

म. प्र. सं. ठाणे
विषय निर्देश
सं. क्र. १२०७

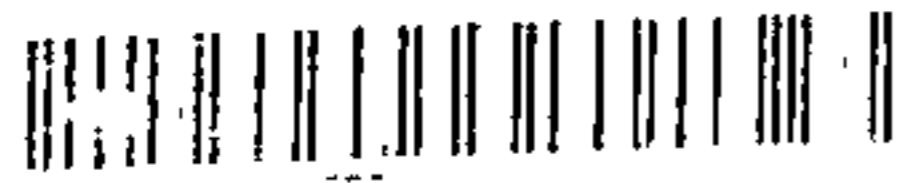
वाङ्मयीन

एन.ए.सी.

आर्य समाज

एडि.कोण

म. प्र. सं. ठाणे



REFBK-0010273

1000

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळपत्र.

अनुक्रम... २६७६६... वि: ... निबंध

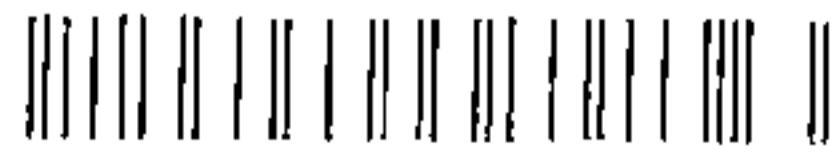
क्रमांक नों: दि:

१२०७.

६/२/६०

वा झ यी न
ह षि
आ णि
ह षि को ण

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय



REFBK-0010273

वा. ल. कुळकर्णी यांची इतर पुस्तके

वामन मल्हार : वाङ्मय-दर्शन (१९४४)

द्वितीय आवृत्ति (१९४९)

वाङ्मयांतील वादस्थळे (१९४६)

वाङ्मयीन मते आणि मतभेद (१९४९)

वाङ्मयीन टीपा आणि टिप्पणी (१९५३)

द्वितीय आवृत्ति (१९५९)

श्रीपाद कृष्ण : वाङ्मय-दर्शन (१९५९)

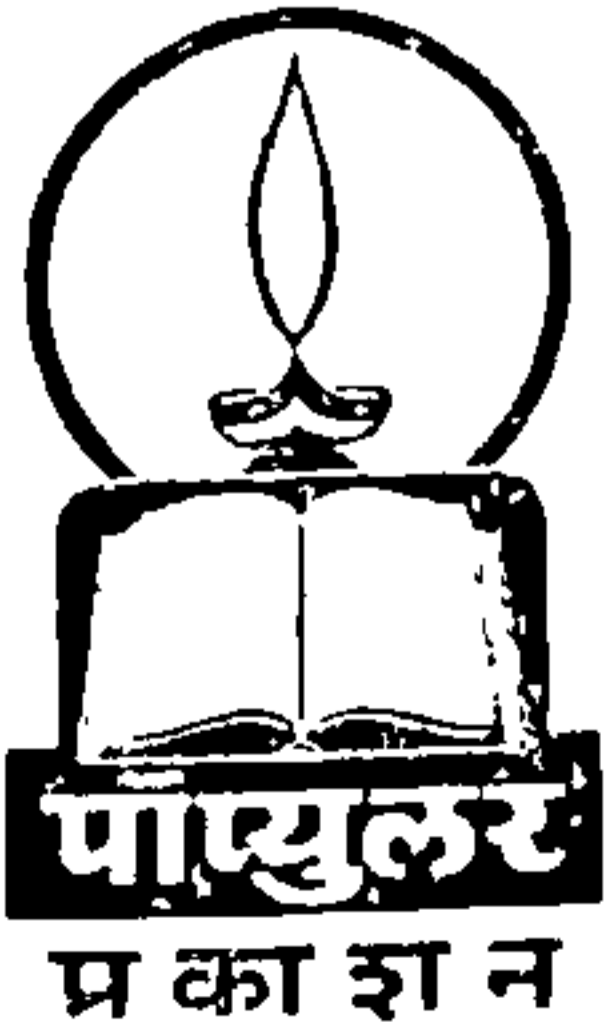
वाङ्मयीन

दृष्टि

आणि

दृष्टिकोण

वा. ल. कुळकर्णी



लॅमिगटन रोड, मुंबई ७

© वा ल. कुळकर्णी

प्रथम मुद्रण

सप्टेंबर १९५९ : भाद्रपद १८८१

किंमत पांच रुपये

प्रकाशक

ग. रा. भटकळ

पॉप्युलर बुक डेपो

लॅमिंग्टन रोड

मुंबई ७

मुद्रक

वा. ग. ढवळे

कर्नाटक मुद्रणालय

चिरावाजार

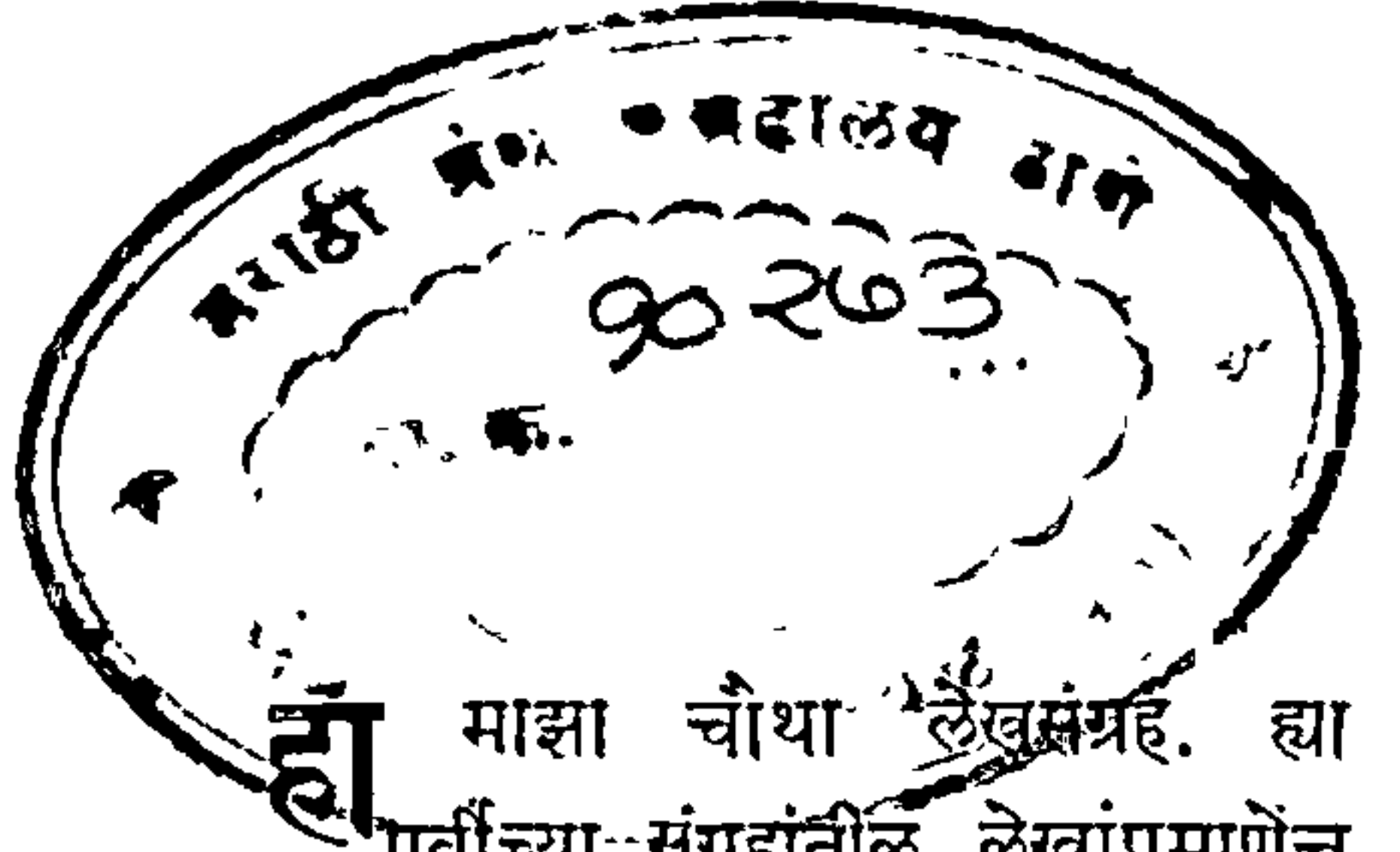
मुंबई २

नानाकाका कुळकर्णी, परसोडकर

यांस —

सुखात्मिका आणि शोकात्मिका : कांहीं विचार	१
शोकात्मिका : अनुभूतीचें स्वरूप	३४
मराठी लघुकथेचा उत्क्रांतिमार्ग	४३
हरिभाऊंची 'स्फुट गोष्ट'	६४
'दोन घटका मनोरंजन'	७०
आशय आणि अभिव्यक्ति	७८
कलाभिव्यक्तीतील एक समस्या	८५
भगीरथ आणि त्याची प्रभावळ	९४
काशीनाथ रघुनाथ मित्रांचें 'मासिक मनोरंजन'	१०६
मराठी नवकथेचें सामर्थ्य	११८
मराठी नवकथेच्या मर्यादा	१२८
मराठी कादंबरी : काल आणि आज	१३९
नवें साहित्य आणि मूल्यविचार	१५१
दोन पुस्तके - एक परीक्षण	१६१
टीकात्मक लेखनाची विषयवार सूचि :	१७०

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्वतंत्र.
अनुक्रम २६१६६ . वि: निबंध...
क्रमांक १२०७ नों: दि: ६/२/६०



हा माझा चौथा लेखसंग्रह. ह्या पूर्वीच्या संग्रहांतील लेखांप्रमाणेच ह्या संग्रहांतील लेखांचे स्वरूपहि टिपणवजाच आहे; त्यांत अनौपचारिक चर्चेचा भागच अधिक आहे. कांहीं साहित्यप्रकारांसंबंधी आणि वाङ्मयीन प्रश्नांसंबंधी मी जो वेळोवेळीं विचार केला त्यांतून हीं टिपणें जन्माला आलीं. माझ्या इतर लेखनाप्रमाणेच त्यांचें लेखनहि मुख्यतः स्वतःच्या शंकांच्या समाधानार्थच झालेलें आहे.

गेल्या पांच-सहा वर्षांच्या काळांत मी मराठी लघुकथेच्या संदर्भांत वेळोवेळीं बराच विचार करूं शकलों. १९५८ च्या मे महिन्यांत मालवण येथें भरलेल्या चाळिसाव्या मराठी साहित्यसंमेलनांत कथा-शाखेचा अध्यक्ष म्हणून मीं जें भाषण केलें त्यामुळे मराठी साहित्यक्षेत्रांत एकाएकीं एक छोटेंसे वादळ उठलें. माझ्या ह्या भाषणाचें जसें अनेकांकडून मोठ्या उत्साहानें स्वागत झालें तसाच त्याचा कडकडून निषेधहि करण्यांत आला. ह्या धुमश्चक्रींत जीं विविध मते मांडलीं गेलीं त्यांत मधूनच एक सूर असा निघाला कीं ह्या भाषणांत मीं जे विचार व्यक्त केले होते ते मीं तत्पूर्वीं व्यक्त केलेल्या विचारांशीं विसंगत होते. हें सिद्ध करण्यासाठीं माझ्या वेगवेगळ्या लेखांतील आवश्यक ते उतारेहि देण्यांत आले. मजवर हा आक्षेप घेणाऱ्यांच्या म्हणण्यांत कितपत तथ्य होतें ह्याचा

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

निर्णय मीं देणें वरें नव्हे. अनेक वाङ्मयीन प्रश्नांसंबंधीं आणि विशेषतः आधुनिक मराठी साहित्यासंबंधीं मीं माझ्या कुवतीप्रमाणें नेहमींच अत्यंत आस्थेवाईकपणें विचार करण्याचा प्रयत्न केला आहे. हा माझा प्रयत्न प्रत्येक वेळीं अचूक ठरला असें माझे म्हणणें नाहीं— कधींच नव्हतें. ज्या लेखनाच्या आपण अगदींच जवळ असतो त्या लेखनासंबंधीं शेवटचें निर्णायक मत देणें जवळ जवळ अशक्य असतें असें मला नेहमींच वाटलेलें आहे. तेव्हां आजच्या मराठी लघुकथेसंबंधीं मीं वेळोवेळीं केलेला विचार हा त्या त्या वेळीं माझ्या लक्षांत आलेल्या तत्संबंधींच्या कांहीं गोष्टींची नोंद तेवढी करूं शकला हें उघडच आहे. त्याचें स्वरूप निर्णयात्मक असें क्वचितच होतें. शिवाय प्रत्येक लहान मोठ्या लेखनाच्या कांहीं स्वयंसिद्ध मर्यादा असतात. तें लेखन ज्या उद्देशानें केलेलें असतें त्यानेच त्या मर्यादा सिद्ध होत असतात. तशाच त्या माझ्या ह्या लेखांना होत्या. उदाहरणार्थ, माझ्या मतांतील विसंगति दाखविण्यासाठीं ज्या लेखाचा मुख्यत्वेकरून उपयोग करून घेण्यांत आला तो लेख १९५४ मधील 'सत्यकथे'च्या दिवाळी अंकासाठीं मीं लिहिला होता. ह्या अंकासाठीं संपादकांनीं गाडगीळ, गोखले, माडगूळकर, भावे इत्यादि ज्येष्ठ कथाकारांना कथालेखन करावयास न सांगतां (त्या वेळच्या) नव्या तरुण होतकरू कथाकारांना लेखन करावयास सांगितलें होतें व हें त्यांचें कथालेखन नजरेखालीं घालून त्यांतील वैशिष्ट्ये नोंदविण्या-विषयीं मला विनंती केली होती. ह्या विनंतीस अनुसरून मीं जो 'नवें मराठी कथालेखन' हा लेख लिहिला तो अर्थात् ह्या नवकथेचें सामर्थ्य तिच्यांतील कोणकोणत्या विशेषांत आढळतें हें शोधण्याच्या बुद्धीनेच लिहिला होता. स्वाभाविकच त्यांत उत्साहाचा आणि स्वागताचा भाग विशेष होता. परंतु ह्यानंतर तीनच वर्षांनीं, मालवणच्या साहित्य-संमेलनापूर्वीं जवळजवळ एक वर्ष अगोदर म्हणजे १९५७ च्या एप्रिलमध्ये मीं 'मराठी लघुकथेचा उत्क्रांतिमार्ग' हा जो लेख 'सत्यकथे'तूनच लिहिला (ह्यांतीलच कांहीं भाग 'क्वेस्ट' ह्या इंग्रजी मासिकाच्या मराठी खास अंकांत भाषांतरून उद्धृत करण्यांत आला होता.) त्याच्या शेवटच्या परिच्छेदांत मीं, मला जाणवूं लागलेल्या मराठी नवकथेच्या मर्यादा स्पष्ट शब्दांत नमूद केल्या होत्या. परंतु त्या वेळीं हें लक्षांत घेऊन नवकथे-वाचक्यांच्या माझ्या विवेचनांत कांहीं विसंगति निर्माण झाली असल्याची तक्रार कोणी

केल्याचें माझ्या कानांवर आलें नाहीं ; परंतु १९५८ मध्ये मालवण येथील माझ्या भाषणांत मी हेच विचार अधिक विस्तारपूर्वक मांडतांच मात्र ही विसंगति कांहींना जाणवली. वस्तुतः ही वैचारिक विसंगति नसून नव्या मराठी लघुकथेच्या संदर्भातील माझ्या चिंतनांतूनच जन्माला आलेली तत्संबंधींची वैचारिक पुरवणी होती. मराठी लघुकथेच्या संदर्भांत मीं वेळोवेळीं केलेल्या ह्या आस्थेवाईक विचारांत कितपत तथ्य होतें व आहे हें वाचकांच्या लक्षांत यावें ह्या हेतूनें मीं हे सगळेच लेख ह्या पुस्तकांत एकत्र केले आहेत. ह्यांत 'नवें मराठी कथालेखन' हा लेख 'मराठी नवकथेचें सामर्थ्य' ह्या शीर्षकाखालीं छापला आहे. स्वाभाविकच ह्या संग्रहांत मराठी लघुकथेवरील लेखांची संख्या एकंदर लेखांच्या संख्येच्या निम्भ्यावर गेली आहे. मराठी नवकथेच्या दृष्टीनें श्री. गंगाधर गाडगीळ ह्यांचा 'तलावांतील चांदणें' हा एक लक्षांत घेण्याजोगा कथासंग्रह आहे असें मला नेहमींच वाटलें आहे. वेवळ एवढ्याच कारणासाठीं पुस्तकाच्या शेवटीं ह्या कथासंग्रहाचें दुसऱ्या एका उल्लेखनीय पुस्तकावरोवर आकाशवाणीसाठीं केलेलें परीक्षण जोडलेलें आहे.

ह्या संग्रहांतील 'सुखात्मिका आणि शोकात्मिका' हा लेख म्हणजे १९५७-५८ सालीं एम्. ए. च्या विद्यार्थ्यांसमोर 'सुखात्मिके'वर दिलेल्या व्याख्यानांचीं टिपणें होत. हीं टिपणें 'सत्यकथें'तून प्रथम प्रसिद्ध झालीं तेव्हां तीं अलग-अलगपणें छापलेलीं होतीं. त्यांत आणखी कांहीं टिपणांची भर घालून तीं ह्या संग्रहांत छापतांना त्यांचा अलगपणा सूचित करणाऱ्या त्यामधील फुल्या अनवधानानें काढून टाकण्यांत आल्या. तेव्हां तीं वाचतांना त्यांत क्वचित् कोठें थोडाफार तुटकपणा जाणवल्यास त्याचें कारण हें आहे.

'शोकात्मिका : अनुभूतीचें स्वरूप', 'मासिक मनोरंजन', 'आशय आणि अभिव्यक्ति', 'दोन पुस्तकें' हीं मुळांत नभोवाणीवरून मीं केलेलीं भाषणें आहेत. त्यांतील पहिलीं दोन स्वतंत्र लेखरूपानें प्रसिद्ध करितांना मीं त्यांत अधिक मजकुराची भर घातली. येथें तीं त्याच सुधारून वाढविलेल्या स्वरूपांत प्रकाशित होत आहेत. ह्या संग्रहाच्या शेवटीं छापलेला 'नवें साहित्य आणि मूल्यविचार' हा लेख मीं 'मनोहर' मासिकाच्या रौप्यमहोत्सव विशेषांका-

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

साठीं संपादकांच्या सांगण्यावरून लिहिला. परंतु ह्या विशेषांकाचें प्रकाशन कांहीं कारणानें लांबल्यामुळें तो सदर अंक प्रसिद्ध होण्यापूर्वीच ह्या संग्रहांत प्रकाशित होत आहे. अशा रीतीनें तो प्रसिद्ध करण्यास संपादकांनीं सौजन्यपूर्वक संमति दिली ह्याबद्दल मी त्यांचा फार आभारी आहे.

ह्या संग्रहाच्या शेवटीं माझ्या आतांपर्यंतच्या महत्त्वाच्या संग्रहीत व असंग्रहीत टीकात्मक लेखनाची विषयवार सूचि दिली आहे. अशी सूचि तयार केल्यास ती वाङ्मयाच्या विद्यार्थ्यांस उपयुक्त होईल अशा सूचना आल्यामुळें मी ती तयार केली. माझ्या कांहीं किरकोळ लेखांबरोबरच मी आतांपर्यंत केलेल्या पुस्तकपरीक्षांची नोंदहि सदर सूचींत नाही.

ह्या संग्रहांतील निम्न्याहून अधिक लेखन 'सत्यकथा' व 'छंद'मधून आणि बाकीचें 'साहित्य', 'केसरी', 'दीपलक्ष्मी', 'रचना' ह्या नियतकालिकांच्या खास अंकांतून प्रथम प्रकाशित झालें. तें पुनर्मुद्रित करण्यास परवानगी दिल्याबद्दल ह्या नियतकालिकांच्या संपादकांचा मी आभारी आहे.

ह्या पुस्तकाचें नामकरण माझे मित्र सदानंद रेगे यांनीं केलें व त्याच्या प्रकाशनाबाबत श्री. रामदास भटकळ आणि त्यावर अंगरखा चढविण्याबाबत श्री. द. ग. गोडसे ह्यांनीं नेहमींचाच उत्साह दाखविला. ह्या सर्व मित्रांचा मी ऋणी आहे.

विल्सन कॉलेज, मुंबई ७ }
२०-८-१९५९

पी. ए. कुर्ब्या

वा ङ्ग यी न

हृ षि

आ णि

हृ षि को ण

संस्कृत विद्यालय, ठा. वि. वि. वि.
२६१६६... वि: निबंध.....
क्रमांक १२०७..... नों: दि: ६/२/६०.....

सुखात्मिका आणि शोकात्मिका : कांहीं विचार

सुखात्मिका आणि शोकात्मिका हे
वाङ्मयप्रकार कसे? भावकविता,
लघुकथा, कादंबरी, नाटक ह्या वाङ्मय-
प्रकारांसारखे त्यांचे स्वरूप आहे काय ?

लघुकथा, कादंबरी इत्यादि वाङ्मयप्रकार आपणांस ओळखू येतात ते त्यांच्या विशिष्ट
रूपांवरून, घाटांवरून. ही लघुकथा कीं हा लघुनिबंध असा प्रश्न आपण पुष्कळ
वेळां स्वतःला विचारतो तो देखील ह्यामुळेच. हे सगळे वाङ्मयप्रकार आहेत :
विशिष्ट रूपे लाभलेले, विशिष्ट घाट प्राप्त झालेले वाङ्मयप्रकार आहेत. सुखात्मिका
आणि शोकात्मिका ह्यांना वाङ्मयप्रकार असे म्हणण्याऐवजीं वास्तुकलेखेरीज
जवळजवळ सर्वच इतर ललित कलांमधून प्रकट होणारे ते जीवनाचे विशिष्ट
आविष्कार आहेत असे म्हणणेच अधिक इष्ट होईल. एखादे चित्र हे शोकात्म
किंवा सुखात्म असू शकेल. एखादे नृत्यहि शोकात्म वा सुखात्म असू शकेल.
ललितवाङ्मयापुरता विचार करावयाचा झाल्यास सुखात्मिका व शोकात्मिका
ह्यांना केवळ नाट्यप्रकार म्हणण्यांत तरी काय अर्थ आहे ? हे काय केवळ नाटक
ह्या लेखनप्रकारांतच आढळणारे जीवनानुभवाचे विशिष्ट आविष्कार आहेत
काय ? एखादी लघुकथा, एखादी कादंबरी, एखादे काव्य हेहि शोकात्म वा
सुखात्म असू शकते. हाडीच्या 'टेस' कादंबरीला आपण एक श्रेष्ठ दर्जाची
शोकात्मिका असेच नाही का म्हणणार ? आणि चिं. वि. जोशी ह्यांच्या
चिमणरावाच्या कथांना सुखात्मिका ह्या नांवानेच संबोधायचास काय हरकत

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

आहे ? ह्या दोन शब्दांचा उपयोग नाटक ह्या वाङ्मयप्रकारामध्ये आढळणाऱ्या त्यांच्या रूपांपुरताच मर्यादित करणे म्हणजे एका दृष्टीने त्यांचा व्याप्तिसंकोच करणे होय ; हा व्याप्तिसंकोच आपण करतो तो केवळ सोयीसाठी व रूढीमुळे. परंतु सुखात्मिका आणि शोकात्मिका ह्यांच्या एकंदर स्वरूपासंबंधी विचार करितांना, त्यांच्या प्रकृतीसंबंधी व प्रयोजनासंबंधी विचार करितांना तो आपण त्यांची जवळजवळ सर्वच कलाप्रकारात आढळत असलेली रूपे लक्षांत घेऊन केला पाहिजे हा व्यापक विचार प्रथम करून मग त्यांची नाटक ह्या वाङ्मयप्रकारांत गोचर होणारी जीं रूपे आहेत त्यांचा वेगळा स्वतंत्रपणे विचार करावयास हरकत नाही ; परंतु सुखात्मिका व शोकात्मिका म्हणजे केवळ नाट्यवाङ्मयाचे दोन प्रकार असे समजण्याची चूक आपण कधीच करितां कामा नये.

शोकात्मिका आणि सुखात्मिका ह्यांपैकी अधिक लोकप्रिय प्रकार कोणता असा जर प्रश्न विचारला गेला तर सुखात्मिका हेंच त्याचें उत्तर येणार. कोणालाच काय सुखात्मिका पाहावीशी वाटते, वाचावीशी वाटते. माणसाच्या वांढ्याला प्रत्यक्ष जीवनांत सुखापेक्षां दुःखच अधिक असल्यामुळे त्याने आपल्या मनाला थोडा वेळ का होईना विरंगुळा देऊ पाहणारी सुखात्मिकाच आस्वादासाठी अधिक पसंत करावी ह्यांत नवल कांहींच नाही. परंतु येथे एक मौज दिसून येते. सर्वसामान्य माणूस आस्वादासाठी सुखात्मिका पसंत करितो हे खरे असले तरी शोकात्मिकेचें आवाहन जसें सर्व जणांना जवळजवळ सारखेच असतें तसें ते सुखात्मिकेचें असतें काय ? सुखात्मिकेचे आवाहन हें त्या मानानें थोड्यांनाच नसतें काय ? इंग्लंडमधील शेक्सपियरच्या ' हॅम्लेट ' व ' ऑथेल्लो ' ह्या शोकात्मिकांच्या अनुवादांनीं महाराष्ट्रांतील इंग्रजीचा गंधहि नसलेल्या लक्षावधि पाचक-प्रेक्षकांचीं हृदये हलविलीं जातात ; पण तेच वाचकप्रेक्षक कॉंग्रीव्ह, वाइल्ड, कॉअर्ड ह्या इंग्रजी लेखकांच्या सुखात्मिकांनीं, जिंवा त्या सुखात्मिकांचीं भाषांतरें शक्य झाल्यास त्या भाषांतरांनीं तेवढ्या प्रमाणांत सुख पावूं शकतील काय ? कॉंग्रीव्हच्या सुखात्मिकेचें आवाहन हें इंग्लंडमधील वरिष्ठ मध्यमवर्गियांना - खरे म्हणजे त्यानें ज्या काळांत आपल्या सुखात्मिका लिहिल्या त्या काळांतील म्हणजे सतराव्या शतकाच्या अखेरीस व अठराव्या शतकाच्या प्रारंभी इंग्लंडमध्ये

सुखात्मिका आणि शोकात्मिका

अस्तित्वांत असलेल्या वरिष्ठ मध्यमवर्गियांनाच - मुख्यत्वेकरून आहे. त्यांची खरी गोडी तेच चाखू शकतील; इतर लोक चाखू शकणार नाहीत. प्र. के. अत्रे आणि पु. ल. देशपांडे यांच्या सुखात्मिकांचे आवाहन हे मुख्यत्वेकरून महाराष्ट्रांतील आजच्या सुशिक्षित मध्यमवर्गियांना आहे. त्यांनाच ह्या सुखात्मिकांचा संपूर्णपणे आस्वाद घेतां येणे शक्य आहे; इतरांना नाही. महाराष्ट्रांतील खेडुतांना त्यांच्यांत स्वारस्य वाटणे कठीण आहे.

परंतु महाराष्ट्रांतल्या खेडुतांचेहि हृदय 'हॅम्लेट' च्या प्रयोगाने हेलावते; 'एकच प्याला' च्या प्रयोगाने उचंबळून येते; 'ऑथेल्लो' च्या दर्शनाने त्यांच्याहि चित्तवृत्ति थरारतात. शोकात्मिकांचे आवाहन प्रामुख्याने माणसांच्या मूलतम भावनांना असल्यामुळे त्यांचा आस्वाद थोड्याबहुत प्रमाणांत समाजाच्या जवळजवळ सर्वच थरांतील स्त्री-पुरुषांना घेतां येतो. त्यांचा आस्वाद घेण्यासाठी फारशा बौद्धिक पूर्वतयारीची जरूरी नाही. विशिष्ट परिस्थितीत, विशिष्ट प्रसंगी माणसाचे मन कसे वागते, कसे गोते खाते, ह्याची कल्पना तुम्हाआम्हा सर्वांनाच स्वानुभवाने थोडीफार असते; निदान हे जाणण्याची जवळजवळ जन्मसिद्ध पात्रता तुम्हाआम्हा सर्वांच्याच ठिकाणी थोडीबहुत असते. आपल्या ठिकाणच्या ह्या पात्रतेवरच शोकात्मिकेची भिस्त असते. म्हणूनच जवळ जवळ सर्वच स्त्रीपुरुषांच्या हृदयाला ती स्पर्श करू शकते; त्यांच्या भावनांना आवाहन करू शकते.

सुखात्मिका आपल्या हृदयाला स्पर्श करू शकत नाही किंवा आपल्या भावनांना यत्किंचितहि आवाहन करू शकत नाही असे नाही; परंतु तिचे आवाहन हे मुख्यत्वेकरून आपल्या बुद्धीला असते, विशेषतः वेगवेगळ्या जीवनव्यवहारां-संबंधीच्या आपल्यांतील औचित्यविचाराला असते. तिची भाषा ही पुष्कळ वेळां खास तिची भाषा असते. शोकात्मिकेपेक्षांहि तिचे सामर्थ्य तिच्या ह्या भाषेत अधिक एकवटलेले आढळते ही भाषा उमजावी लागते. तिचे कोडे उलगडावे लागते. तिच्यांतून व्यक्त होणारा संपूर्ण अभिप्राय - आणि हा बहुधा 'सामाजिक' असतो - ध्यानीं यावा लागतो. तरच सुखात्मिकेचा खराखुरा आस्वाद घेणे शक्य होते. सर्वच सुखात्मिकांच्या बाबतीत हे सारखेच खरे नसले

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

तरी बहुसंख्य सुखात्मिकांच्या बाबतीत ही परिस्थिति आढळते. ह्यामुळेच सुखात्मिकेचें आवाहन सार्वजनीन व सार्वत्रिक असू शकत नाही. तें पुष्कळां विशिष्ट वर्गापुरतेंच मर्यादित असतें.

परभाषेंतील ज्या नाटकांचीं भाषांतरें आपल्या भाषेंत होतात त्या नाटकांवर नजर टाकली तर त्यांतील बहुसंख्य नाटके गंभीर स्वरूपाचीं आहेत असंच आढळून येईल. सामान्यतः परभाषेंतील श्रेष्ठ शोकात्मिकांचीं भाषांतरें करण्याची प्रवृत्ति दिसून येते ; ह्याचें कारण शोकात्मिकांतून व्यक्त होऊं पाहणारा जीवनानुभव मानवांच्या मूलतम भावनांशीं सलग असल्यामुळे, तो ह्या भावनांमधील ध्वन्या-प्रकाशच मुख्यतः व्यक्त करित असल्यामुळे शोकात्मिकांचीं भाषांतरें होऊं शकतात, सुखात्मिकांमधून व्यक्त होणाऱ्या जीवनानुभवाचें स्वरूप असें सार्वत्रिक व सार्वकालीन नसल्यामुळे त्यांचीं भाषांतरें करणें कठीण जातें हेंच होय. अनेकदां मूळची गोडी कायम ठेवून हीं भाषांतरें करणें जवळजवळ अशक्य होतें. इतकी त्यांची मौज त्यांच्या भाषेंत व त्या भाषेंतून व्यक्त होणाऱ्या विशिष्ट वैचारिक संकेतांत व लोकाचारांत असते. ही भाषा, हे संकेत व हे लोकाचार ज्यांच्या चिरपरिचयाचे असतात त्यांच्याचसाठीं खरोखर सदर सुखात्मिकांचा अवतार असतो. त्यांचें भाषांतर होणें म्हणूनच अशक्य होतें. कोणत्या प्रकारच्या सुखात्मिकांचीं भाषांतरें होऊं शकतात हा प्रश्न ह्या संदर्भात निर्माण करणें उद्बोधक आहे. ज्या सुखात्मिकांचा आत्मा विशुद्ध विनोद हाच असतो — त्यांचें विवेचन पुढें ओघानें येईलच — त्यांचीं व निव्वळ प्रहसनांचीं तेवढीं भाषांतरें होऊं शकतात ; उपहासप्रधान सुखात्मिकेचें भाषांतर करणें कठीण जातें ; आणि ज्या सुखात्मिकेच्या भाषेंत कोटित्वाला विशेष महत्त्व आलेलें असतें त्या सुखात्मिकेच्या भाषांतराचा विचारहि फारसा संभवत नाही. सर्वांना हव्याहव्याशा वाटणाऱ्या सुखात्मिकेचा आस्वाद ह्यामुळेच सर्वांना घेतां येत नाही.

जीवनाची जाणीव — मग ती सुखात्म असो वा दुःखात्म असो — ही द्वंद्वात्मक जाणीव आहे. जीवनाची उभारणीच द्वंद्वावर झालेली आहे. द्वंद्वाची जाणीव म्हणजेच नाट्याची जाणीव. जीवन-नाट्य हा शब्दप्रयोग करितांना आपणांस खरें पाहिलें असतां जीवनाची ही अनंतविध रूपें घेणारी द्वंद्वात्मक

सुखात्मिका आणि शोकात्मिका

जाणीवच अभिप्रेत असते. जीवनाची ही द्वंद्वात्मक जाणीव नेहमीं विरोध-मूलकच असते किंवा तिच्या बुडाशीं संघर्ष असतोच असें नाही. ती बहुधा विरोधमूलक असते हे खरे असले, तरी तिची संगतिमूलक रूपेहि - स्त्रीपुरुषांचा हृदयसंवाद हे एक तिचे असेच संगतिमूलक रूप आहे - आपणांस अनेकदां जाणवतात आणि त्यामधूनहि आपणांस जीवनाचा साक्षात्कार होत असतो. सर्वच ललित कलांमधून - आणि म्हणूनच सर्वच ललित साहित्यांतून - जीवनाची ही उभयविध, विरोधमूलक व संगतिमूलक द्वंद्वात्मक जाणीव विविध स्वरूपांमध्ये व्यक्त होत असते. म्हणजे सर्वच ललित कलांमधून व ललित साहित्यांतून परमार्थाने हे जीवन-नाट्य व्यक्त होत असते. मग नाटकांतून नेमके वेगळे असे काय व्यक्त होते ? खरे म्हणजे वेगळे असे कांहीच व्यक्त होत नाही. नाटक हा जीवनाच्या ह्या विविधरंगी द्वंद्वात्मक जाणिवेचा एक विशेष आविष्कार आहे, इतकेच. नाटक हे दृश्य व श्रव्य असल्यामुळे, त्याचा प्रत्यक्ष प्रयोगाशी व म्हणूनच तत्संबंधींचीं अनेक प्रकारचीं बंधने निर्माण करणाऱ्या रंगभूमीशीं संबंध असल्यामुळे त्यामधून होणारा सदर जाणिवेचा आविष्कार अधिक साक्षात्पणे होत असतो - नव्हे, होणे आवश्यक ठरते. जे साक्षात्ला आवश्यक व पोषक ठरत नाही त्याला सदर जाणिवेच्या आविष्काराच्या संदर्भात नाटकांत फारसा वाव मिळत नाही; म्हणूनच केवळ वर्णन वा निवेदन ह्याला नाटकांत थारा नाही. त्याचे काम फक्त ही जाणीव ज्या जीवनानुभवांतून आली त्या जीवनानुभवांच्या दर्शनाचे - वर्णनाचे वा निवेदनाचे नव्हे - व हे कामहि मुख्यतः संवादांच्या, त्या जीवनानुभवांच्या दृष्टीने अपरिहार्य वाटणाऱ्या संबंधित व्यक्तींच्या संवादांच्या व प्रत्यक्ष वा सूचित कृतींच्या द्वारा घडविलेले. नाटक हा एकच ललितवाङ्मयाचा असा प्रकार आहे की त्याला एकाच वेळीं अनेक अनुसंधाने पाळावीं लागतात, अनेक धोरणे सांभाळावीं लागतात, व आपणांसहि तत्संबंधीं विचार करितांना हे त्याचे मर्यादित स्वातंत्र्य नेहमीं लक्षांत बाळगावे लागते. भावकविता, लघुकथा, कादंबरी, इत्यादिकांचा विचार करितांना ही अडचण भासत नाही. ह्या सर्वच वाङ्मयप्रकारांमधील खऱ्याखऱ्या कलाकृति सर्वार्थाने स्वतंत्र असतात : आपले रूप आपणच ठरविण्याचे जणू संपूर्ण स्वातंत्र्य त्यांना लाभलेले असते. त्यांच्या उत्स्फूर्ततेला धक्का पोचण्याचा संभव अत्यल्प असतो. उघड्या हवेत वाटणाऱ्या

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

एखाद्या वनस्पतीप्रमाणे त्यांनी आपल्या प्रकृतीला साजेसा आकार जणू स्वतःच धारण केलेला असतो. परंतु तसे नाटकाचे नसते. जीवनाच्या द्वंद्वत्मक जाणिवेचा नाट्यरूप घेऊं पाहणारा आविष्कार अनेक आत्मवाह्य बंधनांची जाण ठेवून त्यांतून मार्ग काढीत असतो : बंधने असूनहि ती त्याच्या आड येत नाहीत, त्याचे खरे रूप झाकळून टाकीत नाहीत, असे मात्र आपणासारख्या रसिकांस तो आविष्कार पाहत असतां एकसारखे जाणवावे लागते ; म्हणजे हा आविष्कार इतर ललित-कृतीं मधून होणाऱ्या जीवनाच्या आविष्कारांइतकाच सहजस्फूर्त, स्वाभाविक नसूनहि तसा वाटावा लागतो. ही तारेवरची कसरत खरी ; परंतु श्रेष्ठ नाटककारांच्या कृतींचे परिशीलन केले असतां ती कसरत आहे असे कधीच वाटत नाही. नाट्यात्मक आविष्कार हा सदर कलावंतांच्या प्रतिभेचा जणू सहजधर्म असतो ; ही प्रतिभा बंधने जणू शिथिल करिते, नाट्यात्मक आविष्काराच्या कक्षा वाढावते.

प्रत्येक माणसाला, मग तो कितीहि लहान असे वा मोठा असो, स्वतःच असे व्यक्तित्व असते. ह्याच व्यक्तित्वाच्या जोरावर तो इतरापेक्षां वेगळा ठरत असतो. प्रत्येक माणूस आपल्या ह्या आगळ्या व्यक्तित्वाची आपल्या कुत्रतीप्रमाणे जपणूक करीत असतो. (अगदी लहान मूलहि त्याला कळू लागल्यापासून हेच करीत असते.) आपण इतरापेक्षां थोडे वेगळे आहोत ह्याची त्याला जाणोव असते व हा वेगळेपणा टिकविण्याची त्याची धडपड असते ; परंतु हे आगळे व्यक्तित्व टिकविणे, त्याची जपणूक करणे, त्याचा एकसारखा विकास करणे सोपे नसते. हे आपणा सर्वांनाच कठीण जाते : कधी ह्या आपल्या व्यक्तित्वाचा व त्यापेक्षांहि अधिक प्रभावी अशा व्यक्तित्वाचा अगर व्यक्तित्वांचा संघर्ष येतो व त्याला पड खावी लागते ; कधी त्याला परिस्थितीला शरण जावे लागते तर कधी कांहीं अनाकलनीय शक्तीपुढे त्याला नमते ध्यावे लागते. एक ना दोन, हजारों कारणांनी आपल्या ह्या व्यक्तित्वाचा दैनंदिन संकोच होत असतो. प्रत्येक वेळी आपणांस त्याच्या आविष्काराला मुरड घालावी लागत असते, तडजोड करावी लागत असते ; आणि आपल्या दृष्टीने तरी ही प्रत्येक तडजोड म्हणजे आपल्या व्यक्तिमत्त्वाची एक छोटी शोकात्मिकाच असते. ह्या दृष्टीने विचार केला

सुखात्मिका आणि शोकात्मिका

कीं प्रत्येक व्यक्तीच्या जीवनांत अनेक छोट्या छोट्या शोकात्मिकांची जणू एक मालिकाच दिसू लागते परंतु सर्वसामान्य माणसांच्या तडजोड करणें हें इतकें अंगळवणीं पडून गेलेलें असतें कीं आपल्या जीवनाची पदोपदीं होणारी ही शोकात्मिका त्यांना कधींच फारशी जाणवत नाही व त्यांच्या भोवतालच्या जगालाहि ती जाणवत नाही ; परंतु ही शोकात्मिकाच असते व एखादा लेखक तिचें खरें स्वरूप व्यक्तहि करूं शकतो. एल्मर राइस ह्या लेखकाच्या 'स्ट्रीट सीन' सारख्या नाटकांत हाच प्रयत्न दिसून येतो. लक्षावधी सर्वसामान्य स्त्रीपुरुषांच्या जीवनाची मूक शोकात्मिका जणू ह्यांतून व्यक्त होऊं पाहत असते. मराठींत विजय तेंडुलकरांच्या नाट्यवाङ्मयांतून पुष्कळदां हेंच व्यक्त करण्याची धडपड दिसून येते. परंतु सर्वच माणसें सामान्य नसतात. कांहीं माणसें असामान्यहि असतात. तीं मोडतात, पण वाकत नाहीत. जगांतील श्रेष्ठ दर्जाच्या शोकात्मिकांमध्ये आपणांस ह्या असल्या असामान्यांच्या जीवनांतील शोकात्मिकांचें दर्शन घडतें. ह्या शोकात्मिका बहुधा शोकान्तिकाहि असतात त्याहि ह्याच कारणामुळे. ह्या असामान्यांचीं व्यक्तित्वें असाधारण असतात. परिस्थितीला, अनामलनीय शक्तींना किंवा अन्य प्रभावी व्यक्तित्वांना शरण जाणें हा त्यांचा धर्म नसतो. परिस्थितीला वाकवणें, तिला धडक मारणें ही त्यांची प्रकृति असते. सर्वसामान्यांचा व असामान्यांचा आपण एकदम विचार केला कीं 'महापुरें झाडें जाती । तेथें लव्हाळीं वांचतीं ॥' ही तुकारामाची उक्ति एका वेगळ्या अर्थानें किती सार्थ आहे हें लक्षांत येतें. तडजोड ही ज्यूलियस सीझर, लियर, ऑथेल्लो, हॅम्लेट ह्यांना किंवा इब्सेनच्या उत्तरकालांतील श्रेष्ठ शोकात्मिकांच्या नायक-नायिकांना ठाऊक नाही. हीं माणसें - माणसेंच आहेत तीं ; व हेंच शोकात्मिकेचें एक लक्षणिय वैशिष्ट्य आहे - महापुरांत उन्मळून पडणाऱ्या प्रचंड वृक्षांप्रमाणें कोसळतात. हें त्यांचें कोसळणें त्यांच्या दुर्दम्य व्यक्तित्वाची साक्ष देत असतें. तें परमार्थानें अत्यंत 'प्रेक्षणीय' असतें. माणसाच्या व्यक्तित्वावरचा - एका दृष्टीनें माणसावरचा - आपला विश्वास दृढ करावयास तें मदत करीत असतें.

परंतु माणूस हा ज्याप्रमाणें आपल्या आगळ्या व्यक्तित्वाची जपणूक करण्याचा प्रयत्न करीत असतो त्याचप्रमाणें ज्या समाजांत तो वावरत असतो त्या समाजांत

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

राहण्याचीहि धडपड करीत असतो. आपण आपल्या भोवतालच्या जगाचे एक घटक आहोत व त्या जगांत मिसळून जाणें आपणांस आवश्यक आहे ह्याचीहि जाणीव त्याला असते. माणूस हा ज्याप्रमाणें एक आगळें व्यक्तित्व लाभलेली व्यक्ति आहे त्याचप्रमाणें तो कळप करून राहणारा एक प्राणीहि आहे. रॉबिनसन क्रूसोसारखें जीवन त्याला नको असतें. त्याला समाजांत राहावयाचें असतें आणि समाजांत राहून आपलें आगळें व्यक्तित्व टिकवावयाचें असतें. (आणि म्हणूनच तर तें कठीण जातें.) किंवा, प्रत्यक्ष समाजांत राहिल्याशिवाय आपल्या आगळ्या व्यक्तित्वाची जाणीव होणेंच त्याला कठीण असतें. (ही जाणीव रॉबिनसन क्रूसोला कधीं तरी होऊं शकेल काय ?) परंतु माणूस जेव्हां एकटा नसतो, जेव्हां तो समाजांत, चारचौघांत असतो, तेव्हां पुष्कळदां त्याचें व्यक्तिमन हें निद्रित असतें. निदान त्याला डुलकी लागलेली असते. आपल्या आगळेपणाचा त्याला थोडासा सोयिस्कर विसर पडत असतो. तेव्हां जागें असतें तें त्याचें सामाजिक मन ; आणि हें सामाजिक मन समाजांतील विविध व्यक्तींचा, घटनांचा, स्वतंत्र व्यक्ति म्हणून किंवा अनन्यसाधारण घटना म्हणून नव्हे (म्हणजे त्यांचें अनन्यसाधारणत्व लक्षांत घेऊन नव्हे) तर समाजाचे घटक म्हणून, समाजामध्ये घडलेल्या व घडणाऱ्या केवळ सामाजिक घटना म्हणून विचार करीत असतें. स्वाभाविकच त्याला त्यांचें सामाजिक अंग तेवढें दिसतें. (त्यांचें अनन्यसाधारणत्व कधींच दिसत नाही.) व हें सामाजिक अंग जर समाजाच्या तत्संबंधींच्या औचित्यकल्पनेशीं (norm) न जुळणारें असलें, त्यापेक्षां तें थोडेंफार वेगळें असले, तर ह्या सामाजिक मनाला तें चमत्कारिक वाटतें. त्याला त्यांत औचित्य विसंगति दिसते. हा अनुभव माणूस चारचौघांत असतांनाच येतो असें नव्हे. अगदीं एकटे असतांनाहि आपण जेव्हां आपल्या व्यक्तिजीवनाशीं ज्यांचा फार निकटचा संबंध नसतो अशा व्यक्तींसंबंधीं विचार करूं लागतो तेव्हांहि आपणाकडून होत असलेला त्यांच्यासंबंधींचा विचार हा बव्हंशीं समाजाचे घटक म्हणूनच होत असतो : एक शिक्षक, एक मंत्री, एक कारकून ह्या दृष्टीनेंच म्हणजे त्या त्या व्यक्तीच्या जीवनाचें जें सामाजिक अंग आपल्या लक्षांत येत असतें. त्या अंगाच्या दृष्टीनेंच मुख्यत्वेकरून होत असतो ; आगळीं व्यक्तिमत्त्वे

सुखात्मिका आणि शोकात्मिका

लाभलेल्या व्यक्ति म्हणून केलेला तो विचार नसतो. तुमचें-माझें हें सामाजिक मन मग ह्या आगळ्या व्यक्तिमत्त्वांकडे एका वेगळ्याच दृष्टिकोनांतून पाहूं लागतें. हीं आगळीं व्यक्तिमत्त्वे समजून घेण्याचा म्हणजे त्यांचें अनन्यसाधारणत्व लक्षांत घेण्याचा मग त्याजकडून प्रयत्न होतोच असें नाहीं. त्यांच्यामध्ये म्हणजे त्यांच्या आचारविचारांमध्ये त्याला एक प्रकारचा लोकविलक्षण विक्षिप्तपणा दिसून येऊं लागतो; औचित्य-विसंगति दिसूं लागते आणि मग तें मन ही त्याला झालेली औचित्य-विसंगतीची जाणीव व्यक्त करतें. ह्या जाणिवेंतूनच पुष्कळदां हास्याचा जन्म होतो. परंतु ही जाणीवहि केवळ एकभावसूचक नसल्यामुळे, ती विविध भाव सूचित करणारीं विविध रूपें घेऊं शकत असल्यामुळे तिची अभिव्यक्ति देखील विविध रूपें घेऊं शकते—नव्हे, घेते. सुखात्मिकेचे विविध प्रकार ह्यामुळेच संभवतात.

जेव्हां ही औचित्य-विसंगतीची जाणीव अशा प्रकारची असते कीं तिच्या प्रकाशांत मनुष्यस्वभावांतील कांहीं चिरंतन विसंगति तेवढ्या व्यक्त होतात, म्हणजे माणसामाणसांमधील मूलभूत दौर्बल्य (weaknesses) लक्षांत आल्यानें त्यांचा अहंभाव किती पोकळ असतो ह्याची जाणीव होते, व मग माणूस स्वतःलाच हसूं लागतो, त्याची असामान्यांबद्दलची आदरयुक्त भीति नाहीशी होऊन तिची जागा सर्वसामान्यांवरील व माणुसकीवरील प्रेमानें व श्रद्धेनें घेतली जाते, तेव्हां विशुद्ध विनोद हा जिचा स्वभाव आहे त्या सुखात्मिकेचा जन्म होतो—निदान जन्म होण्याची शक्यता असते. हिला विशुद्ध विनोदगर्भ सुखात्मिका ह्या नांवानें संबोधावयास हरकत नाहीं. हिनें निर्माण होणारें हास्य हें विमल असतें. त्यांतून केवळ आपली मानवता व्यक्त होत असते. त्यांत आत्मश्रेष्ठत्वाची वा कनिष्ठत्वाची सूचना नसते. कोठल्याहि प्रकारची कटुता नसते. जीवन हें जगण्यासारखें आहे, माणूस हा अ-मानुष नाहीं, तसा अतिमानुषहि नाहीं, तो निर्दोष नाहीं, जात्याच दुबळा आहे व ह्यांतच मौज आहे, हेंच जीवनाचें वैशिष्ट्य आहे, अशी ग्वाही जणूं ह्या जाणिवेंतून, तिच्या आविष्कारामधून आणि तद्भव हास्यामधून व्यक्त होत असते. 'लाइफ विथ फादर', किंवा एका मर्यादेपर्यंत 'संशयकळोळ' ह्या सुखात्मिकांचें—म्हणजे

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

त्यांमधून व्यक्त होत असलेल्या जीवनानुभवांचे - स्वरूप असंच आहे. विशुद्ध विनादगर्भ सुखात्मिकेतील स्त्रीपुरुष थोडेफार विक्षिप्त भासतात; परंतु हा जो त्यांच्यांतला आपल्याला जाणवणारा विक्षिप्तपणा असतो त्याजकडे आपण सहानुभूतीने पाहतो, रागाने नव्हे. एखाद्या माणसाची जर प्रकृति विघडली तर तो तेवढ्यापुरता आपल्यापेक्षा वेगळा ठरतो हे खरे; परंतु त्याची ही वेगळीक आपल्या मनामध्ये त्याच्यासंबंधी अढी निर्माण करित नाही वा क्रोध निर्माण करित नाही. आपण त्याजकडे एका वेगळ्याच दृष्टिकोणांतून पाहू लागतो. आपल्या दृष्टीने त्याला झालेला रोग हा एक आकस्मिक विकार असतो. त्याला तो कितपत जबाबदार ठरेल ह्याचीहि आपणांस खात्री नसते. आपल्या दृष्टीने ते त्याचे एक दुर्दैव असते. थोड्याफार ह्या भावनेनेच आपण फाल्गुनरावाकडे, आश्विनशेटकडे, कृत्तिकेकडे व रेवतीकडे पाहत असतो. आपल्याला त्यांचा राग येत नाही; त्यांचे हसू येते. ही माणसे थोडी विक्षिप्त खरी, परंतु ती आपल्यापैकीच वाटतात. त्यांच्यांत मानव्य भरून उरलेले असते. त्यांच्या विक्षिप्तपणांतून माणसाच्या माणूसपणाचा पदोपदी साक्षात्कार होत असतो. आपण त्यांजवर जसे रागावत नाही तसेच त्यांच्याबद्दलच्या करुणेने आपले हृदय भरूनहि येत नाही. आपण त्यांना ओळखतो व हसतो.

परंतु असे नेहमीच होते का? जीवनातील औचित्यविसंगतीची जाणीव ही वरील जाणिवेप्रमाणे नेहमीच जीवनाविषयी आपल्या मनांत उत्साह निर्माण करते का? माणसाच्या ठिकाणी असलेल्या कांहीं अंगभूत दौर्बल्यांमध्येच पुष्कळदां माणुसकीचा, त्याच्या सुखद माणूसपणाचा खरा साक्षात्कार घडतो ह्याचा प्रत्यय घडविते का? नाही. ती नेहमीच असा प्रत्यय घडविते असे नाही. तिजमधून येणारा जीवनाचा प्रत्यय हा पुष्कळ वेळां इतकासा सुखावह नसतो. औचित्य विसंगतींनी जीवनाचे विशुद्ध स्वरूप विघडवून टाकले आहे, त्याला विरूपता आणली आहे, कलुषित केले आहे, ही जाणीव पुष्कळदां त्या प्रत्ययामध्ये असते. ह्या विसंगति बहुधा लोकांचांमध्ये व लोकसमजुतीमध्ये आढळत असतात. हे लोकाचार व ह्या लोकसमजुती रूढ झालेल्या असतात - नव्हे, शिष्टमान्य झालेल्या असतात. त्यांना एक प्रकारची चमत्कारिक प्रतिष्ठा प्राप्त झालेली असते; परंतु निरोगी समाज-

जीवनाची जी औचित्यकल्पना (norm) असते - जी माणसाच्या सहजप्रवृत्ति, त्याच्या अन्तःप्रेरणा, त्याच्या स्वाभाविक इच्छाआकांक्षा, त्याचें सामर्थ्य व दौर्बल्य, त्याचें श्रेयस्, इत्यादि सर्व गोष्टी लक्षांत घेऊनच कल्पिली जात असते - तिच्याशीं हे लोकाचार, ह्या लोकसमजुती विसंगत असतात ; आणि त्यामुळेच त्यांना प्राप्त झालेली प्रतिष्ठा ही खोटी ठरते. सदर लोकाचारांचे व लोकसमजुतीचें हें औचित्यविसंगत स्वरूप लक्षांत येण्यासाठीं निरोगी समाजजीवनाची ही औचित्यकल्पना (norm) डोळ्यांपुढें स्वच्छ असावी लागते. ही कल्पना असल्यास तिजपासून वाजूला सरकलेल्या ह्या लोकाचारांचा व लोकसमजुतीचा वेगळेपणा झटकन् जाणवूं शकतो, व हे त्यांचें औचित्यविसंगत असें वेगळें स्वरूप लक्षांत आलें कीं कांहींना तें व्यक्त करावेंसें वाटतें. आगरकरांसारखे कांहीं त्यावर सरळपणें तुटून पडतात. त्यांना त्यांचें अनिष्टत्व लक्षांत आल्यानें वाईट वाटलेलें असतें. थोडाफार त्वेष आलेला असतो ; व त्वेष त्यांच्या अभिव्यक्तीमध्ये प्रकट होत असतो. त्यांच्या प्रतिपादनाला त्यामुळें एक वेगळीच धार येत असते. परंतु कांहींना ह्या औचित्यविसंगतीच्या अनिष्टतेइतकीच - किंवाहुना अधिकच - त्यांची हास्यास्पदता जाणवलेली असते. त्यांना त्यांच्या जाणवेनें राग आलेला नसतो व वाईटहि वाटलेलें नसतें. त्यांना ती निरोगी समाजजीवनांत निर्माण झालेली केवळ एक विकृति वाटलेली असते. ह्या विकृतीला निरोगी प्रकृति समजण्याचा वेडेपणा समाज करीत असतो व हें पाहून त्यांना हसूं येतें. मग ते आपल्याला झालेली ही जाणीव व्यक्त करतात. त्याच्या अभिव्यक्तींत आपोआपच वक्रोक्ति येते. तिच्यांत गंभीर अभिनिवेश अवतरण्याच्या ऐवजीं केवळ उपहास अवतरतो. महाराष्ट्रीय समाजजीवनांतील कांहीं अंगांचा अशाच प्रकारचा प्रत्यय श्रीपाद कृष्णांना आला ; व त्यांतून 'सुदाम्याचे पोहे' चा जन्म झाला. 'तुझे आहे तुजपाशीं' हें नाटक किंवा 'पुढारी पाहिजे' हा तमाशा लिहिण्यास पु. ल. देशपांडे ह्यांना अशाच प्रकारच्या जाणवेनें प्रवृत्त केलेले असावे. येथें लोकाचारांत व लोकसमजुतींत दडलेल्या विविध औचित्यविसंगतींची ही जाणीव केवळ उपहासाला जन्म देते ; आणि उपहास म्हटला कीं विडंबन हें आलेंच ; म्हणूनच ह्या जाणवेच्या आविष्कारांत विडंबनाला फार मोठें मानाचें स्थान मिळतें. विडंबन हे बहुधा व्यंगचित्रणाची मदत घेत असतें. तें व्यक्तीचें असूं शकतें तसें

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

प्रवृत्तीचेंहि असूं शकतें. उपहास हा जोंपर्यंत व्यक्तींचा नसून प्रवृत्तींचा असतो तोंपर्यंत त्यानें निर्माण होणारें हास्य हें विशुद्ध विनोदानें निर्माण होणाऱ्या हास्याइतकें नसलें तरी जवळजवळ त्याच्या इतकेंच दिलखुलास असण्याची शक्यता असते. हें हास्यहि मानवतेवरील आपला विश्वास अधिक दृढ करूं शकतें. परंतु उपहास हा जेव्हां मूलतः व्यक्तिकेंद्रित असतो तेव्हां त्यानें निर्माण होणाऱ्या हास्याची व्याप्ति संकुचित असते. त्यांत थोडी खाजगी, वैयक्तिक भावना व्यक्त होण्याची शक्यता असते. त्यामुळे त्यामधून मानवतेवरील प्रेम व्यक्त होण्याऐवजीं आत्मप्रेमच अधिक व्यक्त होण्याची भीति असते. विडंबनाची मदत घेणारा उपहास विडंबन कशाचें करतो ह्यावरच विडंबन-नाट्याचें स्वरूप अवलंबून असतें. 'साष्टांग नमस्कार' हेंहि विडंबन-नाट्य आहे, 'म्युनिसिपालिटी' हेंहि विडंबन-नाट्य आहे आणि 'तुझे आहे तुजपाशीं' हेंहि विडंबन-नाट्यच आहे. परंतु ह्या नाटकांमधून व्यक्त झालेल्या औचित्यविसंगतींच्या वेगवेगळ्या प्रकारच्या जाणिवांमुळे (व अर्थात् नाटककारांच्या भिन्न भिन्न प्रकृतींमुळे) त्यांचीं रूपें वेगवेगळीं झालीं आहेत.

ह्यांतूनच आणखी एक विचार जन्माला येतो: वाङ्मयीन महात्मतेच्या दृष्टीनें उपहास-प्रधान सुखात्मिकांचा विचार करितांना लेखक हसतो कशाला, जे लोकाचार किंवा ज्या लोकसमजुती त्याच्या उपहासाचा विषय होत असतात त्या लोकाचारांना वा लोकसमजुतींना एकंदर जीवनाच्या दृष्टीनें कितपत महत्त्व आहे, ह्या प्रश्नांना महत्त्व येतें. हा लोकाचार वा ही लोकसमजूत जर क्षुल्लक असेल, ती उपहास-विषय होण्यानें मनुष्यस्वभावावर व म्हणूनच मानवी जीवनावर जर अत्यल्प प्रकाश पडत असेल तर, तिचें व्यंगचित्रण करूं पाहणाऱ्या उपहास-प्रधान सुखात्मिकेमध्ये वाङ्मयीन महात्मतेचें प्रमाण वेताचेंच असणार. आपल्या अंगावरील कपड्यांतूनहि एक प्रकारची अर्थशून्य सांकेतिकता नेहमींच व्यक्त होत असते व त्यामुळे आपला पेहराव हा देखील उपहासविषय होऊं शकतो; परंतु आपले विवाहविषयक आचारविचार, धर्मविषयक आचारविचार, शिक्षण, राजकारण, समाजकारण इत्यादीं संबंधींचे आचारविचार हे उपहासविषय झाल्यास त्यांच्या व्यंगचित्रणांतून मनुष्यस्वभावावर व एकंदर जीवनावर

सुखात्मिका आणि शोकात्मिका

जेवढा प्रकाश पडण्याची शक्यता असते तेवढा प्रकाश पडण्याची शक्यता आपल्या पेहरावासारख्या उपहास-विषयाच्या चित्रणामध्ये नसते. आपल्या आचारविचारांमध्ये घुसलेले व खोटी प्रतिष्ठा पावलेले संकेत हेच बहुधा उपहास-विषय होत असतात, व सर्व संकेत हे परमार्थाने क्षणजीवीच असतात हे खरे असले तरी हेही खरे आहे की, त्यांतील कांहीं आचारविचार-विषयक संकेत इतर आचारविचारविषयक संकेतांच्या मानाने अधिक क्षणजीवी असतात ; व म्हणूनच त्यांच्या व्यंगचित्रणानेही उपहास निर्माण होत असला तरी त्यांत वाङ्मयीन महात्मता येण्याची शक्यता अर्थात् कमी होते. शिवाय उपहास-प्रधान लेखनाच्या बाबतीत आणखीही एक गोष्ट नेहमीच लक्षांत घ्यावी लागते. ती अशी की, उपहास हा जसा अर्थशून्य व अनिष्ट अशा आचारविचारविषयक संकेतांचा करितां येतो व बहुधा केला जातो तसाच अंतिम दृष्ट्या इष्ट ठरणान्या परंतु सकृद्दर्शनीं अपरिचित, अनाकलनीय व म्हणूनच विक्षिप्त व अनिष्ट भासणाऱ्या अशा नव्या विचारांचा व तज्जन्य आचारांचाही केला जातो. उपहास-प्रधान सुखात्मिकांमध्ये अशा प्रकारच्या उपहासाचे प्रमाण वरेंच आढळते. निदान मराठी सुखात्मिकांच्या इतिहासांत अशा प्रकारच्या उपहासाचा अवलंब करणाऱ्या सुखात्मिकांची संख्या कमी नाही. वाचकांना 'मोर एल्. एल्. वी' सारख्या फार्सांची व नवसाहित्याच्या विडंबनांची येथे आठवण व्हावी. अशा प्रकारच्या उपहास-प्रधान लेखनांत वाङ्मयीन महात्मता अवतरणे अर्थात्च कदापीहि शक्य नसते. हे अशा प्रकारचे लेखन वस्तुतः असत्याचा उदोउदो करून सत्याचा उपहास करीत असते. प्रेयसूला पाठीशीं घालून श्रेयसूला झोडपीत असते, हसत असते व म्हणूनच त्याचे तकलादू, अल्पजीवि स्वरूप तेव्हांच जाणवते. सारांश, उपहासप्रधान लेखन हे स्वभावतःच अल्पजीवि ; पण त्यांतहि जें लेखन टिकून राहते, ज्याची गोडी वराच काळ अवीट राहते, त्यांत एक तर खरोखर नेहमीच उपहासास्पद ठरतील अशाच संकेतांचा व प्रवृत्तींचा उपहास केलेला असतो व तो करतांनाहि अशा रीतीने केलेला असतो की तद्वारा मनुष्यस्वभावावर, कांहीं मूलभूत प्रवृत्तींवर प्रकाश टाकलेला असतो. म्हणूनच इतर इंग्लिश उपहासलेखकांच्या मानाने स्विफ्ट, सॅम्युएल बटलर, जॉर्ज ऑरवेल ह्या लेखकांना इंग्लिश उपहासप्रधान वाङ्मयांत अधिक महत्त्व

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

दिले जाते; व मराठीमध्ये आपण श्रीपाद कृष्णांना विशेष महत्त्व देतो. उपहास हा व्यक्तीपेक्षां प्रवृत्तींचा व विशिष्टापेक्षां सर्वसामान्यांचा होणेच अगत्याचे असते: त्यानेच उपहास-लेखनाला दर्जा प्राप्त होण्याची शक्यता निर्माण होते. ज्या मानाने त्याने ज्यावर आपली नजर रोखलेली असेल तो खोटी प्रतिष्ठा पावलेला 'लाकाचार' खऱ्या अर्थाने लोकाचार म्हणजे लोकांचा आचार झालेला असेल, त्याची व्याप्ति विशिष्टापुढी मर्यादित नसून सर्वसामान्यांइतकी व्यापक झालेली असेल, त्या मानाने त्याच्या वडंबनाने निर्मिलेले हास्य हे विशिष्टांचे हास्य न ठरतां सर्वांचे हास्य ठरेल. ते आत्मश्रेष्ठत्वाची सूचना नसणारे विशुद्ध हास्य ठरेल व त्या उपहास-प्रधान लेखनांत वाङ्मयीन महात्मता अवतरणे शक्य होईल.

विशुद्ध विनोदगर्भ सुखात्मिका आणि उपहास-प्रधान सुखात्मिका ह्या दोन प्रकारांतून व्यक्त होणाऱ्या औचित्यविसंगतींचे स्वरूप कोणत्या प्रकारचे असते ह्याचा थोडाबहुत विचार झाला. सुखात्मिकेच्या संदर्भात एका तिसऱ्या प्रकाराचा विचार आवश्यक ठरतो. हा प्रकार म्हणजे प्रहसन. येथे प्रहसन हा शब्द 'फार्स' ह्या शब्दाला प्रतिशब्द म्हणून वापरलेला आहे. उपहासाने निर्माण होणाऱ्या हास्यापेक्षां प्रहसनाने निर्माण होणारे हास्य वेगळे असते. प्रहसन ज्या औचित्यविसंगतींचे दर्शन घडवते त्या विसंगतींचे स्वरूप ढोवळ असते. ढोळ्यांना दिसतांच जाणवावे, कानावर पडतांच लक्षांत यावे, इतके ढोवळ असते. एक लहट्ट मनुष्य व एक सडपातळ मनुष्य शेजारी शेजारी आल्याने जी औचित्यविसंगति जाणवते ती झटकन् जाणवणारी इंद्रियगोचर अशी विसंगति आहे. लॉरेल आणि हार्डी ह्या नटांच्या बोलपटांत उपहासापेक्षां प्रहसनालाच अधिक महत्त्वाचे स्थान असते. प्रहसन हे ज्या औचित्यविसंगतींच्या दर्जनावर विसंबत असते त्या औचित्य-विसंगतींसाठी त्याला पदोपदी योगायोगाची मदत घ्यावी लागते. योगायोगाच्या मदतीखेरीज प्रहसनाचे एक पाऊलहि हलणार नाही. प्रहसनाचा वाचक-प्रेक्षक प्रहसनाचे हे स्वरूप गृहीतच धरत असतो. लॉरेल-हार्डीचा चित्रपट पाहतांना अमुक एका घटनेनंतर अमुक एक घटना कां व कशी घडली, ती

सुखात्मिका आणि शोकात्मिका

कितपत अपरिहार्य ठरते ह्याची विचारपूस करण्याची जरूरी आपणांस भासत नाही. प्रहसनाचा आस्वाद घेत असतांना आपलें नेहमींचें शंकेखोर, हें असेंच कां, हें तसेंच कां, अशा प्रकारचे नाना प्रश्न विचारणारें आपलें मन जणू अर्ध-निद्रित असतें. त्यांतील सगळे योगायोग तें गृहीत धरीत असतें. ढोबळ औचित्य-विसंगतींचेंच तेवढें दर्शन घडवूं पाहणारें प्रहसन स्वाभाविकच व्यक्तिदर्शनाला अत्यल्प महत्त्व देतें. तें मूलतः घटनाप्रधान असतें. व्यक्ति ह्या घटनांना आधार म्हणून घेतात. मुख्यतः योगायोगावर आधारलेल्या घटनांनीं अनपेक्षितपणें घेतलेलें चमत्कृतिजनक रूप, त्यांनीं पदोपदीं व अन्तींही घडविलेलें ढोबळ औचित्यविसंगतींचें थोडेंफार तितकेंच चमत्कृतिपूर्ण दर्शन ह्यावर त्याची संपूर्ण भिस्त असते. ह्यांत मनुष्यस्वभावावर प्रकाश टाकायला वाव तो कितीसा मिळणार ? ह्यामुळेच प्रहसनाच्या अवलोकनानें निर्माण झालेलें हास्य हें जवळजवळ कांहींच सूचित करीत नाही, असें म्हणावें लागतें. लहान मुलें खिदळतात तेव्हां त्यांचे हास्य जितकें अर्थशून्य असतें तितकेंच हें अर्थशून्य असतें. प्रहसनाच्या द्वारां मानवी मनावर किंवा जीवनावर प्रकाश पडण्याचा प्रश्नच उद्भवत नाही. तो त्याचा हेतु नसतो. थोडा वेळ गंमत हाच त्याचा हेतु असतो. तद्वारां जीवनव्यवहारांवर प्रकाश पडलाच तर तो अत्यल्प व दूरान्वित असतो.

सुखात्मिकेच्या वर वर्णिलेल्या प्रकारांप्रमाणेंच, शोकात्मिकेचेहि प्रकार संभवतात : मनुष्याचा स्वभाव, त्यांत दडलेलें त्याचें मनुष्यसुलभ दौर्बल्य व त्यामुळे जन्माला येणारें सुखद वातावरण ह्याचें दर्शन घडविण्याचा प्रयत्न ज्याप्रमाणें विशुद्ध विनोदगर्भ सुखात्मिका करीत असते त्याचप्रमाणें माणसाचा स्वभाव, त्याच्या इच्छा-आकांक्षा, त्याचे रागद्वेष व त्यांतून उद्भवणारें त्याच्या जीवनांतील दुःख ह्याचा आविष्कार करण्यासाठीं किंग लियर, हॅम्लेट, ऑथेल्लो-सारख्या शोकात्मिकांचा अवतार होत असतो. विशुद्ध विनोदगर्भ सुखात्मिकांचें आणि असल्या शोकात्मिकांचें, ह्या दृष्टीनें, विषयक्षेत्र सारखेंच असतें : माणसाचा स्वभाव हेंच तें समान विषयक्षेत्र, हे दोन लेखनप्रकार म्हणजे मनुष्यस्वभावामुळे जीवन धारण करीत असलेल्या दोन भिन्न रूपांचा विभिन्न आविष्कार. ह्या

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

दृष्टीने विचार केला असतां विशुद्ध विनोदगर्भ सुखात्मिका आणि हॅम्लेट, ऑथेल्लोसारख्या शोकात्मिका ह्यांचे हे अति जवळचे नाते जसे लक्षांत येते तसेच उपहासप्रधान सुखात्मिका आणि आज लिहिल्या जात असलेल्या अनेक इव्सेनप्रणीत परिस्थितिजन्य, प्रयोगनाट्यांचे रूप धारण करणाऱ्या शोकात्मिका ह्यांचा जवळचा संबंधहि लक्षांत येतो. उपहासप्रधान सुखात्मिका ही जे जीवना-नुभवाचे विषयक्षेत्र नाट्याविष्कारासाठी निवडिते ते स्थल, काल व समाज सापेक्ष असते; विशिष्ट देशकालपरिस्थितीशी त्याचा किती घनिष्ट संबंध असतो हे आपण वर एके ठिकाणी लक्षांत घेतलेच आहे. विशिष्ट देशकालपरिस्थितीत विशिष्ट समाजांत शिष्टमान्य होऊं पाहत असलेले हास्यास्पद आचारविचार व त्यामुळे जीवनाला आलेले रूप ती व्यक्त करित असते तर विशिष्ट अर्थव्यवस्थे-मुळे, समाजव्यवस्थेमुळे आणि इतर अनेक कारणांमुळे मानवांच्या जीवनांत निर्माण होणारे पेचप्रसंग, त्यांची होणारी कुचंबणा, त्यांतून जन्माला येणारी हतबलता ह्यांचे नाट्यात्म चित्रण करण्याचा प्रयत्न इव्सेनप्रणीत शोकात्मिका करित असते. ह्या शोकात्मिकेंत आणि उपहासप्रधान सुखात्मिकेंत मनुष्यस्वभाव-दर्शनाला स्थान नसते असे सुचविण्याचा येथे हेतु नाही; मनुष्यस्वभावदर्शनाला तेथे महत्त्व असतेच. त्यावाचून कोणत्याच प्रकारच्या जीवनाविष्काराचे भागणार नाही; सुचवायचे एवढेच की येथे ज्या जीवनानुभवांचे चित्रण केले जाते त्यांना मनुष्यस्वभावापेक्षां विशिष्ट देशकालपरिस्थिति, विशिष्ट आचारविचारविषयक वा शिष्टमान्य, समाजमान्य संकेतच अधिक कारण असतात. ते समाजाच्या विशिष्ट परिस्थितीतून जन्मलेले नाट्य असते: त्यांतील एक उपहासाचा अवलंब करिते तर दुसरे त्यांतून जन्माला येणाऱ्या प्रश्नांकडे गंभीरपणे पाहते.

ह्याच दृष्टीने मला 'फार्स' आणि 'मेलोड्रामा' ह्यांचा परस्परसंबंध लक्षांत घ्यावासा वाटतो. हे दोन्हीहि नाट्यप्रकार योगायोगाची मदत घेतात; पहिला प्रकार ही मदत हास्य निर्माण करण्यासाठी घेतो तर दुसरा शोक निर्माण करण्यासाठी घेतो. पहिल्याने निर्माण केलेले हास्य हे जितके अर्थशून्य तितकाच दुसऱ्याने निर्माण होणारा शोक हा विनबुडी. दोघेहि घटनांचे कार्यकारणभाव तपासणाऱ्या तुमच्या शंकेखोर मनाचे समाधान करण्यासाठी जन्माला येत नाहीत. दोघांचीहि

दृष्टि सूक्ष्मापेक्षां स्थूलावरच अधिक केन्द्रित झालेली असते. * फार्सानें निर्माण होणारें हास्य जसें भडक तसाच 'मेलोड्रामा' नें निर्माण होणारा शोकहि भडक. दोघांमध्ये सारखाच बालिशपणा. दोघांनींहि केवळ योगायोगाची मदत घेऊन घडविलेलें जीवनांतील विसंगतींचें स्वरूप सारखेंच स्थूल. त्यानें समाधान होतें तें जाणूनबुजून आपल्या शंकेखोर मनाला घरीं ठेवून एकप्रकारच्या बालसदृश वृत्तीनें ह्या नाट्यप्रकारांचा आस्वाद घेऊं पाहणाऱ्या प्रौढांचें आणि विचाराची कुवतच अंगीं नसलेल्या बालांचें आणि बालसदृश प्रौढांचें.

मनुष्यस्वभाव, समाज-परिस्थिति आणि योगायोग ह्यांतूनच जन्माला येणारे सुखात्मिकांचे तीन प्रकार आणि शोकात्मिकांचे तीन प्रकार ह्यांचे परस्पर संबंध किती निकटचे आहेत ह्याची वरील विवेचनावरून कल्पना यावी. एकाच आईच्या उदरांतून जन्मलेल्या दोन बालकांसारखें त्यांचें जवळचें नातें आहे.

वर जे सुखात्मिकांचे प्रकार वर्णिले आहेत ते त्यांच्या विशुद्ध स्वरूपांत आपणांस क्वचितच आढळतात. प्रत्यक्षांत आपल्या दृष्टीस पडतात तीं त्यांचीं संमिश्र रूपें. विशुद्ध विनोदगर्भ सुखात्मिकेंत ज्याप्रमाणें उपहासप्रधान सुखात्मिका मिसळून गेलेली आपणांस कित्येकदां आढळते त्याचप्रमाणें तिच्यांत अनेकदां प्रहसनाचा भागहि मिसळलेला आढळतो व त्यांचें संमिश्र स्वरूप आपणांस फारसें बोचतहि नाहीं. हास्य हें एकभावसूचक नाहीं हें आपण प्रारंभींच लक्षांत घेतलें. एक हास्य जें सूचित करितें त्यापेक्षां कांहीं तरी वेगळेंच दुसरें एखादें हास्य सूचित करित असतें ही गोष्ट खरी असली तरी वेगवेगळ्या प्रकारचीं हास्ये हीं एकमेकांना पोषक असल्यामुळे - तीं एकमेकांना कधींच फारशीं मारक ठरत नसल्यामुळे त्यांच्या एकत्र येण्यानें रसभंग होण्याची फारशी भीति नसते. त्यामुळे आपणांस सुखात्मिकांचें प्रत्यक्षांत आढळणारें हें संमिश्र स्वरूप क्वचितच रसभंगकारक वाटतें. सार्त्रचा 'नेक्साँव्ह' सारखा फार्स आपलें प्रहसनात्मक रूप अथपासून इतीपर्यंत टवटवीत ठेवूनहि उपहासप्रधान बनूं

* मराठीतील 'फार्सा' चें स्वरूप मात्र अगदीं वेगळें आहे. त्यांच्या स्वरूपाचें विवेचन स्वतंत्रपणें करावयास हवें. ह्या विवेचनासाठीं लेखकाच्या 'वाङ्मयीन टीपा आणि टिप्पणी' ह्या पुस्तकांतील 'मराठी एकांकिका' हा लेख पहावा.

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

शकतो. आपल्या 'संशयकल्लोळ' मध्ये विशुद्ध विनोदगर्भ सुखात्मिका आणि प्रहसन ह्यांचे मोठे गंमतीदार मिश्रण झालेले आहे. ते आपणांस कधीच रसभंगकारक वाटलेले नाही. रसभंगकारक वाटते ते हास्याचे अगदी अनपेक्षितपणे गांभीर्यात रूपांतर केले जाते तेव्हा, किंवा गांभीर्याचे अकारण अधूनमधून हास्याशी लग्न लाविले जाते तेव्हा. पु. ल. देशपांडे ह्यांच्या 'तुझे आहे तुजपाशी' ह्या उत्कृष्ट उपहासप्रधान सुखात्मिकेचे पर्यवसान जेव्हा अगदी अनपेक्षितपणे एकाएकी गंभीर शोकान्तिकेत होतांना नाटकाच्या शेवटी दिसते तेव्हा आपणांस धक्का बसतो व आपला रसभंग होतो. अगदी शेवटच्या प्रवेशापर्यंत आपण उपहासप्रधान नाट्याने निर्माण केलेल्या एका विशिष्ट पातळीवर एकसारखे वावरत असतो व नाटकाच्या शेवटी अगदी अचानकपणे लेखक आपणांस एका वेगळ्याच गंभीर पातळीवर खेचू पाहतो. हास्य आणि गांभीर्य ह्यांचे नाते विचित्र आहे. पहिले हे दुसऱ्याला वाटेल तेव्हा फारसे पोषक ठरू शकत नाही; सुखात्मिकेतील पात्रे - मग ती कोणत्याही प्रकारची सुखात्मिका असो - ही शेवटपर्यंत सुखात्मिकेतील पात्रेच राहणे आवश्यक असते. फाल्गुनरावाचा ओथेल्लो झाला तर सुखात्मिका आटोपलीच म्हणून समजावे; म्हणून सुखात्मिकेत नांवापुरत्या गांभीर्याला थोडेबहुत स्थान असले तरी शोकात्मिकेला साजेशा गांभीर्याला तिच्यांत विलकुल स्थान नाही. ती मनांत येतांच गंभीर होऊ शकत नाही. ती तिची प्रकृति नाही. हे ज्याप्रमाणे सुखात्मिकेबाबत खरे आहे त्याचप्रमाणे शोकात्मिकेबाबतही एका मर्यादेपर्यंत खरे आहे. शोकात्मिका विशुद्ध विनोद किंवा उपहास थोडाफार पचवू शकेल - नव्हे, तो पुष्कळदा एका विशिष्ट प्रमाणांत आला असता तिच्या अंगी लागतो असेच दिसते - परंतु तिला प्रहसन कधीच पचवितां येणार नाही. गंभीर शोकनाट्य आणि प्रहसन ह्यांचे अहिनकुलाहतकेच वाकडे आहे. प्रहसनाचा स्पर्श होतांच खऱ्याखऱ्या शोकनाट्याची इमारत ढासळल्याशिवाय राहत नाही - निदान तिला निश्चित भयानक तडे गेल्याशिवाय राहत नाहीत. शेक्सपियर आपल्या श्रेष्ठ शोकात्मिकांमध्ये प्रेक्षकांच्या मनावरील ताण कमी व्हावा एवढ्यासाठी अधूनमधून सुखात्म वातावरण निर्माण करीत असतो; नाही असे नाही. परंतु हे वातावरण निर्माण करण्यासाठी तो शक्य तो विनोदाची किंवा उपहास-उपरोधाची मदत घेतांना दिसतो. प्रहसनाची क्वचितच

घेतो. खाडिलकर नेमकी प्रहसनाची मदत घेतात : 'विद्याहरण' मधील त्यांचा शिष्यवर व त्यांच्या इतर गंभीर नाटकांतील त्याचे भाईवंद हे विदुषकी वाटतात : त्यांचे चाळे प्रहसनांतच शोभून दिसले असते : ते गंभीर शोकनाट्याला शोभेसे नसतात व म्हणूनच अनेक नाट्यगुणांनी युक्त असलेल्या खाडिलकरांच्या गंभीर शोकनाट्याचा आपल्या मनावर होणारा परिणाम हा रसदृष्ट्या एकसंध नसतो. त्यांच्या नाटकांतील हे गंभीर व थिल्लर ह्यांचे कलाहीन मिश्रण परिणामी रसभंगकारक ठरल्याखेरीज राहत नाही.

'नाटकाचे कथानक' असे ज्याला उद्देशून आपण म्हणतो त्याचे स्वरूप काय असते ? हा प्रश्न सर्वच कथात्मक साहित्याच्या बाबतीत आपण उत्पन्न करणे चांगले. खरोखर 'कथानक' म्हणजे एखाद्या कादंबरीची वा नाटकाची गोष्ट का ? आपल्याला कथानक असे म्हणतांना सर्वसाधारणपणे हेच सुचवायचे असते ; परंतु एवढे खरे की, एखाद्या नाटकाची केवळ गोष्ट म्हणजे त्या नाटकाचे कथानक नव्हे. कथानक हा शब्द वापरीत असतां आपणांस गोष्टीपेक्षां कांहीं तरी अधिक सुचवायचे असते. ई. एम्. फॉर्स्टरच्या मते घटनांचे त्यांचा कालानुक्रम लक्षांत घेऊन केलेले कथन म्हणजे गोष्ट. 'राजा मेला व मग कांहीं दिवसांनी राणी मेली' हा गोष्टीचा भाग झाला. जीवनांत घटना एकामागून एक घडत असतात व त्यांचे कथन आपण कालानुक्रमानुसार गोष्टरूपाने करू शकतो ; परंतु जीवनांत कालाच्या जोडीला आणखी एक तत्त्व महत्त्वाचे ठरते व ह्या तत्त्वाचाहि विचार आपण नेहमी घटनांच्या संदर्भात करीत असतो. आपण जेव्हा म्हणतो 'राजा मेला आणि मग त्याच्या दुःखाने राणी मेली' तेव्हा आपण घटनांचे कथन केवळ त्यांचा कालानुक्रम लक्षांत घेऊन करीत नसतो तर आणखी कांहीं तरी—त्याला तुम्ही त्या घटनांचा कार्यकारणसंबंध म्हणा—लक्षांत घेऊन करीत असतो ; म्हणजे फॉर्स्टर म्हणतो की हे दुसरे तत्त्वहि लक्षांत घेऊन करीत असतो. ह्या दुसऱ्या तत्त्वाला 'मूल्य' (value) विचार हे नांव दिले तर असे म्हणतां येईल की सर्वसामान्यपणे घटनांचा विचार केवळ त्यांचा कालानुक्रम लक्षांत घेऊन केला जात नाही तर त्यांचे मूल्य लक्षांत घेऊनहि केला जातो ; व घटना

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

जेव्हां त्यांच्या कालानुक्रमावरोवर ह्या मूल्यविचारासह आपल्या डोळ्यांपुढे येतात तेव्हांच 'कथानक' असे ज्याला उद्देशून म्हटले जाते त्याचा जन्म होतो.

गोष्ट ऐकतांना परवलीचा शब्द 'पुढे काय ?' हा असतो. तेथे आपले लक्ष पुढे पुढे सरकणाऱ्या घटनांवर केंद्रित झालेले असते, घटना कोणता वैशिष्ट्यपूर्ण आकार घेतात ह्यावरच केंद्रित झालेले असते. इतर प्रश्न विचारायला जणू आपणांस तेव्हां वेळच नसतो. (येथे वाचकांनी मुख्यत्वेकरून आपला बालपणचा म्हणजे जेव्हां आपल्या ठिकाणचा घटनांचा मूल्यविचार क्षीण असतो तेव्हांचा अनुभव लक्षांत घ्यावा.) परंतु कथानक म्हटले म्हणजे ह्या इतर प्रश्नांचा विचार अपरिहार्य होतो. 'पुढे काय घडले ?' ह्या प्रश्नाइतकाच 'तसेच का घडले ?' हा प्रश्न पदोपदी महत्त्वाचा ठरू लागतो. घटनांच्या कालानुक्रमापेक्षांही पुष्कळदां कथानकाच्या विचारांत वरील प्रश्नासारख्या प्रश्नांनाच विशेष महत्त्व येते. पुष्कळदां तर घटनांचा विचार करीत असतां आपले मन त्या ज्या कालानुक्रमाने घडल्या त्यांचा विचार न करतां केवळ त्यांच्या मूल्यांचा विचार करितांना दिसते. म्हणूनच असे म्हणावेसे वाटते कीं कथानकांत घटनांचे कथन असते ; परंतु त्यांत केवळ घटनांचा कालानुक्रम लक्षांत घेतलेला नसतो तर त्यांचे मूल्यहि सतत लक्षांत घेतलेले असते. एखाद्या कादंबरीच्या वा नाटकाच्या कथानकाचा विचार, हा एवढ्यासाठीं केवळ त्यांच्या गोष्टींचा विचार न ठरतां त्यांतील घटनांतून व्यक्त वा सूचित झालेल्या विविध मूल्यांचाहि विचार ठरतो.

म्हणूनच एखाद्या कादंबरीच्या वा नाटकाच्या कथानकाचा विचार करितांना ते कथानक ज्या अनेक लहानमोठ्या घटनांचे मिळून बनलेले असते त्या घटनांचा कार्यकारणविचार हा नेहमीच महत्त्वाचा ठरतो. हा कार्यकारणभाव प्रत्येक लहानमोठ्या घटनेच्या बाबतींत वाचक-प्रेक्षकांच्या दृष्टीने स्पष्ट व्हावा लागतो ; म्हणजे असे कीं तो आपणांस पटावा लागतो. ह्याचा अर्थ असा कीं, सदर घटना ज्या व्यक्तींच्या हातून ज्या संदर्भांत घडलेल्या असतात त्या व्यक्तींच्या हातून त्या विशिष्ट संदर्भांत त्या घडणे अपरिहार्य आहे हे आपणांस पटावे लागते. (येथे घटना हा शब्द त्याच्या व्यापक अर्थाने वापरला आहे. येथे घटना ह्या

सुखात्मिका आणि शोकात्मिका

शब्दांत कृतींबरोबर उक्तींचाहि समावेश केला आहे : दोन माणसांचें परस्परांशीं होणारें संभाषण ही देखील एक घटनाच आहे. एवढेंच नव्हे तर एखाद्या व्यक्तीनें स्वतःशीं केलेलें संभाषण हीहि घटना आहे.) नाटकांत वा कादंबरींत अमुक एक पात्र अमुक वेळीं असेंच कां वागलें व असेंच कां बोललें हें विचारण्याचा वाचकाला किंवा प्रेक्षकाला अधिकार असतो; व नाटक पाहतांना व कादंबरी वाचतांना सदर प्रश्न आपल्या मनाला तो एकसारखा विचारीत असतोहि. किंवाहूना हा प्रश्न स्वतःला विचारीत गेल्याशिवाय व त्याचें समाधानकारक उत्तर मिळविल्याशिवाय त्याच्या लक्षांत त्या कादंबरीचें किंवा नाटकाचें 'कथानक' येणारच नाही; व त्यानें कादंबरी वाचली किंवा नाटक पाहिलें असेंहि होणार नाही.

घटनांचें मूल्य लक्षांत घेत घेत त्या घटनांनीं जीवनाच्या दृष्टीनें अपरिहार्यपणें घेतलेल्या रूपाचा विचार म्हणजे कथानकाचा विचार ही कल्पना जर आपण मान्य केली तर शोकात्मिका व सुखात्मिका (येथें मुख्यतः त्यांच्या नाट्यात्मक आविष्कारांचा विचार अभिप्रेत आहे) ह्यांच्या कथानकांचें प्रकृतिभिन्नत्व आपल्या लक्षांत आल्यावांचून राहत नाही. शोकात्मिकेच्या कथानकांत मूल्य-विचाराला फारच महत्त्व येतें: शोकात्मिका पाहत वा वाचीत असतांना आपण तिच्यांतील प्रत्येक घटना एकसारखी तपासून घेत असतो. तिची सकारणता, तिची अपरिहार्यता आपणांस एकसारखी पटावी लागते. ही तिची सकारणता व अपरिहार्यता जर एकसारखी जाणवली नाही तर तिच्यासारख्या अनेक घटनांमधून उमळूं पाहणारें त्या शोकात्मिकेचें कथानक आपल्या दृष्टीनें नीटसे उमळत नाही, त्याची अपरिहार्यता पटत नाही, व म्हणून त्यामधून व्यक्त होऊं पाहत असलेलें जीवनाचें रूप धड अंग धरूं शकत नाही. खरी शोकात्मिका आपली मति कुंठित करिते : ती शोकात्मिका ज्या घटनांमधून व्यक्त झालेली असते त्यांतील प्रत्येक लहानमोठ्या घटनेची अपरिहार्यता आपणास पटलेली असते व म्हणून त्या सर्व घटनांचा अटळ शोकान्त आपली मति कुंठित करीत असतो. आपल्या बुद्धीनें विचारलेल्या सर्व प्रस्तुत प्रश्नांचें पूर्ण समाधान करून शेवटीं तिला कुंठित करणें हें शोकात्मिकेचें कार्य असतें. एवढ्यासाठीं तिच्या कथानकाची वीण फार पक्की

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

असावी लागते. तिच्या मधील सर्व घटनांचे धागेदोरे बळकट व नीट व्यवस्थित विणलेले असतात. ते सर्व प्रकारचा ताण एकसारखा सहन करू शकतात.

परंतु सुखात्मिकेचें तसें नसतें. तिच्या 'कथानका' चें स्वरूप वेगळें असतें. तें ज्या घटनांचें मिळून बनलेलें असतें त्यांचें स्वरूपच असें असतें कीं, आपण त्यांची सकारणता एका मर्यादेपलीकडे तपाशीत बसत नाहीं. त्या घटनांच्या आपण केलेल्या विचारांत मूल्यविचाराला जणूं इतकेसें महत्त्व नसतें; किंवा असें म्हणतां येईल कीं, सुखात्मिकेच्या संदर्भांत 'मूल्यविचार' ह्या शब्दप्रयोगाला एक वेगळा अर्थ येतो. हा मूल्यविचार शोकात्मिकेंतील घटनांच्या संदर्भांत केलेल्या मूल्यविचाराइतका कांटेकोर व सखोल मूल्यविचार नसतो. सुखात्मिकेच्या कथानकाचें एकंदर वातावरण असें असतें कीं त्यांत असल्या मूल्यविचाराला थाराच नसतो; किंबहुना असला कांटेकोर व सखोल मूल्यविचार करून जर आपण सुखात्मिका पाहूं वा वाचूं लागलों तर खऱ्या अर्थानें आपणांस तिचा आस्वाद घेतांच येणार नाहीं. ती ज्या प्रकारच्या जीवनानुभवांचें दर्शन आपणांस घडवीत असते त्या जीवनानुभवांचें स्वरूप असें असतें कीं त्यांत सखोल विचाराला कोठेंच स्थान नसतें; किंबहुना सखोल विचाराचा नुसता स्पर्श झाला तरी त्या अनुभवाचें जग वितळून जाण्याची भीति असते. ज्या व्यक्तींच्या संदर्भांत हा अनुभव प्रकट होत असतो त्या व्यक्तींपैकीं एकहि व्यक्ति आपल्या सभोवतीं घडणाऱ्या कोणत्याहि घटनेचा वा घटनांचा सखोलपणें - हॅम्लेटप्रमाणें किंवा ओथेल्लोप्रमाणें - विचार करितांना आपणांस दिसत नाहीं. त्या घटनांच्या मुळाशीं जाण्याचा व त्यामुळें आपल्यावर होणाऱ्या गंभीर परिणामांचा विचार करितांना दिसत नाहीं. प्रत्येक घटनेचा केवळ वरवर विचार करणें हीच सदर व्यक्तींची प्रकृति असते. स्वाभाविकच ह्या प्रकृत्यनुसारच त्या व्यक्तींच्या हातून उक्ति व कृति घडत असतात. त्या ज्याप्रमाणें खोल विचारांतून जन्मलेल्या नसतात त्याचप्रमाणें त्या खोल विचाराला जन्म देण्यासहि असमर्थ असतात; व म्हणूनच प्रेक्षक व वाचक ह्या भूमिकेनें जेव्हां आपण त्यांच्याकडे पाहतो तेव्हां आपली दृष्टीहि एका मर्यादेच्या पलीकडे चिकित्सक नसते.

सुखात्मिका आणि शोकात्मिका

हे ज्याप्रमाणे प्रहसनात्मक (farical) सुखात्मिकांच्या संदर्भात खरे ठरते त्याचप्रमाणे विशुद्ध सुखात्मिकेच्या आणि उपहासप्रधान सुखात्मिकेच्या संदर्भातही खरे ठरते. अर्थात् प्रहसनात्मक सुखात्मिकेचा आस्वाद घेतांना आपले नेहमीचे शंकेखोर मन ज्या प्रमाणांत निद्रिस्त असते त्या प्रमाणांत ते उपहासप्रधान वा विशुद्ध सुखात्मिकेचा आस्वाद घेतांना नसते हे उघड आहे. प्रहसनात्मक सुखात्मिकेमध्ये व्यक्तिदर्शनाला फारसे महत्त्व नसून घटनांच्या अत्यंत स्थूल दर्शनाला व त्या घटनांमधून जन्मलेल्या स्थूल औचित्यविसंगतींच्या दर्शनाला (ह्याचा ऊहापोह मागे बराच झालेला आहे) महत्त्व असल्यामुळे त्यामधील कृति-उक्तींचा विचार ह्या विविध स्थूल औचित्यविसंगतींपुरताच मर्यादित होत असतो. ज्या व्यक्तींच्या संदर्भात त्या गोचर होत असतात त्या व्यक्तींच्या दृष्टीने, तो क्वचितच होत असतो; म्हणजे घटनांचा विचार होत असतांना जो आपो-आपच व्यक्तिविचार व्हावयाला हवा तो होण्याची जणू येथे आवश्यकता वाटेनाशी होते. त्यामुळे तो होत असतो असे म्हणण्याऐवजी तो कधीच फारसा होत नसतो असे म्हणजेच अधिक सयुक्तिक ठरते; परंतु एखाद्या सुखात्मिकेत ज्या प्रमाणांत व्यक्तिविचाराला प्राधान्य येते - आणि ते उपहासप्रधान सुखात्मिकेत आणि त्याहिपेक्षा अधिक विशुद्ध विनोदगर्भ सुखात्मिकेत येणे अपरिहार्य असते - त्या प्रमाणांत तिच्यामधील घटनांची म्हणजे कृति-उक्तींची चौकशीहि आपण अधिक करितो. मागेच स्पष्ट केल्याप्रमाणे उपहास-प्रधान सुखात्मिका काय किंवा विशुद्ध विनोदगर्भ सुखात्मिका काय, मूलतः मनुष्यस्वभावावर एकसारखा प्रकाश टाकित असतात. विशुद्ध सुखात्मिकेचे कार्य तर माणूस हा माणूस कसा आहे, त्याच्या दुर्बलतेतच त्याचा माणूसपणा कसा आहे, तो जसा देव नाही तसाच दानवहि कसा नाही, आपल्या भोवतालच्या आपल्या-सारख्याच असंख्य माणसांत मिसळून जाणे व जीवन हे जगण्यासारखे आहे हे तो कसे एकसारखे पटवून देत आहे, ह्याचे नाट्यात्मक दर्शन घडविणे हेच आहे. ज्याप्रमाणे श्रेष्ठ दर्जाची शोकात्मिका परिस्थिति वा दैव ह्यांच्यापेक्षांहि नाणसानेच आपल्या हाताने आपल्या जीवनांत अचानक दुःख कसे निर्माण केले आहे ह्याचे चित्र रेखाटीत असते त्याचप्रमाणे श्रेष्ठ दर्जाची सुखात्मिका जीवनांतील खरा आनंद, खरी प्रसन्नता, खरे सुख हे दैव वा परिस्थिति ह्यांनी निर्माण

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

केलेले नसून ते माणसांनीच आपल्या माणुसकीने निर्माण केलेले असते ह्याचा जणू आपणांस साक्षात्कार घडवीत असते. तेव्हां श्रेष्ठ दर्जाच्या शोकात्मिकेप्रमाणेच अशा प्रकारच्या सुखात्मिकेतहि व्यक्तिविचाराला महत्त्व येते - अर्थात् आधीं सुखविल्याप्रमाणे एका मर्यादेपर्यंत. आणि ह्या व्यक्तिविचाराच्या पोटीं मूल्यविचार आपोआपच येतो. येथेहि थोड्या वेगळ्या प्रकारे पण व्यक्तींच्या कृति-उक्तींचे मूल्य आपण तपासू लागतो; तत्संबंधीं विचार करू लागतो. त्यांचा जीवनाच्या संदर्भातील अर्थ लक्षांत घेऊं लागतो. शोकात्मिका व सुखात्मिका ह्यांच्या कथानकांचे प्रकृतिभिन्नत्व लक्षांत घेतांना वरील विचार उपयुक्त ठरावा.

वरील विचाराला आणखी एका महत्त्वाच्या विचाराची जोड द्यावयास हवी. शोकात्मिकेच्या कथानकाचा विचार करितांना त्यांत मूल्यविचाराला महत्त्व येते ही गोष्ट खरी; परंतु ह्या कृति-उक्तींच्या मूल्यविचाराइतकेच त्यांत घटनांच्या कालानुक्रमविचाराला, पर्यवसानविचारालाहि महत्त्व येते. शोकात्मिकेत कृति-उक्तींचे म्हणजेच घटनांचे जें अटळ पर्यवसान होणार असते त्याकडे आपले एकसारखे लक्ष असते व आतां काय होणार हा प्रश्न आपले मन आपणांस एकसारखे विचारीत असते. सुखात्मिकेत मात्र असे नेहमीच होते असे नाही. तेथे मूल्यविचाराला जसे एका मर्यादेपेक्षां अधिक महत्त्व नसते, तसेच पुष्कळदां कालानुक्रमविचारालाहि महत्त्व नसते. तेथे प्रत्येक क्षण जणू सारख्याच महत्त्वाचा असतो. तो सारखाच सुखोत्पादक असतो. 'साष्टांग नमस्कार' किंवा 'म्युनिसिपालिटी' सारख्या सुखात्मिकेच्या 'कथानकां' चा विचार केला कीं, त्यांत घटनांच्या कालानुक्रमविचाराला कितपत महत्त्व आहे हे शटकन् लक्षांत येईल. ह्या दोन्ही सुखात्मिकांमध्ये प्रतिक्षणीं जें 'घडते' तेंच इतके 'सुखद' आहे कीं त्यांत 'पुढें काय घडणार?' ह्या प्रश्नाला आपण फारसे महत्त्व द्यावयास तयारच नसतो. असे शोकात्मिकेच्या संदर्भांत कधीं तरी घडणे शक्य आहे काय? तेथे घटनांचा कालानुक्रमविचार व पर्यवसानविचार हा नाही म्हटले तरी मूल्यविचाराइतकाच महत्त्वाचा ठरतो.

श्रेष्ठ दर्जाच्या शोकात्मिकांमधील पात्रे हीं एकाकी भासतात. त्यांचा एकाकीपणा आपणांस पाहतांच जाणवतो. हॅम्लेट हा एकाकी आहे;

सुखात्मिका आणि शोकात्मिका

ऑफेलिया ही एकाकी आहे; ऑथेल्लो, डेस्डमोना, लियर, सुधाकर, सिंधु, शुक्राचार्य ह्या एकाकी व्यक्ति आहेत. शोकात्मिकांसंबंधी बोलत असता आपण 'एकच प्याला' ही सिंधूची वा सुधाकराची शोकात्मिका आहे, 'हॅम्लेट' ही हॅम्लेटची शोकात्मिका आहे, 'डॉल्स हाउस' ही नोराची शोकात्मिका आहे, अशी भाषा वापरतो. परंतु सुखात्मिकांच्या संदर्भात आपण अशी भाषा वापरतो काय ? 'संशयकल्लोळ' नाटकांत फाल्गुनरावाला महत्त्व असेल; परंतु 'संशयकल्लोळ' ही फाल्गुनरावाची सुखात्मिका आहे किंवा 'सौभद्र' ही अर्जुनाची किंवा श्रीकृष्णाची सुखात्मिका आहे असे आपण म्हणू शकू काय ? मला वाटते, आपण असे कधीहि म्हणू शकणार नाही; किंबहुना असे म्हणणे आपणांस कसेसेच वाटेल. शोकात्मिका ही जशी एका व्यक्तीची असू शकते - नव्हे, बहुधा असते - तशी सुखात्मिका ही एका व्यक्तीची असू शकत नाही. ती अनेक व्यक्तींच्या एकत्र येण्यानेच खरोखर निर्माण होत असते. फाल्गुनरावाच्या भोवतालचीं माणसे लक्षांत न घेतां आपण 'संशयकल्लोळ' चा विचारच करू शकणार नाही; परंतु 'हॅम्लेट'चा किंवा 'ऑथेल्लो'चा विचार करितांना आपल्या डोळ्यांपुढे हॅम्लेट-ऑथेल्लोखेरीज फारच थोडीं माणसे येतात. वस्तुतः त्यांतील नाट्यहि अनेक व्यक्तींच्या दैववशात् व प्रसंगवशात् एकत्र येण्याने आकारास आलेले जीवननाट्य आहे; परंतु ह्या भीषण जीवन-नाट्याचे स्वरूप असे आहे कीं, ते स्वरूप त्याला प्राप्त व्हायला मुख्यतः एखाददुसऱ्या व्यक्तीचे अनन्यसाधारण व्यक्तिमत्त्वच कारणीभूत झालेले आहे. म्हणूनच ह्या नाट्याचा विचार करू जातांच ह्या अनन्यसाधारण व्यक्ति तेवढ्या डोळ्यांपुढे उभ्या राहतात; व त्या शोकात्मिका म्हणजे केवळ ह्या व्यक्तींच्याच शोकात्मिका असा प्रत्यय येतो.

परंतु असा प्रत्यय सुखात्मिकांच्या संदर्भात येणार नाही. त्यांचा विचार करितांना नेहमीं अनेक व्यक्ति डोळ्यांपुढे येतात. 'संशयकल्लोळ' म्हटले कीं फाल्गुनराव, कृत्तिका, आश्विनशेठ, रेवती, भादव्या हीं सगळींच पात्रे जणू अहमहमिकेने पुढे येतात. रावबहादुर, भद्रायू, शोभना, शंतनू, त्रिपुरी, मल्लीनाथ ह्या सर्वासकट 'साष्टांग नमस्काराचा' विचार करणे भाग आहे असे वाटते. हीच गोष्ट 'अंमलदारची'. ह्या प्रत्येक गटाच्या अग्रभागीं एखाददुसरी

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

व्यक्ति असते ; नाहीं असें नाहीं. 'संशयकल्लोळ' मध्ये तो फाल्गुनराव असेल, 'साष्टांग नमस्कार' मध्ये रावबहादुर असतील, 'अंमलदार' मध्ये तो ढेरेसाहेब असेल ; परंतु हे तिघे जणू संघनायक आहेत. ते ज्या संघांत आहेत त्या संघांपासून हॅम्लेट, ऑथेल्लो, सुधाकर ह्यांच्यासारखे ते वेगळे राहू शकत नाहीत. ह्या प्रत्येक नाटकांत ज्या सुखद नाट्याचा प्रत्यय आपणांस येत आहे ते एकट्या दुकट्याच्या संदर्भांत घडलेले नाट्य नसून एका संघाने निर्मिलेले नाट्य आहे. असें कां होतें ? एखाद्या सुखात्मिकेचा विचार हा केवळ एखाददुसऱ्या व्यक्तीच्या संदर्भांत कां केला जात नाही ? अमुक एक सुखात्मिका ही अमुक एका व्यक्तीची सुखात्मिका आहे असें कां म्हटले जात नाही ? ह्या प्रश्नांचें उत्तर असें आहे कीं, सुखात्मिकेंत अनन्यसाधारणापेक्षां सर्वसाधारणाला व तत्संबद्ध मनुष्यसुलभ दौर्बल्यांनाच महत्त्व असल्यामुळे तिचें पाऊल अशा प्रकारच्या अनेकांवाचून कधींच पुढें पडत नाही. हे अनेक म्हणजे खऱ्याखऱ्या अनन्यसाधारण व्यक्तित्वसंपन्न अशा व्यक्ति नसून पुष्कळदां विशिष्ट मनुष्यस्वभावांचे नमुने असतात. ते विक्षिप्त भासतात. परंतु हा विक्षिप्तपणा त्यांच्या अनन्यसाधारण व्यक्तिमत्त्वांचा द्योतक नसून तो त्यांच्या ठिकाणच्या मनुष्यसुलभ दौर्बल्याचें दर्शन वाजवीपेक्षां अधिक ठळक स्वरूपांत घडविल्यामुळे गोचर होत असतो. एका दृष्टीनें ते सर्वसाधारणालाच आलेले विक्षिप्तपणाचें रूप असतें. फाल्गुनरावाच्या भोवतालचीं माणसें - म्हणजे कृत्तिका, रेवती, अश्विनशेठ, भादव्या, वैशाखशेठ इत्यादि हीं जर आहेत तशीं नसतीं, म्हणजे तीं जर सुखात्मिकेला साजेशीं नसतीं, तीं जर प्रत्येक घटनेचा अत्यंत गंभीरपणें, त्या घटनेचें खरेंखुरें मूल्य लक्षांत घेऊन विचार करणारीं असतीं तर 'संशयकल्लोळ' ही सुखात्मिकाच संभवली नसती. एवढेंच नव्हे तर मग ती एखाद्या वेळीं फाल्गुनराव ह्या व्यक्तीची शोकात्मिकाच झाली असती ; म्हणजे फाल्गुनरावाचा ऑथेल्लो झाला असता. आज ती फाल्गुनरावाची शोकात्मिका होत नाही ह्याला केवळ फाल्गुनरावाचें कर्तृत्व वा अकर्तृत्व कारण नाही, तर त्याच्या भोवतालच्या सर्व पात्रांचें कर्तृत्व वा अकर्तृत्व कारण आहे. फाल्गुनरावासकट हीं सर्व पात्रें 'संशयकल्लोळ'ची सुखात्मिका करण्यासाठीं जणू सारखींच धडपड करीत आहेत व म्हणूनच ह्या धडपडींत

सुखात्मिका आणि शोकात्मिका

त्यांना यश येतं आहे. ही घडपड केवळ एकट्यादुकट्याने केली असती तर हे यश आलं असतं की नाही याची शंका आहे.

शोकात्मिका ही काव्यात्म होणं जितकं शक्य आहे तितकं सुखात्मिका ही काव्यात्म होणं शक्य नाही. शोकात्मिका आणि काव्य ह्यांचा फार जवळचा संबंध आहे. शोकात्मिका ही काव्याला सहजगत्या जन्म देते; एवढेच नव्हे तर काव्यात्मता हा श्रेष्ठ दर्जाच्या शोकात्मिकेचा सहजधर्म आहे. तिच्यामधून व्यक्त होणाऱ्या जीवनानुभवाचें स्वरूपच असें असतं कीं, त्याच्या पथार्थ अभिव्यक्तींत काव्यात्मता अवतरणें जणूं अपरिहार्यं होतें. शेक्सपियरच्या सर्वच श्रेष्ठ शोकात्मिका वाचतांना आपणांस हा प्रत्यय आल्यावांचून राहात नाहीं. विचार करणें, अन्तर्मुख होणें, आपणांस येत असलेला अनुभव न्याहाळणें ही शोकात्मिकेमधील प्रमुख पात्रांची जणूं प्रकृतीच असते. हीं पात्रें नेहमींच आपणांस येत असलेल्या विविध अनुभवांसंबंधीं अन्तर्मुख होऊन विचार करितांना दिसतात. त्या अनुभवांचा त्यांच्या प्रत्यक्ष हिताहिताशीं निकटचा संबंध असल्यामुळे त्यांचा तत्संबंधींचा विचार नेहमींच भावगर्भ होतो. पात्र हे ज्या प्रमाणांत अन्तर्मुख होऊं शकत असेल—आणि सर्वच प्रमुख पात्रें अशा प्रकारें एकसारखीं अन्तर्मुख होत असतात—त्या प्रमाणांत त्यांच्या विचारांत तत्त्वचिंतनाचा भाग जास्त येऊं लागतो; व ह्याला कल्पनाशक्तीची जोड मिळाली कीं त्यांत काव्यात्मता अवतरूं लागते. हॅम्लेट, ऑथेल्लो, डेस्टिमोना, लियर ह्यांचीं स्वगतें किती काव्यात्म आहेत? आणि ही काव्यात्मता बांडगूळवजा नाहीं. त्या ठिकाणीं जें नाट्य व्यक्त होऊं पाहत आहे त्याच्या अभिव्यक्तीला ती अत्यावश्यक आहे. किंबहुना त्याची अभिव्यक्ति काव्यात्म झाली नाहीं तर तिच्यांत विलक्षण उणीव निर्माण होईल असें वाटतें. शोकात्मिकेचें एकंदर वातावरण म्हणूनच काव्यात्मतेला अत्यंत अनुकूल असतें. तेथें काव्य हे नाट्याला केवळ मदत करीत नाहीं, तर नाट्याला एकसारखा उठाव देत असतें.

ह्या उलट सुखात्मिकेचें आहे. सुखात्मिकेला जणूं काव्यात्मतेचें वावडें आहे. सुखात्मिकेतील पात्रें क्वचितच खऱ्या अर्थानें अन्तर्मुख होतात. अन्तर्मुख होणें हा त्यांचा धर्म नव्हे. वहिर्मुखता हाच त्यांचा धर्म. अनुभव न्याहाळणें, त्यांच्या

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

स्वरूपाविषयीं चिंतन करणें व तत्त्वविचार करणें ही त्यांची प्रकृति नव्हे. स्वाभाविकच त्यांच्या उक्तींमधून खऱ्याखुऱ्या काव्याचा प्रत्यय येणें एकंदरीनें कठीण आहे. सुखात्मिकेचें कार्य म्हणजे विविध प्रकारच्या औचित्यविसंगतींचें सुखद दर्शन घडविणें; मग त्या मनुष्यस्वभावांतील असोत, मानवी आचार-विचारांतील असोत वा स्थूल घटनांमधील असोत. ह्या दर्शनानें हास्योत्पादन साधणें हा त्यांचा हेतु. हाच त्यांचा हेतु व हेंच त्यांचें प्रयोजन असल्यामुळे त्यांच्या आविष्कारांत खरीखुरी काव्यात्मता अवतरणें प्रकृतिशः कठीण आहे. काव्य हें प्रकृतीनें गंभीर आहे; व त्यामुळेच हास्य आणि काव्य ह्यांचा संबंध, माझ्या समजुतीप्रमाणें, जवळचा नाही. विनोदी पत्र ह्या शब्दप्रयोगाचा अर्थ मला कळूं शकतो. परंतु विनोदी काव्य ह्या शब्दसंहतीचा अर्थ मला कळत नाही. केवळ कल्पनारम्य वातावरणांत हास्य हें काव्यात्मतेला पोषक ठरण्याची शक्यता आहे; परंतु येथेहि खऱ्याखुऱ्या काव्यात्मतेचा साक्षात्कार होतो का, हा प्रश्नच आहे. 'सौभद्र' नाटकांतील श्रीकृष्ण-रुक्मिणीसारख्या दोन प्रेमिकांच्या संवादांमधून हा संमिश्र प्रत्यय येण्याचा संभव आहे. परंतु येथेहि आपणांस प्रत्यय येतो तो काव्याचा कीं काव्याभासाचा? मला वाटतें प्रत्यय येतो तो काव्याचा नसून काव्याभासाचाच : कल्पनाचमत्कृतींतून जन्माला येणाऱ्या 'काव्याचा' : केवळ गमतीदार कल्पनाविलास म्हणजे काव्य नव्हे व केवळ गमतीदार कल्पनाचमत्कृतींची सुखद अनुभूति म्हणजे काव्यानुभूति नव्हे. ही अनुभूति जिला काव्यानुभूति असें खऱ्या अर्थानें म्हणतां येईल तिच्या फार झाल्यास, सीमाप्रांतावर घुटमळणारी अनुभूति आहे. ह्याचा अर्थ असा कीं, काव्याचा जो प्रांत आहे त्याच्या सीमारेषेवर, फार झाल्यास, हास्याला थोडेफार स्थान असावें. अनुभवाचें चमत्कृतिजनक स्वरूप लक्षांत घेण्याऐवजीं त्याचें सम्यक् रूप लक्षांत घेण्याकडे खरोखर काव्याची प्रवृत्ति आहे; तेव्हां ह्या गोष्टीला जिच्यांत फार थोडा वाव मिळतो त्या सुखात्मिकेंत काव्याला स्थान तें कितीसें असणार ?

येथें एक प्रश्न उपस्थित होतो : शेक्सपियरच्या 'मिडसमर नाइट्स ड्रीम', 'अँज यू लाइक इट', 'टॅपेस्ट' सारख्या नाटकांत जें सुखात्म नाट्य निर्माण होतें त्याचें स्वरूप काय ? मला वाटतें, आपण वर जे सुखात्मिकांचे

सुखात्मिका आणि शोकात्मिका

प्रकार कल्पिले आहेत त्यांतील कोणत्याही प्रकारांत ते वसत नाहीं. त्यांत अनेकदां - नव्हे, वव्हंशीं जी कल्पनेची सृष्टि निर्माण केलेली असते ती स्वप्नसदृश असते. तिचें सगळेंच वातावरण थोडें जगावेगळें भासतें. त्यांत वावरणाऱ्या व्यक्ति स्थल, काल व व्यवहार इत्यादींच्या नेहमींच्या बंधनांनीं फारशा जखडलेल्या नसतात. हीं बंधनें त्या सृष्टींत जणूं आपोआपच शिथिल झालेलीं असतात. ह्या वातावरणांत कल्पकतेच्या थोड्याफार स्वैर विलासाला वाव असतो ; व हा विलास एक प्रकारचें मनमोकळेपणाचें व प्रसन्न वातावरण निर्माण करीत असतो. हें नाट्य म्हणजे एक प्रकारची क्रीडा. क्रीडा ज्या विमुक्त वृत्तीनें केली जाते त्याच वृत्तींतून हें नाट्य जणूं जन्माला येतें. मनाची उत्फुल्ल वृत्ति त्यामधून ठिकठिकाणीं प्रगट होत असते. ह्या वृत्तीला जसें गांभीर्य हें वावडें असतें त्याचप्रमाणें प्रहसनांत शोभून दिसणारा केवळ बालिशपणाहि वावडा असतो. ती थोडीफार बालसदृश असते. तिच्यांत एक प्रकारची निरागसता व्यक्त होत असते. शेक्सपियर ह्याहि नाट्यांतून कांहीं तरी जीवनाभिप्राय व्यक्त करीत असतो ; नाहीं असें नाहीं ; व एक प्रकारची काव्यात्मताहि त्यांतून ठिकठिकाणीं प्रगट होत असते. परंतु ह्या काव्यात्मतेचें स्वरूप थोडेंसें केवळ कल्पनाविलासात्मक असतें. कल्पनाचमत्कृतीला तिच्यांत महत्त्वाचें स्थान असतें. खरें म्हणजे ही खरीखुरी काव्यात्मता नसून तो केवळ काव्यात्मतेचा आभास ठरतो. अशा प्रकारच्या सुखात्म नाट्याला त्यामुळें उठाव मिळतो इतकेंच ; कारण ह्या नाट्याचें स्वरूपच तसें असतें. अन्तर्मुखतेतून प्रकट होणारें खरें काव्य येथेंहि अशक्य असतें.

आतां शोकात्मिका व सुखात्मिका ह्या दोन नाट्यप्रकारांतील संवादांविषयीं : संवाद, मग तो शोकात्मिकेमधील असो वा सुखात्मिकेमधील असो, तो खऱ्या अर्थानें नाट्यात्म असला पाहिजे हें उघडच आहे. पण नाट्यात्म संवाद म्हणजे काय ? ही नाट्यात्मता संवादांत आपणांस केव्हां जाणवते व केव्हां जाणवत नाहीं ? मेळ्यांतील संवाद हे नाट्यात्म नसतात ते कां ?

नाटकांत जेव्हां दोन किंवा दोनांपेक्षां अधिक माणसें बोलत असतात - एवढेंच नव्हे तर जेव्हां एखादें पात्र एकटेंच स्वतःशीं कांहीं तरी बोलत असतें - तेव्हां

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

त्यांचें तें बोलणें आपल्यासारख्या ऐकणाऱ्याला एकाच वेळीं स्वाभाविक, अपरिहार्य व नाट्यदृष्ट्या अर्थपूर्ण भासावें लागतें. ही त्याची अपरिहार्यता व नाट्यदृष्ट्या अर्थपूर्णता जर आपणांस एकसारखी जाणवूं शकली नाही तर त्यामधून खऱ्याखुऱ्या नाट्यात्मतेचा साक्षात्कार आपणांस होत नाही. जेव्हां एखाद्या नाटकांतील संवाद व स्वगतें हीं विनबुडी असतात तेव्हां आपणांस जाणवतें तें खरेंखुरें नाट्य नसून तो केवळ नाट्याभास असतो. खरा नाट्यात्म संवाद हा अंगासरसा असतो; त्याच्या अंगावर जसें यत्किंचितहि फाजील मांस नसतें तसा तो वाजवीपेक्षां कमी मांसलहि नसतो. जें त्यांतून व्यक्त होऊं पाहण्याऱ्या नाट्याला अनावश्यक तें कितीहि श्रवणीय, कितीहि मोहक कां असेना, त्याला त्याचें आकर्षण वाटत नाही. अलंकरणासाठीं अलंकरण, श्रुतिमधुर रचनेसाठीं श्रुतिमधुर रचना, काव्यात्मतेसाठीं काव्यात्मता ह्या गोष्टींचें खऱ्या नाट्यात्म संवादाला वावडें असतें. त्याचें लक्ष प्रेक्षकांच्या टाळ्यांकडे कधींच नसतें. कोणताहि परिणाम साधणें हा त्याचा हेतु नसतो. त्याचा अवतार स्वाभाविक भासतो; व म्हणूनच तो एकंदर नाट्याच्या दृष्टीनें आवश्यक ठरणारा परिणाम, खरें म्हणजे, सहज साधूं शकतो. खऱ्याखुऱ्या नाट्याला जर खरोखर कशाचा कंटाळा असेल तर तो नाटकीपणाचा; म्हणून खऱ्या नाट्यात्म संवादांत ते ऐकणाऱ्या प्रेक्षकांची जाणीव कधींच व्यक्त होत नाही.

नाट्यात्म संवादांसंबंधींचें वरील विवेचन स्थूलमानानें शोकात्मिका व सुखात्मिका ह्यांतील संवादांना सारखेंच लागूं पडत असलें तरी प्रत्यक्षांत ह्या दोन नाट्यांची प्रकृति वेगवेगळी असल्यामुळें त्यांच्यांतील संवादांचें स्वरूपहि वेगवेगळें असल्याचें आढळून येतें. शोकात्मिकेंतील संवाद हे अधिक बांधीव असतात. त्यांची अपरिहार्यता आणि अर्थपूर्णता आपणांस विशेषेंकरून जाणवत असते व आपणहि तत्संबंधीं विशेष दक्ष असतो. सुखात्मिकेंतील संवाद हे तितकेसे बांधीव नसावेत असें वरवर पाहतां वाटतें. तिच्यांतून व्यक्त होणाऱ्या नाट्याचें स्वरूपच असें असतें कीं, तेथें प्रत्येक उक्तीची अपरिहार्यता, अर्थपूर्णता तपासून घेण्याची जणूं आपणांस आवश्यकताच भासत नाही. एका मर्यादेपर्यंत ऐसपैसपणा ह्या संवादांत जणूं खपून जात असावा असें सकृद्दर्शनीं वाटते.

सुखात्मिका आणि शोकात्मिका

सुखात्मिकेमधील पात्रांच्या हातून घडणाऱ्या कृतींचा त्यांच्या हिताहिताशी फार खोलवर संबंध पोचत नसल्यामुळे, म्हणजे त्या कृतींचा त्यांच्या जीवनावर फारसा खोलवर परिणाम होत नसल्यामुळे, ह्या कृति सूचित करणारे किंवा ह्या कृतींमध्ये परिणत होणारे सुखात्मिकेमधील संवाद हे, शोकात्मिकेमधील संवादाच्या दृष्टीने अर्थपूर्ण (significant) त्या दृष्टीने अर्थपूर्ण नसतात. त्यांच्या 'अर्थपूर्णतेला' एक वेगळाच अर्थ असतो. ते अर्थपूर्ण असतात 'ह्याचा अर्थ एवढाच की, सुखात्मिकेतील 'नाट्याला' त्यांची आवश्यकता असते. सुखात्मिकेच्या कथानकांत घटनांच्या संदर्भातील कालानुक्रमविचाराला फारसे महत्त्व नसते. तेथे विक्षिप्तपणांत जवळजवळ तुल्यबळ असलेल्या अनेकांच्या एकत्र येण्याला व कांहीं काळ एकत्र नांदण्याला विलक्षण महत्त्व असते. ह्या अनेकांचे एकत्र येणे प्रतिक्षणी ज्या गंमतीदार स्थूल औचित्यविसंगति एकसारख्या निर्माण करित असते किंवा त्यावर प्रकाश टाकीत असते त्यांतच सुखात्मिकेचे यश असते. आणि हे सगळे सुखात्मिकेला संवादांच्या द्वारांच साधावयाचे असते. सुखात्मिकेचे वरूनवरून ऐसपैस दिसणारे संवाद ह्या दृष्टीने अर्थपूर्ण असतात. किंबहुना सुखात्मिकेत घटनांच्या कालानुक्रमविचाराला फारसे महत्त्व नसल्यामुळे तर तिच्यांत संवादांना व त्यामधून प्रतिक्षणी निर्माण होणाऱ्या नाट्याला शोकात्मिकेपेक्षांहि अधिक महत्त्व येते. संवाद हा सुखात्मिकेचा प्राण ठरतो. वरच सुखात्मिकेतील पात्रांसंबंधी बोलतांना 'विक्षिप्तपणांत हीं एकमेकांशीं तुल्यबळ' असतात असे सूचित केले आहे. हे त्यांचे तुल्यबलत्व आपणांस त्यांच्या मुखांतून बाहेर पडणाऱ्या संवादांमधूनच जाणवते व जाणवावे लागते. 'साष्टांग नमस्कार' मधील रावबहादुर, भद्रायू, शोभना, मल्लीनाथ हे विक्षिप्तपणांत जणू तुल्यबळ आहेत. त्यांनीं संबंध नाटकांत जणू एकमेकांना सावरून धरले आहे. पण हे आपणांस जाणवते कसे ? त्यांच्या मुखांमधून बाहेर पडणाऱ्या उक्तींवरून : त्यांच्यामधील संवादांमधूनच. 'संशयकल्लोळ', 'म्युनिसिपालिटी', 'अंमलदार' ह्या नाटकांतील पात्रे डोळ्यांपुढे आणतांच ही गोष्ट लक्षांत येते. ह्या सर्वच नाटकांत संवादांना अनन्यसाधारण स्थान आहे. ते पुष्कळदां अर्थशून्य भासतात व म्हणून नाट्यदृष्ट्या त्यांची 'अर्थपूर्णता' आपणांस जाणवत असते. 'साष्टांग नमस्कार' सारख्या नाटकांत पुष्कळदां कांहींच 'घडत' नाही ; काल जणू स्थिरावल्यासारखा भासतो. भविष्याबद्दलचे

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

आपलें कुनूहल जणूं मंदावतें. आपलें सगळें लक्ष वर्तमानावरच केंद्रित होत असतें. वर्तमानच इतकें प्रेक्षणीय, श्रवणीय असतें कीं आपण 'पुढें काय होणार ?' हा प्रश्नच विचारीनासे होतो. अशा वेळीं संवादांना केवढें कठीण कार्य करावयाचें असतें; व हें कार्य ते व्यवस्थितपणें करीत असतात. 'पुढें काय ?' हा प्रश्नच निर्माण न करणारे, ह्या प्रश्नाला चालना न देणारे, ह्या प्रश्नाचा जणूं आपणांस विसर पाडणारे हे संवाद (असले संवाद शोकात्मिकेंत सांपडणें अशक्य) एका दृष्टीनें अर्थशून्य असतात; परंतु अर्थशून्य असूनहि नाट्यदृष्ट्या ते अत्यंत अर्थपूर्ण वाटत असतात. एवढ्यासाठीच वर म्हटलें कीं ते अर्थशून्य असतात म्हणूनच अर्थपूर्ण होतात. येथें जणूं शून्यांतून एक सृष्टि जन्माला येत असते. ज्या पात्रांच्या मुखांतून हे संवाद बाहेर पडत असतात त्या पात्रांचा जिवंतपणा आपणांस तद्वारांच जाणवत असतो. रावबहादुर, शोभना, तिचा भाऊ, भद्रायू, मल्लीनाथ, हे जेव्हां एकमेकांशीं बोलतात तेव्हां पुष्कळदां कांहींच 'घडत' नसतें, परंतु तेथें कांहीं न 'घडणें' हेंच नाट्यदृष्ट्या घडणें आवश्यक असतें व हें नेमके कार्य संवाद साधीत असतात.

स्वाभाविकच असल्या संवादांचें स्वरूप खऱ्या अर्थानें अनौपचारिक होतें. त्यांत कोटित्वाला भरपूर वाव मिळूं शकतो. किंबहुना कोटित्वानें त्यांना अनेकदां नाट्यदृष्ट्या उठाव मिळतो. वेगवेगळ्या प्रकारचे कल्पनांचे गमतीदार न्यास सदर संवादांत साधतां येतात. कल्पनाचमत्कृतीला त्यांत मोठ्या थाटानें मिरवतां येतें. उदात्त व क्षुद्र कल्पनांची सांगड घालून साधलेली अर्थपूर्ण चमत्कृति त्यांना शोभा आणते. सारांश, वेगवेगळ्या प्रकारचीं साधर्म्यें व वैधर्म्यें ज्या कल्पकतेच्या सहज लक्षांत येऊं शकतात व विविध प्रकारच्या कल्पनाचमत्कृतिपूर्ण औचित्य-विसंगति निर्माण करण्याकरितां व समाजांतील आचार-विचारविषयक औचित्य-विसंगतींवर गमतीदार प्रकाश टाकण्याकरितां जी कल्पकता त्यांचे विविध प्रकारचे न्यास साधूं शकते अशा कल्पकतेच्या स्वैर विलासाला सदर संवादांत भरपूर वाव मिळतो. देवल, कोल्हटकर, गडकरी, अत्रे, पु. ल. देशपांडे ह्यांच्याजवळ ही असलीच असाधारण कल्पकता आहे व म्हणूनच त्यांच्या सुखात्मिकांमधील असल्या प्रकारचे संवाद म्हणजे सुखात्मिकेंतील संवादांचीं जणूं प्रात्यक्षिकेंच

आहेत. सुखात्मिकेच्या दृष्टीने अत्यंत नाट्यात्म पण वरवर पाहतां अर्थशून्य भासणारे संवाद कसे लिहावेत हे अत्रे, गडकरी, पु. ल. देशपांडे ह्यांच्याकडून शिकावे. खऱ्याखऱ्या सुखात्मिकेतील संवाद ऐकत असतांना भुजाऱ्याच्या भट्टीवर लाह्या फुटतांना जें दृश्य दिसतें तशाच प्रकारचें प्रेक्षणीय व 'श्रवणीय दृश्य' अनुभवास येते. एका अर्थशून्यतेला दुसरी अर्थशून्यता जणूं झेलून धरीत असते. कोटीवर प्रतिकोटी होत असते व एक उपहास दुसऱ्या उपहासाला जन्म देत असतो. आपण हसतो तें एकाच वेळीं किती तरी विविध प्रकारच्या जाणिवानीं : एखाद्या शिष्टमान्य व रूढ आचाराची वा विचाराची हास्यापदता जाणवल्यानें आपण हसत असतो ; परंतु त्याबरोबरच ती कल्पनांच्या ज्या गमतीदार न्यासामुळे आपल्या लक्षांत आलेली असते त्या न्यासांतून जन्मलेल्या अनपेक्षित कल्पनाचमत्कृतींच्या जाणिवेनें आपण एकाच वेळीं स्तिमित होत असतो व सुखावूनहि जात असतो. ही सर्वच रचना खटकेवाज असते, श्रुतिमधुर असते व हे तिचें केवळ श्रुतिमाधुर्यहि आपण त्याच वेळीं चाखीत असतो. (उदा० ' संशयकल्लोळ ' मधील कृत्तिकेचीं भाषणे.) सुखात्मिकेतील संवादांत शब्दांच्या नादांना आपोआपच महत्त्व येतें. हे शब्द, नाहीं म्हटलें तरी, शोकात्मिकेच्या संवादांतील शब्दांच्या मानानें अधिक बुद्धिपुरस्सर योजलेले असतात. सुखात्मिकेच्या संवादांची भाषा ही अंगासरशी खरी ; परंतु येथें अंगच जरा ऐसपैस असतें. त्यामुळे भाषाहि, नाहीं म्हटलें तरी, स्वतंत्रपणें डोळ्यांत भरल्याखेरीज राहत नाहीं. जोंपर्यंत ' काय घडतें ' ह्याला महत्त्व नसतें तोंपर्यंत तुमचें-आमचें लक्ष त्यावर खेचलें जाण्याऐवजीं भाषेकडे म्हणजे संवादांतील शब्दांच्या द्वारां व्यक्त होणाऱ्या गमतीदार कल्पनांकडे खेचलें जाणें अपरिहार्य असतें. शोकात्मिकेच्या भाषेचा कटाक्ष स्वतःकडे तुमचें लक्ष न वेधतां तें सतत आशयाकडे वेधण्याकडे असतो. तेथें भाषेचें वैभव, तिचें सामर्थ्य आपल्या जरा उशिरां लक्षांत येतें ; आशयानें मन पूर्णपणें भारल्यावर लक्षांत येतें. सौंदर्यानें निथळलेली असूनहि आपल्या सौंदर्याला आशयाच्या आड येऊं न देण्याची तपस्या जणूं शोकात्मिकेची भाषा आचरीत असते. त्या तपस्येला फळ आलें तर तिचें सार्थक होतें. ह्या दृष्टीने शेक्सपियरच्या शोकात्मिकांमधील भाषेचा विचार महत्त्वाचा ठरतो.

शोकात्मिका :

अनुभूतीचें स्वरूप

हॅम्लेट, ऑथेल्लो, किंग लियर हीं
नाटकें पाहतांना किंवा हार्डीची
'ट्रेस', टॉलस्टायची 'अॅना करेनिना'
ह्यांसारख्या कादंबऱ्या वाचतांना

आपणांस जो अनुभव येतो त्याचें स्वरूप काय असतें ? तो अनुभव शोकात्म असतो हें नक्की. त्याचा स्थायीभाव दुःख, दारुण दुःख हाच असतो हेंहि खरें. पण हें दुःख कशाबद्दल असतें? मानवांवर आलेल्या व येणाऱ्या आपत्तींबद्दल हें दुःख असतें. ज्या मानवांवर ह्या आपत्ति येत असतात वा आलेल्या असतात ते दुष्ट असतात का ? क्षुद्र असतात का ? त्यांच्या दुष्टपणामुळें वा क्षुद्रत्वामुळें त्यांच्यावर ह्या आपत्ति कोसळत असतात का ? नाही. ते दुष्ट नसतात, क्षुद्र नसतात, धीरोदात्त असतात, निष्पाप असतात, आपत्तींनीं ज्यांच्यापासून नेहमींच दोन पावलें दूर रहावें असें ज्यांच्याकडे पाहून वाटावें असेच ते असतात; आदरणीय, आपल्या सहानुभूतीचे, प्रेमाचे विषय होण्याच्या लायकीचे असतात. त्यांच्यामधील असामान्यत्व आणि त्याबरोबरच त्यांची माणुसकी आपणांस त्यांच्याकडे आकर्षून घेत असते. परंतु त्यांना कळत वा न कळत ते अशा एका परिस्थितींत खेचले जात असतात कीं त्या परिस्थितीची भीषणता आपणांस प्रारंभापासूनच जाणवूं लागते. नाटक-कादंबरी जसजशी पुढेंपुढें सरकूं लागते तसतशी त्या जाणिवेत आणखी एक जाणीव येऊन मिसळूं लागते: त्यांच्या भोंवतीं जी परिस्थिति आपलें आकाळविकाळ स्वरूप प्रगट करूं लागलेली असते त्या परिस्थितीला थोड्याफार अंशीं हेच तर जबाबदार नाहींत ना अशी एक शंका मधूनच आपल्या मनाला शिवून

शोकात्मिका : अनुभूतीचें स्वरूप

जाऊं लागते. त्यांच्या भव्योदात्त वा निष्पाप व्यक्तिमत्त्वांत आपणांला मग अधूनमधून अशा कांहीं गोष्टी दिसू लागतात कीं त्यांजवर ओढवणाऱ्या आपत्तींना कांहीं अंशीं त्याच कारण असाव्यात असा संशय मनाला त्रास देऊं लागतो. परंतु मौज अशी कीं अगदीं ह्याच वेळीं ह्या मानवांची हतबलता, त्यांचें निरपराधित्व, त्यांची माणुसकी ह्याहि गोष्टी आपणांस बोचकपणें जाणवत असतात, पटत असतात. हीं माणसें ज्या आपत्तींना तोंड देत असतात त्या आपत्तींच्या टिकाणीं एक प्रकारची अपरिहार्यता असते व ही अपरिहार्यता आपणांस एकसारखी जाणवत असते. सर्व घटनांचा ओघ अशा रीतीनें वाहूं लागलेला असतो कीं तो अडवितां येणें जवळजवळ अशक्य होऊन बसतें. त्याचें पर्यवसान कसल्या तरी भयानक दुःखांत होणार हें आपणांस जाणवत असतें. हें दुःख टळावें, तें अजूनहि टळावयास हरकत नाही असें अधूनमधून वाटतें परंतु त्याबरोबरच तें टळणार नाही हेंहि जाणवत असते. शेवटीं तें दारुण दुःख जेव्हां त्यांच्या अक्राळविक्राळ स्वरूपांत अवतरतें तेव्हां जणूं आपण त्याच्या स्वागतास तयार असतो. त्याचा अटळपणा तेव्हां आपणांस पूर्ण जाणवलेला असतो. हा अनुभव येत असतांना जीवनाची आतांपर्यंत न जाणवलेली एक अंतर्व्यवस्थाच जणूं लक्षांत आल्यासारखी वाटते. जीवन हें असें आहे, तें कांहीं वेळां असें रूप घेतें, हें रूप एका परीनें जणूं अपरिहार्य आहे ह्याची एक सूक्ष्म जाणीव मनांत डोकावूं लागते.

दुःख, दारुण दुःख होत असतांनाच ही जाणीव होणें हें कशाचें द्योतक आहे ? तें एक प्रकारच्या श्रेष्ठ समंजसपणाचें (reconciliation) द्योतक नाही का ? दुःख होत असतांच तें दुःख अपरिहार्य आहे, तें एका अगम्य, अतर्क्य अंतर्व्यवस्थेंतून अपरिहार्यपणें जन्माला आलेलें आहे, किंवाहुना आपलें जीवन हें आहे तसेंच राहणार असेल तोपर्यंत तें असेंच जन्माला येणार ह्याची प्रतीति येणें म्हणजे दुःखाची धार थोडी कमी होणें, दुःखाची जागा एक प्रकारच्या सुजाणपणानें किंवा शहाणपणानें घेतली जाणें नव्हे का ? खरीखुरी शोकात्मिका ही आपणांस अंतर्मुख बनविते. शोक करीत असतांच विचार करावयास लावते ; हा विचार त्या शोकात्मिकेंतील केवळ प्रमुख पात्रांसंबंधीं, त्यांच्या भवितव्यासंबंधीं नसतो तर एकंदर मानवासंबंधानें, जीवनासंबंधानें असतो. आपणांस न

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

कळत आपण जीवनाचा अर्थ लावू लागतो. जीवन हें असेच आहे काय हा प्रश्न आपल्या मनांत वारंवार डोकावू लागतो. खऱ्याखऱ्या अर्थानें जीवनाचें 'नाटक' अंधुकपणें कां होईना, आपल्या लक्षांत येऊं लागतें, निदान आल्यासारखें वाटतें. एक प्रकारच्या अलित भूमिकेवर स्वतःस न कळत आपण आरूढ होत असतो व त्या भूमिकेवरून जीवनाचें तें भीषण-नाट्य अवलोकू लागलेलां असतो. स्वाभाविकच अशा वेळीं डोळ्यांत अश्रु डोकावले — तो शरिराचा धर्म असल्यामुळे ते तसे डोकावणें अपरिहार्य असतें — तरी डोक्यांत जीवनाच्या स्वरूपासंबंधीचे विचार घोळत असतात. त्या स्वरूपाची एक सखोल, अर्थपूर्ण जाणीव हळूहळू जन्माला येत असते. ही जाणीव दुःख हलकें करिते.

खरीखुरी शोकात्मिका — मग ती नाटकाच्या रूपानें प्रगट होवो वा कथेच्या रूपानें प्रकट होवो — ज्या जीवनानुभूतीचें दर्शन घडवीत असते त्या जीवनानुभूतीचें स्वरूप दुहेरी असतें. एका दृष्टीनें ती जीवनांत भरलेल्या दारुण दुःखांची व त्यांमागील अनामिक शक्तीची जाणीव असते तर दुसऱ्या दृष्टीनें ह्या सर्वांचा अर्थ स्पष्ट करूं शकणाऱ्या (आणि असें करित असतांच त्यांचा बोचकपणा कमी करूं पाहणाऱ्या) जीवनाच्या एक अंतर्व्यवस्थेची ती अनुभूति असते. खरी शोकात्मिका हा दोन विश्वांमधला झगडा असतो : त्यांतील एक विश्व हें जीवनांतील अपरिहार्य वाटणाऱ्या नाना प्रकारच्या क्रौर्याचें व दारुण दुःखांचें विश्व असतें. एकामागून एक घडणाऱ्या घटनांच्या द्वारां आणि किती तरी अन्य गोष्टींच्या द्वारां शोकात्मिकेंत अथपासून इतिपर्यंत ह्याची सूचना मिळत असते ; परंतु ह्या विश्वाला खेदूनच शोकात्मिकेंत एक दुसरें विश्व प्रतीत होत असतें. ह्या विश्वाची आपणांस होणारी प्रतीति मात्र प्रत्यक्ष नसून अप्रत्यक्ष असते. शोकात्मिकेचें परिशीलन करितांना त्याची आपणांस एकसारखी चाहूल लागत असते, जाणीव होत असते. जें घडतें आहे तें एका अनाकलनीय अंतर्व्यवस्थेनुसार घडत आहे, त्या सगळ्याचा अर्थ एकंदर जीवनाच्या दृष्टीनें समजण्यासारखा आहे, जें क्रौर्य आणि दारुण दुःख म्हणून आपणासमोर अवतरत आहे आणि अपरिहार्य वाटत आहे त्यामधूनहि शेवटीं मानवतेचाच विजय सूचित होत आहे, जीवनाच्या दृष्टीनें सर्वश्रेष्ठ ठरणान्या मूल्यांवर आधारलेली एक गूढ, अगम्य, अतर्क्य अशी

शोकात्मिका : अनुभूतीचें स्वरूप

अंतर्व्यवस्थाच त्यामधून सूचित होते आहे अशा विचारांच्या रूपानें आपणांस ह्या दुसऱ्या विश्वाची एकसारखी जाणीव होत असते. शोकात्मिका म्हणजे ह्या दोन विश्वांमधला, ह्या दोन जीवनविषयक जाणिवांमधला सतत संघर्ष. खऱ्याखऱ्या शोकात्मिकेंत हा संघर्ष शेवटल्या क्षणापर्यंत संघर्ष-स्वरूपांतच राहतो. ज्या दारुण घटनेनें शोकात्मिकेचें पर्यवसान होत असतें त्या घटनेनें देखील हा संघर्ष संपत नाही. ह्यालाच उद्देशून यूना एलिस फरमॉर ह्या लेखिकेनें the equilibrium of tragedy हा शब्दप्रयोग वापरला आहे. ह्या दोन्ही परस्पर विरोधी भासणाऱ्या विश्वांची एकाच वेळीं अनुभूति येणें, एकाच्या जाणिवेनें गेलेला मनाचा तोल, दुसऱ्याच्या जाणिवेनें एकसारखा सावरला जाणें हें शोकात्मिकेचें लक्षणीय वैशिष्ट्य ठरतें.

ह्या दोन विश्वांमधील संघर्षाची अनुभूति हीच शोकात्मिकेच्या परिशीलनानें रसिकास येणारी जीवनाची अनुभूति. हा संघर्ष अटळ आहे, त्याला शेवट नाही, त्यांतून मार्ग नाही, मानवास अनुभवावीं लागणारीं हीं दारुण दुःखें जोपर्यंत मानव हा मानव आहे व जीवन हें जीवन आहे तोपर्यंत अशींच राहणार, तीं ह्या दृष्टीनें अपरिहार्य आहेत असेंच जणूं हॅम्लेट, ऑथेल्लो, द वाइल्ड डक, रायडर्स ऑफ द सी सारखी शोकात्मिका सूचित करीत असते. खरी शोकात्मिका ही मानवी दुःखांवर उपाय सुचवीत नाही; तो तिचा धर्म नव्हे, तिची प्रकृति नव्हे. ती ज्या दुःखांवर प्रकाश टाकते त्या दुःखांचीं मुळे मानवाच्या मनोभूमींत कुठेंतरी फार फार खोलवर गेलेलीं आहेत, त्यांचा तलास लागणें फार कठीण आहे ह्याची जाणीव आपणांस तिचें परिशीलन करितांना एकसारखी होत असते; म्हणूनच ज्या मानवी दुःखांवर ती प्रकाश टाकते तीं मानवी दुःखें कशीं टाळतां येतील, तीं कशीं नाहींशीं करितां येतील हें ती सांगू शकत नाहीं, सांगण्याचा प्रयत्नहि करीत नाहीं. हें सांगणें म्हणजे ज्या दोन विश्वांमधला झगडा ती चित्रित असते त्यांमधील एक विश्व हें दुसऱ्यापेक्षां कमजोर आहे हें मान्य करणें. हें तिला जन्म देणाऱ्या अनुभूतीशींच विसंगत आहे. जीवनाची आपणा सर्वास सदैव एकसारखी येणारी जी सुखदुःखात्मक, आशानिराशात्मक, द्वंद्वात्मक जाणीव आहे त्या जाणिवेच्याच हें विरुद्ध आहे. ही तुम्हाआम्हांस सदासर्वदा

चाङ्गयी न दृष्टि आणि दृष्टिकोण

तिन्ही त्रिकाळ होणारी जी जीवनाच्या द्वंद्वात्मक स्वरूपाची जाणीव आहे तीच खरोखर शोकात्मिकेच्या मुळाशी आहे. (किंवाहुना हीच व्यापक जाणीव सर्व प्रकारच्या नाट्याच्या बुडाशी आहे. ही जाणीव नष्ट होते अद्वयानंदाच्या अवस्थेत. म्हणूनच भरताने नाट्याच्या दर्शनाने निर्माण होणाऱ्या रसांमध्ये शांतरसाचा अंतर्भाव केलेला नाही.) शोकात्मिका म्हणजे ह्या जाणिवेचाच एक विशिष्ट प्रकारचा उत्कट नाट्यात्मक आविष्कार. आणि म्हणूनच शोकात्मिकेमधून मानवाच्या कपाळीं लिहिलेल्या कांहीं मूलदुःखांवर प्रकाश पडत असला तरी त्यांवर उपाय सुचविले जात नाहीत. किंवा आपण असे म्हणू शकतो की ज्या शोकात्मिकेतून असे उपाय सूचित केलेले असतात ती शोकात्मिका आपणांस खऱ्याखऱ्या शोकात्मिकेच्या परिशीलनाने जीवनाची जी मन गोंधळून टाकणारी प्रगूढ अनुभूति यावयास पाहिजे ती देऊ शकत नाही.

इब्सेनप्रणित आजच्या अनेक शोकात्मिकांची हीच शोकात्मिका आहे. त्यांमधून व्यक्त होणारी मानवी दुःखे ही त्या शोकात्मिकांच्या संदर्भात अगदी अपरिहार्य वाटत असली व म्हणूनच त्यांचे तद्द्वारां घडविण्यांत आलेले दर्शन अत्यंत नाट्यपूर्ण भासत असले तरी तीं सर्व परिहार्य आहेत, अमुक अमुक झाले, समाजरचनेत अमुक अमुक प्रकारचा बदल झाला, स्त्री-पुरुष संबंधांत अमुक अमुक सुधारणा झाल्या तर तीं नाहीशी होण्याची शक्यता आहे असेच जणू ती शोकात्मिका सुचवीत असते. इब्सेनने त्याच्या पूर्वायुष्यांत लिहिलेल्या शोकात्मिका, गॅल्सवर्दीच्या 'दी सिल्व्हर बॉक्स', 'जस्टिस' ह्यांसारख्या शोकात्मिका, एल्मर राईस ह्यांच्या शोकात्मिका, विलफोर्ड ऑडेट्टसची 'वेटिंग फॉर लेफटी' ही शोकात्मिका, ह्या शोकात्मिका अशाच प्रकारच्या आहेत. (आपल्याकडील 'एकच प्याला' ची गणना आपणांस ह्यांतच करावी लागेल.) हॅम्लेट, किंग लिअर किंवा द वाइल्ड डक ह्या शोकात्मिकांमधून ज्या स्वरूपाची जीवनांतील कांहीं अपरिहार्य अशा मूलभूत दुःखांची अनुभूति येते व ही येत असतांच जीवनावर प्रकाश पडल्यासारखा वाटतो त्या स्वरूपाची अनुभूति ह्या शोकात्मिकांमधून येत नाही. तो दोन विश्वांमधला म्हणजे जवळजवळ सत् आणि असत् मधला (तात्त्विक दृष्ट्या, नैतिक दृष्ट्या नव्हे) अनाद्यनंत झगडा

शोकात्मिका : अनुभूतीचें स्वरूप

आपणांस तद्वारां प्रतीत होत नाहीं. जीवनाचें प्रगूढ स्वरूप जाणवत नाहीं. जीवनांतील कांहीं प्रश्न हे स्थलकालातीत आहेत, त्यांचीं मुळें मानवी स्वभाव-विशेषांत फार खोलवर व दूरवर गेलेलीं आहेत, हे प्रश्न म्हणजे जणूं जीवनाचा धर्मच होऊन वसलेले आहेत ह्याचा जो साक्षात्कार खऱ्याखऱ्या शोकात्मिकेच्या परिशीलनामधून एकसारखा घडत असतो तो ह्या शोकात्मिकांमधून तितकासा घडत नाहीं.

मानवाच्या कपाळीं असलेल्या अपरिहार्य दारुण आपत्तींचें चित्र आपणांसमोर उभें करित असतांच त्या आपत्तींतून निर्माण होणाऱ्या दुःखांवरहि एका दृष्टीनें मात करणाऱ्या, त्या दुःखांनाहि तुलनेनें क्षुद्र ठरविणाऱ्या अशा श्रेष्ठ जीवनमूल्यांच्या आसक्तीची सूचना देणारी खरीखरी शोकात्मिका आपणांस कधींच असहाय करून सोडत नाहीं. ती आपणांस दुर्बल बनवीत नाहीं, सबल बनविते. तिची प्रवृत्ति स्वतः जीवनापासून पळून जाण्याकडे किंवा आपणांस जीवनाचा विसर पाडण्याकडे नसते; जीवनाचीं हीं दारुण दुःखें टाळण्याच्या सोप्या पळवाटा सांगण्याकडे नसते, ह्या दुःखांपासून निसटण्याकडे नसते; ('मेलोड्रामा'ची ही प्रवृत्ति असते); तर त्यांचें जें भीषण स्वरूप आहे तें डोळे भरून पाहण्याकडे असते. ह्यामुळेच ती आपल्या दुर्बलतेला कुरवाळीत वसत नाहीं, इच्छापूर्ति, स्वप्नरंजन, दिवास्वप्न ह्यांकडे असणारा जो आपल्या मनाचा स्वाभाविक कल त्याला उत्तेजन देत नाहीं. ती खऱ्या अर्थानें आपला मनोविकास साधते. आपल्या मनांतील असल्या आपत्तींविषयींच्या भीतीची स्वार्थमूलक भावना तिच्या परिशीलनानें थोडी फार विशुद्ध होते. अॅरिस्टॉटलनें जें आपलें 'कॅथार्सिसचें' तत्त्व सूचित केलें आहे त्याचा अर्थ हाच असावा. त्याच्या मताप्रमाणें खरीखरी शोकात्मिका ही आपल्या मनांत भय आणि अनुकंपा ह्या भावना निर्माण करिते, परंतु असें करित असतांच ती ह्या आणि ह्यासारख्याच इतर भावनांपासून म्हणजे त्यांच्या जाचांपासून आपणांस मुक्त करिते. अॅरिस्टॉटलचें 'कॅथार्सिसचें' तत्त्व हें 'पॅगॅशन'चें म्हणजे विरेचनाचें तत्त्व आहे असें मानलें तर हें विरेचन कशाचें होतें? आपल्या मनांतील स्वार्थमूलक भावाचें; ह्या भावांमध्येच भीति आणि अनुकंपा ह्या भावनांचा समावेश होतो. शोकात्मिकेचें

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

परिशीलन करीत असतां आपलीं दुःखें हीं क्षुद्र भासूं लागतात. दुःखाच्या भीती-पेक्षां कांहीं श्रेष्ठ अनामिक जीवनमूल्यांसंबंधींची अवोल आसक्ति ही पुष्कळदां अधिक प्रबळ ठरते ह्याचा प्रत्यय येतो. हळूहळू आपणांस आपल्या बोचक स्वचा विसर पडूं लागतो. आपल्या विचारावरील स्वचें कवच गळून पडूं लागतें, स्व-भोंवतीं रुंजी घालणारें आपलें नेहमींचें मन त्या बंधनांतून जणूं मुक्त होतें. एक प्रकारच्या ह्या संकुचित स्वच्या आत्मविस्मृतींतून आत्मविकास होऊं लागतो. अॅरिस्टॉटलच्या शब्दांत सांगावयाचें म्हणजे आपलें 'कॅथार्सिस' होते.

संस्कृत साहित्यशास्त्रांतील करुण-रसाची कल्पना ह्याच संदर्भांत लक्षांत घेणें योग्य ठरेल. करुण-रसाचा स्थायीभाव शोक हा आहे. शोक हा आस्वाद्य झाल्याशिवाय करुण-रसाची प्रतीति येणें शक्य नाहीं. शोकात्मिकेच्या दर्शनानें वा परिशीलनानें रसिकांच्या मनांत निर्माण होणारी शोकाची भावना ही आस्वाद्य बनते, म्हणूनच त्यांना करुण-रसाचा आस्वाद तेव्हां घेतां येतो. परंतु रसास्वादाच्या वेळीं भावना आस्वाद्य होते असें जें म्हटलें जाते त्याचा अर्थ काय ? व शोकात्मिकेच्या दर्शनानें निर्माण झालेली शोकाची भावना आस्वाद्य होते म्हणजे काय होतें ? प्रत्यक्ष जीवन जगत असतांना जे नानाप्रकारचे सुखदुःखांचे प्रसंग आपल्या जीवनांत एकसारखे निर्माण होत असतात त्या त्या प्रसंगां आपल्या मनांत नाना प्रकारचे भाव कमीअधिक उत्कट स्वरूपांत उत्पन्न होत असतात. परंतु ह्या भावांचा आपण त्या त्या वेळीं आस्वाद घेऊं शकतो काय ? अर्थातच नाहीं. तेव्हां आपण जीवन जगत असतो, जीवनांत गुरफटले गेलेलां असतां. ते निर्माण होणारे भाव हा आपल्या जीवनाचाच एक भाग असतो. त्यांचा आस्वाद घ्यावयाचा म्हणजे त्यांच्या आणि आपल्यामध्ये थोडें तरी अंतर निर्माण होणें आवश्यक असतें. आपल्याच भावांकडे परंतु थोड्याफार अलिप्तपणें आपण पाहूं लागणें आवश्यक असतें. हें येथें शक्य नसतें. ही विशिष्ट स्वरूपाची अलिप्तता आपणांस केवळ कलेच्या सान्निध्यांतच साधतां येते. कला म्हणजे जीवन नव्हे, जीवनाची अनुकृति नव्हे. कलेनें निर्मिलेले विश्व हें अपरविश्व. त्याच्या दर्शनानें, त्याच्या परिशीलनानें आपल्या मनांत निर्माण झालेले भाव म्हणजे जीवन जगणें नव्हे. म्हणूनच ते भाव आपण (एका दृष्टीनें)

शोकात्मिका : अनुभूतीचें स्वरूप

न्याहाळूं शकतो, त्यांचा आस्वाद घेऊं शकतो, त्यांच्यातील रस चाखूं शकतो. ते आपलेच भाव असूनहि त्यांजकडे थोड्याफार अलितपणें पाहूं शकतो. शोकात्मिकेच्या सान्निध्यांत आपणांस हाच अनुभव येतो. आपणासमोर शोकात्मिकेची जी अपर-सृष्टि निर्मिली जात असते त्या सृष्टीमधील स्त्री-पुरुषांवर कोसळणाऱ्या अपरिहार्य दारुण आपत्तींचें नाट्यचित्र आपण अवलोकीत असतो व त्याच्या दर्शनानें आपल्या मनांत शोकाची भावना जागृत होत असते, परिपुष्ट होत असते; परंतु ही भावना जागृत होऊन परिपुष्ट होत असली तरी तेव्हां आपण जीवन जगत नसतो व ह्याची आपल्या अंतर्मनांत आपल्याला जाणीव असते. म्हणूनच डोळ्यांतून पाणी गळत असतांच आपण 'शोका'चा आस्वाद घेऊं शकतो. 'शोका'तील रस चाखूं शकतो. वर अनेक ठिकाणीं सूचित केल्याप्रमाणें ही शोकाची भावना अनुभवीत असतांच आपणांस ही भावना म्हणजे काय ह्याचा प्रत्यय येत असतो. दुःख होत असतांनाच दुःख म्हणजे काय ह्याची जाणीव होत असते. त्या विशिष्ट भावाचें - दुःखाचें, शोकाचें - भावसत्य जणूं लक्षांत येत असतें. त्याच्या कक्षा, त्याची खोली, त्याचा जीवनाशीं असणारा संबंध, त्याचें सम्यक् रूप लक्षांत येऊं लागतें. त्याला perspective येऊं लागतें. एक प्रकारचा सुजाणपणा आपल्या मनांत जागृत होत असतो. दुःख होतें परंतु दुःखाचा नेहमींचा बोचकपणा जवळजवळ नाहीसा होतो. आपल्यावरील नेहमींचीं स्व-चीं जाचक बंधनें गळून पडल्याखेरीज, स्व चें 'कॅथार्सिस' झाल्याखेरीज हें कसे शक्य आहे? खऱ्याखऱ्या रसास्वादाच्यावेळीं हें 'कॅथार्सिस', हें 'स्व'चें विरेचन अपरिहार्य असतें. शोकात्मिकाहि तेंच साधतें.

परंतु शोकात्मिका ही एक ललित-कृति आहे व ललित-वाङ्मयाच्या अधि-राज्यांत तिला अत्यंत मानाचें असे स्थान आहे. स्वाभाविकच तिच्या दर्शनानें वा परिशीलनानें आपणांस जो अनुभव येतो त्याचें स्वरूप लक्षांत घेतांना त्याचें एक प्रमुख अंग आपण नेहमींच गृहीत धरीत असतो. हें अंग म्हणजे त्या अनुभवाचें सौंदर्यदर्शनात्मक अंग. शोकात्मिकेच्या परिशीलनानें आपणांस येणाऱ्या अनुभवाचें तें किती महत्त्वाचे अंग आहे हें सांगण्याची आवश्यकता नसावी. शोकात्मिकेच्या दर्शनानें जीवनाची जी एक अत्यंत अर्थगर्भ जाणीव आपणांस

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

होत असते, असे आपण आतांपर्यंत पाहिले, ती ज्या नाट्यचित्राच्या अवलोकनाने होत असते ते नाट्यचित्र कलादृष्ट्या अंतर्बाह्य सुसंगत असते. त्याची साधना जीवनतत्त्वांइतकीच कलातत्त्वांनी झालेली असते. ज्या प्रसंगमालिकेतून हे नाट्यचित्र प्रकट होत असते त्या प्रसंगमालिकेची गुंफण केवळ तर्काधिष्ठित कार्यकारणभावाने साधली गेलेली नसते तर सौंदर्यभावानेही साधली गेलेली असते. परंतु हा सौंदर्यभाव कांहींतरी अजस्र साधीत असतो. जेथे कारागिरीचा विचारहि अत्यंत दुवळा ठरावा असे कांहींतरी उत्तुंग साधीत असतो. हॅम्लेट, किंग लियरसारख्या शोकात्मिकांचे वास्तुशिल्प हे एखाद्या कॅथिड्रलच्या वास्तुशिल्पाप्रमाणे, गोपुरांनी वेढलेल्या दक्षिणेतील बृहदीश्वराच्या मंदिराच्या वास्तुशिल्पाप्रमाणे किंवा वेरुळ येथील कैलास लेण्याच्या वास्तुशिल्पाप्रमाणे भव्योदात्त असते. त्याच्या सान्निध्यांत सौंदर्यापेक्षां भव्यत्वाचाच जबरदस्त प्रत्यय येतो. ज्या कल्पनाशक्तीने त्याची निर्मिती साधली त्या कल्पनाशक्तीची ती प्रचंड झेंप पाहून मति कुंठित होते. शोकात्मिकेच्या सान्निध्यांत आपल्या विचारशक्तींना व भावशक्तींना एवढी जोराची चालना मिळते की आपल्या सौंदर्यबुद्धीचे होत असलेले समाधान आपल्या लक्षांतच येत नाही. तद्वारां होणाऱ्या जीवनाच्या सखोल व व्यापक जाणिवेने आपण एवढे अंतर्मुख झालेले असतो की आपणांस तिच्या श्रेष्ठ सौंदर्यात्मक अंगाचे भानच राहत नाही. परंतु ह्या अंगानेच ते जीवनाचे भव्योदात्त दर्शन पेलून धरलेले असते. त्या अंगांत जर थोडीफारहि उणीव राहिली तर त्याने पेलून धरलेली ही सखोल जीवनानुभूतीची मन गोंधळून टाकणारी गगनचुंबी इमारतहि थोडीफार कलल्याशिवाय राहणार नाही आणि मग खऱ्याखऱ्या शोकात्मिकेच्या दर्शनापासून जो अनुभव यावयास पाहिजे त्यालाहि थोडाफार तडा गेल्याशिवाय राहणार नाही.

३
क्रमांक
२५१६६.....
१२०८.....
वि: निबंध.....
नों दि: ६।२।६०.....

मराठी लघुकथेचा

उत्क्रांतिमार्ग

दिवाकर कृष्णांचा 'समाधि व इतर गोष्टी' हा कथासंग्रह १९२७ साली प्रसिद्ध झाला आणि मराठी 'गोष्टी'चे मराठी 'लघुकथे'त रूपांतर झाले.

जी मूलतः ऐकण्यासाठी होती ती वाचल्यावांचून आता तिच्यातील संपूर्ण रस आस्वादितां येईनासा झाला. जी केवळ 'श्रवणीय' होती ती आता 'वाचनीय' बनू लागली. ती 'वाचनीय' बनायला हरिभाऊ आपट्यांच्या 'स्फुट गोष्टी'तील (भाग १ ला, १८९१ ते ९९) 'दोन चित्रे' आणि 'दोन घटका मनोरंजना'च्या पहिल्या भागांतील 'माझ्या मामांची एक वार्ड खोड' (१९०८) ह्यांसारख्या कथांपासूनच सुरुवात झाली होती; नाही असे नाही; परंतु १९२५ पर्यंत तिचे स्वरूप हे मूलतः गोष्टीचे होते. मग ही गोष्ट रंजक असेल, बोधक असेल, चटकदार असेल किंवा गमतीची असेल; पण ती मुख्यतः गोष्ट होती. परंतु दिवाकर कृष्णांच्या कथांनी तिच्यामध्ये खरेंखुरें रूपांतर घडवून आणले. असे म्हणावयास हरकत नाही की, त्यांनी मराठी कथेची 'गोष्टी' पासून बरीच मुक्तता केली; ती केवळ 'गोष्ट' सांगण्यासाठीच जन्मलेली नसून तिचे कार्य ह्यापेक्षा मोठे आहे, तिच्या ठिकाणी जीवनदर्शनाचे केवढे तरी अद्याप अप्रकट असे सामर्थ्य आहे, हे त्यांनी आपल्या कथांनी प्रथमच मराठी वाचकांच्या स्पष्टपणे निदर्शनास आणले. जीवनाची जाणीव हा खरोखर मानवी मनाचा खेळ आहे, व म्हणून जीवनातील चमत्कृतींचे दर्शन म्हणजे पर्यायाने ज्या मनांच्या

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

संदर्भात ह्या चमत्कृतींचे आपणांस दर्शन घडते त्या मनांचे दर्शन, ह्याची कथेच्या संदर्भातील पहिली अस्फुट जाणीव दिवाकर कृष्णांच्या कथांमधून व्यक्त झाली. त्यांच्या कथांत मनोदर्शनाला महत्त्व आले तें ह्यामुळेच. एक किंवा दोन मने व त्यांच्या संदर्भात घडलेले एखाद्या जीवनांगाचे चमत्कृतिपूर्ण किंवा अर्थपूर्ण दर्शन हा त्यांच्या कथालेखनाचा प्रमुख प्रेरकहेतु बनला.

ज्या क्षणीं ही गोष्ट घडली त्याच क्षणीं मराठी कथेचा मनःकल्प झाला. वाचकांचे मनोविनोदन करणे, वाचकांचीं मने इष्ट अशा सामाजिक सुधारणांसाठीं तयार करणे, वाचकांना सत्प्रवृत्त बनविणे, वाचकांची घटकाभर करमणूक करणे, ह्यासाठीं मुख्यतः होत असलेला कथेचा आतांपर्यंतचा अवतार हा कथेकडे, कथा हें एक मनोरंजनाचे व समाजसुधारणाविषयक कल्पनांच्या वाहनाचे साधन ह्या दृष्टीने पाहण्याच्या वृत्तीचा निदर्शक होता. (असाच थोडाबहुत प्रकार त्या वेळीं मराठी कादंबरीच्या क्षेत्रांतहि दिसत होता.) एक कलाप्रकार त्या दृष्टीने तिला तिचे स्वतःचे असे स्वतंत्र अस्तित्व आहे, ह्या दृष्टीने एक प्रकारच्या अहेतुकपणे अवतरण्यांतच तिची खरोखर सार्थकता आहे, हा विचार अजून जन्मास यावयाचा होता. त्यांचीं बीजे दिवाकर कृष्णांच्या कथांनीं पेरलीं. दिवाकर कृष्णांच्या कथेनें हें साधनरूप टाकून दिलें. करमणुकीचे साधन, सुधारणाप्रचाराचे साधन, ज्ञानप्रसाराचे साधन, सद्विचारप्रचाराचे साधन म्हणून अवतरण्याचे ती नाकारूं लागली. ती मनोदर्शनांत रंगून जाऊं लागली. तिनें स्वतःला चिकटलेले क्षुद्र हेतु फेकून दिले; व ती महत्त्वाकांक्षी बनली. तिची निर्मिति अधिक गंभीरपणे होऊं लागली. ती आतां केवळ 'स्फुट' गोष्ट राहिली नाही. कथात्मक साहित्यांत तिचा वेगळा स्वतंत्र संसार सुरू झाला. तिला एक प्रकारची पृथगात्मता आली. आतांपर्यंत तिच्याकडे एक स्वयंपूर्ण वाङ्मयप्रकार ह्या दृष्टीने कोणींच पाहिलें नव्हतें. 'अग्रलेखा' च्या शेजारीं असणाऱ्या 'पत्रकर्त्यांच्या स्फुट सूचनां' प्रमाणे कथात्मक वाङ्मयाच्या क्षेत्रांत कादंबरीच्या शेजारीं गोष्ट अंग चोरून प्रथम हरिभाऊंच्या काळांत ती कशीबशी उभी होती. ती 'मनोरंजना' च्या काळांत (१९००-१९२५) थोडी अधिक स्वतंत्र बनण्याचा प्रयत्न करूं लागली; आपल्या पायावर स्वतंत्रपणे उभें राहण्याची

धडपड करूं लागली ; परंतु 'मनोरंजना' च्या काळांत तिला डोळ्यांत भरण्याजोगें स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्व लाभलेलें नव्हतें. ती जवळजवळ व्यक्तित्वशून्यच होती. हवें त्यानें यावें व आपणांस हवें तें काम तिच्याकडून करून घ्यावें अशी तिची स्थिति होती. त्यामुळे ती खूप कामें करीत असली तरी आपलें काम खरोखर कोणतें ह्याची तिला नीटशी समज आली नव्हती आणि म्हणूनच तिच्या ठिकाणीं पुरेसा आत्मविश्वासहि नव्हता. 'मनोरंजना'चा काळ हा खरोखर एकंदर कथावाङ्मयाबद्दलच्या उत्साहाचा काळ होता. मनोरंजन ग्रंथप्रसारक, भारतगौरव, कुटुंब-शिक्षण, सुरस ग्रंथ, सरस वाङ्मय, इत्यादि वेगवेगळ्या कथा-मालांचा जन्म होत होता आणि त्यांना सहस्रावधि ग्राहक व वाचक मिळत होते. परंतु ह्यांतील बहुतेक सर्व कथा-माला कादंबरीला वाहिलेल्या होत्या ; व कादंबरी-वाङ्मयाच्या सावटाखालीं लघुकथेचा खुरटा संसार थाटला जात होता.

ह्याचें एक छोटेंसें गमक असें कीं, ह्या काळांतील कथालेखकांपैकीं फारच थोड्यांचे कथासंग्रह त्या वेळीं प्रसिद्ध झाले. वि. सी. गुर्जरांसारख्या लोकप्रिय, बहुप्रसू कथालेखकाचा एकहि संग्रह त्या काळांत प्रसिद्ध होऊं नये हें कशाचे द्योतक ? त्या वाङ्मयप्रकाराची पृथगात्मकता लक्षांत न आल्याचें तें द्योतक होय. काम संपल्यावर त्या कामासाठीं वापरण्यांत आलेलें साधन ज्याप्रमाणें सांदी-कोपण्यांत फेकून दिलें जातें त्याप्रमाणेच ह्या कथांची स्थिति नव्हती काय ? कथा ही कौतुकाचा विषय होती. तिची मागणी वाढत होती ; ही मागणी पुरविण्याचा प्रयत्न ' मासिक मनोरंजन ', ' अरविंद ', ' नवयुग ', ' मधुकर ', ' हिंद एजन्सी एक आणा माला ', ' मकरंद ' ह्यांसारख्या नियतकालिकांचे संपादक करीत होते ; परंतु संपादकांची व वाचकांची वाढती मागणी पुरविण्याचा प्रयत्न करीत असलेल्या ह्या कथेला स्वतःकडे पाहायला वेळ नव्हता. आपण कोण आहोंत, आपलें सामर्थ्य कशांत आहे, ह्याची यात्किंचितहि कल्पना नव्हती. वि. सी. गुर्जर, कृ. के. गोखले, सरस्वतीकुमार, वामनसुता, हणमंत बापूराव अत्रे, आनंदीबाई शिर्के, सहकारी कृष्ण, ना. ह. आपटे इत्यादींच्या त्या काळांतील कथा वाचल्या असतांना ही गोष्ट सहज लक्षांत येते. 'मनोरंजना' च्या काळांतील ही कथा स्वतः शोधित होती ; पण तें तिला अद्याप नीटसें सांपडलेलें नव्हतें. तें अधून-

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

मधून तिच्या हातीं लागे ; नाहीं असें नाहीं ; परंतु त्याबद्दल तिला यत्किंचितहि जाणीव नसे. ती ह्या काळांत मुख्यतः अनुकरणात्मक होती. मग हें अनुकरण चंगाली प्रभातकुमार मुखर्जींचें असेल, हिंदी प्रेमचंदाचें असेल, वा कांहीं सामान्य इंग्रजी कथालेखकांचें असेल ; पण तें अनुकरण, पुष्कळदां भाषांतरच, होतें. ह्या सर्व स्वत्वहीन अवस्थेंतून दिवाकर कृष्णांनीं जणूं तिची सुटका केली व तिला स्वतःचें असें आगळें व्यक्तिमत्त्व मिळवून दिलें. वरच म्हटलें त्याप्रमाणें ह्या वेळीं प्रथम तिला आपल्या स्वत्वाची जाणीव झाली. आपल्या जीवितकार्याची अंधुक कां होईना समज आली, थोडाफार स्वतःबद्दल आत्मविश्वास आला.

दिवाकर कृष्णांच्या कथेमुळे 'गोष्टी' ची 'लघुकथा' झाली, तिला थोडा स्वत्वलाभ झाला आणि तिच्याकडे स्वतंत्रपणें रसिक वाचकांचें लक्ष वेधूं लागलें, ह्याचें एक छोटेंसें पण महत्त्वाचें गमक म्हणजे १९२८ सालीं खास 'लघुकथे'ला वाहून घेतलेल्या 'यशवंत' मासिकाचा झालेला जन्म. 'यशवंत' मासिकाच्या अगोदरच 'रत्नाकरा' चा जन्म झाला होता ; व 'रत्नाकरा' नेंहि 'गोष्टी' तून रूपांतरित झालेल्या ह्या नव्या लघुकथेला मानाचें स्थान दिलें होते. 'यशवंता' च्या उदयाबरोबर किती तरी नवे कथाकार एकदम प्रकाशांत आले. जणूं हे सगळेजण 'यशवंता'ची वाटच पाहत होते. वाङ्मयाच्या क्षेत्रांत हा चमत्कार नेहमींच दिसतो. केशवसुत प्रथम येतात ; व मग त्यांना अनेक सहकारी लाभले आहेत, हा देखावा दिसूं लागतो. किती झटकन् होतें हें रूपांतर ! आतांहि तसेंच झालें. जणूं फडके, खांडेकर, वि. वि. बोकील, रा. रा. नातू, मांजरेकर, कृष्णाबाई, 'एक विद्यार्थी', कमलाबाई टिळक, जी. एन्. आपटे, लक्ष्मणराव सरदेसाई, दांडकर, वामन चोरघडे, रा. भि. जोशी, भ. दि. गांगल, ग. रा. वाळ, य. गो. जोशी हे आणि इतर अनेक कथालेखक दिवाकर कृष्णांच्या उदयाची केवळ वाटच पाहत होते. झाडावर नवी पालवी दिसूं लागते न लागते तोच हां हां म्हणतां सगळें झाड नव्या पालवीनें आच्छादिलें जावें तसा चमत्कार दिसूं लागला. दिवाकर कृष्ण-प्रणीत नवी लघुकथा विकसित होऊन कांहीं वावर्तीत दिवाकर कृष्णांच्याहि पुढें गेली. तिची 'वाचनीयता' दिवसेंदिवस वाढूं लागली. ती अधिक आकर्षक, अधिक दृग्दार वनू लागली. १९३१ सालीं

तिने स्वतःबद्दलचा एवढा उत्साह लेखकवर्गात व वाचकवर्गात निर्माण केला की, त्या साली मराठीतील पहिली लघुकथा-स्पर्धा ('यशवंत') जाहीर झाली. ह्या स्पर्धेतून आणखी नवीं नावे जन्माला आलीं. य. गो. जोशी हे त्यांतील एक प्रमुख नांव. 'रत्नाकर', 'यशवंत', यांच्या पाठोपाठ 'प्रतिभा', 'पारिजात' 'वागीश्वरी', 'ज्योत्स्ना', 'विहंगम' हीं वाङ्मयीन नियतकालिके एकामागून एक जन्मास आलीं; व त्यांनीं ह्या नव्या कथेला प्रतिष्ठा प्राप्त करून द्यायला अतोनात मदत केली. लघुकथेला आतां नवा आकार येणार, तिचीं क्षितिजे विस्तारणार, ललित-वाङ्मयाच्या क्षेत्रांत तिला मानाचे स्थान मिळणार, अशीं स्पष्ट चिन्हे दिसू लागलीं. कथेला प्रतिष्ठा लाभली.

आपल्याला आश्चर्य वाटते तें ह्याचें कीं १९३० च्या आसपास मराठी लघुकथेची अत्यंत झपाट्याने होत असलेली ही प्रगति १९४० च्या जवळपास एकदम मंदावल्यासारखी कां भासते? दिवाकर कृष्णांनीं दाखविलेल्या दिशेनें पावले टाकीत असतांना तिच्या ठिकाणीं १९३० च्या सुमारास जो उत्साह दिसत होता तो १९४० पर्यंत कां टिकत नाही? १९४० च्या सुमारास तिच्यांत एक प्रकारचा संचेबंदपणा आल्यासारखा वाटतो. तिच्यांत आशयअभिव्यक्तीचे आवर्त निर्माण होतांना दिसतात. कलेच्या दृष्टीनें नकली असा बराच भाग तिच्यामध्ये शिरू लागल्याची साक्ष पटते. तिच्या परीक्षणाचे व मूल्यमापनाचे तत्कालीन टीकाकारांचे निकषहि कलादृष्ट्या नको त्या अंगांवर जोर देत आहेत, असें दिसून येते; आणि मग एकाएकीं तिची विकासक्षमता नष्ट झाल्यासारखी भासते; तिच्या प्रगतीबद्दल रसिक व टीकाकार उदासीन झाल्यासारखे दिसतात; तें कां ?

हा प्रश्नाचें उत्तर शोधणें उद्बोधक आहे. ज्या काळांत दिवाकर कृष्णांनीं आपल्या कथांकडे रसिकांचें लक्ष वेधलें तो काळ १९२७-२८ च्या सुमाराचा. हा जो काळ आहे त्या काळांत केवळ लघुकथा ह्या वाङ्मयप्रकाराची पृथगात्मकता रसिकांच्या लक्षांत आली, असें नव्हे; तर ज्याला आपण ललित लेखन-प्रकारांच्या पृथगात्मकतेची जाणीव (form-consciousness) असें म्हणूं, ती वाङ्मयाच्या वेगवेगळ्या शाखांमध्येहि दिसून येऊं लागली. वाङ्मयासंबंधींच्या

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

तत्कालीन टीकात्मक लेखनांतून विविध वाङ्मयप्रकारांच्या पृथगात्मकतेची ही वाढती जाणीव एकसारखी व्यक्त होऊं लागली होती. ह्याच काळांत मराठी कवितेच्या प्रांतांत विशुद्ध भावकवितेला (lyric) 'भावगीत' म्हणावें कीं 'वैणिक' म्हणावें, 'सुनीतां'ला 'सुनीत' म्हणावे कीं 'चतुर्दशक' म्हणावें, ह्यासारख्या प्रश्नांवर वाद् झाला. कवितेच्या प्रांतांत शिशुगीत, कणिका, गझल, जानपदगीत, वैणिक, सुनीत, उद्देशिका, खंडकाव्य, ऐतिहासिक कविता, राष्ट्रीय कविता, इत्यादि विविध 'काव्यप्रकार' निर्माण केले गेले. निदान त्यांच्या पृथगात्मतेची जाणीव तत्संबंधींच्या चर्चेतून प्रत्येक वेळीं व्यक्त होऊं लागली. ह्या काळांतील काव्यविषयक बरीचशी चर्चा ही ह्या विविध 'कविता-प्रकारां'चीं लक्षणे काय, त्यांच्या रचनेचें स्वरूप काय, एक प्रकार दुसऱ्या प्रकाराहून कोणकोणत्या बाबतींत भिन्न ठरतो ह्यावरच स्थिरावलेली आपणास दिसते. निबंधाच्या क्षेत्रांत 'गुजगोष्ट' किंवा 'लघुनिबंध' ह्या वाङ्मयप्रकारांचा ह्याच काळांच जन्म झाला आणि पारंपारिक 'ललितेतर' निबंधापेक्षां हा निबंध कोणकोणत्या बाबतींत वेगळा ठरतो, त्याच्या लेखनांत 'लघुत्वा'ला किती महत्त्व आहे, त्याला 'लघुनिबंध' असें म्हणावें कीं 'ललितनिबंध' म्हणावें कीं 'गुजगोष्ट' म्हणावें, ह्या प्रश्नांचा विचार होऊं लागला. 'नाट्यछटा' आणि 'एकांकिका' ह्या नाट्य-वाङ्मयप्रकारांकडेहि ह्याच काळाच्या आसपास — साधारण १९३० च्या सुमारास — रसिकांचें लक्ष गेलें व त्यांच्या स्वरूपासंबंधींचें कुतूहल वाङ्मयीन चर्चामधून दिसून येऊं लागलें. 'शब्दचित्र' ह्या वाङ्मयप्रकाराचा जन्म ह्याच काळांतील. रघुवीर सामंतांच्या शब्दचित्रांचा पहिला संग्रह 'हृदय' ह्याच काळांत (१९३१-३२) प्रसिद्ध झाला. इन्सेनच्या नाटकांविषयींच्या कुतूहलाचा हाच काळ. स्वगत भाषणें टाळून एक प्रवेशी एक अंकी रचना ह्याच काळांत (तुरुंगाच्या दारांत, १९२३) वरेरकरांनीं प्रथम मराठी रंगभूमीवर आणली आणि नव्या नाट्यतंत्राचा विचार सुरू झाला. तेव्हां वर म्हटल्याप्रमाणें ज्याला आपण ललितवाङ्मयाच्या विविध प्रकारांच्या पृथगात्मतेची जाणीव (form-consciousness) असें म्हणूं शकूं, ती ह्या काळात अगदीं स्पष्टपणें बळावूं लागली असें दिसते. कादंबरीच्या क्षेत्रांत प्रो. ना. सी. फडके ह्यांची कादंबरी अवतरली आणि तिनें कादंबरी ह्या वाङ्मय-

प्रकाराच्या सुत्रक घाटा (form) बद्दल लोकांना प्रथमच स्पष्ट जाणीव करून दिली. ह्या सर्वांचा परिणाम असा झाला की, सर्वसामान्य वाचक, लेखक आणि टीकाकार ह्या विविध पृथगात्म ललितलेखनप्रकारांच्या घाटांबद्दल दक्ष राहू लागले, चर्चा करू लागले. लेखकवर्गात ही लेखनप्रकारांच्या पृथगात्मतेची जाणीव कशी वाढत गेली ह्याची साक्ष त्या काळातील वर उल्लेखिलेल्या सर्वच वाङ्मयप्रकारांतील विविध घडामोडींचे चित्र डोळ्यांपुढे आणले असता सहज येईल. आणि मग ह्याच काळात प्रो. ना. सी. फडके ह्यांचा 'प्रतिभासाधन' (१९३३) हा ग्रंथ प्रसिद्ध झाला. (ह्या ग्रंथाच्या पूर्वार्धाचीं प्रकरणे 'यशवंत' मासिकांतूनच प्रथम प्रसिद्ध झालीं हैं सहज जातांजातां लक्षांत घेण्याजोगें आहे.) 'प्रतिभासाधन' ग्रंथ म्हणजे जणू ह्या वाङ्मयप्रकारांच्या पृथगात्मतेच्या जाणिवेला फुटलेली तात्त्विक वाचाच. 'वाङ्मय-विहार' ह्या पुस्तकांत संगृहित केलेले लेख हे प्रो. ना. सी. फडके ह्यांचे ह्या काळांत गाजलेले महत्त्वाचे ललितलेखनविषयक लेख, प्रो. फडके ह्यांच्या ह्या सर्व चर्चात्मक लेखनामधून वाङ्मयप्रकारांच्या पृथगात्मतेची आणि घाटदारपणाची जाणीव व्यक्त झाली. ह्या जाणिवेच्या पोटीच हळूहळू वेगवेगळ्या वाङ्मयप्रकारांच्या लेखन-तंत्राबद्दलचें कुतूहल जन्मास आले. प्रो. फडके ह्यांनीं तर ललित लेखकांनीं कोणाचें व किती अनुकरण करावें ह्यासंबंधींचे आपले अनुभविक विचार मांडले. प्रो. फडके ह्यांच्या मतांवर त्या काळांत बरीच चर्चा झालेली आढळत असली तरी त्यांच्या प्रत्यक्ष लेखनाचा व विवेचनाचा परिणाम तत्कालीन होतकरू लेखकवर्गावर झाला असेंच म्हणावें लागतें. इतर वाङ्मयप्रकारांप्रमाणे लघुकथेच्या प्रांतांतहि आदि, मध्य, अंत, प्रारंभ, नीरगांठ, उकल ही भाषा ऐकूं येऊं लागली; आणि इतर कलाप्रकारां-वरोबरच लघुकथा ह्या कलाप्रकाराच्या विकासामध्ये त्या विकासाला मारक असा एक विचार न कळत बळावू लागला.

लघुकथा ह्या लेखनप्रकाराच्या पृथगात्मतेची जाणीव स्पष्टपणे व्यक्त करणारे पहिले टीकात्मक लेख १९३१ ३२ पासून लिहिले जाऊं लागले व त्यांत एडगर अँलन पोर्ची लघुकथेच्या स्वरूपासंबंधींचीं मते उद्धृत करण्यांत येऊं लागलीं. लघुकथेंत प्रारंभ व शेवट ह्यांना किती महत्त्व आहे हें एकसारखें पटवून

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

देण्यांत येऊं लागलें. ज्या पाश्चात्य लघुकथालेखकांना ह्या काळांत जवळजवळ आदर्श समजण्यांत आलें त्या सर्वांत मानाचें स्थान ओ हेन्रीला मिळालें. ओ हेन्रीवरोबरच दुर्जिनेव्ह, चेकॉव्ह, मोपासाँ, गॉर्की इत्यादि लेखकांबद्दल ह्या काळांत भरपूर कुतूहल निर्माण झालें. त्यांच्या इंग्रजींत भाषांतरित झालेल्या कथासंग्रहांचें वाचन होऊं लागलें व त्यांच्या कथालेखनाचें स्वरूप काय हा मुख्यतः लेखकवर्गाच्या चर्चेचा आवडता विषय बनला. लघुकथेसंबंधींच्या चर्चेत तिच्या आदि-मध्य-अंताच्या चर्चेबरोबरच तिच्यातील वातावरणनिर्मितीची चर्चा होऊं लागली. म्हणजे हळूहळू ह्या नव्या कथेचें तत्त्वज्ञान तयार होऊं लागलें; तिच्या तपशीलाचा विचार होऊं लागला. स्वाभाविकच ह्या तार्किक चर्चेचा परिणाम कथेवर व नव-कथेचा परिणाम तार्किक चर्चेवर दिसून येऊं लागला. ह्या काळांतील कथेकडे पाहिलें असतां आपणांस खरोखर काय दिसते? तिचा विस्तार झालेला दिसतो. तिच्या कथनपद्धतींत खूपच विविधता आलेली दिसते. मानवी मनाचे विविध खेळ चित्रिण्याचें तिच्या ठिकाणचें सामर्थ्य निश्चित वाढलेलें दिसते. वेगवेगळ्या भाववृत्तींची (moods) ड्रव घेऊन ती अवतरूं लागते. तिच्या लेखनांत विलक्षण सफाई आलेली दिसते. ती मिस्किल, प्रसन्न, गंभीर अशीं विविध रूपें घेऊन अवतरूं लागते. तिच्यामधील व्यंजनेचें सामर्थ्य वाढलेलें दिसते. ती क्वचित् काव्यात्म बनते व रूपकात्मकहि बनते. जीवना-नुभवाचा गंभीर आशय पेलण्याची शक्ति तिच्यामध्ये अवतरलेली दिसते. फडके, खांडेकर, वोकील, कुमार रघुवीर, दौंडकर, कृष्णावाई, कमलावाई टिळक, चोरघडे, लक्ष्मणराव सरदेसाई, भ. दि. गांगल ह्या व इतर अनेक कथालेखकांनीं मराठी लघुकथेचें हें स्थित्यंतर निश्चित घडवून आणलेलें दिसते. म्हणजे 'मनोरंजना'च्या काळांतील बुजव्या कथेची आठवणहि नाहीशी होईल इतकी तिनें पटकन् मजल मारलेली दिसते.

परंतु दिवाकर कृष्णांपासून मनोदर्शनाला महत्त्व येऊं लागलेली ही कथा भावविवश बऱ्याच लागते; तिचें मनोदर्शन (मनोविश्लेषण हा त्या काळांतील टीकाकारांचा आवडता शब्द) हें उबवल्यासारखें भासूं लागते. तिच्या ह्या मनोदर्शनांत आपोआप एक प्रकारचा नाटकीपणा अवतरूं लागतो. ती

म रा ठी ल घु क थे चा उ त्कां ति मा र्ग

‘ हिस्टेरिकल ’ बनते. उसासे, टिब्रें, अश्रूंच्या धारा आणि अर्धवट सोडलेलीं वाक्ये (dashes) ह्यांना तिच्यांत फार महत्त्व आल्यासारखें दिसते. पुष्कळदां ह्या भावविवशतेला, ह्या भावप्रदर्शनालाच वातावरणनिर्मिति समजण्यांत येत आहे कीं काय अशी शंका येते. वास्तवाचें चित्र रेखाटण्याच्या भरांत ती पुष्कळदां अनावश्यक तपशीलाला महत्त्व देऊं लागते. मानवी मन आणि निसर्ग ह्यांच्या-मध्ये वेळोवेळीं हुकुमी संवाद साधते; (ह्यालाहि ती वातावरणनिर्मितीच समजते;) आणि हें सर्व करीत असतांच आपल्या चेहऱ्यामोहऱ्याबद्दल व अंगावरील पोषाखाबद्दल विलक्षण खबरदारी घेतांना दिसूं लागते. एका बाजूने मोपासां आणि ओ हेन्री ह्यांच्या बांधेसूद व अंतीं चटका लावणाऱ्या कथांचें अनुकरण करूं पाहणारी ही कथा दुसऱ्या बाजूने रशियन कथांतील भावार्त वातावरणाचें हळवें अनुकरण करितांना दिसते. म्हणून ती एकाच वेळीं पोषाखी व नाटकी भासूं लागते. परिणामकारकतेचा तर तिला जणूं धौशाच लागलेला दिसतो. वाचकांच्या डोळ्यांत भरण्याची ती एकसारखी धडफड करितांना दिसते. तिचें लक्ष क्षुद्र परिणाम (cheap effects) साधण्याकडे विशेष लागलेलें दिसते. स्वाभाविकच तिच्यामधून जीवनाचें विविधरंगी नाट्य सहजतया व्यक्त होण्याच्या ऐवजीं त्याचा नाटकी आविष्कार तेवढा अनेक वेळां व्यक्त होतो. लेखक हे जीवनाचा अनुभव घेत नसून जीवनव्यवहारांत लघु-कथांसाठीं चमत्कृतिपूर्ण कथानकें शोधित आहेत असें ती वाचीत असतां वाटूं लागते. कथा ही नकळत कृत्रिम वनूं लागते, नकळत परत तिला साधनाचें स्थान प्राप्त होऊं लागते. वनावट, सजावट, कलाटणी हे जणूं तिचे परवलीचे शब्द वनूं लागतात. लघुकथा, लघुतरकथा व लघुतमकथा असे विविध प्रकार जन्मास येतात व क्वचित् तिचें रूपांतर ‘ धक्कांतिकें ’ तहि झालेलें दिसते.

‘ गोष्ठी ’च्या तावडींतून दिवाकर कृष्णांनीं सोडविलेली ‘ लघुकथा ’ ह्याप्रमाणें दहा वर्षांच्या कालावधींत तंत्राच्या, कारागिरीच्या, कसबाच्या चौकटींत अडकली. नको त्या अंगावर ती नको तो जोर देऊं लागली. ती व्यक्त करीत असलेल्या आकांक्षा कलादृष्ट्या परत क्षुद्र भासूं लागल्या. तिची झेप मंदावली. १९३०

२०७३ ५१

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

च्या सुमारास स्वत्व गवसल्यामुळे हरखलेली लघुकथा १९४० च्या सुमारास परत स्वत्व गमावून वसते की काय अशी शंका येऊ लागली.

१९२७ - २८ पासून १९४० पर्यंत लघुकथेच्या क्षेत्रांत निर्माण झालेल्या अनिष्ट प्रवृत्तींना आळा घालण्याचे प्रयत्न अजिबात झाले नाहीत, असे नाही. अशा प्रयत्नांमध्ये य. गो. जोशी, वामन चोरघडे, कुसुमावती देशपांडे ह्या लेखकांचे व इतर कांहीं लेखकांचे स्फुट प्रयत्न उल्लेखनीय आहेत. परंतु हे प्रयत्न स्फुट व अल्पजीवि होते. ह्यामुळे व इतर वेगवेगळ्या कारणांमुळे सदर प्रयत्नांना ह्या अनिष्ट प्रवृत्तींची गति थोपवितां आली नाही. य. गो. जोशींनीं तंत्रवादाविरुद्ध केलेले बंड लक्षणीय होते. त्यांच्या आरंभीच्या कथांमधील सरलत्व अत्यंत वेधक होते. कारागिरीचा तकलादूपणा व तिचा अवलंब करणाऱ्या कथेचा निर्जीवपणा त्यांच्या सरळ, सीध्या कुटुंबकथांच्या पार्श्वभूमीवर अधिकच स्पष्टपणे उठून दिसत होता. परंतु पुढे आपल्या वेगळेपणाची एक कलाहीन जाणीव त्यांचेमध्ये शिरू लागली. आपल्या कथेचे त्यांनीं आपणच तंत्र बनविले; आणि कांहीं आवडत्या सनातनी कल्पनांवरील त्यांच्या अतिरिक्त प्रेमांमुळे (obsessions मुळे) त्यांच्या कथनांत तोचतोपणा आला व कथाप्रवाहाचा ओघ इष्ट मार्गाला वळविण्याचे तिच्यातील सामर्थ्य नाहीसे झाले. वामनराव चोरघडे ह्यांच्या कथेने मराठी कथेमध्ये काव्यात्मता आणली. तिच्या ठिकाणची आपल्या पृथगात्मतेची ही संकुचित जाणीव ह्या कथेने थोडी कमी केली. तिच्या कक्षा रुंदावल्या. तिच्या भाषेत एक वेगळीच काव्यात्मता व सूचकता आणली. परंतु ऐन उमेदीतच त्यांच्या कथेचा गांधीवादाने बळी घेतला. ती बोधवादी बनली, प्रचारकी बनली व रसिकांचे लक्ष स्वतःकडे आकृष्ट करून घेण्याचे तिचे सामर्थ्य एकाएकी नष्टच झाले. कुसुमावतींच्या कथांनींही आपल्या परीने लघुकथेची ही आपल्या वेगळेपणाची संकुचित जाणीव थोडी कमी केली. त्यांची कथा जशी काव्यात्म बनली तशीच ललित निबंधाच्या जवळ सरकली. परंतु कुसुमावतींच्या प्रतिभेची वीणच अत्यल्प. त्यामुळे त्यांच्या कथांची छाप लेखकवर्गावर सतत फारशी पडूच शकली नाही. ह्याच दृष्टीने वि. स. खांडेकर, वि. वि. बोकील, कृष्णाबाई, मांजरेकर, रा. भि. जोशी, अनंत काणेकर, भ. दि. गांगल, ग. रा. बाळ इत्यादि कथालेखकांच्या कांहीं प्रयत्नांकडे पाहतां येण्या-

मराठी लघुकथेचा उत्क्रांतिमार्ग

सारखें आहे. परंतु हे प्रयत्न आपापल्या परीने लक्षणीय असले तरी एकंदर मराठी कथेचा ओघ ह्या काळांत ज्या दिशेकडे वळत होता त्या दिशेकडून इष्ट दिशेकडे फिरवू शकले नाहीत. १९३९ च्या सुमारास मराठीतील इतर ललित-लेखनप्रकारांप्रमाणे मराठी कथेंत येऊं लागलेला तोचतोपणा तुरळक रसिकांना कां होईना पण बोचू लागला; व परत ह्या आवर्तानून ती कशी बाहेर येणार हा विचार डोकें वर करूं लागला.

१९४२-४३ च्या सुमारास मराठी कथेने स्वतःभोवतीं निर्माण केलेल्या ह्या बंधनांना अधूनमधून तडे जात आहेत अशीं परत चिन्हें दिसूं लागलीं. हा प्रकार मराठी कविता, कथा, कादंबरी व नाटक - एवढेंच नव्हे, तर टीका - ह्या सर्वच लेखनक्षेत्रांत थोड्यावहुत प्रमाणांत दिसून येऊं लागला. दुसऱ्या महायुद्धानें सगळें जगच हलविलें; तेव्हां मराठी मनें हलविलीं गेलीं असतील तर त्यांत नवल नाही. जग होतें त्यापेक्षांहि लहान झालें. जीवनमूल्यांची एकदां पुन्हा फेरतपासणी झाली. यंत्रयुग होतेंच, पण त्याची अधिक बोचक जाणीव होऊं लागली. हिंदुस्थानांत प्रचंड उत्कापात झाले. खरोखरच जीवनाचें रूप बदललें. 'पॅटर्न' बदललें; त्याची गतिमानता वाढली. अगदीं सामान्यांतल्या सामान्य माणसालाहि हें जीवनाचें पालटलेलें रूप जाणवलें. अस्वस्थता वाढली. जीवन अधिकच असुरक्षित भासूं लागलें. स्वातंत्र्य आलें, पण मनःस्वास्थ्य आलें नाही. जगांतोळ लेखक व कलावंत एकमेकांच्या अधिकच जवळ सरकले. त्यांचा अधिक लवकर हृदयसंवाद होऊं लागला. कलावाङ्मयाच्या प्रदेशांत नवें वारें खेळायला जें वातावरण लागतें तें एकाएकीं निर्माण झालें. 'समीक्षक', 'अभिरुचि', 'साहित्य' ह्या नियतकालिकांचा उदय झाला व 'सत्यकथा' मासिकाचा संपूर्ण कायापालट झाला. मध्यंतरींच्या काळांत अवास्तव महत्त्व पावलेल्या कलावाद, वास्तववाद, ध्येयवाद, पुरोगामी वाङ्मयवाद इत्यादींतून निर्माण झालेल्या चुकीच्या मूल्यांवरील विश्वास उडाला. वाङ्मयीन असंतोषाची चर्चा होऊं लागली. वा. म. जोशी ह्यांच्या टीकालेखांकडे व मढेंकरांच्या 'वाङ्मयीन महात्मते'कडे रसिकांचें एकदम लक्ष वेधलें गेलें. लेखनगर्भ आत्मनिष्ठेला महत्त्व आलें आणि मग ह्यांतूनच कांहीं नव्या लेखकांची एक

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

नवी पिढी उदयाला आली. ही ह्या नव्या वातावरणांतच वाढली होती — वाढत होती. केवळ जुन्याचा वारसा घेऊन पुढे येणे तिला प्रकृतिशः अशक्य होते. नव्या जाणिवांचे धके तिला एवढे जवरदस्त बसत होते की त्यांचाच विचार करणे तिला भाग होते; तिच्या जीवनाकडे पाहण्याच्या दृष्टींतही गांभीर्य होते. वाङ्मय हे केवळ एक उपकरण नव्हे, अलंकरण नव्हे, केवळ रिकामपणाचा उद्योग नव्हे, कारागिरी नव्हे; तर ती एक साधना आहे; त्याच्या निर्मितीमार्गे एक गंभीर हेतु (high seriousness) आहे, अशी ह्या पिढीची वाङ्मयासंबंधीची मनोभूमिका दिसत होती. थोडी अशाच प्रकारची भूमिका १९३० च्या सुमारास निर्माण होण्याची खरोखरच शक्यता दिसत होती. परंतु वरच स्पष्ट केल्याप्रमाणे दरम्यानच्या काळांत वाङ्मयक्षेत्रांत चुकीच्या मूल्यांना महत्त्व आल्यामुळे ही भूमिका धूसर झाली. तिचे स्वरूप विकृत झाले. आपल्या खऱ्या रूपाचा तिला विसर पडला. तिचे कलादृष्ट्या घातक अशा भूमिकेंत रूपांतर झाले. पण ह्यांतून भातां परत तिची सुटका झाली.

ह्या नव्या भूमिकेमधूनच १९४२-४३ च्या आसपास आजच्या मराठी नवकथेचा व कवितेचा जन्म झाला. मराठी लघुकथा परत मनःकल्प व कायाकल्प साधू लागली. तिचे रूप बदलले; आकार बदलला; लक्षण बदलले व प्रयोजनहि बदलले. रेखीव चमत्कृतिपूर्ण कथानकाच्या चौकटीतून ती बाहेर पडू लागली. आदि-मध्य-अंतासंबंधीच्या घौशामधून (obsession) ती मुक्त होऊ लागली. तिच्यांतून व्यक्त होऊ पाहणारा अनुभव हा पुष्कळदां आपली अभिव्यक्ति जणू आपणच साधीत आहे, तिचे रूप आपणच ठरवीत आहे, हे रूप ठरवितांना अनुभवब्राह्म कल्पनांचा मोह तितकासा परिणामकारक ठरेनासा झाला आहे, ह्याची प्रचीति ती वाचतांना येऊ लागली. प्रत्येक खऱ्याखुऱ्या अर्थपूर्ण अनुभवाला स्वतःचे रूप असते. त्याला सजावटीची, वनावटीची, अलंकरणाची फारशी जरूरी नसते. आपल्या स्वयंसिद्ध रूपांत त्याला प्रकट होऊ देण्यांतच खरोखर त्याची सार्थकता असते. हे प्रकटन फक्त कलेचे तारतम्य पाळते, दुसरी कोणतीच बंधने पाळण्याची त्याला आवश्यकता नसते, असे जणू ही १९४५-४६ साली स्पष्टपणे गोचर होऊ लागलेली नवकथा सुचवू लागली. (येथे ' सत्यकथा '

मासिकानें १९४५ सालीं काढलेला खास लघुकथा-अंक व त्याला प्रो. रा. भि. जोशी ह्यांनीं लिहिलेली विवेचक प्रस्तावना आणि त्यानंतर प्रसिद्ध झालेली 'आजकालचे कथालेखक' ही मराठी कथेकडे लक्ष वेधणारी लेखमाला ह्या गोष्टी रसिकांच्या एकदम लक्षांत याव्यात.)

१९४० च्या सुमारास सांचलेपणाची कळा आलेल्या मराठी कथेच्या प्रवाहाला परत एकदम जोराची गति मिळाली. ही गति देण्याचें काम ज्यांनीं मुख्यत्वेकरून केले त्यांत गंगाधर गाडगीळ, व्यंकटेश माडगूळकर, अरविंद गोखले आणि पु. भा. भावे ह्या नांवांना फार महत्त्व आहे. वास्तविक ह्या कथालेखकांबरोबर, किंबहुना त्यांच्या कांहीं दिवस अगोदरच दि. बा. मोकाशी, सदानंद रेगे, शशिकांत पुनर्वसु, प्रभाकर पाध्ये ह्यांतील प्रत्येकानें आपले कांहींसे आगळे कथालेखन करावयास प्रारंभ केला होता. परंतु अधूनमधून आपल्या लेखनाकडे रसिकांचें लक्ष वेधून घेण्यापलीकडे त्यांचें कथालेखन फारसें कार्य करूं शकलें नाहीं. गाडगीळ, गोखले, माडगूळकर व भावे ह्यांपैकीं प्रत्येकाची लेखन-प्रकृति भिन्न आहे. आणि असें असूनहि मराठी कथेच्या गेल्या दहा-पंधरा वर्षांच्या विकासांत ह्यांतील प्रत्येकाचा महत्त्वाचा वाटा आहे. ह्यांतील कांहींच्या लेखन-शक्तीच्या मर्यादा आज १९५७ सालीं थोड्याबहुत जाणवूं लागलेल्या असल्या, तरी १९४५-४७ च्या काळांत ह्या लेखनशक्तीच्या विलासांत चैतन्य थरथरत होतें, जिवंतपणा उसळत होता. त्यांच्या प्रत्येक नव्या प्रयत्नाबरोबर जीवनदर्शनाचें तांपर्यंत अप्रकट असलेलें लघुकथेचें केवढें तरी सामर्थ्य एकसारखें प्रकट होत होतें. अनुभवाच्या अभिव्यक्तीचा एकएक प्रांत जणूं लघुकथा काबीज करीत होती. तिचा एकाच वेळीं विकास आणि विस्तार होत होता. तिची खोली वाढत होती आणि तिच्यामध्ये आशयापासून निवेदनापर्यंत सर्वच बाबतींत विलक्षण जिवंतपणा व विविधता दिसून येत होती. लघुकथेच्या संदर्भांत कथानक, वातावरण, लघुकथेची भाषा हे जे शब्द आतांपर्यंत ऐकूं येत होते त्यांच्या अर्थांत आतां सूक्ष्म बदल होत होता. त्या शब्दांना जणूं त्यांचे खरे अर्थ प्राप्त होऊं पाहत होते.

लघुकथा ही किती विविध रूपें घेऊं शकते ह्याचें जणूं प्रात्यक्षिकच गाडगीळांची लघुकथा एकसारखी देत होती, - नव्हे, सुदैवानें अजूनहि देत

चा ड्या यां ती ल दृ ष्टि आ णि दृ ष्टि को ण

आहे. ती मिस्किल आहे, गंभीर आहे, काव्यात्म आहे, उपरोधपूर्ण आहे, हळुवार आहे, तिखट आहे, विक्षिप्त आहे, गूढ आहे व सरळसीधीहि आहे. तिचें रूप हें तिजमधून व्यक्त होऊं पाहणाऱ्या अनुभवावर, तो अनुभव ज्या भाववृत्तींतून घेतलेला आहे त्या भाववृत्तीवर व त्यानें निर्माण केलेल्या भावस्थितीवर अवलंबून आहे. तिची भाषा ही गाडगीळांची भाषा नसून ती प्रत्येक वेळीं तिजमधून अभिव्यक्त होणाऱ्या अनुभवाची भाषा आहे. त्यामुळे तिचीं रूपें पाण्याच्या रंगाप्रमाणें हवीं तशीं बदलतात. अनुभव घेण्याची व अनुभव व्यक्त करण्याची गाडगीळांची रीतहि खास त्यांची आहे. गाडगीळांची लघुकथा ही कधीं अनुभवाच्या पृष्ठभागावर अलगद तरंगतांना दिसते, कधीं डोकें वर तर शरीर पाण्यांत अशी त्यांत डुंबतांना आढळते, कधीं पृष्ठभागाच्या किंचित् खालीं असणाऱ्या पातळीवरून तिचा संथ प्रवास चालू असतांना दिसतो, कधीं मधून वर तर मधून खालीं अशी तिची क्रीडा चालते, तर कधीं सूर मारून ती वराच वेळ अनुभवाचा तळच न्याहाळीत आहे असें दिसून येतें. गाडगीळांच्या कथेंत मनोदर्शनाला किंवा मनोविश्लेषणाला आतां केवळ साधनाचें किंवा उपकरणाचें स्थान राहिलेले नाही. गाडगीळ हे खरेखुरे जीवनदर्शनांत रंगलेले आहेत आणि ह्या जीवनदर्शनाचा त्यांचे वावतींत मनोदर्शन हा एक अपरिहार्य भाग झालेला आहे. त्यांना जी जीवनाची अनुभूति येत आहे तीच अशा प्रकारची आहे कीं तिची अभिव्यक्ति होत असतांना मानवी मनांतील जागृत व अर्धजागृत संज्ञाप्रवाहांचें दर्शन अपरिहार्य ठरत आहे. त्यामुळेच त्यांच्या कथालेखनाचें स्वरूप अगदीं वेगळें होत आहे. ते लिहीत असलेल्या ह्या नवीन कथेकडे पाहिलें कीं आतांपर्यंतचें मराठी कथालेखन केवळ द्विपरिमाणात्मक कसें होतें ह्याची कल्पना येते व त्यांच्या कथेचें त्रिपरिमाणात्मक स्वरूप मनावर ठसतें. त्यांच्या कथेंत व्यक्त होणारे अनुभव अशा प्रकारें व्यक्त होत असतात कीं त्यांना एक प्रकारची घनता (solidity) येते. ते अधिक साकल्यानें व त्यांच्या अधिक यथार्थ रूपांत व्यक्त होत आहेत असें वाटूं लागतें. गाडगीळांच्या दृष्टीनें प्रत्येक अनुभव हा अत्यंत मिश्र स्वरूपाचा आहे; तो एकजिनसी, एकरूपात्मक नाही. आणि म्हणूनच कोणताहि अनुभव आपल्या कथेच्या द्वारां अभिव्यक्त करितांना ते त्याचें हे संमिश्र व बहुजिनसी स्वरूप व्यक्त करण्याची

मराठी लघुकथेचा उत्क्रांति मार्ग

घडपड केल्यावांचून राहत नाहीत. हे मनोदर्शनाखेरीज शक्य नाही; व हे मनोदर्शन ते अशा रीतीने घडवितात की तद्द्वारां तो अनुभव त्याच्या यथार्थ रूपांत आपल्या डोळ्यांपुढें उभा राहतो. जीवन, त्याचा अनुभव घेणारें व तें प्रतिक्षणीं नव्यानें निर्माण करणारें मानवी मन ह्यांत एक प्रकारचें अभिन्नत्व आहे, जीवनाचें दर्शन म्हणजे तें जीवन ज्या मनांनीं निर्मिलें व जीं मनें त्याचा अनुभव घेत आहेत त्या रंगीविरंगी, चित्रविचित्र, जागृत-अर्धजागृत, मंगल अमंगल मनांचें दर्शन ह्याची सुजाण समज गाडगीळांच्या ठिकाणीं आहे. त्यामुळे त्यांच्या कथेनें मनोदर्शनाच्या आणि म्हणूनच जीवनदर्शनाच्या कार्यांत अपूर्व यश मिळविलें आहे. कथेच्या ठिकाणीं कोणत्याहि अनुभवाचें अनेकांगांनीं दर्शन घडविण्याचें किती प्रचंड सामर्थ्य आहे ह्याची कल्पना त्यांच्या कथा वाचतांना येते. तें दर्शन घडवितांना त्यांच्या कथेची भाषा एक आगळें रूप धारण करिते. मठेंकरांच्या 'रात्रीचा दिवस' मधील भाषेप्रमाणें केवळ संज्ञाप्रवाहांची नोंद करणें हा सदर भाषेचा हेतु नसतो, तर वर उल्लेखिलेलें, प्रत्येक मानसिक अनुभवाचें बहुजिनसी स्वरूप ह्या भाषेला अभिव्यक्त करावयाचें असतें. स्वाभाविकच ही भाषा अनेकदां प्रतीकांमधून बोलते : तिच्यांतील क्रियापदें देखील आपल्या डोळ्यांपुढें सूचक कल्पनाचित्रें निर्माण करितात. एकाच वेळीं एकाच अनुभवाची लांबी, रुंदी व खोली ही भाषा व्यक्त करूं पाहते. लघुकथा ह्या वाङ्मयप्रकाराच्या ठिकाणीं असलेली जीवनदर्शनाच्या प्रसुप्त शक्तींची खरी कल्पना गाडगीळांच्या कथेनें मराठी वाचकांस व मराठी लेखकांस आणून दिली.

माडगूळकरांनीं रेखाटलीं तीं मूलतः व्यक्तिचित्रें, प्रसंगचित्रें व अनुभवचित्रें — व तींही माणदेशच्या माणसांचीं. माडगूळकरांच्या अगोदरहि व्यक्तिचित्रें व शब्दचित्रें रेखाटलीं गेलीं होतीं; नाहीं असें नाहीं (येथें कमींत कमी कुमार रघुवीरांची व विठ्ठलराव घाट्यांची आठवण व्हावी); परंतु हीं शब्दचित्रें समाजांत निर्माण होणाऱ्या व्यक्तिमुन्यांचीं (types) होतीं. त्यांच्या रेखाटणांत एक प्रकारचा हळवेपणा होता; कल्पनाधूसरता होती. तीं पाहून आपल्या मनांत सहानुभूति किंवा घृणा उत्पन्न व्हावी असा त्यांच्या लेखनामागें स्पष्ट हेतु होता. त्यांच्यांतलें वातावरण पुष्कळदां मुद्दाम 'परिणामकारक' उत्तरविलें जात होतें. माडगूळ-

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

करांच्या शब्दचित्रांमध्ये माणुसकीचा जिव्हाळा (human understanding) आहे. परंतु त्याबरोबरच एक उघडेंबोडकें वास्तव आहे. प्रगाढ सहानुभूति असूनहि हळवेपणा नाही, तर क्वचित् मिस्तिकल तर क्वचित् गंभीर अलिप्तपणा आहे. स्व असूनहि स्व-ची केवढी तरी विस्मृति आहे. माडगूळकर अनुभवाच्या एका विशिष्ट पातळीवरील वास्तवाचे कवडसे टिपतात ; परंतु तद्वारां त्या वास्तवाचे किती अर्थपूर्ण व उत्कट दर्शन घडवितात ! त्यांच्या लेखनाला वेगडी परिणाम-कारकतेचा कोठें वासहि येत नाही. त्यांची व्यक्तिचित्रे व अनुभवचित्रे खास माणदंशच्या मातींतूनच वर आल्यासारखी भासतात. त्यांना त्या मातीचा गंध येतो, इतकें त्यांतील वास्तव हें जिवंत आहे. गाडगीळांपेक्षां माडगूळकरांची अनुभव घेण्याची व तो व्यक्त करण्याची पद्धत भिन्न असूनहि दोघांमध्ये कमालीचा प्रामाणिकपणा आहे. दोघांनाहि सजावटीची, वनावटीची सारखीच चीड आहे. अनुभवाला आपलें रूप स्वतःच घेऊं द्यावयाचें ही दोघांच्याहि लेखनामागील भूमिका आहे. त्यामुळे भिन्नप्रकृति असूनहि ह्या उभयतांनीं मधल्या काळांतील लघुकथेचें विविध संकेतांनीं संकोचलेलें व कोदलेलें वातावरण मोकळे केले. ह्या मोकळ्या वातावरणांत मराठी लघुकथा अधिक मोकळेपणानें श्वासोच्छ्वास करूं लागली. तिची प्रकृति सुधारली. तिच्या आकांक्षा बदलल्या. तिची क्षितिजे रुंदावलीं. तिच्यांत एक दिव्य असमाधान खेळूं लागलें. तिची झपाट्यानें प्रगति झाली. आतांपर्यंत ज्यांची पूजा केली त्या देवांचें सामर्थ्य किती मर्यादित होतें ह्याची तिला जाणीव झाली व ते देव तिनें वाजूला सारले.

अरविंद गोखले ह्यांचें सारें सामर्थ्य त्यांच्या ठिकाणीं असलेल्या सहृदयत्वामध्ये व त्यांतून जन्मलेल्या परमनप्रवेशाच्या अनन्यसाधारण शक्तीमध्ये सामावलेले आहे. ह्यांतूनच त्यांच्या कांहीं श्रेष्ठ कथांचा जन्म झाला आहे. ह्या कथा म्हणजे त्यांच्या प्रतिभेनें रेखाटलेलें कांहीं मनोभूमिकांचें जिवंत नाट्य आहे : मुख्यतः भावनाट्य आहे. आतांपर्यंत गोखले ह्यांच्या प्रतिभेनें चित्रिलेल्या मनोभूमिकांचें क्षेत्र बरेंच मोठें आहे. आणि हें क्षेत्र एकसारखें वाढविण्याचा त्यांची महत्त्वाकांक्षी कथा प्रयत्न करीत आहे. परंतु आशय-अभिव्यक्तीच्या अभिन्नतेवर गोखले

मराठी लघुकथेचा उत्क्रांतिमार्ग

ह्यांचा इतकासा विश्वास दिसत नाही. त्यामुळे त्यांतील अनेक प्रयत्न हुकमी व वनावटी भासत आहेत. गोखले हे एक अत्यंत कुशल कथानिवेदक आहेत; परंतु आपल्या निवेदनशैलीवर त्यांचा वाजवीपेक्षा अधिक विश्वास आहे. आपल्या अनुभवापेक्षा, ते तिच्यावरच अधिक विसंबतांना आढळतात. त्यामुळे त्यांनी आजच्या मराठी कथेला कांहीं हृद्य निवेदनपद्धतींची बहुमोल देणगी दिलेली असली, आणि सहृदयत्वाच्या जोरावर परमनप्रवेशाचें सामर्थ्य असल्यास कथेची उंची किती वाढू शकते हें प्रत्यक्ष दाखविलें असलें, तरी ज्या अर्थानें गाडगीळ-माडगूळकरांनी तिच्यांत शिरलेलें हीण नष्ट करून तिचें जीवनदर्शनाचें सामर्थ्य शतगुणित केले व नित्य नवी क्षितिजे न्याहाळण्यास तिला सिद्ध केले त्या अर्थानें गोखले तिच्या विकासाला मदत करू शकलेले नाहींत. ज्या हीणानें १९४० च्या सुमारास मराठी कथेचा विकास थोपविला तें हीण गोखल्यांची कथा आपल्यापुरतें देखील भस्म करू शकलेली नाहीं. त्यामुळे ती आजच्या काळांत वावरत असली तरी आजच्या काळांतील इतर अनेक (बहुधा कालच्या) लेखकांच्या कथांप्रमाणें तिचें एक पाऊल कालच्या काळांतच घोटाळत आहे.

पु. भा. भावे ह्यांच्या कथांचें सामर्थ्य त्यांतून व्यक्त होणाऱ्या विमुक्त वृत्तीमध्ये आहे. त्यांना कोठल्याहि प्रकारची खोऱ्या औचित्यविचारांची बंधने (inhibitions) नाहींत. त्यांच्या वृत्तींत एक प्रकारचा प्रामाणिक अवखळपणा आहे; जोष आहे; खुरटेपणाचा, पोषाखीपणाचा तिला तिटकारा आहे. त्यांच्या कथांच्या अवतरणांत एक प्रकारचा भरघोसपणा आहे, गतिमानता आहे. एखाद्या नदीच्या अचानक आलेल्या लोंढ्याप्रमाणें त्यांची कथा कोसळत येते. भाव्यांच्या कथांवर त्यांच्या व्यक्तित्वाचा जिवंत ठसा आहे. ही कथा कोणाचीच पर्वा करतांना दिसत नाहीं. तिचा जोष एवढा विलक्षण असतो कीं सर्वच प्रकारची बंधने तिच्यापुढें शिथिल होतात. ह्या दुर्दम्य जोषाच्या भरांत ती कांहीं वेळां अशा कांहीं अनुभवांचें दर्शन घडविते कीं पाहणाऱ्याची दृष्टि स्तिमित होते; त्याच्या आत्मसंतुष्ट वृत्तीला धक्का बसतो; त्याच्या दुर्बल औचित्यकल्पनेच्या ठिकच्या उडतात; तो लजेनें, भयानें तोंड वळवतो. परंतु त्याबरोबरच हेहि खरें कीं, संयमाच्या अभावीं - अर्थात् कलादृष्ट्या

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

— ही कथा कांहीं वेळां दाणकन् खालीं आदळते. पण भावे हे सर्व धोके पत्करावयास तयार असतात. आपल्या स्वत्वाला ते सगळ्यापेक्षां अधिक जपतात व म्हणूनच जें इतरांना देतां येणें अशक्य तें ह्यांची कथा एखाद्या वेळीं आपणांस सहज देऊन जाते.

ज्या चौघांच्या कथांची वर जरा विस्तारानें चर्चा केली त्यांच्यावरोबर गेल्या इहा-बारा वर्षांच्या काळांत किती तरी लहानमोठे नवे लेखक मराठी कथेला आपापल्या परीनें संपन्न करण्याचा प्रयत्न करतांना दिसत आहेत. परंतु आज मराठी कवितेप्रमाणें मराठी कथेच्या प्रांतांत नव्या-जुन्याच्या संगमाचें मोठें गमतीदार दृश्य दिसत आहे. जुन्या पिढीतील फडके, खांडेकर, लक्ष्मणराव सरदेसाई, य. गो. जोशी इत्यादि अनेक लेखक अद्याप आपल्या परंपरागत सुप्रतिष्ठित पद्धतीप्रमाणें आपलें कथालेखन करीत आहेत. ह्यांच्याच सन्निध महादेवशास्त्री जोशी, ना. ग. गोरे, वसुंधरा पटवर्धन, अच्युत बर्वे, इत्यादि लोकप्रिय कथालेखकांची नव्याजुन्याच्या सीमारेपेवर घुटमळणारी पिढी अत्यंत ईर्ष्येनें, जिद्दीनें वाचकवर्गाच्या दृष्टीनें यशस्वी ठरणारें, सफाईदार (competent) लेखन करीत आहे. ह्या लेखकांपासून अरविंद गोखले आज तरी फारसे दूर नाहीत. ह्यांच्यामध्येच गंगाधर गाडगीळ ह्यांचें नित्य नवीं रूपें घेणारें अनन्य-साधारण कथालेखन एकसारखें चालू आहे आणि माडगूळकर आपल्या मर्यादित अनुभवविश्वांतील व्यक्तिजीवनाचींच परंतु रसरशीत, जिवंत चित्रे रेखाटीत आहेत. भाव्यांचें कथालेखन वर उल्लेखिल्याप्रमाणें धूमकेतूसारखें आहे. त्यांचा पंथ स्वतंत्र आहे. १९४० पासून श्री. म. माटे ह्यांची भरघोस कहाणीवजा कथा अधूनमधून कानांवर पडत आहे व आपल्यांतील अमर असलेली मराठमोळ्या गोष्टीची भूक भागवीत आहे. तर ज्यांनीं मुख्यतः १९४० नंतरचीच कथा आस्वादिली आहे, व ज्यांचा लेखनपिंड ह्या कथेवरच मुख्यत्वेकरून पोसलेला आहे, अशा अनेक तरुण लेखक-लेखिकांनीं आज नव्या लघुकथेचा प्रांत गजबजतो आहे. 'सत्यकथा', 'हंस' सारख्या मासिकांतून ह्यांचीं नांवे प्रतिमासीं रसिकांच्या डोळ्यांपुढें येत आहेत. ह्यांतील अनेकांचे कथासंग्रहहि अद्याप प्रसिद्ध झालेले नाहीत. परंतु ह्या सर्व तरुण कथालेखकांच्या कथांचा तोंडवळा नवा आहे; त्यांत

मराठी लघुकथेचा उत्क्रांति मार्ग

१९४० च्या अगोदरच्या कथालेखनाच्या खुणा वचिचि दिसत आहेत. ह्यांतील द. मा. मिरासदार, शंकर पाटील, उद्धव शेळके, मधुसूधन अकलूजकर इत्यादि कथालेखकांवर व्यंकटेश माडगूळकरांच्या कथालेखनाचा झालेला परिणाम स्पष्ट दिसत असला, तरी एवढें खरें की त्यांच्या कथालेखनांत अनुकरणाची प्रवृत्ति फार कमी आहे ; जवळजवळ नाही.

गंगाधर गाडगीळ ह्यांच्या कथालेखनाचा मराठी लघुकथेवर झालेला परिणाम मढेंकरांच्या कवितेचा मराठी कवितेवर झालेल्या परिणामासारखा आहे. मढेंकरांप्रमाणेंच गाडगीळ हे एकाकी आहेत. अगदीं एकाकी आहेत. त्यांच्या कथालेखनाचें स्वरूप अनन्यसाधारण आहे. परंतु मढेंकरांच्या कवितेप्रमाणें त्यांच्या कथेनें वाङ्मयदृष्ट्या एक फार मोठें कार्य केलें. तें म्हणजे वाङ्मयाचें— येथें कथावाङ्मयाचें— एकंदर वातावरण विशुद्ध करण्याचें, त्यांतील हीण नाहीसें करण्याचें. हें कार्य करण्याच्या कामीं त्यांना इतर कथालेखकांचें साहाय्य झालें असलें तरी तें कार्य मुख्यत्वे त्यांच्याच कथेनें केलें आहे. त्यांनीं नवकथेच्या आगमनाला अनुकूल असें वातावरण तयार केलें. मराठी कथावाचकांच्या अभिरुचीवरील काजळी झटकून टाकून तिला अधिक प्रज्वलित केलें, टवटवीत केलें, तल्लख बनविलें ; व म्हणूनच ह्या विशुद्ध वातावरणांत आज महाराष्ट्रांतील कथालेखकांची नवी पिढी आपलें कथालेखन अत्यंत दिलखुलासपणें व मोकळेपणें करूं शकत आहे. शांताराम, तारा बनारसे, श्री. ज. जोशी, ज्ञानेश्वर नाडकर्णी, विजय तेंडुलकर, विद्याधर पुंडलीक, द. मा. मिरासदार, शंकर पाटील, उद्धव शेळके, कमल देसाई, जी. ए. कुळकर्णी, रणजित देसाई, विजया आपटे, शरु रांगणेकर, हमीद दलवाई, शं. ना. नवरे, मंगेश पदकी, सरिता पदकी, वि. शं. पारगांवकर इत्यादि तरुण कथालेखकांच्या पिढीच्या कथालेखनाला मिळणारा वाचकवर्ग म्हणूनच दिवसेंदिवस वाढत आहे. हा वाचकवर्ग मोठा चोखंदळ आहे. त्याचें आतां एवढ्यातेवढ्यानें समाधान होईनासें झालें आहे. त्याचे नेत्र तिखट आहेत. त्यांच्या नजरेस ह्या नव्या कथालेखकांच्या लेखनांत अस्पष्टपणें कां होईना पण दिसूं लागलेले कांहीं अर्थशून्य संकेत आजच बोचूं लागलेले आहेत व तो त्याबद्दल तक्रारहि करीत

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

आहे. हा चिकित्सक, चोखंदळ, रसिक वाचकवर्ग आजच्या कथेला मिळवून देण्याचें कार्य गंगाधर गाडगीळ, व्यंकटेश माडगूळकर, अरविंद गोखले, पु. भा. भावे इत्यादि आघाडीच्या कथालेखकांनीच केलें आहे व त्याबद्दल आजची नवकथा त्यांची खास ऋणी आहे.

आजच्या मराठी कथेचा संसार हरिभाऊंच्या 'करमणूक' मधून कसावसा सुरू झाला व त्याला 'मनोरंजन', 'रत्नाकर', 'यशवंत', 'प्रगति', 'प्रतिभा', 'पारिजात', 'विहंगम', 'वागीश्वरी', 'ज्योत्स्ना', 'समीक्षक', 'अभिरुचि', 'साहित्य' आणि 'सत्यकथा' ह्या व इतर अनेक वाङ्मयीन नियतकालिकांनी एकसारखा हातभार लावून आकारास आणलें. तिची 'वाचनीयता' कमालीची वाढविली. (इतकी कीं आज अधून मधून तिच्या दुर्वोधतेबद्दलहि तक्रार ऐकूं येते.) मराठी लघुकथेचा इतिहास म्हणजे पर्यायानें मराठी वाङ्मयीन नियतकालिकांचाच इतिहास आहे. तिच्या विकासकार्यांत ह्या वाङ्मयीन नियतकालिकांच्या अनाभिक संपादकांचाहि फार मोठा वाटा आहे. १९२५ च्या आसपास मराठी 'गोष्टी' चा मराठी 'लघुकथें'त विकास झाल्यापासून व तिला तिचें पृथगात्म रूप प्राप्त झाल्यापासून मराठी टीकाकारांचेंहि लक्ष तिच्याकडे जाऊं लागलें आहे आणि आज तर ती मराठी टीकाकारांच्या कुतूहलाचा एक आवडता विषय होऊन बसली आहे. नव्या कथालेखकांबरोबर ह्या नव्या कथालेखकांच्या टीकाकारांचा एक नवा वर्गहि अगदीं हळूहळू पण निश्चित जन्माला येत आहे हें सुचिन्ह आहे. गंगाधर गाडगीळ ह्यांनीं आपल्या टीकालेखनानें मराठी कथेच्या विकासाला मदत केली आहे. 'छंद' मध्ये ह्या दृष्टीनें ज्ञानेश्वर नाडकर्णी ह्यांनीं लिहिलेलें 'वास्तववादाची कोंडी' हें टिपण व पंडित शेठ्ये ह्या तरुण लेखकानें नवकथेंतील संकेतांसंबंधीं लिहिलेलें टिपण हीं वाचण्याजोगीं आहेत. लघुकथेच्या प्रगतीच्या दृष्टीनें हा चोखंदळ तरुण टीकाकारांचा वर्ग वाढला पाहिजे. आज अगदीं अभावितपणें नव्या कथालेखकांमध्ये कथालेखनाचे कांहीं अर्थ-शून्य संकेत रूढ होऊं पाहत आहेत. कथा म्हणजे एका उत्कट भावस्थितीचें विश्लेषणात्मक चित्र ह्या जाणिवेंतून कांहीं उत्तम कथांचा जन्म झालेला असला (व होत असला) तरी ह्या समजुतीच्या आहारीं जाण्याची प्रवृत्ति वाढत आहे.

त्यामुळे कित्येक नवकथांमधून कांहीं उबवलेल्या भावस्थितीचीं पिंजलेलीं चित्रे दृष्टीस पडत आहेत. कथा ही भाव-कवितेच्या जवळ सरकत असली व हें एका दृष्टीनें इष्ट असलें तरी ह्यामुळे कथेतून व्यक्त होणाऱ्या अनुभवक्षेत्राचा संकोच होऊं देणें बरोबर नाही. गोष्टीतून व कहाणीतून आजची लघुकथा विकसित झालेली असली तरी तिनें गोष्टीचा व कहाणीचा त्याग केलेला नाही; किंवाहुना असा त्याग ती केव्हांहि करूं शकणार नाही ह्याचा कधींहि विसर पडूं देतां कामा नये. नवे हें जुनें फेकून देत नसून त्यांत नवा प्राण ओतीत असतें, त्याच्याकडून नव्या जाणिवांच्या प्रकटीकरणाचें कार्य करून घेत असतें, हें लक्षांत आल्यास कोणत्याहि जुन्या निवेदनप्रकाराकडे (form) तो जुना आहे अतएव त्याज्य आहे ह्या दृष्टीनें पाहण्याची कलाविघातक प्रवृत्ति कमी होईल. आज ही प्रवृत्ति कमी होण्याची आवश्यकता आहे व कथेच्या क्षेत्रांत कथा ह्या नांवानें ओळखल्या जाणाऱ्या सर्वच प्रकारच्या लेखनाला प्रतिष्ठा प्राप्त होणें व त्या सर्वच प्रकारच्या लेखनावद्दल कुतूहल निर्माण होणें आवश्यक आहे. ह्या सर्वच प्रकारच्या कथालेखनाचा विकास झाल्याखेरीज कथेचा विकास हा अपुरा आहे. आजच्या वन्याचशा अगदीं तरुण नवकथाकारांमध्ये आपण 'नवकथालेखक' आहोंत ह्याची कलाहीन जाणीव लेखन करीत असतांना डोकें बर काढीत असावी असा त्यांचें कथालेखन वाचतांना वारंवार संशय येतो. येथें लेखक self-conscious असतो व म्हणूनच त्याचें कथालेखनहि self-conscious वनतें. १९४० च्या सुमारास मराठी लघुकथेमध्ये अवतरलेल्या 'परिणामकारकते' प्रमाणेंच ह्या 'परिणामकारकते' चें स्वरूपहि बेगडी आहे. ही नवतेची अ-कलात्म जाणीव नष्ट झाली पाहिजे.

हरिभाऊंची 'स्फुट गोष्ट'

हरिभाऊ आपटे ह्यांच्या स्फुट गोष्टींचा पहिला भाग पुष्कळ दिवसांनी सहज वाचला. आपल्या ह्या लेखनाला 'स्फुट गोष्टी' हें नांव देतांना हरिभाऊंना

कादंबरीलेखनापेक्षां हें लेखन वेगळें आहे, कादंबरी ही 'दीर्घ गोष्ट' तर आपण ह्या पुस्तकांत संगृहित करित आहोंत ती 'स्फुट गोष्ट' असें सुचवावयाचें असावें. 'गोष्ट' कादंबरीपेक्षां नेमकी कोणत्या वावतींत वेगळी असते ह्याची नीटशी कल्पना त्यांना त्यावेळीं नसावी; ती कादंबरीपेक्षां लहान असते, 'स्फुट' असते, एवढेंच त्यांच्या लक्षांत आलेलें असावें; कारण हरिभाऊंच्या ह्या 'स्फुट' गोष्टीपैकीं 'अपकारांची फेड उपकारांनीं' ही पहिली गोष्ट लघुकादंबरीच आहे. तिचीं सहा प्रकरणें आहेत, त्या प्रकरणांना नांवें आहेत व तिचें लेखन व तिचा समारोप कादंबरीच्या धर्तीवरच लेखकानें केलेला आहे. 'काळ तर मोठा कठीण आला!' ह्या 'स्फुट' गोष्टीचें लेखनहि तीन विभागांतून झालें असून ह्या तिन्ही विभागांना हरिभाऊंनीं कादंबरीच्या प्रकरणांना नांवें देतात तसलीं नांवें दिलेलीं आहेत. उरलेल्या मजकुरापैकीं मात्र 'दोन चित्रें', 'गोदावरीनें काय केलें?', 'डिस्पेन्शिया', 'उपकारांची उत्तम फेड' आणि 'होतें तें असेंच' ह्यांचें लेखन विभाग वा प्रकरणें न पाडतां सलगपणें झालें आहे.

हरिभाऊंचें हें सगळेंच लेखन निवेदनपर आहे. हरिभाऊ गोष्ट सांगत आहेत व आपण ती ऐकत आहोंत असेंच एकसारखें हें लेखन वाचतांना आपणांस

वाटतें. आपली आजची लघुकथा वाचतांना ती लिहिली गेली आहे व आपण ती वाचीत आहोंत - नव्हे ती वाचण्यासाठीच आहे, ती ऐकून चालणार नाहीं ह्याची जाणीव आपणांस सतत असते. हरिभाऊंच्या गोष्टींत त्यांची भूमिका गोष्ट सांगणाऱ्याची व आपली ऐकणाऱ्यांची म्हणजे श्रोत्यांची असते. गोष्ट सांगणारा ऐकणाराशीं जें एक घरगुती नातें ठेवूं पाहत असतो, तशा प्रकारचें नातें हरिभाऊ आपल्याशीं ठेवूं पाहतात. मधूनच ते जेव्हां आपणांस 'वाचकहो !' अशी हांक मारतात (व आपण खरोखरच गोष्ट ऐकत आहोंत कीं नाहीं हें जणू पाहतात) तेव्हां आपणांस हें नातें विशेषच जाणवतें. आपण आपल्या वाचकांचा संपूर्ण विश्वास संपादन केला आहे असें ते गृहीत धरून चालतात ; व मग गोष्टीचा ओघ मध्येच थांबवून आपणांस मनुष्यस्वभावावर, दैवगतीवर, आपल्या समाजांतील चालीरीतींवर, दारिद्र्यापासून उद्भवणाऱ्या दुःखांवर प्रवचनें देतांना त्यांना कसलीच भीति वाटत नाहीं. (आपण मात्र हीं प्रवचनें चालू असतांना येत असलेल्या जांभया दावीत असतो ; परंतु तिकडे त्यांचें लक्ष नसतें.) अगदीं ऐसपैसपणें आणि संधपणें त्यांचें कथानिवेदन चालू असतें. त्यांत पाल्हाळ, पुनरुक्ति स्वाभाविकच येते. अनावश्यक तपशिलाचा भाग त्यामध्ये फार असतो : गंगूच्या मुलाची प्रकृति पाहायला डॉक्टर आले व त्यांनीं मुलाला तपासून त्याची प्रकृति काळजी करण्यासारखी आहे असें सांगितलें, एवढें सांगून हरिभाऊंचें समाधान होत नाहीं; डॉक्टरनें खोलींत आल्यावर काय काय केलें तें सर्व संधपणें, तपशीलवार सांगितल्यावाचून त्यांच्या मनाला समाधानच होत नाहीं. ते म्हणतात, " त्यानें येऊन मुलाच्या तोंडांत हात घालून तोंड उघडून जीभ पाहिली आणि तोंड थोडेंसें गंभीर करून खिशांतून आपलें थर्मामिटर व घड्याळ काढलें. थर्मामिटर मुलाच्या खाकेंत देऊन दाबून धरण्यास सांगितलें, एका हातांत घड्याळ धरलें व त्याच्याकडे टक लाविली आणि दुसऱ्या हातानें पोराची नाडी पाहण्याचें मिश्र चालविलें. नंतर थोड्याच वेळांत हात सोडला. थर्मामिटर काढून पाहून एक सुस्कारा टाकण्याचा भाव केला. ओठ बाहेर काढून आपला नाकचाप चष्मा नीट बसवीत व काचांवरून डोळे आणून एकदां गंगूबाईंकडे व एकदां जांबईवोवांकडे पाहून ' व्हेरी सीरियस, व्हेरी सीरियस ' असें म्हणून, दऊतलेखणी आणण्यास सांगितलें "...

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

काय हा तपशील ! हा वाचून कोणाला असे वाटेल की गोष्टीचा नायक हा डॉक्टरच असावा ! परंतु गोष्टीतील डॉक्टराचें काम खरें म्हणजे एवढेंच ! मग हा एवढा तपशील कशासाठी ? बहुधा आपलें कथानिवेदन परिणामकारक करण्यासाठी, 'वास्तवपूर्ण' करण्यासाठी. गोष्टीतील 'वास्तवते'चें वातावरण अथपासून इतिपर्यंत अबाधित राखण्यासाठी. (ही अर्थशून्य व अनावश्यक तपशील पुरवून वास्तवाभास निर्माण करण्याची कल्पना पुढें चांगलीच रुजली व विस्तारली. तिनें विविध आकर्षक व कलाविघातक रूपें घेतलीं.) हरिभाऊंच्या कथानिवेदनांत येणाऱ्या ह्या अनावश्यक तपशिलामध्ये कांहीं भाग केवळ स्पष्टीकरणवजा असतो. हरिभाऊ आपल्याला विश्वासांत घेऊं पाहतात ; परंतु आपल्या कल्पनाशक्तीवर त्यांचा फारसा विश्वास नाही. अगदीं साधी कथेंतील पात्रांच्या स्वभावदर्शनाची गोष्ट घ्या. पात्रें बोलत असतात, त्यांच्या जीवनांत प्रसंग घडत असतात, त्या प्रसंगां त्यांच्या प्रतिक्रिया नमूद होत असतात आणि ह्या सर्वांमधून स्वाभाविकच त्या पात्रांच्या स्वभावाचें दर्शनहि घडत असतें ; परंतु हरिभाऊंचें तेवढ्यानें समाधान होत नाही. राधाबाईंची, गंगूचीं, गोदावरीची वा गोपाळरावांची तुम्हाआम्हांला एकदां नीट स्वतःच्या तोंडानें ओळख करून दिल्याशिवाय त्यांना बरेंच वाटत नाही. त्या सर्वांच्या बोलण्याचालण्यांवरून त्यांचा स्वभाव कसा होता हें तुमच्या आमच्या लक्षांत येतें कीं नाही कोणास ठाऊक, ह्या भीतीनें हरिभाऊ स्वतःच त्यांच्या स्वभावावर शक्य असेल तेथें भाष्य करितात. त्यांच्या कथांतील पात्रें पुष्कळदां स्वगत भाषणें करितांना आढळतात तीं हि ह्या हेतूनेंच. त्यांच्या स्वभावाविषयीं (किंवाहुना कथेंतील कशा कशा विषयीं हि) तुमच्या आमच्या मनांत कसलीहि शंका राहूं नये हाच त्यांत हेतु असतो. कथेंतील पात्रांच्या स्वभावाविषयीं त्यांचीं निश्चित मतें असल्यामुळे व तीं ते वेळीं अवेळीं स्वतःच प्रगट करीत असल्यामुळे कथानिवेदन चालू असतांना एक प्रकारच्या अलिप्त भूमिकेवरून बोलणें त्यांना जवळजवळ अशक्य होतें. मग ते कथेंतील दुष्ट पात्रांविषयींचा आपला राग, सुशील पात्रांविषयींची आपली सहानुभूति आपल्या निवेदनांतून अगदीं स्पष्टपणें व्यक्त केल्याशिवाय राहत नाहीत. सुशील पात्रावर आलेले संकट निवेदित असतां 'अरेरे ! काय त्या विचान्याची स्थिति !' असे उद्गार त्यांच्या तोंडून अचानक बाहेर पडतात. गंगूला छळणाऱ्या

राधाबाईविषयीं बोलतांना 'चामुंडाबाई', 'अवदसाबाई', 'संक्रांत' अशा अपशब्दांनीं ते तिला आपोआप संबोधूं लागतात. ह्यामुळे त्यांचें व आपलें नातें अधिकच घरगुती व घरोव्याचें होतें हें खरें असलें तरी ह्यामुळेच पात्रांना आपोआप जितकी गोलाई यावयाला हवी—ही गोलाई, पात्रांना आपण कसे आहोंत हें आपल्या उक्तींतून व कृतींतून सूचित करूं देण्याची सवड दिल्यानेच पुष्कळदां येत असते—तितकी येत नाही व आपल्यासारख्या वाचकांना—नव्हे श्रोत्यांनाहि—हें आपल्या हक्कावर आणखी एक आक्रमण आहे असें वाटल्यावांचून राहत नाही. ते जेव्हां गोष्ट सांगतां सांगतां मध्येच थांबून 'एक गोष्ट साधण्यासाठीं अल्पस्वल्प दुष्टपणापासून कोठपर्यंत दुष्टपणा तिला करावा लागला तो पहा' असे म्हणतात तेव्हां कथेबद्दलचें आपलें कुतूहल कमी होतें कीं वाढतें हें नक्की सांगतां येत नाही; परंतु आपण आतां लेखकाच्या पुरते कचाट्यांत सांपडलेले आहोंत असें मात्र आपणांस वाटल्यावांचून राहत नाही. एखादें पात्र जर थोडें लांबलचक भाषण करीत असेल—आणि अशीं पात्रे व त्यांचीं अशीं भाषणे हरिभाऊंच्या गोष्टींत आपणांस वरचेवर भेटतात—तर त्या भाषणाचे वेळीं होणारे त्या पात्रांचे हावभाव हरिभाऊ कांहीं वेळां 'वाळ्याच्या हनुवटीस कुरवाळून', 'सद्गदित होऊन' अशा प्रकारच्या सूचनांच्या द्वारां त्या भाषणांमध्ये कंस घालून दर्शित करितांना आढळतात. हरिभाऊंच्या ह्या सर्व लक्यांचा विचार केला म्हणजे कथानिवेदनांतील वास्तवदर्शनासंबंधींच्या त्या काळांतील प्रभावी समजुतींवर चांगलाच प्रकाश पडतो.

हरिभाऊंच्या गोष्टी बोधपर असतात आणि आपली बोधपरता फारशी लपवून टेवण्याचाहि त्या यत्न करीत नाहींत. 'अपकारांची फेड उपकारांनीं', 'उपकारांची उत्तम फेड', 'होतें तें असेंच!' हीं त्यांच्या गोष्टींचीं नुसतीं शीर्षके वाचलीं तरी त्यांची ही बोधपरता आपल्या लक्षांत आल्यावांचून राहणार नाही. सुष्टांचा जय आणि दुष्टांचा पराजय झाल्याशिवाय हरिभाऊंची गोष्ट बहुधा संपत नाही. गोष्टीचें प्रत्यक्ष निवेदन होत असतांना तर ते अधूनमधून हवीं तीं

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

प्रवचनें देत असतातच ; परंतु गोष्टीच्या शेवटीं देखील 'सत्यनिष्ठेचें फळ येते तें असेंच !' असा तात्पर्यवजा शेर मारावयासहि ते अनेकदा चुकत नाहींत.

पण असे असलें तरी हरिभाऊंनीं आपल्या आजच्या लघुकथेचा पाया घातला असेंच म्हणावें लागतें. हरिभाऊंची गोष्ट कशीहि असली तरी ती 'आजकालची गोष्ट' आहे. तिच्यांतील व्यक्तींचा आणि घटनांचा आपल्या जीवनाशीं अधिक निकटचा संबंध आहे. तिच्यांत असंभाव्यता, योगायोग, मुद्दाम साधलेली चमत्कृति इत्यादींची अधूनमधून मदत घेतलेली असली तरी ती संपूर्णपणे 'काल्पनिक' नाहीं. ती 'सामाजिक' आहे. केवळ काल्पनिकतेपासून हरिभाऊंनीं गोष्ट मुक्त केली. जीवनदर्शनाचें तिच्या ठिकाणीं हळूहळू अधिकाधिक सामर्थ्य आणलें. मनोरंजन करितांना जीवनाच्या एखाद्या अंगांत दडलेल्या अर्थपूर्ण वास्तवाचें ती आपल्या पद्धतीनें कां होईना परंतु दर्शन घडवूं लागली. तिच्यांत चमत्कृतिपूर्ण कथानकाला महत्त्व अंसलें, किंबहुना पुष्कळदां तोच तिचा प्राण असला आणि ह्या चमत्कृतिपूर्ण कथानकानें वाचकांचे कुतूहल सतत जागें ठेवण्याचा ती प्रयत्न करीत असली, तरी हें 'कथानक' ती आपल्या भोवतालच्या जीवनांत शोधूं लागली, हीच तिची पहिली महत्त्वाची कामगिरी. राजाराण्यांच्या किंवा सरदारपुत्र व राजकन्या ह्यांच्या काल्पनिक - नव्हे कल्पनारम्य जीवनांत तें शोधण्याच्या ही पुढची पायरी होती. हरिभाऊंची ही 'स्फुट गोष्ट' वाचतांना आणखी एक वैशिष्ट्य लक्षांत येतें. प्रत्येक प्रसंगाला वा घटनेला तिचें एक वातावरण असतें ह्याची जाणीव हरिभाऊंचे ठिकाणीं प्रथम प्रामुख्यानें दिसून आली. कोणत्याहि प्रसंगाचें चित्रण तो प्रसंग आपल्याबरोबर जें वातावरण घेऊन येतो त्या वातावरणावांचून घडविणे म्हणजे खरें नव्हे हें हरिभाऊंच्या लक्षांत आलें ; म्हणूनच हरिभाऊंच्या ह्या गोष्टी घटनाप्रधान असल्या तरी त्यांतील घटना ज्या वातावरणांत घडतात व जें वातावरण निर्माण करितात त्यांचेहि उठावदार दर्शन घडविण्याचा त्या प्रयत्न करितांना दिसतात. म्हणूनच त्यांच्यामध्ये एक प्रकारचा जिवंतपणा थोडाफार निर्माण होऊं शकतो. वर विस्तारानें उल्लेखिलेला हरिभाऊंचा वास्तवाभास निर्माण करण्याचा प्रयत्न - तो बराच प्राथमिक स्वरूपाचा भासला

तरी - त्यांना ह्या वातावरणनिर्मितीच्या वावर्तीत फारच उपयोगी पडला. त्यांच्या कथानिवेदनांतील अनावश्यक तपशील पुष्कळदां रसभंग करीत असला आणि अर्थशून्य भासत असला तरी हे वातावरणनिर्मितीचे कार्य साधावयास तो किती उपयुक्त ठरला आहे हे वारीक विचारां अंती लक्षांत येते. ह्या दृष्टीने हरिभाऊंनीं दुष्काळी वातावरणांत लिहिलेली 'काळ तर मोठा कठीण आला' ही गोष्ट लक्षांत घेण्याजोगी आहे. ह्या गोष्टींत पाह्याळ आहे, अतिरंजितपणाचा दोष तिच्या एकंदर निवेदनामध्ये आहे, तिची रचना अकारण ऐसपैस झालेली आहे - हे सर्व खरे असले तरी ती वाचीत असतां दुष्काळाचे उग्र भयानक वातावरण आपल्या डोळ्यांपुढे निर्माण झाल्याशिवाय राहात नाही हे तितकेच खरे आहे. मला वाटते ही मराठींतील पहिली वातावरणप्रधान गोष्ट असावी. ह्या गोष्टींत शेवटीं काय घडणार हे आपणांस अगोदरपासूनच कळत असते व असे असूनहि आपण ती कडेपर्यंत वाचू शकतां ते केवळ तिच्यांतील जिवंत वातावरणामुळे. ह्याच दृष्टीने सदर पुस्तकांतील 'दोन चित्रे' ही गोष्ट देखील लक्षांत घेण्याजोगी आहे. हिचा विस्तार अत्यल्प आहे - (तो आहे त्यापेक्षांहि कमी होऊ शकला असता; गोष्टीच्या प्रारंभीची लांबलचक प्रस्तावना काढून टाकावयास हरकत नव्हती) - हिचे कथासूत्र मामुली आहे परंतु हिचा मुख्य उद्देश केवळ जीवनदर्शनाचा आहे; चमत्कृतिपूर्ण गोष्ट सांगण्याचा नाही. आणि ह्यामध्येच तिची आधुनिकता आहे. एक सकाळीं घडलेला व एक सायंकाळीं घडलेला असे दोन प्रसंग शेजारीं शेजारीं ठेवून जीवनाची गूढभीषणता तिच्या द्वारां व्यक्त करण्याचा लेखकाने प्रयत्न केला आहे. तो ज्या काळांत ही कथा लिहिली गेली त्या काळाच्या मानाने विशेष आहे. ह्या कथेची सर्व भिस्त वातावरणनिर्मितीवर आहे. प्रसन्न व उदास अशा दोन प्रकारच्या वातावरणांचा शेजारीं शेजारीं न्यास साधण्याचा हरिभाऊंनीं प्रयत्न केला आहे; व म्हणूनच ज्या जीवनानुभवाचे ते तिच्या द्वारां दर्शन घडवू पाहत आहेत त्या जीवनानुभवाचे दर्शन घडविणे त्यांना शक्य झाले आहे.

‘ दोन घटका मनोरंजन ’

‘ दोन घटका मनोरंजन ’ चे तिन्ही भाग वाचले. हे भाग अनुक्रमे १९०८, १९०९ आणि १९२० मध्ये प्रसिद्ध झालेले आहेत. त्यांतील पहिल्या

भागांत मासिक मनोरंजनाच्या पहिल्या, दुसऱ्या व तिसऱ्या ‘ पुस्तकांतील ’ आणि दुसऱ्या भागांत चौथ्या, पांचव्या व सहाव्या ‘ पुस्तकांतील ’ ‘ निवडक गोष्टींचा ’ संग्रह केलेला आहे; तर तिसऱ्या भागांत ‘ मनोरंजना ’च्या पंचविसाव्या वर्षाच्या अंकांतील गोष्टींचा संग्रह आहे. पहिल्या दोन भागांतील गोष्टींच्या पुढे त्यांच्या लेखकांची नांवे दिलेलीं नाहीत. संपादकांना तीं नांवे देण्याची जणू फारशी आवश्यकताच वाटलेली नसावी. त्यांची कल्पना अशी असावी कीं वाचकांना ‘ गोष्टी ’ हव्या आहेत; त्या कोणी लिहिलेल्या व सांगितलेल्या आहेत ह्याची वाचकांना गरज ती काय? (हे थोडेंसें वालवाचकांच्या – बहुधा ते श्रोतेच असतात – वावर्तीत घडतें तसेंच झालें. वालवाचकाला ‘ गोष्ट ’ हवी असते. ती कोणी लिहिली वा सांगितली ह्याला त्याच्या दृष्टीनें गौण स्थान असतें. ‘ दोन घटका मनोरंजन ’च्या पहिल्या दोन भागांचा वाचक संपादकांच्या दृष्टीनें ह्या वालवृत्तींतच असावा.) १९२० सालीं प्रसिद्ध झालेल्या तिसऱ्या भागांतील गोष्टींपुढें मात्र त्यांच्या लेखकांचीं नांवे आहेत (आणि अर्थात् त्यांच्या पदव्याहि आहेत.)

मला वाटते ‘ दोन घटका मनोरंजन ’च्या ह्या तिन्ही भागांतील गोष्टींवरून साधारण १९२० पर्यंतच्या ‘ मराठी लघुकथे ’चें स्वरूप स्थूलमानानें आपल्या लक्षांत यावयास हरकत नसावी. हरिभाऊंची ‘ स्फुट गोष्ट ’ हि ह्याच काळाच्या आसपासच्या काळांतील. तेव्हां ‘ मासिक मनोरंजनां ’तील ह्या गोष्टी कोणकोणत्या

वावतींत ‘ स्फुट गोष्टीं ’ च्या जवळ येतात व कोणकोणत्या वावतींत वेगळ्या ठरतात ह्याचाहि विचार आपणांस सहज जातां जातां करितां येईल.

‘ स्फुट गोष्टीं ’ प्रमाणेंच ह्या गोष्टीहि ऐसपैस आहेत. त्यांचें स्वरूप मुख्यतः निवेदनपरच असून त्या निवेदनांत एक प्रकारचा संथपणा आहे. पाह्लाळ, पुनरुक्ति आणि अर्थशून्य तपशील ह्यांचें त्यांनाहि तितकेसें वावडें नाहीं. त्यांतील कांहीं घटनावलींकडे व त्या घटनांना लागणाऱ्या कालावधीकडे पाहिलें कीं त्या गोष्टी नसून कादंदन्याच आहेत असें वाटतें. लांबलचक भाषणें, मेळ्यांतील संवादांसारखे संवाद, स्वगत भाषणें, प्रवचनें इत्यादींचीहि त्यांत रेलचेल आहे. ‘ वाचकहो ! ’ ची जागा कांहीं ठिकाणीं ‘ प्रिय वाचकां ’नीं घेतलेली आहे.

परंतु एवढें खरें कीं हरिभाऊंच्या ‘ स्फुट गोष्टीं ’ प्रमाणें ह्याहि बहुतेक ‘ आज-कालच्या गोष्टी ’ आहेत. त्यांतील घटना बहुधा पांढरपेशा मध्यमवर्गीयांच्या कुटुंबांत आणि पुण्यामुंबईंत किंवा पुण्यामुंबईसारख्या मोठ्या शहरीं घडतांनाच दिसतात. हरिभाऊंच्या स्फुट गोष्टींप्रमाणें त्यांचा आशय पुष्कळसा अगदीं उघडउघड ‘ सामाजिक ’ असतो. हुंड्याचा प्रश्न, स्त्रीशिक्षण, ‘ सुधारकी ’ वर्तन, केशवपन, सासुरवास, विधवापुनर्विवाह इत्यादि विषयांभोंवतीं ह्या गोष्टींपैकीं निम्म्याहून अधिक गोष्टी रुंजी घालतांना दिसतात. ‘ सामाजिक सुधारणे ’ च्या चळवळीला मदत करणें हा अनेकदां त्यांचा जीवनहेतु आहे असें दिसून येतें. अधूनमधून त्यांची दृष्टि वेद्यांच्या उद्धाराकडेहि वळते. सुशिक्षित स्त्री (म्हणजे मॅट्रिकच्या जवळजवळ गेलेली स्त्री) ही सुगृहिणी वनूं शकते कीं नाहीं हा त्यांतील अनेक गोष्टींचा कुतूहलविषय आहे. ‘ बाजू अंगावर आली ’ सारख्या कथेंत आपलें कर्तव्य विसरलेल्या एका विवाहित ‘ सुशिक्षित स्त्री ’चे चित्र आहे तर ‘ सवाई प्रताप ’ सारख्या गोष्टींत ‘ सुशिक्षित गृहिणी ’ एका बुद्धिमान् पण बेजबाबदार पुरुषास परत मार्गावर कशी आणूं शकते ह्याचा वस्तुपाठ आहे. ‘ वस्तुपाठ ’ हा शब्द येथें सहजपणें ओघांत आला, तो स्वाभाविकच आला ; कारण ह्या गोष्टींचा एकंदर अवतार हा वस्तुपाठांसारखाच आहे. कांहीं तरी ‘ दाखविण्यासाठीं ’, ‘ सिद्ध करण्यासाठीं ’, ‘ मनावर बिंबवण्यासाठीं ’ त्यांचें लेखन मुख्यतः झालेलें आहे. म्हणूनच त्यांची कृत्रिमता त्याजकडे पाहतांच डोळ्यांना खुपतें. ह्या गोष्टी

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

बहुधा पदवीधरांनी लिहिलेल्या आहेत. लेखनाच्या क्षेत्रांत ह्या काळांत पदवीला बहुमान होता; आणि पदवीधरांनाहि समाजसुधारणेच्या गाड्याला हातभार लावणे आपले कर्तव्य आहे असेच वाटत होते. हा हातभार लेखनाने व भाषणाने (व जमल्यास कृतीने) लावावयाचा; तेव्हां लेखन करावयाचे झाल्यास ते समाजसुधारणाविषयक असल्यास ते 'भारदस्त' होण्याची शक्यता अधिक; अशा लेखनाला भाव असावा व संपादकहि अशा लेखनाकडे आदरानेच पहात असावेत. (निदान 'यत्र नार्यस्तु पूज्यन्ते रमन्ते तत्र देवताः' हे वचन आपल्या मासिकाच्या शिरोमार्गी छापणारे 'मासिक मनोरंजन'चे संपादक ह्याच दृष्टीने पाहत होते असे नक्की दिसून येते.) ह्या गोष्टींनी त्या काळातील वाचकांचे 'मनोरंजन' कितपत होत होते, कोणास ठाऊक. परंतु उद्बोधन हा मात्र त्यांचा स्पष्ट हेतु होता. हा हेतु असल्यामुळे समाजसुधारणांना मदत करू पाहणारी ही गोष्ट 'परिणामकारक' होण्याची धडपड करित असे. कोणत्याहि सामाजिक अन्यायाचे चित्र असो—आणि ते बहुधा स्त्रियांवर होणाऱ्या निरनिराळ्या प्रकारच्या अन्यायांचेच चित्र असे—ते जितके भडक, अतिरंजित व म्हणूनच (लेखकांच्या व संपादकांच्या दृष्टीने) 'परिणामकारक' होण्याची शक्यता असे तेवढे ते केले जात असे. स्वाभाविकच ह्यांतील अनेक गोष्टी शोकपर्यवसायी आहेत व त्यांचा शेवट अनेकदां आत्महत्येत झालेला आहे. कोणी आपल्या बापाला हुंडा देतां येत नाही म्हणून आत्महत्या करितात ('दुर्गा'), कोणी नवरा दुर्व्यसनी निघाला म्हणून आत्महत्या करितात ('गुलाब'), कोणी सासुरवासाला कंटाळून आत्महत्या करितात ('भयंकर प्रायश्चित्त'); सारांश एखादे समाजसुधारणेचे तत्त्व वाचकांच्या मनावर बिंबवण्यासाठी मूर्च्छा येणे, जमिनीवर धाडकन अंग टाकणे, ह्यापासून तों थेट आत्महत्या करणे येथपर्यंत सर्व गोष्टी करितांना ह्या कथेंतील पात्रे आढळतात.

मला वाटते अशा प्रकारच्या कथांचे लेखन १९२५-२६ म्हणजे 'रत्नाकर'च्या कालापर्यंत चालू राहिले. ह्या कथांच्या वरोवरीनेच 'मनोरंजना'च्या काळांत 'सुशिक्षित' स्त्री-पुरुषांमधील प्रथमदर्शनी वा द्वितीयदर्शनी 'प्रेमा'च्या कथांना हळूहळू भाव येऊ लागला. शिकलेली—नव्हे, शिकत असलेली तरुण स्त्री बहुजन-

समाजाचा कुतूहल-विषय बनलेलीच होती. तिच्याभोवतीं एक रम्याद्भुतत्वाचें, दूरत्वाचें, दुष्प्राप्यतेचें, ‘ रोमॅटिक ’ वातावरण निर्माण झालेलेंच होतें. ह्या वातावरणांत इंग्रजी कथा-वाङ्मयाच्या वाचनानें एकसारखी भर पडत होती. त्या तरुण स्त्रीचें गोष्टींतील वय मात्र अद्याप सोळा ते एकोणीस – बहुधा सोळा सतराच्या जवळपासच होतें. (ह्या वयांत पुढें १९२५।२६ नंतर हळूहळू वाढ झाली.) हिचें सर्वच विलोभनीय होतें व तिनें ‘ प्रेम ’-विवाह करणें त्या काळांतील लेखकांच्या (आणि वाचकांच्या) दृष्टीनें अगदीं अपरिहार्य होतें. दुसऱ्या कोणत्याहि प्रकारच्या विवाहाचा विचार ह्या तरुण स्त्रीच्या बाबतींत जणूं अशक्यच होता. ही गोष्टींमधील सोळा ते अठरा वर्षांची ‘ सुशिक्षित ’ स्त्री सुरूप, बुद्धिमान्, चतुर तर असेच परंतु त्याशिवाय ती गाणीं म्हणूं शकत असे, हार्मोनियम वाजवीत असे, आज्ञाधारक पतिव्रता असे, दलितोद्धार व समाजसेवा (?) ह्यांबद्दल तिला अत्यंत कळकळ असे, हिचे आईवडील बहुधा नेहमीं सुशिक्षित, सुप्रतिष्ठित, घरंदाज सुधारक असत. शक्य असल्यास ती लेखन करीत असे; निदान ‘ विविधज्ञान-विस्तार ’, ‘ मनोरंजन ’ इत्यादि मासिकें वाचतांना कथांतून आढळत असे. हिला मनुष्यस्वभावाची अचूक पारख असे; अशा स्त्रीच्या ‘ प्रेम ’-विवाहाच्या ह्या काळांतील गोष्टी अगदीं गुळगुळीत, बुळबुळीत, ‘ गोड गोड ’ अशा आहेत. योगायोग, अगदीं विलक्षण योगायोग हाच त्यांचा आधारस्तंभ आहे. ‘ मी चतुर्भुज कसा झालों ? ’ किंवा वि. सी. गुर्जर यांची ‘ शेवटचें प्रकरण ! ’ ह्या गोष्टी वाचल्या कीं ही प्रेमकथा कोणकोणतीं रूपें घेत होतीं ह्याची कल्पना येऊं शकेल. ह्याच प्रेम-कथेचें पर्यवसान १९२५ नंतरच्या प्रो. ना. सी. फडके-प्रणित तथाकथित प्रेम-कथेंत झाल्याचें जिज्ञासूंच्या सहज लक्षांत येईल.

परंतु ‘ मनोरंजन ’च्या काळांत ह्या दोन गोष्टींच्या बरोबरीनेंच एक तिसऱ्या प्रकारची गोष्ट जन्मास येत होती. तिचा जीवनहेतु समाजसुधारणा हा नव्हता; वर उल्लेखिलेल्या प्रेमकथांप्रमाणें तिचा अवतार प्रेमजीवनाचा एक स्वप्नाळू आदर्श रेखाटून वाचकांना स्वप्नरंजनाचें समाधान देण्याचाहि नव्हता. तिचा हेतु वाचकांची करमणूक करणें, त्यांचें मनोरंजन करणें, त्यांना गमतीदार गोष्ट सांगणें एवढाच होता; व ही गोष्ट सदर काळांत वरील गोष्टींच्या बरोबरीनेंच पुढें

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

आली हें लघुकथा ह्या वाङ्मयप्रकाराच्या विकासाच्या दृष्टीने एकंदरीने ठीकच झालें. ही गोष्ट मोठी सुडौल व नीटस होती अशांतला भाग नाही. तिच्यांतहि थोडा फार तत्कालीन गलथानपणा होता ; परंतु ती नीट नीट गोष्ट होती. 'वाचकहो ! ह्या गोष्टीवरून पुष्कळच बोध घेण्यासारखा आहे !' हें घोषवाक्य आपल्या शेवटच्या परिच्छेदांत घोळवणारी, निदान सूचित करणारी, ती 'सामाजिक' बोध-कथा नव्हती. हिच्या उदयाला इंग्रजी कथांनीं वरीच मदत केलेली असावी. ह्या मूळ कथांचें ऋण मान्य करण्याची त्या काळांतील लेखकांना - विशेषतः 'दोन घटका मनोरंजन'च्या पहिल्या दोन भागांतील गोष्टींच्या लेखकांना व संपादकांना गरज भासलेली नसावी ; कारण तें कोठेंच उघडपणें मान्य केलेले दिसत नाही ; परंतु ती वाचूं लागतांच तिचा मालमसाला कोठून घेतलेला आहे ह्याचा पत्ता लागतो. एडगर ॲलन् पोर्ची कथा ह्या काळांत इंग्रजी कथाक्षेत्रांत गाजलेली होती. त्याच्या 'टेलस ऑफ मिस्ट्री'नें अनेक तत्समान गोष्टींना जन्म दिलेला होता. इंग्रजी मासिक पुस्तकांतून ह्या गोष्टी प्रतिमासीं प्रसिद्ध होत होत्या. त्यांच्या वाचनांतून ही गोष्ट मराठींत उद्भवली हें स्पष्ट दिसतें. ह्या गोष्टीचें स्वरूप रहस्यप्रधान होतें. सोनेरी टोळींतील स्त्रीपुरुषांच्या लीला हा तिचा एक आवडता विषय होता. कल्पकता हा तिचा प्राण होता. गुप्तपोलिसांच्या चातुरीला तिच्यांत हळूहळू अवकाश मिळूं लागलेला होता. इंग्लंडमध्ये कॉनन डॉइलचा शेरलॉक होम्स ह्याच काळांत विशेष प्रसिद्धीला आला होता. त्याच्या लीला मोठ्या आवडीनें वाचल्या जात होत्या. तेव्हां त्या मराठींतहि अनुवादित झाल्या ह्यांत नवल नाही. 'शावास वाबूराव' व 'खूप मात केली' मधील डिटेक्टिव वाबूराव हा शेरलॉक होम्सच आहे व त्या गोष्टी निवेदन करणारा त्याच मित्र डॉ. वाटसन आहे. ही कथा विविध रूपानें अवतरूं लागली. कधीं कधीं तिचें स्वरूप 'मुंबईतील अशा भामट्यांपासून सावध रहा' असा संदेश देऊं पाहणारेंहि वनूं लागलें. (उदा. 'पिरोज,' 'मोगरीची ही माळ देऊं ?') जणूं तेवढ्यांत कांहीं बोध देतां आला तर द्यावा ह्या हेतूनें. एकंदरीने भामट्यांच्या लीलांच्या हकीगती वाचकांचें मनोरंजन करूं लागल्या. ह्याच काळांत (१९१४) नाथमाधवांचें 'रायकलव अथवा सोनेरी टोळी, भाग १ व २' हें पुस्तक किती लोकप्रिय झालें होतें ह्याची जाणत्यांना कल्पना आहेच. ह्या

गोष्टींनीं कथानकाच्या रहस्यप्रधान गुंफणीला महत्त्व दिलें. त्याबरोबर कौशल्ययुक्त निवेदनालाहि अभावितपणें अत्यंत महत्त्व आलें. असल्या कथांचें निवेदन संथपणें, सैलपणें व ऐसपैसपणें करून भागत नाहीं; त्यांत एक प्रकारचा चटकदारपणा असावा लागतो व हा चटकदारपणा साधण्यासाठीं व कथेचा ओघ अखंडित राहण्यासाठीं पाल्हाळ, पुनरुक्ति, अर्थशून्य तपशील शक्यतोवर निवेदनांतून पद्धतशीरपणें टाळावा लागतो. वाचकांचें कुतूहल सदैव जागृत ठेवावें लागतें ह्याची जाणीव ह्या गोष्टींच्या लेखकवर्गांत हळूहळू उदय पावत होती असें दिसून येतें. ह्या कथांच्या निवेदनाची वर उल्लेखिलेल्या ‘ सामाजिक ’ कथांच्या निवेदनाशीं तुलना केल्यास तें अधिक सुटसुटीत, आटोपशीर व कौशल्ययुक्त झालेलें आहे हें आजच्या वाचकांस पटल्यावाचून राहणार नाहीं. (ह्या गोष्टींना ‘ सामाजिक आशय ’ फारसा नसल्यामुळे त्यांच्यामध्ये ‘ वाचक हो ! ’ अशी हांक मारून प्रवचनें झोडायला, समाजाच्या दुःस्थितीविषयीं हळहळ व्यक्त करावयाला एकंदरीनें फारच थोडा वाव मिळूं लागला हेंच त्याचें मुख्य कारण) ‘ दोन घटका मनोरंजन ’ मधील ‘ गुप्तपोलिस,’ ‘ वाः ग्रंथकार,’ ‘ मोगरीची ही माळ देऊं ?,’ ‘ पिरोज,’ ‘ जडावाचा कमरपट्टा,’ ‘ शाबास बाबूराव,’ ‘ खूप मात केली,’ ‘ चंपा ’ इत्यादि कथांवरून ही कल्पना यावयास हरकत नसावी.

ह्या रहस्यप्रधान गोष्टींच्या जोडीला आपणांस ‘ दोन घटका मनोरंजन ’ मध्ये आणखी एक प्रकारची गोष्ट आढळते. ही कांहीं वेळां ऐतिहासिक असते, (‘ थोर हृदय,’ ‘ फुलजानी त्रेगम ’), कांहीं वेळां पौराणिक असते (‘ महर्षि अगस्त्य,’ ‘ महर्षि काश्यप,’ ‘ राजा बहुमत यांची विचित्रकथा,’ ‘ देवाचार्य बृहस्पति ’) तर कांहीं वेळां लोककथेसारखी असते. (‘ खान सावका टडू और आरवकी घोडी ’). येथें आपणांस विष्णुशास्त्रांच्या निबंधमालेंतील विनोद महदाख्यायिकांची थोडीशी आठवण होते - तिचें कथन थोडेंसें मनोरंजनासाठीं व वरेंचसें उद्धोधनासाठीं झालेलें असतें; परंतु त्यांत एक प्रकारचें मोहक सरलत्व आढळतें व म्हणून तिचें स्वरूप अनेक वेळां कहाणीसारखें भासलें तरी ही कहाणी श्रवणीय वाटते. सामाजिक कथेंतील प्रवचनें, नीतिबोध, समाजसुधारणा-

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

विषयक अभिप्राय इत्यादींना तिच्यांत फारसे स्थान नसतें व म्हणूनच कथावस्तू-तील अंतर्गत स्वारस्यावरच लेखकाला विसंवावें लागत असल्यामुळे कौशल्ययुक्त निवेदनाला तो आपोआपच महत्त्व देतो. वर उल्लेखिलेल्या प्रेमकथा व रहस्यप्रधान कथा ह्यांच्याप्रमाणें ह्या कहाणीवजा कथांनींहि ह्या काळांत कथानिवेदनांत बांधेसूदपणा आणण्याच्या वावतींत थोडीफार मदत केली असें म्हणावेंसें वाटतें.

वर स्थूलमानानें 'मनोरंजन'च्या काळीं आढळून येणारे कांहीं महत्त्वाचे कथाप्रकार लक्षांत घेतले; परंतु ह्या विविध कथाप्रकारांतहि कथानिवेदनाचे नवे नवे प्रयोग होत होते. पत्रात्मक कथांचें ह्या काळांतील प्रमाण अगदींच उपेक्षणीय नाहीं. 'अभागी यमुना', 'आमचीं पत्र', 'शेवटचें प्रकरण!' ह्या कथांचें लेखन पत्रात्मक आहे; व त्यांत खूपच सफाई आहे, असें आढळून येतें. १९०९ च्या अगोदर चांगल्यापैकीं पत्रात्मक कथा मराठींत लिहिली जात होती हें दिसून येण्यासारखें आहे. त्याचप्रमाणें बहुतेक कथा सरधोपट निवेदनपर असल्या तरी त्यांतील कांहींची सुरुवात वरीचशी नाट्यपूर्ण आहे :

'मारा पैज ! मी हरलों तर शंभर रुपये देईन तुम्हांला !' करसनदास मोठ्या आवेशानें म्हणाला.

'कबूल ! कबूल ! आणि माझे म्हणणें खोटें झालें तर मीहि तुम्हांला शंभर रुपये देईन !' मीहि न डगमगतां उत्तर दिलें.

'चांगलाच अनुभव आला' ह्या गोष्टीची सुरुवात वरील संवादानें झाली आहे; आणि अशा प्रकारची, सांगितल्या जाणाऱ्या कथेच्या वावतींत वाचकांचें कुतूहल जागृत करणारी सुरुवात अनेक कथांमध्ये आढळते. कथानिवेदन हें निश्चितपणें अधिक कौशल्ययुक्त वनूं पाहत होतें. कथेंतील नाट्य उठावदारपणें कसें व्यक्त होईल ह्याचा थोडावहुत विचार लेखकां-कडून होऊं लागला होता. निवेदनाचा सरधोपट मार्ग सोडून कांहीं लेखक पुष्कळशा गोष्टी संवादांतून सूचित करण्याचा प्रयत्न करितांना दिसत होते. संभाषणाच्या ओघांत कथानकाचें पूर्वसूत्र सांगण्याचा प्रयत्न 'वापूसाहेब' ह्या कथेंत झालेला आहे. वातावरणनिर्मितीवर तर बहुतेक कथांचा कटाक्ष आहे. अशा वेळीं हरिभाऊंच्या गोष्टींत जे गुणदोष अवतरतात ते

येथेहि आढळतात, नाही असें नाही ; परंतु वातावरणनिर्मितीला कथानिवेदनांत फार महत्त्वाचें स्थान आहे ही समज बहुतेक कथालेखकांत दिसून येते. ह्याप्रमाणेंच कांहीं थोड्या गोष्टी—ह्यांची संख्या फारच अत्यल्प आहे—केवळ मनुष्य स्वभावावर प्रकाश टाकण्यासाठींच लिहिल्या गेल्या आहेत ; त्यांचें स्वरूप केवळ व्यक्तिदर्शनात्मक आहे असें आढळून येतें ; उदाहरणार्थ ‘ दोन घटका मनोरंजन ’-च्या पहिल्या भागांतील (१९०८) ‘ माझ्या मामांची एक वाईट खोड ’ ही कथा लक्षांत घेण्याजोगी आहे. ह्या कथेंत एका लहान मुलाच्या मनाचें रेखाटलेलें सहजचित्र अत्यंत हृद्य आहे. तिचें स्वरूप त्या काळांतील एकंदर कथांप्रमाणें किंचित् उपदेशप्रधान असलें तरी तिच्यांतून व्यक्त झालेलें विनू ह्या मुलाचें सहज चित्र आपल्या अंतःकरणाचा ठाव घेतें. एका दारूबाजाच्या घराचें ‘ एक चित्र ’ ह्या कथेंतील दर्शन असेंच केवळ शब्दचित्रात्मक आहे. केवळ मनुष्यस्वभावाचें दर्शन किंवा एखाद्या जीवनांगाचें दर्शन किंवा एका मनोवस्थेचें दर्शन (‘ पास कीं नापास ? ’) कथांचा विषय होऊं पाहात होतें ही गोष्ट मराठी लघुकथेच्या विकासाच्या दृष्टीनें लक्षणीय आहे. ह्या कथांचें कथासूत्र अगदीं मामुली असूनहि म्हणजे त्यांना डोळ्यांत भरण्याजोगें व ‘ सांगतां येण्याजोगें ’ कथानक नसूनहि त्याचें लेखन झालेलें दिसतें. हरिभाऊंच्या ‘ दोन चित्रें ’, ‘ डिस्पेशिया ’ सारख्या कथांवरुनच ह्या कथांचा विचार केला म्हणजे पुढें वेगवेगळीं मनोवेधक रूपें घेणाऱ्या व मानवी मनाचें आणि जीवनाचें सूक्ष्म चित्रण करूं पाहणाऱ्या मराठी लघुकथेची ही नांदीच होती हें लक्षांत येतें.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठा. म. पुणे.
 अ. नं. २६१६६..... वि. निबंध.....
 क्रमांक ... १२०७..... नों. दि. ६/१/६०

आशय आणि अभिव्यक्ति

आपणांवाळकवींची 'औदुंबर' सारखी कविता वाचतां किंवा विहन्सेंट व्हॅन गॉफचे 'सूर्यफुले' ह्यासारखें चित्र पाहतां आणि आनंदून जातां. येथें जर

आपल्याला कोणीं विचारलें कीं हा जो आपणांस आनंद झाला तो 'काय वाचलें' व 'काय पाहिलें' म्हणून झाला तर आपण काय उत्तर देऊं ? मला वाटतें ह्या प्रश्नाचें समर्पक उत्तर देणें आपणांस मोठें कठीण जाईल. खरोखर वालकवींची 'औदुंबर' कविता म्हणजे काय ? ही कविता वाचून आपण काय वाचलें व कशानें आनंदलों हें कसें सांगूं शकणार ? ह्या कवितेपासून तिचा आशय आपण वेगळा करूं शकूं काय ? आणि समजा आपण तो वेगळा केला तर त्यावरून ह्या 'कवितेची' बरोबर कल्पना येऊं शकेल काय ? हें जसें कवितेचें तसेंच चित्राचें; व्हॅन गॉफचें चित्र म्हणजे काय हें तरी आपण शब्दांनीं कसें सांगूं शकूं ? तें आपल्याला सांगतां येणें शक्य नाहीं. किंवाहुना तशा प्रकारचा आपण प्रयत्न करणें हेंच वेडेपणाचें ठरेल. ज्याने आपणांस वरील प्रश्न विचारला त्याला आपण इतकेंच सांगूं कीं बाबा रे, तुला मीं काय वाचलें व कशानें आनंदलों हें कळून घ्यावयाचें असेल तर ती कविताच वाच व काय पाहिलें हें समजून घ्यावयाचें असेल तर तें व्हॅन गॉफचें चित्रच पहा ; मीं काय वाचलें व काय पाहिलें हें मला सांगतां येणार नाहीं.

ह्याचें कारण असें कीं वालकवींची कविता म्हणजे त्या कवितेंतील शब्द नव्हेत, त्या शब्दांनीं निर्माण केलेला ध्वनि नव्हे किंवा त्यांनीं सूचित केलेलीं कल्पनाचित्रेहि केवळ नव्हेत तर ह्या सर्वांच्या आणि आणखी किती तरी इतर गोष्टींच्या एकत्र येण्यानें साधलें गेलेलें ते एक मानसचित्र आहे. आपण कविता वाचूं लागलों कीं आपल्यापुरतें हें मानसचित्र आकारूं लागतें व कविता वाचून संपवीत असतां तें खऱ्याखऱ्या अर्थानें संपूर्णपणें साकार बनतें. व्हॅन गॉफचें चित्र म्हणजेहि केवळ त्यांतील रंग नव्हेत, रेपा नव्हेत तर ह्या सर्वांच्या व त्यांतील आणखी इतर कितीतरी गोष्टींच्या मधून एकसंधपणें प्रतीत होणारें ' कांहींतरी ' असेंच आपण त्याचें वर्णन करणार. हें जें ' कांहींतरी ' तें त्या विशिष्ट रूपांतच कां व कसें अवतरलें, त्याची ही जी विशिष्ट रूपांत अभिव्यक्ति झाली ती कां व कशी झाली, तिचा जें अभिव्यक्त होऊं पहात होतें त्याच्याशीं कितपत संबंध आहे, असे नाना प्रकारचे प्रश्न आपल्या मनांत त्यासंबंधीं विचार करूं लागलों कीं घोळूं लागतात. आशय आणि अभिव्यक्ति असे दोन शब्द आपण वापरीत असलों तरी प्रत्येक श्रेष्ठ कलाकृतीच्या सहवासांत आशय आणि अभिव्यक्ति ह्यांचें अभिन्नत्वच विशेषेंकरून प्रतीत होतें, ह्याची आपणांस जाणीव असते ; परंतु असें असूनहि कलेचा आशय हा तिचें अंतिम रूप निश्चित करीत असतो कीं विशिष्ट रूप निर्माण करण्याच्या हेतूनेंच कलावंत कार्यप्रवृत्त होत असतात हा प्रश्न आपणांला अधूनमधून पडतोच.

आपण वृगीच्यांत नानाप्रकारचीं फुलें पाहतों व आनंदून जातो. किती निरनिराळ्या जातींचीं व निरनिराळ्या आकारांचीं असतात तीं ! प्रत्येकाचा रंग निराळा, वास निराळा, आकार निराळा. अगदीं एका जातींतलें एक फूल देखील त्या जातींतल्या दुसऱ्या फुलासारखें तंतोतंत नसतें ; आणि असें असूनहि प्रत्येक फूल आपल्या परीनें प्रमाणबद्ध असतें, गोंडस असतें, सुंदर असतें. त्यांतलें आपल्याला आवडलेलें एक फूल आपण हातांत घेतलें व त्याला जें विशिष्ट रूप प्राप्त झालेलें असतें तेंच रूप त्याला कां प्राप्त झालें, दुसरें रूप कां प्राप्त झालें नाही ह्याचा विचार करूं लागलों कीं काय लक्षांत येतें ? ' जसें बीज तसा अंकुर.' अशी एक म्हण आपल्याकडे आहे. तिचीच आठवण आपणांस ह्या ठिकाणीं येईल.

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

तें फूल ज्या फुलझाडावर उमललें त्या फुलझाडाचें बीज, तें ज्या भूमींत पेरले गेलें त्या भूमीची कुवत, त्याला मिळालेलें खतपाणी, निसर्गानें त्याची सहजगत्या राखलेली निगा इत्यादि अनेक गोष्टींवर त्या फुलाचा अवतार अवलंबून आहे हें आपल्या लक्षांत येईल. त्या फुलाला तें विशिष्ट रूप प्राप्त व्हायला कारण झालेल्या इतर कितीतरी अज्ञात गोष्टींची आपल्याला त्या क्षणीं दादहि लागणार नाहीं. कलेच्या बगीच्यांत तरी अशींच नाना प्रकारचीं, निरनिराळ्या कलाकृतीचीं नयनमनोहर फुलें उमललेलीं व उमलत असलेलीं दिसून येत नाहींत काय ? त्यांतील एक फूल हातीं घेतलें व विचार केला कीं ह्या कलाकृतीला ह्याच विशिष्ट रूपांत आपणांसमोर अवतरण्याचें कारण काय, हें रूपवैशिष्ट्य हिला कसे प्राप्त झालें, तर आपणांस काय उत्तर मिळेल ? ह्या उत्तराचें स्वरूप वरील उत्तरासारखेंच नसेल काय ? प्रत्येक कलाकृतीचे अंतिम रूप ती ज्या अनुभवबीजांतून निर्माण झाली त्या अनुभवबीजावर, तें बीज ज्या मनोभूमींत रुजलें त्या मनोभूमीवर, तिच्या ठिकाणीं असणाऱ्या नवनिर्मिती करण्याच्या शक्तीवर, आणि सौंदर्यनिर्मितीच्या ज्या अलिखित नियमांनुसार तिचा अवतार झाला त्या नियमांवर अवलंबून आहे हेंच आपल्या लक्षांत येईल. ह्यांतील सौंदर्यनिर्मितीच्या त्रिकालाबाधित सिद्धान्तांचा भाग कमी महत्त्वाचा नाहीं हें आपणांस लक्षांत बाळगावें लागेल. कारण हें जर आपण लक्षांत बाळगलें नाहीं तर कलाभिव्यक्ति आणि इतर अभिव्यक्ति ह्यांत फरकच राहणार नाहीं. तुम्ही आम्हीहि हरघडीं आपले विचारानुभव आणि भावानुभव अभिव्यक्त करीत असतो. परंतु आपल्या ह्या अभिव्यक्तीला कलेचा दर्जा प्राप्त होत नाहीं. कलावंत जेव्हां आपला एखादा वैशिष्ट्यपूर्ण भावानुभव वा विचारानुभव अभिव्यक्त करीत असतो त्यावेळीं ही अभिव्यक्ति कलेच्या प्रकृतीनुसार होत असते, कलेचें तारतम्य, तिचें 'लॉजिक', तिचे त्रिकालाबाधित नियम, ती व्यक्त होत असतांना जणू आपोआप लक्षांत घेतले गेलेले असतात व तदनुरोधानें ती अभिव्यक्ति झालेली असते. म्हणूनच ती होतांच सत्याला म्हणजे भावसत्याला सुरूप येतें. 'औदुंबर' ही कविता म्हणजे कांहीं एका सर्वसामान्य व्यक्तीच्या सामान्य आशयाची वा भावानुभवाची अभिव्यक्ति नव्हे तर बालकवि ह्या व्यक्तीच्या - म्हणजे कलेची प्रकृति सहजपणें जाणूं शकणाऱ्या व तदनुसार कलानिर्मिति करूं शकणाऱ्या

एका प्रतिभावंताच्या मनांत घोळत असलेल्या एका वैशिष्ट्यपूर्ण आशयाची ती अभिव्यक्ति आहे हे आपणांस विसरून चालणार नाही; म्हणूनच 'औदुंबर' मध्ये केवळ एक आशय अभिव्यक्त झालेला नाही तर एक वैशिष्ट्यपूर्ण भावानुभव आपोआप सुरूप घेऊन अवतरला आहे.

आतां भावानुभव सुरूप घेऊन अवतरतो म्हणजे नेमकें काय होतें हे पाहण्याचा प्रयत्न करूं. आपणांस असें दिसतें कीं प्रत्येक श्रेष्ठ कलाकृति आपली स्वतःची अशी चित्राकृति (Pattern) साधीत असते. ह्या चित्राकृतीची पूर्णकल्पना कलावंताला कलानिर्मितीपूर्वी संपूर्णपणें असते असें म्हणतां येणार नाही. जो भावानुभव त्याच्या मनांत तरळत असतो आणि कलाविषय वनूं पहात असतो तो भावानुभवच कलाविषय बनत असतांना जणूं ही आकृति स्वतः धारण करीत असतो. ज्या ज्या वेळीं कलावंत ह्या भावानुभवाचें स्मरण करतो त्या त्या वेळीं तो ह्या चित्राकृतीच्या रूपानेंच त्याजसमोर अस्पष्टपणें अवतरूं लागतो. जणूं त्या कलाविषय बनलेल्या भावानुभवानेंच ती चित्राकृति धारण केलेली असते. पुढें पुढें तो भावानुभव व ती चित्राकृति ह्यांत अद्वैत उत्पन्न होतें; त्या भावानुभवाचें स्मरण म्हणजे त्या भाव-चित्राकृतीचेंच स्मरण ठरतें. अर्थात्च शेवटीं त्या भावानुभवाची अभिव्यक्ति म्हणजे त्या भाव-चित्राकृतीची अभिव्यक्ति ठरते, कलानिर्मिती होते म्हणजे केवळ तो भावानुभव व्यक्त होत नाही, तर तो भावानुभव ती विशिष्ट चित्राकृति घेऊन अभिव्यक्त होतो. असें होतें म्हणूनच अशा कलाकृतीच्या परिशीलनानें एकाच वेळीं सत्य आणि सौंदर्य ह्यांचा साक्षात्कार होतो, आशय आणि अभिव्यक्ति ह्यांमधील अभिन्नता जाणवते.

अर्थात् ज्या कलाकृतींच्या सान्निध्यांत ही आशय आणि अभिव्यक्ति ह्यांजमधील अभिन्नता पूर्णत्वानें जाणवत नाही त्या कलाकृतींपासून आपणांस म्हणजे रसिकांस निर्भळ कलानंद होऊं शकत नाही. त्यांच्या निर्मितींत कोटेंतरी उणीवा राहून गेल्या आहेत असें दिसून येतें; त्यांचा तोल विघडलेला असतो. हे असें कां होतें हे पाहणें मोठें मनोरंजक ठरतें. कांहीं कांहीं वेळां असें आढळतें कीं जो भावानुभव तद्वारां व्यक्त होऊं पाहत असतो तो खऱ्याखऱ्या अर्थानें कलाविषय वनूंच शकलेला नसतो. तो कल्पनेच्या पातळीवर नीटसा जाऊंच

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

शकलेला नसतो आणि त्याला आपली स्वतःची चित्राकृति सांपडलेलीच नसते. म्हणूनच तो कसातरी अद्वातद्वा व्यक्त होतांना आढळतो. अर्थात् अशा रीतीने व्यक्त झाल्यामुळे तो आपणांस सौंदर्यदर्शनाचा आनंद देऊ शकत नाही. क्वचित् असेंहि आढळतें कीं व्यक्त होऊं पाहणाऱ्या भावानुभवाची जी स्वयंभू चित्राकृति असते तिची जाणीव झालेली असूनहि कलावंताला कलानिर्मितीच्या वेळीं तिजवरील आपली दृष्टि अचळ ठेवणें शक्य झालेलें नसतें ; त्याला आपलें निर्मितीचें कार्य करीत असतांना दुसऱ्याच गोष्टींचा मोह पडलेला असतो व म्हणूनच प्रत्यक्ष निर्माण झालेल्या कलाकृतींत ह्याच वेगळ्या आगंतुक गोष्टींना स्थान मिळालेलें असतें : अर्थात् ह्यामुळे त्या चित्राकृतींत विघाड उत्पन्न झालेला असतो व तिच्यातील हा दोष चोखंदळ रसिकाला बोचल्याखेरीज राहत नाही.

परंतु ह्याहिपेक्षां वेगळ्या अशा कारणानें ही आशय-अभिव्यक्तीची अभिन्नता विघडलेली कांहीं कलाकृतींतून दिसून येते. येथें कलावंत कांहीं विशिष्ट चित्राकृतींनीं इतका भाळला गेलेला असतो कीं त्या चित्राकृतींच्या साच्यांत वसतील असे भावानुभव तो जणूं शोधूं लागतो. अभिव्यक्त होऊं पाहणाऱ्या भावानुभवाला आपली स्वतःची स्वयंभू चित्राकृति शोधूं देण्याच्या ऐवजीं व त्या चित्राकृतीच्या द्वारां तो व्यक्त करण्याच्या ऐवजीं कांहीं विशिष्ट चित्राकृतीची निर्मिती साधण्यासाठीं आपल्या भावानुभवांत ओढाताण करण्याकडे ह्या कलावंताची प्रवृत्ति होते : सदर कलावंताला आपल्या वैशिष्ट्यपूर्ण भावानुभवाच्या अभिव्यक्तीपेक्षां आपली ललितकृति आकर्षक, परिणामकारक, चटकदार, विस्मयजनक कशी होईल ह्याचीच अधिक चिंता लागलेली असते व म्हणूनच त्याची सर्व धडपड हें साधण्यासाठीं चाललेली असते. अर्थात् अशा प्रकारच्या ललितकृतींत एक प्रकारची कृत्रिमता येते : शरीर व आत्मा ह्यांचें ऐक्य तिच्यांतून प्रतीत होत नाही. तेथें तंत्राला, कृत्रिम रंगरोगणाला, विशिष्ट परिणाम साधण्याच्या हव्यासाला महत्त्व आल्यासारखें वाटतें. रसिकांचे लक्ष अगा प्रकारच्या ललितकृतींच्या बाह्यांगावरच इतकें केंद्रित होते कीं अंतरंगाची निःसत्त्वता त्यांना लवकरच जाणवूं लागते. विशिष्ट घाट साधण्याच्या गडबडींत खऱ्याखऱ्या कलेच्या ठिकाणीं आढळणारा स्वयंभू घाटदारपणा

येथे नष्ट झालेला असतो. थोडक्यांत म्हणजे येथे कला जाऊन फक्त कारागिरी उरलेली असते. अशा प्रकारच्या ललितकृतींच्या परिशीलनाने फार झाल्यास थोडीफार कौतुकाची भावना निर्माण होऊं शकते परंतु खऱ्याखऱ्या कलानंदाचा लाभ रसिकांना होऊं शकत नाहीं.

ललितकलांच्या क्षेत्रांत वेगवेगळ्या घाटांना आणि घाटदारपणाला विशेष महत्त्व आलेले आहे ह्यांत शंका नाहीं. केवळ ललितवाङ्मयाचा विचार केला तरी आपणांस त्यांत किती वेगवेगळे घाट दिसून येतात ! ललितवाङ्मयाचे प्रकार कल्पितांनाहि आपण ह्या विविध प्रकारांचे घाट लक्षांत घेऊनच त्यांना कविता, लघुकथा, कादंबरी, नाटक इत्यादि नावे दिलेली आहेत ना ? ह्या प्रत्येक वाङ्मयप्रकाराचा घाट वेगळा आहे आणि हा घाट त्याच्यातील कोणत्या अंगभूत वैशिष्ट्यांमुळे त्याला प्राप्त झालेला आहे हा विचार करणे नेहमीच उद्बोधक ठरले आहे. लघुकथेतून व्यक्त होऊं पाहणाऱ्या भावानुभवाची प्रकृति कादंबरीतून अथवा नाटकांतून व्यक्त होऊं पाहणाऱ्या भावानुभवाच्या प्रकृतीहून वेगळी आहे म्हणून लघुकथा ही कादंबरीनाटकापासून वेगळी झालेली आहे कीं काय असा एक प्रश्न ह्या संदर्भात आपल्या मनांत आल्याखेरीज राहत नाहीं. असे अनेक प्रश्न, ह्या प्रत्येक वाङ्मयप्रकारांच्या संदर्भात जेव्हां आपण आशय—अभिव्यक्तीचे परस्परसंबंध लक्षांत घेऊं लागतो तेव्हां डोळ्यांसमोर उभे राहतात, जसा एकाच जातींतल्या दोन फुलांमध्ये तंतोतंत सारखेपणा नसतो असे मीं वर म्हटले तशाच दोन लघुकथांनीं साधलेल्या चित्राकृति तरी सारख्या थोड्याच असतात ? सर्वच लघुकथा ह्या लघुकथा असल्या तरी प्रत्येक उत्तम लघुकथेचा घाट वेगळा असतो. तो तिच्यांतून व्यक्त होऊं पाहणाऱ्या अनन्यसाधारण जीवनानुभवाने वराचसा निश्चित केलेला असतो. तिच्यांतून साधली गेलेली चित्राकृति ही त्या जीवनानुभवाने जणूं सहजपणें स्वीकारलेली असते ; व म्हणून तिच्यांत एक प्रकारची विलोभनीय वेगळीक अवतरते. आपण कवितेच्या प्रांताकडे लक्ष दिलें तरी त्या प्रांतांत तरी किती वेगवेगळ्या प्रकारचे घाट आढळतात ! कवितेचा फुलवाग नानाविध आकारांच्या, रंगांच्या व सुवासांच्या फुलांनीं कसा बहरून गेलेला आहे : तेथे विशुद्ध भावकविता आहेत, गीते आहेत, सुनीते आहेत, नाना प्रकारचे

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

कविताप्रकार व त्यांचे पोटप्रकार आहेत. ह्या प्रत्येक प्रकारांत रसिक-मनाला मोह घालतील अशा अनंत कृति आहेत. ह्या प्रत्येकीचा घाट वेगळा आहे, सौंदर्य वेगळें आहे. ह्या विविध प्रकारच्या मोहक घाटांचा जेव्हां आपण विचार करूं लागतां, तेव्हां त्यांचा स्वयंभूषणा, स्वाभाविकपणा, त्यांची संपूर्ण अपरिहार्यता आपणांस जाणवल्याखेरीज राहात नाहीं. खरीखुरी ललितकृति ज्या रूपांत आपणांसमोर अवतरत असते तें रूप तिला अपरिहार्यपणें लाभलेलें असतें. अभिव्यक्तीची व त्या अभिव्यक्तींमधून आपोआप प्रकट होणाऱ्या रूपाची अपरिहार्यता जाणवल्याखेरीज रसिकमनाचें समाधान होणेंच शक्य नाहीं. ही अपरिहार्यता जेथें जाणवते तेथें आशय आणि अभिव्यक्ति ह्यांत एक प्रकारची अभिन्नता निर्माण झालेली असते असाच रसिकांचा अनुभव आहे.

एवढ्यासाठीच ललितकलांच्या क्षेत्रांत चोखंदळ सौंदर्यदृष्टीला आणि तदनुपंगिक औचित्यविचाराला विलक्षण महत्त्व असलें तरी तेथें तंत्राचें स्तोम माजवून चालत नाहीं. त्या ठिकाणीं स्वयंभू घाटदारपणाला मोठा मान असल्या तरी विशिष्ट घाटांचे साचे तर बनत नाहीत ना हा प्रश्न ह्या क्षेत्रांत कार्य करणाऱ्या कलावंतांनीं आणि रसिकांनीं आपल्या मनाला वारंवार विचारणें आवश्यक असतें. कारण ललितकलांच्या व्यवहारांत असे आकर्षक घाटांचे सांचे व त्यांच्या मदतीनें ह्या तो माल तयार करण्याचे प्रयत्न नेहमींच चालू असतात. प्रत्येक श्रेष्ठ कलाकृतीची नकल होत असते. तिच्या रूपाची टेवण निरखली जाते व त्या टेवणीवरहुकूम कृति केली जात असते. कलेच्या वरोवरीनें गांवोगांवीं, घरोघरीं कारागिरी आपला प्रपंच थाटीत असते. ह्या गोष्टीला वरचेवर आळा घालणें आवश्यक असतें. नाहीं तर कलाव्यवहारांतील जीवंतपणा नाहीसा होतो, कलेला टोकळेवाजपणा येऊं लागतो. सत्य व सौंदर्य ह्यांचे नवनवोन्मेष प्रगट करण्याची तिच्या ठिकाणची शक्ति नाहीशी होऊं लागते. कलेची गंगा उलटी वाहूं लागते. आपल्या भावानुभूतीच्या चिंतनांतून स्फुरलेल्या चित्राकृतीची निर्मिति करण्याच्या ऐवजीं कलावंत जेव्हां ठरीव चित्राकृतींच्या साच्यांत जीवन वसवूं लागतात तेव्हां कलेला अवकळा येते. अशा वेळीं कलेचा ओघ योग्य दिशेला वळवून आशय - अभिव्यक्तीमधील अभिन्नत्व कायम राखणें अत्यंत जरूरीचें ठरतें.

कलाभिव्यक्तीतील

एक समस्या

पुष्कळदां मनांत असें येतें कीं आपणांस येणारे सर्वच अनुभव हे कलाविषय होणें शक्य असतें, ह्या सर्वच अनुभवांच्या ठिकाणीं कला-

विषय होण्याची सुप्त पात्रता असते असें जें आपण म्हणतो तें कितपत खरें असावें ? कांहीं अनुभव ललितवाङ्मयाच्या विश्वांत आपणांस वरचेवर व्यक्त झालेले दिसून येतात : स्त्रीपुरुषांतील प्रेम, राग, द्वेष इत्यादि नानाविध अनुभव आपणांस नाटक-कांदव्यांचा विषय होतांना नेहमींच आढळतात. काव्याचें क्षेत्र न्याहाळलें तरी हीच गोष्ट दिसून येते. ह्या अनुभवांच्या मानानें इतर कांहीं अनुभव काव्यविषय वा कलाविषय होतांना कमी प्रमाणांत आढळतात. उदाहरणार्थ, मी येथें दोन क्षुधांचा उल्लेख करितों : माणसाची लैंगिक क्षुधा आणि त्याची साधी अन्नाची क्षुधा. ह्या दोन्ही क्षुधा अत्यंत प्रबळ आहेत : त्यांच्यापासून संपूर्णपणें अलित राहिलेल्यांना आपण अतिमानव अशी संज्ञा देऊं. ह्या क्षुधांच्या भोंवतींच ललित-वाङ्मयांतील अनुभवविश्व एकसारखें फिरत असतें असें म्हणतां येईल : कारण माणसांच्या ज्या अनुभवांचें दर्शन हें विश्व घडवीत असतें त्या अनुभवांचा अप्रत्यक्ष रीत्या ह्या दोन क्षुधांशीं ह्या नाहीं त्या प्रकारें संबंध पोचतोच ; परंतु असें असलें तरी ह्या दोन क्षुधांची प्रत्यक्ष तृप्ति होतांना जो अनुभव माणसांना येतो तो अनुभव आज प्रत्यक्ष वाङ्मयविषय होतांना क्वचित्च आढळतो. हा अनुभव एक अनन्यसाधारण व उत्कट अनुभव नव्हे काय ? मग असें असूनहि तो खऱ्याखऱ्या अर्थानें काव्यविषय होतांना क्वचित्च कां आढळावा ? आणि जेव्हां जेव्हां तो अशा रीतीनें काव्यविषय वा कलाविषय होण्याची घडपड

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

करितांना दिसून येतो तेव्हां तेव्हां आपणांस त्या ठिकाणी अश्लीलत्वाची वा ग्राम्यत्वाची सूचना कां मिळावी ?

ही जी अश्लीलत्वाची वा ग्राम्यत्वाची शंका आपल्या मनाला अशा वेळीं चाटून जाते तिच्यासंबंधीं आपण जरा अधिक विचार करूं : हा विशिष्ट धुधातृतीचा अनुभव जर खऱ्याखऱ्या अर्थानें कलाविषय होऊं शकला तर निर्माण झालेल्या कलाकृतीच्या परिशीलनानें खऱ्याखऱ्या रसिकास निर्भळ कलानंद व्हावयास पाहिजे : ह्या परिशीलनानें कोणत्याहि स्वरूपाचा स्वार्थपर विचार वा भाव (self-regarding emotion) त्याच्या मनांत जागृत होतां कामा नये. अश्लीलत्वाची वा ग्राम्यत्वाची शंका किंवा सूचना म्हणजे एक प्रकारच्या खाजगी, स्वार्थपर विचाराची रसिकाच्या मनांत कलास्वादाच्या वेळीं होणारी जागृति. ही जागृति केव्हां होऊं शकेल ? रसिकाच्या मनांत कलाकृतीच्या परिशीलनानें हा भाव दोन कारणांनीं निर्माण होऊं शकेल . एक तर जर ती कलाकृति निर्माण करणारा कलावंत आपल्या कलाविषयांत म्हणजेच भावानुभवांत खऱ्याखऱ्या कलार्थानें रंगून गेलेला नसेल, तो अनुभव जर खरोखर सर्वार्थानें त्याचा कलाविषय होऊं शकलेला नसेल, त्याला जर नीटसें यथार्थरूप प्राप्त झालेलें नसेल, (perspective आलेलें नसेल), म्हणजेच त्या अनुभवापासून कलात्मपणें अलित्त होऊन जर कलावंत त्याचें खरेखुरें यथार्थरूप न्याहाळूं शकलेला नसेल, तर त्याच्या कलाकृतींत कांहीं हिणकस गोष्टी शिरल्यावांचून राहणार नाहीत : स्वार्थपर विचारांच्या वा भावांच्या अभिव्यक्तीपासून ती संपूर्णपणें अलित्त राहूं शकणार नाही, कलेच्या प्रकृतीला मारक असा कांहीं अप्रस्तुत, खाजगी, व्यक्तिगत भाग तिजमध्ये डोक्यावल्याखेरीज राहणार नाही ; थोडक्यांत म्हणजे तो अनुभव त्या कलावंतास संपूर्णपणें कल्पनेच्या पातळीवर नेतां न आल्यामुळे त्याच्या अभिव्यक्तीमध्ये ' प्रत्यक्ष ' हे अधूनमधून चिकटून येणार ; व ह्या ' प्रत्यक्षाच्या ' दर्शनानें रसिक मनाला धक्का बसणार : त्या मनाला तद्द्वारां अश्लीलत्वाची वा ग्राम्यत्वाची सूचना मिळणार.

दुसऱ्याहि एका कारणानें कलास्वादकास ही सूचना मिळण्याची शक्यता आहे. हा विशिष्ट धुधातृतीचा अनुभव खऱ्याखऱ्या अर्थानें कलाविषय होऊं शकला आहे असें आपण गृहीत धरूं. जी एक कलात्मक अलित्तता साधून त्याचें दर्शन

कलाभिव्यक्तीतील एक समस्या

बडविलें जावयास पाहिजे ती कलात्मक अलितता साधून तें बडविलें गेलें आहे असें आपण धरून चालूं, म्हणजे असें कीं तो अनुभव अभिव्यक्त करूं पाहणाऱ्या कलाकृतींत कलाकृति ह्या दृष्टीनें कोणतेंच वैगुण्य नाहीं असें आपण गृहीत धरूं. परंतु असें असूनहि त्या कलाकृतीचें परिशीलन करितांना आस्वादकास तद्द्वारा अश्लीलत्वाची वा ग्राम्यत्वाची सूचना मिळण्याची शक्यता आहे. ज्या कलात्मक अलिततेनें कलावृत्तानें त्या अनुभवाचें चित्रण केले तें त्याच कलात्मक अलिततेनें जर आस्वादक त्याकडे पाहूं शकला नाहीं तर त्याच्या परिशीलनामध्ये स्वार्थपर, खाजगी, स्वप्नरंजनात्मक असा अप्रस्तुत भाग आल्याखेरीज राहणार नाहीं व मूळ कलाकृतींत नसलेली अश्लीलत्वाची वा ग्राम्यत्वाची सूचना त्याला मिळाल्याशिवाय राहणार नाहीं. अशा वेळां तो कलाकृति आस्वादूं शकत नाहीं, दुसरेंच कांहींतरी आस्वादतो असेंच आपण सदर परिस्थितींत म्हणूं.

कोणत्याहि प्रकारच्या भावानुभवाच्या कलाभिव्यक्तीबाबत आणि कलाभिव्यक्तीच्या आस्वादाबाबत आपण वरील विचारसरणी मान्य करूं. ती कलेच्या प्रकृतीबाबतची व तिच्या आस्वादाबाबतची एक सर्वमान्य विचारसरणी आहे. ह्या विचारसरणीच्या संदर्भांत आपणांस तो विशिष्ट क्षुधातृप्तीचा अनुभव तपासून पाहावयाचा आहे आणि कलावाङ्मयांतून होणारें त्याचे दर्शन कलादृष्ट्या क्वचित्च यशस्वी कां होतें ह्या प्रश्नाचा विचार करावयाचा आहे. ह्यासंबंधीं विचार करितां असें वाटतें कीं लैंगिक क्षुधातृप्ति आणि अन्नाच्या क्षुधेची तृप्ति हे दोन्हीहि अनुभव असे आहेत कीं त्यांना कलाविषयाचा दर्जा प्राप्त करून देणें हें काम फार कठिण आहे. ह्या दोन्ही अनुभवांमध्ये असें कांहीं तरी आहे कीं त्यामुळे ते कलार्थानें कल्पनेच्या पातळीवर जाणें हें एकंदरीनें सोपें नाहीं. हें जें कांहींतरी त्यांत आहे, असें म्हटलें, तें शारीरिक आहे, वाजवीपेक्षां अधिक शारीरिक आहे असें तर नाहीं ? परंतु तसें म्हटलें तर किती तरी निखळ शारीरिक संवेदनात्मक अनुभवांचें वाङ्मयांत चित्रण झालेलें आढळतें व तें अत्यंत कलात्मक उतरलेलें आहे ह्याचा प्रत्ययहि येतो; आपल्याला नेत्रांच्या, नासिकेच्या व कर्णांच्या द्वारां येणाऱ्या अनुभवांना आपण शारीरिक ह्या नांवानेंच संबोधणार ना ? मग ह्या सर्व शारीरिक अनुभवांमधील संवेदनात्मक सौंदर्य जर व्यक्त करितां येत असेल तर ह्या दोन क्षुधांच्या तृप्तीचा जो शारीर अनुभव त्यामधील

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

सौंदर्य तेवढे अभिव्यक्त कां केले जाऊ नये ? ह्या अनुभवांमध्ये असे काय आहे की ज्यामुळे त्यांचे सौंदर्य शब्दांकित करितां येऊ नये ? हे जे काहींतरी आहे त्याचा कलात्मक अलिप्ततेने विचार करणे व त्याची कलात्मक अभिव्यक्ति करणे अशक्य नसले तरी सोपे खास नसले पाहिजे. जॉर्ज ऑरवेलने आपल्या 'डाउन अँड आउट इन पॅरिस अँड लंडन' ह्या पुस्तकांत एके ठिकाणी असे म्हटले आहे की जगांतील ललितवाङ्मयांत, जिला आपण आपल्या नेहमींच्या व्यवहारांत साधी अन्नाची 'क्षुधा' असे म्हणतो, त्या क्षुधेचे खरेखुरे चित्र त्याला क्वचित्च आढळले आहे. त्याच्या वर उल्लेखिलेल्या ग्रंथांत ते थोडेवहुत पहावयास सांपडते. परंतु तो बोलून चालून आत्मचरित्रपर ग्रंथ आहे. त्याने ज्या एका पुस्तकाचा निर्देश तेथे केला आहे ते पुस्तक म्हणजे नट हॅमसन या लेखकाचे 'हंगर' हे होय. परंतु 'हंगर' वाचतांनाहि एका मर्यादेनंतर आपल्याला त्या चित्राची जुगुप्सा येते : हे फार होते आहे असे वाटते व पुस्तकाचे वाचन तापदायक होते. (अर्थात् हा वैयक्तिक अनुभव आहे.) जॉर्ज ऑरवेलने सहज जातां जातां व्यक्त केलेला विचार आणि आपला अनुभव यांचा बराचसा मेळ बसतो. जेवणाची वर्णने कोणत्या तरी दुसऱ्या व्यापक अनुभवकथनाच्या ओघांत आली तर ती बोलक वाटत नाहीत ; परंतु तीं जेव्हां केवळ जेवणाची लज्जत व्यक्त करण्यासाठीच केली जातात, म्हणजे जेव्हां त्यांना साध्यरूप असते, साधनरूप नसते तेव्हां त्यांचे वाचन आपणांस कलानन्द देऊ शकते काय ? मला वाटते, अशा वेळीं थोडीफार ग्राम्यत्वाची छटा ह्या वर्णनांतून आपणांस बहुधा भासमान होते. जी गोष्ट जेवणाच्या वर्णनाची तीच कामक्षुधेच्या वर्णनाची. जीवनाच्या एका मोठ्या अनुभवचित्रांत त्यांना स्थान असू शकते, नव्हे पुष्कळदां असतेहि. तेथे त्यांचे दर्शन बोलक वाटत नाही ; तेथे ते साध्यरूप नसून केवळ साधनरूप असते. ज्या व्यापक अनुभवचित्राचा तो एक भाग असतो त्या अनुभवचित्रावर तेथे आपले लक्ष केंद्रित होत असते ; त्यामुळे त्या चित्रांतील ह्या साधनरूप तपशिलाकडे आपले लक्ष वाजवीपेक्षा अधिक न जाणे शक्य असते : परंतु जेव्हां हे दर्शन एका व्यापक जीवनानुभवाचा एक भाग न होतां त्या दर्शनासाठीच म्हणजे त्या अनुभवाचेच तेवढे दर्शन घडविण्यासाठी म्हणून घडविले जाते तेव्हां ते कलारूप घेऊ शकत नाही असे बहुधा आढळते.

कांहीं श्रेष्ठ कलावन्तांच्या बाबतींत कांहीं अपवाद आढळतात ; नाहीं असें नाहीं परंतु हे अपवाद फार थोडे.

तेव्हां ह्या अनुभवांमध्ये असें काय आहे कीं त्यांतील 'सौंदर्य' कलावन्तांच्या नीटसे लक्षांतच येऊं नये ? कां ध्यानांत येऊनहि तें नीटसे व्यक्तच होत नाहीं ? हे अनुभव उत्कट, पृथगात्म व वैशिष्ट्यपूर्ण असूनहि आणि ते तसे आहेत ह्याची कवींना किंवा इतर ललितलेखकांना जाणीव होत असूनहि त्यांची कलात्मक अभिव्यक्ति न होण्यास कारणें काय असावीं ? सामाजिक निषेधाची भीति हें त्यांचें एक जबरदस्त कारण आहे हें उघडच आहे. मानव ज्या प्रमाणांत अधिक सुसंस्कृत व नत चालला त्या प्रमाणांत ही भीति वाढतच गेली आहे. अगदीं अलीकडे ही भीति अगदीं अत्यल्प प्रमाणांत कां होईना, परंतु कमी झाल्यासारखी वाटत आहे ; परंतु ही भीति हें एक प्रबळ कारण आहे, हें उघड आहे व ह्या सामाजिक निषेधाच्या भीतीमुळे ह्या अनुभवांची अभिव्यक्ति करावयास समाजाची भाषाहि दुबळी बनली आहे. नाना प्रकारच्या दृक्संवेदना, गंधसंवेदना, श्रोत्रसंवेदना व्यक्त करण्याची, त्यांतील सौंदर्य शब्दांकित करण्याची जेवढी शक्ति भाषेच्या ठिकाणीं आहे तेवढी त्वचेमार्फत येणारे जे विविध संवेदानुभव आहेत ते व्यक्त करण्याची शक्ति भाषेमध्ये नाहीं ; निरनिराळ्या खाद्यपदार्थांची वेगवेगळी चव व्यक्त करणारे शब्द तरी भाषेजवळ किती आहेत ? फारच थोडे. ज्या अनुभवांवद्दल शक्य तों न बोलण्याचा सामाजिक संकेत आहे त्या अनुभवांच्या सम्यक् अभिव्यक्तीला साजेसे शब्द भाषेच्या भांडारांत नसणें ही गोष्ट क्रमप्राप्तच आहे. हे अनुभव व्यक्त करितांना आपण जी भाषा वापरूं ती नेहमीं अशा प्रकारची असणार कीं ती केवळ त्या अनुभवांचें ढोबळ, सर्वसामान्य, प्रतिनिधिक असें स्वरूप तेवढेंच व्यक्त करूं शकणार. परंतु एखाद्या अनुभवान्ने कलेमार्फत जें स्वरूप व्यक्त होतें तें स्थूल, सर्वसामान्य, प्रतिनिधिक नसतें तर व्यक्तिनिष्ठ, अनन्यसाधारण, पृथगात्म असतें, प्रत्येक खऱ्याखऱ्या कलाकृतींतून व्यक्त होणारा अनुभव हा एकाच वेळीं अनन्यसाधारण आणि विश्वात्मक असतो : हें त्यांचें अनन्यसाधारणत्व, ललितवाङ्मयापुरतें बोलावयाचें झाल्यास, ज्या शब्दांतून व्यक्त होत असतें त्या शब्दांना अर्थात्च त्या ललितकृतीमध्ये फार महत्त्व असतें : ती ललितकृति त्या

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

शब्दांनी साधलेली असते. त्या ललितकृतीचें यश, तिचें कलावैशिष्ट्य पुष्कळसं त्यांत असतें : आपण ज्या अनुभवांचा सध्यां विचार करीत आहोंत त्या अनुभवांचें व्यक्तिनिष्ठ, अनन्यसाधारण स्वरूप व्यक्त करणारे शब्द भाषेमध्ये आहेत काय ? सामाजिक निपेधाच्या भीतीने हे शब्द निर्माण होण्याची गरजच कधीं भासलेली नसल्यामुळे भाषा ह्या शब्दांपुरती तरी खास दुबळी झालेली नाही काय ? ही भाषेची दुबळीक तर सदर अनुभवांच्या कलाभिव्यक्तीच्या आड येत नसेल ना ?

वरील विचारसरणींत थोडेंफार तथ्य आहे, हें मान्य व्हावयास अडचण नसावी ; परंतु असें असलें तरी मुख्यत्वेकरून सामाजिक निपेधामुळे जन्माला आलेली ही भाषेची दुबळीक सदर अनुभवांतील संवेदनात्मक सौंदर्य व्यक्त करण्याच्या आड केवळ येत असेल असें वाटत नाही. कारण आपण जेव्हां ललितवाङ्मयाच्या आणि विशेषतः काव्याच्या भाषेचा विचार करितों तेव्हां एक गोष्ट आपल्या नेहमींच लक्षांत येते ; ती म्हणजे अशी कीं काव्याची वा ललितवाङ्मयाची भाषा ही व्याप्तिसूचक (denotative) नसून नेहमीं आशयसूचक (connotative) असते. ती चित्रमयी असते. अगदीं दृक्संवेदनांमार्फत येणारा अनुभव जरी काव्य व्यक्त करूं लागलें तरी तें

पूर्व समुद्रीं छटा पसरली रम्य सुवर्णांची

कुणी नर्मी ही मूठ उधळली लाल गुळालाची

अशा चित्रमयी भाषेतच तो व्यक्त करीत असतें. रंगाला नांव देण्याऐवजीं त्याचें चित्र डोळ्यांपुढें उभें करण्याकडेच त्याची प्रवृत्ति असते. खरा कवि हा जणूं अशा भाषेतच विचार करितो ; आणि म्हणूनच दुबळ्या भाषेला सवळ करण्याची शक्ति कवींत असते असें आपण म्हणतो. My love is like a red, red rose असें म्हणणारा वर्न्स शब्दांकरितां अडून बसत नाही ; आपल्या प्रेमानुभवाचें सौंदर्य त्याच्या लक्षांत आलेलें असतें ; त्यानें तो वेहोप झालेला असतो. त्याच्या प्रेमानुभवांत जे अनन्यसाधारण रंग असतात ते त्याला व्यक्त करावयाचे असतात ; तेथें समाजानें निर्माण केलेली भाषा दुर्बळच ठरते ; आणि वर्न्सला स्वतःची भाषा स्वतःच बनवावी लागते. वर्न्स ती भाषा बनवितो, वालकवि

कलाभिव्यक्तीतील एक समस्या

ती भाषा वनवितात. म्हणूनच आपणांस त्यांच्या काव्यांमधून जें अभिव्यक्त करावयास कठिण-नव्हे, जवळ जवळ अशक्य-तें अभिव्यक्त झालेलें आढळतें. हें जर खरें असेल तर त्वचा आणि जिह्वा ह्यांच्या द्वारा अनुभवास येणाऱ्या विविध संवेदनांतील सौंदर्य, त्या संवेदनांचें अनन्यसाधारणत्व व्यक्त करावयास भाषेजवळ पुरेसे शब्द नसल्यामुळे व्यक्त केले जात नाही हें म्हणणें तितकेंसे सयुक्तिक ठरूं नये. हें सौंदर्य जर कवींना जाणवलेलें असेल, तें त्यांच्या चिंतनाचा विषय झालें असेल व त्याची अभिव्यक्ति त्यांना अपरिहार्य वाटलेली असेल तर त्या अभिव्यक्तीला साजेसे शब्द त्यांना सापडल्याखेरीज राहूं नयेत :

फुलल्या लाख कळ्या

स्पर्शसुगंधा घन अंधारीं फुटल्या ग उकळ्या

हा आपला अनुभव जेव्हां बोरकर ह्या शब्दांनीं व्यक्त करूं पाहतात किंवा,

या मदलेल्या छंदामध्ये

तुझा हाळुं दे मदाळ अंक

आसुसलेल्या यमकामध्ये

तुझ्या मिठींतील उतरो डंख

अशा प्रकारच्या शब्दांमधून जेव्हां विंदा करंदीकर अशाच प्रकारच्या अभिव्यक्तीसाठीं चाललेली आपली धडपड व्यक्त करितात, तेव्हां अभिव्यक्ति अपरिहार्य झालेली असेल, प्रतिभेची आंच असेल तर अनुभवाला रूप देऊं पाहणारे शब्द निर्माण झाल्याखेरीज राहणार नाहीत असेच राहून राहून वाटतें. कवि, नव्हे प्रत्येक ललितलेखक आपल्या प्रत्येक अनन्यसाधारण अनुभवाची अभिव्यक्ति करितांना शब्दांकरितां नेहमींच अडत असतो; परंतु अशा वेळींच नवें शब्दब्रह्म निर्माण होण्याची शक्यता असते, आणि खरा कवि तें निर्माण करितोहि.

तेव्हां ह्या दोन विशिष्ट क्षुधातृप्तींमधील संवेदनांचें सौंदर्य व्यक्त करावयास शब्द अपुरे पडतात म्हणून त्यांची अभिव्यक्ति सहसा होत नाही हें म्हणणें बुद्धीला फारसें पटत नाही. प्रश्न जो आहे तो सदर अनुभव हे सहसा कलाविषय कां होऊं शकत नाहीत, एक अनुभव ह्या दृष्टीनें त्यांजकडे कलात्मक अलिप्ततेनें पाहून त्यांचें सौंदर्य अनुभविणें एवढें कठिण कां जातें हा आहे. सामाजिक

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

निपेधाची भीति हें त्याचें एक सर्वांच्या लक्षांत येण्याजोगें उत्तर आहे. तें उत्तर आपण वाजूला ठेविलें आहे. ह्या उत्तराखेरीज दुसरें कांहीं उत्तर सुचतें का हें आपण पाहत आहोंत. यें आपल्या एक गोष्ट लक्षांत यावयाला हवी : ती अशी कीं आपले जे रागद्वेषादि नेहमींचे अनुभव आहेत त्या अनुभवांपेक्षां ह्या अनुभवांची जात थोडी वेगळी आहे : रागद्वेषादि अनुभव हे जितके परिहार्य आहेत तितके ह्या दोन क्षुधांशीं संलग्न असणारे अनुभव परिहार्य नाहींत. त्यांचा जीवनाशीं जितका साक्षात् संबंध आहे तितका रागद्वेषादि भावनांचा नाहीं. जीवन म्हणजे या दोन क्षुधा; इतका जीवनाशीं या क्षुधांचा संबंध निकट आहे. ते केवळ मानवी अनुभव नाहींत : प्राणिमात्राचे अनुभव आहेत. जीवनाच्या दोन अत्यावश्यक गरजा भागविण्यासाठीं त्यांची निर्मिति झालेली आहे. ते अनाद्यनंत आहेत. स्वसंवर्धन आणि स्वरक्षण ह्या दोन सहज-प्रेरणांचा आविष्कार प्राणिमात्राच्या उत्पत्तिकालापासून आतांपर्यंत ह्या दोन क्षुधांच्या मार्फत सतत झालेला आहे, होत आहे. ह्या दोन क्षुधांचें स्वरूप, त्यांचा अर्थ, त्यांचा विविध आविष्कार इत्यादींचा विचार जरी मानवी मन करूं शकलें तरी ह्या सहजप्रेरणा मानवांइतक्याच इतर प्राण्यांमध्येहि प्रबळ आहेत. (रागद्वेषादि सहज-प्रेरणां-बाबत आपण असेंच बोलूं असें वाटत नाहीं.) मला वाटतें, त्यांनीं आपण एवढे ग्रासले गेलों आहोंत कीं त्यांच्यापासून दूर सरकून त्यांना न्याहाळायला आपल्याला फारशी सवडच नाहीं; त्या आपल्यांत कायमच्या ठाण मांडून बसल्या आहेत; तज्जन्य अनुभव - ते जणूं आपण कायमचे गृहीत धरलेले अनुभव आहेत. आपण ह्या दोन क्षुधांविषयीं बोलत नाहीं असें नाहीं. त्यांनीं आपल्याला जीवनाशीं जखडून टाकलेलें आहे म्हणूनच आपण जशी कांहीं वेळां तक्रार करितों व ह्या बंधनांतून सुटका झाली पाहिजे असें म्हणतां त्याच-प्रमाणें जीवनाची मौज ह्या दोन क्षुधांनीं वाढविली आहे, ह्या दोन क्षुधांमध्येच जीवनाचें सारें लोभनीय वैशिष्ट्य सामावलेले आहे असेंहि म्हणतांना आढळतो.

ह्याचा सगळ्याचा अर्थच असा कीं ह्या दोन क्षुधांचा जीवनाशीं जणूं कलादृष्ट्या वाजवीपेक्षां अधिक घनिष्ठ संबंध आहे. म्हणजे असें कीं त्यांच्या-संबंधींचा विचार हा प्रत्येक वेळीं शेवटीं जणूं जीवनाचाच विचार ठरतो; नव्हे, तें एकापरीनें परत जीवन 'जगणेंच' ठरते. त्यांचा थोडा अलग विचार करणें,

त्यांचे स्वरूप न्याहाळणे, तज्जन्य नानाविध संवेदनांतील केवळ सौंदर्य न्याहाळणे, त्याची निर्लेप प्रतीति येणे, थोडक्यांत म्हणजे त्यांना कलाविषयाचा दर्जा प्राप्त करून देणे जवळ जवळ अशक्य होते. कलावन्तांना अशी प्रचीति कधीच येत नाही असे नाही; ती त्यांना येते; परंतु ह्या अनुभवांशी संलग्न असणाऱ्या संवेदनांतील सौंदर्याचे संपूर्ण दर्शन ते आपणांस घडवू शकत नाहीत. त्यांतील फार झाल्यास एखाददुसरी छटाच ते क्वचित् शब्दांकित करू शकतात. परंतु ते ह्यापेक्षा थोडे अधिक साधू लागले, थोड्या अधिक अवकाशामध्ये साधू लागले की त्यांचा जणू तोल जातो व त्यांची कलासमाधि जणू भंग पावते. जी निर्भेळ निर्लेपता त्या सौंदर्यदर्शनांत अवतरायला पाहिजे ती अवतरत नाही. कांहीं तरी विघडल्यासारखे वाटते.

अशा वेळीं ही निर्लेपता, ही निर्भेळ सौंदर्यप्रतीति कलावन्तांना साधत नाही की ती कलास्वाद घेऊं पाहणाऱ्या तुम्हा आम्हा 'रसिकांना' साधत नाही हा खरोखरच कूट प्रश्न आहे. त्या ठिकाणी कलावन्तांची कलासमाधि भंग पावलेली असते की त्यांच्या कलाकृतींच्या सानिध्यांत आपल्याला कलासमाधि एका मर्यादेपलीकडे साधत नाही असा प्रश्न आहे. ह्या दोन्हीहि गोष्टी तेथे होत असणे शक्य आहे. मला तर पुष्कळदां असे वाटते की कलावन्ताला ह्या संवेदनात्मक सौंदर्याची प्रतीति घडणे व त्याने ती घडविणे हे अधिक शक्य आहे. त्या मानाने तुम्हा आम्हा रसिकांना ती सदर कलाकृतींच्या परिशीलनाने घडणे हे (माणसांची सर्वसामान्य प्रकृति लक्षांत घेतां) कमी शक्य आहे. आपल्या ह्या कलाकृतींच्या परिशीलनांत चोरट्या स्वार्थपर विचारांचा भाग येणे - म्हणजे तिच्या सानिध्यांत आपणांस नकळत आपण 'जीवन जगू लागणे' - जवळजवळ अपरिहार्य आहे. एकंदरीने ह्या प्रश्नाचे उत्तर देणे कठिण. परंतु एवढे खरे की ह्या दोन अनुभवांतील विविध सौंदर्याच्या प्रतीतीच्या बाबतींत कलावन्त व रसिक ह्या दोघांनाहि सारखीच तारेवरची कसरत करावी लागत आहे; आणि जोपर्यंत सामाजिक निपेधाची भीति आहे तोपर्यंत ह्या कसरतींत शशस्वी होण्यासाठी ज्या बहुविध प्रयत्नांची जरूरी आहे ते प्रयत्नहि त्या प्रमाणांत होणे जवळजवळ अशक्य आहे.

भगीरथ आणि त्याची प्रभावळ

‘ एकच प्याला ’ या नाटकांतील उपकथानक हे रामलाल, भगीरथ व शरद ह्या तीन पात्रांच्या परस्पर-संबंधांतून उत्पन्न झालेले आहे. यालाच उपकथानक कां म्हणायचें असा प्रश्न कदाचित् विचारला जाईल. ह्याला उत्तर असें कीं तळीराम व गीता यांचें कथानक हे उपकथानक नाहीं ; तें सिंधु-सुधाकराच्या दुःखमय व दुःखान्त संसारनाट्याचा एक महत्त्वाचा पोपक भाग आहे : म्हणजे तें मुख्य कथानकाचेंच एक प्रमुख अंग आहे. त्यानंतर नाटकांतील उरलेलीं पात्रें म्हणजे आर्यमंदिरामंडळाचे इतर सभासद : त्यांतील एकालाहि स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्व नाहीं, प्रत्यक्ष सिंधु-सुधाकराच्या संसार नाट्यामध्ये त्यांनीं घेतलेला भाग हा एखाद्या चित्रांतील पुसट पार्श्वभूमीसारखा आहे. भगीरथ, शरद व रामलाल यांची गोष्ट वेगळी आहे. हे स्त्री-पुरुष तळीराम, गीता यांचेप्रमाणें प्रत्यक्ष मुख्य कथानकाला मदतहि करीत नाहीत व आर्यमंदिरामंडळाच्या सभासदांप्रमाणें केवळ सजावटीचेंही काम करीत नाहीत. त्यांना व्यक्तिमत्त्व आहे कीं नाहीं, असल्यास कितपत आहे यासंबंधीची चर्चा ओढानें येईलच ; परंतु एवढें खरें कीं त्यांच्या-करवीं नाटककाराची कांहीं तरी सांगण्याची षडपड चालू आहे असें दिसतें, व म्हणूनच त्यांचा स्वतंत्रपणें विचार करावासा वाटतो.

मूळ कथानकाला यत्किंचित्हि मदत न करणारें असें हें उपकथानक गडकन्यांनीं ‘ एकच प्याला ’ सारख्या शोकात्मिकेंत, म्हणजे जेथें एकाच

भगीरथ आणि त्याची प्रभावळ

भावाची विशेष कदर वाळगली जाते, जेथे नाटकांतील सगळेंच वातावरण जणू एका शोकगंभीर घटनेची वाट पाहात असते अशा नाटकांत कां घातले, याचा विचार करण्यापूर्वी ह्या उपकथानकाचे स्वरूप तरी काय आहे याचा विचार करूं. हा विचार जर अचूक झाला तर त्यांतून कांहीं निष्कर्ष निघतील व त्यांच्या मदतीने कदाचित् वर उपस्थित केलेला प्रश्नहि सुटेल.

ह्या दृष्टीने आपण प्रथम शरदच्या व्यक्तिचित्राकडे वळूं. शरदचे पात्र नाटकांत कोणतें कार्य साधतें ? त्यापासून कथानकाला कोणत्या प्रकारें मदत झाली आहे ? प्रथम हें पात्र ह्या नाटकांत कां आलें ? अशा स्वरूपाचे प्रश्न विचारले जावेत असेच ह्या पात्राचें चित्र गडकन्यांनीं नाटकांत रेखाटलें आहे. नाटकाच्या सुरुवातीलाच आपणास असे सांगण्यांत येतें कीं आपल्या पाठीमागे ' शरदच्या संगोपनाची जबाबदारी ' आपल्या मुलावर पडूं नये ह्या विचारानें (?)- केवढा पोक्त विचार हा !—सुधाकराच्या वडिलांनीं तिचें लग्न वयाच्या आठव्या वर्षीच लावून दिलेलें असतें व दुदैवानें ती वयाच्या सोळाव्या वर्षीच विधवा झालेली असते. त्यानंतर तिचा व तिच्या भावाचा प्रतिपाळ रामलाल करितो व पुढें सुधाकर मिळविता झाल्यावर तिला त्याचे स्वाधीन करितो. सुधाकराचें तिच्याशीं होणारे वर्तन हें सख्ख्या भावाला साजेसें असेच असतें; व त्याची पत्नी सिंधु हिचेहि आपल्या नणंदेरीं वर्तन सख्ख्या बहिणीला लाजविणारे असतें. ह्या-संबंधींची कबूली प्रत्यक्ष शरदनेच आपल्या एका भापणांत दिलेली आहे. शिवाय आपला नवरा दारू पिऊं लागल्याचें कळल्यानंतर व घरांतील एकंदर परिस्थिति शरदने वरांत राहण्यास अयोग्य झाली आहे हें लक्षांत आल्याबरोबर सिंधु तिला रामलालचे विन्हाडीं पोचती करते, ह्यावरूनहि सिंधूची तिच्याकडे बघण्याची दृष्टि किती समंजसपणाची होती तें दिसून येण्यासारखें आहे. आतां अशा प्रकारची ही गतधवा तरुण स्त्री ह्या शोकात्मिकेंत कोणत्या प्रकारची कामगिरी बजावते ? सिंधूवर आलेल्या संकटांत ती सिंधूला कोणत्याहि प्रकारची मदत करितांना दिसत नाही—अगदीं कागदाच्या घड्या घालण्याबाबत व दळण-कांडणाबाबतहि. ती सुधाकराला व्यसनमुक्त करण्याचाहि प्रयत्न करीत नाही. ती रामलाल व भगीरथ यांचेबरोबर सामान्यतः ' विधवांची शोकजनक परिस्थिति ' या विषयावर चर्चा करीत असताना आढळते. येथें प्रश्न असा उद्भवतो कीं

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

शरदला विधवांच्या कपाळीं असलेल्या खडतर जीवनासंबंधीं बोलण्याचा तरी काय अधिकार आहे ? जें दुःख तिला स्वतःला सहन करावे लागत नाही त्याचे संबंधीं तिनें - निदान ह्या नाटकांत - कां बोलवे ? तिनें एखाद्या महिले मंडळांत किंवा वसंत व्याख्यानमालेंत फार झालें तर ' विधवांची करुणाजनक स्थिति ' ह्या विषयावर व्याख्यानें द्यावीं ; परंतु एका गंभीर नाटकांत (कीं ज्यांतील प्रत्येक कृति वा उक्ति त्यांतून प्रकट होणाऱ्या एका गंभीर जीवन नाट्याशीं संलग्न अमावी लागते.) तिने ही व्याख्यानवाजी कां करित बसावे तें कळत नाहीं. नाटकांतील प्रत्येक स्त्री-पुरुष पात्राच्या जीवनांत कांहीं तरी घडत असतें; हें जें घडत असतें तें आपणांस त्यांच्या प्रत्यक्ष उक्तींवरून वा कृतींवरून कळून येत असतें. हें जें घडत असतें तें नेहमीं दृष्टिगोचर असतेंच असें नाहीं. तर तें पुष्कळ वेळां केवळ मनोगोचरहि असूं शकतें; परंतु तें तेथें असतें यांत शंका नाही. येथें शरदच्या जीवनांत ती विधवा आहे ह्या पलीकडे असें कांहीं फारसें घडत असतांना दिसत नाहीं, कीं ज्यांतून तिचीं हीं विधवांच्या दुःस्थितीवरील भाषणें स्फुरलेलीं असावीं असें वाटावे. तिची भावजय व तिचा भाऊ हे दोघेहि तिच्याशीं प्रेमळपणानें वागत असतां व ते तिच्या पुनर्विवाहाच्या विरुद्ध आहेत असें म्हणण्यास निदान नाटकांत तरी आधार नसतां तिला कुरकुरण्याचें वास्तविक कारण नाहीं. मग असें असतां तिची ही व्यर्थ कुरकुर कां ? तिच्या भाषणांना सकारणता (motivation) नाहीं. गंभीर नाटकांतील संभाषणें हीं सकारण असतात; त्यांतील कृतिउक्तींमागील कार्यकारणभाव स्पष्ट व्हावे लागतात. वाटेल ते पात्र वाटेल त्या विषयावर रंगभूमीवर येऊन संभाषण करूं शकत नाहीं; कारण रंगभूमि हें व्यासपीठ नव्हे; किंवा केवळ जीवन नव्हे. रंगभूमीवरील प्रत्येक संभाषण हें त्या त्या पात्राच्या किंवा पात्रांच्या जीवनाच्यांतून अपरिहार्यपणें बाहेर आलेलें असतें व त्यांतून तें जीवन-नाट्य व्यक्त होत असतें, निदान तें व्यक्त व्हावें लागतें. ही गोष्ट सुखात्मिकांपेक्षां दुःखात्मिकांमध्ये अधिक विशेषत्वानें आढळून येते. तेव्हां विशेषतः शरदच्या विधवांच्या दुःस्थितीवरील भाषणांचा उगम तिच्या अनुभूतींत नसल्यामुळे तीं मेळ्यांतील संभाषणांसारखीं कृत्रिम, ओढून ताणून आणलेलीं अशीं वाटतात. तिनें व भगीरथने किंवा तिनें व रामलालनें जणूं विशिष्ट ' विषयांवर ' मुद्दाम नाटक-

काराच्या सांगण्यावरून संभाषण केलेले आहे असे वाटते. ते त्यांच्या जीवनातून आलेले नाही ह्याची प्रेक्षकांना (व वाचकांना) बोंबक जाणीव होते व म्हणून त्यांना त्यांचे नाटकांतील ' प्रयोजन ' कळत नाही. (हे जे शरदच्या भाषणां-वद्दल लिहिले तेच रामलालच्या व भगीरथच्याहि कित्येक भाषणां-वद्दल लिहावे लागेल. त्यांतील कित्येक भाषणे ह्या अर्थाने अप्रस्तुत आहेत, अकारण आहेत असेच आढळून येईल.) गडकऱ्यांनी तिच्या तोंडी दिलेली विधवांच्या दुःस्थितीसंबंधीची भाषणे तिला केव्हां शोभली असती म्हणाल तर तिचा सिंधु-सुधाकर यांचे हातून छळ झाला असता तर; मग ती विधवांची खरीखुरी प्रतिनिधी ठरली असती. परंतु तसे झाले असते तर ते सिंधु-सुधाकरांच्या स्वभावदर्शनाला परिपोषक तर ठरले नसतेच, उलट मारक मात्र ठरले असते. तेव्हां निष्कर्ष एवढाच की आहे त्या स्थितीत प्रस्तुत नाटकांत ' शरद ' ह्या पात्राचे प्रयोजनच नव्हते. येनकेनप्रकारेण आपल्या नाटकांत सामाजिक सुधारणांवाचत चर्चात्मक संभाषणे आणावयाची ह्या कोल्हटकरी संकेताला बळी पडून गडकऱ्यांनी ही आपली बालविधवा ह्या नाटकांत उभी केली व तिला हे ' सुधारकी ' कार्य करावयास लाविले.

आतां शरदचे उरलेले कार्य म्हणजे भगीरथवर प्रेम व रामलालबरोबर रघुवंशादि काव्यावर (नाटकाच्या दृष्टीने सर्वथैव अप्रस्तुत अशी) चर्चा करित असतां ' एकच स्पर्श ' ह्या विषयावर व्याख्यान झोडणे. ह्यासंबंधी रामलाल व भगीरथ ह्या व्यक्तींकडे वळल्यावर बोलवेच लागेल. तेव्हां सध्यां शरदला वाजूला ठेवून आपण ह्या दोघांपैकी एकाकडे म्हणजे भगीरथकडे वळू. ' एकच प्याला ' ह्या नाटकांतील भगीरथच्या स्वभावचित्रासंबंधी विचार करितांना जी गोष्ट मला सतत जाणवलेली आहे ती अशी की साधारण १९१५/१६ सालापासून तो थेट १९३०/३५ सालापर्यंत आमच्याकडील बहुसंख्य कवींची, नाटककारांची, लघुकथालेखकांची, कादंबरीकारांची व म्हणूनच शाळा-कॉलेजांतील मुलामुलींची आदर्श प्रेमवीरांसंबंधी जी मनोमन कल्पना होती तिचे भगीरथ हे एक रूप आहे. गडकरी व त्यांच्या आसपासचे बरेचसे कवि व त्यांचे अनुकरण करणारे अनेक, कालपरवांपर्यंतचे कवि यांची स्त्रीपुरुषविषयक प्रेमासंबंधीची कल्पना ही

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

भगीरथाच्या तत्संबंधींच्या कल्पनेसारखीच होती. गडकऱ्यांच्या काव्यांतून जें प्रेमाचें 'वर्णन' आढळतें, त्यांत जें प्रेमाचें स्वरूप चित्रिलें आढळतें त्याच्याशीं भगीरथाच्या प्रेमकल्पनेचें जुळतें. भगीरथ ह्या व्यक्तीबद्दल नाटककार गडकरी यांना सहानुभूति वाटते हीहि गोष्ट सूचक आहे; कारण असें पाहा कीं भगीरथचें जें व्यक्तिचित्र गडकऱ्यांच्या हातून नाटकांत रेखाटलें गेलें आहे तें वाचकांच्या किंवा प्रेक्षकांच्या मनांत त्याच्याबद्दल सहानुभूति उत्पन्न व्हावी ह्या हेतूनेंच रेखाटलें गेलें आहे;—अर्थात् सुबुद्ध प्रेक्षकांच्या वा वाचकांच्या मनांत त्याच्याकडे पाहून सहानुभूतिऐवजीं घृणा उत्पन्न होते ही गोष्ट वेगळी आहे; परंतु लेखकाची इच्छा तशी नाही. सारांश ज्या पात्राबद्दल नाटककाराला सहानुभूति वाटत आहे असें दिसतें, त्या पात्राचें प्रेमविषयक 'तत्त्वज्ञान' (?) त्याला पसंत होतें—नव्हे जवळजवळ त्याचेंच होतें असें आपण समजलों, तर तें चुकीचें ठरेल काय ?

आतां ह्या गृहस्थाचें एकंदर 'तत्त्वज्ञान' तरी काय होतें हें आपण नाटकांतील त्याच्या 'कामगिरी' चें स्वरूप लक्षांत घेऊन पाहण्याचा प्रयत्न करूं. रामलालजवळ स्वतःचें वर्णन करितांना हा म्हणतो कीं, 'संसाराच्या सुरुवातीलाच (?) माझा प्रेमभंग झालेला आहे. ज्या मुलीवर माझें प्रेम होतं तिचें दुसन्याशीं लग्न लागलें आणि संसाराला रामराम ठोकून मी असा फकीर बनलों !' ह्या आपल्या अनुभवाला 'संसाराचा माझ्याइतका कडू अनुभव' असें तो म्हणतो व ह्या कडू अनुभवाचें दुःख बुडवून टाकण्यासाठीं हातांत दारूचा प्याला घेतो. मौज अशी कीं प्रेमभंगाचें अपरिमित दुःख मनावेगळें करण्याकरितां हा दारू पिऊं लागतो व दारू पिऊं लागतो न लागतो तांच रामलालच्या एका व्याख्यानासरशी त्याची दारू सुटते. पुढें रामलाल त्याला आपल्या घरीं घेऊन जातो; त्याच सुमारास शरदहि रामलालच्या आश्रयाला आलेली असते. अर्थात् हा प्रेमवीर जितक्या तातडीनें प्रेमभंगानंतर संसार सोडून दारू पिऊं लागलेला असतो, तितक्याच जल्दीनें तो आतां दारू सोडून शरदच्या प्रेमांत पडूं पाहतो—नव्हे पडतोच. बरें ! आतां परत प्रेमांत 'पडलाच' तर निदान तेथेंच नीट 'पडून' राहावें ! तर तेंहि नाही. शरदबरोबर प्रेमाच्या सगळ्या आणाभाका घेतल्यावर व प्रेमाची घेवाण-देवाण केल्यावर एके दिवशीं त्याला रामलाल हा शरदच्या प्रेमांत पडल्याची वार्ता कानीं येते व आपल्यावर रामलालनें केलेल्या 'उपकारांतून' (?)—हा उपकार काय म्हणाल तर

भगीरथ आणि त्याची प्रभावळ

‘दारूचे दुष्परिणाम’, ‘आजची आमच्या देशाची स्थिति’, ‘सक्तीच्या शिक्षणाची जरूरी’ इत्यादि विषयांवरील छोटी व मोठी व्याख्याने भगीरथाला ऐकविणें !—उतराई होण्यासाठी तो परस्परे शरदला ‘तूं माझ्याकरितां रामलालशीं विवाह कर’, अशी विनंती, नव्हे जवळजवळ आज्ञाच करितो. ‘भगीरथच्या सर्वस्वाची तुला शपथ आहे. मी तुझा त्याग करणें हें कितीहि अन्यायाचं असलं तरी त्याला तूं संमति दे. अशा अडचणीच्या प्रसंगीं या दोन अन्यायांतून एकाचा तरी मला अवलंब करावा लागणारच. कोणता तरी अन्याय करणं ज्या वेळीं आवश्यक होऊन वसतं, त्या वेळीं ज्या अन्यायामुळे अंतःकरणाची जाणिवेनं तळमळ होत नाहीं, तोच मनुष्यमात्राला क्षम्य आहे’ असें तत्त्वज्ञान (?) तो पुढें मांडतो व शेवटीं ‘माझ्या जन्मदात्याला (म्हणजे रामलालला बरें कां ?) माझ्यामुळं दुःख झालं तर यापुढं मी जगणं शक्य नाहीं’ असा तिला दम भरतो व त्यामुळे ती रडूं लागतांच ‘तिच्या रडण्यामुळे या त्यागाचा मला केवढा आनंद वाटत आहे !.. हिच्या इच्छेविरुद्ध आणि केवळ माझ्या इच्छेमुळेच ती हा स्वार्थत्याग करित आहे, या कल्पनेतच माझ्या आनंदाचं रहस्य आहे’ असली निर्लज्जपणाची भाषा बोलतो.

असल्या ह्या व्यक्तीबद्दल लेखकाला कितीहि सहानुभूति वाटत असली तरी कोणाहि निरोगी व सुबुद्ध प्रेक्षक--वाचकाला चीडच येईल हें काय सांगायला हवें ! मनानें, शरीरानें व बुद्धीनें अत्यंत दुर्बल असलेल्या एका व्यक्तीचें हें चित्र आहे. अशा व्यक्तीबद्दल जेव्हां एखादा लेखक वाचकांच्या मनांत सहानुभूति उत्पन्न करण्याचा प्रयत्न करितो, ह्या व्यक्तीमध्ये कांहीं तरी उदात्तत्व आहे असे भासविण्याचा प्रयत्न करितो, तेव्हां त्या लेखकाची कीव करावीशी वाटते. मौज बघा. हा गृहस्थ दारू पिऊं लागायला जितकें क्षुल्लक कारण पुरें होतें तितकेंच क्षुल्लक कारण त्याची दारू सुटण्यालाही पुरेसें ठरतें; त्याचें पहिलें प्रेम (भंग पावतांच) दारू प्यावयाला लावण्याइतकें प्रखर होतें म्हणावें तर हा इतक्या घाईनें दुसऱ्या प्रेमांत कां पडतो ते कळण्यासारखें नाहीं. सारांश तो दुबळा आहे; त्याचें मन त्याच्या ताब्यांत नाहीं. बरें, शरदच्या प्रेमाचा त्याग रामलालच्या (किंचित्) उपकारांतून मुक्त होण्यासाठीं करण्यांतही तो बलवत्तर कारणांवर भिस्त ठेवतो असेंहि नाहीं. त्याच्या मनांत येतें व तो तें करतो. हें करित असतां आपण जी त्यागबुद्धि दाखवीत आहांत, ती फार श्रेष्ठ दर्जाची आहे अशी त्याची (व मला वाटतें

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

नाटककाराचीहि) प्रामाणिक समजूत असते. खरोखर भगीरथनें केलेला हा त्याग (?) कोणत्या प्रकारचा आहे? हा त्याग खरोखरच उदात्त स्वरूपाचा आहे काय? 'ज्या अन्यायामुळे अन्तःकरणाची जाणिवेनें तळमळ होत नाही' असा हा 'क्षम्य' अन्याय आहे काय? कोणाच्याहि प्रेमांत पडायला व त्यांतून तितक्याच जलदीनें वाहेर पडायला भगीरथला स्वतःला कांहींच वाटत नसेल, परंतु त्यानें शरदच्या दृष्टीनें ह्या गोष्टीचा विचार करायला नको होता काय? 'माझ्याकरितां तूं अमुक कर' असें परस्परे शरदला सांगण्याचा त्याला काय अधिकार आहे? प्रेमानें अधिकार प्राप्त झालेला असल्यासही त्या अधिकाराची व प्रेमाची ही विटंबनाच नाही काय? हा त्याग कोणाचा? त्याचा कीं शरदचा? शरदला त्याग करायला लावून स्वतः त्यागबुद्धीचें समाधान उपभोगणारा हा मनुष्य एक तर लबाड तरी असला पाहिजे किंवा विकृत मनोवृत्तीचा तरी असला पाहिजे. तो ज्याला त्याग असें म्हणतो, तो त्याग नसून स्वार्थ आहे. आपल्या अलौकिक त्यागबुद्धीचें (?) समाधान करण्याकरितां जो

~~आपल्याला मनीस आणून त्याच्याला त्याची तारी देतो त्याच्या त्याग-~~
~~आणि ह अस कातुक आपण कराव~~ ~~अशा~~
लेखकाची इच्छा आहे... त्याच्या स्वार्थाधाकडे पाहून लज्जेनें खालीं मान घालणेंच योग्य होईल. हा मनुष्य आमच्या सहानुभूतीचा विषय होणें कधीं तरी शक्य आहे काय? शक्य आहे; पण तें केव्हां तर आम्हीं जेव्हां त्याच्या इतकेच विकृत मनोवृत्तीचे वनूं, दुवळे वनूं तेव्हां. आमचें सुदै- कीं आम्ही तसें नाहीं. हा त्याचा त्याग नैतिक दृष्ट्या तरी समर्थनीय ठरेल काय? ही उदात्त त्यागबुद्धि कीं हा दुर्बलपणा, स्वार्थांपणा? एखाद्यानें स्वतःच्या एखादी ठेव ठेवायला द्यावी व ती मीं माझ्या त्यागबुद्धीचें समाधान व्हावें म्हणून दुसऱ्याच एका माझ्या (मानीव) उपकारकर्त्याच्या स्वाधीन करावी व असें करित असतां ती ज्याची ठेव आहे, त्यालाहि जातां जातां त्यागबुद्धीचें घडे शिकवावेत; व तो गयावया करूं लागतांच, 'अजून रडतोस! (रडते व !) वेड्या (वेडे !) रडणें हें संसारांत संकटाशीं लढण्याचं हत्यार नाहीं !' (अंक पाचवा. प्रवेश पहिला : शेवटचें भाषण.) असें त्याला तत्त्वज्ञान पाहिजे; व ह्या सर्व गोष्टींमुळे आपण अतुल स्वार्थत्याग केला आहे अशी स्वतःची

भगीरथ आणि त्याची प्रभावळ

(व असल्यास इतरांचीहि) समजूत करून देऊन ह्या त्यागबुद्धीचें कौतुक करीत वसावें, ही कोणा गांवची नीतिमत्ता ? भगीरथकरवीं एका स्त्रीला - व ती स्त्रीहि एक गतधवा ! -- ' तूं आपलें प्रेम त्यागबुद्धीनें एकावरून दुसऱ्यावर ट्रॅन्स्फर कर ' असें सांगण्यांत तरी स्त्रीत्वाबद्दल लेखकानें केवढा आदर व्यक्त केला आहे म्हणून म्हणावें ! शरद म्हणजे काय वाटेल त्यानें जिची घेवाणदेवाण करावी अशी चीज आहे ?

वरें, इतकें करून ह्या दुबळ्या जीवाबद्दल आम्हीं सहानुभूति दाखवावी अशी नाटककाराची इच्छा. प्रत्यक्ष नाटकांत हा थोडावेळ दारू पिणें व दारू सोडणें व त्या निमित्तानें रामलालला आर्यमदिरामंडळाचा रस्ता दाखविणें ह्या पलीकडे कांहींच करीत नाहीं. असलें दुबळें, निरर्थक, कृतिशून्य व मनोविकृत पात्र निर्मून व त्याचेसंबंधीं आम्ही सहानुभूति व्यक्त करावी असें सुचवून गडकऱ्यांनीं काय साधलें कोणास ठाऊक ? ह्या व्यक्तीबद्दल घृणा उत्पन्न व्हावी ह्या हेतूनेंच गडकऱ्यांनीं जर भगीरथाचें चित्र रेखाटलें असतें - अर्थात् तसें तें रेखाटलें असतें तर त्यांतील रंग थोडे वेगळे झाले असते - तर तें समर्थनीय ठरलें असतें ; आहे त्या परिस्थितींत तें समर्थनीय ठरत नाहीं. (वास्तविक असल्या दुबळ्या माणसाशीं - व इतकें सर्व झाल्यावर - शरद विवाह कां करिते तेंच कळत नाहीं . ज्याला प्रेमाची किंमत कळत नाहीं, ज्याचें ठिकाणीं खरें पौरुष नाहीं त्याच्याशीं लग्न करूं शकणाऱ्या शरदबद्दल मात्र यामुळें मन कलुषित होतें.)

आतां थोडेंसें रामलालकडे वळूं. येथेंच एक दोन शंका डोक्यांत आहेत, त्या विचारून टाकतो. पहिली म्हणजे भगीरथाचा व्यवसाय काय आहे ? तो पदवीधर आहे हें ठाऊक आहे ; परंतु त्याला दारू प्यावयाला, वाटेल त्या विषयावर वाटेल तितका वेळ गप्पा मारण्यासाठीं सबड असायला व प्रेम करायला पैसा हवा. तो त्याला कोठून मिळतो ? व तो त्याला जर कांहींहि व्यवसाय केल्यावांचून मिळतो तर मग तो तसा सिंधु - सुधाकराला आयताच कां मिळत नाहीं ? यांतील थडेचा भाग सोडला तरी भगीरथच्या पोटाच्या व्यवसायाबद्दल नाटकांत कोठें अवाक्षरहि नाहीं ही गोष्ट खरी. दुसरी शंका

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

रामलालच्या वयासंबंधीची. रामलालचें वय काय असावें ? आपल्याला असें सांगण्यांत आलें आहे कीं सुधाकराच्या वडिलांच्या मृत्यूनंतर रामलाल हाच सुधाकर व शरद यांचा प्रतिपाळ करितो; तोच त्यांच्या शिक्षणाची व्यवस्था करितो. तोच सुधाकराचें शिक्षण झाल्यानंतर त्याचें सिंधूशीं लग्न लावून देतो. सिंधूच्या पहिल्या वाळंतपणांत हा विलायतला जावयाला निघतो; व विलायतमधून परत आल्यावर आपल्याच घरीं आश्रयाला आलेल्या शरदच्या (थोडासा) प्रेमांत पडतो. तेव्हा त्याचें वय काय असावें ? त्याचें वय जवळजवळ पंचावनच्या आसपास असावें असेंच वाटतें; व ह्या वयांत शरदशीं प्रेमचेष्टितें करण्याची याला अगदीं न कळत का होईना परंतु इच्छा व्हावी हें चमत्कारिक वाटतें.

रामलालकडून ह्या नाटकांत मुख्यत्वेकरून कोणती कामगिरी करून घेण्यांत आली आहे असा जर कोणीं प्रश्न केला तर त्याला उत्तर असें, कीं येन केन प्रकारेण आपल्या नाटकांतून समाजकारण व राजकारण खेळविण्याचा जो त्या काळीं एक संकेत खाडिलकर व कोल्हटकर यांच्या नाटकांच्या भ्रष्ट अनुकरणा-मुळें रूढ झालेला होता त्या संकेत-राक्षसीनें गडकरी हेहि पछाडले गेलेले असल्यामुळें त्यांनीं आपल्या ह्या नाटकांत तें ' काम ' रामलाल ह्या पात्राकरवीं यथेच्छ करून घेतलें आहे. ह्या सर्व नाटकांत रामलाल हा ठिकठिकाणीं व्याख्यानें देत हिंडत असतांना आढळतो. त्याच्या व्याख्यानांचे विषय वेगवेगळे आहेत. आपल्या देशाची आर्थिक विपन्नावस्था, सहशिक्षणाची व सार्वत्रिक सक्तीच्या शिक्षणाची आवश्यकता, ' भारतमातेच्या कपाळीं कुंकूं लावण्याचा प्रश्न ', विधवांची दैन्यावस्था, कालिदासाची काव्यसृष्टि ह्या व इतर अनेक चर्चात्मक प्रश्नांवर तो रंगभूमीवर त्या त्या वेळीं हजर असलेल्या पात्रांच्या समोर हातवारे करित, परंतु वास्तविक समोर बसलेल्या प्रेक्षकांना उद्देशूनच बोलत असतो. मधूनमधून जेव्हां तो आपल्या रिकामटेकड्या भक्तकल्याणाला म्हणजे भगीरथला (व त्याच्यामार्फत प्रेक्षकांना). ' भगीरथ, आज आपल्याला आपलीं खाजगी कामं घरींच पडलीं आहेत. आणखी तीं जरूरीचीं आहेत. पुढें केव्हां तरी सार्वजनिक शिक्षणाचा माझ्या दृष्टीनें जो व्यापकतम प्रयत्न वाटतो तो तुला यथा-शक्त्या सांगेन.' असा दम भरतो, तेव्हां आणखी किती व्याख्यानें ऐकावीं लागणार ह्या विचारानें प्रेक्षकांच्या पोटांत गोळाच उठतो. तेव्हां परीक्षितानें विचारावें

भगीरथ आणि त्याची प्रभावळ

व जनमेजयानें सांगावें ह्या घाटणीचे संवाद भगीरथ, शरद इत्यादींबरोबर करीत राहणें हेंच त्याचें सदर नाटकांतील मुख्य काम आहे असें म्हणावें लागतें. ह्या खेरीज जीं कामें त्याचेकडून करवून घेण्यांत आलीं आहेत तीं म्हणजे पहिल्या अंकाच्या पहिल्याच प्रवेशांत सिंधु-सुधाकरांचा आपणांस परिचय करून देणें व सुधाकराचा सिंधूला करून देणें हें एक; व दुसरें म्हणजे सुधाकर दारू पिऊं लागल्यानंतर त्याला व्यसनमुक्त करण्यासाठीं किंवा तो पैशाच्या अडचणींत पडल्यावर त्याला परहस्तें का होईना नोकरी पाहून देण्यासाठीं यत्किंचितहि प्रयत्न करीत असतांना निदान नाटकांत तरी न दिसणें; एवढेंच नव्हे तर ह्याच ऐन आणिबाणीच्या वेळीं शरदबरोबर काव्यशास्त्रविनोद करितां करितां जमल्यास प्रेमचेष्टा करणें;-प्रेमचेष्टा करणें असें मीं जें लिहिलें तें चुकलें; कारण प्रेमचेष्टा करण्याइतकें सुद्धा धैर्य त्याचे ठिकाणीं नाही. शरदशीं बोलत असतां त्याचा हात सहज शरदच्या पाठीवर पडतो व तिच्या शरीरस्पर्शानें एक अगदीं 'नवा अनुभव' आल्यानें त्याचा हात थरथर कापूं लागतो. हा जो स्वतःला अनुभव आला त्यांत कांहीं तरी 'वेडेविदें' होतें हें जसें त्याला वाटतें तसें तें शरदलाहि वाटतें. व मग ते 'एकच' स्पर्शाच्या प्रभावर बोलूं लागतात. येथें गडकऱ्यांनीं जें तत्त्वज्ञान मांडलें आहे तें संयमाचें आहे कीं दुबळेपणाचें आहे याविषयीं वाद होण्याचा संभव आहे. शरदच्या खांद्यावर किंवा पाठीवर हात ठेवतांच रामलालच्या मनांत कामविकार उद्भवला असेल असें आपण थोडा वेळ गृहीत धरूं; ही गोष्ट शक्य आहे. परंतु त्याबरोबर 'स्त्रीनें पुरुषासमोर वागतांना सावधगिरीनें राहायला पाहिजे. भाईसाहेब, आजपर्यंत तुमच्या जिवावर जगांतल्या पुरुषांत मी सुरक्षित वृत्तीनें वावरत आलें! आज माझा संभाळ करण्याची जबाबदारी माझी माझ्यावर येऊन पडली! भाईसाहेब! मी आतां विश्वासानें कुणाच्या तोंडाकडे पाहूं हो!' असे जे उद्गार शरद काढते व ती ते तसे काढीत असतां जणूं त्यांना संमतिदर्शक मान डोलवतांना नाटककार जो आपणांस तिच्यामार्गे दिसतो तें थोडें चमत्कारिक वाटतें.

पहिली गोष्ट म्हणजे शरद ही केवळ निराधार विधवा आहे ह्या जाणिवेनें रामलालच्या मनांत तिच्याबद्दल कामविकार आलेला असेल हें संभवत नाही.

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

ती कुमारिका असती तरीहि तसा विकार त्याचे मनांत उद्भवला असता; किंवा ती एखादी विवाहित सधवा असती तरीहि तो विकार त्याचे मनांत उद्भूत शकला असता. केवळ विकार मनांत आल्याबरोबर जर आपण इतके घाबरून जाऊं लागलों तर मोठी पंचायत होण्याचा संभव आहे. विकार मनांत येणें शक्य आहे; जें सहजसुलभ आहे, अपरिहार्य आहे, त्याला घाबरून चालणार नाहीं. त्याला इष्ट तें वळण कसें द्यावयाचें व दिलें जातें तें बघायला हवें. रामलालच्या स्पर्शानंतरच्या वर्तनावरून शरदचें घाबरून जाणें किंवा न जाणें हें विचारार्ह ठरलें असतें. गडकन्यांनीं ह्या प्रसंगांतून जें 'एकच स्पर्शा'चें, केवळ - 'एकच प्याल्या'ला साथ देणारें व पूरक म्हणून तत्त्वज्ञान मांडलें आहे तें मनोदौर्बल्याचें द्योतक आहे. पहिला प्याला हाच आपल्या घाताला कारण होतो म्हणून जसा तो टाळणें बरें; तसेंच पहिला स्पर्श हाहि अधःपाताला कारण होतो म्हणून त्यापासून दूर राहाणें बरें; हें सर्व ठीक आहे; परंतु हें सर्व सांगण्यांत आपण जोर देतो तो मनोदौर्बल्यावर कीं मनःसामर्थ्यावर तें पाहायला नको काय ? कारण हेंच तत्त्वज्ञान जर थोडें पुढें ढकललें तर तें पहिल्या कटाक्षावरहि येऊन आदळेल ; व काय सांगावें पहिला कटाक्ष हाहि आपलें अधःपतन करण्याला पुष्कळदां कारण होत असल्यामुळें माणसानें शक्य तोंवर डोळे मिटूनच चाललेलें बरें असें प्रतिपादण्याची वेळ येईल. हा सगळा प्रसंग व त्यामधील भाषणें वाचून असें वाटतें कीं, हा रामलालचा दुवळेपणा, शरदचा दुवळेपण कीं लेखकाचा दुवळेपणा ! पौरुष कशांत आहे ? सोहाचे प्रसंग टाळण्यांत आहे ! शरीरसुलभ विकार दडपून टाकण्यांत आहे, त्या विकारांची सदैव भीति वाळगण्यांत आहे, कीं त्या विकारांचें अस्तित्व मान्य करूनहि त्यांना आपल्या कव्यांत ठेवण्यांत आहे ? तसें जर केले नाहीं तर मग भित्रेपणा व पौरुष यांत फरक कोठें आहे ?

तेव्हां रामलालचें ह्या नाटकांतील व्यक्तिचित्र हें असें आहे. तें भगीरथ व शरद या दोन व्यक्तिचित्रांपेक्षां मूळ नाट्यचित्राला थोडी अधिक मदत करणारें आहे; परंतु मुळांतील रस वाढविण्याचें सामर्थ्य त्याचें ठिकाणीं नाहीं. नाटककारानें रामलाल हा सुधाकरला व्यसनमुक्त करण्याचा प्रयत्न करितो परंतु त्यांत त्याला अपयश येतें हें प्रथमपासून 'दाखवावयास' हवें होतें. त्याचप्रमाणें

भ गी र थ आ णि त्या ची प्र भा व ळ

त्यानें हस्तें परहस्तें केलेली मदतहि मानी सुधाकराच्या लक्षांत आल्यामुळे असह्य होते हेहि त्यानें 'दाखवावयास' हवे होते ! आहे त्या परिस्थितींत हा सदर नाट्यपटाला तत्कालीन लोकप्रिय (Fashionable) समाजसुधारकी मतांचीं व्याख्यानवजा ठिगळे जोडण्यापलीकडे फारशी कामगिरी बजावीत नाहीं, असेंच म्हणावें लागतें.

'एकच प्याला'च्या उपकथानकाचें हें सत्यस्वरूप लक्षांत घेतलें म्हणजे तें किती बांडगूळवजा आहे व मूळ नाटकाचा जीवनरस शोषून घेण्याची त्याचे ठिकाणीं किती विधातक शक्ति आहे याची थोडीशी कल्पना येते.

संग्रहालय, डॉ. ...
अनुक्रमांक ... २६१६६ वि: निबंध
क्रमांक १२०७ नों: दि: ६/३/६०

काशीनाथ रघुनाथ

मित्रांचें

‘मासिक मनोरंजन’

१८९५ च्या जानेवारींत ‘मनोरंजन’
मासिकाचा पहिला अंक प्रसिद्ध झाला
आणि १९३५ च्या फेब्रुवारीमध्ये
एकाएकीं आपला शेवटचा अंक प्रसिद्ध

करून ‘मनोरंजना’नें आपल्या अंगीकृत कार्याची धुरा आपल्या पडत्या काळांत
जन्मास आलेल्या ‘रत्नाकर’, ‘यशवंत’ ह्यासारख्या नव्या जोमाच्या मासिकांवर
टाकून हजारों मराठी वाचकांचा अचानकपणें निरोप घेतला. ह्या सर्व वाचकांनीं
‘मनोरंजन’वर जीवापलीकडे प्रेम केलें होतें. त्यामुळें ‘मनोरंजन’ च्या
निधनानें सगळ्यांनाच विलक्षण हळहळ वाटली. ‘मनोरंजन’ चाळीस वर्षें
जगलें; ‘मनोरंजन’ चे मालक आणि संपादक काशीनाथ रघुनाथ मित्र ह्यांनीं
‘मनोरंजन’ ला अक्षरशः लहानाचें मोठें केलें. ‘मनोरंजन’ चा पहिला अंक

‘मासिक मनोरंजन’चें संकल्पित नांव ‘मासिक मौज’ असें होतें. त्या नांवाच्या
हस्तपत्रिकाहि वाटल्या गेल्या होत्या; परंतु गुजरातींत त्याच वेळीं ‘मासिक मजाह’ नांवाचें
एक मासिक पुस्तक निघत असे. त्याच्या संपादकांनीं मित्रांना आपल्या मासिकाचें नांव
बदलण्याचा आग्रह केला व ह्या आग्रहाला अनुसरून मित्रांनीं संकल्पित नांव बदलून त्याचें
‘मासिक मनोरंजन’ केलें. ‘मासिक मनोरंजन’च्या पहिल्या अंकावर ‘मराठीतील पहिल्या
प्रथमचें सचित्र, मनोरंजक आणि स्वस्त मासिक पुस्तक’ असें मराठींत व ‘Masik
Manoranjan or Monthly Amusement, the only illustrated and
popular monthly in Marathi’ असें इंग्रजींत त्याचें वर्णन केलेलें आढळतें.

हा फक्त बारा पानांचा. पुढें तेंच 'मनोरंजन' शंभर पानी झालें. पहिल्या अंकाच्या छोट्या संपादकीयांत मित्रांनीं म्हटलें होतें कीं, "आम्ही कशाकरितां अवतार धारण केला आहे व पुढें काय काय कामें करणार आहां, हें स्वमुखानें बरळण्यापेक्षां आपल्या सर्वांगाचें परिशीलन केल्यानें हळूहळू आमचे उद्देश आमच्या प्रेमळ आश्रयदात्यांच्या लक्षांत येतील असें आम्हांस वाटतें. आम्हांस जें करावयाचें आहे तें सवडीसवडीप्रमाणें आम्ही करून दाखवूं एवढेंच या ठिकाणीं सांगण्याची परवानगी घेतों." मित्रांनीं अत्यंत विनयपूर्वक दिलेलें हें अभिवचन 'मनोरंजना'नें फारच थोड्या कालावधींत अक्षरशः पुरें करून दाखविलें. आपल्या जन्मानंतर पांचदहा वर्षांतच 'मनोरंजन' खरोखरच सर्वांगसुन्दर बनलें. 'विविधज्ञानविस्तार,' 'करमणूक,' 'मनोरंजन व निबंध-चंद्रिका' — 'मनोरंजन'च्या अगोदर निघालेलीं हीं आणि इतर मराठी नियतकालिकें आपापल्या परीनें इंग्रजी शिक्षणाच्या आगमनानंतर हळुहळू वाढीस लागलेल्या हजारां वाचकांच्या मागण्या पुरवीतच होतीं. परंतु ह्या मागण्या एकसारख्या वाढत होत्या. त्यांत विविधता येत होती. चोखंदळपणा डोकावत होता. वाङ्मयाच्या ह्या वाढत्या वाचकवर्गांत आतां पुरुषांवरोवर स्त्रियांचाहि अधिकाधिक भरणा होऊं लागलेला होता. ह्या स्त्री-वाचकांच्या स्वतःच्या अशा कांहीं खास गरजा होत्या. मित्रांनीं हें ओळखलें व ह्या नवीन संमिश्र वाचक-वर्गाचे मनोरंजक करण्याचें अवघड काम आपल्या अंगावर घेतलें व पार पाडले. दुर्दैवानें १९२० सालीं कॅन्सरच्या विकारानें मित्र निधन पावले आणि १९२५ पासून 'मनोरंजना'चीं पुढील दहा वर्षे मोठीं हलाखीचीं गेलीं. 'मनोरंजन' प्रत्यक्ष १९३५ सालीं कालवश झालें हें खरें असलें तरी काशीनाथ रघुनाथ मित्रांच्या निधनानंतर तें जवळ जवळ निस्तेजच झालें; त्याच्या कर्तृत्वाचे दिवस तेव्हांच संपले. परंतु विसाव्या शतकांतील पहिलीं पंचवीस वर्षे 'मनोरंजना'नें महाराष्ट्र-विदर्भ-मराठवाड्यांतील अक्षरशः हजारां वाचकांचीं मनें स्वतःकडे पूर्णपणें आकर्षून घेतलीं होतीं. (ह्याच काळांतील 'मनोरंजना'च्या कर्तृत्वाचा मी येथें धांवता आढावा घेत आहे. १९२५ नंतरचा 'मनोरंजना'चा काळ मीं येथें फारसा लक्षांत घेतलेला नाही.) महाराष्ट्र, विदर्भ, मराठवाडा ह्यांतील अगदीं छोट्या छोट्या तालुक्यांच्या गांवीं देखील 'मनोरंजन'ची उत्सुकतेनें

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

वाट पाहणारे शेंकडों वाचक - नव्हे ग्राहक, ह्या काळांत होते. १९१४ च्या सुमारास 'मनोरंजना' च्या वर्गणीदारांची संख्या दहा हजारांवर गेली होती. ही संख्या कमींत कमी पाच लाखांवर नेण्याची 'मनोरंजन' ची मनीषा होती आणि बंगालमधील 'प्रवासी' सारख्या प्रतिष्ठित मासिकानें 'मनोरंजन' नें केलेल्या कार्याची जाहीर प्रशंसा केली होती ही गोष्ट लक्षांत घेण्याजोगी आहे.

आज मराठी नियतकालिकांच्या सृष्टींत प्रतिवर्षी दिवाळी अंकांची प्रचंड पर्वणी येते. लेखक, प्रकाशक, संपादक व वाचक सर्वांचाच उत्साह तेव्हां जणूं शिगेला पोचतो; ललित वाङ्मयाच्या अनेक शाखांमधील प्रतिवर्षीच्या स्थिति-गतीचें स्वरूप एकदम लक्षांत येण्याला वाव मिळतो. ह्या योजनेला चालना दिली 'मनोरंजना' नें. आपल्या १९०१ नोव्हेंबरच्या अंकांत दिवाळीसंबंधीं कांहीं खास लेख घालून व अधिक कविता व गोष्टी देऊन 'मनोरंजना' नें दिवाळीनिमित्त आपला पहिला थोडा मोठा अंक काढलेला आढळतो; परंतु 'मनोरंजना' नें १९०९ मध्ये मराठी नियतकालिकांच्या सृष्टीतील खरा पहिला दिवाळी अंक प्रसिद्ध केला. बालकवींची 'आनंदी आनंद गडे,' चंद्रशेखर यांची 'कवितारति' ह्या सुप्रसिद्ध कविता, वि. सी. गुर्जर ह्यांचें 'वधूंची अदलाबदल' हे प्रसिद्ध प्रहसन आणि महाराष्ट्रातील तत्कालीन प्रसिद्ध लेखक, प्रकाशक, वकील, मुत्सद्दी, नट इत्यादींचीं छायाचित्रें हीं त्याचीं कांहीं वैशिष्ट्ये माझ्या अजूनहि लक्षांत येतात. १९१० च्या दिवाळी अंकांतील "महाराष्ट्राच्या चिरस्मरणीय अशा" जवळ जवळ ११५ 'विभूती' चीं दुर्मिळ छायाचित्रें व त्रोटक चरित्रें आणि 'वधूवरांच्या लग्नाची वयोमर्यादा' ह्या विषयावरील विद्वानांचा परिसंवाद हे दोन विशेष अत्यंत लक्षणीय आहेत. हीं 'मनोरंजना' नें दिलेलीं अव्वल इंग्रजीतील कर्तृत्ववान महाराष्ट्रीयींचीं सचित्र चरित्रें त्या काळच्या समाजेतिहासाच्या अभ्यासकाला आजहि अत्यंत उपयुक्त वाटतील. ह्यांनंतर 'मनोरंजना' नें प्रसिद्ध केलेले सगळेच खास अंक अत्यंत संग्रहणीय ठरले. दिवाळी अंकाबरोबरच 'मनोरंजन' नें लवकरच (१९१४) खास ललित साहित्याला वाहिलेला 'वसंत' अंक काढावयास सुरुवात केली. आपल्या पहिल्या 'वसंत' अंकांत 'मनोरंजन' नें प्रथमच आपल्या सर्व लेखक-लेखिकांचीं छायाचित्रें दिलेलीं आढळतात. ह्याच अंकाच्या

संपादकीयांत मित्रांनीं वर्गणीदारांची संख्या 'दशसहस्रा'च्या जवळपास गेली असल्याची कबुली दिलेली आठवते. १९११ सालचा 'मनोरंजना'चा दिल्ली दरबार विशेषांक आपल्यापैकीं अनेकांच्या स्मरणांत असेल. ह्याच अंकांत श्रीपाद कृष्णांचा 'आमचे बैठे खेळ' हा सुप्रसिद्ध विनोदी लेख व विठ्ठल सीताराम गुर्जर यांची 'हरवलेली आंगठी' ही गोष्ट प्रसिद्ध झाली आहे. 'आमचे महाराष्ट्रीय राजपुरुष' ही सचित्र चरित्रमाला हें सदर अंकाचें विशेष आकर्षण होतें. ह्या सर्व विशेषांकांच्या मार्गें अत्यंत काळजीपूर्वक आंखलेली पूर्वयोजना असे. अंकाची मांडणी, त्यांतील चित्रें व छायाचित्रें, त्याची छपाई, त्याचें संपादन ह्या सर्वच बाबतींत स्वतः मित्र व त्यांचे साहाय्यक सुप्रसिद्ध कथालेखक श्री. वि. सी. गुर्जर आणि कवि एकनाथ पांडुरंग रेदाळकर हे अत्यंत दक्षता घेत. परंतु असें असूनहि अंक योजनेनुसार न निघाल्याबद्दल संपादकीयांत असमाधान व्यक्त केलेलें असे व वाचकांची क्षमा याचिलेली असे. ह्या असमाधानांतूनच 'मनोरंजन' ची प्रगति झाली. अंकाच्या मांडणीच्या बाबतींत 'मनोरंजना' ने १९१४।१५ सालीं जवळ जवळ आदर्श गांठलेला होता, असें आजहि हे अंक चाळल्यास आपल्या लक्षांत येईल. 'मनोरंजन' च्या ह्या सुत्रक मांडणीचा परिणाम तत्कालीन नियतकालिकांवर किती इष्ट होत होता हें पाहण्यासाठीं ह्याच काळांतील 'नवयुग' मासिकाचे अंकहि ह्या दृष्टीनें चाळण्यासारखे आहेत. परंतु ह्याहिपेक्षां ह्या खास अंकांच्या क्षेत्रांतील 'मनोरंजना' ची वाङ्मयाच्या व समाजेतिहासाच्या दृष्टीनें उल्लेखनीय कामगिरी म्हणजे त्यानें प्रसिद्ध केलेले व्यक्तिविशेषांक : १९१६ सालीं काढलेला आगरकर खास अंक, १९१८ सालीं काढलेला महर्षि कर्वे ज्युविली खास अंक व १९१९ सालीं काढलेला हरिभाऊ आपटे खास अंक; हे खास अंक पुढें 'रत्नाकर', 'प्रतिभा', 'पारिजात', 'जोत्स्ना' ह्यांच्या काळांत प्रसिद्ध झालेल्या अशा प्रकारच्या अनेक अभ्यसनीय खास अंकांचे अग्रदूत ठरले. ह्यांतील लेखन मोठ्या आस्थेनें जमविलेलें व संपादित केलेलें आहे. ह्यांतील बहुमोल लेखांबरोबरच त्यांत आलेलीं दुर्मिळ छायाचित्रें व आगरकर व हरिभाऊ आपटे ह्यांच्या हस्ताक्षरांचे नमुने मराठी वाचक कधींहि विसरणार नाहींत. ह्या व्यक्तिविशेषांकाप्रमाणेंच मनोरंजनानें राजकारण, समाजकारण, धर्मकारण, वाङ्मय ह्यांपैकीं कोणत्याहि क्षेत्रांतील

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

एखादी लक्षांत घेण्याजोगी व्यक्ति दिवंगत होतांच त्या व्यक्तीच्या निधनाची वार्ता एका अंकांत देऊन त्याच्या पुढील अंकांत तिच्या कार्याची यथार्थ कल्पना देणारा सचित्र लेख देण्यांत कधींच कसूर केली नाही. न्या. रानडे, नामदार गोखले, दाजी आत्राजी खरे ह्यांच्यापासून तो थेट केशवसुत, गडकरी, बालकवि, रे. टिळक ह्या वाङ्मयसेवकांपर्यंत 'मनोरंजन'ने सर्वांवर मृत्युलेख लिहिले आहेत व हे सगळेच मृत्युलेख अत्यंत वाचनीय आहेत.

'मनोरंजन'ने मराठी वाचकांना नव्या कवितेची खरी गोडी लावली; 'काव्यरत्नावली' सारखे मासिक हे काम आपल्या परीने करित होते; परंतु केशवसुत, बालकवि, गोविंदाग्रज, बी. दत्त, चंद्रशेखर, विनायक, रे. टिळक, नागेश ... अगदीं यशवंत, गिरीशांपर्यंत - नांवे तरी कोणा कोणाचीं घेणार!— १९२० पर्यंतच्या व त्यानंतरच्या काळांतीलहि सर्वच प्रमुख कवींची उत्तमोत्तम कविता 'मनोरंजना'ने प्रथम मराठी वाचकांस सादर केली. केशवसुत 'मनोरंजना'तून लिहू लागले ते 'एक मित्र' या टोपणनांवाने. ह्या टोपणनांवाप्रमाणेच केशवसुतांनी 'कुणीतरी' ह्या टोपणनांवानेहि आपली कांहीं कविता 'मनोरंजन'मधून प्रसिद्ध केली. शेवटीं केशवसुत हे 'केशवसुत' झाले. केशवसुतांच्या 'हरपले श्रेय', 'म्हातारी', 'धुवड', 'तुतारी', 'नैर्ऋत्येकडील वारा' ह्या आणि इतर कितीतरी कविता 'मनोरंजना'तून मराठी वाचकांस मिळाल्या आहेत. केशवसुतांच्या निधनाची वार्ता प्रथम 'मनोरंजना'तूनच महाराष्ट्राला कळली व केशवसुतांच्या काव्यावरील पहिले टीकात्मक लेख 'मनोरंजन'मधूनच प्रसिद्ध झाले. ह्या लेखांमध्ये नरहर शंकर रहाळकर यांची प्रदीर्घ लेखमाला, डॉ. पां. दा. गुणे यांचे केशवसुतांच्या काव्याचे समीक्षण, नाट्यछटाकार दिवाकर ह्यांचा 'कै. केशवसुतांची मृत्युतिथि' हा महत्त्वाचा लेख हे विशेष उल्लेखनीय आहेत. केशवसुतांच्या निधनानंतर त्यांच्या कित्येक अप्रकाशित कविता 'मनोरंजना'ने प्रसिद्ध केल्या व त्यांच्या पहिल्या पुण्यतिथीच्या दिवशीं 'तुतारी' पुनर्मुद्रित करून व 'आपल्या जन्मापासून 'मनोरंजना'ने आपल्यासमोर ठेवलेले ध्येय या कवितेमध्ये पूर्णपणे प्रतिबिंबित झाले आहे' अशी संपादकीय टीप तिला जोडून केशवसुतांच्या स्मृतीस आदरांजलि वाहिली. परंतु 'मनोरंजना' मधून अर्वाचीन मराठी कविता जर कोणी विशेष लोकप्रिय केली असेल तर ती गोविंदाग्रज व

बालकवि यांनी. ह्या दोघांची, मनाला चटका लावणारी कविता जेव्हां १९०९-१० नंतर 'मनोरंजन'मध्ये प्रसिद्ध होऊं लागली तेव्हां अक्षरशः हजारों वाचक 'मनोरंजना'च्या प्रत्येक नव्या अंकाची वाट मोठ्या उत्सुकतेने पाहूं लागले; व त्यांच्या ह्या अपेक्षा 'मनोरंजन' पुऱ्या करूं लागले, वाढवूं लागले. गडकऱ्यांच्या 'गुलाबी कोडे', 'प्रेम आणि मरण', 'फुटकी तपेली', 'राजहंस माझा निजला' ह्यांसारख्या आणि बालकवींच्या 'संध्यारजनी', 'फुलराणी', 'प्रेमाचें गाणें', 'तारकांचें गाणें', 'आनंदी आनंद गडे', 'अरुण' ह्यांसारख्या कवितांनी रसिकांना अक्षरशः वेड लावले. ह्या कवींच्या काव्यसंग्रहांच्या अभावीं 'मनोरंजना'चे अंकच संग्रहणीय ठरले. वी कवींच्या 'चाफा', 'वेडगाणें' 'पिंगा'-नव्हे सर्वच उत्तमोत्तम कविता 'मनोरंजनांतूनच प्रथम अवतरल्या. तीच गोष्ट भास्करराव तांबे, चंद्रशेखर, दत्त, विनायक, नागेश, किरात, इंदुकांत, माधवानुज, रेंदाळकर, केशवकुमार ह्या व इतर कवींची. 'मनोरंजना'ने आपल्या जन्मानंतर लवकरच अंकांत इतस्ततः कविता न विखुरतां कवितांसाठीं खास 'काव्यगुच्छ' हें सदर सुरू केले व कवितेला तिचें स्वतःचें असें सुप्रतिष्ठित स्थान नियतकालिकांच्या सृष्टींत प्राप्त करून दिलें. काव्याची चर्चा करणारे, नव्या कवितेचें समर्थन करणारे, 'हा दोष कोणाचा? कवींचा कीं कविदूषकांचा' (लेखक : श्री. म. वर्दे), 'आधुनिक मराठी काव्याच्या अभ्युदयाचीं कारणें' (लेखक : प्रि. ना. सी. अधिकारी) ह्यांसारखे अनेक लेख मुद्रित करून 'मनोरंजना' ने नव्या मराठी काव्यावद्दल 'मनोरंजना' च्या हजारों वाचकांमध्ये उत्साह निर्माण केला.

परंतु 'मनोरंजन'ने अत्यंत स्पृहणीय कामगिरी वजावली असेल तर ती कथेच्या क्षेत्रांत. 'मनोरंजना'च्या जन्मकाळीं मराठी कथा नुकतीच रांगूं लागली होती. 'मनोरंजन'ने तिला स्वतःच्या पायांवर उभी केली. तिला डोळ्यांत भरण्याजोगें रंगरूप व स्वतःचें देखणें व्यक्तित्व प्राप्त करून दिलें. कादंबरीच्या अनुपंगानें होणारा तिचा उल्लेख टळला व एक वाङ्मयप्रकार या दृष्टीने तिला स्वतंत्र प्रतिष्ठा प्राप्त झाली. 'मनोरंजन'च्या वरोवर सहाव्या अंकांत 'हिंमतवहादूर' ही पहिली संपूर्ण गोष्ट प्रसिद्ध झाली व एप्रिल १८९६ च्या अंकांत आधुनिक मराठी लघुकथेची अग्रदूती असेच मी जिला उद्देशून म्हणतो

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

ती 'माझ्या मामाची एक वाईट खोड' ही सुप्रसिद्ध कथा प्रकाशित झाली. ह्यानंतर 'मनोरंजना'च्या छत्राखाली कथालेखक हळुहळू जमा होऊ लागले. 'संपूर्ण सचित्र गोष्ट' हे 'मनोरंजना'चे एक प्रमुख आकर्षण ठरले. आपल्या एका अंकांत कांहीं वेळां 'मनोरंजन' चारपांच संपूर्ण सचित्र गोष्टी देऊ लागले. साधारण १९१३/१४ च्या सुमारास खास 'मनोरंजना'च्या अशा कथालेखकांची संख्या खूपच वाढली. ह्या कथालेखकांच्या नांवांमध्ये वि. सी. गुर्जर, कृ. के. गोखले, श्रीपाद कृष्ण, वा. रा. जोशी, वामनसुता, वा. गो. आपटे, ना. गो. पांढरी-पांडे, वा. स. कुळकर्णी, गं. ना. सहस्रबुद्धे, वि. ना. देव, सुवासिनी, पु. वि. गोगटे, प्रभाकर माळवे, गो. गं. लिमये, शारदाश्रमवासी, आनंदीबाई शिकें, बाजीराव रा. गुंजीकर, हणमंत बाबूराव अत्रे, सहकारी कृष्ण ह्यांचीं नांवां वरचेवर येऊ लागलीं. परंतु 'मनोरंजन' मधून झालेल्या मराठी कथेच्या विस्ताराला जर कोणी विशेष हातभार लावला असेल तर 'मनोरंजन'चे साहाय्यक वि. सी. गुर्जर व संपादक का. र. मित्र यांनी. 'मनोरंजन'च्या काळांत कथा ही मुख्यत्वेकरून गोष्ट होती. ही गोष्ट श्रवणीय बनविली मुख्यतः गुर्जरांनी. 'मनोरंजना'चे अंक चाळतांना अगदीं १९२० पर्यंत अनेक कथांवर पुष्कळदां त्यांच्या लेखकांचे नांव आढळत नाही. ह्यांतील अनेक कथा खुद्द गुर्जर, मित्र, रेंदाळकर यांच्याच आहेत. १९२२-२३ च्या सुमारास 'मनोरंजन'च्याच अंकांतून दिवाकर कृष्णांच्या कथेचा उदय झाला. ('संकष्टी चतुर्थी,' 'हातरहाट,' ह्या दिवाकर कृष्णांच्या 'मनोरंजनांतून अवतरलेल्या पहिल्या कथा) व गोष्ट म्हणून 'मनोरंजन'च्या पहिल्या अंकांतून बुजरेपणाने व नंतर थोड्या-फार धियाईने वावरणारी मराठी कथा मनोरंजनाच्या अंतकालाच्या अगोदरच 'मनोरंजना'ने 'रत्नाकरा'च्या स्वाधीन 'लघुकथा' म्हणून केली. मनोरंजनाच्या हयातींत मराठी गोष्टीची आजची मराठी लघुकथा झाली ही मनोरंजनाची सर्वांत उल्लेखनीय कामगिरी.

कथा आणि कविता यांच्या इतकेंच इतर लेखन-प्रकारांच्या विकासाकडे मनोरंजनाने आपले लक्ष पुरविले. १९०१ पासूनच मनोरंजनाच्या जवळजवळ प्रत्येक अंकांतून सचित्र प्रवासवर्णने व स्थलवर्णने ह्यांना स्थान मिळू लागले. महाराष्ट्रांतील व महाराष्ट्राबाहेरील अनेक इतिहासप्रसिद्ध व निसर्गसौंदर्याकरितां

प्रसिद्ध असलेल्या स्थळांचीं वर्णनें 'मनोरंजनां'तून येऊं लागलीं. ह्या स्थळ-
वर्णनांबरोबरच विलायतच्या व उत्तर व दक्षिण हिंदुस्थानच्या प्रवासांचीं वर्णनें
हें 'मनोरंजना'चें जवळजवळ एक ठराविक सदर झालें. प्रो. गो. चिं. भाटे,
सौ. अवंतिकाबाई गोखले, प्रो. अण्णा बाबाजी लढे हीं आणि इतर अनेक
नांवे आण्णांला ह्या संदर्भांत आढळतील. प्रवासवर्णनांच्या खालोखाल मनो-
रंजनांतील जें लेखन आपल्या डोळ्यांत विशेष भरतें तें शास्त्रीय स्वरूपाचें.
त्या काळांतील इतर अनेक नियतकालिकांप्रमाणें 'मनोरंजना'नें हि ज्ञानदान
हें आपलें एक ध्येय मानलें होतें. फक्त हें शास्त्रीय ज्ञान मनोरंजक झालें
पाहिजे ह्याची सतत काळजी 'मनोरंजन' घेत होतें. आणि म्हणूनच 'मनो-
रंजना'नें शास्त्रीय ज्ञान लोकप्रिय करण्याबाबत जें महनीय कार्य केलें त्याबद्दल
त्याचें विशेष कौतुक करावेंसें वाटतें. मी आपणांस 'मनोरंजनां' तील
अशा प्रकारच्या लेखांचे कांहीं मथळे तेवढे सांगतां. त्यावरून आज ज्याला
आपण 'पॉप्युलर सायन्स' असें म्हणतां त्याबाबत 'मनोरंजना'नें
१९१०/१५ मध्ये किती प्रगति केली होती ह्याची आपणांस सहज कल्पना
येईल. प्रो. के. रा. कानिटकर ह्यांनीं एकट्यांनीं 'मनोरंजना'साठीं लिहिलेल्या
लेखांचे पुढील मथळे पहा : 'पाणी स्वच्छ कां असावें?', 'भोपळ्याच्या
वेलावरील मुंगळे,' 'वाहत्या पाण्याचे संस्कार,' 'दहीं कसें विरजावें?',
'वनस्पतींना इंद्रियें असतात का?', 'भाजीवर झांकण कां ठेवतात?',
'थंडीच्या दिवसांत दहीं कां विरजत नाहीं?', 'पर्वताची उंची कशी मोजतात?', -
मला वाटतें मी काय म्हणतां आहे तें लक्षांत येण्यासाठीं एवढे मथळे पुरे आहेत.
कृष्णाजी विनायक वझे यांनीं लिहिलेली 'जलविंदूचा प्रवास' ही वाचनीय
लेखमाला आपल्यापैकीं अनेकांना ह्या संदर्भांत आठवेल. 'मनोरंजना'नें
विज्ञानाप्रमाणेंच अर्थशास्त्र, समाजशास्त्र, शिक्षणशास्त्र, मानसशास्त्र इत्यादि
शास्त्रांतील प्रश्नांकडेहि दुर्लक्ष केलें नाहीं. ह्या सर्व शास्त्रांतील माहिती मनोरंजक
स्वरूपांत आपल्या वाचकांना देण्यासाठीं 'मनोरंजना'नें एक मोठा लेखकवर्ग
निर्माण केला. त्यांत प्रो. वा. म. जोशी, प्रो. ह. रा. दिवेकर, प्रो. कानेटकर,
प्रो. सत्याश्रय पाणंदीकर, डॉ. पां. दा. गुणे, श्री. कृ. वि. वझे, प्रो. लिमये,

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

प्रो. आर्. एन्. भागवत, सहस्रबुद्धे, चिपळूणकर इत्यादि नांवे फार महत्त्वाची ठरतात.

आपल्या पहिल्या अंकापासूनच 'मनोरंजना'ने विनोदाला महत्त्वाचे स्थान दिले होते. पहिली कांहीं वर्षे तर 'मनोरंजन'च्या प्रत्येक अंकांत कमीत कमी एक पानभर तरी व्यंगचित्रे असत. ह्या व्यंगचित्रांचा उपहासविषय बहुधा आपले अनेक अनिष्ट सामाजिक आचार-विचार हाच असे. ह्या व्यंगचित्रांबरोबरच 'चित्रविनोद अथवा दिलखुषवाचन' हे सदर 'मनोरंजना'ने पहिल्या अंकापासून सुरू केले होते. ह्याच सदराचे रूपांतर व नामांतर पुढे 'विदूषकांचे साम्राज्य' मध्ये झाले. ह्या सदरामधून येणाऱ्या छोट्या-मोठ्या विनोदी गोष्टी व चुटके हे 'मनोरंजना'चे एक सततचे आकर्षण ठरले. परंतु ह्यावरच समाधान न मानता 'मनोरंजना'ने खास विनोदी लेखांना आपल्या अंकांतून वाव देण्यास पुढे प्रारंभ केला. १९०५/६ नंतर हा प्रयत्न हळुहळू यशस्वी होत गेला. श्रीपाद कृष्णांनी आपल्या 'सुदाम्याचे पोहे' ह्या लेखमालेतील चौदाव्या मुष्टीपासूनचे पुढचे लेख 'मनोरंजना'तूनच प्रसिद्ध करावयास प्रारंभ केला व तेव्हापासून अशा प्रकारच्या लेखनाला जोराची चालना मिळाली. १९१२ साली गडकऱ्यांनी आपल्या सुप्रसिद्ध बाळकरामाला मनोरंजनाच्या पानांतच जन्म दिला व मग श्रीपाद कृष्ण व गडकरी ह्यांच्या अंतीभोवती सावित्रीतनया, वि. सी. गुर्जर, वा. गो. आपटे, कॅ. गो. गं. लिमये, दादोबांचा मानसपुत्र, श्यामसुंदर, रणसिंग, बगाराम, चिं. वि. जोशी, वा. रा. टिपणीस, वा. वि. जोशी इत्यादि अनेक लेखक हळुहळू जमा झाले. 'जांभळीची शाळा तपासणी' ही वि. स. खांडेकरांची प्रसिद्ध विनोदी गोष्ट आपणांस प्रथमतः 'मनोरंजना'च्या पानांतच आढळते.

'मनोरंजन'ने केलेल्या अनेकविध कार्याबद्दलची एवढ्या लहानशा लेखांत संपूर्ण कल्पना देणे अशक्य आहे. साहित्यसमीक्षेच्या क्षेत्रांत 'मनोरंजन'ने 'पुस्तकपरीक्षा' हे सदर सुरू करून फार लक्षणीय कार्य केले. ह्या क्षेत्रांतील 'मनोरंजना'ने केलेल्या कार्याचे स्वरूप थोडेफार लक्षांत यावे म्हणून फक्त एकाच लेखमालेचा उल्लेख करितो. ही लेखमाला म्हणजे श्रीपाद कृष्ण कोल्हट-

करांनीं तात्यासाहेब केळकर यांच्या 'तोतयाचें वंड' या नाटकावर लिहिलेली सुप्रसिद्ध लेखमाला : श्रीपाद कृष्णांच्या टीकात्मक साहित्याचा मेरुमणिच. ह्या सदरासाठीं श्रीपाद कृष्णांच्या वरोवरीनेंच प्रो. ह. रा. दिवेकर, डॉ. गुणे, श्री. गो. म. ठेंगे, प्रो. वा. म. जोशी, प्रो. वै. का. राजवाडे, बेहेरे, सावित्रीतनया इत्यादि लेखकांची मनोरंजनाला एकसारखी मदत असे. साहित्यसमीक्षेप्रमाणें जुन्या व नव्या साहित्याची गोडी समाजामध्ये निर्माण करण्यासाठीं मनोरंजनानें केलेलें कार्य उल्लेखनीय आहे. ह्या कामीं मनोरंजनला वरील लेखकांबरोबर ना. म. भिडे, श्री. म. वर्दे, वा. ना. देशपांडे, मा. दा. अळतेकर, म. म. जोशी, व. ना. नाईक, न. शं. रहाळकर इत्यादि लेखकांची वरीच मदत झाली आहे. नव्या मराठी कवितेच्या संदर्भांत मनोरंजनानें केलेल्या कार्याचा उल्लेख वर आलाच आहे. प्राचीन मराठी कवींच्या कवितेचा 'मनोरंजन' च्या वाचकांना परिचय करून देण्यासाठीं गोपाळ गोविंद टिपणीस ह्यांनीं लिहिलेली 'संतांचा परिचय' ही लेखमाला, वा. गो. आपटे ह्यांचा 'तुलसीदासाच्या काव्यामृताचे घुटके', भि. अ. जागीरदार ह्यांचा 'तुकारामाचा विनोद', प्रो. पानसे ह्यांचा 'कविवर्य कालिदासाच्या काव्यापासून होणारा नीतिबोध', प्रो. श्री. रा. पारसनीस ह्यांनीं प्रि. वा. व. पटवर्धन यांच्या कांहीं विल्सन फायलॉजिकल लेक्चर्सचा 'भागवतधर्मीय संत व मराठी वाङ्मय' ह्या लेखमालेंत केलेला अनुवाद हे आणि इतर अनेक लेख ह्या संदर्भांत लक्षांत येतात. प्रो. ना. सी. फडके, श्री. के. क्षीरसागर, वा. ना. देशपांडे, श्री. ना. बनहट्टी, वि. भि. कोलते, वि. स. खांडेकर इत्यादि आपल्या परिचयाचा आजच्या ज्येष्ठ लेखकांचे पहिले कितीतरी टीकात्मक लेख आपणांस प्रथम 'मनोरंजनांत'च वाचायला मिळतात. प्रो. ना. सी. फडके यांचे 'चित्रपटांची चांडाळ चैन', 'श्रीसमर्थ संदेश' इत्यादि वाचनीय लेख 'मनोरंजन' मध्ये १९२०-२१ सालाच्या आसपास प्रसिद्ध झालेले आहेत.

'सत्य संकल्पाचा दाता भगवान्' हे ब्रीदवाक्य शिरोभागीं धारण करून 'मनोरंजन' प्रथम अवतरलें. परंतु १९०९ पासून 'यत्र नार्यस्तु पूज्यन्ते रमन्ते तत्र देवता' हेच ब्रीदवाक्य 'मनोरंजना'च्या मुखपृष्ठावर झळकूं लागलें. 'मनोरंजन' चें हे ब्रीदवाक्य त्यानें अंगीकारलेल्या ध्येयाला सर्वस्वी साजेसें

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

होते. 'मनोरंजन' मधील मजकूर निवडतांना संपादकांनी ह्या ब्रीदवाक्याला धक्का लागणार नाही ह्याची नेहमीच दक्षता घेतली. ('मनोरंजन' मधील व्यंगचित्रांचा रोखहि बहुधा स्त्रियांवर होणाऱ्या अन्यायांविरुद्ध असे. 'मनोरंजन' अधूनमधून बोलक्या सुधारकांचा व आंधळ्या सुधारकांचा निषेध करीत असे, नाही असे नाही; परंतु त्याचा मुख्य रोख सुधारणांचा निषेध करून पाहणाऱ्या सनातन्यांविरुद्ध असे. राजकीय मतांच्या बाबतींत 'मनोरंजन' अर्थातच 'मवाळ' होते, 'नेमस्त' होते.) स्त्रीसुधारणाविषयक चळवळींना शक्यतोवर पाठिंबा देणे हा 'मनोरंजना'चा हेतु त्यांतून प्रसिद्ध होणाऱ्या * गोष्टींमधूनहि दिसत असे. 'स्वयंपाकघरांतील गोष्टी' हे सदर 'मनोरंजना'नेच प्रथम सुरू केले व ते अत्यंत लोकप्रिय झाले. स्त्रियांच्या गरजा लक्षांत घेऊन कशिदा, भरतकाम, गृहशोभा, बालसंगोपन इत्यादि अनेक विषयांवर 'मनोरंजना'नेच उपयुक्त लेखन वेळोवेळीं प्रथम प्रसिद्ध केले आहे. 'मनोरंजना'ने स्त्री-लेखिकांना खूपच उत्तेजन दिले. 'मनोरंजना'च्या स्त्री-लेखिकांमध्ये 'वामनसुता', 'सरस्वतीतनया' कृष्णाबाई ठाकूर, काशीबाई नवरंगे, अवंतिकाबाई गोखले, काशीबाई कानिटकर, लक्ष्मीबाई दाणी, हेरलेकर 'सुवासिनि,' 'एक भगिनी,' भद्राबाई माडगांवकर, राधाबाई गोखले हीं नांवे प्रामुख्याने डोळ्यांपुढे येतात. ह्यांतील वामनसुता, एक भगिनी, राधाबाई गोखले, सरस्वतीतनया इत्यादींच्या कथा निःसंशय वाचनीय आहेत. पुढे स्त्रियांसाठीं निघालेल्या 'गृहलक्ष्मी', 'स्त्री' ह्यासारख्या खास स्त्री-मासिकांसाठीं अनुकूल असे वातावरण 'मनोरंजना'नेच निर्माण केले असे म्हणणे सर्वथैव उचित ठरेल.

कविता, कथा, विनोदी लेख, प्रवासवर्णन, शास्त्रीय विषयांवरील लेख, व्यंगचित्रे, पुस्तकपरीक्षा ह्यावरोवरच 'मनोरंजन'ने नाटक व कादंबरी ह्या दोन्ही महत्त्वाच्या वाङ्मय-प्रकारांचीहि उपेक्षा केली नाही. चालू कादंबरी हे 'मनोरंजना'चे एक कायमचे आकर्षण होते. वर्षाअखेर आपल्या वर्गणीदारांना एक कादंबरी भेटीदाखल द्यावयाची ही 'मनोरंजना'ची प्रथा असे. 'मनोरंजन' मधून प्रसिद्ध झालेल्या कादंबऱ्यांमध्ये वामन मल्हारांच्या 'रागिणी'चा

* 'दोन घटका मनोरंजन' हा लेख पहा.

उल्लेख मला वाटते, पुरेसा आहे. वा. म. जोश्यांप्रमाणे ज्यांच्या कादंबऱ्या 'मनोरंजन' मधून क्रमशः प्रसिद्ध झालेल्या आपणांस आढळतात अशा लेखकांत वि. सी. गुर्जर, मा. दा. आळतेकर, वा. सं. गडकरी, भालचंद्र इत्यादि नावे विशेष लक्षांत राहतात. हा काळ कथात्मक वाङ्मयाबद्दलच्या विलक्षण उत्साहाचा काळ होता. कथात्मक वाङ्मयाला एकसारखा वाढत्या प्रमाणांवर वाचकवर्ग व ग्राहकवर्ग मिळत होता आणि ह्या वर्गांच्या मागण्या पुरविण्यासाठी वेगवेगळ्या कथामाला व कादंबरीमाला अवतरत होत्या. हा उत्साह वाढविण्याचे कार्य ह्या काळातील इतर संस्थांप्रमाणेच 'मनोरंजना'ने स्वतः व आपल्या प्रकाशन-संस्थेमार्फत केले. 'मनोरंजन'ने कित्येक कादंबऱ्या प्रकाशित केल्या व कादंबऱ्यांचा वाचकवर्ग व ग्राहकवर्ग अनेक पटींनी वाढविला. चालू कादंबरीप्रमाणेच पुढे पुढे 'मनोरंजन'ने आपल्या जवळजवळ प्रत्येक अंकांत एखादे प्रहसन, एखादी एकांकिका मुद्रित करण्याचे धोरण ठेविले होते; त्यामुळे मराठी एकांकिकेच्या आगमनाला व विकासालाहि 'मनोरंजन'ची फार मदत झाली. किरात, कान्हेरे, नाट्यछटाकार 'दिवाकर', र. धों. कर्वे, 'एक सारस्वत भगिनी' वि. सी. गुर्जर, ल. वा. परळकर, भालचंद्र ह्या लेखकांचे प्रयत्न ह्या संदर्भात लक्षांत घेण्याजोगे आहेत. नाट्यछटाकार दिवाकर ह्यांची 'कारकून' ही नाटिका १९१४-१५ साली 'मनोरंजना'तूनच प्रसिद्ध झाली हे सांगितले म्हणजे पुरेसे वाटते.

'मनोरंजन'ने केलेल्या वाङ्मयीन व सामाजिक कार्याविषयी मी कितीहि लिहिले तरी ते थोडेच होणार आहे. ह्या कार्याचे स्वरूपच तसे आहे. ते अत्यंत बहुविध आहे. वाङ्मयाची अशी एकहि शाखा नाही की ज्यामध्ये 'मनोरंजना'ने आपल्या शक्तिनुसार भर घातलेली नाही. सर्वसामान्य परंतु सुसंस्कृत व आस्थे-वाईक वाचकांचे 'मनोरंजन' करणे हेच 'मनोरंजन'चे ध्येय होते. हे ध्येय मनोरंजनाने निःसंशय गाठले. अशा प्रकारचे ध्येय डोळ्यांपुढे ठेवू पाहणाऱ्या नियतकालिकांसाठी त्याने उत्तम आदर्श निर्माण केला. अर्वाचीन मराठी वाङ्मयाच्या इतिहासांत 'मनोरंजनाचा काळ' ह्या शब्दप्रयोगाला म्हणूनच विलक्षण अर्थ आला आहे. मराठीला अभिमान वाटावा असेच कार्य 'मनोरंजना'च्या हातून घडले व म्हणूनच 'मनोरंजन'च्या मृत्यूने महाराष्ट्र हळहळला.

मराठी नवकथेचें सामर्थ्य

आजची मराठी लघुकथा म्हटली कीं अजूनहि गंगाधर गाडगीळ, अरविंद गोखले, पु. भा. भावे, व्यंकटेश माडगूळकर, सदानंद रेगे हीं नांवें विशेषेंकरून डोळ्यांपुढें येतात आणि तीं अशा प्रकारें डोळ्यांपुढें येणें एका दृष्टीनें अगदीं स्वाभाविक आहे. ह्या सर्वच आघाडीच्या कथालेखकांचें लेखन अद्याप मोठ्या उत्साहानें चालू आहे; अद्यापहि त्यामागील खऱ्याखऱ्या नवनिर्मिती-संबंधीची आंच यत्किंचितहि मंदावलेली नाही. आज हे सगळेच लेखक मराठी लघुकथेच्या प्रांतांत सुप्रतिष्ठित झाले आहेत. परंतु असें असूनहि एक प्रकारच्या सुखवस्तुपणाची कळा अद्याप तरी त्यांच्या लेखनावर आलेली दिसत नाही; एवढेंच नव्हे तर ती येऊं नये ह्यासाठीं ते सतत दक्षता घेतांना दिसत आहेत. गेल्या दहावारा वर्षांच्या काळांत मराठी लघुकथेच्या कक्षा खूपच विस्तारल्या आहेत; जीवनदर्शनाचें तिच्या ठिकाणीं असलेलें सामर्थ्य शतगुणित झालें आहे. अनुभवांच्या वेगवेगळ्या पातळींवर जाऊन ती जीवनाचें दर्शन घडवीत आहे; तिचा जणूं कायाकल्प आणि मनःकल्प झाला आहे : ती अधिक सकस, अधिक जीवंत, अधिक रसरशीत बनली आहे आणि हें सर्व घडून यावयाला वरील लेखकांचे परिश्रमच मुख्यतः कारण झाले आहेत, ह्याची जाणीव आजच्या मराठी वाचकवर्गांत दिसत आहे. ह्या सर्वांनीं आपापल्या परीनें जोपासलेल्या ह्या नवकथेवद्दलचें कुतूहल वाचकवर्गांत एकसारखें वाढतें आहे; त्या दृष्टीनें गंगाधर गाडगीळ, अरविंद गोखले, व्यंकटेश माडगूळकर इत्यादि-

कांच्या कथालेखनाचें स्वरूप समजावून घेण्याचे व देण्याचे प्रयत्न होत आहेत. परंतु ह्याहिपेक्षां समाधानाची गोष्ट अशी कीं, ही मराठी नवकथा गाडगीळ, गोखले, माडगूळकर इत्यादिकांच्या नांवांपाशींच आज खोळंबलेली नाहीं. तिचा लेखकवर्ग एकसारखा वाढतो आहे, त्यांत नवीं नवीं नांवे एकसारखीं येऊन दाखल होत आहेत. ह्या सर्व नवलेखकांच्या कथालेखकानें डोळ्यांत भरण्याजोगा आकार अद्याप धारण केलेला नसला तरी त्यांच्या लेखनांतील ताजेपणा पाहतांच जाणवण्याजोगा आहे. त्यांत अनुकरणाचा भाग असल्यास थोडा आहे. जें आहे तें त्यांचें आहे आणि तें लघुकथेसंबंधींच्या एका नव्या जाणिवेंतून जन्माला येत आहे. कथेच्या प्रयोजनाबद्दलची, स्वरूपाबद्दलची व कार्याबद्दलची एक सुजाण कल्पना ह्या कथालेखकांच्या कथालेखनांतून निःसंशय व्यक्त होत आहे. तत्संबंधींच्या जुन्या चुकीच्या कल्पना गळून पडत असल्याचीं अगदीं स्पष्ट चिन्हे दिसून येत आहेत. अशा वेळीं थोडा वेळ थांबून ह्या नव्या कथालेखकांचे प्रयत्न कोणत्या दिशेनें चालू आहेत हे पाहणें उद्बोधक आहे. पुढील टिप्पणींत ह्या दृष्टीनेंच थोडाफार प्रयत्न केला आहे.

७ आजच्या लघुकथेसंबंधीं विचार करितांना पुष्कळदां असें वाटतें कीं, एखाद्या अंधाच्या खोलींत जशी कौलांतून उन्हाची एकच एक तिरीप येत असते व तिच्यांत वातावरणाची एक पट्टीच्या पट्टी व त्या पट्टीच्या पायथ्याशीं असणारा इवलासा भूप्रदेश एकदम प्रकाशमान झालेला असतो, तसेंच ह्या लघुकथेच्या बाबत होतें. ही लघुकथा म्हणजे जणू एक प्रकारची प्रकाशाची तिरीपच असते व तिच्यांत जीवनाचा एक इवलासा भाग व त्याच्या आवतींभोवतींचें समग्र वातावरण एकदम प्रकाशमान करण्याची शक्ति असते. जीवनाच्या तेवढ्याच भागावर आपली दृष्टि ही लघुकथा केंद्रित करते. त्या भागाचें सत्य, त्या भागाचें एक गमतीदार रहस्य, जीवनाच्या दृष्टीनें त्यांत सामावलेला अर्थ जणू ह्या कथेच्या प्रकाशांत एकदम व्यक्त होऊं पाहत असतो. ज्या जीवनांगावर ही लघुकथा आपलें लक्ष केंद्रित करित असते त्या जीवनांगाकडे वर वर पाहतां लक्ष जाण्याचीहि शक्यता नसते, इतकें तें पुष्कळदां क्षुद्र भासतें. परंतु ह्या कथेचा प्रकाशज्ञोत त्यावर पडूं लागला कीं त्याला अर्थ येऊं लागतो, आकार येऊं लागतो. ही कथा एक व्यक्ति, एक प्रसंग, एक दृश्य, एक भावस्थिति ह्यांपैकीं

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

कशावर तरी आपली नजर रोखित असते. ही नजर वेगवेगळ्या प्रकारची असू शकते; ती भेदक असेल, मिश्रिकल असेल, स्निग्ध असेल, उपहासगर्भ असेल वा काव्यात्म असेल; ती कशी असेल तें सांगतां येणें कठीण आहे; परंतु एवढें खरें कीं, ती जशी असेल तसा रंग तिच्या टापूंत जें येईल तें धारण करते. त्याचें सत्य ह्या रंगानें रंगलेलें असतें. मौज अशी कीं, ह्या कथेचा कवडसा जें जीवनांग प्रकाशित करीत असतो त्यावर आपली दृष्टि केंद्रित होत असतांच तें जीवनांग ज्या परिस्थितींतून अपरिहार्यपणें जन्मास आलें, त्याचा अवतार ज्यामुळें शक्य झाला व त्याचें रूप ज्यामुळें सिद्ध झालें त्याचेंहि अगदीं सहजगत्या सूचक दर्शन घडविण्याचें कार्य होत असतें. त्यामुळें इवल्याशा गोष्टींचें दर्शन घडवूं पाहणारी ही कथा विलक्षण अर्थगर्भ होते; तिला एक नवें परिमाण लाभतें. एवढ्याशा जीवनांगाची कथा असूनहि तिच्या परिशीलनानें आपल्या मनांत निर्माण झालेल्या भाववर्तुळांच्या आणि विचारवर्तुळांच्या कक्षा सामान्य नसतात. जीवनरहस्याचा कांहीं भाग उजळून टाकण्याची शक्ति त्यांत असते. जें व्यक्त केले जातें त्याला लांबीरुंदीबरोबरच खोली आलेली असते : म्हणून तेवढ्यापुरतें तरी एक जीवनसत्य आपणांस उत्कटपणें जाणवून जातें. ॐ

आजची कथा 'आकर्षक', 'मनोवेधक' कथानकासाठीं खोळंबून राहत नाही. 'आकर्षक', 'मनोवेधक', 'दिवाळीच्या आनंदांत भर घालणारें' कथानक वाचकांना देणें हा तिचा हेतूच नाही. वरवर पाहतां यःकश्चित् भासणाऱ्या प्रसंगांतून वा अनुभवांतून ती अवतरूं शकते. त्या प्रसंगाचें वा अनुभवाचें नाट्य व्यक्त करणें हाच तिचा जीवनहेतु. त्याच दृष्टीनें तिचे प्रयत्न चालू असतात. तिची नजर त्या नाट्यावर केंद्रित झालेली असते आणि ही नजर अत्यंत संवेदनाक्षम असते. जणूं 'सेस्मोग्रॅफिक' असते. तें नाट्य ज्या ज्या अंगांतून व्यक्त होत असतें तीं तीं त्या अनुभवाचीं अंगां ही नजर टिपून घेत असते. हा अनुभव एखाद्या हॉस्पिटलमधील असला तर हॉस्पिटलमधील आवाज, हॉस्पिटलमधील बोलणीं, एवढेंच नव्हे तर हॉस्पिटलमधील बदलते छाया-प्रकाश ह्या कथेंतून बोलके होतात. नर्सच्या बुटांच्या टपटप आवाजाला देखील अर्थ येतो. कोणत्याहि जीवानानुभवांतील थरथरतें नाट्य, त्या जीवानानुभवाचा एकंदर जीवनाशीं असणारा अर्थपूर्ण भावसंबंध, त्याचें जीवनाशीं असणारें नातें

लक्षांत घेण्याची व अगदीं सहजगत्या व्यक्त करण्याची ह्या लघुकथेची धडपड चालू असते. त्यामुळेच तिच्या ठिकाणी विलक्षण जीवंतपणा येतो. ती व्यक्त करूं पाहत असलेले नाट्य जीवनाप्रमाणे आपोआपच आपल्या मनाची पकड घेतें. तें आकर्षक करण्याची, तेवढ्यासाठीं त्यांत डागडुजी करण्याची, त्याला डोळ्यांत भरण्याजोगा सुबक आकार मुद्दाम देण्याची आजचा खरा कथालेखक कधींच खटपट करीत नाही; तो तें शक्यतों तसेंच ठेवतो. एखाद्या अनुभवाचा थरथरता जीवंतपणा व्यक्त करणें म्हणजेच तो अनुभव अर्थपूर्ण बनविणें : अनुभव हा अर्थपूर्ण झाला कीं ह्या कथेचा अवतार संपला. जमिनींतून वर येणाऱ्या एखाद्या गवताच्या पात्याच्या रूपांत जी अन्तर्गत सुसंगति आणि अवतारांत जी अनपेक्षितता व अपरिहार्यता असते ती त्यांत येते. एक प्रकारचा ताजेपणा, जीवंतपणा ह्या कथांच्या नसानसांतून खेळतो आहे याचा प्रत्यय येतो. आजच्या ह्या नव्या कथालेखकांच्या दृष्टीनें लघुकथा ही आतां केवळ मनाची करमणूक करण्यासाठीं बाजारांतून आणलेली कचकड्याची बाहुली राहिलेली नाही; 'वाहवा! मोठी सुरेख जमली आहे गोष्ट!' अशी वाचकांकडून शावासकी मिळविण्यासाठीं हि तिचा अवतार नाही. ती कसरत नाही, कारागिरी नाही, तर एक कलाकृति आहे. खऱ्याखऱ्या कलाकृतीप्रमाणे तिच्या अवतरणांत एक प्रकारची अनपेक्षितता व अपरिहार्यता आहे, एक प्रकारचें गांभीर्य आहे ह्याची सुबुद्ध जाणीव आजच्या कथालेखकांत दिवसेंदिवस अधिक प्रमाणांत दिसत आहे; म्हणूनच ती बरीचशी अकृत्रिम व स्वयंभू भासत आहे : जीवनाचा विविधरंगी प्रत्यय घडवूं शकते आहे. ती गंभीरपणें अवतरत आहे व वाचकांनीं हि आपणाकडे गंभीरपणेंच पहावें अशी तिची अपेक्षा आहे. १

आजची मराठी कथा एका बाजूनें शब्दचित्र व 'रिपोर्टाज' यांच्याजवळ सरकूं लागली आहे व दुसऱ्या बाजूनें लघुनिबंध ह्या वाङ्मयप्रकारची जणूं वेगळी आवश्यकताच नाही असें भासवूं लागली आहे. एखाद्या उत्कटपणें जाणवणाऱ्या अनामिक भावस्थितीचें दर्शन घडविण्याचा ती जेव्हां प्रयत्न करते, एखाद्या अत्यंत संमिश्र अनुभवाचे विविध पापुद्रे न्याहाळूं लागते, तेव्हां तिच्यांत चिंतनाचा भाग येणें अपरिहार्य असतें; आणि तो तसा आला म्हणून आजचा कथालेखक दचकत नाही. त्याचें लक्ष अनुभव पारखण्यावर, त्याचें रूप लक्षांत

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

घेण्यावर, त्याच्या विविध छटा न्याहाळण्यावर व त्याचें अलगद दर्शन घडविण्यावर एवढें केंद्रित झालेलें असतें कीं आपण कथा लिहित आहोंत ही वेगळी कलाहीन जाणीव त्याच्या मनाला फारसा त्रास देत नाही. तो अनुभव-दर्शन घडतें का हें पाहत असतो व कथा ही त्यांतून अपरिहार्यपणें जन्माला येत असते. गाडगीळांच्या किती तरी नव्या कथा अशाच प्रकट होतात. शांतारामची 'बळण' ही कथा अशीच अवतरलेली आहे. येथें लेखक आपणास आलेल्या एका अनामिक परंतु बोचक अनुभवाचें रूप न्याहाळण्याचा प्रयत्न करीत करीत आहे व हा त्याचा सूक्ष्म अनुभव आपल्या लक्षांत येण्यांतच कथेची फलश्रुति आहे.

आजचा कथालेखक वेगवेगळ्या भाववृत्तींतून जीवनानुभव घेण्याचा प्रयत्न करितो. अनुभवाच्या विविध पातळींवर एकाच वेळीं एकसारखें परिभ्रमण करीत तो अनुभवाचें संमिश्र स्वरूप न्याहाळण्याचा आणि व्यक्त करण्याचा पुष्कळदां प्रयत्न करितांना आढळतो, तर त्यांतील कोठल्या तरी एका पातळीवर स्थिर राहून त्या पातळीवर अनुभवाला कोणतें रूप येतें हेंहि पाहण्याचा व दाखविण्याचा यत्न करितो. आपल्या डोळ्यांवर विविध रंगांचे आणि आकारांचे चष्मे घालून त्यांतून जीवनानुभवांचें स्वरूप कसें दिसतें हें पाहत राहणें व तुम्हांआम्हांला दाखविणें हा एक त्याचा आवडता छंद आहे. त्यामुळेच त्यानें रेखाटलेलें जीवनानुभवाचें चित्र विविध रूपें धारण करितें. कांहीं वेळां तें छायाचित्र असतें तर कांहीं वेळां तें व्यंगचित्र ठरतें; कांहीं वेळां तें कल्पकतेच्या स्वप्नसदृश रम्याद्भुत वातावरणांत न्हाऊन निघालेलें असतें, तर कांहीं वेळां त्यांत वास्तवाचें एवढें भेदक दर्शन असतें कीं त्याचे जणूं आपणांस पाहतांच चटके बसतात; कांहीं वेळां त्याचें रूप एखाद्या भटक्याला जाणवणाऱ्या जीवनाच्या रूपाप्रमाणें अस्ताव्यस्त दिसतें, तर कांहीं वेळां एक प्रकारच्या हळुवार, सुजाण व प्रसन्न वृत्तीनें त्याचें चित्रण झालेलें असतें. प्रत्येक वेळां कोठल्या ना कोठल्या तरी भाववृत्तीची डूब घेऊन तें आपणांसमोर अवतरतें.

आजच्या कथेला सर्वच प्रकारच्या वास्तवाचें आकर्षण आहे. मग तें अन्त-र्मनाचें वास्तव असो, केवळ चर्मचक्षूंना, इंद्रियसंवेदनांना जाणवणारें वास्तव

असो, एखाद्या लोकविलक्षण अनुभवांत दडलेलें वास्तव असो (उदा. 'कफनचोर' : हमीद दलवाई); ह्या वास्तवांत दडलेलें नाना प्रकारचें जीवननाट्य व्यक्त करण्याचा ती एकसारखा प्रयत्न करीत आहे. हें नाट्य कधीं रम्य, कधीं भीषण, कधीं सुखद तर कधीं दुःखद, कधीं मन बधिर करणारें, कधीं मनाला अन्तर्मुख करणारें, कधीं नामांकित करण्याजोगें तर कधीं ज्याला नांव देतां येणार नाहीं असें, नाना प्रकारचें आहे. हें नाट्य ज्या वातावरणांतून प्रकट होतें त्या वातावरणाचें, ज्या व्यक्तिमनांशीं त्याचा संबंध पोंचतो - नव्हे, ज्या व्यक्तिमनांनीं तें निर्माण केलेलें असतें, त्या व्यक्तिमनांचें साक्षात् दर्शन घडविण्याचा ही कथा प्रयत्न करिते. तिची दृष्टि आज व्यक्तिमनावर विशेषच केंद्रित झाली आहे. व्यक्तिमनाचें चित्रण हें तिच्यांतून अनेकदां साधनरूप नव्हे तर प्रत्यक्ष साध्यरूप धारण करतें. ह्या मनाच्या हालचाली, त्याची स्वतःपासून पळून जाण्यासाठीं व स्वतःला विसरण्यासाठीं चाललेली धडपड, त्याच्या भरान्या, त्याचें स्वप्नरंजन, त्याला मधूनच होणारी स्वतःसंबंधींच्या सत्याची बोचक जाणीव, त्यामधील अंतःसमर इत्यादींचें ती जेव्हां दर्शन घडवूं पाहते तेव्हां तिनें घडविलेले हें मनोदर्शन शेवटीं जीवनदर्शन ठरतें. जीवन आणि त्या जीवनाचा अनुभव घेऊं पाहणारें व प्रतिक्षणीं तें नव्यानें निर्माण करणारें मानवी मन ह्यांत एक प्रकारची अभिन्नता आहे याची सुजाण जाणीव आजच्या कथेमधून अचानकपणें पुष्कळदां व्यक्त होते. म्हणूनच तद्वारां व्यक्तिमनाचें दर्शन घडत असतांना आपोआपच जीवनदर्शन घडूं लागतें. जणूं ह्या मनोदर्शनांतून जीवन साकार होत असतें : त्याचा 'अर्थ' लागूं लागतो. त्याची गोष्ट बनते, कथा बनते. श्री. ज. जोशी यांच्या 'सुलभा' ह्या कथेंत साखरकारखान्याच्या आवारांतील बंगलींत रिकामपणाचें जीवन जगणाऱ्या सुलभाच्या मनाचें चित्र आहे; रिकामपणाचें जीवघेणें वातावरण कथेंत सर्वत्र पसरलें आहे : ह्या रिकामपणांत गिरक्या घेणारें सौ. सुलभाचें मन - हें मन काळें आहे कीं गोरें आहे, हें मन कशाकशाकडे धावतें आहे व कशाकशाची त्याला उबग येते आहे, कसें सांगायचें हें - ह्या मनाचें जें भेदक परंतु सूचक चित्रण प्रस्तुत कथेंत घडत आहे तें केवढें तरी जीवनदर्शन घडवितें !

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

आजची लघुकथा खेड्यांतील जीवनाचें न्नाट्य चितारण्यांत बरीच रंगून गेलेली आहे. खेड्याच्या वातावरणांत माणसांचें व्यक्तित्व विशेष कंगोरेदार बनतें कीं काय कोणास ठाऊक? जेवढें शहर जास्त मोठें तेवढी त्याच्या ठिकाणीं हे कंगोरे झिजवून झिजवून त्याच्या कडा गुळगुळीत करण्याची व माणसें जवळजवळ समान रूपाचीं, आकाराचीं, व्यक्तित्वशून्य वनविण्याची शक्ति जास्त असावी असें वाटतें. आजच्या नव्या कथालेखकांना हें कंगोरेदार व्यक्तित्व लाभलेल्या खेड्यांतील खडबडित स्त्री-पुरुषांच्या जीवन-नाट्याचीं चित्रें रेखाटणें विशेष आवडतें. व्यंकटेश माडगूळकरांच्या 'माणदेशी माणसां'नीं ही आवड निर्माण केली. आज माडगूळकरांच्या आवतींभोवतीं बरीच मंडळी जमा झाली आहे. ही लेखक-मंडळी जीं खेड्यांतील माणसांच्या विविधरंगी जीवनाचीं शब्दचित्रें रेखाटीत आहेत तीं अत्यंत बोलकीं आहेत. त्यांचें स्वरूप शब्दचित्र किंवा 'रिपोर्टाज' ह्यांच्याच जवळ जाईल असें आहे. ज्या वातावरणांत हीं खेड्यांतील माणसें वावरतात व जें वातावरण तीं निर्माण करतात त्या वातावरणाची साक्षात् पुनर्निर्मिति हा त्यांचा एक विलोभनीय विशेष आहे. ह्या विशेषामुळेंच तीं विलक्षण जिवंत भासतात. ह्या वातावरणनिर्मितीसाठीं इतर अनेक गोष्टींवरोवरच जो ग्रामभाषेचा मालमसाला आवश्यक असतो तो सदर कथालेखकांपाशीं भरपूर आहे. त्यामुळें त्यांच्या चित्रांतील शब्दांचे रंग हवा तो अनुभव निश्चित साकार करूं शकतात. ह्या नव्या लेखकांची खेडवळ भाषाही खेडवळ भाषेचें सोंग घेणारी नाटकी बोली नाही. तिला सगळीकडे खेड्याची माती चिकटलेली आहे. ज्या वातावरणाचें चित्र ती रेखाटूं पाहते त्या वातावरणाचा ती भाषा हा एक अविभाज्य घटक आहे. तिचें स्वतंत्र वेगळें अस्तित्व जाणवूं नये इतकी ती ह्या चित्रांशीं एकरूप झालेली आहे.

खेड्यांतील जीवनाचें चित्रण करूं पाहणारी आजची ही कथा क्वचित्च भावरंजित होते. ती अधून मधून मिष्किल बनते : आपणांस हसवते ; पण बहुधा तिच्यांत वास्तवाचें कठोर दर्शन असतें. हें दर्शन सुजाण असतें ; त्यांत नकोत ते रंग, तें भडक करण्याकरितां वा रम्य करण्याकरितां भरलेले नसतात. आजचा कथालेखक माणसांमध्ये, त्यांच्या मनोव्यापारांमध्ये विशेष रंगून गेला आहे. त्यानें लिहिलेली कोणतीहि गोष्ट ही प्रथम माणसांची

गोष्ट असते. म्हणजे तिच्यांत माणसांच्या चित्रणाला गोष्टीपेक्षांहि अधिक महत्त्व दिलेलें असतें. खेड्यांतील जीवनाचें चित्रण करूं पाहणाऱ्या ह्या कथा मूलतः माणसांच्या कथा आहेत. त्यांतून माणुसकीची चाहूल सर्वत्र ऐकूं येते. त्यांतून व्यक्त होणारा भावनांचा खेळ साधा, सहज व अकृमित्र वाटतो. त्यांत जातिवंत नाट्य असतें, पण नाटकीपणाचा मागमूसहि नसतो. माणसांच्या जवळजवळ प्राथमिक भावनांनीं निर्माण झालेलें तें नाट्य असतें. खेड्यांतील जीवनाचें कोणतेंहि अंग असो, त्या जीवनांतील कोणतीहि घटना असो, ती कितीहि क्षुद्र असो, तिच्यांतून व्यक्त होणाऱ्या ह्या भावनांच्याचें चित्रण इतकें अर्थपूर्ण घडविलें जातें कीं एकाच वेळीं खेड्यांतील माणसांची व तुम्हां आम्हां सर्वांची कथा त्यांतून व्यक्त होते. ज्या अनुभवाचें वा प्रसंगाचें दर्शन घडवावयाचें त्याचें प्रामाणिक अवलोकन व चिंतन हें ह्या कथांचें महत्त्वाचें भांडवल असतें. ह्या कथानकासाठीं न थांबणाऱ्या, न खोळंबणाऱ्या कथा एखाद्या पाण्याच्या थेंबाप्रमाणें टपोऱ्या, पाणीदार व स्वयंपूर्ण भासतात. जीवनानें त्या तरारलेल्या असतात.

७ प्रेम हा अनाद्यन्त कालाचा कुतूहल-विषय आजच्याहि कथालेखकांचा कुतूहल-विषय आहे. अनेक कथा ह्या विषयावर लिहिल्या जात आहेत; परंतु ह्या कथांतून प्रेमानुभवाचें जें चित्र रेखाटलें जात आहे तें क्वचितच सांकेतिक स्वरूपाचें आहे. प्रेमाची विवाहांत होणारी वा न होऊं शकणारी परिणति ह्या अनुभवांचें सांकेतिक रेखाटण करूं पाहणाऱ्या कथा आज तरी फारच थोड्या लिहिल्या जात आहेत. त्याऐवजीं प्रेमानुभव ह्या नांवानें ओळखल्या जाणाऱ्या अनुभवांचीं विविध रूपें लक्षांत घेतलीं जात आहेत, त्यांत दडलेलीं मानवी स्वभावाचीं अनेक सत्यें न्याहाळलीं जात आहेत; हीं सत्यें नेहमींच मोहक नसतात, उदात्त नसतात, कल्पनारम्य वा नयनरम्य नसतात, तीं पुष्कदां लाजिरवाणींहि असण्याची शक्यता असते, ह्याची बोचक जाणीव आजच्या ह्या कथालेखकां-मध्ये दिसून येत आहे. प्रेमानुभव हा एक मन गोंधळून सोडणारा, इतर मूलभाव जागृत करणारा, माणसाला पशु आणि देव दोन्हीहि बनविणारा, जीवनाचे रंग एकदम बदलून टाकणारा, माणसाचें सत्यस्वरूप प्रकट करणारा गंभीर भाव आहे ह्याची प्रतीति ह्या कथा वाचतांना आल्याखेरीज राहत नाही. म्हणूनच मला

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

ह्या कथा वाचीत असतांना पुष्कळदां असें वाटतें कीं ह्या नेहमींच्या 'प्रेम-कथा' नव्हेत. प्रेमानुभवाच्या - मग त्यांत शारीर भाग हा येणारच - विविध छटांचें स्वरूप लक्षांत घेण्यासाठीं केलेले हे प्रामाणिक प्रयत्न आहेत : आत्मसंशोधन, आत्मचिंतन हा त्यांचा प्राण आहे ; म्हणूनच ह्या कथा मनुष्यस्वभावावर केवढा थोरला प्रकाश टाकूं शकतात ! विजय तेंडुलकरांच्या 'कढ' ह्या कथेंत काय किंवा गेल्या 'सत्यकथे'च्या अंकांतील विजया आपटे यांच्या 'विडलची नजर' ह्या कथेंत काय हीच गोष्ट उत्कटपणें जाणवते. (अरविंद गोखले, गंगाधर गाडगीळ व भावे यांच्या कथांचें ह्या दृष्टीनें परीक्षण करणें उद्धोधक ठरेल.)]

येथेंच आजच्या मराठी लघुकथेच्या निवेदनपद्धतीचा थोडासा विचार करावासा वाटतो. आजची कथा किती तरी विविध पद्धतींनीं निवेदिली जात आहे. ही तिची निवेदनपद्धति ती ज्या अनुभवाचें दर्शन घडवूं पाहत असते त्या अनुभवावर आणि तें ज्या वृत्तीनें घडविलें जातें त्या वृत्तीवर मुख्यतः अवलंबून आहे. ज्याला लघुकथालेखनाचें तंत्र असें आतां आतांपर्यंत म्हटलें जात होतें त्या तंत्राची कलाहीन जाणीव ह्या नव्या-कथानिवेदनांतून क्वचितच दिसते. प्रत्येक चांगल्या कलाकृतीचा जन्म जरी थोड्याफार जाणिवेनें झालेला असला तरी त्यांत एक प्रकारची अपरिहार्यता असते व ही अपरिहार्यता रसिक-मनाला तिच्या सान्निध्यांत जाणवावी लागते ; म्हणूनच कलाकृतीचा आस्वाद घेतांना तिच्यांतिल कारागिरीची जाणीव रसिकाला होत गेल्यास ती रसभंगकारक ठरते. चांगली कलाकृति ही जाणीव आपणांस कधीं होऊं देत नाही. ती स्वयंभू असते. मधल्या काळांतील मराठी लघुकथा वाचतांना - य. गो. जोश्यांच्या प्रारंभींच्या कथांचा अपवाद वगळल्यास - रसिकाला ही कलाहीन जाणीव बहुधा होत असे. आज ती अत्यल्प प्रमाणांत होत आहे. (कांहीं कथांच्या शेवटीं ती अजूनहि होते.) आजची लघुकथा ही कोणत्याहि तंत्राच्या साच्यांत बसण्याजोगी नव्हे ; ती बांधेसूद असूनहि तिची बांधणी कशी झाली आहे हें निरगांठ, उकल ह्या किंवा असल्या शब्दांत सांगणें कठीण आहे - नव्हे, वेडेपणाचें आहे. किंवाहुना आपलें स्वरूप साचेबंद न होऊं देण्याची (व म्हणूनच आपलें तंत्र न बनूं देण्याची) आजची लघुकथा जणूं घडपड करीत आहे. ती जणूं असें म्हणत आहे कीं, माझे रूप मी जो अनुभव व्यक्त करूं पाहत आहे त्या अनुभवानें व त्या अनुभवाशीं संलग्न

मराठी नवकथेचें सामर्थ्य

असलेल्या भाववृत्तीनें घडविलें आहे ; तो अनुभव मजमधून व्यक्त होत आहे, तेव्हां त्या अनुभवानें घेतलेलें रूप दुसऱ्या अनुभवाला कसें उपयोगी पडावें ? बरें, जे अनुभव मी व्यक्त करूं पाहत आहे तेहि ढोबळ नाहींत ; तेहि मनाला चाटून जाणारे, मधूनच एखाद्या गुप्त व्यथेसारखे खुपणारे, ' क्षणांत नाहींसे होणारे दिव्य भास ' असतात तसे, अगदींच संमिश्र परंतु केवलस्वरूपी व अनन्यसाधारण आहेत ; ते ज्या क्रमानें डोळ्यांपुढें येतात त्या क्रमांतहि सहजगत्या लक्षांत येण्याजोगी सुव्यवस्था नाहीं, जे आकृतिबंध ते धारण करितात ते विलक्षण आकर्षक असले तरी त्याचें स्वरूप नामांकित करण्याजोग नाहीं. तेव्हां असल्या अनुभवांची अभिव्यक्ति ही पुरूकळदां एखाद्या विशुद्ध भावकवितेंतून अभिव्यक्त होऊं पाहणाऱ्या भावानुभवाच्या अभिव्यक्तीसारखी असणार - नव्हे, असते. मग तिचा फॉर्म्युला कसा होणार ? तिची भाषा, तिची ठेवण, तिचे विभ्रम, तिचा पद-न्यास, तिची चाल ही खास तिची. ती दुसऱ्याची होणार नाहीं ; दुसऱ्याला उपयोगी पडणार नाहीं.

सत्यकथा : दिवाळी १९५४

संग्रहालय, ठाणे, महाराष्ट्र
अ.क्र. २६१६६..... वि. निबंध.....
क्रमांक १२०७..... नों. दि. ६/२/६

मराठी नवकथेच्या मर्यादा

मालवण येथे भरणाऱ्या ह्या चाळी-साव्या मराठी साहित्य संमेलनाच्या कथाविभागाचे अध्यक्षपद आपण मला दिले ह्याबद्दल मी आपला अत्यंत

आभारी आहे.

ह्या संमेलनाच्या निमित्ताने आजच्या मराठी लघुकथेच्या संदर्भात सुचणारे फक्त एकदोन विचार आपल्या अवलोकनार्थ मी आपणांपुढे ठेवीत आहे.

आजच्या लघुकथेसंबंधी बोलत असतां आपण बहुधा पुढील स्वरूपाचीं विधाने करितांना आढळतां :

(१) हरिभाऊंच्या काळीं जी 'गोष्ट' होती ती दिवाकर कृष्णांचा उदय झाल्यावर हळूहळू 'लघुकथा' बनली.

(२) आजच्या लघुकथेने 'कथानकाच्या चौकटींतून' स्वतःची सुटका करून घेतली आहे.

(३) आजची लघुकथा ही पुष्कळदां एखाद्या क्षणचित्रासारखें रूप घेतांना दिसते; मग तें क्षणचित्र एखाद्या प्रसंगाचें असेल, एखाद्या भावस्थितीचें असेल, एखाद्या व्यक्तीचें असेल, एखाद्या गुंतागुंतीच्या भावानुभवाचें किंवा विचारानुभवाचें असेल, - किंबहुना तें कोणत्याहि अनुभवाचें असेल.

(४) असें होत असल्यामुळेच असेल कदाचित्, परंतु आजची लघुकथा ही पुष्कळदां एखाद्या विशुद्ध भावकवितेसारखें रूप घेतांना आढळते. ती चिंतना-

त्मक बनते. मनोवगाहनाला तिच्यांत एवढें महत्त्वाचें स्थान मिळालेलें दिसतें कीं पुष्कळदां तिचा अवतार केवळ तेवढ्यासाठींच असावा असें वाटतें.

(५) स्थूल गोचर वास्तवाचें व त्यामधील घडामोडींचें अर्थपूर्ण दर्शन घडविण्यापेक्षां मानवांच्या मनांत दडलेल्या ह्या अतिवास्तवाचें दर्शन घडविण्यांतच व तद्वारां जीवनदर्शन घडविण्यांतच - निदान तसा प्रयत्न करण्यांतच - ती अधिक रंगलेली दिसते. हें जेव्हां तिला साधतें तेव्हां तिनें घडविलेल्या दर्शनाला आणखी एक परिमाण लाभतें : तें विशेष अर्थघन झाल्यासारखें वाटतें.

(६) परंतु ह्यामुळेच तिच्यांत, ती वाचून वा ऐकून दुसऱ्याला सांगण्याजोगें 'कथानक' फारसें नसतें. ती ज्या शब्दांतून व्यक्त होत असते त्या शब्दांपासून तिला वेगळें काढणें अशक्य होतें. कोणत्याहि ललितकृतीबद्दल, कोणत्याहि कथेबद्दल हें विधान एका मर्यादेपर्यंत खरें ठरावें; परंतु ह्या आजच्या कथेबद्दल तें सर्वार्थानें खरें ठरतें. म्हणूनच आजच्या कथेचें रूप एखाद्या विशुद्ध भावकवितेच्या रूपाप्रमाणें आहे हें विशेषच जाणवतें. इतर केव्हांहि दृष्टोत्पत्तीस आली नव्हती इतकी आशय व अभिव्यक्ति ह्यामधील अभिन्नता आज अनेकदां तिच्याबाबतींत दिसून येते.

हीं आणि अशीं किती तरी विधानें आजच्या मराठी लघुकथेचें रूप न्याहाळीत असतां आपण करितांना आढळतां. आज मराठींत जी लक्षांत घेण्याजोगी लघुकथा लिहिली आहे तिच्या संदर्भांत वरील विधानें अर्थपूर्ण ठरतात ह्यांत संशय नाही. ह्या सर्व विधानांमध्ये तथ्यांश आहे हें प्रामाणिकपणें विचार करूं इच्छिणाऱ्यांच्या निश्चित लक्षांत येतें. परंतु ह्या विधानांबरोबरच आणखीहि कांहीं विधानें आजच्या कथेच्या संदर्भांत केलेलीं ऐकूं येतात. त्यांच्याहि मार्गें पुष्कळदां ह्या कथेच्या स्वरूपाचा प्रामाणिकपणें केलेला विचार असतो. हीं विधानें मात्र तक्रारीवजा असतात. त्यांचें स्वरूप साधारणपणें पुढीलप्रमाणें असतें :

(१) आजची बहुसंख्य कथा ही मनोविश्लेषणात्मक खरी; परंतु हें मनोविश्लेषण अनेकदां कशासाठीं चाललें आहे तेंच नीटसें लक्षांत येत नाही. जेव्हां हें मनोविश्लेषण कांहीं तरी निश्चित कार्य साधतांना दिसतें तेव्हां कथेनें घडविलेल्या अनुभवदर्शनाला एक स्वतंत्र परिमाण लाभतें ही गोष्ट खरी असली, तरी

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

हेहि खरे कीं अनेकदां तें निश्चित कांहींच कार्य साधतांना दिसत नाहीं. त्याचें स्वरूप पुष्कळदां शून्यशोधनासारखें भासतें. असल्या शून्यशोधनाला लघुकथेच्या संदर्भांत काय अर्थ आहे ? तसेंच मनोविश्लेषणासाठीं मनोविश्लेषण ह्याला एखाद्या मानसशास्त्रीय प्रयोगशाळेंत महत्त्व असलें तरी लघुकथेच्या संदर्भांत तें अर्थशून्य ठरतें. ती एक फॅशन वाटते; ट्रूम वाटते. आपल्या लेखनावर नवतेचा शिक्षा पडावा एवढ्यासाठीं केलेला तो एक प्रयत्न ठरतो.

(२) आजची लघुकथा म्हणूनच पुष्कळदां उबवल्यासारखी वाटते. ती पुष्कळदां शून्यांतूनच साकार होण्याचा प्रयत्न करितांना दिसते; त्यामुळें तिच्यांत अर्थपूर्ण आशयाचें दारिद्र्य एवढें जाणवतें कीं तिचा अवतार कशासाठीं आहे हेंच अनेकदां प्रामाणिकपणें विचार करूनहि लक्षांत येत नाहीं.

(३) तिच्यांतील सगळेंच धूसर असतें. ती वातावरणनिर्मितीला विशेष महत्त्व देते कीं काय कोणास ठाऊक; परंतु ही वातावरणनिर्मिती पुष्कळदां व्यक्ति व घटना ह्यांना खाऊन टाकते. ही वातावरणनिर्मिती कशासाठीं, असाच पुष्कळदां प्रश्न पडतो. ही वातावरणनिर्मिती वातावरणनिर्मितीसाठीं असें ह्या प्रश्नाचें उत्तर देतां येतें; परंतु हें उत्तर मनोविश्लेषण कशासाठीं तर मनोविश्लेषणासाठीं ह्या उत्तराप्रमाणेंच फसवें ठरतें. त्यामुळें ह्या कथेतून जें डोळ्यांपुढें आल्यासारखें किंवा येत असल्यासारखें वाटतें तें नेमकें काय आहे ह्याचीच नीटशी जाणीव होत नाहीं.

(४) आजच्या लघुकथेच्या ठिकाणीं आपल्या वेगळेपणाची एक विचित्र जाणीव दिसून येते. तिच्या प्रत्येक शब्दाशब्दांतून तिची ही आत्मप्रीति व्यक्त होते. तिच्यांत एक प्रकारचा नाटकीपणा येतांना दिसतो तो ह्यामुळेंच. मागची कथा कथानकाला शेवटीं 'कलाटणी' देऊन वा कांहीं अन्य मार्गांनीं 'परिणामकारक' बनण्याचा प्रयत्न करीत असे, असा तिच्यावर आक्षेप आहे; आणि तो बव्हंशीं खराहि आहे. परंतु कालच्या ह्या 'परिणामकारक' बनण्याचा हव्यास धरणान्या कथेला नाकें मुरडणारी आजची कथा वेगळ्या प्रकारें, पण 'परिणामकारक' बनण्याचीच धडपड करीत आहे आणि त्यामुळें तीहि नाटकी व कृत्रिम बनत आहे हें खरें नव्हे काय ? कालची कथा निदान 'परिणामकारक' होण्याची धडपड करीत असतां वाचकांचें मनोरंजन तरी करूं शकत होती.

आजची कथा पुष्कळदां तेंहि करूं शकत नाहीं. तिचें नटणेंमुरडणें हें केवळ आपण जगावेगळें आहोंत, आपण सर्वसामान्य कथांप्रमाणें नसून कांहीं तरी असामान्य आहोंत, हें वाचकांना पटवून देण्यासाठींच चाललेलें असतें. अशा प्रकारची केवळ नव्या रसिकांकडून (!) शात्रासकी मिळविण्यासाठीं सतत धडपडणारी आजची कथा खऱ्या अर्थानें कलात्म ठरूं शकते काय ?

(५) आजची कथा ही धीट बनली आहे हें कांहीं खोटें नाहीं. आजपर्यंत ज्या जीवनानुभवांकडे डोळे भरून पाहण्याचें धैर्य आपल्या ठिकाणीं फारसें नव्हतें, त्या जीवनानुभवांकडे ती डोळे भरून पाहत आहे व त्यांचें मोठ्या धैर्यानें दर्शन घडवीत आहे, असें तिच्याकडे पाहिल्यावर अधूनमधून वाटतें ही गोष्ट खरी ; परंतु त्याबरोबर हेंहि खरें कीं आपण धीट आहोंत ह्याची तिच्या ठिकाणीं पुष्कळदां वाजवीपेक्षां अधिक जाणीव दिसून येते. त्यामुळें तिनें ' मोठ्या धैर्यानें घडविलेल्या ' ह्या दर्शनाला अनेकदां प्रदर्शनाची कळा आल्यासारखी वाटते. धीट असणें निराळें आणि धीटपणाचें प्रदर्शन थाटणें निराळें. त्यामुळें आजची लघु-कथा जेव्हां स्त्रीपुरुषांच्या लैंगिक जीवनावर प्रकाश टाकतांना दिसते - आणि हा तिचा आज तरी बऱ्याच आवडीचा कुतूहलविषय आहे असेंच वाटतें - तेव्हां हें प्रकाश टाकण्याचें काम आपण अत्यंत धिटाईनें करीत आहोंत ह्याची एक चमत्कारिक कलाहीन जाणीव पुष्कळदां तिच्या शब्दाशब्दांतून व्यक्त होत असते. अशा वेळीं तिच्यांत जो तपशील येतो तो कलार्थानें अपरिहार्य असतो असें वाटत नाहीं.

लघुकथेच्या ठिकाणीं जीवनदर्शनाचें केवढें अपार सुप्त सामर्थ्य आहे ह्याची आजच्या कथेनें थोडीफार कल्पना आणून दिलेली असली, आणि एका अर्थानें तिनें आपल्या कक्षांचा विस्तार केला आहे हें स्पष्ट दिसत असलें, तरी तिच्या संदर्भांत घेण्यांत येत असलेल्या वरील आक्षेपांमध्ये अगदींच तथ्य नाहीं असें आपण म्हणूं शकत नाहीं. तिचे गुणविशेष लक्षांत घेत असतां तिच्या संबंधींच्या वरील प्रामाणिक तक्रारींकडेहि लक्ष देणें आवश्यक आहे. कारण ह्या तक्रारींतहि थोडा-फार तथ्यांश आहे. लघुकथेच्या बाबतींत (नव्हे, थोड्याफार अंशीं इतर ललित-वाङ्मय-प्रकारांच्या बाबतींतहि) एक चमत्कारिक देखावा आज नजरेला दिसत

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

आहे. लघुकथा ह्या वाङ्मयप्रकाराच्या कक्षा आज विस्तारल्या गेल्या आहेत, असे आपण म्हणतो खरे—आणि ह्या म्हणण्याला निश्चित अर्थहि आहे—परंतु त्याबरोबरच हेहि खरे की आज जी 'लघुकथा' ह्या शब्दाने सूचित होणारी शिष्टमान्य कल्पना आहे, आणि ज्या कल्पनेच्या आहारीं जाण्याची प्रवृत्ति होतकरू लेखकवर्गात निश्चितपणे बळावते आहे, ती कल्पना 'लघुकथे' च्या कक्षा विस्तृत करण्याऐवजी थोड्याफार मर्यादितच करित आहे. ह्या कल्पनेच्या आहारीं जाण्याची प्रवृत्ति वाढल्यास लघुकथा ह्या वाङ्मयप्रकाराचा विकास होण्याऐवजी त्याचा संकोच होण्याचीच भीति अधिक आहे. लघुकथा म्हणजे केवळ एखाद्या भावस्थितीचे चित्र, लघुकथा म्हणजे केवळ गूढ, गूढतम मनोदर्शन, लघुकथा म्हणजे केवळ एखाद्या जीवनांगाचे क्षणचित्र, लघुकथा म्हणजे केवळ एखाद्या जीवनानुभवाच्या अनुपंगाने केलेले जीवनाचे स्वैर चिंतन—ह्या किंवा ह्यासारख्या लघुकथेच्या स्वरूपासंबंधीच्या लेखकमान्य व संपादकमान्य कल्पनांच्या आहारीं जाण्याची प्रवृत्ति जसजशी बळावत जाईल—आणि ती तशी बळावत आहे असे मानायला जागा आहे—तसतसा 'लघुकथा' ह्या शब्दाने सूचित होणाऱ्या कल्पनेचा अर्थसंकोच होत जाणार आणि आपल्या विकासमार्गावर तिने आतांपर्यंत संपादन केलेली विविध स्वरूपाची साधनसंपत्ति आपण आपल्या हातांनी दूर सारली असे होणार हे उघड आहे आणि अशा रीतीने 'लघुकथा' ह्या कल्पनेचा अर्थसंकोच झाल्यास जीवनदर्शनाचे तिच्या ठिकाणी असलेले—आणि एका अर्थाने आज वाढीस लागलेले—सामर्थ्य थोड्याच अवकाशांत मंदावल्याशिवाय राहणार नाही.

कोणत्याहि ललित-वाङ्मयप्रकाराचा विकास होत असतां कांहीं गोष्टींचे भान सतत असावे लागते. एखाद्या वाङ्मयप्रकाराचा विकास होतो म्हणजे काय होते ? विकास होत असतां त्या वाङ्मयप्रकाराच्या अंगी असलेले परंतु अद्याप अप्रकट राहिलेले त्याचे जीवनदर्शनाचे सामर्थ्य प्रकट होत असते. तो वाङ्मयप्रकार खऱ्या अर्थाने अधिक समर्थ बनत असतो, अधिक समृद्ध बनत असतो. विकास हा नेहमी सर्वांगीण असतो—तो खरोखर विकास असेल तर सर्वांगीण असला पाहिजे—नव्हे, दिसलाहि पाहिजे. तो एकांगी असून भागत नाही. विकास हा ज्यांतून होत असतो ते मरत नसते तर नवे बनत असते. कात टाकून नवी कांति

धारण करीत असते. विकास हा कधीच जुने फेकून देत नाही, तर जुन्याला खऱ्या अर्थाने नवे बनवितो ; त्याला नवा अर्थ देतो, त्याची मंदावलेली कार्यक्षमता वाढवतो, त्याला नवा तजेला, नवसामर्थ्य देतो. 'गोष्टी' ची 'लघुकथा' झाली असे आपण म्हणतो—आणि हे आपले म्हणणे चुकीचे नाही—; पण ह्याचा अर्थ 'गोष्ट' मेली, तिच्यातील स्वारस्य गेले, तिचे दिवस संपले, असा करणे शुद्ध आत्मघातकीपणाचे आहे. 'गोष्ट' ही कधीच मरणार नाही, किंबहुना तिला मरू देणे हा मूर्खपणा आहे. 'गोष्टी' तून 'लघुकथा' जन्माला येतांच 'गोष्ट' ही देखील अधिक समर्थ झाली पाहिजे ; तिचे सामर्थ्य वाढले पाहिजे. जी जन्म देऊ शकते ती निर्वेश कशी होणार ? ती खुरटून जातां कामा नये. 'लघुकथे' च्या बरोबरीनेच तिचा संसारही नांदता, सुखाचा व समृद्ध राहिला पाहिजे. ती कालपर्यंत जे साधू शकत होती त्यापेक्षा तिने आज कांहीं तरी अधिक साधले पाहिजे आणि हे सगळे आपला 'गोष्टपणा' टिकवून. काल 'गोष्टी' लिहिल्या जात होत्या, दिवाकर कृष्णांच्या उदयानंतर 'लघुकथा' लिहिल्या जाऊ लागल्या, ह्या किंवा ह्यासारख्या विधानांचा अर्थ असा नव्हे कीं आज गोष्टी लिहिल्या जात नाहीत, व जाऊ नयेत. ह्याचा अर्थ एवढाच कीं जर 'गोष्टी' ने 'लघुकथे' ला खरोखरच जन्म दिलेला असला तर तिचे स्वतःचे जीवनदर्शनाचे सामर्थ्यही दरभ्यान वाढलेलेच असणार व आज जर 'गोष्ट' लिहिली गेली—व ती लिहिली जायलाच हवी—तर ती कालच्या 'गोष्टी' पेक्षा अधिक समृद्ध, अधिक समर्थ असली पाहिजे. ती 'आजची' गोष्ट आहे—कालाच्या दृष्टीने नव्हे, तिच्यातून व्यक्त होणाऱ्या आजच्या जीवनांतील प्रश्नांच्या दृष्टीनेही नव्हे, तर तिच्यातून व्यक्त होणाऱ्या जीवनदर्शनाच्या नवसंपादित सामर्थ्याच्या दृष्टीने ती 'आजची' गोष्ट आहे—असे तिच्याकडे पाहतांच वाटले पाहिजे. आपल्या विकासमार्गावर तिने आतांपर्यंत हळूहळू संपादन केलेले जीवनदर्शनाचे सामर्थ्य तिजमधून व्यक्त झाले पाहिजे. ह्याच दृष्टीने आज आम्हांला, ज्यांना आज आम्ही 'लघुकथा' ह्या नावाने संबोधितो त्या कांहीं विशिष्ट भावस्थितींचीं जिवंत, चोलकीं चित्रे रेखाटणाऱ्या, मनोवगाहनांतून जीवनदर्शन घडवू पाहणाऱ्या, कांहीं जीवनांगांच्या उत्कट व प्रत्ययकारी क्षणचित्रांवर कटाक्ष ठेवणाऱ्या, स्त्रीपुरुषांचे मनोगंड व त्या मनोगंडांनी नियंत्रित झालेले त्यांचे व्यवहार ह्यांचे अर्थपूर्ण

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

दर्शन घडविणाऱ्या—म्हणजे ज्यांना आपण खऱ्याखऱ्या आजच्या नव्या पायवाटा म्हणतो त्या पायवाटांनी जाणाऱ्याच केवळ 'नवकथा' नको आहेत. ह्यांनाच केवळ 'कथा' ह्या नावाने संबोधून 'लघुकथा' ह्या शब्दाची व्याप्ति कमी करण्याची आमची इच्छा नाही. ह्या तर कथा आम्हांला हव्याच आहेत; पण ह्या कथांच्या बरोबरीनेच नवसामर्थ्यसंपन्न 'कहाण्या' हव्या आहेत, 'गोष्टी' हव्या आहेत, 'पुराणकथा' हव्या आहेत, इतिहासकथा हव्या आहेत, परीकथा, रहस्यकथा, रूपककथा—एवढेच नव्हे, तर इसापनीतींतल्यासारख्या बोधकथाहि हव्या आहेत. मात्र त्या नवसामर्थ्यसंपन्न हव्या आहेत. 'आजच्या' हव्या आहेत. ह्या सर्व कथाप्रकारांमध्ये खऱ्या अर्थाने नवचैतन्य, नवा जोम निर्माण करण्याचे कार्य आजच्या व उद्यांच्या लेखकांना करावयाचे आहे. (आणि हे कार्य करण्याची शक्ति आजच्या वऱ्याच आघाडीच्या लघुकथालेखकांमध्ये निश्चित आहे; परंतु ह्या शक्तीचा विनियोग, लघुकथेच्या स्वरूपासंबंधीच्या कांहीं प्रभावी कल्पनांचा मनावर पगडा बसल्यामुळे त्यांजकडून नीटसा होत नसावा असा संशय आहे.) कारण ह्या प्रत्येक कथाप्रकाराला परंपरा आहे, स्वतःचे असे रूप आहे, स्वतःचे असे कार्य आहे. प्रत्येक प्रकार म्हणजे कथेच्या वटवृक्षाला फुटलेली स्वतंत्र पारंब्री आहे. ह्या प्रत्येक पारंब्रीचीं मुळे खोल गेलीं आहेत—खोल गेलीं पाहिजेत. प्रत्येकाचा ह्या वटवृक्षाला आधार आहे. प्रत्येक स्वतः पुष्ट होऊन आपल्या बांधवांना पुष्ट करू पाहतो आहे. प्रत्येक प्रकार जे इतरांना साधू शकणार नाही असे कांहीं तरी जीवनदर्शनाचे अनन्यसाधारण कार्य करण्यासाठी जन्माला आलेला आहे व हे कार्य नित्य नव्या जोमाने साधण्याची धडपड करीत आला आहे. हे त्याचे अंगीकृत कार्य त्याला नव्या जोमाने, वाढलेल्या सामर्थ्याने करावयास मदत करून लघुकथेची सर्वांगीण प्रगति करणे हे अत्यंत महत्त्वाचे आहे. 'लघुकथा' ह्या शब्दाने ह्या सर्वच—एवढेच नव्हे, तर आज अप्रकट असलेल्या परंतु उद्यां प्रकट होण्याची शक्यता असलेल्या सर्वच—व्यक्त व अव्यक्त कथाप्रकारांचा बोध आपणांस सतत झाला पाहिजे. लघुकथेची प्रगति म्हणजे लघुकथेच्या कक्षेत येणाऱ्या ह्या सर्वच प्रकारांची एकसारखी प्रगति, ह्या दृष्टीनेच आपण विचार केला पाहिजे, निजध्यास धरला पाहिजे. असा जर विचार आपण केला नाही, आपण जर कथेच्या एकांगी प्रगतीला तिची सर्वांगीण प्रगति

समजूं लागलों, आणि असें समजत असतां कळत न कळत लघुकथा ह्या शब्दाचा समावेशक अर्थ नाहीसा करून त्या शब्दाचा अर्थसंकोच करूं लागलों, तर आपण लघुकथेच्या उत्क्रांतिमार्गावरील प्रवासांत आतांपर्यंत जें काहीं मिळविलें तें गमावून बसल्याशिवाय राहणार नाहीं.

येथें ललितवाङ्मयाच्या बाहेरच्या प्रांतांतील, परंतु दुसऱ्या एका ललितकलेच्या प्रांतांतील, दाखला मी घेणार आहे. आज चित्रकलेच्या प्रांतांत - विशेषतः पाश्चात्य चित्रकलेच्या प्रांतांत गेल्या दीडशेंदोनशें वर्षांत किती तरी नवे नवे संप्रदाय जन्माला आलेले आहेत. प्रत्येक वेळीं नव्या दर्शनांतून जन्माला आलेल्या ह्या नव्या संप्रदायांनीं चित्रकलेच्या कक्षा निश्चित एकसारख्या विस्तृत केल्या आहेत ; तिचें अनुभवदर्शनाचें सामर्थ्य, अभिव्यक्तिसामर्थ्य किती तरी पटींनीं वाढविलें आहे. आज नवचित्रकला म्हणून ज्या चित्रकलेचा उल्लेख होतो तीहि किती तरी विविध रूपांमधून एकसारखी प्रकट होते आहे. ती प्रेक्षकांना सुखवीत आहे, दुखवीत आहे, विचार करायला लावीत आहे व भ्रांतचित्तहि करीत आहे. मला येथें तिच्यांतील चित्रमूल्यांशीं कर्तव्य नाहीं. मला फक्त आपल्या एकच गोष्ट लक्षांत आणून द्यावयाची आहे. ती म्हणजे अशी कीं ह्या नवचित्रकलेच्या आगमनामुळे तिच्या आगमनाच्या अगोदर अस्तित्वांत असलेले सर्वच चित्रप्रकार (अगदीं जाहिरात-चित्रेसुद्धां) आज अधिक समृद्ध झाले आहेत. त्यांना नवा अर्थ आलेला आहे; त्यांच्यांतून नवसामर्थ्य प्रकट होतांना दिसत आहे. आज चित्रकलेचा खरा समीक्षक व रसिक ही नवचित्रकला जन्माला आली आहे व येत आहे म्हणून यथातथ्य-चित्रणवादी चित्रकलेची हेटाळणी करितांना दिसणार नाहीं. तो असेंच म्हणणार कीं क्यूबिस्टिक, एक्सप्रेसनिस्टिक, सरियालिस्टिक, डिस्टॉर्शननिस्टिक ह्या किंवा इतर संप्रदायांमधून जन्माला येणाऱ्या चित्रांप्रमाणेंच यथातथ्य-चित्रणवादी चित्रांनाहि आज त्यांचें स्थान आहे, त्यांचें स्वतःचें कार्य आहे. म्हणूनच ह्या दृष्टिकोणांतून रेखाटलेलीं व्यक्तिचित्रे, भूप्रदेशाचीं चित्रे, सागरचित्रे किंवा इतर चित्रेहि आज आम्हांला हवीं आहेत. मात्र एवढेंच कीं हीं चित्रे नुसतीं कालदृष्ट्या नव्हे, विषयदृष्ट्या नव्हे, तर खऱ्या कलार्थानें 'आजचीं' असलीं म्हणजे झालें. त्यांचा अवतार चित्रकलेच्या उत्क्रांतिमार्गावरील आजच्या

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

टप्प्यावरहि अपरिहार्य वाटला पाहिजे. ह्या टप्प्यावरहि आपल्या अंगच्या वाढलेल्या सामर्थ्याच्या जोरावर तीं आपलें अंगीकृत कार्य अधिक यथार्थपणें करीत आहेत हें जाणवलें पाहिजे. हें जाणवलें म्हणजेच त्यांचें चित्रकलेंतील आजचे स्थान निश्चित होणार आहे व चित्रकलेच्या सर्वांगीण प्रगतीच्या दृष्टीनें हें त्यांचें स्थान टिकविण्यासाठीं चित्रकारांनीं प्रयत्न करणें अत्यंत महत्त्वाचें आहे.

तेव्हां लघुकथेच्या ह्या सर्वच प्रकारांचेंहि आजचें स्थान निश्चित झालें पाहिजे. हे सगळेच प्रकार लघुकथेच्या उत्क्रांतीच्या आजच्या टप्प्यावरहि अपरिहार्य वाटले पाहिजेत. ते आतांपर्यंत जीवनदर्शनाच्या दृष्टीनें जें साधूं शकलेले नव्हते असें कांहीं तरी आज साधूं शकत आहेत, आपल्यांतील सुप्त सामर्थ्य प्रकट करीत आहेत, असें त्यांजकडे पाहतांच जाणवलें पाहिजे आणि ह्या दृष्टीनें त्यांच्या अद्याप अप्रकट असलेल्या शक्तींचा शोध आजच्या कथाकारांनीं घेतला पाहिजे. कहाणी ही फार पुरातन. तिची शक्ति लहानसहान नाही: तिचा श्रोतृवर्ग मोठा आहे. ऐकायला उत्सुक आहे. ह्या श्रोतृवर्गाला आपण नवकहाणी दिली पाहिजे. आज कहाणींत नवचैतन्य ओतणारे लेखक व लेखिका (कारण कहाणीवर त्यांचा हक्क विशेष आहे) निर्माण झाल्या पाहिजेत. जी गोष्ट कहाणीची तीच इतर कथाप्रकारांची. लघुकथेच्या स्वरूपासंबंधींचीं कांहीं शिष्टमान्य कल्पनांचीं झडपें लावून कथाकारांनीं कथेनेच जन्मास घातलेल्या ह्या सर्व कथाप्रकारांतील एकहि प्रकाराकडे दुर्लक्ष करूं नये. कारण एक गोष्ट महत्त्वाची आहे: लघुकथेची प्रगति म्हणजे ह्या सर्वच प्रकारांची प्रगति. त्यांतील प्रत्येक प्रकाराचा खऱ्या अर्थानें होणारा विकास हा दुसऱ्या प्रकारांच्या आणि एकंदर लघुकथेच्या विकासाला आवश्यक आहे. एक अंग दुबळें राहून दुसरें अंग सबळ राहूं शकत नाही; मग संबंध शरीर सबळ राहण्याची तर गोष्टच नको. वरवर दिसायला तें प्रथम सबळ भासलें तरी कालांतरानें त्यांतील दुबळीक व एकंदर शरिराची दुबळीक जाणवल्याखेरीज राहत नाही. आज मराठी लघुकथालेखनामागील प्रेरणा व वृत्ति, मराठी लघुकथेचे कुतूहलविषय, तिचा आशय व त्याची अभिव्यक्ति ह्या बाबतींत एकप्रकारचा तोचतोपणा जाणवूं लागला आहे. प्रारंभीच उल्लेखिलेल्या कांहीं लक्षांत घेण्याजोग्या तक्रारी तिच्यासंबंधांत आस्थेवाईकांकडून केल्या जात आहेत. मराठी लघुकथेच्या प्रगतीबद्दल, तिच्या विकासाबद्दल उत्साहानें बोलत असतांनाच

तिच्यांत एक चमत्कारिक दुबळीक दिसूं लागावी, तिच्यांतील सांकेतिकता जाणवूं लागावी, तिच्याबद्दलच्या तक्रारीचे हरतऱ्हेचे सूर कानीं येऊं लागावेत, ही दुर्दैवाची गोष्ट आहे. ह्याचें कारण मुख्यत्वेकरून आम्ही लघुकथेच्या एकंदर स्वरूपासंबंधीं व कार्यासंबंधीं करून घेतलेली संकुचित कल्पना व त्या कल्पनेच्या आहारीं जाण्याची वाढती प्रवृत्ति हेंच आहे. आजचे सर्वच लघुकथालेखक ह्या प्रवृत्तीच्या आहारीं जात आहेत असें मला म्हणावयाचें नाहीं. परंतु ही प्रवृत्ति अगदीं तरुण होतकरू लेखकवर्गांत विशेष मान्यता पावत आहे, मला वाटतें. नव्याचें दुर्दैव हेंच आहे.

खरें नवें हें सांचलेल्याला वाहतें करण्यासाठीं, अचेतनामध्ये चैतन्य निर्माण करण्यासाठींच अवतरत असतें. सांचलेल्याचें सांचलेपण अनेकांना जाणवलेले असतें; परंतु त्याला वाहतें करण्याची शक्ति त्यांचे ठिकाणीं नसते. ही कोंडी फुटण्याची जणूं अनेक वाट पाहत असतात, असें खऱ्याखऱ्या नव्याच्या आगमनानंतर जें हळूहळू स्थित्यंतर होतें त्यावरून वाटूं लागतें. ज्याप्रमाणें भोवतालच्या वातावरणांत जें कलाथानें खरोखर नवें असतें, तें कुतूहल - अगदीं कुचेष्टेच्या रूपानें कां होईना - निर्माण करितें, त्याचप्रमाणें होतकरू लेखकांमध्ये तें नवा हुरूप निर्माण करितें. हळूहळू ज्याची प्रतीति एकादोघांच्याच निर्मितींतून होत होती त्याची प्रतीति अनेकांच्या अविष्कारांतून येऊं लागते. हें स्थित्यंतर, आपण समजतो त्यापेक्षां फार थोड्या काळांत घडून येत असतें आणि हे स्थित्यंतर जसजसें अधिकाधिक स्पष्ट रूपांत गोचर होऊं लागतें तसतसें ह्या स्थित्यंतरासंबंधीं भोवतालच्या लोकांतील कुतूहल अधिकच वाढूं लागतें व कुतूहलाची जागा हळूहळू आदरालाहि मिळूं लागते : एक प्रकारच्या आत्मीयतेला मिळूं लागते. मग त्यांतील कांहीं ह्या 'नव्या'चें स्वरूप समजून घेण्याचा प्रयत्न करूं लागतात व समजून देण्याचाहि प्रयत्न करूं लागतात. ह्या त्यांच्या प्रयत्नांचें नव्यांकडून नुसतें स्वागतच होत नाहीं, तर त्यांच्यांतील कांहीं आपलें नवनिर्मितीचे कार्य चालू असतांनाच आपण काय करीत आहोंत, आपल्या कार्याचें स्वरूप काय आहे, हें पुढें येऊन समजावून देण्याचा प्रयत्नहि करितात. हळूहळू हें जें 'नवें' त्याचें तत्त्वज्ञान बनूं लागतें. त्याचीं लक्षणें, त्याचीं प्रयोजनें, याच्या आविष्कारपद्धति इत्यादींची चर्चा होऊं लागते, व तत्संबंधींचे आडाखे

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

न कळत बांधले जातात. हे सर्व इतक्या झपाट्याने घडते की ते केव्हा घडले हे सुद्धा लवकर लक्षांत येत नाही. ज्या क्षणी हे घडावयाला सुरुवात होते, ज्या क्षणी नव्याचे तत्त्वज्ञान तयार होऊं लागते, त्याची व्यवच्छेदक लक्षणे नमूद केली जात असतात, त्याच क्षणी नव्याला सांचलेपणाची कळा यावयाला सुरुवात होत असते. कोणत्याही गोष्टीचे 'तत्त्वज्ञान' तयार होऊं लागले की तिची नित्यनूतन रूपे घेण्याची शक्ति संपुष्टांत आली असेच समजावे. तिचा विकास थांबला—निदान तिच्या विकासाची गति मंदावली, असेच समजावे. कारण ज्याला आपण नव्याचे 'तत्त्वज्ञान' असे म्हणतो तो पुष्कळदा केवळ नव्याचा तपशील असतो. मराठी लघुकथेप्रमाणे मराठी कवितेबाबतही आपणांस हाच अनुभव आला आहे—येत आहे. दुर्बोधता हे तत्त्वज्ञान नव्हे; नवी प्रतीके हे तत्त्वज्ञान नव्हे; split metaphors हा तपशील आहे, संमिश्र प्रतिमा हा तपशील आहे, 'गिरिणोदय' झाला हा तपशील आहे. परंतु ह्या तपशीलालाच तत्त्वज्ञान समजण्यांत येते, व तदनुसार नूतनागतांकडून लेखन होऊं लागते. त्यामुळे जे एके वेळी साभिप्राय होते व म्हणूनच अपरिहार्य वाटत होते ते आतां एखाद्या अर्थशून्य लकवीसारखे वाटू लागते. मॅनर ही मॅनरिझम बनते. तथाकथित नव्याला परत साचेबंदपणा येऊं लागतो. नव्याचा अवतार कोणत्या ऊर्मांच्या पोटी झाला तेच विसरले जाते. खऱ्या लेखनामागील प्रेरक शक्तीच जणू नाहीशी होते. प्रवाहपतितत्वाकडे परत प्रवृत्ति होते. विकासाची जागा परत केवळ विस्तार घेऊं लागतो व वाङ्मयव्यवहाराचे रहाटगाडगे वर आलेले परत खाली जाते. ह्याला आळा घालतां येणार नाही काय ?

मराठी साहित्य संमेलन, मालवण १९५८.

कथा—शाखा : अध्यक्षीय भाषण.

मराठी

का दं ब री :

काल आणि आज

ज्या हेतूने बाबा पदमनजींची 'यमुना-पर्यटन', हरिभाऊ आपट्यांची 'पण लक्षांत कोण घेतो ?' आणि वा. म. जोशी ह्यांची 'इंदु काळे व सरला

भोळे' ह्या कादंबऱ्यांचे लेखन झाले आहे त्याच हेतूने पु. य. देशपांडे ह्यांची 'सदाफुली', विश्राम बेडेकर ह्यांची 'रणांगण' व श्री. ना. पेंडसे ह्यांची 'गारं-बीचा बापू' किंवा 'हृदपार' ह्या कादंबऱ्यांचे लेखन झालेले आहे काय ? ह्या दोन हेतूंमध्ये फरक दिसून येत नाही काय ? हा फरक दिसून येत असल्यास तो कशाचा द्योतक आहे ? तो कादंबरीलेखनामागील प्रेरणांमध्ये घडून आलेल्या बदलाचा द्योतक नाही काय ? लेखन-प्रेरणांमधील हा बदल केव्हां तरी गेल्या दहावीस वर्षांत घडून आला आहे. त्याची पूर्वचिन्हे पु. य. देशपांडे यांच्या 'सुकलेले फूल' व 'सदाफुली'त व विश्राम बेडेकर यांच्या 'रणांगण' मध्ये प्रथम पुसटपणे दृष्टोत्पत्तीस आली. आज श्री. ना. पेंडसे ह्यांच्या कादंबऱ्या, व्यंकटेश माडगूळकरांची 'बनगरवाडी', शरच्चंद्र मुक्तिबोधांची 'क्षिप्रा', गो. नी. दांडेकरांची 'पडघवली' किंवा 'माचीवरला बुधा' ह्या किंवा ह्यासारख्या कादंबऱ्यांचा विचार करू लागलो की, हा बदल घडून आल्याचे अगदीच स्पष्टपणे जाणवते. बाबा पदमनजी, हरिभाऊ आपटे, वा. म. जोशी, डॉ. केतकर, ना. ह. आपटे - एवढेच नव्हे तर खांडेकर, माडखोलकर, विभावरी शिरूरकर, 'सुकलेले फूल' व 'सदाफुली' ह्यांचा अपवाद केला असता पु. य. देशपांडे ह्यांच्या कादंबरीलेखनामागील प्रेरणा

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

जितकी उघडपणें समाजाला शहाणा करून सोडण्याची आहे तितकी ती विश्राम वेडेकर, श्री. ना. पेंडसे, व्यंकटेश माडगूळकर, मुक्तिबोध ह्यांच्या लेखनाचा विचार करीत असतां असल्याचें दिसत नाहीं. हें लेखन एका वेगळ्याच प्रेरणेनें झालेलें दिसतें आणि ही प्रेरणा प्रो. ना. सी. फडके, नाथमाधव, वि. सी. गुर्जर इत्यादींच्या कादंबरीलेखनामागील प्रेरणेपेक्षांहि निराळीच आहे हेंहि लक्षांत येतें.

प्रो. ना. सी. फडके ह्यांच्या कादंबरीलेखनामागील प्रेरणा समाजाला शहाणा करून सोडण्याची खात्रीनें नव्हे. ह्या बाबतींत ते हरिभाऊ आपटे व वा. म. जोशी ह्यांच्यापासून दूर सरकले; परंतु अशा रीतीनें त्यांच्यापासून दूर सरकत असता ते नाथमाधवांच्या थोडे जवळ सरकले. खरें म्हणजे नाथमाधव ह्यांचें कादंबरीलेखन हें जरी स्वरूपतः हरिभाऊंच्या आगमनापूर्वींच्या 'मंजुघोषा', 'मुक्तमाला'दि कादंबऱ्यांच्या लेखनापेक्षा वेगळें होतें तरी लेखनहेतूच्या बाबतींत तें हरिभाऊ आपट्यांच्या लेखनापेक्षां हळबे, रिसबूड ह्यांच्या लेखनाच्याच अधिक जवळ होतें. प्रो. ना. सी. फडके हे नाथमाधव, वि. सी. गुर्जर इत्यादिकांच्या थोडे जवळ सरकले व म्हणूनच त्यांच्या कादंबरीलेखनाचा हेतु हा थोड्याफार अंशीं नाथमाधवांच्या लेखन-हेतूशीं जुळूं लागला. हा हेतु समाजाचें उद्बोधन करणें हा नसून समाजाचें मनोरंजन करणें हाच प्रामुख्यानें आहे. प्रो. फडके हे 'कलेसाठीं कला' ह्या मताचे पुरस्कर्ते बनले; परंतु त्यांच्या मताचें पर्यवसान हळूहळू कला म्हणजे कारागिरी आणि कलानंद म्हणजे करमणूक ह्यांत होतांना दिसून आलें. तें थोडें स्वाभाविकच होतें. कारण प्रो. ना. सी. फडके ह्यांचें कादंबरीलेखन त्यांच्या कलाविषयक सदर तत्त्वज्ञानाशीं सुसंगतच होतें. ह्या लेखनामागील हेतु वरच सुचविल्याप्रमाणें वाचकांचें मनोरंजन हाच मुख्यत्वे- करून होता व आहे. मला म्हणायचें तें असें कीं आज जेव्हां आपण 'रणांगण', 'गारंवीचा वापू' किंवा 'बनगरवाडी' ह्या कादंबऱ्यांचा विचार करूं लागतो तेव्हां त्यांच्या लेखनामागील हेतु समाजसुधारणा किंवा समाजाचें उद्बोधन हा ज्याप्रमाणें दिसत नाहीं त्याचप्रमाणें वाचकवर्गाची करमणूक किंवा मनोरंजन हाहि दिसत नाहीं. किंबहुना, त्यांचें लेखन हें ज्या अर्थानें वर उल्लेखिलेलें इतर कादंबरीलेखन 'हेतुनिष्ठ' आहे त्या अर्थानें हेतुनिष्ठ नसावें, तें जवळ जवळ निहेतुक असावें असें वाटतें. नाहीं म्हटलें तरी थोड्या फार फरकानें हरिभाऊ

म रा टी का दं व री : का ल आ णि आ ज

आपटे, वा. म. जोशी, ना. सी. फडके व वि. स. खांडेकर, एवढेंच नव्हे तर 'सुनीता'चे लेखक विवलकर ह्या सर्वांनीं कादंबरी ह्या लेखनप्रकाराकडे एक साधन ह्या दृष्टीनेच पाहिलें. कांहींनीं तें समाजाच्या उद्बोधनाचें एक प्रभावी साधन म्हणून त्याचा उपयोग करून घेतला असेल तर कांहींनीं तें समाजाच्या मनोरंजनाचें एक साधन म्हणून उपयोजिलें असेल; परंतु उपयोग कसाहि करून घेतलेला असला तरी तो साधन म्हणूनच, हें नाकारतां येईल असें वाटत नाहीं.

आज 'रणांगण', 'बनगरवाडी', 'गारंबीचा बापू' ह्या कादंबऱ्यांचा विचार करूं जातांच एके काळीं कादंबरीला प्राप्त झालेलें हें साधनरूप त्यांच्या बाबतींत थोडेंफार नष्ट झाल्यासारखें वाटतें. इतर कविताप्रकारांपासून विशुद्ध भावकविता ही आज जशी दूर सरकलेली दिसते व तिची विशुद्धता विशेषच डोळ्यांत भरते तसेंच थोडेंसें ह्या कादंबऱ्यांच्याबाबत झालेलें दिसतें. इतर कादंबऱ्यांपासून त्या वेगळ्याच उमटून पडतात. त्या प्रकृतीनें विशुद्ध भावकवितेच्या अधिक जवळ सरकल्या आहेत कीं काय असें वाटतें. त्यांचें अंतरंग लक्षांत घेतांच 'कला ही कलेसाठीं' ह्या घोषवाक्याचा प्रो. ना. सी. फडकेप्रणीत अर्थ सूचित न होतां त्याचा खरा अर्थ सूचित होतोसें वाटतें. त्यांचा अवतार कलाथानें थोडा अधिक अपरिहार्य वाटतो. त्यांच्या लेखनामागील प्रेरणा कलेच्या दृष्टीनें अधिक विशुद्ध वाटतात. कलेच्या संदर्भांत 'आत्माविष्कार' हा शब्द आपण नेहमींच योजतांना आढळतो. पण 'आत्माविष्कार' हा शब्द आपण कोणकोणत्या अर्थानीं वापरतो? हरिभाऊ आपटे, वा. म. जोशी, ना. सी. फडके. वि. स. खांडेकर ह्यांच्या कादंबरी-लेखनाच्या बाबतींतहि आपण हा शब्द वापरूं शकतो; नाहीं असें नाहीं. ह्या सर्वांनीं आपलें लेखन एका अर्थानें आत्माविष्कारार्थ केले आहे असेंच आपण म्हणूं शकूं आणि हें आपलें म्हणणें चुकीचेंहि ठरणार नाहीं. कारण ह्यांतील प्रत्येकाच्या लेखनांतून त्याचें स्वतःचें असें व्यक्तित्व निश्चितपणें प्रकट होत आहे; व त्या दृष्टीनें ह्यांतील प्रत्येकानें आपल्या कादंबरीलेखनांतून आत्माविष्कारच केला आहे असें म्हणणें एका अर्थानें रास्त आहे. परंतु हें जरी खरें असलें तरी ज्या अर्थानें 'बनगरवाडी' किंवा 'गारंबीचा बापू' ह्या कादंबऱ्यांचें लेखन आत्माविष्कारार्थ झालें आहे त्या अर्थानें हरिभाऊ आपटे, वा. म. जोशी किंवा वि. स. खांडेकर ह्यांच्या कादंबऱ्यांचें लेखन आत्माविष्कारार्थ झालें आहे,

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

असे वाटत नाही. 'आत्मविष्कार' हा एकच शब्द आपण दोघाच्याहि बाबतीत वापरीत असलो तरी तो थोड्याशा वेगवेगळ्या अर्थानी वापरीत नाही काय ? केशवसुतांच्या 'तुतारी'चे लेखनहि आत्मविष्कारार्थ झाले आणि त्यांच्या 'झपूझा'चे लेखनहि आत्मविष्कारार्थ झाले. परंतु ह्या दोन आत्मविष्कारांमध्ये प्रकृतिभिन्नत्व आहे. एकीतील आत्मविष्काराइतका दुसरीतील आत्मविष्कार कलार्थाने विशुद्ध नाही. त्यांत दुसऱ्या हेतूची भेसळ आहे. त्यामुळे 'झपूझा' इतकी 'तुतारी' काव्यात्म वाटत नाही. जवळजवळ अशीच गोष्ट वर उल्लेखिलेल्या अलिकडील कादंबऱ्यांच्या संदर्भात दिसून येत नाही काय ? त्यांच्या संदर्भात 'आत्मविष्कार' हा शब्द थोड्या वेगळ्या अर्थानेच वापरावा लागणार नाही काय ? हा अर्थ 'कलेसाठी कला' ह्या घोषवाक्याचा खऱ्या अर्थाशी संलग्न आहे असे आपणांस वाटत नाही काय ? आणि म्हणूनच 'बनगरवाडी' किंवा 'रणांगण' ह्या कादंबऱ्यांचे लेखन हे खऱ्या कलार्थाने आत्मविष्कारार्थ झाले आहे, ते खऱ्या अर्थाने अधिक कलात्मक आहे, त्या लेखनामागील प्रेरणा ही विशुद्ध कला-निर्मितीमागील प्रेरणेशी अधिक जुळणारी आहे व म्हणूनच त्याच्या अगोदरच्या कादंबरी लेखनामागील प्रेरणेपेक्षा प्रकृतीने थोडी वेगळी आहे असे म्हटले तर ते चुकीचे ठरेल काय ?

ते चुकीचे ठरू नये. आज ललित-वाङ्मयाच्या जवळ जवळ सर्वच शाखांतील लेखनामागील प्रेरणा थोड्याफार बदललेल्या आहेत आणि बदलत आहेत व त्यामुळे त्या लेखनाचे रूपहि थोडेफार बदलत आहे. ते अधिक आत्मनिष्ठ होत आहे. काव्य-कथादींच्या बाबतीतच हे दिसून येत आहे असे नव्हे, तेथे तर हे अगदी उघड उघडपणे दिसत आहे व त्याचे परिणाम वाचकांच्या व समीक्षकांच्या प्रतिक्रियांतून प्रतिदिनी जाणवत आहेत. परंतु, नाटकासारख्या जात्याच बहिर्मुख वाङ्मयप्रकाबाबतहि हे अधूनमधून दिसत आहे. तेथेहि स्वतंत्र लेखन करू पाहणारे कांहीं नाटककार - ते संख्येने अर्थातच अत्यल्प आहेत - अधिकाधिक आत्मनिष्ठ बनत आहेत. स्वतःचे अनुभवविश्व व कल्पनाविश्व शोधित आहेत. स्वतःची भाषा वापरीत आहेत. आत्मविष्कारांतच एका दृष्टीने रंगून गेले आहेत. आज विजय तेंडूलकरांची नाटके व सरिता

पदकी यांचे 'बाधा', तारा वनारसे यांचे 'कक्षा', रुपकथकाने केलेले काव्यात्म नाट्यलेखनाचे प्रयत्न हीं नाटके वाचतांना व पाहतांना हे जाणवल्याखेरीज राहत नाहीं. आणि म्हणूनच मला वाटते, वेगवेगळ्या साहित्यसंमेलनांचे अध्यक्ष आजचे वाङ्मय हे समाजापासून दूर चालले आहे, समाजाला न कळणारी अशी भाषा बोलू लागले आहे, ते समाजाभिमुख झाले पाहिजे, समाजाला कळेल पचेल अशी भाषा बोलू लागले पाहिजे असे मुद्दाम आवर्जून सांगत आहेत. लेखनाचे साधनरूप नष्ट होत असल्याचा हा एका दृष्टीने पुरावाच आहे. ह्या बदलत्या रूपाकडे पाहून त्यांना हे आवर्जून सांगण्याची कदाचित् आवश्यकता वाटत असावी. काव्य-कथादि वाङ्मयाइतकी ही तक्रार कादंबरीवाचत ऐकू येत नसली तरी कादंबरी ह्या वाङ्मयप्रकाराच्या मागील लेखनप्रेरणाहि अलिकडच्या काळांत बदलल्या आहेत, बदलत आहेत ह्यांत संशय नाही. तेथेहि आपले स्वतःचे कल्पनाविश्व, स्वतःच्या वेगळ्या जाणिवांचे अनुभवविश्व शोधण्याचे प्रयत्न अधून अधून होतच आहेत. ह्याचा प्रत्यय आपणांस विश्राम वेडेकर, पेंडसे, माडगूळकर इत्यादींच्या लेखनांतून इतकासा येत नसला - तेथे तो थोडा वेगळ्या स्वरूपांत येतो, कसा ते पुढे स्पष्ट होईल - तरी मराठी कादंबरीच्या क्षेत्रांत गेल्या दहावीस वर्षांत झालेल्या कांहीं एकांच्या प्रयत्नांतून तो निश्चित येत आहे; हे प्रयत्न म्हणजे वा. सी. मठेकरांची 'रात्रीचा दिवस, वसंत कानेटकरांची 'घर', व गंगाधर गाडगीळांची 'लिलीचे फूल' ह्या कादंबऱ्या होत. कादंबरीलेखनाच्या बदललेल्या प्रेरणांतूनच ह्या कादंबऱ्यांचा अवतार झालेला आहे. ह्यांतील प्रत्येक कादंबरींत तिचा लेखक आपल्या स्वतःच्याच नव्या जाणिवांचा शोध घेत आहे. हा शोध घेणे त्याला अवघड जात आहे. हा शोध घेण्याची व त्याची अभिव्यक्ति साधण्याची रीत त्याला स्वतःलाच शोधून काढावयाची आहे. कारण जुन्या चाकेरींतून जाऊन त्याला हा शोध घेतां येत नाहीं; त्यामुळे तो अनेकदां खाचखळ्यांत सापडतो आहे; म्हणूनच कादंबरी-लेखनाचे हे सर्व प्रयत्न आपापल्यापरी अयशस्वी ठरले आहेत. ते नीटसे रूपच घेऊं शकले नाहीत. म्हणूनच त्यांचा व वाचकांचा हृदयसंवादहि होऊं शकला नाही. ते व्यक्तिगणीक वेगळे ठरले. त्यांतून एक प्रवाह असा अद्याप तरी जन्माला आलेला दिसत नाही किंवा जन्माला आल्यासारखा भासत असल्यास

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

फारसा स्थिरावल्यासारखा वाटत नाही. परंतु कादंबरीलेखनाची दिशा बदलून पाहणारे पहिले प्रयत्न या दृष्टीने त्यांना मराठी कादंबरीच्या इतिहासांत निश्चित स्थान आहे. पेंडसे, माडगूळकर, मुक्तिबोध, दांडेकर ह्यांचे प्रयत्न वेगळ्या दिशेने झाले आहेत, होत आहेत. त्यांच्या मागील प्रेरणा आत्माविष्काराचीच असली तरी तद्वारां जें व्यक्त होऊं पाहत आहे त्याचें स्वरूप 'रात्रीचा दिवस', 'घर' किंवा 'लिलीचे फूल' ह्यांमधून जें आंतरविश्व व्यक्त होत आहे त्याच्यासारखें नसल्यामुळे, त्यांच्या अंभिव्यक्तीची रीत वरील प्रयत्नांतल्या रीतीप्रमाणें सर्वस्वी आगळी बनत नाही. ती आपल्या बरीच परिचयाची आहे. त्यामुळे हे प्रयत्न वाचकांना जवळचे वाटत आहेत व म्हणूनच वाचकांच्या मनाची पकड घेण्यांत बरेच यशस्वी झाले आहेत. आजच्या कादंबरीचा विचार करितांना एकदम लक्षांत येतात ते हेच प्रयत्न. त्यांचीच छाप वाचकवर्गावर व होतकरू लेखकवर्गावर आज अधिक परिणामकारकपणें उमटत आहे.

१ पेंडसे, माडगूळकर इत्यादींच्या ह्या प्रयत्नांनीं मराठी कादंबरीचा एका मर्यादेपर्यंत कलार्थानें निःसंशय फायदाच झाला आहे. ती तद्वारा अधिकाधिक कलात्मक बनत आहे. खोटेपणा, तकलादूपणा, पोशाखीपणा, फसवा कल्पना-रंजित ध्येयवाद, दुबळा भूतदयावाद, सजावट, बनावट ह्या आणि ह्यासारख्या मध्यंतरींच्या काळांत अंगांत भिन्नू पाहत असलेल्या इतर दोषांपासून मुक्त होण्यासाठीं चाललेली आजच्या ह्या कादंबरीची धडपड लक्षांत घेण्याजोगी आहे. व्यक्तिजीवनांचीं पुष्कळदा अत्यंत रेखीव चित्रें, त्या व्यक्ति-जीवनाला जीवंतपणाला आणून देणाऱ्या वातावरणासह रेखाटण्यांत आजचे हे कादंबरीकार निःसंशय कौतुकास्पद यश मिळवीत आहेत; म्हणून ह्या अल्पस्वल्प प्रयत्नांनीं देखील मराठी कादंबरीच्या क्षेत्रांत एकप्रकारचें उत्साहाचें वारें खेळूं लागलें आहे.

परंतु, ह्याच वेळीं थोडे थांबून ह्या प्रयत्नांचें स्वरूप अधिक लक्षपूर्वक न्याहाळण्याची आवश्यकता आहे. मढेंकर, कानेटकर, गाडगीळ यांचे प्रयत्न अद्याप तरी मूळ घेऊं शकलेले नाहीत, शकत नाहीत. विवलकर-शिरवाडकरांचे प्रयत्न - 'सुनीता' व 'कल्पनेच्या तीरावर' - अयशस्वी व अगदींच एकांडे

वाटतात. अशा वेळीं पेंडसे, माडगूळकर, दांडेकर, मुक्तिबोध ह्यांच्या प्रयत्नांनीं संपादिलेली लोकप्रियता लक्षांत घेण्याजोगी आहे. ह्या प्रयत्नांच्या द्वारां मराठी कादंबरी काय साधू शकत आहे व काय साधू शकत नाही ह्याचा विचार म्हणूनच अगत्याचा आहे.]

। आजच्या ह्या यशस्वी ठरलेल्या कादंबरीलेखनामागील प्रेरणा आत्मचरित्राची आहे. त्या लेखनांतील सामर्थ्य, त्यांत अवतरत असलेला जिव्हाळा, त्यांतील जिवंतपणा मुख्यतः ह्या प्रेरणेमुळेच त्यांत अवतरत आहे. पेंडशांचें बहुतेक लेखन ह्याच ऊर्मातून झालें आहे, होत आहे. माडगूळकरांच्या लेखनामागील प्रेरणा हीच आहे. दांडेकरांच्या ज्या लेखनावद्दल आपणांस विशेष कुतूहल वाटतें त्या लेखनाची वैठकहि आत्मचरित्राचीच आहे. मुक्तिबोधांच्या 'क्षिप्रा' कादंबरींतील जिव्हाळा ह्यामुळेच तींत आला आहे. प्रत्येक कादंबरींत आत्मचरित्राचा भाग थोडाफार तरी असतोच असें म्हटलें जातें व हें म्हणणें एका मर्यादेपर्यंत खरेंहि आहे; परंतु मी येथें ज्या आत्मचरित्रात्मक प्रेरणेविषयीं बोलत आहे तिचें स्वरूप थोडें वेगळें आहे : तें उघड उघड आत्मचरित्रवजा आहे व म्हणूनच ह्या प्रेरणेतून जन्मास येणाऱ्या कादंबरीलेखनाच्या स्वतःसिद्ध मर्यादा आहेत, त्यांतून घडणाऱ्या जीवनदर्शनालाहि स्वतःच्या मर्यादा आहेत. शिवाय ज्या प्रेरणेतून हें लेखन जन्म घेत असतें त्या आत्मचरित्रात्मक प्रेरणेचे झरे केव्हां आटतील ह्याचा नेम नसतो. कारण जिला मी आजच्या ह्या कादंबरीलेखनामागील आत्मचरित्रात्मक प्रेरणा असें म्हणतां ती बहुधा एका विशिष्ट वयापर्यंतच्या - बहुधा तारुण्याच्या उंचरठ्यापर्यंतच्या - आत्मचरित्रांत अनुभवलेल्या भावजीवनांतून स्फुरलेली, ह्या वयापर्यंतच्या अनुभवविश्वांतून उसळी मारून वर येणारी प्रेरणा असते.

मला वाटतें आजच्या बऱ्याचशा यशस्वी नव्या कादंबरीलेखनामागील प्रेरणा मूलतः अशीच आहे. ह्या वयांतील अनुभवविश्व जीवंत असलें, तें मोठें vivid असलें तरी तें भावरंजित असण्याची शक्यता असतें. ह्यांतच त्याचें सामर्थ्य असतें; परंतु मला वाटतें ह्यांतच त्याचें दौर्बल्यहि असतें. कारण त्यामुळे त्यांतील अनुभव हे तितकेसे अर्थगर्भ होऊं शकत नाहीत. त्यांना एका मर्यादेपलीकडे व्याप्ति, खोली व अर्थ प्राप्त होऊं शकत नाही. त्यांतून प्रत्ययकारित्व असतें.

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

जीवंतपणा असतो, जिव्हाळा असतो, एक प्रकारची वास्तवता असते ; परंतु एका मर्यादेपलीकडे अर्थवत्ता नसते. भावजीवनाचे सूक्ष्म खेळ, त्यांची गमतीदार गुंतागुंत व त्यामुळे जीवनाला येणारे लक्षणीय रूप त्यांतून व्यक्त होतें, नाहीं असें नाहीं. परंतु जीवनाच्या खोल सत्यांवर नेमके बोट ठेवण्याची कुवत तेथें क्वचितच असते. ह्यासाठीं जें प्रौढ मन हवें असतें त्याची येथें उणीव भासते. हें प्रौढ कलात्मक मन, ही प्रौढ प्रतिभा केवळ आत्मचरित्रांतून लेखनाला प्रेरणा घेईल असें वाटत नाहीं. तिच्या दृष्टींत जेवढा जिव्हाळा असतो, जेवढी सहानुभूति असते – आणि हा जिव्हाळा व ही सहानुभूति व्यापक असते – ती आत्मचरित्रांतल्यापुरत्या मर्यादित अन्नावर पोसलेली नसते – तेवढेंच एकंदर जीवनाविषयींचें थोडेंफार वस्तुनिष्ठ कुतूहल असतें, जिज्ञासा असते ; जीवनाचा शोध घेण्याची इच्छा व कुवत असते. ह्या मनाच्या व ह्या प्रतिभेच्या निर्मितीबद्दल आपणांस नेहमींच आदर व आस्था वाटत राहते. आपलें मन स्वाभाविकच त्याकडे परत परत ओढ घेतें. ही निर्मिती कांहीं वेगळीच असते. ती ज्या जीवनानुभवाचें दर्शन घडवीत असते त्या जीवनानुभवाचेंच तें केवळ दर्शन नसतें : तर त्यांत त्यापेक्षां कांहींतरी थोडे अधिक असतें. मला वाटतें ‘जीवन म्हणजे काय ?’ ह्या आपणांस सतत पडणाऱ्या व आपलें मन गोंधळून टाकणाऱ्या प्रश्नावर प्रकाश टाकण्याची तिच्या ठिकाणीं शक्ति असते. मला वाटतें शरच्चंद्र चट्टोपाध्यायांच्या कादंबरीलेखनानें असेंच कांहींतरी साधलें जातें. ज्या मनाच्या अनुभवाची क्षितिजें मर्यादित नाहींत, ज्याची सहानुभूति सर्वार्थानें अत्यंत व्यापक आहे, जीवनाचें अनेकरंगी सत्य शोधण्यांत जें मन पूर्णपणें रंगून गेलेलें आहे अशा एका समर्थ मनाच्या सान्निध्यांत आपण आहोंत ह्याचा शरच्चंद्रांच्या कादंबऱ्या वाचतांना क्षणोक्षणीं साक्षात्कार होतो. मी म्हणतो तें हेंच प्रगल्भ मन ; हीच ती प्रगल्भ प्रतिभा. आज आपण पेंडसे, माडगूळकर, मुक्तिबोध, दांडेकर ह्यांच्या नव्या लेखनाकडे आकृष्ट झालों आहोंत, तें लेखन – निदान त्यांतील कांहीं – मराठी कादंबरीलेखनाच्या क्षेत्रांत कांहींतरी विशेष साधीत आहे असें आपलें मन आपणांस सांगत आहे हेंहि खरें, परंतु त्याबरोबर हेंहि खरें कीं हरिभाऊंची ‘पण लक्षांत कोण घेतो ?’ व वामनराव जोशांची ‘इंदु काळे व सरला भोळे’ ह्या कादंबऱ्या, त्यांतील कलादोष आपणांस दिसत असूनहि आपली एक वेगळीच

आंतरिक भूक भागवीत आहेत, ह्याचीहि साक्ष आपलें मन आपणांस देत आहे. ही भूक भागविण्याकरितांच आपण वाङ्मयाकडे वळतो असें नव्हे : परंतु ही भूक भागल्याशिवाय आपलें खरें समाधान होत नाही. कादंबरीनें एखाद्या जीवनांगाचें दर्शन घडवीत असतांना थोडेंसे त्याच्याहि पलीकडे जावें अशीच आपली अपेक्षा असते व ती तशीच राहणार. मग मन असें म्हणूं लागतें कीं आपणांस आज पेंडसे हवे आहेत, माडगूळकरहि हवे आहेत — परंतु त्यांची प्रतिभा प्रौढ व्हावयाला हवी आहे. तिनें आपला जीवनरस केवळ आत्मचरित्रांतून शोषून न घेतां आवतीभोवतीच्या जीवनांतून शोषून घ्यायला हवा आहे. ती प्रगल्भ वनायला हवी आहे : जीवनांच्या मूलभूत प्रश्नांवर घोटायला हवी आहे.

आज मराठी कादंबरीच्या क्षेत्रांत ऐतिहासिक कादंबरीचा अभाव विशेषत्वानें जाणवत आहे. हरिभाऊंच्या मार्गे नाथमाधव, हडप ह्यांच्या कादंबऱ्यांतून ऐतिहासिक कादंबरीनें प्रायः करमणूकप्रधान कल्पकथेचें रूप घेतलें व हळू-हळू चोखंदळ वाचकाचें तिचवद्दलचें कुतूहल कमी झालें. फडके, खांडेकर, माडखोलकर, पु. य. देशपांडे यांच्या काळांत कादंबरींत तथाकथित राजकारण शिरलें. तें कोणत्या स्वरूपांत शिरलें हा प्रश्न येथें चर्चिण्याचें कारण नाही — पण कादंबरी 'राजकीय' झाली म्हणजे वर्तमानांतील 'ऐतिहासिक' जणूं तिच्यांत डोकावूं लागलें. ह्यामुळेच कीं काय कुणास ठाऊक, पण ह्या काळांत ऐतिहासिक कादंबरीची निर्मिति तर बाजूलाच राहिली पण तिच्या अभावाची दखल देखील क्वचित्च घेतली गेली. मग खऱ्याखऱ्या अर्थानें आत्मप्रकटीकरण हीच जेव्हां कादंबरीलेखनामागील प्रमुख प्रेरणा वनूं पाहत आहे त्या आजच्या काळांत ऐतिहासिक कादंबरीकडे जर आपलें संपूर्ण दुर्लक्ष होत असेल तर ते स्वाभाविकच नव्हे काय ? कारण ज्या प्रकारच्या आत्मचरित्रात्मक प्रेरणेंतून ही आजची नवी कादंबरी मुख्यत्वेकरून जन्म घेत आहे त्या प्रेरणेपेक्षां एका वेगळ्याच प्रेरणेंतून ऐतिहासिक कादंबरीचा जन्म होत असतो. ही प्रेरणा प्रकृतीनें नेमकी तिच्या उलट आहे असें म्हटलें तरी चालण्यासारखें आहे. जें मन तिला जन्म देतें तें आपल्या भोवतालच्यापेक्षां वेगळ्या काळांत, वेगळ्या माणसांत, वेगळ्या वातावरणांत रंगून जाऊं शकणारें, त्या काळाचा, त्या जीवनांचा धर्म ओळखूं

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

पाहणारें, आपल्या स्वतःच्या अनुभवविश्वापेक्षां एकंदर अनुभवविश्वांत, आपल्या जीवनांत आलेल्या माणसांत नव्हे तर एकंदर स्त्रीपुरुषांत रंगून जाणारें असें मन असतें. हें मन केवळ प्रत्यक्षानुभवांत रंगून जाण्याएवजीं प्रत्यक्षानुभवाच्या जोरावर गतजीवनांत अवगाहन करितें. त्याचें परिशीलन करितें : अभ्यास करितें, चिंतन करितें व त्याची संपूर्ण नवनिर्मिति साधतें : म्हणजे जें गत त्याला परत जीवंत करण्याचा प्रयत्न करितें. खऱ्याखऱ्या ऐतिहासिक कादंबरीला जन्म देणारी प्रतिभा ही प्रौढ असते. तिची सहानुभूति अत्यंत व्यापक असते. तिची झेप मोठी असते. तिचें जीवनविषयक कुतूहल उदंड असतें. ती जीवनांत जीवन म्हणून रंगून गेलेली असते - नव्हे ती अशा रीतीनें रंगून गेल्याशिवाय तिला जी निर्मिति साधावयाची असते ती साधणेंच अशक्य असतें. आज आपण अशा प्रतिभेची कितपत जोपासना करीत आहोंत हा प्रश्न आहे. येथें 'जोपासना' हा शब्द आला तो उगीच नव्हे. अशी प्रतिभा ही केवळ जन्मास येत नाही. तिला लहानाची मोठी करावी लागते. हें काम मेहनतीशिवाय, परिश्रमाशिवाय अशक्य आहे. आत्मप्रकटीकरण, आत्माविष्कार, आत्मशोधन हीच जेव्हां कादंबरी-लेखनामागील महत्त्वाची प्रेरकशक्ति वनूं पाहत आहे त्या आजच्या काळांत ह्या मेहनतीची, ह्या परिश्रमांची आपण केलेली अपेक्षा कितपत सफळ ठरणार आहे ? ऐतिहासिक कादंबरीचा लेखक हा नुसता अन्तर्मुख असून कसें चालेल ? तो तितकाच बहिर्मुखहि असला पाहिजे. आपल्या कल्पनाशक्तीला त्यानें ऐतिहासिक प्रत्यक्षाच्या अन्नावर सतत पुष्ट केले पाहिजे. त्यासाठीं अलोट परिश्रम केले पाहिजेत. तेथें केवळ अन्तरोर्मावर भरवसून भागणार नाही व केवळ कल्पनाशक्तीवर विसंबूनहि चालणार नाही. तसें झाल्यास गो. नी. दांडेकरांच्या 'जगन्नाथपंडित' ह्या कादंबरीची कळा त्या लेखनाला आल्याशिवाय राहणार नाही. तेव्हां हें होणार कसें ?

येथें कादंबरीच्याच संदर्भांत परंतु एकदोन संलग्न वाङ्मयप्रकारांच्या विकासाचा व ह्या विकासाचा कादंबरीच्या विकासावर होणाऱ्या परिणामाचा थोडा विचार करावासा वाटतो. हे वाङ्मयप्रकार म्हणजे चरित्र व आत्मचरित्र हे होत. आज पाश्चात्य वाङ्मयामध्ये हे दोन्हीहि वाङ्मयप्रकार इतके विकसित झालेले आढळतात

कीं कादंबरीचा म्हणून जो एक खास बहुसंख्य वाचकांचा वर्ग आहे तो ते स्वतः-कडे आकर्षून घेत आहेत कीं काय अशी साधार शंका अनेक जाणतीं माणसें व्यक्त करितांना आढळतात. कादंबरी जें जें व्यक्त करूं पाहते तें तें तिजपेक्षां अधिक प्रत्ययकारीपणें व यथातथ्यपणें जर हे वाङ्मयप्रकार व्यक्त करूं लागले - आणि पाश्चात्य वाङ्मयापुरतें बोलायचें झाल्यास आज ते तसें व्यक्त करूं शकत आहेत असें दिसतें - तर कादंबरीचा बहुसंख्य वाचकवर्ग त्यांजकडे आकृष्ट होणार हें उघडच आहे. माणूस - मग तो कितीहि मोठा असो वा छोटा असो - हा खरोखर काय आहे, त्याचें 'जीवन' म्हणजे खरोखर काय, ह्याच प्रश्नांचा शोध घेण्याच्या हेतूनें आजचें पाश्चात्य राष्ट्रांतील बरेंचसें नांव घेण्याजोगें चरित्र व आत्मचरित्र-वाङ्मय लिहिलें जात आहे व म्हणूनच तें मानवी मनावर व मानवी जीवनावर केवढा तरी प्रकाश एकसारखा टाकीत आहे. चरित्र व आत्मचरित्र-लेखनाला प्रेरक ठरणारे हे प्रश्नच असे आहेत कीं त्यांच्या अनुरोधानें घेतला गेलेला एखाद्या व्यक्ति-जीवनाचा शोध हा पुष्कळदां उत्तम कादंबरीचीच कांति धारण करणें अगदीं स्वाभाविक आहे. असें लेखन - मग तें चरित्रात्मक असो वा आत्मचरित्रात्मक असो - कादंबरीबरोबर जीवन-दर्शनाच्या - व म्हणूनच लोकप्रियतेच्या - बाबतींत आपोआपच स्पर्धा करूं लागतें. आज हीच लोकप्रियता पाश्चात्य चरित्रात्मक आणि आत्मचरित्रात्मक वाङ्मयाला एकसारखी लाभत आहे आणि पाश्चात्य कादंबरीला आपल्या क्षेत्रांत अवतीर्ण झालेल्या एका बलवान् प्रतिस्पर्ध्याच्या स्पर्धेला तोंड देण्याची वेळ आली आहे. परंतु, मला वाटतें, ह्यामुळे पाश्चात्य कादंबरीवाङ्मयाचा तोटा झालेला नसून उलट फायदाच झाला आहे. आपला वाचकवर्ग स्वतःकडे ओढून घेऊं पाहणाऱ्या ह्या नव्या जोडीदारांच्या स्पर्धेला तोंड देण्यासाठीं कादंबरीला स्वतःच्या ठिकाणचें जीवनदर्शनाचें सामर्थ्य अनेक पटींनीं वाढविणें आतां भाग आहे व त्याचप्रमाणें तें वाढविण्याचा प्रयत्न पाश्चात्य कादंबरी करीतहि आहे. ती कितीतरी विविध रूपांमधून अवतरत आहे. कादंबरी व चरित्रात्मक वाङ्मय यांजमधील ही स्पर्धा दोघांच्याहि विकासाच्या दृष्टीनें फार अगत्याची आहे. निरनिराळे वाङ्मयप्रकार हे दिसायला जरी वेगवेगळे भासले आणि त्यांतील प्रत्येक आपापला संसार अलगअलगपणें थाटीत असला तरी

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टि फोण

त्यांतील एखाद्याचा विकास हा दुसऱ्याच्या विकासाला कसा पोषक ठरतो हे अभ्यासण्याजोगे आहे. त्या दृष्टीने आजची विकसित झालेली मराठी लघुकथा मराठी कादंबरीच्या विकासाला निःसंशय मदत करित आहे व ती तशी बराच काळ मदत करित राहिल अशी खात्रीहि वाटत आहे. परंतु मराठीतील चरित्रवाङ्मयाने मराठी कादंबरीच्या विकासाला अद्याप तरी फारशी मदत केलेली दिसत नाही.

मराठीत थोडेफार लक्षांत घेण्याजोगे सक्त आत्मचरित्रात्मक वाङ्मय असले तरी कादंबरीबरोबर स्पर्धा करू शकेल असे चरित्रवाङ्मय मराठीत अद्याप निर्माण व्हावयाचे आहे. मराठीत आजपर्यंत जे चरित्रवाङ्मय लिहिले गेले आहे ते बहुधा चरित्रविषय झालेल्या व्यक्तींच्या—आणि ह्या व्यक्ति बहुधा लौकिक जीवनांत थोडीफार प्रतिष्ठा पावलेल्याच व्यक्ति असतात—केवळ लौकिक जीवनाचेच चित्र काढतांना दिसते. ते त्या व्यक्तींच्या आंतरजीवनाचे, त्यांच्या भावजीवनाचे निरीक्षण करितांना व चित्र रेखाटण्याचा प्रयत्न करितांना क्वचितच आढळते. केवळ एक माणूस ह्या दृष्टीने चरित्रविषय होऊ पाहणाऱ्या व्यक्तीकडे पाहणे, त्याच्या व्यक्तिजीवनाचा ह्या दृष्टीने शोध घेणे आपल्या चरित्रलेखकांना अद्याप तरी जमत नाही. निदान ते तसा प्रयत्न करितांनाहि दिसत नाहीत—व दुर्दैवाची गोष्ट अशी की मराठी वाचक ही अपेक्षा चरित्रांकडून फारशी करतांनाहि आढळत नाही. किंबहुना आपल्या चरित्रनायकाच्या वा चरित्रनायिकेच्या व्यक्तिजीवनाचा अशा प्रकारे शोध घेण्याचा प्रयत्न एखाद्या चरित्रलेखकाने केला तर मराठी वाचकाला तो सर्वथैव पसंत पडेल की नाही याचीच शंका वाटते. म्हणूनच मराठी चरित्रवाङ्मयामध्ये आपणांस पुढारी आढळतात, विचारवंत आढळतात, सुधारकाग्रणी आढळतात, लोकनायक आढळतात, श्रेष्ठ लेखक आढळतात. . . परंतु खरी हाडामासाची, कामक्रोधादि मनोविकारांबरोबर झगडणारी 'माणसे' क्वचितच आढळतात. मराठी चरित्रवाङ्मय हे जीवनदर्शनाच्या वावर्तीत म्हणूनच अत्यंत दुबळे आहे व ते असेच दुबळे राहिले तोपर्यंत ते कादंबरीशी कधीच स्पर्धा करू शकणार नाही. त्याचे जीवनदर्शनाचे सामर्थ्य जसजसे वाढेल तसतसे ते मराठी कादंबरीच्या विकासाला अप्रत्यक्षपणे साहाय्य केल्यावांचून राहणार नाही. मराठी कादंबरीच्या विकासासाठी तरी मराठी चरित्र-वाङ्मय हे अधिक सक्त होण्याची अत्यावश्यकता आहे.

नवें साहित्य आणि मूल्यविचार

दहावीस वर्षांनी जेव्हां वाङ्मयाचे रूप बदलतें तेव्हां त्याबरोबरच वाङ्मयीन मूल्यमापनाच्या कसोट्याहि बदलतात काय, अशा अर्थाचा प्रश्न मला विचारण्यांत आला आहे. हा प्रश्न विचारण्यांत येण्याचें कारण असें असावें कीं गेल्या दहावीस वर्षांत मराठींत कविता, कथा, कादंबरी व नाटक इत्यादि ललित लेखन-प्रकारांत जें नवीन स्वरूपाचें लेखन अवतरत आहे, त्याचें स्वागत करतांना टीकाकार आतांपर्यंत लक्षांत न आलेलीं अशीं कांहीं ललितसाहित्याचीं नवीं मूल्ये लक्षांत घेऊं लागले आहेत कीं काय अशी शंका कांहीं आस्थेवाईक वाचकांच्या मनांत येत असावी. ही शंका ज्या वाचकांच्या मनांत येते त्यांना कदाचित् असेंहि वाटत असावें कीं ज्यांच्याकडून ह्या लेखनाचें इतकेंसें मनःपूर्वक स्वागत होऊं शकत नाही त्यांच्याकडून तें तसें न होण्याचें एक कारण म्हणजे हीं नवीं मूल्ये लक्षांत घेऊन सदर लेखनाचा विचार करण्याऐवजीं हे लोक साहित्याचीं जुनीं परंपरागत मूल्ये लक्षांत घेऊनच केवळ त्याचा विचार करीत असावेत व म्हणूनच त्याचें जें सौंदर्य इतरांच्या लक्षांत येतें असें त्यांच्या बोलण्यावरून वाटतें, तें सौंदर्य त्यांच्या लक्षांत येत नसावें. हे किंवा अशा स्वरूपाचे विचार आज अनेक वाचकांच्या मनांत येत असणें अगदीं शक्य आहे; तेव्हां ह्यासंबंधांत मला काय वाटतें तें थोडक्यांत लक्षांत घेण्याचा मी येथें प्रयत्न करीत आहे.

प्रत्येक कालखंडांत वाङ्मय नवें रूप घेणें अगदीं शक्य आहे. नव्हे, जवळ जवळ अपरिहार्य आहे; तो त्याचा धर्म आहे. कालमानानें जीवनाचे

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

रूप जसे बदलणे क्रमप्राप्त आहे तसेच त्या जीवनाच्या अनुभूतीतून जन्माला येणाऱ्या वाङ्मयाचे रूप बदलणेहि क्रमप्राप्त आहे; किंबहुना ते तसे बदलते म्हणूनच तत्संबंधीचे आपले कुतूहल नेहमीच ताजे राहते; त्याला एका अर्थाने चिरतारुण्य लाभते. परंतु कालमानाने समाजजीवन हे जरी वेगवेगळीं रूपे घेतांना दिसत असले तरी ज्या अंतिम मूल्यांनी आपण नेहमी त्याचा विचार करितो तीं मूल्ये जशीं कधीं फारशीं बदलत नाहीत त्याचप्रमाणे दर दहावीस वर्षांनीं वाङ्मय हे जरी आपले रूप बदलित असले व नवे रूप धारण करित असले तरी त्याचे मूल्यमापन ज्या मूल्यांनीं होते तीं मूल्ये जवळजवळ शाश्वत स्वरूपाचींच असतात. जीवनाच्या काय किंवा वाङ्मयाच्या काय चिरंतन मूल्यांच्या संदर्भात 'कालचीं', 'आजचीं' ही भाषा अदूरदर्शित्वाची ठरते.

परंतु हे खरे असले तरी हेहि खरे कीं प्रत्येक कालखंडांतील वाङ्मय आपल्यापुरते कांहीं खास प्रश्न उपस्थित करित असते. हे प्रश्न त्या वाङ्मयाच्या विशिष्ट प्रकृतीने निर्माण केलेले असतात. वाङ्मयासंबंधींचा साधारण विचार हा सर्व कालखंडांत सारखाच असतो. वाङ्मयाचीं जीं चिरंतन मूल्ये आहेत, तीं ह्या साधारण विचारांतून जन्मास आलेलीं असतात व शेवटीं ह्या विचारालाच जन्म देत असतात. सर्वच कालांतील व देशांतील वाङ्मयासंबंधीं विचार करितांना आपण जे सर्वसामान्य प्रश्न उपस्थित करूं त्यांचा संबंध ह्या साधारण विचाराशीं असतो. परंतु वाङ्मयाचा हा जसा कालनिरपेक्ष, साधारण विचार संभवतो तसा कालसापेक्ष, विशिष्ट विचारहि संभवतो. हा विचार प्रत्येक कालखंडांत वाङ्मय जें विशिष्ट रूप घेत असते त्याच्या संदर्भात करावा लागतो. हे विशिष्ट रूप वाङ्मयाला कां प्राप्त होत असते? तो केवळ बदलत्या काळाचा परिणाम असतो काय? कालाबरोबर समाजजीवन बदलते, ते नवे रूप धारण करिते, स्वतःसंबंधींचे नवे प्रश्न उपस्थित करिते, हे जसे खरे तसेच ह्या जीवनाचा अनुभव घेणारीं जीं मने तीं देखील थोडींफार बदलत नाहीत काय? तींही एका दृष्टीने नवीनच असतात. तीं मानवी मने खरीं; म्हणजे मानवी मनाचे सार्वकालीन धर्म हे त्यांचेहि धर्म असतातच. परंतु तीं त्या विशिष्ट कालांतील मने ह्या दृष्टीने थोडीं अनन्यसाधारणहि असतात. जीवनाच्या बदललेल्या व बदलत्या रूपांची ह्या मनांना येणारी अनुभूति - ह्या अनुभूतींत, हीं एकाच काळांतील

मने आहेत हे ओळखण्याइतपत साधर्म्य असले तरी मनागणिक वेगळेपणाहि असतो. हा वेगळेपणा असणे अपरिहार्य असते. एका विशिष्ट कालखंडांतील मने ह्या दृष्टीने तीं जशीं इतर कालखंडांतील मनांपेक्षां कांहीं वावरीत वेगळीं असतात, त्याचप्रमाणे त्यांतील प्रत्येक मन हेहि इतर मनांपेक्षां वेगळे, अनन्यसाधारण असते. किंबहुना त्यांत हा वेगळेपणा असतो म्हणूनच तर आपण त्याच्या अविष्काराकडे आकर्षिले जाण्याची शक्यता असते. तेव्हां एखाद्या विशिष्ट कालखंडांतील ह्या विविध अनन्यसाधारण मनांच्या जीवनानुभूतीचे विविधरंगी परंतु त्याबरोबरच कांहीं समानधर्म असलेले जे आविष्कार - टीकाकार विचार करितात तो ह्याच अविष्कारांचा.

तेव्हां टीकाकारांनाहि ह्या अविष्कारांचा विचार करितांना इतर कालखंडांतील - विशेषतः त्याच्या अगोदरच्या कालखंडांतील अविष्कारांपेक्षां वेगळे असलेले त्यांचे रूप लक्षांत घ्यावे लागते. हे रूप त्यांना कां प्राप्त होत आहे, तें वाङ्मयाच्या विकासाचे द्योतक आहे कीं केवळ विस्ताराचे ह्याचा विचार करावा लागतो. हा विचार टीकाकार ललित-साहित्याच्या चिरंतन मूल्यांवरील आपले लक्ष विकेंद्रित होऊं न देतांच करण्याचा प्रयत्न करीत असतात. कसा तें पाहूं. उदाहरणासाठीं ह्या चिरंतन मूल्यांपैकीं एक मूल्य घेऊं. हे मूल्य म्हणजे प्रत्येक जातिवंत कलाकृतींत आशय आणि अभिव्यक्ति ह्यांचे अभिन्नत्व असते हे होय. हे कांहीं नवे मूल्य नव्हे. ते पुरातन - नव्हे, एक चिरंतन मूल्य आहे. ह्या मूल्याच्या दृष्टीने प्रत्येक खरीखुरी कलाकृति म्हणजे चैतन्यमय अशा एका अनन्यसाधारण जीवनानुभवानें आपल्या प्रकृतिनुसार घेतलेले रूप. ह्या एका मूल्याच्या आधारे विशिष्ट कालखंडांतील साहित्याचा विचार कसा होऊं शकतो तें पाहूं. हे मूल्य डोळ्यांपुढें ठेवून जेव्हां टीकाकार मराठी कवितेनें रविकिरण-मंडळाच्या काळांत घेतलेले रूप व त्यानंतरच्या म्हणजे आजच्या काळांत घेतलेले रूप यांचा एकदम विचार करूं लागले तेव्हां त्यांना काय आढळलें ? एका पाठोपाठ आलेल्या ह्या दोन कालखंडांत मराठी कवितेनें घेतलेलीं रूपे वेगवेगळीं खरीं, परंतु ह्या वेगवेगळ्या रूपांचा विचार करितां एकीकडे त्यांना अनुभवाच्या अनन्यसाधारण रूपापेक्षां त्यांचे साधारणरूपच लक्षांत घेण्याची व त्याला आपले रूप स्वाभाविकपणें शब्दद्वारां शोधूं देण्याऐवजीं तो कांहीं

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

विशिष्ट रूपांमध्येच व्यक्त करण्याची प्रवृत्ति आढळली; तर दुसरीकडे प्रत्येक अनुभवाचें अनन्यसाधारण रूप न्याहाळण्याची, त्याची कदर करण्याची व ह्या रूपाला आपल्या प्रकृतिप्रमाणें शक्य तो गोचर होऊं देण्याची प्रवृत्ति आढळली. स्वाभाविकच ह्या मूल्याच्या दृष्टीनें मराठी कवितेनें गेल्या तीसचाळीस वर्षांत घेतलेल्या ह्या दोन रूपांमधून व्यक्त होणाऱ्या ह्या प्रवृत्तींचा अर्थ काय असा जेव्हां प्रश्न आला तेव्हां त्यांतील पहिली प्रवृत्ति ही केवळ विस्ताराची चोतक टरत असून दुसरीमध्ये विकासाचीं बीजे आढळतात असाच त्यांनीं निर्णय दिला.

मराठी कविता व कथा आज वेगळ्या रूपांत कां अवतरत आहेत, ह्या रूपाचा काय अर्थ आहे हे शोधण्याचे गेल्या कांहीं वर्षांतील आस्थेवाईक प्रयत्न ह्याच दृष्टीनें झाले. त्यांतून जें जें हातीं लागलें तें तें कितपत उपकारक व निर्णायक ठरलें तें आज निश्चितपणें सांगतां येणार नाहीं. त्याला आणखी थोडा काळ जावा लागेल. परंतु एवढें खरें कीं आजच्या मराठी कवितेंतून व्यक्त होणारी जीवनानुभवांकडे पाहण्याची दृष्टि, तिची प्रतिमासृष्टि, ह्या प्रतिमांचे तिच्या संदर्भातील स्थान व कार्य, ती ज्या शब्दरूपांतून अवतरते त्या शब्दरूपाचें स्वरूप, तिचा गोचर आकार, तिचा पदविन्यास इत्यादींचा विचार तिच्यांतून व्यक्त होणाऱ्या अनन्यसाधारण जीवनानुभवांच्या संदर्भांत करण्याचाच अनेकदां प्रयत्न झाला. मराठी कवितेप्रमाणें मराठी कथेचाहि ह्याच दृष्टीनें वेळोवेळीं विचार झाला. ह्यांतून ज्या गोष्टी लक्षांत आल्या त्यामुळे साहित्याचीं कांहीं सर्वस्वी नवीं मूल्ये लक्षांत आलीं असें म्हणतां येणार नाहीं. परंतु एवढें खरें कीं ललितकृतींच्या संदर्भातील आशय – अभिव्यक्तीच्या अभिन्नत्वासारख्या मूल्याचें स्वरूप व महत्त्व अधिक स्पष्ट झालें. ह्या अभिन्नत्वाचा खरा अर्थ, त्याच्या सर्व छटांसह लक्षांत येण्यास वरीच मदत झाली. ललित-साहित्याची भाषा, त्याचा वाटदारपणा इत्यादि शब्दप्रयोगांचा ह्या मूल्याच्या संदर्भातील अर्थ – म्हणजे ललित-साहित्याच्या प्रकृतीला धरून असलेला अर्थ – लक्षांत येणे त्यामुळे अधिक शक्य झालें. सारांश, ह्या केवळ एकाच मूल्याच्या आधारे नवसाहित्याचा व त्याच्या अगोदरच्या कालखंडांतील साहित्याचा विचार करीत असतां आपोआपच तत्संबद्ध अशा अनेक रूढ समजुतींचें सदोपत्व लक्षांत आलें.

न वें साहित्य आणि मूल्य विचार

ललित-साहित्याच्या भाषेसंबंधीच्या समजुतीचा विचार आपण उदाहरणा-
दाखल घेऊं. ललितकृतींच्या संदर्भातील आशय आणि अभिव्यक्ति ह्यांचें अभि-
न्नत्व लक्षांत घेऊन जेव्हां आपण आजच्या ललित-साहित्याच्या भाषेचा विचार
करूं लागलों तेव्हां कोणत्याहि साहित्यकृतीच्या भाषेचा विचार स्वतंत्रपणें करणें
कलादृष्ट्या कसें चुकीचें आहे हें आपल्या तावडतोव लक्षांत आलें व ज्या ज्या
ललित-साहित्याच्या सानिध्यांत आपणांस त्याच्या भाषेचा स्वतंत्रपणें प्रत्यय येतो
— मग तो प्रत्यय, ती भाषा अत्यंत 'सुरूप' म्हणून येत असेल किंवा 'कुरूप'
म्हणून येत असेल — त्या त्या लेखनांत कांहींतरी कलादृष्ट्या दोष असला पाहिजे
ह्याची अधिक सुस्पष्ट जाणीव झाली. ह्या दृष्टीनेच ज्या ललितलेखकांना आपण
'शैलीकार' म्हणून संबोधिलें त्यांच्या ह्या विरुदाचा पुनर्विचार करण्याची आव-
श्यकताहि मग आपणांस भासूं लागली. कारण आशय — अभिव्यक्तीच्या अभिन्न-
त्वाचे तत्त्व एकदां अंगिकारलें कीं कोणत्याहि ललित — साहित्यकृतीची भाषा वा
शैली रसिकास स्वतंत्रपणें जाणवतां कामा नये हाच निष्कर्ष निघतो. प्रत्येक खऱ्या-
खऱ्या ललित-साहित्यकृतीची भाषा ही शब्दरूप घेऊं पाहणाऱ्या एका अनन्य-
साधारण जीवनानुभूतीची भाषा असते. ती एका लेखकाची भाषा असते हें
एका अर्थी खरें असलें तरी खरें म्हणजे ती एका विशिष्ट जीवनानुभूतीची
भाषा असते असें म्हणणें कलादृष्ट्या कसें महत्त्वाचें ठरतें हें आपल्या लक्षांत
आलें व त्या दृष्टीनें आजच्या लक्षांत घेण्याजोग्या मराठी कवितेकडे पाहत
असतां तिच्या 'तन्हेवाईक भाषेवर' घेतले जाणारे आक्षेप पुष्कळदां ही गोष्ट
लक्षांत न घेतांच कसें घेतले जातात तेंहि लक्षांत आलें. जी गोष्ट ललित-साहित्याच्या
भाषेची तीच त्याच्या घाटाची. आशय आणि अभिव्यक्ति यांच्या अभिन्नत्वाचें
कलामूल्य लक्षांत घेऊन जेव्हां आपण ललितकृतींच्या घाटांचा विचार करूं
लागलों तेव्हां एखाद्या ललितकृतीच्या सानिध्यांत आपणांस होणारी तिच्या
घाटाची किंवा घाटदारपणाची स्वतंत्र जाणीव ही तिच्या अकलात्मकतेची द्योतक
कशी ठरते हें आपल्या नीट लक्षांत आलें. ललित कृतीची भाषा म्हणजे जशी
एका अनन्यसाधारण भावानुभवाची भाषा, तुमचें लक्ष त्या भावानुभवावर
केंद्रित करणें (स्वतःकडे वेधून न घेणें) हेंच तिचें कार्य, त्याचप्रमाणें त्या
ललितकृतीचा घाट म्हणजे त्या अनन्यसाधारण भावानुभवाचा घाट, त्या

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

भावानुभवाचा (स्वतःचा नव्हे) प्रत्यय तुम्हांला घडविणें एवढेंच त्याचें कार्य, ह्याचीहि जाणीव आपणांस झाली. म्हणजे एका चिरंतन मूल्यावरील पकड ढिली होऊं न देतां केलेला आजच्या मराठी कवितेच्या व कथेच्या कांहीं अंगांचा विचार जसा त्यांचें रूप समजून घेण्याच्या कामीं उपयोगी पडला तसाच तो उलट त्या मूल्याचीहि व्याप्ति व त्याचें स्वरूप अधिक स्पष्ट करूं शकला. ललित-साहित्याचा प्रत्येक खराखुरा नवा आविष्कार हा साहित्याच्या चिरंतन मूल्यांना जणू आव्हानच देत असतो. त्याच्या संदर्भांत ह्या मूल्यांचा जणू आपोआपच पुनर्विचार होतो. त्यांच्यावरील सदोष विचारांची धूळ झटकली जाते; एका वेगळ्याच तेजानें हीं मूल्ये परत आपल्या डोळ्यांसमोर तळपूं लागतात, त्यांच्या अर्थांत भर पडते.

आजच्या मराठी कवितेनें काव्यांतील प्रतिमांच्या संदर्भांत आपणांस असाच विचार करावयास लाविलें. ही कविता वाचीत असतां आपोआप मनांत प्रश्न येऊं लागले. प्रतिमांचें काव्यांतील कार्य हें साधनरूप असतें काय ? एखादा अनुभव, एखादा भाव किंवा एखादा विचार स्पष्ट करण्यासाठीं त्यांची योजना झालेली असते काय ? ज्यांना सर्वसामान्यतः ' अलंकार ' ह्या नांवानें संबोधिलें जातें त्या अर्थालंकारांचा व प्रतिमांचा परस्पर-संबंध कोणत्या प्रकारचा आहे ? हे अलंकार म्हणजेच प्रतिमा तर नव्हेत ? असे एक ना दोन अनेक प्रश्न ह्या कवितेनें आपल्या मनांत उत्पन्न केले. विशुद्ध भावकवितेतून प्रकटणाऱ्या प्रतिमा ह्या ' अलंकारां ' प्रमाणें साधनरूप नसतात, त्या स्वयंभू असतात, तेथें अनेकदां अनुभवच प्रतिमारूप घेऊन अवतरत असतो हें त्या कवितेच्या संदर्भांत जेव्हां विशेषत्वानें लक्षांत येऊं लागलें तेव्हां परत एकदा आशय - अभिव्यक्ति-मधील अभिन्नत्वाचा एका काव्यांगाच्या अनुप्रंगानें स्वतंत्र प्रत्यय आला. केशवसुतांच्या ' झपूझा ' व ' हरपलें श्रेय ' सारख्या कवितांमधील प्रतिमा आणि आजच्या लक्षांत घेण्याजोग्या मर्ढेकर, रेगे, विंदा करंदीकर यांच्या कवितांमधील प्रतिमा ह्यांच्या स्वरूपांतील आणि अवतरणांतील साम्य लक्षांत आलें व खरी विशुद्ध भावकविता ही बहुधा केवळ स्पष्टीकरणात्मक, निवेदनात्मक, वर्णनात्मक कशी नसते - कारण ती तशी झाल्यास आशय - अभिव्यक्तीमधील अभिन्नत्वाला पुष्कळदां कलादृष्ट्या कसा धोका येतो - ती केवळ अनुभव सरूप

करण्याचा कसा प्रयत्न करीत असते, आणि हे कार्य तो अनुभव वरचेवर झेलून धरणान्या, नव्हे त्या अनन्यसाधारण अनुभवाच्या चिंतनांतूनच जन्मास आलेल्या प्रतिमांच्या द्वारां कसे आपोआप होतें ह्याची आपणांस जाण आली.

म्हणूनच असे म्हणावेसे वाटते कीं कालमानानें जेव्हां वाङ्मयाचा थोड्याफार अपरिहार्यपणें कायाकल्प व मनःकल्प होत असतो तेव्हां वाङ्मयाचीं जीं शाश्वत स्वरूपाचीं पुरातन मूल्ये असातत त्यांना नवा अर्थ प्राप्त होत असतो. तीं एक नवा अभिप्राय व्यक्त करूं लागतात. ह्या जुन्या मूल्यांवरच पण नवा प्रकाश पडल्यासारखा वाटतो. दरम्यानच्या काळांत त्यांच्यावर चढलेली अर्थशून्य सांकेतिक कल्पनांचीं व विचारांचीं जळमटे झटकलीं जातात - जणूं नाहींशीं होतात व हीं मूल्ये नव्या तेजानें तळपूं लागतात. आजच्या मराठी कविते-प्रमाणेंच मराठी कथेच्या संदर्भांतहि आपण नवीं मूल्ये लक्षांत घेऊं लागलों आहांत असे म्हणण्यापेक्षां जुन्याच मूल्यांना नवा अर्थ प्राप्त होत असल्याचें आपल्या लक्षांत घेऊं लागलें आहे असे म्हणणेंच अधिक सयुक्तिक ठरेल. कथेला कथानकाची आवश्यकता आहे असे आपण नेहमींच म्हणत आलों; परंतु 'कथानक' म्हणजे काय हा प्रश्न आपण आज परत नव्याने विचारूं लागलों आहोंत. 'कथानक' शब्दाची व्याप्ति, सांगतां घेण्याजोग्या व श्रवण करितां घेण्याजोग्या 'गोष्टी' पुरतीच मर्यादित न करितां ती वाढविली पाहिजे. तिच्यांत गोष्टरूप न घेऊं शकणाऱ्या परंतु व्यक्त होऊं पाहणाऱ्या इतर अनेक अर्थपूर्ण अनुभवांचा समावेश केला पाहिजे ह्याची जाणीव आपणांस आजच्या कथेच्या संदर्भांत प्रामुख्याने झाली व त्यामुळे 'कथानक' ह्या शब्दांतून व्यक्त होणाऱ्या कल्पनेला नवा अर्थ, नवा अभिप्राय प्राप्त झाला. लघुकथेची भाषा, तिच्यांतील वातावरणनिर्मिति व मनोदर्शन इत्यादींच्या संदर्भांत देखील आपण जो आज मराठींतील नव्या प्रयोगांच्या अनुप्रंगानें विचार केला आहे त्यामुळे तत्संबंधींच्या कल्पनांत नव्या अर्थांची भर पडली आहे - एवढेंच नव्हे, तर त्यांना दरम्यानच्या काळांत प्राप्त झालेल्या कांहीं सदोष अर्थांचा त्यामुळे निरास होण्यास मदत झाली आहे, हे जाणत्यांच्या लक्षांत यावें.

ह्याच दृष्टीनें नाटक ह्या लेखनप्रकाराच्या संदर्भांत आपण आज जो विचार करीत आहोंत त्याचें स्वरूप जातां जातां समजून घेण्यासारखें आहे. नाटकाच्या

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

संदर्भातील विचार अरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्राइतका आणि भरताच्या नाट्यशास्त्राइतका जुना आहे : त्यातून हळूहळू नाट्याशी संलग्न असणाऱ्या कितीतरी मूल्यांचा जन्म झाला आहे. हीं मूल्ये आजही आपण आजच्या नाटकांचा विचार करितांना लक्षांत घेतच आहोत ; परंतु आपणांस हेहि ठाऊक आहे कीं जुन्या ग्रीक व रोमन नाटकांपेक्षां शेक्सपियरचीं नाटके वेगळीं झालीं व शेक्सपियरच्या नाटकांपेक्षां इब्सेनचीं नाटके वेगळीं झालीं. ग्रीक नाटककार, शेक्सपियर व इब्सेन ह्या सर्वांनीं नाटकेच लिहिलीं . परंतु प्रत्येकाच्या नाट्याविष्काराचें स्वरूप थोडेंचहुत वेगळें झालें : त्यामुळे शेक्सपियरचीं ग्रीक नाटककारांच्यापेक्षां वेगळीं असलेलीं नाटके पाहून ज्याप्रमाणें एका काळीं नाट्यविषयक जीं चिरंतनमूल्ये त्यांचाच पण पुनर्विचार झाला, त्यांचा जणू अर्थविस्तार झाला, त्याचप्रमाणें कालांतरानें इब्सेनचीं शेक्सपियरसारख्यांच्या नाटकांपेक्षां वेगळीं असलेलीं नाटके दृष्टोत्पत्तीस आल्यावर ह्या नाट्यमूल्यविचारांचा परत एकदां पुनर्विचार झाला. ह्या पुनर्विचारानेंहि नाटक ह्या लेखनप्रकारांतून व्यक्त होणाऱ्या नाट्याचें स्वरूप काय असतें ह्या प्रश्नाला परत एकदां जोराची चालना दिली व त्यांत दडलेल्या ज्या कल्पना तोंपर्यंत आपल्या लक्षांत आलेल्या नव्हत्या त्या आपल्या लक्षांत आणून दिल्या. या कल्पना लक्षांत येण्याला जशीं इब्सेनचीं नाटके कारण झालीं तसेंच हेहि खरें कीं ह्या कल्पना लक्षांत आल्या म्हणूनच आपण इब्सेनच्या कृतीचें महत्त्व ओळखूं शकलों.

मराठींतहि गेल्या दहापंधरा वर्षांमध्ये मुख्यत्वेकरून मामासाहेब वरेरकर यांनीं लिहिलेल्या नवीन नाटकांमुळे आणि पु. ल. देशपांडे, विजय तेंडूलकर, तारा बनारसे, सरिता पदकी, वसंत कानेटकर यांच्या नाट्यलेखनांतील विविध प्रयत्नांमुळे नाट्य म्हणजे काय, तें काय काय व्यक्त करूं शकते ह्या संबंधींच्या आपल्या आतांपर्यंतच्या कल्पनांना चांगलाच उजाळा मिळाला आहे—मिळत आहे. अगदीं अलीकडे कवि पु. शि. रेगे यांनीं आपल्या 'रंगपांचालिक' ह्या संग्रहांतील लेखनांतून नाट्य हें सहजपणें काव्यात्म कसें होऊं शकतें, त्यामुळे त्यांत एक वेगळ्याच प्रकारची अर्थगर्भ सूचकता कशी अवतरते, त्याच्या कक्षा आणि काव्याच्या कक्षा एकमेकांमध्ये कशा मिसळून जाऊं शकतात हे

न वें साहित्य आणि मूल्य विचार

दाखवून दिलें आहे. आपण आज नाट्य ह्या शब्दाशीं संलग्न असणाऱ्या मूल्यांचा म्हणूनच नाटकाच्या संदर्भात पुनर्विचार करूं लागलों आहोंत.

ललित-साहित्याच्या विकासाला-नुसत्या विस्ताराला नव्हे, -हातभार लावणाऱ्या खऱ्याखऱ्या नव्या साहित्याच्या ठिकाणीं ललितसाहित्याच्या प्रकृतीसंबंधींच्या आणि प्रयोजनासंबंधींच्या आपल्या कल्पना अधिक निर्दोष करण्याची शक्ति असते. हें साहित्य आपणांस प्रथमदर्शनीं थोडेंफार गांगरून सोडतें; कारण त्याचें स्वरूप रूढ सारस्वताहून वेगळें असतें; परंतु साहित्य जणूं तद्वारां नवतारुण्य संपादन करीत असतें; जीवनदर्शनाचें आपलें अंगीकृत कार्य अधिक समर्थपणें करण्याचा प्रयत्न करीत असतें. रूढ रूपापेक्षां वेगळ्या असलेल्या त्याच्या ह्या रूपानें गांगरून गेलों तरी आपण त्याच्या संदर्भात विचार करण्यासाठीं आपल्या प्रचलित वाङ्मयीन मूल्यविचाराचीच मदत घेतों; परंतु आपला हा मूल्यविचार पुष्कळदां थोडासा मार्गेच रेंगाळत असण्याची शक्यता असते; त्यामुळे हा मूल्यविचार त्याच्या संदर्भात तोकडा पडतो. तो त्याच्या रूपाचा उलगडा एकदम करूं शकत नाही; त्याचें महत्त्वमापनहि नीटसें करूं शकत नाही. परंतु आपण उतावीळ झालेलें असतो. आपल्याला त्याच्या महत्त्वमापनाची घाई असते. आपला मूल्यविचार अपुरा पडत आहे हें मानायला आपण इतकेंसे तयार नसतो व त्यामुळेच पुष्कळदां तें वाङ्मयच टाकाऊ आहे असें आपण एकदम ठरवितों. तें टाकाऊ आहे असें म्हणतांना त्यानें वाङ्मयाचीं प्रचलित मूल्ये धाब्यावर बसविलीं आहेत, ठोकरलीं आहेत, त्यांची मोडतोड केली आहे असेंच आपणांस अनेकदां सुचवायचें असतें. परंतु जसजसा काळ जातो व तें वाङ्मयानें घेतलेलें नवरूप जनमनाची पकड घेऊं लागतें तसतशी त्याच्या सम्यक् रूपाची जाणीव आपणांस होऊं लागते. त्याचा अवतार कां होत आहे व तो कशाचा द्योतक आहे, तो काय साधीत आहे याची कल्पना यावयास लागते व ही कल्पना जसजसें निश्चित असें रूप घेऊं लागते तसतसे आपण अन्तर्मुख होऊन स्वतःला प्रश्न विचारूं लागतो. ह्या प्रश्नांपैकीं प्रमुख प्रश्न मूल्यांसंबंधींच असतात. ज्या मूल्यांची ह्या वाङ्मयानें मोडतोड केली असें आपणांस वाटलेलें असतें त्या मूल्यांची ती मोडतोड होती कीं त्यांच्या संबंधींच्या कांहीं रूढ, संकुचित समजुतींची ती मोडतोड होती हा

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

प्रश्न मग आपल्या मनाम त्रास देऊं लागतो. ती तत्संबंधींच्या सदोप समजुतींची मोडतोड होती हें लक्षांत येतांच आपला मूल्यविचार जणूं स्वतःवर सांचलेली काजळी झटकून नव्या तेजानें प्रकाशूं लागतो. ह्या नव्या साहित्यानैच ही किमया केलेली असते. नवें साहित्य हें जसें साचेवंदपणा आल्यामुळें उद्भवलेल्या जुन्याच्या कोंडीतूनच एका विशिष्ट क्षणीं जन्माला येतें तसेंच तें आपल्या-वरोवरच नवा साहित्यविचारहि घेऊन येते. साहित्यावरोवर कालांतरानें साहित्य-विचाराचीहि कोंडी होत असते. साहित्याची कोंडी फुटल्याशिवाय साहित्य-विचाराचीहि कोंडी फुटत नाहीं. नवें साहित्य साहित्याच्या कक्षा वाढवितें तर तद्भव साहित्यविचार हा साहित्यविचाराच्या कक्षा वाढवितो. हें असें व्हावयालाच पाहिजे. कलावाङ्मय-व्यवहाराचा हा धर्मच आहे. मराठी कथाकवितांमध्ये नवचैतन्य खेळायला लागल्यापासून म्हणजे साधारण १९४२/४३ पासून मराठी टीकेनें जो वाङ्मयीन मूल्यांचा वेळोवेळीं पुनर्विचार केला आहे त्याचें मर्म हेंच आहे.

दोन पुस्तके

मी आज दोन नव्या पुस्तकांसंबंधी बोलणार आहे. त्यांतील एक लघुकथासंग्रह आहे व एक कादंबरी आहे. लघुकथासंग्रह गंगाधर गाडगीळ यांचा आहे आणि कादंबरी प्र. के. अत्रे यांची आहे. 'तलावांतील चांदणें' हा गंगाधर गाडगीळांचा आठवा कथासंग्रह. 'चांगुणा' ही अत्रे यांची पहिलीच कादंबरी. गाडगीळांची लघुकथा आतां मराठी वाचकांच्या चांगल्याच परिचयाची होत आहे. तिचा झोंकनोक, तिचे विभ्रम, तिचा स्वभाव ह्यांची आतां आपल्याला बरीच ओळख होऊं लागली आहे; परंतु त्याबरोबरच हेहि खरें कीं ती एकाच एका रूपांत अवतरत नसून नवीं नवीं रूपें घेण्याचा एकसारखा प्रयत्न करित आहे. एखाद्या नोकरयाद सुस्थित माणसाप्रमाणें तिच्यांत अद्याप तरी सुखवस्तुपणाची आणि इतिकर्तव्यतेची भावना आलेली नाहीं. जीवनाकडे भिन्न भिन्न वृत्तींतून पाहण्याचा ती प्रयत्न करितांना दिसत आहे. त्यांच्या नव्या कथासंग्रहांतहि ह्याचा प्रत्यय आल्याशिवाय राहत नाहीं : ह्या संग्रहांतील कथा आपण वाचूं लागलों कीं गाडगीळांची कथा किती विविध रूपें घेऊन अवतरूं शकते ह्याचा सहज प्रत्यय येतो : 'तलावांतलें चांदणें' ह्या कथेप्रमाणें ती, मनांत आल्यास, अत्यंत हळुवार काव्यात्म बनूं शकते : ही कथा म्हणजे कांहीं भावस्मृतींच्या पाकळ्या हळूहळू उमळून तयार झालेलें जणूं एक फूलच आहे; तिचें सगळेंच वातावरण नाजुक, कोमल आहे; फुलांच्या शेजेवर आपलें मन पडलें आहे असाच आभास ती वाचतांना होतो. (मधूनच जेथें थोडाफार खाजगी वैयक्तिक तपशिलाचा भाग येतो तेथें ही शेज खुपते, नाहीं असें नाहीं : परंतु अशीं स्थळें थोडीं.) उलट 'भागलेला चांदोबा', 'चेटुक' ह्या कथांतील वातावरण अगदींच वेगळें आहे. ह्या कथा लिहिणाऱ्या गाडगीळांच्या नजरेंत एक प्रकारची

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

भेदकता आहे; मनुष्यस्वभावांतील मर्मस्थलांवर ह्या कथांतून गाडगीळ जेव्हां जेव्हां नेमकें बोट ठेवतात तेव्हां तेव्हां त्यांच्या नजरेतील ही भेदकता आपणांस विशेषच जाणवते. माणसामाणसांना झालेल्या कांहीं मानसिक रोगांचें निदान येथें अचूक झालेलें असतें; व तें सत्य पाहून वाचक दचकतो. ह्या कथांतून एक सूक्ष्म उपरोध एकसारखा डोकावत असतो. 'तलावांतील चांदणें' ह्या कथेंतील, शीतल ज्योत्स्नेप्रमाणें भासणारें तें सुखद, भावकोमल वातावरण येथें एकदम नाहीसें होतें व त्याची जागा मध्यान्हीच्या तापदायक उन्हांने घेतली आहे असें वाटूं लागतें. ह्या गोष्टींकडून आपण गाडगीळांच्या 'खेळण्यांची कहाणी' ह्या गोष्टीकडे वळलों कीं एकदम एक वेगळेंच दृश्य दिसूं लागतें. व्याधिग्रस्त समाजजीवनाकडे सूक्ष्म व भेदक नजरेनें पाहणारे गाडगीळ येथें नाहीत; येथें ते हळूच चोरपावलानें खेळण्यांच्या जगांत शिरले आहेत व त्या सुरक्षित व निरुपद्रवी जगाचें, निर्जीव असूनहि, संध्याकाळच्या प्रकाशांत खोलीच्या मध्यभागीं झोपलेल्या व अर्धवट जागृतींत त्याकडे पाहणाऱ्या एका लहान मुलाच्या सान्निध्यांत सजीव भासणाऱ्या जगाचें दर्शन घडवीत आहेत. ह्या ठिकाणीं त्यांच्या कथेचें निवेदन असें होतें कीं जणूं खोलींत निजलेल्या त्या लहान मुलाची झोप मोडूं नये म्हणून ते आपल्या कानांत बोलत आहेत असेंच वाटतें. त्या खेळण्यांच्या विश्वाचें गाडगीळ कोठेंच आपल्या विश्वाशीं ओढून ताणून साम्य दाखवीत नाहीत; परंतु त्यांची ही खेळण्यांची कहाणी कान लावून ऐकत असतां तें मूल प्रौढ झाल्यावर त्याला प्रतीत होणाऱ्या माणसांच्या विश्वाचें चित्र मात्र हळूच आपल्या डोळ्यासमोर आल्याखेरीज राहत नाही. ही विलक्षण सूचकता त्यांत आहे. ही कल्पनेच्या जगांत हळूच शिरण्याची व त्यांत विहार करण्याची गाडगीळांच्या प्रतिभेच्या ठिकाणीं असलेली शक्ति 'माणूस, परी आणि कासव' ह्या प्रौढांकरितां त्यांनीं लिहिलेल्या परीकथेंत विशेष दिसून येते. येथें कल्पनेचे पंख लावून गाडगीळांची कथा एका वेगळ्याच वातावरणांत आपणांस घेऊन जाते; आणि मग परीकथेचें आवरण घेऊन येथें एक उपहासकथा अवतरते: परीकथेच्या स्वप्नसदृश वातावरणांत ती आपणांस नेते पण यंत्रयुगांतील मानवाची ती शोक-कथा आहे याची एक सूक्ष्म, बोचक जाणीव ती वाचीत असतांना आपणांला होत राहते. ही एका वृत्तींतून दुसऱ्या वृत्तींत प्रवेश करण्याची, कोणत्याहि

एकच एक वृत्तीचा गुलाम न होण्याची, निरनिराळ्या भिंगांचे चष्मे लावून त्यांतून जग कसे दिसते हे पाहण्याची व दाखविण्याची शक्ति गाडगीळांच्या प्रतिभेत दिसून येते. कथालेखन करितांना गाडगीळ कवि होऊं शकतात, छायाचित्रणावरोवर क्ष-किरणांच्या भेदकतेनें वास्तवाचें दर्शन घडवूं शकतात, स्वप्नसदृश वातावरणांत कल्पनेच्या नाजुक पंखांवर आरूढ होऊन विहार करूं शकतात, विक्षिप्त वृत्तीनें जीवनव्यवहारांकडे बघूं शकतात, आपल्याच मनामध्ये बुडी मारून त्याच्या वेगवेगळ्या थरांवर हातीं काय काय लागते तें पाहण्याचा प्रयत्न करितांना दिसतात. तसेंच एक प्रकारच्या मिष्टिकल विनोदबुद्धीनें 'आमची सोनी गाय' ह्यासारख्या कोंकण-कथेचें गमतीदार निवेदन करितांनाहि आढळतात.

वरवर पाहतां ज्या संमिश्र अनुभूतीचें दर्शन घडविणें कांहींसे अशक्य वाटते त्या अनुभूतीचें दर्शन घडविण्याचा प्रयत्न गाडगीळ नेहमींच करितांना आढळतात. (आजपर्यंत त्यांनीं असे प्रयत्न अनेकदां केले आहेत.) त्यांत त्यांना यश कितपत येतें हे सांगणें मोठें कठीण आहे. 'तलावांतलें चांदणें' या संग्रहांतील 'हरवलेले दुवे' आणि 'गडूळ पाणी' ह्या कथा ह्यासारख्याच आहेत : 'एखाद्या कांचेच्या बरणींत अडकलेल्या माशीप्रमाणें ज्याचें मन रिकामेपणांत गिरक्या मारीत आहे' अशा किशोरचें मनोविश्व, ज्यानें असे अनेक किशोर निर्माण केले आहेत तें किशोरच्या भोवतालचें धांवतें जग, ज्या मनाचें किशोर हें प्रतीकच ठरतें तें मन - ह्या सर्वांची एकदम प्रतीति घडविण्याचा प्रयत्न ही लघुकथा करिते. ती कधीं सरळ निवेदन करिते, कधीं किशोरच्या नजरेंतून बोलते, कधीं तो ज्या मनाचें प्रतीक ठरतो, त्या मनाच्या भाषेंत बोलते, तर कधीं तिच्यांत गाडगीळच स्वतः बोलतांना ऐकूं येतात. एकाच वेळीं अनुभवांच्या अनेक पातळींवर जाऊन त्यांचें दर्शन ती आपणांस घडविण्याचा प्रयत्न करिते. चित्र, व्यंग्यचित्र, चर्चा, विचारतरंगांचा आविष्कार ह्या सर्वांचें तंत्र ती आपल्या निवेदनांत वापरतांना आढळते. गाडगीळ खरोखरच एका अत्यंत संमिश्र अनुभूतीचे 'हरवलेले दुवे' शोधण्याचा, गोळा करण्याचा, एकत्र सांधण्याचा, त्यांतून एखादी आकृति निर्माण होते का हे पाहण्याचा प्रयत्न करित आहेत असें वाटते. 'गडूळ पाणी' ह्या कथेंत तर गाडगीळ मनाच्या

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

एका भावस्थितीचे (mood) स्वरूप समजावून घेण्याचा - व म्हणूनच देण्याचा प्रयत्न करित आहेत : ही कथा म्हणजे त्या भावस्थितीचे जणू गहूळ पाणी आहे : हे मानसमंथन व मानसदर्शन आहे ; व ह्याच भावस्थितीतून जगाकडे पाहतांना घडलेले तें जगाचेहि दर्शन आहे ; एका अत्यंत संमिश्र, अनामिक पण उत्कट भावानुभवाचे दर्शन घडविण्याचा हा प्रयत्न यशस्वी झाला आहे काय ? 'हरवलेले दुवे' एकत्र करून त्यांतून एक आकृति गाडगीळ निर्माण करू शकले आहेत काय ? हे प्रश्न मनासमोर शेवटी उभे राहतात. त्यांचे उत्तर सोपे नाही. गाडगीळांनी असे प्रयत्न अनेक वेळां केले आहेत ; हे प्रयत्न वाचतांना त्यांतील अमुक तपशील नसता तर चालले असते, अमुक ठिकाणी पुनरुक्ति झाली आहे, ती टाळतां आली असती, अमुक ठिकाणी निवेदनाचा तोल गेला आहे तो सावरतां आला असता असे वाटते ; नाही असे नाही ; परंतु गाडगीळ ज्या संमिश्र अनुभवांचा प्रत्यय तद्द्वारा आपणांस घडवू पहात असतात त्यांची कलात्मक जाणीव आपणांस होते हेहि खरे. अशा लेखनाचे यश ह्यापेक्षा दुसरे तें कोणतें ?

'अखेरचे सांगणे', 'सुधा' ह्यांसारख्या गोष्टींतले गाडगीळ आणखी निराळे आहेत. येथे त्यांची नजर आपल्या भेदकतेने माणसांना नागडे-उघडे करित नाही किंवा त्यांच्या मनोविश्वांत अवगाहन करण्याचा प्रयत्न करून त्यांचे काळेगोरे, रंगीवेरंगी स्वरूप व त्यांतून दिसणारे जगाचे रंगीवेरंगी स्वरूप न्याहाळण्याचा प्रयत्न करित नाही : येथे ती नजर माणुसकीच्या जाणिवेने ओलावली आहे ; विलक्षण उदार व समंजस बनली आहे व माणुसकीचेच दर्शन घडवू पाहते आहे. 'सुधा' ह्या कथेतील सगळेच स्त्रीपुरुष - पांढरपेशा मध्यमवर्गातील, मुंबईच्या चालींतून राहणारेच हे स्त्रीपुरुष आहेत - माणुसकीच्या नाजुक धाग्यादोऱ्यांनी एकमेकांशी बांधले गेले आहेत. आणि म्हणूनच त्यांच्या भावसंबंधांतून माणुसकीचे साक्षात् दर्शन घडत आहे. 'अखेरचे सांगणे' मधील मरणाच्या दाराशी उभी असलेली व आपल्या मुलांना अखेरचे सांगायला उतावीळ झालेली आई म्हणजे माणुसकीचे प्रतीक आहे ; एक प्रकारच्या सुजाण सहानुभूतीने गाडगीळांनी ह्या कथांचे निवेदन केले आहे : त्यांत विलक्षण सरलत्व आहे. ह्यांतील माणसे त्यांच्या 'हरवलेले दुवे', 'चेटुक' ह्या कथेतील माणसांपेक्षा वेगळी आहेत. एवढेच

नव्हे तर अशाच चाळींतल्या माणसांचें दर्शन घडवूं पाहणाऱ्या त्यांच्या 'किडलेलीं माणसें' ह्या कथेंतील माणसांपेक्षां हि वेगळीं आहेत.

गाडगीळ जेव्हां 'चेटुक', 'भागलेला चांदोवा', 'सरळ रेषा' ह्या कथां-सारख्या मनुष्यस्वभावाचें भेदक दर्शन घडविणाऱ्या कथा लिहितात त्या वेळीं त्यांच्या ह्या कथांतील व्यक्तिचित्रें आपोआप रुंदट, पसरट बनतात: त्यांतून जिवंत व्यक्ति डोळ्यांपुढें येण्याऐवजीं मनुष्यस्वभावाचे कांहीं नमुने तेवढे डोळ्यांपुढें येतात : तीं व्यक्तिचित्रें पुष्कळदां more-than-life-size होतात. उपहासप्रधान लेखनांत असें होणें थोडें अपरिहार्य असतें. गाडगिळांच्या ह्या कथांच्या मार्गें असलाच हेतु असतो. परंतु गाडगीळ हे मानवी स्वभावाचें उपहासगर्भ दर्शन घडवितांना एवढेंच करून स्वस्थ वसत नाहीत ; हें व्यक्तिचित्रण करितांना ते स्वतः फार बोलतात ; स्वतः बोलल्याशिवाय, कांहीं तरी स्पष्टीकरणवजा, मल्लिनाथीवजा भाष्य केल्याशिवाय त्यांना बरेंच वाटत नाही. त्यामुळे त्यांच्या ह्या कथांना कांहीं ठिकाणीं निबंधवजा रूप येतें, त्यांचा आकार थोडा अस्ताव्यस्त होतो. नको त्या मजकुरानें त्यांची जागा अडली जाते. ही त्यांची संवय 'आंधळें दळण' यासारख्या वरील कथांपेक्षां प्रकृतीनें वेगळ्या असलेल्या कथेंत देखील दिसून येते : ह्या कथेच्या निवेदनांत पुनरुक्ति, स्पष्टीकरण, मल्लिनाथी इतक्या वेळां झाली आहे कीं खरोखरच ही कथा म्हणजे एक आंधळें दळणच आहे असें वाटतें.

गाडगिळांच्या कथांची भाषा प्रत्येक कथेच्या प्रकृतीप्रमाणें कशीं विविध रूपें घेंते हें पाहण्याजोगें आहे : 'तलावांतलें चांदणें', 'परी, माणूस आणि कासव', किंवा 'खेळण्याचें जग' ह्या कथांमध्ये ती कितती हळुवार, सूचक व काव्यात्म बनत आहे. 'हरवलेले दुवे', 'गडूळ पाणी' यांत ती एखाद्या काचेच्या फिरत्या, अनंतपैलू लोलकाप्रमाणें अनुभूतीच्या विविध छटा एकामागून एक व्यक्त करूं पाहत आहे, 'सुधा' व 'अखेरचें सांगणें' ह्यांत तिच्यांत एक विलक्षण साधेपणा, सरलत्व अवतरलें आहे. 'भागलेला चांदोवा', 'सरळ रेषा', 'चेटुक' ह्या कथांमध्ये तिच्यांतील तीक्ष्णता प्रसंगीं आपणांस दचकवीत आहे आणि 'माझी सोनी गाय'मध्ये तिच्या प्रत्येक पदक्षेपांत तिच्यांतील मिष्टिकलपणा व्यक्त होतो आहे. गाडगिळांची लघुकथा ह्याप्रमाणें अनेक वृत्तींनीं रंगलेली

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकाण

आहे. तिच्यांतून जीवनाचें अनेकरंगी दर्शन घडत आहे व ती आणखी कोणकोणत्या रंगांनीं नटणार आहे ह्याकडे आज तरी रसिकांचें लक्ष लागून राहिलें आहे.

मी आतां श्री. प्र. के. अत्रे यांच्या 'चांगुणे'कडे वळतो. 'चांगुणा' ही अत्रे यांची पहिलीच कादंबरी. आतांपर्यंत त्यांची प्रतिभा गंभीर व विडंबनपर कविता, उपहासप्रधान व विनोदी लेख, नाटक, कथा, आत्मचरित्र व नानाप्रकारचें वृत्तपत्रीय लेखन ह्यांत रंगली. आतां ती कादंबरीकडे वळली आहे. 'चांगुणा' ही एका दुर्दैवी स्त्रीची करुण कहाणी आहे व एखादी कहाणी जशी सांगितली जाते तशीच ती अत्रे यांनीं सांगितली आहे. ह्या दुर्दैवी स्त्रीच्या बालपणापासून तिच्या अंतापर्यंतची ही कहाणी; एकापाठोपाठ येणाऱ्या इतक्या दुर्दैवी घटनांनीं ती भरलेली आहे कीं त्यांची मोजदाद करणेंहि कठीण जावें. खेड्यांतील एका दरिद्री कुटुंबांत जन्मलेल्या एका मुलीची ही हृदयद्रावक कथा; तिच्यांतील घटना खेड्यांत, शेतांत, जत्रेच्या गांवीं, रानावनांत, त्याचप्रमाणें पुण्यामुंबईसारख्या शहरांत घडत आहेत; ह्या घटनांशीं संबद्ध अशा अनेक सुष्टुष्ट व्यक्तींनीं ह्या कथेचा पट चित्रित झाला आहे: ह्यांतच चांगुणेचा खाष्ट पण अब्रूदार बाप आहे, तिची दुबळी आई आहे, तिचा व्यसनी, रोगजर्जर नवरा आहे, तिच्या निष्पाप मनाचा फायदा घेणारें ढोंगी गोहाड आहेत, तिला अहेतुक मदत करणाऱ्या आयाबाया आहेत, तिला आपली रखेली करणारा कादरशेट आहे, तिच्यावर निष्कपट प्रेम करणारा शंकर आहे आणि आणखी कितीतरी— अक्षरशः कितीतरी—स्त्रीपुरुष आहेत: नाना जातींतले, नाना वृत्तींचे, नाना ठिकाणचे, नाना प्रकारचे: त्यांतच अगदीं शेवटीं तिला माणुसकी दाखविणारा महारोगी झड्यामामा आहे. अत्रे यांनीं चांगुणेच्या ह्या धावत्या करुण कहाणींत या अनेक स्त्रीपुरुषांचीं जीं जातां जातां क्षणचित्रें रेखाटलीं आहेत तीं, संपूर्ण कहाणी ऐकल्यावर, डोळ्यांसमोर आल्याखेरीज राहत नाहींत: इतकीं तीं बोलकीं, जिवंत आहेत; त्यांतील जीं अगदीं गौण आहेत त्यांची देखील आपल्याला आठवण राहिल अशीच त्यांची ओळख अत्रे यांनीं करून दिली आहे: कथेच्या सुरुवातीच्या पानांवर भेटणारी बाध्याबावाची व्यक्तिरेखा, चांगुणेचा सासरा खाशाबा याची व्यक्तिरेखा, चांगुणेवर अकारण प्रेम करणाऱ्या

गऊबाईची व्यक्तिरेखा - अशा कितीतरी व्यक्तिरेखा ह्या चांगुणेच्या जीवनचित्राच्या मोठ्या फलकावरील अगदीं गौण अशा व्यक्तिरेखा आहेत; परंतु ज्या मोजक्या शब्दरेखांमधून अत्रे यांनीं त्यांचें दर्शन घडविलें आहे त्या अत्यंत सूचक, बोलक्या व अर्थपूर्ण आहेत. चांगुणेच्या जीवनाचा विचार करूं लागलों कीं तिच्या आईवडिलांच्या व्यक्तिरेखांसारख्या, तिच्या जीवनकथेंत ज्यांना फार महत्त्वाचें स्थान आहे अशा व्यक्तिरेखा तर डोळ्यांपुढें येतातच, परंतु ह्या गौण व्यक्तिचित्रांची तिच्या भोंवतालची प्रभावळहि डोळ्यांसमोर तरळू लागते. इतकें हें सर्वच व्यक्तिदर्शन अत्रे यांनीं अगदीं सहजतया परिणामकारक घडविलें आहे.

चांगुणा ही परिस्थितीनें घराबाहेर पडलेली पण निष्पाप स्त्री आहे. एखाद्या वेगानें वाहणाऱ्या गडूळ पाण्याच्या प्रचंड प्रवाहांत सांपडलेल्या फांदीप्रमाणें ती प्रवाह नेईल तिकडे वाहत आहे; ह्या प्रवाहांतील अनंत भोंवण्यांत, तिची इच्छा असो वा नसो, सांपडत आहे. जीवनाच्या ह्याच भरधाव वेगानें वाहणाऱ्या प्रवाहांत तिला हीं अनेक लहानमोठीं माणसें भेटतात. हीं माणसें ज्या वातावरणांतून प्रकट होतात त्या वातावरणाचें - मग तें जत्रेचें असो, मंडईचें असो, खेड्याचें असो, गाडीअड्ड्याचें असो, तमाशाचें असो, विडी कारखान्याचें असो, खाणावळीचें असो किंवा रस्त्यावरील सार्वजनिक नळाचें असो - अत्रे इतक्या अल्पावकाशांत सहज दर्शन घडवितात कीं त्या वातावरणांतून हीं सुष्टदुष्ट माणसें आपोआपच साकार होऊं लागतात : शिदू न्हावी, अंकुशराव, वाध्या, शंकर, राघू, राही, राधाबाई, गऊबाई, चंद्री, हरीणटोपीवाला, दुधा चांभार, झड्यामामा हीं आणि अशींच ह्या कहाणीतील माणसें आपापलें वातावरण बरोबर घेऊन येत आहेत : हें वातावरण जणूं त्यांना चिकटलें आहे; त्यांचीं व्यक्तिचित्रें आपल्या डोळ्यांपुढें येतात तीं ह्या वातावरणासकट : त्यांना जिवंतपणा येतो याचें कारण म्हणजे ज्या वातावरणांतून तीं प्रकट होतात त्यांचें अत्रे यांनीं ठिकठिकाणीं अगदीं मोजक्या शब्दांत घडविलेलें वास्तवपूर्ण दर्शन होय.

परंतु चांगुणेच्या कथेंतील हीं व्यक्तिचित्रें एवढीं बोलकीं व जिवंत असूनहि आणि तीं ज्या वातावरणांतून जन्माला येतात त्याची निर्मितिहि अत्रे यांना जवळजवळ सर्वत्र साधलेली असूनहि ही दुःखपूर्ण कहाणी ऐकतांना आपणांस कांहीं तरी एकसारखें खटकतें : आपलें मन शंकाकुल होतें; तें प्रश्न विचारूं

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

लागते व त्या प्रश्नांची समाधानकारक उत्तरे ही कहाणी आपल्याला देऊ शकत नाही असे त्याला वाटते. कोणत्याही काय कहाणीतील घटना ह्या अपरिहार्यपणे घडलेल्या आहेत असे ऐकणाराला वाटावे लागते, तरच ऐकणाराला त्या कहाणीत स्वारस्य वाटणार. अगदी योगायोगावर आधारलेल्या घटनांबाबतहि हे खरे आहे. एखाद्या व्यक्तीच्या जीवनांत केवळ योगायोगाने दुर्दैवी घटनांची परंपरा निर्माण होणे शक्य आहे; परंतु त्या व्यक्तीच्या जीवनाची कथा निवेदीत असतांना निवेदकाने ह्या योगायोगांची अपरिहार्यता जर ऐकणाऱ्याच्या मनावर बिंबविली नाही तर ऐकणाऱ्याचे त्या कहाणीतील स्वारस्य कमी होईल. 'चांगुणा' ह्या कहाणीत थोडेसे असेच होते : त्या कहाणीत चांगुणेच्या जीवनांत एकामागून एक घडणाऱ्या घटनांची अपरिहार्यता वाचकाला जाणवत नाही : कांहींतरी सांगावयाचे राहून गेले आहे, कांहींतरी फार घाईने उडतटप्प्यासारखे सांगितले जात आहे, सांगतां सांगतां वरेंचसे गृहीत धरले जात आहे, असे एकसारखे ही कहाणी वाचतांना त्याला वाटते. अगदी शेवटच्या क्षणापर्यंत चांगुणा मनाने लहान मुलाप्रमाणे निष्पाप राहते : कादरपासून झालेल्या आपल्या दोन मुलांना अनाथाश्रमांत घालण्यासाठी जाईपर्यंत 'आपण हिंदु आहोत, अन् कादर हा मुसलमान आहे हा विचार चांगुणेच्या कधी डोक्यांतहि आला नव्हता' असे अत्रे म्हणतात. हे शक्य असेल परंतु ते कथेत अपरिहार्य वाटत नाही; आई-प्रमाणे तिचा सांभाळ करणाऱ्या गऊबाईला सोडून चांगुणेने वेश्येचा धंदा करणाऱ्या आपल्या चंद्री मैत्रिणीकडे रहावयास जाणे व ती ज्या खोलींत धंदा करिते तिच्या शेजारच्या खोलींत राहूनहि तिच्याबद्दल संशय न घेणे ह्या आणि अशाच कितीतरी चांगुणेच्या कहाणीतील घटना आपल्या मनाला खटकतात : त्यांची अपरिहार्यता लेखक आपणांस पटवून देऊ शकत नाही, त्यामुळे चांगुणा हे मध्यवर्ती चित्रच पडते आणि म्हणूनच ह्या कहाणीचा आपल्या मनावर जो एक एकसंध भावात्मक परिणाम व्हावयाला हवा तो तितकासा होत नाही.

परंतु असे कां होतें, कथादृष्ट्या अत्यंत महत्त्वाच्या ठरणाऱ्या ह्या गोष्टीकडे लेखकाचे दुर्लक्ष कां होतें हे पाहणे उद्बोधक ठरेल. अत्रे यांनी सदर कादंबरीला लिहिलेल्या 'सत्य व साहित्य' ह्या प्रस्तावावरून असे दिसते की, 'चांगुणा' ही एक सत्यकथा आहे : एका स्त्रीच्या प्रत्यक्ष जीवनांत घडलेल्या घटनांची ती

कहाणी आहे. ती अत्रे यांनीं बरीचशी जशीच्या तशीच निवेदन करण्याचा प्रयत्न केला आहे. ते म्हणतात, 'मला कल्पनेनें फारसें लिहितां येत नाहीं. जीवनच जेव्हां आपण होऊन माझ्याकडे स्वतःच्या पावलांनीं चालत येतें, तेव्हां मी असें कांहीं तरी लिहूं शकतो.' चांगुणेची गोष्ट ही जवळजवळ एक सत्यकथा असल्यामुळे आणि ती सत्यकथा आहे ह्याबद्दल लेखकाची खात्री असल्यामुळे, मला वाटतें, तिच्यातील घटनांची अपरिहार्यता वाचकाला पटवून देण्याची आवश्यकता लेखकाला तितकीशी भासली नसावी ; सत्यकथा ही लेखकाला पूर्णपणें पटलेली असते ; त्याच्या दृष्टीनें तिच्यांत पटवून देण्यासारखें कांहीं नसतें. ती सांगितली कीं पटावी अशी तिच्या संबंधींची त्याची पुष्कळदां समजूत झालेली असते ; परंतु जेव्हां एखादी कथा प्रतिभानिर्मित (केवळ काल्पनिक नव्हे) असते तेव्हां तिचें सर्व विश्वच लेखकाला एकसंधपणें डोळ्यांपुढें आणावें लागतें. तें विश्व अन्तर्ब्राह्म सुसंगत करण्याची खबरदारी त्याला घ्यावी लागते. जवळजवळ सत्यकथेचेंच निवेदन करूं पाहणाऱ्या लेखकाला नव्यानें असें फारच थोडें निर्माण करावयाचें असतें. तो चित्रीत असलेलें विश्व त्याच्या कल्पनेनें सुसंगतपणें निर्मिलेलें नसतें : तें प्रत्यक्षाचें बनलेलें असतें व जें प्रत्यक्ष वा सत्य अशी त्याची समजूत, तें पटवून देण्याची जरूरी त्याला फारशी भासत नसते. ज्या गोष्टी त्याला पटलेल्या असतात त्या वाचणारालाहि पटतील असें तो गृहीत धरून चालतो. प्रत्येक घटनेची अपरिहार्यता ह्यामुळेच त्याच्या निवेदनांतून एकसारखी जाणवत नाहीं. मला वाटतें ह्या कहाणीच्या बाबतींत अत्रे यांचें थोडेंसें असेंच झालेलें असावें. जें त्यांना पटलेलें आहे, तें आवर्जून पटवून देण्याची जरूरी त्यांना तितकीशी भासली नसावी ; म्हणूनच चांगुणेची कहाणी ऐकत असतां आपण एकसारखें मधूनमधून अडखळतो व कथेंतील इतर व्यक्तिचित्रें डोळ्यांत भरलीं तरी चांगुणेच्या चित्रणांतच अनेक उणिवा राहिल्या आहेत ह्या जाणिवेनें दुःखी होतो. (येथें एक विचार मनांत येतो : चांगुणा ही अत्रे यांच्या प्रतिभेनें संपूर्णपणें निर्मिलेली व्यक्ति नव्हे ; परंतु तिच्या आंवतीभोंवतींचीं माणसें हीं मात्र अत्रे यांच्या प्रतिभेनें संपूर्णपणें निर्मिलेलीं, त्यांची खऱ्याखऱ्या अर्थानें नवनिर्मिति केलेली ; म्हणूनच, मला वाटतें, त्यांचीं चित्रें हीं क्षणचित्रें असूनहि अधिक जिवंत, अधिक बोलकीं

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

भासतात व चांगुणेच्या चित्रणांत मात्र अनेक जागा कोन्या राहिल्या आहेत ह्याची बरोचक जाणीव आपणांस होते.)

चांगुणा ह्या कथेचें निवेदन अत्रे ह्यांनीं अत्यंत लवचिक, प्रवाही भाषेत केलें आहे. ही भाषा धावती, पारदर्शक आहे, तिचें वळण मराठमोळा आहे व तिच्या अंगप्रत्यंगांत सामर्थ्य आहे : ती हवी तशी वाकूं शकते ; हवा तो भाव प्रकट करूं शकते, हव्या त्या वातावरणाची सहजनिर्मिति साधूं शकते. ती सहज-अलंकृत आहे ; अलंकारांचा तिला सोस नाही. परंतु जेव्हां ती एखादी उपमा वापरते तेव्हां निवेदनाला केवढा तरी उठाव मिळतो. ह्या कहाणीच्या भाषेत ठिकठिकाणीं निवेदनाचा सहजपणा, प्रवाहीपणा आणि नितळपणा सहजपणें प्रत्ययास येतो. चांगुणेच्या कहाणीला घेऊन ती भाषा झपाझप पण ऐटदार पावलें टाकीत पुढें पुढें जाते तेव्हां तिच्याकडे पहातच रहावेंसें वाटतें : तिच्यांत अंगासरसेंच अकृत्रिम सौंदर्य आहे : उत्साह आहे ; व तिच्या चेहऱ्यावर तारुण्याची कांति आहे. ' चांगुणे ' च्या कहाणीची भाषा हें तिचें एक वैभव आहे. सदर कादंबरींत अत्रे यांनीं अधूनमधून गाणीं घातलीं आहेत तीं मात्र ह्या कहाणीचा प्रवाह अनेक ठिकाणीं अकारण खंडित करितात : त्यांचें प्रयोजन फारच थोड्या ठिकाणीं सयुक्तिक वाटतें. त्याचप्रमाणें कादंबरीच्या प्रारंभीं ' सत्य आणि साहित्य ' ह्या प्रस्तावांतून अत्रे यांनीं कथेच्या पूर्वपीठिकेसंबंधीं जें निवेदन केलें आहे त्यांत नाट्यापेक्षां नाटकीपणाच अधिक आला आहे : तो टाळतां आला असता तर सदर प्रस्तावाचा कादंबरीला खचित उपयोग झाला असता. आहे त्या स्थितींत त्याचें औचित्य मनाला पटत नाही.

सूचि

प्रा. वा. ल. कुळकर्णी यांच्या
संग्रहीत व असंग्रहीत
टीकात्मक लेखनाची विषयवार
सूचि

(सूचींत ग्रंथनामांसाठीं पुढील संक्षेप वापरले आहेत :)

वाङ्मयांतील वादस्थलें :	वा. वा.
वाङ्मयीन मतें आणि मतभेद :	म. म.
वाङ्मयीन टीपा आणि टिप्पणी :	टी. टि.
वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण :	द. द.
वामन मल्हार : वाङ्मयदर्शन :	वा. म.
श्रीपाद कृष्ण : वाङ्मयदर्शन :	श्री. कृ.

नाटक :

- नाटक आणि कादंबरी (वा. वा.)
- सुखात्मिका आणि शोकात्मिका (द. द.)
- शोकात्मिका : अनुभूतीचें स्वरूप (द. द.)
- खाडिलकरांचीं चार पौराणिक नाटके (मौज, दिवाळी अंक - १९५३)
- खाडिलकरांचीं दोन ऐतिहासिक नाटके (सत्यकथा, सप्टेंबर १९५४)
- श्रीपाद कृष्णांचीं नाटके (श्री. कृ.)
- गडकन्यांचा महान् गुण आणि महान् दोष (म. म.)
- भगीरथ आणि त्याची प्रभावळ (द. द.)
- नाट्य हें काव्यात्म केव्हां होतें ? (रंगपांचालिकः प्रस्तावना)
- शेक्सपियर आणि मराठी रंगभूमि (नभोवाणी व्याख्यानः नवशक्ति)
- सॉमरसेट मॉमच्या नाट्यवाङ्मयाचें स्वरूप (ज्योत्स्ना, १९३८)

कादंबरी :

- कादंबरीचें क्षेत्रः कांहीं अंगें (वा. वा.)

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

- तिहासिक आणि राजकीय कादंबरी (वा. वा.)
कथावाङ्मय आणि मनोविश्लेषण (वा. वा.)
मराठी कादंबरीलेखनाचे कांहीं जीर्ण संकेत (वा. वा.)
कादंबरीकाराच्या मार्गावरील मोह (म. म.)
मराठी कादंबरी : काल आणि आज (द. द.)
मराठी कथावाङ्मय आणि मनोविश्लेषण (सत्यकथा, ऑगस्ट १९५२)
मराठी कादंबरी : कांहीं विचार (सत्यकथा, जून १९५१)
थोडेंसें ऐतिहासिक कादंबरीच्या निमित्तानें (टी. टि.)
'आभाळाची सावली' च्या निमित्तानें कवठेकर (मराठी ग्रंथसंग्राहक)
नाटक आणि कादंबरी (वा. वा.)
थोडेंसें व्यक्तिचित्रणासंबंधीं (टी. टि.)
वामन मल्हारांचें कथावाङ्मय (वा. म.)
श्रीपाद कृष्णांचें कथालेखन (श्री. कृ.)
दोन कादंबऱ्या (कल्पना : दिवाळी अंक : १९५०)
थोडेंसें गुप्तपोलिसी कथांविषयीं (स्वदेश : दीपावली १९४०)

लघुकथा :

- हरिभाऊंची 'स्फुट गोष्ट' (द. द.)
'दोन घटका मनोरंजन' (द. द.)
मराठी लघुकथेचा उत्क्रांतिमार्ग (द. द.)
मराठी नवकथेचें सामर्थ्य (द. द.)
मराठी नवकथेच्या मर्यादा (द. द.)
'तलावांतील चांदणें' एक परीक्षण (द. द.)
अरविंद गोखले यांची लघुकथा (सत्यकथा, एप्रिल १९४७)
कुसुमावती देशपांडे यांचें कथालेखन (सत्यकथा, जुलै १९४७)
जी. ए. कुळकर्णी यांचें कथालेखन (छंद, ऑगस्ट १९५९)
व्यंकटेश माडगूळकरांची 'मी' (छंद, नोव्हेंबर-डिसेंबर १९५७)
शब्दचित्र : वस्तुदर्शन की वस्तुनिरूपण ? (वा. वा.)
सॉमरसेट मॉमच्या कथावाङ्मयाचें स्वरूप (ज्योत्स्ना, १९३८)

टी कात्मक लेखनाची विषयवार सूचि

काणेकरांचें कथावाङ्मय (मनोहर, १९४२)

सदानंद रेगे यांची लघुकथा (काळोखाचीं पिसें: प्रस्तावना).

कविता :

तुकारामाची कविता : कांहीं विचार (टी. टि.)

केशवसुतांची कविता : कांहीं विचार (साहित्य, ऑक्टोबर १९४९)

‘ वी ’ कवींची कविता (अर्वाचीन मराठी वाङ्मयसेवक : खंड ४)

मठेंकरांची कविता : कांहीं विचार (सत्यकथा, फेब्रुवारी १९४८)

मंगेश पाडगांवकरांची कविता (जिप्सी : प्रस्तावना)

सदानंद रेगे यांची कविता (अक्षरवेल : प्रस्तावना)

पु. शि. रेगे यांची कविता (सत्यकथा, जुलै १९४८)

इंदिरा संत यांची कविता (सत्यकथा, जून १९५२)

कुसुमाग्रजांच्या कवितेची प्रकृति (छंद, एप्रिल १९५६)

गेल्या दोन तपांतील मराठी वाङ्मय (म. म.)

नवे कवि आणि जुनीं प्रतीकें (वा. वा.)

काव्य आणि तालबद्धता (वा. वा.)

काव्य आणि तत्त्वज्ञान : हार्डी (पारिजात, १९३३)

मराठी लावणी वाङ्मय (उत्कर्ष : दिवाळी अंक १९४८)

एकांकिका :

एकांकिका : कांहीं विचार (म. म.)

मराठी एकांकिका (टी. टि.)

नाट्यछटा :

नाट्यछटा नामशेष कां झाली ? (वा. वा.)

दिवाकरांच्या वाङ्मयाचें स्वरूप (ज्योत्स्ना, ऑक्टोबर १९३७)

गद्यकाव्य :

गद्यकाव्य म्हणजे काय ? (हंस, १९५०)

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

प्रवासचित्र :

प्रवासचित्रणात्मक लेखनाचें स्वरूप (वाटचाल : प्रस्तावना)
काणेकर आणि त्यांचें प्रवासलेखन (काणेकर : व्यक्ति आणि वाङ्मय).

लघुनिबंध :

लघुनिबंधाचा हेतु: तत्त्वशोधन कीं सौंदर्यदर्शन (वा. वा.)
कांहीं मराठी लघुनिबंधकार (वा. वा.)
लघुनिबंधाचें लेखन : कांहीं विचार (वा. वा.)
ना. मा. संतांचा लघुनिबंध (उघडे लिफाफे : प्रस्तावना)

चरित्र आणि आत्मचरित्र :

चरित्रलेखन : कला कीं कारागिरी ? (वा. वा.)
आत्मचरित्र : चित्र कीं चरित्र ? (वा. वा.)
मराठी कादंबरी : काल आणि आज (द. द.)
आत्मचरित्र : कांहीं विचार (टी. टि.)

बालवाङ्मय :

थोडेंसें बालवाङ्मयासंबंधीं (म. म.)

विनोद :

हास्यनिर्मिति करणारें वाङ्मय (म. म.)
श्रीपाद कृष्णांचा विनोद (श्री. कृ.)
सुखात्मिका व शोकात्मिका (द. द.)
गडकन्यांचा महान् गुण व महान् दोष (म. म.)

ललितवाङ्मय आणि ललितकला : तात्त्विक विचार :

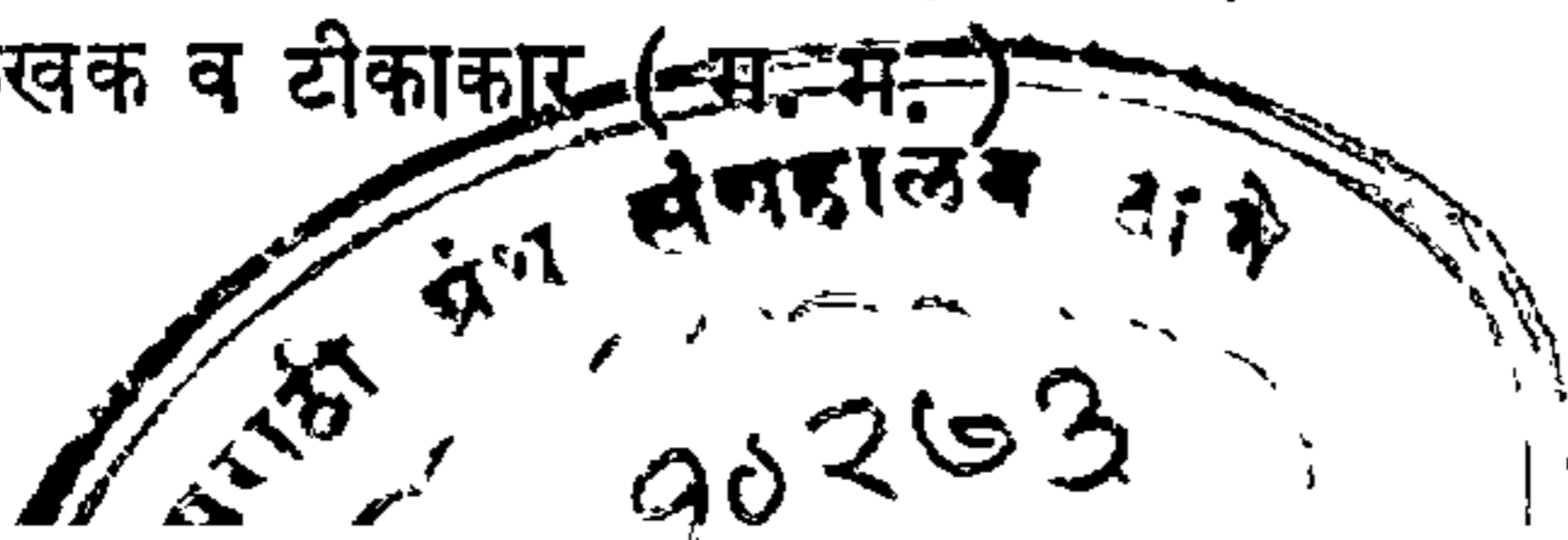
वाङ्मयांतील सत्य, शिव व सौंदर्य (वा. वा.)
वाङ्मयीन संकेतांची इष्टानिष्टता (वा. वा.)
ललित-वाङ्मयाची भाषा (वा. वा.)
ललित-वाङ्मयाची आत्मपरता (वा. वा.)

टी का त्म क ले ख ना ची वि ष य वा र सू चि

- ललित-वाङ्मय व कलेचे तीन प्रकार (वा. वा.)
मठेंकरांची सौंदर्यमीमांसा (वा. वा.)
सौंदर्यभावना म्हणजे काय ? (वा. वा.)
शीर्षिकांचा प्रश्न व नवलेखनाचें स्वरूप (म. म.)
कला-वाङ्मयांतील नवें आणि जुने (टी. टि.)
सर्वकषसत्ता आणि गद्यपद्यसाहित्य (टी. टि.)
रस म्हणजे काय ? (टी. टि.)
सौंदर्य म्हणजे काय ? (सत्यकथा, ऑक्टोबर १९५०)
कला आणि चारित्र्य (टी. टि.)
कला आणि स्वातंत्र्य : एक विचार (टी. टि.)
कला-वाङ्मयांतील दोन प्रवृत्ति (टी. टि.)
सामान्य वाचक (टी. टि.)
आशय आणि अभिव्यक्ति (द. द.)
कलाभिव्यक्तींतील एक समस्या (द. द.)
ललितसाहित्याचें प्रयोजन (३९ वें मराठी साहित्यसंमेलन : औरंगाबाद :
टीकाशाखा ; अध्यक्षीय भाषण, छंद, जुलै १९५७)
आपण पुस्तकें कां वाचतो ? (म. म.)
नवें वाङ्मय आणि मूल्यविचार (द. द.)
कलेचें जीवशास्त्र (भाषांतर : साहाय्यक : प्रो. मे. पुं. रेगे, छंद, १९५८)

टीका :

- टीका : काल, आज आणि उद्यां (टी. टि.)
टीकाकार केळकर (टी. टि.)
श्रीपाद कृष्णांची टीका (श्री. कृ.)
वामनरावांचें वाङ्मयविवेचन (वा. म.)
ललित-वाङ्मयाचा टीकाकार : सर्वज्ञ कीं रसज्ञ ? (वा. वा.)
गेल्या दोन तपांतील मराठी वाङ्मय (म. म.)
वाचक, लेखक व टीकाकार (म. म.)



वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

इतर टीकात्मक लेखः

‘ मासिक मनोरंजन ’ (द. द.)

थोडेंसें चिपळूणकरांच्या लेखनशैलीसंबंधीं (टी. टि.)

प्रभाकर पाध्ये यांचें वाङ्मयीन व्यक्तित्व (मनोहर, ऑगस्ट १९४८)

प्रो. फडक्यांची कलोपासना (ज्योत्स्ना, जुलै १९३८)

लेखक आणि वाचक : कांहीं विचार (साहित्य, ऑक्टोबर १९४८)

पुस्तकांचें पुनर्वाचन (सत्यकथा, फेब्रुवारी १९४९)

डायरींतील पानें : थॉर्न्टन वाइल्डर (रविवार, १४ नोव्हेंबर १९४८)

डायरींतील पानें : ख्रिस्टोफर ईशरवुड (रविवार, १३ ऑक्टोबर १९४८)

सांस्कृतिक पुनरुज्जीवनाचा प्रश्न (रविवार, १० नोव्हेंबर १९४८)

डायरींतील पानें : छायाचित्रणाच्या संदर्भात नवकला (रचना, १९५२)

क. र. र.
अ. र. र. २६९६६ वि: निबंध
क. र. र. १२०७ नों: दि: ६/३/६०



REFBK-0010273