म. ग्रं. सं. ठाण
विषय
सं. क्र.
REFBK-0007399

वाङ्मयीन मूल्यें
आणि
जीवनमूल्यें

म. ग्रं. सं. ठाणें
नं. ८६३

गं. ब. ग्रामोपाध्ये

वाङ्मयीन मूल्ये
आणि
जीवनमूल्ये

गं. ब. ग्रामोपाध्ये

वाङ्मयीन मूल्यें आणि जीवनमूल्यें

व

इतर लेख

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
दा. क्र. ७३९९
संदर्भ शाखा

गं. ब. ग्रामोपाध्ये

REFBK-0007399

मूल्य रु. २-०-०

व्हीनस बुक स्टॉल : पुणें २

आवृत्ति पहिली १९५०

सर्व हक्क प्रकाशकांचे स्वाधीन.

मूल्य रुपये दोन फक्त

प्रकाशक
स. कृ. पाध्ये
व्हीनस बुक स्टॉल
अप्पा बळवंत चौक : पुणें २

मुद्रक
रा. ना. सरनाईक
सुलभ मुद्रणालय
२९१ शनिवार : पुणें २

तीं. वहिनीस—

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे

दोन शब्द

गेल्या पांच-सहा वर्षांत वाङ्मयीन टीकाविषयक जें कांहीं लेखन झालें, त्यापैकीं कांहीं लेखांचा हा प्रस्तुत संग्रह आहे. वाङ्मयीन टीका करतांना वाङ्मयीन मूल्यांविषयीं कांहीं एक निश्चित कल्पना असावयाला हवी. वाङ्मयीन मूल्यांसंबंधींचीं माझीं मतें प्रस्तुत संग्रहाच्या पहिल्या लेखांत मीं व्यक्त केलीं आहेत. त्या वाङ्मयीन मूल्यांच्या दृष्टींतून वाङ्मयाकडे पाहतांना, त्याच्या शाखोपशाखांचें स्वरूप आणि स्वभाव अवलोकितांना मनामध्यें जे जे प्रश्न उभे राहिले त्यांचीं उत्तरें शोधण्याचा मीं प्रयत्न केला आहे. काव्य, कथाकादंबरी, नाटक इत्यादि वाङ्मयप्रकार हे वाङ्मयीन सत्याचे निरनिराळे सौंदर्याविष्कार होत. या सौंदर्याविष्काराचा आस्वाद घेतां घेतां वाङ्मयीन सत्याचाहि शोध घेण्याचा माझा हा प्रयत्न आहे.

प्रस्तुत संग्रहांतील अकरा लेखांपैकीं पांच लेख काव्यविषयक आहेत. काव्य आणि कथाकादंबरी, नाटक इत्यादि इतर वाङ्मयप्रकार यांच्यांत स्वभावतः जीं साधर्म्यें आणि वैधर्म्यें आढळतात त्यांचाच मुख्यतः विचार या लेखांतून केला आहे. कवीच्या काव्यात्म मनांत अनुभूति आणि अभिव्यक्ति या दोन्हींहि क्षणीं जी कांहीं विशिष्ट प्रक्रिया घडते त्यावरच विशेषतः भर दिला गेला आहे.

बखरींचा वाङ्मयदृष्ट्यां आजवर विचार झालेला नव्हता. बखर-वाङ्मयावरील लेखांत तो मीं केला आहे, आणि बखरींचें वाङ्मयीन महत्त्व प्रतिपादिलें आहे. प्रस्तुत संग्रहांतील बहुतेक लेखांचें स्वरूप तात्त्विक असलें तरी Applied Criticism म्हणून ज्याला म्हणतां येईल असाहि एक लेख (विद्याहरणांतील शुक्राचार्य) यांत आहे. नवकाव्यावरील माझे विचार प्रथमतः ‘ आर्द्रा ’च्या प्रस्तावनारूपानें व्यक्त झाले. त्या प्रस्तावनेंतील जे तात्त्विक स्वरूपाचे विचार होते तेच येथें लेखरूपानें (नवकाव्य : कांहीं विचार) प्रसिद्ध केले आहेत.

१९४०–४१ सालीं श्री. के. नारायण काळे हे ‘ साहित्यपत्रिके ’चे संपादक असतांना, त्यांच्या प्रेरणेनेंच मीं ‘ साहित्यपत्रिकें ’त पहिल्यांदा पुस्तकपरीक्षण करण्यास सुरुवात केली. त्यानंतर प्रा. रा. श्री. जोग संपादक असतांना ‘ पत्रिकेंत ’ माझा स्वतंत्र असा टीकालेख (महा-काव्याची अनिर्मिति कां ?) प्रसिद्ध झाला. आणि गेल्या पांच-सहा वर्षां-तील माझ्या टीकालेखांचें श्रेय मात्र सत्यकथेचे संपादक श्री. वि. पु. भागवत व त्यांचे बंधु श्री. श्री. पु. भागवत आणि ‘ साहित्या ’चे संपादक श्री. वा. रा. ढवळे यांचें आहे. या संपादकमित्रांचा मी फार आभारी आहें. त्यांच्या टोंचणीशिवाय माझें जें कांहीं अल्प लेखन झालें, तें झालें नसतें. ‘ नवभारत ’चे प्रो. वि. म. बेडेकर आणि ‘ रसने ’चे श्री. ज. शं. मेढेकर यांचाहि येथें साभार उल्लेख केला पाहिजे.

—गं. ब. ग्रामोपाध्ये

अनुक्रमणिका

१	वाङ्मयीन मूल्यें आणि जीवनमूल्यें	...	१
२	महाकाव्याची अनिर्मिति कां ?	...	१९
३	काव्य आणि कथाकादंबरी	...	३१
४	नाट्य आणि काव्य	...	४०
५	विनोद आणि काव्य : कांहीं विचार	...	५३
६	कथावाङ्मयांतील ‘ मी ’ आणि ‘ माझें ’	...	७०
७	विद्याहरणांतील शुक्राचार्य	...	७८
८	ऐतिहासिक कादंबरी : कांहीं विचार	...	८७
९	बखर-वाङ्मय	...	९७
१०	नवकाव्य : कांहीं विचार	...	१०९
११	पुस्तकपरीक्षणाविषयीं	...	१२०

७३९९

वाङ्मयीन मूल्यें आणि जीवनमूल्यें : : १

वाङ्मय आणि जीवन यांच्या परस्परसंबंधाबद्दल आजवर अनेक प्रकारें चर्चा झाली आहे. केवळ कलावाद्यांनीं कला ही कलेकरितांच असते, म्हणजेच वाङ्मय हें केवळ वाङ्मयाकरितांच असतें असें मत मांडतांच जीवनवाद्यांचा वाङ्मय हें जीवनासाठीं असतें असा सिद्धान्त पुढें आला. यांतूनच साम्यवादी व समाजसत्तावादी विचारसरणीच्या लोकांकडून वाङ्मय हें समाजाचें, समाजासाठीं व समाजानें निर्मिलेलें असतें अशा सिद्धान्ताचा पुरस्कार होऊं लागला. वस्तुतः वाङ्मय हें जसें आत्मनिष्ठ असतें तसेंच तें समाजनिष्ठपण असतें. प्रश्न इतकाच कीं, त्यांच्या आत्मनिष्ठेच्या नि समाजनिष्ठेच्या मर्यादा कोणत्या ? त्या परस्परांशीं मिळणाऱ्या जुळणाऱ्या आहेत कीं, परस्परांना छेदणाऱ्या आहेत ? म्हणजेच वाङ्मय आणि सामाजिक जीवन यांच्या परस्परसंबंधाचें निश्चित स्वरूप काय ? या प्रश्नाचा एका निराळ्या दृष्टिकोनांतून प्रस्तुत लेखांत विचार करावयाचा आहे.

वाङ्मय आणि सामाजिक जीवन यांच्या परस्परसंबंधाचा विचार करतांना वाङ्मयवादी जसे एका विशिष्ट दृष्टीनें विचार करतात तसेंच समाजवादी एका निराळ्या दृष्टिकोनानें विचार करतात. याचा परिणाम वाङ्मयकलेसंबंधीं अनेक समज वा गैरसमज निर्माण होण्यांत होतो. वाङ्मयकार हा जीवनकलहांतील विषाद विसरावयाला लावून घटकाभर करमणूक करणारा मनोविनोदक आहे, किंवा आपल्या पक्षाचा वा मताचा प्रसार करणारा

प्रचारक आहे, अशाप्रकारचे गैरसमज हे त्यांपैकींच होत. आज ज्याप्रकारचें वाङ्मय बहुंशानें निर्माण होत आहे त्यामुळेंहि हे गैरसमज रूढ व्हावयाला मदत होत आहे. (मुद्रणाची अनुकूलता, वर्तमानपत्रें, नियतकालिकें यांच्या वाढत्या संख्येमुळें वाङ्मयाची निर्मिति झपाट्यानें वाढत आहे; परंतु या निर्माण होत असलेल्या वाङ्मयांत, ज्याला खरोखरीचें वाङ्मय म्हणतां येईल, ज्याला अभिजात वाङ्मयाचा मान मिळेल असें किती निपजतें ह्याचा पण प्रथम विचार झाला पाहिजे.) आणि वाङ्मयकलेसंबंधीं विचार करतांना दुय्यम-तिय्यम दर्जाच्या वाङ्मयाचा किंवा वाङ्मयाच्या नांवावर खपणाऱ्या लिखाणाचा विचार करावयाचा नसतो, तर अभिजात वाङ्मयाचाच विचार करावयाचा असतो. जेव्हां शास्त्रीय सिद्धान्त मांडावयाचा असेल, तेव्हां त्या विषयांतील जें अभिजात असेल त्याच्याच आधारानें बोललें पाहिजे; आणि म्हणून प्रस्तुत विवेचनांत जेथें जेथें 'वाङ्मय' हा शब्द वापरला जाईल तेथें तेथें 'अभिजात वाङ्मय' अभिप्रेत आहे हें वाचकांनीं लक्षांत ठेवावें.

वाङ्मयाच्या म्हणजेच अभिजात वाङ्मयाच्या निकषाचा, त्याच्या मूल्य-मापनाचा विचार पौर्वात्य आणि पाश्चात्य साहित्यशास्त्रज्ञांनीं अनेकप्रकारें करून वाङ्मयीन मूल्यांची निश्चिती पण केली आहे. अर्थात् हीं वाङ्मयीन मूल्यें त्या त्या काळच्या व त्या त्या स्थलाच्या वाङ्मयावर आधारलेलीं असलीं तरी, त्यांतून सार्वकालीन व सार्वस्थलीन वाङ्मयाचीं मूल्यें—स्थिर-मूल्यें—स्पष्ट होत आलीं आहेत. परंतु या वाङ्मयीन मूल्यांचा नि विशिष्ट काळच्या व विशिष्ट स्थळाच्या समाजजीवनाचा जेव्हां संबंध लाविला जातो, म्हणजेच (वाङ्मयीन मूल्यांचा नि सामाजिक मूल्यांचा जेव्हां जेव्हां संबंध येतो, तेव्हां दोन्हीहि मूल्यांची गल्लत झालेली दिसते, आणि त्यामुळेंच बरेच अपसिद्धान्त मांडले जातात.) वाङ्मयांत ज्याप्रमाणें विशिष्ट स्थळ-काळाच्या जीवनमूल्याचें प्रतिबिंब उमटलेलें असतें तसेंच सार्वकालीन आणि चिरंतन अशाहि मूल्यांचें त्यांत दर्शन होत असतें आणि म्हणूनच वाङ्मयाचा आणि सामाजिक जीवनाचा विचार करतांना त्या त्या मूल्यांच्या मर्यादांचा विचार प्रथमतः झाला पाहिजे. प्रस्तुत लेखांत मूल्यांच्या दृष्टि-कोनांतूनच वाङ्मय आणि सामाजिक जीवन यांच्या परस्परसंबंधांचा विचार करावयाचा आहे तो यासाठींच.

वाङ्मय आणि सामाजिक जीवन यांच्या मूल्यांचा विचार करण्याच्या आधीं, वाङ्मयाची निर्मिति तरी कशी होते हें प्रथम पाहूं या; म्हणजे त्याचा आणि समाजजीवनाचा परस्परसंबंध येतो, तो तरी कोणत्या स्वरूपाचा असतो याची थोडी फार कल्पना येऊं शकेल.

वस्तुतः वाङ्मयकला ही वाङ्मयकाराच्या मानसिक सृष्टीचा म्हणजेच त्याच्या कलात्मक मनाचा आविष्कार असते. परंतु जेव्हां समाजसृष्टींतून त्यांची कलात्मक मानससृष्टि निर्माण होते तेव्हां तिच्यावर कांहीं संस्कार होतात का? आणि होत असल्यास कोणते? आपण जेव्हां कलावंताचें कलात्मक मन किंवा कवीचें काव्यात्म मन किंवा वाङ्मयकाराचें वाङ्मयीन मन म्हणतों, तेव्हां तें त्या कलावंताचें, कवीचें वा वाङ्मयकारांचें वैय्यक्तिक खासगी मन असत नाहीं, हें प्रथम लक्षांत ठेवलें पाहिजे. वाङ्मयकाराच्या मनाचा आविष्कार म्हणजे त्याच्या खासगी सुखदुःखांचा आविष्कार नव्हे; तर समष्टीरूप झालेल्या कलावंतांच्या कलात्मक मनाचा तो आविष्कार असतो. परंतु अशा मोघम विधानानें समाधान मानण्यापेक्षां अधिक खोलवर जाऊन वाङ्मयाची निर्मिति होतांना त्यावर कोणकोणते संस्कार होऊं शकतात, व ते कसे होतात याचा कांहीं शोध घेतां येतो का पाहूं. परंतु हा शोध घेण्याच्या आधीं आणखी एका गोष्टीवर अधिक स्पष्ट प्रकाश पडतो का हें पाहिलें पाहिजे; आणि ती गोष्ट म्हणजे कवीचें मन, वाङ्मयकाराचें मन. वाङ्मयांत या त्याच्या मनाचाच मुख्यतः आविष्कार होत असतो. परंतु हें वाङ्मयकाराचें मन तरी संपूर्णपणें समाजनिरपेक्ष असतें का? कीं त्यावरहि सामाजिक परिस्थितीचा कांहीं परिणाम होत असतो? यांचें उत्तर 'जरूर होत असतो असेंच द्यावें लागेल. (मात्र तो परिणाम कशा स्वरूपाचा होतो हा प्रश्न अलाहिदा.) इतकेंच नव्हे तर तो ज्याचें वाचन करतो, ज्याचें अवलोकन करतो, ज्याचें मनन करतो, त्यांचेहि परिणाम त्याच्या मनावर होत असतात; किंबहुना तो ज्या घराण्यांत जन्मला असेल त्या घराण्याचे पण परिणाम त्याच्या मानसिक प्रकृतीवर झाल्याशिवाय राहत नाहींत. अशा या अनेक संस्कारांचा गोळा म्हणजे कलावंताचें मन; परंतु इतकें जरी असलें, हे सारे संस्कार त्यावर झालेले असले, तरी त्याची आंतरप्रेरणा म्हणून कांहीं असतेच. ही आंतरप्रेरणा त्याची

स्वतःची असते. ती नेहमीं गतिमान असते. आणि ही गतिमानताच त्याला नेहमीं बेचैन करीत असते; म्हणून तर तो नेहमीं असमाधानी (discontent) असतो. (यालाच कोणी divine discontent म्हणतात.) कलावंताच्या मनाची ही जी गतिमानता असते, त्याची जी आंतरिक प्रेरणा असते तीच त्याच्या कलानिर्मितीला कारण असते. कारण या गतिमान प्रेरणेचा आवर्तीभोंवर्तीच्या सामाजिक परिस्थितीशीं नेहमीं संघर्ष घडत असतो. म्हणजेच हा स्थिति-गतीचा संघर्ष झाला. हा संघर्ष अर्थात् भावनात्मक असतो, आणि या भावनात्मक संघर्षाचाच कल्पनेच्या साह्यानें जेव्हां कलात्मक आविष्कार होतो तेव्हांच त्याला 'कला' हें नांव प्राप्त होतें. आतां या ठिकाणीं आणखी एक प्रश्न निर्माण होतो तो असा—सामाजिक परिस्थिति म्हणजे तरी काय? आणि तिचा कविमनाशीं संघर्ष कां होतो? आणि कशा स्वरूपाचा होतो?

'सामाजिक परिस्थिति' ही त्यांतील 'स्थिति' या पदानें सूचित झाल्याप्रमाणें कांहीं विशिष्ट मर्यादेपर्यंत स्थिर (static) असते, वस्तुनिष्ठ (objective) असते. त्यांतील सामाजिक जीवनाचें नीतिनियम, म्हणजेच त्यांतील जीवनमूल्यें कांहीं विशिष्ट अर्थानें स्थिर असतात. विशिष्ट अर्थानें म्हणण्याचें कारण इतकेंच कीं, तीं जीवनमूल्यें मूलतः चरस्वरूपाचीं असतात; म्हणजेच देशकालपरिस्थितीप्रमाणें बदलणारीं असतात; नव्हे तीं गतकालीन समाजजीवनांतील मूल्यांहून बदललेलींच आणि कांहीं कालानें पुनः बदलणारीं अशींहि असतात. परंतु विशिष्ट समाजव्यवस्थेंत त्यांना हळूहळू जें स्थिर स्वरूप आलेलें असतें तें इतकें कीं, व्यक्तिमनाच्या गतिमान प्रेरणेला त्यामुळें अडसर पडत जातो. या अडसरामागें सर्वसामान्य व्यक्तिमनें सामावून घेऊन त्यांतच तडजोड करीत राहतात; किंवा त्यांतील कांहीं त्या अडसरालाच चिकटून राहतात. परंतु कविमनाची गतिमानता ही अशी अडविली जाणारी असत नाहीं; तर उलट ती केशवसुतांप्रमाणें—

नियमन मनुजासाठीं मानव
नसे नियमनासाठीं जाणा

प्रगतिस जर ते हाणी टोणा
मिरवा निज ओजाचा अभिनव

असे उद्‌घोषित बंड करून उठते, आणि

सडत न एका ठायीं ठाका
सावध ऐका पुढल्या हांका

असा इशारा देते. प्रतिभावंताच्या अंतरमनाला साद घालणारी 'पुढली हांक' ही इतकी परिणामकारक असते कीं,

रडतिल रडोत रांडापोरें
गतशतकांचीं पापें घोरें
क्षालायाला तुमचीं रुधिरें
पाहिजेत रे! स्त्रैण न व्हा तर

असें म्हणत तो प्रतिभावंत त्या प्रगतीसाठीं, गतिमानतेसाठीं, आणि स्थितीचीं बंधनें झुगारून देण्यासाठीं सर्वस्वार्पणाची तयारी करतो. कलावंताची गतिमानतेवरील निष्ठा जितकी अचल तितकी, त्या काळापुरती का असेना पण समाजाची स्थितिमानता ही पण अचल असल्यामुळें त्या दोघांतील संघर्षाला तीव्र स्वरूप येत जातें, आणि अखेरीस त्यांतूत निर्माण होणारी कला ही उत्कट भावनात्मक स्वरूप धारण करते.

कवीच्या गतिमान प्रेरणेला अडविणारें नि बंधनरूप होणारें समाजजीवन म्हणजे तरी काय? व त्याचीं मूल्यें कोणतीं यांचेंहि येथें थोडेसें स्पष्टीकरण करणें जरूर आहे. समाजजीवन हा शब्द आपण स्थूलमानानें वापरीत असतों. त्यांत सामाजिक, राजकीय, धार्मिक, आर्थिक इत्यादि जीवनांचा अंतर्भाव अभिप्रेत असतो. या अंतर्भूत घटकांचें स्वरूप काय असतें? आणि त्यांचीं वा त्यांतून निर्माण होणारीं मूल्यें कोणतीं? व त्यांचें स्वरूप काय असतें? यांचा पण विचार करणें अगत्याचें आहे. आणि तें स्पष्ट झालें म्हणजे कलावंताच्या गतिमानतेला त्यांचा विरोध कां होत असतो याचें स्पष्टीकरण आपोआपच होईल.

व्यक्तीच्या वा व्यक्तिसमूहाच्या सामाजिक जीवनांत राजकीय, धार्मिक व आर्थिक इत्यादिकांच्या कक्षा एकमेकांशीं निगडित झालेल्या असल्या तरी, सर्वसामान्य व्यवहारांत जशा त्या निरनिराळ्या मानल्या जातात तशाच येथें आपल्या सोईसाठीं घेऊं. उदाहरणार्थ, सामाजिक जीवन म्हणून आपण ज्याला म्हणतों, त्यांत समाजांतील व्यक्तीव्यक्तींचा येणारा संबंध, म्हणजेच समाजाच्या सोईसाठीं व स्थैर्यासाठीं जे नियम केले गेले असतील वा रूढीनें मान्य केले असतील त्यांचा आपण अंतर्भाव करतों. ब्राह्मण-अब्राह्मणांचा प्रश्न, स्पृश्य-अस्पृश्यांचा प्रश्न वा त्यांतून निर्माण होणारे आंतरजातीय विवाहासारखे वा अस्पृश्योद्धारासारखे प्रश्न, हे सर्व सामाजिक जीवनांतले प्रश्न म्हटले पाहिजेत. त्यांतच स्त्री-पुरुषसंबंधाचे प्रश्न व तद्भूत नीति-अनीतीच्या कल्पना, एकपत्नीत्व वा बहुपत्नीत्व, घटस्फोट, वेश्याविषयक प्रश्न इत्यादिकांचा पण अंतर्भाव करावा लागेल. स्त्रीशिक्षण, पुनर्विवाह, प्रौढविवाह, साक्षरताप्रसार, इत्यादिकांनीं ही यादी आणखीहि लांबवितां येईल. आतां, हे किंवा यांसारखे इतर अनेक जे सामाजिक जीवनाशीं निगडित असणारे प्रश्न असतात, त्यांचींहि समाजस्थैर्याच्या दृष्टीनें वा समाजहिताच्या दृष्टीनें कांहीं मूल्यें ठरलेलीं असतातच. हीं मूल्यें गतकालीन समाजजीवनाच्या मूल्यांहून भिन्न असतील वा, त्यांच्यासारखींच असतील; परंतु सर्वसामान्य समाजानें तीं मान्य केलेलीं असतात. इतकेंच नव्हे, तर त्यांना एकप्रकारचें महत्त्व प्राप्त झालेलें असतें. जनमनांवर त्यांचा पगडा बसलेला असतो. त्या मूल्यांवरच म्हणजे त्या मूल्यांच्या पालनावरच समाजाचें कल्याण अवलंबून आहे अशी समजूत दृढ झालेली असते. म्हणजे सामान्यपणें असें म्हणतां येईल कीं, त्यांना एकप्रकारच्या श्रद्धांचें स्वरूप प्राप्त झालेलें असतें. अर्थात् या श्रद्धांचें पालन, जोंवर त्यापासून समाजहित होत असेल तोंवर, समाजांतील प्रत्येकानें——प्रतिभावंत कलावंतानेंहि—प्रत्यक्षांत आणि त्याच्या कलेंत पण—करणें हें इष्ट नि अगत्याचें आहे. परंतु या श्रद्धा, हीं मूल्यें एका विशिष्ट काळाचीं व विशिष्ट समाजस्थितीचीं आहेत हें मात्र विसरतां कामा नये. परंतु प्रत्यक्षांत मात्र असें घडत जातें कीं, देशकालपरिस्थिति बदलत गेली तरी समाजमनावरच्या या श्रद्धा वा मूल्यें बदलेलीं नसतात. किंबहुना त्यांना निष्ठांचें स्वरूप प्राप्त झाल्यानें व्यक्तिमनाच्या गतिमान प्रेरणेला त्यांची

आडकाठी होते; म्हणजेच त्या मूल्यांना बंधनाचें स्वरूप प्राप्त होतें. किंवा असेंहि म्हणतां येईल कीं, तीं मूल्यें वापरून वापरून बुळबुळीत झालेलीं असतात, आणि म्हणून अर्थहीन वा मूल्यहीन झालेलीं असतात. सारांश, सामाजिक मूल्यें म्हणून आपण ज्यांना मानतों, तीं विशिष्ट स्थलकाल-निबद्ध अशा मर्यादित स्वरूपाचीं सत्यें असतात, आणि अखेर त्यांना कांहीं कालानंतर प्रगतिविरोधी असें बंधनकारक स्वरूप प्राप्त होतें.

जी स्थिति सामाजिक मूल्यांची तीच राजकीय मूल्यांचीसुद्धां असलेली दिसते. राजकारणाला समाजजीवनांत एका दृष्टीनें फार महत्त्व असतें. समाजकारण, धर्मकारण, अर्थकारण, इत्यादिकांवर राजकारणाचें जणूं अधिराज्यच असतें. कारण सर्व जीवनकारणांचें शास्तेपण राजकारणाकडेच असतें. यासाठीं अनेक कायदेकानू केले जातात. मुद्रणस्वातंत्र्य, भाषण-स्वातंत्र्य, लेखनस्वातंत्र्य यांसारख्या मूलभूत हक्कांवरहि प्रसंगीं नियंत्रण घातलें जातें; आणि वेळप्रसंगीं त्यांची इष्टता पण मान्य करावी लागते. परंतु राजकारणानें केलेले कायदे हेहि कांहीं विशिष्ट परिस्थितीसंबंधानें किंवा तत्कालीन समाजहितासाठींच केलेले असले तरी, त्यांचें महत्त्व त्या सामाजिक अवस्थेपुरतेंच असतें हेंहि लक्षांत घेतलें पाहिजे. परंतु ही त्यांची मर्यादा लक्षांत न घेतल्यानें या राजकीय निष्ठा वा सत्यें म्हणजेच मूल्यें मानवी मनाच्या गतिमान प्रेरणेला विरोध करणारीं ठरतात. ढांसळणाऱ्या राजकीय निष्ठांचीं उदाहरणें किती तरी देतां येतील. राजासंबंधींच्या प्रजाजनांच्या मनांतील निष्ठा संस्थानांच्या विलिनीकरणाच्या क्षणीं नष्ट झाल्या. म्हणजेच त्या निष्ठांचें अशाश्वत स्वरूप स्पष्ट झालें. लोकशाहीप्रधान राज्यव्यवस्था ज्या ठिकाणीं असते तेथल्या राजकीय मूल्यांना पण कांहीं एक विशिष्ट स्वरूप प्राप्त होतें. पक्षोपपक्षांच्या राजकारणाला तेथें महत्त्व असतें. आणि त्यांत अधिकारारूढ पक्षाच्या निष्ठेला अधिक महत्त्व प्राप्त होतें. वस्तुतः राजकारणाचें महत्त्व मुख्यतः समाजाच्या व्यावहारिक जीवनांतील स्थैर्य टिकविण्यांत असतें. परंतु राजकारणाची ही जी मर्यादा असते ती राज्यकर्ते पुष्कळदां विसरतात आणि वैय्यक्तिक मूलभूत हक्कांवर, व्यक्तीच्या प्रेरणांवर आघात करतात. किंबहुना आपल्या पक्षाच्या मतप्रचारार्थ, वा आपण आंखलेल्या राजकीय कार्यक्रमाच्या प्रसारार्थ प्रतिभावंत कलावंतांवर ते

बंधनें घालूं पाहतात किंवा त्यांना राबवूं पाहतात. याचें विवेचन नंतर येईलच. पण तूर्त आपणास एवढेंच पाहावयाचें आहे कीं, राजकीय मूल्यें म्हणून आपण ज्यांना मानतों, तींहि विशिष्ट परिस्थितींतील सत्यें असलीं तरी तीं शाश्वत सत्यें नव्हेत. म्हणजेच तीं स्थिरमूल्यें नसून चरमूल्यें होत आणि तींहि कलावंताच्या गतिमानतेला बंधनकारक होणारीं होत.

धर्मकारण, अर्थकारण यांसंबंधींहि वरच्यासारखीच अवस्था प्रत्ययाला येते. देवधर्म इत्यादिकांसंबंधींच्या रूढ समजुतींनीं व्यक्तिजीवनावर किती आघात होतात, त्याची किती कुचंबणा होते याचीं उदाहरणें येथें देण्याची आवश्यकता नाहीं. सामाजिक प्रगतीला मुख्यतः विरोध होतो तो जुन्या रूढ धार्मिक समजुतींनींच. आणि दैनंदिन जीवनाशीं देखील धर्माची सांगड आपल्या येथें घातली असल्यानें धार्मिक मूल्यांचा फोलपणा अधिकाधिक प्रत्ययाला येत आहे. त्यांत आजच्या वैज्ञानिक युगांत किती तरी धार्मिक समजुतींना धक्के बसत आहेत. अर्थकारणानें तर सारें समाजजीवनच व्यापलेलें आहे. जुन्या सरंजामशाही समाजव्यवस्थेंत जीं आर्थिक जीवनमूल्यें होतीं तीं भांडवलशाही समाजव्यवस्थेंत राहिलीं नाहींत. बरें, भांडवलशाहींतील आर्थिक जीवनमूल्यें तरी स्थिरस्वरूपाचीं म्हणजे सर्वहितकारक व सर्वकाल-हितकारक म्हणावीं, तर तशी पण स्थिति नाहीं. उलट त्यांच्या अपुरेपणामुळें आर्थिक विषमतेसारखे प्रश्न निर्माण झाले. मालक-मजुरांची तडजोड तर या आर्थिक मूल्यांनीं होईल असें वाटत नाहीं. गिरणीकामगारांचे संप, शेत-कऱ्यांचे मोर्चे यांतून व्यक्त होणारें असमाधान हें या आर्थिक मूल्यांच्या अपुरेपणाचेंच प्रात्यक्षिक होय. सारांश, हीं सारीं जीवनमूल्यें—मग तीं सामाजिक, राजकीय, धार्मिक वा आर्थिक कोणत्याहि स्वरूपाचीं असोत—एका विशिष्ट स्थलकालनिबद्ध अशा सामाजिक परिस्थितींतील असतात. तीं त्या विशिष्ट काळीं व विशिष्ट स्थळीं जरी हितकारक असलीं तरी त्यांचें हितकारकत्व तत्कालीन स्वरूपाचेंच असतें, चिरकालीन नसतें. त्यांतून व्यक्त होणाऱ्या निष्ठा आणि सत्यें हीं त्या स्थलकालापुरतीं जरी सत्यें वाटलीं तरी तीं शाश्वत सत्यें नव्हेत. इतकेंच नव्हे तर तीं सत्यें रूढीनें मानलीं गेल्यामुळें (accepted) किंवा त्यांचा पगडा जनमनांवर ठसल्यामुळें, म्हणजेच तीं स्थितिरूप झाल्यानें वा सांकळल्यानें प्रतिभावंताच्या गतिमान प्रेरणेला बंधन-

कारक ठरतात, संघर्षोत्पादक ठरतात, आणि या संघर्षांतूनच अखेर कलेची निर्मिति होते.

आतांपर्यंत आपण सामाजिक जीवनमूल्यांचें स्वरूप आणि त्यांच्या मर्यादा यांचा विचार केला. त्याचप्रमाणें समाजजीवनाला प्राप्त होणाऱ्या स्थिति-रूपामुळें आणि त्यांच्या मूल्यांना येणाऱ्या निर्माल्यवत् श्रद्धारूपामुळें, गतिमान आणि विकासशील अशा मानवी मनाच्या सहजप्रवृत्तींना जाचक असे अडथळे कसे होतात आणि त्यांतून निर्माण होणाऱ्या संघर्षांतून कलावंत आपली कला कशी निर्माण करतो याचें थोडक्यांत विवेचन केलें. आतां साहजिकच असा प्रश्न निर्माण होतो कीं, ज्या समाजजीवनांतून—संघार्षामुळें का असेना—वाङ्मयकला निर्माण झालेली असते, (आणि म्हणून जिचें प्रतिबिंब तिच्यांत उमटणें अपरिहार्य असतें) आणि ज्या समाजांतील वाचकांसाठींच मुख्यतः जिचें प्रयोजन असतें, आणि पुन्हां जिचा परिणाम त्या वाचकांवर म्हणजे त्याच समाजमनावर व्हावा अशी पण इच्छा कलानिर्मितीमागें असणें स्वाभाविक असतें, त्या समाजजीवनाचीं मूल्यें वाङ्मयाला लाविलीं, त्या मूल्यांनीं वाङ्मयाची पारख केली, आणि त्याची योग्यायोग्यता ठराविली तर हरकत कोणती? किंबहुना हेंच श्रेयस्कर नाहीं का? आणि समाजाच्या हितासाठीं व स्थैर्यासाठीं वाङ्मयकारांना स्वैर न सोडतां, सामाजिक जीवनमूल्यांचीं बंधनें—मग तीं सामाजिक, धार्मिक, राजकीय कोणतींहि असोत—त्यांच्यावर लादणें हेंच समाजाचें कर्तव्य ठरत नाहीं का?

समाजकारण, राजकारण, धर्मकारण, अर्थकारण इत्यादींचे पुरस्कर्ते, कार्यकर्ते आणि त्या त्या तत्कालीन ‘कारणां’वर श्रद्धा असलेले वरील प्रश्नांचीं उत्तरें होकारार्थी देतील आणि देतातहि. या त्यांच्या उत्तरांत कलाविरोधी वृत्ति असते, किंवा ते कलेचे शत्रू असतात असें नव्हे; तर कला ही या तात्कालिक कारणांतील प्रश्नांपुढें गौण आहे असें त्यांचें मत असतें; किंवा कलेनें तत्कालीन समस्या सोडवाव्यात, आणि पर्यायानें या तत्कालीन स्वरूपाच्या समाजव्यवहाराला हातभार लावावा असेंहि त्यांचें म्हणणें असतें. या त्यांच्या म्हणण्यांत कलेची परिणामशक्ति प्रभावी आहे ही जाणीव असते, ही गोष्ट लक्षांत घेण्यासारखी आहे. किंबहुना वाङ्मयकलेचा परिणाम भावनात्मक

असतो, आणि जो परिणाम शंभर व्याख्यानांनीं किंवा शंभर लेखांनीं होणार नाहीं तो परिणाम केवळ एका नाटकानें किंवा कादंबरीनें होऊं शकतो, याची कबुली पण अभिप्रेत असते. परंतु वाङ्मयकलेचा हा आपाततः होऊं शकणारा तात्कालिक परिणाम असला तरी तो तिचा सर्वस्व नव्हे ही गोष्ट विसरतां कामा नये. एका विशिष्ट समाजव्यवस्थेंतील विसंवादी परिस्थिति ही जरी कलावंतांच्या कलानिर्मितीला कारण होत असली, तरी ती जेव्हां कलावंतांच्या मनांत आकार घेते, आणि त्यांच्या काव्यात्म मनाच्या मुशींतून अभिव्यक्त होते त्या वेळीं, तिचें स्वरूप तत्कालीन राहत नाहीं, तत्स्थलीन राहत नाहीं, तर तें सार्वकालीन आणि सार्वस्थलीन होतें. आणि म्हणूनच एका विशिष्ट स्थलकालनिबद्ध समाजअवस्थेचीं मूल्यें त्या कलेच्या मूल्यमापनाला पुरीं पडूं शकत नाहींत. किंबहुना त्यामुळें कलेला अन्याय होतो. याचीं उदाहरणें किती तरी देतां येतील. स्पृश्य आणि अस्पृश्य हा भेद ज्या समाजांत आहे, त्या समाजांतील स्पृश्यांनीं रूढीला चिकटून अस्पृश्यांवर जीं बंधनें घातलीं आहेत, वा त्यांना ज्या प्रकारची वागणूक देत आहेत त्यामुळें अस्पृश्यांच्या मनांवर जे आघात होतात नि त्यांच्या मनांत जो संघर्ष उठतो त्याचें परिणामकारक नि कलात्मक चित्रण जर एखाद्या वाङ्मयकारानें केलें तर, त्यापासून अस्पृशोद्धार करावा हा तात्कालिक हिताचा परिणाम होऊं शकेलहि, नाहीं असें नाहीं; परंतु तो परिणाम साधणें एवढेंच त्या कलेचें सर्वस्व नव्हे. किंबहुना ती कलाकृति चिरकालीन स्वरूपाची व्हावयाला पाहिजे असेल तर, तिचा परिणाम त्यापेक्षां चिरस्वरूपाचा झाला पाहिजे. ज्या समाजांत अस्पृश्यता नाहीं, किंवा अस्पृश्यता नष्ट झालेली आहे असा हाच समाज जेव्हां कांहीं युगांनीं होईल, त्या समाजांतील वाचकांनासुद्धां त्या कलाकृतीचा आस्वाद घेतां आला पाहिजे. आणि तोहि केवळ एका ऐतिहासिक समाजव्यवस्थेचें चित्र म्हणून नव्हे, तर त्या जुन्या संघर्षांत नवीनांनाहि आपल्या जीवनांतील संघर्षाचें प्रतिबिंब उमटलेलें दिसलें पाहिजे. म्हणजेच स्पृश्य आणि अस्पृश्य हीं द्वंद्वें प्रतीकात्मक बनलीं पाहिजेत. त्या प्रतीकांतून कोठल्याहि वाचकाला आपापल्या जीवनांतील संघर्षोत्पादक द्वंद्वांचा साक्षात्कार झाला पाहिजे. किंवा असेंहि म्हणतां येईल कीं, अस्पृश्यांबद्दल सहानुभूति वाटून अस्पृश्यता दूर करावी असा तात्कालिक

परिणाम होण्याऐवजीं अस्पृश्य हाहि आपल्यासारखाच माणूस आहे आणि माणसाचे मूलभूत हक्क आपण त्याला नाकारतों, ते नाकारूं नयेत, त्याच्या-बद्दल ममत्वाची नि समत्वाची भावना आपल्यांत निर्माण व्हावी हा किंवा अशाप्रकारचा परिणाम त्या कलाकृतीच्या वाचनानें झाला पाहिजे; तरच त्यांत एका चिरंतन सत्याचें तत्कालीन वास्तवांतूत दर्शन घडूं शकेल. आणि हें दर्शन घडत असेल तरच ती खरी उच्च दर्जाची अभिजात कलाकृति. आणि या अभिजात कलाकृतीला एका विशिष्ट समाजाचीं मूल्यें लावून तिचें मूल्यमापन करणें म्हणजे तिचें पूर्ण मूल्यमापन करणें नव्हे. आतां या उदाहरणांतील हें मूल्यमापन निदान अर्धें आहे, एवढाच त्यावर आक्षेप घेतां येईल; परंतु अशीं कांहीं उदाहरणें दाखवितां येतील कीं, सामाजिक मूल्यांनीं कलाकृतींवर अन्याय होण्याची भीति असते. उदाहरणार्थ, विभावरी शिरूरकर यांची ‘ हिंदोळ्यावर ’ कादंबरी व तिच्यांतील अचलेचें चित्र. नवविवाहित तरुण मनाच्या अचलेचा नवरा विनायकराव चंगीभंगी नि बाहेरख्याली निघाला. लग्नानंतर थोडक्याच अवधींत एका वेश्येचा खून करून तुरुंगांत गेला; आणि माहेरीं भावाच्या घरीं परतलेली अचला विरंगुळा म्हणून शिकूं लागली; पुढें नोकरीसाठीं परगांवीं एकटी राहूं लागली असतांना एकाकी नि विषण्ण अवस्थेत विरागसारख्या उमद्या तरुणाच्या प्रेमांत सांपडली व अखेर तिच्या सहजप्रवृत्तींमुळें सामाजिक, वैवाहिक नीतिनियमांना उल्लंघून ती विरागजवळ पत्नीसारखी राहूं लागली. आणि नंतर तिला कांहीं दिवसहि गेल्यावर तिच्या मनाची जी कालवाकालव सुरू झाली तिचें विदारक चित्र वाचकांना पाहावयाला मिळतें. हिंदुविवाह-पद्धतीच्या नीतिनियमांनीं आणि घटस्फोटाचा कायदा नसल्यानें तिची कुचंबणा होते, नि त्यांत ती बंड करून उठते. परंतु ह्या सर्व गोष्टी रूढ सनातन नीतिनियमांच्या मूल्यांनीं क्षम्य ठरणाऱ्या नाहींत. किंबहुना एखादा धर्ममार्तंड तिच्यावर स्वैरतेचाहि आरोप करील. वस्तुतः सामाजिक रूढ नीतिनियमांच्या बंधनांनीं, रूढ वैवाहिक नीतिकल्पनांनीं कोंडी करून कुचंबणा केलेली एक करुणरम्य मूर्ति म्हणजे अचला. ती बंड करून उठली तरी पोटीं येणाऱ्या मुलाच्या, समाजांत होऊं शकणाऱ्या हेटाळणीमुळें, तिच्या मनांतील वावटळ अधिकच वाढली. म्हणजे पर्यायानें रूढ सामाजिक

नीतीनें घेतलेला बळी म्हणजे अचला. परंतु रूढ सामाजिक, वैवाहिक नीतिमूल्यांनीं अचला ही चंचला ठरेल, स्वैराचारी ठरेल आणि म्हणूनच सामाजिक मूल्यांनीं तिचें मूल्यमापन केलें तर तिच्यावर व पर्यायानें त्या सर्वच कलाकृतीवर अन्याय होऊं शकेल. अचलेसारखी, किंवा ‘ रणांगण ’ कादंबरींतिल हॅर्टासारखीं आणखी किती तरी उदाहरणें दाखवितां येतील, आणि सामाजिक मूल्यांचा अपुरेपणा किंबहुना वैयर्थ सिद्ध करतां येईल.

विशिष्ट समाजअवस्थेंतील सामाजिक मूल्यें हीं वाङ्मयकलाकृतींच्या मूल्यमापनांत व पर्यायानें त्यांच्या आस्वादांत जरी अपुरीं ठरत असलीं तरी तीं समाजकारणांतील धुरीणांनीं मान्य केलीं असल्यामुळें पुष्कळदां त्याची वाङ्मयकारांवर सक्ति पण होऊं शकते. या सक्तीच्यामागें वाङ्मयाच्या परिणामकारक शक्तीची जाणीव असते हें वर एकदां म्हटलेंच आहे. ही सक्ति विशेषतः राज्यकर्त्यांकडून होणें शक्य असते. कारण एक तर त्यांच्या हातीं सत्ता असते, आणि त्या सत्तेच्या जोरावर हवा तसा परिणाम करणारी कलाकृति निर्मिली जावी अशी त्यांची मनीषा असते. रशियांतील रॅप-पद्धति ही त्याचेंच उदाहरण होय. शिवाय या राज्यकर्त्यांच्या मागें असलेली संघटना आणि शिकवण हीहि अशा स्वरूपाची असते कीं, दुय्यम तिय्यम दर्जाचे कलावंत त्याला बळी पडूं शकतात. रशियांतील लाल-कला, जर्मनींतील स्वस्तिक-कला किंवा इतर राजकीय मतप्रणालींनीं निर्माण केलेली कला ही याच स्वरूपाची. आतां, हें मान्य करावें लागेल कीं, या मतप्रणालींमागें कांहीं एक तत्त्वज्ञान असलें, जीवनविषयक दृष्टिकोन असला, आणि तो कलावंतानें आत्मसात् केलेला असला, नव्हे त्यांतूनच त्याची कला स्वयंभू-रीतीनें निर्माण झाली असली, तर तिला कलेचें स्वरूप प्राप्त होईल. अर्थात् त्यांतहि त्या तत्त्वज्ञानाच्या पलीकडील जीवनतत्त्वांचा जर त्यांत स्पर्श झाला असेल तरच. कारण तें एक विशिष्ट तत्त्वज्ञान म्हणजे कांहीं संपूर्ण जीवन-विषयक तत्त्वज्ञान नव्हे किंवा तो एक दृष्टिकोन म्हणजे संपूर्ण जीवनाचें दर्शन देऊं शकणारा दृष्टिकोन नव्हे. मानवी जीवित इतकें व्यापक आहे, विशाल आहे, सखोल आहे कीं, त्याची वर्गवारी अशा तऱ्हेनें होऊं शकणारी नाहीं. शिवाय ज्या ठिकाणीं सक्तीचा प्रश्न येतो— मग ती खुशीची का असेना— तेथें अभिजात कलेची निर्मिति अशक्यच. अर्नेस्ट टॉलरसारख्या

कलावंतानें आत्महत्या केली ती उगीच नव्हे. मुख्य मुद्दा असा कीं, राजकारणाच्या व्यावहारिक मूल्यांनीं अभिजात वाङ्मयाचें पोषण होण्याऐवजीं मरण ओढवणेंच जास्त शक्य असतें. आतां येथें असा एक प्रश्न कोणी विचारील कीं, राज्यकर्त्यांना समाजहितासाठीं जें कांहीं करायचें असतें त्यांत कलावंतांचाहि उपयोग झाला तर काय बिघडलें? राज्यकर्त्यांचें किंवा समाजाचें बिघडणार नाहीं, पण कलेचें मात्र खास बिघडेल; कारण मग ती निव्वळ प्रचारकी बनेल. कलावंत हाहि एक समाजाचा घटक असतो, त्या दृष्टीनें त्याचें कांहीं सामाजिक कर्तव्य असतें, तें त्यानें अन्य कोणत्याहि कृतीनें पार पाडावें. परंतु त्यानें त्यासाठीं आपली कलाच राबवावी असें म्हणणें हें कलेच्या दृष्टीनें मात्र हानिकारक आहे. समाजजीवनांतील तात्कालिक समस्या सोडविण्यासाठीं किंवा तात्कालिक स्वरूपाचा प्रचार करून समाजहित साधण्यासाठीं, लोकांची वृत्ति सुधारण्यासाठीं ज्या कांहीं कलमबहाद्दुरांची नि शब्दशूरांची आवश्यकता असेल त्यासाठीं होतकरू लेखकांना (lesser artists) राज्यकर्त्यांनीं हाताशीं धरावें हवें तर; परंतु अभिजात कलावंतावर सक्ति करूं नये हा मुख्य मुद्दा.

आतांपर्यंत केलेल्या विवेचनावरून सामाजिक मूल्यांनीं अभिजात वाङ्मयाची पारख करूं नये, म्हणजे सामाजिक परिस्थितीचीं नि त्यांतील तत्कालीन समस्यांचीं उत्तरें वाङ्मयांत शोधण्याचा प्रयत्न करूं नये असें जर सिद्ध झालें, तर त्याच्या उलट, सामाजिक समस्यांचीं उत्तरें देणारें, समाजसुधारणेचा पुरस्कार करणारें, किंवा क्रान्तीला पोषक असणारें असें जें वाङ्मय लिहिलें जातें वा गेलें त्याचा अर्थ काय असा प्रश्न साहजिकच मनांत येईल. पण या ठिकाणीं प्रथमतः लक्षांत घेतली पाहिजे ती गोष्ट म्हणजे वाङ्मयकलाकृतीनें समाजसुधारणेला मदत झाली— न कळत झाली—असें म्हणणें निराळें आणि समाजसुधारणा करण्यासाठीं वाङ्मयनिर्मिति केली असें म्हणणें निराळें. स्पृश्य-अस्पृश्यांच्या जीवनावरील कलाकृतीच्या वर एके ठिकाणीं दिलेल्या उदाहरणाप्रमाणें जरी वाङ्मयकलाकृतीनें तात्कालिक सुधारणेला मदत झाली तरी तिचा परिणाम तेवढाच असत नाहीं, तर त्यापेक्षां अधिक आणि दूरगामी असतो, हें लक्षांत घेतलें पाहिजे. शिवाय, परिस्थितीच्या ज्या जाचक बंधनांनीं संघर्ष निर्माण केलेला असतो, त्या बंधनांच्या अधिक्षेपाचें

सूचन आणि ज्या आंतरप्रेरणांच्या गतिमानतेमुळें बंड उभारलेलें असतें त्या प्रेरणांच्या सफलतेचें स्फुरण या दोन्हीहि गोष्टी कलाकृतीच्या परिणामांत अनुस्यूत असतात. हरिभाऊ आपटे यांच्या कादंबऱ्या ह्या त्याचें उत्तम उदाहरण होत. हरिभाऊंनीं आपल्या कादंबऱ्यांचें लेखन कोणत्याहि हेतूनें केलेलें असो, पण त्यांचा परिणाम जो होतो, तो वर म्हटल्याप्रमाणें दुहेरी होतो. आणि जरी त्यांत वर्णिलेली परिस्थिति आज राहिलेली नसली, त्यांतल्या संघर्षाचें स्वरूप आज बदललेलें असलें, तरी ती परिस्थिति आणि ते संघर्ष आजहि निराळ्या तऱ्हेनें व्यक्तिमनाला जाणवत असतात. म्हणजे त्या संघर्षांतहि आजच्या संघर्षाचें प्रतिबिंब उमटविण्याची शक्ति असते आणि म्हणूनच आजहि त्यापासून आपल्याला आनंद होऊं शकतो.

सारांश, कोणत्याहि एका विशिष्ट सामाजिक जीवनावस्थेंतून वाङ्मय-कलेची निर्मिति झालेली असली, तरी तिचें मूल्यमापन करावयाला त्या समाजाचीं मूल्यें उपयोगी पडत नाहींत; नव्हे तीं असमर्थ ठरतात; आणि एवढ्यासाठीं वाङ्मयाची अभिजातता ठरविणारीं मूल्यें हीं वाङ्मयाचींच असलीं पाहिजेत. म्हणजेच समाजमूल्यांहून तीं स्वतंत्र असलीं पाहिजेत.

वाङ्मयीन मूल्यें हीं सामाजिक मूल्यांहून भिन्न असलीं पाहिजेत, नव्हे तीं स्वतंत्र असलीं पाहिजेत, आणि तशीं तीं नसतील तर वाङ्मयीन मूल्य-मापनांत कसे अनवस्था प्रसंग निर्माण होतील आणि वाङ्मयाची कशी गळचेपी होईल, हें आतांपर्यंत पाहिलें; परंतु याबाबत सामाजिक मूल्यांचे पुरस्कर्ते किंवा प्लेटोसारखे राष्ट्रवादीच विरुद्ध जातात असें नव्हे, तर स्वतंत्र वृत्तीचे म्हणविणारे वाङ्मयकार व वाङ्मयतत्त्वज्ञहि कांहीं वेळेला विरुद्ध जातांना दिसतात. उदाहरणार्थ, इटालियन तत्त्वज्ञ क्रोचे. वाङ्मयकाराच्या अंतःकरणांत साकाररूप धारण करणारी कला ही स्वतंत्र असते, तिच्यावर कोणाचेंच बंधन असत नाहीं असें तो जरी प्रतिपादन करीत असला, तरी ती कला, कला म्हणून जेव्हां समाजांत अवतीर्ण होते, कलावंताच्या मनांतून अभिव्यक्त होते, तेव्हां तिनें सामाजिक बंधनें, सामाजिक नीतिनियम पाळले पाहिजेत, असें तो म्हणतो. म्हणजे कलावंताची कला कल्पनेच्या साम्राज्यांत फार तर स्वतंत्र असावी, परंतु प्रत्यक्षांत येतांच तिनें सामाजिक मूल्यांचें बंधन पाळावें, असा त्याचा अर्थ झाला. परंतु कलावंताच्या अंतःकरणांत साकार

झालेली कलामूर्तिच शक्य तों संपूर्णपणानें अभिव्यक्त करण्याचा प्रयत्न कलावंत करीत असतो, नव्हे तोच त्याचा धर्म असतो ही गोष्ट क्रोचे विसरतो. कलावंतानें क्रोचेचें किंवा तत्सम इतर समाजमूल्यांच्या पुरस्कर्त्यांचें मत मानलें, तर त्याची कला सार्वकालीन, आणि सार्वस्थलीन स्वरूपाचीं सत्यें दाखवूं शकणार नाहीं. तिचा परिणाम फार तर त्या समाजापुरतां होईल; आणि समाजावस्थेच्या विलयानंतर ती कला पण विलय पावेल. परंतु कलेचा प्रकृतिधर्म हा या उलट आहे. कला एक वेळ तत्कालीन समाजमूल्यांच्या विरुद्ध जाईल किंवा तिचा परिणाम तत्कालीन समाजावर इष्ट तो होणार नाहीं, त्या समाजाला ती रुचणार नाहीं, परंतु निरवधि कालाला आणि विपुला पृथ्वीला तिची सत्यता पटेल. आणि हीच तर कलेची थोरवी.

वाङ्मयकलेचीं मूल्यें हीं सामाजिक मूल्यांहून भिन्न असलीं पाहिजेत, स्वतंत्र असलीं पाहिजेत, हें जें आतांपर्यंत सिद्ध केलें, त्यावरून वाङ्मयाचा आणि सामाजिक जीवनाचा अजिबात संबंध नाहीं का, असा एक प्रश्न वाचकांच्या मनांपुढें उभा राहील. या प्रश्नाचें उत्तर आतांपर्यंतच्या विवेचनांत सूचित झालेलें असलें तरी त्याचा येथें थोडा विस्तार करणें अवश्य आहे.

वाङ्मयीन मूल्यें हीं जीवनमूल्यांहून स्वतंत्र असलीं पाहिजेत याचा अर्थ वाङ्मयाचा आणि जीवनाचा कांहीं एक संबंध असत नाहीं, असें नव्हे; किंबहुना ज्या समाजजीवनाच्या विरोधांतून कला निर्माण झालेली असते, त्या समाजजीवनाचें प्रतिबिंब त्या कलेंत पडल्याशिवाय कसें राहील? परंतु कोणतीहि कला ही तत्कालीन समाजजीवनाच्या प्रतिबिंबा-वरच समाधान मानीत नाहीं, तर त्यापेक्षां अधिक कांहीं साधीत असते, हें लक्षांत ठेवलें पाहिजे. परंतु सामाजिक मूल्यांच्या अभिमान्यांच्या लक्षांत हा कलेचा प्रभाव जसा येत नाहीं, तसाच समाजजीवनाचा संपूर्ण अर्थहि त्यांच्या लक्षांत येत नाहीं. कोणतीहि विशिष्ट समाजजीवनावस्था, जी व्यक्तिजीवनांतील सहजप्रवृत्तींना विरोधून कलानिर्मितीला कारण होते ती स्वयंपूर्ण असत नाहीं, भूतभविष्यकालीन अवस्थेहून अलग (detached) असत नाहीं, किंबहुना ती भूतकालीन व भविष्यकालीन अवस्थांना जोडणारा एक महत्त्वाचा दुवा असते, आणि सामग्र्यानें विचार केला, तर या सर्व अवस्थांचा मिळून एक भला मोठा जीवनपट

बनत असतो. वर्तमानकालीन जीवनावस्थेंत घडणारी कोणतीहि घटना वा क्रिया असो, तिचे संबंध भूतकालाशीं नि भविष्यकालाशीं या ना त्या स्वरूपांत निगडित झालेले असतात. आणि त्या विशिष्ट घटनेचा केवळ वर्तमानकालीन जीवनाच्या दृष्टीनें विचार केला तर जो अर्थ लागूं शकेल त्याच्याहून निराळा असा अर्थ, सखोल आणि पुनः व्यापक असा अर्थ, किंवा परमअर्थ, (परमार्थ हा शब्द मी अध्यात्माच्या दृष्टीनें वापरीत नाहीं.) भूत-भविष्य-वर्तमान यांच्या संगतीनें जुळणाऱ्या संपूर्ण जीवनपटाच्या दृष्टीनें विचार केला तर, लागूं शकेल; म्हणजेच ज्या सत्याचें दर्शन विशिष्ट समाजावस्थेंतून मिळणार नाहीं त्या सत्याचें दर्शन सर्वव्यापक नि सलग अशा जीवनाच्या दृष्टींतून मिळेल. विशिष्ट सामाजिक अवस्थेंतील जीवनमूल्यांवर आधारलेल्या कलाकृतींत सत्याचें संपूर्ण दर्शन मिळत नाहीं, इतकेंच काय पण कांहीं वेळेस अर्धसत्याचें किंबहुना असत्याचेंहि दर्शन मिळतें तें यामुळेंच. याचा सरळ अर्थ असा कीं, कोणतीहि विशिष्ट सामाजिक अवस्था आणि त्यांतील जीवनमूल्यें हीं स्वतः अपूर्ण असतात. आणि म्हणून त्यावरच आधारलेली जी कलाकृति असते तीपण साहजिकच अपूर्ण होते. परंतु खरा प्रतिभावंत कलावंत जो असतो, तो ज्या सामाजिक जीवनाच्या संघर्षावर कलाकृति आधारतो त्या जीवनाची भूतभविष्याशीं संगति लावूं शकतो. तत्कालीन विशिष्ट आणि चरस्वरूपाच्या मूल्यांची शाश्वत नि चिरस्वरूपाच्या मूल्यांशीं सांगड घालूं शकतो, आणि म्हणूनच त्याच्या कलाकृतींत एका विशिष्ट समाजजीवनाच्या दर्शनापेक्षां त्यापलीकडील, जास्त व्यापक, आणि शाश्वत अशा जीवनाचें दर्शन वाचकांना मिळूं शकतें. किंबहुना खऱ्या जीवनाचें दर्शन, म्हणजेच सत्यदर्शन तें हेंच; म्हणजेच वाङ्मयकलेचा संबंध तत्कालीन समाजजीवनाशीं नसला तरी सार्वकालीन नि सार्वस्थलीन अशा संपूर्ण जीवनपटाशीं खास असतो. विशिष्ट सामाजिक मूल्यांचें सोयरसुतक जरी तिला नसलें, तरी चिरकालीन अशा शाश्वत जीवनमूल्यांचें सोयरसुतक तिला जरूर असतें. आणि खरी अभिजात कला हे संबंध कधींच सोडीत नाहीं. या सर्व विवेचनाचा अर्थ असा कीं, जरी वाङ्मयीन मूल्यें हीं सामाजिक मूल्यांहून भिन्न असलीं—नव्हे तीं असलींच पाहिजेत— तरी अंतिमदृष्ट्या शाश्वत जीवनमूल्यांशीं एकरूप झालीं पाहिजेत.

आतां एकच अखेरचा मुद्दा : आणि तो म्हणजे जीवनांतील अंतिम शाश्वत मूल्यांचा; म्हणजेच वाङ्मयांतील शाश्वत मूल्यांचा--ज्याला मी आतांपर्यंतच्या विवेचनांत वाङ्मयीन मूल्यें म्हटलीं त्यांचा. परिस्थितीची स्थितिमानता, आणि सहजप्रवृत्तींची गतिमानता यांच्या संघर्षांतून वर्तमान आणि भूतभविष्य यांच्या संगतीनें प्रतिभावंत कलावंताला ज्या अर्थाची प्रचीति येते, आणि ज्याचें चित्रण तो व्यापक नि सखोल सहानुभूतीनें करतो, त्या अर्थाचें, म्हणजेच सत्याचें स्वरूप काय, असा हा प्रश्न आहे. कारण या सत्याच्या स्वरूपांत, ज्यांना मी अंतिम मूल्यें म्हटलीं, त्यांचा प्रत्यय येतो. हीं अंतिम मूल्यें कोणत्याहि स्थितिरूप सामाजिक जीवनांतसुद्धां असतातच. परंतु व्यावहारिक मूल्यांच्यामुळें तीं दृष्टिआड झालेलीं असतात, आणि म्हणून वर म्हटल्याप्रमाणें समाजजीवनांतील विसंगतीपलीकडील संगति लागल्याशिवाय ती दिसत नाहींत. त्यांच्या शोधांत ‘ न परि हरपलें तें गवसे ’ अशी प्रतिभावंताची पण स्थिति होते, आणि मग त्याला ज्ञाताच्या कुंपणावरून चिद्घनचपलेला न्यावें लागतें. कारण इतकीं तीं सूक्ष्म, तरल, आणि गूढ अशा स्वरूपाचीं असतात. त्यांचा शोध घेणें म्हणजे जणूं एक योगसाधना असते. अर्थात् ही योगसाधना म्हणजे वाङ्मयीन योगसाधना; आध्यात्मिक योगसाधनेचीच सख्खी बहीण. कारण या योगसाधनेंतच जीवनांतील अंतिम शाश्वत मूल्यांचा, म्हणजेच सत्य, अहिंसा, अपरिग्रह, सौजन्य, शुचिता, साधुत्व इत्यादिकांचा प्रत्यय येतो. (भगवद्गीतेच्या सोळाव्या अध्यायांत ज्या दैवी संपत्ती सांगितल्या आहेत त्या याच. मानवी व्यावहारिक जीवनांत त्यांच्याच जोडीनें माणसाच्या मनांत दडलेल्या किंवा प्रभावी झालेल्या म्हणा, आसुरी संपत्तींनीं त्यांना ग्रहण लागलेलें असतें. या ग्रहणांतून, या संघर्षांतून, म्हणजेच सत्-असत्, मंगल-अमंगल यांच्या मंथनांतून असत् नि अमंगल यांना उजळा मिळून किंवा उदात्ततेच्या भट्टींत शुद्ध होऊन त्यांतून ‘सत्’चा, ‘मंगला’चा म्हणजेच सौंदर्याचा प्रत्यय येतो.)

(या प्रत्ययांतच स्थलकालातीत नि भौतिक भेदाभेदातीत अशा मानवी मनाचें दर्शन घडतें; भेदाभेदाचीं पुटें गळून ममत्वाच्या नि समत्वाच्या भावना निर्माण होतात. दुःखितांबद्दल कळवळा येतो, अन्यायाबद्दल चीड

येते, दैन्याबद्दल विषाद वाटतो, अमंगलाचा उबग येतो, आणि अखेर हें सर्व दूर व्हावेत—नव्हे करावेत—अशाप्रकारचें स्फुरणहि येतें. अभिजात वाङ्मयांतून याचीं किती तरी उदाहरणें काढून देतां येतील. या स्फुरणांतच अंतिम मूल्यांचा साक्षात्कार होतो. परम सत्याचें दर्शन होतें आणि या सत्यदर्शनांतच एक प्रकारचा उच्च, उदात्त नि शाश्वत स्वरूपाचा आनंद मिळतो. वाङ्मयानंद म्हणतात तो हाच; हा वाङ्मयानंद देणाऱ्या अभिजात वाङ्मयांत, वर दर्शविल्याप्रमाणें जीवनाच्या अंतिम मूल्यांचा साक्षात्कार होत असल्यानें, त्याचें मूल्यमापन रूढ, व्यावहारिक आणि म्हणून बदलणाऱ्या सामाजिक मूल्यांनीं करूं नये; तर जीवनाच्या शाश्वत नि अंतिम मूल्यांनीं करावें.

सारांश, वाङ्मयीन मूल्यें हीं व्यावहारिक सामाजिक मूल्यांहून स्वतंत्र मानलीं—नव्हे मानलींच पाहिजेत–तरी जीवनाच्या अंतिम मूल्यांशीं तीं मिळणारीं जुळणारीं असलीं पाहिजेत; किंबहुना अखेर तीं एकरूप झालीं पाहिजेत हें आतांपर्यंत केलेल्या विवेचनावरून स्पष्ट होईल.

महाकाव्याची अनिर्मिति कां? : : २

अर्वाचीन काळांत काव्याच्या स्वरूपांत आणि स्वभावांत अनेक परिवर्तनें झालीं आहेत. तीं समाधानकारक वाटोत वा न वाटोत, परंतु एकेकाळीं उत्कृष्ट प्रकारचीं महाकाव्यें लिहिलीं गेलीं तशीं अलीकडे लिहिलीं जात नाहींत खरीं. ही गोष्ट मराठी काव्यापुरतीच नव्हे, तर साधारणत: सर्व भाषांतील काव्यांबाबत म्हणतां येतें. महाकाव्याच्या अनिर्मितीचीं अनेक कारणें टीकाकारांकडून पुढें केलीं जातात. त्यांत परिस्थिति हें एक प्रमुख कारण मानलें जातें. प्राचीन काळीं महाकाव्यें लिहिलीं गेलीं, तेव्हां महाकाव्यानुकूल अशी परिस्थिति होती तशी आज नाहीं असा त्यांच्या म्हणण्याचा आशय असतो. परंतु महाकाव्याच्या इतिहासांत याला आधार मिळेल असें वाटत नाहीं. होमर, व्हर्जिल, मिल्टन किंवा आपल्याकडील व्यास, वाल्मीकि, कालिदास, भारवि इत्यादि महाकवींनीं आर्ष किंवा अभिजात महाकाव्यें लिहिलीं त्या साऱ्यांच्या वेळची परिस्थिति एकसारखीच होती किंवा महाकाव्यानुकूलच होती असें खास म्हणतां येणार नाहीं. परंतु त्यांनीं महाकाव्यें लिहिलींच. तेव्हां आजच्या परिस्थितींतहि महाकाव्य कां लिहिलें जाऊं नये असा प्रश्न साहजिकच पुढें येतो.

या विषयाचा विचार करतांना मराठींतील टीकाकारांनीं जीं कांहीं कारणें सुचविलीं आहेत, त्यांचा विचार प्रथमत: करणें जरूर आहे. प्रो. वा. म. जोशी म्हणतात, " अलीकडे बाह्यपरिस्थितीमध्यें स्थिरता आणि निश्चितता आली आहे, पण अंत:सृष्टि ढासळत आहे...सर्व कल्पना संशयास्पद झाल्या आहेत...सध्यांच्या काळीं आपली अशी मन:स्थिति झाली आहे कीं, आपली कशावर श्रद्धा बसत नाहीं...सर्वत्र अनिश्चय, संशय, ढिलेपणा, गुळमुळीतपणा, चालढकलपणा दिसत आहे. "—(विचारसौंदर्य, पृ. १०-११). वामनरावजींच्या या मीमांसेचा एकंदर रोख आधुनिक

काळांतील श्रद्धाहीनतेकडे आहे. आधुनिक काळांत जीवनांतील मूल्यें बदललीं आहेत. राजकीय, धार्मिक, सामाजिक इत्यादि सर्वच क्षेत्रांत संशय-वाद माजूं पाहत आहे. या संशयवादामुळें कोणतीहि भावना उत्कटत्वाला पोंचूं शकत नाहीं; विकारांचीं वादळें उठूं शकत नाहींत, आणि म्हणून महाकाव्यें लिहिलीं जात नाहींत.

प्रा. रा. श्री. जोग यांनींहि काव्यविषयक अनास्थेचा विचार करतांना ('प्रदक्षिणा' पृ. ३१) आधुनिकांच्या मनोवृत्तीकडे मुख्यत्वें बोट दाखविलें आहे. ते म्हणतात, "जिव्हाळा वाटण्याजोगें असें आधुनिकांना कांहींच दिसत नाहीं...कोणत्याहि गोष्टीसंबंधानें जिव्हाळा वाटणें ही गोष्टच मुळीं हास्यास्पद होऊन बसली आहे. बुद्धिप्रामाण्यवाद म्हणजे कोणत्याहि गोष्टीच्या चांगुल-पणावर विश्वास नसणें असा अर्थ झाला आहे...सर्व-तुच्छ-वादाचेंच प्राबल्य माजलें आहे...बुद्धिप्रामाण्यानें सर्वच बाबतींत साशंकतेची वृत्ति आपणांस शिकविली आहे; पण विचारानें आपण जेथवर जाऊं शकूं, त्यावर तरी खरी श्रद्धा ठेवून असावें, हें मात्र शिकविलें नाहीं." अशा तऱ्हेची बौद्धिक अराजकतेची स्थिति असल्याकारणानें महाकाव्याची निर्मिति होऊं शकत नाहीं.

प्रा. वामन मल्हार जोशी व प्रा. रा. श्री. जोग यांचें वर उल्लेखिलेलें अनुमान तपासून पाहतां, त्यांत एका दृष्टीनें थोडेसें सत्य आहे असें म्हणावें लागतें. कारण पाश्चात्य आणि पौरस्त्य महाकाव्यांत या अनुमानाला पोषक असे कांहीं आधारहि सांपडूं शकतात. होमरनें इलियड, ओडेस्सी हीं महा-काव्यें लिहिलीं, तेव्हां ग्रीसमध्यें वीरयुग चालू होतें. मानवी जीवनावर अतिमानुष शक्तीचें प्रबल स्वामित्व असल्याची त्या काळीं प्रगाढ श्रद्धा होती. अतिमानुष आणि दैवी शक्तींशीं झुंज देणाऱ्या झुंझारांबद्दल आणि त्यांच्या शौर्यवीर्याबद्दल लोकांत असीम आदर होता. त्या झुंझारांनीं घातलेल्या रणसंग्रामांचीं वर्णनें गाण्यांत आणि ऐकण्यांत लोक देहभान विसरून जात. ट्रॉयच्या परिसरांत रणचंडीनें घातलेलें भीषण तांडव आणि ॲचिलीसच्या भीमपराक्रमामुळें झालेलें हत्याकांड यांच्यामागें नियतीचा हात असल्याची त्या काळीं खात्री होती. विश्रब्धपणें घरीं परतणारा ओडेसिअस् केवळ ग्रीक देवतांच्या असहिष्णु कोपामुळें देशोधडीला लागला.

देवतांच्या अतिमानुष सामर्थ्याइतकाच महावीरांच्या सामर्थ्यानें तो काल भारला गेला होता. म्हणूनच होमरनें इलिअडच्या सुरुवातीस—

" Wrath of Achilles, Oh heavenly Goddess sing. " अशी प्रार्थना केली, आणि आपल्या महाकाव्याच्या नायकाचा, त्याच्या शौर्यवीर्याचा आणि पर्यायानें काव्याच्या विषयाचा उल्लेख केला. ओडेस्सीची सुरुवातहि त्यानें, " Tell me muse, of that man so ready at need who wandered far and wide...... " अशीच केली. व्हर्जिलनें Aeneid लिहिलें त्या काळींहि रोमन संस्कृति एका विशिष्ट बिंदूला पोहोंचली होती; आणि त्या संस्कृतीबद्दल आदर आणि श्रद्धा व्हर्जिलच्याहि मनांत पूर्णपणें मुरलीं होतीं. ट्रॉय शहराचा पाडाव होतांच व्हर्जिलचा ॲनिअस आपल्या वास्तुदेवता हृदयाशीं कवटाळून आणि आपल्या वृद्ध पित्याला पाठकुळीं घेऊन जो निसटला तो थेट इटलीला आला व त्यानें रोमचीं स्थापना केली. व्हर्जिलला ' रोमन व्हर्जिल ' म्हणून Wordsworth नें संबोधलें आहे तें एवढ्यासाठीं. महाभारत आणि रामायण यांतूनहि अशा तऱ्हेची साक्ष काढतां येईल. व्यासांनींहि नमनाच्या श्लोकांत नरनारायणाचा उल्लेख करून पांडवांचा विजय हाच भारताचा विषय असल्याचें सांगितलें आहे. कुरुक्षेत्रावर कौरवपांडवांनीं घातलेल्या संगरतांडवावरच महाभारताची उभारणी आहे. महाभारतकालीं सत्य व धर्म यांवरची श्रद्धा पराकोटीला गेलेली होती. या श्रद्धेपायीं धर्मपत्नीलाहि पणाला लावून वनवास पत्करण्याची तयारी धर्मानें केली. वाल्मीकीच्या रामानें वडिलांना वचनपालन करतां यावें म्हणून बालवयांत वनवास पत्करला; आणि भरतानें सत्यासाठीं आणि न्याय्य हक्कासाठीं कैकेयीचा धिक्कार करून चालून आलेल्या राज्यावर पाणी सोडलें.

वीरवृत्ति, धर्म, सत्य किंवा संस्कृति यांवरची निष्ठा ज्या वेळीं पराकोटीला गेली होती, त्या वेळीं होमर, व्हर्जिल किंवा व्यास-वाल्मीकि यांसारखे कवी झाले आणि म्हणून अशा तऱ्हेची परिस्थिति असेल तरच महाकाव्याची निर्मिति होईल असा आशय प्रा. जोशी व प्रा. जोग यांनीं व्यक्त केला असावा. या दोघांच्या मतें आधुनिक काल हाच महाकाव्याला अनुकूल नाहीं. आजच्या

अश्रद्धेच्या युगांत महाकाव्याला पोषक अशा लोककथांवरील समाजाचें लक्ष उडालेलें आहे. विकारप्रधान वीरवृत्तीबद्दलचा आदर ओसरलेला आहे. देवाधर्मावरची आस्था उडालेली आहे. खुद्द जीवनावरचीहि निष्ठा भंगलेली आहे. कोणत्याहि गोष्टीचें महात्म्य वाटणें हेंहि कमीपणाचें वाटतें आहे, आणि म्हणून आज महाकाव्याची निर्मिति होण्याची शक्यता नाहीं.

महाकाव्याच्या अनिर्मितीची वरील मीमांसा मान्य करण्यापूर्वी महाकाव्यांच्या आधारें आणखीहि कांहीं उलटसुलट अनुमानें निघूं शकतात का हें पाहणें अगत्याचें आहे. काल निरवधि आहे व पृथ्वी पण विपुला आहे. एका काळीं किंवा स्थळीं जी परिस्थिति होती, तीच किंवा तशीच परिस्थिति सर्व स्थळीं आणि सर्व काळीं असेलच असें म्हणतां येणार नाहीं. होमरच्या काळीं विकारप्रधान वीरवृत्तीचें महात्म्य, देवतांच्या अतिमानुष कर्तृत्वावर श्रद्धा आणि लोककथांबद्दल अवीट गोडी होती. तशीच स्थिति व्हर्जिलच्या काळींहि होती. परंतु होमर ग्रीक, तर व्हर्जिल रोमन. होमरनें ग्रीक लोकांना इलिअड, ओडेस्सी पुरविलीं; तर व्हर्जिलनें रोमन लोकांना ॲनिड सादर केलें. ग्रीक वीरयुग व महाभारतीय वीरयुग यांत कांहीं बाबतींत साम्य असल्यासारखें वाटलें, तरी एकंदर परिस्थितींत पुष्कळ फरक होता. महाभारतकालीं वीरवृत्तीचें महात्म्य होतें. परंतु ती वीरवृत्ति सत्य आणि धर्म यांच्या पालनाकरितां असेल तरच. गंधर्व, किन्नर, इंद्रादि देव, किंबहुना ब्रह्मा, विष्णु, महेष, यांचा मानवी जीवनावर अधिकार गाजत असला, किंवा मानवी जीवनांत प्रसंगीं ते स्वतः भाग घेत असले, तरी ग्रीक देवतांपेक्षां भारतीय दैवतांत जास्त देवपणा होता. पॉसिडॉन (Poscidon) या सागरदेवतेच्या मुलाचा–Polyphemus–चा डोळा ओडेस्सीअसनें फोडला म्हणून पॉसिडॉननें ओडेस्सीअसला शाप देऊन देशोधडीला लावलें. ('alone, in evil case, to find troubles in his house.') भारतीय देवहि शाप देत, पण लागलीच त्यांच्या जवळ उःशाप तयार असे; आणि प्रसंगीं ते त्याची भरपाईहि करीत असत. इंद्रानें कर्णाचीं कवचकुंडलें मागून घेतलीं, पण लागलीच त्यामुळें संतुष्ट होऊन त्याला अमोघ शक्ति दिली. जशी भारतीय देवतांची मानवासंबंधींची दृष्टि ग्रीक देवतांच्या दृष्टिपेक्षां निराळी होती, तशीच मानवांची

जीवनाबद्दलची दृष्टि ग्रीकांच्या दृष्टीपेक्षां निराळी होती. स्वप्नांत दिलेलें वचन पाळण्यासाठीं हरिश्चंद्रानें स्वत: डोंबाघरीं विकून घेतलें. सत्याकरितां आणि धर्मपालनाकरितां पांडवांनीं चौदा वर्षें वनवास पत्करला. सारांश, देशकालपरिस्थिति बदलतांच जीवनमूल्येंहि बदललीं होतीं. हेलन आणि द्रौपदी यांच्या स्वभावांतून किंवा ॲचिलिस्, ओडेसिअस्, मेनिलॉस् इत्यादि ग्रीक वीरपुरुष आणि युधिष्ठिर, भीम, अर्जुन, कर्ण, भीष्म, द्रोण इत्यादि भारतीय महापुरुष यांच्या स्वभावांतून हा वर उल्लेखिलेला फरक स्पष्ट होईल.

होमर आणि व्यास यांच्या आर्ष महाकाव्यांवरून महाकवींना महाकाव्य लिहिण्यासाठीं कांहीं विशिष्ट श्रद्धायुक्त परिस्थिति असावी लागते अशी जी समजूत झाली आहे, ती तदनंतर निर्माण झालेल्या महाकाव्यांवरून बरोबर आहे असें मानतां येत नाहीं. मिल्टन्नें आपलें Paradise Lost हें महाकाव्य लिहिलें, त्या वेळीं होमरच्या किंवा व्यासांच्या काळची परिस्थिति इंग्लंडमध्यें होती असें दिसत नाहीं. मिल्टनच्या काळीं इंग्लंडमधील जनतेचें मत धार्मिक मतामतांतरांत हेलकावत होतें. Puritanism मुळें दैवतांवरील भाबडा भाव दूर होत होता. स्वसंस्कृति रक्षणाच्या स्फूर्तीनें परकीय आक्रमणाचा नायनाट करण्यासाठीं वीरवृत्ति स्फुरण पावण्याऐवजीं ती आपसांतील यादवींतच खर्चीं पडत होती. अशा या यादवीच्या आणि जीवनमूल्यें अस्थिर असणाऱ्या काळांत मिल्टन् जन्माला आला. होमर-व्हर्जिलप्रमाणें महाकाव्य लिहिण्याची मनीषा धरणाऱ्या मिल्टन्ला तो काळ कांहीं अनुकूल नव्हता. तरी पण त्यानें महाकाव्य लिहिलें. ज्या यादवींत यानें स्वत: भाग घेतला, त्या यादवींतूनच –राजकीय आणि धार्मिक अराजकांतूनच–त्यानें आपल्या महाकाव्याची सिद्धता केली. ही सिद्धता कांहीं सहजसाध्य नव्हती. ज्या संगरांत त्याला अहमहमिकेनें भाग घ्यावा लागला, त्यांत त्याची सर्व जीवनशक्ति नष्ट होण्याची शक्यता होती. परंतु ती त्यानें टिकाविली आणि अखेर परमेश्वर आणि स्खलनशील मानव यांचा परस्परसंबंध व्यक्त करणाऱ्या महाकाव्याला जन्म दिला. होमर-व्हर्जिलच्या काळची समाजमन:स्थिति आणि मिल्टन्च्या काळची समाजमन:स्थिति यांत इतकें महदंतर असूनहि मिल्टननें महाकाव्य लिहिलें. किंबहुना होमरच्या महाकाव्याच्या विषयापेक्षां मिल्टन्च्या महाकाव्याचा विषय जास्त

व्यापक आहे. ॲडिसन्‌नें म्हटल्याप्रमाणें, 'The whole system of the intellectual world, the chaos and the creation, heaven, earth and hell, enter into the composition of the poem.' मिल्टननें निवडलेल्या धार्मिक विषयाबद्दल गटेसारख्यांनीं जरी नापसंती व्यक्त केली असली, किंवा इतर कांहीं टीकाकारांकडून त्याच्यावर कृत्रिमतेचा आरोप केला गेला असला, तरी Paradise Lost हें निःसंशय महाकाव्याच्या पदवीला पोहोंचलें. मात्र होमरच्या महाकाव्याचा विषय आणि त्याच्या आविष्कारार्थ त्यानें वापरलेलीं साधनें या बाबतींत मिल्टन्‌नें अदलाबदल केली आहे. इलिअड, ओडेस्सी यांतील अतिमानव वातावरण आणि देव यांनाच मिल्टनच्या 'पॅरेडाइज्‌ लॉस्ट'मध्यें मुख्य विषयाचा मान मिळाला आहे. परंतु हा बदल अपरिहार्य होता. ज्या धार्मिक संघर्षांतून त्याच्या कवितेनें जीवनसत्त्व मिळविलें होतें त्या संघर्षांचाच तो परिपाक होता.

ललितवाङ्मय—मग तें कोणत्याहि प्रकारचें असो—संपूर्णतया स्थलकाल-निरपेक्ष असूंच शकत नाहीं हें खरें. जी निरपेक्षता अंतीं लाभते ती या सापेक्षतेंतूनच आलेली असते. ललितवाङ्मय हें जन्माला येतांनाच मुळीं स्थलकालाचे गुण घेऊन जन्माला येतें. त्या त्या स्थलकालाच्या जीवन-सत्त्वावरच तें पोसलेलें असतें. महाकाव्यहि त्याला अपवाद असूं शकणार नाहीं. मात्र, स्थल आणि काल बदलले कीं, परिस्थिति बदलते. आणि परिस्थिति बदलली कीं, काव्याचे विषयहि बदलतात. परंतु विषय बदलले म्हणून महाकाव्याची परंपरा थांबण्याचें कारण नाहीं.

हिंदुस्थानांतहि महाकाव्याची परंपरा कांहीं काळपर्यंत अखंड राहिली. रामायण, महाभारत या आर्ष महाकाव्यांनंतर रघुवंश, किरातार्जुनीयादि साहित्यमहाकाव्यें निर्माण झालीं. रामायण—महाभारतकालीन परिस्थिति आणि रघुवंश, किरातार्जुनीयादिकांच्या काळची परिस्थिति सारखीच होती, असें सुतराम्‌ म्हणतां येणार नाहीं. व्यास-वाल्मीकींनीं आपल्या काळचे सत्य, धर्म आणि नीति यांनीं युक्त असणारे आदर्श आपापल्या महा-काव्यांत रंगविले. व्यासांनीं तर 'व्यासोच्छिष्टं जगत्‌ सर्वं' अशी स्थिति करून टाकली. परंतु व्यासांच्या त्याच उच्छिष्टावर आजच्या काळच्या

रसिकांना पंचपक्वान्नांचें भोजन आकंठ घालून समाधानाचे ढेकर द्यायला लावण्याचें महान् कार्य नंतरच्या साहित्यमहाकवींनीं केलेंच. महाभारतांतील अनंत आख्यानांतील स्फुट आख्यानें घेऊन त्यांवरच त्यांनीं आपली स्वतंत्र रचना केली. नल-दमयंतीची कथा किंवा किरातार्जुनीयाची कथा, या कथा म्हणजे लोककथांतून किंवा दंतकथांतून परंपरेनें आलेल्या, आणि आपल्या मुख्य कथानकाला उपकारक अशीं उपकथानकें म्हणून व्यासांनीं गुंफलेल्या. व्यासांनीं ज्याचा उपयोग केवळ साधन म्हणून केला, त्याच साधनांना साहित्यिकमहाकवींनीं प्रधान विषयांचा मान दिला आणि त्यावर स्वतंत्र रचना केली.

साहित्य महाकाव्याचाहि काळ संपला. संस्कृत भाषा फक्त देवभाषा म्हणून राहिली. देशकालपरिस्थितींत अनेक स्थित्यंतरें झालीं. हिंदुस्थानांत—त्याचप्रमाणें महाराष्ट्रांतहि—अनेक राज्यक्रान्त्या झाल्या, अनेक राजवटी आल्या, गेल्या; परंतु महाकाव्य ज्याला म्हणतां येईल असें नामांकित महाकाव्य लिहिलें गेलें नाहीं. अव्वल मराठी अमदानींत कांहीं पंडितकवींनीं अल्प स्वल्प प्रयत्न केले; पण ते केवळ अनुकरणात्मक होते. केवळ अनुकरण करून महाकाव्य (महाकाव्य काय—कोणतेंहि काव्य) होत नसतें. ‘सर्गबद्धं’, ‘ इतिहासकथोद्भूतम् ’, ‘ चतुरोदात्तनायकम् ’, ‘ रसभावनिरंतरम् ’ इत्यादि जीं लक्षणें दण्डीनें महाकाव्याचीं म्हणून दिलीं आहेत त्यांनीं युक्त असें काव्य लिहिलें कीं, तें महाकाव्याच्या पदवीला पोहोंचेल असें शक्य नाहीं. हा सगळा साज असूनहि त्यांच्या आंत महाकाव्याचा प्राण असणार नाहीं. हा महाप्राण त्यांत घालणारा कवि हा महाकविच असावा लागतो.

Aristotle, दण्डी किंवा इतर साहित्यशास्त्रज्ञ यांनीं महाकाव्याच्या व्याख्या दिल्या आहेत. परंतु त्यांनीं महाकवीची व्याख्या दिलेली आढळत नाहीं. कदाचित् अशा तऱ्हेचें काव्य लिहिणारा तोच महाकवि असा त्यांचा अभिप्राय असेल. आधीं कवि मग त्याचें काव्य; या दृष्टीनें महाकाव्य लिहिणाऱ्या महाकवीला कोणती मोठी साधना केली पाहिजे याचा विचार येथें उद्बोधक होईल. म्हणजे आपोआपच आज अशा मोठ्या साधनेचें महाकाव्य कां लिहिलें जात नाहीं याचें कारण स्पष्ट होईल.

ज्ञानेश्वर, नामदेव, तुकाराम इत्यादि संतकवी आणि मुक्तेश्वर, श्रीधर, मोरोपंत, वामनपंडित इत्यादि आख्यानकवी या साऱ्यांनाच कवि या नांवानें संबोधिलें जातें. परंतु त्यांच्या त्यांच्या काव्याचें स्वरूप भिन्न भिन्न आहे. हें भिन्न स्वरूप त्या त्या कवीच्या भिन्न प्रकृतीवर अवलंबून असलें पाहिजे. कांहीं कवींची प्रतिभा तत्त्वज्ञानांत रमेल, कांहींची भावगीतांत रमेल, तर कांहींची कथानकांतील निरनिराळ्या रसांच्या अवगाहनांत रमेल. हे कविप्रतिभेचे भिन्न भिन्न विलास आहेत; आणि या भिन्न विलासांतून निरनिराळे काव्य-प्रकार जन्माला आले आहेत, असें थोडक्यांत म्हणतां येईल.

स्वराज्याचा वृक्ष उन्मळून अव्वल इंग्रजीला सुरुवात होतांच महाराष्ट्रां-तील काव्यप्रतिभेला धक्का बसला. बधिरतेचा कांहीं काल ओसरतांच जनते-पुढें जुन्या आदर्शांबरोबरच नवे आदर्श उभे राहिले. स्वराज्यांतील स्वतंत्र शाहिरी काव्यहि मागें पडून पुन्हा अनुकरणाला सुरुवात झाली. यांत संस्कृतचें अनुकरण प्रथमतः झालें; पण हळूहळू संस्कृतवर इंग्रजीनें मात केली. त्यांतहि, या इंग्रजी काव्यांतहि, भावकाव्यानें विशेष सरशी केली. १९ व्या शतकाच्या अखेरीस आणि २० व्या शतकाच्या सुरुवातीस मराठी कविमनावर जर विशेष कोणत्या काव्यप्रकाराचा परिणाम झाला असेल तर तो भावकाव्याचा. महाभारत, रामायण यांसारख्या इतिहासजमा झालेल्या महाकाव्यांकडे पुराणें म्हणून केवळ भाविक आदरानें पाहावें, रघुवंश, नैषधीयासारखीं साहित्यमहाकाव्यें यांचा काव्य म्हणून आस्वाद घ्यावा, पण Wordsworth, Shelley, Keats इत्यादि पाश्चात्य कवींचें मात्र भारून जाऊन अनुकरण करावें, असा काळ आला. (अपवाद सांपडणार नाहींत असें नाहीं, परंतु सर्वसामान्यपणें हें सांगितलें पाहिजे.) विशेषतः नवशिक्षित पांढरपेशा वर्गावर हा पगडा जास्त बसला; आणि विसाव्या शतकांतील कवींची प्रतिभा जी स्फुरली ती या पाश्चात्यांच्या अनुकरणां-तूनच स्फुरली.

पाश्चात्यांच्या वरील प्रकारच्या अनुकरणास आणखीहि एका गोष्टीनें चालना मिळाली. व्यक्तिवादाचे–व्यक्तिविकासाचे–वारे वाहूं लागले. व्यक्तिस्वातंत्र्याच्या कल्पनेनें मनें भारलीं गेलीं. समाज, धर्म, संस्कृति इत्यादींचे लागेबांधे व्यक्तिविकासाला मारक वाटूं लागले. या साऱ्यांचा

परिणाम व्यक्तिनिष्ठेंत झाला. व्यक्तिनिष्ठेंतून आत्मनिष्ठ मनोवृत्ति उपजली. आत्मनिष्ठेनें अर्वाचीन काव्याचे रंग बदलले असें सामान्यपणें मानलें जातें. अर्वाचीन काळांत वस्तुनिष्ठ काव्याऐवजीं आत्मनिष्ठ काव्याला भरती आली, ती या आत्मनिष्ठ वाटणाऱ्या मनोवृत्तीमुळें. प्रस्तुत लेखांत आत्मनिष्ठ आणि वस्तुनिष्ठ हे शब्द चालू रूढ संकेतानें वापरले आहेत. वस्तुतः व्यापक अर्थानें त्यांत भेद नाहीं. खरी आत्मनिष्ठा एका व्यक्तिपुरती राहणारच नाहीं. आत्मौपम्यानें ती सर्वत्र सम पाहते. ' म्हणोनि आपणपां विश्व देखिजे। आणि आपण विश्व होईजे ॥ ' हा तिचा बाणा आहे; परंतु आत्मनिष्ठा आणि वस्तुनिष्ठा यांचा विस्तारानें विचार करण्याचें हें स्थळ नव्हे. तूर्त इतकेंच म्हणतां येईल कीं, व्यक्तिवादांतून निघालेली ही आत्मनिष्ठा आत्म्यापर्यंत पोहोंचलीच नाहीं. तशी ती पोहोंचती तर सारें विश्व तिच्यांत सामावलें असतें. त्याऐवजीं मुलें जशीं सरोवराच्या काठावर पाण्यांत पाय सोडून बसतात आणि पाण्यावरच्या तरंगांशींच खेळतात, तशी ती कविहृदयांत उमटणाऱ्या भावलहरींशींच खेळूं लागली. तेवढ्यांतच तीं रमूं लागलीं आणि वैय्यक्तिक भावनाविष्कार हेंच तिचें प्रधान कार्य ठरलें. ' Spontaneous outburst of powerful feelings ', ' Expression of impressions', ' The best and the happiest moments in the best and the happiest minds,' अशा तऱ्हेच्या व्याख्या रूढ झाल्या. कवींच्या मनांत जे जे भावतरंग उठले असतील, ते ते तरंग उत्कृष्ट मोजक्या शब्दांत अत्यत उत्कटतेनें आणि परिणामकारकतेनें व्यक्त करण्याचें कार्य केलें म्हणजे भावकाव्याचें कार्य संपलें. भावकवि हा संपूर्णतया आत्मनिष्ठ असतो. बाह्य जगाकडे त्यानें डोळे उघडून पांहिलें, तरी तो आत्मनिष्ठेंतूनच पाहतो. बाह्यदृश्याचें वर्णन करतांना त्या दृश्यानें त्याच्या मनावर काय परिणाम झाला हेंच तो सांगेल. परंतु कथाकवी, आख्यानकवी किवा महाकवी यांची दृष्टि निव्वळ आत्मकेंद्रित राहत नाहीं. भावकवी आणि हे कथाकवी, आख्यानकवी किंवा महाकवी यांच्या मुलभूत प्रकृतींतच फरक आहे. प्रतिभेची देणगी या साऱ्यांनाच असते, आणि साऱ्यांचीच प्रतिभा तसें म्हटलें तर क्षणजीवी असते; परंतु या क्षणजीवी प्रतिभेनें जें एक क्षणमात्र दर्शन दिलें असेल, त्या एका क्षणांत

अनंतकालची दृश्यें पाहणें न पाहणें हें त्या त्या कवीवर अवलंबून आहे. भगवंतांनीं दिव्यचक्षू देतांच अर्जुनाला जसें विश्वरूपदर्शन झालें तसें प्रतिभेच्या साक्षात्कारक्षणीं कवीलाहि विश्वाचें दर्शन झालें पाहिजे. भावकवींना देखील या साक्षात्कारक्षणीं बिंदूंत सिंधु दिसतो. परंतु भावकवींची दृष्टि आत्मकेंद्रित असल्यामुळें ती त्या दृश्यावर स्थिर होत नाहीं. तर त्यामुळें त्यांच्या भावना ज्या हेलावल्या असतील त्यांचेंच वर्णन ती करील. याउलट कथाकवी किंवा महाकवी यांची दृष्टि त्या बाह्यदृश्यावर स्थिर राहते. कथाकवींत किंवा महाकवींत आत्मनिष्ठा मुळींच नसते असें नव्हे. आत्मनिष्ठा असते, पण ती वस्तुनिष्ठेला जन्म देण्यापुरतीच. क्रौंचमिथुनाच्या वधदर्शनानें वाल्मीकीच्या हृदयांतून आर्तोद्गार निघाला, पण त्या आर्तोद्गारांतून रामायण जन्माला आलें.

भावकवीहून महाकवि जसा या वस्तुनिष्ठतेच्या बाबतींत निराळा असतो, तसाच तो कथाकवि किंवा आख्यानकवीहूनहि निराळा असतो. कथाकविहि वस्तुनिष्ठ आणि महाकविहि वस्तुनिष्ठ. पण कथाकवि एक एक कथानक घेऊन त्या एकेकावरच काव्य लिहील. त्याचें काव्य फार तर खंडकाव्य होईल. खंडकाव्यांत एकच कथानक घेऊन तें रगवून परिणामकारकतेनें, रसभावपूर्णतेनें त्यानें सांगितलें असेल. जगांत किती तरी प्रसंग हरघडीं घडत असतात कीं, त्या प्रत्येकावर एकेक स्वतंत्र खंडकाव्य लिहितां येईल. परंतु महाकवीची दृष्टि एका कथानकावर स्थिर होत नाहीं. त्या खंडकाव्यावर ती संतुष्ट राहत नाहीं. अशीं किती तरी खंडकाव्यें त्याच्या एका दृष्टिक्षेपांत येतात. त्यांचा पूर्वापार संबंध त्याच्या लक्षांत येतो. तीं निरनिराळीं नसून एकाच महान् विषयाशीं निगडित असल्याची जाणीव त्याला होते. इतकी त्यांची वस्तुनिष्ठ दृष्टि व्यापक आणि विशाल असते. ही साधना सहजासहजीं होऊं शकेल असें म्हणतां येणार नाहीं. कवि हा जन्मावा लागतो एवढें म्हणून भागणार नाहीं. जन्मावा तर लागतोच, पण त्या कविजन्माचें सार्थक करण्याला त्यांला तितकीच तपश्चर्या करावी लागते.

'I should not devote less than twenty years to an epic poem, ten years to collect material and warm my

mind with universal science, the next five in the composition of the poem, and the five last in the correction of it.' अशी Coleridge नें कबुली दिली ती उगीच नव्हे. Milton नें Paradise Lost लिहिण्यापूर्वी त्याच्याहिपेक्षां जास्त वर्षे घेतलीं. संस्कृत साहित्यमहाकवींनीं देखील रामायण-महाभारताच्या परिशीलनांत किती तरी वर्षें घेतलीं असतील. या तपश्चर्येतून येणारी दृष्टि व्यापक आणि विशाल होते. वर्तमानाबरोबर भूतकालाचेंहि ती आकलन करते. भविष्याचींहि स्वप्नें तिला दिसतात. या आपल्या वस्तुनिष्ठ व्यापक दृष्टींत सर्व जीवनपट कवीला स्पष्ट दिसतो. त्यांत त्याला अनेक खंडकाव्यांच्या कथा दिसतील, अनेक भावगीतांचे विषय होऊं शकणारे आर्तोद्गार ऐकूं येतील, अनेक समरप्रसंग स्पष्ट होतील, अनेक स्वभावांचे नमुने आढळतील, मानवी मनावर परंपरेनें चढलेले संस्कारांचे पापुद्रे उलगडतील, एका विशिष्ट स्थितीला मानवी समाज कां व कसा आला याचें निदान होईल. सारांश, व्यापक जीवनाचें संपूर्ण मर्म त्याला दिसेल. जीवनाचें हें मर्म डोळसपणें पाहून जो जीवनपट त्याच्या दृष्टीपुढें उलगडला जाईल, त्याचें सामग्र्यानें वर्णन करून सांगणें हें काम सहजसाध्य नाहीं, त्याला महाकविच पाहिजे.

सारांश, व्यापक वस्तुनिष्ठ दृष्टीचा अभाव हेंच अर्वाचीन काळांत—विशेषतः मराठींत—महाकाव्यें कां लिहिलीं जात नाहींत याचें प्रमुख कारण म्हणून सांगतां येईल. कुंटे यांचा ‘ राजा शिवाजी’, साधुदासांचा ‘ विहार’, टिळकांचें ‘ ख्रिस्तायन ’, यांसारखे कांहीं प्रयत्न झाले. परंतु ते महाकाव्याच्या पदवीला पोंचूं शकले नाहींत. सावरकरांनीं महाकाव्यानुकूल असा विषय घेतला; परंतु तो विषय तसाच राहिला. त्यांची महाकाव्याची प्रतिभा इतरत्र वळली. वस्तुनिष्ठ अशीं कांहीं खंडकाव्यें लिहिलीं गेलीं, परंतु तीं खंडकाव्येंच राहिलीं. महाकाव्याची झेंप घेण्याची ताकद त्यांच्यांत नव्हती.

काव्यप्रांत सोडून इतर गद्यवाङ्मयप्रांताकडे वळलें तर कथा-कादंबरी—नाटक यांतहि वस्तुनिष्ठेची आवश्यकता दिसते. नाटकांत वस्तुनिष्ठेबरोबर आत्मनिष्ठाहि असली, तरी तें संपूर्णतः आत्मनिष्ठ नसतें. अर्वाचीन काळांत वस्तुनिष्ठ काव्यप्रतिभेनें विषयविभागाचें तत्त्व स्वीकारून आपल्या विलासासाठीं काव्याचें प्रांगण सोडून गद्याचें प्रांगण पत्करलें कीं काय, असा विचार

मनांत डोकावणें अशक्य नाहीं. कांहीं कांहीं कादंबऱ्यांतून आणि नाटकांतून महाकाव्याचे कांहीं गुण आढळतात. आणि त्यामुळें त्या वाङ्मयकृतींना महाकाव्याच्या स्थानीं बसविण्याकडे कांहींची प्रवृत्ति होते. किंबहुना यापुढील काळांत महाकाव्याची जागा या महाकाव्यात्मक कादंबरी-नाटकांकडून घेतली जाईल असाहि तर्क केला जातो. परंतु हा तर्क तपासून पाहण्यासाठीं महाकाव्य आणि कादंबरी—अर्थात् महाकादंबरी—महाकाव्य आणि महानाटक असे विषय घेऊन विचार करणें आवश्यक आहे. परंतु प्रस्तुत स्थळीं तें शक्य नाहीं.

अर्वाचीन काळांतील महाकाव्याच्या अभावाचें कारण विकारवशतेच्या अभावांत किंवा विवेकवादामुळें वा संशयवादामुळें उत्पन्न झालेल्या अश्रद्धेच्या अस्तित्वांत किंवा प्रतिभेच्या क्षणभंगुरत्वांत आहे, असें म्हणतां येणार नाहीं. किंबहुना सद्य:परिस्थितींतील भावकाव्यानुकूलतेंत आहे असेंहि म्हणतां येणार नाहीं. तर उलट महाकाव्याला आवश्यक अशा महान, व्यापक, वस्तुनिष्ठ दृष्टीच्या अभावांत आहे. हा अभाव वर उल्लेखिलेल्या परिस्थितीनें निर्माण झाला असेंहि म्हणतां येणार नाहीं. कारण ही दृष्टि असेल तर अश्रद्धेच्या काळांतहि त्या अश्रद्धेमुळें उत्पन्न होणाऱ्या मानसिक आणि सामाजिक संघर्षावर महाकाव्य लिहितां येईल. त्यांतहि भाव्योदात्तता आढळेल. अतिमानुष व्यक्तीपेक्षां सामान्य मानवतेंतहि विशालता दिसेल. बदललेल्या आणि बदलणाऱ्या जीवनमूल्यांनीं निर्माण झालेल्या संघर्षांतहि भीषणता आढळेल. आणि त्या भीषण संघर्षावरहि मात करणाऱ्या वीर महापुरुषांत धीरोदात्तता, करुणरम्यता इत्यादि आढळतील. मात्र सर्व परिस्थितींत पुरून उरणारी व्यापक, महान्, वस्तुनिष्ठ दृष्टि पाहिजे. तिची ज्यानें साधना केली असेल तोच महाकाव्य लिहूं शकेल; आणि ती जोंवर नाहीं, तोंवर महाकाव्य निर्माण होणार नाहीं.

———

काव्य आणि कथाकादंबरी : : ३

कथाकादंबरीसारख्या गद्यवाङ्मयाच्या वाढीबरोबर काव्याचें क्षेत्र भावगीतात्मक रचनेपुरतेंच मर्यादित होत जाणें स्वाभाविक आहे, अशा तऱ्हेचें एक मत रूढ होत आहे. कथाकादंबरींतून ज्या गोष्टींच्या अभिव्यक्तीची अपेक्षा असते ती अपेक्षा एकेकाळीं काव्यानें पुरी केली, परंतु आज त्या गोष्टी काव्यांतून व्यक्त होण्याची आवश्यकता उरली नाहीं, असा या मताचा अभिप्राय दिसतो. म्हणजे काव्याच्या प्रकृतींत मूलतः ज्या गोष्टी नाहींत, त्यांची जबाबदारी काव्यानें एकेकाळीं स्वीकारली व पुरीहि केली, पण आज तें कार्य निराळ्या गद्य-ललितवाङ्मयाकडून होत असतांना काव्यानें त्यांतून मुक्त होणेंच स्वाभाविक आहे, असा या वरील मताचा आशय दिसतो. श्रमविभागणीची पद्धति वाङ्मयांतहि उतरलेली दिसते. परंतु वस्तुतः काव्याचें क्षेत्र कोणतें आणि गद्य ललितवाङ्मयाचें क्षेत्र कोणतें, आणि त्यांचें कार्य खरोखरीच एकमेकांपासून भिन्न आहे काय, या प्रश्नाचें उत्तर शोधतांना काव्याची मूल प्रकृति तरी कशी असते, आणि कथाकादंबरीसारख्या गद्य-ललितवाङ्मयाहून ती कितपत निराळी असते, याचा शोध घेतला पाहिजे.

काव्य आणि कथाकादंबरी यांच्या प्रकृतीचा विचार करतांना आणखीहि एक-दोन गोष्टी नजरेपुढें येतात. प्रथम काव्यलेखन करून—आणि तेंहि यशस्वीपणें—नंतर काव्येतर वाङ्मयाकडे वळलेल्या साहित्यिकांचींहि उदाहरणें आढळतात. आणि तसें करतांना असेंहि मत त्यांच्याकडून मांडलेलें दिसतें कीं, यापुढें आम्हांला जें व्यक्त करावयाचें आहे, ज्या अनुभवांचा आविष्कार करावयाचा आहे, किंवा जें सांगावयाचें आहे, त्याला काव्य अपुरें पडलें. म्हणजे त्यांच्या मतें काव्याला न पेलणारे असे कांहीं विषय आहेत कीं, त्यांच्यासाठीं काव्येतर ललितवाङ्मयाचाच अवलंब केला पाहिजे. काव्यानें आपल्या नाजुक प्रकृतीला झेपेल, असें आपलें कवीच्या वैय्यक्तिक भावनाविष्काराचें कार्य

करावें आणि इतर जे कांहीं महान् विराट् विषय असतील ते सारे इतर गद्यवाङ्मयाकडे सोपवावेत.

काव्यलेखन सोडून इतर गद्यवाङ्मयाकडे वळणाऱ्या वाङ्मयकारांप्रमाणेंच मधूनमधून काव्य आणि कादंबरी या दोहोंचेंहि लेखन करणारे सव्यसाची साहित्यिकहि आढळतात. मग हें त्यांचें सव्यसाचित्व एकाच प्रतिभागुणामुळें साधतें, कीं प्रतिभेचेहि कांहीं प्रकार आहेत, आणि ते दोन्हीहि प्रकार या सव्यसाची साहित्यिकांत वसत असतात ? कीं सर्वच ललितवाङ्मयाच्या मुळाशीं एकच प्रतिभा वास करीत असते आणि आपल्या लहरीला येईल त्याप्रमाणें ती गद्य-पद्यांतून अवतार घेते ? कीं कवि आणि कथा कादंबरीकार यांच्या प्रकृतींतच कांहीं फरक आहे आणि त्यामुळें त्यांच्यांतील मूलप्रतिभेचा हा निरनिराळा विलास गद्यपद्यांतून होतो ? या साऱ्या प्रश्नांचा विचार करतांनाहि पुन्हा काव्याची मूलप्रकृति आणि कथाकादंबरीसारख्या गद्यवाङ्मयप्रकारांची मूलप्रकृति यांचाच विचार केला पाहिजे.

प्रस्तुत मुद्द्यांचा विचार करतांना नाट्यवाङ्मयाचा विचार मुद्दाम टाळला आहे. काव्य आणि कथाकादंबरी यांच्या नात्यापेक्षां काव्य आणि नाटक यांचें नातें वेगळ्या प्रकारचें असल्यानें तो विचार स्वतंत्र व्हायला पाहिजे.* म्हणून प्रस्तुत लेखांत काव्याचा आणि कथाकादंबरी या गद्य ललितवाङ्मयप्रकारांचाच विचार कर्तव्य आहे.

सकल सृष्टींतून कल्पनेच्या साह्यानें जी अनुभूति (imaginative impression) मिळाली असेल तिची परिणामकारक शब्दांत अभिव्यक्ति म्हणजे ललितवाङ्मय. जीवनानुभूतींतून ज्या सत्याचें वा सौंदर्याचें दर्शन वाङ्मयकाराला झालें असेल, त्याचेंच पुनर्दर्शन रसिक वाचकांना देणें, हें त्याचें ध्येय. मग तो कवि असो वा कथाकादंबरीकार असो. शिवाय अनुभूतीच्या बाबतींतहि सृष्टीनें हे विषय काव्याचे व हे विषय कथाकादंबरीचे असा भेदभाव केलेला नाहीं. मग काव्य आणि कादंबरी यांच्यांत जो फरक आहे, तो कशांत आहे ? अभिव्यक्तीच्या पद्धतींतील गद्य आणि पद्य हा बाह्य रचनाभेद या ठिकाणीं गौण आहे. ज्याप्रमाणें पद्यांतून सांगितलेली

---

* पाहा पुढील लेखांक—(४) नाट्य आणि काव्य.

गोष्ट म्हणजे काव्य होणार नाहीं, त्याचप्रमाणें गद्यांतून लिहिलेली कविताहि केवळ काव्यमय भाषेमुळें कविता होणार नाहीं. कादंबरींत मधूनमधून पानेंच्या पानें काव्यमय वर्णनें असतात, पण त्याला आपण काव्य मानीत नाहीं. काव्याची प्रकृतिच मुळीं कथाकादंबरीच्या प्रकृतीपेक्षां वेगळी असली पाहिजे; आणि त्यांच्या प्रकृतीला अनुरूप अशी प्रकृति असणाराच अनुक्रमें कवि किंवा कादंबरीकार होऊं शकेल.

कवि हा सौंदर्यपूजक असतो आणि सौंदर्याच्या मार्गें तो सत्याचें आकलन करतो, असें मानण्यांत येतें; परंतु यापेक्षां महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे, जें जीवनाचें दर्शन त्याला झालेलें असतें, तें दर्शन घेतांना त्याची सौंदर्यदृष्टि जीवनाच्या बाह्यांगावर, तपशिलावर न थांबतां ती थेट जीवनाच्या अंतर्यामीं प्रवेश करते आणि तेथें जी उत्कट अनुभूति लाभली असेल, ती अनुभूति तितक्याच उत्कटतेनें व तपशिलांचा आधार न घेतां व्यक्त करते; काव्याचा परिणाम जो तात्काळ आणि खोल होतो तो यामुळें. जीवनानुभूतीचा जणूं अर्कच त्यांतून मिळतो. अस्पृश्यांच्या जीवनांवर कवीला काव्य लिहावयाचें आहे, अशी आपण कल्पना करूं या. या वेळीं त्याची प्रतिभा अस्पृश्यांच्या झोपडींतील दैन्य, अंवतींभोंवतींची घाण, नुसत्या पाण्याकरितांहि होत असणारे त्यांचे हाल, स्पृश्य समाजाकडून त्यांचा नाना तऱ्हेनें होत असलेला छळ, इत्यादि तपशिलांचें वर्णन न करतां, या सर्वांमुळें अस्पृश्यांच्या जीवनावर जो विदारक परिणाम झाला असेल, त्याचें चित्र काढील. तपशिलांचें वर्णन करण्यासाठीं जो तिऱ्हाईतपणा पत्करावा लागला असता, तो तिऱ्हाईतपणाच मुळीं कवींत राहूं शकत नाहीं. तो स्वतःच त्या जीवनाशीं इतका संपूर्णपणें समरस होतो कीं, त्यांचीं सुखदुःखें याचीं होतात, त्यांच्या आशा-आकांक्षा याच्या होतात, आणि पुन्हां त्या साऱ्या याच्या मुखांतून व्यक्त होतात. तांबे यांच्या एका कवितेची येथें आठवण होते. विधवांची समाजांतील दुःस्थिति हा एकेकाळीं वाङ्मयकारांना जिव्हाळ्याचा विषय वाटत होता. कथाकादंबऱ्यांतूनहि या विषयावर पुष्कळसें लिहिलें गेलें. विधवांचा सामाजिक दर्जा, कौटुंबिक दास्य, आर्थिक परावलंबित्व आणि याहीपेक्षां त्यांची मानसिक तळमळ यांचें विस्तृत आणि परिणामकारक वर्णनहि केलें

गेलें. परंतु या साऱ्या वर्णनानें वाचकांच्या मनांवर जो परिणाम झाला असेल तोच, किंबहुना त्याहीपेक्षां उत्कृष्ट असा परिणाम, तांब्यांच्या ' विधवेचें स्वप्न ' या कवितेनें होतो. याचें कारण तांबे कवि होते आणि म्हणून त्यांची दृष्टि विधवाजीवनाच्या निरनिराळ्या अंगोपांगांकडे तपशील-वार न वळतां ती थेट विधवांच्या अंतर्मनांत शिरूं शकली आणि त्या ठिकाणची तळमळ त्यांच्या प्रतिभेला दिसली. त्यांची भावना सहानुकंपित झाली आणि त्यांच्या अनुभूतीचा आविष्कार काव्यांतून झाला.

काव्यानें होत असलेल्या एक-केंद्रित (concentrated) परिणामाचीं व तो करणाऱ्या कवितांचीं अनेक उदाहरणें देतां येतील. परंतु या ठिकाणीं आणखी एक मुद्दा उपस्थित होतो, त्याचें प्रथम निराकरण केलें पाहिजे. काव्यानें जो कांहीं एक-केंद्रित परिणाम करावयाचा असतो, त्यासाठीं त्यानें केवळ भावगीतात्मकच प्रकाराचा अवलंब करावा काय ? काव्य मुळीं व्यापक अर्थानें भावनात्मकच असतें; परंतु भावकाव्य म्हणजे जर अलीकडे रूढ झालेलें वैयक्तिक, स्वयंकेंद्रित अशा भावनांचाच आविष्कार करणारें काव्य, असा अर्थ असेल तर, मात्र वरील प्रश्नाचें उत्तर ' नाहीं ' असेंच द्यावें लागेल. भावनाविष्कारांतून काव्य व्यक्त होत असलें, तरी ती भावना वैयक्तिक असण्याचें मुळींच कारण नाहीं. कवीची आत्मनिष्ठा म्हणजे स्वयंकेंद्रितता नव्हे. कवीची आत्मनिष्ठा इतकी व्यापक असते कीं, सारें विश्वदेखील तींत सामावूं शकतें. वस्तुनिष्ठा आपण जिला म्हणतों, ती मुळीं कवीच्या या आत्मनिष्ठेपुढें उरूंच शकत नाहीं. त्यामुळें जे जे भावना-विष्कार कवीनें केले असतील ते सारे कवीचे एकट्याचे नसून ज्या जनमनाशीं तो एकरूप झालेला असतो, त्या सर्व जनमनाचे असतात. श्रेष्ठ कवि हा व्यक्तिनिष्ठहि नसतो, तसा वस्तुनिष्ठहि नसतो; तर तो आत्मनिष्ठ असतो. परंतु या आत्मनिष्ठेनें निर्माण झालेलें काव्य केवळ भावकाव्यात्मकच असतें असेंहि नव्हे. कथानक, पात्रें, प्रसंग इत्यादींचें त्याला वावडें असतें, असेंहि मानण्याचें कारण नाहीं. काव्य तपशिलाकडे लक्ष देत नाहीं असें जें वर म्हटलें आहे तें, तें त्या तपशिलावर स्थिर होत नाहीं अशा अर्थानें. प्रसंग, व्यक्ति, स्थळ इत्यादींचे तपशील लक्षांत घेऊन जरी एखादें कथाकाव्य वा महाकाव्य लिहिलें गेलें, तरी त्या तपशिलांची उपयुक्तता केवळ जो आत्म-

निष्ठेनें खोल एककेंद्रित परिणाम करावयाचा असेल तेवढ्यापुरतीच. कथा, पात्रें इत्यादींना कादंबरींत जें महत्त्व असतें, तें महत्त्व काव्यांत त्यांना असूं शकत नाहीं. कारण त्या साऱ्यावर कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाची, त्याच्या आत्मनिष्ठ प्रतिभेची इतकी छाप पडलेली असते कीं, ते सारे जणूं कवीचेच आहेत असें भासूं लागतें. खंडकाव्य वा महाकाव्य या प्रकारच्या दीर्घ काव्यांतून वर उल्लेखिलेले सर्व प्रकारचे तपशील असूं शकतात. परंतु या सर्व तपशिलांवर कविमनाचा मुलामा चढलेला असतो. ते सारे जणूं कवि-मनाच्या मुशींतून बाहेर पडलेले असतात. त्यामुळें ते क्वचित् प्रसंगीं जरी विस्तारानें आले असले, तरी एकंदर सर्व काव्यांत ते गौणच ठरतात. कारण महाकाव्याची महात्मता या तपशिलांच्या दीर्घत्वांत नसते. तर ती कविमनाच्या महात्मतेंत असते. निरनिराळ्या तपशिलांतून प्रतिबिंबित होणाऱ्या कविमनाशीं वाचकाच्या मनाचें संवादित्व निर्माण होत असतें आणि कवि, काव्य आणि वाचक यांच्यामधून होणाऱ्या एकसंवादित्वामध्येंच काव्याचें महात्म्य असतें. खंडकाव्याऐवजीं वा महाकाव्याऐवजीं तीच जर एखादी कथा वा महा-कादंबरी असेल, तर मात्र त्या ठिकाणीं लेखकाचा तिऱ्हाईतपणा आढळेल. परंतु काव्यांत हा तिऱ्हाईतपणा न आढळण्याचें कारण जसें प्रत्येक तपशि-लांतून व्यक्त होणाऱ्या कविमनांत असतें, तसेंच तें प्रतीत होण्याच्या पद्ध-तींतहि असतें. काव्याची भाषा म्हणून कांहीं एक निराळी भाषा असते, असें सामान्यतः मानण्यांत येतें. परंतु त्याबाबतहि थोडेसें स्पष्टीकरण केलें पाहिजे. रोजच्या सर्वसामान्य जीवनांत आणि लोकव्यवहारांत वापरली जाणारी भाषा म्हणजे गद्यवाङ्मयाची भाषा, आणि त्याहून निराळी म्हणजे अलंकारप्रचुर अशी भाषा म्हणजे काव्याची भाषा, असा भेद मला येथें अभिप्रेत नाहीं. तर कवीला त्याच्या अनुभूतींत, प्रतिभेच्या प्रकाशांत ज्या अमूर्त आणि अपार्थिव अशा प्रतिमा प्रतीत होतात, त्यांची अनुरूप अशा प्रतिमांतून (imagery) अभिव्यक्ति करण्याची भाषेची पद्धति म्हणजे काव्याची भाषा, असें मला म्हणावयाचें आहे. या प्रतिमांच्या रेखाटनांत कवीला रंग, रूप, आकार यांचें साह्य होईल. रंगसंगति, आकारसंगति वा ध्वनिसंगति यांतून ती व्यक्त होईल; रंग, रूप, ध्वनि इत्यादींत आढळणाऱ्या सुसंगतींतून भाषिक प्रतिमा निर्माण करणारी भाषा म्हणजेच काव्याची भाषा. बाह्यसृष्टी-

तील रंगरूपादिकांचें जें साह्य कवि घेतो, तें केवळ त्याला होणाऱ्या अनुभूतीचें वर्णन करण्याकरितां नसून त्या अनुभूतीचें पुनर्दर्शन देण्याकरितां. इंग्रजींत describe आणि imitate यांतील जो फरक आहे, तो मला येथें अभिप्रेत आहे. वर्णन करतांना त्या तपशिलावरच मन केंद्रित होत असतें. परंतु प्रतिकृतींत मूलानुभूतीच्या निर्मितीचें संपूर्ण चित्र दिसतें. किंबहुना ही प्रतिकृति–imitation– साधीत असतांना त्याच्या हातून नवनिर्मिति (re-creation) होत असते. आणि ही प्रतिसृष्टि निर्माण करण्यासाठीं भाषेला कल्पनेच्या साह्यानें ज्या ज्या प्रतिमा कराव्या लागतील त्या त्या प्रतिमांच्या सौंदर्यांत काव्याच्या भाषेचें सौंदर्य सांठलेलें आहे. मात्र केवळ या प्रतिमा म्हणजे काव्य नव्हे, आणि प्रतिमासौंदर्य म्हणजे काव्यसौंदर्य नव्हे. मूलानुभूतीची संपूर्ण प्रतिकृति निर्माण करून तिचें सौंदर्य व्यक्त करणें, एवढेंच या प्रतिमांचें कार्य.

वर्णनापेक्षां प्रतिकृति, तपशिलापेक्षां त्यामागचें तत्त्व, आणि कविमनाशीं वाचकाचें होणारें संवादित्व या गोष्टींना काव्यांत महत्त्व असल्यानें त्यांना अनुरूप अशी प्रकृति असणाराच कवि होऊं शकेल. आणि ही प्रकृति जर आमरण टिकली, तर तो अखेरपर्यंत काव्यच करील; इतर गद्य, ललित-वाङ्मयाकडे वळणार नाहीं. परंतु जीवनाच्या विशालतेंत आढळणाऱ्या अनेक तपशिलांचें महत्त्व वाटून त्यावर दृष्टि खिळूं लागली, त्यांच्या वर्णनाची आवश्यकता वाटूं लागली, आणि त्या विविध तपशिलांतहि सांठलेलें जीवनसत्य वाचकांना पटवून द्यावेसें वाटूं लागलें, म्हणजे वाङ्मयकाराला कथाकादंबरीसारख्या गद्य-ललित-वाङ्मयप्रकाराकडे वळावें लागतें. जीवनाचे तपशील इतके विविध आहेत कीं, त्यांचें आकलन करावयाचें असल्यास दृष्टीची कक्षाहि तितकीच विशाल पाहिजे. आणि या विशाल दृष्टींत भरलेल्या तपशिलांचा योग्य तो उपयोग करून घेण्यासाठीं त्यांच्यांतून हवें नको ठरविण्याची विवेचक शक्तीहि तितक्याच प्रमाणांत असावी लागते. शिवाय चाळून घेतलेल्या या तपशिलांची विशिष्ट मांडणी करण्याचें कौशल्य हवें, तें निराळेंच. भावनात्मकतेच्या जोडीला विवेचकता, मार्मिकता आणि टीकात्मकता यांचा आढळ कथाकादंबरीकारांत असावा, तो यासाठींच. कादंबरीकार हा एक जीवनाचा भाष्यकार आहे. त्याच्या सूक्ष्म, विवेचक

दृष्टीमुळें ही त्याची भाष्यकाराची शक्ति बळावलेली असते. वास्तव जीवनाचीं विविध अंगें त्याच्या नजरेंत विशेषत्वानें भरत असल्यानें, आणि त्यांच्यांतील सुसंगतीहि त्याला दिसत असल्यानें, जीवनाचें सत्यदर्शन त्याला होतें. वास्तवतेचें जें सख्य काव्याला साधत नाहीं, तें कादंबरीकाराला साधतें तें यामुळेंच; आणि या वास्तवांतून होणाऱ्या सत्यदर्शनानें त्याला एक प्रकारची दृष्टि येते. जीवनविषयक तत्त्वज्ञान बनतें. ही विशिष्ट दृष्टि आणि त्यामागचें जीवनविषयक तत्त्वज्ञान यांनाहि त्याच्या कादंबरींत महत्त्व असतें. किंबहुना, या दृष्टीनेंच तपशिलांची मांडणी केलेली असते, आणि त्याच दृष्टीनें वाचकांनींहि त्यांच्याकडे पाहावें अशी अपेक्षा असते. कादंबरीकाराची ही जीवनविषयक दृष्टि आणि त्याचें व्यक्तिमत्त्व क्वचित् प्रसंगीं इतकें प्रभावी असूं शकेल कीं, त्याचा प्रत्यय कादंबरींतून मधूनमधून येत राहील. परंतु काव्यांत ज्याप्रमाणें केवळ कविमनाशींच एकसारखा संवाद होत असतो, तसा कादंबरींत होऊं शकत नाहीं. कारण कादंबरींत कादंबरीकारापेक्षां त्याच्या कादंबरीलाच विशेष महत्त्व असतें.]

[कादंबरी जी आपण वाचतों ती मुख्यतः त्यांतील गोष्टीसाठीं. कथानक म्हणजे कादंबरीचा प्राण. कादंबरींत कथानकाच्या जोडीला स्वभावरेखन अंतर्मनदर्शन, इत्यादींचा कितीहि अवलंब केला असला, तरी त्या सर्वांतून गुंफलें असलेलें कथासूत्र महत्त्वाचें असतें. त्यामुळें कादंबरींत कादंबरीकाराला जें महत्त्व आहे तें केवळ एक कथनकार म्हणून. कादंबरींतील जीवनसृष्टीशीं तो कितीहि समरस झाला असला तरी, तिच्याशीं असणारा त्याचा संबंध म्हणजे एक प्रेक्षक म्हणून. एकरूप होऊन, परंतु पुनः बाजूला होऊन, त्याला जें जें दिसलें असेल त्याचें वर्णन करणें हें त्याचें कार्य. (अर्थात् हें वर्णन भावनात्मक आणि परिणामकारक पाहिजे हा भाग वेगळा). हें कार्य करतांना, त्याच्या तिऱ्हाईतपणामुळें 'चला आतां, आपण त्याच्या महालांत जाऊं या' असें तो म्हणेल आणि वाचकाला जणूं त्याचें बोट धरून तिकडे नेईल; तर केव्हां अगदीं तिऱ्हाईतपणें कथा सांगण्याऐवजीं त्यांतील एखाद्या पात्राच्या तोंडून ती कथा सांगवील. परंतु या प्रकारानें कथनकौशल्यांत प्रगति झाली असें म्हणावें लागेल. आत्मकथनामुळें त्या पात्राच्या स्वभावावर, मनोधर्मावर जास्त प्रकाश पाडतां

येतो इतकेंच. आत्मकथन करणारें पात्र म्हणजे कांहीं कादंबरीकार नव्हे. वामन मल्हारांसारखे कादंबरीकार जरी क्वचित् आपल्या कादंबऱ्यांतून स्वतः नांवनिशीवार डोकावत असले, तरी तेहि केवळ त्यांच्या कथनकौशल्यामुळेंच. कादंबरीकार कांहीं वेळां सर्वसामान्य सिद्धान्त सांगण्यासाठीं म्हणूनहि कादंबरींतून आपलें अस्तित्व प्रगट करतो. परंतु या सर्व प्रकारांत कादंबरीकार हा वर्णितसृष्टीहून निराळा असतो. कादंबरीनें आपलें क्षेत्र दिवसेंदिवस कितीहि वाढविलें असलें, आणि जीवनाच्या बाह्य वर्णनापासून तों माणसाच्या अंतर्मनांतील बारीकसारीक हालचालींचीं वर्णनें करण्यापर्यंत तिनें आपली तयारी केली असली, तरी या सर्व गोष्टींत कादंबरीकार जो येतो तो केवळ एक तिऱ्हाईत प्रेक्षक म्हणून. आणि हा तिऱ्हाईतपणाच कादंबरीकाराच्या प्रकृतीचा विशेष आहे. या तिऱ्हाईतपणाच्या जोडीला विवेचकता, मार्मिकता, टीकात्मकता यांचाहि आढळ असला आणि कथनकाराला आवश्यक असणारी कुशलताहि असली, आणि पुन्हां या सर्वांच्या द्वारां वाचकांच्या भावनांचें आवाहन करण्याची शक्तीहि असली, तर त्याला यशस्वी कादंबरीकार होणें सहज शक्य होतें.

कादंबरीकाराची प्रकृति कवीच्या प्रकृतीहून वर उल्लेखिल्याप्रमाणें भिन्न असल्यानें म्हणजेच कादंबरीची प्रकृति काव्याच्या प्रकृतीहून भिन्न असल्यानें एकीला जें सहजसाध्य आहे तें दुसरीलाहि शक्य आहे, असें म्हणतां येणार नाहीं. काव्य आणि कथाकादंबरी यांचा सव्यसाचित्वानें उपयोग करणारे अपवादात्मक असे कांहीं साहित्यिक सांपडतील, त्याचप्रमाणें काव्य आणि कथाकादंबरी यांच्यांत क्वचित् प्रसंगीं थोडीफार सरभेसळ झालेलीं उदाहरणेंहि सांपडतील. पण म्हणून काव्याचें कार्य कादंबरीला किंवा कादंबरीचें काव्याला करतां येईल असें खास म्हणतां येणार नाहीं. किंबहुना, त्यांत श्रमविभागणीहि शक्य नाहीं. काव्यांत मुख्यतः ज्या आत्मनिष्ठ प्रतीतीची अभिव्यक्ति करावयाची असते, ती कादंबरींत गौण असते; तर कादंबरींत ज्या तपशिलांचा मुख्यतः आधार घेऊन, त्यांचें वर्णन करून, त्यांतून कांहीं सांगावयाचें असतें, ते तपशील काव्यांत गौण असतात. आणि यामुळेंच काव्येतर गद्य-ललितलेखन करणाऱ्यांना—कथाकादंबरीकारांना—आपणाला कांहीं निराळें सांगावयाचें आहे असें वाटत असावें. सारांश,

जीवनांतील सत्याचें होणारें आकलन, आणि तिची पुन्हां होणारी अभिव्यक्ति, या दोन्हींच्याहि प्रकृतींत काव्य हें कथाकादंबरीहून भिन्न असल्यानें कथाकादंबरीसारखें गद्यललितवाङ्मयप्रकार कितीहि रूढ झाले, तरी काव्याचें मूळ कार्य कमी होण्याचें कारण नाहीं. काव्य आणि कथाकादंबरी आपापल्या प्रकृतिधर्माप्रमाणें आपापलें कार्य स्वतंत्रपणें करीत राहतीलच.

नाट्य आणि काव्य : : ४

ललितवाङ्मय शाखोपशाखांनीं समृद्ध होत असलेलें आज दिसत आहे, काव्य, कथा, कादंबरी, नाटक, लघुनिबंध इत्यादींना स्वतंत्र वाङ्मयप्रकार मानण्याइतकें स्वरूप प्राप्त झालें आहे. परंतु ह्या निरनिराळ्या वाङ्मयप्रकारांचें अस्तित्व मान्य करतांना त्यांच्या बाह्य रूपापेक्षां त्यांच्या आंतरिक प्रकृतीची—म्हणजेच त्यांच्यामागें असणाऱ्या अनुभूतीच्या आणि तसेंच अभिव्यक्तीच्या स्वरूपाची—तपासणी केली पाहिजे. आणि या तपासणींत जर मूलतःच त्यांच्यांत भेद असलेला आढळला तरच ते वाङ्मयप्रकार एकमेकांपासून स्वतंत्र आहेत असें मानतां येईल; नाहीं तर एकाच कोणत्या तरी वाङ्मयप्रकाराचे ते फक्त उपप्रकार आहेत असें सिद्ध होईल.

कथा-कादंबरीसारखे गद्य वाङ्मयप्रकार आणि नाटकासारखा गद्यपद्यात्मक नि दृश्य-श्राव्य स्वरूपाचा वाङ्मयप्रकार यांची काव्याशीं तुलना केली म्हणजे त्यांच्या प्रकृतिभेदावर प्रकाश पडूं शकेल. या दृष्टीनें नाट्यकला आणि काव्यकला यांची तुलना करण्याचा विचार आहे.

नाटकाचें नाट्यप्रतिभेच्या दृष्टीनें व्यवच्छेदक लक्षण पाहतांना त्याची काव्याशींच तुलना करण्याचें कारण असें देतां येईल कीं, नाटक हा काव्याचाच एक प्रकार, फार तर रम्यतर प्रकार, मानण्याची पूर्वपरंपरा आहे. काव्यशास्त्राचे निष्कर्ष काढतांना काव्याबरोबर नाटकांचाहि भरपूर उपयोग केला गेला आहे. पाश्चात्य साहित्यशास्त्राचा प्रणेता ॲरिस्टॉटल आणि आपल्याकडील भरतमुनि यांची याबाबत साक्ष काढतां येईल. भरतमुनींनीं तर नाटकाला दृश्य आणि श्राव्य असें काव्यच मानलें आहे. काव्य आणि नाट्य यांतील प्राचीनांना अभिप्रेत असलेलें समानधर्मपण आणि त्यावरून काव्यलेखक आणि नाट्यलेखक या दोघांनाहि यथार्थत्वानें संबोधिलें जाणारें

‘ कवि ’ हें नांव आज जरी आढळत नसलें, तरी रूढार्थानें आजहि नाटक-काराला ‘ कवि ’ म्हणूनच संबोधिलें जातें; निदान नाटककंपनींत तरी त्याला हा मान मिळतो. परंतु हा मानापमानाचा प्रश्न सोडला तरी, नाटककार हा खरोखरी कवि असतो का? हा प्रश्न उरतोच. कवि आणि नाटककार यांच्यांत जर कांहीं समानधर्मेपण असलें तर तें कोणत्या प्रकारचें ? बरें, नाटककाराला कवि म्हणून मानतां आलें तर कवीला नाटककार मानतां येईल का ? जर मानतां येत नसेल तर नाटककारांत काव्यप्रतिभाहि वास करते तशी कवींत नाट्यप्रतिभा वास करीत नाहीं असें म्हणावें लागेल. बरें, जिला आपण नाट्यप्रतिभा म्हणतों ती काव्यप्रतिभेहून खरोखरीच भिन्न आहे काय ? कीं त्या दोन्हींहि एकच असून फक्त त्यांची अभिव्यक्ति भिन्न प्रकारची आहे ? हे आणि अशाच प्रकारचे जे इतर प्रश्न आहेत त्यांचा विचार केला तर कवि आणि नाटककार यांच्या प्रतिभाशक्तीवर आणि तिच्या अभिव्यक्ती-वर, म्हणजेच काव्य आणि नाट्य यांच्या प्रकृतिधर्मावर थोडाफार प्रकाश पडूं शकेल.

प्रथमतः एक गोष्ट स्पष्ट केली पाहिजे. प्रस्तुत लेखांत नाटकांचा विचार करतांना मी त्यांच्या वाङ्मयीन अंगांचाच मुख्यतः विचार करणार आहें. वस्तुतः नाटक हें त्रिगुणात्मक असतें. नाट्यलेखन, नाट्यनिर्मिति वा पुनर्निर्मिति, आणि त्यानुरूप नाट्याभिनय या तिहींनीं मिळून नाटक दिसतें. नाट्यलेखनाइतकेंच त्याच्या पुनर्निर्मितीला (Production) किंवा प्रयोग बसवून घेण्याला आणि त्याचप्रमाणें नटांकडून अभिनयद्वारां तें वठवून दाखविण्याला महत्त्व आहे. या तिन्हींपैकीं पहिला भाग वाङ्मयीन आहे तर दुसरें दोन्ही रंगभूमीविषयक आहेत. पहिला कलात्मक आहे तर दुसरे दोन्ही कलाकौशल्यात्मक आहेत. अर्थात् नाटककाराला या सर्वांचाच विचार करावा लागतो; त्याविना तो यशस्वी नाटककार होऊं शकणार नाहीं; आणि नाटकांचा संपूर्ण विचार करतांना त्यांच्या या सर्व अंगांचा विचार करावयाला पाहिजे. परंतु त्यांपैकीं पहिल्या वाङ्मयीन अंगाचाच मुख्यतः विचार प्रस्तुत करण्याचें प्रमुख कारण म्हणजे नाटककाराच्या प्रतिभा-शक्तीशीं त्याचा प्रत्यक्ष संबंध आहे, आणि काव्यप्रतिभेशीं तुलना करतांना आपणाला त्याचाच विशेष उपयोग होणार आहे.

नाटकाची काव्याशीं तुलना करतांना, म्हणजे नाट्यप्रतिभेची काव्य-प्रतिभेशीं तुलना करतांना प्रथमतः काव्यप्रतिभेचें स्वरूप स्पष्ट करून घेतलें पाहिजे. काव्यप्रतिभेच्या अलौकिकत्वासारख्या गोष्टींचा विचार न करतां तिच्यामुळें कवीला येणारी अनुभूति आणि तिची होणारी अभिव्यक्ति यांचाच फक्त विचार केला म्हणजे प्रस्तुत चर्चेला पुरेसा आहे. कवीला प्रतिभेच्या प्रकाशांत जें जें दिसेल, त्याचें पुनर्दर्शन वाचकांना देणें, जी जी अनुभूति येईल, तिची प्रचीति देणें हा कविप्रतिभेचा धर्म आहे. कवीची अनुभूति जशी भावनात्मक असते, तशी तिची अभिव्यक्तीहि भावनात्मकच असते. परंतु या भावनात्मक अनुभूतींत जें जें त्याला दिसलें असेल, जी एक संगति त्याला लागली असेल, जीवनाच्या पसाऱ्यांतून जें सत्याचें सार त्याला आढळलें असेल, त्या अनेक अर्थशून्य वाटणाऱ्या गोष्टींतून त्याला विशिष्ट असा गूढार्थ सांपडला असेल, बाह्यतः असुंदर दिसणाऱ्या वस्तूंतील जें आंतरिक रम्य सौंदर्य त्याला स्पष्ट झालें असेल, विसंवादी स्वभावांच्या संवादांतूनहि मानवी स्वभावाचा जो हृद्य आविष्कार झाला असेल, म्हणजेच अखिल विश्वांतील नाना रूपांत अदृश्यपणें वास करणाऱ्या चैतन्याचें जें रम्य दर्शन त्याला झालें असेल, त्याचेंच पुनः भावनात्मक दर्शन वाचकांना देण्याची साधना त्याला करावी लागते. या साधनेंत ज्या माध्यमाचा कवीला मुख्यतः उपयोग करावा लागतो तें माध्यम म्हणजे शब्द. अर्थात् शब्द म्हणजे निव्वळ शब्द नव्हेत; तर ज्या शब्दांतून भावप्रतिभा व्यक्त स्वरूप धारण करतात ते शब्द. या शब्दांतून कवि आपल्याला अभिप्रेत असणारें विशिष्ट भावसौंदर्य वा अर्थसौंदर्य व्यक्त करतो. अशा प्रकारच्या शब्दांनीं काव्याची भाषा बनते. काव्याची भाषा म्हणजे केवळ छंदांनीं युक्त असलेली किंवा केवळ शब्दालंकार नि अर्थालंकार यांनीं मंडित असणारी आणि त्यामुळें बाह्यतः रमणीय वाटणारी ललित भाषा असें मला म्हणावयाचें नाहीं; तर कवीच्या मनांतील भावार्थ ज्या विशिष्ट प्रतिमांनीं ती सुस्पष्ट करते ती भाषा असें मला म्हणावयाचें आहे. या शब्दप्रतिमांनींच कवि वाचकांच्या मनांत भावप्रतिमा निर्माण करतो आणि इष्ट तो भावनात्मक परिणाम साधतो. कवि आणि त्याचा रसिक वाचक यांच्यांत हृदयसंवाद होण्यास या शब्दप्रतिमांनाच आवाहन करावयाचें असल्यानें कवीचें कार्य

जितकें सोपें तितकेंच तें अवघडहि झालें आहे. सर्व भिस्त स्वतः निर्मिलेल्या शब्दप्रतिमांवर असल्याकारणानें आपल्या शक्तीप्रमाणें तो त्यांतून अर्थांचे डोंगर उभे करील; भावनांचे सागर निर्माण करील किंवा एकेका प्रतिमेंतून-सुद्धां अत्यंत सूक्ष्म अशा सत्याचें सुंदर दर्शन देईल. यासाठीं कधीं तो चारच ओळींची कविता लिहील आणि तींतून एखाद्या सौंदर्यशलाकेचें सूक्ष्म दर्शन घडवील किंवा आपल्या अनुभूतीप्रमाणें प्रदीर्घ रचना करून त्यांतून इष्ट तो भावनात्मक आविष्कार करील. काव्याचे जे निरनिराळे प्रकार दिसतात ते कवीच्या मूळ अनुभूतीच्या स्वभावांतून व्यक्त झालेले असतात; कारण कवीचा हेतु आपल्या अनुभूतीला योग्य अभिव्यक्ति देणें हा असतो. आणि त्यासाठीं तिला अनुरूप अशा तऱ्हेची रचना त्याला करावी लागते. परंतु काव्याचे या रीतीनें निरनिराळे प्रकार आढळत असले तरी त्या साऱ्यांचें माध्यम हें केवळ शब्दप्रतिमा हेंच असतें हें मात्र लक्षांत ठेवलें पाहिजे. आणि या प्रतिमा ज्या वेळीं कवीला अपुऱ्या वाटतात त्या वेळीं तो नवीन नवीन शब्दसंकेत बनवितो आणि नवीन नवीन शब्दप्रतिमांच्या द्वारां आपला आशय व्यक्त करतो. कवीला आपल्या प्रतिभेची अभिव्यक्ति करण्यासाठीं केवळ शब्दप्रतिमांवरच अवलंबून राहावें लागत असल्यानें एकापरीनें त्याचें कार्य अत्यंत अवघड होतें असें मीं म्हटलें तें यासाठींच.

काव्यप्रतिभेचा स्वभाव, कवीला तिच्यामुळें होणारी अनुभूति आणि तिच्या अभिव्यक्तीसाठीं वापरलें जाणारें माध्यम यांचा विचार केल्यानंतर आतां नाट्यप्रतिभेचा स्वभाव, तिच्या अनुभूतीचें स्वरूप आणि त्याच्या अभिव्यक्तीसाठीं वापरलें जाणारें माध्यम यांचा विचार करूं.

कवीप्रमाणें नाटककारहि अभिजात कलावंत असतो. प्रतिभाशक्तीमुळें कवीप्रमाणें नाटककारालाहि मानवी मनाचें खोल नि गूढ असें दर्शन होत असतें; बाह्यतः विसंवादी वाटणाऱ्या गोष्टींतून असणारा आंतरिक संवाद त्यालाहि ऐकूं येतो. जीवनाच्या संघर्षांतून मानवी मनाचे उलगडले जाणारे पापुद्रे आणि त्यांतून दिसणारें सूक्ष्म स्वभावदर्शन यांचेंहि टिपण त्याच्या मनांत केलें जातें. अनेक विरोधी वृत्तींनीं निर्माण होणारे प्रसंग, आणि त्या प्रसंगांत वावरणारीं अनेकविध माणसें, त्यांची एकमेकांवर होणारी प्रतिक्रिया नि संग्राम (conflict) यांचेंहि दर्शन त्याला होतें. जीवनांत अनेक घटना

घडत असतात; या घटनांची नोंद त्याच्या मनांत होत असते, आणि त्या घटनांतून व्यक्त होणाऱ्या शाश्वत सत्याचें दर्शनहि त्याला होतें. हें सत्यदर्शन वाचकांना नि प्रेक्षकांना देणें हाच तर त्याचा धर्म. म्हणजे येथवर त्याचें कवीशीं समानधर्मेपण आहे असें म्हणावें लागतें. काव्यप्रतिभा आणि नाट्यप्रतिभा यांची त्या त्या कलावंतांच्या मनांत अनुभूतीच्या क्षणीं होणारी क्रिया यांत सारखेपणा आहे हें स्पष्ट होईल. आतां हें अनुभूतिक्षणींचें समानधर्मेपण त्यांच्या अभिव्यक्तींतहि टिकून राहतें का हें पाहावयाचें. शब्दप्रतिमा हें कवीचें म्हणजे काव्यप्रतिभेचें माध्यम आहे हें आपण वर पाहिलेंच आहे. नाटककाराला या शब्दप्रतिमांचा उपयोग करतां येतो कीं नाहीं? होय, जरूर करतां येतो; किंबहुना तें तर त्याचें प्रमुख माध्यम आहे. पण या शब्दप्रतिमांच्या जोडीला किंवा शब्दप्रतिमांच्या स्पष्टीकरणाला म्हणा हवें तर, म्हणजेच दर्शनीयतेला इतरहि कांहीं साधनांचा उपयोग करतां येतो. अर्थात् हीं साधनेंहि कांहीं सामान्य नाहींत हें लक्षांत ठेवलें पाहिजे. नट, निर्माता नि नेपथ्य यांच्या साह्यानें शब्दप्रतिमांना जास्त सुस्पष्टताच येते. म्हणजेच नाटककार हा मूलतः कवीच आहे हें लक्षांत येईल. आतां हा कवि-नाटककार काव्यप्रतिभेचा आविष्कार नाटकांतून कसा करतो हें पाहिलें म्हणजे त्याचें कवीशीं असणारें समानधर्मेपण पुढेंहि, म्हणजे नाटकांतूनहि कसें टिकून राहूं शकतें हें कळून येईल.

याबाबत नाटकाच्या उद्‌गमाकडे दृष्टिक्षेप टाकणें उद्‌बोधक होईल. भारतीय संस्कृत नाटकांच्या आधींची अवस्था दाखविणारीं नाटकें आज उपलब्ध नसलीं तरी ग्रीक नाटकांचें येथें उदाहरण घेतां येईल. ग्रीक नाटकांची सुरुवात सांघिक गीतांतून झाली. गीतवृंदांतील नायक वा सूत्रधार याच्या मुखांतून नाटकाचा जन्म झाला. म्हणजे नाटक सुरुवातीला एकमुखी होतें. जे जे नाट्यपूर्ण प्रसंग कवि-नाटककाराला दाखवावयाचे होते, ते ते तो प्रथमतः सूत्रधाराच्या मुखांतून वदवीत असे. हळूहळू एक पात्राच्या जागीं द्विपात्रें आलीं; द्विपात्रांच्या संवादांत इतरहि पात्रांनीं भाग घेतला; पात्रांकडून वर्णितप्रसंगाचीं दृश्यें रंगभूमीवर दाखविलीं जाऊं लागलीं; पात्रांच्या हावभावांनीं मूळकाव्याची दर्शनीयता व परिणामकारकता वाढूं लागली. परंतु हे सारे बदल झाले तरी नाटककाराची

मूळ भूमिका जी कवीची होती ती बदलली नाहीं. केवळ संवादरूपा-मुळें जसें नाटकांतील काव्य नाहींसें झालें नाहीं, तसेंच त्यांतील दृश्य स्वरूपानेंहि तें नष्ट झालें नाहीं. कारण त्यांत जे संवाद होते, दृश्यस्वरूपाचे जे भाग होते किंवा परिणामासाठीं ज्या क्लृप्त्या वापरल्या होत्या त्या सर्वांतून काव्याचा स्पर्श होत होता. म्हणजेच त्या नाटकांत काव्य होतें. परंतु तें काव्यहि असें होतें कीं, त्यांत नाट्यगुणहि भरपूर होते. काव्य-प्रतिभेनें जी काव्यसृष्टि सजविली होती ती नाट्यपूर्ण होती. म्हणजेच तीं नाट्यकाव्यें होतीं. त्यांच्यांत काव्याचा प्राण आणि नाट्याचें तेज हीं दोन्ही होतीं. शेक्स्पिअर, कालिदास यांच्यासारखे नाटककार रंगभूमि, नेपथ्य, अभिनय यांचा जो उपयोग करीत तो त्यांच्या मूळच्या काव्य-प्रतिभेच्या आविष्कारासाठीं करीत. येथें अशी एक शंका येणें शक्य आहे कीं, त्यांच्या वेळीं आजच्यासारखी रंगभूमीची दर्शनीय प्रगति झाली नव्हती. चंद्रकिरणाचे प्रकाशझोत शेक्स्पिअरला रंगभूमीवर दाखवितां येत नव्हते; म्हणून त्याला त्याचें वर्णन करावें लागे. याउलट आज चंद्रसूर्यांच्या किरणांचे कवडसे आपण विजेच्या साह्यानें रंगभूमीवर टाकूं शकतों. मग त्यांच्या वर्णनांची ती काय आवश्यकता, असा प्रश्न मनांत येणें शक्य आहे. वर्णन करण्याची आवश्यकता नसेल हें कबूल केलें तरी त्यांतील काव्याची आवश्यकता नष्ट झाली असें मात्र मानण्याचें कारण नाहीं; तसें मानलें तर, नाटकांतील काव्य हें केवळ वर्णनांतच आहे असें मानावें लागेल. मला तसें मुळींच म्हणावयाचें नाहीं; किंबहुना त्या प्रकाशकिरणांच्या दर्शनांतूनहि काव्यमय परिणामाला साह्यच होईल. नाटकांत जें काव्य असतें तें वर्णनांत, स्वभावचित्रणांत, प्रसंगांत सर्वत्र विखुरलेलें असतें; आणि तसें तें व्यक्त होत असेल तर रंगभूमीवर अगदीं अद्यावत् साधनांचा उपयोग करूनहि नाटक काव्यमय होऊं शकेल. मात्र जीवनाकडे पाहण्याचा विशिष्ट तात्त्विक दृष्टिकोन, जीवनांतील अनेक गूढ नि कूट समस्यांवर टाकलेला प्रकाश, त्यांचा सोडविलेला अर्थ या सर्वांचा नाटकाच्या सर्वा-गांतून—म्हणजे संवाद, प्रसंग, अभिनय, नेपथ्यरचना इत्यादिकांतून साकल्यें-करून प्रत्यय आला पाहिजे. असा प्रत्यय जर येत असेल, म्हणजे काव्याचा स्पर्श होत असेल तर, अद्यावत् यांत्रिक साधनांनीं सज्ज असलेली रंगभूमि

असो कीं संपूर्ण यांत्रिकतेंतून निर्माण झालेली चित्रपटसृष्टि असो त्यांतून काव्य नष्ट होणार नाहीं. चित्रपटसृष्टि आणि काव्य हा स्वतंत्र विषय असल्यानें त्याची चर्चा येथें करण्याचें कारण नाहीं. मला येथें एवढेंच म्हणावयाचें आहे कीं, काव्यप्रतिभा आणि नाट्यप्रतिभा या मूलतः भिन्न नाहींत; आणि नाटककारांत जर काव्यप्रतिभा असेल तर रंगभूमीवरील सुधारणेमुळें ती नष्ट होण्याचें मुळींच कारण नाहीं, किंबहुना तिचा नाट्यपूर्ण आविष्कार झाल्यानें ती अधिकच सुस्पष्टपणें व्यक्त होईल. शब्द वा शब्दप्रतिमा या कवीच्या अर्थाभिव्यक्तीस कितीहि समर्थ वाटल्या तरी त्या कवीची गूढ अनुभूति संपूर्णपणानें व्यक्त करण्यास सदा समर्थ ठरतीलच असें नाहीं. कवीची अनुभूति जितकी खोल, गूढ असेल, जितकी ती जीवनांतील बाह्य, दैनंदिन, व्यावहारिक आणि स्थलकालविशिष्ट अशा अवस्थांचे पापुद्रे उलगडून त्या सर्वांच्या आंत दडलेलें जीवन-विशिष्ट असें सत्य सांगण्याचा प्रयत्न करील, तितकें तिला भाषेचें माध्यम अपुरें पडल्याची जाणीव होणें शक्य आहे. आणि म्हणूनच मीं वर म्हटल्याप्रमाणें नवे नवे शब्दसंकेत नि नवे नवे काव्यप्रकार तयार होत असतात. ही जी अभिव्यक्तीसाठीं कवीला उणीव भासते ती दूर करावयाला रंगभूमीचें माध्यम फारच उपयोगी पडतें. नेपथ्याचें साह्य, नटांचा अभिनय, शब्दांचा विशिष्ट उच्चार, आणि त्या सर्वांतून कवीचा अभिप्राय सार्थ नि संपूर्णपणें व्यक्त करण्यासाठीं निर्माता किंवा दिग्दर्शक जी प्रयोगसिद्धता करतो—म्हणजेच नाटक बसवितो (Produce करतो)—त्या सर्वांची कवीचें मूळ काव्य व्यक्त होण्याला मदतच होते.

अद्यावत् सुधारणांनीं सजविलेल्या आजच्या रंगभूमीमुळें काव्य नष्ट होण्याऐवजीं तें उलट अधिक सुस्पष्टपणानें आविष्कृत होणें शक्य आहे, हें आतांपर्यंतच्या विवेचनावरून स्पष्ट झालें असेल. पण मग साहजिकच प्रश्न असा उत्पन्न होतो कीं, आजच्या रंगभूमीवर होणाऱ्या आधुनिक नाटकांतून काव्याची प्रतीति येत नाहीं तें कां? बरें, आजच्या नाटकांतून तें आढळत नसलें तरी कधींकाळीं तरी मराठी रंगभूमीवरील नाटकांतून तें व्यक्त होत असे का? या दृष्टीनें मराठी नाटकें आणि त्यांची परंपरा यांचें परीक्षण होणें अगत्याचें आहे. परंतु प्रस्तुत तें शक्य नसलें, तरी स्थूलमानानें

प्रस्तुत लेखांतील विषयापुरता त्यांचा विचार करणें अवश्य आहे. मराठी रंगभूमीवरील अगदीं सुरुवातीसुरुवातीच्या नाटकांत काव्य आणि नाट्य यांचा मनोहर संगम झालेला दिसून येतो. सुरुवातीचीं नाटकें म्हणतांना विष्णुदास भावे किंवा फार पूर्वी लिहिलेलीं लक्ष्मीनारायण कल्याणसारखीं नाटकें असें मला म्हणावयाचें नाहीं, तर प्रस्तुत मुद्द्यापुरतीं किर्लोस्करांचीं शाकुंतल, सौभद्र, आणि शाहूनगरवासीचीं हॅम्लेट, झुंझारराव इत्यादि नाटकें मला अभिप्रेत आहेत. किर्लोस्करांचीं नाटकें आणि शाहूनगरवासीचीं नाटकें यांत दोन परंपरा प्रतिबिंबित झाल्या आहेत. एक जुन्या संस्कृत नाटकांची आणि दुसरी पाश्चात्यांची, विशेषतः शेक्स्पिअरची. या परंपरांची सुरुवात महाराष्ट्रांत त्या त्या नाटकमंडळ्यांच्या नि नाटकांच्याहि अगोदरच झाली होती. अव्वल इंग्रजींत जी पंडित-कवींची पिढी झाली तिनें संस्कृत काव्य–नाटकांचीं भाषांतरें केलीं होतीं; आणि त्याप्रमाणें इंग्रजी विद्या घेतलेल्या नि पाश्चात्य वाङ्मयाचा परिचय झालेल्या शिक्षितांनीं शेक्स्पिअरचीं कांहीं नाटकें मराठींत आणलीं होतीं. याच भाषांतरांनीं नंतर मराठी रंगभूमीवर मूर्त स्वरूप धारण केलें. ‘शाहू’ आणि ‘किर्लोस्कर’ यांच्या नाटकांतील फरक केवळ गद्य आणि संगीत या शब्दांनीं व्यक्त केला जातो; परंतु खरा फरक हा या परंपरेचा आहे हें यावरून लक्षांत येईल. अर्थात् हा फरक फार काळ टिकला नाहीं; आणि नंतरच्या नाटकांतून या दोन्ही परंपरांचा समन्वय झाला. परंतु तूर्त आपणांस एवढेंच पाहावयाचें आहे कीं, सुरुवातीचीं हीं दोन्ही परंपरेंतील नाटकें–मग तीं गद्य असोत वा संगीत असोत—काव्य नि नाट्य या दोन्ही दृष्टींनीं परिपूर्ण होतीं. सुरुवातीचीं नाटकें भाषांतरित म्हणून सोडलीं तरी नंतरचें सौभद्र हें नाट्यगुणांनीं जितकें परिपूर्ण आहे, तितकेंच काव्यरसानेंहि तें तुडुंब भरलेलें आहे. नाट्य आणि काव्य यांचा इतका हृद्य संगम, मला वाटतें, इतरत्र क्वचितच झाला असेल. परंतु नंतरच्या शारदा नाटकापासून मात्र याबाबत फरक पडत गेला असें दिसतें. नाटकांचे विषय बदलले. मानवी स्वभावाच्या आविष्काराचें आणि जीवनांतील अनेकविध स्वभावामुळें–म्हणजे त्यांच्या एकत्र येण्यामुळें–जें नाट्यकाव्य निर्माण होतें त्याचें दर्शन देण्याऐवजीं तात्कालिक महत्त्वाचे सामाजिक विषय निवडले गेले. हे सामाजिक विषय नाट्य-काव्याला पोषक नाहींत, असें मला मुळींच म्हणावयाचें नाहीं. परंतु

सामाजिक विषयावर नाटकें लिहितांना, आणि त्यांतून त्या समस्यांचीं उत्तरें देतांना नाटककारांचें लक्ष त्यांच्यांतूनच, पण त्यांच्याहि पलीकडे जाऊन मानवी मनाचीं गूढें उकलण्याकडे, आणि सार्वकालीन नि सार्वस्थलीन स्वरूपाचा भावनाविष्कार करण्याकडे जितकें जावें तितकें गेलें नाहीं; त्याऐवजीं सामाजिक समस्यांचीं तात्कालिक उपयुक्ततेच्या दृष्टीनें उत्तरें देण्यांत तें गुंतू लागलें. साहजिकच अशा तऱ्हेच्या सामाजिक समस्या सोडविण्याच्या प्रेरणेंतून निर्माण झालेलीं नाटकें जशीं नाटककाराच्या बुद्धींतून आविष्कृत झालीं, तसाच त्यांचा प्रेक्षकांवर होणारा परिणामहि त्याच प्रकारचा म्हणजे बुद्धीवर होणाराच झाला. बुद्धीवर परिणाम झाला असें म्हणतांना त्यांत भावनात्मकता मुळींच नव्हती असें मला म्हणावयाचें नाहीं; पण जी भावनात्मकता होती तीहि तितकीच तात्कालिक आणि वरवरची होती. नाटकांतील त्या सामाजिक प्रश्नानें जसा सर्व समाज खवळून त्याचा तळ गांठला नाहीं, तसाच त्यांतील प्रसंगांनीं, स्वभावचित्रांनीं प्रेक्षकांच्या मनांतील सर्व भावना हालवून त्याचा ठाव घेतला नाहीं. याला अपवाद नाहींत असें नाहीं; परंतु एकंदरीनें कमीच. फार तर एखाद्याच पात्राचें चित्रण अशा प्रकारचें व्हावें, एखाद्याच प्रसंगानें मन उत्कट भावरसानें भरून जावें; पण सर्व पात्रांचा, त्यांच्या संघर्षांतून निर्माण झालेल्या नाट्याचा साकल्यानें होणारा परिणाम मात्र झाला नाहीं, हें खरें.

नाटकांतून तात्कालिक सामाजिक सुधारणा सुचविण्याचा जसा प्रयत्न झाला, तसाच त्यांतून ऐतिहासिक प्रसंग नि पात्रें रंगविण्याचेहि प्रयत्न झाले. ऐतिहासिक गद्यनाटकांतून नाट्याचें काव्यात्मक दर्शन देण्याचे कांहीं यशस्वी प्रयत्न चालू असतांनाच किर्लोस्करांच्या परंपरेच्या रंगभूमी-वरील नाटकांतून संगीतानें लोकप्रियता गांठली. नाटक हें गर्दीकरितां असल्यानें ज्यामुळें गर्दी जास्त जमते त्या गोष्टींच्या आहारीं नाट्यकला गेली. कांहीं विशिष्ट नाटकांच्या लोकप्रियतेचीहि त्यांत भर पडली; आणि कारणें कोणतीं का असेनात, पण खाडिलकरांच्यासारख्या (ज्यांनीं गद्यनाटकांतून नाट्य-काव्याचें दर्शन दिलें होतें).नाटककारानेंहि आपलें लक्ष संगीत नाटका-कडे वळविलें. सामाजिक प्रश्नांच्याबरोबर राजकीय विषयांचे धागेहि अनुस्यूत होऊं लागले. खाडिलकरांच्या नाट्यप्रतिभेनें त्या सर्वांतूनहि आपली

अभिजातता नाट्यकाव्य पद्धतीनें व्यक्त केलेली त्यांच्या कांहीं नाटकांतून दिसत असली तरी, येथें फक्त त्या गोष्टींचा नाट्यपरंपरेवर काय परिणाम झाला एवढेंच पाहावयाचें आहे. गडकऱ्यांची काव्यप्रतिभाच मुळीं नाट्यात्म असल्यामुळें त्यांच्या नाटकांतून नाट्यकाव्याचें बरेंचसें दर्शन झालें. परंतु सर्वसामान्यपणें नाटकांतून काव्य कमी कमी होत गेलें असें म्हणावें लागतें. त्याचीं जीं कारणें वर दिलीं आहेत त्यांच्या जोडीला पुनः प्रचाराची भर पडली. प्रचाराची प्रेरणाच मुळीं बुद्धींतून होते; आणि तो प्रचार पटेल असा चित्रित करण्याचा परिणामहि बुद्धीवरच होतो. मात्र तो जितका रंजकतेनें, नि सरसतेनें रंगविलेला असेल, तितका त्यांतून भावनात्मक परिणामहि होऊं शकेल. वरेरकरांच्या नाटकांची येथें आठवण होईल. परंतु मूळ बैठकच तात्कालिक आणि प्रचारी असल्यामुळें नाट्यकौशल्य भरपूर असूनहि त्यांचा परिणाम सार्वजनिक नि सार्वत्रिक भावनांना आवाहन करण्यांत होऊं शकला नाहीं. अशीं नाटकें लोकप्रिय झालीं, मधूनमधून त्यांतील पात्रांतून नि प्रसंगांतून काव्याचा स्पर्श झाला, परंतु नाट्यकाव्याची भूक त्यांनीं भागविली नाहीं. अत्र्यांच्या कांहीं नाटकांतून नाट्य आणि काव्य या दोन्हींची कांहींशी अधिक खूण पटते. परंतु आज ज्या प्रकारचीं नवीन नाटकें लोकप्रिय होत आहेत—म्हणजे उदाहरणार्थ, रांगणेकरांचीं—तीं प्रयोगदृष्ट्या (stage effects) यशस्वी आहेत, आणि सिनेमातंत्राचाहि थोडाफार उपयोग त्यांतून केला गेला आहे; तीं चांगलीं कौशल्यपूर्ण बसवून घेतलीं आहेत; रंगभूमीची सजावटहि अद्यावत् आहे; तीं सुटसुटीत आहेत; खटकेबाज संवादांनीं रंगणारीं पण आहेत; परंतु हें सर्व असूनहि त्यांतून काव्याचा स्पर्श होत आहे असें वाटत नाहीं. याचें कारण त्यांत ‘ वाङ्मय बोललें ’ जात नाहीं म्हणून नव्हे, तर त्यांतून जीवनाचा आंतरिक भावनात्मक स्पर्श होत नाहीं. एखाद्या पात्राचें स्वभावाविष्करण चढत जात आहे असें वाटतें; पण पुढें त्या पात्राची संगति ज्या इतर पात्रांशीं नि प्रसंगांशीं लावली जाते; तीं पात्रें नि प्रसंग, आणि एकंदर वातावरण इतकें वरवरचें, मनाची साधी करमणूक करणारें असतें कीं त्या एखाद्या पात्राच्या स्वभावचित्रणाचा परिणाम मनावर तितकासा खोल नि सुसंगत होऊं शकत नाहीं.

४

अशा प्रकारच्या नाटकांतून एखादें प्रमेयहि मांडण्याचा प्रयत्न असेल, पण या बुद्धिनिष्ठ प्रमेयाची युक्तायुक्तता कमी होते, आणि अखेरीस त्यांतून काव्यात्मतेचा आविष्कार होत नाहीं.

एकंदरीनें पाहतां रंगभूमीवर वास्तवदर्शनाच्या दृष्टीनें ज्या ज्या सुधारणा होत गेल्या, पडद्यांच्याऐवजीं कापडी भिंती (flats) आल्या, प्रकाश-योजनांची सोय झाली, निरनिराळ्या यांत्रिक साधनांनीं नाट्यप्रसंग स्थळ-काळासह प्रत्यक्ष दाखवितां येऊं लागले, नाटकांचे विषय रोजच्या वास्तव जीवनांतले आले, नाटककाराच्या नाटकाऐवजीं केवळ नटाच्या अभिनयाला महत्त्व येऊं लागलें, आणि प्रेक्षकांच्या आवडीनुरूप नि केवळ त्यांच्या रंजनाकरितां इतरहि कांहीं फालतू गोष्टींना महत्त्व मिळत गेलें, तसतसें नाटकांतून काव्य कमी होत गेलें. आधुनिक वास्तवप्रधान नाटकांचा— म्हणजे इंग्रजींत ज्याला Drawingroom comedy म्हणतात त्यांचा— येथें दाखला देतां येईल. कदाचित् वास्तवतेच्या दृष्टीनें अशा प्रकारच्या नाटकांतून पूर्वीच्या नाटकांतील लांब लांब लयबद्ध आलंकारिक भाषणें, स्वगतें, भावनांचें भडक आविष्करण, शृंगार-वीर-करुणांचें अवास्तव उधाण इत्यादि कमी झाल्याबद्दल कांहींना इष्टापत्ति वाटण्याचा संभव आहे. आधुनिक नाटकांतून या गोष्टी कमी झाल्यानें त्यांची वास्तवता वाढते, या दृष्टीनें त्यांचें स्वागत कोणीहि करील. परंतु त्यामुळें त्यांतील काव्यहि नष्ट व्हावें हें मात्र मान्य होणार नाहीं. कारण तसें झालें तर नाटकांतील काव्य हें केवळ त्यांतील भाषेंत असतें असें म्हणावें लागेल. परंतु मला तसें मुळींच म्हणा-वयाचें नाहीं. काव्याचें माध्यम शब्दप्रतिमा असल्यानें नाटकांतील जें काव्य असतें तेंहि फक्त शब्दप्रतिमांमध्येंच असतें—म्हणजे त्याच्या भाषेंतच असतें— असें वाटल्यानें, आणि आजच्या नवीन नाटकांतून त्याचें महत्त्व कमी झाल्यानें त्यांतील काव्य नाहींसें होणें स्वाभाविक असल्याचा केवळ भास होत असेल. परंतु नाटकांतील काव्याचें माध्यम नुसत्या शब्दप्रतिमांत म्हणजे भाषेंतच नसतें, तर त्याच्या जोडीला नट, निर्माता नि नेपथ्य यांमध्येंहि असतें हें वर सांगितलेंच आहे. किंबहुना साधनांच्या अनेकत्वामुळें, काव्याचा आविष्कार केवळ शब्दप्रतिमांतूनच करण्याचें अवघड कार्य सुकर झाल्यानें नाटकांतून— म्हणजे आजच्या आधुनिक नाटकांतून—काव्याचा आविष्कार विशेषत्वानें

७३८८

व्हावयाला पाहिजे; वास्तवताप्रधान प्रगतीनें काव्याच्या स्वाभाविक अभिव्यक्तीला उधाण आलें पाहिजे. मात्र हें केव्हां होईल, तर नाटककाराची काव्य-प्रतिभा ज्या वेळीं जीवनाच्या अनेक तपशिलांतून एक विशिष्ट संगति जुळवील, त्याचा अर्थ लावील, मानवी स्वभावाच्या वैचित्र्यांतून त्याचें आंतरिक आणि भावनात्मक दर्शन देईल तेव्हां. परंतु या साऱ्या गोष्टींची साधना नाटककारांच्या मनांत होत असतांनाच त्यांच्यामागची नाट्यमयताहि टिपून घेतली पाहिजे; म्हणजे या दोन्ही क्रिया एकसमयावच्छेदेंकरून झाल्या पाहिजेत. असें जर होत असेल तर, काव्यप्रतिभा नि नाट्यप्रतिभा या एकमेकींपासून भिन्न नसून मूलतः एकच आहेत, आणि त्यांच्या अभिव्यक्तींत जो निराळेपणा दिसतो तो केवळ त्यांच्या माध्यमभिन्नतेमुळें, एवढेंच म्हणावें लागेल.

या सर्व विवेचनावरून असें दिसून येईल कीं, आजच्या मराठी नाटकांतून काव्याचा आविष्कार होत नसल्यानें कवि आणि नाटककार हे अगदीं भिन्न प्रतिभाधर्माचे कलावंत आहेत असें वाटूं लागलें आहे. जे केवळ काव्यच लिहितात त्यांना जीवनाची काव्यमय प्रतीति येऊनहि त्यांतील आंतरिक नाट्य टिपतां न आल्यानें त्यांच्या हातून नुसती काव्याचीच निर्मिति होत आहे. आणि जरी या कवींनीं नाटकें लिहिण्याचा प्रयत्न केला तरी तीं नाट्यगुणांच्या अभावीं फक्त वाचनीय होतील आणि रंगभूमीवर दर्शनीयतेच्या दृष्टीनें यशस्वी होणार नाहींत. तर त्याच्या उलट आज जीं नाटकें लिहिलीं जातात त्यांत रंगभूमीवरील नाट्याविष्करणास आवश्यक तें कौशल्य असूनहि नट, निर्माते नि नेपथ्य यांचें साह्य मिळूनहि, त्यांतूनहि नाट्याचा भावनात्मक आविष्कार होत नाहीं, म्हणजेच काव्याचा स्पर्श होत नाहीं. आणि म्हणूनच काव्य आणि नाट्य या दोहोंचा समन्वय करून नाट्य-काव्याचा आस्वाद देऊं शकेल असा ‘ नाट्यकाव्य ’ नांवाचा निराळाच वाङ्मयप्रकार मानावा कीं काय अशा तऱ्हेचे विचार कांहींच्या मनांत येत आहेत. पण मीं वर विवेचन केल्याप्रमाणें नाटकांतून काव्याचाहि स्पर्श होत गेल्यास त्यांनाच नाट्यकाव्यें मानतां येणार नाहीं का, असाहि प्रश्न उपस्थित करतां येईल. आणि जर ‘ नाट्य-काव्य ’ हा स्वतंत्रच वाङ्मयप्रकार मानावयाचा झाला, तर त्याचा स्वभाव आणि स्वरूप व्यवच्छेदकपणें काय राहील, आणि काव्यनाट्याहून तो कसा भिन्न असेल हा एक स्वतंत्र प्रश्न

आहे; पण त्याचा विचार येथें करण्याची आवश्यकता नाहीं. मला येथें एवढेंच म्हणावयाचें आहे कीं, नाट्य हा काव्याचाच एक प्रकार–महत्त्वाचा नि प्रभावी प्रकार–आहे; आणि त्यांत नाट्य आणि काव्य यांचा मनोहर संगम होणें शक्य आहे. परंतु आज त्यांच्या प्रमाणांत विसंगति उत्पन्न झाल्यानें नाटक हें काव्यापासून सर्वस्वीं भिन्न असल्यासारखें दिसत आहे. खरें पाहतां रंगभूमि ही काव्याचेंच एक माध्यम आहे. त्या माध्यमांत नट, निर्माता हे प्रमुख घटक आहेत. आणि या सर्वांचें कार्य म्हणजे नाटकांतील जो मुख्य असा काव्यगुण असतो त्याचा दृश्य आणि श्राव्य पद्धतीनें योग्य आविष्कार करणें. हें कार्य जर यशस्वी रीतीनें होईल तर नाट्य आणि काव्य यांत निराळेपणा आहे असें मुळींसुद्धां वाटणार नाहीं. याचाच अर्थ असा कीं, नाट्यप्रतिभा आणि काव्यप्रतिभा या भिन्न नसून अनुभूतीच्या क्षणांची त्यांची आंतरिक क्रिया (Conception) सारखीच होत असते; आणि नंतर मात्र त्यांच्या अभिव्यक्तींत कांहीं आनुषंगिक निराळ्या साधनांचा उपयोग होत असल्यानें त्या भिन्न असल्यासारखा केवळ भास होतो, इतकेंच. या त्यांच्या साधनांचा म्हणजे मीं वर उल्लेखिलेल्या माध्यमांचा, योग्य तो समन्वय साधला गेला तर आजची आधुनिक वास्तवताप्रधान Drawing-room comedies च्या स्वरूपाचीं नाटकेंच काय पण संगीतिका आणि श्रुतिका याहि काव्यमय होतील. त्यांच्यांतहि नाट्य आणि काव्य यांचा एकाच वेळीं आस्वाद मिळूं शकेल. पण प्रश्न इतकाच कीं तेथें पाहिजे जातीचें !

विनोद आणि काव्य : कांहीं विचार : : ५

विडंबन-कविता या नांवाच्या कविता आज रूढ झालेल्या आहेत. विडंबन-कवितांचें लेखन आज तरी फारसें होत असलेलें दिसत नसलें, तरी कांहीं वर्षांपूर्वी त्याला बहर आलेला होता; आणि अत्रे यांच्या ' झेंडूच्या फुलां 'नीं वाचकांना पोटभर हंसविलेंहि होतें. तत्कालीन काव्यांत आणि विशेषतः रविकिरणमंडळांतील कवींच्या काव्यांत कांहीं गोष्टींचा जो अतिरेक आढळत असे, त्यावर उतारा म्हणूनहि विडंबन-कवितेनें आपली उपयुक्तता थोडीफार सिद्ध केली होती. विडंबन-कवितेच्या या लाटेंत नवोदितांपैकीं कांहींनीं थोडीफार भर घालण्याचा प्रयत्न केला. उपहास-कवितांचा संग्रहहि प्रसिद्ध झाला. आज ती लाट ओसरलेली दिसते. परंतु विडंबन-कवितेच्या एवढ्या या कार्यानें असेल कदाचित्, तिला मराठी काव्यप्रकारांत स्थान मिळालें, आणि काव्यप्रकारांच्या पुस्तकांत कांहींनीं तें नमूदहि केलें. काव्याचे अशा तऱ्हेचे प्रकार मानावेत कीं नाहीं, मानल्यास त्यांचे विषय कोणते इत्यादि प्रश्नांचा मला प्रस्तुत विचार करावयाचा नाहीं. परंतु विडंबन-कविता या नावानें जी कविता प्रसिद्ध झाली, त्यांतील विडंबन, विनोद इत्यादींचा काव्याशीं संबंध कोणता ? काव्याची प्रकृति वा स्वभाव यांच्याशीं विनोदाचें कितपत सख्य असूं शकतें, विनोदानें काव्याचें काव्यत्व वाढतें कीं कमी होतें, कीं तें नष्टच होतें या गोष्टींचा काव्याच्या व विनोदाच्या स्वभावधर्मांच्या दृष्टीनें विचार करावयाचा आहे.

काव्य आणि विनोद यांच्या स्वभावधर्मांची तुलना करण्यासाठीं प्रथमतः त्यांचे स्वभावधर्म काय आहेत याची थोडीशी कल्पना स्पष्ट केली पाहिजे. म्हणजे मग ते एकमेकांशीं कितपत मिळते जुळते आहेत हें स्पष्ट होईल.

विनोद हा आज ज्या निरनिराळ्या स्वरूपांत नि प्रकारांत मराठी वाङ्मयांत आढळतो, ते प्रकार जरी अलीकडे मराठींत आले असले, आणि

त्याचा उगम संपूर्णपणानें प्राचीन मराठींत किंवा संस्कृतांत आढळत नसला, तरी कांहीं एका स्वरूपांत तो संस्कृत वाङ्मयांतहि आढळतो; आणि त्यावरून संस्कृत साहित्यशास्त्रकारांनीं तत्संबंधानें कांहीं विचारहि केलेला आहे. अर्थात्, संस्कृतांत आढळणारा विनोद हा बव्हंशीं नाटकांतून येई; तेव्हां काव्यशास्त्रांत जरी त्याचा समावेश झालेला असला, तरी तो नाट्यवाङ्मया-वरून हें मात्र लक्षांत ठेवलें पाहिजे. पण याचा विचार नंतर होईल. प्रस्तुत संस्कृत साहित्यशास्त्रकारांनीं विनोदाचा आणि मुख्यतः त्याचा जो परिणाम हास्य त्याचा काय विचार केला आहे, हें पाहिलें पाहिजे. काव्याचा आत्मा रस मानून रसांची जी वर्गीकरणव्यवस्था केली, त्यांत 'हास्य' यालाहि त्यांनीं स्थान दिलें आहे. हास्याला रसपदवी दिली कीं, त्याचे विभाव, अनुभाव, व्यभिचारी भाव, यांचाहि विचार ओघानें आलाच. हास्याचा स्थायीभाव हास हा मानला. म्हणजे हास्य भावना ही मूलभूत भावना मानली, आणि त्यापासून निर्माण होणारा हास्यरस आस्वाद्य आहे असें ठरविलें कीं, मूलभूत भावनेच्या आणि आस्वाद्यतेच्या या दोन्हीहि कसोट्यां-वर तो उतरला आणि रस म्हणून त्याचें स्थान निश्चित झालें. संस्कृत साहित्यशास्त्रकारांची हास्याबद्दलची मीमांसा ही अशा प्रकारची आहे. संस्कृतांतील ही हास्यरसमीमांसा सर्वमान्य होऊं शकत नाहीं, हेंहि येथें लक्षांत घेतलें पाहिजे. हास्यांतील 'हास' ही मूलभूत भावना आहे कीं नाहीं, असाहि एक आक्षेप घेतां येतो; आणि तो घेतला गेलाहि आहे; आणि त्या दृष्टीनें हास्य हा रस मानावयाचा असेल, तर त्याला गौण स्थान द्यावें असें एक मत दिसतें; तर कोणी हास्य ही मूलभूत भावना नसली, तरी ती कमी अधिक प्रमाणांत सर्वत्र आढळत असल्यानें, थोडी उदारतेची भूमिका स्वीकारून रसव्यवस्थेंत त्याला स्थान द्यावें, पण त्याचें नामान्तर करावें, असें सुचविलें. हास्याच्या मुळाशीं आनंद आहे आणि त्या आन-दाचा हास्य हा नुसता अनुभाव आहे, तेव्हां त्याला हास्यरस न मानतां आनंदरस मानावा असें म्हटलें म्हणजे हास्यभावना ही मूलभूत स्वरूपांत आढळत नसली, तरी इंग्रजींत जिला joy म्हणतात तिच्याशीं ही समान मानतां येते, आणि म्हणून तिला कोणत्या का नांवानें होईना, पण रस-व्यवस्थेंत स्थान द्यावें, अशा प्रकारची ही भूमिका. परंतु येथें असा एक

प्रश्न करतां येतो कीं, आनंद हा हास्याच्याच काय पण इतरहि रसांच्या मुळाशीं नसतो काय? बरें, हास्याचा हा आनंद निराळा म्हणून मानावयाचें झालें, तर मग त्याचें व्यवच्छेदक लक्षण कोणतें? हाहि प्रश्न निर्माण होतोच. रसदृष्ट्या हास्यावर अशा प्रकारचे आक्षेप घेतां येतात; तर या उलट इंग्रजी मानसशास्त्रांतील एका सिद्धान्ताच्या आधारें त्याचें हास्य ही मूलभूत भावना मानून समर्थनहि केलेलें दिसतें. इतकेंच काय, पण न. चिं. केळकरांसारखे त्याला 'रसराज' ही पदवीहि द्यायला तयार होतात, तर वामनराव जोशी 'विनोद' म्हणून एक स्वतंत्रच रस मानावा असें म्हणतात. एकंदरींत संस्कृत साहित्यशास्त्रकार काय किंवा त्यांच्याच अनुरोधानें विचार करणारे अलीकडील मराठी साहित्यशास्त्रकार काय, त्यांच्या मतांत साम्यापेक्षां फरकच जास्त आढळतो. तेव्हां त्याच्यासंबंधानें निश्चित कल्पना येण्यास पाश्चात्यांनीं तत्संबंधीं काय म्हटलें आहे हेंहि पाहणें अगत्याचें ठरतें.

पाश्चात्य साहित्यशास्त्रकारांनीं हास्यासंबंधानें जो विचार केला आहे, तो सुखात्मिकेच्या (comedy च्या) अनुरोधानें केला आहे. दुःखात्मिकेच्या (tragedy च्या) विरुद्ध असणारी सुखात्मिका ही आनंदरूप असल्यानें आणि तिचा परिणाम हास्यरूपानें व्यक्त होत असल्यानें सुखात्मिकेचा विचार करतांनाच त्यांनीं हास्याचाहि विचार केला आहे. वस्तुतः हास्याचा विचार स्वतंत्रपणें व्हावयाला पाहिजे होता. आणि प्लेटो, ॲरिस्टॉटल वगैरेनीं तसा तो केलेला नसला, तरी बर्गसॉं वगैरे कांहीं अर्वाचीनांनीं मात्र तो केला आहे. तरी पण त्यांच्या हास्यमीमांसेचा विचार करतांना comedy आणि laughter हे समानार्थकच त्यांनीं वापरले आहेत असें मात्र लक्षांत ठेवलें पाहिजे.

ॲरिस्टॉटलला पाश्चात्य साहित्यशास्त्राचा प्रणेता मानतात; परंतु त्यानें आपले तद्विषयक सिद्धान्त ज्या प्लेटोपासून घेतले किंवा त्याच्या विरोधांतून निर्मिले, तो प्लेटो काय म्हणतो हें पाहिलें पाहिजे. प्लेटो हा वस्तुनिष्ठ तत्त्वज्ञ होता. त्या दृष्टीनें त्यानें आपला comedy चा सिद्धान्त वास्तवांतील विसंगतीवर आधारला, आणि त्या विसंगतीचें चित्रण हें समाजाच्या (state) सुधारणेसाठीं व्हावें असें सांगितलें. अर्थात् या क्रियेच्या मागें भावनेपेक्षां बुद्धीचें साह्य जास्त लागतें, हेंहि अभिप्रेत धरलें, म्हणजे वास्तवांतील

विसंगतीचें दर्शन, तात्कालिक समाजसुधारणेसाठीं त्याचें चित्रण, आणि या दोन्हींत, आणि त्यांच्या परिणामांतहि आढळणारें बुद्धीचें प्राधान्य या तीन गोष्टींत त्याचें comedy चें सूत्र सामावतें.

ॲरिस्टॉटलनें comedy संबंधानें विशेष आणि प्लेटोपेक्षां निराळे असें कांहीं लिहिलें नाहीं. त्याच्या मतानें tragedy चा परिणाम जितका सखोल आणि भावनात्मक असतो तितका comedyचा नसतो असें दिसतें. व्यंग किंवा कुरूपता यांच्या दर्शनानें हास्य निर्माण होतें; म्हणजे अपेक्षाभंगानें मनाचा ताण ढिलावतो आणि एकप्रकारचा आनंद होतो. ॲरिस्टॉटलच्या सिद्धान्तांत भावनात्मकतेलाहि स्थान आहे. आणि म्हणून तर प्रो. लेन कूपर-सारखे लेखक comedy मध्येंसुद्धां विरेचन वा विशुद्धीकरण (Catharsis) होतें असें ॲरिस्टॉटलला अभिप्रेत आहे असें प्रतिपादितात. विनोदांत भावनांचें विशुद्धीकरण होतें का, आणि होत असल्यास कोणत्या भावनांचें इत्यादि वादग्रस्त मुद्द्यांचा तूर्त विचार न करतां, त्यानंतरचे अर्वाचीन साहित्यशास्त्रज्ञ काय म्हणतात हें पाहिलें पाहिजे. अर्वाचीनांपैकीं Bergson यानें Laughter या नांवाचाच एक प्रबंध लिहिला असल्यानें प्रस्तुत आपल्याला त्याचाच विचार जास्त उपयुक्त होणार आहे. बर्गसॉं आपली उपपत्ति ' something mechanical encrusted on the living ' या सूत्रावर आधारतो. या सूत्रामागें त्याचें तत्त्वज्ञान आहे. ' कालतत्त्व ' (reality of time) हें सर्वश्रेष्ठ आहे असें तो मानणारा आहे. काला-बरोबर बदल, संक्रमण हें व्हावयालाच पाहिजे. आणि जर तें होत नसेल तर जीवतत्त्व देखील जड बनेल, स्थाणु बनेल, मृत बनेल. म्हणजेच संक्रमणावस्थेंतील जें स्वरूप दिसावयाला हवें तें न दिसतां त्या जागीं जेव्हां जड, मृत, यंत्रवत् असें कांहीं दिसतें, तेव्हां कालतत्त्वाच्या दृष्टीनें तेथें विसंगति, विसदृशता दिसते. आणि म्हणून त्यांतून हास्य निर्माण होतें,-असें त्याचें म्हणणें. मात्र हें हास्य मानवी मनांतून फुटत असलें, तरी त्यामागें अंत:करणाची क्षणिक का होईना पण सुन्न अशी अवस्था (anesthesia) असते; आणि त्याचा परिणामहि मन हलविण्याऐवजीं बुद्धि हलविण्यांत होतो. बर्गसॉंची ही उपपत्ति अतींद्रियवादी (metaphysical) असली, तरी ती आत्मनिष्ठ (subjective) आहे, हें लक्षांत ठेवलें पाहिजे.

कारण विसदृशता जी दिसते ती बाह्य असली, वस्तुनिष्ठ असली, तरी त्याची जाणीव जी होते ती पाहणाऱ्याच्या, म्हणजे हंसूं येणाऱ्याच्या मनांतून होत असते. बर्गसॉंच्या या अतींद्रिय आणि आत्मनिष्ठ दृष्टिकोनांतूनच क्रोचेच्या उपपत्तीकडेहि पाहतां येतें. मात्र कुरूप, बेडौल (deform) अशाच्या दर्शनांतून जें हास्य स्फुरतें, त्याच्याआधीं एक प्रकारची नाराजी (displeasure) निर्माण होते, असें क्रोचे म्हणतो. पण ज्या अपेक्षेनें माणसाच्या संज्ञा ताणल्या गेलेल्या असतात, त्या ढिल्या पडतात आणि लगेच त्या नाराजींतूनहि एक प्रकारची खुषी, दिलखुषी निर्माण होते, आणि ती हास्यरूपानें प्रकट होते.

आतांपर्यंत दिलेल्या उपपत्तींत कलात्मक अभिव्यक्तीची आवश्यकता मुद्दाम कोणी सांगितलेली दिसत नाहीं. परंतु स्टीफन लीकॉक यानें त्याचीहि आवश्यकता मानली आहे. (Humour may be defined as the kindly contemplation of the incongruities of life and the artistic expression of it.) या त्याच्या उपपत्तीला कोठल्याँ शास्त्रीय तत्त्वज्ञानाचा आधार मात्र दिसत नाहीं.

हास्याची मीमांसा हास्योत्पादकाच्या आणि त्याच्या प्रेक्षकाच्या या दोघांच्याहि दृष्टीनें न करतां, निव्वळ हास्योत्पादकाच्या दर्शनानें हंसणाऱ्याच्याच मनाच्या दृष्टीनें केलेलींहि कांहीं उदाहरणें आढळतात. त्यांपैकीं एकच द्यावयाचें झालें तर व्ही. के. मेमन यांचें देतां येईल. एकवटलेल्या प्रवृत्ती मुक्त झाल्यानें माणसाच्या राखीव शक्तीला जी वाट मोकळी होते, त्यामुळें हास्य निर्माण होतें, असें त्यांचें म्हणणें थोडक्यांत देतां येईल. मात्र यासाठीं विसंगत, वैचित्र्यपूर्ण दृश्याची आवश्यकता असतेच, हेंहि त्यांनीं सांगितलें आहे; तसेंच विसंगतीची जाणीव बुद्धीनें होते, हीहि गोष्ट नमूद केली आहे. म्हणजेच असें म्हणतां येणार नाहीं कां, कीं हास्याचा विचार करतांना प्राधान्य तुम्ही कशालाहि द्या, पण विसंगत दृश्याची आवश्यकता जितकी तितकीच, पाहणाऱ्याच्या होणाऱ्या वृत्तीची पण आहे. कारण विसंगतीच्या दर्शनानें विसंगतीची जी जाणीव होते, ती व्हावयाला पाहणाऱ्याच्या मनांत कांहीं पूर्वकल्पना, पूर्वअपेक्षा किंवा कांहीं एक संगति असतेच ना?

म्हणजेच हास्य हें जसें आत्मनिष्ठ तसेंच वस्तुनिष्ठीह मानलें पाहिजे असें यावरून दिसतें.

हास्याच्या उपपत्तीची यादी अजूनहि पुष्कळशी लांबवितां येईल. त्यांत कोणी क्रीडात्मकते (playway theory)-वर भर दिलेला आढळेल, तर कोणी दबलेल्या, कुचंबलेल्या भावनांच्या परिस्फोटावर भर दिलेला आढळेल. परंतु आपल्याला त्या त्या मतांची तुलना करून केवळ तत्संबंधीं कांहीं एक निष्कर्ष काढावयाचा नाहीं; तर त्यांतून हास्यविनोदाच्या स्वभावाची व स्वरूपाची स्पष्ट कल्पना करून घेऊन मग त्याच्या आधारानें काव्याच्या स्वभाव-स्वरूपाशीं त्याची तुलना करावयाची आहे.

साऱ्या हास्यमीमांसकांचें जर कोणत्या एका बाबतींत एकमत आढळत असेल तर तें हास्याच्या मूलकारणाबाबत. या साऱ्यांच्या मतें विसंगति, वैचित्र्य, असंबद्धता हींच हास्याच्या मुळाशीं असतात. आणि ही गोष्ट कोणालाहि मान्य होण्यासारखी आहे. विसंगतींतूनच हास्याची निर्मिति होते. विसंगति, वैचित्र्य, असंबद्धता इत्यादि, कोणत्याहि कारणानें का अस्तित्वांत असेनात, परंतु जगांत सर्वत्र आढळतात. त्यांचें दर्शन विनोदकाराला जसें होतें, तसेंच तें कवीला पण होत असतें. असें मानण्याचें मुळींच कारण नाहीं कीं, तीं केवळ विनोदकारालाच दिसतात, आणि कवीला दिसत नाहींत. दिसतात दोघांनाहि, पण त्यांची प्रतिक्रिया त्यांच्या मनांत जी होते ती भिन्न प्रकारची होते; आणि म्हणून त्यांतून निर्माण झालेल्या त्यांच्या कलेच्या स्वरूपांत फरक पडतो. आपल्याला प्रस्तुत याच तर गोष्टीचा मुख्यतः विचार करावयाचा आहे. हा जो फरक पडतो तो खरोखरीच पडतो का ? आणि पडत असला तर कां आणि कशा प्रकारें पडत जातो ?

विनोदकाराला ज्या वेळीं असंबद्धतेचें दर्शन होतें, त्या वेळीं त्याचा एक प्रकारचा अपेक्षाभंग होतो. मात्र हा अपेक्षाभंग गंभीर स्वरूपाचा नसतो, भावनात्मक नसतो. सुसंबद्धतेसंबंधानें, प्रमाणबद्धतेसंबंधानें किंवा कांहीं एका विशिष्ट रचनेसंबंधानें त्यानें कांहीं एक अपेक्षा (कळत वा नकळत) बाळगलेली असते. ही अपेक्षा भावनात्मक नसते, तर ती थोडीशी वैचारिक असते; आणि त्यांत भावना असलीच, तर ती वैचारिकतेपेक्षां कमी असते,

असें मला म्हणावयाचें आहे. त्यामुळें अपेक्षाभंगाचा धक्का तो सहज झेलूं शकतो, आणि तितक्याच खेळकरपणें त्याचें चित्रण करूं शकतो. आतां हें चित्रण तो कसें करतो, हेंहि पाहण्यासारखें आहे. विनोदकाराची वृत्ति संश्लेषणापेक्षां विश्लेषणाकडे जास्त झुकत असल्यानें विसंगतीचें चित्रणहि तो विश्लेषणपद्धतीनेंच करतो. म्हणजे विसंगतीच्या मागें जी कांहीं एक सुसंगति असेल, तिचा संश्लेषणपद्धतीनें शोध न घेतां, विसंगतीचें चित्रण तशाच प्रकारें करतो, आणि वाचकांचें लक्षहि त्या विसंगतीवरच केंद्रित करतो, असें मला म्हणावयाचें आहे. परंतु याच्या उलट कवीच्या मनावर विसंगतीच्या दर्शनानें काय परिणाम होतो ? सारें जग, सारें जीवन विसंगतीनें, असंबद्धतेनें, वैचित्र्यानें भरलेलें आहे, हें त्याला दिसत नाहीं, असें नाहीं. परंतु या विसंगतीवर, वैचित्र्यावर त्याचें लक्ष केंद्रित न होतां त्याच्यामागें जी एक संगति असते त्या संगतीवर केंद्रित होतें. असंबद्धतेमागें जी सुसंबद्धता असते, किंवा अनेकत्वांतहि जें एकत्व असतें, तें एकत्व, ती सुसंबद्धता त्याला दिसते आणि तीच त्याला चित्रित करावयाची असते. आणि ती चित्रित करतांना तो संश्लेषणपद्धतीचा स्वीकार करीत असतो. विनोदकारासारखा विश्लेषणपद्धतीचा नव्हे. आतां विनोदकाराचें लक्ष विसंगतीवरच केंद्रित कां होतें आणि कवीचें मन विसंगतीच्यापलीकडची संगति कां शोधते, असा एक प्रश्न येथें करतां येईल. आणि या प्रश्नाचें उत्तर आपण त्यांच्या हेतूंचा विचार केला तर मिळूं शकेल. समाजांत ज्या वेळेला स्वाभाविक संक्रमणाऐवजीं यांत्रिक जाड्यता वाढते, किंवा प्रमाणबद्धता जाऊन बेडौलपणा येतो, कुरूपता निर्माण होते, असंबद्धतेची वाढ होते, आणि त्यांचा परिणाम व्यक्तींवर, त्यांच्या स्वभावांवर होऊन अनेक वैचित्र्यपूर्ण घटना घडूं लागतात, त्या वेळीं समाजहिताच्या दृष्टीनें, व्यक्तिविकासाच्या दृष्टीनें त्या दूर व्हावयाला पाहिजेत, असें विनोदकाराला वाटतें. अर्थात् या त्याच्या वाटण्यांत भावनात्मकतेपेक्षां वैचारिकता अधिक असते, हें मात्र लक्षांत ठेवलें पाहिजे; आणि म्हणूनच त्यांच्या चित्रणांत संश्लेषणाऐवजीं विश्लेषण अधिक येतें. या वैचारिक आणि विश्लेषणपद्धतीनें असंबद्धतेचें तो जें चित्रण करतो, त्याच्यामागें ती असंबद्धता दूर व्हावी हा तात्कालिक हिताचा प्रश्न असतो. तात्कालिकता हा विनोदाचा एक विशेष आहे तो

यामुळेंच. तात्कालिकाचा विशेष सांगतांना, विनोदी नाटकाचें वा कादंबरीचें वाचन अनेक शतकांनंतरहि केलें तरी तें आपल्याला हंसवूं शकतें, हें मी विसरत नाहीं. परंतु त्या त्या काळांत तें जितकें हास्योत्पादक होईल आणि समाजसुधारणेच्या दृष्टीनें उपयुक्त होईल तितकें तें नंतर होणार नाहीं, असें मला म्हणावयाचें आहे. आणखी एक त्याचें उत्तर देतां येईल. अर्थात् उत्तराकरितां उत्तर म्हणून मी हें केवळ तर्कानें देत नाहीं. अनेक शतकांच्या मागें लिहिलेल्या विनोदी चित्रणानें आजहि आपल्याला हंसूं येत असेल, तर त्या चित्रांतील असंबद्धता, विसंगति, स्वाभाविक जाड्य हीं अजूनहि आमच्यांत आहेत असें म्हणतां येईल. समाजांतला दंभाचार पूर्वीपेक्षां निराळ्या प्रकारानें आज आढळत असला, तर त्याच्या अस्तित्वानें गत-कालीन दंभाचाराचे दर्शनहि परिणाम करूं शकेल. मनुष्य किंवा समाज हा पूर्वीपेक्षां आज सुधारला आहे असें आपण मानतों, पण तें सर्वस्वीं खरें नाहीं हेंहि आपल्या मनाला पटत असतेंच. तसेंच पूर्वीसारखेच प्रसंग आजहि घडत असतात. विसंगत विचारांच्या व आचारांच्या व्यक्ती एकत्र येत असतात. चित्रविचित्र स्वभावाचे नमुने आढळत असतात; साहजिकच त्यांचीं चित्रें—मग तीं आज काढलेलीं असोत, वा पूर्वीं कोणीं तत्सम चित्रें काढलीं असोत—आपल्याला हंसवूं शकतात. फॉलस्टाफ, पिक्‌विक्, डॉन क्विक्‌झोट किंवा फाल्गुनराव, सुदाम, कंकण, या ना त्या स्वरूपांत आज आपल्याला भेटत नाहींत असें म्हणतां येत नाहीं. परंतु असें जरी असलें, तरी त्यामुळें विनोदाची सार्वकालिकता सिद्ध होत नाहीं हेंहि तितकेंच खरें. तात्कालिकता किंवा सार्वकालिकता ही जी पारखावयाची ती वर उल्लेखिलेल्या गोष्टीमुळें नव्हे, तर विनोदी लेखकानें केलेलें लेखन वा चित्रण कोणत्या हेतूनें केलेलें असतें आणि त्याचा परिणाम कोणता होत असतो यावरून तें पारखलें पाहिजे. विनोदी लेखन हें ज्या त्या काळचें आणि ज्या त्या काळासाठीं असतें असें म्हणावें लागतें, तें यासाठींच.

याच्या उलट काव्य हें कधींहि तात्कालिकासाठीं नसतें. काव्याचा परिणाम सार्वकालीन नि सार्वस्थलीन असतो. यासाठींच कवि हा बाह्य विसंगत तपशिलांत न गुंतता त्याच्यापलीकडे जातो, आणि जी अंतिम आणि शाश्वत अशी संगति असते त्या संगतीचें चित्रण करतो. अर्थात् याचा अर्थ असा नव्हे

कीं, तो बाह्य विसंगत, विसदृश दृश्यांचा अजीबात उपयोग करीत नाहीं. वाटल्यास वा जरूर लागल्यास तो त्यांचेंहि चित्रण करील, पण तेंहि त्यांच्या मागच्या संगतीच्या सूचनेसाठीं, दर्शनासाठीं. काव्यामध्यें तात्कालिकाच्या दर्शनांतहि सार्वकालीनाचा स्पर्श होतो, सामान्यांतहि असामान्यत्व दिसतें, विविधतेंतहि एकतेचा भास होतो, आणि कधींहि, कोणीहि, कोठेंहि वाचलें, तरी त्याचा आस्वाद घेतां येतो, तो त्यामुळेंच.

काव्याची सार्वकालिकता व त्यामुळें त्यांत विसंगतीमागची संगति शोधण्याची आवश्यकता, आणि याच्या उलट विनोदांतील तात्कालिकता व त्यामुळें त्यांत विसंगत तपशिलांच्या चित्रणाची आवश्यकता या दोघांच्या मूलभूत फरकामधूनच त्या दोघांच्या स्वरूपासंबंधीं आणखीहि एकदोन गोष्टी स्पष्ट होतात. विनोदी लेखकाला विसंगत दृश्याचें वर्णन करावयाचें असतें, त्याच्या स्वतःच्या मनांत जें त्यामुळें भावचित्र उमटलें त्याचें नव्हे. यामुळें त्याच्या चित्रणांत जशी वस्तुनिष्ठा येते, तशीच त्या विसंगत दृश्याच्या तपशिलांची आणि त्यांच्या वास्तव नोंदीचीहि आवश्यकता निर्माण होते. विनोदकार हा वास्तववादी असतो तो यामुळेंच; आणि या वास्तव विसंगतीची जाणीव जी त्याला होते आणि तिचें यथातथ्य चित्रण तो जें करतो, त्यांत विश्लेषणाची आवश्यकता असते तीहि लक्षांत घेतली पाहिजे. यामुळेंच चमत्कृतिदर्शनानें हृदयस्पंदनाऐवजीं बुद्धीला जाग येते, भावनात्मकतेऐवजीं वैचारिकता येते. तर याच्या उलट कवि आत्मनिष्ठ असतो; वास्तव जीवनांत जी कांहीं संगति वा विसंगति त्याला दिसते, तिचें त्याच्या मनावर जें भावप्रतिबिंब उमटतें, त्याचेंच पुनर्दर्शन तो वाचकाला देतो; अंतःकरणावर उमटलेली प्रतिमा तो अभिव्यक्त करतो म्हणजे जें बाहेर दिसतें त्याचें, जसेंच्या तसें वर्णन न करतां त्याच्या स्वतःच्या मनांत तें कसें दिसतें तें तो सांगतो. यामुळें बाह्य तपशिलांची त्याला आवश्यकताच नसते; आणि जी कांहीं तपशिलांची नोंद त्याच्या अंतर्मनांत झालेली असते तीहि त्याच्यामधील संश्लेषणशक्तीनें केलेली असते. त्यामुळें त्यांचीहि संगति आपोआप आधींच लागलेली असते. कवीच्या मनांतील ही सर्व प्रक्रिया जशी भावनात्मक असते, तशीच तिची परिणामकारकताहि पूर्णपणें भावनात्मक असते.

काव्य आणि विनोद यांच्या प्रकृतींत याप्रमाणें फरक असलेला दिसला तरी एका बाबतींत त्यांत साम्य असावें, अशी शंका येणें शक्य आहे. ती शंका अशी : कवि अंतिम संगतीचें चित्र काढतो, आणि विनोदी लेखक बाह्य विसंगतीचें चित्र काढतो, असें म्हटलें, तरी विनोदकाराला जेव्हां बाह्य विसंगतीची जाणीव होते तेव्हां त्याच्या मनांत कांहीं एका संगतीची कल्पना असते म्हणूनच ना? त्याविना बाहेरची विसंगति ही विसंगति आहे असें त्याला वाटणारच नाहीं. दुसरें असें कीं, जेव्हां तो विसंगतीचें चित्रण करतो त्या वेळीं ती दूर व्हावी म्हणूनच ना ? म्हणजे त्या विसंगती-च्या जागीं कांहीं एक सुसंगति निर्माण व्हावी, आलेली यांत्रिकता नष्ट व्हावी, दंभ, अनाचार इत्यादि बांडगुळें झडावींत अशीच ना त्याला इच्छा असते ? आणि असें जर असेल, तर कवीहून त्याची पद्धति भिन्न असली तरी अखेरीस त्याचें ध्येय कवीप्रमाणेंच आहे, असें म्हणतां येणार नाहीं का ? या प्रश्नांचें उत्तर अगदीं उघड आहे. कवीप्रमाणेंच त्याच्याहि मनांत कांहीं एक संगति अभिप्रेत असली आणि तिच्या जाणिवेनेंच आणि बाह्य विसंगति दूर व्हावी या हेतूनेंच जरी तो तिचें चित्रण करीत असला, तरी ती त्याची संगति वरवरची म्हणजे वास्तवांतीलच असते. म्हणजेच तो त्या त्या काळांतील व त्या त्या समाजांतील वा व्यक्तींतील विसंगति दूर करून कांहीं एक संगति प्रस्थापित करावी एवढाच हेतु धरून असतो. त्यापेक्षां पलीकडची संगति तींत अभिप्रेत असत नाहीं. आणि यदा कदाचित् असली तरी ती फार थोड्या प्रमाणांत : किंबहुना ती आहे असें जें वाटतें तेंहि वर उल्लेखिल्याप्रमाणें शतकानुशतकें लोटलीं तरी कांहीं दोष त्या विसंगतींतून राहिलेले असतात म्हणून.

काव्य आणि विनोद यांच्या प्रकृतींत याप्रमाणें फरक आढळत असला, तरी त्या दोघांचा समन्वय कधींच होऊं शकणार नाहीं काय ? ते एकत्र रूपांत दिसूं शकणार नाहींत का ? आजपर्यंतच्या वाङ्मयाची साक्ष याबाबत कोणत्या प्रकारची पडेल ? नाटकाला दृश्य-श्राव्य असें काव्यच मानतात, आणि तरीहि नाटकांतून विनोद आढळतो तो कसा ? तसेंच विनोदाचे हस्तक जे उपहास, उपरोध, विडंबन इत्यादि कांहीं कवितांतूनहि आढळ-

तात ते कसे ? का त्या कवितांतून काव्य कमी असतें आणि गद्याकडे—छंदोबद्ध त्यांचें लेखन असलें तरी—त्यांचा कल अधिक असतो ? या प्रश्नांच्या उत्तरांतच प्रस्तुत लेखाच्या सुरुवातीस मीं जो काव्य आणि विनोद यांच्या सख्यत्वाचा प्रश्न केला आहे त्याचें उत्तर मिळूं शकेल.

नाटकांचा याबाबत विचार करतांना नाटकांचे दुःखात्मिका (Tragedy) व सुखात्मिका (Comedy) असे प्रकार मानले पाहिजेत. सुखान्त नाटकें म्हणून आपण ज्याला म्हणतों त्यासाठीं मी 'सुखात्मिका' शब्द वापरला नाहीं. कारण शेवट आनंदांत झाला, म्हणून संपूर्ण Comedy सुखात्मिका होणार नाहीं. कारण त्या नाटकांत मधूनमधून दुःखाचे जे उमाळे आलेले असतील, त्यामुळें त्याचें आनंदी स्वरूप गुढूळलेल आणि संपूर्ण आनंद, हास्यपूर्ण आनंद नाटकाच्या अंगप्रत्यंगांतून जो व्हावयाला पाहिजे तो होणार नाहीं. यासाठीं इंग्रजींत जिला Comedy म्हणतात, जिच्यांतून आनंद खेळत असतो, तिला मीं सुखात्मिका असें म्हटलें. सुखात्मिकेचें पाश्चात्यांकडील जें स्वरूप दिसतें, तें दुःखात्मिकेहून सर्वस्वीं भिन्न आढळतें. विनोदाचीं नि हास्याचीं जीं लक्षणें वर दिलीं आहेत, तीं सर्वस्वीं या सुखात्मिकेला लागू पडतात. किंबहुना, पाश्चात्यांतील प्राचीन साहित्यशास्त्रज्ञांनीं आपले हास्याचे जे सिद्धान्त मांडले ते सर्व तिच्यावरूनच. तेव्हां प्रस्तुत नाट्यविनोद-चर्चेंत सुखात्मिकेला वगळलें पाहिजे. मात्र तें केवळ आपल्याला सोईचें आहे म्हणून नव्हे, तर नाट्यकाव्याच्या दृष्टीनें दुःखात्मिका जितकी सार्वकालीन नि भावनात्मक म्हणून उपयोगी पडेल तितकी सुखात्मिका तात्कालिक स्वरूपाची असल्यानें नि संपूर्णपणें भावनात्मक नसल्यानें उपयोगी पडणार नाहीं म्हणून. परंतु आपण जिला सुख-दुःखात्मिका म्हणूं (Tragi-comedy) अशा नाटकांतून जो विनोद आढळतो, त्यांत हास्याला जें स्थान मिळालेलें असतें, आणि बऱ्याच ठिकाणीं तें नाटकांत एकजिनसीपणानें साधलेलें असतें, तें कसें ?

वरील प्रश्नाचें उत्तर देण्यापूर्वीं एक गोष्ट स्पष्ट केली पाहिजे. नाटकाला आपण काव्य म्हणत असलों तरी नाटक हें शुद्ध काव्य नव्हे. काव्यमय नाटकें असूं शकतील, तसेंच नाट्यमय काव्यें आढळतील. परंतु नाट्य

कितीहि काव्यमय असलें—म्हणजे नाट्यकाव्य असलें—तरी त्याला शुद्ध स्वरूपाचें काव्य म्हणून मानतां येत नाहीं. [१]

नाटकांत काव्य नाहीं, असें मला म्हणावयाचें नाहीं; परंतु नाटकांत जें काव्य असतें तें त्याच्या नुसत्या भाषेंत नसतें, तर तें भाषेंत, नेपथ्यांत, अभिनयांत दिग्दर्शनांत सर्वत्र व्यक्त होतें. नाटक हा काव्याचा एक प्रकार—दृश्य श्राव्य प्रकार—मानल्यावर मग त्यांत जो विनोद येतो, त्यांत जें हास्याला स्थान मिळतें, तें तरी कितपत योग्य आहे, असा मात्र प्रश्न करणें शक्य आहे.

नाटक हें जीवनाचें चित्र असल्यानें जीवनांत ज्याप्रमाणें संगती—विसंगती आढळतात, संबद्धता नि असंबद्धता दोन्हींहि आढळतात, तद्वत् त्याचें चित्रण नाटकांतूनहि होणें साहजिक आहे. अर्थात् नाटककारहि त्या सर्वांच्या मागची सुसंगति दाखविण्याचा प्रयत्न करतो, आणि हें सर्व तो भावनात्मकतेनेंच करीत असतो. नाटककार हा त्या जीवनदर्शनांत जितका खोलवर वाचक-प्रेक्षकाला नेतो, त्याची भावनात्मकता जितकी उत्कट करतो तितका वाचक-प्रेक्षकांच्या मनांवर ताण पडत जातो. भावनातिरेकानेंहि माणसाला एक प्रकारची व्याकुलता येते. अशा प्रसंगीं ती भावनात्मकता सुसह्य करण्यांसाठीं म्हणून तो विनोदाचा उपयोग करतो. हा विनोद जरी विसंगतीवर, असंबद्धतेवरच आधारलेला असला, तरी तो जर मूळ संविधानकाशीं एकजिनसीपणानें एकवटला असेल, तर तो नाटकांत बेमालूम सामावून जातो; आणि नाटकाचा आस्वाद कमी न होतां जास्त सुखकर होतो. नाटकांत विनोद सामावून जाण्याचें आणखीहि एक कारण देतां येईल. तें म्हणजे नाटकाची कांहीं प्रमाणांत असणारी वस्तुनिष्ठता. नाटककाराची नाट्यसृष्टि संपूर्ण वस्तुनिष्ठ असत नाहीं, तर ती मुख्यतः त्याच्या स्वतः-च्याच भावसृष्टींतून अभिव्यक्त झालेली असते, हें मी विसरत नाहीं. परंतु या त्याच्या आत्मनिष्ठेंतून रंगभूमीवर अवतीर्ण झालेली सृष्टि पुन्हां अशी कांहीं वस्तुनिष्ठ स्वरूपांत दिसूं लागते कीं, प्रेक्षकांतील प्रत्येकाला जणूं काय

१ 'नाट्य आणि काव्य' याची चर्चा स्वतंत्रपणें लेखांक ४ मध्यें केलेलीच आहे.

तें आपलें तर चित्र नाहीं ना असा भास होतो. इतकी वास्तव सृष्टींतील विविधता नाटकांतून दिसते. या विविधतेमुळेंच सुसंगतीबरोबरच विसंगत नि विसदृश दृश्यें सामावून जातात; किंबहुना तीं उपयुक्त ठरतात. मात्र या विनोदी दृश्यांचें स्वरूप नाटकांतील मूळ भावनाविष्काराला पोषक असलेंच पाहिजे. नाहीं तर पुष्कळदां नाटककार विनोदाच्या आहारीं गेल्यामुळें नाटकांत रसभंग झालेला दिसतो. कारण विनोदांत जो बुद्धीला आवाहन करण्याचा गुण आहे, तो भावनेला मारक ठरतो. नाटकांतून कोट्या, खटकेबाज संवाद, अतिशयोक्तीवर आधारलेला विनोद इत्यादि अतिरेकामुळें कलात्मकतेला नि नाट्यपूर्ण काव्याला जो बाध आलेला दिसतो तो यामुळेंच. वस्तुतः शंभर टक्के दुःखांतिका जी असते, जिला ॲरिस्टॉटल Tragedy म्हणतो, म्हणजे जींत मानवी मनाचे खोल नि सूक्ष्म पापुद्रे उलगडून दाखविलेले असतात, तशा प्रकारच्या नाटकांतून विनोदाला स्थान असूं नये. अर्थात् त्यांतहि विनोदाचा सांधा जुळवून मूळच्या भावनात्मकतेला धक्का न लावणारा असा कलावंत असेल तर प्रश्नच निराळा. परंतु ज्या वेळीं नाटककार आपल्या नाटकांतून सामाजिक समस्या सोडविण्याचा प्रयत्न करतो, त्या वेळीं नाटकाचें स्वरूपच मुळीं तत्कालीन सामाजिक दोषदिग्दर्शक असें बनतें, आणि मग त्यांत त्याच प्रकारच्या तत्कालीन दोषदिग्दर्शन करणाऱ्या विनोदाला भरपूर वाव मिळतो. कारण त्या ठिकाणीं दोघांचाहि, म्हणजे नाट्यवस्तूचा नि विनोदाचा, हेतु सारखाच असल्यानें भावनात्मकतेबरोबर बुद्धीला, विचारालाहि जाग येत असते.

नाटकांतून, त्याच्या कांहीं प्रकारांत आणि तोहि कांहीं प्रमाणांत, विनोदाला स्थान असलें, तरी त्याचा खरा प्रान्त म्हणजे गद्य. मग तें कथाकादंबरीच्या स्वरूपाचें असो वा निबंधाच्या स्वरूपाचें असो. कारण गद्याचा परिणाम जसा भावनात्मक तसाच बौद्धिकहि असतो. जगाच्या वाङ्मयांत विनोदाचे अस्सल नमुने म्हणून जे अढळ झालेले आहेत ते गद्यांतूनच मुख्यत्वें दिसतात. पाश्चात्य वाङ्मयांतील पिक्विक्, डॉन् क्विक्झोट हीं दोनच नांवें दिलीं तरी पुरे आहेत. आपल्याकडेहि कोल्हटकरांचा विनोद नाटकांपेक्षां

त्यांच्या निबंधांतून जास्त परिणामकारक दिसतो. गडकऱ्यांच्या बाबतींतहि तसेंच विधान करावयाला हरकत नाहीं. (गडकऱ्यांच्या नाटकांतील विनोद हा, नाटकांतील विनोदासंबंधानें वर जें म्हटलें आहे, त्यावर पारखून पाहण्यासारखा आहे.) यावरून विनोदी लेखन हें मुख्यतः गद्यांतून होतें, आणि तें त्याच्या स्वभावधर्माला धरूनच आहे, असें म्हणतां येणार नाहीं का? इतकेंच काय, पण या त्याच्या स्वभावधर्माशीं जुळणारेंच पद्यलेखन असेल, म्हणजे ज्यांत केवळ कथन, निवेदन (narration) असेल, आणि त्याच्या अनुरोधानें कांहीं सामाजिक टीका केली असेल, तर त्यांतहि विनोदाला भरपूर वाव असतो. कारण उपरोध-उपहासपूर्ण असें त्याचें स्वरूप असल्यानें त्यांत तत्कालीन सामाजिक दोषांवर वा व्यक्तींवर टीका असते; परिणामहि तात्कालिक नि वैचारिक स्वरूपाचाच जास्त असतो. इंग्रजीमधल्या पोप् कवीसंबंधीं निरनिराळीं मतें जरी आढळत असलीं, तरी या निष्कर्षावर त्याचें काव्य पारखून पाहण्यासारखें आहे. कारण शाश्वत स्वरूपाच्या आणि शुद्ध अशा काव्यांत विनोदाला स्थान असूं शकत नाहीं, असें त्यांच्या एकमेकांच्या एकंदर प्रकृतिधर्मावरून दिसतें.

ज्याला शुद्ध स्वरूपाचें काव्य म्हणतां येईल तें कोणतें, याबद्दलहि वाद निर्माण होईल याची मला जाणीव आहे; आणि भावगीत हेंच खरें शुद्ध स्वरूपाचें काव्य असेंहि मत व्यक्त केलें गेलें आहे आणि तें कांहींना मान्य पण झालेलें आहे. परंतु याबाबतची एक भिन्न भूमिकाहि आहे. केवळ भावगीत एवढेंच शुद्ध काव्य (pure poetry) न मानतां, भावकाव्य, कथाकाव्य, महाकाव्य यांनाहि शुद्ध काव्य म्हणून मानावें, असें तें मत आहे. अर्थात् तो प्रस्तुतचा मुद्दा नाहीं. आपल्याला येथें एवढेंच पाहावयाचें आहे कीं, हें जें शुद्धकाव्य असतें त्यांत विनोदाला स्थान आहे कीं नाहीं? त्याचें एकमेकांशीं मिळतें जुळतें होणें शक्य आहे कीं नाहीं? कवि, कवीची अनुभूति, तिची भावनात्मक प्रक्रिया आणि पुनः तिची काव्यांतून होणारी भावनात्मक अभिव्यक्ति इत्यादींसंबंधानें पुनः येथें लिहिण्याचें कारण नाहीं. परंतु येथें एवढें मात्र सांगितलें पाहिजे कीं, कवि आपली अभिव्यक्ति प्रतिमांच्या द्वारां करीत असतो, आणि त्या प्रतिमा त्याच्या मूळ भावनात्मक

अनुभूतीला अनुरूप अशाच असतात. शुद्ध काव्याचा परिणाम निव्वळ भावनात्मक असतो, हें निराळेंच. या सर्व कारणांनीं शुद्ध स्वरूपाच्या काव्यांत त्याच्याहून भिन्न प्रकृतीच्या विनोदाला स्थान मिळालें नाहीं, तर त्यांत नवल नाहीं.

आतां विनोदी स्वरूपाच्या ज्या कविता असतात, आणि बाह्यतः ज्यांचें स्वरूप भावगीतात्मक दिसतें, त्यांच्याबद्दल याबाबत काय ?—असा प्रश्न मनांत येणें शक्य आहे. निव्वळ विनोदी अशी जर ती कविता असेल, म्हणजे विशेष टीका वगैरे कोणावर करावयाची नसून, केवळ हास्यनिर्मिति एवढाच तिचा हेतु असेल, आणि जरी ती पद्यांत असेल, तरी तिचें काव्याशीं नातें फारसें नसतें, असेंच म्हणावें लागेल. कारण ती कविता असली, तरी तिचा हेतु भावनात्मक परिणाम करावयाचा नसून निव्वळ हास्योत्पादन एवढाच असतो. फार तर तिची तुलना comedy शीं सुखात्मिकेशीं—करतां येईल. उपहासपूर्ण काव्याबाबतहि थोड्या फार प्रमाणांत असेंच म्हणतां येईल. उपहासित अशी जी व्यक्ति असेल वा प्रसंग असेल, त्याच्या चित्रणाचा उद्देश दोषदिग्दर्शन हाच असतो आणि म्हणून शुद्ध काव्यापेक्षां विनोदाशींच त्याचें नातें जास्त जवळचें असतें. यावरूनच ओघानें विडंबन-कवितांचा प्रश्न पुढें येतो. विडंबन-कविता ही कोणत्या तरी मूळ कवितेंतील विषयाच्या, भावनेच्या, रचनेच्या वा शब्दाच्या विडंबना-साठीं लिहिलेली असते. एखाद्या गोष्टीच्या अतिरेकानें जी दोषास्पदता त्यांत शिरलेली असते, त्यावर हंसत हंसत आणि हंसवीत हंसवीत दिलेला उतारा म्हणून याचा उपयोग फार होतो. यासाठीं विडंबनकारांत भावना-त्मकतेपेक्षां बौद्धिकता अधिक लागते. मूळ कवितेंतील एखाद्या गोष्टीच्या अतिरेकानें जी प्रमाणबद्धता बिघडलेली असते, नि त्यामुळें जी विनोदाला अनुकूल भूमिका तयार झालेली असते, ती हेरण्याचें बुद्धिचापल्य विडंबन-कारांत असावें लागतें. त्याची तेथील भूमिका कवीची नसते, तर विनोद-काराची असते; पण त्याचबरोबर मूळ कवितेचें यशस्वी विडंबन करण्या-साठीं, आणि मूळ कविता ही खऱ्या कवीची खरी कविता असल्यामुळें, त्याला काव्यकौशल्य पूर्ण अवगत असावें लागतें. शब्दावर आणि रचनेवर

त्याचें प्रभुत्व पाहिजे. स्वतंत्रपणें इतर वेळां काव्य करणारा तो कविहि असला, आणि त्याच्याजवळ विनोदबुद्धि असली आणि विडंबन-कवितेंत तिचा उपयोग करण्याची कुवतहि असली तर उत्तमच; म्हणजे त्याची विडंबन-कविता यशस्वीपणें उतरूं शकेल. पण आपला प्रस्तुत प्रश्न असा कीं, ही जी विडंबन-कविता असते, तिच्यांत काव्य किती नि विनोद किती ? आपण विनोदाचे आणि काव्याचे जे स्वभावधर्म पाहिले त्यावरून याचें उत्तर देणें अगदीं सोपें आहे. विडंबन-कवितेंत विनोद असतो, तो दोषदिग्दर्शनार्थ वापरलेला असतो, त्याचा परिणाम हास्योत्पत्तींत होतो; पण भावनात्मकतेपेक्षां बौद्धिकता त्यांत अधिक असल्यानें, त्याचा परिणाम तात्कालिक असल्यानें, त्यांत काव्यकौशल्य भरपूर असलें, तरी काव्य-कला म्हणून जिला म्हणतां येईल ती तींत नसते. कांहीं वेळां काव्यात्म-तेचा वा काव्यकलेचा जो तिच्यांत आभास होतो, तो त्या विडंबनकार कवीच्या वैयक्तिक काव्यगुणांचा आपाततः जो कांहीं परिणाम झालेला असेल त्यामुळें. हा फार तर एखाद्या विडंबनकार कवीचा गुण ठरेल, विडंबन-काव्याचा नव्हे. अर्थात् कवि आणि काव्य यांची अशी फारकत कशी करतां येईल, असा प्रश्न करतां येईल. परंतु त्याचें उत्तर असें कीं, ही फारकत कवि आणि त्याच्या काव्याची नाहीं, तर कवि आणि त्यानें विनोदबुद्धीनें लिहिलेल्या विडंबनाची आहे. स्वभावतः काव्य आणि विनोद एकत्र येणें शक्य नसल्यानें—काव्य म्हणजे मी शुद्ध काव्य समजतों आहे—तें विडंबन-कवितेंत तरी येणें शक्य दिसत नाहीं.

सारांश, शुद्ध काव्य आणि विनोद यांचे प्रकृतिधर्म वर विवेचन केल्या-प्रमाणें परस्परांपासून भिन्न असल्यामुळें त्यांचें साहचर्य शक्य नाहीं असाच निष्कर्ष काढणें भाग आहे. संस्कृतांत हास्याला 'रस' पदवी दिलेली आढळत असली, तरी संस्कृतांत हास्यरस हा मुख्यतः नाटकांतून आढळत असल्यानें संस्कृतांत देखील शुद्ध काव्यांतून त्याला स्थान होतें असें म्हणतां येत नाहीं. नाट्यवाङ्मयांत विनोदाला नि हास्यरसाला वाव आहे, याची साक्ष संस्कृत-प्रमाणें पाश्चात्य वाङ्मयांत आणि आपल्याकडील अर्वाचीन वाङ्मयांतहि मिळतें. स्वभावतः विनोद गद्याशीं जवळचा असल्यामुळें तो जसा शुद्ध

विनोदी नाटकांतून म्हणजे सुखात्मिकेंतून (comedy) मुख्यतः आढळतो, त्याचप्रमाणें तो गद्यांतूनहि आढळतो. काव्याच्या कांहीं प्रकारांतहि जरी तो कांहीं एका प्रमाणांत आढळत असला, तरी शुद्ध काव्य म्हणून ज्याला म्हणतां येईल, त्यांत मात्र त्याला सहभावानें राहतां येत नाहीं असें दिसतें; कारण त्यांत काव्याशीं समरस होणाऱ्या भावाचाच अभाव असतो. हा सिद्धान्त आधुनिक मराठी वाङ्मयांतील अनेक उदाहरणांनीं सिद्ध करणें सहज शक्य आहे.

कथावाङ्मयांतील ‘मी’ आणि ‘माझें’ : : ६

‘वाङ्मय जिवंत असावें, वाङ्मयकाराच्या प्रत्यक्ष अनुभवांतून तें निर्माण व्हावें,’ अशा तऱ्हेचे सिद्धान्त सामान्यतः मान्य झालेले आहेत. परंतु वाङ्मयकाराचे अनुभव आणि त्यानें त्याचा वाङ्मयांत केलेला उपयोग यांचा विचार करतांना वरील सिद्धान्तांना थोडी मुरड घालावी लागते. निदान त्यांचें जास्त स्पष्टीकरण करणें प्राप्त होतें. “जीवनानुभवा”मधील जीवन म्हणजे खाजगी वैयक्तिक जीवन आणि अनुभव म्हणजे दिवसाकांठीं घडणाऱ्या प्रसंगांची नोंद, अशा तऱ्हेचीं समीकरणें घातल्यानें वाङ्मयाचें गणित चुकल्याशिवाय राहत नाहीं. काव्यासारख्या वाङ्मयप्रकारांत सुद्धां हें समीकरण जसेंच्या तसें चालत नाहीं; मग कथाकादंबरीसारख्या वाङ्मयप्रकारांचा तर प्रश्नच नाहीं. काव्यांतील भावगीतांतून व्यक्त होणाऱ्या साध्या वैयक्तिक भावनांना क्वचित् समष्टीच्या सीमारेषेपर्यंत ओढूनताणून त्यांची थोडीफार वकिली करतां येत असली तरी गद्यकथावाङ्मयांत ती चालूं शकेल असें वाटत नाहीं.

कथाकादंबरीकाराची मुख्य भूमिका कथनकाराची. जीवनांत जें त्यानें पाहिलें असेल वा ऐकलें-वाचलें असेल आणि त्याच्या मनावर त्याचा जो कांहीं भावनात्मक परिणाम झाला असेल, त्याचाच भावनात्मक आविष्कार कथा-कादंबरींत करणें हें त्याचें कार्य; यासाठीं गोळा केलेल्या प्रसंगांची तो अशी कांहीं विशिष्ट रचणी-जुळणी करील कीं, त्यांतून त्याला हवा तो परिणाम साधतां यावा. मात्र हा परिणाम केवळ रचणी-जुळणीवर किंवा त्याच्या मांडणींतील कलाकुसरीवर अवलंबून असतो, असें मात्र नव्हे. जे जे प्रसंग वा ज्या ज्या व्यक्ती कादंबरीकारानें निर्मिल्या असतील ते ते प्रसंग वा त्या त्या व्यक्ती ‘सर्वस्पर्शी’ असाव्या लागतील. हें ‘सर्वस्पर्शित्व’ म्हणजे कादंबरीचेंच काय पण कोणत्याहि कलाकृतीचें ‘जीवतत्त्व’. कथा-कादंबरींत रंगविलेलें जीवन

(लघुकथेंतील स्थाणु असें एक जीवनदृश्य आणि कादंबरींतील विकासशील असा जीवनपट यांतील भेद या ठिकाणीं स्पष्ट करण्याची जरूरी आहे असें वाटत नाहीं.) कोणाचेंहि असो; एकाचें असो, अनेकांचें असो वा तसें म्हटलें तर त्यांपैकीं कोणाचेंहि नसो; पण कादंबरीच्या प्रत्येक वाचकाला त्यांत स्वतःच्या जीवनपटाचा भास झाला पाहिजे. आपल्या स्वभावविशेषां-वरून तर कादंबरींतील ती व्यक्ति रंगविली नाहीं ना, किंवा माझ्या जीवनांत जो एक प्रसंग घडला होता तो तर कादंबरीकाराला कोणीं सांगितला नाहीं ना अशा तऱ्हेचे प्रत्यय वाचकाला कादंबरींत येत गेले पाहिजेत. ॲरिस्टॉटलला आपल्या काव्य-मीमांसेंत “ आ ऽ ऽ दॅट इज् मी ! ” असें म्हणतांना जें सांगावयाचें होतें तें हेंच. या तऱ्हेचा प्रत्यय वाचकांना येत गेला म्हणजे मग कादंबरींतील व्यक्ती वा प्रसंग कोणा एकाचे राहत नाहींत. त्यांच्यांतलि खाजगीपण नष्ट होतें. व्यक्तीची समष्टींत परिणति होते. ही परिणति इतकी आवश्यक आहे कीं, ती जर झाली नसेल तर कादंबरीचें कादंबरीपण नष्ट होईल आणि तिला कोणा एका व्यक्तीच्या खाजगी रोजनिशीचें स्वरूप प्राप्त होईल.

परंतु या ठिकाणीं असा एक प्रश्न उपस्थित होतो कीं, कादंबरीकारानें स्वतःला आपल्या कादंबरीसृष्टीपासून सर्वस्वीं अलिप्त ठेवावें काय ? आणि हें शक्य आहे का ? असल्यास कितपत आहे ? बरें, व्यक्ति या नात्यानें जरी कादंबरीकार अलिप्त राहिला, तरी त्याचें व्यक्तित्व त्याच्या कादंबरींत उतरल्याशिवाय राहील का ? या प्रश्नांचीं उत्तरें शोधतांना प्रथमतः एक गोष्ट स्पष्ट केली पाहिजे कीं, कादंबरीकार आपल्या कादंबरीपासून सर्वस्वीं अलिप्त राहूं शकत नाहीं. कथनकाराची भूमिका वठविण्याकरितां त्यानें तिऱ्हाईतपणा पत्करला असला तरी हा तिऱ्हाईतपणा वर्णित सृष्टीशीं कोणतेंहि सोयर-सुतक नसल्याचा मात्र खास नसतो. किंबहुना त्याचा कादंबरींतील जीवनाशीं फार जिव्हाळ्याचा संबंध असतो. जें जीवन कादंबरींत रंगविलेलें असतें तें जीवन त्याचें वैयक्तिक खाजगी नसलें तरी त्याची निर्मिति त्याच्या मनाच्या मुशींतून झालेली असते. आंवतींभोंवतींच्या जीवनांतील ज्या ज्या म्हणून घटना त्यानें निवडल्या असतील त्यांचें बिंब प्रथमतः त्याच्या स्वतःच्या मनावर पडलेलें असतें, आणि या बिंबाचेंच प्रतिबिंब तो आपल्या कथा-

कादंबरींत उतरवीत असतो. ही सर्व क्रिया भावनात्मक असते, म्हणून तिचा परिणामहि भावनात्मकच झाला पाहिजे. परंतु हें सर्व होत असतांना कथाकादंबरींत कथनकाराचें म्हणून जें उतरतें तें त्याचें व्यक्तित्व नव्हे तर त्याचें व्यक्तिमत्त्व. व्यक्तित्व (इंडिव्हिज्युअॅलिटी) आणि व्यक्तिमत्त्व (पर्सनॅलिटी) यांत मी जो फरक करतों तो प्रथम स्पष्ट केला पाहिजे.

व्यक्तित्व हें वैयक्तिक असतें. अनेक गुणसमुच्चयांनीं तें बनलेलें असलें तरी त्यावर एका व्यक्तीचें अवगुंठण असतें. त्या व्यक्तीच्या दैनंदिन व्यावहारिक जीवनांतून तें बनलेलें असतें; आणि म्हणूनच त्याचें खासगीपण त्यांतून सर्वस्वीं लुप्त झालेलें नसतें. याच्या उलट व्यक्तिमत्त्व हें वैयक्तिकाच्या पलीकडचें असतें. त्याचा संबंध, खासगी व्यावहारिक जीवनांत वावरणाऱ्या मनापेक्षां त्यामागील कविमनाकडे असतो. वैयक्तिक वा सामाजिक जीवनांत जें जें घडत असेल त्या सर्वांचा जो एक सुसंगत परिणाम त्याच्या मनावर होत असतो, त्यांतून तें बनलेलें असतें. वर्तमानाचा संबंध भूत आणि भविष्याशीं असतो याची जाणीव त्यामागें असते; निरनिराळ्या घटनांच्या मागें कार्यकारण भाव असतो हेंहि त्यांत उमगलेलें असतें. यारीतीनें व्यक्तिमत्त्व हें व्यक्तित्वाच्या पलीकडे जातें आणि समस्ताशीं संवादी होतें. ‘ स्व ’ अर्थ सोडून ‘ परम् ’ अर्थ साधतें; आणि अशा तऱ्हेनें समृद्ध झालेलें कविमनाचें व्यक्तिमत्त्व या ना त्या प्रकारानें कलाकृतींत उतरल्याशिवाय राहतहि नाहीं.

कथा कादंबरींत कथाकादंबरीकाराचें व्यक्तिमत्त्व तर घडीं घडीं प्रत्ययाला यावें, पण तींतील कोणतेंहि पात्र म्हणजे कथाकादंबरीकार, हें मात्र ओळखतां येऊं नये, यांतच कथाकादंबरीकाराचें खरें यश आहे. हरिभाऊ आपटे यांनीं या बाबतींत जें यश संपादन केलें आहे, त्याची तोड इतरांना येईल असें वाटत नाहीं.

हरिभाऊंच्या कोणत्याहि कादंबऱ्या घ्या—ऐतिहासिक वा सामाजिक. ऐतिहासिकाचा प्रश्न जरी प्रस्तुत बाजूला ठेवला आणि ज्या सामाजिक कादंबऱ्यांतील जीवनाशीं हरिभाऊंचा प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष संबंध होता त्या सामाजिक कादंबऱ्यांत देखील हरिभाऊ कोणतें हें निश्चितपणें ओळखणें कठिण आहे. त्यांनीं जीं अनेकविध पात्रें निर्माण केलीं आहेत त्या साऱ्यांच्या स्वभाववर्णनांत ते तितकेच समरस झालेले आहेत. तसेंच कादंबरी संपूर्ण

वाचून झाली म्हणजे, किंबहुना वाचतांनाहि, हरिभाऊंचें व्यक्तिमत्त्व तर ठिकठिकाणीं जाणवतेंच; पण हरिभाऊ या व्यक्तीचा मात्र पत्ता लागत नाहीं. इतके ते आपल्या कादंबरीविश्वाशीं समरस झाले असून पुन्हां अलिप्त पण आहेत. यालाच मी " आत्मीय अलिप्तता " म्हणतों. ही त्यांची " आत्मीय अलिप्तता " तिऱ्हाईत पद्धतीनें कथन केलेल्या कादंबऱ्यांत जितकी यशस्वी आढळते, तितकीच ती आत्मकथनपर कादंबरींतहि यशस्वी आढळते. ' पण लक्षांत कोण घेतो ' मधील नायिका जेव्हां स्वतःचें आत्म-कथन करते, तेव्हां तें तिचें स्वतःचेंच संपूर्ण आहे असें दिसतें. कादंबरीवर हरिभाऊंचें नांव नसतें तर, ती कादंबरी कोण्या एका त्या विशिष्ट परि-स्थितींतील स्त्रीची नाहीं असें म्हणणें कठिण गेलें असतें. कादंबरीकाराची अलिप्तता ती ही. याच ठिकाणीं असा एक प्रश्न उपस्थित होतो कीं, अशा तऱ्हेच्या आत्मचरित्रात्मक आत्मकथनपर कादंबरींत स्वतः कादंबरीकाराला किंवा त्याच्या अनुभवांना मुळींच वाव नाहीं का ? अशा कादंबरींतील ' मी 'चा आणि कादंबरीकाराचा कांहींच संबंध नाहीं का ? स्वतः कादंबरीकारच ' मी ' होऊं शकणार नाहीं का ? झाल्यास तो कशा प्रकारानें कादंबरींत येऊं शकेल ? य़ा ठिकाणीं प्रथम एक गोष्ट स्पष्ट केली पाहिजे कीं, स्वतः कादंबरीकारच सर्वस्वीं कादंबरींतील ' मी ' म्हणून आपले जीवनानुभव वर्णन करील तर ती कादंबरी होणार नाहीं तर, तें आत्मचरित्र होईल. फार तर कादंबरीच्या पद्धतीनें लिहिलेलें आत्मचरित्र होईल. ज्याला आपण कादंबरी म्हणतों ती तें होणार नाहीं.

खरें पाहिलें तर, कादंबरींतील ' मी ' म्हणजे कादंबरीकार नव्हे. कादंबरी-लेखनाची स्वभावपरिपोषाच्या दृष्टीनें ती एक पद्धति आहे ! ' मी ' म्हणून प्रथमपुरुषांतून जरी कादंबरीकार लिहीत असला तरी त्या ' मी ' च्या स्वभावचित्रणांतहि कादंबरीकारानें स्वतःला अलिप्त ठेवलेलें असतें. त्यानें त्यांत स्वतःचे कांहीं विशेष दडविले नसतीलच असेंहि नाहीं. पण ते अशा कांहीं पद्धतीनें दडविले असतील कीं, त्यांचा पत्तासुद्धां वाचकांना लागणार नाहीं. म्हणजे असें कीं, आत्मचरित्रात्मक लेखन तो करीत असला तरी त्याचें व्यक्तित्व त्यांत उतरलेलें नसतें. आणि म्हणूनच ती कादंबरी श्रेष्ठ-पदाला पोंचूं शकते. कादंबरीकाराचा ' मी ' आणखीहि एका प्रकारानें

कादंबरींत उतरलेला दिसून येतो. उदाहरणार्थ, वामन मल्हार जोशी यांच्या कादंबऱ्या. ‘सुशीलेचा देव’ या कादंबरींत ते स्वतः नांवनिशीनें प्रगट होतात आणि कांहीं पत्रें सादर करतात. परंतु या ठिकाणींहि वाचकाला हें कळतें कीं, वामन मल्हारांनीं ही एक केवळ युक्ति योजिली आहे. केवळ स्वतः किंवा स्वतःचीं मतें सांगण्याकरितां ते तेथें घुसले नाहींत. परंतु कांहीं वेळेस असें दिसतें कीं, लेखक स्वतःला विसरूंच शकत नाहीं. कोणत्या ना कोणत्या रूपानें तो तेथें अवतरतोच. मग ‘मी’ ‘मी’ म्हणत एखादी गोष्ट सांगत तरी येईल किंवा एखाद्या गोष्टीवर उपदेश करावयाला तरी डोकावेल. या किंवा असल्याच कांहीं प्रकारानें जेव्हां कथाकादंबरीकार स्वतःची व्यक्ति कथाकादंबरींत आणतो त्या वेळीं वाचकांची जी तक्रार होते ती त्या कादंबरीकाराच्या व्यक्तित्वाविरुद्ध नसते, त्याच्या डोकावण्याविरुद्ध नसते, तर कथानकांत त्यामुळें रसभंग होत असतो म्हणून असते. स्वतः कथनकार स्वतःला पूर्णपणें विसरूं शकत नसल्यामुळें कथेंतील कोणत्याहि पात्राशीं तो संपूर्ण तादात्म्य पावूं शकत नाहीं. आणि म्हणून त्या पात्राचें स्वभावचित्रणहि यथायोग्य होऊं शकत नाहीं. कथाकारानें स्वतःला विसरावें याचा अर्थ त्यानें आपल्या अनुभवांचा उपयोग करूं नये असा मुळींच नव्हे. किंबहुना त्याच्या आयुष्यांत घडलेले प्रसंग वा भेटलेल्या व्यक्ती जशाच्या तशा रंगविल्या तरीहि आमची वाङ्मयदृष्ट्या हरकत असण्याचें कारण नाहीं. कदाचित् ते प्रसंग वा त्या व्यक्ती सर्व वाचकांना माहीतहि नसतील, आणि जरी माहीत आहेत असें घटकाभर मानलें तरी, त्यांचेंच चित्र पुनः पाहतांना जर त्यांतून कांहीं नवीन उमगलें, किंवा त्या प्रसंगांचीं नवीनच कांहीं संगति लागली, आणि त्यामागचें जें सत्य वा सौंदर्य आधीं आपल्याला कळलें नव्हतें तें जर नंतर कळलें तर मात्र वाङ्मयास्वादाच्या दृष्टीनें त्यांना वर्ज्य करण्याचें कारण नाहीं. पण त्यांतून वाङ्मयीन सत्याचें मात्र जरूर दर्शन झालें पाहिजे.

या ठिकाणीं वाचकांना मॉम या विख्यात कथाकादंबरीकाराची आठवण होऊं शकेल. Razor's Edge या कादंबरींत त्यानें त्याला प्रत्यक्षांत भेटलेल्या एका अप्रसिद्ध पण असामान्य व्यक्तीचा जीवनपट रंगविला आहे. तोहि यासंबंधांत कोणताहि आडपडदा न ठेवतां वा गौप्यगोपन न करतां :

इतकेंच नव्हे तर, कादंबरीविश्वांतहि स्वतः मॉम जवळजवळ एक पात्र म्हणून वावरतांना दिसतो. परंतु मॉमचें पात्र हें नायकाच्या जीवनाशीं कितीहि आत्मीयतेनें निगडित झालेलें असलें तरी त्यानें आपली कथनकाराची अलिप्ततेची भूमिका सोडलेली नाहीं. नायकाच्या (Larry) जीवनाची खुद्द त्याच्याकडून वा तत्संबंधीयांकडून वेळोवेळीं जी माहिती मिळाली वा त्यानें मिळविली त्या साऱ्यांची संगति लावून तिचें यथार्थ असें भावनात्मक दर्शन देणें हें आपलें कादंबरीकाराचें कर्तव्य मॉम कोठेंच विसरला नाहीं. म्हणजेच त्यानें, मी जिला ‘ आत्मीय ’ अलिप्तता म्हणतों, ती पाळली आहे. कादंबरींत मॉम हा केवळ कथनकार ‘ व्यास ’ म्हणूनच वावरतो. इतकेंच नव्हे तर आपण इंग्रज आहोंत व ज्या अमेरिकन जीवनाचें चित्रण करावयाचें आहे तें कितीहि यथार्थ करण्याचा प्रयत्न केला तरी तो इंग्रजी दृष्टिकोनांतूनच होईल, हेंहि त्यानें सुरुवातीलाच सांगितलें आहे. असें जर झालें नसतें, ही खबरदारी जर त्यानें पाळली नसती तर, कादंबरींत डोकावणाऱ्या त्याच्या ‘ मी ’ व ‘माझें’ यांनीं त्याच्याहि कथा-वाङ्मयाच्या आस्वादाला उणेपणा निश्चित आला असता.

या दृष्टीनें विचार केला म्हणजे व्यक्तित्व आणि व्यक्तिमत्त्व यांतील अंतर अत्यंत काटेकोरपणानें कथाकारानें पाळणें हें कथावाङ्मयाच्या दृष्टीनें कसें इष्ट आहे, हें स्पष्ट होईल. व्यक्तित्वांतून व्यक्तिमत्त्वांत परिणति झाली म्हणजे वैयक्तिक जीवनांतील साधेसुधे प्रसंग जरी कथाकारानें आपल्या कथावाङ्मयांत वापरले तरी त्यांच्यांत एक निराळा अर्थ भरलेला आढळतो. परंतु व्यक्तित्व आणि व्यक्तिमत्त्व यांतील अंतर न कळल्यानें जेव्हां वैयक्तिक अनुभवांनीं कथानक रचलें जातें तेव्हां कथाकाराचें व्यक्तिमत्त्व अजून पूर्ण विकसित झालें नाहीं असेंहि अनुमान काढणें अशक्य नाहीं; किंवा अशा तऱ्हेची कथाकादंबरी म्हणजे हा विकास होण्याआधींच्या उमेदवारीच्या अवस्थेंतील आहे असाहि फार तर सहानुभूतिपूर्ण विचार करतां येईल. अर्थात् “ व्यक्तिमत्त्वाच्या ” विकासाबरोबर वर उल्लेखिलेली, मी ज्याला “ आत्मीय अलिप्तता ” म्हणतों ती येऊं शकेल आणि कथाकार व्यक्तिजीवनापासून समष्टिजीवनाकडे आपोआप जाऊं लागेल. परंतु अशा तऱ्हेची उमेदवारीची सवलत मिळणार नाहीं किंवा स्वतः कथाकारहि घेणार

नाहींत, असे कथालेखक जेव्हां आपल्या कथावाङ्मयांत डोकावतात तेव्हां मात्र त्या गोष्टीची दखल घेणें प्राप्त होतें. उदाहरणार्थ, यशवंत गोपाळ जोशी. महाराष्ट्रांत कथालेखक म्हणून त्यांनीं मोठी कीर्ति मिळविली असल्यानें आणि त्यांच्या लेखणींतून पुष्कळ सरस लघुकथा उतरल्या असल्यानें त्यांचेंच उदाहरण घेणें प्रस्तुत चर्चेत उद्बोधक होईल. व्यक्ति किंवा प्रसंग यांच्या चित्रणांत वर उल्लेखिलेल्या अजून उमेदवारींतच असलेल्या कथाकारापेक्षां ते जास्त तादाम्य पावतात. हें जरी खरें असलें तरी, ते स्वतःला, यशवंत गोपाळ जोशी यांना, पूर्णपणें विसरतात असें वाटत नाहीं. त्यांचीं जीं वैयक्तिक सामाजिक मतें आहेत--(आणि कथा लेखकाला तीं असूं नयेत असें कोण म्हणेल ?) किंवा त्यांची जी सनातनी वृत्ति आहे-(अशी वृत्ति वाईट असेंहि म्हणण्याचें काय कारण ?)—ती त्यांच्या कथावाङ्मयांत वेळीं अवेळीं डोकावते. लेखकाच्या मनांतून वा वृत्तींतून त्याच्या मनाचा पिंड बनत असल्यामुळें तो सर्वस्वीं कथावाङ्मयांत वर्ज्य आहे असें मला सुचवावयाचें नाहीं, तर तींच तीं मतें आणि तीच ती वृत्ति सर्व पात्रांतून व्यक्त होऊं नये एवढेंच माझें म्हणणें. त्यामुळें वाङ्मयाला एकांगीपणा येतो, इतकेंच नव्हे तर वाङ्मयाची खोलीहि कमी होते. त्यांत 'सर्वस्पर्शित्व' तर येतच नाहीं. जीवन विविध आहे. विशाल आहे. ती विविधता, निदान जितकी सृष्टि कथाकारानें निवडली असेल तितक्यापुरती तरी, त्याच्या कथावाङ्मयांत उतरावयाला नको का ? निदानीला हें मत-प्रदर्शन, वा उपदेश रसास्वादाला मारक न होईल एवढी खबरदारी तरी घ्यावयाला नको का ? परंतु असे कांहीं लेखक आढळतात कीं, कथानकांत मधून मधून डोकावत राहून वाचकांना शहाणें करून सोडणें हेंच त्यांना आपलें कर्तव्य वाटतें. हां ! शहाणें करून सोडणें हेंहि कदाचित् कथाकाराच्या कक्षेंत येऊं शकेल. कारण सत्यदर्शनानें एका दृष्टीनें वाचक 'शहाणा' होतोच; पण हें सत्य वाङ्मयीन सत्य हवें. साधे व्यवहारांत आढळणारे तपशील नकोत. आणि जरी कोणा लेखकाला लोकांना व्यावहारिक शहाणें करून सोडणें हेंच आपलें कर्तव्य वाटत असेल, तर येथें एवढेंच म्हणावेसें वाटतें कीं, कथाकादंबरीसारखें वाङ्मय हें त्याचें योग्य माध्यम नव्हे. यामुळें फार तर इष्ट तो प्रचार कसाबसा साधेल. पण कथावाङ्मयाची खरी उंची त्याला येणार नाहीं.

मराठी कथावाङ्मयांतील किंवा पाश्चात्य कथावाङ्मयांतील अनेक उदाहरणें देऊनहि वर सांगितलेली गोष्ट स्पष्ट करतां येईल. परंतु या सर्‍यांचा निष्कर्ष इतकाच कीं, कथालेखक आपल्या कथावाङ्मयांत स्वत: ‘ मी ’ला म्हणजे ‘मी’ या व्यक्तीला व ‘ माझे ’पण या व्यक्तित्वाला (व्यक्तिमत्त्वाला नव्हे) विसरत नसेल तर, त्याच्या कथावाङ्मयांत हटकून कांहीं वैगुण्य उरेल. डोस्कोव्हस्कीसारख्या कथालेखकाच्या कथावाङ्मयांतसुद्धां, त्यानें आपल्या स्वतःच्या जीवनांतले कांहीं प्रसंग जसेच्या तसे उतरल्यामुळें वैगुण्य उरलें, तर इतरांची काय कथा !

'विद्याहरणा'तील शुक्राचार्य : : ७

कै. कृ. प्र. खाडिलकर यांनीं 'विद्याहरण' नाटकाच्या प्रथमावृत्तीच्या प्रस्तावनेंत या नाटकासंबंधीं कांहीं महत्त्वाच्या गोष्टी नमूद केल्या आहेत. नाट्यपरीक्षणाच्या दृष्टीनें त्यांचें महत्त्व फार आहे. नाटककाराचा हेतु काय होता आणि तो कितपत सिद्धीस गेला हें पाहण्यास त्यांची मदत होणार आहे. विद्याहरणाचें मूळ कथानक महाभारतांतील. 'कच-देवयानी' या आख्यानांत खाडिलकरांनीं "शिष्टसंमत फेरफार करून हें नाटक लिहिलें." नाटकाचा मुख्य विषय 'विद्याहरण' ठरवून आणि नाटकाला नांवहि 'विद्याहरण' हेंच देऊन त्याभोंवतीं त्यांनीं सर्व नाटकाची गुंफण केली आहे. विद्याहरण हा मुख्य विषय ठरल्यावर, त्या विद्येचें–संजीवनीचें–हरण करणारा तो नाटकाचा नायक व्हावयाचा; परंतु ज्या शुक्राचार्यांजवळ संजीवनी विद्या होती आणि ज्याच्यापासून तिचें हरण करावयाचें होतें, त्या शुक्राचार्यावर नाटककाराचें लक्ष अधिक केंद्रित झालेलें दिसतें. नाटकांतील शुक्राचार्य ही एक असामान्य व्यक्ति आहे. धूर्त देवेंद्रानें ज्या कपटानें कचासारख्या रूपगुणसंपन्न तरुणाला मुद्दाम विद्याभ्यासासाठीं पाठवून दिलें होतें, तें कपट शुक्राचार्यानें वेळींच ओळखलें होतें; आणि देवेंद्राच्या जाळ्यांत देवेंद्रालाच अडकवावा असा डाव त्यानें टाकला होता. या डावांत शुक्राचार्यावर मात करण्याची कामगिरी स्वतः कचानें केली असती, म्हणजे संजीवनी विद्येचें हरण करण्यांत जी कर्तबगारी गाजवावयाची ती जर स्वतः कचानें गाजविली असती, तर नाटकांतील सर्व लक्षकेंद्र कच झाला असता. परंतु शुक्राचार्य, संजीवनी विद्या (आणि देवयानी ही कन्याहि) जी गमावतो ती कचाच्या कर्तबगारीमुळें नसून स्वतःच्याच गुणविशेषांमुळें—किंवा त्यांच्या आत्यंतिकते-मुळें. साहजिकच वाचकांची वा प्रेक्षकांची सहानुभूति जी मिळते ती शुक्राचार्याला; आणि अखेरीला जरी त्याचा अधःपात होत असला तरी तो

अधःपात आणि पराजय एका महान् व्यक्तीचा होत आहे, असें भासतें; आणि नाटक सुखान्त न होतां दुःखान्त झालें असाच परिणाम मनावर होतो. हा जो परिणाम होतो त्याचें कारण शुक्राचार्य. आणि म्हणूनच नाटकांत कचाऐवजीं शुक्राचार्य लक्षकेंद्र बनतो. आणि त्याच्या अधःपाताबद्दल प्रेक्षकांच्या मनांत खंती निर्माण होते.

शुक्राचार्य हा दैत्यांचा गुरु. देवांचा गुरु बृहस्पति हा ज्ञानी तर शुक्राचार्य हा कवि. आणि देवांनीं जेव्हां आपल्या गुरूसारखा शुक्राचार्य ज्ञानी नाहीं असें समजून ' कवि ' ' कवि ' म्हणून त्याची चेष्टा केली, तेव्हां कवींच्या भरारीपुढें ज्ञानहि ठेंगू होतें हें देवांच्या प्रत्ययास आणण्यासाठीं शुक्रानें उग्र तपश्चर्या करून संजीवनी विद्या हस्तगत केली; आणि तिच्या साह्यानें देवांचा पराजय करून नंदनवनांत आपल्या शिष्यांना सुखसंचार करावयास लाविलें. शुक्राचार्यांचा आपल्या शिष्यसंप्रदायाबद्दलचा अभिमान अत्यंत जाज्वल्य होता. तसेंच आपल्या एकुलत्या एक मातृविहीन कन्येबद्दलचें वात्सल्य निरतिशय होतें. संजीवनी, देवयानी आणि आपला संप्रदाय हीं जीं त्याचीं तीन प्रीतिस्थानें तीं सतत एकत्र असावींत ही त्याची महत्त्वाकांक्षा. या महात्त्वाकांक्षेला अनुसरून त्यानें असें जाहीर केलें कीं, आपल्या संप्रदायाच्या अभिमान्यालाच तो आपली मुलगी देवयानी देईल, आणि बरोबर हुंडा म्हणून संजीवनी विद्या पण देईल. हा पुकारा होतांच देवेंद्रानें रूपगुणसंपन्न कचाला मुद्दाम विद्याभ्यासासाठीं म्हणून शुक्राचार्यांकडे पाठविलें, आणि आपल्या रूपगुणांनीं देवयानीला मोहित करून तिचें प्राणिग्रहण आणि बरोबर संजीवनी विद्येचें हरण त्यानें करावें असा डाव टाकला. शुक्राचार्यानें पण त्याचा हा डाव ओळखला आणि (उलट त्याच्याच जाळ्यांत त्याला अडकविण्यासाठीं) देवयानीच्याच गुणांवर कचानें मोहित होऊन आपणहून त्यानें संप्रदायांत सामील व्हावें या हेतूनें शुक्राचार्यानें त्याला ठेवून घेतलें. जामात या नात्यानें आपल्या मागून दैत्यगुरूच्या आसनावर कचालाच बसवितां आलें तर आपण बृहस्पतीवर केवढा विजय मिळवूं ही त्याची कल्पना ! आणि म्हणूनच त्यानें देवयानीला कचावर प्रेम करावयाला सांगितलें. नाटकाची सुरुवात होते ती येथपासूनच. पहिल्या अंकांत दिसणारा शुक्राचार्य म्हणजे एक अत्यंत महत्त्वाकांक्षी, संप्रदायाचा प्रखर अभिमानी, आणि

देवेंद्राचें कपट ओळखून त्याचाच डाव त्याच्यावर उलटवूं पाहणारा मुत्सद्दी. संजीवनी विद्या त्यानें स्वतः तपश्चर्येनें मिळविली आहे, आणि तिचा विनियोग स्वतःच्या संप्रदायासाठीं करण्याचा त्याचा निश्चयहि योग्यच आहे. आपल्या जामाताला हुंडा म्हणून स्वकष्टार्जित संजीवनी विद्या देण्यांत त्याचें पितृकर्तव्यच दिसतें आहे. पहिल्या अंकांतला शुक्राचार्य हा अशा प्रकारचा आहे. परंतु याच अंकांत किंबहुना पहिल्या प्रवेशाच्या अखेरीस आपल्याला त्याचें अत्यंत नाजूक असें एक मर्मस्थान दिसतें; आणि तें म्हणजे त्याचें वात्सल्य. देवयानीनें कचाच्या इच्छेसाठीं मद्यप्राशन तर सोडलेंच होतें, पण शुक्राच्या आशेनें सरस्वतीचा प्रसाद म्हणून मद्यांत नुसते ओठ भिजवीत असतां तीहि गोष्ट कच तिला करूं देत नाहीं आणि अशा रीतीनें तो शुक्राचा उघड उघड अपमान करतो, तेव्हां शुक्राचार्य त्याला सरळ हाकलूनच द्यावयाचा. किंबहुना एक देवयानीला आपण सांगतों तसा उपदेश तरी कर नाहीं तर चालता तरी हो असा निर्वाणीचा आदेश पण त्यानें दिला होता; पण लगेच देवयानी, " बाबा, थोड्या वेळाची फुरसद द्या, मी त्यांचीं आर्जवें करून पाहतें." अशी विनंति करते; आणि शुक्राचार्य तिला एक दिवसाची फुरसत देतो. केवळ अपत्यस्नेहामुळेंच त्याला ही माघार घ्यावी लागली.

शुक्राचार्यांनें इरेला पेटून जो प्रतिडाव टाकला होता, त्या डावांत देवयानीचा तो साधन म्हणून उपयोग करणार होता. अर्थात् देवयानीचें त्यांत कांहीं अनहित करावयाचें नव्हतें; किंबहुना तिचेंहि तो त्यांत हितच पाहत होता. परंतु त्याचा दैवदुर्विलास असा कीं, ज्या देवयानीनें कचाला आपल्या मोहांत गुंतवावें असें त्याला वाटत होतें, तीच देवयानी उलट कचाच्याच मोहांत गुरफटत होती. तिचाच वर उल्लेखिलेला तो पहिला प्रत्यय होता. कदाचित् असेंहि म्हणतां येईल कीं, स्वतः कवि असूनहि—म्हणजे कवि-प्रतिभा त्याला साध्य असूनहि—त्याला स्त्रीमनाची पूर्ण कल्पना आली नाहीं. स्त्री जेव्हां पुरुषावर प्रेम करते तेव्हां ती सर्वस्वार्पणानें त्याच्यावर प्रेम करते. तिच्यांत कोणताहि हातचा राहूं शकत नाहीं. याच्या उलट पुरुष प्रेमानें कितीहि भारला गेला असला तरी तो स्वतःला संपूर्ण विसरूं शकत नाहीं. तशांत कचासारखा तरुण जो शुक्राचार्यांकडे आला होता तो देवेंद्राच्या सभेंत पैजेचा विडा उचलून आला होता. आणि पैज तरी कोणती ? तर

देवयानीचें मन प्रसन्न करून घेण्याची आणि तिच्या द्वारां मुख्यतः संजीवनी विद्या प्राप्त करून घेण्याची. परंतु संजीवनीशिवाय देवयानी असा प्रश्न जर उपस्थित झाला–आणि तो पुढें झालाच!–तर तो त्याला कधींहि तयार नव्हता. देवयानीशिवाय संजीवनी चालेल–आणि अखेर त्यानें तेंच केलें–पण संजीवनीशिवाय देवयानी नाहीं. याचाच अर्थ असा कीं, ज्या ध्येयानें प्रेरित होऊन कच शुक्राकडे आला होता आणि ज्या हेतूनें तो देवयानीवर प्रेम करीत होता तो हेतु विसरून तो देवयानीच्या आहारीं कधींच गेला नाहीं. याउलट देवयानी मात्र त्याच्या पूर्णपणें आहारीं जात होती. शुक्राचार्यांचा दैवदुर्विपाक तो हाच. आणि तो सरळ समोर दिसत असूनहि वात्सल्यामुळें त्याला त्यांतून मार्ग काढतां येत नव्हता.

कचाचें मन वळविण्यासाठीं देवयानीला एक दिवसाची त्यानें जी संधि दिली आणि पर्यायानें कचाचा पहिला अपराध जो त्यानें पोटांत घातला त्याचा परिणाम काय झाला, तर कचानें मद्याचे कलश लाथाडले; म्हणजे पर्यायानें शुक्राचार्यांच्या मद्यसंप्रदायालाच लाथाडलें. यावर देवयानीनें काय केलें तर, "तुमच्या निश्चयी क्रोधानें मला या वेळीं पुरें जिंकलें" अशी कबुली दिली. प्रेमानें वेड्या झालेल्या या मुलीला या साऱ्याचा परिणाम आपल्या पित्यावर काय होत आहे हें मुळींच दिसत नव्हतें. मद्याचे कलश लाथाडून संप्रदायाचा अपमान करणाऱ्याला साध्यांत साधी शिक्षा म्हणजे त्याला हाकून देण्याची; आणि युवराज वृषपर्वादि मंडळी ही संधि दवडणें शक्य नव्हतें. परंतु ही शिक्षा आतां कचाला दिली जाणार हें पाहतांच देवयानीला जी मूर्च्छा आली, ती पाहतांच शुक्राचार्यांच्या अपत्यस्नेहानें त्याला पुन्हां दगा दिला. अहंकारी, अभिमानी आणि जिद्दी शुक्र देवयानीच्या मूर्च्छेनें इतका दुबळा झाला कीं, स्वतः आपल्या पायानें वृषपर्वाकडे चालत जाऊन केवळ गुरुदक्षिणा म्हणून आणखी एक वर्षभर कचाला ठेवून घेण्याची त्यानें परवानगी मागितली. इतकेंच नव्हे तर, कचाचा अपराध पोटांत घालून कचाचें मन बदलण्यासाठीं देवयानीला त्यानें पुनः एक वर्षाची मुदतहि दिली. शुक्राचार्यांच्या मानी मनांत घर करून असलेलें वात्सल्य कसें त्याच्या निश्चयाच्या आड येत आहे पाहा. अर्थात् देवयानीसाठीं

शुक्राचार्यांला ही जरी माघार घ्यावी लागत असली तरी संजीवनी विद्ये-बाबत मात्र तो पूर्ण निग्रही आहे. हा त्याचा निग्रह दुसऱ्याच अंकांत कसाला लागला आहे. दुसऱ्या अंकांतील शुक्राचार्य म्हणजे एकीकडून संप्रदायाच्या हिताकरितां आणि संजीवनीच्या रक्षणाकरितां प्राण पणाला लावून झटणारा आणि दुसरीकडून देवयानीचेंहि प्रिय करूं इच्छिणारा, अशा दुहेरी संकटांत सांपडलेला शुक्राचार्य दिसतो. पण त्याच्या दुर्दैवाची कहाणी येथेंच संपत नाहीं. कचासाठीं एक वर्षाच्या मुदतीची मागितलेली भीक आणि त्याच्या मागच्या यातना यांची तमा कचालाहि नाहीं, देवयानीलाहि नाहीं, आणि त्याच्या सांप्रदायिकांनाहि नाहीं. शत्रूला मित्र करून आपल्या संप्रदायांत मिसळविण्याच्या त्याच्या उद्योगाची कल्पना त्याच्या सांप्रदायिकांनाहि नसावी, हें केवढें दुर्दैव ! शुक्राचार्यानें जे नाजुक डाव टाकावयाला सुरुवात केली होती त्यांतले बारकावे कळण्याइतके त्याचे सांप्रदायिक शहाणे नव्हते. त्यांत, शत्रूच्या गोजिरवाण्या पिल्लाला आपल्या कळपांत मनमुराद चरावयाला मिळतें, देवयानीशीं प्रेमालाप करीत इतरांशीं खुशाल उन्मत्तपणें वागावयाला मिळतें, आणि कोणाचेहि कोणतेहि अपराध केले तरी, देवयानीच्या साह्यानें शुक्राचार्यांकडून तिकडे दुर्लक्ष होतें, हें पाहून त्यांचीं डोकीं आधींच भडकून गेलीं होतीं. त्यांना देवयानीची फिकीर नव्हती कीं, शुक्राचार्यांच्या मानी मनाचीहि विशेषशी मुर्वत नव्हती. त्यांना जी कांहीं फिकीर होती ती फक्त संजीवनी विद्येची. आणि तीच आतां कच घेऊन जाणार ह्या कल्पनेनें त्यांचा तोल सुटत चालला होता. याचाच परिणाम असा झाला कीं, कचानें झिंगलेल्या शिष्यवराला लाथाडतांच युवराजानें ताबडतोब "या उन्मत्ताला लाथांखालीं तुडवून ठार करा." अशी आज्ञा दिली आणि कचाच्या शरीराचे तुकडे करवून ते हिंस्र श्वापदांना खावयाला घातले. पण बिचाऱ्याला हें समजलें नाहीं कीं, देवयानीच्या अपत्यस्नेहासाठीं शुक्राचार्य त्याला केव्हांहि जिवंत करूं शकेल. आणि म्हणून कचाला मारल्यानंतर त्यानें शुक्राचार्यांचे पाय धरून कचाला पुनः जिवंत न करण्याची भिक्षा मागितली. या ठिकाणीं शुक्राचार्यांवर पडलेला पेंच मोठा बिकट आणि बिनतोड आहे; कारण युवराजांचा हट्ट कचाला जिवंत न करण्याचा तर देवयानीचा हट्ट कचामागून मरणाऱ्या देवयानीला जिवंत न करण्याचा. दोघेंहि हट्टी आणि

दोघांचेहि हट्ट एकमेकांच्या विरुद्ध. अदूरदर्शी आणि स्वार्थी असे सांप्रदायिक तर भोळी आणि प्रेमवेडानें पित्याच्या यातना उमजूंहि न शकणारी अशी देवयानी ! बिचारा शुक्राचार्य ! ज्या संप्रदायाचें तो हित करूं पाहतो आणि ज्या कन्येचें तो कल्याण करूं इच्छितो तीं दोन्हींहि मोहरीं एकमेकां-विरुद्ध ठाकलीं ! आणि शुक्राचार्यांच्या पोटांत तर दोघांचेंहि हित साधण्याची इच्छा. म्हणून शुक्राचार्याला केवढी माघार घ्यावी लागली ! मानी माणसाच्या प्रतिज्ञेची ती माघार होती ! पण अखेर नाइलाज म्हणून आपल्या जामाताला हुंडा म्हणून आपली संजीवनी विद्या मिळेल ही प्रतिज्ञा मोडून त्यानें दुसरी प्रतिज्ञा केली कीं, " पाहिजे त्याचा हात धरून देवयानी माझ्या घरांतून निघून जावो, माझ्या घराण्याचा अंकुर शत्रूच्या हातांत सांपडल्यामुळें संततिहानीच्या नरकांत मला ढकलो पण माझ्या संप्रदायाच्या शक्तीचें मूळ जी संजीवनी विद्या ती मी माझ्या हृदयांत कृपणाप्रमाणें कोंडून ठेवणार आणि अखेर संप्रदायाच्या कर्तव्यालाहि न विसरतां देवयानीचेंहि कांहीं प्रिय करतां आलें तर करणार " असें म्हणून तो कचला पुनः जिवंत करतो. आणि जिवंत झालेल्या कचाला." संप्रदायावरील निष्ठा आणि अपत्य-प्रेम या दोन गोष्टींचा विरोध होऊन तुमच्या प्रेमाचा हिरमोड होऊं नये म्हणून संजीवनी विद्या संप्रदायाकरितां मी राखून ठेवतों आणि प्रेमाचा मूर्तिमंत अवतार अशा देवयानीचा हात तुला आनंदानें अर्पण करतों. " असें म्हणून देवयानीचा हात त्याच्या हातीं देऊं लागतो. परंतु याला कचानें उत्तर काय दिलें तर, " संजीवनी विद्येशिवाय मला देवयानीशीं पाणिग्रहण करतां येत नाहीं. " स्वतःच्या अहंकाराला मुरड घालून का होईना, पण सर्वांचें प्रिय करूं पाहणाऱ्या शुक्राचार्याला हा केवढा जबरदस्त तडाखा !

शुक्राचार्यांच्या व्यक्तिमत्त्वांतील दोन महत्त्वाचे गुणविशेष म्हणजे अपत्यप्रेम आणि संप्रदायनिष्ठा. पैकीं अपत्यप्रेमानें त्याची पहिली प्रतिज्ञा मोडावयाला लावलीच होती. परंतु ज्या संजीवनी विद्येसाठीं त्यानें घोर तपश्चर्या केली होती आणि जिच्या साह्यानेंच त्याची निर्भर्त्सना करणाऱ्या देवांना देशोधडीं लावलें होतें आणि जिच्या प्राप्तीसाठीं म्हणूनच देवांना कचाची योजना करावी लागली होती, ती संजीवनी विद्या तरी आपण सुरक्षित ठेवली हें समाधान शुक्राचार्याला होतें; पण त्याचा दैवदुर्विलास असा कीं,

त्याचें हें समाधानहि टिकूं शकलें नाहीं. आणि ह्याला जबाबदार कोण ? तर त्याचे मूर्ख, भोंगळ आणि बेजबाबदार सांप्रदायिक ! म्हणजेच पर्यायानें ज्या या सांप्रदायिकांच्याबद्दल तो निष्ठा बाळगीत होता ती निष्ठा ! कचाला जिवंत करण्याचा संकल्पच शुक्राचार्याला करतां येऊं नये म्हणून मूर्ख युवराजानें कचाला जाळून त्याची राख शुक्राचार्याला मदिरेंतून पाजली. संप्रदायांतील मदिरासेवनाच्या आचारानें शुक्राचार्यांचा कोण हा घात केला ! कारण कच मेला कीं, त्याला जिवंत करण्याचा देवयानी हट्ट करणार आणि तिच्या हट्टापुढें शुक्राला माघार घेऊन कचाला जिवंत हें करावें लागणारच ! परंतु आतां कच गेला शुक्राच्या शरीरांत, त्याच्या मर्मस्थानीं—म्हणजे ज्या ठिकाणाहून संजीवनी मंत्राचा उदय व्हावयाचा त्याच ठिकाणीं. कचाला जिवंत करण्यांत शुक्राला आपला देह पतन होईल ही भीति नाहीं, तर त्याला जिवंत करण्यासाठीं संजीवनी मंत्र जपला कीं प्रथम तो कचाला मिळणार आणि कच जिवंत झाला कीं, सरळ संजीवनी विद्येसह तो देवलोकीं जाणार, ही ती भीति. या वेळच्या शुक्राचार्यांच्या यातनांना उपमा नाहीं. " घात झाला ! बाळे घात झाला ! संजीवनी विद्येमुळें सर्व देवांना धुळीला मिळविणारा हा शुक्र स्वतः धुळीस मिळाला ! मी कवडीमोल झालों, देवयानी मी कवडीमोल झालों ! " अशा तऱ्हेनें तो टाहो पिटतो. वृषपर्वाची मूर्ख लोभी, पापी, विवेकभ्रष्ट म्हणून निर्भर्त्सना करतो. परंतु या मूर्ख लोभी, विवेकभ्रष्टानें जो घात केला तो कळण्याचीहि पात्रता त्या मूर्खांना नाहीं हें केवढें दुर्दैव ! कारण अशा वेळेला स्वार्थी युवराज ' मला संजीवनी विद्येचा उपदेश करून पट्टशिष्याचा बहुमान करा.' अशी निर्लज्ज विनंति करतो. सांप्रदायिकांचा अविचार आणि शुक्राची दारू या दोघांच्या संयोगानें शुक्राचार्यावर कोण बांका प्रसंग ! संप्रदायाला कचापुढें नाक घासण्याचाच प्रसंग ! शुक्राचार्यांची इच्छा असो वा नसो कच संजीवनी विद्या मिळविणार ! कारण कचाला जिवंत न करतां मदिरेच्या गुंगींतच मरून जडसृष्टींत एकादा पाषाण होऊन पडण्याचें भाग्यहि शुक्राला मिळूं शकत नाहीं. कारण येथें पुनः त्याचा अपत्यस्नेह आहेच. आपला बाप अपमानाच्या दुःखांत बुडालेला असला तरी त्याची मूर्ख मुलगी म्हणते, " कचदेवांना सजीव करण्याचा व त्यांनाच संजीवनीचा उपदेश करण्याचा संकल्प करून संजीवनी

मंत्र जपा, म्हणजे आपले जामात कचदेव गुरुदक्षिणा म्हणून आपणास सजीव करतील ! ” जणूं स्वतः मरणार हीच फक्त भीति शुक्राला पडली होती. शुक्राचें दुर्दैव हेंच कीं त्याचा मानीपणा, त्याची तळमळ ही त्याच्या सहवासांतील कोणालाच कळत नव्हती. ज्यांच्यासाठीं तो आपलें सर्वस्व देतो त्यांनाहि कळली नाहीं. आणि यांतच त्याच्या दुःखाचा कडेलोट आहे. पण अखेर त्याच्या मुलीला त्याच्या यातनांची थोडीफार कल्पना आलेली दिसते. अर्थात् ती फार उशीरा म्हणा ! पण निदान संजीवनी विद्या हरण करून निघून जाणाऱ्या कचाचा हात धरून देवयानी पण चालली हें दृश्य वडिलांना दिसूं नये, अखेर संजीवनी आणि देवयानी या दोघांचें हरण कचानें केलें असें होऊं नये, निदान त्या दुहेरी पराजयाचें दुःख तरी होऊं नये म्हणून देवयानी कचाला धाकट्या भावाप्रमाणें मानण्याचें कबूल करते. शुक्राच्या दुःखांत समाधान हें इतकेंच. पण एवढ्या तिच्या वचनानें नव्या तपश्चर्येची धमक त्या म्हाताऱ्यांत उत्पन्न झाली; आणि त्यानें कचाला संजीवनी मंत्र जपून जिवंत केलें. अर्थात् याचा परिणाम जो व्हावयाचा तो झालाच. कचाला संजीवनी मंत्र कळला. आणि त्यानें त्याची प्रचीति पाहण्यासाठीं म्हणून शुक्राला जिवंत करून पाहिलें. शेवटच्या अंकांतील शुक्राचार्य म्हणजे देवयानीचें किंवा संप्रदायाचें कोणाचेंहि प्रिय करूं न शकलेला, संजीवनी विद्येचें हरण झालेला, देवेंद्रावर मात करण्यासाठीं टाकलेले सर्व डाव स्वतःवरच उलटून अपमानित झालेला असा दुःखीकष्टी शुक्राचार्य दिसतो. या त्याच्या मनःस्थितीशीं आणि मूळ वृत्तीशीं सुसंगत अशी त्याची अखेरची वागणूक मात्र दिसत नाहीं. कचाला आशीर्वाद देतांना आपलें पूर्वीचें सर्व दुःख, अपमान हा पूर्णपणें विसरून कसा जातो हें समजत नाहीं. त्याऐवजीं त्याच कुयींत, तो सरळ पुनः तपश्चर्या करावयाला निघून गेलेला दाखविला असता तर, त्याच्या स्वभावाशीं तें जास्त सुसंगत ठरलें असतें आणि शोकान्त नाटकाच्या नायकाचा (Tragic Hero) पूर्ण प्रत्यय त्याच्यांतून आला असता. परंतु एवढी ही एक विसंगति वाटली तरी नाटकाच्या अखेरीस जेव्हां कच संजीवनी विद्या हरण करून देवलोकीं निघतो तेव्हां ‘ शाबास कचा ! ’ असा उद्गार आपल्या तोंडून निघण्याऐवजीं शुक्राचार्यासंबंधांतच ‘ अरेरे ! ’ असा उद्गार निघतो. यांतच विजयी कचाचा अकर्तें-

पणा आणि पराजित शुक्राचा पराक्रमी बाणा दिसून येतात. परस्परविरोधी वृत्तींना एकत्र ठेवण्याचा पराक्रम म्हणजे सामान्य गोष्ट नव्हे. या प्रयत्नांतला पराजय हाहि सहजासहजीं केवळ अनुकूल परिस्थितीनें मिळालेल्या विजयापेक्षांहि जास्त प्रशंसनीय असतो. शुक्राचार्यांचा पराजय अशा प्रकारचा होता. आणि म्हणूनच सर्व नाटकांत प्रथमपासून तों शेवटपर्यंत जर कोणा एका व्यक्तीचा मनावर परिणाम होत असेल तर तो शुक्राचार्यांचा. म्हणजेच नाटकांतील लक्ष्यकेंद्र (म्हणजेच नायक) शुक्राचार्यच आहे, देवयानीहि नाहीं आणि कचहि नाहीं.

ऐतिहासिक कादंबरी : कांहीं विचार : : ८

ऐतिहासिक कादंबरीची निर्मिति कांहीं एका विशिष्ट काळांतच होते असें आजवर लिहिल्या गेलेल्या ऐतिहासिक कादंबऱ्यांवरून दिसून येतें. समाजांत ज्या वेळीं गतेतिहासाबद्दल आदर, अभिमान, श्रद्धा इत्यादि वास करीत असतात. आणि वर्तमानाच्या तुलनेंत ऐतिहासिकाबद्दलची श्रेष्ठता ज्या वेळीं उत्कटतेनें जाणवत असते, तो काळ ऐतिहासिक कादंबरीला (आणि कोणत्याहि ऐतिहासिक ललितकृतीला) पोषक असतो; त्यांत ऐतिहासिक वीरपुरुषाबद्दल नितान्त आदर, त्याच्या शौर्यवीर्याबद्दलचा अभिमान, त्याच्या कर्तबगारीबद्दल लोकप्रिय असणाऱ्या अद्‌भुतरम्य आख्यायिका, इत्यादींचीहि भर पडते; आणि या साऱ्यांचा परिणाम जेव्हां तत्संवादी अशा कलावंताच्या म्हणजे कादंबरी-काराच्या मनावर होतो, तेव्हां त्याच्या हातून ऐतिहासिक कादंबरी निर्माण होते. हरिभाऊंनीं जेव्हां ऐतिहासिक कादंबऱ्या लिहिल्या त्या वेळची महाराष्ट्रां-तील मराठ्यांच्या इतिहासाबद्दलची प्रीति, खरा इतिहास जाणण्याची जिज्ञासा, रायगडच्या शिवप्रभूच्या समाधीचा जीर्णोद्धार आणि पुनः विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांनीं स्वधर्म, स्वदेश व स्वभाषा यांबद्दल उद्दीपित केलेला अभिमान, आणि या सर्वांचा जनमनावर झालेला परिणाम, याबाबत लक्षांत घेण्यासारखा आहे. ऐतिहासिक कादंबरीच्या निर्मितीला जी एक सामाजिक प्रवृत्ति कांहीं अंशीं कारण असते, आणि ज्या प्रवृत्तींतून कादंबरीकाराला प्रेरणा मिळते त्या गोष्टीचा मला प्रस्तुत विचार करावयाचा नाहीं, तर ऐतिहासिक कादंबरी म्हणून आपण जिला संबोधतों, तिचें निश्चित स्वरूप काय असतें, तिच्या मर्यादा काय असतात, आणि तिच्यांतून कोणत्या प्रकारच्या ऐतिहासिक सत्याचा वाङ्मयीन आविष्कार होतो, इत्यादींचा विचार करावयाचा आहे.

प्रथमतः इतिहास आणि ऐतिहासिक कादंबरी यांच्यांतील फरक स्पष्ट केला पाहिजे. अर्थात् हा फरक स्पष्ट करतांना, त्यांच्या तपशिलांत न शिरतां

इतिहासांतील ऐतिहासिक सत्य आणि ऐतिहासिक कादंबरींतील ऐतिहासिक सत्य यांच्यांतला भेद स्पष्ट केला म्हणजे प्रस्तुत चर्चेला पुरेसा आहे.

सामान्यपणें इतिहास म्हणून ज्याला मानलें जातें तो गतकालीन घटनांच्या तपशिलानें भरलेला असतो. आपल्याकडे समाजाचा सर्वांगीण इतिहास लिहिण्याची पद्धति रूढ झालेली नाहीं. फक्त राजकीय इतिहासावरच इतिहासकारांचें लक्ष केंद्रित झालेलें आहे. परंतु इतिहास–मग तो राजकीय असो कीं धार्मिक असो–जें सत्य सांगतो, तें सत्य निर्भेळ वास्तव सत्य असतें. इतिहासकाराची वैयक्तिक दृष्टि, त्याला मिळालेली अपुरी किंवा एकांगी सामग्री, त्या सामग्रींतहि ऐकणाऱ्याच्या वा सांगणाऱ्याच्या मनानें नकळत केलेला बदल, त्याचे पूर्वग्रह इत्यादिकांनीं सत्याच्या निर्भेळ स्वरूपांत कांहींच बदल होत नसेल, असें मला म्हणावयाचें नाहीं. परंतु अशा तऱ्हेनें थोडेफार बदल झालेले असले तरी इतिहासकाराची दृष्टि गतकालांत जें जें घडलें असेल म्हणजे प्रत्यक्षांत घडलें असेल, तें तें नमूद करण्याकडेच असते. त्यांत त्याच्या कल्पनेचे नि भावनांचे रंग मिसळलेले नसतात. फार तर तो आपल्या चिकित्सक बुद्धिमत्तेनें मिळालेल्या सामग्रीची सत्यासत्यता पारखील, त्यांची चाळण करील, त्यांची संगति लावील, आणि त्यांतून उरलेलें खरेंखुरें म्हणजे प्रत्यक्ष घडलेलें सत्य सांगील. इतिहासकार मोठ्या चिकित्सेचा असूनहि तो देशाभिमानानें वा ऐतिहासिक वीरपुरुषाच्या आदरानें भारला जाणेंहि अशक्य नाहीं. आपला गतेतिहास किती उज्ज्वल होता हें दाखविण्याचाहि त्याचा हेतु असेल किंवा इतिहासापासून मार्गदर्शन करण्याचीहि इच्छा त्याच्या मनांत वसत असेल. म्हणजेच इतिहासलेखनामागें अशा प्रकारच्या कांहीं भावनाहि प्रेरक झाल्या असतील; परंतु त्यामुळें फार तर तो इतिहास ऐतिहासिक सत्याच्या दृष्टीनें बिनचूक ठरणार नाहीं; किंवा तो अर्धसत्य सांगेल; किंवा त्यांतील सत्यावर कांहीं ग्रहाग्रहांचे लेपहि चढतील; पण म्हणून त्यांत काल्पनिकतेचा आणि भावात्मकतेचा कलात्मक स्पर्श झाला असेल असें खासच म्हणतां येणार नाहीं. किंबहुना खरा इतिहास या सर्वांपासून अलिप्त राहून खरें निर्भेळ ऐतिहासिक सत्य, वास्तव सत्य सांगण्याचाच प्रयत्न करील. याउलट ऐतिहासिक कादंबरींत किंवा कोणत्याहि ऐतिहासिक ललितकृतींत जें ऐतिहासिक सत्य असतें तें कलात्मक असतें. काल्पनिकता आणि भावना-

त्मकता यांच्या मुशींतून तें उतरलेलें असतें; आणि त्याचा वाचकांच्या मनांवर जो परिणाम होतो तोहि भावनात्मक असतो. इतिहासवाचनानें गतकालाचें ज्ञान होईल, पण ऐतिहासिक ललितकृतीनें गतकालाचा भावनात्मक अनुभव येईल. या अनुभवांत ऐतिहासिक सत्याचा आभास निर्माण होईल; आणि या आभासांत वाचक वर्तमानाला विसरून मनानें इतिहासकालांत जाईल, आणि तेथील ऐतिहासिक वातावरणांत, ऐतिहासिक जीवनांत, रंगून जाईल. त्यांतच त्याला ऐतिहासिक सत्याची अनुभूति लाभेल.

ऐतिहासिक कादंबरींतील वा कोणत्याहि ऐतिहासिक ललितकृतींतील ऐतिहासिक सत्याभास म्हणजे काय याविषयीं आणखी थोडा विचार केला पाहिजे. कलावंताला प्रतीत झालेला ऐतिहासिक सत्याचा भास हा केवळ इतिहासवाचनानें किंवा इतिहासज्ञानानें होत नसतो. इतिहासवाचनानें फार तर त्याच्या ज्ञानांत भर पडेल; परंतु त्याला भावनात्मक अनुभूति येणार नाहीं. ही भावनात्मक अनुभूति येण्यासाठीं त्याला तत्कालीन दंतकथा, लोकसमज, रम्याद्‌भुत अशा ऐतिहासिक प्रसंगांचें आकर्षण इत्यादींची मदत होते. ऐतिहासिक कलाकृति निर्माण करणाऱ्या कलावंतांची प्रकृतीहि त्याला अनुकूल अशीच असते. रम्याद्‌भुत गोष्टींनीं त्याचें मन थरारून जात असतें. गतकालीन शूर वीरांच्या पोवाड्यांनीं त्याचें रक्त उसळतें. लोकविलक्षण दंतकथांचा मनाला चटका लागतो. पण इतकेंच होत नाहीं हें मात्र लक्षांत ठेवलें पाहिजे. कलावंताच्या कल्पनेनें त्या सर्वांतून एक विश्व उभें केलेलें असतें. अर्थात् तें गतकालीनच असतें; इतिहासानें निबद्ध असतें. परंतु त्याची रचना कलावंताच्या कल्पनेनें केलेली असते. मात्र त्याच्या कल्पनेनें ऐतिहासिक रूक्ष वास्तवाच्या तपशिलांतून एक मनोरम अशी सुंदर कलाकृति निर्माण झालेली असते.

वर्तमानाप्रमाणें भूतकालहि अनेक घटनांनीं, अनेक तपशिलांनीं बनलेला असतो. इतिहासानें अनेक व्यक्तींचे उल्लेख केलेले असतात. ती ती व्यक्ति आपलें वैयक्तिक आणि असल्यास सामाजिक वा राजकीय असें जीवन जगून गेलेली असते. या साऱ्या व्यक्ती आणि साऱ्या घटना यांनीं इतिहासाची इमारत रचलेली असली तरी त्या साऱ्यांचा ऐतिहासिक ललितकृतीला उपयोग होईलच अशी मात्र खात्री देतां येणार नाहीं. मग

ऐतिहासिक ललितकृतींत कोणत्या घटनांचा आणि व्यक्तींचा उपयोग होतो, असा प्रश्न निर्माण होतो. म्हणजे कोणत्या घटनांना आणि कोणत्या प्रकारच्या व्यक्तींना ऐतिहासिक ललितकृतीच्या दृष्टीनें ऐतिहासिक म्हणतां येईल ? म्हणजे, इतिहासांतील सर्वच घटना आणि व्यक्ती यांना ऐतिहासिक म्हणतां येणार नाहीं काय ? याचें उत्तर स्पष्ट आहे. इतिहासकालांत अनंत व्यक्ती आणि असंख्य घटना घडलेल्या असल्या आणि त्यांची नोंद इतिहासानें केलेली असली तरी त्या साऱ्या ऐतिहासिक महत्त्वाच्या असताच असें नव्हे; कारण इतिहास घडवावयाला त्यांचा उपयोग झालेला नसतो. इतिहासांत अशा फारच थोड्या व्यक्ती होऊन गेलेल्या असतात कीं, त्यांचा इतिहासावर कायमचा परिणाम झालेला असतो किंवा इतिहासाला त्यांच्यामुळें नवीन वळण लागलेलें असतें; किंबहुना अशाच थोड्या व्यक्तींच्या कृतीनें इतिहासाला गति मिळालेली असते. ही त्यांची कृति आणि त्यांनीं दिलेली गति ज्या कांहीं घटनांमध्यें सामावलेली असते त्याच घटनांना ऐतिहासिक महत्त्व असतें. ऐतिहासिक ललितलेखकाला ज्या कोण्या एका ऐतिहासिक सत्याचा शोध घ्यावयाचा असतो तें सत्यहि त्यांतच दडलेलें असतें. ऐतिहासिक ललितकृतींत ज्या ऐतिहासिक सत्याचा आविष्कार झालेला असतो असें मीं म्हटलें तें हेंच सत्य होय.

ऐतिहासिक कादंबरींतून ऐतिहासिक सत्याचा भावनात्मक आविष्कार झाला पाहिजे असें मीं जें वर म्हटलें आहे त्याचें आणखी थोडेसें स्पष्टीकरण करणें जरूर आहे. इतिहास-संशोधकाप्रमाणें इतिहासांतील तिथि, वार, स्थळ इत्यादींची चिकित्सापूर्वक पारख करणें निराळें आणि त्या साऱ्यांची साकल्येंकरून चाळण करून त्यांतील ऐतिहासिक सत्य शोधणें निराळें. ऐतिहासिक कादंबरीकाराला जणूं तारेवरची कसरतच करावयाची असते. काल्पनिकाच्या साहाय्यानें कल्पित सृष्टि तर निर्माण करावयाची पण पुन्हा तिची उभारणी इतिहासावरच करावाची; आणि तीहि अशा कांहीं कलात्मकतेनें कीं, तींतून व्यक्त होणारें ऐतिहासिक सत्य हें केवळ ऐतिहासिक सत्य न राहतां त्यांतून तात्त्विक शाश्वत सत्याचाहि साक्षात्कार झाला पाहिजे. यासाठींच त्याला इतिहासांतील तपशिलापेक्षां त्या साऱ्यांचा साकल्यानें जो भावनात्मक परिणाम होतो त्यावर लक्ष केंद्रित करावें लागतें.

उदाहरणानें माझें म्हणणें स्पष्ट होईल. हरि नारायण आपटे यांच्या प्रसिद्ध ‘ उषःकाल ’ कादंबरीचेंच उदाहरण घेऊं. ‘ उषःकाल ’ कादंबरींत हरिभाऊंना महाराष्ट्रांतील स्वराज्याच्या सूर्योदयापूर्वींचा उषःकाल रंगवावयाचा होता. त्या उषःकालीं स्वराज्यस्थापनेसाठीं जे प्रयत्न झाले, त्या प्रयत्नांना जी प्रेरणा मिळाली, त्या प्रेरणेची शक्ति आणि योजिलेली युक्ति इत्यादींनीं तत्कालीन आबालवृद्ध स्त्री-पुरुषांवर जो परिणाम झाला त्याचें परिणामकारक चित्र हरिभाऊंना रंगवावयाचें होतें. त्यासाठीं त्यांनीं जीं पात्रें निवडलीं, त्यांपैकीं फारच थोडीं पात्रें इतिहासांत खरोखरीं होऊन गेलेलीं आहेत; आणि अशीं जीं कांहीं थोडीं पात्रें आहेत त्यांच्याकडून फारच थोड्या, कादंबरींत महत्त्वाच्या असणाऱ्या, घटना घडल्या आहेत. कादंबरींतील बरींच महत्त्वाचीं पात्रें काल्पनिक आहेत. परंतु तीं काल्पनिक असलीं तरी तत्कालीन समाजांत वावरणाऱ्या व्यक्तींचींच तीं प्रतिनिधिरूप आहेत. शिवाय ज्या कांहीं प्रवृत्ती तत्कालीन समाजांतलि स्त्री-पुरुषांत वास करीत होत्या त्यांचे ते नमुने आहेत. कादंबरींतील बऱ्याचशा घटना काल्पनिक असल्या तरी त्या सर्वांतून स्वराज्याच्या उषःकालीं महाराष्ट्रांत जें वातावरण होतें त्याचें प्रतिबिंब त्यांतून पाहावयाला मिळतें. शिवाजीनें केलेली उठावणी, त्याच्या तरुण सहकाऱ्यांनीं केलेली धाडसी मदत, वृद्ध सरदार-नोकरदारांचा विरोध, मुसलमानांतील सुष्ट नि दुष्ट यांच्याशीं आलेले संबंध, इत्यादींच्या मागें जें ऐतिहासिक सत्य आहे त्याचाच आभास कादंबरींत आढळतो हें लक्षांत ठेवलें पाहिजे. हा सत्याभास निर्माण करण्यासाठीं त्या साऱ्यांच्यामागची भावनात्मकता जशी कादंबरीकाराला अचूक टिपतां आली पाहिजे, तशीच ऐतिहासिकाची पारखहि त्याला करतां आली पाहिजे. किंबहुना ऐतिहासिक सत्यशोधनांतून त्याला शाश्वत अशा सत्याचें दर्शन झालें पाहिजे आणि कादंबरींत त्याचें भावनात्मक पुनर्दर्शन देतां आलें पाहिजे. मात्र ऐतिहासिक कादंबरींत भावनात्मकतेच्या दृष्टीनें काल्पनिकाचें, म्हणजे काल्पनिक पात्रांचें नि प्रसंगांचें कितीहि महत्त्व असलें तरी त्यामुळें ऐतिहासिक महत्त्वाचीं पात्रें नि प्रसंग यांच्यावर मात होतां कामा नये. हें मात्र लक्षांत ठेवलें पाहिजे. कारण ती कादंबरी असली तरी ती ऐतिहासिक आहे.

सामाजिक ललितकृतींत ज्याप्रमाणें शक्यता आणि संभवनीयता या दोन कसोट्या पाळून सर्वच सृष्टि जशी कल्पनेनें रचतां येते—म्हणजे सर्वच पात्रें नि प्रसंग ज्याप्रमाणें काल्पनिक असूं शकतात—तशी ऐतिहासिक ललितकृतींत रंगवितां येत नाहीं. इतिहासाचीं बंधनें हीं पाळावींच लागतात. म्हणजे ज्या कांहीं ऐतिहासिक व्यक्तींचा आणि त्यांच्या जीवनांतल्या प्रसंगांचा उपयोग कलावंताला करावयाचा असतो त्यांच्या चित्रणांत इतिहासानें त्याचे हात बांधलेले असतात. शिवाजीच्या व्यक्तिचित्रणाचा उपयोग जर कादंबरीकाराला करावयाचा असेल तर, इतिहासानें ज्या प्रकारचा शिवाजी आम्हांला दाखविला आहे, तशाच प्रकारचा शिवाजी रंगवावा लागेल; शिवाय शिवाजीचा दुसरा कोणताहि प्रतिनिधि त्या ठिकाणीं चालावयाचा नाहीं. याच्या उलट त्याच्या आंवतींभोंवतीं त्याच्या मदतीस जी तरुणबांड मंडळी होती त्यांपैकीं कोणताहि नानासाहेब (उषःकाल) चालेल, कोठलाहि सांवळ्या चालेल. कारण तीं त्या अनेकांचे प्रतिनिधि म्हणून येतील, त्यांच्यांत त्यांच्यासारख्याच अनेकांचे स्वभावधर्म एकवटतां येतील. म्हणजेच तीं पात्रें संपूर्णपणें काल्पनिक असूं शकतील. मात्र या काल्पनिक पात्रांनाहि आपल्यामुळें मूळ ऐतिहासिकाला धक्का लागणार नाहीं अशी खबरदारी घ्यावी लागेल; किंबहुना मूळ ऐतिहासिकाला उठाव देण्यासाठींच, त्याचें खरें स्वरूप जास्त स्पष्ट होण्यासाठींच, त्यांची निर्मिति असते. ऐतिहासिक आणि काल्पनिक यांचें हें प्रमाण राखणें हा ऐतिहासिक कलाकृतीचा एक महत्त्वाचा निकष आहे.

ऐतिहासिक ललितकृति ज्या कांहीं विशिष्ट सामाजिक प्रवृत्तींतून निर्माण होते असें मीं सुरुवातीला म्हटलें आहे, म्हणजे इतिहासाबद्दलच्या नि त्यांतील कांहीं व्यक्तींबद्दलच्या कुतूहलमिश्र आदरांतून, ऐतिहासिक ललितकृति निर्माण होते त्या आदरानें, कुतूहलानें, त्यांच्या असामान्यत्वाच्या कल्पनेनें, ऐतिहासिक ललितकृतींत आणखीहि कांहीं विशेष शिरणें शक्य असतें. ऐतिहासिक व्यक्तीचा असामान्यपणा, कर्तबगारीचा अचाटपणा, तिच्यावर आलेल्या संकटांची भीषणता आणि त्यांतून सहीसलामत पार पाडण्यांत तिनें दाखविलेला अचाट धाडसीपणा, इत्यादींनीं तेथील सर्व वातावरण अद्भुत आहे असें वाटूं लागतें. हरिभाऊंच्यासुद्धां सुरुवातीच्या ऐतिहासिक कादंबऱ्यांत

अशा गोष्टी दिसतात आणि त्यांच्या आधीं लिहिल्या गेलेल्या अद्भुतरम्य कादंबऱ्यांशीं तर त्यांचें नातें नाहीं ना, अशी शंका यावयाला लागते. अर्थात् ऐतिहासिक ललितकृतींत कांहीं एका प्रमाणांत रम्याद्भुतता येणें शक्य आहे आणि इष्टहि आहे असेंहि आपल्याला मान्य करावें लागतें; कारण इतिहासांतील तसल्याच कांहीं गोष्टींमुळें तर सामान्य वाचक इतिहासाकडे वळलेला असतो आणि म्हणून तर त्याला ऐतिहासिक ललितकृतींबद्दलचें प्रेम वाटत असतें; अर्थात् या अद्भुततेमुळें मूळ ऐतिहासिकाचें रम्यत्व वाढत असेल तर ठीक; नाहीं तर ऐतिहासिकाचें ऐतिहासिकत्वच नष्ट होईल.

यांतूनच ऐतिहासिक कादंबरीसंबंधानें किंवा कोणत्याहि ऐतिहासिक ललितकृतीसंबंधानें आणखी एक महत्त्वाचा प्रश्न निर्माण होतो. ऐतिहासिक कादंबरींत जे जे प्रसंग चित्रित केलेले असतात, जीं पात्रें रंगविलेलीं असतात, त्यांच्या करवीं ज्या कांहीं रम्याद्भुत अशा घटना निर्मिल्या असतात आणि या सर्वांच्यासाठीं म्हणून ज्या कांहीं आख्यायिकांचा नि समजुतींचा उपयोग केलेला असतो त्या साऱ्यांमुळें निर्माण झालेली जी सृष्टि असते ती वास्तवतेच्या निकषावर घांसून पाहतां येईल काय? कलाकृतीची जेव्हां आपण वास्तवता पारखतों तेव्हां तिला आपण शक्यता नि संभवनीयता यांच्या कसोट्या लावतों. ऐतिहासिक ललितकृतींतील कांहीं पात्रें आणि कांहीं घटना तर प्रत्यक्ष घडलेल्याच असतात. तेव्हां त्यांच्याबाबत वरचा प्रश्न उत्पन्न होणारच नाहीं. परंतु अशीं कांहीं पात्रें किंवा असे कांहीं प्रसंग त्यांत आढळतात कीं, त्यांचा उगम ऐतिहासिक पुरुषाबद्दलच्या कमालीच्या आदरांतून किंवा दंतकथांतील अद्भुतांतूनच झालेला असतो. हे जे रम्याद्भुताचे रंग कलाकृतीवर चढतात त्यामुळें तिची वास्तवता नष्ट होते कीं नाहीं? वर वर पाहिलें तर नष्ट होते असें म्हणावें लागतें. कारण तींतील रम्याद्भुततेमुळें तिची जातकुळी रम्याद्भुतवादाकडेच जाते. परंतु येथें एक गोष्ट ध्यानांत घेतली पाहिजे कीं आजच्या वास्तवजीवनावर आधारलेल्या ललितकृतींतील वास्तवता आणि ऐतिहासिक ललितकृतींतील वास्तवता यांची गल्लत होतां कामा नये. आजच्या जीवनाबद्दल आपल्याला जेवढें कुतूहल असतें त्याच्या अनेक पटींनीं ऐतिहासिक कालाबद्दल, निदान त्यांतील कांहीं विशिष्ट घटनांबद्दल आपल्या मनांत कुतूहल असतें. या कुतूहलापोटीं अनेक रम्याद्भुत अशा कल्पना

दडलेल्या असतात, आणि त्यांनींच तर ऐतिहासिक वातावरण निर्माण झालेलें असतें. मग ऐतिहासिक कलाकृतींच्या दृष्टीनें त्या सर्व घटना वास्तवच म्हटल्या पाहिजेत. अर्थात् आजच्या दृष्टीनें जरी त्या अवास्ताव वाटल्या तरी त्या ऐतिहासिक कलादृष्टीनें शक्य नि संभवनीय वाटल्या पाहिजेत, हें मात्र खास; आणि त्याच दृष्टीनें त्यांची वास्तवता किंवा अवास्तवता ठरविली पाहिजे. हवें तर तिला आपण ऐतिहासिक वास्तवता म्हणूं या.

या ऐतिहासिक वास्तवतेनें युक्त अशी जी ऐतिहासिक ललितकृति असते—मग ती कथाकादंबरी असो वा नाटक असो—तिला आपण नुसतेंच ऐतिहासिक म्हणतों. परंतु ऐतिहासिक या नांवानें जी कलाकृति निर्माण होते ती बहुधा इतिहासकालीन राजपुरुषांवर किंवा राजकीय समर-प्रसंगांवर. अर्थात् त्यांच्यामुळेंच इतिहास घडतो, इतिहासाला कलाटणी मिळते, देशाचें भवितव्य ठरतें, इत्यादि कारणांनीं त्यांना ऐतिहासिक महत्त्व मिळतें आणि ऐतिहासिक सत्याच्या दिग्दर्शनाला त्यांचाच उपयोग जास्त होतो. मात्र या ठिकाणीं आणखी एक गोष्ट लक्षांत आल्यावांचून राहत नाहीं. आजवर इतिहासानें राष्ट्राची केवळ राजकीय बाजूच रंगविली असल्यामुळें आम्हांस त्याची महति पटते; परंतु इतिहासांत खरोखरी सामाजिक, धार्मिक इत्यादि इतरहि गोष्टी येत नाहींत का? आणि त्या सामाजिकांत आणि धार्मिकांत कांहींच ऐतिहासिक महत्त्वाचे प्रसंग आले नसतील का? जरूर आले असतील. आजवर धार्मिक क्रान्त्याहि अनेक झाल्या आहेत. सामाजिक क्रान्त्याहि झाल्या आहेत. बौद्ध धर्मानें वैदिक धर्माविरुद्ध केवढें प्रचंड बंड उभारून अहिंसामय बौद्ध धर्माचा प्रसार केला. त्यानंतर शंकराचार्यांनीं पुन्हां एकदां बौद्धांची पीछेहाट करून वैदिक धर्माचें पुनरुज्जीवन केलें. किती ऐतिहासिक महत्त्वाचे हे पुरुष आणि कोण ही त्यांची कर्तबगारी! मग त्यांच्या जीवनावर जर ललितकृति निर्माण झाली तर, तिला फक्त ऐतिहासिक असेंच म्हणणार? कीं 'ऐतिहासिक धार्मिक' म्हणणार? म्हणजे ऐतिहासिकाचें पुनः ऐतिहासिक-धार्मिक, ऐतिहासिक-सामाजिक, ऐतिहासिक-राजकीय, असे भेद करणार? कीं त्यांना नुसतेंच राजकीय, सामाजिक, धार्मिक असें म्हणणार? कारण ऐतिहासिक काल घेतला तरी त्यांत सामाजिक जीवन असणारच! त्यांत कांहीं समस्याहि

असणार ! संघर्ष असणार ! मग त्या सामाजिक संघर्षांवर सामाजिक दृष्टीनें जर ललितकृति निर्मिली असेल तर, ती मुख्यतः सामाजिकच म्हटली पाहिजे. 'वर्तमानकालीन-सामाजिक' असें जसें आपण म्हणत नाहीं तसेंच 'ऐतिहासिक-सामाजिक' म्हणण्याची काय जरूरी ? तीच गोष्ट धार्मिक किंवा राजनीति-व्यवहार यासंबंधींची ! पण ही गोष्ट मान्य केली तर या ठिकाणीं असा एक मूलभूत प्रश्न निर्माण होतो कीं, मग ऐतिहासिक, ऐतिहासिक असें आपण म्हणतों तें राहिलेंच कोठें ? ऐतिहासिकाचें निराळें अस्तित्वच कोठें उरलें ? त्याचें उत्तर असें कीं, जरूर उरतें. मात्र तितक्या तोलाचें ऐतिहासिक महत्त्व असलें पाहिजे. म्हणजेच मीं वर म्हटल्याप्रमाणें इतिहास जर विशिष्ट गोष्टीमुळें वा व्यक्तीमुळें घडला असेल तर ती गोष्ट वा व्यक्ति जरूर ऐतिहासिक होईल ! नव्हे, ऐतिहासिकच म्हणजे ऐतिहासिक महत्त्वाची होईल. त्या ठिकाणीं सामाजिक वा धार्मिक वा राजकीय अशा गोष्टी आल्या असल्या तरी त्या केवळ साधन म्हणून येतील, साध्य म्हणून नव्हे.

ऐतिहासिक महत्त्व याचा अर्थ आपण एकदां स्पष्ट करून घेतला आणि त्या अनुरोधानें इतिहासावर ठसा उमटवील किंवा कलाटणी देईल तें ऐतिहासिक, इतर सारें गतकालीन वा भूतकालीन असें म्हटलें तर आणखी एक महत्त्वाचा प्रश्न उत्पन्न होतो. ऐतिहासिक काळ म्हणून आपण ज्याला म्हणतों त्याची मर्यादा आपण कांहीं गेल्या क्षणापर्यंत भिडवीत नाहीं. किंबहुना गेल्या सालापर्यंत किंवा गेल्या कांहीं दशकांपर्यंतहि भिडवीत नाहीं. इतिहास कांहीं क्षणाक्षणाला घडत नसतो. इतिहास म्हटल्यानंतर आपण कांहीं एक मर्यादा घालतों आणि नंतरचा काळ आपण वर्तमानांतच गृहीत धरतों. अशा वर्तमानांत म्हणा वा अगदीं या घडीला म्हणा इतिहासावर कायमचा ठसा ठेवला जाईल असा एखादा प्रसंग घडूं शकणार नाहीं का ? जर घडला आणि त्यावर जर एखादी ललितकृति आधारली तर तिला ऐतिहासिक म्हणतां येईल का ? उदाहरण द्यावयाचें झालें तर हिंदुस्थानचें स्वातंत्र्य, नि स्वातंत्र्योत्तर फाळणी किंवा महात्माजींचें निर्वाण, यांचें देतां येईल. या घटनांचें ऐतिहासिक महत्त्व लक्षांत घेऊन त्यावर त्या दृष्टीनें जर ललितकृति निर्माण झाली, तर तिला आपण ऐतिहासिक म्हणूं शकूं काय ? मला वाटतें म्हणूं शकूं. ऐतिहासिकाची मीं जी वर व्याख्या केली आहे त्या अनुरोधानें

त्यांना ऐसिहासिक ललितवाङ्मय असें आपण जरूर म्हणूं शकूं; कारण या घटना वर्तमानांत घडलेल्या म्हणजे नुकत्याच आपल्या डोळ्यांदेखत घडलेल्या असल्या, तरी त्या ऐतिहासिक महत्त्वाच्या आहेत. त्यांच्यांत ऐतिहासिक सत्य आहे. आणि या ऐतिहासिक सत्याचा आविष्कार करणारें वाङ्मय जर लिहिलें जाईल तर त्याला ऐतिहासिक वाङ्मय म्हणावयाला मुळींच हरकत पडणार नाहीं. आतां एक गोष्ट मात्र दिसून येते कीं, आजवर ऐतिहासिक म्हणून ज्या ज्या ललितकृति निर्माण झाल्या त्या साऱ्या गतकालीन ऐतिहासिक सत्यदर्शनार्थच लिहिल्या गेल्या; वर्तमानकालीन ऐतिहासिक सत्यदर्शनार्थ लिहिल्या गेल्या नाहींत. पण आजच्या एखाद्या कलावंताला आजच्या ऐतिहासिक सत्याची प्रचीति येणार नाहीं कशावरून ? आणि जर आली तर तो तशा प्रकारची कलाकृति जरूर निर्माण करूं शकेल आणि आपणहि मग तिला ऐतिहासिक असेंच म्हणूं शकूं.

बखर-वाङ्मय : : १

मराठी गद्यवाङ्मयाची सुरुवात अव्वल इंग्रजी अमदानींत झाली असें सामान्यतः मानलें जातें. संशोधकांना बखरींचा शोध लागल्यानंतरहि या समजुतींत विशेषसा फरक पडला नाहीं. तत्कालीन इतिहासलेखनाचा नमुना यापुरतेंच त्याचें महत्त्व मानलें गेलें. बखरी या गद्यांत लिहिल्या असल्यामुळें तत्कालीन गद्यभाषेचा आणि गद्यलेखनपद्धतीचा नमुना म्हणूनहि त्याचें महत्त्व थोडेसें वाढलें. परंतु यापलीकडे बखरींत कांहीं वाङ्मयगुण आहेत का, असल्यास ते कोणत्या प्रकारचे आहेत, आणि त्या गुणांमुळें बखरींना एक स्वतंत्र वाङ्मयप्रकार म्हणून मानतां येईल का इत्यादि गोष्टींचा विचार म्हणावा तसा झाला नाहीं. बखरींचें वाङ्मयदृष्ट्या मूल्यमापन करणें फार अगत्याचें आहे. मात्र हें मूल्यमापन करतांना वाङ्मयाचे रूढ निकष उपयोगी पडणार नाहींत हेंहि लक्षांत घेणें जरूर आहे.

साहित्यकारांनीं वाङ्मयाचे जे निकष सांगितलेले असतात त्यांच्या आधारें वाङ्मयाचें मूल्यमापन करण्याची सामान्य प्रवृत्ति असते. शोकान्त नाटकाचा विचार करतांना Aristotle चा Tragedy संबंधींचा सिद्धान्त प्रथम लक्षांत येतो. संस्कृत साहित्यशास्त्राचा अभ्यास केलेल्यांना काव्यपरीक्षणाच्या वेळीं रसमत, ध्वनिमत इत्यादींची आठवण झाल्याविना राहत नाहीं. परंतु साहित्यशास्त्रांतील सारे सिद्धान्त तत्पूर्वीं निर्माण झालेल्या वाङ्मयावर आधारलेले असतात. किंबहुना कोणतेंहि अभिजात वाङ्मय हें पूर्वशास्त्राचा मागोवा घेऊनच निर्माण होतें असें नाहीं; तर उलट तें नवीन साहित्य-शास्त्राला जन्म देत असतें. अग्नि, वरुण, वायु इत्यादिकांवर ऋचा लिहिणाऱ्या ऋषींना आपल्या ऋचांत अंतःकरण हेलावून सोडणारी भावना उतरली पाहिजे, किंवा त्यांच्यांत भावगीताचे गुण आविष्कृत झाले पाहिजेत

अशा तऱ्हेची कल्पना कदापि असणार नाहीं. इतके ऋग्वेदकाळापर्यंत तरी कशाला जावयाला हवें ? ज्ञानदेवांनीं विराण्या लिहिल्या, किंवा नामदेव, एकनाथ, तुकाराम यांनीं आपले अभंग लिहिले ते कांहीं त्यांतून काव्यरस वाहवण्यासाठीं नव्हे, तर केवळ भक्तीचा पूर वाहवण्यासाठीं; आणि त्यांतून 'पैलाड' गांठण्यासाठीं. या पैलाडाच्या प्रवासांत त्यांनीं जीं कवनें गाइलीं तीं कांहीं कोणा रसिकासाठीं नव्हे तर मोक्षसाधनार्थ. परमेश्वराची करुणा भाकण्यासाठीं. भक्तांच्या या विराण्यांनीं आणि आळवण्यांनीं स्वर्गींचा करुणाघन किती विरघळला आणि कितीजणांना चारी मुक्ति साधतां आल्या हा प्रश्न प्रस्तुत अलाहिदा. परंतु या भावसंकीर्तनांत त्या संतांनीं देहभान हरपून जाण्याइतका आनंद स्वतः लुटला आणि इतरांनाहि लुटविला; इतकेंच नव्हे तर, काव्यांत भक्तिरसालाहि स्थान कसें असूं शकतें याची जाणीव नंतरच्या साहित्यशास्त्रकारांना करून दिली. संतकाव्यांतील भक्तिमुळें संस्कृत साहित्यशास्त्रांतील अपुरेपणा सिद्ध होऊन रससंख्येंत भर पडली, पण तीहि आपाततः ; वाङ्मयाची गंगा साहित्यशास्त्रानें आंखलेल्या मार्गानेंच जाईल असें कदापि म्हणतां येणार नाहीं आणि म्हणूनच कोणत्याहि वाङ्मयाचें मूल्यमापन करतांना साहित्यशास्त्रांतील रूढ निकषांचा तारतम्यानें उपयोग करणें इष्ट असतें.

बखरींचा वाङ्मयदृष्ट्या विचार करूं लागलें म्हणजे वर उल्लेखिलेली गोष्ट विशेष तीव्रतेनें जाणवते. बखरींचें लेखन जें झालें तें कांहीं वाङ्मयाच्या—ललितवाङ्मयाच्या—वळणावर झालें नाहीं. निव्वळ काव्यानंद देण्याचा उद्देश तर त्यांत मुळींच नव्हता. संतकाव्याप्रमाणें मोक्षाच्या मार्गावरील एक साधन म्हणून त्यांचा उपयोग झाला आणि म्हणून त्यांत भावनोद्रेकानें वाङ्मयगुण उतरले म्हणावें, तर तसेंहि नाहीं. बखरी या केवळ व्यावहारिक उपयोगासाठीं लिहिल्या गेल्या. घडलेल्या गोष्टी कथन करणें, वीरपुरुषांचीं चरित्रें सांगणें, युद्धादि प्रसंगांचें वर्णन करणें आणि तद्द्वारा नवीनांना मार्गदर्शन करणें हा त्यांचा उद्देश अगदीं स्पष्ट होता. महाराष्ट्रांतील इतिहासलेखनाची ही सुरुवात होती.

परंतु इतिहासकथन हा एक बखरींचा मुख्य उद्देश मानला तर, इतिहासाला अवश्य असणारे सारे गुण बखरींतहि आढळले पाहिजेत. घडलेल्या

गोष्टी जशाच्या तशा सांगणें, कल्पनेचे लगाम किंचितहि ढिले न सोडतां निर्भेळ सत्याचेंच कथन करणें हें इतिहासाचें कर्तव्य मानलें, तर बखरींनीं आपला मार्ग ठिकठिकाणीं सोडलेला दिसतो. बखरकारांच्या कविकल्पनेला जरा कोठें कांहीं विलोभनीय प्रसंग आढळला कीं, तिनें आपले रंग त्यांत भरलेच. कदाचित् इतिहास आणि काव्य यांचें मनोहर मिश्रण करण्याच्या गुणांचा वारसा रामायण-महाभारत यांसारख्या 'इतिहास-कथां'तूनहि लाभला असणें शक्य आहे. कारण महाभारत हें महाकाव्य असलें तरी तें मूलतः इतिहास म्हणूनच लिहिलें गेलें होतें. 'जयोनामेतिहासोऽयम्' असें व्यासानें भारताच्या प्रारंभींच्या श्लोकांत म्हटलें आहे; म्हणजे व्यासाला जयविजयांचा इतिहासच कथन करावयाचा होता. परंतु व्यासाचा पिंड पडला महाकावीचा. तेव्हां साहजिक इतिहासानें काव्यावर मात केली; आणि जयविजयांच्या इतिहासाला महाकाव्याचें स्वरूप आलें. तीच गोष्ट रामायणाची. भारतवर्षांतील जनमनें रामायण महाभारत यांच्या गंगाजळांत इतकीं मुरून गेलीं आहेत कीं, त्यांच्यांतून जें जें म्हणून नवीन निर्माण होतें त्या साऱ्यांत रामायण-महाभारताचे संस्कार थोड्याफार प्रमाणांत तरी उतरल्या-वांचून राहत नाहींत. भारतवर्षांत महाभारतकालानंतर किती तरी क्रान्त्या झाल्या. त्यांत कांहीं धार्मिक होत्या, तर कांहीं भाषिक होत्या. परंतु कोणत्याहि क्रान्तीनें या संस्कारांचा बींमोड होऊं शकला नाहीं. किंबहुना त्यांपैकीं कांहींनीं तर पुन्हां आपल्या क्रान्तीलाच त्यांचा उपयोग करून घेतला. मराठीनें आपल्या जन्माच्या वेळेपासून महानुभावांकरवीं कृष्णकथांचें संकीर्तन सुरू केलें. ज्ञानेश्वरांनीं भागवत धर्माचा पाया कृष्णार्जुन संवादावरच रचिला. पुढील संतांनीं त्यावरची इमारत फळाला आणिली आणि तुकारामानें कळस चढविला. संतकवींनीं आणि इतर पंडितकवींनीं व्यासवाल्मीकीपासून आपली प्रतिभा जागविली. रामकृष्णांसंबंधींची अवतारकल्पना, कृष्णार्जुनासारख्या वीरपुरुषांच्या वीरकथांबद्दल असीम आदर, सत्याचाच जय होतो यावरची प्रगाढ श्रद्धा इत्यादि महाराष्ट्र सारस्वतांत आणि मराठी मनांत पुरेपूर भिनल्या होत्या. आणि जें जें म्हणून महाराष्ट्रांत लिहिलें जाईल,—मग तें गद्य असो कीं पद्य असो—त्यावर भारत-भागवताचा परिणाम होणें अपरि-हार्य होतें. मराठी काव्यावर त्याचा परिणाम झाला तर नवल नाहीं; परंतु

केवळ उपयुक्ततेसाठीं व निव्वळ इतिहास म्हणून लिहिल्या गेलेल्या—आणि त्याहि गद्यांत लिहिल्या गेलेल्या बखरींवरहि त्याचा परिणाम झाल्याशिवाय राहिला नाहीं, ही गोष्ट लक्षांत घेण्यासारखी आहे. व्यासांचाहि उद्देश इतिहासलेखनाचा होता, तेव्हां आपणहि त्यांचीच शैली उचलावी अशी डोळस जाणीव बखरनविसांना होती असें म्हणणें धाडसाचें होईल. परंतु भारत-भागवताच्या श्रवणपठणाचे परिणाम नकळत त्यांच्या मनांवर झाले, असें मात्र म्हटल्याशिवाय राहवत नाहीं. इतिहास आणि काव्य (किंवा कादंबरी) यांचा मधुर संगम जो बखरींतून आढळतो तो यामुळेंच; आणि म्हणूनच तिचा आस्वाद घेतांना आणि मूल्यमापन करतांना निव्वळ इतिहासाचे निकष उपयोगी पडणार नाहींत. तसेच केवळ काव्याचेहि निकष उपयोगी पडणार नाहींत. तर बखरींचे म्हणून कांहीं स्वतंत्र निकष शोधावे लागतील, आणि या शोधाकरितां पुन्हां बखरीकडेच धांव घ्यावी लागेल.

बखरींचें लेखन ज्या काळांत झालें तो काळ पद्याचा होता. जें जें वाङ्मय म्हणून त्या काळीं लिहिलें जाई तें सारें पद्यांतून लिहिलें जाई. वाङ्मयाला गद्याची भाषा जणूं अवगतच नव्हती. अशा काळांत बखरींचें लेखन झालें तें गद्यांतून झालें ही गोष्ट नमूद करण्यासारखी आहे. प्राचीन मराठींत गद्यवाङ्मय लिहिलें गेलें नाहीं असें म्हणणाऱ्यांना यांत उत्तर सांपडेल. अर्थात् महानुभाव वाङ्मयाच्या संशोधनानें हा भ्रम अगोदरच दूर झाला आहे. महानुभावांचे 'लीळाचरित्र' 'सूत्रपाठ' यांसारखे ग्रंथ (पंडित भीष्माचार्यांचा पंचवार्तिक हा व्याकरणविषयक ग्रंथ सोडला तरी) गद्यांतच लिहिले गेले आहेत. तदनंतरच्या स्वराज्याच्या काळांतील बखरी, आज्ञापत्रें, निवाडपत्रें आणि नाना लोकांनीं लिहिलेलीं नाना पत्रें पाहिलीं म्हणजे आपल्याला अवमानित होण्याचें कारणहि उरत नाहीं. शिवाय 'पूर्वी मराठींत नाटककार ज्ञानदेवांपासून विष्णुदास भाव्यांपर्यंत अनेक झाले आहेत' या इतिहासाचार्य राजवाडे यांच्या 'लक्ष्मीनारायण-कल्याण' नाटकाच्या प्रस्तावनेंतील साक्षीनें तर आपली मान थोडीशी ताठहि होऊं शकते. इतकेंच कीं, तीं नाटकें आजला उपलब्ध नाहींत, परंतु तंजावरच्या सरस्वती-महाल ग्रंथालयांतील हस्तलिखितें पाहिलीं म्हणजे राजवाड्यांच्या साक्षीला प्रत्यक्ष पुरावाहि मिळतो. तरी पण एकंदरींत गद्यापेक्षां पद्याकडे मराठीचा

त्या वेळीं ओढा होता हे मान्य करणें भाग आहे. अर्थात्, त्यालाहि अनेक कारणें होतीं आणि तीं लक्षांत घेतलीं म्हणजे गद्यवाङ्मयाच्या प्रतिमेचा आपणाकडे सर्वस्वीं अभाव होता अशी खंत बाळगण्याचें कारण उरत नाहीं. अव्वल इंग्रजीला सुरुवात झाल्यानंतर टोपीवाल्यांकडून गद्यवाङ्मयाचे धडे आपणाला घ्यावे लागले असें घटकाभर मानलें तरी, त्यासाठीं अगदीं धुळाक्षरांपासून आपणाला सुरुवात करावयाची होती असें मात्र खास नाहीं. ज्या संस्कृतच्या गडगंज संपत्तीचा वारसा मराठीला मिळाला त्यांत बाणभट्टाची कादंबरी आणि कालिदास-भवभूतीसारख्यांचीं नाटकें यांचाहि लाभ तिला झाला होता. परंतु ज्ञानेश्वरांच्या वेळेपासून मराठीनें जनतेचा पक्ष घेतला आणि संस्कृतांतील काव्यनाटकादींचे आदर्श कांहीं काल दृष्टिआड केले. नवरसपूर्ण काव्यनाटकादींचे रत्नालंकार घालण्याची तिला ऐपत नव्हती असें नव्हे तर, तितकी फुरसत तिला त्या वेळीं नव्हती. ज्या एका कार्यांत ती गुंतली होती त्याला उपयोगी आणि आनुषंगिक अशाच वाङ्मयाचा विलास तिला करणें शक्य होतें. काव्यांत देखील शृंगाराऐवजीं भक्तीला जें सुरुवातीला प्राधान्य मिळालें तेंहि यामुळेंच आणि गद्यांत तर काय जरूरीपलीकडे तिनें आपला प्रवास केलाच नाहीं. केवळ नवीनांच्या मार्गदर्शनाकरितां ‘ पुरातन माहीतगाराकरवीं ’ ज्या कांहीं बखरी तिनें ‘ सजविलेल्या ’ आणि निरनिराळ्या छोट्यामोठ्या लोकांकडून आणि खाशा स्वाऱ्यांकडून जीं विपुल पत्रें आणि टिपणें लिहविलीं तेवढीच तिची स्वराज्यकाळांतील गद्यसंपदा. परंतु या अल्पसंपदेंतहि जीं कांहीं बिनमोल रत्नें सांपडतात त्यांचें पाणी कांहीं न्यारेंच आहे.

बखरींचा वाङ्मयदृष्ट्या विचार करण्यापूर्वीं आणखी एका गोष्टीची दखल घेणें आवश्यक आहे. ज्ञानेश्वर-महानुभावाच्या काळापासून मराठीनें जो जनतेचा पक्ष घेतला होता त्यालाहि चारएकशें वर्षें होत आलीं होतीं. या काळांत तिनें जो व्यवहार केला तो मुख्यतः अध्यात्माचा आणि तोहि पद्यांतून भक्तीचे पोवाडे गाऊन एकापरीनें तिनें महाराष्ट्राचें हितच साधलें होतें खरें. परंतु गो-ब्राह्मणांच्या प्रतिपालनार्थ आणि महाराष्ट्रधर्माच्या संवर्धनार्थ मराठी राज्याची स्थापना झाल्यानंतर मात्र तिला आपलें कार्य-क्षेत्र अपुरें भासूं लागलें. अध्यात्म आणि पद्य या दोन्हींच्याहि मर्यादा

ओलांडण्याची जरूरी वाटूं लागली. शास्त्रीय ज्ञानाचा मुख्य आधारस्तंभ जो इतिहास त्याची उणीव तर पदोपदीं भासूं लागली. चरित्रग्रंथाची परंपरा आपणांकडे फार पूर्वीपासूनच होती; परंतु ती केवळ अध्यात्मातील संत-महंतांपुरतीच होती. भाविकतेच्या प्रभावानेंहि ती नटलेली होती. सकल संत म्हणजे परमेश्वराची 'रूपडीं' ही भावना असल्यानें चरित्रनायकाच्या ऐहिक जीवनाला महत्त्व नव्हतें. किंबहुना ऐहिकांतून दृष्टि काढून ती परमार्थाकडे लावावी हीच शिकवण संतचरित्रांतून दिली जाई. त्यामुळें चरित्रग्रंथाची परंपरा अविरत वाहत आली असली तरी ऐतिहासिक शास्त्रीय ज्ञानाच्या अभावीं महाराष्ट्रधर्माच्या संवर्धनाच्या कामीं ती असमर्थ होती. ही असमर्थता समर्थ रामदासांनीं ओळखली. आणि प्रपंच आणि परमार्थ यांची सांगड घालून ऐतिहासिक तत्त्वज्ञानाचा त्यांनीं पाया घातला. प्रपंच, राष्ट्र आणि इतिहास यांकडे होत असणारें दुर्लक्ष त्यांनीं लोकांच्या नजरेस आणलें. समाजाचा कांहीं भाग ऐहिक जीवनाकडे पाठ फिरवून भगवद्भजनांत रंगून गेला होता तर कांहीं परधर्मी म्लेंच्छांच्या आहारीं जाऊन संपत्ति, विलास आणि तज्जन्य आलस्य यांत मरगळून गेला होता. नीति आणि धर्म यांचा दाब नष्ट झाला. मूर्ति फोडल्या गेल्या, स्त्रिया भ्रष्ट झाल्या, आणि ऐहिक जीवन गढूळ होऊन गेलें. अशा वेळीं समर्थांनीं आपल्या बोधामृतानें साऱ्या जनतेला खडबडून जागें केलें आणि हिंदवी राज्याच्या स्थापनेसाठीं हुश्शार केलें. परकीय आक्रमणाला तोंड देऊन स्वराज्याची स्थापना करतांना आणि विशेषतः तें टिकवितांना समाजाच्या सूक्ष्म अवलोकनाची आणि इतिहासज्ञानाची आवश्यकता फार असते. परंतु दुर्दैव असें कीं, महाराष्ट्रांत अशा इतिहासग्रंथांची वानवा होती. रामदासांना ही उणीव भासली आणि म्हणूनच त्यांनीं दासबोधांतून "इतिहासाचें तत्त्वज्ञान" सांगितलें. कै. राजवाडे यांनीं आपल्या "श्रीसमर्थ रामदास" या निबंधांत रामदासांना 'इतिहासतत्त्व निरूपण करणारे महाराष्ट्रांतील प्रथम ग्रंथकार' म्हटलें आहे. तें याबाबत लक्षांत घेण्यासारखें आहे.

बखरींचें लेखन रामदासांनीं सांगितलेल्या इतिहासाच्या तत्त्वज्ञानानुरूप झालें असें जरी म्हणतां येत नसलें तरी, महाराष्ट्राची मनोभूमि त्यासाठीं अनुकूल करण्याला त्यांची शिकवण कशी कारण झाली असेल याची

कल्पना येते. त्याच काळीं किंवा त्याच्या थोड्या आधीं महाराष्ट्रीयांना फारशी तवारिखांची ओळखहि झाली नव्हती. महमदनामा, तारीख-इ-अली इत्यादि ग्रंथ विजापुरांत आणि बादशाहनामा, अलमगीरनामा वगैरे इतिहासग्रंथ दिल्लीपतीच्या दरबारांत लिहिले गेले. हे ग्रंथ इतिहास म्हणून लिहिले गेले असले तरी त्यांत ‘ दरबारी पद्धतीनें सजविलेला एकतर्फी वृत्तान्त ’ होता. सत्यसंशोधनाऐवजीं आपल्या राजाच्या गुणगौरवा-कडेच त्या ग्रंथकारांची दृष्टि असे. शिवाजीच्या उदयानंतर महाराष्ट्रीयां-नाहि आपलें राज्य, आपला राजा इत्यादींचें गुणगान करण्यासारखी परिस्थिति प्राप्त झाली. राजवाडे म्हणतात त्याप्रमाणें ‘ मुसलमानांच्या सह-वासानें, त्यांच्या तवारिखा पाहून मराठ्यांनींहि बखरी लिहिण्याचा प्रघात पाडला ’ असला तरी त्यामागची परिस्थिति वर वर्णिल्याप्रमाणें होती. गुणगौरव करण्याजोगे पराक्रमी राजपुरुष, आणि अभिमानानें व मुक्तकंठानें वर्णन करावेत असे अनेक प्रसंग यांनीं युक्त असलेला स्वराज्याचा काळ, रामदासांच्या बोधामृतानें तयार झालेली महाराष्ट्रीयांची वृत्ति, आणि त्यांच्या जोडीला मुसलमानी तवारिखांची ओळख या तिन्हींची सांगड घातली म्हणजे एका विवक्षित काळांतच बखरींचें लेखन कां झालें याची कल्पना येऊं शकते.

बखर-वाङ्मयाबाबत आढळणाऱ्या महाराष्ट्राच्या मानसिक उत्क्रान्तींत आणखीहि एक महत्त्वाची घडामोड झाली होती. त्याचीहि येथें याद घेऊन ठेवली पाहिजे. यादवांच्या पाडावानंतर मुसलमानी सत्तेच्या आक्रमणामुळें महाराष्ट्राचें सांस्कृतिक जीवन गढूळ झालें होतें. आक्रमणाचें क्षेत्र राजकीय आणि धार्मिक अशा स्वरूपाचें असलें तरी, मराठी भाषा त्याच्यांतून सुटूं शकत नव्हती. सुदैव इतकेंच हें भाषिक आक्रमण सहेतुक नव्हतें. शिवाय मराठीचा पिंडहि इतका सकस होता कीं, ती जरी थोडीफार भ्रष्ट झाली तरी अजिबात नष्ट झाली नाहीं. कारण हा भाषिक भ्रष्टाकार समाजांतल्या फक्त वरच्या वर्गापुरताच मुख्यतः होता. कारकुनी पेशा पत्करून मुसलमानी दरबारांत वावरणारे आणि मुद्दाम फारशीचा अभ्यास करून दुभाष्याचें काम करणारे पांढरपेशे जे होते त्यांच्या मराठी भाषेवर हा परिणाम विशेष होऊं लागला. अर्थात् हा भाषिक भ्रष्टाकार हळूहळू खालीं मुरत जाणें अपरिहार्य

होतें. त्यांत सत्ताधीशांच्या फौजेबरोबर आलेले मुसलमान आणि एतद्देशीय बाटगे यांच्या बाजार-हाटांतून होणाऱ्या गर्दीमुळेंहि मराठीला फारशी-उर्दूचा संसर्ग होऊं लागला. या संसर्गदोषावर शिवाजीनें राज्यव्यवहार-कोशाच्या मदतीनें कसा उतारा दिला हा प्रश्न अलाहिदा. परंतु फारशीच्या संसर्गांतूनहि मराठीनें आपला थोडाफार फायदा करून घेतलाच. एक तर तिच्यांत रुबाबदार ऐट आली आणि दुसरें म्हणजे तिला फारशी तवारिखांची ओळख झाली. ही तवारिखांची ओळख बखर-वाङ्मयाच्या म्हणजे पर्यायानें मराटी गद्यवाङ्मयाच्या दृष्टीनें फार महत्त्वाची आहे. कारण ही ओळख वर उल्लेखिल्याप्रमाणें अशा कांहीं मोक्याला झाली कीं, तवारिखांच्या धर्तीवर मराठींतहि बखरी लिहिण्यास सुरुवात झाली आणि बखरनविसांचा एक वर्ग निर्माण झाला.

बखरवाङ्मयाची निर्मिति कोणत्या परिस्थितींतून आणि कोणत्या कारणानें झाली याचें दिग्दर्शन थोडक्यांत येथवर केलें. आतां वर उल्लेखिलेल्या गोष्टीमुळें बखरींच्या रूपगुणांवर कोणते परिणाम झाले, कोणकोणते वाङ्मयीन गुणधर्म त्यांच्यांत उतरले आणि त्यामुळें वाङ्मयदृष्ट्या त्यांना किती महत्त्व येतें याचा विचार करणें अगत्याचें आहे.

ऐतिहासिक वीरपुरुषांचीं चरित्रें सांगणें, महत्त्वाच्या घटनांचें नि प्रसंगांचें वर्णन करणें आणि तद्द्वारां नवीनांना मार्गदर्शन करणें एवढें व्यावहारिक ध्येय जरी बखरकारांनीं आपल्यापुढें ठेवलें असलें तरी त्यासाठीं त्यांना आपल्या बखरी ‘ सजवाव्या ’ लागल्या. बखरी ‘ सजवितांना ’ मिळालेली माहिती आपण संगतवार मांडून वर्णन करीत आहोंत एवढीच कदाचित् त्यांची भूमिका असणें शक्य आहे. परंतु ही भूमिका पार पाडतांना बखरनविसांमधील कथनकार जागा झाला आणि त्यानें बखरींना आपल्या गद्य शैलीचा मुलामा चढविला. इतिहासांत भाषाशैलीला महत्त्व नसतें. ऐतिहासिक सत्याला महत्त्व असतें. इतिहासकार हा आपल्याला मिळालेल्या माहितीची सत्यासत्यतेच्या दृष्टीनें चिकित्सा करून घडलेल्या गोष्टी संगतवार पण जशाच्या तशा सांगतो. इतिहासांतून मिळणारें ऐतिहासिक सत्य हें विकलनात्मक असतें, बुद्धिगम्य असतें. भावनांची दखल घेण्याचें त्याला कारण नसतें. परंतु याच्या उलट ललितवाङ्मयांतून

होणाऱ्या सत्याचें दर्शन, भावनात्मक असतें. वाङ्मयकार जेव्हां एखाद्या प्रसंगाचें वर्णन करतो, मग तो प्रसंग वर्तमानांतील असो वा इतिहासांतील असो तेव्हां तो प्रसंग जणूं प्रत्यक्ष त्याच्यापुढें घडत असल्याचा भास निर्माण करतो. जो एक परिणाम त्याला वाचकांच्या मनांवर करावयाचा असतो किंवा जें सत्यदर्शन त्याला घडवावयाचें असतें, त्यासाठीं उपलब्ध असलेल्या सर्व प्रसंगांतून निवडानिवड करून त्यांची एक सुसंगत आणि संकलनात्मक मांडणी तयार करतो. या त्याच्या मांडणींत त्याच्या कल्पनेनें असे कांहीं रंग मिसळलेले असतात, कीं अखेर त्यांच्या दर्शनानें वाचकाच्या भावना थरारतात आणि वाङ्मयकाराला इष्ट तो सुसंवाद त्याच्यांतून निघूं लागतो. बखरकारांचें कार्य याच प्रकारचें आहे असें मुळींच म्हणावयाचें नाहीं. किंबहुना बखरकारांचें ध्येय ऐतिहासिक सत्याचें जसेंच्या तसें दर्शन देण्याचेंच असतें; म्हणजे मुख्यतः इतिहासलेखकाचें कार्य त्याला करावयाचें असतें. परंतु इतिहासलेखकाला आवश्यक असलेली शास्त्रीय ज्ञानाची तयारी, सत्यासत्याची पारख करणारी चिकित्सा, कोणत्याहि प्रसंगाशीं, व्यक्तीशीं वा पक्षाशीं समरस न होण्याइतकी किंवा आपुलकी न बाळगण्याइतकी तटस्थता इत्यादि गुणांचा अभाव बखरकारांत दिसतो. परंतु इतिहासकाराच्या दृष्टीनें हें जें वैगुण्य त्यांच्यांत आढळतें त्या वैगुण्यामुळेंच वाङ्मयांत इष्ट असणाऱ्या गोष्टी त्याच्या बखरींत उतरल्या. इतिहासकारांप्रमाणें बखरकारहि ऐतिहासिक सत्याचेंच दर्शन देऊं इच्छितो : परंतु हें करीत असतांना ऐतिहासिक सत्याशीं निगडित असणाऱ्या प्रसंगांबद्दल वा व्यक्तींबद्दल त्याला इतकी आत्मीयता वाटते, त्यांच्याशीं तो इतका समरस होतो कीं, अखेर त्या ऐतिहासिक सत्याचें भावनात्मक सत्यांत रूपांतर होतें. स्वतः बखरकाराला ह्या गोष्टींची जाणीव असते किंवा तो हें जाणूनबुजून करतो असा तर्क करणें शक्य नाहीं; परंतु त्याच्या नकळत जी गोष्ट घडते तीमुळें बखरींतून ऐतिहासिक सत्याची भावनात्मक प्रतीति येते असें म्हणण्याला मात्र खरा वाव आहे. या ठिकाणीं आपणाला ऐतिहासिक कादंबरीची आठवण होणें शक्य आहे. जो परिणाम बखरकाराकडून त्याच्या नकळत घडत असतो. तो परिणाम ऐतिहासिक कादंबरी लिहिणारा कादंबरीकार हेतुतः जाणूनबुजून (Consciously) साधीत

असतो. ऐतिहासिक प्रसंग आणि व्यक्ती यांच्याबरोबर कल्पनिक प्रसंग आणि व्यक्ति यांचीहि निर्मिति करून त्या दोहोंचें मिश्रण तो तयार करतो. कल्पनेच्या साह्यानें तो वाचकांना वर्तमानांतून ऐतिहासिक काळांत नेतो. आणि त्या काळांतील प्रसंगांशीं नि व्यक्तींशीं समरस करवून त्यामागील ऐतिहासिक सत्याची भावनात्मक प्रतीति देतो. कादंबरीकाराला हें साधण्यासाठीं कल्पनेचें जितकें स्वातंत्र्य घेतां येतें तितकें स्वातंत्र्य बखरकाराला घेतां आलेलें नाहीं. घडलेल्या प्रसंगांत काल्पनिक प्रसंग त्यानें मिसळले नाहींत कीं ऐतिहासिक व्यक्तींबरोबर काल्पनिक व्यक्तीहि त्यानें उभ्या केल्या नाहींत. कथानकाची कांहीं विवक्षित प्रकारची बांधणीहि त्यानें केली नाहीं. परंतु हें न करतांहि जवळजवळ कादंबरीसारखाच भावनात्मक परिणाम त्यानें बखरींतून साधला आहे.

बखरीचें एकीकडून इतिहास आणि दुसरीकडून ऐतिहासिक कादंबरी यांच्याशीं नातें कसें जुळतें आहे हें लक्षांत घेण्यासारखें आहे. इतिहास आणि कादंबरी हे जवळजवळ अगदीं भिन्न प्रकारचे लेखनप्रकार आहेत. दोघांचे गुणधर्म भिन्न, प्रवृत्ती भिन्न, आणि परिणामहि भिन्न. परंतु या परस्पर भिन्न धर्मांतील आणि भिन्न भिन्न प्रवृत्तींतील कांहीं गुणधर्म आणि कांहीं प्रवृत्ती बखरीनें उचलल्या आणि त्यांच्या मिश्रणानें एक निराळाच लेखनप्रकार सुरू केला. या लेखनप्रकारानें जसें इतिहासाचें काम कांहीं अंशीं केलें, तसेंच कादंबरीचेंहि कार्य कांहीं प्रमाणांत साधलें; अर्थात्, इतिहास या दृष्टीनें तिच्यांत कांहीं वैगुण्यें उतरलीं आहेत, हा प्रश्न अलाहिदा. परंतु कादंबरी या दृष्टीनेंहि मग तिच्यांत कांहीं उणेपणा दाखवितां येईल. वस्तुतः ती जशी विश्वसनीय नि निर्भेळ इतिहास म्हणून मान्य करतां येत नाहीं. त्याचप्रमाणें बांधीव, रेखीव, कलाकुसरीनें नटलेली आणि कादंबरी म्हणून लिहिलेली अशी ऐतिहासिक कादंबरीहि मानतां येत नाहीं. परंतु हें सर्व मान्य करूनहि तिच्या वाचनानें एक प्रकारचा भावनात्मक आनंद मिळतो हेंहि मान्य करावें लागतें. आतां या आनंदाचें स्वरूप काय ? ललितवाङ्मयापासून होणाऱ्या आनंदाच्या प्रकाराचा तो आनंद आहे कीं काय इत्यादि प्रश्न तूर्त अलाहिदा. परंतु बखरीचें वाचन अथपासून इतिपर्यंत चटकदार होतें याबद्दल शंका नाहीं. हा चटकदारपणा भाषेच्या साजशृंगारापुरताच नाहीं.

उपमा, उत्प्रेक्षा, दृष्टान्तादि अलंकारांपुरताच नाहीं, तर प्रसंगानुरूप वर्णनें करण्यांत, निरनिराळीं शब्दचित्रें रेखाटण्यांत, व्यक्तिचित्रें रंगविण्यांत आणि निरनिराळ्या रसांचा योग्य परिपोष करण्यांतहि तितकाच आढळतो. बखरहि या दृष्टीनें जशी निरनिराळ्या भाविक अलंकारांनीं नटलेली आहे, तशीच ती निरनिराळ्या रसांनीं रसरसलेली पण आहे. रसांच्यापैकीं फक्त एका शृंगाराची मात्र तिला ओळख नाहीं तेंहि साहजिकच नाहीं का? कारण नेहमीं, वीरपुरुषांबरोबर स्वारी-शिकारीवर जाणें; आवेशानें शत्रूवर चाल करणें, रुद्रावतारानें शत्रूंचीं शिरें छेदणें, यांचाच तिला विशेष छंद असल्यानें वीर, रौद्र, भयानक, बीभत्स असल्याच रसांनीं ती मुख्यतः समृद्ध झाली. दुर्दैवानें वीरपुरुषांना कांहीं वेळां पराभवहि पत्करावा लागल्यानें त्याबद्दल तिला अनिवार शोकहि करावा लागला. रसवत्ता हें जर वाङ्मयाचें एक प्रमुख लक्षण मानावयाचें असेल तर, बखर ही त्याबाबतींत सुलक्षणी दिसते. मदनानें विद्ध न झाल्यानें तिला शृंगाराची कला अवगत नसली, तरी तेवढ्यानें तिच्या वाङ्मयधर्मांत वैगुण्य आलेलें नाहीं. शाहिरी वाङ्मयांतील पोवाडा हा या बाबतींत तिचा समानधर्म आहेच ना. अर्थात् पोवाड्याचें काव्याशीं जवळचें नातें असल्यानें काव्याचें म्हणून असणारे विशेष गुण पोवाड्यांत आढळतात, हा भाग वेगळा. परंतु विषय आणि रसवत्ता यांबाबत त्यांच्यांत बरेंच साम्य आढळतें एवढें मात्र खरें.

बखर आणि पोवाडे यांचा एकत्र विचार करतांना एक गोष्ट विशेषत्वानें लक्षांत येते. ती गोष्ट म्हणजे दोन्हीहि वाङ्मयकार एकाच स्वराज्याच्या काळांत फोफावले. शिवपूर्वकाळांत जरी एखाद-दुसरा पोवाडा, किंवा एखाद-दुसरी बखर लिहिलेली आढळली, तरी त्यांचा भर मुख्यतः शिवकालांत आणि तदनंतरच्या स्वराज्याच्या काळांतच, प्रत्यक्ष स्वराज्य स्थापनेकरितां, नंतर तें टिकविण्याकरितां, आणि त्यानंतर तें वाढविण्याकरतां ज्या ज्या मर्दुमकी गाजवाव्या लागल्या, आणि त्यांत ज्या ज्या वीरपुरुषांनीं भाग घेतला, त्या मर्दुमकी आणि त्या वीरपुरुषांचीं चरित्रें म्हणजेच त्यांचें – बखरींचें नि पोवाड्यांचें – जीवनसत्त्व. या जीवनसत्त्वाचा खुराक जोंवर चालू होता तोंवर बखरी आणि पोवाडे लिहिले गेले आणि तो थांबल्यावर हळूहळू त्यांनींहि आपला अवतार संपविला.

प्रसिद्ध असलेल्या अनेक बखरींतून त्यांच्या वाङ्मयगुणांचीं उदाहरणें देऊन त्यांची छाननी करून, बखरींचें वाङ्मयीन महत्त्व सिद्ध करतां येईल. भाषाशैलीच्या दृष्टीनेंहि तिनें आपला एक दर्जा कसा मिळविला होता हेंहि दाखवितां येईल. मात्र इतिहासाची दृष्टि बाजूला ठेवून वाङ्मयाच्या दृष्टीनें बखरींकडे पाहिलें पाहिजे. ती वाङ्मयीन दृष्टि कोणती असावी याचें जें दिग्दर्शन येथवर केलें, त्या दृष्टीनें बखरींच्याकडे पाहिलें म्हणजे बखरींना एक स्वतंत्र वाङ्मयप्रकार म्हणून कसें मानतां येतें तें स्पष्ट होईल.

नवकाव्य : कांहीं विचार : : १०

आज अनेक नवे-जुने कवी कविता लिहीत आहेत. एकेकाळीं काव्याला ओहोटी लागल्याचा जो भास होत होता, त्याऐवजीं आतां काव्याला भर येऊं पाहत आहे. मातबर मानले गेलेल्या कवींचे संग्रहहि प्रसिद्ध होत आहेत. काव्यगुणांच्या दृष्टीनें त्यांतील कांहीं कवितांचें मोलहि अधिक आहे. तरी पण त्यांतील पारंपरिकतेमुळें मनाचें–काव्यास्वादाच्या दृष्टीनेंहि–समाधान होत नाहीं हें खरें. ज्या आशा-आकांक्षा, ज्या जाणिवा-नेणिवा, जे अनुभव समाजमनांत स्पंदन पावत आहेत, त्यांचें भावचित्र त्यांतून पाहावयाला मिळत नाहीं. काव्यकला ही जीवनकलेचीच एक उत्कटावस्था आहे. या उत्कटावस्थेचा भावप्रत्यय काव्यांतून व्यक्त झाला नाहीं तर दुसऱ्या कोणत्या कलेंतून व्यक्त होणार ? स्थितिगतींच्या संघर्षांतून जीवनौघ बदलत चालला आहे. कृतीची त्यांत भर पडत आहे. वस्तुतः स्थितिगतीला योग्य वळण मिळालें पाहिजे. परंतु ती कृति जशी मानवी मनाच्या प्रेरणेंतून जन्माला येते, तशीच स्थितिगतीनें निर्मिलेल्या परिस्थितींतूनहि स्फुरण पावते. स्थिति, गति आणि कृति यांच्यांतील असा हा परस्पर सापेक्षतावाद आहे. सामान्यतः या तिहींची समधातता टिकत नाहीं असें दिसतें, पण ती टिकली पाहिजे, वा टिकविली पाहिजे. मात्र जीवनावरची प्रगाढ निष्ठा असेल तरच ती टिकेल. जीवन म्हणजे केवळ एका व्यक्तीचें वा समाजाचें जीवन नव्हे; आणि जीवननिष्ठा म्हणजे कांहीं भोळीभाबडी श्रद्धा नव्हे; तर जीवनांतील शाश्वत अशा अंतिम मूल्यांवरची श्रद्धा स्थिति-गति-कृति यांतील समधातता बिघडली कीं, जीवनांतील अंतिम मूल्येंहि दृष्टिआड होतात. तेव्हां अंतिम मूल्यांवरची दृष्टि अढळ ठेवून त्यांचें दर्शन, स्थितिगतींत सांपडलेल्या सर्वांना देत देत जीवनाला योग्य वळण लावावयाला जर कोणाची आवश्यकता असेल तर ती प्रतिभावंतांची, म्हणजेच प्रतिभावंत कवींची. कवि, काव्य आणि जीवन

ही पुनः त्रिपुटी आली. हींहि परस्पर सापेक्षच. अशाश्वत आणि व्यवहारी जीवनमूल्यांच्या तुलनेंत– म्हणजे स्थलकालनिबद्ध अशा जीवनमूल्यांच्या तुलनेंत–काव्याचीं वाङ्मयीन मूल्यें कितीहि स्वतंत्र असलीं–आणि तीं असलींच पाहिजेत–तरी अंतिम जीवनमूल्यांच्या तुलनेंत त्यांचा परस्पर संयोगच झाला पाहिजे. खरा कवि तोच, कीं ज्याच्या काव्यांतून जीवनाच्या अंतिम मूल्यांचा स्पर्श होईल.

आज शतकानुशतकें कवि हेंच करीत आहेत. तर मग नवकवि आणि नवकाव्य हें नवीन असें काय साधीत आहेत असा प्रश्न साहजिकच उपस्थित होतो. इतर कवी ज्या कांहीं प्रकारांनीं कविता लिहीत आहेत त्यापेक्षां थोड्या निराळ्या प्रकारानें लिहिलेलें काव्य एवढेंच त्याचें महत्त्व कीं यापेक्षां कांहीं अधिक महत्त्व या नवकाव्याला द्यावयाला पाहिजे ? आणि द्यावयाचें झालें तर कां ?

मराठी काव्याची परंपरा फार थोर आणि अभिमानास्पद आहे. परंतु केशवसुतांना जेव्हां ‘ नव्या मनू ’चा प्रत्यय आला, तेव्हां ‘ जुनें जाऊं द्या मरणालागुन ’ म्हणत त्यांनीं तुतारी फुंकली. आणि बंडाचा झेंडा फडकवला. अर्वाचीन काव्याची ती प्रभात होती. परंतु प्रभातीलाच सूर्यानें आपले प्रखर किरण चहूंकडे फेंकले आणि ‘ अवडंबरलीं ढगें ’ पळविलीं. नव्या मनूच्या नव्या शिपायाचें तें नवकाव्यच तें. या नवकाव्यानें काव्यावर चढलेलें रूढ सांकेतिक कल्पनांचें कवच फोडून खऱ्या काव्याचें दर्शन दिलें. पण पुन्हा त्यांतूनहि परंपरा सुरू झाली. जवळजवळ अर्ध शतक होत आलें. मध्यंतरीं दोन महायुद्धें झालीं; कवींच्याहि दोन पिढ्या होऊन गेल्या. परंतु काव्यांत मात्र तीच केशवसुतांची परंपरा चालू आहे. थोड्या वळणांचा आणि चालीरीतींचा फरक असेल. पण मूळ मूस तीच. मग ती कविता क्रांतिवादी असो, अग्निसंप्रदायी असो, यज्ञसंप्रदायी असो कीं मानवतावादी असो, तेजाची पूजा करीत वाटचाल करावयाची. प्रयत्न प्रामाणिक असेल, प्रतीतिहि खरी असेल, परंतु ही संपूर्ण प्रतीति वाटत नाहीं. यांतहि कांहीं संकेतांच्या आश्रय आढळतो. अनुभूतीची कक्षाहि मर्यादित वाटते. ध्येयवादित्व, समाजसुधारणेची तळमळ, व्यक्तिस्वातंत्र्याची कळकळ, प्रेमाची पूजा, सौंदर्याची भक्ति, या साऱ्यांचे ध्वनीहि मधून-

मधून ऐकूं येतात. परंतु तेहि केशवसुती परंपरेचे. केशवसुतांची परंपरा असली म्हणून गौणत्व येण्याचें कारण नाहीं. परंतु त्यांत निदान केशवसुतांचा आवेश, आशयप्राधान्य, दृष्टीचें विशालत्व, जीवनाचें ममत्व आणि तेजस्वी क्रांतिकारकत्व यांचा प्रत्यय तरी आला पाहिजे. मग फार तर, काळ बदलला, जीवनमूल्यें बदललीं, तरी कवी मागेंच आहेत एवढेंच म्हणतां आलें असतें. परंतु केशवसुतांच्या गुणांचा वारसा जरी घेतला असला, तरी तो संपूर्णपणें एखाद्या कवीनें घेतलेला दिसत नाहीं. सारांश, जरा निराळ्या वळणानें परंतु तोच केशवसुतांचा romanticism अजूनहि काव्यांत दिसून येतो.

परंतु गेल्या कांहीं वर्षांत ही स्थिति बदलण्याचीं चिन्हें दिसूं लागलीं आहेत. कांहीं कवींना ही जाणीव झाली आहे, संकेतांचा त्यांनाहि वीट आलेला दिसत आहे. जीवनविषयक विशिष्ट दृष्टीहि प्राप्त होत आहे. आणि पुन्हां एकदां काव्याचें पुनरुज्जीवन होत आहे. काव्याच्या इतिहासांत असें कार्य वरचेवर करावें लागतें; आणि तेंहि केवळ काव्याचें खरेंखुरें स्वरूप व्यक्त करण्यासाठींच. सांस्कृतिक जीवनावस्थेची जी बाह्य कळा असते, ती बाह्य कळा म्हणजेच काव्याचा प्राण अशी कल्पना रूढ झाली कीं तत्कालीन काव्यावरहि तशीच कळा चढूं लागते; आणि खरा जीवनानुभव त्यांतून मिळूं शकत नाहीं. हा जीवनानुभव मिळविण्यासाठींच आणि वाचकांनाहि देण्यासाठीं खऱ्या कवींची धडपड असते. या दृष्टीनें आजची जीवनावस्था आणि काव्य यांचा विचार झाला पाहिजे. म्हणजेच आजच्या नवकाव्यांत जी कांहीं विशिष्ट प्रवृत्ति दिसून येते तिची संगति आणि अर्थ लागूं शकेल.

स्थूल मानानें विचार केला तरी आजचें युग हें यांत्रिक युग आहे. यंत्रांचा ताबा कांहीं एका विशिष्ट वर्गाकडे आहे. हा विशिष्ट वर्ग शासनसंस्थेवरहि अंमल चालवितो, असेंहि दिसून येतें. साहाजिकच मूठभर धनिकांच्या ताब्यांतील यंत्रांनीं शासनसंस्थेच्या संरक्षणाखालीं, किंबहुना वेळप्रसंगीं शासनसंस्थेवरहि शास्तेपण गाजवून आपलें अधिराज्य चालविलें आहे. यांचा एकंदर परिणाम काय होतो याचा विस्तारानें येथें विचार करण्याचें कारण नाहीं. पण सर्वसामान्य मानवाच्या नैसर्गिक जीवनप्रेरणांची त्यानें अतोनात कुचंबणा होते एवढें म्हटलें म्हणजे पुरें. यंत्राचा

आणखी एक गुण आहे. जीव घेणारा अवगुणच तो ! मानवांच्या गळीं पडत, त्यांचीच सुखसमाराधना करीत असल्याचें भासवीत, अखेर त्यांच्या नैसर्गिकतेला मारून त्यांचींहि यंत्रें बनविणारा तो गुण वा अवगुण आहे; आणि त्याचा मोह तरी किती जबरदस्त ! ऐहिक जीवनाची त्यानें केलेली प्रगति इतकी विस्तारली आहे कीं त्यांतून बाहेर पडणें मुष्किलीचें झालें आहे. म्हणून यंत्रांच्या छायेंत सुखशांति शोधण्याची धडपड चालू झाली आहे. त्यांत मानवाच्या विज्ञानाची भर पडत आहे. जणूं विज्ञानाचें आणि यंत्राचें लग्नच लागलें आहे. आणि म्हणूनच एकमेकांच्या साहाय्यानें पृथ्वीवर नंदनवन स्थापन करूं असा त्यांना भरंवसा वाटत असावा. विज्ञान मनांतून म्हणते कीं, मी आपल्या बुद्धिबलानें यंत्राला आपल्या सहज कह्यांत ठेवीन. पण यंत्रांची वीणच इतक्या झपाट्यानें होत आहे कीं, त्यांना आवरण्यांत विज्ञानाची दमछाट होत आहे. या ओढाताणींत सर्वसामान्य जनता मात्र हैराण झाली आहे. विज्ञानानें नवीन नवीन शास्त्रें निर्माण केलीं. शास्त्रांनीं काय केलें तर रोगनिदान केलें. पण अमोघ औषधाच्या अभावीं रोगांची फक्त जाणीव झाली, आणि मनाची अस्वस्थता मात्र वाढली; त्याच्या जोडीला समाजांतील व्यक्तीव्यक्तींच्या, वर्गावर्गांच्या, आणि राष्ट्राराष्ट्रांच्या हितसंबंधांची भुतावळ होती ती निराळीच. या सर्वांचा परिणाम युद्धांत होणें अपरिहार्य आहे. हें युद्धहि अनेक प्रकारचें आहे. युद्ध म्हटलें कीं, संहार हा आलाच. या रीतीनें संहाराची अवस्था निर्माण झाली. मधूनमधून युद्ध थांबल्यासारखें वाटतें, शांततेच्या नि पुनर्रचनेच्या घोषणा नि प्रयत्न केल्यासारखे वाटतात; परंतु हें सारें वरचें लिंपण ठरतें. रोगाचेंच निर्मूलन करण्याच्या योजना व्हावयाला पाहिजेत. परंतु या योजनां-बाबतहि भिन्न प्रवृत्ती आढळतात. एक या योजनांवर विश्वास ठेवून राहणारी भोळीभाबडी वृत्ति. या वृत्तीच्या व्यक्तींना फारशी झळ लागलेली नसते, त्यामुळें आंतरिक वेदनांची कळहि उठलेली नसते. साहजिकच 'एवढें काय त्याचें ?—होईल सारें ठाकठीक !' अशा प्रकारची भाषा त्यांच्या तोंडून येते. हा थोडाफार आत्मसंतुष्ट (Self-complacent) असलेल्यांचा वर्ग आहे. एका दृष्टीनें मूळ रोगाइतकीच ही बेफिकिरीहि घातुक असते. म्हणूनच दुसऱ्या प्रवृत्तीच्या लोकांना अधिकच चीड येते,

घृणा उत्पन्न होते. याखेरीज डोळे उघडे ठेवून कठोर वास्तवावर नजर भिडविणाऱ्या, ताकद नसल्यानें दूर पळणाऱ्या, कांहींच इलाज न दिसल्यानें अगतिक झालेल्या अशा अनेक प्रवृत्ती समाजांत आढळतात.

समाजाच्या एकंदर परिस्थितीचा परिणाम संस्कारक्षम आणि प्रगतिशील मनावर होणें अपरिहार्य आहे. आणि अशा तऱ्हेचा परिणाम कांहीं नवकवींच्या मनांवर होत आहे ही आनंदाची गोष्ट आहे. सामाजिक परिस्थिति आणि कविमनाची वैयक्तिक प्रेरणा यांचा हा एक प्रकारचा संघर्ष आहे. या संघर्षांतूनच कवीची प्रतिक्रिया भावनात्मकतेनें व्यक्त होत आहे. परंतु या भावनात्मकतेमागें एक वैचारिक बैठकहि आहे. भावनात्मकता आणि वैचारिकता यांच्या कांहीं एका रासायनिक प्रक्रियेंतून त्यांची आंतरिक वेदना व्यक्त होत आहे. या वेदनेचें अभिव्यक्त स्वरूप मात्र त्या त्या कवीच्या प्रकृतीनुरूप भिन्न भिन्न पद्धतीनें आविष्कृत होत आहे. या दृष्टीनें आज जें थोडें फार नवकाव्य लिहिलें जात आहे त्याकडे पाहणें मोठें उद्बोधक आहे. कोणाच्या प्रतिक्रियेंतून समाजाचा रोग दुराराध्य झाल्यानें आतां सरळ त्याची तिरडी बांधावयाला पाहिजे असा उद्वेगाचा सूर ऐकूं येतो, तर कोणाच्या जाणिवेंतून मानवी मनाच्या खोल नि अज्ञात अशा नेणिवेर्चीं तरळून जाणारीं सूक्ष्म चित्रें दिसत आहेत; तर कोणाची घृणा मस्तकाला भिडत आहे. वास्तवाचें इतकें विदारक चित्र आजवर काव्यांतून या प्रकारें व्यक्त झालें असेल असें वाटत नाहीं. नवकाव्याचे हे जे प्रयत्न नि प्रयोग चालूं आहेत त्यांत सामाजिक परिस्थितीची कविमनावर प्रतिक्रिया वैयक्तिक स्वरूपाची असली तरी ती व्यक्तिजीवनावर आधारलेली नाहीं. नवकवींच्या प्रतिभेनें व्यक्तिजीवनाचें कुंपण ओलांडलें आहे. सामाजिक परिस्थिति आणि आंतरिक प्रेरणा यांच्या संघर्षांतून ज्या ठिणग्या उडतात आणि त्यांनीं जी कांहीं नवसृष्टि उजळून जाते ती आपल्या काव्यांतून व्यक्त करण्याचा नवकवींचा हा प्रयत्न आहे. उजळलेली सृष्टि जितकी अभिनव, त्यामुळें निर्माण झालेली भावमूर्ति जितकी निराकार तितकी कवीच्या अभिव्यक्तीलाहि ती कठिण. पुन्हां तींतून जी संगति लागते ती व्यक्त करावयाला जुने संकेत निरुपयोगी. आणि व्यक्त करावयाचा आशय तर

इतका अमूर्त (abstract) असतो कीं तो एखाद-दुसऱ्या प्रतिमांनीं व्यक्त होणें अशक्य. या सर्व गोष्टींचा परिणाम कांहीं एका प्रतीकयोजनेंत होणें अपरिहार्य असतें. कांहीं नवकवितांचें बाह्य स्वरूप प्रतीकात्मक आहे तें या मुळेंच.

प्रतीकरूप कविता आजवर महाराष्ट्रांत लिहिली गेली नाहीं असें नाहीं. आध्यात्मिक काव्यांतून त्यांचा उपयोग पुष्कळच केला गेला आहे. अर्वाचीन गूढगुंजनात्मक काव्यांतहि तो येणें साहजिक होतें. आधिभौतिक जीवनावर आधारलेल्या कांहीं कवितेंतूनहि याचा उपयोग कांहीं कवींनीं मधूनमधून केला आहे. विशेषतः वा. ना. देशपांडे यांच्या काव्यांत तो विशेष आढळतो. परंतु तेथें केवळ परोक्षपद्धति म्हणून प्रतीकांचा उपयोग केला आहे असें दिसतें.

शब्द कितीहि समर्थ असला, भाषा कितीहि, अर्थप्रसू असली तरी तिलाहि कांहीं मर्यादा असते. स्थलकालाच्या बंधनांनीं ती बांधलेली असते. संकेतांनीं ती पुष्ट झालेली असते. परंतु अशा भाषेलाहि आजवर अनेकदां हात टेकावे लागले आहेत. परमेश्वराचें वर्णन तर ती नेति नेति म्हणूनच करते. प्राचीन संतकवींचा आध्यात्मिक अनुभव तिला सरळपणानें व्यक्त करतां आला नाहीं. ही जी भाषेची असमर्थता ती आजहि कांहीं कवींना, ते आध्यात्मिक नसले तरी, प्रत्ययाला येत आहे. ज्ञानाच्या वाढत्या कक्षेमुळें आज किती तरी नवीन, नवीन अनुभवांचे शोध लागत आहेत. वाढत्या अनुभवामुळें किती तरी नवीन नवीन जाणिवा होत आहेत. या नव्या जाणिवा, हे नवे अनुभव सार्थपणें कसे व्यक्त करावयाचे हा नवकवींच्यापुढें प्रश्न उभा राहणें साहजिक आहे. वस्तुतः आधिभौतिक वास्तवजीवनांतल्या या जाणिवा वास्तवजीवनाइतक्याच (concrete reality) वास्तव आणि मूर्त (real and concrete) असल्या पाहिजेत. परंतु नव-कवींच्या जाणिवा या अत्यंत अमूर्त (abstract), स्थलकालांनीं मर्यादित असणाऱ्या वास्तवाऱ्याहि पलीकडील अशा आहेत. भावार्थाच्या आज-वरच्या अभिव्यक्तीचें जें स्वरूप आजवर ज्ञात होतें, त्याच्या पलीकडच्या ह्या आहेत. तेव्हां त्यांची अभिव्यक्ति करावयाची कशी? साधे शब्द जसे असमर्थ तसे संकेतहि कुचकामी. साहजिक कवीला कोठल्या तरी प्रतीकाचा आश्रय घेणें भाग पडतें. नवकवितेंतील प्रतीकयोजनेची संगति ही अशी

लावावी लागते. प्रतीकांच्या योजनेंतून वरच्या एका अर्थाबरोबर दुसऱ्या एका अर्थाचा पदर अनुस्यूत झालेला सामान्यपणें आपण पाहतों. परंतु कांहीं नवकवींच्या प्रतीकांतून एकच कोणता तरी अर्थ व्यक्त होण्याऐवजीं अनेक अर्थांच्या लडी स्पष्ट होत जातात. आजचें जीवन जसें अनेकांगीं आहे तसें त्यांच्या एकेका प्रतीकांतून जीवनाची अनेकांगीं टीका केलेली आढळते. अशा प्रकारची रूपकात्मक आणि बहुअर्थप्रसू प्रतीकांची योजना करणाऱ्या कविमनाचें वैदग्ध्यहि तितकेंच असावें लागतें, आणि त्याच्या वाचकांचें मनहि तितक्या पातळीला पोहोंचूं शकणारें तरी पाहिजे.

⌞काव्याची भाषा ही मुख्यतः प्रतीमांनीं (images) बनत असते. परंतु नवकाव्यांत आढळणाऱ्या प्रतिमा ह्या पारंपरिक नि सांकेतिक प्रतिमांहून भिन्न असतात, आणि म्हणून अपरिचित वाटतात. शिवाय त्या पुष्कळदां प्रतीकरूप होतात. कांहीं वेळेस प्रतीकरूप झालेली प्रतिमा पुन्हां इतर प्रतिमांनीं संपन्न आणि सुस्पष्ट होत जाते. मात्र ही कविता वरवर वाचणाऱ्यांना प्रतिमा तुटक वाटण्याचा संभव आहे; परंतु त्या तुटक नाहींत. कवीच्या आंतरमनांत त्या तरळत येतात, आणि त्या तो टिपून घेतो. कवींच्या प्रेरणायुक्त मनांवर अनुभव, वाचन, अवलोकन मनन इत्यादींनीं जे संस्कार झालेले आहेत त्या साऱ्यांच्या कांहीं एका रासायनिक प्रक्रियेंतून त्या जन्मतात. त्यांच्या मागें कांहीं एक आंतरसंगति असते. कवीचें आंतर्मन केव्हां जागें होईल आणि सूचक नि अर्थपूर्ण प्रतिमांचें दर्शन केव्हां देईल हें स्वतः कवीलाहि सांगतां येणार नाहीं.⌟

प्रतिमांची निर्मिति ही कल्पनांच्या वा संस्कारांच्या गोतावळ्यांतून (association of ideas) होत असते. हा गोतावळा जागृत मनाला नेहमीं माहीत असतोच असें नाहीं. आंतर्मनांत तो कोठें तरी दडलेला असतो, आणि विस्मृतीनें त्यावर पडदा केव्हां, कसा आणि कोठें दूर सारला जाईल हें कवीसहि कळणार नाहीं. पण तो दूर झाला आणि प्रतिभेनें आपला प्रकाश टाकला कीं आंतली प्रतिभासृष्टि एकदम चमकून दिसते. ही एक क्षणच चमकून गेलेली प्रतिभासृष्टि जशीच्या तशी टिपून ती व्यक्त करण्याचा नवकवींचा प्रयत्न असतो. मात्र अशा प्रयत्नानें नवकवितांची अभिव्यक्ति जास्त जास्त वैयक्तिक (individualistic) होऊं लागली

आहे. नवकवींची ही वैयक्तिकता म्हणजे स्वतःच्या सुखदुःखांची त्याच त्या अतिपरिचित शब्दांत नि संकेतांत व्यक्त झालेली आळवणी नव्हे. तर ती एक प्रकारची वैयक्तिक प्रतिक्रिया आहे. सामाजिक परिस्थिति आणि वैयक्तिक प्रेरणा यांच्या संघर्षांतून व्यक्तिमनावर उमटलेलीं हीं क्षणचित्रें आहेत. तीं भावपूर्ण आहेतच; पण तींवर कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाची जास्त छाप आहे. याचा साहजिक परिणाम म्हणजे ही कविता सामान्यतः दुर्बोध वाटते. शब्द, अर्थ, संकेत इत्यादींमुळें कवि आणि वाचक यांच्यांत जो पारंपरिक परिचय असतो, तो येथें राहत नाहीं; तो करून घ्यावा लागतो. परंतु एकदां का तो आपुलकीनें करून घेतला कीं, त्यांतली काव्यसृष्टि सुस्पष्ट होत जाते. नवकविता ही नव असली तरी कविता आहे. मात्र ग्रह-आग्रहांचे, समज-गैरसमजांचे, सांकेतिकतेचे आपल्या दृष्टीवर जे पडदे आलेले असतात ते दूर करावयाला पाहिजेत, आपली दृष्टि आणि कवीची दृष्टि एकमेकांना भिडली पाहिजे, दोन हृदयांत संवाद निर्माण झाला पाहिजे.

नवकवितेचा आणखी एक विशेष नमूद करणें अवश्य आहे. तो म्हणजे मनोगाहनाच्या दृष्टीनें आंतर्मनाचे पापुद्रे उलगडीत रेखाचित्रें काढणें. स्मृतीला association ची फार आवश्यकता असते. आणि एखाद्या गोष्टीच्या दर्शनानें मनाचा सुप्त कप्पा असा कांहीं उलगडला जातो कीं, त्याची आपल्याला कल्पनाहि येणार नाहीं. परंतु अशा सुप्त मनाच्या तरळत्या छटा टिपून त्यांचा काव्यांत उपयोग करणें हा एक नवकाव्याचा विशेष आहे. शिवाय जागृत आणि अर्धजागृत वा सुप्त मनांत तरळणाऱ्या स्मृतींची, त्यांनीं निर्मिलेल्या प्रतीमांची कवि पुन्हां अशी कांहीं संगति लावतो कीं, त्यांच्या सलग दर्शनांत स्वयंपूर्ण अशा कलाकृतीचें दर्शन व्हावें. स्वप्नसृष्टींत दिसणाऱ्या अद्‌भुतांचे रंग अशा नवकवितांवर चढलेले दिसतात ते यामुळेंच. मात्र त्या fantastic दृश्यांच्या मागें मनांत घर करून राहिलेली—पण जागृतावस्थेंत ती विसरल्यासारखी वाटणारी—अशी जी एक भावनात्मक अनुभूति असते ती नवकवि नेमकी हेरतो आणि तिच्याच साह्यानें (निर्माण झालेल्या) सर्व fantastic कल्पना, fantastic दृश्यें यांच्यांत आंतरसंगति साधतो. ही आंतरसंगति—बाह्य संगतीची संवय झालेली असल्यानें—पुष्कळदां प्रथम वाचनांत लवकर लक्षांत येत

नाहीं. किंबहुना वरवर पाहिलें तर, ती उगींचच भरमसाटपणें भरकटत जात असलेली दिसते. आणि अखेर वेड्याची बडबड ठरते; परंतु ती तशी नसते, उलट त्या बडबडींतहि अर्थ असतो. आणि तें वेड शहाण्यालाहि मागें टाकील इतकें शहाणें असतें. या साऱ्याचा अर्थ असा कीं मनोगाहनाचा उपयोग– जसा इतर अनेक विज्ञानशास्त्रांचा उपयोग नवकवी आपल्या कवितेंत करतात तसा– कांहीं नवकवी आपल्या कवितेंत करीत आहेत. आणि म्हणूनहि ती कविता वरवर पाहतां दुर्बोध वाटते.

सारांश, अनुभूति आणि अभिव्यक्ति या दोन्हीहि बाबतींत ही कविता पारंपरिक कवितेहून वेगळी आहे. 'नवकविता' हें नामाभिधान त्यासाठींच. 'नव' हें विशेषण कालसूचक नसून गुणसूचक, जातिसूचक आहे. केवळ नवीन, या क्षणीं, कविता लिहिली म्हणून ती 'नव' कविता होणार नाहीं. इंग्रजींत modern poetry आणि modernist poetry यांत जो भेद करतात तो येथें अभिप्रेत आहे. त्या दृष्टीनें या नवकवितेला– 'नव' किंवा 'नवीन' या शब्दांच्या रूढार्थानें गोंधळ होऊं नये म्हणून–'नव्य कविता' म्हणून संबोधावें असें वाटतें. बंगालींत असा प्रयोग करतात असें ऐकतों. तेथें 'नव्य' शब्दाची अर्थव्याप्ति निश्चित काय आहे हें माहीत नाहीं. तरी पण मराठींत तो शब्द modernist या अर्थीं योजल्यास सोईचें पडणार आहे. प्राचीनच नव्हे तर केशवसुतांनीं सुरू केलेल्या अर्वाचीन कवितेचीहि परंपरा जेथें तुटलेली दिसेल आणि नवीन प्रकारची अनुभूति आणि नवीन प्रकारची अभिव्यक्ति असेल तरच त्या कवितेला 'नव्य कविता' म्हणावें. अर्वाचीन काळांतले केशवसुत हे पहिले 'नवकवि'. त्यांची परंपरा अजूनहि या ना त्या स्वरूपांत आढळते आहे असें वर एकदां म्हटलेंच आहे. तेव्हां त्यांच्याहूनहि भिन्न प्रकारची आजची नवकविता पहिल्यानें लिहिणारे मर्ढेकर 'नव्य कवि', आणि त्यांची कविता ही 'नव्य कविता'. नवकवींच्या प्रकृतिभेदानुरूप या 'नव्य कविते'चे आविष्कारहि भिन्न भिन्न स्वरूपाचे आढळतील. याचेंहि स्पष्टीकरण वर आलेलेंच आहे. आतांपर्यंतच्या सर्व विवेचनांत या 'नव्य कविते'ला 'नवकविता' असेंच म्हटलें आहे, तें केवळ त्याच नांवानें ती सामान्यपणें संबोधिली जाते म्हणून. परंतु यापुढें तिला 'नव्य कविता'

याच नांवानें संबोधणें कसें इष्ट आहे याचाहि वाचकांनीं आणि टीकाकारांनीं विचार करावा.

नवकवितेसंबंधानें आज अनेक प्रकारचे आक्षेप घेतले जात आहेत. त्या साऱ्यांचें निराकरण आतांपर्यंतच्या विवेचनांत झालेलेंच आहे. विशेषत: ' मूले कुठार: ' या न्यायानें ही कविता ' नव 'हि नाहीं आणि ' कविता'-हि नाहीं असाहि एक आक्षेप आहे. याचेंहि उत्तर वर आलेलेंच आहे. ' नव ' या विशेषणावर येणारा आक्षेप बहुधा ' नव ' शब्दाच्या रूढार्थानें असावा आणि म्हणून तर त्याऐवजीं ' नव्य ' शब्दाची सूचना. तसेंच या कवितेची एकंदर प्रकृति, तिचा स्वभाव आणि तिचें स्वरूप या सर्वांचा जो वर विचार केला आहे, त्यानें ती कविताच नाहीं हा आक्षेप आपोआप गळून पडावा. तसेंच अनेक गोष्टींप्रमाणें या नवकाव्याची पण नक्कल होत आहे. आणि तें स्वाभाविकहि आहे. बाह्य वेषभूषेची नक्कल करणें फारसें अवघड नसतें. परंतु अस्सल आणि नक्कल यांची गल्लत होण्याचें कारण नाहीं. किंबहुना बाह्य रचनेच्या खटपटींतच आंतलें पितळ बाहेर पडतेंच पडतें.

एक गोष्ट मात्र येथें मान्य केली पाहिजे. आणि ती म्हणजे अनेक काव्यप्रकारांप्रमाणें आणि त्या मागच्या कल्पनांप्रमाणें ' नवकाव्य ' वा मी सुचविल्याप्रमाणें ' नव्य काव्य ' हेंहि पाश्चात्यांच्या वाङ्मयपरिशीलनांतून मराठींत आलेलें आहे. परंतु याबद्दल ओशाळगत होण्याचें कारण नाहीं. कारण ही गोष्ट या काव्यालाच लागू आहे असें नाहीं. आज मराठी वाङ्मय जें परिपुष्ट दिसतें आहे त्याच्यामागचें कारणहि हेंच आहे. साहजिकच या नव्य काव्यांत, स्वभाव, स्वरूप, अभिव्यक्तीची पद्धति इत्यादिकांत अधून-मधून पाश्चात्य वळण उतरलें आहे. इंग्रजींतील प्रसिद्ध असलेल्या नवकवींनीं जे निरनिराळे प्रयोग चालविले आहेत, त्यांचेहि पडसाद थोड्याफार प्रमाणांत आपल्याकडे उमटणें शक्य आहे. पाश्चात्य वाङ्मयांत जे अनेक वाद उत्पन्न होत आहेत (उदा. Sur-realism, Dadaism Existentialism, Nihilism इत्यादि) आणि त्यामागें ज्या तत्त्वप्रणाली आहेत त्यांचाहि त्या वादांचा परिचय असणाऱ्यांच्या मनांवर कमी-अधिक प्रमाणांत होणें शक्य आहे. अर्थात् आपल्या येथल्या जीवनाशीं त्याची कशी काय संगति लागेल हें त्यांनीं पाहिलें पाहिजे. आपल्याकडील

नवकवि या साऱ्यांची उचल जशीच्या तशी न करतां त्या दृष्टिकोनांतून आपल्या जीवनाकडे पाहण्याचा प्रयत्न करीत आहेत ही आनंदाची गोष्ट आहे. साहजिकच त्या त्या नवकवींच्या प्रकृतिभेदानुरूप त्यांचें काव्य भिन्न भिन्न स्वरूपांत व्यक्त होत आहे. मात्र आपल्या जुन्या काव्यपरंपरेहून हें ' नवकाव्य ' वा ' नव्य काव्य ' भिन्न प्रकारचें असल्यानें आणि पारंपरिक काव्याचा वाचकांच्या मनांवर अजून बराच पगडा असल्यानें तें एकदम सर्वमान्य होऊं शकत नाहीं. परंतु त्या बाजूनें त्याचीं पावलें पडत आहेत हें खास. आणि सर्वमान्यतेपेक्षां अभिजातता हें बिरुद महत्त्वाचें असल्यानें आणि अभिजातता हें या नव्य कवितेचें ब्रीद असल्यानें आज ना उद्यां, केव्हां तरी तिचा समानधर्म असा रसिक नि मार्मिक वाचक निर्माण होईल याबद्दलहि शंका नाहीं.

—

पुस्तकपरीक्षणाविषयीं : : ११

पुस्तकांची वाढती संख्या, वाचकांची होत असलेली वाढ आणि दैनिकें साप्ताहिकें आणि मासिकें यांतून येत असणारीं निरनिराळ्या प्रकारचीं परीक्षणें या सर्वांचा विचार करतांना अनेक निरनिराळे प्रश्न मनामध्यें येतात. पुस्तकपरीक्षण म्हणजे काय? तें कोणीं करावें? पुस्तक-परीक्षक करणारा — म्हणजे परीक्षण किंवा टीकाकार कसा असावा? तो केवळ 'रसज्ञ' असावा कीं 'मर्मज्ञ' असावा? तसेंच परिचय, परीक्षण, समीक्षण आणि अभिप्राय यांतील फरक काय? पुस्तकांची मर्यादा केवळ ललितवाङ्मयाचीं पुस्तकें असाच आपण घेऊं; कारण वरीलसारखे प्रश्न मुख्यतः त्याच्याच बाबतींत उपस्थित होतात. ललितेतर साहित्याचा विचार करतांना त्या त्या पुस्तकांतील विचारांना महत्त्व असतें; आणि या दृष्टीनें त्यांचें परीक्षण त्या त्या विषयांतील दर्दी लेखकानें केलें कीं काम भागतें. कारण त्यांत पुस्तकांतील फक्त विषयांचाच ऊहापोह करावयाचा असतो; त्याची परीक्षा करावयाची असते. परंतु ललितसाहित्याचा विचार करतांना त्यांचे 'वाचक' हाहि एक महत्त्वाचा घटक असतो; म्हणजे वाचकांच्या मनांवर होणाऱ्या परिणामांचाहि विचार करणें अगत्याचें असतें. वाचकांचा विचार करतांना त्यांच्या समजुती, नैतिक वा सामाजिक कल्पना एवढ्याच मला अभिप्रेत नाहींत; तर ललितवाङ्मयाचा रसास्वाद घेणारा तोच असल्यामुळें—म्हणजे त्याच्यासाठींच वाङ्मयाची निर्मिति होत असल्यामुळें—या वाचकघटकाचाहि प्रामुख्यानें—म्हणजे रसात्मक परिणामाच्या दृष्टीनें—विचार करावा लागेल.

ललितसाहित्याचा वाचक हा वस्तुतः एक टीकाकारच असतो. मात्र व्यक्ती तितक्या प्रकृती या न्यायानें त्यानें केलेल्या परीक्षणांत फरक पडणें शक्य असते. शिवाय त्याच्या मनाची पातळी कलावंताच्या मनाच्या

पातळीशीं पोहोंचत असेलच असें म्हणतां येणार नाहीं. किंबहुना सहसा पोहोंचतच नाहीं. ही झाली सामान्य वाचकाची गोष्ट. परंतु त्याखेरीज कलावंताच्या कलासृष्टीशीं समरस होऊन तिचा आस्वाद घेऊं शकणारे असे जाणते रसिक वाचकहि आढळतात. या रसिक वाचकांतील जे डोळस असतात, रसज्ञ असतात, तसेच मर्मज्ञहि असतात, त्यांतूनच परीक्षणकार वा टीकाकार जन्माला येतो. हा टीकाकार केवळ स्वतःच कलाकृतीचा आस्वाद घेतो असें नव्हे तर तो इतरांनाहि घ्यावयाला लावतो. त्यांतील सौंदर्यस्थळें दाखवितो. त्याच जोडीला तो जाणकार असल्यानें कलाकृतीचें तिच्या गुणावगुणावरून मूल्यमापनहि करतो. हें त्याचें कार्य मध्यस्थासारखें असतें. लेखक आणि वाचक यांच्यामधला दुवा म्हणजे टीकाकार.

टीकाकारांचें महत्त्व लक्षांत येण्यासाठीं ज्या वाङ्मयसृष्टीचें तो परीक्षण करणार असतो त्या वाङ्मयसृष्टीच्या निर्मितीसंबंधानें आपली कल्पना प्रथमतः स्पष्ट करून घेणें अगत्याचें आहे. म्हणजे मग टीकाकाराचें निश्चित कार्य कोणतें याचें स्पष्टीकरण करणें सोईचें पडेल. वाङ्मयनिर्मितीसंबंधाच्या निरनिराळ्या सिद्धान्तांच्या तपशिलांत न शिरतां प्रस्तुत विषयापुरता स्थूल मानानें विचार केला तरी आपणांस एवढें म्हणावें लागेल कीं, कलावंतानें जी शब्दसृष्टि निर्माण केलेली असते ती त्याच्या काव्यात्म मनांत निर्माण झालेल्या काव्यसृष्टीची जवळ जवळ प्रतिसृष्टि असते. जवळ जवळ म्हणण्याचें कारण इतकेंच कीं शब्दाच्या माध्यमांतून किंबहुना प्रतिमांच्या माध्यमांतून ती जशीच्या तशी उतरेलच असें म्हणतां येणार नाहीं. वाङ्मय-काराच्या अनुभूतिक्षणीं जी एक विशिष्ट संगति लागते, चराचर विश्वांत सामावलेल्या आणि सहसा सामान्य दृष्टीला न दिसणाऱ्या ज्या सौंदर्यात्मक सत्याची त्याला भावनात्मक अनुभूति येते ती तितक्याच भावनात्मकतेनें वाचकांनाहि देण्याचा वाङ्मयकारांचा प्रयत्न असतो. हें जें सत्यदर्शन त्याला होतें, ही जी सौंदर्यात्मक अनुभूति त्याला येते, बाह्य विसंगतींतून त्याला जी अंतिम संगति दिसते, म्हणजे थोडक्यांत जीवनाचें जें मर्म त्याला समजतें तें मर्म वाचकांनाहि देणें हा वाङ्मयकाराचा धर्म असतो. वाङ्मय-कारांच्या मनांतील ही सर्व प्रक्रिया भावनात्मक असते हेंहि लक्षांत ठेवलें पाहिजे. वाङ्मयकाराच्या मनांत निर्माण होणाऱ्या सृष्टीशीं जी त्यांची

तादात्म्यावस्था असते ती यथातथ्यपणें व्यक्त करण्यासाठीं त्याला मूळसृष्टीशीं अनुरूप अशा तऱ्हेचें माध्यम वापरावें लागतें. अर्थात् हें माध्यम मुख्यतः प्रतिमांचें असलें तरी त्या प्रतिमासुद्धां अनुरूप अशा तऱ्हेनेंच व्यक्त कराव्या लागतात. या प्रक्रियेंतूनच निरनिराळे वाङ्मयप्रकार निर्माण होतात. कविता, कथा, कादंबरी वा नाटक या वाङ्मयप्रकारांची निर्मिति मुख्यतः या अंतर्गत अनुभूतींच्या प्रकृतीवरच अवलंबून असते. केवळ छंदोबद्ध रचना सहजसुलभतेनें करतां येते म्हणून कविता करतां येणार नाहीं, किंवा रंगभूमीची यथातथ्य माहिती असल्यानें नाटककार होतां येणार नाहीं. म्हणजे त्या त्या वाङ्मयप्रकाराच्या मागें अनुभूतीचीहि विशिष्ट प्रवृति असते आणि म्हणूनच ती त्या त्या वाङ्मय-प्रकारांतून व्यक्त होते असें मला म्हणावयाचें आहे. कथाकादंबरीकाराला आपल्या अनुभूतीच्या अभिव्यक्तीसाठीं जी कांहीं तपशिलांची जरूरी असते तशा प्रकारची जरूरी कवीला भासणार नाहीं; तर तो केवळ शब्दप्रतिमांच्या द्वारां सूचकतेनें भावनिर्मिति करील. या निरनिराळ्या वाङ्मयप्रकारांच्या मुळाशीं असणारी अनुभूतीची प्रवृत्ति आपल्या स्वभावधर्मानुसार निरनिराळ्या वाङ्मयप्रकारांतून कशी अभिव्यक्त होते याचा विस्तार करण्याचें प्रस्तुत स्थळ नसलें, तरी तत्संबंधीं आणखी एका महत्त्वाच्या प्रश्नाचा विचार केला पाहिजे. वाङ्मयकार लौकिक जगांतीलच एक असल्यानें सर्वसामान्य समाजांत जीं कांहीं बंधनें असतात, जे कांहीं नियम असतात, सामाजिक संकेत असतात, आचारविचारांसंबंधीं ज्या रूढ कल्पना असतात, त्या साऱ्यांचा संपर्क वाङ्मयनिर्मितीला असतो कीं नाहीं? मी वाङ्मयकाराला न म्हणतां वाङ्मयनिर्मितीला म्हटलें आहे हें लक्षांत घेतलें पाहिजे. वाङ्मयकार हा कितीहि प्रतिभावान् असला तरी लौकिक जीवनांतले नीतिनिर्बंध, समाजनियम—ते तात्कालिक असले तरी—त्याला लागूं पडतील; परंतु ते त्या वाङ्मयनिर्मितीला लागूं पडावेत का, हा मुख्य प्रश्न आहे. वाङ्मयकाराचें व्यावहारिक मन आणि काव्यात्म मन यांतला फरक लक्षांत घेतला म्हणजे माझें म्हणणें लवकर लक्षांत येईल. चरित्र आणि चारित्र्य यांतील भेद लक्षांत न घेतल्यानें या विषयासंबंधीं पुष्कळदां गैरसमज निर्माण झालेला दिसतो. परंतु व्यावहारिक मनावर पडणारी रूढ नि तात्कालिक समाजबंधनें काव्यात्म मनांवर पडतीलच असें मानण्याचें कारण

नाहीं. किंबहुना काव्यात्म मनानें त्यांच्या अतीत जाणेंच आवश्यक असतें. त्याविना कला ही सार्वकालीन सार्वस्थलीन स्वरूपाची होणार नाहीं. विशिष्ट काळाची आणि विशिष्ट स्थळाची समाजरचना ही कांहीं एका सांकेतिक स्वरूपानें बनलेली असते. समाजस्थैर्यासाठीं कांहीं तात्कालिक हिताचे असे नीतिनियमहि बांधलेले असतात. परंतु त्यांत तात्कालिकांचाच जास्त विचार केला गेल्यामुळें त्यांत अनेक विसंवाद उत्पन्न झालेले असतात. विषमता राहिलेली असते, असत्याकडे डोळेझांक झालेली असते, दौर्जन्याकडेहि दुर्लक्ष झालेलें असतें, क्रौर्याचाहि पाठपुरावा झालेला असतो. सारांश, शाश्वत सत्यावर अधिष्ठित झालेली, सर्वांना निरामय सुखशांति देणारी, अशी सुमंगल समाजरचना ती नसते आणि म्हणूनच कलावंताला तशा प्रकारच्या सत्य–शीव–सुंदर अशा समाजजीवनाचीं स्वप्नें पडत असतात. आणि तीं तो आपल्या वाङ्मयसृष्टींतून उतरवीत असतो. कलावंताला पडणारीं हीं स्वप्नेंच अनिर्बंध असावींत, म्हणजे प्रसंगीं समाजाच्या तात्कालिक नीतिनियमांच्या विरुद्ध असावींत कीं नाहींत हाच मुळीं प्रश्न करतां येईल. परंतु याबाबत कलावंतावर कोणतेंहि बंधन घालतांच येणार नाहीं; आणि घालूंहि नये, कारण त्याविना त्याला सामान्यांतलें असामान्यत्व, तात्कालिकांतील सार्वकालिकत्व, विसंगतींतील अंतिम संगति, रूढ अनीतींतहि असूं शकणारी अंतिम नीति, इत्यादिकांचें दर्शन होऊं शकणार नाहीं. अर्थात् अशा प्रकारचीं बंधनें त्याच्या स्वप्नसृष्टीवर घालतांहि येणार नाहींत म्हणा. तेव्हां त्याबद्दल आग्रह धरला गेल नाहीं, तर आश्चर्य नव्हे. परंतु जेव्हां ती स्वप्नसृष्टि शब्दांतून प्रकट होते तेव्हां मात्र वर तीं उल्लेखिलेलीं बंधनें घालावींत का हाहि एक महत्त्वाचा प्रश्न आहे. आणि याबाबत मात्र मतभिन्नता आढळते. मी मी म्हणणारे वाङ्मयमीमांसक सुद्धां तात्कालिक समाजहिताच्या किंवा राष्ट्रहिताच्या कैवारानें प्रेरित होऊन अभिव्यक्त झालेल्या वाङ्मयसृष्टीवर बंधनें घालावीं असें म्हणतात. प्लेटोची येथें साक्ष देतां येईल. प्लेटोच कशाला वाङ्मयमीमांसकांत प्रागतिक म्हणून मानला गेलेला क्रोचेसुद्धां अनुभूतीबाबत किंवा कलावंताच्या स्वप्नांबाबत त्याला संपूर्ण स्वातंत्र्य देत असला तरी अभिव्यक्तीचा प्रश्न आला कीं, त्याच्यावर बंधनें असावींत असें मानतो. कला आणि नीति, राजकारण आणि साहित्य

इत्यादि प्रकारचे प्रश्न यांतूनच निर्माण होतात. या प्रश्नांचा प्रस्तुत उल्लेख करण्याचें कारण इतकेंच कीं, वाङ्मयकाराच्या मनांतील काव्यसृष्टि आणि तिची वाङ्मयांतून व्यक्त होणारी वाङ्मयसृष्टि यांच्या प्रकृतीसंबंधानें कल्पना यावी आणि ही कल्पनाहि आपल्याला टीकाकाराच्या टीकावाङ्मयाचें स्वरूप स्पष्ट व्हावें एवढ्यासाठींच हवी.

वाङ्मयकारानें आपली वाङ्मयसृष्टि निर्माण केली कीं मग टीकाकार वा परीक्षणकार यांचें कार्य सुरू होतें. टीकाकार हा वाङ्मयकार व वाचक यांचा मध्यस्थ असतो असें वर सांगितलेंच आहे. वाङ्मयकारानें जी वाङ्मयसृष्टि निर्माण केली असेल त्याचा आस्वाद घेऊन तोच आस्वाद वाचकांनाहि देण्याची कामगिरी त्याला बजवावयाची असते. यासाठीं त्याला प्रथमतः रसज्ञाची भूमिका घ्यावी लागते. ही भूमिका पार पाडण्यासाठीं तो कधीं वाङ्मयकाराच्या जीवनचरित्राची माहिती गोळा करील, कधीं ऐतिहासिक दृष्टि वापरील, तर कधीं केवळ त्या वाङ्मयावरच आपली दृष्टि केंद्रित करील. त्याच्या परीक्षणाला वा रसास्वादाला त्या त्या प्रकारची डूब मिळत जाईल. ही गोष्ट अलाहिदा; परंतु असें जरी झालें तरी त्याची रसज्ञाची भूमिका मात्र ठाम असते. किंबहुना त्यासाठींच तो त्या त्या प्रकारच्या दृष्टींचा उपयोग करतो. ही रसज्ञाची भूमिका पार पाडून वाङ्मयाचा रसास्वाद पुन्हां वाचकांना आपल्या परीक्षणांतून देतांना एका परीनें तो स्वतःच मूळ कलावंताचीहि भूमिका स्वीकारीत असतो, ही गोष्ट मात्र लक्षांत घेण्यासारखी आहे. रसज्ञ परीक्षणकार हा स्वतःच मुळीं एक कलावंत असतो. कलावंताच्या मनांत ज्या प्रकारची प्रक्रिया अनुभूतीच्या अभिव्यक्तीच्या क्षणीं होते त्याच प्रकारची प्रक्रिया परीक्षणकाराच्याहि मनांत होत असते. फक्त त्यांचा क्रम उलट असतो इतकेंच. कलावंताला जीवनदर्शनांतून कलात्मक अनुभूति येते आणि मग तो ती वाङ्मयांत व्यक्त करतो; तर परीक्षणकार त्या अभिव्यक्त वाङ्मयांतून जीवनदर्शनाची अनुभूति मिळवतो आणि मग पुन्हां त्याचें पुनर्दर्शन वाचकांना आपल्या परीक्षणांतून देत असतो. टीकाकाराच्या टीकेलाहि सृजनशील मानतात तें याचसाठीं; आणि अशा सृजनशील टीकाकारानें जें परीक्षण केलें असेल तेंच खरोखरीचें परीक्षण होय. परंतु या सृजनशील टीकालेखनांत एक वैगुण्य राहतें त्याचाहि उल्लेख करणें

जरूर आहे. रसज्ञ टीकाकार हा स्वतःहि एक कलावंत असल्यामुळें आणि त्याची वाङ्मयटीका ही सृजनशील असल्यामुळें त्याची मूळ वाङ्मयसृष्टीशीं तादात्म्य होण्याची आवश्यकता असते. म्हणजेच या ठिकाणीं कलावंत आणि टीकाकार यांचें इतकें तादात्म्य होतें कीं जी दृष्टि वाङ्मयकाराची तीच दृष्टि टीकाकाराची अशी अवस्था होणें स्वाभाविक आहे. परंतु या तादात्म्यामुळेंच त्याचा डोळसपणा कमी होण्याची भीति निर्माण होत असते. रसज्ञतेनें वाङ्मयस्वाद घेतल्यानंतर (वा दिल्यानंतर) पुन्हां तटस्थ-वृत्तीनें त्याची पारख करणें, गुणावगुण पाहणें, त्याचें मर्म शोधणें या गोष्टी ज्या मध्यस्थ दृष्टीनें त्याच्याकडून व्हावयाला पाहिजेत त्या होतीलच असें म्हणतां येणार नाहीं. किंबहुना सृजनशील टीकालेखांत या गोष्टींचा अभावच आढळतो. रसज्ञतेबरोबर मर्मज्ञतेचीहि त्याच्या ठिकाणीं आवश्यकता आहे असें जें वाटतें तें यासाठींच. आणि असें जर झालें तरच त्याच्या टीकालेखांतून मूळ वाङ्मयकलाकृतीवर रसास्वादाबरोबर अभिप्रायहि व्यक्त केला जाईल.

खऱ्या पुस्तकपरीक्षणांत रसास्वादाबरोबर गुणदोषदिग्दर्शन आणि मूल्य-मापन यांचाहि अंतर्भाव व्हावा असें म्हणतांना त्यांतून आणखीहि एक प्रश्न उपस्थित होतो. पुस्तकपरीक्षणांत गुणदोषांचेंहि दिग्दर्शन व्हावें आणि अखेर त्यावर मूल्यमापन करून अभिप्रायहि दिला जावा, असें म्हणतांना गुणदोषचिकित्सा ही केवळ वाङ्मयीन तंत्रमंत्रांबाबत असावी म्हणजे केवळ वाङ्मयीनच असावी, कीं त्यांतील अंगभूत विषयासंबंधानेंहि असावी असा हा प्रश्न आहे. उदाहरणार्थ, एखादी कादंबरी जर एखाद्या सामाजिक समस्येवर आधारलेली असेल किंवा तींतून ती समस्या सोडविली असेल तर, कादंबरीचें परीक्षण करतांना त्या सामाजिक समस्येचा विचार समाजशास्त्रज्ञाच्या दृष्टीनें केला जावा कीं काय ? राजकीय कादंबरीचें परीक्षण करण्यास राज्यशास्त्राच्या ज्ञानाची आवश्यकता आहे काय ? आर्थिक विषमते-वर आधारलेल्या कलाकृतीचें परीक्षण करण्यासाठीं अर्थशास्त्रज्ञच पाहिजे काय ? म्हणजे जीवनांतील जीं निरनिराळीं ‘ कारणें ’ आहेत, (राजकारण, अर्थकारण, धर्मकारण, समाजकारण इत्यादि) त्यांचा आधार जर वाङ्मय-कलाकृतींत घेतला असेल तर त्यांच्या परीक्षणासाठीं परीक्षणकारालाहि त्या

त्या शास्त्रांच्या ज्ञानाची आवश्यकता आहे कीं काय हा महत्त्वाचा प्रश्न आहे. या प्रश्नाचें उत्तर थोडक्यांत असें देतां येईल कीं, हीं जीं वर दिलेलीं निरनिराळीं 'कारणें' आहेत किंवा 'शास्त्रें' आहेत–त्याचप्रमाणें वाङ्मय-कारण हेंहि एक निराळें कारण आहे. आणि त्याचेंहि एक स्वतंत्र शास्त्र आहे. आणि जीवन ज्याप्रमाणें वरील सर्व प्रकारच्या सर्व कारणांनीं युक्त असतें त्याचप्रमाणें वाङ्मयहि (तें जीवनदर्शन देणारेंच असल्यामुळें) त्या सर्वांनीं युक्त असतें. वाङ्मयकाराच्या जीवनदर्शनांत ज्या प्रकारें त्या सर्वांचा अंतर्भाव होऊनच मग कांहीं एक संगति लागते, तद्वत् परीक्षण-कारालाहि तशाच प्रकारची संगति लावावी लागते, म्हणजेच वाङ्मय-काराच्या दृष्टींत जसे ते ते विषय वा 'कारणें' स्थूलमानानें का होईना येतात, तसेंच ते परीक्षणकाराच्याहि परीक्षणांत आले पाहिजेत. मग त्या शास्त्रांचें 'शास्त्र' म्हणून ज्ञान त्याला नसलें तरी चालेल. त्यामुळें फार तर त्या त्या विषयांची शास्त्रशुद्ध चिकित्सा करून परीक्षित विषयांवरील अभि-प्राय त्याला देतां येणार नाहीं, बुद्धीला पटवितां येणार नाहीं; परंतु वाङ्मय-कलाकृतीचा परिणाम बुद्धीवर होत नसतो तर भावनेवर होत असतो. आणि भावनेवर जो परिणाम होतो तो शास्त्रज्ञानाच्या अभावींहि होऊं शकतो हेंहि लक्षांत घेतलें पाहिजे. आर्थिक विषमतेमुळें निर्माण झालेल्या दुःखानें जीव कळवळायला अर्थशास्त्र नि समाजशास्त्र यांच्या अभ्यासाची आवश्यकता असते काय ? शास्त्रज्ञानाच्या अभावीं फार तर ती विषमता दूर करण्याचे मार्ग, पद्धति, कार्यक्रम इत्यादींची योजना आंखतां येणार नाहीं. परंतु ती आर्थिक विषमता दूर झालीच पाहिजे अशा तऱ्हेचा भावनात्मक परिणाम जो वाङ्मयांतून होऊं शकतो त्याचें महत्त्व कांहीं कमी नाहीं. किंबहुना वाङ्मय-दृष्टीनें तेंच महत्त्वाचें आहे. वाङ्मयाचा हाच भावनात्मक परिणाम वाचकांच्या हृदयांतहि पोहोंचविण्याचें कार्य परीक्षणकाराला करावयाचें असल्यानें त्यालाहि जर त्या त्या शास्त्राची माहिती नसली तरी अडण्याचें कांहीं कारण नाहीं. शिवाय मूळ वाङ्मयकारालाच जिथें वर्तमानभूतभविष्याची संगति कांहीं एका प्रतिभाशक्तीच्या साह्यानें लागते, आणि त्यासाठीं शास्त्रज्ञानाची शास्त्र या दृष्टीनें आवश्यकता नसते, तेथें टीकाकाराला तरी त्याची आवश्यकता असावी असें म्हणण्याचें कारण काय ? असेलच तर अधिकस्याधिकम् असें म्हणतां

येईल. परंतु शास्त्रज्ञानाची ही आवश्यकता प्रधान नसून गौण आहे आणि रसज्ञतेची आणि मर्मज्ञतेची आवश्यकता ही प्रधान आहे हें मात्र लक्षांत ठेवलें पाहिजे. किंबहुना वाङ्मयटीका हेंहि एक शास्त्र आहे आणि त्यांत तो प्रवीण असावा असें मानलें म्हणजे पुरेसें होईल.

वाङ्मयटीकाकाराची वा परीक्षणकाराची ही भूमिका लक्षांत घेतल्यानंतर परीक्षण करतेवेळीं त्याला येणाऱ्या अडचणींसंबंधानें आणि त्या दूर करण्यासाठीं त्यानें कोणती वृत्ति स्वीकारावी यासंबंधानेंहि दोन शब्द लिहिणें अवश्य आहे. पुष्कळदां असें दिसतें कीं, प्राचीन वाङ्मयाचें समीक्षण करतांना समीक्षणकाराची दृष्टि जितकी निर्लेप राहते तितकी, समकालीन वाङ्मयावर टीका करतांना राहत नाहीं. प्राचीन वाङ्मयाकडे पाहतांना तो त्याकडे निव्वळ वाङ्मयदृष्टीनें पाहतो. कालाच्या ओघांत टिकून राहिलेलं असें विदग्ध साहित्यच त्याच्या हातीं आल्यानें कार्य एकापरी सुकर होतें, परंतु समकालीनांवर टीका करतांना समकालीन वाङ्मयावर आणि वाङ्मयकारावर होणारे वैयक्तिक आणि सामाजिक संस्कार, स्वत: टीकाकाराच्या मनावरील संस्कार त्याचे ग्रह-पूर्वग्रह, सामाजिक आणि नैतिक संकेत, इत्यादींचा पगडा त्याच्यावर बसणें शक्य असतें. आणि म्हणूनच समकालीन वाङ्मयावर विशुद्ध रीतीनें आणि केवळ वाङ्मयदृष्टीनें टीका केलेली फारशी आढळत नाहीं. समाजांत अनेक प्रश्नोपप्रश्न असतात, पक्षोपपक्ष असतात, संकेत असतात आणि स्वत: टीकाकारहि त्या समाजांतलाच एक असल्यानें त्याचींहि कांहीं तत्संबंधींचीं प्रामाणिक मतें असणें शक्य असतें. हीं जीं त्याचीं वैयक्तिक मतें, ग्रह-आग्रह इत्यादि असतात, त्यांतून जर समकालीन वाङ्मयाचें परीक्षण झालें तर तें पूर्णपणानें रसज्ञतेनें होईलच असें म्हणतां येणार नाहीं. आणि म्हणूनच असें म्हटलें पाहिजे कीं, वाङ्मयकार हा जसा व्यक्ति म्हणून समाजांतलाच एक असला तरी वाङ्मयकार म्हणून त्यांतला नसतो. सर्व ग्रह-आग्रह, तत्कालीन संकेत यांच्या पलीकडे त्याचें वाङ्मय जात असतें. तद्वत् खरा टीकाकारहि या सगळ्यांच्या अतीत असला पाहिजे. वाङ्मयकारांचा वाङ्मय हाच जसा धर्म तसाच वाङ्मयपरीक्षकांचाहि वाङ्मयपरीक्षण हाच धर्म झाला पाहिजे. त्याशिवाय त्याची टीका, त्याचें परीक्षण निर्भेळ नि विशुद्ध होऊं शकणार नाहीं. अर्थात् वाङ्मय जसें सामाजिक जीवनांतून, ग्रह-आग्रहांतून, संकेतांतूनच निर्माण

होत असतें, परंतु त्यांच्यापलीकडेहि जात असतें, तशीच वाङ्मयीन टीकाहि त्या सर्व संस्कारांतून जात जात त्यांच्या पलीकडे गेली पाहिजे. वर्तमान-भूत-भविष्याचीं बंधनें जशीं वाङ्मयकाराला असत नाहींत तशींच तीं वाङ्मय-परीक्षणकारालाहि असतां कामा नयेत. तरच प्राचीनांकडे जशी त्याची दृष्टि शुद्ध नि निर्मळ राहते तशीच ती समकालीनांबद्दलहि राहूं शकेल.

अलीकडे मासिक पुस्तकांतून, साप्ताहिकांतून, वर्तमानपत्रांतून जीं परीक्षणें येत असतात तत्संबंधानेंहि एक-दोन विचार सांगणें अगत्याचें आहे. परीक्षण या सदराखालीं प्रसिद्ध होणारे हे जे लेख असतात, त्यांना परीक्षण म्हणतां येईल का? खरें पुस्तकपरीक्षण म्हणजे वाङ्मयपरीक्षण कसें असावें यासंबंधींचें माझें म्हणणें वर आलेलेंच आहे. पण तशा प्रकारचीं तीं परीक्षणें असतात असें वाटत नाहीं. त्यांना परीक्षण म्हणावें, कीं परिचय म्हणावा, कीं अभिप्राय म्हणावा, यासंबंधीं संदेह निर्माण होतो. अर्थात् परिचयाचीहि आवश्यकता असते आणि कांहींनीं तें केलेंहि पाहिजे. परंतु परिचय करून देतांना ना धड परिचय ना धड परीक्षण अशी अवस्था मात्र होतां कामा नये. परिचयकारानें पुस्तकाचा नुसता परिचय करून दिला आणि लोकांचें लक्ष त्या पुस्तकाकडे वेधलें, त्यांना वाचावयाला उद्युक्त केलें कीं, त्याची जबाबदारी संपली. वाचक तें पुस्तक वाचतील, आपापल्यापरी त्याचा आस्वाद घेतील, सौंदर्यस्थळें पाहतील आणि मग या त्यांच्या आस्वादांत मदत करावयाला जो पुढें येईल तो म्हणजे परीक्षणकार. तो स्वतः पट्टीचा रसज्ञ असल्यानें, त्याची परीक्षणपद्धति सृजनशील असल्यानें, त्याचें मनहि एकापरीनें कलावंतासारखें असल्यानें परीक्षित पुस्तकांतील नवीन नवीन सौंदर्यस्थळें, वाङ्मयानंदाचे गुप्त झरे इत्यादींचें पुनर्दर्शन तो आपल्या परीक्षणांतून देईल आणि वाचकांचा वाङ्मयानंद द्विगुणित, नव्हे शतगुणित करील. रसास्वादात्मक परीक्षणांचें महत्त्व आहे तें यासाठींच. परंतु एवढ्यानेंहि भागत नाहीं. रसास्वादात्मक आणि सृजनशील परीक्षणांतील ज्या वैगुण्याचा मीं वर उल्लेख केला आहे तें वैगुण्य दूर करूनहि पुन्हा आपल्या मर्मज्ञतेनें त्याच्या गुणावगुणांची पारख करणारा असा टीकाकार पुढें आला पाहिजे. वाङ्मयाचें खरें मूल्यमापन तोच करूं शकेल. आणि या त्याच्या मूल्यमापनांत, राजकीय पक्षोपपक्ष,

मतमतांतरें, सामाजिक संकेत, तात्कालिक रूढ नीतिनियम, ग्रह-आग्रह इत्यादि कोणत्याहि गोष्टीचा संपर्क होणार नाहीं; आणि झालाच तर तोहि अत्यंत तारतम्यानें आणि तोहि मूळ वाङ्मयग्रंथांतील विषयाच्या अनुरोधानें येणें इष्ट असेल तरच होईल. परंतु त्यामुळें विशुद्ध वाङ्मयटीकाकाराची, म्हणजेच, त्याची रसज्ञाची नि मर्मज्ञाची भूमिका बाधित होणार नाहीं : किंबहुना या त्याच्या भूमिकेमुळेंच— नव्हे त्याच्या प्रकृतीमुळेंच— कारण ती त्याची प्रकृतीच असते—वाङ्मयीन टीका वा पुस्तकपरीक्षण मूळ वाङ्मयग्रंथाइतकेंच मोलाचें ठरतें आणि म्हणून तर पुस्तकपरीक्षणाला एवढें महत्त्व प्राप्त होतें.

REFBK-0007399

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
6399