाला स्ववर्तुळांत घेऊन
जाण्याचे सामर्थ्य लेखकाच्या अनुभव निवेदनांतील उपहासगर्भ चिंतनात्मकतेला
आहे.

ललितगद्याच्या स्वरूपांत लेखनाची घडपड हात असतांना, लालित्याच्या अंगाने
लेखन घडत असतांना थोडी पडझड झालेली दिसते. कधी बोलीचा वापर करतां
करतां मध्येच लकव आणि बोली विसरून संवाद येतात. उदा. हेड कॉन्सटेबलची
काही वाक्ये (पृ. २.), तर काही वेळा संवाद उगा पसरट हात गेल्यामुळे कंटाळवाणे
होतात उदा. (पृ. ५, ११ इ.) उपदेशकाची भूमिका गप्पांना रंगत आणण्यांत
नेहमीच घातक ठरते. त्यामुळे रक्षता येते. अशी उपदेशकाची भूमिका लेखकाने
स्वीकारलेली दिसते. उदा. 'मुलाच्या मनांत...' (पृ. ३०), 'पैसे खर्च करून पुस्तक
घेण्यात...' (पृ. ६३.) इ. संशोधकासारखे संदर्भ देऊन लालित्याला हानि पोहोचविली
आहे. (उदा. पृ. ४५, इ.) लालित्याच्या अंगाने लेखन विकसित होत असतांनाच
कधी अगदीं वस्तुनिष्ठ आत्मचरित्रपर लेखन घडले आहे (उदा. पृ. ३८ इ.) या-
शिवाय सामान्यरूप न करणे, वाक्यरचनेत दोष येणे आणि मुद्रणदोष, असे काही
दोषहि घडलेले आढळतात. उदा. (पृ. १, ३, ७, इ.) आपल्या टंगदार पद्धतीने वाच-
काला रंगवून टाकण्यांत लेखकाला यश मिळालेले असले, तरी मगठी ललितगद्य लेख-

नाच्या दालनांत नवीन असें काहीं त्यानें दिलें आहे, असे काहीं म्हणतां येणार नाहीं. उपहासगर्भ निवेदनपद्धतीमुळे जगरहार्तीतील खोटेपणाचा बुरखा फाडून काढण्याचा अभिनिवेश लेखनांत आलेला दिसतो. आलेले अनुभव गप्पांना रंग भरीत सांगावेत, असें ठरवूनहि लेखकाचें उद्विग्न मन मायावीपणावर कडाडून कोरडे ओढणें थांबवूं शकत नाहीं ! मायावीपणावर मात करण्याचा मार्ग मात्र सांपडत नाहीं. लेखकाच्या या मनःस्थितीमुळे लेखनाचें गप्पांचें स्वरूप विस्कळीत होतें.

समारोप करतांना सु. प्र. कुलकर्णी म्हणतात : 'असे एकेक अनुभव तुमचे आमचे सर्वांचेच ! निदान एकमेकांशी बोलू.' 'आपण बरे, आपले काम बरे-असे सज्जन झालो तर आपल्याला शेवटी उचलायलाही कुणी येणार नाहीं. म्हणून आपण आपले दुर्जनच बरे ! आपण नाकासमोरच काय, पण कितीहि दूरचे असलों तरी वास घेणार ! नेहमी सुगंध मिळेल असे कसे होईल ? दुर्गंधही येणारच. दोहोंचीही चर्चा होणारच !' (पृ. ६९.) जगांत असेंच घडतें, 'जीवनातले अनुभव मयसभेसारखे असतात. आपण कोण त्याचे विश्लेषण करणार ?' 'उद्देश चांगला, परिणाम वाईट, उद्देश वाईट, परिणाम चांगला' 'करायचे काय चर्चा करून ?' (पृ. ५८.) सु. प्र. कुलकर्णी यांच्या या व्यक्त विचारांतून त्यांच्या लेखनामागील प्रेरणा आणि हेतु स्पष्ट होतात. जीवनांत अनुभवास येणारी मयसभा ही त्यांची प्रेरणा आहे आणि आलेले अनुभव एकमेकांशी (वाचकांशी) बोलणें, हा हेतु आहे. त्यासाठीं त्यांनीं ललितगद्य स्वरूपातील लेखनपद्धतीचा अवलंब केला. पण मनाच्या उद्विग्नतेनें ललित्यावर मात केली आहे.

१९८८ 'पैस प्रकाशन,' अहमदनगर

मूल्य : वीस रुपये

मर्देकरांनीं कवितेला कनिष्ठ मानलें आहे का ?

कलांमध्ये मर्देकरांनीं प्रतवारी लावली आहे; आणि या प्रतवारींत त्यांनीं संगीताला सर्वोच्च स्थान, तर साहित्याला—कवितेला सर्वांत खालची जागा, अशी विभागणी केली आहे; या अर्थाचें किंवा धर्तीचें मत मराठी टीकाकार सामान्यतः व्यक्त करीत असतात.

मर्देकरांनीं आपल्या लेखनांत या संदर्भांत काय म्हटलें आहे, हें पाहूनच आपण या मताची शहानिशा करून बघूं.

‘Arts and Man’ हें चार निबंधांचें मर्देकरांचें इंग्रजी पुस्तक १९३७ मध्ये प्रकाशित झालें. १९३७ मध्ये प्रकाशित झालेलें हें पुस्तक मला पाहातां आलेलें नाही. पण याच पुस्तकांत पुढे-मागे, दोन्ही बाजूंनीं अधिक निबंधांची, व्याख्यानांची भर घालून ‘Arts and Man’ याच शीर्षकानें १९६० मध्ये मुंबईच्या पॉप्युलर बुक डेपोने तें प्रकाशित केलें आहे. ‘Arts and Man’ संबंधीं सर्व संदर्भ मी त्या पुस्तकामधून घेत आहे. १९३७ मध्ये प्रकाशित झालेल्या पुस्तकांतील ‘On Mediums’ हा निबंध अर्थात्च १९६० मध्ये प्रकाशित झालेल्या ‘Arts and Man’ मध्ये आहे. या निबंधाच्या शेवटीं शेवटीं दोन परिच्छेदांमध्ये प्रस्तुत संदर्भांत आपणांस उपयुक्त ठरणारें विवेचन आहे. या विवेचनांत मर्देकर म्हणतात :

‘...Since the aspects of the universe are apprehended through the sense organs, there be as many aspects as there are sense organs. To each sense organ will then correspond one pure art. Then there will be different orders of arts according to their purity. Relative purity will depend upon the number of sense aspects involved. The greater the number of these, the less pure the art. The reason for this can be stated thus : lateral distribution of mental energy involves less keen vertical penetration. By attending to two aspects at once you fail to imbibe the whole significance of either one. You are impeded in the full enjoyment of one, and therefore prevented from completely understanding that one, because you are distracted by the other. You get the maximum (p. 73) of joy if, whatever the constant of your mental energy, all of it is directed into one sense channel. (p. 74)

We shall thus be able to evolve a new and a more scientific ascen-

ding and descending order of fine arts, at the top of which will be music and at the bottom poetry (74)

मराठी टीकाकारांच्या आधी निर्देशित मताचा प्रथम आधार हे विवेचन आहे. मर्दकरांच्या या विवेचनामधून आपणांस काय दिसते ?

विश्वाचे एकेक अंग एकेका इंद्रियाद्वारा ग्रहण होतें, एकेका अंगाचे आकलन एकेका इंद्रियाद्वारा होतें - अशी एकेक शुद्ध कला होय. ही मर्दकरप्रणित शास्त्रीय व्यवस्था आहे. क्रमवारीची व्यवस्था करण्याचा प्रसंग कुठे येतो ? जेव्हां एकाहून अधिक इंद्रियांची गुंतवणूक एकाच वेळीं ग्रहणासाठी, आकलनासाठी करावी लागते, तेव्हां. क्रमवारी येते ती कला-कलांमध्ये नाही, तर त्यांच्या शुद्धतेच्या संदर्भात आणि आपल्या जास्तीत जास्त उत्कट, तीव्र आनंदाच्या अवस्थेत जाण्याच्या संदर्भात. यात संगीत सर्वांत वरच्या क्रमावर आहे आणि कविता सर्वांत खालच्या क्रमावर आहे. ही क्रमवारी संगीत आणि कविता (किंवा साहित्य) या कलांची नसून त्यांच्या शुद्धतेची आणि या शुद्धतेवर अवलंबून असणाऱ्या आपल्या आनंदावस्थेच्या जास्तीत जास्त क्षमतेची ग्रहणांत, आकलनांत एकाहून अधिक इंद्रिये गुंतवावी लागत असतांना आनंदाचे प्रमाण उतरणीला असते. त्याचे मर्दकरांनी येथे दिलेले कारण-आपल्या मनःशक्ति विभागल्या जातात, असे आहे कोणत्याहि उत्कट अवस्थेच्या प्राप्तीसाठी आपली मनःशक्ति एककेंद्रित व्हावी लागेल. हे आपल्या अनुभवालाहि पटणारे आहे. असे कलेचे ग्रहण, आकलन करण्यासाठी कलेची शुद्धता, एकावेळीं एकाच इंद्रियाची गुंतवणूक करावी लागायी, यावर मर्दकरांनी अवलंबून ठेवले आहे. ज्या कलेच्या ग्रहणासाठी, आकलनासाठी एकाहून अधिक इंद्रियांची गुंतवणूक एकाच वेळीं जरूर असते, ती कला अशुद्ध होय. येथे 'अशुद्ध' म्हणजे भ्रष्ट नव्हे, तर संमिश्र. कविता, साहित्य ही अशी कला आहे

तत्त्वतः पाहिले, तर मर्दकरांच्या या वर्गवारीत आणि वरच्या व खालच्या टोकांच्या स्थानव्यवस्थेत संगीतातहि विभाग पडतील. उदा. ख्याल गायकी शुद्ध संगीत, तर टुंबरी, गझल, हे अशुद्ध (संमिश्र) संगीत. यापुढे जाऊन भावगीत, नाट्यगीत, हे संमिश्र संगीत.

तात्पर्य काय, तर-

मर्दकरांनी कलांचे श्रेणीनिदर्शक वर्गीकरण करून त्यात साहित्याला-कवितेला सर्वांत खालचे, कनिष्ठ स्थान दिले आहे, असे म्हणणे 'On Mediums' मधील संदर्भात बरोबर ठरत नाही.

१९६० मध्ये प्रकाशित 'Arts and Man' मध्ये A Note on the Place of

अठरा : आलोचना

Poetry as a Ane Art या शीर्षकाखाली एक निवेदन आहे. ते निवेदन १९३७ साली प्रकाशित झालेल्या 'Arts and Man' मध्ये असावे, असा तर्क करण्यास जागा आहे. कारण १९३७ मधील पुस्तकाच्या 'Introduction' चा निर्देश या छोट्याशा निवेदनात आहे. त्या प्रास्ताविकांतले अवतरणहि यात घेतलेले आहे.

कवितेविषयी या छोट्या निवेदनात मर्देकर काय म्हणतात, ते आपण पाहू :
या टिपणांतील पहिल्या परिच्छेदांत 'On Mediums' मधील भूमिकेचा निराळ्या शब्दांत पुनरुच्चार आहे. दुसऱ्या परिच्छेदांत मर्देकर म्हणतात :

Now poetry in my aesthetic scheme yields pure or aesthetic pleasure at all because its elements are formally organised, i. e. are dealt with in accordance with formal principles such as contrast and rhythm. But this pleasure is not as rich as that which the other fine arts give, and this for two reasons. In the first place poetry presses into service *all* qualities of sensations *indiscriminately*, and calls upon *all* sense organs to be active almost *simultaneously*. And in the second place, poetic sensations are really not actual sensations at all but are images of sensations, and lacking as they do the profound reality of actual sensations, they are impoverished in their capacity to give pleasure.

येथेहि आपल्या लक्षांत येईल की—

मर्देकरांचा रोल जास्तीत जास्त आनंद मिळविण्याच्या क्षमतेवर आणि एकाहून अधिक इंद्रियांची गुंतवणूक असण्यावर आहे. तशांतहि रूपसंघटनेच्या संदर्भात साहित्यांत—कवितेत शुद्ध कलात्मक आनंद मिळण्याची क्षमता मर्देकरांनी येथे मान्य केलेली आहे. पण हा आनंदहि ते इतर कलांमधून मिळणाऱ्या आनंदाहून कनिष्ठ, कमी प्रतीचा (inferior) मानतात. (मर्देकरांनी पुढे relatively inferior असा शब्दप्रयोग केलेलाच आहे.) त्याचें कारणहि त्यांनी दिलेले आहे. ते म्हणजे—साहित्यांतून, कवितेतून मिळणाऱ्या संवेदना साक्षात् नसतात त्या संवेदनांच्या प्रतिमा असतात. (संगीतामधून थेट साक्षात् संवेदना छेडल्या जातात, साहित्यांत कवितेत त्या अनुमानित कराव्या लागतात. हे सगळंच आहे. कारण त्या व्यवहारभाषेच्या संकेतांमधून प्रकट झालेल्या असतात, हे आपणांस माहीतच आहे.)

थावरून असे म्हणता येत की, साहित्यांतून, कवितेतून संवेदनानुभव अप्रत्यक्षपणे करून घ्यावा लागतो; म्हणून तो संगीतामधील आनंदानुभवाइतका प्रखर असू शकत नाही. तो दुबळा होतो.

मर्देकरांचा आणखी एक मुद्दा इथे आहे. येथे त्यांनी introduction चा हवाला देऊन अवतरण दिले आहे :

... they are "tainted by the traffic of this human world" and are "so fundamentally interwoven with the evanescence of that world that one can hardly help suspecting that they have no significance beyond it" (P. xiv)

कवितेत कलाकृतीची एकात्मता विघटित होते, याचें कारण कवितेचा 'अर्थ' होय, असें मर्देकरांना प्रकर्षाने वाटतें, असें यावरून म्हणता येईल. मानवी जीवनाचा अर्थ कवितेत दृश्यात्मकतेपासून तिला फारच दूर घेऊन जातो, आणि या अर्थाशिवाय दुसरें कांहीं त्यांत लक्षणीय आहे, असें मानूच देत नाहीं, अशी मर्देकरांची तक्रार दिसते. त्यांचा पहिला ओढा दृश्यात्मकतेकडे प्रत्यक्ष, साक्षात्, संवेदनानुभवाकडे असल्यामुळे ही तक्रार साहजिक म्हणता येईल. Arts and Man च्या Introduction मध्ये त्यांनी यापूर्वी असेहि म्हटलें आहे कीं : ... the more I read poetry and the more I attempt to write it, the stronger grows the conviction that poetry can not finally satisfy. It is tainted by the traffic of this human world. (P. ix)

तेव्हा, मर्देकरांच्या असमाधानाचें कारण कवितेत प्रत्यक्ष मानवी जीवनाच्या घटकांनी अनुभव रंगलेला असतो आणि त्यामुळे सौंदर्यसंवेदना ग्रहणाच्या दृष्टीने तो पोखरलेला असतो, हें आहे. येथेहि रोख पाहिला, तर तो जीवनव्यवहारानें सौंदर्यानुभवाच्या उत्कर्षेत आणलेल्या व्यत्ययाच्या असमाधानावर आहे. हें असमाधान दूर व्हावें म्हणून तर साहित्याच्या सौंदर्यतत्त्वावर त्यांनी पुढें लेखन केलें, असें म्हटलें, तर तें गैरवाजवी ठरू नये. रूपसंघटक स्वरूपांत कविता (किंवा साहित्य) शुद्ध कलेचा आनंद देऊं शकेल, हें आधीं तत्त्वतः मर्देकरांनी मान्य केलेलें आहेच. आणि रूपसंघटनेची तपशिलानें मीमांसा त्यांनी 'सौंदर्य आणि साहित्य' मध्ये केलेली आहे.

१९५५ सालच्या 'सौंदर्य आणि साहित्य मध्ये प्रस्तुत संदर्भात मर्देकर काय म्हणतात तें आपण बघू :

...सौंदर्यवाचक विधानाला नुसता स वर्गातील विधानांचा आधार असून भागत नाही, तर सं, 'सं,' सं''...+ सं'''' यांपैकी कुठल्या तरी एका आणि एका विशिष्टच गटांतील विधानांचा आधार असावा लागतो. याचें कारण...ह्या पांच गटांपैकी एका गटांत अभिप्रेत असलेल्या संवेदनांची दुसऱ्या कुठल्याहि गटांत अभिप्रेत असलेल्या संवेदनांशीं गुणदृष्ट्या तुलना करतां येत नाही. गुणदृष्ट्या अशा

बीस : आलोचना

दोन प्रकारच्या संवेदनांत कुठलेहि संबंध प्रस्थापित करता येत नाहीत. वीणचा झंकार आणि गुलाबाचा रंग किंवा सुवास ह्यांची तुलना केलीच तर ती फक्त आलंकारिक भाषेच्या सोयीसाठी. दुसरी गोष्ट अशी की, सौंदर्याच्या अनुभवांत जर निरनिराळ्या इंद्रियसंवेदनांना सारखेंच महत्त्व दिलें, तर त्या अनुभवान्या प्रतीतींत अशा लक्षभेदामुळे उणेपणा उत्पन्न होतो. एकाच प्रकारच्या इंद्रियसंवेदनांवर सारें लक्ष केंद्रित केलें म्हणजे त्यांचें तीव्र, संपूर्ण आकलन होतें. पण तेंच जर मनुष्याचें लक्ष दृक्संवेदनांवरून श्रुतिसंवेदना किंवा गंधसंवेदना यांकडे आणि परत दृक्संवेदनांकडे असें द्विधा होऊं लागलें, भिरभिरूं लागलें, तर अर्थात्च ना दृक्संवेदनांचें आकलन तीव्र, संपूर्ण, ना श्रुति-वा-गंध संवेदनांचें. अ या घटनेकडून येणारे दृक्संवेदनांचे संदेश जाणून त्यांतील परस्परसंबंधाचा लय कसा आहे ह्याचें आकलन करून घेत असतांना जर त्या घटनेकडून येणाऱ्या श्रुति-वा-गंध-संवेदनांच्या परस्परसंबंधांतलाहि लय कसा आहे तें मी पाहूं लागलों, तर ह्यांपैकी कुठलेंच कार्य ठीक जमणार नाही; आणि ना दृक्संवेदनांच्या सान्या लयाचें पूर्ण आकलन, ना श्रुति-वा-गंध-संवेदनांच्या सान्या लयाचें पूर्ण आकलन, अशी इदं च नास्ति परं च न लभ्यते अशी स्थिति पदरांत पडणार. संज्ञाशक्ति अशा रीतीनें विभागली गेली म्हणजे जाणवा कशा अस्पष्ट राहतात हे अर्थात् मानसशास्त्रीय प्रयोगांनी सिद्ध केलें आहे. पण इतकें दूर जाण्याची जरूरी नाही. ज्यांना संगीताची आवड आणि ज्ञान आहे त्यांनीं डोळे मिटून तें ऐकण्याचा प्रयत्न करून पाहावा. प्रत्येक वेळीं स्वरांचें आकर्षण, स्वरसंगतीचें आकलन अधिक तीव्रतेनें होत असलेलें त्यांना आठवेल. ह्या संदर्भांत शेवटला मुद्दा हा की, बहुतेक वेळां एका प्रकारची संवेदना दुसऱ्या संवेदनेला खोडून काढते; एका प्रकारचा संवेदानुभव घेत असतांना त्याचवेळीं आपणाला दुसऱ्या प्रकारच्या संवेदनांचा अनुभव घेता येत नाही'... (पृ. १५-१६.)

१९६० मधील 'सौंदर्य आणि साहित्या'च्या दुसऱ्या आवृत्तींत यांत कांहीं फरक होण्याची शक्यताच उरली नव्हती.

यावरून आपणांस काय बोध घेता येतो ? तीव्र, संपूर्ण आकलनांतला विक्षेप हा लक्षभेदामुळे आहे; असें मर्दकर सांगतात. हा विक्षेप प्रतीतींतला आहे. म्हणजे भेद आपल्या, वाचकाच्या, आकलनकर्त्याच्या प्रतीतींत पडतो. वरची-खालची पायरी ही प्रतीतीची असते. ज्याची ही प्रतीति असते, त्याच्या स्वरूपाची नसते.

सगीत श्रेष्ठ आणि कविता किंवा साहित्य कनिष्ठ, अशी ही विभागणी नाही; तर त्यांच्या सौंदर्याच्या आपल्या प्रतीतीमधील हा फरक आहे.

कविता किंवा साहित्य हा प्रकारच इतर कलांच्या तुलनेत किंवा प्रामुख्याने प्रस्तुत

संदर्भात संगीतांच्या तुलनेत कनिष्ठ आहे, असे मर्दकरांना म्हणावयाचे आहे, असे मानण्यासारखे इथे काहीही दिसत नाही. पण समजा, एक प्रमेय म्हणून मानले, तर त्यांच्या पुढील लेखनाच्या संदर्भात काय विचार करता येईल ?

१९४१ साली त्यांनी 'Two Lectures in an Aesthetic Theory' आणि 'वाङ्मयीन महात्मता' ही पुस्तके प्रकाशित केली. लुईजी पिरांदेलो या नोबल पारितोषिक विजेत्या लेखकासंबंधी लिहिले. 'गंगाधर गाडगीळ' यांच्या कथांविषयी विवेचन केले. श्री. के. क्षीरसागर यांच्या 'राक्षसविवाह' या कादंबरीचे आणि 'व्याधाची चांदणी' या प्रभाकर पाध्यांच्या कथासंग्रहाचे, अशी परीक्षणे केली. हे सर्व लेखन साहित्यासंबंधी आहे, हे उघड आहे. साहित्य, कविता हा प्रकार संगीतापेक्षा कनिष्ठ, असा त्यांचा तात्त्विक अभिप्राय मानला, तर जितक्या प्रमाणात त्यांनी या नात्या प्रकारे साहित्याबद्दल लेखन केले आहे, त्या प्रमाणातसुद्धा इतर कलासंबंधी किंवा संगीतासंबंधी स्वतंत्र लेखन केलेले आढळत नाही. निदान उपलब्ध साहित्यात. हे कसे ? याचा उलगडा कसा करता येईल ?

उत्कृष्टतेमधील, तीव्रतेमधील, संपूर्णतेमधील ह्या टुटीमुळे कवितेच्या बाबतीत साहित्याबाबत मिळणारा आनंद 'not as rich as that which the other fine arts give' आणि 'relatively inferior' असे म्हटले, म्हणजे संगीतापेक्षा किंवा इतर कलापेक्षा साहित्याला, कवितेला कनिष्ठ ठरविले, असे होत नाही. तसेच मर्दकरांनी अधिक आणि अधिक आस्थेने लिहिले आहे, ते कवितेबद्दल, साहित्याबद्दल. कविता, कादंबऱ्या, श्रुतिका, हेही लेखन तितक्याच मनःपूर्वकतेने केले आहे. तेव्हा अनुमानानेसुद्धा संगीत श्रेष्ठ आणि कविता, साहित्य कनिष्ठ, असे विधान मर्दकरांनी केले आहे, असे म्हणता येणार नाही.

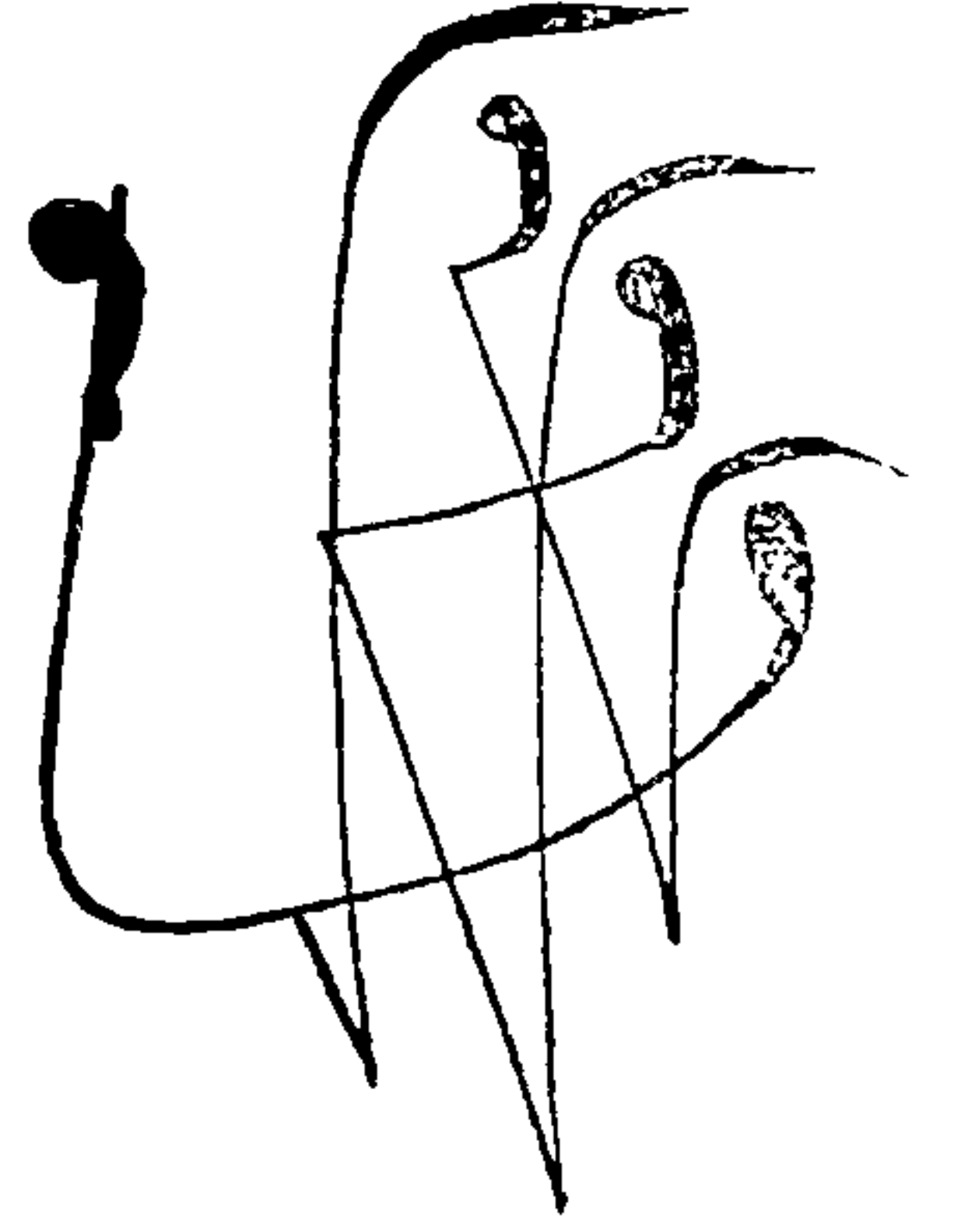
मर्दकरांच्या लेखनाला साक्षी ठेवून कसेही बघितले, तरी त्यांनी मानलेला भेद संगीत आणि कविता-साहित्य यांच्या उच्च-कनिष्ठ श्रेणीचा नाही, तो रसिकाच्या या कलांच्या आकलनाच्या, प्रतीतीच्या तीव्रतेच्या, उत्कृष्टतेच्या संपूर्णतेच्या संदर्भातील आहे. प्रतीतीतला, प्रतीतीने होणाऱ्या आनंदातला फरक किंवा उच्च-कनिष्ठपणा, म्हणजे त्या कलाप्रकारांचा उच्च-कनिष्ठपणा नव्हे.

ग्रहणप्रक्रियेची जी कथा या संदर्भात मर्दकरांनी सांगितली आहे, ती अशास्त्रीय म्हणता येत नाही, आणि अनुभवाला पटणारीदेखील आहे.

साहित्य-सल्लागार-मंडळ

पु. ल. देशपांडे / मं. वि. राजाध्यक्ष

- * वाङ्मयाचे महाविद्यालयीन अध्यापन : १.
- * सूर : ९.
- * मयसभा : १३.
- * मर्देकरांनी कवितेला
कनिष्ठ मानलें आहे का ? : १७.



केवळ समीक्षेसाठी
आपलें अस्तित्व आणि वैशिष्ट्य राखणारें
पराठींतील एकमेव मासिक

वर्ष सव्विसावें
अंक अकरावा
जुलै
एकांणीसशें अठ्यापेंशीं
मूल्य पांच रुपये

संपादक मुद्रक प्रकाशक वसंत केशव दावतर मालक आलोचना प्रस्थान
सहकारी संपादक सुहास भालचंद्र बापट दिगंबर पाध्ये म. ल. वराडपांडे वसंत पाटणकर चंद्रकांत मर्गज
मुद्रण-स्थळ श्रीगंगाधर प्रिंटिंग प्रेस दादर चार शून्य शून्य शून्य अठ्ठावीस
प्रकाशन-स्थळ ३-३३ शेफाली मकरंद सहनिवास १०७४ स्वा. सावरकर मार्ग मुंबई चार शून्य शून्य
शून्य सोळा वार्षिक वर्गणी पस्तीस रुपये परदेशी पन्नास रुपये विमानाने शंभर रुपये
मागील अंक प्रत्येक अंकाची किंमत दुप्पट चेक/ड्राफ्ट आलोचना या नांवाने काढलेला असावा
मुंबईबाहेरील बँकेच्या चेकने तसेच टपाल द्रव्यदेयकाने-मनीऑर्डरने-वर्गणी किंवा इतर रकम पाठवू
नये 'डिमांड ड्राफ्ट'ने पाठवावी वर्गणी पोंचल्याबद्दल पावतीसाठी नांव-पत्ता लिहिलेले एक
रुपायाचे टपालतिकिट लावलेले पाकिट पाठवावे अंक न मिळाला तर टपालखात्याकडे तक्रार करावी
टपालात अंक रवाना झाल्यानंतर आलोचना पुढील जबाबदारी घेऊ शकत नाही यासंबंधी पत्र-
व्यवहार करित राहणे शक्य नाही आलोचनेत प्रसिद्ध होणाऱ्या समीक्षांतील मते आलोचनेचे
मालक संपादक प्रकाशक मुद्रक व इतर साहाय्यक यांना मान्य असतात असे नाही
आलोचनेत प्रसिद्ध होणाऱ्या साहित्याचे सर्व हक्क त्या त्या लेखकांच्या स्वाधीन
आलोचनेकडे प्रसिद्धीसाठी लेखन पाठवितांना सोबत परतीचे/उत्तराचे पुरेसे टपालहंशिल असावे
नसेल तर त्या लेखनाच्या परतीची किंवा सुरक्षिततेची जबाबदारी आलोचनेच्या संपादकांना किंवा
साहाय्यकांना स्वीकारणे शक्य होणार नाही.

जुलै : १९८८

तेवीस : आलोचना

- * Introducing WAANGMAYAACHE
MAHAAVIDYAALAYEEN ADHYAAPAN :
Collection of Essays edited by Dr. R. B. Mancharkar.
 - * SOOR : a Novel by Tara Wanarase, reviewed.
 - * MAYASABHAA : Personal Essays by
S. P. Kulkarni, reviewed.
 - * Has Mardhekar termed literature as Interior Art ? :
Tallying the Opinion.
-

**ALOCHANA : Exclusively Devoted to Criticism
of Literature and Other Arts**

Editor : VASANT K. DAVTAR

Annual Subscription : Rs. 35/- (In India)

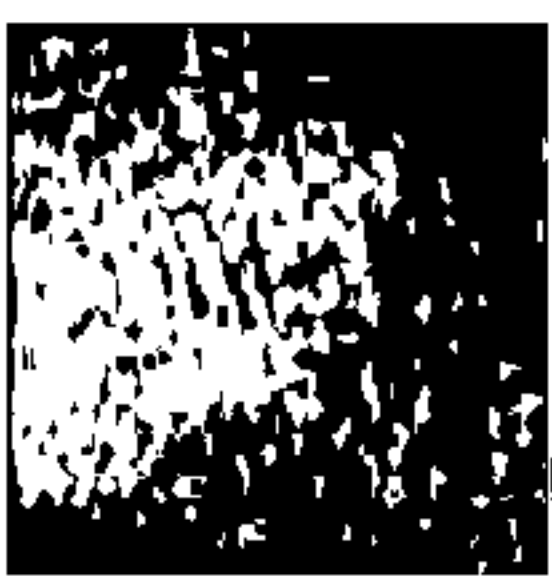
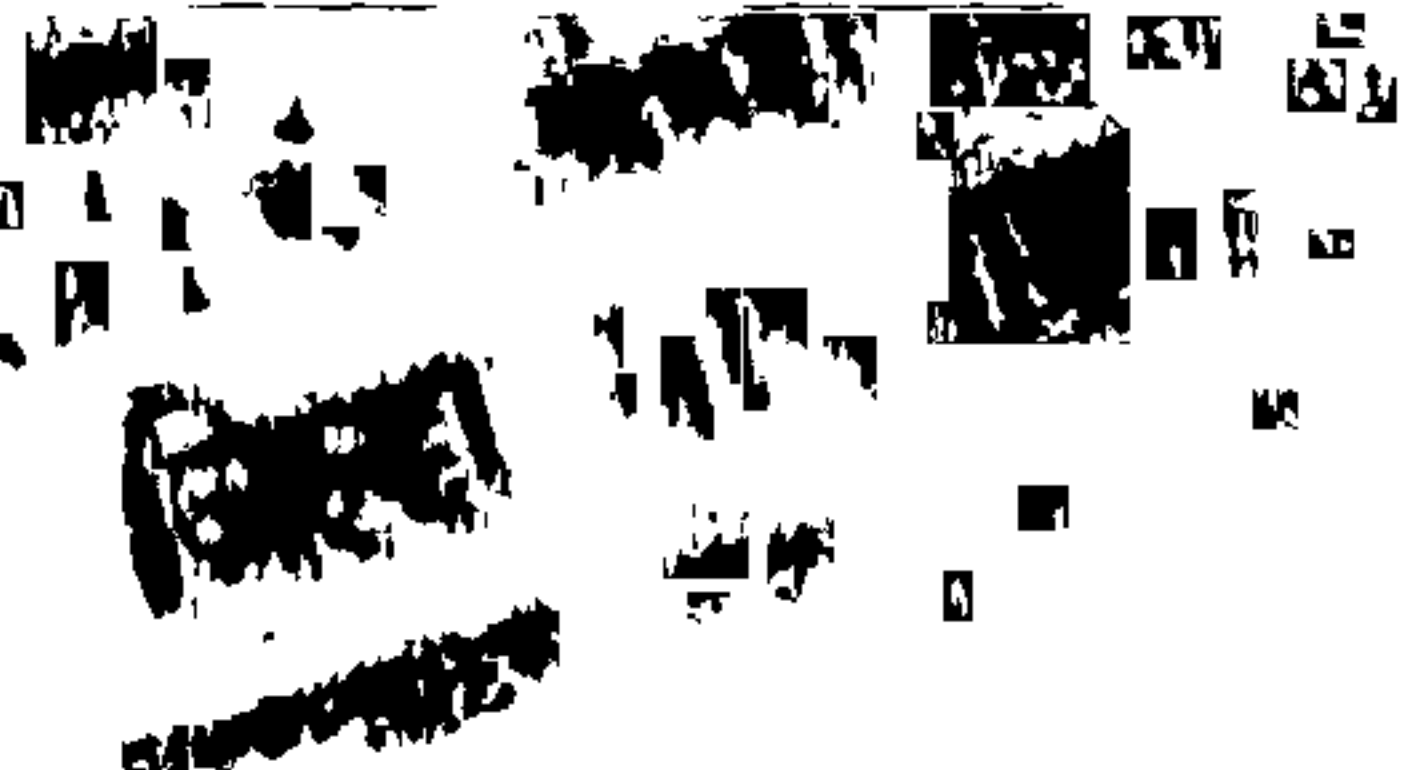
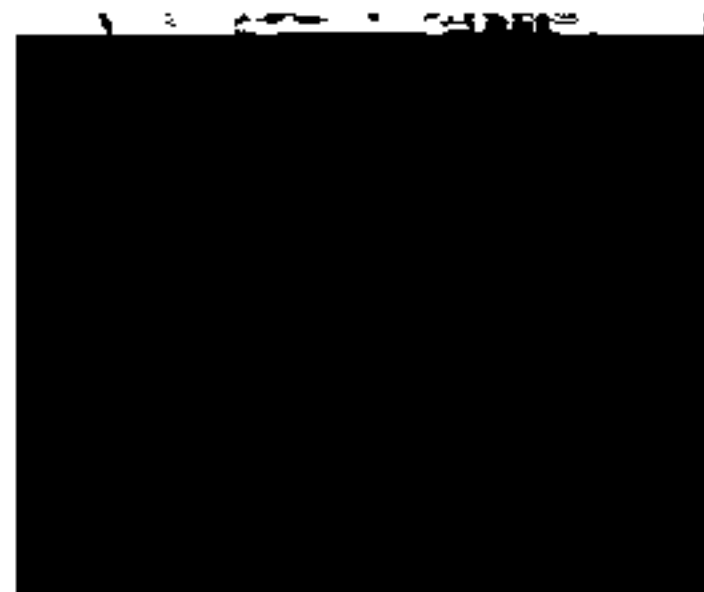
Rs. 50/- (Abroad)

By Air Rs. 100/-

This issue : Rs. 5/- (Exclusive of Postage)

**Cheques and Demand Drafts to be drawn in
favour of ALOCHANA or Alochana Foundation
Please do not send Money Orders**

**33, Shefalee, Mahim Makarand Sahanivas,
1074 Savarkar Marg, Mahim, Bombay-400 016.**



□ ■

□

आलोचना

केवल समीक्षेसाठी

आपले अस्तित्व व वैशिष्ट्य राखण्यासाठी

मराठीतील एकच एक मासिक

- * नव्या पुस्तकांची समीक्षणें
- * जुन्या ग्रंथांची पुनर्मुल्यांकने
- * वाङ्मयप्रकारांची तात्त्विक व ऐतिहासिक चिकित्सा
- * रसिकतेचे चढउतार
- * लेखकांच्या वाङ्मयीन कार्याचा अभ्यास
- * साहित्यविषयक प्रश्नांची व संशोधनाची चर्चा
- * वाङ्मयीन टीपा व टिपणें
- * इतर कलाविषयी ऊहापोह
- * भाषा व वाङ्मय : अभ्यासविवेचने
- * साहित्यविषयक सिद्धान्त, प्रणालि, तत्वे, इत्यादींचे वार्षिक मथन

म्हणजे

आलोचना

संपादक

३/३३, शेफाली, माहीम मकरंद सहनिवास,

१०७४ स्वा. छावरकर मार्ग,

मुंबई ४०० ०१६