

पायवाट

नरहर कुसुंदकर



© नरहर कुसुंदकर

आवृत्ती पहिली

ऑगस्ट १९७४

मुद्रक

चिंतामण महादेव महाबळ

ॐ मुद्रणालय

२५० अ, शनिवार पेठ, पुणे ३०

प्रकाशक

केशव विष्णु कोठावळे

मॅजेस्टिक बुक स्टॉल

गिरगाव नाका, मुंबई ४

मुखपृष्ठ

सुभाष अवचट

प्रा. द. पं. जोशी आणि प्रा. सौ. उषा जोशी
ह्यांस

प्रस्तावना

सगळ्याच वाटा कुठे तरी जात असतात, नेत असतात. पायवाट हीसुद्धा त्याला अपवाद नसते. सर्वांच्याप्रमाणेच पायवाटेला काही दिशा असतात. पण राजरस्ते चालण्यासाठी जितके रूळलेले असतात, तितकी पायवाट नसते. पायवाटसुद्धा एखाद्याच्या चालण्याने निर्माण होत नाही. काहीजणांच्या चालण्याने निर्माण होते. पण पायवाटेवरून चालणाऱ्यांची संख्या कमी असते, तिच्यावर वर्दळ कमी असते. पायवाटेची ही सारी ठळक वैशिष्ट्ये लक्षात घेऊन या संग्रहाला 'पायवाट' असे नाव दिलेले आहे.

सर्वस्वी स्वतंत्र अशी दिशा वाङ्मयसमीक्षेत कुणाला घेता येईलसे वाटत नाही. ती मीही घेतलेली नाही. तसा दावाही नाही. पण दुसऱ्या महायुद्धानंतर मराठी वाङ्मयसमीक्षेत स्वतःला कलावादी म्हणविणाऱ्या समीक्षकांनीच बहुतेक सारे क्षेत्र आपल्या प्रभावाखाली आणलेले आहे. दुसऱ्या महायुद्धापूर्वी परिस्थिती यापेक्षा फार निराळी नव्हती. पण निदान काही मान्यवर समीक्षक जीवनवादी भूमिका स्वीकारणारे होते. दुसऱ्या महायुद्धानंतर हा प्रकार अधिकच क्षीण झाला. कै. दि. के. वेडेकरांच्यासारखे फारच थोडे समीक्षक जीवनवादी समीक्षेच्या मार्गाने वाटचाल करताना दिसतात. माझी वाट ही माझी स्वतःची आहे, या अर्थाने तिला मी पायवाट म्हटलेले नाही. ती कमी वर्दळीची आहे इतकेच.

या संग्रहात एकूण आठ लेख एकत्र करण्यात आलेले आहेत. त्यांपैकी काही लेखांवरून सुधारणेचा हात फिरलेला आहे. ते जसेच्या तसे पुनर्मुद्रित केलेले नाहीत. यांपैकी—'केशवसुत—काही प्रतिक्रिया', 'देवलांची शारदा', 'गेत्या दहा वर्षांतील मराठी समीक्षा', 'आजचे मराठी साहित्य सामाजिकदृष्ट्या पुरेसे प्रक्षोभक आहे काय?' हे व्याख्यानांवर आधारलेले लेख आहेत. वा. ल. कुलकर्णी यांच्यावरील लेख, ते हैद्राबाद साहित्य संमेलनाचे अध्यक्ष झाले, त्या निमित्ताने निघालेल्या विशेषांकासाठी लिहिलेला होता. 'पोत'चे परीक्षण आणि समीक्षेवरील व्याख्यान या दोन्हीलाही कारण माझे मित्र प्रा. वसंत दावतर यांचा आग्रह हे झाले.

'पोत'मध्ये द. ग. गोडसे यांच्या विवेचनाशी मतभेद दाखविण्यात आला आहे.

हा मतभेद एका विशिष्ट भूमिकेशी असणारा मतभेद आहे. संपूर्ण जीवनवादी समीक्षा-पद्धतीशी मतभेद नाही, ही वाचकांना स्पष्ट होईलच.

वेळोवेळी माझ्याकडून हे लिखाण लिहून घेणारे आणि प्रकाशित करणारे माझे मित्र यांचा मी कृतज्ञ आहेच. या लिखाणाला संग्रहित करण्याची जबाबदारी श्री. केशवराव कोठावळे यांनी घेतली. त्यांचा मी आभारी आहे.

या संग्रहाची मुद्रणप्रत माझे मित्र प्रा. मधुकर राहिंगावकर यांनी केली, याबद्दल त्यांचाही मी आभारी आहे.

अनेकांच्या अनेकविध ऋणांवर मी उभा असतो. ही सारी ऋणे फक्त एका कारणासाठी सुख होतात. ते कारण म्हणजे आपण जो उद्योग करतो आहो याला काही अर्थ आहे. खरोखरच असा काही अर्थ या उद्योगाला आहे काय ? याचा निर्णय वाचकांनी दिला पाहिजे. आणि तो विनतकार आपण मान्य केला पाहिजे. माझी याला नेहमीच सिद्धता असते.

नरहर कुरुंदकर

अनुक्रम

देवलांची शारदा १

पोत २१

✓ वा. ल. कुलकर्णी : एक समीक्षक ४१

केशवसुत-काही प्रतिक्रिया ६५

✓ आजचे मराठी साहित्य सामाजिकदृष्ट्या पुरेसे प्रक्षोभक आहे काय ? ८८

नारायण सुर्वे यांची कविता ११०

नाट्यछटेच्या निमित्ताने १४१

✓ गेल्या दहा वर्षांतील मराठी समीक्षा १५८

देवलांची शारदा

गोविंद ब्रह्मळ देवल यांचा जन्म इ. स. १८५५ साली झाला. त्यानुसार त्यांची जन्मशताब्दी इ. स. १९५५ ला मोठ्या प्रमाणावर साजरी व्हायला हवी होती, पण ती झाली नाही. देवल १९१६ ला वारले. यानुसार त्यांची पन्नासावी पुण्यतिथी पुढच्या वर्षी येते. कृतज्ञता म्हणून ही पुण्यतिथी आपण कै. देवलांच्या नाट्यसेवेच्या फेर मूल्यमापनासह साजरी केली पाहिजे. मराठी रंगभूमी आणि मराठी नाटके या क्षेत्रात किल्लोस्कर आणि देवल ही गुरुशिष्यांची जोडी अशी आहे की, ज्यांच्या वाङ्मयीन मोठेपणाबद्दल फारसे दुमत कधीच झाले नाही. कोल्हटकर आणि गडकरी या दुसऱ्या गुरुशिष्यांच्या जोडीबद्दल जेवढी विवादाता राहिली, तेवढी सर्वमान्यता पहिल्या जोडीविषयी होती. दुसऱ्या महायुद्धाच्या पूर्वी मराठी रंगभूमीवरील सर्वांत महत्त्वाचे नाटककार म्हणून जर आपण यादी करू लागलो, तर कुणीही देवलांचे नाव विसरण्याचा संभव नाही. देवलांच्या वाङ्मयीन मोठेपणाविषयी कधीच कुणाची तक्रार नव्हती. या सर्वमान्यतेमुळेच की काय त्यांच्या वाङ्मयाचा तपशीलवार चिकित्सक अभ्यास करण्याचा फारसा प्रयत्नही झाला नाही. देवलांचे मोठेपण मान्य केले तरी त्या मोठेपणाचे स्वरूप कोणते याविषयी मात्र दुमत होण्याचा संभव आहे.

‘शारदा’कार देवल पिंडप्रकृतीने वास्तववादी नाटककार होते हे एकदा सर्वांनी गृहीत धरले आणि त्यांच्या प्रासादिक मराठीतील अकृत्रिम संवादकौशल्याची स्तुती करून बहुतेक टीकाकार थांबले. यापेक्षा खोलात जाण्याचा फारसा प्रयत्न करण्याची गरज कुणाला भासली नाही. रसिकतेच्या निकोप वाढीसाठी अशा प्रयत्नांची आवश्यकता आहे असे मला वाटते. विशेषतः मराठी रंगभूमीच्या ज्या परिस्थितीच्या चौकटीत देवल निर्माण झाले ती चौकट विसरून जाऊन देवलांचा विचार करण्याची प्रवृत्ती अलीकडे बलवान होऊ लागली आहे. एखाद्या कलावंताचे कलात्मक मोठेपण परिस्थितीच्या चौकटीवर अवलंबून असते असे कुणीच म्हणणार नाही. कलाकृतींचा दर्जा परिस्थिति-

सापेक्ष नसतो. हे मान्य केले तरी कलाकृतीचे आकलन मात्र मोठ्या प्रमाणात परिस्थिति-सापेक्ष करणेच भाग असते. आणि कित्येकदा हे आकलन मूल्यमापनाकडे जाण्याच्या काही दिशाही दाखवून देते. ज्यावेळी कोल्हटकर, गडकरी आणि खाडिलकर यांचा अधिक्षेप करण्यासाठी देवलांचा अधूनमधून उल्लेख केला जातो, त्यावेळी मराठी रंगभूमीच्या ज्या अवस्थेत हे नाटककार उदयाला आले ती चौकटच विसरली जाते, असे मला वाटते.

विशेषतः खाडिलकरांच्या नाटकांतील ओजस्वी वाक्यांचा खणखणट आणि गडकऱ्यांच्या नाटकांतील कृत्रिम, काव्यमय भाषेने व्यापलेले व्याख्यानवजा संवाद यांचा विचार केला जातो, त्यावेळी हे जास्तच लक्षात येते. खाडिलकर आणि गडकरी यांच्या नाटकांमध्ये दोष नाहीत अगर त्यांना मर्यादा नाहीत असे नाही. उलट या मंडळींचे दोष स्वतःकडे हमखास लक्ष वेधून घेतील इतके ठळक आहेत. पण या दोषांच्यापेक्षा देवलांची नाटकेही फारशी निराळी नाहीत. ज्या कारणांसाठी खाडिलकर-गडकऱ्यांना दोष दिला जातो त्यापासून शारदा नाटकही फारसे अलिप्त नाही. शारदा हे नाटक वास्तववादी म्हणत असताना आपल्याला नेमका कोणता अर्थ अभिप्रेत आहे हेच एकदा निश्चित करून घेतले पाहिजे. वास्तववाद हा शब्द जर आपण शैलीपुरता विचारात घेणार असू, तर मग किलोस्करांच्याइतकीच देवलांची शैली वास्तववादी आहे असे म्हणावे लागेल; किंवाहुना किलोस्करांच्या वास्तववादाचा वारसा देवल चालवीत आहेत असेही म्हणता येईल. भाषाशैलीचा प्रश्न वाजूला ठेवून आपण समाजातील खऱ्याखऱ्या समस्यांकडे वळो, तर सगळ्याच नाटककारांच्यासमोर असणाऱ्या समस्या खऱ्याच होत्या असे आढळून येईल. कोल्हटकरांनी मद्यपान, पुनर्विवाह यांसारख्या समस्या आपल्या नाटकांमधून विचारात घेतलेल्या आहेत. खाडिलकरांनी राजकीय पारतंत्र्यावर लक्ष केंद्रित करण्याचा प्रयत्न केला आहे. समस्या म्हणून पाहिले तर सगळ्याच समस्या वास्तव असतातच. समस्येचा वास्तवपणा हा कोल्हटकर, खाडिलकर आणि देवल या तिघांनाही समान आहे.

पण वास्तववादी नाटक अनलंकृत भाषाशैलीमुळे किंवा प्रासादिक भाषेमुळे वास्तववादी होत नाही. ते समस्येच्या खरेपणामुळे वास्तववादी होत नाही. खऱ्या वास्तववादी नाटकाला वास्तववादी जीवनदर्शन लागते. म्हणजे आशयाचा वास्तववाद लागतो. हा वास्तववाद देवलांच्या नाटकांत आहे काय ? हे तपासून पाहण्याचीच गरज आहे. ज्या कालखंडाच्या चौकटीत देवल निर्माण झाले त्या चौकटीत जर आपण पाहिले, तर देवलांचे दोष फारसे जाणवणार नाहीत. संवादांचा स्वाभाविकपणा सोडला तर नाट्यरचनेचे उरलेले सर्व दोष खाडिलकर, गडकरी आणि देवल यांना समान आहेत. हे मान्य केल्यामुळे आपण देवलांचा फार मोठा अपमान करत आहो असेही वाटण्याची गरज नाही. किंवा कलावंत म्हणून देवलांनी जे मोठेपण हक्काने मिळविलेले आहे त्यालाही वाधा येण्याचे कारण नाही. यशस्वी नाटककार समस्याप्रधान वास्तववादी नाटक लिहिणारा असलाच पाहिजे असा एकांगी आग्रह धरण्याचे कुणालाच काही कारण नाही.

नाट्याच्या क्षेत्रातील देवलांचा प्रवास हा फारसा सुखद असा कधीच नव्हता. देवल अतिशय चांगले तालीममास्तर होते, ते नाट्यप्रयोग फार चांगला बसवून घेत अशी त्यांची ख्याती आहे. पण नाट्यरचनेवर मात्र दीर्घकाळ त्यांना प्रभुत्व मिळवता आलेले दिसत नाही. त्यांनी लिहिलेले पहिले नाटक 'दुर्गा' हे अनुवादित आणि शोकांत होते. हे नाटक रंगभूमीवर फारसे प्रभावी ठरले नाही. मराठी रंगभूमीवर शोकांत नाटके आरंभापासून अधूनमधून येत राहिली. पण शोकांत नाटके प्रेक्षकांच्या मनाची पकड दीर्घकाळपर्यंत घेऊ शकली नाहीत. शोकांतिकेला मराठी रंगभूमीवर प्रतिष्ठा व लोकप्रियता मिळवून देणारे नाटककार म्हणून अग्रक्रमाने गडकऱ्यांचा उल्लेख करावा लागेल. कालक्रमाच्या दृष्टीने पाहिले, तर याबाबतचे काही श्रेय खाडिलकरांनाही द्यायला हवे. नंतर देवलांनी लिहिलेले 'विक्रमोपशीय' हेही अनुवादित नाटक फारसे प्रभावी ठरले नाही. 'मृच्छकटिक', 'झुंजारराव' व 'फाल्गुनराव' अर्थात 'तसद्विरीचा घोटाळा' ही नाटके बऱ्यापैकी यश मिळविणारी ठरली. विशेषेकरून 'फाल्गुनरावां'चे अपयश डोळ्यांत भरण्याजोगे आहे. आपल्या उत्तर आयुष्यात देवलांनी कोल्हटकरांच्या संगीताची प्रतिष्ठा आणि खाडिलकरांच्या 'स्वयंवर', 'मानापमान' यांसारख्या नाटकांची लोकप्रियता व जनमानसावरील पकड मोठ्या आनंदाने पाहिली असेल असे नाही. आयुष्याच्या शेवटच्या काळात देवलांनी खाडिलकरांच्यासमोर आपला पराभव मान्य केलेला आहे.

मूळच्या 'फाल्गुनराव' अर्थात 'तसद्विरीचा घोटाळा' या गद्य नाटकाचे रूपांतर देवलांनी संगीत नाटकात केले. त्यामुळे 'फाल्गुनराव'चा 'संशयकल्लोळ' झाला. फाल्गुनरावला नव्या रूपात सादर करताना देवलांनी केवळ त्यात संगीतच नव्याने घातले असे नाही. त्यांनी मूळच्या गद्यावरूनही पुष्कळच हात फिरवलेला आहे. आजच्या 'संशयकल्लोळ'तील गद्य संवाद हे शारदा नाटकाच्या यशानंतर ते यश लक्षात घेऊन सुधारून घेतलेले आहेत. आणि संगीताच्याबाबत त्यांना 'मानापमाना'वर ताण करायची होती. देवलांच्या 'संशयकल्लोळ'ला मराठी रंगभूमीवर अफाट लोकप्रियता मिळाली. पण ती पाहण्यास देवल ह्यात नव्हते. त्यांच्या मृत्यूनंतर अखिल दर्जाची लोकप्रियता व डोळे दिपवणारे यश या नाटकाला मिळाले. पण ते देवलांचे यश नसून ती त्यांनी खाडिलकरांना दिलेली शरणागती होती.

'मृच्छकटिक' आणि 'झुंजारराव' यांना इतके यश मिळाले नाही. फार मोठे संवादकौशल्य किंवा नाट्यप्रयोगाची जाण नसूनही आगरकरांच्या 'विकारविलसिता'ला जे यश मिळाले, त्याच्याजवळ 'झुंजारराव' कधी जाऊ शकला नाही. 'फाल्गुनराव'नंतर देवलांनी लिहिलेले 'शापसंभ्रम' नाटकही जवळजवळ अयशस्वीच ठरले असे म्हणायला हरकत नाही. ही सारी नाट्यसृष्टी अनुवादित, आधारित आणि सुमार यशाची होती. देवलांच्या ज्या प्रासादिक गद्याची आपण मुक्त मनाने स्तुती करतो, ते या नाटकांच्यामधून क्रमाने विकसित होत गेलेले आहे. 'शारदा' आणि 'संशयकल्लोळ' यांमधील जिवंत आणि

प्रासादिक गद्य देवलांच्याजवळ आरंभापासून होते असे समजणे चुकीचे आहे. १८८६ पासून १८९९ पर्यंत म्हणजे 'शारदा' नाटक लिहीपर्यंत देवलांना मराठी रंगभूमीवर पहिल्या तेरा वर्षांत फारसे यश मिळवता आले नाही. ही कट्टू असली तरी वस्तुस्थिती आहे. 'सौमद्रा'शी स्पर्धा करता येईल अशी लोकप्रियता तर सोडाच, पण नव्याने पुढे घेणाऱ्या खाडिलकर-कोल्हटकरांची प्रतिष्ठा व लोकप्रियताही त्या काळखंडात देवलांना मिळाली नाही.

एकदम डोळे दिपवणारी अशी देवलांची नाट्यसृष्टी नाही. ती क्रमाने अंतःकरण कार्वाज करून मनात रंजणारी व अदळ राहणारी अशी पण प्रकृतीने सौम्य अशी नाट्य-सृष्टी आहे. कोल्हटकरांप्रमाणे देवल चटकन स्वतःकडे आकर्षित करून घेणाऱ्या नाविन्याने नटलेले नव्हते. आणि नावीन्य ओसरल्यानंतर कोल्हटकरांच्याप्रमाणे प्रायोगिक रंगभूमीवरून त्यांचा अस्तही झाला नाही. या काळखंडात देवल स्फुट गद्य लिखाणही करित होते. त्यांनी मराठीत भाषांतरासाठी निवडलेली कादंबरी रेनाल्ड्सची होती. त्यांना संस्कृतमध्ये आकर्षण वाटले असेल, तर ते कालिदास, शूद्रक आणि बाणभट्टाचे होते. यांत शूद्रकालाच काही प्रमाणात आपण वास्तववादी नाटककार म्हणू शकतो. त्या वास्तववादाच्या खाणाखुणा देवलांच्या अनुवादात पुसट झालेल्या आहेत.

मराठीतील सामाजिक नाटकांचे प्रणेते म्हणून देवलांना ओळखले जाते ते 'शारदे'-मुळे. 'शारदा' हे प्रभावी ठरलेले व सामाजिक आशय असणारे मराठी रंगभूमीवरील पहिलेच नाटक होते. आणि देवलांचेही पहिलेच स्वतंत्र वाङ्मयीन अपत्य तेच होते. याचा अर्थ यापूर्वी हा प्रयोग कुणी केला नव्हता असा मात्र करता येणार नाही. 'शारदे'-पूर्वी सामाजिक समस्यांना कोल्हटकरांनी हात घातलेला होता. 'शारदा' नाटकापूर्वी तीस-चाळीस वर्षे सुधारकांच्या विवेचनांनी आणि भूमिकांनी महाराष्ट्रीय वातावरण दुम-दुमले होते. आगरकर 'शारदे'पूर्वीच वारलेले होते. न्या. रानडे व डॉ. भांडारकर यांचे कार्य 'शारदे'पूर्वीच वाढलेले होते. 'शारदा' नाटकापूर्वी आठ वर्षे संमति-वयाचा कायदा मुंबई प्रांताच्या विधानसभेसमोर आलेला होता. विष्णु पंडितांनी पहिला विधवाविवाह यापूर्वीच घडवलेला होता. या सगळ्या समाजसुधारकांच्या यादीत म. फुले यांचे नाव मी मुद्दामच वगळलेले आहे. मराठी वाङ्मयाच्या पहिल्या अवस्थेच्या संदर्भात विचार करा-यचा तर आमच्या प्रतिष्ठित लेखकांना ज्योतिबा फुले यांचे कार्य आकलन झालेले तर दिसतच नाही, पण जाणवल्यासारखेसुद्धा वाटत नाही. या साऱ्या घटनांचे पडसाद निर-निराळ्या नाटकांमधून उमटत होतेच. बाला-जरठ विवाहावरच 'म्हातारचळ', 'जरठोद्गाह', 'कन्याविद्मय दुष्परिणाम', 'पद्मावती' यांसारखी नाटके देवलांच्यापूर्वी लिहिली गेली होती. सुधारकांना विरोधी म्हणून सनातन्यांनीही काही नाटके लिहिली होती.

या सामाजिक नाटकांमधील बहुतेक नाटके प्रयोगात संपूर्णपणे अयशस्वी ठरली. ज्यांना थोडेफार यश मिळाल्यासारखे काही काळ जाणवले, तीही नाटके ललित

वाङ्मय म्हणून अयशस्वीच होती. सामाजिक प्रश्न मांडणारे सामाजिक नाटक म्हणून देवलांच्यापूर्वी एकाही नाटककाराचे लिखाण कलाकृती म्हणून विचारात घ्यावे यासाठी आवश्यक असणाऱ्या किमान पातळीपर्यंतसुद्धा पोहोचू शकले नव्हते. तरी पण सामाजिक नाटकांची खळबळ देवलांच्यापूर्वी चाळूच होती. 'शारदा' हे पहिले सामाजिक नाटक म्हणताना नेमका अभिप्रेत अर्थ कलाकृतीच्या पातळीवर पोहोचलेले पहिले सामाजिक नाटक असा असतो. हरिभाऊंच्यापूर्वी वात्रा पद्मनजी आहेत. तरीसुद्धा कलात्मक पातळीवर सामाजिक कादंबरी प्रथम हरिभाऊंनीच नेली असे आपण म्हणतो. कादंबरीच्या क्षेत्रात जसे हरिभाऊंचे यश आहे तसे नाटकांच्या क्षेत्रात देवलांच्या 'शारदे'चे यश आहे. पण हरिभाऊंना आशयाचा वास्तववाद उपजत होता, देवलांना तो प्रयत्नपूर्वकही आत्मसात करता आलेला नाही.

सामाजिक नाटककार म्हणून देवलांच्याकडे ज्यावेळी आपण पाहू लागतो, त्यावेळी देवलांच्या मर्यादा प्रथम लक्षात येऊ लागतात. आणि हेही लक्षात येऊ लागते की, दोष देवलांचा नसून ज्या पातळीवर सुधारणेची चळवळ देवलांच्या काळी होती, त्या पातळीचा हा दोष आहे. आगरकरांसारखा महान प्रज्ञाशाली पुरुष बुद्धिप्रामाण्यवादाचा आग्रहाने पुरस्कार करताना या काळात दिसतो. पण त्यांनाही समाजसुधारणेचे जे प्रश्न जाणवले, ते पश्चिम महाराष्ट्रातील ब्राह्मणांचे प्रश्न होते. आगरकर सोडल्यास इतर समाज-सुधारकांना सुधारणावादासाठी आवश्यक असणारे झुंजार मनच नव्हते. जे सामाजिक प्रश्न या सुधारकांच्यासमोर उभे होते, त्या प्रश्नांचे स्वरूप सर्व गुंतागुंतीनिशी या सुधारक मंडळींना फारसे कळल्याचे दिसत नाही. पुढे याच मुद्द्यावर डॉ. केतकरांनी सुधारकवर्गाचा अडाणी म्हणून अधिक्षेप केला आहे. प्रत्येक सामाजिक प्रश्न हा एका सामाजिक परिस्थितीत जन्माला येत असतो. त्या परिस्थितीला निरपेक्ष होऊन प्रश्नाचा विचार करण्यात अर्थ नसतो. ही सामाजिक परिस्थितीच सामाजिक प्रश्नाभोवतालची गुंतागुंत निर्माण करित असते. आमच्या सुधारक लेखकांना ही वाच नीटशी कधी कळली नाही.

केशवपनाला विरोध करणाऱ्या हरिभाऊंनासुद्धा आपल्या नायिकेच्या मनात पुनर्विवाहाचा विचार कधीच आला नाही ही गोष्ट स्पष्ट करताना सुधारक म्हणून संकोचल्या-सारखे वाटले नाही. तरुण विधवांच्या मनात पुनर्विवाहाचा विचारच येणे शक्य नसले, इतक्या जर त्या पतीशी एकजीव होत हा सामान्य नियम मानला, तर मग केस तरुणपणी काढले काय अगर महातारपणी काढले काय याचे महत्त्व गौण होते. पतीशी एकजीव झालेल्या विधवेला आपण सुंदर दिसावे, आपले सौंदर्य शिल्पक उरावे ही गोष्ट जाणवण्याचे काहीच कारण नाही. केशवपनाचा प्रश्न अपरिहार्यपणे सामाजिक प्रश्न म्हणून विधवाविवाहाशी निगडित आहे. ही गोष्ट हरिभाऊंना जाणवली नाही. आणि विधवा-विवाहाचा प्रश्न तितक्याच अपरिहार्यपणे परंपरामान्य असलेल्या पातिव्रत्य या कल्पनेला संपूर्णपणे विरोधी आहे. विधवाविवाह हा सुटा प्रश्न नसतो. त्याच्या बाजूला परित्यक्तां-

चाही प्रश्न असतो. ही गुंतागुंत त्या काळी कुणीच विचारात घेतली नाही. कारण लेखकांच्यासमोर प्रत्येक प्रश्न हा सुटा प्रश्न आहे. हे सुटे प्रश्न ज्या परिस्थितीचा भाग आहेत, त्या परिस्थितीत ते एकमेकांशी वांधले गेलेले आहेत. वैचारिक पातळीवर समाज-सुधारणांचा विचार करताना कोणत्याही एका वुरुजावर निकराचा हल्ला झाला की सारी तटव्रंदी शिथिल होते अशी भूमिका घेता येते. कलावंतांना सामाजिक प्रश्न कलेच्या पातळीवर नेताना प्रत्येक वुरुज हा एका संपूर्ण तटव्रंदीचा भाग आहे हे विसरून चालत नव्हते.

प्रश्नांचा सुटा विचार करणे ही जी त्या वेळची सार्वत्रिक पद्धत त्याला हरिभाऊ, कोल्हटकर, खाडिलकर, गडकरी—कुणीच अपवाद नव्हते. वामन मल्हारांच्यापासून प्रश्नांचे आंतरिक संबंध लेखकांना क्रमाने दिसू लागतात. सामाजिक प्रश्नावर नाटक लिहावे असा आग्रह आजही नाही. देवळांच्या काळी तर मुळीच नव्हता. पण सामाजिक प्रश्नावर लिहायचे म्हटल्यास तो प्रश्न नीट माहीत असावा इतका आग्रह मात्र जसरीचा ठरतो. कारण कलावंत जे उमजलेच नाहीत त्यांचे चित्रण करू शकणार नाहीत. बाला-जरठ विवाहाचा प्रश्न हा अशा गुंतागुंतीच्या प्रश्नांपैकी आहे. त्या प्रश्नाचे स्वरूप केवळ वधू-वरांच्या वयातील अंतराइतके सोपे नाही. दहा वर्षांच्या मुलीचे लग्न चाळीस वर्षांच्या वराशी होणे ही घटना जितकी चिंताजनक आहे, तितकी साठ वर्षांच्या मुलीचे लग्न नव्वद वर्षांच्या वराशी होणे ही चिंताजनक घटना नाही. वयाचे अंतर तेच असले तरी सगळा संदर्भ विवाहाच्या वेळी असणाऱ्या वयामुळे बदलून जातो. दुसऱ्या प्रकारच्या विवाहात निदान मला तरी तीस वर्षांचे अंतर आक्षेपार्ह वाटत नाही.

बाला-जरठ विवाहाचा प्रश्न एका बाजूने बालविवाहाशी निगडित आहे. सर्व मुलां-मुलींची लग्ने लहान वयात व्हायची म्हटल्यानंतर दहाव्या वर्षीपर्यंत मुलींची लग्ने होऊन जातात, आणि आठ वर्षांच्या मुलीचे लग्न करणे प्रशस्त मानले जात असे. परिस्थितीनुसार ही बयोमर्यादा दोन-तीन वर्षांनी वाढत असे. पण बहुतेक मुलींची लग्ने ऋतुप्राप्तीपूर्वी होऊन जात. क्वचित एखाद्या मुलीला विवाहापूर्वी ऋतु प्राप्त झाला, तर मग लग्न जुळणे फारच कठीण होत असे. आणि म्हणून अशा वेळी ऋतुप्राप्तीची घटना कसोशीने चोरून ठेवण्यात येई. एरव्ही ऋतुप्राप्ती हा सोहळ्याचा भाग असे. देवळांच्या नाटकात विवाहोत्तर ऋतुप्राप्तीच्या सोहळ्याचाही उल्लेख आहे. विवाहपूर्व ऋतुप्राप्तीच्या घटनेचेही चिंता म्हणून वर्णन आलेले आहे. मराठवाडा भागात ही परिस्थिती माझ्या लहानपणी मी पाहिलेली आहे.

या सामाजिक परिस्थितीत बहुतेक मुलांचे लग्न सोळाव्या वर्षाच्या आतच होऊन जात असे. असा हा मुलगा ऐन पंचविशीत विधुर झाल्यास या मुलाने काय करावे? स्वतः न्या. रानडे व हरिभाऊ असे तिशीच्या सुमारास विधुर झालेले होते. या मंडळींना बारा-चौदा वर्षांच्या मुलीशी लग्न करण्याशिवाय दुसरा मार्गच मोकळा नव्हता. सोळा-सतरा वर्षांच्या विधवेने वर्ष-दीड वर्षांच्या बऱ्यावाईट संसाराच्या आठवणींवर उरलेल्या

जीवनाचा उन्हाळा संयमाने भोगावा ही अपेक्षा जितकी चूक, तितकीच तिशीच्या सुमारास पुरुषाने पुढचे आयुष्य व्रतस्थ राहण्याची प्रतिज्ञा करावी ही अपेक्षा चुकीची आहे. म. गांधींच्यासारख्या अपवादभूत व्यक्तीचा नियम या ठिकाणी उपयोगी पडणारा नाही. कारण सामान्य माणूस तिसाव्या वर्षी वानप्रस्थ स्वीकारण्याची कल्पना मान्य करणार नाही. विषम-विवाह हे या परिस्थितीचे अपत्य आहे. विषम-विवाहातील नवरदेव हा सामान्य नियम म्हणून पत्नीस ते चाळीस या वयातील सापत्य विधुर असे, किंवा चाळीस ते पंचेचाळीस या वयातील विनापत्य विधुर असे. सर्वसामान्य परिस्थितीत चाळीशीत विधुर होणाऱ्या पुरुषासमोर पहिला प्रश्न स्वतःच्या मुलीच्या लग्नाचा असे. तो स्वतःच्या लग्नाच्या भानगडीत पडत नसे.

या सामान्य नियमाला अपवाद होतेच. पण अपवाद हे अपवाद म्हणून असतात. सार्वत्रिक नियम म्हणून त्यांचा विचार करता येत नाही. पंचाहत्तर वर्षांच्या भुजंगनाथाचे लग्न चौदा वर्षांच्या शारदेशी ठरवले जावे ही घटना घृणा निर्माण करणारी व अंगावर शहारे आणणारी असली तरीही प्रातिनिधिक घटना नाही. अपवादात्मक घटना कलाकृतींना वर्ज्य नसतात. अपवादात्मक घटनांच्यावर श्रेष्ठ कलाकृतीची उभारणी झाल्याचे उदाहरण आपण कधीच विसरू शकत नाही. कारण शेक्सपिअरचे 'हॅम्लेट' असे नाटक आहे. पण अपवादभूत घटना सामाजिक समस्येच्या वास्तववादी चित्रणाला निरूपयोगी असतात.

एका बाजूने हा प्रश्न बालविवाहाशी निगडित आहे. आज लग्नाच्या बाजारात सोळा ते चाळीसपर्यंतच्या कोणत्याही वयातील कुमारिका विवाहासाठी उपलब्ध आहेत. ज्या समाजात प्रौढ कुमारिका उपलब्ध असतात, त्या समाजात विषम-विवाह हा सामाजिक प्रश्न नसतो. ज्या समाजात बालविवाह सार्वत्रिक असतो, त्या ठिकाणी विषम-विवाहाला उत्तर नसते. देवल समाजसुधारणेच्या युगात होते म्हणून त्यांना काही गोष्टी जाणवल्या. कालिदासाला त्या जाणवणे शक्य नव्हते. 'मालविकाग्निमित्र' लिहिताना आपण प्रेमकथेला विषम-विवाहाचे अधिष्ठान निष्कारण देतो आहोत असे कालिदासाला वाटले नाही. उलट त्याला मालविकेचे अग्निमित्राशी लग्न ही घटना इष्ट आणि आनंददायक वाटली. दुसऱ्या बाजूने हा प्रश्न विधवाविवाहाशी निगडित आहे. बालविवाह बालविधवा निर्माण करतो. शिवाय विवाहपद्धती ज्या समाजांत रूढ आहे, त्या समाजात विधवा आणि परित्यक्ता असतातच. जर समाजात विधवाविवाह रूढ असले, तर मग लग्नासाठी विधुरांना विविध वयांच्या वधू उपलब्ध असतात. अशा समाजात पुनर्विवाह सार्वत्रिक झाल्यानंतर विषम-विवाह हा सामाजिक प्रश्न नसतो. बाल-जरठ विवाहावर नाटक लिहिणाऱ्या नाटककाराची भूमिका जर एका बाजूने बालविवाहाला प्रतिकूल आणि दुसऱ्या बाजूने विधवाविवाहाला अनुकूल नसली, तर मग त्या लेखकाचे लिखाण वास्तवाचे भान सुटणारे होणे अपरिहार्य असते.

'शारदा' नाटकात विधवाविवाहाला अनुकूलता अगर प्रतिकूलता दाखवण्याची वेळ

आलेली नाही. पण देवलांनी स्पष्टपणे वालविवाहांना अनुकूलता मात्र दाखवलेली आहे. शारदेच्या सगळ्या मैत्रिणींची लग्ने लहान वयांत झाली आहेत. कारण त्यांचे बाप मुलीची चिंता करणारे प्रेमळ बाप आहेत. शारदेचे लग्न लहान वयात झाले नाही, कारण तिचा बाप द्रव्यलोभी आहे. म्हणून तर आपले लग्न कधी होईल अशी चिंता करण्याची वेळ शारदेवर आलेली आहे. 'शारदा' नाटकातील संदर्भ ऋतुप्राप्तीपूर्वीच्या वालविवाहांना अनुकूल आहेत हे केवळ त्या काळाच्या परिस्थितीचे चित्रण नव्हे. ती देवलांच्याही मनाची स्वाभाविक घडण आहे. वालविवाह नसावेत असे आग्रहाने प्रतिपादन करणाऱ्या देवलांच्या समकालीनांना धारा वर्षांखालील मुलीचा विवाह होऊ नये इतकेच म्हणायचे होते. बाराव्या-तेराव्या वर्षी मुलगी विवाहाला योग्य होते असे हे सुधारकसुद्धा मानीत होते.

विषम-विवाहातील वर हाही आपल्या भोवतालच्या सामाजिक परिस्थितीचे भक्ष्य असतो. आपल्या मुलीच्या वयाच्या एका अर्भकाशी लग्न करताना तोही मनातून ओशाळून जात असावा. स्वतःच्या प्रकृति धर्मासमोर आणि परिस्थितीसमोर हा वरही लाचार झालेला असतो. या बराला लहान, सुवक्र, टेंगणी पत्नी नको असते. तो सौंदर्याची फारशी चिकित्सा करित नाही. त्याला शक्य तितकी मोठी दिसणारी, थोराड अंगापिंडाची आणि विवाहानंतर शक्यतो लवकर वयात येणारी गृहिणी हवी असते. रूप-सौंदर्याकडे कानाडोळा करण्यास हा वर तयार असतो. वधूपित्याचे धराणे आपल्या बरोवरीचे आहे की नाही याची चौकशी करण्यास त्याला वेळ नसतो. प्रथम विवाहाच्या वेळी रूप, हुंडा, कुलीनपणा या बाबींना त्या काळी फार मोठे महत्त्व असे. विजवराच्या लग्नात या बाबी गौण असतात: त्या टिकणी शक्यतो लवकर 'संसाराला लागणारी मुलगी' एवढा एकच प्रश्न महत्त्वाचा असतो. सत्तर वर्षांच्या सुदाम-सावकारावर ताण करील अशी देखणी बायको पाहिजे हे म्हणणारा भुजंगनाथ विषम-विवाहातल्या वरांचा प्रतिनिधी नसतो. अम्लान, ताज्या सौंदर्याचा निरर्थ उपभोग घेण्यास बखबखलेला असा तो मध्ययुगीन चादशाहा वाटतो. ज्या प्रमाणात असे वाटत जाईल, त्या प्रमाणात या नाटकातील समाजदर्शनाची वास्तवता मावळत जाणार आहे. नाटकाच्या प्रस्तावनेतच नटीच्या तोंडून देवलांनी सुदाम-सावकाराची वधू दहा वर्षांची आहे असा उल्लेख केला आहे. सत्तराव्या वर्षी लग्न करणारा माणूस विवाहसौख्यासाठी अजून चार वर्षे वाट पाहण्याइतका विनघोर मनाचा नसतो, हे कुणाच्याही लक्षात येऊ शकेल.

जाणूनबुजून म्हाताऱ्याच्या गळ्यात आपली मुलगी वांधणारा वधूपिता हाही आपण समजून घेतला पाहिजे. त्याच्याजवळ अपत्यविषयक ममता नसते असे समजण्याचे काहीच कारण नाही. विजवराला मुलगी देणारा बाप हा दारिद्र्य आणि कर्जबाजारीपणा यांमुळे खंगलेला व पराभूत झालेला बाप असतो. तोही मनातून ओशाळलेल्याच असतो. आपल्या एका अपत्याचे विजवराशी लग्न लावून तो सधनाच्या शेत्याला आपली गाठ बांधू पाहात असतो. यामुळे उरलेल्या मुलाबाळांचे योगक्षेम नीट चालतील, मुलांच्या शिकण्याची सोय होईल, उरलेल्या मुर्त्यांच्या लग्नांची सोय होईल, आपल्या संसाराला

मोठ्यांचा आधार लागून तो काही प्रमाणात वाटेवर येईल या भूमिकेनून आपल्या एका अपत्याचे काहीसे अकल्याण करण्यास तयार झालेला लाचार माणूस हा विपम-विवाहातील वधूपिता असतो. स्वतःच्या मुलांची माया आणि संसाराची चिंता त्याला हे पाऊल उचलण्यास भाग पाडीत असते.

आणि तरीही हा वधूपिता आपल्या मनाच्या समाधानासाठी काही गोष्टी सतत बोलतच असतो. वराचे वय थोडे मोठे असले तरी हरकत नाही; तो शरीराने धडधाकट आहे— गेला बाजार, अजून देवाची दया असली तर पंधरा-वीस वर्षे नवरदेव हिंडता, फिरता, कमावता असायला घोर नाही; मुलीला चार पोरं-वाळे होतील; पोरगी मोठ्या घरी पडेल—अशा प्रकारची स्वप्ने बोकून दाखविणारा, दारिद्र्यामुळे दुबळा आणि वात्सल्या-पोटी निष्ठुर झालेला असा हा वधूपिता असतो. पैशाच्या दोन घागरी घरी पुरून ठेवणारा, पाच हजार रुपये हुंडा वेणारा व एकुलती एक मुलगी केवळ द्रव्यलोभामुळे म्हातान्यास विकायला तयार झालेला कंजूप, द्रव्यलोभी कांचनभट हा विपम-विवाहातल्या वधूपित्यांचा प्रतिनिधी नाही. अशा घटना घडत नाहीत असे कुणीच म्हणणार नाही. पण अपवादभूत घटना म्हणजे समस्येच्या प्रतिनिधिक घटना नसतात. कांचनभट मुलीचे लग्न मोडले म्हणून वेडा होत नाही, तो हुंडा बुडाला म्हणून वेडा होतो. या वेडेपणाच्या भरातसुद्धा आपला मुलगा जयंत हा जर मुलगीच असता तर त्याचेही पाच हजार रुपये मिळाले असते अशी कल्पना करतो. जवळ पैसे असूनही आपल्याला मुलीच व्हाव्या, मुलगा असू नये, सर्व मुली म्हातान्यांना द्याव्या आणि प्रत्येकीचे पाच हजार रुपये उभे करावेत अशी आकांक्षा असणारा वधूपिता विपम-विवाहाच्या परिस्थितीतील वधूपित्यांचा प्रतिनिधी होऊ शकणार नाही, हे उघड आहे.

शारदेत देवलांनी जो प्रश्न चित्रित करण्यासाठी निवडला आहे त्या सामाजिक प्रश्नावरील देवलांची पकड किती ढिली आहे व सामाजिक प्रश्न समजून घेण्याच्या देवलांच्या मर्यादा किती मोठ्या आहेत, याचे थोडेसे भान ह्या विवेचनावरून होण्यास हरकत नसावी. खरे म्हणजे बाल-जरठ विवाहावरील नाटक शोकान्त होणे अपरिहार्य होते. ही अपरिहार्यता आजच्या टीकाकारांना जशी जाणवते, तशी देवलांना जाणवलेली दिसत नाही. 'शारदेला' प्रस्तावना लिहिणाऱ्या हरिभाऊ आपट्यांनाही ह्या ठिकाणी शोकान्त नाट्याची अपरिहार्यता जाणवलेली होती असे प्रस्तावनेवरून वाटत नाही. नव्या समीक्षकांना ही अपरिहार्यता जाणवते. तिच्या संदर्भात कधीकधी असा प्रश्न विचारला जातो की, पाचव्या अंकाच्या दुसऱ्या प्रवेशात शारदा जीव देण्यासाठी नदीकाठी जाते या ठिकाणी शारदा नदीत जीव देते असा शोकपर्यवसायी शेवट 'शारदे'च्या संदर्भात स्वाभाविक व शोभून दिसणारा झाला नसता काय ? मला वाटते, हा प्रश्न विचारणेच भावडेपणाचे आहे. 'शारदा' हे नाटक सामाजिक समस्या चित्रित करणारे वास्तववादी नाटक आहे असे गृहीत धरूनच हा प्रश्न विचारला जातो. माझा मूळ गृहीताशीच मतभेद आहे.

जर 'शारदा' नाटक समस्याप्रधान वास्तववादी नाटक असते, तर त्याचा शेवट

शोकपर्यवसायी होणे अपरिहार्यच ठरले असते. पण आहे या अवस्थेत 'शारदे'ची रचना समस्याप्रधान नाटकाची नाही. नवतरुणीचे किंवा बालिकेचे जरठाशी लग्न होणे ही सामाजिक समस्या आहे. लग्न ठरणे ही सामाजिक समस्या नाही. जर एकेका मुलीचे भुजंगनाथासारख्या वृद्ध कपीशी लग्न ठरून मोडत असते व शेवटी या मुलींना कोदंडासारखा अनुरूप वर मिळत असता, तर मग समस्या शिळकच राहिली नसती. बाला-जरठ विवाहाचे दुष्परिणाम दाखविण्यासाठी लिहिले जाणारे नाटक जरठाला विवाहाची इच्छा निर्माण होते इथून आरंभ पावू शकत नाही. समस्याप्रधान नाटकात निदान समस्या उपस्थित झाली पाहिजे. भुजंगनाथ आणि शारदा विवाहानंतर गंगापूरहून आपल्या गावी परत येतात व शारदेचा दुःखद संसार सुरू होतो, इथून समस्याप्रधान नाटकाचा आरंभ झाला पाहिजे. सर्व नाटकभर शारदेचा दाखण कोंडमारा प्रामुख्याने दाखवला जायला पाहिजे. परिणामी शारदा स्वैरिणी झाली असती अगर तिने आत्महत्या केली असती आणि याहीपेक्षा मोठ्या शक्तीचा नाटककार असता, तर त्याने उत्साहशून्य जीवन्मृत सौभाग्य आणि तितकेच मृतवत वैधव्य शारदा भोगीत वसली हीच बाब तिच्या मृत्यूपेक्षा अधिक भीषण करून दाखवली असती. पण अशा प्रकारचे नाटक लिहिण्याची देवलांची इच्छा नव्हती. शोकान्त नाटकाचा पुरेसा वाईट अनुभव देवलांनी घेतलेला होता. त्याची पुन्हा परीक्षा पाहण्याची देवलांची इच्छा नव्हती.

बाला-जरठ विवाहावर नाटक लिहायचे हा देवलांचा पहिला हेतू होता. हे नाटक सुखान्त करायचे हा देवलांचा दुसरा हेतू होता. उद्बोधनासाठी ललित वाङ्मयाची निर्मिती करू इच्छिणाऱ्या लेखकांच्यासमोर एक प्रश्न नेहमी उभा असतो : आपण जे लिहितो आहोत ते जर उद्बोधनाचे साधन म्हणून उपयोगी पडायचे असेल तर रसिकांना प्रिय झालेच पाहिजे, ही त्यासाठी आवश्यक अट आहे. जे कुणीही वाचणारच नाही, जे कुणाला वाचवणार नाही अशा लिखाणाची किंमत प्रचाराचे साधन म्हणूनही शून्य असते. उद्बोधनासाठी लिहिणारे कलावंत मधून मधून रंजनाच्या सूत्रांशी तडजोड करीत वसतात असे जे आपल्याला दिसते, त्याचे कारण या टिकाणी सापडते. उद्बोधनाच्या तीव्र जिज्ञासेपोटी देवलांनी वास्तविक जीवनदर्शनाशी तडजोडी केल्या असे म्हणावे की त्यांना मुळात शोकान्त नाटकाना पुन्हा प्रयोग करण्याची इच्छा नव्हती असे म्हणावे, याचे उत्तर निर्णायकपणे देवलांचे देऊ शकले असते. नाट्यरचनेच्या अभ्यासावरून आपण इतकेच म्हणू शकतो की, आरंभापासून देवलांची इच्छा सुखान्त नाटक लिहिण्याची होती. त्या दृष्टीने त्यांनी आपल्या नाटकाचे आरंभ-मध्य-शेवटासह विकल्पन केले आहे, नाटकातील चारीकसारीक दुवासुद्धा सुखी शेवटाच्या दृष्टीने या नाटकात आलेला आहे. जर या नाटकाची रचनाच सुखान्तिकेची असेल, तर मग शारदेने जीव देण्याच्या टिकाणी नाटक संपावे ही गोष्ट शक्यच नव्हती.

हे नाटक सुखान्त करण्याचा निर्णय देवलांनी प्रथम घेतला. ही आयत्या वेळी मनात आलेली कल्पना नव्हती. आरंभापासूनच नाटकाशी एकजीव झालेली ही कल्पना होती.

देवलांच्या नाटकातील पदे पुष्कळदा संपूर्ण नाटकाची रचना होण्यापूर्वी तयार होत असत. या दृष्टीने पाहिले तर देवलांच्या मनात कुटेतरी एक झगडा चालू असल्याचे दिसते. त्यांनी वराचे वय पन्नाशीच्या जवळपास आरंभाला गृहीत धरले असल्याचे दिसते. त्या अनुरोधानेच 'पन्नाशीची झुळुक लागली, वाइल दुसरी करू नको' हा उल्लेख आलेला आहे. पण पुढे नाटक सुखान्त करायचे ठरल्यानंतर नवरदेव पन्नास वर्षांचा असण्याची गरज उरली नाही. त्यांनी तो पंचाहत्तर वर्षांचा ठरवलेला आहे. जोडीला जोड म्हणून सुदाम-सावकार सत्तर वर्षांचा गृहीत धरला आहे. एक विवाह नाटकाच्या आरंभी घडलेला आहे. दुसरा नाटकात घडू घातलेला आहे. दोन्ही ठिकाणी देवलांनी नवरदेव अतिवृद्ध गृहीत धरले आहेत याला कारण आहे. एकदा नाटक सुखान्त करायचे म्हटल्यानंतर देवलांना दोन गोष्टींची काळजी घेणे भाग होते. एक तर नायिकेला अनुरूप असा वर शोधून देण्याची जबाबदारी देवलांना पार पाडणे भाग होते. सुखान्त नाटकाचा शेवट अनुरूप वराशी शारदेचा विवाह घडवून दिल्याशिवाय दुसरा कोणता कल्पणे शक्य नव्हते. यासाठी कोदंड या पात्राची निर्मिती करणे आवश्यक होते. शेवटी शारदेचे जर कोदंडाशी लग्न लावायचे असेल, तर तिचे लग्न भुजंगनाथाशी होऊ देणे शक्य नव्हते. एकदा भुजंगनाथाचे आणि शारदेचे विधिवत लग्न झाले की, त्यानंतर सुखी शेवट होण्यासाठी भुजंगनाथ मरेपर्यंत वाट पाहणे व नंतर शारदेचा पुनर्विवाह लावून देणे अशी रचना करावी लागली असती. ही रचना झाल्यानंतर ते नाटक पुनर्विवाहावरील नाटक झाले असते. बाला-जरठ विवाहावरचे नाटक उरले नसते.

बाला-जरठ विवाहाचा प्रश्न विधवाविवाहाशी निगडित आहे ही जाणीव देवलांच्या पिढीला येणे शक्य नव्हते. सुटा-सुटा प्रश्न विचारात घेणाऱ्या मंडळींना बालविवाह, विधवाविवाह आणि बाला-जरठ विवाह असा संयुक्त विचार करणे शक्य नव्हते. म्हणून सुखी शेवट करण्यासाठी भुजंगनाथाशी लग्न होऊन चालणार नव्हते. ते लग्न ठरणे आणि मोडणे या घटना आवश्यक होत्या. पण भुजंगनाथाचा शारदेबरोबरचा विवाह मोडायचा कसा ? हा विवाह मोडण्यासाठी परंपरावादी मनाला दुखावेल असा कोणताही मार्ग देवलां स्विकारण्यास तयार नव्हते, कारण त्यांचे स्वतःचे मनच परंपरावादी होते. परंपरावादाच्या कक्षेत राहून भुजंगनाथाचा विवाह मोडायचा असेल, तर काही पर्याय डोळ्यांसमोर होते. एक पर्याय भुजंगनाथाच्या अपमृत्यूचा आहे. पण त्यामुळे कांचनभटाने शारदा दुसऱ्या म्हाताऱ्याला देऊ वेळी असती. हा कांचनभट वाटेतून बाजूला सारण्यासाठी देवलांनी त्याला शेवटी वेडा करून टाकला आहे. आणि तो वेडा होण्याइतपत धक्का बसवा यासाठी ऐन समारंभात विवाह मोडून दाखविला आहे. एक पर्याय शेवटच्या क्षणी भुजंगनाथाला विरक्ती निर्माण होण्याचा असा होता. पण या पर्यायात प्रेक्षकांची सहानुभूती भुजंगनाथाकडे जाते. हे घडून येणे देवलांना इष्ट नव्हते. भुजंगनाथ आजारी पडल्यामुळे असो, किंवा इतर कोणत्याही कारणामुळे असो, एकदा शारदेचा पिता वाचादत्त झाला की वाचादत्त पित्याने लग्न मोडणे परंपरावादाला मंजूर नव्हते. म्हणून देवलांनी तो

विवाहच अशा वेताने षड्वन आणला आहे, की तो आरंभापासून शेवटपर्यंत निर्विवादपणे धर्मशास्त्रविरोधी असला पाहिजे. देवलांच्या परंपरावादी मनाला धर्मशास्त्रात आधार नसणाऱ्या मुद्द्यावर विवाह मोडणे आवडले नसते.

आमचे आग्र समाजसुधारक (म. फुले व आगरकर वगळता) हिंदूंचे परंपरागत धर्मशास्त्र गुंडाळून ठेवण्यास तयार नव्हते. स्मृतींचा पुनर्विवाहाला पाटिवा आहे म्हणून पुनर्विवाह शास्त्रविहित आहे, असे सिद्ध करण्यावर या सुधारकांचा भर होता. समाजा-मध्ये जे जे काही वाईट असेल त्याची जबाबदारी रूढींच्या डोक्यावर टाकून सुधारकांच्या प्रत्येक कार्यक्रमाला पवित्र स्मृतींचा जोरकस पाटिवा आहे, हे दाखविण्याची धडपड सुधारक करित होते. काही सुधारणा करण्यास ही माणसे तयार असली तरी ती मनाने सनातनीच होती. देवलही यापेक्षा निराळे नव्हते. देवलांनीमुद्दा पहिल्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशात कोदंडाच्या तोंडी एक पद घालून बाला-जरट विवाह धर्मशास्त्रविरोधी आहे असा मुद्दा आग्रहाने नोंदवलेला आहे. या मुद्द्याला देवलांना कोणत्या स्मृतिग्रंथात कुठे आधार सापडला होता, हे आज कळायला मार्ग नाही. स्मृतींचे आधार असतीलच तर ते बालविवाहाला अनुकूल असे आहेत. प्रायः स्मृतिग्रंथ विधवाविवाहाला प्रतिकूल आणि पुरुषाला विवाहावाचत कोणतीही वयोमर्यादा निश्चित न देणारे असे आहेत. कोणत्याही स्मृतिग्रंथांनी विप्रम-विवाह पाप म्हणून नोंदविल्याचे निदान माझ्या पाहण्यात नाही. पण देवल आग्रहाने बाला-जरट विवाह धर्मशास्त्रविरोधी आहे असे म्हणतात. हा काळाचा महिमा आहे. एखादी घटना इष्ट का अनिष्ट, विहित की अविहित यापेक्षा शास्त्रमान्य की शास्त्रविरोधी याला त्या काळी फार मोठे महत्त्व होते. देवलांच्या मते बाला-जरट विवाह ही शास्त्रविरोधी रूढी आहे, आणि अन्यधर्मी राजे भारतावर राज्य करित असल्यामुळे ही रूढी मोडली जाऊ शकली नाही.

सारे दोष रूढीवर टाकून शास्त्राला पापातून मोकळे करणारे मन विवाह मोडण्यासाठी शास्त्रशुद्ध कारण हुडकणार हे उबडच आहे. म्हणून देवलांनी शारदा आणि भुजंगनाथ या दोघांचेही गोत्र काढ्यपच करून ठेवलेले आहे. तो सगोत्र विवाह असल्यामुळे मूलतःच अवैध आहे. धर्मशास्त्रानुसार या विवाहाची सप्तपदीच होऊ शकली नसती. भद्रेश्वर दीक्षितांनी खोटेच भुजंगनाथाचे कौशिक-गोत्र आहे असे सांगितले असा उल्लेख नाटकात आहे. पण या असल्यावर आधारून जरी सप्तपदी झाली असती, तरी भुजंगनाथ स्वतःच्या गात्री येताच हा विवाह त्याच्या पुतण्याने अवैध ठरविला असता. देवलांच्या नाटकात कोदंडाच्या प्रयत्नाने लग्न मोडते असा जरी भास होत असला, तरी मुळातच हे लग्न अशक्य असावे याची सोय लेखकाने करून ठेवलेली आहे. याबरोबरच कोदंड हे पात्रही उभे केलेले आहे आणि त्याचे गोत्र अत्री ठेवून शारदेशी लग्न जुळण्याची सोयही केली आहे.

या विवेचनाचा हेतू हा की 'शारदेशी' संविधानक-रचना करताना देवल काळजी-पूर्वक काय करताहेत इकडे लक्ष वेधावे. लग्न ठरावे, चिनतोडपणे मोडावे आणि तितक्याच

पक्क्या पद्धतीने अनुरूप वरप्राप्ती व्हावी, हे सूत्र मनाशी वाळगून देवळ कथानकाचा तपशील भरीत निघालेले आहेत. हा तपशील भरण्यासाठी त्यांना एक एक अपवादभूत परिस्थिती निर्माण करावी लागली आहे. ज्या प्रमाणात अशी अपवादभूत परिस्थिती निर्माण करून देवळ कथानकाळा सुसंगत व रेखीव करण्याचा प्रयत्न करित आहेत, त्या प्रमाणात या नाटकातील वास्तवता व समस्येचे प्रातिनिधिक रूप दोन्ही मावळत असून सोयीस्कर कल्पिताचा पसारा तेथे वाढत चाललेला आहे.

सुखी शेवटासाठी एक तरुण, कुलीन असा कोदंड या नाटकात असणे भाग होते, तो जुळणाऱ्या गोत्राचा आणि अविवाहित ठेवणे भाग होते. कोदंड कुलीन आहे. तरुण आहे. देखणा आहे. शहाणा ब्राह्मण आहे. या परिस्थितीत हे असे राजविडे अपत्य अविवाहित राहणे शक्य नव्हते. देवलांनी त्याहीसाठी एक त्रिनतोड युक्ती हुडकून काढली आहे. ज्या काळात देवळ वावरत होते, त्या काळात ही युक्ती त्रिनतोड वाटली असेल — आज ती हास्यास्पद वाटते. देवलांनी कोदंडाला करवीर-पीठाच्या शंकराचार्यांचा शिष्य बनवलेले आहे. देवलांनी या टिकाणी शंकराचार्य करवीरपीठाचे घेतले, याचे कारण अगदी साधे होते. करवीरपीठ हे मोठे सुधारक होते असे नाही. सर्वांच्याचडतके ते कडवे परंपरावादी होते. पण महाराष्ट्र करवीरपीठाच्या कक्षेत मोडतो, याला देवलांचा इलाज नव्हता. शंकराचार्यांच्या आज्ञेनुसार कोदंड तीन वर्षे अविवाहित राहून धर्मसुधारणेचा प्रचार करित हिंडतो आहे. धर्मसुधारणांचा प्रचार करण्यासाठी विशीतली कोवळी पोरे हिंडत नसतात इकडे लक्ष घ्यायला देवलांना उंसत सापडणे शक्य नव्हते.

भारताच्या इतिहासात शंकराचार्यांची गादी सनातनित्वासाठी प्रसिद्ध आहे. श्रुति-स्मृति-पुराणोक्त हिंदुधर्माचे संरक्षण आणि धर्मप्रचार, परंपरागत धर्माविरुद्ध वागणाऱ्यांना धर्मशासन करणे म्हणजे बहिष्कृत करणे व अद्वैत वेदान्ताचा पुरस्कार ही शंकराचार्यांच्या पीठांची परंपरेने चालत आलेली तीन वैशिष्ट्ये आहेत. देवलांचा काळ सोडा पण आजही एकही मान्य शंकराचार्य समाजसुधारणेला आचार्यपीठाची मान्यता देण्यास तयार नाही. किरकोळ तपशीलांच्या वाजूवर डॉ. कुर्तकोटींनी सुधारणेची वाजू कधीकधी घेतलेली दिसते. पण सनातनधर्मीय हिंदू समाजाने डॉ. कुर्तकोटींना आपले जगद्गुरू म्हणून कधी मान्यता दिली नाही. आचार्यपीठांची ही रीत जर पाहिली तर धर्मसुधारणेविषयी प्रयत्न करणारा, चुकीच्या रुढी मोडून काढण्यासाठी बद्धपरिकर झालेला, सुधारणेच्या प्रचारासाठी शिष्य नेमणारा शंकराचार्य कधी वास्तवात आढळण्याची शक्यता नाही हे स्पष्ट होईल. देवलांना हे पात्र संपूर्णपणे स्वप्नरंजनातून उभे करावे लागले.

नाटकाच्या शेवटी हे शंकराचार्य प्रत्यक्षतः उपस्थित होतात. त्यांच्यासमोर वाद होते. आणि त्यानंतर हे शंकराचार्य शारदा-कोदंडाच्या विवाहाला आशीर्वाद देऊन कोदंडाची वाजू पक्की करतात. कोदंडाच्या पाठीमागे शंकराचार्य उभे करून परंपरावादाची सोय झाली असेल, पण त्यामुळे वास्तववाद मावळला आणि आचार्यांचा हा विद्वान शिष्य शारदा-भुजंगनाथाचा विवाह अडवण्यासाठी काही बौद्धिक कामगिरी करतो म्हणावे तर

तेही दिसत नाही. श्रींच्या आज्ञेने बाला-जरठ विवाह मोडला जात नाही, तो सगोत्र विवाह आहे या कारणावर मोडला जातो. श्रींच्यासमोर जो वाद होतो, त्यातही एक खोच आहे. ती ब्राह्मणांच्याशिवाय इतरांच्या लक्षात येणे कठीण आहे. श्रींच्यासमोर होणारा वाद बाला-जरठ विवाह करावा की करू नये या मुद्द्यावर होत नाही. स्त्री विवाहित केव्हा समजावी या मुद्द्यावर होतो. भुजंगनाथात्रोत्र शारदेची सप्तपदी झालेली नाही, तेव्हा ती विवाहित नाही, हे सिद्ध करण्यासाठी महापंडितांनी कोणताच वाद करण्याची गरज नाही.

कोदंडाशिवाय नाटक सुखान्त होत नाही, म्हणून आरंभापासून कोदंड आला. हा कोदंड उभ्या वाटू नये म्हणून शारदेच्या विवाहाच्या कथानकात त्याचा सहभाग हवा. कोदंडाविषयी शारदेला सूक्ष्म अनुरक्ती हवी. तशी सूक्ष्म अनुरक्ती शारदेविषयी कोदंडाच्याही मनात हवी. ही सगळी काळजी घेत देवल निघालेले असल्यामुळे आत्महत्या करायला शारदा मोकळी नाही. खरे म्हणजे टीकाकार मानतात त्याप्रमाणे शारदा आत्महत्या करायला नदीवर गेलेलीच नाही. तिला पहाटेच एक स्वप्न पडते. या स्वप्नात ती नदीवर आत्महत्या करायला जाते. आणि तिथे येऊन तिला कोदंड सोडवतो व तिचे पाणिग्रहण करतो. हे पहाटेचे पडलेले स्वप्न खरे होणार की काय, ही परीक्षा पाहण्यासाठी शारदा नदीवर गेली आहे. कोदंडाशी लग्न होण्यापूर्वीच शारदेने मनाने त्याला वरले आहे. शारदेची इच्छा आता अनुरूप वराशी लग्न व्हावे इतकीच राहिलेली नसून ती मनाने सर्वस्वी कोदंडाची झालेली आहे. तिला आता कोदंडाखेरीज दुसरा वर मान्य नाही. या संदर्भात नदीवर जाणाऱ्या शारदेला जीव देता येणे शक्य नव्हते. नाटककाराला शारदेचे प्रेमनिवेदन आणि कोदंडाचा प्रीतिस्वीकार घडवून आणायचा आहे. त्यासाठी हा प्रसंग आलेला आहे. नाटककाराने शारदेचे लग्न आरंभापासूनच कोदंडाशी ठरविलेले आहे, त्यात बदल करणे शक्य नव्हते.

एकदा नाटक सुखान्त करायचे हे ठरल्यामुळे आता देवल निश्चित झालेले होते. त्यांनी मनाशी ठरविलेली खलपात्रे कुट्ट काळ्या रंगात चितारण्यासाठी ते मोकळे होते, कारण हा व्यक्तित्वाचा भडकपणा सुखान्त नाटकाच्या प्रकृतीला मानवणारा आहे. त्या दृष्टीने त्यांनी शारदेचा पिता कांचनभट्ट संपूर्णपणे द्रव्यलोभी आणि निष्ठुर असा रंगवला. आपण म्हातान्याला मुलगी देतो आहो याचात्रतची वधूपित्याला स्वाभाविक असणारी खंत या व्यक्तित्वाखेरील संपूर्णपणे अनुपस्थित आहे. देवलांनी भुजंगनाथ पंचाहत्तर वर्षांचा केला, पण इतके पुरेसे न वाटल्यामुळे त्याला अधिक वृणास्पद करण्यासाठी तो त्यांनी चिक्कू, रंगेल, भोगपिपासू, लंपट, उतावळा, भिन्ना अशा अनेक दुर्गुणांनी भरून टाकला आहे. सुदाम सावकारसुद्धा केवळ म्हातारा करून देवलांचे समाधान नव्हते. तो त्यांनी कुरूपही केला आहे. खलपात्रे वृणास्पद वाटावीत म्हणून कुरूप, दुर्गुणी करण्याची पद्धत परंपरेने चालत आलेली जुनीच पद्धत आहे. रंगभूमीवरील भुजंगनाथाचा प्रत्येक रंगेल उद्गार त्याच्याविषयी वृणाच वाढवतो. ती वाढावी, भुजंगनाथ हास्यास्पद ठरावा याची

काळजी देवल वेतात. आपल्या नाट्यपरिणामासाठी सर्व वास्तवता गुंडाळून ठेवून व्रीभत्स हे विनोदी आहे असे दाखविण्यास देवल कचरले नाहीत. त्यासाठी त्यांनी लग्नाआधीच शारदा व भुजंगनाथ एकमेकांच्यासमोर आणून उभे केले आहेत. हे करण्यात देवलांचा हेतू शारदा-भुजंगनाथाची भेट घडविण्यापेक्षा भुजंगनाथ हास्यास्पद करून दाखविणे हाच अधिक दिसतो. या भेटीच्या प्रसंगी भुजंगनाथाचे महातारपण, त्याचे बहिररेपण, त्याची खोटी दातांची कवळी या साऱ्या बाबी उघड होतात. हे भुजंगनाथाचे 'वस्त्रहरण' शारदेपेक्षा प्रेक्षकांच्यासाठीच अधिक आहे. शारदेच्या तोंडून 'वये आजोबा माझे दिसता' ही गोष्ट देवल भुजंगनाथाला ऐकवतातच.

शेवटी, भुजंगनाथ वृणेच्या व हास्यास्पदतेच्या भडक रंगात किती रंगवावा? हा महातारा एकीकडे चिक्कू तर दुसरीकडे सुंदर मुलगी मिळवण्यासाठी हजारो रुपये उधळणारा उधळ्या दाखविला आहे. तो एकीकडे लंपट तर दुसरीकडे अगदीच भिन्ना, रंगेल आहे. लंपट माणसे काही प्रमाणात निर्लज्ज होतात. ती उधळीच असतात, चिक्कू नसतात. ही संगती देवलांना मान्य नाही. परस्परविसंवादी ताणांनी ताणलेला भुजंगनाथ हा एक कृत्रिम बाहुला आहे. त्याला स्वतःची अशी कोणतीही शिस्त नाही. तो चिक्कू असेल तर त्याने लग्नावर पैसे उधळू नयेत. तो रंगेल महातारा असेल तर वेपपालट, गावपालट करण्याची, चार वर्षे अविवाहित राहण्याची शक्यता संपते. मूळ महाताऱ्या लंपटांना विवाहाची फारशी गरजच नसते. भुजंगनाथाला निश्चित असा आकारच येत नाही. तो पोकळ असल्यामुळेच जास्त नाद करतो ही वस्तुस्थिती आहे.

हा काल्पनिकाचा पसारा इथेच संपत नाही. लग्न जुळविणे हा ज्याचा चरितार्थाचा प्रमुख उद्योग आहे असा एक भद्रेश्वर दीक्षित देवलांनी उभा केला आहे. हा भद्रेश्वर पुन्हा काल्पनिकच आहे. हिंदू समाजात लग्न जुळविणारे मध्यस्थ असत. ते पुष्कळदा लग्नाड असत. दोन्ही बाजूंनी पैसे खाणारेही असत. ही गोष्ट खरी आहे. पण धंदा म्हणून लग्ने जुळविणे हा परंपरागत व्यवसाय कधीच नव्हता. मुद्दाम श्रीमंत त्रिजवर हेरायचे, त्यांच्याकडे सांगाडे ज्योतिषी पाठवायचे, त्रिजवरांना विवाहाला प्रवृत्त करायचे, त्यांना तरुण देखण्या मुली मिळवून घ्यायच्या, यासाठी दलाली म्हणून काही हजार रुपये मिळवायचे, अशी पद्धत प्राचीन समाजात रुढावलेली नव्हती. ते व्यक्तिगत पाप असू शकते, तो व्यवसाय नव्हे. काल्पनिक कथा-कादंबऱ्यांतून वावरणारे कोणत्याच पापाची खंत न वाटणारे, निर्ढावलेले, बुद्धिमान पण वेरड असे हे खलपात्र आहे. वास्तवाच्या सृष्टीत ते कधीच नव्हते. देवलांनी वास्तवातला कांचनभट पुसला, भुजंगनाथ पुसून काढला. त्यात कल्पनेचे भडक रंग भरले. पण भद्रेश्वर तर सगळ्या भडक रंगांच्यानिशी त्यांनी कल्पनेतूनच उभा केला. हा कारस्थानकुशल भद्रेश्वर दीक्षित खरे म्हणजे स्कॉटच्या ऐतिहासिक कादंबऱ्यांतून वावरायला पाहिजे.

देवलांनी शारदेबाबत काय समजूत करून घेतली आहे, हे तर समजणेच कठीण आहे. या मुलीला अजून न्हाणमुद्दा आलेले नाही. भुजंगनाथाशी लग्न मोडल्यानंतर

तिला ऋतुप्राप्ती होते. पण यापूर्वीच तिचे तारुण्य रसरशीत झालेले आहे. ती अंगा-पिंडाने सुडौल झालेली असून, बह्नीला तर पाठीमागून पाहताना ती इंदिराकाकूसारखी दिसते. वयात न आलेली ही पोरगी कोदंडाला पाहिल्याबरोबर 'इतका तरुण आणि ब्रह्मचारी' असा विचार करू शकते. आपल्याहून लहान मैत्रिणींची लग्ने झाली, त्या संसार करू लागल्या, त्यांना क्वचित मुलेही झाली, आपले मात्र लग्न अजून झाले नाही, ते व्हावे म्हणून परमेस्वराला भीड घालण्याइतकी शारदा विवाहाला आतुर झालेली आहे. म्हाताऱ्या नवऱ्याबरोबर आपला संसार सुखाचा होणार नाही याची तिला पक्की जाण आहे. प्रेम अधिक की पैसा अधिक ? लग्नानंतर मुले होतील की विधवा होऊ ?—या सर्व प्रश्नांवर तिचे विचार नक्की ठरलेले आहेत. भुजंगनाथाशी लग्न ठरत असतानासुद्धा कोदंडाचे चिंतन करणारी, लग्न मोडण्याच्या दुःखात असतानासुद्धा कोदंड आपले पाणिग्रहण करतो असे स्वप्न पाहणारी शारदा वयात येण्यापूर्वीच खूपच ज्ञानी आणि जाणकार झालेली दिसते. यामुळेच की काय देवलांनी कोदंडाबरोबर तिचा सुरेख गांधर्व विवाह एकदा स्वप्नात आणि एकदा नदीकाठी घडवून दिलेला आहे. माझे पाणिग्रहण करून मला पत्करा किंवा मला मरू द्या, असा विलक्षण पेंच कोदंडासमोर उभी करणारी शारदा सुंदर, सुबक, टेंगणी असेल, पण ती सरळ-साधी आहे यावर विश्वास बसणे कठीण होऊन जाते.

शारदा-कोदंडाच्या भेटीचा योगायोग आपणाला पुन्हा कृत्रिमाच्या जगात घेऊन जातो. याखेरीज 'शारदे'त योगायोगाने भेटी आहेत. चोरून ऐकणे, डाव समजणे, वेध पालटणे, इशाऱ्याची पत्रे पाठवणे, नायकाने कैदेत पडणे, योग्य वेळी सुटणे, खलनायकास ऐनवेळी पोळिसांनी पकडणे, खलनायकाने विश्वामू म्हणून मानलेला सहकारी नायकाचा मित्र असणे, ऐन लग्नाच्या एक-दोन दिवस आधी गंगापुलातून लाचबंदी अधिकारी बदलले जाऊन शुद्ध तुळशीपत्र असलेले अधिकारी तेथे येणे—हा मालमसाला भरपूर आहे. स्वप्ने केवळ शारदेलाच पडत नाहीत. ती भुजंगनाथालाही पडतात. शारदेच्या स्वप्नात कोदंड येऊन तिचे पाणिग्रहण करतो. भुजंगनाथाच्या स्वप्नात लग्नाची वरात निघताना राजदूत येऊन पकडतात व कोदंड हसतो असे येते. भद्रेश्वर दीक्षितांनाही स्वप्ने पडतातच. पण त्यांच्या स्वप्नात काय येते हे नाटकात सांगितलेले नाही. सगळ्या बाबी एकत्रितरीत्या विचारात घेतल्या, तर 'शारदे'त वास्तववादापेक्षा सांकेतिकतेचे, कृत्रिमाचे, स्वप्नरंजनाचे रंग अधिक गडद आहेत असा निर्णय घेणे भाग पडते.

ही सगळी चर्चा 'शारदा' नाटक चांगले नाटक आहे की नाही या संदर्भात विचारात घ्यायची नाही. 'शारदा' हे समस्याप्रधान वास्तववादी नाटक आहे की नाही इतक्या मुद्द्यापुरता हा विचार चाकू आहे. 'शारदा' नाटकाची परिणामकारकता, त्याचे चांगलेपण हे वादातीत आहेच. एखादे नाटक चांगले असण्यासाठी ज्या प्रकारचा वास्तवभास त्या नाटकात असावा लागतो, तो 'शारदे'त आहे. फक्त सामाजिक वास्तववाद या ठिकाणी नाही इतकाच माझा मुद्दा आहे. 'सौभद्रा'सारखे नाटक अतिशय लोकप्रिय झाले. या

लोकप्रियतेचे बहिरंगाचे घटक आपण पाहू लागलो तर संगीत, प्रेमकथा, सुखी शेवट, कपट-कारस्थान, अनुरूप वरप्राप्ती अशा बाबी आपल्या हाताशी लागतात. 'शारदे'त हे सगळे बहिरंगाचे घटक आहेत. 'सौभद्रा' इतक्या लोकप्रिय न झालेल्या किंवा संपूर्णपणे अयशस्वी ठरलेल्या नाटकातही हे बहिरंगाचे घटक सापडू शकतात. अंतरंगाचे घटक म्हणून पाहिले तर 'सौभद्रा'त सांकेतिकच पण जिवंत व्यक्तिरेखा, त्या निर्माण करणारे संवाद, अतिशय स्थूल पण साम्य-विरोधावर असणारे नाट्य, या बाबी दिसू लागतात. कलात्मकता आणि लोकप्रियता यांतील फरक आपण जर मान्य करणार असू, तर सांकेतिक पात्रे अनुभवाला सोपे आणि साधे परिमाण देतात, ती अधिक परिणामकारक ठरतात असे आपणास आढळून येईल. नाट्याच्या परिणामकारकतेला स्थूल सांकेतिक पात्रे बाधा आणीत नाहीत. ही स्थूल सांकेतिक पात्रे जर पुरेशा प्रमाणात जिवंत करता आली तर मग ती अधिक लोकप्रिय होतात. शतकानुशतके जगातल्या सर्व लेखकांनी नाद करणारी सांकेतिक पात्रे अत्यंत लोकप्रिय करून दाखविलेली आहेत. 'शारदे'त हेही सगळे आहे.

अतिशय प्रत्ययकारी आणि जिवंत अशी देवलांच्या संवादांची रचना आहे. सुप्त प्रेमकथा आहे. सर्व चित्रणात परंपरागत श्रद्धांची जपणूक आहे. त्याखेरीज त्यांनी सद्-गुणांच्या विरुद्ध दुर्गुण सतत उभे ठेवलेले आहेत. पण याखेरीज 'शारदे'त अजून काही बाबी आहेत. व्यक्तिदर्शनाचे देवलांचे सामर्थ्य काहीही म्हटले तरी आपल्या समकाळीन नाटककारांच्यापेक्षा बरचढ आणि सूक्ष्म आहे. नाट्याच्या आस्वादासाठी एक वास्तवाचा भास आवश्यक असतो. समोरचा नट अर्जुन आहे, सुभद्रा आहे हे तर मान्य करावेच लागते, पण समोरची कल्पित कथा खरीखुरी आहे हेही मान्य करावेच लागते. पौराणिक-ऐतिहासिक किंवा काल्पनिक नाटक पाहताना म्हणजे 'सौभद्र', 'संशयकल्लोळ', 'मानापमान' पाहताना आपण कितीही समरस झालो तरी हे नाटक आहे, वास्तव नव्हे, हे भान आपण विसरू शकत नाही. 'शारदे'ने इतर परिणामकारक नाटकांच्यामध्ये असणारा जो वास्तवा-भास होता, तो आत्मसात करण्यात तर यश मिळवलेच आहे पण हे जीवनाचे चित्र आहे असा भास निर्माण करण्यातही यश मिळवलेले आहे. आपण आपले जीवनच पाहतो आहो या समजुतीने 'शारदा' नाटक पाहणे प्रेक्षकांना शक्य होते.

चांगल्या नाटकासाठी आवश्यक असणाऱ्या या सगळ्या बाबी आत्मसात करून देवलांनी (कथानक व घटनांची कृत्रिमता वाजूला सारल्यास) विशेषतः शारदा आणि इंद्रिबाई यांच्या व्यक्तिरेखांत नाटकातील वास्तववादाचा असामान्य विकास घडवून दाखवलेला आहे. किटोस्कर, कोल्हटकर, खाडिलकर, गडकरी या चौकटीतच देवल बसतात. पण या चौकटीत मात्र ते सर्वांत जास्त वास्तवाभिमुख यशस्वी नाटक लिहिणारे ठरले आहेत. मागे किटोस्कर आणि वाजूला खाडिलकर एकीकडे, आणि देवल दुसरीकडे असे उभे राहिले म्हणजे प्रथमदर्शनीच फार मोठे अंतर या दोन गटांत असल्याचा भास होतो. जसजसा आपण विचार करू लागतो, तसतसे या दोन

गटांतले अंतर कर्मी होत चालत्यासारखे वाटायला लागते. हरिभाऊंच्यासारखा मनाने समाजसुधारणेला अनुकूल असणारा कादंबरीकार देवलांच्या नाटकाची प्रस्तावना लिहू लागला म्हणजे आज जे अंतर किल्लोस्कर-देवलांत आपण मानतो ते हरिभाऊंना जाणवत नव्हते की काय, असे वाटायला लागते.

हरिभाऊ आपल्या प्रस्तावनेत म्हणतात, “शाकुंतलादी नाटकांप्रमाणे या नाटकात नवरसांचे अत्यंत उदात्त असे स्वरूप नाही. रमणीयतेचे उदात्तरूप येथे नसून सौम्यरूप आहे.” हरिभाऊंनी कोदंडाची तुलना पुरुरवा आणि ‘मालती माधवा’तील माधव यांच्याशी केलेली आहे. दुर्वाोधनाशी आपला विवाह होणार म्हणून आक्रोश करणाऱ्या सुभद्रेशी जर आपण समरस होऊ शकतो, तर मग शारदेशी समरस होणे काय कठीण आहे असा विचार त्यांच्या मनात येतो. त्यांना महास्वेता आणि पुंडरीकाची स्वर्गीय प्रेमकथा लिहिणाऱ्या नाटककाराने पृथ्वीवरील दीन गाथीकडे वळावे ही गोष्ट अभिनंदनीय वाटते. हरिभाऊंची समीक्षादृष्टी फार स्थूल आणि वरवरची आहे. पण त्यांच्या-सारख्या समकालीनांना ‘सौभद्र-शारदे’त फारसा फरक जाणवत नसे, ही गोष्ट विचार करण्याजोगी आहे.

देवल हे मराठीतील श्रेष्ठ नाटककार आहेत काय ? त्यांचे नाटक समकालीनांपेक्षा जास्त जिवंत आहे काय ? या प्रश्नाला माझे उत्तर ‘होय’ असे आहे. देवल सामाजिक समस्या चित्रित करणारे वास्तववादी नाटककार आहेत काय ? याला माझे स्पष्ट उत्तर ‘नाही’ असे आहे. सर्वांच्याप्रमाणे मीही कालिदासाला महान नाटककारच मानतो. कालिदासाला कुणीच समस्याग्रधान वास्तववादी नाटके लिहिणारा नाटककार मानत नाहीत. मीही मानत नाही.

देवलांच्याविषयी मला जे प्रामुख्याने सांगायचे होते ते सांगून संपलेले आहे. पण परिशिष्टवजा अशाही काही बाबी किरकोळ व तपशिलाच्या असल्या तरी येथे नोंदविणे आवश्यक वाटते. देवलांचे संपूर्णपणे स्वतंत्र असे एकच नाटक ‘शारदा’ आहे. त्यामुळे देवलांच्या नाटकातील संविधानक-रचनाकौशल्याबाबत बोलणे पुष्कळसे धाडसाचे आहे. तरीही पण असे म्हणता येईल की, देवलांच्या नाटकातील संविधानक-रचना गडकऱ्यांच्याइतकी सदोष नसते. या टिकाणी संविधानक-रचना म्हणताना मला फक्त सुसंगत कथानक अभिप्रेत नाही. तर कथानकाच्या सुसंगतीपेक्षा नाट्याच्या उठावाच्या संदर्भात या कथानकाची मांडणी मला विशेष महत्त्वाची वाटते. कथानकाच्या मांडणीच्या दृष्टीने नेहमी देवल आणि खाडिलकर यांचा उल्लेख केला जातो. ‘शारदा’ नाटकाचा पुरावा असलाच तर या संविधानक-कौशल्याच्या विरोधी आहे. गडकरी निदान आपल्या नाटकाचा पहिला आणि शेवटचा अंक अतिशय प्रभावी ठेवतात; ही गोष्ट खाडिलकरांना ज्याप्रमाणे जमली नाही, त्याप्रमाणे देवलांनाही ‘शारदे’त जमू शकली नाही. क्रमाने ‘शारदा’ नाटक तिसऱ्या अंकाच्या तिसऱ्या प्रवेशापर्यंत सारखे रंगत जाते. इथून क्रमाने नाटकाची रचना शिथिल होत गेली आहे. चौथ्या अंकापासून तर हे नाटक कोसळतच जाते. अलीकडे

या नाटकाचा प्रयोग करताना पुष्कळदा तिसऱ्या अंकाचा चौथा प्रवेश टाळला जातो. किंवा ' जो लोककल्याण साधवया जाण ' हे पद घेऊन घाईघाईने उरकला जातो. चौथ्या अंकाचा पहिला प्रवेश, तिसरा, चौथा व पाचवा प्रवेश बहुशः गाळले जातात. पाचव्या अंकातील तिसरा आणि चौथा प्रवेश पुष्कळ संक्षिप्त केला जातो. पहिल्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशापासून शेवटच्या अंकाच्या शेवटच्या प्रवेशापर्यंत नाट्यप्रयोग क्रमाने रंगत जात नाही. देवलांच्या पिढीतील सगळ्याच नाटककारांच्या नाट्यरचनेत हा दोष आहे. परंतु प्रयोगाच्या सोयीखातर जेव्हा संक्षेप केला जातो, त्यावेळी मधले भाग गाळले जाणे हा एक स्वतंत्र भाग आहे. ज्या काळी नाटक सात-आठ तास चालत असे, त्या काळातील लिखाण जर चार-पाच तासांत बसवायचे असेल तर व्यवहारतः संक्षेप करणे भागच असते. पण या संक्षेपात जर नाटकाचे शेवट गाळल्या जाण्याच्या स्वरूपात दिसू लागले, तर नाटक संपण्यापूर्वी कुठेतरी आधीच नाट्य संपून जाते असे म्हणण्याची पाळी येते. ज्या काळात देवल नाटक लिहीत होते, त्या काळी आवश्यक असणाऱ्या अनेक घटना आज अनावश्यक टाळल्या आहेत. उगवत्या सूर्याच्या साक्षीने कोदंडाने शारदेचे पाणिग्रहण केले की नाटक संपून जाते. कथानक सुसंगत असणे-नसणे यापेक्षा कथानकातील नाट्याचे आरंभ-शेवट नीट पकडता येणे महत्त्वाचे असते. खाडिलकरांच्या नाटकाच्या शेवटच्या भागाप्रमाणे देवलांच्याही नाटकाचे शेवटचे भाग कोसळत जातात.

प्रयोगक्षमतेच्या दृष्टीने केवळ कथानकातील दुवे जोडणारे निवेदनवजा प्रवेश नाटकामध्ये असणे हे नाटककाराचे अपयश मानले पाहिजे. कथेसाठी आवश्यक असणाऱ्या या शुद्ध निवेदनाच्या नाट्यशून्य घटना नाटककाराला संवादाच्या ओघात सुचवता आल्या पाहिजेत. किलोस्करांपासून अशाप्रकारचे निवेदनपर प्रवेश सर्व नाटककारांनी वापरलेले आहेत. असे प्रवेश खाडिलकरांमध्ये कमी आहेत. गडकऱ्यांच्या नाटकात, विशेषतः ' प्रेमसंन्यास ' आणि ' पुण्यप्रभावा 'त अशा प्रवेशांची संख्या अधिक आहे. कोल्हटकरांची नाटकेच नाट्यशून्य असल्यामुळे अशा प्रवेशांची त्यांच्या नाटकांत मोजदाद करता येणे कठीण आहे. देवलांच्या ' शारदा ' नाटकातही अशा नाट्यशून्य कथनपर प्रवेशाचा अगदीच अभाव नाही. दुसऱ्या अंकाचा पहिला व चौथा प्रवेश, तिसऱ्या अंकाचा चौथा प्रवेश, चौथ्या अंकाचा पहिला, चौथा व पाचवा प्रवेश, पाचव्या अंकाचा तिसरा व चौथा प्रवेश अशा एकूण एकवीस प्रवेशांपैकी ' शारदे 'तील आठ प्रवेश उघडच नाट्यशून्य आहेत. काही प्रवेश खूप मोठे असणे, काही अगदीच लहान असणे हाही प्रकार देवलांच्या नाटकात आहेच. देवलांच्या समकालीन रंगभूमीचे हे सार्वत्रिक दोष होते. ते देवलांच्यामध्येही आहेत इतकाच याचा अर्थ.

' शारदा ' नाटकाचा पहिला अंक प्रदीर्घ असा एक-प्रवेशी अंक आहे. या एक-प्रवेशी अंकातच कांचनभट वजा जाता नाटकातील सर्व प्रमुख पात्रांचा आपला परिचय होतो. मध्यवर्ती संघर्षाला आरंभही होतो. या प्रवेशामुळे काही समीक्षकांना इन्सेनच्या नाट्यरचनेची आठवण होते. देवल हे समस्याप्रधान नाटककार मानले गेल्यामुळे

त्यांचा विचार करताना मधूनमधून इन्सेनची आठवण होणे स्वाभाविक आहे. पण या अंकातील सर्व रचना वारकाईने पाहिली तर हा अंक एक-प्रवेशी अंक असला तरी त्याचे स्वरूप इन्सेनच्या अंकासारखे नसून संस्कृत नाटकातील अंकासारखे आहे असे दिसू लागते. या अंकाची विभागणी अनेक प्रवेशांत करायची राहून गेलेली आहे, इतकेच काय ते म्हणता येईल.

देवलांच्या काळी नाटकातून पदांचे प्रमाण फार मोठे असे. या नाटककारांच्या-समोर संस्कृत नाटकातील पद्यविभाग असे. ही संस्कृत नाटकातील पद्ये जणू काही गाणी आहेत असे समजून त्यांचे रूपांतर पदांमध्ये करण्याची प्रथा मराठी रंगभूमीने स्वीकारली. ही प्रथा त्या काळी कुणालाही दोषस्वरूप म्हणून जाणवल्याचे दिसत नाही. देवलांच्या काळी न जाणवलेले पण आज जाणवणारे अनेक दोष या पदांमुळे निर्माण झालेले आहेत. काव्य, कल्पकता, भाषेचे लालित्य यांसाठी देवलांची पदे कधीच प्रसिद्ध नव्हती. या पदांची प्रसिद्धी साधेपणा आणि प्रसादगुण यांसाठी आहे. या पदांमध्ये काव्य-गुणांचा अभाव असला तरी ती परिणामकारक ठरलेली आहेत. 'म्हातारा इतुका न', 'जा, जा जा झणी', 'मूर्तिमंत भीती उभी', इत्यादी पदे रंगभूमीवर अतिशय परिणामकारक ठरली यात वाद नाही. पण सारीच पदे अशी असण्याचा संभव नव्हता. समकालीन सर्वच नाटककारांच्याप्रमाणे देवलांच्या नाटकातील पद्य गद्य-संवादाचे काम करते. वादचर्चेचे सारांश देणे, दुसऱ्याची मते खोडून काढणे, आपला मुद्दा समजावून सांगणे इत्यादी कामे तर देवल पद्यातून करतातच, पण त्यांची पात्रे पुष्कळदा शिबीगाळही पद्यातून करतात. 'श्रानाहुन अति नीच तुम्ही', 'जठरानल शमवाया नीचा', 'नामे ब्राह्मण खरा असे हा चांडाळाहुन पापी'— अशी पद्ये यांची उदाहरणे आहेत. कित्येकदा तर देवलांच्या पद्यांमधून साधे-सरळ गद्य सापडते ते पाहण्यासाठी पहिल्या अंकातील भुजंगनाथाच्या तोंडचे कटावच पहिले पाहिजेत असे नाही. शारदेच्या तोंडचे पुढील पद पाहिले तरी पुरे : 'मागील जन्मीचे, आताचे मी ऋण देणे असेल तितुके फेडून घ्या तुमचे। तुमचे मजवरचे असे ते प्रेम धनाचे, नव्हे मनाचे कळाले मज पुरते। पुढच्या जन्मी तरी शिरावरी भार न ठेवा, हे मानिन मी उपकारचि भारी।' इत्यादी.

देवलांचा विचार मराठी रंगभूमीच्या ज्या अवस्थेतून त्यांचा उदय होतो तो विसरून जाऊन करता येत नाही. कालखंडाच्या चौकटीच्या बाहेर नेऊन जर आपण देवलांचा विचार करू लागलो, तर अनेक चमत्कारिक प्रश्न उभे राहतात इतकेच मला म्हणायचे आहे. देवलांचे वाङ्मयीन मोठेपण सर्वमान्यच आहे. त्या टिकाणी मतभेद दाखविणे हा या विवेचनाचा हेतू नाही.

मराठवाडा, दिवाळी अंक १९६५

पोत

मराठी समीक्षावाङ्मयात दत्तात्रेय गणेश गोडसे यांचे 'पोत'च्या रूपाने संगृहीत झालेले लिखाण हा एक लक्ष्यवेधी प्रयोग आहे यात शंका नाही. मराठी समीक्षावाङ्मय प्राधान्याने वाङ्मयाच्या आधारे चर्चा करणारे असे आहे. गोडसे यांच्या लिखाणाचा पहिला महत्त्वाचा विशेष हा की त्यांच्या विवेचनाचा आधार शिल्प, चित्र व साहित्य या तीन कलाप्रकारांतील कलाकृतींशी निगडित आहे. बहुशः समीक्षेचे स्वरूप एक तर कलाकृतीच्या रसग्रहणाचे अगर वैचारिक मीमांसेचे असे असते. पण समीक्षेच्या मीमांसेत मांडला जाणारा एखादा मुद्दा विविध कलाप्रकारांतील कलाकृतींचा पुरावा देऊन सिद्ध केल्याचा योग मराठी समीक्षेत तरी फारच दुर्मिळ आहे. गोडसे यांच्या लिखाणाचा हा दुसरा विशेष म्हणता येईल. गोडसे यांची गणना मराठीतील शैलीदार लेखकांत करावी लागेल. अतिशय आकर्षक आणि थुंद शैलीत विविध प्रकारचा पुरावा एकत्रितपणे सांघून देत गोडसे यांचे लिखाण आकार घेते. व्यास, ज्ञानेश्वर, भास, नरेन्द्रभास्करादिक महानुभाव यांच्या वाङ्मयाशी गोडसे यांचा गाढ परिचय आहे. या वाङ्मयाच्या जोडीला भरहूत, सांची, अमरावती, करमार येथील शिल्प व अजिंठ्यातील चित्रे या बाबी आणि जातककथा लक्षात घेतल्या तर गोडसे यांच्या व्यासगाचा चौरसपणा कुणालाही प्रशंसनीय वाटल्याशिवाय राहणार नाही. थुंद शैली आणि चौरस व्यासंग यांच्या जोडीला अभ्यासानी शिस्त आणि वैचारिक अनाग्रह यांची जोड जर मिळाली असती, तर गोडशांच्या रूपाने मराठी समीक्षेला एक नवे आशास्थान उपलब्ध झाले आहे असे निःसंकोचपणे म्हणण्यास कुणालाही आनंद झाला असता. दुर्दैवाने गोडसे यांच्या अभ्यासाला शिस्त नाही व त्यांच्या लिखाणाला अनाग्रही त्रैटक नाही.

हत्ती या प्राण्यावर गोडसे पूर्णपणे भाळलेले आहेत. भारतीय परंपरेत चित्रशिल्पांत हत्ती व पद्म यांचे सर्वत्र प्राचुर्य आढळते. पण सर्व चित्रकार व शिल्पकार यांच्याप्रमाणेच हत्तीवर नितान्त प्रेम करणे, हत्तीच्या गुणवर्णनात तन्मय होऊन रंगून जाणे निराळे, आणि

समीक्षेत हत्तीची वाजू घेऊन सर्वांच्याविरुद्ध भांडण करणे निराळे. दुसऱ्या प्रकारामुळे समीक्षात्मक लिखाणाचा दर्जा ढासळण्याची शक्यता अधिक असते, याचा पोच गोडसे यांना राहिलेला नाही. हत्तीवरील प्रेमाच्या पोटी कलावंत गोडसे यांना तोल राहात नाही हे जरी ध्येय मानले, तरी समीक्षक गोडशांच्या लिखाणात तो दोष मानला पाहिजे. गोडसे यांच्या भूमिकेतील काही बाबींशी मी सहमत आहे. पैकी पहिली बाब म्हणजे विविध कला-प्रकारांची, त्यांतील कलाकृतींची कालानुक्रमे तपासणी करणे समीक्षेला उपकारक असते असे मलाही वाटते. कोणत्याही कलाकृतीची सामाजिक पार्श्वभूमी तपासणे त्या कलाकृतीच्या डोळस रसग्रहणाला उपकारक असते असे मलाही वाटते. कोणत्याही कलाकृतीची सामाजिक पार्श्वभूमी तपासणे त्या कलाकृतीच्या डोळस रसग्रहणाला उपकारक असते असे मला वाटते. पण कलाकृतीची कालानुक्रमे केलेली तपासणी आणि कलाकृतीतून साठलेला आणि उकटून पाहिलेला सामाजिक आशय यांचे महत्त्व कितीही मान्य केले तरी एखाद्या कलाकृतीच्या कलाकृती म्हणून मूल्यमापनाला या बाबी पुरेशा आहेत असे मला वाटत नाही. टर्जीनिव्ह अगर पॅल ब्रकच्या कादंबऱ्यांत रशियाचे व चीनचे जे रुढगतिक चित्र आढळते, त्याचे दर्शन कितीही वारकाईने घेतले तरी त्यामुळे या कादंबऱ्याचांगल्या आहेत की वाईट आहेत याबाबत निर्णय देता येणे कठीणच. या सर्व परिच्छेदात 'मी' या सर्वनामाचा वापर बरेच वेळा केला आहे. याचे कारण असे की, गोडसे यांच्या भूमिकेचे परीक्षण करणारा हा जो 'मी' त्याची भूमिका ज्या प्रकारची असेल, त्याचा प्रभाव परीक्षणावर पडणे अपरिहार्य आहे. गोडसे यांनी आपली समीक्षेची भूमिका पुरावा देऊन सिद्ध केलेली आहे. अशा वेळी परीक्षण नेहमी तीन टप्प्यांवर करावे लागते. पहिला टप्पा म्हणजे दिलेल्या पुराव्याची यथार्थता तपासणे, दुसरा टप्पा म्हणजे पुरावे व निष्कर्ष यांचा सांधा तपासणे, व तिसरा टप्पा म्हणजे वरील निष्कर्षांचा समीक्षाशास्त्राला प्रस्तुत-अप्रस्तुतता तपासणे. या तिन्ही टप्प्यांवर गोडसे यांची भूमिका तपासून पाहण्याचा प्रयत्न करणे मला भाग आहे.

'पोत' हा शब्द मुख्यतः वस्त्राच्या संदर्भात वापरला जाणारा आहे. पाश्चात्य समीक्षेने Texture हा शब्द समीक्षेत अनेकदा वापरलेला आहे. कोणत्याही कापडाचे पोत तपासायचे तर एका विशिष्ट जागेत आढळणाऱ्या उभ्या-आडव्या धाग्यांची म्हणजे तंतूंची व ओतूंची संख्या मोजावी लागते. धाग्याचा पीळ व बारीक-टोकळपणा लक्षात घ्यावा लागतो व हा धागा ज्या पदार्थाचा बनला असेल, त्या पदार्थाचे गुणधर्मही तपासावे लागतात, आणि हा पट तयार करणारी यंत्रणा समजून घ्यावी लागते. कापडाच्या बाबतीत हे जसे खरे आहे तसेच ते कलाकृतीच्या बाबतीत खरे आहे असे गोडसे यांचे म्हणणे आहे. जीवनविषयक तत्त्व, हे तत्त्व विशद करणारी जाणीव, या जाणिवेची आडवी-उभी बाण, व जाणिवेचा आविष्कार बडवून आणणारे माध्यम, या चार बाबी कलाकृतीचे स्वरूप टरवतात असे गोडसे यांना वाटते. कालानुक्रमात पहिल्या अवस्थेत प्रत्यक्ष निसर्गाकडून धडे घेऊन आलेखन होते. या अवस्थेला गोडसे वस्तुरूप अवस्था म्हणतात. त्यांच्या

कल्पनेप्रमाणे मोहेंजोदारोन्तर भारतीय कलांना ही वस्तुरूप अवस्था इ. स. पू. दुसऱ्या शतकात आली. भारताचे वाङ्मय आणि भरहूतचे शिल्प त्यांना या अवस्थेतील वाटते. यापुढील अवस्था म्हणजे आदर्श अवस्था. आदर्श अवस्थेत वस्तू जशा आहेत तशा दाखविण्यावर भर असतो. त्यांच्या कल्पनेप्रमाणे इसवी सनाच्या पहिल्या शतकापासून तिसऱ्या शतकापर्यंत भारतीय कलांची ही अवस्था आहे. सांची व अमरावती येथील शिल्प व अजिंठ्याच्या दहाव्या लेण्यातील चित्रे हा आविष्कार या अवस्थेतील आहे. यानंतर तिसरी संकेत-अवस्था सुरू होते. ही संकेत-अवस्था इसवी सनाच्या सहाव्या शतकात परिपक्व होते. या अवस्थेत अजिंठ्यातील सतराव्या लेण्यातील चित्रे आहेत. यापुढे झपाट्याने थंडपणेच विलगीकरण वाढत जाते. या कालखंडात तंत्राचा वडेजाव असतो. नटण्या-मुरडण्यात कलावंतिणीची हौस असते, अतिरिक्त अतिशयोक्ती व अनावश्यक विस्तार असतो. कृत्रिम, नटवे, भावविवश व निर्जीव असे कलेचे स्वरूप या कालखंडात दिसू लागते. जीवनाचा क्रमही असाच असतो. पहिल्या अवस्थेतील जीवन निकोप, ऐहिक समृद्धीचा आस्वाद घेणारे, संपन्न असे असते. दुसऱ्या अवस्थेतील जीवन आदर्शांना महत्त्व देणारे असते. तिसऱ्या अवस्थेतील जीवन सांकेतिक, निर्जीव व पोकळ डामडौळाचे असते. अशा या जीवनाच्या जाणिवा कलाकृतींमधून आविष्कृत होत असतात. गोडसे यांनी आपला मुद्दा पुराव्यांनी सिद्ध केलेला आहे. स्थूलपणे ही भूमिका जसे जीवन तशी कला, जे जीवनाचे मूल्य आणि जो त्याचा स्तर तेच त्या कलेचे मूल्य व तिचा स्तर असे सांगणारी आहे. आपले मत सिद्ध करण्याइतका पुरावा खरोखरी गोडसे यांनी दिलेला आहे का ?— हा पहिला महत्त्वाचा प्रश्न आहे.

त्यांच्या विवेचनाच्या तपासणीला वाङ्मयापासून सुरुवात करणे अधिक इष्ट आहे. 'पोत' या पुस्तकाच्या चौथ्या प्रकरणात प्रामुख्याने ही तुलना आली आहे. एकीकडे वस्तुरूप अवस्थेतील भगवद्गीता आणि दुसरीकडे सांकेतिक अवस्थेतील ज्ञानेश्वरी अशी ही तुलना आहे. ही तुलना गीतेच्या पहिल्या अध्यायातील पहिले एकोणीस श्लोक व त्यावरील ज्ञानेश्वरांचे भाष्य यापुरती मर्यादित आहे. व्यासांच्या वर्णनात वस्तुनिष्ठ एक-संधर्षणा आढळतो. ज्ञानेश्वरांच्या वर्णनात तो आढळत नाही. कोसळू लागलेल्या उत्तर यादवकालीन संस्कृतीचा आविष्कार ज्ञानेश्वरांच्या वर्णनात आढळतो असे गोडसे यांना वाटते. त्यांच्या विवेचनाचे परीक्षण काही उषड चुकींच्या मुद्द्यांच्यापासून सुरू करता येईल. गीतेतील या एकोणीस श्लोकांत अस्त्रांचा उल्लेख नाही. महाभारतातसुद्धा अस्त्रांचे उल्लेख उत्तरकालीन असावेत असा गोडसे यांचा सूर आहे. पैकीं दोन्ही मुद्दे बरोबर आहेत. पण मूळ महाभारतात भगवद्गीता नसावी, तीच उत्तरकालात महाभारतात प्रविष्ट केली गेली असावी, ही शक्यता गोडसे गृहीत धरीत नाहीत. गीतेची रचना श्रीकृष्ण हा पूर्ण परमात्मा म्हणून मान्य झाल्यानंतरची आहे. याबाबत नुसता विभूतियोग वाचला तरीही खात्री पटण्याजोगी आहे. पण असे जरी असले तरी ज्या कालखंडाला गोडसे वस्तुनिष्ठ कालखंड म्हणतात, त्या काळात भगवद्गीता महाभारताचा भाग होती इतके

आपण मान्य करू शकू. गीतेच्या पहिल्या एकोणीस श्लोकांत अस्त्रविद्येचा उल्लेख नाही हे मान्य केले तरी गोडसे समजतात त्याप्रमाणे पांडवांचे सैन्य 'व्रज' नावाचा व्यूह करून उभे राहिले याचाही गीतेत उल्लेख नाही. द्रोणाचार्य हे विद्या शिकण्यासाठी केलेले कौरव-पांडवांचे उपनयन-गुरू नव्हत. तसे उपनयन-गुरू कृपाचार्य होते. कौरव-पांडवांच्या अध्ययनाला आरंभ कृपाचार्यांच्या नेतृत्वाखाली होतो. द्रोणाचार्यांचा गुरू म्हणून स्वीकार यानंतरच्या काळातील आहे. यादवकालीन जीवन पोकळ, डामडौलाचे बनलेले होते, त्यांच्या शिलालेखांतही अतिशयोक्तीचा गर्वोद्धत सूर ऐकू येतो अशी गोडशांची तक्रार आहे. यादवांच्या शिलालेखांतील अतिशयोक्तिपूर्ण भाषेत स्वतःचा वडेजाव सांगण्याची प्रथा आहे ही गोष्ट खरी. पण ही प्रथा केवळ यादवांत नाही. ती त्यांच्या-पूर्वीच्या राष्ट्रकूटांच्या शिलालेखांतही आहे. त्यापूर्वीच्या चालुक्यांच्या शिलालेखांतही स्वतःचा असाच वडेजाव माजवलेला आढळून येतो. सत्याश्रय पुलकेशीच्या शिलालेखातील एका श्लोकाचा अर्थ असा आहे : "चोलांना जिंकण्याचा प्रयत्न करित असता कावेरीच्या प्रवाहात तेथील शफरी विलोळ नेत्रांप्रमाणे दिसत होत्या. ज्यांच्या गंडस्थलांतून मद गळत होता असे त्यांचे हत्ती नदीत उभे असताना धरणाप्रमाणे दिसत होते. ते जणू काय नदीला समुद्राकडे जाण्याची वंदीच करित होते." अशा चोलांना चालुक्यांनी जिंकले. याआधीचा एक श्लोक असा आहे : "त्याच्या प्रतापामुळे वश झालेले टाट, मालव, गुर्जर इत्यादी राजे शरण आलेल्यांनी कसे वागावे याचे वस्तुपाठ देणारे जणू आचार्यच झाले." ही आत्मप्रशंसा व आत्मप्रौढी करण्याची सवय मागे नेत नेत चेदी-खारवेलाच्या हस्तिगुंफा-शिलालेखापर्यंत मागे नेता येईल. गोडसे समजतात त्याप्रमाणे शिलालेखांतील आत्मप्रशंसा व वडेजाव ही केवळ यादवकाळाची खून नाही. ती गोडसे यांच्या वस्तुनिष्ठ अवस्थेच्या काळात निर्माण झालेली व क्रमाने पुढे चालत आलेली अशी एक परंपरा आहे. तीन हजार बोडेस्वार व दोन हजार पायदळ घेऊन काराचा सुभेदार अल्ला-उद्दीन खिलजी याने दक्षिणेत यावे व यादवांचे सारे वैभव आणि यश धुळीला मिळवावे या घटनेची चीड गोडसे यांना आट्टी आहे. कुणालाही अशा दुबळ्या राजवटीची चीड आल्याविना राहणार नाही. या कर्तृत्वशून्य राजांच्या शिलालेखांत अगर ताम्रपटांत आत्मप्रौढी पाहिल्यावर त्यांच्याविषयी तिरस्कार वाटणे ही स्वाभाविक प्रतिक्रिया आहे. पण स्वाभाविक प्रतिक्रियेच्या आहारी जाऊन इतिहास विसरता येणार नाही. यादव-होय-साळांच्या पाडावानंतर पन्नास वर्षे उलटण्याच्या आधी विजयनगरच्या साम्राज्याची स्थापना झाली आहे. हे साम्राज्य मुस्लिम राजवटीशी अखंड झगडा देत निर्माण झाले, वाढले व दोनशे वर्षे टिकून इसवी सन १५६५ ला कोसळले. एक तर यादवांच्या काळापेक्षा निराळ्या अशा नव्या जिवंत जाणिवेचा विजयनगरच्यामार्गे दाखविल्या पहिजेत, किंवा यादव-होयसाळांचा पराजय हा नालायक राजवटीचा पराजय मानून थांबले पाहिजे. इसवी सन ११९२ पूर्वी निर्माण न झालेली अशी एक प्रेरणा विजयनगरच्या साम्राज्यस्थापने-पूर्वी दाखविता येणे कठीण आहे. वडेजाव माजविणे ही काही तेराव्या शतकाची

मिरासदारी नव्हे. गोडशांच्या वस्तुनिष्ठ काळातही अशा अतिरिक्त, अनावश्यक व कृत्रिम बडेजावांची उदाहरणे दाखविता येतील. त्या दृष्टीने 'ललितविस्तरा'तील बुद्धाचे चरित्र पाहण्याजोगे आहे. भगवान श्रावस्ती आपले बारा हजार भिक्षू व बत्तीस हजार बोधिसत्त्व यांच्यासह जैतवनात गेले. इथे त्यांनी या श्रोतृवर्गाला बुद्धाचे चरित्र ऐकवले आहे. बुद्धाने ज्या कुळात जन्म घ्यायचा त्या कुळात चौसष्ट गुण असले पाहिजेत; असे कुळ शाक्यांचे होते. जिच्या पोटी जन्म घ्यायचा त्या स्त्रीत बत्तीस गुण हवेत; अशी स्त्री मायादेवी होती. या सुरात 'ललितविस्तरा'तील बुद्धाची कहाणी आहे. ज्या शाळ्वेत बुद्ध शिकायला जाई त्या प्राथमिक शाळेत दहा हजार मुले होती. बुद्धाने मेलेला हत्ती पायाच्या अंगठ्यात धरून फेकला तो सात तट, सात खंदक ओलांडून दोन मैल पलीकडे जाऊन पडला. बुद्दाला पत्नीसह चौऱ्यांशी हजार कन्या अर्पण करण्यात आल्या. तप करताना बुद्ध इतका कृश झाला होता की, वाऱ्यावर उडत त्याच्या कानात गेलेले तुणतुण नाकावाटे बाहेर पडत असे. ही सारी रचना अतिशयोक्तिपूर्ण, अनावश्यक डामडोळाची, खोटी व कृत्रिम नव्हे काय ? याच्याशी शातवाहनाच्या गाथेतील गाथाही तुलना करून पाहता येतील. दोनशे अष्टावक्राची गाथा अशी आहे : " हत्तीच्या छाव्याच्या गंडस्थळा-प्रमाणे मोठे, उंच व अंतर नसलेले स्तन असल्यामुळे तिला नीट द्यासोच्छ्वासही घेता येत नाही. मग ती भरभर चालणार कशी ? " इसवी सनाच्या एखादे शतक पूर्वी ही सांकेतिक, अतिशयोक्तिपूर्ण काव्यशैली निर्माण झालेली आहे. ही शैली वाटल्यास अतिरंजित, कृत्रिम व नटवी म्हणून आपण नापसंत ठरवू शकतो. रामायणात या शैलीचे उतारे शकड्यांनी आढळतात. पण या काव्यशैलीचा संबंध रुद्रगतिक, पोकळ व निर्जीव झालेल्या जीवनाशी आहे हे आपण कसे सिद्ध करणार ? हे सिद्ध करण्यासाठी इसवी सनाच्या पहिल्या शतकापासून तेराव्या शतकापर्यंतचा भारताचा इतिहास हा सततचा अधःपाताचा इतिहास आहे हे सिद्ध करण्याची जबाबदारी आपण स्वीकारली पाहिजे. याच कालखंडात गुप्त, वाकाटक व चालुक्य, राष्ट्रकूट यांचे वैभवशाली काळ येऊन जातात. वर दिलेल्या विवेचनाच्या प्रकाशात एक गोष्ट स्पष्ट होईल की ज्ञानेश्वरीतील अतिआलंकारिक, अतिशयोक्त असे जे वर्णन आहे त्याचा जीवनाच्या न्हासाशी काही संबंध नाही. मूळ म्हणजे शैलीतील अलंकारप्राधान्य, संकेतप्राधान्य आणि काव्यातील निर्जीवपणा या दोन बाबी एक नव्हत. मराठीतील निर्जीव काव्य पंडितकर्वींच्या रूपाने उभे आहे. ऐन मराठ्यांचे राज्य निर्माण होत असताना, नव्या उमेदीने महाराष्ट्र पराक्रम गाजवीत असताना हे बहिरंगप्रधान निर्जीव काव्य जन्माला येते. ज्या काळात नुकताच शिवाजीने राज्यनिर्मितीचा उद्योग आरंभिला होता, त्या काळात साम्राज्य येतो. शिवाजीचा राज्याभिषेक आणि विठ्ठल वीडकरांचे ' रुक्मिणीस्वयंवर ' समकालीन आहेत. शिवाजीचा कर्नाटक-दिग्विजय आणि नागेशाचे ' सीतास्वयंवर ' समकालीन आहेत. ज्या वर्गीं औरंगजेबाच्या मृत्यूनंतरची भांडाभांड पूर्ण होऊन बाळाजी विश्वनाथाने सूत्रे हाती घेतली, त्याला समकालीन श्रीधराचा ' पांडवप्रताप ' आहे. ज्या जीवनाच्या पाद्वर्भूमीवर हे काव्य निर्माण झाले

ती पार्श्वभूमी वासष्ट हजारांच्या फौजेचा नेता असणाऱ्या शास्तेखानाची बोटे कापणारी व पावणेतीन लाखंच्या आलमगिराच्या फौजेसमोर न नमणारी विजिगीषु पार्श्वभूमी आहे. या विजिगीषु जीवनात व कालखंडात हे वहिरंगप्रधान निर्जीव काव्य बाहेर पडले. ज्ञानेश्वर, नॅद्र व भास्कर यांचे काव्य अतिरिक्त आलंकारिक आहे. त्यात संकेताचे प्राचुर्य आहे, पण ते निर्जीव नाही. हीच अतिशयोक्ती व सांकेतिकता कालिदासात दाखविता येईल. तो म्हणतो, पार्वतीचे दोन्ही पुष्ट स्तन असे एकमेकाला खेटले की त्यात कमलतंतू मावण्यासही जागा नव्हती. पण म्हणून कुणी कालिदास निर्जीव म्हटला नाही. काव्यगत संकेतांवर आधारलेले काव्य आणि सांकेतिक निर्जीव काव्य या दोन बाबी परस्परभिन्न आहेत हे ओळखण्याची समीक्षकाची जबाबदारी आहे. इंग्रजी वाङ्मयातही हाच प्रकार आहे. क्रॉमवेलची राज्यक्रांती संपल्यानंतर दुसरा चार्ल्स गादीवर येतो. यानंतरच्या काळात जे 'ऑगस्तानियन' युग सुरू होते ते वहिरंगप्रधान, सजावटप्रधान, निर्जीव काव्याचेच युग आहे. पण याच काळात ब्रिटन नव्या विज्ञानाचा पाया भरत होते; आणि स्पेनच्या भीतीतून मुक्त झाल्यामुळे नव्या जोमाने अमेरिकेत वसाहती स्थापन करित होते; भारताशी व्यापार वाढविण्याच्या उद्योगात होते. वाङ्मयाचे जीवनाशी सांधे असलेच पाहिजेत. पण ते गोडसे समजतात तसे स्थूल असणार नाहीत. विजिगीषु काळात हीन काव्य असण्याचा संभव आहे. उलट ऱ्हासकालीन जीवनात अस्सल कलाकृतींचा उदय होण्याला प्रत्यवाय असण्याचे काहीच कारण नाही.

जो भास गोडसे यांच्या कल्पनेप्रमाणे वस्तुनिष्ठ काळात येऊन जातो, त्या भासातही हळवेपणा, आलंकारिकता, नटवेपणा कमी नाही; याची साक्ष 'अविमारका'तील पाचव्या अंकातील वर्षाक्रान्तेचे वर्णनच देऊ शकेल. 'अविमारका'त कुंतिभोजाच्या राजवाड्याचे वर्णन असे केले आहे : 'रत्नजडित शिलातलावर हंस निजलेले आहेत, वैडूर्य आणि मोती यांची रेंती करून ती सर्वत्र पसरली आहे. स्तंभ प्रवालांचे केलेले आहेत. येथल्या रत्नदीपांच्या प्रकाशाने दिव्याची प्रभा निस्तेज झाली आहे.' याच नाटकात नायिकेचे स्मरण असे आहे : "वक्षस्थल स्तनभारामुळे जड, जवनभारामुळे भारावलेली तनु, मुख व नयन सुंदर, लाल तोंडल्याप्रमाणे अधर, जर भयभीत अशा अवस्थेतदेखील नेत्रांचे पात्र करून पान करण्याजोगे ते सौंदर्य आहे, तर सुरतातल्या निरनिराळ्या विलासांत त्याची शोभा किती वाढेल ?" भासाच्या या वर्णनातील आलंकारिकता आणि सांकेतिकता पाहून भास हा ऱ्हासकालातील कवी मानावा काय ? ज्ञानेश्वर व व्यास यांच्या तुलनेच्या ओघात, सिंह हत्तींची गंडस्थळे फोडून त्यांतील मोती भक्षण करतो या संकेताची चर्चा आलेली आहे. प्रत्यक्षात ज्या जंगलात हत्ती राहतात आणि ज्या जंगलात सिंह राहतात ती जंगले भिन्न प्रकारची आहेत. हे दोन पशू निसर्गतः एकाच प्रकारच्या जंगलात राहणारे नाहीत आणि कदाचित जर सिंह व हत्ती यांची समोरासमोर भेट झाली, तर हत्तीवर चाल करून जाण्याची सिंह हिंमत करील असेही नाही. तरीसुद्धा 'रिपु-गज-पंचानन' हा संकेत प्राचीन काळापासून चालत आलेला आहे. सिंहांची गर्जना ऐकून हत्तींचे कळप

वाच्यतात. एक सिंह हत्तीच्या कळपांना भारी असतो. अशी वर्णने अनेकदा ज्ञानेश्वरांनी केलेली आहेत. यादवकाळातला हा एक अतिशय लोकप्रिय संकेत आहे. हत्ती गोडसे यांचा लाडका प्राणी असल्यामुळे या मुदयावरही एकूण यादवकाळावर गोडसे रूढ झाले आहेत. पण हत्तीची शिकार करणे हा सिंहाचा लाडका उद्योग असल्याची कल्पना उत्तर-यादवकालीन नव्हे. अतिशय विकसित अशा स्वरूपात ही कल्पना कालिदासाच्या वाङ्मयात आली आहे. 'कुमारसंभवा'च्या पहिल्या सर्गात या कल्पनेचे सविस्तर चित्रण एका श्लोकात आले आहे. ज्या हिमालयात सततच्या वर्षावृष्टीमुळे हत्तीचे सांडलेले रक्त झाकले जाते व सिंहाच्या पावलाचे ठसे पुसले जातात, त्या हिमालयात हत्तीच्या गंडस्थळातील मोती सिंहाच्या पंजांत अडकल्यामुळे व चालताना पंजांतून निसटल्यामुळे सिंह जाण्याच्या रस्त्यावर पडलेले असतात, या मोत्यांच्या आधारे किरात सिंहाचा मागोवा घेऊन त्यांची शिकार करतात— असे कालिदास म्हणतो. तेव्हा हत्तीची शिकार करणे हा सिंहाचा लाडका खेळ असल्याची कल्पना निदान इसवी सनाच्या चौथ्या शतकाइतकी जुनी आहे व हत्तीच्या गंडस्थळात मोती सापडतात या संकेताचे प्राचीनत्व इसवी सनाच्या पहिल्या शतकाइतके जुने आहे. गाथा-सप्तशतीत शूर व्याधांच्या लाडक्या पत्नी हत्तीच्या गंडस्थळातील मोत्यांचे अलंकार धारण करीत असल्याचा उल्लेख आहे. गोडसे म्हणतात, पूर्वी पराक्रम हत्तीच्या मापाने मोजीत, ज्ञानेश्वर तो सिंहाच्या मापाने मोजतात. पण इथे पुन्हा त्यांची चूकच झालेली आहे. सिंह हा पशूंचा राजा आहे ही कल्पना सुत्तनिपातात आढळते (खगविसाण सुत्तान). सत्वदंत जातकात असणारा कोल्हा हत्तीच्या पाठीवर सिंह बसवून सिंहांच्या पाठीवर आपली पत्नी कोल्ही हिच्यासह विराजमान होतो. मला आढळलेला सिंहासनाचा हा जुन्यात जुना उल्लेख आहे. मूळ भगवद्गीतेतच पराक्रमी पुरुषाला 'पुरुषव्याघ्र' म्हटले आहे, व वीरांच्या गर्जनेला सिंहनाद म्हटले आहे. गोडसे यांनी चर्चितलेल्या एकोणीस श्लोकांत सिंहनाद शब्द आलेला आहे. अगदी अथर्व-वेदाइतक्या जुन्या काळात जरी आपण गेलो, तरी पराक्रमाचे प्रतीक वाघ आणि सिंहच आहेत (पाहा : कांड ४, सूक्त ८). जुन्या काळापासून नेहमीच पराक्रम वाघ व सिंह यांच्या मापाने मोजला जात असे ही गोष्ट उघड आहे. वेदांच्या काळापासून ज्ञानेश्वरांच्या काळापर्यंत पराक्रमाचे प्रतीक वाघ-सिंहच होते. हत्ती हा शक्तीचे, वैभवाचे व सहनशीलतेचे प्रतीक म्हणून ओळखला जातो. अगदी जुन्या काळापासून हत्तीचा ओझे वाहण्यासाठी उल्लेख आढळतो. हत्ती हा वैभवाचे प्रतीक असल्यामुळे लक्ष्मीला तो अभिषेक करीत असतो. ही कल्पना सांचीच्या स्तूपाइतकी म्हणजे इसवी सनाच्या पहिल्या-दुसऱ्या शतकाइतकी जुनी आहे. वस्तुतः हत्तीच्या माजण्याचा एक विशिष्ट काळ असतो. हा काळ सामान्यत्वे हस्त नक्षत्राचा काळ असतो. पण वाङ्मयात सदैव ज्यांच्या गंडस्थळातून मद वाहात आहे, अशा हत्तीचीच वर्णने आढळतात. ज्ञानेश्वरांनी हत्ती आणि मदोन्मत्तपणा यांचा सदैव एकत्र उल्लेख केला आहे. याचे कारण भासापासून सदैव मदोन्मत्त हत्तीची वर्णने करण्याचा संकेत आहे हे होय. ज्या वस्तुनिष्ठ काळात भास

होऊन गेला त्याही काळात निःशस्त्र असे पराक्रमी पुरुष केवळ थापट्या मारून हत्तीला जेर करीत अशीच वर्णने आहेत. ज्या ज्या गोष्टी सांकेतिक असल्यामुळे न्हासकालाच्या द्योतक आहेत असे गोडसे यांना वाटते व ज्यामुळे ते यादवकालीन लेखकांना दोष देतात, त्यांतील बहुतेक सर्व वाची व संकेत भासात व रामायणाच्या काव्यशैलीत आढळणारे आहेत, ही वाच नीट समजून घेतली पाहिजे. प्रथमदर्शनी प्रेम, लगेच विरह, त्यात्रोत्तर चंदनाची उटी पोळणे, काया कृश व पांडुर होणे, नाजुक सुंदरींना स्तनजघन भारामुळे धडपणे चालता न येणे, तरुणीचे सौंदर्य पाहून चंद्र निस्तेज होणे, त्यांचे चालणे पाहून हत्ती व हंस यांना लाज वाटणे, या सर्व वाची तेराव्या शतकात आहेत. पण त्या दुसऱ्या शतकापासून क्रमाने दाखविता येतात. अगदी प्राचीन काळीच अतिशयोक्त वर्णन करण्याची हौस दिसते. महाभारतात अनेकदा भीम ठोसा मारून हत्तीचा वध करतो व हत्तीण उचळून शत्रूवर फेकतो. हत्ती घेऊन आकाशात उडणारा गड्ड महाभारतातला. जन्मतःच दोन हत्ती हातात घेऊन खेळणारा कार्तिकेय याच काळातला. हत्ती व सिंह मारून खाणे हा ज्याचा नित्य उद्योग तो शरभ नावाचा प्राणी गुप्तांच्या पुराणकाळातला. सांचीच्या स्तूपावर पंख असलेला, घासासारखे तोंड असलेला, एक सिंहासारखा प्राणी कोरलेला आहे. स्टेला क्रॅमरिश यांनी या प्राण्याचे नाव ग्रीक पद्धतीप्रमाणे Griffin असे नोंदविले आहे. हा जर शरभ असेल, तर मग इसवी सनाच्या आरंभापासून हत्ती खाऊन टाकणारे प्राणी आढळतात असे म्हटले पाहिजे. तेराव्या शतकात स्थिर झालेले संकेत बहुशः त्यापूर्वी १२०० वर्षांपासून आढळतात.

दोन छोट्या वाचीही नोंदविल्याच पाहिजेत. पैकी पहिली वाच हेमाद्रीच्या 'चतुर्वर्ग-चिंतामणी' वाचत आहे. सुमारे दोन हजार व्रते हेमाद्रीने या ग्रंथात एकत्र वेळी आहेत. यामुळे यादवकाली व्रते व उद्यापने यांचे किती स्तोम माजले होते याबाबत अंदाज करण्यात येतो. वस्तुतः हेमाद्रीने फक्त व्रतांचा कोश रचला आहे. एकूण हेमाद्रीच्या काळी ही व्रते ज्ञात होती इतकेच म्हणता येईल. यातील बहुतेक व्रते पुराणोक्त आहेत. बहुतेक व्रतांचे उल्लेख सहाव्या शतकापूर्वीच्या वाङ्मयात दाखविता येतात. व्रतमाहात्म्य सांगणारे भविष्योत्तर पुराणासारखे ग्रंथ गुप्तांच्या काळातही अस्तित्वात होते. या व्रतांचा निर्माता हेमाद्री नव्हे किंवा बारावे-तेरावे शतकही नव्हे. यादवांना त्यांच्या पंड प्रतिकारा-बद्दल पुरेशा शिव्या आजवर देऊन झाल्या आहेत. यथाशक्ती प्रत्येकाने यात सहभागी व्हायला हरकत नाही. पण जी यादवकालाची निर्मिती नव्हे, त्याबद्दल यादवकालाला दोषी धरण्यात अर्थ नाही.

रामदासांनी दासवोध्याच्या आरंभीच जे वर्णन केले आहे ते वस्तुतः हत्तीचे वर्णन नसून गणपतीचे आहे. या वर्णनावर गोडसे प्रसन्न आहेत. रामदासांच्या वाङ्मयात त्यांना वस्तुनिष्ठ जाणिवांचा आविष्कार आढळावा, या गोष्टीचे आश्चर्य वाटल्याशिवाय राहात नाही. रामदासांच्या वाङ्मयाशी परिचित असणारा कुणीही त्यांच्या निर्जीव, साचेबंद, आल्ंकारिकतेशी परिचित असतो. तेच संकेत शानेश्वरात, मुक्तेश्वरात जिवंत

वाटतात. हे रामदासात, रघुनाथ पंडितात निर्जीव वाटतात, याचे कारण गोडसे यांनी केव्हातरी शोधते पाहिजे. रामदासांच्या वर्णनातही 'सदां सर्वकाळ मदोन्मत्त' हा उल्लेख आहेच. 'थवथवा गळती गंडस्थळे' हा उल्लेख आहेच. सदैव गंडस्थळातून मद वाहतो, या मदाला 'नाना सुगंधांचा परिमळ' आहे, त्यामुळे भुंगे गंडस्थळाभोवती रंजी घालतात. हे हत्तीचे वर्णन गोडसे यांना सांकेतिक वाटत नाही, वस्तुनिष्ठ वाटते. याचे कारण एकच की रामदासांनी सदैव सळसळणाऱ्या मुरडीव शुंडादंडाचा उल्लेख केला आहे. सदैव सळसळणारी सोड वस्तुनिष्ठ व धुंदपणे उभ्या जागी डोलणे सांकेतिक, अशी भूमिका मान्य होणे कठीण आहे.

शेवटी, गीतेतील ज्या वर्णनाचा वस्तुनिष्ठ म्हणून फार मोठा गौरव गोडसे करतात त्या वर्णनाकडे वळले पाहिजे. हे भगवद्गीतेतील एकूण वर्णन एकोणीस श्लोकांचे आहे. या एकोणीस श्लोकांमध्ये चार श्लोकांत कुणी कोणता शंख वाजविला यांची नावे आहेत. उदाहरणार्थ कृष्णाने पांचजन्य, अर्जुनाने देवदत्त, भीमाने पौंड्र इत्यादी. एकोणिसाव्या श्लोकात पांडवांच्या शंखांचा हा घोष ऐकून कौरवांची हृदये विदीर्ण झाली असा उल्लेख आहे. गोडसे सांगतात त्याप्रमाणे व्यासांच्या वर्णनात काही रडतराऊत घाबरल्याचा उल्लेख नाही. धार्तराष्ट्र असा मूळचा शब्द आहे. कौरवांचा शंखनाद, त्याबरोबर सिंहनाद, भेरी, पणव, आनक, गोमुख इत्यादी नाद ऐकून पांडव घाबरल्याचे वर्णन नाही. कौरवांच्या अकरा अक्षौहिणीचा शंखनाद व भेरीनाद यांचे वर्णन खूप मोठा आवाज झाला इतक्यात आटोपते. पांडवांच्या बाजूने मात्र शंख वाजविणारांची नावे यावीत, त्यामुळे धार्तराष्ट्रांची हृदये विदीर्ण झाली, पृथ्वी व आकाश ध्वनि-प्रतिध्वनीने कांदले गेले, असे वर्णन आहे. ही मांडण्याचीच पद्धती सांकेतिक आहे. याच एकोणीस श्लोकांत शूरवीरांची नावे आहेत. पांडवांच्या वीरांची नावे विस्ताराने आली आहेत. कौरवांच्या वीरांची नावे संक्षेपाने दिली आहेत. या पहिल्याच अध्यायात कृष्णाला माधव, हृषीकेश, अच्युत, कृष्ण, केशव, गोविंद, मधुसूदन, जनार्दन ही संबोधने आहेत. ही सारी रचना कौरव म्हणजे दुष्ट, पांडव म्हणजे परमेस्वरभक्त, श्रीकृष्ण म्हणजे परिपूर्ण परमात्मा, या भूमिका सर्वमान्य झाल्यानंतरची आहे. मुळात योगेश्वर कृष्ण आणि धनुर्धर पार्थ जिथे आहेत त्याच पक्षाला नीती असते, विजय असतो, लक्ष्मी असते असा गीतेचा दावा आहे. गीतेतील अर्जुनसुद्धा एकदा विषादयुक्त झाला की नुसता दुःखी होत नाही. त्याची गात्रे थरथर कापतात, तोंडाला कोरड पडते, शरीराला कंप सुटतो, अंगावर रोमांच उभे राहतात, धनुष्य हातातून गळून पडते, डोके गरगर फिरू लागते, उभे राहवत नाही. शेवट अर्जुन दुःखी झाला होता की घाबरला होता हेच कळत नाही. त्याच्या मते युद्धामुळे कुलक्षय होतो, सनातन कुलधर्म बुडतात, वर्णसंकर होतो, पितर नरकात जातात, पिंडोदकक्रिया लुप्त होतात. ही कोणती वस्तुनिष्ठ प्रेरणा ? अलंकार नसले म्हणजे वाङ्मय वास्तववादी व वस्तुनिष्ठ असतेच असे नाही. अत्यंत साचेबंद भूमिका रक्ष गद्यात घेता येतात. सारे ब्राह्मणग्रंथ या पद्धतीचे आहेत. गीतेतील या एकोणीस

श्लोकांत पांडवांचा सेनापती कोण याविषयीसुद्धा घोटाळा आहे. प्रथम धृष्टद्युम्न सेनापती उल्लेखिला आहे. पुढे भीष्माच्या जोडीने भीमाचा उल्लेख आहे. मुळात दोन्ही सैन्यांच्या मध्ये रथ नेऊन उभा करणे व उभय बाजूचे वीर पाहून वेगे, ही कल्पनाच सांकेतिक आहे. दोन सैन्यांमध्ये रथ नेऊन उभा कर, या वाक्यामध्ये धर्मयुद्धाचा संकेत आहे. इकडून-तिकडून पूर्ण तयारी होऊन शिंगाडे, नगारे वाजविल्याशिवाय कोणी बाण टाकणार नाही, या खात्रीशिवाय दोन युद्धोन्मुख सैन्यांच्या मधोमध उभे राहता येत नसते आणि अशा रीतीने कधीही लढाया होत नसतात. हे सारे धर्मयुद्धाचे सांकेतिक वर्णनच आहे. गीता काय अगर ज्ञानेश्वरी काय, दोन्ही टिकाणी सारी वर्णने सांकेतिक आहेत, साचेबंद आहेत. फक्त गीतेत आलंकारिकतेचे वैभव नाही, ज्ञानेश्वरीत ते आहे, एवढाच फरक सांगता येईल. गीतेतील सांकेतिकतेचे उत्तम उदाहरण दहाव्या अध्यायातील विभूतियोग आहे. मी आदित्यांत विष्णु आहे; तेजस्वी पदार्थांत सूर्य आहे, असे हे वर्णन सुरु होते. त्यात नक्षत्रांत मी चंद्र आहे असा उल्लेख आहे. वस्तुतः नक्षत्रांची नावे फार प्राचीन काळी ठरलेली होती. नक्षत्रे सत्तावीस असून त्यात चंद्र येत नाही. पण चंद्र हा सर्व नक्षत्रांचा पती हा संकेत बलवान ठरला. शिखरांत मेरू, घोड्यांत उच्चैःश्रवा, हत्तींत ऐरावत, प्राण्यांत सिंह, पक्षांत गरुड हे सर्व संकेतच म्हटले पाहिजेत. यांतच दैत्यांत प्रल्हाद, व नद्यांत गंगा ही नावे जमा केली म्हणजे गीतेतील वर्णनात अलंकारशून्य पण सांकेतिकताच आहे हे ध्यानात येईल. गोडसे यांना मात्र या सान्या वर्णनात वस्तुनिष्ठा आढळून येते, विविध व्यक्तींचे व्यक्तिमत्त्व व स्वभावविशेष आढळून येतात. दृश्य व श्राव्य भावसंचेदनांचा एक भव्य आलेख दिसतो. या सान्या गोष्टी गीतेच्या पहिल्या एकोणीस श्लोकांत दिसण्यासाठी संज्ञयाप्रमाणे आपल्यालाही दिव्यदृष्टी मिळणे आवश्यक आहे!

येथवरच्या विवेचनाचा थोडक्यात सारांश असा : ज्ञानेश्वरीचे वर्णन आलंकारिक व सांकेतिक आहे ही गोष्ट खरी. पण या शैलीचा संबंध यादवकालीन न्हासाशी जुळत नाही. ज्ञानेश्वर हा सोळाव्या-सतराव्या शतकातील मराठी कवीप्रमाणे वाद्यांगप्रधान कवी नव्हे. त्याची काव्यशैली रामायण, भास, कालिदास, दंडी व बाणभट्ट या क्रमाने येणारी आहे. तेराव्या शतकात वापरलेले सर्व संकेत इसवी सनाच्या आरंभापासून सापडतात. गीतेतील वर्णन अनलंकृत असले तरी सांकेतिकच आहे.

वाङ्मयीन पुराव्याच्या या तपासणीनंतर शिल्प-चित्र या कलाप्रकारांतील गोडसे यांनी दिलेल्या पुराव्याकडे वळता येईल. प्राचीन वाङ्मयात हत्ती व सिंह या दोहोंचेही उल्लेख येतात. पण गुप्तोत्तर वाङ्मयात सिंहाच्या प्रभुत्वाचे जसे विपुल प्रमाणात उल्लेख आढळतात, तसे प्रभुत्वाचे उल्लेख गुप्तपूर्वकाली वैपुल्याने नाहीत. त्याही काळी सिंह आणि वाघ हेच मराक्रमाचे प्रतीक होते. राजेलोक नेहमीच स्वतःची तुलना वाघ-सिंहांशी करित आले आहेत. ही पद्धत केवळ भारतीयांचीच आहे असे नसून इराणमध्येही ही पद्धत आढळते. झरिससच्या राजवाड्यात इसवी सन पूर्व पाचव्या शतकात कोरलेल्या सिंहाकृतीचा हाच अर्थ आहे. पण भारतीय शिल्पकारांना हत्ती हा प्राणी जसा आवडता राहिला

तसा सिंह आवडता नव्हता. या हत्तीविषयक प्रेमांमुळे गोडसे यांनी हत्तीच्या गुणवर्णनाला 'पोत' मध्ये एक पूर्ण प्रकरण वाहिलेले आहे. या गजस्तुतीत अतिरिक्त प्रेमांमुळे जे लहरीत आले ते गोडसे लिहून जातात. त्यांच्या मते कोणत्यातरी कारणामुळे अवजड आकाराचे सर्व प्राणी सुमारे साडेतीन कोट वर्षांपूर्वीच नष्ट झाले. याला अपवाद फक्त हत्ती हा प्राणी ठरला. त्यांचे हे विधान खरे नाही हे त्यांनाही माहीत आहे. अतिप्राचीन काळी या प्राण्याला सोंडही नव्हती व लांब सुळेही नव्हते. त्याची उंचीही दोन-अडीच फुटांचीच होती. आज आपणासमोर हत्ती म्हणून जो प्राणी आहे, हा अतिप्राचीन अवजड प्राण्यांच्यापैकी नव्हे. तो उत्तरकालीन प्राण्यांपैकी आहे. असाच उत्तरकालीन अवजड प्राणी गंडाही आहे. सामान्यत्वे उत्तरकालीन असे कोणतेही प्राणीकुल नष्ट झालेले दिसत नाही. हत्तीही नष्ट झाला नाही. यात हत्तीला अपवादभूत ठरविण्यात फारसा अर्थ नाही. प्रचंड देह, चापल्य, तीक्ष्ण घ्राणेंद्रिय, तल्लख श्रवणेंद्रिय, यामुळे हत्ती निर्भय ठरला, या म्हणण्यातही वस्तुस्थितीपेक्षा कौतुकाचा भाग अधिक आहे. हत्ती हा प्राणी पशुवर्गातील भक्ष्य नव्हे. हरिणे, ससे, गायी, शेळ्या, मेंढ्या, हीच हिंस्र श्वापदांची भक्ष्ये आहेत. सिंह, चित्ता, रानडुकर, गंडा, हत्ती हे प्राणी असे भक्ष्य नाहीत. पक्षीवर्गापैकी घारी व गिधाडेही भक्ष्य नाहीत. अशा भक्ष्य नसणाऱ्या प्राणिवर्गातील एक हत्ती आहे. याबद्दल त्याचे वाजवी कौतुक करणे रास्त ठरेल. पण जणू काय जंगलचा राजा अशी त्याची स्तुती करणे यात अर्थ नाही. प्राचीन काळापासून हत्ती जलक्रीडेसाठी प्रसिद्ध आहेत. या हत्तीच्या जलप्रीतीचे स्मरण म्हणून गणपतीचे विसर्जन पाण्यात होत असेल कार्य, असा एक प्रश्न गोडसे यांच्या मनात आलेला आहे. वस्तुतः हा प्रश्न बरोबर नाही. गणपतीचेच नव्हे, गौरीचेही, सर्वच देवदेवतांचे, माणसांचेसुद्धा अंतिम विसर्जन पाण्यातच होत असते. दहन झाल्यानंतर अस्थी पाण्यात टाकण्याची पद्धत प्राचीन काळापासून चालूत आलेली दिसते.

आदिमानव हा मूळचा मांसाहारी नव्हे. त्याचा पूर्वज माकडकुळातील होता. तोही मांसाहारी नव्हता. आदिमानवाच्याही दातांची रचना मांसाहारी प्राण्याची नव्हे. वन्य-पशूंचे पाहून माणसाने प्रकृतिसिद्ध नसणाऱ्या, शिकार व मांसाहार या बाबी आत्मसात केल्या. ही गोष्ट फार प्राचीन काळी घडलेली असली तरी ती संस्कृतीचा भाग आहे. मानवाच्या स्वभावसिद्ध प्रकृतीचा भाग नव्हे. आदिमानवाजवळील हत्यारांचा विचार केला तरी धनुष्यबाण हे हत्यार त्याच्याजवळ वन्याच उत्तरकाली 'आले' असले पाहिजे. मूळची जुनी हत्यारे दगडी कुऱ्हाडीची अशी दिसतात. या अवस्थेत आदिमानवाला हत्तीची शिकार करणे शक्यच नव्हते. आदिमानवासाठी वन्य गज फक्त भीतीचा विषय होता. गोडसे सांगतात त्याप्रमाणे आदिमानवाच्या अन्नाचा साठा हत्ती असण्याचा संभव फारच कमी आहे. आजही रानटी लोकांत मृत हत्ती खाण्याची प्रथा प्रचलित असल्याचे दिसत नाही. ज्यावेळी माणसाचा भटकपणा संपला आणि तो स्थिर झाला, गावे करून राहू लागला, त्या काळानंतर हत्ती पकडणे व पाळणे ही क्रिया सुरू झाली.

वैदिक वाङ्मयात हत्ती पकडण्याचे उल्लेख आहेत. हत्तींना कामासाठी जुंपल्याचे उल्लेख आहेत, पण अजून सैन्यात हत्तींचा समावेश झालेला दिसत नाही. सैन्यात हत्तींचा वापर मौर्यकाळात विपुलत्वाने दिसतो आणि वैदिक काळात दिसत नाही. रथ, घोडे व पायदळ यांचेच उल्लेख आढळतात. हे पाहिले तर युद्धात हत्तींचा वापर संस्कृतीच्या वन्याच विकसित काळातील आहे ही गोष्ट सहज स्पष्ट होईल. हत्तीवरील प्रेमानुळे गोडसे जरी ही सारी वस्तुस्थिती नजरेआड करीत असले, तरी इतरांनांती नजरेआड करता येत नाही. भरहूतपूर्वी दोन हजार वर्षांपासून भारतात हत्तींचा वापर आहे ह्या गोडसे ह्यांच्या विधानातील सत्य सिंधु-संस्कृतीपासून भारतीयांना हत्ती शत आहे, इतकेच आहे. गोडसे यांचे काही समज फारच चमत्कारिक आहेत. ते म्हणतात, जातककथेतील छद्म कथेचा नायक हत्ती आहे हीच वाच ती कथा प्राचीन असल्याची द्योतक आहे. पण जातककथेत काही कथांचे नायक वानर आहेत. इतर काही कथांचे नायक कुक्कुट, रेडा, कोल्हा असे आहेत. या प्राणिकथा मूळच्या लोककथा आहेत हे आपण जरी मान्य केले, तरी प्राणिकथांत हत्ती असणारी कथा सर्वांत जुनी आहे याला काहीच पुरावा नाही. माणसांला प्रथम उपलब्ध झालेला व आदरणीय वाटलेला प्राचीन प्राणी हत्ती आहे याचा पुरावा दिल्याविना हत्ती नायक असला म्हणजे कथा जुनी, असे म्हणता येत नाही. पुरातन अश्मयुगातील आदिमानवाने केवळ हत्तीचीच रेखाटने केलेली नाहीत. या रेखाटनांत हत्तीवरोवर हरणे आहेत, त्रैल आहेत, इतरही प्राणी आहेत. मोहेंजोदारोतील अवशेषांतसुद्धा प्राचुर्य त्रैलांचेच आहे. आर्य वाङ्मयात उपलब्ध असणाऱ्या वैदिक कथांचे जे अवशेष आपणाला सापडतात, त्यांत वृषभाच्या, कुत्र्याच्या, घोड्यांच्या उल्लेखाविषयी निश्चित सांगता येईल. ऋग्वेदात हत्तीचा कथासंदर्भ अजून आढळलेला नाही.

अगदी सामान्य मुद्रा मांडतानामुद्रा गोडसे कसे घसरतील याचा नेम नाही. अजिंठ्यातील दहाव्या लेण्यातील छद्म रंगाने पांढरा रंगविला गेला आहे. जातकातही छद्मताचा वर्ण श्वेतच मानलेला आहे. हा श्वेत रंग आदर्श हत्तीचा सांकेतिक रंग आहे. गोडसे यांच्या भूमिकेप्रमाणे भरहूतचा वस्तुनिष्ठ हत्ती श्वेत नसला पाहिजे. म्हणून गोडसे क्रमाने भरहूत, सांची, करमार, अमरावती येथील शिल्पांचा आढावा घेऊन अजिंठ्यावर येतात व आता छद्म श्वेत झाला आहे असे मत नोंदवितात. अजिंठ्यातील कलाकृती चित्र आहे म्हणून छद्म श्वेत दिसतो. हे खरे मानले तरी पूर्वीच्या सर्व कलाकृती शिल्प आहेत. यांतील छद्म श्वेत होता की नव्हता हे आपण कसे ठरवणार ? 'यामुळे आता छद्म श्वेत झाला' या वाक्याला अर्थच नाही. प्राचीन काळापासून श्रेष्ठांचे वर्णन एका विशिष्ट पद्धतीत असते. आपल्या परंपरेप्रमाणे ऐरावत हे रत्न असून तो गजश्रेष्ठ आहे. त्याचाही रंग श्वेतच मानलेला आहे. ऐरावताचा उल्लेख गीतेत आहे, त्या अर्थी ही कल्पना बुद्धपूर्वकालीन—निदान बुद्धाला समकालीन—म्हणता येईल. हिंदू परंपरेतील गजश्रेष्ठाला सात झुंडा आहेत. बौद्ध परंपरेतील गजश्रेष्ठाला सहा मुळे आहेत. दोन मुळ्यांच्या हत्तीपेशा चार मुळ्यांचा हत्ती श्रेष्ठ, त्यापेशा सहा मुळ्यांचा हत्ती श्रेष्ठ,

काळ्या हत्तीपेक्षा पांढरा हत्ती श्रेष्ठ, ही कल्पना अजिंठा-चित्रापेक्षा फार जुनी आहे. रामायणात दोन, तीन, चार, असे सुळे असणारे कृष्ण, भुरे व श्वेत हत्ती अनेकांच्या संख्येने रावणाजवळ होते याचा उल्लेख आहे. जातककथेतील छद्दंत बोधिसत्त्व असल्यामुळे त्याचा रंग संकेताप्रमाणे श्वेत असला पाहिजे. भरहूतच्या शिल्पात सहा सुळे दिसतात, ही कल्पना एकदा गृहीत धरली म्हणजे भरहूतकाळीसुद्धा छद्दंताचा रंग श्वेतच मानावा लागतो. अशा लहान गोष्टीपासून अतिशय टोकळ गोष्टीपर्यंत गोडसे यांची विवाद्य विधाने पसरलेली आहेत. त्यांच्या मते इसवी सन पूर्व दुसऱ्या शतकापासून ते इसवी सन सहाव्या शतकापर्यंतचा काळ हा भारतातील बौद्ध धर्माच्या प्रकाशाचा काळ आहे. सर्व इतिहासकार एकमताने उत्तरेत पुष्यमित्रशुंगापासून व दक्षिणेत शातवाहन, चेदीपासून बौद्ध धर्मविरोधी प्रतिक्रिया सुरू झाली असे मानतात. शुंगांनी व शातवाहनांनी यज्ञसंस्थेचे पुनरुज्जीवन केले. याच परंपरा पुढे वैदिक धर्मानुयायी बनलेला शक्रराजा रुद्रदामन व त्याचा जावई उषवदात् यांच्यात दिसतात. येथून वैदिक धर्म क्रमाने बदलतो व नव्या हिंदुधर्मात रूपांतरित होतो. ही प्रक्रिया गुप्तांच्या काळात पूर्ण झालेली दिसते. इसवी सन पूर्व दुसऱ्या शतकापासून हिंदूंचा भक्तिमार्ग बळावू लागतो. हेलियोडोरसचा गस्टुस्तंभ या प्रक्रियेचा ज्ञात आरंभ मानला, तर स्वतःला परम भागवत म्हणणारे गुप्तराजे या प्रक्रियेची ज्ञात परिष्कृता मानता येईल. स्थूल मानाने हा कालखंड इसवी सन पूर्व दोनशे ते इसवी सन सहाशे असा आहे. या कालखंडातील बौद्ध धर्म क्रमाने भ्रष्ट होत गेला. महायान पंथाचा व त्यातील योगाचार संप्रदायाचा प्रभाव क्रमाने वाढत गेला. या महायान पंथातूनच पुढे चालून बौद्धातील तंत्रातिरेकाचा उदय झाला व बौद्ध संप्रदायात तंत्राचे प्राधान्य बळावले. या कालखंडात क्रमाने भारताबाहेर बौद्ध पंथ प्रभावी होत गेला व भारतात निष्प्रभ झाला. अतिशय टोकळ असणारा व सर्वसामान्य असणारा हा ऐतिहासिक आलेख आहे. पण तो गोडसे यांना मान्य नाही.

गोडसे यांच्या मते पुष्ट स्तनजघन असणाऱ्या, त्रिभंग रचनेत उभ्या राहणाऱ्या शिल्पाकृती या उतरकालीन सांकेतिक शिल्पाकृती आहेत. जुन्या वस्तुनिष्ठ काळात सजावटही वेताची आहे आणि त्रिभंगरचनेलाही प्राधान्य नाही. पुन्हा पुराव्याने ही भूमिका पट्ट शकत नाही हे सांगणे भाग आहे. सांचीच्या पूर्वद्वार स्तूपावरच त्रिभंगरचनेत उभ्या असणाऱ्या स्त्रिया आहेत. त्या झाडाची फांदी धरून शृंगार करून कुणाची तरी वाट पाहत उभ्या आहेत. या मूर्तींना सालभंजिका असे म्हणतात. याहीपूर्वीच्या काळात त्रिभंगमूर्ती सांकेतिक अवस्थेत भरहूत इथेच सापडते. स्टेला क्रॅमरिश यांनी दिलेले चित्र क्र. २६ हे असे आहे. भरहूत येथील शिल्पातच एक सुदर्शन यक्षी आहे. ही यक्षी त्रिभंगात उभी आहे. तिची नाभी मुद्दाम खाली दाखविली आहे. या मूर्तीचा डावा हात नाभीच्या खाली चाळा करीत आहे, आणि ज्या पद्धतीने उजवा हात वळवला आहे, ती पद्धतही सांकेतिक आहे. ती सुदर्शन यक्षिणी मकरावर उभी आहे. मकर हे वासनेचे वाहन म्हणून संकेताने प्रसिद्ध आहे. वक्षस्थलावर कस्तुरी मकर काढण्याचा उल्लेख वारस्यायनाइतका जुना

म्हणजे गोडसे यांच्या वस्तुनिष्ठ काळातीलच आहे. भरहूतला असणारी सिरीमा पुष्ट-नितंघिनी, लुकुचस्तनी व सिंहकटी अशीच आहे. तिचे दोन पाय परस्परंशी जो विशाल कोन करून उभे आहेत, तोही सांकेतिकच आहे. शेवटी शिष्यात दाखविण्यात येणार ते तरी काय ? त्या काळातील ज्या सौंदर्याच्या कल्पना असणार त्याच शिष्यात दिसणार. वात्स्यायनानेच जी स्त्रियांची व पुरुषांची चित्रे विवेचन करताना रेखाटली आहेत, ती पाहिली तर त्या जीवनातील भूषाप्राधान्य, सजावटप्राधान्य व शृंगारप्राधान्य समजून येऊ शकेल. त्याचा नागरिक धूप देऊन कपडे सुगंधी बनवी. ओठ लाल दिसावे म्हणून ओठाला अळिता लावी. तो अंगगंधही वापरीत असे. स्वतः भासानेच आपल्या चासदत्तात असे म्हटले आहे की, चासदत्ताच्या सुगंधी उत्तरीयामुळे वसंतसेनेला अशी खात्री पटली की, चासदत्त गरीब असला तरी तस्मांना योग्य असणाऱ्या रसिक वार्त्त्यांच्याकडे त्याचे दुर्लक्ष नाही. त्या काळातील रसिक लोक नखे मुद्दाम कातरून घेत, ज्यामुळे प्रियेच्या वक्षावर नखपत्रावळी काढता येत असे. जे वात्स्यायन ग्रंथात सांगतो, त्या कल्पनांना अनुसरूनच शिष्यातील चित्रणे आहेत. मग हा काळ कोणताही असो. या कालखंडातील मृत्तिकाचित्रे विशेषेकरून अतिरिक्त सजावटीसाठी प्रसिद्ध आहेत. अशा काही मृत्तिकाचित्रांचे नमुने भारतीय विद्याभवनान्या भारतेतिहासाच्या दुसऱ्या खंडात आढळतील. या दृष्टीने चित्र क्रमांक ८३ ते ८६ पाहण्याजोगे आहेत. हस्तिदंतावर कोरलेल्या काही स्त्री-प्रतिमाही सांकेतिक अवस्थेत उभ्या, अतिरिक्त सजावट असणाऱ्या अशा याच कालखंडात आहेत. या दृष्टीने वरील ग्रंथातीलच चित्र क्रमांक ८७ व ८८ पाहण्याजोगे आहेत. वर जे यापूर्वी काव्याच्या संदर्भात म्हटले आहे, तेच पुन्हा शिष्याच्या संदर्भात म्हटले पाहिजे. सजावटप्रधान, आलंकारिक, सांकेतिक आणि नटव्या असे ज्यांच्या बाबतीत म्हणता येईल अशा शिल्पकृतींचे नमुने हे सहाव्या शतकानंतर संकेतकाळातच नाहीत, तर इसवी सन पूर्व दुसऱ्या शतकापासून या सर्व बाबी दाखविता येतात.

गोडसे यांचे मत असे आहे की सहाव्या शतकापासून भारतीय जीवनाच्या न्हासास आरंभ होतो. हा न्हासच ते तेराव्या शतकापर्यंत गृहीत धरतात. यामुळे सातव्या शतकानंतरचे संस्कृत साहित्य व तेराव्या शतकातील यादव-मराठीतील काव्य ते एका ओळीत घेतात. एकच रामकथा एकशेआठ वेळा गाणारा मोरोपंत, रावबाजीच्या दरवारातील शाहीर प्रभाकर, आणि निष्ठाणाच्या नायिकांची वर्णने करणारा राजशेखर हे सर्व लोक गोडसे यांना पोकळ संस्कृतीतील सत्त्वहीन, निर्जीव जीवनातील जाणिवांचा सांकेतिक आविष्कार करणारे वाटतात. या सर्व अधःपाताला आरंभ सहाव्या शतकापासून होतो असे गृहीत धरून अजिंठ्यातील सतराव्या लेण्यात असणारे सहाव्या शतकातील छंदत जातकाचे चित्र ते तपासतात. सदर चित्र चांगले की वाईट हा खरा महत्त्वाचा प्रश्न नाही. हे चित्र विगलित, सांकेतिक काळ सांगणारे आहे असे गोडसे यांचे मत आहे. भरहूत येथे जित असणारा छंदत सतराव्या लेण्यात जेता होतो व शिकारी त्याच्यासमोर गुडघे टेकतात. भरहूत येथील सळसळणारी झुंडा असणारे चपळ हत्ती सतराव्या लेण्यात वेडौल,

अवाढव्य धुंडिराज होतात ही गोडसे यांची तक्रार आहे. एकतर यानंतरच्या काळातील कैलास लेणे व कारले येथील गुंफेतील किंवा धारापुरीतील शिल्प या भूमिकेप्रमाणे निर्जीव, सांकेतिक मानले पाहिजे. ते गोडसे यांना मान्य नाही. धारापुरी व कैलास येथील शिल्पांत सळाळणारा जिवंतपणा आढळतो असे त्यांना वाटते. पण हे सर्व शिल्प सातव्या-आठव्या शतकातील आहे. गोडसे यांच्या मते हा काळ विलगीकरणाचा आहे. या विलगीकरणाच्या अधिक अश्रुपतित काळात हा सळाळणारा जिवंतपणा आला कोठून ? एकतर त्रिमूर्ती शिल्प नकली, निर्जीव, हिणकस मानले पाहिजे. कैलासाचीही तीच व्यवस्था लावली पाहिजे. किंवा दुसरे तर आठव्या शतकात नव्या जाणिवांचा वस्तुनिष्ठ काळ सांगितला पाहिजे. असे म्हटले म्हणजे भरहूतप्रमाणे कैलास, भासाप्रमाणे राजशेखर अगर माष नव्या वस्तुनिष्ठ काळाचे प्रतिनिधी मानले पाहिजेत. तिसरा मार्ग गोडसेप्रणीत भूमिकेला पुरावा नाही हे मान्य करण्याचा आहे. भारतीय कलांच्या इतिहासातील एक वस्तुस्थिती अशी आहे की वास्तुकलेचा विकास क्रमाने नवव्या शतकापासून तेराव्या शतकापर्यंत दिसतो व धातुमूर्तीचा कालखंड बाराव्या-तेराव्या शतकात वैभवाला पोहोचतो. या मंदिरां-तील शिल्पे व या धातुमूर्ती आठव्या शतकातील शिल्पापेक्षा फारशा निराळ्या नाहीत. याही घटनेचा उलगडा निर्जीव जीवनाच्या संदर्भात करून दाखविता आलाच पाहिजे. अजिंठा येथे सहाव्या शतकातील फक्त छंदूत जातकच आहे काय ? राहुलला पोटाशी धरून सर्वस्वदानासाठी दरवाज्यात उभी राहिलेली यशोधरा व अजिंठ्यात चित्रिलेली प्राण्यांच्या हुंजीची चित्रे, या सहाव्या-सातव्या शतकातील एकूण चित्रांना जोपर्यंत गोडसे यांचे विवेचन स्थूलपणे लागू होत नाही, तोपर्यंत पुराव्याने सिद्ध झालेले मत म्हणून त्यांचे विधान स्वीकारता येणे कठीण आहे.

भरहूत येथील शिल्पाचा गोडसे यांनी लावलेला अर्थ तरी कुठवर बरोबर आहे हा प्रश्न चर्चेचाच आहे. गोडसे यांच्या भूमिकेप्रमाणे धाकटी राणी सुभद्रा मत्सराने प्रेरित झाली व तिने छंदूताचा वध करविला, ही कथा भरहूतला कोरलेली आहे. त्यांच्या स्पष्टीकरण-प्रमाणे सोणुत्तर छंदूताचा वध करतो व मृत छंदूताचे सुळे कापून घेतो, यामुळे त्यांना शिकारी हा जेता वाटतो. हे सारे स्पष्टीकरण स्वीकारण्यापूर्वी भरहूत येथील एकूण शिल्पांचे स्वरूप लक्षात घेतले पाहिजे. ते संपूर्णपणे बौद्ध धर्माशी निगडित आहे. जातक-कथांत आलेली छंदूताची कथाच फक्त भरहूत येथे नाही. तेथील शिल्पात महाकपी-जातक आहे तसे कुक्कटजातक आहे. इतरही जातककथा तिथे चित्रित केलेल्या आहेत. झोप-लेल्या मायादेवीला स्वप्नात हत्ती दिसतो. ही भविष्यवाणीही भरहूतच्या शिल्पकारांना ज्ञात आहे. अशा परिस्थितीत भरहूतला छंदूताचे शिल्पांकन करताना कलाकारांची भूमिका आपण बोधिसत्त्वाचे चित्रण करतो अशीच आहे. आजच्या उपलब्ध जातककथेत छंदूत हिमालयात राहत होता. एका प्रचंड वटवृक्षाशेजारी असलेल्या कांचनगुहेत तो राहत होता असा उल्लेख आहे. 'छंदूत आणि वटवृक्ष' हा सांधा बौद्धांचा आहे व तो भरहूतपूर्व-कालीन आहे. कारण वटवृक्ष हाच अनेकदा 'तथागतां'चे प्रतीक म्हणून दाखविला

जातो. भरहूत येथेच प्रसेनजिताच्या स्तंभावर तथागताचे प्रतीक म्हणून वटवृक्ष आला आहे. भरहूतच्या छद्दंत शिल्पात असणारा वटवृक्ष असाच प्रतीकात्मक आहे. छद्दंत ही कल्पनाच प्रतीकात्मक आहे. कारण तो बोधिसत्त्व असणारा गजश्रेष्ठ असल्याशिवाय सहा सुळे असणारा असणार नाही. मुळात ही कथा बुद्धपूर्वकालीन लोककथा होती हे मान्य केले, तरी बौद्धांनी या कथेचा स्वीकार केल्यानंतर भरहूत शिल्प साकार होते हेही मान्य केले पाहिजे. जो शिकान्याच्याकडून मारला गेला, जो मृत झाल्यावर त्याचे सुळे शिकान्याने कापून नेले, तो बोधिसत्त्व कसा असणार ? त्याग, वैराग्य, संयम, बलिदान, दिव्य ज्ञान अशी कोणतीतरी खूप बोधिसत्त्वात असायला पाहिजे. भरहूतचे शिल्प बौद्ध जाणिवांचे शिल्प असल्यामुळे छद्दंताने सोणुत्तराला क्षमा केली व सुळ्यांचे दान करून आपले बलिदान केले. या कल्पनेखेरीज भरहूत येथे छद्दंत येऊच शकत नाही. ही कल्पना सोडून देऊन वेळेवेळे गोडसे यांचे स्पष्टीकरण मान्य करायचे तर भरहूत शिल्पामागे बौद्ध धर्माची प्रेरणा नाही, हे कवळ केले पाहिजे. एकूण भरहूत पाहता ही कवळी देणे अशक्य आहे. सहाव्या शतकाप्रमाणे छद्दंत स्वतः सुळे उपटून देवो की तिसऱ्या शतकाप्रमाणे सुळे कापता यावेत म्हणून तो शिकान्यासमोर गुडघे मोडून बसो, अगर भरहूतप्रमाणे छद्दंताचे सुळे तो उभा असतानाच कापले जावोत— सर्वत्र तो बोधिसत्त्व आहे. भरहूत शिल्पातसुद्धा त्यांची सांड लुळी दिसते. याचे कारण जाणूनतुजून शिकान्यासमोर तो सुळे कापू देण्यासाठी सांड वर उचलून उभा आहे. भरहूतला छद्दंत आपल्या प्रेयसी-एवढाच दाखविला आहे. सांचीला तो थोडासा मोठा व राजचिन्हांकित दिसतो हे खरे. परंतु सर्व टिकाणी तो जगाचे दुःख स्वतः झेलणारा बोधिसत्त्वच आहे. भरहूतला हत्ती-कळपांचा नेता, सांचीत आदर्श नेता, अमरावतीत कारुण्यसिंधू असा बोधिसत्त्वाचा विकास होत नसतो. सर्वत्र बोधिसत्त्व दिव्य दृष्टी असणारा महाबलान्वय, उदारत्वा, कारुण्यसिंधूच असतो. छद्दंताला हे स्वरूप प्राप्त झाल्याशिवाय बौद्ध-शिल्पकार त्याचे चित्रण करण्यास प्रवृत्तच झाले नसते.

पुरावा देण्याच्या गोडसे यांच्या पद्धतीशी आणि त्यांनी दिलेल्या पुरावाशी असणारा माझा मतभेद मी येथेवर स्पष्टपणे नोंदविला. याचे कारण असे की गोडसे यांच्या लेखनपद्धतीमुळे त्यांनी दिलेला पुरावा त्यांच्या विधानांना दृढ पाठिंबा देणारा आहे असा समज निर्माण होण्याची शक्यता आहे. पण त्यांनी दिलेल्या पुरावापेक्षा ज्या गृहीत भूमिकेवरून हा पुरावा देण्यात आला आहे, त्या गृहीत भूमिकेशी माझा प्रमुख मतभेद आहे. गोडसे यांना असे वाटते की जीवन हे मुळात वस्तुनिष्ठ असायला पाहिजे. त्यानंतर ते आदर्श अवस्थेत जाते व नंतर सांकेतिक अवस्थेत जाते. ही भूमिकाच मला मान्य नाही. जसजशा जुन्या काळात आपण जाऊ, तसतशी जीवनाची वीण साधीसुधी व दोबळ होत गेलेली आपणास दिसते. पण याचा अर्थ या जुन्या काळातील जीवन वस्तुनिष्ठ होते असा करता येत नाही. मानवी संस्कृतीच्या प्रारंभकाळीच काही श्रद्धा निर्माण होतात. या श्रद्धांचा उगम भीतीत असो, गर्जेत असो, गैरसमजात असो, पण अगदी आदिमानवाची

संस्कृती जरी घेतली तरी ती अशा श्रद्धांनी गच्च भरलेली असते. या श्रद्धांतून संकेत निर्माण होतात आणि पुढे हजारो वर्षे हे संकेत चालत राहतात. जमिनीवर पावसाळ्यात गवत उगवते, हे पाहिल्यानंतर त्या जुन्या संस्कृतीने जमीन खी ठरविली आणि ही खी असणारी जमीन कोणत्यातरी पुरुषाच्या सहवासात यायला पाहिजे म्हणून 'आकाश' या धरित्रीचा पती ठरले. यौ हा वृषभ असून मेघांच्या गडगडाटाच्या रूपाने तो हंबरतो व या हंबरण्याने पृथ्वी गाभण होते अशी कल्पना ऋग्वेदात आली आहे. ऋग्वेदापेक्षाही जुन्या काळी मोहोजोदारो संस्कृतीत श्रद्धा, धर्म, संकेत या बाबी आहेतच. ज्यांनी अजून घरे बांधून राहण्याला आरंभ केला नाही अशा भटक्या, रानटी टोळ्यांच्यामध्ये श्रद्धा आहेतच. या सर्व श्रद्धांनी व संकेतांनी मानवी संस्कृती बनत असते, वाढत असते. यांनी व्यापलेल्या जीवनातच कलांचे व वाङ्मयाचे उदय असतात. शेवटी काल्पनिक देवदेवांच्या ऐहिक लाभासाठी केलेल्या स्तुतिस्तोत्रांतूनच वाङ्मय पहिला आकार धारण करते. आदिमानवाने आपल्या गुहांतून केलेली प्राण्यांची रेखाटने ही खरोखरी यातुसंबद्ध आहेत. या यातुसंबद्ध रेखाटनांतून शिल्पांचा व चित्रांचा, आणि धर्मसंबद्ध, विधिसंबद्ध मंत्रांमधून वाङ्मयाचा उदय होतो. काळ बदलत जातो तसतसे हे काल्पनिक विश्व एका अंगाने क्रमाने बदलतही असते, व दुसऱ्या अंगाने नवनव्या संकेतांची भर पडून समृद्धही होत असते. या षडामोडीत काही जुने संकेत कायमचे बदलतात. मूळ वैदिक उल्लेखाप्रमाणे नीरक्षीरविवेक हा क्राँच पक्षाचा गुण आहे. पुढे चालून तो हंसाचा गुण ठरला. ब्राह्मण-वाङ्मयात हंसांच्या पाठी निळसर असल्याचे उल्लेख आहेत. पुढे चालून हंस हे पूर्ण शुभ्र मानले गेले. हे बदल घडतात त्याप्रमाणे नवनवे संकेत निर्माण होतात. अथर्ववेदात राजाचा अभिषेक आला आहे, पण राजसिंहासनाचा उल्लेख नाही. यानंतरच्या काळात राजदंड धारण करणे या कल्पनेचे महत्त्व पुढे आले. जुन्या वाङ्मयात असणारा गणपती म्हणजे हत्तीचे तोंड असणारा आजचा गणपती नव्हे. हे सर्व संकेत विकसित होतात, बदलतात, मागे पडतात, नवे संकेत बनतात, ही क्रिया चालू असते. याचे पडसाद वाङ्मयातही उमटत असतात. किंबहुना अभिजात वाङ्मयाचा जिथून आरंभ होतो त्या सर्व ठिकाणी या संकेतांचा भरघोस व अत्युक्तिपूर्ण वापर पाहावयास सापडतो. आज ज्याला आपण अभिजात संस्कृत वाङ्मयाची काव्यशैली म्हणतो, त्याचे पहिले पहिले धडे रामायण-महाभारतासारख्या पुराणांमधूनच गिरवले गेलेले आहेत. या पुराणांनी प्रतिष्ठित केलेल्या कथा, त्यांनी रळवून दड केलेल्या कल्पना अभिजात वाङ्मयाने उचललेल्या असतात. खरोखरी हे संकेत एखाद्या काव्याचे वाङ्मयीन मूल्य फारसे वाढवीतही नाहीत अगर कमीही करीत नाहीत. चंद्रमुखी, कमलाक्षी, भृंगकेशी, कंबुकंठी, पृथुनितंधिनी, घनस्तनी, तनुमध्या, सुश्रोणी, वरारोहा या सान्या उल्लेखांनी भरलेले काव्य चांगले अगर वाईट दोन्ही प्रकारचे असू शकेल. या संकेतांचा वापर कसा केला गेला आहे यावर सारे काही अवलंबून राहिल. एखाद्या कवितेतील अभिव्यक्ती अशा संकेतांवर आधारलेली असणे ही एक निराळी बाब आहे, आणि ही अभिव्यक्ती जो

अनुभव साकार करते तो अनुभव साचेवंद व सांकेतिक असणे ही एक निराळी वाच आहे. म्हणून संकेत तेच असूनसुद्धा व अतिशयोक्ती जाणवत असूनसुद्धा नरेंद्राचे 'रुक्मिणीवर्णन' जिवंत वाटते. हेच सर्व संकेत घेऊन मुक्तेश्वराने आपली जिवंत वर्णने सजविलेली आहेत. रघुनाथ पंडित आणि श्रीधरात संकेत हेच असूनही काव्याचा निर्जीवपणा जाणवतो. सरधोपटपणे संकेतप्राचुर्य असलेले काव्य निर्जीव आहे अगर हीन जीवनाच्या जाणवा प्रकट करणारे आहे असे मानणे धोक्याचे असते.

खऱ्या अर्थाने वस्तुनिष्ठेचा उदय विज्ञानाच्या पुरेशा वार्दीनंतरच होत असतो. व्यक्तीला व्यक्ती म्हणून महत्त्व आले म्हणजे प्रत्येक व्यक्तीचे वेगळेपण तपासण्यावर भर दिला जाऊ लागतो. या व्यक्तिवैशिष्ट्यात कलावंत जाणूनबुजून रस घेऊ लागले म्हणजे मग वस्तुनिष्ठांचे उदय होतात. वस्तू जशा आहेत तशा, अगर वस्तू जशा कलावंतांना प्रतीत होतात तशा रंगविषयाची धडपड फार उत्तरकालात सुरू होते. पाश्चात्य जीवनात चित्रकलेतील Realism आणि Impressionism या दोन्ही घटना 'रेनेसान्स'च्या नंतरच्या कालातील आहेत. आणि भारतीय जीवनात वस्तुनिष्ठेचा आग्रह इंग्रजी अमदानीनंतरच्या कालातील आहे. वस्तुनिष्ठेतून संकेतअवस्था निर्माण होत नाही. आदर्श व संकेताधिष्ठित वाङ्मयाची प्रतिक्रिया म्हणूनच मानवी संस्कृतीच्या विकसित अवस्थेत वस्तुनिष्ठेचा आग्रह सुरू होत असतो. ही भूमिका इजिप्शियन संस्कृतीच्या शिल्पक राहिलेल्या अवशेषांतून किंवा आजच्या रानटी माणसांच्या, वन्य जमातींच्या कलाकृतींच्यामधून दिसून येईल. कलांच्या विकासात क्रमाने रंग नाजूक होत जातात. छटांचे प्रमाण वाढत जाते. मांडणीला महत्त्व येते. या अवस्थेच्या मागच्या काळात भडक रंगाची आवड व त्यांची परस्परविरोधी ठेवण उत्कटतेने दिसते. भडक रंगाने शरीरे रंगविणे ही वाच वन्य संस्कृतीत सर्वत्र सापडणारी अशी आहे. अभिजात कलेच्या उदयापूर्वी ही अवस्था येते, नंतर नव्हे.

मग कालाच्या प्रवाहात क्रमाने वाङ्मय निर्जीव होत जात नाही की काय, याला माझे उत्तर होकारार्थी असे आहे. या टिकाणी संकेतांचे दोन गट कल्पणे महत्त्वाचे आहे. काही संकेत जीवनात रूढ असणारे व वाङ्मयात प्रकट होणारे असे असतात. पण काही संकेतांचे स्वरूपच वाङ्मयीन असे असते. हे वाङ्मयीन संकेत वाङ्मयाला साचेवंद स्वरूप आणतात. जीवनातले संकेत आणि वाङ्मयीन संकेत यांतील सीमारेषा पुसट आहे ही गोष्ट खरी, पण त्यांतील फरक आपण ओळखला पाहिजे. पहिल्या गटातील संकेतांचा आधार घेऊन अनुभव साकार होत असतो. दुसऱ्या गटातील संकेत अनुभवाला आपल्या चौकटीत मर्यादित करीत असतात. मध्येच वाङ्मय आणि कला यांच्यात बहिरंगप्राधान्याची एक लाट निर्माण होते. वाङ्मयाचे अगर कलांचे बरे-वाईटपण, जिवंत-निर्जीवपण या दुसऱ्या गटातील संकेतांवर अवलंबून असते. एखाद्या चित्राचा अगर शिल्पाचा बरे-वाईटपणा त्यातील भुवया धनुष्याकृती आणि डोळे कमलाकृती आहेत की नाहीत यावर अवलंबून नसतो. रंग, रेषा, आकार व त्यांचे परस्पर तोल या आधारे

एक संपूर्ण व स्वयंपूर्ण अनुभव एकघन अवस्थेत व्यक्त करण्यात कलावंताला यश मिळते की नाही हाच केव्हाही झाले तरी खरा महत्वाचा प्रश्न असतो.

गोडसे यांच्या भूमिकेवर अन्याय व्हावा अशी कोणतीही टीका करण्याची गरज नाही. पण त्यांनी केलेली मांडणी अतिशय टिसूळ आहे हे मात्र सांगितले पाहिजे. पट आणि कलाकृती यांची तुलना करताना गोडसे नेहमी यंत्रणा हा शब्द वापरत असतात. ही यंत्रणा कापडाच्या वाव्रतीत आपण 'चाती व माग' म्हणू. दोन्हीचा मिळून एक 'साचा' असे म्हणता येईल. जीवनाच्या विकासक्रमात हा साचा नेहमी विकसित होत असतो. तलम, अधिक तलम, या मार्गाने अगर घट्ट व टिकाऊ, अधिक घट्ट व टिकाऊ या मार्गाने सतत हा विकास चालू राहतो. या यंत्रणेतील होणारा प्रत्येक विकास कमी खर्चात जास्त उत्पादन करणारा अगर कमी काळात जास्त उत्पादन करणारा किंवा तेवढ्याच काळात अधिक दर्जेदार उत्पादन करणारा असा असतो. कालानुक्रमात शतकेच्या शतके विकास न होतासुद्धा ही यंत्रणा पडून राहिल. एखाद्या कालखंडात विकासाची गती वाढेल किंवा ही सारी यंत्रणाच विस्मृत होऊन जाईल. ही यंत्रणा स्थिर असते, विकसित होते, किंवा विस्मृत होते. पण तिचा व्हास होऊ शकत नाही. मांगाचा हेतू कापडाचे उत्पादन हाच असतो. या हेतूवर मात करणारी कोणतीही तांत्रिक प्रगती शक्य नसते. किंवा या यंत्रणेला विलगीकरणही नसते. कलांच्या वाव्रतीत व्हासाचे कालखंड असतात, तसे विकासाचे असतात. मूळ हेतूवर मात करणाऱ्या अवस्थेतही ही यंत्रणा जाऊ शकते. हा फरक लक्षात न घेता पट व कलाकृती यांची तुलना करण्यात अर्थ नसतो. जसा कापूस तसे कापड, जसा पीठ व धागा तसे कापड, असे आपण म्हणू शकतो. कारण कापडात नवनिर्मिती नसते. एकाच जातीच्या कापसापासून एकाच दर्जाचे कापड करणे हा यंत्रणेचा नित्य उद्योग असतो. कलांच्या वाव्रतीत हे शक्य नाही. एकाच कालखंडात नरेंद्र व दामोदर येतात, दोघांच्याही जीवनाच्या निष्ठा त्याच आहेत. पण दोघांच्या साहित्यकृतीत दर्जाचा फरक पडतो. एकाच कालखंडातील सारे कलावंत एकाच दर्जाचे असू शकणार नाहीत. गोडसे ज्या पद्धतीने तुलना करतात, त्यामुळे ही मूलभूत वाव्रक नजरेआड होते.

समीक्षेचे मुख्य कार्य एखादी आकृती कलाकृती केव्हा होते हे सांगण्याचे असते. हे सांगण्याला जे विवेचन उपयोगी पडते त्यालाच समीक्षाशास्त्राचे विवेचन असे म्हणता येईल. इतर विवेचन कलामीमांसेला अप्रस्तुत आहे. जे लोक विसाव्या शतकात असतील त्यांच्या वाङ्मयात विसावे शतक दिसणारच. पण यामुळे ते वाङ्मय ललित साहित्यकृती आहे की नाही हे सांगणे शक्य होत नाही. कोणतीही कलाकृती जरी तपासली तरी या तपासामुळे ती कलाकृती ज्या कालखंडात निर्माण झाली त्याविषयीच्या माहितीचे धागेदारे सापडतात. ही अशी तपासणी करणे कलाकृती समजून घेण्यासाठी उपकारकही असते. पण त्यामुळे समीक्षेतील मूलभूत आद्य प्रश्नाला उत्तर मिळत नाही ते नाहीच. त्याच कालखंडात जीवन निर्जीव व पोकळ बडेजावाने भरलेले असते, त्याही कालान्यता दिली.

निर्जीव व पोकळ वडेजावाचे कलात्मक चित्रण करणारा श्रेष्ठ प्रतिभावंत जन्माला येऊ शकतो. एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात कोंडीत सापडलेल्या, खुरट्या, मरगळलेल्या जीवनाचे उत्तम चित्रण करूनच हरिभाऊ श्रेष्ठ कादंबरीकार ठरले. ही वाङ्मयीन महात्मता कोठून येते या प्रश्नाचे जीवनसंबद्ध उत्तर जीवनवादी समीक्षेने दिले पाहिजे. गोडसे याची भूमिका असे उत्तर देत नाही, हे नमूद करणे भाग आहे.

मानवी समाजात आढळात येणारी कोणतीही वस्तू आणि निर्मिती ज्याला जशी वाटेल तशी तो तपासणारच. यावाचत कोणी बंधन घालू नये. घातले तर ते कुणी मान्य करणार नाही. शेवटी भासाच्या नाटकातील प्राकृत अश्वघोषापेक्षा उत्तरकालीन आहे की नाही हाही एक अभ्यासाचा विषय आहे, व तो महत्त्वाचा आहे. ज्ञानेश्वरीच्या अभ्यासातून यादवकालीन समाजस्थितीवर प्रकाश पाडणारे असे जर काही उपलब्ध होत असेल तर त्या अभ्यासाला महत्त्व आहे. प्रत्येक प्रकारच्या अभ्यासाचे महत्त्व मान्य करूनसुद्धा कलाकृतीचा कलाकृती म्हणून अभ्यास ज्याला म्हणतात तो हा नव्हे, हे स्पष्ट जाणून घेतले पाहिजे. छद्मंतजातकातील छद्मंताची कथा क्रमाने काही अंशाने बदलत जाते. भरहूत-नंतर छद्मंत आकाराने मोठा दाखविला जातो. त्याच्यावर छत्र-चामरे टाळली जातात. पुढच्या काळात सुळे कापू देण्यासाठी तो गुडवे मोडून बसलेला दाखविण्यात येतो. तिसऱ्या शतकातील अजिंठा चित्रात त्याच्या दातावर स्तूप उभारलेला दाखविला जातो. या वेळेपर्यंत सर्वत्र छद्मंतांचे सुळे करवतीने कापले गेलेले आहेत. सहाव्या शतकातील चित्रात मात्र छद्मंत आपले सुळे उपटून देतो हे दाखविले आहे. एकाच कथेची अंग-प्रत्यंगे क्रमाक्रमाने बदलत, विकसत जातात, हा अभ्यास महत्त्वाचा आहे हे मान्य करता येईल. इतरही कथांत असे बदल घडत जातात. मुळात रक्मिणीकथेत रक्मिणीने पत्रिका पाठविल्याचा उल्लेख नाही. पुढे तो आला आहे. मूळ कथेतील देवी इंद्राणी आहे. पुढच्या काळात तिची अंत्रिका होते. मुळात रक्मिणीहरण लग्नाच्या आदल्या दिवशी झालेले आहे. पुढच्या काळात ते लग्नाच्या दिवशी दाखवितात. रक्मिणीच्या कथेतील छोट्या-मोठ्या बदलाचा हा अभ्यासही महत्त्वाचा आहे. पण वरील दोन्ही प्रकारचे अभ्यास ललित कलांच्या कला म्हणून होणाऱ्या समीक्षांचे भाग नाहीत. म्हणूनच या परीक्षणाच्या अगदी आरंभी गोडसे यांचा प्रयत्न लक्ष्यवेधी म्हटला आहे. (या लिखाणाने समीक्षणात्मक वाङ्मयात मोलाची भर पडली आहे असे म्हणण्याचे टाळले आहे.) गोडसे यांच्या विवेचनामुळे विविध कलाप्रकारांचा समुच्चयाने विचार करणाऱ्या विवेचनात मोलाची भर पडली आहे हे मान्य केलेच पाहिजे. असे प्रयत्न सर्व कलांचे परस्परान्नी असणारे संबंध अधिक स्पष्ट करण्यास उपकारक होतील अशी माझी खात्री आहे.

आलोचना, ऑक्टोबर १९६५

वा. ल. कुलकर्णी : एक समीक्षक

हैद्राबाद येथे भरणाऱ्या शेहेचाळिसाव्या मराठी साहित्य संमेलनाचे अध्यक्ष म्हणून वा. ल. कुलकर्णी निवडून आल्यापासून त्यांच्या सत्काराचे कार्यक्रम सर्वत्र चालू आहेत. हा लेख प्रसिद्ध होईल त्या वेळी हे समारंभ संपून वा.लं.च्या अध्यक्षीय भाषणाची चर्चा सुरू झालेली असेल. या अध्यक्षपदाच्या निमित्ताने वा.लं.चे परिचयलेखही लिहिले जात आहेत. नुकतेच 'सत्यकथे'तून रा. भि. जोशी आणि 'नवभारता'तून डॉ. ग्रामोपाध्ये यांनी वा.लं.वर लिहिलेले लेख माझ्या वाचनात आले. दोघेहीजण वा.लं.चे चाहते आणि दीर्घकालीन मित्र. तेव्हा त्यांच्या लिखाणात व्यक्तिगत माहितीच्या तपशिलाला प्राधान्य आणि समीक्षक म्हणून वा.लं.च्याकडे पाहण्याला गौणत्व आले, ही गोष्ट रास्त नसली तरी स्वाभाविक आहे. तेवढी मोठी जवळीक अगर मित्रत्व मी सांगू शकणार नाही. आणि म्हणून वा.लं.च्याकडे व्यक्ती म्हणून न पाहता समीक्षक म्हणून पाहणे मला भाग आहे.

पण त्याआधी काही वैयक्तिक बाबी नोंदवणे आवश्यकच आहे. त्यांतील पहिली बाब म्हणजे यंदाची अध्यक्षीय निवडणूक. नेहमीचा शिरस्ता बदलून यंदा महामंडळाने संमेलनाध्यक्षपदासाठी नवीन प्रथा रूढ केली. या प्रथेचा एक चांगला परिणाम हा झाला की अध्यक्षपदासाठी उभे असणारे तिघेही इच्छुक श्रेष्ठ साहित्यिक असेच होते. प्रतिस्पर्धी म्हणून वा.लं.च्या बाजूला उभे असणारे डॉ. कोलते आणि श्री. माडगूळकर हे दोघेही वा.लं.चे चांगलेच मित्र आहेत. माझ्यासारख्याला तिघेही मित्र, आणि वंदनीय होते. यंदा मतदारवर्गाही विशिष्टच असा होता. त्यामुळे प्रचार, मते मिळवणे ही बाब फारशी जाणवली नाही. तीन श्रेष्ठ वाङ्मयसेवकांतून यंदाचे अध्यक्षपद वा.लं.ना मिळाले, हा कुणी कोलते अगर माडगूळकरांचा पराभव मानणार नाहीत. माझी माहिती बरोबर असेल तर वा.लं.ही अशा जय-पराजयाच्या भाषेत बोलणार नाहीत, कारण ती त्यांची प्रकृती नव्हे. जबाबदार वाङ्मयप्रेमिकांनी एका वाङ्मयसेवकाला यंदा मान्यता दिली.

साहित्यसेवा करणाऱ्यांच्याविरुद्ध विनसाहित्यिक अध्यक्ष उभा राहावा आणि अवांतर कारणे प्रभावी होऊन साहित्य परिषदेच्या व्यासपीठावर साहित्यिकांचे व वाङ्मयसेवकांचे पराभव न्हावेत, ही घटना फारशी स्पृहणीय कधीच नव्हती. असा रागरंग असता तर त्या धुमाळीत वा.ल. कधीच पडले नसते, असा माझा समज आहे. हा समज खरा अगर खोटा याविषयी अधिकारवाणीने फक्त अतिनिकटवर्ती लोकच बोलू शकतील. या नव्या पायंड्याबद्दल महामंडळाचा एक सदस्य व मराठवाडा साहित्य परिषदेचा अध्यक्ष या नात्याने समाधान व्यक्त करणे हे माझे कर्तव्य आहे.

तसा वा. ल. कुलकर्णी यांच्याशी माझा परिचय ते मराठवाडा विद्यापीठात येण्याच्या पूर्वीपासूनचा आहे. मराठी समीक्षेचा गंभीरपणे विचार करण्यास मी जेव्हा-पासून आरंभ केला त्या वेळी— म्हणजे त्रेपन्नचौपन्नच्या सुमारास— टीकाकार म्हणून वा.लं.च्या नावाला बरीच मोठी प्रतिष्ठा प्राप्त झालेली होती. त्या वेळी त्यांचे 'वाङ्मयीन टीपा व टिप्पणी' हे पुस्तक नुकतेच प्रकाशित झालेले होते. या पुस्तकातील वेगवेगळ्या लेखांवर अनेक दिवस मी प्राध्यापक भगवंत देशमुख आणि गुरुवर्य भालचंद्रमहाराज कहाळेकर यांसह प्रदीर्घ चर्चा केल्याचेही मला आठवते. या चर्चांचा परिणाम म्हणूनच वा.लं.च्या रसविवेचनावर मी माझे आक्षेप एका लेखातून मांडलेले होते. वा.लं.च्या-माझ्या परिचयाचा योग या आक्षेपांच्यामुळे आला. माणूस औदार्य आणि सहिष्णुता यांच्याविषयी बोलतो खूप, पण स्वतःला अंगलट येऊ लागले म्हणजे तो चिडून जातो. वा.लं.च्या व्यक्तिमत्त्वाचे मला सर्वांत मोठे आकर्षण वाटले असले, तर ते हे की त्यांचा मतभेदावर खरोखरच प्रामाणिक विश्वास आहे. माणसे मतभेद नाईलाज म्हणून सहन करतात, तसे त्यांचे नाही. त्यांना मनापासून आपल्यापेक्षा भिन्न भूमिकांच्याविषयी आस्था आहे. किंबहुना वेगवेगळ्या वाजू मिळूनच कोणताही विचार पूर्णतेला जात असतो, ही त्यांची अंगभूत श्रद्धा आहे. इतर टीकाकार मतभेद सहन करू शकतात. वा.ल. मतभेदाचे स्वागत करू शकतात, कौतुक करू शकतात, आणि अधिकांत अधिक मतभेद दाखविण्याला प्रेमळ उत्तेजन देऊ शकतात. त्यात औपचारिकतेचा भाग फार थोडा असतो. स्वतःच्या मतांबद्दल वा.लं.ची भूमिका कमी आग्रही असते असे नाही. आपल्या विरोधी मतांतील दोष दाखविताना ते गुळमुळीत बोलतात असेही नाही. पण वाङ्मयाच्या समीक्षेसारख्या क्षेत्रात मतभेदच खरे महत्त्वाचे आहेत, या गोष्टीची जणू त्यांना उपजतच जाणीव आहे. त्या वेळेपासून वेगवेगळ्या प्रश्नांवर त्यांचे व माझे मतभेद आहेत. परिसंवाद इत्यादींमधून हे मतभेद व्यक्तही होतात. हे मतभेद जसे समीक्षेतील भूमिकेबद्दल आहेत, तसे वाङ्मयीन मूल्यमापनावद्दलही आहेत. आणि हे मतभेद राहणारे आहेत, संपणारे नाहीत, यातच वा.लं.ना मौज वाटते. मी ज्यावेळी एम. ए.च्या परीक्षेला होतो, त्यावेळी एका अर्थी माझी फारच कुचंबणा झाली असती. ट्युटोरियल लिहिताना मी माझे वा.लं.शी असणारे मतभेद अनुल्लेखित ठेवले असते, तर परीक्षा पास होण्यासाठी मी तडजोड पत्करतो आहे असा ग्रह होण्याचा संभव होता. जर हे मतभेद आपण

स्पष्टपणे नोंदविले तर वा.लं.च्या सौजन्याचा आपण गैरफायदा घेतो आहोत की काय, अशी मला भीती वाटे. मी माझ्या ट्युटोरियल्समधून आवश्यक त्या सर्व स्पष्ट शब्दांत वा.लं.च्यावर टीका केली होती, मतभेदही दाखविले होते. पण कधीही मतभेदांच्यामुळे वा.ल. चिडतील, आपणास 'नापास' करतील अशी भीती त्यांच्यावाबत मला वाटली नाही, हे मी मान्य केलेच पाहिजे. मतभेद दाखविणाराही वा.लं.च्या सहवासात निर्भय होतो ही गोष्ट त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वावाबत मला नित्य मोहक वाटत आली, हेही जाहीररीत्या नोंदविले पाहिजे.

या थोड्या वैयक्तिक वाची सोडून समीक्षक म्हणून वा.लं.च्याकडे जेव्हा मी पाहू लागतो, तेव्हा त्यांचे मोठेपण अधिकच मनात भरू लागते. वा.ल. हे मराठीतील एक युगप्रवर्तक टीकाकार आहेत, ही गोष्ट सामान्यत्वे कुणालाच जाणवत नाही. कदाचित वा.लं.नाही आपण असे काहीतरी आहोत याची जाणीव नसेल. किंबहुना तसे कुणी त्यांना म्हटले तर हा माणूस आपली चेष्टा करित आहे, अशा समजुतीने वा.ल. एकदम चिडून उठतील. त्यांना खळ्या-कोपरखळ्या देण्या-घेण्याची फारशी सवय नाही. प्रत्येक गोष्टीकडे सर्व गांभीर्याने व जबाबदारीने पाहणे, हा त्यांचा स्थायी भाव आहे. पण मला मात्र त्यांचे हे युगप्रवर्तकत्व सतत जाणवत आले आहे. मला वाटते, श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांच्यानंतर मराठी टीका-वाङ्मयावर इतका मोठा परिणाम क्वचितच कुण्या टीकाकाराचा झाला असेल. आज ज्या गोष्टी आम्ही जवळजवळ सर्वमान्य म्हणून गृहीत धरून चालतो, त्या सुमारे पंचवीस वर्षांपूर्वी अत्यंत वादग्रस्त होत्या. या वाची आमच्या मनात आज स्थिरावल्या असल्या तरी त्या प्रथम कुणी सांगितल्या याचा शोध घेतल्या-विना टीकाकार म्हणून वा.लं.चा मोठेपणा समजणेसुद्धा फार कठीण आहे.

मराठी समीक्षेची पायाभरणी प्रामुख्याने श्रीपाद कृष्ण, साहित्यसम्राट केळकर आणि वामन मल्हार यांच्या लिखाणांतून झालेली आहे. तिघांच्यापैकी समीक्षक म्हणून वामन मल्हार हे अधिक सूक्ष्म विचारवंत व वाङ्मयीन सत्यांचा अधिक सुजाण शोध घेणारे म्हणून सर्वश्रेष्ठ ठरतील ही गोष्ट अगदी उषड आहे. पण मराठी समीक्षेवर वामन मल्हारांना फारशी पकड कधीच बसवता आली नाही. समकालीन टीकावाङ्मयावर सर्वांत मोठा पगडा श्रीपाद कृष्णांचा आहे. लघुकथा, नाटक अगर कादंबरी यांची समीक्षा करताना त्यातील 'विषया'ची चर्चा करण्याची पद्धत मराठीला कोल्हटकरांनीच लावली. सुसंगती व संभाव्यता या मुद्द्यांवर कथानकाची विस्तृत तपासणी करण्याची सवय, शैली, पद, वर्णने, वातावरण असे कलाकृतीचे तुकडे पाहून प्रत्येकाचा पृथक विचार करण्याची पद्धत इथूनच सुरू होते. वाङ्मयसमीक्षेसाठी आडाखेवजा नियम तयार करणे व या षट् चौकटीच्या आधारे कलाकृती तपासणे, एका कलाकृतीत इतर कलाकृतींच्या अनुकरणाचे धागे तपासणे—ही बाबही त्यांचीच. चमत्कृतीला, कल्पनाविलासाला स्वतंत्र महत्त्व देण्याची पद्धत पुन्हा त्यांचीच. कोल्हटकर फार रूक्ष असतील, इतर तितके रूक्ष नसतील. कोल्हटकरांच्या टीकेत 'मास्तर' जास्त असेल, इतरांत तितका नसेल. कोल्हटकरांत रसिकतेचे

प्रमाण थोडे कमीच होते, उरलेल्या मंडळींत रसिकता जास्त होती. पण यापुढील मराठी टीका जे वळण गिरवीत राहिली, ते कोल्हटकरांचे होते. तात्यासाहेब केळकर तर सोडाच, पुष्कळदा वामन मल्हारही याच पद्धतीने समीक्षण करतात. फडके, खांडेकर, माडखोलकर यांची समीक्षेची पद्धती मूलतः हीच आहे. फडकेप्रणीत तंत्रवादातील गुंतागुंत, निरगाठ, उकल हे साचे मराठीपुरते तरी क्रमाने कोल्हटकरांपासून उत्क्रांत झालेले दाखविता येतात.

आजची मराठी समीक्षा यापेक्षा निराळी झाली आहे. तुम्ही कलावादी असा की जीवनवादी असा, आता लेखकांच्या अनुभव घेण्याच्या व तो व्यक्त करण्याच्या पद्धती-विषयी शोध घेणे अधिक महत्त्वाचे मानले जाऊ लागले आहे. मानवी जीवनातील वास्तवाचे व सत्याचे आकलन, अवलोकन आणि त्याची स्वयंपूर्ण आकृती म्हणून पुनर्निर्मिती तपासली जाऊ लागली आहे. कलाकृतीकडे एक संपूर्ण आकृती म्हणून पाहण्याचा, तिच्यात व्यक्त झालेल्या अनुभवातील विविध परिमाणे हुडकण्याचा प्रयत्न मराठी टीका करीत आहे. कथानकाच्या मांडणीच्या विचारापासून व कथानकाच्या प्रदीर्घ तपासणीपासून मराठी टीका कुणी सोडवली ? तिला वाङ्मयीन टीकेचे व आस्वादाचे अधिक सुजाण स्वरूप कुणी दिले ? ते कुणीतरी दिले असले पाहिजे. कारण समीक्षेत हा बदल डोळ्यांत भरण्याइतका जाणवू लागला आहे. या बदलाचे सर्वांत मोठे श्रेय वा.ल. यांचे आहे, अशी माझी समजूत आहे व म्हणून वा.लं.चे स्थान मी युगप्रवर्तक मराठी टीकाकारांत मानतो. त्यांच्याशी माझे मतभेद नाहीत असे नाही. त्यांच्या मर्यादा मला जाणवत नाहीत असेही नाही. पण त्यांचे सामर्थ्यही मला जाणवत आले आहे.

वा.लं.नी एकोणीसशेपत्तीस-छत्तीस पासून लिहिण्यास आरंभ केला. याआधी थोडेच दिवस श्रीपाद कृष्ण वारलेले होते. वा.ल. ज्या वेळी लिहू लागले, त्यावेळच्या प्रथित-यश टीकाकारांत तात्यासाहेब केळकर, वामन मल्हार जोशी यांचा समावेश होत असे. जोग, खांडेकर, माडखोलकर, पेंडसे, पु. ल. देशपांडे, प्रभाकर पाध्ये आणि क्षीरसागर हे टीकाकारही या काळात लिहीतच होते. वेडेकर, वाळिवे, मढेंकर यांचे महत्त्वाचे लिखाण वरेच नंतरचे आहे. समीक्षेत आपणास आज जो बदल दिसतो, त्याला यांपैकी जबाबदार असणारा टीकाकार कोण दिसतो हा माझ्यासमोर प्रश्न आहे. हाच प्रश्न वेगवेगळ्या पद्धतीने आपण मांडू शकतो. फडके, खांडेकर, माडखोलकर, दिघे, कवठेकर, टोकळ यांच्या कादंबऱ्यांनी हा कालखंड गाजवला होता. हे सारे वाङ्मय तांत्रिक, दिखाऊ, खोटे व निर्जीव आहे हा साक्षात्कार वरील टीकाकारांत कितीजणांना झाला ? रविकिरण मंडळाचे व त्यानंतरचे काव्य मोठ्या प्रमाणात आवर्तात सापडलेले आहे ही जाणीव कुणाला झाली ? जोग व वाळिवे या कालखंडात यशवंतांच्या 'जयमंगले'ला नितान्त रमणीय म्हणत होते. क्षीरसागरांना तर माधव ज्युलियन व गिरीश आजही मढेंकरांपेक्षा श्रेष्ठ वाटतात. रविकिरण मंडळाने मराठी कवितेचा विकास केला, अशी या काळात त्यांची भूमिका होती. प्रत्यक्ष वाङ्मयीन मूल्यमापन मढेंकर व प्रभाकर पाध्ये यांनी फारसे केलेले

नाही. प्राचीन रसचर्चा समजावून सांगणे, वाङ्मयीन वाद विवरून सांगणे या बाबी आपण वाजूला ठेवू, व जे वाङ्मय मराठीत निर्माण होत होते त्याच्या मूल्यमापनाची कसोशी कुठे दिसते हे जर आपण तपासून पाहू लागलो, तर वर उल्लेखिलेल्या टीकाकारांत वा.लं.खेरोज दुसरे नाव आढळणार नाही. केशवसुतांनी केलेल्या क्रांतीचा तपशीलवार विचार करणारे आणि कलेच्या शाश्वत मूल्यांचा शोध घेऊ इच्छणारे सारेजण मर्दंकरांचा उदय झाला तेव्हा त्यांना समजून घेण्यात थिटे पडले. एकोणीसशेपंचेचाळीसच्या पूर्वीचे सारे वाङ्मय क्रमाने नकली व दिखाऊ होत आले आहे हे जाणणारा व वाङ्मयाला कवितेत अगर कथेत जे नवे धुमारे फुटतात त्यांचे स्वरूप समजून घेऊन त्यांचे स्वागत करणारा टीकाकार या दृष्टीने आपण फक्त वा.लं.च्याकडेच पाहू शकतो. म्हणून जर आज मराठी वाङ्मय-समालोचनात बदल दिसत असेल, तर तो वा.लं.चा परिणाम मानावा लागतो. पण ही गोष्ट आज फारशी जाणवत नाही. याचे खरे कारण हे आहे की, वा.लं.ची मूल्यमापने आता पूर्ण अंगवळणी पडली आहेत, व ती त्यांनी एकेकाळी प्रवाहाच्या विरोधी जाऊन वाङ्मयावरील गाढ प्रेमांमुळे धैर्य धरून केटी आहेत हे आता जाणवतही नाही. श्रीपाद कृष्णांचे असेच झाले होते. 'फडके : व्यक्ती आणि वाङ्मय' लिहिणाऱ्या मा. का. देशपांड्यांना, स्वतः फडक्यांना, 'सुक्तात्मापासून प्रमद्वरेपर्यंत' लिहिणाऱ्या वाळिव्यांना, गडकऱ्यांवर लिहिणाऱ्या खांडेकरांना अगर केशवसुतांवर लिहिणाऱ्या जोगांना आपण कोल्हटकरयुगाचे पाईक आहोत, याची जाणीव असण्याचा संभव फार कमी. वर उल्लेखिलेल्या ग्रंथांच्या वाजूला वा.लं.चा 'वामन मल्हार' ठेवून पाहावा, म्हणजे नेमक्या बदलाचे स्वरूप व त्यातले वा.लं.चे स्थान अधिकच डोळ्यांत भरू लागते. पत्तीस-छत्तीस साली लिहू लागलेल्या टीकाकारांत चालू वाङ्मयाचे समालोचन सर्वांत विपुल वा.लं.चेच आहे. म्हणून पंचेचाळीसनंतर होणारा बदल हा वाङ्मयाचा विकास आहे, इथे कांडी फुटत आहे, हे प्रथम जाणण्याचे श्रेयही त्यांचेच आहे.

माझ्या वरील विवेचनाचा अर्थ वा.लं. हे स्वयंभू परमेश्वर आहेत असा नाही. त्यांच्याही आधी केतकरांचा नव्या पद्धतीने विचार वामन मल्हार जोड्यांनी केलेला आहेच. कथानके न पाहता मानवी स्वभाव व जीवन आकलन करण्याच्या पद्धतीचे टप्पे पाडून वामन मल्हारांनी मराठी कादंबरीच्या विकासात केतकरांचे स्थान पाहण्याचा प्रयत्न केला आहे. केतकरांच्या वाङ्मयीन प्रकृतीत असणाऱ्या सामर्थ्याचा व मूलभूत उणीवांचा शोध घेतला आहे. पण असा प्रयत्न वामनराव एकदाच करू शकले. वामन मल्हारांचा हा वारसा वृद्धिंगत करून हजविण्याचे कार्य वा.लं.नाच करावे लागले. वामन मल्हारांच्या अनेक कल्पनांचा विस्तार वा.लं.च्यामध्ये दिसतो. काहीवेळा तर वामन मल्हारांना जे ओत्रडधोत्रडपणे जाणवले, पण रेखीवपणे मांडता आले नाही— त्या कल्पनेचा अधिक चांगला विकास वा.लं.च्या लिखाणात सापडतो. एक उदाहरण म्हणून आपण काव्या-नंदाच्या प्रश्नाकडे पाहू. काव्यानंद सविकल्प समाधीमुळे होतो ही तात्यासाहेब केळकरांची भूमिका होती. वामनरावांच्या शब्दांत सांगायचे तर ते समाधीला जलसमाधी देऊ इच्छीत

होते. वामन मल्हारांच्या मते काव्यानंदाचे प्रमुख कारण 'ताटस्थ' आहे. आनंदाचे कारण तटस्थता— ही गोष्ट त्यावेळी बहुतेक कुणाला पटली नाही. वा.लं.नी तटस्थतेचा अर्थ रसिकांनी व्यक्तिगत जीवनापासून अलग होणे असा मार्मिकपणे केला. तटस्थतेच्या ऐवजी "आपल्या खाजगीपणाची जाणीव मावळते" या पद्धतीने तीच गोष्ट वा.लं.नी मांडली आहे. कलावंताला या 'स्व'चा विसर पडला पाहिजे, रसिकालाही हा 'स्व' टाळता आला पाहिजे, ही वा.लं.ची सर्वत्र 'स्व' गाळण्याची भूमिका अधिक व्यवस्थित रीतीने मांडलेली वामन मल्हारांची ताटस्थतेचीच भूमिका आहे. एका वामनाच्या अनेक कल्पनांचे विस्तार दुसऱ्या वामनात दिसतातच. रसिक, मत्सरशून्य, कौतुकात उत्साही असणाऱ्या पण समतोल अशा वामन मल्हारांची गादी आज वा.ल. चालवीत आहेत, असे जर मी म्हटले तर बहुधा कोणी ते अमान्य करणार नाही.

वा. लं.ची समीक्षेतली भूमिका नम्र अशा शोधकाची आहे. हा शोधकपणा नुसता भाषेचा नाही. तो मूळ वृत्तीचाच गुणधर्म आहे. भाषेचा नम्रपणा सोपा असतो. त्या मानाने वृत्तीचा नम्रपणा अधिक अवघड असतो. हा वृत्तीचा नम्रपणा असल्याशिवाय कलाकृती असो की विचार असो, प्रामाणिकपणे समजून घेण्याची क्रिया वडूच शकत नाही. कित्येक वेळा काहीतरी तुम्हाला जाणवत असते. मात्र ते नीटसे सांगता येत नाही. इतर कुणीतरी ते अगदी व्यवस्थितपणे मांडलेले चटकन दिसते. अशा वेळी जे आपणाला म्हणावयाचे होते, ते जर इतर कुणी मांडले असेल तर त्याचा प्रामाणिक अनुवाद करण्याची जबाबदारी घ्यावी लागते. यासाठी वा.ल. नम्र भाषांतरकारही झाले आहेत. ही भाषांतरे करण्यामागील त्यांची भूमिका परिचायकाची आहे, तपासनिशाची खासच नव्हे. इंग्रजीत कुणीतरी माणूस महत्त्वाचा विचारवंत आहे, त्याची मते मराठीत समजावून सांगायची व ती आपणास कुठवर पटतात हे परीक्षून दाखवावे— या हेतूने वा.लं.नी भाषांतरांना फारच क्वचित हात घातला आहे. जे सांगण्यासाठी मी धडपडत होतो, पण जे मला जमत नव्हते ते इतर कुणीतरी अधिक व्यवस्थितरीत्या मांडलेले आहे हे आढळले म्हणजे मग वा.ल. अनुवाद करतात. त्यांची ही पद्धत 'वाङ्मयातील वादस्थळां' पासून चालू आहे. या एका संग्रहात विल्यम मॅक्कॉस, व्हर्जिनिया वुल्फ व बुडहाउस यांच्या विचारांचा अनुवाद सापडेल. असे काही अनुवाद 'वाङ्मयीन मते आणि मतभेद' मध्येही आहेत. विशेषतः आर्थर कोइस्टरच्या कादंबरीवरील लेखाचा अनुवाद महत्त्वाचा आहे. 'वाङ्मयीन टीपा आणि टिप्पणी'तही ऑस्वेलच्या विवेचनाचा आढावा आहेच. हा प्रकार आरंभीच्या अवस्थेतील खास नव्हे. अगदी अलीकडेसुद्धा 'कलेचे जीवशास्त्र' हा व्लाडिमिर वाइडले याचा लेख वा.लं.नी अनुवादिला आहे. हे अनुवाद केवळ अनुवाद म्हणून महत्त्वाचे नाहीत. तर वा.लं.ना वेळोवेळी काय म्हणावयाचे होते, याचा शोध घेण्याच्या दृष्टीने हे लेख महत्त्वाचे आहेत. आपणावर कुणाकुणाचा परिणाम होतो आहे याची नोंद ते करीत असतातच. नुकतीच वॉरेन आणि वेलेकची अशी नोंद वा.लं.नी केली आहे.

वा.लं.च्या या नम्रतेबरोबरच त्यांचा व्यासंगही आपण समजून घेतला पाहिजे. यात्राव्रतीत वा.लं.च्या विद्यार्थ्यांनी त्यांच्यावर सर्वांत मोठा अन्याय केला आहे. वा.लं.च्या विद्यार्थ्यांत असा एक ग्रह आढळतो की वाङ्मयीन अभ्यासाशिवाय इतर कशाचेही महत्त्व वा.ल. मनण्यास तयार नाहीत. ही भूमिका निर्माण होण्याची पुष्कळशी जबाबदारी स्वतः वा.लं.ची आहे, अशी माझी नम्र समजूत आहे. खरे म्हणजे वा.ल. हे समीक्षेपेक्षा ललित वाङ्मय जास्त महत्त्वाचे मानतात. समीक्षेवर माझे प्रेम आहे पण वाङ्मयावर त्यापेक्षा अधिक आहे, किंबहुना वाङ्मयावर प्रेम आहे म्हणूनच समीक्षेवर प्रेम आहे हे वा.ल. आवर्जून पुनः पुन्हा सांगतात. पण वाङ्मयापेक्षाही जीवनावर त्यांचे प्रेम अधिक आहे. किंबहुना जीवनाविषयी त्यांना अखंड कुतूहल आहे. म्हणूनच त्यांना वाङ्मयाविषयीसुद्धा कुतूहल आहे, ही गोष्ट त्यांच्या विद्यार्थ्यांच्या नीटशी लक्षात येत नाही. जीवनाचा एकूण व्यवहार म्हणजे फक्त वाङ्मयीन व्यवहार नव्हे, इतर व्यवहारही तितकाच मोलाचा व महत्त्वाचा आहे यावर वा.लं.ची श्रद्धा आहे. या श्रद्धेतून व्याकरणात मुरलेल्या मोडकांचा विषय निघाला की वा.ल. उत्साहाने बोलू लागतात. ज्ञानेश्वरीच्या पाठ-चिकित्सेचा विषय निघाला की आपले मित्र मंगरूळकर यांच्याविषयी ते उत्साहाने बोलतात. सार्वजनिक किंवा राजकीय जीवनातील चारित्र्याचा प्रश्न उपस्थित झाला म्हणजे ते एस. एम. जोशींच्याविषयी तितक्याच उत्साहाने बोलतात, ही गोष्ट वा.लं.च्या विद्यार्थ्यांच्या नीटशी ध्यानात आलेली दिसत नाही.

वाङ्मयाचे मूल्यमापन आणि आकलन यांत मराठी समीक्षक पुष्कळ वेळा गोंधळ करतात. वा.लं.नी या दोन बाबी भिन्न आहेत याची जाणीव सतत ठेवली आहे. वाङ्मयाचे यथार्थ आकलन व्हायचे असेल तर कलाज्ञानाइतकीच समाजशास्त्र, अर्थशास्त्र, राजकारण इत्यादींचीही गरज आहे, ही गोष्ट वा.लं.नी कधी नाकारली नाही (पाहा 'वाङ्मयीन टीपा आणि टिप्पणी, पृष्ठ ११). तथापि आकलनासाठी या बाबींचे महत्त्व मान्य करूनही वाङ्मयीन मूल्यमापनास मात्र वाङ्मयीन मूल्यांचाच आग्रह वा.लं.नी सतत धरला आहे. खरोखरी यात विरंगती नाही; असेल तर महत्त्वाची सुसंगतीच आहे. ललित वाङ्मयात तुमचा स्पर्श समग्र जीवनाशी, त्याच्या सर्व अंगांशी सामग्र्याने होतो. ही सारी अंगे समजून घेणे आवश्यकच असते. पण हे समजून घेणे म्हणजे मूल्यमापन नव्हे. वाङ्मयाचे आकलन निराळे आणि मूल्यमापन निराळे. समीक्षेला मात्र दोन्ही बाबी नीट पाहिजेत. ते पाहण्याची तयारी वा.ल. नेहमी दाखवतात. अखिल इंग्रजीच्यानंतर मराठी वाङ्मय नवा आकार धारण करीत गेले, या क्रियेबरोबरच मराठी भाषाही नव्याने घडत गेली, ही गोष्ट वा.लं.ना सदैव जाणवत असते. नवीन आशय व्यक्त करण्यासाठी सतत मराठीला नवनवे शब्द घडावे लागले. या घडविल्या गेलेल्या नव्या शब्दांच्याकडे वा.ल. लक्ष वेधतातच. मग ते केळकरांवर लिहीत असोत किंवा चिपळूणकरांवर लिहीत असोत. उदाहरणार्थ, चिपळूणकरांचे विविध वाक्प्रचार सांगतानाच त्यांनी घडविलेले नवे मराठी शब्दही वा. ल. नोंदविताना (यस्त्वैक्य, एकराजक, वाताकर्षक यंत्र, व्यक्तिभूत

मनुष्य इत्यादी) कोल्हटकरांच्यावर लिहितानाही हा विचार वा. ल. करतातच (उदाहरणार्थ विचारसंगती, ललित, बहुजनमुखवाद, तर्कवाद, सौंदर्यवाद इत्यादी). वामन मल्हारांनी घडवलेले अहंगंड, न्यूनगंड असे शब्दही त्यांनी नोंदवलेले आहेत. वस्तुतः ही चाब वाङ्मयीन अभ्यासात येणार नाही, पण वाङ्मयीन आकलनाला तिचा उपयोग आहे. एकोणीसशेसव्वीस साली ' कथासतक ' प्रकाशित झाले. इथून मराठीत एकेका व्यक्तीचे लघुकथासंग्रह प्रकाशित होण्याचा क्रम सुरू झाला. ही गोष्ट वाङ्मयाच्या इतिहासात महत्त्वाची आहे. ' मासिक मनोरंजना 'त आलेल्या कथा कलात्मक वाङ्मय म्हणून महत्त्वाच्या नसतील, पण आजच्या मराठी लघुकथेची वाटचाल पाहण्यासाठी हा अभ्यास महत्त्वाचा आहेच. मराठी वाङ्मयाच्या प्रपंचात ' मासिक मनोरंजना 'चे स्थान पाहिलेच पाहिजे. कारण याच मासिकालून एकोणीसशेवीसपर्यंतचे सर्व महत्त्वाचे मराठी काव्य प्रकाशित झाले, यातूनच मराठी लघुकथेने आकार घेतला, इथेच पुस्तकपरीक्षणाला व विनोदाला एक गती मिळाली. दिवाकरांची नाट्यलटा आणि वामन मल्हारांची ' रागिणी ' जिथून प्रकाशित झाली, ते ' मासिक मनोरंजन ' ही मराठी वाङ्मयातील एक महत्त्वाची घडामोड आहे. वाङ्मयीन आकलनासाठी वाङ्मय-व्यवहारातील अवाङ्मयीन वाची अभ्यासिण्याचे वा.लं.नी कवी नाकारले नाही.

या दृष्टीने त्यांनी केलेल्या आणखीही दोन प्रयत्नांच्याकडे लक्ष वेधले पाहिजे. खाडिलकरांवरिल ग्रंथात शेवटी त्यांनी एक तक्ता दिलेला आहे. खाडिलकरांच्या पूर्वी, खाडिलकरांच्या प्रत्येक नाटकाच्या बरोबर, आणि खाडिलकरांच्या दोन नाटकांच्या दरम्यान महत्त्वाचे मराठी नाट्यवाङ्मय कोणते होते हे या तक्त्यात नोंदविलेले आहे. खाडिलकरांची नाटके आणि त्यांच्या भोवतालची रंगभूमी समजून घेण्यासाठी हा तक्ता महत्त्वाचा आहे. पण याहीपेक्षा अत्यंत चौरस असे त्यांचे परिशिष्ट वामन मल्हार व त्यांचा काळ हे आहे. या परिशिष्टाची व्याप्ती नीट समजून घेतल्याशिवाय वा.लं.च्या अभ्यासातील चौरसपणा समजणे कठीण जाईल. वामन मल्हार अठराशेव्याऐंशी साली जन्मले. पण वा.लं.च्या नोंदी त्याआधी अठरा वर्षे सुरू होतात. कारण वामन मल्हार समजून घेण्यासाठी हरिभाऊंचा जुना काळ समजणे, हरिभाऊ समजण्यासाठी राजवाडे समजणे आणि वामन मल्हारांवर ज्या घटनेचा फार मोठा ठसा आहे ती घटना— राष्ट्रीय शिक्षण, हिचे जन्मदाते विजापूरकर समजणे हे महत्त्वाचे आहे. हे परिशिष्ट पाहताना स्पष्टपणे काही गोष्टी कळतात. वामनरावांच्या जन्माआधी मार्क्सचा ' कॅपिटल ' ग्रंथ प्रकाशित झाला होता. पहिला गाजलेला पुनर्विवाह होऊन गेला होता. जॉन स्टुअर्ट मिलचा मृत्यू झाला होता. निर्णय-सागर छापखाना स्थापन झालेला होता. थिऑसफिकल सोसायटीची स्थापना व वासुदेव बळवंतांचे ग्रंड या घटना तर वामन मल्हारांच्या जन्माच्या ऐन आधीच्या. वामन मल्हारांचा जन्म व नाथमाधवांचा जन्म एकाच वर्षीचा. याच वर्षी दादोबा वारले, चिपळूणकरही वारले. वामन मल्हार दोन वर्षांचे झाले आणि केशवसुतांची पहिली कविता प्रकाशित झाली, केतकर जन्माला आले, इंग्लंडमध्ये फेब्रियन सोसायटी स्थापन झाली.

वामनराव चार वर्षांचे झाले तो अण्णा किलोस्कर वारले होते, इंग्लंडमध्ये नास्तिकाला लोकसभेत बसण्याची परवानगी मिळालेली होती, इन्सेनच्या नाटकाचा लंडनमध्ये पहिला प्रयोग होत होता. त्याच वर्षी भारतात पंचहौद चहा-बिक्रिट प्रकरण झाले. हरिभाऊंची 'उपःकाल' कादंबरी आणि आगरकरांचा मृत्यू या घटना एकाच वर्षाच्या. ऑस्ट्रेलियाला बसाहतीचे स्वराज्य, नीटोचा मृत्यू, न्या. रानड्यांचा Rise of Maratha Power हा ग्रंथ, माडखोलकरांचा जन्म आणि हरिभाऊ मॅट्रिक होणे या घटना एकाच वर्षाच्या. वामनराव वी.ए. झाले त्या वर्षी चेकॉव्ह वारला. वामनराव एम.ए. झाले त्याच्या आधल्या वर्षी केशवसुत वारले; त्याच वर्षी इन्सेन वारला. मराठी वाङ्मयातील, महाराष्ट्रीय जीवनातील, जागतिक वाङ्मयातील आणि जगातील विविध घटनांचे आलेखन करून त्या कालपटात वा.लं.नी वामनरावांचे जीवन बसवून दिलेले आहे. या कालपटात उल्लेखिलेल्या घटना उगीचच व अनावश्यक नाहीत. वामन महारांच्या सर्वांगीण आकलनाला या घटना उपयोगी आहेत; किंबहुना आवश्यक आहेत. एकेका व्यक्तीच्या अभ्यासासाठी किती चौरस तयारी करावी लागते याचे हा पट म्हणजे उत्तम उदाहरण आहे. पुन्हा हे सांगितले पाहिजे की हे सारे वाङ्मयाचे आकलन आहे, मूल्यमापन नव्हे. वा. ल. कुलकर्णी ललित वाङ्मयाच्या वाङ्मयीन रसग्रहणाच्या पलीकडे इतरत्र कुठे जात नाहीत, अवांतर वात्रीशी आपल्या वाङ्मय-विवेचनाचा संबंध येऊ देत नाहीत, असा वा.लं.च्या विद्यार्थ्यांचा गैरसमज आहे. हा गैरसमज दूर व्हावा आणि त्यांच्या अभ्यासाचा चौरसपणा नीट समजावा, यासाठी म्हणून हा प्रपंच केला आहे. सोपे लिहिणारा माणूस अगर इतरांच्या भूमिकांची लंडन-मंडनपर चर्चा न करणारा माणूस हासुद्धा चौरस अभ्यासू असू शकतो, हे मुद्दाम सांगण्याची गरज वाटावी इतके वा.लं.च्या 'वाङ्मयीनते' बाबत गैरसमज आहेत. काहीजण व्याकरण त्यांचा प्रांत नव्हे असे मानतात. काहीजण महानुभाव वाङ्मय त्यांची कक्षा नव्हे, असे मानतात. माझ्या माहितीप्रमाणे वा.लं.च्या आकलनाला अनेकविध बाजूंचा चौरसपणा आहे. त्यांच्या मूल्यमापनाची गती माहिमभट्टापासून शंकर पाटलांच्यापर्यंत व ज्ञानेश्वरांपासून ते विंदा करंदीकरांपर्यंत अकुंठित व अप्रतिहत आहे, हेही वा.लं.चे एक विलोभनीय वैशिष्ट्य म्हणावे लागेल.

वा.लं.ची वाङ्मयसमीक्षेतील भूमिका कोणती ? खरे म्हणजे याबाबत वाद होऊ नये. कलेचे जग हे स्वायत्त, स्वयंपूर्ण जग आहे ही गोष्ट त्यांनी पुनःपुन्हा सांगितलेली आहे. ललित वाङ्मयाच्या मूल्यमापनात अवाङ्मयीन वात्रीची लुडबूड असू नये असे ते सतत सांगत असतात. वाङ्मयाकडून नीतिबोधाची, उद्बोधनाची, समाजोन्नतीची अपेक्षा करण्यात वाचक हा वाङ्मयाकडे केवळ एक साधन म्हणून पाहत आहे. पण ललित वाङ्मयकृती ही केवळ साधन नव्हे, ती साध्य आहे. बोधवादाच्या चौकटी कलेतील जिवंतपणाला मारक ठरतात असे त्यांचे म्हणणे आहे. वा.ल. एखादी गोष्ट एक वेळ सांगून थांबणारे लेखक नव्हत. या बाबीचा पुनरुच्चार त्यांच्या लिखाणात अक्षरशः शेकडो वेळा येतो. इतके म्हटल्यानंतर ते कलावादी आहेत हे सांगण्याची गरज पुन्हा पडू नये, पण

वा. ल. कुलकर्णी : एक समीक्षक ४९

ती पडते. काही दिवसांपूर्वी 'आलोचने'च्या परीक्षणकारांनी 'त्यांची समीक्षा जीवनवादाच्या खुंट्याभोवती फिरते आहे' असा आक्षेप घेतलेला होता. वा.ल. हे कलावादी असून-सुद्धा ते जीवनवादी असावेत असा दाट समज 'आलोचने'च्या परीक्षणकाराचा काय म्हणून व्हावा ? हे होण्यास काही कारणे आहेत. तीही आपण समजून घेतली पाहिजेत.

कला ही कलेसाठी आहे की जीवनासाठी, या वादाला खरे महत्त्व युरोपात पुनरुज्जीवनानंतर जी मूल्ये वाढली त्यामुळे आले. ही मूल्ये एकीकडे लोकशाहीचा पुरस्कार करीत होती, आणि दुसरीकडे व्यक्तिस्वातंत्र्याचा, व्यक्तीच्या महात्मतेचा जयजयकार करीत होती. दीर्घकाळ युरोपचे जीवन चर्चेच्या सर्वेक्षण बंधनात जखडले गेलेले होते, त्याला नुकतीच वाट फुटू लागली होती. कला ही कलेसाठी आहे या भूमिकेचा मुळात अर्थ— ती धर्मदासी नव्हे इतकाच होता. कलावंताने कशाचे चित्रण करावे, कशाचा पुरस्कार करावा याचाच इतर कुणी त्याला मार्गदर्शन करू नये, कलावंताला त्याच्या आत्माभिव्यक्तीचे पूर्ण स्वातंत्र्य असले पाहिजे या भूमिकेतून 'कलेसाठी कला'वादाचा उदय झाला. रोमँटिसिझमच्या चळवळीमुळे ही भूमिका अधिकच बलवान झाली. कलावंत सृष्टीतील सौंदर्याचा आस्वादक असतो व कलेतील सौंदर्याचा निर्माता असतो, यापलीकडे त्याचा जगाशी संबंध काय ? मला जर तारे आणि वारे यांत रमावेते वाटत असेल, तर मी कुठे रमावे हे सांगण्याचा इतर कुणाला अधिकार काय— हा सुद्धा पुनःपुन्हा मांडला जाऊ लागला. पुढच्या काळात जर्मन तत्त्वज्ञानाच्या प्रभावामुळे 'उपयोगशून्यता' हे सौंदर्याचे फारच महत्त्वाचे लक्षण समजले जाऊ लागले. या सान्या शार्द्वर्भूमितून कला ही कलेसाठी आहे या वादाकडे पाहिले पाहिजे. जवळजवळ याच काळात क्रमाने जनतेच्या चळवळी वाढत होत्या. धर्मविरोधी भावना वाढत होती. आपणाला नको असणाऱ्या बंधनाविरुद्ध चीड निर्माण करण्याचे कार्य विनोद मोठ्या प्रमाणात करीत होता. विडंबने, उपरोध व उपहास यांचे कामच हे होते. आपल्याला हव्या असणाऱ्या घटनांचा पुरस्कारही हे वाङ्मय करीत होते. लोकशाहीत प्रचार-प्रसार व एखादी भूमिका जनतेला पटवून देणे या भूमिकेला फार मोठे महत्त्व होते. या प्रक्रियेत विनोदी, उपरोधपटू मोलियरचरोत्रर गंभीर व्हिक्टर ह्यूगो हाही एक महत्त्वाचा भाग होता. आणि म्हणून वाङ्मयाने समाज-जागृती केली पाहिजे, सामाजिक प्रश्न सोडविले पाहिजेत, जीवनाचे यथार्थ चित्र लोकांच्या-समोर धरले पाहिजे अशी मागणीही तितक्याच जोरात पुढे येत होती. आज या दोन्ही बाबींच्याकडे आपण थोडे तटस्थतेने पाहू शकतो.

असे पाहत असताना एक महत्त्वाची गोष्ट लक्षात येते ती म्हणजे, कलावादाच्या नावाखाली कार्हीजण कलेला करमणूक आणि मनोरंजन याचे साधन बनवू पाहत होते. शेवटी जीवनाला प्रगत करण्याचे साधन म्हटले तरी काय, अगर समाजाला रमविण्याचे साधन म्हटले तरी काय, लक्षित वाङ्मयाचा आणि एकूण कलाकृतीचा हा साधन म्हणूनच विचार झाला. वा.ल. स्वतः कला ही कलेसाठी आहे असे मानत असले, तरी ती समाजाच्या करमणुकीसाठी अगर मनोरंजनासाठी आहे हे त्यांना कधीच पटणारे नाही. कलेचे

कार्य उच्च, सात्त्विक आनंद देण्याचे आहे हे म्हणून ज्ञानानंतर जर आपण अतृप्त वासना पूर्ण करण्याच्या, जीवनाच्या कंटाळवाणेपणातून विरंगुळा देण्याच्या व वाचकांची उत्कंठा सतत वाढविण्याच्या कार्यासाठी कलेने काय करावे याचाच विचार करणार असू, तर मग या सगळ्या ठिकाणी 'आनंद' हा शब्दच 'मनोरंजन' या अर्थाचा होऊन जातो. असे होणे वा.लं.ना मान्य नाही. आणि म्हणून जीवनाच्या अवलोकनावर, निरीक्षणाने भर देणारी, पण जीवनाच्या आकलनावद्दल जीवनाच्या अंतःप्रवाहाच्या संदर्भात एखाद्या घटनेची संगती व स्थान पाहण्यावद्दल मूक असणारी वाङ्मयीन दृष्टी त्यांना कधीच पटू शकणार नाही. कलेचा उगम जीवनातून होतो ही गोष्ट फडके यांनाही अमान्य नव्हती. कलावंताला जीवनाचे मार्मिक अवलोकन करावे लागते हे तेही सांगत. पण हे सगळे अवलोकन करायचे कशासाठी ? जीवनातील वास्तवाचा हुवेहूय भास निर्माण करून वाचकांची मने जिंकावी, त्यांना कल्पनेच्या सृष्टीत नेऊन सोडावे व त्यांना विरंगुळा द्यावा यासाठी हा उद्योग असेल, तर या कलावादाशी वा.लं.चे पटणे कधी शक्य नाही. प्रा. फडके अक्षर व अक्षय भावनांच्याविषयी खूपच बोलत असतात. जणू वाङ्मयात अक्षर भावना रंगविणारे वाङ्मय व विनाशी भावना रंगविणारे वाङ्मय असे दोन गट पडतात ! या विनाशी भावना आणावयाच्या कुटून ? भांडवलदाराचा द्वेष करणारा कामगार दाखवला तरी द्वेष ही भावना अक्षरच असणार. भावना नेहमी अक्षरच असतात, आणि त्या नेहमी मर्त्य घटनांतूनच प्रकट होत असतात. त्या प्रकट होणे महत्त्वाचे असते. त्या घटना महत्त्वाच्या नसतात. पण भावना ही अशी कोणती वस्तू आहे काय की जिचा स्वतंत्र विचार करता येईल ? मी राग रंगवतो या वाक्याला काही अर्थ आहे काय ? कारण प्रत्येकाचा राग निराळा असणार. तो राग येण्याची कारणे, रागाचे प्रसंग, रागावणारा माणूस, त्याला आलेला राग— ही सारी वाङ्मयात एकजीव होऊन प्रकट झाली पाहिजेत. भावना काहीतरी वेगळी असते, 'काय' सांगितले हे वेगळे असूनही कलेत महत्त्वाचे नसते, त्यापेक्षा 'कसे' सांगितले ही अगदीच वेगळी वाच महत्त्वाची असते— ही रंजनवाद्यांची द्वैती भूमिका वा.लं.ना कधीच मान्य नव्हती. म्हणून वा.लं. कलावादी असले तरी तंत्रवादी होऊ शकत नाहीत.

फडके यांची भूमिका एका विशिष्ट पद्धतीने तंत्रवादी आहे, तर दुसऱ्या एका विशिष्ट पद्धतीने मर्दंकरांची भूमिकाही तंत्रवादीच आहे. ललित कलाकृतीत परिवर्तनशील अर्थाचे शब्द, अपरिवर्तनशील अर्थाचे शब्द अशी विभागणी प्रथम करायची, त्यानंतर एकेका शब्दामुळे सुसंगती कुठे आहे, विरोध कुठे आहे, समतोल कसा आहे हे नोंदवीत बसायचे व पूर्वसिद्ध ठरीव सौंदर्यतत्त्वांनी ही आकृती सुंदर कशी ठरते हे दाखवून द्यायचे, मात्र त्यातून कलावंत काय व्यक्त करू पाहतो या गोष्टीकडे कानाडोळा करायचा ही वाङ्मयदृष्टी वा.लं.ना तांत्रिकच वाटते. तशी तक्रार त्यांनी 'साहित्य आणि समीक्षे'च्या वेवाळीस-त्रेचाळिसाव्या पृष्ठावर केली आहे. मर्दंकरांच्या वाङ्मय-विवेचनातील हा तंत्रवाद सामान्यत्वे लक्षात येणारा नाही. पण एकदा सौंदर्य वस्तुनिष्ठ मानल्यानंतर समीक्षेचे

स्वरूप तंत्रवादी होणे भागच असते. निवेदन वाजूला सारून, कलावंतांचा अनुभव काय हे नजरेआड करून माध्यमांच्या रचनेतून जी समीक्षा साकार होऊ पाहते, ती तांत्रिकच राहणार. वा.लं.चे जसे फडक्यांच्या तंत्रवादाशी जुळणारे नाही, तसे त्यांचे मर्दंकरांच्या तंत्रवादाशीही जुळणारे नाही. कारण मुळात कोणत्याच तंत्रवादाशी त्यांचे मन जुळू शकणारे नाही. मला वाटते, मराठी टीकाकारांत वा.लं.चा हा एक लक्षणिय विशेष आहे.

ललित वाङ्मयकृतीचे कार्य, तिचे प्रयोजन— माध्यमामधून एक अनुभव साक्षात करणे हे असते. जीवनाचा व्यवहार अनुभवांच्यावर विधाने आधारून अनुभवांचे स्पष्टीकरण करित किंवा या विधानांची संगती जोडीत चाललेला असतो. ललित वाङ्मय या सर्वसामान्य व्यवहारापेक्षा थोडे निराळे असते. ते अनुभवच साक्षात करित असते. हा अनुभव साक्षात करणे हे ललित वाङ्मयात भाषेचे काम असते. या अनुभवाचा जिवंतपणा, त्याचे अनेकपदरी स्वरूप, त्याच्या टिकाणी असणारे अनन्यसाधारणत्व, अनेकसंदर्भसूचकत्व जसेच्या तसे सांभाळण्याचे काम भाषेने केले पाहिजे. हा मुद्दा वा.लं.च्या एकूण विवेचनातील मध्यवर्ती मुद्दा आहे. ललित वाङ्मयातून अभिव्यक्त होणारा हा अनुभव सलग असतो, एकजीव असतो, उत्कट असतो व मूढ्यवान असतो, ही भूमिका एकदा घेतल्यानंतर जीवनाचा संदर्भ टाळता येणे कठीणच होऊन जाते. कारण ललित वाङ्मय जो अनुभव साक्षात करील, तो जीवनाच्या कक्षेतीलच असणार. त्या अनुभवाच्या टिकाणी जे अनेकसंदर्भसूचकत्व येणार, ते पुन्हा एकूण जीवनाच्या प्रवाहात या अनुभवाचे स्थान निश्चित करतानाच येणार. वा.लं.नीच या वाच्य आर्थर कोइस्टर एके टिकाणी उद्धृत केला आहे. ते म्हणतात, “तेव्हा कादंबरी म्हटली म्हणजे तिने केवळ एखाद्या जीवनाखंडाची वास्तव पुनर्निर्मिती करून भागत नाही. तर त्या जीवनखंडाचे एकूण जीवनप्रवाहातील स्थान तिने निश्चित केले पाहिजे.” हे असे होते याचे कारण अनुभवाच्या जिवंतपणावर वा.लं.ची श्रद्धा आहे. शेवटी अनुभवाचा सलगपणा आणि जिवंतपणा हा पाया गृहीत धरणारा टीकाकार ललित वाङ्मयात अभिव्यक्त झालेल्या अनुभवाची अपरिहार्यता व दर्शनाची समर्थनीयता पाहणार. वाङ्मयात काहीतरी पटत जात असते, निदान पटल्यासारखे वाटत असते— या वा.लं.च्या म्हणण्याचा हाच अर्थ. जीवनाच्या संदर्भात कलाकृतीकडे पाहणे, कलाकृतीकडून जीवनाच्या आकलन-अवलोकनाची, त्यावरील निरूपणाची, हे सारे साकार झालेल्या ‘सलग अनुभवा’त पाहण्याची वा.लं.ना हौस वाटते ती यामुळेच. हा जीवनाचा संदर्भ टाळण्याचा एकच मार्ग असतो व तो म्हणजे तंत्रवादी होणे. वा.लं. तंत्रवादी नाहीत, म्हणून त्यांच्या समीक्षेला जीवनाचा संदर्भ टाळता येणे शक्य नाही.

म्हणूनच वा. ल. कुलकर्णी नाविन्याचा केवळ नावीन्य म्हणून पुरस्कार करू शकत नाहीत. मनोविश्लेषणाचे प्रयोग करू इच्छिणाऱ्या ‘रात्रीचा दिवस’सारख्या कादंबरीत ते रमू शकत नाहीत. नवकाव्याच्या सत्काराला ते उत्सुक होते याचे कारण नव्या प्रतिमा नव्हेत, तिरकसपणा नव्हे अगर दुर्बोधपणाही नव्हे. पंचेचाळीसपूर्वीचे

वाङ्मय रजनाच्या चौकटीमुळे, बोधाच्या चौकटीमुळे किंवा संकेतांच्यामुळे नकली झाले, यात्रद्वल ठिकठिकाणी वा.लं.नी इपारा दिला आहे. नवकथा, नववाङ्मय, नवकाव्य यांचे स्वागत वा.ल. यासाठी करतात की, या ठिकाणी आपण नकली संकेतापासून दूर जाऊन पुन्हा एकवार साक्षात जीवनाचे अधिक निकट अवलोकन करू शकतो. तिथे आकलनही अधिक वास्तविक वाटू लागते. मानवी जीवनाच्या आकलनात, अवलोकनात अधिक खरेपणा भासू लागतो. याला ते वाङ्मयाचा विकास म्हणतात. पण नवकाव्यातही सांकेतिकता वाढू लागली, आपल्या वेगळेपणाचे प्रदर्शन करण्याची, विकृतीत मुद्दाम रमण्याची, अनावश्यक मनोविश्लेषणाची वाङ्मयाला सवय लागू लागली, म्हणजे वा.ल. इपारा देतात. नवकथाकारांना वा.लं.चे मालवणचे भाषण बरेच झोवले. खरे म्हणजे ते झोंबण्याचे कारण नव्हते. कारण नवकथेचे नवीन म्हणून स्वागत वा.लं.नी कधी केलेच नाही. प्रत्येक नाविन्याचे केवळ नावीन्य म्हणून कोडकौतुक व म्हणून समर्थन, ही त्यांची वाङ्मयीन भूमिका नव्हे. या विशिष्ट कारणासाठीच मर्देंकरांच्या आत्मनिष्ठेच्या मुद्द्याच्या वा.ल. फारसे आहारी गेले नाहीत. ललित वाङ्मय आत्मनिष्ठ असलेच पाहिजे, हे विधान स्थूलमानाने त्यांनाही पटते. पण या विधानाला मर्यादा आहेत. कारण वाङ्मयाच्या वेगवेगळ्या प्रकारांत आत्मनिष्ठेचे स्वरूप वेगवेगळे असणार ही एक गोष्ट. एखाद्याचा अनुभवच कोता असेल. तो कोतेपणा वाङ्मयीन मोठेपणाला बाधणारच ही दुसरी गोष्ट. आणि तिसरी गोष्ट म्हणजे, शेवटी कलावंताचा अनुभव प्रामाणिक आहे की नाही हे आपण कसे ठरविणार ? त्याच्या ललित कृतीच्या मागे जाण्याची आपणाजवळ कोणतीच सोय उपलब्ध नसते. वाङ्मयवृत्ती जो अनुभव व्यक्त करते, तो सलग आणि स्वयंपूर्ण आहे की नाही इतकेच आपण पाहू शकतो. यापुढे जाऊन काहूर आधी की डोळ्यांत जमणारे पाणी आधी—ही चर्चा करू लागणे म्हणजे प्रत्येक कवितेसाठी मानसशास्त्रीय कसोट्यांचा वापर करू लागणे होय. मर्देंकरांच्या विवेचनातील हा धोका वा.लं.नी ओळखला. कारण अशा रीतीने चर्चा करणे म्हणजे पुन्हा तंत्रवाद्यांच्या तथाकथित संभवनीयतेच्या कसोटीला जागा करून देणे. वाङ्मयात संभवनीयता असते हे खरे, पण तिचा पुरावा तार्किक अगर मानसशास्त्रीय नसतो. वा.ल. हे जीवनवादी राहिले असा भास होतो. कारण अनन्यसाधारण जिवंत अनुभवाची संगत सोडून ते तंत्रवाद्यांच्या जवळ सरकण्यास तयार नाहीत.

तरीही वा.ल. आहेत कलावादीच. कारण जीवनवादी समीक्षा केलेला आजच्या जीवनांच्या गरजांच्यासाठी वापरू इच्छिते. स्वतःला जीवनवादी म्हणविणारे विचारवंत कलावंताला आदेशच देत असतात; तुम्ही कामगारांच्या बाजूने, शेतकऱ्यांच्या बाजूने उभे राहिले पाहिजे; तुम्ही मानवतावादी असले पाहिजे; माणसाची आशा वाढली पाहिजे; नीतीचा उपदेश केला पाहिजे; मंगलाचा पुरस्कार केला पाहिजे— या बाबी वा.लं.ना जमणाऱ्या नाहीत. जीवनाचे मार्गदर्शन करणाऱ्या कोणत्याही शास्त्राचे महत्त्व वा.ल. नाकारणार नाहीत. पण कलेच्या स्वायत्त क्षेत्रात यांपैकी कोणत्याही शास्त्राचे हुकूम मूल्यमापनासाठी ते

स्वीकारण्यास तयार नाहीत. जीवनवाद्यांचा एक आवडता सिद्धान्त वाङ्मय व जीवन यांच्या संबंधाचा आहे. ललित वाङ्मयात समकालीन जीवनाचे प्रतिबिंब पडते इतकेच म्हणून जीवनवादी थांबत नाहीत. ज्या प्रमाणात हे प्रतिबिंब सर्वांगीण असेल, त्या प्रमाणात ते त्या कलाकृतीचे मोठेपण सांगू लागतात; कलावंताच्या व्यक्तिनिष्ठ प्रतिभाधर्माच्यापेक्षा सामाजिक वातावरणाचा एक परिपाक म्हणून ते कलेकडे पाहू लागतात. काळ बदलला की त्या काळाचे चित्रण करणारी कलाही मागे पडते, असे ते सांगू लागतात. त्यांच्या दृष्टीने गुप्तकाळ इतिहासजमा होताच 'शाकुंतल' इतिहासजमा झाले पाहिजे, किंवा गुप्तकालीन जीवनाच्या माहितीचा संग्रह 'शाकुंतला'त आहे, म्हणून ते मोठे ठरले पाहिजे. काहीजण मग कण्वाच्या उदार मानवतावादाचा दाखला देऊन 'शाकुंतला'चे मोठेपण सांगू लागतात, उरलेले काहीजण दुष्यंताच्या जेजवाबदारपणावर पांवरूप घालून राजेशाहीचे समर्थन करण्यासाठी कालिदासाने दुर्वासंचा शाप आणला हा 'शाकुंतला'चा दोष मानतात. जीवनवादी समीक्षा ही अशी असते. तिला वाङ्मयातील काही गृहीते मुळी मान्यच नसतात. कधी हे असल्याला सत्य भासविणारे थापाडे असू नयेत, यावर त्यांचा कटाक्ष असतो. यापैकी वा.लं.च्यामध्ये काहीच नाही. म्हणून वा.ल. जीवनवादी टीकाकार नाहीत; ते कलावादीच आहेत.

पण कलावादी समीक्षा तंत्रवादी, रंजनवादी असलीच पाहिजे असे मानण्याचे कारण नाही. त्याप्रमाणेच जीवनवादी समीक्षा बोधवादी, उपयोगवादी असलीच पाहिजे असेही मानण्याचे कारण नाही. एका वाजूने केलेला कारागिरीप्रधान करमणूक करणे अगर दुसऱ्या वाजूने केलेला सांकेतिक, भ्रष्ट, आक्रस्ताळी प्रचारसाधना बनविणे अपरिहार्य नाही. ललित वाङ्मयात सलग, स्वयंपूर्ण, जिवंत, उत्कट असा अनुभव असतो व तो सर्व चैतन्यानिशी प्रकट झालेला असतो हे जेजवाबदार कलावादी समीक्षकाने मान्य केलेच पाहिजे. जीवनवाद्यांनीही ही गोष्ट मान्य केली पाहिजे. जेजवाबदार जीवनवादी समीक्षक ही वाच मान्य करतातच. हे मान्य केल्यानंतर कलावादी व जीवनवादी यांच्यात नेमका फरक कोण्या ठिकाणी उरतो ? माझ्या मते तो एका महत्त्वाच्या ठिकाणी शिथिलच राहतो. आणि ते म्हणजे कलात्मक अनुभवाला जे मूल्य निर्माण होते, त्या मूल्याचे स्वरूप कसे ठरविणार या ठिकाणी. इथे आपण आलो म्हणजे वा.ल. क्रमाने कलावादापासून कधी दूर तर जीवनवादापासून कधी दूर असे जाताना दिसतील. याचे कारण या प्रश्नाबाबत एक निश्चित उत्तर देताना त्यांची अडचण होत असावी हे आहे. आणि या अडचणीचे कारण वा.लं.ची समीक्षा हेच आहे.

वा. ल. कुलकर्णी हे मराठी समीक्षेतील मार्मिक व रसिक आलोचनाकार आहेत. ही आलोचना करताना समीक्षेतील सत्याचे कण त्यांना सारखे जाणवत राहतात. त्यांची प्रामाणिक रसिकता या सत्यापासून त्यांना विचलित होऊ देत नाही. पण हे कण एकत्र सांधून त्यांचे दर्शन बनविण्याचा काटेकोर प्रयत्न करणे वा.लं.च्या पिंडात नाही. कोणत्याही विधानात दडलेल्या अनेक गृहीतकृतींची बारकाईने चिरफाड करून पाहणे त्यांना आवडत

नाही, बहुधा जमतही नसावे. त्यांच्यावद्दल ही माझी तक्रार फार जुनी आहे. पण खरे म्हणजे ही तक्रार नव्हेच. वा.लं.नी असे सुव्यवस्थित दर्शन निर्माण करावे ही आम्ही त्यांच्यावर लादलेली अपेक्षा आहे. येथे आलोचना आणि समीक्षा हे शब्द विशिष्ट अर्थाने वापरले आहेत. समीक्षेचे काम वाङ्मयाकडून अपेक्षा कोणत्या याचे सर्वसामान्य विवेचन करण्याचे असते. आलोचना विशिष्ट ललितकृती अगर वाङ्मयप्रकार याबाबतच्या आपल्या प्रतिक्रिया नोंदवीत असते. समीक्षेचा व आलोचनेचा हा व्यवहार परस्परश्रद्धी व परस्परपूरक आहे. यांपैकी तार्किक काटेकोरपणा समीक्षेला लागतो. ही वा.लं.च्या विवेचनातील मूलतः दुवळी जागा आहे. एक उदाहरण म्हणून आपण साध्य-साधनाचा मुद्दा पाहू या.

वा.लं.च्या मते कलाकृती ही साधन नसून साध्य असते. लगेच एक प्रश्न निर्माण होतो. कलाकृतीचे काम अनुभव साक्षात करणे व तो रसिकापर्यंत नेऊन पोहचविणे हेच आहे ना ? हे जर असेल तर माध्यमाच्या जड रचनेला कलाकृती म्हणावे लागेल आणि ती कलावंताचा अनुभव वाचकापर्यंत नेऊन पोहचविण्याचे साधन होईल. जर आपण काळ आणि अवकाशात असणाऱ्या माध्यमाच्या आधारे मूर्त असणारा पण रसिकांच्या मनात साक्षात होणारा अनुभव हीच कलाकृती मानणार असू, तर मग कालकृती साध्य होईल; पण त्यानंतर कलानिर्मात्याची चर्चा ही कलामीमांसित आनुवंशिक व अप्रस्तुत होईल. अजून एका पातळीवर साध्य-साधनाचा विचार करावा लागतो. तो म्हणजे काही साधने चटकन उपयोग सांगता येण्याजोगी असतात. उदाहरणार्थ, एखादे औषध. उपयोग— अमुक रोगावर लागू पडणे हा. पण वैद्यकीय ज्ञानाचा उपयोग सांगणे त्या मानाने थोडे दूरचे असते. नीतीचा उपयोग सांगणे त्याहीपेक्षा दूरचे असते. एकूण मानवी जीवनात एकूण कलात्मक व्यवहार काहीच भर टाकित नाहीत काय ? जर कोणतीही भर मानवी जीवनात कलात्मक व्यवहार टाकीतच नसेल, तर कलात्मक व्यवहाराच्या विनाशाने जीवनाची कोणतीही हानी संभवू नये. मग तो टिकविण्याची गरज भासू नये. कलात्मक व्यवहार जर माणसाच्या माणुसकीसाठी, तिच्या संगोपनासाठी आवश्यक वाटत असेल, तर मग त्याची कारणे सांगितली पाहिजेत, व कलात्मक व्यवहार हे मानवी जीवनाच्या अमुक गरजांचे साधन म्हटले पाहिजे. आणि एकदा कलात्मक व्यवहाराला साधन म्हटल्यावर प्रत्येक कलाकृती त्या संदर्भात थोडीफार साधन टरणारच; त्याला इलाज नाही. कलाकृतीचा चटकन दिसणारा असा उपयोग नसतो हे म्हणणे निराळे, व कोणत्याच कलाकृतीचा कोणताच उपयोग नसतो हे म्हणणे निराळे. शेवटी माणसाला कलात्मक आस्वादाची भूक लागते ती तरी काय म्हणून ? तशी जर ती लागत नसती तर कलानिर्मिती व कलांचा आस्वाद हा अखंड व्यवहार माणसांच्या जातीत दिसलाच नसता. वा.लं.चा आवडता टीकाकार ऑस्वोर्न हा कलावादी आहे. पण कलावादी असूनसुद्धा कलाकृतींनी व्यक्तीची संवेदनक्षमता विकसित होते हे तो मानतोच. असे मानले म्हणजे लगेच एका मर्यादेत संवेदनाक्षमता विकसित करण्याचे कलाकृती या

साधन होतात. पण या सान्या बात्री तर्काच्या चिमटीत नीट पकडून एक सुसंगत दर्शन निर्माण करणे हा वा.ळं.चा पिंड नाही. वाङ्मयावर प्रेम करणे, आपल्या प्रतिक्रिया नोंदवणे हाच त्यांचा पिंड आहे. श्रेष्ठ वाङ्मयाच्या संपर्कात आपण सौंदर्यापेक्षा, कलात्मकतेपेक्षा साक्षात जीवनालाच सामोरे असतो हे वा.ळं.ना जाणवते. हे जाणवत असल्यामुळे जीवनाचा संदर्भ ते टाळू शकत नाहीत. आणि वाङ्मयीन मूल्यमापन नैतिकतेवर, उपयोगितेवर आधारलेले असू शकत नाही हेही तितकेच उत्कटतेने जाणवत असल्यामुळे, ते आपण कळावादी आहोत, मूल्यमापनात वाङ्मयवाह्य मूल्य आणण्याची आपली तयारी नाही हे सांगितल्याशिवाय राहू शकत नाहीत.

या आलोचनेच्या व्यवहारातच सहजगत्या वा.ळ. अत्यंत महत्त्वाचे मुद्दे उपस्थित करतात, यात त्यांचे मोठेपण आहे. डार्विनचा वाङ्मयसमीक्षेवरचा परिणाम खूपच मोठा आहे. जे टिकण्यालायक असेल तेच टिकते, उरलेले जीवनाच्या संघर्षात नष्ट होते, ही भूमिका ललित वाङ्मयाच्या प्रांतात उलटी होऊन आली आहे. ती म्हणजे जे-जे दीर्घ काळ टिकून राहिले आहे, ते ते श्रेष्ठ व चांगले असलेच पाहिजे असे मानण्याचा मोह समीक्षकांना होतो. मग लोक अक्षरवाङ्मयाची वैशिष्ट्ये हुडकून काढू लागतात. एकेकाळी वा.ळं.नी हा मुद्दा गृहीत धरला होता. वाचक वर्तमानकालात ज्यावेळी वाङ्मय उचलून धरतो, त्यावेळी प्रेयस्चा, रंजन, करमणुकीचा भाग त्यात अधिक असतो असे ते म्हणत. उलट बाजूने कालमुद्याने हाच वाचक जेव्हा कौल देतो, तेव्हा श्रेयस्चा भाग अधिक असतो असे वा.ळं.ना वाटे. पण काळाच्या प्रवाहात सामान्य आणि निस्पद्रवीही टिकून राहते. तुकारामही टिकतो व गुरुचरित्रही टिकते हे आता वा.ळं.ना जाणवू लागले आहे. एक दिवस काळाच्या ओघात चांगलेही लुप्त होते हेही त्यांना जाणवेल, आणि मग टिकणे हा मुद्दाच त्यांच्या विवेचनात वाङ्मयसमीक्षेतील अप्रस्तुत मुद्दा म्हणून उल्लेखिला जाईल या गोष्टीची खात्री वाटते. चटकन वा.ळं.ना एखादा विचार सुचतो. मर्दंकर कलांची वर्गवारी लावीत असताना संगीताला सर्वश्रेष्ठ मानतात. कारण संगीताचे माध्यम सूर हे एकाच इंद्रियाशी निगडित असणारे शुद्ध माध्यम आहे. पण माध्यमाची शुद्धता ही त्या सगळ्या कलाप्रकारातच असणार. करीमलॉंचे माध्यम आणि आडगल्लीतील एखाद्या 'टॅरे हुसेनलॉ'चे माध्यम, दोघांचेही माध्यम शुद्ध खर हेच असणार. मग एका कलाप्रकारातील सारेच कलावंत एकाच तोलामोलाचे समजायचे की काय ? हे जर हास्यास्पद असेल, तर मग माध्यमाच्या शुद्धतेपेक्षा कलेच्या श्रेष्ठतेचे गमक वेगळे असले पाहिजे हे गृहीत धरून वा.ळ. विचारतात— संगीत शुद्ध असेल, पण म्हणून ते श्रेष्ठ कसे मानायचे ? नेहमीनेहमी आपण कला आणि चारित्र्य यांचा विचार करतो. श्रेष्ठ कलावंत चारित्र्यवान असलाच पाहिजे काय ? काहीजण 'हो' म्हणतात; इतर काही 'नाही' म्हणतात. श्रेष्ठ चारित्र्यवानांनी निर्माण केलेले वाङ्मय कलेच्या दृष्टीनेही श्रेष्ठ असेल काय ? पुन्हा याची 'हो', 'नाही' अशी दोन उत्तरे येतात. पण हे सारे विवेचन वाङ्मयसमीक्षेला गेरलागू नाही काय ? जे जीवनात आपण मंगल म्हणू, ते वाङ्मयात कदाचित कंटाळवाणे-

सुद्धा होईल. समीक्षेने चारित्र्याचा विचार कलाकृतीच्या संदर्भातच करणे आवश्यक आहे. म्हणून जो जीवनाच्या आकलन-अवलोकनात प्रामाणिक असतो व कोणतीही तडजोड न करता अनुभवांची अभिव्यक्ती करतो, तो कलावंत चारित्र्यवान अशी वा.ल. व्याख्या करतात. कला आणि चारित्र्य यांविषयीच्या चर्चेत वा.लं.ची ही दिशा नुसती निराळी नाही, हीच समीक्षेला खरो प्रस्तुत दिशा आहे. असे छोटेछोटे शेकडो कण वा.लं.च्या टीकावाङ्मयात विखुरलेले असतात. या वाङ्मयीन सत्याच्या कणांचे मला अधिक आकर्षण आहे; त्यांना एकत्र सांघून त्यांचे सुसंगत दर्शन बनविणे वा.लं.ना जमो अगर न जमो. एक असाच वा.लं.चा चमकदार विचार नोंदवतो. ते म्हणतात : सुखात्मिकेचे आवाहन वरिष्ठ वर्गांला, सुशिक्षितांना अधिक असते. सुखात्मिका परिस्थितीत असते, ती व्यक्तीची नसते. ती संस्कृतिसंनद्ध असते. या संस्कृतीच्या कक्षेबाहेर तिचे आवाहन फारसे पोचू शकत नाही. शोकात्मिकेचे आवाहन त्या मानाने अधिक व्यापक व सार्वत्रिक असते. वा.लं.नी हा विचार शेवटपर्यंत ओढलेला नाही. वा.ल. म्हणतात ते खरे असेल, तर श्रेष्ठ वाङ्मय फक्त व्यथेने आर्द्र होऊनच जन्माला येऊ शकते. सुखात्मिकेला वाङ्मयीन श्रेष्ठता कधीच मिळू शकणार नाही.

वा.लं.च्या अशा सुट्या विचारांतील अजून दोन महत्त्वपूर्ण बाबींच्याकडे लक्ष वळविल्याशिवाय मी पुढे जाऊ शकत नाही. त्यांतील एक महत्त्वाचा मुद्दा बालवाङ्मयातील आहे. बालवाङ्मय कसे असावे, कसे असते, त्याचे पुस्तक कसे छापवे यांबाबतचे विवेचन वा.लं.नी केव्हा तरी एकोणिसशेएकूणपन्नासपूर्वी केलेले आहे. त्यावेळी अजून करंदीकरांच्या अप्रतिम बालगीतांचा मराठीत उदय झालेला नव्हता. वा.ल. हे गोपीनाथ तळवलकरांप्रमाणे बालवाङ्मयाचे तज्ज्ञ म्हणून फार प्रसिद्ध नाहीत. पण मराठीत या विषयावरील इतके नेटके व नेमके लिखाण फारच क्वचित आढळेल. बालवाङ्मयाने नुकत्याच बोल्ड लागलेल्या मुलांच्या अभिरुचीचे संगोपन करून प्रौढ वाङ्मयाशीही सांधा जोडला पाहिजे; त्यातही एक स्वतंत्र प्रकारचा कल्पनाविलास असतो. कल्पनाविलासाने शिशूंच्या कल्पनाविलासाला वळण लावून फुलवले पाहिजे,— असे अनेक महत्त्वाचे मुद्दे या लेखात एकत्र आहेत. मूळ म्हणजे चांगले बालवाङ्मय हे स्थूल असले तरी ललित वाङ्मय आहे आणि त्याचे शैक्षणिक मूल्य आहे. तेही मूल सज्जन करणे, नीतिमान करणे, राष्ट्रभक्त करणे या अर्थाने नव्हे, तर मूल अभिरुचिसंपन्न करणे, संवेदनक्षम करणे, त्याची भाषा व कल्पकता, भावना व वृत्ती संस्कारित करणे, सौंदर्यदृष्टी चोखंदळ करणे या दृष्टीने. वा.लं.नी या विषयावर खूप विस्ताराने लिहावे अशी माझी एक इच्छा आहे.

वा.ल. सहजगत्या अत्यंत महत्त्वाचा प्रश्न कसा उपस्थित करतात याचे एक लक्षणीय उदाहरण म्हणून मी त्यांचा 'कलाभिव्यक्तीतील एक समस्या' हा लेख पाहतो. या लेखात ते विचारतात—अन्नाची क्षुधा आणि लैंगिक क्षुधा या दोन्ही मानवी जीवनातील अत्यंत प्रबलतम क्षुधा आहेत. पण यांच्या तृतीचा अनुभव ललित वाङ्मयात साकार

होत असताना क्वचित्तच दिसतो. माझ्या मते हे असे का व्हावे हा एक महत्त्वाचा मुद्दा आहे. अतिशय साध्या दिसणाऱ्या मुद्द्यांच्यापासून आपण सरळ कलात्मीमांसेच्या गाभ्यापर्यंत जाऊ शकतो. वा.ल. यांनी विचारलेले नाही पण आपण विचारू शकतो— कोणत्यातरी तृप्तीचा अनुभव कलेचा विषय कुठवर होऊ शकतो? समाधान वाङ्मयात व्यक्त होऊ शकेल, पण तृप्तीचा क्षण पकडता येईल काय? वा.लं.नी ललित वाङ्मयात असे का होते, याची दोन उत्तरे दिली आहेत. पहिले उत्तर असे की, या दोन्ही क्षुधा केवळ मानवी नाहीत, त्या सर्व प्राणिमात्रांना समान आहेत. या उत्तरावर माझे समाधान नाही; कारण दुःखही सर्व प्राणिमात्रांना समान आहे, भीती समान आहे. क्रौर्य आणि शत्रूवर त्वेषाने आघात करणे याही बाबी केवळ मानवी नाहीत. मानवी सृष्टीतील पुष्कळसा भाग प्राणि-सृष्टीत निदान काही ठिकाणी सापडतोच. पण म्हणून त्या बाबी कलांचे विषय होत नाहीत असे नाही. त्यांचे दुसरे उत्तर असे आहे की, या दोन क्षुधांचा वैयक्तिकतेशी वाजवीपेक्षा अधिक घनिष्ट संबंध आहे. त्यांना जणू व्यक्तीच्यापेक्षा वेगळे अस्तित्त्वच नाही. पण हेही उत्तर मला समाधानकारक वाटत नाही. कारण क्षुधेची तृप्ती ही जशी माणसाशी निगडित आहे, तशी लैंगिक तृप्तीप्रमाणे सारी वासनाच मानवी जीवनाशी निगडित आहे. पण वासनेच्या तृप्तीचे वर्णन वाङ्मयात क्वचित्त असले तरी तिच्या अतृप्तीचे वर्णन वाङ्मयात विपुल आहे. हे असे का? याचे समाधानकारक उत्तर हे संभवते की, तृप्तीचा क्षण चित्रित करणे हे वाङ्मयाचे कार्य नाही. सुटा क्षण कधी कलाविषय होणा-रच नाही. जेव्हा 'क्षण' साऱ्या 'प्रवाहा'ला एक नवा अर्थ देतात, त्यावेळी दर्शनी क्षणाचे—पण वस्तुतः प्रवाहाचे—चित्रण आपण करीत असतो. क्षुधेच्या तृप्तीचे वर्णन अगर लैंगिक तृप्तीचे वर्णन एकूण भुकेच्या व्याकुळ अनुभवाच्या संदर्भात व वासनातृप्तीचे अतृप्तीच्या संदर्भात वर्णन करणे भाग असते. एक उत्तर हेही संभवते की, वासना आणि क्षुधा यांचे निर्भेळ चित्रण हे माणसाच्या माणुसकीचे चित्रण होणार नाही. ते त्याच्या पशुनेचे चित्रण होईल. कोणतेच उत्तर फारसे समाधानकारक नाही. पण आपण या उत्तरांच्या विचारापासून शेवटी कन्त्रेत असते काय व ती असते कशासाठी या प्रश्नापर्यंत जाऊ शकतो. म्हणून हा अनुत्तरित प्रश्न महत्त्वाचा आहे. विवेचनाच्या ओघात ते सहज विचारतात— हास्यमुद्धा कलेच्या पातळीवर जाणे इतके कठीण का असावे? माझ्या मते हा प्रश्न तर अजून मराठीत कुणी विचारलाच नव्हता. आम्ही हास्य म्हणजे काय हा प्रश्न विचारतो व त्याचे औचित्यविसंगती, अपेक्षाभंग असे काहीतरी तकलादू उत्तर देतो. जणू केळीच्या साठीवरून पाय घसरून पडणे ही औचित्यविसंगती आहे, आणि मोटरवाडी येणे हे औचित्य आहे! कानात हळूच एक काडी घातली म्हणजे विनोद होतो, पण कान कापल्यावर होत नाही! औचित्यविसंगती विनोदाप्रमाणे दुःखालाही जन्म देते. हानीचे स्वरूप गंभीर की तकलादू, इतकाच प्रश्न महत्त्वाचा असतो. जेव्हा म्हातारी चाई नटते व हास्यास्पद होते, तेथेही औचित्यविसंगती असते; आणि जेव्हा एखाद्या चाईचे पाऊळ वाकडे पडते, तिथेही औचित्यविसंगती होते. औचित्यविसंगती हे हास्याचे मूलभूत

कारण नव्हे. पण खरा प्रश्न यापेक्षा निराळा आहे. तो असा की, विनोद प्रसंगप्रधान असेल, शब्दनिष्ठ असेल, स्वभावनिष्ठ असेल, तो खदखदा हसवणारा असेल, स्मित फुलविणारा असेल, अगर अस्वस्थ करणारा असेल, विषण्ण करणारा असेल. लोक हसले की आम्ही विनोद जमला असे म्हणतो. लोक रडले म्हणजे करुणरस जमला असे मात्र म्हणत नाही. मग प्रश्न उत्पन्न होतो : विनोद जमणे निराळे, कलेच्या पातळीवर जाणे निराळे. हास्य कलेच्या पातळीवर जाणे फार कठीण आहे, आणि ते गेले असे केव्हा म्हणायचे याचे उत्तरही तितकेच कठीण आहे. पण वा.लं.नी दोन्ही प्रश्न विचारले आहेत. अतिशय महत्त्वाचे, मौलिक आणि मार्मिक प्रश्न उपस्थित करणे हे त्यांच्या समीक्षेचे मुख्य काम आहे. संपूर्ण, सुसंगत दर्शनाची त्यांच्याकडून अपेक्षा करणे हे मूळातच चूक; कारण त्यासाठी लागणारा निर्विकार जडपणा वा.लं.च्या पिंडात नसणार नाही.

मार्मिकपणा हेच त्यांचे खरे वैशिष्ट्य, आणि अप्रतिह रसिकता हे, मला वाटते, मराठी टीकाकारांत एकमेव त्यांचेच वैशिष्ट्य. जे लोक जुन्याच मराठी वाङ्मयात गढलेले असतात, त्यांना अठराशेअठरांतरच्या वाङ्मयाचा आस्वाद घेणेच जमत नाही. जे अठराशेअठरांतर वावरत असतात, त्यांना जुन्या वाङ्मयाकडे जाणे मनातून आवडत नाही. फार काय, जे टीकाकार केशवसुत, बालकवी, गडकरी, हरिभाऊ, फडके, खांडेकर यांच्या युगात रमले त्यांना एकोणीसशेचाळीसंतरच्या वाङ्मयात रस घेणे जमत नाही. वा.लं.ची रसिकता या दृष्टीने अप्रतिहत आहे. वाळिवे आणि क्षीरसागर यांचा नव्या वाङ्मयाशी संबंध एकदा नजरेसमोर आणला म्हणजे ही गोष्ट अधिक महत्त्वाची भासू लागते. ही अप्रतिहत रसिकता असल्यामुळेच वा.ल. तुकारामाचे वाङ्मयीन परीक्षण करू शकले. प्राचीन मराठी वाङ्मयाचे फारसे वाङ्मयीन मूल्यामापन झालेलेच नाही. एक तर रस, अलंकाराच्या कसोट्या निर्जीव यांत्रिकपणे वापरून जुन्या कवींची चर्चा होते. जो कोणी कवी सापडेल तो रसाळ व प्रासादिक आहेच हे सांगण्याची धाई सुरू होते. ज्ञानेश्वरांच्या बावतीतसुद्धा त्यांच्या कल्पनाविलासावर व विचार समजावून मांडण्याच्या पद्धतीवरच चर्चा होते. या कवींची अनुभव घेण्याची व व्यक्त करण्याची पद्धती, त्यांची कलात्मक श्रेष्ठता व त्यांच्या वाङ्मयीन मर्यादा कधी नीट तपासल्याच जात नाहीत. या दृष्टीने प्राचीन मराठी साहित्यापुरते शुद्ध वाङ्मयीन मूल्यमापन तुकारामाचे आहे, व ते अजून एकुलते एकच आहे. माहिमभट्ट व ज्ञानेश्वर अजून तसेच वाट पाहात उभे आहेत. (वाळिवे यांचे ज्ञानेश्वरीवरील विवेचन माझ्या ध्यानात आहे, पण ते कोणकोणत्या इंद्रियांनी काय काय टिपले याची यादी देणारे; लाल म्हटले की टक्कसंवेदनेचे सौंदर्य व गरम म्हटले की स्पर्शसंवेदनेचे सौंदर्य असे मानणारे पुन्हा यांत्रिक व भोळे विवेचनच आहे.)

हीच गोष्ट पुढल्या वाङ्मयाविषयी म्हणता येईल. हरिभाऊंच्यावर मराठीत काही थोडे लिहिले गेले नाही, पण त्यांची सर्वश्रेष्ठ कलाकृती 'पण लक्षात कोण घेतो ?' हिचे सर्वोत्कृष्ट वाङ्मयीन मूल्यमापन असेल तर ते पुन्हा वा.लं.चेच आहे. त्यांची रसिकता वाङ्मयाच्या सर्व प्रकारांत व सर्व कालखंडांत सारखीच अकुंटित प्रवास करणारी आहे.

कारण ती अस्सल रसिकता आहे. म्हणून ती तुकारामाप्रमाणे मर्हेकरांत रस घेऊ शकते आणि वामन महारांप्रमाणे जी. ए. कुलकर्ण्यांतही रस घेऊ शकते. श्रेष्ठ कलावंतांच्या वाङ्मयाचे मूल्यमापन तुलनेने थोडे सोपे असते. क्षीरसागर नेहमी डॉलस्टॉय, हार्डी व शरत्चंद्रांवर लिहितात. तुलनेने हे काम समकालीन लेखकांवर लिहिण्यापेक्षा सोपे आहे. समकालीन लेखकांची सामर्थ्ये व मर्यादा अचूक ओळखण्याची फार मोठी गरज असते. या टिकाणी रसिकतेची कसोटी असते. वा.लं.च्याजवळ हे सामर्थ्य आहे. त्या दृष्टीने वा.लं.नी अरविंद गोखल्यांचे केलेले मूल्यमापन पाहण्याजोगे आहे. ते म्हणतात— गोखल्यांचे सारे सामर्थ्य त्यांच्या टिकाणी असलेल्या सहृदयत्वात, परमनप्रवेशाच्या शक्तीत आहे. परंतु आशय-अभिव्यक्तीच्या अभिन्नतेवर गोखले यांचा फारसा विश्वास नाही. गोखले कुशल निवेदक आहेत. पण निवेदनशक्तीवरच त्यांचा वाजवीपेक्षा जास्त भर आहे. जो हिणकसपणा चाळीसपूर्वीच्या वाङ्मयात होता, त्यापासून गोखले फारसे मुक्त नाहीत. गाडगीळ व माडगूळकर ह्यांची जशी कथेच्या विकासाला मदत झाली त्याप्रमाणे मराठी कथेच्या विकासाला गोखल्यांची फारशी मदत होऊ शकली नाही. वा.लं.चे हे विवेचन एकोणीसशेसत्तावन्न सालचे आहे. आज पासष्ट साली हे विवेचन पूर्णपणे खरे वाटते. ज्यावेळी सत्तावन्न साली मी ते वाचले, त्या वेळी मला हा हल्ला गरजेपेक्षा कठोर वाटला. या काळाच्या सुमारास मराठी नवकथेचे निर्माते गंगाधर गाडगीळ यांनीही गोखले यांच्या कथेचे विवेचन केले आहे. पण नवकथेच्या या युगप्रवर्तकाला गोखल्यांचे सामर्थ्य व मर्यादा यांवर अचूक वोट ठेवणे तितके जमले नाही,— जितके वा.लं.ना जमले. आणि वा.लं.ची ही मते सत्तावन्नची नाहीत, ती निदान बावन्न-त्रेपन्नच्या पूर्वीपासूनची आहेत.

या आलोचनेच्या व्यवहारात फार मोठा लवचिकपणा असावा लागतो. तो वा.लं.च्या-जवळ आहे. 'भाऊवंदकी'पेक्षा 'मानापमाना'चा व 'कक्षा'पेक्षा बघन प्रभूंच्या 'फार्स'चा विचार भिन्नच हवा. 'सवाई माधवरावांचा मृत्यू' या नाटकातील मुख्य दोष कोणता ? केशवशास्त्री ! तो वा.लं.नी अचूक ओळखला आहे. ऐतिहासिक नाटकाला प्रत्यक्षाचा भक्कम आधार लागतोच, निदान मूलभूत महत्त्वाचे पात्र काल्पनिक असू नये. खाडिलकरांचे नाट्यत्रय शेक्सपिअरकडून उचलले गेले आहे. शेक्सपिअर करण व हास्य यांची मिश्रणे आलटून पालटून करून देतो. हीच प्रथा गडकऱ्यांची आहे, खाडिलकरांची आहे. पण खाडिलकरांचा विनोद रसभंगकारक वाटतो. खाडिलकरांना विनोद जमत नव्हता काय ? 'मानापमान' पाहिल्यावर आपण असे म्हणू शकणार नाही. खरी गोष्ट अशी आहे की, गंभीर नाटकातील विनोद उपहास व उपरोधप्रधान असला पाहिजे, तरच तो खुलतो आणि गांभीर्य गडद होते. शेक्सपिअर हेच करतो. हे खाडिलकरांना जमत नाही. 'भाऊवंदकी'त मात्र खाडिलकरांचा विनोद खुपत नाही. कारण तिथे मुख्य पात्रेही भुद्रच आहेत. खाडिलकरांचे विवेचन मराठीत आजवर काही कमी झालेले नाही. पण त्यांच्या एकएकट्या नाटकाचा इतका मार्मिक विचार केलेला फारच क्वचित आढळेल. 'कीचकवध' नाटकातील विचारनाट्य प्रभावी व्हायचे असेल तर भीम दुवळा

असून चालणार नाही. तसा तो आहे, हा विचार वा.लं.नीच मांडला. कंकभट गोलले नसून गांधी आहे, सैरंश्री ही पीडित भारतमाता नसून खरी क्रांतिदेवता आहे, व भीम मात्र पोकळ आहे. प्रत्येक नाटकाचा प्रकार वेगळा असतो. खाडिलकरांच्या गंभीर विचारनाट्याला लागणाऱ्या कसोट्या 'मानापमाना'ला लागू शकणार नाहीत. 'मानापमान' 'मेलोड्रामा' म्हणूनच पाहायला पाहिजे. शक्यता व संभवनीयता, अपरिहार्यता व आवश्यकता यांची बंधने वाजूला सारूनच हे हलकेफुलके नाटक पाहिले पाहिजे, ही गोष्ट वा.लं.नीच प्रथम ओळखली. 'मानापमाना'च्या वाङ्मयीन प्रकृतीला साजेसे माझ्या पाहण्यातले पहिले मार्मिक परीक्षण पुन्हा हेच आहे.

हा मार्मिकपणा (व ही रसिकता) पुष्कळदा पुनर्मूल्यमापन अपरिहार्य करून टाकतो. हेही काम वा.लं.नी बरेच यशस्वी केले आहे. वामन मल्हार जोश्यांचे मराठी वाङ्मयात स्थान, हरिभाऊंच्यापर्यंत आलेल्या मराठी कादंबरीचा वामन मल्हारांत झालेला विकास, इत्यादी तपासताना असे पुनर्मूल्यमापन झालेच आहे. नेहमीची पद्धत म्हणजे वामन मल्हारांना वैचारिक कादंबरीकार, तत्त्वज्ञ कादंबरीकार म्हणण्याची. शेवटी लांबदंड चर्चा म्हणजे वाङ्मयीन सौंदर्य नव्हे. कलावंत म्हणून मराठी कादंबरीत वामन मल्हारांचे स्थान काय याचे उत्तर देण्याचा प्रयत्न प्रथम वा.लं.नी केला. आता ते विवेचन जवळपास सर्वमान्य झाले आहे. हे विवेचन करताना 'रागिणी'चे मोटेपण वा.लं.ना नाकारावे लागले. 'सुशिलेचा देव' आणि विशेषतः 'इंदू काले व सरला भोळे' या वामन मल्हारांच्या सर्वश्रेष्ठ कलाकृती आहेत, या नव्या निर्णयावर त्यांना यावे लागले. हे करताना वामन मल्हारांची सामर्थ्य व उणीवा ते सतत दाखवत गेले आहेत. चिंतनशील पात्रांचे स्वभावरेखन व थोर कलावंतांच्या टिकाणी असणारी निरूपणात्मक प्रतिभा यांचे स्वरूप ते स्पष्ट करीत गेले आहेत. वामन मल्हार हे कलावंत म्हणून हरिभाऊंच्यापेक्षा मोठे कलावंत आहेत हा निर्णय देणारे पहिले समीक्षक वा.ल. (वामन मल्हार कलावंत म्हणून फडक्यांच्यापेक्षा मोठे आहेत हे मत प्रथम व्यक्त करणारे मर्दकर.) असेच पुनर्मूल्यमापन त्यांना लघुकथेचावतही करावे लागले आहे. मराठी लघुकथेच्या विकासक्रमात एकीकडे क्रमाने 'मासिक मनोरंजन' व हरिभाऊंची 'स्फुट गोष्ट' यांच्यातून वा.ल. मराठी लघुकथेची णायाभरणी पाहतात. पण हे करताना दिवाकर कृष्णांचे स्थान निश्चित केल्याशिवाय ते पुढे जात नाहीत. कला म्हणून लघुकथेच्या विकासाला हातभार यानंतर कुणी लावला ? वा.लं.नी य. गो. जोशी, चोरबडे व कुसुमावती देशपांडे ही नावे घेतली आहेत. तंत्र म्हणून फडके व खांडेकर यांनी मराठी लघुकथेला नवा आकर्षकपणा दिला असेच, तिला लोकप्रियही केले असेच, पण कला म्हणून लघुकथेच्या विकासात या मंडळींचे स्थान काय ? इथून पुढे ते नवकथेपर्यंत येतात. लघुकथेचे वा.लं.नी केलेले हे मूल्यमापन गंगाधर गाडगीळांच्या विवेचनापेक्षा अधिक निकोप आहे हे तरी मान्य केले पाहिजे किंवा तंत्राचा विकास हाही केलेचा एक विकास आहे, हा तंत्रवाद स्वीकारून वा.लं.चे विवेचन सुधारले पाहिजे. व्यक्तिशः मी ब्रह्मंशी वा.लं.'च्या मूल्यमापनाशीच सहमत आहे.

(गाडगीळांचे मृत्युमापन 'खडक आणि पाणी'त आहे.)

ही अस्सल रसिकता असली म्हणजे लिखाणात एक प्रकारचा द्रष्टेपणा आढळतो. तसा तो वा.लं.च्या टिकाणी आहे. या दृष्टीने मी पुनःपुन्हा 'वाङ्मयातील वादस्थळां'चे वाचन केले आहे व माझा ग्रह दर वेळी अधिक पक्का झाला आहे. विशारदच्या परीक्षेसाठी अभ्यासक्रमातच हे पुस्तक समाविष्ट होते म्हणून तीनचार वेळा मला ते शिकवावेही लागले. या पुस्तकातील सारे लिखाण शेहेचाळीसापूर्वीचे आहे. जवळजवळ वा.लं.ची सर्व वाङ्मयीन भूमिका व्रीजरूपाने या पुस्तकात सापडतेच. पण त्यापेक्षा समकालीन वाङ्मयावरील वा.लं.चे विचार महत्त्वाचे आहेत. ते म्हणतात : सध्याची कादंबरी अवास्तव, तकलादू, अप्रस्तुत, अर्थशून्य वर्णनांनी भरलेली आहे. या कादंबरीतील ठाकडीकपणा व प्रमाणबद्धता, तिचा नकलीपणा व खोटेपणाच सिद्ध करतात. खोटी भावमयता व दिव्वाळपणा आजच्या वाङ्मयात आहे. एकोणीसशेचाळीसच्या सुमाराचे वा.लं.चे हे विवेचन आज आपण प्रमाण मानतो. सहजगत्या ते म्हणून जातात,— आजचे जीवनच जर खोटे, कृत्रिम आणि नकळी असेल तर अस्सल कलाकृतीने वाचकांच्या अंतःकरणात या जीवनाधिषयी उत्कट जुगुप्सा, तितकारा निर्माण केला पाहिजे. जीवन खोटे म्हणून खोटेपणा आकर्षक करणे हे वाङ्मयाचे काम नव्हे. वा.लं.नी बोलून दाखविलेली अपेक्षा पंचेचाळीसनंतरच्या कथेने पूर्ण केलेली आहे. केव्हातरी त्रैचाळीसच्या सुमारास वा.लं. म्हणतात— 'आपल्याही काव्याचा प्रांत येथून पुढे दुर्बोधच होत जाणार आहे. नवी प्रतीके, उपमाने व संकेत, नव्या पद्धती, किंवा आजावर काव्यात मज्जाव असणारे शब्द यांनी हे काव्य गजबजून जाईल. या प्रचंड उद्योगामुळे कवितेच्या क्षेत्रात क्रांती होईल. आणि ही क्रांती कवितेला अधिक सजीव, सकस व खरी कलात्मक बनवील.' पंचेचाळीसनंतरच्या मराठी कवितेने ही अपेक्षा पूर्ण केली आहे. ते सांगतात— 'लघुनिबंध साचेबंद होऊ लागला आहे. सर्वांना परिचित असलेली वाजू वाचकासमोर न मांडता अर्थशून्य का होईना, पण अपरिचित वाजू मांडण्याचा प्रयत्न आता सुरू आहे. गोष्टी, दृष्टान्त सांगून मुद्दा पटवण्यात हा लघुनिबंध गढलेला आहे. लघुनिबंधाचा हेतू सौंदर्यशोध आहे. हा साचा मोडल्याशिवाय या वाङ्मयप्रकाराचा विकास होणार नाही.' पुढे इरावती कर्वे आणि दुर्गा भागवत यांना हा साचा मोडून लघुनिबंधाचा विस्तार करावा लागला. हे द्रष्टेपण ज्योतिष सांगणाऱ्या, कुंडली मांडून भाकित सांगणाऱ्या फलज्योतिप्रकाराचे ज्योतिष नव्हे. भविष्यकालात काय घडणार आहे, हे सांगत बसण्याचा वा.लं.चा धंदाही नव्हे. या द्रष्टेपणाचे कारण निर्दोष रसिकता, समकालीन वाङ्मयावरील घट्ट पकड, व वाङ्मयव्यवहाराच्या प्रवाहाची उपजत जाणीव यात आहे. म्हणूनच आपल्या समकालीनांत वा.लं. मला नेहमी वेगळे वाटतात, व एकूण मराठी समाक्षेत ते युगप्रवर्तक वाटतात. वाङ्मयाची त्यांची समज इतकी पक्की आहे की, शब्दचित्र म्हणजे काय याचा पंचेचाळीसपूर्वी विचार करतानाही ते या वाङ्मयप्रकाराचा साचा स्पष्ट करित बसत नाहीत. या वाङ्मयप्रकारात नवनिर्मितीची शक्यता तपासून पाहतात.

याचा अर्थ वा.लं.शी आमचे मतभेद नाहीत असे मात्र नव्हे. मी आरंभीच सांगितले आहे की असे मतभेद आहेत व ते टिकणारे आहेत. ते विषय मांडण्याच्या पद्धतीवर आहेत, भाषेवर आहेत, विचारांवर आहेत, विचार करण्याच्या पद्धतीवर आहेत, —किंबहुना त्यांच्या आलोचनेवरही मतभेद आहेतच. वा.लं.नी रस म्हणजे काय यावर एक टिपण लिहिले आहे. ललित वाङ्मयाची प्रकृती लक्षात घेता रस शब्दाचा काय अर्थ करावा याविषयीचे त्यांचे विचार या टिपणात आहेत. मला ही पद्धत मान्य नाही. रस-विचाराला दोन हजार वर्षांची परंपरा आहे, तो विचार अपुरा वाटत असेल तर सरळ नाकारावा व वाङ्मयविचारांच्या विकासातील एक टप्पा म्हणून ऐतिहासिक दृष्टीने त्याकडे पाहावे. पण दोन हजार वर्षांची परंपरा सोडून, आज रस शब्द नव्या अर्थाने वापरणे सोयिस्कर व्हावे यासाठी आमच्या आजच्या भूमिका त्या शब्दावर लादल्या जाऊ नयेत, असे मला वाटते. जे रसाविषयी वाटते तेच कॅथार्सिसविषयी वाटते. त्या शब्दाने ऑरिस्टॉटलला काय म्हणावयाचे आहे इतकेच पाहावे. ऑरिस्टॉटलच्या भूमिकेचा असमाधानकारकपणा जाणवत असेल तर तो नोंदवावा. पण वाङ्मयाचावतच्या आजच्या माझ्या समजुती ज्यात सोयिस्करपणे सामावतील असे अर्थ या शब्दांना देऊ नयेतदू त्यामुळे विचारांच्या विकासाचा अभ्यास करणे कठीण होते, असे मला वाटते. एखाद्या लेखकाच्या प्रकृतिधर्माचा शोध घेणे हे काम महत्त्वाचे आहे. त्या दृष्टीने 'गडकऱ्यांचा महान गुण व महान दोष' हा प्रयत्न मला मोलाचा वाटतो. पण त्या लेखातील निष्कर्ष मला पटत नाहीत. गडकऱ्यांची प्रतिभा, त्यांची वाङ्मयीन प्रकृती मूलतः फार्सिकल होती असे मला वाटत नाही. उलट गडकरी हे कल्पक, संवेदनाक्षम व गंभीर प्रकृतीचे लेखक होते असे मला वाटते. गडकरी-वाङ्मयात दोष आहेतच; पण त्यातील बहुतेकांचा उगम कोल्हटकरांचे शिष्य म्हणवून घेण्यात आहे, असे मला वाटते. वामन मः हारांच्या 'इं काळे, सरला भोळे' या कादंबरीविषयी वा.ल. म्हणतात—'या कादंबरीत नारायणराव पाटक आणि काशी ढवळे, विनायकराव व सरला भोळे यांच्याद्वारे ज्ञानजिज्ञासा विरुद्ध प्रेम, देशसेवा विरुद्ध संसार, हा झगडा दाखविण्यात वामनरावांना यश आले. पण इथे काळे व त्रिंदुमाधव म्हसकर यांच्याद्वारे कला विरुद्ध नीती हा प्रश्न रंगवण्यात त्यांना यश आले नाही. जोपर्यंत त्रिंदुमाधव म्हसकर कलावंतांचा समर्थ प्रतिनिधी होऊ शकत नाही, तोपर्यंत त्यांच्याद्वारे कला विरुद्ध नीती हा संघर्ष दाखविणे यशस्वी होणार नाही.' मला ही भूमिका पटली नाही. कारण त्या कादंबरीत मला प्रश्नाचे हे स्वरूप जाणवत नाही. सरला आणि काशी ढवळे यांच्या मानाने भाऊ काळे व त्रिंदुमाधव म्हसकर यांचे रेखाटन फिके आहे, हे मला मान्य आहे. पण विनायकरावांच्या जीवनात देशसेवा की संसार हा झगडा नाही. देशसेवा आणि संसार या दोन्हींवर त्यांची निष्ठा आहे. योग्य वेळी विनायकराव दोन्हींनाही आवश्यक ते महत्त्व देतच असतो. नारायणरावाच्या जीवनात-सुद्धा ज्ञानजिज्ञासा विरुद्ध प्रेम असा खरा झगडा नाही. कारण या दोन बाबी सहकार्याने नांदू शकतात असे काशी ढवळेचे मत आहे. शेवटी नारायणरावाला हेच मत पटते-

नसलेला झगडा आहे असे गृहीत धरण्यात आपण फार मोठी चूक केली, हा नारायण-रावाचा वेळ निघून गेल्यानंतरचा पण शेवटचा निष्कर्ष आहे. इंदूच्या जीवनातील संघर्ष यापेक्षा निराळा आहे. तिने गाणे शिकावे याला कुणाचाच विरोध नाही. पण गायन-मास्तराच्या सहवासात वेळ किती घालवावा, त्याच्याबरोबर एकान्तात किती वेळ थांबावे, गण्या किती माराव्या, त्याच्याबरोबर सायंकाळी फिरावयास जावे काय— यांवर तक्रारी आहेत. इंदूला नुसते त्रिदुमाधवाचे गाणेच आवडत नाही, त्याचे बोलणे मोहक वाटते, त्याचा सहवास हवाहवा वा वाटतो. आपल्या या चमत्कारिक प्रशाला इंदू 'कलानीतिवाद' असे म्हणते. पण तो कलानीतिवाद नव्हे हे सौम्यपणे विनायकराव सुचवतोच. वा.लं.शी असणारे माझे मतभेद असे अजूनही मी पाचपंचवीस नोंदवू शकते.

पण हे मतभेद नोंदवल्यामुळे काही बाबी खोऱ्या ठरत नाहीत, त्या एक सत्य म्हणून शिल्लक राहतात. मराठीत कोणाही टीकाकारापेक्षा वा.लं.ची रसिकता अस्सल, निर्दोष व अप्रतिहत आहे हे एक असे सत्य आहे. १८१८ ते १८८५ हा प्रारंभाचा काळ सोडला तर १८८५ ते १९४५ व १९४५ ते आजतागायत हे मराठी वाङ्मयाचे स्थूल मानाने दोन मुख्य गट पडतात. यांपैकी पहिल्या गटाचे युगप्रवर्तक समीक्षक श्रीपाद कृष्ण आहेत, दुसऱ्या गटातील युगप्रवर्तक समीक्षक स्वतः वा.ल. आहेत. हे एक असेच दुसरे सत्य आहे. पहिल्या गटात वामन मल्हार जोशी हे व्यक्तिः सर्वांत मोठे समीक्षक ठरतील. दुसऱ्या गटात मडेंकर हे व्यक्तिः सर्वांत मोठे ठरतील. पण समकालीन वाङ्मयाचे मूल्यमापन, त्याचा समकालीनांवर प्रभाव आणि मूल्यमापनाच्या पद्धती व परंपरा या संदर्भात येणारे युगप्रवर्तकत्व या वंदनीयांचे नव्हे; ते श्रीपाद कृष्णांचे युग आहे; केळकर, वामन मल्हारांचे नव्हे, हा अर्धा भाग पुन्हा वा.लं.नीच मांडला आहे. उरलेला अर्धा भाग मी मांडत आहे.

एक शेवटचा विचार—हा लेख मी लिहीत असताना, वा.ल. अध्यक्ष झाले आहेत व त्यानिमित्त निषणाऱ्या विशेषांकासाठी तो मी लिहीत आहे, या घटनेचा या लेखावर किती परिणाम झाला असावा ? फारसा झाला नसावा असे वाटते. पण यात्रावत खरा निर्णय मी कसा देणार ?

प्रतिष्ठान, नोव्हेंबर-डिसेंबर १९६५

केशवसुत : काही प्रतिक्रिया

गतवर्ष हे कृष्णाजी केशव दामले उर्फ कवी केशवसुत यांचे जन्मशताब्दीचे वर्ष होते. त्या निमित्ताने सर्व महाराष्ट्रभर खाजगी व सरकारी पातळीवरून केशवसुतांची जन्मशताब्दी मोठ्या उत्साहाने साजरी करण्यात आली. आधुनिक मराठी वाङ्मयात जन्मशताब्दी साजरी होण्याचा मान एका कवीला प्रथमच मिळत आहे. पेशवाई बुडाल्या-नंतर क्रमाक्रमाने महाराष्ट्रात जे नवे वातावरण निर्माण होत गेले, त्याला शंभर वर्षे झाल्याशिवाय कोणाची जन्मशताब्दी साजरी होणे शक्य नव्हते. १८१८ साली पेशवाई बुडाली. उघडच १९१८ पर्यंत जन्मशताब्दीचे प्रकरण उपस्थित झाले नाही. १९१८ साल उजाडले आणि पेशवाई संपल्याला शंभर वर्षे झाल्याची जाणीव निर्माण झाली. या घटनेचे स्मरण करूनच नरसिंह चिंतामण केळकरांनी आपला प्रसिद्ध 'मराठे व इंग्रज' हा ग्रंथ लिहिला. त्यानंतर क्रमाक्रमाने जन्मशताब्दी साजरी होण्याचा मान पहिल्या पिढीतील निरनिराळ्या समाजसुधारकांना मिळत गेला.

प्राचीन मराठी वाङ्मय व अर्वाचीन मराठी वाङ्मय यांचा साक्षात परस्परसंबंध असा नाहीच. पेशवाई बुडाल्याबरोबर सारा जुना अध्याय एकाएकी मिटल्यासारखा व संपल्यासारखा झाला. यानंतर पुन्हा एकदा क्रमिक पुस्तकांपासून आरंभ झालेला दिसतो. निरनिराळे समाजसुधारक आणि विचारवंत यांच्या लिखाणामुळे व नियतकालिकांमुळे सुधारणांचे व नव्या विचारांचे वारे महाराष्ट्रात प्रथम वाहू लागले. त्याबरोबरच शैक्षणिक कार्यक्रमाचे बीजारोपण झाले. या घटना घडून गेल्यानंतर सुमारे पंचवीस वर्षांनी मराठी वाङ्मयाच्या एकेका शाखेला १८८० नंतर बहर येऊ लागला. हरिभाऊंच्या रूपाने मराठी कादंबरी, अण्णा किर्लोस्करांच्या रूपाने मराठी नाटक, केशवसुतांच्या रूपाने मराठी कविता ही एकोणिसाव्या शतकाच्या शेवटी नव्या रूपात अवतीर्ण होण्यासाठी धडपड करू लागली. ललित वाङ्मयाचे अजून एक महत्त्वाचे क्षेत्र रिकामेच होते. ते म्हणजे लघुकथेचे. नाटक, कादंबरी व कविता यांची युगे सुरू झाल्यानंतर दोन-तीन दशकांनी

केशवसुत : काही प्रतिक्रिया ६५

गुर्जरांच्या रूपाने मराठी लघुकथा आकार वेळू लागली. सर्व वाङ्मयात हे नवे मन्वंतर सुरू करणाऱ्या प्रतिभावंतांच्या जन्माला आता क्रमाने शंभर वर्षे होऊ लागली आहेत. अब्बल सुधारकांच्या जन्मशताब्द्यांचे काळ १९३० च्या आसपास आणि वाङ्मय-निर्मात्यांच्या जन्मशताब्द्यांचे काळ १९५०च्या आसपास, असा हा क्रम आहे.

किर्लोस्करांची जन्मशताब्दी स्वतंत्ररीत्या साजरी झालीच नाही. नाट्यशताब्दीवरच समाधान मानावे लागले. दोन वर्षांपूर्वी हरिभाऊंची जन्मशताब्दी साजरी झाली. यानंतर केशवसुतांचा क्रम लागला. लेखकाच्या जन्मकाळापासून वाङ्मयाचे जन्मकाळ ठरविणे हे फारसे शास्त्रीय नाही, तरीसुद्धा स्थूलपणे आधुनिक मराठी वाङ्मय आता एक शतकाचे झाले आहे असे म्हणण्यास हरकत नाही.

येथून पुढे दर एक-दोन वर्षांना एकेका साहित्यिकाची जन्मशताब्दी साजरी करण्याचा योग आपणाला येणार आहे, आणि त्या जन्मशताब्दीच्या कार्यक्रमात आपण सारेच जण उत्साहाने भाग घेणार आहोत. कोणताही नवा, मोठा प्रतिभावंत लेखक जेव्हा प्रथम उदयाला येतो, तेव्हा समकालीनांकडून फार मोठ्या प्रमाणात त्याची उपेक्षा होते. यानंतरचा टप्पा त्याच्या लोकप्रियतेच्या उठावाचा असतो. काही कालानंतर पुन्हा विरोधी टीका होऊ लागते, व जन्मशताब्दीच्या वेळी नव्या उत्साहाने त्या प्रतिभावंताला कृतज्ञता अर्पण करताना लोक शक्यतो चांगले बोलून टाकतात. या सर्व घडामोडींतून एकेका लेखकाचे, कवीचे वाङ्मयीन मूल्यमापन स्थिर होत जाते. तसे केशवसुतांचेही वाङ्मयीन मूल्यमापन क्रमाने स्थिर होत आहे.

केशवसुतांच्या कविता १८८५ च्या नंतर क्रमाक्रमाने वाचकांच्या समोर येऊ लागल्या. पण १८९८-९९ पर्यंत म्हणजे त्यांच्या कविता प्रकाशित होऊन एक तप उलटून जाईपर्यंत केशवसुतांचा उल्लेख फार मोठ्या आदराने करण्याची प्रथा रूढ झालेली नव्हती. १८९९ साली मोतीबुलासा यांनी मराठी कवितेचा आढावा घेतला आहे. यावेळी केशवसुतांची पहिली कविता प्रकाशित होऊन चौदा वर्षे झालेली होती. आधुनिक कवितेचा आढावा घेताना मोतीबुलासा यांनी आधुनिक कवींत रे. टिळकांचा उल्लेख केला आहे, पण केशवसुतांचा केलेला नाही. या घटनेबद्दल केशवसुतांचे अभिमानी काशीनाथ रघुनाथ मित्र यांनी खेद व्यक्त केलेला आहे. ते म्हणतात— “विद्यमान कवींत आमचे बंधू दामले यांचा नंबर बराच वर लागेल असे निदान आमचे तरी मत आहे.” या घटनेचा सुद्धा उल्लेख करण्याचे एक कारण आहे. समकालीनांना ज्यांचा मोटेपणा पूर्णपणे उमगू शकला नाही असे केशवसुत हे काही एकमेव प्रतिभावंत नव्हत. उलट अशा प्रतिभावंतांचीच संख्या जास्त आहे. पण वाङ्मयेतिहासाच्या दृष्टीने केशवसुतांच्या कवितेला आरंभ झाला आणि मराठी कवितेचे वातावरण संपूर्ण पालटले असे म्हणण्याची प्रथा रूढ झाली आहे. गौरवाच्या दृष्टीने हे ठीक आहे. पण सत्य असे आहे की, इसवी सन १९०० च्या सुमारापर्यंत केशवसुतांच्या चाहत्यांनासुद्धा “त्यांचा नंबर बराच वर लागेल” इतकेच वाटत होते हे स्पष्ट व्हावे. १९०५ साली केशवसुत वारले. या वेळेपर्यंत

त्यांची कविता ग्रंथरूपाने प्रकाशित होण्याचा योग आलेला नव्हता. आज ज्यांना आपण दुय्यम कवी म्हणून किंवा कवीच म्हणणार नाही अशा पुष्कळांचे कवितासंग्रह अधूनमधून प्रकाशित होत होतेच. पण १९१७ सालापर्यंत म्हणजे मृत्यूनंतर वारा वर्षेपर्यंत केशवसुतांचा काव्यसंग्रह प्रकाशित झाला नव्हता. हरि नारायण आपटे यांच्यासारख्या केशवसुतांच्या चाहत्यांनी त्यांच्या अनेक कविता 'करमणुकी'त प्रकाशित केल्या. शेवटी त्यांनीच मित्ररुग्ण म्हणून कवितासंग्रह प्रकाशित केला. समकालीनांनी केशवसुतांची जी उपेक्षा केली, तिचे काहीसे स्वरूप यावरून कळू शकेल.

यानंतर गडकरी आणि त्यांचे मित्रमंडळ क्रमाने पुढे येऊ लागले. गोविंदाग्रजांनी आपण केशवसुतांचे सच्चे चेले आहोत अशी घोषणा केली व क्रमाने केशवसुतांच्या गुणगौरवाला प्रारंभ झाला. या गुणगौरव करणाऱ्या मंडळीत वाङ्मयाचे अभ्यासक व काव्याचे रसिकच होते असे नाही. भाषाशास्त्रज्ञ गुणे, प्रसिद्ध पंडित वै. का. राजवाडे हेही त्यांत होते. या दोघांही ज्येष्ठांनी केशवसुतांची गणना महाकवींमध्ये करून टाकली. केशवसुत हे युगप्रवर्तक कवी आहेत ही भूमिका यानंतर मोठ्या प्रमाणात घेण्यात आली. १९१२ साली बालकवींनी आधुनिक मराठी कवितेचे स्वरूप सांगताना पुनःपुन्हा केशवसुतांचा आधार घेतला आहे. इथून केशवसुतांच्या लोकप्रियतेला बहर येऊ लागतो. या गौरवाची प्रतिक्रिया रविकिरण मंडळाच्या काळात सुरू होते. माधव ज्युलियनांनी केशवसुतांच्या कवितेवर जो प्रदीर्घ चिकित्सक लेख लिहिला आहे, त्याचा हेतू केशवसुतांचे मोठेपण उलगडून दाखवणे हा नाही, तर केशवसुतांच्या मोठेपणाचा जितका निरास करता येईल तितका करणे हाच आहे. इथून केशवसुतांची लोकप्रियता क्रमाने पडल्याचे दृश्य दिसायला लागते. प्रा. जोगांनी लिहिलेले 'केशवसुत काव्यदर्शन' हे पुस्तक पाहिले तर माझे म्हणणे अधिक स्पष्ट होऊ शकेल. जोगांनी केशवसुतांच्या वाङ्मयातले विरोधकांनी दाखवलेले सर्व दोष जवळजवळ मान्यच करून टाकले आहेत, व केशवसुतांनी केलेल्या क्रांतीचे स्वरूप नवे विषय, वृत्तांचे प्रयोग इत्यादींतच हुडकण्याचा प्रयत्न केला आहे. हा तपशीलवारपणे दोष व मर्यादा नोंदविण्याचा आणि माफक स्तुती करण्याचा प्रयोग होता.

यानंतर कुसुमाग्रज, अनिल इत्यादी कवी पुढे आले. पण या क्रांतिकवींनी आपण केशवसुतांचा वारसा पुढे चालवीत आहो असे कुठे अभिमानाने म्हटलेले दिसत नाही. सामाजिक प्रश्नाविषयी माफक आस्था असणाऱ्या तांब्यांनी केशवसुतांच्या कवितेविषयी जाहीर नापसंती दाखवलेली होतीच. त्याखेरीज सामाजिक प्रश्नाविषयी आस्था असणारे अनिल-कुसुमाग्रजांसारखे कवी होते. सामाजिक सुधारणावादापेक्षा सर्वांगीण क्रांतीचे व समाजवादी क्रांतीचे मोठेपण आणि मात्रावृत्तांपेक्षा मुक्तच्छंदाचे मोठेपण समजावून सांगण्यात या कालखंडात समीक्षकांना अधिक धन्यता वाटत होती. रविकिरण मंडळाच्या उदयापासून नवकाव्याच्या उदयापर्यंत असा एक कालखंड घेतला, तर त्या कालखंडात तांबे यांची कीर्ती इतर कुणाहीपेक्षा अधिक होती. त्यांची लोकप्रियताही भरपूर होती.

तांब्यांना अनुयायीसुद्धा खूप मिळाले होते. “ मागच्या कुणाचाही ज्यांच्यावर परिणाम नाही आणि समकालीनांवर व पुढीलंवर मात्र ज्याचा सर्वांत अधिक परिणाम आहे तो महाकवी, हे महाकवीचे लक्षण तांबे यांना सर्वांत अधिक लागू पडते.” असे केशवसुतांचे अभिमानी प्रा. जोग यांनीच म्हणून ठेवले आहे. केशवसुत आणि तांबे यांचा तौलनिक विचार करणारे काही फुटकळ लेखही या काळात लिहून झालेले आहेत.

१९४५ नंतर क्रमाने नवकाव्य आकार धारण करू लागले. या नवकाव्याच्या पुरस्कर्त्यांनी तांबे, रविकिरण मंडळातील कवी व त्याआधीचे कवी या सर्वांचाच सरसकट अन्वेष केला. मराठीतील काही ज्येष्ठ टीकाकार मराठी काव्याचा आढावा घेताना तांबे यांचे नाव मुळातच गाळून टाकू लागले. नवकाव्याचे निर्माते मर्दंकर यांना केशवसुतां-विषयी फारशी आस्था कधीच नव्हती. इतर सर्व कवी हे आधुनिक कवी असून त्यांचे आधुनिकत्व कालसापेक्ष आहे असे मर्दंकरांना वाटे. काळ जाईल तसे हे सर्व कवी प्राचीन ठरतील, कवितेच्या प्रकृतिधर्माने ठरणारे नवकवित्व फक्त बालकवींचे आहे असे मर्दंकरांना वाटे. येथून मग एकेक मराठी टीकाकाराने बालकवींचा गौरव करण्यास प्रारंभ केला. कार्हींनी पारवा, कार्हींनी औदुंबर, कार्हींनी फुलराणी आपल्या डोळ्यांसमोर श्रेष्ठ कलाकृतीचा नमुना म्हणून गृहीत धरलेली होती. केशवसुतांच्याविषयी फारसे कुणो बोलतच नव्हते. रविकिरण मंडळाच्या कवितेवर ज्यांची अभिरूची पुष्ट झालेली आहे व त्या कालखंडात ज्यांच्या मनाची जडणघडण झालेली आहे, असे टीकाकार केशवसुतांची माफक स्तुती करत असत इतकेच काय ते ! ही प्रवृत्ती भ. श्री. पंडितांच्या ‘ समग्र केशवसुता ’त प्रतिबिंबित झालेली दिसते. आणि मग केशवसुतांची जन्मशताब्दी आली. या शताब्दीच्या संदर्भात केशवसुतांच्या गौरवाला पुन्हा एकदा उधाण आलेले आहे. कालपर्यंत केशवसुतांची प्रेमकविता फारशी सरस नाही यावर एकमत होते. आता त्यांची प्रेमकविता इतर कुणाही मराठी कवीपेक्षा भावोत्कट आहे असे कार्हींनी म्हणून टाकले आहे. केशवसुतांच्या चांगल्या कवितेत ज्यांचा कधीच कोणी समावेश केला नव्हता, अशाही कवितांची मराठीतील उत्कृष्ट कविता म्हणून रसग्रहणे करून दाखविली जात आहेत. कालपर्यंत संध्या चुकेल पण बालकवींचे नाव दररोज दोन-तीन वेळा तरी तोंडातून निघालेच पाहिजे अशी ज्यांची प्रतिज्ञा होती, ते आज केशवसुतांच्या तुलनेत बालकवी कधी येणेच शक्य नाही हा मुद्दा आग्रहाने स्पष्ट करित आहेत. एका ज्येष्ठ टीकाकाराने तर जे शानेश्वराचे मन, जे तुकारामाचे मन तेच केशवसुतांचे मन आहे असा स्पष्ट अभिप्राय देऊन टाकला आहे.

जन्मशताब्दीच्या निमित्ताने हा प्रकार होतच असतो. लवकरच बालकवींची जन्मशताब्दी येईल. आणि मग पुन्हा एकदा प्रतिक्रिया सुरू होईल. हरिभाऊंनदल हाच प्रकार झालेला आहे. १९३० नंतर फडके यांची कलामूल्ये हरिभाऊंत नाहीत हा मुद्दा जवळजवळ सर्वमान्य होता. १९५० नंतर वामन मल्हार हे हरिभाऊंपेक्षा श्रेष्ठ कादंबरीकार आहेत असे मत निःसंकोचपणे अनेकजण देऊ लागले होते, याच सर्व टीकाकारांनी हरिभाऊंच्या

जन्मशताब्दीच्या निमित्ताने कळामूल्ये व जीवनमूल्ये यांपैकी कोणत्याही दृष्टीने पाहिले तरी हरिभाऊंच्याएवढा मोठा कादंबरीकार मराठीत झालेलाच नाही, याची ग्वाही मोकळ्या मनाने देऊन टाकली. वामन मल्हारानाच्या जन्मशताब्दीच्या निमित्ताने या प्रश्नाचा फेर-विचार करणे शक्य होईल असे वाटते. केशवसुतांच्या लोकप्रियतेतील हे चढउतार मुद्दामच नोंदविलेले आहेत. एखाद्या प्रतिभावंताच्या वाङ्मयीन मूल्यमापनात अशा प्रतिक्रियांच्या चढउतारास निर्णायक महत्त्व नसते हे खरे, पण या चढउतारांच्यामागे काही वाङ्मयीन भूमिका असतात व त्याही वाङ्मयेतिहासात महत्त्वाच्या असतात. या सगळ्या क्रिया-प्रतिक्रियांमधून एक सत्य शिळक राहते, ही गोष्ट मान्य केलीच पाहिजे. हे सत्य म्हणजे केशवसुतांच्या मृत्यूनंतर आज पन्नास-पंचावन्न वर्षांनीसुद्धा आपण तितक्याच उत्साहाने त्यांच्याविषयीच्या क्रिया-प्रतिक्रियांची नोंद करित आहोत.

पेशवाई संपल्यानंतरच्या आणि केशवसुतांपूर्वीच्या एकाही कवीला हे भाग्य लाभलेले नाही. कुंटे, पेटकर, लेंभे, मोगरे, महाजनी, कीर्तिकर इत्यादींची नावे काव्याच्या इतिहासात नामोल्लेखापुरतीच शिळक आहेत. खुद्द केशवसुतांच्या पिढीतील रे. टिळक, दत्त आणि विनायक हे तिघेही कवी ज्येष्ठ, पण त्यांच्याविषयी चर्चा करण्याचा उल्हास आज कुणालाच शिळक नाही. या कवींची जन्मशताब्दी साजरी केली तर औपचारिकरीत्या त्यांची स्तुती करणारे काही लेख लिहिले जातीलही. पण नव्याने त्यांचा अभ्यास करण्यास कुणी प्रवृत्त होणार नाही. किंबहुना केशवसुतांच्यानंतरचे गडकरी, तांबे आणि बालकवी हे कवी सोडले तर कुणाच्याविषयी आजच्या मराठी समीक्षकांना चर्चेचा उल्हास वाटणे शक्य नाही. अभ्यासक्रमात जरी ही कवि-मंडळी अधूनमधून भेटली, तरी त्यांची मूल्यमापने कशी स्थिर आणि वादातीत होऊन गेली आहेत. १९४५ पूर्वीच्या फक्त चारच कवींविषयी आज अनुकूल-प्रतिकूल चर्चा होणे शक्य आहे. या चारोंपैकी स्वतः केशवसुत हे एक आहेत; आणि उरलेल्या दोघांनी त्यांचे शिष्यत्व पत्करलेले होते. गडकरी हे स्वतःला केशवसुतांचे चेले मानीत ही गोष्ट जशी प्रसिद्ध आहे, तसे बालकवीही स्वतःला केशवसुतांचे अनुयायी मानीत ही गोष्ट प्रसिद्ध नाही.

आरंभीच्या काळात बालकवींना विनायक आणि केशवसुत यांच्याचविषयी फार आत्मीयता वाटत असे. सृष्टीमध्ये काव्याची पूर्णता आहे, सौंदर्याची पूर्णता आहे, निसर्गात आढळणारे गायन हे खरेखुरे परिपूर्ण गायन, त्या संगीताचे दिव्यत्व आपल्या काव्यात आले पाहिजे, ही जी बालकवींची निसर्गपूजनात अनेक ठिकाणी आढळणारी बैठक आहे, ती बालकवींनी केशवसुतांच्याकडूनच मिळविलेली आहे. १९०७ साली जळगावच्या कविसंमेलनात बालकवींना 'बालकवी' ही पदवी मिळाली, हे विधान आपण नेहमी करतो. पण या विधानामुळे पूर्ण सत्य समजून येत नाही. ज्या कवितेमुळे टोंबरे यांना 'बालकवी' ही पदवी मिळाली, ती खरे म्हणजे आपण ओळखतो त्या 'बालकवी'ची कविताच नव्हती. जळगाव संमेलनापर्यंतची टोंबरे यांची कविता जुन्या वळणाची, बोधपर, उपदेशपर आणि वैराग्यपर अशी होती. बालकवींच्या कवितेतील प्रसिद्ध निसर्ग-

पूजन उद्भवलेले नव्हते. ज्या कवितेवद्दल बालकवींची एवढी मोठी प्रसिद्धी आहे ती सगळी कविता प्रामुख्याने बालकवी आणि टिळक, बालकवी आणि गडकरी यांचे संग्रह आल्यानंतरची व बालकवी तुतारी मंडळात आल्यानंतरची आहे.

इंग्रजी कवितेशी बालकवींचा परिचय फारच थोडा होता. त्यांच्या कवितेला आधुनिक वळण नंतरच्या काळात मिळालेले आहे. इ. स. १९१२ साली बालकवींनी केशवसुतांच्या कविता निदान एकदा तरी वाचून पाहिल्या पाहिजेत असे मत दिले आहे. हे मत देताना बालकवी म्हणतात, “ तथापि त्यांच्या खाली एक पायरी आहे. ” या खालच्या पायरीवर बालकवींनी लेंभे यांच्याबरोबर रे. टिळक, विनायक, चंद्रशेखर आदी कवींचा उल्लेख केला आहे. बालकवींची ही भूमिका आणि तुतारी मंडळातील त्यांचे सदस्यत्व लक्षात घेतले, तर केशवसुतांकडे पाहण्याची त्यांची भूमिका स्पष्ट समजण्याजोगी आहे. केशवसुत आणि त्यांच्या अनुयायांत गडकरी व बालकवी असे स्वरूप ध्यानात घेतले तर १९४५ पूर्वीच्या सर्व मराठी कवींच्यापेक्षा निराळे असे केशवसुतांचे मोठेपण थोडेसे दिसू शकेल. केशवसुतांचे एवढे जरी मोठेपण आपण वादातीत मानले तरी हे स्थानदेखील मराठी वाङ्मयात लहान नाही.

केशवसुतांच्यासंग्रही आपण विचार करू लागलो म्हणजे तो विचार अपरिहार्यपणे युगप्रवर्तनाच्या संदर्भात होत जातो. एका अर्थी असे वदणे स्वाभाविक आहे. कारण केशवसुतांपासून मराठी कवितेत नवीन काय आले याचा विचार करण्याची परंपरा रुढ झाली आहे. या पद्धतीने विचार करीत असताना वाङ्मयाच्या व्यवहारात युगप्रवर्तक हा शब्द आपण कोणत्या अर्थाने वापरावा हाच पहिला महत्त्वाचा प्रश्न होऊ पाहत आहे. कारण हा शब्द पुष्कळदा वापरला जातो, पण तो व्यापक अर्थाने व्यायचा की संकुचित अर्थाने ध्यायचा, यावर अजून सर्वांचे एकमत झालेले नाही; आणि तसे होणे शक्यही दिसत नाही. अगदी व्यापक अर्थाने युग हा शब्द वापरायचा असेल तर त्यात समाज-जीवनाची सर्वच अंगापांगे गृहीत धरली पाहिजेत. नव्या युगाबरोबर नवे समाजकारण, नवे अर्थकारण, नवे राजकारण अशी सर्व जीवनाची नव्याने मांडामांड बडली पाहिजे. या सर्वांच्याबरोबरच जीवनविषयक नव्या जाणवा, नव्याने उद्भूत झालेली जीवनमूल्ये व त्यांचा वाङ्मयाच्या आशय-अभिव्यक्तीवर घडलेला परिणाम, यांचाही विचार केला पाहिजे. इतक्या व्यापक अर्थाने ज्यावेळी आपण युग हा शब्द वापरू लागतो, त्यावेळी वाङ्मयीन व्यवहारात वावरणाऱ्या व्यक्ती कधीच युगप्रवर्तक ठरू शकणार नाहीत. केशवसुत, हरिभाऊ किंवा अण्णा किलोस्कर यांच्यापैकी एकाला अगर तिघांनाही मिळून मग युग-प्रवर्तक मानता येणार नाही. एवढ्या व्यापक अर्थाने ज्यावेळी युग हा शब्द आपण वापरतो, त्यावेळी या युगाच्या निर्मितीत व्यक्तीचे कर्तृत्व थोडेसे गौण असते. अशावेळी इंग्रजी राजवटीचे आगमन हीच युगप्रवर्तनाची खूप मानावी लागते. आपल्याकडे या युगप्रवर्तनाची जबाबदारी इंग्रज राजवटीवर टाकली, तर युरोपातील रिनेसान्सची जबाबदारी सांगताना कॉन्स्टंटिनोपलच्या पाडावाला कारणीभूत झालेली युद्धे व या युद्धांचे युरोपच्या

समाजजीवनावर झालेले प्रत्यक्षअप्रत्यक्ष परिणाम विचारात घ्यावे लागतील. तिथेही या युगप्रवर्तनात बॉर्केशिओ, डांटे किंवा शेक्सपिअर यांच्या नावाने युग टाकता येणार नाही.

एवढ्या व्यापक अर्थाने युग हा शब्द वापरलाच पाहिजे असे काही आपणावर बंधन नाही. तसे तर काळाचे सातत्य सारखे चाळूच असते. त्यात आपण आपल्या भूमिकेच्या सोयीने आणि विचाराच्या दृष्टीने टप्पे पाडीत असतो, विभाग निर्माण करत असतो. या विभागांची आणि टप्प्यांची निर्मिती ही आपल्या आकलनाची सोय असते. जेवढा विषय ज्यावेळी आपण आकलनासाठी घेतो, त्या मानाने त्या काळात एकेक व्यक्ती युगप्रवर्तक ठरत जाते. ज्या प्रवृत्ती पुढच्या काळात बलवान आणि व्यापक झालेल्या आढळून येतात, त्या प्रवृत्तींची पहिली ठळक उगमस्थळे पाहून असे युगप्रवर्तन निर्देशिले जाते. जर एकूण मराठी वाङ्मयाचा आपण विचार करू लागलो, तर हे युगप्रवर्तन विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांच्याकाडे जाईल. केवळ कादंबरीचा विचार केल्यास हरिभाऊ, केवळ नाटकाचा विचार केल्यास अण्णासाहेब किर्लोस्कर, नुसता बुद्धिप्रामाण्यवादाचा विचार केला तर आगरकर, अशी निरनिराळी माणसे युगप्रवर्तक ठरतील. मराठी कवितेत हे युग केशवसुतांच्यापासून सुरू होईल.

एका दृष्टीने पाहिले तर केशवसुतांनी मराठी कवितेत जे युग एकोणिसाव्या शतकाच्या शेवटी प्रवर्तित केले, त्या युगाची याच काळात युरोपात समाप्ती होऊन गेलेली होती. पण हरिभाऊ ज्या वास्तववादाच्या दृष्टीने पावले टाकीत होते, ती प्रवृत्ती समकालीन युरोपातही क्रमाने बलवान होत चालली होती. याहीपेक्षा युग या कल्पनेची मर्यादा आपण लहान करू शकतो. तशी केली म्हणजे 'राष्ट्रीय' या संज्ञेने ओळखली जाणारी कविता ध्यानात घेऊन विनायकांच्या नावाने एक युग टाकता येईल. भावगीते, गझल आणि सुनीते विचारात घेऊन तांचे- माधव ज्युलियनांच्या नावे एक युग टाकता येईल., युगाची कल्पना सोयीवर आधारलेली असल्यामुळे ती पाहिजे तितकी मोठी किंवा पाहिजे तितकी छोटी करता येत असते. याचा अर्थच हा की चिपळूणकर, रानडे, टिळक, आगरकर, हरिभाऊ आपटे, केशवसुत, विनायक, किर्लोस्कर, म. ज्योतिबा फुले असे अनेक युगप्रवर्तक एकोणिसाव्या शतकाच्या शेवटी एकदम जमा झालेले आपल्याला दिसतात. युगप्रवर्तनाच्या कल्पनेच्या आहारी जाऊन एखादी वाङ्मयीन प्रवृत्ती ठळकपणे कुठे दिसते याचा शोध घेणे हे काम थोडे बेताने केले पाहिजे. वाङ्मयीन प्रवृत्तीचा आढळ होणे आणि या प्रवृत्तीशी निगडित असणारे अनुभव कलात्मक पातळीवर भेऊन पोचविणे या दोन बाबी भिन्न आहेत. निसर्गपूजन जिथून सुरू होते ती जागा आणि निसर्गपूजा ज्या ठिकाणी कलाकृतीत रूपांतरित होते ती जागा, या दोन्ही पुष्कळदा भिन्न असतात. वाङ्मयाच्या आकलनात हे दुसरे कार्य ज्यांनी केले, त्यांचे महत्त्व स्वयंभू असते. पहिले कार्य करणाऱ्यांचे महत्त्व सापेक्ष असते.

वाङ्मयात युग बदलते असे आपण म्हणतो. या बदलणाऱ्या युगाचा आणि अक्षर वाङ्मय या कल्पनेचा संबंध काय याचाही विचार एकदा स्पष्टपणे केला पाहिजे. एकीकडे

दीड हजार वर्षे टिकलेला कालिदास आणि दुसरीकडे दर वेळी बदलणारी युगे यांचा वाङ्मयसमीक्षेला एकत्र विचार वेला पाहिजे. ललित वाङ्मयाच्या क्षेत्रात नवीन युग आले म्हणजे त्या युगाच्या पूर्वीच्या श्रेष्ठ कलाकृतींचे रसिकांना आवाहन करण्याचे सामर्थ्य किंवा रसिकांना कलात्मक आनंद देण्याचे सामर्थ्य संपुष्टात येते, असे आपण मानणार आहो की काय ? असे जर आपण मानणार नसू तर इंग्रजी राजवटीतही कवी म्हणून ज्ञानेश्वर-तुकारामाचे श्रेष्ठत्व अबाधित राहिलेले आहे असे म्हणण्यास आपण तयार झाले पाहिजे. मी जाणूनबुजून तयार झाले पाहिजे असा शब्दप्रयोग केला आहे. कारण अशी आपली तयारी आहे व असे आपण म्हणतोच हे मला माहीत आहे. ज्ञानेश्वर-तुकारामाचा मोठेपणा अबाधित आहे असे म्हणताना कोणत्याही वाङ्मय-समीक्षकाला कधीच संकोच वाटलेला नाही. केशवसुतांच्यापासून आरंभ होणारे आधुनिक मराठी काव्य तुकारामाच्या वाङ्मयीन मोठेपणावर परिणाम करू शकत नाही, किंवा मर्देंकरांच्यापासून सुरू होणारे नवकाव्य चालकवींच्या मोठेपणावर परिणाम करू शकत नाही असे आपण मानतोच. पण हे मान्य करत असताना जी एक कवुली द्यावी लागते, तिकडे आपले फारसे लक्ष जात नाही. ती कवुली म्हणजे कोणत्याही युगातील कोणत्याही संप्रदायाच्या कलाकृती आपले युग व संप्रदाय ओलांडून पुढे जात असतात. असे जर झाले तरच ती अस्सल कलाकृती असते. या भूमिकेतून निर्माण होणारी दुसरी पोटभूमिका अशी की, एखाद्या कलाकृतीचे चांगले-वाईटपण तिच्या संप्रदायावर अगर तिच्या कालखंडावर अवलंबून नसते. यामुळेच शाश्वत वाङ्मयीन मूल्यांचा आग्रह आपण धरू शकतो. वाङ्मयीन व्यवहारात व कालप्रवाहात वाङ्मयीन मूल्ये बदलतात की नाहीत या प्रश्नाचे उत्तर मी बदलतात आणि बदलत नाहीत असे दुहेरी देऊ इच्छितो.

कालप्रवाहात वाङ्मयीन मूल्ये बदलतात ती या अर्थाने की, एकेकाळी रसांना प्राधान्य देऊन वाङ्मयविवेचन केले जात असे. पुढच्या काळात अलंकारांना रसांच्याइतके महत्त्व आले. अव्वल इंग्रजीत कथानक व स्वभावरेखन यांना महत्त्व होते. आज आम्ही अनुभवाच्या स्वयंपूर्णतेला, सलगतेला आणि उत्कटतेला महत्त्व देत आहोत. दर काही पिढ्यांच्यानंतर वाङ्मयाकडे पाहण्याची रसिकांची दृष्टी बदललेली आढळून येते. वाङ्मयापासून असणाऱ्या अपेक्षा बदललेल्या दिसून येतात. या अर्थाने कालमानानुसार वाङ्मयीन मूल्ये बदलत असतात. पण बदलाच्या शेजारीच दुसरी एक क्रिया चालू असते. ज्यावेळी रसवाद वैभवावर होता, त्यावेळी रसवाद्यांनी कालिदास संस्कृतचा सर्वश्रेष्ठ नाटककार ठरवला. पुढे अलंकारवाद्यांनी अलंकाराच्या कसोटीवर पण कालिदासच सर्वश्रेष्ठ मानला. कालिदासाच्या काळी स्वभावरेखन ही कल्पना वाङ्मयसमीक्षेत जन्माला आलेली नव्हती. पण जेव्हा कथानकरचनेचा व स्वभावरेखनेचा प्रश्न उपस्थित झाला, त्यावेळी पुन्हा याही कसोट्यांवर कालिदासच संस्कृतचा सर्वोत्तम नाटककार मानला गेला; या अर्थाने वाङ्मयीन मूल्ये बदलत नाहीत. आज वाङ्मयसमीक्षेत जी मूल्ये मी प्रमाण मानतो, ती केवळ आजच्या वाङ्मयाचे मूल्यमापन करण्यासाठी वापरायची मूल्ये नसतात,

तर या मूल्यांच्या भूमिकेवरून सर्व काळांतले, सर्व देशांतले वाङ्मय तपासण्याची माझी इच्छा असते. आजची माझी वाङ्मयीन मूल्ये हा ललित वाङ्मयाकडून असणाऱ्या माझ्या अपेक्षांचा उच्चार असतो. या अपेक्षांना उत्तरत नाही त्याचा ललित वाङ्मय म्हणून माझ्याकडून स्वीकार होणे शक्य नसते. या वाङ्मयाविषयीच्या अपेक्षा बदलत जातात. पण श्रेष्ठ कलाकृतींचे श्रेष्ठत्व अबाधित राहते. फक्त श्रेष्ठतेचे स्पष्टीकरण करणारी स्पष्टीकरणे बदलत जातात. वाङ्मयीन निर्णय आधी येतात आणि श्रेष्ठ कलाकृतींचाच हे निर्णय टिकून राहतात. वाङ्मयसमीक्षेचे कार्य या निर्णयाचे समाधानकारक स्पष्टीकरण देण्याचे असते.

येथवरच्या विवेचनाचा धागा जर आपणास पटू शकत असेल, तर या विवेचनाचा उतरार्धही पटण्यास हरकत नसावी. तो म्हणजे कलाकृतीचा विचार हाच कलासमीक्षेतील मध्यवर्ती प्रश्न आहे. माझ्यासमोर असणारी आकृती कलाकृती आहे काय ? जर ती कलाकृती असेल, तर तिचा दर्जा कोणता ? प्रतवारीत तिचे स्थान काय ? हे प्रश्न समीक्षेतील महत्त्वाचे आणि मध्यवर्ती प्रश्न आहेत. कलासमीक्षा काय आणि वाङ्मयसमीक्षा काय, दोन्हीतही खरे महत्त्व कलाकृतीच्या आकलन-आस्वादनाला आहे. या आकलन-आस्वादनात युगप्रवर्तनाचा प्रश्न बघंशी गैरलागू आहे. अमुक कवी युगप्रवर्तक आहे की नाही, या प्रश्नाचे उत्तर केवळ वाङ्मयीन आकलन कधीच देऊ शकणार नाही. कारण कोणतोही कलाकृती कलाकृती म्हणून फक्त स्वतःची साक्ष देत असते.

इतर सर्वत्र निर्मितीप्रमाणे वाङ्मयीन निर्मिती हीसुद्धा एक सामाजिक घटना असते. आणि कोणत्याही सामाजिक घटनेकडे आपापल्या गरजेतून माणूस पाहतो, तसा वाङ्मयकृतीकडेसुद्धा तो पाहू शकेल. तेराव्या शतकातील मराठी भाषेतील विभक्ति-प्रत्ययांचा विचार ज्ञानेश्वरीच्या आधारे करता येतोच, पण त्याला कोणी वाङ्मयीन आकलन म्हणणार नाही. कलाकृतीकडेसुद्धा वाङ्मयाखेरीज इतर दृष्टीने पाहता येणे शक्य आहे. पण हे पाहणे म्हणजे ललित वाङ्मयाचा आस्वाद नव्हे. अंजित्याची चित्रकला चौथ्या-पाचव्या शतकांतील केशभूषा, वेशभूषा, यासाठी पाहणे निराळे व कलाकृती म्हणून पाहणे निराळे. हे एकदा नीट समजून घेतले तर अमुक कवी युगप्रवर्तक आहे की नाही, हा विचार करण्याची शक्यता व सोय आपण गृहीत धरू शकतो व ती गृहीत धरूनही वाङ्मयीन आकलनात हे विवेचन दुय्यम व अप्रस्तुत मानू शकतो. केशवसुतांनी युगप्रवर्तन केले की नाही हा प्रश्न तुलनेने गौण आहे. त्यामानाने केशवसुतांनी कोणत्या काव्यकृती आणि अस्सल काव्यकृती जन्माला घातल्या, हाच मध्यवर्ती प्रश्न आहे. या अस्सल कलाकृतींची संख्या महत्त्वाची नाही. संख्या वाढविण्यासाठी त्यांची प्रत्येक कविता कलाकृती मानण्याची भाबडी गौरवबुद्धी बऱ्हागण्याचे कारण नाही.

शास्त्रात ज्याप्रमाणे नवा पायंडा टाकण्याला महत्त्व आहे, त्याप्रमाणे कलांच्या क्षेत्रात नवा पायंडा टाकण्याला मूलभूत महत्त्व नाही. कारण शास्त्रात नवी दिशा महत्त्वाची असते. एका प्रज्ञावंताने नवी दिशा दाखवली म्हणजे पुढच्या पिढ्या त्या नव्या दिशेने

प्रवास करू शकतात. छोटे-छोटे दुवे जुळवून या दिशेने दिलेले दर्शन पूर्ण करू शकतात. म्हणूनच शास्त्रांच्या विचारात चुकांनाही महत्त्व असते. कारण एकेक चूक हीसुद्धा पुढच्या पिढीतील शास्त्रज्ञांना सत्याकडे नेण्याचा दुवा असते. मागच्यांनी उपलब्ध करून ठेवलेल्या माहितीचा, दिशेचा, निर्णयाचा जो व जसा उपयोग शास्त्रात असतो, तो व तसा उपयोग कलांच्या क्षेत्रात नसतो. म्हणून कलांच्या क्षेत्रात नवा पायंडा टाकणे याला महत्त्व दुय्यम आहे. कलाक्षेत्रातील व वाङ्मयक्षेत्रातील जाणिवांचे आणि विचारांचे स्वरूप एवढे संकीर्ण असते की कोणत्या गोष्टीचा नवा पायंडा म्हणून उल्लेख होईल, याला या क्षेत्रात काही धरवंधच नसतो. कोल्हटकरांनी नटी-सूत्रधाराचा प्रवेश गाळला, विनोदासाठी स्वतंत्र उपकथानके घेतली, स्वतंत्र कथानके रचण्यास आरंभ केला, या बाबींचेही नवे पायंडे म्हणून उल्लेख होऊन जातात. मग कोल्हटकरांच्या नावे युग पाडले जाते. या घाईगर्दीने कोल्हटकरांच्या नाटकांचा कलाकृती म्हणून दर्जा काय, एवढा एकच प्रश्न राहून जातो. नाटकाचा इतिहास लिहिताना याही माहितीची गरज आहे,—तिथे ती न नोंदवून चालणार नाही. पण नाटक चांगले की वाईट हे ठरविताना या माहितीची गरज नाही. तिथे ही नोंदविण्याची आवश्यकताही नाही. केशवसुतांनी मराठीत सुनीते आणली, वैणिके आणली, मराठी कवितेत समाजसुधारणेचे विचार आणले, प्रेम-कविता निर्माण केली— या सान्या नोंदींचे स्वरूप असे ऐतिहासिक आहे. या ऐतिहासिक महत्त्वाच्या नोंदी आपण कितीही जरी केल्या, तरी त्यामुळे केशवसुतांचे कवी म्हणून मूल्यमापन होण्यास फारशी मदत मिळणार नाही. कारण कलांच्या क्षेत्रात पायंड्यांचे महत्त्व फार कमी. पायंडा नवा असो की जुना, कलाकृतींची निर्मिती हीच खरी महत्त्वाची असते.

शेवटी आपण युगप्रवर्तन ठरवणार तरी कशाच्या आधारे ? जीवनाकडे पाहण्याची दृष्टी बदलली म्हणजे काव्याचे विषय बदलतातच. अनुभव घेण्याची पद्धत बदलते, ते व्यक्त करण्याची पद्धतही बदलते. हा बदल होत असताना काव्यप्रतिमांची सृष्टीही थोडीफार बदलत असते. शैलीत बदल होतो. पण हा सारा बदल झाला आणि तो मोजून दाखवता आला तरी नव्या कलाकृती जन्माला येतीलच असे नाही. पंडिती काव्य या नावाने ओळखल्या जाणाऱ्या कवितेत आधीच्या पिढीपेक्षा असे नवे बदल होतेच. सामराजासारखा एखादा कवी कल्पना-नाविन्याच्या मार्गे धावताना, दिवसाच्या पेल्यातून प्रकाशरूपी दूध काळरूपी मांजर पिऊन गेले, असा पर्यायोक्ती अलंकार साधीतच होता. इंग्रजी अमदानी येण्यापूर्वी दहाव्या दर्जाचे पद्यकार असतात व ते वैराग्यपर गीते लिहीतच असतात. इंग्रजी अमदानीत आधुनिक मराठी काव्य सुरू झाले म्हणजे पद्यकार कमी होत नाहीत. उलट प्रत्येक कवी भुंगा, फुलपाखरू, मधमाशी यांच्या पाठीमागे हात धुवून लागतो. स्वतंत्र भारतात हे कवी चीनचे आक्रमण झाले की रोजी एक या वेगाने रणगीते लिहू लागतात. नेमके याच कारणामुळे केशवसुतांनी जे नवीन पायंडे टाकले, त्यांतील किती बाबी त्यांनी इंग्रजी कवितेवरून उचलल्या हा प्रश्न मला गौण वाटतो.

इंग्रजी कवितेचे अनुकरण करून अगर संस्कृत कवितेचे अनुकरण करून चांगली कविता लिहिता येणे शक्य आहे. तसेच या दोन्ही अनुकरणांतून सुमार पद्यरचना बाहेर पडणे हेही शक्य आहे. अनुकरण करण्याच्या प्रयत्नात ज्यावेळी एखाद्या कवीला कलात्मक यश मिळून जाते, त्यावेळी ती साहित्यकृती अनुकरणाचे ठसे ओलांडून कितीतरी पुढे गेलेली असते. प्रत्येक कलाकृतीला तिचे स्वतःचे व्यक्तिमत्त्व असते. या आपल्या अपूर्वत्वाला सावरून धरीतच ती आकृती कलाकृतीच्या दर्जाला पोचलेली असते. या अपूर्वत्वाचा उगम ज्ञानानंतर ते केवळ अनुकरण राहत नाही. मग प्रेरणा इंग्रजी कवितेतील असली तरी प्रेमाचा अनुभव स्वतःचे स्वयंपूर्ण रूप धारण करून येतो.

केशवसुतांच्या कवितेत अनुकरणाचा मुद्दा ओघाने आलेलाच आहे. तर याबाबत काही घटना नोंदविल्या पाहिजेत. केशवसुतांची कविता १८८५ सालापासून आपणाला उपलब्ध होते. यावेळी त्यांचे वय अठरा-एकोणिस वर्षांचे होते. यापूर्वी जर त्यांनी काही कविता केल्या असतील, तर त्या उपलब्ध नाहीत इतकेच आपण म्हणू शकतो. ही केशवसुतांची उपलब्ध असणारी पहिली कविता कालिदासाच्या खुवंशातील काही श्लोकांचा अनुवाद करणारी आहे. या आरंभीच्या काळातच केशवसुत संस्कृत कवितेकडे वळले होते असे नसून पुढे १८८७ साली भारवीच्या 'किरातार्जुनीयम्' मधील एक सर्ग त्यांनी अनुवादिलेला आहे. केशवसुतांना कालिदास अनुवादिप्याजोगा वाटला तर ते आपण समजू शकतो; पण भारवीचाही त्यांना अनुवाद करावासा वाटला, ही घटना चिन्त्य आहे. कारण भारवी हा संस्कृतच्या ऱ्हासकाळातला बहिरंगप्रधान व क्लिष्ट कवी आहे. १८९१ साली त्यांनी पुन्हा काही स्फुट श्लोक लिहिले आहेत. या स्फुट श्लोकांत परंपरागत सांकेतिक कल्पना, कृष्णशास्त्री चिपळूणकरांच्या अन्योक्तीप्रमाणे एकदोन अन्योक्ती, लाह्यांवरचे एक स्फुट यांचा समावेश आहे. या स्फुट श्लोकांना संस्कृत श्लोकांचा आधार आहेच. इसवी सन १९०० मधील 'दिवाळी' सारख्या कवितेत एखाददुसऱ्या कडव्यात वाणभट्टाचे अनुकरण करण्याचाही प्रयत्न आहे. असा दीर्घकाळपर्यंत केशवसुतांचा अधून-मधून प्रयत्न चालू होता व ते संस्कृत कवितेशी सांधा जोडण्याचा प्रयत्न चालू ठेवीत होते. जे संस्कृत काव्याच्याबाबत म्हणता येईल, तेच इंग्रजी कवितांच्याबाबतही म्हणण्यासारखे आहे.

अगदी आरंभीच्या काळात केशवसुतांनी थॉमस हुडच्या एका कवितेचे मराठीत रूपांतर केलेले आहे. पुढच्या काळात ही प्रवृत्ती संपली असे मानण्याचे कारण नाही. अगदी शेवटच्या काळातसुद्धा निरनिराळ्या कवितांचे अनुकरण आणि अनुवादन करण्याचा त्यांचा प्रयत्न चालूच होता. यांपैकी 'पो'च्या 'रेव्हन' या कवितेचा भावानुवाद १९०१ सालचा आहे. या सर्व इंग्रजी अनुवादित कवितांच्यावर वायरन, शेली, कीट्स, कोलरिज, वर्ड्सवर्थ यांचा ठसा कमी आहे. त्यामानाने सामान्य कवींचे पडसाद व इमर्सनचे पडसाद अधिक मोठ्या प्रमाणावर आहेत. अनुकरण करण्यासाठी संस्कृतात 'मेघदूत' नव्हते किंवा प्रसिद्ध 'हैमकोशा'त वायरन, शेली, कीट्स, कोलरिज नव्हते

असे नाही. पण केशवसुतांना त्यांचे अनुकरण करावेसे वाटले नाही, इतके मात्र खरे. आरंभीच्या काळात संस्कृतकडे वळलेली त्यांची दृष्टी पुढे बदलून इंग्रजीकडे गेली असेही नाही. तर कधी इंग्रजीशी, तर कधी संस्कृतशी सांधा जोडण्याचा त्यांचा प्रयत्न शेवटपर्यंत चालू होता असे दिसते.

मराठी कवींमध्ये ज्ञानेश्वरांचे अनुकरण करण्याचा प्रयत्न तर केशवसुतांनी केलेला आहेच (तत्त्वता व्रधता नामा वेगळ्या). पण रघुनाथ पंडितांचेही त्यांनी अनुकरण करून पाहिले आहे. याहीपेक्षा सर्वांत चमत्कारिक गोष्ट म्हणजे आयुष्याच्या शेवटच्या भागात आधुनिक मराठी कवितेच्या या उद्गात्याने मोरोपंतांच्यासारखी कविता लिहिण्याचा प्रयत्न केला आहे. त्या कवितेत वेगवेगळ्या प्रकारची यमके, अनुप्रास, किंबहुना श्लेषांचाही प्रयत्न केला आहे. शेवटच्या परिपक्व अवस्थेत केशवसुतांचे मत मोरोपंत हा महाकवी होता व त्याच्यासारखे महाकाव्य पुन्हा लिहिले पाहिजे असे झाले होते. आपल्या काव्यजीवनाच्या आरंभापासून आपल्या काव्यजीवनाच्या समाप्तीपर्यंत केशवसुत संस्कृत, मराठी, इंग्रजी अशा नानाविध कवींकडे सारखे अनुकरणासाठी वळत होते व यांपैकी कुठेतरी आपल्या कवितेचा घनिष्ठ सांधा जुळवू इच्छित होते. अचानक त्यांचे देहावसान झाले नसते, तर आर्या गीती वृत्तातील एखादे मोरोपंती वळणाचे खंडकाव्य लिहून केशवसुतांनी अर्वाचीन मराठी कवितेच्या समीक्षकांना चांगलेच पेचात आणले असते, असे मानावयास जागा आहे.

केशवसुतांच्या कवितेत आढळणारा स्पष्ट अनुकरणाचा हा धावता उल्लेख करण्याची दोन कारणे आहेत. पहिले कारण असे की केशवसुतांच्या कवितेने इंग्रजी वळण गिरवण्याचा प्रयत्न केला इतकेच पुनःपुन्हा आपण नोंदवितो हे सत्य नव्हे, या घटनेकडे लक्ष वेधावे. दुसरे कारण हे की या नोंदी केशवसुतांच्या लहानपणाच्या बोधक किंवा मोठेपणाच्या द्योतक अशा नाहीत, इकडे लक्ष वेधावे. कोणताही कवी एकाकी, शून्यात उभा राहू शकत नाही. तो मागे कुठेतरी आपला सांधा जोडण्याचा प्रयत्न करित असतो. प्रत्येक मोठा कवी आपल्या लगोलग मागच्या काव्यावर अत्यंत रूढ असतो. अशीच रूढता नवकवींच्या मनात रविकिरण मंडळाविषयी स्पष्ट दिसून येते. हीच रूढता समकालीन काव्याधिपयी केशवसुतांच्या मनात असण्याचा संभव आहे. अटवल इंग्रजीतील मराठी कवितेशी केशवसुतांना समरस होणे शक्यच नव्हते. पण त्यांनाही कुठेतरी धरण्यासाठी नावापुरता काठ हवा असणारच. या काठाच्या शोधात केशवसुत हे कालिदासापासून भारवीपर्यंत आणि सुभाषितकारांच्यापर्यंत, इमर्सनसारख्या ग्रन्थापैकी कवीपासून सामान्य कवीपर्यंत, व मराठीत ज्ञानेश्वरांच्यापासून मोरोपंतांपर्यंत फिरत राहिले. असा प्रयत्न केशवसुतांनी केला यात आश्चर्य वाटण्याचे काहीच कारण नाही. हाच प्रयत्न अलेक्झांडर पोपच्या त्रयतीत इलियटने केला आहे. आणि रामदास, तुकारामाशी सांधा जोडण्याचा प्रयत्न मर्डेकरांनी केला आहे. प्रत्येक मोठा कवी असा प्रयत्न करत असतो. उलट मला तर असे वाटते की इतका सगळा प्रयत्न करूनही केशवसुतांना स्थिरपणे

कुणाही प्राचीनाचा पदर धरता आला नाही, कुठेही ते कायमचे रमू शकले नाहीत, यातच त्यांच्या मनोभूमिकेचे पुष्कळसे निराळेपण होते.

केशवसुतांनी अनुकरण किती केले आणि ते कितीदा जमले हा केशवसुत या माणसाचा इतिहास आहे. ते कलावंतांच्या प्रकृतीचे आकलन नव्हे. वाङ्मयीन व्यवहाराचा विचार करतांना एकाच व्यक्तीमधील माणूस आणि कलावंत यांतील संवाद-विसंवादही आपण लक्षात घ्यायला पाहिजेत. इंग्रजी कवितांचे उदाहरण डोळ्यांसमोर ठेवून केशवसुतांनी अनेकदा प्रेमकविता लिहिण्याचा प्रयत्न केला आहे. अगदी आरंभापासून या प्रेमकविता आपण पाहू शकतो. परंपरेने स्त्रीचे वर्णन करावयाचे झाल्यास रतीशी निगडित असे ते करण्याची पद्धत होती. केशवसुतांनी स्वतःच्या वैयक्तिक जीवनाशी शक्यतो प्रामाणिक राहून प्रेमकविता लिहिण्याचा प्रयत्न 'प्रियेचे ध्यान' सारख्या कवितांतून केलेला आहे. कृष्णाजी केशव दामले या माणसाला आपली बायको आवडत होती की नव्हती, हा माझ्यासमोरचा प्रश्न नाही. खरोखरच त्यांना पत्नीविषयी आर्यंतिक ओढ असेल. पत्नीला सोडून पुण्याला जावे लागणार, याचे त्यांना वाईटही वाटत असेल. ज्याप्रमाणे मुंगळा साखरेकडे समुत्सुक होऊन धावून गेला नसेल, त्याहीपेक्षा अधिक उत्कट ओढीने मी तुझ्याकडे धावत येईन ही भूमिका प्रामाणिकही असेल,—हे सगळे गृहीत धरले तरी प्रेम ही भावना केशवसुतांना कधीच कवितेच्या पातळीवर नेता आलेली नाही, हे उघड आहे. मग केशवसुत प्रेम म्हणजे काय, ते कुठे मिळेल, असा विचार करित असोत की स्वतःच्या पत्नीवर कविता लिहीत असोत. पुष्कळदा तर कवितेला आपली प्रेयसी गृहीत धरून केशवसुतांनी तिची विनवणी केलेली आहे. 'फिर्याद' सारख्या कवितेत हा प्रकार आढळून येतो. पण केव्हाही ही भावना यशस्वितेने व्यक्त करणे त्यांना जमले नाही.

ज्या पिढीत केशवसुत होते त्या पिढीची परिस्थिती व वातावरण पाहता केशवसुतांना प्रेमाची अभिव्यक्ती करणे जमले नसेल तर ते एकवेळ आपण समजू शकतो. पण आईविषयक एकही कविता त्यांना जमली नाही. आरंभीच्या कालखंडात या विषयावर एक कविता आहे. तशी अगदी शेवटी याच विषयावर अजून एक कविता आहे. पण काव्य म्हणून दोन्ही कविता फसलेल्या आहेत. केशवसुतांच्या कवितांत त्यांच्या मित्रावर कविता आहेत. मजुरावर कविता आहेत. मुलास झोडपणाच्या पंतोजीस पाहून त्यांनी कविता लिहिली आहे. तशी अंत्यजावरसुद्धा कविता लिहिली आहे. माणूस केशवसुतांचे मन, त्यांची विचार करण्याची पद्धत, नव्या प्रयोगांची धडपड यांचा आलेख काढण्याच्या दृष्टीने या कवितांना ऐतिहासिक महत्त्व असू शकते. पण साहित्यकृतीची पातळी गाठणे यांपैकी एकाही ठिकाणी कवीला जमलेले नाही. पुनःपुन्हा केशवसुत निसर्गावर कविता लिहीत असतात. एक तर या कविता लिहीत असताना निसर्ग सोडून देऊन अगर निसर्गाच्या साक्षात सौंदर्यप्रत्ययाला सोडून देऊन त्यांची कविता सांकेतिक वर्णनाकडे वळत राहते, किंवा अवांतर तपशील देत राहते. पुष्कळदा तर मला असेही वाटते की, 'कविता आणि प्रीती' सारखी कविता लिहिताना रघुनाथ पंडित त्यांच्या डोळ्यासमोर होता की

काय ? एक सुरम्य स्थळ होते असे म्हटले की क्रमाने तिथे दाट वृक्ष होते, तळी, जलाचे पाट वाहत होते, तुगांच्या गार जागा होत्या, लतांच्या रांगा होत्या, फुलांचे बहर होते, त्यांवर भुंग्यांचे थवे होते, मधूनमधून पक्षी गात होते, हरिणे उड्या मारीत होती, पिसारे फुलविलेले मोर नाचत होते, रूपसुंदरी यौवन-मदभराने वाकून फिरत होत्या, त्यांच्या पायांतील नूपुर वाजत होते, असा सगळा पसारा केशवसुत मांडू लागतात. अक्षरवृत्तात ही कविता असती तर अठराव्या शतकातच टाकावी लागली असती. इतकेही करून या साऱ्या वर्णनामुळे फक्त सांकेतिकपणा तेवढा उघडा होतो. हे असे का म्हणून होते ? हा खरा विचार करण्याजोगा प्रश्न आहे. मात्रे याला उत्तर असे आहे की केशवसुतांच्या-मधील माणूस ही सारी धडपड करतो आहे. त्यांच्यामधील कलावंत यांपैकी कुठेच रमू शकलेला नाही.

केशवसुतांच्या या व अशा गद्यप्राय कवितांनी त्यांच्या कवितेचा बहुसंख्य भाग व्यापलेला आहे. अशा कवितांमध्ये गद्यप्राय ओळी आहेत. अभिव्यक्तीची अडचण आहे. कारण मूळ कलात्मक अनुभवाचीच अडचण आहे. या कवितांकडे पाहून केशवसुतांची प्रतिभा हिणकस दर्जाची होती काय असा विचार एखाद्याच्या मनात सहज डोकावून जातो. आणि या भीतीमुळे त्रस्त झालेल्या मनाच्या अवस्थेत समीक्षक केशवसुतांची सापडेल ती कविता भावोल्कट, अप्रतिम आहे असे म्हणण्यासाठी धडपडू लागतात. पण केशवसुतांच्या प्रतिभेचा कस या फसलेल्या कवितांवरून ठरवता येणार नाही. कारण या फसलेल्या कवितांच्या शेजारी 'तुतारी', 'स्फूर्ती', 'नवा शिपाई', 'सतारीचे बोल', 'प्रतिभा', 'दुवड', 'आम्ही कोण', 'म्हातारी', 'वातचक्र', 'वड्याळ', 'शब्दांनो मागुते या', 'पर्जन्याप्रत' याही कविता उभ्या आहेत. विशेष म्हणजे 'हरपले श्रेय' व 'झपूझा' या कविता उभ्या आहेत. एकशेघत्तीस कवितांच्या यादीत याही चौदापंधरा कविता आहेत. या यादीत अजूनही व्यक्तिगत आवडीनिवडीप्रमाणे दहापर्यंत कविता समाविष्ट होऊ शकतील. या कविता पाहिल्यानंतर केशवसुतांची प्रतिभा हिणकस दर्जाची होती असे तर वाटत नाहीच, उलट ज्या दर्जाची प्रतिभा केशवसुतांच्याजवळ होती तेवढी अनुभवाची झेप आणि खोली आपल्या आवाक्यात घेणारी प्रतिभा आधुनिक मराठी कवींत मर्दंकर वजा जाता इतर कोणाजवळ होती की नाही याची शंका येऊ लागते. केशवसुतांच्या कवितेतील हे दोन थर आपण स्पष्ट डोळ्यांसमोर ठेवले पाहिजेत. यांतीत एक थर विविध प्रकारची धडपड करणाऱ्या माणसाचा आहे. या थराची मोजदाद करून केशवसुतांना युगप्रवर्तक म्हणायचे असेल तर ते कार्य जरूर करावे. माझ्या दृष्टीने दुसरा थर महत्त्वाचा आहे. कारण हा दुसरा थर म्हणजे श्रेष्ठ प्रतिभावंताचा कलात्मक आविष्कार आहे. केशवसुतांच्या व्यक्तिमत्त्वामधील धडपड्या माणूस आणि अस्सल कलावंत यांना पृथक ठेवण्याची काळजी आपण घेतली पाहिजे.

केशवसुतांच्याच काळी म्हणून नव्हे तर कोणत्याही काळी हा प्रकार सदैव घडत असताना दिसतो. या प्रकारची दोन नमुनेदार उदाहरणे नजरेखादून घालण्यासारखी आहेत.

१९५६ साली लोकमान्यांची जन्मशताब्दी झाली आणि मराठी कवींनी आपल्या कवितां-
मधून मोठ्या प्रमाणात लोकमान्यांविषयीची कृतज्ञता, आदर व्यक्त करण्याचा प्रयत्न केला.
हा श्रद्धांजली वाहण्याचाच कार्यक्रम होता. आणि मराठी कवींच्या मनात टिळकांच्या-
विषयीचा आदर विपुल प्रमाणात वसत होता. १९६२ साली चिनी आक्रमणाचा संदर्भ
असणाऱ्या कविताही विपुल प्रमाणात लिहिल्या गेल्या. ज्या मंडळींनी या कविता
लिहिलेल्या आहेत, त्यांच्यातील पुष्कळजण मराठीतील प्रथम श्रेणीचे प्रतिभावान कवी
आहेत. तरीही या कविता काव्य म्हणून यशस्वी उरलेल्या नाहीत. या सान्या श्रेष्ठ
प्रतिभावंतांना आणि मराठी कवींना लोकमान्यांच्याविषयी खराखुरा आदरच नव्हता,
आपल्या मातृभूमीवर परकीय राष्ट्रांने आक्रमण केले याबद्दल त्यांना खराखुरा वेपच आलेला
नव्हता, हे म्हणणे सोपे आणि संवग असले तरी वेजवाजदारपणाचे आहे.

आदर असूनही, कृतज्ञता असूनही, चीड आणि संताप असूनही हा सारा अनुभव
काव्याच्या पातळीवर अभिव्यक्त करण्यात यश येणे ही वाच अगदी निराळी आहे. या
टिकाणी समीक्षेत सदैव वापरले जाणारे प्रामाणिकपणाचे परिमाण अपुरे पडलेले दिसून
येते. अनुभव प्रामाणिक असूनही आणि तो खराखुरा असूनही या अनुभवाची वाङ्मयीन
अभिव्यक्ती मात्र सफल होत असताना दिसत नाही. अशा वेळी माणूस आणि कलावंत
यांच्यातील विसंवाद स्पष्टपणे उघडा पडतो व असे म्हणावे लागते की माणसाला आदर
होता, माणसाला चीड होती, पण त्यांच्यातील कलावंत या टिकाणी नेहमी तटस्थ राहिला
होता. केशवसुतांच्या वाच्यतेतही नेमके हेच घडत गेलेले आहे. माणूस कृष्णाजी केशव
दामले इंग्रजी कवितेचा चेहरा-मोहरा पाहून तशी कविता मराठीत घडविण्याचा प्रयत्न
करीत होता. सुनीते, भावगीते मराठीत आणण्याचा या माणसाचा प्रयत्न होता. माणूस
केशवसुतांचा निसर्गावर विश्वास होता. ही निसर्गावरील श्रद्धा पाश्चात्य परंपरेने त्यांना
प्राप्त झाली होती. सौंदर्याची परिपूर्णता निसर्गात असते, संगीताचा सर्वश्रेष्ठ आविष्कार
निसर्गात आहे, भ्रमर हा सर्वश्रेष्ठ कवी आहे इत्यादी कल्पना माणूस केशवसुतांत
इंग्रजी कवितेच्या साहचर्याने उद्भूत झालेल्या होत्या. इहलोकवादाला सन्मुख असणारे,
सुधारणांचा पुरस्कार करणारे, स्त्री-दास्य विमोचनात रस घेणारे मन हे माणूस केशवसुतांचे
मन आहे. या माणूस केशवसुताने मराठी काव्याच्या इतिहासात नजरेत भरण्याजोगी
कामगिरी केलेली दिसते. पण मूलतः ही कामगिरी कोल्हटकरांनी मराठी नाटकात केलेल्या
कामगिरीसारखी, वरेरकरांनी इन्सेन मराठीत आणण्यावाचून केलेल्या धडपडीसारखी किंवा
अधिक मोठ्या प्रमाणावर गुर्जरांनी मराठी लघुकथेत केलेल्या कामगिरीसारखी आहे. ही
सर्व कामगिरी ललित वाङ्मयाच्या वाङ्मयवाह्य पण उपकारक आकलनाचा भाग असणारी
अशी आहे. या माणूस केशवसुतांची समकालीनांनी योग्य ती बूज ठेवली की नाही,
यावर चर्चा करणे आणि त्याबद्दल हळहळणे जर कोणाला आवश्यक वाटत असेल तर
त्याने तसे करण्यास हरकत नाही.

समकालीनांनी केशवसुतांना मान्यता दिली असे म्हणणाऱ्यांनी रे. टिळक आणि

विनायकांच्या या काव्याविषयीच्या प्रतिक्रिया नोंदवाव्यात. त्यांची वृज ठेवली गेली नाही असे म्हणणाऱ्यांनी कै. मोतीबुलासा यांचा लेख दाखवावा. ' विविधज्ञानविस्तारा 'त त्यांची कविता छापली गेली नाही इकडे वाटल्यास बोट दाखवावे. पण या दोन्ही गोष्टी करत असताना एक गोष्ट लक्षात घेतली पाहिजे की, माणूस केशवसुत ज्या घटना घडविण्यासाठी प्रयत्न करीत होते, मराठी कवितेला आकार देण्यासाठी धडपडत होते, त्यांतून कोणा समकालीनाला फारशी प्रेरणा मिळाली नाही, ही मात्र वस्तुस्थिती आहे. रे. टिळकांच्या अगर बालकवींच्या काही कविता केशवसुतांचे अनुकरण करणाऱ्या आहेत हे जरी खरे असले, तरी टिळक, दत्त, बालकवी किंवा विनायक यांचे प्रेरणास्थान केशवसुत नव्हते. केशवसुत हा माणूस एकेक पायंडा मराठीत टाकण्याचा प्रयत्न करीत होता. पण या नव्या वाटा फारशा कलात्मक रीतीने त्यांनाच यशस्वी करता आल्या नाहीत, मग त्यांतून समकालीनांना प्रेरणा ती काय मिळणार ? आणि ज्यांनी आपली प्रेरणा केशवसुत आहे अशी प्रथम घोषणा केली त्या गडकऱ्यांचे काव्य तपासले, तर त्याचा चेहरा-मोहरा फारच निराळा दिसतो.

केशवसुतांच्या या सर्व धडपडीला व प्रयत्नाला महत्त्व आहे की नाही ? माझ्या मते या सर्व प्रयत्नाला महत्त्व आहेच. आज आधुनिक मराठी कवितेच्या ज्या प्रवृत्ती आपण नोंदवितो, त्यांतील बहुतेक सगळ्या एकत्रितरीत्या केशवसुतांत सापडतात. त्यामागे त्यांची जाणीवपूर्वक धडपड आहे. जणू या टिकाणी केशवसुतांना आलेले अपयश पुढच्यांच्या यशाचा मार्ग मोकळा करते झाले. पण हे यश म्हणजे वाङ्मय-व्यवहारातील श्रेष्ठ प्रतिभावंताचे यश व महत्त्व नाही. नित्य नवी धडपड करणाऱ्या माणसाचे हे महत्त्व आहे. ज्यांनी कधीच कोणतीही धडपड केली नाही, मळलेल्या वाटेने जे संथ चालत राहिले, त्यांच्या तुलनेत अशी धडपड करताना जे अयशस्वी झाले त्यांचे अपयश निश्चितच अधिक मूल्यवान मानले गेले पाहिजे.

केशवसुतांच्यासंबंधी विचार करताना नव्याने क्षीरसागरांनी विस्ताराने एक मुद्दा मांडलेला आहे. क्षीरसागरांचा मांडलेला मुद्दा तसा नवा नाही. कारण यापूर्वीच स्फुट लेखांतून तो त्यांनी मांडला होता. पण आता त्यांनी आपल्या मुद्द्याची तपशीलवार मांडणी ' टीकाविवेक ' या ग्रंथात केलेली आहे. प्रा. श्री. के. क्षीरसागर हे स्वतःला फार दिवसांपासून मराठी वाङ्मयातील रोमँटिसिझमचे एक समर्थक मानत आलेले आहेत. मराठी वाङ्मयात केशवसुतांच्या लोकप्रियतेचे चढउतार कसेही होवोत, क्षीरसागर त्यांचे नेहमीच चाहते व समर्थक राहिले. त्यांना केशवसुतांची जशी ओढ वाटली, तशी ओढ तांवे व गडकरी यांचीच वाटली. इतर कोणत्याही कवींचा फार मोठ्या उत्साहाने क्षीरसागरांनी पुरस्कार केलेला नाही.

केशवसुत हे मराठी काव्यातील एक युगप्रवर्तक कवी आहेत, याबद्दल क्षीरसागरांचा आरंभापासून आग्रह होता. मात्र केशवसुतांनी केलेले वृत्तांचे विविध प्रयोग यांत त्यांनी हे युगप्रवर्तन कधी शोधलेले नाही. केशवसुतांच्या कवितांत आलेला सुधारणावाद

किंवा त्यांच्या कवितेतले नवे विषय यांविषयी क्षीरसागरांना मर्यादितच उल्हास होता. क्षीरसागरांना केशवसुतांचे जे आकर्षण वाटते, त्याचे कारण केशवसुत हे त्यांना मराठी वाङ्मयातील रोमँटिसिझमचे आद्य प्रतिनिधी वाटतात हे आहे. किलोंस्करांपासून मराठीत नवे नाटक सुरू होवो, हरिभाऊंपासून मराठी कादंबरी सुरू होवो, यांपैकी एकाचाही प्रकृतिधर्म रोमँटिक या संज्ञेला पात्र होईल असा नव्हता. विषय बदलले, मांडणी बदलली, वृत्त किंवा तंत्र बदलले म्हणजे वाङ्मयात युगप्रवर्तन होते असे क्षीरसागरांना वाटत नाही. त्यांचे म्हणणे असे की वाङ्मयात खरा बदल त्यावेळी होतो, ज्यावेळी विचार करणाऱ्या मनाचाच नवा घाट जन्माला येतो, एक नवे व्यक्तिमत्त्व साकार होते. सौंदर्यपूजक व्यक्तिमत्त्वाचा एक नवा नमुना केशवसुतांच्या रूपाने मराठी वाङ्मयाच्या परंपरेत सर्वस्वी अपूर्व होता. म्हणून केशवसुत हे युगप्रवर्तक कवी होत असे क्षीरसागरांना म्हणावयाचे आहे.

क्षीरसागरांचे हे म्हणणे अतिशय मूलभूत आणि महत्त्वाचे आहे, यात वादच नाही. भारतीय संस्कृतीची सर्व परंपरा 'शिव' या मूल्याचे जतन करणारी परंपरा आहे. किंबहुना सर्व जगातच धर्मप्रधान, मध्ययुगीन संस्कृतीची मूल्यपरंपरा 'शिवा'चे सार्वभौमत्व मानणारी अशीच आहे. परंपरागत भारतीय जीवनात सत्यनिष्ठा नव्हती, अगर सौंदर्यसक्ती नव्हती असा याचा अर्थ नव्हे, तर धार्मिक वाङ्मयाला स्वतःसिद्ध प्रामाण्य असल्यामुळे 'सत्य' ही कल्पनाच 'शिवा'च्या छायेखाली वावरत होती. वेद जे सांगेल ते सत्य, साधुसंत सांगतील ते सत्य, आत्म्याच्या उद्धाराला जे उपकारक होईल ते सत्य; अशी सत्याची धारणा सतत 'शिवा'ला अनुसरणारी होती. हाच प्रकार सौंदर्याचाही होता. सत्य, शिव आणि सुंदर ही तिन्ही मूल्ये अंतिमतः त्या श्रेष्ठ परममंगलमयाच्या टिकाणी एकत्र येतात अशी ही भूमिका होती. मानवी जीवनाची इतिकर्तव्यता मोक्ष मानल्यानंतर मुमुक्षू अवस्थेच्या अलीकडच्या टप्प्यात धर्माने 'कर' म्हणून सांगितलेले करावे व पुण्य मिळवावे, धर्माने 'वर्ज्य' म्हणून सांगितलेले करू नये आणि पाप टाळावे, हीच एक व्यवहाराची चौकट होती. पाप सहजगत्या टळत नाही, 'ते टाळण्याचा प्रयत्न' आणि या प्रयत्नातून चित्तशुद्धीच्या अवस्थेपर्यंत आले म्हणजे पाप-पुण्याच्या चौकटी-पळीकडे जाऊन मोक्ष, ही या जीवनाची सर्वसामान्य मूल्ये होती. या प्रक्रियेत संयमाला महत्त्व होते. तपाला आणि पावित्र्याला महत्त्व होते. नानाविध पद्धतींचे चढउतार चालू असताना नाना कर्मकांडांमधून प्रत्येकजण आपापल्या परीने शिवाची उपासना करित होता.

या उपासनेत सत्याचाही एक धागा होता. पण ते सत्यही पुन्हा शिवच होते. विज्ञानाच्या उपासना त्याही वेळी चालूच होत्या. पण या उपासनांची प्रयोजने उपयुक्ततावादी किंवा धार्मिक अशी होती. उपयोगी पडेल असे औषध शोधण्यासाठी, हलक्या धातूचे सोने करण्यासाठी किंवा शरीर अमर करण्यासाठी विज्ञानाची ही धडपड होती. जीवनात कधीकधी हे विज्ञान शिवाच्या विरोधी उभे राहताना दिसत असते. याचावत शिवाचे संरक्षण हीच सत्याची सर्वात मोठी उपासना आहे अशी आमच्या परंपरेची

केशवसुत : काही प्रतिक्रिया ८१

भूमिका होती. या पार्श्वभूमीवरच उपासनेत खंड नको, निष्कारण बुद्धिभेद नको, म्हणून आमच्या ज्योतिषशास्त्रज्ञांनी राहू आणि केतू हे ग्रह नसून छाया आहेत याचे ज्ञान झाल्यानंतरही गण्य त्रसण्याचे धोरण स्वीकारले. सर्वांच्या कल्याणासाठी असत्य ब्रोलोवे असे सांगणारे काही अपवादही अशा परंपरेत सुप्रतिष्ठित रीतीने वावरताना दिसतात. या मध्ययुगीन परंपरावादात, हितकर असो की नसो, 'सत्य' ही स्वतंत्र निष्ठा, 'शिव' असो वा नसो, सौंदर्य ही एक स्वयंभू स्वतंत्र निष्ठा, ही भूमिकाच नव्हती; ते असणे शक्यही नव्हते.

युरोपमध्येसुद्धा रिनेसान्सपर्यंत सत्य आणि सौंदर्य या स्वयंभू निष्ठा नव्हत्या. आपल्याकडे अव्वल समाजसुधारणेचे जे कार्य सुरू झाले, त्याचीही निष्ठा न्याय अगर सत्य अशी नसून दया, परोपकार, 'शिव' हीच होती. आगरकरांनी दया आणि परोपकार ही भूमिका वाजळू ठेवून मिल आणि स्पेन्सरचे अनुसरण करीत उपयुक्ततावादाची भूमिका घेतली. जे उपयोगी आहे, जे हितकारक आहे, जे सर्वांना अधिकांत अधिक सुख मिळवून देणारे आहे, त्याचा स्वीकार ही आगरकरांची भूमिका होती. जर केशवसुतांची भूमिका रोमँटिक म्हणजे सौंदर्यपूजकाची असेल, तर मग केशवसुत हे (विचारांच्या क्षेत्रात) आगरकरांचे अनुयायी आहेत या म्हणण्यातच काही अर्थ राहत नाही. दोन भिन्न विचारसर्णांच्या व्यक्तींचे कार्यक्रम कधीकधी एक येतात, म्हणून त्यांच्या भूमिका एकच समजण्याची चूक निदान आपण करणे वरोवर नाही.

जी संस्कृती 'शिव' हे मूल्य प्रमाण मानते, ती या सर्व पार्थिव जगाचाच निषेध करणारी संस्कृती असते. त्या संस्कृतीची उभारणी संयम आणि वैराग्यावर असल्यामुळे माणसाचा अधःपात घडवून आणणारे वासनाविकार हे आपोआपच तिचे शत्रू ठरतात. काम, क्रोध, लोभ, मद, मत्सर, दंभ आणि अहंकार ही सर्व मोहाचीच रूपे आहेत. या मोहपाशातून सुटका करून घेतल्याशिवाय गत्यंतर नाही असे म्हणणारी मंडळी या विकारांना जागे करणाऱ्या इंद्रियांचीही शत्रू असतात. आणि इंद्रियांनी भोगले जाणारे बाह्य जगतही त्यांना शत्रू असते. या जगातील आकार, रंग, गंध सारेच मोहमय. त्यांची कक्षा जी इंद्रिये, ती मोहमय. आणि वासना ह्या शत्रू. ही भूमिका घेऊन इंद्रियांच्या पलीकडच्या जगातील अतींद्रिय कवटाळण्यासाठी निघालेली ही सारी मंडळी लौकिक जीवनातील सर्वच सुखे आणि आनंद यांचे वैरी असतात. निदान तशी त्यांची तात्त्विक भूमिका असते. म्हणून त्या जगात तत्त्वतः तरी राधाकृष्णाचा शृंगार वर्णन करून भक्तीला उपकारक होण्यापुरतीच शृंगाराला जागा मिळणार. कलांच्याही उपासनेचे प्रयोजन अशा टिकाणी धर्माचा प्रचार, प्रसार आणि पुरस्कार इतकेच असते. सत्य आणि सौंदर्य या दोन स्वयंभू जीवननिष्ठांचा उदय विज्ञानाच्या अभिवृद्धीनंतर व व्यक्तिवादाच्या उदयानंतर होत असतो. विद्रोषतः सौंदर्य हे जेव्हा स्वयंभू मूल्य होते, त्यावेळी अशा व्यक्तींसाठी वासना व विकार माणसाचे जिवलग होतात. इंद्रिये त्याची सर्वांत जास्त विश्वासू मित्र होतात. पार्थिव जगातील शब्द, स्पर्श, रूप, रस, गंध यांचा इंद्रियांनी आस्वाद घ्यावा आणि त्यांच्या

मोहासक्तीत सर्व बंधने झुगारून विरघळून जावे, हीच एक जीवनाची इतिकर्तव्यता होऊन जाते. सौंदर्य या मूल्याला स्वयंभूषण द्यावे की न द्यावे, या मूल्याच्या उपासनेत सर्वस्वी हरवून जाऊन स्वतःला धन्य मानावे की न मानावे, यावर प्रत्येकाचा मतभेद प्रकृतिधर्माप्रमाणे होऊ शकेल. पण सौंदर्यपूजकाच्या जीवननिष्ठाच भिन्न असतात. मध्ययुगाच्या समाप्तीची घोषणा झाल्यानंतर उदयाला येणारे असे सौंदर्यपूजक मन हा मानवी व्यक्तिमत्त्वाचा अगदी नवा नमुना असतो, यावर मतभेद होण्याचे कारण नाही.

जर केशवसुत मराठी वाङ्मयात अशा सौंदर्यपूजनाचे आरंभविंदू असतील, तर केशवसुतांना युगप्रवर्तक का म्हणावे या महत्त्वाच्या प्रश्नाचे एक महत्त्वाचे उत्तर मिळाले असे म्हणण्यास हरकत नाही. सर्व वाङ्मयीन चर्चेत हे 'जर', 'तर' हीच खरी महत्त्वाची अडचण आहे. आणि म्हणूनच प्रश्न तसेच अनुत्तरित राहून जातात. मानवी व्यक्तिमत्त्वाचा नवा नमुना आणि वाङ्मयीन युग या दोन कल्पनांची सांधेजोड फारशी पक्की नाही, हीच एक अडचण आहे. असा व्यक्तिमत्त्वाचा कोणताही नवा नमुना किटोस्करांचा नव्हता. हरिभाऊंचा नव्हता. आणि युगे काय ललित वाङ्मयातच पडणार ? स्वतःच्या आणि जीवनाच्या विविध क्षेत्रांत युगे टाकण्याची वेळ येणार. अशावेळी व्यक्तिमत्त्वाचे इतके नवीन नमुने आणायचे कोठून ? सारी स्वयंभू मूल्येच ब्रोटावर मोजण्याइतकी थोडी. एकेका निष्ठेचा स्वीकार करणारी मनेही थोडीच असणार. केशवसुतांचे मन सौंदर्यपूजक म्हणून एक नवे युग त्यांच्यापासून टाकले तर पुढच्या मढेंकरांचे काय ? हाही नमुना मराठीला नवीनच होता. या व्यक्तिमत्त्वाची जीवननिष्ठा कोणती सांगणार ? निसर्गाच्या साक्षात प्रत्ययात धुंद होऊन नवी स्वप्नसृष्टी निर्माण करणाऱ्या बालकवींच्या मनाची निष्ठा सौंदर्यपूजेशिवाय दुसरी कोणती सांगणार ?

पण खरी अडचण यापुढे आहे. केशवसुतांचे मन हा सौंदर्यपूजक रोमँटिक व्यक्तिमत्त्वाचा एक नमुना होता या भूमिकेला केशवसुतांच्या कवितेत आधार नाही, हीच एक महत्त्वाची अडचण आहे. केशवसुतांनी अगदी शेवटच्या कवितेत 'जेथे ओढे वनराजी वृत्ति रमे तेथे माझी' असा उल्लेख केला आहे. या उल्लेखाच्या बरोबरच या वनराजीच्या सहवासात 'हरपलेल्या सहवासा'ची काही साक्ष मला पटते असेही ते म्हणतात. 'जिने मला वेडे केले तिच्यावरी ही फिरीद' या कवितेत, कुंजात बसल्यामुळे माझी वृत्ती हर्षित झाली आणि प्रतिभेचा संचार झाला असे त्यांनी म्हटले आहे. कवीचा पाणिस्पर्शच या जगातील वस्तूंना सौंदर्यातिशय देऊ शकतो असेही त्यांनी म्हटले आहे. 'पूजितसे मी कवणाला तर मी पूजी अपुल्याला, अपुल्यामध्ये विश्व पाहुनी पूजितसे मी विश्वाला' हा व्यक्तिवादही केशवसुतांत आहे. असे अनेक उल्लेख गोळा करता येतील. पण या उल्लेखांचे ढीग जमा केले, तरी त्यामुळे केशवसुतांचे मन एक व्यक्तिवादी सौंदर्यपूजक मन होते हा मुद्दा सिद्ध होणार नाही. यांसारख्या उल्लेखांवरून काय होण्याची केशवसुतांची इच्छा होती इतकेच सांगता येते.

या इच्छेला अनुकूल असा केशवसुतांचा प्रकृतिधर्म आपण हुडकू लागलो म्हणजे

भावनेच्या आवेगात वाहत जाणे व वाहवत जाणे हा या कविमनाचा धर्म नाही ही गोष्ट उघड होते. रोमँटिक प्रकृतिधर्म असणारे कवी आपल्या कवितेत नानाविध प्रतिमांची पत्करण करणारे कवी असतात. ब्रह्मलेल्या पारिजातकाप्रमाणे त्यांची कविता कल्याणा-विलासाने फुललेली असते. इंद्रियांना जाणवणाऱ्या सौंदर्यात हे कवी देहभान हरपून पोहत असतात आणि त्यांच्या कविता वाचताना रसिकांच्या इंद्रियांनाही पुन्हा नव्या जिभा फुटतात. भावनेची आर्तता, शैलीचा मुलायमपणा आणि स्वप्नसृष्टीची निर्मिती अशा कवितेत जागोजाग आढळत असते. हा असा प्रतिभेचा प्रकृतिधर्म आधुनिक मराठी कवितेत सर्वप्रथम आणि उत्कटपणे बालकवीत आढळतो. अर्थात तिथेही मर्यादा आहेतच. पण केशवसुतांच्या प्रकृतीतच ही प्रवृत्ती नाही. त्यांच्यातील माणूस निसर्गपूजन करू पाहतो. त्यांच्या इंद्रियांना निसर्गपूजन जाणवत असलेले दिसत नाही. त्यांच्यातील कलावंत, रंगगंधात वावरणारा नाही. केशवसुतांचा प्रकृतिधर्म नेहमीच अंतर्मुख आणि चिंतनशील राहिला. या चिंतनातून त्यांची कविता झेप घेते. ती सौंदर्यात हरवणारीही नव्हे. पुनःपुन्हा आपण त्याच एका मुद्द्याभोवती फिरतो आहोत. तो मुद्दा असा की, फसलेल्या कवितांचा आढावा म्हणजे माणूस केशवसुतांचा आढावा. कवी केशवसुतांसंबंधीचे कोणतेही मत त्यांनी साकार केलेल्या काव्यकृतींच्या आधारे नोंदवले जायला पाहिजे. कारण प्रतिभावंत म्हणून कवी केशवसुतांचे मोठेपण अशी काव्यकृती निर्माण करण्यातच होते.

या दृष्टीने कलावंत म्हणून केशवसुतांच्या मोठेपणाचा शोध 'हरपले श्रेय' आणि 'झपूझा' सारखी कविता तपासूनच घ्यावा लागेल. कारण अशा ठिकाणी आपल्याला शतकभर ओलांडता न आलेल्या प्रतिभावंतांचा आढळतो. कधीकधी तर मला असेही वाटते की 'हरपले श्रेय' लिहिणारे केशवसुत एका वेगळ्या पातळीवर मर्दकरांच्या कवितेचा मध्यवर्ती धागा सांभाळून धरीत आहेत. यंत्रयुगाच्या विकासानंतर आणि दोन महा-युद्धांचा अनुभव गाठीशी जमा झाल्यानंतर जी विफलता मर्दकरांना जाणवली, ती विफलता नुकतेच इंग्रजी राज्य सुरू झालेले आहे, सुधारणांचे आणि शिक्षणाचे नवे वारे वाहत आहे अशा नव्या उत्साहाने, ईर्ष्येने व जिद्दीने पेटून उठलेल्या केशवसुतांच्या पिढीला जाणवण्याचा संभव फार कमी होता. तरीही मृत्यांच्या पातळीवर प्रत्येकच पिढीतील विचारवंतांना एक प्रकारची हतबुद्धता आणि विफलता जाणवत असताना दिसतेच. हिचा धागा केशवसुतांच्या 'हरपले श्रेय'मध्ये आपण पाहू शकतो. या कवितेतच केशवसुतांनी 'प्राप्त जाहले ते तुजला । तू मागितले जे देवाला' असा उल्लेख केला आहे. आणि ही सर्व मानवसंस्कृतीच्या गाभ्याची व्यथा आहे.

ऑस्कर वाइल्डने एके ठिकाणी असे म्हटले आहे की, जीवन हे मूलतः शोकात्मक असते. पण ही शोकात्मिका दोन प्रकारची असते. ज्याची इच्छा केली, अभिलाषा मनात ठेवली, ते मिळाले नाही तर एक दुःख होतेच. ती शोकात्मिका आहेच. पण नेमके जे मागितले, जे मिळण्यासाठी सर्वस्व देऊन टाकले, ज्याची जन्मभर अभिलाषा वाळाली, नेमके तेच मिळणे हीसुद्धा एक शोकात्मिकाच आहे. आणि ही दुसरी

शोकांतिका अधिक दाखण आहे. ऑस्कर वाइल्डने दुसऱ्या शोकांतिकेचे जे वर्णन केले आहे, तो अनुभव केशवसुतांच्या 'हरपले श्रेय' या कवितेत मोठ्या सामर्थ्याने प्रकट झाला आहे. एखाद्या मुलीवर प्रेम करावे, ती मिळावी म्हणून झुरावे, व शेवटी ती मिळू नये हे दुःख खरेच. पण या दुःखात एका समाधानाला जागा असते. तिथे माणसाचा पराभव होतो, मूल्यांचा पराभव होत नाही. पण नेमकी ही प्रेयसी प्राप्त व्हावी, आणि इतक्या परिश्रमाने ती प्राप्त झाल्यानंतर, सर्वांच्या विरोधाशी झगडून विजय मिळविल्यानंतर, इतक्या परिश्रमाने मिळविण्याच्या लायकीचे हे व्यक्तिमत्त्व नव्हते असे जेव्हा कळते, तेव्हा सारेच काही उद्वेग व विफल होऊन गेलेले असते. 'हरपले श्रेय' पाहत असताना पुनःपुन्हा एका मुद्द्याकडे माझे लक्ष वळले आहे. जे तू देवाला मागितले आहेस तेच तुझ्या पदरी पडले आहे, ज्याचे मोल तू दिलेस त्याचाच तुला लाभ झाला आहे, ही गोष्ट समजल्यामुळे फक्त सौदा चुकल्याची जाणीव होते. जीवनातील सारे हिरण्मय पणाला लावून हे मिळवलेले असते. आणि ते मिळवल्यानंतर जे मिळवले ते केवळ मृण्मय आहे, सगळा हतविनिमय झाला याची जाणीव होते.

ही व्यथा ध्येयवाद्यांनी वेगवेगळ्या युगांत भोगलेली आहे. पहिले महायुद्ध जिंकल्यानंतर किंवा दुसरे महायुद्ध जिंकल्यानंतर इंग्लंडला ही व्यथा जाणवली आहे. ज्या पिढीने सर्वस्व पणाला लावून स्वातंत्र्य मिळवले, त्या पिढीला ऐन स्वातंत्र्य मिळाल्यानंतर या व्यथेची जाणीव झालेली आहे. अशा वेळी मागितलेली वस्तू मिळते, फक्त श्रेय मात्र हरवून जाते. या क्षणी सारी मूल्येच विफल झाल्यासारखी वाटायला लागतात. जे हातात धरलेले आहे, तरीही चोटाच्या फटीतून निसटलेले आहे, जे झावळ-झावळ दिसते, चकवा देते, सापडत मात्र नाही, अशा काहीशा विलक्षण मनःस्थितीत ही कविता आपल्याला नेऊन सोडते. या हरपलेल्या श्रेयाचा ध्यास घेऊन केशवसुत झुरू लागले म्हणजे हा कवी आपल्या कालखंडाच्या फारच पुढे जाऊन पोहोचल्यासारखा दिसू लागतो. या पातळीवर केशवसुत असले म्हणजे त्यांचे मन भोवतालच्या सुधारणावादापेक्षा कितीतरी पुढे निघून गेलेले असते. अशा कवितेच्या संपर्कात एकदा आपण आलो म्हणजे मोक्षाची परंपरागत तळमळ किंवा समकालीन सुधारणावाद यांचे संदर्भ निस्पयोगी होऊन जातात व कुठेतरी एकूण मानवजातीच्या दुःखाच्या गाभ्याजवळच आपण अचानक येऊन पोहोचलो आहोत असे वाटू लागते. या पातळीवर केशवसुतांना शब्द अडत नाहीत. मुद्दाम कल्पना हुडकाव्या लागत नाहीत. अभिव्यक्तीचा कोणताच त्रास होत नाही. या पातळीवर असताना त्यांना प्रत्येकाचे व्यक्तिमत्त्व हेच तिळावरील हलवा झाल्याची जाणीव होते. साखरेचा एकक कण जो प्रत्येक तिळाने स्वतःच्याभोवती वेढून घेतला आहे, ती त्या तिळाची कमाई असते. ही कमाईच त्याचे माधुर्य असते. ते ह्या तिळाचे सौंदर्य, सामर्थ्य व वेगळे व्यक्तिमत्त्व असते. हीच साखर इतरांना बोचणारा काटाही आहे. प्रत्येक माणसाचे व्यक्तिमत्त्व हेच जर अशाप्रकारे त्याचा शत्रू व्हायला लागले तर मग या जगातील दुःख कसे संपेल, हा एक कायम चिंतेचा विषय झाल्याशिवाय राहत नाही.

जनावरांची दुःखे त्यांच्या देहाच्या गरजांनी निर्माण केलेली असतात. सुधारणा आणि संस्कृती या दुःखांच्यावर उपाय शोधून काढू शकतील. पण जर माणसांची दुःखे त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वांमधूनच निर्माण होत असतील तर हा कलह मन व्यापक केल्यामुळे तरी कधी संपणारा आहे की नाही कोण जाणे! या पातळीवर चिंतन करणाऱ्या मनाची झेप स्वाभाविकपणेच मोठी असणार. मग केशवसुतांना अशावेळी वेदकाळच्या ऋषिपरिवाशी आपला सांधा जुळला आहे असे वाटू लागते. या पातळीवर सर्व मानवाचे आपण प्रतिनिधी होत आहोत, हेही त्यांना जाणवते. तेजाचे पंख हेलावत जाणारी शक्ती त्यांना खुणावू लागते. तिचा देव्हारा आपल्या अंतःकरणात स्थापन केला जातो; असे त्यांना वाटू लागते. वेदकाळच्या ऋषींशी आपला सांधा जुळला आहे हे जाणवते, म्हणजे काळाचा दुरावा संपूनच जातो. पण तरीही हा तटस्थ काळ शैजारी आपले अस्तित्व जाणून उभा आहे. आला क्षण, गेला क्षण असे सांगून हा काळ स्वतःचे अस्तित्व घोषित करतो.

जीवनातल्या सर्व सुखांना हा काळ उपकारक होत नाही. तो कोणत्याही दुःखाचा वाटेकरी होत नाही. सर्व सुखदुःखांना अत्यंत निष्ठुरपणे 'आला क्षण गेला क्षण' एवढे एकच उत्तर काळ देत असतो. या पातळीवर केशवसुतांना सारे धैर्य एकवटून अज्ञाताच्या प्रदेशात उड्डाण करावेसे वाटू लागते. जे ज्ञात आहे त्याच्या कक्षा विस्तारून अज्ञाताचा काही प्रदेश ज्ञाताच्या कक्षेत आणावा; तो शेतीखाली, वहिवाडीखाली आणावा असे वाटू लागते. हे आपणाला जमेल की नाही याची शंका इथेही आहेच. त्या अज्ञाताच्या प्रदेशात मुक्काम ठोकणारा सनदी शेतकरी एखादाच असू शकेल. पण या अज्ञाताच्या कक्षेतून एखादी वनमाला, एखादे फूल ज्ञाताच्या प्रदेशात उचलून आगता येईल काय, याची वेहोपी केशवसुतांना चढते. या धुंद क्षणी त्यांना अस्पष्टपणे सृष्टीचे रहस्य दिसू लागते. या रहस्याशी असणारे सत्य व सौंदर्याचे संबंध दिसू लागतात. 'झपूझा' आणि 'हरपले श्रेय' ही अशी मराठी कवितेला अज्ञात असणाऱ्या प्रदेशातून केशवसुतांनी खुडून आणलेली, शतकभर अम्लान राहणारी फुले आहेत असे मला वाटते. आणि या संदर्भात कलावंत म्हणून केशवसुतांचे मोठेपण जाणवू लागते.

मराठी कवितेचा विकास होत आहे असे आपण म्हणतो; एका मर्यादित अर्थाने हे म्हणणे खरेही आहे. जी निसर्गकविता केशवसुतांनी लिहिली, किंवा जी प्रेमकविता केशवसुतांनी लिहिली, त्याच्या कितीतरी पुढे मराठी कविता आज निघून गेली आहे. काव्याच्या रचनेचे जे प्रयोग केशवसुतांनी केले, त्याही पुढे घाटाज्ञातची प्रयोगशीलता गेलेली आहे. पण 'झपूझा' आणि 'हरपले श्रेय' यांच्यापुढे मराठी कविता गेलेली आहे काय? या प्रश्नाचे उत्तर देताना थोडे जपूनच बोलले पाहिजे. या अर्थाने काव्याच्या प्रवाहात एखादी कलाकृती असे स्वरूप धारण करते की त्या स्वरूपातच ती आकृती परिपूर्ण होऊन थांबते असे मानावे लागते.

शेवटी हा पाहण्या-पाहण्यातला फरक आहे. काव्य म्हणून यशास्वी नसलेल्या पण

नवा पायंडा टाकणाऱ्या कवितांची मोजदाद करून केशवसुतांनी मराठीत नवीन काय आणले व ते क्रमाने कसे रूढ झाले याचा विचार करू इच्छिणाऱ्यांना व त्या संदर्भात केशवसुतांचे युगप्रवर्तकत्व ठरविणाऱ्यांना ती मोकळीक असली पाहिजे; आणि ज्यांना केशवसुतांतील नवेनवे प्रयोग करण्याची धडपड करणारा माणूस जाणवतो, या माणसाशी फटकून विसंवादी राहणारा व निराळ्या वाटेने जाणारा प्रतिभावंत जाणवतो, त्यांना तो पाहण्याची मोकळीक असली पाहिजे. ज्यांना केशवसुतांचे कलात्मक आकलन करताना त्यांच्या कवितेतील गद्यप्राय विफल काव्याचे आधार घ्यावेसे वाटतात, व्याख्यानांचे आधार घ्यावेसे वाटतात, त्यांना तसे करण्याची मोकळीक आहेच. पण ज्यांना कलेच्या पातळीवर सफल झालेल्या साहित्यकृतींवरच केशवसुत या प्रतिभावंताचे व्यक्तिमत्त्व शोधले पाहिजे असे वाटते, त्यांनाही ती मोकळीक असली पाहिजे. केशवसुतांच्या कवितेतील सफल साहित्यकृती कोणत्या यावर थोडाफार मतभेद होण्याचा संभव आहे, हेही जरी मान्य केले तरी या सफल साहित्यकृतींमधून अभिव्यक्त होणाऱ्या मनाचीही एक शिस्त आहे, त्याची एक संगती आहे हे जाणवत राहते. ही संगती निसर्गपूजकाची, स्त्री-सुधारणा-वाद्याची किंवा उपयुक्ततावादाला मान्यता देणाऱ्याची संगती नाही, तर वैचारिक अनुभव कलेच्या पातळीवर नेणारी व अधिक मूलभूत प्रश्नांचा विचार करणाऱ्या मनाची ही संगती आहे.

प्रतिष्ठान, सेप्टेंबर १९६७

आजचे मराठी साहित्य सामाजिकदृष्ट्या पुरेसे प्रक्षोभक आहे काय ?

आजचे मराठी वाङ्मय सामाजिकदृष्ट्या फारसे प्रक्षोभक नाही यावर आपले सर्वांचे एकमत आहे. या पहिल्या नकाराचा अर्थ हे वाङ्मय समाधान आणि तृप्तीने सुखावलेले आहे असा करावयाचा नाही. जे ललित साहित्य मराठीत निर्माण होत आहे,— मग ती दिलीप चित्रे यांची कथा असो वा कविता असो, तेंडुलकरांची नाटके असोत, की खानोलकर, उद्धव शेळके, भाऊ पाध्ये यांची कादंबरी असो,— ललित साहित्याचा एक भाग तीव्र असमाधानाने भरलेला आहे. विफलता व कटुतेचाच हा हुंकार आहे. एकीकडे लेखकाच्या मनात असमाधान आहे. दुसरीकडे या वाङ्मयाविषयी या वाङ्मयाच्या चाहत्या वाचकांच्या मनातही थोडेसे असमाधान आहेच. प्रश्न आहे तो असमाधान असण्याचा अगर नसण्याचा नसून जे असमाधान वाङ्मयात अभिव्यक्त होत आहे, त्याचे स्वरूप सामाजिक असमाधानाचे आहे काय, हा आहे. मराठी वाङ्मयात ज्या क्षोभाचे चित्र पडलेले आहे, तो क्षोभ वरिष्ठवर्गीय व्यक्तिवादाशी निगडित असणारा वैयक्तिक असमाधानाचा आविष्कार आहे. हा क्षोभ खोटा आहे असे नाही. तोही अस्वस्थ व विप्रण्वण करणाराच आहे. पण तो मनाला बंडखोर करणारा नाही. या वाङ्मयात जी बंडखोरी आहे, तिचे स्वरूप वाङ्मयीन संकेतांशी झगडणारे आहे, त्यांना मोडणारे आहे. वाङ्मयीन संकेतांच्या पलीकडे असलेले जे व्यापक जीवन, त्यातील बंडखोरी इथे फारशी नाही. वाङ्मयीन बंड, तेवढाच उद्दाम व बंडखोर आशय नसताना ज्यावेळी मुठे व एकटे अवतीर्ण होते, त्यावेळी त्याचे स्वरूप प्राधान्याने तांत्रिक असणे भाग असते. तसे या बंडखोरीचे स्वरूप आहे. वृत्तांचे प्रयोग करून कवितेत बदल घडविण्याचा प्रयत्न एकेकाळी झाला, तसा अक्षरवटिकेचे स्वरूप बदलून कवितेच्या वाङ्मयीन मूल्यावर परिणाम करण्याचा किंवा गणित मांडून त्यानून कलाकृती सजविण्याचा प्रयोग करावा अशी येथे धडपड दिसत आहे.

भारतासारख्या विकासोन्मुख देशात सामाजिक प्रक्षोभाचे अस्तित्व, नकारात्मक

पद्धतीने का होईना, पण फार उत्कट असते. अनेक सामाजिक गट प्रथमतःच, निदान तत्त्वतः तरी, मुक्त झालेले दिसतात. हनुमंताप्रमाणे प्रथमच त्यांना आपल्यातील सुप्त सामर्थ्याचे दर्शन घडत असते. घटनात्मकरीत्या व्यक्ती म्हणून आपल्या हक्कांना त्यांनी सामाजिक मान्यता मिळविलेली असते. त्यामुळे आकांक्षेची प्रचंड वाढ झालेली असते. पण व्यवहारतः ह्या सर्व धडपडीतून पदरात फारसे काहीच पडलेले नसते. दारिद्र्य आणि गुलामगिरीच्या वेड्या प्रत्यक्षात अजून तशाच जीवनाला जवळून टाकित अस्तित्वात राहिलेल्या दिसतात. जीवनात प्रचंड घालमेल चालू असते. अस्मितेच्या उदयाने जुने फोड ठसठसत असतात. नव्या पुढळ्यासुद्धा फार दुःखद वाटतात. या वातावरणात कटुता आणि विफलता, निराशा आणि चीड यांचा मोठ्या प्रमाणात उदय होतो. अशा या अवस्थेत असणाऱ्या सामाजिक स्तरांनी समाजाचा ऐंशी टक्के भाग व्यापलेला असतो. या समाजाचा जो प्रचंड आक्रोश चालू असतो, त्यातच नव्या व्यवस्थापनाच्या मांडणीचे सूत्र असते. या प्रक्षोभाचे स्वरूप सामाजिक असते. हा सामाजिक प्रक्षोभ वाङ्मयात अभिव्यक्त का होत नाही, हे दुःख ललित साहित्यात रूपान्तरित का होत नाही, हा खरा चर्चेचा प्रश्न आहे.

या प्रश्नाची चर्चा करण्यापूर्वी एक गोष्ट स्पष्ट केली पाहिजे. ती ही की, हा प्रश्न वाङ्मयीन मूल्यमापनाचा किंवा सामाजिक उपयोगितेचा भाग म्हणून विचारात घेतलेला नाही. सामाजिक प्रक्षोभ वाङ्मयात व्यक्त झाला तर ती गोष्ट समाजक्रांतीला उपयोगी ठरेल, त्यामुळे क्रांती लवकर होईल, एरव्ही क्रांतीला उशीर होईल या चिंतेने या चर्चेत भाग घेणाऱ्यांचे मन त्रस्त झालेले नसावे. क्रांतीच्या जटिल प्रक्रियेत ललित वाङ्मयाचा भाग फार गौण व थोडा असणार. वैचारिक वाङ्मय, नेतृत्व, संघटना आणि संधी या घटकांचेच कोणत्याही क्रांतीत आद्य महत्त्व असते. गौण म्हणून का होईना, पण वाङ्मयाने समाज-परिवर्तनाला उपकारक व्हावे, या सादिकेतेतूनही या प्रश्नाचा विचार करण्याची माझी इच्छा नाही. हा प्रश्न जसा सामाजिक उपयुक्ततेचा नव्हे, तसाच वाङ्मयीन मूल्यमापनाचाही नव्हे. जेथे मूल्यमापनाचा प्रश्न उपस्थित होईल, त्या ठिकाणी सामाजिक प्रक्षोभाचा आविष्कार होत नाही हे कारण दाखवून इंदिरा संत, मंगेश पाडगावकर किंवा पु. शि. रेगे यांची काव्ये कलादृष्ट्या कमी दर्जाची आहेत, असेही कुणी वाङ्मयाचा जाणता म्हणणार नाही. त्याचप्रमाणे सामाजिक प्रक्षोभ आहे म्हणून अमुक वाङ्मय कलादृष्ट्या श्रेष्ठ आहे, असेही कुणी म्हणणार नाही. ज्या ललित साहित्यात सामाजिक प्रक्षोभाची अभिव्यक्ती आहे, ते साहित्य सफल असू शकेल तसे विफलही असू शकेल. सामाजिक प्रक्षोभाचा आढळ त्या वाङ्मयाच्या गुणवत्तेत भर घालू शकणार नाही. थोर ध्येयवादाचा प्रचारकी आक्रस्ताळेपणा आजच्या वाङ्मयात दिसावा असाही आग्रह नाही. हा प्रश्न वाङ्मयीन आकलनाचा आहे. कादंबरी, नाटक, कथा ही ललित साहित्याची अशी क्षेत्रे आहेत, की तेथे वास्तव जीवनाच्या प्रत्ययाचा व आकलनाचा आधार असल्याशिवाय कलावंताची वेळ संवेदनक्षमता कलाकृतीच्या अंगी पुरेसा जिवंतपणा आणू शकत नाही. काव्याचाही

काही भाग या वास्तव जीवनाच्या चिंतनाशी संबंधित असाच आहे. पण काव्याचा काही भाग समाजजीवनाच्या चित्रणाला तटस्थ राहू शकतो. अपवाद म्हणून कथा, कादंबरी, नाटकालाही असा तटस्थपणा स्वीकारता येतो, नाही असे नाही. पण या वाङ्मयप्रकारांचा निर्वाह फार काळ तटस्थपणावर राहू शकत नाही. कलावंतांनी अमुक वादाचा किंवा तमुक समस्येचा पुरस्कार करावा असा आग्रह नसून समाज ज्या अवस्थेतून जातो आहे, ज्या व्यथा, जी दुःखे भोगतो आहे, त्या व्यापक वास्तवाचे प्रतिबिंब वाङ्मयात पडावे या अपेक्षेतून, ते तसे पडते का नाही असा प्रश्न आहे. असे प्रतिबिंब जर वाङ्मयात अभिव्यक्त होऊ शकले, तर वाङ्मयातून प्रकटणाऱ्या जाणिवांची समृद्धी वाढेल. म्हणजे पर्यायाने वाङ्मयाची समृद्धी वाढेल. कलेच्या पातळीवरून वास्तवाच्या आकलनाचा आणखी एक टप्पा गाठला जाईल व साहित्याच्या कक्षांचा विस्तार विविध परिमाणांनी होईल. हे जर घडू शकले तर आज वाङ्मयात पुन्हा जाणवू लागलेले आवर्त काहीसे समाप्त होतील. जीवनात अस्तित्वात असणारी, व्यापक प्रमाणात सर्वत्र आढळणारी ही वास्तवता प्रतिभावंतांना एक आव्हान म्हणून समोर उभी आहे. पण या आव्हानाचा स्वीकार मात्र दिसत नाही.

चर्चेच्या ओघात असा एक मुद्दा उपस्थित झाला की, प्रत्येक कलाकृती—जर ती अस्सल कलाकृती असेल तर—रसिकाला अस्वस्थ करतेच. कलासौंदर्याचा तो एक स्वभावच आहे. ही भूमिका मर्यादित अर्थाने खरी आहे. प्रत्येक अस्सल कलाकृती भावानुभवाची जी आकृती साकार करित असते, तिची अपूर्वताच तिच्या आकलनाला थोडासा अडसर असते. तिच्याशी रमस होताना रसिकांना अस्वस्थता जाणवतेच. सुखांतिका वाचतानाही हा अनुभव येतो. निसर्गसौंदर्यात न्हाऊन निघालेल्या कवितेच्या आस्वादातही हा अनुभव येतो. पण ही अस्वस्थता म्हणजे ज्याची आपण चर्चा करतो आहोत तो सामाजिक प्रक्षोभ नव्हे. शोकनाट्याचा आस्वाद घेताना तर आपण अधिकच अस्वस्थ होतो. त्याचा शेवट पाहून मुन्न होतो. घटनांची अपरिहार्यता पटली म्हणून अस्वस्थता कमी होत नाही. पण हाही सामाजिक प्रक्षोभ नव्हे. सामाजिक प्रक्षोभ हा समाजाच्या व्यथेचा हुंकार असतो. समाजाची व्यथा ही व्यक्तींची व्यथा असतेच. पण व्यक्तींच्या सर्वच व्यथांचे स्वरूप सामाजिक नसते. व्यथा आणि वेदना यांचे चित्रण म्हणजे सामाजिक प्रक्षोभ नव्हे. सामाजिक प्रक्षोभाच्या मागे समाजरचनेला आणि प्रस्थापित मूल्यांना आव्हान देणारे एक बंडखोर मन उभे असते. सगळ्याच समाजसुधारणावादी कादंबऱ्या या अर्थाने प्रक्षोभक नसतात. हरिभाऊंची 'पण लक्षात कोण घेतो?' सारखी अस्सल कलाकृती सामाजिक व्यथेला मुखर करित नाही काय? करते, हेच या प्रश्नाचे उत्तर आहे. पण हे चित्रण सहानुभूती व अनुकंपा जागे करणारे चित्रण आहे. सहानुभूती व अनुकंपा ही काही पापे नव्हेत. सुधारणावादाला त्याचीही कमीअधिक गरज असेल, पण प्रक्षोभ म्हणजे अनुकंपा नाही. हरिभाऊंच्या सामाजिक कादंबऱ्यांतसुद्धा प्रक्षोभक असे फागसे काही नाही, हरिभाऊंचा सुधारणावाद जुन्या समाजव्यवस्थेची मूल्ये

स्वीकारून पुढे जातो. समाजव्यवस्था बदलण्यावर त्याचा भर नाही. त्यांचा आग्रह घटनेतील कलमांना दुस्स्ती सुचविण्यासारखा आहे. त्यांना काही वाटा मोकळ्या ह्या आहेत.

मराठी वाङ्मयात सामाजिक प्रश्नांचा अभाव हा प्रश्न मी अस्त्युद्योग वर्गापुरता मर्यादित मानीत नाही. बौद्ध, अबौद्ध, महार, चांभार, मांग, डोर हा मानवसमाज गुलामीचे दृष्टित जिणे जगत होता, व आजही त्या जीवनात फारसा बदल झालेला नाही, हे मला मान्यच आहे. पण याशेजारी आदिवासींचे विशाल समूह पसरलेले आहेत. त्यांत भटक्या जमाती, वन्य जमाती, गुन्हेगार जमाती या सर्वच आल्या. त्यांचेही जुने जग संपलेले आहे आणि नव्या जगाशी त्यांचा सांधा जुळलेला नाही. सर्व भारतभर पसरलेला मुस्लिम समाज असाच आहे. पाच कोटीपैकी पाच-चार टक्के वरिष्ठवर्ग सोडला, तर या समाजातील इतरांचे काय ? त्यांच्याही मनावर चमत्कारिक ताण पडलेले दिसतात. ग्रामीण भागातील राजकीय नेतृत्व मिळालेला सधन शेतकरी सोडल्यास उरलेला अफाट कुण्वी शेतमजूर हाही असाच प्रचंड समाज आहे. परंपरा, अंधश्रद्धा, मनाचा मरगळलेपणा, दैववाद हे षटक या समाजात आहेतच. त्या जोडीला तिडकारा, तुच्छता, विफलता, चीड, अश्रद्धा, वेजत्रावदारपणा यांचाही उदय होत आहे. या सर्वांच्या जीवनाचे वाङ्मयात प्रतिबिंब का पडत नाही ?

मराठीत ग्रामीण कथा नाही काय ? ग्रामीण कथा आहे, पण ती किस्सांच्या चक्रात अडकलेली आहे. शहरी वाचकवर्ग हा शेवटी शहरी नागरिक आहे. वरिष्ठवर्गीयत्वाचा अभिमान आणि सुशिक्षित असल्याचा दर्प या वर्गांच्या टिकाणी भरपूर आहे. आपला देश जर अशिक्षित आणि मागासलेला देश असेल, ग्रामप्रधान देश असेल व अशा देशात प्रौढ सार्वत्रिक मतदानावर आधारलेला लोकशाहीचा प्रयोग चालू असेल, तर नवे नेतृत्व ग्रामीण भागातील अल्पशिक्षितांचे किंवा अशिक्षितांचेच येणार. आणि या नेतृत्वाचा उदय होत असताना साचून राहिलेली पुष्कळशी घाण जाळीजळमटासह उसळून येणार, हे स्वाभाविकच आहे. घाणीचे समर्थन कुणीच करणार नाही. पण तिची सहानुभूतीने कारणमीमांसा तर केली पाहिजे. या शहरी वाचकवर्गाला लोकशाहीची ही प्रक्रियाच मान्य नाही. मुळात लोकशाहीवर त्यांचा खराखुरा विश्वासच नाही. आपली बौद्धिक अहंता व दर्प यांना आज कःपदार्थ लेखले जात आहे, याची चीड तेवढी या वाचकवर्गाला आहे. ग्रामीण समाज व जीवन हा या शहरी वाचकांच्या वांझोठ्या उपहासाचा व फलशून्य चेट्टेचा विषय आहे. या नागर वाचकवर्गांचे मनोरंजन किस्सा असणारी ग्रामीण कथा आज करू पाहत आहे. ग्रामीण भागातील नासकेकुजकेपणाचे प्रदर्शन चटकदार शैलीत करून हा प्रयत्न होत आहे. भाषेचा, पोशाखाचा, क्वचित् बाह्य रूपरेखेचा, शरीरवर्णनाचा अनोखेपणा, कथानकाचा मुद्दा जुळवून आणलेला सांकेतिक नवेपणा निर्माण करण्याचा प्रयत्न, कथानक व कलाटणी याला प्राधान्य देणाऱ्या या कथेत आहे. या विनोदाला कोणतेही गंभीर प्रयोजन नाही. किस्सा हाही वाङ्मयाचाच एक प्रकार आहे. ललित वाङ्मयाचे मूल्य करमणुकीच्या उथळ विनोदी खळखळाटाला कदाचित्

येणार नाही. पण प्रत्येक वाचकवर्गाचा स्वतःची करमणूक करून घेण्याचा हक्क एका विशिष्ट मर्यादित मी मान्य करतो. आक्षेप ग्रामीण कथा किंसा असावी काय असा नसून या चौकटीच्या पलीकडचे ग्रामीण जीवनाचे दर्शन कुठेच कसे होत नाही हा आहे. ग्रामीण जीवनात चालू असणाऱ्या स्थिरतंत्रांनी जुन्या दारिद्र्यावर नवीन उद्ध्वस्तपणाची झिऱ्ई दिलेली आहे. घाईघाईने, योजनाशून्य पद्धतीने करण्यात आलेला निर्मितीचा प्रयत्न अपक्व व अर्ध्याकच्च्या रूपात विद्रूपपणे आज तिथे उभा आहे. हा भाग कोणी का रंगवू पाहत नाही.

या प्रश्नाचे एक उत्तर असे दिले गेले आहे की, आजचे मराठी वाङ्मय अजून पुरेसे व्यापक झालेले नाही. मर्यादित अर्थाने हे उत्तर खरेही आहे. जीवनाचा जो भाग आज वाङ्मयात सरूप होताना दिसतो तो जीवनाचा फार छोटा भाग आहे. कनिष्ठ वर्गाचे तर सोडाच, पण वरिष्ठ वर्गाचेही फारसे प्रतिबिंब वाङ्मयात नाही. वरिष्ठ वर्गाचे चित्र नेहमी कल्पनेनेच काढण्याची आमची प्रथा आहे. दरमहा एक सहस्र मिळविणारा वरिष्ठ मध्यमवर्ग व महिना दहा सहस्र खर्चणारा सधन वरिष्ठवर्ग यांच्यातील फरक दसपटीचा नसतो. तो मनोवृत्तीचा असतो. चिंता आणि काळजी यांचे स्वरूप बदलते. तिथे व्यथेच्या भोगाचे स्वरूपही बदललेले असते. सिंकलेअर लुईसारखा एखादा लेखक एखाद्या बड्या भांडवलदाराचे चित्र रेखाटू लागला म्हणजे तिथेही होणारा व्यक्तिमत्त्वाचा कांडमारा उत्कटपणे दिसू लागतो. या वर्गाचे फारसे ज्ञानच आमच्या लेखकांना असू शकत नाही. पण मध्यमवर्गाचे तरी सामाजिक चित्र या वाङ्मयात आहे काय ? मास्तर, प्रोफेसर, कारकून, वकील, राजकीय प्रश्न, समाजसुधारणा, शैक्षणिक ध्येयवाद, स्त्रीशिक्षण, प्रेमविवाह पुनर्विवाह यावाहेरचा मध्यमवर्ग तरी साहित्यात कुठे आहे ? या सान्या वाङ्मयाची ब्राह्मणी वाङ्मय म्हणून हेटाळणी करण्याची हौस अनेकांना वाटते. पण हे ब्राह्मणी वाङ्मय तरी आहे काय ? ब्राह्मण समाज हा फार मोठासा समाज नसेल, पण या समाजाचे चित्रण अनेक गुंतागुंतींनी भरलेले आहे. हास्यास्पद पूर्वग्रह, खोड्या इतिहासाचे विकृत अभिमान, आणि परिस्थितीशी दीन होऊन तडजोड करण्याची पण मनातला दंश न सोडण्याची या वर्गाची लोकविलक्षण रीत—याचे तरी चित्र वाङ्मयात कुठे आहे ? या तथाकथित ब्राह्मणी लेखकवर्गाने ब्राह्मणवर्गाचेही फारसे चित्रण केलेले नाही. लेखक ब्राह्मण असतील, त्यांच्या वाङ्मयातील पात्रेही ब्राह्मण असतील, पण ब्राह्मण समाजाच्या चढउताराचे ध्वनी या वाङ्मयात नाहीत.

जीवनचित्रणाची मराठी साहित्याची कक्षाच अजून फार छोटी आहे. अजूनही वाङ्मयीन आकलनाच्या वाहेर फार मोठा प्रांत राहून गेलेला आहे. पुरेशा facts अजून वाङ्मयात गोळा झालेल्या नाहीत. ही कक्षा रुंदावत जाईल तसतसे वाङ्मयाचे स्वरूप अधिक सर्वस्पर्शी होईल. ही क्रिया घडतानाच सामाजिक प्रक्षोभ व्यक्त करणारे वाङ्मयही निर्माण होईल. एका मर्यादित अर्थाने हे सगळे मला मान्य आहे. वाङ्मयातून सामाजिक प्रक्षोभ व्यक्त होण्यापूर्वी त्या वाङ्मयाचा पट किमान व्यापक असा तर व्हाय-

लाच हवा, व तोच अजून झालेला दिसत नाही हे खरे आहे. पण ही भूमिका या प्रश्नाच गाभा स्पर्शू शकत नाही. कारण वाङ्मयाच्या कक्षा रुंद होणे, जीवनाचे विविध थर त्यात चित्रित होणे इत्यादी क्रिया कितीही महत्त्वाच्या असल्या, तरी या जीवनदर्शनाच्या क्रिया आहेत. सामाजिकदृष्ट्या प्रक्षोभक वाङ्मय निर्माण करणारी प्रतिभा ही दर्शन घडविणारी प्रतिभा नसते. यथातथ्य दर्शन घडविणे हा या प्रतिभाशक्तीचा फक्त एक भाग असतो. ती प्रतिभा भाष्य करणारी, संगती लावणारी, निरूपणात्मक प्रतिभा असणे आवश्यक आहे. दर्शनी पृष्ठभागावर जे तरंगताना दिसते, त्याच्या मागे जाऊन अंतःप्रवाह हुडकण्याचा प्रयत्न करणारी अशी ही प्रतिभा असते. वाङ्मयीन दृष्टीने जेव्हा आपण आजचे वाङ्मय पुरेसे व्यापक नाही असे म्हणतो, त्याचा अवाङ्मयीन सोपा अर्थ काय आहे ?

समाजाच्या विविध थरांतून अजून लेखक पुढे आलेले नाहीत, असा याचा अर्थ आहे. समाजाच्या सर्व थरांतून जेव्हा लेखक उदयाला येतील, जीवनाच्या विविध उद्योग-कक्षांतून जेव्हा लेखक उदित होतील व आपापले अनुभव मांडू लागतील, तेव्हा वाङ्मयाच्या कक्षा रुंदावतीलच. अपेक्षित असणाऱ्या पुरेशा facts त्यावेळी गोळा होतील. वरिष्ठ मध्यमवर्गीय लेखकांनी निर्माण केलेले आजचे वाङ्मय प्रामुख्याने ब्राह्मणी वाङ्मय आहे. जोपर्यंत आदिवासी, गिरिजन, हरिजन, बहुजनसमाजातून लेखक जन्माला येत नाहीत, तोपर्यंत हे वाङ्मय असेच दुन्नते व व्यक्तिवादी राहणार असा हा मुद्दा आहे. कुणी सौम्यपणे, कुणी कठोरपणे प्रकृतिधर्मानुसार हा मुद्दा मांडून जातो. भाषेचे मूलभूत स्वरूप बोलीचे असते. समाजाच्या विविध थरांतून नवे लेखक उदयाला येतील तसतसे बोली-भाषेतील शब्द वाङ्मयात अधिक प्रमाणात येऊ लागतील. बोलीमध्ये असणारे अनेक वाकप्रचार, शब्द व म्हणी यांची देणगी मराठी भाषेला मिळून भाषेची श्रीमंती अजून वाढेल. हे बोलीतील धन भाषेच्या स्वाधीन होणे अगत्याचे आहे, हेही मला मान्य आहे. दादासाहेब रूपवते म्हणाले, 'फाशी देणे' याही शब्दप्रयोगाला निरनिराळ्या अर्थच्छटा आहेत. 'फाशी' हे एका माशाचे नाव आहे, याचा उल्लेख करून 'ह्याला फाशी द्या' ह्या वाक्याचा गैरसमज करून दाखविता येईल, एक नवीन विनोद निर्माण होईल. रूपवते यांचे म्हणणे मला मान्य आहे. या संगळ्यांमुळे वाङ्मयातील विविधता वाढेल, भाषेची संपन्नता वाढेल. पण वाङ्मय सामाजिकदृष्ट्या प्रक्षोभक होण्याला हे सगळे उपयोगी होईल का ? होईलसे मला वाटत नाही.

मराठी वाङ्मयाची परिस्थिती आज झपाट्याने पालटत आहे. अजूनही बहुतेक लेखक वरिष्ठ जातीचे आहेत, मध्यमवर्गीय आहेत हे खरे असले, तरी नवे लेखक पुढे येत आहेत. बोरडे, शंकर पाटील, बाजीराव पाटील यांच्यासारखे किंवा शंकरराव खरात, अण्णाभाऊ साठे, यांच्यासारखे नवे लेखक क्रमाने उदयाला येत आहेत. पण हे जे नवे लेखक बहुजनसमाजातून, दलित वर्गातून निर्माण होत आहेत, त्यांचे वाङ्मय तरी त्यांच्या-स्वतःच्या जीवनाचे चित्रण करणारे आहे का ? टोकळ आणि दिवे यांची ग्रामीण कादंबरी

ज्याप्रमाणे ग्रामीण निसर्गाच्या मखरात बसविलेली नागरकथाच आहे, तसाच प्रकार या वाङ्मयाचा होऊ वातला आहे. दलित समाजाच्या व बहुजनसमाजाच्या जीवनाचे चित्रण ज्या पातळीवरून प्रा. माटे यांनी केलेले होते, त्याच्यापुढे खरातही जाऊ शकत नाहीत अशी वस्तुस्थिती आहे. आणि ही पातळी दर्शनाची पातळी आहे. जनतेच्या विविध थरांतून लेखक पुढे आले म्हणजे वाङ्मयाचा एकदेशीपणा समाप्त होईल, ही आशा सफल होण्याची फारशी चिन्हे अजून दिसत नाहीत. बहुजनसमाजातील लेखक उदयाला येतात व ब्राह्मणी वाङ्मयाची मूल्ये स्वीकारून त्यांच्याच जातीगोतीचे वाङ्मय लिहू लागतात. लिहिणारा माणूस समाजाच्या कोणत्या थरातील, व्यवसायातील आहे, तो कोणत्या जातीचा आहे, याचा वाङ्मयावर, वाङ्मयाच्या स्वरूपावर फार परिणाम होत नसतो, तर या माणसातील लेखक कोणत्या वाङ्मयीन निष्ठांना जाणता-अजाणता शरण जातो याचा वाङ्मयावर परिणाम होतो. जनतेतून लेखक वर येतात आणि वाङ्मयाच्या चारू कसोठ्या, पद्धती, संकेत पाळू लागतात, मळलेल्या चाकोरीतून जाऊ लागतात. त्यांमधून नव्या facts गोळा होण्याचाही फारसा संभव नसतो. जीवनाचे अजून न घडलेले चित्रण होण्याचाही संभव फार कमी.

हरिभाऊ आणि वामन महार सुधारणावादाच्या काही प्रश्नांच्याभोवती किंवा तार्विक प्रश्नांच्याभोवती आपल्या वाङ्मयाची उभारणी करित होते. ती करताना थोडेफार समाजाचे चित्रण त्यांच्या वाङ्मयात होत होते. पण या चित्रणाचे स्वरूप दर्शनाचे होते. समाजाच्या अंतरंगात शिरून निरूपण करण्याचे त्यांचे प्रयोजन नव्हते. पुढच्या काळातील फडके, खांडेकर, माडगोलकर, कवठेकर ही पिढी कोणत्याच जीवनाचे चित्रण करित नव्हती. ब्राह्मणी लेखक असले म्हणजे ते ब्राह्मणी जीवनाचे चित्रण करतातच, असा काही नियम नाही. जीवनाच्या प्रवाहातूनच हे लेखन वर उचलले गेलेले होते. प्रत्येकाच्या मनात कथानकाचे, शैलीचे काही संकेत गृहीत धरलेले होते. वाचकवर्गाला आपण आकर्षक कसे वाटू, याविषयी प्रत्येकाची निराळी धडपड होती. प्रत्येकाजवळ स्वतःचा कलाज्ञान्य स्वप्नाळूपणा होता. या स्वप्नाळूपणाबरोबरच वास्तवतेपासून योजने दूर असणाऱ्या राजकारणाचे संकेत होते. पढिक वैचारिक आग्रह होते. समाजाने व सरकारने लादलेली बंधने मोडून फेकणे व त्यांविरुद्ध बंड करणे तुलनेने सोपे असते. त्या मानाने स्वतःच्याच मनाने स्वीकारलेल्या चौकटी मोडणे फार कठीण असते. स्वतःभोवती उभ्या केलेल्या स्वप्नाळूपणाच्या पिंजऱ्यातून बाहेर येण्याचे काम सोपे नव्हते. ते या पिढीला जमतेच नाही. सुधारणावादाच्या व स्वप्नाळूपणाच्या मर्यादा ओलांडून समाजाच्या अंतरंगात शिरण्याचा व अंतःप्रवाहाची छाननी करण्याचा प्रयत्न मराठी कादंबरीत फक्त एकदाच झाला होता व तो डॉ. केतकरांनी केला होता. त्यामुळे केतकरांच्या कादंबरीत काही ठिकाणी सामाजिक क्षेत्राचे धागेदोरे वावरत असताना दिसतात. पण केतकरांचे प्रमुख लक्ष पाश्चात्य सुधारणावादाचे अनुकरण करणाऱ्या वरिष्ठवर्गीय समाजसुधारकांचा असमाजशास्त्रीय दृष्टिकोण व उथळपणा दाखवून देण्यावर होते. परदेशातील समाज

रंगवणे किंवा धार्मिक बुवाबाजीची आवश्यकता प्रतिपादन करणे, याचे महत्त्व त्यांना अधिक वाटले. वरचा समाज एकेक सुधारणा वरून लादीत होता, या वस्तुस्थितीबरोबर सामाजिक गुलामीत गढलेले कनिष्ठवर्गीय स्तरही उसळून वर येण्याचा प्रयत्न करीत होते, या दुसऱ्या वस्तुस्थितीकडे केतकरांचे लक्ष जाऊ शकले नाही. मुळात त्यांच्यासमोर प्रत्येक समाजसुधारणा हा एक सामाजिक प्रयोग होता. या प्रयोगाचा असमाजशास्त्रीय पायाच त्यांना दिसला. समाजशास्त्रीय पायावर त्यांच्याच भोवताली घडणाऱ्या सत्यशोधक समाजाचे किंवा दलित फेडरेशनचे कार्य अवलोकन करणे त्यांना महत्त्वाचे वाटले नाही. डॉ. केतकरांचा प्रयत्न कलादृष्ट्या किती यशस्वी झाला हा मुद्दा वाजूला ठेवला, तर सामाजिक प्रक्षोभ मुखरित करण्यासाठी लागणारी वैचारिक बंडखोरी इथे ग्रीजरूपाने दिसते हे मान्य केले पाहिजे.

आणि एकीकडे हा सगळा वाङ्मयीन विचार करीत असताना दुसरीकडे दुसराही विचार आपल्यासमोर असला पाहिजे. ज्या सामाजिक प्रक्षोभाचे वर्णन आणि चित्रण आपण अपेक्षित आहोत, त्या क्षोभाचे अस्तित्व प्रत्यक्ष जीवनात किती प्रमाणात आहे ? अगदी पददलित असणारा अस्पृश्य समाज घेतला, तरी त्याच्या राजकारणाची धडपड सोयी आणि सवलती पदरात पाडून वेण्यापुरतीच सीमित झालेली दिसते. वरिष्ठ वर्गांथांना जे जीवन उपलब्ध झालेले आहे, तसे जीवन आपल्याला उपलब्ध व्हावे यासाठी हा प्रयत्न आहे. आणि मिळणाऱ्या सोयी आणि सवलती पुरेशा नाहीत, या दिशेनेच हा प्रयत्न सतत जात असतो. या सामाजिक पुनर्रथानाच्या चळवळीला वैचारिक बंडखोरीचे अधिष्ठान देण्याचा प्रयत्न डॉ. बाबासाहेब आंबेडकरांनी काही प्रमाणात १९२४ ते १९३० या कालखंडात केलेला होता. या मनोवृत्तीतूनच बहिष्कृत भारतातील त्यांचे लिखाण उदयाला आलेले आहे. पण ही वैचारिक बंडखोरी तीस सालानंतर फारशी दिसत नाही. राजकारणाच्या पवित्र्यात-प्रतिपवित्र्यात वैचारिक मोहीम मागे पडलेली दिसते. आणि त्यांच्या कार्याचा शेवट एका धर्माच्या निष्ठा सोडून दुसऱ्या धर्माच्या निष्ठा स्वीकारण्यात झालेला दिसतो. हिंदू धर्माला जसे भव्य व उदात्त तत्त्वज्ञान आहे, तसा गलिच्छ व घाणेरडा आचारमार्गाचा इतिहासही आहे. प्रत्येक धर्माला असा इतिहास असतो. बौद्धांच्या धार्मिक आचारांचा इतिहास आपण वगळू शकतो व तथागताचे विचारदर्शन स्वीकारू शकतो, या जिद्दीतून बाबासाहेबांचे धोरण निर्माण झालेले दिसते. पण शेवटी नव्या धर्मनिष्ठा स्वीकारून वैचारिक बंडखोरी कशी करता येणार ? भारतात नवे सामाजिक थर उसळून वर येत आहेत. पण त्यांच्या धडपडीला मूल्यान्तरीकरण करणाऱ्या वैचारिक बंडखोरीचे अधिष्ठान नाही. सुधारणावादासाठी असणाऱ्या समन्वयाच्या चौकटी सांभाळीतच ही धडपड चालते. तिचे चित्रण सामाजिक प्रक्षोभ म्हणून कसे करायचे हाही एक प्रश्न आहे. अशा वेळी सामाजिक प्रक्षोभाचे दर्शन घडविणारा ललित लेखक अधिक मोठ्या ताकदीचा असणे आवश्यक असते.

तेराव्या शतकात मराठी वाङ्मयाचा आरंभ झाला, त्या वेळेपासून हे वाङ्मय

आजचे मराठी साहित्य सामाजिकदृष्ट्या पुरेसे प्रक्षोभक आहे काय ? १५

स्त्री-शूद्रांना उद्देशून लिहिले गेलेले आहे. या वाङ्मयाच्या निर्मात्यांनी जी जीवनदृष्टी पुरस्कारिली, ती सर्वांगीण क्रांतीची नव्हती. तसा सर्वांगीण क्रांतीचा योग भारताच्या इतिहासात आलाच नाही. आमची सारी भूमिका समन्वयवादाचीच राहिली. पण धर्म-जीवनातील अनेक स्थित्यंतरे पाहिलेला हिंदुधर्म जसा या वाचीला अपवाद नाही, तसा बौद्धधर्मही याला अपवाद नव्हता. धर्म ही कधीच केवळ व्यक्तींच्या विचारांची गोळा-वेरीज नसते. ती एक सामाजिक प्रक्रिया आहे. तिच्यात समाजातले नानाविध धर आपापले इहलौकिक जीवन सांभाळून भाग घेत असतात. या इहलौकिक जीवनाचा भाग काही प्रमाणात धर्म बदलून देत असतो. त्यापेक्षा कितीतरी अधिक प्रमाणात या जीवनाच्या अंगावर शोभिवंत दिसतील या वेताने धर्माचे अंगरखे वेतून घेतले जातात.

भगवान तथागताने ज्या जीवनविषयक भूमिकेचा पुरस्कार केला ती जीवनदृष्टी कोणती, हा प्रश्न वादाचा आहे कारण याचात्रत त्रिपीटकातील कोणते ग्रंथ प्रमाण मानावेत व त्यांची संगती कशी लावावी, येथून वाद सुरू होत असतो. धर्मनेते म्हटले की त्यांचे आग्रही अनुयायी असतातच. ते जुन्या धर्मसिद्धांताला नवी स्पष्टीकरणे देतात. चैतन्यमय ब्रह्म हे जगाचे अभिन्न निमित्त, उपादानकारण आहे, हा वेदान्त नव्या अणु-विज्ञानाच्या परिभाषेत स्पष्ट करण्याचा मोह जसा हिंदूंना आवरणे कठीण, त्याचप्रमाणे तथागताचा उपदेश सर्व समाजासाठी हितबुद्धीने कर्म करा असा होता हे सांगण्याचा मोह बौद्ध विचारवंतांना आवरणे कठीण. पण बौद्ध धर्म म्हणजे केवळ तथागताचे विचार नव्हते. तथागताच्या अनुयायींनी जी एक सार्वजनिक चळवळ निर्माण केली, ती चळवळ म्हणजे बौद्ध धर्म. ज्या धर्माने इसवी सनापूर्वी ३०० पासून इसवी सन ६०० पर्यंत भारताचे वैचारिक नेतृत्व केले, आणि तक्षशिला व नालंदा विद्यापीठांतून ज्ञानाचे नवे ओष वाहविले, त्याचे स्वरूपही असेच समन्वयवादी होते. वारकऱ्यांचा विटोवा वाजूला सारला आणि त्याऐवजी मोक्षदाता शरण्य भगवान म्हणून तथागताचा स्वीकार केला म्हणजे देवता बदलतात. शरण जाण्याची प्रवृत्ती बदलत नसते. जीवनदृष्टी बदलत नसते. हिंदूंचा ब्राह्मणी कर्मविपाकाचा सिद्धान्त त्याज्य म्हणून सोडला व बौद्ध श्रमणांचे शून्यवादी माध्यमिक सौत्रान्तिक किंवा वैभाषिक सिद्धान्त घेतले, म्हणजे जो बदल होतो तो मूलभूत नसतो.

बौद्धांच्या आणि शंकराचार्यांच्या भूमिका इतक्या जवळजवळ होत्या की शंकराचार्यांना-सुद्धा म्हणावेसे वाटले, 'तुम्ही अलयविज्ञान शाश्वत माना म्हणजे आमचा तुमचा फारसा काही विरोध राहत नाही.' वेदान्ती असणाऱ्या मध्वाचार्यांसारख्या हिंदूंनी तर शंकरा-चार्यांना प्रच्छन्न बौद्धच म्हटले आहे. इतक्या या भूमिका जवळजवळ होत्या. अशावेळी जो बदल होत असतो, तो मूलभूत असूच शकत नाही. स्वतःला सर्व वर्णांत श्रेष्ठ मानणारी व परमेश्वराच्या सुलापासून उत्पन्न झाल्याचा अभिमान मिरवणारी ब्राह्मण-जात वाजूला सारली व त्याऐवजी तसेच सदृश अहंकार मनातल्या मनात जोपासणारी मराठा जमात आली, म्हणजे श्रेष्ठ जातीचे फक्त अनुक्रम बदलतात. वैश्य गुप्त हे क्षत्रिय

मानले जावे, असा हा प्रकार आहे. यामुळे उतरंडीची समाजरचना बदलत नसते हे विसरून जाऊन विचार करण्यात अर्थ नाही. इसवी सनापूर्वीचा हिंदुधर्म हा काही काळानंतर प्रगतीला अडथळा ठरला, हे खोटे नाही; व त्याने प्रगतीचे सर्व मार्ग हजार वर्षे अडवून धरले, हे नाकारण्यातही अर्थ नाही. पण तसाच इसवी सनापूर्वी निर्माण झालेला बौद्धांचा धर्म आहे.

आजच्या जगात हा धर्म प्रगतीच्या नव्या वाटा कशा दाखवून देणार ? हिंदुधर्म शाक्त, शैव, वैष्णव तंत्रमार्गांत, वामाचार-अभिचारांत मध्ययुगात अधःपतित झाला हे जसे इतिहासाचे एक सत्य आहे, तसेच त्याच मध्ययुगात बौद्धधर्मही मंत्रयान, वज्रयान या स्वरूपात अधःपतित झाला हे दुसरे सत्य आहे. हा सगळा इतिहास मुद्दाम सांगण्याचे कारण आहे. अस्पृश्यांनी बौद्धधर्माचा स्वीकार करावा की करू नये, याविषयी मत देण्यासाठी हा इतिहास उगाळलेला नाही. याचा निर्णय त्या समाजाने स्वतः करावयाचा आहे. पण हिंदूंच्या ब्राह्मणी वाङ्मयपरंपरा, त्यांतून शतकानुशतके चालत आलेल्या पुराणकथा (myths) वाज्रला सारल्याच पाहिजेत. त्यांच्या प्रभावातून मन मोकळे झाल्याविना व बौद्धधर्माच्या पुराणकथांना काव्याचा आधार केल्याविना वाङ्मयाची कोंडी फुटणार नाही असे सांगण्याचा जो प्रयत्न केला जात आहे, त्याच्याशी मतभेद दाखविण्यासाठी धर्माच्या इतिहासाकडे बोट दाखविणे भाग पडते. एक पुराणकथा गेली आणि दुसऱ्या पुराणकथा आल्या, म्हणजे कार्यभाग होत नाही. पुराणकथांचे बदल वाङ्मयाची कोंडी फोडू शकणार नाहीत. प्रत्येक पुराणकथेला स्वतःची परंपरा असते.

ज्या समाजात जातीचे जन्मजात उच्चनीच भाव आहेत, त्या समाजात वरिष्ठ वर्गांच्या मनात कनिष्ठ समाजाविषयी तुच्छतेची भावना असणार हे ओघाने आलेच. पण हे वास्तविक जीवनातील सत्य वाङ्मयात कसे आविष्कृत होईल त्याचा नेम नसतो. अमेरिकन वाङ्मयात नीग्रोचे चित्रण उपहासास्पद, हास्यास्पद, तिरस्करणीय म्हणून किंवा खलनायक म्हणूनच येत असे. मिसिस स्टोवसारखी लेखिकासुद्धा सहानुभूती, दया, अनुकंपा यांवाढेर जाऊ शकली नाही. आपल्याकडे कनिष्ठ जातीचे चित्रण संस्कृत वाङ्मयात असेच असते, असा एक मुद्दा चर्चेच्या ओघात मांडला गेला. मी नम्रपणे या प्रतिपादनाशी मतभेद दाखवू इच्छितो. अमेरिकन वाङ्मयात काय होत असे, त्याची मला माहिती नाही. त्या वाङ्मयाशी माझा पुरेसा परिचय नाही. पण संस्कृत वाङ्मयात मात्र हास्यास्पद व मूर्खशिरोमणी हा नेहमी विदूषकच असतो व विदूषक नेहमी ब्राह्मण असावा असा नियम आहे. संस्कृत नाटकांचा लेखकवर्ग हा ब्राह्मण लेखकवर्ग होता. योगायोगाने या लेखकांनी उपहासास्पद म्हणून जो नमुना उभा केला आहे, त्याचीही जात ब्राह्मणच ठरविलेली आहे, ही घटना आपण नीट समजून घेतली पाहिजे.

ब्राह्मण लेखकांनी विदूषक ब्राह्मण रंगवला, हा त्यांच्या दयाळूपणाचा अगर सज्जनपणाचा भाग नव्हे. एखादा ब्राह्मण तपस्वी, ज्ञानी, विचारवंत असे, त्याचे स्थान व्यक्ती म्हणून त्या समाजात कसेही असो. ब्राह्मणवर्ग हाही एक समाज होता. एक

आजचे मराठी साहित्य सामाजिकदृष्ट्या पुरेसे प्रश्नोभक आहे काय ? ९७

पा. ... ७

सामाजिक गट म्हणून त्या जुन्या जीवनात या वर्गाचे स्थान नेमके काय होते, हा थोडा विवाद्य प्रश्न आहे. स्वतःच्याच धर्मग्रंथांत स्वतःच्या मोठेपणाविषयी ब्राह्मण काहीही लिहोत, व्यवहारात हा वर्ग धनसत्ता व राजसत्ता असणाऱ्या गटांच्या दयेवर आश्रित म्हणून जगणारा वर्ग होता. आणि म्हणून स्तुतिपाठक असेच या वर्गाचे स्वरूप होते. या वर्गाच्या उपजीविकेचा खुशामत करणे, श्रीमंताच्या पदरी जगणे हा एक भाग होता. विदूषक हा या घटनेचे एक नाट्यरूप आहे अशी माझी समजूत आहे. रूढ अर्थाने संस्कृत नाटकात खलनायक नसतो. नायक-नायिकेच्या मीलनाला अडथळा दैवाचा किंवा नायकाच्या पत्नीचा असतो. या सामान्य नियमाला अपवाद फक्त 'मृच्छकटिका' तील शंकार आहे. पण शंकार हे परंपरेप्रमाणे अधम व मूर्ख पात्र. तो राजाच्या रखेळीचा भाऊ असतो. म्हणून त्याचे चित्रण हे वर्गाचे चित्रण नव्हे. राहता राहिला 'मुद्रा-राक्षसा' तील अमात्य राक्षस हा प्रतिनायक. पण तो उदात्त आणि चारित्र्यवान आहे. तेव्हा ब्राह्मणांनी कनिष्ठ जातींना वाड्मयात तुच्छतेने उल्लेखिले, यात फारसा अर्थ नाही.

अशी तुच्छता पाहण्यासाठी अभिजात वाड्मयाच्या बाहेर जावे लागेल. प्रत्यक्ष जीवनात कनिष्ठ जमातींच्याविषयी ही तुच्छता होतीच. त्याचे चित्रण स्मृतिग्रंथांतून उमटलेले आहे. आणि प्रत्यक्ष जीवनात हे असे असणे हीच खरी भयानक बाब आहे. पण वाड्मयात मात्र या वस्तुस्थितीचे चित्र उमटलेले नाही, हेही तितकेच खरे.

मिसेस स्टोव स्वतः नीग्रो नव्हती. तिने नीग्रोंच्याविषयी उत्कट अनुकंपा अमेरिकन जनतेत निर्माण केली, हा तिचा गुन्हा झाला की काय ? महात्मा गांधी स्वतः हरिजन नव्हते. तसे म. फुले, प्रा. माटे, सावरकर हेही हरिजन नव्हते. यांतील प्रत्येकाने दलित समाजाची विधायक सेवा करण्याचा आटोकाट प्रयत्न केला, सहानुभूती जागी केली, दलितांच्या मागण्यांना सतत पाठिंबा दिला हा त्यांचा गुन्हा झाला की काय ? दलित समाजाचे प्रश्न दयेने व अनुकंपेने सुटणार नाहीत हे मान्यच आहे. त्यासाठी त्या समाजाची लढाऊ संघटना निर्माण व्हावी लागते, हेही खरे आहे. पण म्हणून अनुकंपेने व्याप्त होऊन सेवा करणाऱ्यांविषयी, सुधारणा घडवून आणणाऱ्यांविषयी तुच्छता कशी समर्थनीय ठरेल ? परमकारणिकाच्या उपदेशावर हक्क सांगणाऱ्यांनी हाही प्रश्न विचारात घेतला पाहिजे.

खरा प्रश्न पुराणकथेच्या उपयोगाचा होता. इथून काही फाटे फुटल्यामुळे वाहवत जाऊन हे थोडेसे आवश्यक विषयान्तर करावे लागले. शेवटी myths म्हणजे काय ? परंपरेने स्वीकारलेल्या कथांचा, कल्पनांचा व सांस्कृतिक मूल्यांचा संचय हेच myths चे स्वरूप असणार. या परंपरा जशा फार प्राचीन असतील, तशा काही अर्वाचीन परंपराही आहेत. नव्या राजकीय तत्त्वज्ञानांनी कथांच्या स्वरूपाच्या नसल्या तरी कल्पनांच्या स्वरूपाच्या myths निर्माण केलेल्या आहेत. या सर्वांना पर्यायी योग्य शब्दाच्या अभावी मी पुराणकथा असे स्थूल नाव देतो. या पुराणकथा ललित वाड्मयाला नेहमी उपकारक होत आल्या आहेत. रामायण, महाभारत, भागवत यांतील कथांनी भारतीय ललित वाड्मय

नेहमीच प्रभावित केले आहे. भास-कालिदासापासून अगदी आजच्या शिरवाडकर, कानिटकर, शिवाजी सांवत यांच्यापर्यंत. 'उरुभंग', 'खुवंशा'पासून 'ययाती', 'मृत्युंजया'-पर्यंत हा वाङ्मयाचा फार मोठा प्रवाह आहे. या प्रवाहात सफल-असफल अशा दोन्ही प्रकारच्या साहित्यकृती आहेत. अस्सल कलाकृती या प्रवाहात निर्माण झाल्या, यापुढेही निर्माण होतील. या पुराणकथांना नवा अर्थ देण्याचा प्रयत्न सतत चालूच असतो. या प्रयत्नातूनच खांडेकर आजच्या भोगलोलुप व विस्कळित व्यक्तिमत्त्वाच्या माणसाचा प्रतिनिधी म्हणून ययातीकडे पाहतात. विंदा करंदीकर ईव्हला ज्ञानजिज्ञासेचा व सत्यनिष्ठेचा प्रारंभ मानून तिचे पाप पुण्याहून अधिक उज्वल ठरवितात. अहिल्येच्या शिळा होण्यात त्यांना आत्यंतिक तृतीचा साक्षात्कार दिसतो. वंदाच निघालेल्या 'अमृतवेळ'मध्ये खांडेकरांनी अश्वत्थाम्याला व इरावतीबाई कवे यांनी गांधारीला नवा अर्थ देण्याचा प्रयत्न केला आहे.

हे प्रयत्न कधी कलादृष्ट्या यशस्वी होतात, कधी होत नाहीत. या धडपडीचे एक कारण असे असते की, कलावंतांना प्रतीकांचा मोह असतो. त्यांना परंपरा सर्वस्वी सोडता येतच नाही. इच्छा असली तरी ते त्यांना शक्य नाही. मग कधी परंपरेचा एक भाग नाकारतात व एका भागाशी आपला सांधा जोडतात. इलियट उत्तरकालात असा आपला सांधा पोपशी जोडतो. मढेंकर रामदास-तुकाराम यांच्याशी आणि केशवसुत मोरोपंतांशी असा सांधा जोडीत असतात. ही एक धडपड असते. परंपरेला जपण्यात, तिला नवा अर्थ देण्याचा प्रयत्न करण्यात कलावंताला कोणतेतरी समाधान लाभत असले पाहिजे. पण शेवटी पुराणकथांचे ललित वाङ्मयात स्थान कोणते? इसापाच्या कथेतील कोरहा किंवा खडिल जिब्रानच्या कथेतील मासा व सुसर हे प्राणी नसतातच. ती प्रतीके असतात. 'क्रौंचवध' असे रूपकाला नाव देऊन सामाजिक कादंबरी लिहिली काय, किंवा 'ययाती' हे नाव देऊन पौराणिक कादंबरी लिहिली काय, आजचा आशय सांगण्यासाठी उचित प्रतीके रचण्याची ही धडपड आहे. वाङ्मयाच्या विश्वात हा प्रतीक हुडकण्याचा उद्योग विविध थरांवर चालू असतो. 'मला मदन भासे हा' ह्या उत्प्रेक्षेपासून कादंबरीचे किंवा कथेचे नाव देईपर्यंत हा उद्योग चालू असतो. 'एकच प्याल्या'पासून तो 'पॅराडाईज लॉस्ट'पर्यंत वेगवेगळ्या थरांवर हा व्यापार आहे. हा व्यापार आशयाला कलापूर्ण रूप देईल, सजवील, उत्कट आणि प्रभावी करील. रूपकात काव्याचा अड्डाहास कधी आशयाला शिथिल, विस्कळित व परिणामशून्य करील. पण याहून अधिक पुराणकथांना काही करता येणे शक्य नसते. पुराणकथा फार तर नवे वैचारिक दर्शन घडवू शकतील. आजचा सामाजिक प्रक्षोभ व्यक्त करण्याला पुराणकथा कशा उपयोगी पडतील? लिंगायतांना शिवाचा, महानुभावांना कृष्णाचा, जैनांना तीर्थंकराचा व बौद्धांना बुद्धाचा अभिमान असल्यास ते मी समजू शकतो. हिंदू पुराणकथा मोक्ष देणार नाहीत, महानुभाव पुराणकथा मात्र मोक्ष देतील हे विधान धार्मिकांचा आग्रह म्हणून ठीक आहे. त्याच धर्तीचे दुसरे एक विधान आहे— हिंदू पुराणकथांनी ललित साहित्याला जखडले

आजचे मराठी साहित्य सामाजिकदृष्ट्या पुरेसे प्रक्षोभक आहे काय ? ९९

आहे, बौद्ध पुराणकथांचा आधार कलावंतांच्या प्रतिभेला मोकळे करील. या दोन विधानांत थोडासा भाषाभेद आहे. माणसाला मोक्ष की प्रतिभेला मोक्ष, हा फरक आहे. पण त्यात श्रद्धाभेद फारसा दिसत नाही.

वस्तुस्थिती अशी आहे की, हिंदू पुराणकथा आणि बौद्ध पुराणकथा यांच्यात कथानकभेद आहेत; मूल्यभेद नाहीत. बौद्ध पुराणकथा तथागताला मानव समजणाऱ्या प्राचीन हीनयान्यांच्या कथा नाहीत. त्या तथागताला देव मानणाऱ्या महायानपंथीय किंवा उत्तरहीनयानपंथीय कथा आहेत. बुद्ध हा मानव होता तोपर्यंत पुराणकथा निर्माण होणारच कशा ? एकदा तथागताचा भगवान झाला म्हणजे मग सर्व रस्ते मोकळे होतात. इकडे कपोतासाठी मांस देणारा राजा शिवी हिंदूंचा शरणागत आहे. तिकडे बौद्ध धर्मात आपलेच दात स्वतः कापून अर्पण करणारा छद्मन्त आहे. इकडे गर्भातून वेदमंत्रांचा उच्चार करणारा पाराशर आहे. तिकडे पाचव्या वर्षीच चौदा विद्या, चौसष्ट कला आणि छप्यन्न लिप्या जाणणारा पाच वर्षांचा बालबुद्ध आहे. मैलौगणती दूर रेड्याचा सांगाडा अंगठ्याने फेकणारा आमचा राम तर हत्ती फेकणारा त्यांचा बुद्ध. तिकडे ज्ञानाच्या शोधार्थ बशोधरेचा त्याग आहे, तर इकडे मोक्षाच्या शोधार्थ देवहूतीचा त्याग आहे. तांत्रिक अधःपतितांनी इकडे कृष्णाला राधा दिली आहे तर तिकडे बुद्धाला तारा दिली आहे. त्याग, वैराग्य, संयम, इंद्रियदमन, निर्वाण, अवतारवाद, धर्मपुरुषाचे आशीर्वाद, शाप, सामर्थ्य, त्यांचे ऐश्वर्य— ही सगळी मूल्ये दोन्हीकडे सारखी आहेत. इसवी सनाच्या प्रारंभानंतर बौद्ध आणि वैदिक यांच्यातील फरक जीवनमूल्यांचा उरला नव्हता. तत्त्वज्ञानातील काही मुद्द्यांचा व उपास्यदेवतेच्या नावाचाच हा फरक होता. सगळ्या बौद्ध पुराणकथा या कालखंडानंतरच्या आहेत. मूल्यभेद नसणाऱ्या या हिंदू, बौद्ध आणि जैन परंपरेच्या पुराणकथा एकाच संस्कृतीची अपत्ये आहेत. त्या वापरायच्या की नाहीत, हा कलावंतांच्या प्रकृतिभेदाचा भाग आहे. पण पुराणकथा प्रतिभेला बांधीतही नसतात, मोकळेही करीत नसतात. बंधन जीवनातील श्रद्धांचे असते. पुराणकथा या बंधनात उपयोगी पडतात. हे श्रद्धारूपणाचे बंधन तुटले म्हणजे मुक्त मन पुराणकथांना नवे अर्थ देऊ लागते.

जे आज घडते आहे, तेच मागोमागही घडले आहे. कनिष्ठ समाजातून वर आलेले लेखक वरिष्ठ वर्गाचा जीवनविषयक दृष्टिकोण स्वीकारीत असताना दिसतात. यज्ञयागप्रधान जीवनात जे शक्य झाले नव्हते, ते भक्तिमार्गाने सर्व भारतभर घडवून आणले. सर्व प्रांतांमधून कनिष्ठ समाजातून नवे साधुसंत उदयाला आले व सर्वानाच वंदनीय ठरले. त्यांनीही काव्यरचना केली आहे. महानुभाव संप्रदायातील दामोदर, नरेंद्र, भास्कर हे जरी वरिष्ठ वर्गीय ब्राह्मण असले, तरी वारकरी सांप्रदायिक नामदेव, जनाबाई, गोरा कुंभार, चोखामेळा ही संत मंडळी बहुजनसमाजातून उदयाला आली होती. मराठी अभंगवाणीतील जवळजवळ सगळी कविमंडळी बहुजनसमाजातील आहेत. आणि हे काव्य प्राचीन मराठीतील आत्मनिष्ठ काव्य आहे. पण त्यांच्या कवितेत सामाजिक प्रश्नोभ

दिसत नाही. कनिष्ठ वर्गातून लेखक उदयाला आले म्हणजे त्यांच्या वाङ्मयात कनिष्ठ वर्गाच्या ऐतिहासिक गरजा अभिव्यक्त होतील, ही समजूत चुकीची आहे. जनतेतून लेखक उदयास यावयाचे व त्यांनी परंपरागत वाङ्मयीन दृष्टिकोण स्वीकारावयाचा, हाच क्रम जनावाङ्मयासून ग्रहणावाङ्मयासून चौधरीपर्यंत व चोखामेळयापासून अण्णाभाऊ साठ्यांपर्यंत जवळजवळ अप्रतिहत चालू असताना दिसतो.

आपण वाङ्मयाचा विचार करताना लोकवाङ्मयाचा विचार करीतच नाही. या लोकवाङ्मयात परंपरेने चालत आलेल्या कथा आहेत. त्यांची गाणी आहेत. त्यांच्या ओव्या आहेत. तशाच श्रद्धा आहेत. ब्राह्मण स्वतःला 'अग्रज' म्हणजे सर्वप्रथम जन्मलेले मानीत. पण सोनारांचीही हीच भूमिका होती. 'आधी सोनार आणि नंतर दुनिया होणार' असे त्यांचे म्हणणे होते. तेली म्हणत 'आधी तेली मग दुनिया झाळी!' सगळेच स्वतःला आपापल्या जागी अग्रज मानीत. आदिवासींनी स्वतःला जंगलाचे राजे म्हटले आहे. हा लोकवाङ्मयाचा जनतेने केलेला सर्ग पाहिला तरी त्यात कुठे प्रक्षोभ नाही; आणि हे लेखक ब्राह्मण नव्हते, जनतेतील होते. आपण गुलाम आहोत, जातिव्यवस्था हा अन्याय आहे, तिच्याविरुद्ध आपण वंड करू. हा विचारच कुठे इंग्रजपूर्व वाङ्मयात किंवा लोकवाङ्मयात अभिव्यक्त झालेला दिसत नाही. म्हणून लोकवाङ्मयाचे काही अभ्यासक म्हणतात, हे सगळे वाङ्मयच अंधश्रद्धा आहे. प्रगतीची सारखी वाट अडविणारे आणि मनाला मागे खेचणारे आहे.

युरोपमध्येही याहून निराळे काहीच घडलेले दिसत नाही. तेथेही ग्रीक-रोमनांच्या परंपरागत धर्माशी व ज्यूंशी खिश्चनांचा संघर्ष होता. आणि त्याचे स्वरूप हिंदू-मुस्लिम, शैव-वैष्णव यांच्या मध्ययुगीन संघर्षासारखे होते. इसवी सनाच्या तिसऱ्या-चौथ्या शतकात क्रमाने चर्च संघटित झाल्यानंतर सरदार, सम्राट व चर्च या त्रिपुटीने पाचव्या शतकापासून पुढची हजार वर्षे सर्व प्रकारचे शोषण व जडूम केला. पण या काळातील समाजजीवनात भू-दासांच्या मनात कुठेच सामाजिक क्षोभ दिसत नाही. युरोपातील सामाजिक क्षोभाची सुखात रिनोसान्सनंतरची म्हणजे व्यक्तिवादाच्या उदयानंतरची आहे. असा व्यक्तिवाद उदयाला येतो व मग गुलामीची जाणीव होऊ लागते. आज ज्याला आपण सामाजिक गुलामगिरी म्हणतो, तिचे अस्तित्व किमान दीड हजार वर्षे या भारतात आहे. पण एखाद्या गोष्टीचे अस्तित्व असले म्हणजे तिची जाणीव होते असे नव्हे. ही गुलामगिरी एकेकाळी कुणी कुणावर लादलेली नाही. जे लादलेले असते त्याच्याविरुद्ध वंडाचीही परंपरा असते. प्राचीन भारतातील सामाजिक गुलामगिरी त्या वेळच्या समाजाने प्रदीर्घ परंपरेने स्वीकारलेली व्यवस्था होती. शतकानुशतके ती स्थिरावत गेली. त्या व्यवस्थेत असामान्यांच्या विकासाला अडथळा अवश्य होता, पण सामान्यांच्या व्यावहारिक सुरक्षिततेवर ती व्यवस्था जगत होती. या व्यवस्थेविरुद्ध वंड करण्याचा विचार त्या काळात संभवतच नव्हता. मुद्रणपूर्व युगात सार्वत्रिक शिक्षणाचा विचारच संभवनीय नव्हता. हे प्रश्न आपण काळजीपूर्वक कधी लक्षात घेतच नाही. नव्या पुराणकथा प्रक्षोभ निर्माण करीत नसतात, त्याचप्रमाणे

आजचे मराठी साहित्य सामाजिकदृष्ट्या पुरेसे प्रक्षोभक आहे काय ? १०१

जनतेतील लेखकही प्रक्षोभ निर्माण करित नसतात. सामाजिक क्षोभाचा उदय वैचारिक भूमिकेत असतो, बदललेल्या समाजपरिस्थितीने शक्यतेच्या आटोक्यात आणलेल्या स्वप्नात असतो. नव्या उत्पादन-साधनांनी मुक्त केलेल्या, जाग्या केलेल्या सामाजिक शक्तीत असतो. ही प्रक्रिया समाजात आधी बलवान व्हावी लागते. मग तिचे वाङ्मयात प्रतिबिंब पडू लागते.

आमच्या सगळ्या समाजजीवनाची यंत्रणाच असिधारा बोथट करणारी आहे. स्वातंत्र्याचा लढासुद्धा आम्हाला फार जोमाने अगर त्वेघाने द्यावा लागला नाही. अल्जीरियासारख्या देशात नुसता स्वातंत्र्यलढा लढताना लोकसंख्येचा काही टक्के भाग गारद होत असलेला आपण पाहतो. त्यामानाने आपली चळवळ फारच सौम्य होती. आणि जी चळवळ सौम्य होती, तिच्यातही जनतेचा फार मोठा भाग समाविष्ट नव्हताच. ज्या सुधारणा मिळविण्यासाठी प्रचंड लढे इतर देशात द्यावे लागले, त्या सुधारणा राजकारणाच्या उदारमतवादी भूमिकेमुळे आपल्याला जवळजवळ आपोआपच मिळत गेल्या. स्वातंत्र्याबरोबर सार्वत्रिक मतदानाच्या उपलब्धीमुळे दर जातीतील वरिष्ठ मुलंदांनी जातिव्यवस्थेचा आधार घेऊन आपापल्या मागे दरिद्री मतदार उभा केला. जे लहून मिळविलेले नसते, ते घटनेच्या पुस्तकात मिळाल्यासारखे दिसते; प्रत्यक्षात मिळालेलेच नसते. *More it changes, more it remains the same* अशी एक इंग्रजीत म्हण आहे. तिचाच प्रत्यय सर्वत्र येऊ लागतो. स्वातंत्र्याबरोबर घटना निर्माण होत असतानाच कायद्याने अस्पृश्यता हा गुन्हा झाला. मतदानाचा हक्क, राखीव जागा, मंत्रिमंडळात प्रतिनिधित्व, शैक्षणिक सवलती, नोकरीत काही प्रमाणात प्राधान्य—इतक्या सगळ्या बाबी फारशी खळबळ न करताच मिळालेल्या होत्या.

एका दृष्टीने पाहिले तर मिळवायचे काहीच उरले नव्हते. दुसऱ्या दृष्टीने पाहिले तर खरोखरी काहीच मिळाले नव्हते. आस्पृश्यांच्या संघटनासुद्धा आपापली संघटना टिकवण्यात व निवडणुकांवर आपापला प्रभाव टाकण्यात इतक्या कार्यरत झाल्या की त्यांना यापलीकडे फारसे कामच उरले नव्हते. जे पदरात पडलेले आहे ते पचावे कसे, स्वतःचा विकास वेगाने कसा साधून घ्यावा हाच प्रश्न उरला. सगळे हक्क मान्य. कुणाचाच विरोध नाही. या एका सर्वव्यापी दंभामागे सगळी समाजव्यवस्था आपले अपरिवर्तनीय रूप टिकवून धरण्यासाठी प्रयत्नरत होती. समाजनेत्याला हतबल करून टाकणारी ही परिस्थिती आहे. समाजात प्रक्षोभ नाही असा त्याचा अर्थ नाही. प्रक्षोभ आहे, पण त्याची धार बोथट झाली आहे. दुर्दैवाने भारतातील बुद्धिवादी वर्गही जातींच्या चौकटीत अडकलेला आहे. आपल्या जाती-जमातीबाहेरच्या नेत्यांचे कठोर वैचारिक मूल्यमापन करण्याची त्याला संधी नाही. त्यासाठी लागणारे धैर्यही नाही. आणि स्वजातीय नेत्यांचे पुनर्मूल्यमापन करण्याची त्याची इच्छा नाही. या तडजोडवादामुळे होते असे कांक्षोभाची धार बोथट होते, व प्रश्न तसेच शिल्लक राहतात. या समन्वयवादाचा परिणाम म्हणून वाङ्मयात सामाजिक प्रक्षोभ येत नाही असे एक मत चर्चेत दाखल केले आहे. आपल्या मर्यादेत

हेही मत खरे असले तरी गाभ्याच्या प्रश्नाचे उत्तर हे मत देत नाही. एकूण समाजातच प्रक्षोभ कमी इतके या आधारे आपण सांगू शकू. पण आहे तो प्रक्षोभ वाङ्मयात प्रकट का होत नाही, याचे फारसे स्पष्टीकरण या भूमिकेने होत नाही.

मला असे वाटते की, सामाजिक प्रक्षोभाचा आविष्कार फारसा होत नाही याचे फार मोठे कारण वाङ्मयाकडे पाहण्याची आपली भूमिका हेच आहे. प्राचीन काळापासून वाङ्मयाकडे पाहण्याची आपली भूमिका रंजनवादी आणि बोधवादी अशी मिश्र आहे. प्रारंभापासूनच आम्ही नाट्याला व काव्याला 'क्रीडनीयक' म्हणजे खेळाचा व मनोरंजनाचा, करमणुकीचा एक प्रकार मानीत आलो. आणि ही रंजनवादी भूमिका सांगत असतानाच ललित वाङ्मयाद्वारे सकल पुरुषार्थाची सिद्धी होते असेही मानीत आलो. वरिष्ठ वर्गाने निर्माण केलेले काव्य-नाटकादी वाङ्मय असो की बहुजनसमाजात निर्माण झालेला गण-गौळण, वग, लावणी, अभंग असो, लोकवाङ्मयातील ओवी, गीते, लोककथा व दैवतकथा असोत, प्रस्थापित धर्ममूल्यांचा प्रचार व पुरस्कार, प्रस्थापित श्रद्धांचा पुरस्कार हा या सर्व वाङ्मयाचा अवश्यमेव भाग होता; व हे सगळे करूनही रंजनाच्या चौकटीत हे वाङ्मय चपखल बसत होते. रंजन आणि बोध यापलीकडचे समाजदर्शनाचे किंवा समाजनिरूपणाचे प्रयोजन या वाङ्मयाला फारसे नव्हतेच.

रंजनासाठी निर्माण झालेले वाङ्मय मधूनमधून रंजनाची कक्षा ओलांडून पलीकडे जाते व कलात्मक होते, हा साहित्यसृष्टीचा चमत्कार आहे. निर्मात्याच्या इच्छेच्या मर्यादा निर्मिती नेहमी पाळतेच असे नाही. हा प्रकार कालिदासाच्या 'शाकुंतला'बाबत झालेला आपण सांगू शकतो. एक रमणीय सुखान्त नाटक लिहिण्याचे प्रयोजन त्याच्या मनात गृहीत होते असे म्हटल्याशिवाय 'शाकुंतला'तील कथनिकाच्या मांडणीचा उलगडाच होत नाही. मध्येच दुर्वासाचे पात्र कथानकात प्रवेश करून लुप्त होऊन जाते. दुर्वासाने येऊन शाप का द्यावा, दुर्वासाने शाप व उःशाप दिलेला शकुंतलेला का कळू नये ? ज्या सखीने उःशाप मागितला, तिने तरी शकुंतलेला ते का सांगू नये ? असे एक-ना-दोन अनेक दुवे आहेत. कथानकातील या दुव्यांचा उलगडा रंजनासाठी आकृती निर्माण करण्याचे प्रयोजन गृहीत असल्याशिवाय होत नाही. पण हे प्रयोजन पोटात पचवूनही 'शाकुंतल' कलात्मक होते. रंजनाच्या क्षेत्रात हे जसे होते, तसेच बोधाच्याही क्षेत्रात होते. ज्ञानेश्वरांचे उघड तत्त्वज्ञान, भाष्य, तुकारामाचा फटकळपणे चाललेला उपदेश हाही कलात्मक होऊन जातो. निर्मितीच्या प्रक्रियेत हा अधूनमधून घडणारा प्रकार आपण मान्य केला, तरी त्यामुळे वाङ्मयाकडे पाहण्याच्या दृष्टिकोणातील बोध-रंजनाचे दुवे असिद्ध होत नाहीत.

रंजन व बोध या परंपरांनी वाङ्मय निर्माण होत आले असे आपण म्हणतो. पण या दोन बाबी परस्परांपासून साभान्यत्वे जितक्या दूर मानल्या जातात तितक्या त्या दूर नाहीतच. बोध करणारे हा बोध रंजक व्हावा यासाठी धडपडत असतातच. आणि त्यासाठी ज्यामुळे रंजनाची हमी मिळते असे काही साचे हाताळण्यासाठी ते धडपडत असतात. आपल्या प्रचाराच्या प्रयोजनासाठी यथाशक्ती रंजनाचा वोजा तेही खांद्यांवरून वाहत

आजचे मराठी साहित्य सामाजिकदृष्ट्या पुरेसे प्रक्षोभक आहे काय ? १०३

असतात. पण यापेक्षा रंजनाचे स्वरूप निराळे असते. रंजनाचे प्रयोजन सतत नवनवी रूपे धारण करित असते. रंजनवाद्याला जनतेच्या श्रद्धा दुखवून चालतच नाही. त्यांच्या सगळ्या नायिका तरुण आणि सुंदर असतात. पण तारुण्य पूर्णविकसित झालेल्या अवस्थेत असणाऱ्या या नायिकांच्या मनात खळबळ माजविणारा पहिला पुरुष नायकच असतो. त्याआधी पुरुषांचे आकर्षण तारुण्योदयापासून विकसित होणाऱ्या अवस्थेपर्यंत जणू वाटलेलेच नसते. सगळे शाप आणि आशीर्वाद फलद्रूप करावेच लागतात. धार्मिक सज्जनांचा शेवटी विजय घडवूनच आणावा लागतो. रहस्यमय कादंबरीला शेवटी गुन्हेगार पकडून द्यावा लागतो. वाड्याचे शेवटी वाईट होते, हे सांगावेच लागते. प्रस्थापित व मान्य मूल्ये उचलून धरण्याचा उद्योग बोधवादापेक्षा रंजनवादच अधिक करतो. आणि म्हणून रंजनवाद नेहमी कोणत्यातरी बोधवादाचे पांघरूण अंगावर घेऊनच वावरत असतो.

मग जुने पंडितकवी ईशभक्तीचे निमित्त सांगोत, की नवे कादंबरीकार राष्ट्रभक्तीचे निमित्त सांगून ऐतिहासिक कादंबरी लिहोत. बोधवाद्याला निदान स्वतःची ईर्ष्या व जिद्द असते. त्याला कुणाचेतरी खंडन करावेच लागते. या बोधरंजनाच्या चौकटी फेकून दूर होऊन मराठी वाङ्मयाला दिवसच किती झाले ? आणि ज्यांनी या चौकटी दूर फेकल्याची घोषणा केली, त्यांना तरी पूर्णपणे या चौकटी कुठवर फेकता आल्या ? पंचेचाळीस सालापर्यंत मराठी वाङ्मय या वर्तुळातच फिरत होते. खरी अडचण अशी आहे की व्यक्तिवादाच्या उदयापूर्वी सामाजिक बंडखोरीला अस्तित्व नसते, आणि व्यक्तिवादाच्या उदयानंतर एकीकडे प्रचाराच्या भूमिका प्रभावी होतात. आणि हा प्रचार नेहमी उसना आणलेला असतो. प्रतिभावंतांच्या अनुभव-चिंतनाचा तो अवश्यमेव घटक नसतो. दुसरीकडे धर्माच्या गुलामीतून मोकळे होताच कलावंत जिद्दीने 'इंद्रियांचे मार्गदर्शन' स्वीकारण्याची व स्वप्नसृष्टीत रमण्याची, हरवण्याची घोषणा करू लागतात. या अवस्थेच्या पुढे जावे लागते म्हणजे मग जीवनाचे कुंटित करणारे चित्र क्रमाने वाङ्मयात दिसू लागते. त्या जोडीला सामाजिक शोभ मुखर होऊ लागतो.

ही क्रिया घडण्यासाठी वाङ्मयात रोमँटिसिझमच्याविरुद्ध एक प्रचंड चळवळ यशस्वी झालेली असावी लागते. आपण युरोपच्या वाङ्मयाची मराठीशी तुलना करीत असताना युरोपमध्ये असलेला अँटि-रोमँटिसिझमचा प्रचंड झोत विसरतो. या झोतातून वाङ्मयाचा स्वप्नाळूपणा क्रमाने संपत जातो. मराठीत दुसऱ्या महायुद्धानंतरच्या वाङ्मयात नवकाव्य आले, नवी कादंबरी व नाटके आली. या सर्वांचा नवेवणा मान्य केला तरी रोमँटिसिझमपासून आपण पुढे सरकलो आहोत काय, हा प्रश्न शिल्लक राहतोच. रेगे, पाडगावकर, वापट यांच्यापासून ब्रेस-महानोरपर्यंतची कविता ही तर रोमँटिक आहेच, पण त्यापेक्षा आश्चर्याची गोष्ट म्हणजे मर्देंकर, विंदा करंदीकर यांचीही कविता तशीच आहे. रोमँटिसिझम ही नुसती आविष्कारपद्धती नाही, तो जीवनाकडे पाहण्याचा एक दृष्टिकोण आहे. मर्देंकरसुद्धा प्रेमकविता लिहू लागले की त्यांच्या मनाना रोमँटिक भाग दिसू लागतो. पॅडसे यांची कादंबरी किंवा अगदी 'स्वामी' कादंबरी घेतली, तरी तोच जीवनाकडे पाह-

प्याचा दृष्टिकोण दिसतो. रोमँटिक दृष्टिकोण असला म्हणजे वाङ्मयाचे कलामूल्य कमी होत नाही. तसे ते केवळ या दृष्टिकोणाने वाढतही नाही. पण जीवनाचे आकलन जोवर या पातळीवर होत आहे, तोवर सामाजिक प्रक्षोभ वाङ्मयात अभिव्यक्त होण्याचा संभव फार कमी असतो.

समाज आहे तोवर त्याला मनोरंजनाची साधने लागणारच. कारण करमणूक हीही एक जीवनाची गरज आहे. या गरजेच्या पूर्तीसाठी रंग वापरले जातात, सूर वापरले जातात, तसे शब्दही वापरले जाणारच. अनेक गोष्टी विकृत होतात, तसे मनोरंजनही विकृत होते व मग नाजारात वासना उत्तेजित करणाऱ्या वाङ्मयाचे गलिच्छ पूर येऊ लागतात. त्यांच्याविरुद्ध आवाजही उंच करावा लागतो. पण हे सगळे घडत असताना एक समजून घ्यावे लागते, की मनोरंजनात शब्दांचा वापर बंद करणे शक्य नसते, तसेच इष्टही नसते. म्हणून रंजनवादी वाङ्मय राहणारच. समाजाच्या एका थराची करमणुकीची अवाङ्मयीन भूक ते पूर्ण करित राहिल. मात्र कलात्मक साहित्य ते हे नव्हे, ही सीमारेषा स्वच्छ ठेवण्याचे काम सतत करावे लागते. रंजनाप्रमाणेच प्रचार हाही जीवनाचा भाग आहे. तो होत राहणार. तिथेही रंग, रेषा, स्वर, शब्द वापरले जाणार. प्रचारही विकृत होऊ शकतो. मग त्याला आक्रस्ताळेपणाचे, सदभिर्चवीच्या कक्षा ओलांडून चारित्र्यहननाचे रूप येऊ लागते. या विकृतीचा विरोध करतानाच हे समजून घ्यावे लागते की प्रचारासाठी शब्द वापरले जाणारच. ते आपण टाळू शकत नाही, टाळणे इष्ट नव्हे. तेथेही आपण फक्त सीमारेषा स्पष्ट करू शकतो. या सीमारेषा स्पष्ट करतानाच सगळा गोंधळ होत असतो. कलात्मक वाङ्मयाचे प्रयोजन रंजन नसेल, पण त्याहीमुळे रंजन होऊ शकते. त्यामुळेही प्रचार होऊ शकतो. व प्रचार, रंजनासाठी लिहिलेले वाङ्मय अचानक आपल्या चौकटी ओलांडून कलात्मक होऊन जाते. कलानिर्मिती करणाऱ्या मनावर या दोन परंपरांचे जे संस्कार होत असतात, त्यांच्यापासून मुक्त होणे फार कठीण आहे. हे होईपर्यंत कोणतेही वाङ्मय सामाजिक प्रक्षोभाचे दर्शन घडविण्यात फारसे यशस्वी होत नसते.

पण यापेक्षा महत्त्वाचा आणि भीतीचा खरा भाग असा आहे की जे कलात्मक वाङ्मय निर्माण होत असते, त्यावर आत्मनिष्ठेच्या चुकीच्या आग्रहाचे चमत्कारिक परिणाम होत जातात. वाङ्मयात आत्मनिष्ठेचे महत्त्व स्वयंभू व मूलभूत आहे. ते कुणीच अमान्य करणार नाही. पण आत्मनिष्ठा म्हणजे काय ? मर्दकरांनी आत्मनिष्ठा, निःसीम हार्दिक तादात्म्य, आणि वाङ्मयीन महात्मता अशा तीन चढत्या श्रेणी मानल्या आहेत. तिसरीत पहिल्या दोन व दुसरीत पहिली अंतर्भूत आहेतच, असे ते मानतात. परिभाषेचा व मांडणीच्या पद्धतीचा प्रपंच सोडून दिला म्हणजे या विवेचनाचा अर्थ फार साधा व सरळ आहे. लेखकांनी स्वतःच्या अनुभवांशी प्रामाणिक राहावे, या अनुभवांत अंगभूत व्यापकपणा असावा, हे अनुभव जीवनाच्या मूलभूत स्वरूपांवर प्रकाश टाकणारे असावेत, या अनुभवांना स्वतःची लय, वाट निवडू द्यावा असे मर्दकरांना म्हणावयाचे आहे. चर्चा करताना हे सगळे विवेचन आपण मान्य करतो. कारण या विवेचनाच्या सर्वसामान्य

आजचे मराठी साहित्य सामाजिकदृष्ट्या पुरेसे प्रक्षोभक आहे काय ? १०५

अर्थावर फारसे दुमत नाहीच. प्रश्न तपशीलाचा आहे.

लेखकाने आपल्या अनुभवाशी प्रामाणिक राहायचे म्हणजे नेमके काय करायचे ? लेखक कधी जाणूनबुजून स्वतःच्या अनुभवाशी अप्रामाणिक होण्याचा प्रयत्न करित नसतो. पण लेखक जे प्रामाणिकपणे जाणवल्याचे सांगतो, त्या अनुभवाचा प्रामाणिकपणा वाचकांना जाणवत नाही त्याचे काय करावे ? आणि अनुभवांशी नुसते प्रामाणिक राहून काय उपयोग ? कारण लेखकाजवळ स्वतःचे पृथगात्म व्यक्तिमत्त्व नसेल, पृथगात्म अनुभव नसतील, तर त्याने या सर्वसामान्य अनुभवांशी प्रामाणिक राहण्यात तरी काय अर्थ आहे ? एरिक फ्रॉमने म्हटले आहे, विचार करण्याचे सामर्थ्य असेल तरच विचारस्वातंत्र्याला अर्थ असतो. वाङ्मयनिर्मितीसाठी तर हा सल्ला अधिकच महत्त्वाचा आहे. पृथगात्म व्यक्तिमत्त्व, पृथगात्म अनुभव असला तरच त्या अभिव्यक्तीला आणि अभिव्यक्ति-स्वातंत्र्याला अर्थ असतो. ही पृथगात्मता सार्वत्रिक नसते. म्हणून लेखकांना कृत्रिम मार्गांनी तिचे अस्तित्व सिद्ध करण्याची धडपड करावीशी वाटते. सर्वसामान्यांच्यापेक्षा काहीतरी वेगळे, निराळे, चमत्कारिक सांगितल्याशिवाय आपल्या अनुभवाचा वेगळेपणा आणि त्याच्याशी असणारा आपला प्रामाणिकपणा सिद्ध कसा होणार ? या कलाहीन जाणिवेचा परिणाम वाङ्मयावर कमी होत नसतो. आपण रंजनवादी नव्हत हे सिद्ध करण्याच्या अट्टाहासातून मुद्दाम अपवादादाखल व्यक्तींच्याकडे, विकृतींच्याकडे, अभिव्यक्तीच्या आधुनिक लकरींच्याकडे वळण्याची लेखकाला गरज भासू लागते. वाङ्मयातील आत्मनिष्ठेचे खरे स्वरूप वाचकांना अनुभवाचा सलगपणा, जिवंतपणा व त्याची उत्कटता जाणवते हे असते. ही बाबच विसरून जाऊन आत्मनिष्ठेचे प्रयोग केले जाऊ लागतात.

बोध व प्रचाराचा आपल्यावर बसणारा शिक्का टाळण्यासाठी आपण व्यक्त करीत असलेल्या अनुभवाचे जीवनप्रवाहात स्थान पाहणेच टाळले जाते. 'अनुभव' असा शब्द आपण वापरतो त्यावेळी त्यात काय गृहीत आहे, हे सोयीस्करपणे विसरण्याची इच्छा होऊ लागते. मरण पाहताना जाणवणाऱ्या सुन्नपणात जीवनाच्या नश्वरपणाचे भान गृहीतच असते. त्या व्यापक विनाशाच्यासमोर आपला हतबलपणाही गृहीत असतो. मानवाने विज्ञानाद्वारे निसर्गावर जे विजय मिळविले त्या सर्व विजयांचा फोलपणाही जाणवून जातो. अनुभवाच्या पोटात हे सगळे येतच असते. अनुभवात अंगभूत नसणाऱ्या उसन्या विचारांचे ओझे त्यावर लादून नये हे जितके खरे, तितकेच त्या अनुभवातच कांही अंगभूत चिंतनगर्भता असते हेही खरे आहे. हा अंगभूत चिंतनगर्भ आशय त्या अनुभवाची झेप व कक्षा विकसित करीत असतो की नाही, हा खरा महत्त्वाचा प्रश्न आहे. ज्यांच्या प्रतिभेत हे निरूपणाचे स्वाभाविक सामर्थ्य आहे, ते सामर्थ्य त्या अनुभवाचा कलात्मक दर्जा वाढविते की नाही, हा विचारच आपण सोडलेला आहे. सार्त्र, कामू आणि इलियट यांची नावे घेताना या लेखकांनी व्यक्त केलेल्या अनुभवांत चिंतनगर्भ आशय किती मोठा आहे, हे सांगण्याचे आपण सतत टाळीत असतो.

एकीकडे रंजनवाद व बोधवादाचे संस्कार टाळणे लेखकांना कठीण जाते. दुसरीकडे

त्यांची कलावंत म्हणून अशी समजूत झाली आहे की, थोडेतरी तिरकस, चटकन लक्ष वेधणारे, अस्वाभाविक व विकृत होणे, व शक्यतोवर सारे चिंतन टाळणे हे माझे कर्तव्य आहे. या सगळ्या प्रवृत्तींतून वाङ्मयीन आकलने होतात, रसग्रहणे होतात. या प्रवृत्तींचे कौतुक करण्यात सगळा वाङ्मयविचार रमलेला आहे. आणि आपणच पुन्हा मध्येच थांबतो व विचारतो, सामाजिक प्रक्षोभ वाङ्मयात व्यक्त का होत नाही? यंत्रयुगात माणसाला जाणवणारा विफल एकाकीपणा मर्दंकरांनी व्यक्त करण्याचा प्रयत्न केला आहे ही गोष्ट आनुपंगिक असून त्यांचे खरें महत्त्व नवीन प्रतिमासृष्टी, अनुभवाची घट्ट वीण व विलक्षण आत्मनिष्ठा यांत आहे असे आपण सांगतो; व दुसरे दिवशी विचारतो, सामाजिक प्रक्षोभाचे काय? नारायण सुर्व्योंच्या कवितेवर ती भलतीच रूझ, गद्यप्राय होणारी कविता आहे, असा आक्षेप आपण घेतोच. संवेदनांच्या कल्पनाचित्रावर काव्यमीमांसेचा एकूण प्रपंच आपण उभा करतोच व विचारतो की सामाजिक प्रक्षोभाचे काय? वाङ्मयीन दृष्टिकोणात जोपर्यंत निरूपणात्मक प्रतिमेचे महत्त्व आपण मान्य करणार नाही, तोपर्यंत सामाजिक प्रक्षोभ व्यक्त करण्याची जबाबदारी लेखकांना का वाटावी?

सामाजिक प्रक्षोभाची अभिव्यक्ती जीवनावरील श्रद्धेतून होत असते. एखाद्या राजकीय विचारसरणीवर श्रद्धा असणे आणि नसणे ही वेगळी बाब आहे. एखाद्या कार्यक्रमावर श्रद्धा असणे आणि नसणे निराळे. पण ज्यांची जीवनावरच श्रद्धा-उरलेली नाही त्यांचे काय? कधीच, केव्हाच, कुणाचेच चांगले होत नसते हा शून्यवादही एक मानवी नमुना आहे. शून्यवादही वाङ्मयात व्यक्त होऊ शकतो. व्हायलाच हवा. पण ही भूमिका सामाजिक प्रभोक्ष व्यक्त करित नसते. जे आहे ते उलथून टाकण्याची जिद्द धरणारे मन मूल्यांची कोणतीतरी कल्पना मनाशी धरणारे, नव्या जगाचे कोणतेतरी स्वप्न पाहणारे मन असते. त्या मनाला एक ताठरपणा असतो. मोडून पडलेली मने कणू शकतात. त्या कणूण्याचा प्रामाणिकपणा मान्य करून आपण पुढे जातो. त्या वाङ्मयाचे कलामूल्य ठरवून टाकतो. पण ही मने खऱ्या अर्थाने बंडखोर नसतातच. बंडखोरीला प्रस्थापित मूल्यांशी विरोध एवढा एकच पदर नसतो. तर काही सार्वजनिक मूल्यांवर श्रद्धा हा दुसराही पदर असतो. ही मने वेगवेगळे स्वरूप धारण करतात, त्यांच्या विप्लवाला विध्वंसक रूप प्राप्त होते हे खरे, पण ही मने तडजोडवादी नसतात. 'चालायचेच, जग हे असेच असते' या चालीवर विचार करणे त्यांना जमत नाही.

त्यांना स्वतःसाठी फारसे काही नकोच असते. ते समाजाच्या एखाद्या थराच्या आकांक्षेशी एकरूप झालेले असतात. अशावेळी अनुभव घेणारी व्यक्ती ही केवळ व्यक्ती उरत नाही. त्या व्यक्तीच्या अनुभवांत समाजाच्या अंतःप्रवाहाचे ओष मूर्त होऊ लागलेले असतात. ज्या अनुभवाच्या पोटात असे अंतःप्रवाह समाविष्ट करून घेणारी चिंतनगर्भता असते, त्या अनुभवाच्या अभिव्यक्तीतूनच सामाजिक प्रक्षोभाला वाट सापडत असते. कोणतातरी तर्कसंगत सविस्तर सामाजिक ध्येयवाद स्वीकारल्याशिवाय सामाजिक प्रक्षोभ लेखकाला व्यक्त करता येत नाही असा माझ्या या विवेचनाचा अर्थ नाही. सामाजिक प्रक्षोभ

व्यक्त करणारी व्यक्ती राजकीय तत्त्वज्ञानाने भारलेखी, उदात्त ध्येयवादी व्यक्ती असतेच असा काही नियम नाही. ती व्यक्ती क्षुद्र व स्वार्थीही असेल, तिच्यात फारसा दूरदर्शीपणा नसेल, पण समाजाची चौकट बदलू इच्छिणाऱ्या कोणत्यातरी सामाजिक थराची ती प्रतिनिधी असते. कलावंताच्या मनाचे हे दुहेरी स्वरूप मान्य केले पाहिजे.

व्यक्तिवाद हे जीवनाचे एक मूल्य आहे. पण ते जीवनाचे एकमेव मूल्य नाही. सामाजिकता हेही जीवनाचे दुसरे मूल्य आहे. रोमॅंटिसिझमने व्यक्तीला फार मोठी प्रतिष्ठा मिळवून दिली, हे या चळवळीचे मानवी इतिहासातील महत्त्व कधीही विसरता येणार नाही. पण या चळवळीने व प्रवृत्तीने व्यक्तीला सामाजिक जबाबदारीतून मोकळे होणे समर्थनीय मानण्याची शिकवण दिली. संपूर्ण अहंनिष्ठा समर्थनीय वनली. बुद्धी मानवी जीवनाचे मार्गदर्शन करूच शकत नाही, म्हणून तिच्यापेक्षा इंद्रियांचे मार्गदर्शन अधिक श्रेष्ठ मानले. आजचे नवकाव्य निदान तोंडाने बोलताना तरी आपण रोमॅंटिसिझमची प्रतिक्रिया आहोत असे स्वतःला म्हणवून घेते. पण कधीकधी असे दिसते की एकमेकांचे शत्रूच एकमेकांच्या धोरणाचे सातत्य चालवतात. विरोधकांच्या छलपूर्वक हत्येच्या रोमन परंपरा मध्ययुगाच्या आदि-अंती विरोधक खिश्चनांनी चालविल्या. इस्लामची असहिष्णुता त्याच्या विरुद्ध असणारा हिंदुत्ववाद चालवताना दिसतो. हाच प्रकार इथेही झालेला दिसेल. ज्याप्रमाणे रंजनवाद साहित्याला साधन मानीत होता, तसेच रंजनवादाचे प्रखर विरोधक असणारे बोधवादी साहित्याला साधनच मानीत राहिले. रोमॅंटिसिझमच्या विरोधाचीही अँटि-रोमॅंटिक प्रतिक्रिया जुन्या अहंनिष्ठेच्या परंपरा तशीच चालवीत बसली. वाङ्मयातील आत्मनिष्ठा म्हणजे व्यक्तिवादातून जन्मलेली अहंनिष्ठा नव्हे. अहंनिष्ठाही आत्मनिष्ठेत येते, पण त्याखेरीज वेगळी असणारी सामाजिकतासुद्धा प्रामाणिक असू शकते व ते अनुभवही आत्मनिष्ठेच्या पोटात घेतात. माझा आक्षेप वाङ्मयातील अहंनिष्ठेला किंवा विफलतेला नाही. तेवढेच एक जीवनाचे चित्र नव्हे. यंत्रयुग माणसाचा एकाकीपणा निर्माण करते हे जितके खरे आहे, तितकेच माणसांची संघटितपणे प्रभावी होण्याची शक्ती ते वाढविते हेही खरे आहे. अमुकच एक जीवनाचे संपूर्ण प्रतिचित्र आहे, या सुशिक्षित अहंकारातून वाङ्मयीन वातावरण निर्माण होणे सामाजिक प्रक्षोभ व्यक्त करण्याला उपकारक नसते.

आजच्या मराठी वाङ्मयात सामाजिक प्रक्षोभ निर्माण का होत नाही याविषयीची ही माझी भूमिका सांगताना माझ्या डोळ्यांसमोर उदबब शेळक्यांची 'धग' कार्दंबरी, जयवंत दळवींचे 'चक्र', भाऊ पाध्यांचा 'वासुनाका' हे प्रयोग आहेत. समाजाच्या दर्शनाने आणि चित्रणाचे हे प्रभावी प्रयोग होते. पण त्यात कुठेतरी काहीतरी कमी पडलेले दिसते. ही उणीव निरूपणात्मक प्रतिभेची आहे. निरूपणात्मक प्रतिभेचा हा अभाव सर्व चिंतन, सर्व सामाजिक अंतःप्रवाहाचा वेध घेणे या गोष्टींना बोध व प्रचार म्हणून टाळण्याच्या धडपडीतून निर्माण झालेला आहे असे मला वाटते. वाङ्मयाकडे पाहण्याचा दृष्टिकोन ओलांडून एखादा कलावंत पुढे जात नसतो काय? याचे उत्तर, जात असतो असेच

आहे. तसा असामान्य प्रतिभावंत निर्माण झालेला नाही. आपण असामान्य प्रतिभावंताची चर्चाच करू शकत नाही. तो निर्माण करण्याची पद्धतीही सांगू शकत नाही. आपण सांगू शकतो प्रचलित प्रवृत्तींच्याविषयी, प्रवाहांच्याविषयी. प्रवृत्ती आणि प्रवाह असामान्यांच्यामुळे बलवान होतात, पण त्यांच्याविनाही ते निर्माण होतातच. ते निर्माण का झाले नाहीत, याची चर्चा आपण करतो आहोत. बोधवादाला विरोध करताना सारी समीक्षा जीवनाचा संदर्भ टाळू लागली त्याचा हा परिणाम आहे, असा माझ्या प्रतिपादनाचा इत्यर्थ.

जसे इतरांचे मुद्दे मर्यादित अर्थाने खरे आहेत, तशीच माझ्याही प्रतिपादनाला मर्यादित सत्यताच आहे हे मला जाणवते. तरीही इतरांच्या मुद्द्यांच्या मानाने ही भूमिका आपणाला सत्याच्या अधिक जवळ नेते असे मला वाटते. पण शेवटी हीही एक समजूतच. व समजूती चुकीच्या असू शकतात. सामाजिक प्रक्षोभ वाङ्मयात प्रभावीपणे व्यक्त होऊ लागला म्हणजे वाङ्मयाच्या कक्षा विस्तृत होतात, एवढेच गृहीत धरून आपण विचाराला आरंभ केला. त्याचे उत्तर देण्याचा हा प्रयत्न आहे. जे वाङ्मय उपलब्ध वाङ्मयाच्या कक्षा विस्तृत करील, ते त्याची उंचीही वाढविण्याचा संभव आहे. पण उंची वाढवीलच याची खात्री नाही, हे गृहीत धरूनच सगळा विचार मी करित होतो.

प्रतिष्ठान, एप्रिल १९६८

नारायण सुर्वे यांची कविता

गेल्या पाचसहा वर्षांत ज्या कवींनी आपल्या काव्यगत सामर्थ्यामुळे मराठी कवितेच्या आस्थेवाईक वाचकांचे मन स्वतःकडे ओढून घेतले आहे, त्यांत नारायण सुर्वे यांचे नाव अग्रभागी घेतले पाहिजे. कवींच्याखेरीज उरलेला रसिकवर्ग कवितेच्या वाच्यतात दिवसेंदिवस अधिक उदासीन होत असताना, सुर्व्यांच्या कवितासंग्रहावर अनुकूल-प्रतिकूल टीका होऊ शकतात, त्या कराव्याशा वाटतात, अनेकांना परीक्षणे लिहावीशी वाटतात या गोष्टीला एक स्वतंत्र महत्त्व आहे. सुर्वे यांची कविता कुणाला आवडेल, कदाचित कुणाला आवडणारही नाही. पण ती कविता आपल्याला समजत नाही असे कुणी म्हणणार नाही, आणि या कवितेचे अंगभूत सामर्थ्य खासच इतके निश्चित आहे की तिच्याकडे उपेक्षेच्या नजरेने पाहणे कवींना, समीक्षकांना शक्य होत नाही.

विनोबांनी एके ठिकाणी एक अत्यंत मार्मिक प्रश्न विचारला आहे. त्यांचे म्हणणे असे की समजा, दोरीवर सापाचा भास झाला,— आणि असा भास जीवनात प्रत्यही होतच असतो— की दोरी सापच वाटू लागते. मग काही भिन्ने, साप-साप म्हणून पळू लागतात आणि काही शूर, धैर्याने काठ्या व दगड घेऊन हा साप ठेचू लागतात. या दोन गटांपैकी कुणाचे कृत्य उचित समजावे? समर्थन कुणाचे करावे? जोपर्यंत दोरीवर सापाचा आभास होतो आहे हे माहीत नसेल, तोपर्यंत कोणतीतरी एक वाजू घेता येते. ज्या क्षणी हा भास उघडकीला येतो, त्या क्षणी दोन्हीही गट काही प्रमाणात हास्यास्पद होऊन जातात. आचार्य विनोबा भावे यांना कुणी वाङ्मयसमीक्षक म्हणून ओळखत नाहीत, याचे मला भान आहे. पण प्रश्न वाङ्मयसमीक्षेचा नसून प्रश्न त्यांनी उपस्थित केलेल्या मुद्द्याचा आहे. नारायण सुर्वे यांच्या कवितेवाच्यता हा मुद्दा सारखा तीव्रतेने आठवत राहतो. कारण सुर्वे कम्युनिस्ट आहेत. हा माणूस कम्युनिस्ट आहे, यावर दुमत होण्याचे कारण नाही. आणि आपले जरी दुमत झाले तरी त्याला अर्थ नाही. कारण स्वतः नारायण सुर्वेच मोठमोठ्याने घोषणा करून आपण कम्युनिस्ट असल्याची ग्वात्री पटवून

देतात. हा कवी कम्युनिस्ट असल्यामुळे काहीजणांना त्याच्या कवितेचे समर्थन करणे अत्यंत आवश्यक वाटते. असे समर्थन करीत असताना सुर्वे एक कम्युनिस्ट कवी आहेत हा मुद्दा डोळ्यांसमोर ठेवून सगळी चर्चा चालवणे स्वाभाविक आहे. लगेच दुसऱ्या वाजूने ज्याअर्थी सुर्वे कम्युनिस्ट आहेत, त्याअर्थी त्यांची कविता प्रचारकी, साचेबंद व सांकेतिक असणारच असे गृहीत धरले जाते आणि मग आरोप-प्रत्यारोप, उत्तरे-प्रत्युत्तरे सुरू होऊ लागतात.

एखादा माणूस कम्युनिस्ट असल्यामुळे चांगला कवी ठरत नाही, तसा तो वाईटही कवी ठरत नाही. कम्युनिस्ट असणे आणि नसणे ही गोष्टच कवितेच्या संदर्भात अप्रस्तुत आणि गैरलागू आहे. सुर्वे कम्युनिस्ट असतील. पण त्यांची कविता पक्षाला बांधलेली कविता आहे काय ? पक्षीय विचारसरणीची किंवा पक्षीय तत्त्वज्ञानाची बांधने या कवितेला पडलेली आहेत काय ?— हा प्रश्नच खरा महत्त्वाचा ठरतो. या प्रश्नाचे उत्तर देणे वाटते तितके सोपे नाही. कुण्याही कवीची प्रकृती आपण त्याची कविता पाहूनच ठरवीत असतो. अशा टिकाणी कविता हा शब्दच सर्व बोटाळ्याचे कारण होऊन बसतो. असल्या प्रकारचा गोंधळ मराठी काव्यसमीक्षेत सुर्वे यांच्या निमित्ताने पहिल्यांदाच होत आहे असे नसून केशवसुतांच्या कवितेपासून या मुद्द्याबाबतचा गोंधळ चालू आहे. कवी कविता लिहिण्याचा प्रयत्न करतो. या कविता काव्यसंग्रहात समाविष्ट करण्याचा प्रयत्न करतो. हे जे संग्रहात समाविष्ट झालेले रचनांचे साचे, त्या सर्वांचीच कविता म्हणून गणना करायची काय, हा प्रश्न मतभेदाचा असतो. कारण कवी म्हटला तरी तोही या वास्तविक जगातला माणूस असतो. वास्तविक जगातला माणूस म्हणूनच त्याच्याही स्वतःच्या काही आवडीनिवडी असतात, ग्रह-आग्रह असतात. इतरांची बांधने जुमानली नाहीत तरी या माणसाने स्वतःच्या गळ्यात निष्कारण काही बांधने अडकवून घेतलेली असतात. पु. शि. रेगे यांच्या-सारखा कवी जर आपण घेतला तर खरोखर या कवीचा सामाजिक जाणवेशी निगडित असणाऱ्या प्रश्नांशी काही संबंध आहे काय ? पण याही कवीला गांधीजींच्या हत्येवर एखादी कविता पाडावी वाटते, आणि ती संग्रहात समाविष्ट करावी वाटते. टिळक-जन्म-शताब्दी आली की सर्व कवींना टिळकांच्यावर एकेक कविता लिहिण्याचा उत्साह येतो. या बाबी कवी हा वास्तविक जगातला एक माणूस असल्यामुळे घडत असतात. सर्वच कवींच्या कवितासंग्रहांत या पद्धतीच्या काही कविता असतात.

नारायण सुर्वे यांची कविता या नियमाला अपवाद नाही. भारतीय फौजांनी गोवा ताब्यात घेतला की त्यांना एक कविता लिहावीशी वाटते. कांगोच्या लुसुंवाचा खून झाला की त्यावर एक कविता लिहिणे आपले कर्तव्य आहे असे त्यांना वाटते. आणि मग ते 'लुसुंवास सलाम' सारखी कविता लिहितात. या बाबी म्हणजे वास्तविक जीवनात कवींच्या जीवनात जो एक माणूस उभा असतो त्याचे कवितेवर खरोखरी आक्रमण असते. ही आक्रमणे कवितेवर होऊ नयेत, असे अवश्य म्हणता येईल. पण काव्याचे मूल्यमापन करताना असल्या प्रकारची कविता सरळ बाजूला टाकून कवींच्या प्रकृतीचा विचार करावा

लागतो, हे विसरून चालता येणार नाही.

संग्रहातील कवितेत एवढा एकच प्रकार नसतो. त्याखेरीज वाङ्मयीन अनुकरणाचे इतरही भाग असतात. केवळसुतांसारखा युगप्रवर्तक कवीसुद्धा उगीचच आपल्या आयुष्याच्या शेवटच्या भागात मोरोपंतांचे अनुकरण करण्याचा प्रयत्न करून पाहतो. आरंभीच्या काळात तर असे अनुकरण करण्याचा प्रयत्न न करणारा कधी विरळाच असतो. मान्यवर कवींच्या कविता डोळ्यांसमोर असतात. त्यांसारख्या कविता आपल्यालाही कराव्याशा वाटतात. सुव्योंची 'मेघ वरसे' सारखी कविता या जातीच्या कवितेत समाविष्ट करावी लागेल. ह्या आणि अशा प्रकारच्या किती कविता एखाद्या कवीचे मूल्यमापन करताना बाजूला साराव्या लागतील याचा नेम नसतो.

मतभेदाचा प्रश्न या टिकाणी निर्माण होतो. एखाद्या कवीने जे जे लिहिण्याचा प्रयत्न केला आहे, ते सारे गृहीत धरून त्या आधाराने त्याच्या कवितेची प्रकृती हुडकावी हे अधिक योग्य, की जे लिहिताना लेखकाचा कविप्रकृतीशी सहकंप मिळाल्यामुळे कवितेच्या पातळीवर आपला आविष्कार नेण्यात कवीला यश लाभले आहे, त्या आधारे त्या प्रकृतीचा शोध घ्यावा, याचे उत्तर देता येणे कठीण आहे. जर आपण यात्रावत काव्याच्या पातळीवर जाणारा आविष्कार ही मर्यादा मान्य केली नाही, तर मग कुण्याही कवीच्या काव्यगत प्रकृतीचा शोध घेणेच कठीण होऊन जाईल. जे संग्रहात समाविष्ट झालेले आहे, तितकेच तरी काय म्हणून गृहीत धरावयाचे? जे कवीलाही संग्रहित करण्याच्या लायकीचे वाटले नाही, तेही त्याच्या लेखणीतून बाहेर पडलेलेच असते. सारस्वत आणि विनसारस्वत यांतील सगळी सीमारेषाच या टिकाणावर येऊन पुसली जाण्याचा धोका असतो. म्हणून सुव्योंची कविप्रकृती ठरविण्याचा मार्ग त्यांच्या दोन संग्रहांतील एकूण कविता हा नसतो, तर त्यांच्या ज्या रचनांना आपण कविता म्हणून मान्यता देऊ शकतो, तेवढ्याच रचना अशा वेळी विचारात घेता येतात. सुर्वे यांच्या ज्या रचना कविता म्हणून आपण मान्य करू, त्या रचनांचे स्वरूप कम्युनिस्ट कवितेचे नाही.

सुर्वे हा माणूस कम्युनिस्ट असेल पण त्याची कविता ही फक्त त्याच्या व्यथेचा हुंकार आहे. 'जाहिरनामा' या कवितेत सुव्योंनी असे म्हटले आहे की, त्यांचा जाहिरनामा आजच्या नावाने आणि आजच्या दुःखाच्या नावाने आहे. हा जाहिरनामा आपली व्यथा घोषित करणारा आहे. या व्यथेवर हुकमी उपाययोजना सुचविण्याचा उद्योग या कवितेत केलेला नाही.

सुर्वे कम्युनिस्ट आहेत म्हणून त्यांची कविता कम्युनिस्ट आहे, म्हणून त्यांची मते निश्चित झालेली आहेत, ही पूर्वीसिद्ध मते घेऊन जर कुणी जीवनाकडे जाणार असेल, तर मग त्या टिकाणी जीवनाचा शोध घेण्याची सारी धडपड संपून जाते. अशा वेळी कविता साचेबंद आणि एकपदरी होते. तिच्यात काव्यात्म अनेकार्थता, काव्यात्म अनेक-संदर्भसूचकता हे गुण शिल्लक राहू शकत नाहीत. कारण सर्व ग्रंथांची उत्तरे सापडल्यानंतर मनाला कुंठित करणारे काही शिल्लक राहत नाही, सगळेच सोपे व सर्वग होऊन जाते,

असा एक आक्षेप या कवितेवर आहे. खरे म्हणजे हा आक्षेप 'जर' पासून सुखात होणारा आहे. जर कवींची मते पूर्वीसिद्ध असतील, तर कविता एकपदरी होते. पण ह्या 'जर-तर'ला आधार कुठे शोधणार ? तो आधार सुर्वे यांच्या कवितेत शोधावा लागतो. असा आधार एखाद्या कवितेतल्या एखाद्या ओळीच्या आधारे शोधणे धोक्याचे असते. कोणताही कवी त्याच्या कवितेत मधूनमधून ठाम विधाने करित असतो. मर्देंकरांसारखा कवीसुद्धा 'आहे बुद्धीशी इमान । जाणे विज्ञानाची ज्ञान' असे खात्रीलायक विधान करतो. बुद्धिप्रामाण्यवाद आणि विज्ञानाने उपलब्ध करून दिलेले ज्ञान या दोन्हीला या कवीने बांधून घेतले आहे, असे समजण्यात अर्थ नसतो. कारण ही ठाम विधाने खरोखरी ठाम नसतातच. ती ठाम भाषेत मांडलेली असतात. मर्देंकरच त्या पुढच्या ओळीत 'परी कोठे तरी आण । ताण पडे ॥' असे नांदवून ठेवतात. 'जाणे विज्ञानाची ज्ञान' ही खात्री पटल्याच्या नंतरसुद्धा शोध संपतच नसतो. म्हणून एखाद्या कवीला ठाम मते असणे निराळे आणि त्याचा शोध संपणे निराळे असते.

माणूस सुर्वे हे कम्युनिस्ट असतील, पण कवितेत जो कवी दिसतो त्याचा त्या तत्त्वज्ञानाशी काही अपरिहार्य संबंध नाही. दोन दिवस वाट पाहण्यात गेले, दोन दुःखात गेले, यापलीकडे काहीच घडले नाही.—ही आपली व्यथा घेऊन कवी पुढे आलेला आहे. जगाचाही शोध संपलेला नाही, आपल्या स्वतःचाही शोध संपलेला नाही—असे त्याला सारखे जाणवत असते. त्यामुळे या कवितेत जर खरोखरी काही ठाम असेल, तर ते तत्त्वज्ञान नाही. पक्षीय तत्त्वज्ञान तर सोडाच, पण कोणतेही ठाम तत्त्वज्ञान या कवितेत नाही. निश्चित जर काही असेल तर दुःखाची वास्तवता आणि ती भोगूनही अजून हताश न झालेले मन—या दोनच बाबी निश्चित आहेत.

सुर्व्यांची कविता व्यथेच्या चित्रणाने भरलेली असूनही आशावादी आहे. ती आशावादी आहे हेच काहीजणांना आवडत नाही. 'तरी का कोण जाणे माणसाइतका सृजनात्मा मला भेटलाच नाही' असे या कवीला वाटते. आजचे दुःख मान्य केल्यानंतरचा-सुद्धा एक सुखाचा दिवस येऊ घातलेला आहे, तो नक्की येणार आहे, यावर सुर्व्यांचा विश्वास आहे. कोणतीही कविता व्यथेच्या चित्रणामुळे निराशावादी होत नसते. खरा निराशावाद हा या व्यथा कधी संपणारच नाहीत, चांगले कधी होणारच नाही, या जाणिवेतून निर्माण होत असतो. सुर्व्यांच्या डोळ्यांसमोर एका नव्या सुंदर जगाचे स्वप्न आहे. आजच्या कवि-मंडळीची मानसिक अडचण या टिकाणी आहे. मानवी जीवनाचा व्यर्थपणा आणि तो ध्यानात आल्यामुळे वाटणारे गडद नैराश्य हे एकच परम सत्य आहे असे त्यांना वाटते. अशा परिस्थितीत हा कवी खात्रीलायकपणे आशावाद कसा काय सांगतो ? ज्या अर्थी तो आशावाद सांगतो, त्या अर्थी त्याची कविता खोटी असली पाहिजे. दिवे लागले 'तरी काळरात्र संपत नाही । संपणार नाही ॥' हेच एक परमसत्य आहे. ज्याला आपण आत्मा-आत्मा म्हणतो, तो आत्मा एक कमालीचा निष्ठावंत मूर्ख आहे. तो निष्ठावंत असल्यामुळे मूर्खपणा सोडीत नाही, आणि मूर्ख असल्यामुळे

नारायण सुर्वे यांची कविता ११३

त्या निष्ठांना तडा जात नाही. हा इमानी आत्मा प्रेतांच्या ग्रहिन्या कानांशी कायमचा वसून आहे. त्यामुळे काही ऐकले जाण्याची शक्यताच नाही. ज्याला आपण नव्या माणसाचा नवा जन्म म्हणतो, तो नव्या माणसाचा जन्म नाही, तर तो नव्या प्रेताचाच मृत जीवन जगण्यासाठी, पुन्हा मरण्यासाठी जन्म आहे. रैताच्या प्रत्येक यंत्रात एका नव्या प्रेताचा जन्म असतो. हा सगळा निराशावाद आहे. नव्या मराठी लेखकांचा या नैराश्यावर, निदान कवितेच्या जगात, प्रामाणिक विश्वास आहे.

निराशेवर प्रामाणिक विश्वास असणाऱ्यांना आशावाद उथळ व खोटा वाट्टावा, यात आश्चर्य काहीच नाही. पण आशावादावर तेवढाच भर असणाऱ्यांना हा निखालस निराशावाद तितकाच खोटा वाटला तर त्याबद्दल कुणी तक्रार करण्याचे कारण नाही. खरोखरच हे मानवी जीवन निरर्थक आणि व्यर्थ आहे का ? याचे उत्तर कवितेने द्यायचे नाही. कारण ते काव्याचे काम नव्हे. त्याचप्रमाणे जीवनात आशेला जागा आहे की नाही याचेही उत्तर कविता देणार नाही. ज्यांना निराशाच खरी वाटते त्यांचे, ज्यांना आशाच खरी वाटते त्यांचे, ज्यांना दोन्हीही अधूनमधून खऱ्या वाटतात, आणि ज्यांना दोन्हीही कायम खोटे वाटतात, त्या सर्वांचे अनुभव शब्दांच्या माध्यमाद्वारे एकात्म, उक्त पातळीवर कविता फक्त अभिव्यक्त करित असते. ही पातळी गाठली जाते की नाही, हा खरा प्रश्न असतो. कवी आशावादी आहे की नाही हा खोटा प्रश्न असतो.

अडचण ही आहे की आशावादी माणसाला जीवनाचे आव्हान पुरेशा गांभीर्याने जाणवत असते, हेच आपण मनाशी कबूल करावयास तयार नाही. प्रसूतिवेदनांनी तडफडत असणाऱ्या स्त्रीला वेदना खोटे वाटत नसतात. या वेदनांमुळे सर्व अंगाला घाम फुटलेला असतो. सगळा कंठ कण्हण्याखेरीज दुसरा आवाज करित नसतो. व्यथेची ही तीव्रता आणि सत्यता मान्य करणारे आणि भोगणारे आशावादीही असू शकतात. पुष्कळदा तर असे आढळते की ज्यांनी या व्यथा भोगलेल्या असतात, जे या व्यथा भोगित असतात, तेच आशावादी असतात. ज्यांची दुःखे भोगण्याची हिम्मत नसते, ते निराशावादी असतात. माझा कवितेतील निराशावादावर कोणताही आक्षेप नाही. कारण तोही एक जीवनाचा भाग आहे. पण ज्यावेळी आशावाद असणे हाच गुन्हा ठरू लागतो, त्यावेळी निराशावादाची एकदा तपासणी करावी लागते.

ज्यांना जीवन व्यर्थ वाटते, त्यांना खरोखरी व्यर्थ काय वाटते, हेही समजून घेतले पाहिजे. कारण जन्म या सर्व वाटण्याच्या पूर्वीच मिळालेला असतो. तो मिळणे अगर न मिळणे या वाटण्यावर अवलंबून नसते. याच्याउलट वाटणे न वाटणे हे मात्र जन्म मिळण्यावर अवलंबून असते. ज्याला जन्मच मिळाला नाही, किंवा जो जीवन संपवून मरणाचा उंबरठा ओलांडून पलीकडे गेला आहे, त्याला काही वाटण्या-न-वाटण्याचा प्रश्नच नसतो. हे जे अपरिहार्यपणे प्राप्त झालेले अस्तित्व, ते कुठल्याही विचाराच्या पूर्वीचे आणि विचारप्रक्रियेलाही पूर्वीचे असे असते. जीवन सार्थ आहे म्हणणारेही जगत असतात, जीवन व्यर्थ म्हणणारेही जगत असतात. जगण्याचा कंटाळा

येऊन आत्महत्या करणारेही आत्महत्येच्या त्या क्षणापर्यंत जगतच असतात. मरण येईपर्यंत जगणे हे भागच असते. त्यामुळे जिवंत असण्याचा आशे-निराशेची रांबंध नसतो. या जगण्याचे मूल्य काय ? या जगण्याला अर्थ काय ? त्याचे महत्त्व काय ? याची उत्तरे सापडत नसली, ही उत्तरे कधीच कुणाला सापडू शकत नाहीत असे वाटत असले, म्हणजे जीवन व्यर्थ वाटू लागते. जीवन सार्थ अगर व्यर्थ वाटणे, हा वाटण्याचा भाग आहे, असण्याचा भाग नाही. कारण असणे निसर्गक्रमात प्रतिसृष्टीपासून माणसापर्यंत वारसाहक्काने चालत आले आहे. यातील आश्चर्यकारक घटना ही आहे की जे जगण्यासाठी झुंजत असतात, त्यांना जीवन व्यर्थ वाटण्याचा संभव फार कमी असतो. जिवंत राहण्यासाठी जो झगडा त्यांना द्यावा लागतो, ती झुंजच त्यांना जिवंत असण्याचे महत्त्व पटवून देते. ज्यांना अशी झुंज द्यावी लागत नाही, त्यांच्याभावतीतच हे जीवन सार्थ की व्यर्थ असे प्रश्न संभवतात.

मानवी जीवनच या पद्धतीचे आहे. जनावरांना आशाही नसते, निराशाही नसते. कारण त्यांना संस्कृती नसते. आशानिराशेला संस्कृतीत जागा असते, म्हणून एखाद्या मूल्यासाठी हसत प्राण देणे संस्कृतीला शक्य असते. आणि कोणतेच मूल्य सापडत नाही म्हणून प्राण देणेही फक्त संस्कृतीलाच शक्य असते. माणूस जन्माला येतो, जगतो आणि मरतो, हा व्यवहार जनावरांपेक्षा निदान अजून तरी फारसा निराळा नाही. या निसर्गक्रमाखेरीज जे माणूस निर्माण करतो, त्याला मूल्य असते. इथून आशानिराशेचा प्रांत सुरू होतो. यांपैकी निराशाच गंभीर असते आणि आशा मात्र उथळ असते, असे समजण्याचे काही कारण नाही. निराशा अनेकपदरी असते, तिला अनेक संदर्भ असतात, आणि आशा मात्र फक्त साचेवंद, एकपदरी असते, तिला नाना संदर्भ नसतात, हा पाहण्याच्या दृष्टीतला दोष आहे. पण मराठी वाङ्मयाचा प्रांत निराशेने असा काही व्यापलेला आहे की आशा नावाचेही काही प्रकरण मानवी जीवनात असते, हेच गंभीर चेहरा करून सांगण्याची आता पाळी आली आहे.

वाङ्मयाचा एक टप्पा सामाजिक जाणिवेचा पाठलाग करताना वाङ्मयाला उथळ प्रचाराच्या पातळीवर खेचणारा निघाला की नंतर त्याची प्रतिक्रिया सुरू होते. ही प्रतिक्रिया इतक्या टोकाला जाते की सामाजिक जाणिवेचा कवितेतून हद्दपार करण्याची शर्यत सुरू होते. सामाजिक जाणिवेची जणू लेखक-समीक्षकांनी धास्तीच घेतलेली आहे. उपासमारीने माणसे मरतात, या टिकाणी येऊनच लेखकाने थांबले पाहिजे. उपासमारीने माणसे चिड्डन बंड करून उठतात, हे सांगणे हाच वाङ्मयीन गुन्हा होऊ लागलेला आहे. सुर्व्यांनी माणसा-इतका समर्थ सजनात्मा मला भेटलाच नाही असे म्हटले की भल्याभल्यांना त्यात पोथी-निष्ठा आढळू लागली आहे. शेवटी सृजन हा माणसाचा धर्म आहे. ही भूमी काही एका पक्षाच्या मालकीची व्हावी काय ? माणूसच माणसाला जगण्यासाठी अन्न निर्माण करतो, माणूसच माणसाला मारण्यासाठी हत्यारही निर्माण करतो, तोच गुलामगिरी निर्माण करतो, तोच गुलामगिरीविरुद्ध बंड करून उठतो. ही निर्मिती हे माणसाचे माणूसपण आहे. या

माणसाच्या माणूसपणावर श्रद्धा असणाऱ्यांना उद्याचे एक सुंदर जग निर्माण होईल हे स्वप्न पाहण्याचाही अधिकार असू नये ? उद्याच्या सुंदर जगाचे स्वप्न वेदकाळापासून हिंदू संस्कृती पाहत आली. साऱ्याच संस्कृतींच्या निर्मात्यांनी हे स्वप्न अधूनमधून पाहिलेले आहे. एक जग असे येईल,—जिथे सर्व सुखी असतील, भयापासून मुक्त असतील, थोडेसुद्धा दुःख असणार नाही, सर्वांचे कल्याण होईल—हे सर्व स्वप्न कुणाला विश्वसनीय वाटेले, कुणाला विश्वसनीय वाटणार नाही. पण एखादी गोष्ट विश्वसनीय वाटणार नाही म्हणून तीवर प्रामाणिक श्रद्धा असू नये की काय ?

देव आहे की नाही कोण जाणे, पण देव द्याळू आहे या श्रद्धेने भारलेल्या कर्षींनी अमर कलाकृती निर्माण केलेल्या आहेत. महाकाव्य आशा आणि श्रद्धेतून निर्माण होते, असा याचा अर्थ नाही. निराशेलाही तितकेच भव्य सूर व गीत असे शकेल. उद्याच्या सुंदर जगाचे स्वप्न पाहण्याचा एखाद्याचा हक्क कुणी नाकारू शकणार नाही.

सुर्व्यांच्या कवितेवरची सर्व समीक्षा 'कम्युनिस्ट' या एका सूर्याभोवती फिरत असते. जणू मेक्सिम गॉर्की आणि मायकोव्हस्की श्रेष्ठ कलावंत नव्हतेच ! याचावत कुणी कशावर आक्षेप घ्यावा याचा तरी काही धरवंद पाळला पाहिजे. 'माझे विद्यापीठ'च्या प्रास्ताविक कवितेत यंत्राचा उल्लेख आला आहे. 'यंत्राच्या काळजातील आर्त स्वर तुझ्या कंठात आकार घेऊ दे !!' हे म्हणताना कवीने गुन्हा कोणता केला ? कवितेने प्रचाराला वाधून घेऊ नये हे मान्य करून टाकले म्हणून काय कवितेने मजुरांची दुःखेही पाहू नयेत ? सुर्व्यांची कविता सांगते आहे ते क्रांतिगीत नव्हे, ते फक्त व्यथेचे गीत आहे. यंत्रावर काम करणारा माणूस हाही यंत्र होतो, हे पूर्ण सत्य नाही. ते अर्धसत्य आहे. या माणसालाही आर्तता असते, काळीज असते, दुःख असते. त्याचीही नाडी उडत असते. ही धडपड मी व्यक्त करीन, हे दुःखच फक्त व्यक्त करीन, दुसरे काही मी पाहणार नाही, असे कवी म्हणत नाही. तर तो म्हणतो आहे, अजून माझ्या कंठात माझे दुःख आकार घेत आहे. हे दुःख अधिक व्यापक होऊन यंत्रसंस्कृतीच्या सर्व आर्ततेला व्यापण्याइतके झाले नाही, ते तितके मोठे होवो, माझ्या अंतरात अजून माझ्याच हर्ष-खेदांचा घंटावर होतो आहे, उडणाऱ्या सगळ्याच नाड्यांचे ठोके माझ्या अंतःकरणात घुमू लागोत, आपले मन व्यापक होवो, त्यात सगळ्यांचे दुःख समाविष्ट होवो, अशी ही साधी मागणी आहे. या मागणीवर विचकून जाण्याचे काय कारण होते ?

मदेंकरांनी हीच मागणी केलेली नाही का ? अहंतेचे काठीप्य भंगून जावो, मीपणाचे कार्पण्य जावो, आणि आपली कविताही मीपणातून मुक्त होवो. या कवितेला असणारा जो अहंकेन्द्री स्वर आहे, तो स्वर मारला जावो. त्याच्या गळ्याला नख देऊन तो स्वर संपला पाहिजे आणि तुझ्या सामर्थ्याचा स्वर माझ्या व्यंजनाला लाभला पाहिजे—ही अपेक्षा मदेंकरांनीही व्यक्त केली होती. सगळेच कवी आपले अनुभव व्यापक असावेत ही मागणी करीत असतात. यंत्र म्हणजे मजूर, यंत्र म्हणजे कामगार. या कामगारांचीच दुःखे

सांगावयाची, मग इतरांच्या दुःखांचे काय ? हा एकांगीपणा आहे. या खोट्या भीतीतून सगळी आरडाओरड सुरू होते. सुर्व्यांची कविता जी दुःखे सांगते, ती मजुरांची दुःखे नाहीत; सुर्व्यांच्या कवितेतील व्यथेची पातळी भूक, भाकर, काम, विश्रांती, सुरक्षितता ही नाही; दारिद्र्याच्या आगीत होस्पळगारी या कवितेतील सृष्टी आहे. पण तिची व्यथा माणसाची आहे, सांस्कृतिक आहे. सुर्व्यांच्या कवितेतील व्यथेचे हे सांस्कृतिक रूपच कुणी फारसे लक्षात घेत नाही. कारण या कवितेत तलवारीचा उल्लेख असतो, कधी मुठी वळलेल्या असतात, तर कधी चंद्र भरल्या पोटांने पाहता आला नाही याचा कडवट उल्लेख असतो.

ज्या पद्धतीने सुर्वे आपली कथा सांगतात, किंवा अधिक नेमकेपणे बोलायचे तर, त्यांच्यातील कवी आपली कथा सांगतो, ती पद्धत पाहण्याजोगी आहे. एका अर्थी स्वतः-विषयीच्या या कविता म्हणजे कवीचे आत्मनिवेदनच आहे. खाजगी जीवनात सुर्वे कधी मजूर राहिले असतील, कधी एखाद्या ठिकाणी चपराशी म्हणून राहिले असतील. उपासमारीचे दिवसही त्यांच्यावर येऊन गेले असतील. हा जो नारायण सुर्वे नावाचा माणूस, त्याच्या जीवनाची कहाणी आणि कवितेतून व्यक्त होणारा कवी याच्या जीवनाची कहाणी समांतर असली तरी ती एक नाही. दोन्ही ठिकाणी काही घटना व प्रसंग सारखे असले, तरी त्यांची पातळी भिन्न आहे. कारण या अन्नदारांच्या जगात आपली वेगळेपण खूपच झाली ही ती व्यथा आहे. ही व्यथा संवेदनाक्षम मनाला जि्वहारी झांबलेल्या उपेक्षेची व अवहेलनेची व्यथा आहे. ते उपासमारीचे दुःख नाही. लौकिकाच्या बाजारात अन्नदारही जगतात आणि आम्हीही जगतो. अन्नदारांच्या पतपेढ्या आहेत. तिथे आमची चर्चा निघते. पण त्या पेढीवर आमची पत मात्र नाही. दुपारच्या अंधारात आम्ही तारेच मोजीत बसलो, पण दुपार उजेड झाली नाही. आम्ही उरात एक वेदना घेऊन वावरतो आहोत, पण त्या जखमेला औषध मिळत नाही. एखादा चंद्र परप्रकाशित असावा, त्याला स्वतःचे प्रयोजन नसावे, तशा वेकार चंद्राप्रमाणे आम्ही हिंडतो. कधी आम्हालाही स्वतःचा प्रकाश मिळेल, या आशेवर आम्ही वावरतो आहोत. कवीची ही व्यथा केवळ 'माझे विद्यापीठ' या संग्रहातीलच नाही. या व्यथेचे धागेदोरे 'ऐसा गा मी ब्रह्म' या पहिल्या संग्रहातही आहेत. शेकडो वेळा आकाशात पौर्णिमेचा चंद्र आला, तारे फुलले, रात्री धुंद झाल्या, पण त्याचा आम्हाला काहीच उपयोग नव्हता. आमच्यासाठी भाकर हाच चंद्र होता. 'भाकरीचा चंद्र शोधण्यातच जिंदगी बरवाद झाली.' हे माझे हात इतकेच माझे भांडवल होते. ते नेहमी दारिद्र्याकडे गहाणच राहिले. स्वाभिमानाने कधी हे हात मान टाठ करून चालत होते, कधी हे हात कलम झाले, आणि हे पाहण्या-पत्तीकडे आम्ही काही करू शकलो नाही. या जगाच्या शाळेत जगावे कसे आणि दुःख पचवावे कसे, हे शिकण्यातच आयुष्य संपले. दोन दिवस सुखाची वाट पाहण्यात गेले. दोन दिवस दुःख भोगण्यात गेले. या असल्या आयुष्यावर कुणाच्या समाधान वाटावे असे त्यात काहीच नव्हते. पण हा प्रश्न काही वाटण्याचा नव्हता. ही परिस्थिती बदलणे आपल्या हातातच नव्हते. या जीवनाचा कितीही धक्कार केला, तरी ते एक वेतून दिलेले

आयुष्य होते. या बेतलेपणाच्याबाहेर पुन्हापुन्हा जावेसे वाटले, पण जाता आले नाही. जन्मलो त्यावेळी प्रकाशही मोजकाच होता. ज्या खोलीत जीवन जगलो, ती खोली आणि जगण्याचे रस्ते बेतलेपणाचेच होते. बेतलेल्या जीवनावर जर समाधानी राहता आले असते तर चार खांब्यांच्या चौकटीतला स्वर्ग मिळाला असता. पण या चाकोरीचा पहिल्यापासूनच कंटाळा होता. ही चाकोरी मोडण्याची इच्छा होती. पुनःपुन्हा या चौकटीचा मनाशीच धक्कार केला. पण ही चौकट मोडणे जमले नाहीच. 'वेतून दिलेले आयुष्य' या कवितेचा शेवट एका 'थू' या शब्दाच्या तिरस्कारवाचकावर झालेला आहे. हा धक्कार म्हणजे जगाचा धक्कार नाही. आपण बेतलेपणावर कधीच समाधानी नव्हतो. पण चौकटी आपल्याला मोडता आल्या नाहीत, या स्वतःच्या दुन्नळेपणाचा धक्कार आहे. याही निषेधाचे धगेदोरे मागे 'ऐसा गा मी ब्रह्म' पासून पाहता येतात.

ज्यावेळी आपली शक्तीच कमी पडते आहे असे वाटते, त्यावेळी माणूस नुसता जगाच्या नजरेतून उतरत नाही, तो स्वतःच्या नजरेतूनही उतरू लागतो. ऋतु-वाऱ्यांच्या दृष्टीने तर तो तुच्छ ठरतोच, पण प्रेयसीच्याही नजरेतून तो उतरू लागतो. अशा वेळी आकाश आणि माती दोन्हीही आपला तिरस्कार करीत आहेत की काय असे वाटू लागते. व मग स्वतःला स्वतःचीच करुणा येऊ लागते. आपलीच आपल्याला कांब करावीशी वाटते. अशा वेळी स्वतःला धीर देत जगणे कठीण वाटू लागते. कारण आपलाच आपल्यावर विश्वास उरलेला नसतो. आपणच आपल्याला धीर द्यावा, आपणच आपल्याला आवरावे, मनाचा आकान्त चाललेला असतो; हा स्वतःचा आक्रोश स्वतःच थांबवावा, तडजोडी करीत जगावे हे जसजसे कठीण होत जाते, तसतसा भडका उडण्याचा क्षण जवळ येतो. हा भडका उडणार नाही याची हमी देणे कठीण होऊन जाते.

अशा टिकाणी भडका उडणे म्हणजे काय ? हेच समजून घेण्याची गरज निर्माण होते. कारण कधीकधी कवी तलवारीच्याही भापेत बोलत असतो. जीवनापासून पळून जावे, तर कुठे जावे कळत नाही. भोवताली असणारे गज कापावेत, तर ते कापता येत नाहीत. या जगाशी असणारे सगळे संबंधच तोडून टाकावेत, नाळ कापून ज्याप्रमाणे मूळ गर्भापासून वेगळे करून टाकतात तसे स्वतःला जगापासून वेगळे करावे, म्हणताना कैक ऋतू उडून जातात. पण हे वेगळे होणे जमतच नाही. अशा अवस्थेत जे अस्तित्व आहे ते स्वीकारणेही कठीण होते, आणि अस्तित्व नाकारणेही कठीण होते. आणि मग तेवढी कोपन्यातली तलवार डोळ्यांसमोर दिसू लागते. त्या तलवारीचा उल्लेख 'माझे विद्यापीठ'-मध्ये पुन्हा एकदा आला आहे. काय म्हणून आपण म्यानावरचा हात आवरला ? ज्याप्रमाणे फायरमन इंजिनाच्या आगीत फावडे शोक्तो, त्याप्रमाणे आपण स्वतःला शोकून का नाही घेतले ? या सगळ्या टिकाणी वेगळ्या भापेत तोच भडका खदखदत असताना दिसतो. कवीने तलवार म्यानात ठेवली. समजा रक्ताला हुकूम करून ती म्यानातून बाहेर काढली असती, तर काय झाले असते ? इंजिनात फावडे शोकावे त्याप्रमाणे आगीत शोकून टाकून कवीने स्वतःला नष्ट करून घेतले असते. जेव्हा धीर देत जगणे कठीण होते, त्या वेळेला

भडका उडाला तर काय होते ? हा भडकाही आत्मघाताचाच असतो. जेव्हा गज तोडून उडावे एवढे बळ नसते, त्यावेळी कोपन्यातली तलवार फक्त आत्मघातासाठीच उपयोगी पडत असते.

ज्या कविता आपण कविता म्हणून मान्य करू. त्या कवितेतील तलवार ही सामाजिक क्रांतीची तलवार नाही. अशा जीवनापेक्षा त्याविरुद्ध बंड करून आपलाच शेवट करून घेण्याची तीव्र बळ-ऊर्मी आहे ! सगळी बंडखोरी अशीच निर्माण होत असते. अनेक अन्याय सहन करताना एकाक्षणी माणूस चिडून उठतो आणि येथवर सहन केले, आता सहन करणार नाही हे सांगू लागतो. माझ्याही जीवनाला मूल्य आहे. ते मूल्य टिकवीत जर जीवन टिकणार असेल तर टिको; एरव्ही जीवन समाप्त होणेच इष्ट आहे. या जाणिवेतून बंड निर्माण होत असते. आणि असे व्यक्तीचे बंड आत्मघात करू शकते. सामाजिक क्रांती आणि व्यक्तीचे बंड या दोन बाबी एक नसतात. व्यक्तीचे बंड परिस्थितीची वाट पाहत नाही. ते बलिदान करून मोकळे होते. जीवनाहून अधिक प्रिय असलेल्या मूल्यांच्या पायावर आत्मविसर्जन करून मोकळे होते. असे मोकळे होण्याची प्रवळ ऊर्मी आलेली असूनही मोठ्या कष्टाने ती आवरली आहे.

जगणे कठीण होत आहे, हा वैताग आहे. जगणे कठीण होत असले तरी जगले पाहिजे. कारण अजून सर्वच प्रकारची दुःखे भोगून झालेली नाहीत. पुष्कळ सहन केलेले आहे, पण अजून सहन करायचे पुष्कळ राहिलेले आहे. वाटा मुक्या होतात. दिवस सुने जातात. तरीही अजून चालणे सोडलेले नाही. एक उद्याचे जग माझ्यासमोर आहे. त्यावरची श्रद्धा संपलेली नाही. म्हणून जगणे कठीण असले तरी जगलेच पाहिजे. अशा-वेळी सारी हत्यारे मी खाली ठेवावीत आणि काळोखाचे कैदी व्हावे, ही अपेक्षा करू नका. कारण अजून मी निराश झालेले नाही. याही वातावरणात स्वतःची रचना करीत वसणे आवश्यक आहे. भविष्याचा नुसता आशावाद मी स्वीकारला नाही, भवितव्याच्या लहरीवर मी स्वतःला सोडले नाही. समोर येईल त्याला लाचार नमस्कार करून मी तड-जोड केली नाही. अनेक प्रेषित भेटले, पण त्यांच्याहीसमोर निष्कारण हात जोडले नाहीत. कारण माझे मीपणही शेवटी मलाच रचावे लागणार आहे. ही रचना चालू असताना कुठेच स्थिरावणे शक्य नव्हते म्हणून स्थिरावलो नाही. प्रवास चालू राहिला. दर वळणावर नवा मुक्काम करावा लागला. त्यावेळी चालून चालून थकलो. त्या गल्लीत झांजरवेळी आम्हीही हताश होऊन वसकण घेतलीच. पण उठताच चालण्याचा प्रयत्न करण्याआधी वसलो नाही. आणि वसलो तरी कायम वसलोच नाही. स्वतःला शोधण्यात अर्धे आयुष्य गेले. काही मुक्कामांवर आम्हालाही जिव्हाळा मिळाला. तिथेच थांबावेसे वाटले. त्या जागा सोडताना दुःख झाले. हळहळले. पण स्वतःच्या शोधाशी वेइमान झालो नाही. प्रत्येक अंधारी रात्र स्वतःशी चर्चा करण्यातच आम्ही घालविली. अशी चर्चा करण्यासाठी प्रत्येका-जवळ स्वतःचा आत्माच असतो. त्याचा शोध घेत वसणे भाग होते.

प्रत्येकाने आपला आत्मा तळवरात कांडलेला असतो. माझाही आत्मा असाच

कोंडलेला होता. पलिकडच्या आखीव रस्त्यावर बुटके उजेड होते. अंधारापेक्षाही तुच्छ व क्षुद्र असे उजेड,—या उजेडांचा पहारा होता. आपल्या आत्म्याशी आम्ही बोल्ड नये म्हणून हे पहारे उभे होते. केव्हा हा उजेड विझला म्हणजे आम्ही त्या अंधारात आत्म्याबरोबर फिरत असू. कधी बुटक्या उजेडाची नजर चुकवून आत्म्याशी चर्चा करीत असू. हा फुटपाथवर उभा असणारा पहारेकरी बुटका उजेड फक्त दोनच गोष्टी सांगणार : पहिली गोष्ट म्हणजे आहे त्याच्याशी जुळते घे. दुसरी गोष्ट म्हणजे वेतलेल्या रस्त्याने जाऊन वेतलेला स्वर्ग मिळव. जो उजेड अंधाराचा विध्वंस करीत येत नाही, तो उजेड जो प्रकाश दाखवितो तो प्रकाश अंधाराबाहेर पडण्याचा नसतो; अंधारातच स्वतःला एक सुरक्षित जागा मिळविण्याचा असतो. ही जागा मिळवायची असेल तर स्वतःचा शोध थांबवणे, आत्म्याशी वेइमान होणे, कुणाच्यातरी आश्रयाखाली जाऊन स्थिरावणे आवश्यक होते; तशी संधीही आली होती. जीवनात स्वतःशी अप्रामाणिक होण्याची आमंत्रणे नेहमीच येतात. इमान विकत घेणारीदुकाने चव्हाट्या-चव्हाट्यावर असतात. ह्या दुकानांकडे जी वाट घेऊन जाते, ती बुटक्या प्रकाशाची वाट असून तो वेइमान उजेड आहे. एक छोटीशी दिवलाणी असेल, तिच्यात लहान वात असेल, ती झंझावातात विझण्याच्या वेतात आली असेल, पण ह्याही टिकाणी आम्ही स्वतःला सावरले. ही वातही सावरली. सुर्व्यांच्या कवितेतील कवीची कहाणी ही अशी व्यथेची कहाणी आहे. या संदर्भात त्यांच्या टीकाकारांना न आवडलेल्या, पक्षीय वाटलेल्या कविता समजून घ्याव्या लागतील.

वर ज्या पद्धतीने या कवितांच्याकडे पाहिले आहे, तो त्या कवितांचा अर्थ काही मी सुर्व्यांना विचारून ठरवलेला नाही. कविता करण्याचा हक्कदार कवी असला तरी कवितेचा अर्थ सांगण्याचा हक्कदार कवी नसतो. तो अधिकार रसिकांचा आहे. आस्थेवाईक वाचकांचा असतो. जो अर्थ वाचकांना त्या कवितेच्या रसग्रहणात जाणवतो तोच त्या कवितेचा अर्थ म्हटला पाहिजे. म्हणून हा अर्थ शोधण्यासाठी रसिकांच्याजवळ पूर्वग्रह नसलेल्या दृष्टीची गरज असते. एकदा कवी कम्युनिस्ट आहे असे म्हटले की त्या जाणिवेतून प्रत्येक कवितेचा तिच्या रचनेत न मावणारा अर्थ वाचकांना जाणवू लागतो. जे तलवारीचे आहे तसेच मुठी वळण्याचे आहे. सुर्वे यांच्यामधील माणूस कामगार-पुढाऱ्याप्रमाणे मी कामगार आहे, मी तळपती तलवार आहे, आणि म्हणून सारस्वताच्या क्षेत्रात शिरण्याचा थोडासा गुन्हा करणार आहे असे किंचाळत असतो. आपण या क्षेत्रातील नव्हत. इथे येण्याचा आपल्याला हक्क नाही. तरी नाशलाज म्हणून तो या क्षेत्रात उभा असतो. हा पार्टीचा सदस्य ज्या अर्थाने तलवार हा शब्द वापरतो, त्या अर्थाने सुर्वे यांच्यामधील कवी तलवार शब्द वापरित नाही. जसा बोटाला तलवारीबद्दल झाला आहे, तसाच बोटाला मुठी वळण्याबद्दल झाला आहे. मूठ वळलेला हात ही पक्षाची अभिवादानाची पद्धत आहे. म्हणून सुर्व्यांच्या कवितेत कुठे मूठ वळलेला हात दिसला की लगेच वाचकांना पार्टी दिसू लागते. त्यामुळे या कवीला आपल्या प्रेयसीसमोर मूठ वळवलेला हात धरून यात मी काय आणले आहे ते ओळख, असे म्हणण्याचीसुद्धा चोरी झाली आहे. अतिरेकी कावीळ झाली

म्हणजे मग कवितेच्या रसग्रहणातील तोलसुद्धा सुट्टू लागतो; त्यातील हा प्रकार आहे.

हे मुठी वळलेले हात 'माझे शब्द' या कवितेत आहेत. या कवितेची सगळी रचनाच थोड्या निराड्या धर्तीची आहे. उद्याच्या सुखी जगाचे स्वप्न कवीच्या डोळ्यांसमोर आहे. एक दिवस सामान्य माणसाचा विजय होईल आणि तो विजय मिरवीत त्याची पालखी खांद्यांवर घेऊन सामान्य माणसाचे प्रतिनिधी महाद्वारातून येतील. कवीने जे आश्वासन दिले आहे, ते यासाठी द्याव्या लागणाऱ्या लढाईचे नाही. हा क्षण ज्यावेळी येईल त्या क्षणाचे स्वागत करण्यासाठी आपण आपल्या गळ्याखाली घोष लपवून ठेवले आहेत, इतकेच हे आश्वासन आहे. आपल्या व्यथेची कहाणी मुखरित करता-करता वाचेची सगळी शक्ती संपू नये. एक दिवस ही व्यथा संपेल आणि नवे जग अस्तित्वात येईल. त्या जगाच्या स्वागतासाठी काही सूर शिल्लक ठेवले पाहिजेत. त्यावेळी मी असेन, कदाचित नसेन, पण माझे शब्द असतील. ते माझी कथा सांगतील. तो वेळपर्यंत अश्रूंची शक्ती शिल्लक ठेवली पाहिजे. आज दुःख भोगताना डोळ्यांत अश्रू येतातच, ते कधीकधी पुसतो. कधी गालांवरच वाळू देतो. कधी अश्रूच मित्र होतात. पण सगळे अश्रू इथेच संपणे योग्य नाही. त्या विजयाच्या सोहोळ्याच्या वेळी मन भरून येईल, तेव्हा उपयोगी पडावेत म्हणून दोन अश्रू शिल्लक ठेवले आहेत. या कवितेचीही सगळी भूमिका जेव्हा उद्याचे स्वप्न साकार होईल, तेव्हा मी त्याचे स्वागत करीन इतकेच सांगणारी आहे. सामाजिक क्रांतीच्या गाड्याला माझी कविता जुंपली आहे असे सांगणारी नाही. कम्युनिस्टांविषयी विचार करित असताना आपण कम्युनिस्ट पक्षाचा राजकीय कार्यकर्ता आणि कवी यांना एकच समजूत विचार करतो. हेच गफलतीचे टिकाण आहे. जगभर कम्युनिस्टांनी काय केले, हा एक स्वतंत्र भाग आहे. काय करण्याची त्यांची इच्छा होती व आहे, हा एक स्वतंत्र भाग आहे. मार्क्सवाद्यांनी आणि कम्युनिस्टांनी संस्कृतीचे महत्त्व कधीही अमान्य केले नाही. मास्ती बनविण्याच्या प्रयत्नात त्यांच्या हातून माकड बनले असेल. पण त्यांची इच्छा माकड बनविण्याची नव्हती. स्टॅलिनने जी हुकूमशाही निर्माण केली, ती मॅक्सिम गॉर्कीला अभिप्रेत होती, हे मानणे कृतघ्नपणाचे तर आहेच पण भोळसटपणाचेही आहे.

फ्रेंच राज्यक्रांतीने जी आश्वासने दिली पण जी पूर्ण झाली नाहीत, ती पूर्ण करण्यासाठी कम्युनिस्ट क्रांती होती. कम्युनिस्टांना हे करता आले काय? याचे माझे उत्तर नाही असे आहे. पण त्यांची इच्छा काय होती? समता, स्वातंत्र्य आणि बंधुता या कल्पना घोषणेत राहतात; त्या जीवनात साकारच होत नाहीत. कारण माणूस आर्थिक गुलामगिरीने बनलेला असतो. हा माणूस मोकळा करणे, समता-स्वातंत्र्य आणि बंधुता प्रत्यक्ष जीवनात साकार करणे हे मार्क्सवाद्यांचे ध्येय होते. भूक, भीती या चक्रातच नव्वद टक्के मानवजातीचे जीवन दळले-पिसले जात असते. ही माणसाची नव्वद टक्के जात जनावरांची दुःखेच भोगीत असते. त्यांना भूक आणि भीती यांपासून मुक्त केले, तर प्रत्येक माणूस संस्कृतीत सहभागी होऊ शकेल, आणि मग संस्कृतीचा खरा विकास

होईल. या स्वप्नांनी कम्युनिस्ट भारावलेले होते. आजही कम्युनिस्ट कळावंत याच स्वप्नांनी भारावलेला असतो. हे स्वप्न साकार करण्यासाठी आपली कविता शस्त्राप्रमाणे वापरण्याची त्याची प्रतिज्ञा असते. मार्क्सवादी वाङ्मयाला वर्गसंघर्षाच्या लढ्यातील हत्यारच मानतात. पण सुवर्णमधील कवी मी ते स्वप्न साकार करण्यासाठी कविता राववीन असे म्हणत नाही. तो म्हणतो, जेव्हा हे स्वप्न साकार होईल त्यावेळी मी त्याचे स्वागत करीन. हा विजय जीवनाच्या महाद्वारातून मिरवत येत असताना खरेखुरे स्वातंत्र्य आले हे कळल्यानंतर जीवनाला नवा अर्थ मिळेल. माझी कविता वेडी होऊन नाचू लागेल. हा विजय घेऊन येणारे विचारतील, जेव्हा अंधार होता तेव्हा त्या अंधारात जो पहाट शोधीत होता, तो पहाट शोधणारा आहे तरी कुठे ? म्हणून त्यांच्या ओळखीचे सूर जपून ठेवले पाहिजेत. हा विजय अमुकच मार्गांनी यावा असा कवीचा आग्रह नाही.

विविध राजकीय तत्त्वज्ञाने या भयमुक्त स्वतंत्र जगाचे स्वप्न पाहत आहेत. ते अमेरिकेतील लोकशाहीवाद्यांनी पाहिले आहे, रशियातील मार्क्सवाद्यांनी पाहिले आहे. लोकशाही समाजवाद्यांनी आणि भारतातील गांधीवाद्यांनीही हे स्वप्न पाहिले आहे. हे स्वप्न कोण साकार करील, कसे साकार करील, हा कवीचा प्रश्न नाही. हे स्वप्न साकार व्हावे इतकीच त्याची इच्छा आहे. हे स्वप्न साकार करण्यासाठी कवी प्रयत्न करणार नाही. माणसे प्रयत्न करतील. हे स्वप्न साकार होईपर्यंत अश्रू जपण्याचे काम कवीचे आहे. जेव्हा हे स्वप्न साकार होईल, तेव्हा स्वागताचे काम कवीचे आहे. म्हणून सुवर्णमधील कवी म्हणतो— 'खळ्यातून, मळ्यातून, तान्यातून, वान्यातून याने कुटूनही यावे। रस्ते मोकळेच ठेवलेत !' या अशा कवितेच्या शेवटी जेव्हा मुठी वळलेल्या हातांचा उल्लेख असतो, तेव्हा तो क्रांतीचा उल्लेख नसतो. क्रांती यापूर्वीच झालेली आहे. विजयही झालेला आहे. हा विजय खांद्यांवरून मिरवीत आणणे चालले आहे. तेव्हा आता क्रांती व्हावयाची उरली नाही. या विजेत्यांना कवी ज्याप्रमाणे सर्व वाटा मोकळ्या आहेत म्हणून सांगतो, कुटूनही यावे असे आमंत्रण देतो, त्याचप्रमाणे बराबरात मुठी वळलेले हात आहेत म्हणून सांगतो. मुठी वळलेले हात कवीच्या मते कारखान्यांत नाहीत. ते केवळ शहरांत नाहीत. माझ्या देशात गावोगावी, शहरशहरी, बराबरांत मुठी वळलेले हात आहेत असे कवी म्हणतो. उबडच हे हात कम्युनिस्ट पार्टीच्या कामगारमोर्चाचे असणार नाहीत. ज्यांचे भविष्य अजून उमलावयाचे आहे त्या सर्व नव्या पिढीचे, बालकांचे हे मुठी वळलेले हात आहेत. कवी हा विजय होण्यापूर्वीचा आहे. त्याचा जन्म भाकरीचा चंद्र शोधण्यात निघून जातो. पण या मुठी वळलेल्या हातांच्या भविष्यरेखा विजयानंतर उजेडात येतील. तिथून माणसाचा माणूस म्हणून विकास सुरू होतो. नारायण सुर्वे हा माणूस कम्युनिस्ट आहे, ह्या एका जाणिवने या कवितेवर किती अन्याय झालेला आहे, याची काही कल्पना आता येईल. खरे म्हणजे ही कवितासुद्धा साधी आशावादी कविता आहे.

यापेक्षा 'गाणे' या कवितेचे स्वरूप निराळे नाही. 'भरल्या पोटांने अगा पाहतो

जर चंद्र ! आम्हीही कुणाची याद केली असती ' असा या कवितेचा शेवट आहे. मराठी कवितेतील एका कवीने पोटाचा उल्लेख करावा हीच एक गोष्ट मान्यवर विद्यापीठांना अमान्य होते. पोट म्हणजे काय ? कवितेला वासना असू शकते. वासनेची विकृती असू शकते. पण कवितेत पोटाला स्थान काय ? या सर्व नवकर्वींनी आणि टीकाकारांनी सहज-प्रेरणा म्हणून कामाचा स्वीकार केलेला आहे. काम स्वतःसिद्ध प्रकृत किंवा विकृत असतो. तो टाळू म्हटले तर टळत नाही. इतकी जाणीव या नव्या वाङ्मयाला आहे. कामा-इतकीच बलवत्तर किंवाहुना जीवनात कामाचा उदय होण्याच्याही पूर्वी अतिशय बळकट असणारी भूक ही दुसरी सहजप्रेरणा आहे. त्याला शास्त्रज्ञांची मान्यता मिळालेली तरी अजून मराठी साहित्यिकांची मान्यता मिळालेली दिसत नाही. विशेषतः सुर्व्यांच्या ' गाणे ' या कवितेची रचना अत्यंत साधी असल्यामुळे ती चकरा देणारी आहे. वरवर पाहताना या कवितेचा एक-पदरी अर्थ दिसतो आणि तो अर्थ सर्वांवरच अन्याय करणारा आहे. आम्ही उपाशी आहोत, उपाशीपोटी आम्हाला चंद्र पाहावा लागतो, जर आम्ही भरल्यापोटी चंद्र पाहिला असता तर आम्हालाही कुणाची आठवण झाली असती. असा या कवितेचा अर्थ दिसतो. आणि मग नवे क्रोध उसळून येतात. कविता ही पोट भरल्या-नंतर करण्याची वस्तू आहे, असे सुर्वे यांना वाटते काय ? जे समृद्ध आहेत, जे श्रीमंत आहेत, ज्यांना खाण्यापिण्याची ददात नाही, त्यांना कवी होणे सोपे आहे असे सुर्व्यांना वाटते काय ? एखादे छानसे घरकुल असावे, त्यात बायको असावी, तिच्याशी प्रेमकृजन करीत बसावे, ही जीवनाची परिपूर्णता आहे ? आणि पोट भरले की मग हे क्षुद्र स्वप्न पुरे होताच जीवन पूर्ण होते, असे सुर्व्यांना वाटते काय ? असे नानाविध प्रश्न डोळ्यांसमोर येऊ लागतात. एका कवीनेच सगळ्या कलात्मक व्यवहाराचा पोरकट उपहास केला, याची अनेकांना खंत वाटू लागते. पण हा या कवितेचा अर्थच नाही. या कवितेच्या अर्थापर्यंत जायचे असेल तर जरा वेगळ्या दिशेने प्रवास केला पाहिजे.

या कवितेला आपण असे विचारले पाहिजे की जर भरल्या पोटाचे चंद्र पाहिला, तर कुणाची तरी याद केली असती असे ही कविता सांगते. उपाशीपोटी ही कविता चंद्र पाहायला तयार नाही काय ? सुर्व्यांची सगळी कविता उपाशीपोटी चंद्र पाहणारी कविता आहे. किंवाहुना उपाशीपोटी, पोट भरण्यापेक्षा चंद्र पाहण्याची जिद्द अधिक आहे. म्हणूनच सुर्वे कवी होऊ शकले. प्रश्न चंद्र पाहण्याचा नाही. चंद्र पाहणे भरल्यापोटी होणार आहे. चंद्र पाहणे उपाशीपोटीही चालू राहणार आहे. फक्त उपाशीपोटी पाहिला म्हणजे चंद्र वेगळा दिसू लागतो. प्राचीन परंपरेपासून आपण हे मानीत आलो की पाहण्याच्यांना चंद्र वेगळा दिसतो. विरहातील नायकाला चंद्र नायकेसारखा दिसतो. नायकेला विरहात चंद्र शत्रू वाटतो, मीलनात मित्र वाटतो. आणि तपस्व्यांना चंद्र हा क्रोध गेलेल्या शुद्ध योग्या-सारखा शान्त वाटतो. जेव्हा चंद्र भरल्यापोटी पाहिला जातो, तेव्हा चंद्राचे दर्शन निराळे असते. उपाशीपोटी पाहिला असता चंद्र निराळा असतो. तो भाकरीसारखा दिसू लागतो. या कवितेत गुल्मोहराखाली छानसे घरकुल नांदले असते, असाही उल्लेख आहे. पण

उपाशीपोटी संसारच नसतो असे नाही. त्याला धुंदी नसते असे नाही. वेतल्या जीवनातील अंधाच्या कोठडीतसुद्धा ओठ खडीसाखर होत जातात हा सुव्यांचाच अनुभव आहे. माझे गाणे तुमच्या गाण्यापेक्षा निराळे आहे, कारण माझे जीवन तुमच्या जीवनापेक्षा निराळे आहे. माझा अनुभव तुमच्या अनुभवापेक्षा निराळा आहे; कारण आम्ही चंद्र उपाशी-पोटी पाहिला आहे असे कवीला म्हणायचे आहे.

जे जीवनात खूपच दुःख भोगतात, त्यांच्यासमोर दुःख हेच एक शाश्वत सत्य म्हणून उभे राहते. ते दुःख भोगतात म्हणून कवी होत नाहीत, तर कवीही असतात आणि दुःखही भोगतात; म्हणून ही व्यथा ते कवितेच्या पातळीवर नेतात. सगळेच कवी उपाशी नसतात. सगळेच उपाशी कवी नसतात. पण जो कवीही असतो आणि उपाशीही असतो, त्याची कविता निराळी होते. अगा माझे गाणे निराळे आहे. कारण चंद्र पाहण्याची शक्ती ही जरी माझ्यात असली तरी चंद्र पाहतानाची अवस्था निराळी आहे, असे कवीला म्हणायचे आहे. सुव्यांची कविता भुकेच्या शमनार्थ भीक मागणारी कविता नाही. तर भुकेचे गाठोडे खांद्यावर वाहून नेताना तिथेही आत्म्याशी बेइमान न होता माणुसकीची कळ जपणारी कविता आहे. व्यथा हे त्या कवितेचे मुख्य स्वरूप आहे. आणि व्यथेच्या भट्टीत शेकून घेऊनही शिळक राहिलेला माणूस हा या कवितेचा विषय आहे. प्रकृतीच्या विरोधात संस्कृती टिकत नाही, हे कम्युनिस्टांचे तत्त्वज्ञान आहे. प्रकृतीच्या विरोधातून संस्कृती टिकते असे कोण्याही आधुनिकाने म्हटले नाही. सगळे मानसशास्त्र प्रकृतीची सोय लावीतच संस्कृतीला आधार शोधित असते. सगळे समाज-शास्त्रही हाच मुद्दा सांगत असते. कुठे चिंतनाचा विषय काम असेल, कुठे चिंतनाचा विषय क्षुधा असेल. या दोन सहजप्रेरणांची प्रकृतीही बलवान आहे. त्यांची विकृतीही तितकीच बलवान आहे. कारण या प्राकृतिक सहजप्रेरणा आहेत. सामाजिक दृष्टीने पाहिले तर माणूस अन्नाशिवाय जगू शकणार नाही. अन्न मिळण्यासाठी माणूस वाटेल ते पाप करील, हे एक सत्य आहे. आणि वैयक्तिक दृष्टीने पाहिले तर समोर आलेल्या अन्नाचा अव्हेर करून मरणाच्या दारात जिद्दीने जाण्याची ताकद फक्त माणसातच असते, हे दुसरे सत्य आहे. ते दुसरे सत्य व्यक्तिगत जीवनात प्रकृतीवर मात करणाऱ्या संस्कृतीचा विजय दाखवीत असते. सुव्यांची कविता ही या संस्कृतीची कविता आहे. म्हणून हा कवी भाकरीचा चंद्र शोधण्यात अर्थ आयुष्य नसत नाही झाले तरी स्वतःचा शोध घेण्याचे थांबवीत नाही. त्याची आत्म्याशी चाललेली चर्चा कधीच संपू शकत नाही. हा कवी ज्या वेळेला आम्ही भरल्यापोटाने चंद्र पाहिला नाही म्हणून सांगू लागतो, त्यावेळी तो कवित्व हा फुरसतीचा व्यापार मानीत नसतो. कारण त्यानेच सर्व वादळांत ही ज्योत जपून ठेवलेली असते. तो फक्त अशा वेळी माझे गाणे तुमच्यापेक्षा निराळे आहे इतकेच सांगत असतो. हे कळण्यासाठी नुस्ते चिकित्सक असून चालत नाही, तर रसिक हृदयही असावे लागते.

कोणाही कवीचे कवितेतील आत्मनिवेदन म्हणजे वास्तवातल्या माणसाचे आत्म-चरित्र नव्हे ही पहिली बाब. आणि अशा आत्मनिवेदनातून एखादे सुसंगत तत्त्वज्ञान

निघालेच पाहिजे हा आग्रह धरणेही त्ररोवर नव्हे. ही दुसरी वाच लक्षात घेऊन या कवितांकडे पाहावे लागते. या कवितांचे महत्त्व सलगपणे प्रत्येकीचे एक जिवंत अनुभव या दृष्टीने मूल्य आणि सर्वांचे मिळून कविप्रकृतीचा अनुभव घेण्याच्या पातळीचा विशेष असे दुहेरी असते. कोणाही कवीच्या कवितेत त्याचे आत्मनिवेदन किती प्रमाणात असते याचा पुरावा कधी कवितेतून सापडणारा नसतो. कवितेत शब्द असतात. हे शब्द एक एकात्म अनुभव वाचकांसाठी साकार करतात. त्याच्यामागे जाऊन या अनुभवाचा कवीच्या खाजगी जीवनाशी संबंध काय, हे विचारण्यात अर्थ नसतो. कारण माणसाच्या टिकाणी सहकंपाची एक विलक्षण शक्ती असते. कोण कशाशी समरस होईल हे सांगता येणे कठीण असते. कवीचा स्वतःचा सामाजिक वर्ग हा नेहमीच कवितेचा सामाजिक वर्ग असेल, अशी खात्री देता येत नाही. पण कवितेतून जे दिसते आहे ते असे की, कवी कथा सांगतो आहे. एका प्रदीर्घ कथेचा एकएक पदर, एकएक घटक त्याची प्रत्येक कविता उलगडून दाखवीत असते. आपल्या कवितेतून स्वतःचे अनुभव आणि प्रतिक्रिया सांगतानाच कवी स्वतःचीही कथा सांगत असतो. त्याच्या मनाला जाणवलेल्या भोवतालच्या जीवनाचीही कथा सांगत असतो. ही कविता पुष्कळदा एका सार्थ योगा-योगाची बनलेली असते.

या टिकाणी सार्थ आणि योगायोग दोन्ही शब्दप्रयोग महत्त्वाचे आहेत. असा सार्थ योगायोग 'नेहरू गेले त्याची गोष्ट' या कवितेत पाहायला सापडेल. नेहरूंच्या मृत्यूची बातमी आली आणि कारखाने बंद झाले. जे आतापर्यंत स्तब्ध आणि सुस्त असे जग दिसत होते, ते एकदम व्याकूळ होऊन उठले आणि सगळीकडे हरताळ पडला. सुर्वे यांच्या कवितेचे सूचकतेचे प्रमाण किती मोठे आहे हे पाहण्याच्या दृष्टीने, आणि अनेक संदर्भ त्यांची कविता कसे ठीलया स्पष्टून जाते ते पाहण्याच्या दृष्टीने एकदा ही कविता तपासली पाहिजे. आरंभालाच कवी पाठी शेकवीत बसलेली घरे कळकळली म्हणून सांगतो. यांतील कळकळली या शब्दात असणारा गांधळ, आक्रोश, आर्तता आणि व्यथा यांचा समुच्चय पाहण्याजोगा आहे. ही घरे पाठी शेकवीत बसली होती. सुस्तपणे ऊन खात रवंथ करणारी, सुस्त, सुरक्षित मने, आणि पाठी शेकवीत बसलेली घरे हा संकरही पाहण्याजोगा आहे. एका बाजूला सुरक्षिततेच्या विश्वासाने चालू असलेली विश्रांती आणि दुसरीकडे अनपेक्षित आघातानंतर झालेला बोलका विप्राद, यांच्या विसंवादाचेही चित्र आहे. हा नियतीचा निर्णय मान्य करणे सर्वांनाच भाग होते. हा आवात एकीकडे सुन्न करणारा होता, दुसरीकडे प्रतिकाराची सोयच नव्हती. पराभूत मनाने आले दुःख मान्य करण्याशिवाय गत्यंतर नव्हते. पुढच्या ओळी हा कळकळाट शांततेत कसा क्रमाने बुडून गेला हे सांगतात. पाहता पाहता सारे शहर करडे होऊन गेले. यातील 'करडे' या शब्दात असणारा फिकटपणाचा, कोरडेपणाचा समुच्चय पुन्हा विचारात घेतला पाहिजे. नंतर सगळे शहर अंजिरी झाले. आणि पुढे काळोखाने माणिक गिळून टाकले. या सान्या अवस्था एकाच वेळी शहराच्याही आहेत आणि देशाच्याही आहेत, कविमित्राच्याही आहेत. सर्वांच्याच समोर एकाएकी

अंधार पसरल्यासारखा झाला. यानंतर सुतकीपणाचा प्रारंभ होतो. दगडी गाऊन घातलेले कारखाने विचारांत बुडाले. येथील कारखान्यांना असणारे हृदयशून्य गाऊन आणि या हृदयशून्यांनाही विचारांत बुडविण्याएवढा आघात पाहण्याजोगा आहे. यानंतर सगळेच ओले खमीस खांद्यावर टाकून खुराड्याकडे वळले. हे खुराड्याकडे वळणारे दगडी कारखानेही आहेत, मजूरही आहेत. इथे प्रेतयात्रेतून ओलेल्याने शेवटचा निरोप घेऊन दहनांतर परतणारे अंतेवासीही आहेत. बंद कारखान्यांतून घरी परतणारे मजूर आणि प्रेतयात्रेतून ओलेल्याने परत येणारी माणसे या दोन्हींचाही संकर 'ओले खमीस' या प्रतिमेने झाला आहे. जे पाठी शेकवीत वसले होते, ते प्रथम करडे झाले. आता ओले खमीस खांद्यावर टाकून ते परतत आहेत. जणू प्रत्येकाच्या घरातील एक माणूस गत झालेला आहे. या भव्य दुःखाला अधिक गडद करणारी एक क्षुद्र पातळी आहे. ही क्षुद्र पातळी आज सुट्टी मिळाली या आनंदात बुडालेली आहे. एवढा मोठा आघात झाल्यानंतरसुद्धा माणसे या क्षुद्र पातळीवर का जातात ? कवीच्या मनात ह्याचा तिरस्कार नाही. यांनाही समजून घेण्याइतकी व्यापक सहानुभूती कवीजवळ आहे. कारण हे जग न संपणारा थकवा खांद्यावर घेऊन कायमचे उभे असणारे, शीण पेलणारे जग आहे. पाठी शेकवीत वसलेल्या घरांच्या शेजारीच आपला थकवा घेऊन तसेच रखडत उभे राहिलेले हे थकलेले जीवित आहे. या जीविताला खाटेवर कलण्याची या आघातामुळे संधी मिळाली. या सर्वांच्या मधोमध कवी उभा आहे. ज्यांना काळोखाने माणिक गिळत्याचा प्रत्यय आला, त्यांचाही कवी भागीदार आहे. जे खांद्यावर ओले खमीस टाकून परतले त्यांचाही, आणि जे खाटेवर कलले त्यांचाही. हा 'कलण्या'चा भाग एकदा वरच्या 'कलकलण्या'शी जोडून पाहिला म्हणजे पाठी शेकणारे आणि शीण पेलणारे यांच्यातील काही संबंध दिसू लागतात. या वातावरणात कवीला कागदी खोळीत उजेड घेऊन चाललेला हातगाडीवाला योगायोगाने भेटतो. हा योगायोगच म्हटला पाहिजे. कारण या वातावरणात जसा कागदी खोळीत उजेड घेऊन जाणारा भेटेल, तसा कागदी खोळीत अंधार घेऊन जाणाराही भेटेल. उजेड घेऊन जाणारा भेटला हा योगायोग, आणि 'वा ! राव पुढे काळोख दात विचकीत असेल' असे तो म्हणाला, हाही योगायोग. पण या दोन्ही योगायोगांनी त्या काळोखाला नवा अर्थ दिला आहे. हातगाडीला नवा अर्थ दिला आहे. सगळ्या घटनेलाच एक नवे परिमाण दिले आहे. सुर्व्यांच्या कवितेतील अनेकार्थता संपेल की काय, याबद्दल हळहळणाऱ्या मंडळींनी या कवितेतील एकएका शब्दामधून निर्माण होणारी अर्थाची वलये पाहून घेतली पाहिजेत.

ही कथा फक्त 'नेहरू गेले त्या वेळची गोष्ट' इतकीच नाही. जाणाऱ्याचा क्रम अखंड चालू आहे. प्रत्येकाच्या जाण्याची कथा पुन्हा निराळी आहे. असे अजून एक जीवनातून निघून जाणे 'घंटा' या कवितेत दिसेल. तिचे अखेरचे शब्द 'जातेरे' असे उमटले आणि ती निघून गेली. मरण हा जाणाऱ्यांचा शेवट असतो. पण या ठिकाणी जाणाऱ्यांचाही हा शेवट राहिलेला नाही. कारण जाणारी नुसती गेलेली नाही तर

जातानाही आपली जगण्याची इच्छा मागे ठेवून गेली आहे. तिचा एक उघडा डोळा मागे राहणाऱ्यावर रोखला आहे. आणि हा रोखलेला एक उघडा डोळा जाणाऱ्या जीवाची जाण्याची अनिच्छा दाखवणारा आहे. म्हणून 'जातेरे' हे शब्द आता निरोप घेण्याचे राहत नाहीत, तर त्यांचा अर्थ माझी जाण्याची मुळीच इच्छा नाही असा होऊ लागतो. याला जाणाऱ्याचाही इलाज नाही, राहणाऱ्याचाही इलाज नाही— या दोघांच्याही परामवाचा एक मिटलेला डोळा आहे.

एक उघडा डोळा माझ्यावर रोखलेला

दुसरा मिटलेला तिच्या मालकीचा

या ओळींच्यामध्ये अर्थाची किती वलये निर्माण करण्याची शक्ती आहे, याची मोजदाद घेतानाच इथेही एक सार्थ योगायोग आहे, तो पाहिला पाहिजे. हा सार्थ योगायोग दुरून चर्चच्या घंटा घणघणत आहेत हा आहे. चर्चच्या घंटांना इथे काय चालू आहे याची जाणीव असण्याचे काही कारण नाही. पण तरीही योगायोगाने या घंटांनी मरण सार्थ केले आहे. अशा निरुपय मरणांनी व त्यामागे असणाऱ्या अगतिकतेच्या जाणिवानी सर्व धर्मपीठांना मानयी जीवनात नवा अर्थ दिला असेल.

यापेक्षा अगदी निराळ्या पातळीवर वावरणारी कविता 'पोस्टर' ही आहे. ही कविता एकाचवेळी थकवा, दारिद्र्य, स्वप्नरंजन, उत्साह, उल्हास आणि वैफल्य यांचे परस्परविरोधी धागेदोरे एकमेकांत गुरफटून टाकते. जेव्हा चार बरांतील चौवेजण पोस्टर-चिकटवण्यासाठी बराबाहेर निघत असतात, त्यावेळी म्हातारा काळोख खुरडत येत असतो. ज्यावेळी जग विश्रांतीकडे वळत असते, त्यावेळी हे चौवेजण नवे काम घेऊन बाहेर पडतात. एका वाजूने पाहिले तर ही कधीही न संपणाऱ्या दारिद्र्याची कहाणी आहे. दुसऱ्या वाजूने पाहिले तर तितक्याच अगंढ असलेल्या उल्हासाची कहाणी आहे. कारण ही चार मुले आपल्या दारिद्र्यावर कुंथत बाहेर पडलेली नाहीत. काम मिळाल्याच्या उल्हासाने ती बाहेर पडलेली आहेत. त्यात कुणी शिंदे आहे. त्याच्या वायकोचा सदगुण ती 'खळ चांगली करते' हा आहे. एक इसल्या आहे. त्याची आई मोठी 'कडक बाई' आहे. आपल्या मुलाने उडाणटप्पणा करावा असे तिला वाटत नाही. तिची नजर चुकवून तिच्या मुलाला बोलवावे लागते. दाराशी एक कुत्रेही आहे. या कुत्र्याच्या अंगावर पाय न पडता आले हीच हुशारी. ज्या जगात खळ चांगली करता येणे हा स्त्रीत्वाचा विलोभनीय सदगुण आहे, त्या जगात डोळा चुकवून पळाले हीच कर्तव्यगारीची कथा राहणार. हा सगळाच पोस्टर चिकटवीत हिंडणाऱ्या दरिद्री जीवनाचा भाग आहे. पण त्यालाही विविध परिमाणे आहेत. प्रत्येकाची मैना त्याची त्याला प्यारी असते. तिच्याकडे इतरांचे लक्ष जाऊ नये, याची या मुलांना काळजी आहे. पोलीस हा त्यांच्या कायम शत्रुत्वाचा भाग आहे. त्याच्या डगल्यावर एखादे पोस्टर चिकटवावे काय हा विचार मनात येणे हा ग्लोडकरपणाचा भाग. रात्र अर्शा जाते आणि जेव्हा जग जागे होत असते, झाडाची पाने सळसळत असतात, तेव्हा हे थकून

नारायण सुर्वे यांची कविता १२७

वरी परत येतात. जेव्हा काळोख म्हातारा होऊन खुरडत असतो, तेव्हा हे उत्साहाने उजू जात असतात. जेव्हा पाने सळसळत असतात, तेव्हा हे थकून झोपण्याच्या अवस्थेत आलेले असतात. या जगाला राजकारणाविषयी आस्था किती आहे ? मुळीच नाही. तिकडे मीटिंग चालेल या सूचनेला उत्तर ' मला झोप येत आहे, मरो ती मीटिंग ' इतकेच आहे. सुर्व्याची कविता प्रचाराला बांधलेली आहे हे म्हणणाऱ्यांच्या नजरेतून अशी टिकाणे सुटावीत हे स्वाभाविक आहे ! या जीवनात मरणे ही गंभीर गोष्टच नाही, मरायचे असेल त्यांनी चटकन मरावे, ताबडतोब स्मशानात पोहोचवून उरलेले परततील आणि झोपी जातील. पण ह्याही जगाला एक विरंगुळा आहे. एक स्वप्नरंजन आहे. त्यांनाही चंद्र पाहावासा वाटतो. गझला गाव्याशा वाटतात. वर्गाणी जमवून का होईना पण इसत्याचे लग्न करावेसे वाटते. इसत्याचे लग्न करण्यास सर्वांचा पाठिंबा आहे. कारण आज वर्गाणी जमा करून इसत्याचे लग्न केले, तर उद्या आपलेही लग्न होईल अशी अंधुक आशा आहे. आपल्याही दारात सनई वाजेल ही आशा असल्यामुळेच दुसऱ्याची मैना जिये राहते, तिथे पोस्टर चिटकवण्याची इच्छा नाही. घरच्या मंडळींच्याविषयी काही रोखटोक सद्भावना आहेत. बुद्ध्यासाठी चष्मा घ्यावा यावर एकमत होण्याइतकी कृतज्ञता अजून शिल्क आहे. आणि हे जग किती पुढे गेले याची जिज्ञासाही अजून जागी आहे. एका वाजूने पाहिले तर पोस्टर डकवीत जाणारे आणि पोस्टर चिटकवण्यात मरणारे असे हे एक क्षुद्र जग आहे. दुसऱ्या वाजूने पाहिले तर चंद्राविषयी आस्था, बुद्ध्याविषयी कृतज्ञता, आणि संसाराविषयी आशा शिल्क ठेवणारे हे एक चिबट आणि जिद्दीचे जग आहे. ज्या क्षणी एखादा रोगच सगळे शरीर सुजून आल्यामुळे वाळसे दाखवू लागतो, त्यावेळी ते दर्शन जसे चमत्कारिक वाटते, तसा या कवितेचा प्रकार आहे. या कवितेत हसणे, खिदळणे, उल्हास, स्वप्नरंजन—या सगळ्याच बाबी कायम व्यथेच्या गटारात पुन्हा पुन्हा उगवणाऱ्या बुडबुड्यांसारख्या एका वाजूने दिसतात. दुसऱ्या वाजूने काही बुडबुड्यांवर इंद्रधनुष्याचे काही रंग उमटलेले दिसतात. अशा कथा सुर्व्यांच्या कवितेत सारख्या पसरलेल्या आहेत. या कथांमध्ये ' माझे विद्यापीठ ' हीच एक प्रदीर्घ कथा आहे. सुर्व्यांच्या कवितेतील सगळे सामर्थ्य अशा वेळी उचंबळून येते आणि त्यांचा साधासुधा शब्द एकाच वेळी अर्थघन होऊ लागतो, उत्कट होऊ लागतो.

शेवटी शब्द हाच प्रत्येक कवीचे हत्यार असतो. ज्याची मनात कल्पना नसेल असे अर्थ व्यक्त करणाराही शब्द असतो, आणि अनंत व्यथा शोधत करून टाकणाराही शब्द असतो. या शब्दांची जपणूक करणे, त्या शब्दांचा विचार करणे प्रत्येक कवीला भागच असते. कालिदासासारखा महाकवीसुद्धा पार्वती-परमेश्वराला आणि शब्दार्थीच्या कायमच्या जोडप्याला एकत्रित नमन करून टाकतो. नवकाव्याचे जनक मर्दकर यांना शब्दाची फार चिंता होती. शब्दाच्या तुमानात आशयाचे शरीर मावेलच, याची कुणीच खात्री देऊ शकत नाही. कित्येकदा ही तुमान दाटून जाते. आशयाला खडबट चालावे लागते. कित्येकदा ही तुमान फाटून जाते. ही शब्दाची तुमान फाटून जावी आणि त्यातील उबडानागडा आशय

बाहेर पडावा असेही कधी वाटते. तर द्रोपदीची लाज जशी राखली गेली, तशी आपल्या भापाशरीराची म्हणजे शब्दांची लाज राखली गेली, तरच आशय शिळक राहू शकेल असेही वाटू लागते. शब्दांविषयी असणारी ही जाणीव कमीजास्त प्रमाणात प्रत्येक कवीमध्ये आढळते. सुव्यांना या शब्दांचा मोहही आहे, त्यांचा तिरस्कारही आहे. कारण शब्द जसे मित्र आहेत, तसे शब्दच शत्रूही आहेत. हे शब्द परिचारिकांप्रमाणे आशयाची सेवा करणारे असावेत, कामगारांच्याप्रमाणे आशयाची निर्मिती करणारे असावेत, ही अपेक्षा करणे ठीक आहे. पण नेहमीच शब्द असे असतील याचा नेम नाही. काही शब्द खाटकाने ओळीने मांडलेली, सोदून ठेवलेली मृत शरीरे असावीत त्याप्रमाणे विक्रीसाठी मांडलेले, वापरापूर्वीच मृत झालेले असतात. काही शब्द माणसांप्रमाणे वाटगे झालेले असतात. समर्थ शब्दसुद्धा तापून, शेकून निघाल्याशिवाय समर्थ होत नाहीत. शहर तापले म्हणजे शब्द तापतात. जीवनाचा अग्नी जेव्हा शब्दांत साठला जातो, तेव्हा तो धगधगीत शब्द ओठांओठांवर ओबला जातो. तो पिढ्यापिढ्यांचे मनोगत सांगू लागतो. पण याही शब्दांना चकवा देणारे हुजरे असतात. ते साय पांघरून बसतात. प्रेमळपणे येणाऱ्या-जाणाऱ्यांना आश्वासन देतात आणि चुकीच्या रस्त्याने वाटभूल करून टाकतात. ही वाटभूल झाल्यानंतर शोधणाऱ्यांची आणि शब्दांची गाठभेटच पडत नाही. कारण शब्द हा जिवंत करावा लागतो. आणि जे स्वतः जीवन जगतात, त्यांना शब्द जिवंत करतात. काही शब्द गिरवणारे असतात. काही भाषेची मोडतोड करणारे असतात. त्यांना जगणेही जमत नाही, शब्द जिवंत करणेही जमत नाही. असे हुन्नरी लोक, काही वाटगे शब्द, काही साय पांघरलेले शब्द भोवताली असल्यामुळे आपल्या शब्दांना सतत सावध ठेवावे लागते. भोवताली असणाऱ्या हुन्नरी, वाटग्या, साय पांघरलेल्या आणि मृत अशा शब्दांच्या पाहण्यातून आपले शब्द वाचवावे लागतात. शब्दच शब्दांना बांधून टाकणारे साखळदंड तयार करतात. या साखळ्यांपासून दूर राहावे लागते.

खरे म्हटले तर शब्दांची इतकी गरज नसतेच. कारण जगण्यासाठी फारच थोडे शब्द लागतात. मरण्यासाठी तर तितकेही लागत नाहीत. जिवंत राहणे आणि जगणे याहून पलीकडे ज्यांना काही काम असते, ते युगायुगाचे भंगंग असले तरी त्यांना मधुघट जोपासायचे असतात. त्यांना नवे चंद्र शोधायचे असतात. त्यांना आपल्या शब्दांतून अश्रू जतन करायचे असतात. विजयाच्या क्षणपर्यंत आपली कथा टिकवायची असते. त्यांना फक्त शब्दांची चिंता करावी लागते. म्हणून शब्दांची गरज माणूस जगण्यासाठी नसते, माणुसकी जगविण्यासाठी असते. असे हे शब्द पाहुणे म्हणून येतात आणि जिवाला चटक लावून निघून जातात. ज्यांना नेहमी चालतच राहावे लागते, त्यांची केवळ माणसांचीच ताटातूट होत नाही तर मुक्कामाचीही होते. कधी शब्दांचीच ताटातूट होते. शब्दांची ताटातूट झाली म्हणजे उदास वाटू लागते. या शब्दांच्याचरोवरच वाहवत जावे असे वाटू लागते. पण मन बट्ट करावे लागते, आणि शब्दांना पोहोचवून यावे लागते. हे पाहुणे शब्द पुनः पुन्हा यावेत, त्यांना आपल्या मनातील कढ समजावेत, यासाठी शब्द

नारायण सुर्वे यांची कविता १२९

जिवंत ठेवणे भाग आहे.

ज्याला आपण शब्द जपणे म्हणतो, त्या रूढ अर्थाने सुर्व्यांची कविता ही शब्द जपणारी कविता नाही. कारण, तिला शब्दांच्या नादाचा मोह नाही. वेचक नवेनवे शब्द हुडकून काढावेत, शब्दांच्या व त्यांच्या मांडणीचे प्रयोग करावे, असा जाणीवपूर्वक प्रयत्न सुर्व्यांच्या कवितेत नाही. या दृष्टीने सुर्व्यांची कविता नवकवितेतील अभिव्यक्तीच्या सर्व तिरकसपणाच्या प्रयोगांना तुच्छ करून टाकणारी कविता आहे. मराठी नवकवितेला अभिव्यक्तीच्या तिरकसपणाचे एक स्वतंत्र महत्त्व वाटते. जणू तिरकसपणा हेही वाङ्मयीन मूल्य आहे, असे या कवितेत गृहीत धरले आहे. जे सरळ सांगताच येणे शक्य नाही ते सांगण्यासाठी भाषा वाकडीतिकडी करावी लागली, तर ते आपण क्षम्य मानू, किंवा अशा-वेळी भाषेचे शरीर मुद्दाम पिरगाळून वाकडीतिकडी करणेही आपण अपरिहार्य मानू. कारण अशा टिकाणी मांडणीची पद्धती सरळ ठेवण्याच्या नादी लागून आशयाची मान मुडपून टाकण्यापेक्षा, आशयाचे जिवंत स्पंदन शिल्लक ठेवण्यासाठी भाषेची बोटे तिरपी करणे भाग असते. पण ज्यावेळी आपला तिरकसपणा आणि तिरकस राहण्याचा स्वभाव हा भाषेला हक्क वाटू लागतो, त्यावेळी पुन्हा एकदा या प्रश्नाचा नव्याने विचार करावा लागतो. उदाहरण म्हणून आपण खालच्या ओळी पाहू शकतो. मर्दकरांनी ज्यावेळी “ पिपात मेले ओल्या उंदीर ” अशी रचना केली, त्यावेळी आपण “ ओल्या पिपात उंदीर मेले ” असे मर्दकरांनी का म्हटले नाही याचा विचार करू शकतो. त्यांना पीप आणि मरून पडलेले उंदीर ही प्रतीके ज्या अर्थाने वापरायची आहेत, तो अर्थ नेमका करण्यासाठी अशी रचना करावी लागते, हे मान्य करता येते. पण सर्वच टिकाणी हा प्रकार नसतो. काही ओळी अशाही असतात—

त्रिचित्र पद्मपात्र भ्रमररात्र मध कुठे ?

हे तळे झाकले आहे मेघपर्णानी डोळ्यांचे

या ओळींचा अर्थ लागत नाही. त्या दुर्बोध आहेत असे मी म्हणणार नाही. पंडिता कवितेतील दूरान्वयाला न घाबरता कवितेचा पदान्वय करणाऱ्यांना ही कविता समजण्यास अवघड वाटण्याचे कारण नाही. कारण विभक्तिप्रत्ययांनीच सगळ्या सोयी उपलब्ध करून दिलेल्या आहेत. हे डोळ्यांचे तळे एक विचित्र पद्मपात्र आहे. हे पद्मपात्र, भ्रमररात्र मेघपर्णानी जरी झाकले तरी काय ? कारण पद्मपात्रात मध कुठे आहे ? असा या ओळींचा अन्वय लागतो. प्रश्न इतकाच आहे : हा मांडणीचा तिरकस प्रयोग करणे आवश्यक होते काय ?

याटिकाणी असा प्रयोग आवश्यक होतो किंवा नाही, यावर दुमत संभवते. पण असे तिरकसपणाचे प्रयोग का करावेसे वाटू लागतात, याचे उत्तर दिले पाहिजे. खऱ्या कवितेत शेवटी आशय आणि अभिव्यक्तीचे अद्वैत असते. ज्या कवितेत अभिव्यक्ति-पद्धतीची आशयातून भिन्न अशी निराळी जाणीव होऊ लागते, तिथे कवितेवर तंत्रवादाने मात केली आहे असे म्हटले पाहिजे. तंत्रवाद ही एक वृत्ती आहे. तो सांकेतिक कल्पना-

विलासाच्या रुढ राजरस्त्यानेच येईल असे नाही. आरंभ-शेवटाची चिरेबंदी इमारत इतकेच तंत्रवादाचे रूप नसते. आशयापेक्षा निराळी अशी स्वतःकडे लक्ष वेधून घेणारी प्रत्येक कव्हाती हा तंत्रवादाचा एक भाग असतो. म्हणून ज्या कवितेत आशयच प्रधान असतो, आणि त्याला योग्य वाहन इतकेच अभिव्यक्तीचे स्थान असते, त्या कवितेत शब्द हा शरीराशी अवयव एकजीव व्हावा तसा कवितेशी एकजीव झालेला असतो. आधुनिक मराठी कवितेत रचनेच्या दृष्टीने सुर्व्यांच्याइतकी साधी कविता इतर कोण्याही कवीची नाही. सुर्व्यांच्या या साधेपणाची तुलना जर आधुनिक काळात कुणाशी करता आली, तर ती फक्त बहिणाबाई चौधरींच्याबरोबर करता येईल. मर्दंकरांच्या कवितेतील अशा साधेपणाचे स्वरूप निराळे आहे. “ टिप्या-अर्धपोट । जोवरी आहेत । ओंगळ समस्त । आम्ही नंगे ॥ ” असे मर्दंकरांनी म्हटले आहे. “ नाही कुणी जर कुणाचा । बापलेक मामा भाचा । मग अर्थ काय वेंवीचा । विश्वचक्री ॥ ” असेही मर्दंकरांनी म्हटले आहे. पण ज्या टिकाणी मर्दंकरांची कविता इतकी रोखटोक होते, त्यावेळी ती आपली बहुतेक सर्व काव्यमूल्ये गमावून बसलेली असते. मर्दंकरांच्या समर्थकांनीही “ ‘ काही कवितां ’ तील कवितांमध्ये मर्दंकरांचा आवाज चिरका होऊन फाटला आहे ” असेच म्हटले आहे. बहिणाबाईंचे तसे नाही. “ बिना कपासीनं उले । त्याले वोंड म्हणू नाही । हरिनामा इना बोले । त्याले तोंड म्हणू नाही ॥ ” हा बहिणाबाईंचा प्रयोग नाही. त्या कवितेची ही प्रकृतीच आहे. बहिणाबाईंची कविता सर्व दुःखे पचवून त्यावर मात केलेल्या तृप्त श्रद्धाळू मनाची कविता आहे. सुर्व्यांची कविता तशी दुःख पचविलेली आहे, पण ते त्यांच्या रक्तातून जागे आहे. हा दोन कवितांच्यामधील प्रकृतिभेद मान्य केला, तरी रचनेचा साधेपणा आणि सरळपणा शिल्लकच राहतो. वरवर पाहताना त्यामुळे सुर्व्यांची कविता गद्याच्या अगदी जवळ सरकल्यासारखी दिसू लागते. ती मनातल्या मनात वाचताना तर त्या कवितेची लयही जाणवत नाही. कारण सुर्व्यांच्या कवितेला रचनेची फारशी लय नाही. त्या कवितेत जी लय आहे, ती त्या कवितेतील आशयाची आहे. आशयाशी इतकी एकजीव झालेली आणि रचनेची सर्व प्रावरणे फेकून देऊन फक्त शब्द हेच शरीर धारण करणारी अशी ही कविता आहे. तरीही या कवितेत एक आंतरिक ताल आढळतो. तो ताल आणि लय व्यथेशी सहकंप घेणे आणि कथेचे तटस्थपणे दर्शन घेणे यांतून निर्माण झालेला ताल, लय आहे.

एका समीक्षकाने या कवितेला प्रयोजक लय आहे असे म्हटले आहे. हा प्रयोजक लयीचा मुद्दा एका चुकीच्या गृहीतकृत्यावर आधारलेला आहे. ही कविता प्रयोजक आहे. या समजुतीतून हा मुद्दा उपस्थित होतो. सुर्व्यांच्या कवितेला असे कोणते प्रयोजन आहे काय ? ती आपल्या वाचकांकडून कधीसाठी कीव, अनुकंपा, दया मागणारी कविता आहे काय ? एखाद्या लढाईच्या रथाला कवितेने स्वतःला जुंपून घ्यावे आणि इतरांना साह्यासाठी आवाहन करावे, असे या कवितेचे रूप नाही. ‘ माझे विद्यापीठ ’ सारख्या कवितेतसुद्धा कवी याकडून नालबंदवाला दंग्यात मेला म्हणून सांगतो. दंगे का होतात ? आणि ते टाळाण्यासाठी कोणती उपाययोजना करावी हे सांगत नाही. फक्त कवीच्या डोळ्याला पाणी

येते. चंद्रा नायकिणीच्या पुढ्यातला पोर युद्धाचे गिधाड अलगद उचलून नेते, त्यामुळे त्या नायकिणीने किंवा कवीने कायमच्या शांततेसाठी एखादी प्रचारआवाडी उघडलेली नाही. कवीलाच पोटाशी धरून ती नायकीण आपल्या वात्सल्याला एक अधिष्ठान शोधते. आफ्रिकी चाचा काम करणे नाकारतो. कवी त्याचा संपाचा हक्क सांगत नाही, संपाचे औचित्य सांगत नाही. तो फक्त काम केले नाही तर पोट कसे भरेल इतकेच विचारतो. कवीला आठवतो आहे तो चाचाचा पाठीवरून फिरविलेला हात, संदग्दित झालेला गळा, एक गळून पडलेला अगतिक अश्रू. या सगळ्यांचे प्रयोजन काय आहे ? या उघड्यानागड्या नागव्या जगात वावरताना कवीने टिपलेल्या अनुभवांना कोणतेही वाहेरचे प्रयोजन नाही. त्या अनुभवाचे मोठेपण त्या अनुभवातच आहे. दोन देत, दोन घेत जगायचे आहे; हे जगताना 'पापणी ठेवीन जागी' इतकेच कवीचे आश्वासन आहे. ही कविता प्रयोजनवती आहे हा मुद्दा गृहीत धरायचा आणि मग तिची लय प्रयोजक लय आहे असे म्हणायचे, यात काहीच अर्थ नाही.

याच मुद्द्यातून निर्माण होणारा दुसरा एक उपसिद्धान्त आहे. जी कविता प्रयोजनवती असते, तिचा उद्देशच डिवचून जाणे करणे हा असतो. या कवितेचे स्वरूप व्याख्यानासारखे असते. आणि त्या व्याख्यानाला एक शैली असते. ही शैली जितकी प्रक्षोभक असते, तितकी परिणामकारक असते. पण तितकीच ती अर्थघनतेच्या दृष्टीने, अनुभवांचे व्यक्तिवैशिष्ट्य टिकविण्याच्या दृष्टीने पोकळ आणि निर्जीव असते. सुर्वे यांची कविता अशी पोखरलेली कविता आहे, हा तो उपसिद्धान्त आहे. या उपसिद्धान्ताचा मूळ पायाही कविता प्रयोजनवती आहे हा असतो. त्यामुळेच या कवितेला अनेकपदरी अनेकार्थ-सूचकता आहे की नाही हा प्रश्न निर्माण होतो. सुर्व्यांची कविता बरबर दिसताना तरी गद्याच्या अगदी जवळ गेलेली असते आणि त्यांच्या कवितेतील प्रतिमा न जाणवण्या-इतक्या आशयाशी एकजीव झालेल्या दिसतात. म्हणून या कवितेत प्रतिमांचे वैभवच नाही असे समजणे चुकीचे होईल. एक गोष्ट खरी आहे की, आशयाकडे डोळेझाक करण्यास भाग पाडणाऱ्या, स्वतःकडे स्वतंत्र लक्ष वेधून घेणाऱ्या प्रतिमा या कवितेत नाहीत. पण याही कवितांना स्वतःचे असे एक प्रतिमांचे सामर्थ्य आहे. उगवत्या रोपाची दोन्ही पाने जुळलेली असतात. हे पाहताच ब्रहिणात्राईना उगवणाऱ्या सूर्यनारायणांना ही पाने नमस्कार करीत आहेत असे वाटू लागते. ब्रहिणात्राईच्या श्रद्धालू मनाशी आणि जीवनाशी एकजीव झालेली ही प्रतिमा आहे. अशा प्रतिमा जागजागी सुर्व्यांच्या कवितेत आहेत. त्यांना भाकरीचा चंद्र दिसतो. कारखान्यांनी दगडी गाऊन घातलेले आहेत. मेलेले शब्द खाटकाच्या दुकानात हारीने मांडलेल्या धडांसारखे आहेत. जन्म पोक असलेल्या म्हाताऱ्या घरात होतो. भोवतालचे जग पाठ शेकवीत बसलेले आहे. स्मृतीच्या दगडांवर त्यांचे मन ऊन खात बसते. तिसऱ्या पाळीच्या कामगाराप्रमाणे विचार मनात येतानाच थकलेले असतात. काही शब्द कुदळ घेऊन रस्ता खोदणारे असतात. काळोख कोरीत कुठे जीव जगतो तर वाघुट आठवून चाललेल्या भोयांप्रमाणे मन दबकत जाते. एका बाजूला अंधार

उसवणे आणि उजेड शिवणे चालू असते. दुसऱ्या वाजूला प्रकाश मालून उत्सव करणाऱ्या वाटा असतात. कुठे सुटका उजेड पहारा करतो, शब्द साय पांघरलेले असतात. म्हातारा काळोख खुरडत येतो. काळोखाच्या गार वेटोळ्यात जीवन झोपलेले असते. कळंडणाऱ्या दैतीतील शाईसारखा समुद्र निळा असतो. वेद्यांच्याप्रमाणे शब्द डोळे उचलतात, आणि डोळा घातून जवळ येण्यास खुणावतात. आत्मा चुलाण्यात फडफडणाऱ्या लाकडाप्रमाणे फडफडतो. कवीला ब्रह्मांडात हंवरत हिंडता येत नाही. स्वतःच स्वतःच्याजवळ दया मागणारे त्याचे केविलवाणे हात याला कधी दिसतात.—अशा प्रतिमा ओळीओळीतून विखुरलेल्या आहेत.

पण तारे, वारे आणि लाटा, फुले, पाने आणि चंद्र यांच्याशीच कवितेतील प्रतिमासृष्टी निगडित असते असे ज्यांना वाटते, त्यांना 'किनाऱ्यावर ओझे उतरतात तसा शीण उतरून ठेव' ही प्रतिमा वाटणे कठीण आहे. या मंडळींनी 'दगड' ही कविता मुद्दाम वाचली पाहिजे. कारण या कवितेत अजून पाय मुडपून न निजलेली लाट आहे. न कललेला चंद्र आहे. प्रियेचे फूल पण तिला विसरलेले नाही. आणि दूरवर उजेड नांगरून पडला आहे. आणि ही कविता तारा पिळून सुरांत जुळलेल्या सतारीसारख्या सूरगर्भ प्रेयसीशी वातचीत करणारी आहे. क्रांती वगैरेची तिच्यात काही भानगड नाही. सुर्व्यांच्या कवितेतील या प्रतिमांना जिवंत अनुभव साकार करण्याच्या संदर्भात महत्त्व आहे, म्हणून त्या जाणवत नाहीत. पण या प्रतिमा सांकेतिक नाहीत. त्या अनुभवाचे शरीर झालेल्या आहेत, हे नाकारता येत नाही.

म्हणून सुर्व्यांची कविता गद्याच्या अगदी जवळ गेलेली पण कविता आहे. उलट एखाद्या सुंदर तरुणीने विभ्रमाचे आणि कपड्याचे शिष्ट अडथळे झुगारून देऊन सरळ वेभान आढिंगन घावे, असे पाहतापाहता वाचकांच्या मिठीत हरवून जाणारे असे या कवितेचे रूप आहे. अनुभवाचा ताजा जिवंतपणा हेच तिचे सामर्थ्य आहे. जिवंतपणाच्या लात्रीवर उरलेली रचनाप्रयोगाची पांघरणे तिने आधीच झुगारून दिलेली आहेत.

सुर्व्यांच्या कवितेकडे एका कम्युनिस्टाची प्रचारकी कविता म्हणून पाहण्यात सारेच-जण इतके गढलेले आहेत की या कवीच्या जीवनात एका मार्दवाचा जिवंत पन्हाळ आहे, ज्या पन्हाळाने काळोख पांघरणाप्रमाणे आस्वासक केला आहे, आणि दुःख मिटाप्रमाणे रुचकर व मधुर केले आहे हे त्यांना जाणवतच नाही. कवितेचा हा भागच सहसा त्यांच्या कधी लक्षात येत नाही. ही कहाणी केवळ 'मी'ची कहाणी नाही. ती 'मी'-च्या सहचारिणीचीसुद्धा कहाणी आहे. किंवाहुना या विद्यापीठात हा विद्यार्थी शिकत राहिला तो या प्राध्यापकाच्या आधारेने. हा आधार जर नसता तर विद्यापीठातून विद्यार्थी केव्हाच पळून गेला असता. सुर्व्यांच्या कवितेला प्रेमभावनेचे, वासनेचे रंग आहेत. संसाराचा गंध आहे. फक्त त्याचे रूप आमच्या साच्यात बसत नाही. पण म्हणून ते नाकारायचे की काय? याचे उत्तर या कवितेच्या चाहत्यांनी दिले पाहिजे. सामान्यत्वे कवितेत वासनेला आणि भावनेला एक स्वयंभू महत्त्व आलेले असते. हे

त्या त्या क्षणी त्या अनुभवाचे स्वयंभू व स्वयंपूर्ण असणे हा जीवन-वास्तवाचा एक भाग आहे. प्रेममीलनाच्या क्षणी त्या मीलनाचाच एक उन्माद आणि उल्हास असतो. तिथे वाकीचे सगळे संदर्भ निदान त्याक्षणी रद्द होऊन जातात. पण जीवनाच्या या वास्तवाला अजून एक दुसरी वाजू आहे. आणि ही वाजू वास्तवाचाच एक भाग आहे. ज्याचा जगण्यासाठी लढा चालू आहे, त्यांचे मन या लढ्यातून कधी मोकळे होऊच शकत नाही. मग भावनांना आणि वासनांनाही कुठेकुठे वास्तवाचे पदर प्राप्त झाले आहेत, कुठे वास्तवाच्या चौकटी पडल्या आहेत, असे जाणवत राहते. सुर्व्यांच्या कवितेतील प्रेयसीचे चित्र हे नुसते प्रेयसीचे चित्र नाही, तर ते भक्कम सहकारिणीचे, आधार देणारीचेही चित्र आहे. आणि प्रेरकाचे, मार्गदर्शकाचेही चित्र आहे. येथे प्रिया प्रेयसी म्हणून, सहकारी म्हणून, आणि नियंत्रक म्हणून एकाच वेळी उभी राहते. पण त्यातून जन्मणारी कहाणी एकमेकांची नाही. ती एक सांसारिक कहाणी होऊन जाते.

एक दिवस ही प्रेयसी कवीच्या जीवनात त्याची पत्नी म्हणून प्रवेश करते. या आधीचा सगळा भाग जणू या कवितेने रद्द करून टाकला आहे. म्हणून भेटी, आठवणी, हुसहूर, लज्जा, अस्वस्थता, काहूर, आस्वासने, आतुरता हा सगळा पूर्वभाग या कवितेतून पुसलाच जातो. मीलनापासूनच या कवितेला आरंभ होतो. जणू जवाबदारीने एकमेकांची जीवने संलग्न केली, इथूनच नात्याला आरंभ झाला. पण या मीलनाच्या क्षणालाही पुन्हा वास्तवाचे संदर्भ आहेत. पत्नीकडे खडखडणारे कारखाने आहेत. खोल्या-खोल्यातून अंधारलेले विद्याने आहेत. ईश्वराच्या नावे मुल्लाने दिलेली शेवटची हाक आहे. शेवटी या नव्या जोडप्याने एकत्र यायचे कुठे? भावंडांना घेऊन आईने कोनाडा जवळ करावा आणि त्रापाने फुटपाथवर जाऊन झोपावे, तेव्हा एकान्त मोकळा होतो. म्हणूनच या एकांताला मीलनाची, समर्पणाची ओढ आहे. शब्दांची गरज नाही. तेव्हाही रात्र घुमी होती. आजही रात्र घुमी आहे. वास्तवाचा हा संदर्भ असला तरी ओढ गरम असतात. रात्री ओढाळ असतात. ओढ खडीसाखर होतात. या रतीचा शेवट रती नाही. रतीचा शेवट नव्या पिढीचा जन्म आहे. या नव्या पिढीचा जन्म जसा एक आनंद असतो, तशी एक जवाबदारीही असते. एक टप्पा अधाशीपणे घुम्या रात्रीत हरवण्याचा असतो; दुसरा टप्पा या काठावर विसावण्याचा असतो. पण भाकरीचे प्रश्न कधी संपत नाहीत. कोनाडा कितीही हळहळला, तरी न टळणारे एकच उत्तर असते ते म्हणजे, 'त्रावा नारायणा, उद्यापासून तिलाही काम पाहा.' या चौकटीत सुर्व्यांच्या कवितेत वासनेला जागा आहे.

ही प्रेयसी नुसती रतीची सहचारिणी नाही. ती घराच्या उभारणीतील एक महत्त्वाची भागीदारीण आहे. ती जेव्हा दमून घरी परत येते, तेव्हा सगळे आकाशच छानसे पाखरू होऊन खिडकीत येऊन बसते. तिच्याबरोबर श्वास बाहेर जातात, दम कोंडला जातो. ती घरी आली म्हणजे श्वास पुन्हा सापडतात. या तिच्या सहकार्यामुळे तिच्या आणि कवीच्या जीवनाचे धागे एकत्र गुंफले जातात. तिच्याही कथांची जाणीव

होळ लागते. त्याच्या कवितेवर तिच्या शब्दांचा पाहारा असतो. इच्छांचे घर लेखणीने टोकरले जात असते. त्यावर दोघांच्याही आकांक्षा कवितेत गुंडाळल्या जातात. शेजारी तिच्या गालांचा गारवा असतो. तीच या तप्त जीवनात हिरव्या फांदीची सावली आहे. तिच्या पापणीच्या पाहान्यात सगळे चांदणे धरट्यात उतरू लागते आणि कवी आपलेच पंख पसरून मोराप्रमाणे नाचू लागतो. तिच्या पापणीच्या पाहान्यात याची कविता असते, तर तिच्या झोपेवर याचा पाहारा असतो. चंद्रावळ खुराड्यात दमून निजलेली असते, कवी शब्द जुळवीत उशाशी वसलेला असतो. एकेक स्वप्न सारिका होऊन तिच्याशी वोलत असते. अशावेळी झोपेतल्या कृष्णात्रोवर सारे गोकुळ खेळत असते. अकुरांच्या सैनिकांनी येऊन ही झोप मोडून नये असे कवीला वाटते. सौख्याच्या इच्छा श्रीमंतांनाच असतात असे नाही. दारिद्र्यातही स्वप्न रंगत असते. असे वाटते, सगळे विसरून जावे, तिला घेऊन निळ्या समुद्राकाठी जाऊन सुखदुःख विसरून शांत पडावे, रात्र संपूच नये. माझ्या वाहतूत तिने स्वप्ने पाहावीत. पण या स्वप्नरंजनाला अर्थ नसतो. असे वाटणारे क्षण माधारी निघून जातात. कारण लोकल धरायची असते.

ही आपल्या प्रिय सखीची जाणीव सारखी कवीच्या मनात डाचत असते. जेव्हा ती जवळ नसते, तेव्हाही मन तिच्याचभोवती विरट्या बालीत असते. उदास काळोखात झाडांची पाने सळसळत असतात. आता ती कूस बदलत असेल. कदाचित आता ती उठली असेल. कदाचित कापल्या ओळीवर अश्रू टपटपत असतील. पण हा एकमेकांच्या आठवणींचा धागा परिपूर्ण नाही. तिथेच अजून एक परिमाण आहे. ते संसाराचे आहे. कारण कदाचित ती वाळ-अंगाखालील चिरगुटेही बदलत असेल. तिच्याभोवती मन असे गुरफटलेले असल्यामुळे निसर्गाशी तन्मय होणे कठीण आहे. पावसाळासुद्धा केवळ पावसाळा न राहता त्याचे स्वरूप या टिकाणी बदलून जाते. प्रत्येकाने पावसाळ्याचे वर्णन निराळे केले आहे. आकाश दगांनी व्यापून गेले म्हणजे कुणाचा विरह अधिक तीव्र होतो. पावसाची पहिली सर आल्यात्रोवर सबंध संसार जीवनमय झाल्यासारखे कुणाला वाटू लागते. धावणाऱ्या क्षणाला ओलसर गोडी येते, मेघ लाल कौलारे हुंगू लागतात, असे कुणाला वाटते. पण ज्यांची जगण्याचीच लढाई चालू आहे, त्यांच्यासाठी पावसाचा आरंभ हा नश्या दुःखाचा आरंभ असतो. फुटपाथवर झोपणाऱ्यांना पावसाच्या सरी फारशा नयनरम्य वाटणे शक्य नसते. आकाश दगांनी भरून येते. त्याचा उन्मत्त गडगडाट चालू राहतो. विजेच्या आसुडाने रस्ते आणि मेघ दुःमंगल्यासारखे वाटू लागतात. या वादळात दबलेला सगळा गाळ वर येतो. पण कवी निसर्गाच्या या रौद्र रूपात हरवू शकत नाही. कारण या पाण्याने भरलेल्या वाटांवरून दोन पोरे सांभाळीत ती घरी कशी येईल, हा प्रश्न त्याला पडतो. ही जगण्याची लढाई निसर्गाकडे कवीला मुक्तपणे पाहू देण्यास तयार नाही.

अशा सर्व टिकाणी एक प्रश्न पुनःपुन्हा निर्माण होतो की, भोवतालचे जग अशा रीतीने स्वतःच्या संदर्भात पाहणे उचित आहे काय? जेव्हा पावसाळा येतो तेव्हा

गळणाऱ्या घराची चिंता; जेव्हा हिवाळा येतो तेव्हा प्रावरणांच्या टंचाईची चिंता, आणि जेव्हा उन्हाळा येतो तेव्हा पायाचे तळवे होरपळणार याचीच चिंता ! या चिंतेतच सगळा जन्म जायचा काय ? या चिंतेतून मुक्त होऊन मुलाकडे फूल म्हणून पाहता येणे, डोळ्यांकडे डोळे म्हणून पाहता येणे कधीतरी आवश्यक नाही काय ? प्रत्येक सौंदर्याला एका प्रयोजनातच गुरफटणे भाग आहे काय ? रतीकडे निर्मितीची पूर्वअवस्था म्हणूनच पाहायचे काय ? जीवनाचा कोणताही क्षण मागच्या-पुढच्या संदर्भातून वेगळा न करणे हे उचित आहे काय ? यांतील औचित्याच्या प्रश्नाचे उत्तर हे प्रत्येकाने आपल्या अभिरुची-प्रमाणे निराळे दिले पाहिजे. पण हे घडणे अपरिहार्य असते. ज्यांचे अस्तित्व वाहत चाललेले असते, त्यांना काठ हवा असतो. ज्यांचे अस्तित्व गाळात स्तलेले असते, त्यांना मोकळीक हवी असते. ज्यांची लढाई सांस्कृतिक पातळीवर चाललेली असते, ते संवेदनक्षमतेचा विकास करीत प्रत्येक क्षणाचे वेगळेपण आणि अपूर्वत्व टिकविण्यासाठी धडपडत असतात. त्यांच्यासाठी केसांचे काळेपण भुंग्यांच्या काळेपणापेक्षा निराळे असते. पण ज्यांची लढाईच जगण्यासाठी चाललेली असते, ते आपले अस्तित्वच टिकविण्याच्या प्रयत्नात उभे असतात. त्यांच्यासाठी सगळे रंग सारखेच फिके असतात. भाकरीचा एकच रंग इंद्रधनुष्यापेक्षा लोभस असतो. या संघर्षात जे गुंतलेले असतात, त्यांच्या भावनेतही जिवंत असा आवेग असतो. या कवितेत प्रतिक्रियांना एक उत्कटता असते. पण सगळे मागच्या-पुढच्या संदर्भात स्तलेले असते. असल्या प्रकारचे जीवन जगणारा कवी 'बोटांची पावले केसांच्या कडेवरून घसरतात आणि बोटांचे चवडे तोळ सावरताना थकून जातात' या भाषेत केस पाहत नसतो. त्यांच्यासाठी सगळाच केशसंभार थकलेला शीण उतरून ठेवण्यासाठी एक खुंदी असते.

अशा कवितेत रती ही निर्मितीसाठी असते, आणि प्रीतीची कसोटी एकमेकांचा तोळ सावरून चिखलातून काटापर्यंत जाण्याच्या धडपडीतून निर्माण होते. म्हणून प्रेयसी ही या कवितेत मुख उल्लसित करीत नाही. ते तिचे गौण काम असते. अश्रू वाटून घेणे हे प्रीतीचे मुख्य काम असते. जेव्हा कवी गलबळून जातो, तेव्हा या पवित्र कुशीचा त्याला आसरा असतो. तिचे केश विरंगुळा असतो. तिची बोटे आपल्या केसांतून फिरत आहेत, हेच आश्वासन असते. दिवसभराची थकलेली अशी ती याला सावरताना चैत्र-पालवी होते. कारण तिलाही स्वतःचा थकवा असतोच. पदराने घाम टिपताना तिचे प्रेम दिसू लागते. हा आधारच फक्त या नागव्या जगात वावरताना कवीला जिवंत ठेवीत असतो. म्हणून स्वतःवर असणारा तिचा विश्वास टिकवून ठेवणे हे जीवनातले एक महान कर्तव्य होऊन बसते. आपल्याविषयी वाटलीच तर तिने शृणा ठेवावी, पण सगळे आयुष्य शृणेत संपणार नाही हा विश्वास तिने गमावू नये, याची धडपड सुरू होते. वादळात तिचा पदर शीड होतो. गोटून गेल्यावर तिचा हातच आश्वासक होतो. तिने डोळ्यांत जहर साठवीत आपल्याकडे पाहू नये, ही एकच अशावेळी आकांक्षा असते. धा सखीलाही वैताग असतो. कोसळणाऱ्या विजेप्रमाणे तिलाही काही ओकून

टाकायचे असते. पण ती मध्येच बोलायची थांबते. कारण मोकळेपणाने बोलणे हा तिचा स्वभावच नाही. उरावर दगड ठेवून ती बोलत असते. तारा जरी पिळल्या, सारी सतार झंकाराच्या अवस्थेत असली, तरी तिच्या छातीवर जवाबदारीचा दगड असतो म्हणून संसाराच्या या रथयात्रेत काहीही न बोलता फक्त ओझे उचलण्याची जवाबदारी तिची असते.

ही प्रेयसी या दगडी कवीला हळची करते. तिची चिंता ही याची चिरवेदना आहे. ज्यावेळी अस्तित्वाच्या पोकळीत आपण असणार नाही, तेव्हा आपल्या आठवणी काढून तिने रडत बसू नये, निःशंक मनाने डोळे पुसून आपले हुदंके आवरावेत, निष्कारण चिरवेदनेच्या नादी लागू नये, नवे घर मांडावे, आपली आठवण विसरणेच अशक्य असेल तर आपली इच्छा म्हणून नवा संसार उभा करावा. पण शक्य असेल तर आपल्याला विसरून तिने पुन्हा हिरवा चुडा भरावा असा कवीचा सल्ला आहे. चिरवेदनेच्या नादी तिने लागू नये हे सांगणे उदारपणाचे लक्षण नाही. पण जो स्वतः पानाच्या सळसळीतून तिची आठवण काढतो, ज्याला दगांचा गडगडाट तिच्या आठवणी देतो; ज्याला आपले सगळे अस्तित्व तिचा पदर शीड झाल्यामुळे रस्त्यावर आहे, एरव्ही वादळ सुटल्यावर गलबत भरकटले असते असे वाटते; आपली सगळी कविता तिच्या पापणीच्या पाहण्यात जो लिहितो, त्याने आपल्या प्रियेला तू चिरवेदनेच्या नादी लागू नकोस असा सल्ला द्यावा, हा खुळेपणा नाही काय ? पण हा खुळेपणा मनाच्या हळवेपणातून आलेला आहे. जीवनात हाच एक आधार आहे. इथे आला की कवी हळवा होतो. बाकी सगळ्या दुःखांकडे तटस्थ प्रामाणिक साक्षीदार म्हणून पाहणारा कवी येथे मात्र अल्पित राहू शकत नाही.

सुर्व्यांच्या कवितेचे वेगळेपण असेल तर ते हे आहे. समाजाच्या नव्या कणखर आणि दणकट जाणवा घेऊन ही कविता आकार घेत आहे. जिथे जगण्याची लढाई चालू आहे, त्या लढाईचा हा कवी सहभागी आहे आणि साक्षीदारही आहे. ही लढाई संपवून संस्कृतीचे प्रश्न अजून निर्माण झालेले नाहीत. उलट सुर्व्यांनी हे टिकवून राहण्याचे संगरच सर्व व्यथांनिर्शी सांस्कृतिक पातळीवर साकार केले आहे. म्हणून ही कविता व्यथांनी शोकून अधिक टणक झालेल्या मनाची कविता आहे. पण या व्यथेच्या अग्नीत होरपळत असतानाच ही कविता अधिक जिवंत आणि उत्कट झालेली आहे. आजतागायत जे आकलन बाहेरून आणि बौद्धिक होते, ते आकलन येथे स्वतःच्या जीवनाचा भाग म्हणून अंतरंगातून साकार होत आहे. हे दुःख पाहताना रडून उपयोगी नाही. जोपर्यंत जगात टिन्या आणि अर्धपोट आहेत, तोपर्यंत आम्ही नंगे आहोत. हा नंगे नसणाऱ्यांच्या व्यापक जाणिवेचा भाग आहे. सुर्व्यांची कविता ही प्रत्यक्ष नग्यांनीच गाविलेली कविता आहे. हे दुःख पाहणे शक्य नाही म्हणून करंदीकरांनी आपल्या मनाला दगड होण्याचा आणि डोळे शिवण्याचा उपदेश केला आहे. पण ज्यांना हे दुःख केवळ पाहावयाचे आहे, त्यांना डोळे शिवता येतात; ज्यांना हे दुःख दैवाप्रमाणे भोगून संपवावयाचे आहे, त्यांच्या-

समोर डोळे उघडे टेवण्याशिवाय दुसरा मार्ग नसतो.

सुर्व्यांच्या कवितेत दोष नाहीत असा याचा अर्थ नाही. सुर्व्यांच्या कवितेत दोष आहेत, तथा या कवितेला मर्यादाही आहेत. सुर्व्यांच्या कवितेला जे वेगळेपण लाभलेले आहे, ते निर्दोष असण्याचे नाही. ते जिवंत असण्याचे वेगळेपण आहे. जिवंत आणि उत्कट अनुभव घेऊन फक्त त्याच अनुभवावर उभ्या असलेल्या या कवितेने स्वतःची नवी भाषा निर्माण केली आहे, तशी स्वतःची नवी प्रतिमासृष्टी उभी केली आहे. जो वर्ग अजून कवितेत मुका होता, तो वर्ग सर्व कणखरपणानिशी या कवितेने साकार केला आहे. या धडपडीतूनच या कवितेच्या मर्यादा आणि दोष जन्माला येतात. अनुभवाच्या अंतर्गत लयीखेरीज रचनेच्या दुसऱ्या कोणत्या लयीला शरण जायचे नाही, असे म्हटल्यानंतर ही कविता गद्याच्या अगदी जवळ जाते, आणि अनुभवाचा एक ताण कमी पडला, कुठे थोडा तोल टासळला, की लगेच तिचे गद्य व्याख्यान होऊन जाते. 'माझे विद्यापीठ' वाचताना हे जाणवत नाही, पण 'मुंबई' वाचताना हे जाणवल्याशिवाय राहात नाही.

खरे म्हणजे दोन्ही कविता एकमेकांशी अगदी मिळत्याजुळत्या आहेत. फक्त 'माझे विद्यापीठ' मध्ये कुठल्याही सूत्राला बांधून न घेणारा माणूस उभा आहे. 'मुंबई' या कवितेत आग्नी कामगार या मुंबईचे सौंदर्य घडवतो, या सूत्राला कवीने मधूनमधून बांधून घेतले आहे. हीही कविता अतिशय जिवंत आणि प्रभावी, तितक्याच उत्कट अशा आपल्या कहाणीपासून सुरू होते आणि हा ताण टिकवीत वाढत जाते. या समुद्रकिनार्यावर माझा बाप मेलाला आणि साऱ्यावर मी कामाला लागलो, या भयानक सत्यापर्यंत कोणताही नाटकीयता न करता ही कविता आपणाला घेऊन जाते. पण क्रमाने कवी भोवतालच्या घटनांचे आपल्या मनावर संस्कार काय झाले हे सांगणे थांबवून कामगारांचे महत्त्व काय आहे हे सांगू लागतो. त्या टिकाणी अनुभवाचे ताण निवून जातात आणि प्रचाराचे भूस इकडेतिकडे विस्कळितपणे उडू लागते. सुर्व्यांच्या कवितेत हे घडणे टाळता येण्याजोगे नाही. कला आणि कारागिरी, कला आणि प्रचार यांच्या सीमारेषा जे लीलया सांभाळीत असतात, त्यांना ते सांभाळणे जसे जमते तसे भान विसरून लढणाऱ्यांना रेषांच्या मर्यादा सांभाळणे जमण्याचा संभव नसतो. ज्या गुणातून सुर्व्यांच्या कवितांचे सामर्थ्य निर्माण होते, तो घटकच पाहतापाहता सुर्व्यांच्या कवितेवर मात करतो. सगळी कविताच साऊन टाकतो.

कवीवर आणि कलावंतावर त्याच व्यक्तिमत्त्वामधील माणसाची मात हा अशा कवितेचा सगळ्यात मोठा धोका असतो. कवीचा प्रांत संपतो केव्हा आणि माणसाचा प्रांत सुरू होतो केव्हा, हे सांगणे फार कठीण आहे. कारण अनुभवाचा प्रामाणिकपणा हेच ज्यांचे भांडवल असते, त्यांच्या ओव्या कुठे संपतात आणि शिव्या कुठे सुरू होतात हे त्यांचे त्यांनाही समजत नाही. सुर्व्यांच्या कवितेला हीच एक मर्यादा आहे असे नाही. त्या कवितेला अजूनही फार मोठ्या मर्यादा आहेत. इंद्रियांच्या संवेदनाक्षमतेमुळे निर्माण होणाऱ्या रंग, गंध, स्पर्शांच्या सूक्ष्म जाणिवांपासून ही कविता दूरच राहते. जे अनुभव

उत्कृष्टतेने आणि तन्मयतेने सुर्वे घेतात, त्या अनुभवांच्या पोटात भावनांचे कितीतरी सूक्ष्म पदर गुरफटलेले असतात. या अनुभवांच्या पोटात खोलवर शिरून त्याचे सगळे पदर उकलून पाहणे, निदान शक्य ते पदर उकलून पाहणे, अजून या कवितेला जमत नाही. म्हणून ही कविता घडणाऱ्या भयाण घटनांची नोंद घेत राहते, पण त्यांची एकूण मानवी जीवनात रंगत लावू शकत नाही. वेद्याव्यवसाय जरी घेतला तरी त्याला अनेक पदर असतात. चंद्रा नायकिणीलाही पुत्रवात्सल्य असते, हे खरेच आहे. पण त्याखेरीज चंद्रा नायकिणीला स्वतःचा धंदा असतो. समाजामध्ये फक्त सामाजिक विकृतीच असते असे नाही, मानसिक विकृतीसुद्धा असते. या जीवनाच्या लढाईत हजार धाव ताठ मानेने सहन केले पाहिजेत, हे एक सत्य झाले. पण या धावांच्यामागे असणाऱ्या कारणांची विविधता, हे एक दुसरे सत्य असते. कुठेतरी माणसाला आपल्या लौकिक जीवनाच्या संदर्भातून मोकळे होणे जमावे लागते, अलौकिकाच्या पसान्यात काही शोध घ्यावा लागतो. या सगळ्याच बाबी अजून सुर्व्यांना जमायच्या आहेत. त्यामुळे या कवितेला बहुषिडी समृद्धता अजून प्राप्त व्हायची आहे. या कवितेत कवीचे सूर तारुषड्जापर्यंत स्वच्छ लागलेले आहेत, पण खर्जाशी त्याचा सतत संवाद साधला जायला पाहिजे. ते अजून सुर्व्यांना जमत नाही.

सुर्व्यांना काय जमत नाही किंवा या कवितेला अजून काय जमलेले नाही, ही यादी करण्यात अर्थ नाही. कारण या यादीचा शेवटचा निष्कर्ष व्यास-वाल्मीकी होणे सुर्व्यांना जमणे नाही इतकाच येईल. व्यास-वाल्मीकी आपण आहोत हा सुर्व्यांच्या कवितेचाही दावा असू शकत नाही. त्यांच्या कवितेच्या मोठ्यांतमोठ्या चाहत्यालासुद्धा हे माहीत असते. पण सुर्व्यांना मराठीत काय जमले नाही, यावर या कवितेचे वाङ्मयीन मूल्यमापन करता येणार नाही. प्रचाराच्या चौकटीत अडकल्यामुळे सुर्व्यांच्या किती टक्के कविता कविता होण्याची क्षमता असून जायवंदी होतात, हा हिशेब जरूर करावा. पण ही टक्केवारी मांडल्यामुळे या कवींने अस्सल कवितेचे जे सृजन केले आहे, तिचे मोल ठरविता येत नाही. मराठी नवकविता मर्दकरांपासून नवनवे प्रयोग करीत आहे. ती कुठे विचार भावनेच्या पातळीवर नेत आहे, कुठे नव्या दैवतकथा घडवीत आहे. जीवनाचा अर्थ शोधण्याची तिची धडपड अखंड चालू आहे. आशयाच्या मांडणीपासून, रचनेच्या पद्धतीपासून अनुभव घेण्याच्या पद्धतीपर्यंत नवनव्या शक्यता ती हुडकून काढीत आहे. या कवितेचा एक धागा सामाजिक जाणिवाना कलेच्या पातळीवर नेत आहे, दुसरा धागा विशुद्ध भावकवितेचा आहे. कवी हा समाजप्रवाहाचा भाग असल्यामुळे आत्मनिष्ठाच जिथे सामाजिक जाणिवेचे रूप घेऊन साकार झाली आहे, तो टप्पा सुर्व्यांच्या कवितेचा आहे. म्हणून सुर्व्यांची कविता ही खऱ्या अर्थाने बहिष्णाबाईने मराठी कवितेवर केलेले संस्कार पचवून मराठी कवितेचा सांघा पुन्हा एकदा नव्या पातळीवर नव्या पद्धतीने तुकारामाशी जोडण्याचा प्रयत्न करणारी कविता आहे.

आता जे अंतर सुर्वे आणि तुकाराम यांच्यात शिल्लक राहते, ते दोघांच्या मनाच्या

समृद्धीचे अंतर आहे. ते अंतर केवळ अनुभवाच्या जिवंतपणावर कवितेचे अस्तित्व टिकविण्याच्या प्रवृत्तीतील अंतर नाही. ' ना घर होते ना गणगोत चालेन तेवढी पाया-खालची जमीन होती ' या ठिकाणाहून ही कविता सुरू होते आणि उद्ध्वस्त नगरात काहींसे हरवलेले शोधीत परतलेला सैनिक हिंडावा त्याप्रमाणे हिंडते. हा शोध प्रामुख्याने चेहरे वाचण्याचा शोध आहे. कधी दोन घेत, कधी दोन देत, पण मोडून न पडता जी वाटचाल चाललेली आहे त्या वाटचालीचा हा एक आलेख आहे. ही वाटचाल चाळू असताना काळोख कोरीत जीव जळत राहतो हेही खरे आहे. आणि नवी स्वप्ने डोळ्यांना दिसतात हेही खरे आहे. सूर्याच्या भाषेत सांगायचे तर ही कविता खुंटीवर स्वप्ने टांगून मान मोडून काम करणाऱ्या वास्तवाच्या नावाने आणि व्यथांच्या नावाने पुकारलेला एक जाहीरनामा आहे.

प्रतिष्ठान, सेप्टेंबर १९६९

नाट्यछटेच्या निमित्ताने

नाट्यछटाकार दिवाकर (शं. का. गर्गे, १८८८-१९३१) हे मराठी वाङ्मयातील एक देदीप्यमान रत्न मानले पाहिजे. एखाद्या लेखकाबरोबर वाङ्मयप्रकार जन्माला यावा, लोकप्रिय व्हावा, त्यामुळे त्या लेखकाच्या अनुकरणाची लाट उसळावी, पण तो वाङ्मय-प्रकार हाताळणे मात्र कोणास जमू नये असा प्रकार वाङ्मयाच्या जगात क्वचितच घडत असतो. दिवाकरांच्यावाचत हा प्रकार घडलेला आहे. त्यांच्यापूर्वी मराठीत नाट्यछटा नव्हतीच, आणि त्यांच्यानंतर या क्षेत्रात विचारात घेण्याजोगे दुसरे नावही दिसत नाही. दिवाकरांची नाट्यछटा प्रथम प्रकाशित झाली, या घटनेला आता सुमारे साठ वर्षे होत आहेत. साठ वर्षांपूर्वीच्या मराठी लेखकांचे इतर वाङ्मयप्रकारांतील लिखाण पुष्कळदा शिळे वाटते. पण दिवाकरांची नाट्यछटा अजून शिळी वाटत नाही. तिचा ताजेपणा आणि सौंदर्य अजूनही अबाधित उरलेले आहे.

तसे पाहिले तर दिवाकरांच्या नाट्यछटांची संख्या फारच थोडी आहे. आणि या लेखनाच्या बहरान्ना काळही थोडासाच आहे. ऐंशीपेक्षा कमी पृष्ठांच्या मर्यादित हा सगळा एकावन्न नाट्यछटांचा संसार आवरला गेलेला आहे. हे सारे लिखाण दिवाकरांच्या तारुण्याच्या ऐन उदयकाळातील आहे. त्यांची पहिली नाट्यछटा इ. स. १९११ च्या सुमारास लिहिल्याची नोंद सापडते. त्यावेळी दिवाकर बावीस वर्षांचे होते. यानंतरच्या दोनतीन वर्षांत त्यांनी वेचालीस नाट्यछटा लिहिल्या. इ. स. १९१३ पासून या नाट्यछटा प्रकाशित होऊ लागल्या. पुष्कळ नाट्यछटांचे प्रकाशन तेव्हा कीर्तीच्या शिखरावर असलेल्या 'केसरी'मधून झाले होते. इ. स. १९१३ नंतर पुढे अकरा वर्षे नाट्यछटाकार स्तब्धच होते. शेवटच्या सहा वर्षांत त्यांनी पुन्हा नऊ नाट्यछटा लिहिल्या. आरंभीच्या नाट्यछटा आणि नंतरच्या नाट्यछटा असे वर्गीकरण दिवाकरांच्यावाचत केवळ काळाच्या आधारे करावयाचे आहे. नाट्यछटांचे अंतरंग पाहून व्यक्तित्वाच्या विकासाच्या वाङ्मयात आढळणाऱ्या खाणाखुणा पाहून असे वर्गीकरण करता येत नाही.

लेखकाच्या वयाच्या वाढीबरोबर त्याचे व्यक्तिमत्त्व अधिक परिपक्व व्हावे आणि वाङ्मयात प्रतिबिंबित व्हावे ही अपेक्षा दिवाकरांचे लिखाण पूर्ण करीत नाही.

या नाट्यछटा आकाराने फारशा मोठ्या नाहीत. त्यांतील सर्वांत मोठी नाट्यछटा सत्तावन्न ओळींची आहे. इतर बहुतेक तीस-पस्तीत ओळींच्या आहेत. पाने आणि ओळी हे बहिरंग सोडून आपण अंतरंगाकडे वळलो, म्हणजे आपणास अतिशय विविध आणि जिवंत अनुभवांच्या नाट्यजगात प्रवेश केल्याचे आढळून येते. या नाट्यछटांमधील नाट्य तसे स्थूलच आहे. बहुतेकवेळीं बोलणे आणि वागणे यांतील विरोधच निरनिराळ्या व्यक्तींच्या रूपाने आपल्यासमोर येतो, हेही खरे आहे. काही वेळेला माणसे बोलल्याप्रमाणे वागण्याचे ठरवितात आणि या त्यांच्या स्वतःशी प्रामाणिक राहण्याच्या जिद्दीतूनच फार मोठे संघर्ष उभे राहतात. वागण्याबोलण्यात विरोध असणे, हा सामान्यांच्या जीवनाचा परिपाठ आहे. वागण्या-बोलण्यात संगती ठेवण्याच्या धडपडीतून असामान्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाला आकार येत असतो. दिवाकरांच्या नाट्यछटेत या प्रकारचे नाट्य टिपलेले नाही. परस्पर-विरोधी अशा प्रेरणांच्या ताणांत माणसाची इच्छाशक्ती कधी बधिर होऊन जाते. त्या अवस्थेतच तो स्वतःशी काही बोटू लागतो, काही स्वष्टीकरण करू लागतो. ही किंकर्तव्य-मूढताही नाट्यरूप घेते. नाट्यछटेत असे घडताना दिसत नाही. फार खोल असे चिंतन, जीवनदर्शन अगर जीवनाच्या गूढ रहस्याला स्पर्श असे काहीही दिवाकरांच्या नाट्य-छटेतून दिसत नाही. तरीही पण या वस्तुस्थितीमुळे जे आहे ते फारसे खोल नसले तरी अतिशय नीटस, रेखीव, मोहक आणि जिवंत आहे, हे सत्यही नाकारता येत नाही. आपल्या या अतिशय मोजक्या लिखाणामुळे मराठी सारस्वतात दिवाकर आपला ठसा अमर करून गेले आहेत, यात शंकाच नाही.

या नाट्यछटा लिहिताना दिवाकरांनी स्वतःवर काही मर्यादा घालून घेतलेल्या आहेत. या मर्यादांचा नाट्यछटेच्या केवळ बहिरंगावर परिणाम झालेला नसून अंतरंगावरही तो झालेला आहे. या नाट्यछटा लिहिताना त्यांच्या प्रयोगाची जाणीव दिवाकरांच्या-समोर जवळजवळ नाहीच. प्रयोगाच्या दृष्टीने जर त्यांनी विचार केला असता, तर इतर अनेक नाट्यांचा विचार दिवाकरांना करावा लागला असता. त्याचा परिणाम नाट्य-छटेच्या स्वरूपावर झालाच असता. माध्यमिक शाळांच्या स्नेहसंमेलनांतून या नाट्यछटांचे प्रयोग अधूनमधून होतात, पण कोणताही प्रयोग कधी फारसा यशस्वी होत नाही. नाट्यछटांचे प्रयोग पाहताना सतत हे जाणवते, की प्रेक्षकांना प्रयोगाशी समरस होण्याची वेळ येण्यापूर्वीच नाट्यछटेचा प्रयोग संपून जातो. नाट्यप्रयोगाची बांधणी काही प्रमाणात स्वतंत्रच असते. नाट्यप्रयोगाचा आस्वाद वैयक्तिक नसून तो सामूहिक असतो. या जनसमूहास प्रयोगाशी समरस होण्यासाठी काही अवधी असावा लागतो. प्रत्येक वाक्या-तील खोचदारपणा प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचण्यास संधी मिळावी लागते. प्रसंग आणि रचनांची विविधता, संवादांचे स्वरूप यांचाही विचार प्रयोगाच्या संदर्भात करावा लागतो. दिवाकरांच्यासमोर वैभवाने मिरवत असलेल्या रंगभूमीचे रूप ध्यानात घेतले, तर त्या रंग-

भूमीवर अनेक नट, अनेक प्रवेश, विविध देखावे, गायनाची समृद्धी— असा फार मोठा पसारा दिसतो. ख्याल गायन रंगभूमीवर आकर्षक स्वरूपात उभे करण्याची धडपड एकीकडे, आणि देखावे अधिक हुबेहूब करण्याची धडपड दुसरीकडे. या दोन प्रवृत्तींनी भारलेल्या असा तो रंगभूमीचा वैभवकाळ होता. प्रयोगाचा विचार जर दिवाकरांनी केला असता तर त्यांच्या नाट्यछटेचे स्वरूप मुळातच बदलून गेले असते. त्यांच्यासमोर नाट्यछटा होती ती फक्त वाचण्यासाठी होती.

आणि हा वाचकवर्ग दिवाकरांनी नेहमीच विशिष्ट वयाचा गृहीत धरलेला आहे. त्यांच्यासमोर वाचक, श्रोता आणि प्रेक्षक म्हणून माध्यमिक शालेतील विद्यार्थी वावरतो आहे. विद्यार्थ्यांच्यासमोर जीवनाचा कोणता भाग यावा, याविषयी शिक्षकाच्या मनात काही संकेत ठरलेले असतात. सगळ्याच ललित वाङ्मयाला आस्वादक म्हणून जो रसिक आपण आपल्या मनासमोर ठेवतो, तो जर दिवाकरांच्या समोर असता तरीही नाट्यछटा बदलली असती. प्रयोगाच्या कल्पनेचा अभाव आणि समोरचा श्रोता या दोन बंधनांमुळे केवळ नाट्यछटेतील विषयाच्याच मर्यादा निर्माण झालेल्या नाहीत, तर तो विषय कोणत्या पातळीवरून, किती खोलत जाऊन पाहायचा, याच्याही मर्यादा निर्माण झालेल्या आहेत. आपण हाताळित असलेल्या वाङ्मयप्रकारातील शक्यता आणि नाट्यछटेचे प्रायोगिक रूप जर दिवाकरांच्यासमोर किंवा त्यानंतर येणाऱ्या इतर लेखकांच्यासमोर असते, तर ही घटना मराठी वाङ्मयाच्या समृद्धीला हातभार लावणारी ठरली असती, असे मला वाटते.

नाट्यछटा हा एकपात्री प्रयोग आहे. तो एकपात्री या अर्थाने की रंगभूमीवर एकच नट आपली भूमिका घेऊन वटविण्यासाठी उभा आहे. हा प्रकार सादर करताना दिवाकरांच्या डोळ्यांसमोर प्रसिद्ध इंग्रज कवी रॉबर्ट ब्राउनिंगचे 'मोनोलॉग' होते. ब्राउनिंग हा चिंतनशील, गंभीर आणि प्रौढ मनोवृत्तीचा कवी आहे. भाषाशैलीच्या दृष्टीनेही ब्राउनिंगची भाषाशैली अर्थगौरवाच्या वाजूने संपन्न असली, तरी ती पुष्कळच बोजड असणारी शैली आहे. दिवाकरांनी ब्राउनिंगची चिंतनशीलता, त्याची मनोवृत्ती आणि भाषाशैली यांपैकी कशाचाच स्वीकार केलेला दिसत नाही. त्यांनी फक्त 'घाट' उचललेला दिसतो. हा घाटमुद्रा संस्कारित करून घेतलेला आहे. अलिकडे पु. ल. देशपांडे आणि सौ. सुहासिनी मुळगावकर यांनी काही एकपात्री प्रयोग सादर केले आहेत. त्यांचे अनुकरण इतर अनेकांनी केलेले आहे. या नव्या एकपात्री प्रयोगांत नट एकच असतो, पण तो नाट्यान्तर्गत असणाऱ्या अनेक व्यक्तींच्या भूमिका क्रमाने वटवीत असतो. सर्वांचेच संवाद त्या त्या भूमिकेत अनुप्रवेश करून नट बोलत असतो. परंपरागत रसचंचेच्या परिभाषेत सांगायचे, तर या नव्या एकपात्री प्रयोगात एकाच नटाला क्रमाक्रमाने वेगवेगळ्या अनुकायीशी एकरूप व्हावे लागते. अर्जुन आणि सुभद्रा, कृष्ण आणि रुक्मिणी असा सारखा भूमिकांचा बदल आणि भूमिकांची पुनरावृत्ती या प्रयोगात होत असते. यामुळे नाट्यप्रयोगातील आभासमय वास्तवाला सतत छेद मिळत असतो. असे अजूनही हे एकपात्री

प्रयोग मोठ्या प्रमाणात प्रायोगिक यश मिळविणारे ठरले. कोणत्याही प्रयोगातील नाट्य हे प्रेक्षकांच्या मनात साकार होत असल्यामुळे प्रत्यक्ष रंगभूमीवर वास्तवाभासाला छेद मिळाला तरी त्यामुळे आस्वादाला बाधा आली असे काही सर्वसामान्य प्रेक्षकाला वाटले नाही.

नाट्यछटेच्या निमित्ताने जो एकपात्री प्रयोग उभा राहतो, त्यात नट एकच असतो आणि तो एकच भूमिका बटवीत असतो. प्रयोगाच्या आरंभापासून शेवटापर्यंत भूमिकेत बदल होत नसल्यामुळे प्रयोगातील अंतर्गत वास्तवाभासाला छेद जाण्याची शक्यता अशा प्रयोगात अतिशय कमी असते. इतर पात्रे गृहीत धरायची असतात. ती प्रत्यक्ष रंगभूमीवर नटांच्याद्वारे साकार होत नसतात. पण ती पात्रे नाट्यानुभवाचा मात्र भाग असतात. या रंगभूमीवर अमूर्त असणाऱ्या पात्रांनाही नाट्यानुभवात स्वतःचे व्यक्तित्व असते. नाट्य-प्रयोगात हा गृहीत धरण्याचा भाग फार मोठा आहे. ज्याप्रमाणे नट हा राम आहे, हे नाट्यान्तर्गत वास्तव आपण गृहीतच धरले पाहिजे—कारण त्याशिवाय प्रयोगाच्या आस्वादाला आरंभ होतच नाही—त्याप्रमाणे नाट्यप्रयोग सादर करणाऱ्यांना समोरचा प्रेक्षक तिथे अस्तित्वात नाही हे गृहीत धरलेच पाहिजे. नाट्यप्रयोगात जशा अनेक गोष्टी आपण गृहीत धरतो, त्याप्रमाणे इथे एकाखेरीज असणारी उरलेली सर्व पात्रे गृहीत धरायची असतात. हा सर्वसामान्य संकेत एकदा आपण मान्य केला की मग आपल्या सर्व छटांच्यानिशी सगळे नाट्य नाट्यछटा या प्रकारात अबाधित राहते. नाट्यछटा हेही काही मान्य संकेतांवर आधारलेले नाटकच असते. या नाटकांचे प्रयोगसुद्धा यशस्वी होणे अशक्य नाही. एकेकाळी हे प्रयोग यशस्वी झालेले आहेत.

नाट्यछटाकार दिवाकरांच्या नाट्यछटा आज आहेत त्या अवस्थेतही जिवंत नाट्याचा प्रत्यय देणाऱ्या आहेत. अनेक नाटकांतील नाटकीपणापेक्षा नाट्यछटा अधिक जिवंत आहे. पण जर या वाङ्मयप्रकाराचा मागोवा व्यवस्थितपणे घेता आला असता, तर हा प्रकार याहून गुंतागुंतीचा आणि समृद्ध झाला असता. अशाप्रकारच्या एकपात्री प्रयोगाची प्रदीर्घ परंपरा भारतीय नाट्यात आहे, याची जाणीव स्वतः दिवाकरांना अगर त्यांचे अनुकरण करून नाट्यछटा लिहिणाऱ्या इतर कुणाला दिसत नाही. नाट्यछटेवर विवेचनात्मक मजकूर लिहिणाऱ्या समीक्षकांनाही हा मुद्दा जाणवलेला दिसत नाही. निदान यापूर्वी इतर कुणी या प्रश्नाचा उल्लेख केलेला माझ्या पाहण्यात नाही.

प्राचीन भारतीय रंगभूमीवर रूपकप्रकार म्हणून एकपात्री नाट्यप्रयोगांची परंपरा प्रदीर्घ आहे. या एकपात्री प्रमुख रूपकप्रकाराखेरीज उपरूपकांमध्ये विविध रसांतील एकपात्री उपरूपकांच्या परंपरा त्याकाळी पुष्कळच विकसित झालेल्या दिसतात. उपरूपक-प्रकार सोडले तरी मुख्य रूपकप्रकारात 'भाग' हा एकपात्री प्रयोग आहे. संवाद, स्वगत, आकाशभाषिते, परिक्रमा यांनी मिळून भाग या रूपक प्रकाराचे शरीर सिद्ध होते. हा अतिशय प्राचीन नाटकप्रकार आहे. भरतनाट्यशास्त्राच्या काळीच हा रूपकप्रकार प्रतिष्ठित झालेला होता. भरतांनीच दशरूपकांत त्याचा उल्लेख केलेला आहे.

नाट्यशास्त्राचा काळ विचारात घेतला तर भाण या नावाने अस्तित्वात आलेल्या प्राचीन संस्कृत नाट्यछटेचा आरंभ आपण सुमारे दोन हजार वर्षांपूर्वीतका जुना गृहीत धरू शकतो. प्रयोगाच्या दृष्टीने लिहिल्या गेलेल्या, प्रयोग म्हणून यशस्वी होणाऱ्या नाट्यछटांची एवढी प्रदीर्घ परंपरा दिवाकरांच्या मागे उभी होती. या परंपरेची जर दिवाकरांना जाणीव झाली असती, तर मग नाट्यछटेसाठी ब्राउनिंगपर्थेत जाण्याची गरजही त्यांना वाटली नसती. नाट्यशास्त्रात असे म्हटले आहे की, भाण हा नाट्यप्रकार एकपात्री आणि एकअंकी असतो. संस्कृत नाटकांत अनेक प्रवेश असणारे अंक नसतात. म्हणून अंकाचे स्वरूप एकप्रवेशीच असते. भाणही एकपात्री, एकप्रवेशी, एकांकिका असते. भाणात पाच संधीपैकी मुख आणि निर्वहण असे दोनच संधी असतात. भाणामध्ये नाट्यान्तर्गत एकच व्यक्ती रंगभूमीवर असते. ही व्यक्ती विट असते. विट हे पुरुषपात्र आहे म्हणून भाणात गीत-नृत्याला प्राधान्य नसते. सगळे महत्त्व संवादांनाच असते. भाणाची प्रधानवृत्ती भारती असते. नाट्यशास्त्रात भाणाचा प्रधानरस कोणता ? याचा उल्लेख नाही.

परंपरेप्रमाणे भाणाचे स्थळ गणिकांची वस्ती म्हणजे वेश हे असते. विट हा गणिका आणि गिन्हाइके यांचा मध्यस्थ असतो. वृत्तीने रंगेल, धन गमावलेला, वृद्धपणाच्या सीमेवर असणारा आणि सर्वांच्या ओळखी असणारा असा हा विट असतो. तो चतुर, केसांना कल्प लावणारा, आकर्षक कपडे घालणारा, उत्तान-शृंगारिक संभाषण करणारा व जोड्या जुळविण्यावर जगणारा असतो. त्याला आणखी एक नाव धूर्ताचार्य असे आहे. हा विट भाणामधील एकमेव पात्र असल्यामुळे भाणाचा रस शृंगार असणार हे उघड आहे. फक्त नाट्यशास्त्रात तसा स्पष्ट उल्लेख नाही. भाणाच्या या स्वरूपात पुढेही फारसा बदल झालेला दिसत नाही. मात्र नाट्यशास्त्रानुसार भाणाचे कथानक दोन प्रकारचे असते. विट स्वतःच्या जीवनाची हकिकत सांगतो अशाप्रकारचे, किंवा तो नायकाच्या जीवनाची हकिकत सांगतो अशाप्रकारचे.

नाट्यशास्त्रानंतर दीर्घकाळपर्यंत नाट्यविचारांचे ग्रंथ सापडत नाहीत. ते आज लुप्त आहेत. दहाव्या शतकातील धनंजयाने भाणाची प्रधानवृत्ती भारती असते, तो एकपात्री प्रयोग असतो इत्यादी उल्लेखांसह भाणामध्ये शृंगार आणि वीर हे प्रधान रस असतात असाही उल्लेख केलेला आहे. संस्कृत नाटकांमधून विटांचे जे उल्लेख आढळतात, त्यांत विट मारामारी आणि गुंडगिरीसाठी प्रसिद्ध असल्याचा उल्लेखसुद्धा आहे. भासाच्या 'चाक्षुदा'त शकाराबरोबर असणारा विट वसंतसेनेला भर रत्त्यावरून पळविण्याच्याच प्रयत्नात आहे. पुढे शूद्रकाने 'मृच्छकटिका'त या प्रसंगाला वेगळी डूब दिलेली आहे. विटाचा गुंडगिरीतील सहभाग लक्षात घेता त्याच्या कथानकात वीररसालाही अवकाश आहे, असे मान्य करावे लागते. पण हा वीररस शृंगाराच्या सोबतीला म्हणून असतो. यानंतर अकराव्या शतकात अभिनवगुप्तानी भाणामध्ये करुण व अद्भुत हेही रस असतात, असे म्हटले आहे. संस्कृतातील अद्भुताची कल्पना पुष्कळच शिथिल अशी आहे. अनपेक्षितरीत्या सुखी शेवट झाला तरीही संस्कृत काव्यशास्त्रानुसार विस्मय आला

नाट्यछटेच्या निमित्ताने १४५

की तिथे अद्भुत रस येऊ शकतो. यात्रोत्तरच नायक अगर नायिकेचे विरहवर्णन म्हटले की कस्य रसाला त्यात अवकाश मिळतोच. यानंतरच्या काळात विश्वनाथाने भागात कैशिकी वृत्ती असू शकते असे म्हटलेले आहे.

यावरून आपण जर असा अंदाज करू लागलो की, भागाची रूपे त्या त्या कालखंडात क्रमाने बदलत होती, तर ते अनुमान चुकीचे ठरणार आहे. भागाचे स्वरूप तेच होते. विट हेच मुख्य पात्र होते. त्याचा व्यवसायही तोच होता. स्थळही तेच होते. पण वेगवेगळ्या विचारवंतांमध्ये विचार करण्याच्या पद्धतीत बदल होता. विट हे पुरुषपात्र समोर आहे, म्हणून कैशिकी नाही ही विचार करण्याची एक पद्धत. कथानकाच्या वर्णनात स्त्री-शृंगार, गीत-नृत्य, सर्वांचेच वर्णन असते; म्हणून तिथे कैशिकी मानावी, ही विचार करण्याची दुसरी पद्धत. प्रत्यक्ष रंगभूमीवर एकच पात्र असल्यामुळे ते कुणाशी लढू शकत नाही म्हणून भागात वीररस नसतो, ही विचारांची एक पद्धत, तर विटाच्या बोलण्यात त्याने केलेल्या मारामारीचे वर्णन असते, म्हणून तिथे वीररस मानावा अशी दुसरी पद्धत. एकाच वस्तूनात्रत किंवा समोर असणाऱ्या एकाच वाङ्मयप्रकारानात्रत विचार करण्याच्या या भिन्न भिन्न पद्धती आहेत. डे यांच्यासारखे प्रसिद्ध समीक्षकमुद्दा उपलब्ध भाग आणि काव्यशास्त्रातील वर्णने यांचा ताळमेळ जमत नाही अशी शंका व्यक्त करतात. म्हणून हा तपशील करावा लागला. वेगवेगळ्या ग्रंथकारांच्या विवेचनांत जो मतभेद दिसतो, त्याचे कारण भागाच्या स्वरूपात नाही. भाग तो व तसाच आहे; फक्त विचार करण्याची पद्धत निराळी आहे.

भागामध्ये एकच पात्र—विट—असते. पण उपरूपक-प्रकारात याहून निरनिराळे असे उपरूपक-प्रकार उल्लेखिले गेलेले आहेत. या उपरूपक-प्रकारात चोरटे प्रेम उषडकीला आणण्याची धमकी देणाऱ्या दार्सांचे उल्लेख आहेत. नायकाविषयी आपला अनुराग व्यक्त करणाऱ्या किंवा विप्रलंभ व्यक्त करणाऱ्या अशा नायिकांचे उल्लेख आहेत. या रूपक-प्रकारांची वेगळीवेगळी नावेही आहेत. संस्कृत रंगभूमीच्या परंपरेत शेकडो वर्षे विविध प्रकारचे एकपात्री प्रयोग चालत आले. भाग हा त्यातील सर्वात प्रतिष्ठित असा एकपात्री प्रकार, इतकाच याचा अर्थ आहे. उरलेल्या एकपात्री उपरूपक-प्रकारांना भागाची प्रतिष्ठा कधी मिळाली नाही; पण तेही लोकप्रिय होते.

भागाची चर्चा जरी प्राचीन काळापासून चालत असली, तरी फारसे प्राचीन भाग मात्र उपलब्ध नव्हते. उपलब्ध असणारे भाग तेराव्या शतकांनंतरचे होते. असे हे उत्तरकालीन एकाग्र अकरा भाग उपलब्ध आहेत. या उत्तरकालीन भागांमध्ये विट नेहमी स्वतःच्या जीवनाची कथा सांगत असतो. आपण गेल्या रात्री कोणते सुखविलास कुणाबरोबर भोगले याचे तो तपशिलाने वर्णन करित असतो. म्हणजे या भागांची कथा विटाची स्वतःची कथा असते. प्राचीन भाग दीर्घकालपर्यंत उपलब्ध नव्हते, आणि उत्तरकालीन भाग सांकेतिक व कंटाळवाणे होते. त्यामुळे आधुनिक विद्वानांचे लक्ष दीर्घकालपर्यंत या वाङ्मयप्रकाराकडे जाऊ शकलेच नाही. इ. स. १९२२ साली एम. रामकृष्ण कवी यांनी गायकवाड प्राच्यमालेत

‘चतुर्भाषी’ या नावाने चार भाण प्रकाशित केले. हे भाण गुप्त-संस्कृतीच्या काळातील म्हणजे पाचव्या-सहाव्या शतकांतील आहेत, असा निर्णय संशोधकांनी दिलेला आहे. हे कै. कवीना उपलब्ध झालेले जे चार भाण, ते प्राचीन भाण म्हणून ओळखले जातात. संस्कृत वाङ्मयाच्या क्षेत्रात या भाषांची उपलब्धी हा एक सुखद असा प्रकाश मानला जातो.

या चारही भाषांत विट हे एकच पात्र असले, तरी ते स्वतःची कहाणी न सांगता नायक-नायिकांची कहाणी सांगत असते. या भाषांचे स्थळ पाटलीपुत्र किंवा उज्जैनमधील गणिकांची वस्ती हे आहे. उपहास, उपरोध, अतिशय जिवंत अशी संस्कृत भाषा, विनोद आणि शृंगार हे या प्राचीन भाषांचे वैशिष्ट्य आहे. भाण समजूत व्यायचा असेल तर तो ज्या वातावरणात निर्माण होतो, त्याची काही प्रमाणात कल्पना असावी लागते.

गणिकांची वस्ती हे भाषांचे स्थळ असते. भाषामध्ये जी नायिका असते ती गणिका असते, आणि नायक असतो तो व्यापारी अगर सरदारपुत्र असतो. त्याला ही गणिका भोगविलासासाठी हवी असते. ही घटनाच या वेशवस्तीत प्रेम, विरह अशा पद्धतीने सांगितलेली असते. वेश हा सर्व खोटेपणांचा व बदमाशीचा अड्डा असतो. येथील प्रेम, कलह, एकनिष्ठा सान्याच बावी खोट्या असतात. कारण सधन गिऱ्हाइकावर रसणे गणिकांना परवडणारे नसते. रसावयाचे ते मनधरणी व्हावी म्हणून, आणि तो योग जमला नाही तर आपणहोऊन नायकाकडे जायचे. त्याला अभिसार असे म्हणतात. प्रेमरंजन आणि भोग ही वाजू गणिकेने सांभाळायची. ती प्रेमात पडल्याचा, विरहाचा अभिनय करित असते. नायकही विरहाच्या बावी बोलत असतोच. या दर्शनी व्यवहारामागे असणारा धंदा, पैसा, व्यवहार ही वाजू गणिकांच्या माता पाहतात. त्याखेरीज विटांची त्यांना साथ असते. व्यवहारात विट गणिकांना गिऱ्हाइके आणि गिऱ्हाइकांना गणिका गाठून देऊन त्या उद्योगावर चरितार्थ चालवीत असतो, पण बोलताना मात्र तो आपण मित्रकार्य करतो आहोत असे बोलतो. सर्वांनाच व्यावहारिक सत्य माहीत असते. सर्वांनीच एक अभिनय चालू ठेवलेला असतो. भाषामधून शब्दांतून दिसत असेल तर तो संकेतमान्य अभिनय आहे. शब्दांमागे जाऊन व्यवहारातील सत्य अनुमानाने जाणायचे असते.

गणिका-वस्तीची एक स्वतंत्र परिभाषा आहे. या परिभाषेचा विट अवलंब करणार हे उघडच आहे. मराठीत ही परिभाषा फारशी समृद्ध नाही. या परिभाषेत अनेक शब्दांना स्वतंत्र ध्वन्यर्थ आहेत. विटांच्या बोलण्याला जरी भोगविलासाचा गंध असला, तरी त्यांचा रंगेलपणा शब्दापुरता आहे. त्याचा खवचटपणा, मिस्किलपणा आणि विनोद हा मात्र खरा आहे. विटामध्ये उपहासाची शक्तीही खूप मोठी आहे. भाषात काव्यही भरपूर आहे. काही टिकाणी अतिशय चांगला कल्पनाविलास आहे. पण कल्पकता आणि काव्य भाषात मध्यवर्ती नसून शृंगार आणि उपहास यांचे स्थान या टिकाणी मध्यवर्ती आहे.

रतिकलहात रसलेल्या प्रेयसीची समजूत घालण्याचे काम विट पार पाडतो. कारण

प्रेमही त्यानेच जुळविलेले असते. नायक पैसेवाला व उदार असला म्हणजे विट त्याला दानशूर म्हणतो. हा दानशूर नायक तरुण आणि देखणा असला, गणिकेच्या इच्छेनुसार वागणारा असला, तर ही घटना सुखाची आहे. एरव्ही दुःख समजावयाचे. गणिका नेहमी मत्सरी प्रेयसी असते. नायक-प्रियकराकडे चार दिवस, पुन्हा घरी धंदा, पुन्हा प्रियकराचे घर—असा गणिकेचा नित्य प्रवास चालू असतो. आणि विट सर्वोनाच लोचटपणे बोलतो. सर्वोनाच सोयिस्कर उपदेश करतो. तो नपुंसकेलासुद्धा बहुपुत्रा होण्याचा मिस्किळपणे आशीर्वाद देतो.

जे गणिकांच्या वस्तीत येऊन सर्वस्व गमावतात, त्या मूर्ख लोकांविषयी विटाला सहानुभूती नसते, फक्त जिज्ञासा असते. जे संन्यास घेऊन चोरटा विलास करतात, त्यांच्याविषयी विटाला तिरस्कार असतो. कारण धंदा म्हणून ही परिस्थिती त्याला परवडणारी नसते. विट सर्वोना आश्वासने देतो. ती आश्वासनेही विटाच्या चतुर भाषणाइतकीच खोटी असतात. गणिकाही त्याला आपल्या गरजेनुसार मित्र मानतात. जिला त्याचा उपयोग असतो, ती त्याचे आभार मानते. जिला त्याचा उपयोग नसतो, ती तोंड फिरवते. विट प्रत्येक गणिकेला 'तू कुणाकडून आलीस' हा कायम प्रश्न विचारतो. गणिकांच्या वस्तीत हा प्रश्न अपेक्षित असतो. त्याचे उत्तर अभिमानाने दिले जाते. कारण त्या समाजात या व्यवहारात गुप्त असे काहीच नसते.

आपल्या अलीकडील नाटकांत स्थळ बदलत नाही. संस्कृत नाटकात नांदीनंतर नाटक सुरू होते, भरतवाक्याने संपते, परिक्रमेने स्थळ बदलते. या बाबी लक्षात घेतल्यास यापुढील भाग आस्वादणे सोपे जाईल. हा सर्वोत छोटा भाग वररुची याच्या नावाने उपलब्ध आहे. हा वररुची म्हणजे व्याकरणकार वररुची नव्हे.

वररुचिकृत १

उ म या मि सा रि का

(नांदी संपल्यावर सूत्रधार येतो.)

कोण २ तू माझा, मी तरी तुझी कोण ? हे शठा, माझा पदर सोड. तोंडाकडे काय पाहतोस ? मी का तुझ्यासाठी व्यग्र आहे ? सुभग, हे खरे नाही. हे चंचल, दूर हो. तुझ्या प्रियेच्या दंतक्षतांनी अंकित असे तुझे ओठ मी ओळखते. त्या हसलेलींचा रसवा काढ, मी ती नव्हे. त्या मनवाधेची मनधरणी कर. ती तुझी. अशा प्रकारची वचने कामपीडित स्त्रिया तुम्हांला प्रणय-कलहात ऐकवोत.

हे तुमच्यासाठी आहे महाराजा ! अरे मी बोलू इच्छीत असताना मध्येच हे काय ऐकू येत आहे ? (कान देऊन व कक्षेकडे पाहात) पहा तर काय दिसावा आहे !

वसंताच्या आगमनामुळे हिरमुसलेला लोभ्रवृक्ष ३ 'मित्रकार्या'मुळे ४ गडबडून गेलेल्या विटासारखा दिसत आहे.

(जातो. विट प्रवेश करतो.)

विट : वा ! काय थाट आहे ! मोहरलेले आवे आणि कोकिळा, शोके, उंची आसवे, अशोक आणि चंद्र ! मदनाचेही मन विचलित करणारी ही वसंताची चिर-परिचित शोभा.

कामीजन परस्परांच्या चुकांना क्षमा करीत आहेत. सम्राटाच्या आज्ञेप्रमाणे दूतीचे ^५ संदेश अनिवार्य झाले आहेत. मणी, मोती आणि प्रवाळांनी गुंफलेल्या मेललांची, रेशमी तलम वस्त्रांची, हार व हरिचंदनाची चव वाढविणारा वसंत वैभवाच्या शिखरावर आहे.

सर्वप्रिय, सर्वांना कामजनक असा हा ऋतू आणि ह्याचवेळी शेट सागरदत्त यांचा पुत्र कुवेरदत्त व त्याची प्रिया नारायणदत्ता ^६ ह्यांचे विनसले. कारण काय तर भगवान नारायण विष्णूच्या मंदिरात मदनाराधन या संगीतकाचा रसानुकूल अभिनय चालू होता आणि कुवेरदत्ताने मदनसेनेची प्रशंसा केली.

झाले. नारायणदत्ता जी रसली ती “ तुझे प्रेमच तिच्यावर आहे ” असा बोल लावून, पायधरणी, समजावणीचा अच्चेर करून आपल्या घरी निघून गेली.

कुवेरदत्ताने आपला सेवक सहकारक माझ्याकडे पाठवून विनविले की, “ महाराज वैशिकाचल, ^७ आपण ह्या नगरीचे अचल वसंत आहा. माझी दररात्र हजार रात्रीसारखी दीर्घ व कंटाळवाणी झाली आहे. माझ्यावर दया करा आणि आमची जोडी पुन्हा जुळवा. ” आता कुवेरदत्त म्हणजे माझा मित्र आणि मी म्हणजे मदनाचे दुःख किती दुःसह आहे ह्याचा अनुभवी जाणता. ^८ करणार काय ? सायंकाळ असूनही घराबाहेर पडलो.

घरवाली मोठी शंकेखोर. आता माझे वय झाले इतके तर तिला कळावे, पण तिच्या माथ्यात तिच्या तरुणपणीच्या आठवणीच ^९ तेवढ्या स्तलेल्या आहेत. त्या उगाळून मला अडवू लागली. पण नारायणदत्तेचा राग दूर करण्याची माझी प्रतिज्ञा. त्यामुळे बाहेर पडलोच. आणि प्रतिज्ञेची तरी गरज काय ?

आम्रमंजिरीचा मादक गंध आणि सुस्वर कोकिलकूजन रष्ट सुंदरीचा रसवा घालवीलच. आणि दानी ^{१०} सुंदर, अनुकूल व यौवनाच्या विभ्रमांनी युक्त असणाऱ्या प्रियकराकडून समजूत पटण्यास उशीरच काय ? (परिंक्रमा) अहो, ह्या पाटलीपुत्राची शोभा किती अपूर्व ! स्वच्छ झाडलेले, सुगंधी जलसिंचित, फुलांनी सजलेले हे रस्ते. ही जणू घरासमोरची दुसरी घरेच. तन्हेतन्हेच्या द्रव्यांनी आणि गिऱ्हाइकांनी गजबजलेली ही दुकाने. रावणाच्या दहा तोंडांनी आपापसांत बोलावे तसे वेदाध्ययन, संगीत आणि धनुष्यांचे टंकार ह्यांनी गुणगुणणारे हे भव्य प्रासाद. मेघांच्या गवाक्षातून कैलासातील अप्सरांनी डोक्यातून पाहावे, त्याप्रमाणे ह्या प्रासादातून कुतूहलाने पाहणाऱ्या विजेप्रमाणे क्षणभर दिसणाऱ्या प्रमदा.

भव्य गज, देखणे अश्व, आणि सुंदर रथ ह्यांवर आरूढ होऊन इकडून तिकडे

फिरणारे उमराव व शेट.

अप्सरांच्या चास्तेची टवाळी करणाऱ्या, हसत जाणाऱ्या-येणाऱ्या, तरुणांची नजर चोरणाऱ्या या नखरेल दासी. पाहणाऱ्या सर्वांचे नेत्रभ्रमर दंग होऊन ज्या कमलांचे मधुपान करीत आहेत अशा फुलवा^{११} केवळ रस्त्यावर द्या म्हणून मंथर पाउले टाकीत विहरत आहेत. फार काय—

निर्भय, प्रसन्न आणि नित्य उत्सवप्रिय असे गुणविख्यात नागरिक मूल्यवान रत्ने, भूषणे यांनी सजून, गंध व माला धारण करून क्रीडामग्न झाले आहेत. म्हणून पाटलीपुत्र हाच स्वर्ग झाला आहे.

(परिक्रमा)^{१२} अरे, ही पाहा चरणदासीची पुत्री अनंगदत्ता. रतीचा थकवा आणि आळस कायेत भिनलेली, सर्वनेत्रसंजीवनी, मोजून मापून पावले टाकीत डुमकत येत आहे. हिच्या प्रियकराने मोठ्या निष्ठुरपणे आनंद चाखलेला दिसतो.

नीज-भरलेले दावरे डोळे, क्षतयुक्त ओठ, रतीत विस्कटलेली मेखला,—हिचे दर्शनसुद्धा कार्यसिद्धीइतके तृप्त करणारे आहे.

अरे, ही तर मला टाळून चालली. मग हटकलेच पाहिजे. पण नाही. परतली.

प्रणाम विसरलीस पोरी? काय म्हणतेस, ओळख पटण्यास उशीर झाला; प्रणामाचा स्वीकार करावा? हरकत नाही. माझा आशीर्वाद घे. “भद्रे, तुला रतिपरायण, रतिचतुर, दानी, आणि स्वतंत्र^{१३} प्रियकर मिळो.” बरे, एक सांग.

तुझ्यासारख्या वेशलक्ष्मीसह^{१४} ज्याने एक रात्र काढली, त्याचे जीवन सफल झाले. धन्य तो भाग्यशाली! मदन तर केवळ त्याचा चाकर झाला.

काय म्हणतेस, महामात्रपुत्र नागदत्ताच्या घरून येत आहेस? भद्रे, त्याचे वैभव तर आता आख्यायिका झाले. उबडच तू काकूच्या^{१५} मनाविरुद्ध वागलीस. मान खाली वाटून मुरकतेस काय? हसतेस काय?

आईच्या लोभीपणाचा अव्हेर करून वेशाचे नियम तोडून तू फक्त रतिसुखाचा विचार करावास, हे बरे नाही. आणि सरळ याराच्या घरी जाऊन रंगेल कामोत्सवात हरखून जावे हे तर फारच वाईट.

अग, लाजू नकोस. आणा काय घेतेस? गणिकांच्या विपरीत असे वागून तू सर्व झुलवांना^{१६} पायतळी बालतेस. आता तू जा. काकूची समजूत मी काढीन. काय, पुन्हा प्रणाम करतेस? पुन्हा आशीर्वाद घे.

“जे तुझ्या आश्रयाने सद्गुण झाले, त्या गुणांचे कौतुक कशाळा? सर्वांचे डोळे दिपवणारे यौवन मात्र स्थिर असो.” चला, ती गेली. आपणही जावे. (परिक्रमा)

मागेमागे येणाऱ्या संधिकांची पर्वा न करता वाघापासून दूर पळणाऱ्या हरिणीप्रमाणे चंचल झालेली ही कोण? अरे, ही तर विष्णुदत्तेची मुलगी माधवसेना. मातेच्या द्रव्यलोभामुळे नावडत्याशी पडून स्वीकारावा लागतो, ते दुःख दिसतेच आहे.

मुख म्लान आहे पण क्लान्त नाही. वेणीही विस्कटलेली नाही. केसात माळलेली

फुले गळलेली नाहीत. स्तनचंदन तसेच आहे, ओठांवर चावे नाहीत. मखला सुरचित आहे. असंगाचा संग झाल्यामुळे गेलेली त्रस्त रात्र दिसतेच आहे. ही मला न पाहताच जाणार काय ?

पण नाही. परतली. काय म्हणतेस ? तू मला पाहिले नाहीस ? तुझा दोष नाही बाळ. माणूस दुःखाने घाबरला की बुद्धीही वाचवळून जाते. माझा आशीर्वाद घे.

“तुझे इष्टजन ^{१७} धनवान असोत. नावडते दरिद्री असोत. मातेच्या लोभीपणामुळे नावडत्याचा सहवास तुला भाग न पडो.”

कुठून येत आहेस पोरी ? काय म्हणतेस, सार्थवाह धनदत्तपुत्र समुद्रदत्ताकडून ? वा !! आनंद आहे. तो तर आजचा कुवेर आहे. दीर्घ उसासे काय सोडतेस, ओठ काय चावतेस, तोंड काय वेळावतेस ? तर मग माझा अंदाजच खरा ठरला.

कसा म्हणतेस ? पोरी, सारी रात्र तू दुःखाच्या शेजेवर, नाटकी रतीत संपविलीस ? रात्रभर उजाडण्याची वाट पाहिलीस ? भावहीन क्रीडेची रात्र. बोलण्याची मिठास नाही. ओठांना उत्सुक आमंत्रण नाही. विनोद ^{१८} नाही. उसासे व जांभ्यांखेरीज खरे काहीच नाही. मिठीही कातर निसटती आणि अनुराग तर पुसटही नाही. हे सारे उघडच दिसत नाही का ?

वाईट नको वाटू देऊस. रूपाचे काय घेऊन बसलीस ? आपण दिसलेल्या रूपाचे कौतुक करावे हेच शास्त्र आहे. काय म्हणतेस ? माझेही विचार काकूसारखेच आहेत ? अग, तसे नाही. हे सांगण्याचे कारण आहे. आता तू जा. मी तुझ्या घरी येईन, तेव्हा शास्त्र नीट समजावून देईन. अरे, प्रणाम न करता गेली. उद्विग्न. विचारी अजून कच्ची आहे. चला, आपणही चलो. (परिक्रमा)

अरे, ही संन्यासिनी विलासकौण्डिनी. नखन्याने ठुमकत येत आहे. हिचे अपरूप लावण्य म्हणजे डोळ्यांना अमृतच. पागल भुंगे मोहरलेले ^{१९} आंवे सोडून हिच्या सुवासिक पदराभोवती गुंजारव करित आहेत. थोडे हिच्याशी बोलून कान व डोळ्यांचे पारणे फेडू.

देवी भगवती, मी वैशिकाचल आपणास प्रणाम करतो. काय म्हणता ? मला वैशिकाचल नको, वैशेषिकाचलाची ^{२०} गरज आहे ? तुमचे म्हणणे अगदी बरोबर आहे.

विशाल व चंचल डोळे भिरभिरत आहेत. रतिश्रमाने गाल ग्लान व तांबूस दिसत आहेत. चालीत आळस, ओटावर मुस्का. हे सुभगे, तुझ्या प्रियकराने रति हाच नित्यपदार्थ ^{२१} असल्याचा धडा विवरणपूर्वक शिकविलेला दिसतो.

काय म्हणता ? “पापी कामदासा, तुला जग तुझ्यासारखे दिसत आहे ?” छे ! छे ! सुभगे, धन्य आहेत ते दास, ज्यांना तुझ्या चरणसेवेचे भाग्य मिळाले. वरतनू, ते भाग्य आमच्यासारख्या पाण्यांना कसे मिळणार ?

काय म्हणता ? षट् ^{२२} पदार्थांचे ज्ञान नसणाऱ्याशी संभाषण करण्यास गुरूजींची मनाई आहे ? भगवती, आज्ञा तर योग्य आहे. पण जागा चुकली. कारण हे विशालाक्षी,

मी घट् पदार्थाचा जाणता आहे. तुझे शरीर हेच द्रव्य, तुझे रूपादी हेच गुण. तरणाशी चालू असणारी तुझी गती हेच कर्म. लोक तुझ्याशी समवाय चाहतात. इतरांच्यापेक्षा तुझ्या चर्चीत भेद आहे. आवडेल त्याचा भोग, नको असेल त्याच्यापासून मोक्ष. दोन्हींत तू चतुर आहेस.

अरे ! हिने फक्त तुच्छ हसूनच प्रत्युत्तर दिले. काय म्हणता ? सांख्यमतानुसार पुरुष ^{२३} निर्गुण, अल्पे आणि क्षेत्रज्ञ असतो ? वाहवा ! आपण तर माझे तोंडच बंद केले. बोलता बोलता आपण पुन्हा आतुर झाल्यासारख्या दिसता. आपण गमन ^{२४} करावे. तरुणांच्या रतीत विचन नको. मीही चलतो. (परिक्रमा)

अरे, ही चरणदासीची आई रामसेना, वयरक असूनही अजून नवतरुणीसारखी लचकत येत आहे. तारुण्यात सर्व भोग भोगून, आपल्या प्रियकराचे द्रव्य हरण करून, तरुणपणी तरुणांच्या आपापसातील मारटोकीचे कारण बनून कृतकृत्य झालेली ही, हिला पुन्हा विस्मय कशाचा वाटला ?

हाय ! तरुण कामीजनांचे मरणच अशी ही घाटीपार ^{२५} प्रौढा, आता सुलीच्या प्रियकरांचे द्रव्य दोहन करण्यासाठी जात आहे. या वटलेल्या नखत्याची थोडी चाचणी करू या.

कामीजनांच्या महावज्राला नमन असो. हे अल्लडे ! रामसेने ! आपल्या पोरीला गुलाल ^{२६} भरून झाल्यानंतर आता कुणाचे बरटे उजाड करण्यासाठी जात आहेस ?

काय म्हणतेस, माझेच चरित्र मला छळीत आहे ? सोड ही थापेबाजी. नेम कुणावर धरला तेवढे सांग. काय म्हणतेस ? तुझी पोरगी चरणदासी जी धनिकांच्या घरी गेली ती तेथेच राहिली आहे ? तिला संगीतकाच्या निमित्ताने परत आणावयाचे आहे ? अग, तुला खरे सांगू ? ही पोरीची गफळत आहे. कामुकांची सर्वप्रकारे पिळवणूक करणाऱ्या व सार चोखूत चोयटी कुशलपणे फेकणाऱ्या चतुर आईची ती लेकर. आणि ती शास्त्रात इतकी अधू असावी ना ?

एकदा जो गमनभोग्य होता, त्याचा साठा उपसून घ्यावा व सुट्टी ^{२७} सांगावी, हे सोडून रतून बसली; त्याच्या रितेपणात फसली. अशा पोरीला शास्त्र तरी काय शिकवावे ?

काय म्हणतेस ? मी चरणदासीला उपदेश करू ? ठीक आहे. पण थोडा मित्रकार्यात गुंतलो आहे. ते आटोपून येतो. आता तू जा. (परिक्रमा)

खरोखर वेश्या कधी भरवशाच्या नसतात. ह्या निर्दय आणि लोभी वारांगना, आत्मा जसा शरीर सोडतो, त्याप्रमाणे सार संपल्यावर जुना यार सोडतात. आणि काकू, या संकटावर औषध नाही; गणिकारूपी शस्त्र वापरण्यात कुशल असणाऱ्या ह्या घाटीपार मातांचा ईश्वर सत्यानाश करे.

अरे, आले. न टळणारे संकट अकल्पित आले. ही राजमार्गातील ^{२८} कलहिनी नावाची सुकुमारिका, नपुंसका इकडे कोठे येत आहे ? चला, तोंडावर उपरणे घेऊन झटका. पण हाय ! ही माझ्याकडे येत आहे. काय होणार माझे ? बापा यमराजा, तुला

डुलक्री आली काय ?

काय म्हणतेस, सुकुमारिके ? प्रणाम करतेस ? पारी अविधवा व ब्रह्मपुत्रा हो.

भुवयांचा नाच, डोळ्यांचे फडफडणे, ओठांचे मुरडणे, हातवारे आणि लचकणे. अरे ! ल्त्रिया तर तुझ्या फार मागे पडल्या. अग, ही तुझी विखुरलेली मेखला दोन्ही मांड्यांवर सारखी झुलते आहे. सांग अशी अर्धपोटी तू कोणत्या ताटावरून उठलीस ?

काय म्हणतेस ? राजशालक रामसेनाच्या घरून येते आहेस ? भाग्यवान आहेस वेटा. पण सुभगे, चक्रवाकांची जोडी कशी फुटली ? काय म्हणतेस ? गणिकादासी राजलतिका हिच्या नटव्या हसण्यात आणि ललित कटाक्षांत रामसेन सापडला, त्याचे शरीर शहारले व त्याने हसून त्या लोचरीला अनुमती दाखविली ? मूर्ख वेटा ! मग तुझा राग अगदी वाजवी आहे. काय म्हणतेस ? पाया पडला तरी तू त्याला क्षमा केली नाहीस ? त्याने सक्तीने उचळून तुला फंदावर ठेवले तरी तू रसवा सोडला नाहीस ? आणि मग तापलेला तो तुला तशीच होरपळत ठेवून जो त्या दासीकडे गेला, तो बरेच दिवस झाले तरी अजून परतला नाही ? अरेरे ! वाईट झाले.

आळिंगनात जेथे स्तनांची बाधा नाही, प्रेमाला अडथळा आणणारा ऋतुकाल नाही, यौवनघात करणारा गर्भ नाही, अशी तुझ्यासारखी गुणवती रामसेनाने सोडली ? हर हर ! हे तर रतीच्या उत्सवातून निवृत्त होण्यासारखे झाले. असो. मानिनी, तू आता घरी जा. मी मित्रकार्य आटोपून येतो व तुझे मीलन घडवितो. ब्रहिणीच्या वैभवाने माजलेल्या रामसेनाला मी पुन्हा तुझ्या पायांवर डोके ठेवण्यास आणीन. (परिक्रमा)

चला, मोठ्या कष्टाने ह्या नमुनेदार स्त्रीच्या हातून सुटका तर झाली. अरे, हा कोण ? तू सार्थवाह पथिकाचा पुत्र धनमित्रच ना ? फार दिवसांनी भेटलास बाबा. सेवका-याचकांचा दरिद्रतारूपी अंधार दूर करणारा, युवतीचे हृदय फुलविणारा, पाटलीपुत्राच्या आकाशातील तू चंद्र. कोणत्या संकटात सापडलास ? तुला देशान्तरीच्या चोरांनी छुटले तर नाही ? राजाचा कोप तर तुझ्यावर झाला नाही ? एका डोळेझापीत कुबेराचे सर्वस्व हरण करणारा तू, जुव्यात तर फसला नाहीस ? अरे काय हे ? वाढलेले केस व नखे, मळलेले शरीर आणि कपडे, उतरलेला चेहरा, कोण्या दिव्य ऋषीमुनीच्या शापात दग्ध झाल्या-सारखा का दिसतोस ? काय म्हणतोस, रामसेनेची पुत्री रतिसेना हिच्याविषयी तुझ्या मनात गाढ प्रेम निर्माण झाले आणि तिचेही तसेच गाढ प्रेम तुझ्या टिकाणी आहे ? बरे, मग अडचण कोणती ? आपल्या लोभी आईचा लोभ अढेरेनही रतिसेना आपणास चिटकून राहिल ही तुझी खात्री होती, म्हणून मित्र निवारण करित असताही तुझे सर्व धन तू रतिसेनेकडे नेऊन ठेवलेस, आणि तिने स्नानाचे निमित्त करून साडी नेसवून तुला अशोकवनातील पुष्करणीवर नेऊन सोडले ?

बरे मग ? तेथील रक्षकांनी चोरवाटेने तुझी सुटका केली ? ज्या नगरीत आपण वैभवाने मिरवलो, तिथे दीर्घ दारिद्र्य कसे घालवावे या चिंतेत आहेस, व म्हणूनच वनात जातोस ? फार वाईट बाबा. अति वाईट. अतिलोभ हा वेद्यांचा स्वभाव असतो. सर्पविष

उत्तरविणे महाऔषधीना शक्य असते. जंगली हत्तींच्या चिळख्यातून, फार काय मगरीच्या दाढेतूनही कधीकधी माणूस सुटतो, पण ह्या वेदयारूपी वडवानलातून जिवंत सुटणेच कठीण. मित्रा, मला कडकडून भेट. तू जिवंत सुटलास हेच फार झाले.

अरे ! मला हे सांग, तुझ्या दुःखाचे मूळ कोण ? आई की लेकर ? काय म्हणतोस, तो थोरडीच कुटिल आहे, आणि रतिसेनेचे तुझ्यावर प्रेम आहे ? ठीक, ठीक. रतिसेनेची व तुझी भेट करून देऊ ? तिच्याशिवाय जगणे कठीण ? ठीक, ठीक. अरे, रडू नकोस. पूस ते डोळे. आता तू जा. मी नंतर तुझा प्रश्न सोडवतो.

काय लबाड आणि धूर्त पहा ह्या वेदया ! दुष्ट राजे ज्याप्रमाणे सारे काही मंत्र्यांच्या अंगावर ढकलून मोकळे होतात, तशा या आईवर दोष लावून मोकळ्या. आणि हा लुच्च्यांचा गुरू. तपस्वी ^{२९} झाला तरी “ प्रेम आहे ” म्हणून रडतो.

(परिक्रम) वसंतवनातील कोकिलेप्रमाणे कोण मला बोलवीत आहे ? अरे, ही प्रियंगुसेना ! थांब, थांब आलोच. काय, प्रणाम करतेस ? पोरी, माझा आशीर्वाद घे.

“ आपल्या प्रियकराला मृदु लत्ताप्रहाराने रतिशय्येवर दूर ढकलणारी तू. त्याच्या अनावर आसकतीत तुला बडी पडो. आपल्या पुष्ट जवनाने सुखी हो. ”

पोरी, तुझ्या या थकलेल्या मांड्यांना सुगंधी तेलाची मालिश कुणी केली ? हे भद्रमुर्खी, अनलंकृत राजहत्तिणीसारखी शोभिवंत तू. हे तुझे स्वाभाविक रूप ज्याने पाहिले नाही, तो टकला असेच म्हटले पाहिजे.

मोत्यांनी भूषविलेली, नखक्षतांनी मढविलेली, अंगरागाची उट्टी चर्चिलेली, बावल्या डोळ्यांची तू. तलम वस्त्राखाली यौवनाच्या उवनेने पुष्ट झालेले स्तन धारण करणारी तू. तुला पाहून तर मदनाचे मन विथरून जाईल.

काय म्हणतेस ? माझे बोलणे कानाला गोड वाटले ? अरे, ही खुषामत सोड आणि न लाजता मला हाक का दिलीस हे तर सांग.

काय म्हणतेस ? भगवान अप्रतिहशासन पाटलीपुत्र सम्राटांच्या प्रासादात, पुरंदर-विजय संगीतकाचा रसाभिनयासह प्रयोग होणार आहे व त्यात भूमिका करण्यासाठी देवदत्तेसह तुलाही निमंत्रण व इत्सार ^{३०} मिळाला आहे ? आणि तुझ्या या प्रगतीचे मी कारण आहे ? असे म्हणू नकोस. शरीराच्या रोमारोमातून जिथे चांदणे ओसंडते आहे, त्या पौर्णिमेच्या शोभासाठी दिवा लागत नसतो.

बलवंतांना इतर कुणाच्या आधाराची गरजच काय ? तुझ्या प्रगतीचे कारण तूच आहेस. म्हणून तर लब्ध रामसेन माझ्या पुढे-पुढे करतो.

भुवया वेळार्घात प्रसन्न प्रियंगुसेना लाजलेले गाल लपवण्यासाठी तोंड फिरवून हसते आहे. चला, रामसेनेला सेवेचे फळ मिळाले. काय मूर्ख आहे पहा देवदत्ता ! हिच्याशी स्वर्धा करू पाहते. रूपयौवनाची संपत्ती, चार ^{३१} प्रकारच्या अभिनयाच्या अभिनयाची सिद्धी. बत्तीस हस्तप्रकार, अष्टावीस प्रकारची दृष्टी, सहा स्थाने, तीन गीते, आठ रस, आणि नृत्तांग व लय, सारेच हिच्या आश्रयाने शोभिवंत झाले आहे. ह्या वेशात तर ही

देव, असुर आणि ऋषी कुणाचेही मन चोरील. हे सुभगे, तुला नृत्याची गरजच काय ? कोणत्याही सामन्यात जय मिळविण्यासाठी तुझे केवळ लीलालास्य पुरे आहे.

(परिक्रमा) अरे, ही कोण ? नारायणदत्तेची दासी कनकलता. आपल्या पुष्ट स्तनांना गंधचूर्ण लावून, बुचड्यावर फुले माळून, हसत, टुमकत इकडे येत आहे. काय म्हणतेस ? प्रणाम करतेस ? बाळे, सजणाची जिवलग हो. तुझ्या पदन्यासाची कृपा रस्त्यावर काय म्हणून ?

काय म्हणतेस ? असाच लोभ असावा ? सोड या फालतू अवान्तर बावी. मला सांग, चक्रवाकाची जोडी फुटली कशी ?

काय म्हणतेस ? विरहतप्त नारायणदत्ता स्नान, भोजन, अलंकाराचा त्याग करून अशोकवनात अशोकवृक्षाखाली एका शिलातलावर बसली होती ? नवचंद्रमंडळ, भ्रमर गुंजारव आणि वसंतपुष्पांच्या मादक गंधाने कठोर झालेला दक्षिण वायू ह्यांनी संतप्त अशा त्या आज्ञुकेला सखीजन सान्त्वना देत होत्या ?

तेव्हा समोरून कुणी तरी व्यक्ती कामपीडित काकली^{३२} स्वरात वक्तू आणि अपवक्तू छंदात गीत गात वाजून गेली. ते गीत असे— ‘ जो प्रियेसह वसंतात क्रीडा करीत नाही त्याचे रूपयौवन व वैभव फोल आहे. ’

‘ स्वच्छ चंद्र पाहून आणि कोकिलकूजन ऐकूनही जी प्रियकराची मनधरणी करीत नाही तिचे जीवन व्यर्थ आहे. ’

त्या गीताने मन शिथिल झालेल्या तुझ्या स्वामिनीने प्रियकराला संदेश पाठविला आणि त्याच्या आगमनाची वाट न पाहता स्वतःच भेटीसाठी निघाली, आणि वसंताच्या फुसलावर्णाने अर्धीर होऊन स्वामीही तिकडून निघाले तो त्यांची भेट वीणाचार्य विद्वावसुदत्त ह्यांच्या दारासमोर झाली ?

त्या त्रिनसलेल्या जोडप्याला वीणाचार्यांनी घरात बोलावले ? सकाळी आज्ञुका^{३३} म्हणाली, “ सखे जा, महाराज वैशिकाचलाला बोलावून आण. ” तेव्हा चलावे महाराज.

छान ! छान ! कनकलते, तू मोठी शुभवार्ता दिलीस. तुझे यौवन स्थिर असो. प्रियकराची प्रियतमा हो. तुला सतत इच्छित भोग प्राप्त होवोत. तू पुढे हो. (परिक्रमा) चला घरात घुसू.

अरे, धावरू नका. जोडी पक्की व स्थिर असो. वसंतऋतूने तुमचा पुन्हा संयोग केला. तसा हा ऋतू सर्वांचा संयोग करो. अहो, या वसंताने मलाही ठकविले. आता मला काय काम उरले ? माझ्या साह्याविनाच तुम्ही एकत्र आलात.

आणि ह्यात वसंताचा तरी काय दोष ? सुंदर उद्याने, चांदण्या रात्री, सुस्वर वीणा, दूती, गोष्टी, कुतूहलाने भरलेले संवाद हे सारे असले तरी त्रिनसलेल्यांचे जुळतेच असे नाही. परस्परांचे खरेखुरे गुण, त्यांची ओळख पटली म्हणजे निर्माण होणारे उत्कट प्रेम हेच मीढनाचे खरे कारण.

काय म्हणतेस ? नारायणदत्ते, तुमची प्रीतीच मी प्रयत्नपूर्वक निर्माण केलेली

आहे ? म्हणून मीच या संयोगाला कारण आहे ?

असो. रतीच्या तान्हेल्या जोडप्याशी फार वेळ गप्पा मारणे बरे नाही. सारे पाटलीपुत्र यावेळी ज्या सौख्याचा अनुभव घेत आहे, त्याचे वर्णन कामीजनांचेही केवळ शब्द कसे करू शकतील ?

फुललेल्या कमळांनी फुललेला, मधुर मादक त्रोल त्रोलणारा आणि पाझरत्या चाखतेने भरलेला प्रियेचा चेहरा पाहून जसा तू उल्हसित आहेस त्याचप्रमाणे—

धान्यांनी फुललेली, मेरू आणि विंध्य हे पुष्ट स्तन धारण करणारी, समुद्र हीच मेखला मिरवणारी गुणवती पृथ्वी, ह्या सहवासात नरेन्द्रही सुखी होवो.

(विट जातो.)

टीपा :

१. हा वररुची गुप्तकालीन आहे. प्रियकर-प्रेयसी दोघेही एकमेकांस भेटण्यास निघाले, हा भाषाच्या नावाचा अर्थ.

२. प्रेयसीने ईर्ष्यावश कलह करावा हे भाग्याचे लक्षण असा संकेत आहे. भाषात नेहमी गणिका ही प्रेयसी असते.

३. लोभ्रवृक्ष हेभंतात बहरतो.

४. हे मित्रकार्य म्हणजे गणिका गाठून देणे.

५. गणिका दूतीकडून निरोप पाठवून मीलनाचे संकेत ठरवीत.

६. गणिकांची नावे नेहमी दत्ता, सेना अशी असतात. आपण व्यापाऱ्यांच्या, सरदारांच्या कन्या आहो असा भाव नावामुळे सुचविला जातो.

७. गणिकांच्या वस्तीत अचल्पणे राहिलेला, तेथे स्थिर झालेला असा नावाचा अर्थ आहे.

८. विट हे विलासी जीवनात मुरलेले असतात.

९. विटाच्या बाहेरख्यालीपणाच्या.

१०. गणिकांना खूप पैसे देणारा.

११. वयात आलेल्या पण अजून धंद्याला न लागलेल्यांना दारिका म्हणतात. लोक-भाषेत त्यांना फुलवा व व्यवसाय सुरू झाला की झुलवा म्हणतात.

१२. संस्कृत नाटकाला स्थैर्याचे बंधन नसते. परिक्रमा म्हणजे स्थळ बदलले हा नाट्य-संकेत.

१३. इतर गणिकांशी संबंध नसलेला. पत्नी गणतीत नसते; कारण ती प्रासादात अडकलेली.

१४. गणिकावस्तीचे वैभव.

१५. व्यवहार ठरविणाऱ्या कुट्टिनी. ह्या गणिकेची आई, मावशी अगर पाळक

असत. आपण प्रमाच्या भुकेल्या ण आई मोठी लोभी. तिची आशा तर पाळणे भाग असा अभिनय गणिका करीत. मराठी लोकभाषेत काकू.

१६. झुलवा—व्यवसायातील गणिका.

१७. आवडते हेच धनवान असले की व्यवहाराचा रस्ता मोकळा झाला.

१८. म्हणजे मनोरंजन नाही. हसणे म्हणजे विनोद नव्हे.

१९. गणिका हा ध्वनी.

२०. मला गणिकावस्तीत स्थिर असणारा नको; कणादमुनीच्या वैशेषिक शास्त्राचा ज्ञाता हवा. कारण मी कणादानुयायी आहे असा अर्थ.

२१. कणाद नित्यपदार्थवादी तत्त्वज्ञ आहे.

२२. द्रव्य, गुण, कर्म, समवाय, भेद, विशेष हे पदार्थ कणाद मानतात. ते मोक्षवादी व योगशास्त्राचे उपासक आहेत.

२३. चाईला रजोगुण (विटाळ) असतो. तिला लेप होतो. पुरुषाला काय ? फक्त शेत जाणणारा तो असतो असा फटकारा.

२४. गमन शब्द द्वयर्थी आहे.

२५. विटाळ गेलेली. लोकभाषेतील शब्द.

२६. गुलाल भरणे—धंद्याला लावणे. लोकभाषा.

२७. त्याग करणे—लोकभाषेतील शब्द.

२८. पत्नी ही गल्लीचोळ, गणिका हा राजमार्ग. त्या रस्त्यावर जाणाऱ्यांशी भांडणारी.

२९. लुवाडला गेल्यामुळे भिकारी झाला.

३०. मूळ शब्द ' पणित ' असा आहे. अगाऊ रक्कम हा अर्थ.

३१. ह्या साऱ्यांचा तपशील भरतनाट्यशास्त्रात आहे.

३२. निषाद आणि षड्ज ह्यांमधील स्वर.

३३. चाकर गणिकेला आज्ञुका म्हणत.

प्रतिष्ठान, ऑगस्ट १९७१
धरती, दिवाळी अंक १९७१

गेल्या दहा वर्षांतील मराठी समीक्षा

‘आलोचने’च्या या दशवार्षिक समारंभाच्या निमित्ताने गेल्या दहा वर्षांतील मराठी समीक्षेविषयी मी काही बोलावे, अशी अपेक्षा माझे मित्र दावतर यांनी व्यक्त केलेली आहे. बोलायचे म्हटल्यानंतर माझी अडचण अशी आहे की, गेल्या दहा वर्षांच्या समीक्षे-मध्ये ‘आलोचना’ या नियतकालिकाचे फार महत्त्वाचे असे स्थान आहे. असेही म्हणायला हरकत नाही की, या एका मासिकाने गेल्या दहा वर्षांत मराठी समीक्षेमध्ये जी भर घातलेली आहे, तेवढी भर घालण्याचा योग या दहा वर्षांत कोणत्याही एका नियतकालिकाला आलेला नाही. म्हणून गेल्या दहा वर्षांतील मराठी समीक्षेचा आढावा जर घ्यायचा, तर त्यात जास्तीतजास्त वेळ ‘आलोचने’विषयीच बोलावे लागेल आणि तेही सतत गौरवपर बोलावे लागेल. असे गौरवपर बोलण्यास माझी काहीच हरकत नाही. पण त्यामुळे यजमानांना संकोच वाटण्याचा संभव आहे. आणि दावतरांना संकोचात टाकावे अशी माझी इच्छा नाही.

एका अर्थी हे घडणे स्वाभाविक होते. ‘आलोचना’ हे समीक्षेला वाहिलेले नियतकालिक असल्यामुळे त्याच्या प्रत्येकच अंकात वाङ्मयसमीक्षा आहेच. किंवाहुना वाङ्मयसमीक्षाच आहे. त्या मानाने इतर भाग अगदीच थोडा आहे. प्रत्येक अंकामध्ये आलोचनात्मक लेखच भरलेले असल्यामुळे दर एक-दोन अंकांनंतर एखादा चांगला आणि महत्त्वाचा लेख ‘आलोचने’तून येतोच. लघुकथा, लघुनिबंध, कविता असे सर्वच वाङ्मयप्रकार हाताळणाऱ्या मासिकांमध्ये अधूनमधून समीक्षणात्मक लेख येतच असतात. पण त्यांची संख्या केवळ समीक्षेला वाहिलेल्या मासिकांमधून जे लेख येतील, त्या मानाने केव्हाही कमीच असणार. संख्येबरोबरच समीक्षेतील विविध उपप्रकार सतत हाताळले जाण्याचा योग जसा ‘आलोचने’ला येतो, तसा तो इतर नियतकालिकांना येऊ शकत नाही. ‘आलोचना’ हे केवळ समीक्षेला वाहिलेले मासिक असूनसुद्धा मराठीतील सर्वच वाङ्मयप्रकारांतील प्रकाशित होणाऱ्या ग्रंथांना योग्य असा न्याय देण्यास ते अपुरे पडते.

केवळ एका नियतकालिकाच्या आधारे मराठीतील समीक्षणाच्या सर्व गरजा योग्य प्रकारे पार पाडल्या जाण्याचा संभव कमी आहे, इतकी विपुल प्रकाशने आता दरसाल मराठी वाङ्मयात येत असतात.

कोणतेही नियतकालिक झाले तरी त्या नियतकालिकाच्या मागे लेखकांचा एक वर्ग उभाच असतो. या वर्गाच्या आवडीनिवडींचे प्रतिबिंब त्या नियतकालिकातून दिसू लागणे अपरिहार्य असते. यानंतर त्या नियतकालिकावर गटवाजीचा आरोप होऊ लागतो. नियतकालिकावर गटवाजीचा आरोप होऊ लागला म्हणजे निदान वाङ्मयसमीक्षेच्या क्षेत्रात असे समजायला हरकत नाही की, त्या नियतकालिकात व्यक्त होणाऱ्या मतांना वाङ्मयाच्या जगात प्रतिष्ठा मिळालेली आहे. प्रतिष्ठा प्राप्त झालेली नियतकालिके आपापल्या भूमिकांना वांधलेली असतात. ती सर्वांनाच हवे ते देऊ शकत नाहीत. सगळ्याच दृष्टिकोणांतून आणि भूमिकांमधून वाङ्मयाची तपासणी होणे निकोप रसिकतेच्या वाढीच्या दृष्टीने आवश्यक असते. म्हणून 'आलोचने' सारखी अजून काही नियतकालिके हवी आहेत. 'आलोचने' सारखी अजून काही नियतकालिके आवश्यक वाटायची हेच 'आलोचने'चे यश आणि महत्त्व आहे.

जेव्हा हे नियतकालिक सुरू झाले त्यावेळी आरंभीच्या दोनचार अंकांत केव्हातरी एकदा 'खडक आणि पाणी' या पुस्तकाचे एक अतिशय चांगले परीक्षण आले आहे. त्या परीक्षणाच्या गुणवत्तेमुळेच माझे लक्ष 'आलोचने'कडे वेधले गेले. तेव्हापासून आजतागायत अनेक परीक्षणे, वाद, विशेषांक, कवितांची रसग्रहणे, वैचारिक चर्चा असा फार मोठा पसारा 'आलोचने'ने केला आहे. 'आलोचने'च्या विशेषांकांनी वाङ्मयीन जगातील स्थिरपद महानुभावांच्या पुनर्मूल्यमापनाचाही प्रयत्न मोठ्या प्रमाणात केला आहे. विशेषतः नवकाव्याच्या क्षेत्रातील कवितांची रसग्रहणे हा ते काव्य समजावून सांगण्याच्या दृष्टीने, कवी आणि वाचक यांच्यातील पूल जोडण्याच्या दृष्टीने, एक महत्त्वाचा प्रयत्न म्हटला पाहिजे. 'आलोचने'तील अजून काही महत्त्वाच्या परीक्षणांची यादी मी देऊ शकून. परंतु या परीक्षणांचा ताप असा आहे की ते सगळे लिखाण निनावी असते. वर्षाअखेर कुणी कोणते लेख लिहिलेले आहेत याची यादी येते. पण या यादीतले एकही नाव त्या लेखकाच्या परीक्षणासह माझ्या लक्षात राहत नाही. तेव्हा मला आवडलेल्या लिखाणाचे जर मी उल्लेख करू लागलो, तर कदाचित ते एकदोन लेखकांचे लेख असण्याचा संभव आहे. आणि पुष्कळ चांगले लिखाण 'आलोचने'त आले आहे, हे सांगण्यातही अर्थ नाही. कारण त्यासाठीच तिचा अवतार आहे. या दहा वर्षांत झालेल्या समीक्षणात्मक लिखाणाचा परिचयपर आलेख काढण्यात मला फार रस नाही. कारण त्यासाठी जी परिश्रमशीलता लागते तिचा माझ्यात अभाव आहे.

मला स्वतःला या दहा वर्षांत मराठी समीक्षेचा काही वेगळा असा कालखंड सुरू झालेला आहे असे वाटत नाही. आधीच्या दहा वर्षांत मराठी समीक्षा ज्या प्रवाहानी विकसित होत आली, तिचा काहीसा विस्तारच या दशकात दिसतो. समीक्षेने कोणते

नवे प्रस्थान या दशकात ठेवल्याचे आढळून येत नाही. ललित वाङ्मयाप्रमाणे वाङ्मय-समीक्षेच्या प्रांतातही असे घडते की एखादा ग्रंथकार काही विचार मांडून ठेवतो. हे त्याचे चिंतन स्वीकाराई असेलच असे नाही. पण त्याचे विचार जर इतरांना विचारार्ह वाटले, तर अनुकूल-प्रतिकूल चर्चेच्या एका वावटळीचा आरंभ होतो. काहीजणांना काही गोष्टी पटतात, इतर काहीजणांना त्या पटत नाहीत. एका विचारवंताच्या विवेचनाला अगर ग्रंथाला मध्यवर्ती गृहीत धरून पुढच्या सगळ्या अनुकूल-प्रतिकूल विवेचनाचा पसारा सुरू होतो. असे ग्रंथ त्या-त्या क्षेत्रात वीजग्रंथ म्हणून मान्यता पावतात. दुसऱ्या महायुद्धानंतरच्या मराठी समीक्षेतील वीजग्रंथ म्हणून जर असा उल्लेख करायचा असेल, तर तो मर्ढेकरांच्या 'साहित्य आणि सौंदर्य' या ग्रंथाचा व ग. त्र्यं. देशपांडे यांच्या 'भारतीय साहित्यशास्त्र' या ग्रंथाचा करावा लागेल. या दोन्ही ग्रंथांतील विवेचन मला सर्वस्वी मान्य आहे असे नव्हे. उजट ते विवेचन मोठ्या प्रमाणात मला अमान्य आहे. पण हा प्रश्न मान्य-अमान्य असण्याचा नसून कोणते ग्रंथ मध्यवर्ती समजून चर्चा करावी लागते याचा आहे.

दुसरा प्रकार एखाद्या प्रभावी समीक्षकाचा असतो. कळत-नकळत त्या समीक्षकाच्या पावलावर पाऊल टाकून इतर लेखक लिहू लागतात. प्रत्येक समीक्षकाच्या आवडीनिवडी आणि मते यांत फरक असतो. हे मान्य केले तरी वाङ्मयाकडून काय अपेक्षावे, वाङ्मयाकडे कोण्या दिशेने पाहावे, याविषयीच्या भूमिकांचा त्यांत सारखेपणा असतो. दुसऱ्या महायुद्धानंतर मराठीतील वाङ्मयसमीक्षेवर असा प्रभाव जर कुणाचा पडला असेल, तर तो प्रा. वा. ल. कुलकर्णी यांचा आहे. असा प्रभाव पडण्याची दुसरी शक्यता दि. के. वेडेकरांच्या नावर्तित होती. पण वेडेकरांना हे यश मिळाले नाही. सर्वांत प्रभावी समीक्षक या दशकापूर्वी उदय पावतो. वीजग्रंथही या दशकापूर्वीचे आहेत. म्हणून या दशकात मराठी समीक्षेत कोणताही मूलभूत महत्त्वाचा बदल झालेला आहे असे मला वाटत नाही.

मराठीत रसचर्चेचा आरंभ जवळजवळ मराठी समीक्षेच्या उदयाइतका जुना आहे. मराठी वाङ्मयसमीक्षकांनी वाङ्मयाच्या आकलन-मूल्यमापन-विवेचनासाठी किती प्रमाणात रससिद्धान्ताचा स्वीकार केला, असा जर प्रश्न विचारला तर त्याचे उत्तर—फारसा स्वीकार केलेला दिसत नाही असेच द्यावे लागेल. मराठी समीक्षेचा आरंभ इंग्रजी समीक्षेचे वोट धरून आधुनिक काळात होतो. पण सर्वांनी रससिद्धान्ताला मान्यता दिलेली आहे. संस्कृत साहित्यशास्त्राशी आपला अनुबंध अप्रतिहत आहे, असे सांगण्याचा सर्वांचा आग्रह सुरू असतो. म्हणून रसचर्चेत मराठीला नवीन असे काहीच नाही. ती ग. त्र्यं. देशपांडे यांच्या ग्रंथापूर्वीही होती. पण भारतीय काव्यशास्त्र हे एक परंपरागत काव्यशास्त्र आहे. ज्या मंडळांनी हे काव्यशास्त्र निर्माण केले, त्यांना काय अभिप्रेत होते हे तपासून पाहण्याचा फार मोठा आणि चांगला प्रयत्न ग. त्र्यं. देशपांडे यांनी केलेला आहे. संस्कृत काव्यशास्त्राचा उदय ज्या अतिप्राचीन काळात होतो, त्याची माहिती देणारा भरतनाट्यशास्त्रापूर्वीचा ग्रंथ आज उपलब्ध नाही. भरतापासून आनंदवर्धनापर्यंत संस्कृत काव्य-

शास्त्रातील निरनिराळ्या भूमिकांचा उदय आणि विकास कसा झाला, याविषयी ग. त्र्यं. देशपांडे यांचा ग्रंथ जी माहिती पुरवितो, तिचे स्वरूप विवाद्य आहे. अशाप्रकारच्या विवेचनासाठी जो ऐतिहासिक चिकित्सक दृष्टिकोण असावा लागतो, त्याचा मुळातच ग. त्र्यं. देशपांडे यांच्या ठिकाणी अभाव आहे. या रसव्यवस्थेला वैष्णवांनी पुढे दिलेले विशिष्ट रूप देण्यात जगन्नाथ, रूपगोस्वामी, मधुसूदनसरस्वती इत्यादींनी जो सहभाग घेतला— विशेषतः जगन्नाथ पंडितांनी रसानुभव आणि आत्मानुभव यांतील फरकच संपवण्याचा जो प्रयत्न केला त्याविषयी ग. त्र्यं. देशपांडे यांनी फारसे काही विवेचन केलेले नाही. भोजाच्या समन्वयानात्रतही त्यांना फारसे सांगायचे नाही. परंपरागत ज्ञान परंपरागत पद्धतीने समजावून सांगण्याचा त्यांचा प्रयत्न मात्र जवळपास यशस्वी झालेला आहे. आनंदवर्धन, मम्मट, विश्वनाथ इत्यादींना— विशेषतः मम्मट— विश्वनाथाला संस्कृत साहित्यशास्त्राचे जे स्वरूप अभिप्रेत होते, त्याचे फार चांगले आणि प्रामाणिक विवेचन देशपांडे यांच्या ग्रंथात आलेले आहे.

वरच्या यादीत मी अभिनवगुप्तांचा उल्लेख जाणीवपूर्वक केलेला नाही. कारण अभिनवगुप्तांच्या विवेचनावर त्यांनी स्वीकारलेल्या तांत्रिक-शैव भूमिकेची जी छाप आहे ती लक्षात न घेता अभिनवगुप्तांचे विवेचन मम्मटाच्या माध्यमातून स्वीकारणे मला धोक्याचे वाटते. ग. त्र्यं. देशपांडे यांच्या पुस्तकाच्या मर्यादा अशा रीतीने दाखवल्या, तरी त्यामुळे त्या ग्रंथांचे महत्त्व कमी होत नाही. हा ग्रंथ डोळ्यांसमोर ठेवूनच गेल्या दहा वर्षांत संस्कृत साहित्यशास्त्राचा पुनःपरिचय करून देण्याचा प्रयत्न मराठीत होतो आहे. हा प्रयत्न करणाऱ्या मंडळींत वा. के. लेले आणि रा. व. आठवले यांचे स्थान महत्त्वाचे मानले पाहिजे.

संस्कृत साहित्यशास्त्राचा मराठीत विचार प्रामुख्याने दोन पद्धतींनी व्हायला पाहिजे. एक तर परंपरेला काय म्हणायचे आहे, हे काळजीपूर्वक समजून घेऊन ते स्वीकारले अगर नाकारले गेले पाहिजे. दुसरे म्हणजे, परंपरेला जे म्हणावयाचे आहे, त्याची ऐतिहासिक चिकित्सा व्हायला पाहिजे. संस्कृत काव्यशास्त्राचा असा चिकित्सक विचार करण्याचा महत्त्वाचा प्रयत्न प्रथम दि. के. वेडेकरांनी आणि नंतर डॉ. सुरेंद्र त्रारलिंगे यांनी केला. पण हा प्रयत्न याहीपेक्षा अधिक तपशिलाने आणि व्यापक पायावर व्हायला पाहिजे. अशाप्रकारचा प्रयत्न करणारा एखादा प्रमुख मराठी ग्रंथ अजून निर्माण झालेला नाही.

कै. मढेंकरांचे मराठी समीक्षेतील स्थान याहून थोडे निराळे आहे. ज्या प्रश्नांची चर्चा मढेंकरांनी केली आणि ज्या पद्धतीने ते ती चर्चा करित होते, त्या दोन्ही बाबी मराठीला नवीन होत्या. मढेंकरांच्या हयातीतच लोकांनी हे सांगितलेले आहे की, ह्यांच्या विवेचनात काही तथ्य नाही; मढेंकरांचे हे विचार अवघड भाषेत असले तरी वाष्कळपणाचे आहेत. त्यांच्या हयातीत असेही म्हटले गेले आहे की, हे म्हणतात त्यात अर्ध-सत्य आहे; काही मौलिक भूमिका व काही दुराग्रह यांचे चमत्कारिक मिश्रण त्यांच्या विवेचनात होते. त्यांच्याच हयातीत असेही म्हटले गेले आहे की, हा एक सर्वस्वी नवीन

गेत्या दहा वर्षांतील मराठी समीक्षा १६१

आणि अलौकिक सामर्थ्याच्या नव्या समीक्षापद्धतीचा प्रारंभ आहे. या तीनही भूमिका त्यांच्या ह्यातीत मांडल्या गेलेल्या आहेत.

आज इतक्या वर्षांनंतर मागे वळून पाहिले तरी आपण त्याच ठिकाणी आहोत असे दिसते. तपशिलाने कुणी सत्तर पाने, कुणी शंभर पाने आणि एखादा विद्वान अडीचशे-तीनशे पाने लिहून आजही हे दाखवतो की, मर्देंकरांच्या भूमिकेत काही तथ्य नाही. खंडनासाठी का होईना, पण अजून मर्देंकरच सर्वांच्यासमोर उभे आहेत. मराठी सौंदर्यशास्त्र-विवेचनात इतर कुणाचा ग्रंथ मध्यवर्ती गृहीत धरून चर्चा करावी म्हटले तर तसा ग्रंथच नाही. दुसऱ्या महायुद्धापूर्वीच्या काळात जशी सगळी चर्चा तात्यासाहेब केळकरांच्या सविकल्प समाधीच्या भूमिकेभोवती फिरताना दिसते, तशी नंतरच्या काळात सगळी चर्चा मर्देंकरांच्या सौंदर्यवाचक विधानार्थाभोवती फिरू लागते. वीजग्रंथाचे स्वरूपच असे असते की तिथून एका नव्या चर्चेला आरंभ होतो, आणि कितीही चर्चा झाली तरी पुन्हा काही सांगण्याजोगे शिष्टकच राहते. मर्देंकर आणि ग. त्र्यं. देशपांडे हे असे मराठीपुरते भाग्यशाली ठरलेले लेखक आहेत.

मराठी समीक्षा म्हटल्यानंतर तिचे सरळ तीनचार भाग पडतात. पहिला भाग तर हा आहे की, परंपरेने चालत आलेली आपल्याकडील जी संस्कृत परंपरेची पौर्वात्य साहित्य समीक्षा आहे, ती काही आपण सोडू शकत नाही. रसव्यवस्थेवर आणि संस्कृत साहित्य-शास्त्रावर विश्वास असण्या-नसण्याचा इथे प्रश्न नाही. प्रश्न मराठी साहित्यावर विश्वास असण्याचा आहे. तेराव्या शतकापासून एकोणिसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धापर्यंत जे मराठी निर्माण झाले आहे, ते लिहिणाऱ्यांच्या डोळ्यांसमोर संस्कृत साहित्यशास्त्रांची परंपरा होती. या प्राचीन मराठी वाङ्मयाचा विचार आपण संस्कृत साहित्यशास्त्र वाजून ठेवून करू शकत नाही. पौर्वात्य समीक्षेतील रसव्यवस्था आधुनिक वाङ्मयाच्या विवेचनाला तर अपुरी पडतेच, पण प्राचीन मराठी वाङ्मयाच्या आकलनालाही ती समाधानकारक नाही हे म्हणणे निराळे. तसे आपण म्हणू शकतो. मात्र तेच मत आहे. पण असे असले तरी परंपरागत काव्यशास्त्राचा संदर्भ घेतल्याशिवाय प्राचीन मराठी वाङ्मयाचे स्वरूप समजावून सांगणे अशक्यच होऊन जाते, हेही तितकेच खरे.

आपण असा एक साधा प्रश्न विचारावयाला पाहिजे : प्राचीन मराठी वाङ्मयात ज्ञानेश्वरी हा काव्याचा श्रेष्ठ ग्रंथ आहे की नाही ? कवी म्हणून असणाऱ्या ज्ञानेश्वराच्या योग्यतेबाबत कुण्याही मराठी अभ्यासकाचे दुमत होण्याचे कारण नाही. पण कवित्वाची एवढी अलौकिक आणि दैवी शक्ती असणाऱ्या या महाकवीने काव्य करण्यासाठी तत्त्व-ज्ञानपर ग्रंथ का निवडावा ? म्हणजेच भगवद्गीतेवरील टीका हेच आपल्या कवितेला क्षेत्र म्हणून त्यांनी का निवडावे ? ज्ञानेश्वरी ही गीताटीका असल्यामुळे एक मत असे की, ज्ञानेश्वरांची प्रमुख भूमिका आध्यात्मिक तत्त्वज्ञान सांगण्याची व भक्तिमार्गाचा उपदेश करण्याची आहे. तेथे काव्याचा उदय आनुपंगिक आहे. दुसरी भूमिका अशी की, ज्ञानेश्वरांची प्रमुख भूमिका कवीची आहे. ज्ञानेश्वरांची प्रमुख भूमिका दर्शनकाराची आहे

असे म्हणणारे लोक त्याटिकाणी नकळत आपोआप प्रतिपाद्याचे स्पष्टीकरण करताना काव्य आले असे समजावून सांगण्याचा प्रयत्न करतात. ह्या भूमिकेप्रमाणे ज्ञानेश्वरीतील काव्य ही विचारांची सजावट आहे. स्वतः ज्ञानेश्वरांनी मात्र आपण श्रेष्ठ प्रकारचे काव्य लिहिणार आहोत अशी जाणीव टिकटिकाणी व्यक्त केली आहे. श्रेष्ठ काव्य लिहिण्यासाठी तात्विक ग्रंथ कशाकरिता ? या प्रश्नाचे उत्तर कधीतरी दिव्याशिवाय आपली सुटका नाही. या प्रश्नाचे उत्तर एका विशिष्ट पद्धतीने देण्याचा प्रयत्न डॉ. वाळिवे यांनी केला आहे. आपण सर्व बहुश्रुत विद्वान श्रोते आहात. आपणाला ते उत्तर माहीत आहे असे मी गृहीत धरतो.

माझ्या विद्यार्थ्यांनी हा प्रश्न वर्गात अनेकदा उपस्थित केला आहे. मी जे उत्तर देतो, तेही या टिकाणी नोंदविले पाहिजे. कदाचित माझे उत्तर डॉ. वाळिवे यांच्या उत्तराइतके समर्पक व समाधानकारक असणार नाही. माझे उत्तर असे की, ज्ञानेश्वरांचा प्रयत्न शृंगाराच्या माध्यावर पाय ठेविल असा शांतरस आपल्या ग्रंथात निर्माण करण्याचा आहे. ज्ञानेश्वर हे परंपरेने शैव आहेत. काश्मिरी शैवसिद्धान्तांचा आणि अभिनवगुप्ताचा ज्ञानेश्वरांवर परिणाम झालेला आहे. अभिनवगुप्त 'शांत' हा नुसता रस मानत नाहीत, तर महारस मानतात. एकतर शांतरसाच्या पोटात सारे रस येतात, म्हणून तो महारस आहे. दुसरे म्हणजे अभिनवगुप्तांच्या भूमिकेप्रमाणे सर्वच रसांची परिणती शेवटी शांतरसात होते, म्हणून तो महारस आहे. अभिनवगुप्तांनी शांतरसाचा स्थायीभाव तत्त्वज्ञान मानला आहे. त्यामुळे हा महारस निर्माण करण्यासाठी ज्ञानेश्वरांना तत्त्वविवेचनातच मुख्य संधी होती. ती त्यांनी साधली आहे. कारण या टिकाणी अध्यात्मवादी दर्शनकार आणि कवी या दोन भूमिका सुसंगत व परस्परसाह्यकारी होतात. ज्ञानेश्वरांनी काव्यासाठी तत्त्वज्ञानग्रंथ निवडला असेल, तर हे त्यांचे करणे अभिनवगुप्तांच्या साहित्यशास्त्रविवेचनाशी सुसंगत आहे.

आपला रसव्यवस्थेवर विश्वास असो किंवा नसो, आपण संस्कृत साहित्यशास्त्र सोडू शकत नाही, या माझ्या म्हणण्याचा अर्थ आता स्पष्ट होईल. आपण प्राचीन मराठी साहित्य सोडू शकत नाही. त्या साहित्याला पार्श्वभूमी संस्कृत परंपरेची असल्यामुळे, तेही आपण सोडू शकत नाही. आपल्यापैकी जे मराठीचे प्राध्यापक असतील किंवा महाविद्यालयात मराठीचे विद्यार्थी असतील, त्यांच्यासमोर अधूनमधून असे प्रश्न उपस्थित होणारच की ज्या प्रश्नांच्या उत्तराचा शोध घेण्यासाठी म्हणून आपल्याला पौर्वात्य समीक्षेत शिरणे भागच आहे.

माझ्या वर्गातील काही अनुभव मी आपणांसमोर ठेवतो. परवाच एका विद्यार्थ्याने मला विचारले की, भास्करभट्टाचा 'शिष्टपालवध' हा ग्रंथही नागदेवाचार्यांच्यासमोर होता. नरेन्द्राचा 'रुक्मिणीस्वयंवर' हा ग्रंथही त्यांच्यासमोर होता. कवी नरेन्द्र आपले 'रुक्मिणीस्वयंवर' घेऊन महानुभाव पंथात आले, तेव्हा नागदेवाचार्य हेच पंथाचे आचार्य होते. पण 'रुक्मिणीस्वयंवरा'चाचत मौन धारण करणाऱ्या नामदेवाचार्यांनी

‘ शिशुपालवध ’च्या वावतीत मात्र अशी भूमिका घेतली की, हा ग्रंथ ‘ प्रवृत्तीया जोगा ’ झालेला आहे. निवृत्तिमार्गी महानुभावांना तो शोभेसा नाही.

विद्यार्थ्यांच्या या प्रश्नाला तांत्रिक उत्तर दोन प्रकारचे देता येईल : पहिले उत्तर तर असे की ही सारी कथाच डॉ. कोलते यांना विश्वसनीय वाटत नाही. दुसरे उत्तर असे की, भास्करभट्टांना वोल लावणारा नागदेवाचार्य नसून वाईदेववास आहे. ही दोन्ही उत्तरे मला स्वतःला समाधानकारक वाटत नाहीत. भास्करभट्ट बोरीकरांना दोष देणारा ‘ वृद्धाचारा ’नुसार वाईदेववास असो की ‘ अन्वयस्थळा ’नुसार नागदेवाचार्य असो, आणि प्रत्यक्षात ही घटना घडलेली असो अगर नसो, प्रश्न शिल्लकच राहतो. काहीजणांना ‘ शिशुपालवध ’ शृंगारिक वाटला, नरेन्द्राच्या ‘ रक्मिणीस्वयंवरा ’वाचत मात्र तसे जाणवले नाही, इतके तर खरे दिसते. नरेन्द्राच्या काव्यातसुद्धा रक्मिणीचे शृंगारवर्णन आहे, सौंदर्यवर्णन आहे, विप्रलंभाचा तपशील आहे, धारादामोधराचे विस्ताराने वर्णन आहे. नरेन्द्र हा कल्पनाविलासप्रधान कवी आहे, आणि त्याचा कल्पनाविलास मोठ्या प्रमाणात शृंगाराच्या सूचनांशी निगडित आहे. अशा अवस्थेत नरेन्द्रचा शृंगार कुणाला जाणवू नये, भास्करभट्टाचा शृंगार मात्र डोळ्यांना टोचावा, याचे कारण काय ? हा लरा प्रश्न आहे.

नागदेवाचार्य हा धार्मिक गृहस्थ होता, त्याच्या वागण्यात सुसंगती शोधण्याचे कारण नाही— असे उबड चुकीचे व नास्तिक उत्तर द्यायचे नसेल तर संस्कृत साहित्यशास्त्राच्या खोलात शिरणे भाग आहे. माझे उत्तर पुढीलप्रमाणे आहे : ‘ रक्मिणीस्वयंवरा ’त शृंगाराचा जो आलंघनविभाव आहे, तो रक्मिणी आहे. परिणामी रक्मिणीची भूमिका शृंगारिक प्रेयसीची न होता परद्रस कृष्णाच्या भेटीसाठी व्याकुळ झालेल्या भक्ताची ती भूमिका होते. म्हणून शृंगाराच्या परिभाषेत जरी या टिकाणी अभिव्यक्ती झाली असली, तरी रस मात्र शृंगार नसून भक्ती हाच आहे. प्राचीन साहित्यशास्त्रात असा शृंगार धर्मशृंगार किंवा मोक्षशृंगार याही नावाने संबोधिला जाई. तो रक्मिणीसाठी धर्मशृंगार आहे, वाचकांसाठी मोक्षशृंगार आहे. उत्तरकालीन परिभाषेत सांगायचे तर वाचकांसाठी इथे भक्तिरस आहे. एकनाथांसाठी रक्मिणी-कृष्णाचे मीलन ही जिव्हा-शिवाची भेट होते. नरेन्द्रासारख्या महानुभाव कवीसाठी हे भक्त व परमेश्वराचे मोक्षमीलन आहे. अशाप्रकारची भक्तीची वैटक शिशुपालवधातील शृंगाराला नाही. शिशुपालवधातील रक्मिणीसुद्धा भक्ताच्या भूमिकेत नसून लौकिक पत्नीच्या भूमिकेत आहे. आजचे जे आपण वाचक, त्या आपणांला नरेन्द्र आणि भास्करभट्ट दोघांच्याही काव्यात धर्म आणि मोक्ष फारसा जाणवत नाही, शृंगारच जाणवतो; हा आपला पापी दृष्टिकोण आहे. ज्यांनी हे काव्य लिहिले आणि ज्यांच्यासाठी लिहिले, त्यांची भूमिका मात्र भक्तिमार्गी आहे. कृष्णाचे चरित्र हे सकलसुखाचे छत्र तर आहेच, पण ब्रह्मसुख मिळवून देणारे आहे असे जे नरेन्द्राला वाटते ते यामुळे.

जुन्या मराठी वाङ्मयात सर्व कवींना स्वयंवरकथा लिहिण्याचा छंद जडलेला आहे. आपण असे म्हणणार आहोत का, की हे जुने मराठी वाङ्मय धार्मिक प्रेरणांनी भरलेले आहे,

पण लेखकांना शृंगारिक लिहिण्याचा नाद आहे ? खरे तर असे म्हणायला पाहिजे की, जुन्या कवींच्यासाठी या साऱ्याच स्वयंवरकथा मोक्षशृंगाराच्या कथा होत्या; म्हणून तिथे कार्हीना भक्तिरस जाणवतो, कार्हीना शांतरस जाणवतो. माझी उत्तरे निर्विवाद मानली पाहिजेत, असा मांझा आग्रह नाही. आग्रह असेल तर तो हा की, परंपरेचे साहित्यशास्त्र नीट समजून घेतल्याशिवाय प्राचीन मराठी वाङ्मयातील अनेक बाबी उलगडून दाखवताच येणार नाहीत. नाही तर आपण असे म्हणत राहणार की, भवभूतीने ' उत्तररामचरिता 'त करुणरस रंगविलेला आहे, आणि परंपरा असे सांगत राहणार की ' उत्तररामचरिता 'चा प्रधानरस शृंगार आहे. परंपरेप्रमाणे ' उत्तररामचरित ' शोकान्त नाटक असू शकत नाही. कारण नाटक आपल्या परिपूर्ण स्वरूपात शोकान्त कधी नसते; त्याचा शेवट परंपरेनुसार अद्भुत आणि सुखकारक आहे.

हे परंपरेचे काव्यशास्त्र एका विशिष्ट पद्धतीने दोन पिढ्यांनी स्थूलपणे मांडले. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांनी अगर केळकरांनी ज्या पद्धतीने रसव्यवस्था मांडली, तो पहिल्या पिढीचा प्रकार आहे. जोग, वाटवे, द. के. केळकर या मंडळींनी ज्या पद्धतीने पौर्वात्य काव्यशास्त्र मांडले, तो दुसऱ्या पिढीचा प्रकार आहे. या दोन्ही पिढ्या काव्यशास्त्र मांडण्यापेक्षा दुसऱ्याच एका प्रेरणेने प्रभावित झालेल्या होत्या. स्वातंत्र्यपूर्व कालात ही प्रेरणा भारतात अतिशय बलवान होती. पाश्चिमात्यांनी ज्ञानाच्या विकासानंतर जे काही निष्कर्ष मांडलेले आहेत, जे शोध लावलेले आहेत, ते सगळे पौर्वात्य जगात फार पूर्वीच ज्ञात झालेले होते, ते सांगण्यासाठी एक धडपड चालू होती. तुम्ही नव्या मानस-शास्त्रात जे काही सांगणार आहात, ते दोन हजार वर्षांपूर्वी आमच्या ऋषिमुनींनी सांगूनच टाकले आहे. जर्मनीने विज्ञानात जो काही विकास केलेला आहे, तो आमच्या अथर्ववेदातून चोरून नेलेला आहे. अशाप्रकारच्या विवेचनाची एक सामान्य भूमिका होती. तिचे व्यक्तिपरत्वे वेगळेवेगळे आविष्कार दिसतात. विज्ञान अथर्ववेदातून गेले आहे, गणित ज्योतिःशास्त्रातून गेले आहे, मानसशास्त्र योगशास्त्रातून गेले आहे. या भूमिकेचा एक भाग आधुनिक काव्यशास्त्राचे सर्व सिद्धान्त आमच्या ऋषिमुनींनी आधीच सांगून ठेवलेले आहेत असा प्रवाहित होतो. हाच मुद्दा सभ्यपणे सांगायचा असेल, तर तो सांगण्याची पद्धत कोणती ? ती पद्धत आधुनिक मानसशास्त्राच्या आधारे पौर्वात्य साहित्यशास्त्राचे समर्थन करण्याची आहे.

या समर्थनासाठी कुणी मॅक्डुगल वापरतो, कुणी शॅड वापरतो. कुणी अजून कोणत्यातरी मानसशास्त्रज्ञाचा आधार घेतो. एका पिढीने हे काम अतिशय विस्ताराने केलेले आहे. जे घडून गेले आहे त्याबाबत आता खंत करण्याचे कारण नाही. पण अशाप्रकारच्या समन्वयातून प्राचीन वाङ्मयपरंपरा आणि वाङ्मयीन संकेत यांवर योग्य प्रकाश पडण्याचा संभव फार कमी आहे. नव्या अभ्यासकांना यापुढे जायला पाहिजे. यापुढे जाताना दोन प्रश्न निर्माण होतात : पहिला प्रश्न परंपरेच्या या सगळ्या काव्यशास्त्रज्ञांना काय म्हणायचे आहे, हा आहे. वाटतो तेवढा हा प्रश्न सोपा नाही.

आपण असे समजून चाललेलो आहोत की या प्राचीनांना काय म्हणायचे आहे हे समजून घेणे सोपे आहे. आपण हे लक्षातच घेत नाही की, तुमची-माझी मने नव्या ज्ञानाच्या संस्कारांनी प्रभावित झालेली आहेत. आपल्याइतकीच त्या जुन्या मंडळांची मने ज्ञानाने प्रभावित झालेली होती. जगन्नाथ पंडित ज्यावेळी 'भग्नवरण चिद्' म्हणजे रस असे म्हणतो, त्यावेळी त्याला काय म्हणायचे आहे हे समजणे फार कठीण आहे. जगन्नाथ पंडितांसाठी शुद्ध चैतन्यमय आत्मतत्त्व आवरणाने झाकले गेलेले आहे. हे आवरण म्हणजे काय ?- यात्रावतची स्पष्ट कल्पना जगन्नाथ पंडित वल्लभ सांप्रदायिक होते की शाङ्कर अद्वैती होते, हे टरल्याशिवाय सांगता येणार नाही. आवरणभेद वाङ्मयातील आस्वादाने कसा होतो हे कळायचे असेल तर या टिकाणी जगन्नाथ पंडितांना कोणत्या प्रकारच्या वाङ्मयाचा प्रत्यय अभिप्रेत आहे, याचा विचार करणे भाग आहे. सर्वांत महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे ब्रह्मास्वादसहोदर असणारा काव्यानंद ब्रह्मास्वादस्वरूप आहे असे जगन्नाथांना का सांगावेसे वाटते याचे उत्तर दिले पाहिजे. जुन्या परंपरेत निर्माण होणाऱ्या मनाला ज्या गोष्टी अतिशय सरळ, साध्या आणि सोप्या वाटतात, त्या गोष्टी समजून घेणे कदाचित आपल्याला अतिशय अवघड आणि गुंतागुंतीचे होईल.

ग. चं. देशपांडे यांचा उपयोग ह्या टिकाणी आहे. परंपरेच्या मंडळांना काय म्हणायचे आहे, ते त्यांनी प्रामाणिकपणे सांगितलेले आहे. हा प्रयत्न ह्यापुढे विकसित व्हायला पाहिजे. आणि जे प्रश्न देशपांडे यांनी सोडून दिले आहेत, त्यांचा विचार करायला पाहिजे. पौर्वात्य समीक्षेच्या अभ्यासाचा हा एक महत्त्वाचा भाग आहे. पण त्याबरोबरच दुसराही महत्त्वाचा भाग आहे. त्यांनी जे म्हटले आहे ते आपल्या ज्ञानाच्या संदर्भात बरोबर आहे काय ? स्वीकाराई आहे काय ? हा मुद्दा बाजूला ठेवला तरी त्यांचे म्हणणे त्यांच्या ज्ञानाच्या संदर्भात तरी बरोबर आहे काय, हे एकदा पाहावे लागणार आहे. या मुद्द्यावर फार तपशिलाने मी खोलत जाणार नाही. पण उदाहरणादाखल एक साधा मुद्दा आपणांसमोर ठेवतो.

संस्कृत काव्यशास्त्र असे सांगते की शब्दाच्या शक्तीचे प्रकार तीन आहेत. त्यांनी स्वीकारलेल्या तीन प्रकारच्या शब्दशक्ती अभिधा, लक्षणा आणि व्यंजना या नावाने ओळखल्या जातात. आनंदवर्धनापूर्वी एक शब्दशक्ती म्हणून व्यंजनेला कुणी मान्यता दिली होती की नव्हती, हा वादाचा अगदी स्वतंत्र प्रश्न आहे. ह्या प्रश्नाचे उत्तर ऐतिहासिक पुराव्याच्या आधारे द्यावे लागेल. काहीजण आनंदवर्धनाच्यापूर्वी व्यंजनेचा विचार सुप्त रूपात होता असे म्हणतील, काहीजण नव्हता असे म्हणतील, पण निदान आनंदवर्धना-नंतर तर व्यंजनेची भूमिका मान्य करूनच बहुतेक सर्वजण पुढे गेले आहेत. ज्यांनी व्यंजना ही शब्दशक्ती मानली, त्यांच्या म्हणण्यात सुसंगती कोणती आहे, हे समजणे पुष्कळच कठीण आहे.

अभिधा, लक्षणा आणि व्यंजना या तिन्ही शब्दांच्या शक्ती आहेत. आणि शब्दांच्या शक्ती म्हणजे अर्थबोधक शक्ती आहेत. अभिधा ही अर्थबोधक शक्ती आहे.

तेच लक्षणा आणि व्यंजनेलाही लागू होईल. असलेल्या अर्थाचा बोध करून देणे हे शब्दशक्तीचे काम आहे असे म्हटले की, त्यानंतर कोणतीही शब्दशक्ती अर्थनिर्मिती करणारी शक्ती उरणार नाही. हे मान्य केल्यानंतर व्यंजना-शक्तीच्या आधारे अलौकिक अर्थाची निर्मिती होते, असे आपण सुसंगतपणे कसे सांगणार आहोत ? व्यंजनेचा संपूर्ण सिद्धान्त अलौकिक अर्थाची निर्मिती कशी होते, हे सांगण्यासाठीच जन्माला आलेला आहे. या अलौकिक अर्थात रस हा सर्वात महत्त्वाचा अलौकिक अर्थ आहे. आणि हा अलौकिक अर्थ निर्माण करणारा काव्य हा अलौकिक व्यापार आहे. संस्कृत साहित्यशास्त्रातील सर्व अलौकिकतावादाचा आधार व्यंजना या शब्दशक्तीचा सिद्धान्त आहे व तोच मुळात सुसंगतपणे मांडता येणे कठीण आहे.

शब्दांच्या शक्ती अर्थबोधक शक्ती नसून अर्थ निर्माण करणाऱ्या शक्ती आहेत, असे मानले म्हणजे अभिप्रेच्या ठिकाणीसुद्धा अर्थनिर्मितीचे सामर्थ्य मानावे लागते. मुळात या ठिकाणी 'अर्थ' ह्या शब्दात एक घोटाळा आहे. संस्कृत परंपरेत लौकिक जगात असणाऱ्या ज्या वस्तू त्यांना अर्थ मानतात. या पद्धतीने विचार केला म्हणजे घोडा या शब्दाचा 'घोडा हा प्राणी' हा अर्थ आहे. प्रत्येक अर्थाच्या निर्मितीबरोबर लौकिक जगात भर पडत जाते. या संदर्भात कोणतीच शब्दशक्ती अर्थ निर्माण करू शकणार नाही. आणि जरी शब्दशक्ती अर्थ निर्माण करतात असे म्हटले, तरी त्यामुळे लौकिक जगात वस्तूंची भर पडेल. त्याचा अलौकिक जगात संबंध राहणार नाही. मी हे निश्चितपणे सांगू शकतो की, शब्दशक्तींचा विचार करताना साहित्यशास्त्रज्ञांच्या मनात अर्थ म्हणजे लौकिक वस्तू ही भूमिका गृहीत नाही. यानंतर अर्थ शब्दाचा दुसरा वापर सुरू होतो. हा अर्थ लौकिक जगात असला काय अगर नसला काय, शब्दाच्याद्वारे तो वाचकांच्या मनात निर्माण होतो. आपण इंग्रजीत meaning हा शब्द या पद्धतीने वापरतो. एकदा अर्थाबाबत ही दुसरी भूमिका स्वीकारली की, कोणत्याही भाषेतील सगळे शब्द आणि सगळ्या शब्दशक्ती अर्थनिर्मात्या ठरतात. लौकिक जगातील अर्थ सांगणे आणि अलौकिक जगातील अर्थ सांगणे, हा फरक यानंतर शिल्लक राहणार नाही. अर्थ हा श्रोत्यांच्या, वाचकांच्या मनात असतो असे म्हटले, की मग शब्द वास्तवातील परिस्थितीचे वर्णन करणारे तरी ठरतात किंवा परिस्थितिनिरपेक्ष, संभाव्य, काव्यनिक, असत्य इत्यादी वर्णन करणारे तरी ठरतात. आजच्या ज्ञानाच्या संदर्भात शब्दशक्ति-विचार स्वीकाराई आहे किंवा नाही हा प्रश्न माझ्यासमोर नसून त्या जुन्या मंडळींच्या ज्ञानाच्या संदर्भात हा विचार नेमकेपणाने समजून कसा घ्यावा असा प्रश्न आहे.

संस्कृत साहित्यशास्त्राचा ऐतिहासिक चिकित्सक अभ्यास या दशकापूर्वी वेडेकर-वार्लिंगे यांनी सुरू केला. या अभ्यासातून मुख्य वाद नजरेस आला असेल, तर तो म्हणजे स्वतः भरतमुनी 'रस' हा आस्वादाचा विषय मानतात. आस्वादालाच रस समजत नाहीत. दुसरे म्हणजे, रसांची संख्या आठ मानण्यामागे काही विशिष्ट भूमिका आहेत. पुढच्या काळात त्या भूमिका क्रमाने माचळत गेल्या. या दिशेने या दशकात

फारशी वाटचाल झालेली नाही. पण एक लेख मी मुद्दाम आपल्या निदर्शनाला आणतो. हा लेख एकनाथ शंकर महाराज यांनी लिहिलेला 'नवभारता'तील लेख आहे (नवभारत जुलै-ऑगस्ट १९७१). त्यांचे म्हणणे असे की, खरोखरी भट्टलोहट्टाला काय म्हणायचे आहे हे परंपरेने कधी समजूत घेतलेले नाही. परंपरेच्या एका काव्यशास्त्रज्ञाला काय म्हणायचे आहे हे समजूत घेण्यात जर परंपराप्रवाहातच घोटाळा निर्माण झालेला असेल तर मग विवेचनाची एक नवी दिशा निर्माण होते. आणि या दिशेने जाताना केवळ भट्टलोहट्टच नव्हे, तर शंक्रुक आणि भट्टनायक किंवाहुना भट्टतौत यांच्याही वाच्यतात थोडासा निराळा विचार करणे भाग पडते. एक शक्यता अशी आहे की, कदाचित ध्वनिसिद्धान्ताच्या विरोधकांनी उपस्थित केलेल्या मुद्द्यांची फारशी समर्पक उत्तरे या सिद्धान्ताच्या पुरस्कर्त्यांनी दिलेली नाहीत, असे आपल्याला मानण्याची पाळी येईल.

संस्कृत काव्यशास्त्राचा विचार करताना एक मुद्दा हाही विचारात घ्यावा लागेल, की रसिकाला जो काव्यस्वाद घडतो त्याचा प्रत्यय अलौकिक आहे. कवीची प्रतिभाशक्ती ही अलौकिक आहे. कवी जो अनुभव घेतो तो अनुभवमुद्धा या साहित्यशास्त्राने अलौकिक मानलेला आहे की काय? कवीचा अनुभवमुद्धा जर अलौकिक असेल, तर मग या जगाशी त्या काव्याचा सगळा संबंध तुटूनच जातो. आणि काव्याचा आस्वाद अलौकिक असेल, तर मग ते काव्य मग्न्य म्हणतो त्याप्रमाणे व्यवहारज्ञान देण्यासाठी, शिवाच रक्षण करण्यासाठी, अप्रत्यक्षपणे उपदेश करण्यासाठी उपयोगी पडणे शक्य नाही. संस्कृत काव्यशास्त्राने लौकिक आणि अलौकिक पातळ्यांचा जागजागी कसा घोटाळा केला आहे, याचाही एकदा विचार आपल्याला करावा लागेल. त्याशिवाय लौकिक पातळीवरील भक्ताला लौकिक पातळीवरील मोक्ष मिळविण्यासाठी अलौकिक पातळीवरील काव्य कसे उपयोगी पडते हे सांगता येणार नाही. वल्लभ सांप्रदायिक वैष्णवांना भक्तिरसाची मांडणी करणे जितके सोपे आहे, तितके ती मांडणी करणे उरलेल्या संप्रदायांच्यासाठी सोपे नव्हते. पण सर्वांनी भक्तिरसाचा स्वीकार मात्र केलेला आहे.

मराठी समीक्षा जशी पौर्वात्यांना सोडू शकत नाही, तशी पाश्चिमात्यांनाही सोडू शकत नाही. पाश्चिमात्य साहित्यशास्त्राचा संदर्भ घेतल्याशिवाय आधुनिक मराठी वाङ्मयच समजावून सांगता येणे कठीण आहे. जी अडचण पौर्वात्यांच्या वाच्यतात आहे, तीच पाश्चिमात्यांच्या वाच्यतात आहे. त्यांना तरी नेमके काय म्हणायचे आहे, हे विनचूकपणे आणि तपशिलाने आपल्याला कुठे माहीत आहे? जसे पौर्वात्य समीक्षेविषयीचे आपले ज्ञान अंदाजे आहे, तसेच पाश्चिमात्यांच्याविषयीमुद्धा माहिती अंदाजेच आहे. कांट, फ्राचे, कॉडवेल ही नावे घेतली काय किंवा रिचर्ड्स, अॅरिस्टॉटल यांची नावे घेतली काय, प्रत्येकाच्या सुट्यासुट्या भूमिका संदिग्ध भाषेत आपणासमोर उभ्या आहेत. अटिकडील काळात प्रा० पाटणकरांनी कांट आणि फ्राचे या दोघांचा तपशिलाने पुष्कळ खोलत जाऊन परिचय करून दिला आहे. याआधीच्या दशकात प्रा० गां. वि. करंदीकरांनी करून दिलेला अॅरिस्टॉटलचा परिचय किंवा असाच एकाने

करून दिलेला रिचर्ड्सचा परिचय पाहिला, तर गेल्या दशकातील काम अधिक समर्थपणे याही दशकात करण्याचा प्रयत्न चालू आहे असे म्हणावे लागेल. विशेषतः पाश्चिमात्य विचारवंतांच्या वदनीत एक गोष्ट ध्यानात घ्यावी लागते की, त्यांच्या वैचारिक भूमिका परस्परांच्यापेक्षा फार भिन्न असतात. आणि त्यांची धडपड एकेक सुसंगत मीमांसा उभी करण्याची असते. या मीमांसेचा सुटा भाग स्वीकारायचा आणि उरलेली मीमांसा सोडून घ्यायची या पद्धतीमुळे समजापेक्षा गैरसमज होण्याचा संभव जास्त आहे.

डॉ० रिचर्ड्स हे वाङ्मयास्वादाचा विचार करताना परस्परविरोधी प्रेरणांच्या समतोलाने विचार करतात. याचे एक कारण हे आहे की, त्यांच्या मीमांसेप्रमाणे ललित वाङ्मयात भाषेचा वापर भाववृत्तिप्रेरक असतो. वास्तववर्णनाचा तिथे वापर नसतो. वास्तववर्णनाचा संदर्भ त्यांनी सोडून दिल्यामुळे व भावप्रेरक असा भाषेचा वापर मानल्यामुळे भाववृत्तीची निर्मिती यापलीकडे काव्यानुभवात त्यांची मीमांसा इतर कशाचा उल्लेख करू शकत नाही. दुसरे म्हणजे, मानवी व्यक्तिमत्त्व प्रेरणांचे बनलेले असते, अशी त्यांची भूमिका असल्यामुळे वाङ्मयास्वादात प्रेरणांचा कोणतातरी समन्वय लावणे त्यांना भाग होते. मानवी व्यक्तिमत्त्व प्रेरणांचे बनलेले असते ही भूमिका लक्षात न घेता अगर भाषेच्या भाववृत्तिप्रेरक वापराने भूमिका लक्षात न घेता रिचर्ड्सची मीमांसा स्वीकारणे अगर नाकारणे हे तर सोडाच, पण ती समजूत घेता येणेसुद्धा कठीण आहे. हे जे रिचर्ड्सविषयी आहे, तेच कमीअधिक फरकाने सर्व प्रमुख पाश्चिमात्य मीमांसकांविषयी आहे. प्रमुख पौराण्य मीमांसकांत वैचारिक भूमिकांचा फरक एवढ्या मोठ्या प्रमाणात नसतो.

पौराण्य साहित्यशास्त्र ज्या भूमिकांचे प्रतिपादन करते, त्याही बरोबर असतील आणि पाश्चिमात्य मीमांसकांचे म्हणणे बरोबर असेल किंवा सर्वांचेच म्हणणे आपल्याला नाकबूल असेल. आपण जे जवळचे आणि एका कालखंडातले लोक आहोत, त्यांना तरी एकमेकांच्याविषयी विचार करताना एखाद्या मुद्द्यावर एकमताने झोळता येणे कुठे शक्य आहे ? वाङ्मयसमीक्षाशास्त्रात एकमतापेक्षा मतभेदच महत्त्वाचे आहेत. निदान हे तरी एक असे निरूपद्रवी ठिकाण आहे, की ज्या ठिकाणी विचारस्वातंत्र्य अत्यंत महत्त्वाचे आहे असे सर्वजण मानतात. याही ठिकाणी जर निरनिराळ्या प्रश्नांवर एकमत व्हायला लागले, तर मग समाजातील विचारस्वातंत्र्यालाच गंभीर धोका निर्माण होण्याचा संभव आहे. निरूपद्रवी ठिकाणी एकमताची प्रस्थापना करण्याचा प्रयत्न लौकिक जगातल्या सर्व उपद्रवी ठिकाणांतील विचारस्वातंत्र्य उन्मळून पडल्यानंतर होतो. निदान एवढे तरी स्वातंत्र्य आपण प्रयत्नाने जतन केले आहे.

स्वातंत्र्य प्रयत्नाने निर्माण करावे लागते. स्वातंत्र्य प्रयत्नपूर्वक कष्टाने जतन करावे लागते. आणि कोणतेही एक स्वातंत्र्य निर्धास्त व्हायचे असेल तर त्याभोवती उरलेली स्वातंत्र्ये उभी करायची असतात, हे सत्य जगाच्या इतिहासात मान्य असले तरी अजून मराठी वाङ्मयसमीक्षा हे मान्य करायला तयार नाही. माणसाच्या समाजाला स्वातंत्र्य

हे प्राणिसृष्टीतून वारसाहक्काने मिळालेले नाही, किंवा निसर्गदत्त असे ते मूल्य नाही. मानवी समाजात हे मूल्य माणसाची संस्कृती निर्माण करते. भूक ज्याप्रमाणे प्रकृतिसिद्ध आहे आणि प्रकृतीतून प्राप्त होणाऱ्या सामर्थ्यावर आपले अस्तित्व टिकवणारी आहे, तसे स्वातंत्र्याचे नाही. स्वातंत्र्य संस्कृतिसिद्ध आहे. ते प्रकृतिसिद्ध भासते. संस्कृतीच्या आधारे ते रुजत जाते आणि इतके स्वाभाविक होते की मग तीच एक प्रकृती बनली की काय, असे वाटू लागते. वाङ्मयाच्या जगात प्रत्येक पिढीला हा स्वातंत्र्याचा प्रश्न नवेनवे रूप धारण करून समोर येत असतो. गेल्या दशकात हा प्रश्न पुन्हा एकदा समोर आलेला आहे.

गेल्या दशकात मराठी वाङ्मयसमीक्षेत महत्त्वाचा असा जो विवाद्य प्रश्न ठरला, तो अश्लीलतेचा आहे. त्याआधीच्या दशकात इतकाच महत्त्वाचा प्रश्न अभद्रतेचा होता. जे बीभत्स आहे, अभद्र आहे, आंगळ आहे, किळसवाणे आहे, ते खरे ललित वाङ्मयच नव्हे. म्हणून मंदेंकरांच्यापासून प्रभावी होणारे मराठी नवकाव्य किंवा गंगाधर गाडगीळ, पु. भा. भावे आदींनी उभी केलेली मराठी नवकथा हे खरे ललित वाङ्मयच नव्हे, हा आधीच्या दशकाचा प्रश्न होता. हा प्रश्न त्या मानाने पुष्कळच सौम्य होता. वाद फक्त या वाङ्मयाला मान्यता द्यायची की नाही, त्याचे स्वागत करायचे की नाही, इतकाच होता. हा वाद काळाच्या ओघात नुसता संपलेला नाही, तर त्याचे उत्तर विवाद्य झालेल्या लेखकांच्या वाजूने मिळालेले आहे. आता नवकाव्य-नवकथेचे प्रणेते हेही वाङ्मयातील सर्वसामान्य, प्रतिष्ठित नेते मानले गेलेले आहेत.

या दशकातील वाद याहून निराळा आहे. तो अश्लीलतेचा वाद आहे. हे लिखाण अश्लील आहे, सन्न ते कलाकृती म्हणून आम्ही मान्य करणार नाही; इतकीच या वादाची मर्यादा नसून, हे वाङ्मय अश्लील आहे (उदाहरणार्थ सखाराम वाडंडर) किंवा हे वाङ्मय पावित्र्यविडंबन करणारे आहे (उदाहरणार्थ घाशीराम कोतवाल) म्हणून शासनाने त्या वाङ्मयावर बंदी आणायची—असा आग्रह चालू आहे. स्वतःला रसिक म्हणवणारी मंडळी आपल्या अभिरुचीचे जतन करण्यासाठी आग्रहाने शासनाचा आधार शोधित आहेत. किंवा क्वचित प्रसंगी बलप्रयोगाच्या जोरावर निर्दोष रसिकता जतन करण्याच्या प्रयत्नात आहेत. याच्याविरुद्ध एक गट कलावंतांच्या अभिव्यक्तिस्वातंत्र्याचा आधार घेऊन आपले समर्थन करित आहे. वाङ्मयातील अश्लीलतेचा वाद हा एका अर्थी कलात्मक व्यवहाराच्या स्वरूपाचा आणि कलावंतांच्या स्वातंत्र्याचा वाद आहे.

स्वातंत्र्य म्हणजे काय ? एवढा एक मुद्दा सोडून देऊन या अश्लीलतेच्या वादात या टोकापासून त्या टोकापर्यंत नानाविध प्रकारची मते मांडण्यात आली आहेत. या वादतीत ज्या भूमिका घेण्यात आलेल्या आहेत, त्यांतील पहिली टोकाची भूमिका म्हणजे जे कलात्मक असते ते अश्लील नसते; जे अश्लील असते ते कलात्मक नसते, असे प्रतिपादन करणे ही होय. एका अर्थी हा हात झटकून मोकळे होण्याचा प्रकार आहे. जे कलात्मक असते ते अश्लील नसतेच म्हटल्यानंतर वाङ्मयसमीक्षकांना अश्लीलतेच्या

प्रश्नाचा विचार करण्याची गरजच उरत नाही. खरे म्हणजे या पद्धतीने या प्रश्नाचा विचार करता येणार नाही. जे कलात्मक असते ते अश्लील नसते, हे जरी मान्य केले तरी कोणते वाङ्मय कलात्मक आहे यावर एकमत होण्याचा संभव नसतो. जर 'काहीजणां'ना एक नाटक आणि कादंबरी कलात्मक आहे असे वाटत असेल, आणि इतर अनेकांना ती अश्लील आहे असे वाटत असेल, तर याठिकाणी निर्णय बहुमताच्या आधारे करावा की काय ? आणि बहुमत नेहमी कलावंतांच्याविरुद्ध जाणार आहे हे आपण समजून घेतले पाहिजे. जे काहीजणांना कलात्मक वाटते ते इतर कितीही जणांना अश्लील वाटते, तरी काहीजणांच्या इच्छेखातर त्या वाङ्मयाला कलाकृतीचे संरक्षण मिळावे ही अपेक्षा व्यवहारात फलदायी होण्याचा संभव कमी आहे.

वाङ्मयीन कलाकृती किंवा इतर कलाप्रकारांतील कलाकृती या एकदा निर्माण झाल्यानंतर त्या समाजाच्या मालकीच्या वस्तू होतात. त्यांच्याविषयी बरेवाईट बोलण्याचा जसा समाजाचा अधिकार असतो, तसा या वस्तूंचे भवितव्य ठरविण्यासाठी समाजाचा अधिकार असतो; आणि हा समाज कलान्तर्गत व्यवहाराच्या शिस्तीपासून कलाकृतीकडे जाईल याची हमी कुणीच देणार नसते. कलाकृतींना शेवटचे संरक्षण कायदा देत नसतो. हे शेवटचे संरक्षण तिच्यावर प्रेम करणारे रसिक देत असतात. यां रसिकांना एखादी कलाकृती अश्लील नाही हे समजावून सांगण्याची जबाबदारी जर घेतली जाणार नसेल, तर मग या वाङ्मयाचे भवितव्य फार कठीण आहे आणि समाजात उठणाऱ्या लाटांच्या-बरोबर, सुक्याबरोबर ओलेही जळणे स्वाभाविक आहे.

खरा प्रश्न असा आहे की, आपण स्वातंत्र्यासाठी नियमन आवश्यक मानतो काय ? स्वातंत्र्य जतन करण्यासाठी सुद्धा कायद्यांचा आधार लागतो, हे आपल्याला मान्य आहे का ? कारण स्वातंत्र्याचा प्रश्न हा नुसत्या कलावंतांच्या अभिव्यक्तिस्वातंत्र्याचा प्रश्न नसून तो समाजातील सर्वप्रकारच्या स्वातंत्र्याचा प्रश्न आहे. कलावंतांचे स्वातंत्र्य स्वतंत्र राष्ट्रातच नांदू शकते. स्वतंत्र राष्ट्रात सुद्धा जर आचार-विचार, उच्चार-प्रचार, संघटना आदी स्वातंत्र्ये शिल्लक असली, स्वातंत्र्याचे सर्व रूपांत जतन करणारी यंत्रणा समाजात असली तरच कलावंतांचे स्वातंत्र्य अबाधित राहू शकते—असे आपण मानतो काय ? कलावंतांनी आणि वाङ्मयसमीक्षकांनी स्वातंत्र्य या कल्पनेचा अधिक तपशिलाने व खोलात जाऊन शोध घेतल्याशिवाय अश्लीलतेच्या प्रश्नाविषयी आपण फार जबाबदारपणे बोलू शकू असे मला वाटत नाही.

कलावंतांच्या अभिव्यक्तिस्वातंत्र्याचा विचार वाङ्मयसमीक्षेच्या कक्षेत राहून करता येत नसतो. एखादी कलाकृती केवळ स्वतंत्र आहे येवढ्यामुळे ती चांगली ठरत नसते किंवा केवळ स्वतंत्र आहे यामुळे ती आकृती कलाकृतीही ठरत नसते. कलाकृतीला कलाकृती म्हणून ओळखण्यासही जे मूल्य उपयोगी पडत नाही आणि जे कलाकृतीचे बरे-वाईटपण ठरविण्यासही साह्यकरी होत नाही, ते वाङ्मयीन मूल्य नसणार हे उघडच आहे. जे मूल्य वाङ्मयीन मूल्य नसून सामाजिक मूल्य आहे, त्याची केवळ ललित वाङ्मयाच्या

संदर्भात चर्चा करण्याची प्रथा मराठी समीक्षकांनी स्वीकारलेली दिसते. कलावंतांच्या ज्या अभिव्यक्तिस्वातंत्र्याचा आपण विचार करतो, त्याचा कलानिर्मितीशी फारसा घनिष्ट संबंध नाही. एक स्वातंत्र्य कलात्मक व्यवहारात गृहीत असते. कलावंताने अनुभव कशाचा घ्यावा याविषयी तो स्वतंत्र असतो. या अनुभवाशी प्रामाणिक राहून अभिव्यक्ती करतानाही तो स्वतंत्रच असतो. कलात्मक व्यवहाराच्या आत हे जे स्वातंत्र्य गृहीत असते, त्याला बाधा समाजाची अगर शासनाची येत नसते. समाज आणि शासन यांचा संबंध कलाकृती निर्माण झाल्यानंतर येतो. या अंतर्गत व्यवहारातील स्वातंत्र्याला सर्वात महत्त्वाची बाधा साहित्यनिर्मात्याचीच असते. आपले वाङ्मय लोकप्रिय ठरावे म्हणून, समाजमान्य व्हावे म्हणून, प्रचाराच्या हेतूला उपयोगी पडावे म्हणून ज्या निरनिराळ्या तडजोडी साहित्यनिर्माते स्वीकारित असतात, त्याच कलात्मक व्यवहारातील स्वातंत्र्याला बाधा आणतात. आपण ज्यावेळी अभिव्यक्तिस्वातंत्र्याचा विचार करतो, त्यावेळी या प्रश्नाचा विचार करित नसतो.

कलाकृतीची निर्मिती झाली की कलावंताचे काम संपते. हा कलावंत ज्या सामान्य मर्त्य माणसांच्या आश्रयाने राहतो, तो मर्त्य माणूस आणि कलाकृती इतक्याच बाबी निर्मितीचा क्षण संपल्यानंतर शिल्लक राहतात. यानंतरचा प्रश्न असतो तो कलाकृतीच्या सर्वसामान्य वाचकांतील प्रचार-प्रसाराचा. या प्रचार-प्रसारात सामान्य माणसाचे मालकी हक्क गुंतलेले असतात. त्याचे इतर अनेक लौकिक स्वार्थ गुंतलेले असतात. कलावंताला स्वातंत्र्य पाहिजे असे म्हणताना आपल्याला अंतिमतः म्हणायचे असते ते हे की, जे-जे स्वतःला कलावंत समजतील त्यांना स्वतःच्या मर्जीला वाटेला ते लिखाण समाजात प्रसृत करण्याचा अनिर्बंध हक्क असला पाहिजे. हा हक्क फक्त कलाकृतीच्यापुरता असावा असे जर समीक्षकांचे प्रामाणिक मत असते, तर वासना हा चरितार्थाचा विषय करणाऱ्या बाजारू वाङ्मयाविरुद्ध सारे कलावंत एकत्रितपणे उभे राहिले असते. पण तसे कधी घडत नाही.

स्वातंत्र्य हे कलामूल्य नसल्यामुळे या मूल्याचा पुरस्कार करण्याचा हक्क फक्त तेच सांगू शकतात, ज्यांनी सर्वत्र स्वातंत्र्याविषयी आस्था बाळगलेली आहे. स्वातंत्र्य हे मूल्य माणसाचा माणूस म्हणून अनिर्बंध विकास शक्य व्हावा, यासाठी संस्कृती स्वीकारते. हे स्वातंत्र्य एकासाठी नसून सर्वांच्यासाठी उपलब्ध व्हावे असा प्रयत्न असतो. कारण मूल्यांचे स्वरूपच असे सामाजिक असते. सत्याची प्रस्थापना ही व्यक्तीच्या पातळीवर नसते. समाजात सत्य प्रतिष्ठित व्हावे लागते. हेच शिव, न्याय, स्वातंत्र्य या मूल्यांच्या-विषयी म्हणता येईल. वासनांचा विमुक्त आविष्कार आणि त्यांचे प्रदर्शन हे स्वतंत्र मानवी समाजासाठी उपकारक आहे, ही भूमिका समाजाला पटवून दिल्याशिवाय समाजाची कोणतीच बांधिलकी नसणाऱ्या मंडळींना केवळ स्वतःचे हितसंबंध जतन करण्यासाठी स्वातंत्र्य ह्या मूल्याचा आधार घेता येणार नाही; घेतला तर तो समर्थनीय ठरणार नाही.

अश्रीलतेच्या वादात कलावंतांच्या स्वातंत्र्याचा जो प्रश्न उपस्थित होतो, त्याबाबत

अतिशय थोडक्यात आणि स्थूल अशी भूमिका मी आताच मांडली. पण या वादाला अजून एक टोक आहे. अगदी दुसऱ्या वाजूची टोकाची भूमिका म्हणजे ज्या वाङ्मयाने वासनांचे उत्तेजन होते, ते वाङ्मय वासना उत्तेजित करते केवळ येवढ्याचमुळे वाईट काय म्हणून मानावे ? मानवी जीवनाला भूक आणि निद्रा जितकी स्वाभाविक आहे, तितकीच कामवासनाही स्वाभाविक आणि आवश्यक आहे. तेव्हा वासनेचे उत्तेजन करून आपण जीवनाची एक गरजच भागवीत आहो, असे का समजू नये ? असे काही-जणांचे म्हणणे आहे. परमार्थाने ही भूमिका अगदी वेगळ्या प्रकारच्या वाङ्मयमीमांसला जन्म देणारी ठरेल. कलावंत आपला जीवनानुभव व्यक्त करीत असताना काहीवेळा अपरिहार्यपणे असे लिखाण करतो, की ते इतरांना अश्लील वाटण्याचा संभव आहे. ही अश्लीलता कलाकृतीचा भाग असल्यामुळे ती क्षम्य मानली पाहिजे, हे एक समर्थन आहे. ज्या साहित्यकृती कलाकृती नाहीत पण अश्लील आहेत, तिथेसुद्धा कलाकृती निर्माण करण्याचा लेखकाचा हेतू फसला असे समजून त्या टिकाणाची अश्लीलता क्षम्य मानली पाहिजे. निदान ती दंडाई मानू नये; हा त्या समर्थनाचा उत्तरार्ध असतो.

पण ज्या टिकाणी आपण वासना स्वाभाविक असल्यामुळे व उपयोगी असल्यामुळे त्यांचे उत्तेजन स्वाभाविक व उपयोगी मानतो, तिथे समर्थनाची पातळी बदलते. अश्लीलता आणि वासनोत्तेजक वाङ्मय यापुढे अपरिहार्य, समर्थनीय, क्षम्य या पातळीवरचे न उरता पुरस्कार करण्याजोगे, आवश्यक आणि वाढविण्याजोगे ठरते आणि याला कारण जीवनोपयोगितेत शोधण्यात येते. जीवनाला जे-जे साक्षात उपयोगी आहे, त्या संदर्भात वाङ्मयाचे मूल्यमापन आणि समर्थन करण्याच्या प्रयत्नात आपण कदाचित वाङ्मयक्षेत्राची स्वायत्तताच गमावून बसू. जीवनाला वासनेची आवश्यकता आहे व वासना स्वाभाविक आहे हे मान्य केले, तरी वासनांची पूर्तता वाङ्मयाच्या शक्यतेतील गोष्ट नाही आणि वासनांच्या पूर्ततेला उपयोगी पडणाऱ्या बाबींना वाङ्मयाची प्रतिष्ठा देणे साहित्यिकांना मान्यही होणार नाही. निदान वासनांची विकृती ही तरी जीवनाला उपयोगी असणारी बाब नाही हे सर्वांना पटावे. नकळतपणे वाङ्मयाचे समर्थन करताना उपयुक्ततावादाच्या भूमिकेकडे समीक्षक कसे अर्धवटपणे व सोप्यास्वरूपे वळतात, हे पाहण्याचे हे टिकाण आहे.

अश्लीलता वस्तुतः कलाकृतीत नसून ती पाहणाऱ्याच्या दृष्टीत असते. समाजाचे मान्य संकेत जसजसे बदलतात, तसतशा श्लील-अश्लीलाच्या सर्व कल्पना बदलतात— असे काहीजणांचे म्हणणे आहे. व त्यावर बोट ठेवून, जे काळाच्या ओघात अमर होण्यासाठी अस्तित्वात येऊ इच्छिते, त्या ललित वाङ्मयाला सतत बदलणाऱ्या अश्लीलतेच्या कसोट्या उपयोगी पडणार नाहीत, असे काहीजण म्हणतात. याच्या अगदी उलट काहीजण, अश्लीलता ही वस्तुनिष्ठ असून त्या जाणिवेला जीवशास्त्रीय आधार आहेत, असे सांगण्याचा प्रयत्न करतात. या अश्लीलतेच्या वादात ज्या नानाविध परस्परविरोधी भूमिका वेतल्या जातात, त्यांच्यामागच्या सर्वसामान्य प्रवृत्ती कोणत्या ? मला असे वाटते की,

वाङ्मयाची सर्वसामान्य प्रवृत्ती या सगळ्या चर्चेच्या मागे आहे. तात्त्विक समीक्षा नेहमीच समीक्षेच्या आरंभापासून दोन मुद्द्यांच्याभोवती घोट्याळत राहिली आहे, याही पुढे घोट्याळत राहणार आहे. त्या दोन मुद्द्यांपैकी एक मुद्दा कायमचा वाद होईल असे समजणे भोळेपणाचे आहे.

शाळाभास्तरच्या अगदी परंपरागत पद्धतीने सांगायचे असेल, तर कला ही कलेसाठी आहे आणि कला ही जीवनासाठी आहे असे हे दोन मुद्दे आहेत. वाङ्मयातील अश्लीलतेचा व पावित्र्यविडंबनाचा वाद, नववाङ्मयाच्या समर्थनाच्या अग्र निषेधाच्या प्रवृत्ती या सगळ्यांचा भूमिकांचा मूळ उगम कलेच्या हेतुस्वरूपाविषयीच्या वादात आहे. अशी एक समजूत आहे की, जीवनवादी समीक्षा आणि जीवनवादी भूमिका ही मराठीतून कायमची वाद झालेली आहे. गंभीरपणे मराठीत पुन्हा ही भूमिका येण्याचा संभवच नाही. ही समजूत भ्रामक आहे. दलित साहित्याची चर्चा करित असताना एकेकजण दलित साहित्यामध्ये कोलांट्या उड्या मारीत आहे. आज प्रत्येकजण दलित साहित्याविषयी आग्रहाने बोलू लागलेला आहे. दलित साहित्याविषयीच्या चर्चेचा हा मराठीत एकाएकी झालेला उदय याचा पुरावा आहे की, जीवनवादी भूमिका ही कायमची वाद होण्याजोगी भूमिका नाही. खरी गोष्ट तर अशी आहे की, रंजन आणि प्रचार या दोन्हीही मानवी जीवनाच्या गरजा आहेत. या दोन्ही गरजा वेळोवेळी वाङ्मयसमीक्षेवर आपला प्रभाव टाकीत आलेल्या आहेत. रंजनाच्या गरजांचे समीक्षेवर परिणाम खोटी कलावादी भूमिका मांडण्यात होतात. प्रचाराच्या गरजांचे परिणाम खोटी जीवनवादी भूमिका मांडण्यात होतात. पण कलावादी व जीवनवादी समीक्षेतील हा हिणकस भाग सोडला, तरी दोन्ही वाजुती उपस्थित होणारे काही महत्त्वाचे मुद्दे आहेत, ज्यांची अंतिम उत्तरे अजून सापडू शकलेली नाहीत. पुष्कळांदा आपण हे लक्षात घेत नाही की, कलावादी भूमिका आणि जीवनवादी भूमिका या दोन्ही भूमिकांचा उगम कलावंतांच्या स्वातंत्र्याशी निगडित आहे. स्वातंत्र्य या कल्पनेच्या दोन वाजू या चर्चेच्या निमित्ताने आपणांसमोर येत असतात.

कला ही कलेसाठी आहे ही भूमिका मांडणारे लोक सोयिस्कररीत्या असा ग्रह करून घेतात की, ते कलावंतांच्या स्वातंत्र्याचे समर्थक आहेत. लौकिक जीवनाच्या जबाबदारीतून आणि बांधिलकीतून कलावंत मोकळा होणे, लौकिक जीवनातील बऱ्यावाइटाच्या मोजपट्ट्यांच्या बंधनानून कलावंत मोकळा होणे, म्हणजे तो सर्व बंधनानून स्वतंत्रच होणे नव्हे काय ? असे पूर्ण स्वातंत्र्य कलावंताला मिळाल्याशिवाय तो निखालसपणे आपल्या अनुभूतीशी प्रामाणिक कसा राहू शकेल ? म्हणून कला ही कलेसाठी आहे. तिचे एक स्वतंत्र जग आहे. ही भूमिका कलावंतांच्या स्वातंत्र्याची आहे. कलावादी भूमिकेच्या समर्थकांची अशीही एक समजूत आहे की, जीवनवादी भूमिका स्वीकारणारे लोक कलावंतांच्या स्वातंत्र्याचे विरोधक आहेत.

सर्व जीवनवाद्यांचा कलावाद्यांच्यावर असा आरोप आहे की, कलावादी समीक्षक

जीवनविन्मुक्त आणि वेजवाचदार आहेत. त्यांना जीवनाचे गांभीर्य समजत नाही. त्यांना स्वातंत्र्याविषयी आस्था नाही. त्यांना गुलामगिरीची चीड नाही. उलट ते स्वतःच्या आणि समाजाच्या परंपरागत गुलामगिरीत स्वेच्छया सहभागी होणारे लोक आहेत. दोन लोकशाहीवादी पक्षांनी परस्परांच्यावर तुम्ही हुकूमशाहीवादी आहात असा आरोप करावा, त्यातलाच हा प्रकार आहे. दोन्ही भूमिका कलावंतांच्या स्वातंत्र्याशी निगडित आहेत. ती स्वातंत्र्य या कल्पनेची परस्परपूरक अशी अंगे आहेत.

समाजात जे परंपरेने मान्य आहे, कायद्याने, धर्माने आणि इतर सर्व अधिकारक्षेत्राने ज्याला मान्यता दिली आहे, त्याचे अनुसरणच कलावंतांनी केले पाहिजे असे बंधन जर एकदा कलावंतांवर टाकले, तर त्यानंतर कलावादी आणि जीवनवादी भूमिका यांच्यात वादच शिळक राहात नाही. मानवी संस्कृतीतील सर्व प्राचीन वाङ्मयात ही गोष्ट आपणाला सातत्याने दिसून येईल. कलावादाच्या, आनंदवादाच्या आणि अलौकिकतेच्या भूमिका वेणाच्या लेखांनी मनात थोडासाही किंदू उत्पन्न न होता जीवनवादाच्या, बोधवादाच्या आणि उपदेशाच्या भूमिका स्वीकारल्या आहेत. भरतमुर्तानी नाट्य हे विश्रांतिकारक आहे, सुखकारक आहे, ती क्रीडा आहे असेही म्हटले आहे आणि हे नाट्य सर्वप्रकारचा बोध आणि शिक्षण देणारे आहे असेही म्हटले आहे. मम्मटासारखा माणूस मांगल्याचे रक्षण, व्यवहारज्ञान आणि उपदेश याही बाबी सांगतो. काव्यानंद अलौकिक आहे, अलौकिक रस आणि त्याचा आस्वाद हे काव्याचे फळ आहे असेही तो सांगतो. प्राचीन संस्कृतीत कुणालाच कलावाद आणि जीवनवाद यांत विसंवाद जाणवला नाही.

हा विसंवाद त्या काळात जाणवण्याचा संभवच नव्हता. त्या प्राचीन काळाला व्यक्तिस्वातंत्र्याचे मूल्य मान्यच नव्हते. चांगले काय आणि वाईट काय याचे निरपवाद आणि अंतिम निर्णय धर्माने स्वीकारलेले असत, ते सर्वोच्च मान्य होते. त्याच्याशी अविरोधी राहूनच सर्व कलात्मक व्यवहार चालत असल्यामुळे परंपरेच्या प्रवाहातच सारे कलावंत अनुभव घेत होते, विचार करीत होते. हे जोपर्यंत चालू आहे तोपर्यंत लौकिक कल्याण आणि अलौकिक कल्याण अविरोधी असतात. दोन्ही पातळींवरचे आनंद अविरोधी असतात. कला विरुद्ध जीवन हा संघर्ष व्यक्तिवादाच्या उदयापूर्वी सुरू होत नाही. आणि व्यक्तिवादाचा उदय ही मानवी संस्कृतीने, परंपरा व धर्म यांनी प्रस्थापित केलेल्या गुलामगिरीविरुद्धच्या बंडाची पहिली भूमिका होती.

परंपरेला मान्य असणारी समाजव्यवस्था आणि मूल्ये यांच्यापेक्षा नव्या आणि वेगळ्या मूल्यांचा आग्रह धरणारे वाङ्मय निर्माण होते, त्या वेळी प्रस्थापितांशी एक संघर्ष सुरू होतो. नव्या मूल्यांचा आग्रह सुरू झाल्याबरोबर प्रस्थापित परंपरांचे रखवालदार सांगू लागतात की, तुम्ही कलावंत आनंदाच्या गोष्टी बोला, तुम्ही काव्याच्या जगात रमा, कल्पनाविलास आणि रस हे तुमचे क्षेत्र आहे; जीवनात चांगले काय आणि वाईट काय हे तुम्ही सांगू नका. जीवनाचे मार्गदर्शन करण्याचा हक्क धर्माचा आणि राजसत्तेचा

आहे. उरलेल्यांना या विपयावर बोलण्याचे कारणच नाही. या प्रस्थापित परंपरांच्या-विरुद्ध एक भूमिका साहित्यात निर्माण होते.

या भूमिकेचे असे म्हणणे असते की, चांगले काय आणि वाईट काय हे ठरविण्याचा आमहाला अजून अधिकार मिळालेला नाही. जीवनाचा अनुभव घेण्याचा आमचा अधिकार असल्यामुळे समाजाच्या सुप्त आशाआकांक्षा आमच्या लिखाणातून व्यक्त होत असतात. जीवनाचा अनुभव घेण्याचा हक्क जेव्हा आम्ही सांगतो, त्याच वेळी घडणाऱ्या घटनांच्याकडे कोणत्या दृष्टिकोणातून पाहायचे, त्याचे स्वातंत्र्य टिकवण्याचा आमचा अधिकार आम्ही सांगत असतो. मानवी जीवनात चालू असणारा संघर्ष हा व्यापक अर्थाने स्वातंत्र्य सिद्ध करण्याचा संघर्ष असतो. धर्माच्या गुलामगिरीविरुद्ध बंड करताना विचार करण्याचा आमचा हक्क आम्ही प्रस्थापित करतो. माणसाच्या हिताचे काय आणि अहिताचे काय हे ठरविण्याचा, आणि जे हितकारक असेल त्याप्रमाणे वागण्याचा आपला हक्क सांगूनच गुलामगिरीविरुद्धचे बंड निर्माण होते. प्रत्येक समाजाच्या अवस्थेनुसार, समोर आलेल्या प्रश्नानुसार कधी माणसे राजकीय गुलामगिरीविरुद्ध झगडतात, कधी मानसिक गुलामगिरीविरुद्ध झगडतात. कधी त्यांना सामाजिक आणि आर्थिक गुलामगिरीविरुद्धही झगडावे लागते. या झगड्यांतूनच स्वातंत्र्य ही कल्पना स्पष्ट होत जाते. स्वतंत्र असण्याचा माणसाचा हक्क प्रस्थापित होत जातो.

व्यक्तिवादाच्या उदयानंतर ललित वाङ्मयातला जीवनवादी भूमिकेचा उदय हा लेखकाच्या स्वातंत्र्याच्या आग्रहांतून होतो. ज्यावेळी कलावंत सर्वांच्या स्वातंत्र्याचा पुरस्कार करण्याचे आपले स्वातंत्र्य आग्रहाने प्रतिपादू लागतात, त्यावेळी त्यांना जीवनवादी भूमिका घ्यावीच लागते. ललित वाङ्मयातील जीवनवादी भूमिका म्हणजे वाङ्मयावादेरच्या कोणत्यातरी भूमिकेचे दास्य नव्हे, तर अनुभव घेणाऱ्या कलावंताने जीवनाचा अनुभव घेताना घटनांच्याकडे पाहण्याचा आपला दृष्टिकोण अबाधित ठेवण्याचे स्वातंत्र्य होय.

ललित वाङ्मयात घटनांसाठी घटना या कधी असूच शकत नाहीत. या घटना कलावंतांना कोणत्यातरी दृष्टिकोणाने पाहणेच भाग आहे. घटनांच्या पाठीमागे उभी असणारी मूल्ये आणि संदर्भ जर आपण विसरायला लागलो, तर मग परिस्थितीचे आकलनच आपण करू शकणार नाही. आपल्या वायकोला झोपलेल्या अवस्थेत सोडून पळून जाणारे लोक कमी नाहीत. ते आमच्या मराठवाड्यातही भरपूर आहेत. मधूनमधून दर जिल्ह्यामध्ये ही घटना घडतेच. मुंबईतही पुनःपुन्हा घडणारी ही घटना आहे. पत्नी गाढ झोपल्याची खात्री करून घेऊन तो शूर नवरा कुणालाही कळू न देता दाराची कडी उघडून जो पळतो तो वेपत्ताच होतो. केवळ घटना म्हणून पाहायचे असले तर भगवान बुद्धाच्या गृहत्यागातदेखील यापलीकडे अधिक काहीच नाही. घटना म्हणून पाहिल्यास बुद्धाचा गृहत्याग तुम्ही खऱ्या अर्थाने पाहूच शकत नाही. स्त्रिया पळवून नेण्याचे प्रकार मधूनमधून घडतात. केवळ इतक्याच पातळीवर रामायण पाहता येणे

अशक्य आहे.

ललित वाङ्मयामध्ये घटना या केवळ घटना नसतात. प्रत्येक घटनेमागे संदर्भ उभे असतात. हे जर आपण मान्य केले, तर जीवनात समर्थनीय काय आहे, इष्ट काय आहे, जे अनिष्ट आहे त्याविरुद्ध मी कसा वागेन, जे इष्ट आहे त्याच्या समर्थनार्थ मी कसा वागेन, यांवाचत विचार करणारा कलावंत आपल्या भूमिकेतून जेव्हा घटनांचा अन्वय लावू लागतो, त्यावेळी जीवनवादी भूमिकेचा उदय होतो. जोपर्यंत कलावंत आपल्या अनुभवाशी प्रामाणिक राहून अभिव्यक्ती करीत असतो, तोपर्यंत त्याला काही आवडण्याजोगे, काही न आवडण्याजोगे राहीलच. कलावंत कशालातरी अनुकूल आणि कशालातरी प्रतिकूल राहतीलच. अनुकूल-प्रतिकूलतेशिवाय जीवनाकडे पाहताना भावनेची पातळीच लक्षात घेता येणे शक्य नाही. आपण फारतर एवढे म्हणू की, जे तुम्हांला इष्ट वाटते ते आम्हांला इष्ट वाटत नाही, जे तुम्हांला अनिष्ट वाटते ते आम्हांला अनिष्ट वाटत नाही. पण जोपर्यंत जीवनाकडे पाहण्याचे दृष्टिकोण माणूस जतन करू इच्छितो, जोपर्यंत त्याला स्वतःच्या आवडी-निवडी आणि मते आहेत, तोपर्यंत वाङ्मयसमीक्षेत जीवनवादी भूमिका राहतेच. जे स्वतःला जीवनवादी समजत नाहीत, त्यांचे हे जीवनाकडे पाहण्याचे दृष्टिकोण वाङ्मयात प्रतिबिंबित होतातच. आपण ज्या पद्धतीने अनुभव घेतो, ज्या संदर्भात ते व्यक्त करतो, त्या दृष्टिकोणाचे दायित्व स्वीकारण्याची तयारी नसली म्हणजे माणसे कलांचे एक स्वतंत्र जग आहे असे आग्रहाने सांगू लागतात.

कलांचे एक स्वतंत्र जग आहे, त्या जगात कलावंत हा सर्वस्वी स्वतंत्र आहे, असे सांगणारी माणसे लौकिक जीवनव्यवहारात आपले हक्क व अधिकार यांना जपत असतातच. लौकिक जीवनातील हक्क अबाधित राहावेत, पण कर्तव्याची जबाबदारी मात्र नसावी; अलौकिक जीवनाच्या नावे सर्व कर्तव्याची जबाबदारी टाळता आली पाहिजे; अशी मनाची घडण होण्याला एक कारण असते. माणूस ज्यावेळी 'स्वातंत्र्य' या शब्दाचा अर्थ सर्वांचे स्वातंत्र्य असा न करता 'आपले एकट्याचे स्वातंत्र्य' असा करतो, त्यावेळी ही प्रवृत्ती साकार होऊन जाते. जगातील बलवान राष्ट्रांनी दुबळ्या राष्ट्रांना गुलाम करावे आणि त्याविरुद्ध हाकाटी होताच आपल्या इच्छास्वातंत्र्याला व कृतिस्वातंत्र्याला बाधा येते आहे असा प्रतिवाद करावा, ही गोष्ट आपण समर्थनीय मानू शकतो काय ? स्वातंत्र्य हे सर्वांच्या स्वातंत्र्याला अविरोधी असते की ज्याचे-त्याचे स्वातंत्र्य इतर सर्वांच्या स्वातंत्र्याला निरपेक्ष असते, या प्रश्नाच्या उत्तरावर इतर अनेक प्रश्नांची उत्तरे अवलंबून आहेत. आपण कृपा करून हे लक्षात घ्या की, मी कलावंताच्या कलाकृतीवर बंधने घालण्याचा समाजाचा हक्क सांगत नाही आहे. मी कलावंताच्या स्वातंत्र्याची इष्टता व आवश्यकता गृहीत धरून स्वातंत्र्य या कल्पनेच्या दोन वाजूंच्याकडे आपले लक्ष वेधत आहे.

आजचे सर्व वाङ्मय पुन्हा एकदा जीवनवादी भूमिकेच्याजवळ जात आहे. आम्ही आज असे सांगतो की, यंत्रांच्या योगाने समाजच यांत्रिक बनलेला असल्यामुळे या यांत्रिक जीवनाचे प्रतिबिंब जर ललित वाङ्मयात पडत असेल, तर त्यात आश्चर्य नाही. ही

गेत्या दहा वर्षांतील मराठी समीक्षा १७७

स्वाभाविक गोष्ट आहे. ती अनुभवाच्या प्रामाणिकपणाची खूण आहे. मराठीतील अनेक कलावाद्यांच्या लिखाणात गृहीत असलेली ही जीवनवादी भूमिका आहे. कलावादी समीक्षकांना असे वाटते, की अनुभवाशी प्रामाणिक राहण्याचा हवाला दिल्यामुळे आपण कलावादी भूमिका सांगतो आहोत. अनेकजण असे सांगतात की, आजच्या जगात माणूस स्वतःच्या व्यक्तिमत्त्वालाच पारखा झाला आहे. स्वतःलाच हरवून बसला आहे. आपण जगत असलेल्या जगातच तो नवखा आणि तिऱ्हाईत झाला आहे. या जगात मूल्यांना कोणता अर्थच उरलेला नाही. सर्वच मूल्यांची सार्वत्रिक पडझड चालू आहे. त्यातून माणूस अश्रद्धा व विफल होतो आहे. ही त्याची अगतिकता, अश्रद्धा व विफलता वाङ्मयात प्रतिबिंबित होते आहे. पुन्हा एकदा ही जीवनवादी भूमिका आहे. काहीजण म्हणतात, हे जडजगत मूल्यशून्यच आहे. सगळीच मूल्ये संस्कृतीने निर्माण करून जगावर लादलेली आहेत. जीवनाच्या गतिविधीत मूल्यांना जागाच नाही. मूल्यांना या जगात स्थान आहे असे मानणे हीच एक 'अॅक्सिडिटी' आहे, तिचे आम्ही चित्रण करीत आहोत. ही पुन्हा जीवनवादी भूमिका आहे.

गेल्या दहा वर्षांतील मराठी ललित वाङ्मय हे पुन्हा एकदा जीवनवादी भूमिकेकडे वळत आहे. नुसती नारायण सुर्वे यांची कविताच जीवनवादी भूमिका घेते आहे असे नाही, तर त्याच वाजूने दिलीप चित्रे यांची कवितासुद्धा वळते आहे. दिलीप चित्रे जीवनाची बांधिलकी मानायला तयार नसतील तर ठीक आहे. ही जबाबदारी स्वीकारायची की नाही त्याबाबतचे त्यांचे स्वातंत्र्य आपण मान्य करू. पण त्यांना जे जीवन दिसते आणि जाणवते, ते रंगविण्याचा त्यांचा आग्रह आहे. याला दिलीप चित्रे किंवा भाऊ पाध्ये यांचा इलाज नसतो. कलावंत जे जाणवते तेच लिहू शकतो. जे जाणवतच नाही ते लिहू शकणार नाही. जीवनवादी भूमिकेचे अर्थ सामर्थ्य या टिकाणी असते.

सध्या सद्दी चालू आहे ऐतिहासिक कादंबऱ्यांची आणि नाटकांची. जे एकेकाळी सांगत होते की, सर्वंध समाज सडलेला आहे, या सडलेल्या आणि किडलेल्या समाजाच्यामार्गे असणारे जे मानवी मन आहे, त्याचे सूक्ष्म विश्लेषण करणे यातच कलांची अंतिम सार्थकता आहे, व ह्या भूमिकेविषयी ज्यांचा आग्रह होता, ती माणसेसुद्धा जुन्या जमान्यातील एखादा राजकीय नेता घेऊन त्यावर चरित्रपर कादंबरी लिहिता येते काय याचा शोध घेत आहेत. अशी चरित्रपर कादंबरी लिहून आपण नवी परंपरा निर्माण करतो आहोत, असाही आता आग्रह चालू आहे. ऐतिहासिक चरित्रपर कादंबरी लिहिण्याची प्रेरणा एकच असू शकते. मग हा इतिहास पन्नास वर्षांपूर्वीचा असो की पाचशे वर्षांपूर्वीचा असो. तुम्ही शिवाजीवर लिहा की लोकमान्य टिळकांवर आणि गांधीजींवर लिहा. तुम्हांला हे म्हणणे भाग आहे की, जीवनात जे चांगले आहे त्याची मी पूजा बांधतो आहे. किंवा तुम्हांला असे म्हणणे भाग आहे की, जे जीवनात वाईट आहे त्याचा मी तीव्र निषेध करीत आहे. या नवयुगप्रवर्तनाचे नेतृत्व नवकथेच्या निर्मात्याचे आहे ही त्यांतली लक्षणीय बाब आहे. जे घडले आहे त्याबद्दल मी दोष देत नाही. 'किडलेली माणसे' लिहिणारे

मंगलाधर गाडगीळ ही कीड पाहून जाणवणारी विव्दलताच व्यक्त करीत होते. पण ते त्यांना मान्य नव्हते. टिळकांचे चरित्र लिहिणारे गाडगीळ मंगलाची पूजा बांधीत आहेत. पण तेही त्यांना मान्य नाही. जीवनमूल्यांची जपणूक करण्याचा प्रयत्न, मूल्यांविषयीची आस्था, भोवतालच्या परिस्थितीविषयीची चीड, राग यांपासून साहित्य कधी वाजूला जाऊ शकत नाही. जीवनवादी भूमिका कलावंतांच्या व्यक्तिमत्त्वातूनच निर्माण होत असल्यामुळे ज्यांना ती मान्य आहे तेही, आणि ज्यांना ती मान्य नाही तेही, या भूमिकेपासून वाजूला जाऊ शकत नाहीत. आम्ही कलावादी आहोत इथून सुरुवात करून हरि नारायण आपटे हे मराठीतील श्रेष्ठ कलावंत होते, त्यांनी त्या काळाच्या जीवनाचे अतिशय प्रत्ययकारी व जिवंत असे चित्रण केले आहे, इथे विवेचनाचा शेवट होतो. ही काय कलावादी समीक्षा आहे ?

हरि नारायण आपट्यांनी एकोणिसाव्या शतकाच्या उतरार्धातील महाराष्ट्राचे केलेले चित्रण इतके स्वयंभू आणि स्वयंपूर्ण आहे की, ते सगळे जीवनच या कादंबऱ्यांतून आपणासमोर उभे राहते. यापलीकडे जाऊन इतिहास वाचण्याचीसुद्धा गरज राहात नाही, हे म्हणणे खोटे नाही. फक्त हे कलावादी भूमिकेला म्हणता येणार नाही. हे मी एवढ्यासाठी सांगतो आहे की, मराठी समीक्षेतील जीवनवाद कालबाह्य झाला असे समजणाऱ्या कलावादी समीक्षकांच्या विवेचनात सतत जीवनवादी भूमिकाच घेतलेल्या दिसतील. जीवनवादी समीक्षेची खरी अडचण ही आहे की, आपल्यासमोर उभ्या असणाऱ्या मूलभूत प्रश्नांना उत्तरे देण्याचा प्रयत्न करावयास ती अजून धजावत नाही, आणि जेव्हा तसा प्रयत्न ती करते, त्यावेळी मूल प्रश्नच चर्चेतून गळून पडल्याचे दिसून येते.

‘पोत’ सारखा ग्रंथ या दशकातलाच आहे. गोडसे यांनी हे सांगण्याचा प्रयत्न केलेला आहे की, जीवनाच्या न्हास-काळात जे वाङ्मय निर्माण होते, त्या वाङ्मयामध्ये तो न्हास प्रतिबिंबित होतो. गोडसे यांनी हेही दाखविण्याचा प्रयत्न केलेला आहे की, जेथून जीवनाला नवीन असा आशय मिळायला लागतो, त्या काळात वाङ्मयात एक नवीन सामर्थ्य दिसायला लागते. जीवनाची आणि वाङ्मयाची ही जी सांगड गोडसे यांनी घातली आहे ती स्वीकारार्ह आहे की नाही हा विवाद्य मुद्दा आहे. मला स्वतःला ती कधी स्वीकारार्ह भूमिका वाटली नाही. गोडसे यांनी आपले विवेचन पुराव्याच्या आधारे केले आहे आणि तो पुरावा त्यांनी परिश्रमपूर्वक गोळा केलेला आहे. एका अर्थी ही इतिहास-विवेचनाची पद्धत आहे. ऐतिहासिक पद्धतीनेच त्या भूमिकेशी माझे मतभेद मी इतरत्र सांगितलेले आहेत.

आमची सर्वात मोठी अडचण ही आहे की, स्वातंत्र्य मिळाल्यानंतर हरि नारायण आपटे निर्माण होत नाहीत, तर ते त्याआधीच निर्माण होतात. एकदा शिवाजीने मराठ्यांचे राज्य निर्माण केले की त्यानंतर पुन्हा ज्ञानेश्वर-एकनाथ-तुकाराम निर्माण होत नाहीत. तेही त्याआधीच निर्माण होतात. जेथून नव्या प्रेरणा सुरू होतात, तेथून नवे वाङ्मय सुरू होते की जेथून नवे जीवन सुरू होते, तेथून वाङ्मय सुरू होते— हा एक विवाद्य प्रश्न आहे. परंपरेने चालत आलेले जीवन क्रमाने न्हासाच्याजवळ जात

असते. जीवनाच्या एका अवस्थेत न्हासाचा कळस होतो, तेव्हा नव्या प्रेरणा जन्माला येतात. या नव्या प्रेरणा आणि जागिवा ज्या वातावरणात जन्माला येतात, ते वातावरण वर्तमानाच्या न्हासाने घेरलेले असते. या नव्या प्रेरणा जितके नवे समर्थ वाङ्मय निर्माण करतात, तितके समर्थ वाङ्मय पुढे निर्माण होत नाही. या नव्या प्रबल प्रेरणा जुने न्हासकालीन जीवन समाप्त करतात आणि तेथून एक नवा अध्याय सुरू होतो. हा नवा अध्याय सुरू होताना जीवनाची नवी अवस्था सुरू होते हे खरे असले, तरी मग प्रेरणा दुर्बल्य होत जातात. वाङ्मयाचा सांधा जीवनाच्या अवस्थेशी जोडायचा की नव्याने निर्माण होणाऱ्या प्रेरणांशी जोडायचा हा जटिल प्रश्न आहे. द. ग. गोडसे हा सांधा जीवनाच्या अवस्थेशी जोडतात.

आपण हे गृहीत धरू की, जीवनाचा आणि वाङ्मयाचा संबंध आहे. कलावंताच्या मनात असणारी सांस्कृतिक मूल्ये, त्याच्या निष्ठा यांचा तर वाङ्मयाशी संबंध येतोच, पण कलावंताच्या वैयक्तिक जीवनाचाही वाङ्मयाशी संबंध येतो. जीवनाचे प्रतिबिंब वाङ्मयात पडतेच. हे सारे गृहीत धरले, आणि माझ्यासारख्याला हे सारे मान्यच असल्यामुळे मान्यही केले, तरी खरा प्रश्न याहून निराळा आहे. जीवनवादी वाङ्मयसमीक्षेसमोरचे मूलभूत प्रश्न हे नव्हत. जीवनवादी समीक्षेसमोरचा मूलभूत प्रश्न हा आहे की, कलाकृती कशाला म्हणावे ? जीवनवादी परिभाषेच्या कक्षेत राहून कलाकृतीची व्याख्या देता आली पाहिजे. आणि ही व्याख्या अशी असली पाहिजे की, तिच्या आधारे ही कलाकृती आहे हेही सांगता यायला पाहिजे; ती श्रेष्ठ कलाकृती आहे हेही सांगता यायला पाहिजे. तांत्रिक पद्धतीने सांगायचे तर जीवनवादी समीक्षेला कलाकृतीची अशी स्वतःची व्याख्या सिद्ध करता आली पाहिजे की, ज्या व्याख्येच्या आधारे अ-कलांपासून कलांचा व्यवच्छेद टाकता आला पाहिजे आणि कलाकृतींची प्रतवारी ठरविण्याचा निकष या व्याख्येतच आणि व्यवच्छेदक लक्षणांतच निहित असला पाहिजे. हा मुद्दा जीवनवादी समीक्षेने गंभीरपणे कधी हाताळलेलाच नाही. जीवनवादी वाङ्मयसमीक्षा या प्रश्नांपर्यंत जाते आणि नंतर तेथून कोठे तरी वाजूला सरते. जे स्वतः मोठ्या आग्रहाने जीवनवादी समजतात आणि मुलाखत देताना छातीवर हात मारून जोराने सांगतात की मी जीवनवादी आहे (मी स्वतःच अशा मंडळींच्यापैकी एक आहे.), त्यांनीही कधी या प्रश्नाला तपशिलाने हात घातलेला नाही. जीवनवादी समीक्षेच्या दृष्टीने मराठीत कलाकृतींची व्याख्या देण्याचा एक महत्त्वाचा प्रयत्न दि. के. वेडेकरांनी केला होता. हा प्रयत्न पुरेसा संदिग्ध व अतिव्याप्तीच्या दोषाने युक्त तर होताच, पण त्यांचा त्यांनाही तो कधी समाधानकारक वाटला नाही.

हे जसे जीवनवादाचे आहे, तसेच कलावादाचे आहे. सर्व कलावादी समीक्षेची सर्वात महत्त्वाची अडचण असेल तर ती ही आहे की, त्यांच्यासमोर दोन परस्परविरोधी प्रश्न आहेत. आणि या प्रश्नांचा समन्वय लावण्यात तर त्याही,ंना यश येतच ना पण आपल्या मूलभूत प्रतिपादनाला पुरेसा पुरावा देण्यातही अजून त्यांना यश आलेले नाही.

त्यांच्यासमोर असणारा पहिला प्रश्न कलेच्या क्षेत्रातील स्वायत्तता आखून देण्याचा आहे. जीवनाच्या क्षेत्रापेक्षा आमचे क्षेत्र निराळे आहे. तुमच्या जीवनमूल्यांची लुडबूड येथे नको, त्याच्या बऱ्या-वाईटाचा तापही आम्हांला नको, आमचे स्वतःचे असे एक वेगळे साम्राज्य आहे,— ते लहान असेल, मोठे असेल, पण ते वेगळे आहे,— कलेच्या क्षेत्रातील हे वेगळेपण शिल्लक राहू द्या, जीवनाच्या उपयोगी पडणे हे आमचे काम नव्हे, तुमचा-आमचा फारसा संबंध नाही— असे कलावाद्यांना म्हणायचे असते. जीवनाच्या क्षेत्रात परंपरा, धर्म आणि शासन यांनी जी विचारसरणी प्रस्थापित केली होती, तिच्याविरुद्ध बंड म्हणून कलावंतांचे स्वातंत्र्य सांगतानाच कलावादी भूमिकेचा उदय झालेला आहे. पण जीवनातील प्रस्थापिताला तुमची मूल्ये आम्ही स्वीकारणार नाही हे सांगतासांगता जीवनाचा कोणताच संबंध आम्ही मान्य करणार नाही, कोणतीच मूल्ये मान्य करणार नाही या भूमिकेपर्यंत कलावादी आले. मर्दंकरांच्या पद्धतीने सांगायचे तर ललित कलांची व्यावहारिक उपयोगिता तर काही नाहीच, पण सांस्कृतिक उपयोगिताही नाही. मर्दंकर ललित कलांची सांस्कृतिक फलनिष्पत्ती शून्य मानतात. हे शून्य आहे याचा अर्थ काय ? तर ते कोणत्याच दृष्टीने महत्त्वाचे नाही. जीवनाला प्रत्यक्ष उपयोग, सांस्कृतिक उपयोग या दृष्टीने तर कलांचे महत्त्व नाहीच, पण भावनांच्या आणि विचारांच्या दृष्टीनेही कलांचे महत्त्व नाही. वैचारिकतेसाठी कलांचे जग प्रसिद्ध नसतेच. या जगातील भावनाही लौकिक जगापेक्षा भिन्न आहेत असे म्हटले की जीवनाशी असणारा कलाजगताचा सगळा संबंधच तुटून जातो. ललित कलांच्या जगाची निखालस आणि निरपवाद स्वायत्तता सिद्ध करणे हा कलावाद्यांच्यासमोरचा पहिला प्रश्न आहे. आणि दुसरा प्रश्न या जगाचे मानवी जीवनात महत्त्व आणि प्रतिष्ठा सिद्ध करण्याचा आहे. जे जीवनाला कोणत्याच दृष्टीने उपयोगी नाही ते जीवनात अतिशय महत्त्वाचे आहे, त्याची प्रतिष्ठा व स्वातंत्र्य सांभाळले गेले पाहिजे असे कलावाद्यांना म्हणायचे आहे. या दृष्टीनेच मर्दंकर कलांच्या आखादाला ईश्वरी वरदानाहूनही श्रेष्ठ वरदान असे मानतात.

कलांची स्वायत्तता आणि कलांचे महत्त्व या दोन भूमिकांत विसंवाद असण्याचे काहीच कारण नाही. लौकिक जीवनातही अनेक क्षेत्रे स्वायत्त आहेत. त्या त्या क्षेत्रांचे महत्त्व लक्षात घेऊनच त्यांना अंतर्गत स्वायत्तता दिलेली असते. पण ज्यावेळी आमचा तुम्हांला कोणताच उपयोग नाही पण तुम्ही आम्हांला मात्र प्रतिष्ठेने वागवा असे सांगण्याची पाळी येते, त्या वेळी त्या भूमिकेत विसंवाद निर्माण होतो. सौंदर्याला प्रत्यक्ष उपयोगिता नसते, व्यावहारिक उपयोगिता नसते, इतक्या अर्थाने सौंदर्य उपयोगाशून्य असते असेही म्हणता येईल. आणि मग इतर कोण्यातरी कारणाने त्याचे महत्त्व सांगता येईल. पण कोणतीच उपयोगिता नसते असे म्हटल्यानंतर त्या कलाजगाचे कोणतेच महत्त्व सांगता येत नाही. कलावादी भूमिकेला हा विसंवाद कधी टाळता आलेला नाही. हा विसंवाद टाळण्यासाठी कलावादी समीक्षा सतत प्रयत्न करते आहे, ही त्यातल्यात्यात

चांगली गोष्ट आहे. आपल्यासमोर असणाऱ्या आव्हानांचा नीट विचारच करायचा नाही, या जीवनवादी समीक्षेच्या पद्धतीपेक्षा ही धडपड चांगली आहे. पण अजून कलावादी समीक्षेला आपल्या प्रतिपादनासाठी भक्कम असे आधार सापडत नाहीत. ज्या दशकाविषयी मी बोलतो आहे, त्या दशकामध्येही ती याच मुद्द्यावर चोटाळते आहे.

कलेच्या स्वायत्ततेच्या क्षेत्राचे स्वरूप कसे आहे ? ते स्वतःसिद्ध आहे का ? जर ते स्वतःसिद्ध असेल तर मग कलेला आपल्या क्षेत्राची स्वायत्तता सिद्ध करण्यासाठी वेगळा पुरावा देण्याची अशी गरजच नाही. आपली स्वायत्तता गृहीत धरून, ही स्वायत्तता नाकारणाऱ्यांना तुमची कारणे त्रोटक नाहीत, असे कलावंत सांगू शकतील. परिस्थिती याच्या अगदी उलट आहे. कलेच्या क्षेत्रातील स्वायत्तता ही सर्वमान्य अशी गृहीत वाच नाही. मागोमागच्या कलावंतांनी आपण पुनः पुन्हा लोककल्याणाचे पाईक आहोत असे आवर्जून सांगितलेले आहे. जीवनाच्या विकासात निर्माण होणाऱ्या सगळ्याच घटना आणि प्रक्रिया जीवनाचा भागच आहेत, असे मानण्याची सर्वांचीच स्वाभाविक प्रवृत्ती असते. पुष्कळ कलावंतांचीही हीच प्रवृत्ती आहे. यामुळे कलावाद्यांना आपले पृथक अस्तित्व, आपल्या क्षेत्राची स्वायत्तता तपशिलाने सिद्ध करावी लागते आणि इतरांना पटवून द्यावी लागते. कलावादी समीक्षकांनी अतिशय परिश्रमाने ही भूमिका सिद्ध करण्याचा प्रयत्न केलेला आहे.

कलेचे स्वतंत्र अस्तित्व सिद्ध करण्यासाठी कोणकोणत्या लेखकांनी कोणकोणत्या भूमिका घेतल्या, याची नामावळी देण्यात अर्थ नाही. लेखक महत्त्वाचे नाहीत. त्यांच्या नावांच्यापेक्षा त्यांच्या भूमिका महत्त्वाच्या आहेत. आपले पृथक अस्तित्व सिद्ध करण्यासाठी कलावाद्यांना तीनच भूमिका घेता येणे शक्य होते व त्या तिन्ही भूमिका त्यांनी घेतलेल्या आहेत. पहिली भूमिका आपली मूल्ये निराळी आहेत असे सांगणारी आहे. जीवनाची मूल्ये निराळी आहेत, कलांची मूल्ये निराळी आहेत. ही जीवनमूल्ये जर लौकिक मूल्ये मानली तर लौकिक जगात चांगले काय आणि वाईट काय, इष्ट काय आणि अनिष्ट काय, हे ठरविण्यासाठी उचित अशा कसोट्या या मूल्यांच्या रूपाने उभ्या राहिलेल्या आहेत असे म्हणावे लागेल. या कसोट्यांपेक्षा कलाजगतातील कसोट्या निराळ्या आहेत. त्या अलौकिक आहेत. ही मूल्यांची अलौकिकता कलाजगताच्या पृथक अस्तित्वाचा एक आधार आहे !

जीवनात जे अनुभव येतात, ज्या भावना आपण अनुभवतो, जे विचार जीवनात आहेत, त्या सर्वांच्यापेक्षा कलांच्या जगातील भावना निराळ्या आहेत. त्यांचा आस्वाद निराळा आहे. याटिकाणी येणारा भावानुभव जीवनातील भावानुभवापेक्षा निराळा आहे. ही आस्वादाची अलौकिकता हा या क्षेत्रातील स्वायत्ततेचा आधार आहे. आणि ज्या पातळीवर जीवन अस्तित्वात आहे, त्यापेक्षा कलाजगतातील अस्तित्वाची पातळीच वेगळी आहे, ते अस्तित्व अलौकिक आहे, हा आपल्या पृथक अस्तित्वाचा कलावाद्यांनी मानलेला तिसरा आधार आहे. विचारांना कुडूनही आरंभ केला, आणि कोणत्याही परिभाषेत आपले विचार मांडले तरी कसोट्यांची अलौकिकता, आस्वादाची अलौकिकता

आणि अस्तित्वाची अलौकिकता या तीन आधारांखेरीज चौथा असा वेगळा आधार कलाजगताच्या पृथक अस्तित्वाला देता येणार नाही.

या दशकात आस्वादाच्या अलौकिकतेचा मुद्दा कलावाद्यांनी मागे टाकलेला आहे. गेल्या दशकात या मुद्द्याची विस्तृत प्रमाणावर चर्चा चालू होती. लौकिक जीवनात ज्या भावना आहेत त्या प्राकृतिक, जीवशास्त्रीय अशा भावना आहेत. यांपेक्षा कलांच्या क्षेत्रातील भावना निराळ्याच असतात. सौंदर्याची भावना निराळी आहे. तो अनुभव निराळा आहे. हा प्रत्ययच निराळा आहे. या पद्धतीने आस्वादाच्या अलौकिकतेचा मुद्दा मांडण्यात येतो. असे समजण्याचे काही कारण नाही की, याच वेळी हा मुद्दा आग्रहाने मांडण्यात आला. पौर्वात्य साहित्यसमीक्षेत आनंदवर्धन आणि अभिनवगुप्त यांच्या काळापासून हा मुद्दा आग्रहाने मांडला जात आहे. जीवनवादी समीक्षा म्हटले तरी काय, कलावादी समीक्षा म्हटले तरी काय, गेली दोन हजार वर्षे पुष्कळसे मुद्दे तेच चालू आहेत. परिभाषा बदलते, पुरावा बदलतो, पण नव्या मुद्द्यांचे प्रमाण या क्षेत्रात फारसे नाही. आस्वादाच्या अलौकिकतेचा मुद्दा मागे पडण्याचे कारण अस्तित्वाच्या अलौकिकतेचा मुद्दा पुढे आलेला आहे हे होय.

या दशकाचे खास वैशिष्ट्य यात आहे की, अस्तित्वाच्या अलौकिकतेच्या आधारे कलावादी समीक्षा उभी राहू पाहात आहे. विशेषतः रेने वेलेक्चा मराठी समीक्षेवर जो प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष परिणाम झालेला आहे, त्यातून निर्माण झालेली ही भूमिका आहे. कलाकृतींचा निर्माता एकदा कलाकृती अस्तित्वात आणतो, त्यानंतर हा निर्माता शिल्लक राहिला काय न राहिला काय, ती कलाकृती शिल्लकच राहते. कलाकृतीचे अस्तित्व निर्मात्याच्या अस्तित्वापेक्षा निराळेच असते. ते निर्मात्यापेक्षा तर निराळे राहतेच, पण कलाकृतीचा निर्माता आणि तिचे त्याच पिढीतले वाचक यांच्याहीपेक्षा ते निराळे राहते. निर्माते संपून जातात. ती वाचकांची पहिली पिढी संपून जाते. वाचकांच्याही पिढ्या उलटून जातात, पण कलाकृती मात्र शिल्लक राहते. कलाकृतीचा निर्माता आणि कलाकृतीचा आस्वादक या दोघांचेही अस्तित्व देशकालाला बांधले गेलेले आहे. कलाकृतीचे अस्तित्व देशकालाला बांधलेले नसते, ते स्वयंभू असते. या कलाकृतीच्या अस्तित्वाची स्वयंसिद्ध स्वयंभूता एकदा आपण मान्य केली की मग कलाकृती प्रतिक्षणी बदलणाऱ्या जीवनाकडून नियंत्रित होण्याची शक्यताच उपस्थित होत नाही.

अस्तित्वाची अलौकिकता आपोआपच आस्वाद आणि मूल्ये यांच्याही अलौकिकतेकडे विवेचन घेऊन जात असल्यामुळे हा मुद्दा या दशकात फार महत्त्वाचा ठरलेला आहे. हजार-आठशे वर्षांपूर्वी आनंदवर्धन आणि अभिनवगुप्त यांनी व्यंजनावादाचा आधार घेऊन कलाकृती ही अपूर्व वस्तू आहे असे ठरविण्याचा प्रयत्न केलेला होता. नव्या काळात ध्वनिसिद्धान्ताचा आधार न घेता पुन्हा एकदा अस्तित्वाची अलौकिकता सिद्ध करण्याचा प्रयत्न होत आहे.

मला स्वतःला हा मुद्दा अजून नीटसा समजलेला नाही. हे अज्ञान पहिल्यांदा कबूल

गेल्या दहा वर्षांतील मराठी समीक्षा १८३

केलेच पाहिजे. माझी स्वतःची यासंबंधी अशी भोळीभावडी समजूत आहे की, भाषेमध्ये असणारे शब्द आणि भाषेतील वाक्ये ही वस्तुबोधक नसतात, ती कल्पनावोधक असतात. आता कावळा हा शब्द घेतला तर या शब्दामुळे स्थळकालात वद्ध असणारी 'कावळा' या नावाची जी एक वस्तू आहे तिचाच बोध होतो, असे नसून सगळ्याच कावळ्यांचा या एका शब्दाने बोध होतो. आज जगात जेवढे म्हणून कावळे आहेत, ते सर्व— आज असलेले, भूतकाळात होऊन गेलेले आणि भविष्यकाळात अस्तित्वात येणारे जेवढे म्हणून कावळे आहेत— त्या सर्व काकवर्गापैकी कोणत्याही एका कावळ्यासाठी कावळा हा शब्द वापरता येतो. याचा अर्थ असा आहे की, हा शब्द वस्तूला बांधलेला नसून त्या वस्तूविषयी मानवी मनात जी कल्पना आहे, त्या कल्पनेशी बांधलेला आहे. कोणत्याही भाषेत असणारे सगळेच शब्द असे कल्पनांशी बांधलेले असतात. एकदा हे तुम्ही गृहीत धरले की असे समजावे लागते की, वाक्यांच्यामध्ये परिस्थिती बांधलेली नसते, तिची कल्पना बांधलेली असते.

रामा आंबा खातो. हे व्याकरणातील प्रसिद्ध वाक्य आहे. माझ्या वडिलांच्या बालपणापासून माझ्या बालपणापर्यंत आणि माझ्या मुलांच्या बालपणापर्यंत हा रामा आंबा खातच आहे. जेव्हा मी हायस्कूलमध्ये शिकवू लागलो, तेव्हाही रामा आंबा खातच होता. मी सध्या कॉलेजमध्ये शिकवतो. अजून त्याचे आंबा खाणे चालू आहे. हे जे 'रामा आंबा खातो' या नावाचे वाक्य आहे, त्या वाक्याच्या संदर्भात दोन प्रश्न विचारायला पाहिजेत. पहिला प्रश्न म्हणजे हा की, हे वाक्य खरे आहे की खोटे आहे ? या वाक्याचा खरेखोटेपणा ज्या परिस्थितीला उद्देशून आपण या वाक्याचा वापर करणार तिच्यावर अवलंबून आहे. समोरच्या परिस्थितीत रामा चिंच खात असला तरीही आणि कृष्णा आंबा खात असला तरीही हे वाक्य खोटे ठरणार आहे. जरी रामा हाच आंबा खात असला, तरी त्याचे खाऊन झाल्याबरोबर हे वाक्य खोटे ठरेल. पण हे वाक्य खरे असले तरी काय, खोटे असले तरी काय, या वाक्याचा अर्थ परिस्थितीवर अवलंबून नाही. वाक्यांचे खरेखोटेपण जर ती वाक्ये परिस्थितिवर्णनाला बांधलेली असली तर परिस्थिती ठरविते. जर ही वाक्ये अशा कोणत्या विशिष्ट परिस्थितीला तिचे वर्णन म्हणून बांधलेली नसली, तर त्या वाक्यातील ग्रथित कल्पनांना जुळणाऱ्या परिस्थितीची शक्यता, संभवनीयता, अपरिहार्यता ही त्या वाक्यांना खरे आणि खोटे ठरविते. पण कोणत्याही परिस्थितीत वाक्यांचा अर्थ परिस्थितीपासून सुटा असतो. तो कल्पनांशी जोडलेला असतो. सुटे वाक्य परिस्थितिनिरपेक्ष सार्थ असते. ते संभवनीय आहे की नाही, एवढेच सांगता येते.

याचा अर्थ हा की, जे भाषेत आपण ग्रथित करतो, ते स्थळकालाला बांधलेले असे कधीच नसते. वेगवेगळ्या वाक्यांचे अनुबंध जोडून वाक्यातील वर्णन स्थळकालाला बांधावे लागते. "एका नवऱ्याने बायकोच्या डोक्यात दगड घालून तिचा खून केला" ही कोणत्या गावची घटना आहे ? ती कोणत्याच गावची नाही. ते एक संभवनीय असे सार्वत्रिक सत्य आहे. आणि जोपर्यंत मराठी भाषा शिष्टक राहिल, तोपर्यंत या वाक्याचा हाच अर्थ राह-

णार आहे. “ नांदेड येथे तारीख ११ मे १९७३ रोजी ” अशाप्रकारची पुस्ती जोडून वरचे वाक्य स्थळकाळाला बांधावे लागते. वाक्ये स्थळकाळाला बांधल्यानंतर स्थळकाळ-विशिष्ट सत्याच्या संदर्भात ती खरी अगर खोटी ठरतात.

‘ रामा आंबा खातो ’ यावाचत जो दुसरा प्रश्न विचारायला पाहिजे तो हा की, या वाक्याचा अर्थ कळण्यासाठी अपूर्व व अलौकिक निर्मिती गृहीत धरणे भाग आहे काय ? व्याकरणातल्या रामाप्रमाणेच गणितातले माळी असतात. “ एका माळ्याने शेवंतीची फुले पैशाला पाच म्हणून विकत घेतली आणि पैशाला तीन या भावाने विकली. जर त्याला दोन स्वये नफा झाला असेल तर एकूण फुले किती ? ” या गणितातील माळी आणि फुले मराठी भाषा जिवंत असेतो शिल्पक राहणार आहेत. वर्षे गेली तरी या गणितातली फुले कधी कोमेजणार नाहीत. हिवाळा जरी असला तरी व्याकरणातल्या रामाला आंबा दुर्लभ असणार नाही. गणितातल्या फुलांच्याइतकाच व्याकरणातला रामा अमर असतो. कलाकृतीच्या पृथक अस्तित्वाची जी गोष्ट कलावादी सांगतात त्यावरून कळत असेल तर ते इतकेच, की कलाकृतीची रचना संकेतबद्ध असते. हे संकेत समजणारे जोवर शिल्पक असतात, तोवर कलाकृती शिल्पक राहते. ललित वाङ्मय भाषेत असते. त्या भाषेचा अर्थ कळणारे जोपर्यंत शिल्पक असतात, तोपर्यंत ती कलाकृती अमर असते. आपल्या पिढीतील निर्माते आणि वाचक यांच्यापेक्षा ललित वाङ्मयाचे अस्तित्व निराळे असते, या वाक्याचा मला तरी एकच अर्थ कळतो, तो म्हणजे— हे वाङ्मय कोणत्यातरी भाषेत असते.

व्याकरणातील रामा, गणितातील माळी आणि फुले यांचे अस्तित्व आम्ही अलौकिक व स्वयंभू समजत नाही. ज्यावेळी कलावादी समीक्षक कलाकृतींच्या अस्तित्वाची अलौकिकता, त्याचे स्वयंभूषण सांगतात, त्यावेळी खरोखरी हे वाङ्मय भाषेत आहे एवढेच ते सांगत असतात. प्राचीन काळापासून ‘ शब्दार्थैः सहितो काव्यम् ’ अशी काव्याची व्याख्या करण्यात आली आहे. तीच वेगळ्या पद्धतीने याही विवेचनात मांडली गेली आहे. कवितेत काय असते किंवा ललित वाङ्मयात काय असते, तर प्रथम म्हणजे शब्द असतात. या शब्दांच्यामधून व्यक्त होणारे अर्थ असतात. या शब्दांचा अर्थ तुम्हांला-आम्हांला कळतो. त्यांत एक संगती जाणवते. हा अर्थ वाचकांच्या मनाच्या कोणत्यातरी तारांना स्पर्श करतो. एका वाचकाच्या मनात हा अर्थ रुजतो, तो पुढच्या पिढ्यांच्याही मनात रुजण्याचा संभव आहे. कारण तो भाषेतून व्यक्त झालेला आहे. जे तुम्ही भाषेतून लिहिता ते चांगले असो वाईट असो, ते लिखाण व भाषा टिकण्याचे साधन जोवर उपलब्ध असते तोवर हा भाषेतील अर्थ शिल्पक राहतो. ललित वाङ्मयातील वाङ्मय-कृतींना जी अलौकिकता, अमरता, सार्वत्रिकता टीकाकार बहाल करतात, त्या साऱ्याच वात्री भाषेचे गुण आहेत. भाषेतील अर्थनिबंधनाच्या व्यक्तिनिरपेक्ष पण संकेतसापेक्ष अस्तित्वाला समीक्षक वाङ्मयाची अमरता म्हणून संबोधितात. या प्रकारची अमरता भाषेतील काव्याला, शास्त्राला किंवा साध्या पत्रव्यवहारालासुद्धा लाभत असते. भाषेचे गुण बाजूला काढून कलावादी समीक्षकांना साहित्याची अलौकिकता कशी सांगता येणार आहे

हा प्रश्नच आहे.

या अलौकिकतेच्या शेजारी मानवी मनातील अक्षर भावभावनांचा आणि कला-कृतीच्या अनन्यसाधारणत्वाचा असे दोन मुद्दे अधूनमधून येऊन उभे राहताना दिसतात. अक्षर भावभावनांचा मुद्दा कोणे एके वेळी प्राध्यापक फडके यांनी विस्ताराने मांडलेला होता. अक्षर वाङ्मयाला देश व समाजपरत्वे बदलणाऱ्या आणि कालपरत्वे बदलणाऱ्या सामाजिक प्रश्नांचा आधार नसतो. अक्षर वाङ्मयाला न बदलणाऱ्या अक्षर भावभावनांचा आधार असतो असा तो मुद्दा आहे. मानवी मनातील भावभावना अक्षर म्हणजे न बदलणाऱ्या आणि स्थिर आहेत की काय ?—हा मुद्दा विवाद्य असला तरी आपण वाजूला ठेवू. कारण सामाजिक परिस्थितीइतक्या वेगाने भावना बदलत नाहीत, हे खरेच आहे. या मुद्द्याची खरी अडचण असेल तर ती ही आहे की, चांगल्या, मध्यम आणि वाईट वाङ्मयाला—सर्वानाच अक्षर भावभावनांचा आधार असतो. जे वाङ्मय समकालीनांतच कुणी वाचत नाही, ज्याला वाचगारे चांगले म्हणत नाहीत, लेखकाच्या हयातीतच ते विसरले जाते, किंवा त्याहीपेक्षा अधिक सरळ सांगाथचे तर कधीच कुणी लक्षात घेतलेले नसते, त्यालाही अक्षर भावभावनांचाच आधार असतो. अशा जन्मतःच मेलेल्या किंवा जन्मापूर्वी मेलेल्या कथा-कादंबऱ्यांमधूनसुद्धा सुखदुःख, प्रेम, राग-लोभ यांचेच चित्रण असते. सफल अगर विफल कलाकृतींना त्याच भावभावनांचा आधार असतो. मग प्रश्न फक्त प्रत्ययाच्या उत्कटतेचा उरतो. अक्षर भावभावनांचा मुद्दा सांगूनसुद्धा चांगले वाङ्मय उत्कट भावगर्भ प्रत्यय वाचकांना देते इतकाच मुद्दा सांगितला जात असतो. तो कला-वादाचा मुद्दा नसून सर्वानाच मान्य असणारा समान मुद्दा आहे.

हेच अनन्यसाधारणत्वाविषयी म्हटले पाहिजे. अनन्यसाधारणत्व हे जणू काही साधारणत्वाच्या विरोधी आहे अशीच या मंडळींची समजूत झालेली दिसते. हरि नारायण आपटे आणि केशवसुत या दोघांचीही वाङ्मयमहत्ता वादातीत आहे. आपापल्या क्षेत्रात दोघेही युगप्रवर्तकच मानले जातात. तरीही दोघांना मराठी भाषा ही साधारणच आहे. अनन्यसाधारणत्व साधारणाच्या विरोधी नसते. कलाकृतींमध्येसुद्धा साधारणत्व असतेच. ते षट्नांचे, प्रसंगांचे, विषयांचे साधारणत्व असते. पण याखेरीज एक निराळेपणा असतो. साधारणत्वाखेरीज असणारा, साधारणत्व असून त्याला अधिक असणारा अनन्यसाधारणत्वाचा मुद्दा असतो. हे अनन्यसाधारणत्व फक्त कलाकृतींच्या टिकाणी नसून लौकिक जगातल्या सगळ्याच जिवंत वस्तूंच्या टिकाणी आवश्यकपणे आणि निर्जीवांच्या टिकाणी कधीकधी दिसते. माणसासारखा माणूस नसतो. त्रोट्यांच्या ठर्यासारखे ठसे नसतात. बैला-सारखा बैल नसतो. या प्रत्येक जिवंत वस्तूच्या टिकाणी असणारे व्यक्तिवैशिष्ट्य मान्य केले व व्यक्तिवैशिष्ट्य प्रत्येक कलाकृतीच्या टिकाणी असते असेही मान्य केले, तरी व्यक्तिवैशिष्ट्य हा कलात्मकतेचा पुरावा नसतो तर जिवंत मने कलाकृतींचे सृजन करतात, इतक्याचाच पुरावा असतो.

कधीकधी असेही म्हटले जाते की, कविता ही प्रतिमांची संघटना असते. कविते-

मध्ये एक सूत्रक अर्थ असतो. या दोन्ही भूमिकांचा खरा अर्थ काय आहे ? प्रतिमा हा केवळ कवितेचा भाग नसून तो भाषेचाच धर्म आहे. शास्त्रांच्या, काव्याच्या बाहेरसुद्धा पर्यायोक्ती असते. कोणत्याही राजकीय नेत्याचे प्रचलित विवाद्य विषयावरील मत पाहा, म्हणजे त्या ठिकाणी पर्यायोक्तीचे आणि सूचनांचे अनेक प्रकार आढळतील. तुम्ही-आम्ही मध्यमवर्गीय माणसे मोठ्या प्रमाणात व्यावसायिक आहोत. आपण नोकरपेशे लोक आहोत. आपणांला सर्वांना हे माहीतच आहे की, वरिष्ठांच्याकडून जेव्हा रिक्वेस्ट येते त्या रिक्वेस्टचा अर्थ ' ऑर्डर ' असा असतो. कित्येकदा तर ' प्लीज 'चा अर्थसुद्धा आज्ञा असा होतो. भाषेतच नानाविध प्रतिमा सतत घडत असतात. ' वंशवृक्ष ' ही अशी प्रतिमा आहे. विचारांची बैठक, तर्काची कुऱ्हाड, मतांचे प्रवाह या साऱ्या आपल्या वादचर्चेतील नित्य परिचित प्रतिमाच आहेत. पुष्कळशा शिव्यांचे स्वरूप तपासले तर त्यांत रूपके आढळतील. सांगण्याचा मुद्दा हा की, प्रतिमांची निर्मिती हा भाषेचाच धर्म असतो. तो भाषेचा धर्म असल्यामुळे कवितेत आणि साऱ्या ललित वाङ्मयात पसरलेला असतो.

कलावादी समीक्षेला आपल्या अस्तित्वाची अलौकिकता, आपल्या रूपाची अलौकिकता किंवा विषयाची अलौकिकता सिद्ध करणे फारसे जमलेले नाही. लौकिक भाषेचे लौकिक गुणधर्म हेच स्वतःच्या अलौकिकतेचे प्रमाण पुरावे समजण्यात कलावादी समीक्षा दीर्घकाळ रमलेली आहे. कलावादी म्हणतात, कलाकृतींना एक स्वयंभू आकार असतो. हा स्वयंभू आकार म्हणजे काय ? व्याख्यान देताना सुस्वात कुठून करायची, लोकांनी उठून जायच्याआधी व्याख्यान कुठे संपवायचे लोकांनी टाळ्या वाजवून गप्प करण्यापूर्वी आपले विवेचन कसे संपवायचे, हे प्रत्येक वक्त्याला ठरवावेच लागते. या व्याख्यानांना एक पूर्णता असते. विचारांच्या व्यूहाला एक स्वतःची पूर्णता असते. समाजरचनांना आणि संस्कृतीलासुद्धा एक स्वतःची स्वयंपूर्णता असते. पूर्णता ही एक कल्पना आहे. तिची जाणीव जीवनातून येते. ज्यांना पूर्णता कशाला म्हणतात याची जीवनात जाणीव होत नाही, त्यांना वाङ्मयात पूर्णता कशाला म्हणतात हे जाणवण्याचा कधी संभव नसतो. माझ्या विवेचनाचा रोख कलाकृतींचे पृथक अस्तित्त्व, त्यांचे अनन्यसाधारणत्व, त्यांच्या देहरचनेतील प्रतिमांची संघटना, त्यांची पूर्णता या बाबी नाकारण्याकडे नसून त्या स्वीकारण्याकडे आहे. फक्त मला म्हणायचे ते हे की, ह्या सगळ्याच बाबी लौकिक पातळीवर संभवतात, त्यामुळे अलौकिकता सिद्ध होत नाही.

आपणापैकी जे कुणी कलावादी समीक्षेचे अभिमानी असतील त्यांनी जर मध्येच उठून हे सांगितले की, तुम्ही सांगता आहा ते सारे सवंग आहे, उथळ आहे; भडक, नाटकी आणि खोटे आहे, अतिशय स्थूल आणि विपर्यास करणारे आहे, तर मला आश्चर्य वाटणार नाही. ही सगळी विशेषणे आहेत. व्याकरणात ती नक्की कर्त्याच्या-मागे जातील असे नाही, पण या शब्दांचे कार्य विशेषणाचे आहे. हे सगळेच शब्द आपण कलाकृतींच्या समीक्षेत वापरतो आहोत. एखादे नाटक भडक आहे, त्यातील चित्रण उथळ आहे असे आपण अनेकदा म्हणतो. हा वाङ्मयातील चित्रणाचा खोटेपणा,

भडकण्या आपण कशाच्या संदर्भात सांगणार आहोत ? एखाद्या साहित्यकृतीचे वर्णन करताना आपण असे म्हणतो की, येथील घटना सुसंगत वाटत नाहीत. कधी आपण म्हणतो, हे सारे खूप सुसंगत असेल पण ते अपरिहार्य वाटत नाही. हे सगळेच म्हणणे जीवनाच्या संदर्भात वाटले पाहिजे. वाङ्मयातील जीवनदर्शन 'खरे वाटले पाहिजे' हे कलामूल्य आहे, पण ती जाणीव जीवनाच्या संदर्भात येणारी आहे. जे तुम्ही सांगता ते 'अपरिहार्य आणि समर्थनीय वाटले पाहिजे.' हे वाटणे पुन्हा जीवनाच्या संदर्भात येणार आहे. समर्थनीयता, अपरिहार्यता, सज्जता, एकात्मता, प्रत्ययकारिता हीच सगळी कलावादाची मूल्ये आहेत. या मूल्यांच्या यादीत पृथगात्मता, अनन्यसाधारणत्व यांचाही विचार केला तरी माझी हरकत नाही. या सगळ्या लौकिक जीवनातल्या जीवनसापेक्ष जाणिवेचा याच जर कलावादी समीक्षेच्या भूमिका असतील, यावरच जर ती समीक्षा उभी असेल, तर ही लौकिक मूल्ये घेऊन कसोट्यांची अलौकिकता तुम्ही कशी सांगणार आहात ?

कलावादी समीक्षेने संस्कृतीचा विचार फारसा गंभीरपणे कधी केलेलाच नाही. आपण असे गृहीत धरून चाललेले आहोत की, माणसाने जी संस्कृती निर्माण केली आहे, तिच्यात भावनेची आवाहकता नाही. भावनेचा आपण फक्त एकाच पातळीवर विचार करतो. जीवनाविही समीक्षा जीवनातील गुंतागुंतीचा विचारच न करता एकच पातळी खरी गृहीत धरते असा आक्षेप वेणाऱ्यांनी भावना या शब्दामागे जो आशय आहे, त्यातही गुंतागुंत कधी समजून घेतलेली दिसत नाही. जीवशास्त्राच्या पातळीवर भावना आहेतच. या जीवशास्त्रीय भावनांना जीवशास्त्रीय ध्येय असते असे मर्दंकरांनी म्हटले आहे. त्यावर दुमत होण्याचे कारण नाही. कारण या जीवशास्त्रीय ध्येयांशिवाय काम-रती आणि शृंगाराचा उदय झाला नसता. त्याशिवाय भूक, भीती, वात्सल्य आणि विश्रांती जन्माला आली नसती. भावनांना ही जीवशास्त्रीय पातळी आहे असे मान्य केल्यानंतर दुसरा प्रश्न निर्माण होतो. जीवशास्त्रीय पातळीवरील भावनांत व्यक्तीचे स्वार्थ आणि हितसंबंध गुंतलेले असतात. भावनांना सांस्कृतिक पातळी आहे काय ? या सांस्कृतिक पातळीवरील भावनांत व्यक्तीचे स्वार्थ आणि हितसंबंध गुंतलेले असतात काय ?

या दुसऱ्या प्रश्नाचे उत्तर शोधण्यासाठी आपल्याला पुन्हा जीवनाच्या व्यवहाराकडे वळावे लागते. राष्ट्रध्वजाचा अपमान झाल्याबद्दल फार मोठ्या संतापाचा उद्रेक नुकताच सुंबईत झालेला आहे. राष्ट्रध्वजासारखी व्यापक पूज्यता असणारी बाब आपण बाजूला ठेवू. पण मनुस्मृती जाळल्याबद्दल संताप व्यक्त करणारे लोक आहेत. ही मनुस्मृती जाळण्यात आपण काहीतरी समाजपरिवर्तन घडवून आणतो आहो अशी धन्यता बाळगणारे लोक आहेत. मनुस्मृतीचे दहन वाटल्यास करा, पण ज्ञानेश्वरीला हात लावाल तर खबरदार ! असा इशारा देणारे लोक आहेत. या सर्वच टिकाणी असणारे सुख-दुःख व्यक्तीच्या जीवशास्त्रीय ध्येयाशी निगडित नाही. माणसे ध्येये उभी करतात, ध्येयांवर प्रेम करतात, आणि ध्येयासाठी मरतात. हे प्राण्यांमध्ये न आढळणारे, फक्त माणूस या प्राण्याचे वैशिष्ट्य आहे.

माणसे गोव्याच्या लढ्यात हसतहसत मेली. संयुक्त महाराष्ट्राच्या लढ्यात मेली. उद्या हिंदुस्थानच्या हितसंबंधांशी निगडित असणारा एखादा लढा झाला, तर त्यात पुन्हा मरतील. हे भारतीय माणसांचेच वैशिष्ट्य नाही, जगातील सर्वच माणसांचे हे वैशिष्ट्य आहे. केवळ निषेध व्यक्त करण्यासाठी कित्येक लोक जाहीररीत्या स्वतःला पेटवून घेतात आणि मरतात. ही घटना कोणत्या प्राचीन अद्भुत युगातील नाही. ती विसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धातील आहे. हा प्रश्न नुसता सामाजिक ध्येयवादाचा नाही. माणसे राष्ट्रासाठी, धर्मासाठी, भाषेसाठी, आपल्या लहान व मोठ्या ध्येयांसाठी मेलेली आहेत. मरत आली आहेत. म्हशी प्रेम करीत नाहीत. आपल्या प्रियकरासाठी छुरत नाहीत. माणूस प्रेम करतो. प्रेमासाठी जीव देतो. स्त्रियांनी आपले पातिव्रत्य सांभाळण्यासाठी जीव दिलेले आहेत. आजही, समाज इतका आधुनिक झाल्यानंतर, या घटना घडतात. हे आश्चर्यजनक असले तरी सत्य आहे. स्त्रियांची अन्न वाचविताना पुरुषांनी प्राणत्याग केलेला आहे; त्यात धन्यता मानली आहे.

या साऱ्या घटनांचा अर्थ काय? याचा अर्थ हा आहे की, माणूस संस्कृती निर्माण करतो ती कुणावर उपकार म्हणून करीत नाही. जशी जनावरे निसर्गक्रमात जन्माला आली, तसाच माणूसही जन्माला आला. पशूंना संस्कृती निर्माण करण्याची गरज भासली नाही. माणसाला ती भासली. संस्कृतीची निर्मिती ही जणू माणसाची जीवशास्त्रीय गरज होती. तिच्या निर्मितीशिवाय माणसाच्या माणूसपणालाच आकार येत नव्हता. कलात्मक व्यवहाराची गरज माणसांनाच लागते, पशूंना लागत नाही. कारण कलात्मक व्यवहार हाही एक असाच सांस्कृतिक व्यवहार आहे. ही संस्कृती निर्माण करताकरताच माणसाने आपल्या जगण्याला अर्थ निर्माण केला आहे, आणि स्वतःच्या पशुत्वापासून सुटका करून घेऊन आपले माणूसपण निर्माण केले आहे. व्यक्तीचे जीवशास्त्रीय स्वार्थ आणि हितसंबंध समूहाच्या स्वार्थात आणि हितसंबंधात रूपान्तरित होण्याची काही प्रक्रिया प्राण्यांमध्ये दिसते. त्यापलीकडे जाऊन अमूर्त कल्पनांत आपले स्वार्थ आणि हितसंबंध विलीन करायला माणूस शिकला. या प्रक्रियेतच त्याच्या माणूसपणाचा आरंभ होतो.

या आपल्या प्रवासात माणसाने कलांची निर्मिती केली. म्हणूनच कलांच्या वावतीत त्या चांगल्या आणि वाईट ही चर्चा संभवू शकते. आपले माणूसपण जतन करण्यात जर कलांचा आणि वाङ्मयाचा माणसाला काही उपयोग नसता, तर इतके श्रम वाया घालून त्याने कलांची निर्मिती केली नसती, त्या जतनही केल्या नसत्या. या सगळ्याच सांस्कृतिक निर्मितीत भावनांना आवाहन करण्याचे प्रचंड सामर्थ्य गुंतलेले असते. पण सगळ्याच ठिकाणी व्यक्तींचा स्वार्थ गुंतलेला नसतो.

माणसाच्या सांस्कृतिक जीवनाचा विचार करताना आपणाला हे मानावे लागेल की, जेथे स्वार्थ गुंतलेले नसतात, तेथेही भावनांना आवाहन होते. आणि हे आवाहन कित्येकदा इतके तीव्र असते की, माणसे संस्कृतीच्या संरक्षणार्थ तिच्यावरून आपली प्रकृती ओवाळून फेकून देतात. जीव घेऊन माणसे पळत सुटतात, हे एकच सत्य नाही. माणसे

जाणीवपूर्वकतेने एखाद्या कल्पनेसाठी जीव देतात, हेही सत्य आहे. एखादा राजकीय नेता एखाद्या मुद्द्यावर अडून बसला म्हणजे तो प्राणांतिक उपोषण करतो. हे प्राणांतिक उपोषण खायला अन्न नाही म्हणून चाललेले नसते. अन्न समोर असते, खाण्याचा आग्रह असतो, तीव्र भूकही लागलेली असते, मोठ्या जिद्दीने माणसाचा ध्येयवाद आपल्याच स्वाभाविक प्रेरणा स्वेच्छेने पायाग्याली तुडवीत असतो. सामान्यत्वे आपल्या प्रकृतीला अनुकूल होईल अशी संस्कृती माणूस निर्माण करतो. पुष्कळदा तो तडजोडही करतो. पण असामान्यत्वे प्रकृती दडपून त्याची संस्कृती त्यावर उभी राहते.

आपण हे मान्यच करतो की, उपाशी माणसाला काव्यरस पिण्याची इच्छा नसते. पोटशूल उठलेल्या माणसाला कवितेत रस घेणे शक्य नसते. काव्याचा आस्वाद स्वार्थनिरपेक्ष असतो, असे सांगतानाच आपण स्वार्थाला त्यात बाधा नसते, स्वार्थाच्या तो अविरोधी असतो, असेही सांगतो. स्वार्थाच्या विरोधात उभी राहिलेली संस्कृती आणि सांस्कृतिक मूल्ये लौकिक पातळीवर आहेत असे म्हणणाऱ्यांनी सामान्यत्वे स्वार्थाच्या विरोधात न टिकणारा वाङ्मयीन प्रत्यय हा मात्र अलौकिक आहे असे म्हणावे हेच आश्चर्य आहे. वाङ्मयीन आस्वादात आपण स्वार्थनिरपेक्ष आस्वाद घेतो हे बव्हंशी खरे आहे. कोणताही स्वार्थ गुंतलेला नसताना आपण हसतो, रडतो, चिडतो, संतापतो, सुखी वा दुःखी होतो. पण लौकिक जीवनातही रोजच आपण हे करीत असतो. निरनिराळ्या मुद्द्यांवर आपण भांडतो. माझ्या पाहण्यात अशी माणसे आहेत आणि ती माझी मित्र आहेत की, त्यांना स्वतःचा अपमान सहन होतो पण 'पूज्य पोथी'चा अपमान सहन होत नाही.

सांस्कृतिक संदर्भाशिवाय अनुभवांना केवळ अनुभव म्हणून कलेच्या क्षेत्रात पकडता येणेच शक्य नसते. प्रत्येक घटनेमागे भावनांचे ताण उभे असतात, त्यांची मूल्ये व संदर्भ जीवनातून येतात, लौकिक पातळीवरील संस्कृतीतून येतात. संस्कृतीने भावनांना स्वार्थनिरपेक्ष आवाहने आणि आस्वादकता निर्माण केली आहे, म्हणूनच वाङ्मयीन व्यवहार शक्य होतो. हे जर सारे खरे असेल, तर कलांचे क्षेत्र जीवनापेक्षा स्वतंत्र, पृथक आणि जीवननिरपेक्ष आहे असे कसे म्हणणार ? त्या भूमिकेच्या सिद्धतेचा पुरावा तरी आपण कुठून देणार ? याचा अर्थ वाङ्मयाचे क्षेत्र स्वायत्त नाही असा नव्हे. सगळ्याच शास्त्रांना स्वतःची एक स्वायत्तता आहे. त्या-त्या क्षेत्रात ते-ते शास्त्र स्वायत्त असतेच. व्याकरणाळा पदार्थविज्ञानाचे नियम लावता येत नाहीत, आणि पदार्थविज्ञानाळा मानसशास्त्राचे नियम लागू होत नाहीत. शास्त्र आणि कलांच्या व्यवहाराळा आपापली स्वायत्तता असतेच. पण ती जीवनाच्या पातळीवर, लौकिक पातळीवर, जीवनाच्या कक्षेच्या आत असणारी स्वायत्तता असते. सांस्कृतिक जीवनाच्या सार्वभौमत्वाला मान्यता देऊन कलांचे क्षेत्र आपली स्वायत्तता निर्माण करते आणि कलांच्या क्षेत्रातसुद्धा प्रत्येक कलाप्रकाराला स्वतःची स्वयत्तता असते. स्वायत्तता फक्त कलाजगतालाच असते, कारण हे कलाजगत अलौकिक आहे एवढाच माझा प्रतिवाद चालू आहे.

जीवनवादी समीक्षेला आपणासमोरील मूलभूत प्रश्नांची उत्तरे दिली पाहिजेत असे जाणवतच नाही. कलावादी समीक्षेला आपल्या भूमिकांचे आधार नीटसे सिद्ध करता येत नाहीत. अशा चक्रव्यूहात वाङ्मयीन समीक्षा सापडलेली आहे. ही तिची अवस्था या दशकातच निर्माण झाली असे नसून ती समीक्षेची जुनीच अवस्था आहे. कूसपाट्ट करून तीच अवस्था याही दशकात चालू आहे. परस्परांच्याविरुद्ध उभ्या असणाऱ्या जीवनवादी आणि कलावादी समीक्षेत काही व्याजभूमिका शिरलेल्या आहेत. या व्याजभूमिका निष्कारणच बुजगावणे म्हणून उभ्या असतात. त्यांमुळे मूळ प्रश्न वाजूला राहून जातात आणि खोटेच प्रश्न पुढे येतात. व्याजकलावादी समीक्षा कलात्मक व्यवहाराला रंजनाचे साधन समजते. ती नकळत कला आणि करमणूक यांच्या क्षेत्रांत सरभेसळ करित जाते. हा रंजनवाद्यांचा उथळपणा सर्व जीवनवादी समीक्षकांना धोक्याचा वाटतो. व्याजजीवनवादी भूमिका कलेच्या व्यवहाराला प्रचाराचे साधन समजते. कलावादी समीक्षकांना या टिकाणी फार मोठा धोका जाणवतो. कलात्मक व्यवहार रंजनाचे साधन म्हणून असला काय आणि प्रचाराचे साधन म्हणून असला काय, हा साधन म्हणून असणारा व्यवहार अपेक्षित परिणाम साधण्याच्या सूत्रातूनच चालत असतो, तिथे कलावंताला आपल्या अनुभवाशी प्रामाणिक राहण्याची सोय नसते. स्वतःच्या अनुभवाशी प्रामाणिक राहणे गौण, रंजनाच्या अंगर बोधाच्या मोजपट्ट्यांनी आपला अनुभव वेतून नीटस करणे मुख्य, असा व्यवहार तिथे चालू असतो. या व्याजभूमिकांनी दिलेल्या हुलकावण्या आपण वाजूला सारल्या पाहिजेत.

खरी जीवनवादी समीक्षा आणि खरी कलावादी समीक्षा कलावंताच्या अनुभव-स्वातंत्र्याला बाधा आणीत नसते. अनुभवाशी संपूर्णपणे प्रामाणिक राहून आविष्कार करण्याच्या त्याच्या स्वातंत्र्याला बाधा आणीत नसते. कलांचा विचार करण्याविषयीच्या या दोन्ही भूमिका कलानिर्मितीच्या व्यवहाराचा जो प्रकृतिसिद्ध नियम आहे, तो मान्य करून मगच पुढे जातात. या दोन समीक्षांमधील मतभेद हे कलाकृतीचे मूल्यमापन करताना कोणत्या भूमिका स्वीकाराव्यात, या मुद्द्यावर आहेत. जो अनुभव घेतो, त्याच्या गृहीत मूल्यांचा परिणाम वाङ्मयाच्या महत्तेवर होतो; कारण लेखकाची गृहीत मूल्ये त्याच्या अनुभवाचा अंतर्गत परिघ आणि त्याच्या आकलनाचा व्याप ठरवितात— असे जीवनवादी समीक्षेला म्हणायचे असते. आकलन करणाऱ्या, अनुभव घेणाऱ्या कलावंताच्या आकलनाची भूमिका आणि व्याप मूल्य म्हणून स्वीकारायचा की नाही, या मुद्द्यावर या दोन भूमिकांचे मतभेद आहेत. कोणती कलाकृती श्रेष्ठ मानावी यावर हे मतभेद नसतात, तर त्या कलात्मक श्रेष्ठतेचे स्पष्टीकरण कसे द्यावे यावर हे मतभेद असतात.

कलावादी समीक्षेला जोपर्यंत जीवनातील आपल्या व्यवहाराचे महत्त्व आणि जीवनव्यवहारापेक्षा आपल्या अस्तित्वाची निराळी पातळी सिद्ध करता येत नाही, तोपर्यंत ही समीक्षा समाधानकारक वाटणे शक्य नाही. ललित वाङ्मयातील सगळेच प्रवाह आणि परिवर्तने जर जीवनाच्या सदर्भात स्पष्ट करणे भागच असेल, तर मग

जीवनवादी भूमिका वाद झाली असे समजता येणेही शक्य नाही. गेल्या दशकातील मराठी समीक्षेच्या संदर्भात व्यक्तींची नावे वाजूला ठेवली, तर मला जाणवणाऱ्या प्रवृत्तींवाचतची माझी प्रतिक्रिया ही आहे. हे सारे विवेचन आपण मान्य करावे असा माझा सुट्टीच आग्रह नाही. कारण या क्षेत्रातील 'विषय' निर्विवाद अवस्थेत जाण्याचा संभव कमी आहे. तेव्हा विषयाची विवाद्यता विवाद्य स्वरूपातच ठेवून मला थांबले पाहिजे.

आलोचना, डिसेंबर १९७२

नवी प्रकाशने

हे तो श्रींची इच्छा

गो. नी. दाण्डेकर

स्पर्शा

जयवंत दळवी

दलितांचे राजकारण

दादूमिया

पहिले महायुद्ध

दि. वि. गोखले

दुसरे महायुद्ध

वि. स. वाळिंबे

