म. ग्रं. सं. ठाणे.
विषय ... निबं ...
सं. क्र. 3345

आस्वाद आणि समीक्षा

REFBK-0026038

वि.शं.पारगांवकर

वाङ्मय समीक्षा

संदर्भ निबंध –

उपयोग

रहस्य

जगावेत

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

सूचना :—खाली दिलेल्या तारखेपर्यंत पुस्तक/मासिक परत करावे, तसे न केल्यास घटना नियम क्र. ५ (८) नुसार प्रतिदिनी ५ पैसे जादा वर्गणी भरावी लागले.

14 FEB 1990

14 JUL 1990

22 APR 1992

10 JUN 1992

18 DEC 1996

(क्र. मा. पहा)
१००००–११–८९

प्रकाशन क्रमांक ५४

प्रकाशक :
अरुण वि. पारगावकर
प्रतिमा प्रकाशन, १३५९ सदाशिव पेठ, पुणे ३०.
फोन : ४३७४४४

मुद्रक :
दत्तात्रय शंकर रायकर
न्यू नटराज प्रिंटर्स, ४६२ दत्तवाडी, पुणे ३०.

© श्रीमती सुलोचना पारगावकर

मुखपृष्ठ : सुरेश नावडकर

प्रथमावृत्ती : १४ नोव्हेंबर १९८९

मूल्य : चाळीस रुपये

दोन शब्द

सुप्रसिद्ध साहित्यिक वि. शं. पारगावकर यांचे ४ जुलै १९८९ रोजी ब्लड कॅन्सरने वयाच्या ६४ व्या वर्षी निधन झाले. त्यांच्या निधनानंतर प्रसिद्ध होत असलेले हे पहिले पुस्तक. ह्या 'आस्वाद आणि समीक्षा' पुस्तकातील लेखांची निवड स्वतः वि. शं. पारगावकर यांनीच एका विशिष्ट दृष्टिकोनातून केलेली आहे. या पुस्तकाला प्रा. सुधीर रसाळ यांची प्रस्तावना आहे. ह्या पुस्तकाचे स्वरूप व गुणावगुण यांवर वि. शं. व श्री. रसाळ यांची चर्चा झाली होती. श्री. रसाळांची प्रस्तावना चांगली असल्याचे वि. शं. यांनी त्यांना कळविले होते. सदर प्रस्तावनेसह हे पुस्तक प्रसिद्ध झाल्याचे पाहण्याचे भाग्य मात्र वि. शं. ना त्यांच्या अकाली अनपेक्षित निधनाने लाभले नाही.

वि. शं. पारगावकर यांनी विपुलपणे टीकालेखन केलेले आहे. स्वतः निर्मितिक्षम असलेले वि. शं. पारगावकर यांचे समीक्षालेखन पाहता त्याच्या तळाशी त्यांची एक वाङ्मयीन भूमिका आहे हे जाणवते. वाङ्मयाच्या निर्मितीवर, स्वरूपावर त्यांनी चिंतन केलेले आहे. वाङ्मयविषयक अनेक जटिल प्रश्नांची त्यांना जाण आहे. वाङ्मयाकडे पाहण्याची त्यांची चिकित्सक दृष्टी आहे. रसिकाच्या भूमिकेतून कलास्वाद घेत असता कलाकृतीसंबंधी स्फुरणारे विचार त्यांच्या या परीक्षणांतून दिसतात. त्यांची ही आस्वादप्रधान समीक्षा आहे.

निर्मितिक्षम लेखकाची ही आस्वादप्रधान समीक्षा असंख्य वाचक, लेखक, समीक्षक, अभ्यासक ह्यांना भावली व त्यातील अनेकांनी वि. शं. ह्यांना ही परीक्षणे पुस्तकरूपाने एकत्रित स्वरूपात वाचावयास वाचकांना मिळाली तर ती अत्यंत उपयुक्त ठरतील असे वारंवार सांगितले. या पार्श्वभूमीवर ह्या पुस्तकाची वि. शं. यांनी सिद्धता केली. प्रा. सुधीर रसाळ ह्यांनी वेळात वेळ काढून वि. शं. यांच्या ह्या पहिल्याच समीक्षा पुस्तकाला प्रस्तावना लिहून दिली व ह्या सविस्तर प्रस्तावनेतून वि. शं. ह्यांच्या ह्या समीक्षालेखांची उपयुक्तता सांगून भलावण केली हे ह्या पुस्तकाच्या यशाचे गमक मानता येईल.

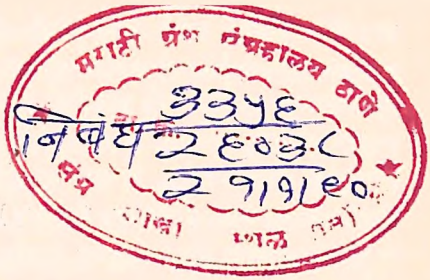
या पुस्तकाचे रसिक वाचकांकडून आणि मराठी वाङ्मयाच्या अभ्यासकांकडून स्वागत होईल असा विश्वास वाटतो.

या पुस्तकाच्या शेवटी वि. शं. पारगावकर यांनी लिहिलेल्या अन्य समीक्षालेखांची सूची, त्यांच्या पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध न झालेल्या परंतु प्रकाशित संकीर्ण लेखनाची सूची, तसेच त्यांच्या प्रकाशित पुस्तकांची सूची व वि. शं. यांचा जीवनवृत्तान्त थोडक्यात दिला आहे. वि. शं. पारगावकर यांच्याकडे एक समग्र लेखक म्हणून पाहाणाऱ्या मराठी वाचक व अभ्यासकांना हे सर्व तपशील उपयुक्त होतील अशी आशा आहे.

— प्रकाशक

अनुक्रमणिका

	प्रस्तावना : प्रा. सुधीर रसाळ	.... ५
१.	साहित्याचे तत्त्वज्ञान	.... १९
२.	मराठी साहित्यातील स्पंदने	.... २९
३.	सहा साहित्यकार	... ३७
४.	चिं. त्र्यं. खानोलकरांच्या शोधात	.... ४२
५.	कृष्णाकाठ	... ५०
६.	शिकस्त	... ५८
७.	हे ईश्वरराव...हे पुरुषोत्तमराव....	.... ६३
८.	तराळ–अंतराळ	... ६९
९.	श्री शंकरराव खरात यांचे अध्यक्षीय भाषण	... ७७
१०.	नटरंग	.... ८२
११.	'मी – एस्. एम्.'	... ९०
१२.	अखेरचे आत्मचरित्र	.... ९८
१३.	प्रियकामा	...१०२
१४.	तपस्या	....११०
१५.	जनसाहित्य विशेषांक	....११७
१६.	शीतयुद्ध सदानंद	...१२१
१७.	चिरदाह	...१२५
१८.	लव्हाळी	...१३१
	सूची	....१३४



प्रस्तावना

मराठीतील सुप्रसिद्ध कथाकार वि. शं. पारगावकर यांनी १९८२ ते १९८५ या कालावधीत काही पुस्तकांवर आणि वाङ्मयीन प्रश्नांवर जे टीकालेखन केले ते प्रामुख्याने या पुस्तकात संग्रहित होत आहे. गेल्या तीस–पस्तीस वर्षांपासून वि. शं. पारगावकर कथासाहित्याची निर्मिती करीत आहेत. नवकथाकारांच्या गाडगीळ–गोखल्यांच्या पहिल्या पिढीनंतर ज्यांनी कथालेखन केले त्यात वि. शं. पारगावकरांचे नाव प्रामुख्याने घ्यावे लागते. त्यांचे कथालेखन सुरू होऊन बराच काळ लोटला असला तरी त्यांचे समीक्षालेखन मात्र बरेचसे अलीकडचे आहे. पूर्वीही त्यांनी थोडे-बहुत टीकालेखन केलेले असले तरी त्यांनी अलीकडेच विपुलपणे टीकालेखन करायला सुरुवात केली आहे. लेखकाची निर्मिती संपली की तो समीक्षक बनतो, असे गमतीने म्हटले जाते. काहींच्या बाबतीत ते खरेही असेल, परंतु पारगावकरांच्या बाबतीत मात्र ते खरे नाही. आजही ते पहिल्यासारखी कथानिर्मिती करीत आहेत. या निर्मितिक्षम लेखकाच्या मूळच्या खोडाला अलीकडे समीक्षेचा नवा धुमारा फुटला आहे. इतक्या उशिरा पारगावकर समीक्षेच्या प्रातात का शिरले, असा प्रश्न त्यांची ही समीक्षा वाचताना मनात उभा राहतो.

वि. शं. पारगावकरांचे हे लेखन सकृद्दर्शनी पुस्तकांवरील परीक्षणांचे आहे. असे असले तरी ते लेखन शेरेवजा वृत्तपत्रीय परीक्षणांसारखे नाही. या लेखनाच्या बुडाशी एक वाङ्मयीन भूमिका आहे. वाङ्मयाच्या निर्मितीवर, स्वरूपावर त्यांनी चिंतन केलेले आहे. वाङ्मयविषयक अनेक जटिल प्रश्नांची त्यांना जाण आहे. उत्तम वाङ्मयनिर्मिती करणाऱ्या सर्वच लेखकांच्या ठिकाणी वाङ्मयाकडे पाहण्याची चिकित्सक दृष्टी असतेच असे नाही. उत्तम वाङ्मयनिर्मिती करणारे हे लेखक

आपल्या निर्मितीतून वाङ्मयाची नवनवी रूपे घडवीत असतात; प्रचलित रूपे मोडीत असतात. हे करताना त्यांची वाङ्मयाच्या स्वरूपाची उत्तम समज आपोआप प्रकट झालेली असते. परंतु त्यांची ही समज वाङ्मयीन सिद्धांतांच्या रूपात प्रकटेलच असे नाही. याचे कारण असे की त्यांची ही समज सुप्त असते आणि ती केवळ त्यांच्याच निर्मितीशी जोडलेली असते. सिद्धान्तीकरणासाठी या सुप्त समजेचे रूपांतर तर्कशुद्ध, सार्वत्रिक स्वरूपांच्या विचारांमध्ये होणे आवश्यक असते. वाङ्मयासंबंधीच्या अनेक तर्कशुद्ध विचारांच्या तर्कशुद्ध जोडणीतून वाङ्मयासंबंधीची एक सैद्धान्तिक भूमिका (literary theory) उभी राहात असते. सिद्धांत-बांधणीची ही बौद्धिक प्रक्रिया उत्तम वाङ्मय निर्माण करणाऱ्या सर्वच लेखकांमध्ये घडू शकत नाही. ललित वाङ्मयाची निर्मितिप्रक्रिया आणि सिद्धांतीकरणाची प्रक्रिया या दोन सर्वस्वी भिन्न गोष्टी आहेत.

काही लेखकांमध्ये या दोन्ही प्रक्रिया एकाच वेळी घडू शकतात. त्यांच्या ठिकाणी रूपनिर्मितीचा सर्जनव्यापार आणि रूपशोधाचा बौद्धिक व्यापार संभवू शकतो. वाङ्मयामध्ये जेव्हा नवे प्रवाह उदयाला येतात तेव्हा असे लेखकसमीक्षक पुढे येत असतात. नवे वाङ्मयीन प्रवाह निर्माण होण्याच्या काळात प्रस्थापित वाङ्मयाबद्दल एक असमाधान वाटत असते. आपल्याला जे सांगायचे आहे ते या प्रस्थापित वाङ्मयरूपातून सांगता येणार नाही; त्यासाठी आपणांस वाङ्मयाचे नवे रूप घडवले पाहिजे, असे या लेखकांना वाटत असते. त्यामुळे नवप्रवाहातील काही लेखकांच्या ठिकाणी प्रस्थापित रूपाच्या निकामीपणाची कारणे शोधण्यासाठी आणि आपण घडवीत असलेल्या नव्या रूपांच्या वैशिष्ट्यांचा शोध घेण्यासाठी एक बौद्धिक व्यापार सुरू होतो. आपण निर्मितीमध्ये जे नवे करीत आहोत ते का व कसे करीत आहोत, याचा शोध घेण्याची एक प्रबल प्रवृत्ती त्यांच्या ठिकाणी निर्माण झालेली असते. त्यातूनच उदयाला येणाऱ्या नव्या प्रवाहांचे सिद्धांत बांधले जातात. नव्या प्रवाहांचे जाहिरनामे प्रसिद्ध केले जातात. या निमित्ताने जुन्या-नव्यात वाग्युद्धही सुरू होते. त्या निमित्ताने नवप्रवाहाची प्रस्थापना करणारे लेखक आपापले विचार पुनःपुन्हा तपासतात, ते अधिकाधिक सुसंगतपणे मांडतात. या वेळी पुष्कळदा वाङ्मयातील अनेक गुंतागुंतीच्या प्रश्नावर नवा प्रकाश टाकला जातो. या रणधुमाळीत काही जटिल प्रश्नांचा गुंता उकलतो, तर काही सरळ प्रश्नांमध्ये नवा गुंता होत जातो. अशा वेळी या लेखकसमीक्षकांकडून नव्या वाङ्मयीन प्रवाहाचे तत्त्वज्ञान तयार होते. हे नवे वाङ्मयीन तत्त्वज्ञान त्या नव्या वाङ्मयीन प्रवाहाचे समर्थन करणारे असते. नव्या प्रवाहाची वकिली करणारे असते. असे जरी असले तरी ते एकूण व्यापक वाङ्मयविचारात काही भरही घालीत असते. एकूण वाङ्मयविचाराला वेगळी दिशाही देत असते.

सैद्धान्तिक बांधणी करणारे आणखी एका प्रकारचे लेखक असतात, त्यांचा

वाङ्मयविचार समर्थनपर नसतो. निर्मितीमध्ये ते जे काही करीत असतात त्याची कारणमीमांसा शोधण्याच्या प्रेरणेतून त्यांचा वाङ्मयविचार निष्पन्न झालेला नसतो. वाङ्मयनिर्मितीमध्ये ते जे काही करीत असतात तेवढीच त्यांची सामग्री नसते. ते एकूण समग्र वाङ्मयव्यवहाराचा विचार करीत असतात. समग्र वाङ्मयव्यवहाराच्या चिंतनातून त्यांचे सिद्धान्त बांधले जातात. त्यांचे हे सिद्धान्तीकरण कुठल्याही प्रथम श्रेणीच्या वाङ्मयाभ्यासकाच्या सिद्धान्तीकरणाच्या तोडीचे असते. हे लेखक विशिष्ट वाङ्मयीन प्रवाहाचे तत्त्वज्ञ नसतात, तर ते एकूण वाङ्मयव्यवहाराचे तत्त्वज्ञ असतात. अशांना वास्तविक लेखकसमीक्षक म्हणणे चुकीचे असते. कारण केवळ आपला वाङ्मयीन अनुभव ही त्यांची सामग्री नसते. एकूण वाङ्मय ही सामग्री घेऊन ते शोध घेत असतात. खरे म्हणजे ते लेखक म्हणून स्वतंत्र असतात आणि समीक्षक म्हणूनही स्वतंत्र असतात. ते लेखक अधिक समीक्षक असतात; 'लेखक म्हणून समीक्षक' नसतात. त्यांचा समावेश लेखकसमीक्षकात करणे बरोबर नसते.

लेखकसमीक्षकांचा आणखी एक वर्ग असतो. कुठल्या तरी वाङ्मयीन प्रवाहाचे तत्त्वज्ञान मांडण्याच्या प्रेरणेतून त्यांचे लेखन होत नाही. तसेच ते लेखकाच्या जोडीला वाङ्मयाभ्यास करणारे स्वतंत्र समीक्षकही नसतात. स्वतःची निर्मिती करताना ते डोळसपणे तिच्याकडे पाहणारे, निर्मितीची प्रक्रिया आणि निर्मित कलावस्तू जागरूकपणे न्याहाळणारे ते कलावंत असतात. स्वतःच्या निर्मितीच्या अनुभवातून वाङ्मयाच्या स्वरूपाबद्दल त्यांनी कल्पना केलेल्या असतात. या कल्पनांची शास्त्रीय पद्धतीने समग्र वाङ्मयव्यवहाराच्या संदर्भात त्यांनी तपासणी केलेली नसते. त्यांना अशा प्रकारच्या तपासणीत रस तरी नसतो किंवा हा बौद्धिक व्यापार त्यांच्या ठिकाणी संभवू शकत नसतो. अशा विचारांची शास्त्रीय तपासणी आणि चिकित्सा झालेली नसल्याने या विचारातून वाङ्मयीन तत्त्वज्ञान किंवा सिद्धांत आकाराला आलेले नसतात. या विचारांचे स्वरूप अनघड रत्नासारखे असते. त्यांच्या ठिकाणी सिद्धांताचे सुप्त मूल्य दडलेले असते. ललित वाङ्मयाच्या निर्मितीचा प्रत्यक्ष अनुभव प्रशिक्षित समीक्षकास नसतो. त्यामुळे असे विचार टीकाकारास सुचणे शक्य नसते. लेखकसमीक्षकांनी मांडलेले हे अनुभवजन्य विचार ही प्रशिक्षित समीक्षकाची अन्य प्रकारच्या सामग्रीपैकी एक, परंतु अतिशय महत्त्वाची सामग्री असते. लेखकसमीक्षकांचे हे विचार अनेकदा समीक्षेला नवी दिशा देताना दिसतात. कारण त्यांच्या अनुभवजन्य स्वरूपामुळे या विचारात वाङ्मयासंबंधीची अनेक अनोखी मर्मस्थळे दडलेली असतात. लेखकसमीक्षकांच्या अशा विचारांमुळे समीक्षकांना वाङ्मयासंबंधीची नवी दृष्टी प्राप्त होऊ शकते.

असे असले तरीही हे विचार अस्पष्ट असतात. त्यांची तर्कशुद्ध मांडणी झालेली नसते. त्यांना शास्त्रकाटचाची कसोटी लावली गेलेली नसते. असे हे विचार सुटेसुटे असतात. त्यांच्यात नाती प्रस्थापित होऊन एक सलग वाङ्मयोपपत्ती तयार

झालेली नसते. असे असले तरी एक सलग वाङ्मयोपपत्ती त्यांच्यातून निर्माण होणे शक्य असते.

लेखकसमीक्षकाचे हे अनघड विचार किती मूल्यवान असतात हे दोन गोष्टींवर अवलंबून असते. लेखकसमीक्षकाची वाङ्मयनिर्मिती किती कसदार, मूलगामी आणि पारंपरिक निर्मितीपेक्षा किती नवी आहे यावर त्याच्या अनुभवजन्य वाङ्मयविचाराचे मूल्य अवलंबून असते. अस्सल, नवी कलाकृतीच अस्सल नवा कलाविचार देणार. तसेच लेखकसमीक्षक निर्मिती करताना आपल्या निर्मितिप्रक्रियेचे आणि निर्मित कलावस्तूचे किती बारकाईने आणि तटस्थपणे निरीक्षण करू शकतो, यावरही या अनुभवजन्य वाङ्मयविचारांचे मूल्य अवलंबून असते. असे सर्व असूनही लेखकसमीक्षकाने दिलेला प्रत्येक विचार हा महत्त्वाचा, मूलगामी असेलच असेही नाही. त्याने दिलेल्या एकूण विचारांमध्ये अधूनमधून काही मूलगामी, चमकदार विचार आढळू शकतात.

लेखकसमीक्षकाकडून वाङ्मयाच्या निर्मितिप्रक्रियेबद्दल मूलगामी विचार मिळण्याचा अधिक संभव असतो. कारण निर्मितीची प्रक्रिया त्याच्या ठिकाणी घडत असते. आणि तिच्याकडे जर तो चिकित्सकपणे पाहू शकला तर फक्त तोच या प्रक्रियेच्या गूढावर प्रकाश टाकू शकतो. वाङ्मयनिर्मिती करताना वाङ्मयाची प्रस्थापित रूपे, वाङ्मयाची एकूण परंपरा, आणि निर्मितीमधील माध्यमासंबंधीचे, म्हणजे भाषेसंबंधीचे प्रश्न यासंबंधी लेखकसमीक्षकांकडून नवे विचार मिळण्याचा संभव असतो. वाङ्मयाच्या स्वरूपासंबंधीचे, जीवनाशी त्याच्या असलेल्या नात्यासंबंधीचे, आकलनमूल्यमापनासंबंधीचे जे अनेक प्रश्न असतात त्यांवर लेखकसमीक्षकांकडून फारसे नवे मिळू शकत नाही.

वि. शं. पारगावकरही असेच एक लेखकसमीक्षक आहेत; आणि त्यांनी काही समकालीन ग्रंथांवर लेखन केले आहे. हे लेखन करताना अनेक ठिकाणी त्यांचे वाङ्मयासंबंधीचे 'अनुभवाचे बोल' प्रकट झाले आहेत. वाङ्मयासंबंधी या लेखकसमीक्षकाने जे विचार मांडले आहेत त्यांचा अल्पसा शोध घेण्याचा प्रयत्न मी या प्रस्तावनेतून करणार आहे.

वि. शं. पारगावकर हे नवकथेच्या परंपरेत लेखक म्हणून घडले आहेत. वाचकानुयायी रंजनवाद आणि स्वप्नाळू बोधवाद यांच्या विरुद्ध उभ्या राहिलेल्या नवकथेच्या परंपरेत वि. शं. पारगावकरांचा समावेश होतो. कुठल्याही जीवनविषयक भूमिकेचे जोखड मानेवर धारण न करता माणसाचा 'माणूस' म्हणून शोध घेणारी त्यांची परंपरा आहे. त्याबरोबरच नवकथा–नवकवितेच्या परंपरेने स्वीकारलेल्या आकृतिवादाचे संस्कारही त्यांच्यावर झालेले आहेत. वि. शं. पारगावकरांनी आपल्या वाङ्मयीन जीवनाचा प्रारंभ अशा काळात केला आहे की ज्या

काळात जुने नाकारणे व नवे घडवणे याला वाङ्मयात महत्त्व मिळालेले होते. हे करीत असताना सर्वच लेखक कमीअधिक प्रमाणात वाङ्मयाचा विचार करीत होते. वि. शं. पारगावकर हे स्वायत्ततावादी–आकृतिवादी भूमिका घेऊन आज आपला वाङ्मयविचार मांडीत आहेत याचे कारण या शतकाच्या सहाव्या दशकातील एकूण वाङ्मयीन वातावरण आहे.

वि. शं. पारगावकरांनी स्वीकारलेली स्वायत्ततावादी–आकृतिवादी भूमिकेची चौकट त्यांनी जागोजाग केलेल्या पुढील विधानांतून स्पष्ट होते.

१. 'मानवी भावजीवनाला सौंदर्याचा आकार देणे हे कलेचे कार्य' (सहा साहित्यकारांचे वाङ्मयीन जीवनदर्शन)

२. 'कलाकृतीकडे फक्त कलाकृती म्हणूनच पाह्यला पाहिजे' (श्री. शंकरराव खरात यांच्या अध्यक्षीय भाषणाच्या निमित्ताने)

३. 'कलेच्या द्वारे ज्या सामाजिक, नैतिक, राजकीय अथवा तत्सम आदर्शांचा उत्कर्ष व्हावा आणि तीच कलेची खरी फलश्रुती आहे असे; मानणारा एक मोठा वर्ग मराठी साहित्याचा विचार करण्यात गुंतलेला आहे. त्याची ललित साहित्याकडे पाहण्याची दृष्टी विशुद्ध नाही हे तर उघडच आहे; परंतु अशा दृष्टीने साहित्याकडे पाहण्यात काय धोके असतात हे त्यांच्या लक्षात येत नाही, ही खरी शोकांतिका आहे.' (सहा साहित्यकारांचे वाङ्मयीन जीवनदर्शन)

४. 'कलावंत जे जीवन जगत असतो ते आणि कलावंताच्या स्वतःच्या मनातले त्याचे कलाविश्व या दोन वेगळ्या गोष्टी असतात.' (चिं. त्र्यं. खानोलकर : तीन टप्पे.)

५. 'कलाविश्वातील प्रश्नांचे निष्कर्ष कलाबाह्य विश्वातील उपकरणांच्या साह्याने काढण्याचा प्रयत्न करू नये.' (चिं. त्र्यं. खानोलकर : तीन टप्पे)

६. 'कादंबरी एक आकृतिबंध निर्माण करीत असते.' (एका नवीन टप्प्यावर घडलेली कलाकृती)

वि. शं. पारगावकरांची भूमिका स्वायत्ततावादी–आकृतिवादी असली तरी त्यांनी केलेली पुस्तकपरीक्षणे ही या भूमिकेतील मूल्यसरणीच्या आधारे त्या पुस्तकांची मूल्यमापने करणारी नाहीत. परीक्षणे करताना ते आपली आवड–नावड आपली पसंती-नापसंती प्रकट जरी करीत असले तरी ते तर्कशुद्धपणे, काटेकोरपणे केलेले मूल्यमापन असत नाही. रसिकाच्या भूमिकेतून कलास्वाद घेत असता कलाकृतीसंबंधी स्फुरणारे विचार ते या परीक्षणातून प्रामुख्याने प्रकट करतात. ही परीक्षण मूलार्थाने 'परीक्षणे' नाहीत तर ती 'आस्वादे' आहेत. आपण आस्वादकाच्या भूमिकेतून पुस्तकांवर-लेखकांवर लिहीत आहोत याचे त्यांना पुरेपूर भान आहे. ते म्हणतात, 'समीक्षा ही तत्त्वप्रधान जशी असते तशीच ती आस्वादप्रधानही

असते. विशिष्ट प्रकारच्या कलाकृतीचा, एखादा रसिक समीक्षकाच्या भूमिकेमधून जेव्हा परामर्श घेतो तेव्हा ती आस्वादक समीक्षेच्या पातळीवर गेलेली असते.' आपण आस्वादप्रधान समीक्षा करीत आहोत हे समजून उमजून त्यांनी आपले लेखन केलेले आहे.

इतर रसिकांचा विचार जरी बाजूला ठेवला तरी निर्मितिक्षम लेखक हे महत्त्वाची आस्वादक समीक्षा लिहू शकतात. येथे प्रत्येक विधान तर्काच्या कसोटीवर घासून केले जात नाही. एखाद्या कलाकृतीच्या सहवासात आपल्या मनात जो एक भावनिक व चिकित्सक असा मिश्र स्वरूपाचा अनुभव साकार होतो तो शब्दातून मांडण्याचा प्रयत्न आस्वादक समीक्षेत केला जातो. त्यामुळे ही समीक्षा एकाच वेळी लालित्यपूर्ण व चिकित्सक असते. तिच्यातील चिकित्सा साधार आणि तर्कानुसार मांडलेली नसते. निर्मितिक्षम लेखकाला अनुभवाच्या अनुभवपणात रस असतो. म्हणून कलाकृतीच्या सहवासात प्राप्त होणाऱ्या अनुभवात तो रममाण होतो. या अनुभवाचे विश्लेषण करून त्यातील कलाकृतीबद्दलच्या विचारांची तार्किक मांडणी करण्यात त्याला रस नसतो. हा रसिक मुळातच कलावंत असल्यामुळे कलाकृतीच्या सहवासात इतरांना येणाऱ्या अनुभवापेक्षा अधिक सूक्ष्म आणि वैशिष्ट्यपूर्ण अनुभव त्याला येऊ शकतात. त्याचे अशा प्रकारचे अनुभव प्रशिक्षित वाङ्मयाभ्यासकाल आपल्या शास्त्रीय समीक्षेत उपयुक्त ठरू शकतात. श्री. ना. पेंडशांच्या 'लव्हाळी' बद्दल वि. श. पारगावकर जेव्हा 'तिच्यात यशाबरोबरच 'लव्हाळी' चे अपयशही लपलेले आहे. त्यामुळेच 'लव्हाळी' भेटल्याचा आनंद होतो, पण ती सोडून जाते तेव्हा चुटपूट लागत नाही.' अशी प्रतिक्रिया व्यक्त करतात तेव्हा 'लव्हाळी' च्या अपयशाची जाणीव व त्याचा शोध घेण्याची प्रेरणा समीक्षकाच्या ठिकाणी निर्माण होते. निर्मितिक्षम लेखकाची आस्वादक समीक्षा ही वाङ्मयाभ्यासप्रेरक होऊ शकते.

निर्मितीचा प्रत्यक्ष अनुभव आणि लेखक असल्यानेच कलाकृतीचा येणारा तरल सूक्ष्म अनुभव, यातून वाङ्मयाबद्दल समीक्षकाला चिंतनप्रवृत्त करणारे विचार प्रकट होत असतात. वि. शं. पारगावकरांच्या लेखनातही असे विचार अनेक ठिकाणी भेटतात.

१. '... एखाद्या शास्त्रीय ग्रंथामधून वापरली गेलेली भाषा एरवी आपल्याला अवघड वाटत असली तरी ती अवघड नसते. तसेच, साहित्यात वापरली गेलेली भाषा एरवी वरवर आपल्याला जी सोपी वाटत असते तशी ती मुळचा नसते.'

२. 'आत्मचरित्र म्हणजे त्या व्यक्तीच्या जीवनाचा इतिहास आणि आपल्या जीवनामधून ती व्यक्ती जो इतिहास घडवीत असते त्या घटनांचाही इतिहास; असे दुहेरी स्वरूप आत्मचरित्र या साहित्यप्रकाराचे असते.'

३. 'कलाकृतीचा विषय, कलाकृतीपाठीमागचा हेतू आणि कलाकृतीच्या रूपाविषयीची जाणीव. कोणत्याही ललित कलाकृतीच्या निर्मितीसाठी या तिन्ही घटकांची अत्यंत आवश्यकता आहे. परंतु कलावंताला या गोष्टींची केवळ जाणीव असणे पुरेसे नसते. कलाकृतीची निर्मिती होत असताना या तिन्ही घटकांचा आपला तोल सांभाळला जाणे ही गोष्ट फार महत्त्वाची असते. राजकीय, सामाजिक वैज्ञानिक, वैद्यकीय...अनुभव त्याने साठवलेला असतो. त्या अनुभवाचा एखाद्या कलाकृतीच्या निर्मितीच्या बाबतीत योग्य उपयोग करून घेणे ही गोष्ट फार महत्त्वाची असते....या अनुभवांचा वापर आपण कल्पिलेल्या कलाकृतीमध्ये कसा आणि किती करावा याचे भान कोणत्याही कलावंताच्या मनात नेहमीच असले पाहिजे. अन्यथा कलाकृतीचा तोल बिघडण्याचा आणि सौंदर्यहानी होण्याचा धोका समोर असतोच.'

४. 'खऱ्या मोठ्या कलेत ज्ञातापेक्षा अज्ञाताचा भाग मोठा असतो. आणि ज्ञाताकडून रसिकाला अज्ञाताकडे नेऊन पोचवणे हे यशस्वी कलेचे कार्य असते.'

वि. शं. पारगावकरांच्या 'आस्वादक' समीक्षेत असे विचार भेटतात म्हणूनच या समीक्षेचे मोल वाढलेले असते.

पारगावकर हे निर्मितिक्षम लेखक असल्याने, कलावंताचे लौकिक जीवन, त्याच्या कलाकृतीतील अनुभव याच्यातील नात्यांचा आणि एकूण कलानिर्मितीत कलावंताच्या लौकिक जीवनाच्या सहभागाचा प्रत्यक्ष अनुभवच त्यांना आहे. त्यामुळे जया दडकर यांच्या 'चिं. त्र्यं. खानोलकरांच्या शोधात' या पुस्तकावरील त्यांच्या प्रतिक्रिया विचारप्रवर्तक झाल्या आहेत. जया दडकरांचा, खानोलकरांच्या लौकिक चरित्राचा शोध घेऊन त्यांच्या वाङ्मयाचा अन्वयार्थ लावण्याचा प्रयत्न 'मेकॅनोच्या खेळासारखा' वाटतो. कलेच्या आधारे चरित्र शोधणे त्यांना अवघड व अतार्किक वाटते. कारण कलावंताचे लौकिक जीवन व त्याचे कलाविश्व या वेगवेगळ्या गोष्टी असतात असे त्यांचे (लेखक म्हणून अनुभवजन्य) मत आहे. लौकिक जीवनात भेटलेल्या व्यक्ती जशाच्या तशा कलाकृतीत जाऊ शकत नाहीत, 'पृथ्वीवरील मर्त्य माणूस देहानिशी स्वर्गात जाऊ शकत नाही तसेच हेही आहे.' असे त्यांना वाटते. म्हणून अशा प्रकारचा शोध घेणे हा चांगल्या प्रकारचा 'खेळ' असला तरी तो शास्त्रोक्त नाही, असे निःसंदिग्धपणे पारगावकरांनी म्हटले आहे. वि. शं. पारगावकरांचे समीक्षालेखन अशा प्रकारच्या त्यांच्या प्रतिक्रियांमुळेच विचारप्रवर्तक व लक्षणीय बनले आहे.

वि. शं. पारगावकर कलेसंबंधी जी स्वायत्ततावादी–आकृतिवादी भूमिका घेतात तिच्यात लेखकाचे निर्मितिस्वातंत्र्य हे अनुस्यूतच असते. लेखकाने काय लिहावे आणि काय लिहू नये यासंबंधीचे निर्णय स्वतःपुरता प्रत्येक लेखकाने

घ्यायचा असतो. यासंबंधीचे निर्णय त्या लेखकाशिवाय इतर सामाजिक घटकांनी घेणे ही गोष्ट स्वायत्ततावादी–आकृतिवादी कधीच मान्य करू शकत नाहीत. कलेचे विश्व स्वतंत्र आहे; सौंदर्याचा प्रत्यय घडविणे हे कलेचे एकमेव कार्य आहे; आकृतीची निर्मिती म्हणजेच सौंदर्याची निर्मिती, आकृतीचा आस्वाद म्हणजेच कलास्वाद, अशी जेव्हा भूमिका घेतली जाते तेव्हा आकृती घडविण्यासाठी वापरली जाणारी सामग्री ही स्वाभाविकपणेच गौण ठरते. ही सामग्री म्हणजेच वास्तवासंबंधीचे अनुभव–चांगली, समाजोपयुक्त आहे काय, हा प्रश्नच येथे गैरलागू होऊन जातो. सामग्री हे केवळ आकृती घडवण्यासाठी वापरलेले माध्यम आहे, आकृतीची काही वैशिष्टचे जरी सामग्रीवर अवलंबून असली तरी सामग्रीच्या सामाजिक भले-बुरेपणाशी त्या आकृतीच्या सौंदर्याचा काहीही संबंध नाही. म्हणूनच लेखकाने अमूक एक अनुभव कलेसाठी वापरावा किंवा अमूक एक अनुभव वापरू नये असे सांगणे गैरलागू आहे. लेखक काय सांगतो याच्याशी काहीही कर्तव्य नाही. कलावंत जी आकृती घडवतो तिचे सौंदर्यापलीकडे अन्य कुठलेही परिणाम संभवत नसल्यामुळे लेखकाला स्वाभाविकपणेच निर्मितीचे मुक्त स्वातंत्र्य प्राप्त झाले पाहिजे. अशी स्वायत्ततावादी–आकृतिवादी भूमिका घेणाऱ्याला, लेखकाने कलाकृतीतून काय सांगावे, यासंबंधीचा प्रपंच करता येत नाही.

वि. शं. पारगावकर मात्र एकीकडे या प्रकारची भूमिका घेऊन दुसरीकडे मात्र लेखकाने काय सांगावे आणि काय सांगू नये याची चिकित्सा करीत असलेले दिसतात. अलीकडील ऐतिहासिक–पौराणिक साहित्यकृतींबावत ते तक्रार करताना म्हणतात की, कर्णाच्या जीवनावर 'मृत्युंजय' लिहिली जाणे; यशवंतराव होळकर, पळपुटे बाजीराव हेही कलाकृतीचे नायक होतात, नाना फडणीसांच्या जीवनाचे विकृतीकरण एखाद्या लेखकाला सहज करता येते, 'इतिहासाचा विपर्यास आणि इतिहासात बदनाम झालेल्या व्यक्तींच्या जीवनाचे उदात्तीकरण हा आजचा जणू युगधर्मच समजला जात आहे!' वि. शं. पारगावकरांची ही भूमिका लेखकाचे निर्मितिस्वातंत्र्य हिरावून घेणारी आहे. इतिहास–पुराणांनी त्यांतील व्यक्तींचे जे मूल्यमापन केलेले असेल तेच निर्मिती करणाऱ्या लेखकांनी स्वीकारले पाहिजे असे बंधन, पारगावकरांची भूमिका, लेखकांवर घालते. महाभारतातील कर्ण जर अनीतिमान असेल तर त्याच्यावर कादंबरी लिहिताना लेखकाने तो नीतिमान दाखवू नये किंवा नाना फडणीस हे मराठेशाहीचे 'रक्षणकर्ते' होते असे जर इतिहासाने दाखवले असेल तर ते मराठेशाहीचे 'भक्षणकर्ते' होते असे त्यांचे चित्र लेखकाने रंगवू नये, असे पारगावकरांना म्हणायचे आहे. आपल्या निर्मितीत लेखकाने व्यक्तीच्या इतिहाससिद्ध उदात्ततेचे अवमूल्यन किंवा इतिहाससिद्ध नीचतेचे उदात्तीकरण लेखकाने घडवून आणणे पारगावकरांना मान्य नाही.

ऐतिहासिक आणि पौराणिक साहित्याबद्दल अशा प्रकारची भूमिका अनेकदा

घेतली जाते. ती घेत असताना तिच्यामागे पुढील विचारसरणी असते.

१. लेखकाने वास्तवाशी प्रामाणिक राहिले पाहिजे. निर्मितीसाठी लेखकाने जर ऐतिहासिक–पौराणिक वास्तव स्वीकारले असेल तर ज्ञात ऐतिहासिक–पौराणिक वास्तव त्याने बदलता कामा नये. म्हणजे ऐतिहासिक घटना आणि ऐतिहासिक व्यक्तींची नैतिक–भावनिक रूपे त्याने बदलू नयेत.

२. ऐतिहासिक–पौराणिक व्यक्तींच्या प्रस्थापित प्रतिमा समाजाचे सांस्कृतिक संचित असतात. त्यांच्याशी त्या संस्कृतीची मूल्यसरणी संलग्न झालेली असते. काही व्यक्ती श्रेयस्कर मूल्यांची तर काही त्याज्य मूल्यांची प्रतीके असतात. यातील काही व्यक्ती तर सांस्कृतिक जीवनाचे मानबिंदू असतात, श्रद्धाविषय असतात. अशांचे अवमूल्यन करणारे चित्रण हे समाजाच्या प्रतिष्ठेला अस्मितेला धक्का पोचवते.

३. ऐतिहासिक– पौराणिक व्यक्तींची समाजात एक विशिष्ट प्रतिमा उमटलेली असते. ऐतिहासिक–पौराणिक व्यक्तींच्या प्रस्थापित प्रतिमेला विरोधी अशी एक वेगळी प्रतिमा जर लेखकाने निर्माण केली तर त्या समाजातील आस्वादकांच्या आस्वादप्रक्रियेत विघ्न येते. पेशवाईचा रक्षणकर्ता, मुत्सद्दी आणि इंग्रजांची सत्ताभिलाषा ओळखून असणारा नाना फडणीस जर स्त्रीलंपट, स्वार्थी, निर्दय, खुनी असा रंगवला तर या नव्या प्रतिमेच्या आस्वादात पूर्वप्रस्थापित प्रतिमेमुळे विघ्न उपस्थित होते.

वि. शं. पारगावकरांनी घेतलेल्या भूमिकेमागे कोणती विचारसरणी आहे हे पूर्णतः स्पष्ट जरी नसले, तरी ती उपर्युक्त विचारसणीपेक्षा वेगळी नसणार. कारण अशा प्रकारच्या भूमिकेमागे यापेक्षा वेगळी विचारसरणी संभवू शकत नाही. या विचारसणीमध्ये दोन प्रकारचे युक्तिवाद आहेत. एक कलामूल्याशी निगडित असून दुसरा सामाजिक–सांस्कृतिक आणि नैतिक स्वरूपाचा आहे. वि. शं. पारगावकरांनी आपली भूमिका मांडताना सामाजिक–सांस्कृतिक–नैतिक युक्तिवादाचा अधिक स्पष्टपणे आधार घेतलेला दिसून येतो. 'घाशीराम कोतवाल' या नाटकाचा उल्लेख न करता त्याविषयी ते औपरोधिक स्वरात म्हणतात, 'नाना फडणीस यांच्या जीवनाचे विकृतीकरण एखाद्या लेखकाला अगदी सहज करता येते आणि अशा विकृतीकरणामधून निर्माण झालेल्या तथाकथित कलाकृतीला जागतिक कीर्तीचे लेणेही सहज मिळू शकते !' आणि हा उपरोधाचा स्वर अधिक उंचावत ते पुढे म्हणतात, 'उद्या एखाद्या महान लेखकाने नरमांसपिपासू स्टॅलिन, मुसोलिनी आणि इदी अमीन यांच्या जीवनावर देखील महान कलाकृती निर्माण केल्या तर त्याबद्दल आश्चर्य वाटण्याचे काहीच कारण नाही !' नाना फडणीस हे महाराष्ट्राच्या इतिहासाचा मानबिंदू आहेत, त्यांचे विपरीत चित्रण करून या मानबिंदूस ढका लावण्याचा, त्याची अप्रतिष्ठा करण्याचा अधिकार लेखकास नाही. स्टॅलीन, मुसोलिनी,

इदी अमीन या व्यक्ती मानवतेवरचे कलंक आहेत, त्यांचे उदात्तीकरण करून त्यांना गौरविण्याचा अधिकारही लेखकास नाही; आपल्या उपरोधातून हेच वि. शं. पारगावकर सुचवीत आहेत. अन्यत्र वाङ्मयासंबंधीच्या नैतिक भूमिकेला विरोध करणारे पारगावकर ऐतिहासिक-पौराणिक कलाकृतींबद्दल मात्र स्वच्छपणे नैतिक भूमिका घेत आहेत.

कलावंताभोवती अनेक स्तरीय वास्तव असते. यांपैकी वास्तवाच्या कुठल्यातरी स्तराची एक अर्थपूर्णता त्याला प्रतीत होते. ती अर्थपूर्णता तो आपल्या कलाकृतीत व्यक्त करीत असतो. वास्तवाच्या वस्तुनिष्ठ रूपाची मोडतोड करून वास्तवातून तो एक वेगळी आकृती घडवू शकतो. कलावंताला जाणवणाऱ्या अर्थपूर्णतेवरच वास्तवाच्या वस्तुनिष्ठ रूपाच्या मोडतोडीचे प्रमाण आणि वास्तवाच्या वस्तुनिष्ठ रूपापेक्षा लेखकाने घडवलेल्या आकृतीचे वेगळेपण अवलंबून असते. ऐतिहासिक किंवा पौराणिक वास्तवातून कलाकृती निर्माण करताना हेच घडते. या वास्तवाच्या अनेक स्तरांपैकी एखाद्या विशिष्ट स्तरांची जी अर्थपूर्णता कलावंताला जाणवते ती प्रकट करताना प्रस्थापित इतिहासाची किंवा पुराणाची कमीअधिक मोडतोड त्याला करावी लागणार आणि इतिहास-पुराणाच्या ज्ञात किंवा प्रस्थापित रूपाहून त्याने निर्मिलेली आकृतीही कमीअधिक भिन्न असणार.

कविकुलगुरू कालिदासाचे 'शाकुंतल' अशाच प्रकारे निर्माण झाले आहे. कण्वाच्या आश्रमात कण्वांच्या दर्शनार्थ गेलेला दुष्यंत अतिशय अल्पकाळात एकटघा असलेल्या शकुंतलेचा अनुनय करून तिच्याशी रत होतो. फळे आणायला गेलेले कण्व परत येण्याआधीच तो आश्रमातून पलायन करतो. 'चतुरंग सेना पाठवून तुला हस्तिनापुरात घेऊन जाईन, हे त्याने शकुंतलेला दिलेले आश्वासन तो कधीच पाळत नाही. शकुंतलेला झालेले मूल सहा वर्षांचे होईपर्यंत कण्व तिला दुष्यंताकडे पाठवीत नाहीत. शकुंतला हस्तिनापुरास गेल्यावर दुष्यंत तिचा स्वीकार करायला नकार देतो. हे तुझेच पत्निपुत्र आहेत अशी आकाशवाणी झाल्यावर तो दोघांचा स्वीकार करतो. शकुंतलेचा मी जर तात्काळ स्वीकार केला असता तर तिच्या पत्नीत्वाबद्दल व भरताच्या पुत्रत्वाबद्दल प्रजेला संशय आला असता, असे कारण तो देतो. महाभारतातील मूळ कथा अशी आहे या कथेत नरहर कुरुंदकरांना राजकीय अर्थ असल्याचे जाणवले आहे. दुष्यंत-शकुंतलेची कथा राजकीय स्पर्धेची कथा असल्याचे नरहर कुरुंदकरांनी म्हटले आहे. दुष्यंत शकुंतलेशी एकदा रत झाला, एवढ्या एका घटनेच्या आधारे तिच्या मुलास निपुत्रिक दुष्यंताचा वारस बनवण्याचे कारस्थान कण्वांनी केले, असे कुरुंदकरांनी म्हटले आहे. शकुंतलेचे मूल दुष्यंताचेच होते याला पुरावा नाही. तसे जर असते तर शकुंतलेच्या गरोदरपणी किंवा पुत्र जन्मल्यावर तात्काळ शकुंतलेची दुष्यंताकडे पाठवणी केली गेली असती. किमान या हकीकती दुष्यंताच्या कानी घालण्याची व्यवस्था कण्वांनी केली असती.

भरत सहा वर्षांचा होईपर्यंत कण्व गप्प बसले आहेत. शकुंतला पुत्रासह दुष्यंताकडे गेली असता आढेवेढे घेत शेवटी दुष्यंताने तिचा स्वीकार केला आहे. राज्याला अनायासे वारस मिळतो आहे असा विचार करून दुष्यंताने भरताला स्वीकारले आहे. भरत गादीवर आल्यावर कण्वांचे राजकारणात प्राबल्य वाढले आहे. भरताकडून कण्वांनी विपुल दक्षिणा मिळवून देणारा गोवितस अश्वमेध यज्ञ करवला. त्यामुळे कण्वांना सहस्र कोटिशत दक्षिणा मिळाली, असे महाभारतात म्हटले आहे. कुरुंदकरांच्या दृष्टीने हे सर्वच सत्तास्पर्धेचे राजकारण आहे. काहीही जरी असले तरी या शकुंतला प्रकरणात दुष्यंताची प्रतिमा निर्मल स्वरूपाची नाही, एवढे खरे ! कालिदासांनी दुष्यंत-शकुंतलेचा गांधर्वविवाह आणि भरतासारख्या पराक्रमी पुत्राची प्राप्ती एवढ्या गोष्टींना नवी अर्थपूर्णता दिली आहे. हा गांधर्वविवाह दोघांमधील उत्कट प्रेमाची परिणती होती, असा अर्थ देताना कण्वांना परदेशी पाठवणे, प्रियंवदा–अनसूया या मदतनीस सख्या निर्माण करणे, काही मोजक्या घटिका कण्वाश्रमात राहिलेल्या दुष्यंताला दीर्घ काळ कण्वाश्रमात राह्यला लावणे, असे बदल केले आहेत. शकुंतलेशी रत झाल्यावर कण्वाच्या कोपाला भिऊन राजधानीकडे पळ काढणाऱ्या आणि नंतर तिची चौकशीही न करणाऱ्या दुष्यंताचे उदात्तीकरण करण्यासाठी दुर्वासाच्या शाप–उःशापाचे नवे प्रकरण निर्माण करावे लागले आहे. कण्वाश्रमातच व्याघ्र– सिंहाचे 'दमन' करणाऱ्या भरताला कण्वाच्या आश्रमातून काढून कालिदासांनी मारीच ऋषींच्या आश्रमात नेऊन ठेवले आहे. या मोडतोडीमधून आणि पुनर्निर्मितीमधून मुळातील व्यावहारिक पातळीवरील गांधर्वविवाहाला नाजुक, रम्योदात्त प्रेमकथेचे रूप दिले गेले आहे.

नेमकी अशीच प्रक्रिया तेंडुलकरांच्या 'घाशीराम कोतवाल' मध्येही घडली आहे. नाना–सवाई माधवराव यांच्या कारभारानंतर अवघ्या वीस–बावीस वर्षांत पेशवाई नेस्तनाबूत होते, या ऐतिहासिक वास्तवाची अर्थपूर्णता तेंडुलकर शोधत आहेत. अवघा महाराष्ट्र दुष्काळात भाजून निघत असताना, वकील ई–मुतलखीचा भव्य दरबार, सवाई माधवरावांचे दुसरे लग्न, रंगपंचमीचा उत्सव, मेजवान्या, इत्यादी समारंभ पुण्यात चालूच होते. बादशाहाचे फर्मान घेऊन दिल्लीहून येणाऱ्या महादजीस घाबरून नानांनी याच काळात इंग्रज गव्हर्नर कॉर्नवॉलिसकडे फौजेची मदत मागितली, नाना फडणीसाच्या कारभाराचे वर्णन 'हल्ली अंधेरी म्हणावा असा जाला. कोणा एकाचा न्याय किंवा इन्साफ नाही. माणूस मात्र दुःखी आहे. इन्साफही नसो, परंतु उलटा प्रजेस उपद्रवही होतो.... दाद कोणाची नाही.... पापपुण्याचा विचार नाही. श्रीच्या इच्छेस काय येईल ते खरे ! नाहीतर दिवस कठीण आहेत.' असे एका पत्रात करण्यात आले आहे. या ऱ्हासकालीन वास्तवाच्या भीषणतेचा शोध घेण्याच्या प्रेरणेतून निर्माण झालेले 'घाशीराम कोतवाल' हे नाटक ही अर्थपूर्णता व्यक्त करण्यासाठी ऐतिहासिक वास्तवाची मोडतोड करते. त्यातून

इतिहासकालीन जीवनाची एक नवी आकृती घडवते.

ऐतिहासिक–पौराणिक कलाकृती जर पूर्वस्थित वास्तवाचे केवळ पुनर्दर्शनच घडवणार असतील तर त्या लिहिल्या न गेलेल्याच बऱ्या ! कारण मग मूळ इतिहास व पुराणे यांच्याकडेच वाचकाने का जाऊ नये ? ऐतिहासिक–पौराणिक कलाकृती या नव्या अर्थपूर्णतेच्या अभिव्यक्तीसाठी निर्माण होत असतात. या नव्या अर्थपूर्णतेसाठीच त्या वाचल्या जात असतात. लेखकाला कधी ऐतिहासिक–पौराणिक व्यक्तीच्या चरित्रात, कधी ऐतिहासिक वातावरणामध्ये काही नवी अर्थपूर्णता जाणवू शकेल. वास्तवाच्या ज्या स्तराच्या संदर्भात ही अर्थपूर्णता जाणवेल त्या स्तराशी लेखक प्रामाणिक राहतोच. तो जर असा प्रामाणिक राहिला नाही तर ती वास्तवाच्या त्या स्तराची अर्थपूर्णता ठरूच शकणार नाही. वास्तवाच्या विशिष्ट स्तराशी पूर्णपणे सुसंगत असलेली अर्थपूर्णता निर्माण करणे हे ऐतिहासिक–पौराणिक कलाकृतीचे अवश्यमेव उद्दिष्ट असते. या अर्थपूर्णतेची त्या विशिष्ट वास्तवाशी संगती कशी व किती प्रमाणात प्रस्थापित होते यावर त्या कलाकृतीचे मूल्य ठरत असते. अर्थपूर्णतेची ही आकृती घडवताना लेखकाला वास्तवाची काही मोडतोड, काही कल्पिताची नवनिर्मिती करावीच लागते.

वाङ्मयाच्या चुकीच्या आकलनाच्या सवयीमधूनच ऐतिहासिक–पौराणिक कलाकृतींबद्दलचे असे आक्षेप निर्माण होत असतात. ऐतिहासिक–पौराणिक वास्तवाच्या सर्व स्तरांशी लेखकाने प्रामाणिक राहून ते वास्तव त्याने पुन्हा उभे केले पाहिजे. मूळ इतिहासात नसलेले रंजनमूल्य अशा लेखनात असते. म्हणून इतिहासाऐवजी अशा कलाकृतींचे वाचन करणे हे या प्रकारच्या लेखनाबद्दलचे आपले उद्दिष्ट बनून जाते. पुराव्यांनी सिद्ध झालेल्या इतिहासात जसे व्यक्तींचे कर्तृत्व असते तशाच त्या व्यक्तीच्या चुकाही असतात. त्या व्यक्ती वऱ्यावाईट, गुणदोषयुक्त असतात. परंतु आपल्याला असा परिपूर्ण स्वरूपातील इतिहासही नकोच असतो. ऐतिहासिक घटना, व्यक्ती व वातावरण यांच्या आपल्या मनात ज्या प्रतिमा असतात त्यांना कुरवाळणाऱ्या ऐतिहासिक (पौराणिक) कलाकृती आपणास हव्या असतात. अशा कलाकृती आपल्या श्रद्धांची भाटगिरी करीत असल्याने त्या आपल्याला प्रिय होतातच. आधुनिक काळात आपली जडणघडण परंपरेचा गौरव करणाऱ्या राष्ट्रवादातून झालेली आहे. धर्म, पुराणे आणि इतिहास याबद्दलच्या अभिमानावर हा राष्ट्रवाद एकोणिसाव्या शतकापासून उभा राहिला. ऐतिहासिक कलाकृतीच्या आकलनात राष्ट्रवादाचे हे संस्कार सतत विक्षेप आणतात. त्यातच अशा कलाकृतीतून आपल्या श्रद्धांवर, अस्मितेवर हल्ला होत आहे, अशा कल्पनेतून एक क्षोभ निर्माण होतो. या भूमिकेत नुसते 'भावना दुखावल्या जाणे' नसते, तर कलाकृतीद्वारा लेखकाने आपल्या श्रद्धाविषयांची बदनामी केली आहे, आपल्या श्रद्धा-

विषयांबद्दल लोकांमध्ये गैरसमज पसरवले आहेत, असाही एक समज असतो. अशा कलाकृतींमुळे आपल्या श्रद्धाविषयांबद्दल लोकांमध्ये आदराची भावना राहणार नाही, अशी एक भीतीही या भूमिकेमध्ये दडलेली असते. कलाकृती समाजमानस बदलू शकतात असा कलाकृतीसंबंधीचा बोधवादी–उपयुक्ततावादी दृष्टिकोनही या प्रकारच्या भूमिकेमध्ये अनुस्यूत असतो.

अलीकडच्या काही वर्षांत या भूमिकेवरून वैचारिक व ललित वाङ्मयावर तीव्र स्वरूपाची टीका होत आली आहे. एवढेच नव्हे, तर प्रचंड सामूहिक प्रक्षोभही प्रकट होत आहे. 'टच् ऑफ ब्राइटनेस' हे शर्माचे नाटक, 'घाशीराम कोतवाल' आणि 'कन्यादान' ही तेंडुलकरांची नाटके, 'रिडल्स इन् रामायण' हा डॉ. बाबासाहेब आंबेडकरांचा लेख, 'लास्ट टेम्प्टेशन' हा कझान झाकिसच्या कादंबरीवरील चित्रपट आणि सल्मान रश्दी यांची 'सॅटॅनिक व्हर्सेस' ही कादंबरी या कलाकृतींच्या निमित्ताने जो कमीअधिक सामाजिक क्षोभ निर्माण झाला त्यामागे वाङ्मयाकडे बघण्याची हीच भूमिका आहे. या भूमिकेतून जन्मणारे आक्रमण येथेच थांबणार नाही. अमूक जातीची, धर्माची, व्यक्तीची बदनामी झाली असे कुठल्याही कलाकृतीबद्दल म्हणता येईल. वाईट गोष्टी करणारी एक व्यक्ती अमूक एका जातीची दाखवली गेली असल्यामुळे त्या जातीच्या भावना दुखावल्या गेल्या आहेत, अशी भूमिका अनेक कलाकृतींबद्दल सहज घेता येईल. त्यामुळे शेवटी लेखकाला लिहिणेच अशक्य होऊन जाईल. कलाकृती ही 'कलाकृती' म्हणूनच स्वीकारली जाणे हाच यावरचा उपाय ठरतो. 'घाशीराम' मधले नाना हे फक्त 'घाशीराम' मधले आहेत, ती 'ऐतिहासिक' व्यक्ती नाही. हे नाना त्या नाटकात अर्थपूर्ण आहेत की नाहीत एवढेच पहा, असे स्पष्टपणे सांगिल्याशिवाय या प्रवृत्तीला प्रतिबंध होऊ शकणार नाही. अन्यत्र कलेसंबंधी स्वायत्ततावादी भूमिका घेणाऱ्या वि. शं. पारगावकरांनी या प्रश्नासंबंधीही स्वायत्ततावादाशी सुसंगत भूमिका घेणे रास्त ठरले असते.

असा एखाददुसरा मतभेदाचा मुद्दा असला तरीही आजच्या 'सामाजिक बांधिलकीच्या' जल्लोषात कलेच्या कलापणाचे भान ठेवणारे एका निर्मितिक्षम लेखकाचे समीक्षालेखन प्रसिद्ध होत आहे ही समाधानाची गोष्ट आहे.

औरंगाबाद,
७ मार्च, १९८९.

– सुधीर रसाळ

१. साहित्याचे तत्त्वज्ञान

डॉ. वि. ना. ढवळे यांचा ' साहित्याचे तत्त्वज्ञान ' या नावाचा ग्रंथ नुकताच प्रसिद्ध झाला आहे. डॉ. ढवळे हे इंग्रजीचे प्राध्यापक म्हणून प्रसिद्ध पावलेली एक अधिकारी व्यक्ती आहे. फर्गसन महाविद्यालयात असताना त्यांची इंग्रजी वाङ्मया-वरील (वाङ्मय हा त्यांचा शब्द) व्याख्याने मन लावून, एकाग्र होऊन आणि त्यांच्या व्याख्यानांपासून स्फूर्ती घेऊन, वाङ्मयविषयक एक नवा दृष्टिकोन घेऊन बाहेर पडलेल्या अनेक पिढ्या आहेत. व्याख्याते म्हणून त्यांचा दबदबा मानणारे आणि त्यांच्यावर प्रेम करणारे आज कितीतरी विद्यार्थी महाराष्ट्राबाहेर आहेत. त्यांचा इंग्रजी वाङ्मयावरचा अधिकार फार मोठा आहे.

परंतु त्यांचे ' साहित्याचे तत्त्वज्ञान ' हे पहिलेच लक्षवेधी पुस्तक वाचल्यावर एक पहिली गोष्ट लक्ष वेधून घेते ती ही की, त्यांचे साहित्यविषयक विचार हे केवळ इंग्रजी वाङ्मयापुरतेच मर्यादित नाहीत. त्यांचे वाचन चौफेर आहे. तसेच इतर विषयांचे त्यांचे वाचन केवळ चौफेर नाही, तर फार खोल आहे आणि तेवढेच ते मर्मग्राही आहे. शिवाय ते जेवढे मर्मग्राही आहे तेवढेच ते सूक्ष्म आणि विश्लेषणात्मक आहे, याचा प्रत्यय त्यांच्या या ग्रंथातून ठायीठायी येतो. इंग्रजी वाङ्मयाइतकाच त्यांचा मराठी आणि संस्कृत वाङ्मयावरील अभ्यास अधिकारपूर्ण आहे. ' ललित ' हा शब्द त्यांच्या ' साहित्याचे तत्त्वज्ञान ' या ग्रंथात फारसा आलेला नसला आणि ' साहित्य ' हा शब्दही फार कमी प्रमाणात आलेला असला तरी ' ललित साहित्याचा ' त्यांच्या अभ्यासात त्यांचा अधिकारही फार मोठा आहे. तसेच साहित्याची समीक्षा, इंग्रजी, मराठी आणि संस्कृत या विषयांवरील त्यांचे विचार जेवढे डोळस आहेत तेवढेच ते सावधही आहेत. तसेच ' साहित्याचे तत्त्वज्ञान ' या ग्रंथामधून त्यांचे जे विचार

व्यक्त झालेले आहेत ते साहित्यविषयक, समीक्षाविषयक, कलाविषयक, सौंदर्य-विषयक, तत्त्वज्ञानविषयक, नव्या-जुन्या मानसशास्त्रविषयक प्रस्थापित दृष्टिकोन मांडणारे असले तरी त्यांचा स्वतःचा साहित्यविषयक आणि निरनिराळ्या कलां-विषयक दृष्टिकोन कोठेही मोठ्या हिरीरीने आणि आग्रहाने व्यक्त न करण्याची सावधगिरी बाळगताना दिसतात.

अगदी मर्ढेकरांच्या 'सौंदर्यविषयक उपपत्तीचे जरी ते विश्लेषण करतात (पृष्ठ– ११३) आणि रिचर्डजच्या सौंदर्यविषयक उपपत्तीची ते तुलना करतात, तेव्हा देखील ते रिचर्डजविषयी 'एका वाक्यात एवढेच म्हणतात,' मात्र रिचर्डजची उपपत्ती जास्त तर्कनिष्ठ (LOGICAL) वाटते आणि पुढे जाऊन ते असेही कबूल करतात की, 'रिचर्डजच्या मतांवर अनेकांनी वेगवेगळ्या कारणांनी टीका केलेली आहे. त्यातील मुख्य आक्षेप म्हणजे 'मन' हे केवळ 'मेंदू आणि मज्जासंस्था' असे मानण्याला पुरेसा (निदान त्या वेळेला तरी) पुरावा नसताना त्या पायावर बांधलेली कलेची इमारत व त्याच मानसशास्त्रावर आधारित भाषेच विश्लेषण. रिचर्डजने आपली मते पुढे पुष्कळच बदलली व आधीचे लेखन पुष्कळसे विनाकारण ऐकांतिक होते हे मान्य करून त्यात पुष्कळ दुरुस्त्या सुचविल्या, हेही लक्षात ठेवले पाहिजे.

पुढे (त्याच ११५) पानावर ते लिहितात, मर्ढेकरांची स्वतःचीच उपपत्ती बरीचशी रिचर्डज व इतर लेखक यांच्या मतांवर ('तां' वरील अनुस्वार माझा) विसंबून मांडलेली दिसते; पण रिचर्डज व मर्ढेकर या दोघांचीही (सौंदर्यानुभव-विषयक) मते खरोखर क्रांतिकारक नाहीत. कंसामधील शब्द माझे.

साहित्याच्या प्रक्रियेचा, स्वभावाचा, त्याच्या रूपाचा, त्यामधील आशयाचा आणि त्या आशयाच्या अनुषंगाने येणाऱ्या समाजविषयक प्रश्नांचा (म्हणजे साहि-त्याच्या हेतूचा) ते साकल्याने विचार मांडताना दिसतात. त्यामध्ये ध्वनी, वर्ण, शब्द, शब्दपंक्ती आणि भाषेसंबंधीही त्यांनी विचार मांडलेले आहेत; पण असे विचार मांडीत असताना ते निरनिराळ्या पौर्वात्य आणि पाश्चिमात्य विद्वानांच्या विचारांचा परामर्श घेत-घेतच पुढे जाताना दिसतात; परंतु याचा अर्थ असा की, ते आपले स्वतःचे म्हणून काही विचारच मांडीत नाहीत, परंतु त्यांच्या अशा प्रकारचे विचार मांडण्याचे स्वरूप काय असते ते मी वर विशद केलेलेच आहे. मी वर एके ठिकाणी म्हटल्याप्रमाणे डॉ. ढवळे निरनिराळ्या तत्त्वविचारांचा परामर्श घेत असताना स्वतःची मते हिरीरीने किंवा आग्रहाने मांडीत नसले तरी त्यांची मते ते व्यक्त करीतच असतात व कित्येक ठिकाणी स्वतःचा दृष्टिकोनही व्यक्त कर-ण्याचा प्रयत्न करीत असतात; परंतु त्याचे स्वरूप पौर्णिमेच्या चांदण्यातून निर-निराळ्या रंगांची नाजूक फुले वेचण्यासारखे असते.

मर्ढेकरांच्या लयतत्त्वाच्या संकल्पनेचा ते जेव्हा अधिक विचार आणि विस्तार

करतात तेव्हा ते म्हणतात, 'ज्या कलेत माध्यम अगदी 'मूर्त' असेल– उदा. रंग, दगड, धातू– Plaster of Paris वगैरे– तेथे अगदी काटेकोरपणे समतोल पाळणे शक्य होईल. प्रमाणबद्धता (Symmetry) साधून अगदी बांधेसूद कलाकृती निर्माण होऊ शकेल.' परंतु लगेच पुढे ते असेही म्हणतात की, (मात्र केवळ 'Symmetry' मुळे नेहमीच सौंदर्यनिर्मिती होते का याबद्दल मतभेद होणारच.) पण साहित्यात 'भाषा' माध्यम असल्याने लय कसा ठरवायचा हा मुख्य प्रश्न येतो. ध्वनीमुळे भाषेत लयबद्धरचना फार सोयीही होऊ शकेल. उच्चारसाम्यामुळे, उच्चारांच्या पुनरावृत्तीमुळे लय निर्माण होईल. असा लय संस्कृत व मराठी या भाषांतील वाङ्मयात पुष्कळदा दिसतो, (एडमड बर्कची भाषणे, सावरकरांची भाषणे आणि ज्या भाषणांमुळे मूळ भाषणातील अर्थ गुदमरून गेलेला असतो अशी शिवाजीराव भोसले यांची भाषणे या गद्य वाङ्मयामधूनही लयाचा प्रत्यय येतो.) व पुष्कळांना तो त्याज्य वाटतो. (कंसामधील विधाने माझी)

ज्या शब्दांमुळे लय निर्माण होतो असे मर्ढेकर मानतात ते शब्द प्रसरणशील असतात, तरीही साहित्यात सौंदर्यनिर्मितीसाठी त्यांचे अर्थ निश्चित करावे लागतात. एवढेच नव्हे, तर एकाच अर्थाचे दोन किंवा त्यापेक्षाही अधिक शब्दांची योजना करून लय निर्माण करावा लागतो आणि असे करीत असताना इतरही कितीतरी गोष्टींचे अवधान ठेवावे लागते हे माझ्यासारख्या इतरही सर्जनशील लेखकांचे मत असणे शक्य आहे. मात्र पुढे (पान ११३) वर डॉ. ढवळे म्हणतात तेही खरे आहे; 'पण 'सौंदर्य' हे केवळ संवाद–विरोध–समतोल या लयावरच अवलंबून आहे असे सिद्ध करणे कठीण आहे.' केवळ लयनिर्मिती आणि लयातून साधला जाणारा समतोल हेच साहित्यातील सौंदर्यनिर्मितीचे एकमेव साधन होऊ शकत नाही. गणपतीच्या मिरवणूकीसमोर ढोल वडवणारे ढोलकी ध्वनिनिर्मितीच्या साह्याने 'संवाद–विरोध आणि समतोल' लय निर्माण करीत असतात; पण त्यामधून सौंदर्यनिर्मिती होत नाही हे सर्वांनाच माहीत आहे!

भाषेमधून लयनिर्मिती करता येते, एवढेच फार तर त्याविषयी म्हणता येईल. भाषेचे माध्यम असलेल्या साहित्यकृतींमधून, विशेषतः कथा–कादंबऱ्यांमधून अशा लयाचे तात्काळ दर्शन होऊन, सौंदर्यानुभव येणे तर फारच कठीण. 'रामायण', 'महाभारता' सारखी प्राचीन कथानक–प्रधान काव्ये वाचून तर लयाची प्रचीती घेणे फार कठीण आहे. इतकेच नव्हे, तर अलीकडच्या आधुनिक काळातील पाच–पाचशे, सात–सातशे पानांच्या कादंबऱ्यांमधून देखील लयाचा समग्रपणे आणि तात्काळ साक्षात्कार होणे देखील शक्य नसते. टॉलस्टायची 'वॉर ॲण्ड पीस' किंवा हरिभाऊ आपटयांच्या कादंबऱ्या त्यासाठी उदाहरणादाखल घेता येतील.

त्यामुळे मर्ढेकरांच्या लयतत्त्वाचा समाचार घेताना, डॉ. ढवळे म्हणतात तेच खरे. साहित्यकृतीचे 'भाषांतर वाचून होमर किंवा व्हर्जिल, डॅंटी किंवा रासीन्

यांचा ध्वनियुक्त लय तर समजत नाहीच; पण 'आर्थिक' (साहित्यामधून व्यक्त होणारा अर्थ : कंसातील वाक्य माझे) लय तरी अगदी तंतोतंत समजतो का ? प्रत्येक ठिकाणी लयनिर्मिती मर्ढेकरांच्या वर्णनात दर्शविलेली–अशक्य व अनावश्यक आहे.'

कथा–कादंबऱ्यांमधून जे कथानक येते, ते कथानक भाषेच्या माध्यमामधून येते. म्हणजे भाषा त्या कथानकामधून आपला गुणधर्म आणि प्रभाव यांचे मिश्रण केल्याशिवाय राहात नाही. भाषेला जसा अर्थ असतो तसा ध्वनीही असतो. उच्चारलेल्या भाषेमधून तो जसा स्पष्टपणे प्रगट होतो, तसाच मनन केलेल्या भाषेमधूनही तो वाचकांच्या मनात पसरत असतो. आपण जसे भाषेतील विचारांनी तल्लीन होतो, तसेच तिला असलेल्या नाद–माधुर्याने देखील गुंगून जातो. जसे भाषेमधून निर्माण होणाऱ्या प्रतिमांचे ठसे मनावर उमटतात, तसेच तिच्या नाद–माधुर्याचे ठसे देखील आपल्या मनाला कंपित करीत असतात; परंतु हा प्रवास करीत असता त्या ललितकृतींमधून निर्माण होणाऱ्या लयाचे सारखे आणि पुन्हःपुन्हा विभाजन होत असते आणि पुन्हःपुन्हा संयोजनदेखील होत असते. लयाच्या या विभाजन–संयोजनाचा प्रवास ललितकृतीच्या शेवटपर्यंत चाललेला असतो. मात्र या विभाजन-संयोजनामधून ती कलाकृती (ललित–साहित्य) वाचकाला सतत सौंदर्यानुभव देत असते. अशा विशाल ललितकृतीमधून निरनिराळ्या प्रकारे लय आपले दर्शन घडवीत असतो.

म्हणजे ललितकृतीला विषय असतो. त्या विषयाचे अधिक प्रभावी दर्शन घडविण्यासाठी तिच्यामध्ये लेखकाने निरनिराळ्या घटना घडवून आणलेल्या असतात. तसेच निरनिराळ्या पात्रांची योजना केलेली असते. विषय, प्रसंग आणि पात्रे एकाच ललितकृतीमध्ये भिन्न भिन्न असली तरी ललितकृतीच्या निर्मितीमागचा हेतू मात्र एकच असतो. हा हेतू परिणामकारकपणे म्हणजेच सौंदर्यपूर्ण करण्यासाठी लेखकाने विषयांची, प्रसंगांची आणि पात्रांची योजना, त्यांना विशिष्ट परिमाणे, विशिष्ट वजने देऊन त्यांची स्थाननिश्चिती पण केलेली असते, आणि ही त्यांची परिमाणे आणि वजनेदेखील लय निर्माण होण्याला अनुकूल असतात. ही परिमाणे आणि वजने संवाद–विरोध आणि समतोललयाची एक साखळीच निर्माण करीत असतात.

म्हणजे संवाद–विरोध आणि समतोल या लयाच्या स्वरूपाचे एकच एक दर्शन आणि एकच एक स्वरूप कोणत्याही ललितकृतीमध्ये विशेषतः कादंबरीमध्ये असत नाही. परिमाणे, वजने जसजशी बदलत जातात तसतसे लयाचे स्वरूप बदलत जाते.

ललितकृतीव्यतिरिक्त इतर कला उदा० चित्र, शिल्प, नृत्य यांमधून व्यक्त होणाऱ्या लयाचे दर्शन एकदम आणि समग्रपणे घडते. तसे ते संगीत, कथा, कादंबरी

आणि नाटक (नाटक ही शुद्ध कला असू शकत नाही) यामधून घडू शकत नाही. संगीत हे ध्वनींच्या माध्यमांतून विकसित होते व कथा, कादंबरी आणि नाटक हे भाषेच्या माध्यमातून व्यक्त होत असते. तरी त्यामध्ये मी वर म्हटले त्याप्रमाणे लय असतोच आणि त्याचे स्वरूप आणि कार्यही वर निर्देशिल्याप्रमाणेच असते.

या सर्व विवेचनावरून हे लक्षात येईल की, ललितकृतीमध्ये लयाचे तात्काळ आणि समग्रपणे दर्शन घडण्याची शक्यताही नसते आणि त्याची आवश्यकताही नसते.

लय आणि लयाचे ललितसाहित्यात असणारे महत्त्व याविषयीचे मर्ढेकरांचे विचार, रिचर्डजचे विचार आणि त्यावर डॉ. ढवळे यांनी केलेले विवेचन वाचून लयतत्त्वावरील माझे विचार मी वर व्यक्त केले आहेत.

आता 'वाङ्मयाचा हेतू आणि परिणाम' याविषयी डॉ. ढवळे निरनिराळ्या मतप्रणालींच्या द्वारे कसा परामर्श घेतात ते पाहण्यासारखे आहे.

सुरवातीलाच ते असा प्रश्न उपस्थित करतात की, साहित्याची निर्मिती अगदी निर्हेतुक असते का ?' साहित्याची निर्मिती निर्हेतुक असते आणि नसतेही, अशा दोन्ही मतांचा ते प्रथम परामर्श घेतात. असा परामर्श घेताना डॉ. ढवळे दोन्ही प्रकारची मते व्यक्त करणाऱ्या प्रख्यात लेखक आणि टीकाकार यांची मते मांडतात आणि असे करीत असता ते जसे पौर्वात्य आणि पाश्चिमात्य लेखक–टीकाकारांची मते विचारात घेतात, तसेच संस्कृत पंडितांच्या मतांचाही ते विचार करतात. शिवाय त्याच अनुषंगाने ते साहित्याबरोबरच इतर कलांचाही विचार करतात. उदा. संगीत, नृत्य, शिल्प आणि चित्रकला. साहित्याविषयी खुद्द त्यांचे निर्माते–लेखक–कवी आपले म्हणणे सांगत असतात हेही डॉ. ढवळे यांनी नमूद केलेले आहे. उदा. तुलसीदास, मिल्टन यांची त्यांच्या साहित्यनिर्मितीबद्दलची मते जशी ते मांडतात, तसेच साहित्याच्या टीकाकारांच्या संदर्भात ते म्हणतात, 'एखाद्या लेखकाच्या हेतूबद्दल टीकाकारांनी केलेली अनुमाने, तर्कनिष्ठ किंवा मानसशास्त्रीय विश्लेषणावर आधारित कशीही असोत, सर्वथैव बरोबर असतील असेही नाही'– आणि पुढे ते असे म्हणतात की, 'मात्र साहित्याचा हेतू (intention) परिणाम (effects) आणि उपयोग (use) यांचा नेहमीच मेळ बसेल असे नाही.

वाङ्मयाचा हेतू आणि परिणाम याविषयी विवेचन करताना डॉ. ढवळे म्हणतात, 'नृत्य, चित्र, शिल्प आणि संगीत यांचा श्रोत्यांवर होणारा परिणाम अल्पकालीन असतो. तसेच साहित्याचा जनमानसावर होणारा परिणाम दीर्घकालीन किंवा चिरकालीनही असतो. कारण साहित्याचा सर्वात मोठा विशेष म्हणजे भाषेला नेहमीच अर्थ असतो. आणि तो अर्थ बव्हंशी सामाजिक असतो. वाङ्मय वाचताना व्यक्तिनिष्ठ अर्थ पुष्कळदा फार महत्त्वाचा असला तरी सामाजिक अर्थ–निदान वाच्यार्थ–पूर्णपणे दुर्लक्षिता येत नाही म्हणून वाङ्मयाचे उपयोग व परिणाम जास्त सामाजिक ठरतात.

परंतु एकदा वाङ्मयाचे उपयोग व परिणाम जास्त सामाजिक ठरतात असे मानले तर माझ्या मताने वाङ्मयाच्या हेतूविषयी बरेच गुंतागुंतीचे प्रश्न निर्माण होतात ! एकंदरीनेच 'साहित्याचे तत्त्वज्ञान' या संकल्पनेच्या विचारांचा जेव्हा प्रवास सुरू होतो तेव्हापासूनच गुंतागुंतीचे प्रश्न निर्माण होण्यास सुरुवात होते.

डॉ. ढवळे म्हणतात त्याप्रमाणे काही कलांना सौंदर्यनिर्मिती व त्यापासून निर्भेळ (Disinterested) आनंद एवढाच व्याप असू शकेल. विशेषतः संगीत, नृत्य, शिल्प, चित्रकलांचा उपयोग दुय्यम दर्जाचा ठरतो. खरे प्रयोजन शुद्ध आनंद देणे एवढाच असू शकेल; परंतु 'शुद्ध आनंद' हा रेखीव कलेपाठीमागचा हेतू असू शकणार नाही का ? आणि तो हेतू देखील श्रोत्याच्या किंवा दर्शकाच्या मनावर परिणाम घडवून आणू शकणार नाही का ? असा हेतू आणि परिणाम सामाजिक, नैतिक किंवा प्रचारात्मक असू शकणार नाही, असे जरी म्हणणे असले तरी ते देखील अर्धसत्यच ठरेल अशी शंका वाटते. उदा. संगीत ही शुद्ध आनंद देणारी कला आहे, असे मानले तरी उत्तरभारतातील संगीत (शास्त्रोक्त) आणि दक्षिण-भारतातील संगीत विशिष्ट समाजालाच भावते व त्या समाजमनावरच ते परिणाम करू शकते, हे उघड सत्य आहे. तसेच चित्र आणि शिल्पकलेबद्दलही म्हणता येईल; परंतु असे जरी असले तरी या कलांमध्ये सामाजिक आशय असतो किंवा विशिष्ट नीतीचा प्रचार असतो असे आपण मानीत नाही. येथे कलावंताचे मन (त्यालाच आपण व्यक्तित्व म्हणू) आणि त्याची प्रतिभा आणि रसिकाचे मन आणि त्याची ग्रहणशक्ती यांच्यामधील हा झगडा असतो असे मानले पाहिजे.

कोणतीही श्रेष्ठ (अभिजात) कला कितीही शुद्ध असली आणि तिच्यामध्ये सामाजिक आशय नसला अथवा नीतिकल्पनांचा प्रचार नसला तरी तिचा (कलेचा) जन्म सामाजिक गर्भातूनच होत असतो असे मानावेच लागते. शेवटी कोणताही कलावंत सामाजिक जीवन जगत असतानाच आपल्या व्यक्तिमत्त्वाचे पोषण करीत असतो. जसे पृथ्वीच्या गुरुत्वाकर्षणाच्या दडपणाखालीच व्यक्ती आपले जीवन जगत असते. तसेच कोणत्याही कलावंताची कलाकृती सामाजिक दडपणामधूनच (Pressure) जन्म पावत असते, तरीही ही सर्व दडपणे दूर करून जेव्हा केवळ सौंदर्यानुभवाचा उद्रेक कलावंतामध्ये होतो तेव्हाच त्याच्या हातून शुद्ध कलाकृती निर्माण होण्याची शक्यता निर्माण होते.

या संदर्भात श्री. प्रभाकर पाध्ये यांचे विश्लेषण फार सुरेख आहे. आपल्या 'सौंदर्यानुभव' या श्रेष्ठ ग्रंथात ते पान २२ वर म्हणतात, 'म्हणजे अनुभवाचा (सौंदर्यात्मक अनुभवाचा : कंसातील स्पष्टीकरण माझे) आस्वादासाठी आस्वाद घेण्याच्या केवलास्वादवृत्तीने कलाकृतीकडे पाहिल्याशिवाय (किंवा अशी कलाकृती लेखकाकडून निर्माण झाल्याशिवाय) कलात्मक अनुभव सिद्धच होणार नाही, असे मला म्हणावयाचे आहे. कलाकृतीकडे आपण व्यावहारिक, वैज्ञानिक अगर तत्त्व-

ज्ञानात्मक दृष्टीने पाहू शकतो; पण तसे पाहिले तर कलात्मक अनुभव येणार नाही.' पाध्यांच्या या उपपत्तीवर चर्चा करताना डॉ. ढवळे जरी असे म्हणत असले की, वाङमय-वाचनही केवळ आनंदाकरिता असू शकले तरी पुष्कळदा ते तसे नसते व वाङमय वाचताना पुष्कळांची वृत्ती आस्वादकाची न राहता समीक्षकाची बनते असे वाटते; परंतु त्यावर मला असे म्हणावयाचे आहे की, समीक्षक हा देखील संपन्न वाङमयवृत्तीचा आस्वादकच असतो. थोडक्यात असे म्हणता येईल की, कोणतीही वाङमयकृती अथवा कलाकृतीची निर्मिती केवलास्वाद वृत्तीमधूनच निर्माण झाली पाहिजे, हे एकदा आपण मान्य केले म्हणजे मग सामाजिकता, नैतिकता, प्रचारात्मकता आणि भाषाविषयक सर्व प्रश्न दुय्यम ठरतात. तसे ते ठरावेत असे मला वाटते.

श्रेष्ठ कलाकृतीच्या निर्मितीविषयी, तिच्यामागील हेतू अथवा परिणामांविषयी आणि आस्वाद घेऊ पाहणाऱ्या रसिकांविषयी जगातील श्रेष्ठ विचारवंतांनी, समीक्षकांनी आणि खुद्द लेखकांनी देखील अनेक उलटसुलट विचार आजवर व्यक्त केलेले आहेत. तरीही मला वाटते अजूनपर्यंत हा प्रश्न कोणालाही निर्णायक पद्धतीने सोडविता आलेला नाही. याचे एक उदाहरण म्हणून जाता जाता (पान ९९) वर डॉ. ढवळे यांनी कलात्मकतेच्या संदर्भात (म्हणजेच कलेची विशिष्ट प्रकारे व्याख्या करण्याच्या प्रयत्नाच्या संदर्भात) वॉल्टर पेटरच्या प्रख्यात निबंधाच्या (Essay on Style) संदर्भातील एक वाक्य उद्धृत केले आहे, ते असे : ' For in truth all art does but Consist in the removal of surplusage. खरोखर कला म्हणजे सर्व अनावश्यक तपशील गाळणे. ही व्याख्या किती भोंगळ वाटते पाहा. अनावश्यक तपशील गाळण्याने जर एखाद्या कलाकृतीचे निर्दोष आणि नेमके रूप सिद्ध होत असेल तर आपण पोस्टात जाऊन एखाद्याला जी तार करतो, तिच्यामध्ये देखील सर्व अनावश्यक तपशील गाळलेलाच असतो. म्हणून काही आपण तारेला यशस्वी कलाकृतीचा नमुना समजत नाही. यावरून एकच गोष्ट सिद्ध होते, ती म्हणजे कलेचे स्वरूप हे एखाद्या पाऱ्याच्या थेंबासारखे असते. तो थेंब तळहातावर खेळविला तर चांगला खेळतो; पण जर आपण त्याला मुठीत पकडण्याचा प्रयत्न केला तर घरंगळून जातो !

असे जरी असले तरी वाङमयाचा सर्वांगीण शोध घेण्याच्या प्रक्रियेला या चर्चा उपयुक्तच ठरतात आणि डॉ. ढवळे यांनी आपल्या या मार्मिक ग्रंथामधून अशा रीतीच्या चर्चेला आणि वादविवादाला भरपूर वाव दिलेला आहे. ' भाषा आणि वाङमय ' या प्रकरणातदेखील त्यांनी आपले सविस्तर विचार अगदी तर्कशुद्ध पद्धतीने मांडले आहेत. भाषा वैयक्तिक केव्हा होते, सार्वजनिक रूप ती केव्हा

धारण करते, भाषेतील व्यंग्यार्थाने तिच्या अर्थामध्ये कसा फरक पडतो, ती लेखकाचे मनोगत सांगण्यास केव्हा समर्थ होते ? ध्वनि, वर्ण, भाषा, तसेच ग्रांथिक भाषा, वाङ्मयीन भाषा, बोलीभाषा, पोटभाषा आणि या भाषांचा इतिहास-भूगोल, त्यांचे एकमेकांशी येणारे संबंध, भाषेमधून निर्माण होणारी अर्थनिष्पत्ती या साऱ्यांची त्यांनी अगदी खोलवर जाऊन चर्चा केली आहे. येथे पान १७६ वर त्यांनी शब्दाच्या अर्थाच्या संदर्भात 'वाङ्मया'ची एक छोटीशी व्याख्याही दिलेली आहे. ते म्हणतात, 'जेथे कोशात दिलेले अर्थ अपुरे वाटतात व सामान्य भाषा असामान्य वाटू लागते ते वाङ्मय. सामान्यतः साहित्यात वाच्यार्थापेक्षा व्यंग्यार्थावर भर असल्याने ज्याचा सूचकतेवर भर आहे ते वाङ्मय, अशी वाङ्मयाची व्याख्या देखील काही विचारवंत करतात हे त्यांनी सूचित केले आहे.

शब्दाचा अर्थ कितीही स्पष्ट असला तरी वाङ्मयात ते शब्द जेव्हा व्यंग्यार्थाने, प्रतीकरूपाने, रूपकाचे स्वरूप घेऊन किंवा काही प्रतिमांच्या रूपाने येतात तेव्हा त्या शब्दांचा कोशामधील इतकेच नव्हे, तर व्यवहारामधील अर्थही बदललेला असतो. मग त्या ललितकृतीत त्यांचे स्थान वैशिष्ट्यपूर्ण होऊन बसते. यावरून एक गोष्ट लक्षात येईल की, भाषा आणि शब्द यांचे अर्थ एरवी आपणास जितके सोपे आणि सरळ वाटतात तेवढे ते कोणत्याही ललितकृतीत सरळ असत नाहीत. यावरून एक गोष्ट येथे सुचवावीशी वाटते ती अशी की, एखाद्या शास्त्रीय ग्रंथामधून वापरली गेलेली भाषा एरवी आपल्याला अवघड वाटत असली तरी ती अवघड नसते. तसेच ललितसाहित्यात वापरली गेलेली भाषा एरवी वरवर आपल्याला जी सोपी वाटत असते तशी ती मुळीच नसते. तिच्यामधून अनेक अर्थांचे जणू इंद्रधनुष्यच उमटलेले असते.

म्हणून येथे जाता जाता आपल्यामधील काही टीकाकारांच्या मनामध्ये असलेल्या पूर्वग्रहांचेही निरसन करावेसे वाटते. काही टीकाकारांच्या मताप्रमाणे भाषा ही सामाजिक विनिमयाचे साधन असल्यामुळे, ती ललितकृतीचे शुद्ध माध्यम होऊ शकत नाही, असे त्यांचे म्हणणे; पण हे पूर्णांशाने सत्य नाही असे वाटते. तसे पाहिले तर, ललितसाहित्याप्रमाणेच चित्र आणि शिल्प (ज्या कला ललितकलेपेक्षा अधिक शुद्ध समजल्या जातात) यांचे माध्यम जे रंग आणि धातू असतात ते तरी किती शुद्ध असतात ? रंग हे माध्यम जरी घेतले तरी लाल रंग, हिरवा रंग, काळा रंग यांनाही अगोदरपासूनच काही अर्थ प्राप्त झालेले आहेत. तसेच निरनिराळ्या धातूंनाही निरनिराळे अर्थ आणि संकेत प्राप्त झालेले दिसतात. त्यामुळे चित्रकलेवर आणि शिल्पाकृतीवर वरील निरनिराळ्या अर्थांचा आणि संकेतांचा परिणाम झाल्याशिवाय राहात नाही असे वाटते; परंतु त्यादेखील आपण शुद्ध

मानतो. ललितकृतीचेही तसेच आहे. ललितकृतीमध्ये देखील लेखकाच्या प्रतिभेमुळे आणि कल्पकतेमुळे त्याने वापरलेले शब्द त्याला हवे असतील, तेव्हा सरळ अर्थ घेऊन वावरतात आणि त्याच्याच इच्छेप्रमाणे ते हवे तेव्हा प्रतीकरूपाने, व्यंग्यार्थाने, प्रतिमारूपाने त्याच्या कलाकृतीमध्ये वावरतात. असे करीत असताना, ते जसे स्वतःचे अर्थ बदलतात, तसेच ते कलावंतांच्या हुकूमतीखाली अवघ्या ललितकृतीला एक विशिष्ट अर्थ प्राप्त करून देतात. ललितकृतीमध्ये हे शब्द जसे भावात्मक आकृतिबंध निर्माण करतात, तसेच ते संपूर्ण कलाकृतीला सौंदर्यात्मक मूल्य प्राप्त करून देतात.

शेवटी आपल्या ग्रंथामधील उपसंहाराच्या प्रकरणात डॉ. ढवळे म्हणतात तेच खरे वाटते. ते म्हणतात, 'प्रत्येक पिढी आपल्यापुरता निरनिराळ्या वाङ्मयीन संकल्पनांचा अर्थ ठरवण्याचा प्रयत्न करणार. मग साहित्याला शाश्वत मूल्य किंवा मूल्ये आहेत ही जी सर्वसाधारण समजूत आहे, त्याला आधार काय ? याचा आधार तर्क किंवा तत्त्वज्ञान नसून, प्रत्यक्ष अनुभव आहे जरी अनेक वेळा मोठ्या साहित्यिकांवर आक्षेप घेऊन, त्यांचे मूल्य कमी करण्याचा प्रयत्न झाला तरी त्या वादविवादाचे तात्कालिक महत्त्व विसरल्यावर वाचक त्यांचे मूळ साहित्य पुन्हा वाचणारच. (म्हणजे एका अर्थाने साहित्याचे मूल्य शेवटी रसिक वाचकांच्या आवडी-निवडीवरच सोपवावे लागते : कंसातील वाक्य माझे) या दृष्टीने एखाद्या प्रसिद्ध लेखकाच्या लोकप्रियतेत चढ-उतार कसे होतात व का होतात याचा विचार केला की, वाङ्मयीन टीका किंवा तत्त्वज्ञान हे शास्त्र या पदवीला जाऊ शकणार नाही हे स्पष्ट होते.'

प्रस्तुत ग्रंथात डॉ. ढवळे यांनी साहित्याच्या सर्व प्रक्रियांचा, निरनिराळ्या संकल्पनांचा आणि साहित्याच्या रूपाचा सर्वांगाने वेध घेण्याचा फार अलिप्तपणे आणि तितक्याच सावध वृत्तीने प्रयत्न केला आहे. साहित्याच्या तात्त्विक विवेचनाचा अत्यंत काटेकोरपणे आणि तेवढ्याच मार्मिकतेने परामर्ष घेणारा हा ग्रंथ वैशिष्ट्यपूर्ण आहे असे म्हटले पाहिजे. मराठी साहित्यात अशा प्रकारचे ग्रंथ फार थोडे आहेत. त्यात मर्ढेकरांचा 'सौंदर्य आणि साहित्य', पाटणकरांचा 'सौंदर्यमीमांसा', प्रभाकर पाध्यांचा 'सौंदर्यानुभव' आणि सुधीर रसाळ यांचा 'कविता आणि प्रतिमा' यांचा उल्लेख केल्याशिवाय हा लेख पूर्ण होणार नाही. त्यांमध्ये डॉ. रा. भा. पाटणकर आणि डॉ. वि. ना. ढवळे हे इंग्रजीचे प्राध्यापक, प्रभाकर पाध्ये हे तर मूळचे पत्रकार. यांनी मराठी साहित्याचा एवढा सांगोपाग आणि सखोल अभ्यास केला ही अभिमानास्पद गोष्ट तर खरीच ! डॉ. सुधीर रसाळ हे तर मराठीचे प्राध्यापक. त्यांनीदेखील पौर्वात्य आणि पाश्चिमात्य विचारवंतांचा आणि प्रख्यात समीक्षकांच्या विचारांचा मोठ्या जिज्ञासूवृत्तीने आणि मार्मिकपणे अभ्यास

करून मराठी समीक्षेत फार मोलाची भर घातलेली आहे. हे त्यांचे ऋण मानलेच पाहिजे.

पूर्वप्रसिद्धी : माणूस २९–९–८४

साहित्याचे तत्त्वज्ञान
लेखक : वि. ना. ढवळे
कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन आणि
मराठी तत्त्वज्ञान– महाकोश मंडळ, पुणे

२. मराठी साहित्यातील स्पंदने

प्रा. गो. म. कुलकर्णी यांचे 'मराठी साहित्यातील स्पंदने' हे साहित्य-समीक्षात्मक पुस्तक अनेक दृष्टींनी वैशिष्टचपूर्ण असे आहे. त्यामध्ये साहित्याच्या तत्त्वज्ञानावर विशेष भर दिलेला आहे. समीक्षा ही तत्त्वप्रधान जशी असते, तशीच ती आस्वादप्रधानही असते. विशिष्ट प्रकारच्या कलाकृतीचा एखादा रसिक समीक्षकाच्या भूमिकेमधून जेव्हा परामर्श घेतो, तेव्हा ती आस्वादक समीक्षेच्या पातळीवर गेलेली असते. अशा समीक्षेचे गुणधर्म, स्वभाव आणि मर्म गो. मं. नी 'जास्वंद' या माधव आचवल यांच्या समीक्षा ग्रंथाच्या निमित्ताने तपासलेले आहेत. आचवलांचे हे आस्वादक समीक्षालेखन, त्याविषयी गो. म. लिहितात, तेव्हा प्रथम सुरवातीलाच ते म्हणतात, 'जास्वंद' हा श्री. माधव आचवलांच्या स्फुट समीक्षणात्मक लेखांचा संग्रह, आचवलांचे समीक्षालेखन त्यातील वैशिष्टचपूर्णतेमुळे आरंभापासूनच केवळ रसिकमान्यच नव्हे, तर रसिकतेचे परिपोषण करणारेही ठरले आहे.'

या ठिकाणी अशा आस्वादक समीक्षेमध्ये 'रसिकता' या संकल्पनेला विशेष महत्त्व प्राप्त झालेले आहे. रसिकता हा गुण व्यक्तिसापेक्ष आहे. एखाद्या कलाकृतीकडे जसे रसिकतेने पाहता येते, तसेच एखाद्या प्रणयक्रीडेकडेही रसिकतेने पाहता येते आणि निसर्गाच्या एखाद्या विभ्रमाकडे देखील रसिकतेने पाहता येते. म्हणजे असे की, कलावंतनिर्मित कलेकडे, प्राणिनिर्मित प्रत्यक्ष प्रणयक्रीडा आणि निसर्गनिर्मित विभ्रम या तिन्हीकडे देखील रसिकतेने पाहता येते. म्हणजेच ही रसिकता मानवी व्यक्तिमत्त्वाला लाभलेल्या एका संपन्नतेतून निर्माण झालेली असते. कुठल्या तरी एखाद्या ठाम तत्त्वावर ती केवळ आधारलेली नसते. मात्र अशा काही तत्त्वांचा परिपाक त्या व्यक्तित्वात समाविष्ट झालेला असतो, असे निश्चयाने

म्हणता येईल. रसिकतेचे रूप सिद्ध होतानाच त्यामध्ये काही स्थिर परिमाणांचा (standards) समावेश झालेला असतो. अशा परिमाणांचा अंतर्भाव रसिकाच्या व्यक्तिमत्त्वात नसेल, तर एकाच्या रसास्वादाचा आविष्कार दुसऱ्यापर्यंत पोचणारच नाही !

आणि मग चि. त्र्यं. खानोलकरांवरील लेखात सुरवातीलाच माधव आचवल जे वाक्य लिहितात, 'खानोलकरांवर लिहिणं कठीण आहे, कारण त्यांचे लिखाण हा सावल्यांचा खेळ आहे' दिवेलागणीला, संधिप्रकाशातला, अंधुक, अस्पष्ट व एकमेकात मिसळलेल्या सावल्यांचा खेळ ! आता एखाद्या कलाकृतीच्या समीक्षणाच्या संदर्भात–सावल्यांचा खेळ–या विधानास एरवी काय अर्थ आहे ? परंतु माधव आचवलांचे हे विधान आस्वादनाच्या संदर्भात विलक्षण अर्थगर्भ आहे, असे आपण मानतो. इतकेच नव्हे, तर आचवलांच्या अशा विधानांच्या साह्यानेच आपण खानोलकरांच्या कलाकृतीशी आणि तिच्यामधील आशयगर्भ सौंदर्याशी अधिकाधिक जवळीक साधीत जातो हेही मान्य व्हावे.

माधव आचवल यांच्या या प्रकारच्या समीक्षेविषयी म्हणूनच गो. म. कुलकर्णी म्हणतात, 'यामुळे ही समीक्षा केवळ रूपवादी किंवा आशयवादी न राहता या दोघांचा मेळ साधणारी होते.' (पृ. ११४). येथे गो. म. रूपवादी आणि आशयवादी असे दोन समीक्षेचे प्रकार मानतात. त्याविषयी थोडे स्पष्टीकरण करणे आवश्यक वाटते. या दोन समीक्षा-प्रकारांचा विचार कालाच्या संदर्भातच केला पाहिजे. रूपवादी आणि आशयवादी या दोन्ही समीक्षाप्रकारांकडे आजच्या कलाकृतींच्या संदर्भात पाहिले तर त्या दोन्ही प्रकारांमध्ये अपूर्णता दिसते. आजच्या कलाकृतीकडे आपण जेव्हा पाहतो तेव्हा वरील दोन्ही समीक्षाप्रकार तेथे तोकडे पडतात असे दिसते. आशय–अभिव्यक्ती आणि आकार या तिन्ही घटकांचे आजच्या कलाकृतीमध्ये मीलन झालेले असते. उदा., मोनालिसाचा आशय–अभिव्यक्ती आणि आकार ते चित्र पाहताना वेगवेगळे काढता येत नाहीत. या तिन्हींचा एकत्रितपणेच विचार करावा लागतो आणि त्या तिन्हींचा मिळूनच एक परिणाम अभिप्रेत असतो. पुढे जाऊन असेही म्हणता येईल की या परिणामातच सौंदर्य असते आणि सार्थकताही असते. या विचाराचा अधिक तपशीलवार विचार येथे अप्रस्तुत आहे. येथे जाता जाता एवढेच नमूद करून ठेवणे आवश्यक आहे की, माधव आचवल यांच्या समीक्षापद्धतीचे हे मुख्यांग आहे. आपल्या माधव आचवल यांच्या समीक्षेवरील लेखात गो. म. नी त्यांच्या या वैशिष्ट्याचा मार्मिक परामर्श घेतलेला आहे. ते किती मार्मिकतेने आचवल यांच्या समीक्षेकडे पाहतात याची गो. मं. नी दिलेली खालील उदाहरणे पुनरुक्त करण्याचा मोह होतो.

'प्रत्येक प्रतिभाशाली कलावंत आपण त्याच्याकडे कसे पाहावे हे स्वतःच अप्रत्यक्षपणे सुचवीत असतो.'

'काव्याची भाषा ही सामान्य भाषेच्या अंतर्मनाची भाषा असते.'

'जी. ए. चे कथाविश्व उष्णकटिबंधातल्या एखाद्या जंगलासारखे वाटते,'

'भावकाव्य हे स्वभावतःच वैयक्तिक अनुभवांची विशिष्टता शोधत जाणारे काव्य असते.'

'पूर्ण यशस्वी कलाकृती या कलावंतापेक्षा मोठ्या असतात.'

वरील निरीक्षणांवरून देखील माधव आचवल यांच्या समीक्षेचा स्वभाव सहज कळतो.

मात्र 'पूर्ण यशस्वी कलाकृती या कलावंतापेक्षा मोठ्या असतात.' हे विधान मात्र विवाद्य वाटते. कोणतीही कलाकृती ही तिच्या निर्मात्यापेक्षा मोठी असू शकत नाही. अर्थात येथे 'पूर्ण यशस्वी कलाकृती' असा शब्दप्रयोग आलेला असल्यामुळे वरील विधानाची विवाद्यता जोखता येणे शक्य वाटत नाही. जगात 'पूर्ण यशस्वी कलाकृती' संभवते काय ? आणि अशी कलाकृती जोखण्याचे मानदंड काय ? असे प्रश्न मी येथे उपस्थित करून ठेवतो !

'मराठी संवेदनस्वभाव आणि मराठी साहित्य' या लेखात मराठी संवेदनांचा शोध महाराष्ट्राच्या ऐतिहासिक, भौगोलिक आणि सांस्कृतिक धारणेच्या अंगांनी गो. म. नी घेतलेला आहे. विशेषतः मराठी काव्यप्रकाराच्या संदर्भात त्यांचा हा शोधप्रयत्न असला, तरी काही ठिकाणी त्यांनी मराठीतील ललितसाहित्य प्रकाराचा आणि गद्य साहित्याचा देखील मागोवा घेतला आहे. कलावंताच्या संवेदनेचा शोध घेताना 'मऱ्हाठी संस्कृतीचा' आणि तिच्या विविध अंगोपांगांचा विचार त्यांनी येथे सविस्तरपणे केलेला दिसून येतो. संस्कृतीतून स्वभाव आणि स्वभावातून कलानिर्मिती असा त्यांच्या विचारांचा प्रवास आहे. त्यातही विशेषतः काव्यनिर्मितीच्या प्रक्रियेविषयीच त्यांनी हा शोध घेतलेला आहे. त्यासंबंधात त्यांचे म्हणणे असे, 'संवेदनेच्या विश्वात कवितेला विशेष महत्त्व असल्यामुळे मराठी कवितेला केंद्रस्थानी कल्पूनच पुढील काही नोंदी केलेल्या आहेत.' (पृ. २५). मराठी माणूस, मराठी स्वभाव, मराठी संवेदना यांचा नेमका अर्थ सांगण्यासाठी त्यांनी मराठवाडा. विदर्भ, कोकण, गोमंतक यांसारख्या प्राकृतिक भेदांकडेही त्यांनी लक्ष दिलेले आहे. भिन्न भिन्न प्रादेशिक गट, त्यातही प्राचीन आणि अर्वाचीन असे प्रकारभेदही त्यांनी विचारात घेतलेले आहेत. शिवाय कोणत्याही समाजाचा संवेदनस्वभाव कालपरत्वे कमीअधिक गतीने बदलत असतो. म्हणजेच संवेदना गतिशील आहे, तशीच ती परिवर्तनशील आहे याचीही जाणीव ते करून देतात. साहित्य किंवा काव्य ही संज्ञाही तशी निसरडीच आहे याचीही त्यांना जाणीव आहे. तरीही मराठी साहित्याच्या संदर्भात मराठी संवेदनस्वभावाचा वेध घेण्याचा ते या लेखात प्रयत्न करतात. या अनुषंगाने त्यांची जी निरीक्षणे आहेत ती फार महत्त्वपूर्ण वाटतात, विषयाच्या विस्ताराला मर्यादित करण्यासाठी ते भूगोल आणि इतिहास ही या

परामर्शाचे दोन प्रमुख साधने मानतात. त्यातले एक स्थिर आणि दुसरे चर आहे.

महाराष्ट्र हा भौगोलिक दृष्ट्या उत्तर आणि दक्षिण भारताला जोडणारा दुवा आहे. त्यामुळे आघात–प्रत्याघाताच्या लाटांमध्येच महाराष्ट्राची वसती आहे, असे म्हटले तरी चालेल. महाराष्ट्राच्या या भौगोलिक स्थानामुळेच मराठी संवेदनेत समन्वयाला, संतुलनाला प्राधान्य प्राप्त झालेले आहे आणि या समन्वयशीलतेमुळेच महाराष्ट्राच्या संवेदनस्वभावात भावनेपेक्षा बुद्धीला, विचाराला, जीवनव्यवहाराच्या उपयुक्त अंगाला अधिक प्राधान्य लाभले आहे. ते म्हणतात, 'माणूस म्हटला की, भावनात्मकता आलीच. मराठी लोकगीतांतून त्याचे चांगले प्रत्यंतरही येते. तथापि उचंबळून जाणे, थरारणे हे महाराष्ट्राच्या एकंदर वृत्तीप्रवृत्तीत फारसे बसत नाही. मराठी वृत्तीत आकुलतेपेक्षा रोखठोकपणा, तिखटपणा अधिक आहे; परंतु असे असले तरी ते या संबंधात दुसरेही एक ऐतिहासिक मत नोंदवितात. 'या धारणेवरोबरच महाराष्ट्राला समन्वयशील न मानता एकांडा, भांडकुदळ असे म्हणणारा पक्षही फार जुन्या काळापासून प्रचलित असल्याचे दिसते.' महाराष्ट्राचा हा जो दुसरा विशेष आहे त्याबद्दल विचार करताना महाराष्ट्राच्या डोंगराळपणाकडे, कोरडवाहूपणाकडे आणि त्यामुळे निर्माण होणाऱ्या आर्थिक ताणाकडे लक्ष वेधावे लागते.

या संदर्भात गो. मं. नी गोविंदाग्रजांच्या 'राकट देशा कणखर देशा दगडांच्या देशा' कवितेची आठवण करून दिली आहे. तसेच कवी यशवंत स्वतःचा परिचय 'दऱ्याखोऱ्यातला कवी' अशी करून देत असत, याचाही उल्लेख केला आहे. महाराष्ट्राच्या या कणखर जडणघडणीचा शोध घेताना गो. मं. नी महाराष्ट्रातील दुर्ग, घाट, गनिमी युद्धतंत्र, कोरीव लेणी, ज्योतिर्लिंग, देवस्थाने (त्यांची जडणघडणसुद्धा) डफ-तुणतुण्याची गाणी आणि कुस्त्यांचे फड यांचा उल्लेख केला आहे तसेच व्यक्तींमध्ये शिवछत्रपती, रामदास–तुकाराम किंवा लो. टिळक या विभूतींचा विचार करताना टणकपणा आणि रोखठोकपणा, व्यवहार याचे प्रत्यंतर कसे येते हे दाखविले आहे.

गो. म. कुलकर्णी यांनी या मराठी संवेदनस्वभावाचा वेध, रांगडेपणाची कारणे (खडकाळ प्रदेश) आणि भौगोलिक दृष्टीने समन्वयवाद अशा दुहेरी भूमिकेवरून घेतलेला आहे. मात्र असे करीत असताना त्यांची तात्त्विक दृष्टी सावध आहे. कारण त्या संदर्भात ते एके ठिकाणी म्हणतात, 'प्राचीन वा मध्ययुगीन महाराष्ट्राचा विविधांगी तपशीलवार इतिहास या दृष्टीने साकार झाला, तरच अधिक बोलणे शक्य होईल.' (पृ. २८).

अशा समन्वयभावनेमधून जे साहित्य मराठीत निर्माण झाले (गो. मं. च्या दृष्टीने विशेषतः काव्य) त्यांच्या अनुषंगाने सौन्दर्यसंवेदनेचे पैलू देखील मराठी साहित्यात दिसतात. उदा. गौळणी, आरत्या, झिम्मा–फुगडीची–भोंडल्यांची गाणी,

स्त्रीगीते यांचा उल्लेख ते करतात. वरील सर्व प्रकारांचा योग्य तो संशोधनात्मक विचार झाल्यानंतर रामदासाच्या कला वा निसर्गविषयक उत्कट भव्य संवेदनेचा आणि त्या अनुषंगाने साहित्यातील सौन्दर्यविश्वाचा उगम शोधता येईल, असा गो. म. चा विश्वास आहे. एकंदरीनेच मराठी संवेदनेविषयीचा हा विचार नवा वाटतो. मात्र या विचाराचा उगम आणि विस्तार न्याहाळताना बऱ्याच तात्त्विक समस्या उद्‌भवतात याचीही जाणीव ठेवणे आवश्यक आहे. केवळ मराठी भाषेचा विकास, प्रवास आणि तिचे रूप भौगोलिक परिस्थितीवरून न्याहाळता येणार नाही. तसेच ती भाषा बोलणारे मराठी मन आणि त्यामधून जन्म पावलेली मराठी प्रतिभा आणि तिच्यातून निर्माण झालेल्या कलाकृती यांविषयीचे विवेचन तर्कशुद्ध आणि तात्त्विक भूमिकेवरून करणे अवघड आहे.

वरील सर्व पातळ्यांवरून मराठी संवेदनेविषयीचा एक अभिनव आलेख काढताना गो. म. आपली एक खंतही या लेखात नोंदवितात. ते म्हणतात, 'मराठी साहित्यसंवेदन संपन्न होण्याच्या दृष्टीने मराठी लेखकाच्या अनुभवाची व्याप्ती आणि खोली म्हणावी तशी वाढलेली नाही; ती वाढली पाहिजे, तिला सखोल चिंतनशीलतेची जोड मिळाली पाहिजे.'

'दलित साहित्य : एक चिंतन' या लेखात गो. म. कुलकर्णी यांनी दलित साहित्याच्या प्रकृतीची आणि प्रवृत्तीची सर्वांगीण चिकित्सा केली आहे. दलित साहित्याची महाराष्ट्रातील निर्मिती आणि तिच्या पाठीमागचा ओज याचा उगम डॉ. आंबेडकर यांच्या नेतृत्वाशी संलग्न आहे. डॉ. आंबेडकर हे जरी अखिल भारतीय नेतृत्व होते तरी या नेतृत्वाचा उगम महाराष्ट्रात झालेला आहे. त्यांच्या चळवळीने विशेषतः महाराष्ट्रातील दलित चळवळीला उत्तम प्रेरणा मिळाली. इतकेच नव्हे, तर साहित्य निर्मितीच्या दृष्टीने पहिले तर भारतातील इतर प्रांतातील दलित साहित्याची निर्मिती आणि त्याचा दर्जा उल्लेखनीय आहे. चरित्र, आत्मचरित्र, काव्य, कादंबरी, कथा, नाटक, एकांकिका या सर्वच साहित्यप्रकारात मराठीतील दलित साहित्याने स्पृहणीय प्रगती केलेली आहे. विशेषतः उठून दिसणाऱ्या साहित्यप्रकारात आत्मचरित्र आणि काव्य यांचा दर्जा विशेष उल्लेखनीय आहे. परंतु या साहित्याचा उगम विद्रोहातून झालेला असल्यामुळे त्याला काहीसे प्रचारी आणि त्याचा आविष्कार तत्कालीन उद्रेकातून उदय पावलेला असल्यामुळे स्थिर वाङ्मयीन निकषावर ते पूर्णपणे कसोटीला उतरेल असे वाटत नाही, ही गो. म. ची शंका आणि भीती रास्त आहे. गो. म. कुलकर्णी यांनी दुसऱ्या एका संदर्भात असे म्हटले आहे की, सर्वच क्षेत्रातील दलितत्वाचे संपूर्णपणे निर्दालन व्हावे, यासाठी एका बाजूने कटिबद्ध झालेले हे साहित्य, दुसऱ्या बाजूने स्वतःची वेगळी मशाल या प्रकारे पेटवीत ठेवते; हे वेगळेपण पुसून गेल्यास दलित जाणिवेचे अग्र तीक्ष्ण राहणार नाही, अशी या साहित्याच्या अध्वर्यूंना भीती वाटत असावी,' ही त्यांची

शंका अनेक स्तरांवर दलित साहित्याची चिकित्सा केल्यास योग्यच म्हणावी लागेल.

दलित साहित्य म्हणजे दलितांनीच दलित जीवनावर लिहिलेले साहित्य, अशा या तोकडचा व्याख्येचा अट्टाहासही तेच दर्शवितो. या संदर्भात प्रा. माटे यांचे 'उपेक्षितांचे अंतरंग' देखील दलित साहित्य ठरत नाही. या विचाराचा ऊहापोह गो. म. नी आपल्या लेखात, साहित्याच्या स्वभावाचा आणि त्याच्या निर्मिती-मागील तत्त्वांचा ऐतिहासिक मागोवा घेत घेत तर्कशुद्ध पद्धतीने केलेला आहे. दलित साहित्यिकांना त्यांच्या साहित्यासाठी वेगळे साहित्यशास्त्र हवे, ही जी मागणी दलित साहित्यातील ज्येष्ठ आणि श्रेष्ठ व अनुभवी साहित्यिकांकडून देखील जेव्हा येते, तेव्हा तिचा खोलवर विचार करणे क्रमप्राप्त ठरते. तसा तो करताना गो. मं. नी या प्रश्नाच्या दोन्ही बाजू वाचकांसमोर ठेवल्या आहेत आणि या दोन्ही बाजूंवर विचार करताना हजारो वर्षांपासूनचा साहित्याचा आणि त्यामागील मूल-गामी तत्त्वांचा विचार मांडला आहे. ते म्हणतात, '. सकृत्दर्शनीच जाणवते ते असे की, दलित साहित्याच्या सांस्कृतिक भागाची आजवर जेवढी चर्चा झाली आहे, तेवढी या साहित्याच्या साहित्यिक अंगाची झाली नाही.' एवढे सांगून मग ते साहित्यासंबंधी काही मूलभूत प्रश्न उपस्थित करतात. 'आजचे साहित्य साहित्य-गुणांच्या दृष्टीने कोणत्या स्तरावर आहे ? या साहित्याने घेतलेला क्रांतीचा वसा साहित्याच्या माध्यमातून किती प्रमाणात आणि कोणत्या प्रकारे सिद्धीस गेला ? साहित्याचा आणि सामाजिक क्रांतीचा अन्योन्य संबंध कोणत्या प्रकारचा असतो ? प्रतिबद्धता, नकार, विद्रोह यांचा साहित्याशी केव्हा, कोणत्या प्रकारे संबंध येतो ?' असे प्रश्न उपस्थित करून गो. म. कुलकर्णी म्हणतात, यांसारख्या, या अनुषंगाने निर्माण होणाऱ्या विविध प्रश्नांचा पुरेशा खोलवरपणे आजवर विचार झालेला नाही. या प्रकारच्या विचारास, उपक्रमास कलावंत या नात्याने लागणारी उत्सुक मनःस्थिती दलित लेखकात तेवढ्या प्रमाणात अद्यापी तरी रुजलेली नाही. या साहित्याचे केवळ ढोबळ सांस्कृतिक अंगच मुख्यत्वाने ते किंवा त्यांचे समर्थक पुनः-पुन्हा आवर्जून पुढे करतात. कलात्मक अंगाच्या चर्चेस ते सहसा प्रवृत होत नाहीत.

वेगळ्या साहित्यशास्त्राच्या संदर्भातही गो. मं. नी खालील काही महत्त्वाचे प्रश्न उपस्थित केले आहेत...स्वतंत्र साहित्यशास्त्र खरोखर केव्हा संभवते ? प्रचलित साहित्यशास्त्रात का बदल होतो ? त्या बदलाचे स्वरूप काय ? साहित्य-शास्त्रातील सारेच घटक परिवर्तनशील असतात की काही भाग अपरिवर्तनशील मानावा लागतो ? दलित साहित्याच्या आजच्या स्वरूपविचाराच्या दृष्टीने प्रच-लित सौंदर्यशास्त्र खरोखर पूर्णतया निरस झाले आहे, असे दिसते काय ? दलित लेखकांच्या साहित्यलेखनात प्रचलित साहित्यमूल्यांना काहीच स्थान नाही का ? दलितांचे आजचे लेखन प्रचलित साहित्यव्यवस्थेला धरूनच नाही का ? नवे

सौंदर्यशास्त्र स्वीकारावयाचे झाल्यास त्याचा तात्त्विक पाया कोणता ? सौंदर्यशास्त्राचा पुनर्विचार करावयास लागणारी गतिशीलता तत्त्वचिंतन आणि प्रायोगिकत्व आजवरच्या दलितसाहित्याने किती प्रमाणात प्रत्ययकारीपणे प्रकट केले आहे ? अशांसारखे प्रश्न दलित साहित्याचा सर्वांगीण विचार करण्यास उपयुक्त आहेत.

सौंदर्याच्या संकल्पनेतील काही अंश देशकाल-परिस्थितिसापेक्ष असतो, असे जरी गो. म. साहित्यातील सौंदर्यसंकल्पनेच्या संदर्भात म्हणत असले, तरी संपूर्ण दलित साहित्य निर्मितीच्या प्रक्रियेत याचा विचार करता येणार नाही. देश, काल, परिस्थितीनुसार आणि बदलत्या सांस्कृतिक संकेतामुळे अभिरुचीमध्ये काही किरकोळ बदल होत असले तर त्यामुळे मूळ स्थायी सौंदर्यभावनेतील तत्त्वे बदलत नाहीत. एखाद्या प्रक्षुब्ध माणसास उगवतीचे सौंदर्य भावत नसेल तर तो दोष मूळ सौंदर्य-नियमांचा असत नाही. तो ती पाहणाऱ्या व्यक्तींच्या वृत्तीमधील दोष ठरतो. तसेच एखाद्या दलित लेखकाने एखादी साहित्यकलाकृती निर्माण केली तर तिच्या आस्वादासाठी सौंदर्यनिकषें बदलण्याचे कारण नाही. यासाठी एक उदाहरण असे देता येईल की, दलिताच्या अंगणात त्याने गुलाबाचे कलम केले, तर त्याला आलेल्या फुलामधील सौंदर्य आस्वादण्यासाठी वेगळ्या सौंदर्यशास्त्राची गरज नाही ! साहित्य कलानिर्मिती जी होते– कथा, काव्य, कादंबरी, नाट्य वगैरे– ती मानवी जीवनातील विशिष्ट भावाकृती द्वारे निर्माण केलेल्या ताणतणावांमधूनच. या भावाकृतीमधील ताणतणाव मग कोणीही निर्माण केलेले असोत आणि कोणत्याही जीवनामधून निर्माण केलेले असोत. दलिताने दलित जीवनामधून निर्माण केलेले असोत किंवा अदलिताने दलित जीवनामधून निर्माण केलेले असोत, कलाकृती म्हणून तिच्या आस्वादनाचे निकष बदलण्याचे कारण नाही. कलाकृतीच्या जन्मदात्याच्या मर्जीवर वा इच्छेवर या गोष्टी अवलंबून नसतात, किंवा अशा कलाकृतीमधून जो आशय निर्माण होतो त्याच्या सामाजिक, आर्थिक, धार्मिक वा सांस्कृतिक स्वरूपानुसार साहित्यशास्त्रातील मूलतत्त्वामध्ये बदल करण्याचे कारण नसते. असे केल्यास ललित साहित्यामधील सर्वच व्यवहारात अराजक माजेल.

साहित्यकृतीकडे एक कलाकृती म्हणून पाहावयाचे असेल तर तिच्याकडे पाहण्याचा एक मानदंड जो साहित्यविषयक स्थायी मूल्यांवर आधारित असतो आणि तसाच तो असावयास पाहिजे, त्या निकषांवरच तिचे मूल्यमापन झाले पाहिजे. याविरुद्ध वाद घालता उपयोगी नाही. आज ज्या काही सामाजिक आणि सांस्कृतिक कारणांमुळे दलित लेखकांकडून, त्यांच्या साहित्यकृतीविषयी वेगळ्या न्यायाची मागणी होते आहे, ही मागणी केवळ कालसापेक्ष आहे म्हणूनच ती दिशाभूल करणारी आहे. उद्या ही सामाजिक आणि सांस्कृतिक विषमता दूर झाली तर दलित लेखकांची ही मागणी केवळ इतिहास म्हणून उरेल !

गो. म. कुलकर्णी यांनी या लेखात वरील सर्व समस्यांचा खोलवर विचार

केलेला. त्यांचा हा लेख आणि साहित्याच्या स्वभावावरील आणि प्रवृत्तीवरील इतर लेखही मनन करण्याजोगे आहेत. येथे केवळ विस्तार लिहिणे अशक्य आहे. त्यासाठी त्यांचे हे पुस्तक मुळातूनच अभ्यासिले पाहिजे.

पूर्वप्रसिद्धी : माणूस ८–२–८६

मराठी साहित्यातील स्पंदने
गो. म. कुलकर्णी
सुपर्ण प्रकाशन, पुणे.

३. सहा साहित्यकार

'सहा साहित्यकार' हे डॉ. सु. रा. चुनेकर यांचे नवे पुस्तक. त्यात हरिभाऊ आपटे, केशवसुत, कृ. प्र. खाडिलकर, रा. ग. गडकरी, माधव जूलियन आणि वि. वा. शिरवाडकर या सहा साहित्यिकांवरील रसग्रहणात्मक लेख आहेत. या ग्रंथात या सहा साहित्यिकांची निवड त्यांनी मनाशी कोणता विशिष्ट दृष्टिकोन ठेवून केली याविषयी या पुस्तकातील त्यांच्याच भूमिकेतील स्पष्टीकरण असे : गेल्या काही वर्षांत वेगवेगळ्या वेळी वेगवेगळ्या कारणांनी लिहिलेल्या माझ्या काही लेखांचा हा संग्रह आहे. अर्वाचीन मराठी साहित्यातील काही प्रमुख साहित्यिक, एवढेच या संकलात्मक लेखांचे स्वरूप दिसते.

यात हरिभाऊ आपटे हे श्रेष्ठ तसेच मराठीतील विशेषार्थाने आद्य कादंबरीकार. तसेच काव्यातील केशवसुत, नाटकातले खाडिलकर सर्वार्थाने नव्हे, गडकरी, माधव जूलियन आणि शिरवाडकर यांची या ग्रंथातील स्थाने वाङ्मयीन संदर्भ या दृष्टीने नेमकी काय आहेत याचा बोध होत नाही. तरी अर्वाचीन मराठी साहित्यातील काही प्रमुख, एवढे या लेखकांचे वैशिष्ट्य मान्य होण्यास हरकत नाही. मात्र एवढे गृहीत धरूनही रसिक मनाला एक गोष्ट खटकते ती ही की, या रचनेत बालकवींचा अंतर्भाव होणे आवश्यक होते. ज्या निसर्गसौंदर्याची जाणीव केशवसुतांच्या कवितांमधून प्रत्ययाला येते, तिचे अधिक नेमके आणि तितकेच निरागस स्वरूप पुढे बालकवींच्या कवितेतून प्रत्ययाला आलेले आहे. या जाणिवेच्या, तिच्या चित्रणाचा, तिच्यातून व्यक्त होणाऱ्या सौंदर्याचा आणि तीमधून प्रतीत होणाऱ्या अर्वाचीन कवितेच्या एका विशिष्ट आणि महत्त्वपूर्ण अंगाचा मागोवा घेण्यास मदत झाली असती. केशवसुतांचं व्यक्तिमन आणि त्यांचं कविमन या दोहोंचाही आवि-

ष्कार त्यांच्या काव्यामधून झालेला दिसतो, त्या आविष्काराचा एक धागा अगदी पुढे नवकवितेच्या प्रवासातून जातानाही दिसतो. त्या धाग्याची एक अर्थपूर्ण रेषा बालकवींच्या कवितेमधून गेलेली आहे.

'हे थाटाचे लग्न कुणाचे
साध्या भोळ्या फुलराणीचे,

किंवा

'सुंदरतेच्या सुमनावरचे दंव चुंबुनि घ्यावे
चैतन्याच्या गोड कोवळ्या उन्हात हिंडावे,

बालकवींच्या अशा कित्येक ओळी निखालस निसर्गसौंदर्याने थबथबून येतात आणि रसिक मनालाही सर्वांगी न्हाऊ घालतात. अशी निर्व्याज, निर्हेतुक, निखालस सौंदर्यभावना केशवसुतांच्या कवितेत दिसत नाही. त्यांच्याविषयी रा. श्री. जोग लिहितात, 'निसर्गाबद्दल आदराची वृत्ती असूनही त्यातील गोष्टींचे सूक्ष्म अवलोकन केशवसुत करीत होते असे मात्र वाटत नाही. निसर्गातील वस्तूंचे रूप (रंग), नाद, गंध, रस व स्पर्श या गुणांनी युक्त असे वर्णन ते क्वचितच करतात.'

केशवसुतांच्या निसर्गपर कवितेत केवळ निसर्गवर्णनपर कविता फारच कमी आहेत. निसर्गचित्रणाबरोबरच त्यांची कविता मानवी भावभावनांचेही चित्रण करू लागते त्याच वेळेस तेथे निसर्गचित्रणाला गौणत्व प्राप्त होते. त्यांच्या 'पुष्पाप्रत' या कवितेचे उदाहरण घेतले तरी

'पुष्पा ! सुंदर किती तू दिससी !
सौकुमार्य माधुर्यही धरिसी !

एवढेच पुष्पाचे वर्णन आले आहे. त्यानंतरच्या सर्व कवितेतून कविमनच आपल्या भावभावनांनिशी वावरत असताना दिसते; परंतु असे असले तरी निसर्ग-सौंदर्य हा काव्याचा विषय होऊ शकतो हे केशवसुतांनी प्रथमच आपल्या काव्यातून दाखवून दिले आहे.

चुनेकरांनाही हे मान्य दिसते; परंतु तरीही त्या बाबतीत त्यांच्या मनात थोडा गोंधळ दिसतो. कारण केशवसुतांवरील पहिल्या लेखाच्या सुरवातीलाच ते कबूल करतात की, 'केशवसुतांच्या काव्यनिर्मितीमध्ये 'निसर्गकाव्य' हा काही प्रधान विशेष नव्हे. पण थोडे पुढे जाऊन ते लगेच म्हणतात, 'केशवसुतांच्या कवितेत निसर्ग हा एक गौण उपांग म्हणून किंवा अलंकरण म्हणून येत नाही. तो त्यांच्या काव्याशी एकजीव होऊन येतो. निसर्गातील घटना, त्यातील दृश्ये यांचा त्यांच्या संवेदनशील मनावर जो परिणाम होतो त्याचा प्रतिसाद त्यांच्या निसर्गबद्ध कवितेत उमटतो; पण पुढे ते म्हणतात तेच खरे की, 'त्यांच्या (केशवसुतांच्या) वैयक्तिक भाववृत्तीशी मिसळून जाऊन त्यांचे निसर्गचित्रण येते.' हे सर्व जरी खरे असले तरी मला वाटत आलेले आहे ते हे की, केशवसुतांच्या काव्यनिर्मितीचा कल

हा प्रामुख्याने निसर्गचित्रणाकडे नसतो. म्हणून ज्या दृष्टीने बालकवींच्या निसर्ग-कवितांचा परिणाम रसिक वाचक मनावर होतो तसा केशवसुतांच्या कवितांचा होत नाही.

इतकेच नव्हे, तर बालकवींच्या कितीतरी नंतरच्या इंदिरा संत, त्यांना निसर्गकवयित्री म्हणून आपण त्यांच्याकडे पाहात नाही; पण त्यांच्याही कवितेत निसर्ग येतो तो कसा स्वच्छ, निरभ्र आकाशाप्रमाणे.

निळचा मलमलीतुनी गाळुनी, ग्रीष्माचे ये ऊन
जरी कोवळे प्रहरभराचे, दे चटका तापून
कुणी पसरली तरी अगणी शुभ्र अशी मलमल
थयथय नाचे ग्रीष्म तिच्यावर उधळित किरणावळ

किंवा

रस्त्याकाठी प्रचंड पिंपळ
पानांची अव्याहत सळसळ
गडद पोपटी हिरवट काळी
पिंपळपाने लाल कांवळी,

या ओळी पाहाव्यात. त्या वाचताना निसर्गाचे तलम पदर मनापुढे उलगडत जातात.

असे असले तरी केशवसुतांच्या वरील समीक्षणात्मक लेख काय किंवा या संग्रहातील इतर कवी, कादंबरीकार, नाटककार यांच्यावरील समीक्षणात्मक लेख काय, चुनेकर यांनी दर्जेदार परिभाषेतून ते लिहिले असले तरी साहित्यमूल्यांचे विवेचन त्यांनी एका विशिष्ट परंपरागत दृष्टीचा आधार घेऊनच केले आहे हे स्पष्ट दिसते. ललितसाहित्याकडे पाहण्याची आज एक मान्यता पावलेली दृष्टी आहे त्या दृष्टीचा येथे अभावच दिसतो. पूर्वी ज्या एका विशिष्ट नैतिक, सामाजिक दृष्टीने ललितसाहित्याकडे पाहिले जात होते त्याच दृष्टीचा अवलंब केलेला येथे चुनेकरांच्या लेखनात दिसतो. केशवसुत काय किंवा हरि नारायण आपटे काय, हे तसे अतिशय वैशिष्ट्यपूर्ण कवी आणि ललितलेखक आहेत. या दोन्ही लेखकांकडे जुनी परंपरा मोडून नवी निर्माण करण्याचे श्रेय जाते. त्या दृष्टीने त्या लेखनाचा, त्यांच्या वृत्तींचा, त्यांच्या कलामनाचा मागोवा घेणे युक्त ठरले असते.

केशवसुतांनी 'तुतारी' किंवा 'नवा शिपाई' सारख्या कविता लिहिल्या म्हणून ते अर्वाचीन मराठी कवितेचे जनक ठरत नाहीत तर जुन्या-नव्या कवितेच्या संदर्भात त्यांच्या मनात जे अनेक प्रश्न निर्माण झालेले असतील (झालेले होते) त्या प्रश्नांना ते कसे सामोरे गेले हे त्यांनी लिहिलेल्या नव्या कवितांच्या संदर्भात पाहता येण्याला महत्त्व आहे. पूर्वीची संत-पंतांची कविता कोणत्या लक्ष्मणरेषेत गुंतून पडली होती, नवीन निर्माण होऊ घातलेल्या काळात नव्या कवितेचे रूप काय

असावे, तिचे बाह्यरूप तसेच आंतररूप पाहण्याचा जो द्रष्टेपणा केशवसुतांजवळ होता, त्यामुळे खरे तर केशवसुत मोठे कवी ठरतात आणि हा मुख्य धागा पकडून केशवसुत आणि त्यांच्या कवितेचे मूल्यमापन व्हायला हवे.

अध्यात्म, तत्त्वचिंतन, परमार्थ, धर्मप्रवणता यांचे एक विश्व आहे. या विश्वाशी कलेला काही कर्तव्य नाही. म्हणजे अध्यात्मविचार, धर्मविचार, तत्त्वज्ञानात्मक विचार हे कलेच्या प्रांतात त्या त्या स्वरूपात येऊ शकत नाहीत. कलेचा संबंध मानवाच्या भावविश्वाशी आहे. भावजीवनाला सौंदर्याचा आकार देणे हे कलेचे मुख्य कार्य आणि हाच कलेचा हेतू. हे सर्व लक्षात घेऊन कलेकडे पाहायला हवे. केशवसुतांचे महान कार्य म्हणजे त्यांनी तत्कालीन समाजाच्या भावजीवनाला आपल्या कवितेचा विषय बनविण्याची खटपट केली. त्यांनी समाजजागृती वगैरे काही केली असे मला वाटत नाही. अर्वाचीन कवितेचे खरे रूप पाहता यावे किंवा तिला तसे रूप देता यावे म्हणून प्राचीन कवितेचा त्यांनी सांधा बदलला. म्हणजे त्यांनी काव्याच्या प्रांतात क्रांती केली. तत्कालीन तत्त्वविचारांच्या, राजकीय विचारांच्या किंवा सामाजिक वगैरे विचारांच्या प्रांतात क्रांती केली असे समजणे म्हणजे केवळ त्यांच्यावरच अन्याय करण्यासारखे नाही, तर त्यांच्या काव्यावर देखील अन्याय करण्यासारखे आहे.

त्यांनी आपल्या काव्यासाठी निवडलेला भावाशय, त्याला सौंदर्यमय रूप देण्यासाठी निरनिराळ्या प्रतिमांचे बांधलेले आकृतिबंध, पूर्वीची कविता ज्या छंदांतून, वृत्तांतून वगैरे बांधली जात होती त्यापासून तिची केलेली मुक्तता, हे सारे केशवसुतांनी केले आणि यातच त्यांचे मोठेपण आहे. इतकेच नव्हे, तर त्यांचे व त्यांच्या कवितेचे मूल्यमापन याच दृष्टीने व्हायला हवे. त्यांनी अर्वाचीन कवितेच्या भाषेच्या बाबतीत देखील बराच विचार केला होता याचाही विचार होणे आवश्यक आहे. असे हे सर्व पाहता चुनेकरांनी केशवसुतांवर आपल्या पुस्तकात जे तीन लेख लिहिले आहेत त्यामधील ऐतिहासिकतेचे महत्त्व लक्षात घेऊन देखील केशवसुतांच्या काव्यावर खरा न्याय झाला आहे असे वाटत नाही.

जी गोष्ट आद्य अर्वाचीन कवीच्या बाबतीत घडली तीच त्यांच्या हातून मराठीतील आद्य कादंबरीकार ह. ना. आपटे यांच्या बाबतीत घडलेली आहे असे म्हणावेसे वाटते. या संदर्भातच चुनेकर आपल्या पुस्तकातील पान २५ वर हरिभाऊंच्या कलांच्या संदर्भात काय म्हणतात ते पाहण्यासारखे आहे. ते म्हणतात, 'हरिभाऊंचे खरे सामर्थ्य आणि त्यांच्या खऱ्या मर्यादा यांचा शोध हरिभाऊंनंतर मराठी कादंबरीला जे अनिष्ट वळण लागले (कोणते अनिष्ट वळण लागले ?) ते टळले असते. त्यांचे सामर्थ्य ओळखून जर त्याचा नंतर येणाऱ्यांनी विकास केला असता (कोणता विकास केला असता ? तंत्रविषयक, घाटविषयक, कलाविषपत्तीविषयक का आशयविषयक ?) तर मराठी कादंबरी आज आहे यापेक्षा फार पुढे

गेली असती, तिच्यात वेगळेच सामर्थ्य आले असते.'

चुनेकरांचे हे विधान जेवढे विवाद्य आहे तेवढेच ते संदिग्धही आहे, असे मोठ्या खेदाने म्हणावे लागते.

आधुनिक मराठी कादंबरीचा इतिहास हा काही फार पुरातन नाही; परंतु तो इतिहास चुनेकरांना वाटतो तेवढा निराशाजनक तर खासच नाही. हरिभाऊंनंतर मराठी कादंबरीचा प्रवास अनेक वळणांवरून झालेला आहे, हे अगदी वरवर विचार करता देखील कोणालाही पटण्यासारखे आहे. कलेच्या द्वारे ज्या सामाजिक, नैतिक, राजकीय अथवा तत्सम आदर्शांचा उत्कर्ष व्हावा, आणि तीच कलेची खरी फलश्रुती आहे असे मानणारा एक मोठा वर्ग मराठी साहित्याचा विचार करणाऱ्यांत गुंतलेला आहे. त्यांची ललितसाहित्याकडे पाहण्याची दृष्टी विशुद्ध नाही हे तर उघडच आहे; परंतु अशा दृष्टीने ललितसाहित्याकडे पाहण्यात काय धोके असतात हे त्यांच्या लक्षात येत नाही ही खरी शोकांतिका आहे !

हरिभाऊ निश्चित श्रेष्ठ कादंबरीकार आहेत याविषयी दुमत होण्याचे कारणच नाही; पण त्यांचे श्रेष्ठत्व नेमके कशात आहे हे ओळखण्यात ज्या गफलती होतात तेथेच खऱ्या समीक्षेची मख्खी आहे ! शेवटी ललितसाहित्याचा विषय जीवनदर्शन आणि जीवनचित्रण हाच आहे; पण त्याचबरोबर ललितसाहित्य ही एक कला आहे. म्हणून जीवनदर्शन आणि जीवनचित्रण हे देखील कलात्मकच झाले पाहिजे.

तरी सहा साहित्यकारांच्या वाङ्मयीन प्रकृतिधर्मांचा श्री. चुनेकर यांनी जो वेध घेण्याचा प्रयत्न केला आहे तो एका विशिष्ट प्रकारच्या अभ्यासाच्या दिशेने घेतलेला असला तरी तो विचारांना चालना देणारा आहे यात काही संशय नाही.

पूर्वप्रसिद्धी : माणूस १६-६-८४

सहा साहित्यकार
लेखक : सु. रा. चुनेकर
मॅजेस्टिक बुक स्टॉल, मुंबई.

४. चिं. त्र्यं. खानोलकरांच्या शोधात

'चिं. त्र्यं. खानोलकरांच्या शोधात' हे श्री. जया दडकर यांचे पुस्तक अनेक दृष्टींनी महत्त्वाचे आहे. मराठी साहित्यातील हा अगदी पहिलाच प्रयत्न नसला तरी या पुस्तकाचा एकंदर दृष्टिकोन पाहिला तरी देखील या पुस्तकाचे महत्त्व लक्षात यावे. मराठी ललितसाहित्याच्या दृष्टीने आणि सर्वसाधारण पण रसिक वाचकांच्या दृष्टीनेही.

शिवाय जया दडकर यांनी हा वाङ्मयीन व्यक्तिविषयक जो शोध घेतलेला आहे त्या व्यक्तीचे मराठी वाङ्मयातील स्थानही महत्त्वाचे आहे, ते एकाच दृष्टीने नव्हे, तर अनेक दृष्टींनी महत्त्वपूर्ण आहे.

एक व्यक्ती म्हणून जेव्हा जया दडकर खानोलकरांच्या जीवनाचा शोध घेतात तेव्हा हा शोध तितकासा महत्त्वपूर्ण वाटत नाही. कारण एक व्यक्ती म्हणून खानोलकर कुठल्याही अर्थाने लोकविलक्षण नव्हते. एक व्यक्ती म्हणून खानोलकर यांचे जीवन अगदी मिळमिळीत आहे. जे इतर शेकडो, हजारो, लाखो लोकांच्या वाटचाला येते तेच जीवन खानोलकर या व्यक्तीच्या वाटचाला आलेले आहे.

म्हणून जया दडकर जेव्हा या सामान्य व्यक्तीच्या जीवनाचा शोध घेतात तेव्हा तो साराच प्रवास वाचकांना नीरस वाटण्याचा दाट संभव आहे; परंतु एका लक्षवेधक लेखकाची कलाबीजे जेव्हा जया दडकर या जीवनामधून शोधू पाहतात तेव्हा मात्र या शोध–प्रवासात थोडेसे चैतन्य आल्यासारखे वाटते. त्यांचे कुडाळचे आयुष्य, कोचऱ्याचे आयुष्य आणि नंतरचे मुंबईचे आयुष्य अशा तीन प्रमुख टप्प्यात त्यांच्या छोटयाशा आयुष्याचे विभाजन झालेले आहे. कोकणातून नशीब काढायला

एखादा कोकणी सामान्य माणूस मुंबईत येतो आणि मुंबईतील एखाद्या मिलमध्ये चिकटून सहाणेवर एखादी मुळी उगाळीत राहावे असे आपले आयुष्य उगाळीत राहतो, तसेच काहीसे खानोलकर यांचेही मुंबईला स्थलांतर झालेले असते.

फरक एवढाच की तो सामान्य कोकणी माणूस मुंबईत आपले सारे अस्तित्व आणि व्यक्तित्व विसरून शेवटपर्यंत एका यंत्राचाच भाग होऊन राहतो आणि अति संवेदनाक्षम खानोलकर आपल्या जीवनाचे यंत्र होऊ देण्याविरुद्ध मोठा झगडा देतात आणि हा झगडा देणारा जो खानोलकर नावाचा माणूस असतो तो या सामान्य खानोलकर नावाच्या व्यक्तीत दडून बसलेला एक प्रतिभावंत लेखक असतो. तो कवी असतो, कादंबरीकार असतो आणि नाटककारही असतो, हे त्याच्या जीवनाचे आणखी तीन असामान्य पैलू.

म्हणूनच जया दडकर जेव्हा या सामान्य माणसाच्या सामान्य जीवनाचा शोध घेण्याची यातायात करतात तेव्हा त्या शोधामधून काळोखात मध्येच एखादी वीज चमकून जावी तसे खानोलकरांच्या प्रतिभेचे काही अस्पष्ट परंतु चकचकीत पैलू नजरेसमोर येतात. हे असे पैलू अधूनमधून उलगडतच राहतात आणि तेच पैलू या सामान्य व्यक्तीच्या जीवनावर प्रकाशाचे पट्टे फिरवीत राहतात.

हे प्रकाशाचे पट्टेदेखील दुहेरी पद्धतीने फिरत असतात. एकीकडे ते खानोलकरांचे सामान्यपणे अंधारात कोंडलेल्या आयुष्याच्या तुकड्यांवर प्रकाश टाकतात, तर दुसरीकडे ते त्यांच्या कलामनाचे कप्पेदेखील उजेडाच्या टप्प्यात आणीत असतात. जया दडकर खानोलकरांच्या जीवनाचा शोध घेत फिरत असताना एके ठिकाणी म्हणतात (पान ४८), 'निघालो. मुंबई–गोवा रस्त्यानं भंगसाळनदीवरील पुलावर आलो.' समोर नदीचं पात्र अर्धमुर्धं कोरडंच. काही बायका धुणी उमलत होत्या.

'जिथे आहे घाट तिथे आहे नार,
तिथून चढते झिगोनिया कोर.'

'आणि अशा निसर्गरम्य ठिकाणी माणसांच्या हातून 'हिर्व्या चुका' घडावयाच्याच.'

अशी किती तरी उदाहरणे आणि प्रसंग जया दडकर यांनी या शोधप्रकरणी उभी केली आहेत. खानोलकर जिथे जिथे गेले, वावरले, रमले, विसावले, खंतले, अंतर्मुख झाले, कुठे भांडले, कुठे चिडले, कुठे हसले, कुठे रडवेले झाले, कुठे एखाद्या कलाकृतीचं बीज त्यांनी आपल्यात सामावून घेतलं, तर कुठे एखाद्या प्रसंगानं कविमनावर मोरपंखी फुंकर घातली असे सारे प्रसंग जया दडकर मोठ्या कसोशीनं शोधण्याचा प्रयत्न करतात आणि असे करीत असतानाच एखाद्या प्रसंगी त्यांना खानोलकरांचे एखादे पात्र दिसते किंवा त्यांनी केलेली एखादी कविता अथवा तिचे एखादे कडवे आठवते.

जया दडकर यांचे हे सारे प्रयत्न आणि धडपड चालली असताना मला मात्र एखाद्या मेकॅनोच्या खेळाची आठवण होते. निरनिराळ्या आकृतींचे ठोकळे जोडीत जोडीत एखाद्याने एक सलग चित्र तयार करावे असे काही तरी वाटत राहते.

खानोलकरांचं जीवनचरित्र त्यांच्या कलाप्रवृत्तींच्या आधाराने शोधणे ही गोष्ट जितकी सोपी नाही तेवढीच ती तर्कशुद्धही नाही असे मला वाटते.

कलावंताला आपल्या जीवनात अनंत आणि अनंत प्रकारच्या व्यक्ती भेटत असतात. त्यामधील कित्येक व्यक्तींचे आणि त्याचे जिवाभावाचे नातेदेखील असू शकते. त्यातील काही व्यक्ती तर कलावंताच्या जीवनात प्रचंड उलथापालथ देखील घडवून आणण्याइतक्या सामर्थ्यवान असू शकतात; परंतु एवढे जरी सारे खरे असले तरी कलावंत ज्या जगात जीवन जगत असतो ते आणि कलावंताच्या स्वतःच्या मनातले त्याचे कलाविश्व या दोन वेगवेगळ्या गोष्टी असतात असे मला बाटते.

कुडाळ किंवा कोचर या ठिकाणी जीवन जगत असता खानोलकरांनी एखादी 'लक्ष्मी' (रात्र काळी....घागर काळी) पाहिलीदेखील असेल. इतकेच नव्हे, तर तिच्या विशिष्ट व्यक्तिमत्त्वाने आणि अलौकिक सौंदर्याने लेखक भारावूनही गेला असेल; परंतु आपल्या कलाविश्वास (रात्र काळी....घागर काळी) जेव्हा तिला जन्माला घालावयाचे खानोलकरांनी ठरविले असेल तेव्हा या नेहमीच्या जगातल्या मर्त्य लक्ष्मीला त्या विश्वात प्रवेश देणे त्यांना शक्य नव्हते ! जसा या पृथ्वीवरील मर्त्य माणूस देहानिशी स्वर्गात जाऊ शकत नाही तसेच हे थोडेसे आहे.

हा नियम जसा गद्य ललितकलाकृतींच्या बाबतीत गृहीत धरता येण्यासारखा आहे तशी परिस्थिती काव्यनिर्मितीच्या बाबतीत असू शकेल असे मला वाटत नाही. काव्याचा, निदान भावकवितेचा प्रकृतिधर्म गद्य ललितकृतीपेक्षा निराळा असतो. जसे खानोलकर एके ठिकाणी 'नियतीच्या पुढती अपमानित' झालेल्या मानवाला म्हणतात,

'स्वैरपण सोडून दे
प्राण तुझे आकाशी
चैतन्य राखूनिया
ठेव तुझ्यापाशी
उज्ज्वल भवितव्य तुझे, चिर होईल नाव तुझे
उज्ज्वल भवितव्य तुझे, उज्ज्वल भवितव्य तुझे

जया दडकर म्हणतात, (पान ३२) 'ही कविता वाचल्यानंतर मला माधव आचवलांच्या 'कादंबरीकार खानोलकर' या लेखाची आठवण झाली. 'फेट' आणि 'फ्री विल' माणसाच्या आशा–आकांक्षांपासून संपूर्णपणे अलिप्त असलेली, पूर्व-नियोजित स्वयंभू अशी नियती आणि आपले आयुष्य आपल्याला हवे तसे स्वेच्छेने

घडविता येण्याचे माणसाचे स्वातंत्र्य हचा दोहोतल नाते खरोखरच काय असते या प्रश्नाशी, या रहस्याशी खानोलकर आपल्या लेखनात झुंज देत असल्याचं मत आचवलांनी मांडलेलं आहे–'

दैव आणि आत्मस्वातंत्र्य हा प्रश्न खानोलकरांच्या जीवनाशी त्यांच्या तरुण वयापासूनच भिडलेला होता; परंतु या प्रश्नाचं स्वरूप निश्चित करताना जसा त्यांनी कादंबरी–नाटकादि गद्य ललितकृतींचा आधार घेतला तसाच काव्य या वाङ्मयप्रकाराचाही आधार घेतलेला आहे; परंतु या प्रश्नाशी निगडित अशी कलाकृती उभी करताना नित्याच्या व्यावहारिक जगातील कृति-प्रकृतींचे त्यांना आधार घ्यावे लागले, ते आधार काव्याच्या बाबतीत कमी प्रकृतीतील आणि ललित गद्य कलाकृतीच्या संदर्भात अधिक प्रकृतिनिष्ठ असणे अगदीच स्वाभाविक आहे.

वर मी म्हटले त्याप्रमाणे व्यवहारी मर्त्य जगातील प्रकृती कलाकृतींमध्ये जशाच्या तशा उतरू किंवा अवतरू शकतच नाहीत, तरी पण ललित गद्य कलाकृतींच्या संदर्भात त्यांच्या काही खाणाखुणा आकारित झालेल्या आढळणे शक्य असते. तसे काव्य या कलाप्रकाराच्या बाबतीत मुळीच घडण्याचा संभव नसतो.

म्हणून जया दडकर यांनी घेतलेल्या खानोलकरांच्या शोधांच्या बाबतीत दोन प्रमुख भाग पडू शकतात, हे माझे विधान दडकर यांनी खानोलकरांच्या कलेच्या बाबतीत घेतलेल्या शोधाच्या संदर्भातच आहे.

एक तर कवी खानोलकर म्हणून जया दडकर यांनी त्यांचा फारसा शोध घेतलेलाच नाही. कारण ही गोष्ट त्यांच्या अगदी सहजपणे लक्षात आलेली असणार की कवितेमधील भावाविष्कारांचा संदर्भ घेऊन आपल्याला खानोलकरांचा पिंड तपासता येणार नाही, ही गोष्ट अगदीच खरी आहे. कारण काव्य म्हणजे काही प्रकृतिपुरुषाचे रूप नव्हे की त्याचे दर्शन नव्हे किंवा त्याचा आविष्कारही नव्हे. व्यवहारातील काही घटना, काही प्रसंग, काही व्यक्तीदेखील काव्यनिर्मितीला कारणीभूत झालेल्या असतील; परंतु एकदा काव्यनिर्मिती झाल्यावर वरील प्रसंगांची नाळ त्या कलाकृतीपासून तुटूनच पडते. तसे ललित गद्य कलाकृतींच्या बाबतीत शोध घेताना नेहमीच्या जगातील– विशेषतः कलावंत जगला असेल त्याच्या अवतीभोवतींचे संदर्भ त्याच्या कलाकृतीमध्ये शोधण्याचा मोह होतो. असा मोह होणे ही देखील स्वाभाविक गोष्ट आहे. परंतु त्यामुळे कलाकृतीच्या यशापयशावर कोणताही परिणाम होत नाही ही गोष्ट आपण सतत लक्षात ठेवली पाहिजे.

'चि. त्र्यं. खानोलकरांच्या शोधात' या आपल्या पुस्तकात जया दडकर यांनी तीन पातळ्यांवरून खानोलकरांचा शोध घेतलेला आहे हे दिसून येते.

एक, त्यांचे वैयक्तिक जीवन आणि त्यामधील यशापयश. दोन, त्यांचे सामाजिक जीवन व त्या जीवनातील स्तर, आणि तीन, कलावंत खानोलकर यांचे जीवन आणि त्याबरोबरच त्यांच्या कलाकृतींचे विश्लेषण.

या शोधातील तिन्ही भाग महत्त्वाचे आहेत आणि ते एकमेकांना पूरक आहेत. पाश्चात्त्य लेखकांच्या संदर्भात अशी पुष्कळ पुस्तके लिहिली गेली आहेत. आपल्याकडेही क्वचित एक-दोन अशी पुस्तके असतील. अशी पुस्तके मनोरंजक असतात. पण उद्‌बोधक असतात का याविषयी शंका उपस्थित करण्यास खूपच वाव असतो, एक तर कोणत्याही व्यक्तीचे जीवन म्हणजे एखाद्या प्रयोगशाळेतील प्रयोग नव्हे. प्रयोगशाळेत ठराविक पद्धतीने प्रयोग करून ठराविक बिनचूक निष्कर्ष काढता येतात. एक तर व्यक्तीचे मन अगम्य असते. मानसशास्त्रज्ञांनी आजवर माणसाच्या मनावर अगणित प्रयोग केलेले आहेत. तरीही मनाचे संपूर्ण स्वरूप अजून तरी या प्रयोगांतून स्पष्ट झालेले नाही. माणूस अमुक एका परिस्थितीत अमुक प्रकारेच वागेल, तसेच विशिष्ट परिस्थितीत त्याच्या मनात विशिष्टच विचार येतील असे निदान करणे अशक्यच आहे.

तेव्हा कलावंताच्या व्यक्तिमनात उठलेल्या तरंगांचे संदर्भ त्याच्या कलाकृतीत शोधणे हा एक चांगला खेळ जरी असला तरी तो शास्त्रोक्त नाही ! म्हणून या शोधातून निघालेले निष्कर्ष देखील शेवटी ज्याच्या त्याच्या वैयक्तिक तर्ककसोटीवरच सोडून द्यावे लागतात. जया दडकर यांना देखील तशी जाणीव नसावी असे नाही. म्हणून त्यांनी देखील पुष्कळ व्यक्तींचे शोध खानोलकरांच्या वैयक्तिक जीवनाच्या पातळीवरच सोडून दिलेले दिसतात, परंतु असे असले तरी जया दडकर यांचे हे प्रयत्न निरर्थक वाटत नाहीत, हे देखील कबूल करावेच लागते. कारण त्यामुळे खानोलकर ही व्यक्ती आणि कलावंत खानोलकर यांच्या जीवनातील अनेक पैलूंवर प्रकाश पडतो आणि त्या व्यक्तीचे जास्तीत जास्त पूर्णत्वाने दर्शन घडण्यास मदत होते.

उदाहरणार्थ, व्यक्तीची कामवासना, तिचे दैव आणि तिचे आत्मस्वातंत्र्य या तीन पातळ्यांवरून जया दडकर यांनी व्यक्ती खानोलकर आणि त्यांची कला (अनेक कलाकृती) यांचा जो शोध घेण्याचा प्रयत्न केलेला आहे तो त्यांचा प्रयत्न फार महत्त्वाचा आहे. असा प्रयत्न करीत असता जया दडकर खानोलकरांच्या कलाकृतीमधील अनेक व्यक्तिरेखांचे एक दुसरीशी साम्य दाखविण्याचा प्रयत्न करतात आणि असा प्रयत्न करीत असताना एक विशिष्ट प्रकारचा तर्क वापरतात. खानोलकरांच्या व्यक्तिरेखांमध्ये असलेले साम्य इतरांनाही जाणवावे इतके कधी-कधी स्पष्ट असते देखील, परंतु याबाबत जुळ्यांच्या जीवनाचे उदाहरण देता येण्यासारखे आहे. काही रूपसाम्य दर्शविणारे जुळे असतात, तर काही जुळे असतात, पण त्यांच्यामध्ये रूपसाम्य नसते. इकडे तिकडे काही खाणाखुणा किंवा लकबींमध्ये साम्य असू शकते, परंतु असे जरी असले तरी त्यांच्या जीवनात कुठेही साम्य नसते ! तसेच त्यांच्या जीवनविषयक दृष्टिकोनातही साम्य असत नाही. प्रत्येकाचे कामजीवन, त्याचे दैव आणि आत्मस्वातंत्र्य यामध्ये दोन ध्रुवांइतके अंतर

असू शकते.

तसेच खानोलकर एखादा जीवनपट आपल्यासमोर उभा करतात तेव्हा त्या जीवनपटातील काही व्यक्तींचे त्यांच्या इतर जीवनपटामधील काही व्यक्तींशी थोडेबहुत साम्य आढळण्याचा संभव काही अगदीच नाकारता येणार नाही आणि अशा साम्यदर्शनाच्या स्थळांमुळे त्या कलावंताच्या कलेत काही वैगुण्य येईल किंवा काय याविषयी देखील माझ्या मनात थोडी शंका आहे.

एखाद्या लेखकाची प्रत्येक कलाकृती जरी वेगळी असली तरीही तिच्यामध्ये अनेक दृष्टींनी कुठल्या ना कुठल्या बाबतीत बरेच साम्य देखील असते. एखादी कथा वाचल्यावर आपण म्हणतो, 'ही जी. ए. कुलकर्णी यांची कथा आहे' किंवा 'ही श्री. म. माटे यांची कथा आहे.' ही असली विधाने आपण कशाच्या आधारावर करीत असतो ?

या बाबतीत मला जे वाटते ते असे : प्रतिभावंत लेखकाचे त्याचे स्वतःचे एक जग असते आणि त्या जगामध्ये त्याचे एखादे किंवा अनेक स्फूर्तिस्थाने असतात. त्याच्या कलेला जे विषय मिळतात ते या स्फूर्तिस्थानामधूनच. त्याचे स्वतःचे जे एक जग असते त्या जगामधूनही तो आपल्या कलाविषयांची आणि व्यक्तींची निवड करीत असतो. मात्र अशा वेळेस त्याची ही देवघेव जशीच्या तशी नसते. एखाद्या छायाचित्रकाराने आपल्या कॅमेऱ्यामध्ये एखादी व्यक्ती जशीच्या तशी टिपून घ्यावी तशी ही निवड नसते. त्या व्यक्तीमध्ये कलावंताच्या कल्पकतेचे आणि त्याच्या प्रतिभेचे रंग मिसळलेले असतात. कित्येक वेळा कलावंत एकाच कल्पनेने किंवा प्रतिभेतून स्फुरणाऱ्या एकाच प्रकारच्या सौंदर्यछटांनी भारलेला असतो आणि माझ्या दृष्टीने तेच प्रतिभावंत कलावंताचे वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्व असते. हे त्याचे व्यक्तिमत्त्व त्याच्या कलेमध्ये अनेक तऱ्हांनी प्रदर्शित झालेले असते. कुठे ते डोळ्यांच्या साम्यामधून प्रगट होईल, तर कुठे एखाद्या विशिष्ट प्रकारच्या स्वभाव-उद्रेकातून ते प्रकट होईल. कुठे दुःखांतिकेच्या विशिष्ट प्रकारच्या अभिव्यक्तीमधून ते प्रत्ययाला येईल, तर कधी दुःखांतिकेच्या दृष्टिकोनामागील एखाद्या साम्य-स्थळातून ते प्रगट होईल.

ही गोष्ट अपरिहार्य आहे असे मला वाटते आणि निरनिराळ्या कलावंतांच्या लक्षणीय कलाकृतींच्या सूक्ष्म अभ्यासामधून या साम्याचा प्रत्यय आपल्याला सहज घेता येईल.

शेवटी जया दडकर यांनी खानोलकरांच्या कादंबरी या साहित्यप्रकाराचेच अधिक परीक्षण, मनन आणि विश्लेषण केलेले आहे यावरूनही त्यांच्या खानोल-करांच्या व्यक्तिजीवनापाठीमागची जिज्ञासा व्यक्त होते. 'कोंडुरा' या त्यांच्या कादंबरीचे तर त्यांनी अधिक खोलात जाऊन निरीक्षण केलेले आहे; परंतु या निरीक्षणातही बऱ्याच त्रुटी मला जाणवतात. त्यामधील काही तर अगदीच ढोबळ

आहेत. उदाहरणार्थ, तात्या ब्रह्मचर्यव्रतपालनाचा आदेश घेऊन येतात आणि आपल्या बायकोशी संभोग टाळतात. अगदी व्रतस्थ राहतात. असे असताना ते पार्वतीची अभिलाशा का वाळगतात ? इतकेच नव्हे, तर त्या संदर्भात ते पार्वतीच्या बाबतीत अघोरी मार्गाचा का अवलंब करतात ?

मला या बाबतीत असे वाटते की, कलाविश्वातील प्रश्नांचे निष्कर्ष कला-बाह्य विश्वातील उपकरणांच्या साहाय्याने काढण्याचा आपण प्रयत्न करू नये हे बरे !

शेवटी कलावंताचे जग हे एक त्याचे खास आणि स्वतंत्र विश्व असते. अनिश्चिततेचा जो नियम नेहमीच्या व्यवहारी जगाला लागू आहे तोच कला-विश्वालाही लागू आहे. अनिश्चिततेचा, वैफल्याचा, असुरक्षिततेचा, दैवाचा, मृत्यू-विरुद्धचा आणि माणसाला आत्मस्वातंत्र्य नसल्याचा हाच खरा झगडा मानवी जीवनाच्या मुळाशी आहे. प्रत्येक मोठा कलावंत आपल्या प्रतिभेच्या साहाय्याने आणि आपल्या कलाकृतींच्या माध्यमातून या झगडाचा शोध घेण्याचा प्रयत्न करीत असतो आणि त्याच्या कलेचे यश आणि अपयशही शेवटी यावरच अवलंबून असते.

जया दडकर हे खानोलकरांचा शोध कोणत्या दृष्टिकोनातून घेत आहेत ? आणि खानोलकरांच्या जीवनशोधनाच्या बाबतीत नेमक्या कोणत्या गोष्टींसाठी हा शोध घेत आहेत ? त्यांच्या मनासमोर प्रामुख्याने एक खानावळ चालविणारा खानोलकर आहे की,

> ' कसे ? कसे हासायचे ?
> हासायचे आहे मला,
> हसतच वेडचा जीवा थोपटीत, थोपटीत;
> फुंकायचा आहे दिवा.
> हासायचे कुठे ? कुठे आणि केव्हा ?
> कसे आणि कुणापास ?
> इथे भोळचा कळचांनाही आसवांचा येतो वास.'

आपल्या प्रखर प्रतिभेच्या विश्वातून कलापुष्पांना जन्म देणारा कलावंत ? जया दडकर यांनी या दोन्ही खानोलकरांचा शोध मोठ्या कसोशीने घेतलेला आहे यात काही शंका नाही. परंतु या शोधात खानोलकरांच्या सामान्य जीवनाचे विश्व आणि त्यांनी निर्माण केलेले कलाविश्व यांच्या सीमारेषा त्यांच्या शोधात फिकट झाल्यासारख्या वाटतात.

चानीच्या निष्पाप जीवनाचा शेवट तिच्या निर्घृण हत्येत होतो. मामीच्या जीवनाला चिकटून बसलेले दुःख आणि अगतिकता पाहून आपली जीभ टाळचाला चिकटूनच बसते. खानोलकरांच्या कलाविश्वात मृत्यूला नैसर्गिक स्थानच नाही.

कोणी कोरड्या विहिरीत उडी टाकून जीव देतो तर कोणाची हत्या पिसाळलेल्या कुत्र्याने नरडीचा घोट घेतल्यामुळे होते ! हे जसे मृत्यूचे तसेच जीवनाचेही.

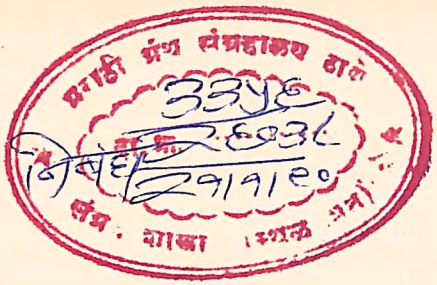
कोणाचेच जीवन स्वतंत्र नसते. कोणी ना कोणी कशाने तरी झपाटलेले जीवन जगत असतो. कोणाला एखाद्या मुलीमुळे झपाटलेपण आलेले असते, तर कोणाला समाधिपुरुषांच्या अलौकिक परंपरेच्या दबावामुळे झपाटलेपण आलेले असते. कोणी कामवासनेने झपाटतो, तर कोणाला मिळालेल्या सौंदर्याच्या शापामुळेच झपाटलेपण येते. सुतारीण भावकाईचा तिच्यात झालेल्या संचारामुळे झपाटते, तर पर्शरामतात्या न्यूनगंड आणि अहंगंड या द्वंद्वाच्या कचाट्यात सापडून झपाटतात. 'अजगर'मधल्या झपाटलेपणाने तर एका वेगळ्याच स्तरावर आपले रौद्र दर्शन घडविलेले आहे.

शेवटी खानोलकरांच्या कलाविश्वातील माणसांचे जगणे आणि मरणे या दोन टोकांमधले जीवन जगत राहणे, यांचे अर्थ शोधणे हाच खरा खानोलकरांचा शोध ठरतो.

अशा शोधातील जया दडकर यांचे 'चि. त्र्यं. खानोलकरांच्या शोधात' हे पुस्तक हा एक लक्षणीय प्रयत्न. हा त्यांचा प्रयत्न लक्षणीय तर खराच; पण त्याव्यतिरिक्त त्याला मराठी साहित्याच्या इतिहासातही एक महत्त्वपूर्ण स्थान आहे हे निःसंशय !

पूर्वप्रसिद्धी : माणूस २४–३–८४

चि. त्र्यं. खानोलकरांच्या शोधात.
लेखक–प्रकाशक : जया दडकर.
किंमत : पंचावन्न रुपये
पृष्ठे : २२३ डेमी.



५. कृष्णाकाठ

यशवंतराव चव्हाण यांच्या आत्मचरित्राची सुरुवात मुळी सुप्रसिद्ध कवी, नाटककार आणि विनोदी लेखक श्री. गोविंदाग्रज यांच्या एका कवितेच्या शीर्षकापासून होते. 'कृष्णाकाठी कुंडल आता पहिले उरले नाही.' अशी काहीशी त्या कवितेची ओळ होती असे यशवंतरावांना स्मरते. कुंडल या गावाचा संबंध यशवंतरावांच्या बालजीवनाशी निगडित आहे. त्यांचे आजोळ 'देवराष्ट्र.' हे गाव 'कुंडल' पासून दोन-तीन मैलांवर आहे. ते म्हणतात, 'कृष्णाकाठी जसे कुंडल नव्हते व आजही नाही, त्याचप्रमाणे देवराष्ट्रही कृष्णाकाठी नव्हते व आजही नाही. पण तरीसुद्धा आम्ही सर्वजण स्वतःला कृष्णाकाठची माणसे समजतो.

अशा एका स्मरणरमणीयतेपासून यशवंतरावांच्या आत्मचरित्राला सुरुवात होते. ही सुरुवातच यशवंतरावांच्या अवघ्या जीवनावर व त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वावर झगझगीत प्रकाशाचा झोत टाकते. तसेच ते पुढे आणखी असेही म्हणतात, 'ग्रामीण जीवनाची पार्श्वभूमी हा माझ्या जीवनाचा श्रीगणेशा आहे.' ते म्हणतात, 'पुढे मी राजकीय कामानिमित्त आणि सरकारी कामासाठी देशांतर्गत आणि सर्व जगातही खूप फिरलो. तरी पण या परिसराची ओढ माझ्या मनात कायमची राहिली आहे. असे का होते, ते मला माहीत नाही; पण वस्तुस्थिती ही अशी आहे.'

व्यक्तीच्या आत्मचरित्रात स्मरणरमणीयतेला फार महत्त्वाचे स्थान आहे. त्या व्यक्तीच्या जीवनाचा पायाच मुळी या स्मरणरमणीयतेवर (Nostalgia) आधारित आहे. आज राजकारणात यशवंतराव चव्हाण यांचे नाव फार मोठे आहे, पण या विकासाचा उगम त्यांच्या लहानपणीच्या आयुष्यात आहे. देवराष्ट्र हे खेडे त्यांच्या जीवनाचा केंद्रबिंदू आहे. कृष्णेच्या आसपासचा प्रदेश त्यांच्या मनोविका-

साचे माध्नम आहे. कराड ही त्यांच्वा बालजीवनाची कर्मभूमी आहे आणि हे सारे त्यांच्या आत्मचरित्रात येते ते केवळ शब्द बनून येत नाही, तर एका वयाच्या विशिष्ट अवस्थेतील भावजीवनाचा त्याला आकार लाभतो.

हे त्यांचे भावजीवन जितके साधे आहे तितकेच ते शुद्ध आणि निर्मळ आहे आणि ते जितके सरळ साधे आहे तितकेच ते विश्लेषणात्मकही आहे.

एखादी व्यक्ती आपले आत्मचरित्र का लिहिते? त्याचे उत्तर माझ्या दृष्टीने असे आहे की, आत्मचरित्राच्या माध्यमातून व्यक्ती आपल्या स्वतःचाच शोध घेत असते. हा शोध जितका प्रामाणिक असेल तेवढे ते आत्मचरित्र प्रभावी असते. मात्र या जीवनाच्या अखंड प्रवासात ती एकटी, एकाकी केव्हाच असू शकत नाही. तिचे जीवन निसर्गाशी बांधलेले असते. जसे एखाद्या रसायनातील अनेक घटक वेगवेगळे करून त्या प्रत्येक घटकाचे अस्तित्व अबाधित राखता येते, तसे व्यक्तीचे नसते. कोणत्याही व्यक्तीला निसर्गापासून आणि समाजापासून अलग राहून जीवन जगताच येत नाही. ती निसर्गावर व समाजावर आरूढ होऊ शकेल, पण त्यांच्यापासूनच वेगळी राहू शकणार नाही. निसर्ग अथवा समाज व्यक्तीला घडवीत असतो, तसेच व्यक्तीदेखील निसर्गाला आणि समाजाला घडवीत असते. हा मानवी जीवनाचा झगडा अखंडपणे अविरतपणे चाललेलाच असतो.

या झगडयाचे मोठे मनोज्ञ दर्शन यशवंतरावांच्या आत्मचरित्रात घडते. कुठल्याही व्यक्तीचा आत्मचरित्र लिहिण्यामागे आणखीही एक हेतू असतो. तो म्हणजे तिचे भावजीवन, वैचारिक आणि बौद्धिक जीवन यांचा एक आलेख मांडणे. अशी व्यक्ती जेव्हा समाजात जीवन जगत असते त्याबरोबरच त्या व्यक्तीचा आणि तिच्या भोवतालच्या समाजाचा एक इतिहास घडत असतो आणि ती व्यक्ती जेवढी संवेदनाक्षम असेल, बुद्धिमान असेल आणि महत्त्वाकांक्षी असेल तेवढे तिच्या आत्मचरित्राला अधिक महत्त्व येत असते.

यशवंतराव ही एक असे जीवन जगलेली व्यक्ती आहे. त्यांच्या जीवनाला कुठल्याही मोठ्या अगर प्रतिष्ठित घराण्याची पार्श्वभूमी अथवा परंपरा लाभलेली नाही. एका खेडयातील अत्यंत सामान्य घरात त्यांचा जन्म झाला. कुठलेही खास संस्कार त्यांना वारसा म्हणून लाभले नाहीत. त्यांच्याभोवती होते फक्त त्यांचे मन आणि त्या मनाभोवती होता निसर्ग आणि अशिक्षित मानवी समाज. त्यांनी जे अनुभवांचे धन गोळा केले ते सारे याच पार्श्वभूमीवर. अशा परिस्थितीत माणसाच्या हाती असते ते फक्त जगणे आणि अशा जगण्यासाठी कष्टाची कामे करणे. अशा परिस्थितीत अत्यंत कष्टाने जीवन जगणारा लक्षावधी माणसांचा समाज अजून या देशात अस्तित्वात आहे. स्वातंत्र्य मिळूनदेखील आज तीन तपे उलटून गेली तरीही ही स्थिती, विशेषतः खेडयापाडयांतील चित्र अजूनही बदललेले दिसत नाही. स्वातंत्र्यपूर्वकाळात तर अशा परिस्थितीची भीषणता फार

होती.

अशा काळात यशवंतरावांचा जन्म झाला. त्या काळाचे सर्व परिणाम आणि परिणामाच्या सर्व खुणा त्यांच्या जीवनावर उमटलेल्या दिसतात. या परिणामांचे ओझे वागवीतच त्यांच्या जीवनविकासाचा झगडा चाललेला त्यांच्या आत्मचरित्रात दिसतो. मात्र या झगडचातून आपले व्यक्तिमत्त्व घडवीत असताना त्यांच्या मनावर ज्या प्रतिक्रिया उमटतात त्यांमध्ये कडवटपणा, उद्वेग, विषण्णता, उदासीनता, अगतिकता किंवा आकांत यांचे दर्शन तर ते घडवीत नाहीतच, उलट एक प्रसन्नता, उल्हास, समाधान, तसेच प्राप्त परिस्थितीची एक उमदी जाणीव, आत्मविश्वास आणि आकांक्षा या वृत्तींचे सहज दर्शन त्यांच्या आत्मचरित्रातून सतत घडत राहते.

एकीकडून त्यांचे जीवन कष्टमय धडपडीतून जात असता, परिस्थितीचे दाहक चटके बसत असताना, आर्थिक विवंचनेचा एक काळा ढग सतत डोक्यावर तरंगत असताना ते एवढचाशा लहान वयामध्येदेखील कधी दिङ्मूढ झालेले दिसत नाहीत. उलट, भोवतालच्या लोकजीवनाचे निरीक्षण करण्यात आणि एकीकडे त्या लोकजीवनाशी समरस होताना, दुसरीकडे त्या जीवनाचा सूक्ष्म अभ्यास करताना त्यांच्या मनाचे जे दर्शन घडते ते मनोज्ञ वाटते.

जेव्हा त्या वेळचा समाज पारतंत्र्याचे जीवन जगत होता; स्वातंत्र्यविषयक जाणिवांची त्या निरक्षर आणि गरीब समाजाला चाहूलदेखील लागलेली नव्हती, तेव्हा यशवंतरावांच्या मनाला स्वातंत्र्यविषयक विचारांनी घेरलेले होते. शाळेतील जीवनात त्यांनी टिळकांची आणि टिळकांवरील अनेक पुस्तके वाचली. ते भजनी मंडळात सामील झाले. शिवजयंतीच्या उत्सवात त्यांनी आत्मीयतेने भाग घेतला. त्यांनी रात्री-रात्री पायपीट करून लोकनाटचे पाहिली वक्तृत्वस्पर्धेत भाग घेतला आणि पारितोषिके मिळविली. पोहण्याचा छंद केला. त्यातच एकदा ते बुडता बुडता वाचले. तसेच ते म्हणतात, 'महात्मा फुल्यांचे चरित्र वाचल्यानंतर मला काही तरी नवीन वाचल्यासारखे वाटले. त्यांनी उभे केलेले प्रश्न महत्त्वाचे आहेत, पण त्यासाठी कोठल्या तरी एका जातीचा द्वेष केला पाहिजे, ही गोष्ट काही मला पटत नाही. जे समाज मागे पडले आहेत त्यांना जागृत करणे, त्यांच्यात नवीन धारणा निर्माण करणे हाच एक उत्तम मार्ग आहे, अशी माझी बाजू होती.'

काहीतरी नित्य नवीन वाचीत राहणे आणि त्यावर विचार करणे हा यशवंतरावांचा छंद होता.

याच वयातील त्यांनी ऐकलेल्या एका तुफान सभेतील भाषणाचाही ते उल्लेख करतात. त्या व्याख्यानाचा विषय होता 'ब्राह्मणांचे भवितव्य'. ब्राह्मणसमाजाविषयी अत्यंत कठोर अशी टीका त्या भाषणात होती. याच सभेत वक्त्यांनी लिहिलेले 'देशाचे दुष्मन' हे पुस्तकही वाटले जात होते. त्याची एक प्रतही

यशवंतरावांनी मिळविली होती आणि ती त्यांनी वाचून काढली. ते पुस्तक वाचल्यानंतर त्यांच्या मनात झालेल्या संघर्षाचे त्यांनी विश्लेषण केले आहे. त्या संदर्भात यशवंतराव पुढे म्हणतात, 'त्याची परिणती अशी झाली की, मी मनाने आणि विचाराने आमूलाग्र बदललो.... विशेषतः श्री. जवळकरांनी टिळकांवर केलेली टीका ही बरोबर नव्हती, असे माझ्या मनाने घेतले.' त्या वेळी यशवंतराव मराठी सातवीच्या वर्गात शिकत होते. हे लक्षात घेतल्यावर यशवंतरावांचे मन आणि त्या वयात त्यांच्या विचारांची दिशा या गोष्टींवर चांगलाच प्रकाश पडतो.

एकीकडे एवढ्या लहान वयापासून आपले व्यक्तिमत्त्व घडवीत असता त्यांचे मन विचारांच्या दुहेरी आंदोलनात गुंतलेले असल्याचे स्पष्टपणे प्रत्ययाला येते. एक म्हणजे वाचनापासून निर्माण होणाऱ्या विचारांच्या आंदोलनांचे आणि दुसरे म्हणजे सभोवतीच्या समाजाशी झालेल्या घर्षणामुळे निर्माण झालेल्या वैचारिक आणि भावनिक आंदोलनांचे चित्र त्यांच्या आत्मचरित्रात स्पष्टपणे आणि तेवढ्याच नितळ स्वरूपात दिसते.

हे चित्र पाहात असतानाच व्यक्तीच्या आत्मचरित्राकडे पाहण्याचा एक दृष्टिकोन तयार होतो. वाचक व्यक्तींची आत्मचरित्रे का वाचतात ? आणि ते कोणत्या दृष्टीने वाचतात ? एक ललितकलाकृतीचा प्रकार म्हणून ? का त्या काळाच्या इतिहासाची ओढ म्हणून ? मला वाटते इतिहासाची ओढ म्हणून वाचकांना चरित्रवाङ्मय पुरते. एखाद्या व्यक्तीच्या आत्मचरित्रात त्या व्यक्तीच्या इतरांनी लिहिलेल्या चरित्रापेक्षा अधिक काही तरी असते. शिवाय आत्मचरित्राचा घाटही चरित्रवाङ्मयाच्या घाटापेक्षा निराळा असतो आत्मचरित्रात लेखकाची जी लेखनशैली असते तशा प्रकारच्या शैलीचा चरित्रग्रंथात अभाव असतो. त्या शैलींला बरेचदा विचारप्रधान ग्रांथिक रचनेचे रूप लाभलेले असते. तसेच चरित्र–ग्रंथाचे स्वरूप तटस्थ, त्रयस्थ, सशोधनात्मक, विधानात्मक आणि तर्कपद्धतीचा अवलंब करणारे असते.

आत्मचरित्रात चरित्रनायकाचे जे मन असते, त्या मनाची स्पंदने सतत जाणवत राहतात. या व्यतिरिक्त चरित्रग्रंथात आणि आत्मचरित्रात आणखी एक महत्त्वाचा प्रश्न जो सतत जाणवत असतो तो म्हणजे त्या व्यक्तीच्या जीवनातील स्फूर्तिस्थानाचा होय. प्रत्येक व्यक्तीच्या जीवनाचे एक स्फूर्तिस्थान असते. ते स्फूर्तिस्थान त्या व्यक्तीच्या जीवनाचा केंद्रबिंदू असते. त्या स्फूर्तिस्थानाच्या प्रकाशाशिवाय ती व्यक्ती जीवन जगूच शकत नाही.

या संदर्भात माझ्या लहानपणीची एक गोष्ट इथे आठवते. माझी आई रात्री झोपताना एक गोष्ट सांगत असे ती एका प्रचंड सळसळत्या नागाची गोष्ट असे. त्या नागाच्या मस्तकावर एक चकाकता खडा असे. रात्री जेव्हा तो नाग आपल्या भक्ष्यशोधार्थ म्हणजेच जीवन जगण्यासाठी बाहेर पडत असे तेव्हा रानात एका

विशिष्ट ठिकाणी तो आपल्या मस्तकावरील तो प्रकाशमान, चकचकीत खडा काढून ठेवीत असे आणि त्या मैल मैल पसरणाऱ्या प्रकाशात तो आपले भक्ष्य शोधीत फिरत असे. पुढे एकदा एका माणसाने संधी साधून नाग मैलभर दूर गेलेला असताना त्या विशिष्ट ठिकाणावरचा खडा घेतला आणि आपल्या खिशात घालून तो निघून गेला आणि इकडे या नागाचे सारे जीवन अंधारमय झाले. त्याला जगणे अशक्य झाले. म्हणजे तो प्रकाशमान खडा त्या नागाच्या जीवनाचे स्फूर्तिस्थान होता.

असेच प्रत्येक व्यक्तीच्या जीवनाचेही एक स्फूर्तिस्थान असते. तिच्या अवघ्या भावजीवनाला व्यापून राहिलेले हे स्फूर्तिस्थान, कोणते तरी एखादे प्रतीक असेल, एखादी व्यक्ती असेल, एखादा परिसर असेल किंवा एखादे स्थान असेल. ते स्थान तिच्या जीवनाचा परवलीचा शब्द असेल, तिच्या जीवनाचा केंद्रबिंदूही असेल.

मला वाटते यशवंतरावांच्या जीवनाचे स्फूर्तिस्थान, केंद्रबिंदू हे त्यांचे आजोळ आणि त्याच्या भोवतालचा सारा परिसर असावा. त्यांच्या अवघ्या भावजीवनाला आणि वैचारिक जीवनाला अर्थ या केंद्रबिंदूपासून प्राप्त झालेला आहे. तो सारा परिसर त्यांच्या जीवनाला आजवर विलक्षण स्फूर्ती देत आलेला आहे.

चरित्रग्रंथ आणि आत्मचरित्र यामधील भेद आणखीही एका दृष्टीने स्पष्ट करता येईल. चरित्रग्रंथात व्यक्तीच्या विकासाबरोबर तिच्या भोवतालच्या परिसराची जशी पार्श्वभूमी असते, तसेच त्या व्यक्तीच्या विकासाच्या टप्प्यामध्ये मुख्यतः वैचारिक घडामोडींचा, तिच्या मतमतांतरांचा, त्यामुळे तिच्या व्यक्तिमत्त्वाचा तत्कालीन जीवनावर पडणाऱ्या प्रभावाचा एक ऐतिहासिक आलेख मांडलेला असतो. तिच्या भावजीवनाचा शोध घेण्याचा प्रयत्न जरी चरित्रग्रंथाचा लेखक करीत असला तरी तो त्याचा प्रमुख उद्देश नसतो. उलट एखादी व्यक्ती जेव्हा आपले आत्मचरित्र लिहिते तेव्हा तिच्या त्या लेखनामागे त्या व्यक्तीचे भावजीवन पार्श्वभूमी म्हणून सतत आपल्या दृष्टोत्पत्तीस येत असते. तिच्यामधील वैचारिक जीवनाची आंदोलने देखील तिच्या भावजीवनाशी एकरूप झालेली असतात.

याशिवाय दुसराही एक महत्त्वाचा फरक आत्मचरित्रपटलेखनात असतो. तो म्हणजे ती व्यक्ती आपण जगलेल्या अवघ्या जीवनाची नोंद आपल्या आत्मचरित्रात करीत नसते. आपल्या जीवनामधील घटनांची एका विशिष्ट प्रकाराने आणि एक विशिष्ट हेतू मनासमोर धरून मांडणी करून ती आपले आत्मचरित्र लिहीत असते. म्हणजे तिने जगलेल्या जीवनाची एक विशिष्ट प्रकारेच निवड करण्याचे स्वातंत्र्य ती घेत असते. उलट चरित्रग्रंथलेखकाचा उद्देश यापेक्षा निराळा असतो. त्या व्यक्तीसंबंधी आणि तिच्या संबंधात उपलब्ध असणाऱ्या सर्व घटनांची नोंद चरित्रग्रंथाचा लेखक करीत असतो. असे करीत असताना त्याची दृष्टी एका तर्क–कर्कश

संशोधकाची असते, एका इतिहाससंशोधकाची असते. असा चरित्रग्रंथ लिहीत असताना त्या चरित्रनायकाचे आत्मचरित्र जरी त्याला उपलब्ध असले तरी त्याकडे तो एका संशयखोर दृष्टीनेच पाहत असतो. तसे त्याला पाहावेच लागते. व्यक्तीच्या संदर्भात उपलब्ध होणाऱ्या पुराव्याकडे– अस्सल पुराव्याकडेच पाहून लिहिण्याची त्याची दृष्टी असते. पुष्कळ वेळा त्या लेखकाला उपलब्ध झालेल्या अस्सल पुराव्याच्या आधारावर तो लेखकाने लिहिलेल्या आपल्या आत्मचरित्राला आणि त्या आत्मचरित्राला लाभलेल्या स्वरूपाला देखील संपूर्णपणे बदलून टाकू शकतो.

हा मोठा आणि फार महत्त्वाचा फरक चरित्र आणि आत्मचरित्र यांच्या रूपांमध्ये असतो. मग ही व्यक्ती तत्कालीन समाजात जेवढी महत्त्वाची असेल, तिच्या जीवनाचा विस्तार जेवढा अधिक प्रसरणशील असेल तेवढा हा फरक रुंदावत जाईल.

एकाच जातीच्या या दोन साहित्यप्रकारांत हा फरक कशामुळे पडतो हे एव्हाना आपल्या लक्षात आले असेल. वर सांगितले ते एक कारण झाले. तसेच दुसऱ्याही एका दृष्टीने या दोन साहित्यप्रकारांकडे पाहता येते. कामू हा प्रसिद्ध लेखक म्हणतो त्याप्रमाणे माणसाचे जीवन हे अनेक प्रकारच्या विसंगतींनी आणि तर्कशुद्ध सातत्याच्या अभावाने भरलेले आहे. या विसंगतीतूनच आणि तर्कशुद्ध सातत्याच्या अभावातूनच माणूस आपल्या जीवनात संगती शोधण्याचा प्रयत्न करीत असतो आणि या त्याच्या सततच्या चाललेल्या धडपडीलाच माणूस जीवन या नावाने संबोधीत असतो.

म्हणजे विसंगतीकडून तर्कसंगतीकडे जाण्याची त्याची सततची धडपड असते. म्हणून एखादी व्यक्ती जेव्हा आपल्या जीवनाला एक तर्कसंगत रूप देण्याचा प्रयत्न करते तेव्हा तिचा तो प्रयत्न म्हणजेच व्यक्तीच्या आत्मचरित्राचे रूप असते. हे रूप तिच्या अवघ्या जीवनाची एका विशिष्ट प्रकारे निवड करून ती साधीत असते. म्हणूनच आत्मचरित्र हा एक वाङ्मयाचा ललितप्रकार असतो. ती एक ललित-कृतीच असते असे म्हणावयास हरकत नाही. आपल्या भावजीवनाचे आणि वैचारिक जीवनाचे टप्पे आपल्या जीवनविषयक विशिष्ट दृष्टिकोनातून मांडणे हा तिचा त्या लेखनामागील प्रमुख हेतू असतो. आपल्या व्यक्तित्वामध्ये वैचारिक जीवनाची जी जडणघडण होत असते ती मुख्यतः व्यक्तीच्या भावजीवनाच्या आधारेच आणि असे आलेखन फक्त एखादी व्यक्ती आपल्या आत्मचरित्रातूनच करू शकते. चरित्रग्रंथात अशा आत्मप्रकारित भावजीवनाला काही बाह्य पुराव्याचा आधार असल्याशिवाय वाव नसतो.

याचे एक उदाहरण मी यशवंतरावांच्या आत्मचरित्रामधीलच देतो. ते पान ४३ वर म्हणतात, 'याच सुमारास किंवा याच्या थोडे पुढे-मागे माझ्या भाव-

विश्वात क्रांती करणारी एक विशिष्ट घटना घडली. ती घटना म्हणजे यतींद्रनाथ दास यांनी सुरू केलेले आमरण उपोषण.' आणि याच संदर्भात पुढे ते लिहितात, 'यतींद्रनाथ दासांची प्रकृती उपवासामुळे दिवसेंदिवस खंगत चालली होती.माझी अस्वस्थताही प्रत्येक दिवशी वाढत होती. क्षणाक्षणाला ते मृत्यूसमीप जात असल्याची कल्पना मला अस्वस्थ करून सोडीत होती. अखेर तो दुष्ट दिवस उगवला. एके दिवशी लाहोरच्या तुरुंगात भर दुपारी एकच्या सुमारास प्रखर सूर्याला साक्षी ठेवून त्यांनी प्राणाहुती दिली मायभूमीसाठी ! कणाकणाने झिजून त्यांनी तेजस्वी आत्मार्पण केले !'

पुढे पान ४४ वर ते याच घटनेविषयी लिहितात, '....या घटनेमुळे मनोवृत्तीत आमूलाग्र बदल झाला. देशात घडणाऱ्या घटनांचे अर्थ समजावून घेण्याच्या मनःस्थितीपर्यंत पोहोचलो. जातीय विचारांच्या संकुचित कोंडवाड्यातून बाहेर पडण्याचा माझा विचार पक्का झाला. संकुचित दृष्टीने काम करण्यापेक्षा कुठल्या तरी व्यापक दृष्टीने काम केले पाहिजे अशी मनाची घडण होत होती. कणाकणाने आणि क्षणाक्षणाने ज्यांच्यासाठी देहत्याग करावा, अशी ध्येये आणि कामे या देशामध्ये आहेत. एका अर्थाने माझा आपल्या मनाशी निर्णय झाला. मला माझ्या आयुष्याचे सार समजले आणि सूर सापडला.'

आता पुन्हा याच घटनेभोवती गुंतलेल्या त्यांच्या मनाचे चित्रण ते करतात. 'यतींद्रनाथांच्या मृत्यूने मी हादरून गेलो होतो हे प्रत्यक्ष माझ्या आईने पाहिले होते. ज्या दिवशी यतींद्रनाथ वारले, तो सबंध दिवस मी जेवलो नाही. रात्री झोपलोही नाही !'

यशवंतरावांचे भावजीवन ढवळून काढणारी ही घटना त्यांच्या आत्मचरित्रात आहे. अशा अनेक घटना आहेत ज्यामधून आपल्याला त्यांच्या वैचारिक जीवनातील आंदोलने आणि त्यांच्या भावजीवनामधील कल्लोळ यांचे मोठे प्रभावी दर्शन घडते. यशवंतराव आज आपल्याला माहीत आहेत ते मुख्यत्वे एक राजकीय व्यक्ती म्हणून ! पण त्यांचे हे व्यक्तित्व कसे घडत गेले याचे कुतूहल जसे त्यांच्या वाचकांना असेल तसेच ते त्यांनाही असले पाहिजे आणि त्या कुतूहलापोटीच त्यांनी आपल्या आत्मचरित्राच्या माध्यमातून याचा शोध घेण्याचा प्रयत्न केला आहे.

भावजीवनाबरोबरच वैचारिक आंदोलने त्यांच्या जीवनाशी कशी येऊन भिडत होती याचेही त्यांनी केलेले चित्रण मोठे मार्मिक आहे. म. गांधी, जवाहरलाल नेहरू आणि मानवेन्द्रनाथ रॉय यांच्या राजकीय तत्त्वज्ञानाच्या लाटा त्यांच्या भावजीवनाला कशा ढवळून काढीत होत्या, त्याचे चित्रण त्यांनी आपल्या आत्मचरित्रात पान १५८ वर केलेले आहे. ते म्हणतात, 'गांधींच्या व्यक्तिमत्त्वावर निष्ठा, पंडित जवाहरलाल नेहरूंच्या विचारासंबंधी एक नवी जवळीक.... आणि मानवेन्द्रनाथ रॉय यांच्या विचारांकडे पाहण्याचा दृष्टिकोन, अशा या वैचारिक त्रिकोणात मी

या वेळी उभा होतो.'

हे जे वेगवेगळ्या प्रकारचे आघात–प्रत्याघात यशवंतराव यांच्या जीवनावर होत होते त्यामुळे भावनांचा कल्लोळ उडत होता आणि या साऱ्या रसायनातून एक नवी आकृती घडत होती. ती आकृती म्हणजेच यशवंतराव यांचे व्यक्तिमत्त्व. त्यांच्या या व्यक्तिमत्त्वाच्या जडण–घडणीशी जसा त्यांच्या सभोवती घडणाऱ्या प्रसंगांचा संदर्भ आहे, तसेच त्या वेळच्या प्रसिद्ध व्यक्तींच्या वैचारिक जीवनाचा आदर्शही त्यांच्याशी संलग्न आहे आणि या दोन्ही गोष्टींव्यतिरिक्त अखंड वाचनातून त्यांनी मिळविलेल्या ज्ञानाचाही फार मोठा वाटा आहे. साहित्यामधील सर्व वाङ्मयप्रकारांशी त्यांचा संबंध आलेला आहे. त्यांनी उत्तम ललितकृतींचे वाचन केले आहे. त्यांनी बर्नार्ड शॉ यांच्या नाट्यसंहितेचे जसे सूक्ष्म वाचन केले आहे, तसेच त्या वेळी गाजलेल्या समाजवादावरील पुस्तकांचेही वाचन केले आहे. म. गांधींचे 'हरिजन' हे साप्ताहिक तर ते न चुकता वाचीत असत. या सर्व राजकीय आणि वाङ्मयाच्या सहवासाने त्यांचा राजकीय पिंड तयार झाला आणि त्यांच्या जीवनाला एक विशिष्ट प्रकारचा तोल आला. कोणत्याही राजकीय व्यक्तीच्या बाबतीत जी गोष्ट अत्यंत महत्त्वाची असते ती म्हणजे तिचे मन अनेक प्रकारच्या विषयांनी समृद्ध व्हावे लागते. अशा या मनाचा साक्षात्कार यशवंतरावांच्या आत्मचरित्राच्या या पहिल्या खंडात घडतो. असे हे दुर्मिळ व्यक्तित्व आज महाराष्ट्रात फक्त यशवंतराव यांचेच आहे !

या अशा वैशिष्ट्यपूर्ण व्यक्तिमत्त्वाचा विकास पुढे कसा होत गेला, हे पाहण्याची उत्सुकता आज प्रत्येक मराठी मनाला आहे. ज्यांनी त्यांच्या आत्मचरित्राचा हा पहिला खंड वाचलेला असेल त्यांची उत्सुकता आता नक्कीच वाढलेली असेल. मला व्यक्तिशः त्यांनी केलेल्या राजकारणाचा आणि त्यांच्यावर घडलेल्या वाङ्मयीन संस्कारांचा आलेख त्यांच्याच शब्दांतून आणि शैलीतून वाचण्याची विशेष उत्सुकता आहे.

❋

पूर्वप्रसिद्धी : माणूस २१–७–८४

यशवंतराव चव्हाण
आत्मचरित्र
खंड पहिला 'कृष्णाकाठ'
प्रेस्टीज प्रकाशन, पुणे.

६. शिकस्त

'शिकस्त' ही ना. सं. इनामदार यांची सहावी ऐतिहासिक कादंबरी. आपल्या कादंबरी–लेखनासाठी इनामदार यांनी पेशवाईचा काळ निवडलेला दिसतो. बाजीराव आणि थोरले माधवराव सोडले तर पेशव्यांच्या काळात भव्य-दिव्य असे काही पाहावयास मिळत नाही. शौर्य आणि मुत्सद्देगिरीच्या दृष्टीने पाहिले तर बाजीराव आणि नाना फडणीस या दोनच व्यक्ती डोळ्यांत भरतात. बाकी सारी जरीपटक्यांची देवघेव ! आदर्शांचा लखलखाट, उच्च दर्जाच्या मुत्सद्देगिरीची चमक, डावपेचांचे चातुर्य, नैतिकतेची चाड किंवा पल्ला दाखविणारी दूरदृष्टी या साऱ्यांचाच अभाव एकसमयावच्छेदेकरून पेशवाईत आढळतो. उच्च कलाकृतींनी जन्म घ्यावा अशी कूस पेशवाईची नाही.

त्यामुळे इनामदार यांच्या कादंबऱ्यांना मूलतःच मर्यादा पडलेल्या दिसतात.

तसेच कादंबरी-लेखनाच्या दृष्टीने दुसरी एक त्रुटी म्हणजे ऐतिहासिक साधने आणि आहेत त्या साधनांची विश्वासार्हता. त्या काळातील बखरवाङ्मयाची जी निर्मिती झालेली आहे तीसुद्धा एकांगी. अनेक बाजूंनी झालेल्या लेखनामुळे एखाद्या घटनेवर प्रकाश पडलेला आहे, त्याला काही अस्सल कागदपत्रांची निर्विवाद साथ मिळालेली आहे असे चित्र तेथे क्वचितच दिसते. अशा परिस्थितीत कल्पकतेला तरी वाव कितीसा असणार !

तरी पण पेशवाईच्या काळातील व्यक्तींवर काही ललितकृती तयार झालेल्या आहेतच. त्यात अगदी लक्षणीय अशा ललितकृतीचा उल्लेख करावयाचा झाला तर 'सवाई माधवरावांचा मृत्यू' या नाटकाचा करावा लागेल. या नाटकात ऐतिहासिक दृष्टीने भव्य-दिव्य असे जरी काही नसले तरी नाटचनिर्मितीला पोषक

ठरावे असे सवाई माधवरावांचे व्यक्तिमत्त्व तेथे दिसते. अर्थात कुठल्याही कलाकृतीच्या निर्मितीला– त्यात ऐतिहासिक कलाकृती आलीच– काही भव्योदात्त असे असावेच लागते असे नाही. अगदी सामान्य वातावरणात, सामान्य व्यक्तींच्या जीवनावरही उत्तम कलाकृती निर्माण होत असताना दिसतात. याची कितीतरी उदाहरणे देता येतील. भाऊ पाध्यांची 'वासूनाका', जयवंत दळवींची 'चक्र' आणि भालचंद्र नेमाडे यांची 'कोसला' अशी बरीच उदाहरणे असू शकतील. त्यामुळे कादंबरीकारांसाठी पेशवाईचा काळ हा त्याच्या कलाकृतीच्या निर्मितीसाठी पोषक किंवा उपयुक्त नाही, असे विधान करता येणार नाही. फक्त त्यासाठी कादंबरीकाराजवळ ऐतिहासिक दृष्टी आणि प्रतिभेची देणगी असणे आवश्यक असते.

'शिकस्त' ही सर्वार्थाने पार्वतीबाईंच्या जीवनावरील कादंबरी. इनामदार यांना या कादंबरीसाठी जो पट निवडावा लागला, त्यात नानासाहेब पेशवे यांच्या जीवनाची संध्याकाळ, पानिपतच्या शेवटच्या युद्धाची शोकांतिका, त्या युद्धात पडलेले विश्वासराव आणि गहाळ झालेले सदाशिवराव, नानासाहेबांचा मृत्यू, माधवरावांचे अल्पायुष्य, नारायणरावांचा खून, पेशवाईपुढे उभा राहिलेला नेतृत्वाचा प्रश्न, सदाशिवरावभाऊंच्या तोतयाचा प्रश्न आणि पार्वतीबाईंचा मृत्यू, या सर्व घडामोडी येतात.

इनामदार यांच्यापुढे मुख्यतः उभी राहिलेली अडचण ही इतिहासाच्या तोकड्या साधनांची आहे जेथे पेशवे यांच्या जीवनातील सर्व तपशील सापडत नाहीत तेथे पेशवेकाळातील एखाद्या स्त्रीच्या जीवनातील तपशील कोठून सापडणार? म्हणून पार्वतीबाईंचे व्यक्तिमत्त्व उभे करणे ही फार अवघड गोष्ट त्यांच्यापुढे असावी. शिवाय राजकीय इतिहासातील एखाद्या व्यक्तीचे एकेरी जीवन उभे करणे ही गोष्ट केवळ अशक्यच असते. अनंत दिशांनी तत्कालीन राजकीय प्रवाहाच्या लाटा त्या व्यक्तीच्या जीवनावर येऊन आदळत असतात. शिवाय ज्या वाटांवरून या व्यक्तींचे जीवन मार्ग आक्रमीत असते त्या वाटा मध्येच केव्हा तरी लुप्त झालेल्या असतात. काही वेळा काही ठिकाणी तर वाटाच नसतात; पण तेथून मार्ग तर आक्रमावयाचा असतो. तेव्हा त्या ठिकाणी कल्पित सत्याचा आधार घ्यावा लागतो आणि उभे करावयाचे ते व्यक्तिमत्त्व ज्ञात इतिहासाच्या संदर्भात वास्तव वाटावयास हवे असते. काही घटना, काही परिसर आणि काही व्यक्ती एवढ्या शिदोरीवर ही कलाकृती उभी करावयाची असते. यासाठी इतिहासाचे भान, साऱ्या इतिहासाला व्यापून उरलेला ऐतिहासिक दृष्टिकोन आणि अव्वल दर्जाची कल्पकता याची जरुरी असते. पार्वतीबाईंचे जीवनचरित्र कलाबद्ध करताना इनामदार यांच्यापुढे हे प्रश्न उभे राहिले असणारच आणि या प्रश्नांना सामोरे जाताना त्यांना यश आणि अपयश दोन्ही पदरी घ्यावे लागलेले दिसते. पार्वतीबाईंचे

व्यक्तिचित्र शब्दबद्ध करताना यशापयशाचे झोके वारंवार दिसतात.

या सुमारे ५७५ पानांच्या कादंबरीत पार्वतीबाईंच्या जीवनाचा जो आलेख उमटतो, तो कुठे सजीवच होत नाही. अनेक घटनांमधून उमटत गेलेले त्यांचे व्यक्तिमत्त्व शब्दांच्या पलीकडे जात नाही. केवळ अगतिकता आणि एकच एक ध्यास एवढ्या पातळ्यांवरूनच या व्यक्तिमत्त्वाच्या जीवनाचा सारा प्रवास घडतो.

हा सारा प्रवास क्लेशदायक तर खराच; पण केवळ निवेदनापलीकडे त्या क्लेशदायक प्रवासाला रूप सापडत नाही. पार्वतीबाईसाहेब इकडच्या स्वारीच्या भेटीसाठी धडपडतात; परंतु कादंबरीकार पार्वतीबाईंना शब्दांपलीकडचे चैतन्याचे रूप देण्यासाठी मात्र धडपडताना दिसत नाही. एवढ्या प्रचंड पृष्ठविस्ताराची कादंबरी, तीमध्ये सुरवातीपासून शेवटपर्यंत पार्वतीबाईंचे अस्तित्वच भरून राहिलेले आहे; परंतु पार्वतीबाईवाचून ती पोरकी वाटते. याचे कारण काय असावे ? अनेक कारणे संभवतात. त्यातील एक महत्त्वाचे कारण असे की, पार्वतीबाईंच्या जीवनात जो प्रश्न निर्माण झालेला आहे त्या प्रश्नाचा परीघ कादंबरीच्या एकूण विस्ताराच्या मानाने लहान आहे आणि जेवढे ते लहान आहे तेवढेच ते एकेरी आणि वैयक्तिक आहे. त्या प्रश्नात नंतर राजकारण येते, हे जरी खरे असले, तरी त्या राजकारणाचा एकमेव केंद्रबिंदू हा एकच प्रश्न होऊ शकत नाही. कारण पार्वतीबाईंचा नवरा सदाशिवरावभाऊ, जो पानिपतच्या युद्धात गहाळ झालेला आहे तो पेशव्यांच्या गादीचा वारसदार नाही. त्यामुळे पेशवाईतील तत्कालीन राजकारणाचा केंद्रबिंदू पार्वतीबाईंच्या जीवनात निर्माण झालेल्या केंद्रबिंदूला छेद देतो आणि लेखकाचे मन मात्र या दोन केंद्रबिंदूंभोवतीच फिरत राहते.

पेशवाईतील त्या वेळच्या राजकारणातील लाटा कधी पेशवाईच्या भवितव्याच्या प्रश्नावर आदळतात, तर कधी पार्वतीबाईंच्या वैयक्तिक जीवनात निर्माण झालेल्या प्रश्नावर आदळतात. पानिपतचें युद्ध गमावले. इकडे नानासाहेब पेशवे यांचा अंत झाला. सतरा वर्षांच्या अननुभवी तरुण माधवरावावर राज्याचा कारभार पाहण्याची जबाबदारी येऊन पडली. युद्ध हरल्यामुळे निरनिराळ्या शत्रूंच्या हालचाली वाढल्या. दौलतीच्या निरनिराळ्या सुभेदारांच्या निष्ठा बदलल्या. चहूकडून अस्थिरतेचे वातावरण निर्माण झाले आणि भवितव्याचाच प्रश्न पाहता पाहता जगड्व्याळ बनला. पार्वतीबाईंच्या वैयक्तिक जीवनातील प्रश्न त्यामानाने लहान, परंतु तो प्रश्नदेखील पाण्यातील कमळाच्या पानाप्रमाणे अलिप्त राहू शकत नव्हता. पाहता पाहता तोही तत्कालीन राजकारणाचाच एक भाग होऊन बसला.

आणि इथेच कादंबरीकार इनामदार यांच्यापुढे निर्णयासाठी एक प्रश्न उभा राहतो. पार्वतीबाईंच्या अवघ्या जीवनाला व्यापून टाकणारे पतिवियोगाचे हे दुःख नेमके उचलून त्याला कलात्मक पातळीवर नेऊन बसविणे कादंबरीकाराच्या दृष्टीने आवश्यक होते; परंतु ५७५ पानांच्या या कादंबरीत मूळ प्रश्नालाच बगल दिली

गल्यामुळे कलाकृती म्हणून जी वस्तू पुढे यावयास हवी होती ती आलेली दिसत नाही. त्याऐवजी पेशवाईतील उत्तरमध्यकाळातील राजकीय घडामोडींच्या गोष्टी-रूप इतिहासाचे स्वरूप त्याला प्राप्त झाल्यासारखे दिसते. इनामदार यांनी आपल्या कादंबरीला 'शिकस्त' हे नाव देऊन देखील वाचकांची थोडी दिशाभूलच केलेली आहे असे वाटते (का ती त्यांचीच स्वतःची दिशाभूल आहे?)

प्रथमदर्शनीच 'शिकस्त' हे नाव द्वयर्थी संबोधन वाटते. एक तर पार्वती-बाईंच्या जीवनाची झालेली शिकस्त किंवा पानिपतची लढाई हरल्यामुळे मरा-ठ्यांच्या राज्याला बसलेल्या शिकस्तीचा जबरदस्त तडाखा! या दोन समांतर प्रश्नांचा घोटाळा इनामदार यांच्या मनात दिसतो. या दोन वेगवेगळ्या विषयांचे चित्रण करण्यात त्यांचे कलेचे भान सुटलेले दिसते.

कादंबरीची सुरुवात होते ती सदाशिवरावभाऊंच्या उदगीरच्या लढाईतील विजयापासून आणि शेवट होतो पार्वतीबाईंच्या मृत्यूपाशी. म्हणजे पार्वतीबाईंच्या आयुष्यातील केवळ वीस-बावीस वर्षांतील जीवनाचा आलेख ही कादंबरी चित्रित करते. त्याबरोबरच पानिपतच्या युद्धातील अपयशानंतर मराठ्यांच्या दौलतीत झालेल्या घडामोडींच्या सर्व घटनाही या कादंबरीत येतात. त्यामुळे धड पार्वती-बाईंच्या जीवनाची संपूर्ण कहाणीही नाही किंवा धड पेशवाईचा उत्तरकालही नाही, अशी तिची त्रिशंकूसारखी अवस्था झालेली आहे. ही पार्वतीबाईंच्या जीव-नाची शोकांतिका आहे, असे इनामदार स्वतःच आपल्या निवेदनात सांगतात. म्हणजे त्यांचे कलावंताचे मन पार्वतीबाईंच्या जीवनातील शोकांतिकेच्या केंद्रबिंदूजवळ आहे असे आपल्याला कबूल करावे लागते. परंतु प्रत्यक्ष निर्मितीत या शोकांतिकेचे गहिरे रंग कुठेच प्रत्ययाला येत नाहीत. राजगृहात राहणारी, परंतु प्रत्यक्ष राज-कारणाचा विषय नसणारी पार्वतीबाई तसे पाहिले तर गोपिकाबाईपेक्षाही दुय्यम व्यक्तिमत्त्व असणारी ही स्त्री आहे. आपल्या नवऱ्याच्या निमित्ताने जे राजकारण खेळले जाते, त्याचे प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष चटके तिला बसतात. त्यामुळे एक सतत व्यापून राहणारी व्याकुळता तिच्या जीवनाचा स्थायीभाव झालेली आहे. अशा निराशेचे हे ऊन-पावसाचे खेळ तिच्या जीवनाभोवती सतत फेर धरून आहेत. या खेळातील ऊन-पाऊस आपल्या अंगावर झेलीत असता तिच्या मनात उठणाऱ्या प्रतिक्रिया लेखकाने एकाच जातीच्या रंगविलेल्या आहेत ही दुर्दैवाची गोष्ट आहे. बावीस वर्षे चाललेल्या या खेळाला त्यामुळे सर्वव्यापी दुःखांतिकेचे रंग लाभलेले नाहीत.

इतिहासाच्या पार्श्वभूमीवर एकूणच कल्पकतेवर आधारलेले पार्वतीबाईंचे व्यक्तिचित्र कादंबरीत तसे पूर्णाकार घेऊ शकत नाही. तिचे लहानपण, लग्न, पेश-व्यांच्या राजवाड्यात तिचा प्रवेश, एखाद्या चिमणीच्या पिल्लाने आपल्या घरट्या-तून पहिली झेप अताळात घ्यावी असले काही स्तिमित करणारे विलक्षण अनुभव,

राजघराण्यात वाढत असणारे तिचे व्यक्तिमत्त्व, राजकारणाचे, नवीन नात्यांचे, विशिष्ट वेगळ्या प्रकारच्या अदबीचे, वागणुकीचे आणि राहणीसाहणीचे सारेच निराळे जग तिच्या पुढे उभे राहावयास हवे होते. अनंत व्यक्ती, राजकारणाचे खल, या पटावरील आपले स्थान, आपल्या पतीचे स्थान, प्रेमाचे रंग आणि कर्तव्याच्या चौकटी, राजगृहात राजकारणाच्या निमित्ताने निर्माण होणारे निरनिराळे केंद्रबिंदू आणि त्यांचा एकमेकांशी संबंध, त्या संबंधातून निर्माण होणाऱ्या आशा-निराशेच्या भावना आणि या साऱ्यांमधून निर्माण होणारा एक विशिष्ट जीवनविषयक दृष्टि-कोन आणि त्या दृष्टिकोनातून विविध घटनांकडे पाहण्याचे, त्या समजावून घेण्याचे धैर्य असा कुठल्याही कलात्मक व्यक्तिमत्त्वाला येणारा अर्थ आणि आकार पार्वती-बाईच्या व्यक्तिमत्त्वाला आलेला नाही.

बावीस वर्षांत बावीस वेळा ऋतू बदलले. त्यांचा व्यक्तिपरिपोषावर होणारा परिणाम, या ध्यासात अनेक रात्री आल्या आणि गेल्या; परंतु त्या ध्यासाची काही स्वप्ने उमटली नाहीत. प्रगट झाली ती इकडची स्वारी असा एकच ध्यास ! त्यात पार्वतीबाईचे मन कधी वेगळ्या शंका-कुशंका काढीतच नाही. इकडच्या स्वारी-कडून आलेला अंगरखा हृदयाशी कुरवाळते. खरोखरच एखादे वेळी ही व्यक्ती ती नसेल तर आपले हे कृत्य किती किळसवाणे आहे याबद्दल थोडीशी देखील शंका पार्वतीबाईच्या मनाला शिवत नाही ! सावधानता, भावनात्मकता, निष्ठा, कर्तव्य, सारासार विवेक, अशा किती तरी भावनांचे कार्य निरनिराळ्या पातळ्यांवरून कलाकृतीला अभिप्रेत असते. भावनांची निर्मिती, त्यांचे कार्य आणि त्यांचा योग्य परिणाम साधण्याचे अवधान येथे मुळीच राखले गेलेले दिसत नाही. त्यामुळे पार्वतीबाईचे एकदा जगून गेलेले हे हाडामांसाचे व्यक्तिमत्त्व येथे केवळ शब्दांतच अडकून राहिल्यासारखे वाटते. त्याचा परिपोष होत नाही, त्याला विकासाची दिशा लाभत नाही आणि त्यामध्ये चैतन्य निर्माण होत नाही. त्यामुळे पार्वतीबाईची गोष्ट कळते; परंतु एक जबरदस्त दुःखांतिका वाचल्याचे समाधान वाचकाला लाभत नाही !

❋

पूर्वप्रसिद्धी : माणूस २४–९–८३

शिकस्त

लेखक : ना. सं. इनामदार

कॉन्टिनेंटल प्रकाशन, पुणे

७. हे ईश्वरराव...हे पुरुषोत्तमराव...

ही एक कादंबरी,

'हे ईश्वरराव....हे पुरुषोत्तमराव....'

लेखक श्याम मनोहर. या लेखकाची ही कितवी कादंबरी ? पहिलीच. चालू दशकातली ही पहिली कादंबरी. या लेखकाचं वय काय असेल ? उगीच कुतूहलापोटी आणि साहित्यापोटीही. साहित्याच्या परंपरेपोटी हे कुतूहल. म्हणजे ह. ना. आपटे आणि भालचंद्र नेमाडे या दोघांच्याही वयाचा हा लेखक नसावा.

श्याम मनोहर यांची ही कादंबरी वाचली की मराठीतील कादंबरीलेखनाच्या परंपरेची आठवण व्हावी एवढी महत्त्वाची ही कादंबरी वाटते. ह. ना. आपटे, ना. सी. फडके, वि. स. खांडेकर, वा. म. जोशी, केतकर, फक्त 'बळी 'वाल्या विभावरी शिरूरकर, श्री. ना. पेंडसे, तसेच फक्त 'माचीवरला बुधा' वाले गो. नी. दांडेकर, विश्राम बेडेकर, नंतर 'चक्र', 'काळोखाचे अंग', 'वासूनाका', 'चानी', हा एक सरळ प्रवास. आणखी एक वेगळा प्रवास म्हणजे 'स्वामी', 'झेप', 'आनंदी गोपाळ', 'दुर्दम्य' असा. या दुसऱ्या प्रवासात कादंबरीच्या मुख्य प्रवाहाची बीजं नाहीत. मनुष्याच्या सामाजिक जीवनाविषयीचं एक कुतूहल. वास्तवाचे भान पक्के ठेवून अनंत पातळ्यांवरून घेतलेला जीवनाचा वेध. त्यात कोणाला जीवन किती सापडलं, कसं सापडलं आणि कलात्मकतेच्या चौकटीत त्याला ते कितीसं यशस्वी करणं जमलं याचाही एक इतिहास या निमित्ताने डोळ्यांपुढे उभा राहतो.

परंपरा कुठे मोडल्या जातात, कुठे त्या आपोआप तयार होतात, नवीन मानदंड कुठे निर्माण केले जातात आणि ते मानदंड जुनाट कुठे ठरतात ? या कादंबरीलेखनाच्या संदर्भात भाषेचं स्थान (किंवा नेमकं कार्य) काय ? भाषा

आणि शैली यांचं नातं काय ? भाषा आणि शैली यांना व्यापून उरणारं कादंबरी-लेखकाचं व्यक्तिमत्त्व. फक्त कलेचा निर्माता म्हणून. कादंबरीमध्ये कलेचं रूप घेणारा जीवनानुभव, तो जीवनानुभव व्यक्त होण्यासाठी निमित्त होणाऱ्या निर-निराळ्या व्यक्ती. त्या व्यक्तींमधील चैतन्य आणि त्या चैतन्याचा साक्षात्कार घडवून आणणारे शब्द, वाक्य, परिच्छेद, संवाद, संबोधन, उद्‌गारचिन्हे इत्यादी सर्व. या सर्वांमधून कादंबरी साकार झालेली असते. तिचं साकारणं आणि साकारल्यानंतर आस्वादकाच्या मनाला जाऊन भिडणं हे कादंबरीचं किंवा कुठ-ल्याही कलेचं कार्य असतं असं समजलं जातं. येथे आपण कादंबरीविषयीच विचार करणार असल्यामुळे इतर कलाकृतींविषयी विचार येणार नाहीत आणि हे विचार-देखील श्याम मनोहर यांच्या 'हे ईश्वरराव....हे पुरुषोत्तमराव....' या कादंबरीच्या निमित्ताने जेवढे येतील तेवढीच त्यांची मर्यादा असणार !

ही कादंबरी मला आवडली; पण ती नेमकी कशासाठी आवडली ? तिच्यात काय नवीन वाटलं, वेगळं काय वाटलं ? जुन्या कादंबरीचा पदर हिने कुठे सोडला, अंगावरून नवीन पदर कुठे घेतला ? तिच्यातून व्यक्त होणाऱ्या जीवनाचं काय ? त्याने आपल्या पूर्वपरंपरांची नाळ कुठे कापली आहे ? काही नवीन परंपरा निर्माण केल्या असतील तर त्यांचं स्वरूप काय वगैरे अनेक प्रश्न निर्माण होतात. येथे कादंबरीची अशी निश्चित व्याख्या करता येणार नाही असे दिसते. कारण पेंडसे यांची 'लव्हाळी', चि. त्र्यं. खानोलकर यांची 'अजगर', ग. प्र. प्रधान यांची 'साता उत्तराची कहाणी' जिला मौजेने अलीकडच्या जाहिरातीत राजकीय बखर म्हटलेले आहे, तसेच विजय हर्डीकर यांची 'जनांचा प्रवाहो चालिला' या पुस्त-कास प्रा. स. शि. भावे यांनी कादंबरी म्हटलेले आहे, अशा काही ललितकृतींमुळे आणि तिच्यामागील विचारवंतांच्या दृष्टिकोनामुळे जुनी परंपरावादी कादंबरीची व्याख्या आता फारच अपुरी पडू लागलेली आहे.

ह. ना. आपटे यांच्या 'पण लक्षात कोण घेतो ?' या कादंबरीतील जीवनानु-भवाला त्या वेळचे तिचे तंत्र आणि शैली यांचा जाच वाटला नाही. आज तो वाटतो. ना. सी. फडके यांच्या सर्वच कादंबऱ्यांना त्यांच्या तंत्र आणि शैलीचा जाच झालेला आहे. अनुभवांचं निवेदन करण्याऐवजी निवेदनासाठी अनुभव अशा काही तरी कृत्रिम तंत्राच्या चौकटीत त्यांच्या बहुतेक सर्व कादंबऱ्या अडकून पडल्या होत्या.

श्याम मनोहर यांची 'हे ईश्वरराव....' अशा तंत्राचा अवलंब करताना दिसत नाही. तिची सुरुवात जितक्या सहजतेनं होते तेवढाच तिचा शेवट या कादं-बरीला एका भक्कम पायावर उभा करतो. तिच्या शेवटच्या या काही ओळी....

उसळून काणे म्हणाला, 'ती अंधश्रद्धा आहेच. म्हणे मृत्यू असतो. असतोच. त्यात काय ? मृत्यूचं दुःख सगळेच पचवतात. तूही पचवलंस किंवा चुकून पचलं म्हण. अजून तुला चान्स आहे म्हणून पचलं, दुःख पचवलं, पचवलं असं रेडिओतल्या-

सारखं कशाला सारखं मी मी करतोयस ?'

संतापून यार्दी म्हणाला, 'काण्या ऽ–'

संतापत काणे म्हणाला, 'ओरडतोयस कशाला ? त्यासाठी आलायस का ?'

हा शेवट जेवढा साधा तेवढाच कादंबरीतील मुख्य जीवनानुभवाला भक्कम मूळ देणारा आहे आणि म्हणूनच तो तितकाच खोल आणि प्रत्ययकारी, एकंदरीने हृदयाशी थेट जाऊन भिडणारा आहे.

या कादंबरीचा विषय तसा तथाकथित ज्वलंत सामाजिक अथवा राजकीय विषयावर आधारलेला असा नाही. एखाद्या प्रश्नाची उकल करण्याची प्रतिज्ञा कोणतीही कलाकृती करीत नसते. ती एक आकृतिबंध निर्माण करण्याचाच सदोदित प्रयत्न करीत असते. असा एक आकृतिबंध 'हे ईश्वरराव....' या कादंबरीत अगदी सहजतेने निर्माण झालेला आहे. कलाकृतीला विषय असतोच. तसाच या कादंबरीलाही एक विषय आहे. त्याप्रमाणे या विषयाला कलाकृतीचं रूप कसं लाभलेलं आहे हे समजावून घेण्यासारखं आहे.

या कादंबरीचा विषय थोडक्यात सांगण्यासारखा आहे तो असा :

'सुखदेव सुखी होऊ दे, पलीकडच्या वोळातला काणे सुखी होऊ दे. भोसले सुखी होऊ दे. जालिंदर सुखी होऊ दे. चाळ सुखी होऊ दे. ऑफिस सुखी होऊ दे. किती जण सुखी होऊ दे ? सगळेच. सगळ्यांच्या सुखावर सुख उठून दिसू दे !

'सुखदेव सुखी व्हायचा असला तर कसा सुखी होणार ? त्याला मुलगीच हवी. त्याला आता प्रमोशनच हवे. जालिंदरलाही प्रमोशनच हवे. मग सुखदेवचं कसं ? आं ? मग सुखदेव सुखी होणार नाही, असं कसं ? दोघंही सुखी व्हायचं असं फिसकटतंय ?

असे हे संघर्ष आहेत लेखकाच्या भाषेत घर्षण आहे. साऱ्या कादंबरीभर विषय हा घर्षणाचा आहे. आपसातील नात्यांच्या निश्चितीचा आहे. आपापल्या जीवनातील छोट्या अस्तित्वाचा आहे. तसाच भवितव्याचाही आहे.

काणे, खामकर, यार्दी, सुखदेव, भोसले, जालिंदर वगैरे लोक एका आडगावातल्या शेतकी कचेरीत नोकरीला आहेत. त्यांचे वरिष्ठ ईश्वरराव आणि पुरुषोत्तमराव. आणखी एक विअ. त्यांचं नातं तेच. अस्तित्व तेच आणि जीवनही तेच आहे. प्रत्येकाला बायको आहे, मुलं आहेत म्हणून संसारही आहे. मात्र या संसाराचं एक टोक शेतकी कचेरीशी बांधलेलं आहे. जीवनाचं सूत्र तेथून सुरू झालेलं आहे. ताण तेथूनच सुरू होतात आणि शेवटच्या टोकापर्यंत थरथरत राहतात. कधी हे ताण अगदी साधे असतात. त्यांना थोडी ओढ असते; पण ती फक्त गुंतवणुकीची, फक्त निबद्ध असल्याची जाणीव यावी एवढेच. कधी हे ताण फार ओढले जातात. भोसलेच्या हातून काही बियाणांची खराबी होते, भोसलेला कचेरीत वेळेवर येण्यास एखाद्या दिवशी उशीर होतो आणि ईश्वरराव पुरुषोत्तम-

रावाच्या थोबाडीत देतात, हा या कादंबरीतला सर्वांत मोठा प्रसंग. मध्यवर्ती घटना. मग सुखदेव आणि आत्माराम यांचं बिनसणं आणि सर्व कचेरीभर निरनिराळ्या ताणांची थरथर. एका विशिष्ट प्रकारे निर्माण झालेल्या नात्यांची उलथापालथ. रुखरुख, बेचैनी, संशय, अबोले, तिरस्कार. आपापल्या आकांक्षांना वसणारे हादरे. त्या साऱ्या अस्थिरतेत, बेचैनीत ढवळून निघणारं जीवन. वैयक्तिक अभिलाषा आणि सामाजिक आकांक्षा यांचं गुदमरलेपण. दम कोंडणं, जीवन कुंठित होणं ही अवस्था. पुन्हा पूर्वपदावर येण्याची धडपड, सारं काही सांधून घेण्यासाठीचा आटापिटा. त्यातून उमटून वर येणारे मनुष्यस्वभावाचे निरनिराळे आविष्कार, मनुष्य-मनुष्यात निर्माण झालेल्या नात्यांचं स्वच्छ दर्शन. त्यातून क्वचित प्रसंगी आणि अतिशय क्षीण स्वरूपात दुःख पचविण्यासाठी चालू असलेली अध्यात्माची धडपड.

मग काण्याची गिऱ्हाइकाला चांगलं दूध घालण्याची धडपड, यार्दीनं आपलं नवजात मूल मेल्यानंतर पचविलेलं दुःख, सुखदेवनं आत्मारामाशी सांधून घेण्यासाठी दाखवलेली तत्परता.

श्याम मनोहर यांचं हे सारं जगच अतिशय छोटं आहे. त्या जगाच्या आजूबाजूचं जगही छोटंसंच आहे आणि त्याही जगाच्या पलीकडे काही तरी फक्त जागतिक असल्याची चाहूल आणि या साऱ्यांच्यामधून कधी कधी अत्यंत स्पष्टपणे डोकावणारं अध्यात्म. या साऱ्यांच्या जाणिवांचा परीघ अतिशय मर्यादित; पण प्रत्येकाच्या जीवनातलं चैतन्य मात्र अगदी लखलखीत, रसरशीत. या मर्यादित जीवनप्रवाहाचं चित्रण निरखीत असताना अमर्याद जीवनाचंही दर्शन सहज घडावं अशी शक्ती या कलाकृतीला लाभलेली आहे.

कादंबरीचं कथानक असं हे थोडक्यात. तसे पाहिले तर कोणत्याही ललितकलेला कथानक असं नसतंच. निदान ते सुटसुटीतपणे सांगावं असं असत नाही. कलाकृती ही खऱ्या अर्थाने वाचली जात नसते, ती भोगावी लागते. कथानकातच अडकून पडलेल्या कलाकृतीशी वाचक भिडू शकत नाही. कथानकातील कृत्रिमता, निवेदनातील एकसूरीपणा आणि त्यासाठी वापरलेल्या शब्दांचा, भाषेचा खडबडीतपणा या गोष्टी तादात्म्याच्या आड येतात.

श्याम मनोहर यांच्या 'हे ईश्वरराव....'ला निवेदन नाही. त्यामुळे भाषेत असलेला सामाजिकपणा इथे जाणवत नाही. ती फक्त चित्रण करते आणि कुठे कुठे फक्त संधी जुळवून घेण्यापुरतेच ती निवेदन करते. तसेच त्यांनी आपल्या ललितकृतीसाठी निवडलेली भाषा ही साडेतीन टक्क्यांचीही नाही आणि साडेशहाण्णव टक्क्यांचीही नाही. ती कादंबरीतील स्वभावचित्रांची ज्याची त्याची भाषा आहे. शेवटी कुठलाही मनुष्य हा शुद्धही बोलत नाही आणि व्याकरणही बोलत नसतो. तो आपल्या आनुवंशिकतेप्रमाणे आपली स्वतःचीच एक भाषा बनवीत

असतो आणि तीच तो बोलत असतो. जसे 'मी तुझ्याशी आहे, भोसलेशी आहे' (पान ७९). 'ते मला त्यात विशेष कायी नायी. माझं आणखीन विअचं चांगली नायीय. तरी तुझ्या दृष्टीनं बघायला पायज्ये तू....' (पान ९१) इत्यादी.

भाषा ग्रामीण असते, नागरी असते, कोकणी असते, विदर्भी असते-विदर्भी नागरी असते तशीच विदर्भी ग्रामीण असते. कोल्हापुरी ग्रामीण असते तशीच माण-देशी ग्रामीणही असते. मराठवाडा ग्रामीणमध्ये परभणी–पूर्णेकडील ग्रामीण वेगळी आणि उस्मानाबादकडील ग्रामीण वेगळी. पैठण-नेवासाकडील ग्रामीण वेगळी तशीच बीड-आंबेजोगाईकडील ग्रामीण वेगळी. भाषा ही अनंत छटा आणि अनंत लकबीं-मधून विचार आणि भावना व्यक्त करणारे माध्यम आहे. कोकणस्थांमध्येही गंगाधर गाडगीळ यांची बोलीभाषा वेगळी, श्री. ना. पेंडसे यांची वेगळी. तसेच महादेवशास्त्री यांची बोलीभाषा जशी वेगळी तशीच गो. नी. दांडेकर यांचीही वेगळी. भाषा ही जशी समूहातून उदय पावते तशीच ती व्यक्तीच्या आविष्कारा-तूनही जडत-घडत जाते.

त्यामुळे भाषा हे माध्यम कोणत्याही ललितकृतीसाठी वापरणे तसे फार जोखमीचे काम असते. व्यक्तीच्या मनातील भावभावनांचा आविष्कार तिच्या बोलीभाषेतून झाला पाहिजे. त्यामुळे साडेतीन टक्के आणि साडेशहाण्णव टक्के हे विश्लेषण गावंढळपणाचे आणि अशास्त्रीय आहे

श्याम मनोहर यांच्या कादंबरीतून जी भाषा येते ती त्या त्या व्यक्तीच्या आविष्काराची भाषा आहे. म्हणून कलाकृतीला यशस्वी करण्यात ती आपला फार मोठा वाटा उचलते. भाषा हे ललितकृतीसाठी वापरावयाचे माध्यम तसे एरवी-देखील फार फसवे आहे. कारण एका शब्दातून एकच एक अर्थ व्यक्त होत नाही, हे जसे खरे; तसेच अनेक शब्दांना अनेक व्यक्तींच्या पूर्वस्मृतींचे अर्थही चिकटलेले असतात. यासाठी एक उदाहरण देता येईल. 'निळा आणि पिवळा मिळून हिरवा रंग होतो' हे एक विधान आहे आणि यात एक निष्कर्ष आहे; परंतु निळा शब्द उच्चारल्यावरोबर त्या शब्दातून व्यक्त होणारा तेवढाच एक अर्थ वाचकाच्या मनात येणार नाही. निळे आकाश येईल, निळा मोर येईल. आपल्या बायकोने नेसलेली पहिली निळी साडी आणि तीमधील तिचे रूप येईल. तसेच अनेक शब्दांच्या साह्याने एक भावना व्यक्त करावयाची झाली तरी एकच एक नितळ भावना त्या त्या शब्दातून व्यक्त होईलच असे नाही. इंद्रधनुष्यासारखे अनेक भावरंग त्यातून व्यक्त होण्याची भीती आहे. म्हणून मोठा कलावंत जेव्हा आपल्या कलाकृतीसाठी एखादी भाषा वापरतो तेव्हा आपल्या भावाभिव्यक्तीसाठी तो भाषेवर आपली हुकूमत गाजविण्यासाठी फार धडपडत असतो. श्याम मनोहर यांची भाषा तशाच जिद्दीने येथे आलेली आहे असे घडीघडी प्रत्ययाला येत राहते. 'असं कळूनही सुखदेवला थोडा काम झाला', 'त्याच्या मनात घर्षण झालं', 'आवाज आतून

साफ आला ' अशी छोटी छोटी वाक्ये एक वेगळीच घडण घेऊन येतात आणि आशय त्यांना घट्टपणे चिकटून बसलेला असतो. जी भावाभिव्यक्ती अभिप्रेत आहे तिला श्याम मनोहर यांची भाषा अगदी जखडून ठेवते. आस्वादकाला इकडे तिकडे हलायला सवड देत नाही, हे एक वैशिष्ट्य इथे प्रकर्षानं दिसतं.

कादंबरी वाचून संपविल्यावर वाटतं, ही कलाकृती कादंबरीच्या एका नव्या वळणावर उभी आहे. साऱ्या पारंपरिकतेला तिनं बाजूला सारलेलं आहे. इथे प्रतिमा फारशा येत नाहीत; पण ज्या येतात त्या आशयाचा नवीन कंद फुलवितात. श्याम मनोहर यांची ही कादंबरी ग्रेट आर्ट नक्कीच नाही; पण ती गुड आर्ट मात्र आहे. कारण तिच्यातील आशय जसा फारसा नवीन नाही तशीच जीवनाची एक थक्क करणारी प्रचंड खोलीही ती दाखवू शकत नाही. तरीही ज्या जीवनाचं ती चित्रण करते ते अगदी स्वच्छ आणि पारदर्शक आहे, हा तिच्या यशाचा एक ठळक टप्पा म्हणता येईल आणि याच टप्प्यांवरून यापुढील नवीन कादंबऱ्यांची मार्ग-प्रतीक्षा करण्यात आनंद आहे.

*

पूर्वप्रसिद्धी : माणूस ७–१–८४

' हे ईश्वरराव...हे पुरुषोत्तमराव....'
लेखक : श्याम मनोहर
पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई

८. तराळ-अंतराळ

'तराळ-अंतराळ' ही शंकरराव खरातांची जीवनकथा वाटण्यापेक्षा ती एक 'स्टोरी ऑफ दि अनटचेबल' – महाराची जीवनकथा वाटावीअसा माझा प्रयत्न आहे.

शंकररावांनी आपली जीवनकथा संपविताना जे शेवटचे 'अग्निदिव्य' हे प्रकरण लिहिले आहे त्यामध्ये सुरवातीलाच त्यांनी आपल्या जीवनकथेविषयीचे वरील विचार व्यक्त केले आहेत. त्या दोन ओळीतच त्यांच्या जीवनाविषयीचे सारे सार आले आहे. त्याच प्रकरणात खरातांनी डॉ. आंबेडकरांचेही एक विचारवाक्य दिलेले आहे. 'क्रांतीचे चक्र अर्धेच फिरले. आसासह चाक पूर्ण फिरल्याशिवाय खरी क्रांतीच होऊ शकत नाही. ते चक्र आम्हीच फिरवू....!'

खरातांचे 'आत्मचरित्र' वाचल्यावर मन खिन्न होते, विषण्ण होते. मनात विचारांचा डोंब उसळतो. आपल्याच मनाला एक असाध्य आजार जडल्याची, अस्वस्थतेची भावना रक्तात पसरते. रक्तधमन्या विषारी नागाप्रमाणे सळसळू लागतात. खरातांचं अवघं जीवन रक्तात भिनतं आणि सारं अंग शहारून उठतं. फार एकाकी वाटायला लागतं आणि जीवनावरचा विश्वासच उडून जातो. पंख कापलेल्या पक्ष्यासारखी केविलवाणी तडफड सुरू होते.

आत्मचरित्र या वाङमयप्रकाराच्या खऱ्या ताकदीची प्रचीती खरातांचे आत्मचरित्र वाचून येते. ही शक्ती कोठून निर्माण होते ? कशी निर्माण होते ? का निर्माण होते ? हे एक विचित्र कोडं आहे ! खरात ही अस्पृश्य समाजातील एक व्यक्ती जेव्हा उघड्या समाजात आपलं चहुबाजूंनी कुंठित झालेलं जीवन जगत असते, तेव्हा तिच्याबद्दल समाजाला सहानुभूती वाटत नसते. इमाम या सांडणी-

स्वाराच्या सोबतीने विद्यार्थी खरात हायस्कूलच्या शिक्षणासाठी आपल्या गावाहून साठ-सत्तर मैल दूर असलेल्या औंधला जात असतात, तेव्हा त्यांच्या शरीराला स्पर्श तर सोडाच, पण सहानुभूतीचा स्पर्शदेखील त्या सांडणीस्वाराकडून त्यांच्या वाटचाला येत नाही. तो साठ-सत्तर मैलांचा प्रवास छोट्या खरातांनी उंटापासून किमान अंतर ठेवून परंतु त्याच्या चालीची गती सांभाळून केलेला आहे.

या प्रसंगावरून मी लहानपणी एका क्रमिक पुस्तकात वाचलेला एक इंग्रजी धडा मला आठवला.

एका वालुकामय प्रदेशातून एक इंग्रज उंटावरून प्रवास करीत होता. प्रवासात बरोबर बरेच अरब नोकर पायी चाललेले होते. सात-आठ दिवसांचा तो एकाकी प्रवास त्या इंग्रज प्रवाशाच्या अंगावर आला. प्रवासात एक शब्ददेखील कोणाशी बोलता आलेला नव्हता. अत्यंत कंटाळवाणा आणि जीव नकोसा करणारा तो प्रवास होता. परंतु एके दिवशी समोरून आणखी एक प्रवासी येत असलेला त्याला दिसला. इंग्रजाचं मन पुलकित झालं. त्याच्या आशा पालवल्या. कोणी तरी आपल्यापैकीच येत असल्यास त्याच्याशी चार शब्द तरी बोलता येतील, या विचाराने त्याच्या मनाला आनंद झाला. तो सांडणीस्वाराचा ताफा जसजसा जवळ येऊ लागला तसतसे याचे मन उचंबळून येऊ लागले. शेवटी समोरून येणारा ताफा अगदी जवळ आला. उंटावरून एक इंग्लिश माणूसच प्रवास करीत होता. तो ताफा जवळ आल्यावर बरोबरचे अरब एकमेकांत मिसळले. उंट उंटाला भिडले. अरबांच्या एकमेकांशी गप्पा झाल्या. खांद्याला खांदे भिडवून झाले. त्या वेळात हे दोन इंग्लिश प्रवासी फक्त एकमेकांकडे पाहात होते. शेवटी अरबांनी अरबांचा निरोप घेतला. उंटांनी उंटांचा निरोप घेतला, परंतु हे दोघे इंग्रज प्रवासी एकमेकांशी एक शब्दही बोलले नाहीत. दोन्ही ताफे आपापल्या मार्गाने निघून गेले. मग हे दोघे इंग्रज प्रवासी एकमेकांशी का बोलले नाहीत ? तर शिष्टाचार मध्ये आडवा आला. कोणी तरी ओळख करून दिल्याशिवाय एकमेकांशी बोलायचं नाही ! मला तो धडा वाचून तेव्हा त्या दोन इंग्रजांची कीव आली होती. आज खरातांचा त्या सांडणीस्वाराबरोबरच्या प्रवासाचा प्रसंग वाचून त्या सांडणीस्वार इमामाची कीव आली.

शिष्टाचार, संस्कृती, धर्म, वर्णविचार, जातिव्यवस्था या सर्व अशा गुंतागुंतीच्या समस्या आहेत. माणसाने त्या निर्माण केल्या आणि माणूसच त्यांचा बंदिवान झाला ! खरातांचे आत्मचरित्र वरील समस्यांतून निर्माण झालेल्या यातनांचा इतिहास आहे. हा एक सामाजिक आजार आहे. या आजारावर औषध म्हणजे समाजपरिवर्तन. डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर म्हणतात त्याप्रमाणे क्रांती, संपूर्ण क्रांती व्हायला हवी ! क्रांतीचे चाक आसासह पूर्ण फिरायला हवे.

पण हे चाक कसे फिरणार ? कोण त्याला फिरवणार ? आंबेडकरांनी अर्धे

चाक फिरविले. ते गेल्यावर आज तर चित्र असे दिसत आहे की, हे राहिलेले अर्धे चाक क्रांतीच्या उजव्या बाजूने फिरण्याऐवजी डाव्या बाजूनेच फिरत आहे. अलीकडे वर्तमानपत्रांतून प्रसिद्ध होणाऱ्या अस्पृश्यांवरील अत्याचाराच्या बातम्या हेच सांगत नाहीत का ? साधा प्रश्न– मराठवाडा विद्यापीठाचे नामकरण. त्याला डॉ. आंबेडकरांचे नाव देण्यासाठी कोण खळखळ, केवढा विरोध ! सध्या गल्लीबोळांना, राजरस्त्यांना, चौकांना आणि मोठमोठ्या ऐतिहासिक इमारतींनादेखील, त्यांची पूर्वीची (पूर्वीच्या व्यक्तींची) नावे बदलून भारतीय नेत्यांची नावे दिली जात आहेत. मग आंबेडकरांच्या नावाविषयीच एवढी खळखळ का व्हावी ? याचा अर्थच हा आहे की, समाजामध्ये जातीयतेचे विष खोलवर भिनलेले आहे आणि त्यावर उतारा शोधण्याचीही कोणाला गरज (फिकीर) वाटेनाशी झालेली आहे !

समाज तर आज अशा अवस्थेला पोहोचलेला आहे की, त्याला राजकीय, सामाजिक, सांस्कृतिक, धार्मिक आणि वैचारिक क्षेत्रांत नेतृत्वच उरलेले नाही ! सगळीकडे स्वार्थ आणि स्वतःपुरते पाहणे. अस्पृश्यांचे प्रश्न हे तर हिंदुधर्मातील पोटजातीचे प्रश्न आहेत; परंतु भारतातील मुस्लिमांच्या समाजविषयक प्रश्नांकडे तरी कोणाचे लक्ष आहे ?

आज अस्पृश्य जातीतील संवेदनाक्षम मनाला कंठ तरी फुटला आहे. दया पवार, लक्ष्मण माने, प्र. ई. सोनकांबळे, माधव कोंडविलकर, शंकरराव खरात आपापल्या आत्मकथनांच्या माध्यमातून समाजापुढे आपल्या व्यथा घेऊन येत आहेत. त्यांच्या दुःखाचं एक विदारक, भेदक, स्फोटक चित्र समाजापुढे मांडत आहेत, हेही नसे थोडके ! यालाच क्रांतीचं अर्ध चाक म्हणायचं काय ?

आत्मचरित्र हा साहित्यप्रकार वाचकमनावर दोन प्रकारे परिणाम करतो, असे दिसून येते. एक म्हणजे चरित्रनायकाच्या जीवनाचा आणि दुसरा म्हणजे त्या चरित्रात व्यक्त झालेल्या सामाजिक घडामोडींचा. खरातांनी सुरवातीलाच सांगितले आहे की, माझे आत्मचरित्र ही एक 'स्टोरी ऑफ दि अन्टचेबल' आहे. खरातांनी इतरही ललितसाहित्य लिहिले आहे. अस्पृश्यांच्या अनेक कथा त्यांच्या साहित्यात पूर्वी येऊन गेलेल्या आहेत. त्यांनी लिहिलेल्या कादंबऱ्यांतूनही दलितांची कथा आलेली आहे. मग त्यांना दलितांची कथा सांगण्यासाठी स्वतःच्याच जीवनाचा ललित आविष्कार का करावासा वाटला, हा एक महत्त्वाचा प्रश्न आहे. त्यांना समाजापुढे आत्माविष्काराच्या माध्यमातून प्रगट व्हावेसे का वाटले ? मला वाटते, व्यक्तीचे जीवन एखाद्या विशिष्ट इतिहासाचे वळण घेऊ लागते, त्याच्या जीवनाला महत्त्वपूर्ण सामाजिक संदर्भाचे महत्त्व प्राप्त होते तेव्हा ते जीवन खाजगी, वैयक्तिक किंवा वळचणीचे जीवन राहात नाही. त्या जीवनात विलक्षण ताण निर्माण झालेले असतात. हे ताण त्या व्यक्तीच्या केंद्रबिंदूशी थेट येऊन भिडलेले असतात. व्यक्तीच्या वैयक्तिक जीवनाच्या आविष्कारा-

तून निर्माण झालेले ताण आणि समाजाच्या निरनिराळ्या केंद्रबिंदूंपासून निर्माण झालेले ताण यांचा संघर्ष व्यक्तिजीवनात सतत चालू असतो. या ताणांमुळे तिच्या जीवनात अनेक प्रश्न निर्माण होतात. व्यक्तीच्या जीवनाला जी एक सामाजिक परिस्थिती लाभलेली असते; त्या परिस्थितीत राहून हे ताण सहन करणे कठीण होऊन बसते. व्यक्तीचे वैयक्तिक जीवन या ताणांमुळे निर्माण झालेल्या परिस्थितीमुळे क्षणोक्षणी स्फोटक बनते आणि अशा परिस्थितीत सापडलेली व्यक्ती जर संवेदनाक्षम असेल, बुद्धिमान असेल, तर तिला हे ताणांचे जीवन जगणे अशक्य होते. मनाने तर निश्चितच अशक्य होते !

अशा या अनंत ताणांचा संघर्ष खरातांच्या जीवनचित्रातून व्यक्त झालेला आहे.

आत्मचरित्राच्या सुरवातीलाच त्यांनी निवेदन केलेला प्रसंग या दृष्टीने विचार करण्यासारखा आहे. एक तराळ खरातांच्या वडिलांच्या दारी त्यांचे एक अर्धेमुर्धे पत्र घेऊन येतो, कधी नव्हे ते दारात आलेले पत्र पाहून सर्वांचीच मने गलबलतात. पत्र कोणालाच वाचता येत नाही. या व्यथेचा एक ताण. ते दुसऱ्याकडून वाचून घेण्याची पाळी. परालंबित्वाचा हा दुसरा ताण. ज्या मास्तराकडून ते वाचून घेण्याची पाळी येते त्यामधून वर्णविषमतेचा निर्माण झालेला ताण त्यामधून 'महार दाराशी आला आहे. त्याच्याकडून लाकडं फोडून घ्या !' या मास्तराच्या बायकोच्या वाक्याचा आघात. निरक्षरता, विषमता, असहाय्यता आणि अस्पृश्यता (दारी आला आहे.) या सर्वांच्या मिश्रणाने निर्माण झालेली एक दयनीय भावना ! सर्व लाकडे फोडून झाल्यावर मास्तर खरातांच्या वडिलांना ते अर्धेमुर्धे अमंगल पत्र वाचून दाखवितात. हा शेवटचा फसवणुकीचा फटका जबरदस्त आहे. त्याचा परिणाम छोट्या खरातांच्या (या सर्व प्रसंगाला साक्षी असणाऱ्या) मनावर झाल्याशिवाय कसा राहील ?

खरात आपल्या आत्मचरित्रभर असे छोटेमोठे प्रसंग निवेदन करीत जातात. अशा प्रसंगांतूनच त्यांचे जीवन घडत जाते. त्यांच्या आत्मचरित्राला तसे पाहिले तर आत्मचरित्राचे रूप नाही. (हा झाला ललितसाहित्यविषयक विचार.) प्रसंग तारीखवार टिपत जाणाऱ्या डायरीचेही त्याला रूप नाही, तर प्रसंगानुरूप आठवणी सांगत जाणारे रूप त्यांच्या निवेदनाला लाभलेले आहे. त्यामुळे त्यातून कालप्रवाहाचा ओघ विकसित होत नाही. एखादी आठवण सांगून ती मध्येच सोडली जाते. उदाहरणार्थ, बहीण सासरहून पळून माहेरी आल्याचा प्रसंग. नंतर काही समझोता होऊन तिला पुन्हा सासरी पोहोचवून आल्याचा प्रसंग. त्यानंतर पुन्हा शेवटपर्यंत तिच्याविषयीचे काहीही उल्लेख नाहीत. तसेच आत्मचरित्राच्या शेवटी वडील आणि दोन बहिणी हयात नाहीत एवढाच उल्लेख करून त्यांनी आपल्या घराच्या भावबंधांचे चित्र पूर्ण केले आहे; म्हणजे तसे अपूर्णच सोडले

आहे.

खरातांचे मन स्वत:च्या कुटुंबात पूर्ण रमलेले आहे. त्यांच्या चंद्रमौळी घराची वास्तू, तिच्यात राहणारी प्रत्यक्ष रक्तसंबंध असणारी माणसे, इतकेच नव्हे, तर मणीलवंगीसारखे आश्रित प्राणी त्यांच्या संवेदनाक्षम बालमनाला चिकटलेले आहेत. धाकटा भाऊ जिवावरच्या दुखण्यातून बरा व्हावा म्हणून आईने घरच्या शेळीचा बोकड वळी दिला तेव्हा खरातांचे मन आक्रंदून उठले ! देव-धर्म, व्रतवैकल्य, धर्म-भावना, ईश्वराचे अस्तित्व आणि रूढीचे बंधन यांचा गुंता त्यांच्या मनात इतक्या विलक्षण रीतीने गोळा झालेला दिसतो की, त्यापेक्षा अधिक गुंतागुंतीची वस्तू जगात कोणती नसेल ! (प्रकरण ३५, पान २०४)

त्यांच्या साऱ्या आत्मचरित्रात व्यक्त झालेलं खरातांचं जे मन आहे, ते कलावंताचं मन आहे. वास्तवाचं भान कुठेही सुटू न देता त्यांच्या आत्मचरित्राला कलाकृतीचं रूप लाभतं ते या त्यांच्या मनामुळंच. वास्तवाच्या खत-पाण्यात तर त्याचं पोषण झालेलं आहेच आणि तरीही कल्पित सत्याच्या सीमारेषांचं त्याला चांगलं भान आहे. ते अलिप्त आहे तितकंच ते वास्तवाच्या समोर जाण्याइतकं समर्थही आहे ! जीवनात हरघडी निर्माण होणाऱ्या सामाजिक, जातीय, वर्ण-विषयक विषमतेनं ते पेटून उठतं, व्याकुळ होतं; परिणामी निराशेनं, खिन्नतेनं भरून जातं. तरीही संस्कारक्षम प्रगल्भतेमुळं ते विचलित होत नाही, पिसाट होऊन ते आक्रोश करीत नाही, बेभान होऊन जीवनाच्या एका विशाल सत्यापासून दुराबत नाही. त्यांना त्या सत्याचं एक शहाणं भान आहे !

चरित्राचा विषय जेव्हा ललितसाहित्याचं रूप घेऊन अवतरतो तेव्हा त्याला सौंदर्याचं रूप घ्यावंच लागतं. लक्ष्मीबाई टिळक यांनी जेव्हा आपली 'स्मृति-चित्रे' लिहिली तेव्हा त्याच्या प्रस्तावनेत कमलाबाई देशपांडे यांनी लेखनातील अलिप्ततेविषयी असे लिहिले आहे की, 'चरित्र सांगणाराला जी एक त्रयस्थाची भूमिका घेता यावी लागते ती त्यांना साधली आहे. हा अलिप्तपणा लेखकाला साधला तर संसारात (जीवनात) घडलेल्या घटनांचं मूल्यमापन लेखक बरोबर करू शकतो. ही अलिप्तपणाची वृत्ती साधणं कठीण आहे; पण लक्ष्मीबाईना तीच नेमकी साधली !'

आपल्या आत्मचरित्रात खरातांनी ही अलिप्तता बरीच साधलेली आहे. आत्मचरित्र म्हणजे आक्रोश नव्हे, विद्रोह नव्हे, क्रिया-प्रतिक्रियांचं तुंबळ युद्ध नव्हे. तो जीवनाकडे आणि त्याचबरोबर जगाकडे पाहण्याचा एक दृष्टिकोन आहे. रणांगणावर युद्ध चालू असतं तेव्हाचा प्रत्यक्ष अनुभव आणि युद्ध संपल्यावर एखादा योद्धा युद्धाची कथा सांगतो ती अनुभव-कथा, यात सत्याचा विपर्यास नसूनदेखील अनुभवाला मिळालेल्या कलात्मक रूपामुळं त्याचं स्वरूप अधिक सौंदर्यमय झालेलं असतं. कटु गोष्टी संपन्न दृष्टिकोनातून रूप घेऊन बाहेर पडल्या म्हणजे मूळ

परिणामापासून त्या अधिक प्रत्ययकारी होतात. घटना आणि व्यवहाराला चिकटलेल्या मनातून परिस्थितीचं बहुरंगी आकलन होत नाही. त्यासाठी मनाला परिस्थितीपासून अलगद सोडवून घ्यावं लागतं. त्याला अलिप्ततेच्या पातळीवर नेऊन निरनिराळ्या टप्प्यांवरून परिस्थितीकडे पाहायला लावावं लागतं. त्यामुळंच परिस्थितीमधून निर्माण होणाऱ्या अनुभव-चित्राला डायमेन्शन्स लाभतात.

खरातांच्या आत्मचरित्राला अशी डायमेन्शन्स अनेक ठिकाणी लाभलेली दिसतात.

'म्हसोबाला बोकड दिला!' या प्रकरणात खरातांच्या मनाच्या पातळ्या फार तरलतेनं व्यक्त झालेल्या आहेत. धाकट्या मुलाचा मृत्यू टळावा म्हणून खरातांची आई म्हसोबाला बोकड बळी देण्याचं ठरविते, त्याचं सारं वर्णन आहे. तो बोकड घरच्या शेळीचा आहे. लळा लागलेला आहे. सुंदर, गोजिरवाणा आहे. इथं त्यांच्या आईचं मन एका साध्या आईचंच मन आहे. पोटच्या पोराच्या मायेनं अंतर्बाह्य व्यापलेलं! खरात वयानं लहान आहेत; पण त्यांचं मन संवेदनाक्षम आहे. त्यांच्या हातात कृतीचं सामर्थ्य नाही, स्वातंत्र्यही नाही! मनाला फक्त विचार करण्याचं सामर्थ्य आणि स्वातंत्र्यही आहे. भावना आणि विचार यांचं कार्य या प्रकरणभर चालू आहे. त्यांच्या मनाला त्या बळीच्या बकऱ्याचा आक्रोश ऐकू येतो. गावाकडं पाहून बँऽबँ करून ओरडणाऱ्या त्या आवाजाने खरातांच्या आतड्यांना पीळ पडतो. बोकडाच्या आईची त्यांना आठवण येते. आपल्या आईकडेही ते सुप्त मनानं पाहतात. (त्या सुप्त मूक मनाचा स्फोट पुढं होतो : पान ३५७.) घासाघासानं मृत्यूच्या जबड्यात जाणाऱ्या आपल्या आजारी भावाचीही त्यांना आठवण येते!

बकऱ्याचा अंत ही घटना त्यांच्या मनाला यातना देते. असे का होते? कापलेल्या कोंबड्या-बकऱ्यांचं मांस खरातांनी खाल्लेलं आहे. त्यांना त्यात निषिद्ध काहीच नाही. ते अहिंसावादी नाहीत. रानात बकऱ्या चारत असताना त्यांनी गलोलीनं व्हले मारून तिथल्या तिथं भाजून खाल्लेले आहेत! मग या हिंसेच्या बाबतीत त्यांचं मन का गलबलावं? खरातांच्या लेखणीतून हा जो चरित्रांश उतरलेला आहे, तो अनेक पातळ्यांवरून बोलका झालेला आहे. एक तर भावाप्रमाणे लळा लावलेला बोकड बळी जात आहे. दुसरे धाकटा भाऊ मरणाच्या पंथाला लागलेला आहे. तिसरे रूढीची आणि धर्मभावनेची निरर्थकता त्यांच्या मनाला कुठे तरी जाणवलेली आहे. हे बलिदान परिणामकारक नाही, तर निरर्थक आहे, याचीही एकीकडे जाणीव आहे. या साऱ्या विलक्षण गुंतागुंतीच्या ताणांमुळं त्यांचं मन सुन्न झालेलं आहे. मनाच्या याच एका अवस्थेतून या प्रकरणाचं चित्रण झालेलं आहे. निराशा, निरर्थकता, विषण्णता, नश्वरता, खिन्नता आणि अपराधी भावना या साऱ्यांचे पदर या प्रसंग-चित्रणाला लाभले आहेत. या साऱ्या प्रसंगांनी

ओथंबलेलं खरातांचं मन त्यांच्या केन्द्रस्थानी आहे.

या त्यांच्या मनाचं दर्शन सतत घडत जातं आणि त्यामुळंच त्यांच्या या आत्मचरित्राला केवळ प्रसंगनिवेदनाचं एकेरी स्वरूप राहात नाही. ती केवळ एक 'स्टोरी ऑफ दि अनटचेबल' या एकाच पातळीवर राहात नाही. माणसाने माणसाशी दिलेला माणुसकीसाठी झगडा, असं विशाल स्वरूप त्याला लाभलेलं आहे !

त्यांच्या गावात राहणाऱ्या त्यांच्या जातीच्या लोकांचीही एक जीवनपद्धती आहे. तिथेही एक तक्क्या-न्यायालय आहे. तिथे त्यांच्या या जीवनपद्धतीचं मंथन होतं. न्यायनिवाडे होतात आणि ते सर्व जमातीवर बंधनकारक असतात. खरात त्यांच्या या ज्ञातीच्या समूह-जीवनाचं चित्रण करतात, तेव्हा तेही अनेक पदरांतून व्यक्त झालेलं दिसतं. येथेही नीति-अनीतीचे, कुटुंब-व्यवस्थेत धर्मभावनेचे आणि माणुसकी या सदरात येणारे प्रश्न आहेत. स्पृश्य आणि अस्पृश्य समाजात या प्रश्नांचा तोंडवळा सारखाच आहे; परंतु एखाद्या टाकलेल्या बायकोने व्रतवैकल्यं करावीत, ती जितकी केविलवाणी दिसतात तशा स्वरूपाचे हे सारे व्यवहार दिसतात !

म्हणजे एकीकडे माणूस म्हणून वाटचाला आलेल्या नियतीची त्यांना डोळस जाणीव झालेली आहे. ते जीवन जगणं अपरिहार्य आहे. त्यातून निर्माण झालेल्या सर्व बंधांची त्यांच्या मनाला कल्पना आलेली आहे. आपलं घर, आई-बाप, भावंडं, चुलते, पुतणे, शेजारी आणि त्यापलीकडचा आपला समाज. त्यांच्यात जगलं पाहिजे. तसंच त्यांच्यासाठीही जगलं पाहिजे, याची सुप्त जाणीव त्यांच्या मनाला जशी आहे तशीच स्वतःसाठीही जगलं पाहिजे, परंतु ते जगणं परंपरेतल्या प्रवाहामधलं असता उपयोगी नाही, आपली वाट आपणच काढली पाहिजे, प्रसंगी फोडली पाहिजे, याची दुर्दम्य जाणीवही तिथे दिसते !

ही जाणीव जसजशी प्रगत आणि प्रबळ होत गेली तसतसे त्यांच्या जीवनात अनंत प्रकारचे ताण निर्माण झाले. हे ताण शेवटपर्यंत त्यांच्या जीवनाला वेढून राहिलेले दिसतात. अगदी मराठवाडा विद्यापीठाचं कुलगुरुपद मिळालं, पुणे विद्यापीठाचं का नाही ? असा प्रश्न त्यांच्या मनात निर्माण होतो आणि हा प्रश्न वरवर दिसतो तितका साधा सरळ नाही ! त्यांच्या जीवनाभोवती वेढल्या गेलेल्या ताणांतून तो निर्माण झालेला आहे. म्हणजे इथे नियतीविरुद्धच्या झगड्याचा पदर सुटलेला आहे आणि एका विशाल सामाजिक झगड्याशी येऊन तो भिडलेला आहे ! नियतीशी झगडा हा तर प्रत्येक जन्मलेल्या माणसाला द्यावा लागतो, परंतु खरात देत असलेल्या झगड्याचं स्वरूप दुहेरी (तसंच अनेक पदरी) आहे.

ज्या समाजात त्यांनी जन्म घेतला त्या समाजाची सारीच सुख-दुःखं नियतीतून निर्माण झालेली नाहीत. ती मानवनिर्मित आहेत, समाजनिर्मित आहेत.

ती अनिवार्य नाहीत, तर सूर्याआड ढग यावेत तशी ती आहेत आणि यातूनच अस्पृश्यतेचा काळा डाग निर्माण झालेला आहे. अस्पृश्य माणूस समाजात जिथे जाईल तिथे हा डाग त्याचा पिच्छा सोडीत नाही. शिवाय हा डाग जिथे जातो तिथे त्या माणसाला माणूस म्हणून वागवलं जात नाही ! धड माणूस म्हणूनही नाही आणि धड जनावर म्हणूनही नाही, अशी त्रिशंकूसारखी त्याची विचित्र अवस्था झालेली आहे आणि या अवस्थेविरुद्ध अविरत चाललेल्या झगडचाचा तो शब्दरूप आविष्कार आहे. त्यात त्यांना शिक्षणापासून झालेल्या फायद्यांचं जसं प्रामाणिक चित्रण आहे, तसंच या शिक्षणामुळं आपल्या अवस्थेच्या झालेल्या विदारक जाणिवेचंही चित्रण आहे. त्यामुळं त्यांच्या दुःखाला उलट अधिकच गहिरेपणा आलेला आहे.

अलीकडच्या तीस वर्षांच्या काळात खेडी बदलत आहेत, शहरं बदलत आहेत. परिस्थितीमध्ये हळूहळू सुधारणा होत आहे, परंतु त्यामधून अशीही एक तीव्र जाणीव होत आहे की, हा सारा बदल वरवरचा आहे. अजून माणूस बदलत नाही. त्याच्या धमन्यांमधून वाहणाऱ्या रक्तातील संस्कार बदलत आहेत काय ? त्याने निर्माण केलेल्या परंपरागत रूढ कल्पनेला हादरे बसत आहेत काय ? चार शिष्यवृत्त्या देऊन आणि वतने नष्ट करून काही सुधारणा होणार आहे काय ? त्यामुळं प्रस्थापित जीवनव्यवस्थेत आमूलाग्र क्रांती होणार आहे काय ? हे समग्र क्रांतीचं चाक आसासह कशाने फिरेल ? या प्रश्नांची उत्तरं कुठून मिळतील ? ती उत्तरं कोणाकडून मिळतील ? खरातांच्या आत्मचरित्राच्या निमित्तानं असे अनेक प्रश्न मनात निर्माण होतात.

हेच त्या आत्मचरित्राचं मोठेंपण !

❋

पूर्वप्रसिद्धी : माणूस २७–३–१९८२

तराळ–अंतराळ
लेखक : शंकरराव खरात
कॉन्टिनेंटल प्रकाशन, पुणे ३०.

१. श्री. शंकरराव खरात यांचे अध्यक्षीय भाषण

५८ व्या अखिल भारतीय मराठी साहित्य संमेलनाच्या अध्यक्षपदी सुप्रसिद्ध साहित्यिक आणि विचारवंत श्री. शंकरराव खरात यांची निवड झाली ही या वर्षातील पहिली ऐतिहासिक घटना असून ती अत्यंत स्वागतार्ह आहे. खरातांसारखा दलितलेखक साहित्याच्या बहुमानाच्या व्यासपीठावर अध्यक्ष म्हणून उभा राहावा आणि त्याने साहित्यविषयक प्रश्नांची चर्चा करून तद्विषयक विचारांना नवीन चालना द्यावी ही गोष्ट अत्यंत औचित्यपूर्ण आहे.

२८ जानेवारी १९८४ या दिवशी जळगाव येथे भरलेल्या या संमेलनाच्या अध्यक्षपदावरून श्री. खरात यांनी आपले साहित्यविषयक विचार मांडले याबद्दल त्यांचे अभिनंदन ! हे विचार मांडताना सुरवातीला ते म्हणाले, 'आपल्या देशातील जातीय समाजव्यवस्थेमुळे दलित साहित्याची निर्मिती आणि वेगळेपण अपरिहार्य आहे'

दलित साहित्यविषयक निरनिराळ्या प्रश्नांची साहित्याच्या व्यासपीठावरून चर्चा होणे आवश्यकच आहे आणि तशी ती पूर्वीपासूनच झालेली आहे. श्री. खरात यांच्या तोंडून या प्रश्नांची पुनर्वाच्यता एका अखिल भारतीय व्यासपीठावरून झाली आणि ती भारतातील मिश्र समाजापुढे, त्या प्रांतातील मोठमोठ्या विचारवंतांसमोर, तशीच बहुसंख्य मिश्र वाचकांसमोर झाली या गोष्टीला विशेष महत्त्व आहे. त्याहीपेक्षा विशेष महत्त्वाची गोष्ट ही आहे की, साऱ्या साहित्यविषयक प्रश्नांचा विचार आणि उच्चार श्री. खरात यांच्यासारख्या सौम्य आणि चिंतनशील

व्यक्तीकडून झाला.

श्री. खरात यांचे चरित्र आणि चारित्र्य एका आदर्श भारतीयाचे आहे, ही सर्व समाजाच्या दृष्टीने एक अत्यंत आनंदाची आणि अभिमानाची गोष्ट आहे. एक दलित म्हणून खरातांच्या वाट्याला जे जीवन आले ते तर ते जगलेच आणि अजूनही जगत आहेत. त्यांनी जे भोगले ते सर्व दलितांचेच भोग भोगले; परंतु त्यांच्या वाट्याला आलेल्या भोगांना त्यांनी मानवतेच्या चिरंतन विचारांची सुंदर किनार जोडलेली आहे. त्यांचे विचार चिंतनशील मानवाचे विचार जसे असायला हवेत तसेच आहेत. त्यांनी दलितांच्या प्रश्नांचा जन्मभर अभ्यास केला, अजूनही तोच अभ्यास ते करीत आहेत. परंतु हा असा अभ्यासदेखील ते एका विशिष्ट तत्त्वज्ञानाच्या भूमिकेतून करीत आहेत.

तत्त्वशीलता, वैचारिकता आणि समाजाचे चलनवलन या त्रयींना समपातळीवर आणण्याचा प्रयत्न मानव नेहमीच करीत आला आहे. त्यांनी समपातळीवर असणे ही मानवी समाजाची आदर्श स्थिती म्हणता येईल. समाजरचित मानवाचे व्यवहार हे विविध प्रकारचे असतात आणि विविध पातळ्यांवरून त्यावर सतत विचार चालू असतो. साहित्यसंमेलने ही साहित्यविषयक विचार करण्यासाठी भरत असतात आणि ती तशीच भरली पाहिजेत. त्यातला उत्सवाचा भाग वेगळा व त्यामधील इतर आनुषंगिक गोष्टीही वेगळ्या. मुख्य विचार साहित्यविषयक प्रश्नांचा आणि साहित्याच्या आविष्काराचा असायला हवा. जसे एखाद्या लग्नात अनेक गोष्टी घडत असतात, परंतु मुख्य विचार लग्नमंत्रांचाच असतो, तशीच ही गोष्ट आहे.

अध्यक्षपदावरून साहित्यिक अध्यक्ष जे विचार मांडीत असतात तोच साहित्यसंमेलनाचा गाभा असतो. त्या दृष्टीने श्री. खरात यांनी मांडलेल्या विचारांकडे पाहिले पाहिजे. तसे पाहत असता त्यांचे काही विचार मुळातूनच तपासून पाहणे आवश्यक झालेले आहे. एकीकडे ते म्हणतात, समाजातील जातिव्यवस्थेनुसार दलितसाहित्याची निर्मिती आवश्यक आहे. नागरी साहित्य, ग्रामीण साहित्य आणि दलित साहित्य असे ते साहित्याचे तीन वर्ग करतात आणि पुढे जाऊन ते असेही म्हणतात की, दलित नसणाऱ्या व्यक्तीने लिहिलेले दलितसाहित्य कृत्रिम असते. ते मनाला जाऊन भिडत नाही. ते वरवरचे असते आणि दुसरीकडे ते असेही म्हणतात की, आपल्या अनुभवांना प्रामाणिकपणे वाङ्मयरूप देणे ही गोष्ट महत्त्वाची आहे. येथे 'अनुभव' या संकल्पनेची खरातांच्या विचारपद्धतीत गल्लत होत आहे असे म्हणावे लागेल. अनुभव घेणे आणि अनुभव जगणे या दोन वेगवेगळ्या गोष्टी आहेत. त्यामुळे जो ज्या जातीत जन्म घेतो आणि त्या जातीतील जीवन जगतो तोच त्या जातीतील जीवन साहित्यबद्ध करण्यास पात्र ठरतो, असा एक अर्थ या विधानाचा होतो आणि खरातांच्या दृष्टीने अशा प्रक्रियेतून निर्माण झालेले

साहित्य हेच खरे साहित्य. अकृत्रिम साहित्य असते; परंतु साहित्याच्या निर्मिति–प्रक्रियेकडे पाहण्याची ही एक दृष्टी असू शकेल, एवढेच म्हणावे लागेल.

कोणताही अनुभव जगणे आणि अनुभव घेणे या दोन स्वतंत्र प्रक्रिया आहेत आणि साहित्यनिर्मितीच्या प्रक्रियेचा जेव्हा आपण विचार करतो तेव्हा या दोन्ही प्रक्रिया आपल्याला महत्त्वाच्याच मानाव्या लागतात आणि या दोन्ही प्रक्रियांचा विचार करून देखील साहित्याचा (कलात्मक ललितसाहित्याचा) खरा प्रश्न सुटत नाहीच, हीही गोष्ट लक्षात घेतलीच पाहिजे. तो प्रश्न असा की, केवळ जीवन जगणे (भोगणे) आणि जीवन अनुभवणे ही दोन साधने साहित्यनिर्मितीस पुरी नसतात. त्या जीवनातील अनुभवांना कलात्मक रूप देऊन त्यांना साहित्यकृतीचा आकार देणे ही गोष्ट अत्यंत महत्त्वाची आहे. कलावंताचा किंवा लेखकाचा इथेच खरा जन्म होतो आणि तसे जर मानावयाचे नसेल तर या जगात कोट्यवधी माणसे जीवन जगत असतात व जीवनाचा अनुभव घेत असतात ते सारेच लेखक कलावंत झाले असते !

तेव्हा साहित्याच्या दृष्टिकोनातून जीवनाकडे पाहता त्यामध्ये धर्म, जाती, वर्ण, वर्ग यांता काहीच अर्थ उरत नाही. अशी साहित्यनिर्मिती करीत असता लेखकाजवळ जीवनानुभव, कल्पनाशक्ती आणि प्रतिभेचे देणे असणे या गोष्टीच फक्त आवश्यक असतात. तसेच त्याचे मन विशाल मानवी जीवनाबद्दल सहानुभूती बाळगणारे असले पाहिजे ! असे मन घेऊन जो लेखक बनलेला असतो. त्याच्यावर सामाजिक आचार–विचारांचे, रूढींचे किंवा निरनिराळ्या जाती–जमातींच्या चौकटीचे बंधन असत नाही. असा लेखक अमुक एका जातीचा असावा लागतो किंवा अमुक एका धर्माचा असावा लागतो किंवा अमुक एक प्रकारच्या सामाजिक, राजकीय, नैतिक बांधिलकीने तो बद्ध असावा लागतो, असे गृहीत धरण्याचे काहीच कारण नाही.

आपल्या साहित्याची पाळेमुळे याच मातीतून वर आली पाहिजेत. व्यंकटेश माडगूळकर यांचे साहित्य याच मातीमधून स्वाभाविकपणे वर आलेले आहे म्हणून ते अस्सल साहित्य आहे आणि म्हणूनच ते अंतःकरणाला जाऊन भिडते व श्रेष्ठत्व पावते अशा अर्थाचे विचारही श्री. खरात यांनी व्यक्त केले आहेत. त्याचबरोबर साहित्याच्या समीक्षेविषयीही खरात यांनी असे उद्‌गार काढलेले आहेत– 'या दलितसाहित्यिकांना मध्यमवर्गीय पांढरपेशा समाजाची समीक्षा मान्य नाही, असे म्हटले जाते. पण मुळात मराठी समीक्षा तरी आहे काय ? कारण पाश्चिमात्य मातीतून जन्माला आलेली समीक्षाच आपले टीकाकार फक्त आयात करतात.' म्हणजे आपल्या मातीतून साहित्य निर्माण होणे आणि आपल्या मातीतूनच समीक्षा निर्माण होणे आवश्यक आहे, हे श्री. खरात यांना अभिप्रेत आहे.

या दोन विधानांचा फार खोल जाऊन आणि काळजीपूर्वक विचार केला

पाहिजे. ही आपली माती साहित्याच्या विश्वात मोठीच दिशाभूल करणारी गोष्ट आहे ! आपल्या मातीतून निर्माण झालेले साहित्य ते अस्सल आणि मनाला भिडणारे ! आणि आपल्या मातीतून निर्माण झालेली समीक्षाचा केवळ आपल्या साहित्याचे योग्य मूल्यमापन करणारी, असे दोन अर्थ श्री. खरात यांच्या वरील विधानातून निघतात आणि 'मनाला भिडणे' हा निकषही याच दोन गोष्टी ठरवितात ! म्हणजेच याचा अर्थ असा की, दलितांनी आपल्या मातीतून लिहिलेले साहित्य पांढरपेशांच्या मनाला भिडण्याचे कारण नाही किंवा ग्रामीण मातीतून निर्माण झालेले साहित्य दलितांच्या मनाला भिडण्याचे कारण नाही ! म्हणजेच व्यंकटेश माडगूळकर यांच्या 'बनगरवाडी' या साहित्यकृतीची जी अनेक भाषांमधून भाषांतरे झालेली आहेत तिचे वाचन जगातील जे लोक करीत असतील त्यांच्या मनाला जाऊन ती भिडत नसणार ! तसेच तिच्या श्रेष्ठत्वाचा निकषही जगातील निरनिराळ्या वाङ्मयप्रेमी वाचकांना येथील टीकाशास्त्रावरूनच ठरवावा लागेल. या देशाजवळ त्यांचे स्वतःचे समीक्षाशास्त्र नाही, हाही श्री. खरात यांचा मोठाच गैरसमज आहे. शिवाय खरातांना नागरी साहित्य, ग्रामीण साहित्य आणि दलित साहित्य यांचा समन्वय होणे जसे अभिप्रेत आहे तसेच पौर्वात्य आणि पाश्चात्त्य समीक्षेचा समन्वय होणे किंवा झालेला असणे का मान्य नसावे ?

एखाद्या भारतीय शिल्पातील सौंदर्य फक्त भारतीय सौंदर्यशास्त्रामधील कसोट्या लावूनच पाहता यावे किंवा पाहावे, त्याच्याकडे विदेशी सौंदर्यशास्त्राच्या कसोट्या लावून पाहता येणार नाही असे म्हणण्यासारखे आहे. खरातांची ही वरील मते मान्य केली तर जगात आज मान्यता पावलेल्या मोठमोठ्या कलाकृतींकडे पाहताना मोठा गोंधळ उडण्याचा धोका निर्माण होईल याकडे खरात यांनी लक्ष द्यावयास हवे होते.

शेवटी हेच मान्य करावे लागेल की, ललितकृती एक कलाकृती असते आणि कोणत्याही कलाकृतीकडे ती एक कलाकृती असते याच दृष्टिकोनातून पाहायला पाहिजे, पाहण्यास शिकले पाहिजे. दलितसाहित्यामध्ये अलीकडेच लिहिली गेलेली काही आत्मचरित्रे ही केवळ अस्सलच नव्हेत, तर माणसाला अंतर्मुख करण्याचे मोठे सामर्थ्यही त्यांच्यात आहे. म्हणजेच याचा अर्थ असा होतो की, असे लेखन करताना कलेचे नियम पाळले गेलेले आहेत आणि त्यावरील समीक्षा देखील श्री. खरात म्हणतात तशी अभारतीय असली तरी ती आत्मचरित्रे त्या कसोटीवर पूर्णपणे उतरलेली आहेत. असेच दलित कवितेबद्दलही म्हणता येईल. नारायण सुर्वे यांची कविता मान्यताच पावलेली नाही, तर तिने मराठी साहित्य समृद्ध केलेले आहे. असेच इतर साहित्याबद्दलही म्हणता यायला हवे आणि खरात म्हणतात त्याप्रमाणे सर्व साहित्य जेव्हा समन्वयाच्या पातळीवर येईल तेव्हा हे घडून येईल. त्यासाठी अजून वाट मात्र पाहावयास हवी.

शेवटी श्री. खरात यांच्या अध्यक्षीय भाषणाच्या निमित्ताने जे विचारमंथन झाले व होईल तीच त्याची फलश्रुती !

पूर्वप्रसिद्धी : ११–२–१९८४

---

५८ व्या अखिल भारतीय मराठी साहित्य संमेलनाचे अध्यक्ष श्री. शंकरराव खरात यांचे २८–१–८४ रोजीचे अध्यक्षीय भाषण.

१०. नटरंग

'नटरंग' ही 'गोतावळा' नंतर प्रसिद्ध झालेली आनंद यादव यांची दुसरी कादंबरी. गेल्या तीन दशकांतील ज्या काही कादंबऱ्यांनी आपले ठसे मराठी ललितसाहित्याच्या क्षेत्रात उमटविले त्यांमध्ये आनंद यादव यांच्या 'नटरंग' चे यश उल्लेखनीय ठरेल. चाकोरीबाहेर जाऊन निवडलेली कथावस्तू, निवेदनाचे साधेच परंतु आशयानुकूल आणि अर्थगर्भ स्वच्छ रूप, नेमक्या प्रतिमांच्या साहचाने खुलत जाणाऱ्या प्रसंगांची दीप्ती, भोवतालच्या परिसराचे मूळ कथावस्तूशी निगडित झालेले नाते आणि संपूर्ण आशयातून व्यक्त होत गेलेली मनाची स्पंदने ही या कादंबरीची वैशिष्ट्ये म्हणता येतील.

तिचा नायक एका उपेक्षित जातीचा (असूनही) प्रतिनिधी म्हणता येणार नाही. तरीही त्याच्या ठायी त्या जातीची सामाजिक, आर्थिक, धार्मिक आणि सांस्कृतिक वैशिष्ट्ये एकवटली आहेत. मांगाचा हा तरुण गुणा. त्याच्याभोवती मांगवाडयाच्या जीवनपद्धतीचा घेरा पडलेला आहे. तरी पण त्यात तो अडकून, गुंतून पडलेला दिसत नाही. तमाशा उभा करण्याचं त्याच्या मनाला वेड आहे. हे वेड कलेचं आहे. शुद्ध आहे. हे वेड विरुद्ध घर असा झगडा सतत त्याच्या मनात उभा राहात नसला तरी घर आणि घरातली माणसं यांच्या विरुद्ध जाऊन तो कलेला कवटाळतो. त्याची आई बायना ठार आंधळी आणि बाप बाळू, बसली जागा उठू न शकणारा. परंतु तरीही या कमअस्सल मुलाच्या बाबतीत त्याच्या मनात नाना प्रकारच्या शंका उत्पन्न झालेल्या असतात. हे तमाशा करणारं पोर आमच्या पोटचं नाहीच अशी त्याच्या मनाची ठाम समजूत झालेली असते. "तो आता आंधळचा बायनाकडे वळला होता. सगळचा गावातल्या बागाईतदारांची नावं घेऊन तिला

वाट्टेल तशा शिव्या देत होता. गुणाला जणू तिनंच जन्माला घातलं होतं....तो रंगानं उजळ. उंचेला. नाक नीटघोल. डोळे मोठे आणि काळे त्याचं रंगरूप बघून बाळूच्या मनात खोल खोल कुठं तरी त्याच्या जन्मापासूनच जळमटं येत होती...'

पुढं तोच आपल्या मुलाशी झालेल्या बोलण्यात हा राग व्यक्त करतो.

'तमाशाचा पैसा ?'

'हां !'

'तमाशाचा पैसा खायाला काय कडूची अवलाद हाय माझी ?'

'त्येला काय्य हुतंय ?'

'त्येला काय हुतंय ? तुला सांगू तरी कसं ? तम्माशात जायला का तू बाराबिंदाचा हाईस ? तुला वाड एकच हाय न्हवं.

'ते का बाराबिंदाच्यांनीच तम्माशा करावा असं हाय ? ती कला हाय. ज्येच्या अंगात हुन्नर हाय त्येनं खुशाल करावी.'

पुढं बाळू मुलाला सांगतो, 'कळवातनीच्या पोरांनी तम्माशाची कला करावी. सत्पनशील मांग कुणी तम्माशात जाईत न्हाई. हे घर काय त्यांपैकी नाही...'

बाळूच्या मनात त्याचं घर कसं आहे ?

'बाळू ती लांब जाणारी सावली बघत बघत मागे गेला. आठवणींचं गठळं सोडून न्याहाळत बसणं एवढाच त्याच्या मनाचा चाळा उरलेला. त्या आठवणीतच तो चार भावांबरोबर चुलत्यांच्या, बापाच्या पुढं उभा राहून पडी सोडू लागला.

'....महाराज शिकारीला आले की बापासह दोघेही चुलते हाक्यांचं काम करायला आठ-आठ दहा-दहा दिवस जायचे. चांदीचे रुपये घेऊन यायचे. कोल्हापूरला काही कामासाठी कधीमधी वाड्यावर, पार्कात जायचे. धोतर-फेटे अहेर घेऊन यायचे. मांगवाड्यात बाळूचा बाप दरबारचा माणूस, त्यामुळे सगळा मांगवाडा त्याच्या अंकित. तो मान बाळूकडे आलेला.'

मांगवाड्यातील बाळूचं कुटुंब हे असं वैशिष्ट्यपूर्ण होतं. त्याला एक चांगला इतिहास होता. प्रतिष्ठा होती. कोल्हापूरच्या राजघराण्याशी त्याची जवळीक होती. परंतु म्हातारपणाबरोबर हे वैभव नष्ट झालं. जीवन जगण्यासाठी त्या जीवनातील फक्त स्मृती उरल्या. त्या स्मृती त्याचा अभिमान फुलवीत होत्या. त्यामुळे बदललेल्या नव्या परिस्थितीचा भार त्याला सहन होत नव्हता. तशातच एक पोरगा मिलिटरीत गेलेला. आणि तिथंच त्याला सद्गती लाभलेली. एकीकडे त्या मुलाच्या मृत्यूचं दुःख आणि दुसरीकडे त्याच्याविषयीचा अभिमान यांच्या कात्रीत सापडलेलं त्याचं मन आणि दुसरीकडे धाकटचा दिवटचाने उभा केलेला तमाशा. त्यामुळे बाळूचं मन विषण्ण, निराश झालेलं होतं. तशातच जगण्यात

आलेलं परावलंबन आणि बायकोचं जख्ख म्हातारपण आणि आंधळेपण. बाळूची बायको तशी मुकीच राहिलेली. त्यामुळे तोही आधार तुटलेला. सून आपल्याच दुःखात व्यथेत गुरफटून गेलेली. तिचं डोंगराएवढं पोट आलेलं. तरी दोन वेळच्या तुकड्यासाठी तिला दिवसभर रखडावं लागत होतं. असं हे आनंद यादव यांनी बाळूच्या भावजीवनाचं रेखाटलेलं साधंच पण प्रत्ययकारी चित्र.

उगवत्या सूर्याच्या कोवळ्या उन्हात मुलामुलांचा खेळ सुरू व्हावा आणि मग तापत जाणाऱ्या उन्हाचे चटके बसून हळूहळू मूळची खेळकर वृत्ती करपत जावी, तसे गुणाच्या जीवनात झालेले आहे. मंद लयीत त्याच्या मनातली कला रूप घेण्यासाठी धडपडत असते. शिणकरी सोबत्यांच्या साह्याने ती उभी राहते न राहते तोच सभोवतालच्या परिस्थितीचे चटके बसू लागतात.

'...तम्माशा म्हणजे गावावरनं ओवाळून टाकलेली कला. त्यातली माणसंबी तसलीच. कुणी जावं त्यात ? उपाशी मरू, पर नटरंगीत घरातलं माणूस नाचायला सोडणार नाही.'

भोवतालच्या खेड्यातला एक एक मांगवाडा म्हणजे दहाबारा अनवाणी घरांचा पुंजका. तिथं जोगतिणी, मुरळ्या भेटत. त्यांना पोरीही असत. तिथली माणसं गरीब, परंतु परंपरा धरून असलेली. उन्हानं त्यांची अंगं जळलेली, चरबट घोरपडीसारखी झालेली. दुःख न करता अर्धपोटी राहायची सवय. परंतु तम्माशा म्हटलं की ती बावचळून जायची. त्यांच्या अंगावर काटा यायचा. शिवाय गुणानं लिहिलेल्या बगातल्या तारामतीला शोभेल अशी एकही पोरगी मिळणं दुरापास्त. सगळ्या काळ्या ढम. डांबराच्या भावल्या. दात नि बुबुळं तेवढी पांढरीधोट.

गुणाचं तमाशाचं वेड हे अस्सल. ते वेड आणि त्याला बसणारे व्यवहारी जगाचे चटके यातूनच गुणाचं व्यक्तिमत्त्व उभं राहतं. ते अतिशय ताकदीनं उभं करण्यात आनंद यादव यांनी यश मिळविलं आहे. गुणाचं व्यक्तिमत्त्व तसं एकरंगी आहे. त्याला अनेक नाजूक, तलम, हलके, गडद, स्पष्ट, धूसर रंग लाभलेले नाहीत. त्याला प्रतिभा आहे आणि कला त्यांच्या अंगात मुरलेली आहे. कष्टाची त्याला क्षिती नाही. आशा-निराशांचे ढग त्याच्याभोवती नेहमीच फिरत राहिलेले आहेत. तरी पण हा दलित तरुण एक प्रकारच्या अलिप्ततेने कलेचा वेध घेत राहतो. त्याचं जीवन आनंद यादवांनी फक्त कलाजीवनातील आशा-निराशेच्या झोक्यातच आकाराला आणलेलं आहे. ते साकारीत असता मी वर म्हटल्याप्रमाणे त्यासाठी आनंद यादव यांनी अनेक रंग वापरले नाहीत. उदाहरणार्थ, घराविषयी एक माणूस म्हणून त्याच्या मनात असावयास हवेत ते बंध निर्माण झालेले दिसत नाहीत. आई-बाप आणि बायको आणि मुलं यांच्यामधील नातं आणि त्याने घेतलेल्या ध्यासातून निर्माण झालेले ताण यांचं चित्रण करण्याच्या भानगडीत यादव पडत नाहीत. जसं बाळूचं–त्याच्या बापाचं चित्रण करताना, त्याच्या गत जीव-

नाच्या स्मृती आणि सद्यःजीवन यांच्यात निर्माण झालेला ताण. जिच्या साहचर्याने एवढा मोठा संसार केला त्या बायनाविषयी गुणाच्या संदर्भातच निर्माण झालेला संशय याचं सुरेख चित्रण करताना यादव दिसतात. महाराजाची चाकरी करण्याचं लाभलेलं भाग्य, मूळच्या चिंधीगत जीवनाला लाभलेली जरीच्या चिंधीची कळा, त्यातून निर्माण झालेला घराण्याचा अभिमान. त्यातच थोरल्या मुलाने मिलिटरीत जाऊन राखलेली या जीवनाची शान आणि आयुष्याच्या उतरणीला धाकट्या मुलाने तम्माशाचं घेतलेलं वेड ! यातूनच बाळूला आपल्या बायकोच्या नैतिकतेविषयीचा संशय निर्माण होतो, आणि तो तिला शिव्या घालीत सुटतो. या साऱ्या पार्श्वभूमीवर बाळूची आत्महत्या जशी शोभून दिसते तसे कादंबरीच्या शेवटी गुणाच्या वाटचाला आलेलं वेड तितकसं तर्कशुद्ध वाटत नाही. परिणामाच्या दृष्टीनेही ते यशस्वी वाटत नाही. कारण ज्या पहिल्या प्रकरणापासून आनंद यादव यांनी गुणाच्या व्यक्तिचित्रणामध्ये हलके–फुलके एकेरी रंग भरले आहेत आणि अगदी वास्तवतेच्या तर्कसुसंगत पद्धतीने त्याचा विकास साधलेला आहे, त्याच्या पार्श्वभूमीवर एका राजकारणी हेव्यादाव्यावर आधारलेल्या सूडातून उद्ध्वस्त झालेला फड आणि स्वतः गुणाच्या जीवनाला कलात्मक न्याय मिळत नाही असे वाटते. आणि तिथेच त्यामुळे या एका सहजसुंदर कलात्मक दुःखांतिकेला थोडेसे गालबोट लागते.

गुणाने पहिल्यापासूनच आपली दुःखांतिका जवळच बाळगलेली असते. जातिबाह्य आणि जनरीतिबाह्य कलेची निवड केल्यामुळे दुःखांतिकेचे रूप अगोदरच स्पष्ट झालेले असते. त्याला मानेसाहेब आणि त्यांची राजकीय गुंडगिरी यातून निर्माण होणाऱ्या वाताहतीची जरूर नाही असे वाटते. तरी पण मनुष्याच्या जीवनात योगायोग हे असतातच. त्याचं प्राक्तन अकल्पित घटना घडवून घडीघडी त्याच्या जीवनात प्रकट होत असतं. म्हणून कलेच्या संदर्भातही हे प्राक्तन आणि त्याच्या अनुषंगाने घडणाऱ्या अकल्पित घटना (या घटना नेहमीच अतार्किक असतात) वर्ज्य मानण्याचे कारण नाही. गुणाने उभ्या केलेल्या तमाशाची वाताहत या पार्श्वभूमीवर उभी करणे कठीण काम होते. कलेची कारागिरी होण्याचे धोके तेथे हरघडी उभे होते.

परंतु यादव यांनी ते धोके टाळून हे उद्ध्वस्ततेचं चित्र अतिशय परिणामकारक उभं केलेलं आहे. गुणावर झालेल्या बलात्कारातील प्रसंग, गुणाचं कलाप्रेम त्याच्या हाडीमाशी कसं खोल उतरलेलं आहे याची प्रचीती देतो.

"सुक्काळीच्या गावाला गांड देत हिंडतोस; ठावं न्हाई व्हय आम्हास्नी ? तुझं बोलणं–चालणं का कळत न्हाई ?'

'न्हाई देवा ! कशाची आण घेऊन सांगू तुम्हास्नी ? एक कला म्हणूनच मी हे काम करतूय. खंडूबाची आण घेऊन सांगतू तुम्हास्नी. वयाच्या विशीपतोर कुस्त्या केल्यात मी....'

'पाय धरतू मी तुमचं. वाटलंच तर गू खातू. तुम्ही पुढारी मंडळी दिसता; मी गरीब गावकरी माणूस. आम्हा कलावंताची अब्रू तुम्हीच सांभाळायची असती मालक. तुम्ही असं केल्यावर जगाला मी काय सांगू धनी ?....'

'सांग, तुझ्या त्या कलेची राजकारणानं गांड मारली म्हणून.'

असं हे चित्रण आनंद यादव करून जातात.

बलात्कार घडून गेल्यावर, आपलं सारं जग उद्ध्वस्त झाल्यावर, पुराचं पाणी वाहून गेल्यावर खडक उघडे पडावेत तशी त्याला आपल्या बायकोची – दारकीची आठवण होते. त्याबरोबरच त्याच्या मनात येतं, आपल्या अब्रूबरोबरच तिच्याबी अब्रूचं खोबरं मांगोडचानं केलेलं आहे. त्याला तिच्याविषयीही कनवाळा येतो, पण बायकोनं आपल्याला टाकलेलं आहे हे लक्षात येता च त्याचं मन दुभंगून जातं. दारकीनं फटकारलं. ज्याच्यावर जीव लावला ते पोटचं पोरही त्याच्या बरोबर यायला तयार झालं नाही. तो मुलाला म्हणतो,

'त्येच्यापेक्षा माझ्याकडं चल.'

'न्हाई. गावानं गांड मारलेल्या बाज्जवळ मी न्हानार न्हाई ?'

पोरानंच जणू ढुंगणावर लाथ मारल्यागत त्याला होतं. आणि तुटलेल्या पतंगासारखा घराच्या भाववंधातूनही तो तुटून अलग पडतो. या नाच्यानं त्याच्या घरादाराची सारी राखरांगोळी करून टाकलेली असते.

त्याला तम्माशात राजा व्हायचं असतं. परंतु त्याला त्याऐवजी नाचेपण स्वीकारावं लागतं. कलेच्या याही आविष्काराला तो सामोरा जातो. विषकन्ये-बरोबर संसार करायला तयार होतो, तो त्याच्या मनाला कलेची इंगळी कडकडून डसलेली असते म्हणूनच. त्याने हे सारं स्वत:हूनच स्वीकारलेलं असतं. कारण पुढे पांडबा त्याला म्हणतो (पान १८५) – 'गुणाबा, तुझी ही सगळी दशा मीच मीच वाद्यानं केली. मी तुला नाच्या व्हायला सांगितलं नसतं तर तुझ्या नशिबाला हे कशाला आलं असतं ?...'

'न्हाई पांडूम्मा, तुझी चूक न्हाई. निर्मळ मनानं सांगितलंस मला ठाव हाय. माझ्या नाच्याला तू निमित्त झालास. नाचेपण हे माझं नशिब हुतं; ते चुकणार न्हवतं... सटवी सांगून जाती, पर पत्या लागत न्हाई. तुला तरी ते कसं कळणार ? आणि गुणाला तरी ते कसं कळणार ?'

अशी ही कलेच्या ध्यासापायी नष्ट झालेल्या एका नाच्याच्या उद्ध्वस्त जीवनाच्या आर्ततेची कथा. आनंद यादव यांनी ती मोठ्या ताकदीने उभी केली आहे.

'नटरंग' ही यादवांची खरी दलित कथा. परंतु आजच्या दलित साहित्याच्या जमान्याशी ती आपला सांधा जुळवीत नाही, त्याच्या सुरात आपला सूर मिसळीत नाही. आपल्या कलेची सारी बंधने सांभाळीत ती अगदी अलिप्तपणे एकीकडे उभी

असते. आणि म्हणूनच ती रसिक वाचकांचं लक्ष आपल्याकडे वेधून घेते. आणि असे घडून येण्यासाठी आनंद यादव पुरेशा आत्मनिष्ठेनं आणि तेवढ्याच अलिप्ततेनं जीवनाचं चित्रण करतात. असं करीत असताना त्यांचं कलेवरचं भान सुटत नाही.

प्रत्येक कलावंताची जीवनाकडे पाहण्याची एक दृष्टी असते. आणि प्रत्येक कलावंताला एका विशिष्ट प्रकारच्याच जीवनाविषयी कुतूहल असतं; जिज्ञासा असते. निरनिराळ्या व्यक्ती वेगवेगळ्या स्तरांवर आपापली जीवने जगत असतात. आणि त्या त्या स्तरांची वैशिष्ट्यपूर्ण प्रतिबिंबे त्या त्या व्यक्तींच्या जीवनात उमटलेली असतात. ती जीवने आणि त्यांचे स्तर यांमधील क्रिया–प्रतिक्रियांमधून, संघर्षामधूनच ती व्यक्ती आपले जीवन जगत असते. जीवनाचे हे स्तर तसे काटेकोर सीमारेषांनी बद्ध नसतात. त्यावरही दुसऱ्या स्तरांचे आघात – प्रत्याघात होत असतात. या आघात–प्रत्याघातातून जीवनात व्यामिश्रता निर्माण होते म्हणजेच स्तरास्तरांमधील – आघात-प्रत्याघात जेवढे अधिक तेवढी जीवनात व्यामिश्रता अधिक.

आनंद यादव यांच्या साहित्यातील व्यक्ती या मनाने अगदी साध्या, सरळ असतात. त्यांच्या जीवनात गुंतागुंत निर्माण होण्याचे प्रसंग क्वचित प्रसंगी येतच असतात. परंतु त्यांच्या मनात त्या गुंतागुंतीचे प्रतिबिंब पूर्णपणे उमटत नाही. कारण असे प्रतिबिंब सामावून घेण्याइतका त्या व्यक्तींच्या मनाचा विकास झालेला नसतो. म्हणून त्यांच्या मनावर परिस्थितीची जेव्हा एखादी प्रतिक्रिया उमटते तेव्हा ती संपूर्णपणे उमटत नाही. म्हणजेच त्या प्रतिक्रियेवाटे परिस्थितीचे संपूर्ण आकलन त्यांना होत नाही. जेवढे आकलन होते तेवढाच बोध त्यांना होतो. त्यामुळे त्यांच्या अनुभवाच्या विश्वाचा आकार मर्यादित असतो.

यादव हे ग्रामीण लेखक आहेत. आणि ग्रामीण जीवनाच्या विकासाला अनेक प्रकारच्या मर्यादा पडलेल्या आहेत. त्यामुळे ते जीवन कमी व्यामिश्र आहे. मनाच्या अनेक पातळ्यांवरून परिस्थितीचे आकलन करून घेण्याची जी क्रिया ती या जीवनाच्या बाबतीत फारच मर्यादित असते. त्यामुळेच ग्रामीण कलाकृतींना त्रिमितीचा आकार येत नसावा असे वाटते. या कारणांमुळे जी परिस्थिती ग्रामीण साहित्याच्या बाबतीत आहे, तीच दलित साहित्याच्या बाबतीत आहे, असे म्हणावे लागेल. हा एक उणेपणा असूनही काही ग्रामीण कलाकृती श्रेष्ठ ठरल्या आहेत. त्यांची वैशिष्ट्ये कोणती ? व्यंकटेश माडगूळकरांची ' बनगरवाडी ,' उद्धव शेळके यांची ' धग ' आणि गो. नी. दांडेकरांची ' माचीवरला बुधा ' यांच्याबरोबरच आनंद यादव यांची ' गोतावळा ' आणि ' नटरंग ' ग्रामीण साहित्यातील वैशिष्ट्यपूर्ण कलाकृती आहेत. त्यांच्या श्रेष्ठत्वाची कारणे आणि लक्षणे सविस्तरपणे सांगणे हा दुसऱ्या लेखाचा विषय आहे. येथे ' नटरंग ' च्या निर्मितीच्या संदर्भात जे विश्लेषण होईल त्यावरून थोडीफार कल्पना येऊ शकेल.

'गोतावळा' तील नारबा ही निसर्गाशी संपूर्णपणे एकरूप झालेली व्यक्ती आहे. येथे निसर्ग, पशु, पक्षी आणि इतर प्राण्यांशी नारबाचे एक अतूट नातेच निर्माण झालेले आहे. निसर्गाशी आणि निरनिराळ्या प्राण्यांशी जशी 'गोतावळा'त एकरूपता दिसते तशीच नारबाचा मालक, मालकीण आणि इतर व्यक्तींशी नारबाची भावनात्मक एकरूपता दिसत नाही. म्हणून 'गोतावळा'तील संघर्षाचे मूळ कारण जरी या व्यक्ती नसल्या तरी त्या निमित्तमात्र झालेल्या आहेत. 'नटरंग'मधील परिस्थिती जरा निराळी आहे. येथील गुणा मांग हा नारबासारखा पशु-पक्ष्यांच्या आणि इतर प्राण्यांच्या सान्निध्यात राहणारा शेतकरी किंवा शेत-मजूर नाही. परंतु इथे तो एका कलेच्या वेडाने झपाटलेला आहे. त्याला प्रतिभेची देणगी आहे आणि तिच्याशी तो एकरूप झालेला आहे. येथे प्रत्यक्ष बापाशी आणि बायकोशी झगडा आहे. हा झगडा व्यवहाराच्या संदर्भात नसून कलेच्या संदर्भात आहे. इतरांच्या दृष्टीने अनाकलनीय असणाऱ्या या झगड्याचे चित्रण आनंद यादव अनेक साधनांनी करू पाहतात. ते गुणाच्या या गूढ व्यक्तित्वाचे चित्रण करताना भाषेतून निर्माण होणाऱ्या लयीचे साहाय्य घेतात. कधी आत्मनिवेदनाची भाषा वापरून ते गुणाच्या मानसिक, भावनिक आंदोलनाची एक लय निर्माण करतात.

'.... तो झटक्यानं चालला.... तम्माशाची धुंदी तुम्हास्नी न्हाई कळायची मालक! तिच्या तंद्रीतच असतूय म्हणून तर हे ढोरकाम करायचा कट्टाळा येत न्हाई. दिवसभराच्या मरणातनं सुटका म्हंजे हयो तम्माशा.' किंवा '.... दारके, तुझा इस्वास माझ्यावर न्हाई.... मी तर लांब लांब चाललूय.... जिवात अडकलेला वग आता बाहीर आल्याबिगर सुटका न्हाई. गळागत त्यो काळजात रुतून बसलाया....' अशी ही स्वतःशीच बोललेली वाक्यं एक संपन्न भावलय निर्माण करतात. तिथे व्यामिश्रतेच्या अभावामुळे एकाच चाकोरीतून जाण्याचा धोका असणाऱ्या आपल्या व्यक्तिरेखांना अशा सुंदर भावलयींचा ठेका आनंद यादव देतात. असे निवेदनाचे अनेक प्रकार 'नटरंग' मध्ये आढळतात. जेथून तम्माशासाठी पोरी मिळवायच्या अशा निरनिराळ्या गावांना गुणा हेलपाटे घालून येतो. आणि तम्माशाच्या संदर्भात कशा निरनिराळ्या प्रतिक्रिया उमटतात त्याचं चित्रण पान ५३ वर आनंद यादव करून जातात. त्यामुळे आशयाचा एक मोठा भावगर्भ आलेख निर्माण होतो आणि गुणाच्या स्वभावरेखेवर तो चहुबाजूंनी प्रकाशझोत टाकून जातो.

जसं निवेदनाच्या निरनिराळ्या प्रकारांचं येथे यादव साहाय्य घेतात तसेच निरनिराळ्या प्रतिमांचा अगदी सहजतेनं वापर करूनही ते आपला आशय अधिक उजळ, अर्थगर्भ आणि जिवंत करतात. त्या दृष्टीने त्यांच्या प्रतिमांकडे पाहता येईल –

'दारकीचं पोट डोंगराएवढं आलेलं असतं. राजाचे हातपाय सुकलेल्या पडवळासारखे मऊसूत दिसत असतात. भदं झालेल्या गाडग्यागत काळं तोंड करून

दारकी चुलीत जाळ घालू लागते दारकीच्या मनामधला विचार पावसात पडलेल्या गारेसारखा विरघळू लागतो. गुणा बरेच दिवस पावसामुळे घरात बसून राहावं लागल्यामुळे भिजलेल्या गरीब वैलागत गारठतो. माळावरची पायवाट नुकत्याच सळसळून गेलेल्या सर्पिणीसारखी वर जाते. आणि वाऱ्यानं वरचा लिंब तेवढा हिरव्या चकाकत्या मोरागत झळाळतो. पायाखाली पाणी होतं तरी जीव (तापल्या) तव्यावर घातल्यागत होत असतो मालकाच्या स्वभावाविषयी; दिसतूय उसाच्या पानागत हिरवागार, पर कुसळांनी भरलाय. पानं न्हवंत ही, टांगल्या तलवारी मनावरच्या. मन हल्यागत होतं आणि कसलं तरी वळ येतं. दारकीवर बलात्कार होतो तेव्हा ती काळचा दगडी दरवाजासमोर एखाद्या बाहुलीसारखी उभी असते.'

अशा किती तरी चमकदार प्रतिमा दाखविता येतील. थेंबाच्या रांगोळीत निरनिराळे थेंब एकमेकांस जोडून तिला जसा चित्राकार दिला जातो तसेच ललित-साहित्यात निवेदनाच्या निरनिराळ्या प्रकारांनी तिचं रूप उभं केलं जातं.

'नटरंग' मध्ये आनंद यादव यांनी कलेची सारी पथ्ये सांभाळून एका अतिशय कठीण कलावस्तूला जिवंत केलेलं आहे हे त्यांचं यश आजच्या दलित साहित्याच्या जमान्यात उठून दिसेल असेच आहे.

पूर्वप्रसिद्धी : अनुष्टुभ, जुलै ऑगस्ट – ८२

नटरंग : आनंद यादव
मौज प्रकाशन गृह,
गिरगाव, मुंबई ४०० ००४.

११. मी—एस्. एम्.

साथी एस्. एम्. जोशी यांचे आत्मचरित्र वाचून संपविले आणि भारताच्या एका मोठ्या कालखंडाला जाग आल्यासारखे वाटले. सत्तर-ऐंशी वर्षांचा एक कालखंड. पारतंत्र्याचा काल आणि स्वातंत्र्यानंतरचा अगदी आजवरचा काळ. त्यातही स्वातंत्र्यपूर्वकाळ हा एक झंझावाताचा काळ होता. अगदी स्वातंत्र्य-प्राप्तीनंतरचा काळ हा एक देशबांधणीचा काळ होता. एस्. एस्. जोशी या दोन्हींचेही साक्षीदार आहेत. एकीकडे ते साक्षीदार आहेत आणि दुसरीकडे कृतिवीर आहेत.

आपल्याकडे राजकीय इतिहास तर फारसा लिहिला गेलेलाच नाहीं; परंतु राजकीय व्यक्तींची चरित्रे आणि आत्मचरित्रेही विपुल प्रमाणात लिहिली गेलेली नाहीत. त्या दृष्टीने आपण अजून अंधारातच चाचपडत आहोत असे म्हटले पाहिजे. भारताच्या या स्वातंत्र्यलढ्यात जे मोठमोठाले कृतिवीर आणि नेते होऊन गेले त्यांची आत्मचरित्रे तर नाहीतच जमा आहेत आणि चरित्रे देखील त्या त्या चरित्र-लेखकांच्या छायेंखालीच वाढलेली दिसतात. कारण या लेखनप्रकारासाठी चरित्रलेखकाच्या ठिकाणी जे गुण असावे लागतात त्यांचा येथे प्रामुख्याने अभावच दिसतो.

अगदी अलीकडे मात्र काही आत्मचरित्रांची निर्मिती झालेली दिसते. ही एक माझ्या दृष्टीने अगदी महत्त्वाची गोष्ट आहे. नेहरूंनी तर १९३५ नंतर पुढे आपले आत्मचरित्र लिहिलेच नाही. महात्मा गांधींनीही तेच केले. यशवंतराव चव्हाणांनी आपल्या आत्मचरित्राचा एक खंड जेमतेम पूर्ण केला आणि ते काळाच्या पडद्या-आड झाले.

त्या दृष्टीने एस्. एम्. जोशी यांचे हे आत्मचरित्र 'अप टू डेट' आहे असे म्हणावे लागेल. आत्मचरित्र म्हणजे प्रामुख्याने त्या व्यक्तीच्या जीवनाचा इतिहास आणि आपल्या जीवनामधून ती व्यक्ती जो इतिहास घडवीत असते त्या घटनांचाही इतिहास, असे दुहेरी स्वरूप आत्मचरित्र या साहित्यप्रकाराचे असते. व्यक्तीच्या जीवनाचा विकास ज्या स्वाभाविक टप्प्यांमधून झालेला असतो त्याच कालानुक्रमे तो आत्मचरित्रात आला पाहिजे. असे झाले म्हणजे जीवनविकास आणि सभोवतालची परिस्थिती यांचे चित्र अधिक स्पष्ट होते. बिंब आणि वातावरणात पडणारे त्याचे प्रतिबिंब यामध्ये निर्माण होणारे नाते अतूट राहते आणि त्यामुळे अशा प्रकारच्या आत्मचरित्रपट साहित्याला जे एक रूप यावे लागते त्या रूपाचे प्रत्ययकारी दर्शनही वाचकाला सहजपणे घडते.

परंतु कित्येक महत्त्वपूर्ण आत्मचरित्रपर ग्रंथांमध्ये असे दर्शन घडताना दिसत नाही. अशी आत्मचरित्रे अनेक अर्थांनी दोषपूर्ण असतात, असे म्हणावे लागते. जीवनधाग्याला चिकटलेला काळाचा लंबक असा मागे-- पुढे हेलकावत गेल्यामुळे चरित्रातील संदर्भांचा पोत विस्कळीत होतो आणि परिणामाच्या दृष्टीने अशी आत्मचरित्रे अपेशी ठरतात.

आपले आत्मचरित्र लिहिणारी व्यक्ती ही अनेक दृष्टींनी समाजात महत्त्वाचे स्थान मिळवून बसलेली असते. ती व्यक्ती कित्येक महत्त्वपूर्ण घटनांची निर्माती-देखील असते आणि या घटनांना सांस्कृतिक, सामाजिक अथवा राजकीय महत्त्वही प्राप्त झालेले असते. इथे एका इतिहासाचीच निर्मिती झालेली असते. अशा वेळी या साहित्यामधील काळाचा लंबक जर असंबद्धपणे मागे-पुढे फिरू लागला तर वाचकाच्या मनात गोंधळाची परिस्थिती निर्माण होते. त्यामुळे चरित्रनायकावर विकासाचे रूप फार काटेकोरपणे सांभाळण्याची जबाबदारी असते.

एस्. एम्. जोशी यांच्या लेखनात त्यांनी असे रूप सांभाळण्याकडे लक्ष दिल्याचे दिसत नाही.

आत्मचरित्रकाराच्या मनाचा चंद्र विचारांच्या, प्रयोगांच्या तत्त्वज्ञानात्मक टीपांच्या ढगांमधून जाताना कित्येकदा मध्येच लुप्त होतो, तर अनेक वेळा त्या चंद्रबिंबावर त्या त्या विचारांच्या अथवा भाष्यांच्या गडद सावल्या पडतात. त्यामुळे त्याच्या मनाचे चंद्रबिंब झाकाळून गेलेले दिसते, मलीन झालेले दिसते, किंवा आपल्या खऱ्या तेजापासून वंचित झालेले दिसते. आपल्या चरित्रग्रंथात एस. एम. जोशी यांच्या मनाचे कित्येक वेळा असे दिसते.

परंतु एस. एम. यांच्या जीवनात जो इतिहास घडविलेला आहे आणि जो इतिहास त्यांनी घडविलेला आहे, त्या इतिहासाला कालची आणि आजची पिढी साक्षी असल्यामुळे असे विस्कळीत दुवे सहजपणे तिच्याकडून सांधले जातात आणि त्यांच्या जीवनाची संगती लावता येते.

मात्र एक विचारधारा, आणि जिचा उगम एस. एम. यांच्या व्यक्तिमत्त्वामधून झालेला आहे, त्या विचारधारेचे विश्लेषण एस. एम. फार समर्थपणे करतात. त्यामुळे कालप्रवाहाचा सलग बंध जरी मधे मधे विस्कळीत झालेला असला अथवा मागेपुढे झाला असला तरी एस. एम. यांचे प्रवाही आणि पारदर्शक मन या सर्व तांत्रिक त्रुटींवर मात करताना दिसते.

एक तळमळीचा कार्यकर्ता, एक राजकारणी मन असलेली व्यक्ती, समाजा-विषयी आणि त्यामधील व्यक्तींविषयी अहर्निश तळमळ बाळगणारा एक पुरुष म्हणून त्यांच्या जीवनाचे अवलोकन करताना एस. एम. विषयी ज्यांना कृतज्ञता वाटलेली नाही अशी भारतीय व्यक्ती शोधून सापडणार नाही. आपले जीवन हे सदैव आपल्यासाठीच आहे, असे विचार एस. एम. जोशी यांच्या मनाला कधीही शिवलेले नाहीत. त्यांच्या लहानपणापासून आजपर्यंतचा जर त्यांच्या जीवनाचा आलेख काढला तर त्या आलेखामध्ये त्यांच्या स्वतःसाठी त्यांनी थोडीही जागा राखून ठेवली असल्याचे दिसत नाही. त्यांचे जे जीवन आहे ते खऱ्या अर्थाने समर्पित जीवन आहे; पण आपले जीवन समर्पित आहे याचा थोडादेखील दर्प त्यांच्या मनाला शिवलेला नाही !

या त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाची अनेक उदाहरणे देता येतील. सर्वात मोठे आणि महत्त्वाचे उदाहरण म्हणजे त्यांचे कौटुंबिक जीवन. त्यांच्या कौटुंबिक जीवनाविषयीचे उल्लेख त्यांच्या आत्मचरित्रात अगदी त्रोटकपणे येतात. इतकेच नव्हे, तर त्यामध्येदेखील विलक्षण कोरडेपणा जाणवतो. किंबहुना मनुष्यजातीचे आणि समाजाचे राजकारण आणि समाजकारण करणारा हा नेता साऱ्या राजकारणाकडेच आणि समाजकारणाकडे अगदी अलिप्तपणे पाहताना दिसतो. आपल्या कुटुंबात घडलेल्या काही मृत्यूकडे, तसेच सहकाऱ्यांच्या, समकालीनांच्या आणि काही महान नेत्यांच्या मृत्यूकडेदेखील पाहण्याची त्यांची दृष्टी अगदी अलिप्त वाटते. इतकेच नव्हे, तर ६४ दिवसांच्या अन्नसत्याग्रहानंतर जतींद्रनाथांचे तुरुंगात झालेले निधन, याचा परिणाम जसा समकालीन राजकीय नेत्यांवर झालेला दिसतो, तेवढा परिणाम एस. एम. यांच्या मनावर झालेला दिसत नाही (पान ३८).

विशेषतः त्यांच्या या मनाच्या अलिप्तपणाचा विचार करता एक गोष्ट प्रामुख्याने जाणवते ती अशी की, एस. एम. यांच्या एकूण व्यक्तिमत्त्वाचे विश्लेषण करता असे लक्षात येते की, खऱ्या अर्थाने त्यांचे व्यक्तिमत्त्व जे घडलेले दिसते त्याचा उगम सानेगुरुजी, नाथ पै आणि जयप्रकाश नारायण यांच्या व्यक्तिमत्त्वातील मिश्रणाने झालेला दिसतो. जयप्रकाश नारायण यांच्याविषयी राजकीय मतभेद कितीही असोत, त्यांचे महान मानवतावादी मन आणि त्याचे विलोभनीय दर्शन घडल्याशिवाय राहात नाही. नाथ पै यांची काही जाहीर भाषणे आणि लोकसभेमधील पल्लेदार आणि प्रभावी वक्तृत्व पाहिले, त्यामधून मानवजातीविषयी

वेळोवेळी प्रगट झालेला जिव्हाळा पाहिला तर याची प्रचीती सहज येते. साने गुरुजींच्या विशाल मानवतावादी मनाची ग्वाही देण्याचे तर कारणच नाही.

परंतु या पार्श्वभूमीवर एस. एम. यांचे त्यांच्या आत्मचरित्रामधून व्यक्त झालेले मन अभ्यास करण्यासारखे आहे. म्हणूनच त्यांच्या नेतृत्वाला भारताच्या तळागाळातून प्रतिसाद मिळालेला दिसत नाही. याचे कारणदेखील हेच असावे असे वाटते. कोणत्याही, नेतृत्व अंगी असलेल्या व्यक्तीचे मन त्याचे एक टोक सतत लोकसमुदायाच्या हृदयाला भिडलेले असावे लागते. जनमानसामध्ये चैतन्य निर्माण करणे, त्याला कार्यप्रवृत्त करणे आणि त्याला सारखे झपाटलेपण देत राहणे हे नेत्याचे ध्येय आणि कार्य असावे लागते; परंतु एस. एम. जोशी यांच्या बाबतीत असे घडलेले दिसत नाही. त्यांच्या आत्मचरित्रामधून तरी ते स्वतःच कार्यकर्ते वाटतात आणि लोकसंग्राहक देखील ते स्वतःच वाटतात. याची कारणे काय असावीत याचा विचार केला तर कारणेच कारणे मनापुढे उभी राहतात !

एस्. एम् यांच्या राजकीय नेतृत्वाचा विचार केला तर ते स्वयंप्रकाशी असल्याचे दिसत नाही. इंडियन नॅशनल काँग्रेसमध्ये ते जेव्हा होते, तेव्हा तेथेही त्यांचे स्थान महत्त्वपूर्ण नव्हते. किंबहुना त्या वेळी ते विद्यार्थीदशेतच होते असे म्हणावे लागेल. शिवाय काँग्रेसचा इतिहास आणि दबदबा फार मोठा होता. काँग्रेसच्या कार्याची दिशा आणि देशाच्या कानाकोपऱ्यात काँग्रेस उठवीत असलेला आवाज हा जनतेचा आवाज होऊ लागलेला होता त्या आवाजाशी एस्. एम्. आणि त्यांच्या म्हणून असणाऱ्या सहकाऱ्यांचे कुठेच नाते जुळले नाही. त्यांच्या तारुण्याच्या काळात 'समाजवाद' हा एक आकर्षक शब्द होता. भांडवलशाही राष्ट्रांनी लादलेली गुलामगिरी आणि भांडवलशाहीमुळे निर्माण झालेली आर्थिक विषमता याखाली भरडत जाणाऱ्या सामान्य माणसाच्या जीवनाचा तोल सांभाळायचा असेल तर त्यासाठी 'समाजवादी' रचना अत्यंत आवश्यक होती, याविषयी मतभेद होण्याचे काहीच कारण नव्हते. पुढे काँग्रेसमधून फुटून निघालेल्या एका गटाला 'समाजवादी' विचारसरणीचा जसा मोह पडलेला होता तसाच काँग्रेसमध्ये राहून कार्य करू इच्छिणाऱ्या नेहरूंसारख्या नेत्यालाही या परवलीच्या शब्दाने आकर्षित केलेले होते. आजही आपण पुरेशा डाव्या विचारसरणीच्या राजकारणाचा अंगिकार केलेला नसला, तरी जगातील डाव्या विचारसरणीची राष्ट्रे आपल्याला जास्त जवळची वाटतात आणि आपला देश अलिप्ततावादी असून देखील याच विचार-सरणीच्या देशांकडे अधिक झुकलेला आहे असा आपल्यावर आरोप केला जातो, आणि त्या आरोपामध्ये तथ्यांशही आहे. याचे कारण काय ? या प्रश्नाचा विचार भारतीय नेतृत्वाने आणि प्रत्येक राजकीय कार्यकर्त्याने करावयाचा आहे.

हा एक अत्यंत गुंतागुंतीचा परंतु भारतीय राजकारणाला आवश्यक असलेला डाव्या विचारसरणीचा आणि तरीही अलिप्ततावादी विचार, स्वातंत्र्यपूर्वकाळात

केव्हा सुरू झाला ? राजकारणी या दृष्टीने समाजवादी विचारसरणीचा विचार आणि अंगिकार एस्. एम्. यांनी केलेला दिसतो, तसा राष्ट्राला अलिप्ततावादी तत्त्वज्ञान देण्याच्या विचारासंबंधी एस्. एम्. आपल्या आत्मचरित्रात काही बोलत नाहीत

हे जसे आहे, तसेच आणखीही एक गोष्ट जाणवल्याशिवाय राहत नाही. ती म्हणजे देशाच्या फाळणीच्या संदर्भात. पाकिस्तानच्या निर्मितीच्या संदर्भात (पान १७०) एस्. एम्. केवळ एक कोरडे ऐतिहासिक निवेदन करतात. उलट स्वातंत्र्य-प्राप्तीच्या क्षणाचा ते जो उल्लेख त्याच १७० पानावर करतात, त्यामध्ये स्वतःचे आत्मचरित्र लिहिणाऱ्या व्यक्तीचे मन दिसत नाही. मात्र या प्रकरणाचा शेवट मात्र ते अत्यंत संयमित मनाने करीत असले तरी तिथे मात्र त्यांचे सानेगुरुजींचे मन व्यक्त झाल्याशिवाय राहात नाही ! ते म्हणतात, '....तो पहिला स्वातंत्र्य-दिन–ध्वजवंदनाचा समारंभ जनसागराच्या वेढ्यात राहून बघत असता माझ्या अंगावर रोमांच उभे राहिले.' आणि पुढच्या वाक्यात ते एक अप्रतिम प्रतिमा उभी करतात. 'न्यू इंग्लिश स्कूलमधून गायकवाडवाड्यात जाऊन पहिल्याने लोकमान्यांना पाहिले, तेव्हा जसे बालमन आणि शरीर ही दोन्ही थरारली होती, तशीच काहीशी मनाची अवस्था याही वेळी झाली.' या ४२७ पानांत अशी काही तुरळक वाक्ये वाचली की वाचकाचे मनदेखील एस्. एम्. सारखेच थरारते. पण असे प्रसंग फारच कमी. म्हणूनच एस. एम. यांचे हे काही खरेखुरे आत्मचरित्र नाही असे मनाला सारखे जाणवत राहते. आपल्या मनोगतामध्ये एम्. एस्. लिहितात, 'हे सारे लिहिण्याचा हेतू इतकाच की, हे पुस्तक म्हणजे माझे खऱ्या अर्थाने आत्मचरित्र आहे असे नाही. जीवनामध्ये जे काही घडले त्याचे निवेदन आहे. मी स्वतः बसून ते लिहिलेले नाही. मी माझे जीवन कसा जगलो, जीवनात वेळोवेळी ज्या ज्या समस्या निर्माण झाल्या, त्यांना तोंड कसे दिले, त्याच्या माझ्या जीवनावर कोणत्या प्रतिक्रिया झाल्या, हे या पुस्तकावरून कळेल.' परंतु हे त्यांचे मनोगतदेखील त्यांच्या आत्मचरित्र निवेदनाच्या विरोधीच जाते. कारण कोणतीही व्यक्ती जेव्हा स्वतः-विषयी काही सांगण्याचा प्रयत्न करते, तेव्हा तिच्या बुद्धीपेक्षा तिचे मनच विशेष कार्यरत असते; असावे लागते. मात्र याचा अर्थ असा नव्हे की, व्यक्तीच्या आत्म-चरित्रात बौद्धिक किंवा वैचारिक विलास असताच कामा नये. ते जरूर असतात. परंतु त्यांचे देखील उगमस्थान मनच असावे लागते. कारण आत्मचरित्र वाचण्याची उत्कंठा जेव्हा वाचकाच्या मनात निर्माण होते, तेव्हा त्याला प्रथम कुतूहल हेच असते की त्या त्या आत्मचरित्रातील व्यक्ती कशी आहे ? तिच्या जन्मापासून ते तिने लेखणी खाली ठेवीपर्यंत तिचा मानसिक, बौद्धिक, सांस्कृतिक विकास कस-कसा झालेला आहे, प्रत्येक घटनेभोवती तिचे मन कसकसे फिरले आहे, किंवा एखादी घटना निर्माण करताना तिच्या मनाने कोणते दिव्य केले आहे, वेळोवेळी

तिने आपल्या मनाचा तोल कसा सांभाळला आहे किंवा कोणकोणत्या प्रसंगात तिचा तोल सुटलेला आहे. तिच्या जीवनात कोणकोणत्या व्यक्ती आल्या, त्यामधून कोणते संघर्ष निर्माण झाले, कोणते संगीत निर्माण झाले, मनुष्यस्वभावाचे हजारो नमुने पाहायला मिळाले. विचारमंथन कसे होत गेले आणि अशा मंथनामधून मुत्सद्देगिरीने कसा जन्म घेतला, असे अनंत प्रश्न असतात. आणि अशा प्रश्नांमधूनच व्यक्तीचे मन आकारित होत जाते. त्या मनाचा वेध घेणे, त्याची ओळख करून घेणे, तिच्या सुखात आपण हर्षभरित होणे आणि तिच्या दुःखात खिन्न होणे, तिच्या गूढात डोकावून पाहणे आणि तिच्यातील महत्त्वाकांक्षेने रोमांचित होणे, हे सारे आत्मचरित्राचे विषय आहेत.

एस्. एम्. जोशी यांचे आत्मचरित्र वाचक जेव्हा वाचायला घेतो तेव्हा त्याला समाजवादाचा इतिहास त्यामधून वाचावयाचा नसतो, किंवा समाजवादाच्या तत्त्वज्ञानाचा त्याला अभ्यास करावयाचा नसतो; त्याला उत्सुकता असते तो ही की समाजवादाचे इंजेक्शन टोचून घेतलेल्या एस. एम. मध्ये समाजवादाचा ज्वर कसा भिनला आहे. परंतु हे सारे या आत्मचरित्रातून काही अनुभवाला येत नाही. येथे सारे जाणवते ते रूक्ष निवेदन. त्यामधून वाचकाला चैतन्याचा अनुभव मिळत नाही. एस. एम. नावाचा 'मी' तिथे दिसतो तो अत्यंत सावध भूमिका घेतलेला. सर्वात असून कशातही नसलेला. ज्या एका मोठ्या राजकीय कालखंडाचा साक्षीभूत झालेला हा 'मी' इतका कोरडा ठणठणीत झालेला कसा ? असा प्रश्न वाचकाला ठायी ठायी पडल्याशिवाय राहात नाही. स्वातंत्र्यासाठी अहोरात्र होमकुंड पेटविलेल्या असंख्य हुतात्म्यांच्या पायवाटांवरून जाताना या 'मी'चे मन कुठेच थरारत नाही. देशाचे अखंडत्व भंग पावत असताना, जालियनवाला बागेत भीषण हत्याकांड घडत असताना, बंगालची फाळणी होत असताना, काश्मीरचा लचका तुटला जात असताना, चीनच्या आक्रमणाने देशाच्या आत्म्याचा थरकाप उडालेला असताना, पाकिस्तानच्या द्वेषपूर्ण भूमिकेमुळे या देशातील मुस्लिमांच्या प्रश्नांना नेहमीच आव्हान मिळत असताना, अमेरिकेच्या पक्षपाती धोरणामुळे या देशाचा राजकीय तोल नेहमीच डळमळीत अवस्थेत असताना या समाजवादी 'मी'च्या मनावर कधीच ओरखाडे का उमटू शकले नाहीत ? का विरोधी पक्षातील मंडळींनी अशा राष्ट्रीय आणि आंतरराष्ट्रीय प्रश्नांकडे नेहमीच त्रयस्थाच्या भूमिकेतून पाहावयाचे असते ?

काँग्रेसच्या ग्रहगोलापासून फुटून निघालेल्या या समाजवादी ताऱ्यांचा प्रभाव आणि प्रकाश भारतीय राजकारणावर मुळीच पडलेला दिसत नाही. मग मनात असे येते की, समाजवादाची दीक्षा घेऊन देशाला समतेच्या मार्गावर आणण्यासाठीच का खरोखर हे समाजवादी लोक बाहेर पडले ? तशा त्यांच्या पाऊलखुणा देशाच्या राजकारणावर कुठेच उमटलेल्या दिसत नाहीत, असा निष्कर्ष मोठ्या

खेदाने काढावा लागतो; आणि या निष्कर्षाची बीजे एस. एम. यांच्या या आत्मचरित्रातच सापडतात. या निष्कर्षाला पुष्टी देण्यासाठी त्यांच्याच पुस्तकातील काही वाक्ये उध्दृत करावीशी वाटतात. 'डॉ. लोहिया यांचे लक्ष विधायक कार्यक्रमापेक्षा समझोते करून निवडून येण्यावर जास्त लागले. (पान ३१६)' 'पण काय गंमत पहा, पुण्यात नानासाहेबांना त्या आवाहनात वेगळाच अर्थ दिसला. त्यांचे पुण्या–मुंबईच्या वर्तमानपत्रातून एक पत्रक प्रसिद्ध झाले. एसेमना संसोपात बहुमताचा पाठिंबा नाही, म्हणून दोन्ही पक्षाचे विलीनीकरण करून एसेम आपले बहुमत करू बघत आहेत (पान ३१४).' डॉ. लोहिया अद्यापी रीतसर पक्षाचे सदस्यही झालेले नसताना ते सं. सो. पा. चे धोरण ठरवायला लागले' (पान ३०३). 'पक्षाच्या 'जनता' या मुखपत्रात डॉ. लोहियांनी जयप्रकाशांना नेहरूनंतर पंतप्रधान व्हायचे होते, असा हेत्वारोप केला' (पान २९१).

अशी उदाहरणे द्यावीत तेवढी थोडीच आहेत.

सत्तेसाठी, खुर्चीसाठी आणि नेतृत्वासाठी या समाजवादी लोकांचा झगडा अहर्निश चालू होता. त्यामुळे प्रश्न असा निर्माण होतो की, या लोकांना समाजवाद जनकल्याणासाठी आणावयाचा होता का स्वत:च्या खुर्चीसाठी आणि सत्तेसाठी ? त्यामुळे एसेम यांचे हे आत्मचरित्र म्हणजे विरोधी पक्षांच्या राजकीय विचारांचा इतिहास, असे म्हणावे लागेल. फक्त एसेम यांच्या दृष्टिकोनामधून या राजकीय इतिहासाचे लेखन झालेले आहे. कोणत्याही आत्मचरित्राला याचे वावडे असावे असे नाही. तोही एक साहित्याचा प्रकार होऊ शकतो. अशी आत्मचरित्रे पाश्चात्त्य वाङमयात बरीच आहेत. परंतु येथे प्रश्न असा निर्माण होतो की, एसेम जेव्हा आपल्या या आत्मचरित्राला 'मी–एस. एम.' असे नाव देतात तेव्हा त्यामध्ये 'मी'ला प्राधान्य यायला हवे यावद्दल दुमत होऊ नये या 'मी'ला जसे देशातल्या निरनिराळ्या घटनांनी घडविलेले असते तसेच 'मी'च्या कुटुंबीय मंडळींनीदेखील घडविलेले असते. त्या दृष्टीने एसेम यांच्या चरित्रात त्यांच्या कुटुंबियांच्या मनाचे साद–पडसाद उमटत नाहीत. ही एक प्रकारची निवडच एसेम ह्यांनी केलेली आहे असे म्हणावे लागते. म्हणजे या 'मी'चा परिपोष एक विशिष्ट दृष्टिकोन डोळ्यांपुढे ठेवून त्यांनी केलेला आहे. म्हणजेच या आत्मचरित्राला एक विशिष्ट प्रकारचे रूप देण्याचा त्यांचा प्रयत्न आहे. चर्चेचा प्रश्न अथवा टीकेचा प्रश्न त्यामुळे इथेच उद्भवतो.

अशा प्रकारच्या निवडीचा विचार त्यांच्या डोक्यात असल्यामुळे या निवडीमागील सत्य आणि हेतूंचा शोध घेणे महत्त्वाचे ठरते. तसेच, अशा निवडीमुळे जी साहित्यकृती तयार होते, तिच्या रूपाविषयी प्रस्थापित निकषांवरून चर्चा करण्याचा प्रश्नही उद्भवतो. अलीकडे काही प्रस्थापित टीकाकारांकडे निकषहीन समीक्षा करण्याची प्रवृत्ती बळावत चाललेली आहे. एक तर आत्मचरित्राला आत्म-

चरित्रच म्हटले पाहिजे. त्याला इतिहास म्हणून कसे चालेल ? १९८४ सालात निदान दोन तरी लक्षणीय आत्मचरित्रे प्रसिद्ध झालेली आहेत. त्यामध्ये यशवंतराव चव्हाण यांच्या आत्मचरित्राचा पहिला खंड आणि विश्राम बेडेकर यांचे ' एक झाड, दोन पक्षी.' यशवंतरावांचे आत्मचरित्र तर राजकीय आहे. त्याच्या तुलनेने पाहता ' मी–एस. एम.' या आत्मचरित्राचा दर्जा टिकणारा नाही. त्यामध्ये अनेक प्रकारच्या त्रुटी आहेत अशुद्धे तर फारच आहेत. शिवाय महत्त्वाच्या तारखांमध्येदेखील चुका आहेत. एवढा प्रतिष्ठित म्हणून मानल्या जाणाऱ्या ग्रंथात निदान या गोष्टी तरी टाळावयास हव्या होत्या. एसेम एक तळमळीचे कार्यकर्ते जरूर आहेत, परंतु एक लेखक आणि वाचक म्हणून त्यांचे स्थान काय आहे, हे त्यांच्या या आत्मचरित्रावरून सहज शोधता येण्यासारखे आहे.

पूर्वप्रसिद्धी : माणूस १८–५–८५

मी– एस. एम.
कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन, पुणे.

१२. अखेरचे आत्मचरित्र

'अखेरचे आत्मचरित्र' ही श्री. राजेंद्र बनहट्टी यांची कादंबरी. ही शंभर पानांची एक छोटी कादंबरी आहे. तिचा घाट आत्मचरित्राचा असला तरी तिला रूप लाभलेले आहे ते कादंबरीचेच. एका दीर्घायुषी परंतु ज्याच्या व्यक्तिमत्त्वाची पाळेमुळे कुठल्याही सामाजिक, सांस्कृतिक, वैज्ञानिक, राजकीय अथवा आध्यात्मिक स्तरात रुजलेली नाहीत अशा एका जवळजवळ आत्मकेंद्रित व्यक्तीचे जीवन आपल्या कलाकृतीसाठी श्री. बनहट्टी यांनी निवडलेले आहे आणि त्या व्यक्तीच्या तिसऱ्या आत्मचरित्राचा विषय तिच्यात अंतर्भूत झालेला आहे. वयाच्या पासष्टाव्या वर्षी त्यांनी (त्या व्यक्तीने म्हणजे कादंबरीचा नायक अप्पा याने) पहिले आत्मचरित्र लिहिले. दुसरे लिहिले वयाची ऐंशी उलटल्यावर आणि हे तिसरे लिहिले त्र्याण्णव संपून चौऱ्याण्णवावे वर्ष लागल्यावर! कादंबरीच्या दृष्टीने ही कल्पना अभिनव आहे. विषयाच्या दृष्टीने जितकी ती अभिनव आहे तितकीच ती एका सामान्य माणसाची जीवन–विषय झालेली असल्यामुळे केवळ नवीन आहे.

शिवाय तशी ती व्यक्ती अगदीच सामान्य नाही, तर सर्वसामान्यातली आहे. अप्पा हा काही अगदी रस्त्यावरला माणूस नाही. तो सुविद्य नसला तरी सुशिक्षित आहे. तो इंग्रजी अमदानीतला इंजिनिअर आहे. रूढ अर्थाने समाजात बऱ्यापैकी स्थान असणारी ही व्यक्ती आहे. याचे आयुष्यही चारी अंगांनी फुललेले आहे. याला आई–वडील (आई याच्या लहानपणीच निवर्तलेली असते), भाऊ, बहिणी, बायको, मुले, मुली, नातवंडे आहेत. लौकिक दृष्टीने त्याचे आयुष्य समृद्ध आहे. उत्तरआयुष्यात याने स्वतःची वास्तू बांधलेली आहे. याला इष्टमित्रही आहेत. इतके असूनही जीवनविषयक तत्त्वज्ञान अप्पाजवळ नाही आणि बनहट्टींच्या कादं-

बरीचे वैशिष्ट्य इथेच आहे. जीवनात चहुबाजूंनी मुरलेला हा मनुष्य जीवनाच्या तत्त्वज्ञानाच्या दृष्टीने अगदी कोरडाठणठणीत आहे !

तो कुठल्याही गोष्टीचा अगदी खोलवर जाऊन विचारच करू शकत नाही. ज्याच्या व्यक्तित्वात तशा विचारसरणीचा धागा आहे; पण तशा प्रकारचा विचारच ज्याला नको आहे अशी इथे गोष्ट नाही. त्याचे जीवनच असे घडलेले आहे (म्हणजे ते त्याने घडविलेले नाही.) की त्यामध्ये काही जड, काही रूक्ष, काही गूढ, काही अगम्य असे येऊच शकत नाही. सूर्यप्रकाश जिथे पडतो त्या सर्व गोष्टी कशा लख्ख असतात, स्पष्ट दिसतात. तसे अप्पाच्या जीवनात आलेले सारे काही अगदी लख्ख, स्वच्छ आणि स्पष्ट आहे. जीवनाची कुठलीही बाजू धूसर नाही. तिच्या कडा अंधारलेल्या नाहीत. एखादी वस्तू पूर्ण दिसावी–दिसू नये अशी गूढता जीवनात कुठेही नाही; आणि हेच अप्पांच्या जीवनाचे वैशिष्ट्य आहे, सारही आहे. आपले अखेरचे आत्मचरित्र संपविताना ते म्हणतात : कोणाला वाटेल की, मी आपला जीवन–मरण यांसारख्या गहन विषयांची गंमत करीत बसलो आहे. खरे म्हणजे इतके पुरेपूर जगल्यानंतर जीवनमरणाबद्दल कसे छानपैकी गाढ चिंतन करायला हवे; पण आम्हाला तसे काही सुचतच नाही, त्याला काय करणार ? आमचे आपले रामायण तसेच चालू राहणार ! शेवटपर्यंत कळणार नाही रामाची सीता कोण ? कारण आम्ही असेच काही लिहीत राहणार ! निष्कर्ष काढण्याची, तात्पर्य मांडण्याची वेळ आमच्यावर येणारच नाही. कारण सांगितले ना, मुळात तात्त्विक बैठकच नाही. इथे सारे नडते. ती असती तर हे लिखाण केव्हाच आवरते ना ! मग आम्ही तरी कशाला राहतो ? आम्ही तरी केव्हाच संपतो ना ! या जगण्याचा अर्थ कळल्यावर कोणा गाढवाला मग जगायचे आहे ? एकदा तात्पर्य कळले की, सारा ग्रंथ आटोपला ! मग कशाला जगायचे ? जगण्याची इच्छा तरी राहील का ? गणिताचे उत्तर सापडले की संपलेच सारे. मग पुन्हा कोण शहाणा रीत मांडून गणित सोडवत बसणार ? पण उत्तर सापडत नाही म्हणून आम्ही आपले जगत राहिलो आहोत. म्हणून म्हटले ना, हे आत्मचरित्र अखेरचे असेलही किंवा नसेलही, कोणी सांगावे ?

असे हे अप्पांच्या स्वतःच्या जीवनाचे तत्त्वज्ञान आहे. अर्थात अप्पांच्या स्वतःच्या या जीवनविषयक तत्त्वज्ञानात बऱ्याच गफलती असल्या तरी त्या ज्या प्रकारे जगावयाचे आहे त्यामध्ये या गफलती अडसर म्हणून राहात नाहीत. फार झाले तर याला आपण त्यांचे अज्ञान म्हणू इतकेच ! परंतु त्यामुळे त्यांनी जगलेले त्यांचे चौऱ्याण्णव वर्षांचे (आणि अजूनही किती जगणार असतील ते) आयुष्य निरर्थक ठरत नाही. त्यांच्या जगण्यातून त्यांना हवे असलेले अर्थ त्यांना गवसतातच आणि त्या आधारावरच तर ते एवढे मोठे आयुष्य जगत आलेले आहेत. अगदी चौऱ्याण्णवाव्या वर्षानंतर त्यांना पॅरॅलिसिसचा अॅटॅक येतो. एक पाय, एक हात

आणि तोंडाचा काही भाग जातो. तेव्हा डॉक्टर निदान करतात की, हा म्हातारा आता आठएक दिवसांत जाणार! व्हाय टॉर्चर हिम्? डॉक्टर आणि त्यांच्या मुलात झालेला सारा संवाद (कानाचे यंत्र लावून) अप्पाने ऐकलेला असतो. त्यावर अप्पा म्हणतात, 'माझ्या आयुष्याची याने डेड लाईनच ठरवून टाकली....अरे बच्चमजी, या म्हाताऱ्याला ओळखले नाहीत अजून तुम्ही...पाहतोच मी आठ-दहा दिवसांत कसा लंपास होतो ते! (लंपास वगैरेसारखे निधडे, ठकठकीत शब्द तर अप्पांच्या तोंडात खूपच आहेत. असे शब्दप्रयोग त्यांचा ठणठणीतपणा, निधडेपणा, हिरवटपणा आणि इरसालपणा, बहुधा इंजिनिअरिंगचा व्यवसाय असल्यामुळे दाखवितात.) परंतु तरीही हे व्यक्तिमत्त्व खासच आहे हे लक्षात येते. कारण त्यांचा थोरला मुलगाही इंजिनिअरच आहे; पण तो नंबर एकचा भित्रा आहे, हे येथे लक्षात घ्यावयास हवे. त्यांचा हा मुलगा नाना आणि अप्पा यांच्यामध्ये झालेला संवाद मुळातूनच वाचून पाहण्यासारखा आहे (पान ७८ ते ८१).

अप्पा कधी भावनाप्रधान होत नाहीत. काही प्रसंगांवरून (खरे तर एक-दोनच) असे वाटते की, ते भावनेच्या आहारी थोडे का होईना जातात; पण ते खरे नाही उदा., त्यांनी आपल्या अमदानीत माहुलीजवळील कृष्णानदीवर बांधलेला पूल. तो बांधल्याला पन्नास-साठ वर्षे होऊन गेलेली असतात. त्यांचा धाकटा मुलगा बंडू जेव्हा सातारला जाणार असतो तेव्हा ते त्याला तो पाहून यायला सांगतात. त्या पुलावर अप्पांच्या नावाची संगमरवरी पाटी लावलेली असते. ही पाटी पाहून ये, अशी त्यांच्या मुलाला त्यांनी सूचना केलेली असते नव्हे, तसे आग्रहाने सांगितलेले असते; परंतु मुलाला त्या गोष्टीत रस नसतो. तो जात नाही आणि 'गेलो होतो' असे खोटेच सांगतो. हा सारा प्रकार वरवर भावनाप्रधान वाटतो; पण तो तसा नाही. ते म्हातारपणाचे एक खूळही असू शकते! तसेच बायकोच्या कानातील एका कुडीचा प्रसंग. अप्पांची बायको वारलेली आहे; परंतु ती जिवंत असताना तिच्या कानातील एक कुडी हरवलेली असते. अप्पा ती एकच कुडी करून आण म्हणून मुलाच्या मागे लागतात. हाही प्रसंग जसा भावनेचा म्हणता येईल तसाच तो म्हातारपणाचा प्रॉब्लेम म्हणूनही सोडून देता येईल. असे काही अगदी मोजकेच प्रसंग सोडले तर अप्पांचं चौऱ्याण्णव वर्षांचं जीवन अगदी कोरडंठणठणीत आहे; पण त्यातही गंमत अशी की, ते कोरडं आहे; पण रूक्ष नाही. जीवनाची हाव जशी आहे तसाच त्या जीवनाला लौकिकाचा अर्थ कळलेला आहे. ते आपल्या सर्व मुलांचं शिक्षण उत्तम करतात. त्यांना चांगल्या नोकऱ्या लावून देतात. त्यांची लग्नं करतात. फक्त एका मुलीनं चाकोरी ओलांडून पारश्याशी लग्न केलेलं आहे तेही त्यांना खटकतं म्हणजे जीवनाविषयीची एक निश्चित रूपरेषा त्यांच्या समोर आहे.

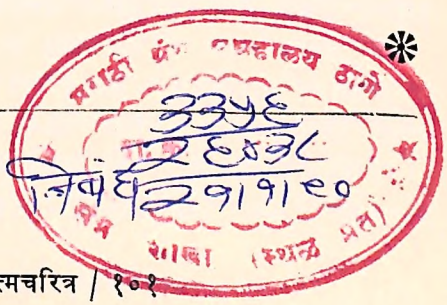
त्यांचं आपल्या बायकोवर प्रेम आहे; पण वयाच्या पंचाऐंशीव्या वर्षी ती

गेली त्याची मोठी खंतही त्यांना नाही. त्यांना मुलाविषयी आपुलकी आहे; पण भावनेत गुंतवून ठेवणारं प्रेम नाही. त्यांचं प्रेम आहे ते केवळ स्वत:वर. त्यांना चटकमटक खायला आवडतं. त्यांची सून नोकरी करणारी आहे. तिला स्वैंपाक नीट जमत नाही. ते बेचव जेवण त्यांना आवडत नाही. त्याबद्दल त्यांची कुरकूर असते; पण हेच जेवण मुलाला आणि सुनेलाही आवडत असेल का, असा विचार त्यांच्या मनात येत नाही. ते मोलकरणीकडून लोणच्याच्या बरण्या, पेढे, बर्फी, फरसाण आपल्या खोलीत आणून ठेवतात. अजूनही त्यांना रेडिओवरील बातम्या ऐकण्याची हौस आहे. पॅरॅलिसिसचा निर्जीव पाय ओढीत नेऊन ते एकदा बातम्यांसाठी रेडिओ लावतात.

जगात काय चाललेलं आहे हे त्यांना समजायला हवं आहे. आपल्या मित्रांपैकी कोण आहे, कोण मेलं हे कळायला हवं आहे; पण त्यातही जगलेल्यांचा फारसा आनंद नाही आणि मेलेल्यांची फारशी खंत नाही. तो थोडासा अकाली गेला किंवा त्याचं वयच झालेलं होतं असं मानून तो विषय तिथंच संपविण्याची अलिप्तता त्यांच्याजवळ आहे. स्वत:च्या जीवनाविषयी मात्र या वयात देखील त्यांना विलक्षण जिद्द आहे. जन्म-मरणाची चेष्टा करण्याचाच त्यांचा स्वभाव आहे (पान ९०-९१). मागे एकदा अल्सरने आजारी असता पोटातच त्यांचा अल्सर फुटला. रक्ताच्या गुळण्या झाल्या. माणसाच्या शरीरात एवढं रक्त असतं ? स्वत:च्या रक्तावर त्यांची ही प्रतिक्रिया. पुढे त्यांच्यावर शस्त्रक्रिया होते आणि ते बरे होतात. तेव्हा ते म्हणतात, 'तिकीट काढलेलं होतं; पण ते रिटर्न तिकीट निघालं !'

माणूस साधारण पन्नाशीच्या पुढे गेल्यावर त्याच्या मनात मरणाचे विचार येऊ लागतात. या विचारांचं सोडा; पण खऱ्या अर्थानं पाहिलं तर माणूस जीवनाचा विचार मरणाच्या कल्पनेशिवाय करूच शकत नाही.

बनहट्टींच्या अखेरच्या आत्मचरित्रातील अप्पा हे एक अगदी वेगळंच व्यक्तिमत्त्व आहे. चौऱ्याण्णवाव्या वर्षीचं त्यांचं जगणं पाहिलं तर आश्चर्य तर वाटतंच; पण त्याचबरोबर त्यांच्या पासष्टाव्या वर्षी लिहिलेल्या आत्मचरित्राकडे आणि ऐंशी पूर्ण झाल्यावर लिहिलेल्या दुसऱ्या आत्मचरित्रात काय असेल याचं कुतूहल वाटल्यावाचून राहात नाही. या माणसाचं संपूर्ण चरित्र न्याहाळायला मिळावं ही उत्कंठा लागून राहते, अशी ही कादंबरी.



पूर्वप्रसिद्धी : माणूस ५-३-८३

अखेरचे आत्मचरित्र
लेखक : राजेंद्र बनहट्टी
ग्रंथाली प्रकाशन, मुंबई.

१३. प्रियकामा

'प्रियकामा' ही बा. भ. बोरकर यांची कादंबरी. बोरकर हे जुन्या पिढीचे एक कीर्तिवंत कवी. त्यांनी आपल्या स्वतःच्या काव्यावर आणि अर्वाचीन मराठी कवितेवर स्वतःचा एक ठसा उमटविलेला आहे. बोरकरांचे मन हे अस्सल कवि-मनच आहे. मराठी सारस्वतात कवी म्हणून त्यांचे मोठे तत्त्व आहे. रसिक मना-मध्ये त्यांची कविता पूर्णपणे ठसलेली आहे. बा. भ. बोरकर हा अस्सल कविमनाचा लेखक असला तरी अधूनमधून त्यांचे मन काव्यात्म गद्याकडे देखील वळलेले दिसून येते. ललितगद्य या साहित्यप्रकाराकडे वळले तेव्हा त्यांनी 'भावीण' ही कादंबरी लिहिली. त्या कादंबरीमध्ये देखील त्यांचे काव्यमन ठायी ठायी प्रकट झालेले तेव्हा निदर्शनास आलेलेच होते.

त्यानंतर आणि एवढचा दीर्घ मुदतीनंतर आज पुन्हा ते कादंबरी या साहित्य-प्रकाराकडे वळलेले दिसतात. 'प्रियकामा' लिहिताना देखील त्यांनी प्रागैतिहासिक महाकाव्याचाच आधार घेतलेला आहे.

महर्षी वाल्मीकींचा 'रामायण' हा ग्रंथ, तसेच महर्षी व्यासांचे 'महाभारत' हे भारतीय जीवनाचे संस्कृतिकोश आहेत; परंतु असे जरी असले तरी 'रामायण' हा ग्रंथ 'महाभारता'पेक्षा अधिक काव्यात्म आहे. महाभारतातील काव्यरचना ही अधिक प्रगल्भ असली तरी प्रखर आहे. या महाकाव्यामधूनच प्रागैतिहासिक काळा-तील मानवाचे आणि मानवी संस्कृतीचे जे चित्र महर्षी व्यास आपल्यासमोर उभे करतात त्याने डोळे दिपून जातात. वाचक या जीवनामध्ये जो गुंतून पडतो त्याची अवस्था एखाद्या चक्रव्यूहात अडकल्यासारखी होते. त्यामध्ये काव्यापेक्षाही राज-कारणाला आणि राजकारणापेक्षाही मानवी मनाला आणि त्या मनातील गुंता-

गुंतीला अपार महत्त्व दिलेले आहे.

तसे 'रामायण' या काव्यग्रंथाचे नाही. त्यामधील काव्याचे स्वरूप पौर्णिमेच्या चांदण्यासारखे आहे. अत्यंत शीतल आणि मनाला उल्हसित करणारे. ते जितके कोमल आहे तेवढेच करुणरसाने ओथंबलेले आहे. त्यामधून व्यक्त झालेले महर्षी वाल्मीकींचे कविमन पाहावयाचे असेल तर ते त्यांच्या एकाच अनुष्टुभ्श्लोकात व्यक्त झालेले दिसेल. तो श्लोक असा :

'मा निषाद प्रतिष्ठां त्वमगमः शाश्वतीः समाः।
यत्क्रौंचमिथुनादेकमवधीः काममोहितम् ॥

आणि श्लोकाच्या स्फुरणानंतरची त्यांची प्रतिज्ञा अशी आहे की,

'कृत्स्नं रामायणं काव्यमीदृशैं करवाम्यहम्।' सर्व 'रामायण' अनुष्टुभात रचण्याची त्यांची ही प्रतिज्ञा आहे. हे वृत्त साधे, सरळ, सुटसुटीत आणि मानवी मनावर अकृत्रिम मोहिनी घालणारे आहे. येथेच महर्षी वाल्मीकी यांच्या काव्यनिर्मितीमागील त्यांच्या मनाचाही प्रत्यय येतो.

बोरकर यांच्या कवितेशी महर्षी वाल्मीकी यांच्या मनाचे नाते जुळणारे नसले तरी 'रामायण' ज्या प्रकारचा काव्यग्रंथ आहे, त्यामधून अभिव्यक्त होणारी वृत्ती, या वृत्तीचे साम्य बोरकरांच्या वृत्तीमध्ये निश्चित आहे. प्रसाद, प्रसन्नता, काव्यामधून उद्भवणारी भव्यता, तितकीच अंतःकरण हेलावून सोडणारी करुणा या सर्व विशेषांचा प्रत्यय बोरकर यांच्या कवितेमधून सतत होत राहतो. हे सर्व इथे सांगण्याची गरज एवढीच की, कवी बोरकर यांना 'महाभारता'पेक्षा 'रामायणा'ने का आकृष्ट केले.

असे एखाद्या प्रागैतिहासिक महाकाव्याकडे आकृष्ट होण्यामागील वृत्तिवैशिष्टय आपण पाहिले आणि त्यामुळेच बोरकरांनी 'प्रियकामा' ही कादंबरी लिहिण्याचे ठरविले 'असावे' असे विधान करण्यासाठीच वरील एवढा प्रपंच केला. त्यामध्ये देखील 'असावे' असा शब्द मी वापरला; त्याचे कारणही तितकेच महत्त्वाचे आहे.

'प्रियकामा' ही त्यांची कादंबरी रामायणातील 'कैकेयी' हिच्या जीवनावर लिहिलेली आहे. एवढेच नव्हे, तर कैकेयीच्या जीवनाचे उदात्तीकरण करण्याचा हेतू मनात बाळगूनच त्यांनी ही कादंबरी लिहिलेली आहे हे स्पष्टच आहे आणि येथूनच महर्षी वाल्मीकी आणि कवी बोरकर यांच्यामधील निर्मितिक्षम नात्याला तडा गेलेला आहे हे स्पष्ट होते.

'रामायण' या महाकाव्याचे स्वरूप आणि 'महाभारत' या काव्यग्रंथाचे स्वरूप तसे निराळे आहे. महाभारतामध्ये शेकडो व्यक्ती अशा आहेत की ज्यांच्यामध्ये स्वतंत्रपणे नायक अथवा नायिका होण्याइतके सामर्थ्य आहे. तसे रामायणाचे नाही, हे त्याच्या नावावरूनच सिद्ध होते. महर्षी वाल्मीकींचा रामायणातील नायक

हा रामच आहे. राम नायक आणि सीता नायिका असलेलेच हे महाकाव्य आहे. फार झाले तर उपनायक म्हणून भरताला या महाकाव्यात थोडेसे स्थान आहे.

'कैकेयी' ही कुठल्याही दृष्टीने एखाद्या कलाकृतीची नायिका होण्याच्या पात्रतेची नाही.

परंतु सध्याचा काळ हा उत्खननाचा आणि नवनिर्मितीचा काळ आहे, तसाच तो संशोधनाचाही काळ आहे; परंतु संशोधनाची देखील काही तत्त्वे असतात. त्यामध्येही मूळ वस्तू असते, तिचे स्वभावधर्म असतात, त्यामध्ये अंतर्भूत असलेला तर्क असतो आणि तर्कसंगतीचे तत्त्व देखील असते, आणि हे सारे ठरविण्याच्या काही कसोटचाही असतात, या गोष्टींकडे दुर्लक्ष होत चालले आहे.

आज कर्णावरही 'मृत्युंजय' नावाची कादंबरी लिहिली जाऊ शकते. तसेच यशवंतराव होळकर, पळपुटे बाजीराव हेही कलाकृतीचे नायक होऊ शकतात आणि पार्वतीबाई पेशवे यांचे जीवन देखील नायिकेला पात्र असे जीवन ठरू शकते! नाना फडणीस यांच्या जीवनाचे विकृतीकरण एखाद्या लेखकाला अगदी सहज करता येते आणि अशा विकृतीकरणामधून निर्माण झालेल्या तथाकथित कलाकृतीला जागतिक कीर्तीचे लेणेही सहज मिळू शकते! जर्मनीचा नाझी हिटलर हा देशभक्त आणि शूर पुरुष ठरू शकतो. त्याच्या यशापयशाचे कौतुकाने गान होते. तसेच लोकसत्ताक राज्यपद्धतीची जननी असणाऱ्या इंग्लंडच्या साम्राज्यवादी चर्चिलच्या जीवनाची यशोगाथा गायिली जाते. त्याचे लोकशाहीचे प्रेम त्याच्या देशापुरते होते याचे फारसे संशोधन करण्याची गरज नाही. तो चर्चिलच भारताला स्वातंत्र्य देण्याच्या संदर्भात म्हणाला होता, 'मी जो इंग्लडचा पंतप्रधान झालो ते राणीचे साम्राज्य खालसा करण्यासाठी नव्हे!'

अशा या लोकांना नायक कल्पून त्यांच्या जीवनाचे कौतुकाने गुणगान झालेले आज आपण पाहतो आहोत. इतिहासाचा विपर्यास आणि इतिहासात बदनाम झालेल्या व्यक्तींच्या जीवनाचे उदात्तीकरण हा आजचा जणू युगधर्मच समजला जात आहे! ज्या एका महान व्यक्तीने मानवजातीच्या एकीकरणासाठी, चारित्र्यसंपन्नतेसाठी आणि भारताच्या स्वातंत्र्यासाठी सारे जीवन पणाला लावले होते, त्या निःशस्त्र आणि अहिंसावादी महात्म्याचा गोळचा घालून खून करण्यात आला आणि असा खून करणारे सत्यवादी, ध्येयवादी आणि राष्ट्रवादी समजले गेले!

उद्या एखाद्या महान लेखकाने नरमांसपिपासू स्टॅलिन, मुसोलिनी आणि इदी अमीन यांच्या जीवनावर देखील महान कलाकृती निर्माण केल्या तर त्याबद्दल आश्चर्य वाटण्याचे काहीच कारण नाही!

'कैकेयी'च्या जीवनावर कादंबरी लिहून बोरकर यांनी तेच केले आहे. जसे 'घाशीराम कोतवाल' या नाटकाला ताल, लय आणि सूर यांच्या साह्याने मोठे केले गेले तोच प्रकार 'प्रियकामा' या कादंबरीच्या बाबतीत झालेला आहे. काव्य-

मय भाषा, शब्दाशब्दांमधून व्यक्त होणारे भावमाधुर्य, प्रागैतिहासिक काळातील जीवनपरिपोषासाठी लागणारे वातावरण आणि साध्या, सरळ, सुंदर निवेदनशैलीने तिला दिलेला घाट यांची मोहिनी सामान्य वाचकांवर पडल्याशिवाय राहात नाही.

परंतु वाल्मीकिरामायण ज्यांनी ज्यांनी वाचले असेल त्यांना बोरकर यांनी 'प्रियकामा' या कादंबरीमध्ये कैकेयीच्या व्यक्तिमत्त्वाचे केलेले उदात्तीकरण पटणार नाही. रामायणातील कैकेयी ही स्त्री एखाद्या ललितकृतीची नायिका होण्याच्या पात्रतेचीच नाही, या माझ्या विधानाच्या बाजूने रामायणातील असंख्य दाखले देता येतील.

भरताला राज्य आणि रामाला चौदा वर्षे वनवास या तिच्या आज्ञेचे पालन रामचंद्र करीत असता आणि वल्कले परिधान करून वनवासात जाण्याची तयारी ते करीत असता कैकेयी सीतेलाही वल्कले देते, असा एक प्रसंग रामायणात आहे. असा प्रसंग घडत असता प्रत्यक्ष राजगुरू वसिष्ठ यांना देखील संतापाने घेरले आणि कैकेयीच्या संदर्भात त्यांच्या तोंडून तिला जे वाक्‌ताडन झाले त्याचे वर्णन वाल्मीकिरामायणाच्या अयोध्याकांडामध्ये केलेले आहे. तेथे वसिष्ठ म्हणतात,

'सीतादेवीने हातात वल्कले घेताच कैकेयीचे निवारण करून साश्रू नयनांनी राजगुरू वसिष्ठ म्हणाले, 'हे दुर्बुद्धे व कुलांगार कैकेयी ! तू मर्यादांचे अतिक्रमण करीत आहेस. तू राजाची वंचना केलीस, तू शीलभ्रष्ट आहेस. सीतेला वनात जाण्याचे काहीही कारण नाही. स्त्री ही पतीचा आत्मा असते या न्यायाने या रामाच्या सिंहासनावर आज जर राम बसू शकत नसतील तर सीता ते सिंहासन स्वीकारून राज्यकारभार करील. जर सीताही रामाबरोबर वनात जाणार असेल तर सगळे राष्ट्रचे राष्ट्र भरत आणि शत्रुघ्न यांच्यासहित वनात जाईल ! अशा स्थितीत एकही मनुष्य नसलेल्या व केवळ झाडाझुडपांनी व्याप्त होऊन अरण्यप्राय झालेल्या ह्या राष्ट्राचे राज्य तू एकटी कर. तू चारित्र्यभ्रष्ट आहेस. प्रजेच्या हितावर तू निखारे ठेवले आहेस. जेथे राम राजा नाही ते राष्ट्रच असू शकणार नाही. बापाने न दिलेले राज्य भरत कधीही स्वीकारणार नाही. किंबहुना तो जर खरा कुलवंत असेल तर आई या नात्याने तो तुझ्याशी कधीही वागणार नाही. तू आकाशपाताळ एक केलेस तरी आपल्या कुलाची कीर्ती जाणणारा भरत तुझ्या तालावर कधीही नाचणे शक्य नाही. सीतेला वल्कले देऊ नकोस. तुझ्या अटीत ते येत नाही !'

प्रत्यक्ष राजगुरू वसिष्ठांचे हे उद्‌गार कैकेयीच्या चारित्र्यावर पूर्ण प्रकाश टाकतात !

तसेच राम, लक्ष्मण आणि सीता वनात गेल्यावर भरत अयोध्येत येतो तेव्हा त्याचा आपली माता कैकेयी हिच्याशी झालेला संवाद महर्षी वाल्मीकींनी अयोध्या-कांडात सर्ग ७२ मध्ये वर्णिला आहे. त्याचा सर्व अनुवाद देण्याचे येथे कारण नाही.

भरताच्या रामाविषयी आणि कैकेयीविषयींच्या भावना फक्त येथे व्यक्त करतो. कैकेयी भरताला म्हणते,

'मी तुझ्यावरील प्रेमाने हे राज्य तुला मिळावे म्हणूनच मी प्रतिज्ञेच्या बंधनात राजाला अडकविले आणि तुझ्यासाठी राज्य व रामासाठी वनवास मागून घेतला. तुझे वडील सत्यवचनी असल्यामुळे मोठ्या कष्टाने ती गोष्ट अंमलात आणली व अखेर रामाच्या विरहदुःखाने त्यांना मृत्यू आला. याप्रमाणे केवळ तुझ्यासाठी मी हे सर्व घडवून आणले असल्यामुळे तू या राज्याचा उपभोग घे....!' आईच्या तोंडचे हे वाक्य ऐकताच तिच्या वर्तनाचा सारा उलगडा होऊन भरतावर एक प्रकारे वज्राघातच झाला. हा एक प्रकारे आपल्यावर कलंकच आहे व त्या कलंकाचा टिळा प्रत्यक्ष आपल्या मातेनेच आपल्या कपाळी लावलेला आहे हे भरताच्या लक्षात येण्यास वेळ लागला नाही. त्याने कैकेयीची निर्भर्त्सना केली. हे सर्व करीत असताना त्याच्या क्रोधाच्या आविष्कारातूनच कुलाभिमान व चारित्र्यनिष्ठा याच दोन गोष्टी मुख्यतः उत्कटतेने स्पष्ट झालेल्या आहेत. तो कैकेयीला म्हणतो, 'या कुलाचा नाश करण्यासाठी तू एखाद्या काळरात्रीप्रमाणे आलीस. तू कुलाच्या कीर्तीवर निखारे ठेवलेस! हे चारित्र्यभ्रष्ट पापी स्त्रिये, आपल्या पूर्वजांच्या कीर्तीला काळिमा फासणारी ही बुद्धी तुला उत्पन्नच कशी झाली? या कुलात ज्येष्ठ पुत्रालाच राज्याभिषेक होत असतो. इक्ष्वाकूच्या कुलात तर हा नियम विशेष कटाक्षाने पाळण्यात आला आहे. धर्माचे संरक्षण करणे हेच केवळ त्यांच्या राजदंडाचे महाव्रत आहे. या कुलाच्या कीर्तीत आपल्या दैदीप्यमान चारित्र्याने भरच टाकणाऱ्या महापुरुषांच्या कर्तृत्वाने या कुलाच्या उदात्त चारित्र्याचे जे परिणाम उत्पन्न झाले होते ते तू पार घालविले आहेस. या कुळाचा नाश करून तू भ्रूणहत्येचे पातक केले आहेस. तुला नरकातच स्थान मिळेल. तुझ्यासाठी माझे वडील मृत्यूच्या स्वाधीन झाले. केवळ तुझ्याचसाठी रामचंद्राला वनवास पत्करावा लागला व इहलोकात माझ्या कीर्तीला पूर्णपणे काळिमा फासून तू माझ्या यशाचा मार्ग कायमचा बंद करून टाकलास.'

अशा रीतीचे हे 'रामायणा'तील कैकेयीचे चारित्र्य आहे. मूळ 'रामायण' अथवा रामायणावरील कोणतेही भाष्य वाचले तरी त्यामधून बा. भ. बोरकर चित्रितात तशी 'प्रियकामा' अथवा 'श्रेयकामा' म्हणून कैकेयी कोणाच्याही डोळ्यापुढे उभी राहात नाही.

आणि कैकेयीला 'प्रियकामा' करण्याचे, तसे तिचे चित्र कादंबरीत उभे करण्याचे बोरकर यांचे सर्व प्रयत्न फसले आहेत. त्यामध्ये त्यांनी महर्षी वाल्मीकींनाही न्याय दिला नाही, कैकेयीलाही न्याय दिला नाही आणि या कादंबरीच्या रसिक वाचकांनाही न्याय मिळत नाही.

कैकेयीला उदात्त करण्यासाठी बोरकर यांनी कादंबरीमध्ये जे प्रयत्न केलेले

आहेत, ते कुठल्याच कसोटीला उतरत नाहीत. अयोध्येच्या राज्याला दक्षिणेकडून रावणाचा धोका होता. त्या धोक्याचे निवारण करण्यासाठी, म्हणजे पर्यायाने राज्याच्या हितासाठीच कैकेयीने रामाला चौदा वर्षे दक्षिणेत पाठविले, हे तर्कशास्त्र किती धोक्याचे आहे हे बोरकरांच्या लक्षात आलेले दिसत नाही ! एक तर सर्व 'रामायणा'त रावणापासून अयोध्येच्या राज्याला धोका होता, असे वर्णन नाही. तसे राजकारणही कुठे वाल्मीकींच्या या महान कलाकृतीमधून व्यक्त झालेले दिसत नाही. एक तर 'रामायण' हे महाकाव्य 'महाभारता'सारखे मानवी जीवनाच्या सर्व अंगांना प्रखरतेने आणि तितकेच त्वेषाने स्पर्श करीत नाही. मानवी स्वभावाचे एक काव्यात्म, कारुण्यमय आणि तितकेच एका आदर्श जीवनाचे प्रतीक म्हणूनच आजवर ते वाचकांच्या पुढे उभे आहे.

त्यामध्ये राजनिष्ठा, पितृप्रेम, पुत्रकर्तव्य आणि मातृप्रेम याच भावना प्रामुख्याने व्यक्त झालेल्या आहेत. रावणाचे जे रामाशी युद्ध होते त्याचे स्वरूप लंका विरुद्ध अयोध्या असे नसून सीताहरण हे आहे. कलिपुरुष म्हणून रावण जितका डोळ्यांत खुपत नाही तितकी दुष्टा म्हणून कैकेयी सर्वांसमोर उभी राहते. स्त्री या नात्याने युद्धात दशरथाचे प्राण वाचविणे जेवढे कैकेयीचे महत्कृत्य आहे तेवढेच संतुष्ट होऊन राजाने तिला दिलेल्या दोन वरांचा दुरुपयोग करण्यामुळे तिचे चारित्र्य कलंकित होते.

महाभारतात द्रौपदीने ज्याप्रकारे दोन वर मागून घेतले त्यामध्ये जी उदात्तता आणि शीलसंपन्नता दिसून येते ती येथे कैकेयीच्या बाबतीत दिसत नाही.

'रामायण' या आपल्या प्रसिद्ध ग्रंथात श्री. राजगोपालाचारींसारखे सर्वश्रुत अभ्यासू लेखकदेखील कैकेयीचे मूल्यमापन वाल्मीकींच्या काव्यग्रंथाशी प्रामाणिक राहूनच करतात. त्यांचे इंग्रजीमधील 'रामायण आणि 'महाभारत' हे दोन्ही ग्रंथ जगभर गाजलेले आहेत. त्यांनी आपल्या रामायणावरील पुस्तकात कैकेयीला दुष्ट ठरविलेच आहे; पण तिच्या स्वभावाचे आणि चारित्र्याचे मूल्यमापनही फार मार्मिक रीतीने केलेले आहे. कैकेयी ही मूळची दुष्ट नाही. रामाच्या वनवासाचे हे जे सारे रामायण घडले ते जरी कैकेयीच्या शब्दांमुळे घडले असले तरी या दुष्टचक्रामागे कैकेयीच्या दासीचा, मंथरेचा मोठा हात आहे. सी. राजगोपालाचारी यांच्या 'रामायण' या ग्रंथात 'Manthara's evid Counsed' हे एक प्रकरणच आहे. त्यामध्ये कैकेयीच्या संदर्भात एक वाक्य असे आहे : 'Kaikeyi's mind was still uncorrupted. She had the culture of her noble fineage and was not easily amenable to low thoughts.'

तसेच त्यांच्या पुस्तकाच्या १३ व्या प्रकरणाचा मथळा 'Kaikeyi Succumbs'असा आहे. आणि १४ व्या प्रकरणाचा मथळा, 'Wife or Demon?' असा आहे. ही सारी प्रकरणे जर जिज्ञासू वाचकांनी काळजीपूर्वक वाचली तर

कैकेयीच्या स्वभावचित्रावर चांगलाच प्रकाश पडतो, हे सहज लक्षात येईल. कैकेयी ही चित्रकार होती, निपुण अश्वारोहक होती, युद्धतंत्राची जाणकार होती आणि भावड्या प्रेमळ व प्रसन्न व्यक्तिमत्त्वाची स्त्री होती; परंतु हलक्या दर्जाच्या दासीच्या कपटकारस्थानाला ती बळी पडलेली एक दुर्भागी स्त्री होती. असे तिचे चित्र सर्व 'रामायण' भर आहे.

तिच्यामध्ये कुठल्याही प्रकारे एखाद्या ललितकृतीची नायिका होण्याचे गुणही नव्हते आणि एवढे अनेक पदरी तिचे व्यक्तिमत्त्वही नाही. बोरकर यांना म्हणूनच कितीही प्रयत्न करून आपल्या कादंबरीमध्ये तिच्या व्यक्तिमत्त्वात जीव भरता आलेला नाही. ज्यावेळी आपापल्या उदात्त जीवननिष्ठा, ध्येयनिष्ठा, पतिव्रताधर्म, बंधुप्रेम, लोककल्याणाचे व्रत, असे निरनिराळे जीवनधर्म, आणि भावधर्म घेऊन या 'प्रियकामा' नावाच्या कादंबरीत राम, भरत, लक्ष्मण, सीता, सुग्रीव, बिभीषण, मंदोदरी अशी व्यक्तिमत्त्वे येतात तेव्हा बोरकरांची 'प्रियकामा' निस्तेज होत जाते. पूर आलेल्या एखाद्या ओढ्याचे पाणी तास–अर्ध्या तासात ओसरून जावे तसे बोरकर यांच्या कैकेयीचे व्यक्तिमत्त्व या कादंबरीत ओसरत जाते.

'सत्य, शिव आणि सुंदर' या त्रयीविषयीच्या ललितसाहित्यामधील वाद सर्वश्रुतच आहे. त्या वादासंबंधीची चर्चा अथवा चिकित्सा येथे सविस्तरपणे करण्याचे कारण नाही. या त्रयींचे महत्त्व ललितकलाकृतीप्रमाणेच इतरही कलांना लागू आहे. आपण म्हणू तेच सत्य, असा आग्रह जरी मानवी जीवनात ठायी ठायी दिसत असला, तरी सत्य तेथे तेवढ्यापुरतेच थांबत नसते. सत्याचा शोध जगात अखंडपणे चालू आहे. कोणत्याही कलाकृतीमधील चैतन्य सत्याभावी निर्जीवच ठरलेले आहे. जीवनाला 'सत्य, शिव आणि सुंदर' यांच्या अस्तित्वामुळे तोल येतो तसाच तो कोणत्याही कलाकृतीमध्ये याच प्रकाराने साधला जात असतो.

कलावंताची सत्य शोधण्याच्या बाबतीत केवढी झटापट चाललेली असते याचे मी अगदी जवळून पाहिलेले एक उदाहरण आहे. आंतरराष्ट्रीय कीर्तीचे चित्रकार श्री. गोपाळराव देऊसकर हे लोकमान्य टिळकांचे एक तैलचित्र तयार करण्यात गुंतलेले असताना टिळकांच्या मिशा आणि त्यांचे वळण कसे होते हे जाणून घेण्यासाठी, म्हणजेच सत्याच्या शोधासाठी त्यांनी दिवसचे दिवस संशोधनासाठी घालविलेले आहेत. तसेच नामजोशी यांच्या पेहेरावाबद्दल ते सत्यशोधनाच्या मागावर किती तरी दिवस अस्वस्थ होते हे मी पाहिलेले आहे. हे झाले चित्रकलेच्या बाबतीत; परंतु ललितकृतींच्या बाबतीत देखील सत्याच्या शोधाला पर्याय नसतो.

सूर्य पूर्वेला उगवतो आणि पश्चिमेला मावळतो हे जसे प्रस्थापित सत्य आहे, तसेच महान कलाकृतींमधूनही त्या कलाकृतींच्या निर्मात्यांनी जीवनाच्या संशोधनामधूनच सत्य शोधू काढलेले असते. त्या सत्याच्या कसोटचा त्याच्या

कलाकृतींमधूनच सहज शोधता येतात. जीवनातील ज्या प्रकारचे सत्य महर्षी वाल्मीकींनी 'रामायण' लिहिताना शोधले आणि त्या सत्याचा आविष्कार 'शिव आणि सुंदर' याचा आश्रय घेऊन त्यांनी केला, त्या सत्याची आणि त्यामुळे निर्माण झालेल्या सौंदर्याची अवहेलना करून बोरकरांना कैकेयीच्या बाबतीत एक निराळेच सत्य प्रस्थापित करता येणार नाही. तसा प्रयत्न करू गेल्यास सत्य तर हाती लागणारच नाही; उलट 'शिव आणि सौंदर्य' या वाङ्मयीन संकल्पनांना देखील मुकावे लागेल आणि तसे ते बोरकर यांच्या 'प्रियकामा' या कादंबरीच्या बाबतीत झालेले आहे. कैकेयीच्या बाबतीत स्वतःचे एखादे सत्य प्रस्थापित करण्याच्या खटपटीमध्ये जेव्हा बोरकर असतात तेव्हा रामायणातील इतर शब्दचित्रे अथवा स्वभावचित्रे आणि त्यामधून प्रस्थापित झालेले 'सत्य, शिव आणि सौंदर्य' यांचे परिमाण ढळते हे बोरकरांच्या लक्षात आलेले दिसत नाही आणि ही अशी वजने कमी-जास्त झाल्यामुळे बोरकरांनी मुळात कल्पिलेल्या 'प्रियकामा' या नायिकेचेही वजन आणि परिमाण ढळते. जसे 'रामायणातील संस्कृतिसंघर्ष' पुस्तकाच्या बाबतीत प्रा. कांबळे यांचे झालेले आहे.

म्हणूनच प्रागैतिहासिक काळातील महाकाव्यामधून जी महान व्यक्तिचित्रे निर्माण झालेली आहेत आणि हजारो वर्षे उलटून गेल्यानंतरही त्यांची पकड जन-मानसावर कायम आहे, त्यामध्ये कैकेयीचे व्यक्तिचित्र अगदीच एकपदरी आणि क्षणजीवी आहे. सी. राजगोपालाचारी यांनी आपल्या रामायणावरील ग्रंथात म्हटल्याप्रमाणे कैकेयी ही एक विघटनवादी स्त्री आहे, ती भाबडी आहे, प्रेमळ आहे, प्रेयसी आहे, परंतु परप्रकाशित आहे. अशी वस्तुस्थिती असल्यामुळे बोरकर यांनी या व्यक्तिचित्राला आपल्या परीने कितीही अर्थ देण्याचा प्रयत्न केलेला असला तरी त्या अर्थाचे प्रस्थान सत्यावर आधारित नसल्यामुळे त्यामधून सौंदर्य-निर्मिती होत नाही असे म्हणण्यावाचून गत्यंतर नाही.

मात्र 'प्रियकामा' या कादंबरीच्या पानापानामधून बोरकर यांच्या कवि-मनाची जाणीव सतत होत राहते आणि त्यांच्या प्रसन्नशैलीचे तसेच दर्शन घडते; परंतु ललितकलाकृतीची ही केवळ उपांगे आहेत.

पूर्वप्रसिद्धी : माणूस २-६-१९८४

'प्रियकामा'
लेखक : बा. भ. बोरकर
सुरेश एजन्सी, पुणे.

१४. तपस्या

डॉ. सुमती क्षेत्रमाडे यांनी नुकतीच 'तपस्या' नावाची कादंबरी लिहिली. ती पुण्याचे कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन या संस्थेने प्रकाशित केलेली आहे. डॉ. सुमती क्षेत्रमाडे या मराठी वाचकाला नवीन लेखिका नाहीत. तसेच कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन या संस्थेबद्दलही म्हणता येईल.

५०६ पृष्ठांच्या या महत्त्वपूर्ण पुस्तकाचा प्रकाशनसमारंभ पुण्याच्या टिळक स्मारक मंदिरात दि. २५ मार्च रोजी सकाळी दहा वाजता झाला. अमरावतीच्या तपोवनाचे संचालक डॉ. शिवाजीराव पटवर्धन यांनी या पुस्तकाचे अधिकृत प्रकाशन झाल्याचे त्या वेळी घोषित केले.

या कादंबरीच्या जन्माची कथा डॉ. क्षेत्रमाडे यांनी या प्रसंगी सांगितली. तपस्या म्हणजे अक्षरशः बारा वर्षांची तपस्या ही कादंबरी घडविताना त्यांना करावी लागलेली होती. कारण या कादंबरीचा विषय तसा साधा आणि सोपा नाही. तसे पाहिले तर कुठल्याच ललितकलाकृतीचा विषय सोपा नसतो. कला-निर्मितीची क्रिया ही कुठल्याच अर्थाने सोपी क्रिया नसतेच.

त्यातही या कादंबरीचा मध्यवर्ती विषय आहे 'महारोग आणि महारोगियांचे जीवन.' त्यामुळे लेखिकेला ही कादंबरी लिहिताना तिच्यामधील जीवनाचा शोध तीन पातळ्यांवरून घ्यावा लागलेला आहे. एक तिच्यामध्ये चित्रिलेले वैयक्तिक जीवन, दुसरे सामाजिक जीवन, आणि तिसरी पातळी आहे कलेची प्रतिज्ञा सांभाळण्याची. या तिन्हीही पातळ्या आपापल्या दृष्टीने महत्त्वाच्या आहेत. कादंबरीत त्या जेवढ्या महत्त्वाच्या आहेत तितकीच महत्त्वाची गोष्ट कादंबरी-मध्ये या तीन पातळ्यांचा तोल एकमेकांशी सांभाळण्याचे कामही महत्त्वाचे आहे.

महारोग ही जेवढी सामाजिक समस्या आहे तेवढीच ती व्यक्तीच्या जीवनातीलही एक महत्त्वपूर्ण वैयक्तिक समस्याही होऊन बसलेली आहे. आज जगात जेवढे म्हणून रोग अस्तित्वात आहेत त्यांपेक्षा या रोगाची रोग म्हणून भयानकता कमी असली, त्यापासून आज जीवनाला जरी धोका उरलेला नसला तरी या रोगाचे सामाजिक दुष्परिणाम प्रत्यक्ष रोगाहूनही भयानक आहेत. हीच या रोगाची खरी भयानकता आहे आणि या रोगाची शिकार झालेल्यांच्या जीवनाची शोकांतिका आहे !

आज कुठल्याही रोगासाठी, सेवा घेण्यासाठी दवाखाने आहेत; परंतु वसाहती मात्र फक्त या महारोग्यांच्यासाठीच आहेत. एक तर तो बरा होऊनही या वसाहतीच्या बाहेर जाऊ शकत नाही. तेथेच तो चांगल्या अथवा वाईट तऱ्हेने आपले जीवन संपवितो किंवा तो रस्त्यावर येतो आणि अक्षरशः लाचारीचे, भिकाऱ्याचे जीवन जगतो !

आजच्या विसाव्या शतकात हा रोग असाध्य राहिलेला नाही. त्याची जात कोणतीही असो, तो संसर्गजन्य असो अथवा असंसर्गजन्य असो, तो कालांतराने संपूर्ण बरा होऊ शकतो. इतकेच नव्हे, तर तो इतर काही रोगांप्रमाणे आनुवंशिकही नाही हेही सिद्ध झालेले आहे. परंतु असे असले तरी महारोग म्हटले की व्यक्तीच्या, तसेच समाजाच्या जीवनाला जो एक जबरदस्त धक्का बसतो त्या धक्क्यामधून व्यक्ती किंवा समाज सावरू शकत नाही, ही गोष्ट मात्र खरी आहे.

या रोगाचे वैयक्तिक आणि सामाजिक रूप व परिणाम हे असे आहेत. या रूपाचा आणि त्याच्या परिणामांचा अधिक खोलात जाऊन आज विचार होणे आवश्यक आहे आणि मला वाटते हे काम सामाजिक कार्यकर्त्यांचे, डॉक्टरांचे आणि शास्त्रज्ञांचे आहे. तपोवनाचे डॉ. शिवाजीराव पटवर्धन आणि आनंदवनचे बाबा आमटे हे काम अत्यंत निष्ठेने, कमालीच्या तीव्र सामाजिक जाणिवेने, डोळस उपचारपद्धतीने आणि माणूस या प्राण्याविषयी असणाऱ्या अपार सहानुभूतीने करीत आहेत. परंतु एवढे असूनही असे म्हणावेसे वाटते की, त्यांना प्रत्येकी दोन-दोनच हात आहेत. हे काम अनंत हस्तांनी झाले पाहिजे आणि ते मानवी जीवनाविषयी अपार सहानुभूती असणाऱ्या सर्व लोकांकडून झाले पाहिजे.

डॉ. सुमती क्षेत्रमाडे यांची 'तपस्या' ही कादंबरी जेव्हा माझ्या हाती आली, तेव्हा ते एवढे मोठे पुस्तक पाहून प्रथम मी हरखून गेलो. आजकाल सामाजिक विषयावर अशा दीर्घ कादंबऱ्या फार थोड्या लिहिल्या जातात. राजकीय, ऐतिहासिक आणि पौराणिक विषयांवर प्रचंड पृष्ठसंख्येने लिहिण्याची प्रथा आपल्याकडे पडत चाललेली आहे. स्वतः कै. वि. स. खांडेकर यांच्या सामाजिक कादंबऱ्यांची पृष्ठसंख्या आणि त्यांच्या 'ययाती' ची पृष्ठसंख्या याची या संदर्भात तुलना करता येण्यासारखी आहे. अर्थात एखाद्या कादंबरीची पृष्ठसंख्या किती

असावी यावर तसे बंधन असण्याचे काही कारण नाही. तिच्यामधून व्यक्त झालेल्या विषयानुसार ही पृष्ठसंख्या कमी-जास्त असणार, परंतु ज्या वेळी मी कादंबरीमधील 'विषय' असा उल्लेख करतो तेथूनच वादविवादाला सुरुवात होते !

कोणत्याही ललितकृतीला अथवा कलेला विषय हा असतोच. जसा विषय असावा लागतो तसाच तिच्या पाठीमागे एक हेतूही असावा लागतो आणि हा 'विषय' आणि 'हेतू' हे दोन शब्दच बिशेषतः ललितकलेमध्ये अनंत घोटाळे निर्माण करून ठेवीत असतात ! आजपर्यंत त्यांनी ते करून ठेवलेले आहेत आणि पुढेही ते करीत राहणारच आहेत ! हे घोटाळे फक्त ललितकलेच्या बाबतीतच प्रामुख्याने होतात. इतर कलांमध्ये अशा घोटाळ्यांना वावच नसतो. उदाहरणार्थ, नृत्यकला, संगीत-कला, शिल्पकला, चित्रकला इत्यादी. याचे कारण तसे अगदी स्पष्ट आहे. ललित-कलेचे माध्यम शब्द हे असते, तसे इतर कलांचे नसते. संगीतकलेमध्ये जरी काही वेळा शब्द येत असले तरी संगीतकलेचा जो आत्मा 'स्वर' अथवा 'राग' यावर शब्द आपला प्रभाव गाजवू शकत नाहीत. याउलट ललितकलेमध्ये आपण जे शब्द वापरतो ते शब्द सामाजिक व्यवहाराप्रमाणेच जीवनातील इतर अनेक व्यवहारांचे वाहक असतात ते पूर्वीपासूनच अर्थपुष्ट असतात. अनेक शब्द तर अनेकार्थांनी पुष्ट असतात म्हणून ललितकलेच्या बाबतीत हे शब्द खुद्द कलावंताची आणि अगदी रसिक वाचकांची (किंवा आस्वादकांची म्हणा) सतत दिशाभूल करीत असतात.

स्वतः डॉ. सुमती क्षेत्रमाडे यांनी आपल्या पार्श्वभूमीत एक परिच्छेद लिहिला आहे (पान ८). त्यामध्ये त्या म्हणतात, 'एकाच दगडात दोन पक्षी (कुष्ठरोग आणि अस्पृश्यता) टिपण्याचा अल्प प्रयत्न करावयाचा होता. दोन हेतू कथानकाच्या सूत्रात अलगद गुंफायचे होते. ललितकृतीची कुठेही रसहानी होऊ न देता– त्यातल्या लालित्याला–कादंबरीच्या गाभ्याला–यत्किंचितही धक्का न लावता.

यावरून असे दिसते की, सुमती क्षेत्रमाडे यांना मी वर म्हटले आहे त्या तीनही गोष्टींची कादंबरी लिहिण्यापूर्वी जाणीव होती. कलाकृतीचा विषय, कलाकृती-पाठीमागचा हेतू आणि कलाकृतीच्या रूपाविषयीची जाणीव. कोणत्याही ललित-कलाकृतीच्या निर्मितीसाठी या तिन्ही घटकांची अत्यंत आवश्यकता आहे, परंतु कलावंताला या गोष्टींची केवळ जाणीव असणे पुरेसे नसते. कलाकृतीची निर्मिती होत असताना या तिन्ही घटकांचा आपला तोल सांभाळला जाणे ही गोष्ट फार महत्त्वाची असते. मनुष्याजवळ (कलावंताजवळ) राजकीय, सामाजिक, वैज्ञानिक, वैद्यकीय, नैतिक, आध्यात्मिक आणि कलात्मक जाणिवांचा जो अनुभव साठलेला अथवा त्याने साठविलेला असतो त्या अनुभवाचा एखाद्या कलाकृतीच्या निर्मितीच्या बाबतीत योग्य उपयोग करून घेणे ही गोष्ट फार महत्त्वाची असते. ही देखील एक तपस्याच असते. आपल्या संग्रही असलेल्या रंगांचे योग्य मिश्रण त्याच्या चित्रकृतीत झाले नाहीं तर त्या चित्रकृतीचा जसा तोल बिघडतो तसेच तिचे सौंदर्य देखील

बिघडते. ललितकृतीत रंगाची जागा मी वर म्हटले त्या निरनिराळ्या अनुभवांनी घेतलेली असते. राजकीय, सामाजिक, वैद्यकीय वगैरे. तेव्हा या ज्ञानाचा अथवा अनुभवांचा वापर आपण कल्पिलेल्या कलाकृतीमध्ये कसा आणि किती करावा याचे भान कोणत्याही कलावंताच्या मनात नेहमीच असले पाहिजे. अन्यथा कलाकृतीचा तोल बिघडण्याचा आणि सौंदर्यहानी होण्याचा धोका समोर उभा असतोच.

मी वर ज्या 'शब्द' या संकल्पनेचा उल्लेख केला तो यासाठीच. शब्द हे निरनिराळ्या विचारांचे स्पष्टीकरण करण्याचे माध्यम आहे. भावाभिव्यक्ती करण्यापासून ते एखादे शास्त्रीय प्रमेय सोडविण्याचे कार्य या शब्दांद्वारेच होत असते. शब्द विधाने करतात, शब्द निष्कर्ष काढतात, शब्द प्रमेये मांडतात आणि शब्द एखाद्याचे भावजीवनही उभे करतात. अर्थपुष्ट शब्दच भाषा निर्माण करतात आणि ही भाषा निरनिराळ्या प्रकारची असू शकते, तसेच भाषेप्रमाणेच शब्दही निरनिराळ्या प्रकारचे असू शकतात. वैज्ञानिक भाषा, शास्त्रीय भाषा, आध्यात्मिक भाषा, तशीच ललित भाषाही. एखादी काव्यनिर्मिती करताना शास्त्रीय भाषा वापरता येत नाही. तसेच एखाद्या शास्त्रींय विषयावरील ग्रंथ लिहिताना ललित भाषा वापरून चालत नाही. या जशा भाषेच्या मर्यादा आहेत तसेच तो एक भाषेचा स्वभावही आहे असे म्हणता येईल.

यावरून निष्कर्ष असा निघतो की, कोणत्याही ललित–लेखकाला आपल्या ललितकृतीसाठी ललित–भाषाच वापरावी लागते. ते त्याच्यावर बंधन असते. कारण ललितकृती ही एखाद्या जीवनावरचे भाष्य नसते, तर ती जीवनदर्शन घडवीत असते.

तेव्हा 'तपस्या' या कादंबरीत वरील सर्व नियम पाळून लेखिकेने जीवन-दर्शन घडविले आहे काय? हा पहिला प्रश्न उभा राहतो. त्याचे उत्तर असे की, असे जीवनदर्शन घडविण्याचा या कादंबरीत बऱ्याच अंशी प्रयत्न झालेला आहे. कोणत्याही ललितकृतीतून व्यक्त झालेले जीवन हे प्रामुख्याने व्यक्तीचे भावजीवन असते. तेथे विचारदर्शनापेक्षा भावदर्शनाला महत्त्व असते. जीवनाविषयीचा एखादा सिद्धांत सांगणे, एखादे उपदेशपर अवतरण देणे, एखाद्या गोष्टीच्या प्रचाराचा आविष्कार करणे या गोष्टी ललितकृतीला वर्ज्य आहेत. त्यामुळे कलाकृतीमध्ये ज्या भावाकृती निर्माण होत असतात त्यामध्ये अडथळे निर्माण होतात आणि कलाहानी होते, सौंदर्यहानी होते. अशी हानी निर्माण करणारे प्रसंग या कादंबरीत बरेच आहेत.

तसेच कादंबरी ही एक ललितकलाकृती असते. तिच्यामध्ये जीवन आणि जीवनापाठीमागचा हेतू हे तर असावेच लागते; परंतु त्याचबरोबर ती एक साधी गोष्ट असून चालत नाही. अनेक प्रसंगांची साखळी गुंफून त्यामधून एक सलग गोष्ट तयार करणे ही एक साधी घटना झाली. कलात्मक ललितकृतींमध्ये असे

कधीही घडत नसते. कोणत्याही मोठ्या कलावंताच्या मनात आपल्या हातून घडणाऱ्या कलाकृतीविषयी इतक्या साध्या आणि प्राथमिक गोष्टी नसतात. जगातील थोर ललितकृतींचा अभ्यास केल्यास असेच दिसून येईल की, केवळ प्रसंग जुळवून त्यांनी एखादी गोष्ट तयार केलेली नसते, तर त्याने आपल्या कलाकृतीसाठी जो विषय निवडलेला असतो त्या विषयासंबंधी सर्व पातळ्यांवरून त्याने अगदी खोलवर जाऊन विचार केलेला असतो !

एखाद्या जीवनानुभवाची कलात्मक अनुभूती घडविणे हे कलावंताचे प्रमुख कार्य असते. अर्थात कलाकृतीमध्ये हे जे जीवनदर्शन असते तेदेखील अनेक अर्थांनी संपन्न असावे लागते आणि तितकेच ते भेदकही असावे लागते. काही नवीन पाहिले, नवीन अनुभवले, त्यामुळे वाचकाच्या जीवनात भावसंपन्नता निर्माण झाली. नवीन साक्षात्काराची अनुभूती घडली. जीवनाकडे पाहण्याच्या पारंपरिक दृष्टिकोनाला धक्का बसला, मन अंतर्मुख झाले, वृत्ती थरारून गेल्या आणि भावजीवनात प्रचंड उलथापालथ घडून आली आणि अशा सर्व अवस्थांचा मनावर पगडा बसायला हवा.

'तपस्या' या एवढ्या मोठ्या प्रचंड पृष्ठसंख्येच्या कादंबरीत या साऱ्यांचा प्रत्यय येत नाही ! तसे पाहिले तर या कादंबरीचा विषय अतिशय भेदक आहे. तसेच या भयंकर रोगाला बळी पडलेल्या व्यक्तींच्या जीवनाची असहाय्यता मन व्याकुळ करणारी आहे. तसेच जाता जाता या कादंबरीच्या प्रकाशन–समारंभात काही उल्लेख झाले त्यांचाही परामर्ष घेणे आवश्यक वाटते. 'महारोग' या विषयावर आजवर मराठीत कादंबरीलेखनच झाले नाही आणि जगात या विषयावर केवळ एकदोनच कादंबऱ्या लिहिल्या गेल्या आहेत, असा तेथे उल्लेख झाला तो अचूक नाही. मराठीमध्ये श्री. उद्धव शेळके यांनी या विषयावर दोन कादंबऱ्या लिहिल्या आहेत. त्यांपैकी एकीला तर महाराष्ट्राचे प्रथम दर्जाच्या साहित्य–लेखनाचे पहिले पारितोषिक मिळालेले आहे. त्या कादंबऱ्यांपैकी पहिलीचे नाव आहे 'धग' आणि दुसरीचे 'अगतिका'. त्यांपैकी 'अगतिके'चा विषय तर संपूर्ण महारोग्यांच्या जीवनावरच आहे. 'धग' मध्ये या भयंकर रोगाच्या चाहुलीचे फार प्रत्ययकारी दर्शन घडते हेही येथे नमूद केले पाहिजे.

जे दर्शन 'अगतिके'मध्ये घडते ते 'तपस्या' या कादंबरीत घडत नाही, असे खेदाने म्हणावे लागते.

याचे कारण काय असावे ?

याचे कारण माझ्या दृष्टीने असे आहे की, 'तपस्या' या कादंबरीचा सारा प्रवास वरून घडल्यासारखा दिसतो. जीवनाचे अनेक स्तर आणि त्यांची खोलवर गेलेली पाळेमुळे यांचे एकसंध दर्शन ही कादंबरी घडवू शकत नाही. अगदी समाजदर्शन आणि समाजसेवा या दृष्टीने कादंबरीच्या सुरवातीसच कांचनचा झालेला प्रवास हा केवळ गुलगुलीत आणि छानछोकीचा वाटतो. या मुलीच्या आयुष्यात

काही तरी विलक्षण घडणार आहे आणि ते तिची प्रकृती आणि मनोवृत्तीच घडवून आणणार आहे. अशा रीतीच्या तिच्या स्वभावाच्या घडणीचे प्रथमदर्शन घडत नाही. त्यामुळे ती प्रथमपासूनच एक निर्जीवता घेऊन येते आणि शिवाय एका आय. ए. एस. तरुणाशी लग्न करून तिला निर्वेध आयुष्यही जगावयाचे असते !

स्वभावचित्रण घडविण्यासाठी जे शब्द आणि प्रसंग येतात त्यांची ताकद निवेदनाच्या पलीकडे जात नाही. सर्व कादंबरीभर भगीरथच्या केवळ हालचाली दिसतात. त्यामधून एखादे शब्दचित्र अथवा कादंबरीला आवश्यक असे स्वभावचित्र उभे राहात नाही. उष्णतेमुळे, पडशामुळे अथवा थंडीमुळे माणसाचा घसा जरी दुखू लागला तरी 'आपल्याला कॅन्सर तर झाला नसेल ना ?' अशी शंका त्याला व्याकुळ करते. तो संशयात्मा बनतो आणि नाना विचारांच्या जाळ्यात अडकून पडतो. इथे कांचनला महारोगासारख्या व्याधीने ग्रासले आहे. शिवाय ती एक सुविद्य आणि सेन्सेटिव्ह मुलगी आहे. अशा अवस्थेत तिच्या मनाचे जे चित्रण व्हायला हवे होते तेवढ्या प्रकर्षाने या चित्रणात भावगर्भता आलेली नाही. ती, तिचे घर आणि समाज यामध्ये या विषयाच्या अनुषंगाने जे ताण निर्माण व्हावयास हवे होते ते झालेले दिसत नाहीत.

तसेच आश्रमाचे दृश्य आणि आश्रमाचे चित्रण हे गाडीतून जाताना खिडकीवाटे एखादा प्रदेश पाहावा इतके ओझरते वाटते हा आश्रम हे एक स्वतंत्र जगच आहे. ज्या रोगामुळे या जगाची निर्मिती झाली तो रोग या जगाचा स्थायीभाव आहे. बाहेरच्या जगाशी या जगाचे काही ताण निर्माण झालेले आहेत. जे ताण या आतल्या जगावर तसेच बाहेरच्या जगावरही विलक्षण ताण निर्माण करतात. त्या ताणांचे स्वरूप अत्यंत भेदक असायला हवे; पण अशा रीतीचे ताण या कादंबरीत निर्माणच होत नाहीत !

दैव आणि मानवी जीवन या झगड्याला इथे फार मोठा वाव होता. नुसत्या पॉझिटिव्ह-निगेटिव्हची चर्चा करून या रोगाने ग्रासलेल्या जीवनाची भेदकता, दुःखे निवारण होऊ शकत नाहीत.

उद्धव शेळके यांच्या 'अगतिका' या कादंबरीतील एक प्रसंग येथे आठवतो. महारोगाने ग्रस्त झालेला एक रोगी दवाखान्यात एका कॉटवर झोपलेला असतो. रात्रीच्या झोपेतच त्याचा एक डोळा उंदराने काढून नेलेला असतो. ही बधिरता, हे जीवनाचे निर्जीवपण, ही अगतिकता आणि हे नियतीने त्याच्यावर लादलेल्या दुःखाचे ओझे किती विलक्षण आहे ! असा एखादाच प्रसंग त्या प्रसंगातली भावगर्भता आणि त्या प्रसंगाचे भावचित्रण केवढा परिणाम साधून जातो !

मानवी जीवनाच्या अशा भेदक प्रसंगांचे दर्शन 'तपस्या' या कादंबरीत कोठे घडत नसले तरी ज्या जीवनाचा विषय घेऊन ही कादंबरी येते त्या विषयाचा परिणाम साधल्याशिवाय ती राहात नाही. या कादंबरीतील लेखिकेचे साधे, स्वच्छ

आणि प्रवाही निवेदनही लक्ष वेधल्याशिवाय राहात नाही. तपोवनातले जे जीवन आहे त्याचे वर्णन एखाद्या महावृक्षाच्या सावलीसारखे न घडता ते प्रखर उन्हासारखे घडविले गेले असते तर परिणामाच्या दृष्टीने ते इष्ट झाले असते. तसेच ज्या एका भेदक विषयाची त्यांनी एक कथा बनविली आहे तो मोह त्यांनी टाळावयास हवा होता. त्यामुळे या साऱ्या चित्रणावर कथात्मकतेची बंधने फार पडलेली दिसतात आणि मूळ विषय क्षीण झाल्यासारखा वाटतो.

डॉक्टर लोक रोग्याला शर्करावगुंठित कडू औषधाच्या गोळ्या देतात आणि त्याच्या आजारावर उपाय करतात, तसेच डॉ. सुमती क्षेत्रमाडे यांचे या कादंबरीच्या बाबतीत झाले आहे. या कादंबरीमधील निवेदन, त्या निवेदनाची विशिष्ट रचना, त्यामधून निर्माण झालेला घाट या सर्वांचे यश येथे जाणवते, कथानकाच्या स्थिर, स्वच्छ आणि संयमपूर्ण निवेदनामुळे वाचक तिच्या प्रेमात पडतो आणि तिच्याबरोबर प्रवास करण्यास सिद्ध होतो. याच ओढीने आणि ममत्वाने तो तिचे शेवटपर्यंत वाचन करतो. परंतु हे सर्व झाल्यानंतर कुठल्याही अलिप्त कलाकृतीचा रसिक वाचक जो झपाटला जावयाला हवा, त्याचे मन सर्व बाजूंनी या कलाकृतीने घेरले जावयाला हवे तो अनुभव मात्र येथे येत नाही.

परंतु असे असले तरी एका दुर्लक्षित, तितक्याच जीवन विदीर्ण करून सोडणाऱ्या विषयावर १०–१२ वर्षे अत्यंत परिश्रम घेऊन डॉ. सुमती क्षेत्रमाडे यांनी हे पुस्तक लिहिले आणि एका वेगळ्या जगातील खडतर प्रवासाची दिशा वाचकाला दाखविली याबद्दल त्यांना धन्यवादच दिले पाहिजेत.

❋

पूर्वप्रसिद्धी : माणूस ५–५–१९८४

तपस्या
लेखिका : सुमती क्षेत्रमाडे
कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन, पुणे.
पृष्ठे–डेमी ५०६
किंमत : साठ रुपये

१५. जनसाहित्य विशेषांक

पहिले अखिल भारतीय जनसाहित्य संमेलन मार्च ८४ मध्ये नागपूर येथे भरले. या संमेलनानिमित्त 'जनसाहित्य संमेलन विशेषांक' मार्चमध्ये निघाला. सर्वच दृष्टींनी हा विशेषांक वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. या जनसाहित्य संमेलनाच्या निमित्ताने संमेलन विशेषांकात संपादकीयाच्या निमित्ताने जो मागोवा घेण्यात आला तोही लक्षवेधी आहे.

मराठी भाषेत ललितसाहित्याची जी सुरुवात झाली त्या निर्मितीचे निमित्त पश्चिमेकडून येणाऱ्या साहित्याशी जोडले गेलेले संपादकीयातून दिसते. हा विचार जरी बहुतांशाने खरा असला तरी सर्वस्वी खरा नाही. कै. ह. ना. आपटे जरी मराठी कादंबरी वाङ्मयातील आद्य कादंबरीकार समजले जात असले आणि त्याच संदर्भात प्रसिद्ध नाटककार कै. राम गणेश गडकरी यांचे नाव संपादकीयात घेतले गेले असले तरी या दोघांच्या पूर्वीही मराठी भाषेत मराठी कादंबरी आणि नाटक लिहिले गेले आहे आणि त्या साहित्याला पश्चिमेकडील वाऱ्याचा स्पर्श झालेला नाही. 'मंजुघोषा' ही कादंबरी, किर्लोस्करांचे 'सौभद्र', देवलांची 'शारदा' आणि खाडिलकरांची नाटके हे सर्व साहित्य अस्सल मराठी भारतीय ललितसाहित्य होय.

परंतु हा इथे चर्चेचा किंवा वादविवादाचा विषय नाही. मुख्य विषय जनसाहित्य आणि त्या अनुषंगाने येणारे विचार हाच आहे. ललितसाहित्याच्या निर्मितीच्या प्रवासात समाजजीवनातील जुने–नवे विचार नेहमीच उपस्थित होत असलेले दिसून आलेले आहेत. ललितसाहित्याच्या निर्मितीचा पट कधीच एका रेषेत, जीवनाच्या एकाच बद्ध आकृतीत किंवा तंत्राच्या आखून दिलेल्या चौकटीत

स्थिरावलेला दिसत नाही. तो जसा पूर्व आणि पश्चिम, दक्षिण आणि उत्तर या दिशांना संपूर्णपणे बांधला गेलेला नसतो, तसेच त्याला या दिशांकडून वाहत येणाऱ्या वाऱ्यांचे देखील वावडे नसते, नसले पाहिजे आणि कोणत्याही साहित्य-कृतीचे मूल्यमापन करताना हेही पाहिले पाहिजे की वरील प्रकारचा निकषही या मूल्यमापनाला गैरलागू असतो.

गंगाधर गाडगीळ यांनी एका नव्याच कथेचे आपल्याला दर्शन घडविले असे जेव्हा आपण म्हणतो किंवा दुसऱ्या महायुद्धातील परिस्थितीत आणि नंतरही मानवी जीवनाची जी मूल्ये बदलली तिचे पडसाद मर्ढेकरांच्या कवितांमधून उमटून गेले. मानव हा अखिल जगताचा केंद्रबिंदू होता, त्याची जागा या केंद्रापासून ढळली आणि तो एक परावलंबी, असहाय्य, क्षुद्र प्राणी बनला, असे जे चित्र तेव्हाच्या सर्जनशील, संवेदनाक्षम लेखकाला दिसू लागले त्याचे पडसाद मराठी साहित्यातून तेव्हा उमटलेले दिसतात.

आज तर ती सारीच परिस्थिती बदललेली आहे. यंत्रयुगाने मानवी जीवनाला जसे दुय्यम स्थान दिले तसेच दुसऱ्या एका अर्थाने या युगाने मानवाला समृद्धही केले आहे. या दोन्ही गोष्टींकडे साहित्यिकाने नेहमीच विवेकाने पाहिले पाहिजे. गंगाधर गाडगिळांनी जी नवी, अस्सल, सौंदर्यपूर्ण कथेची सुरुवात केली, तशीच ती ललितसाहित्याच्या इतरही शाखांत झालेली दिसून येते. मानवी जीवनाचा आवाका, त्याचा बदललेला पिंड, समाजात झालेली किंवा होऊ घातलेली उलथापालथ या सर्वांचा अत्यंत डोळसपणे या लेखकांनी वेध घेतला. माणूस आणि समाजमन, माणसाचे मन आणि त्याच्यापुढे उभे राहिलेले जीवनविषयक अगणित प्रश्न यांच्या शोधांमधूनच नवसाहित्याचा जन्म झालेला आहे.

श्री. म. माटे काय किंवा व्यंकटेश माडगूळकर काय ? तसेच अण्णाभाऊ साठे, नारायण सुर्वे, आनंद यादव, शंकर पाटील यांनी जे ललितसाहित्य लिहिले ते सारे बदलत्या जीवनाचे कलात्मक चित्रणच होय. उद्धव शेळके यांची 'धग', जयवंत दळवी यांची 'चक्र', मधु मंगेश कर्णिक यांची 'माहीमची खाडी', आनंद यादव यांची 'गोतावळा' आणि अगदी अलीकडची 'नटरंग' ही सारी अशीच उदाहरणे आहेत. बदलत्या समाजव्यवस्थेचे अत्यंत वास्तववादी चित्रण इथे झालेले दिसते. ढवळल्या गेलेल्या खालच्या समाजाचे आणि त्या समाजातील मानवी मनाचे हे जसे चित्रण आहे, तसेच केवळ खेडेगावातीलच नव्हे, तर एका संपूर्ण खेड्याचे चित्रण वि. शं पारगावकर यांच्या 'अंतरिता' या कादंबरीचे झालेले आहे. खेडेगावातील एक ब्राह्मण कुटुंब आणि ते संपूर्ण खेडे, त्यामधील ताणतणाव, जाति-व्यवस्थेच्या उतरंडी, त्यांचे व्यवसाय, त्या व्यवसायातील सुखदुःखे या संपूर्ण खेड्याचे एक प्रभावी चित्रण ही कादंबरी करते. तिला एक खास व्यक्तित्व आहे. तिचे स्वतःचे असे तिला एक वातावरण आहे. थोडक्यात म्हणजे वरील प्रकारच्या

ललितसाहित्याने समाजजीवनाचा पट विस्तारलेला दिसून येतो.

अनेक अंगांनी हे साहित्य फुललेले दिसून येते. मराठी ललितसाहित्याचा इतिहास १९४५ पासून पूर्णपणे बदलून गेलेला दिसून येतो आणि दशकादशकाने तो विस्तारतच आहे.

१९८४ मधील 'जनसाहित्या'चा संमेलन विशेषांक हा एक या बदलत्या साहित्याचा आणि साहित्यविषयक बदलत्या जाणिवांचा जणू वाङ्मयीन इतिहासच आहे. या अंकामधून प्रसिद्ध झालेल्या साहित्याकडे एक ओझरता दृष्टिक्षेप जरी टाकला तरी याची साक्ष सहज पटते. यामध्ये अमृता प्रीतम यांचे जसे साहित्य-विषयक विचार आहेत तसेच हिंदीमधील प्रसिद्ध लेखक आणि कादंबरीकार मुनशी प्रेमचंद यांच्या साहित्याचा देखील डोळस आढावा घेतलेला दिसून येतो. तसेच 'सन्तसाहित्यातील जनवादाचे अंतःश्रोत्र' हा डॉ. यू. म. पठाण यांचा विचार-प्रवर्तक लेखही या अंकाला एक परिणाम देतो. तसेच डॉ. शाम सोनारे यांचा 'सतसाहित्यातील जनवादी प्रवृत्ती' हा लेखही महत्त्वपूर्ण वाटतो. हे झाले ललितसाहित्यामधील एक वैचारिक दिशा दाखविणाऱ्या लेखांबद्दल. प्रत्यक्ष कथा-कविता आदींनी या अंकाचे झालेले संपादनही तसे अगदीच सर्वस्पर्शी नसले तरी प्रातिनिधिक आहे.

आजच्या बदलत्या समाजाचे आणि त्या समाजाबरोबरच बदलत्या साहित्य-विषयक जाणिवांचे हा अंक म्हणजे प्रातिनिधिक रूपच बनलेला आहे.

त्यामध्ये विशेष लक्ष वेधून घेणारा भाग म्हणजे कादंबरीच्या संदर्भात आयोजित केलेल्या परिसंवादाचा आहे असे म्हणावे लागेल. इथे ज्या चार कादंबऱ्यांच्या लेखकांच्या कादंबरीनिर्मितीमागील प्रेरणा आणि प्रत्यक्ष निर्मितीच्या वेळचे त्या त्या लेखकांचे अनुभव निवेदन करणारे लेख विशेष महत्त्वाचे आहेत. या लेखकांच्या निवडीमध्ये काही मतभेद होण्याची शक्यता असली आणि त्यामुळे हे अनुभव पूर्णपणे प्रातिनिधिक रूप घेऊ शकत नसले तरी अशा प्रकारच्या कामात काही उणिवा या राहणारच.

तसेच जनवादी कादंबरीच्या संदर्भात, संपादक म्हणतात तसे वरील चार कादंबऱ्यांचे रूप आणि त्यांच्या निर्मितीपाठीमागच्या प्रेरणा त्या त्या लेखकांनी न्याहाळल्या, तसेच जनवादी कथेच्या संदर्भातही काही समर्थ मानदंड निर्माण केलेले लेखकही आहेत. त्यामध्ये ज्यांचा विशेषत्वाने उल्लेख करावा असे व्यंकटेश माडगूळकर आणि शंकर पाटील हे होत. माडगूळकरांनी तर समग्र ग्रामीण (जनवादी – संपादकांचा शब्द) जीवनाचा, त्यामधील प्रखर वास्तवतेचा अत्यंत कलात्मकतेने वेध घेतलेला आहे. तसेच शंकर पाटील यांनी ग्रामीण जीवनातील स्त्रीचे अत्यंत जिवंत चित्रण केलेले आहे. त्याची दखल या अंकाने घेणे आवश्यक होते.

शेवटी या अंकातील एका महत्त्वपूर्ण लेखाचा उल्लेख करावासा वाटतो.

तो म्हणजे 'जनसाहित्य व परात्मतेचा प्रश्न' हा प्रा. विशाखा वडसकर यांचा लेख. परात्मभाव हा जसा मार्क्सच्या सिद्धांतांमधील एक महत्त्वपूर्ण विषय आहे, तसाच तो माझ्या दृष्टीने ललितसाहित्याच्या समीक्षेच्या संदर्भातही महत्त्वाचा आहे. स्वत: प्रा. वडसकर यांनी फार खोलात जाऊन या विषयाची, साहित्याच्या प्रक्रियेमधील आणि आस्वादामधीलही परात्मभावाचे जे स्थान आहे त्याचा विचार या लेखात केलेला नसला तरी ललितसाहित्याला एक नवी दिशा आणि दृष्टिकोन देण्याचे सामर्थ्य या तत्त्वज्ञानात आहे असे मला वाटते. सध्या मी याच विषयावर विचार करीत आहे. या खास अंकात त्या विषयाची निदान चाहूल का होईना, व्यक्त झाली या दृष्टीनेही या अंकाचे महत्त्व लक्षात येते. या निमित्ताने जन-साहित्याचा विकास ललितसाहित्य या कलाप्रकाराला समृद्ध करील, अशी या निमित्ताने आशा बाळगण्यास हरकत नाही.

❋

पूर्वप्रसिद्धी : माणूस १२-५-८४

जनसाहित्य
संमेलन-विशेषांक, मार्च १९८४
संपादक : मनोहर तल्हार
प्रकाशक : हरिभाऊ केदार, नागपूर

१६. शीतयुद्ध सदानंद

श्याम मनोहर यांची 'शीतयुद्ध सदानंद' ही दुसरी कादंबरी. 'हे ईश्वरराव हे पुरुषोत्तमराव' या त्यांच्या पहिल्या कादंबरीच्या परंपरेतलीच. 'हे ईश्वरराव ..' या कादंबरीतील विषय परिचित होता. परंतु त्याची मांडणी आणि त्या अगदी वेगळ्या मांडणीमुळे तिला लाभलेला घाट हे सर्वस्वी वेगळे होते. शिवाय तिच्यामधून व्यक्त झालेल्या जीवनाच्या कक्षा अधिक विस्तारित आणि भेदक होत्या, तसा प्रत्यय 'शीतयुद्ध सदानंद'मध्ये येत नाही. इथे मात्र या कादंबरीचा विषय नवीन आणि तिची मांडणीही नवीन, हे तिचे वैशिष्ट्य वाटते.

श्याम मनोहर यांची कादंबरी हरिभाऊ आपटे यांच्या परंपरेतली जशी नाही तशी ती पुढे एक नवीन वळण घेतलेल्या श्री. ना. पेंडसे यांच्याही परंपरेतली नाही. पुढे मराठी कादंबरीने दुसरे एक वळण घेतले ते भालचंद्र नेमाडे यांच्या 'कोसला' या कादंबरीने. त्या कादंबरीच्या वळणावर, त्या वळणाचा विस्तार करीत जरी नाही आणि तिचं अनुकरणही न करता पुढे जी कादंबरी लिहिली गेली, तीमध्ये श्याम मनोहर यांची कादंबरी ठसठशीतपणे उभी आहे. 'कोसला'मध्ये लेखकाच्या ज्या एका विशिष्ट शैलीचा आविष्कार झालेला आहे तिला अकृत्रिम म्हणता आले नाही, तरी परिणामाच्या दृष्टीने तिचे यश नाकारता येणेच शक्य नव्हते. नेमाडे यांच्या पुढील कादंबऱ्यांमध्ये 'कोसला' मधील शैलीचा मागमूसही दिसत नाही, ही गोष्ट लक्षात ठेवण्यासारखी आहे. श्याम मनोहर यांची शैलीदेखील परिचित वाटत नसली, तरी ती नेहमीच विषयाशी प्रामाणिक राहात आलेली आहे. शिवाय ती त्यांच्या एकंदर लेखनाचा अविभाज्य भागच बनलेली आहे, ही गोष्ट महत्त्वाची आहे.

'शीतयुद्ध सदानंद' या कादंबरीची सुरुवातच सनसनाटी झालेली आहे. एका कोवळ्या मुलाची प्रेतयात्रा चाललेली असते. लेखकाच्याच शब्दातील सुरुवात : 'प्रेतयात्रा चालली होती. छोटीशीच होती. गरीब होती. सर्वांत पुढे तरुण होता, त्याच्या दोन्ही हातात जमिनीला समांतर तोलून धरलेलं छोटंसं प्रेत होतं. पांढऱ्या नव्या फडक्यात गुंडाळलेलं.... 'स्कूटर आली आणि स्कूटरवाल्याने अकस्मात तरुण बापाला धक्का दिला. छोटं प्रेत तरुण बापाच्या हातून सुटून....रस्त्यात पडलं....' अशी ही सुरुवात.

चैतन्यहीन परंतु भावनांचा विलक्षण कल्लोळ उठविणारं ते ऑब्जेक्ट या एकमेव पार्श्वभूमीवर श्याम मनोहर यांची 'शीतयुद्ध....' ही कादंबरी उभी राहते. कादंबरीची जी सुरुवात आहे ती अत्यंत प्रक्षोभक आहे आणि तिचा कादंबरीत नक्कीच कुठे तरी स्फोट होणार एवढी धग तिच्या सुरवातीच्या प्रसंगात आहे. परंतु तो प्रक्षोभ आणि त्याची तीव्रता श्याम मनोहर यांनी तिथेच गोठवून टाकली आहे. कादंबरीत पुढे जो एक उल्लेख येतो, तो असा की ज्या कोवळ्या मुलाच्या प्रेताने या कादंबरीची सुरुवात झालेली आहे त्या मुलाच्या आईला दिवस गेलेले असल्याचा उल्लेख पुढे येतो. त्यामधील कार्यकारणभाव समजून घेतल्यास कादंबरीच्या नावातील 'शीतयुद्ध....' या प्रतिमेच्या अर्थाचा उलगडा होतो.

तसेच शीतयुद्धाचा नायक सदानंद, जो त्या कोवळ्या बालप्रेताला आपल्या स्कूटरने अपघात करतो, त्या सदानंदची बायको ऊर्मिला ही देखील गरोदर आहे. चेतनाशून्य विरुद्ध चैतन्यमय असा एक सुप्त झगडादेखील अतिशय संयमाने श्याम मनोहर यांनी उभा केलेला दिसतो. अर्थात रूपक म्हणून या घटनांचा वापर झालेला असला तरी तो शेवटपर्यंत वर्धमान अथवा अर्थगर्भ राहात नाही.

'शीतयुद्ध'ची कथावस्तू अगदी नवीन वाटली तरी ती अतिशय साधी आहे.

सदानंद नावाचा एक सुखवस्तू तरुण आणि त्याची बायको. त्याला नुकतेच एक लाखाचे लॉटरीचे बक्षीस मिळालेले आहे. मंगळवार पेठेत एका जुन्या वाड्यात इतर एक-दोन कुटुंबांबरोबर हे कुटुंब राहते. सदानंदला बक्षीस मिळाले हा अर्थात असूयेचा विषय. तो जुना वाडा पाडून तेथे नवे ओनरशिप फ्लॅट बांधण्याचा प्रस्ताव अर्थातच जुन्या मताच्या वृद्ध मालकाला पसंत नाही. तो सदानंदला जागा सोडून जाण्याविषयी नेहमीच सांगत असतो. इतर भाडेकरू आणि सदानंद यांच्यात सलोखा आहे. पण तोही व्यवहारी आणि स्वार्थापुरताच. स्कूटरने प्रेताला अपघात केल्यावर काही वेळाने सदानंद बेशुद्ध होतो. प्रेतयात्रेतील दोन पैलवान त्याला जवळच्याच एका दवाखान्यात घेऊन जातात. तेथे नर्सेस त्याच्याजवळच्या वस्तूची तपासणी करताना तो लक्षाधीश असल्याचे समजते. पुढे हे दोन पैलवान श्रीरंग आणि गोविंद सदानंदच्या मागे कायमचे लागतात. सदानंदच्या घराजवळ असणाऱ्या पुलावर दिवसभर बसून राहतात. मध्यंतरी त्याच्या घरी येतात तेव्हा

सदानंदची बायको त्यांना आदराने वागविते. त्यांना लाडू खायला देते. सदानंदला हे आवडत नाही. सदानंदची बायको ऊर्मिला गरोदर असते, त्यामुळे पैलवानांना तिच्याबद्दल सहानुभूती असते. परंतु कोवळ्या प्रेताला धडक देऊन ते पाडले म्हणून पैलवानांच्या मनात सदानंदला शिक्षा करण्याचे असते. मात्र ऊर्मिलेच्या अवस्थेकडे पाहून ही शिक्षा अगदी सौम्य करण्याचे ते ठरवितात आणि तसे बोलूनही दाखवितात. फक्त दोन चापटचा ते त्याला मारणार असतात.

पण सदानंद त्यानंतर घराबाहेरच पडत नाही त्यामुळे पैलवानांचा नाइलाज होतो. आणि ते त्याच्यावर पहारा करीत दिवस-दिवस पुलावर बसून असतात. हे सारे कथानक आणि त्यामधील सौम्य नाटच. बाहेरच्या पुलावर पैलवान आणि आत सदानंदच्या घरात त्याचे शेजारी. प्रकाशराव, भास्करराव, विनू, कुसुमताई आणि प्रभा. सदानंदचे आणि ऊर्मिलेचे सांत्वन करण्यासाठी. एकीकडे सहानुभूती, दुसरीकडे एक लाख रुपयांची सदानंदला लॉटरी मिळाल्याचा आनंद–असूया (!) आणि तसेच पैलवान आणि सदानंद यांच्यामध्ये निर्माण झालेल्या ताणाबद्दल कुतूहलमिश्रित काळजी.

ही जी सदानंदच्या घरी बैठक होते तीमध्ये पोहे खाता खाता सद्यःपरिस्थितीवर चर्चा झडते. तीमध्ये अगदी पुराण-रामायण-महाभारतापर्यंतचे संदर्भ येतात. आणि ते करीत असताना प्रत्येकजण मधून मधून खिडकीवाटे बाहेरच्या पुलावर नजर टाकीत असतात. श्रीरंग आणि गोविंद पैलवान पाळीपाळीने पुलावर बसलेलेच असतात.

या सर्व चर्चा, ते संवाद आणि त्या एका विशिष्ट परिस्थितीतून निर्माण झालेले वातावरण प्रत्यक्ष कादबरी वाचल्याशिवाय त्यांचा अनुभव येणार नाही. शिवाय अधूनमधून जी रूपकं येतात ती शीतयुद्ध या प्रतिमेवर झगझगीत प्रकाशझोत टाकतात. भिंग जसजसे फिरवावे तसतशा त्यामधील आकृत्या बदलत जाव्यात व नित्य नवीन जाणिवा व्हाव्यात, तसे श्याम मनोहर यांच्या वातावरणनिर्मितीचे आणि त्यांनी योजिलेल्या संवादांचे आहे. त्यामुळे ही कादंबरी मुळातूनच वाचताना वाचकाच्या अनुभूतीचे रंग सतत बदलत जातात.

श्याम मनोहर एक यशस्वी लेखक आहेत. त्यांचे लेखक म्हणून जे कुळ आहे ते मी आरंभीच सांगितले आहे. या कुळातील पिढीचे लेखन, त्यांची कथावस्तू, त्यांची शैली आणि त्यांचे भाषेचे वळण लक्षणीय आणि त्यांचे वेगळेपणही लक्षणीय असते. तसे ते श्याम मनोहर यांचेही आहे. ते यशस्वी कथालेखक जसे आहेत तसेच ते नाटककारही आहेत. त्यांची कथा 'आणि बाकीचे सगळे' हा कथासंग्रह सोडला तर त्यांच्या नाटकांप्रमाणेच नव्या वळणाची आहे. 'शीतयुद्ध सदानंद' ही त्यांची कादंबरी जशी कथावस्तूच्या दृष्टीने वेगळी आहे तशीच या वेळी ती तंत्राच्या दृष्टीने देखील वेगळी वाटते. तिचे लेखन विशेषतः नाट्याच्या अंगाने गेलेले आहे.

उदा., पान ५१ वरील हे वाक्य पाहावे : 'क्षण दोन क्षण हे दृश्य स्थिर होतं.' अशी तांत्रिक सूचनावजा बरीच वाक्ये या कादंबरीत आहेत. शिवाय नाट्य-परिणामाच्या दृष्टीने प्रकरणांची सुरुवात– शेवट केलेले आढळून येते. मुळात कादंबरीचे कथानक देखील नाट्याला विशेष जवळचे वाटते. परंतु असे असले तरी हे एक निरीक्षण म्हणूनच येथे त्याचा विचार केला आहे. त्यामुळे श्याम मनोहर यांच्या मूळ कादंबरीला कुठल्याच प्रकारचा कमीपणा येत नाही. एक विचार करायला लावणारी कलाकृती म्हणून तिचे महत्त्व विशेष आहे हे निर्विवाद !

पूर्वप्रसिद्धी : रविवार केसरी, पुणे १३–१२–८७

शीतयुद्ध सदानंद
लेखक : श्याम मनोहर
प्रकाशक : साकेत प्रकाशन, औरंगाबाद

१७. चिरदाह

भारत सासणे हे आधुनिक कथेतील तिसऱ्या पिढीचे एक कसदार लेखक आहेत. त्यांचे अनुभवविश्व विविध आणि खोल आहे. त्यांची कलेची जाणीव पक्की आहे. एखाद्या कोरलेल्या शिल्पाप्रमाणे त्यांची कथा नितळ-मुलायम असते. 'चिरदाह' हा त्यांच्या चार दीर्घकथांचा संग्रह. त्यांची 'डफ' ही दीर्घकथा १९८१ मध्ये 'दीपावली'त प्रसिद्ध झाली, तेव्हाच त्यांच्याकडे वाचकांचे आणि जाणकार समीक्षकांचे लक्ष वेधले गेले. 'डफ' या कथेतील त्यांच्या कलेची ताकद सर्वांगाने प्रकट झालेली दिसते. त्यामुळेच ही एक संपूर्ण यशस्वी दीर्घकथा म्हणून वाचकांच्या हृदयाशी जाऊन भिडते. अशी ती भिडत असतानाच तिचा एक दुहेरी गोफ तयार होतो. तिच्यातील अनुभव साकार होत असतानाच वाचकांचे अनुभव-विश्वही प्रसरण पावत जाते आणि एक कमनीय असा खेळ वाचकाच्या मनात सुरू होतो. रसिक वाचकाला झटकन विश्वासात घेण्याची आणि आपल्याबरोबर त्याच्याही जीवनाचा प्रवास सुरू करण्याची विलक्षण ताकद भारत सासणे या कथालेखकामध्ये दिसून येते.

भारत सासणे यांचे अनुभवविश्व जेवढे खोल आहे, तेवढेच ते व्यामिश्र आहे आणि त्यांची ही व्यामिश्रता एकसूरी नसून बहुसूरी आहे. मानवी जीवनातील अनुभव हे कधीच एकसूरी नसतात याची चांगली जाण भारत सासणे यांना आहे. आपल्या कथेत एखाद्या अनुभवाचं रूप ते मांडीत असताना केवळ त्याच अनुभवाभोवती त्यांची प्रतिभा फिरत नाही. तिला तो अनुभव ज्या ठिकाणी घडत आहे, त्या आजूबाजूच्या परिसराचे अनुभव आणि परिसर यांच्या संयोगामधून निर्माण होणाऱ्या वातावरणाचे त्यांना फार अचूक भान असते. त्यामुळे त्यांचा

अनुभव अधिक संपन्न होण्यास मदत होते. म्हणूनच त्यांची कथा केवळ एक कथानक राहात नाही, तर ती खऱ्या अर्थाने कथा-कला बनते. कथेमध्ये माणसांच्या एकत्र येण्यामधून, जमावामधून, त्यांच्या एकत्रित बोलण्यामधून, त्यांच्या उठण्या-बसण्यामधून आणि हावभावामधून जे एक कथानक घडते, तसेच तेथे एक विशिष्ट प्रकारचे वातावरणही तयार होते आणि ते वातावरण त्यांच्या कथानकाला पूरक असते. पूरक असते, एवढेच नव्हे तर भारत सासणे यांच्या कथेला वजन प्राप्त करून देण्यास ते अत्यंत आवश्यक असते.

यासाठी 'चिरदाह' या कथेतील एका प्रसंगाचा उल्लेख करता येईल. बापू आणि भय्या एक मुलगी पाहावयास जात असतात. ते एक आडगाव, अंधारं-बहिरं तरीही विलक्षण तल्लख, बेरकी आणि हिशेबी या मुलीला नवऱ्यापासून घटस्फोट घ्यावयाचा असतो. त्याला एक वर्ष लागणार असतं, भय्या एक छोटा कार्यकर्ता. अविवाहित. त्याने तिच्याशी लग्न करावं असा प्रस्ताव असतो. त्यासाठी बापू आणि भय्या अगदी सहजपणे तिच्या गावी तिच्या घरी आलेले असतात. ती मुलगीही एक कार्यकर्तीच असते. आता ज्या खेडेगावात आणि घरात असा प्रसंग भारत सासणे उभा करतात, त्या घराचं वर्णन ते कसं करतात ? 'घराच्या दोनच खोल्यांतून ढीगभर माणसं वावरत होती....जागेच्या मानानं जास्त असलेली माणसं उगीचच आतबाहेर करीत होती....त्यांचं सामूहिकपणे अन्न शिजवणं चाललं होतं. पुरुषमाणसं पुढच्या खोलीत बसली होती, आणि ती काहीच करीत नव्हती. डाव्या बाजूला चटई टाकून मळकी पांढरी पॅन्ट घातलेले एक टक्कल पडलेले गृहस्थ 'चांदोबा' वाचीत बसलेले होते. ते 'चांदोबा' वाचणारे गृहस्थ मधूनमधून दोघांकडे चौकस नजरेनं बारीक वघत होते. पण तेवढंच.'

हे वर्णन आणखीही पुढे लांबवता येईल. 'दोनच खोल्यांतून ढीगभर माणसं', 'सामूहिकपणे अन्न शिजवणं', 'चांदोबा वाचणारे टक्कल पडलेले गृहस्थ', आणि त्यांची चौकस नजर. या साऱ्या वर्णनातून कथा कितीतरी पुढे जाते. विशेषतः 'चांदोबा'ची जी प्रतिमा येते त्यामुळे तर कथेचा तालच बदलून जातो. शिवाय ते एक डोळा नसलेलं कुत्रं. ते जसं गरीब आहे तसंच ते कुठंतरी गूढ आणि भीषण देखील आहे. भारत सासणे यांच्या कथेत ज्या प्रतिमा, प्रतीकं, रूपकं आणि काही निसर्गवर्णनं देखील येतात ती कथेची पकड अधिक प्रत्ययकारी आणि घट्ट करण्यासाठीच येतात. 'डफ' कथेमध्ये पीरबाबाच्या दर्ग्याचं वर्णन आहे. तिथूनच वाहणाऱ्या नदीचं वर्णन आहे. तिच्याच जवळच्या एका घळीचं वर्णन आहे. लेखक त्या घळीलाच कुठे कुठे खिडार म्हणतो. तेथे कथानायक अलीफचा मित्र अंबादास राहतो. हा अंबादास महारोगानं झडलेला आहे. पुन्हा अंबादास आणि महारोग ही दोन्ही प्रतीकच. कथेत पात्रं मोजकीच. रहीमचाचा, अलीफ, अंबादास आणि रहीमचाचाची तिसऱ्या लग्नाची बायको. ही कथेत फार उशिरा येते आणि अलीफ,

रहीमचाचाचं संथ विश्व पार उस्कटून टाकते. कथेत सासणे यांनी अलीफच्या जीवनाचा सर्वांगांनी वेध घेतलेला आहे. डफ वाजविता येणे ही त्याची जीवनातील सर्वांत मोठी आकांक्षा. डफ वाजविणारा रहीमचाचा हा त्याचा आदर्श. तसे पाहता अलीफ आणि रहीमचाचा या दोघांनाच कथेत खरे महत्त्व. आणि डफ वाजविता येणे अथवा न येणे ही कथेची इतिकर्तव्यता म्हणजे वरवर पाहता हा एखाद्या दीर्घकथेचा विषय कसा काय होऊ शकेल याविषयी प्रथमदर्शनी शंका येणं साहजिक आहे. परंतु कथा संपूर्ण वाचल्यावर तिचा आवाका दीर्घकथेचा असल्याचं लक्षात येतं.

येथे दीर्घकथा म्हणजे केवळ काही रंजक दीर्घ घटनांनी आणि वर्णनांनी लांबविलेली कथा, असा अर्थ भारत सासणे यांच्या या दीर्घकथांच्या संदर्भात करणं लेखकावर अन्याय करणं होईल असं म्हटलं पाहिजे. भारत सासणे आपल्या कथेसाठी जे काही निवडतात ते केवळ सुटं सुटं असं कधीच येत नाही. उन्हाच्या मागोमाग आभाळाची सावली धावावी आणि ऊन आणि सावलीनं जे एक मित्र–वातावरण तयार व्हावं, त्यातच परिसराचं आणि तिथं जर एखादी व्यक्ती असेल तर तिच्या मानसिक आंदोलनाचंही चित्र त्या वातावरणात उमटावं तसं काहीसं स्वरूप भारत सासणे यांच्या कथेतील संघटणेचं असतं. रहीमचाचाची तिसरी बायको या खेडचात रहीमचाचाकडे येते तेव्हा अलीफ पीरबाबाजवळ नदीत मासे पकडीत होता. त्याची तंद्री, त्याच्या मुग्ध मनाला स्पर्श करणाऱ्या निरनिराळ्या भावाकृती, त्याची एकंदरीत मनःस्थिती आणि तिची गाडी बांधावरून येणं, गुडघाभर राडीत गाडी रुतणं, गाडीवानाच्या हाका आणि अलीफच्या भावमग्नतेचा भंग !

एक भावमग्नतेचा भंग आणि दुसरीचा उगम ! त्या गाडीचं, त्या वेळेचं, ऋतूचंही भान आपोआप यावं असं लेखकानं केलेलं वर्णन. त्या स्त्रीचं गाडीतलं दर्शन आणि अलीफच्या शरीरातील धमन्या आणि रक्ताचा प्रवाह. अलीफ त्या खेडचातील एक अत्यंत निर्मळ, निष्पाप आणि कुमारवय नुकतंच ओलांडून तारुण्याकडे झुकू लागलेला तरुण. त्याच्या जीवनाचा ध्यास डफ वाजविता येणे. त्याच्या अवघ्या शरीरातच ताल आहे. त्याच्या मनातील सारी आंदोलनंही तालमय आहेत. एकीकडे हे एक अबोध, मोहमयी विश्व आणि रहीमचाचाच्या बायकोच्या निमित्तानं त्याच्या जीवनात त्याच वेळी दुसरंही असंच अबोध, मोहमयी आणि रोमांचकारी विश्व प्रवेश करीत आहे. अलीफच्या मनातील हा झगडा विलक्षण आहे. भारत सासणे यांनी किती विविध प्रकारानं या झगडचाचं रूप या कथेत सिद्ध केलेलं आहे. ते अंबादासच्या निमित्ताने येतं, पवित्र पीरबाबाच्या अस्तित्वातून येतं, माशांच्या मऊ मऊ सुळकांडीतून येतं, रहीमचाचाच्या सहज पण निग्रही बोलण्यातून येतं. त्यांच्या तिसऱ्या बायकोच्या मोरणीमधून, तिच्या चकचकीत काळचाशार रंगामधून येतं, शहरातून आणलेल्या तिच्या 'रेडू'च्या संगीतामधून येतं. कथेतील

ह सर्व दुवे फार महत्त्वाचे आहेत. आणि त्यांचं चित्रण अत्यंत प्रत्ययकारी झालेलं आहे. या दुव्यांचं चित्रण कथेचा स्वाभाविक विस्तार करते आणि प्रथमदर्शनी एक अगदी छोटा नाजूक वाटणारा विषय सासणे यांच्या हाती दीर्घकथेचा विषय बनतो म्हणूनच सासणे यांच्या कथेच्या बाबतीत दीर्घकथा म्हणजे केवळ विस्तार न राहता जीवनाच्या विशाल दर्शनामुळे होणारा सहज आणि अपरिहार्य विस्तार असतो.

इतर ललित लेखकांप्रमाणेच भारत सासणे यांच्या कथाबीजांचं मूळ सामाजिकतेतूनच वर येतं. परंतु तशा अर्थाने सासणे यांची कथा सामाजिक असत नाही. म्हणजे एखादा सामाजिक प्रश्न अथवा त्या प्रश्नामधून निर्माण झालेलं जीवननाट्य यांचं रूप सासणे यांची कथा करीत नाही. ती नेहमी अगदी वैयक्तिक पातळीवर वावरते आणि वैयक्तिक प्रश्नांमधूनच आपलं रूप सिद्ध करते. (त्यांच्या इतर संग्रहातील काही कथा सामाजिकतेकडे वळताना दिसतात. पण इथे संदर्भा-व्यतिरिक्त त्यांची चर्चा करण्याचे कारण नाही.) 'चिरदाह'मधील श्यामाचे दुःख किंवा तिच्या नवऱ्याची तिच्याशी वागणूक याला थोडं सामाजिक अंग असल्याचं प्रथमदर्शनी जाणवेल. बायकोला टाकून देणे किंवा विशेषतः पुरुषी वृत्तीने तिचे हाल करणे हा काही अंशी सामाजिक प्रश्न असला तरी, 'चिरदाह' या कथेत तो तसा आलेला नाही. जसे हरिभाऊ आपटे यांच्या 'पण लक्षात कोण घेतो?' या कादंबरीतील यमूच्या दुःखाला जसे सामाजिक अंग आहे तसे श्यामाच्या दुःखाला नाही. तिचे दुःख दोन व्यक्तींमधील वैयक्तिक संघर्ष, व्यसनीपण आणि पुरुषी अहंकार व संस्कृतिहीनता या पातळ्यांवरच राहतो. त्यामुळे ती कथा प्रातिनिधिक होण्याचे टळले आहे. आणि एक अस्सल आंतरवेधी कथा आपल्याला मिळाली आहे.

सासणे यांची या संग्रहातली आणखी एक दर्जेदार कथा म्हणून 'एका प्रेमाची दास्तान' या कथेचा उल्लेख करायला हवा. वरवर पाहता ही कथा अगदी नेहमीच्या प्रेमाच्या त्रिकोणाची वाटावी इतकी साधी वाटते. तिच्यातील व्यक्तिरेखा अवघ्या तीनचारच. त्यात एका विवाहित डॉक्टरवर एक प्रौढ अविवाहित स्त्री– इंदू– प्रेम करत असते. आयुष्याच्या मध्यावर तिला आपल्यातील प्रेमभावनेची ओळख पटते. डॉक्टरच्या प्रेमात ती इतकी गुंतते, दोनतीन वेळा त्याच्याशी ती संभोगही घेते. आणि पुढे तिला अस्वस्थ वाटू लागते. एके काळच्या कॉलेज-मित्राला त्याच्या खेडेगावाहून ती आपल्या मनातील हा गुंता सोडविण्यासाठी मदत करायला मुंबईला बोलावते. तिथूनच ही कथा खोल खोल जाऊ लागते. सुविद्य विदुषी इंदू, अत्यंत नावाजलेले डॉ. भाल आणि हा व्यंकटेश या तिघांच्या भेटीगाठी आणि संवाद जेव्हा सुरू होतात, तेव्हा ही कथा आपली कात टाकते आणि लख-लखीत आणि उजळ होऊन येते.

केवळ प्रेम, प्रणय, लैंगिक आकर्षण, स्वभाव अथवा वृत्तिविशेष या साऱ्या

भावनांपकलीडे तिची झेप आहे. कथेच्या शेवटी इंदू डॉक्टरांशी संभोग घेऊन येते आणि अखेरीस त्या नुकत्याच घडलेल्या संभोगाविषयी व्यंकटेशजवळ अत्यंत अस्वस्थ होऊन म्हणते, 'डॉक्टरांचा चेहरा नॅचरली माझ्या अगदी जवळ आला होता. पहिल्यांदाच ह्या वेळेला मी त्यांच्या चेहऱ्यावरचं एक्स्प्रेशन पाहिलं आणि मला एकदम जाणवलं की, ते एक्स्प्रेशन माझ्याशी अजिबात संबंधित नाही. ते फक्त त्यांच्या स्वतःशीच संबंधित आहे....मला असं जाणवलं की, डॉक्टर मला काहीही देत नाहीयेत, तर काहीतरी माझ्याकडून घेत आहेत....तोपर्यंत माझी समजूत अशी होती की मी दुःखी आहे. रिती आहे. रितेपण हे आपलं दुःख. आपल्याला काहीतरी अनाम हवं आहे. डॉक्टर आपल्याला ते देऊ शकतील, आपलं अंतःकरण भरून टाकतील. आता मात्र मला जाणवलं की, डॉक्टरांनाही काहीतरी हवं आहे. तेही रितेच आहेत !....व्यंकटेश, दोन रिती माणसं एकमेकांना कसं भरू शकतील ? त्यातला एक तरी तृप्त असला पाहिजे, हे सगळं मला पहिल्यांदाच जाणवलं !....अश्लील वगैरे समजू नकोस, पण दोन स्पंज एकमेकांना भिडले तर ते एकमेकांना शोषून घेण्याचाच प्रयत्न करतील ना ?'

सासणे असे प्रश्न मांडतात. त्यांचे जीवनाचे निरीक्षण, मानवी स्वभावाचे अचूक ज्ञान, प्रगल्भ बुद्धी असून देखील भावनांचा वापर कुठे आणि नेमका कसा करावयाचा आहे याचे विलक्षण तारतम्य आणि कलेची पक्की समज ही त्यांची वैशिष्ट्ये समजता येतील. 'चिरदाह' या संग्रहातील तीन कथांचा मी संदर्भानुसार आतापर्यंत उल्लेख केला. त्यांची चौथी आणि शेवटची कथा 'परदुःख शीतल'. हिचा विचार वेगळ्याच पातळीवर करावयास पाहिजे म्हणून आतापर्यंत अधूनमधून वर तिचा कुठे उल्लेख आला नाही. 'परदुःख शीतल' ही त्यांची कथा दोन पातळ्यांवरून वावरते. एक आहे वास्तवतेची पातळी आणि दुसरी फँटसीची पातळी. अशा पातळ्यांवर आत्तापर्यंत मराठीत फारसे कथालेखन झालेले नाही. फॅन्टसीत सर्वच काही भासमय असते. पण सासणे यांच्या 'परदुःख शीतल'ला दोन पातळ्या आहेत. आप्पासाहेब एकाएकी घरातून नाहीसे होतात आणि ते एका अज्ञात अशा तळघरात पोहोचतात. हे अज्ञात आणि तळघर ही सर्व पातळी अद्भुत, अगम्य, धूसर, भयप्रद असतेच; पण तिथेही मानवी व्यवहार चालूच असतात. प्रत्येक व्यवहारामागे त्याचं त्याचं स्वतंत्र असं तर्कशास्त्र असतं. त्या तर्कशास्त्राशी वरच्या पातळीवरील तर्कशास्त्राचा काहीही संबंध नसतो. आप्पासाहेब तिथेही खूषही असतात आणि भयग्रस्तही असतात. इकडे वरच्या पातळीवर– ज्ञात जगात– आप्पासाहेब गेल्यावर एक वेगळंच वास्तव सुरू होतं. आणि हे वास्तव आणि दुसरं कल्पनारम्य आणि भासमय जीवन यांचे विभ्रम कथाभर चालू असतात. भारत सासणे यांची ही कथा आवर्जून वाचावी अशी आहे.

शेवटी सासणे यांच्या कथेतील एक महत्त्वाचा घटक सांगावयाचा. सासणे

यांच्या कथेत नेहमीच एखादी अगम्य, गूढ, काळजाचा थरकाप उडविणारी आणि म्हणूनच ती एकूण कथेच्या परिघात अगदी सहजपणे समाविष्ट होऊ न शकणारी एखादी घटना अथवा व्यक्ती असते. ती जणू त्या त्या कथेचा एक लंबकच असते लंबक हा कधी स्थिर नसतो आणि ज्ञात–अज्ञाताच्या पातळ्यात तो सारख्याच गतीने प्रवास करीत असतो. म्हटले तर त्यांच्या गतीला आणि रूपाला अर्थ असतो, म्हटले तर ते एक गूढ देखील असते. भारत सासणे यांच्या कथेतील लंबक म्हणजे 'डफ'मधील महारोगाने झडलेला अंबादास, 'परदुःख शीतल'मध्ये हॉल-भर, संभाषणाच्या वेळी वरून खाली आणि खालून वर उडणारी माशी, 'चिर-दाह' मधील एक डोळा नसलेलं कुत्रं आणि 'एका प्रेमाची दास्तान'मध्ये देखील दृष्टिआड होणारा भुंकणाऱ्या पाळीव कुत्र्याचा आवाज.

त्यांच्या एकूणच कथेत या गूढ खुणा आहेत. साखळी तुटलेले कुत्रे, एक डोळा नसणारी; परंतु भविष्यकथन करणारी व्यक्ती. या भारत सासणे यांच्या कथेतील जीवनाच्या अपूर्णत्वाच्या खुणा आहेत....कला ही कधी परिपूर्ण नसते. खऱ्या मोठ्या कलेत ज्ञातापेक्षा अज्ञाताचाच भाग मोठा असतो. आणि ज्ञाताकडून रसि-काला अज्ञाताकडे नेऊन पोहोचविणे हे यशस्वी कलेचे कार्य असते. भारत सासणे वर दाखविलेल्या प्रतीकाद्वारे आपल्या कलेच्या कक्षा विशाल करतात असे वाटते.

पूर्वप्रसिद्धी : ललित, एप्रिल ८७

चिरदाह
भारत सासणे
मॅजेस्टिक बुक स्टॉल,

१८. लव्हाळी

श्री. ना. पेंडसे; मराठी कादंबरीत यशस्वी झालेले हे नाव आहे. 'गारंबीचा बापू' ही त्यांची कादंबरी रसिकांनी आणि तेव्हाच्या टीकाकारांनी अक्षरश: डोक्यावर घेतली. तिच्यातील अफाट बापूच्या रसरशीत, जोमदार, धडाडीच्या आणि आदर्शवादी जीवनाकडे अवघा वाचक आकर्षित झालेला होता. या कादंबरीतले बापूच्या मानाने 'राधेचे' चित्रण तसे दुय्यमच होते. परंतु पेंडसे यांनी त्यामध्ये-देखील विलक्षण रंग भरले होते. पेंडसे यांनी कादंबरीकार म्हणून येथूनच प्रसिद्धी मिळविण्यास सुरुवात केली होती. 'गारंबीचा बापू' नंतर त्यांनी 'लव्हाळी' पर्यंत अनेक कादंबऱ्या लिहिल्या. त्यांमध्ये फडके–खांडेकरांचे युग जसे त्यांनी निपटून काढले तसेच गो. नी. दांडेकरांनाही मागे सारले.

आजचा मराठीतील यशस्वी कादंबरीकार म्हणून पेंडसे यांचे नाव घेण्या-शिवाय गत्यंतर नाही; परंतु असे असले तरी मला असे म्हणणे भाग आहे की पेंडसे यांनी कादंबरीकार म्हणून जे यश मिळविले त्यामध्येदेखील त्यांना फडके–खांडेकर यांची परंपरा मोडून काढता आलेली नव्हती ! येथे 'परंपरा' हा इंग्लिश शब्द 'School' या अर्थाने मी वापरीत आहे. हाच मुद्दा अधिक स्पष्ट करण्या-साठी 'घराणा' असा शब्ददेखील वापरता येईल. पेंडसे यांच्या कादंबरीची 'रथ-चक्र' पर्यंतची वाटचाल ही अधिक उज्ज्वल असली तरी ती जुन्या घराण्याशी आपले नाते सांगणारीच होती.

त्यांच्या 'लव्हाळी'ने मात्र या घराण्याशी आपले असलेले नाते पूर्णपणे तोडून टाकलेले आहे !

चिं. त्र्यं. खानोलकर यांना आपल्या 'रात्र काळी घागर काळी' कादंबरी-

मध्ये जे करता आले नव्हते, परंतु गो. नी. दांडेकर यांनी आपल्या 'माचीवरला बुधा 'मध्ये जे करून दाखविले होते ते अवघड काम 'लव्हाळी 'मध्ये पेंडसे यांनी यशस्वीपणे केलेले आहे. जुन्या कादंबरीने ज्या काही परंपरा निर्माण केल्या होत्या, मानवी जीवनाच्या चित्रणाचे जे काही आडाखे अथवा ठोकताळे बांधून ठेवले होते, ठरीव ठशाच्या निवेदनाची चाकोरी पाडून ठेवलेली होती; त्या साऱ्या परंपरा, ते सारे ठोकताळे आणि चाकोऱ्या पेंडसे यांनी बऱ्याच प्रमाणात 'रथचक्र 'मध्ये आणि संपूर्णपणे 'लव्हाळी 'मध्ये पुसून टाकल्या एका नव्याच दृष्टिकोनातून जीवनाचा आकृतिबंध उभा केला, या दृष्टीने 'लव्हाळी 'चे यश कोणालाही हिरावून घेता येणार नाही हे अगोदरच स्पष्ट केले पाहिजे !

असे जरी असले आणि पेंडसे यांच्या 'लव्हाळी 'मध्ये आशयाचे, निवेदनाचे आणि रूपाचे वेगळेपण दिसत असले तरी हा विकास हळूहळू होत आलेल्या त्यांच्या कादंबऱ्यांतून दिसून येतो. लेखक कालांतराने शिळा शिळा होत जातो आणि वाचकाच्या मनातील त्याच्या कलाकृतींविषयीची ओढ कमी कमी होत जाते; तसे काही पेंडसे यांच्या बाबतीत अजून घडले नाही. पेंडसे यांची प्रत्येक नवीन कादंबरी नेहमीच उत्सुकतेचा विषय होऊन राहिलेली आहे. तेव्हा प्रश्न असा निर्माण होतो की ही उत्सुकता कोठून निर्माण होते ? त्याचे एक साधे उत्तर असे आहे की, कलावंतांच्या प्रतिभेत ताजेपणा, नवीन जीवनाचे दर्शन नवीन पद्धतीने घडविण्याचे सामर्थ्य आणि सौंदर्याचा साक्षात्कार घडविण्याचा त्याचा मगदूर अभिजात असला पाहिजे.

मला वाटते पेंडसे यांच्या प्रतिभेला या तिन्ही गोष्टींचे वरदान मिळालेले आहे. आणि त्या तिन्ही गोष्टींचा दिव्य साक्षात्कार आपल्याला त्यांच्या 'लव्हाळी 'मध्ये घडतो.

या कादंबरीत पेंडसे यांनी जी एक निवेदनपद्धती स्वीकारलेली आहे, ती आत्मनिवेदनाच्या—म्हणजेच केवळ रोजनिशीच्या स्वरूपाची नसून आत्माविष्काराच्या स्वरूपाची आहे. ते असे की लव्हाळीतील 'मी ' हा नुसते आत्मानुभव सांगत नाही, तर त्यातूनच तो आत्माविष्कारही साधीत असतो. आपले जीवन कसकसे घडत गेले याचाच फक्त तो तारीखवार आणि घटनावार इतिहास सांगत नाही, तर दुसऱ्याच्या जीवनाचेही गोफ स्वतःच्या जीवनाशी निगडित करीत जातो. ही जीवने कुठे त्या 'मी 'च्या जीवनाशी संवादी असतात, तर कुठे तो विसंवादी असतात. यापेक्षाही महत्त्वाची तिसरी पद्धत पेंडसे यांनी इथे वापरली आहे; ती म्हणजे या कादंबरीत 'मी 'बरोबरच अशीही जीवने येतात की ज्यांच्या या 'मी 'च्या जीवनाशी प्रत्यक्ष काहीच संबंध नसतो. उदा., 'आज सोमवार ता. २१ ऑक्टोबर, विनोबांना अटक आणि ३ महिन्यांची शिक्षा.' किंवा 'जनरल वेव्हेल ह्यांची हिंदुस्थानचे कमांडर इन् चीफ् म्हणून नेमणूक.' असे कितीतरी उल्लेख आठवतात. हिटलर, मुसोलिनी

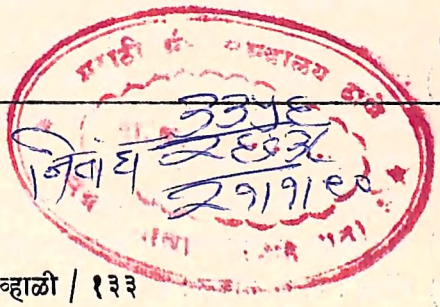
किंवा सुभाषचंद्रांचा मृत्यू. या साऱ्या घटना आणि व्यक्तींचे तसे प्रत्यक्षतः या 'मी'शी कसलेही नाते नाही. तरी या 'मी'च्या सामान्य, फडतूस जीवनाचे आणखी सामान्यपण कोरले जाण्यास या व्यक्ती, घटना आणि ही सारी निवेदने कमालीची उपकारक ठरतात. इतकेच नव्हे, तर या 'मी'च्या जीवनाविष्काराचा या घटना एक अविभाज्य भागच आहेत, असा संपन्न अनुभव कादंबरी वाचून संपविल्यावर आल्यावाचून राहात नाही. पेंडसे यांचे खरे यश हेच आहे असे म्हटले पाहिजे. एकीकडे या सामान्य माणसाची आणि त्याच्याइतक्याच इतर सामान्य परिवाराची जगण्यासाठी चाललेली धडपड आणि दुसरीकडे त्याच वेळी हिटलर–मुसोलिनी यांनी पेटविलेले अग्निकुंड यांमधील प्रखर विरोधाभास आणि या प्रचंड विरोधामधून पेंडसे यांनी जीवनाचे घडविलेले दर्शन विलक्षण तेजाळ आहे.

या रोजनिशीच्या माध्यमाचा उपयोग करून घेऊन पेंडसे यांनी कितीतरी बारीकसारीक घटनांतून, वाक्यांतून मनुष्यस्वभावांचे विविध नमुने उभे केले आहेत. एक पिचलेली, उदासतेच्या छायेखाली झाकळून गेलेली, तरीपण जगण्यासाठी जिद्दीने आणि तितक्याच भल्याबुऱ्या मार्गाने जिवाची शर्थ करणारी माणसे पेंडसे यांनी मोठ्या समर्थपणे उभी केलेली आहेत. निवेदनाच्या तुकड्या-तुकड्यांतून असंख्य माणसांचे जे भव्य दर्शन पेंडसे आपल्या 'लव्हाळी'तून घडवितात एवढे भव्य आणि समग्र दर्शन आजपर्यंत एखाद्या कादंबरीतून क्वचितच घडले असेल !

लव्हाळीच्या यशाची बाजू अशी जेव्हा प्रकाशात येते तेव्हा अंधारात राहिलेल्या दुसऱ्या बाजूचीदेखील जाणीव झाल्याशिवाय राहात नाही. ती अशी की, शेवटी कलाकृती आणि तीही गंभीर कलाकृती आपला एक विशिष्ट खोल ठसा वाचकाच्या मनावर उमटविल्यावाचून राहत नसते. 'लव्हाळी'तील 'मी' हा जरी शेवटी पूर्ण सुखात असल्याचे दाखवितो, रोज अडीच शेर दूध घेण्याची ऐपत आल्याचे सांगतो, तरी त्या सुखातच दुःखाची एक बारीक कळ आहे. खरे तर असेच म्हणायला पाहिजे की 'मी'च्या साऱ्या दुःखद जीवनात सुखाची ही एक बारीक तिरीप आहे; परंतु पेंडसे यांनी निवेदनाची आणि आविष्काराची जी एक अभिनव पद्धत येथे स्वीकारली आहे, तिच्यातच यशाबरोबरच 'लव्हाळी'चे अपयशही लपलेले आहे. त्यामुळेच 'लव्हाळी' भेटल्याचा आनंद होतो, पण ती सोडून जाते तेव्हा चुटपुट लागत नाही. तरीही 'लव्हाळी'चे यश मोठेच !

*

पूर्वप्रसिद्धी : माणूस ८–४–६७



लव्हाळी
श्री. ना. पेंडसे
मौज प्रकाशन गृह, मुंबई–४.

सूची

वि. शं. पारगावकर यांनी आजवर लिहिलेल्या असंग्रहित परीक्षणांचा तपशील.

१) चढण : प्रल्हाद वडेर : केसरी ५–४–६४
२) ज्योत्स्ना आणि ज्योती : गंगाधर गाडगीळ : माणूस १५–४–६५
३) आभाळाचा रंग निळा : ल. ग. जोग : माणूस १५–४–६५
४) राजकीय हत्या ! : प्रा. रा. का. बर्वे : माणूस १५–५–६५
५) कोंडूरा : चिं. त्र्यं. खानोलकर : माणूस २०–५–६७
६) यक्षगान : पु. वि. बेहेरे : माणूस ३–६–६७
७) प्रतिभाविलास : ना. सी. फडके : माणूस १५–४–६७
८) वलय : मी, माझी सौ. आणि तिचा प्रियकर : व. पु. काळे : माणूस २–१२–६७
९) स्मृतिधन : नानासाहेब चाफेकर : माणूस २७–५–६७
१०) मृत्युंजय (सावरकर चित्रमय चरित्र) म. वि. सोवनी : माणूस २७–५–६७
११) आदर्श भारतसेवक : न. र. फाटक : माणूस २७–५–६७
१२) समर्थ : समर्थांचे प्रयाण : नारायण धारप : केसरी २४–११–६८
१३) आनंदी गोपाळ : श्री. ज. जोशी : केसरी १८–२–६८
१४) शंभर मानवश्रेष्ठ : ..... : माणूस २३–११–६८
१५) लग्नानंतरचे पहिले वर्ष : विश्वकर्मा साहित्यालय : माणूस २१–९–६८
१६) संगत : श्री. ज. जोशी
सूर्य : श्री. दा. पानवलकर माणूस २२–६–६८
१७) हंसायचं नाही ! : बाळ गाडगीळ : माणूस २८–९–६८
१८) त्रिशंकु : चिं. त्र्यं. खानोलकर
संजीवनी : सौ. चंद्रप्रभा जोगळेकर
देवाचा शब्द : मनोहर शहाणे माणूस ८–६–६८
१९) षड्ज–गांधार : कृ. द. दीक्षित : माणूस १४–१२–६८
२०) साहित्य : शोध आणि बोध : वा. ल. कुलकर्णी : माणूस १६–३–६८
२१) लढा असा स्वातंत्र्याचा ! : ना. वि. काकतकर : माणूस ६–४–६८
२२) स्वगत : जयवंत दळवी : माणूस ११–५–६८
२३) नाट्याचार्य देवल : श्री. ना. बनहट्टी : माणूस ३०–३–६८
२४) शांताचिया घरा : शांताराम आठवले : माणूस ५–७–६९
२५) कोंदण : ग. ल. ठोकळ : माणूस १५–२–६९

२६) ओंकार : प्रा. भीमराव कुलकर्णी : माणूस १४–६–६९
२७) मोरू परतोनि आला : अरविंद गजेंद्रगडकर : माणूस ३१–५–६९
२८) दुर्दम्य : गंगाधर गाडगीळ : माणूस १६–९–७०
२९) कादंबरीमय महाभारत : माधव कानिटकर : माणूस २–५–७०
३०) टेकडीवरचे पीस : विद्याधर पुंडलीक : सोबत २९-३–७०
३१) महानंदा : जयवंत दळवी : सोवत १२–४–७०
३२) जन हे वोळतु जेथे : शरच्चंद्र मुक्तिबोध : सोबत १९–४–७०
३३) दूर गेलेले घर : लक्ष्मीकांत तांबोळी : सोबत २६–७–७०
३४) अनाहत : वि. ज. बोरकर : सोबत
३५) लटिके बोलेल तो अधम : अनिरुद्ध पुनर्वसु : सोबत ३–५–७०
३६) मरण स्वस्त होत आहे ! : बाबुराव बागुल : सोबत १७–५–७०
३७) माहीमची खाडी : मधु मंगेश कर्णिक : सोबत ८–३–७०
३८) कवठेकरांच्या गोष्टी : दत्त रघुनाथ कवठेकर : सोबत १५–३–७०
३९) सांगत्ये ऐका : हंसा वाडकर : सोबत २२–३–७०
४०) अशी गर्जली वीरवाणी : श्री. पु. गोखले : २३–५–७१
४१) औटसाइडर : उल्बेर कामू : मनोहर, मार्च ७०
४२) मनपंछी बावरा : रंगा मराठे : माणूस ७–४–८४
४३) मेलेलं पाणी : अशोक व्हटकर : माणूस ९–२–८५
४४) रथ : रंगनाथ पाठारे : माणूस ९–२–८५
४५) गावकी : रुस्तुम अचलखांब : माणूस ९–२–८५
४६) वसेचिना : रघु दंडवते : माणूस ९–२–८५
४७) घोडा : ह. मो. मराठे : माणूस ९–२–८५
४८) मराठी कथा (५९–६०) संयो. अरविंद गोखले : वीणा, जुलै ६१

संकीर्ण लिखाण

१) मराठी कथा : कालची आणि आजची : सुदर्शन, ऑगस्ट ५८
२) १९६७ सालातील मराठी कादंबरी : म. सा. प. १९६८
३) कामगार कल्याण मंडळ, सहकारनगर, पुणे १७ वा नाट्य महोत्सव परीक्षक : आढावा : तरुण भारत पुणे २८–१२–६९
४) परीक्षकाच्या दृष्टिकोनातून नवीन पिढीतील लघुकथा : समाचार दिवाळी ६९. सहावी स्पर्धा.
५) एक निर्भेळ वाङ्मयीन चर्चा. कथालेखन : बुवा, ऑक्टोबर १९६६
६) ओनामा : लेखकाच्या पहिल्या नवथर श्रीकाराची गुजगोष्ट : सोबत दिवाळी ७७

७) मराठी साहित्य निर्जीव आहे काय ? : सोबत
८) मी आणि रसिक वाचक : लेखकाचा अनुभव : आस्वाद, दिवाळी ८८
९) मराठीत प्रेमकथा का लिहिल्या जात नाहीत ? : मनोहर, मार्च ६२
१०) विवाहसंस्था मोडकळीस येत आहे काय ? : परिसंवाद : दिवाळी पैंजण ६९
११) फुलगाव येथील एक व्रतस्थ गुरुजी : श्री धोत्रे गुरुजी : माणूस १२–१२–७०
१२) श्री. ना. ह. आपटे यांच्या निवडक १५ कादंबऱ्या : प्रकाशन समारंभ निमित्त : केसरी ९–११–६९
१३) 'सोबत' चौथा वर्धापनदिन समारंभ : सोबत ३१–५–७०
१४) मुस्लिम समाज प्रबोधन, अंगार फरिस्ता आणि हिदायतखान : माणूस १८–७–७०.
१५) मोहन रानडे : गोवा क्रांतिकारक परिचय : माणूस १–३–६९
१६) ग्रंथालय और ग्रंथ–निर्वाचन : ग्रंथपाल या नात्यानेच अनुभव : फर्गसन महाविद्यालय वार्षिक.
१७) वि. ग. कानिटकर आणि आम्ही : माणूस २५–१–८६

ललितलेख

१) देवधर : स्वराज्य १५–११–८०
२) चैत्र वैशाख : सोबत १४–६–८१
३) स्पर्श : सोबत २३–८–८१
४) रंग : मयूरपंख : ५–४–८१
५) रूप : सोबत : ५–४–८१
६) गंध : सोबत : १०–५–८१
७) निवारा : सोबत : २४–५–८१
८) रचना : सोबत : ७–६–८१

राजकीय लेखन

१) एक यश–एक अपयश ! (भारताची दोन युद्धे) ११–६–६७
२) अनुरूप ध्येय – धोरणंच हवीत (१९८४ लोकसभा निवडणूक) माणूस ५–१–८५
३) दुसरे पर्व वचनपूर्तीचे राजकारण : माणूस २०–३–७१
४) माझा जाहिरनामा : माणूस ६–१–७१
५) लोकशाही हा अखेरचा शब्द आहे काय ? : सोबत, दिवाळी ७०
६) राज्यकर्त्यांनी निर्मिलेला भस्मासुर : माणूस २६–५–७३
७) हे युद्ध असे जिंकले पाहिजे ! (१९७१ पाक-युद्ध) : माणूस १८–१२–७१

८) सह्याद्री आणि हिमालय (यशवंतराव चव्हाण) : माणूस १४-३-७०
९) राष्ट्रीय सेवा योजना : तरुणांना नवी संधी : Beyond Friendship
१०) १९६७ नंतरचे भारतीय राजकारण : समाचार, दिवाळी ६९
११) युनो : अमृत, : ऑगस्ट १९५५.
१२) हेकट राष्ट्रवादी आणि आजचे भारतीय राजकारण : इंद्रधनुष्य, दिवाळी ६८.
१३) विद्यार्थी असे का वागले, वागतात ? : माणूस, जुलै ६९.
१४) अलंकार ते गांधीनगर, वठलेल्या वृक्षांचा समाजवाद, अडीच ते अडीच ! सिंडिकेट ते इंडिकेट, मी कोण : आम्ही कोण ? : काँग्रेस फुटीनंतरचे गांधी-नगर व मुंबई येथील काँग्रेस अधिवेशनांचा ललित राजकीय वृत्तान्त : माणूस, जाने.- फेब्रु.- मार्च १९७०.
१५) राज्यकर्त्यांनी निर्मिलेला भस्मासुर : माणूस, मे ७३.

कथावाङ्मय

वेगवेगळ्या मासिक, नियतकालिकांतून प्रसिद्ध झालेल्या परंतु पुस्तकरूपाने संकलित न झालेल्या वि. शं. यांच्या जवळजवळ ९८ कथा आहेत.

वि. शं. पारगावकर : प्रकाशित पुस्तके

कथा

पंचरंगी स्वप्न (१९६०)
केळफूल (१९६४)
राणी (१९८०)
मरवा (१९६२)
चंद्र आणि चिमणी (१९६५)
आविष्कार (निवडक) (१९८५)

कादंबरी

ललाट (१९६२)
वैशाखातील वावटळ (१९६३)
शेवगा वेडा झाला (१९७०)
पांढरी माती (१९६८)
एक होता राजा (१९६५)
गोंदण (१९८१)
निगूडा (१९६२)
कालचक्र (१९६७)
ललिता (१९६९)
अंतरिता (१९७१)
अपरंपार (१९७०)
अयोनिजा (१९८४)

राजकीय

संध्यामेघ (१९६६)
जुनागड ते काश्मीर (१९६६)
पूर्वदर्शन (१९६७)
जगापुढील प्रश्नचिन्हे (१९६७)

ललित

सय (१९८०)

वि. शं. पारगावकर यांच्या निधनानंतरचे दुसरे एक पुस्तक– "वि. शं. पारगावकर की कहानियाँ" (अनुवादक डॉ. राजमल बोरा, प्रस्तावना डॉ. चंद्रकांत बांदिवडेकर") हे लवकरच प्रसिद्ध होत आहे.

वि. शं. पारगावकर—जीवनपरिचय

जन्म : मराठवाडा विभागातील बीड येथे १४ नोव्हेंबर १९२६ रोजी.

शिक्षण : मॅट्रिक (निजामशाहीमुळे उर्दूमाध्यमातून)

मॅट्रिकपर्यंतचे जीवन बीडसारख्या सर्वार्थाने मागास प्रदेशात गेल्याने भोवताली ग्रामीण गरिबीचे वातावरण. १९४७ साली घरच्या गरिबीमुळे नशीब काढण्यास पुण्यात. १९४८ मध्ये फर्ग्युसन महाविद्यालयात ग्रंथालयात नोकरी. १९५७ पासून फर्ग्युसन कॉलेज ऑफिसमध्ये. जिमखाना विभागात १९६९ पासून. १९७७ पासून AOS. १९८५ मध्ये सेवानिवृत्त.

१९५३ मध्ये पहिली कथा– 'बापूची वहिनी' सत्यकथेत प्रसिद्ध. तेथून पुढे लेखनाचा झपाटा. १९६२ ते १९६४ नवे जग ह्या मालिकाचे कार्यवाही संपादक.

कथा, कादंबरी, ललित, राजकीय असे विविध अंगी बिपुल लेखन. सत्यकथा, किर्लोस्कर, हंस, मराठवाडा रसिक इत्यादी महत्त्वाच्या मासिकांतून व माणूस, सोबत ह्या साप्ताहिकातून विशेष लेखन. 'सोबत 'चे पहिले सहा महिने ते संपादक होते. आलोचना, मसाप, ललितमधून समीक्षालेखन. १९६२ पासून अल्सरसारख्या त्रासदायक आजाराने त्रस्त. आजाराशी हसतमुखाने झगडत लेखन. १९८२ पासून प्रकृती अधिकच नाजूक झाली. पडल्या पडल्या वाचन एवढेच शक्य होऊ लागले. त्यातही चौफेर वाचनाची आवड त्यामुळे अनेक विषयांवर सखोल वाचन.

महिना-दीड महिन्याचे कॅन्सरच्या आजाराचे निमित्त होऊन ४ जुलै १९८९ रोजी निधन.

' मराठीतील सुप्रसिद्ध कथाकार वि. शं. पारगावकर यांनी १९८२ ते १९८५ या कालावधीत काही पुस्तकांवर आणि वाङमयीन प्रश्नांवर जे टीकालेखन केले ते प्रामुख्याने या पुस्तकात संग्रहित होत आहे. गेल्या तीस–पस्तीस वर्षांपासून वि. शं. पारगावकर कथासाहित्याची निर्मिती करीत आहेत... या निर्मितीक्षम लेखकाच्या मूळच्या खोडाला अलीकडे समीक्षेचा नवा धुमारा फुटला आहे... वि. शं. पारगावकरांचे हे लेखन सकृद्दर्शनी पुस्तकांवरील परीक्षणांचे आहे. असे असले तरी ते लेखन शेरेवजा वृत्तपत्रीय परीक्षणांसारखे नाही. या लेखनाच्या बुडाशी एक वाङमयीन भूमिका आहे. वाङमयाच्या निर्मितीवर, स्वरूपावर त्यांनी चिंतन केलेले आहे. वाङमयविषयक अनेक जटिल प्रश्नांची त्यांना जाण आहे... हे लेखन करताना अनेक ठिकाणी त्यांचे वाङमयासंबंधीचे ' अनुभवाचे बोल ' प्रकट झाले आहेत.

आजच्या ' सामाजिक बांधिलकी 'च्या जल्लोषात कलेच्या कलापणाचे भान ठेवणारे एका निर्मितीक्षम लेखकाचे समीक्षालेखन प्रसिद्ध होत आहे, ही समाधानाची गोष्ट आहे."

–डॉ. सुधीर रसाळ
(प्रस्तावनेतून)

प्रतिमा प्रकाशन