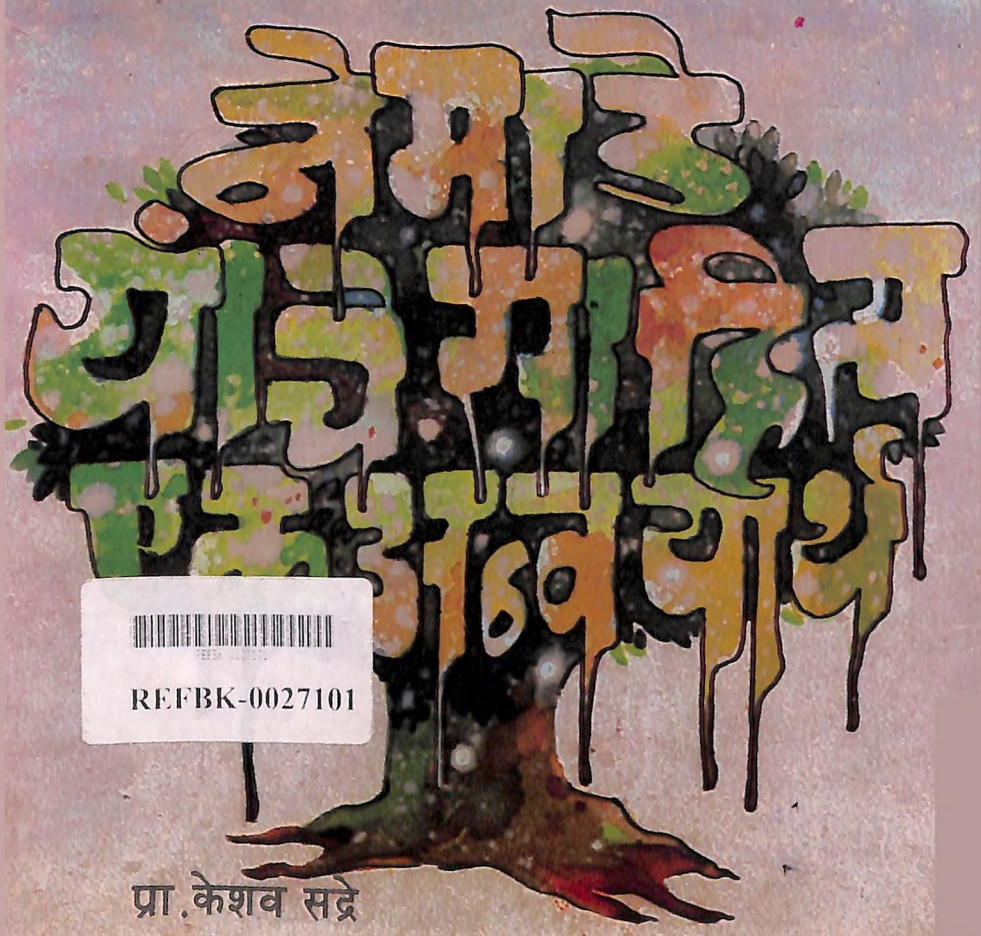
ग्रं. सं. ठाणे.
विषय निबंध
सं. क्र. ३५६४

झाड



REFBK-0027101

प्रा.केशव सद्रे

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.

6 MAR 1996
23 MAR 1996
6 APR 1996

(क्र. मा. पहा)
१००००-११-८९

मराठी ग्रंथ संग्रहालय गोवे
निबंध ३५६४
ग्र. क्र. २७९०१
८।९।८३
जुने गोवा (गोवा)

संदर्भ
निबंध
३५६४
२७९०१
८।९।८३

नेमाडे यांचे साहित्य : एक अन्वयार्थ

केशव म. सद्रे

प्रपाठक, मराठी विभाग,
गोवा विद्यापीठ, ताळगाव पठार,
बांबोळी कॉंप्लेक्स, गोवा ४०३ २०२

REFBK-0027101

मेहता पब्लिशिंग हाऊस

■ प्रकाशक
सुनील अनिल मेहता,
मेहता पब्लिशिंग हाऊस,
१२१६, सदाशिव पेठ,
पुणे.

■ मुद्रक
संगम प्रेस प्रा. लि.,
कोथरूड,
पुणे.

■ अक्षरजुळणी
राजहंस ऑफसेट,
पणजी-गोवा

■ © सौ. अरुणा के. सद्रे,
लक्ष्मण निवास, खोर्ली,
म्हापसा - गोवा

■ मुखपृष्ठ
महेश वेंगुर्लेकर

■ प्रथमावृत्ती
जून, १९९३

■ किंमत
पासष्ट रुपये

गोव्याचा मराठीशी संबंध अतूट मानणाऱ्या
व त्यासाठी झटलेल्या आणि झटणाऱ्या सर्वांना

अनुक्रमणिका

१. मनोगत

२. कोसला आणि नंतर १

३. कोसला : नव्या जाणिवेचा प्रभावी आविष्कार ४

४. नेमाड्यांच्या कादंबऱ्यांतील नवी नैतिकता, सामाजिकता आणि कृतिशीलता २५

५. देखणीतील भावविश्व आणि त्याचा आविष्कार ६८

६. 'त्रिखंडाला लगाम घालून' आणि 'प्यारी' ९८

७. आत्महत्यारी : आकलनाची एक दिशा १०५

८. टीकास्वयंवरमधील समीक्षादृष्टीचे स्वरूप ११२

९. निर्वसाहतीकरणाच्या दिशेने १२९

परिशिष्टे

१. देखणी : लोकगीत - नृत्यप्रकार १४१

२. डॉ. नेमाड्यांची खुली मुलाखत १४३

मनोगत

१९६० नंतरच्या मराठी साहित्याच्या क्षेत्रात आपल्या कर्तृत्वाच्या स्वयंभू तेजाने तळपणारे एक वाङ्मयीन व्यक्तिमत्व म्हणजे भालचंद्र नेमाडे. त्यांच्या साहित्याच्या तीन अंगांमधील प्रभावी संचाराची दखल घेतल्याशिवाय त्यांच्या चाहत्यांचेच काय पण त्यांच्या विरोधकांचेही काम चालू शकणार नाही. कादंबरी, कविता आणि समीक्षा अशा तीनही क्षेत्रांत त्यांनी आपले स्वतंत्र स्थान निर्माण केले, स्वतःची शैली प्रस्थापित केली आणि वाङ्मयीन तसेच अवाङ्मयीन वादविवादांचे मोहोळ उठत राहावे असे लेखनकर्तृत्व गाजवले. त्यांच्या साहित्याचा व वाङ्मयीन कर्तृत्वाचा अन्वयार्थ लावण्याचे धाडस करताना मला माझ्या मर्यादांची जाणीव आहे. एखाद्याच्या वाङ्मयीन कर्तृत्वाचा असा अन्वयार्थ लावताना आपल्यात आणि त्या वाङ्मयीन कर्तृत्वात कालिक अंतर असावे असे मानण्याची विद्याक्षेत्रीय प्रथा आहे. तसे न करणे कुणाला गैरसोयीचे सुद्धा वाटेल. विद्याक्षेत्रीय उद्दिष्टांसाठी तसे करणाऱ्यांना अंतर पडणे सोयीचे वाटत असावे, मला तसे वाटत नाही. कारण आपले मत लेखकाच्या नव्या निर्मिती वा आकलनानुसार बदलायची तयारी ठेवणे मला उचित वाटते.

नेमाड्यांच्या साहित्यिक कृतींवर अनेकांनी स्वतंत्रपणे लिहिले आहेच आणि त्यातले बरेचसे अटीतटीनेही लिहिले गेले आहे. मी मात्र कधी अशा लेखकांना वाट पुसत तर कधी आपलेच वाटणे प्रमाण मानत हे लेखन केले आहे. कल्पना अशी की चरता चरता गळ्यातल्या दोरीची लांबी तरी कळेल – आपल्याला आणि इतरांनाही. परीघ किती मोठा आहे ते दाखवून देणाऱ्या डॉ. प्रल्हाद वडेर, प्रा. रवींद्र घवी, डॉ. सोमनाथ कोमरपंत, डॉ. अशोक जोशी, डॉ. आनंद पाटील, प्रा. वासुदेव सावंत, प्रा. एस्. एस्. नाडकर्णी, प्रा. अनिल सामंत, प्रा. प्रसाद बर्वे, श्री. शिवानंद तेंडुलकर यांचे आभार मानून ते ऋण फिटण्यासारखे नाही. माझ्या पहिल्या पुस्तकाचे – 'साहित्य : देय आणि श्रेय' चे – बऱ्यापैकी स्वागत झाले नसते तर नेमाड्यांच्या साहित्यावर असे लिहिण्याचे धाडस माझ्याकडून झाले नसते.

नेमाडे टीकेला फार आव्हानात्मक व तीव्र प्रतिसाद देतात, अशी त्यांची ख्याती ऐकून होतो. त्यांना साहित्य व समीक्षेच्या द्वारे जे साध्य करावयाचे आहे त्यासाठी ते आवश्यकही असेल. आजवर त्यांच्याशी प्रत्यक्ष भेटींमध्ये वा पत्रांमधून मला त्यांच्या स्वभावातील सरळपणाचा, ऋजुतेचा, मोकळ्या देवाणघेवाणीचा आणि खास अनौपचारिकतेचा प्रत्यय येत गेला. त्यामुळे त्यांच्या लेखनासंबंधी वाटते ते नोंदवायचे ठरवले. तसे न करतो तर नेमाडे ज्या सांप्रदायिकतेविरुद्ध – उदाहरणार्थ कलावादी, रूपवादी, स्वायत्ततावादी,

अलौकिकतावादी इ. इ. – पंथ व मठाधिष्ठित गटबाजीविरुद्ध लढत आले तसल्याच वाङ्मयव्यवहारात आपणही सामील झालो असे मला वाटले असते.

लेखकाची चरित्रात्मक बाजू माहीत असेल तर त्याच्या साहित्याचा अन्वयार्थ लावताना त्या माहितीचा थोडाफार वापर करण्यात मला काहीही गैर वाटत नाही. नेमाड्यांच्या लौकिक चरित्रातील घडामोडींच्या जवळच्या साक्षीदारांना निश्चितच माझ्यापेक्षा जास्त माहिती असेल. मी मला उपलब्ध झाली किंवा वाटली तेवढीच आधाराला घेतली आहे. आणखी एक मोठा आधार आहे तो खुद्द नेमाड्यांच्या विधानाचा. 'लेखकाच्या जगण्यात आणि त्याच्या साहित्यात कमीत कमी अंतर असावे' अशा अर्थाचे त्यांचे विधान आहे. जेथे साहित्यिकांची चरित्रविषयक माहिती उपलब्ध होऊ शकत नसेल तेथे अर्थातच संहिता एवढाच सुरवातीचा आधार मानावा लागेल. पण 'संहिता हीच प्रमाण, बाकीच्या गोष्टींशी आम्हांला कर्तव्य नाही' अशी रूपवादी किंवा स्वायत्ततावादी मखलाशी मला मान्य नाही.

नेमाड्यांच्या साहित्यावर लिहिताना मला जे जे वाटले ते असे वाचकांसमोर सरळ मांडणे मला आवश्यक वाटले. या सर्व लिखाणातील सर्व प्रकारच्या त्रुटींचे व चुकांचे अपश्रेय माझ्या एकट्याचेच आहे.

कोसला वरील माझा लेख 'साहित्य : देय आणि श्रेय' मध्ये संगृहीत झालेला असला तरी नेमाड्यांच्या आजवरच्या सर्जक साहित्यावरील या पुस्तकात त्या लेखाचा अनेक कारणांसाठी समावेश आवश्यक वाटल्यामुळे तो लेख येथे पुनर्मुद्रित केला आहे.

हा सर्व अन्वयार्थ अभ्यासकांना उपयोगी ठरू शकेल म्हणूनच पुस्तकरूपाने वाचकांना अत्यंत नम्रपणे सादर करीत आहे.

या पुस्तकाच्या प्रकाशनासाठी **गोमंतक मराठी अकादमीकडून** आर्थिक सहाय्य लाभले. आकर्षक अक्षरजुळणी करण्याची जबाबदारी राजहंस ऑफसेट गोवा यांनी उचलून ती सुबकतेने पार पाडली. मुखपृष्ठादि सजावट श्री. महेश वेंगुर्लेकर यांनी मनःपूर्वक केली, तर प्रकाशनाची जबाबदारी मेहता पब्लिशिंग हाऊसचे श्री. सुनील मेहता यांनी तत्परतेने स्वीकारली. या सर्वांच्या हार्दिक सहभागानेच हे पुस्तक आपल्यापर्यंत या स्वरुपात पोहोचू शकले. तेव्हा या सर्वांचा मी अत्यंत ऋणी आहे.

केशव सद्रे
मराठी विभाग, गोवा
विद्यापीठ, ताळगाव पठार
गोवा. ४०३ २०२.

डॉ. भालचंद्र नेमाडे यांची पुस्तके

कादंबऱ्या

कोसला - १ ली आ. १९६३, देशमुख आणि कं. पुणे.
२ री आ. १९ , पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई
३ री आ. १९८२, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई
४ थी आ. १९९२, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई

बिढार - १ ली आ. १९७५, अमेय प्रकाशन, नागपूर
२ री आ. १९७८, अमेय प्रकाशन, मुंबई
३ री आ. १९८८, पॉप्युलर प्रकाशन, नागपूर

जरीला - १ ली आ. १९७७, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई
२ री आ. १९८५, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई

झूल - १ ली आ. १९७९, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई
२ री आ. १९८५, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई

कवितासंग्रह

मेलडी - १ ली आ. १९७०, वाचा प्रकाशन, औरंगाबाद
२ री आ. १९८०, प्रास प्रकाशन, मुंबई

देखणी - १ ली आ. १९९१, साकेत प्रकाशन, औरंगाबाद

समीक्षा

साहित्याची भाषा - १ ली आ. १९८७, साकेत प्रकाशन, औरंगाबाद
टीकास्वयंवर - १ ली आ. १९९०, साकेत प्रकाशन, औरंगाबाद

इंग्रजी

Tukaram : Life and Work साहित्य आकादमी, नवी दिल्ली
The Influence of English on Marathi : A Sociolinguistic and Stylistic Study :
१ ली आ. १९९०, राजहंस वितरण, पणजी.

पूर्वप्रसिद्धी इ. तपशील.

'कोसला: नव्या जाणिवेचा प्रभावी आविष्कार' प्रस्तुत लेखकाच्या साहित्य: देय आणि श्रेय (१९९०) मधून पुनर्मुद्रित. 'नेमाड्यांच्या कादंबऱ्यांतील नवी नैतिकता, सामाजिकता आणि कृतिशीलता' - डॉ. नेमाडे यांच्या साहित्यावरील प्रतिष्ठानचा विशेषांक सप्टेंबर १९९१ - फेब्रुवारी १९९२. 'नेमाडे यांच्या समीक्षादृष्टीचे स्वरूप' - 'मैत्र' जानेवारी १९९२.

परिशिष्टातील 'डॉ. नेमाड्यांची खुली मुलाखत' - ललित दिवाळी अंक १९९१.

डॉ. नेमाड्यांच्या साहित्यातील सगळी अवतरणे त्या त्या पुस्तकाच्या पहिल्या आवृत्तीतील आहेत. अवतरणांसाठी परवानगी दिल्याबद्दल डॉ. नेमाड्यांचे आभार मानून ऋण फिटण्यासारखे नव्हे.

- लेखक.

कोसला आणि नंतर

कोसलाने मराठी कादंबरीची रूढ चौकट मोडून–तोडून घडवलेल्या इतिहासाचे आपल्यापैकी अनेकजण साक्षीदार आहेत. 'कोसला' च्या लेखकाच्या पुढील कादंबऱ्या वाचकांनी अत्यंत उत्सुकतेने, आत्मीयतेने वाचल्या. कुणाच्या अपेक्षा पूर्ण झाल्या, तर आपल्या रेडीमेड कल्पना घेऊन जे त्या कादंबऱ्यांकडे वळले त्यांचा क्वचित अपेक्षाभंगही झाला. पण नेमाडे जे काही लेखनातून करीत होते ते जाणूनबुजून दुर्लक्षिणे कुणालाही शक्य झाले नाही. १९७० साली 'मेलडी' हा कवितासंग्रह आला आणि १९७५ साली बिढार आली. १९७९ पर्यंत जरीला व झूल. आणखीही एक महत्त्वाची घटना म्हणजे १९७९ मध्येच 'कोसलाबद्दल' हे कोसलावरील समीक्षालेखांचे संकलन श्री. बाबा भांड यांनी प्रकाशित केले. या पुस्तकानेही इतिहास घडवला, तो अशा अर्थाने की तोवर अशा प्रकारचे एखाद्या नववाङ्मयीन प्रवृत्तीच्या पुस्तकावरचे पुस्तक अगदी अभ्यासक्रम, परीक्षा वगैरे उद्दिष्टे डोळ्यांसमोर ठेवूनसुद्धा कुणी काढू धजले नव्हते. त्या पुस्तकातील श्री. दिलीप चित्र्यांचा 'कोसला' बद्दल सोळा वर्षांनी' हा लेख किंवा अलीकडचा रूचीच्या अंकातील त्यांचा लेख मुद्दाम ध्यानात घेण्यासारखा आहे. १९६४ सालच्या सत्यकथेत दिलीप चित्र्यांनी कोसलावर एक परीक्षण लिहिले होते; सत्यकथा–मौज संप्रदायाच्या निष्ठेला जागत त्यांनी कोसला जणू मोडीत काढल्याचाच आभास निर्माण केला होता. 'एकजात (आणि नेकजात) लेखक मराठीत कादंबरी का लिहू शकले नाही, ते कळायला कोसला उपयोगी पडू शकेल' अशी एक भलतीच दयाशील भूमिका त्यांनी त्यावेळी घेतली होती.

सुदैवाने त्याच चित्र्यांना आपला कोसलाकडे बघण्याचा दृष्टिकोन पूर्णपणे बदलावा लागला,(तो बदलला यात चित्र्यांचे थोरपण आहे) एवढी जबरदस्त क्रांती मराठी वाङ्मयीन संस्कृतीतच कोसलाने केली होती. कोसलातील आत्मचरित्रात्मकतेचे काय करायचे ते – स्वायत्ततावादी, रूपवादी संप्रदायांच्या दराऱ्यामुळे – अनेक थोरांना कळत नव्हते, तिथे मलाही कळले नाही तर त्यात नवल नाही.

जगण्यात आणि लेखनात अंतर नसावेच अशा नेमाड्यांच्या ठाम भूमिकेतून व त्यांनी आपल्या कादंबऱ्यांत करून ठेवलेल्या बंदोबस्तातून आत्मचरित्रात्मकता या मूल्याचे काय करायचे याबद्दल थोडीफार जाण आता आली आहे असे म्हणता येईल.

कवितेच्या क्षेत्रातही नेमाड्यांनी आपली जागा निश्चित केली. आधी मेलडीमधून आणि आता (१९९१) देखणीमधून. मानवी नातेसंबंध आणि त्या नात्यांचे स्थिरचररूप नेमाडे ज्या तऱ्हेने शब्दांकित करतात त्यातून नातेसंबंधांतील अंतर्मुखतेची खोली आणि बहिर्मुखतेचा विस्तार आकारित होतो. त्यांच्या काव्यकर्तृत्वाचे वेगळेपण देखणीच्या प्रस्तावनेतून त्यांनी मांडलेल्या तात्त्विक चौकटीच्या आधारे तपासले जायला हवे. भाषेचा आणि कवीचा कस पाहणाऱ्या या वाङ्मयप्रकारात नेमाडे (त्यांच्या टीकास्वयंवरमधील देशीयतेच्या संदर्भात वापरलेल्या शब्दांत सांगायचे तर) आपल्या डौलाने उभे आहेत. त्यांच्या जागेचे अक्षांश रेखांश ज्येष्ठ समीक्षकांनी ठरवायचे.

नेमाड्यांची एक साहित्यविषयक भूमिका स्पष्टपणे वाचकांसमोर मांडणारा 'टीकास्वयंवर' हा ग्रंथ होय. स्फुट समीक्षा लेखांचे संकलन असे प्रथम दर्शनी स्वरूप असलेला हा ग्रंथ ठाम भूमिकेतून मराठी समीक्षाव्यवहाराला नवी परिमाणे देणारा आहे. त्याला मिळालेल्या साहित्य अकादमीच्या पुरस्काराने मराठीतील लोकमान्यतेचे व विद्वन्मान्यतेचे केंद्र बदलत आहे याची सर्वांना जाणीव झाली, त्यात बहुसंख्यांना आनंद झाला तरी काहींना दुःख होणे हेही स्वाभाविक– म्हणजे स्वभावजन्यच म्हणावे लागेल. नेमाडे हे कादंबरी, कविता व समीक्षा या तिन्ही क्षेत्रांत प्रवाहांना दिशा देणारे ठरले ते निव्वळ त्यांच्या कर्तृत्वाच्या आधारावर. कादंबरी व समीक्षेच्या क्षेत्रातील त्यांच्या कामगिरीमुळे मराठीच्या अभ्यासाचेही केंद्र बदलणे आणि विविध चाक्षुष बिंदूंनाही Points of view मानाचे स्थान प्राप्त होणे शक्य झाले. एरवी मराठी साहित्यातील बऱ्याच मोठ्या भागाला विशिष्ट उच्चवर्णीय, उच्चभ्रू, नागर संप्रदायांच्या वर्चस्वामुळे दावणीला

बांधल्याची, वळचणीला उभे केल्याची अवस्था आली होती. त्याचा परिणाम म्हणून समीक्षेतही अंतर्जननाच्या व्याधीने आलेला रक्तक्षयी भुरकटपणा नष्ट होणे मराठी साहित्य आणि समीक्षा यांच्या निकोप वाढीला आवश्यक होते. नेमाड्यांच्या साहित्य व समीक्षेतून ठाशीवपणे आणि भक्कमपणे या गोष्टी घडू लागल्या. त्यांच्या एकूण साहित्याचा अभ्यास अनेक अंगांनी, अनेक पद्धतींतून होणे म्हणूनच आवश्यक ठरते. मी त्या साहित्याकडे माझ्या दृष्टीतून पाहून, माझ्या अभिप्रायांना व मतांना शक्य तेवढ्या सुसूत्र रूपात इथे एकत्र आणले आहे. 'साहित्याची भाषा' हे त्यांचे मौलिक पुस्तक असले तरी त्यातील उच्च कोटीच्या तांत्रिकतेमुळे मी ते या अन्वयार्थाच्या कक्षेतून सध्या दूर ठेवले आहे.

कोसला : नव्या जाणिवेचा प्रभावी आविष्कार

कोसला कादंबरीची दखल घेताना समीक्षकांनी आणि वाचकांनी अगदी भिन्न भिन्न प्रतिक्रिया व्यक्त केल्या. 'ही अत्यंत थोर कादंबरी आहे' पासून 'ही कादंबरी नव्हे' पर्यंत सर्व प्रकारची मते जाहीरपणे व खाजगीपणे मांडली गेली. कोसला प्रथम प्रसिद्ध झाल्यानंतर आता सुमारे दोन तपांचा कालावधी लोटला असून, 'कोसला'शी आशयाभिव्यक्तीच्या बाबतीत जवळीक जाणवणाऱ्या अनेक कादंबऱ्या मराठीत प्रसिद्ध झाल्या आणि मराठी कादंबरीच्या विकासक्रमातील कोसलाचे स्थान निश्चित झाले. पुस्तक प्रथम प्रसिद्ध झाले, त्या वेळी या कादंबरीच्या भाषेने वा अतिप्रामाणिक निवेदनाने बसलेला धक्का किंवा कादंबरीविषयक पारंपरिक कल्पनांना कोसलाने दिलेला हादरा हे प्रतिकूल टीकेचे कारण असले, तरी त्याही वेळी तिची वाचनीयता बहुतेक सर्वचजण मान्य करीत होते. सुवर्ण महोत्सवी मराठी साहित्यसंमेलनाच्या अध्यक्षांनीसुद्धा, 'कोसलाने आपल्याला अस्वस्थ केल्याची' ग्वाही दिली, ह्यातही प्रस्तुत कादंबरीच्या वाङ्मयीन आणि लौकिक यशाची खूण दिसते.

३२७ पानांची ही कादंबरी तिच्यातील आशयाच्या दृष्टीने कुणाला पाल्हाळिक वाटणे शक्य आहे. माझ्या मते मात्र ती तशी पाल्हाळिक नसून तिच्यातील सर्व काही योग्य जागी आहे आणि अपरिहार्यपणे आलेले आहे. कादंबरीत नेमके काय आहे, हे पहायला सगळी कादंबरीच उद्धृत करावी वागेल. तरीही सोयीसाठी आपण थोडक्यात कथानक पाहू : पांडुरंग सांगवीकराची ही गोष्ट आहे. प्रथमपासून शेवटपर्यंत तिच्यात अनेक 'गोष्टीं'ना स्थान आहे. तिची कथनीयता आणि श्रवणीयता/वाचनीयता ही दोन्ही अंगे वाचकांना गुंतवून ठेवतात. गोष्ट ही कोणत्याही कादंबरीची एक किमान व अपरिहार्य अशी गरज असते, हे सर्वांना

मान्य असावे. पांडुरंग हा सुमारे २५ वर्षांचा तरूण. खानदेशातल्या एका खेडेगावात जन्मलेला व वयाच्या १७व्या वर्षापर्यंत तिथेच वाढला शिकलेला. वडील गावातील श्रीमंत प्रतिष्ठित शेतकरी. मुलाने शिकून मोठे वगैरे व्हावे, अशी अपेक्षा बाळगणारे. कॉलेज–शिक्षणासाठी पांडुरंग पुण्यात येतो. सुरवातीचा बावळटपणा लवकरच टाकून कॉलेजमध्ये 'चमकायला' लागतो. पण शेवटी बी. ए. न होताच सर्व गोष्टींना वैतागून गावाकडे परत जातो आणि तिकडे गेल्यावर अगदी निष्क्रिय असे आयुष्य जगायला लागतो. रूढार्थाने किंवा फडकेप्रणीत तंत्रमंत्रात बसेल, असे हे कथानक नव्हे. कारण इतर कादंबऱ्यांसारखे सलग घटित ह्यात फारसे नाही. परंतु जे काय घडले ते आत्मनिवेदनाच्या एका विशिष्ट घाटातून लेखकाने मांडले आहे आणि तो घाटही जेवढा विचार करावा तेवढा लक्षणीय वाटेल, असा आहे.

ही एक आत्मचरित्रात्मक कादंबरी आहे, (किंवा असावी) असे अनेकजण म्हणतात. पण तसे म्हटल्यास फक्त कादंबरीच्या वर्गीकरणाचा प्रश्न सुटतो. अधिक काही हाती लागत नाही. एकतर ज्याला लेखकाच्या चरित्राची जास्तीत जास्त माहिती आहे, तोच हे विधान करू शकेल. परंतु काही प्रसंगांचे वा व्यक्तींचे लेखकाच्या जीवनातील व्यक्तींशी वा प्रसंगांशी साम्य दाखविता आले, तरी कादंबरीतील भाष्ये वा विचार कोणाचे असा प्रश्न केल्यास लेखक केव्हाही सोयिस्करपणे सांगवीकराकडे बोट दाखवू शकेल, आणि सांगवीकर तसा 'मृत' असल्याने त्याला विचारायची सोय नाही. तेव्हा कादंबरी आत्मचरित्रात्मक की कशी, ह्या विशिष्ट वर्गीकरणाचा नाद सोडून आपण ती 'कादंबरी' आहे, एवढेच मान्य करून पुढे जाऊ. शिवाय, एका अतिव्यापक अर्थाने 'सर्वच ललित साहित्य हे आत्मचरित्रात्मक असते', हे मान्य केल्यास ह्या कादंबरीला आत्मचरित्रात्मक असे विशेषण लावण्यातील निष्फळता वेगळीच. तिच्या 'कादंबरीत्वा' चा आणि 'थोर' पणाचा विचार पुढे सविस्तर येईलच. मात्र आत्मचरित्र वाटावे, अशा खुणा तीत जागोजाग असल्याने आणि एखाद्याच्या खाजगी गोष्टींबद्दल माणसाला अपार कुतूहल असल्याने आपला कादंबरीतला 'इंटरेस्ट' शेवटपर्यंत टिकतो, ही एक जमेची बाजू नोंदवून आपण पुढे जाऊ.

कादंबरीतील आशयाचा विचार करताना प्रथमच लक्ष वेधून घेते ती तिच्यातील वास्तवता. या वास्तवतेचा अधिक विचार करताना असे लक्षात येते की, काही ठिकाणी ती वस्तुनिष्ठ आहे, तर काही ठिकाणी व्यक्तिनिष्ठ आहे. सबंध कादंबरीभर पांडुरंग सांगवीकरचा एक विशिष्ट दृष्टिकोन पसरून राहिला

आहे. वास्तवातील वस्तुनिष्ठता व व्यक्तिनिष्ठता यांचा शोध घेतानाच आपल्याला असेही जाणवते की, ही कादंबरी एका वेगळ्याच व पूर्वीच्या मराठी कादंबरीला अज्ञात असलेल्या मार्गाने पुढे जात आहे. माणसाचे या विश्वामधे स्थान काय, आपण कोठून आलो, आपले आयुष्य असे असेच का व त्याचा अंतही असा असाच का, माणसाला खरोखरच काही स्वतंत्र इच्छा असते का, इच्छास्वातंत्र्याचा वापर केला तर वाट्याला येणारे त्याने भोगावे का, भोगायची त्याची तयारी असते का, माणसांचे परस्परांमधील संबंध कोणकोणत्या मूल्यांवर ठरतात, माणसाच्या 'लहान' 'मोठे' पणाचे निकष कोणते इ. अनेक प्रश्नांच्या भूलभुलैयामध्ये (या शब्दातली रोमँटिक छटा वगळून) आपल्या मनाला घुमविण्याचे आणि फिरता-फिरता नकोसे करण्याचे विलक्षण सामर्थ्य या कादंबरीमध्ये आहे. आजूबाजूला जे दिसते ते पांडुरंग ढवळून पहातो. एकेक गोष्ट उलटी करून पहाताना समाजाच्या मूल्यांचेच मूल्य त्याला कळायला लागते. स्वतःच्या मनाच्या खळबळीचाही ठाव घ्यायची त्याची धडपड चालू आहे. त्याची डायरी ह्या दृष्टीने मुद्दाम लक्षात घेण्यासारखी आहे. 'हे वर्तुळातले दिवस नको वाटतात. चौकोन हवे वाटेवर हवे कोपरे कोपरे रुमाल फडकवणारे. ..... मीभर काळ कोरतो माझ्या पुरता. प्रत्येक क्षणावर शिल्पं कोरतो माझ्या रूपाची. पाळण्यातून आढ्यावर कोरली तेव्हापासून. शतेषु जायते शूरः ।..... एखाद्याला जास्तीत जास्त गोष्ट सांगता येईल शंभर वर्षांची. मग गोष्ट सांगाच कशाला ? ..... माणसाजवळ फारच थोड्या गुप्त गोष्टी असतात. ..... तिची इंद्रियं इथरात जाळी रोवून बसली आहेत. ..... स्वतःचंच आहे सगळं. बीज मात्र बापाचं. तरीही वंश वाढवणं भाग आहे. पूर्वजांच्याच नशिबी नपुंसकगिरी नव्हती. म्हणून हे फेरे-मर्द बापापायी ..... डाव्या हातावरची भाग्यरेषा उजव्या हातावर नाही. ..... अगणित गर्जणारे असते, तरी एकटा ते सगळं ऐकू शकतो. मी एकटा सोडून ते बाकीचे सर्व एक असतात. .....

भिकारी आहेत त्याहूनही जास्त हवेत. आज आमच्या जवळ पैसे नव्हते ही गोष्ट निराळी. पण भिकारी दिसण्याची आपल्याला लाज नाही. ..... परवा परवापर्यंत म्हणायचो, आपण परीक्षेत फसलो, तरीही आपण हे हे मिळवलं आहे. मिळवणं. च्यायला. काय मिळवलं ? मिळवण्याची भाषा बंद करावी. काहीच तसं मिळवता येत नाही. मिळवलेलं सगळं शेवटी इथं पृथ्वीवर ठेवून जावं लागतं. ..... न मिळवणंच बरं. ..... काहीतरी केलंच पाह्यजे. काही तरी सणकन् करून एकदा आपल्या अंगावरची राख सगळ्यांना दाखवली पाह्यजे.

नाहीतर आपल्याला अक्कल नाही हे सिद्ध झालं असं होईल. ..... दोनतीन राग ऐकून मन झक्कास झालं होतं. ..... आणि तेव्हा वाटलं की संगीत हे आत्म्याची भाषा आहे. आत्मा. च्यायला. आत्मा. नेमका आत्मा. पुन्हा. पुन्हा मृत्यूच्या भानगडी.'' ही थोडीशी पांडुरंगाच्या स्वतःविषयी व इतर सगळ्या गोष्टींसंबंधी विचार करण्याच्या पद्धतीची झलक. स्वतःविषयी आणि इतरांविषयी त्याला जे प्रश्न पडतात त्याची उत्तरे मिळणे जवळजवळ अशक्य असते. हा शोधच एकूण तात्त्विक स्वरूपाचा, तत्त्वज्ञानाशी संबंधित असा आहे. तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रात अंतिम असे काही सापडण्याची शक्यता नसते. कारण ज्ञान ही एक अखंड चालणारी प्रक्रिया आहे. आणि कोणताही 'वाद' हा एकूण ज्ञानाच्या वा तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रातला निव्वळ एखादा भाग किंवा ज्याचा परीघ विस्तारतच जातो आहे अशा मोठ्या वर्तुळातील लहानसे वर्तुळ असते. तेव्हा कादंबरीत कुणाच्याही कुठल्याही मूलभूत प्रश्नांची उत्तरे मिळत नाही हे स्वाभाविकच आहे. तत्त्वज्ञानाप्रमाणेच साहित्यातही प्रश्न उभे करणे हेच महत्त्वाचे असते.

आधुनिक-पाश्चात्य व अगदी अलीकडचे मराठी साहित्य ज्या विषयाचा विचार करीत आहे, तोच विषय ह्या कादंबरीत हाताळलेला आहे, तो म्हणजे आधुनिक माणसाचे 'दुरावलेपण', alienation किंवा 'एकाकीपण'. पाश्चात्य साहित्यात महायुद्धानंतर ही प्रवृत्ती विशेष दिसू लागलेली आहे. कुठलीच मानवी किंवा सामाजिक मूल्ये युद्धातील विनाशाला थांबवू शकली नाहीत; इतकेच नव्हे तर मानवी मूल्यांचे मूल्यत्वच नष्ट होऊ लागले; त्याचा हा अपरिहार्य परिणाम आहे. माणूस आपल्या आजूबाजूला जे काही असते, त्याच्याशी संवाद साधता येत नाही, म्हणून त्याच्यापासून स्वतःला वेगळे काढायला लागतो. त्या गोष्टीशी जुळत वा पटत तर नाहीच, पण कित्येकदा त्या गोष्टी निव्वळ त्याच्या स्वातंत्र्यावर मर्यादा आणून स्वस्थ न बसता त्याच्या अस्तित्वावरही उठतात. परिणामी माणसाचे या गोष्टींशी संबंध हे असलेच तर नकारात्मक, निषेध, तिरस्काराचे वा दुराव्याचे, तुटलेपणाचे किंवा कोरडे असे होतात. एकीकडे त्याचे इच्छास्वातंत्र्य आणि दुसरीकडे ही अदृष्य पोलादी चौकट ह्यांच्या कचाट्यात सापडल्यामुळे त्याची अवस्था त्रिशंकूसारखी होते. अशा अवस्थेतून फक्त मृत्यूच त्याची सुटका करू शकतो. पाश्चात्यांनी निदान दोन महायुद्धे प्रत्यक्ष अनुभविली, तेव्हा त्यांच्याकडे असे काही व्हावे, हे स्वाभाविक आहे, आमच्याकडे मात्र ही प्रवृत्ती निवळ अनुकरणातून आलेली, आयात केलेली आहे, असे कुणी म्हणत असल्यास, त्यावर एवढेच म्हणता येईल की, गेल्या काही दशकात जग

एवढे लहान होत आहे की, जगभर होणाऱ्या महत्त्वाच्या घडामोडींची प्रतिक्रिया कुठेही उमटण्यात वा त्यांचा प्रभाव जगात कुठेही दिसून येण्यात अस्वाभाविक असे काहीही नाही. शिवाय, युद्धोत्तर आणि स्वातंत्र्योत्तर काळात देशाचे विभाजन, इ. सारख्या घटनांनी इथल्याही समाजजीवनात जुन्यानव्या सर्वच लोकांनी जीवनमूल्यांच्या बाबतीत एवढा मोठा 'ग्रॅण्ड रिडक्शन सेल' अनुभविला आहे की, त्यातूनसुद्धा नव्या पिढीचे 'दुरावलेपण' alienation निघाले असेल तर त्याचा अस्सलपणा नाकारणे कठीण जाईल.

कोंसलातील पांडुरंगाचे 'दुरावलेपण' कसे आहे? तर त्याला आपल्या खेड्यातील घराविषयी, तिथल्या लोकांविषयी विलक्षण चीड आहे. कारण तिथे बापासकट सगळे पैशापैशासाठी धडपडत असतात. म्हणजे पैशाला निव्वळ व्यावहारिक विनिमयाच्या साधनापेक्षाही जीवनमूल्य म्हणून तिथे महत्त्व आलेले आहे. त्यांच्या प्रतिष्ठेच्या आणि 'मोठे'पणाच्या कल्पनाही त्याला खटकतात. अपमान करतील तेव्हा बुटाने मारणारे हे लोक. बापाविषयी प्रचंड तिरस्कार. कारण ह्याच्या सगळ्या हौसामौजा त्याने मारून टाकल्या. शिवाय लहानपणचा बापाचा भ्याडपणा आणि मोठेपणी पैशाच्या उलाढाली करतानाचा ढोंगीपणा त्याला भलताच संताप आणतो. आईविषयी मात्र त्याला प्रेम असावेसे दिसते. गाव सोडून पुण्याला आल्यावर शहरी जीवनातील भंपकपणा आणि ढोंग त्याला हळूहळू कळायला लागते. कॉलेजातील तथाकथित सांस्कृतिक कार्यक्रम, प्रचलित परीक्षापद्धती, प्राध्यापकांचा बौद्धिक व इतर प्रकारचा कोतेपणा आणि उथळपणा, विद्यार्थ्यांचे टोळीवजा वागणे, रॅगिंग इ. गोष्टी त्याच्या शिक्षणाविषयीच्या आदराला धक्का देतात. पण हे घडत असतानाच त्यालाही इतर चारचौघांसारखे कॉलेज गाजवावेसे, चमकावेसे वाटते. त्यातच तो मेसचा सेक्रेटरी म्हणून पैशांच्या भानगडीत सापडून त्याला भरपूर पैसा स्वतःच्या खिशातून भरून द्यायची वेळ येते. बापाकडून पैसे मागवून तो त्यातून स्वतःची सुटका करून घेतो खरा; पण मग सख्खा बापच त्याला त्या पैशांनी विकत घेतल्याची भाषा करतो. घरे पैशावर चालतात हे सत्य त्याला असे उमगल्यावर त्याचा कुटुंबसंस्था, नात्यातील जिव्हाळा इ. गोष्टींवरचा विश्वास उडून जातो. मध्येच गावाकडे झालेला त्याच्या लहान बहिणीचा मृत्यू त्याला मुळापासून हादरवून टाकतो. सगळ्याच गोष्टींचा अंत त्याला कळून चुकला आहे. कुठल्याही गोष्टीला 'अमर' हे विशेषण किती भंपकपणाने लावता येते, ते तो त्याच्या विदुषकी पद्धतीने दाखवून देतो. सगळ्याच गोष्टींची किंमत तो त्याच्यापुरती

ओळखून बसतो. घरातील लोकांची त्याने निराशा केलेली असल्याने, त्यांची सहानुभूती त्याने गमावली आहे. एकुलता एक मुलगा म्हणून घरचे लोक तरीही त्याला सांभाळायला तयार आहेत. पण त्यांचे त्याला काहीच ऐकावेसे वाटत नाही. लग्न करून आपल्यासारखीच प्रजा उत्पन्न करावी आणि संसाराच्या ह्या फेऱ्यात मुलांना आणून सोडायला कारणीभूत व्हावे, असे त्याला वाटत नाही. मुळात त्याला लग्नच नको असते. पण शेवटी लग्न करायचे, तर जिला मूलबाळ होणार नाही, अशीच मुलगी पहा, ही त्याची आईबापांना त्यांच्यावरील मेहेरबानीने केलेली सूचना. कॉलेज शिक्षण अर्धवट सोडून गावाकडे परतलेला पांडुरंग गावातल्या अनेक रिकामटेकड्या लोकांमध्ये उठबस करायला लागतो. तिथेही त्याला अनेक विक्षिप्त लोक भेटतात. त्यांची आयुष्ये तो जरा जवळून पहातो. पण त्याला पडणारा प्रश्न कायमच. 'हे असं का ?' शेवटी तो अशा निर्णयाला येऊन पोचतो की, ''**कोणतीही गोष्ट मिळविण्यासाठी धडपडून काय, किंवा वाट्याला आलेल्या कुठल्याही गोष्टीमुळे तडफडून काय, शेवटी सगळेच निरर्थक.**'' ''सबंध शिलालेखांच्या ओळी क्रमानं पुसट झाल्या असं मी म्हणत गेलो. म्हटलं त्याच्या काठ्या झाल्या आणि स्वतःच्या पाठीत बसल्या. जिंकण्याचे लक्षपती दुसरेच. आम्ही खोट्याचेच धनी.'' ..... ''आपण सगळं करू. हे म्हणतात ते सगळं. थेट इतकी वर्ष उदाहरणार्थ काढलीच की नाही ? आणि आणखीही थेट वर्षं काढायची घमेंड वगैरे आहे. आपण कुणा दुसऱ्याची वगैरे वर्षं चोरणार नाही. किंवा कुणाच्या बापाचा पैसा वाया घालवणार नाही. वय गेलं असं हे अवांतर म्हणतात. ते मात्र उदाहरणार्थ बरोबर नाही. आणखी पुढे नाना वर्षं आहेतच. वर्षं नीट असतातच. आपण उदाहरणार्थ किती का उशिरां उठतना ? त्या मानानं कसं का वागतना ? आपापली वर्षं पुढे अचूक शिल्लक असतातच. ती वगैरे काही कमावता येत नाहीत. **तेव्हा गमावली ही भाषा मात्र उदाहरणार्थ तितकी बरोबर नाही. किंवा वर्षं अत्यंत वाया गेली, असं म्हणणं उदाहरणार्थ चूक आहे. म्हणजे बरोबरच.**'' (जाड ठसा माझा)

असे म्हणून तो सगळ्याच गोष्टी स्वीकारायच्या ठरवतो आणि सगळ्याला 'होय–होय' म्हणायला लागतो. इथं कादंबरी संपते. ती इथेच का संपली, असे विचारण्यात अर्थ नाही. कारण ती अशीच वाढविता आली असती. (कादंबरी फक्त कॉलेजजीवनाचेच चित्रण करते, जीवनाच्या इतर अंगांचा तिच्यात गंधसुद्धा नाही, असे म्हणणे हे कादंबरी या वाङ्मयप्रकारासंबंधी व तिच्यातील जीवनदर्शनासंबंधी ठोकळेबाज कल्पना बाळगण्याचे लक्षण आहे.) इथे पांडुरंग

सांगवीकर ज्या समाजाशी त्याचे पटत नाही, त्याच्याशी झगडायचे सोडून किंवा तो समाज बदलायचा प्रामाणिक व नम्र प्रयत्न करायचे सोडून त्याला शरण जातो आणि आपले जे काय व्हायचे ते होऊन द्यायला तयार होतो. पण तरीही त्याने एक हक्क राखून ठेवला आहे. तो म्हणजे समाजाशी मनोमन फटकून राहण्याचा. ह्याचा अर्थ त्याचे शरण जाणे हे काही संपूर्ण शरणागती नव्हे. पण आहे ते त्या पोलादी चौकटीशी लढणेही नव्हे[१]. त्याचे हे असले जगणे म्हणजे जिवंत असून नसल्यासारखे. म्हणून अपर्णपत्रिकेनंतर कादंबरी सुरू करण्यापूर्वी श्रीचक्रधरांच्या ओळी येतात, ''बाइ मृताचे धर्मः जिवतां प्रतिः कैसे निरूपावे।।''

वरील उतारा हा कादंबरीतला शेवटचा परिच्छेद आहे. त्याचा सविस्तर विचार पुढे येईलच. परंतु कादंबरीचा शेवट या अर्थाने तो मुद्दाम वाचनीय आहे. या पूर्वीच्या कादंबऱ्या आशयआविष्काराच्या बाबतीत वेगळ्या होत्या. कुठे तरी कथा सुरू होऊन कुठेतरी संपत असे. कथानकाचे सुटे धागे पुन्हा एकत्र यायचे व कादंबरीतल्या अनुभवाला एक साचेबंद आणि वरवरची अशी पूर्णता यायची. अलीकडची कादंबरी मात्र शेवटीही मिटत नाही, खुलीच राहते. याचे कारण उघड आहे. निव्वळ अलीकडच्या लेखकांना ती तशी ठेवावीशी वाटते म्हणून कादंबरी अशी खुली राहते, असे नव्हे. तर आजच्या अनुभवाचे स्वरूपच तसे असून लेखकांना ते रूप तसेच 'भावते' आणि त्याचे कादंबरीगत संकल्पनही तसेच खुले राहते.

वर उल्लेखलेले alienation ही गेल्या काही वर्षात पाश्चात्य जीवनात दिसू लागलेली एक महत्त्वाची प्रवृत्ती आहे. तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रात या प्रवृत्तीचे नाते अस्तित्ववादी विचारसरणीशी आहे. ज्या समाजात आपण जन्मलो, वाढलो त्या समाजात आपले कुठलेच नाते उरत नाही, ही जाणीव माणसाला ग्रासू लागते. त्या समाजाची मूल्ये या संवेदनाक्षम माणसाला निरर्थक वाटू लागतात. आळशीपणाने काहींच न करता तसेच जगत राहणे हेच अशा माणसांच्या दृष्टीने जीवनमूल्य बनलेले असते. कारण महत्त्वाकांक्षा व त्यापायी अनेक प्रकारची धडपड, लटपटी इ. गोष्टी त्याला हास्यास्पद वाटतात. व्हिक्टर अनंत या मल्याळी लेखकाने म्हटले आहे "Alienation is living in cultural no-man's land". पाश्चात्य देशांतील हिप्पी वा तत्सम पंथ आणि त्यांचे तत्त्वज्ञान/जीवनविषयक दृष्टिकोन ह्या प्रकारच्या alienation मधूनच निघालेले. त्या विचारसरणीचा प्रत्यक्ष जीवनात किंवा वाङ्मयात होणारा आविष्कार वेगवेगळा असू शकेल. पण मानवी जीवनातील संदर्भहीनता, निरर्थकता absurdity ह्या गोष्टी मूलभूत

म्हणावयास हरकत नाही. मराठी वाङ्मयात ह्या प्रकारचा आशय ह्या पद्धतीने मांडणारी ही पहिलीच कादंबरी. १९६३ मध्ये श्री. अशोक शहाण्यांनी 'मनोहर' मासिकाच्या दोन अंकांत एक खळबळ उडविणारा लेख दोन भागांत लिहिला होता.[२] त्यात केलेल्या साहित्यविषयक चर्चेत त्यांनी आल्बर्ट काम्यू, दोस्तोयव्हस्की वगैरेंचे हवाले देऊन साहित्याचे काही निकष सांगितले होते. शिवाय, साहित्यिकांच्या एका तरूण पिढीचे काही समान दृष्टिकोनही त्यात व्यक्त झाले होते. **'वाङ्मय म्हणजे स्वतःला प्रकट करण्याची कला. लेखकापुरते स्वतःचा शोध घेणे हेच वाङ्मयाचे उद्दिष्ट होय. लेखक हा स्वतःशीच बांधील असतो. इतर सर्व पारंपरिक बांधिलक्या निरर्थक आहेत. 'स्व'चा प्रश्न सोडविणे ही कलावंताची सर्वश्रेष्ठ बांधिलकी आहे'** हा थोडक्यात त्यांचा दृष्टिकोन. एका अर्थाने ह्या बंडखोर साहित्यिकांच्या गटाच्या । पिढीच्या तत्त्वज्ञानाचे प्रत्यक्ष उदाहरण म्हणून ही कादंबरी मानायला हरकत नाही. ''मराठी वाङ्मयावर क्ष–किरण उदाहरणार्थ कोसला वगैरे'' या शीर्षकाच्या आलोचनेतील लेखात त्या समीक्षकाने तसा संबंध दाखवून दिला आहे,[३] आणि त्याबद्दल कुठे दुमत झाल्याचे ऐकिवात नाही. अशोक शहाण्यांनी त्यांच्या उपरोक्त लेखात सांगितलेल्या निकषांवर प्रस्तुत कादंबरी ही अप्रतिम असून तिच्यासारखे दुसरे काहीच असणार नाही, असे मत व्यक्त करून पुढे तो समीक्षक, प्रामुख्याने कादंबरीतील आशयावर व पांडुरंगाच्या वैयक्तिक मतांवर आक्षेप घेताना दिसतो. कारण असे असावे की, पांडुरंगाच्या जीवनविषयक दृष्टिकोनात व समीक्षकाच्या दृष्टिकोनात फार फरक असावा. परीक्षणात असेही जाणवते की जिथे मते जुळतात तिथेही समीक्षकाला असे वाटत असावे की, जगण्याच्या दृष्टीने ही मते निरूपयोगी तर आहेतच. शिवाय, पांडुरंगाच्या वाट्याला आलेल्या दुःखांपेक्षा वेगळ्या तऱ्हेची व तीव्र दुःखे अनुभवणाऱ्यांचीसुद्धा जीवनासक्ती कायम राहते. एकीकडे जगत राहणे आणि दुसरीकडे त्या जगण्यालाच शिव्या देत राहणे या गोष्टी विसंगत आहेत. हा पांडुरंगावरील आक्षेप या दृष्टीने विचारात घेण्यासारखा आहे.

दिलीप चित्रे यांचाही वर सांगितलेल्या पिढीचे एक साहित्यिक म्हणून अशोक शहाण्यांच्या लेखात उल्लेख आला आहे. त्यांनी प्रस्तुत कादंबरीचे ऑगस्ट १९६४ च्या सत्यकथेच्या अंकात एक परीक्षण लिहिले आहे, ते मुळातूनच वाचणे चांगले. त्यातील, वाङ्मयीन जाणीव निर्माण होणे,जागविणे, लढविणे इ. संबंधीच्या त्यांच्या विचाराशी दुमत होण्याचे कारण दिसत नाही. वाङ्मयीन निर्मितीवर

एका विशिष्ट गटाची सत्ता चालते व त्याच्या मागणीनुसार वाङ्मयनिर्मिती होत राहते, हेही मान्य करू या. पण वाङ्मयनिर्मितीपासून साहित्यिकाला होणारा आनंद व वाचनातून वाचकाला आनंद होणे वा तो अस्वस्थ होणे या गोष्टी सोडल्या तर बाकी वाङ्मयविषयक सर्वच घडामोडी – म्हणजे ते प्रसिद्ध करणे, चर्चा, परिसंवाद, परीक्षणे, मूल्यमापन या सर्वच गोष्टी – कमी अधिक प्रमाणात कृत्रिम किंवा घडवून आणलेल्या असल्याने त्यांचा necessary evils म्हणून स्वीकार करणेच चांगले. चित्र्यांच्या मते, मराठीत एकही थोर कादंबरी आजवर निर्माण झालेली नाही, व ती का झाली नाही, ते कळायला कोसला उपयोगी पडते. मला मात्र 'कोसला' मध्ये अस्तित्वविषयक एक समग्र जाणीव दिसते, आणि ती जशी वरवर पाहता अस्ताव्यस्त असते, तसेच तिचे या कादंबरीतील रूपही आहे. मात्र त्यात कलात्मक सुसंगती निश्चित आहे. मर्ढेकरांनी केलेली मराठी साहित्यातील आवर्तित प्रतिक्रियांसंबंधीची तक्रार मागे घेता येईल अशी परिस्थिती मराठी कवितेत खुद्द मर्ढेकरांच्या कवितेपासून निर्माण झाली. कादंबरीलेखनातला त्यांचा प्रयत्न मात्र काहीसा दुर्बळ ठरला. तथापि, 'कोसला'ने मराठी कादंबरीच्या क्षेत्रातील ही कोंडी फार समर्थपणे फोडली. तेव्हा मी 'कोसला थोर आहे' असे म्हणतो, तेव्हा चित्र्यांनी तिचे 'थोरपण' आणि 'कादंबरीपण' नाकारताना वापरलेल्या शब्दांतच मला असे म्हणायचे आहे की, ''अगोदर हे सांगता आले नसते आणि आताच्याखेरीज इतर शब्दांत ते कधीही सांगता येणार नाही.'' थोर होण्याच्या प्रयत्नात फसलेले म्हणून मराठीतल्या ज्या 'कादंबरीकारां'चा उल्लेख चित्र्यांनी केला आहे, केवळ त्यांच्याच नव्हे तर मराठी कादंबरीकारांमध्ये ज्यांची नावे पारंपरिक टीकाकार आवर्जून घेतात त्या ह. ना. आपटे, ना. ह. आपटे, वा. म. जोशी, विश्राम बेडेकर, श्री. ना. पेंडसे, व्यंकटेश माडगूळकर, आणि चिं. त्र्यं. खानोलकर या सर्व लेखकांच्या लेखनाचा विचार लक्षात घेता असे म्हणता येईल की, मराठी जाणिवेचा प्रवाह, त्याची दिशा, गती आणि टप्पे त्यांच्या कृतींतून व्यक्त होतात आणि नेमाड्यांनी 'कोसला' मध्ये जे केले, तो एक मराठी कादंबरीच्या विकासक्रमातील टप्पा असल्याने तो कालदृष्ट्या त्या आधी येऊच शकला नसता. कादंबरीच्या घाटासंबंधीच्या आपल्या कल्पना टीकाकारांना व वाचकांना पुन्हा तपासून घ्यायला लावणारी अशी ती एक कादंबरी आहे. मराठी कवितेच्या क्षेत्रात केशवसुतांनी व नंतर मर्ढेकरांनी क्रांती केली, हे जर आपल्याला मान्य असेल, तर कादंबरीच्या क्षेत्रात ते नेमाड्यांनी 'कोसला'त केले आहे.या अर्थाने तो एक – ''क्रांतिकारक

उच्चार'' आहे; नंतर स्वतःची परंपरा निर्माण करून एकूण परंपरेचा भाग बनलेली ती एक नवता आहे. तरूण पिढीची वैफल्यग्रस्तता आणि दुरावलेपणा यांचे जे चित्रण, ज्या मुक्त शब्दांमध्ये तिच्यात येते ते त्यापूर्वीच्या पिढ्यांनी तसे अनुभवलेले नसल्याने व त्यांच्या प्रतिक्रिया या खास त्यांच्या असल्याने त्या आधीच्या कादंबरीकारांकडून व्यक्त होणेच शक्य नव्हते. दुरावलेल्या पिढीच्या शब्दांत सर्व काही व्यक्त झाले आहे.

ह्यातला पांडुरंग वयाने मोठा होत असताना एकीकडे स्वतःचे आजूबाजूच्या जगाशी असलेले संबंध तोडीत जातो. तो अतिशय संवेदनक्षम व बुद्धिमान आहे, आणि जगत असताना जगण्यासंबंधी त्याने केलेली भाष्ये मोठी चमकदार व वाचकाला चकित करणारी आहेत. मात्र त्यांचा शेवटी होणारा संकीर्ण परिणाम हा एकूण अस्वस्थ, सुन्न, अंतर्मुख करणारा असा आहे. त्याचे व्यक्तिमत्व अत्यंत अहंकेंद्री असल्याने त्याच्या विशिष्ट चष्म्यांतून त्याच्याशी संबंधित असलेनसलेले बरेचसे जग तुच्छ, उपेक्षणीय, तिरस्करणीय, आणि उपहासास्पद असे बनलेले आहे. ह्या त्याच्या दृष्टिकोनामुळे प्रा. ल. ग. जोग त्याला 'किडलेल्या मनाचा' म्हणतात.[६] तर प्रा. कुरूंदकर म्हणतात, ''खरे म्हणजे पांडुरंग सांगवीकर हा किडलेल्या मनाचा माणूसच नव्हे. तो संवेदनाक्षम व चिंतनशील तरूण आहे..... स्वतःविषयी, भोवतालच्या जगाविषयी सतत विचार करीत राहण्याची त्याला सवय आहे. तो आपले अपरिपक्व मन घेऊन नुसता खेड्यातून शहरात आलेला नाही, तर मूल्यांचे काही संस्कार अर्धवट झालेले मन घेऊन मूल्ये ढासळलेल्या वातावरणात पांडुरंग सांगवीकर येऊन पोचलेला आहे..... त्याला कोणतेच मूल्य सापडलेले नाही. आणि म्हणूनच मूल्य गमावलेले असे त्याचे मन आहे. त्याचा चिकित्सकपणाही असाच भाबडा आहे. आजूबाजूच्या जगाविषयी अपरिपक्व मनाने वाटेल त्या कल्पना करीत राहणे हा त्याचा छंद आहे. म्हणून त्याची जीवनविषयक भाष्ये आपल्याला गंभीरपणे घ्यावीशी वाटत नाही.[७]'' म्हणजे पांडुरंग किडलेल्या मनाचा आहे की नाही, याबद्दलची ही दोन टोकाची मते दिसतात. मला मात्र वाटते की, पांडुरंगाचे मन अपरिपक्व आहे असे म्हणणे हा त्याच्यावर अन्याय आहे. ज्याला तकलादू मूल्ये कोणती आणि शाश्वत मूल्ये कोणती हे कळते त्याला अपरिपक्व कसे म्हणता येईल ? पांडुरंग प्रचलित समाजव्यवस्थेतील तकलादूपणावर, भंपकपणावर चिडून असला आणि त्याच्याविषयी त्याच्या मनात एक प्रकारची तुच्छता आहे, असे जाणवत असले तरी शाश्वत मूल्यांसाठी, भव्यदिव्यतेसाठी त्याच्या मनाची चाललेली

तडफडही आपल्याला जाणवते. मात्र त्यासाठी नुसत्या ओळी वाचून चालत नाही, तर त्यांच्यातून वाहणाऱ्या अंतःप्रवाहाचा कानोसा घ्यावा लागतो आणि तोही कुठल्याही संप्रदायाची वस्त्रे अंगावर न ठेवता. पांडुरंगाला समजून घ्यायचे असेल, तर आपल्याला हे लक्षात घ्यावे लागेल की चालू काळातील एखाद्या लोकप्रिय किंवा मार्क्सवादासारख्या एखाद्या तथाकथित सर्वव्यापी तत्त्वज्ञानावर त्याचा विश्वास नाही. तत्त्वज्ञानाच्या वा जीवनदृष्टीच्या नात्याने त्याला महानुभाव जवळचे वाटतात; कारण त्यांनी म्हटले आहे; ''स्वदेश संबंधु त्याज्य :'' या जगात तो एकटा, परका, आऊटसायडर आहे. मानवनिर्मित व्यवस्थेचा बळी होणे ही त्याची शोकांतिका आहे. त्याला त्या व्यवस्थेशी झगडताही येत नाही आणि अनिच्छेने (की यदृच्छया?) वाट्याला आलेले आयुष्य संपवूनही टाकता येत नाही. कदाचित जगण्याच्या अनिवार, नैसर्गिक प्रेरणेचा तो परिणाम असेल. ज्यांना कुठल्या तरी तत्त्वज्ञानाच्या नावाने कुंकू लावून जगायचे असेल व आपण काही अर्थपूर्ण करीत आहोत अशा समजात वावरायचे असेल, त्यांनी तसे वावरायला पांडुरंगाची हरकत नाही. तो मनातल्या मनात जीवनाशी असहकार करीतच राहणार. कारण त्याने समाजापासून दुरावल्यावर स्वतःचे असे एक जग निर्माण केले आहे. त्या जगात तो एकटाच असतो. आणि दुसऱ्या जगात बाकीचे सगळे. आणि हे दुसऱ्या लोकांचे जग म्हणजे त्याच्या दृष्टीने जणू नरकच. Hell is other people. कधी क्वचित पांडुरंगाला स्वयंकेंद्रितता सोडून दुसऱ्या जगात डोकवावेसे वाटते, पण ते तेवढेच. सुभाष, मनी, रमी, महारोगी तापीराम ह्यांच्याविषयीच्या त्याच्या भावना पाहण्यासारख्या आहेत. त्याचे रमीशी असलेले संबंध ही एक लक्षणीय गोष्ट आहे. खरे तर हे प्रेमप्रकरणच. पण त्याची लेखकाने केलेली मांडणी एवढी संयमपूर्ण आहे की, हे एका वेगळ्याच अर्थाने प्लेटॉनिक लव्ह वाटावे. 'मांडणी' हा शब्दही कृत्रिमतासूचक ठरावा इतका सहजपणा ह्या चित्रणात आहे. दोनतृतीयांश कादंबरी कॉलेजजीवन चित्रित करणारी असूनही तीत रूढार्थाने प्रेमप्रकरणे नाहीतच. कॉलेजमधील तरूणतरूणींच्या प्रेमाविषयीची पांडुरंगाची मते विलक्षण आणि तरीही चिंतनीय आहेत. ह्या स्वयंकेंद्रित पांडुरंगाच्या सहानुभूतीचा विषय झालेल्या व्यक्ती एकूणच थोड्या. सुभाष, मनी, रमी, तापीराम ही सगळी मंडळी शारीरिक वा मानसिक व्याधींनी ग्रस्त आहेत. त्याची सहानुभूती मिळायची, तर हे आवश्यकच. शिवाय, ज्या समाजावर पांडुरंग संतापतो त्याच समाजाच्या क्रौर्याचाही बळी असेल तर उत्तमच. हे सामाजिक क्रौर्य अनेक कारणांनी व्यक्तीच्या आयुष्यात येते. रूढी सामाजिक

संकेत, गतानुगतिकता इ.ची एक पोलादी चौकट असते. प्रबोधनाच्या काळात रूढीविरुद्ध गहजब झाला आणि आजच्या घडीला अनेक रूढी मोडल्याचे समाधान आम्ही मानीत असलो तरी सगळ्या रूढींचा तसा संपूर्ण नायनाट होणे कठीण आहे असे वाटते. कारण जुनाट रूढींची जागा नव्या रूढी घेत असतात. आपल्या मनाच्या 'विचित्र'पणाची, अधूपणाची त्याला जाणीव आहे आणि त्याला वाटते, आपल्याला असे बनविले ते या समाजव्यवस्थेने. म्हणूनच समाजाच्या इतर बळींविषयी त्याला सहानुभूती आहे.

कादंबरीच्या रचनेचा विचार करताना तिच्यातील गोष्टीचे महत्त्व विसरून चालणार नाही. पांडुरंगाने पंचवीस वर्षांत जे काही घडले व जे त्याला आठवते आहे, ते कालानुक्रमे सांगितले आहे. उगाच फ्लॅशबॅक तंत्र वगैरे प्रकार नाहीत. निवेदनाचा प्रकार प्रथमपुरूषी. म्हणजे जे काही सांगितले आहे ते त्याच्या दृष्टिकोनातून. त्यात निवेदन, संवाद आणि पांडुरंगाच्या मनातील घडामोडी अशी स्थूल विभागणी करता येईल. सुरवातीलाच नाव व वय सांगून तो वाचकांना म्हणतो, 'खरे तर तुम्हांला सांगण्यासारखे एवढेच.' पण अशी परवड होण्यासाठी, कोणाशीच जास्त संवाद साधू नये असे वाटण्यासाठी काय काय घडले ते थोड्याशा अनिच्छेने आणि मध्येच आपण बंडखोरी करतो आहोत अशा आवेशाने तो सांगायला लागतो. 'बाइ मृतांचे धर्म : ... ' मधून अनिच्छा, सांगणार म्हणजे सांगणारच' मधून आवेश तर भटकत्या भुताशी तुलना म्हणजे काहीसा 'सेल्फ पिटी'चा भाग आहे. मग येते ती गावाकडची हकीकत. त्यातही पांडुरंगाच्या मनात तयार झालेल्या काही गंडांची (complexes) कहाणी आणि लहानपणी त्याला पडलेली स्वप्ने. २च्या व ३च्या प्रकरणात कॉलेजमधील घडामोडी व त्या घडत असतानाच सगळ्या गोष्टींवरील त्याचा विश्वास कसा उडत जातो त्याची कबुली. त्यातच धाकटी बहीण मनीचा गावाकडे झालेला मृत्यू. 'मृत्यू' या गोष्टीचे सर्वव्यापित्व आणि अपरिहार्यत्व यांची तीव्र आणि सगळे जगणेच व्यापून उरणारी जाणीव पांडुरंगाला या मृत्यूने होते. चौथ्या प्रकरणात पुन्हा कॉलेजचेच वर्णन असले, तरी आता पांडुरंग बदलला आहे. सुरवातीला उत्साहाने ओसंडणारा पांडुरंग, चिंतनशील होतो, अंतर्मुख बनतो. त्याच प्रकरणात त्याची पूर्वोक्त डायरी आहे. ह्याच प्रकरणात तो परीक्षा अर्धवट सोडून घरी निघून गेल्याची हकीकत येते. पाचव्या प्रकरणात घरी परतल्यावर त्याच्या खेड्यातील आयुष्याबद्दलचा वैताग, शहरी जीवनाशी तुलना, त्याच्याचसारख्या अस्वस्थ व इतरांनी अयशस्वी ठरवलेल्या तरूणांच्या हकीकती

येतात. शेवटच्या प्रकरणात, गिरधर, बंबासबुवा ह्यांच्याशी होणारी त्याची आध्यात्मिक चर्चा येते. ही चर्चाही पांडुरंगाच्या एकूण हकीकतीत अर्थपूर्ण आहे. कारण त्याच्या दृष्टीने निरर्थक ठरलेल्या अटळ अशा आयुष्याकडे पहायला काही वेगळी दृष्टी मिळते का, ते तो शोधतो आहे. आता या घटितांची कुठल्याही तथाकथित सामान्य माणसाच्या आयुष्यपटाशी तुलना करून पाहिली की, त्यातील साम्य हद्य वाटते. पारंपरिक पद्धतीने जगणारा माणूस गात्रे व मन शिथिल झाले की परमार्थ, अध्यात्म इत्यादींकडे वळायचा; हे जाणवून की सगळे व्यर्थ आहे, माया आहे. पांडुरंगही असाच अध्यात्माकडे वळला आहे, पण वयाच्या पंचविसाव्या वर्षीच सगळ्याची निरर्थकता अनुभवून. एरवी अनेकांना अशी निरर्थकता केवळ प्रेमातील नैराश्यामुळे (बहुतेक तात्पुरती टिकणारी) अनुभवाला येते हे आपण पहातो. पांडुरंगाचा प्रकार तसा प्रेमभंगाचा नसला तरी सामान्याच्या वाट्याला येणाऱ्या सगळ्या गोष्टीतून तो गेला आहे. म्हणूनच कादंबरी अर्पण केली आहे ती शंभरातील नव्व्याणवांना. तसा पांडुरंग देव मानणारा दिसतो. म्हणजे शेवटपर्यंत त्याने निदान देवाचे अस्तित्व ठामपणे नाकारलेले दिसत नाही. बुद्धिप्रामाण्यवाद्यांना देव नाकारण्यात एक विशेष आनंद वाटतो तसा प्रकार येथे दिसत नाही. कदाचित, देवाचे अस्तित्व नाकारणे किंवा स्वीकारणे या दोन्ही गोष्टी त्याला सारख्याच अवघड वाटत असाव्यात. कहाणीच्या शेवटी तो आपली शरणागती कबूल करतो. खुंटावर येण्याची भाषा करतो. वर्षे वाया गेली म्हणणे कसे चूक व बरोबर (दोन्ही एकच) आहे ते सांगतो. वर्षानुवर्षे तसेच जगत राहण्याचा मोठाच निर्णय त्याने घेतला आहे. Man is condemned to be free. आणि असले हे जगणे अर्थातच जीवन्मृताचे जगणे. आता आपण पुन्हा, 'बाइ मृतांचे धर्मः जिवतां प्रतिः कैसे निरूपावे ।।' आठवले की, पांडुरंगाने विणायला घेतलेला कोश कसा आहे आणि त्याची परिणती काय ते आपल्याला कळायला लागते. 'कोसला' ही एक फार अर्थपूर्ण प्रतिमा लेखकाने वापरली आहे. (शब्दाच्या अपरिचितपणामुळे बऱ्याच जणांना त्याचा अर्थ आधी समजावून घ्यावा लागतो तो भाग वेगळा.) पांडुरंगाने आपल्याला 'गोष्ट' सांगितली. सुट्या सुट्या असंख्य लहान गोष्टींनी बनलेली. त्यातल्या कितीतरी गोष्टींचा परस्परांशी अक्षरशः कसलाच संबंध नाही. तरीही त्या सगळ्यांना जोडणारा पांडुरंग. वरवर विस्कळित वाटणारी ही रचना तशी बांधेसूदच आहे. जगत असताना जगण्याविषयी विचार करणे ही खरी तर माणसाची स्वाभाविक प्रवृत्ती. पण हा विचारच पांडुरंगाला सगळ्यापासून

तोडतो. त्याचा स्वतःचा असा कोश त्यातून तयार होतो आणि स्वयें बांधलेला हा कोसला त्याला 'मृत्यू'कडे घेऊन जातो. कादंबरीतील प्रकरणे पारंपरिक कादंबऱ्यांसारखी नाहीत. दृश्य मापाने त्यांची लांबी क्रमशः कमी कमी होत जाते. ज्या जीवनरसाचा जगण्यासाठी उपयोग व्हायला हवा त्याचा इथे उपयोग होतो आहे एक कोश तयार करण्यासाठी. कोश तयार होण्याच्या क्रियेची कल्पना केली तर असे म्हणता येईल की कोश विणणाऱ्या त्या किड्याच्या सगळ्या हालचाली सुरवातीला, बघणाराला नीट दिसतील. जसजसा कोश पूर्ण व्हायला लागेल, तसतशी त्याची हालचाल केवळ वरच्या तंतूंमधून जाणवेल तेवढीच. कोश अगदी पूर्ण व्हायला येतो, तेव्हा तर फक्त तंतूंची गुंतवळच जास्त दिसणार. अशीच एकूण कादंबरीची रचना आहे. कुणाला ही कादंबरी शेवटी शेवटी कंटाळवाणी वाटते. कुणाला पांडुरंगाची डायरीच भंकस वाटते. या प्रतिक्रिया वरवरच्या आहेत. कारण सुरवातीची त्याची भाष्ये सर्वांनाच जशी चमकदार वाटतात तसे नंतर नंतर वाटत नाही. एकूण रचनेत सुरवातीला घटिते खूपच दिसतात. आणि अशा घटितांमध्येच रंगणाऱ्या वाचकाला शेवटी पांडुरंग जेव्हा बहिर्मुखतेकडून अंतर्मुखतेकडे वळतो, तेव्हा कादंबरी कंटाळवाणी वाटायला लागते. 'कादंबरी शेवटी कंटाळवाणी झाली आहे', हे म्हणणे कादंबरीपेक्षा अशा वाचकाविषयीच बरेच काही सांगून जाते. पांडुरंगाच्या वृत्तीत झालेला हा बदल आधी जे काही घडले व जे त्याने सांगितले त्याचा अपरिहार्य परिपाक आहे. प्रा.कुरूंदकर म्हणतात, ''शेवटी शेवटी कादंबरी साफ कोसळत जाते. कारण पांडुरंग मुक्तपणे विचार करायचेच सोडून देतो.'' खरे तर कादंबरी कोसळत जाते वगैरे म्हणणे साफ चूक आहे. घटितांमध्येच गोष्ट, कथानक, नाट्य शोधायला सरावलेल्या वाचकाच्या मनाला त्याच्या आयुष्यातील चमकदार वाटणाऱ्या 'घटना' संपल्यावर ती कादंबरी कंटाळवाणी वाटते. म्हणजे शेवटच्या दोन प्रकरणांत खरी त्याच्या 'मरण्या'ची process सुरू झाली आहे. मृत्यूचे या प्रकारचे दर्शन काहींना अपरिचित किंवा अगम्य असते, म्हणून मग कादंबरी शेवटी–शेवटी कोसळत जाते असली सोपी विद्याने करून मनाचे समाधान केले जाते. पांडुरंग विचार करण्याच्या अशा अवस्थेला पोचला आहे की, आता त्याला नवीन असे काही सुचणार नाही. सर्व विचार शेवटी मृत्यूने वेढलेल्या सर्वव्यापी निरर्थकतेत बुडून जाणार. त्याच्या स्वाभाविक चिंतनशीलतेचा, प्रतिक्रिया व्यक्त करण्याचा सुद्धा शेवट हा एक प्रकारचा मृत्यूच. म्हणजे येथून पुढे पांडुरंगाचे जगणे हे जीवन्मृताचे आहे, हा आशय त्याला वाचकांपर्यंत नेऊन पोहोचवायचा आहे. आणि तसा तो

वाचकापर्यंत – अर्थात पांडुरंगाला समजावून घेऊ इच्छिणाऱ्या – पोहोचतोही. वाचताना ही गोष्ट इतर अनेक कादंबऱ्यांपेक्षा वेगळी, ताजी व बोलीभाषेतल्या जिवंतपणाचे अंग निवेदनाला लाभलेले म्हणून आपला इंटरेस्ट कायम ठेवते व आपण शेवटपर्यंत वाचीतच जातो. पण एका वाचनानंतर आपण ती कुठूनही वाचायला सुरवात केली तरी फारसे बिघडत नाही. कारण तिच्यातील 'गोष्टपण' कधी संपत नाही. ई. एम्. फॉस्टर म्हणतो, ''कादंबरीतील गोष्ट आपल्या कुतूहलाला आवाहन करते, कथानक plot बुद्धीला आवाहन करते, आणि तिचा विशिष्ट आकृतिबंध हा आपल्या सौंदर्यदृष्टीला आवाहन करतो.''[९] वरील विवेचनात प्रस्तुत कादंबरीतील गोष्ट, कथानक आणि आकृतिबंध यांचा विचार केला आहे. फॉस्टरचे निकष लावून पाहिले तर या कादंबरीची गणना थोर कादंबरीत करता येईल असे वाटते.

कादंबरीच्या भाषेचा विचार करताना प्रथम जाणवतो तो 'उदाहरणार्थ', 'वगैरे', 'च', 'देखील', 'ही' इ. शब्दांचा अतिरेकी व अनावश्यक वाटणारा असा वापर. पांडुरंगाच्या पौगंडावस्थेतील भावनांची तीव्रता 'च', 'देखील', 'ही', इ. शब्दांतून व्यक्त होते. कॉलेजजीवनाचे चित्रण प्रामुख्याने विद्यार्थ्यांच्या बोलीमध्ये असून त्यात पात्रांमधील संभाषण लिहिताना कोण बोलतो आहे वगैरे अनावश्यक तपशील टाळला आहे. जिथे निवेदकाची नुसतीच भाष्ये वा निवेदने किंवा स्वगत चिंतने आहेत तिथेही क्रियापदांचा वापर टाळला आहे, किंवा अगदीच गरजेपुरता केला आहे. नेमाड्यांची या कादंबरीतील एकूण शैली एवढी सरळ आणि ओघवती आहे की कुठे अडखळायला होत नाही. आधीच्या मराठी कादंबऱ्यांकडे पाहिले, तर शैलीमधील लालित्याचे, भाषेतील अलंकारिकतेचे मराठी कादंबरीला अजीर्ण झाले होते. तसले लालित्य लेखकाने बुद्ध्या टाळले आहे, असे वाटते. त्यांच्या शैलीत एक फसवा, सपाट साधेपणा व काहीसा कोरडेपणा आहे.[१०] म्हणजे भाषा बहुशः अनलंकृत, साध्या छोट्या–छोट्या वाक्यांची व साधी वाटतील अशी निवेदने करणारी आहे. पण हे करता–करताच लेखक (की पांडुरंग ?) अश्या काही भेदक गोष्टी बोलून जातो की, आपल्याला दचकायला होते. दिलीप चित्रे म्हणतात, ''पांडुरंग सांगवीकराची शब्दाची निवड अचूक नसल्यामुळे तो वर्णन करताना मुख्यतः आपल्या आवाजाला आणि दृष्टिकोनाला महत्त्व देतो.''[११] नेमका हाच मला त्याच्या शैलीचा गुण वाटतो. कारण लेखकाने प्रामुख्याने पुस्तकी भाषेऐवजी बोलीचा वापर जास्तीत जास्त प्रमाणात केला आहे. बोलीचा वापर करताना बोलीच्याच तत्त्वाशी प्रामाणिक रहायचे तर

पुस्तकी भाषेतील शब्द व अर्थ ह्यांच्यातील rigid साहचर्य टाळून जवळपासचे अर्थ व्यक्त करणारे आणि नेमके नसलेले शब्द वापरूनच लेखक त्याचा विवक्षित परिणाम साधू इच्छीत आहे. पांडुरंगाची पौगंडावस्था संपल्यावर त्याची भाषाही बदलते. लेखकाच्या कथनशैलीवर महानुभाव गद्यशैलीचाही प्रभाव जाणवतो.

शैलीचा विचार करतानाच आणखी एक गोष्ट ध्यानात घ्यायला हवी. ती म्हणजे J.D.Salinger ह्या अमेरिकन लेखकाच्या The Catcher in the Rye या कादंबरीशी जाणवणारे साम्य. त्या कादंबरीत, परीक्षेत अयशस्वी झाल्याने शाळा सोडावी लागणारा १६/१७ वर्षाचा होल्डेन कॉलफील्ड हा आपली गोष्ट सांगताना असाच भाष्य करतो. त्याची व पांडुरंगाची जगाकडे, मुलींकडे, सेक्सकडे बघण्याची दृष्टी सारखी वाटते. विद्यार्थ्यांची ठराविक बोलीभाषा (slang), काही शब्दांचा व शिव्यांचा पुनःपुन्हा वापर, अतिशयोक्त व सपाट तरीही उत्स्फूर्त अशी निवेदनशैली ही आणखी काही साम्यस्थळे. पण हे साम्य आणखी ताणता येणार नाही. Sterne च्या The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman ह्याही कादंबरीची आठवण श्री. शंकर सारडांना या कादंबरीच्या संदर्भात झाली आहे.[१२] मात्र ह्या साम्यावरून या प्रकाराला वाङ्मयचौर्य म्हणणे लेखकाला अन्यायकारक ठरेल. कारण एक तर ही कादंबरी आशयाच्या दृष्टीने खूपच भिन्न आणि मांडणीमध्येही अधिक गंभीर आहे. शिवाय निर्देश न करता या कलाकृतीत थोडेफार अनुकरण व प्रभाव जाणवत असला तरी ते आवडत्या लेखकाचे वा कलाकृतीचे स्वतःवर पडलेल्या प्रभावातून, कळत–नकळत झालेले अनुकरण आहे असे म्हणणे अधिक संयुक्तिक ठरेल.

मराठीत कोसलानंतर या प्रकारच्या अनेक कादंबऱ्या निर्माण झाल्या असे दिसते. 'बॅरिस्टर अनिरुद्ध धोपेश्वरकर' या भाऊ पाध्यांच्या कादंबरीचा नायक अनिरुद्ध हा चांगली करियर असलेला, वकिली करणारा, तथाकथित सुसंस्कृत व उच्चभ्रू समाजात वावरणारा आणि बसून खायचे ठरविले तर जन्मभर पुरेल अशी संपत्ती बापाकडून मिळालेला तरूण आहे. सुंदर, तरूण पत्नी ही एरवी इतरांच्या दृष्टीने असलेली आणखी एक हेवा करण्यासारखी बाजू. पण याच सगळ्या गोष्टींना तो विटतो, त्यात उच्चभ्रूपणाच्या अभिमानात गुंतणारी व त्यालाही गुंतवू पाहणारी त्याची बायको तर त्याच्या दृष्टीने त्या पोलादी चौकटीचे दृश्य, सजीव प्रतीकच. तो पांडुरंगासारखा निष्क्रिय नाही. पण हेतुशून्यतेने काहीतरी उत्स्फूर्त आणि जगावेगळे करीत राहण्याची त्याला तीव्र इच्छा आहे. असल्या

प्रत्येक कृतीच्या वेळी त्याची इच्छा एकच असते. डोक्यात अविरत फिरत असणारी विचारचक्रे थांबवून, 'शून्यपणा'चा अस्सल अनुभव मिळावा. म्हणजे तो पांडुरंगाच्या तुलनेने अधिक क्रियाशील वाटला, तरी आलोचनेतील समीक्षकाने म्हटल्याप्रमाणे तो पांडुरंगाचा संसारी अवतारच आहे.[१३] जगत असताना त्याला पडणारे प्रश्न आणि त्या प्रश्नांमुळे त्याच्या मनावर पडणारा ताण या बाबतीतही पांडुरंग आणि अनिरुद्ध यांच्यात बरेच साम्य आहे. फक्त विस्ताराच्या दृष्टीने ही कादंबरी खूपच छोटी व सुटसुटीत आहे.

जयवंत दळवींच्या 'स्वगत' मधील शिवा हा समाजाच्या खालच्या थरातला, कामगार वस्तीत जन्मला वाढलेला, अतिशय कुरूप आणि बुटका तरूण आहे. त्याच्या आईवडलांचे न पटल्यामुळे बाप परागंदा झालेला. आईने त्याच्या देखतच एका खाणावळवाल्याकडे रखेली म्हणून राहणे, त्या खाणावळवाल्याने आपल्या मतलबासाठी ह्याला मुलासारखे वागविण्याचा प्रयत्न करणे, हा वयात आल्यावर त्याच्याहून वयाने मोठ्या असलेल्या तंबाखू विकणाऱ्या एका स्त्रीने स्वतःची वासना पुरविण्याचे साधन म्हणून काही दिवस ह्याला जवळ करणे आणि तिला ह्याच्याहून चांगला असा दुसरा तरूण भेटल्यावर ह्याची हकालपट्टी होणे, ह्याची आई दिसायला चांगली असणे तर हा मात्र अति कुरूप निपजणे व म्हणून सर्वांच्याच कुचेष्टेचा विषय होणे, इ. अनेक गोष्टींनी आजूबाजूच्या जगाशी त्याचा संबंध तुटत जातो. वरील दोघा नायकांच्या तुलनेने त्याच्या आकांक्षा त्याच्या एकूण सामाजिक परिस्थिती व बौद्धिक आकलनाशी सुसंगत अशा माफक आहेत. एखादी बऱ्यापैकी नोकरी – पोट भरण्यापुरती – आणि देखणी बायको एवढेच त्याला हवे आहे. पण त्याच्या वाट्याला जन्मापासून ज्या गोष्टी आल्या आहेत, त्यामुळे त्याच्या या माफक अपेक्षाही पुऱ्या होणे अशक्य आहे आणि ही परिस्थिती त्याला बदलता येणार नाही. ' हे असे का ?' हा प्रश्न त्याच्या समजुतीच्या पातळीवर त्यालाही सतावतो आहे. अशा या शिवाचे 'दुरावलेपण' हाच याही कादंबरीचा समर्थपणे हाताळलेला विषय आहे.

त्र्यं. वि. सरदेशमुखांची 'बखर एका राजाची'चे कथानक तुलनेने जुन्या काळातले. सुमारे ५०/६० वर्षांपूर्वीचे. रघुवीरसिंह या एका छोट्या संस्थानच्या सुशिक्षित, सुसंस्कृत राजाचे वेगळ्या जातीचे दुरावलेपण सांगणारी ही कादंबरी. वरील इतर नायकांपेक्षा अगदी वेगळ्या सामाजिक पार्श्वभूमीचा हा नायक दोन/चार व्यक्तींचे जिवापाड प्रेम लाभण्याच्या बाबतीत भाग्यवान असला तरी त्याच्या दुःखाची मुळे आजूबाजूच्या व्यक्तींमध्ये आणि परिस्थितीत घट्ट रुतलेली

आहेत. या राजाला आपल्या राणीविषयी तिरस्कार वाटतो. ती त्याला मूल देऊ शकणार नसते. तिच्यातील काही दोषामुळे. पण अडाणी कल्पनांच्या आहारी जाऊन ती मांत्रिक, देवदेवस्कीच्या नादी लागते आणि राजाच्या मनातून अधिकाधिक उतरत जाते. राज्यातल्या एका तरूण विधवा शिक्षिकेशी राजाचे संबंध जुळतात. पण तिच्याशी लग्न करून तिला राजरोस राणीपद देणे राजाला सामाजिक दबावामुळे अशक्य असते. राणी साहजिकच राजाच्या प्रेयसीचा दुःस्वास करते. राजाला समजून घेऊन सांभाळणारी आणखी दोन माणसे आहेत. खासगी चिटणीस देसाई आणि कुणी फकीर अवलिया वलीसाहेब. हे दोघे आणि राजाचा अंगरक्षक त्याला सांभाळण्याची शिकस्त करीत असतात. राणी, राजाला प्रिय असणाऱ्या सगळ्यांच्याच जिवावर उठली आहे. साईखेड संस्थानचा स्वामी असलेला हा राजा स्वतःच्या इच्छेप्रमाणे जगू वागू शकत नाही. ब्रिटिशही त्याच्या जिवावर उठलेले. जमल्यास वारसाअभावी त्याचे संस्थान खालसा करू पाहतात. इथे राजाला पडणारे इच्छास्वातंत्र्य आणि अस्तित्वाविषयीचे मूलभूत प्रश्न उपरोक्त इतर नायकांशी त्याला समानतेच्या धाग्याने जोडतात. जगायचे का आणि असल्या आयुष्यात जगत राहिलेच पाहिजे का, आपल्याला हवं तसं का जगता येऊ नये, आपण राजा असूनसुद्धा हे असं का या प्रश्नांनी पुरी दमछाक झालेला हा रघुवीरसिंह शेवटी हाताची धमनी तोडून अन्नपाणी वर्ज्य केलेल्या अवस्थेत स्वतःच्या पुस्तकांनी भरलेल्या स्टडीमध्ये स्वतःला कोंडून आग लावून घेतो आणि तिहेरी अमोघ मार्ग एकदमच वापरून आत्महत्या करतो.

मनोहर शहाणेंच्या 'पुत्र' मधील अच्युतचा संघर्ष आहे तो देव, धर्म यांचा स्वार्थ, फसवणूक आणि शोषण यासाठी वापर करणाऱ्या समाजाशी. त्याचा अंगारेश्वराचा पुजारी असलेला अतिशय कामुक बाप त्याच्या दृष्टीने ज्या प्रस्थापिताशी त्याला झगडायचे आहे त्याचे मूर्तिमंत प्रतीक. माणसाचे इच्छास्वातंत्र्य आणि वरील साऱ्याच नायकांना आतून बाहेरून छळणारी ती पोलादी चौकट, यांच्यामध्ये सापडून तोही हतबल आणि तुच्छतावादी बनला आहे. आपण 'संगिनीने पंख छाटलेले देवदूत' आहोत[१४] आणि आपल्या या अवस्थेला हा प्रचलित समाज आणि त्यातले अस्तित्वच कारण आहे अशी त्याची धारणा आहे.

'दूर गेलेले घर'चा तत्त्वज्ञानाचा प्राध्यापक असलेला आणि नको असलेल्या महाराज घराण्याच्या परंपरेच्या ओझ्याखाली गुदमरणारा प्रल्हाद व आधी सांगितलेल्या कादंबऱ्यांचे सगळे नायक आणि पांडुरंग यांच्यांत मनोवृत्तीचे खूप

साम्य आहे. आधी म्हटल्याप्रमाणे त्यांच्या विचारसरणीचा वाङ्मयीन आविष्कार वेगवेगळा असला तरी, त्यातून वाहणारा मूलस्त्रोत एकच आहे. माणसाच्या आयुष्यात त्यांना खुपणारी निरर्थकता, हेतुशून्यता, संदर्भहीनता अगदी मुळापासून जाणवलेली आहे. ह्यातील सगळीकडे प्रतीत होणारा शोकात्म भाग हा अस्तित्वाशीच अपरिहार्यपणे जखडला असल्याने या शोकांतिकांना 'अस्तित्ववादी शोकांतिका' असे अन्वर्थक नाव दिले जाते. 'अस्तित्ववादी शोकांतिका' या लेखात प्रा. द. भि. कुलकर्णी म्हणतात, ''– कधी या साहित्यकृतीतील सगळीच पात्रे संदर्भहीन जीवनाच्या शोकचक्रात अडकलेली दिसतात. (जसे, 'चंद्रावळ', 'एक शून्य बाजीराव') तर कधी त्यातील एखादेच पात्र या संदर्भहीनतेच्या बोधाने जीवनचाकोरीतून तुटून वेगळे झालेले असते, (जसे 'मेरेसोल', 'धोपेश्वरकर') पण हे त्याचे वेगळे होणे मानसिकच असते. व्यवहारदृष्ट्या ते पात्र चाकोरीतच उभे असते. आणि मग त्याचे सारे वागणे–बोलणे भोवतीच्या पात्रांना व कधी आपल्यालाही क्रूर, निष्ठुर, कलंदर, विक्षिप्त, बेहिशोबी, अव्यवहारी, आत्मकेंद्रित, संदिग्ध, गूढ वाटू लागते. हे त्यांचे असे वागणे, असे व्यक्तिमत्व हा जाणून–नेणून केलेला जीवनाच्या संदर्भरहिततेच्या, असंलग्नतेच्या, मूल्यहीनतेच्या विरूद्ध बंडावा असतो. अर्थपूर्ण, मूल्ययुक्त, व्यूहपूर्ण जीवनासाठी केलेला तो आक्रोशच असतो. कलाकृतीत जेव्हा, 'जीवन संदर्भरहित, मूल्यविहीन, पृथक् आहे' असा आशय व्यक्त होतो, तेव्हा जीवनाला नाही, तरी जीवनाच्या आपल्या आकलनाला ती कलाकृती एक संदर्भ, मूल्य आणि सूत्र मिळवून देते.[५]''

'कोसला' मार्च १९६४ मध्ये प्रथम वाचली, त्या वेळी झालेली माझी प्रतिक्रिया इथे सांगतो. 'कोसला' वाचल्यावर पहिल्यांदा जाणवतो तो विलक्षण सुन्नपणा आणि अस्वस्थता. हा अनुभव पूर्वी फक्त मर्ढेकरांच्या कवितांनी दिला होता. त्या सुन्नपणाचाही विचार करताना मग असे जाणवले की, आपल्याला आयुष्याविषयी जे काही अस्पष्टपणे जाणवत होते आणि काय ठसठसत आहे ते कळत नव्हते, ते सगळे येथे एकदम पाह्यला मिळाले. आपण ते असे कधी मांडू शकलो नसतो आणि इतर कुणी असे इतक्या नेमकेपणाने मांडले नव्हते. स्वतः 'मृत' होऊन पांडुरंगाने आपल्याजवळच असलेला आणखी एक डोळा नीट उघडून दिला. तेच अनिरुद्ध धोपेश्वरकर, अच्युत, रघुवीरसिंह, इत्यादींनी केले, जी. एं. च्या अनेक पात्रांनी केले आणि निदान त्या जाणिवेने तरी हे जगणेच आपल्या परीने अर्थपूर्ण झाले. एरवी, ''जिथला चंद्र क्षयरोगी आहे, जिथे सूर्योदय

अस्तासाठीच होतो, जिथे दुःख हे सुखाचे अंगडे घालून जगाला छळीत असते, जिथे मांगल्याला अमंगळाची कीड लागलेली असते आणि जिथल्या अशाश्वततेला अंत नाही,[१६]'' तिथले तसे सगळे निरर्थकच की.

संदर्भ टिपा :–

१. दिलीप पुरूषोत्तम चित्रे, 'Alienation in four Matathi Novels' Humanist Review, Quarterly, April-June 1969, मध्ये म्हणतात - "He submits himself to the society he is alienated from, allowing himself to be handled by it according to its convention, but retaining only his right, to secret, mental non-participation. What is retained is the freedom to feel and to have a special individual awareness of things. This is not rebellion : this is resignation.

२. अशोक शहाणे, 'मराठी साहित्यावर क्ष–किरण' मनोहर (मासिक) नोव्हेंबर व डिसेंबर १९६३.

३. समीक्षक (सुहास भालचंद्र बापट), 'मराठी साहित्यावर क्ष–किरण –उदाहरणार्थ कोसला वगैरे' – आलोचना ऑगस्ट १९६४.

४. दिलीप पुरूषोत्तम चित्रे, 'कोसला' चे परीक्षण, सत्यकथा, ऑगस्ट १९६४. पृ. ७९.

५. कित्ता.

६. ल. ग. जोग, ' कोसला' दीपस्तंभ, अद्रीश प्रकाशन, मुंबई, १ली आ. १९७१, पृ. ६३.

७. नरहर कुरुंदकर, धार आणि काठ, देशमुख आणि कं. पुणे आ. १ली १९७१, पृ. २५४.

८. कित्ता – पृ. २६०.

९. Forster E.M. Pattern and Rhythm. Aspects of the Novel, Penguin Books Ltd. England Reprint, 1968. pp. 152.

१०. ज्ञानेश्वर नाडकर्णी, कोसला परीक्षण. वीणा (मासिक) सप्टेंबर १९६४, पृ. २८.

११. दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे, कोसलाचे परीक्षण, सत्यकथा ऑगस्ट १९६४, पृ. ७९.

१२. शंकर सारडा, कोसलाचे परीक्षण, काही पुस्तके : काही लेखक, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १ली आ. १९६५, पृ. २३७.
१३. समीक्षक (सुहास भालचंद्र बापट) 'पांडुरंग सांगवीकराचा संसारी अवतार' आलोचना, जून १९६८. पृ. २८.
१४. मनोहर शहाणे, पुत्र, मौज प्रकाशन, मुंबई आ. १ली पृ. ४२.
१५. द. भि. कुलकर्णी, 'अस्तित्ववादी शोकात्मिका' सत्यकथा, मे १९७१, पृ. ५१.
१६. संपादक शं. वा. दांडेकर आणि इतर, ज्ञानेश्वरी अध्याय ९वा सरकारी प्रत, महाराष्ट्र शासन, आ. ३री. १९६३, ओवी क्र. ४७९–४९८ व ५०१, पृ. २२०–२२१.

नेमाड्यांच्या कादंबऱ्यांतील नवी नैतिकता, सामाजिक वास्तव आणि कृतिशीलता

कोसला (१९६३) नंतर नेमाड्यांच्या तीन कादंबऱ्या बिढार, जरीला आणि झूल १९७५ ते १९७९ या चार वर्षांत प्रसिद्ध झाल्या. 'कोसलात लेखकाला जे साधले ते काही नंतरच्या कादंबऱ्यांमध्ये साधले नाही' ही एक अनेकांची समान प्रतिक्रिया असली तरी बिढार, जरीला आणि झूल मध्ये जो विकास दिसतो त्याची छाननी करीत नवी नैतिकता, सामाजिक वास्तव आणि कृतिशीलतेचा विचार येथे प्रस्तुत आहे. कोसला ही नेमाड्यांची त्यांच्या विद्यार्थीदशेतच प्रसिद्ध झालेली कादंबरी. पूर्वीच्या आशयअभिव्यक्तीविषयक सर्व संकेतांना झुगारून देणारी पहिलीच कादंबरी असल्याने तिच्याबद्दलची वाचक–रसिक–समीक्षकांची स्वीकार वा नकाराची प्रतिक्रिया तीव्र आणि लक्षणीय होती. नंतरच्या कादंबरीमध्ये पडलेल्या १२ वर्षांच्या अंतराने वाचकांच्या मानसिकतेत पडलेल्या अंतराकडे दुर्लक्ष करून कोसला व नंतरच्या कादंबऱ्यांची तुलना करता येणार नाही. शिवाय त्यातील सलग सूत्राचाही विचार केला तरच कोसला व नंतरच्या कादंबऱ्यांची तुलना करणे वा कादंबऱ्यांविषयी काही मूल्यात्मक विधान करणे अर्थपूर्ण ठरेल. बिढार, जरीला, झूल या कादंबऱ्या व अजून प्रसिद्ध न झालेली हिंदु ही कादंबरी मिळून कादंबरीचतुष्टक व्हायचे असले तरी सध्या उपलब्ध असलेल्या कोसला धरून चारही कादंबऱ्यांमध्ये काही सलगतेचे सूत्र आहे, ते केवळ आत्मचरित्रात्मकतेचे नाही तर लेखकाच्या जाणिवेचे, नैतिकतेचेही आहे. मात्र उपलब्ध चारही कादंबऱ्यांचा स्वतंत्र एकक म्हणूनही विचार करता येतो.

नवी नैतिकता :

कुठलेही लेखन भाषेच्या आधारेच सिद्ध होत असल्यामुळे विशेषतः गद्य लेखनाला काही तरी अर्थ असणे अटळच आहे. लेखकाच्या अशा लिहिण्यातून त्याची जीवनासंबंधी दृष्टी व भाष्य व्यक्त होत असते. हे भाष्य म्हणजे लेखकाने जीवनाचा लावलेला अर्थ. हा अर्थ लावणाऱ्या मनाची स्वतःची अशी एक नैतिक चौकट असते. त्यामुळे अशा लेखनातून त्या त्या लेखकाची नैतिक भूमिकाही मांडली जाते. हे असे घडते ते नेमाड्यांसकट आणखीही समीक्षकांच्या यापूर्वीच मांडलेल्या विचारांच्या आधारे पाहता येईल. त्यांच्या चारही कादंबऱ्या, 'मेलडी' ला समाविष्ट करून घेणारा 'देखणी' हा कवितासंग्रह, 'साहित्याची भाषा' व 'टीकास्वयंवर' या सर्वांमधून नेमाड्यांचा दृष्टिकोन व वाङ्मयविषयक भूमिकाही प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे व्यक्त झाली आहे. पैकी त्यांच्या कादंबऱ्यांमधून मांडलेला आशय/वास्तव, 'टीकास्वयंवर' मधील 'नव्या कादंबरीतील नैतिकता' व नेमाड्यांच्या मुलाखती यांचा परस्परसंबंध शोधून त्यातून कादंबऱ्यांतील नायकांची व लेखकाची नैतिकता कशी स्पष्ट होते ते पाहता येईल.

प्रत्येक गद्य लेखकाच्या लेखनामागे काही तरी नैतिक भूमिका असतेच. अगदी कलात्मक अलिप्ततेचा दावा ज्यांच्या बाबतीत केला जातो तेही कुणाची तरी कोणती तरी बाजू घेऊनच लिहीत असतात. फार काय, रंजनवादी लेखनातही एक प्रकारची नैतकिता असते. डॉ. वसंत पाटणकरांनी म्हटल्याप्रमाणे, ''बाळ कोल्हटकर, वसंत कानेटकर, रणजित देसाई, गो. नी. दांडेकर आदि लेखक परंपरागत नैतिक जाणिवांची जुळवणूक करतात. बहुतांश दलित कवी, चंद्रकांत खोत इत्यादींसारखे साहित्यिक परंपरागत नैतिक जाणिवांची मोडतोड करतात, तर केशवसुत, मर्ढेकर, जी. ए. कुलकर्णी, कमल देसाई व नेमाड्यांसारखे लेखक हे, प्रगल्भ नैतिक जाणीव आपल्या लेखनकृतींतून व्यक्त करीत असतात.[१]'' मराठीतील इतर लोकप्रिय कादंबऱ्यांमधून निव्वळ रंजनवादी आणि वास्तवापासून दूर पळणारा आशय मांडण्याची परंपरा कादंबरी या लेखनप्रकाराच्या सुरवातीपासून अस्तित्वात आहे. खुद्द नेमाड्यांनी त्याचे मूलगामी विवेचन 'मराठी कादंबरी : प्रेरणा व स्वरूप' या लेखात केले आहे,[२] तरी त्याच्या फारशा तपशिलात येथे शिरावयाचे नाही. पलायनवादी कादंबरीकारांमध्ये दोन प्रकार दिसतात. एक उघडपणे कलावादी भूमिका घेऊन प्रत्यक्षात रंजनाच्या पलीकडे न जाऊ शकणारे आणि दुसरे जीवनवादी म्हणवत अहेतुकपणे रंजनवादी लेखन करणारे लेखक. या प्रकारच्या इतरांच्या कादंबरीलेखनाच्या पार्श्वभूमीवर आपल्या

कादंबऱ्यांमधून नेमाडे ज्या तऱ्हेचे वास्तव, ज्या विशिष्ट पद्धतीने वाचकांसमोर मांडतात त्यामधून त्यांची प्रगल्भ नैतिक जाणीव व साहित्यिक म्हणूनही प्रगल्भता व्यक्त होते. ''कल्पित किंवा वांछित आशयापेक्षा जे प्रत्यक्ष अस्तित्वात आहे त्याचा अनुभव वास्तववादी परंपरेत मध्यवर्ती मानला जातो. आंतरव्यक्तीय परिमाणातून माणूस आणि समाज हा गाभा असलेल्या कादंबरीच्या आशयात माणूस आणि त्याचे स्वत्व, माणूस आणि त्याची सृष्टी, अशा क्षेत्रांचाही प्रासंगिक म्हणून समावेश होतो. इतक्या विस्तारशील क्षेत्रांची शक्यता असूनही भारतीय कादंबरी दुर्बल, महाकाव्याचा स्पर्शही न झालेली अशी राहण्याचे कारण माझ्या मते तिच्यातील नैतिकतेचा अभाव हे आहे,'' असे नेमाडे म्हणतात.[३] इतर बहुसंख्य कादंबऱ्यांमधून अशा प्रकारची नैतिकता आढळत नसली तरी विशिष्ट भूमिकेतून वास्तववादी आशय कादंबऱ्यांमधून साकारणाऱ्या नेमाड्यांची म्हणून जी काही भूमिका आहे ती समजून घेताना पुढील गोष्टी प्रस्तुत ठरतात.

'नवी नैतिकता' ही संकल्पना नेमाड्यांनी त्यांच्या कादंबरीविषयक लेखांमध्ये पहिल्यांदा मांडली आहे. गेल्या शतकापासून मराठी साहित्याचे जे काही पुनरूज्जीवन झाले व त्याचा विस्तार झाला त्यातूनही पारंपरिक नैतिकता होतीच. परंतु अलीकडे १९६० च्या आसपास निर्माण झालेल्या अनेक कादंबरीकारांच्या लेखनात ही नवी नैतिकता दिसते, असे त्यांचे म्हणणे असून त्यांनी 'नैतिकता ही संज्ञा वैयक्तिक मूल्यविचार ह्या अर्थी वापरली आहे. सामाजिक स्थिर, व्यक्तिनिरपेक्ष नीतिमत्ता असा अर्थ अभिप्रेत नाही',[४] हा नैतिकतेचा त्यांना अभिप्रेत असा अर्थ दिला आहे. नीतीसंबंधीचा कुठचाही – अगदी नव्या नैतिकतेचासुद्धा– विचार समाजसापेक्ष, व्यक्तिसापेक्ष, देशकालपरिस्थितिसापेक्ष असतो. सामाजिक नीतिमत्ता ही गोष्ट सुद्धा तशी स्थिर असत नाही. ज्याला आपण किंवा नेमाडे वैयक्तिक मूल्यविचार म्हणतात तोही व्यक्तीला विशिष्ट देशकालपरिस्थितीत समाजसापेक्षतेमधूनच जगता जगता प्राप्त झालेला असतो. आपण आहोत त्यापेक्षा अधिक उच्च, उदात्त पातळीवर जाण्याची माणसाची धडपड असते तिला मूल्यविचार म्हणता येईल. खरे तर चार पायांवर चालणारा ह्या मनुष्याचा पूर्वावतार दोन पायांवर उभा राहून वर पाहू लागला तेव्हापासूनच ही धडपड सुरू झाली असे म्हणता येईल. कुटुंबे/टोळी मध्ये राहताना त्याला चांगले वाईट ठरवावे लागत गेले, त्यातून सगळा नैतिक विचार आणि सामूहिक तसेच वैयक्तिक मूल्यविचार विकसित होत गेला. 'आजचा समाज सडला आहे' सारख्या विधानात आपण

नीतिविचाराचे हे सापेक्षत्व गृहीत धरतो. आजच्या सर्वार्थाने ऱ्हासशील समाजात, 'बुडत्याने काडीचा आधार घ्यावा' तसा या काळात व समाजात काही माणसे आपला वैयक्तिक मूल्यविचार टिकवून ठेवण्यासाठी धडपडत असतात. त्यात त्यांची 'माणुसकी' उठून दिसत असते. याचा अर्थ ही माणसे जीवनाच्या लढ्यात 'यशस्वी' होतात असे नव्हे, परंतु त्यांची नैतिकता मात्र अधोरेखित होते. (ध्रग मधील कौतिक किंवा मनोहर तल्हारांच्या 'माणूस' मधील शंकर–रफीक ही बहुपरिचित उदाहरणे.) अशा प्रकारच्या लेखनामधून लेखकाचीही नैतिकता अशा अर्थाने प्रतिबिंबित होते की त्याला जगण्याकडून जो विशिष्ट मूल्यविवेक मिळालेला असतो वा त्याच्यात विकसित झालेला असतो तोच तो आपल्या नायक/नायिकेच्या माध्यमातून साकार करतो. त्यांच्या आजूबाजूला नायक/नायिकेच्या मूल्यविवेकाशी कमी अधिक प्रमाणात सुसंवादी किंवा विसंवादी असा आपापला मूल्यविवेक असणारी अनेक पात्रे असतात. त्यातूनही नायक/नायिकेच्या मूल्यविवेकाला एक पार्श्वभूमी मिळून उठाव येत असतो. नेमाड्यांच्या कादंबऱ्यांमध्ये हे घडलेले आहे. कसे तेच विशद करण्याचा प्रयत्न इथे केला आहे. पूर्वोक्त नैतिकता साकार करण्यासाठी जे आशयद्रव्य लागते त्यातला एक महत्त्वाचा व मोठा घटक असतो वास्तव. वास्तव म्हणजे आजूबाजूच्या जगातील सचेतन व अचेतन गोष्टींना असणारे अस्तित्व. या वास्तवाकडे थेट नजर रोखून बघायला बऱ्याचदा धैर्य लागते आणि ते जसेच्या तसे लेखनात उतरवायला धैर्य आणि लेखनाचे कसब लागते. असे लेखन किंवा अस्तित्वाशी – बाहेरच्या व आपल्या आतल्या – संबद्ध अशा अनुभवाचे नैष्ठिक यथातथ्य चित्रण म्हणजे वास्तववाद. त्याच्यासाठी लेखनाचे कसब लागते म्हटल्याने त्याचे मूल्य कमी व्हायची भीती फक्त कलावादी लेखकसमीक्षकांनाच वाटेल. ज्यांना साहित्य व अस्सल जीवन यांच्यात तफावत दिसत नाही वा करावीशी वाटत नाही त्यांना अशी भीती बाळगण्याचे कारण नसते. आपले अनुभव अस्सलपणे शब्दांकित करत असताना नेमाडे त्याचा इतरांवर काय परिणाम होईल याचा असा विचार करीत नाहीत, कारण असा विचार त्यांच्या वाङ्मयीन भूमिकेतही दिसत नाही आणि प्रत्यक्ष जगण्यातही दिसत नाही.

या चारही कादंबऱ्यांमधून गेल्या ३५/४० वर्षांतील शिक्षण क्षेत्रातील अत्यंत दारूण वस्तुस्थिती सलगपणे आपल्यासमोर येते. या चारही कादंबऱ्यांचे परस्परांशी नाते आहे तसेच त्या स्वतंत्रपणे अर्थपूर्ण (significant) आहेत. त्यांचा परस्परांशी संबंध लावलाच तर त्यातील आशय किंवा कथ्य अधिक

महत्त्वपूर्ण, अधिक अर्थपूर्ण बनते. नेमाड्यांनी कोसला या कादंबरीमधून आपला अस्तित्वशोध पांडुरंग सांगवीकर या व्यक्तीच्या प्रथमपुरूषी निवेदनातून वाचकांपुढे ठेवला. त्यात सगळ्या प्रस्थापिताविरूद्ध जबरदस्त विद्रोह आणि नकार होता. म्हणून पौगंडावस्थेतील नायकाचे वास्तवाचे सगळे तिरकस आकलन अत्यंत नेटाने आणि निष्ठेने प्रगटले. बिढारपासून पुढच्या कादंबऱ्यांच्या मांडणीत जो बदल आहे तो प्रथमदर्शनी लेखकाचा अस्तित्वशोध चांगदेव पाटील या नायकाच्या संदर्भातील तृतीय पुरूषी निवेदनातून साकारला आहे, त्याच्याशी संबद्ध आहे. चांगदेव पाटीलचे, मुंबईतील साहित्यिक चळवळीचे आणि नंतर इंग्रजीच्या प्राध्यापकाच्या नजरेतून शिक्षणक्षेत्राचे व त्याच्या पर्यावरणाचे वास्तववादी दर्शन आहे. पांडुरंग आणि चांगदेव हे दोघेही नेमाड्यांसारखेच मूळचे ग्रामीण भागातून शहरी वातावरणात आलेले व शहरी वातावरणाशी झगडत आणि जुळवत वाढलेले नायक आहेत. बिढारमधल्या पहिल्या भागापासून ते झूलपर्यंत आपल्याला चांगदेव पाटीलच्या अनेक प्रकारच्या, अनेक पातळ्यांवरील प्रवासाचा आलेख पाहाता येतो. (झूलमध्ये नामदेव भोळे हा आणखी एक समांतर नायक चांगदेवबरोबरच लेखकाने पुढे केला आहे.) एम्. ए. ची परीक्षा देत असतानाच चांगदेवची व समविचारी काऱ्या तरुणांची चाललेली लघुनियतकालिकांची चळवळ, त्याने मुंबईतील 'जगाचे नागरिकत्व' सोडून दूरच्या शहरवजा खेड्यांमधून, लहानमोठ्या गावांमधून इंग्रजीचा प्राध्यापक म्हणून **जगणे**, त्यात त्याच्या वाट्याला येणाऱ्या व्यक्तिगत व सामाजिक स्वरुपाच्या समस्या आणि त्याच्या मानसिकतेमध्ये होत गेलेला व स्पष्टपणे जाणवणारा बदल किंवा खरे म्हणजे त्याचे मूल्यात्मक परिवर्तन यांची प्रसंगमालात्मक पद्धतीने सांगितली गेलेली विस्तृत कहाणी आहे. त्या कहाणीतून चांगदेवचा जो प्रवास दिसतो, त्याचे काही टप्पे आहेत. त्या टप्प्यांवर होणाऱ्या घडामोडी आहेत. हा प्रवास केवळ स्थळाकडून स्थळाकडे असा नाही. कोसलातील स्वयंकेंद्रित, परात्म नायकाचेच परिवर्तन होऊन त्यातून चांगदेव पाटील व पुढे नामदेव भोळेसारख्या व्यक्तिरेखा निर्माण झाल्या आहेत. असे होणे याला लाक्षणिक अर्थाने प्रवास म्हणावे लागेल. चांगदेवचा हा प्रवास सांगवी, पुणे, मुंबई इत्यादि महाराष्ट्रातील गावे, खेडी, शहरे अशा निरनिराळ्या स्थळांशी संबद्ध दिसला तरी ती स्थलवर्णने तशी महत्वाची नाहीत. त्या स्थळी भेटलेल्या अनेकानेक व्यक्ती वा व्यक्तिरेखा केवळ रंगवणे हेही लेखकाचे उद्दिष्ट नाही. व्यक्ती व स्थळे चित्रित केल्याशिवाय कुठल्याच कथात्मक साहित्य निर्माण

करणाऱ्या लेखकाला आपल्या उद्दिष्टाकडे जाता येत नाही ही वस्तुस्थिती गृहीत धरूनच कादंबरी या प्रकाराचा व प्रस्तुत कादंबऱ्यांचा विचार करणे योग्य ठरेल. असा विचार करताना कादंबऱ्यांच्या आशयातून व तो मांडण्याच्या पद्धतीतून चांगदेव पाटील–नामदेव भोळे यांची नैतिकता दिसेल. पर्यायाने लेखकाची नैतिकता समजून घेण्यासाठी आपल्याला माणसामाणसांमधील क्रियाप्रतिक्रियाआंतरक्रियांचा जो प्रचंड पसारा नेमाडे मांडून ठेवतात, त्यांचाही शोध घेणे प्राप्त ठरेल, कारण असा अस्तित्वशोध विशिष्ट भूमिकेतून वाचकांसमोर मांडणे हे नेमाड्यांचे स्पष्ट जाणवणारे उद्दिष्ट आहे.

जगणाऱ्या माणसांना स्थळे, माणसे, समाज, त्या समाजातील व्यवस्था आणि अर्थात प्रसंग (situations) टाळता येत नाहीत. समाजातील रूढ व्यवस्था माणसांच्या क्रियाप्रतिक्रिया व आंतरक्रियांतून साकार होत असतात, माणसाचे आयुष्य घडवीत व बिघडवीत असतात. त्या व्यवस्थांची जाण येणे, त्यांची अदृश्य कारागृहे जाचक वाटू लागणे, त्या व्यवस्थांना छोटी–मोठी खिंडारे पडणे/पाडणे, वेळीप्रसंगी त्या व्यवस्थाही पूर्णपणे उखडून टाकणे वा निदान तसा प्रयत्न करणे हा सगळा मुळात माणसाच्या जाणिवेचा प्रवास आहे. अशी जाण आलेला माणूस व्यवस्थेविरुद्ध बंड करतो, तिच्यातून मुक्त होऊ पहातो, बहुतेक जण त्या व्यवस्थेची जाण येऊनही किंवा न येताच जुळवून घेतात. जे या व्यवस्थांशी झगडतात त्यांना असेही जाणवते की एका व्यवस्थेतून मुक्त होता होता दुसरी व्यवस्था आकाराला येत असते. अशा व्यवस्थांशी झगडणे म्हणजेच वेगळ्या पातळीवरचा मुक्तिलढा असतो. या कादंबऱ्यांतील मुक्तिलढ्यात काय घडते ? चांगदेव आणि त्याच्या आजूबाजूच्या सगळ्यांचे मूलभूत विकार दृष्टिगोचर होत होत एक संपूर्ण जग आपल्यासमोर जसेच्या तसे उभे राहते." It is in love, in hate, in anger, in fear, in joy, in indignation, in admiration, in hope, in dispair, that man and world reveal themselves in truth.[५]"

वर वर पाहाता, गेल्या ३५/४० वर्षांतील महाराष्ट्राच्या उच्च शिक्षणाच्या क्षेत्रात चाललेल्या घडामोडी हे या कादंबऱ्यांचे आशयद्रव्य वाटते. कारण प्रत्यक्ष दिसणारे चित्रण हे अनेक शिक्षणसंस्थांचे व तिथल्या असंख्य व्यक्तींचे आहे. जेथे शैक्षणिक उद्दिष्टांहून वेगळ्या उद्दिष्टांसाठी संस्था राबवल्या जातात किंवा त्या मूळ उद्दिष्टांपासून दूर गेलेल्या असतात तेथे त्या संस्थांमध्ये असलेली दमनशक्ती एखाद्या व्यक्तीच्या वा तिच्या कोंडाळ्याच्या हाती जाते. पुन्हा वेगवेगळ्या

पातळ्यांवरील – म्हणजे महाविद्यालयीन, विद्यापीठीय, राज्यशासकीय – शासनयंत्रणांना आणि राजकीय नेतृत्वाला आपले अस्तित्व व अधिकार टिकवायचे, गाजवायचे असतात. कोंडाळे तयार होण्यासाठी काही समान आधार हवा असतो. भारतीय समाजात अठरा पगड जातींनी तो आधार आयता तयार असतो. शिवाय अशा संस्थांमध्ये चालणाऱ्या गटबाजी आणि कुरघोडीला, स्थानिक राजकारणाला सहजपणे हा जातींचा आधार वापरता येतो. मग त्या आधारावर शैक्षणिक दृष्ट्या दुय्यम तिय्यम दर्जाची माणसे व उघड अनैतिक प्रवृत्तीची माणसे आपले मतलब साधीत राहतात. 'अनैतिकतेचा अर्थ स्त्रीपुरूषसंबंधापुरता किंवा आर्थिक भ्रष्टाचारापुरता मर्यादित नसतो. कुठलीही गोष्ट ही कर्तव्य म्हणून करीत माणूस पोट भरीत असेल तर ते कर्तव्य नीटपणे पार पाडणे हा नैतिकतेचा आणखीही अर्थ असतो. शिवाय मानवी जीवनमूल्ये – उदा. स्वातंत्र्य, समता, बंधुता, सहअस्तित्व, माणसाचा आत्मसन्मान, परिवर्तन, शोषणरहितता, यांसारखी मूल्ये आपण कितपत मानतो यातूनही नैतिकता दिसत असते.[६] महाराष्ट्रातल्या निरनिराळ्या महाविद्यालयांमधून प्राध्यापक म्हणून काम करणाऱ्या चांगदेवची विशिष्ट प्रकारची जी जडणघडण झालेली आहे ती त्या त्या स्थलकालवातावरणाच्या अनुभवाच्या वास्तववादी दर्शनातून आपल्यासमोर उलगडत जाते. माणसाच्या अनुभवात येणाऱ्या सर्वच लहानमोठ्या गोष्टींना त्याची संवेदनशीलता स्पष्ट किंवा सुप्तपणे प्रतिसाद देत असते आणि माणसाच्या घडण्याबिघडण्याचाही संबंध त्या प्रतिसादांशी असतो. परंतु त्याच्या बालपणापासून घडत गेलेल्या असंख्य गोष्टींनी त्याच्या नैतिकतेची स्थूल रूपरेषा आधीच तयार झालेली असते. त्या नैतिकतेमध्ये नीतिविषयक अमूर्त मूल्यसंकल्पनांबरोबरच अनुभवजन्य सदसद्विवेकबुद्धीचाही समावेश असतो. सर्व प्रकारची नैतिकता ही प्राथमिक अर्थाने मानवसमूहसापेक्ष, कालसापेक्ष व परमार्थाने मानवतासापेक्ष असते. एखाद्या बेटावर एकटाच रहाणाऱ्या व इतर माणसांशी कुठलाही संबंध नसलेल्या माणसाच्या दृष्टीने नैतिकतेचे कुठलेही प्रश्न उद्भवणे शक्य नाही. कारण ''आपण करीत असलेली गोष्ट आपले कर्तव्य आहे हे जेव्हा आपल्याला पटेल तेव्हाच ती गोष्ट करणे किंवा न करणे याला नैतिक अर्थ प्राप्त होतो. आपण ज्यांना नीतिनियम मानतो त्यांच्याविषयी जेव्हा आपण विचार करू लागतो तेव्हा असे ध्यानात येते की चांगले, श्रेयस्कर व आदर्श मानवी जीवन कसे असावे याचे चित्र या नियमांच्या मागे उभे आहे. हे आदर्श जीवन आपल्याला प्राप्त व्हावे म्हणूनच नैतिक नियमांचे पालन करायचे असते,[७]''

डॉ. रा. भा. पाटणकरांच्या नैतिकतेसंबंधीच्या या उताऱ्यातील सर्व विधानांना व महत्त्वाच्या संकल्पनांना मानवसमाजसापेक्षच अर्थ आहे.

चांगदेव पाटीलचा आणि त्याच्या समविचारी सहकाऱ्यांचा जो काही मूल्यविवेक आहे त्याचे प्रत्यक्ष रूप म्हणजे या कादंबऱ्यांतील घटना–प्रसंग आणि त्यांच्या प्रतिक्रिया. हाच विशिष्ट आशय आणि त्याला अनुरूप अशी निवेदनपद्धती निवडण्यातून नेमाडे परिस्थितीवर जे भाष्य करतात, जीवनाविषयीची त्यांची जी जाण व्यक्त होते ती त्यांची नैतिक भूमिकाही स्पष्ट करणारी आहे. नेमाडे गेली ३६ वर्षे विद्यार्थी व प्राध्यापक म्हणून ज्या शिक्षणक्षेत्राशी संबंधित आहेत, त्यातल्याच ऱ्हासशीलतेचे चित्रण त्यांच्या कादंबऱ्यांतून झाले आहे. विशेष म्हणजे हे शिक्षणक्षेत्र एकूण समाजजीवनापासून वेगळे काढता येणार नाही. जुन्या परिभाषेत ब्रह्मांडी ते पिंडी आणि पिंडी ते ब्रह्मांडी असे एकूण समाज आणि शिक्षणक्षेत्र व त्यातील व्यक्तींचे नाते आहे. अशा वेळी शिक्षणक्षेत्रात वा एकूण समाजात चालू असलेली जातीयता, धर्मांधता, भ्रष्टाचार, शोषणादि पापांमध्ये ज्यांना सहभागी व्हायचे नाही, ज्यांच्या नैतिकतेमध्ये यातल्या कोणत्याही गोष्टी बसत नाहीत त्यांनी काय करायचे हा मूलभूत प्रश्न शेवटी जगायचे कसे आणि कशासाठी या अस्तित्वाच्या मूळ प्रश्नाशीच जाऊन भिडतो. जीवनातील हा मूलभूत प्रश्न त्याच्या सगळ्या स्पष्ट अस्पष्ट संदर्भचौकटींनिशी नेमाडे या कादंबऱ्यांतून मांडतात. या कथावस्तूशी बाह्यतः वा वरवर पाहता असंबद्ध वाटतील अशा अनेक गोष्टी चांगदेवाच्या या कहाणीत येतात, त्या अशासाठी की ज्या कथावस्तूबद्दल लेखक काही सांगू इच्छितो त्या गोष्टीला जी काही पार्श्वभूमी व परिप्रेक्ष्य perspective आहे ते सुटता कामा नये. उदा. बिढारमध्ये इंटरव्ह्यू देत फिरणाऱ्या चांगदेवला कोल्हापूरच्या लॉजवर एक केसकर नावाचे ब्राह्मण गृहस्थ भेटतात, ते 'आपलं सांगली कोल्हापूरपेक्षा चांगलं गाव आहे, (चांगदेवला ब्राह्मण समजून) आपली ब्राह्मण वस्ती आहे' असं सांगत 'कोल्हापूरला कल्चर नाही, सांगलीला कल्चर आहे' असं म्हणत गॅलरीतून रस्त्यावर पानाची मोठी पिंक टाकतात, वर 'पडली वाटतं कुणाच्या अंगावर पिंक' वगैरे म्हणत कायम शिवीगाळ करीतच बोलतात; सिनेमाधंद्यातल्या कुणा माणसानं कुणा कर्वे नावाच्या नटीला हॉटेलात पार्टीला एकटीलाच बोलावून तिनं एवढे दिवस राखून ठेवलेलं तिचं शील कसं लुटलं त्याची हकीकत घोळून घोळून सांगतात. पुन्हा हे सगळं कशासाठी तर 'कोल्हापूरपेक्षा आपलं सांगली हे ब्राह्मणांचं गाव म्हणून चांगलं आहे' हे

चांगदेवाला पटवण्यासाठी. ह्या ब्राह्मणाची व त्याच्यासारख्या सगळ्यांची मानसिकता व नैतिकता या संपूर्ण हकीकतीतून नीट कळते, म्हणून त्या गोष्टीचा मूळ कथावस्तूशी संबंध आहेच. जरीलामध्ये चांगदेव आणि इतरांची कारेपणातून उद्‌भवलेली तडफड, लग्न जुळवण्याच्या चांगदेवाच्या अपेशी कटकटी, लग्न जुळवू पहाणाऱ्या प्रा. माळीने देण्याघेण्याचा प्रश्न आईवडलांवर सोपवणे इत्यादि जे किस्से आहेत, त्यांच्याशी जत्रेतील पाळण्यातून उडी टाकून पळून जाणाऱ्या जोडप्याच्या किश्शाचा सरळ संबंध आहे. सुलतानच्या फलाटीवरील भाईचारा आणि तिकडे कॉलेजातील जातीय मानसिकतेचा चिखल, चांगदेव षंढ मनोवृत्तींनी वेढलेला असणे आणि हिजड्यांनी त्याला घेरून त्याच्याभोवती फेर धरून नाचणे या सगळ्या गोष्टींना कथावस्तूशी संबद्ध अर्थ आहे.

जगणे ही सर्वार्थाने महत्त्वाची व प्राथमिक स्वरूपाची कृती आहे तर बाकीच्या लेखनादि सर्व कृती या दुय्यम स्वरूपाच्या कृती होत. जगण्याची ही कृती साहित्यातून लोकांसमोर मांडणे ही म्हणूनच दुय्यम स्वरूपाची कृती होय. पण एका अर्थाने प्राथमिक स्वरूपाच्या अशा कृतीचे असे प्रकटीकरण करणे हे परिवर्तनाच्या दिशेने टाकलेले पहिले पाऊल म्हणता येईल. म्हणजे ती एक भाषिक कृती होय. जगणे, साहित्यनिर्मिती व समीक्षा या वेगवेगळ्या गोष्टी मानल्या जात असल्या तरी त्यांच्यातील परस्पराश्रयित्व ओळखून नेमाडे जगण्याला अधिक महत्त्व देतात, साहित्यनिर्मिती ही जगण्यावरची परजीवी क्रिया आणि समीक्षा ही साहित्यावरील परजीवी क्रिया असे मानतात.[९] याचाच अर्थ त्यांनी या तिन्ही क्रियांमध्ये काही एक श्रेणिविवेक केला आहे. अर्थात, ''पिकांच्याच नव्हे तर जमिनीच्याही भल्यासाठी आलटून पालटून निरनिराळी पिके निरनिराळ्या मोसमामध्ये पेरण्याच्या आपल्या शेतीच्या श्रेष्ठ परंपरेशी'' त्यांचे साम्य दाखवल्यामुळे जगणे, साहित्यनिर्मिती आणि समीक्षा या क्रियांचे अपरिहार्यत्व आणि परस्पराश्रयित्वही त्यांना स्पष्टपणे अभिप्रेत आहे.[१०] जगणे या कृतीत कितीही पर्याय असले तरी चांगदेव पाटील आणि नामदेव भोळे यांनी जगण्याचा एक विशिष्ट मूल्याधिष्ठित पर्याय निवडला आहे. तसेच शिकवणे हाही त्यातल्या त्यात क्षमतास्वरूप (passive) असा कृतीचा पर्याय निवडला आहे. चांगदेवने पारूच्या नादाने लिहिलेले दोन तीन ॲकेडेमिक स्वरूपाचे समीक्षात्मक लेख सोडले तर सर्जनशील लेखन केलेले नाही हे जाता जाता सहज नोंदवून ठेवायचे. एरवी कोणत्याही प्रकारची कृती ह्या ऱ्हासशील समाजात अनैतिक ठरणारी असते. अशा परिस्थितीत ह्या ऱ्हासशील समाजाच्या चित्रणातूनही एक

फार मोठी मोलाची कृती साध्य होते. नेमाड्यांनी ती जाणीवपूर्वक केली आहे.

हे करताना नेमाड्यांनी आत्मचरित्रात्मक कादंबरीलेखनाचा प्रकार निवडला आहे तो का या प्रश्नाचे एक उत्तर असे दिसते की केवळ दुसऱ्यांच्या आयुष्याची तपासणी करून त्यावर काही तरी कल्पनाधिष्ठित लिहिण्यापेक्षा स्वतः आणि स्वसंबद्ध इतरांना त्यांच्या व्यापक सामाजिक चौकटींसह आपल्याच दृष्टीच्या भिंगाखाली ठेवून आत्मचरित्रात्मक लिहिणे हे जीवनानुभवचित्रणाच्या अस्सलपणाला (authenticity) अधिक उपयुक्त वाटले असावे. आपल्या कादंबरीसाठी आत्मचरित्रात्मकतेचा घाट निवडणे हे देखील लेखकाच्या नैतिकतेचा भाग आहे. साधारणतः कादंबऱ्यांचा नायक वा मध्यवर्ती व्यक्तिरेखा (protagonist) ही लेखकाच्या नैतिकतेचे वहन करणारी असते. चांगदेव पाटीलच्या नैतिकतेची वैशिष्ट्ये ही आधुनिक जगाशी संबंधित आहेत. पण म्हणून ती पाश्चात्यांकडून आयात केलेल्या व्यक्तिस्वातंत्र्यादि सूत्रांवर पूर्णतया आधारित नाहीत. कारण पाश्चात्य आधुनिक नैतिकतेचा जो भर स्वातंत्र्य, समता व बंधुभाव या त्रिसूत्रीवर आहे त्यातून तिकडे व्यक्तिस्वातंत्र्य आणि व्यक्तिवादाची कल्पना विकसित होत गेली. राजसत्तेला केवळ आव्हान देऊनच नव्हे तर वेळप्रसंगी सार्वत्रिक उठाव करून, राजांचा/सत्ताधीशांचा वध करून तिकडच्या लोकांनी व्यक्तिस्वातंत्र्यासारख्या मूल्याचा पाया घातला. आपल्या विभूतिपूजक प्रकृतीच्या भारतीय समाजात मात्र ते मूल्य रूजून वाढण्याची प्रक्रिया न घडता ते आयते आयात करण्यात आले. पाश्चात्यांच्या उपरोक्त त्रिसूत्रीपैकी 'समानता व बंधुभाव ही मूल्ये महाराष्ट्रात तरी तेराव्या शतकापासून महानुभाव आणि वारकरी संप्रदायातून रूजत आलेली आहेत.[१०]' स्वातंत्र्य हे मूल्य मात्र इतर दोन मूल्यांहून अधिक गुंतागुंतीचे आणि अमूर्त आहे. मुक्तता व स्वातंत्र्य या दोन संकल्पनांमध्ये फरक आहे तो अमूर्त आणि समूर्ततेचा. स्वातंत्र्य ही व्यापक कल्पना अधिक अमूर्त आहे तर मुक्तता ही विशिष्ट व पुढे श्रेणिनिष्ठ होत होत स्वातंत्र्यापर्यंत पोहोचू शकणारी संकल्पना आहे. 'कोसला' च्या पांडुरंगवर व नंतरच्या चांगदेववर पूर्वोक्त वारकरी आणि महानुभाव संप्रदायातून आलेल्या समानता व बंधुभाव यांचे संस्कार प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष रीतीने झालेले आहेत. त्या दोघांचाही स्वातंत्र्यापेक्षा मुक्ततेसाठी सगळ्या जगाशी आणि स्वतःशीही झगडा चालू आहे. चांगदेवला तर अमेरिकन पद्धतीच्या व्यक्तिस्वातंत्र्याबद्दल प्रचंड तुच्छता आहे. बहुधा त्याला कळून चुकले आहे की नुसत्या स्वातंत्र्य किंवा व्यक्तिस्वातंत्र्य या मूल्याला काही अर्थ नाही. त्याला अर्थ असलाच तर त्याची

सांगड समानता व बंधुभाव यांच्याशी घातली जाऊन 'व्यक्तिप्रतिष्ठा' आणि 'माणूस हे केंद्र' ही सूत्रे सांभाळली गेली पाहिजेत. तसे झाले तरच आजच्या या जगात अर्थपूर्णतेने, संपन्नतेने (आर्थिक संपन्नता नव्हे) जगता येईल. ही नुसती जाणीव निर्माण झाली तरी ती परिवर्तनाची सुरूवात आहे, अशी त्याची हळूहळू धारणा होत असतानाच त्याच्या ह्या अनुभवसिद्ध विचारांना पुढे नामदेव भोळेच्या समाजशास्त्रीय व्यवहारज्ञानाचा आणि आंतरव्यक्तीय परिमाणांच्या शास्त्रशुद्ध आकलनाचा आधार मिळत जातो.

'' कलावंत या नात्याने विश्वाला सामोरे जाताना कादंबरीकाराजवळ त्याची सर्जनशील कल्पनाशक्ती आणि कादंबरीचा रूपबंध असतो. '' असे प्रा. गंगाधर पाटील म्हणतात[११]. आणखीही एक गोष्ट त्याच्याजवळ असते आणि महत्त्वाची असते ती म्हणजे त्याची नैतिकता. लेखकाची सर्जक कल्पनाशक्ती कादंबरीच्या विशिष्ट रूपाला घडवण्यात जेवढी सक्रिय असते, तेवढीच ही नैतिकतादेखील सक्रिय असते असे मानणे आवश्यक आहे. उदा. बिढारमध्ये लव्वा नावाच्या गुंड पोराला मारून वर्गाबाहेर फेकून दिल्यावर चांगदेव स्टाफरूममध्ये येतो, सगळे प्राध्यापकमित्र मिळून कॉलेजातून घरी जायचा विचार करू लागतात तेव्हा चांगदेव तसे करायचे नाकारतो, जे काय होईल त्याला एकट्याने तोंड द्यायला आले पाहिजे, मानाने नोकरी करता आली पाहिजे अशी त्याची धारणा आहे. म्हणूनच तो गुंड पोराकडून मार खाण्याची शक्यता असूनही न भिता एकटाच बाहेर पडतो व लॉजवर जातो. हे अगदी साधेसे उदाहरण चांगदेवाचा व्यक्तिगत मूल्यविवेक दाखवणारे आहे. अशा अनेकानेक प्रसंगांमधून त्याचा आणि इतरांचा मूल्यविवेक दिसतो. तीच नैतिकता. अशा विशिष्ट नैतिकतेमुळेच बिढार–जरीला–झूल मध्ये नेमाड्यांनी प्रखर वास्तववादी चित्रणाचा आग्रह धरलेला दिसतो. ते करताना नेमाडे मराठीतील पूर्वीच्या लोकप्रिय किंवा समकालीन लेखकांचा, त्यांच्या तंत्रनिष्ठतेचा, कृतक ध्येयवादाचा किंवा रंजनवादाचा परिणाम टाळतात. कारण त्यांच्या मते, ''इतर कोणत्याही साहित्यप्रकारापेक्षा कादंबरीकाराचे अस्तित्व समाजसापेक्ष असते. अर्थातच समूहाच्या जाणिवा व्यक्त करणे त्या बरोबर आलेच[१२].'' त्यांच्या अशा तपशिलाला काही टीकाकारसुद्धा कंटाळवाणा म्हणतात. कारण स्पष्ट आहे आणि ते मराठीत आता सर्वमान्य व्हायला हवे, ते हे की, ''सामाजिक वास्तवामुळे कादंबरीच्या सौंदर्यशीलतेवर वाईट परिणाम होतो, असा गैरसमज गेल्या पंचवीस वर्षांतल्या मराठी समीक्षेने करून दिलेला आहे.[१३]'' मात्र अलीकडच्या पिढीतील

भाऊ पाध्ये, अनंत कदम, दीनानाथ मनोहर, उद्धव शेळके, मनोहर तल्हार इत्यादींसारख्या कादंबरीकारांनी मराठीत चांगल्या अर्थाने वास्तववादी चित्रण केले आहे.[१४] या कादंबरीकारांमध्ये व नेमाड्यांमध्ये एका पिढीचे किंवा समान प्रवृत्तीचे चित्रण करणारे या अर्थाने साम्य आहे. या सगळ्या कादंबरीकारांनी आपल्या समकालीन समाजाची दयनीय, रोगी अवस्था आपापल्या कादंबऱ्यांमधून चित्रित केली आहे. नेमाड्यांच्या चारही कादंबऱ्यांमधून नायकांना मध्यवर्ती ठेवून त्यांनी ती रोगी अवस्था शब्दांकित केली आहे. त्या नायकांचा –पांडुरंग–चांगदेव–नामदेव यांचा चाक्षुष बिंदू (पॉईंट ऑफ व्ह्यू) महत्त्वाचा आहे. पांडुरंग अत्यंत स्वयंकेंद्री आहे पण बिढारमधील चांगदेव पाटीलही बराचसा स्वयंकेंद्रीच आहे. पांडुरंगमध्ये तुटलेपणाची प्रखर जाणीव आहे, चांगदेवमध्येही सुरवातीला ती आहे पण नंतर त्याने त्या तुटलेपणावर मात केली आहे. त्याच्या दृष्टीने त्याचे जिवंतपण, स्वातंत्र्य, सामाजिकता व आध्यात्मिकताही त्याला मोलाची आहे. नामदेव भोळे आपली सर्व वैयक्तिक परिस्थिती, पार्श्वभूमी बाजूला ठेवूनसुद्धा आपल्यातील निरोगी समाजशीलताच सतत पुढे करीत राहतो. समाजातील सर्वांगीण ऱ्हासाचे चित्रण करताना वर उल्लेखलेल्या इतर कादंबरीकारांप्रमाणेच ''समाजाची या रोगाची त्यांनी लक्षणे सांगितली आहेत, त्यावर उपचार मात्र माहीत नाहीत[१५].'' अशी नेमाड्यांचीही अवस्था आहे. कादंबरीसारख्या विस्तृत आवाक्याच्या कलाकृतीची निर्मिती करणारे नेमाड्यांसारखे लेखक तत्त्वज्ञान्यांसारखेच प्रश्न उभे करतात, त्या प्रश्नांपासून पळून न जाता वा त्यांची सोडवणूक केल्याचा आव न आणता ते निव्वळ प्रश्न मांडतात आणि वास्तवाद्वारे वाचकांना अस्वस्थ करतात. आपल्या 'नव्या कादंबरीतील नैतिकता' या लेखात हे निरीक्षण देऊन ''अशा लेखनामागची नैतिकता ही ढोबळ नीतिमत्तेपासून वेगळ्या जातीची असते[१६],'' असा इशाराही नेमाडे देऊन ठेवतात त्याचेही आपल्याला विस्मरण होता कामा नये. वैयक्तिक सदसद्विवेकबुद्धीवर आधारलेला मूल्यविवेक हा नेमाड्यांच्या नव्या नैतिकतेचा अर्थ आहे.

सामाजिक दस्तऐवज :

नेमाड्यांच्या या कादंबऱ्यांसकट इतर लेखकांच्या वास्तववादी कादंबऱ्यांमध्ये सामाजिक वास्तव हेच आशयद्रव्य असल्याने सामाजिक दस्तऐवज म्हणूनही त्यांना मोल आहे, असे नेमाड्यांच्या सुरात सूर मिळवून म्हणणे अगत्याचे

म्हणण्यापेक्षा अपरिहार्य व समीक्षेतील जुन्या गोंधळाच्या निराकरणासाठी आवश्यक वाटते. वेगवेगळ्या उपपत्त्यांच्या आधार घेत – उदा. अलौकिकतावादी, रूपवादी, सौंदर्यवादी– कलाकृतींची जीवनापासून फारकत करण्याचा उद्योग, मराठीतही बराच काळ चालला. तो पूर्णपणे थांबवता आला नाही तरी कादंबरीसमीक्षेत ह्या दुसऱ्या ध्रुवाची जाण साहित्याला आणि समीक्षेलासुद्धा सतत मार्गदर्शक ठरते. 'कादंबऱ्यांना सामाजिक दस्तऐवज म्हटल्याने त्या कादंबऱ्यांचे अवमूल्यन होते'[७] असे मानायची खरे तर आवश्यकता नाही. कारण कादंबऱ्या विशेषतः सामाजिक वास्तववादी कादंबऱ्या–ह्या साहित्यकृती किंवा कलाकृती तर असतातच, शिवाय त्या सामाजिक दस्तऐवजही असतात. म्हणजे तो त्यांचा आणखी एक महत्त्वाचा गुणधर्म झाला. तरीही, 'त्यांना सामाजिक दस्तऐवज म्हणण्याने त्यांचे अवमूल्यन होते' असे वाटत असेल तर तो कलावादी समीक्षेच्या सिद्धांतांचा प्रभाव म्हणावा लागेल. वस्तुतः कुठल्याही काळातील सामाजिक वास्तव वा वस्तुस्थिती ही एकाएकी निर्माण झालेली नसते. त्या मागे त्या समाजाच्या संपूर्ण राजकीय, सामाजिक, आर्थिक, सांस्कृतिक इतकेच काय पण पर्यावरणनिष्ठ आणि मानववंशशास्त्रीयसुद्धा इतिहास उभा असतो. या सर्वांच्या परिपाकातून ती सामाजिक वास्तवाची विशिष्ट अवस्था साकारलेली असते. म्हणजे त्या विशिष्ट काळातील समाजाच्या स्थलकालसंस्कृतिनिष्ठ वास्तवाचे ते यथातथ्य आलेखन असते, याच अर्थाने त्याला सामाजिक दस्तऐवज म्हणावयाचे. मध्यंतरीच्या काळात समीक्षेतील कलावादी, सौंदर्यवादी, रूपवादी, अलौकिकतावादी इत्यादि एकांगी सिद्धांतांपायी मराठीत वास्तववादी परंपरा घुसमटू लागली होती, तिला या (कोसला, बिढार, जरीला, झूल) कादंबऱ्यांमुळे व उपरोक्त नव्या कादंबरीकारांच्या कादंबऱ्यांमुळे जीवदान मिळून ती पुन्हा जोमाने दृढ होऊ शकली.

नेमाड्यांनी हे वास्तववादी चित्रण करताना एक विशिष्ट स्थूल सूत्र वापरले आहे, ते म्हणजे प्रामुख्याने त्यांच्या नायकाला व एरवी इतरही अनेकांना विशिष्ट प्रसंगांमध्ये 'ठेवून' त्यांच्या मानसिकतेचा आलेख काढणे. मात्र असे करताना नेमाडे इतर लेखकांसारखे सतत आपलेही भाष्य वा निवेदन करीत नाहीत. पांडुरंग सांगवीकर–चांगदेव पाटील–नामदेव भोळे सारख्या व्यक्तिरेखांना प्रोटॅगॉनिस्ट म्हणून पुढे केल्यानंतर त्याच्या माध्यमातूनच व्यक्ति–समाज नात्यावर आणि व्यक्तींच्या मानसिकतेवर प्रखर प्रकाश पडणे हेच भाष्य

लेखकाला पुरेसे वाटते. व्यक्ती व समाज या दोन्ही गोष्टी इतक्या परस्पराश्रयी आहेत की व्यक्तिजीवनातील बहुसंख्य गोष्टींना समाजच विशिष्ट आकार देत असतो. उलट समाजाला त्याचे अस्तित्व देण्यात व्यक्तींचा वाटा हा घटक आणि वस्तूच्या नात्यासारखा असतो. प्रत्यक्षात ही दुहेरी नात्याची वास्तविकता अत्यंत गुंतागुंतीची असते. राहण्याच्या, जेवण्याखाण्याच्या, पोषाखाच्या पद्धतींपासून, चालीरीतींपासून तो माणसामाणसांमधील व्यवहारासाठी वापरल्या जाणाऱ्या भाषेपर्यंत सर्व गोष्टींमध्ये हे व्यक्ती आणि समाज यांच्यातील नाते दृष्टिगोचर होत असते. माणसाच्या शरीराची ठेवण, मापे, चेहेरेपट्टीतील वैशिष्ट्ये या निसर्गदत्त गोष्टींपासून तर माणसे वापरीत असलेल्या शब्दविहीन शारीरभाषेपर्यंतचे (body-language) सगळे प्रकार समाज व त्यातील व्यक्ती यांच्या बाबतीत परस्पराश्रयी असतात. समाजाकडून व्यक्तीला मिळणारे देणे फार भरघोस, प्रभावी व दीर्घकाळ टिकणारे असते. तर त्या तुलनेत एकेका व्यक्तीचे समाजाला प्राप्त होणारे योगदान मुद्दाम आवर्जून नोंद घेतल्याशिवाय जाणवत नाही. या दोन परस्पराश्रयी गोष्टींच्या पलीकडे त्या विशिष्ट समाजाला प्रत्यक्ष आधारभूत अशी सृष्टी (nature) किंवा विश्वाचा अत्यंत छोटासा भाग असतो. सृष्टीमध्ये बाह्य निसर्गाबरोबरच माणसाच्या नैसर्गिक प्रेरणांचाही समावेश असतो. स्वसंरक्षण, स्वसंवर्धन, स्ववंशरक्षण, स्ववंशवर्धन, लैंगिक प्रेरणा, सजातीयांबरोबर कळप करण्याची ओढ, आक्रमकता व वर्चस्व गाजवण्याची प्रवृत्ती, शरण्यप्रवृत्ती अशा अनेक प्रेरणा मूलभूत असून त्या व्यक्तींमध्ये कार्यरत असतात. बाह्य आणि अंतर्गत निसर्गाचे सतत समायोजन चालू असते. उदाहरणार्थ भारतीय समाजाची कृषिप्रधानता ही बाह्य सृष्टीशी संबद्ध आहे तर प्रत्येकाला काही ना काही तरी निर्माण करावेसे वाटणे – निदान मुले जन्माला घालावीशी व त्यांना वाढवावेसे वाटणे हा नैसर्गिक प्रेरणेचा भाग आहे. नेमाड्यांना मुख्य रस आहे तो माणसामध्ये, त्याच्या अस्तित्वामध्ये, ते अस्तित्व ज्या समाज व सृष्टीवर अवलंबून असते त्या समाजामध्ये, सृष्टीमध्ये आणि माणसाच्या विलक्षण जिजीविषु प्रेरणेमध्ये. उदा. बिढारमधल्या उत्तरार्धातल्या गावाचे चित्रण पहावे. तिथला पाण्याचा अभाव, त्यातून माणसांमध्ये येणारी मानसिकता, खुद्द चांगदेवची होणारी शोचनीय अवस्था हे सारे सामाजिक व नैसर्गिक पर्यावरणाशी कसे संबद्ध आहे ते नेमाडे समग्रत्वाने दाखवतात. तसल्या गावात अत्यंत दारिद्र्यावस्थेत जगणाऱ्या मुसलमानांमध्ये जी सामाजिक एकतेची भावना आहे ती त्यांना महत्त्वाची वाटते. ती जशी जिजीविषु प्रेरणा आहे तशीच

समाजशीलतेचीही प्रेरणा आहे. त्याच गावातले श्रीमंत मारवाडी आपल्या नळांना मोटरी बसवून सगळे पाणी खेचून घेतात आणि बाकीचे लोक पाण्याशिवाय दिवस काढतात हाही तिथल्या सामाजिक पर्यावरणाचा भाग आहे. चांगदेवला खरे तर अनेक कारणांनी तिथे दिवस काढणे मुश्कील वाटत असते आणि त्याही वातावरणात त्याचे पारूशी प्रेम फुलू लागणे, ही नैसर्गिक प्रेरणाच आहे. पवार, पाचलेगावकर, शबीरसारख्या प्राध्यापक मित्रांशी चांगले संबंध जुळणे हा देखील माणसाच्या नैसर्गिक समाजशीलतेच्या प्रेरणेचा आविष्कार आहे. मात्र हेही खरेच की काही एका मर्यादेपर्यंत माणसाचे व तो ज्या समाजाचा घटक असतो त्याचे किंवा तो ज्या नैसर्गिक पर्यावरणात जगत असतो त्याचे एकास एक प्रमाणात नाते दाखवता येते. परंतु नेहमीच ते एकास एक प्रमाणात असत नाही, अतिशय जटिल, गुंतागुंतीचे असते. साहजिकच माणसाच्या साध्या, सरळ वाटणाऱ्या कृतीही साध्या सरळ असत नाहीत, विलक्षण गुंतागुंतीच्या असतात. त्या गुंतागुंतीविषयी नेमाड्यांना केवळ कुतूहल नाही तर तिचे सजग भान आहे आणि सामान्य माणसापासून ते शास्त्रज्ञापर्यंत वा तत्त्वज्ञानी बुद्धिमंतांपर्यंत सर्वांना असतो तसा कोडे उकलण्यातला रस आणि गती आहे. व्यक्ती आणि समाज, समाज आणि सृष्टी यांच्यामधल्या नात्यांमधील या अगणित शक्यता थेट पद्धतीने तपासण्यातून समीक्षेत ज्याला वास्तववाद म्हणतात तो साकारतो. समाजाशिवाय व विशिष्ट समाजात ऐतिहासिक घडामोडींमधून निर्माण झालेल्या सामाजिक संस्थांशिवाय तसेच या दोहोंना सगळ्या बाजूंनी घेरून असणाऱ्या नैसर्गिक पर्यावरण वा सृष्टीशिवाय व्यक्तिजीवनाचा अर्थच लावता येणे अशक्य आहे. हीच समाजशास्त्रीय वास्तवता नेमाड्यांच्या दृष्टीतून वा भूमिकेतून स्पष्ट दिसते. ती साकारताना ते वाचकानुनयासारखी तडजोड करीत नाहीत हाही त्यांच्या नैतिकतेचा भाग आहे. नेमाड्यांची या संदर्भातील भूमिका त्यांनी अतिशय स्पष्टपणे टीकास्वयंवरमधून मांडली आहे. ''समाजजीवनाची नोंद करणारा वाङ्मयप्रकार म्हणून जन्माला आलेल्या कादंबरीत वास्तव हेच द्रव्य असते. सामाजिक वास्तव व व्यक्तिनिष्ठ वास्तव असे वास्तवाचे विभाजन होऊ शकत नाही. व्यक्ती आणि समाज यांच्यामधले हे विभाजन सर्जनप्रक्रियेला परवडणारे नाही. समाजाला आधारभूत अशा प्रेरणांवरच आजच्या सर्व सौंदर्यकृती निर्माण होतात. सौंदर्याचे निकषही प्रायः समूहनिष्ठच असतात. संपूर्ण मानवी व्यक्तिमत्व मांडणे म्हणजेच माणूस व समाज यांच्यामध्ये असलेले एकजिनसी संबंध मांडणे होय.[८]'' नेमाड्यांचे हे प्रतिपादन मान्य करताना एक

मुद्दा मांडावासा वाटतो की माणूस व समाज यांच्यामध्ये नेमाडे म्हणतात तसे एकजिनसी नाते असले तरी ते मानवी जन्मापासून तसे अगदी सलग व नेहमी जुळणारे असत नाही. उलट त्यांच्यामधील ताणांतूनच कलाकृतीला विशिष्ट रंगरूप व पोतही येत असते. कादंबरी या प्रकाराला सामाजिक दस्तऐवज असे म्हणताना दस्तऐवजाचा मूलभूत स्वभावधर्म म्हणजे त्याचा अस्सलपणा वा ऑथेंटिसिटी याचे सतत भान ठेवावे लागते. तसे ते ठेवून नेमाड्यांनी या चारही कादंबऱ्यांतून प्रामुख्याने गेल्या चाळीस वर्षांतली शिक्षणक्षेत्राची दारूण अस्वस्था सलगपणे चित्रित केली आहे. त्या चित्रणातील अस्सलपणाचे तपशील नेमाड्यांच्या पिढीतील समविचारी लोकांच्या थेट अनुभवाची बाब आहे. ज्याला समकालीन ऱ्हासावर काही उपाय करावासा वाटतो त्याला या दस्तऐवजापासूनही सुरवात करता येईल.

उदाहरणार्थ या कादंबऱ्यांमधील सामाजिक वास्तवात जातीयतेच्या मानसिकतेचे प्रभावी दर्शन त्यातल्या ताण्याबाण्यांसह लेखकाने घडवलेले आहे. पांडुरंगला आपण जातीपातीवर विश्वास ठेवत नाही असं म्हणणारे कोसलात भेटतात, त्यांचाच अवतार बिढारमध्ये चांगदेवला आगगाडीत भेटलेल्या हिंदुत्ववादी वैद्यात आढळतो. कॉलेजमध्ये हिंदुत्ववाद्यांचा एक गट, ख्रिश्चनांचा दुसरा गट तर या पैकी कशात न मोडणारांचा तिसरा गट एकमेकांविरुद्ध चांगदेवजवळ बोलत असतात. जरीलामध्ये मराठे, रजपूत, ब्राह्मण, आणि इतर जातींचे गट कायम एकमेकांविरुद्ध काही तरी करू पाहतात. भारत पाक युद्ध सुरू झाल्यानंतर हिंदुत्ववाद्यांना तावातावाने भांडायला जोर येतो, तर आपल्याच सज्जन मुस्लीम सहकाऱ्यांकडे 'पाकिस्तानघार्जिणे' अशा संशयाने पहाण्यापर्यंत त्यांची व त्यांच्या घरावर टेहळणी करण्यापर्यंत गाववाल्यांची मजल जाते. महाविद्यालयाच्या व विद्यापीठाच्या राजकारणातील सर्व संबंधितांची मानसिकता जातीयतेशी संबद्ध आहे. कधी संस्थाचालक मिशनरी असतात म्हणून ख्रिश्चनांना कॉलेज 'आपलेच' वाटते तर कुठे राजकारणातल्या निरनिराळ्या पक्षांशी संबंधित संस्थाचालक समाजवादाच्या गप्पा करीत करीत जातीयवाद व तथाकथित उच्च जातीयांची मिरासदारी, जातीयता व वर्चस्व जोपासण्यात गढलेले असतात. असल्या स्थानिक राजकारणात कधी विद्यार्थ्यांनाही ओढले जाते. या जातीयतेच्या अधोरेखित चित्रणावरून नेमाड्यांना हे जाणवले आहे असे वाटते की आपल्या देशात आणि समाजात सामान्य माणसाच्या प्रगतीसाठी, कल्याणासाठी आधुनिकतेच्या संदर्भात केली जाणारी प्रत्येक गोष्ट ही वाळूत ओतलेले पाणीच

ठरते. जातीयतेच्या वाळूत सगळे जिरून जाते. सगळ्या जुनाट टाकाऊ गोष्टींची मढीदेखील या वाळूखालीच 'सुरक्षित' राहतात, हाही मुद्दा सामाजिक दस्तऐवजाच्या दृष्टीने महत्त्वाचा ठरतो.

बिढारच्या पहिल्या भागात लघुनियतकालिकांच्या चळवळीचे चित्रण आले आहे. प्रा. चंद्रकांत पाटील यांना ते सहानभूतिशून्य वाटते.[१९] नेमाड्यांच्या मते त्यांनी ते तटस्थपणे केलेले आहे. त्या चळवळीशी संबद्ध नसलेल्या माझ्यासारख्यांना मात्र असे जाणवते की त्यातले सगळे संतप्त कारे तरूण लेखक जगण्याच्या, साहित्याच्या आणि परिवर्तनाच्या जबरदस्त आस्थेने पछाडलेले आहेत. विद्रोह हा तर त्या सर्वांच्या वागण्याचा स्थायीभाव आहे. त्यांच्या साहित्य व जीवनविषयक आस्थेचे दर्शन घडवणारा तो भाग म्हणजे एका अर्थाने 'इनसाईड स्टोरी' आहे. साहित्यातील प्रस्थापितांचे पितळ उघडे पाडणाऱ्या या चळवळीने आधुनिक मराठी साहित्यातील संकुचिततेची कोंडी फोडून टाकण्यात व ते समृद्ध करण्यात लावलेला हातभार किती मोलाचा आहे त्याविषयी साहित्यातले प्रस्थापित आणि त्यांच्या सावलीतले सांप्रदायिक कायम गप्प राहात असत. (त्या चळवळीने दिलेले धक्के खात खात वेगवेगळ.. उपायांनी प्रस्थापितांनी ती चळवळच गिळून टाकली की आपले ऐतिहासिक कार्य करून ती चळवळ नामशेष झाली यावर स्वतंत्रपणे विचार होणे आवश्यक आहे.)

नेमाड्यांची वाङ्मयीन भूमिका

कादंबरीलेखनाला सामाजिक दस्तऐवजाचे रूप येण्यासाठी दोन गोष्टींचा प्रामुख्याने उपयोग झाला आहे असे म्हणता येईल. एक म्हणजे कादंबऱ्यांची आत्मचरित्रात्मकता आणि दुसरे म्हणजे वाङ्मय कसे असावे त्याबद्दलची निश्चित आणि ठाम भूमिका. 'वाङ्मय आणि जीवन यात कमीत कमी अंतर असावे, वास्तवाला मुद्दाम भडक, विकृत किंवा सौम्य म्हणजेच शेवटी वाचकानुनयी करायची वाङ्मयात गरज नसते. निदान कथात्म गद्य वाङ्मय प्रकारात तरी वाङ्मय हे जीवनातील वास्तवानुसारीच असावे ' ही नेमाड्यांची भूमिका दिसते. पैकी आत्मचरित्रात्मकतेच्या तपशीलाला उपोद्बलक पुरावे लिखित रूपात मिळणे हे नेहमीच अवघड असते आणि या दृष्टीने आत्मचरित्रात्मकतेचा मुद्दा फार ताणता येत नाही. मात्र 'कोसला'तील प्रथम पुरुषी निवेदनाने नेमाड्यांच्या नायकाची प्रतिमा तयार होण्याचे एक तंत्र निर्माण झाले. पांडुरंग सांगवीकरने स्वतःच सांगितलेली ती कहाणी आहे. नंतरच्या तिन्ही कादंबऱ्यांतून तृतीय पुरूषी सर्वसाक्षी पद्धतीचे निवेदन वापरले आहे. कादंबरीगत

व्यक्तिरेखा म्हणजे प्रत्यक्ष जीवनातील खऱ्याखुऱ्या व्यक्तिरेखा नव्हेत, हे मान्य करूनसुद्धा असे म्हणता येईल की हे तृतीय पुरुषी निवेदनाचे आवरण फार झिरझिरीत आहे. मात्र तेही काही चित्रण जिवंत वा अस्सल वाटण्याचे कारण नव्हे. तर नायकांच्या व इतरांच्या वाट्याला येणाऱ्या रागलोभ, प्रेम–द्वेष, तिरस्कार, अपमान, अवहेलना, कौतुक, करूणा, सहानुभूती, क्रौर्य इत्यादी मानवी विकारांच्या व आक्रमकता, वर्चस्व गाजवण्याची प्रेरणा व त्या प्रेरणेला पूरक वाटेल अशी इतरांची असहाय्यता किंवा शरण्यप्रवृत्ती इ. मूलभूत प्रेरणांच्या चित्रणामुळे व यथातथ्य दर्शनामुळे हा जिवंतपणा येतो. चांगदेवाच्या भटकंतीचे पुढील तीन कादंबऱ्यांतील चित्र त्यातील वास्तवदर्शी तपशीलामुळे प्रत्ययकारी व प्रभावी बनते आणि कादंबरीतील या वास्तव चित्रणाला सामाजिक इतिहासाचे स्वरूप येते. साहित्यनिर्मिती करताना काय घडायला हवे यासंबंधी चांगदेवचे एक विधान त्याही काळातली नेमाड्यांची भूमिका दाखवणारे आहे. ''कसलं एका फटक्यात कलावंत होता राव. चुलीत घाला साल्यांनो तुमचे घाट आणि आविष्कार. माणसंची माणसंच कशाचा तरी घाट होऊन बसतात. कशाचा तरी आविष्कार होऊन बसतात. हे बाहेरचे घाट जसेच्या तसे उचलून घालता आले पाहिजेत.[३०]'' वास्तववाद, आत्मचरित्रात्मकता आणि बाहेरच्या असंख्य छोट्या मोठ्या गोष्टींचा नेमाड्यांच्या कादंबरीतला तपशीलवार प्रचंड पसारा यांच्या परस्परसंबंधाचे एक सूत्र यातून मिळते. वरील विधान हे केवळ चांगदेवचे प्रसंगनिष्ठ विधान नसून ते नेमाड्यांचा साहित्यविषयक ॲटिट्यूड दाखवणारे आहे.

व्यक्तिरेखा घडवताना नेमाड्यांचा एक विशेष असा दिसतो की त्या व्यक्तीचे त्यांना जाणवलेले कर्तृत्व आणि अस्तित्व एकमेकांमध्ये अशा तऱ्हेने ते मिसळून टाकतात की ते वेगळे काढता येऊ नये. उदाहरणार्थ वर्षानुवर्षे प्रोसोडी आणि क्रिटिसिझमचे पेपर शिकवणारे, छोटे वर्ग आपल्याकडे घेणारे, फ्रेश एम्. ए. वाल्यांना लेक्चरर म्हणून न घेता बी. एड्. कंपल्सरी करावे हे चांगदेवला ऐकू जाईल अशा रीतीने म्हणणारे, बायकोकडून चांगदेववर विम्याच्या प्रपोजलचा प्रयोग करविणारे प्रा. शारंगपाणी, जरीलामधील चांगदेवशी अत्यंत नम्रतेने वागणारा, मनिला व ढगळ पॅण्टी शिवून शिल्लक कापडात चांगदेवला रुमाल शिवून देणारा, कमी शिलाई घेतानाही कसनुसा होणारा शिंपी किंवा बिनब्रेकची सायकल अंगावर येऊन आदळल्यावर चांगदेवच्या शिरजोर ओरडण्याने 'आमची काय कंप्लेन हाय का भौ?' म्हणून स्वतःच पड खाणारा अनामिक पादचारी,

झूलमधील सरकारी नोकरीत असलेला भरपूर लाच खाल्ली की जास्त वेळ देवपूजा करणारा, घरचे दळण आणण्यासाठी बायकोला सरकारी जीप वापरू देणारा पोफळे इंजिनियर व त्याची बायको ह्या दुय्यम व्यक्तिरेखाही पाहाण्यासारख्या आहेत. माणसे समाजात वावरताना समाजाचे नॉर्म्स पाळतात. तरीही स्वार्थ, आपमतलबीपणा, दुसऱ्याहून श्रेष्ठतेची वा कनिष्ठतेची भावना अशा वेगवेगळ्या प्रसंगांतून अवचित व्यक्त होते. बिढार ते झूलपर्यंत चांगदेव ही एक प्रमुख व्यक्तिरेखा ज्या बारीक सारीक प्रसंगांतून साकार होत जाते त्याचा व्यक्तिचित्रण म्हणूनही सविस्तर विचार होणे आवश्यक आहे. साध्या वा छोट्याच प्रसंगातून छोट्या मोठ्या माणसांची कितीतरी वैशिष्ट्ये समोर येतात. चांगदेव मुंबईत शिकत असताना कम्युनिष्ट पक्षाचा सभासद होऊन तुरुंगातही गेला होता, पण तिथल्या डासांनी व ढेकणांनी दोनच दिवसात त्याची (आयडिऑलॉजिकल) नशा उतरली आणि मग केवळ चर्चा, लिहिणे, वाचणे (अर्थात डाव्या विचारसरणीसंबंधी) एवढ्यापुरताच तो नव्या जगाचा नागरिक उरला अशी एक नोंद तिच्यातील उपरोधिक सुरातूनही पुरेशी प्रांजळ म्हणजे वास्तवदर्शी वाटते. चांगदेवला खोटा मोठेपणा द्यायची नेमाड्यांना गरज वाटत नाही. उलट, मध्यवर्ती व्यक्तिरेखा निर्माण करताना सगळ्या चांगल्या रंगात त्याला रंगवणे हा पारंपरिक संकेत त्यांनी कोसलापासून ठोकरला आहे. पांडुरंग किंवा चांगदेव हे शंभरातील नव्व्याणवांपैकीच आहेत याची जाणीव लेखक अजिबात दूर होऊ देत नाही याचा संबंध लेखकाच्या वाङ्मयीन भूमिकेशी आहे.

चांगदेव सुटीत घरी जातो, कुणाशीच बोलावेसे वाटत नाही तेव्हा त्याचे कुढणे फक्त म्हाताऱ्या आजीच्या लक्षात येऊन ती त्याला भगताकडे जाण्याचा सल्ला देते. चांगदेवला भगताकडे जाण्याची भीती वाटते, कारण त्याने खरं काय ते सांगून टाकलं, तर आपलं सांभाळून ठेवलेलं दुःखाचं एकछत्री राज्य कोसळून पडेल. त्याच भागात गावाकडच्या मोठ्या घरातल्या एकत्र कुटुंबाचे विघटन कसे होत जाते त्याचे सविस्तर तपशीलवार वर्णन आहे. त्या सगळ्या प्रक्रियेत पैसा ही गोष्ट महत्त्वाची आहे, तशीच उदळीच्या पाटलांची पारंपरिक प्रतिष्ठासुद्धा. पांडुरंगाच्या अवस्थेतल्या नायकाचे घरच्या लोकांशी न पटण्याचा मुद्दा 'घरे पैशावर चालतात' व 'बाप आपल्याला त्या पैशांनी विकत घेतलं म्हणतो' हाच आहे. तसेच, 'कोसला'तील साहित्यविषयक जाणीव पुढल्या बिढारच्या पहिल्या भागात विकसित झालेली दिसते. उदाहरणार्थ, कोसलामध्ये ज्या कारणामुळे पांडुरंगाला मराठी साहित्यात कोतेपणा दिसतो किंवा साहित्यिक ढोंगी वाटतात,

त्याच कारणावरून पुढे बिढारमध्ये सरळ सरळ कृतिशील बंड आहे (लघुनियकालिकांची चळवळ). इकडे शिकवायचं वगैरे काम नीट करून (duty) मगच साहित्यनिर्मिती वगैरे उद्योग करावेत हेच कोसलातले मत पुढे बिढारमध्ये रत्नागिरीकरच्या उदाहरणाने साक्षात झाले यात संगती आहे. रत्नागिरीकरच्या रूपात कुणाला मुद्दाम काळ्या रंगात रंगवायची लेखकाला गरज नाही. तसा हेत्वारोप करणाऱ्या टीकाकारांना लेखकाने दाखवलेले वास्तव एकीकडे पटते पण रत्नागिरीकरसारख्या साहित्यिकांना लेखकाने वास्तवामधून Exempt करावे असेही वाटत असते व्यक्तीचे खाजगी जीवन अबाधितपणे खाजगीच राहिले पाहिजे, त्याचा आणि त्याच्या लेखनाचा काही संबंध नसावा हा समीक्षेतील ध्रुव स्वीकारण्याचा तो परिणाम आहे. एकदा नेमाड्यांनी व्यक्ती आहेत तशा म्हणजे त्यांना दिसल्या तशा दाखवायच्या ठरवल्यावर त्यातून आई–वडलांचीही सुटका नाही[२१], किंवा गुरूजनांचेही लेखक उदात्तीकरण करीत नाही, हे जर आपल्याला चालते, प्रांजळपणाचे, सडेतोडपणाचे द्योतक वाटते तर मग 'लेखनपूर्व आत्मनिष्ठेचा अभाव' असलेल्या रत्नागिरीकरचे किंवा सारंगची पहिलीच कादंबरी प्रकाशित करून नंतर गोडाऊनमध्ये दाबून टाकणाऱ्या कुलकर्णी प्रकाशकाचे चित्रणच मुद्दाम काळ्या रंगात केले आहे असे वाटून घेण्यात काही मतलब नाही.[२२] गोवर्धन मासिकात सहा महिन्यांनी पुन्हा तोच लेख छापणाऱ्या, मोठ्या विचारवंत म्हणवणाऱ्या संपादकाची मानसिकता काय किंवा नैतिकता काय उघडी पाडण्यात लेखक कसलेही अनौचित्य मानीत नाही. बिढारमध्ये रामराव सगळ्या संतप्त काऱ्या लेखकांना एकदा झाडतात ती वाक्ये चांगदेवपुरती तरी त्याचे डोळे उघडणारी ठरतात, ''तुम्हाला कुणालाच काही सिरिअसनेस नाही. नुसते कोरड्या बुद्धीच्या गप्पा मारता. तुम्हांला कुणाला आई–बापांची काळजी नाही, कुणाला बहिणींची लग्नं करायची जबाबदारी नाही. निव्वळ तर्कावर खेळत रहायचं. बाहेर किती जातीयता, प्रांतीयता, वशिलेबाजी, किती घाण आहे ? तुम्ही ते सगळं टाळून निव्वळ काल्पनिक जगात वावरता''. नेमक्या याच जातीयतेच्या घाणीशी सतत संघर्ष करीत चांगदेव बिढारच्या उत्तरार्धापासून झूलपर्यंत वावरताना दिसतो. याच प्रवासात अनेक चांगले लोकही भेटतात. त्यात गायकवाड, पवारांची आई व भाऊ, खुद्द पवार, शिरसीकर, शबीर, नखवी, पी. टी. पाटील, चिपळूणकर, गोपाळ देशपांडे, क्षीरसागर सारखे सहकारी प्राध्यापक अशी चांगली मंडळी भेटल्याने त्याला एकूण तोपर्यंतचा प्रवास तरी सुसह्य झाला असे दिसते. 'हे बाहेरचे घाट जसेच्या तसे उचलून'

कादंबऱ्यांमध्ये घालताना नेमाड्यांनी आपल्या अनुभवाला शब्दांकित केले. लेखकाच्या दृष्टीने तेच 'वास्तव' आहे. तसे पाहिले तर केवळ वस्तुनिष्ठ वास्तव असा काही प्रकार असतो का हा वादाचा मुद्दा आहे. अशा वास्तवाला साहित्यात आणल्यावर त्याला इतरांनी वास्तववादी हे विशेषण लावताना त्यात विचारदुष्टता किंवा तर्कदुष्टता नाही एवढी अट पुरेशी आहे. फक्त नेमाडे या असंख्य गोष्टी आपल्या कादंबऱ्यांमध्ये आणीत असताना अगदी 'वाट्टेल ते' उचलून त्याला साहित्यरूप देत नाहीत. वेडामध्येही सुसंगती असते म्हणतात, ही तर शहाण्या माणसाने जाणीवपूर्वक निर्मिलेली साहित्यकृती आहे. पात्रे, प्रसंग, जागा व वर वर असंबद्ध गोष्टींच्या गर्दीने काही वाचक टीकाकारांना दमायला होते. परंतु लेखकाच्या दृष्टिकोन असा दिसतो की आजूबाजूला घडत असणाऱ्या असंख्य लहानमोठ्या गोष्टींचा माणसाच्या संवेदनशीलतेवर परिणाम होत असतोच. बिनमहत्त्वाचा वाटणारा प्रसंगही स्वतःचे स्थान व्यक्तिजीवनात मानसशास्त्रीयदृष्ट्या किंवा सामाजिक दृष्ट्या सांभाळून असतो. ते त्या त्या माणसाचे 'घडणे' असते. साहजिकच चांगदेवला किंवा नामदेवला वाचकापुढे साक्षात उभे करायचे तर ज्या सगळ्या प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष संदर्भाच्या चौकटींनी त्यांना 'घडवले' ते सारे कादंबऱ्यांमध्ये यायलाच हवे. त्यातून चांगदेवच्या किंवा इतरांच्या जीवनातील मानसिकता आणि सामाजिकता साकार होत राहते. उदा. झूलमध्ये नामदेव भोळेला एकदा अकस्मात त्याच्या कॉलेजच्या दिवसांतली वर्गमैत्रीण भेटते. ती खरे तर त्याची माजी प्रेयसी; पण आता कुणा सरकारी अधिकाऱ्याची पत्नी असते. वर्गमैत्रीण आणि भोळे दोघेही एकदम मनाने भूतकाळात जातात, पण आताची अवस्था ध्यानी घेऊन ती लगेच विवाहितेला शोभेल असे वागून त्याला गाडीतून बंगल्यावर घेऊन जाते. तेथे तिचा नवराही जीपमधून नुकताच आलेला असतो. तिच्यामध्ये व आपल्यामध्ये असलेले एके काळाचे नाते नामदेवने प्रयत्नपूर्वक विस्मृतीत लोटले असले तरी आपल्या प्रेयसीच्या नवऱ्याचा मनोमन तिटकारा न करणे नामदेवला जमत नाही. तरीही तो बाह्यतः खूपच चांगला वागतो, नकळत सामाजिक निरीक्षणे देता देता तिच्या नवऱ्याला नर्व्हस करून बसतो. त्याच्या विनोदाला ती वर्गमैत्रीण हसून प्रतिसाद देते तर तिचा नवरा त्या दोघांच्या बोलण्यातून 'आता' संशयास्पद ठरू शकेल असे काही मिळते का त्यावरच आपले लक्ष केंद्रित करतो. नामदेवला ५ /६ मैल त्याच्या घरापर्यंत आपल्या गाडीतून सोडायचे गृहस्थाचे कर्तव्य तो स्वतःही करीत नाही, बायकोलाही करू देत नाही. त्याच गडबडीत नामदेवचा घरच्या चाव्यांचा

झुपका त्या मंडळींच्या बंगल्यावरच विसरून राहिल्यावर नामदेवला रिक्शाने चौकापर्यंत जाऊन चावीवाल्याला आणून चावी तयार करवून स्वतःच्याच घरात शिरता येते. एकंदर प्रकारातला मनःस्ताप आणि मानवी भावनांचे अंतःप्रवाह या सगळ्या प्रसंगवर्णनात ज्या बारकाईने लेखकाने नोंदले आहेत ते पाहिले की मानसिकता आणि सामाजिकता या दोन्ही घटकांचे एक उत्तम रसायन या कांदबऱ्यांमध्ये कसे बनत गेले आहे ते कळते, तसेच या सगळ्या संबंधांमधल्या आंतरव्यक्तीय परिमाणांची सामाजिकता कशी असते त्याचीही कल्पना येते. मानवी जीवनातले अनेक प्रसंग असे वैशिष्ट्यपूर्ण असतात की तिथे निर्णय घ्यायला कुठलीही तयार मूल्यचौकट उपयोगी पडत नाही. अशा वेळी व्यक्तीला त्या प्रसंगाला आपल्या अस्तित्वाचा आधार घेऊनच सामोरे जावे लागते. अस्तित्व आणि स्वतःच्या नजरेतून न उतरणारा माणूस ह्या गोष्टींनाच अशा वेळी महत्त्व येते. जणू जुन्या पद्धतीच्या सत्त्वपरीक्षेचा तो आजचा आधुनिक जगातल्या गुंतागुंतीचा प्रकार होय. उदाहरणार्थ चांगदेवला गुप्तेबाईची चिठी येते ती संध्याकाळी तिच्या घरी बोलावण्याची. त्यात लिहिलेल्या काव्यमय (?) शेरामुळे चांगदेवला तिची कामपीडित अवस्था कळते. पण त्या चिठ्ठीचा आधार घेऊन त्याला काही तिच्याकडे जावेसे वाटत नाही. इतकेच नाही तर नंतर तिच्याकडे राहिलेली, तिने मागून नेलेली आपली पुस्तके परत मागण्याचाही धीर होत नाही. गावात ट्रान्स्फॉर्मरचा स्फोट होऊन वीज कायमची गेल्यावर गावातल्या सगळ्यांच्या नशिबी काळोख्या रात्री येतात तेव्हा त्याला असेही वाटून जाते की या काळोख्या रात्रींमध्ये आणि बदलत्या परिस्थितीत कारेपणातली स्वतःची लैंगिक उपासमार असह्य वाटू लागल्यावर गुप्तेबाईची चिठ्ठी आली असती तर कदाचित काहीतरी वेगळे घडले असते. झूलमधला कुत्रे मारण्याचा प्रसंगही असाच विलक्षण आहे. पाळीव कुत्र्यासारखे असले आणि चांगदेवपुढे ते एरवी सतत शेपटी हलवीत येणारे असले तरी पिसाळलेल्या त्या कुत्र्याला 'ठार मारलेच पाहिजे' असे समाजशास्त्राचे प्राध्यापक भोळे आणि चांगदेव ठरवतात. कारण त्याचे अस्तित्व इतर सर्वांना धोकादायक आणि म्युनिसीपालिटीचे कामगार बेपर्वा असतात. निर्णय घेण्यात पुढाकार नामदेव भोळेचा पण त्या कुत्र्याला केकमधून विष घालून त्याच्याच्याने मारवत नाही. त्याने चांगदेवाला एक प्रकारे चिडवल्यावर आणि चिथावल्यावर चांगदेव लाकडाच्या दोन फटक्यात, त्याच्यावर विश्वासून एवढ्या लांबवर मागे मागे आलेल्या त्या कुत्र्याला आडवे करून वर डोक्यात दगड घालतो. नामदेव भोळेला घरी गेल्यावर भडाभडा

ओकायला होते आणि दोन दिवस जेवण जात नाही. चांगदेवाला एरवीही दोन दोन दिवस जेवावेसे वाटत नाहीच. त्यात कुत्र्याचा असा जीव घेतल्यावर दोन दिवस त्याचेही जेवण आपोआप टळते. वर जेवण बंद केल्यानं बरंच आध्यात्मिक वाटतं असं म्हणायला चांगदेव मोकळा.

नायकाची चिंतनशीलता :

चांगदेवच्या स्वभावात बहिर्मुख आणि अंतर्मुख अशा परस्परविरोधी वृत्तींचा समावेश आहे, परस्परविरोधी वाटणाऱ्या या दोन्हीही गोष्टी एकाच व्यक्तित्वाचा आविष्कार आहेत. चांगदेवच्या जीवनातील सगळी सामाजिकता – उदाहरणार्थ लघुनियतकालिकांची चळवळ, बिढारमधल्या कॉलेजातील सर्व प्राध्यापकांशी व झोपे, गायकवाड यांच्याशी जुळत गेलेले मैत्रीचे संबंध, जरीलामध्ये खोलीवर सुरू केलेला सर्व प्राध्यापकमित्रांसाठीचा अनौपचारिक बुद्धिबळ–क्लब, सुलतानच्या फलाटीवरच्या लोकांशी मिसळणे, झूलमध्ये समविचारी फुलेवादी विचारसरणीच्या लोकांना सहज एकत्र आणणे हा चांगदेवच्या बहिर्मुख वृत्तीचा भाग आहे, असे स्थूल मानाने म्हणता येईल. आध्यात्मिकता याचा रूढ अर्थ धार्मिक किंवा पारमार्थिक असला तरी तो येथे अभिप्रेत नाही. चांगदेवच्या जीवनातील, अस्तित्वाला वेढणारे बाह्य तपशील आणि त्यावर अवलंबून असलेले त्याचे आंतरिक विश्व, व त्याचा मूल्यविवेक, चिंतनशीलता आणि मूल्यशोधन म्हणजे त्याची आध्यात्मिकता. तिचे चिंतनशील स्वरूप, चांगदेवच्या मनातील घडामोडींचे निवेदन लेखक जसे व जे आपल्यासमोर ठेवतो, त्यातून अनेकदा दिसते. उदाहरणार्थ 'चांगदेवला आता खऱ्याखोट्या जगाची ही सरमिसळ अद्‌भुत वाटायला लागली. सगळ्या जगाचा कंटाळा येण्याचं काहीच कारण नव्हतं. शेवटी ह्याच जगात चार्ली चॅप्लीन आहे, सत्यजित आणि ऋत्विज आहेत. किशोरकुमार आणि आय्. एस्. जोहर आहेत. वहिदा आणि गुरूदत्त आहेत. अली अकबर आणि बडे गुलाम अली आहेत. अगदी आता या घटकेला जिवंत आहेत. त्या लोकांनीही आपल्यासारख्याच जीवनाच्या सीमा नक्कीच जाणल्या असतील. शेवटी हे आयुष्य फेलिनीच्या सिनेमासारखं गोड आहे. जगत रहावं. आहे तितके दिवस गोड मानून घ्यावं. गाणी ऐकत, पुस्तकं वाचत, सिनेमे पाहत, हातभट्टीची पीत, सिग्रेटी फुंकत, त्या आणि ह्या जगाची सरमिसळ करून जगत रहावं. नूरजहाँसारखं मुहब्बत करे खुश रहे मुस्कुराये असं म्हणत

नाचल्यासारखा, गायल्यासारखा प्रत्येक क्षण आहे तसा भोगत रहावा. कडूपणा काही मनावर घेतल्यानं पातळ होत नाही. कडूपणा आत दाबून वरती अशी फुलं फुलवत रहावी. शेवटी आहेत तरी किती दिवस ? खरं म्हणजे ठराविक मर्यादिपर्यंतचा कडूपणा ज्यानं त्यानं पचविल्याशिवाय हे आयुष्य इतकं गोड होतच नाही. त्या शिवाय मोठमोठ्या अनुभवांचं आकलनही होत नाही. म्हणून युद्धातून पार पडलेले लोक महाभारत, इलियड लिहून बसले. सगळ्याच कलावंताना काहीतरी दुःखं असतीलच. आपल्यालाही आहे. म्हणून या कलाकृतींचं पुरतं आकलन होतं'. (बिढार पृ. ३४–३५) ——— 'बालपणावर कविता, कथा लिहिणाऱ्यांचा तो तिरस्कार करायचा इतकं त्याला स्वतःचं लहानपण तेजःपुंज वाटायचं. ह्या झऱ्यावर तो इतक्या वर्षांच्या दुष्काळात टिकत होता. ते कधी खणून वर आणायचे नाहीत. तिथे त्याची मुळं शांतपणे ओल शोषत असायची. इतकं सुंदर, तगडं निरोगी बालपण पायाखाली असल्यावर त्याला कशाची तमा नव्हती. ' (बिढार पृ. ७३) ——— 'मी ह्या आधी अत्यंत उमदेपणानं दुःख भोगलं आहे. आता उमदेपणानं हेही आयुष्य तसंच जगू. जीवनाशी संबंध तोडू नको. ते घट्ट बिलगलेले असतं आणि प्रत्येक गोष्ट जर खराबी आहे तर सगळंच आता खराब समजून आनंदानं जगावं. पूर्वी मृत्यूचा विकार आत्यंतिक होता, आता जगायचा विचार आत्यंतिक म्हणून करायचा. दोन्ही टोकं भानावर राहून पाहून होतील. युद्धाचे दिवस संपले. आनंदोत्सव. (बिढार पृ. ९०) .... ' तेच सांगतो आहे की वेगवेगळ्या प्रसंगांतून मला स्वतःलासुद्धा ठेवून पहाणं मला आवडतं आणि ह्या तार्किक विचारांच्या, साहित्याच्या जगापासून मला बिनविचारांच्या, बिनसाहित्याच्या जगात राहून पहायचं आहे.' ... (बिढार पृ. १६१) .... ' अत्यंत वाईट पर्व सुरू झालं होतं. इतकं निर्लज्ज आयुष्य, इतका परकेपणा, इतकं मोकळेपण. त्यानं स्वतःच्या पायावर उभं राहून कमावणं पूर्वीच सुरू केलं होतं, पण मुंबईत किती तरी आधार होते. आता पूर्णपणे स्वतःचे पाय. मागे पुढे कोणीही नाही. असं नुसतं एका शरीरावर नोकरी करत पैशे कमावणं आणि त्यावर हेच शरीर पुन्हा पोसणं. असं जगात सगळे लोक करत असतात. सगळ्यांनाच किती वेदना होत असतील? पण सगळे हळूहळू निर्ढावून जातात. आपणही निर्ढावून जाऊ. तरी ही कळ ज्यानं त्यानं सोसलेली असेलच. ' (बिढार पृ. १८५) पारूशी संबंध तोडून कॉलेजही सोडायचं ठरवल्यावर चांगदेवच्या मनात येतं ... 'अजूनही जोडता येण्यासारखं होतं. पण झालं तेही आपोआप मोकळ करून टाकणारंच झालं.

केव्हाही बिढार उचलून कुठेही चालतं व्हायचं. कुठेही पक्ष्यासारखे पाय खाली सोडून उतरायचं. वाटलं तर पाय ओढून पुन्हा पंख मारत सुटायचं ' .... (बिढार पृ. २९६) ..' ह्या प्रचंड खोलीचे त्यानं कधी न वापरलेले कोपरेही शांतपणे तसेच होते. आता तो फक्त एकटा बदल झाल्यानं हादरला होता. स्थळ नेहमी ढिम्म आपले तमाशे पहात बसलेलं असतं. (बिढार पृ. ३४८) .... ' त्यातून एखादं गाव, एकादं वर्ष सगळंच अश्मीभूत होऊन दडपलं जातं. नंतर वेगवेगळं काहीच उकरून पहाता येत नाही. कॉलेजातला गोंधळ, अपुरी झोप, विचित्र गाद, नवखा परक्रेपणा, मित्र, गावातल्या पोरींच्या भानगडी, मोठ्ठीची मोठ्ठी खोली – रातकिडे, माळरानावरचं गवत, मशिदी, चर्च, रेडिओ गाणी, सूर आणि ह्यातून उभार पारू. पारूमुळे दुसऱ्या कशालाच उठाव येत नाही इतकं गर्विष्ठ रूप, तोरा. सगळा वर्तमानकाळच भूतकाळ होऊन अलग उभा. अशानं वर्तमानकाळ वेगळा जगताच येणार नाही. वर्तमानकाळाची पकड ताडकन सुटते आणि भूतकाळ मनात चिरेबंद व्यापून उठतो. वस्तूंच्या तीनच बाजू पहायची सवय झाल्यानं उरलेल्या कितीतरी बाजू अज्ञात राहून परिणाम करत राहातात ते ह्या अश्मीभूत झालेल्या वर्षामुळं जाणवतं. एरवी रोज हे जगत असताना कळत नाही. एका निर्णयात या सगळ्या बाजू आपल्या भुवया उंचावून जरब बसवतात. तो निर्णय आपल्या हाताबाहेरचा असतो. आता हे सगळं लक्षात येऊनही काय? पुन्हा तसलंच पुढे आणखी एक वर्षं. पुन्हा पावसाळा, हिवाळा आणि ऊन. त्यात अश्मीभूत होणारे पुन्हा नवे चेहरे, नव्या घटना, नव्या इमारती, नवे रस्ते. (बिढार पृ. ३४९–५०)

हे सर्व एवढ्या विस्ताराने उद्धृत करण्याचे कारण असे की बिढारमधल्या सगळ्या अनुभवाचा अर्क जणू या चिंतनातून आलेला आहे. त्या कालखंडातली चांगदेवची ही नुसती मनःस्थिती नाही तर एकीकडे त्याच्या बाह्य अस्तित्वाला आणि बहिर्मुखतेलाही आधार देणारी जणू ती त्याच्या मनातली मुळं आहेत. बाह्य जगातल्या घडामोडींना समांतर जाणारा असा हा त्याच्या मनाचा, त्याच्या चिंतनशीलतेचा विद्युत् आलेख आहे. त्याच्या मानसिकतेत काही सूत्रे दिसतात. कुटुंबाशी असलेला सर्व सुरक्षिततेचा संबंध तो नाकारतो. त्याला जीवनातल्या सगळ्या गोष्टींना केवळ अस्तित्वाच्या, गुणदोषांच्या आणि तोवर घडत गेलेल्या नैतिकतेच्या आधारेच तोंड द्यावयाचे आहे. त्याबाबत तो दक्ष आहे. म्हणून बिढारमधला आजारी किंवा पैशाच्या अडचणीत असलेला चांगदेव शक्य असूनही घरच्यांचा आधार घेत नाही. आपल्याला प्रेमविवाह जमत नाही आणि एकटेपणा

तर असह्य झालेला आहे हे जाणवून तो जेव्हा लग्नाचा विचार करू लागतो तेव्हा त्याला लहानपणी बरोबर खेळल्या, वाढलेल्या आत्याची व काकाची आठवण होते, आईवडलांची होत नाही. हीच माणसे आपल्याला ह्या बाबतीत मदत करू शकतील, त्यांचे आपले नीट जुळू शकेल असे त्याला वाटते. त्यासाठी तो मुलगी पाहायला जाण्याचे सोंगही काढतो. त्यातूनही त्याला हीच जाणीव होते की लग्नाच्या साग्रसंगीत भानगडीत पडायचे असेल तर मुलगी बघणे, दाखवणे व त्यात स्वतःलाही 'दाखवून घेणे' याला त्याच्या विशिष्ट सामाजिक आणि वैयक्तिक परिस्थितीत पर्याय नाही. कुणा स्त्रीशी सलगी वाढवून नंतर त्याचा लोकप्रिय सुखान्त शेवट आधुनिकतेशी जुळणारा असला तरी ते करायची त्याची कुवत वा तयारी नाही. पारू सावनूर, डॉ. मिस् पिंगळे, राजेश्वरी या सगळ्यांच्या बरोबरचे त्याचे संबंध त्या अर्थाने अपयशीच ठरले आहेत, हे त्याने ओळखले आहे. तसेच स्वतः होऊन गळी पडू पाहणाऱ्या पतिविरहव्याकुळ गुप्तेबाईच्या आवाहनाला तो बळी पडत नाही की मिश्रासारखा छबिलीकडे जाऊ शकत नाही. कारण या गोष्टी त्याच्या नैतिकतेतच काय पण ढोबळ नीतिमत्तेतही बसू शकत नाहीत. कोसलातील पांडुरंगच्या मानसिकतेसारखीच त्याच्याही मानसिकतेमध्ये काही समान सूत्रे दिसतात. उदाहरणार्थ माणसाचे मोल माणूस म्हणूनच झाले पाहिजे. कुठल्याही प्रकारचे शोषण कुणी करता कामा नये. इतरांसाठी श्रमणारे, झिजणारे आणि हे सारं पुन्हा न कुरकुरता करणारे लोक आदरणीयच असतात, आपल्या सर्व निर्णयांचा आधार म्हणजे आपले अस्तित्व, मरणाविषयी एक जबरदस्त ओढ. दुसऱ्या कुणाच्याही शारीरिक किंवा मानसिक वेदना पाहून द्रवणे ही साधारणपणे त्याच्या आणि पांडुरंगच्या मानसिकतेची मुलभूत समान वैशिष्ट्ये म्हणता येतील. पण अन्यायाविरुद्ध किंवा न पटणाऱ्या गोष्टींविरुद्ध बंड करण्याच्या पांडुरंगच्या मूल प्रवृत्ती व चांगदेवच्या क्रमाने बदलत जाणाऱ्या वृत्ती यात फरक आहे. उदाहरणार्थ घरच्यांशी संबंध तोडून टाकून किंवा अगदीच नावापुरता ठेवून चांगदेवाने बंड केलेले असले तरी चांगदेवला वडलांचा 'चांगुलपणा' व कर्तृत्वही दिसायला लागते. त्याला असेही वाटते की, माणसाला तो आहे तसा समजून घेतला पाहिजे. विशेषतः त्याचा दोष जर समाजाला वा इतरांना उपद्रवकारक नसेल किंवा खुद्द त्याच्याच फार मोठ्या कर्तव्यच्युतीचा नसेल तर तो दोष दुर्लक्षणीय होय. उदाहरणार्थ, जरीलामधील कासारसरांची इंग्रजी शिकविण्यातली दुर्दशा आणि त्यांची पाच मुले व तुटपुंजा पगार असलेल्या दोन खोल्यांच्या संसारातील ओढघस्त यांचा संबंध त्यांच्या घरी जाऊन प्रत्यक्ष

पाहिलेल्या चांगदेवला पुढे त्यांना कधीही वाईट म्हणावेसे वाटत नाही. बिढारच्या सुरवातीला दिसणारा चांगदेव अत्यंत स्वयंकेंद्रित आहे. पण पुढच्या कॉलेजमध्ये येणाऱ्या अनुभवांनी त्याच्यात निश्चित स्वरूपाचा बदल घडवला आहे. तो हळूहळू समाजशील बनत जातो. त्याच्यामुळे बिढार व जरीलातल्या कॉलेजांमधले प्राध्यापकांचे वेगवगळे गट थोडेफार एकत्र येतात. तसे त्यांना एकत्र आणणे हे त्याने ठरवून केलेले नसले तरी हा त्याच्या समाजशीलतेचाच सकारात्मक (positive) भाग आहे. या समाजशीलतेचाच पुढचा आविष्कार म्हणजे त्याच्या मनात सर्वांविषयी एक सहभाव (empathy) निर्माण होतो. असे त्याच्या बाबतीत घडणे हे कुठच्याही प्रमाणकांनुसार विकासाचेच चिन्ह मानायला हवे.

कळप करणे आणि एकमेकांशी सुसंवादाने रहाणे ही तशी माणसांतली प्राणिप्रवृत्तीच होय. कुटुंब म्हजणे जन्मापासूनच माणसाच्या वाट्याला येणारा त्यातल्या त्यात एकजिनसी कळप. अशा कळपात वाढलेल्या पांडुरंग सांगवीकरने पौगंडावस्थेतच त्या कुटुंबाला आणि कुटुंबसंबद्ध सगळ्या गोष्टींना नाकारले. जगातल्या ज्या ज्या गोष्टींना नाकारले त्या सगळ्यांमध्ये प्रस्थापितांविरुद्धचा प्रखर विद्रोह होता. बाप हा त्या प्रस्थापितांचे मूर्तिमंत प्रतीक म्हणून त्याच्या विषयीचा द्वेष आणि नकार अत्यंत तीव्र स्वरूपाचा आहे. चांगदेव बिढारच्या पहिल्या भागात त्या प्रचंड एकत्र कुटुंबाच्या, आपल्या निरोगी, अत्यंत आनंदी बालपणाच्या आठवणींमध्ये रमल्यासारखा दिसत असला तरी त्याने त्या कुटुंबाशी असलेला संबंध जवळ जवळ सगळाच तोडला आहे. बहिणीच्या लग्नाला तो हजर राहत नाही, लग्नानंतर ती परदेशी जायला निघते तेव्हा तो उपऱ्यासारखा अनिच्छेने कसाबसा विमानतळावर जाऊन तिला निरोप देतो. तिच्या नवऱ्याबद्दलचा तिरस्कार मानसशास्त्रीय दृष्ट्या सुद्धा बघण्यासारखा आहे. हॉस्पिटलमधल्या चांगदेवच्या पुनर्जन्मानंतर गावाहून चौकश्या करीत वडील भेटायला येतात. प्रेमाने रागावतात, 'कळवत जा, पैसे मागव' म्हणतात तरी त्याचा कुटुंबाशी तुटकपणा संपत नाही. आपण कुटुंबाला नाकारले याबद्दल एक सूक्ष्म अभिमान त्याच्या मानसिक प्रतिक्रियांमधून दिसतो. म्हणजे कुटुंबाच्या पातळीवरील सामाजिकता तो नाकारतो. मुंबईत नाईट स्कूलमध्ये शिक्षकाची नोकरी करीत एम्. ए. चा अभ्यास तसेच लघुनियतकालिकांच्या मार्फत सगळ्या संतप्त काऱ्या तरूणांबरोबर साहित्याच्या क्षेत्रात चळवळ करतो. त्या सर्वांना मराठीत विलक्षण थोर कामगिरी करायची असते. कुटुंबाला व त्यातल्या मूलभूत सामाजिकतेला नाकारणाऱ्या चांगदेवला थोडा आर्थिक आधार मिळताच त्याचे

मराठी ग्रंथ संग्रहालय पुणे
शिवंध ३५६४
दा. क्र. २७२०१
दिवस ३

त्या समविचारी, संतप्त तरूणांशी चांगले जुळू लागते. बाहेरच्या एकेक व्यक्तीशी वा समविचारी गटाशी तो जुळवून घेऊ लागतो, तसा प्रयत्न करतो. त्या मानाने संस्थांशी जुळणे कठीण असते, कारण संस्था म्हणजे अनेक कळपव्यवस्थांचे कडबोळे असते, तरीही तीनही कादंबऱ्यांमधून आपल्याला क्रमाने असे दिसते की चांगदेवचे आजूबाजूच्या लोकांशी चांगले जुळते. प्रा. पवार त्याच्याच विषयाचे. शिवाय त्यांनी चांगदेवच्या निवाऱ्याची अडचण सोडवलेली. कारेपणामुळे दोघांच्या तारा चांगल्या जुळतात. बिढारमध्ये इतरही अनेकांशी त्याचे चांगले पटते, समान धागे असतात, त्यामुळे त्या पाणी कमी असलेल्या , डोंगरातल्या गावातही त्याचा लहानसा गट तयार होतो. पुढे जरीलामध्ये तर त्याला कळप – चांगल्या अर्थाने – करण्याचे तंत्र चांगलेच जमून जाते. झूलमधील समविचारी प्राध्यापकांचा गट तयार होतो. मुळात असामाजिक प्राणी म्हणून जन्मलेला मनुष्य सामाजिक किंवा समाजशील कसा बनतो त्याची एक विशिष्ट उपपत्ती ख्रिस्तोफर कॉडवेलने मांडलेली आहे.[२४] तिचे थोडक्यात सार असेः 'विज्ञान आणि बाह्य वास्तवाचे ज्ञान हे माणसाच्या बहिर्मुखतेला कणखर बनवते, तर कला त्याच्या अंतर्मुखतेला सुदृढ करते. आतला बॅलन्स सांभाळणे हे त्याला कलेमुळे शक्य होते. एकूण बहिर्मुख आणि अंतर्मुख अशा दोन्ही पातळ्यांवर होणाऱ्या या प्रक्रियांमधून माणूस समाजशील बनतो'[१]. चांगदेवला त्याच्या बहिर्मुख जीवनात तोवरच्या सामाजिक इतिहासाचे, साहित्याने झालेल्या जीवनदर्शनाचे व प्रत्यक्ष अनुभवसिद्ध ज्ञानाचे, समाजशास्त्रातील व्यवहारात्मक तत्त्वांचे तसेच आधुनिक संवेदनशीलतेचे एकत्रित परिणामस्वरूप डोळस भान उपयोगी पडलेले आहे. आपण ज्या कुणाबरोबर काहीतरी शेअर करतो त्याच्याबद्दल आपोआप एक जवळिकीची भावना निर्माण होतेच. चांगदेवच्या बाबतीत हे घडत जाते. बिढार–जरीला–झूल मध्ये हा सगळा व्यापार (Process) साक्षात झालेला / होताना दिसतो. चांगदेवची बहिर्मुखता कणखर बनते याचा अर्थ तो आक्रमक बनतो असे नव्हे तर बाह्य जगात जे जे काही असू शकेल, घडू शकेल याला तोंड द्यायला तो कणखर बनतो आणि माणसांशी म्हणजे एकेका व्यक्तीशी जुळवून घेणे, त्यांना समजून घेणे त्याला आवश्यक वाटू लागते, जमू लागते. त्याच्या अंतर्मुखतेमध्येही असे काही घडत जाते की ज्यामुळे त्याच्या समाजशील बनण्याला ते उपयुक्त वा पोषक ठरते. आंतरिक जीवनात वा अंतर्मुखतेत तोल सांभाळण्यासाठी प्रामुख्याने भावजीवनाचा भाग महत्त्वाचा असतो. चांगदेवच्या भावजीवनाचे, कलाजीवनाचे काही संदर्भ थोड्या फार प्रमाणात मिळतात.

(पहाः पूर्वी आलेला बिढारमधला चार्ली चॅप्लीन, वहिदा रेहमान, गुरूदत्त, सत्यजित इत्यादींचा उल्लेख). इंग्रजी हिंदी चित्रपटसृष्टीतील व संगीत क्षेत्रातील थोर कलावंत आणि त्यांच्या कलागुणांनी चांगदेवला खऱ्या खोट्या जगाची, कडुगोडपणाची सरमिसळ करीत जगण्यासाठी आधार दिला आहे. बिढारच्या शेवटच्या भागात चांगदेवने हिंदी चित्रपटसंगीताला जे काही गौरवास्पद स्थान दिले आहे ते मुद्दाम मुळातून पाहण्यासारखे आहे. (बिढार पृ. २९०–२९१) एकूण कलेच्या विविध क्षेत्रातील उत्तमोत्तम गोष्टींचा आस्वाद घेऊन तर कधी एकट्यानेच खोलीत नाचून, गुलाबबाईची रेकॉर्ड पुनःपुन्हा लावून व क्वचित चित्रे काढूनदेखील आपल्या आंतरिक जीवनातला तोल चांगदेवने कसा सांभाळला असेल त्याची कल्पना करता येते. साहित्य या कलेशी तर त्याचा शिक्षक या नात्याने अन्वयार्थ लावणारा या अर्थानेही संबंध असल्याने आंतरिक जीवनातील तोल सांभाळण्याला ते उपकारकच ठरले आहे

वरती त्याच्या जुळवून घेण्यासंबंधी केलेल्या विधानाचाही इथे पुन्हा संबंध येतो. एकदा त्याने कुटुंबाला नाकारले तरी बाहेरच्या जगातही त्याला चांगल्या अर्थाने कळप करावे लागतातच. ते करायचे नाकारले तरी आंतरिक जीवनाचा तोल ढळू शकतो. कारण कळप करावेसे वाटणे याचा संबंध जन्मजात संगतिप्रिय प्रेरणेशी (gergarious instinct) आहे. इतरांचेही कळप असतात, पण मनुष्यप्राण्यांत कळपांची बांधणी वेगळ्या प्रकारची असते. माणसाची संवेदनशीलता, संदर्भचौकटी, मूल्यव्यवस्था या सगळ्या गोष्टी गुंतागुंतीच्या असल्याने ह्या माणसांचे कळप वेगवेगळ्या तत्त्वांवर वा सूत्रांवर होतात. त्यातले कुणी जातीचे तत्त्व वापरतात, कुणी धर्माचे, कुणी भाषेचे, जिल्ह्याचे, प्रदेशाचे वगैरे. भारतीय समाजात जात ही फार जुनाट व चिवट गोष्ट आहे. ती फार स्पष्टपणे, बहुतेक वेळा उघडपणे तर कधी छुप्या रीतीने लोकांना एकत्र आणते. चांगदेवच्या समविचारी लोकांचाही असा कळप किंवा गट बनतो. पण त्यात बहुतेक सगळे जातीयतेचा तिरस्कार करणारे लोक आहेत. जातीयता म्हणजे अनेक प्रकारे गैर फायद्यांसाठी वा गैर गोष्टींसाठी जातीचा वापर करणे. ब्राह्मणांच्या जातीयतेवर तुटून पडणाऱ्या चांगदेवला सहस्त्रबुद्धे ह्या शांत व आस्थेने, मनापासून शिक्षकी पेशा सांभाळणाऱ्या ब्राह्मण सहकाऱ्याला वरची ग्रेड मिळावी असे वाटते, तर संस्थेतल्या जातीय वृत्तीच्या लोकांना जातीच्याच आधारावर, वाईट रिपोर्टस् असणाऱ्या शेलारला ग्रेड द्यावीशी वाटते. म्हणजे चांगदेव जात्यंधपणे विचार करीत नाही. जातीयता ही व्यक्तिविकासाला व

मानवी क्रियाप्रतिक्रियाआंतरक्रियांमधील निकोपपणाला तसेच आधुनिक काळातील नव्या नैतिकतेला मारक म्हणून चांगदेवचा आणि जरीला वा झूल मधील समविचारी लोकांचा जातीयतेला, जात वापरून घेण्याला विरोध आहे. (झूल मधील चांगदेव – नामदेव – गोपाळ देशपांडे गट) हे तत्त्व त्यांनी एक आदर्श, आधुनिक मूल्य म्हणून स्वीकारले आहे. ते स्वतः नाईलाजाने ज्या ज्या जातीत जन्मले त्या जातिव्यवस्थेतील जातीयतेला टाळण्याचा, म्हणजेच माणूस म्हणून आपण आहोत त्यापेक्षा उच्च, उदात्त पातळीवर जाण्याचा त्यांचा प्रयत्न आहे. इतरांनीही हे करावे अशी त्यांची प्रामाणिक अपेक्षा आणि आग्रह आहे. एरवी सगळे जगणे म्हणजे प्रचंड खराबी आहे हे जसे चांगदेवला जाणवते तसेच त्यांनाही जाणवते, तरी त्यावरचा उपाय त्यांनाही माहीत नाही. व्यक्तिगत पातळीवर स्वतः वस्तू न बनणे, दुसऱ्यांना वस्तू न बनविणे, एवढेच ते पाळू शकतात. हा चांगदेवच्या आणि त्या समविचारी मित्रांच्या नैतिकतेचा भाग आहे.

स्त्रीविषयक दृष्टिकोण

या कादंबऱ्यांमधील नायकांचे स्त्रियांशी येणारे आंतरव्यक्तीय परिमाणात्मक संबंध तपासून पाहण्यासारखे आहेत. श्री. दिलीप चित्र्यांच्या मते नेमाडे मुद्दामच स्त्री हा विषय कादंबऱ्यांमध्ये टाळतात. पण ते तसे नसावे. कोसलामध्ये पांडुरंगला स्त्रिया एकूण वैताग वाटतात. ओळखीच्या मुलींना समोरून येताना पाहून फूटपाथ बदलणे किंवा पाव घ्यायला दुकानात शिरणे ही त्याची 'प्रतिसादा' ची खास तऱ्हा आहे. त्याला एकट्यालाच वर्गात पाहून बाहेरून कडी लावणाऱ्या व त्याने कडी काढायची विनंती करावी म्हणून त्याला दिसेल अशा पद्धतीने खिडकीकडे पाठ करून बाहेर उभे असलेल्या कॉलेजमधल्या मुलीला विनंती करायच्या फंदात न पडता तो दुसऱ्याच बाजूच्या खिडकीतून बाहेर पडतो व कसरत करत आपली त्या प्रसंगातून सुटका करून घेतो. जवळीक करू पाहणाऱ्या, जणू तो आता आपल्या जाळ्यात सापडलाच आहे असे समजणाऱ्या बुंदीला तो शांतपणे सिगरेटचा चटका देऊन कायमची कटवतो. आईविषयी स्वाभाविक माया त्याला वाटते पण इतर नात्यातल्या स्त्रियांशी त्याचे फारसे पटत नाही. मनी ह्या छोट्या बहिणीच्या मरणाने तर तो पूर्णतया हादरूनच गेला. त्याच्या त्या अवस्थेत मृत्यूच्या सर्वंकष, सर्वनाशी स्वरूपाच्या जाणिवेबरोबरच, **त्याच्या जवळ लाडाने लाल साडीचा हट्ट धरणाऱ्या, गावाहून तो पुण्याला यायला**

निघतो तेव्हा भावनाकुल निरोप देणाऱ्या मनीचा मृत्यू म्हणूनही तो अंतर्बाह्य हादरण्याचा भाग आहे. त्यातल्या त्यात रमीशी त्याचे मानसिक पातळीवर जरा जुळते. पण दोघेही अंतर राखूनच राहतात. पुढच्या तिन्ही कादंबऱ्यांत चांगदेवचा वेगवेगळ्या स्त्रियांशी येणारा संबंधही लक्षणीय आहे. बिढारमध्ये बिनी सावनूर त्याच्याकडे आकर्षित होते. ती हुशार, बोलण्यात तल्लख व शिवाय सुंदरही आहे पण चांगदेव तिच्या मोठ्या बहिणीत – पारूमध्येच गुंततो. हे सुरवातीला केवळ नजरेच्या पातळीवर घडले तरी हुशार बिनीला ते समजताच ती त्याचे मनोगत व आपला 'पराभव' मान्य (तेही मनोमन) करून पारूला खुशीने वॉक ओव्हर देते. एकमेकांच्या प्रेमात आपण पडलो आहोत हे कळलेले असताना दोघांच्या भेटी आणि गावाबाहेर फिरायला जाणे सुरू झाल्यावर चांगदेव तिला आपली 'तिच्यावाचून' होणारी तडफड सरळ सांगून तिला दोन दरवाजे असलेल्या खोलीवर बोलवण्याचेही धाडस करतो. त्यांच्या प्रेमाने घेतलेले हे वळण पाहून भांबावलेली पारू निष्क्रिय होऊन जाते. पण आपल्यात गुंतलेल्या चांगदेववर अधिकारही गाजवू पाहते. त्याने पुण्याच्या कॉलेजात इंटरव्ह्यूच्या वेळी इन्क्रिमेंट्स्साठी घासाघीस करणे योग्यच होते हे दरडावूनच – अर्थात सौम्यपणे – सांगते. या सगळ्यावर विचार करता करता एका रात्रीत चांगदेवच्या ध्यानी येते, आपण तिच्यासाठी आपले स्वातंत्र्य आणि मूल्यविवेक गमवायला लागलोय आणि त्याच्या मते 'ह्या गोड प्रकरणाची एका आध्यात्मिक रात्रीत हवा होऊन जाते.' जरीलामध्ये कॉलेजातील सुंदर हौशी अभिनेत्री देसले त्याच्या आग्रहाखातर नाटकात काम करायला तयार होते. त्याने नाटक संपल्यावर स्वतः कौतुक करायला यावे अशी अपेक्षा धरते, त्यातला 'सापळा' आणि नंतरचे वैफल्य आधीच ध्यानी घेऊन चांगदेव सगळेच टाळतो. आपल्यासारखे 'मास्तर' असल्या पोरींना चाळवायला बरे असतात, त्या स्वतः मात्र कुणा दुसऱ्यांच्याचसाठी असतात, ही त्याची या वेळची प्रतिक्रिया आहे. त्याच्याकडे घरकामाला आलेल्या बाईला, त्याचे तुम्ही तुम्ही करून बोलणे, समोरच्या व्यक्तीला मान देऊन तिची सोय पहाणे (वेळेंच्या बाबतीत), माणुसकीच्या भावनेतून चहा देऊ करणे 'विचित्र' वाटते. त्यातून तो घरात एकटा, कारा म्हणून ती त्याच्याकडे दुसऱ्याच दिवसापासून कामाला यायचे बंद करते. शेजारच्या ८/१० वर्षाच्या, चुणचुणीत व हक्काने त्याच्याकडून गोळ्या बिस्किटे उपटणाऱ्या मुलीला तो ज्या तऱ्हेने अगदीच लहान मुलीसारखी वागवून 'पापी दे' म्हणतो व त्यातच एकदा त्याचा जरासा तोल सुटून तो तिला लाडाने एवढ्या

जोराने दाबतो की ती रडायला लागल्यावर त्यालाच स्वतःची शरम वाटू लागते. पारूला व तिच्या गावाला अक्षरशः सोडून तो इकडे आला असला तरी बिनी आणि पारूने त्याला खरेच झपाटले आहे. विशेषतः पारूने. त्यामुळे तीन खोल्यांच्या बिऱ्हाडात, कोपऱ्यात जाळं बांधून राहणाऱ्या कोळ्याच्या संगतीत तिथे दिवस कंठीत असताना त्याला मध्येच बिनीला किंवा पारूला उद्देशून एकट्याशीच मोठ्याने बोलायची सवय लागते. हेही हळूहळू त्याचा मानसिक तोल बिघडू शकण्याची शक्यता दाखवणारे आहे. हे सगळेच ध्यानी येऊन तो मुलगी पाहून लग्न करायची तयारी दाखवतो, त्यात काकाच्या व धरमसीच्या संसारातले उतू जाणारे कौटुंबिक सौख्य–शारीरिक सुख नव्हे – पाहून तर त्याची लग्नाकडे पाहण्याची दृष्टी बदलतेच.

तरीही विशिष्ट रीतीने जवळीक साधणाऱ्या वा ज्यांच्याविषयी चांगदेवलाच 'तशी' ओढ वाटते त्या स्त्रियांकडे पाहण्याचा दृष्टिकोन हा नॉर्मल आकर्षणाचा भाग असला तरी त्यात पारंपरिक पुरूषी वर्चस्व वा आक्रमकता दिसत नाही. बिढारमधल्या झोप्यांचा सल्ला मानवण्यासारखीही त्याची मनोवृत्ती नाही. इतर अनेक कथाकादंबऱ्यामध्ये 'एको हि विषयो रतिरंग एव' असे मानून स्त्री पुरूषसंबंधांचे चित्रण केले जात असताना नेमाड्यांना नायकाच्या जीवनातील हाही भाग व्यक्ती–समाज–संबंधांच्या वास्तववादी अंगानेच मांडावासा वाटतो. तेच आवश्यक आणि योग्य वाटते. इतर रंजनवादी साहित्यात पुरूषाला वा नायकाला स्त्रिया 'मिळतात' तशा चांगदेवला मात्र स्त्रिया 'मिळत' नाहीत, **भेटतात.** चांगदेव त्या स्त्रियांचे आणि आपलेही स्वातंत्र्य व व्यक्तित्व (व्यक्तिविशिष्टता) आदरणीय मानतो; म्हणून इतर स्त्रियांपेक्षा तुलनेने त्याच्या अधिक 'जवळ' आलेल्या पारूला, आपल्या खोलीवर तिने यावे, असे निक्षून म्हटल्यानंतर तिची प्रतिक्रिया इतकी घाबरण्याची आहे की त्यानंतर तो काहीही बोलला असता वा त्याने काहीही केलं असतं तरी ते बलात्काराच्याच स्वरूपाचं ठरलं असतं, अशी चांगदेवची त्यावेळी मानसिक प्रतिक्रिया आहे. म्हणजे समोरच्या व्यक्तीच्या मनाला व इंटरेस्टला जपण्यात त्याला स्वारस्य आहे, पण तेही शक्य तो आपले स्वत्व राखून. साहजिकच 'सगळ्या बाजूनं कामव्यवहार सुंदर असतो' 'व्यभिचार हा सुंदर कामव्यवहार आहे' असे **म्हणणाऱ्या चांगदेवकडून व्यभिचार घडत मात्र नाही.** देसले या हौशी, सुंदर कॉलेजकन्यका–अभिनेत्रीला तो दूर ठेवतो. गुप्तेबाई कामव्याकुळ अवस्थेत चिठ्ठी पाठवून घरी बोलवते तरी हा जात नाही. प्रौढ कुमारिका डॉ. पिंगळेशी बोलताना

'प्रपोझ' करण्याचे तंत्र न उमगलेला चांगदेव तिच्या प्रौढतेचा वगैरे उल्लेख करून तिला एवढा दुखावून बसतो की ती त्याला 'पुन्हा न आलात तर बरे होईल' म्हणून कायमचीच कटवते. मध्यंतरीच्या या सगळ्या अनुभवांनी चांगदेव बहुधा शहाणा झाला आहे. (श्रेय त्यातल्या त्यात डॉ. पिंगळेबाईंना द्यायला हवे.) त्यामुळे एकाच हॉटेलात राहणाऱ्या राजेश्वरीला जेवणाच्या हॉलमध्ये समोरासमोर भेटायचे तो टाळत राहतो. शेवटी दोघांमध्ये मैत्री होते. तरी चांगदेव प्रेमाच्या उद्योगात मागासवर्गीयाचा आव आणीत राहतो. राजेश्वरी बरोबर भटकतो वगैरे. तिची बदली झाल्यावर निरोप घेताना भावनाकुल व्हायचे दोघेही टाळतात. फक्त अगदीच निघताना संयम जरा सुटल्यासारखा होतो तो राजेश्वरीचाच. एकूण चांगदेवने या बहुतेक स्त्रियांशी आलेल्या संबंधात ढोबळ अर्थानेसुद्धा आपली नीतिमत्ता टिकवलेली दिसते. अर्थात त्याचाही संबंध त्याच्या वैयक्तिक मूल्यविवेकाशी आहेच. त्यात चांगदेव समजतो तसा तो निव्वळ त्याच्या अनभिज्ञतेचा वा बावळटपणाचा भाग नाही, उलट तो त्याच्यावरील रूढ सामाजिक नीतिसंकल्पनांच्या संस्कारांचा भाग आहे. मात्र चांगदेवला (आणि नेमाड्यांनाही) स्त्री पुरूषसंबंध विषय हा एक विषय म्हणून वर्ज्य नाही, उलट ते एक जबरदस्त जीवशास्त्रीय वास्तव आहे, त्याला सामाजिक आणि मानसिक असे जटिल परिमाणही आहे आणि व्यक्तिजीवनात या वास्तवाला अपरिहार्य स्थान आहे याची नीट जाण आहे. त्याला खंत आहे ती ही की लहानपणापासूनच आपल्याला हा विषय स्पष्ट केला जात नाही आणि वयात आल्यापासून तो लग्न होईपर्यंत स्त्रीपुरुषांनी तडफडत बसायचे काही चुकत नाही. रश्मी डबीर त्याच्या कॉलेजमध्ये आली असती तर तिच्याबरोबर ब्लॉक घेऊन एकत्र राहायची त्याची तयारी होती, (तिला कॉलेजने नोकरीवर घेतलेच नाही हा भाग वेगळा.) तरी ज्या कॉलेजात आणि गावात त्याने निव्वळ माणुसकीच्या भावनेतून कानिटकरांना दिलेल्या घरगुती अनौपचारिक 'सेंड ऑफ'चीही 'बातमी' होते तिथे तो असे रश्मी डबीरबरोबरच काय पण कुठल्याही स्त्रीबरोबर 'तसा' राहू शकला नसता. याला आपल्या देशी सामाजिक संदर्भात व्यक्ती – समाज या दुहेरी पण गुंतागुंतीच्या परिमाणाचा अर्थ आहे.

आशय आणि मांडणी यातील सूत्र

बिढार ते झूल असा प्रवास केलेल्या चांगदेवची वृत्ती बिढार पाठीवर असलेल्या भटक्या प्रवाशाची आहे, परंतु त्याचे गावे व कॉलेजं सोडणे हे निव्वळ भटक्या

वृत्तीतून आलेलं नाही, तर त्याच्या आजूबाजूची परिस्थिती बदलू न शकल्यामुळे निदान जागा तरी बदलून पाहण्याच्या वृत्तीतून आले आहे. ' कारण वेळ काय कसाही जातोच पण स्थळांचे वजन भयंकर असते'. त्या संदर्भात त्याचे स्वतःचे असे तत्त्वज्ञान वा दृष्टिकोनही आहे. तो सतत नव्याच्या शोधात आहे. त्याला बदल हवा असतो. बदलाविषयीचे त्याचे ते तत्वज्ञान त्याने जरीलामध्ये सांगून टाकले आहे. '' .... त्या मानानं आपण खोली बदलली गाव बदललं, नवे चेहरे, नवं सगळं – छान दिवस गेले. बदल नेहमीच आयुष्य रंगवून टाकतो. निदान आधीच्या द्रव्यात नवं काही तरी पडतं आणि नवा रंग येतो. हा रंग परिचयाचा झाला की पुन्हा आयुष्य विटकं वाटतं. तेव्हा लगेच पुन्हा जागा बदलून पुन्हा नव्या भौतिक आकारात अस्तित्व ओतून टाकावं. म्हणजे आयुष्याला नव्या जागेचे, झाडाचे, गॅलरीतून दिसणाऱ्या शेतांचे आणि छपरांचे नवनवे आकार प्राप्त होतात. ह्या नव्या प्रतिभासांनी मनाच्या दीप्ती आणि विस्तार ह्या शक्ती जाग्या रहातात. त्यामुळे आतल्या मनोविश्वाला शोभा येत रहाते. नवी वस्तू घेतल्यानं त्यामुळेच आनंद होतो.'' (जरीला पृ. ६८) बदलासाठी सतत गावे बदलणाऱ्या चांगदेवचीच केवळ नव्हे तर सृष्टिचक्रातल्या बदलाची मानवी मनाशी सांगड घालणारे हे तत्त्वज्ञान, हा अस्तित्वशोध सार्वकालीन (universal) सत्याकडे जाणारा आहे.

जीव जगाशी कसा निगडित असतो ते चांगदेवने नामदेव भोळेला सांगितलेले दार्शनिक सूत्रही असाच अस्तित्वशोधाचा नमुना आहे. पूर्वी सांगितलेल्या कुत्रे मारण्याच्या प्रसंगानंतर, 'भोळे थुंकत म्हणाला, चहा ? छे छे आता दोन दिवस जेवण जाणार नाही. आता चहा कसला घेणार ? मला तर ओकारीच येते आहे. मळमळतंय.

चांगदेव जोरजोरात श्वास घेत म्हणाला, कशामुळे खावंप्यावंसं वाटत नाही? काय वैज्ञानिक संबंध ह्याच्या मरायचा आणि तुझ्या खाण्याचा ?

भोळे शरण गेल्यासारखा म्हणाला, काहीतरी संबंध आहे गुरुमहाराज !

बाबा रे, जीव जगाशी इतका निगडित झालेला असतो की हा संबंध हिंसेनं नाहीसा करणं नीचपणाचं असतं. हे तुला जाणवलं म्हणून तुझ्या जीवानंही तुझ्याशी युद्ध पुकारलं. आता हा प्रकार पूर्ण विसरून जाईपर्यंत तुझा जीव आणि तुझं शरीर यांच्यात शत्रुत्व राहील.' (झूल पृ. १९२–९३)

आपले खरे नाते सृष्टीशी आहे. माणसामाणसांमधली नाती ही हवी तेवढी निखळ, शुद्ध असत नाहीत आणि तरीही आपण माणसांना व मनुष्यनिर्मित व्यवस्थांना बांधले जातो त्याबद्दलचे चांगदेवचे चिंतन देखील त्याच्या मनातली 'मुक्तीची' झपाटणारी ओढ शब्दांकित करणारे आहे.

''बाहेरच्या पावसाचा अत्यंत थरकाप उडवणारा नाद संपूर्णपणे शरीराच्या आत रिचवत तो म्हणाला, ह्या घनघोर सृष्टितत्त्वाचा एक भाग म्हणून आपले अस्तित्व आहे. हा अवघा डोंगर पोकळ असे. कोणी इथले रिगणेनिगणे जाणे ना. मी अनादीचा अस्वस्थ गा. माते अस्वस्थाते स्वस्थ कीजो गा. ह्या संकुचित खंडित समाजजीवनामध्ये मला संपूर्ण अस्तित्व ओतता येत नाही. मी कोणाला बांधलेलो नाही. मला घरदार नाही. जातिधर्म नाही. खुंटदावे नाही. आईबापांचा स्वग्रामाचा, स्वसंबंधियांचा मी त्याग केला आहे. हे घनघोर उग्र सृष्टितत्त्वा मला शुद्ध जीव कर की जेणे करून मी निखळ जीवसत्त्व होईन.

मग त्याला कुठेतरी गरागरा फिरवणारी प्रचंड भोवळ आली आणि तो तोल सांभाळत बसत उठत जमिनीवर कोसळला. मग त्याच्या डोळ्यांसमोरून सरकत राहिले सगळे मागचे पुढचे चेहरे आपले परके सगळे. सकाळ संध्याकाळ ऊन चांदणे घरं गावं रस्ते वर्षं सगळी एकमेकांपासून सुटी होत राहिली. डोळ्यांसमोर एकदा अंधार, नंतर एकदा लख्ख उजेड. जणू काही आतापर्यंतचे सगळे दिवस एकत्र आणि सगळ्या रात्री वेगळ्या एकत्र. ... पुन्हा पुन्हा माती भिजून उगवणारं चिरंतन गवत. घनघोर बरसणारे ढग. लहानपणचे धोंडीचे सूर : बरस रेऽ बरस रेऽ मेघुराया बरस रेऽ. पुन्हा गडगडाट. तुताऱ्यांचे हृदयभेदी ललकार. आपल्या मनात अजून एक जागा असतेच की जिथे आपल्याला जायचं असतं. भिंतींना आतून बाहेरून सुरुंग पेरलेले असतात. एखादा दिवस येतो की सुरुंग धडाडू लागतात आणि शरीराचे स्फोट. **सगळ्या गोष्टी आपल्यापासून जाणाऱ्या असतात. आपल्याशिवायही त्या प्रिय गोष्टी इथे अशाच रहाणार असतात हे काय कमी आहे. जमीन पारखी होऊन आपोआप पाय उचलले जातात. मग प्रचंड उलथापालथ. हृदय दुभंगून टाकणाऱ्या प्रबळ विजांचा कडकडाट.**

आणि मग ह्या कोलाहलात त्याच्यावर घनदाट असा नसतेपणाचा काळोख कोसळला. आपल्याला स्थळकाळानं फेकून दिल्यानंतरही आपण आता कुणाचेच कुणी नाही कशाचेच काही नाही. मुक्तीचा निरतिशय आनंद. आपण आसमंतात स्थिरावलो आहोत. आपल्याच अस्तित्वाच्या आसाभोवती हे सगळं असेल नसेल

त्यासकट करकरत फिरत आहेत. सूर्य मालिकेसकट नक्षत्रांकित आकाशासकट हे सबंध अंतराळ आपल्याच आसाभोवती. आपणच हे सगळं अफाट अंतर. आपणच ह्या अंतराला घरून ठेवणारा प्रखर विद्युतबिंदू. (जाड ठसा माझा, झूल पृ. १९७–१९८)

हे सगळे असे आपल्या कादंबऱ्यांतून मांडणाऱ्या नेमाड्यांच्या नैतिकतेला प्रगल्भ जाणीव अशासाठी म्हणावयाचे की भारतीय ते सगळे जुनाट व त्याज्य असा त्यांचा दृष्टिकोन नाही, तसेच पाश्चात्य वा डाव्या विचारसरणीतील सगळे आधुनिक म्हणून स्वीकारार्ह असेही ते मानत नाहीत. परिवर्तनावर त्यांचा विश्वास आहे. त्यांची देशीवादाची संकल्पना व त्याला भारतीय चौकटीत मांडणे ह्या गोष्टी मौलिक आहेत, तरी येथे त्यांचा फक्त निर्देश करूनच पुढे जायचे आहे. देशीयतेमध्ये जे जे आजच्या काळाला उपयुक्त – विशेषतः सामाजिक दृष्ट्या श्रेयस्कर ते टिकावे असे वाटणे हे त्यांच्या प्रगल्भ नैतिक जाणिवेचे एक अंग दिसते. तसेच आधुनिक मूल्येही याच कसोटीवर घासून स्वीकारायला हवीत असा त्यांचा आग्रह दिसतो. विशेषतः निव्वळ व्यक्तिस्वातंत्र्यापेक्षा ''व्यक्तीचा आत्मसन्मान'' ही एक आदरणीय व रक्षणीय गोष्ट आहे असे त्यांना वाटते, हे त्यांच्या सगळ्या कादंबऱ्यांमधील नैतिकतेचा विचार करताना ध्यानी येते. या अर्थाने नेमाडे आधुनिकतावादी आहेत. मात्र आधुनिकतावादी म्हणजे केवळ पाश्चात्त्यीकरण नव्हे. किंवा आधुनिक ते सगळे स्वीकारणे नव्हे तर आधुनिक काळातील जाणिवेशी परंपरागत मूल्यांची सांगड घालून त्यांची जुळणी व फेरजुळणी करीत परिवर्तनाला सामोरे जाणारा म्हणजे आधुनिकतावादी असा अर्थ येथे मला अभिप्रेत आहे.

शैलीचा विचार

आपली नैतिकता मांडण्यासाठी नेमाड्यांनी कादंबरी हा आजच्या काळातील महाकाव्यसदृश असा वाङ्मयप्रकार निवडला आहे. मात्र कादंबरी म्हणजे गद्यात लिहिलेले तंतोतंत महाकाव्य नव्हे. त्यांच्या कादंबरीतील 'वस्तुनिष्ठता, जीवनाच्या विशालतेची, जटिलतेची व अंतिम मूल्यांची प्रतीती, स्वसंस्कृतीच्या विशिष्ट कालखंडाचे व येथे समयुगीन सन्मुखतेचे सम्यक् आकलन, प्रतीकात्मकता, व्यामिश्रता, दीर्घता व कथानिरूपण ' ही सगळी वैशिष्ट्ये मुळात महाकाव्याचीच वैशिष्ट्ये[२५] असून त्यांच्या कादंबऱ्यांत ती नव्या रूपांत

आलेली आहेत. असा हा मोठा जीवनपट, (canvas) मानवी जीवितार्थाचा अखंड शोध व प्रचंड भाषिक अवकाश असलेला कादंबरी हा वाङ्मयप्रकार मोठ्या समर्थपणे हाताळताना त्यासाठी नेमाड्यांनी वापरलेल्या शैलीची काही खास वैशिष्ट्ये आहेत.

One is not a writer for having chosen to say certain things but for having chosen to say them in a certain way. **And to be sure the style makes the value of the prose. But it should pass unnoticed.**[२६] (जाड ठसा माझा) या कादंबऱ्यांच्या शैलीचा, रचनावैशिष्ट्यांचा थोडा विचार येथे करता येईल. सार्त्रचे उपरोक्त विधान या संदर्भात मुद्दाम विचारात घेण्यासारखे आहे. खुद्द नेमाड्यांनीही शैलीची व्याख्या केली आहे. ''एखाद्या द्रव्याला विशिष्ट माध्यमाद्वारे, विशिष्ट रूपांमध्ये प्रकट करण्याकरता वापरल्या जाणाऱ्या तंत्रसमुच्चयाची पद्धती म्हणजे शैली.[२७]'' नेमाड्यांच्या कादंबऱ्या वाचत असताना त्यांच्या त्या खास शैलीचे वेगळेपण स्पष्टपणे जाणवतेच असे नाही. त्या कादंबऱ्यांमधील आशयाचा व शैलीचा नंतर मुद्दाम विचार करताना तिचे पुढील विशेष ध्यानी येतात. तसेच नेमाड्यांना जे आशयद्रव्य – आंतरव्यक्तीय परिमाणातून सामाजिक वास्तव – ज्या भूमिकेतून मांडायचे आहे त्याला ती शैली अतिशय प्रभावीपणे उपयुक्त ठरली आहे. नेमाड्यांनी कोसलापासून मांडत आणलेला आशयच पूर्णतया वेगळा असल्याने त्याला अनुरूप अशी शैली त्यांच्या पूर्वीच्या लेखकांहून पूर्णतया वेगळ्या स्वरूपाची असणे आवश्यकच व अपरिहार्यही होते. तरी तिचे हे वेगळे स्वरूप विश्लेषणाच्या वेळीच अधिक नेमकेपणाने ध्यानी येते. कोसलात विद्रोह आणि नकार आहे. त्यामुळे तिथे भाषिक संकेतांची व रचनाविषयक संकेतांची मोडतोड अधिक लक्षणीय, चटकन् नजरेत भरण्यासारखी अशी आहे. पुढील कादंबऱ्यांमध्ये विद्रोह आहे पण नकाराची जागा कळत न कळतपणे स्वीकाराने घेतली आहे. म्हणून तेथे मोडतोडीपेक्षा विद्रोहाच्या कारणांना अधोरेखित करण्यावर भर आहे.

कादंबऱ्यांच्या रचनावैशिष्ट्यांच्या संदर्भात डॉ. चंद्रशेखर जहागिरदार व श्री. विनय हर्डीकर यांना पिकॅरेस्क या कादंबरीप्रकाराची आठवण होणे स्वाभाविक आहे.[२८] पिकॅरेस्क हा मूळ स्पॅनिश असलेला व नंतर इंग्रजीत आलेला कादंबरीप्रकार आहे. अशा कादंबरीमध्ये लबाड, लुच्चा, भटक्या माणसांच्या

विषयी आत्मचरित्रात्मक पद्धतीचे कथात्म लेखन असते. हा भटक्या साधारणतः कामे केलीच तर कष्टाची कामे करणारा, पण मुख्यतः बुद्धिचातुर्यावर पोट भरणारा असा असतो. अशा नायकाने केलेल्या अनेक उद्योगातून, गमतीजमतींतून आणि निर्मिलेल्या पेचप्रसंगांतून समाजावर औपरोधिक टीका साधली जाते. वारंवार त्रासात पडणारा आणि हुशारीने सुटका करून घेणारा व पोटही भरणारा असा नायक युरोपात एके काळी लोकप्रिय होता. ही कादंबरी प्रसंगमालानिष्ठ स्वरूपाची असून, पारंपरिक आकार नसणे हे तिचे आणखी एक वैशिष्ट्य होते. साहसकथा या अर्थाने अशा कादंबरीत रोमँटिक एलिमेंट असायचेच. वास्तवदर्शन, आविष्कारातील स्पष्टता आणि कनिष्ठ स्तरावरील आयुष्यातले प्रसंग हेही ह्या कादंबरीचे विशेष असत. परंतु पिकॅरेस्क कादंबरीचे महत्त्वाचे लक्षण म्हणजे ती एखाद्या लबाड, भटक्या ठकसेनाची आत्मकहाणी असते. या कादंबऱ्यांमधील चांगदेव भटक्या आहे. (तीन कादंबऱ्यांत चार गावे) पण त्याला लबाड (rogue) म्हणता येणार नाही. तो आपला उदरनिर्वाह कष्टाची कामे करून वा बौद्धिक फसवाफसवी करून चालवत नाही. उलट बौद्धिक फसवाफसवी करून जागा अडवीत बसायला, पोट भरत राहायला त्याचा स्पष्ट विरोध दिसतो. पिकॅरेस्कचा नायक जसा कळपापासून फटकून राहतो तसा कळपापासून फटकून रहाणारा अशीही त्याची सुरवातीची प्रतिमा नंतर बदलत जाते. त्याचे कारण त्याने कुटुंबाला नाकारले असले तरी संगतिप्रिय प्रेरणेने कळप करत रहाणे – चांगल्या अर्थाने हे पुन्हा सांगितले पाहिजे– त्याला टाळता येत नाही. शिवाय त्याला सतत बदल हवा असतो. 'नाही तर जागा आपली वर्षेच्या वर्षे खाऊन टाकतात.' जागा निर्जीव असतात पण माणसे सजीव असतात. जागा बदलल्या की नवी माणसे, नवे चेहरे, नवे आंतरव्यक्तीय सजीव संबंध घडू शकतात म्हणून तो जागा बदलत राहातो. त्यात एक चॅलेंज असते. नवनव्या परिस्थितीत भिन्न भिन्न व्यक्तित्वांना प्रतिसाद देताना व नवनव्या सिच्युएशन्सना तोंड देताना एकीकडे स्वतःचा शोध व एकूण अस्तित्वाचाही अर्थ लागत जातो. म्हणजे या कादंबऱ्यांत पिकॅरेस्कची काही वैशिष्ट्ये आहेत असे म्हणता येईल. उदाहरणार्थ **भटकेपणा, प्रसंगमालानिष्ठता, व्यक्तिरेखांना असलेले काहीसे गौण स्थान, वास्तवनिष्ठता, आत्मचरित्रात्मकता, उपहास, नायकाची कलंदरवृत्ती वगैरे.**

या कादंबऱ्यांची भाषा हा शैलीचा एक महत्वाचा घटक आहे. नेमाडे वापरतात ती भाषा लीळाचरित्र, सूत्रपाठ इ. महानुभावीय गद्याची आठवण करून देणारी आहे. पल्लेदार, प्रदीर्घ, बोजड किंवा अलंकारयुक्त भाषा नेमाडे

अजिबात वापरीत नाहीत, जाणीवपूर्वक टाळतात. उलट बोलीचा जिवंत प्रवाहीपणा, लवचिकपणा वापरणे त्यांना आवश्यक व महत्त्वाचे वाटते. या अर्थाने त्यांची भाषा सरळ, साधी म्हणता येईल. थोडे बारकाईने पाहिल्यास, नुसत्या नामांचा, विशेषणांचा, क्रियाविशेषणांचा किंवा नामाला जोडलेल्या शब्दयोगी अव्ययासकट त्या त्या शब्दांचा, असा व्याकरणातील कोणत्याही घटकावयवाचा नेमाडे पारंपरिक प्रमाण भाषेतील एककासारखा, म्हणजे वाक्यासारखा उपयोग करतात. नेमाड्यांपूर्वी कुणी तो आधुनिक मराठीत असा केला नव्हता. कोसलानंतर अनेकजण तसा वापर लेखनात करू लागले. परंतु नेमाड्यांच्या भाषेचे खरे सामर्थ्य प्रसंगवर्णनात व व्यक्तींच्या तोंडचे संवाद साकारण्यात आपल्याला जाणवते. अनेक साहित्यिक आपल्या सर्व पात्रांच्या मुखांतून एकाच प्रकारची भाषा वापरतात व आपणच त्यांच्याद्वारे बोलतो आहोत असे भासवतात, किंवा अहेतुकपणे वाचकांना तसे वाटायला लावतात. नेमाड्यांचे वैशिष्ट्य हे की त्यांची संवादाची भाषा पात्रानुसारी असते. त्या पात्रांच्या विशिष्ट लकबी, त्या त्या भागातील ग्रामीण बोलीचे साक्षात दर्शन, परभाषिकांच्या तोंडी दिलेले संवाद वा वाक्ये चक्क त्यांच्या भाषेमध्ये – जसे मुसलमानांची स्थानिक उर्दू तिच्यात मराठी शब्दांचा किंवा मराठी वळणाचा वापर, शिखांच्या तोंडी त्यांची पंजाबी, सिंध्यांच्या तोंडी त्यांच्या शिव्यांसकट णकारयुक्त हिंदीमिश्रित मराठी, गुजराती, कानडी इत्यादी मातृभाषिकांचे त्या त्या भाषेचे वळण घेऊन आलेले मराठी, असे सगळे बोलींचे विविध प्रकार देत देत नेमाड्यांच्या निवेदनाचा किंवा निरूपणाचा प्रवाह अखंड चालतो. क्वचित उपहास, उपरोधासाठी उच्च (?) वाङ्मयीन मराठीचाही विडंबक वृत्तीतून वापर केला जातो. पात्रांची शारीर वैशिष्ट्ये फार मोठ्या प्रमाणात सांगत बसण्याकडे लेखकाचा कल नाही. उलट, त्याच्या कृतीउक्तींतून त्याचे व्यक्तित्व साकारावे असा त्यांचा प्रयत्न असतो. ग्रांथिक मराठी भाषेतील संस्कृतप्रचुरतेचा तर ते जाणूनबुजून उपहास करीत तिला टाळतात असे वाटते, परंतु चिंतनशीलता शब्दांत साकारताना थोडाफार संस्कृतप्रचुरतेचा आधार त्यांना घ्यावासा वाटतो.

मांडणीच्या तंत्रांत स्थळे आणि त्यांच्याशी संबद्ध असलेली माणसे आणि त्यांच्या कृतींचे हालचालींचे, बोलण्याचे निवेदन शब्दांतून साक्षात करणे हे त्यांच्या मांडणीचे पहिले वैशिष्ट्य म्हणता येईल. प्रसंगमालात्मकता हे त्या मांडणीचे दुसरे वैशिष्ट्य होय. काही घटना घडत जातात तर काही घटना व्यक्ती आपल्या विशिष्ट हेतूंनी, प्रेरणांनी घडवतात. त्यातून निर्माण होणाऱ्या

पेचप्रसंगांनी पुन्हा व्यक्ती 'घडत' जातात. ही सातत्याची प्रक्रिया त्यांच्या कादंबऱ्यांमधून कधी स्थूल तर कधी सूक्ष्मपणे चालू असलेली दिसते. ती वाचकांसमोर ठेवताना नायकाची जाणीव किंवा संवेदनशीलता महत्त्वाची असते. त्यामुळे सर्व प्रसंगांना प्रत्यक्षात नायकाची व अप्रत्यक्षतः लेखकाची जाणीव हेच एकत्र बांधून ठेवणारे सूत्र आहे. म्हणून इतरांना व स्वतः नायकालासुद्धा त्याच्याच चष्म्यातून लेखक पहातो आणि वाचकांसमोर ठेवतो. परिणामी इतर व्यक्तिरेखांना दुय्यमपणा येऊ शकतो. परंतु आपल्या कादंबऱ्यांतील व्यक्तिरेखांना नेमाड्यांनी अशी काही वैशिष्ट्ये वा कृती वा अस्तित्व (जे त्या त्या पात्राच्या कृतीत मिसळून गेलेले असते) बहाल केले आहे की त्यातल्या त्या व्यक्तिरेखा लक्षणीय होतात. गोविंदा, रामप्पा, डॉ. गुण्ये, सुरेश बापट, पांडुरंग सांगवीकरचे वडील, लघुनियतकालिकांच्या चळवळीतील रामराव, कुलकर्णी प्रकाशक, पवार, पारू व बिनी सावनूर, गायकवाड, झोपे, कासारसर, मिश्रा, कानिटकर, राजेश्वरी, गोपाळ देशपांडे, नामदेवची वर्गभगिनी व वर्गमेहुणा, (खास नेमाडे शैलीतला भाषाप्रयोग) पोफळे इंजिनियर अशी किती तरी पात्रे आपल्या लक्षात रहावीत अशी ठसठशीत उतरली आहेत. घटना किंवा व्यक्ती किंवा त्यांच्या कृतीकडे काही एका खास तिरकस पद्धतीने पहाणे हे त्यांच्या तंत्राचे आणखी एक वैशिष्ट्य असून कोसलानंतर ते क्रमाने विकसत जाऊन समूह व घटनासमुच्चयालाही वेगळ्या कोनातून नेमाडे पहातात असे जाणवते. एकूण नेमाड्यांच्या कादंबऱ्यांतील शैलीचे साम्य आपल्याच देशी महानुभाव परंपरेतील गद्य वाङ्मयशैलीशी विशेषतः लीळाचरित्राशी दाखवता येईल. उदाहरणार्थ विनोद, भाषेतला संक्षिप्तपणा (terseness) प्रसंगात्मकता, त्या प्रसंगांचे वरवर पहाता सुटेपण इत्यादि. ही सारी वैशिष्ट्ये लीळाचरित्राची आहेत. म्हणजे त्यातलाही हवा तो भाग नेमाड्यांनी आपल्या पद्धतीने बदलून घेतला आहे. त्या अर्थाने हे पिकॅरेस्क वा महानुभाव गद्याचे निव्वळ अनुकरण नसून त्या दोन्हींचा लेखकाने आपल्या शैलीत वापर करून घेतला आहे व तो अधिकतर वाङ्मयीन व्यक्तिमत्वावरील प्रभावाचा परिणाम आहे. नेमाड्यांनी आपल्या कादंबऱ्यांत काय केले आहे व ते कसे केले आहे ते कळण्यासाठी अर्थातच वरील माहिती उपयुक्त ठरेल.

नेमाड्यांच्या कादंबऱ्यांचा विचार करताना आणखी एका गोष्टीचा विसर पडू देता कामा नये. ती म्हणजे नेमाडे वाङ्मयीन मूल्ये वा कलामूल्ये आणि जीवनमूल्ये यात भेद करीत नाहीत. या अर्थाने ते प्रखर जीवनवादी आहेत.

कारण, '' केवळ वाङ्मयीन निकषांच्या आधारे वाङ्मयकृतीचे मूल्यमापन धोक्याचे आहे. वाङ्मयकृती अर्थनिरपेक्ष नसल्याने अर्थाचा, आशयाचा, विचार महत्त्वाचा असतो. आशयाची सूक्ष्मता, व्यापकता, त्यातून व्यक्त होणाऱ्या जाणिवेचे स्वरूप ह्या व अशा निकषांच्या उपयोगाखेरीज वाङ्मयीन कृतीचे पूर्ण आकलन होणे अशक्य आहे. कादंबरीच्या विस्तृत जीवनपटामुळे तर ते अतिशय आवश्यक ठरते.[२९]''

मराठीतल्या ज्या कादंबरीकारांनी आपल्या पिढीच्या रोगाची लक्षणे नीटपणे सांगितली त्यांच्यामध्ये नेमाड्यांचा प्रामुख्याने समावेश करावा लागेल. ज्या मराठीमध्ये रंजनवादी, पलायनवादी किंवा शृंगारप्रधान कादंबऱ्यांची अजूनही चलती आहे आणि आपले काम फारसे गंभीरपणे घेण्याची बहुसंख्य लोकांची रीत नाही, तेथे नेमाड्यांनी आपले स्वातंत्र्य आणि निवड वापरून आपल्या सभोवतालच्या जगाचा काही भाग वाचकांसमोर मांडला, एक भाषिक कृती केली. त्यांचा हेतू परिवर्तनाचा आहे, हे स्पष्ट आहे. कारण या खराबीतून मुक्त व्हायचे तर तिचे स्वरूप उघड करणे आवश्यकच ठरते. गद्यलेखन ही कोणत्या अर्थाने नैतिक कृती असते ते सुरवातीला आपण पाहिले. नेमाड्यांच्या या भाषिक आणि नैतिक कृतीचा पुनःपुन्हा अर्थ लावणे व त्यावर वेगवेगळ्या पद्धतीने विचार करणे म्हणूनच अगत्याचे ठरते.

संदर्भ टिपा –

१. पाटणकर, वसंत. ' जीवनवाद ', **'आलोचना**, जाने. १९८१ पृ. १८–२०

२. नेमाडे, भालचंद्र. ' कादंबरी ' **मराठी साहित्य : प्रेरणा आणि स्वरूप** संपा. गो. मा. पवार व म. द. हातकणंगलेकर, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १ ली आ. १९८६ पृ. १३–५६

३. नेमाडे, भालचंद्र. ' नव्या कादंबरीतील नैतिकता' **टीकास्वयंवर**, साकेत, औरंगाबाद, १ ली आवृत्ती १९९०, पृ. १६३

४. नेमाडे, भालचंद्र, ' कादंबरी ' **मराठी साहित्य : प्रेरणा आणि स्वरूप** संपादक : गो. मा. पवार व म. द. हातकणंगलेकर, पॉप्युलर, मुंबई १ ली आ. १९८६, पृ. १४.

५. Jean Paul Sartre. 'What is writing?' **'What is literature?'** Washington Press Edition, New York, Jan. 1966. P. 14.

६. पाटणकर रा. भा. 'कला व नीती ', **'सौंदर्यमीमांसा'**, इस्थेटिक सोसायटी

आणि मौज, मुंबई, १ ली आ. १९७४, पृ. २८१ – २८२
७. तत्रैव.
८. नेमाडे, भालचंद्र, 'प्रस्तावना' **टीकास्वयंवर**, साकेत, औरंगाबाद, १ ली. आ. १९९०.
९. तत्रैव.
१०. नेमाडे भालचंद्र. ' वारकरी चळवळीची आविष्कार शैली ', **टीकास्वयंवर**, साकेत, औरंगाबाद, १ ली आ. १९९० पृ. ३२.
११. पाटील, गंगाधर, ' नवकादंबरी आणि परात्मता ', **समीक्षेची नवी रूपे**, मॅजेस्टिक, मुंबई, १ ली आ. १९८१, पृ. ७९
१२. नेमाडे, भालचंद्र 'नव्या कादंबरीतील नैतिकता', **टीकास्वयंवर** साकेत, औरंगाबाद, १ली आ. १९९०, पृ. १६४.
१३. तत्रैव
१४. तत्रैव
१५. तत्रैव.
१६. तत्रैव.
१७. ठकार, निशिकांत (प्रा. ठकारांचे हे निरीक्षण डॉ. भालचंद्र नेमाडे यांच्या साहित्यावरील चर्चासत्रात कादंबऱ्यांवरील निबंधांच्या चर्चेच्या वेळी त्यांनी व्यक्त केले होते. हे चर्चासत्र मराठवाडा साहित्य परिषदेच्या वतीने ५ व ६ ऑक्टो. १९९१ रोजी औरंगाबाद येथे घेतले गेले होते.)
१८. नेमाडे, भालचंद्र, 'आधुनिक मराठी कादंबरीतील सामाजिक वास्तवाच्या चित्रणाची तंत्रे व शैली, **टीकास्वयंवर**, साकेत, औरंगाबाद, १ ली आ. १९९० पृ. १६८
१९. पाटील, चंद्रकांत मुलाखतः १ मुलाखती **टीकास्वयंवर** – साकेत, औरंगाबाद, १ ली आ. १९९०, पृ. २७५
२०. नेमाडे, भालचंद्र **बिढार**, अमेय प्रकाशन नागपूर, १९७५, १ली आ. पृ. ११८
२१. नेमाडे, भालचंद्र मुलाखत **ललित** दिवाळी अंक १९९१, पृ. १४६ (पाहा परिशिष्ट २ पृ. १४५)
२२. जोग ल. ग. बिढार. **दीपदर्शन**, सर्ग प्रकाशन, मुंबई १ ली आ. १९७७. पृ. ४७.
२३. जोशी, अशोक मार्क्सवाद व कॉडवेल, **कॉडवेलचा कलाविचार**, शलाका प्रकाशन, मुंबई १९८८, पृ. ४२

२४. कुलकर्णी द. भि. **'महाकाव्य स्वरूप व समीक्षा'**, विजय प्रकाशन नागपूर, १ ली आ. १९७५ या ग्रंथात महाकाव्याची जी वैशिष्ट्ये सांगितली आहेत ती जवळ जवळ सर्व कादंबरी ह्या आधुनिक वाङ्मयप्रकारात व अर्थातच नेमाड्यांच्या कादंबऱ्यांत आढळतात असा माझा नम्र दावा आहे.

२५. Sartre, Jean Paul, 'What Is Writing? ' **What Is literature ?** Washington Press edition. New York, Jan. 1966 P. 16

२६. नेमाडे, भालचंद्र 'आधुनिक मराठी कादंबरीतील सामाजिक वास्तवाच्या चित्रणाची तंत्रे व शैली ' – **टीकास्वयंवर**, साकेत, औरंगाबाद, १ ली आ. १९९०. पृ. १६७.

२७. अ) जहागिरदार, चंद्रशेखर, 'कादंबरी : परिशिष्ट **'मराठी साहित्य : प्रेरणा व स्वरूप'**, संपा. गो. मा. पवार, म. द. हातकणंगलेकर, पॉप्युलर, मुंबई आ. १ली १९८६, पृ. ६०

आ) हर्डीकर विनय, नेमाडे अँड द नॉव्हेल ऑफ् द न्यू जनरेशन **न्यू क्वेस्ट** (इंग्रजी) द्वैमासिक नोव्हें. डिसेंबर १९७८. पृ. ३९४.

२८. पाटणकर, वसंत **'कोसलाबद्दल'**, धारा प्रकाशन, औरंगाबाद, १९७६, १ली आवृत्ती, पृ. ११६.

देखणीतील भावविश्व आणि त्याचा आविष्कार

'देखणी' मध्ये 'मेलडी' मधल्या सतरा कविता सुरवातीला आहेत. १८व्या 'भगताची वही' पासून 'आत्मचरित्र' पर्यंत आणखी वीस नव्या कविता त्यात समाविष्ट असून सर्व संग्रहालाच 'देखणी' असे शीर्षक आहे. कवी आणि कादंबरीकार शिवाय समीक्षक अशी नेमाड्यांच्या एकाच व्यक्तिमत्वात सामावलेली तीन साहित्यिक व्यक्तिमत्वे आहेत. त्यात कवी आणि कादंबरीकाराचे वेगळेपण कसे असते ते त्यांनी आपल्या मुलाखतीमध्ये सांगितले आहे, (पहा परिशिष्ट २) ते मान्य व्हायला हरकत नसावी. त्यांनी देखणीच्या प्रस्तावनेत म्हटले आहे की त्यांच्यामधल्या कवी या व्यक्तिमत्वाचा मध्यंतरी लोप झाला होता, तरी गोव्यातल्या १९८७ ते १९९१ या चार वर्षांच्या कालावधीत त्यांच्यातील कवी पुन्हा जागा होऊन त्यांच्याकडून पुन्हा काव्यनिर्मिती झाली. १९६३ ते १९७८–७९ या साधारण १६–१७ वर्षांच्या काळात कोसला ते झूल पर्यंतचे कांदबरीलेखन (म्हणजे सुमारे ११२८ पृष्ठे एवढा मजकूर) होऊनही कवितेसारख्या वेगळ्या प्रकारच्या सर्जनशील रूपातून पुढे येईल असे त्या कालखंडातील अनुभवातलेच शिल्लक उरले होते असावे. कविता हा मुळात कवीचा आणि त्याच्या भाषेचाही कस पाहणारा प्रकार आहे. त्या उर्वरित भागानेच देखणीमधल्या कित्येक कवितांचे रूप घेतले. त्यांच्या कादंबऱ्या आणि या सगळ्या सदतीस कविता या शक्य तर एकत्र समजावून घेण्याचा प्रयत्न वाङ्मयीन व्यक्तिमत्वाच्या आकलनाच्या दृष्टीने अधिक फलदायी होऊ शकेल. कवितांमधूनही नेमाड्यांच्या कादंबरीलेखनातल्यासारखी आत्मचरित्रात्मकता अगदी स्पष्टपणेच जाणवते. नेमाडे म्हणतात, 'साहित्यिक कमीत कमी खोटं बोलतात हा खरं तर त्यांचा बुरूज असावा'. माझ्या मते नेमाड्यांचाही इतर

साहित्यिकांसारखा वास्तवदर्शन हा जसा एक बुरूज आहे तसा आत्मचरित्रात्मकता हा देखील दुसरा बुरूज आहे आणि त्यांच्या कविता व कादंबरी ह्या दोन्ही सर्जनशील साहित्यप्रकारांत त्या आत्मचरित्रात्मकतेचा जास्तीत जास्त आढळ होतो.

या कवितांमध्ये त्यांच्यातील कवित्वाची जी प्रगल्भता दिसते, ती केवळ गेलेल्या वर्षांशी संबंधित नाही तर कवीने जे काही अनुभवले, सोसले असेल त्याच्याशी संबंधित आहे. सोसलेल्या दुःखाचे हे प्रदर्शनही नाही, तर त्या सगळ्या बऱ्यावाईट पण बहुपदरी अनुभवांना कवीने आपल्या दृष्टीच्या भिंगाखाली ठेवून त्याचे साधारणत्व आणि विशिष्टत्व आकळून घेऊन अनुभवांचा अर्क तुमच्या आमच्या समोर शब्दरूपात ठेवला आहे.

नेमाड्यांचा कादंबऱ्यांचा अन्वयार्थ लावताना इतर अभ्यासकसमीक्षकांच्या मतांबरोबरच 'टीकास्वयंवर' मधील त्यांच्या स्वतःच्या मतांचाही आधार घेता आला. कवितांच्या बाबतीत मात्र एक वाचक म्हणून आपल्या प्रतीतीलाच प्रमाण मानावे लागते, साहजिकच कवितांमधून भिन्न भिन्न अर्थ वा अन्वयार्थ संभवतील. त्या दृष्टीने नेमाडयांनी देखणीच्या प्रस्तावनेत लिहिलेल्या पुढील मजकुराचा उपयोग होऊ शकेल.

'प्रत्यक्षात कविता होवो न होवो. दिवसाकाठी रोजच्या जगण्याचे ऊर्ध्वपातन होऊन त्याची निदान एक ओळ व्हावी, असे स्वप्न तरी काहीही लिहू म्हणणाऱ्याला बाळगता आले पाहिजे. अबोध मनात भाषेच्या अंतस्तराखालीच कवितेच्या ध्वनिस्तरांचाही उगम होत असतो. ह्या स्थितीत आपले संपूर्ण भान भाषेसाठी पणाला लावता आले नाही तर कवितेच्या द्रव्याची हवा होऊन जाते, असा माझा दीर्घ अनुभव आहे. कवितेच्या भाषेच्या ह्या अंमली द्रव्याखाली आपले सगळे व्यक्तिमत्व अटीतटीने राहू देण्याच्या तुकारामकथित युद्धाचा प्रसंग प्रत्येक लिहिणाराला अत्यंत मोलाचा वाटणे साहजिक आहे, कारण ह्या अंमली भाषेच्या कमी जास्त स्पर्शावरच एकंदर साहित्याच्या भाषेची मदार असते. ह्यामुळेच कविता ही सर्व साहित्यप्रकारात केंद्रीय असते. दुर्दैवाने भाषेच्या अंतस्तरात गाडून घेऊन जगण्याची प्रत्येक घडी लढवणे दुष्कर होऊन बसते.'

नेमाड्यांनी त्यांच्या प्रांजळ स्वभावाला अनुसरून दिलेली ही कबुली त्यांची स्वतःची कवितेकडे पहाण्याची दृष्टीही आपोआप स्पष्ट करणारी आहे. कवितेच्या रूपप्रक्रियेत किंवा निर्मितिप्रक्रियेत काय घडते हे जसे यातून आपल्याला कळते

तसेच काय घडायला हवे असते त्याचाही त्यातून अंदाज येतो. त्यातून आपल्याला असे मानायला हरकत नाही की कवितानिर्मिती ही माणसाच्या व्यक्तिमत्वातील अंतर्मुखतेतून साकार होत असते. जगात वावरताना त्याला बहुतेक वेळा बहिर्मुखतेतच गुरफटून बसावे लागते. बऱ्याचदा हे अनिच्छेनेही घडत असेल.पण कविता लिहिताना तो (म्हणजे कवी) स्वतःशी जास्तीत जास्त प्रामाणिक होऊन स्वतःचा आणि अस्तित्वाचाही धांडोळा घेत असतो. वाचकांचा त्या धांडोळ्यातला सहभाग हा पुन्हा कवितेच्या संहितेमार्फत प्रामुख्याने सुरू होतो. अर्थातच कवीची ज्ञात चरित्रात्मक बाजू वा इतर गद्य साहित्याचा, त्याच्या साहित्यविषयक मतांच्या उपलब्धतेचा आधार मी वर्ज्य मानत नाही, मानला नाही.

देखणीतील १८ ते ३७ क्रमांकाच्या कविता गोव्यातल्या वास्तव्यात लिहिल्या गेल्या आहेत. गोव्यातल्या पर्यटनप्रसिद्ध निसर्गपिक्षा किंवा महाराष्ट्रातील समाजजीवनाहून वरवर पाहता वेगळ्या वाटणाऱ्या जीवनसरणीमुळे नेमाड्यांना गोव्यात औरंगाबादमधील वास्तव्याच्या तुलनेने अंतर्मुखतेत अधिक बुडणे शक्य आणि मुख्य म्हणजे आवश्यक, अपरिहार्य बनले असावे. औरंगाबादमध्ये त्यांच्या ज्या मित्रपरिवाराशी आणि सामाजिक वगैरे उद्योगात ते स्वतः क्रिया–प्रतिक्रिया–आंतरक्रियांनी जोडले गेले होते, त्या सामाजिक परिस्थितीपासून व मित्रपरिवारापासून नेमाडे आपाततः दूर राहिले. गोव्यात त्यांचा तसा मित्रपरिवारही जमू शकला नाही. त्यांच्या स्वभावातील ऋजुतेने आपल्या पुनरूज्जीवित कविव्यक्तिमत्वाचे श्रेय त्यांनी गोव्यातील वास्तव्याला देऊन टाकले आहे. असे असले तरी अंतर्मुखतेला पोषक अशी ही विशिष्ट परिस्थितीदेखील त्यांच्यातील कवी जागा होण्यास उपयुक्त व पोषक ठरली असावी. तेच त्यांनी प्रस्तावनेतील 'कबुली'तून नोंदून ठेवले आहे.

संग्रहाचे 'देखणी' हे शीर्षक त्यांनी गोव्यामधील कोकणीतील पोर्तुगीज संपर्कातून निर्माण झालेल्या देखणी नामक लोकगीत–लोकनृत्याच्या प्रेमाखातर दिले आहे असे त्यांचे म्हणणे आहे. ('नेमाड्यांचे कोकणीप्रेमच त्यातून व्यक्त झाले.' ही गोव्यातील काही मराठीप्रेमींची प्रतिक्रिया लक्षात घेण्यासारखी आहे.) देखणी हा लोकगीत–नृत्यप्रकार ख्रिश्चन समाजात रूढ असला व त्याला आता पर्यटनदृष्ट्या विकाऊ आणि प्रदर्शनीय मूल्य आले असले तरी तो एक संकरित लोकगीत –नृत्यप्रकार आहे. (अधिक माहितीसाठी परिशिष्ट १ पहावे) देखणी हे

नाव संग्रहाला देताना संग्रह आपोआपच मूळ 'देखणी' या प्रकाराशी जोडला गेला. नेमाड्यांना पुढील सर्व अर्थ अभिप्रेत असेल की नाही ते माहीत नाही. परंतु 'देखणी' या गीतनृत्यप्रकारातून गोव्यातील खिश्चनांची, त्यांच्या गमावलेल्या हिंदू भूतकाळाविषयी, परंपरेविषयी व सांस्कृतिक वारशाविषयीची स्मरणरमणीय (nostalgic) ओढ प्रतीकात्मक रीत्या व्यक्त होते असे जाणकार मानतात. तसेच या नावातून कवीचेही मराठीविषयीचे प्रेम वा ओढ व्यक्त झाली आहे असे मानता येईल. मराठी म्हणजे आजची इंग्रजी हिंदी इत्यादींच्या प्रभावांनी बदललेली मराठी नव्हे; तर जुनी मराठी. नेमाड्यांची मराठीच्या जुन्या रूपाविषयीची विशेषतः महानुभाव गद्याविषयीची तसेच वारकरी संप्रदायाविषयीची आणि त्या साध्या निष्कपट जीवनसरणीविषयीची, शेतीनिष्ठ समाजजीवनाविषयीची ओढ वेगवेगळ्या ठिकाणी वेगवेगळ्या पद्धतींनी व्यक्त झाली आहे. त्याचबरोबर हेही खरेच आहे की गेल्या शतकापासून इंग्रजी व इतर भाषांच्या संपर्काने व प्रभावाने मराठीत जी स्थित्यंतरे होत गेली ती आत्ता पुन्हा उलट्या दिशेने नेता येणेही अशक्य आहे. कारण भाषाच केवळ बदलली असे घडलेले नाही, तर बरे–वाईट, इष्टानिष्ट, खरे– खोटे, असे आधुनिकतेचे काही संस्कारही या मराठी भाषक समाजावर झाले आणि त्यातूनच मराठी भाषाही बदलत गेली. मात्र त्या 'गमावलेल्या' भाषारूपाविषयी वाटणारी कवीची ओढही कवितासंग्रहाला दिलेल्या ह्या नावातून व्यक्त होते असे म्हणता येईल. 'मेलडी' संग्रहाच्या वेळी मित्रांनी त्या संग्रहाला दिलेल्या 'परदेशी' नावातून निर्माण झालेल्या परिस्थितीची काहीशी निष्कृतीही या नावातून साधली गेली आहे –तसे नेमाड्यांना अभिप्रेत असले वा नसले तरीही.

कवी, कादंबरीकार शिवाय समीक्षक ही भालचंद्र नेमाड्यांची एकाच व्यक्तित्वात सामावलेली तीन साहित्यिक व्यक्तिमत्वे आहेत. त्यात कवी आणि कांदबरीकाराचे वेगळेपण त्यांनी आपल्या मुलाखतीत स्पष्ट केले आहे.[५] भाषिक व्यवहाराच्या या तीन वेगवेगळ्या प्रती, परी किंवा तऱ्हा म्हणता येतील. नेमाड्यांचा मेलडी १९७० मध्ये प्रथम प्रकाशित झाला. १९५८ ते १९६८ या कालावधीत लिहिलेल्या त्यातल्या कविता छंद, रूप, शब्द, अथर्व, रहस्यरंजन आणि प्रतिष्ठान मधून प्रसिद्ध झाल्या होत्या. त्यांच्या समीक्षेला –ती १९६१ पासून सुरू झाली होती– चावरी समीक्षा मानणारेसुद्धा त्या कवितांवर मोहित होत असले पाहिजेत. कारण त्या कवितांचा थेटपणा. मर्ढेकरांनी आधुनिक मराठी कवितेत प्रतिमावाद आणला असे म्हटले जाते. खुद्द मर्ढेकरांना आवडणाऱ्या

बालकवींच्या नव्या भावनानिष्ठ समतानतेच्या प्रभावातून व नंतरच्या कवींनी दोघांच्याही प्रभावातून प्रतिमांची व नव प्रतिमांची घरलेली कास आणि दिलीप चित्रे वगैरे मर्ढेकरोत्तर कवींच्या इथल्या मातीशी फटकून राहणाऱ्या आणि तरीही सामान्य व साक्षेपी वाचकांना दरारा दाखवणाऱ्या, वचकात ठेवणाऱ्या प्रतिमा या सगळ्यांनी मिळून अगदी अलीकडेपर्यंत मराठी कवितेच्या क्षेत्रात इतका धुमाकूळ घातला की, 'प्रतिमा म्हणजेच कविता' असेही समीकरण मराठीत गेल्या काही वर्षात रूढ झाले होते आणि प्रतिमाबंबाळपणाला काव्यातील उत्कृष्टतेचा चलनी शिक्का बसत होता. आश्चर्य म्हणजे 'मेलडी' मधील सुरवातीच्या काही रचना या त्या काळात मराठी कवितेच्या जगात चलनात असलेल्या या प्रकाराचाही नकळत थोडा प्रभाव स्वीकारणाऱ्या वाटतात. पिंगट रानाला राघू सोडून चाललेत या ओळीने सुरू होणारी कविता याचे उदाहरण म्हणता येईल. 'झाड खुणेचे हरवून बसलो पाहात' (पृ. ५) 'झिमझिम उन्हे तिच्या दारी फांद्यांची' (पृ. ७) 'रस्ते नवेनवेच... हेच यायचे होते' (पृ. ९) यासारख्या तिला उद्देशून असलेल्या कवितांमध्ये मात्र कवी हळूहळू या प्रभावातून सुटत आहे, तसेच त्या कविता एकीकडे पु.शि. रेग्यांची आणि दुसरीकडे ना. धों महानोरांची आठवण कधी शब्दकळेतून तर कधी अभिवृत्तीतून (attitude) करून देतात असे वाटते. त्या कवितांच्या रूपाचे तसे विश्लेषण व तुलना करता येऊ शकेल.

मेलडीनंतरच्या ज्या वीस कविता देखणीत समाविष्ट केल्या आहेत त्यांच्या प्रथम दर्शनातच असे वाटून गेले की नेमाडे कवी म्हणून थकले तर नाहीत ? या वैयक्तिक प्रतिक्रियेचें विश्लेषण करताना असेही ध्यानी आले की या २० कवितांपैकी कवि लोक, ताईबाईच्या नावानं, आजी, स्थलांतराचे गाणे, फर्ग्युसन कॉलेजात पुन्हा, हरी हरी गेला बिचारा बापुला, निरोप, गुरूवर्य, स्त्रीमुक्त आणि आत्मचरित्र या कविता नुसत्या गतकालीन आत्मचरित्रात्मक अनुभव मांडणाऱ्या नाहीत तर त्या कविता त्या त्या अनुभवात **रमणाऱ्या** आहेत. आठवणींत रमणे हा फक्त वय वाढल्याचा परिणाम व लक्षण असत नाही. तो एक महत्त्वाचा मनोव्यापार, मानवी स्वभाव आहे. नेमाड्यांच्या या कवितांमधील स्मरणरमणीयता स्वतःचा वेगळेपणा असलेली आहे आणि या वेगळेपणाचा संबंध अर्थातच त्यांच्या विशिष्ट संवेदनशीलतेशी आहे. अशाच प्रकारच्या इतरांच्या कवितांशी तुलना केली की हे वेगळेपण स्पष्टपणे जाणवते. उदाहरणार्थ, 'फर्ग्युसन कॉलेजवर पुन्हा' या कवितेची तुलना 'प्रेम होईना तुझ्याने' या माधव

ज्युलियनांच्या प्रसिद्ध कवितेशी करता येईल. नेमाड्यांनी कॉलेजच्या भेटीचा हा अनुभव आजच्या पद्धतीने मांडून त्यावर आपली मुद्रा उमटवली आहे. 'गुरुवर्य' किंवा 'आजी' सारखी कविता इतरांच्या हाती श्रद्धांजली किंवा आदरांजली होऊन आली असती. नेमाडे तिच्यातून मानवी नातेसंबंधाच्या आणि अस्तित्वाच्या मुळाशी जातात. त्यांची एकूणच कविता वाचकांकडून काही मागत असते. गद्य ओळींसारखे रूप धारण करून ती वाचकाला स्वतःची कल्पनाशक्ती अजमावायला लावते. 'कत्तलखाना' सारखी कविता व्यवस्थेवरचे रूपक आहे, हे ध्यानी येण्यासाठी वाचकाला कत्तलखान्याच्या अनुभवातील दृश्यात्मकतेच्या पलीकडे जावे लागते.

कोणतीही कविता ही शब्दाच्या, अर्थाच्या व ध्वनिस्तराच्या पातळ्यांवर चाललेला खेळ, म्हणजे रमणे असते. ही देखणीच्या प्रस्तावनेच्या आधारे मी केलेली कवितेची कामचलाऊ व्याख्या कुणाला अतिव्याप्त वा आलंकारिक वाटण्याची शक्यता आहे. परंतु कविता ही अशी क्रीडा असतेच असते. ही क्रीडा अनुभवाशीही असते, किंबहुना शब्द, अर्थ व ध्वनी यांच्या माध्यमातूनच ती शक्य होते. पण त्यातले अर्थ – पारंपरिक वर्गीकरणातले वाच्यार्थ, लक्ष्यार्थ व व्यंग्यार्थही त्यात आले – आणि ध्वनी या पातळीवर हे खेळणे, ही क्रीडा वाचकांना प्रतीत होते. वर म्हटल्याप्रमाणे नेमाडे त्या कवितांमधल्या अनुभवांशी खेळतात, त्यांच्यात रमतात, त्यांना ते अनुभव स्मरणरमणीय वाटतात, तसे वाटणे स्वाभाविकच आहे, त्यात गैर ही काही मानण्याचे कारण नाही. पण नेमाडे हीच स्मरणरमणीयता, मराठी माणसांमध्ये एक सामूहिकतेचा भाग म्हणून आढळते तेव्हा, तिला त्याज्य मानतात; महाराष्ट्रीय माणसांच्या विशेषतः शहरी, उच्चवर्णीय, सुशिक्षित, मध्यमवर्गीय संवेदनशीलतेच्या विशिष्ट आविष्काराविषयी नेमाड्यांना तीव्र असंतोष आहे. त्यांच्या मते, आपल्या इतिहासाकडे ओढले जाणारे मराठी माणसांचे हे मन व वर्तन म्हणजे 'तोंड मागे आणि पाय पुढे असा प्रकार आहे'. (पहा : परिशिष्टातील मुलाखतीच्या सुरवातीचे ऐतिहासिक, पौराणिक साहित्यकृतींविषयींचे नेमाड्यांचे विवेचन.) अर्थात मराठी माणसाचे इतिहासाविषयीचे हे आकर्षण व प्रेम वस्तुनिष्ठ इतिहासाविषयी नाही कारण तो फारसा उपलब्ध नाही व बहुतेकांना तो माहीत नसतो, किंवा त्यातील काही विशिष्ट आकृतिबंधांकडेच (patterns) हे सामूहिक मराठी मन धाव घेते हे नेमाड्यांच्या नाराजीचे कारण असू शकेल. परंतु देखणीमधल्या १८ क्रमांकाच्या नंतरच्या निम्म्या कविता तरी वर

सांगितल्याप्रमाणे भूतकाळातील अनुभवावरच्या आहेत आणि ते सगळे अनुभव केवळ कवीला स्मरणरमणीय वाटतात, असे नसून तुम्हा आम्हा वाचकांनाही ते नवे असूनही रमणीय वाटतात. कुठे त्या अनुभवातील काही भाग त्यांच्या कादंबऱ्यांच्यामुळे परिचित असला तरीही त्यांच्यातली रमणीयता कमी झाली नाही. नेमाड्यांना ते स्मरणरमणीय आहेत. मात्र नेमाडे स्मरणरमणीयतेच्या तत्त्वाला element of nostalgia एक प्रकारचा विकार मानतात, असे 'ऱ्हासशील समाजावर नेम धरणारे नेमाडे' या प्रा. चंद्रकांत पाटील यांच्या लेखाधारे म्हणता येईल. मराठी भाषक समाजाच्या बाबतीत स्मरणरमणीयतेत गुरफटणे हे नेमाड्यांना विकृतिसदृश वाटते तर व्यक्तिगत जीवनातील स्मरणरमणीयता आस्वाद्य वाटते. हे कुणाला विसंगत वाटेल. पण दोन्ही ठिकाणी (नेमाड्यांच्या कवितेत आणि मराठी माणसाच्या इतिहासाविषयीच्या प्रेमात) स्मरणरमणीयताच असली तरी तिचे स्वरूप वेगवेगळे आहे. नेमाड्यांची स्मरणरमणीयता प्रत्यक्षानुभवनिष्ठ आहे, तर मराठी माणूस जिथे इतिहासातील निश्चित पुरावे उपलब्ध नाहीत तिथल्या मोकळ्या जागा कल्पनेने भरून काढतो आणि 'इतिहास कसा असता तर मराठी मनाला आवडले असते' ह्या दृष्टिकोनातून मराठी समाज myth making process ने मराठ्यांचा इतिहास 'घडवतो'. याच शतकातल्या स्वातंत्र्यवीर सावरकरांच्या बोटीवरून मारलेल्या उडीचे मिथ मध्ये कसे रूपांतर झाले त्याचा मुद्दाम शोध घेता येईल. अशी ही स्मरणरमणीयता नेमाड्यांच्याच नव्हे तर इतरांच्या असंख्य कवितांमधून काव्यत्व धारण करून आपल्यासमोर येते. स्मरणरमणीयता nostalgia हा होमिओपॅथीच्या दृष्टीने विकार असेलही. मग अशा स्मरणरमणीयतेतून सुटायचे की वाङ्मयीन पातळीवरची तिची आस्वाद्यता स्वीकारायची यात काही तरी विसंगती असावी. मला मात्र असे वाटते की स्मरणरमणीयतेतील आस्वाद्यता मान्य करावी – वाङ्मयीन आणि जगण्याच्या अशा दोन्ही पातळ्यांवर मान्य करावी. कारण एरवीसुद्धा जगणे आणि साहित्य यात भेद नसावा, द्वैत नसावे असे नेमाड्यांच्या जीवनवादी विचारसरणीचे सूत्र आहेच आणि ते मला मान्यही आहे. वर्षानुवर्षे जीवन आणि साहित्य यात द्वैत मानत गेल्याने, त्यांची फारकत करीत गेल्याचे दुष्परिणाम उघड आहेत. ते वेळोवेळी नेमाडे व इतर जीवनवादी साहित्यिक/समीक्षकांनी दाखवून दिले आहेत. आता जगणे आणि साहित्य यातला अभेद हा ध्रुव मराठी समीक्षक अभ्यासकांनी स्वीकारावा.

स्त्रीवादी (feminist) दृष्टिकोन हा काही एरवी नेमाड्यांच्या लेखनाचा विशेष नाही. 'तुमच्या कविता आणि कादंबऱ्यांमध्ये येणाऱ्या स्त्रीपात्रांबद्दल सहानुभूतीच निर्माण व्हावी अशी वर्णनं का येतात?' असे प्रा. चंद्रकांत पाटलांनी नेमाड्यांना छेडल्यावर नेमाड्यांनी दिलेले उत्तर या दृष्टीने व एकूण त्यांच्या साहित्यातील स्त्रीप्रतिमेच्या आकलनाच्या दृष्टीनेही फार महत्त्वाचे आहे. 'याला माझ्या अनुभवाची मर्यादा आहेच. आपल्या अनुभवाच्या बाहेर आपण फारसं जाऊ नये ही लक्ष्मणरेषा मी आखून ठेवलेली आहे. त्यामुळे खोटी म्हणजे मला माहीत नसलेली स्त्रीपात्रं निर्माण करून वेगवेगळे स्त्रियांचे प्रश्न मांडायचे ही कल्पना मी पहिल्यापासून रूजवलेली नाही. ही मर्यादा मी मान्य करतो'[७]. त्यांची मेलडी मधली २ऱ्या क्रमांकाची कविता या दृष्टीने लक्षणीय आहे. ही संपूर्ण कविता म्हणजे नेमाडयांना स्त्रीजातीविषयी, भारतीय स्त्रीविषयी वाटणाऱ्या भावनांचे प्रत्यक्षानुभवनिष्ठ शब्दांकन आहे. मात्र कवी स्त्रीच्या राष्ट्रीय पातळीवरच्या अस्तित्वाचा शोध घेत बसत नाही तर तिला मराठमोळ्या शालीन घरंदाज भावुक पार्श्वभूमीवरच ठेवून पाहतो. तसे पाहण्यातही नेमाडयांची व्यवस्थेबद्दलची घृणा, स्त्रीच्या पराकाष्ठेच्या सोशिकपणाबद्दलचा आदरभाव आणि पुन्हा दोन्हींबद्दलची वांझोटी चीड आणि निरर्थकतेची गुंतागुतीची भावावस्था व्यक्त होते.

कशा रांगोळ्या काढता तुम्ही घरंदाज व्यथांनो !
कसा सडा घालता माझ्या अंगणाचा कोपरा खुलेल असा
कशी सजवता तुळशीवृंदावनाची दर्शनी बाजू.

यातला मी म्हणजे कवी आहेच. पण त्याहीपेक्षा तो सगळ्या पुरूषप्रधान समाजव्यवस्थेला आपल्यात सामावून घेणारे, वर्चस्व गाजवणारे स्वार्थी असे पुरूषतत्त्वही आहे. भारतीय समाजव्यवस्थेने स्त्रीला सतत माथ्यावर, कपाळावर पदर घालूनच वावरायला लावले.

का पदर घालून असता माझ्यासमोरही सकाळ संध्याकाळ
सदा कपाळापर्यंत ... ह्या आपल्याच घरात?

तसेच घडी घडी तिला शृंगारून ठेवले, बिनपायांच्या नाचू न शकणाऱ्या

मोरासारखे. म्हणून कवी म्हणतो,

मलाही कळू द्या तुमची उभार दृष्टिघोळ जवळिक...
न्हाणीपासून आतपर्यंत उमटलेल्या पावलांची
आणि परकरांच्या किनारीवर भरलेल्या बिनपायांच्या मोरांची भुलावण
मलाही कळू द्या.

रांगोळी काढणे, घर रांगोळीने सुभोशित करणे हे संस्कृतीमध्ये शुभत्वाचे, मांगल्याचे प्रतीक म्हणून जोपासले गेले, परंतु त्यासाठी स्त्रीला समाजव्यवस्थेत राबवता राबवता तिचे सबंध आयुष्यच इतके हीनदीन होऊन गेले (आणि ते कुणाला फारसे जाणवलेही नाही) की कवी अत्यंत संतापून म्हणतो,

चेहराच नसलेल्या अपुऱ्या शिल्पांसारख्या बेसूर बायांनो !
माझे अंगण पांढरे झाले तुमच्या रांगोळ्यांनी. (देखणी पृ. २)

रांगोळीतली मांगल्यसूचकता आणि अंगण पांढरे होणे यातील विरोधी भाव, कोरीव कुंकवातील पारंपरिक सौभाग्यभाव आणि स्त्रीच्या आयुष्यातल्या पांढऱ्या फटफटीत कपाळातील दैन्य या गोष्टींना नेमाडे ज्या विलक्षण शब्दकिमयेने एकत्र आणतात त्यात ते स्वतःच कुठल्याही कवितेत आवश्यक मानतात, तसा त्यांच्या कविव्यक्तिमत्वाचा कस लागत गेला आहे.

मेलडीमध्ये स्त्रीची एकूण रूपेच एकीकडे मोठी सालस, लोभस आणि तरीही उदास अशी आहेत. त्या स्त्रीच्या पाठीशी भिंत असते. 'त्या भिंतीला पाठ लावून' ती कधी लढायचा पवित्रा घेत नाही. खांद्यावर पोराचा किंवा संसाराचा भार वाढला नाही (किंवा वाढला तरी) तोवर तिला भिंतीला पोतेरे द्यायचे असते, ते करता करता बहुतेक वेळा तिच्या आयुष्याचेही पार पोतेरे होऊन जाते. ती अंधारगुंफेत अबोध दगडी डोळ्यांनी पहात उभी असते. बाहूतलं (पुरूषाच्या) लोखंड पिणारी गरतगौरी असते. आणि भयाकुळ दगडी पहाणं दाखवीत सगळंच विसरून जाणारी क्षमाशील धात्रीही असते. अशा त्या स्त्रीला कवी ज्या 'शुभेच्छा' देतो त्या ध्यानात घेण्यासारख्या आहेत. कारण त्यातूनच कवीला स्त्रीच्या दुःखाची अपरिहार्यता आणि ते दुःख दूर करण्याच्या बाबतीतील आपली असहाय्यता व्यक्त करता येते. स्त्रीजातीविषयीच्या कवीच्या भावनेची

कोवळीकही त्यातूनच व्यक्त होते.

'मांसाच्या दिशाशून्य आवरणात गुंडाळलेल्या तुझ्या बाळाला
शिकवून ठेव पोटातलं कोट्यवधी पिढ्यांचं नातं
तो जन्मतांना तुला कमी वेणा होवो
सगळे अवयव नीट असो आतले बाहेरचे (देखणी पृ. २०)

× × ×

मेलडीमधील १७ क्रमांकाची कविता (पृ. १५) हा कवीने मांडलेला आयुष्याचा ताळेबंदच म्हणता येईल. मेलडी आणि देखणीमध्येही नेमाड्यांच्या कादंबऱ्यांसारखी आत्मचरित्रात्मकता खूपच स्पष्टपणे जाणवते. जगात, समाजात वावरताना काय घडत असते, काय घडत गेले त्याची प्रतिक्रिया तीही स्मरणपातळीवर मांडताना कवी ती ती वृत्ती इतक्या प्रत्ययकारी शब्दांत समोर ठेवत जातो की आपल्यामध्ये आणि कवीच्या त्या विशिष्ट भाववृत्तीमध्ये कसला अंतराय राहात नाही. इथे पुन्हा पुन्हा हे सांगितले पाहिजे की आधुनिकतेच्या नावाखाली इतर कवींनी, साहित्यिकांनी आपापले म्हणणे मांडताना दुर्बोध करण्यावर जो भर दिला होता त्यातून नेमाडे वाचकांची आणि मराठी साहित्याची सुटका करताहेत आणि त्याच्या मुळाशी त्यांची थेटपणाची वृत्ती आहे. माणसे माणसांना भेटण्याचा प्रयत्न करतात तेव्हा ते सगळेच प्रयत्न यशस्वी होतात असे नाही. ते प्रयत्न चुकले की 'परकेपणाची ठेच लागते'. आता परकेपणाची ठेच ही प्रतिमा असूनही दुर्बोध नाही याचे कारण थेटपणा हे जसे आहे तसेच पुढे नेमाड्यांनी मराठीत विकसित केलेल्या देशीयतेच्या संकल्पनेशीही या अभिव्यक्तीचे सरळ सरळ नाते आहे. म्हणूनच चारचौघांसारखाच फायद्याचा विचार आपण केला ही गोष्ट गैर होती, गैर आहे, हे जाणवलेला व जाणवून देणारा कवी या कवितेत 'तरी टमरेलभर फायद्यानं गांड धुवून घेतली यशस्वी' असे तुकारामाच्या परंपरेत फिट्ट बसतील असे कोरडे स्वतःवरही ओढत जातो. त्याच वृत्तीतून पुढील ओळी येतात.

चपट्या इच्छांच्या बुडांतून भविष्य पाहिलं विनाकार
रात्री जागून सकाळी पाहिल्या दिवस झोपून संध्याकाळी पाहिल्या
कशात काही फरक नव्हता नुसती नावंच नावं शिकलो

तरी बोलनलो अर्थ गुंडाळून (देखणी पृ. २५)

या ओळीमधला आशय आणि 'कोसला' मधून जाणवणारा जीवनाच्या निरर्थकतेचा दिलेला प्रत्यय या गोष्टी परस्परसंबद्धच म्हणाव्या लागतील. पण त्याचबरोबर नेमाड्यांच्या व्यक्तिमत्वातील हा नकाराचा, नाकारायचा भाग आपल्याला कादंबऱ्यांमधून (बिढार जरीला झूल या) क्रमाने जसा बदलत जाऊन स्वीकारात्मक बनलेला दिसतो तशीच प्रक्रिया या सबंध कवितेतही घडलेली, शद्वांकित झालेली दिसते.

पेशी ठेवून घेतल्या आईकडच्या बापाकडच्या
टाकायच्या तिथे टाकल्या सगळे नीतिनियम पाळून

जमेल तितकी बंधनं तोडली राहतील तेवढी मानली
खंत वाटणाऱ्या गोष्टींचा दररोज ताळेबंद केला
शरीर ह्या भांडवलाचा व्यापार केला नोकरीत बुद्धी दरमहा गहाण ठेवून

या ओळींमध्ये हा स्वीकार आहे. खरे तर सगळे बुद्धिजीवी लोक ह्या शरीर भांडवलावरचा व्यापारच करतात, बुद्धी गहाणही ठेवतात महिन्याच्या शेवटी जमा होणाऱ्या पगाराच्या आकड्याकडे पाहून. कारण तोही त्या व्यवस्थेचाच भाग आहे, परंतु हे कबूल करण्याची दानत फार थोड्यांजवळ असते. म्हणून अशा कबूल करणाऱ्यांबरोबरच कवीने कळप केले तरी त्यात त्याला अपराधी वाटते.

कोणी कबूल करेल असे पुरावे कधी नव्हते
म्हणून निव्वळ कबूल करणाऱ्यांशी कळप केले आयते (देखणी पृ. २५)

× × ×

मेलडीमधील कवितांना शीर्षके नाहीत. तशी नसणे हा कदाचित मर्ढेकरांचा प्रभाव म्हणता येईल. तसा तर तो दिलीप चित्र्यांवरही आहे. पण नेमाडे पुन्हा देखणीतल्या १८व्या कवितेपासून कवितांना शीर्षके देऊ लागले आहेत. कवितेची शीर्षकं ही निव्वळ सोय असत नाही – कधी कधी वा कुणाकुणाच्या दृष्टीने

असेलही, पण इथे तसे नाही. ताईबाईच्या नावानं, आत्महत्यारी, गुरूवर्य, आत्मचरित्र, रातराणी, कविलोक, आजी, प्यारी, स्थलांतराचे गाणे इ. सगळी शीर्षके अगदी पारंपरिक दृष्ट्याही अन्वर्थक आहेत. पण त्यातल्या व्यक्ती वा प्रसंगांपेक्षा त्यावेळची भाववृती शब्दाचे जे रूप धारण करून येते त्या रूपातून जाणवणाऱ्या आशयाला बऱ्याचदा आंतरव्यक्तीय परिमाणाचा, अस्तित्वाचा शोध घेण्याचाच आधार असतो. उदाहरणार्थ 'गुरुवर्य' ही कविता. (देखणी पृ. ४३) ही कविता नेमाड्यांनी गुरूंना वाहिलेली श्रद्धांजली **नव्हे**, (तसल्या औपचारिकपणाचा बहुधा नेमाडयांना तिटकारा असावा) हे त्यांना झालेले गुरुवर्यांचे संपूर्ण स्मरणही नव्हे तर त्यांच्या गुरूशिष्यांच्या नात्यापेक्षाही दोन व्यक्तींच्या नात्यातील हृद्यपण, मानवी संबंधांतील निखळ हवाहवासा वाटणारा भाग इथे कवीने शब्दांकित केला आहे.

जाचक वृत्ती संतप्त नजर काळा कहू चेहरा देवीचे वण
मालवणी अठराविश्वे लहानपण हालअपेष्टी शिक्षण सत्तर वर्षं कारंपण

जगाबद्दल तुसडे शेरे कडक मराठी विचार आग्रही प्रामाणिकपण
स्वतःच्या एकदोन लफड्यांबद्दल–एकूण स्वतःबद्दलच – मौन

यातून गुरूचे बाह्य व्यक्तित्व आणि मनोवृत्तीवैशिष्ट्य नोंदून झाल्यावर गुरू त्या तसल्या एकाकीपणातून बाहेर येण्याचा निष्फळ प्रयत्न कसा करीत ते सांगण्यासाठी कवी म्हणतो,

होमिओपथी आणि घरातल्या घरात हजारो पावल्या एवढ्यावर जगले गुरू
''विश्वास ठेवण्यासारखं काही आहे का मला सांग?'' – मी काय सांगू
घजू?
''जे आहे ते माझं, मी कोणाचा कोणी नाही'' – हेही खरंच झालं उलूप
त्यांच्या फ्लॅटचा ताबा कुणालाच घेता आला नाही बिनवारस कुलूप.

खरे तर कुठल्याही दोन व्यक्तींच्या सलगीच्या नात्यामधील बराचसा भाग इतरांच्या दृष्टीने बिनमहत्त्वाचाही असू शकतो, बऱ्याचदा असतोच आणि तरीही हे संबंध स्मरणाच्या पातळीवर असे काळीज हलवणारे होतात, ते केवळ

हळवेपणामुळे नव्हे. तर अशा कवितांमधून कवी त्या संबंधांमधूनही अस्तित्वाचा अर्थ शोधत असतो, वाचकाला त्याचा स्वानुभवनिष्ठ पडताळा येत असतो, कवी तो अर्थ प्रतीत होईल अशा रीतीने तो शब्दांकित करतो म्हणून. या कवितेतून गुरुवर्यांच्या स्वभावातली एकाचवेळी तुसडी, उग्रगंभीर, एक्कलकोंडी, कडवट आणि ज्ञानाला सर्वस्व मानणारी अशी बाजू प्रकटते तसेच माणसांपासून तुटल्यामुळे एकाकी व अनुकंपनीय झालेली, कवीशी उत्तम तारा जुळणारी दोघांतले 'संदेशवहन उत्तम होत असेल', असे वाटायला लावणारी दुसरी बाजू ही यात प्रकटते. कवीने अशाही स्वभावाच्या गुरुवर्यांना ३३ वर्षांपूर्वी आपल्या वादप्रिय स्वभावाने त्रस्त केले असेल तेही पटते, पण गुरुवर्यांच्या आता 'नसण्या' मधले कारूण्य, त्याचा कवीवरील भावनिक परिणाम अधोरेखित करणाऱ्या शेवटच्या ओळींनी केवळ या दोन व्यक्तींमधील नातेसंबंध प्रतीत होत नाही.

आलो पुन्हा वाटलं नको—गुरुवर्य जाताना दिसतील आता भिंगातून पार
तरी फोन केला सहज वाजत राहिला नुस्ती टर्रर टर्रर आवर्तने पलीकडून

किती वेळ ? भयंकर
प्रात्यक्षिक तेहतीस वर्षापूर्वीच्या डेक्कन कॉलेजातल्या आपल्या वादाचं—
''सांग संदेशवहनातले महत्त्वाचे घटक किती?'' सर, त्यातला जो नसतो
तोच एक महत्त्वाचा असतो.

भाषाशास्त्रामध्ये संदेशवहनात तीन घटक महत्त्वाचे मानले जातात. संदेश देणारा, संदेश आणि संदेश घेणारा. (संदेशामध्ये पुन्हा दोन उपभाग मानता येतील. आशय आणि वापरली जाणारी भाषा). परंतु या तीनही पैकी कुठल्याही एका घटकाच्या अभावी संदेशवहन अशक्य असते, हा भाषाशास्त्रीय सिद्धांत येथे एका भावसत्याचे काव्यमय रूप घेऊन साकार होतो, शब्दरचनेतल्या गद्यत्वाला दूर सारून काव्य म्हणून उभा राहतो.

आजी ही कविताही अशी व्यक्तिगत संबंधाचेच भावसत्य वाचकांसमोर उलगडून ठेवते. निमित्त आजीच्या मृत्यूचे. त्यानिमित्ताने आजीचा व आपला संबंध कसा होता ते आठवताना कवीला जाणवतं की तिच्या ओच्यात तोंड खूपसून ओक्साबोक्सी रडणारं आपलं लहानपण तिच्याबरोबर दृष्टिआड झालं.

'नव्वद वर्षाच्या तुला माझ्याकडे टाकून गेले आईबाप, म्हणत–
मेली तर इकडंच जाळून टाक कळवूसुद्धा नको. तू म्हणालीस–
ठेवसान तथी राहीन, मरेन तोवर जगेन. ते एक वर्ष तू माझी पाठीराखी झालीस
अभ्यासाच्या खुर्चीमागे माझ्या उभ्या पाठदुखीला आडवा आधार तुझी खाट
अमृतांजनाचा वास आणि विठ्ठलाचा घोष किरकिरे पाठपोट रातदिवस
प्रसंगोपात्त ओव्या– *असं सासर द्वाड बाई कोंडून मारीलं,*
लेकी तुह्या माहेरपणासाठी मी हे सासर सोशीलं

आपल्या खास भारतीय कुंटुंबव्यवस्थेत माणसाचं काय होतं आणि त्याबद्दल कवीला काय वाटतं आणि त्यातली आपली असहाय्यता त्याला कशी छळते ते समजायला पुढील ओळी उपयोगी पडतील.

आजी तू मेलीस तेव्हा कोणी रडलं नाही कोणाचा गळा भरून आला नाही–––––
आजी एक्क्याण्णव वर्षांची तुझी गोवरी गेली राख होऊन आमच्या भडाड कुटुंबाच्या भानचुलीत

आजी गोवरीसारखी शुष्क झालेली होती. एरवी 'गोवऱ्या नदीवर, स्मशानात जातात' येथे कवीच्या कुटुंबाच्या भानचुलीतच त्या गोवरीची राख होऊन गेली.

तुझा तळतळाट नागो माझ्या अपेशी कपाळाला जे वेळोवेळी जीवघेण्या क्षुद्र मोहिमांपूर्वी
तुझ्या कष्टकरी पायांवर ठेवून ठेवून जी मी झिजवली मागत यश
जे तुला कधीच दिसलं नाही आणि हयाती राहो एवढाच तुझा वर
जो मला मिळाला पण ज्याचं मोल हयातभर कळलं नाही.

× × ×

व्यक्तीव्यक्तींमधील संबंधांप्रमाणेच काही विशेष प्रसंगही कवीच्या काव्यनिर्मितीला निमित्त ठरले आहेत. 'कत्तलखाना' (क्र. २६) ही अशीच एक कविता. मांसाहारी लोकांनासुद्धा कत्तलखान्याचं दृश्य भयानक वाटत असते,

निदान भारतीय हिंदू संवेदनशीलतेला तरी. एखाद्या विशिष्ट किंवा अनेक कत्तलखान्यांचं पाहिलेलं, अनेक वेळा दिसलेलं दृश्य हे या कवितेचे निमित्तकारण असावे, पण तुम्ही (वाचक) कत्तलखान्यात किंवा कत्तलखान्यासमोर उभे आहात असा 'फील' देण्याचे शब्दांचे सामर्थ्य वाचकांसमोर उघड करणे हा काही कवीचा हेतू वाटत नाही, तर या कवितेच्या अर्थाचा विचार करताना आपल्याला कोसलाच्या शेवटून दुसऱ्या परिच्छेदाकडे वळावे लागेल. ''उदाहरणार्थ काही झालं तरी हे लोक आपल्याला खुंट्यावर आणून वगैरे बांधणारच. मग नेमकं अगोदरच खुंट्यावर येऊन उभं राह्यलेलं बरं.'' नेमाड्यांच्या एकूण प्रतिमासृष्टीत आणि रूपकप्रक्रियेत सातत्याने आढळणारा बैल जरीलासारखाच इथेही आहे. शेतीमध्ये वेगळ्या अर्थाने त्यांचे मन गुंतलेले आहे ते असे. समाजात एकत्र राहण्याच्या गुण्यागोविंदानं राहण्याच्या, गरजेतून **व्यवस्था** निर्माण झाल्या व होतात पण त्या व्यवस्था माणसाचं निर्भरशील जगणं, जिवंत जगणं संपवतात. अनेकदा ते जाणवूनही माणसाला त्याची जगण्याची तीव्र प्रेरणा त्या व्यवस्थेतच जगत राहायला भाग पाडीत असते. असा जगत असलेला माणूस अनेकदा असून नसून सारखाच असतो. व्यवस्था माणसाचं काय करते? तर आंडील पाड्याचं–जरील्याचं गाडीला, घाण्याला, नांगराला, मोटेला जुंपता येईल अशा बैलात रुपांतर करते. त्याला खच्ची करूनच हे शक्य होते. हे खच्चीकरण म्हणजे जिवंत मरण. त्याला या दुनियेत पर्याय नाही. हा विषय नेमाड्यांच्या साहित्यात वेगवेगळ्या रूपात येतो. कत्तलखाना कवितेत कृतीशील दिसणारे खाटिक म्हणजे व्यवस्थेचे, ती व्यवस्था कायम करणारे तिच्यावरच अवलंबून असणारे घटक आहेत. ते बैलाला जसे आनंद घेत घेत 'संपवतात' तशीच व्यवस्थाही माणसाला 'संपवते'.

सोड दोर ओढ पोरा मुकाट्यानं येतोय रे यडा जीव मागं मागं
घे दाराआत लाव लाकूड बांध पाय सगळी खुरं घट्ट आवळ, अस्सं !
पडतंय धूड आडवं तिकडून मानेखालून लाकूड लाव
धर नाथ शिंग पैलं सांभाळ भडव्या, हाणू सुरा ? एकच घाव
कटला गळा कारंजं – दूर सर वाहू दे भळाभळा रगताचा नळा
तडफतोय किती–चाऱ्ही खुरांशी गाठीवर तटतटताय समद्या कळा
इतके दिवस मेला व्हतास का? आताच लई जिवंत होतूयस बिनामुंडक्याच्या?

अर्धं काम झालं मर्दा दम घे आता बाटली काढ बिडी घे ! तराजू लावून
फासळ्या टांगतो मी तवर हे मुंडक कोरत बस.

कत्तलखान्यातल्या कामाचं असं जीवघेणं दृश्य चितारून झाल्यावर कवी आणखी एका वेगळ्या भूमिकेतून या सबंध निर्दय, क्रूर पण अटळ गोष्टीवर भाष्य करताना म्हणतो :

हरि हरि ! केवढा होता, कुठे गेला हो ? गरीब बिचारा परोपकारी जीव
मेल्यावर सुद्धा सबंध शरीराचा अपराध पोटात घाला म्हणणारा

म्हणजे कत्तलखान्याचा आणि बैलाच्या कापले जाण्याचा वाच्यार्थ यातून व्यक्त होतो, तसाच त्याच्या पलीकडे जाणारा, व्यवस्थेकडून मारल्या जाणाऱ्या सर्वांच्या 'मरणा'चा व्यंग्यार्थही यातून व्यक्त होतो. ही कविता वाचताना वाचकांना माझे विद्यापीठ मधील याकूब नालबंदवाला आणि त्याचा मदतनीस म्हणून काम करणारा उमेदवार छोटा नालबंदवाला पोरगा, नाल ठोकण्यासाठी लोळवले जाणारे घोडे इत्यादि गोष्टींची आठवण येऊ शकेल. मला अगदी सहजपणे आली.

हरि हरि गेला बिचारा बापुला ! या कवितेत वडिलांच्या मृत्यूच्या निमित्ताने मनात उठलेल्या भावनिक आंदोलनाचा एक प्रत्ययकारी आलेख कवीने काढला आहे. ६२ चरणांच्या अभंगसदृश पण प्रदीर्घ अशा या रचनेत वारकरी परंपरेतल्या अनेक परिचित ओळींचा वापर नेमाडे विपरीत–अर्थ पद्धतीने करतात. इथे मर्ढेकरांच्या नाठाळ गाथेतल्या रचनांचीही आठवण होते. केवळ वडलांच्या पंढरपूरच्या वारीमुळं आपल्या घरात विठ्ठलाच्या भक्तीचे नको ते लचांड शिल्लक राहिले. वडील कदाचित ते वंशपरंपरेचा भाग म्हणून करीत आले असतीलही. आपल्या आधुनिक विचारसरणीच्या पिढीपासून तर ते सगळेच संपले. 'तुटो तुझा पाय आता आम्हा घरी'. अशी विठ्ठलाला अस्सल देशी मराठी संतांच्या परंपरेतली दटावणी देत ही दीर्घ रचना सुरू होते. 'तो हा विठ्ठल हटवा तो हा माधव कटवा' कारण पापपुण्याचा खरा अर्थ केवळ या आयुष्यात वाट्याला येणारा चकवाच असतो, हे कवी समजून चुकला आहे. विठ्ठलाच्या **गोड नामरूपाचे** बापाने एवढे सेवन केले की त्याला मधुमेह झाला. कसायाला गाय धार्जिण असावी तसा हा बापही देवा तुझ्या पायी जीव गुंतवून होता. आता तो गेला, आता तरी आमच्या घराण्याचा पिच्छा सोडा आणि काळे करा. कवितेच्या पहिल्या भागात हे सांगून

झाल्यावर दुसऱ्या भागातील नाट्य सुरू होते. वडलांच्या मृत्यूनंतर कवी अस्थिविसर्जनाची रीत पाळण्यासाठी पंढरपूरला येतो. तिथली त्याची सगळी निरीक्षणे विलक्षण उपरोधाने ठासून भरली असली तरी पाहाता पाहाता त्याचे मन पालटू लागले, 'हरपली बुद्ध मख्ख झालो' अशी अवस्था होते.

'वृत्ति जाल्या शांत गोमटे ते रूप
जाता जाता टक पायी ठेले

बनवीले तुवा तुकारामापरी
मज बापड्याची काय सरी
शिणली मराठी शिणला अभंग
रिणला महाराष्ट्र तुझ्या पायी

नको भक्ती रूक्ष नको मज मोक्ष
केवळ वंशवृक्ष पारंबी मी

घर सोडलेल्या गृहस्थाचे दारी
पाळली मांजरी फिरे तेवी
हरि हरि ! गेला बिचारा बापुला
विठू चिकटला पारंबीला

ह्या कवितेतील ओळी एवढ्या विस्ताराने देण्याचे कारण असे की बाप या संस्थेचे आणि एकूण सामाजिक व्यवस्थेचे कोसलामध्ये रंगवलेले चित्र हे एका टोकाचे आहे तर बापाच्या मृत्यूनंतरची मुलाच्या मनातली भावनिक आंदोलने आणि भक्तीचा भाबडेपणा नसतानाही विठूचे पारंबीला चिकटणे दुसऱ्या टोकाचे आहे. पारंपरिक अर्थाने देवभोळेपणा जवळ नसणाऱ्या कवीला विठ्ठलाने मराठी भाषेला आणि महाराष्ट्राला संतांच्या अभंगांमधून कसे आणि किती ऋणी करून ठेवले आहे त्याची जाण झाल्यानेच 'विठूचे पारंबीला चिकटणे' शक्य होते आणि हे सगळे काव्यरूप घेते. कादंबरी आणि कविता यांच्यामधले हे आशयांतर्गत नाते

ध्यानात घेतल्याशिवाय त्यांच्या एकूण वाङ्मयाचा अन्वयार्थ लावायचा प्रयत्न नुसता तोकडाच नव्हे तर गैर आणि अन्यायकारक ठरेल.

व्यक्तिगत संबंधांच्या नात्याचा शोध घेणाऱ्या या कवितांमधून जे भावसत्य उलगडत जाते त्याचा एकूण मानवी संबंधांशी आणि अस्तित्वाशी दिसणारा अनुबंध एका व्यापक सार्वकालीन सत्याशी आहे. कुठल्याही व्यक्तीच्या अस्तित्वाचा विचार करताना आपल्याला तिचा आजूबाजूच्या व्यक्तींशी, वस्तूंशी, संस्थांशी, समाजाशी किंबहुना सगळ्या चराचराशी जो संबंध असतो तो अत्यंत महत्त्वाचा घटक असतो हे ध्यानात घ्यावे लागते. असेही म्हणता येईल की हे संबंध असंख्य प्रकारचे असू शकतात आणि त्या सगळ्या संबंधांची (relationships) गोळाबेरीज ही मानवी अस्तित्वाला अर्थ देत असते. त्यातला एकेक संबंध संपणे – कोणत्याही कारणाने संपणे– म्हणजे व्यक्तीच्या अस्तित्वातील एकेक भाग संपणे, म्हणून आपल्याशी संबद्ध असलेल्या एखाद्या व्यक्तीचा मृत्यू आपल्याला दुःखी करतो. हे दुःख त्या व्यक्तीसाठी नसतेच. ते आपल्यातल्याच त्या व्यक्तीशी संबद्ध अशा सजीव भागाच्या नष्ट होण्याचे – 'मरण्या' चे – दुःख असते. हे दुःख केवळ व्यक्तीच्या मरण्याशी वा संपण्याशी संबद्ध असते, असेही नाही. ते प्राण्याशीही संबद्ध असू शकते. उदाहरणार्थ, 'झूल' कादंबरीत चांगदेव आणि नामदेव यांच्यात कुत्रे मारण्याच्या संदर्भात झालेला संवाद आणि तो एकूण प्रसंग बारकाईने पाहण्यासारखा आहे. मारण्यापूर्वी ते कुत्रे पिसाळलेले असले व म्हणून सर्व माणसांना धोकादायक झालेले असले तरी पूर्वी त्या कुत्र्याला पाळीव कुत्र्यासारखे त्या दोघांच्याही आयुष्यात स्थान होते, म्हणून नाईलाजाने त्या कुत्र्याचा तसा शेवट केल्यावर त्या दोघांनाही दोन दिवस जेवण जात नाही. व्यक्ती–वस्तू, व्यक्ती–व्यक्ती, व्यक्ती–संस्था, व्यक्ती–स्थळ, व्यक्ती–समाज, या नात्यांच्या बाबतीत हेच तत्त्व कार्यरत असते. व्यक्तीच्या आजूबाजूच्या जगाशी असलेल्या संबंधांचा अर्थ लावताना हे व्यापक सत्य ध्यानी घेऊनच आपल्याला अशा मानवी संबंधांवर आधारित अशा कुठल्याही भावसत्याचा उलगडा होऊ शकतो.

या संग्रहातली आणखी एक अप्रतिम कविता पुन्हा सरळ सरळ आत्मचरित्रात्मक आहे. ताईबाईच्या नावानं ही शेवटी शेवटी लोकगीताच्या, भगताच्या वहीच्या धर्तीवर गेलेली कविता व तिचा पुढील अन्वयार्थ कोसलाशी आणि नेमाड्यांच्या एकूण अभिवृत्तीशी संबद्ध आहे असे मला वाटते.

दुसऱ्याच्या संगतीला तू सदा उदास केलं
सोडल्यापासून उरल्या सगळ्या गोष्टींना परकं केलं
उभ्या जन्माचा दावा केला इटीमिटी.

कवीला सोडून गेलेल्या एका बाळजीवाच्या संदर्भातील चिर वेदनेचे हे शब्दांकित रूप आहे. ही जी ताईबाई नेमाडेंच्या कवितेचा विषय झाली ती माझ्या मते त्यांच्या कोसलातली मनी आहे. कोसलामध्ये मनीचे जग सोडून जाणे पांडुरंग सांगवीकरने प्रत्यक्ष अनुभवले नाही, त्याला तिचा मृत्यू पत्रातून कळला. सुट्टीत गावी गेल्यावर आजारपणाचे आणखी तपशील कळले, असे दाखवले आहे. ते तसेच घडले असेलही. पण दुसरी शक्यता अशी की नेमाड्यांनी छोट्या बहिणीचा तो तसा मृत्यू प्रत्यक्ष डोळ्यांसमोरच वयाच्या १३/१४व्या वर्षी अनुभवला असेल. कवितेतील वर्षांचा हिशोब व कवीच्या प्रत्यक्ष आयुष्यातील कालिक हिशोब ही शक्यता सुचवतो. कवितेचे लेखन गोव्यात झालेले किंवा त्या कालखंडातले दिसते, म्हणजे १९८७ ते ९१ या काळातले.
आपण आत नाही अशी वर्दी देत स्वतःच्या आवाजात हाका मारत **चाळीस वर्षं** कधी न दिसता मला पिसं केलं, हा तपशील महत्त्वाचा ठरू शकेल.

कोसला कादंबरीत मात्र हा प्रसंग पांडुरंग सांगवीकर स्वतः १८/१९ वर्षांचा असताना घडला आहे असे दाखवले आहे. कादंबरीत पांडुरंग त्या धक्क्याने मुळापासून हादरून गेला आहे. गौतमासारखीच त्यालाही दुःखाचीच नव्हं तर, मृत्यूची, नसतेपणाची अत्यंत तीव्र जाणीव झाली आणि जगण्यातल्या सगळ्याच गोष्टींचे अर्थ उलटेपालटे होऊन गेले. सगळे काही असून नसल्यासारखे झाले. मनूताईचा निरागस सहवास एवढा अप्रमित होता की त्यापुढे दुसऱ्या कुणाचीही संगत कायमची उदास होऊन गेली. उभा जन्म राहिला होता संपवायचा पण त्याच्या उभेपणाचा सारा दावाच नष्ट झाला. केवळ एका मनीच्या मृत्यूनं हे घडून आले आणि शरीरानं ती नाहीशी झाली तरी मनात खोल खोल दडून राहिली.

घराखाली भुयार खणत तळघरात चकवे कोरून दडलीस
की केव्हाही मला हादरे देत तुला लपवून राहात यावं

मनी कवीच्या मनाच्या तळघरात कशी लपून आहे आणि तिथूनच कवीच्या

सगळ्या आयुष्यावर चित्त्याच्या नजरेनं पहारा करते आहे ते सांगताना नेमाड्यांनी तडफडीसाठी वापरलेली प्रतिमा पुन्हा एकदा बैलाशी – तेही घूडकापल्या बैलाशी – संबंधित आहे.

घूडकापलं बैलाचं मुंडकं सताड डोळ्यांनी पहातं स्वतःचं पायझटकतं शरीर तसं अंथरूणावर थिजून अंधारात आतलं जाणवणं मढं झालं.

मनीचा कोवळा निरागस जीव सृष्टीनं तडीपार केला आहे. तो कदाचित सृष्टीचा नियमही असेल. पण कवीच्या मनात, आत आत दडून तो सुरक्षित आहे. तो उसळून धुसफुसून असा सगळ्या धमन्यांमधून हिंडून परत हृदयात वेटोळी करून राहतो. मनीने कवीच्या जाणिवेचा व नेणिवेचाही भाग कसा व्यापला आहे त्याचे हे चित्रण अनेकार्थांनी संपृक्त आहे. मनी ही स्त्रीतत्त्वाचे रूप आहे, तसेच ती निरागसतेचेही प्रतीक आहे. मनी आणि कवीच्या नात्याला बहीणभावंडांच्या नात्यापेक्षा वयातलं अंतर विसरायला लावणाऱ्या खेळगड्यांच्या नात्याचे परिमाण आहे. गुरगुरणाऱ्या मनीत कवीला जगातली, आयुष्यातली सगळी निरागसता दिसते ती अगदी साध्या रूपात. पण तिचे हे असे दिसणे आणि नसणे आणि पुन्हा आतून सर्वस्वाला व्यापून असणे या अनुभवाची जटिलता गद्यात केलेल्या कितीही विस्तारपूर्ण प्रतिपादनातून पूर्णत्वाने जाणवणे कठीण आहे, म्हणूनच बहुधा त्या अनुभवाने कादंबरीत येऊन पुन्हा असे काव्यरूप घेतले असावे. कवीच्या संज्ञेपुरते तिचे असे अस्तित्व, याही घडीला सजीव हाडामासाच्या अस्तित्वापेक्षाही अधिक खरे आहे. एका व्यक्तीला दुसरी व्यक्ती प्रिय असणे हा एकीकडे अगदी व्यक्तिगत अनुभूतीचा भाग असला तरी प्रत्येकाला कुणी ना कुणी असे प्रिय असते म्हणून आपण या प्रिय असण्याची उत्कटता शब्दांतून समजू शकतो. अशा व्यक्तीचे सजीव हाडामासाचे शरीर मृत्यूच्या सर्वव्यापी, सर्वनाशी घडामोडीने उभ्या जगण्याला निरर्थक करून टाकीत नाहीसे होते म्हणजे काय होते ? मनात, संज्ञेत, जाणिवेत उरते ते काय असते? त्या अनुभवातील गूढतेची, गुंतागुंतीची संगती कशी लावायची ? म्हणूनच कदाचित कवीच्या आंतरिक अस्तित्वाला तिचे व्यापून असणे, 'ताईबाईच्या नावानं' चे शब्दरूप घेते. मनीच्या मृत्यूने कवीला मूर्तिमंत निरागसता नष्ट होण्याचा प्रत्यय दिला. त्यावेळी त्याची झालेली, इतरांना थोडीफार जाणवू शकेल अशी अवस्था नेमाड्यांनी कादंबरीत चित्रित केली.

('मनीज डाईंग' या त्या उताऱ्याच्या इंग्रजी भाषांतरावरून देखील काही लोकांनी हे खऱ्याखुऱ्या अनुभवाचेच चित्रण असेल असे खात्रीपूर्वक म्हटले किंवा तशा अर्थाचे प्रश्न नेमाड्यांना विचारले गेले.) मानवी जीवनातील एक सनातन सत्य इथे अशा काव्यरूपातही मांडले गेले.

कितीदा फोडून येऊ मी तुझ्यापर्यंत ही टेकाडाएवढी वारूळं ?
किती दिवस वाहू पखाली तुझ्या राजगासाठी?
किती दिवस फोडू तुझ्या ओट्यासाठी दगडं?
किती तुझं सत्पण तू जित्या झाडा आग लावली
हाक मारून खाक केलं, जगतो तितकी हयात देणं लागतो असं केलं
बाये, तुझं रीण फेडल्याशिवाय ह्या जन्मी सुटका नाही. (देखणी – पृ. २८–२९)

मनीचं एवढं कसलं रीण आहे कवीवर? मनीनेच त्याला निरागसतेने भातुकली सांभाळायला शिकवलं, छोट्या छोट्या गाडग्यांत खोटं खोटं वाढलेलं खोटं खोटं खायला शिकवलं. तिच्या ओट्यासाठी दगड फोडायला, रांजणासाठी पखाली वाहायला शिकवलं ! त्याचा उपयोग ? हे सगळं जगणं निरर्थक आहे हे कळून देखील, हा अवघा डोंगर पोकळ आहे हे जाणवून देखील जगायला तो शिकला. साहजिकच ते रीण फेडल्याशिवाय कवीची सुटका नाही. व्यक्तीव्यक्तींच्या नात्यातील ऋणाचा आणि ते फेडले पाहिजे असे मानण्याचा हा उल्लेख मला महत्त्वाचा वाटतो. विशेषतः स्वतःला समाजवादी, मार्क्सवादी किंवा बुद्धिप्रामाण्यवादी समजणाऱ्यांना ऋणासारख्या देशी संकल्पनांची जी नकोशी (allergy) आहे ती ध्यानी घेतली की अशा कवितांमधील नेमाड्यांच्या देशी संवेदनशीलतेचे, त्यांच्या कवी म्हणून जाणिवेचे आणि शब्दांवरील हुकमतीचे दर्शन अधिकच हृद्य आहे हे पटते.

लोकगीतांची भन्नाट लय पकडणे आणि ती निर्भेळ देशी पद्धतीने शब्दरूप करणे हे नेमाड्यांच्या कवितांचे आणखी एक महत्त्वाचे वैशिष्ट्य म्हणता येईल. 'ताईबाईच्या नावानं' मधील शेवटच्या सात ओळी 'ताईबाईच्या नावानं' चा शेवट म्हणून अगदी योग्यच आहेत. नुसत्या तेवढ्याच सात ओळी काढून छापल्या असत्या तर कुणा भगताकडून किंवा अंगात आलेल्या एखाद्या प्रसंगी उचलेल्या त्या ओळी आहेत असे कुणालाही वाटलं असते. कवितेतील पहिल्या ओळीपासून

ते 'बाये तुझं रीण फेडल्याशिवाय ह्या जन्मी सुटका नाही' पर्यंतच्या भावनांचा अत्यंत हृदयस्पर्शी उद्रेक आधुनिक मराठी कवितेच्या मुक्तशैली पद्धतीत व्यक्त झाला आहे पण नंतर त्याच सगळ्या आशयाचे पुन्हा बाष्पीभवन होऊन ते 'घूम रे भगता' इ. सात ओळींच्या रूपाने भगताच्या गाण्यात रूपांतरित होऊन येते आणि अत्यंत परिणामकारकपणे ते वाचकाच्याही मनात घर करून बसते.

माझ्या समजुतीप्रमाणे खानदेशमध्ये बालपण गेलेले नेमाडे भगताची वही या लोकगीतप्रकाराशी फार चांगल्या प्रकारे परिचित आहेत. हे वहीवाले आणि त्यांच्या वह्या कोसलामध्ये येऊन गेल्या आहेत. 'भगताची वही' याच शीर्षकाची १८ क्रमांकाची कविता या दृष्टीने लक्षणीय आहे. लोकगीतांमध्ये लोकांच्या भावनांचे,विचारांचे, आदर्शाचे प्रतिबिंब उमटलेले असते. कधी त्या लोकगीतांमध्ये 'ताईबाईच्या नावानं' सारखी भक्तिभावना उमटते – शेवटच्या ओळींमध्ये आली आहे तशी – तर कधी एखाद्या लोकमान्य दैवताला गावच्या वा कुळाच्या एखाद्या राखणदाराला कुळाच्या कल्याणाचे आवाहन केले जाते. 'भगताची वही' या रचनेमध्ये असे मुंज्याला आवाहन आहे. मुंज्या म्हणजे लग्न होण्यापूर्वीच मरण पावलेला तरणा पोरगा. हा अर्थ ब्राह्मणी नागर संस्कृतीत रूढ आहे. तसाच तो ब्राह्मणेतरांमध्ये रूढ आहेसे वाटते. आजच्या विज्ञानाधिष्ठित, बुद्धिप्रामाण्यवादी विचारसरणीत पुढील अर्थाला स्थान देणे पटण्यासारखे नसले तरी ग्रामीण संस्कृतीतही पितरांना, घराण्यातल्या मृत व्यक्तींना आवाहन करणे, कुटुंबातील सर्वांच्या कल्याणासाठी गाऱ्हाणे घालणे, साकडे घालणे रूढ होते. मागच्या पिढीतली किंवा जवळच्या पिढीतली मृत व्यक्ती अगदी देवासमान नसली तरी तिचा टाक तयार करवून घेऊन देव्हाऱ्यात पूजला जावा अशा तऱ्हेची मानली जायची. प्रस्तुत रचनेत अशा मुंज्याला दारी येऊन आळवणाऱ्या भगताने केलेली आळवणी त्याच्या खास लयीत, तालावर म्हटली जावी अशी शब्दयोजना आहे. घरादाराच्या, माणसांच्या कल्याणासाठी केलेल्या या प्रार्थनेत मातीचे नाते न तुटण्याला महत्त्व आहे. जेथे माणूस जन्माला येतं आणि जेथे त्याची नाळ पुरली जाते तिथल्या मातीशी असलेलं त्याचं नातं म्हणजे मातीचं नातं. मांडव सुकू देऊ नको म्हणजे मांडवाला गेलेला वेल म्हणजेच वंशविस्तार टिकू दे. शरीराला दुखणी पीडा लागू देऊ नको, तुझ्या माथ्याच्या शेंदराच्या टिळ्याची कुटुंबियांना राखण असू दे. घरात कांकणं वाजू दे म्हणजे घर नांदतं गाजतं असू दे, घराचं दार न लागो म्हणजे घर कधी बंद होऊन पडायची वेळ न येवो. पोराबाळांना भूतबाधा, वेड न लागो. घरात सदा समृद्धी नांदो. हे सगळे

मागणे वा आवाहन आहे ते रिच्युॲलिस्टिक स्वरूपाचे आहे. अशा मुंज्याच्या नावानं मंतरून, भारून पायात लोखडांचे कडे त्या दैवताची बेडी म्हणून घालण्याची चाल खेड्यापाड्यात कुठे कुठे आढळते. लहानपणी ऐकलेल्या अशा वह्यांचे श्राव्य संस्कार नेमाड्यांच्या मनावर असावेत. अशाच भगताच्या भूमिकेतून खरोखरच त्याने दारी येऊन केलेल्या गीतात्म आवाहनाचे हे नेमाड्यांच्या कल्पनेतले शब्दरूप असणे शक्य आहे. आणि त्याचा कादंबरीतील आशयाशी संबंध जोडायचा म्हटले तर – जोडला पाहिजेच असे नाही – बिढारमधल्या डिगंबरचा चिंचेच्या झाडावरून पडून झालेला मृत्यू आपल्याला आठवायला हरकत नाही. हा डिगंबर चिंचेच्या झाडावरून सर्वात वरच्या शेंड्यावर असलेलं चिंचेचं कंगन काढण्याच्या पैजेपायी अपघाताने झाडावरून पडून मेला होता. लेखकाच्या मनात त्याच्याविषयी एखाद्या वीर नायकाबद्दल असावा तसा भाव आहे. डिगंबरचा मृत्यू, त्याचा साऱ्या घराला बसलेला दणका, नंतर पुढे घराचे झालेले विघटन व ते थांबवावेसे वाटणारे मन आणि त्या मनाने केलेले हे वहीरूपातील आवाहन अशीही प्रस्तुत रचनेची जन्मकथा असू शकेल. तशी असो वा नसो, ही वही म्हणजे एक अस्सल लोकगीतात्म रचना आहे आणि लोकगीताची, लोकभाषेची लोकजीवनाची सगळी वैशिष्ट्ये या वहीत प्रगट झाली आहेत, हे निर्विवादपणे म्हणता येते.

कोकणी लोकगीतांच्या चालीवर रचलेली चार गाणी म्हणजे 'आकाशी रूसला गो चंद्र', 'सेरनाद : जनेलासकयल' 'सेरनाद : आडवाटेक' आणि 'सेरनाद : आदेऊस करतंना' ही होत. (देखणी पृ. ४७–५२) नेमाड्यांनी चार वर्षांच्या गोव्यातल्या वास्तव्यातल्या जी काही कोकणी लोकगीते ऐकली असतील (त्यातही ख्रिश्चन पद्धतीची लोकगीतं वा हिंदू पद्धतीची गीतं) **त्या त्या गीतांची लय त्यांनी या चारही गीतांत फार अचूकपणे पकडली आहे असे गोव्यातील कोकणी माणसेही सांगतील.** पण लोकगीतांच्या लिखित रूपांनी लोकगीतांच्या प्रकृतीशी इमान राखायला हवे होते. तसे कितपत झाले आहे ? 'आकाशी रूसला गो चंद्र' हे गोव्यातील हिंदू मुलींच्या , स्त्रियांच्या तोंडी असतात तसे फुगडी नाचताना म्हटले जाणाऱ्या गाण्यांच्या तालासुरावरचे गाणे आहे. त्याचे सौंदर्य जाणवायला केवळ लिखित रूप उपयोगी पडत नाही ते त्या त्या पद्धतीने कोरस वगैरेचा वापर करून ठेक्यात म्हटले जावे लागते. फुगडीच्या विशिष्ट ठेक्यावर आणि सुरावर ही रचना म्हणताही येते. त्या अर्थाने ही कोकणी लोकगीते आहेत. पण लोकभाषेनुसार काही शब्दांचे ध्वनिपरिवर्तन व्हायला हवे होते. जसे

नक्षत्रांचे, नखेत्रांचे व्हायला हवे होते. 'तोऱ्यात उजळला शुक्राचा तारा' 'वक्षी ओथंबले ढग दूरच्या क्षितिजाशी' 'वादळ सोसेल का तुज आजची ताटातूट' 'हृदयी साठविल्या किती समृद्ध आठवणी' 'तोडी काळ त्या कोण जोडी' 'भोगीला अंतर्दाह तुझ्या येणाऱ्या विरहाचा' 'पापणी पाणावली' इत्यादि शब्दरचनांमध्ये लोकभाषेच्या ऐवजी नागर भाषेचा आणि नागर संवेदनशीलतेचा, नागर शब्दकळेचा वापर कळत न कळत झाला आहे. विशेषतः फुगडी या लोकगीतप्रकारात बऱ्याचदा कोकणीमध्ये मराठी शब्दांचा संमिश्र वापर असतो हे ध्यानी घेऊनही ते मराठी शब्द हे असे नागर संवेदनशीलतेचे द्योतक नसते तर बरे झाले असते असे मनापासून वाटते. अर्थात महाराष्ट्रातून गोव्यात येऊन राहाणारी मराठी भाषक माणसे काही विशिष्ट कारणपरंपरेमुळे व सामाजिक आंतरक्रियांच्या रेटयामुळे वा त्याच्या अभावामुळे कोकणीशी नेमाडयांइतकी समरस होत नाहीत, होण्याची त्यांना गरज वाटत नाही, या पार्श्वभूमीवर नेमाड्यांनी केलेले हे कोकणी लोकगीतांचे लेखन कौतुकास्पदच म्हणायला हवे – नेमाडयांना असल्या कौतुकाची आवश्यकता नाही हे माहीत असूनसुद्धा. मात्र नेमाडयांनी या रचना करताना वा त्यांचा पुस्तकात समावेश करताना त्यांच्यावर काही परिष्करणाचे संस्कार केले असते तर पूर्वोक्त त्रुटी टळल्या असत्या, ही चुटपुट अवश्य लागून राहिली आहे.

सेरनाद : जनेलासकयल – सेरनाद म्हणजे प्रेमगीत–प्रेयसीच्या घराबाहेर खिडकीखाली उभे राहून एखादया वाद्याच्या साथीवर तिला उद्देशून म्हटलेले प्रेमगीत. जनेलासकयल=खिडकीखाली. 'कशी डोळ्यांत भरली माझी भावली ग अॅना. रंग उघळून अंगात भिनली माझी मैना. मला वेडापिसा करून लपून बसली माझ्याबरोबर आली नाहीस. तुझ्या पायांनी स्पर्शलेली वाट पायाखाली घ्यायचो, गवतावर सांडलेले तुझे हासू वेचायला पाठोपाठ हिंडायचो, तुझ्याशिवाय मला राहवत नाही ग माझी अॅना, पाण्यात पाय लपवून राहिलेल्या बगळीसारखी तू अॅना. तुझी एकच नजर माझ्यावर पडली अन् मी पुरता संपलोच. तुला शोधून शोधून माझे डोळे सुजले, लवकर ये ग वेळ लावू नकोस माझी अॅना. हे या गीताचे मराठी गद्य रूपांतर होऊ शकेल. इथेही प्रकार असा झाला आहे की या गीतात काही शब्द ख्रिश्चन कोकणीतले असले तरी त्यांची मांडणी अगदी शुद्ध ख्रिश्चन कोकणीत असावी तशी नाही. उदाहरणार्थ माजी अॅना हे गीतातले शब्द मोजी (किंवा) म्होजी अॅना असे हवे होते. सांगातान' च्या ऐवजी 'सांगातां' सांडिल्लंच्या ऐवजी शेणिल्लो तर 'बेगीन यो वेळ लावू ना' च्या ऐवजी 'बेगीन यो

वोगोद लाय नाका' असे असणे जास्त साजून दिसले असते.

'सेरनाद आडवाटेक = आडवाटेवरले प्रेमगीत. या गीतात हासणं शब्दाच्या जागी हांसप असा शब्द व कानीच्या ऐवजी कानार असा हवा होता. कोकणीत बोलणे नसते 'उलोवप' असते (ते नेमाड्यांनी 'गुरूवर्य या कवितेत उलूप या रूपात वापरले आहेच) वाठार म्हणजे प्रदेश, जागा. हा कोकणीत पुल्लिंगी आहे, इथे तो नपुसकलिंगी वापरला गेला आहे. बोलण्याचा अभाव या अर्थी अबोला असा शब्द कोकणीत नाही.' पळवून व्हरतालोच्या ऐवजी 'चोरून व्हरतोलो वांगड करतोलो जल्माची' असे हवे होते. एकूण कोकणीतल्या या रचनांमध्ये सुरावट, ताल बरोबर पकडला गेला, लयही जमली पण भाषिक रूपे अधिक निर्दोष करणे नेमाड्यांना मुळीच अशक्य नव्हते. तसे घडले मात्र नाही. शिवाय देखणी मधील इतर कोणत्याही रचनेच्या तुलनेत या चारही कविता डाव्या आहेत हे इथे सांगणे आवश्यक वाटते.त्यामानाने 'भगताची वही' आणि 'ताईबाईच्या नावानं' मधील शेवटच्या सहा ओळींमध्ये बोट ठेवायला अजिबात जागा नाही. उलट तिथे लोकगीतांची कविकृत रचना अगदी सहजगत्या होऊन गेली आहे. मेलडीमधील ६व्या क्रमांकाच्या कवितेतील पाठीशी भिंत तुझ्या / भिंतीवर चिमण्यांचा खोपा बाई / हलका आहे खांदा तोवर / घे भिंतीला पोतेरे, डोळे रिते पुन्हा गर्द नको/ पुन्हा नको आसू या शद्वांवर हा लोकगीतांचा प्रभाव आहे. तसा तो ७व्या क्रमांकाच्या कवितेत 'झिम झिम उन्हे तिच्या दारी फांद्याची / झुकलेली लाडीगोडी–भिनलेले हळदुन चिंचफुलांनी अंतर या शब्दांवरही दिसतो. १०व्या क्रमांकाच्या कवितेतील

शरिरात कोण ? कोणात कोण?
गरवारीच्या आत जशशी छोटीशी छोकरी
घागरीमध्ये पाण्यावरती चंद्राची सावली

आईत आई एकट्याची एकट्याची
एकापेक्षा जास्त अंडी घालू नको मादीबाई (देखणी पृ. १०)

या शब्दरचनांमध्येही ही लोकगीतांची लय आणि वृत्ती पकडली गेली आहे.

बापाशिवाय आई नाही आईशिवाय आपण नाही
आपल्याशिवाय काही नाही आहेशिवाय नाही नाही (देखणी पृ. ११)

हा शब्दांवरचा खेळ सोपा वाटतो–नसला तरी वाटतो – त्याचे कारण त्यांच्यावर असलेला हा लोकगीतात्मकतेचा ठसा हेच आहे.

× × ×

नेमाड्यांच्या कवितांमध्ये आणि कादंबऱ्यांमध्ये आशयांतर्गत नाते आहे. त्यात अर्थातच आत्मचरित्रात्मकतेचा घटक महत्त्वाचा आहे. मुंबईतल्या नेमाड्यांच्या वास्तव्याची ती वर्षे लघुनियतकालिकांच्या चळवळीत गेली. समवयस्कांच्या, समविचारी मित्रांच्या त्या सहभावयुक्त जगण्याने नेमाड्यांना 'जिंदादिली' चा जो अनुभव दिला असेल तो पुढे त्यांना आयुष्यातल्या सगळ्या ठोकरींना तोंड देताना उपयोगी पडला असेल. पण तरीही एकाकीपण म्हणजे जणू संपल्याचाच अनुभव. तोच प्रकार स्थिरावण्याचाही. त्यामुळेच भटकेपणाची, जागा सोडत जाण्याची एक जबरदस्त ओढ नेमाड्यांच्या व्यक्तित्वात आढळते. त्यामुळे वेगवेगळ्या प्रकारच्या वेगवेगळ्या पातळ्यांवरील प्रवासाला, स्थलांतराला नेमाड्यांच्या व्यक्तिमत्वात आणि विशेषतः जाणिवेमध्ये काही एक वैशिष्ट्यपूर्ण स्थान आहे. मेलडीतील ८,९,११,१२,१३,१५,१७, आणि देखणीतील 'कविलोक' 'ताईबाईच्या नावानं आजी, स्थलांतराचे गाणे, फर्ग्युसन कॉलेजात पुन्हा, हरि हरि ! गेला बिचारा बापुला, निरोप, गुरूवर्य, स्त्रीमुक्त, पसाय आणि आत्मचरित्र या सगळ्या कवितांना या अर्थाने आत्मचरित्रात्मकतेचे मूल्य आहे.

बाकावर काही ढुंगणभर जागा असली की संपलो, असे म्हणत कवी १२ क्रमांकाच्या कवितेत उत्तर मुंबईकडून चर्चगेटकडे येतानाचा रात्रीचा लोकलगाडीच्या प्रवासातील मानसिक आंदोलनाचा आलेख काढून ठेवतो. त्याच्या मते जागा मिळून एका जागी बसणे – जरी गाडी हलत असली तरी संपण्यासारखेच आहे. या असल्या आयुष्यात असलेल्या सरळसोटपणाचा त्याला निदान त्यावेळी तरी विलक्षण उद्वेग आहे म्हणून

सगळंच सरळ गाडी सरळ रूळ सरळ
आपण लायब्रीत वाचलं ते सरळ सरळ (देखणी पृ. १२)

म्हणता म्हणता त्याला जाणवते की मेंदूवर घाण आलीय आता आणि ती मेंदूतच

जिरून जाईल. स्थैर्य, सुरक्षितता म्हणजे संपणे असाही अर्थ कवीला जाणवतो.

तरीही माणसांनीच निर्माण करून ठेवलेली रात्रीच्या छातीवरची दिव्यांची माळ (मरीन लाईन्सवरचा एके काळचा सुप्रसिद्ध राणीचा नेकलेस) त्याला त्याही अवस्थेत सुंदर वाटते. चर्चगेट स्टेशन आले आणि तिथले होस्टेल आले की आपण संपलोच असे वाटणेही स्वाभाविक आहे. कारण मग संदेशवहनाला कुणीही असत नाही. आणि बिढारमध्ये नेमाडे सांगतात तसा होस्टेलवाल्या रूममेट चौहानच्या किंवा तसल्याच कुणाच्या गप्पातच नव्हे तर कशातही कवीला रस नाही.

१३ क्रमांकाची 'ते वर्ष होतं की कोळ्यांच जाळं' या ओळीने सुरू होणारी कविता **मला** बिढारच्या दुसऱ्या भागातील नेमाड्यांच्या अनुभवाचे साररूपच वाटते. यातले वर्ष हे नुसते कालमापनाचे एकक (Unit) नाही तर कुठल्याही घडण्याचे एक महत्त्वाचे परिमाण असते. जे जे काही घडते किंवा घडले असे आपल्याला अवांतर का होईना म्हणता येते त्याला किमान दोन परिमाणे आवश्यक असतात. एक स्थळाचे आणि दुसरे काळाचे. अनुभवाच्या आध्यात्मिक अंगाला या दोहोंच्या पलीकडे जावे यावे लागते. नेमाड्यांच्या अनेक कवितांमध्ये आपल्याला असे घडताना दिसते. स्थलांतराचे गाणे या दृष्टीने पाहण्यासारखी आहे. तिच्यात नेमाड्यांच्या आयुष्यातल्या आणखी एका वळणाची, आयुष्यातल्या भटकंतीच्या मनोऽवस्थेची, औरंगाबाद सोडून गोव्यात काही काळ स्थायिक होतानाची वा झाल्यानंतरची कहाणी चित्रित झाली आहे. यातही तू कुणी अनामिक प्रिया नाही तर औरंगाबाद नगरीने नेमाडयांच्या जीवनात जे और रंग भरले त्यामुळेच प्राप्त झालेले, कवीच्या जाणिवेतले ते नेमाड्यांना अतिप्रिय असलेले त्या नगरीचे हवेहवेसे वाटणारे रूप आहे.

प्रियकराला तू अप्रिय करतेस प्रिये बिलगणाऱ्याला विलग
तू तशी होणार असशील तर मीही असा होऊ दे
तुझे प्रतल अंतस्तर मला दडपू लागले तर माझ्या बरगड्या मला जपू दे
तुझी सरहद्द तू दाखवलीस तिथून माझ्या पायवाटा तर फूटू दे
तुझ्या बाजूने भरधाव वाढते किलोमीटरांचे आकडे माझ्या बाजूने
कमी कमी होऊ दे

एखाद्या गावावर माणसाचा जीव जडतो तो त्याच्या भौतिक रूपामुळेच असे नव्हे. तिथे जगलेले क्षण माणसाला मोलाचे वाटतात, माणसाला मोल मिळवून

देतात, दुसऱ्यांचे मोल ओळखायला शिकवतात आणि मग पराभवसुद्धा मोलाचे होऊन बसतात म्हणून.

हेही तुला न खपेल तर तेही मला सोडू दे
तेही तुला न चालेल तर आणखी काही मला चालू दे
निरंतर आहे अवकाश गडे, अधिक उभार आहेत अन्य प्रदेश
तुला मी सगळं देऊन चुकलो तरी पाय दिले नव्हते ते बरं झालं
तुझी शीव तुला सलामत राहो शाबूत राहो तुझे बुलंद तट
मध्ययुगीन खंदक
ते ओलांडायला माझे पाय समर्थ आहेत. (देखणी पृ. ३३)

औरंगाबाद म्हणजे मराठवाड्याची एका अर्थाने 'राजधानी' : अशा मराठवाड्याची जिथे मायमराठीचं माहेर आहे. पण नेमाड्यांना 'मराठी' ने हवं ते कधीच दिलं नाही असा त्यांचा सार्थ समज आहे. (हल्ली हल्ली त्यांच्या टीकास्वयंवर, देखणी या पुस्तकांना पुरस्कार देऊन मराठीने निदान त्यांना विद्वन्मान्यता तरी द्यायला सुरुवात केली आहे) उलट मराठवाड्यातल्या, महाराष्ट्रातल्या त्या मराठीने त्यांना विटीदांडूतल्या विटीसारखे कोलून टाकलं तेव्हा गोव्यातल्या कोकणीनं झेललं याचा त्यांना आनंद झाला, (मराठीतला एक मोठाच नामवंत 'आमचोच' झाला, आपली बाजू समजावून घेऊन ती खरी, बरोबर मानू लागला असा आनंद कोकणीवाद्यांनाही झाला असावा. गोव्यातील मराठीवादी म्हणवणारी मंडळी मात्र दुखावली गेली.) गोव्यातल्या खऱ्याखुऱ्या आणि माणुसकीच्या आलंकारिक नद्यासुद्धा नेमाड्यांचे स्वागत करायला 'ओ सायबा वाट दाखोय माका सायबा वाट कळोना' म्हणू लागल्या. पण नेमाड्यांनी गोव्यातल्या सुप्रसिद्ध फेणीसकटच्या निसर्गात व जीवनात स्वतःला कितीही झोकून देण्याचा प्रयत्न केला तरी औरंगाबादेतली उणीपुरी १६/१८ वर्षे ही त्यांच्या मनाला झपाटून राहिलेली आहेत हे अनेक कवितांमधून कळते.

तरी अचानक माझ्या सताड डोळ्यांमध्ये तुझ्या रानटी तळ्यांची
झगझगीत प्रतिबिंबं लकाकू लागतात तेव्हाची, आणि
तुझ्या जबर डोंगरांच्या गवताळ आयाळी
माझ्या टाचांना माना घासू लागतात.तुझी तेव्हाची माळरानं

घुरघुरून माझ्यावरचा ओरखड्यांचा हक्क प्रस्थापित करू लागतात.
ह्या विचित्र प्रीतीची चाहूल लागताच इथलं निळं नितळ मळभ घुकारतं (देखणी पृ. ३४)

मुळात नेमाड्यांना भटकेपणाची जबरदस्त ओढ आहे. औरंगाबादला ते जास्तीत जास्त वर्षे राहिले तरी तिथल्या वास्तव्यात संघर्षाचा एक वेगळा आनंद त्यांनी उपभोगला असावा. तसेच मैत्रीचे संवादसुखाने ओसंडून जाणारे दिवसही अनुभवले असावेत. म्हणूनच तिथल्या आयुष्याची ओढ त्यांना निरंतर हाकारीत असल्याचे त्यांच्या कवितांमधून जाणवत राहाते. आपल्या, अगदी खास आपल्या आयुष्यातील अनुभवांवर इतके आणि असे लिहूनही नेमाड्यांना ते अपुरेच वाटते. आणि ते योग्यच आहे इतके त्यांना आयुष्याने दिले आहे आणि त्यातूनच त्यांनी मराठी साहित्याला ते देणे देऊन टाकायचा प्रयत्न केला. देता देता देणे फिटत नाही म्हणून तर कवी आध्यात्मिक सुरात आणि आध्यात्मिक मुद्रेने म्हणतो.

''पहा ! पहा ! कशा दुर्दैवाच्या पिसाट लाटा एकामागून एक उसळून येताहेत
हे कृतघ्न माणसा, तुझ्या डोक्यावरून जाण्यासाठी !
तू कुठे होतास कुठे कसा आहेस कुठे कोण असशील काय असशील
– हा आहे सगळा कल्पनाविस्तार मानवतेचा चिरंतन आजार
अव्याहत चाललेली ही समुद्रगाज केवळ तुझ्या आयुष्याचा सारांश समज
एवढंच तुला समजण्याची गरज आहे''. (देखणी पृ. ३४)

अशा ओळींतून नेमाडे आयुष्याचा अर्थ शोधण्याच्या आपल्या धडपडीचेही असे सार काढतात. कारण मधाच्या पोळ्यात जमणाऱ्या मधमशांसारखेच निसर्गाच्या चक्रातील एखाद्या छोट्या दातासारखेच आपण असतो आणि

रंजन की बोध कला की जीवनवाद देशीविदेशी हिशेबी नव्हते कुठलेच वाद
क्रांतीच्या थोरवीच्या पावत्या खोट्या होत्या. खरा होता फुलाहारी माद
कोणत्या राणीमादीखातर हेही माहीत नव्हतं जैविक व्यवहारप्राप्त रोजचा
जेहाद. (देखणी पृ. २७)

नेमाडे जी. एं. सारखे नियतिवादी नाहीत हे स्पष्टच असले तरी 'कोणत्या राणीमादीखातर हेही माहीत नव्हंत जैविक व्यवहारप्राप्त रोजचा जेहाद' या ओळीमधून सूचित होणारा अर्थ हा मानवी जीवनातील सगळ्या घडामोडींमध्ये असलेले नियतिनियंतृत्व अधोरेखित करणारा आहे, असे म्हणता येईल.

नेमाड्यांच्या वाङ्मयीन व्यक्तिमत्वातील कविप्रकृतीचा हा शोध अगदी अपुरा आहे याची जाणीव मला आहे. मी माझ्या वाटण्याला आणि प्रतीतीला प्रमाण मानले हेही खरेच. तेव्हा यातल्या अन्वयार्थाची बरीवाईट जबाबदारीही माझीच होय.

'त्रिखंडाला लगाम घालून' आणि 'प्यारी'

मेलडीतील सगळ्या १ ते १७ क्रमांकांच्या कविता देखणीत समाविष्ट आहेत. पैकी सोळा क्रमांकाची कविता व 'प्यारी' ही तीस क्रमांकाची कविता यांच्यामधील आशय परस्परांशी स्पष्टपणे संबद्ध आहे. त्यातील आशयाचा नेमाड्यांच्या-व्यक्तित्वाशी, संवेदनशीलतेशी व मुसलमानांविषयीच्या त्यांच्या दृष्टिकोनाशी संबंध आहे, किंबहुना तेवीस क्रमांकाच्या 'स्थलांतराचे गाणे' तील औरंगाबाद नगरीविषयी त्यांची भावनादेखील या दोन्ही कवितांतील आशय समजून घ्यायला उपयोगी पडेल.

या दोन्ही कवितांमध्ये हिंदुस्थानातील इस्लामी संस्कृतीची व तिचे वारसदार म्हणविणाऱ्यांची आजची अवस्था तसेच हिंदू व मुस्लीम मानसिकता यांचे अंतर्छेद (Cross-section) चित्रित झाले आहेत. पैकी सोळा क्रमांकाच्या कवितेत

त्रिखंडाला लगाम घालून स्वार होणाऱ्या अरबी तुमानी या शब्दांनी सुरुवात होऊन मध्ययुगातील आक्रमक मुसलमानांनी हा देश जिंकल्यावर आज विसाव्या शतकात त्यांचे वारसदार म्हणविणाऱ्या मुसलमानांची अवस्था शब्दांकित होते. त्या अरबी तुमानी गंगेत धुऊन हिंदू भूमीच्या कर्कवृत्तावर वाळत घातल्या गेल्या. मध्ययुगातल्या त्या मुसलमानांनी इथेच स्थायिक व्हायचे ठरविले, (कारण त्यांना वाटले की, या पृथ्वीवर जर स्वर्ग कुठे असेल तर तो इथेच आहे, इथेच आहे, इथेच आहे.) आणि आपली वेगळी संस्कृती जोपाशीत आज त्या पराक्रमी लोकांची अवस्था कुठे कुठे अगदी हीनदीनसुद्धा होऊन गेली आहे. भारतीय संगीताच्या संपन्न खजिन्यातील ठुमरी, गझल इ. गोष्टींची निर्मिती मुस्लिमांनी केली. त्याच ठुमऱ्या, गझल गात त्या तुमानी आज विटक्या होऊन फाटून गेल्यात, उंच मशिदींच्या गिर्रेबाज घुमटांवर गिरकी घेऊन मऊ होणाऱ्या हिंदवी

वाऱ्यांना आज कोणी चाहता नाही. सबंध देशभर ठिकठिकाणी इराणी मनोरे जणू खूर रोवून बसलेत. एके काळी त्यांना मोगल वा अन्य बादशाही सलतनीचा आधार होता. आज ते मनोरे कुणी उलथून टाकायचे ठरवले तर त्यांना सावरणारा शहेनशहा मात्र नाही. स्वतःला, त्याच त्रिखंडाला लगाम घालणाऱ्यांचे वंशज मानणाऱ्यांना, निदान त्यांच्यातील काहींना आज गावोगाव डबेऽ छाऽते ऽ ओरडत, छत्र्या दुरूस्त करीत, पत्र्याचे डबे मोडून घडवीत किंवा तसलेच उद्योग करीत पोट भरावे लागते. हिंदू महासागरातली बेटे म्हणजे आडव्या उभ्या पसरलेल्या हिंदू समाजातील हिंदुत्ववादाचा, हिंदू श्रेष्ठतेचा, वर्चस्व प्रस्थापनाचा दावा करणारी मंडळी. त्यांनी जर 'आम्ही बहुमतवाले आहोत' या गर्जनेचा धूर ओकायला सुरूवात केली तर हजार वर्षांचा भारतीय मुसलमानांचा इतिहास सुरळीसारखा गुंडाळला जाऊन मुल्लामौलवींच्या तुमानीत शिरायला लागतो. कारण आजच्या मुसलमान समाजाला शेवटी मुल्लामौलवी आणि 'खतरे में है',ची बांग हेच आधार वाटू लागतात ही दुर्दैवी वस्तुस्थिती आहे. हिंदूंचीही एरवी या देशातील एक जमात म्हणून अवस्था अल्लाघरच्या गरीब मरतुकड्या गायीसारखी असते, पण हिंदुत्ववाद्यांचा एक आधार म्हणजे पवित्र गोमाता, गोवधबंदी वगैरे वगैरे. एरवी त्यांच्यापैकी कुणालाही अस्सल हिंदुत्ववादी, हिंदुहृदयसम्राट सावरकरांचे गायीसंबंधीचे विचार पचणे तर सोडाच समजणेदेखील मुश्कील आहे. पण ज्याचा आधार वेळीप्रसंगी भावना भडकवण्यासाठीच घेतला जातो असा हा अभिमानाने सांभाळलेला (?) वारसा जेव्हा गल्लीबोळांतून मोकाट हिंडत असतो तेव्हा त्याच्या उपद्रवापासून हिंदू धर्मियांसकट कुणाचीही सुटका नसते. त्याच गायींचा आधार घेत हिंदूंनी हंबरायला सुरुवात केली की एके काळचे अरबी घोडे म्हणजे हे अल्पसंख्यांक खिंकाळत कोलमडू लागतात. भारतीय इतिहासात, ज्यांनी तोफखाने चालवत दख्खन बेचिराख करण्याच्या प्रतिज्ञा करीत गावोगाव आपले मोहल्ले रोवून बसवले त्यांच्यावर हाज, 'खतरे में है' इत्यादि धर्मसंबद्ध गोष्टींचा आधार घ्यायची वेळ येते. पण त्यातून आज उद्‌भवलेल्या दंगलींचा एक परिणाम असा दिसतो की दंगलीत दुकाने जळतात दोन्ही जमातीतल्या गरिबांचीच. इथे गरीब मिठाईविक्या मुसलमान शेवचिवड्याच्या परातीत कशीबशी राहिलेली शिल्लक सांभाळीत बसतो. आता त्याच्या मिठाईच्या दुकानात विस्तव असतो तो फक्त दंगलीत मुद्दाम लावल्या गेलेल्या आगीतून उरलेला आणि मनात व दुकानातही धुमसती राखसुद्धा तशीच विझलेली असते. दुकानाला लावलेली आग आगीच्या

बंबाच्या मदतीशिवायच विझलेली असते. त्या मिठाईविक्याच्या मागे जसे जळालेले उद्ध्वस्त मिठाईचे दुकान आहे, तसाच आठशे वर्षांचा करंटा दुर्दैवी इतिहास आहे. जो न मुसलमान विसरू इच्छितात न हिंदू. दुकानदार मुसलमानाला आता फक्त पंचनाम्याचा वैताग सोसता येणं तेवढं हाती उरलं आहे त्याच्या त्या अवस्थेचं वर्णन करण्यासाठी बहादुरशहा जफर या शेवटच्या मोगल बादशहाच्या प्रसिद्ध गझलमधील ओळ वेगळ्या संदर्भात आणखी अर्थपूर्ण होऊन येते :

न किसीकी आँखका नूर हूँ

शेवटच्या मोगल बादशहाची इंग्रजांच्या कैदेतली दयनीय, केविलवाणी अवस्था त्याच्याच स्वत:च्या शब्दांत या ओळीत व्यक्त झाली आहे. अनेक मुसलमानांनी हे गझल, शेर मोठ्या आत्मीयतेने आपला सांस्कृतिक वारसा म्हणून हृदयात जपलेले असतात. **एके काळी** मराठी माणसाच्या ओठांवर तुकाराम, नामदेव, ज्ञानदेवांचे अभंग असत तसे अनेक मुसलमानांच्या ओठांवर ते गझल, त्यातले शेर असतात. हिंदूंमधील काहींच्या ओठांवरही ते असतात. कदाचित त्या दुकानदारानेही असे गझल ऊरीओठी सांभाळले असतील. त्या घडीला त्याचीही अवस्था 'न किसी की आँखका नूर हूँ' अशीच आहे.

या कवितेतील मुसलमानाच्या दुकानाचे हे जे चित्र आहे ते आपल्या देशातील कुठल्याही प्रश्नावरून उसळणाऱ्या कुठल्याही जातीय दंगलीनंतरचे प्रातिनिधिक चित्र आहे. त्यात पोळून निघालेला गरीब कोणत्याही जमातीतला असू शकतो हिंदू, मुसलमान, दलित कुणीही. फक्त तपशील वेगळा असतो, तो माणूस असतो का? कोण जाणे. दंगलखोरांच्या दृष्टीने नसावाच.

मुसलमानांबद्दल नेमाड्यांचा दृष्टिकोन त्यांच्या बिढारच्या दुसऱ्या भागात व जरीलामध्येही व्यक्त झाला आहे. त्यातले मुस्लीम समाजाचे त्यांनी रंगवलेले चित्र सहानुभूतीचेच आहे. उलट भारत पाक युद्धाच्या वेळेला मुसलमान सहकाऱ्यांशी इतर लोक ज्या संशयाने वागतात ते वागणे नेमाड्यांना अन्यायाचे वाटते असा त्या चित्रणाचा सूर आहे. त्या सर्व घडामोडींतील व माणसांच्या वर्तनातील मानसिकता आणि सामाजिकता ते समजून घेतात व चित्रित करतात.

प्यारी या कवितेत नेमाड्यांनी भारतीय मुसलमानांच्या इस्लामी संस्कृतीने दिलेल्या परंतु आता हिंदुस्थानी बनून गेलेल्या एका दौलतीसंबंधीच्या, वारशासंबंधीच्या व ती निर्माण करणाऱ्यांसंबंधीच्या भावनेचा, त्या संस्कृतीमधील

हिंदूंनाही आकर्षक वाटणाऱ्या गोष्टींबद्दलच्या आत्मीयतेचा मागोवा घेतला आहे, हे ध्यानात घेतले की तिच्यातील आशयाची आंतरिक संगती लागत जाते. ही नेहमीसारखी प्रेमकविता नाही. त्यातली प्यारी कुणी हाडामासाची एखादी व्यक्ती व अशरीरिणी प्रिया नाही तर ती भारतातच वाढलेली एक संस्कृती आहे. तिचा इतिहासही त्या कवितेत आला आहे.

मौसम सुबत्तेचे होते ते तू घातपाताचे केले.
दिवस शेणामेणाचे होते ते लोखंडाचे झाले

मुळात भारतीयांची या देशातील अवस्था सुबत्तेची होती. गझनीच्या मुहम्मदासकट सर्वांनी केलेल्या लुटारू आक्रमणांनी ते सुबत्तेचे मौसम घातपाताचे होऊन गेले. दिवस मऊ मवाळ शेणामेणाचे होते तेच दिवस मुसलमानांबरोबरच्या लढायांत शस्त्रास्त्रांचे लोखंडाचे झाले. 'गिलचे शेणामेणाचे होते ते लोखंडाचे झाले' अशा प्रकारचे भाऊसाहेबांच्या बखरीतील वाक्य इथे वेगळ्या रूपात येते. हिंदू आणि मुसलमान राज्यांची अवस्था अशी होती की जिथपर्यंत ज्याचा वचक असे तिथवर त्या त्या राज्याच्या सरहद्दी ठरत. आणि एकूणच वचक ही चिरंतन टिकणारी गोष्ट नसल्याने हिंदू आणि मुसलमान राज्यांच्या काय किंवा समाजाच्या काय सरहद्दीही तशाच होत्या– अस्थिर, अनिश्चित. दहशती कायद्यांनी एकमेकांचा अंमल वेळीप्रसंगी एकमेकांशी टकरा घेत असे. एकूण आठशे ते हजार वर्षांच्या कालावधीतील हिंदू आणि मुसलमानांच्या अनेक पदरी संबंधांचे उर्दू शब्दांचा मुक्त हस्ते वापर करीत – त्यात आपोआप बखरीच्या भाषेचा उपयोग आला – कवीने शब्दांकन केले आहे. त्यात परस्परांशी शत्रुत्व, मैत्री, भूतकाळ, तसेच वर्तमानकाळही चित्रित होतो, त्याचप्रमाणे त्या दोन्ही काळांचे व – भावनांचे परस्परांत शिरणेही चित्रित होते.

तुला गनीम करण्याच्या बेहोषीत आम्ही कोणाचे दोस्तही होऊ शकलो नाही.
तुला जेर करण्याच्या इझिलात आमची आजादीही आम्ही टिकू दिली नाही

आजचे वास्तववादी दृष्टीचे हिंदू व मुसलमान जसे मानतात तसेच 'मुसलमान आता कायम या हिंदुस्थानातच राहणार आहेत' या सत्याशी जमवून घेण्याचा प्रयत्न इतिहासकाळातही कित्येकांनी केला असेल आणि अशी अपेक्षा केली

असेल की उभय समाजात आता शांतता नांदावी.

आम्ही समजत आलो की आमचं हे वतन तुझ्या हद्दींनी शाबूत आहे व
हुबेहूब तुझ्देदेखील वतन आमच्या हद्दींनी दोघांची रयत खुशाल असावी
रूकार पडावे वाहवा व्हावी करार करावे सलूक व्हावे जरूर खूष
परस्परांची औखात ओळखावी दिक्कत नसावी शहामत मानावी

पण असे व्हायचे नव्हते. हुशार मतलबी मुसलमान शिपाई, सरदार मुत्सद्यांनी जाणून बुजून अफवा फैलावल्या की हिंदू नाकाबिल निकम्मे आहेत. म्हणून कवी तिला, त्या हिंदुस्थानी इस्लामी संस्कृतीला, त्यांच्या सगळ्या मानसिकतेला उद्देशून म्हणतो.

बेशक तुझा तसा हक्क असेल पण शिताफीनं तू सबूत कधी दिले नाहीत
नारे लावले धांडोरे पिटले जाहीर दुनियाभर आमचा दरारा कमी केला
बदनाम केलं
आमचे पेंढारी तुझ्या कह्यात गेले उलटले आमचेच राजेरजवाडे तुला
कुमक देत.

आणि या साऱ्यांचा परिणाम म्हणजे सतत युद्धजन्य वातावरण तापवणारा युद्धज्वर ही गोष्ट हिंदुस्थानच्या हिदुमुसलमान समाजात एक हमेशाची बाब होऊन बसली. कवी या युद्धज्वराचे चित्रण करताना बखरीच्या भाषेतील व या मूळ पर्शियन उर्दू अव्ययाचा मोठा प्रभावी वापर करतो.

मसलती व मनसुबे व हिकमती व शह ही तुझी खानदानी कसबं होती
हमेशाची होऊन बसली शाहदाणं व नौबत व कूच व टापा व हल्ले

त्यामुळे हिंदूंनाही (मराठे रजपूत इ. त्यांची स्थानिक नावे व भेद)

हरहर महादेव तुरे नगारे पागा फुरफुरणं छावण्या गलबलणं लांडगेतोड
आंदू कादून हत्ती घालणं रोजची राहुट्यांमधली रड आफत पिछेहाट

या गोष्टी नेहमीच्या शिरस्त्यातल्याच होऊन गेल्या. मर्दुमकींची शिकस्त केली तरी गुणग्राहक हिंदूंना मुसलमानांच्या अनेक गुणांची थोरवी पटणं स्वाभाविक होतं म्हणून,

मानली तुझी मुलकी शिस्त लष्करी जिद्द गाडून लढणं दमदार जंग
दिलदार वागणं दीनदुबळ्यांना छातीशी लावणे भाईचारा वतनाशी इमान

विशेषतः जातीजातींत वाटले गेलेल्या हिंदूंना या गुणांचे कौतुक वाटले तर नवल नाही. कारण बहुसंख्य मराठे तरी मूळचे शेतकरी. त्यातही बहुसंख्य लोक वारकरी पंथाच्या प्रभावाने गळ्यात घातलेल्या तुळशीच्या माळेला जागणारे शाकाहारी बनले. त्यांच्यांत हल्ली क्रिकेट वगैरेंच्या सदंर्भात बहुचर्चित झालेली किलर इंस्टिंक्ट कोठून असायला ?

आम्ही मूळचे नांगर टाकून तलवार घेतलेले बेहिमती शाकाहारी जात.
हवालदिल होऊन पळत सुटायला नामोहरम व्हायला किती वखत?

मराठ्यांबद्दल भाऊसाहेबांच्या बखरीत जनकोजी शिंद्यांच्या म्हणजे एका लढाऊ मराठा वीराच्याच तोंडी एक वाक्य असे आहे की 'त्यांना (मराठ्यांना) लढाईच्या मैदानावर झाडाला बांधून ठेवले तर झाड उपटून घेऊन पळत सुटतील', त्याच वाक्याचा हा कवितेतील पडसाद आहे हे जाणकारांच्या लक्षात येईलच.

एकूण मुसलमानी समाजाला नेस्तनाबूत करण्याच्या इतिहासकालीन हिंदूंच्या धमक्या फाजील म्हणजे निरर्थक ठरत गेल्या. नेहमीच दोन्हीही समाज रणांगणावर तसेच इतरही अनेक क्षेत्रांत आमने सामने येत गेले. तलवारी व नजरा भिडत गेल्या, **दोघांचीही** मस्ती उतरत गेली आणि परस्परांवर मोहोबत जडत गेली.

मोहोबत जडत गेली – तुझा अबलख घोडा ऐटबाज शिरपेच दरबारी ऐष
मिठी जुबान ताज तख्त ठुमऱ्यागझला सतारशहनाया वतनासाठी कुर्बानी

मुसलमानी संस्कृतीच्या उर्दूसकट शास्त्रीय उपशास्त्रीय संगीतासकट या सगळ्या देणग्या हिंदूंनी मनापासून आत्मसात केल्या, त्यात हिंदूसुद्धा भर टाकत राहिले.

परिणाम असा झाला की,

आमचे होश उडत गेले हारत गेलो हरवक्त चोहो बाजूंनी
रूमालांत हात बांधून ऐ प्यारी, आम्ही तुझ्या कबजात गेलो

शेवटच्या दोन ओळींमध्ये अमीर खुस्त्रोंच्या शेराचा* – काश्मीर पाहून त्याला सुचलेल्या ओळींचा – मराठी तर्जुमा अतिशय प्रभावीपणे वापरला आहे.

हवालदिल आम्हांला दर लढाईत तू बजावत गेलीस, प्यारे काफिर
पृथ्वीवर स्वर्ग कुठे असेल तर हा इथेच आहे, इथेच आहे, इथेच आहे.

या कवितेतील आम्ही म्हणजे अर्थातच हिंदू समाजाचे सामूहिक मन म्हणता येईल. त्या मनाचाच हा उद्‌गार नेमाड्यांच्या 'प्यारी' या कवितेत शब्दबद्ध झाला आहे. एकूण इथला हिंदू समाज इथेच राहात आलेल्या हिंदुस्थानी मुसलमानांच्या संस्कृतीच्या मोहोबतीत कसा पडत गेला आणि तोडता तोडवत नाही अशा नात्यात त्या इतिहासाचे व परस्परसंबंधाचे कसे रूपांतर होत गेले, त्याचा आलेख नेमाड्यांनी इथे साकारला आहे, तोही हिंदुस्थानी जीवनातूनच फुलत, वाढत गेलेल्या उर्दू भाषेतील शब्दांचा प्राचुर्याने वापर करीत साकारला आहे.

मात्र या कवितेचा हा एवढाच एक अन्वयार्थ आहे किंवा हेच एक इंटरप्रिटेशन बरोबर आहे असा दावा (दावा शब्दासारखे अनेक शब्द मराठीतसुद्धा मुरून गेले) मी करीत नाही. १६ क्रमांकाची मेलडीतील कविता व 'प्यारी' आणि उपरोक्त दोन्ही कादंबऱ्यांतील आशयाचे आशयांतर्गत नाते असे आहे. दोन्हींमधून नेमाड्यांचा हिंदुस्थानी मुसलमानांकडे, त्यांच्या संस्कृतीकडे पाहण्याचा दृष्टिकोन व्यक्त झाला आहे.

× × ×

* अगर फिर्दौस बर्रूए जमीं अस्त् हमीं अस्त् हमीं अस्त् हमीं अस्त् !
फिर्दौस = स्वर्ग

आत्महत्यारी : आकलनाची एक दिशा

देखणी मधील सदतीस कवितांपैकी जवळजवळ सतरा कविता दीर्घचरणी मुक्तछंदात्मक आहेत. दीर्घचरणी असणे हे एक स्वतंत्र मूल्य नसले तरी या वैशिष्ट्याला काही कारणे, परिणाम व परिमाणही असणे शक्य आहे. ते शोधण्याचा प्रयत्न या कवितेच्या अनुषंगाने करता येईल.

या कवितेत कुणा एका युवतीची खोलीतल्या पंख्याच्या हुकाला फास घेऊन केलेली आत्महत्या व त्या निमित्ताने झालेली कवीची प्रतिक्रिया शब्दांकित झाली आहे. आत्महत्या ही घटना व्यक्तिगत जीवनातील असली तरी त्या घटनेची पाळेमुळे समाजात, समाजाच्या व व्यक्तीच्याही मूल्यव्यवस्थेत असतात आणि या अर्थाने ती घटना सामाजिकही असते. माणसे आत्महत्या करतात ती जगण्याला किंवा जगाला पूर्णपणे विटून. कित्येकदा जगण्याने, जगत राहण्याने जो आत्मसन्मान टिकवता येणार नाही, तो टिकवावा म्हणून. कधी आत्महत्या ही वेडाचीही परिणती असू शकते. एकदा अस्तित्वच संपवून टाकल्यावर आत्मसन्मान, मानअपमान, व्यक्तिप्रतिष्ठा या सगळ्या गोष्टी निरर्थक बनून जातात. मुळात अस्तिव हेही व्यक्तीच्या इतर असंख्य व्यक्ती – वस्तू – स्थलांशी व संकल्पनांशी असलेल्या आणि नसलेल्या किंवा स्थिर आणि चल नातेसंबंधांची (relationships) गोळाबेरीज असते. त्यातील काही भागांकडे व त्या संदर्भातल्या विशिष्ट व सामान्य वास्तविकतेकडे या कवितेमुळे आपले लक्ष नव्याने जाते, असे म्हणता येईल किंवा रिलेशनशिप्सच्या गोळाबेरजेचा हा जो अस्तित्व – अर्थ – शोध त्यातून प्रतीत होतो तोच आपल्यापुढे ठेवणे हे कवीचे उद्दिष्ट आहे असेही म्हणता येईल.

कवितेची सुरूवात एका स्थिरदृश्यचित्रणाने होते. सुरवातीचे तपशील

कोरडेपणाने सपाट 'आवाजात' सांगितल्यासारखे येतात. ज्या पंख्याचा उपयोग एरवी उष्णतेच्या त्रासातून सुटण्यासाठी वा तो कमी करण्यासाठी असतो त्याचाच उपयोग फास घ्यायचा दोर बांधायला करायची रीत गेल्या काही वर्षात आधुनिक भारतात अनेकांनी रूढ केली. आयुष्यातल्या पेटत्या झळांपासून सुटण्याचा हा एक 'अभिनव' मार्ग अश्राप जिवांनी शोधायचा यातला करूण विरोधाभास ज्या नाट्यमय पद्धतीने सिद्ध होतो ते नाट्यही कवीच्या या स्थिरदृश्यचित्रणात सामावले आहे. एरवी छत्र धारण करणे हा राजे महाराजे, धर्मपीठांचे स्वामी वगैरेंचा खास अधिकार. त्यांची विशेषता किंवा सार्वभौमत्व दाखवणारी ती एक वस्तू. इथे एका जात्या जिवाने सीलिंग फॅनच्या त्रिकोणी पात्याच्या छत्राखाली आपली अस्तित्वावरची सार्वभौमता एका आगळ्या पद्धतीने म्हणजे मृत्यूने सिद्ध केली. कुणी त्या युवतीला आयुष्याला भिऊन मृत्यूला मिठी मारणारी म्हणेल तर कुणी मृत्यूला उघड्या डोळ्यांनी आपण होऊन यातना स्वीकारीत सामोरी जाण्यातल्या तिच्या धैर्याची मनोमन प्रशंसा करील. म्हणजे एकाच घटनेकडे पाहण्याचे हे पूर्णतया परस्परविरोधी दृष्टिकोन. नेमाडे या सगळ्या प्रकाराकडे ज्या दृष्टीने पाहतात, त्यात स्तरनिष्ठ अर्थ आहेत. एकीकडे आत्महत्येच्या त्या दृश्यातील भौतिक तपशील छायाचित्रकाराने टिपावेत तसे आलेले असले तरी मानवी अस्तित्वाचा, मृत्यूचा, भावनिकतेचा, मानसिकतेचा, सामाजिकतेचा व्यक्तीच्या आत्मभानाचा, त्यासाठी द्याव्या लागणाऱ्या मोलाचा असा अनेकांगी अर्थ कमीत कमी शब्दांत भरला आहे. कमीत कमी शब्दांचा वापर करताना इथला भाषेचा वापर साहजिकच वेगळा आहे. व्यावहारिक भाषेतली एकके (units) साधारणतः जशी वाक्यांची वा वाक्यांशांची असतात त्यापेक्षा इथे त्यांचे वेगळेपण ध्यानात येऊ शकते. वाक्यांशातून व्यक्त होणारा अर्थ सांडत जाऊन पुढच्या वाक्यात वा वाक्यांशात मिसळून अर्थाची आणिक वेगळी छटा निर्माण करतो, असे या तंत्राचे काहीसे वर्णन करता येईल. अर्थात हे तंत्र केवळ या कवितेतच नव्हे तर देखणीमधल्या इतर दीर्घचरणी कवितांमध्येही आढळते.

आधी म्हटल्याप्रमाणे पहिल्या चार ओळींमध्ये आत्महत्येच्या दृश्याचे स्थिरचित्रण शब्दांकित झाले आहे. पहिल्याच ओळीतून 'दोरीचा ताण सरळ कण्याशी' या शब्दांमध्ये त्या तरूणीने मरतानाही किंवा मरूनच आपला कणा सरळ, ताठ ठेवण्याचा प्रयत्न केला, असे अर्थवलय निघते. अर्थात आता कणा ताठ ठेवण्याला मृत्यूने अर्थ दिला की तोही सगळाच नाहीसा झाला हा विचार नीतिअनीती, प्रतिष्ठा, आत्मभान, अपराध, अपराधातली सामाजिकता

वैयक्तिकता, शिक्षा इत्यादींचा विचार करणाऱ्या तुम्ही आम्ही करायचा. आत्महत्या करणाऱ्या त्या युवतीने जगण्यावरचा नाही तरी मरणावरचा आपला ताठ उभा हक्क शरीराचा ओळंबा करून सिद्ध केला. त्यात तिला अमानुष झंझावाताला तोंड द्यावे लागले. प्रियकराने । कुणा पुरूषाने तिला फशी पाडल्याने आयुष्यात निर्माण झालेल्या परिस्थितीला तोंड देण्याऐवजी तिने मृत्यूला अशी मिठी मारल्याने तिचा मरणावरचा हक्क शाबित झाला, पण आपला माथा झुकवावा लागला. वाच्यार्थाने तिचा माथा फासावर झुकला, त्या आधी मृत्यूचा स्वीकार करायचे ठरवल्याने व तो अमलात आणल्याने जीवनाच्या गुंतागुंतीपुढे, आपण त्याला नीट तोंड देऊ शकत नाही, ह्या भावनेतून तो माथा लाक्षणिक अर्थानेही झुकला वा तिला झुकवावा लागला.

पुढल्या कडव्यात त्याच स्थिर दृश्याचे तपशील आहेत असे वाटले तरी त्यात प्रतिमांचा सूक्ष्म असा वापर आहे. खोलीतल्याच सागवानी टेबलाचा भक्कम आधार (?) घेऊन त्या युवतीला फासात मान अडकवता आली. त्या कृत्याला साक्षी राहण्याचा आणि काही प्रमाणात त्याला हातभार लावण्याचा मानही त्या टेबलाला मिळाला. खोलीच्या चार भिंतीही साक्षी होत्या. आता हे सागवानी अचेतन, संवेदनाशून्य टेबल व त्याने तिला मरणाकडे लोटताना दिलेला भक्कम आधार म्हणजे तिच्या प्रियकराच्या तिच्याशी असलेल्या संबंधाचे प्रतिमारूप शब्दांकन आहे असे म्हटले की,

सागवानी आधाराचं निसटतं वचन देऊन फसलं लंपट टेबल लोभस पावलांना
(देखणी पृ. ३२)

या ओळीचा अर्थ अधिक विस्तारत जातो. प्रियकरानेही तिला असेच भक्कम आधाराचे पण निसटते वचन देऊन भवितव्याच्या अधांतरात उडी घ्यायला लावली असावी हे त्या ओळींमधून सूचित होते. पुढल्या दोन ओळींमधून त्या प्रियकराच्या फसवणुकीबद्दलची, मुर्दाडपणाबद्दलची कवीची तशीच कुणाचीही संतप्त प्रतिक्रिया प्रत्यक्षपणे व्यक्त होते.

आता जाड कापड पांघरून घेतं कानोसा स्पर्शत्या दगाबाज गुढघ्यांचा
तुच्चेगिरी करून ह्या सोद्यानं आपल्यावर ही तोहमत लटकावल्यानं गांगरलं छत

कोणतेही छत एरवी माणसाला उन्हवाऱ्यापावसापासून संरक्षण देते. येथे त्या छतावरच प्रियकराच्या लुच्चेगिरीने पश्चात्ताप करायची वेळ आली आहे.

खोलीच्या चार भिंती एकमेकींना कोपऱ्यांनी ढकलतात.
पण त्याच शब्दांतून आत्महत्येनंतर तिथे जमणाऱ्या एरवीच्या तिच्या मैत्रिणी व त्यांचे वर्तनही सूचित होते. एकेका वाक्यात वा ओळीत अर्थाचे एकेक एकक पूर्ण होणे ही व्यवहाराच्या भाषेची रीत असली तरी येथेही अर्थ एका ओळीतून दुसऱ्या ओळीत शिरतो, पुन्हा आधीच्या अर्थाला संपृक्तता आणतो. असे सबंध कविताभर घडते.

तिसऱ्या कडव्यात 'टाइलांपासून पावलांपर्यंतचं बेवारस अंतर' या शब्दांतून, 'तिने भुईचा आधार स्वतःच संपवणे त्यामुळे (आधुनिक टाईल्सने आच्छादलेली) भुई म्हणजे एरवी माणसाच्या जगण्याचा सर्वस्वी आधार असलेली जमीन आणि पावले यातले अंतर निराधार बेवारस होणे' असे अर्थवलय आहे, कारण त्या अंतराला आता कुणाचाच कसलाच आधार नाही. ती तरूणी आता आपल्या इच्छेने ते अंतर पार करू शकणार नाही, कारण मुळात तीच या आयुष्यात निराधार ठरली होती. तिच्या निराधार ठरण्याचा आधार (?) सरळसरळच सामाजिक मूल्ये, नीतिमत्ता वगैरे असणे हा आणखी एक जबरदस्त विरोधाभास. ही सामाजिक नीतिमूल्ये पुरूषाला झुकते माप देऊन उजळ माथ्याने वावरू देतात, तर दोन्ही हातांनीच वाजणाऱ्या टाळीत सापडलेल्या स्त्रीला मात्र मरण्याशिवाय पर्याय उरत नाही. मरणाच्या ऐन क्षणी तिला मरणे थांबवावेसे, जमीन व पावले यातले आपणच निर्माण केलेले अंतर तोडावेसे वाटले असेल का? सांगता येत नाही. म्हणून त्या अंतराचं वर्णन 'अनाठायी संभ्रमात जीवघेण्या' अशा शब्दांत आहे. यातला 'जीवघेण्या' हा शब्द पुढच्या 'हातांच्या' या शब्दाशीही जोडता येतो. कारण आत्महत्येची सगळी तयारी या जीवघेण्या हातांनीच केलेली. त्याच हातांच्या मुठींना अक्षरशः जीवावर उदार व्हावे लागले. कारण मरणाच्या त्या काही क्षणांमध्ये कंठाशी जी काही भीषण तडफड झाली असेल, जात्या जिवाचा आणि जगण्याच्या नैसर्गिक प्रेरणेचा जो काही क्रूर संघर्ष, धुमाकूळ झाला असेल तो त्या घट्ट बंद केलेल्या झालेल्या मुठींनीच कसा तरी पेलून धरला असेल ! तोही केवळ आत्मभानाच्या सुळावरची पोळी लाभावी म्हणून, आपण कोण आहोत काय आहोत, आपल्याला काय हवं आहे, सुख काय असते, प्रेरणेच्या आहारी जाणे म्हणजे काय, निरनिराळ्या प्रेरणांचाच संघर्ष होतो तेव्हा त्यातली 'आपली' प्रेरणा कोणती अशा कितीतरी प्रश्नांच्या अंगाने आत्मभानाचा विचार करता येईल. तिने तो केला का? केला असला पाहिजे. न पटणाऱ्या उत्तराला नाकारता नाकारता ती मृत्यूच्या निर्णयाशी आली असेल.

आणि तरीही मरताना होणाऱ्या वेदना आणि जगण्याच्या मूळ विलक्षण प्रेरणेने तिला ऐन मृत्यूच्या क्षणी कंठाशी जाणवणाऱ्या क्रूर धुमाकुळाला तोंड द्यावे लागले असेल. किती लोकांना हे असे जमू शकते ? त्या तरूणीला आत्मभानाची मोठीच किंमत मोजावी लागली. सगळे आत्मभान आले पण त्याच आत्मभानाचा पुढचा भाग म्हणजे आपण वापरले गेलो, फसवले गेलो, तेव्हा आता आपली इच्छाशक्ती अशी खुनी पद्धतीने तिने वापरली. केवळ आपला आणि प्रियकराचा संबंधच नव्हे तर या जगातल्या सगळयाच गोष्टींशी, वस्तूंशी माणसांशी असलेले नातेसंबंध (रिलेशनशिप्स) तिने काही क्षणांत समजून, उमजून संपवले, स्वहस्ते निरर्थक निरर्थक करून टाकले.

शेवटच्या दोन कडव्यांमध्ये कवी त्या गेल्या जिवाला काही प्रश्न विचारतो. तिच्या दृष्टीने ते प्रश्न आणि जगण्याचा मुख्यार्थ वगैरे सारेच निरर्थक असले तरी ते कवीचे जीवनभाष्य म्हणूनच अर्थपूर्ण आहेत. वास्तविक तिचा त्या कुणा लुच्चाशी असलेला संबंध हा एका परीने निव्वळ निसर्गक्रमाचा भाग आहे. त्यातूनच तिची झालेली असहाय्य अवस्थाही उद्‌भवलेली असावी. ती संपवण्यासाठी तिने आयुष्यच उधळून टाकले. इतरांच्या दृष्टीने तसेच कवीच्याही दृष्टीने हा अपव्यय.

'आपलं कुणी नसेल ह्या अपव्ययात तर काय लावा त्याचा शरीराशी अन्वयार्थ ?'

तसं पाहिलं तर सबंध मानवी जीवन हाही एक अपव्ययच. म्हणून कवीचा प्रश्न त्याला पुढील निरीक्षणापर्यंत नेतो.

'म्हटलं तर सोपं म्हटलं तर बाकं असं हे आपलं मर्त्यत्व जगण्याचा मुख्यार्थ'

या ओळीतून कवीला एरवी अनेकदा प्रतीत झालेला आणि त्याच्या इतर कलाकृतींमधून विशेषतः कोसलामधून त्याने मांडलेला व लावलेला जीवनार्थ तो इथेही या शब्दांतून मांडतो. जगण्याचा मुख्यार्थ माणसाचे मर्त्यत्व एवढाच असेल तर जन्म आणि मृत्यू या दोन टोकांमधल्या सगळ्या गोष्टी – त्यात सुखदुःख, संवेदना, मूल्ये, नीतितत्वे इतकेच नव्हे तर त्या युवतीची फसवणूक, असहाय्यता हेही सगळे निरर्थकच होय. मग निरर्थकता हाच जगण्याचा अर्थ या सत्यापाशी येऊन थांबावे लागेल. पण कवी तेथेच थांबला असता तर 'कोसला' मधील त्याच्या जीवनदृष्टीमध्ये आणि या ओळीतल्या जीवनदृष्टीमध्ये काहीच फरक राहिला नसता. पण कवीने त्याच्याही पुढचा आयुष्याचा अर्थ आकळून घेतला

आहे, तो म्हणजे

हारत गेलो तरी अखंड इरेनं खेळत राहणं बरं बिचारे
जगण्याच्या ह्या खेळात पराकोटीची पैज जगण्याचीच असते

त्या युवतीबद्दलचा करूणाभाव मनी दाटलेला असूनही कवी त्याचे प्रदर्शन करीत नाही, उलट ज्या समाजाच्या मूल्यव्यवस्थेमुळे, संकेतव्यूहांमुळे ही शोकांतिका घडते, त्या समाजाच्या निर्ढावलेपणावर कोरडे ओढताना व त्यातही तिच्या एका अर्थी गौरवास्पद ठरू शकेल अशा कृतीवर भाष्य करताना कवी म्हणतो.

तू जगण्याचं आत्मिक सार्वभौमत्व पुकारून सिद्ध करून गेलीस पोरी पण
आता पंचनामी चिरफाडीला शोधू दे तुझ्या जैविक पराभवाचं मूठभर कारण

असल्या मृत्यूनंतर पंचनामा, शवचिकित्सा इत्यादी सोपस्कार समाज, कायदा मोठ्या निष्ठेने करतो. त्यात कायदापालनाबरोबरच एक कुतूहलही असते. तिच्या मृत्यूचे नेमके कारण कोणते ? तो मृत्यू गळ्यावर बसलेल्या फासाने श्वासनलिका कोंडून, मेंदूकडील रक्तप्रवाह व प्राणवायू पुरवठा बंद पडून गुदमरून झाला हे जसे त्या शवचिकित्सेमध्ये सिद्ध होईल तसेच कदाचित तिच्या पोटी एखादा मूठभर कोवळा जीव आकारत होता काय तेही कळून येईल. पंचनामा करणारे पाच लोक असतात. एरवी ह्या पाचामुखी परमेश्वर असतो म्हणतात. इथे मात्र हे पंच आणि नंतर सगळा समाज तिच्या सगळ्या आयुष्याचीच चिरफाड, पंचनामा करणार आहेत. ते झाले काय किंवा न झाले काय, ती आता या सर्वांच्या पलीकडे पोचलेली. सर्वमुक्त. कोसलातल्या निष्पाप मनीसारखीच. पण याच दुनियेत राहणाऱ्या कवीला या दुनियादारीवर हे भाष्य करणे आवश्यक वाटते.

कवितेची दीर्घचरणी आणि गद्यभाषासदृश मुक्तछंदात्मक रचना ही काही एका अपरिहार्यतेतून येते. कधी कधी घटना माणसाला विलक्षण प्रक्षुब्ध करतात. या कवितेतील केंद्रवर्ती घटना म्हणजे तिची आत्महत्या अशीच भावनिकदृष्ट्या क्षोभकारक आहे, पण ती प्रक्षुब्धता परिणामकारक रीत्या व्यक्त होण्यासाठी कवितेच्या शैलीमधून सुरवातीला जाणवणारा एक सपाटपणाही उपयुक्त ठरला आहे. सुरवातीच्या स्थिर दृश्यचित्रणात कवीने असा सपाटपणा वापरलेला आहे,दुसऱ्या कडव्यात तिच्यावर ही वेळ आणणाऱ्याबद्दलची त्या लुच्चाबद्दलची

चीडही व्यक्त होते, पण ती अतिशय संयमित स्वरूपात अप्रत्यक्ष रीत्या आणि मोजक्या शब्दांत व सूक्ष्मपणे. या कवितेतील कोणते शब्द वा शब्दसमूह कशाशी जोडायचे, त्याचा syntax कसा करायचा ते सर्वस्वी वाचकाच्या आकलन व कल्पनाशक्तीवर अवलंबून आहे. खरे तर सगळ्याच कवितांमध्ये ते असे वाचकावरच अवलंबून असते. पण कवी ज्या प्रकारची व्यामिश्र मांडणी, ज्या सोप्या **वाटणाऱ्या** पद्धतीने करतो तेथे वाचकाच्याही कल्पनाशक्तीची कसोटी लागते.

एकूण तिची आत्महत्या या केंद्राभोवती असलेले सगळे अपरिहार्य ताण कवीने इथे शब्दबद्ध केलेत. त्यातून निघणारे काही अन्वयार्थ वरील विवेचनात मिळतील. मात्र यापेक्षा वेगळे आणि अनेक अन्वयार्थ याच संहितेतून निघणे शक्य आहे.

टीकास्वयंवरमधील समीक्षादृष्टीचे स्वरूप

भांडे फोडणे, पितळ उघडे पाडणे, शेंदूर खरवडणे हे खास देशी वाक्प्रचार व 'भले तरी देऊ गांडीची लंगोटी । नाठाळाचे काठी देऊ माथा' ह्या तुकारामाच्या ओळीमधून जो वृत्तीविशेष प्रकट होतो, तो मराठीचा स्वभाव आहे. मात्र ही मराठी म्हणजे जिच्यावर अर्धवट इंग्रजी संस्कार होऊन शहरी बनता बनता स्वत्व गमावण्याच्या मार्गात आहे ती मराठी नव्हे, तर देशी मराठी होय. डॉ. भालचंद्र नेमाड्यांच्या टीकास्वयंवरमधून प्रकट झालेल्या समीक्षादृष्टीचा आणि या देशी मराठीचा आणि मराठी वृत्तीचा अर्थाअर्थी संबंध आहे. या पुस्तकात सुमारे ३०० पृष्ठांमध्ये १९६१–१९८६ या कालावधीत नेमाड्यांनी लिहिलेल्या विविध विषयांवरील टीकालेखांचे संकलन असले तरी ते प्रासंगिकतेच्या जुजबीपणासून बरेचसे मुक्त असून त्यातील टीकेचे स्वरूप मूलगामी, तलस्पर्शी व तलदर्शी आहे

टीकास्वयंवर या शीर्षकातून या टीकेचे स्वतंत्रपण आणि जबाबदारीची जाणीव अधोरेखित होते. नेमाड्यांमधल्या कवीने या संग्रहाच्या सुरवातीला अर्पणपत्रिकेऐवजी गालिबचा शेर उद्धृत केला आहे[१]

दैर नहीं, हरम नहीं, दर नहीं आस्तां नहीं
बैठे है रहगुजर पे हम, गैर हमे उठाए क्यों

समीक्षक नेमाड्यांची वृत्ती, पुस्तकाचे शीर्षक आणि हा शेर यांचाही साक्षात परस्परसंबंध आहे. स्वयंवरातील निवडीचे स्वातंत्र्य त्यांच्या समीक्षादृष्टीमध्ये आहे. ज्यांना या पुस्तकातील समीक्षावृत्ती भावणार नाही त्यांनी या पुस्तकाच्या वाटेला जाऊ नये अशी काहीशी दटावणी मिर्झा गालिबच्या या उद्धृत शब्दांमधून

नेमाडे देऊ पाहतात का? गालिबच्या गझलातील (गझल=प्रिय माणसाशी केलेल्या प्रेमाच्या गुजगोष्टी असाही एक अर्थ आहे.) या शेराचा मला जाणवलेला अर्थ असा :

''आम्ही बसलो आहोत ते ना मंदिर आहे, ना दरवाजा ना जुनाट इमारत ना उंबरठा. हा तर आहे राजमार्ग किंवा आम रस्ता. कुणा परक्याने आम्हांला येथून उठवायची तसदी का घ्यावी ?'' म्हणजे आमच्याशी संबंध असेल तर या बसा, बोला, नाही तर आपल्या वाटेने जा हा या शेराचा सूचितार्थ त्यांच्या टीकादृष्टीकडे पाहताना ध्यानी ठेवावा लागेल.

नेमाड्यांच्या 'कादंबरी' या विषयावरील समीक्षालेखावर प्रतिक्रिया व्यक्त करताना विद्याधर पुंडलिकांनी त्यांच्या समीक्षापद्धतीची तुलना विहिरीत पोहणाऱ्यांच्या तीन प्रवृत्तीशी केली होती.[२] विहिरीत पोहणारांचे तीन प्रकार असतात. काठाकाठाने पोहणारे, खोल डुबी मारून पाण्याचा तळ गाठणारे आणि तिसरा प्रकार म्हणजे मुटका मारून काठावरच्या बघ्यांना भिजवून टाकणारे. पुंडलिकांच्या मते टीकाकारांमध्येही या तीन प्रवृत्ती असतात. काही काठाकाठाने पोहणारे, काही मधूनच डुबी मारून पाण्याचा तळ गाठणारे व काही मुटका मारून काठावरच्या लोकांना भिजवून टाकणारे. नेमाड्यांमध्ये या तिन्ही प्रवृत्ती असल्या तरी मुटका प्रवृत्ती जास्त प्रबळ आहे, पुंडलिकांच्या या निरीक्षणाशी सहमत होताना मला या पुस्तकातील पहिल्या 'वादसंवाद' वरील 'निरस्त पादपे देशे – श्री. के क्षीरसागर यांचा वादसंवाद' या टीकालेखापासून तर गेल्या वर्षी रत्नागिरी साहित्य संमेलनाच्या निमित्ताने व यंदा साहित्य अकादमी पुरस्काराच्या निमित्ताने नेमाड्यांनी व्यक्त केलेल्या व महाराष्ट्र टाईम्स मध्ये प्रसिद्ध झालेल्या मुलाखतीतील मतांपर्यंतची अनेक उदाहरणे डोळ्यांपुढे दिसतात. अर्थात अनेक ठिकाणी त्यांनी त्या त्या विषयांचा तलस्पर्शी आणि तलदर्शी पद्धतीने विचार केलेला आहेच. हा नेमाड्यांचा ' स्वभाव ' म्हणावा लागेल आणि तो या पुस्तकात सतत दिसतो. २५ वर्षांच्या कालावधीत प्रसिद्ध झालेल्या टीकालेखनातून व मुलाखतींमधून साहित्य, समीक्षा व जीवनविषयक कोणती सूत्रे, सिद्धांत वा नवीन विचारप्रणाली आढळतात व समीक्षक म्हणून त्यांची भूमिका व बैठक कशी सिद्ध होते ते इथे पाहायचे आहे.

या लेखांच्या संकलनात विषयवार विभागणी असून पहिल्या भागात एकूण आठ विषयांवर लेख असले तरी त्यातून साहित्यिकाची नैतिकता आणि ज्या

समाजात तो वाढला त्याच्याशी त्याचा असलेला वा नसलेला संबंध या विषयी काही मूलभूत निरीक्षणे तसेच साहित्यातील देशीयता हा मराठीत प्रथमच मांडला गेलेला सिद्धांत व बांधिलकीचे सामाजिक संदर्भ अशा विषयांवरील सिद्धांतन आले आहे. दुसऱ्या भागात कवितेवरील समीक्षालेखन असून मुख्यतः 'मराठी कवितेची इंग्रजी भाषांतरे' या विषयाच्या अनुषंगाने आणि अरूण कोलटकरांच्या द्विभाषिक कवित्वाच्या संदर्भात, परक्या भाषेत लिहिणे वा भाषांतर करण्यामध्ये कोणकोणते भाषिक व सांस्कृतिक धोके संभवतात त्याचे विवेचन नेमाड्यांनी केले आहे. तिसऱ्या भागात दलित साहित्यावरील मूलभूत निरीक्षणे असून चवथ्या भागात प्रामुख्याने मराठी कादंबरीच्या अनुषंगाने केलेले मराठी वाङ्मयव्यवहाराचे आणि गेल्या १२५ वर्षातील समाजजीवनाचे तर्कसंगत आणि वस्तुनिष्ठ विश्लेषण व विवेचन आले आहे. पाचव्या भागात नेमाड्यांच्या, चंद्रकांत पाटील, भगवानदास वर्मा, राधाकृष्ण मुळी व गणेश विसपुते यांनी घेतलेल्या मुलाखती आहेत.

नेमाड्यांनी पंचवीस वर्षात वेगवेगळ्या निमित्ताने केलेल्या लेखनाचे संकलन असे जरी या ग्रंथाचे स्वरूप असले तरी जेव्हा एखादा लेखक जाणीवपूर्वक एखादी भूमिका स्वीकारतो, तेव्हा त्याने केलेल्या सर्व वाङ्मयव्यवहाराला एक निश्चित तात्त्विक चौकट कशी मिळते, ते या ग्रंथात स्पष्ट होत जाते. इंग्रजी शिक्षणाचा गेल्या शतकापासून सुरू झालेला प्रसार, विशिष्ट जातींनी शिक्षण ही आपली मिरास करून समाजावर वर्चस्व निर्माण करणे, बुद्धिजीवींचा एक वर्ग तयार होणे, या सगळ्यातून गेल्या शंभर वर्षांमध्ये कळत न कळत एक असा समज निर्माण झाला आहे की जीवनातील सगळ्या प्रकारच्या समस्यांना तोंड देत जगणे ही गोष्ट एक अत्यंत सामान्य गोष्ट, तर साहित्यनिर्मिती करणे ही काही तरी फार मोठी गोष्ट आहे आणि त्या साहित्यावर समीक्षा लिहिणे हे तर त्याहूनही फारच थोर किंवा कौतुकास्पद कार्य होय. लोकांच्या या समजातील अयथार्थता बाजूला ठेवली तरी दुय्यम दर्जाची साहित्यनिर्मिती व तसलीच समीक्षा करणाऱ्यांचा असा समज असतो हे खरे. कारण कोणत्याही 'भांडवला'वर वेगवेगळ्या प्रकारचे फायदे लाटण्याच्या या प्रवृत्तीला समाजमान्यता मिळवणे माणसाला आवश्यक वाटत असते. चांगले साहित्य हे माणसाच्या जाणिवेच्या कक्षा वाढवते हेही खरेच होय. तथापि, नेमाड्यांनी सुरवातीला प्रस्तावनेतच याबद्दलची आपली भूमिका मांडली आहे. त्यांच्या मते साहित्यनिर्मिती ही क्रिया जगण्यावरची परजीवी क्रिया असून समीक्षा ही तर त्या

परजीवी क्रियेवरील परजीवी क्रिया होय. ''ह्या समजापायी आम्ही वर्षानुवर्षे ही दोन्ही बांडगुळे पूर्णपणे दूर करून पाहिली. परंतु शेवटी अशा जगण्याचाही फायदा अचानक ह्या लपून बसलेल्या परजीवी क्रियांनाच होतो आणि त्या आणखी जोराने फोफावू लागतात, असा आमचा अनुभव आमच्या वाचकांसाठी नमूद केला आहे.[३]'' नेमाड्यांच्या या निरीक्षणाचे दोन परस्परविरोधी अर्थ होतात. एक आपल्या साहित्य व समीक्षानिर्मितीविषयी प्रच्छन्न गौरवात्मक अर्थ आणि दुसरा दोन्हींना सारखेच तुच्छ लेखणारा अर्थ. सृजनशील साहित्यात अनेकार्थता असणे ठीकच होय, पण समीक्षालेखनाच्या प्रस्तावनेत नेमाड्यांनी अशा विधानांत जास्त निश्चितार्थता आणणे आवश्यक होते. अर्थात पहिला प्रच्छन्न आत्मगौरवाचा अर्थ नेमाड्यांना अभिप्रेत असणे शक्य नाही. कारण ती त्यांची प्रकृती नाही. त्यामुळे दुसरा अर्थच घेणे योग्य होय. तसा घेतला की त्या निरीक्षणाला स्वतःच्या लेखनाविषयी प्रांजळ मताचा अर्थ आहे हे ध्यानी येते. आपल्याकडे आपल्या कलाकृतीविषयी लिहिणाऱ्या, बोलणाऱ्या व त्यातून प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष आत्मगौरव साधणाऱ्या समीक्षकांची परंपरा पाहिली की हे निरीक्षण महत्वाचे ठरतेच, पण त्याहूनही समीक्षेसारख्या परजीवी व्यवहाराला श्रेष्ठ मानण्यातली गल्लत वाचकांच्या / अभ्यासकांच्या नजरेला आणून दिली जाणे ही गोष्ट निकोप समीक्षाव्यवहाराला आवश्यक ठरते. मात्र त्याचबरोबर साहित्य – चांगले साहित्य – हे व्यक्तिजीवनाला अधिक समृद्ध करते की नाही व करत असल्यास कसे करते याविषयी नेमाड्यांची भूमिका या पुस्तकात कोठे तरी स्पष्ट होणेही आवश्यक होते.

नेमाड्यांच्या समीक्षेला मूलगामी हे विशेषण गौरवार्थाने नव्हे तर यथार्थतेने वापरता येईल. मूलगामी सैद्धांतिक समीक्षा ही स्वतःची विशिष्ट प्रणाली मांडते, तशी या लेखनात ती अनेक ठिकाणी मांडलेली आढळते. पहिल्या भागातील 'परीघ आणि केंद्र यांची फारकत', 'मराठी साहित्य आणि आधुनिकीकरण', 'बांधिलकीचे सामाजिक संदर्भ' आणि ' साहित्यातील देशीयता' तिसऱ्या भागातील 'दलित साहित्य आणि समीक्षा', 'विद्रोही साहित्य', चवथ्या भागातील 'नव्या कादंबरीतील नैतिकता', ' आधुनिक मराठी कादंबरीतील सामाजिक वास्तवाच्या चित्रणाची तंत्रे व शैली', 'मराठी कादंबरी : प्रेरणा व स्वरूप' तसेच वाङ्मयीन प्रभावाच्या अभ्यासाचा सैद्धांतिक आराखडा' या लेखांमध्ये मूलगामीपण आहे. पारंपरिक पद्धतीने वा मार्क्सवादी पद्धतीने वाङ्मयाच्या प्रेरणांचा व स्वरूपाचा विचार करणाऱ्या समीक्षेपेक्षा प्रस्तुत समीक्षा

निश्चितच वेगळी व मूलगामी स्वरूपाची आहे. शिवाय कुठलीही परकी चौकट उचलून तिच्यात आपले साहित्य बसवण्यापेक्षा साहित्यात व समीक्षेत घडणाऱ्या गोष्टींवर मूलभूत चिंतन करून त्यावरच या लेखनातील सिद्धांत व त्यांचे उपयोजन आधारलेले आहे, असे म्हणता येईल.

मराठी समीक्षेत आणि साहित्यिकात व अभ्यासकात रूपवादी, सौंदर्यवादी – स्वायत्ततावादी समीक्षेने एक अनाठायी वचक आणि दरारा निर्माण करून ठेवला आहे. मार्क्सवादी समीक्षेतील दि. के. बेडेकरांच्या समीक्षेसारखी बरीचशी उदार दृष्टी असलेली समीक्षा गृहीत धरूनही असे म्हणता येईल की, एकूण त्या मार्क्सवादी समीक्षेनेही भारतीय व महाराष्ट्रीय वास्तव हे आपल्या चौकटीत बसवण्याचाच प्रयत्न केला. मात्र या मार्क्सवादी समीक्षेची अवस्था पाहून श्री गो. पु. देशपांड्यांनी काढलेले उद्‌गार येथे उद्‌धृत करावेसे वाटतात. ''मार्क्सवादी समीक्षेची वाटचाल ही मराठीतील अत्यंत निराशाजनक अंधारयात्रा आहे'' ''कलाकृतीच्या अनन्यसाधारणत्वाचा विचार हा टोकाचा म्हणून सोडला जाणेच आवश्यक आहे, हे आमच्या मराठीतील ज्या थोड्याफार समीक्षकांना पटले त्यामध्ये गंगाधर पाटील, द. ग. गोडसे, रा. भा. पाटणकर व भालचंद्र नेमाडे यांचा समावेश करावा लागेल.[५]'' नेमाड्यांच्या बाबतीत असे निश्चितपणे म्हणता येईल की त्यांना एका टोकाचा कलावाद किंवा एका टोकाची सामाजिक बांधिलकी मान्य नाही. त्यांची भूमिका ही अधिक सर्वसमावेशक आणि समाजशास्त्रीय मानववंशशास्त्रीय या अर्थाने जीवनवादी दिसते. आपल्या भारतीय सामाजिक वास्तवात – जो मुळातच मानवताविरोधी तत्वांवर उभारलेला आहे – त्या 'समाजाला मानवतावादी आशय देणेही कादंबरीकाराला सहज शक्य नाही' असे आधुनिक मराठी कादंबरीवरील लेखात म्हणून, ''वास्तववादाची भारतीय भाषांतील दुर्दशा संपण्यासाठी नव्या सौंदर्यकल्पना रूढ केल्या पाहिजेत. आज तरी असा केंद्रहीन समाज हे वास्तव असताना ऑरगॅनिक युनिटीसारख्या युरोपियन समाजातल्या वास्तवाचे संदर्भ असलेल्या सौंदर्यकल्पना आपल्या साहित्याला लावणे अपक्वपणाचे लक्षण ठरते. कादंबरीत आयत्या सौंदर्यवादी – रूपवादी कल्पना लादलेले वास्तव विकृत होण्याची जास्त शक्यता आहे, ते अप्रामाणिकपणाचे होईल व सुंदरही ठरणार नाही.[६]'' असाही निष्कर्ष ते काढतात. या निष्कर्षावरूनही रूपवादी – सौंदर्यवादी समीक्षेकडे पाहण्याचा नेमाडे यांचा दृष्टिकोण पुरेसा स्पष्ट होतो. दलित साहित्य व दलित जाणीव या संदर्भात आपली निर्भिड मते मांडतानाही नेमाड्यांनी ''साहित्य हे

समाजजीवनाचं एक अंग असल्यानं सोशल ॲन्थ्रॉपॉलॉजिकल अप्रोच हा समाजद्रव्याच्या, समूहाच्या जगण्याच्या मूल्यांच्या अभ्यासासाठी हवा. विशाल वाङ्मयीन संस्कृती ही अशा आशयद्रव्याला एका साहित्यमूल्यांचा व्यवहार करणाऱ्या बृहत्तर समाजाचा घटक करून घेणारी व्यवस्था असते. किंबहुना त्या त्या समूहातले साहित्यिक ह्या विशेष वाङ्मयीन संस्कृतीचे घटक बनल्याशिवाय परंपरासापेक्ष काहीही लिहू शकत नाही.'' असे आवर्जून नोंदले आहे.

नेमाड्यांची ही समीक्षा मूलगामी अशा अर्थाने आहे की मराठी साहित्याकडे पाहण्याचा एक वेगळा, नवा दृष्टिकोन अभ्यासकाला ही समीक्षा देते. काही ठिकाणी नेमाड्यांनी जास्त नेमकेपणाने वा विस्तारपूर्वक लिहिण्याचे टाळले आहे हे जाणवूनदेखील त्यात अभ्यासकाला स्वतंत्रपणे विस्तार किंवा उपयोजन करण्यास वाव आहे, असेही म्हणता येईल. याचे उत्तम उदाहरण नेमाड्यांनी 'विद्रोही साहित्य' या विषयावर लिहितांना काही निष्कर्षवजा सूत्रे किंवा तत्त्वे मांडली आहेत, त्याचे घेता येईल. त्यात त्यांनी सुरवातीला केवळ दलित साहित्याला विद्रोही साहित्य असे न म्हणता बौद्ध, जैन, वारकरी, महानुभाव, फुलेवादी, आंबेडकरवादी हे देशी साहित्य व युरोप – अमेरिकेतील रोमँटिक चळवळीतील लेखकांचे साहित्य तसेच दोस्तोयव्हस्की, वाल्तेर, अमेरिकन निग्रो, बीट पिढी यांचे साहित्य अशा सर्व साहित्याला आधारभूत धरून आपले निष्कर्ष अल्पाक्षरत्वाने नोंदले आहेत. त्या निष्कर्षांमधून विद्रोही साहित्याचे केवळ वर्णन वा विश्लेषण न होता एकूण विद्रोही साहित्याची संकल्पनाच स्पष्ट होते व त्याला एक निश्चित चौकट प्राप्त होते. या विवेचनाचा आधार हा पूर्वोक्त सोशल ॲन्थ्रॉपॉलॉजिकल अप्रोचमधूनच नेमाड्यांनी घेतला असावा हे त्या सूत्रांच्या वरवरच्या वाचनातही ध्यानी येते. विद्रोही साहित्याच्या मूलभूत आकलन, आस्वाद आणि मूल्यनाला या केवळ दोन पृष्ठांमध्ये आलेल्या सूत्ररूप विवेचनाचा निश्चित उपयोग होऊ शकतो.

स्वतःची विशिष्ट साहित्यविषयक प्रणाली मांडताना आपण वापरत असलेल्या संज्ञांच्या शक्य तो स्पष्ट व्याख्या देणे हा मूलगामी समीक्षाव्यवहाराला आवश्यक असा कायदा या लेखनात पाळला गेलेला आहे. उदाहरणार्थ 'मराठी कादंबरी : प्रेरणा व स्वरूप' या कादंबरीविषयक प्रदीर्घ लेखात त्यांनी सुरवातीलाच काही मूलभूत संकल्पनांचे पुढीलप्रमाणे स्पष्टीकरण आधी करून नंतरच आपली निरीक्षणे साधार मांडली आहेत. ''रीती ही संज्ञा आकृतिनिष्ठ, रूपवादी, रंजक, पंडिती, अवास्तव कलावाद ह्या अर्थी वापरली आहे. शैली ही संज्ञा

आशयद्रव्याची माध्यमाद्वारे (–भाषेद्वारे) रूपात मांडली जाणारी तंत्रे ह्या सर्जक वापराच्या अर्थाने वापरली आहे. शैली म्हणजे भाषा नव्हे, केवळ भाषेचा वापरही नव्हे. नैतिकता ही संज्ञा वैयक्तिक मूल्यविचार ह्या अर्थी वापरली आहे. सामाजिक, स्थिर व्यक्तिनिरपेक्ष नीतिमत्ता हा अर्थ अभिप्रेत नाही. कृती ही संज्ञा action ह्या अर्थी व प्रतिकृती ही संज्ञा आभास, प्रतिमा ह्या अर्थी वापरली आहे.''

नेमाड्यांच्या या मूलगामी समीक्षेत पुढील दोन गोष्टी स्पष्टपणे नजरेत भरतात. पूर्वी कुणीही मांडली नव्हती अशी निरीक्षणे व मते मांडून ती तार्किक रीत्या सिद्ध करून दाखविणे ही पहिली गोष्ट आणि मूलभूत स्वरूपाच्या व्याख्या करणे, साहित्याचे मूल स्वरूप आणि त्याचा समाज व व्यक्तिमनाशी असलेला संबंध उलगडून दाखवणे ही दुसरी गोष्ट. 'इंग्रजांनी आपल्या भारतीयांवर इंग्रजी शिक्षणाद्वारे उपकारच केले. त्यांच्याशी एकोणविसाव्या शतकात आपला संपर्क आल्यामुळे आपली सर्वांगीण प्रगती झाली. (नाही तर आपले या विसाव्या शतकात काय झाले असते कुणास ठाऊक!) नवनवे वाङ्मयप्रकार आपल्याकडे मराठीत रूढ व विकसित झाले' असे मानणे व म्हणणे हे इतिहासाचे अर्धेच आकलन होय. इंग्रजांचा उदारमतवादी व्यक्तिवाद आम्ही स्वीकारला एवढेच नव्हे तर त्यानुसार आपल्या देशाच्या घटनेत देखील व्यक्तिस्वातंत्र्याला फार मोठे महत्व दिले आहे. पण व्यक्तिस्वातंत्र्याची अतिरेकात परिणती झाल्याने सर्व प्रकारच्या प्रचंड गुन्हेगारीला केवढी मोकळीक मिळाली आहे ते आपण पहातोच. एखादे मूल्य परक्या संस्कृतीमधून व परक्या देशकालपरिस्थितीतून उचलून दुसऱ्या समाजव्यवस्थेला काही विचार न करता जसेच्या तसे लावले की काय होते, त्याचे हे व्यवहारातील परिणाम आपणा सर्वांना माहीत आहेत. हा व्यक्तिवाद साहित्यात आल्याने काय झाले त्याचे विवेचन करताना नेमाडे नवी निरीक्षणे देतात व मते तार्किक रीत्या सिद्ध करून दाखवतात. ''कथाकादंबऱ्या, कविता आणि नाटक ह्या वाङ्मयप्रकारातून व्यक्तिवाद समाजात अत्यंत लोकप्रिय झाला. भांडवलशाही श्रीमंत देशामधून आलेले हे तत्त्व आपल्या जुनाट अर्थव्यवस्थेला जुंपल्यामुळे अवास्तव आणि निव्वळ भुरळ घालणाऱ्या घटना, प्रसंग, पात्रे, आशयसूत्रे व कथानके रचता येऊ लागली. ह्या वृत्तीचा व्यापारी रंजक लेखकांनी जास्तीत जास्त वापर करून घेतला. त्यामुळे मराठी कथा-कादंबऱ्यांतील व नाटकांतला व्यक्तीविरुद्ध समाज हा झगडा आपल्याला अस्वस्थ करण्याऐवजी आपले मनोरंजनच जास्त करतो. पाश्चात्य संस्कृतीत हे

तत्त्व अप्रतिबंध स्वरूपात पाहिले जाते. त्यामुळे समाजरचनेत अस्थिरता वाढते आणि व्यक्तीवरच सदाचाराची जबाबदारी येते. अधिकारासमोर मान तुकवण्याची सांस्कृतिक परंपरा असलेल्या हिंदुस्तानातील व्यक्तीला अशी जबाबदारी मुळातच नको असते. कारण आपल्या समाजाची रचनातत्त्वे कुटुंब – खेडी – नाती टोळ्याजाती धर्म अशा व्यक्तिबाह्य तत्त्वांवर उभारलेली आहेत. त्यामुळे समाजरचनेत स्थिरता वाढते पण व्यक्ती दुराचारी, बेजबाबदार होण्याची भीती असते. सारांश, परदेशी व्यक्तिवादाचे मूल्य स्वीकारताना आपल्या समाजाने त्यातली आकर्षक बाजू फक्त उचलली आणि वरील परंपराविरोधी तत्त्वांचे भान ठेवले नाही. त्यामुळे आंग्ल–संस्कृतीच्या संपर्काच्या सुरवातीपासून क्रमाक्रमाने प्रबोधन, आदर्शवाद, ध्येयवाद, रोमँटिक पलायनवाद, मनोविश्लेषण आणि लैंगिक दुराचार अशा वाङ्मयीन साधनांनी मूळ व्यक्तिवादातल्या सदाचाराच्या व जबाबदारीच्या बाजू आपण टाळत आलो. ह्या प्रश्नांची खरी बाजू सबंध भारतीय साहित्यात आजपर्यंतही कोणा साहित्यिकाने मांडलेली दिसत नाही. कारण आपल्या संस्कृतीजवळच या प्रश्नाचे उत्तर नसावे. असा मूळ प्रश्न गहन असल्याने कमकुवत बुद्धीच्या साहित्यिकांनी मात्र ह्या प्रश्नाची चटपटीत कथानके तयार केली .... व्यक्ती व समाज यांच्या संबंधाचे परदेशी मूल्यांनी चुकीचे सामान्यीकरण केल्याने मराठी साहित्यातल्या वास्तवाच्या चित्रणाच्या सर्व दिशा बिघडून गेल्या. वयात आलेल्या तरुण पोरापोरींना दुसरे काही उद्योगच नसतात की काय असे वाटावे इतके ह्या व्यक्तिवादाने थैमान घातले... ह्यात आपल्या संस्कृती– तत्त्वांची मोठ्या प्रमाणावर अप्रतिष्ठा व विकृतीकरण होते ह्याचेही कोणा साहित्यिकाला किंवा समीक्षकाला भान राहिले नाही. स्वायत्त संस्कृतीत बहुदा अशा चुका होत नाही. प्रत्येक काळात प्रत्येक संस्कृती आधुनिक नसते, हा इतिहासातला एक धडाही आपण नीट लक्षात घेतला पाहिजे.'' व्यक्तिवाद आपल्याकडे रूजवण्यामुळे आपल्या समाजाचे काय नुकसान झाले याचे नेमाड्यांचे हे विवेचन यथायोग्य असले तरी त्यांनी स्वायत्त संस्कृतीची कल्पना अधिक स्पष्ट करायला हवी होती. प्रत्येक संस्कृतीला समाज, परंपरा, इतिहास इत्यादि गोष्टींचा संदर्भ असतोच, तेव्हा स्वायत्तता कोणती हे स्पष्ट व्हायला हवे होते.

मात्र आपल्या मराठीतील आधुनिक साहित्याच्या १९२० ते १९६० या चाळीस वर्षांच्या कालखंडातील असमाधानकारकतेची ही कारणमीमांसा थोडा फार नवा विचार करू पाहणाराला अस्वस्थ करणारी आहे. ज्या अभ्यासक –

समीक्षकांनी आपली पठडी किंवा संकेतव्यूह पूर्वीच निश्चित केला आहे, त्यांच्यावर या प्रकारच्या समीक्षेचा कितपत परिणाम होईल, ते सांगता येणे कठीण आहे. परंतु १९६० नंतरच्या एकूण साहित्याच्या संदर्भात आधी विस्ताराने दिलेले निरीक्षण निश्चितच उपयोगी ठरेल. आपण, नवकथेने त्यापूर्वीच्या काळातील कोंडी कशी फोडली वगैरेची चर्चा भरपूर करतो पण मुख्यतः त्या (१९२०–१९६०) कालखंडातील सर्वच साहित्यातील साचलेपणाचा अन्वयार्थ फारसा एकत्रितपणे न लावला जाता विभागशः विचार करण्याची सवय आपण जडवून घेतली आहे. त्या सवयीचाही पुनर्विचार करण्याची आपल्याला निकड भासू लागते.

नेमाड्यांच्या या सर्व निरीक्षणांना व त्यांनी जवळपास ठामपणे मांडलेल्या निष्कर्षांना आणखी काही परिमाणे आहेत. उदाहरणार्थ १९६० नंतरच दलित साहित्य या वादळाचा जन्म झाला किंवा छोट्याशा झुळुकीने एकदम झंझावाताचे रूप घेतले आणि तिने आमच्या रूपवादी, सौंदर्यवादी, कलावादी समीक्षेचे पितळ उघडे पाडले. दलित साहित्याला ही आयती समीक्षामूल्ये लावता येईनात. मग पठडीनिष्ठ पद्धतीने ' हे साहित्यच नव्हे ' असे काही समीक्षक म्हणू लागले तर दुसऱ्या कुणी जागतिक आणि सार्वकालीन मूल्ये आम्ही सांगतो तीच असे गृहीत धरून ज्या अर्थी ती मूल्ये या साहित्याला लावता येत नाहीत त्या अर्थी हे साहित्य तेवढे अस्सल नव्हे असे सांगायला सुरुवात केली. मार्क्सवादी समीक्षकांनी त्यांच्या द्वंद्वात्मकतेच्या (dialectics) सिद्धांताचा व साहित्याच्या साधनरूपतेचा डांगोरा पिटायला सुरूवात केली. 'आपल्या सवर्णांशी करावयाच्या संघर्षाला विधायक सैद्धांतिक भूमिका मार्क्सवादातच मिळेल' असे पटलेल्या दलित साहित्यिकांनीही मार्क्सवादी संकेतव्यूह आपले मानायला आणि मांडायला सुरूवात केली, पण कुठल्याही आयत्या संकेतव्यूहांच्या बाबतीत होऊ शकेल तेच त्यांचेही झाले. काहींनी 'दयाशील समीक्षेचा' (Charitable Criticism) अवलंब केला. या सगळ्याचा सर्वार्थांनी पुनर्विचार करायला लावील असे नेमाड्यांनी मांडलेल्या समीक्षाप्रणालींचे स्वरूप आहे, असे त्याच्या प्राथमिक अभ्यासातूनही जाणवते.

मूलभूत स्वरूपाच्या व्याख्या करणे वा साहित्याचे स्वरूप आणि त्याचा समाज व व्यक्तिमनाशी असलेला संबंध उलगडून दाखवणे हा नेमाड्यांच्या समीक्षा पद्धतीचा विशेष या पुस्तकात जागोजाग दिसतो. उदाहरणार्थ, ''बांधिलकी हे

स्वायत्त तत्त्व ठरू शकेल असे वाटत नाही. निकृष्ट दर्जाच्या प्रचारकी साहित्यावरून बांधिलकी हे सौंदर्यशास्त्रीय तत्त्वांच्या विरोधात काम करणारे तत्त्व आहे असेही म्हणता येईल. परंतु बांधिलकी नसलेल्या लेखकांचे साहित्य मात्र हटकून निकृष्ट असते असे म्हणता येते. **साहित्य हे समूह–मनाच्या अंतःस्तरावरचे विनिमयाचे साधन असल्याने बांधिलकीला सामूहिक म्हणजे सामाजिक संदर्भ आपोआपच प्राप्त झालेले असतात. ज्या साहित्यकृतीत मनामनाला बांधणारे हे तत्त्व नसते ती साहित्यकृती निव्वळ शब्दांचा डोलारा असतो. भाषेच्या समूहजीवन सापेक्षतेचा स्पर्श अशा साहित्याला होत नाही.**[१०]'' (जाड ठसा माझा) या उताऱ्यात बांधिलकीचा एका वेगळ्या दृष्टीने विचार केलेला पाहायला मिळेल. बांधिलकी ही संज्ञा आणि तिचा मराठी साहित्य समीक्षेतील पहिला उल्लेख व वापर हा प्रथम अशोक शहाण्यांच्या मनोहरमधील 'वाङ्मय आणि बांधिलकी' व 'मराठी साहित्यावर क्ष किरण' ह्या सुप्रसिद्ध लेखांतून[११] झाला, अशी माझी प्रामाणिक समजूत आहे. परंतु commitment ला प्रतिशब्द म्हणून आलेल्या या शब्दाला मराठी समीक्षकांनी जमेल त्या पद्धतीने वेठीला धरून आपल्या बांधिलकीच्या कल्पनेत जे जे बसत नसेल त्या सर्व साहित्याला बाद करण्यासाठीच 'बांधिलकी'चा प्रामुख्याने वापर केला. नेमाड्यांनी 'बांधिलकीचे सामाजिक संदर्भ' या केवळ दोन पानी लेखात 'बांधिलकी ही संकल्पना वैश्विक असली तरी देशकालपरिस्थितीपरत्वे बदलणारी आहे' इथपासून सुरुवात करून लेखकाला 'समाजाने उदार मनाने दिलेले स्वातंत्र्य व समाजातले निषिद्ध वर्तन साहित्यात मांडायला दिलेली अनुज्ञा याचा गैरवापर करणाऱ्या लेखकाकडून होणारा समाजविन्मुख अशा साहित्याचा बाजार' इत्यादीपर्यंत सांप्रतच्या मराठीतील साहित्यव्यवहारातील मूलभूत दुखण्यापर्यंत बांधिलकीचा संदर्भ नेऊन भिडवला आहे.

'साहित्यातील देशीयता' हा लेख हा निव्वळ साहित्यविषयक विचार नसून नेमाड्यांच्या समग्र साहित्यविचारातील ते महत्त्वाचे प्रकरण आहे. ते एकाच वेळी त्यांच्या साहित्यविचाराचा केंद्रबिंदूही दर्शविते आणि त्याच्या परिघालाही प्रकाशित करते. त्यामुळे त्यातील काही मतांचा, निरीक्षणांचा व तत्त्वांचा येथे थोडक्यात यथामूल उल्लेख करणे अगत्याचे ठरते.

देशी जाणिवा साहित्यातून स्वाभाविकतः व्यक्त होणे आवश्यक असतानाही युरोपातील विस्तारवादी आक्रमक चळवळींनी सबंध जगभर दास्यत्वाची व

वसाहतवादी अशी जी मनोवृत्ती पसरविली त्याचा समाचार घेऊन पुढे नेमाडे म्हणतातः 'ह्याच काळात युरोपात योगायोगाने आधुनिकतेचे मोठे वादळ उठून गेले. ह्या आधुनिकतावादी साहित्यिक विचारवंतांनी शुद्ध सौंदर्यवादी भूमिका सजवून सुंदर सुंदर कलाकृती मांडण्याचा ध्यास घेतला. रूपवाद – संरचनावाद, फ्रॉईड, मार्क्स वगैरेंची अखिल मानवी नकाशाबद्दल बोलण्याची पद्धत, – ह्या सर्व गजबजाटात युरोपिय साहित्यिक विचारवंतांच्या लक्षात हे आलेच नाही की, प्रत्येक मानवी समूहाची आपली स्वतःची एक संस्कृती असते.' 'माणसाला किंवा साहित्यिकाला आपापल्या भूमीवरच, आपापल्या भाषिक समूहातच डौलाने उभे राहता येते. 'कुठलीही साहित्यकृती, पुतळा, चित्र, संगीत, आपापल्या परिसराशी, स्थलकालाशी अतूटपणे जोडलेली असते. तिच्यातील शैलीतत्त्वे, रूपबंध, आकृतिबंध आपल्या जन्मदात्या स्थळकाळाच्या खुणा अंगावर घेऊनच अस्तित्वात येतात. दुर्दैवाने देशीपणाला अस्तित्वच मिळू नये असे अमूर्त कलावादी सिद्धान्त आपल्या काळात रूजविले गेले.' 'खरे तर प्रत्येक वस्तू देशीच असेल तर देशीपणाची चर्चा करण्याची गरज काय? परंतु देशी नसलेल्या परक्या मूल्यांचे, भाषांचे, संस्कृतींचे देशी मूल्यांवर भाषांवर व संस्कृतींवर जेव्हा आक्रमण होते, तेव्हा स्वतःच्या अस्तित्वासाठी मानवी समूहांना देशीवादी व्हावे लागते.' 'देशीपणाच्या संकल्पनेत स्थितिशीलत्व अबाधित राखणारी स्वाभाविक अवस्था, हा अर्थ अभिप्रेत असतो. देशीवाद ह्या संकल्पनेत त्याच गुणांची लढाऊवृत्ती, आपल्या अस्तित्वाचा हक्क प्रस्थापित करण्याची आग्रही वृत्ती प्रकट होते. देशीवाद हा अर्थातच देशीपणाची एक तात्कालिक अवस्था असते. देशीयता हा शब्द आपण ह्या दोन्ही अवस्थांना सामावणारा म्हणून वापरू.' – 'हिंदुस्थानच्या इतिहासात आणि भूगोलात कोणत्याही माणसाला ह्या वांशिक आणि प्रादेशिक अशा दोन आडव्या – उभ्या अक्षांवर जागा सापडली की तो मानाने आपले अस्तित्व टिकवू शकतो.' – ' साहित्यकृतीच्या वैश्विकतेबद्दल नेहमीच बोलले जाते आणि अडाणी साहित्याभ्यासक आंतरराष्ट्रीयत्व म्हणजेच वैश्विकता समजतात. खरे तर वैश्विकता ही देशीपणाच्या विरोधी संकल्पना नाही.' – 'वसुधैवकुटुंबी वृत्तीत भिन्न भिन्न ठिकाणच्या कृतींमध्ये एकरूपता शोधणे हे अपेक्षित असते.' 'वसुधैवकुटुंबी वृत्ती ह्या दोन्हीत भोगणाऱ्याच्या वृत्तीचा फरक दिसून येतो.' – ' देशी असणे ही कुठल्याही साहित्यकृतीची प्राथमिक गरज आहे. सर्व कलांना मिळणारा वैश्विक प्रतिसाद हा मानवजातीच्या मूलभूत देशीपणाची साक्ष समजला जातो.' – देशीयतेचे तत्व असे सांगते की

आपण निर्माण केलेली प्रमाणके सोडून इतरांच्या प्रमाणकांचा स्वीकार करता कामा नये. कितीही मोठ्या प्रमाणावर बाहेरून उसनवारी केली तरी त्यामुळे देशीपणाला बळकटीच येते. परंतु ज्या प्रमाणकांवर हा उसनवारीचा सांस्कृतिक व्यवहार चालेल ती प्रमाणके आपली स्वतःची असली पाहिजेत.' – जगातल्या सर्वात प्राचीन जीवंत मानवी संस्कृतीचे सभासद ह्या नात्याने तरी देशीयता हे मानवी अस्तित्वासाठी एक आवश्यक आणि मौलिक तत्त्व म्हणून ह्या पृथ्वीवर प्रस्थापित करायला हिंदुस्थानी लोक सर्वाधिक पात्र आहेत असे वाटते.[१२] देशीयतेची ही संकल्पना मराठीत अशा स्वरूपात मांडणे ही नेमाड्यांची मराठी समीक्षेला देणगीच म्हणावी लागेल.

असेच अगदी मूलभूत स्वरूपाचे (Original) विवेचन नेमाड्यांनी 'मराठी कादंबरी : प्रेरणा व स्वरूप' या कोल्हापूर येथील चर्चासत्रात वाचलेल्या निबंधात केले होते. तो संपूर्ण निबंध या पुस्तकात समाविष्ट केलेला आहेच. त्यात मराठी कादंबरीच्या तीन मूल प्रवृत्तीसंबंधी नेमाड्यांनी असा सिद्धांत मांडला आहे की मराठी कादंबरीलेखनाच्या अगदी सुरवातीला ज्या तीन कादंबऱ्या लिहिल्या गेल्या त्यांचेच तीन वेगवेगळे प्रवाह पुढे वाढले असले तरी त्या तीन कादंबऱ्या या मूळ प्रवृत्तीदर्शकच ठरतात. पैकी पहिली 'यमुनापर्यटन' ही बाबा पद्मनजींची कादंबरी त्यांच्या वर्गीकरणानुसार कृतिप्रधान कांदबरी होय. तिच्यात जो वास्तववादाचा मुख्य धागा आहे त्याची नंतर पुढील काही लेखकांच्या लिखाणात परंपरा बनल्याचे दिसते. 'मुक्तामाला' या हळबेशास्त्र्यांच्या कादंबरीत (१८६१) रीतिप्रधान परंपरेचे मूळ शोधत येते, तर गुंजीकरांच्या 'मोचनगड' (१८७१) मध्ये मुळात नसलेल्या वास्तवाचा आभास निर्माण करणाऱ्या प्रतिकृतिप्रधान प्रवृत्तीचे व तद्जन्य परंपरेचे मूळ शोधता येते. कादंबरी हा वाङ्मयप्रकार समाजचिंतनाचा व कृतिप्रधान आविष्काराचा वाहक असला तरी मराठीत इतर दोन म्हणजे रीतिप्रधान आणि प्रतिकृतिप्रधान या दोन परंपरासुद्धा प्रबळ बनत गेल्याने मराठी कादंबरी ज्या अर्थाने कृतिप्रधान व सामाजिक चिंतनपर असायला हवी होती तेवढी ती आज नाही असे नेमाड्यांचे ठाम प्रतिपादन आहे. तरीही बाबा पद्मनजी – हरिभाऊ – वा. म. जोशी – साने गुरूजी – विभावरी शिरूरकर – भाऊ पाध्ये – अनंत कदम – दीनानाथ मनोहर इ. लेखकांनी ही परंपरा काही प्रमाणात निर्माण करून टिकवली हे ते आवर्जून सांगतात.

मराठीत सुरवातीपासून प्रबळ असणारी दुसरी प्रवृत्ती म्हणजे त्यांच्या मते

मुक्तामाला प्रवृत्ती होय. या प्रकारच्या कादंबऱ्यांमध्ये रंजक आकृतिनिष्ठ पंडिती वळण हे प्रामुख्याने असते, तसेच या प्रवृत्तीची मुळे ही जीवनापेक्षा जीवनविषयक संकेतांमध्ये असल्याने वास्तवातून किंवा वास्तवाच्या आधारे अ – वास्तव शोधून त्याची रीतिप्रधान मांडणी केलेली असते. स्वाभाविकच अशा लेखनात कृती टाळलेली असते. हळबे-रिसबूड- जोरवेकर – फडके – खांडेकर – माडखोलकर – भावे – पु. शि. रेगे – खानोलकर – रंगनाथ देशपांडे – माधव कानिटकर – काकोडकर – योगिनी जोगळेकर – कुसुम अभ्यंकर – चंद्रकांत खोत – बाबा कदम इ. नी ही परंपरा आजपर्यंत फोफावू देण्यास हातभार लावला.

मोचनगड प्रवृत्तीच्या कादंबऱ्यांमध्ये ऐतिहासिक, पौराणिक, आदर्शवादी, अद्‌भुतरम्य इ. काल्पनिक आभासात्मक विषयांवर मुख्य भर असतो. नेमाड्यांच्या मते ही प्रतिकृतिप्रधान प्रवृत्ती मध्यंतरी सुप्त झाली होती तिला स्वातंत्र्योत्तर काळात पुन्हा नव्याने जोम आला व ती सर्वाधिक लोकप्रिय देखील ठरली आहे. गुंजीकर – हरिभाऊ (ऐतिहासिक कादंबऱ्या) – चिं. वि. वैद्य – हडप – रणजित देसाई – वि. स. खांडेकर (ययाती) – मनमोहन नातू – ना. सं. इनामदार – शिवाजी सावंत – गो. नी. दांडेकर – अर्नाळकर, – धारप – सिनकर इ. लेखकांनी या प्रकारचे उदंड लेखन केले.

या प्रवृत्तीचे वर्णन करताना ज्या ज्या कादंबरीकारांना नेमाड्यांनी एकत्र गुंफले आहे त्यांच्या नामावळीकडे पाहून आपल्याला त्यांचा श्रेणिविवेक सुटला की काय असे वाटण्याची शक्यता असली तरी हे सर्व प्रवृत्तींचे स्थूल वर्गीकरण आहे व त्या त्या लेखकांचे लेखन त्या विशिष्ट प्रवृत्तींचे आहे हे ध्यानी घेतले की हडप, रणजित देसाई, अर्नाळकर यांना किंवा हळबे, फडके, खांडेकर, माडखोलकर, चंद्रकांत काकोडकर, बाबा कदम यांना एकत्र गुंफल्याचे वैषम्य वाटण्याचे कारण नाही

नेमाडे हे कविता आणि कादंबरी या दोन वाङ्‌मयप्रकारांना विशेष मानतात. तर लघुकथेसारख्या मराठीतील लोकप्रिय आणि समीक्षकंप्रिय वाङ्‌मयप्रकाराबद्दल अत्यंत तुच्छतापूर्ण विधाने करतात. लघुकथेतील जी. एं. च्या कर्तृत्वाला त्यांनी अनुल्लेखाने मारले आहे तर खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांतील वास्तवाचा त्यांच्या खास पद्धतीने समाचार घेऊन लघुकथेतील त्यांची कामगिरीही नगण्यच ठरवली आहे. या दोन्ही लेखकांच्या बाबतीत तसेच लघुकथा या वाङ्‌मयप्रकाराच्या

बाबतीत नेमाडे पूर्वग्रहदूषितपणे विचार करतात की काय अशी कुणाही वाचकाला, गंभीर अभ्यासकाला शंका यावी इतकी त्यांची मते व निरीक्षणे तीव्र आणि प्रतिकूल आहेत.

'वृत्तपत्र या संस्थेबद्दल आपल्याला आदर असूनही मराठी वृत्तपत्रांबद्दल मात्र मनापासून तिरस्कार आहे असे त्यांनी स्पष्टपणे नोंदवून ठेवले आहे.[१३]

वृत्तपत्रीय समीक्षणांबद्दलही नेमाडे अत्यंत तीव्र उपहासाने आपली प्रतिकूलता नोंदवतात. त्याची कारणमीमांसा तशी स्पष्ट आहे. प्रायः वर्तमानपत्री समीक्षा उथळ किंवा वरवरची, परिचयपर, केवळ विधाने करणारी आणि बऱ्याचदा गांभीर्याचा अभाव असलेली अशीच असते. मात्र नेमाड्यांच्या हे लक्षात येत नसेल का की जशी साक्षर वाचकांची गरज भागवण्यासाठी दुय्यम तिय्यम दर्जाची वाङ्मयीन पुस्तके समाजाची गरज म्हणून निर्माण होतच राहणार तशीच या प्रकारची वर्तमानपत्री समीक्षासुद्धा लिहिली जाणारच आहे, तिला तिचे असे कार्य आहे ? अभ्यासू समीक्षक व विवेकी वाचक असल्या समीक्षेला फारशी किंमत देण्याची शक्यता नाही.

इंग्रजीतून उचललेल्या वरवरच्या गोष्टींमधून आपल्या साहित्य आणि समीक्षेमध्येही जी मूल्यव्यवस्था निर्माण झाली आहे, तिच्या कमअस्सलपणाबद्दलही नेमाड्यांची तीव्र प्रतिकूलता त्यांच्या एकूण लेखनातून वारंवार व्यक्त झालेली आढळते. मात्र मूळ मराठी परंपरेचा नेमाड्यांना विलक्षण अभिमानही आहे. कारण याच मराठी परंपरेमध्ये अत्यंत थोर उदारमतवादीपणाच्या तत्त्वाचा प्रवाह अगदी मराठीच्या आदिकाळापासून असून त्याचा सरळ संबंध वारकरी संप्रदायाशी व त्या सर्वसमावेशक बहुजनसमाजाधिष्ठित सामाजिकतेशी आणि मानसिकतेशी आहे. उसन्या परदेशी अतिरिक्त व्यक्तिवादाबद्दल जशी त्यांच्या मनात व म्हणून लेखनात चीड आहे तशीच दिवाळखोर अडाणी समीक्षेबद्दलही आहे आणि ती दाखवून देताना त्यांनी श्री. के. क्षीरसागर, वा. ल. कुलकर्णी वगैरेंसारख्या थोर मानल्या गेलेल्या समीक्षकांची यत्किंचितही पर्वा केली नाही व त्यांच्या समीक्षेतील पायाभूत कच्चेपणाला नीट उघडे पाडण्याच्या प्रयत्नात कसूर केली नाही.

हे सर्व असे करण्याची काही कारणमीमांसाही आवश्यक दिसते. नेमाडे १९६० नंतरचे सर्जनशील साहित्यनिर्मिती केलेले, त्यात आपले अद्वितीय स्थान प्रस्थापित केलेले, तसेच इंग्रजी आणि मराठी समीक्षा अभ्यासलेले समीक्षक

आहेत, त्याहीपेक्षा महत्त्वाचे म्हणजे ते चक्रधर, नामदेव, तुकाराम व अलीकडच्या काळातील फुले – आंबेडकर यांच्या परंपरेतील विद्रोही साहित्यिक आहेत. त्यांच्या वाङ्मयीन कर्तृत्वाच्या सुरुवातीच्या काळात ते स्वतः लघुनियतकालिकांच्या चळवळीत पूर्णतया गुंतलेले होते. मराठीतील या लघुनियतकालिकांची एकूण शैली व त्यांतील लेखकांची वृत्ती आणि नेमाड्यांची वृत्ती व शैली यांच्यामध्ये सरळ सरळ नाते आहे. विद्रोही साहित्यिकाला वेळीप्रसंगी आक्रमक होऊन मूर्तिभंजन करणे अत्यंत आवश्यकच नव्हे तर अपरिहार्य ठरते. नेमाड्यांनी त्यांच्या एकूण टीकालेखनात आणि त्यांच्या कादंबऱ्यांतही हे मूर्तिभंजन जाणीवपूर्वक व जणू विडा उचलून केले. कारण विसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धातील किंवा १९६० पर्यंतची मराठीची गढूळलेली परंपरा शुद्ध करणे, साहित्यातील दुरवस्था संपवणे, निदान ती जाणकारांच्या लक्षात आणून देणे हे ऐतिहासिक कार्य त्यांच्या व त्यांच्या पिढीच्या साहित्यिकांवर व समीक्षकांवर आपोआप येऊन पडले होते. त्यांच्या सर्व विधानांत १०० टक्के सत्य असणार नाही, असण्याची शक्यता नाही हे खुद्द त्यांनाही माहीत असणारच. परंतु आपले म्हणणे आणि प्रणाली इतक्या ठासून मांडल्याशिवाय त्याच्याकडे निर्ढावलेले म्हातारे समीक्षक व त्यांच्या दराऱ्याने दबून गेलेले पुढील पिढ्यांमधील नवे तरूण अभ्यासक लक्ष देण्याची वा गांभीर्याने आत्मपरीक्षण करण्याचीही सुतराम् शक्यता नव्हती, हे ओळखूनच नेमाड्यांनी आपली ही शैली कायम केली असावी. त्या शैलीतून जे काही मांडले गेले त्याचा आणि या शैलीचा संबंधही आहेच.

नेमाड्यांचे पंचवीस वर्षांतील टीकालेखन आता सुबद्ध आणि सुसूत्र रूपात या अप्रतिम टीकाग्रंथात संगृहीत झाल्यामुळे अभ्यासकांची, त्यांच्या विचारांचा, त्यामागील विचारप्रणालीचा मागोवा घेऊ पाहाणारांची तसेच त्यांचा विस्तार करू इच्छिणाऱ्यांचीही उत्तम सोय झाली आहे. नेमाड्यांना पुण्यामुंबईत अक्षरशः झगडतच आपले विद्यार्थीपणही प्रस्थापित करून साहित्याच्या, समीक्षेच्या व नंतर अध्यापनाच्या प्रांतातही उभे राहावे लागले. तेच कार्य त्यांनी त्या विशिष्ट पद्धतीने आणि वृत्तीने आजपर्यंत चालू ठेवले आहे. मुळात नेमाडे सोशिक आणि वारकऱ्यांच्या उदारमतवादी अशा मराठी परंपरेतील आहेत. साहित्यातील आणि समीक्षेच्या क्षेत्रातील चुकीची प्रमाणके उद्ध्वस्त करून नवीन प्रमाणके आणि नव्या प्रणाली स्वीकारण्यासाठी लोकांना तयार करणे आणि साहित्याच्या मूलगामी अभ्यासाला – म्हणजे समाजशास्त्रीय मानववंशशास्त्रीय अभ्यासाला प्रवृत्त करणे

हे त्यांचे उद्दिष्ट म्हणता येईल. त्यांच्या नजिकच्या भूतकाळात नवकथा व नवकाव्य आणि त्यांचे व पूर्वीच्या साहित्याचे समालोचन, समर्थन करणारे प्रा. वा. ल. कुलकर्णी, प्रा. श्री. के. क्षीरसागर, प्रा. रा. श्री. जोग, प्रा. गंगाधर गाडगीळ इत्यादी समीक्षकांचे समीक्षालेखन चालू होते. त्याशिवाय सत्यकथा – मौज संप्रदायाचा एकूण सगळ्याच साहित्यनिर्मिती व समीक्षेवर दरारा आणि वर्चस्व होते, त्याचा परिणाम मराठीतील समीक्षा एकांगी, व एकारलेली बनण्यात झाला होता हे आज स्पष्टपणे जाणवते. ह्या विशिष्ट पार्श्वभूमीवर नेमाड्यांचे हे लेखन झाले आहे हे ध्यानी घेतले पाहिजे. पूर्वोक्त सौंदर्यवादी – रूपवादी – कलावादी – स्वायत्ततावादी पण एकूण जीवनवादापासून पूर्णतः दुरावलेल्या समीक्षकांच्या आणि समीक्षेच्या दराऱ्यातून सुटण्यासाठी व मराठी साहित्याभ्यासाला सोडवण्यासाठी आक्रमक व मूर्तिभंजक पवित्रा आवश्यकच होता. १९६१ साली प्रथम टीकालेख (निरस्त पादपे देशे – श्री. के. क्षीरसागर यांचा वादसंवाद) आणि नंतर 'कोसला' हा क्रमही मुद्दाम लक्षात घेण्यासारखा आहे. त्यांनी समीक्षा हा प्रकार खरोखर गांभीर्याने घेतला आहे हे त्यांच्या संपूर्ण ग्रंथातून ध्यानी येईल. त्यातील विषय अत्यंत जिव्हाळ्याचे व त्याहीपेक्षा विशेष म्हणजे महत्त्वाचे आहेत. उदाहरणार्थ, कांदबरीसारखा महाकाव्यसदृश वाङ्मयप्रकार, कवितेसारखा भाषेची व कवीची कसोटी पाहणारा प्रकार, दलित साहित्य आणि विद्रोही साहित्यासारखा प्रस्थापितांची झोप उडवून त्यांना व इतरांनाही सर्व बाबतीत पुनर्विचार व पुनर्मूल्यन करायला लावणारा प्रकार या सगळ्या विषयांवर लेखन करण्यामुळे त्यांची शैली ही विशेष वेधक, काहीशी दिपवणारी अशी ठरली आहे.

त्यांची भाषा ही मराठीची रोखठोक प्रकृती दाखवणारीच आहे. (तिची उदाहरणे अवतरणात सहज सापडतील.) मात्र देशी, महानुभाव गद्याला जवळची अशी भाषा सर्वच लेखनाला सतत उपयोगी ठरणार नाही. ती त्यांनी कादंबऱ्यांसाठी वापरली, उलट समीक्षेसारख्या व्यामिश्र संकल्पनांशी संबद्ध अशा विषयाला बऱ्याचदा काहीशी संस्कृतनिष्ठ भाषा – विशेषतः संकल्पनासूचक शब्दभरणा वापरण्याला पर्याय नाही हे त्यांच्या पुस्तकाच्या आधारे दाखवून देता येईल. या शैलीचा संबंध नेमाड्यांच्या वाचकवर्गाशीही अनेकार्थाने आहे. नेमाड्यांच्या साहित्यावर प्रेम करणारा, त्यांच्या स्फुट टीकालेखनाने जागा झालेला, मराठीत नवे साहित्यशास्त्र निर्माण करण्याच्या शक्यतेतला असा हा वाचकवर्ग आहे. त्या वाचकवर्गाला चिंतनाला, विचारविनिमयाला, अभ्यासाला

आणि समीक्षाविषयक कृतीला प्रवृत्त करील आणि ज्यांना नेमाडेवृत्ती भावत नाही त्यांना प्रक्षुब्ध करील[१४] अशी ही शैली आहे. अशा दोन्ही प्रकारच्या वाचकांनी नेमाड्यांच्या समीक्षेची समीक्षा केली तर तो सर्व व्यवहार मराठी साहित्यालाही उपकारकच ठरेल.

संदर्भ टिपा :

१) भालचंद्र नेमाडे – **टीकास्वयंवर**, साकेत प्रकाशन, औरगांबाद, आवृत्ती १ ली, १९९०.

२. विद्याधर पुंडलिक **मराठी साहित्य : प्रेरणा व स्वरूप** – कादंबरीवरील चर्चा संपा. गो. मा. पवार, म. द. हातकणंगलेकर, पॉप्युलर, मुंबई, आ. १ ली, १९८६, पृ. ६९.

३. **'टीकास्वयंवर'** – प्रस्तावना

४. गो. पु. देशपांडे, प्रगत संशोधन केंद्र (मुंबई)तर्फे २६, २७ नोव्हेंबर १९९० रोजी भरवलेल्या 'आजकालची मराठी समीक्षा' या विषयावरील चर्चासत्रात 'मार्क्सवादी समीक्षा' या उपविषयावरील चर्चेत काढलेले उद्‌गार.

५. डॉ. वसंत पाटणकर यांचा पूर्वोक्त चर्चासत्रातील निबंध.

६. **टीकास्वयंवर** – पृ. १७४

७. तत्रैव – पृ. १६०

८. तत्रैव – पृ. ७३–७४

१०. तत्रैव – पृ. ७५

११. अशोक शहाणे – वाङ्मय आणि बांधिलकी – मराठी साहित्यावर क्ष किरण – **मनोहर** (मराठी मासिक) नोव्हें. १९६३ व डिसें. १९६३.

१२. **टीकास्वयंवर** – साहित्यातील देशीयता – पृ. ७८ ते ९२

१३. तत्रैव – पृ. २८२

१४. १) अरूण आठल्ये यांचा नवशक्तीच्या रविवार पुरवणी (९–१२–१९९०) मधील टीकास्वयंवरवरील लेख, 'टीकास्वयंवर की जबरी विवाह ?'

२) 'टीकास्वयंवर'ला साहित्य अकादमी पुरस्कार जाहीर झाल्याच्या संदर्भात लोकसत्तेच्या २१ डिसेंबर १९९१ च्या अंकातील अग्रलेख 'छाछूगिरीला पारितोषिक'.

३) पद्‌माकर दादेगावकर, 'टीकास्वयंवर ? छे ! राक्षसविवाह !!' **पंचधारा** त्रैमासिक हैद्राबाद, अंक, जाने. फेब्रु. मार्च १९९२, पृ. ११६–२२

निर्वसाहतीकरणाच्या दिशेने

नेमाड्यांची कविता व गंभीर समीक्षा या दोन्ही प्रकारांतील लेखनाची सुरूवात आणि कोसला या साधारणतः १९५८ ते १९६२–६३ या चार पाच वर्षांच्या कालावधीतल्या गोष्टी आहेत. पैकी कोसला आणि गंभीर समीक्षेमध्ये उघड उघड विद्रोह आणि प्रस्थापिताला तीव्र नकार आहे. त्यांच्या कादंबरीतीलच नव्हे तर समीक्षेतीलही नकार, निषेध आणि विद्रोहाला त्यांची अ–नागरी, खानदेशची, उच्चवर्णीयेतर पार्श्वभूमी, निश्चितपणे कारणीभूत आहे. त्या पार्श्वभूमीमधून पुण्यासारख्या नागरी, उच्चवर्णीय समाजाच्या परिसरात राहताना, शिकत असताना त्यांना झालेली त्या समाजाच्या वर्चस्वाची आणि त्यातील अन्यायाची तीव्र जाणीव हीच या प्रकारच्या त्यांच्या लेखनाची आंतरिक प्रेरणा ठरली आहे असे म्हणावे लागेल. भारतीय समाजाच्या विशिष्ट राजकीय, सामाजिक आणि सांस्कृतिक पार्श्वभूमीमुळे या त्यांच्या नकाराला व विद्रोहाला काही विशिष्ट रूप आले आहे. त्याची काही संगती लावणे व त्याचा आपल्या आकलनाच्या दृष्टीने काही अर्थ लावणे इष्ट ठरेल.

कोसला आणि त्याही पूर्वी सुरू झालेले समीक्षालेखन या दोन्हींमध्ये समान सूत्र आहे ते विद्रोहाचे. हा विद्रोह विशिष्ट वयाशी निगडित आहे, असे मानणे हा फारच सुलभीकरणाचा प्रकार होईल. कारण हा विद्रोहासाठी विद्रोह नाही किंवा केवळ अस्मिता (identity) प्रस्थापित करण्याचाही प्रकार नाही, तर त्याचा संबंध अगदी मूलभूत रीत्या अस्तित्वाशी आहे. कुठलाही विशिष्ट कालीन समाज हा एखाद्या परंपरेमध्ये उभा असतो, मागच्या सगळ्या इतिहासाचे व परंपरेचे बळ त्याच्यापाशी असते, काही ओझीही असतात. ती परंपरा नाकारणारे नवे असे जरी त्या समाजाने काही स्वीकारले तरी सबंध समाजाची गतिकी (dynamics)

अशा प्रकारे कार्य करीत असते की ते नवेदेखील त्याच्या परंपरेचा भाग बनून जाते. 'कोसला ही कादंबरीच नव्हे ' असे १९६४ साली शासकीय पारितोषिक समितीच्या सदस्यांनी मानले, (अशा गोष्टींचे लेखी पुरावे ठेवीत नसतात.) कारण त्यांना तोपर्यंतच्या मराठी कादंबरीच्या परंपरेच्या चौकटीत कोसला कशी बसवायची असा प्रश्न पडला होता. परंतु नंतर वाचकसमीक्षकांनी कोसला ही पूर्णपणे नवी घटना/घडामोड (parole) स्वीकारली आणि आज ती आधुनिक मराठी कादंबरीच्या परंपरेचा लक्षणीय भाग बनली आहे.

टीकास्वयंवर १९९० मध्ये प्रसिद्ध झाले, त्याला साहित्य अकादमीचा पुरस्कारही मिळाला. त्यातून असंख्यांना आनंद झाला तरी पुरस्काराच्या निमित्ताने टीकास्वयंवर आणि नेमाड्यांवर अत्यंत कठोर, कडक व प्रतिकूल टीकेचे हल्ले झाले. ते टीकाकार कोणत्या वर्गातील आहेत आणि नेमाड्यांनी मांडलेल्या विशिष्ट साहित्य समीक्षा सिद्धांतांना व विचारसणीला ते विरोध का करीत आहेत, तेही समजून घेण्याची गरज आहे. वास्तविक टीकास्वयंवरमधील बरेचसे लेख पूर्वी वेळोवेळी विखुरलेल्या अवस्थेत सुटे सुटे प्रसिद्ध झाले असले तरी त्यांच्या संगृहीत रूपामुळे नेमाडे आपल्या नेमक्या कोणकोणत्या आधारफळ्या काढून टाकत आहेत त्याची काही जाण या तुटून पडणाऱ्यांना आली असून त्यातून या टीकास्वयंवरवरील टीकेला धार आली आहे. शिवाय खुद्द नेमाड्यांनीही आपल्या प्रतिकूल टीकेचा विषय होणाऱ्यांना कुठेही जराही 'सोडले' नाही हेही लक्षात घेतले पाहिजे. परंतु त्याहून महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे नेमाडे ज्या उच्चवर्णीय वर्चस्वाच्या विरूद्ध भूमिका घेऊन गेली तीसेक वर्षे सातत्याने गंभीर टीकात्मक लेखन करीत आले व जे वर्चस्व त्यांनी आपल्या नंतरच्या कादंबऱ्यांतूनही उघडे पाडले ते वर्चस्व गाजवणाऱ्या वर्गातील हे समीक्षक आहेत. साहजिकच त्यांच्या प्रतिकूल टीकेमध्ये वर्चस्वाला बसणाऱ्या धक्क्यांची प्रतिक्रिया जाणवते. विष्णूशास्त्री चिपळूणकर व गुंजीकरांनी वेगळे व सर्व समाजाच्या व्यापक हिताचे विचार देणाऱ्या लोकहितवादी आणि जोतिबा फुल्यांवर जी आगपाखड केली तिची आठवण इथे होणे अगदी स्वाभाविक आहे. नेमाड्यांनी नागरी उच्चवर्णीयांच्या वर्चस्वाला हादरे व आव्हान देताना कानून देण्याच्या (canonization) मिरासदारीलाही टीकास्वयंवरद्वारे सकारात्मक पर्याय दिल्याने पारंपरिक टीकाकारांच्या अशा टीकेची भूमिकाही आपोआप ठरून गेली आहे.

नेमाड्यांच्या विद्रोहाला मराठीत मोठी परंपरा आहे, ती महानुभाव वारकरी संप्रदायापासून ते आधुनिक काळातील फुले आणि आंबेडकरांच्या विद्रोहाची. ह्या सगळ्यांच्या विद्रोहातील समान सूत्र आहे ते वर्णाश्रमाधिष्ठित, वेदप्रामाण्यवादी उच्चवर्णीयांच्या वर्चस्वाच्या विरोधाचे. नेमाड्यांचा विद्रोह हा तसा व्यापक मराठी परंपरेत राहूनच केलेला असला तरी त्याला कुठल्याही जातिनिष्ठ वा विशिष्ट गटाच्या लिमिटेड कंपनीच्या आश्रयाची वा छत्ताखाली राहण्याची गरज वाटलेली नाही. प्रत्येक क्षेत्रातील विद्रोहाला कारण असते, ते त्या त्या क्षेत्रातील कुठल्या तरी बिघाडाशी संबंधित असते. हा बिघाड बहुतेक वेळा समाजातील एखाद्या वर्गावर अन्याय करणारा, व्यक्तीचे निर्भरशील जगणे अशक्य करणारा असा असतो आणि होणारी घुसमट त्यातून व्यक्त होत असते. विद्रोह हा वर्चस्ववादी प्रवृत्तींविरुद्ध असला तरी अमूर्त प्रवृत्ती या काही व्यक्तींच्या वा त्यांच्या वर्गाच्या कृतींमधून साकार होत असतात. त्यामुळे विद्रोहाचे लक्ष्य वर वर पाहता अशा व्यक्ती वा त्यांचा वर्ग वाटणे स्वाभाविक असते. त्यामुळे विद्रोहकाला वारंवार 'आपण प्रवृत्तीविरुद्ध आहोत, व्यक्तींच्या विरुद्ध नव्हे' असा खराखोटा इशारा द्यावासा वाटतो. नेमाड्यांच्या विद्रोहाला जशी १९५०–६०च्या सुमारास मराठीत असलेली विशिष्ट वाङ्मयीन व सांस्कृतिक दुरवस्था कारणीभूत आहे, तशीच व्यापक अर्थाने अगदी २०।२५ वर्षातील व त्या पूर्वीची महाराष्ट्रातील सर्व क्षेत्रांतील अवस्थाही कारणीभूत आहे. टीकास्वयंवरमधील एक महत्त्वाचा विचार म्हणजे देशीवाद व देशीयतेसंबंधीची लेखकाची भूमिका असे म्हणता येईल. हा देशीवादाचा आग्रह नेमाड्यांच्या विद्रोहाला तात्त्विक बैठक व सकारात्मक भूमिका देणारा आहे. हा आग्रह धरण्यामध्ये महाराष्ट्रातील व देशातील ही जी परिस्थिती कारणीभूत आहे असे मी म्हटले तिची मीमांसा पुढीलप्रमाणे करता येईल.

विविध जातींनी व त्यांच्यातील तथाकथित श्रेणिनिष्ठ वा स्तरनिष्ठ उच्चनीचतेच्या कल्पनांनी नियमित होणे हे वैशिष्ट्य जगभरच्या मानवी समाजात फक्त भारतीयांचेच असावे. त्याच उच्चनीचतेच्या कल्पना माणसांच्या क्रियाप्रतिक्रिया व आंतरक्रियांचे साचे आणि विशिष्ट प्रतिसादही ठरवतात. असंख्य जाती असलेल्या या समाजात प्रत्येक जातीला आपण दुसऱ्या कुठल्या तरी एखाद्या जातीहून किंवा अनेक जातींहून वरिष्ठ आहोत असा दावा करता येतो आणि जात ही निव्वळ अपघाताने वाट्याला येणारी गोष्ट असली तरी या श्रेष्ठकनिष्ठतेच्या व उच्चनीचतेच्या जन्मजात नियमनामुळे माणसाच्या जगण्याला

विशिष्ट आकार येणे व ठराविकच परिमाणे मिळणे शक्य होते. शंबुकाला सरळ सरळ जीवच गमवावा लागणे किंवा एकलव्याला धनुर्विद्येत सर्वोच्च महत्त्वाचा असलेला अंगठाच कापून गुरुदक्षिणा म्हणून अर्पावा लागणे हे या परिमाणांचे पौराणिक नमुने किंवा 'मॉडेल्स' होत. या प्रकारांची, त्यातल्या अन्यायाची जाणीव समाजात वावरताना असंख्यांना हरघडी होते. १९व्या व २०व्या शतकातील घडामोडींमुळे आलेले युगभान नसते तर त्यातील अन्यायाची जाण येऊनही कारणमीमांसा चटकन् करता येणे शक्य झाले नसते. आता विशेषतः १९६० नंतर समाजात सर्वांत कनिष्ठ स्तरावरच्या मानल्या गेलेल्या वर्गातील लोकांना शिक्षणाचा स्पर्श झाल्यानंतर हे सर्व अतिशय तीव्रतेने जाणवत गेले तसेच त्याला आकार मिळाला तो वेदनाच मुखर करणारा असल्याने त्या विद्रोहाला साहित्यात दलित साहित्य म्हणून स्थानही मिळाले. इतर प्रांतांतल्या लोकांना महाराष्ट्रातील हे दलित साहित्य कुणासाठी निर्माण होत आहे असा आश्चर्योद्भव प्रश्नही पडला. परंतु या विद्रोहाची अगदी वरिष्ठ समजल्या गेलेल्या वर्गानेही चांगली दखल घेतली. मराठीतील दलित साहित्य हा अशा जाणिवेतून झालेल्या विद्रोहाचा चांगला आविष्कार म्हणता येईल. पण आजकाल विद्रोह शब्दाची दलित संवेदनशीलतेशी व दलित साहित्याशी एवढी सांगड घातली गेली आहे की इतरांनी केलेल्या व्यापक स्वरूपाच्या विद्रोहाचा नीट विचार केला जात नाही किंवा मग त्याला वर्गजाणीव, वर्गविद्रोह, अर्थशास्त्रीय कारणमीमांसा इत्यादींच्या उसनवारीने लादलेल्या चौकटीत बसवणे सुरू होते. नेमाड्यांनी केलेला विद्रोह आणि विद्रोहासंबंधी मांडलेले विचार यामधील संगतीचा शोध घेणे उपयुक्त ठरेल ते या दृष्टीने.

गेली सुमारे २८ वर्षे इंग्रजीचे प्राध्यापक म्हणून नेमाडे काम करीत आहेत आणि तरीही त्यांचा इंग्रजीला विरोध का व कसा हे लोकांना नीटसे समजत नाही किंवा काहींना तो उपरासुद्धा वाटतो. वास्तविक तसे वाटण्याचे कारण नाही. त्यांचा पीएच्. डी. चा प्रबंध व काही लेख, परिसंवादातील निबंध इंग्रजीत असले तरी त्यांचे सर्जनशील लेखन मराठीतच आहे. त्यांनी ही स्वतः जाणीवपूर्वक घालून घेतलेली मर्यादा आहे. डॉ. नेमाडे यांचे इंग्रजीत योगदान काय असा प्रश्न गोव्यामध्ये कुत्सितपणाने/भाबडेपणाने विचारणारी मंडळी ही वसाहतवादाचा परिणाम म्हणून आलेल्या मानसिक गुलामगिरीतूनच तो प्रश्न विचारीत असत हे उघड आहे. स्वतः इंग्रजीचे ज्येष्ठ प्राध्यापक असणाऱ्या प्रा. अमिया देव यांनी असा मुद्दा उपस्थित केला आहे की, इंग्रजीच्या भारतीय

प्राध्यापकांची विद्वत्ता ही इंग्रजीमध्ये लेखन करून सिद्ध होईल की आपापल्या देशी भाषेमध्ये ? इंग्रजीत म्हणजे इंग्लंड, अमेरिका, ऑस्ट्रेलियादि पाश्चात्य विद्याक्षेत्रांमध्ये अशा प्राध्यापकांच्या योगदानाची आवश्यकता नाही आणि कुणी त्यांच्या योगदानाची दखलही घेणार नाही. मात्र अशा प्राध्यापकांनी देशी भाषांतील साहित्याविषयी योग्य तो आदर दाखवून देशी भाषांमध्येच केलेले योगदान त्या त्या भाषेत आणि एकूण आपल्या देशाच्या विद्याक्षेत्रात बहुमोल ठरेल. इंग्रजीच्या प्राध्यापकाने देशी भाषांच्या व देशी संस्कृतीच्या संदर्भात इंग्रजी भाषेच्या वर्चस्वाविरुद्ध बोलणे–लिहिणे व 'भाग्यवान मुठभरांच्या' कळपात राहायचे नाकारणे हाही त्यांच्या विद्रोहाचाच भाग आहे. महाराष्ट्रात गेली कित्येक वर्षे उच्च शिक्षणाचे माध्यम अजूनही बहुतेक विद्यापीठात इंग्रजीच आहे. काही ज्ञानशाखांमधून तर प्रादेशिक म्हणजे मराठी माध्यमातून शिकणे, शिकवणे हे अगदीच तुच्छ समजले जाते, कधी त्यातल्या व्यावहारिक अडचणी सांगितल्या जातात, तोट्यांचा बाऊ केला जातो आणि इंग्रजीतून शिक्षण चालू राहते. त्यात होणारी विद्यार्थ्यांची त्रेधातिरपीट आणि इंग्रजीच्या योग्य ज्ञानाअभावी शिकवणाऱ्या प्राध्यापकांचीही होणारी गोची हा नेमाड्यांच्या समकालीनांच्या व समव्यावसायिकांच्या सरळ अनुभवाचा भाग आहे. त्यातूनच इंग्रजीचा ज्या प्रमाणात वापर आपल्याकडे सर्व पातळीवर होतो, त्यातील अशास्त्रीयता, त्याचे दुष्परिणाम आणि मग ज्या कुणाला इंग्रजी येते त्यांच्याकडून लादले जाणारे वर्चस्व यांच्याविरुद्ध नेमाड्यांची मते आणि निश्चित भूमिका तयार झाली आहे. इंग्रजीचे वर्चस्व लादणे व टिकवण्यासाठी प्रयत्न करणे यातील मानसिकताही समजून घेणे आवश्यक आहे.

इंग्रजी ही आपल्या देशात आधी इंग्रज राज्यकर्त्यांची व नंतरही देशी राज्यकर्त्यांचीच भाषा म्हणून गेली दीडशे वर्षे तरी एक जबरदस्त स्थान पटकावून बसली आहे. भारतीय समाजाच्या बहुभाषिक स्वरूपामुळे इंग्रजीकडे एक ऊर्ध्वभाषा म्हणूनच पाहिले जाते. या ऊर्ध्वभाषेच्या स्थानमहात्म्यामुळे इंग्रजी जाणणाऱ्या परंतु समाजातील संख्येने अल्प असणाऱ्या गटाचे एकूण सामाजिक व्यवहारांवर व विशेषतः विद्याक्षेत्रामध्ये तसेच वाङ्मय व सांस्कृतिक क्षेत्रामध्येही पराकाष्ठेचे वर्चस्व चालू आहे. कुठल्याही विशिष्ट काळात एकूण समाजात फक्त पाच टक्के एवढेच लोक मुळापासून स्वभावतः प्रखर वर्चस्ववादी (highly dominating) प्रकारचे असतात. दुसरा गट हा मध्यम प्रमाणात वर्चस्ववादी आणि तिसरा क्षीण वर्चस्ववादी म्हणजे वर्चस्व गाजवून घेणारांचा असतो. प्रखर वर्चस्व

गाजवणारांजवळ नेतृत्व गुण असतात. त्यांच्याजवळ सत्ता वा सामर्थ्य नसले तरी ते सत्तेच्या जवळ जातात वा ठराविक क्षेत्रातील आपापली सत्ता निर्माण करतात व आपले वर्चस्व इतरांवर लादतात. दुसरा मध्यम वर्चस्ववाद्यांचा गटही त्यातील आपला स्वार्थ उमजून अशा प्रखर वर्चस्ववाद्यांच्या गोटात सामील होतो आणि अशा गटातील लोकांची संयुक्त सत्ता समाजातल्या इतर लोकांवर सुरू होते. जोपर्यंत ज्यांच्यावर सत्ता गाजवली जाते त्यांच्यातून कुणी विद्रोह करून उभा राहात नाही तोवर ही सत्ता बरीचशी अबाधित राहते. विद्रोह केला की त्या व्यक्तीला किंवा तिच्याभोवती जमलेल्या गटाला संपवण्याचा, निदान नामोहरम करण्याचा प्रयत्न केला जातो. राजकीय क्षेत्रातील १८५७ चा अयशस्वी उठाव हे याचे उदाहरण म्हणता येईल. 'वाङ्मयातील प्रस्थापितांनी मराठीतील लघुनियतकालिकांची चळवळ संपवली' असा एक दृष्टिकोन आहे. हे खरे मानले तर त्याला वाङ्मयीन क्षेत्रातील उदाहरण म्हणावे लागेल. तर समाजामध्ये वर्चस्व गाजवणारे हे नेहमीच अल्पसंख्य असतात आणि गाजवून घेणारे बहुसंख्य असतात. इथे अल्पसंख्य आणि बहुसंख्य ही विशेषणे, भारतीय सामजिकतेत त्यातून जे धार्मिक गटांचे सूचित अर्थ (connotation) घेऊन येतात त्यापेक्षा वेगळ्या म्हणजे सरळ वाच्यार्थाने वापरली आहेत. तेव्हा वर्चस्व गाजवणारांना अल्पसंख्य व गाजवून घेणारांना बहुसंख्य निव्वळ संख्याबळावर म्हटले आहे. सांस्कृतिक वर्चस्व गाजवणारी मंडळी शक्य तो राजकीय सत्ताकेंद्रांच्या जवळपास जमा होतात. मराठी साहित्याच्या क्षेत्रातील वाङ्मयीन वर्चस्वाचे केंद्र १९३० च्या सुमारास पुण्याच्या जवळपास सरकून तेथून कसे सत्ता गाजवीत होते त्याविषयीचे मौलिक विवेचन 'परीघ आणि केंद्र यांची फारकत' या टीकास्वयंवरमधील लेखातून नेमाड्यांनी केले आहे.

नेमाड्यांच्या साहित्यातील विद्रोहाचे, मुख्यतः कांदबऱ्यांतील आणि समीक्षेतील विद्रोहाचे लक्ष्य फार पूर्वीपासून सौंदर्यशास्त्राचे व कलेच्या स्वायत्ततेचे सिद्धांत गौरवाने मांडणारा व सांभाळणारा मराठीतील गट आहे. तसे असण्याची कारणे पुढील प्रमाणे आहेत. या गटातील साहित्यिक समीक्षकांच्या व त्यांच्या अनुयायांच्या वर्तनातील खालील गोष्टी जीवनवादाच्या साक्षात विरोधी आहेत.

१) कला आणि जीवनाची केलेली फारकत.

२) कलावंताच्या स्वातंत्र्याचा ते वैयक्तिक जीवनाशी जोडून लावलेला चुकीचा अर्थ, तसेच कलेतही 'मनःपूतं समाचरेत्' पद्धतीचे वर्तन व

चिन्नण.

३) परदेशी व परभाषी प्रमाणके वापरून येथील कला व संस्कृती नियंत्रित करणे.

४) अशी प्रमाणके न मानणाऱ्यांची उपेक्षा करणे वा त्यांना हीन ठरवणे.

५) या सगळ्यांमधून पुन्हा नियमित केला जाणारा वाङ्मयीन / सांस्कृतिक वसाहतवाद जोपासणे / त्याला हातभार लावणे.

एकेकाळी आपल्या देशात संस्कृत भाषेच्या माध्यमातून उच्चवर्णीयांचे म्हणजे ब्राह्मण–क्षत्रियांचे वर्चस्व चालू होते, आता ते इंग्रजीच्या माध्यमातून चालू आहे. इंग्रजी ही इंग्रज वसाहतवाद्यांची भाषा होती. त्या इंग्रजांविषयी सामान्यांच्या मनात असलेल्या गुंतागुंतीच्या भावनेचा नकळत वापर इंग्रजी भाषेतून लादलेल्या वर्चस्वासाठी केला जातो. हा एक प्रकारचा सांस्कृतिक वसाहतवादच आहे. राजकीय वसाहतवादामध्ये परक्या राज्यकर्त्यांनी त्यांच्या वरिष्ठ विज्ञानकौशल्य आणि राज्य करण्याच्या तंत्रांचा वापर केला; तर सांस्कृतिक वसाहतवादामध्ये आधुनिक म्हणविल्या जाणाऱ्या विविध ज्ञानशाखांतील ज्ञानसाठ्याचा व औद्योगिक तंत्रज्ञानाचा वापर असतो. राजकीय वसाहतवादाहून सांस्कृतिक आणि वाङ्मयीन वसाहतवाद हा अधिक सूक्ष्म पातळीवर कार्य करीत असल्याने त्यातले धोके हे धोके म्हणून जाणवतसुद्धा नाहीत. देशातल्या बलिष्ठ समाजघटकांकडून तो राबवला जातो. आपल्या देशात ब्राह्मण आणि क्षत्रियांनी जसा राजकीय वसाहतवाद जोपासला तसाच सांस्कृतिक वसाहतवादही राबवला. वर्चस्व गाजवणारे ते पुरूषतत्त्वप्रधान स्वामी, नाथ, महाराज, मालिक, साहेब इ. तर बाकीचा समाज इंग्रजांच्या वा तत्पूर्वीच्या काळात रयत या स्त्रीलिंगी नावाने ओळखला गेला व आज काल त्याला जनता म्हटले जाते. खरे तर हा बहुजनांचा समाज. या बहुजन समाजातूनही वसाहतवादाविरुद्ध प्रतिक्रिया होऊ लागते. त्या विद्रोहाला काही विशिष्ट दिशा असते. संस्कृतिसंसर्गाचा एक परिणाम म्हणून गुलाम संस्कृतीतील लोकांनाही या वसाहतवादी अवस्थेचे भान येऊ लागते. जोतिबा फुल्यांचा एकोणिसाव्या आणि आंबेडकरांचा विसाव्या शतकातील विद्रोह या प्रकारचा आहे. जवळ जवळ दोन शतकांपासून आपण राजकीय वसाहतवाद, त्याचे आर्थिक व सांस्कृतिक परिणाम इत्यादी गोष्टींशी परिचित आहोत. इंग्रजांचा राजकीय वसाहतवाद हा बराचसा ढोबळपणे देखील जाणवू शकेल असा होता. जगभरचा असा वसाहतवाद क्रमाक्रमाने संपुष्टात आणला गेला असे गेल्या तीनेकशे वर्षांचा इतिहास सांगतो. परंतु एका अर्थी पाश्चात्य जगाचे उर्वरित

जगावर आजही ज्या प्रकारे वर्चस्व चालते ते ध्यानी घेतले म्हणजे हा पाश्चात्य वसाहतवाद संपुष्टात आला असे म्हणणे कितपत बरोबर आहे असा प्रश्न पडतो.

सांस्कृतिक वसाहतवाद आपल्याच देशातील अल्पसंख्य गट लादीत असतात. मध्यंतरी 'अपना उत्सव' नावाचा प्रकार सबंध देशवासीयांसाठी दिल्ली सरकारने घडवून आणला होता. तो प्रकार हा सांस्कृतिक वसाहतवादाचाच होता. असाच प्रकार वाङ्मयाच्या क्षेत्रातही घडतो. आपापले आयुष्य अत्यंत सोशिकपणे व आपापल्या श्रद्धांनुसार जगणाऱ्या बहुसंख्यांचे चित्रण त्यांच्या जीवनाशी प्रत्यक्षानुभूतीचा काडीचाही संबंध नसलेल्या उच्चभ्रू लेखकांकडून केले जाते आणि ते प्रायः अल्पसंख्यांच्या वेगवेगळ्या गरजा भागविण्यासाठी केले जाते. त्याला सौंदर्यवादी कलात्मकतेची डूब दिली जाते. उदाहरणार्थ, एतद्देशीय मूठभर किंवा परदेशी वाचकांसाठी एतद्देशीय लेखकांनी इंग्रजीत निर्माण केलेले साहित्य अशा प्रकारचे असते. नीरद चौधुरी, आर. के. नारायण, मुल्कराज आनंद, तोरू दत्त, अरूण कोलटकर (जेजुरी), निसीम इझीकेल हे लेखक या प्रकारचे लेखन करतात, हे नेमाड्यांनी सविस्तर दाखवून दिले आहे. या शिवाय गेल्या दहा बारा वर्षांत अमेरिकेसारख्या देशाने इलेक्ट्रॉनिक्स प्रसारमाध्यमांद्वारा दूरनियंत्रण पद्धतीने जो सांस्कृतिक वसाहतवाद जगभर सुरू केला आहे, त्याचे दुष्परिणाम प्रत्यक्ष जाणवू लागले असले तरी अद्याप त्याचे साहित्यात वा इतर कलामाध्यमांतून चित्र उमटायला सुरुवात झालेली नाही. या अमेरिकन दूरनियंत्रण पद्धतीच्या सांस्कृतिक वसाहतवादाचे काय करावयाचे हा प्रश्नही पुढच्या पिढ्यांना ध्यानी घ्यावा लागणारच आहे.

आपल्या देशात इंग्रजीवर अधिष्ठित असलेल्या सांस्कृतिक वसाहतवादामध्ये भारतीय समाजजीवनाचा शेकडो वर्षांच्या आर्य–अनार्यांपासून ते अगदी नामांतरवादी–नामांतरविरोधी पर्यंतचा इतिहास ध्यानी घ्यावा लागेल. हिंदुस्थानला आर्यावर्त म्हणून संबोधणे, आर्यांच्या गहिवरून आठवणी काढत आपल्या बहुसंख्यांच्या काळ्या त्वचेत आणि इतर शारीर घटकांमध्ये अत्यल्प उरलेल्या आर्यत्वाचा शोध घेत बसणे, निदान वृत्तीमध्ये तरी आर्यपणा आणता येतो का ते पहाणे, आपण भारतीयांनी हिटलर आणि नाझीवादाकडे तेव्हा आणि अजूनही गौरवाने पहाणे, हे सगळे या सांस्कृतिक वसाहतवादाच्या संदर्भात पाहिले जाणे आवश्यक आहे. याच प्रवृत्तीतून भारतीय संस्कृती अशी एकच एक संस्कृती अस्तित्वात आहे असे मानले जाते. खरे तर भारतभरच्या अनेक प्रदेशांत

अनेक भिन्न भिन्न उपसंस्कृती अस्तित्वात आहेत. त्या उपसंस्कृतींशी अविभाज्यपणे संबद्ध अशा भाषा–पोटभाषा व बोली आहेत. वास्तविक त्या त्या उपसंस्कृतीचे जीवन यथार्थपणे जगायला व त्यातून सर्व प्रकारच्या गरजा भागवायला ती ती भाषा जेवढी उपयोगी ठरेल तेवढी इंग्रजीसारखी पूर्णतया परकी भाषा अजिबात ठरणार नाही. परंतु इंग्रजीच्या साह्याने सबंध देशवासीयांवर राज्य करता येते म्हणून आवाजदार अल्पसंख्यांना इंग्रजीचा आधार कायमचा टिकायला हवा आहे. गेल्या शतकात १८५७च्या अयशस्वी उठावानंतर प्रथमच एकराष्ट्रीयत्वाची भावना निर्माण झाली. त्या पूर्वी राष्ट्र अशी आधुनिक संकल्पना आपल्याकडे कितपत अस्तित्वात होती याबद्दल रास्त शंका घेता येते. त्या राष्ट्रवादाच्या भावनेचे चटकन आकलन एके काळी समाजाचे नेतृत्व करणारांनी म्हणजे उच्चवर्णीयांनी करून घेतले. हे उच्चवर्णीय आणि त्यांचे प्रशासनातील सगेसोयरे यांना भाषा ही एक वर्चस्व गाजवण्याची हिकमत सापडली. त्यांच्या सुरवातीच्या पिढ्या आधुनिक शिक्षणाने व तदनुषंगिक गोष्टींनी सुसज्ज होता होता पांढरपेशा मध्यमवर्गीयांचा व सांस्कृतिक नेतृत्व देणारांचा वर्ग सुसंघटित व सुप्रतिष्ठित होत गेला आणि एकीकडे इंग्रजांच्या वसाहतवादाविरुद्ध लढता लढता याच पांढरपेशा वर्गातून सांस्कृतिक वसाहतवादाचीही निर्मिती होत गेली. साहजिकच या सांस्कृतिक वसाहतवादामध्ये, तो राबवण्यामध्ये अल्पसंख्यांक, शहरी उच्चवर्णीय पांढरपेशी मंडळीच आघाडीवर होती व आहेत. त्यामुळे वाङ्मय, कला इत्यादि गोष्टींकडे रंजन, रिकामपणाची कामगिरी, निव्वळ कलानंद अशा हेतूंनी पाहाणारे अल्पसंख्य उच्चवर्णीय वा तशाच दृष्टिकोनातून पाहणारे साहित्यिक, समीक्षक आणि बहुसंख्य असलेला बहुजनसमाज वा सामान्य रयत यांचे नाते राजकीय वसाहतवादातल्यासारखे जेते आणि जित या नमुन्याबरहुकूम रूपांतरित होत गेले. मुद्दा असा की एकीकडे इंग्रजांचा राजकीय वसाहतवाद संपुष्टात आणण्याचा प्रयत्न चालू असताना त्याच वेळी एतद्देशीयांचा वसाहतवाद सांस्कृतिक आणि वाङ्मयीन पातळीवर सुरू झाला. पूर्वी संस्कृत भाषेतून समाजावर हे वर्चस्व गाजवले गेले, त्याची जागा गेल्या दीडशे वर्षांत इंग्रजीने घेतली आहे. कारण इंग्रजीच्या माध्यमातून वाङ्मय आणि इतर कलाक्षेत्रांमध्ये निरनिराळे परदेशी नमुने, सिद्धांत आणि त्यांच्या उपयोजनाच्या आधुनिक पद्धती आयात करणे फारच सोपे असते, असे सर्व संबंधितांना आढळून आले. अशाच गोष्टींचा आधार घेत घेत अगदी सज्जन व आपले काम अत्यंत वाहून घेऊन

निष्ठेने, निःस्वार्थपणे करू पाहणाऱ्यांनासुद्धा बौद्धिक दादागिरी (intellectual chauvinism) गाजवणे शक्य झाले. मराठी साहित्यापुरतेच बोलायचे तर कलावादी, सौंदर्यवादी, रूपवादी, स्वायत्ततावादी, आकृतिवादी इत्यादी भूमिका आणि त्यांच्या सगळ्या घटपटादि लटपटी याच वसाहतवादी धोरणाचा परिणाम आहेत. म्हणजे आपल्या देशाचे आधुनिकीकरण गेल्या शतकात इंग्रजांच्या संपर्कामुळे सुरू झाले हे जितके खरे, तितकेच या वसाहतवादातूनच शहरी पांढरपेशा लोकांच्या, एतद्देशीयांच्या येथे सुरू झालेल्या सांस्कृतिक वसाहतवादाचे परिणाम आपण सारे भोगतो आहोत हेही खरेच आहे. अव्वल इंग्रजीच्या काळात काही उदारमतवादी इंग्रजांनी देशी भाषांच्या विकासासाठी प्रयत्न केले असले तरी १८५७ नंतर मात्र वृत्तीने वसाहतवादी शोषकांच्या कारवाया प्रभावी ठरून इंग्रजीचा हट्टाग्रह, प्रसार , शाळाकॉलेजातील इंग्रजीचे व इंग्रजीमधून शिक्षण अगदी आजपर्यंत चालू असणे याचा परिणाम फक्त मानसिक गुलामगिरीमध्ये झाला आहे.

''वसाहतवादाचा एक महत्त्वाचा परिणाम म्हणजे शरीरांबरोबरच माणसांची मनेदेखील वसाहती बनून जातात. वसाहती बनलेल्या समाजात अशा काही यंत्रणा वा शक्ती निर्माण होतात की माणसांचे सांस्कृतिक अग्रक्रमही बदलून जातात. पाश्चात्यांच्या वसाहतवादाने आता असे रूप धारण केले आहे की, 'आधुनिक पाश्चात्य जग' ही मुळात भौगोलिक व कालसंबद्ध संकल्पना स्थळकाळाच्या मर्यादांपलीकडे जाऊन सर्वव्यापी बनू लागली आहे. पृथ्वीच्या केवळ पश्चिम भागातच नव्हे तर जगाच्या सगळ्याच भागात सर्वदूर 'पाश्चात्य जग' विखुरले आहे. माणसांच्या मनांत आणि सगळ्याच मानवनिर्मित संरचनांमध्ये पाश्चात्य जगाचे प्राबल्य दिसू लागले आहे.'[२] (भाषांतर माझे).

आशिष नंदी यांच्या या उताऱ्यातील पाश्चात्य जग हे वर्चस्व गाजवणे इंग्रजीच्या बळावर आणि आता नेटवर्क टी. व्ही., उपग्रहद्वारा दळणवळण सारख्या इलेक्ट्रॉनिक्स व इतरही संपर्क माध्यमाच्या द्वारे साध्य करीत आहे. ''इंग्रजीची पूजा हे असेच एक अल्पसत्ताक भाषिक मूल्य अजून मराठीच्या केंद्रस्थानी टिकून आहे.'[३] नेमाड्यांच्या इंग्रजीच्या वर्चस्वाला विरोधाचे मूळ हे त्यांच्या वसाहतवादाला विरोध करण्याच्या प्रवृतीमध्येच आहे, कारण कोणत्याही वसाहतवादामध्ये एक अल्पसंख्य गट दुसऱ्या बहुसंख्य गटाला आपल्या फायद्यासाठी राबवीत असतो. त्यातला जबरदस्त विरोधाभास असा की, असे

करताना, त्या बहुसंख्यांच्या नव्हे तर सर्व समाजाच्याच कल्याणासाठी, हितासाठी ते आवश्यक आहे; किंवा ज्ञान–कला–नीती यांपैकी कुठल्याही (किंवा कुठल्या तरीच) क्षेत्रातल्या उच्चतम मूल्यांसाठीच तसे करणे आवश्यक आहे, असे पटवण्याची त्या अल्पसंख्य वर्गाची धडपड असते आणि बहुतेक वेळा ते बहुसंख्यांना पटते. इंग्रजांच्या राज्यात हिंदुस्थानातले इंग्रज तर संख्येने खूपच अल्प होते, तरीही ते वर्चस्व गाजवू शकले त्याचे प्राथमिक कारण त्यांच्या विज्ञानदृष्ट्या बलिष्ठतेमध्ये, वरिष्ठ तंत्रज्ञानामध्ये व इथल्या लोकांच्या गुलामगिरीला उत्सुक मानसिकतेमध्ये असले तरी वरिष्ठ तंत्रज्ञानामध्ये त्यांनी इंग्रजी भाषेचा जो वारसा एतद्देशीयांसाठी ठेवला त्यातूनच हा नवा वसाहतवाद तयार झाला आहे. १९ व्या शतकाच्या उत्तरार्धात इंग्रजांचा सांस्कृतिक वसाहतवाद सुरू झाला तेव्हा त्यांच्याच इंग्रजीची कास धरणारे व 'आय ॲम दि शिवाजी ऑफ मराठी लँग्वेज' म्हणणारे व इंग्रजीला वाघिणीचे दूध मानणारे विष्णुशास्त्री चिपळूणकर होते आणि आज तीच इंग्रजी म्हणजे सगळ्यांना आवश्यक असे असलेले आंतरराष्ट्रीय नेसले कंपनीचे दुग्धान्न मानणारे अर्धशिक्षित व सुशिक्षित छोटे सत्ताधीश गावोगाव तयार झाले आहेत. कारण शास्त्रीबुवांच्या काळात सुरू झालेली ही इंग्रजीची सद्दी आजही टिकून आहे आणि तिला टिकवून धरण्याचा प्रयत्न गावोगावच्या साखरकारखान्याच्या परिसरातसुद्धा इंग्रजी माध्यमाच्या शाळा काढून मुलांना सक्तीने इंग्रजी माध्यमातून शिकायला भाग पाडणारे करीत आहेत. शहरे तर या अर्थाने बऱ्याच प्रमाणात बाटली आहेत, कारण तिथल्या मध्यमवर्गीयांच्या मुलांना शक्य तर स्टेटस्‌मध्येच सेटल् व्हायचे असते आणि जागतिक मराठी परिषदेतही मिरवायचे असते.

याच संदर्भात नेमाड्यांच्या देशीवादाचा एक सकारात्मक निश्चित भूमिका म्हणून विचार केला जाणे आवश्यक आहे. तसा तो होईलही. परंतु समाजाच्या गतिकीचा (dynamics) विचार केला की असे ध्यानी येते की समाजातले पूर्वोक्त पाच टक्के लोक या ना त्या गोष्टींच्या आधारे इतरांवर वर्चस्व गाजवीत राहणारच. त्यासाठी त्यांच्या वर्चस्ववादाला शास्त्रोक्त आधार देणारे विष्णुशास्त्री, लक्ष्मणशास्त्री, वामनशास्त्री, गंगाधरशास्त्री अशी शास्त्री मंडळी दर काळात पुढे सरसावणार. फक्त 'वसाहतवादविरहित समाज' हे स्वप्न पाहणे आणि निर्वसाहतीकरणाच्या दिशेने पावले टाकणे हेही काम करणे तरीही आणि तेवढेच अगत्याचे होते.

नेमाड्यांच्या साहित्याचा प्रवास या दिशेने चालू आहे.

संदर्भ टिपा

१) प्रा. अमिया देव, द आयडिया ऑफ कंपॅरेटिव्ह लिटरेचर इन इंडिया. कलकत्ता, पॅपिरस, १९८४, पृ. ३२.

२) आशिष नंदी, द इंटिमेट एनेमी, ऑक्सफर्ड युनिव्हर्सिटी प्रेस, दिल्ली. १९८३, प्रस्तावना पृ. ११.

३) भालचंद्र नेमाडे, टीकास्वयंवर, साकेत, औरंगाबाद, १९९०, १ली आवृत्ती पृ. ६२.

परिशिष्ट – १

देखणी

देखणी हा गोव्यातील एक अत्यंत आकर्षक लोकगीत – लोकनृत्य प्रकार आहे. तो मुख्यतः ख्रिश्चन समाजात रूढ आहे. त्यातील नाचणाऱ्या व गाणाऱ्या प्रमुख स्त्रीची वेशभूषा नखशिखान्त अस्सल मराठमोळ्या पद्धतीची असते. नऊवारी लुगडे नेसून भरगच्च अंबाड्यात रंगीत फुलांची वेणी, नाकात नथ, कानात कर्णफुले वगैरे पायात तोरड्या किंवा पांयजणांची छुमछुम. ती कोकणी गीत म्हणते,

हांव सायबा पलतडी वैता
दामूल्या लग्नाक वैता
म्हाका सायबा वाट दाखोय
म्हाका सायबा वाट कोळोना.

ही तरूणी नदीपलीकडे जायला निघाली आहे. चालता चालता रात्र झाली आहे. ती तारयामामाला, होडीवाल्याला विनवते. ' मला पलीकडे जायचंय, दामूच्या लग्नसोहळ्याला जायचंय. तिथे कलावंतिणींचा नाच पाहायचाय ' त्या होडीवाल्याला लालूच म्हणून अंगावरचे दागिनेसुद्धा एकेक करून देऊ करते. तो मात्र तिला ' मला नकोत गे ते' असे म्हणतो. प्रत्यक्ष नाचात मध्यभागी उपरोक्त तऱ्हेच्या वेशभूषेत नाचणारी पण ख्रिश्चन सुंदरी व तिच्याचसारख्या वेषभूषेतल्या, कोरस म्हणणाऱ्या तिच्याचसारखे भारतीय पद्धतीतल्या नाचासारखे पदन्यास करणाऱ्या आणखी तीन चार तरुणीही असतात. त्यांच्या नाचाला व गाण्याला सुरावट असते पोर्तुगीज संगीतावर आधारित. तालही तिकडचाच. गाण्याचे बोल मात्र वर दिल्याप्रमाणे कोंकणी शब्द असतात. साथीसाठी गिटार, व्हायोलीन सारखी पाश्चात्त्य वाद्ये असतात. तसेच एखादे वेळी घुमटाची साथ घेतली जाते. एका अर्थाने या गीत–नृत्य प्रकारात पौर्वात्य आणि पाश्चात्य संस्कृतीचे एक विलक्षण अजब रसायन तयार झालेले असते. ते असे की, पूर्वग्रहरहिततेने त्याच्याकडे पाहणारा कुणीही रसिक त्यावर मोहित व्हावा. त्या प्रकाराचे नावच 'देखणी' असे आहे. देखणीचा मराठी अर्थ सर्वांना परिचित आहेच. नाचणाऱ्या स्त्रीचा पोषाख हिंदू मंदिरातील पारंपरिक कलावंतिणीचा असतो. ' देखणी ' या

गीतप्रकारात अनेक गीते असली तरी वर दिलेले गाणे हे सर्वात लोकप्रिय असून त्यातल्याच सुरावटीवर ' बॉबी ' चित्रपटातील ' ना माँगू सोना चांदी ' हे गाणे आधारलेले आहे.

नदीच्या पलीकडच्या तीरावरच्या लग्नसोहळ्याला जाऊ पाहणाऱ्या या स्त्रीची ओढ ही उत्सवप्रियतेचा भाग वाटत असली तरी त्या सबंध गीत – नृत्य प्रकाराला काही प्रकीतात्मक अर्थसुद्धा आहे. अलीकडचा गाव ख्रिश्चनांचा राय हा गाव आहे तर झुवारी नदीच्या पलीकडचा गाव शिरोडा आहे. तिथली वस्ती प्रामुख्याने हिंदूंची, गोव्यातील पोर्तुगोजांच्या आगमनापूर्वीचीही परंपरा पाळणारी पारंपरिक हिंदू संस्कृती असलेली. त्या गावाकडे जाण्याची ओढ म्हणजे ख्रिश्चन समाजाला आपण गमावून बसलेल्या आपल्या भूतकाळाविषयीची स्मरणरमणीय nostalgic ओढ या गीत – नृत्य प्रकारातून व्यक्त होते असे जाणकार मानतात. मांडो आणि दुलपद हे इतर गीतप्रकार पाहिले तर त्यांच्यांत पोर्तुगीज भाषेचा जबरदस्त प्रभाव दिसतो आणि ' देखणी ' मधील शब्दरचना मात्र खास शुद्ध कोंकणी असते. देखणी नृत्य जसे पाहायला देखणे तसे त्यातील गीतांचेही वैशिष्ट्य लक्षणीयच म्हणावे लागेल. सुरावट ही अत्यंत वेधक, काहीशी झपाटणारी असते. मुळात जरी ती काही विशिष्ट शब्दसमुच्चयासाठी बनवलेली असली तरी नंतर वेगळ्या अर्थाच्या शब्दसमुच्चयामध्येही ती सुरांच्या आधारे सहज वापरता येते. मूळ गीताच्या भोवती जणू इतर गाण्यांचा एक गुच्छ तयार होतो आणि देखणीच्या लयतालसुरांत प्रेक्षकसमुदाय सहज ते शब्द, सूर गुणगुणू लागतो.

(वरील माहिती सुप्रसिद्ध कोंकणी कवी डॉ. मनोहराय सरदेसाई आणि गोव्याच्या कला अकादमीचे सचिव श्री. विनायक खेडेकर यांच्या टिपणाधारे उपलब्ध झाली.)

मराठी ग्रंथ संग्रहालय गोवे
नि.बं.४३५६
दा. क्र. २८७०१
८।९।९३

परिशिष्ट – २

डॉ. नेमाड्यांची मुलाखत : संकलक केशव सद्रे

(गोमंतक मराठी अकादमी पुरस्कृत 'संस्कार केंद्र, म्हापसा' या संस्थेच्या वतीने भालचंद्र नेमाडे यांच्या खुल्या मुलाखतीचा एक कार्यक्रम १६ जानेवारी १९९१ ला म्हापशात झाला. त्या मुलाखतीचा हा गोषवारा)

नेमाडे : आधी मी सुरुवात करतो, नंतर सर्व जण मिळून चर्चा करू.

साहित्य सर्व बाजूंनी वाढत असतं. ते कोणाच्याच हातात नसतं. विशेषतः मराठीविषयी असं म्हणता येईल की जगातल्या अत्यंत सक्षम अशा भाषा, साहित्य व संस्कृतींपैकी मराठी ही एक भाषासंस्कृती आहे. या भाषेतलं साहित्य विस्तृत प्रदेशात पसरलेलं असं साहित्य आहे. याला सातशे वर्षांची परंपरा आहे. कुणी जर म्हटलं, आपण असं ठरवूं तर ते काही फारसं शक्य नाही, मराठीत अनेक प्रवाह एकाच वेळी चाललेले असतात. अनेक वेळा हा गोंधळ इतका वाढतो की खरं कुणाचं आणि खोटं कुणाचं हे कळेनासं होतं. बऱ्याचदा काही लोक स्वतःला साहित्यसम्राट म्हणवून घेतात आणि नंतर हे साहित्यसम्राट कोण होते असं लोक विचारायला लागतात. आजच्यासारखे एकत्र जमून आपल्या सगळ्यांना निदान जगातल्या व देशातल्या इतर भाषांच्या मानानं आपण कुठं आहोत किंवा इतर भाषांतील साहित्य किती पुढं गेलं आहे, की आपण आत्मसंतुष्ट आहोत त्याचा विचार करता येईल. आपल्याला खरोखरच काही नवीन करता येतं का हे निदान एकमेकांच्या अनुभवानं सांगता येईल. गेली काही वर्षं मी या शिक्षणक्षेत्रात आहे. माझा परिचय वा संपर्क इतर भाषांशी आहे. अर्थात इंग्रजीतून. शिवाय मी मराठी शिकवत नाही. पण लिहितो मात्र मराठीतूनच. कारण मी ही एक मर्यादा आखून ठेवली आहे की, कुणी काहीही म्हटलं तरी आपण आपल्या भाषेतच नीट लिहू शकतो. आपली विचारांची प्रक्रिया मातृभाषेतच जास्तीत जास्त चांगली होत असते. त्यामुळे त्या भाषेतच लिखाण करावं असं मी मानतो. आज आपल्या मराठी साहित्याची परिस्थिती काय आहे याबद्दल माझं मत मी मांडणार आहे. ते तुम्हांला मान्य होऊ नये अशा पद्धतीनंच मांडणार आहे.

स्वातंत्र्य मिळाल्या मिळाल्या ज्या पद्धतीनं वेगवेगळे प्रवाह मराठीत सुरू झाले

ते बरेचसे कृत्रिम आणि सुटे सुटे अशा स्वरूपाचे होते. १९५०–६० चं साहित्य पाहिलं तर लघुकथांचं एक पीक माजलं होतं. त्यातले बरेचसे कथासंग्रह हे बालमृत्यूच म्हणावे लागतील. अरविंद गोखल्यांचे ६०/७० तरी कथासंग्रह आहेत. त्यांतला अमुक एक आठवायचा तर तो आठवत नाही. नवकवितांचा एक मोठा प्रवाह आहे. त्याच्यातही लोकांनी खूप हैदोस घातला. नवकविता म्हणजेच कविता असंसुद्धा समीकरण करीत करीत आंपली काव्याची परंपराही लोक विसरून गेले. एवढंच नव्हे तर रँबो किंवा टी. एस्. इलीयट किंवा मालार्मे एवढंच माहीत असलं पाहिजे, तुकाराम किंवा नामदेव माहीत नसले तरी चालेल अशी एक थिअरी १९५०–६० च्या सुमारास आपल्याकडे होती.

याच सुमारास आपल्याकडे सर्व बाजूंनी विनोदी असं ग्रामीण साहित्य सुरू झालं. म्हणजे ते प्रत्यक्षातही विनोदी होतं आणि पर्यायानं सुद्धा विनोदी होतं. विनोदी अशासाठी की त्यात लोक आपापसात ग्रामीण बोलायचे, लेखक आपल्याशी शहरी मराठीत बोलायचा. म्हणजे दोन–दोन , चार–चार भाषा एकाच वेळी चालायच्या. कधी संस्कृत शब्द यायचे, त्यांच्या जागी हा ग्रामीण शद्ब घालायचा. मग एखाद्या परिच्छेदानंतर त्या संस्कृत शब्दाला वेगळाच प्रतिशब्द वापरलेला असायचा. असा सगळा गोंधळ होता. पुन्हा ग्रामीण साहित्यात म्हणजे फक्त कथाच असायच्या. ग्रामीण कादंबरी किंवा कविता काही कुणी लिहू शकत नाही. त्यातल्या त्यात ध्यानात राहण्यासारखी म्हणजे माडगुळकरांची 'बनगरवाडी' किंवा 'वावटळ' फार फार तर शंकर पाटलांनीही 'टारफुला' लिहून पाहिली. पण ग्रामीण कादंबरी काही कुणी खास लिहिली नाही. या ग्रामीण कादंबरीतही पुन्हा शहरी मराठीच आली. असं या ग्रामीण साहित्याचं चित्र आहे. त्यातही हलकेफुलके किस्से, काहीतरी शॉकिंग होईल असं किंवा एकूण ग्रामीण जीवनाचं आज फारसं माहिती नसलेलं असं चित्र त्यात आलेलं दिसतं.

आणखी एक प्रकार आढळतो तो म्हणजे ऐतिहासिक कादंबऱ्या, ऐतिहासिक नाटकं, ऐतिहासिक कथा वगैरे. ऐतिहासिक प्रवासवर्णनंसुद्धा असतील, काही सांगता येत नाही – अशी सुद्धा एक लाट मराठीत आली. शिवाजीमहाराजांचं एक चरित्र मराठीत नाही. चरित्र म्हणजे इतिहास म्हणावा असं. पण त्यांच्यावर कादंबऱ्या आणि नाटकं मात्र डझनांनी सापडतील. आता हे कशावर आधारित असतं ते काही त्या कादंबऱ्या–नाटकांवरून कळत नाही. म्हणजे मनाला येईल

तसं किंवा लोकांना आवडेल तसं देत रहाणं. म्हणजे व्यापारी माणसासारखं लोकांना हवं ते पुरवत हे गब्बर होत गेलेले काही ऐतिहासिक कादंबरीकार किंवा नाटककार म्हणता येतील. त्यांनी सत्य कधी तपासून पाहिलं नाही. सत्याचा एखादा अंशसुद्धा महत्त्वाचा असतो. तसा तो समाजापुढं आणणं हे फार जिकिरीचं, कष्टाचं काम असतं. त्यासाठी फार मोठी किंमत द्यावी लागते.

ह्या संदर्भात एमिल झोला या फ्रेंच कादंबरीकाराचं उदाहरण दिलं जातं. एकदा ड्रेफस् नावाच्या एका फ्रेंच सेनापतीवर त्यानं आपली लष्करी गुपित जर्मन लोकांना विकली असा आरोप झाला. त्याला काही 'आपण त्या प्रकरणात नाही' असं सिद्ध करता आलं नाही. पुन्हा तो फ्रेंच सेनापती ज्यू होता. अर्थातच देशद्रोहाच्या आरोपाखाली त्याला जन्मठेप झाली. त्याच्या बायकोला मात्र माहीत होतं की आपला नवरा निर्दोष आहे. तेव्हा ती ह्या एमिला झोलाकडे गेली आणि तिनं त्याला सांगितलं की 'माझा नवरा खरोखर निर्दोष आहे. कुणी तरी त्याच्यावर किटाळ आणलंय. तो जन्मठेपेत पडलाय, तुम्ही स्वतःला लेखक म्हणवता तर तुम्ही हे हातात घ्या.' झोलानं हे काम अंगावर घेऊन पाचसहा वर्षं एकसारखी ती मिलीटरीची कागदपत्रं तपासली आणि त्याला पटलं की ड्रेफस् खराच निर्दोष आहे. मग संतापून त्याने 'अरोरा' नावाच्या सुप्रसिद्ध वृत्तपत्रात फ्रेंच राष्ट्राध्यक्षांना एक जाहीर पत्र लिहिलं, 'आय ॲक्यूज' या शीर्षकाचं. जगातल्या अत्यंत प्रसिद्ध पत्रांपैकी ते एक समजलं जातं. त्या लेखकानं पाचसहा वर्षं कादंबऱ्या लिहायचं सोडून तेवढंच काम केलं होतं. सत्य शोधण्याचं. त्याच्या त्या पत्रातून त्यानं म्हटलं, 'आय ॲक्यूज द प्रेसिडेंट ऑफ फ्रान्स, 'आय ॲक्यूज द पार्लमेंट ऑफ् फ्रान्स, 'आय ॲक्यूज द पीपल ऑफ फ्रान्स, 'पुढे त्यानं असं दाखवून दिलं की 'या माणसावर केवळ तो ज्यू असल्यानं किटाळ आणलंय,' आणि त्याला ताबडतोब मोकळं सोडावं अशी मागणी केली. त्या पत्रानं लोकांत खूप खळबळ माजली. तेव्हा कित्येक लोक त्याला म्हणायला लागले की, तू तुझं लिहायचं काम सोडून हे कशाला करत बसलास ? तो सेनाधिकारी एक ज्यू आहे. ज्यू लोक किती बदमाश असतात तुला माहीत नाही का ? वगैरे. आपल्याकडं मुसलमानांबद्दलही असंच बोलतात. तर त्यावर झोला म्हणाला, 'तो मुद्दा वेगळा आहे. खरा मुद्दा हा आहे की आपला समाज सत्य मानतो की नाही ?' तिकडे असा एक कादंबरीकार पाच-सात वर्षं खपून सत्याचा एवढासा अंश सिद्ध करतो, खरे काय ते शोधून काढतो आणि त्यात जिवाला धोका असताना हे सर्वांपुढं मांडतो.

ज्या संस्कृतीत सत्याला एवढं पवित्र मानतात अशी वाङ्मयीन संस्कृती आपोआपच पुढं जाते. मराठीत सत्याचा अजिबात विचार न करता असत्यपोषक चरित्रामागून चरित्रं किंवा नाटकामागून नाटकं लिहिली जातात. तर हा असा प्रकार आपल्या समाजाला पुढं नेणार नाही. मोठ्यात मोठं पीक आपल्याकडं कसलं असेल तर ऐतिहासिक आणि पौराणिक कादंबऱ्यांचं. 'ययाती' आणि 'स्वामी'च्या जास्तीत जास्त आवृत्त्या निघाल्या. ही जी सत्याचा अपलाप करण्याची वृत्ती आपल्याकडे आहे ती लोक उचलून धरतात आणि त्याप्रमाणे लेखकही लिहीत जातात. पन्नास–साठ लौंक तरी असे निव्वळ ऐतिहासिक लिहिणारे सापडतील. आपल्या लोकांना इतिहास माहीत नाही पण ऐतिहासिक कादंबऱ्या–नाटकं लिहितात. जितका तो ग्रामीण किंवा लघुकथांचा वगैरे प्रवाह घातक आहे, तितकाच हा ऐतिहासिकतेचा प्रवाहसुद्धा घातक आहे. म्हणजे तोंड मागं आणि पाय मात्र पुढं असा प्रकार आहे आपला.

आता समीक्षेचा प्रवाह पाहू. काही अपवाद आणि नीटपणे विचार करणारे काही लोक सोडले तर समीक्षा म्हणजे काही तरी तिकडे युरोप–अमेरिकेत सिंबॉलिझम, सुररिॲलिझम् असं चाललंय तर ते इकडं मराठीत सुरू करायचे असा प्रकार आहे. तिकडं काही तरी नवीन सुरू होतंय तर ते इकडं आणायचं म्हणजेच समीक्षा असा समज आपल्याकडे आहे. आपल्याकडचे सगळेच समीक्षक, साहित्यिक यात गोवलेले सापडतील. पण प्रत्यक्ष मराठीत काही स्वतंत्र प्रश्न आणि त्यांची समीक्षा वगैरे असते की नाही? किंवा तिकडे हे सगळं चाललं आहे हे माहीत करूनसुद्धा खास मराठी असे काही संप्रदाय शोधता येतात की नाही? तिकडचे काही साहित्यिक वाद, संप्रदाय वगैरे इकडे आणल्याशिवाय आपल्याला समीक्षा करता येत नाही अशी आपली परिस्थिती.

असा हा सगळा प्रकार चालत असताना आपल्याला नापासून म्हणावंसं वाटतं की हे काही प्रगत साहित्याचं लक्षण नव्हे. आपण तुलना करायची ती चांगल्या साहित्याशी करावी असं मी मानतो. फ्रेंच, इंग्रजी, स्पॅनिश, रशियन साहित्याच्या मानानं आपण काही पुढे गेलेलो नाही. जायची शक्यता सुद्धा पुढल्या पिढीत दिसत नाही. कारण जे साहित्य वाचलं जातं ते फक्त मराठी वर्तमानपत्रांच्या रविवारच्या आवृत्त्यांमधली रद्दी. ती रद्दी वाचणारेच बहुतेक असतात. लिहिणारेही बहुतेक हे असलंच वाचतात. ओरिजिनल पुस्तकं फार कष्ट घेऊन वाचणारे फारसे दिसत नाहीत. रविवारच्या आवृत्त्यांत लिहिणारे जे

रिव्ह्यूअर्स, टीकाकार असतात तेही सगळे भाडोत्रीच असतात. ते पुस्तकं काळजीपूर्वक वाचतात असं काही दिसत नाही. क्वचितच तुम्हांला पाटणकरांसारखा माणूस दिसेल की जो दहापंधरा वर्षं लायब्ररीत बसेल आणि एखादं पुस्तक लिहील. असे लोकसुद्धा आपल्याकडे दाखवता येत नाहीत अशी परिस्थिती आहे. आपण अभिमान बाळगण्यासारखी काही अवस्था नाही. अभिमान बाळगण्याची स्थळं दुसरी आहेत. त्याविषयी नंतर बोलू. रविवारच्या आवृत्त्यांतून लिहिणारी किंवा ठिकठिकाणी भाषणं देत फिरणारी मान्यवर माणसं जी असतात त्यांच्याही लिहिण्यात, भाषणांत अभिमान बाळगण्यासारखं काही नाही. पण एखादा गुन्हेगार टोळीतला माणूस खिसे कापता कापता चांगलं पुस्तक लिहून जातो. लक्ष्मण गायकवाडच्या 'उचल्या'सारखं. किंवा शरणकुमार लिंबाळेसारखा माणूस ज्या आत्मकथा लिहितो ती अभिमान बाळगण्यासारखी गोष्ट आहे. कारण वाङ्मयीन संस्कृती तिथपर्यंत पोचली आहे, असा त्याचा अर्थ आहे. ही माणसं कधी लिहितील असं वाटलंसुद्धा नव्हतं. आपल्याकडे बायकांची अनेक आत्मचरित्रं आहेत वा असे अनेक कवि-कवयित्री आहेत. हे कुठून येतात? तर इंग्रजीमध्ये असं म्हटलं जातं की ' दे कम् फ्रॉम नोव्हेअर '. तर असं हे नोव्हेअरमधून आलेलं साहित्य ही खरी मराठीची संपत्ती आहे. परंतु मराठी साहित्यात म्हणजे विद्यापीठं, वर्तमानपत्रं, साहित्यसंमेलनं अशी जी प्रस्थापित व्यासपीठं आहेत त्यांच्यातून काही चांगलं येण्याची शक्यता नाही. कारण हे सगळे भोवऱ्यात सापडलेले आहेत. यांच्यातून काही आलंच तर ते असंच सूज आलेलं काहीतरी प्रसिद्धीच्या झोतात असलेलं फक्त, असंच असेल असं मला वाटतं.

आता मला तुमची यावरची काय मतं आहेत ते समजून घ्यायचं आहे.

प्रश्न : तुमच्या अनेक मुलाखती वाचल्यात. त्यात एक प्रश्न मला सापडलेला नाही, तो तुमच्या वाङ्मयीन व्यक्तित्वाविषयी आहे. तुम्ही कादंबरीलेखन व कवितालेखन दोन्ही का करता ?

नेमाडे : सांगतो. तुमची जी पर्सनॅलिटी असते किंवा जगण्याविषयीची जी वृत्ती असते ती वृत्ती असा काही तरी नाद धारण करूनच वाढते. त्याला स्वतंत्र व्हिदमचे स्वरूप येतं आणि ह्या वेडासारख्या स्थितीत कविता तयार होते. मग त्या त्या वेळी वेगवेगळ्या कवितेमध्ये वेगवेगळ्या प्रकारची थीम असेल ते सगळं तसं झपाट्यानं त्या नादातच कवितारूप धारणं करतं.

कादंबरीलेखन हे मात्र बरंचसं जागरूक राहूनच केलं जातं. कारण कादंबरीत

जे येतं ते तुमच्या वैचारिकतेचाही भाग असतं. आपण सारखे विचारही करतच असतो. म्हणजे आपल्या समाजात अनेक गुंतागुंतीचे प्रश्न आहेत. हुंड्याची समस्या आहे. बायकांच्या समस्या आहेत. स्थिरतेचा प्रश्न आहे. काही वर्गाचीच मक्तेदारी वाढतेय किंवा गोव्यात ब्राह्मणशाहीच वाढते आहे. हे एकसारखं खुपत राहतं. मग त्यातून काही पात्रं तयार होतात. अमुक एक पात्र असं का वागतं ? एखादा माणूस उद्धटासारखा वागत असतो. असं का? तो एका ठराविक पद्धतीनं वागतो. त्याच्या मागं काही सामाजिक कारणं असतात. त्याची परिस्थिती, समूह – जात ह्यातून काही प्रश्न निर्माण झालेले असतात. त्यातून ते पात्र तयार होतं. मग त्याच्याभोवतीचं जग निर्माण होतं. कादंबरीलेखनाची अशी सिद्धता होते. कादंबरी एकदम स्फुरली असं होत नाही. आजच लिहायला बसलं तर लिहून होत नाही. तसे कादंबऱ्या पाडणारेसुद्धा लोक आहेत, ते सोडून द्या. कादंबरी खरी जन्माला येते ती आधी अशी गर्भासारखी डोक्यात वाढत असते. त्यासाठी तुम्हांला विचारपूर्वक त्या कादंबरीची चौकट, तिचा प्लॉट, वेगवेगळी पात्रचित्रणं अशी करावी लागतात. कादंबरी व काव्य अशी वेगवेगळी असल्याने वेगवेगळीच लिहावी लागतात. कारण त्यांच्यामागच्या पर्सनॅलिटीज् वेगवेगळ्या असतात. विशेषतः कोवळ्या वयात साधारण सगळेच कविता लिहितात. मग वय वाढत जातं तसा पगार, कुटुंबे, प्रॉव्हिडंट फंड वगैरे हिशेब सुरू झाले की कविता हळूहळू बंद व्हायला लागते व विचारशील असा माणूस लिहायला लागतो. हे वाङ्मयप्रकारसुद्धा असेच आहेत की ते काही असे ठरवून येत नाहीत. ते तुमच्या पर्सनॅलिटीमधूनच जन्माला येतात.

प्रश्न : यांचा प्रश्न होता, तुम्ही **का** लिहिता ? तुम्ही ' कोसला ' लिहिलीत तेव्हा तुमच्या मनात खोट्या मूल्यांविषयी संतप्त प्रतिक्रिया होत्या, त्या व्यक्त करण्यासाठी तुम्ही ती लिहिलीत का ?

नेमाडे : ती अनेक दिवस तयार होत होती. 'कोसला' लिहिली, त्या वेळची भूमिका तुम्ही पाहा. ती तरुण विद्यार्थ्यांची भूमिका आहे. त्या काळात एकूणच परीक्षांबद्दल, एकूण वातावरणाबद्दल, शिक्षणाबद्दल प्रतिक्रिया असं ते आहे. खेड्यातील मुलं शहरात येऊन शिकत असतात. त्यातून त्यांच्यावर वेगवेगळे दाब असतात. त्याला आकार मात्र असा एकदम स्फुरत नाही, तर कधी तरी तुम्ही विचार करत असता तेव्हा तो एकदम हातात येतो.

प्रश्न : 'कोसला' मधील तुमची समाजाबद्दलची प्रतिक्रिया ही अतिशय कडवट

होती. बरेच दिवस तो विषय मनात राहिल्यामुळे की कशामुळे ?

नेमाडे : होय, ती बरेच दिवस मनात होती. तशी राहिल्यानं एक फायदा असा होतो की ते सगळं कसं तावूनसुलाखून निघतं. बऱ्याचदा माणूस कवितेत इमोशनल होऊन खोटं बोलूं शकेल, परंतु कादंबरीत ठरवल्याशिवाय खोटं बोलता येत नाही. कारण ती अनेक वर्षं आपण अनुभवत असतो. म्हणजे असं की एखादं प्यूनचं पात्र आहे, तर आपण अनेक प्यून्स पाहत असतो किंवा प्रिन्सिपॉलचं पात्र हे अनेक प्रिन्सिपॉल्स पाहतो त्यातून ते ते पात्र अनेकांचा म. सा. वि. होऊन तयार होतं. त्यातले कॉमन फॅक्टर जमा होण्यामुळं ते पात्र टिकाऊ निघतं. त्यात काही खोटं असेल तर ते आपोआपच नाहीसं होतं. कादंबरीत हा एक फायदा असतो जे अनेक वर्षं मनात तयार होत असतं, जे आपण जगतो तेच त्यात जमा होत राहतं.

प्रश्न : तुमची पहिली कादंबरी ' कोसला ' जेवढी गाजली, तेवढ्या नंतरच्या ' बिढार ', ' जरीला ', ' झूल ', या काही गाजल्या नाहीत. याचं काय कारण असावं ? म्हणजे तुम्ही लेखक म्हणून कमी पडला की कसे ?

नेमाडे : हो. ती शक्यता अर्थात असेल. पण गाजण्याचे काही तरी वस्तुनिष्ठ निकष लक्षात घ्यावे लागतील. समजा, वाचकांकडून खप पाहायचा तर ते आकडे असं दाखवतात की ह्या सगळ्या कादंबऱ्या सध्या दुसऱ्या–तिसऱ्या आवृत्तींत असून वर्षाला प्रत्येकीच्या सारख्याच चारशे । पाचशे प्रती खपतायत. रिव्ह्यूज्सुद्धा सगळ्यांवर सारखेच आले. पण 'कोसला'ची रिॲक्शन जास्त झाली, हे खरं आहे. कारण ती आली त्या वेळी कुणी आई–बापांबद्दल, प्राध्यापकांबद्दल किंवा एकूण समाजाबद्दल अशा पद्धतीनं बोलत नव्हतं, त्यामुळे त्या वेळी वाचकांच्या प्रतिक्रिया तीव्र होत्या, कारण ' कोसला ' पहिली होती. चढ चढताना पुढे वारंवार काही गिअर बदलावे लागत नाहीत.

प्रश्न : प्रत्येक प्रकारच्या लेखनाला आपल्याकडे वाचक आहेत का?

नेमाडे : वाचक काय, एक असला तरी पुरे. धर्मानंद कोसंबींचं उदाहरण पाहा. त्यांनी लिहिलं ते स्वतःच प्रकाशित केलं. ही क्रांतिकारक घटना ठरली. त्यांना वाचक किती मिळाले असतील ते माहीत नाही. पण आपलं पुस्तक त्यांनी स्वतःच प्रकाशित केलं हे महत्वाचं. ना. सी. फडक्यांचे प्रकाशक पन्नास होते आणि वाचक हजारो होते, पण त्यांची कॉण्ट्रिब्युशन काय आहे ? कॉण्ट्रिब्युशन असणं हेही महत्त्वाचं आहे. केवळ संख्येवर जाण्यात अर्थ नाही. खरे वाचक

एकदोन सुद्धा पुरेत. अर्थात अशाही वाचकांची संख्या वाढली पाहिजेच. जोपर्यंत वाचन म्हणजे रविवारच्या आवृत्त्या वाचायच्या, असा साहित्यवाचनाचा अर्थ आहे तोवर काही होणार नाही.

प्रश्न : मला अनेक वर्ष पडलेला हा प्रश्न आहे. ' कोसला 'ची भाषा ही आपोआप आली की ती घडवलेली आहे ? म्हणजे ती त्या वेळच्या विद्यार्थ्यांची भाषा आहे की कसं ?

नेमाडे : ती मुद्दाम जुळवलेली नाही, पण अगदी आपोआप आली असंही म्हणता येणार नाही. आम्ही होस्टेलवाले तशी मुद्दाम बोलत होतो. ती होस्टेलवाल्या मुलांची स्लँग आहे. विद्यार्थी आपापसात जे शब्द तयार करतात त्यांची स्लँग बनते. विद्यार्थ्यांचे अनुभव सांगणारी या अर्थाने ती हेतुपूर्वक करावी लागली. त्याला दुसरं काही समर्थन नाही.

प्रश्न : लघुकथासंस्कृती ही हीन संस्कृती असं तुम्ही म्हणता. तर त्याची कारणं कथा ही सत्यकथा – संप्रदायानं वाढवलेली म्हणून की एकूण कथा ही निकृष्टच असं तुम्ही मानता? तुमच्या आवडत्या चेकॉव्ह, काफ्का वगैरेंसारख्या लेखकांच्या कथांनाही तुम्ही निकृष्ट म्हणणार काय ?

नेमाडे : नाही. मी जेव्हा तसं बोलतो किंवा लिहितो तेव्हा ते आपल्या मराठीपुरतं असतं. जागतिक साहित्याबद्दल मी काही तसं म्हटलेलं नाही. आता मराठीत हा फॉर्म तसा क्षुद्रच आहे. मराठीत काही चेकॉव्ह, मालार्मे किंवा काफ्का झालेला नाही. मराठीत दिवाळीच्या वेळी रजा घेऊन, व्यायाम करून दिवाळी अंकासाठी लिहिणारेच कथालेखक झाले, हे आम्ही प्रत्यक्षच पाहत होतो. सगळे मागणी तसा पुरवठा करणारे लेखक होते. खास क्रिएटिव्ह कुणी लिहीत होते असं नाही. हे आपले दिवाळी आली की दोन महिने आधी लिहायला लागायचे. त्या वेळच्या मासिकांच्या जाहिराती पाहाव्यात. 'दीपावली', 'सत्यकथा' आणि बहुतेक दिवाळी अंकांच्या जाहिराती अशा : चौसष्ट कथा आणि सत्तेचाळीस कविता! म्हणजे जास्तीत जास्त कथा जे अंक देतील ते खपणार. त्यामुळे ते संपादक स्पेसीफाय करायचे. ' शक्य तोवर तीन पानांच्या वर कथा लिहायची नाही. ' कुणी लिहिलं तर त्याला ती पानं कमी करायला लावीत. या सगळ्याचा इतिहास लिहावा लागेल. त्यातल्या त्यात जी. ए. एखादी कथा जरा लांब लिहायचे. मात्र छोटी कथा लिहायचं पण त्यांचं एक वय होतं. परंतु, ' हा माझा फॉर्म आहे, तो आहे तसा छापा ' असं म्हणणारे कुणी नव्हते. विशेषतः आपले

ग्रामीण लेखक. तीन पानांतच ते ती कथा बसवायचे. त्यातच तो क्लायमॅक्स, गुंतागुंत, निरगाठ असायची. तेवढ्यातच तो ग्रामीण जीवनाचा ' फील ' देणं त्यांना शक्य होतं. हे सगळे कथालेखक त्यात सापडले होते. हे त्या त्या मासिकाला पाहिजे तशी कथा द्यायचे. म्हणजे कथा असा काही प्रकार त्यांनी घडवला नाही, म्हणून तो असा झाला. त्यांच्यात काही कथा चांगल्या असतील, पण त्याने आपलं एकूण साहित्य पुढे नेलं, असं झालं नाही.

प्रश्न : मराठीतली कथा सोडली तर मग चेकॉव्ह वगैरेसारख्यांच्या इतर भाषांमधील कथांबद्दल तुम्हांला काय म्हणायचं आहे ?

नेमाडे : दुसऱ्या भाषांमधील साहित्यातही कथा हा फॉर्म हिणकसच आहे. चेकॉव्ह प्रसिद्ध आहे तो केवळ त्याच्या शॉर्ट स्टोरींसाठी नव्हे. चेकॉव्ह नाटककार आहे, त्याच्या दीर्घकथाही आहेत. मालार्मेच्या सुद्धा मोठमोठ्या कथा आहेत. चुटकेवजा कमीच. त्या त्या लेखकांची दुसरी कॉण्ट्रिब्युशनही महत्त्वाची आहे. काफ्का हा त्याच्या कादंबऱ्यांसाठी प्रसिद्ध आहे, कथांसाठी नव्हे. युरोपातसुद्धा ॲकेडेमिक समीक्षेमध्ये लघुकथा हा मायनर फॉर्म समजला गेला आहे. जगभरच्या साहित्यातसुद्धा कथांना काही महत्व नाही. उदाहरणार्थ, नोबेल प्राईझ हे शॉर्ट स्टोरीसाठी दिलं जात नाही. म्हणजे वाङ्मयीन महात्मता ठरवण्याचा तो एक निकष आहे. कुठला फॉर्म वापरला ते महत्त्वाचं असतं. कविता, कादंबरी, नाटक हेच त्यातल्या त्यात असे प्रकार आहेत की तुमच्या साहित्यिक क्वालिटीज् तिथं पणाला लागतात. कथेत तसं घडत नाही. अधूनमधून चांगल्या कथा लिहून होतात. परंतु कथाकारांनी फार मोठी प्रगती केली आहे उदाहरणार्थ, नॅरेटिव्ह टेक्निक्स्मध्ये किंवा कॅरेक्टरायझेशनमध्ये – असं दिसत नाही. हा फॉर्म चालू शतकाच्या पलीकडे फारसा जात नाही. पहिला शॉर्ट स्टोरी लिहिणारा ॲडगर ॲलन पो समजला जातो. त्याने अद्‌भुत वगैरे कथा लिहून ह्या प्रकाराला सुरुवात केली. त्याचं मोठेपण पुन्हा या जॉर्गन तयार करण्यात आहे. हल्लीसुद्धा जगभर तो आऊटडेटेड झालेला फॉर्म समजला जातो. इंग्रजीत किंवा अमेरिकेतही मोठा शॉर्ट स्टोरी रायटर दाखवता येत नाही. पण कादंबरी हा गेल्या तीन चार शतकांपासून आघाडीवर असलेला असा वाङ्मयप्रकार आहे.

प्रश्न : श्यामची आई, चिमणरावविषयीचं लेखन हे सगळं लघुकथेच्या स्वरूपाचं लेखन आहे असं बहुतेक टीकाकार मानतात. तुम्ही एकीकडे लघुकथा,

मराठी लघुकथा हे क्षुद्र वाङ्मय म्हणता आणि दुसरीकडे श्याम, चिमणराव यांना मराठीतले अप्रतिम ॲंटि – हिरो मानता याची संगती कशी लावायची?

नेमाडे : श्यामची ती सबंध मालिका आहे. श्यामची आई, श्याम, जीवनकलह इत्यादि, असे ते चार खंड आहेत. त्यात श्यामच्या लहानपणापासून स्वातंत्र्यलढ्यापर्यंतची सलग अशी गोष्ट आहे. घरातली माणसं, आईवडील, बहिणी, मांजरं, कुत्री इथपासून श्यामचं जग सुरू होतं. औंधला तो शिक्षण घेतो, जीवनात शिरतो आणि मग स्वातंत्र्यलढ्याला वाहून घेतो अशी ती श्यामची सलग कहाणी आहे. म्हणजे जरी ती अशा छोट्या छोट्या तुकड्यांमधून कन्सिव्ह केलेली आहे, तरी त्यात सलगता आहे. म्हणून मग श्याम असा हिरो म्हणून उभा राहतो. असंच चिमणरावाचं पण होतं. आता चिं. वि. जोशींचं चुकलं हे की ते तुकड्यातुकड्यांनी लिहीत गेले. पण त्यामागची साखळी अशी एक आहे – म्हणजे एकात एक नायक तर दुसऱ्यात दुसराच असं नाही. त्याच्यात एक कन्सिस्टण्ट अशी हिरोची कल्पना आहे आणि ती सगळ्या मराठी समाजाला साठ्वून घेणारी अशी आहे. विशेषतः चिं. वि. जोशींनी आपल्या स्वतःच्या चित्पावन संस्कृतीची अशी मोठी भेदक वर्णनं केली आहेत, म्हणजे कुणाला दयामाया न दाखवतात विच्छेदन केलं आहे. ह्या लेव्हलवर ते मोठे कादंबरीकारच आहेत. श्यामच्या बाबतीत देखील सानेगुरुजींची निवेदनशैली कथेसारखी आहे. म्हणजे पहिली रात्र, दुसरी रात्र – असं ते श्यामचं चाललेलं असतं – म्हणजे जीवनकलह : श्याम खंड दोन : असं. ज्या पद्धतीनं ते जगले तसंच ते आलं आहे. कुठे तुरुंगात, तर कुठे खादीचे गठ्ठे विकत सेवादलाचं काम करत या त्यांच्या जीवनपद्धतीत ते लिहीत गेले.

प्रश्न : साहित्य ही एक कला म्हणून पाहायचं तर कादंबरीमध्ये रंजकता कितपत अपेक्षित आहे ? रंजकतेचा कादंबरीशी साधारण कसा संबंध असावा ?

नेमाडे : त्यांचं प्रमाण ठरवायचं तर दोन्हींचा समतोल करता आला पाहिजे. नुसत्या रंजकतेला महत्त्व देऊन बाकीचं त्याप्रमाणे बॅलन्स करायचं असं नाही. म्हणजे नुसत्या रंजकतेसाठी जर तुम्ही कादंबरी लिहिली आणि त्याला फक्त पोषक असे काही घटक त्यात घालाल तर ती कादंबरी फार पुढे जाईल असं मला वाटत नाही. कादंबरीत रंजकता तर लागतेच. म्हणजे ती वाचनीय तरी असावी लागते.

प्रश्न : मराठीत अशी कादंबरी आहे का?

नेमाडे : आहे, पेंडशांची ' रथचक्र ' तशी आहे. तिच्यात हा समतोल आहे. भाऊ पाध्ये आहे. माडगूळकरांची ' वावटळ ', सुभाष भेंडेंची ' अंधारवाटा ' भीमराव वाघचौरेंची ' रानखळगी ' हया वाचनीय पण सीरियस कादंबऱ्या आहेत. उद्धव शेळक्यांची ' धग ' आहे. जयवंत दळवींच्या एकदोन अशा आहेत. या सर्वांनी कॉम्प्रोमाईझ न करता कादंबऱ्या लिहिल्या; निव्वळ रंजक व्हाव्यात म्हणून लिहिल्या नाहीत.

प्रश्न : साहित्यात जीवनविषयक तत्त्वज्ञान उतरतं असं गृहीत धरून मी विचारतो, तुमच्या ' झूल ' मधील चांगदेव पाटीलची ही वाक्यं पहा. उदा. चांगदेव पाटील म्हणतो, "आपल्याला खोटं सांगता येत नाही. परंतु गप्प बसायला शिकलं पाहिजे." यात चांगदेवनं शरणागती पत्करली असं होत नाही का?

नेमाडे : आपली मतं ॲप्लाइड स्वरूपात दुसऱ्यांना सांगताना त्याचा उपयोग होत नाही अशी परिस्थिती आली असली तर ती द्यायची नाहीत, यात मला प्रत्यक्ष शरणागती वाटत नाही. एक शहाणपणा असतो त्याच्यात. म्हणजे गरज पडेल तेव्हा तो मत मांडेल. पण गप्प बसणं हे शहाणपण म्हणता येईल. तो अशा कोंडीत सापडला की मतं देऊन काही फायदा होणार नाही. अर्थात ही त्याची मनःस्थिती एका विशिष्ट परिस्थितीतली आहे. तेव्हा तो तसा निर्णय घेतो.

प्रश्न : आत्मचरित्र या प्रकारच्या वाङ्मयाबद्दल आपल्याला काय वाटतं ?

नेमाडे : मी आत्मचरित्र कधी वाचत नाही. कारण ते कितपत खरं असेल याबद्दल शंका असते. त्यातल्या कशालाच पुरावा नसतो. कुठल्या एका क्षणाला काय झालं हे काही सांगता येत नाही. उलट ती सरळ आत्मचरित्रात्मक कादंबरीच असते. मला हा प्रकार मनापासून आवडत नाही. कारण त्यांचा लेखक कितपत प्रामाणिक असतो याबद्दलच शंका आहे.

प्रश्न : लक्ष्मण गायकवाड, माधव कोंडविलकर यांनी आपण म्हणता तशा आत्मचरित्रात्मक कादंबऱ्याच लिहिल्या आहेत. पण त्यांनी नंतर काही लिहिलं नाही, असं कसं ?

नेमाडे : खरं आहे. त्यांनी नंतर काही लिहिलं नाही हेही चांगलं आहे. त्यांच्या पोटसमूहात ते जे काही जगत असतात, ते सगळं सांगून झालं. त्यामुळे त्यांच्याजवळचं खास सांगण्यासारखं होतं ते संपलं. ते त्या समाजात होते तेव्हाचं आपण वाचू शकतो. ते जर अजूनही लिहीत राहिले तर आपल्याला प्रॉब्लेम

होईल ते वाचायचा !

प्रश्न : आत्मचरित्र हे उदात्तीकरण असतं स्वतःचं किंवा समाजाचं. नाही का? लेखक स्वतःला किंवा समाजाला मेकअप करून समाजासमोर प्रेझेंट करत असतो असं नाही का?

नेमाडे : खरंच आहे. लिहिणारा लिहिण्यात एक प्रकारे आपली वकिली करत असतो. तो आपण कसे चांगले व जग कसं वाईट ते दाखवत असतो. जगण्याच्या संघर्षात कधी आपला पराभव होत असतो तर कधी आपण बरोबर असतो. कधी आपण मूर्ख असतो तर कधी जग मूर्ख असतं किंवा वाईट असतं. हे खरं तर ज्याचं त्याला समजायला पाहिजे. पण असं होत नाही. आत्मचरित्रलेखक एकच बाजू घेऊन चरित्र सांगत असतो. याला पूर्ण वर्तुळ काही सापडत नाही, थोडासा कोन फक्त त्याच्यात दिसतो.

प्रश्न : मघाशी तुम्ही साहित्यसंमेलनांतून काही निष्पन्न होणार नाही, ती फक्त उत्सवी असतात असं म्हटलंत. तुम्हांला असं म्हणायचंय का की ती होऊच नयेत?

नेमाडे : हो. अशा मताचा मी आहे. कारण ज्या उद्देशाने ती भरवतात तो त्या गोंधळात काही साधत नाही. आपली शक्ती त्यात जाते त्या मानाने ज्या खोट्या गोष्टी तिथं होतात त्यामुळे ती होऊच नयेत असं वाटतं.

प्रश्न : सामान्य वाचकाला तिथं जाण्यात जो उत्साह वा आनंद असतो तो आनंद आपण गमावणार नाही का?

नेमाडे : साहित्य संमेलनाला जाऊन आल्यानंतर सामान्य वाचकाला उत्साह, आनंद वाटतो का?

प्रश्न : मघाशी तुम्ही म्हणालात की कादंबरीकार व कवी या दोन वेगवेगळ्या पर्सनॅलिटीज असतात. तुम्ही 'मेलडी' नंतर काही काव्य लिहिलेलं दिसत नाही, तुमची ती पर्सनॅलिटी डेड झाली का?

नेमाडे : नाही, नाही. मला वाटलं होतं की ती डेड झाली, परंतु मी गोव्यात आल्यावर काही कविता लिहिल्या. मी गोव्याचा जन्मभर ऋणी अशासाठी राहीन की येथे मी पुन्हा कविता लिहू शकलो. मेलो होतो असं वाटलं होतं, पण मी २५/३० कविता लिहिल्यात.

प्रश्न : तुमच्या 'कोसला'चा प्रोटॅगॉनिस्ट पांडुरंग सांगवीकर लग्न, प्रजोत्पादन वगैरे गोष्टींबद्दल अतिशय तुच्छतेनं, उद्वेगानं बोलत असतो. तर आपल्या चालू

सामाजिक परिस्थितीत, विशेषतः देशीवादाच्या परंपरेत लग्न या सामाजिक संस्थेला काही पर्याय आहे का?

नेमाडे : नाही. प्रजोत्पादनासाठी लग्न या सामाजिक संस्थेला पर्याय नाही. पांडुरंग त्या वेळी सगळ्या आयुष्यालाच उबगला आहे. ती त्याची एक अवस्था आहे. तो जीवनाच्या सगळ्या वाटाच बंद करीत जातो; तशी प्रजोत्पादनाची लग्न ही वाट त्याने स्वतःपुरती बंद केलेली आहे. खरं म्हणजे ती त्यानं पितृसत्ताक समाजाच्या संदर्भात हीन लेखलेली दिसेल. तो प्रजोत्पादन ही जैविक बाब विनोदी समजून ॲप्रिशिएटही करतो. लग्नासंबंधीचे त्याचे वडिलांशी बोलणे ही त्याच्यापुरती अशी एक स्ट्रॅटेजी आहे.

प्रश्न : आपण केलेल्या समीक्षेबद्दल आपल्याला कधी हे चुकलंय असं वाटलंय का किंवा वाईट वाटलंय का ?

नेमाडे : असा मला काही अनुभव आला नाही. ग्रामीण कथेबद्दल किंवा लघुकथेबद्दल मी वाईट बोलत आलो. पण अजून काही कुणी चांगली लघुकथा लिहीत नाहीय.

प्रश्न : तुमचं 'टीकास्वयंवर' मी वाचलंय. त्यात तुम्ही मांडलेली देशीवादाची संकल्पना इंग्रजीतल्या नेटिव्हिझम्‌वरनं घेतलीय असं वाटतं. त्यावर तुम्हांला काय म्हणायचंय ? तुम्ही जे श्रेष्ठ साहित्य मानता ते सगळं देशी आहे काय? उदाहरणार्थ, काफ्काची मेटॅमॉर्फासिस ही कथा. त्यात देशीवाद कुठं आहे?

नेमाडे : 'टीकास्वयंवरा'तल्या पहिल्या लेखापासून देशीवाद सुरू होतो. ते माझं अतिशय जुनं प्रकरण आहे. संशोधनाच्या, रिसर्चच्या जगात सगळंच काही तुम्ही स्वतः करू शकत नाही. दुसरीकडं जगात काय चाललं आहे ते जमा करावं लागतं. त्याच्याशिवाय तुम्हांला पुढे जाता येत नाही. पण मी ते परदेशातून उचललंय असं काही म्हणता येणार नाही. मी त्याचा विचार करीत होतो. परदेशातही त्याचा विचार होतोय, यासारखे विचार जगभर चाललेत हे माझ्या लक्षात आल्यावर आपणही योग्य ठिकाणी, योग्य दिशेने जातोय असा त्याचा अनुभव येतो.

तुमच्या दुसऱ्या प्रश्नाचं उत्तर असं की श्रेष्ठ साहित्य हे देशीच असतं या मताचा मी आहे. ते त्या त्या काळाला, स्थळाला बांधलेलं असतं, गोव्यातला माणूस इंग्लंडमधल्या माणसासाठी लिहितो तेव्हा तो कधी खरं काही लिहीत नसतो. मेटॅमॉर्फासिस ही कथा देशीच म्हणता येईल. ती जरी तुम्हाला फँटसी

वाटली तरी वास्तवापासून दूर जाणं ही एक रिॲलिझमला पुढे नेणारी स्ट्रॅटेजी आहे. एके रात्री त्या नायकाला भास होतो की त्याला खूप पाय फुटलेत. तो सेल्स रिप्रेझेंटेटिव्ह होता आणि ह्या भटकंतीच्या नोकरीला तो खूप कंटाळला होता. तो स्वतःचे प्रश्नच त्यातून मांडतो. तर त्याला होणारा हा भास त्याच्या परिस्थितीशी संबंधित आहे. त्याच्या चेकोस्लोव्हाकियामधल्या जीवनावरच ती कथा आहे.

प्रश्न : तुम्ही म्हणता तसा तो देशीवाद ठळकपणे कुठे दिसतो?

नेमाडे : तो तसा प्रत्येक कथेत ढोबळ नाहीच दिसणार. तो तुम्हाला शोधूनच काढावा लागेल. काफ्का हा प्रागमधल्या आपल्या लोकांसाठी लिहीत होता. हे एक देशीवादाचं तत्त्व आपण मान्य केलं पाहिजे की, आपापल्या पद्धतीनंच लिहावं आणि आपल्या लोकांसाठीच लिहावं. आपण आंतरराष्ट्रीय, परदेशी वाचकांसाठी लिहून लेखक होऊ अशा पद्धतीनं तो लिहीत नव्हता. इंटरनॅशनल पद्धतीनं लिहून लेखक मोठे होतात असं माझ्या आढळात नाही. तर ते आपापल्या देशात, आपापल्या काळाशी प्रामाणिक राहून आपापल्या लोकांसाठी लिहूनच मोठे होतात.

प्रश्न : देशीवाद नसलेली अशी एखादी कथा कोणती ? वा कोणतं लिखाण ?

नेमाडे : आपली मी सुरुवातीला सांगितलेली ऐतिहासिक नाटकं, ग्रामीण कथा या काही देशी नाहीत. तशीच आपली सदानंद रेगे टाईप सिंबॉलिक वगैरे लिहिलेली नवकविता ही काही देशी नाही. मराठीत सिंबॉलिझम आलाच कसा ? ज्या मराठीत तुम्ही लिहिता, तिथं ही अशी कविता लिहूच कशी शकता? उदाहरणार्थ, शेक्सपियर, डन्, कोलरिज हे न वाचता कोणाला इंग्रजी कविता लिहिताच येणार नाही. आपल्याकडे मात्र तुकाराम न वाचताच मराठी कविता लिहिली जाते, ते कसं काय? मर्ढेकरांच्या कादंबऱ्या पहा. त्यांनी त्या जेम्स जॉईसप्रमाणे लिहून पाहिल्या. आता त्या कादंबऱ्या कुठं तरी शोधाव्या लागतात. ही देशी नसलेल्या लिखाणाची उदाहरणं आहेत.

प्रश्न : कादंबरीत अपशब्द वापरणं हे कितपत सयुक्तिक आहे ?

नेमाडे : ते जर वातावरणाशी जुळत असेल तर त्यात काही वाईट नाही. कुठलाच शब्द मुळात 'अप' नसतो. संदर्भामुळे तो अपशब्द होतो. एखाद्यानं कारण नसताना मुद्दाम काही शब्द घातले असतील तर ते आपल्याला शैलीशास्त्रीय कसोट्यांनी सिद्ध करता येतं.

प्रश्न : देशीवादाची संकल्पना तिच्या एका टोकाला न्यायची म्हटली तर

त्यातून प्रादेशिक अस्मिता नकळत जोपासली जाणं स्वाभाविक आहे. आपल्या देशात सध्या प्रादेशिकवादाचं भूत धुमाकूळ घालत असताना देशीवादाचं समर्थन करीत राहण्यातले धोके मोठे वाटत नाहीत का?

नेमाडे : अनेक प्रादेशिकता मिळूनच शेवटी आपला देश बनलेला आहे, याचं भान ठेवलं पाहिजे. लोकांना तुम्ही दुसरा पर्यायच ठेवला नाहीत तर ते आपोआपच प्रादेशिक व्हायला लागतात. कोणतीही गोष्ट तुम्ही लादायचा प्रयत्न केलात की प्रादेशिक तत्त्वं उफाळून वर येतात, असा ॲन्थ्रॉपॉलॉजीचा सिद्धांत आहे. उदाहरणार्थ, शीख हा कधीच प्रादेशिक नव्हता, उलट सगळीकडे ॲड्जस्ट होणारा असा हा शीख समाज होता. तर अशा शिखांना गुरुमुखी लिपी – ज्या लिपीत गुरू नानकांनी ग्रंथसाहिबा लिहिला, ती गुरुमुखी लिपी – सोडा आणि नागरी लिपी स्वीकारा असं पंजाबी–हिंदू सांगायला लागले तर ती माणसं प्रादेशिकतेचा आग्रह धरणारच. तसा धरावाच. आपल्या देशातले लोक कधीच प्रादेशिक नव्हते. जास्तीत जास्त दुसऱ्यांशी मिसळून जाणारे असे आपले लोक आहेत. पण नेहरूंपासून हे भोंगळ विशालत्व लादणं चाललंय. संयुक्त महाराष्ट्राचं उदाहरण पाहा. आसाममध्ये लोकांसाठी रेडिओ स्टेशनंही नसली तरी चालतील पण त्यांनी जन गण मन म्हणत राष्ट्रीयता मानली पाहिजे किंवा सेक्युलॅरिझमचा उदो उदो करायचा; पण पार्लमेंटचं सेशन सुरू करताना ज्योतिष्याला विचारून ठराविक वेळीच ते सुरू करायचं, असा प्रकार चालू होता. याच्यामुळं लोकांची रिॲक्शन सुरू झाली. आधी नेहरू युग, मग इंदिरा गांधींचं युग, मग डिक्टेटरशिप आली आणि छोट्या छोट्या प्रादेशिक समूहांच्या मूल्यांना राष्ट्रीयत्वाच्या नावाखाली दडपून टाकण्याची वृत्तीच झाली. त्यामुळेच प्रादेशिकतावाद आला. पण तो आवश्यकच आहे. नाहीतर मग तुम्ही नकाशावर काही पोटसंस्कृती शिल्लकच ठेवणार नाही. नकाशावर फक्त एकच भाषा आणि एकच धर्म ठेवणार. हे काही खरं नाही. उद्या तुम्ही सगळ्यांनाच रामजन्मभूमी करायला लावणार किंवा सगळ्या देशातील लोकांनी हिंदीतच बोललं पाहिजे अशी सक्ती करणार. हे बरोबर नाही. आपल्याकडे हिंदुस्थानात १९८१ च्या शिरगणतीनुसार १६५२ स्वतंत्र मातृभाषा आहेत. गोंडी, मैथिली, तुळू, कच्छी, राजस्थानी वगैरे. या भाषांनाही स्टेटस् देणं आवश्यकच आहे. मराठीच्या नावाखाली कोंकणी दाबू लागलो किंवा हिंदीच्या नावाखाली राजस्थानी दाबू लागलो तर त्याची रिॲक्शन होणारच. ही रिॲक्शन मराठी – कोंकणी, हिंदी – राजस्थानी या कुणालाच बरोबर नाही. साहित्य अकादमीनं घटनेतल्या १६ ऐवजी आता २४ भाषा मान्य

केल्या आहेत. अजून आज प्रत्यक्षात वापरल्या जाणाऱ्या ५० भाषा आहेत. उदाहरणार्थ, हंगेरीतल्या इतके लोक तुळू बोलतात. कच्छी लोक व्यापारी असल्यामुळे आपल्या भाषेचं काय झालं त्याची त्यांना कल्पनाच नाही. तर अशा आपल्याकडच्या दाबून टाकण्याच्या वृत्तीतून ही रिॲक्शन सुरू झालेली आहे. आपला देश ज्यामुळे टिकून राहिला ती गोष्ट म्हणजे रेंज किंवा पट. भाषाशास्त्रात भाषेचा पट अशी संकल्पना मांडली जाते. भाषेत आणि सामाजिक संस्थांमध्ये नुसता पॉईंट किंवा बिंदू नव्हे; तर संपूर्ण पट महत्त्वाचा मानला पाहिजे.

प्रश्न : दिलीप चित्रे, अरुण कोलटकर यांची कविता देशीवादी म्हणता येईल का?

नेमाडे : आता तुम्ही नकाशाच काढला तर त्यांच्यातलं बरंचसं देशी नाही हे मी मान्य करतो. परंतु अरुण कोलटकर हे संतपरंपरेत लिहीत असतात. ते अभंगासारखी रचना करतात. त्यांची प्रतिमासृष्टी, जनाबाईंसारखं लिहिणं हे सगळं देशी परंपरेतलं आहे. मात्र चित्र्यांची डेकोरेटिव्ह पद्धती परदेशी आहे. त्यांच्यातलं देशी किती आणि परदेशी किती हे ठरवणं समीक्षकांचं काम आहे. पण बऱ्याच प्रमाणात ते दोघेही देशी आहेत असं वाटतं. कारण त्या दोघांवर तुकारामाचा, शाहिरी वाङ्मयाचा परिणाम आहे. म्हणजे ते पूर्णपणे परदेशी व्हेनमध्ये लिहिणारे नाहीत. मध्यंतरी य. द. भावे नावाचे कुणी कवी होते. त्यांनी देशी मराठी वाचलंच नव्हतं असं त्यांच्या कवितांवरून वाटायचं.

प्रश्न : प्रादेशिक भाषांना जास्त महत्त्व दिलं तरी देशाचे तुकडे होणार नाहीत असं तुम्हांला म्हणायचंय ?

नेमाडे : ही भीती नेहमीच व्यक्त केली जाते. परंतु आपल्या देशात असं झालेलं नाहीय. उलट प्रादेशिक स्वायत्ततेमुळे, मायनॉरिटीजमुळेच आपली संस्कृती टिकली. जेव्हा तुम्ही एकेक गोष्ट लादायचा प्रयत्न केला तेव्हा ते तुटत गेलं. आपल्या देशाची फाळणी झाली, देश कमी कमी होत गेला, तो असं एक सार्वभौम तत्त्व लादत गेल्याचा परिणाम आहे. मान्य करत गेलात तर सगळं टिकून राहतं. विचित्र अशी आपली संस्कृती आहे. युरोपात एक भाषा, एक संस्कृती असं त्यांनी मानलं. आपल्याकडं असं मानलं जात नाही. आपण पाहतो, सिंधीला लिपी अरेबिक आहे, बहुतेक सगळे सिंधी कट्टर हिंदुत्ववादी आहेत, पण त्यांना लिपी मात्र अरेबिक म्हणजे अभारतीय हवी आहे. नागरी लिपी त्यांच्यावर

लादण्याचा प्रयत्न केला तर अडवानीही त्याला विरोध करतील. त्यांनी करावा. म्हणजे आपल्याकडे परस्परविरोधी गोष्टी एकत्र नांदू शकतात. हा आपला नेहमीचा पॅरॉडॉक्स आहे. हिंदुत्ववादी सिंधी लोकांना अरेबिक लिपीच हवी असणं हे त्यातलंच. पण सत्ती आली की त्याची रिॲक्शन जोराची होते. जे एकदा तुमच्या देशाच्या संस्कृतीचा भाग झालं आहे ते परकं राहत नाही. एकमेकात हे सगळं असं मिसळून गेलं आहे. मारवाडी, शीख, मराठे सबंध देशभर गेलेत आणि ते तिथं मिसळून गेलेत. आज देशभर दडपणाचं, दाबून टाकण्याचं, तुकडे करण्याचं राजकारण चालू आहे. एवढा प्रकार परक्या राजांनी, मुसलमानांनी, ब्रिटिशांनीसुद्धा केला नव्हता. उदाहरणार्थ, तुम्ही तुमचा धर्म पाळा, तुमच्या तुमच्या जातपंचायतीप्रमाणे न्याय द्या असे ते म्हणत. एकच मध्यवर्ती तत्त्व कोणीही लादलं नाही. म्हणून एकच एक असं काही लादायचा प्रयत्न केला तर तुकडे होतील अशी मला मनापासून भीती वाटते. तुम्ही म्हणता ती प्रादेशिकवादाची भीती काही खरी नाही. उलट आपण जितके मायक्रोमायनॉरिटीजचं कल्चर टिकवू तितके आपण सगळे टिकून राहू.

प्रश्न : जी. एं. च्या ज्या दीर्घकथा आहेत त्या कथा किंवा ग्रेसची कविता वाचकांना समजत नाहीत, दुर्बोध वाटतात. यावर तुम्हांला काय म्हणायचंय ?

नेमाडे : मलाही प्रत्यक्षात त्या कळत नाहीत.

प्रश्न : काही जण जी. एं. च्या कथांना लहान मुलांचं वाङ्मय म्हणतात, तरीही ?

नेमाडे : लहान मुलांसाठी असतं ते वाङ्मय फार चांगलं असावं लागतं हो. उदाहरणार्थ, अरबी भाषेतील गोष्टी, पंचतंत्रातील गोष्टी. हे फार सकस वाङ्मय आहे. तसं जी. एं. चं असत नाही. हे असलं लहान मुलं कधीच वाचायचे नाहीत. जी. ए. गोंधळून गेलेले आहेत. त्यांना काय सांगायचं, कसं सांगायचंय – काही कळत नाही. त्यांच्या कथांतलं ते भटकत, भरकटत जाणं हे एक थीम म्हणून चांगलं आहे, ते सिंबलही असेल. पण भटकत जाण्याचं सिंबल म्हणूनही ते पुढं टिकत नाही. त्यांच्या कथांमधला तो कुठं तरी नियतीनं ठरवलेल्या एखाद्या ठिकाणी येतो, मग त्याला कुणीतरी काही तरी सांगतं. भटकत जाणाऱ्याचं खरं तर असं होत नाही. म्हणजे हा रिॲलिझमही नाही. हा सगळा पलायनवाद आहे. जगातले सगळे प्रवाह रिॲलिझमकडे निघालेत आणि जी. ए. त्याच्या विरुद्ध दिशेनंच निघालेत. शेवटी शेवटी तर त्यांचा तोल गेला असंच मला वाटतं.

म्हणजे जे जी. ए. ' तुती ' सारख्या अतिशय चांगल्या कथेत दिसतात ते त्या मिस्टिसिझमच्या गोंधळात सापडले आणि तेव्हापासून त्यांचं विघटन होत चाललं. म्हणजे नुसतं जाणवून ते गद्यलेखनाला चालत नाही. गद्यप्रकाराला प्रत्येक घटक मोठ्या जागरूकपणे वापरावा लागतो. म्हणजे प्रत्येक पात्र, घटना कशासाठी त्याची कारणमीमांसा दाखवता आली पाहिजे. आपल्याला ते सगळं कळलं पाहिजे. त्यांच्या कथांत तसं काही दाखवता येत नाही. ते गुलबकावलीसारखं काही तरी चाललेलं असतं.

प्रश्न : जी. एं. च लिखाण इंग्रजीत भाषांतरित करून प्रकाशित व्हायचं होतं. पण इंग्रजीत त्याला प्रकाशक मिळाला नाही, कारण त्यात देशीपणा काहीच नाही असं त्या वेळी म्हटलं गेलं, ते योग्य म्हणता येईल का?

नेमाडे : शक्यता आहे. आपले काही मराठी लेखक – उदाहरणार्थ, विलास सारंग. ते ' ट्रान्सलेटेड फ्रॉम द मराठी ' असं सांगून कथा लिहितात. खरं म्हणजे त्या मुळात मराठी कथा नसतात, पण तसं लिहिलं तरच त्याला प्रेस्टिज येतं. पन्नास वर्षांपूर्वी असं नव्हतं. मराठी म्हटलं की कुणी छापायचं नाही. पण आज मराठी म्हटलं की त्याला आपोआप प्रेस्टिज येतं. देशी भाषांतलं काहीही म्हटलं की हल्ली इंग्रजीत ते चटकन छापायची परदेशी लोकांची तयारी असते. उलट त्या प्रकाशकांचं म्हणणं असतं, की मराठीतलं आमच्याकडं येत नाही फारसं. मराठीतलं आहे, म्हणून ते आनंदानं छापतील अशी आजची फॅशन आहे.

प्रश्न : बरीचशी नवकविता वाचल्यावर असं वाटतं की त्यात काही तरी चांगली कल्पना आहे, पण कविता वाचल्याचा आनंद मिळत नाही. त्यावर तुमचं काय म्हणणं आहे ?

नेमाडे : बरोबर आहे तुम्ही म्हणता ते. नवकवितेत ट्रॅश खूपच असतं. ते सोडून द्या. पण नवकवितेतील चांगल्या कवितेबद्दल असा अनुभव तुम्हांला येणार नाही. उदाहरणार्थ, मर्ढेकरांच्या, पु. शि. रेग्यांच्या सगळ्या कविता चांगल्या आहेत. पण ग्रेसच्या काही कवितांचा असा अनुभव येतो की त्यापासून काही फारसा आनंद मिळायची शक्यता नाही. आपल्याकडं एक मॉडर्निस्ट टेंडन्सी म्हणून लिहायची जी पद्धत आहे – म्हणजे सदानंद रेगे टाइप लिहायची, तिथं असं होतं. तुम्ही जर अरुण कोलटकरची कविता घेतली तर ती कशाला वाचली असं काही तुम्हांला वाटणार नाही किंवा महानोरांची कविता वाचली तर असं वाटणार नाही. पण काही काही कवी नवकवितेच्या नावाखाली आपली खराब

कविता छापत असतात. ते नेहमी जागरूकपणे पाहावं लागतं.

प्रश्न : लेखक व त्याचं खाजगी आयुष्य आणि माहिती हे त्याच्या लेखनाहून वेगवेगळंच असावं काय ?

नेमाडे : वेगळं नसावं. वेगवेगळं नसतंच ते. नाहीतर मग तो साहित्यात प्रामाणिक असणार नाही. तो जे विचार करतो किंवा जगतो तेच साहित्यात असावं. जगण्यात आणि त्याच्यात कमीत कमी अंतर असावं. कलेच्या अनुषंगानं जे काही आवश्यक वाटेल तेवढंच त्यात यावं. नुसतेच जे जे अनुभव येत गेले तसे तो मांडत गेला तर ते अवाचनीय ठरेल. तेव्हा असलं अवाचनीय बाजूला सारलं पाहिजे. पण ते चांगलं वाटण्यासाठी बदलावं हे काही बरोबर नाही. बरेचसे लोक वाचकांना आवडावं म्हणून अनुभव बदलतात. असं साहित्य हे काही खरं साहित्य नव्हे.

प्रश्न : तुमच्या कादंबऱ्यांमध्ये काही प्रसिद्ध व्यक्तींची चित्रणे आली आहेत. ती त्या त्या व्यक्तींना खूप तापदायक वाटली असणार. तुम्ही वाचकांची ओळखण्यात चूक होऊ नये म्हणून बराच तपशील देता. सूचक नावं वगैरे असतात. म्हणजे वाचक ते पात्र कुणावरून घेतलंय किंवा बेतलंय त्याचाही अंदाज बरोबर करतात. यावर तुमचे भाष्य ?

नेमाडे : मघाशी म्हणालो तसं तुमचे अनुभव, स्वतःचं जग आणि तुमचं साहित्य यात कमीत कमी अंतर ठेवावं. आता अशी एकदा भूमिका घेतली की त्याची किंमत तुम्हांला द्यावी लागणारच. मग तुमच्या आईवडिलांबद्दल लिहायला लागलं तर ते कशाला बदलायचं ? ते आहे तसंच मांडावं लागतं. म्हणजे तिथून सुरुवात होते. मी तसे बदल केले असते तर खोटेपणा तिथून सुरू झाला असता. आपले वडील जास्तीत जास्त चांगले कसे दिसतील, आई खूप मायाळू दिसेल, तसं लिहायचं तर मग जगसुद्धा आपल्याला आवडेल असं दाखवायचं, असा प्रकार सुरू होतो. साहित्यिकाला जी काही किंमत असते ती तो खरं बोलतो म्हणून. साहित्यिक कमीत कमी खोटं बोलतात हा खरं तर त्यांचा बुरूज असावा. यालाच जर तुम्ही धक्का लावला तर मग तो लेखक खोटंच बोलायला लागला असा त्याचा अर्थ होतो. खोटं बोलू नये असं तुम्हाला वाटत असेल तर ही किंमत सहन केली पाहिजे. जोपर्यंत तो लेखक खोटं बोलत नाही तोवर तुम्ही ते मान्य केलं पाहिजे. मग ती व्यक्ती प्रसिद्ध असो वा अप्रसिद्ध असो, तिचं चित्रणही लेखकानं दिसलं तसंच केलं पाहिजे. त्या व्यक्तीनं चुका केल्या असतील तर त्या तशा दाखवल्या पाहिजेत. नाहीतर लिहाच कशाला ?

प्रश्न : एके ठिकाणी तुमचा नायक म्हणतो की माणूस जसा जगत असतो, ते तसंच्या तसं उचलून आपल्या साहित्यात घालता आलं पाहिजे. ही तुमची साहित्यविषयक भूमिका आहे काय?

नेमाडे : बरोबर. हीच भूमिका आहे. ते जरा वेगळ्या संदर्भात आहे की, तुम्ही आयुष्य जगलंसुद्धा सुंदर पाहिजे. तरच ते जसंच्या तसं साहित्यात आणता येईल. आपण जगतो इतकं क्षुद्र की ते जसंच्या तसं साहित्यात आणणं शक्यच नाही. म्हणून मग त्यावर मुळापासून संस्कार करावे लागतात. खरं तर हे साहित्यावरचं भाष्यसुद्धा आहे. जगताच जर इतकं सुंदर आलं; तर मग लिहायचा काही प्रॉब्लेम होत नाही. काल्पनिक करून लिहिणं हे काही उपयोगाचं नाही.

प्रश्न : तुमचा चांगदेव पाटील एके ठिकाणी म्हणतो की शिकवण्यात सराईतपणा आल्यामुळं शिकवण्यातलं सगळं स्वारस्यच संपलं. असं क़ा व्हावं ? एखाद्या कारकुनाला असं वाटलं तर ते ठीक आहे, कारण तो रोज रोज तेच करत असतो, पण प्राध्यापकाला असं का वाटावं ?

नेमाडे : त्यानं ते कुठल्या स्टेजला म्हटलंय ते लक्षात घ्या. सुरवातीला जेव्हा शिक्षकी पेशात शिरतो तेव्हा आपण अस़ा विचार करतो की काय शिकवायचंय, कुणापुढं बोलायचंय, तयारी वगैरे. म्हणजे सुरवातीला आपण डिफिडण्ट असतो. पहिल्या दिवशीचं लेक्चर आठवत असेल. कागद, हात थरथरत असतात. ती प्रामाणिकपणाची कबुली असते. मग काही दिवसांनी तुम्ही निर्ढावत जाता. मग तुम्ही वर्गात जाताना तयारीशिवायच जाता. थरथरणं संपलेलं असतं. शिकवायची कविता वर्गातच पहिल्यांदा वाचता आणि ठामपणे उभे राहायला लागता. याची खरं तर लाज वाटायला पाहिजे. तशी वाटेनाशी होते. म्हणून चांगदेव म्हणतो की आपण या धंद्यात राहण्यात अर्थ नाही. रोजचा दिवसच तुम्हांला थरथर कापत गेला पाहिजे; तरच तुम्ही प्रामाणिक असाल. जर तुम्ही निर्ढावल्यासारखं शिकवत मारून न्यायला लागलात, पाट्या टाकायला लागला की तो धंदा सोडावा. अर्थात दर वेळी तो आपल्याला सोडता येत नाही. पण निदान हा त्याचा कबुलीजबाब आहे, तो सराईतपणा नाही.

प्रश्न : सानेगुरुजी तुम्हांला मराठीतले सर्वश्रेष्ठ कादंबरीकार वाटतात. त्यांच्या कादंबऱ्यांचं वाङ्मयीन महात्म्य किंवा श्रेष्ठत्व सांगाल काय?

नेमाडे : ज्या काळात सानेगुरुजी लिहायला लागले त्या वेळी अतिशय संकुचित अशी पुणेरी, एका ठराविक जातीची, ब्राह्मणी अभिरुची अस्तित्वात होती. स्वतः चित्पावन असूनही सानेगुरुजींनी याला पर्याय म्हणून लिहिलं. मला

चित्पावन पोटसंस्कृतीचा हा परमोत्कर्ष वाटतो. त्यांची पात्रं पाहिली तर वेगवेगळ्या जमातींची दिसतील. उदाहरणार्थ बेरड, भांडी घासणारे, म्युनिसिपालिटीचे दिवे लावणारे, भिकारी – अनेक जातीजमातीची अशी ती माणसं आहेत. त्यांच्या लिखाणात विस्तृत असा परीघ दिसतो. एकाच लिमिटेड जातीधर्माची माणसं त्यांच्या लेखनात दिसत नाहीत. उलट विस्तृत असा समाज त्यात आढळतो. मराठी कादंबरीला तेव्हा माहितीसुद्धा नसतील अशा प्रकारची वर्णनं, अशा जीवनशैली त्यांच्या साहित्यात आलेल्या आहेत; हा त्यांच्या बाजूने मोठा गुण म्हणून सांगता येईल. दुसरं, त्यांची निष्ठा अशी की त्यांनी आपल्या देशाची अशी एक विशाल, बहुरंगी संस्कृती मानली. ती अर्थात गांधीवादातून निर्माण झाली. म्हणजे मुळात ती गांधीवादात नसेल; परंतु गांधींचे जे लोहिया वगैरे फॉलोअर्स आहेत, त्यांच्या विचारातून ती निर्माण झाली. देशाचं राजकारण व सामाजिकता कशी असावी, देशातील खालच्या थरापर्यंत शिक्षण कसं पसरलं पाहिजे, त्यासाठी काय काम केलं पाहिजे, कुठं काम करावं – हा सगळा त्यांच्या चिंतेचा, जिव्हाळ्याचा भाग आहे. त्यामुळं सानेगुरुजी पुण्यामुंबईला राहिले नाहीत; तर ते खेड्यात अमळनेरसारख्या ठिकाणी राहिले, कामसुद्धा केलं ते भलत्याच ठिकाणी. एकूणच त्यांचं ऑरगनायझेशन त्या पद्धतीनं होतं. अशी त्यांची ती निष्ठा त्यांच्या वाङ्मयात आली आहे.

प्रश्न : हो, पण यात वाङ्मयीन मूल्ये कुठं आहेत ?

नेमाडे : ही वाङ्मयीन मूल्येच सांगतोय. निष्ठा, विशाल दृष्टी वगैरे ही काही सामाजिक मूल्ये नाहीत, वाङ्मयीन मूल्यंच आहेत. हीच त्यांच्या वाङ्मयात दिसतात. त्यांची निव्वळ वाङ्मयीन कामगिरी पाहायची तर वेगळा कार्यक्रम करावा लागेल. उदाहरणार्थ गोड गोष्टींचे दहा भाग आहेत. त्यातून जगातील क्लासिक्स मराठी मुलांना वाचता येतील अशा रीतीनं त्यांनी सुंदर मराठीत आणली आहेत. त्यामुळं मी फॉस्ट वयाच्या सातव्या वर्षी वाचला – 'नदी शेवटी सागराला मिळेल.' हे त्यांचं फॉस्टचं भाषांतर. 'दुःखी' हे 'ला मिझरेबल्'चं भाषांतर. हेही वयाच्या सातव्या आठव्या वर्षी आम्ही मराठीत वाचू शकलो. हे सगळं वर्ल्ड लिटरेचर, विश्वसंस्कृती आहे. म्हणजे जगातलं सर्वोत्तम लिटरेचर त्यांनी लहानांपासून मोठ्यांपर्यंत सगळ्यांसाठी मराठीत आणलं. एवढा मोठा परीघ असलेला लेखक त्या वेळी मराठीत नव्हता, अजूनही नाही. त्यांची सगळी पुस्तकंसुद्धा अशीच. एक पुस्तक इस्लाम धर्मावरचं, एक पारशी धर्मावरचं. एक लेख कावळ्यांवर सुद्धा आहे, तर एक मांजरांवर आहे. स्त्री–गीतांसंबंधी पहिला

संग्रहही त्यांचाच आहे. असं हे मोठं वाङ्मयीन-व्यक्तिमत्व आहे. आता हे सगळं मला लिहायलाच पाहिजे.

प्रश्न : ते सगळं आहे. पण लोकांचं असं म्हणणं आहे की ते रडवे लेखक आहेत. त्यावर तुम्हांला काय म्हणायचंय ?

नेमाडे : ते रडवे लेखक आहेत असं तुम्हांला वाटत नाही ना? समीक्षकांचं सोडा. तुम्हांला काय वाटतं ते महत्त्वाचं आहे. मी सांगितलं ना की एक जरी वाचक असला तरी पुरे आहे. फार वाचकांची गर्दी नकोच. जास्त गर्दीत फारसं काही होत नाही.

प्रश्न : तुमच्या ' हिंदू ' कादंबरीची सगळे आतुरतेनं वाट पाहतायत. गेल्या ३/४ वर्षांत तुम्हांला गोव्यात थोडाफार निवांतपणा मिळाला असेल. तर येत्या काही दिवसांत ती वाचायला मिळेल का?

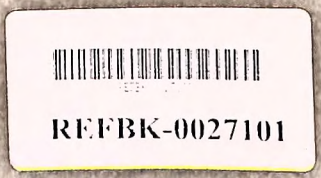
नेमाडे : गोव्यात निवांतपणा मिळतो असा काही माझा अनुभव नाही. उलट गोव्यात जास्त कामं मागे लागतात. पण एवढ्यात काही ती मिळेल असं दिसत नाही.

प्रश्न : शेवटचा प्रश्न. तुम्ही खानदेश, पुणे, मुंबई, नगर, धुळे, औरंगाबाद, इंग्लंड आणि आता गोवा अशा वेगवेगळ्या ठिकाणी राहिलात. तर अगदी इथल्या संस्कृतीविषयी, लोकांविषयी मत द्याल काय? हा पहिला भाग आणि हे सगळं बघून तुम्हांला एखादी कादंबरी लिहावीशी वाटली का? गोव्यावर एखादी कादंबरी येण्याची शक्यता ?

नेमाडे : कादंबरी अर्थातच लिहिता आली तर मला आवडेल. पण माझा अजून बराच बॅकलॉग आहे. अजून लंडनचा बॅकलॉग आहे. त्यावर लिहायचंय. शिवाय मराठवाडा विद्यापीठाच्या सुरस आणि चमत्कारिक कथा आहेत. गोव्याचा नंबर त्यानंतर निश्चितच आहे आणि ज्या अर्थी मी गोव्यात चार वर्षं राहिलो, त्या अर्थी मला निश्चितच आवडलेला असा हा परिसर आहे. खरं म्हणजे जनरली मी एका वर्षातच गाव सोडतो. एका वर्षाच्या कॉन्ट्रॅक्टवर आलो होतो, पण इथं चार वर्षं राहिलो. अतिशय प्लेझंट वाटतं गोव्यात राहायला. अच्छा.

(या गप्पांमध्ये श्री. र. अ. टोपले, श्री. भाई मोये, कु. संगीता मणेरीकर, श्री. सुभाष पाटील, श्री. शिवानंद तेंडुलकर, श्री. ब. द. पंडित, डॉ. प्रल्हाद वडेर, श्री. अनिल सामंत व श्री. केशव सद्रे हे सहभागी झाले होते)

मराठी ग्रंथ संग्रहालय गोवा
जिवधि ३५६४
दा. क्र. २५७०१
वाचक


REFBK-0027101

प्रा. केशव सखाराम देशमुख

निर्वसाहतीकरणाच्या दिशेने –

उच्चवर्णीयांच्या व नागर उच्चभ्रू वर्गाच्या वर्चस्वामुळे मराठी साहित्याला व समीक्षेलाही त्या वर्गाच्या वळचणीला उभे केल्याची, दावणीला बांधल्याची कळा आली होती. त्यातून साहित्य व समीक्षेची सुटका करण्याचे मोलाचे काम नेमाड्यांनी केले. टीकास्वयंवरमधून त्यांचे टीकालेखन संगृहीत रुपात वाचकांसमोर आले आणि अनेकांना नेमाडे आपल्या कोणत्या आधारफळ्या काढून घेत आहेत त्याची जाणीव होऊ लागली. परिणामी नेमाडे व टीकास्वयंवर हे अशा मिरासदार समीक्षकांच्या टीकेचे लक्ष्य बनले.

नेमाडे आपल्या लेखनातून प्रवाहाला दिशा देतात ही गोष्ट कालांतराने मान्य होते, हे कोसलाने सिद्ध केले व टीकास्वयंवरही करील. त्यांच्या कादंबऱ्या आणि समीक्षा या दोहोंतील समान सूत्र विद्रोहाचे आहे. त्यामुळे तो विद्रोह सुटा सुटा ध्यानी न घेता संस्कृतिसंपर्काच्या पार्श्वभूमीवर एकत्रितपणे पाहिला जाणे आवश्यक आहे. त्यांच्या विद्रोहाला मराठीत थेट महानुभाव–वारकरी पंथापासून फुले आंबेडकरांपर्यंतची परंपरा आहे. सांस्कृतिक वसाहतवादाच्या विरुद्ध त्यांनी घेतलेली प्रखर भूमिका समजून घेण्यासाठी गेल्या साठ वर्षांत मराठी साहित्याला व समीक्षेलाही अंतर्जननाच्या विकृतीने कसे ग्रासले होते त्याचाही विचार होणे आवश्यक आहे. वसाहतवादाची राजकीय रूपे जगाच्या रंगमंचावरून अदृश्य होत असताना ती सांस्कृतिक वसाहतवादात परिवर्तित होतात, हे सूत्रदेखील नेमाड्यांची वाटचाल निर्वसाहतीकरणाच्या दिशेने कशी चालू आहे ते कळायला उपयोगी पडेल.

– लेखक