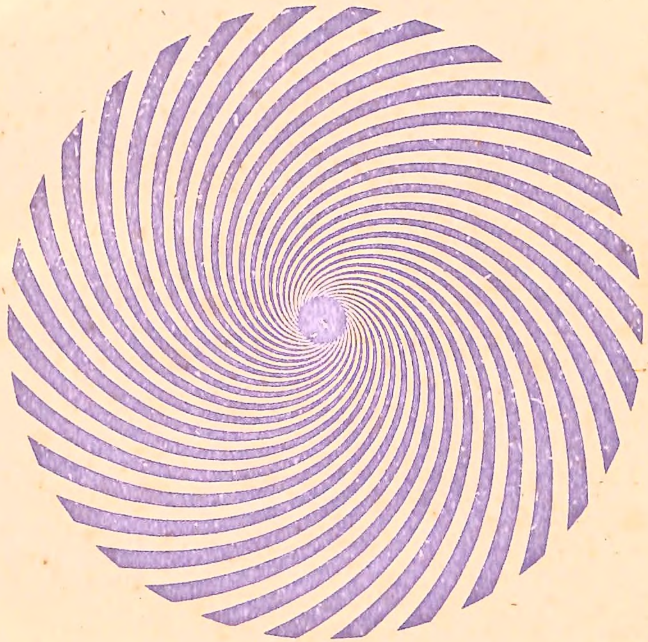
म.ग्रं.सं., संग्रह शाखा, ठाणे.
विषय : निबंध
दा.क्र. : 3803

ंद्र नेमाडे

टीकास्वयंवर

एकंदर लेख, निबंध, परीक्षणे, मुलाखती वगैरे

REFBK-0026263



टीकास्वयंवर

REFBK-0026263

२८८

लेखकाची इतर पुस्तके

कविता

मेलडी

कादंबरी

कोसला

बिढार

जरीला

झूल

समीक्षा

साहित्याची भाषा

तुकाराम

दि इन्फ्लुअन्स ऑफ इंग्लिश ऑन मराठी : अ सोशओलिंग्विस्टिक ॲण्ड स्टायलिस्टिक स्टडी

टीकास्वयंवर

भालचंद्र नेमाडे

साकेत प्रकाशन
औरंगाबाद

टीकास्वयंवर

TEEKASVAYAMVARA
(Literary Criticism)
Bhalchandra Nemade

साकेत प्रकाशन
प्रकाशन क्र. २५०

© प्रतिभा नेमाडे

पहिली आवृत्ति :
सप्टेंबर १९९०

फोटोकंपोज :
फ्रंटरँकर्स, पुणे.

मुद्रक :
प्रिंटेक्स्ट, पुणे.

मुखपृष्ठ :
कमल शेडगे

प्रकाशक :
बाबा भांड
साकेत प्रकाशन प्रा. लि.
११५ महात्मा गांधीनगर
औरंगाबाद ४३१ ००५

किंमत १६० रुपये

दैर नहीं हरम नहीं दर नहीं आस्तां नहीं
बैठे हैं रहगुज़र पे हम, ग़ैर हमें उठाए क्यों

—मिर्ज़ा ग़ालिब

अनुक्रमणिका

प्रस्तावना नऊ

भाग एक

निरस्तपादपे देशे : श्री. के. क्षीरसागर यांचा *वादसंवाद* ३

हल्ली लेखकाचा लेखकराव होतो तो कां? १९

वारकरी चळवळीची आविष्कारशैली ३०

भारतीयांचे इंग्रजी लेखन ४६

परीघ आणि केंद्र यांची फारकत ६१

मराठी साहित्य आणि आधुनिकीकरण ६९

बांधिलकीचे सामाजिक संदर्भ ७५

साहित्यातील देशीयता ७८

भाग दोन

पद्मा गोळे यांचा *स्वप्रजा* ९५

ॲन ॲंथॉलजी ऑफ मराठी पोएट्री : (संपा. : दिलीप चित्रे) १००

मराठी कवितेची इंग्रजी भाषांतरे : सुर्वे, करंदीकर, संत ११०

अरुण कोलटकर : द्विभाषिक कवित्व ११७

अनुराधा पाटील यांचा *तरीहि* १२७

भाग तीन

दलित साहित्य आणि समीक्षा   १३३
विद्रोही साहित्य   १३८
रुस्तुम अचलखांब यांची *गावकी*   १४१
शरणकुमार लिंबाळे यांची *अक्करमाशी*   १४९
दलित साहित्यावर मुलाखत : मुलाखतकार गो. म. कुलकर्णी   १५४

भाग चार

नव्या कादंबरीतील नैतिकता   १६३
आधुनिक मराठी कादंबरीतील सामाजिक वास्तवाच्या चित्रणाची
तंत्रे व शैली   १६७
पु. शि. रेगे यांच्या कादंबऱ्या   १७५
परिशिष्ट : *दोला*
मराठी कादंबरी : प्रेरणा व स्वरूप   १८७
मराठी कादंबरी : संस्कृतीसंयोगाचे स्पष्ट उदाहरण   २२९
योगनंदाची गोष्ट : *कथासरित्सागरा*तील भारतीय कथनशैलीचे उदाहरण   २३८
वाङ्मयीन प्रभावाच्या अभ्यासाचा सैद्धांतिक आराखडा :
आंग्ल-भारतीय संदर्भात   २४३
इंग्रजीचा मराठीवरील प्रभाव   २५१
आंग्ल-मराठी संपर्काचे वाङ्मयीन स्वरूप   २५६

मुलाखती

मुलाखत : १   मुलाखतकार : चंद्रकांत पाटील   २६५
मुलाखत : २   मुलाखतकार : भगवानदास वर्मा   २८४
मुलाखत : ३   मुलाखतकार : राधाकृष्ण मुळी, गणेश विसपुते व
चंद्रकांत पाटील   २९७

ऋणनिर्देश ३०९

सूची

विषयसूची   ३१४

ग्रंथ, ग्रंथकार व नियतकालिकांची सूची   ३१८

प्रस्तावना

प्रस्तुत संग्रहात १९६१ सालापासून आजपावेतो वेळोवेळी प्रकाशित झालेले आमचे एकंदर टीकालेख — परीक्षणे, परिसंवादांत वाचलेले वा पत्रिकांसाठी आणि लेखसंग्रहांसाठी लिहिलेले शोधानिबंध, निबंध, मुलाखती वगैरे टीकाविषयक मजकूर एकत्रित केला आहे. ह्या सर्व मजकुराचे विषयावारी मोघम चार विल्हे पाडले असून प्रत्येक विल्ह्यातील लेखांची कालक्रमानुसार मांडणी केली आहे.

प्रत्येक लेखाच्या शेवटी त्याच्या प्रथम प्रकाशनाचे वा परिसंवादात वाचल्याचे वर्ष दिले आहे.

हे लेख लिहून होण्यास ज्या ज्या लोकांचे कारण घडले, त्या लोकांच्या अंगी काही उदार वृत्ती असल्याशिवाय त्यांनी त्या त्या वेळी प्राय: न परवडणारी आमची ही टीका आमंत्रित केली नसती, हे आता मागे पाहिल्यावर पटते. येथे ह्या सर्व मित्रांचा मी कृतज्ञतेने निर्देश करतो व मराठीची परंपरा अशीच उदार राहो, असे इच्छितो. ग्रंथाच्या शेवटी पुन्हा सविस्तर ऋणनिर्देश केला असून त्यात पृष्ठानुक्रमे प्रत्येक लेखाचे जन्मस्थळकाळसंदर्भ दिले आहेत, ते जिज्ञासूंनी पाहावे.

पिकांच्याच नव्हे तर जमिनीच्याही भल्यासाठी आलटून पालटून निरनिराळी पिके निरनिराळ्या मोसमांमध्ये पेरण्याची आपल्या शेतीची श्रेष्ठ परंपरा असून जगणे, साहित्य लिहिणे आणि टीका करणे हाही तशापैकी प्रकार असावा, असे आम्हास वाटते. नेहमीचे जगण्याचे प्रश्न ज्याप्रमाणे आम्हास साहित्यात निकराचे वाटतात, त्याचप्रमाणे

साहित्यासंबंधीचे प्रश्नही आम्हास टीकेत तातडीचे वाटतात. मढे झाकून पेरणी करणे भाग पडते. ह्या अगत्यनिर्देशासाठी त्या त्या वेळी लिहिलेली टीका जशीच्या तशी येथे छापली आहे.

वस्तुतः टीका लिहिणे ही साहित्यव्यवहारावरची ऐतखाऊ क्रिया असून साहित्याचे उत्पादन हीसुद्धा जगण्यावरची तशीच परजीवी क्रिया आहे, असे आम्हास वाटत होते. 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 येथे नमूद केला आहे.

२७ जुलै १९९० — लेखक

टीकास्वयंवर

भाग एक

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
३८०३
२३२६३
विबध २५।१२।९०

निरस्तपादपे देशे...

श्री. के. क्षीरसागर यांचा वाद-संवाद

तुका म्हणे ज्याला अर्थी आहे भेटी ।
नाहीतरी गोष्टी बोलूं नको ॥

मराठी भाषेंत पूर्वी कांहीं चांगला टीकाग्रंथ लिहून झाला असेल हें धुंडावें, निदान आज लिहिला जातो कीं काय तें पाहावें, किंवा उद्यां लिहून होईल असें म्हणावें, परंतु कशास कांहीं हातीं लागूं नये व एकंदरींत आम्ही जे दुर्भागीच कीं नुसती आशा करीत बसावें ! त्यांतहि आलीकडेस आमच्या कितीएक मराठी टीकाकारांस तर चारदोन लोकप्रिय नाव्हलें अथवा नाटकें ह्यांच्यावर केवळ त्यांच्या लोकप्रियतेचा फायदा करून घेऊन लेख फुटकळ ल्याहावे व लौकिक थोर साधावा असे डोहाळे लागलेले ! अशा तऱ्हेनें ते आमची मस्करी करितात, आमची मुरवत न धरतां बेलाशक आम्हांस नापसंत अशा विवेकाच्या गप्पा आमच्या गळीं उतरवूं पाहतात, एकीकडे साधें लिहिण्याचा बहाणा करून यावच्छक्य दांडगे शब्द वापरितात व तसें करून आम्हांस भेडसावितात ! अशा तऱ्हेचें आपमतलबी वर्तन त्यांस शोभत नाहीं व म्हणून आमचे ठायीं त्यांच्याबद्दल अप्रीति मात्र ते उत्पन्न करून घेतात !

पुणें येथील प्रो. श्रीकृष्ण केशव क्षीरसागर ह्यांचें *वादसंवाद* (मुंबई : पॉप्युलर बुक डेपो, १९६०) हे फुटकळ लेखांची तऱ्हेतऱ्हेच्या विचारांची जणूं एक पोतडीच, असें २१४ पानी बुक सहा रुपायांत छापून लेखक मजकुरांचे एकेकाळचे विद्यार्थी व आज तरुण मित्र होऊन बसलेले रा. शंकर रा. सारडा ह्यांनीं संपादित केलें, हा आम्हांस एक जुना उखाणाच वाटला;

कां कीं केव्हांतरी एकदां समजून आल्यानंतर हें बुक कां वाचलें असें वाटूं लागलें; म्हणजे तदंतर्गत विचारांत कस असा नाहीं कीं ज्यामुळें त्यास महत्त्व द्यावें अथवा त्याचा वाङ्मयाभ्यासास कांहीं उपयोग व्हावा. पूर्वी असें लिहूनच ठेविलें आहे की सहस्त्रांतून एक पंडित होतोच, त्यानुसार पंडित ही वस्तु कांहीं फार दुष्प्राप्य नसते व असा पंडित आपल्या पांडित्यानें बहुजनांवर वजन पाडीत असतोच. तथापि आमची भूमिका अशी कीं, पांडित्य हें टीकाव्यापारांत कुचकामाचें होय. येथून तेथून जमविलेली माहिती, 'आपणांस असें वाटतें — तसें वाटतें', 'माझ्या अल्पमतीप्रमाणें' इ. सांगून इमान पदरांत टाकून घेणें, कांहीं जुनींपुराणीं विलायती अवतरणें बेलाशक उचलून न कचरतां इंग्रजी लिपींतच लिहून पानें विचित्र करणें, क्लासिसिझम् - रोम्यांटिसिझम् वगैरे पुरातन गप्पा करितां करितां ह्या प्रत्येक वादास स्वतःचे व शिवाय दुसऱ्या कितीएकांचे दहावीस प्रतिशब्द व त्या प्रतिशब्दांचे अर्थ, व त्या अर्थांचे अर्थ आणि पुन्हां त्या अर्थांच्या अर्थांचे अर्थ इ. इ. माजवून गडबडगुंडा करणें व वाचकांवर संमोहनविद्येचा प्रयोग करून छुपा हल्ला चढविणें (कदाचित ह्याचेंच नाव टीका असावें असें अज्ञजनांस वाटतें तर ह्यांत त्या बिचाऱ्यांचा तरी काय दोष ?) अशा अनेक प्रकारच्या मालमसाल्यांमध्यें आपलें स्वतःचें तुटपुंजें चिंतन भरून शूरत्वाचा आव आणणें हें टीकाकाराचें कर्म नव्हे; अशी आमची भूमिका असल्याकारणानें प्रो. श्रीकृष्ण केशव क्षीरसागर ह्यांनीं जुळविलेल्या सदरहू टीकालेखांत आम्हांस बजबजपुरी सांपडली, 'मराठी वाङ्मयांतील मूलभूत प्रश्नांवरील चिन्तन', 'नवनिर्मितिक्षम टीका' इ. जें कव्हरावर कोणीं वर्णिलेलें आम्हीं वाचिलें, तें काहींच सांपडलें नाहीं ! जें आढळलें, तें हें—

गाजराची पुंगी । तैसे नवे जाले जोगी
काय करोनि पठण । केली अहंता जतन
अल्प असें ज्ञान । अंगीं ताठा अभिमान

— तुकाराम महाराज

टीका केली केली म्हणतात, तर म्हणजे काय केलें ?

प्रो. श्रीकृष्ण केशव क्षीरसागर ह्यांनीं आपल्या हयातींत कांहीं बरी कामगिरी केली हें जनांत झालें आहे अथवा त्यांचें नांव झालें आहे; नाहीं असें नाहीं व मराठी टीकेंतील इतर प्याद्यांच्या मानानें आम्हीहि त्यांस हवालदार म्हणून मानितोंच. त्यांची एकेकाळील मातब्बरी आम्ही ओळखून आहों, तथापि त्यांस चढविण्यास आम्हांपाशीं हरभऱ्याचें झाड मात्र नाहीं ! कै. पांडुरंग सदाशिव साने ह्यांस हुसकून लाविलें, कै. लोकहितवादी ह्यांस स्थानापन्न केलें, कै. विष्णुशास्त्री चिपळोणकर ह्यांची स्थानबद्धता केली अथवा कै. श्री. व्यं. केतकर ह्यांचा येळकोट केला, मेहनतीनें महाराष्ट्र साहित्य परिषदेच्या मिळविलेल्या अध्यक्षस्थानाहून जीवनावर गाफील भाष्य केलें किंवा कोर्टकचेऱ्यांत अश्लीलतेचा अर्थ वकिलादिकांसमोर मांडिला किंवा आणखी कोणाचें काय केलें व एवढे सर्व प्रकार टीका ह्या

नांवाखालीं करून वरून आपलें नांव करून घेतलें, हा खटाटोप प्रशंसार्ह आहे, नाहीं असें आम्ही म्हणणार नाहीं; परंतु खरोखर जी टीका समजली जाते ती ही मात्र नव्हे, कां कीं साहित्य लिहिणाऱ्या व्यक्ती, त्यांच्यावरील मतप्रतिपादन व मतखंडन, त्यांच्या वाङ्मयांतील ढोबळ गुणदोष, त्यांच्याशीं दोन हात करणें अथवा त्यांच्या कपाळीं तुरे लाविणें हें सार्वजनिक कर्म टीकाकाराचें नव्हे; कां कीं तो मुळांतच उंच ठिकाणाहून ही सर्व जत्रा पाहात असतो व ह्यांतून नव्हे तर ह्याच्या बाहेरून आपले असे निष्कर्ष कीं जे सर्व अशा साहित्यांतील व्यक्तींस त्यांच्या साहित्यासह तर लागतीलच परंतु अशा प्रकारच्या सर्व साहित्यविश्वास आपोआप लागू होतील असे काढितो. आणखी स्पष्ट करावयाचें झाल्यास आम्ही असें म्हणूं कीं एखाद्या टीकाकारानें केशवसुत कोण, कसे, केव्हां जन्मले इ. खटाटोप न करितां फक्त केशवसुतांच्या कवनांवरच कांहीं लिहावें व दुसरें असें कीं असें लिहिल्यावर त्यामुळें कै. तांबे ह्यांच्या कवनांबद्दल गैरसमज होतां कामा नये कीं आणखी तिसऱ्या कोण्या कवीच्या कवनांबद्दल वरील केशवसुत काव्यविचारांमुळें गैरसमज वाटतां उपयोगाचें नाहीं.

आतां प्रो. क्षीरसागरांनीं केशवसुतांवर जें कांहीं लिहूं पाहिलें तें ठीकच झालें, परंतु केवळ त्यामुळेंच की काय कै. तांबे ह्यांच्याबद्दल त्यांस लगेंच वेगळी तरतूद करावी लागली हें पुढें येईलच, येथेंच कै. बालकवींवर लिहिण्याचें त्यांस अप्रशस्त वाटलें — किंबहुना कै. बालकवींचा उल्लेख करणेंहि त्यांनीं चुकविलें, हें बरेंच झालें ! नाहींतर त्यांस कै. बालकवींबद्दल वेगळीच कांहीं तरतूद आणखी करावी लागली असती ! (निरनिराळ्या प्रकारचे रोम्यांटिसिझमासारखे वाद इत्यादींच्या मदतीशिवाय ह्या प्रोफेसरांस कै. बालकवींवर लिहिणें करवेल, असें वाटत नाहीं !) ह्याच केशवसुत-तांबे तुलनेंत प्रोफेसरमजकुरांना संप्रदाय व त्यासहवर्तमान रोम्यांटिसिझम् इ. गोंधळ जो आपोआपच कसा येतो हें पुढें येईलच तो, 'केशवसुतांनीं क्रांति केली,' तांबे स्वतः केशवसुतांच्या कवितेस तुच्छ कसें लेखीत व हें 'व्यक्तिशः कै. माधव जूलियन् व कवि गिरीश यांच्या घरीं' मीं स्वतः ऐकिलें (पृष्ठ १२६) अशी नकोनको वाटणारी मास्तरकी खूप करावी लागते व अशा प्रकारची मास्तरकी ह्याच संदर्भापुरती नव्हे तर प्रायः त्यांच्या सर्वच काव्यविषयक लिहिलेल्या भारुडास लागूं आहे ! म्हणजे टीका राहिली बाजूला, व हातीं आलें धुपाटणें !

टीका ही एकेका व्यक्तींभोंवतीं व त्याच्या साहित्यापुरती अशी घुटमळणारी नसावी; हें येथपावेतों केवळ ह्या बुकांतील संदर्भानुरूप सांगणें प्राप्त झालें. ह्याबाबत आमची भूमिका अशी कीं टीका ही संपूर्णपणें निर्गुणपणें स्वतःचें असें साहित्यादि कलांवर केलेलें चिंतन होय कीं जें सर्वांआधीं चिंतन असतें आणि तदनंतर वाङ्मयीन बीजें पुढें मांडितें व वाङ्मयांतील क्षुद्र काथ्याकुटास एक बारकासा कोंपरा द्यावयाचा तर देतें; हें चिंतन इतकें स्वच्छ असतें कीं आंतल्या आंतील गोंधळ संपून गेल्याखेरीज तें बाहेर पडतच नाहीं. अशी आमची भूमिका असल्याकारणानें प्रो. क्षीरसागर ह्यांनीं निर्माण केलेले क्षुद्र वादविवाद व एखाददुसऱ्या साहित्यिकावर मेटाकुटीनें कांहीं मांडूं पाहण्याचें त्यांचें कसब ह्या गोष्टी आम्हांस निकामी

वाटल्या. आधुनिक कवितेबद्दल लिहिणें म्हणजे केशवसुत व तांबे ह्या ठराविकांवर लिहून कसेंबसें मोकळें होणें नव्हें हें आम्ही वाचकांचें निदर्शनास आणूं इच्छितों.

तसेंच टीका ही इतर कलांच्या तोलानेंच साहित्यासहि मोजते हा महत्त्वाचा मुद्दा प्रोफेसरमजकुरांस अजूनपावेतों कळलेला नाहीं, व तो केव्हां तरी कळेल किंवा नाहीं हेंहि सांगतां येत नाहीं ! आमच्या टीकावाल्यांस हें कसें कळत नाहीं कीं, साहित्य ही कला इतर चित्रसंगीतादि कलांपासून केवळ माध्यमान्वयें वेगळी होते ? परंतु हें काम तर पडलें अवजड ! म्हणून ह्याचा विचार करण्याऐवजीं आमचे टीकावाले प्रस्तुत मुद्दा विसरूनच मग मुक्तपणें वास्तववाद, मानवतावाद इ. (व ह्या नाना प्रकारच्या वादांतील सोईस्कर गोंधळ), ट्राजेडी, श्रद्धा, युरोपीय व हिंदवासीय वाचकांतील फरक (पृष्ठ १३५), उमद्या मानवाची चिकित्सा इ. इ. अशा बुडबुड्यांची मनाजोगती चर्चा फुकाच करीत बुकामागून बुकें लिहून मराठी टीकाशास्त्राचे फुसके मजले उभारितात.

आणखी एक चिन्ह सांगूं म्हटल्यास तें हें कीं टीकाकार हा आस्वादनविच्छेदनादि जिने चढत न बसतां साहित्याचें रूप विवस्त्रपणें पाहातो कारण मूळ साहित्यिक हा जीवनाचें रूप विवस्त्रपणेंच पाहात असतो व टीका ही तर साहित्यभूमींतून रस शोषणारें जिवंत शास्त्र असतें.

ह्या बाबतींत तर प्रोफेसरमजकुरांवर जास्त लिहिणें नकोच ! कां कीं प्रत्यक्ष तुकाराममहाराजांनीं जो सुप्रसिद्ध *भले तरी देऊं गांडीची लंगोटी* हा अप्रतिम लयबद्ध चरण लिहून ठेविला आहे तो केवळ नीट उद्धृत करण्याचेंहि धाडस आमच्या ह्या टीकाकारांस नाहीं ! परमपूज्य कै. पांडुरंगराव सानेगुरुजी ह्यांच्या अंगीं एवढें शूरत्व खास होतें कीं त्यांनीं हाच चरण मूळ तुकारामाचा जसाच्या तसा एका नाव्हलांत टाकिला आहे ! आमच्या ह्या टीकाकारानें मात्र 'कटीची लंगोटी' असा विचित्र शब्द वापरून वरील चरण बिघडवून टाकून पुन्हां वरतून तुकाराममहाराजांस ग्राम्य म्हणण्याचें शूरत्व मात्र तळटीपेंत दाखवून दिलें आहे (पृष्ठ ६०). अशा माणसांस समाजांत 'सभ्यगृहस्थ' म्हणतात. अशा सभ्यगृहस्थास कै. साने ह्यांच्यापासून बरेंच शिकतां येण्यासारखें होतें. प्रोफेसरमजकुर स्वतःस सौंदर्यवादी टीकाकार कां म्हणवून घेतात ह्याचा उलगडा जो बुकांत कोठें झाला नाहीं तो कदाचित ह्या इथें आम्हांस कळला. असे सभ्यगृहस्थ जीवनाचा व साहित्याचा विवस्त्रपणें अभ्यास काय करणार ?

असो. आणखी इतर चिन्हें प्रो. श्रीकृष्ण क्षीरसागर ह्यांच्याकडून अपेक्षिणेंहि गैर आहे, हा विचार अगोदरपासूनच ध्यानीं आल्याकारणानें म्हणा किंवा त्यांच्या टीकेचें स्थान दिग्दर्शित करणें येथें आम्हांवर सोपविलेलें नाहीं म्हणून म्हणा ह्या बुकापुरतीच विशेषेंकरून कांहीं सांगितलीं. आता त्यांचें म्हणणें काय आहे ह्याची शहानिशा करूं.

रोम्यांटिसिझम, रोम्यांटिसिझम ह्याचा गोंगाट

प्रो. क्षीरसागर ह्यांची नव्वद टक्के भिस्त पाश्चात्त्य टीकाभांडाराच्या अर्धवट अभ्यासावर असल्याचें प्रस्तुत बुकांतील उपरिनिर्दिष्ट गोंगाटावरून स्पष्ट झालें आहे. अर्धवट अभ्यासावर म्हणण्याचें कारण हें कीं, रोम्यांटिसिझमाचा अर्थ त्यांस नीट कळला तरी नाहीं, कां कीं, तांबे, केशवसुत इत्यादिकांस ते रोम्यांटिक बनवूं पाहातात किंवा त्यांजपाशीं मराठी काव्याची मनोवृत्ति जाणून घेण्यास स्वतंत्र सामग्री तरी नाहीं, कां कीं, ते येथून तेथून विलायती टीकामूल्यें आमच्या देखत चुकीच्या पद्धतीनें वापरून मराठी साहित्यिकांस तिकडील टीकामूल्यांबरहुकूम बांधितात, हें कसें तें पुढें येईलच. पाश्चात्त्य टीकाभांडारावर त्यांची भिस्त कशी आहे, हें वेगळें सांगावयास नकोच कां कीं तें तर पानोपानीं इंग्रजी अवतरणांनीं सर्व बुकांतच दिसून येतें ! व ती नव्वद टक्के आहे असें म्हणण्याचें कारण हें कीं, ते चलाख असल्याकारणानें दहा टक्के स्वतःकरिता ठेवून त्यासाठीं नाना खटाटोप करूं पाहातात.

त्यांचें रोम्यांटिसिझम-क्लासिसिझम् इ. विलायती भानगडी मराठी साहित्याच्या क्षेत्रांत आणूं पाहाणें ह्यांत आम्हांस केवळ हेंच दिसून आलें कीं आपले विचार जे उसने तर आहेत, त्यांस झांकिण्याकरितां आमच्या टीकावाल्यांपाशीं गोंधळ करण्यापलीकडे कांहीं दुसरें जंतरमंतर नाहीं. रोम्यांटिसिझम् इ. शब्द विलायतेंत ज्या कोणत्या अर्थानें कांहीं विशिष्ट काव्याचें, काव्यकाळाचें व मुख्यतर ह्यामागील विशिष्ट मनोवृत्तीचें दर्शन घडवितात तेच शब्द मराठींतील कांहीं कवींना लाविण्याचा अट्टाहास प्रस्तुत टीकाकाराचा आहे व ह्यावर लिहितांना ते तारतम्य सोडून, मूळ मुद्दा भुलून, बेहोश होत्साते नाना तऱ्हेचीं अवतरणें, नाना विलायती लेखकांचीं नाना प्रकारचीं उद्धरणें, हे शब्द मूळ ल्याटिन भाषेंतील कोणत्या शब्दापासून व अर्थापासून तहहयात कसेकसे बदलत आले इ. इ. नाना तऱ्हेचें पोकळ विवेचन केवळ ल्याहावयाचें म्हणून एक बुक रचूं शकतात, ह्यास काय म्हणावें ?

हें नव्वद टक्के असें झाल्यावर आपलें स्वतःचें कांहींतरी निदान दहा टक्के तर हवेंच, म्हणून ह्या शब्दांच्या एकंदर कल्पनेमध्येंच काही फेरफार करावयाचें तेवढें स्वातंत्र्य योजून प्रो. क्षीरसागर रोम्यांटिक वृत्ति ही मानवी मनांतील मूलभूत व सार्वत्रिक प्रवृत्ति आहे असें मांडूं पाहातात ! व आपल्या दहा टक्के स्वातंत्र्यास बाध येऊ नये म्हणून भारतीय टीकाशास्त्राच्या नांवानें खडे फोडून (पृष्ठ २) सुटूं पाहातात. आतां 'मानवी मनांत रोम्यांटिक वृत्ति आहे' हे एक संशोधन आम्हांपुढें उभें राहावें अशी त्यांची वर्तणुक दिसते ! परंतु त्यांस हें कसें कळत नाहीं की मानवी मनांत काय काय प्रवृत्ति नाहींत ? रसप्रक्रियावाले सांगतात त्याही प्रवृत्ती आहेत, मर्ढेकरादि सौस्थ्यशास्त्रवादी म्हणतात तेंही आहेच, किंबहुना साम्यवादी, समाजवादी, अहिंसावादी इ. सर्व जें कांहीं मानितात तेंही आहे. एवढेंच काय परंतु अर्थार्जन, कामवासना इ. इ. प्रवृत्तीहि मूलभूत व सार्वत्रिक अशा मानवी मनांत आहेतच व त्यांचा पाया कल्पून जर शास्त्रवेत्ते एखादा 'वाद' बनवूं इच्छितात. तर त्या सर्वांनीं

ह्याच प्रवृत्ति साहित्यांत अथवा कलेंत कशा अटळपणें कार्य करितात हें आम्हांस पटवून देण्यासाठीं आपापले आग्रह चर्चा साधार करून मांडून ठेविले आहेत कीं ज्यांच्या आधारें आम्हीं त्या त्या प्रवृत्तीचें साहित्यांतील स्थान साधकबाधक कसें हें समजून घेऊं शकतों! परंतु प्रोफेसरमजकुरांस अशी शास्त्रीय चर्चा करून पाहाण्याची विशेष अशी जरूर वाटूं नये ह्याचें कारण आमच्या मतें हेंच कीं ते तरी ह्या बाबतींत काय स्वतःचें असें सांगणार ? त्यांनीं सांगितलेलें ज्या मूळ कल्पनांत फेरफार करून अथवा त्यांत बदल करून आधारिलेलें आहे, तें तर सर्व कांहीं विलायतेंत आधींच मान्य होऊन सामान्य ठरून गेलें आहे ! तिकडे प्रोफेसरमजकुरांनीं केवळ अंगुलिनिर्देश करून गप्प राहावें हें उत्तम ! कारण फुकट पूर्वाधारित परंतु आपलें कांहीं आगळें सांगूं अथवा सवरूं पाहातां पाहातां आपले पाय लटपटणार हें ठरलेलें ! व तिकडे तर विलायतवाल्यांनीं ह्या रोम्यांटिसिझम् वगैरे गप्पा कुलुपांत बंद करून ठेविल्या आहेत कारण त्यांस हें कळून आलें कीं आज ज्या कवीस रोम्यांटिक म्हणून म्हणावें, तो उद्या क्लासिकल होऊन बसतो व असें रोम्यांटिसिझमासारखें मूल्य, जें शाश्वत ठरत नाहीं तें निरुपयोगी आहे, तेव्हां त्यांत फुकट डोकें कांहीं न चालवितां हें मूल्य गृहीत धरूं नये हें शहाणपणाचें ठरेल ! असें त्या मंडळींस, ते आमच्या इकडील टीकावाल्यांसारखे जरठबुद्धि व उसनवारीवर जगणारे नसल्यानें आधींच कळून आलें आहे. तेव्हां ह्या दृष्टीनें प्रो. क्षीरसागर तरी स्वतःचें काय सांगणार ? तसें अधिक कांहीं विवेचन न करणें हें शहाणपणाचेंच ठरेल असें त्यांस वाटलें असावें, हें निःसंशय. असो.

तर मूळ मुद्द्याकडे पुन्हां काळजीपूर्वक वळूं. ते म्हणतात कीं, (पृष्ठ २) "रोम्यांटिसिझम् हें वाङ्मयतत्त्व पाश्चात्त्य आहे असें म्हणणें अगर सर्वराष्ट्रीय आहे असें म्हणणें हीं दोन्हींहि अर्धसत्यें होत."

येथें आपल्या बेलाशक उसनवारीचें समर्थन करावयाचें असल्यानें त्यांनीं अर्धसत्याची भाषा सुरूं केली ! ह्याच विचाराचा एक लोंबकळता तुकडा जो सुरुवातीसच आहे, पाहा :

"वाङ्मयांत व जीवनांत 'रोम्यांटिक'... अशी एक वेगळी प्रवृत्ति असते, *असें मला* गृहीत धरावें लागलें आहे." (पृष्ठ १)

वस्तुतः असें कांहीं गृहीत धरण्याची जरूर नव्हती, कारण गृहीत धरलेलें नंतर सिद्ध करावें लागतें. परंतु ह्यांत सिद्ध करण्याजोगेंहि कांहीं नाहींच व तें त्यांनीं सिद्धहि केलेलें नाहीं— हें एक; व दुसरें म्हणजे रोम्यांटिसिझम् रोम्यांटिसिझम् म्हणून ज्या कशास म्हणतात कीं जें ऐकतां ऐकतां आमचें कान दुखले आहेत असें अतिपरिचित कांहीं गृहीत धरणें हा एक लपाछपीचा धाडसी प्रकारच आहे असें म्हणावें लागतें !

नंतर पुढें (पृष्ठ १) — 'काव्यांत, कलेंत सामाजिक क्रियांत किंबहुना अखिल जीवनांत नवनिर्मिति करून दाखविणारी, जीर्णता निरसून टाकणारी... अशी [रोम्यॉंटिसिझम्] ही एक महत्त्वाची मानवी प्रवृत्ति आहे, असें मला इंग्रजी काव्यें, पाश्चात्त्य

टीकाग्रंथ आणि पाश्चात्य कवींचीं चरित्रें वाचून पुनः पुनः वाटे.''

आतां रोम्यांटिसिझम् ही सामाजिक क्रियांत किंबहुना अखिल जीवनांत नवनिर्मिति करून दाखविणारी वगैरे वगैरे अशी महत्त्वाची मानवी प्रवृत्ति म्हणून ते जें कांहीं सांगतात त्याबद्दल आम्हांस कांहींहि म्हणावयाचें नाहीं कारण 'रांगेंत उभें राहावें' ह्या सारख्या विधानांवर साहित्य क्षेत्रांत वादंग माजविण्यांत अर्थ नसतो व शिवाय त्यांस हें सर्व इंग्रजी काव्यें इ. इ. वाचून 'पुनः पुनः वाटलेलें' आहे, तसें वाटून घेणें ह्याचा बोजा ज्याचा त्याच्यावर असलेला बरा. परंतु हें सर्व पुनः पुनः वाटून शिवाय त्यांस रोम्यांटिसिझम् हीच प्रवृत्ति काव्यांत व कलेंतहि 'नवनिर्मिति' करून दाखविणारी कशी वाटते, कां वाटते, कोणत्या विशिष्ट काव्यांमध्यें अथवा कलेमध्यें तशी वाटते व हें त्यांनीं कशाच्या आधारावर मांडिलें इ. ची कांहींच चर्चा केलेली दिसत नाहीं ! ह्याबाबत जेथें ते कांहीं सांगूं पाहातात तें तर कांहीं भलतेंच आहे !

वरील विधानाचें महत्त्व स्पष्टीकरण दीर्घ करण्याइतकें आहे खास. त्यांतील कलेच्या उल्लेखाबाबतींत तर प्रोफेसरमजकुरांकडून कांहीं स्पष्टीकरणाची अपेक्षा न केलेलीच बरी व उगाच आपल्या काव्यासंबंधींच्या विधानाला पुष्टि म्हणून 'कला' हा शब्द वापरून ते मोकळे झाले असेंही समजून चालूं. निदान काव्याच्या बाबतींत ह्या प्रतिपादनाचें स्पष्टीकरण म्हणजे "असें मला इंग्रजी काव्यें, इ. इ. वाचून पुनः पुनः वाटे" हेंच असावें किंवा त्यांस 'पुनः पुनः वाटणें' हेंहि त्यांतल्या त्यांत मोठेंच स्पष्टीकरण मानिलें पाहिजे ! कारण मग एखादी प्रवृत्ति मानवी मनांत मूलभूत वगैरे आहे म्हणून ती कलेंत व काव्यांत नवनिर्मिति करिते ? कीं ती प्रवृत्ति तशी आहे म्हणून अखिल जीवनांतहि नवनिर्मिति करिते ? कीं ती अखिल जीवनांत नवनिर्मिति करते म्हणून कलेंत व काव्यांतही नवनिर्मिति 'करून दाखविते'?

त्यांचें असेंच एक वाक्य पाहा : "रोमँटिक व क्लासिकल हा वाद प्रत्येक कालखंडांत कोणत्या ना कोणत्या रूपानें डोकें वर काढतो" (पृष्ठ ११). म्हणजे येथेंहि त्यांस असें म्हणावयाचें आहे कीं ज्ञानेश्वरकालांत ज्ञानेश्वर, अथवा तुकारामकालांत तुकाराम अथवा रामदास, हे एकतर क्लासिकल किंवा रोम्यांटिक होते ? किंवा हल्लीं कै. मर्ढेकर हे रोम्यांटिक कीं रा. पु. शि. रेगे हे क्लासिकल ? ह्याबाबत प्रोफेसरमजकुरांची अशी इच्छा असेल कीं ज्यानें त्यानें आपापल्या मर्जीनुरूप मनास येईल तो कवि क्लासिकल धरावा व वाटेल तो दुसरा कवि रोम्यांटिक धरावा ? वाचकाच्या हातीं इतके अधिकार देणारा टीकाकार दुर्लभच म्हणावयाचा ! प्रोफेसरमजकुरांनीं ह्या बुकासोबत कोणत्या काळांत कोणते कवि रोम्यांटिक व क्लासिकल ह्याची यादीहि प्रसिद्ध केली असती तर आम्हांस त्यांचें म्हणणें स्पष्ट कळूंन आलें असतें ! परंतु नुसतेंच 'प्रत्येक कालखंडांत' असें म्हटल्यानें आम्ही त्यांचें म्हणणें मानूं काय ? वर आम्हीं दहा टक्के स्वातंत्र्याचा उल्लेख केलाच आहे तें स्वातंत्र्य त्यांनीं घेऊं नये असा आमचा मथितार्थ नव्हता; तर तो रोम्यांटिक प्रवृत्तीची अशी चेष्टा करतांना व तिचा जीवनाशीं तसेंच साहित्याशीं बादरायण संबंध जोडतांना आपल्यावर

पडणाऱ्या जबाबदारीचा विचार करून जोडावयास पाहिजे होता हा होता हें स्पष्ट व्हावयास हरकत नाहीं.

ह्याच संदर्भांत दुसरा एक पैलू म्हणून रोम्यांटिक ह्या उपरिनिर्दिष्ट शब्दास एखादा मराठी प्रतिशब्द सुचविण्याचा गोंधळ; कीं जो केल्याशिवाय आमच्या मराठी टीकाकारांचें चालावयाचेंच नाहीं असा मुद्दा चर्चिणें मुद्द्यास सोडून होणार नाहीं. प्रस्तुत प्रोफेसरमजकूर हे स्वतःच्या चिंतनास 'दीर्घ चिंतन' असें कां म्हणवून घेतात (पृष्ठ नऊ) ह्याचें आम्हांस ह्या बुकांत जर कोठें प्रत्यंतर आलें असेल तर तें ह्याच गोंधळांत आलें व असा दीर्घ गोंधळ हा त्यांच्या दीर्घचिंतनापासून आला असावा असें वाटतें कारण जेथें दीर्घ लिहिलें पाहिजे तेथें मात्र त्यांचें तोंड मिटलेलें ! हें त्यांच्याकडून प्रसंगवशात् अवलंबिलें जाणारे व त्यांस श्रेयस्कर असें काटकसरीचें धोरण स्पृहणीय नाहीं. असो. तर आम्हांस चर्चावयाचें आहे तें हें कीं मराठी टीकेंत रोम्यांटिक ह्या शब्दास त्याचा मूळ अर्थ कायम ठेवून प्रतिशब्द असावाच असें कांहीं नाहीं, कां कीं असा प्रतिशब्द शोधतांना दरवेळीं कंसांत तर हे टीकाकार 'रोम्यांटिक' हा शब्द प्रतिशब्दाबरोबर ठेवीत असतातच व प्रस्तुत प्रोफेसरमजकूर तर एवढ्यावरहि समाधान न मानितां त्या प्रतिशब्दाची चर्चा घडवून आणून, दरवेळीं त्याचबरोबर 'रोम्यांटिक' हा विलायती शब्द वापरून शिवाय नाना तऱ्हेचीं इंग्रजी वाक्यें घुसडीत असतातच ! म्हणजे प्रतिशब्दासाठीं इंग्रजी शब्दाच्या मूळ व्याख्या व नाना तऱ्हेचीं अवतरणें द्यावयाचीं कीं ह्या मूळ इंग्रजी शब्दासाठीं व त्याच्या तिकडील अर्थासाठीं मराठी प्रतिशब्द द्यावयाचा ? परंतु असा वेडसरपणा केल्याशिवाय आपण 'टीका' काय करावयाची ? ह्या विचारास बळी पडून ह्या बुककर्त्याप्रमाणेंच मराठींतील इतर अनेक प्यादींहि आपापलें 'स्वतंत्र विचारांचें' कसब दाखविण्यासाठीं आपापलीं तट्टें पुढें ढकलतात व त्यावरहि कडी म्हणजे आमचे प्रस्तुत प्रोफेसरमजकूर ऊर्फ रोम्यांटिक टीकाकार इतर अनेकांचे उल्लेख, कोणीं, केव्हां हा शब्द कोठें कसा भाषांतरिला इ. उल्लेख नामास्थळांच्या यादीनिशीं (उदा. ''गेल्या सप्टेंबरचे अखेरीस महाराष्ट्र साहित्य परिषदेच्या विद्यमानें झालेल्या व्याख्यानमालेंत मीं या विषयावर व्याख्यान दिलें, त्या वेळीं प्रो. पोतदार ह्यांनीं 'रोमांचवाद' हा शब्द याअर्थीं बोलतांना सहज सुचविला'' (पृष्ठ ४), त्यानंतर ह्या शब्दाचें काय काय झालें तो इतिहास इ. त्यांनीं सुंदर वर्णिलें आहे ! ह्याच संदर्भांत थोडें आडबाजूला जाऊन एक गोष्ट प्रतिपादावीशी वाटते. म्हणून आणखी एक उदाहरण पाहा : ''कविवर्य तांबे यांचेसंबंधीं सुमारे १० वर्षांमागें *लोकशिक्षण* मासिकांत लिहितांना 'सौंदर्यवादी कवि' असा शब्दप्रयोग मीं केला होता व पुढें कंसांत रोम्यांटिक हा इंग्रजी शब्द... गाळून टाकला !'' (पृष्ठ ३) — इ. इ. सुमारे १२ निरर्थक ओळी किंवा ह्या सबंध बुकांत पानोपानीं आढळलेले रसायन (Tonic), पद्धति (modes), सर्वमान्य (Standard), ओबडधोबड (crude), ठिगळें (patch work), आत्यंतिक (extreme), निर्बंधत्रय (three unities), सिनिक (cynic), निसर्ग दृश्यासंबंधीच्या

('view' संबंधींच्या), ज्ञात्याच्या (subject), ज्ञेयाच्या (object) इ. इ. असे अनेक क्षुल्लक इंग्रजी शब्द कीं जे देऊन प्रस्तुत टीकाकार आम्हांस हंसवितात — ह्या सर्व निरर्थक (rubbish) गोष्टींचा sense (अर्थ) काय? मराठीतील जुन्या गृहस्थांनीं येणेप्रमाणें अनाठायी माहिती, कंसांत मळमळविणारे इंग्रेजी शब्द उगाच घालून व शब्दांचा नादान गोंधळ माजवून गचाळ, अव्यवस्थित, बेशिस्त, विद्रूप आणि भिकार कथनशैली सहज पाळावी व पोसावी व नव्या टीकाकारांना अथवा नव्या गद्यलेखकांना दुर्बोध म्हणून संबोधावें ह्याचा अवश्य न्यायनिवाडा झाला पाहिजे. असो.) करून प्रत्येकाचा परामर्श आपल्या भुंकणाऱ्या शैलींत घेऊन नंतर आपला स्वतःचा कोणता शब्द सुचवितात म्हणाल तर 'सौंदर्यवाद' हा! रोम्यांटिसिझमास 'सौंदर्यवाद' म्हणून भाषांतरिणें म्हणजे इंग्लंडांतील पौंडास आमच्या इकडील ढब्बू पैशानें विकत घेणें होय! एखाद्यास शब्दज्ञान भलतेंच कमी असूं शकतें हें आम्हीं समजून घेऊन गप्प बसूं शकतों, परंतु आम्हांस सुचवायचें आहे तें हें कीं, ह्या सर्व उठाठेवीची गरज काय? रोम्यांटिक म्हणजे काय लाख असेल; त्याच्या प्रतिशब्दासाठीं त्याच्या एवढ्या रावण्या काय म्हणून? इंग्लंडांत जेथें एतद्विषयक साहित्यिक चळवळी झाल्या त्यांतील एक दुसरीस जबाबदार असते व एकीविना दुसरीचें दर्शन नीट होत नाहीं अशी परिस्थिति आहे, त्या तेथील साहित्यांत ह्या शब्दांस भरीव अर्थ असतो, तेथें असे उपद्व्याप चालल्यास ते फक्त वाचून ठेवून द्यावें हें शहाणपणाचें कीं ते इकडेही सुरू करावे हें? आपल्या भाषेंत रोम्यांटिकादि शब्दांचें यथामर्जी भाषांतर करून तो शब्द कसातरी आणून त्यावर चर्चा घडवून आणून, आपला टीकेचा बसलेला धंदा पुन्हां जोरात चालूं करण्यापलीकडे दुसरें कांहीं कोणीं साधिलें आहे काय? आमच्या आधुनिक काव्याचा अभ्यास नीट करावयाचा असल्यास इंग्रजी अंमलापासून तहहयात लिहिलेल्या काव्याचें संपूर्ण अवलोकन करावें, त्यांतील विलायती धागेहि शोधून पाहावे, व मगच खास मराठी अशा एतद्विषयक प्रवृत्ति शोधून काढाव्या हें टीकाकाराचें कर्तव्य सोडून वरकड विलायती शब्द व त्यांसमवेत तिकडील त्यांच्या कल्पना इकडे आणून त्या आमच्या काव्यास मनास येईल तशा लावून बखेडे माजवावे, शब्द-प्रतिशब्दांच्या नळ्यांतून इकडून तिकडे वारें फुंकावें; असें केल्यानें आपली टीका जास्त प्रौढ वाटते व केवळ एवढ्यावरहि बुकें छापवून टीकाकार असा लौकिक करून घेतां येतो अशी आमच्या कितीएक टीकावाल्यांची भ्रांति होऊन बसल्यानें व सामान्य जनांस साहित्याभ्यासाचें मर्म अजून कळलें नसल्यानें अशा टीकावाल्यांचा हैदोसहुल्ला आजपावेतों चालत आला आहे. किंबहुना म्हणूनच आपल्या इकडे आलीकडे टीकेचें स्वतंत्र असें शास्त्र होऊ शकलेलें नाहीं. असो.

ह्या बुकांतील एकूण सात प्रकरणें ह्याच गोंगाटावर आधारलेलीं आहेत व त्यांत वास्तववाद, मानवतावाद, गूढवाद, सौंदर्यवाद इ. इ. तऱ्हेतऱ्हेचे वाद प्रो. क्षीरसागर ह्यांच्या हातांत सांपडले आहेत; त्यामुळें यथाप्रसंगेंकरून सोईच्या त्या वादास मात्र तापटून व इतरांस त्या प्रसंगीं दामटून त्यांस आपला टीकेचा रथ कसाबसा हांकिता येतो. एकंदरींत

असे नाना प्रकारचे वाद उपलब्ध केल्यानें सोय चांगली साधते. उदाहरणें पाहा :

"*वस्तुनिष्ठ वास्तवता* हा नव्या [हरिभाऊ आपटे ह्यांच्या] कादंबरीचा आत्मा होता." (पृष्ठ ३२)

"त्या काळची *वास्तवता* म्हणजे दुसरें तिसरें कांहीं नाहीं, तर फक्त
'संभाव्यता'." (पृष्ठ ३३)

"त्यांचा [हरिभाऊंचा] चश्मा १९ व्या शतकाच्या अखेरच्या उदार *बुद्धिवादी* सुधारकाचा होता." (पृष्ठ ३३)

आतां आणखी किती प्रकारच्या वादांचें वऱ्हाड ते बरोबर घेऊन टीका लिहावयास बसतात व त्यांचें दुसरें वादांबद्दलचें गिऱ्हाईक केशवसुत ह्यांना आणखी सौंदर्यवाद, क्रांतिवाद, मानवतावाद इ. नवनवे वाद लावून वादांचा सुकाळ करून घेऊन आपला टीकारथ नीट चालेल ह्याची तरतूद करून ठेवितात हें त्यांचें 'वाद' पैदा करण्याचें वेडच ठरवील! "*सौंदर्यवादाचे* प्रणेते - केशवसुत" ह्या धड्यांत रोम्यांटिसिझम, रेव्हरंड टिळक इ. केशवसुतांबद्दल कोण काय म्हणतें, पुण्यांत त्या वेळीं काय चाललें होतें, इंग्रजी वाचून सौंदर्यवादी होतां येत नाहीं, कुंटे-महाजनी कसे, "केशवसुतांची माधवराव पटवर्धनांप्रमाणे कष्टप्रसू प्रतिभा होती," त्यानंतर रोम्यांटिसिझम ह्या शब्दाचें भाषांतर कोणीं कसें चुकीचें केलें असें प्रोफेसरमजकुरांस वाटतें व त्या लोकांवर त्यांनीं झाडिलेल्या लाथा, पिसाळलेल्याप्रमाणे ज्याच्यात्याच्यावर धांवून जाणें इ. इ. भारुडांत केशवसुतांच्या काव्यावर लिहिणेंच ते विसरून गेले! काव्याबद्दल त्यांनीं लिहिलेल्या एवढ्याच ओळी सांपडतात. वाचकांस त्या ओळी मार्मिक वाटून प्रो. क्षीरसागरांची रोम्यांटिक टीका त्यांस कळून येईल असा विश्वास वाटतो :

"*सतारीचे बोल, थकलेल्या भटकणाराचें गाणें, तुतारी, सिंहावलोकन, वातचक्र* ह्या कवितांसारख्या कविता केशवसुतांखेरीज कोणता कवी लिहूं शकला असता?" इ. इ. (पृष्ठ १०७)

'सौंदर्यवाद आणि गूढवाद' ह्या मथळ्याखालीं तर ते कशाबद्दल बोलत आहेत व तऱ्हेतऱ्हेचीं विलायती अवतरणें कां म्हणून देत आहेत व शेवटीं त्यांस आम्हांस काय कळवावयाचें आहे हें कांहींच कळत नाहीं व आम्ही बुचकळ्यांत पडतों तोंच धड्याच्या शेवटीं "इमर्सननें दाखवून दिलेल्या गूढ प्रकाशमय वाटेंतच—" आम्हांस सोडून देऊन शिवाय "थोडें अधिक पुढें जावें लागेल," म्हणून सांगून प्रोफेसर मजकुरांनीं आमचा निरोप घ्यावा, असा प्रकार घडतो ! व पुढें काय ? — म्हणून पाहूं जावें तों *'नवमानवतावाद'* हा नवा धडा दृष्टोत्पत्तीस यावा ! बरें ह्या धड्यांतहि बघावें तो वेगळाच गोंगाट! शॉ, रसेल, एम्. एन्. रॉय, जे. कृष्णमूर्ति, ह्या सर्वांस *मानवतावादी* म्हणावें (पृष्ठ २७); शॉ, नेहरू, रॉय ह्यांच्याबरोबर केशवसुत ह्यांनाहि बांधावें, *आशावादी* कवि म्हणून तोंडास येईल त्या कवींचीं

नांवें घेऊन "तथापि बोरकरांच्या काव्यांत मानवतावादापेक्षांहि *ध्येयवाद, गूढवाद* यांचेच सूर अधिक आहेत." (पृष्ठ २८) असें म्हणावें, किंवा "मर्ढेकरांच्या कवितेची प्रेरणा *मानवतावादांत* आहे असें म्हणतां येणार नाहीं, तथापि तिजमध्यें *मानवतावादाचा* एक नवा टप्पा आहे, असें मात्र म्हणतां येईल." (पृष्ठ २८) असें मानवी बुद्धीस अगम्य विधान करावें! किंवा "जो *खोल* आणि *निर्भय वास्तववाद* महर्षि व्यासांच्या समाजचित्रांत व व्यक्तिचित्रांत आढळतो." (पृष्ठ ४३) येथें कोणतीं विशेषणें कोणत्या नामांस योजावीं ह्याचें तारतम्य सोडाच, पण वास्तववादाची फुशारकी मारतांना महर्षि व्यासांच्याबरोबर महर्षि वाल्मीकींचें नांव त्यांनीं काढिलें नाहीं ह्याचा अर्थ एवढाच कीं त्यांस टीका बरोबर जमत नाहीं किंवा त्यांनीं वास्तववाद नीट चिंतिला तरी नाहीं किंवा आपण तर धडधडीत खोटें बोलत आंहों हें कळून त्यांनीं रामायणाचा उल्लेखच टाळिला किंवा ह्या सर्व गोष्टीहि एकसमयावच्छेदेंकरून घडून येऊन प्रो. क्षीरसागर ह्यांनीं हातचलाखी केली !

आमची टीकाविषयक भूमिका सांगतांना आम्हीं अशी ताकीद दिली होती कीं, टीका हें चिंतन आंतील गोंधळ संपल्याखेरीज बाहेर येतां उपयोगीं नाहीं व तें सर्व साहित्यास संपूर्णपणें आपोआप लागू झालें पाहिजे. परंतु अर्ध्या हळकुंडानें पिवळें होऊं पाहणाऱ्या आमच्या ह्या टीकाकाराला त्याचें काय? पाहिजे तो 'वाद' पाहिजे त्या पुस्तकांना लागला ना? मग झालें तर! दुसऱ्या पुस्तकांसाठीं त्यांच्या मालकीचे दुसरे कितीएक वाद असतीलच! किंबहुना जितकीं म्हणून पुस्तकें आहेत तितकेच वादहि निर्माण करतां येतील व ह्यांत अशक्य तें काय आहे? म्हणून हा वादांचा गोंगाट येथेंच सोडावा; हें बरें.

वस्तुतः प्रोफेसरमजकुरांच्या 'वाद' विषयक गोंगाटाला एवढी जागा देण्याची जरूर नव्हती हें वाचकांच्या लक्षांत एव्हांना आलें असेलच. परंतु प्रोफेसरमजकुरांची सर्व मदार त्या गोंगाटावरच अवलंबून असल्यानें ह्या सर्व गोष्टींची दखल विनाकारण घ्यावी लागलीच, हेंहि लक्षात आलेंच असेल. असो.

काही लटपटपंची

'कला आणि स्वातंत्र्य', 'कला सहेतुक कीं निर्हेतुक', ह्यांवर किंवा *'विघातक टीका'* हयांसारख्या पोरकट विषयांवर प्रोफेसरमजकूर पानेंचीं पानें लिहू शकतात ह्याबद्दल त्यांस कांहीं म्हणण्यापेक्षां मराठी टीकेच्या सांप्रत काळील स्थितीचीच कींव केली पाहिजे. *'मराठी गद्याचा विकास'* ह्या धड्यांत 'विकास' हा शब्द त्यांनीं कोणत्या अर्थी वापरला हें कळेनासें होतें, ह्या धड्यांत जुन्या गद्याबद्दल तर 'सुंदर पत्रें', 'सुंदर ग्रंथ' असें लिहून एकदम कै. विष्णुशास्त्र्यांवरच हा तथाकथित 'विकास' येऊन धडकतो व पुढें त्या त्या लेखकाच्या शैलीवर (style) अथवा शब्दांवर (diction) थोडें थोडें लिहून म्हणजे 'वर्णन' करून धडा संपविला! कै. केतकर ह्यांच्यावर त्यांनीं तंत्रविषयक कांहीं लिहिलें आहे, त्यांत कै. केतकरांचे दोष मान्य करून टाकून व अशा रीतीनें प्रामाणिकपणा पदरांत घालून घेऊन शेवटीं "जिवंत चित्रें आणि उत्कट भावना व प्रेरणा यांमुळें केतकरांची *गोंडवनांतील*

प्रियंवदा सजीव आणि रसरशीत बनली आहे.'' (पृष्ठ २१३) असें मांडून दिलें. म्हणजे कै. केतकर ह्यांचें खरें सामर्थ्य काय हें त्यांस कळलेलें नाहीं अथवा त्या कादंबऱ्यांतील समाजशास्त्रीय तत्त्व की जेंच खऱ्या अर्थानें त्यांच्या कादंबऱ्यांचें सत्त्व आहे तेंहि त्यांस नीट उमगलेलें नाहीं.

तथापि, ट्राजेडीसारख्या गुंतागुंतीच्या विषयावर कांहींहि लिहिणें एखाद्यास जमणारें नाहीं, म्हणूनच कीं काय प्रस्तुत विषयासंबंधानें ह्या टीकाकारानें कांहींतरी मुद्द्यास धरून लिहिलें आहे व तें मराठींतील दोन ट्राजेड्यांस लावूनहि दाखविलें आहे, हें उत्तमच केलें आहे. त्याबद्दल वाचकानें विचार करणें शहाणपणाचें ठरेल.

येथेंहि पुन्हा प्रतिशब्द देण्याच्या यादवींत (म्हणजे ट्राजेडीस शोकपर्यवसायी म्हणावें कीं शोकांतनाट्य म्हणावें कीं भीषणनाट्य म्हणावें वगैरे वगैरे व शिवाय ट्राजेडी हा शब्दही दरवेळीं वापरीत राहावेंच — आता ट्राजेडीचें नांव 'कपाळ' म्हणून ठेविलें तरी बिघडलें कोठें?). बरीचशी जागा खर्च करून टाकल्यानंतर तरी प्रोफेसरमजकूर कांहीं नवी थ्येरी मांडतात असेंही नाहीं. ट्राजेडीचा विचार विलायतेंत कितीएक लेखकांनीं आपापल्या परीनें मांडून दाखविला आहेच; त्या अनेकांचे सिद्धान्त आपापल्या परीनें योग्य आहेत तेव्हा त्यांचें खंडनमंडन करीत करीत थोडक्यांत हें सर्व आटोपून मगच आपलें असें कांहीं मांडितां आल्यास मांडावें ही पद्धत सर्वांनीं पाळली पाहिजे. परंतु प्रोफेसरमजकुरांनी केवळ रा. दि. के. बेडेकर ह्यांच्याशीं हमरीतुमरीवर येऊन भगतसिंगाचें उदाहरण विनाकारण लांबवून (किंबहुना रा. बेडेकर ह्यांच्याशीं भांडण करून आपलें शूरत्व दाखवून द्यावें म्हणूनच एक लेख लिहिला आहे कीं काय असें वाटावें!) पुढें ''ट्राजेडीचा विषय थोर आणि उमद्या जीवांचा नाश हा आहे'' (पृष्ठ ७६), अशी आपली थ्येरी मांडू पाहिली आहे.

प्रो. क्षीरसागर ह्यांच्या इतर दहा टक्के सत्य अशा विधानांसारखें हें विधान नाहीं, कां कीं त्यांत पन्नास टक्के सत्य आहे. अशा उमद्या व्यक्ती ट्राजेडीचा विषय होऊं शकतातच, परंतु आमच्या गांवीं जन्मभर आठबारा आणे रोजीवर कसेंबसें आयुष्य ढकलून शेवटीं वेडसर स्थिति प्राप्त झालेला एक शिंपी कोणास माहीत न करितां केव्हांतरी मेला, तो सुद्धां ट्राजेडीचा विषय होऊं शकेल व एखादा चांगला नाटककार त्यास मिळाला नाहीं, म्हणून तसें घडलें नाहीं! तो शिंपी तर प्रो. क्षीरसागरांच्या 'उमदेपणा'च्या लक्षणांत बसत नाहीं व सुधाकर अथवा हॅम्लेटासम नियतीशीं टक्कर घेणारा पुरुषव्याघ्रहि नाहीं! एवढेंच प्रोफेसरमजकुरांच्या थ्येरीवर फेंकलेलें बरें! कारण त्यांच्या थ्येरींत विलायती शब्द व कांहीं तुटपुंजें वाचन व एकंदरींत पुस्तकी ज्ञानाचा आधार एवढेंच कांहीं घर करून राहिलेलें असल्यामुळें आमचा उपाय हटतो! पुस्तकी पंडितांस कोण बरें पटवून सांगणार?

कीचकवध ह्या नाटकावर त्यांनीं एकंदरीनें बरें लिहिलें आहे म्हणजे ह्या नाटकाच्या लोकप्रियतेचा धुरळा जो कितीएकांना बसवितां येत नाहीं तो प्रो. क्षीरसागर ह्यांनींच बरोबर ओळखिला असें म्हटलें पाहिजे. परंतु मूळ *महाभारतां*तील कीचकवधाची कथा आणि कै.

खाडिलकरांची *कीचकवधां* तील कथा ह्यांच्यांतील तफावत सिद्ध करीत बसल्यानें ते पुन्हां येथेंहि घसरलेच असें म्हटलें पाहिजे. एखाद्या नाटककारानें मूळ कथा कशीहि असो, ती घेतल्यावर केवळ त्या नाटकापुरतेंच विश्व त्या त्या पात्ररेषांस लागू होतें, हें नाटक पाहातांना प्रत्येकास पटतें व हेंच नाटकाच्या टीकाकारानें सर्वप्रथम जाणिलें पाहिजे. कोणत्याहि गोष्टीचें मूळ वा कूळ शोधूं नये हें शहाणपणाचें ठरतें. म्हणजे कालिदासादिकांनीं शाकुंतलादि कितीएक नाटकें अशा मूळ गोष्टी उचलून त्या आपापल्या नाटकापुरत्या खऱ्या करून दाखवून बदलविल्या तरी त्या फेरफारांची यादी करणें हें कांहीं टीकाकारांचें कर्म नव्हे. प्रो. क्षीरसागरांचें एकंदर टीकाविषयक चिंतनच तुटपुंजें आहे, म्हणून ते वायां गेले एरव्हीं ते थोर टीकाकार होण्याचा संशय येतो. येथेंच *कीचकवधां* तील क्षत्रियांच्या तोंडीं 'निरीला हात घालणें', 'लवंडीच्या', 'रंडी' इ. शब्द येतात, ते "महाभारतकालीं क्षत्रियांच्या तोंडीं शोभत नाहींत" असें प्रस्तुत टीकाकार म्हणतो (पृष्ठ १४२). हें विधानहि त्यांच्या अपुऱ्या चिंतनाचें व सभ्यपणाच्या देखाव्याचें द्योतक आहे. म्हणजे महाभारतकालीन क्षत्रिय नेहमीं सुभाषितें तेवढीं बोलत असत असें प्रोफेसरमजकुरांस म्हणावयाचें आहे काय? कै. खाडिलकरांना महाभारतकालीन जीवन रंगावर दाखवावयाचें होतें तें यथार्थ दाखविण्यांत ह्या गोष्टी याव्यात असें त्यांस वाटलें म्हणून त्यांनीं तसें योजिलें व हें योग्यच झालें. असो. तर नाटकांवर टीका करणें कांहीं वेगळेंच असतें.

आतां *एकच प्याला* ह्या नाटकावर लिहावयाचें म्हणजे कांहीं जुजबी प्यारे त्या नाटकाच्या लोकप्रियतेवर खरडणें, गडकऱ्यांचें मरणसमयीचें वय चौतीस वर्षांचें होतें, त्यांचे गुरु कोण कोण व किती किती प्रमाणांत होते, कोल्हटकरी वैशिष्ट्यें, मराठी नाटकाचा कोठच्या कोठें त्रोटक इतिहास व त्याबरोबर रा. खांडेकर, रा. फडके, रा. भावे, इ. ची हजेरी आपल्या भुंकणाऱ्या शैलीमध्ये घेणें, ट्राजेडीचें ग्रीक मूळ इत्यादि नाना तऱ्हेच्या भानगडी आठ-दहा पानें वाचूं लागल्यावर *एकच प्याल्या* बद्दल केव्हां येणार ह्याची काळजी वाटूं लागते. 'विवेचन' 'विवेचन' म्हणून म्हणतात तें हेंच असावें असें एखाद्यास वाटावें! आतां एवढें सर्व वजा केल्यावर जें कांहीं थोडेंसें उरतें कीं ज्यास आपण 'विवेचन' म्हणून चालूं तें तरी काय? तर हें असें — "*एकच प्याला* रंगभूमीवर येण्यापूर्वींच गाजलें होतें" (पृष्ठ १४४), "...सुधाकराच्या स्वभावाचें निदर्शक आहे" असें एक नाटकांतील भाषण (पृष्ठ १५८), "सिंधू प्रेमळ आहे, सद्गुणी आहे, अत्यंत कोमल मनाची आहे" (पृष्ठ १८६) असें कांहीं, किंवा "ह्यांत सूक्ष्म स्वभावचित्रण आहे" (पृष्ठ १९१) अथवा "रामलालनें केलेलें सूक्ष्म आणि कठोर आत्मपरीक्षण..." (पृष्ठ १९१) हे कांहींतरी! एवढेंच काय पण "विनोदाचे कोमल व कठोर असे भिन्न प्रकार कल्पिले पाहिजेत." (पृष्ठ १९७) असें जातिवंत 'विवेचन' झाल्यावर आणि कै. गडकऱ्यांचे दोष दोन-तीन केवळ उद्धृत करून 'होमरहि पेंगूं लागतो' अशी झांकाझांकी झाल्यावर मग कै. गडकरी हें मोठ्यांत मोठे नाटककार ठरविण्यास ह्या टीकाकारास उशीर तो काय लागणार!

प्रो. क्षीरसागर ह्यांचें कै. हरिभाऊ, तांबे, केशवसुत, गडकरी, केतकर ह्या जुन्या मंडळींवर प्रेम असावें ह्यांत आम्हांस कांहींएक सुखदुःख वाटत नाहीं, कारण एकेकाळीं जेव्हां त्यांची बुद्धि तरुण होती तेव्हा त्यांच्या मनांत वरिलांबद्दल भक्ति निर्माण झाली असावी व ती अजूनही टिकून आहे हें स्वाभाविकच होय. व त्यानंतर प्रोफेसरमजकुरांची मर्जी जिंकावी असें कांहीं नंतरच्या मराठी साहित्यांत घडलेंच नाहीं हा चमत्कारही खरा असेल, असें घटकाभर मानिल्यास आमचें समाधान होतें; हा मुद्दा अलाहिदा, कां कीं हा ज्याच्या त्याच्या कुवतीचा प्रश्न आहे कीं एखाद्याची बुद्धि आतां चालत नसल्यानें म्हणा किंवा दुसरें कांहीं म्हणून म्हणा, एखाद्या टीकाकारानें पूर्वीच कळून चुकलेल्या दोन-पाच जुन्या साहित्यिकांपुरतेंच आपलें रोम्यांटिक इ. संप्रदायांचें बिऱ्हाड ठोकून बसावें अशी त्याची स्थिति नाइलाजानें म्हणा किंवा कांहीं म्हणा होऊन बसल्यानें इतरांनीं ह्याबद्दल त्यांस दोष देतां कामां नये.

परंतु आमचें म्हणणें असें की अशा रवंथ करीत स्वस्थ बसलेल्या टीकाकारानें उगाच नव्या साहित्यिकांच्या कागाळ्या जेथें तेथें कां म्हणून कराव्या? आपापला वकूब ओळखून गप्प बसणें त्यांस कळूं नयें काय ? प्रो. क्षीरसागरांची हिंमत असेल तर एखादें दुसरें असेंच बुक कीं ज्यांत विवेचन नाना तऱ्हेच्या अवतरणांनीं वगैरे सजवून, इंग्रजी शब्द पानोपानीं कंसांत घालून वगैरे केलें आहे असे नव्या साहित्याबद्दलचें तयार करून छापवून घ्यावें व आपली भूमिका स्पष्ट करून द्यावी. परंतु साठमारीचें शूरत्व नाहीं म्हणून वाटमारी करावी हें आम्हांस कुजक्या मनोवृत्तीचें चिन्ह वाटतें. प्रस्तुत बुकांत कांहीं जुन्या मंडळींस टोमणे मारण्याचा त्यांचा भांडकुदळपणा जागोजाग दिसतोच; पण शिवाय संदर्भाशीं कांहींएक संबंध नसतांना मारूनमुटकून तो जोडून देऊन प्रोफेसरमजकुरांनीं पानोपानीं नवसाहित्यिकांच्या कागाळ्या केलेल्या आहेत, हें लक्षण बरें दिसत नाहीं. उदाहरणें पाहा :

"मर्ढेकर, गाडगीळ आणि इतर अनेक... आंधळ्याच्या किंवा भ्रांतिष्टाच्या चांचपडण्यासारखी" (पृष्ठ ३८), "शून्यवादी नवकाव्यासारखेंच कांहीं विकृत विटकें वाङमय"... (पृ. ७७), "या दहा-पांच वर्षांत चार परस्परसहायक साहित्यिकांनीं पिकवलेलें" (पृ. ३९), "आमचे गबाळग्रंथी muddle headed नवसाहित्यिक" (पृष्ठ ४०), "वास्तववादाचा अत्यंत भिकार अर्थ करून अत्यंत रद्दड आणि मद्दड गोधड्या शिवून लोकोत्तर नवकथा म्हणून शालीप्रमाणे अंगावर मिरवा म्हणणारे बहाद्दर" (पृष्ठ ४१), "ज्यांत ओंगळपणा नाहीं ती यांच्या मतें वास्तवताच नव्हे" (पृष्ठ ४१), "अगदीं ओंगळ मर्ढेकरी संप्रदाय..." (पृष्ठ ४२), "रूक्ष, तार्किक, आणि अश्रद्ध, अशा आजकालच्या वास्तववादी काव्याला..." (पृष्ठ १२७) इ. इ. किती म्हणून रत्नें काढून सांगावीं? एकंदरींत 'वादविसंवाद' हा त्यांचा हातचाळाच म्हणावयाचा! मात्र प्रो. क्षीरसागर ह्यांच्या *राक्षसविवाह* की ज्या बुकास कोण्या एका काळींच लोक विसरून गेले व

जिच्याबद्दल आम्हांस एक शब्द म्हणून बोलतां येणार नाहीं; अशा ह्या बुकाचे उल्लेख फक्त प्रो. क्षीरसागर ह्यांच्याच लिहिण्यांत "*राक्षसविवाह* ह्यासारखी मनोविश्लेषणात्मक कथा" इ. इ. (पृष्ठ ३४), (पृष्ठ ३५) असे पुन्हां पुन्हां येतात ही गोष्ट म्हणजे आत्ममैथुनाचाच प्रकार होय. किंबहुना हेंहि त्यांच्या रोम्यांटिक प्रवृत्तीचेंच द्योतक असावें!

बाकी प्रो. क्षीरसागर ह्यांनीं कितीहि शिवीगाळी करावी व वरून अभिरुचीच्या गप्पा माराव्या (केवळ तथाकथित 'अश्लील' शब्द म्हणजेच हीन अभिरुचीचें लक्षण हा अनेकांचा गैरसमज असल्यामुळें प्रस्तुतसारख्या वरकरणी सभ्यता दाखविणाऱ्या लेखकांना चांगलेंच फावतें!) — ज्यांतून फलनिष्पत्ति काय? तर कांहीं नाहीं. अशा गप्पांस किंमत देतोच कोण? नवसाहित्याबद्दलचे त्यांचे वरील पाढे पाहून अशा गृहस्थास टीकाकार कोण म्हणेल? वस्तुतः कोणत्याहि काळीं नव्याजुन्याचा संघर्ष होत राहाणारच व वाङ्मयांत एतद्विषयक गोष्टींना तर अधिकच महत्त्व आहे. कै. केशवसुत काय अथवा कै. मर्ढेकर काय हे एकाच परंपरेचे पाईक होत, हा परंपरेचा गूढ अर्थ एखाद्यास कळावयास हवाच, कां कीं कै. केशवसुत व त्यांचे समकालीन ह्यांच्यांतही कांहीं दोष होतेच व त्यांच्याप्रमाणेंच हल्लींच्या नवसाहित्यिकांतहि असणारच — ही गोष्ट काय 'टीका' ह्या नांवाखालीं चर्चा करण्यासारखी आहे? परंपरा व नूतनीकरण ह्यांबद्दल त्यांनीं आणखी किंचितसें दीर्घ चिंतन करून पाहावें असें आम्ही सुचवितों. खरें तर प्रोफेसरमजकुरांचा कोंबडा आरवल्याशिवाय दिवस उजाडून गेलेला आहे व नवसाहित्याचें मूल्यमापन होऊन चुकलें आहे, हें त्यांस कोणींतरी सांगितलें पाहिजे. असें म्हटलेंच आहे की,

पुराणमित्येव न साधु सर्वम् ।
न चापि काव्यं नवमित्यवंद्यम् ॥

प्रो. श्रीकृष्णांस हा श्लोकहि नाहीं कळला तरी चालेल, पण नवसाहित्याच्या चुगल्या त्यांनीं करू नये, एवढेंच कळवावयाचें होतें. असो.

तात्पर्य : *मीच काय तो शहाण्याचा कांदा !*

कोणताही मजकूर अथवा तत्सदृश कांहीं वाचून अथवा ऐकून तात्पर्य काढण्याचा प्रघात पूर्वीपासून पडला आहे त्यांत कांहीं तथ्य आहे, असें आम्हांस हें बुक वाचल्यावर वरीलप्रमाणें तात्पर्य काढूं म्हटल्यावर कळून चुकलें; कां कीं प्रो. श्रीकृष्ण क्षीरसागर ह्यांच्या सर्वच प्रतिपादनांत घमेंड जी उथळ चिंतनांतून आली आहे व निष्कर्ष जे अपुऱ्या ज्ञानापोटीं जन्मले आहेत एवढेंच मोठ्या फुशारकीनें मांडलेलें दिसतें. फार काय त्यांस जें जें म्हणून बरें वाटतें तें सर्व उत्तमच आहे व तसें सर्वांनीं न मानिल्यास ते सर्व लोक मूर्ख आहेत असें प्रोफेसरमजकुरांचें एकारलेलें व्यक्तिमत्त्व प्रस्तुत बुकांत चांगलें उमटलेलें दिसून येतें.

एकंदरीनें टीका टीका म्हणून म्हणतात ती त्यांस नाना खटाटोप करूनहि साधली आहे असें कांहीं आम्हांस वाटत नाहीं.

आम्हीं केलेली टीका कडक आहे हें कबूल, परंतु ह्या बुककर्त्याविषयीं आम्हांस नितान्त आदरच आहे अशी प्रोफेसरमजकुरांनी रा. सावरकर, कै. साने ह्यांच्याबद्दल केली आहे तशी (पृष्ठ ६४) जाहिरात करून आम्ही स्वतःकडे 'विधायकपणा' घेण्याची खबरदारी घेतों. तरी सुद्धां होतकरू पदवीधरांनीं प्रोफेसरमजकुरांच्या ह्या बुकाकडे दुर्लक्ष करून आपली नुकसानी करून घेऊं नये.

१९६१

●●●

हल्ली लेखकाचा लेखकराव होतो तो का ?

नव्या-जुन्या लेखकांनी व अड्ड्याअड्ड्यांनी एकमेकांचा उथळपणा व अप्रामाणिकपणा सिद्ध करीत राहावे, हे नव्या मराठी साहित्यातले एक आवश्यक दुखणे होऊन बसले आहे. गेल्या दीडशेक वर्षांत इंग्रजीद्वारा आपल्या साहित्याचे पुनरुज्जीवन होण्यापेक्षा पडझडच जास्त झाल्याचे दिसते. पुनरुज्जीवनास लागणारी विद्वत्ता व बुद्धिमत्ता अंगी असणारी निदान एक तरी तेजस्वी लेखकांची टोळी निपजल्याशिवाय साहित्याला उसनवारी पचवून येणारे उमदेपण येत नाही व परंपरा फोफावत नाही, हे आपल्या युगप्रवर्तक म्हणवणाऱ्या व दरवर्षी दिल्लीस जाऊन पद्मश्री घेऊन येणाऱ्या थिट्या लेखकांनी सिद्ध केले आहे. त्यामुळे आपल्या समाजात एक तर विद्वत्ता व बुद्धिमत्ता नसावी किंवा असलीच तर अशी माणसे लिहिण्यात रस घेत नसावी, असे म्हणणे भाग आहे. म्हणजे मग लिहिले जाते ते कोणाकडून ? तसेच आपल्या साहित्यातला हिणकसपणा आपल्या लेखकांच्या उथळपणातून व अप्रामाणिकपणातून येतो, हे जर खरे असेल तर आपल्या अशा लेखकांना वेळीच त्यांचे दोष का दाखवले जात नाहीत ? शिवाय एक प्रकारचे वाङ्मयीन ठोंबेपण मराठीव्यतिरिक्त अन्य भाषांतही कमीअधिक प्रमाणात दिसत आहे असे इतिहास सांगतो, तर ह्या सार्वत्रिक घसाऱ्याचे कारण काय ? ह्याच्या अनेक कारणांची स्पष्ट छाननी करण्याचे येथे योजिले आहे.

एकंदरीत आपल्या साक्षरताप्रधान समाजात लिहिण्याच्या कलेचे गांभीर्य पाळले जावे तितके पाळले जात नाही. अर्धशिक्षित व इंग्रजी जेमतेम चार बुके वाचू शकणाऱ्या पोरकट

विद्वानांनी वैचारिक व टीकाकुल लेखन करण्याचे फार मनावर घेतल्याने व थोडेफार बरे लिहिले, की आपण साहित्यात विशेष काही केले असे समजून लिहिण्याची धंदेबाजी सुरू करणारे कारकुनी लेखक फार झाल्याने जे वर्तमानपत्रात छापण्याच्या लायकीचे ते मासिकात छापून यावे व मासिकात विसरून जावे ते पुस्तकातून पुढे यावे, अशी परिस्थिति सध्या आलेली आहे. असे होण्याचे कारण मासिके, प्रकाशने, इत्यादी प्रचारसंस्था अडाणी धंदेवाल्यांच्या किंवा अड्डेबाजांच्या हातांत आहेत हेच केवळ नाही, तर खुद्द लेखकच पुरवठा करणारा एक धंदेबाज होऊ पाहात आहे हेही आहे. स्वातंत्र्योत्तर काळानंतर 'जागां'ची पोकळी निर्माण झाल्याने अनेक थिल्लर लेखक प्रतिष्ठा मिळवते झाले व त्यांनी साहजिकच धंदेबाजीचा आदर्श घालून दिला हे चर्चा करण्यासारखे नाही. परंतु ज्यांना लिहिण्याची जबाबदारी कळते, अशा चांगली समज असलेल्या लेखकांनीही कलेचा धंदा करावा हे आपल्या परंपरेचे दुर्दैव म्हणावयाचे. तशात ही धंदेबाजी नव्या लेखकांनी आणखी जोरात चालवल्यामुळे ह्या रोगाचे निदान करणे आणखी कठीण होऊन बसले आहे. आमच्या एका मित्राने 'माझे अमुक अमुक लेखन लवकर कुठेतरी छापा, 'a good job in future depends upon that' असे पत्र पाठवले तेव्हापासून हा धोका लक्षात होता, आज तो स्पष्ट झाला आहे. आज नव्या दमाचे, उत्कृष्ट लिहिणारे, तेजस्वी लेखक सर्वत्र दिसत असतांनाही ह्या धंदेबाजीमुळे कोण भाडोत्री होईल व लेखकाचे प्रामाणिकपणाचे ब्रीद विकेल ह्याची खात्री देता येत नाही.

साहित्याचे मोठेपण लेखकाच्या व्यक्तिमत्त्वावर सिद्ध होते व हे व्यक्तिमत्त्व आजच्या पैशाला आणि मानमान्यतेला उच्चबिंदू मानणाऱ्या आपल्या समाजात टिकवणे हे एक मोठे व्रत आहे. पुस्तकाचे मोठेपण नुसते पुस्तकावर उभे राहात नाही. चार दिवस चर्चा करायला ते ठीक असते. अनुभूति, अनुभूतींचा प्रामाणिकपणा, प्रयोगशीलता, आशय व अभिव्यक्तीचा अजोडपणा, समतानता इ. इ. हजार नव्या तात्पुरत्या मूल्यांनी नवी पुस्तके मोठी होणार नाहीत. विशेषतः आजच्या लेखकांच्या जीवनक्रमाशी ज्यांचा जवळून संबंध आहे त्यांच्या हे लक्षात येईल की ज्या धंदेबाजीने आजचे लेखक लिहिण्याचे ब्रीद घालवून बसले आहेत ती धंदेबाजी *वैयक्तिक* म्हणून सोडून देण्यासारखी नाही. ती एक फसवी राक्षसी महत्त्वाकांक्षा आहे. निदान साहित्यासारख्या कलेत ती असू नये. आज सगळेच साहित्यिक धंदेबाज होऊन पाहात आहेत तेव्हा हे साहित्य कोणत्या परंपरेत बसवावे, हे वाचकांवर सोपवलेले बरे.

ह्या वाङ्मयीन धंदेबाजीने दोन जबरदस्त आधार हस्तगत करून घेतले आहेत. एक म्हणजे आपल्या लोकशाहीने दिलेले लेखनस्वातंत्र्य आणि दुसरे आपल्या अर्धवट साहित्यशास्त्राने रूढ केलेले आविष्काराचे तत्त्व. लेखनस्वातंत्र्याचा खरा उपयोग आपले सबंध अस्तित्व लेखनात उमटवू शकणाऱ्या लेखकांनाच होऊ शकतो. लेखनस्वातंत्र्याच्या हक्कामागे जे विरोधी लिहू शकण्याचे, आक्रमक विचारसंहिता देण्याचे लेखकाचे बाणेदार

अस्तित्व अपेक्षित आहे ते मराठीतल्या कोणत्या लेखकाला खरोखर उपयोगी आहे, हे मोठ्या कष्टाने शोधूनही सापडणार नाही. गेल्या वीस वर्षांतील मराठी पुस्तके पाहिली तर ही पुस्तके लिहायला लोकशाही लेखनस्वातंत्र्याची खरोखर काही गरज आहे असे वाटत नाही. लेखनस्वातंत्र्य नसले तर साहित्यकलेची किती हानी होईल याचा विचार करतांना धंदेबाज साहित्यिकांची गैरसोय मात्र होईल असे निश्चित वाटते. दुसरे आविष्काराचे स्तोम ह्याच काळात विद्वत्ताशून्य टीकाकारांनी माजवले व कारकुनी लेखकांनी ह्या टीकाकारांना खुशवून मान्यता मिळवून घेतली. अमुक एक माणूस लिहू शकतो तेव्हा त्याने म्हशीप्रमाणे नियमित दूध किंवा निदान शेण तरी दिलेच पाहिजे, असे आजचे भाबडे साहित्यशास्त्र सांगते. त्याने दर महिन्यात डझनांनी कविता लिहाव्या, दर महिन्याला मुबलक नेमाने कथा-कविता विकून मासिकांच्या धंद्याला उत्तेजन द्यावे, कादंबरीमागून नवी (म्हणजे नवे कथानक फक्त असलेली) कादंबरी लिहीत राहावे व प्रकाशकांना पोसावे आणि टीकाकारांनी ह्या करिअरिस्टांचा उदोउदो करावा, त्यांच्या धंदेबाज साहित्याची छाननी करून दाखवावी, पुढेपुढे सरकारी मान्यता मिळावी, कमिट्यांवर जावे, पुस्तकांच्या निव्वळ संख्येने साहित्य संमेलनाचे अध्यक्ष व्हावे — हीच जर आविष्काराची खरी निष्पत्ति असेल तर रोज परसाकडे जाणे व साहित्यनिर्मिती ह्यात काही फरक आहे की नाही ? दुकानदार आणि साहित्यिक ह्यांत काही अंतर आहे की नाही ? आणि आपला धूर्त मध्यमवर्गीय कारकुनी लेखक मनात (a good job in future depends upon that) म्हणून अविष्कार करत राहाणार व आम्ही त्याची मनःपूर्वक दखल घेत जाणार ! मराठीतल्या आज मोठ्या होऊन बसलेल्या बाजारी लेखकांच्या प्रयत्नवादी वाङ्मयीन कारकीर्दीची जवळून माहिती असलेल्या कोणालाही त्यांच्या लिहिण्यात आविष्काराचे व लेखनस्वातंत्र्याचे आदर्श तत्त्व सापडणार नाही. बक्षिसाकरता बालगीते लिहिणारे, आधी चेक घेऊन ठेवून नंतर कथा लिहायला बसणारे आणि काहीतरी नवीन करण्याच्या ईर्ष्येने दरमहा लिहिणारे डझनावारी मराठी लेखक लेखकच आहेत असे कोण म्हणेल ? आणि त्यांच्या ह्या दैनंदिन रद्दीवर चर्चा करणारे टीकाकार टीकाकार कसले ? सारांश, आविष्कार आपल्याला आज दिसतो तितका सहज-सोपा नसतो आणि लेखनस्वातंत्र्य इतके स्वस्तात मिळाले तरी ते टिकवणे हे एक व्रत आहे, एवढे बोलून हा मुद्दा येथे संपवावा. पुस्तकामागून पुस्तके अशी लिहिली गेली तर त्यांची सामाजिक प्रतिष्ठा किंवा आर्थिक किंमतही तात्पुरतीच होय, परंतु वाङ्मयीन किंमत शून्यच राहाते. शाईने कागदावर उतरवणे, बैठक मारणे, कारागिरी, वाचकसापेक्ष लिहिणे, गल्लाभरू किंवा खपाऊ नाटके-कादंबऱ्या-विनोद लिहून बँक बॅलन्स वाढवणे ह्या गोष्टींमागे आविष्कार नसून एक भाडोत्री हुकुमी इच्छाशक्ति आहे हे आपल्याला कळणे आवश्यक आहे. वर्षामागून वर्षे जातात पण विसाव्या शतकातल्या स्वस्थ मराठी समाजात आविष्कार होण्यासारखे चिमूटभरसुद्धा डोक्यात येत नाही, हे आणखी प्रामाणिक लेखकांच्या वतीने सांगता येण्यासारखे आहे.

हे बुळे लेखनस्वातंत्र्य व खुळे बाजारी आविष्कारतत्त्व यांच्या आधाराने जी धंदेबाज साहित्यपैदास जोमाने चालू आहे, त्या मूळ विषयापर्यंत आपण येऊन ठेपलो. हे भाबड्या वाचकांना वाटणारे साहित्याचे सांस्कृतिक दालन नसून एक बाजार आहे, हे सांगण्याची गरज भासावी इतका हा धंदा सभ्यपणे चालला आहे. एरवी लिहिणे व न लिहिणे, विशिष्ट दोनतीन मासिकांतच छापून येणे व त्यांत न येणे, लिहिणारा व न लिहिणारा यात आपले टीकाकार व अर्धवट साहित्यप्रेमी जो प्रचंड भेदाभेद दाखवतात, तो दाखवला नसता. ह्या बाजारातच पुन्हा *युगायुगांचे सहप्रवासी* आणि मर्ढेकरांच्या कविता यांच्यात झालेला भेदाभेद अजून डोळ्याआड करता कामा नये. आपल्या समाजातील इतर अनेक अडाणीपणाच्या गैर प्रकारांसारखा हाही प्रकार असता तर तो सोडून देणे शहाणपणाचे ठरले असते. परंतु ह्यात मराठी लेखकांचा पिंडच गुलाम होऊ लागला आणि मूठभर धूर्त लोकांच्या हातात साहित्याची दलाली आली, ही परिस्थिती सगळ्याच बाजूंनी लाजिरवाणी आहे. हे अड्डेबाज दलाल मराठीत अनेक आहेत व त्यांपैकी एका अड्ड्याची छाननी खाली केलेली आहे. संपादक व प्रकाशक यांना ह्या बाजारी साहित्याबद्दल जबाबदार धरणे येथे अप्रस्तुत आहे. कारण ही मंडळी हातात तराजू घेऊनच अक्षरशः बसली आहेत. त्यांची सांस्कृतिक दृष्ट्या काय किंमत करावी ? अमक्या प्रकाशकाने अमुक उत्तम पुस्तक प्रकाशित केले तर धन्यता वाटावी, असा एक प्रकाशक मराठीत नाही. कुठे कोणी चांगले साहित्यिक उत्साहाने लिहीत आहेत, असे एक प्रतिष्ठित मासिक मराठीत नाही. काही लोक गप्पच झाले आहेत व लिहिणारे चांगले लेखकही नाइलाजाने छापत आहेत, असे त्यांच्या खासगी बोलण्यावरून समजते. अनेक मोठमोठे लेखकही प्रकाशकांची धरसोड करतांना दिसतात. मधेमधे तर साहित्य संमेलनाचे अध्यक्षही प्रकाशकच ठरवायचे. सरकारी बक्षिसांच्या चढाओढीत प्रकाशकांचा किती भाग असतो हे प्रत्यक्ष ह्या क्षेत्रात उतरणाऱ्यांना नीट माहीत आहे, पण पुराव्याच्या अभावी कोणालाही त्याबद्दल जाहीर लिहिता-बोलता येत नाही. वस्तुतः कोणाही गृहस्थास उबग यावा अशा वातावरणात हे मोठमोठे मराठी साहित्यिक उजळ माथ्याने मानमान्यता मिळवीत असतात. काही लेखक तर प्रकाशकांच्या रखेल्याच आहेत. अड्डेबाज दलालांच्या व्यतिरिक्त लेखकाला अस्तित्वच नाही असा हा काळ आहे. 'पुरुषसिंहा'च्या वशिल्याने कोण क्षुद्र लेखक-लेखिकांचा भौतिक फायदा झाला, हेही ह्या लेखनस्वातंत्र्याच्या काळात गुपचूप सुचवणारे कवि आज झाले आहेत ! लेखकांनी राजकीय वगैरे सत्तेपासून फटकून राहावे, असे ज्ञानेश्वर-तुकाराम यांच्यावर अभिमानाने बाता मारणाऱ्यांना सांगण्याचीही सोय नाही. सरोजिनी बाबर किंवा ग. दि. माडगूळकर ह्यांसारखे निकृष्ट दर्जाचे लेखक ह्या समाजात महत्त्वाचे होऊन बसावेत याची लाज बाळगण्याची जरुरी नाही. आपल्याला लाज वाटावी ती 'वर' जाण्यासाठी धडपडणाऱ्या अस्सल वाङ्मयाभिरुचीच्या लेखकांनीसुद्धा धंदेबाजी करावी, अड्डे करावे आणि लेखकाचा तेजस्वी बाणा विसरावा याची. आज व्यापारासारखी साहित्यातही

कॉम्पिटिशन आहे कारण आपल्या लेखकांना व टीकाकारांना साहित्याचे खरे वैभव माहीतच नाही. मानमान्यता हे ज्यांना वैभव वाटते अशा लेखकांनी चौफेर लिहावे आणि टीकाकारांनी त्यात नवेपणा, आविष्कार, प्रयोगशीलता असे पुस्तकी बुडबुडे शोधावे हे परस्परांना योग्यच आहे. मराठी साहित्य संमेलनाच्या अध्यक्षपदाचा इतिहास जर कोणी खराखुरा लिहिला तर आपण मोठमोठे समजतो त्या लेखकांपैकी एकात तरी निःस्पृहता आणि बाणेदारपणा हे लेखणीचे गुण आढळू शकतील काय याची शंका वाटते. समाज किडावा हे समजून घेता येईल, परंतु लेखकांनीही किडावे हे योग्य नव्हे.

ह्या अनुषंगाने मराठीतील अड्ड्यांचे किंवा क्लिकांचे परीक्षण करणेही योग्य ठरेल. ह्या अड्ड्यांचे वाङ्मयीन कार्य इतके तुटपुंजे व तात्पुरते असते की हे झटपट जुने होतात. ज्या त्या लेखकाचा लहानमोठेपणा त्याच्या अड्ड्याच्या केवळ पसाऱ्यावर अवलंबून असतो व मिळवायची तेवढी मानमान्यता, सरकारी जागा, भौतिक व सामाजिक फायदे मिळवून ह्या अड्ड्यातले सर्वजण नंतर सुखी होतात, मग मागून येणाऱ्यांनी त्यांना कितीही उघडे केले तरी हे लोक बैलासारखी नुसती पाठ हलवून रवंथ करीत स्वस्थ बसतात. त्यातून आपल्या दिवाळखोर लोकशाही सरकारने दरवर्षी कुणाला ना कुणाला विशेष किताब देऊन नवी सरंजामशाही आरंभून घटनाविरोधी कार्य आरंभले आहे. पण ह्या सर्व गोंधळामागे अड्डेबाजी असते हे सामान्य वाचकाला माहीतसुद्धा नसते. हे धूर्त अड्डे म्हणता म्हणता जुने होतात. गुन्हेगारांच्या एकमेकांशी असलेल्या इमानदारीसारखी ह्या अड्ड्यातल्या लेखकांची एकमेकांशी इमानदारी असते आणि मुंबईसारख्या शहराच्या प्रकाशन-संपादनातल्या मिरासदारीमुळे बाहेरच्या व खुद्द मुंबईतील लोकांनाही कोण्या लेखकामागे कोणकोण अड्डेबाज आहेत हे लक्षात येत नाही. ह्या अड्ड्याची पहिली शपथ म्हणजे मिळून एकमेकांना 'वर' चढवणे किंवा मिळून एखाद्याच्या उथळपणाबद्दल मौन पाळणे. ह्याचे बक्षीस म्हणजे इथेतिथे नोकऱ्या लावून देणे, रेडिओत वर्णी लावणे, युनिव्हर्सिट्यांत पुस्तके लावणे, सरकारी बक्षिसे मिळवून देणे, पुस्तके छापवून आणणे, एकमेकांच्या मोठेपणाचा प्रचार करणे, मानमान्यता मिळवून देणे इ. होत.

उदाहरणार्थ आम्हाला चांगला परिचित असलेला व ज्यात आमचे मित्रसुद्धा आहेत असा आमचे स्नेही रा. वा. ल. कुळकर्ण्यांचा अड्डा पाहा. इतर किरकोळ अड्ड्यांबाबत सविस्तर लिहिणे येथे अयोग्य ठरेल, कारण त्यात सरसकट अडाणी लोक आहेत. परंतु ह्या कुळकर्णी अड्ड्यात थोडीफार वाङ्मयीन समज असणारी मंडळी आहेत, शिवाय हा अड्डा तूर्त चलनी आहे. ह्या अड्ड्याच्या धूर्तपणाकडे पाहिले की मराठी साहित्य ही धंदेबाजी कशी झाली आहे हे स्पष्ट दिसून येते. रा. पाडगावकरांनी रा. वालन्‌ची भक्ती करावी व रा. वालन्‌नी रा. पाडगावकरांचा उदोउदो करावा; आमचे जुने स्नेही रा. आरती प्रभू यांनी रा. वालन्‌ना पुस्तक अर्पण करावे आणि रा. वालन्‌नी रा. आरती प्रभू व रा. दिलीप चित्रे यांच्या करिअरिस्ट रद्दीत मराठीची प्रयोगशीलता पाहावी; रा. मे. पुं. रेग्यांनी कुरुंदकरांसारख्या

पोरकट लेखकाची दोन पानांत फेंफें करावी पण रा. वा. ल. कुळकर्ण्यांबद्दल दोन ओळी कुठे लिहायच्या नाहीत; अनेकांना शिव्या देत बंडखोरीचा झेंडा हातात घेऊन वावरणारे आमचे मित्र रा. दिलीप चित्रे ह्यांनी वालन्च्या टीकेतील उथळपणाबद्दल मौन पाळावे व त्यांचे स्थानमहात्म्य टिकवून धरावे; व इतरही असे प्रकार चालू राहावे हे स्पष्ट पाहिले पाहिजे. कोणी कोणावर लिहिलेच पाहिजे काय असा बचाव ह्या अड्ड्यातील कोणीच करू शकणार नाहीत; कारण हे काही अहर्निश कारकुनी लिखाण करणारे, मासिकेवर्तमानपत्रे भरून काढणारे, हुकमी किंवा एरवी फटकळ लेखक म्हणून वावरत असतात आणि ह्यांच्यात कोण ढोंगी, कोण उथळ आहेत याचा त्यांनाच पत्ता नसावा ह्याचा अर्थ काय ? विशेषतः रा. दिलीप चित्रे ह्यांनी गेल्या काही वर्षांत जे धंदेबाजीचे पर्व सुरू केले त्याबद्दल कोणी अवाक्षरही बोलायला तयार नाही. रा. चित्र्यांनी चार पेंग्विनसारखी पुस्तके वाचून जर्मन, फ्रेंच, इंग्रजी कवींवर काडीचा व्यासंग नसतांना अडाणी कीर्तने पाल्हाळावी; इकडून तिकडून चटपटीत इंग्रजी पुस्तके व मासिके वाचून रशियन साहित्याचा गंध नसतांना ICCF करता रशियन लेखकांवर लेख लिहावा; अश्लीलतेची लाट आहे असे पाहून नेमके त्याच वर्षी ह्यांनी अश्लील कथा व कविता लिहाव्या; मराठीचाही नीट अभ्यास नसतांना मराठीच्या संदर्भात कशाचीही चर्चा करावी; रा. आरती प्रभू हे आता मोठे लेखक झाले आहेत असे अड्ड्याच्या इमानासाठी जाहीर करावे; सौंदर्यशास्त्रात व्यर्थ लुडबुड करावी; मिळेल त्या मासिकांतून नित्याने निव्वळ वर्तमानपत्री लेख लिहावे आणि पूर्वी आम्हास त्यांच्याबद्दल वाटणारे लेखकपण घालवून बसावे ! सारांश, अशा अड्डेबाजीत एक चांगला कवी नाहीसा व्हावा यात नवल काय ? ज्या क्षेत्रात जी कमीत कमी शिस्त, वाचन, विद्वत्ता असावी लागते ती सुद्धा नसतांना त्यात हा फसवा गोंधळ ह्या अड्ड्यातल्या चाणाक्ष लोकांनी खपवून घ्यावा, हा ह्या धंदेबाजीपासून सगळ्यात मोठा धोका आहे. तुम्ही एक अड्डा करावा, एखादद्सरे मासिक, एकदोन प्रकाशक, एकदोन टीकाकार, चार वर्तमानपत्री लेखक धंद्यासाठी जवळ करावे म्हणजे एकमेकांच्या उथळपणाबद्दल न बोलणे आणि इतरांची मात्र खोटी करणे ही त्या भागीदारीची जबाबदारी होऊन बसते आणि कोणत्याही धंदेबाजीला प्रयोगशीलतेचे व आविष्काराचे गांभीर्य मिळते असा याचा अर्थ होतो. विशेषतः छोट्यामोठ्या शहरांतून आपोआप निर्माण होणाऱ्या अनेक स्पर्धाकुल धोक्यांपैकी हा एक आहे व मराठीतील धंदेबाजीतील उथळपणाच्या दुखण्याला हे स्पर्धक अड्डे बरेचसे जबाबदार आहेत म्हणून हे सविस्तर लिहिले. त्यातून रा. वा. ल. कुळकर्ण्यांसारखे प्रतिष्ठेचा कळस गाठू पाहाणारे आणि टीका ही पॉलिसी करून टाकून स्वतःचे स्थान टिकवू पाहाणारे टीकाकार आज समतोल म्हटले जावेत हेही एक आश्चर्यच आहे. हैदराबाद साहित्य संमेलनात रा. प्रल्हाद अत्रे नेहमीप्रमाणे व्याख्यानात अतिशय विवस्त्र अश्लील विनोद करीत असतांना श्रोतेसुद्धा चिडून रा. अत्र्यांना व्याख्यान बंद करा म्हणाले, पण धूर्त कुळकर्णी अध्यक्ष असून गप्प होते. शेवटी रा. गो. वि. वैद्यांनी रा.

वालन्‌नाच 'तुम्ही अध्यक्ष आहात, हे किळसवाणे भाषण तुम्ही बंद करू शकता' असे सुनावले तरी रा. वालन् अध्यक्षाची मोठ्या पुण्याईने व उमेदवारीने जणू मिळालेली परमपवित्र अध्यक्षीय खुर्ची सांभाळून गप्प होते. हे आपल्या बुद्धिमान म्हणवणाऱ्या लेखकवर्गाचे स्खलन की, सर्वोत्तम टीकाकाराचे तेज ! मग इतका मूल्यविवेक रटाळ टीकेची पुस्तके लिहून, व्याख्यानबाजीतून वगैरे त्यांनी चालवला तो कशाकरता ? निव्वळ करिअर करण्याकरता की *गुड जॉब* मिळवण्याकरता ? टीकाकार निदान विवेकनिष्ठ असतो, परंतु तोच जर कौरवसभेतील भीष्माचार्यासम खरे बोलण्याला किंवा 'मराठ्या'तल्या दैनिक शिव्यांना घाबरत असला तर त्याने लिहिणे व जगणे ह्या दोन अमोल गोष्टींवर आणि विशेषतः तुकारामादिक तेजस्वी लेखकांवर लेख फालतू लिहावे याची काय फलश्रुति ? अशांच्या लांबलचक अध्यक्षीय भाषणांत अवाचनीय गद्यापलीकडे काहीही विचारक्षमता नसणार हे खऱ्या वाचकांनी पडताळून पाहावे. मूल्ये ही फक्त फायद्याकरता बोलायची वस्तू होत चालली आहे, हे आपल्या कुणाच्या लक्षात येत नाही हे आश्चर्य आहे. अर्थात रा. कुळकर्णी यांची टीका निकृष्ट दर्जाची आहे असे आमचे म्हणणे आहेच, ते ह्या दुसऱ्या बाजूने सिद्ध झाले आणि अशा पॉलिसीबाज अड्ड्यात फोफावणारे चांगले चांगले लेखकही कोणती ज्वलंत परंपरा चालवणार हे ह्या वालन् अड्ड्याच्या निमित्ताने सिद्ध केले. धंद्यासारखा उपयोग करून घेण्यासाठी साहित्य असते हे ह्या अड्डेबाजीने वाढीला लागलेले दिसते. अशी साहित्यपरंपरा पुस्तकी काथ्याकूट पोसते व जेमतेम लेखकपणा मिळू शकेल एवढी पाचपंचवीस पाने पदरी बांधून त्या बळावर धंदेबाजी व चेष्टा करण्याची मुभा देते.

ह्या सबंध लेखात पुस्तकांना निव्वळ पुस्तके म्हणून अस्तित्व नसते हे आम्ही समजून चाललो आहो. चार कविता, दोन गोष्टी, एखादी कादंबरी कोणीही प्रामाणिक लेखक चांगली लिहील, परंतु सबंध साहित्याच्या निर्मितीचा साकल्याने विचार करणे आवश्यक आहे. त्यामुळे ह्या महत्त्वाच्या धोक्याचा विचार करतांना पुस्तके ज्या व्यक्तिमत्त्वाची निर्मिती असते त्या व्यक्तिमत्त्वावर लक्ष केंद्रित केले पाहिजे. व्यक्तिमत्त्वाला पोखरणारा हा धोका म्हणजे भौतिक विकासाचा होय. तमाम लेखकांची जमातच ह्या धोक्यात कमीअधिक अंशी सापडलेली दिसते. मानमरातबाबरोबरच ज्या भौतिक सुखसोयी आणि दैनंदिन जीवनाची सुरक्षितता, काही प्रमाणात पैसा, नोकरी व प्रतिष्ठेमुळे साध्य होणाऱ्या इतर सर्व भौतिक सवलती इत्यादी प्रचंड धोक्यापायी साहित्यिक आणि बुद्धिजीवी वर्गही साहित्याचे अवतारकार्यच विसरत चालला आहे. ब्रीदहीन लेखक निर्माण झाले की आपोआप धंदेबाजी व अड्डेबाजी सुरू होते. मानमरातब, उपजीविका व भौतिक विकास ह्यासाठी लेखकाने ब्रीद सोडावे की नाही हा वैयक्तिक मुद्दा आहे हे खरे, परंतु असे ब्रीदहीन लेखक जोपर्यंत पारंपरिक प्रतिष्ठा उपभोगीत आहेत, लिहिणे हा आमचा धंदा नसून ती एक सांस्कृतिक जबाबदारी आहे असे त्यांच्यासकट आपण सर्व मान्य करीत आहोत, तोपर्यंत

लेखनाची काहीतरी कसोटी आपण अंगिकारली पाहिजेच, एवढेच नव्हे तर ती वापरलीही पाहिजे, त्याबद्दल मौन पाळणे हा अधमपणा होय.

आज खुद्द लेखक आपल्या साहित्यावर ज्या सवलती मागून घेतात त्या प्रतिष्ठेच्या तत्त्वावर की मागासलेल्या वर्गांच्या अग्रहक्काच्या तत्त्वावर ? अमुक श्री. ना. पेंडशांना कुठले तरी बक्षीस मिळाले म्हणून वरची जागा दिली जाणे हे काय ? किंवा Original Work च्या सदराखाली चार फालतू पुस्तके किंवा संशोधनाच्या नावाखालची रद्दी दाखवून कॉलेजा-युनिव्हर्सिट्यांत शिरू पाहाणारे असंख्य प्राध्यापक ह्यांना आपल्या पुस्तकांबद्दल नेमके काय म्हणायचे असते ? त्यातून कॉपी राईटचा जो कायदा आहे त्यामुळे मरून पन्नास वर्षेपर्यंत आपले पुस्तक आपल्याला घरभाड्याप्रमाणे किंवा खंडाच्या शेताप्रमाणे पैसा देत राहाते, ह्या प्रकारातून काय सूचित होते ? शिवाय आपली पुस्तके कॉलेजांत व युनिव्हर्सिट्यांत पाठ्यपुस्तक म्हणून लावून घेण्यासाठी लेखकांची, चार भंपक टिपणे जोडून जुनी पुस्तके पुन्हा छापून काढणाऱ्या भाडोत्री प्रोफेसरांची आणि त्यात हरतऱ्हेचा धंदा करणाऱ्या Board of Studies च्या सभासदप्रोफेसरांची दर तीन वर्षांनी जी गर्दी उडते, त्या वेळी अड्डेबाज साहित्यप्रेमी लेखकांची आणि साहित्य शिकवणाऱ्या प्रोफेसरांची जी दलाली चालते त्या वृत्तीचा अर्थ काय ? ह्या सगळ्यांच्या मागे प्रतिष्ठा, उपजीविका आणि पैसा यांचे अवास्तव प्रेम आहे. साहित्य हे ह्या सर्व गिधाडांना मेलेल्या जनावरांसारखे वाटते. एकूण आविष्कार, प्रयोगशीलता, सामाजिक आशय, सौंदर्यभावना आणि आपले लाडके लेखनस्वातंत्र्य यांचा मुख्यार्थ आज व्यंजनेने सांगण्याची गरज नाही इतका तो मालमत्तेशी निगडित झाला आहे. साहित्य ही खासगी मालमत्तेपेक्षा निराळी गोष्ट आहे हे एका बाजूने खरे व दुसऱ्या बाजूने खोटे सिद्ध करणारी परिस्थिती आज आहे. साहित्यिकाचे जिणे इतके लाजिरवाणे झाले असून खुद्द साहित्यिकाला त्यात धन्यता वाटत आहे, ही वस्तुस्थिती नजरेआड करता येत नाही. लेखकातली कलाकाराची प्रतिमा नव्या समाजव्यवस्थेत सर्वत्र हळूहळू पुसली जात आहे, कारण खुद्द लेखकही ह्यात सहभागी आहे. म्हणून निव्वळ पुस्तके लायब्ररीत असतात आणि त्यांचे उत्पादक निव्वळ भांडवलप्रिय, उपजीविकाप्रधान नागरिक म्हणून इतर नागरिकांप्रमाणेच जगत असतात. फक्त आजच्या लेखकांना लिहिण्याचे तंत्र केव्हा तरी अवगत झालेले असते एवढाच फरक दिसतो.

लेखकाने इतरांप्रमाणे स्वार्थी नागरिक व्हावे आणि तंत्राच्या हुकमतीवर लिहीत राहावे व आपल्यातली आदिलेखकाची उग्र प्रतिमा पुसून टाकावी हे भूतळावरील एकंदर लेखकांच्या परंपरेचे मोठेच स्खलन म्हणावे लागेल. पूर्वीच्या लेखकांचे ग्रंथ वाचून आपण आपल्याशी लेखकाच्या आदिशक्तीची एक प्रचंड प्रतिमा अस्पष्टपणे का होईना मांडून ठेवलेली असते. पूर्वीच्या लेखकांच्या जीवनक्रमाची प्रत्यक्ष माहिती आपल्याला नसली तरी ज्या विविध व तीव्र दुःखाच्या किंवा सुखाच्या किंवा दुसऱ्या अनेक प्रकारच्या राकट अनुभवांवर त्यांच्या साहित्यनिर्मितीने बीज धरले, त्या अनुभवांची प्रचीती आपल्याला ह्या ग्रंथांवरून येते. ह्या

सर्व अनुभवांची जाणीव पूर्वी प्रचंड प्रमाणात होती असे दृष्टोत्पत्तीस येते व ह्या दुःखानुभवावरच त्याचे मोठेपण अवलंबून आहे असे दिसते. परंतु आपल्या युगात असे विविध अनुभव व विशेषतः दुःखानुभव राकटपणे भोगू शकणारे लेखक आणि तो भोगू देणारे सजीव अथवा निर्जीव जग नाहीसे होत चालले आहेत असे म्हटले पाहिजे. आजच्या खऱ्या अर्थाने मोठ्या लेखकांच्या जीवनक्रमाचा जवळून परिचय करून घेणाऱ्यांना आजच्या वाङ्मयीन ठोंबेपणाचे हे मूळ ताबडतोब समजून येते.

दारिद्र्य व ग्रामीण गैरसोयी टाळून सुसह्य शहरांत वस्ती करणारे, पांढरपेशी, उपजीविकाप्रधान, अड्डेबाज, धंदेबाज, पैसाप्रिय, प्रतिष्ठाप्रिय असे नव्या युगातील लेखक स्वतःला म्हणजे स्वतःच्या बाजारीपणालाच दहापाच मिनिटे किंवा अधूनमधून थोडा वेळ विसरून मग एखादी किटकुली कथा, कविता किंवा सामाजिक कादंबरी लिहिणार, तेव्हा त्यांच्याजवळ कोणते प्रचंड अनुभव असणार हे उघडच आहे. आणि आविष्कार म्हणून त्यांची छाननी कितीही केली तरी निष्पत्ति काय होईल हेही स्पष्ट आहे. हल्ली काही समर्थ लेखक लिहिण्यापुरते तरी आदिलेखक होतात तेव्हा आपल्या काळातील महाग्रंथ चुकून निर्माण होतात. हे त्या लेखकांच्या अनुभवसंपत्तीवर आणि लिहितालिहिताच्या प्रामाणिकपणावर अवलंबून आहे. सगळी मानवजातच भौतिक विकासात दंग आहे आणि लेखक त्याला अपवाद नाहीच. क्वचित टेनिसी विल्यम्ससारखा लेखक एखाद्या बैठकीत आदिलेखक होऊन नव्या माणसावर एखादे नाटक चुकून बरे लिहून जातो व मग नाटकाच्या स्क्रिप्टा पुरवण्याचा धंदा करीत राहातो एवढेही काही कमी नाही असे म्हणावे लागते. Standard of living वर सगळ्या नागरिकांचा व अर्थातच लेखकांचाही विश्वास आहे. लेखकांनाही भौतिक उन्नती होईपर्यंत, मुलींना श्रीमंत नवरे मिळेपर्यंत व मुलांना 'उत्तम' शिक्षण व नोकऱ्या मिळेपर्यंत जीवनाचे सार्थक झाल्यासारखे वाटत नाही. असे हे लेखक जीवनसुद्धा Standardise करून मग तसे जगतील व ह्या अशा पिंजऱ्यातल्या जगण्यात कुंथून, कल्पून त्यांना किंवा इतरांनाही 'नवा' वाटेल असा विचार शोधून काही लिहितील एवढाच जीवनाचा अनुभव ! दुःख कोणी मुद्दाम भोगायला तयार नाही. त्यामुळे आपल्या सुखालाही अर्थ नाही. व्यथा आम्हाला त्याज्य वाटते. ही वस्तुस्थिती मान्य करण्यावाचून गत्यंतर नाही. कोणा 'बिचाऱ्या' काफ्का, ज्ञानेश्वर, तुकाराम, दोस्तोयवस्की इत्यादींना जीवनाचे दुःख किंवा सुख तीव्रतेने किती प्रमाणात भोगावे लागले असे माहिती गोळा करणारे सांगतात, त्यांची पुस्तके वाचतांना आपण ज्या दुःखी-सुखी वगैरे अनुभवांच्या संगतीत सहभागी होतो, ती संगत पुस्तक वाचून संपल्यावर संपते. म्हणजे वाचतांनाच्या अवस्थेत तेवढे आपण खरे वाचक असतो. अशा ह्या व्यवहारात वाङ्मयानंदाचे स्वरूप शोधण्याची बहुविध बौद्धिक धडपड ॲरिस्टॉटलपासून अनेक चिकित्सकांनी केली तिचा साहित्याशी काडीइतका संबंध लागत नाही. शेवटी अमुक काफ्काची गोष्ट ग्रेट आहे किंवा तुकाराम हा मोठाच कवी असे म्हणतांनासुद्धा लाज वाटावी, असे आपले जिणे होऊन

बसले आहे. त्यातूनही भीती अशी की ह्या थोर लेखकांशी शंभर टक्के सुसंवाद साधणारा वाचक कल्पनेत व प्रत्यक्षातही आता आहे की नाही ही होय. धंदेबाजांनी चार कवींवर *गुड जॉब* मिळवण्याकरता टीकालेख लिहिले ते सोडून द्यावे. एकूण चांगला वाचक गायब होत आहे आणि चांगल्या लेखकाची वाट पाहाणेही आता सोडून दिलेले बरे. कारण जगण्याची मूल्ये व वाङ्मयीन मूल्ये ह्यांत भयंकर तफावत, एवढेच नव्हे तर विरोध निर्माण झाला आहे. इतर अनेक अनावश्यक चालींप्रमाणे पुस्तके वाचणे व त्यातूनही कळस म्हणजे त्यावर लिहिणे ही गंमत होऊ लागल्याची चिन्हे स्पष्ट दिसत आहेत व ही गंमत आहे असे न समजणे हा ढोंगीपणाचा प्रकार तर निश्चित झाला आहे. एरवी तुकाराम वगैरे खऱ्या अर्थाने वाचणारा राहाणीमान 'उंचा'वण्याची अमेरिकन खटपट कशाला करील? लिहिणे व वाचणे ह्यामागचे अनुभवणेच नाहीसे होत चालले आहे. ही एक खंत आणि आज करिअरिस्ट व धूर्त धंदेबाजांना साहित्यिक म्हणून वानण्याची नव्या समाजावर पाळी यावी ही त्यात आणखी भर पडली आहे.

लेखक आता आपल्या जाणिवांशी कितपत प्रामाणिक राहू शकेल हा सगळ्यांत मोठा प्रश्न आहे. लेखकाचे जाणवणे हे मानवी समाजाच्या विकासप्राधान्यामुळे व शास्त्रीय दृष्टिकोनामुळे दुय्यम, संकुचित झाले आहे हे तर खरेच, परंतु तो इतर नागरिकांप्रमाणे भौतिकताप्रिय, सुखलोलुप व स्थैर्यलंड झाल्याने अतिशय अप्रामाणिक असू शकेल. हल्लीची मोठमोठी म्हणून गाजलेली पुस्तकेही निव्वळ 'वाचनीय' तेवढी असतात याचेही कारण हेच आहे. जगातल्या आपल्या वाट्याला आलेल्या, उरल्यासुरल्या दुःखावर फक्त 'लिहून' तो एरवी सुखाने जगू इच्छितो. साहित्यापेक्षा अर्थातच जीवनाच्या गरजा जास्त महत्त्वाच्या वाटणे बरोबरच आहे. लेखकाचे कार्य फक्त आरशासारखे, जीवन फक्त दाखवण्याचे आहे, असे कोण्या सराईत टीकाकाराने म्हटले की प्रश्न सुटेल असे नाही. साहित्य सुखासुखी मरत असेल तर मरू द्यावे असेही काही लोक म्हणतील. क्वचित *एक चादर मैलीसी* व *माणदेशी माणसं* लिहिणारे मोठे लेखक होऊन जातात, नाही असे नाही. परंतु हे मोठे लेखक पूर्वी 'नाइलाजाने' भोगाव्या लागलेल्या दुःखावर मोठे होऊन मुंबईत किंवा पुण्यात आपले दैनंदिन जीवन सुरक्षित, सुखकर करून पूर्वीच्या अनुभवावर सफेती फिरवून इतरांसारखे standard ने राहात असल्याचे आढळेल. ह्याला जर कोणी कलाकाराचे अधःपतन म्हणणार नाही तर आमचा सगळा लेखच वाया गेला म्हणावयाचा. त्यातून सर्व मानवी समाज भौतिक राहणी उंचावयाचा विडा उचलून बसलेले; आणि निरोगी, दुःखरहित प्रजेचे डोहाळे सर्वांना लागलेले. दुःखाला सामोरे जाण्याची कुणाची तयारी नाही. तात्पर्य, सांस्कृतिक विकासात भौतिकतेच्या मोहिनीचा एक प्रवाह साहित्यकलेच्या तटावर कायम धडका मारीत आहे आणि त्यातून साहित्य कसे बचावते हे सांगणे मुश्किल आहे.

ह्या कलेचे हे दुर्दैवी अधःपतन थेट होमर-व्यासादिकांपूर्वीपासूनच हळूहळू

आपल्यापर्यंत आले की काय हे आज ताडता आले तरी बिनपुराव्याचे आहे. परंतु आज आपल्या युगातील पुराव्यांनी ह्या अधःपतनाचे निदान करता येते. जीवनाचे व सृष्टीचे रौद्र स्वरूप ज्या भाग्यवंतांच्या वाट्याला आले त्यांनाही ते वरदायी अनुभवविश्व परवडत नाही. मोठमोठ्यांची ही दशा, तर निव्वळ मानमान्यता-नावलौकिकासाठी, भांडवल म्हणून पैसा मिळवण्यासाठी, वाचकप्रियतेसाठी, बंडखोरीसाठी, वर्तमानपत्रे-मासिके भरण्यासाठी व इतर अनेक भौतिक कारणांसाठी फक्त लिहिणाऱ्या आपल्या सार्वजनिक दौलतमंद लेखकांकडून किती टक्के प्रामाणिकपणाची अपेक्षा करावी हे सांगण्याचीसुद्धा गरज नाही. त्यातून धंदेबाजी व अड्डेबाजी ही एक परंपराच झाली आहे.

पण सुदैव हे, की अजून कुठेतरी *लिहिण्याच्या अवस्थेतला* खास आदिलेखक व *वाचण्याच्या अवस्थेतला* अस्सल वाचक ही दोन्ही खिन्न माणसे भौतिकतेच्या युगातही आपल्यात कशीबशी जिवंत आहेत हे जाणवते. एरवी आपण विकासशील मानवी समाजाचे सुखलोलुप नागरिक होत. आदिलेखकाचे तेज क्वचित कुठे नव्या पुस्तकात जाणवेल तेवढेच. एरवी तो उग्र प्रचंड लेखक नाहीसाच होत आहे. आणखी एक वन्य पशु नामशेष होत आहे. निसर्गाला तो नको आहे. त्याचे रक्षण करा व सप्ताह साजरा करा, पोस्टरे लावा व तिकिटे काढा. **PRESERVE WILD LIFE.**

१९६८

• • •

वारकरी चळवळीची आविष्कार-शैली

वाङ्मयीन संस्कृतीच्या कोणत्याही अभ्यासकाला वारकरी चळवळीत विकसित झालेल्या असाधारण अशा आविष्कार-तंत्रांकडे दुर्लक्ष करून चालणार नाही. भारतीय मनाच्या सर्जनशीलतेचा गेल्या हजार वर्षांतील सर्वांत अर्थपूर्ण उद्रेक म्हणजे भक्तिमार्गाची चळवळ होय. सतराव्या शतकातील शिवाजीच्या राजनीतीपासून ते विसाव्या शतकातील महात्मा गांधींपर्यंत भारतीय उपखंडातील अनेक सामाजिक व राजकीय बंडखोर चळवळींवर या संप्रदायाचा सर्जनशील प्रभाव कमीअधिक स्वरूपात पडलेला दिसून येतो. महाराष्ट्रापुरते बोलायचे झाल्यास या चळवळीची परंपरा तेराव्या शतकात मुसलमानी आक्रमणाने झालेल्या देवगिरी राज्याच्या पाडावापासून तो आजपर्यंत अखंडपणे चालत आलेली आहे असे दिसून येईल. या कालखंडात मराठी भाषिक समाजाला शांतता आणि समृद्धी एकंदरीने पुरेशी लाभली नाही. सतराव्या शतकाच्या मध्यावर मराठी साम्राज्याचा उदय होईपर्यंत बहुतांशी धर्मवेड्या मुसलमानी सत्तेमुळे आणि मारामाऱ्यांत वाकबगार अशा मराठा सरदारांच्या अंमलाखाली मराठी समाजाला अतिशय कठीण परिस्थितीतून जावे लागले. अशा राष्ट्रीय संकटाच्या काळात बव्हंशी अधिकारहीन गरीब बहुजनसमाजाचे केवळ नेतृत्व आणि प्रेरणा असलेली वारकरी चळवळ ह्या प्रदेशात उभी राहावी, आणि अत्यंत प्रतिकूल परिस्थितीतसुद्धा तिने हळूहळू ग्रामीण महाराष्ट्र व्यापून प्रभावशाली लोकचळवळ व्हावे, ही गोष्ट या चळवळीने निर्माण केलेल्या अमोघ शैलीचे व्यापक, स्वायत्त आणि असाधारण स्वरूप सिद्ध करते.

— १ —

तेराव्या शतकात प्रभावी असलेल्या महानुभाव चळवळीशी वारकरी संप्रदायाची तुलना केली तर वारकरी शैलीच्या व्यापक, स्वायत्त आणि असाधारण ह्या गुणांचा हा मुद्दा अधिक स्पष्ट होऊ शकेल. चक्रधराने (११९४-१२७६) स्थापन केलेल्या महानुभाव पंथाचे नेतृत्व मुख्यतः विद्वान ब्राह्मणांकडे असले तरी तिला पाठिंबा मात्र गरीब अधिकारहीन वर्गाकडून मिळालेला होता. समानता आणि बंधुभाव या चक्रधरप्रणीत मूल्यांचीच शिकवण मुख्यतः ह्या पंथाने दिली. त्याने वेद नाकारले, ब्राह्मण्यावर हल्ला चढवला, इतर देवदेवतांची पूजा निषिद्ध ठरवून फक्त एका कृष्णाचीच पूजा मान्य केली आणि स्त्री-शूद्रांना समान अधिकार दिले. सनातनी ब्राह्मणांच्या द्वेषामुळे इ.स. १२७६ मध्ये चक्रधराचा वध झाला. त्यानंतर मात्र बदलत्या राजकीय परिस्थितीशी तोंड देण्यासाठी वारकऱ्यांनी जशी आपल्या आविष्कारतंत्रांत सुधारणा केली तशी महानुभावांना करता आली नाही. उदाहरणार्थ, मौखिक संस्कृतीपेक्षा लिखित संस्कृतीकडे त्यांचा कल असल्याने पढीक तत्त्वज्ञान, पोथीबंद विचार आणि पाठचिकित्सा यांवर त्यांचा अधिकाधिक भर राहिला. काळे मुलुखावेगळे कपडे आणि मठातून चालणारे गुप्त स्वरूपाचे कार्य यांमुळे सर्वसाधारण लोकांपासून ते दुरावले. त्यांचे नेतृत्वही, वारकरी चळवळीप्रमाणे खालच्या वर्गातून न येता वरिष्ठ वर्गातून आलेले होते. त्यांचे मठ, स्त्रिया आणि शूद्रांमध्ये होणारा त्यांचा मोकळा वावर, ब्राम्हण्यविरोधी तत्त्वज्ञान आणि भयापोटी निर्माण झालेला सांकेतिक लिप्यांचा वापर — ह्या कारणांमुळे धर्मवेडेपणा आणि सनातनीपणा ह्या नंतरच्या काळातील लाटा थोपवून धरण्यात ते निष्प्रभ ठरले. यामुळेच एकेकाळी अतिशय क्रांतिकारक, प्रभावी आणि सर्जनशील असणारा हा पंथ नंतर अधिकाधिक क्षीण होत गेला, आणि सोळाव्या शतकाच्या अखेरीस तर तो महाराष्ट्रात एक चेष्टेचा विषय बनला. तेराव्या शतकात लिहिल्या गेलेल्या महानुभाव गद्यकृतींची शैलीगत गुणवत्ता फार मोठी आहे यात शंका नाही. पण लिखित स्वरूपात असल्यामुळे हे गद्यग्रंथ विसाव्या शतकात त्यांचे पुनरुज्जीवन होईपर्यंत कोणाला माहीत नव्हते. शैलीचे परिणाम अशा अनेक उदाहरणांवरून स्पष्ट होतात.

— २ —

वारकरी चळवळीला महानुभाव पंथासारखी प्रेषित वाणीतून आलेली निरंकुश एकसत्तात्मकता नव्हती. तिचा उगमही अमुक एका ठिकाणी झाला असे म्हणता येत नाही. एवढे मात्र निश्चित सांगता येते की ह्या चळवळीची पाळेमुळे तेराव्या शतकातील सर्वसामान्य लोकांमध्ये पक्की रुजलेली होती. प्रतिकूल परिस्थितीत उघडपणे कृती करणे जेव्हा अशक्य होते अशा वेळी बऱ्याचदा ही चळवळ भूमिगत झाली असली तरी सर्व चढउतार सोसून ती टिकून राहिली. काही वेळा या चळवळीने सौम्य, समन्वयवादी भूमिका घेतली असल्याचे दिसते. तरीसुद्धा विद्रोह निर्माण करण्याची तिची शक्ती इतिहासात अबाधित राहिली.

वारकरी चळवळ एवढी प्रभावशाली ठरण्याचे कारण म्हणजे अधिकारहीन गरीब

लोकांचा तिला जो पाठिंबा मिळाला होता त्यातूनच तिने आपले कायदेकानून तयार केले, हे होय. त्याशिवाय ह्या चळवळीने तात्कालिक स्वरूपाचे जाहीरनामे घोषित करण्याचेही टाळले, कारण अशा जाहीरनाम्यांचे पालन करणे तिच्या गोरगरीब अनुयायांना शक्य नव्हते. कृतिशील राजकारणाशी ही चळवळ जशी अंतर राखून राहिली, तसेच कोणत्याही राजकीय घडामोडींवर प्रत्यक्ष भाष्य करण्याचेही तिने टाळले, मग त्या मुसलमानी सत्तेशी संबंधित असो की हिंदू सत्तेशी असो. ही चळवळ नेहमीच समावेशक उदारमतवादी अशी राहिली. शूद्रांची चळवळ असूनही तिने आपल्या कवेत येणारे ब्राह्मण, मुसलमान आणि अस्पृश्य या सर्वांचा आदर ठेवला. महाराष्ट्र, कर्नाटक आणि आंध्र इथपर्यंत या चळवळीचा प्रसार झाला असला तरी तिला स्वतःची निश्चित आणि नियमित अशी आस्थापना नव्हती. त्यामुळे तिला जसे आर्थिक नुकसान पोहोचले नाही तसाच मुसलमानी मूर्तिभंजकांकडून तिच्या पूज्य दैवतांचा नाशही झाला नाही. लहानलहान खेडेगावांतली देवळे आणि घराघरांतल्या देव्हाऱ्यांतली साधी विठ्ठलमूर्ती यांच्याद्वारे वारकरी चळवळीच्या धर्मश्रद्धेची केंद्रे सर्वत्र पसरली.

विठ्ठलाचे मूळ अनिश्चित आहे. पण शेकडो देवदेवतांनी फोफावलेल्या हिंदू देवमंडळाचे महत्त्व कमी करण्याचा एक पर्याय म्हणून विठ्ठलाची निर्मिती झाली असावी. कटीवर हात ठेवलेली, स्थिर भावमुद्रेतून सामर्थ्यशाली अहिंसा सूचित करणारी पंढरपुरातील विठ्ठलमूर्ती हा शिल्पाचा एक सुंदर नमुना आहे. शस्त्रधारी, अनेकभुजा आणि क्रुद्धरूपी अशा इतर हिंदू देवतांच्या मूर्तींशी तुलना करता हा फरक निश्चितच जाणवतो. वारकरी पंथी नसलेल्या रामदासासारख्या संताने नंतर सतराव्या शतकात नवोदित मराठी राष्ट्रवादाचा आविष्कार म्हणून रौद्र हनुमानाचे पुनरुज्जीवन केले. पण वारकऱ्यांना मात्र शांत, स्थिर असा विठ्ठल जवळचा वाटला आणि त्याद्वारेच त्यांनी सहिष्णू एकेश्वरवादाच्या एका नवीन तत्त्वाचा प्रसार हिंदू धर्मांतर्गत केला. वारकऱ्यांच्या आचारसंहितेत देखील बौद्ध आणि जैन अहिंसावादी, शाकाहारी, दयाक्षमाशांतीच्या तत्त्वज्ञानाचे सुप्त स्वरूपात पुनरुज्जीवन झालेले दिसते. बाह्यरूपापेक्षा अंतस्तत्त्वावर भर देणारी वारकऱ्यांची ही आचारसंहिता लवचिक असून नंतरच्या पिढ्यांनी तिच्यात वेळोवेळी बदलही केले, कारण वारकरी तत्त्वज्ञानात बाह्यरूपापेक्षा आंतरिक सत्त्वाला महत्त्व आहे. वारकऱ्याने मद्यपान आणि मांसाहार वर्ज्य करावेत, काही ठराविक दिवशी उपवास पाळावा, काही गोष्टी पाप म्हणून त्याज्य मानाव्या आणि इतरांचे भले करण्यावर श्रद्धा ठेवावी — अशी ती ढोबळ आचारसंहिता होती. यांतील प्रत्येक नैतिकमूल्य दरिद्री आणि शोषित वर्गाशी तसेच मराठी प्रदेशातल्या मागासलेल्या अर्थव्यवस्थेशी संबंधित असल्याचे सिद्ध करता येते. जे करता येणे शक्य आहे त्याचाच विचार प्रामुख्याने ह्या आचारसंहितेत प्रतिबिंबित झाला आहे. एकेश्वरवाद, समानता आणि बंधुभाव ही क्रांतिकारक तत्त्वे इस्लाम आणि सुरुवातीचा ख्रिस्ती धर्म यांच्या संपर्कात आल्यानंतर झालेल्या संस्कृती-संयोगाचा परिणाम असावा. फादर तोमास

स्टीफन्सची अस्सल वारकरी कथनशैली हा संपर्क दर्शविते. ते काहीही असले तरी वारकरी परंपरेत या तत्त्वांचा सुरुवातीपासूनच अंतर्भाव झाला असल्याने भारताच्या पश्चिम किनाऱ्यावर आपले स्थान पक्के करणाऱ्या गावोगाव हिंडणाऱ्या ख्रिस्ती धर्मप्रसारकांचा मूलगामी प्रभाव पडण्याची शक्यता नाकारता येत नाही. याचाच आणखी एक परिणाम म्हणून इस्लामी धर्मप्रसाराची धारही महाराष्ट्रात बोथट ठरली. वारकऱ्यांच्या सौम्य प्रभावामुळे का होईना, पण इस्लामचे उत्तरेतील धर्मवेडे रूपही इथे कमी झाले. शेख महमद, हुसेन अंबरखान असे अनेक मुसलमान संतही मराठीत झाले. पाशवी शक्तीची जागा सहिष्णुतेने घेतली. जगात अन्यत्र कोठेही इस्लाम दुसऱ्या एखाद्या धर्मासमोर इतका निष्प्रभ ठरला नसावा. स्वतः शिवाजीने हिंसेसाठी हिंसा या मार्गाचा अवलंब कधी केला नाही. त्याच्या या सुप्रसिद्ध धार्मिक सहिष्णुतेचे कारण म्हणजे त्याचा वारकरी चळवळीशी आलेला संबंध असेही म्हणता येईल. उदारहृदयी सहानुभूती, धार्मिक बाबींमधला साधेपणा आणि सामान्य लोकांना आत्मसात होणारे तत्त्वज्ञान अशा वारकरी संतांनी जोपासलेल्या लोकाधिष्ठित मूल्यांच्या प्रभावामुळे सनातनी ब्राह्मण्याचा परिणामही बोथट झाला हे निश्चित.

वारकरी आचारसंहितेचा अधिक तपशीलवार अभ्यास केला, तर सांस्कृतिक घटकांची प्रतीकात्मक वापरासाठी कशी निवड होते आणि एकूण संरचनेला उपयुक्त ठरतील अशा नव्या गोष्टींची उसनवारी कशी होते हे दिसून येईल. उदाहरणार्थ, ध्यान, किर्तन, भजन किंवा केवळ वारकरी आचारधर्माचे पालन या गोष्टी एखाद्याला वारकरी पंथाचे अनुयायी होण्यास पुरेशा होत्या. संन्यास, ज्ञानमार्ग आणि ह्यांसारख्या मोक्षप्राप्तीच्या हिंदू पद्धती गरीब लोकांच्या आर्थिक कुवतीबाहेरच्या असल्याने वारकऱ्यांनी अशा साधनांचा पुरस्कार केला नाही. नवा विक्षिप्त पद्धतीचा पोशाख पंथीयांना देण्याऐवजी सामान्य माणसाच्या रोजच्या पोशाखातच थोडे बदल ह्या पंथाने केले. स्वच्छ कपडे, दररोज आंघोळ, कपाळी टिळा आणि गळ्यात तुळशीमाळ यासारख्या पेहरावाची शैली वारकऱ्यांच्या गरीब अर्थव्यवस्थेला अधिक सोयीची होती. उत्तरेकडील महागड्या गंगायात्रेऐवजी पंढरपूरची साधी यात्रा आवश्यक मानली गेली. मुख्य म्हणजे ही यात्रा इतर वारकऱ्यांबरोबर पायी करावी लागे. त्यामुळे साहजिकच पंथातील सर्वत्र विखुरलेली भक्तमंडळी दरवर्षी परस्परांच्या जवळच्या संपर्कात येत. वारकरी नियमांचे उल्लंघन झालेच तर त्यासाठी आत्मताडन सुचवले गेले. सबंध कुटुंबानेच वारकरी पंथ स्वीकारावा असेही नव्हते. एखाद्या घरातली फक्त एखादी व्यक्तीसुद्धा वारकरी होऊ शके. परंतु वारकरी आचारसंहितेचा सर्वांत महत्त्वाचा भाग म्हणजे तिने केलेला मौखिक संस्कृतीचा पुरस्कार होय. वारकऱ्यांनी अंगिकारलेले मौखिकतेचे तत्त्व त्यांच्या पंथाला अत्यंत उपकारक ठरले.

अनेक पिढ्यांनी स्वतंत्रपणे विकसित केलेल्या वारकरी संघटनेची दोन बीजतत्त्वे म्हणजे संपूर्ण स्वायत्तता आणि समग्र विकेंद्रीकरण. या दोन आधारांमुळेच समाजात श्रद्धा असेपर्यंत

वारकरी चळवळ टिकून राहिलेली दिसते. परकी सत्ता, धर्मवेडे मुसलमान आणि सनातनी ब्राह्मण ह्या वारकरी चळवळीच्या कायमच्या शत्रूंना नामोहरम करून आपल्या मूलभूत संस्कृतिमूल्यांचे अंतर्बाह्य स्वरूप वारकऱ्यांच्या वरील दोन तत्त्वांनी जतन केले.

वारकरी चळवळीचे आध्यात्मिक आणि वाङ्मयीन कर्तृत्व तर मोठे आहेच; पण मुख्य म्हणजे जो सामाजिक बदल तिला अभिप्रेत होता तोच तिच्या संघटनेचा आधारही होता. वारकरी परंपरेचे निर्माते हे चातुर्वर्ण्याच्या व्यवस्थेतून उघडपणे बाहेर पडले होते. ही व्यवस्था जुनाट धर्मग्रंथांची मान्यता असलेली, कोणत्याही परिवर्तनास अनुकूल नसणारी आणि भेदभाव व विषमता वाढीस लावणारी होती. ब्राह्मणांनी ही व्यवस्था टिकवून ठेवली, कारण ती त्यांचे आर्थिक आणि सामाजिक अधिकार अबाधितपणे टिकवून धरत असे. वैदिक पंडितांना मानणाऱ्या जातपंचायतींच्या धार्मिक अधिकारांत मुसलमानी राज्यकर्त्यांनी देखील कधीही ढवळाढवळ केली नाही; उलट ते ह्या धार्मिक परंपरांना मान देत असत. क्रांतिकारी विचार आणि कृती असणाऱ्या शिवाजीसारख्या थोर पुरुषालादेखील ब्राह्मणी दंडक मानावे लागले. अशा वातावरणात गोरगरीब वर्ग साहजिकपणे पिढ्यान्‌पिढ्या दबून गेला होता. नेमक्या या मूक, गरीब वर्गातच वारकरी चळवळीला आपली मुळे पसरवता आली. वारकरी चळवळीतील उत्तुंग प्रतिभेचा ज्ञानेश्वर आणि त्यांची भावंडे म्हणजे ब्राह्मणांनी बहिष्कृत ठरवलेले लोक होते, सनातनी ब्राह्मणांनी त्यांचा अवमान केलेला होता. एकनाथ आणि बहिणाबाई हे उदारमतवादी ब्राह्मण असल्याने त्यांचाही छळच झाला. वारकरी चळवळीचा ज्ञात असणारा पहिला थोर नेता म्हणजे नामदेव. परंतु नवीन विद्रोही विचारांची शिकवण देणारा शूद्र म्हणून त्यालादेखील उन्मत्त ब्राह्मणांसमोर क्षमायाचना करावी लागली. उदाहरणार्थ, खालील अभंग पाहा :

परसा म्हणे नामयासी । अरे नामदेवा परियेसीं ।
तू तंव दवडिल्या न जासी । मनीं लाजसी अझुनी ॥१॥
परसा वदे नामयासी । तुझे पूर्वज माझे चरणापाशीं ।
जरी तूं हरिदास झालासी । तरी याती हीनची ॥२॥
तुवां कोठवरी काय देखिलें । नाही वेदशास्त्र म्हणितलें ।
एक तुजची जाणितलें । इतुकें झालें सांगावया ॥३॥
आणिक सांगेन एक । तूं तर ठायींचाची वासनीक ।
मातें लाविसी मौन टिलक । तेथें पाईक काय करी ॥४॥
तयासी त्वां कौटिल्य केलें । सहस्र वैष्णवांमाजी भुरळे ठेले ।
तंव ते उमगो लागले । मग भुलले आपोआप ॥५॥
ऐसा तूं कवटाळिया पाही । तुझे पूर्वज माझे पायीं ।
मग शंका धरिसी कांहीं । अझुनी तरी विचारी पां ॥६॥

तुजसी करितां वादक । तरी हे शंकतील लोक ।
तूं तंव माझाची सेवक । विष्णुदास म्हणे परसा ॥७॥

— *श्री संत नामदेव महाराज यांची अभंगांची गाथा*
(पुणे : चित्रशाळा, १९५७, अभंग २८४१).

वैदिक ब्राह्मण आणि जोर धरू लागलेला वारकरी पंथ यांच्यातील सुरुवातीच्या चकमकी अशा अभंगांतून दिसतात. अर्थातच चक्रधराप्रमाणे नामदेवाने संघर्ष प्रखर न करता नम्रतेची शैली हेतुपुरस्सर वापरलेली दिसते. पाहा :

यावरी नामदेव काय बोलला । आजि मनीं संतोष फार झाला ।
शब्द पूर्वजांचा ऐकिला । आनंदें भरला सागर ॥१॥
परसोबास म्हणे नामा । चरणतीर्थ द्यावे आम्हां ।
तुमचे चरणींचा महिमा । माझ्या पूर्वजा आतुडला ॥२॥
इतुके दिवस गिवसितां पाहीं । परी हे व्यवस्था न पडे ठावी ।
पूर्वज आहेत तुझे पायीं । ते म्यां आजि जाणितले ॥३॥
तयासी आपुले चरणीं रहाविलें । म्यां काय पूर्वी कर्म केलें ।
त्वां मज वेगळें धरियलें । थितें अंतरले चरणतीर्थ ॥४॥
ब्राह्मण क्षत्रिय वैश्य समस्त । हे तंव तुमच्या पायां पडत ।
तया दंडवत घडत । दोष जाती तयांचे ॥५॥
ऐसें ठायींचेंच जाणतों । तरी कासया हिंडतो ।
चरण धरूनीच रहातों । विष्णुदास म्हणे नामा ॥६॥

(नामदेव गाथा, अभंग २८४२)

तुकाराम (१६०८ ते १६५०) तर वारकरी तत्त्वज्ञानाचा सर्वश्रेष्ठ भाष्यकार, पण त्याचा देखील अतोनात छळ झाला. क्रांतिकारी विचारांमुळे त्याला भयंकर दिव्य सोसावे लागले. त्याच्या कविता नदीत बुडवण्यात आल्या. सामाजिक परिवर्तनाची बांधिलकी मानणाऱ्या अशा इतर अनेक गरीब अधिकारहीन संतकवींच्या संघर्षाची उदाहरणे वारकरी चळवळीच्या इतिहासात सलगपणे दिसतात.

— ३ —

ज्याच्या चरित्राविषयी थोडीफार माहिती उपलब्ध आहे असा पहिला क्रांतिकारी संतकवी म्हणजे नामदेव हा होय. वारकरी चळवळीच्या आविष्कारतंत्रांना बळकटी देणारा नामदेव हा पहिला असल्याने त्याच्या चरित्राचा बारकाईने विचार करणे आवश्यक ठरते. गरीब शिंप्याच्या घरी जन्मलेला नामदेव सर्वांचा नेता म्हणून आपल्या काळात एवढे आदराचे स्थान मिळवू शकला याचे कारण म्हणजे त्याने निरनिराळ्या जातीजमातींतील कृतीशील

माणसांचा मोठाच जथा वारकरी चळवळीच्या झेंड्याखाली एकत्र आणला. देशभर प्रवास केलेल्या नामदेवाने भक्तीचा हा नवीन विचार दक्षिणेतून घेतला असावा, असे समजले जाते. या विचाराचा प्रसार त्याने उत्तरेत चौदाव्या शतकाच्या सुरुवातीस केला याबद्दल पुरावे उपलब्ध आहेत. तरीही नामदेवाच्या चरित्राच्या आणि कार्यक्षेत्राच्या मानाने फारच थोडी माहिती उपलब्ध आहे, असे म्हणावे लागते. गुजरात आणि उत्तरेतील पंजाबपर्यंतचे त्याच्या नंतरच्या कालखंडातले अनेक कवी, विशेषतः नरसी मेहता, मीरा, रोहिदास, कबीर आणि नानक हे त्याचे नाव अत्यंत भक्तिभावाने घेताना दिसतात.

नामदेवाने विशद केलेल्या भक्तिपंथाची संरचना व्यापक असल्याने चौदाव्या शतकाच्या अखेरीस उत्तरेत त्याचा प्रसार झपाट्याने झाला. आणि कोणताही प्रखर संघर्ष येऊ न देता निरनिराळे प्रादेशिक पंथभेद सहजपणे एका विशाल भक्तीच्या प्रवाहात मिसळून उत्तरेत अभूतपूर्व सर्जनशील भक्तीचळवळ पसरत गेली. उत्तरेत भक्तिमार्गाचे प्रसारकार्य करणाऱ्यांशी नामदेवाचा जवळचा संबंध आला होता. हिंदू आणि इस्लाम या दोहोंतील इतिहासप्रसिद्ध धर्मांधता दाखवून देऊन त्याने ह्या दोन्ही धर्मांतील सीमारेषा मिटवून टाकल्या. यातूनच त्याने मुसलमान आणि ब्राह्मण ह्या आपल्या दोन मोठ्या शत्रूंवर उघड टीका करण्याचे खास तंत्रही विकसित केले. यामुळेच नामदेव आपल्या काळातील पददलितांचा सर्वांत लोकप्रिय असा धार्मिक-वाङ्मयीन नेता बनला. हिंदू आणि इस्लाम या दोन्हींमधील कट्टर धर्मश्रद्धेला छेदून जाणारे हे नेतृत्व होते. आपल्या एका हिंदी पदात नामदेव म्हणतो :

हिंदू अंधा तुरक काणा । दो हाते ग्यानी श्याना ।
हिंदू पूजे देहुरा । मुसलमान मसीद ।
नामें सोई सेव्या । जह देहुरा मसीति ना ।

(नामदेव गाथा, अभंग २२२७)

त्याने केलेली मुसलमानी अत्याचाराची मीमांसाही एकदम वेगळ्या प्रकारची आहे :

देव दगडाचा भक्त हा मायेचा । संदेह दोघांचा फिटे कैसा ।
ऐसे देव तेही फोडिले तुरकीं । घातले उदकीं बोभातीना ।

(नामदेव गाथा, अभंग १६६३)

एवढा हिंदू-मुसलमान धर्मांच्या सरहद्दींचा व्यापक आधार घेऊन नामदेवाने आपल्या पंथाचा प्रसार केला. या पंथाला त्याच्या काळात विशिष्ट असे नावदेखील नव्हते. नंतरच्या शीख धर्मगुरूंनी आपल्या पवित्र ग्रंथसाहेबात नामदेवाच्या अभंगांचा समावेश केला. ब्राह्मणी अरेरावीपणा आणि मुसलमानी धर्मवेडेपणा या दोहोंनाही आव्हान देण्याची नामदेवाची पद्धत अतिशय सूक्ष्म आणि नम्र, क्षमायाचक पण प्रतिस्पर्ध्याला जिंकून घेणारी

अशी होती. आपल्या चळवळीत प्रत्येक प्रसंगी साध्य कोणते आणि साधन कोणते, यासंबंधी नामदेवाचे भान नेहमीच जागृत असे. त्याने बंड केले ते गाजावाजा न करता, शांतपणे, पण ते अतिशय परिणामकारक ठरले. अस्पृश्यांना आपल्या उदार पंथात आश्रय देणारा तो पहिलाच होता. वेगवेगळ्या जातींमधले सुमारे २४ कवी त्याच्या बैठकीतले ज्ञात आहेत. त्यात ब्राह्मण, शूद्र, अस्पृश्य आणि स्त्रिया असे अनेक प्रकार दिसतात. त्याच्या घरी दासी म्हणून लहानपणापासून राहणाऱ्या जनाबाईने त्याचे वर्णन गाढा भक्त, प्रेमळ व उदार मित्र, थोर मार्गदर्शक, गरिबांचा आधार, विनयशील साध्या वृत्तीचा, क्रियावाचामनेकरून पंथाला वाहून घेणारा—असे ठिकठिकाणी मायेने ओथंबून केलेले आहे. एका अभंगात तिने त्याचे वर्णन

सुंबाचा करदोडा रकट्याची लंगोटी । नामा वाळवंटी कथा करी ॥१ ॥
ब्रह्मादिक देव येवोनि पाहाती । आनंदे गर्जती जयजयकार ॥२॥
जनी म्हणे त्याचे काय वर्णू सुख । पाहती जे मुख विठोबाचे ॥३॥

(नामदेव गाथा, अभंग २६५१)

असे केलेले आहे.

कीर्तनातून लोकशिक्षण साधणाऱ्या क्रांतिकारी लोकप्रिय शैलीच्या वारकरी विद्येच्या इतिहासातला हा पहिला उल्लेख ठरतो. नामदेव स्वतः म्हणतो :

नाचू कीर्तनाचे रंगी । ज्ञानदीप लावूं जगीं ।

(नामदेव गाथा, अभंग १३८८)

दुसऱ्या एका अभंगात तो म्हणतो :

अवघा संसार सुखाचा करीन । अवघ्या भावें धरीन विठ्ठल एक ॥
अवघा शीणभाग हिरोन घेईन । अवघेचि तोडीन मायाजाळ ॥
. . . । . . . ॥
अवघ्या संसाराचे बैंसणे मोडील । अवघेचि तोडील मायाजाळ ॥

(नामदेव गाथा, अभंग १७९३)

ह्यातील शेवटचे दोन चरण जरी विठ्ठलाला उद्देशून असले तरी सुरुवातीचा नामदेवाचा आत्मविश्वास त्याचा स्थायिभाव म्हणून अचानक प्रकट झाला आहे. सर्व लोकांना आपल्या पंथात येण्यास उत्तेजन देणारा नामदेव चळवळ्या, विचारवंत होता. सगळ्या प्रकारच्या लोकांना आपल्या मार्गात समाविष्ट करून घेण्यात आयुष्य खर्ची घालणाऱ्या ह्या गरीब चळवळ्याच्या बायकापोरांवर मात्र उपासमारीची पाळी येई. एका अभंगात त्याची आई म्हणते :

गोणाई म्हणे नाम्या सोडी देवपिसें । बुडविसी कैसें घर बळें ॥
तुज सईल लेकुरें वर्तताती कैसीं । तू मज झालासी कुळक्षय ॥

धन धान्य पुत्र कलत्रें नांदतीं । तुज अभाग्या तो चित्तीं पांडुरंग ॥

. . . । . . . ॥

कैसी तुझी भक्ती लौकिकावेगळी । संसाराची होळी केली नाम्या ॥

(नामदेव गाथा, अभंग १२६३)

आणि त्याची बायको म्हणते :

वस्त्र पात्र नाही खाया जेवायासी । नाचे अहर्निशी निर्लज्जसा ॥

चवदा मनुष्यें आहेत माझ्या घरीं । हिंडती दारोदारी अन्नासाठी ॥

(नामदेव गाथा, अभंग १३१८)

नामदेवाच्या कुटुंबातील सर्वांनीच बरीवाईट अशी अभंगरचना केली आहे. त्याने ह्या सर्वांना उत्तेजन देऊन लिहिते केले असावे. "आपले दुःख, मोह, यातना यांचा विसर पडण्यासाठी आपण मुक्तपणे आविष्कार केला पाहिजे," हा नामदेवाचा उपदेश तर सर्वश्रुतच आहे. नामदेवानंतर त्याचे अनुयायी असलेल्या चोखामेळ्यासारख्या गरीब लोकांच्या सगळ्या लहानमोठ्या कुटुंबियांनी अभंगरचना केली आहे. हे सुद्धा खरे म्हणजे त्या काळच्या प्रस्थापित वाङ्मयीन संकेतांविरुद्ध एक बंड होते. कारण तो काळच असा होता की माणसाला दुःख भोगावे लागे ते केवळ परकी आक्रमण, लढाया, दुष्काळ आणि सर्वनाश या कारणांमुळेच केवळ नव्हे, तर कदाचित आतल्या आत होणाऱ्या आध्यात्मिक प्रश्नांमुळे त्याहीपेक्षा भयानक दुःख भोगावे लागत असावे. अशा या समाजरचनेत, स्वतःच्या अभिव्यक्तीतून दीनदुबळ्या वारकऱ्यांनी आत्मविश्वास कमावला. कोणतीही सामाजिक प्रतिष्ठा वा राजकीय आधार नसतांना या मूक शूद्रसमूहाच्या एकाएकी असे लक्षात आले की आपल्याला आवाज आहे. आता जबाब मागणे आणि विरोध करणे त्यांना शक्य झाले. उदाहरणार्थ, जनाबाई म्हणू शकली :

स्त्री जन्म म्हणवुनी न व्हावे उदास । साधुसंता ऐसे केले जनी ॥

भक्तिसाठी याति नाही असेही तिने ठामपणे म्हटले आहे.

नामदेवाचा आणखी एक समकालीन वारकरी सांगाती चोखामेळा हा अस्पृश्य महार होता. चोखामेळा आपल्या नैतिक महतीबद्दल आणि संतत्वाचा आदर्श म्हणून आपल्या काळात प्रसिद्ध होता. ह्या काळातली संतकवयित्री जनाबाई हिने आपल्या अनेक अभंगांमधून चोखा किती 'थोर भला' उमदा होता, हे लिहून ठेवले आहे. तरी पंढरपूरच्या विठ्ठलाच्या देवळात त्याला प्रवेश करू दिला जात नव्हता. हलक्या जातीचा असून गुणी ठरल्यामुळे त्याचा छळही झाल्याचे समकालीनांच्या अभंगांवरून दिसते. मंगळवेढे येथे वेठबिगारीचे काम करतांना त्याच्या अंगावर तिथले कुसू ढासळून पडले. त्या दगडविटांच्या ढिगाऱ्यात तो गाडला गेला. ही घटना इ.स. १३३८ च्या सुमारास घडली. त्याचा मृतदेह नंतर उकरून ओळखण्यात आला आणि नामदेवाने त्याची समाधी पंढरपूरच्या

विठ्ठलमंदिराच्या महाद्वाराखालील पायरीवर देवळाच्या बाहेर बांधवली. ही दंतकथा असो की खरी गोष्ट, ती प्रतीकात्मक निश्चितच आहे. चोखामेळ्याचे एकूण आयुष्यच अस्वस्थ करणारे आहे.

असा हा चोखामेळा विटाळाला कंटाळून देवळाच्या पायरीवरून विठ्ठलाला कडवटपणे विचारू लागला :

आता कोठवरी । भीड तुमची धरू हरी ॥
दार राखीत बैसलों । तुम्ही दिसे मोकलिलों ॥
ही नीत नव्हे बरी । तुमचे साजे तुम्हा थोरी ॥
चोखा म्हणे काय बोलों । आमुचे आम्ही वाया गेलों ॥

(श्रीसंत चोखामेळा महाराज यांचे चरित्र व अभंग गाथा
संपा. स.भा. कदम (मुंबई : कदम, १९६९), अभंग १०१)

द्वारी बैसोनि हाका मारी । म्हणे चोख्याची महारी ॥ असे नमूद करून ठेवणारी सोयराबाई, त्याची बहीण निर्मळाबाई, भाऊ बंका आणि मुलगा कर्ममेळा ह्या सर्वच कुटुंबियांनी अस्पृश्यांवर लादण्यात आलेल्या अमानवी परिस्थितीचे वर्णन आपापल्या अभंगांतून केलेले आहे. उपासमार, अवहेलना, असहायता ह्या सर्व गोष्टी सहन करीत सामाजिक समानतेचा मोकळा श्वास घेण्यासाठी हा संघर्ष चालला होता. बहिष्कृत अस्पृश्यांवर भक्तिपंथाचा उदारमतवादी प्रभाव किती पडला होता, हे प्रस्तुत संघर्षावरून दिसून येते. चोखामेळ्याचा मुलगा कर्ममेळा याने आपल्या जातीच्या हतभागी स्थितीचे वर्णन खालीलप्रमाणे केले आहे :

गोड कधी न मिळेचि अन्ने । सदा लाजिरवाणे जगामध्ये ॥
तुम्हासी आनंद सुखाचा सोहळा । आमुचे कपाळा वोखटपण ॥

(*चोखामेळा गाथा,* अभंग ६)

इतरत्र अधिक आत्मविश्वासाने तो म्हणतो :

आतां येथवरी । मज नका बोलू हरी ॥
तुमचे आहे तुम्हा ठावे । माझे म्यांच करावे ॥

(*चोखा मेळा गाथा,* कर्ममेळा, अभंग १७)

आणि सुमारे तीन शतकांनंतर देहूसारख्या एका लहानशा खेड्यात आपल्या अखंड कीर्तनांनी दूरदूरच्या लोकांना आकर्षून घेणारा महाकवी तुकाराम (१६०८-१६५०) हा केवळ आपल्या भाषिक सामर्थ्यावर सनातनी ब्राह्मणांचा सर्वांत प्रबळ शत्रू ठरला. *निंदावे हे जग । ऐसा भागा आला भाग ॥ असा स्वतःचा कार्यभाग त्याने ओळखून घेतल्यामुळे तो निर्भयपणे म्हणू शकला,*

महारासी शिवे । कोपे ब्राह्मण तो नव्हे ॥

तया प्रायश्चित्त काही । देहत्याग करितां नाही ॥

(श्री तुकाराम महाराज यांच्या अभंगांची गाथा, अभंग २५३८)

पुणे : त्र्यंबक हरी आवटे, १९२७)

नामदेवाने प्रथमतः वापरलेल्या लोकशिक्षण आणि आत्माविष्कार या प्रभावी साधनांचा विकास वारकरी चळवळीच्या इतिहासात अशा रीतीने घडून आला. कोणत्याही दृष्टिकोनातून पाहिले तरी नामदेवाने केलेले बंड हे अपरिमित महत्त्वाचे ठरते. प्रभावी ठरतील अशा आविष्कारतंत्रांचा वापर करून त्याने हिंदू जातीजातींचे नरकप्राय भेदभाव पुसून टाकले आणि अखंड मानवतेचा आदर्श वारकऱ्यांसमोर ठेवला.

— ४ —

संतकवी म्हणून ओळखले जाणारे बहुतेक सर्वजण वारकरी चळवळीचे नेते होते. त्या सर्वांना काव्यरचना प्रिय होती. पण त्यांच्या कवितेत संतवृत्ती आणि काव्यवृत्ती यांमधील नेमकी सीमारेषा दाखवता येत नाही. त्यांच्यापैकी बहुतेकांनी प्रत्यक्ष कृतीच्या ऐवजी मौखिक वाङ्मयनिर्मिती केलेली दिसते, कारण इतर कोणत्याही स्वरूपात त्यांनी कृती केली असती तर त्यांच्या शत्रूंचा राग ओढवून घेतला असता. त्यांच्यापैकी बहुतेकांचा जिवंतपणी अतोनात छळ झाला. मरणोत्तर मात्र वादातीत असा सन्मान त्यांना मिळाला. याचे प्रमुख कारण म्हणजे चिरंतन लोकप्रियता लाभलेली त्यांची काव्यरचना वारकरी विद्येचे अंग बनली. म्हणूनच ते वाङ्मयीन वीरनायक, भावगीतांचे रचनाकार आणि काही वेळा धर्मग्रंथांचे भाष्यकार अशा विविध स्वरूपांत लोकांसमोर राहात आले. समाजाचे लोकरंजन, तसेच ज्ञानाचे जतन आणि प्रसार ही वाङ्मयाची नैसर्गिक प्रयोजने तर वारकरी साहित्याने पार पाडलीच, पण त्याचबरोबर सामाजिक परिवर्तनाचे एक साधन म्हणून वारकरी वाङ्मयाने मोठेच कार्य केले. भाषेचा सर्जनशील वापर कृती म्हणून वापरण्याची संतकवींची ही शैलीय योजना अशा रीतीने व्यापक सामाजिक पातळीवर प्रभावी ठरली.

वारकरी चळवळीत मौखिक आविष्काराला जे महत्त्व आले त्याला सामाजिक भाषाशास्त्राच्या दृष्टीनेही काही परिमाणे आहेत. मौखिकतेबरोबर आपापले व्यक्तिमत्त्वही टिकविता येते. आपल्या मौखिक आविष्कारामुळे वारकरी नेत्यांना आपापले व्यक्तिमत्त्व साहित्यात स्पष्टपणे मांडता आले. कारण पीडित, दबलेल्या अशा जनसमूहाला सुरक्षितपणे वापरता येईल असे त्या काळातील साधन म्हणजे मौखिक आविष्कार हेच होते. ह्यासाठी मौखिक आविष्काराची तंत्रे अधिक बळकट करणे आवश्यक ठरले. उदाहरणार्थ, शब्दांच्या वापरांचा गौरव करताना तुकाराम म्हणतो :

आम्हा घरी धन शब्दांचीच रत्ने ।
शब्दांचीच शस्त्रे यत्न करू ॥
शब्दचि आमुच्या जीवाचे जीवन ।

शब्दे वाटू धन जनलोकां ॥
तुका म्हणे पाहा शब्दचि हा देव ।
शब्देचि गौरव पूजा करू ॥

(*तुकारामगाथा,* अभंग १०४१)

सर्जनाचा जबरदस्त अनुभव आल्यावर तुकारामाला मग आपण विद्वान ब्राह्मणांपेक्षाही श्रेष्ठ आहोत, असे वाटणे साहजिक होते :

वेदाचा तो अर्थ आम्हासीच ठावा । येरांनी वाहावा भार माथा ॥
खादल्याची गोडी देखिल्यासी नाही । भार धन वाही मजुरीचे ॥
उत्पत्ती पाळण संहाराचे निज । जेणे नेले बीज त्याचे हाती ॥
तुका म्हणे आम्हा सापडले मूळ । आपणचि फळ आले हाता ॥

(*तुकारामगाथा,* अभंग १०७३)

भारतीय वाङ्मयीन परंपरेत लिखित आणि मौखिक असा संस्कृतींमधील फरक स्पष्टपणे करता येतो. तेराव्या शतकातील मराठी समाजाला लिहिणे ही गोष्ट नवीन नक्कीच नव्हती, आणि नंतरच्या शतकांतही मौखिक आणि लिंखित संस्कृती मराठीत सारख्याच कार्यक्षम असल्याचे दिसून येते. महाराष्ट्रापुरते बोलायचे झाल्यास, लिखित संस्कृती ही कमीअधिक प्रमाणात गद्याभिमुख, खंडित, उच्चभ्रू, सरंजामी, अप्रमाणित आणि संस्कृत - फारशी यांच्या प्रभावाखाली राहणारी अशी दिसून येते. याउलट मौखिक संस्कृती ही कमीअधिक प्रमाणात काव्याभिमुख, अखंड, कष्टकरी ग्रामीण वर्गाशी संबंधित, प्रमाणित आणि अधिकारवंचित गरीब लोकांच्या सुधारणावादी चळवळींशी निगडित असलेली अशी आहे.

वारकरी वाङ्मयीन परंपरेत लिखित आणि मौखिक या दोन्ही संस्कृती एकाच वेळेस नांदत होत्या. त्यांच्या जोडीला या दोन्ही प्रवृत्तींमध्ये पुराण, हरिकथा, पारायण, प्रवचन आणि पोथी-पाठ यांसारखे अनेक वाङ्मयप्रकारही होते. आविष्काराची ही विविध माध्यमे ब्राह्मणांपासून ते अस्पृश्यांपर्यंतच्या सर्व प्रकारच्या जातीजमातींच्या सामूहिक सहकार्यावर अवलंबून होती. एक सामाजिक संस्था म्हणून वाङ्मयाची विविध अंगे ह्यांमध्ये प्रतिबिंबित झालेली दिसतात. एकंदरीत विचार करता, वरच्या आणि खालच्या वर्गांच्या सामाजिक संयोगाची जी प्रक्रिया त्या काळी घडून येत होती, मग ती मंदगतीने होणारी का असेना, तिचे निर्देशक म्हणून ह्या वेगवेगळ्या आविष्कार-साधनांकडे पाहता येते.

आविष्काराचे एक प्रमाण स्वरूप म्हणून लिखित शैलीपेक्षा मौखिक शैलीचाच वारकरी संतकवींनी जाणीवपूर्वक विकास करत आणला, असे ठामपणे म्हणण्याइतका पुरावा आहे. ह्यामुळेच त्यांनी गद्याला काहीही महत्त्व दिले नाही. बहुतेक महत्त्वाचे वारकरी ग्रंथ नंतरच्या काळातल्या भक्तमंडळींनी जमवलेल्या मौखिक साधनांवरून तयार केले आहेत. *ज्ञानेश्वरी,*

तुकारामगाथा ही उदाहरणे बोलकी आहेत. या कवींच्या प्रत्येक कवितेच्या अखेरीस *तुका म्हणे* सारखे रचनाकाराचे नाव असते. ह्या मौखिक ग्रंथहक्काला (कॉपीराईट) मराठी पद्यपरंपरेच्या सुरुवातीला *अभंग* असे नाव होते. *या ग्रंथाचा अभंगु मज द्यावा* अशा शब्दांत राजा रामदेवराय याने नरेंद्रकवीच्या *रुक्मिणीसैंवर* ग्रंथाचे 'हक्क' मागितले होते. [*स्मृतिस्थळ* (इ.स. १३१२), संपा. वा.ना. देशपांडे (पुणे : व्हीनस, १९६०), पृ. ३७] नंतरच्या शतकांमध्ये अर्थविस्तार होऊन 'अभंग' म्हणजे 'धार्मिक कवन' असा ह्या पदाचा अर्थ होऊ लागला. वारकरी नेत्यांनी 'पढीक पांडित्य' आणि 'वैदिक पोपटपंची' यांची सतत चेष्टाच केली, ह्याउलट 'हरीनामाचा जप', 'नामसंकीर्तन', 'भजन' यांचा गौरव केला.

बहुसंख्य वारकरी नेते गरीब शूद्र वर्गातून आलेले होते, आणि त्यांचे लक्षावधी अनुयायी तर निरक्षर म्हणजे लिखित संस्कृतीपासून मिळणाऱ्या अधिकारांपासून वंचित झालेले होते. आर्थिक दृष्ट्यादेखील ह्या लोकांना लिखित स्वरूपातले भयानक किंमतीचे महागडे ग्रंथ जवळ बाळगणे परवडले नसते. इ.स. १७६७ मध्ये *योगवासिष्ठ* पोथीची नुस्ती नक्कल करणाऱ्यास चारशे रुपये द्यावे लागत. [*पेशवेकालीन महाराष्ट्र,* वा. कृ. भावे (नवी दिल्ली : भा.इ.अ.प., १९७६), पृ. ८२]. तथापि, मौखिक शैलीवर वारकऱ्यांनी जो भर दिला, त्यामागे लोकांचे दारिद्र्य हेच एक प्रभावी कारण होते असे नव्हे. काही कवी सुस्थितीत होते, आणि जे गरीब होते, त्यांनासुद्धा आपल्या शेकडो अनुयायांच्या मदतीने स्वतःची आयुष्याभरातली कविता लिखित स्वरूपात कायम करणे अशक्य नव्हते. म्हणून मौखिक संस्कृतीच्या अंगिकारामागे अधिक महत्त्वाची कारणे म्हणजे चोरी, नाश होण्याची भीती ह्या खऱ्याखुऱ्या अडचणी असाव्या. त्याहीपेक्षा महत्त्वाचे कारण म्हणजे लिखित मजकूर पक्का पुरावा ठरून छळ होण्याची शक्यता — हे होते. तुकारामासारख्या तत्कालीन सर्वश्रेष्ठ संतकवीवरसुद्धा पाखंडीपणाचा आरोप होऊन त्याला वाळीत टाकण्यात आले, त्याचा छळ झाला आणि 'गाथा' म्हणजे लिखित कविता केल्याबद्दल वह्या बुडवण्याचे जलदिव्य करावे लागले. त्या आधीचे आणखी एक उदाहरण म्हणजे तेराव्या शतकातील *लीळाचरित्रा*सारखा इ.स. १२७८ च्या सुमारास म्हाइंभटाने मोठ्या परिश्रमाने एकेक लीळा संपादित करून लिखित केलेला अप्रतिम ग्रंथ सुद्धा मुळात चक्रधराच्या शिष्यवर्गाच्या तोंडी आठवणींचाच संग्रह होता. परंतु लवकरच १३०८ मध्ये मुसलमानांनी सुरू केलेल्या लूटमारीपासून बचाव करण्यासाठी महानुभाव आचार्यांची जी पळापळ झाली त्या धामधुमीत ही मूळ लिखित प्रत हरवून गेली. सुदैवाने काही शिष्यांनी म्हाइंभटाची मूळ संहिता मुखोद्गत करून ठेवली होती, त्यामुळे नंतरच्या संपादकांना ह्या सर्व लीळा *ऐकून* नव्याने ग्रंथ संपादित करणे शक्य झाले. [पाहा : प्रस्तावना, *लीळाचरित्र,* संपा. वि.भि. कोलते (मुंबई : म.रा.सा.सं.मं., १९७८, पृ. ५९-७४)]. अशी मौखिकतेचे फायदे अधिक असणारी परिस्थिती असल्यामुळे समाजातले आविष्काराचे जतन करण्याची स्वतःची अशी खांस तंत्रे ह्या मौखिक संस्कृतीने विकसित केली. सर्जक आणि सर्जन ह्या

दोन्हींच्याही दृष्टीने ही पद्धत अधिक परिणामकारक आणि सुरक्षित होती. सतराव्या शतकात महाराष्ट्रात राजकीय स्थैर्य निर्माण झाल्यानंतर. मात्र मौखिक संस्कृतीतून थोर साहित्यिक निर्माण होणे कमी होत गेले. हे लक्षात घेण्यासारखे आहे, कारण राजकीय स्थैर्य प्रस्थापित होताच लिखित संस्कृतीला उत्तेजन मिळून तिचे अधिक संवर्धन होणे साहजिक होते.

भाषाशास्त्रज्ञ तसेच मानववंशशास्त्रज्ञ यांनी मौखिक संस्कृतीच्या अनेक मर्यादा दाखवून दिल्या आहेत. तरीसुद्धा लिखित संस्कृतीशी तुलना करता मौखिक संस्कृतीचे काही अंगभूत फायदे आहेत. एक म्हणजे मौखिकता ही संवादस्वरूपी असल्याने वक्ता आणि श्रोता या दोघांत प्रत्यक्ष संपर्क स्थापन करते; त्यायोगे बोलणाऱ्याची प्रत्यक्ष, शारीरिक उपस्थिती आणि परिणामतः त्या व्यक्तीच्या व्यक्तिमत्त्वाचा प्रभाव याही गोष्टी सूचित होतात. ह्या गोष्टी लिखित व्यवहारात दिसून येत नाहीत. भाषेचा मूलभूत उपयोग म्हणजे ध्वनिप्रतीकांचे बाह्यरूप टिकवून त्यायोगे भाषिक समूहाचे अखंडत्व अधिक बळकट करणे, हे मौखिक आविष्कारामुळे वाढीस लागते. ह्या सर्व गुणधर्मांमुळेच वारकरी पंथाने आपल्या अनेक शतकांच्या इतिहासात पारंपारिक तसेच लोककलांचा वापर करून आविष्काराच्या अनेक मौखिक शैलींचा विकास केला. पुराण, प्रवचन, पारायण, पाठ यांसारख्या धार्मिक प्रकारांबरोबर ओवी, अभंग, पद, भूपाळी, पाळणे, गण, गवळण, विराणी, श्लोक, कृष्णलीला, पद्यचरित्र यांसारख्या अत्यंत लोकप्रिय ठरलेल्या वाङ्मयप्रकारांचाही ह्यात समावेश होतो. गोंधळ, रूपक, भेदिक, जागरण, ललित, निरनिराळ्या वेळांच्या आरत्या, गोफ, गरूड, भारूड यांसारख्या नाट्यात्मक आणि संगीतात्मक प्रकारांचाही काही प्रसंगी प्रयोग होतो. मंत्र, नामस्मरण आणि हरिपाठ हे वैयक्तिक पूजेसाठी, तर कथा, पोथी, सप्ताह, काला, पालखी, दिंडी, वारी, भजन ह्या गोष्टी मोठ्या समूहाच्या एकत्र येण्यावर अवलंबून असतात. ह्या सर्व कलाप्रकारांमध्ये खेड्यातील लोकांच्या विविध भूमिका फार महत्त्वाच्या असल्याने त्यांच्यातील सर्जक गुणांच्या आविष्काराला भरपूर वाव मिळतो. तथापि, या सर्व वारकरी प्रकारांपैकी सर्वांत महत्त्वाचा संस्थात्मक प्रकार म्हणजे कीर्तन म्हणता येईल.

कीर्तन या प्रकारामध्ये सर्व भक्तमंडळींनी एकत्र जमून प्रामुख्याने मौखिक कलागुणांची संगीताच्या जोडीने हजेरी द्यावयाची असते. तुकारामासारख्या एखाद्या श्रेष्ठ संतकवीचा अभंग अथवा पद वापरून आशयसूत्राची सुरुवात होते. अभंग अथवा पदाच्या प्रत्येक ओळीचे विवेचन करण्यासाठी वारकरी विद्येतील बहुविध तत्त्वे, इतर अभंग व श्लोक, महाकाव्ये, पुराणे, धर्मग्रंथ, महापुरुषांच्या चरित्रगाथा आणि प्राक्कथा यांचा आणि वारकरी पंथाबाहेरील विशाल हिंदू संस्कृतीतील विद्येचा उदाहरणांदाखल सढळ वापर केला जातो. त्यायोगे उपस्थित श्रोतृसमुदायाचे सांस्कृतिक उद्बोधनही होते. मुख्य कथेचे निवेदन होत असतांना त्यात जास्तीत जास्त प्रमाणात अनेक रंजक दंतकथा, विनोद आणि कोटीबाजपणा यांची पेरणी होत असते. इतर टाळकरी भक्त कीर्तनकाराला टाळ, मृदंग आणि वीणा यांची साथ देतात. कीर्तनकारांची काही गाणी ही रागदारीत बसवलेली असतात. नामाचा मोठ्याने

सामूहिक गजर होत असतांना सर्वच श्रोत्यांना त्यात सहभागी व्हावे लागते. कीर्तनाच्या लयबद्ध संगीताने मुग्ध होऊन गाणारे टाळकरी आणि कीर्तनकार यांच्याबरोबर श्रोतेही देहभान हरपून संगीताच्या लयीत कशी स्थिती प्राप्त करतात, या नादब्रह्माचा प्रत्यक्ष अनुभव वर्णन करून सांगणारे लोक पूर्वीही होते आणि आजही आहेत.

अशा रीतीने ग्रामीण श्रोतृसमुदाय आणि भक्तगण यांच्यातील सर्जक गुणांना कीर्तनातून प्रेरणा मिळते आणि निरक्षर जनतेचे उद्‌बोधन करण्याची कीर्तनकार वारकरी बुवांना मोठीच संधी मिळते. आपल्या कुवतीप्रमाणे जो तो कीर्तनकार तत्कालीन सामाजिक दोषांवर कठोरपणे प्रहार करतो, आणि समाजकंटकांच्या कारवाया उघडकीस आणतो. त्यामुळे स्थानिक श्रोत्यांमध्ये वारकरी सांस्कृतिक परंपरेच्या मूल्यांविषयी आत्मविश्वास निर्माण होतो. खरे म्हणजे गेल्या अनेक शतकांपासून कीर्तन हे ग्रामीण जनतेचे मुक्त व्यासपीठ, मुक्त विद्यापीठ म्हणून राहिलेले आहे. कीर्तन हे बहुधा शेतकरी, कामकरी लोकांना आपली कामे उरकून उसंत मिळाल्यावर म्हणजे रात्रीच्या वेळी नदीकाठी वाळूवर, किंवा गावातील एखाद्या चौकात उघड्यावर होते. थोडीफार वाद्ये आणि दिवे एवढीच साधी नेपथ्य-सामग्री कीर्तनाला पुरे होते. शेतकऱ्यांच्या दृष्टीने कीर्तन म्हणजे एकाच वेळी धार्मिक आणि सामाजिक अशी घटना असते. कीर्तन संपताच सर्व वारकरी एकमेकांच्या पाया पडतात. समानता आणि बंधुभाव यावरील विश्वासाचीच ही खूण असते. वारकरी पंथाचा तपशीलवार इतिहास पाहिला तर कीर्तन हे त्यात धार्मिक आणि सामाजिक जागृतीचे अत्यंत परिणामकारक साधन राहिलेले आहे, असे दिसून येईल. तळागाळातून आलेल्या अज्ञात अशा खालच्या वर्गातल्या वारकरी नेतृत्वाच्या अनेक पिढ्यांनी लोकशाहीचा हा धागा मजबूत करण्यास हातभार लावला आहे. संत गाडगे महाराज हे ह्याच अज्ञात प्रदीर्घ परंपरेतले अलीकडच्या काळातले एक सर्वश्रेष्ठ वारकरी.

कीर्तनाचे अनेक संप्रदाय आहेत. या प्रत्येकाने आपापल्या मूळ गुरूपासून घेतलेल्या शैलीचे जतन केले आहे. दरवर्षी भरणाऱ्या पंढरपूरच्या यात्रेत लाखो भाविकांना या सर्व कीर्तन-संप्रदायातील दूरदूरच्या लहानमोठ्या कीर्तनकारांची कीर्तने ऐकण्याची संधी मिळते.

वारकरी चळवळीने विकसित केलेले आणखी एक तितकेच जोरदार तंत्र म्हणजे दिंडी होय. यात्रेकरूंना मिरवणुकीने घेऊन जाणारी दिंडी म्हणजे वारकरी आचारसंहितेचा एक आवश्यक भाग आहे. शेकडो लहानमोठ्या दिंड्या महाराष्ट्रातल्या दूरदूरच्या खेड्यांमधून निघून पंढरपुरापर्यंतचे अंतर पायी चालत चंद्रभागेच्या वाळवंटात दाखल होत असत. वारकऱ्यांचे संपूर्ण विकेंद्रीकरणाचे तत्त्व इथेही कार्यरत असल्याचे आपणांस दिसून येते. पूर्वी सर्व दिंड्या पंढरपूरच्या एका तीर्थक्षेत्री एकत्र येत; पण नंतरच्या काळात या दिंड्या वर्षातून दोनदा जिथे एकत्र येतात, अशी अनेक प्रादेशिक केंद्रे वारकऱ्यांनी उभी केली. थोर संतकवींची जन्मस्थळे असणारी ही ठिकाणे महाराष्ट्र आणि कर्नाटकात पसरली आहेत. तुकारामाचे देहू, ज्ञानदेवांची आळंदी, एकनाथांचे पैठण, चोखामेळ्याचे मंगळवेढे, गोरा

कुंभाराचे तेर, मुक्ताबाईचे एदलाबाद अशी अनेक ठिकाणे वाऱ्यांच्या दिंड्यांची केंद्रे म्हणून निर्माण झाली. वारकरी पंथ ज्या प्रदेशात आणि समूहांत प्रभावी राहिला त्या सर्वांचा यात समावेश होतो, हे लक्षात घेण्यासारखे आहे. दिंडीचे निघणे, मार्गावर होणारे मुक्काम आणि तीर्थक्षेत्री पोहोचणे याचे वेळापत्रक अनेक वर्षांच्या अनुभवाने आपोआप झालेले असते. दिंडीत सामील झालेले भाविक वाटेत लागणाऱ्या खेड्यांत मुक्काम करीत, त्यांना दिलेले अन्न खात किंवा साधा स्वयंपाक करीत, रात्री कीर्तन, भजन, भारूड, यांचा जागर करीत आणि भल्या पहाटे पुन्हा पुढची वाट धरीत. दिंडी जशी पुढे सरकत जाई तसे अधिकाधिक भाविक त्यात सामील होत आणि भेटीगाठी होऊन जुन्या संबंधांना उजाळा मिळे. दिंडीमुळे वारकऱ्यांमध्ये ऐक्याची आणि बंधुभावाची भावना वाढीस लागली. त्याहीपेक्षा महत्त्वाचे म्हणजे कष्टकरी शेतकऱ्यांना दिंडीमुळे प्रवासाची संधी मिळे. विशेषतः घरात आणि शेतात बारा महिने सतत राबावे लागणाऱ्या स्त्रियांना तर दिंडीमुळे, काही दिवसांसाठी का होईना, मोकळेपणा आणि आराम मिळणे शक्य होई. सिमाँ द बोव्हॉर् ज्याला 'सिसिफस्च्या यातना' म्हणते, त्या शेतातल्या आणि घरातल्या अगणित यातनांमधून बायकांना मिळणारी ही सुटका खरोखरच स्वर्गीय आनंद देत असावी.

गोरगरीब ग्रामीण लोकांच्या एकूण साधनसामग्रीस आणि कुवतीस परवडतील अशाच शैलींचा विकास वारकरी पंथाने केला. सामाजिक परिवर्तनासाठी नेमस्त अल्प मर्यादेपलीकडे जाण्याचा प्रयत्न वारकरी पंथाने केला नाही आणि व्यापक हिंदू परंपरेतच आपले विद्रोही कार्य करणे पसंत केले. या मर्यादांमध्ये मग एकूण समाजाच्या आध्यात्मिक गरजा भागवण्यात वारकरी पंथाला कितपत पुढे जाता आले ? कठोर दुष्टत्वाविरुद्ध उभे राहण्याची आध्यात्मिक शक्ती वारकरी पंथामध्ये किंवा व्यक्तींमध्ये होती काय ? हा स्वतंत्र अभ्यासाचा विषय आहे.

भाषांतर : चंद्रशेखर जहागिरदार

१९७९

• • •

भारतीयांचे इंग्रजी लेखन

भारतातील आंग्लशिक्षित लोकांनी इंग्रजी भाषेत लिहिलेले वाङ्मय 'इंडियन राइटिंग इन इंग्लिश' किंवा 'इंडो-अँग्लिअन राइटिंग', कधी 'इंडो-अँग्लिकन राइटिंग' अशा तऱ्हेतऱ्हेच्या नावांनी ओळखले जाते. अशा नावाचा एक पेपरही अलीकडे विद्यापीठीय इंग्रजी अभ्यासक्रमात ठेवला जाऊ लागला आहे. जागतिक वाङ्मयात 'आयरिश राइटिंग इन इंग्लिश' किंवा 'अमेरिकन/ऑस्ट्रेलियन इ. राइटिंग इन इंग्लिश' असे त्या त्या देशांच्या वाङ्मयाबद्दल कधी म्हटले जात नाही. कारण जगभर सर्व समाज आपापल्या देशी भाषेत, प्रथमभाषेत म्हणजे मातृभाषेत श्वासोच्छ्वास करण्याइतके नैसर्गिकपणे लिहीत असतात. अर्थात मातृभाषेव्यतिरिक्त अन्य भाषा विविध कारणांस्तव जगभर वापरल्या जातात. परंतु अशा दुय्यम म्हणजे द्वितीय अथवा परभाषेमध्येसुद्धा स्वतंत्र वाङ्मयनिर्मिती करून दाखविण्याची राष्ट्रीय स्तरांवरची कसरत आफ्रिकी-आशियाई देशांतील गुलाम समाजांनी करून दाखविली आहे. कुत्र्याने दोन पायांवर उभे राहण्यासारखे ह्या घटनेचे कौतुकही अर्थात होते. भारतासारख्या समृद्ध वाङ्मयीन परंपरा असलेल्या देशात हा पोरकट प्रकार का चालतो, याची सार्वजनिक चर्चा होणे आवश्यक आहे. भारतातल्या काही मोजक्या उच्चवर्गीयांना इंग्रजी ही भाषाही येते आणि अशा द्विभाषक अभिजनांना एक आंग्लभाषीय वर्तुळ म्हणून अस्तित्वात राहण्याचा हक्क आहे. तो मान्य करूनही असा विश्वास व्यक्त करावासा वाटतो की, ह्यानंतरची स्वातंत्र्याचा खरा अर्थ कळलेली कोणतीही पिढी परक्या भाषेत एवढ्या मोठ्या प्रमाणावर लेखन करण्याचे धाडस करणार नाही. भारतीयांच्या इंग्रजी

लेखनासंबंधी आपत्ती ही की, हे लेखन इकडे कितीही फुलले तरी त्याला इथल्या मातीत मुळे रोवता येणार नाहीत. असा विश्वास वाटण्याची कारणे प्रस्तुत निबंधात खालील तीन प्रमुख विभागांत चर्चिली आहेत :

१. ऐतिहासिक,
२. सामाजिक भाषाशास्त्रीय, आणि
३. वाङ्मयीन सांस्कृतिक

आणखीही राष्ट्रीय-देशीय आणि मानसशास्त्रीय अशी तितकीच बळकट कारणे ह्या संदर्भात देता येतील; परंतु त्यांना 'अविवेकनिष्ठ' अशा चौथ्या मोठ्या भागात समाविष्ट केले जाण्याची भीती असल्याने ती येथे दुर्लक्षिली आहेत.

— १ —

इ.स. १६०० मध्ये ईस्ट इंडिया कंपनीची स्थापना झाल्यापासून इंग्रजीचा हिंदुस्थानशी संबंध आला. ह्याच काळापासून इंग्रजी वाङ्मयीन संस्कृती प्रगत आहे, तरी एवढ्या मोठ्या पूर्व-पश्चिम संस्कृतिसंयोगाची इंग्लंडमधल्या साहित्यिकांनी फारशी दखल घेतलेली नाही. असा हा एकतर्फी संस्कृतिसंपर्क वसाहतवादी शोषणासाठी प्रदीर्घ काळ चालत आला. इंग्रजीत लेखन करणाऱ्या भारतीय लेखकाची ऐतिहासिक पार्श्वभूमी शेक्सपिअरच्या टेम्पेस्ट नाटकातल्या कॅलिबन ह्या पशुवत व्यक्तिरेखेशी जोडता येते. इंग्रजांच्या वसाहतीमधला, हिंदुसमाजाच्या ऊर्ध्वस्तरातला सांस्कृतिक पुढारी म्हणवणारा हा प्राणी १७५७ (प्लासीची लढाई) ते १८३६ (मेकालेचा खलिता) ह्या कालखंडातले इंग्रजी ह्या परक्या भाषेचे देशभर पसरत चाललेले राजकीय महत्त्व संशयाने अजमावून पाहात होता. एकोणिसाव्या शतकाच्या मध्यावर ही परभाषा जेव्हा सामाजिक सुस्थानासाठी आणि मानमरातबासाठी अपरिहार्य साधन होऊन बसली, तेव्हा आपले धूर्त हिंदू कॅलिबन धडाक्याने इंग्रजी शिकून-बोलून-लिहून द्विभाषक होऊ लागले. त्यानंतर शत्रूच्या भाषेत शैलीशुद्ध परिपूर्णता मिळवण्याची जिवापाड मेहनत करून, नाना समर्थने पुढे करून, विसाव्या शतकाच्या मध्यापर्यंत हे हिंदू कॅलिबन त्या परभाषेत पंडित म्हणून मिरवू लागले.

युरोपियन-अमेरिकन मिशनऱ्यांनी आणि इंग्रजी साम्राज्याचा पाया रोवणाऱ्या बेंथॅमच्या तत्त्वज्ञानाने भारलेल्या कंपनीच्या अधिकाऱ्यांनी परोपकार म्हणून हिंदी लोकांना इंग्रजी शिक्षण देणे सुरू केले, तिकडे इंग्रजांनी ब्रिटनमधल्या स्वाभिमानी स्कॉट लोकांचा पराभव केल्याने स्वतःच्या संस्कृतीला, भाषेला आणि भूमीला मुकलेले ते लोक आणि त्यांच्यासारखेच इंग्रजांनी उद्ध्वस्त केलेले आयरिश व वेल्श लोक नाइलाजाने ईस्ट इंडिया कंपनीत मोठ्या प्रमाणावर भरती झाले. कारण ह्या सर्वांची उपजीविका इंग्रजांना ब्रिटनमध्ये करणे अशक्य होते. हिंदुस्थानात पराभूत मनःस्थितीत आलेल्या ह्या इंग्रजेतर ब्रिटीश लोकांना असे वाटत होते की, निदान हिंदूंनी तरी आपापल्या समृद्ध भूमीवर, संस्कृतीवर

आणि भाषांवर प्रेम करावे. किंबहुना हिंदूंना अशा प्रेम करण्याच्या आधुनिक पद्धती शिकवणे हे प्रस्तुत स्कॉट, आयरिश इ. लोकांना आपले नैतिक कर्तव्य वाटू लागले. हा एकोणिसाव्या शतकातल्या हिंदुस्थानातला विरोधाभास अत्यंत मनोवेधी असून हिंदुसंस्कृतीचे पुनरुज्जीवन विविध क्षेत्रांत करू पाहणारे हे इंग्रजीभाषिक प्रत्यक्षात साम्राज्यवादाशी विरोधी कार्य करतांना दिसतात, नंतर हिंदू उच्चशिक्षित अभिजन साहेबाकडून प्रशंसा मिळविण्याची भाषिक मशागत करतांना दिसतात.

तत्कालीन अनेक ब्रिटिश व देशी विद्वानांनी हिंदुस्थानातल्या इंग्रजीच्या कार्याची तुलना युरोपातल्या अंधारयुगीन ग्रीक व लॅटिन भाषांच्या कार्याशी केलेली आहे. युटिलिटेरिअन तत्त्वज्ञानाने भारलेल्या सुरुवातीच्या ब्रिटिश अधिकाऱ्यांना हिंदु समाजात सामाजिक बदल घडवणे अधिक महत्त्वाचे वाटत होते. हिंदूंना इंग्रजी शिकवणे त्या मानाने दुय्यम ठरले होते. नंतरच्या काळात मात्र हा रोमँटिक आदर्शवाद नाहीसा होऊन भाषिक साम्राज्यवाद वरचढ ठरला. इ.स. १८५७ च्या बंडामुळे तर इंग्रजांचा सगळाच रोमँटिक विचार जमिनीवर कोसळला आणि साम्राज्याच्या गर्वाने मग्रूर झालेल्या इंग्रजांना शिक्षण म्हणजे आपली भाषा काळ्या लोकांना नीट शिकवणे एवढाच शिक्षणपद्धतीचा अर्थ कळू लागला. खुद्द इंग्लंडमध्येही इ.स. १८७० मध्ये एलिमेंटरी एज्युकेशन ॲक्ट पास होईपर्यंत राष्ट्रीय स्वरूपाची शिक्षणपद्धती नव्हती. मेकालेच्या खलित्यानंतर नेमले गेलेले सगळेच शिक्षणआयोग इंग्रजी ह्या परभाषेची देशी भाषांच्या तुलनेतली श्रेष्ठता पटवून देणारेच निघाले. मेकालेप्रणीत तत्त्वांनुसार "आपण इंग्रज राज्यकर्ते आणि ह्या आपल्या करोडो प्रजाजनांमध्ये दुभाष्यांची भूमिका करणारा मधला एक वर्ग तयार करणे" एवढेच शिक्षणाचे कार्य उरले. साहजिकच भाषा घोकून हा वर्ग तयार होऊ लागला. हिंदुस्थानात धंदेशिक्षण इ. नकोच होते. देशी भाषा समृद्ध करून त्यांच्यातून करोडो लोकांची ज्ञानसंवर्धनाची सोय करायची गरजही वाटेनाशी झाली. त्यासाठी लागणारे नियोजन आणि अर्थव्यवस्था हिंदुस्थानातल्या सरकारांजवळ नव्हती. फार काय स्वातंत्र्य मिळाल्यावरही देशी भाषा हा नियोजनाचा विषय होऊ शकतो, याची आपल्या कोणत्याच सरकारला कल्पना नाही. इस्राएल, रशिया, अमेरिका यांची उदाहरणे कोणी समोर ठेवली नाहीत.

हिंदू-इंग्रजी संस्कृतिसंपर्काच्या व्यामिश्र व प्रचंड प्रक्रियेचा एक भाग म्हणून इंग्रजी भाषेचे भारतातील अस्तित्व ह्या घटनेकडे तटस्थपणे पाहता येईल. संस्कृतिसंकराची क्रिया नेहमीच सर्जनपर असते. इंग्रजीने ह्या देशातल्या द्विभाषकांद्वारे पाश्चात्त्य मूल्ये हिंदू संस्कृतीत रुजवण्याची कामगिरी अत्यंत सफळपणे पार पाडली, असे म्हणावे लागेल. संस्कृतिपालट होत असतांना मूल्ये देणारी संस्कृतीच नुसती कार्यक्षम असत नाही, तर मूल्ये घेणारी संस्कृतीसुद्धा कार्यक्षम असावी लागते. परभाषा शिकतांना परसंस्कृतीही शिकावी लागते, द्विभाषकत्वाबरोबर द्विसांस्कृतिकत्वही आपोआप येतेच. त्यामुळे इंग्रजी शिकणाऱ्या अल्पसंख्याकांचे काही अंशी किमान आंग्लीकरण होणे अपरिहार्य होते. ह्या संदर्भात नोंद

करावयाची महत्वाची गोष्ट ही की, ह्या वाढत्या आंग्लीकरणाला नवहिंदुत्वाच्या प्रेरणेतून अनेक स्वभाषिक-स्वदेशी चळवळींनी विरोध करायला सुरुवात केली आणि आंग्लविद्येचा प्रभाव स्वभाषांमध्ये रूपांतरित करण्यात ह्या चळवळींनी आश्चर्यकारक यश मिळवले. ह्यामुळेच नव्या युगाने निर्माण केलेल्या अर्थाच्या नवनव्या अवस्था देशी भाषांच्या शैलीव्यवस्थेत व्यक्त होणे शक्य झाले. म्हणजेच परक्या भाषेकडून देशी भाषांच्या संपर्काची नैसर्गिक फलश्रुती त्यातल्या एका भाषेचा लोप होण्यापर्यंत जाऊ शकते. उदा. उत्तर, मध्य आणि दक्षिण अमेरिका येथील मूळ भाषा त्यांच्या संस्कृतीसकट आपल्या शतकातच गोऱ्या वसाहतींनी नेस्तनाबूत केल्याचे आपण पाहिले. आयर्लंडची मूळ भाषा अठराव्या शतकात लोप पावली आणि नंतर आयरिश राष्ट्रवाद सुद्धा इतक्या उशिरा उदयाला आला की त्यामुळे भाषेचे पुनरुज्जीवनही शक्य झाले नाही. हिंदुस्थानात स्वदेशीच्या लाटेने प्रत्येक भाषेत हा प्रभाव मर्यादित द्विभाषक अभिजनांपर्यंतच थोपवला गेला. तेव्हा आता आपण असे म्हणू शकतो की, अभिजात भाषा म्हणून इंग्रजीवर नियुक्त केली गेलेली जबाबदारी तिने पार पाडली असून आज जेव्हा प्रत्येक भारतीय लेखकाची मातृभाषा ही एक नियमित भाषिक व्यवस्था होऊन विकसित झाली आहे, तेव्हा लेखकाच्या सुजाण बुद्धीला अजूनही एका परकीय भाषेचे सर्जनाच्या गरजेपायी आकर्षण वाटावे, अशी परिस्थिती आता निश्चितच राहिलेली नाही.

हिंदुस्थानीयांच्या वाङ्मयपरंपरेबद्दल वस्तुनिष्ठपणे बोलायचे झाल्यास तिच्यातल्या ठळक उणिवा कबूल करूनही असे मान्य करावे लागेल की, ह्या परंपरेमध्ये जगन्मान्य सौंदर्यव्यवस्था होत्या, निरनिराळ्या शतकांमध्ये नानाविध वाङ्मयीन चळवळी, मार्ग, पंथ आणि शैली यांचा आविष्कार तिच्यातून दिमाखाने होत आला. प्राचीन काळातल्या विशाल वाङ्मयकृती किंवा नंतरच्या काळातले समृद्ध कथासाहित्य आणि निवेदनप्रकार किंवा आधुनिकपूर्व काळातल्या भक्तिमार्गाचा अप्रतिम गोडवा किंवा गालिब-मोमिन आदींचे उर्दू काव्य अशा विविध सौंदर्यव्यवस्थांचे वैभव हिंदुस्थानी वाङ्मयपरंपरेत जिवंत आहे. मात्र अठराव्या शतकाअखेरीस हिंदुस्थानी समाजाचे उशिराने सुरू झालेले आधुनिकतासन्मुख स्थित्यंतर परंपरेने चालत आलेल्या शैलीव्यवस्थांमध्ये व्यक्त होणारे नव्हते. ह्यामुळे या पद्यनिरूपण, मौखिक वर्णन, लोकवाङ्मयपद्धती अशांसारख्या पारंपरिक शैलीव्यवस्था अपुऱ्या व अपर्याप्त ठरल्या. ह्या स्थितीत समाजाला नव्या चेतना, नवी स्फुरणस्थाने हवी होती, ती पश्चिमेकडून इंग्रजीच्या भरीव माध्यमाद्वारे समाजाने मिळवली. दुर्दैव हे की, इंग्रजी हे माध्यम एका वसाहतवादी गुलामी संपर्काचा घटक म्हणूनच काम करत राहिले, त्यामुळे संस्कृतिसंसर्गातील माध्यमाचे कार्य इंग्रजीशिवाय होणारच नाही, असे अवास्तव महत्त्व ह्या परभाषेला आले. ज्ञानार्जनाची भाषा मातृभाषाच असावी लागते, नाहीतर पराभूत समाजाच्या परभाषावापराने मूळ ज्ञानग्रहणाच्या मूल्यांनाच तडा जाण्याची भीती उद्भवते. केवळ आपल्या लोकांची राजकीय व सैनिकी शक्ती खच्ची केल्याने आपली भाषिक

-सांस्कृतिक धोरणे प्रबळ राज्यकर्त्यांनीच नेमून द्यावी, आणि मानवी सभ्यतेची गरज असे ज्ञानग्रहण तेसुद्धा राज्यकर्त्यांच्या भाषेतून घ्यावे लागावे, हा वसाहती अंमलाचा भयानक परिणाम समजला जातो. अनेक शतके विशाल जनसमुदायांनी आणि वंशसमूहांनी उत्क्रांत करत आणलेल्या समृद्ध देशी परंपरा केवळ इंग्रजीच्या वेगळ्या परिस्थितीत तयार झालेल्या विशिष्ट प्रकारच्या क्षमतेमुळे निकामी ठरतात की काय आणि कालगत होतात की काय, असे मानहानित हिंदूंना वाटू लागले. त्यातून स्वातंत्र्योत्तरसुद्धा इंग्रजीचे ह्या देशातले स्थान पूर्वीसारखेच कायम स्वरूपाचे ठरले आणि ती परकी भाषा म्हणून घटनेच्या आठव्या कलमात तिला जागा नसली तरी व्यवहाराची भाषा म्हणून तिला घटनेत महत्त्वाचे स्थान देण्यात आले. सौंदर्याची प्रमाणे आणि कलानिर्मिती-रसग्रहण वगैरेसंबंधीचे संकेत इंग्रजी पद्धतीनेच होऊन गेल्याने आपले द्विभाषक अभिजन स्वतःच्याच जुन्या परंपरांना पारखे होऊन बसले. सुदैवाने आपली अफाट ग्रामीण जनता एकभाषक राहिली, तिथे ह्या परंपरा अजून कशाबशा टिकून आहेत. तरीही तमाशे करणे सोडून सुशिक्षित लोक नवनाट्य का बसवत आले, हे सौंदर्याच्या कसोटीवर समजण्यासारखे नाही. आज देशातल्या सर्व राष्ट्रीय कलाव्यवस्थांमध्ये एक प्रकारची सार्वजनिक गांगरण निर्माण झाली आहे ती राष्ट्रीय पोशाखापासून तर राष्ट्रीय भाषिक व्यवहारापर्यंत सर्व क्षेत्रांत आपल्याला जाणवते. ह्याचे मूळ कारण परकीय व्यवस्थांच्या दबावाखाली देशी व्यवस्थांमध्ये निर्माण झालेला व्यत्यय हेच आहे, हे लक्षात घेतले पाहिजे. इंग्रजीत लिहिणारा भारतीय लेखक हा वसाहतवादी यंत्रणेने पोसलेल्या अशा एका व्यत्ययमूलक भाषिक व्यवस्थेत काम करणारा घटक आहे. भाषिक दृष्ट्या शोषल्या गेलेल्या आपल्या समाजाचा मी एक सभासद आहे आणि माझ्या स्वातंत्र्याची खूण म्हणून दृश्य स्वरूपात मी माझ्या ह्या समाजाची भाषा वापरणार, हे लेखकाचे प्राथमिक व्रत इंग्रजीत लिहिणारे भारतीय लेखक वेगवेगळ्या मोहांपायी किंवा अज्ञानापायी विसरलेले दिसतात. जगात सर्वत्र पारतंत्र्याच्या कठीण काळात देशी भाषांचा, लोकभाषांचा आग्रह धरणाऱ्या त्यागी व निष्ठावंत लेखकांच्या परंपरांचा अभिमानाने उल्लेख केला जातो, कारण स्वतःची भाषा वापरणे हा प्रत्येकाचा मूलभूत हक्क समजला जातो. त्यासाठी लोक लढत आले. ह्याउलट, आज भारतीय भाषांना मानाचे स्थान मिळाल्यावर इंग्रजीत लिहिणाऱ्या लेखकांना मात्र भिकेचे डोहाळे लागावे, हा विनोद वसाहतवादाच्या इतिहासात शोभण्यासारखा आहे.

— २ —

हिंदुस्थानच्या भाषिक इतिहासाचे एक ठळक वैशिष्ट्य म्हणून असे सांगता येईल की, इथे शेकडो भाषा-उपभाषांच्या उदार वापराबरोबरच एक ऊर्ध्वभाषा इथल्या राष्ट्रीयत्वाची गरज म्हणून नेहमीच अस्तित्वात असते. आपल्या गुलामगिरीत इंग्रजीने ही गरज भागवली हेही मान्य केले पाहिजे. अजूनही आपल्या भू-राजकीय गरजेसाठी तिला पर्याय सापडलेला नाही. आजही पाचशेच्यावर लहानमोठ्या बोलीभाषा वापरणाऱ्या सूक्ष्म अल्पसंख्यांक

गटांनी घट्ट विणलेल्या विशाल भारतीयत्वाची गरज ही परभाषा जेमतेम भागवते आहे. फुटीरतेची बीजे अशा कामचलाऊ राष्ट्रीय भाषेत किती सहजपणे पेरली जाऊ शकतात, हे गेल्या शंभर वर्षांतला जगाचा बदलता नकाशा पाहणाऱ्या कोणासही सहज कळून येईल. तथापि, प्रस्तुत निबंधापुरते बोलायचे झाल्यास मजबूत राष्ट्रीय भाषिक पर्याय शोधण्याच्या बाबतीत आपल्या अकर्तृत्वाचे प्रतिबिंब इंग्रजीच्या वापरात दिसतेच आहे. चुकीच्या अर्थाने चुकीचे प्रयोग करणे, अनाकलनीय कायदे-नियम इ. वापरत राहणे, अर्थहीन बोलत राहणे किंवा ऐकत राहणे, ह्या मूलभूत संदेशवहनाच्या समस्यांपासून तर नाना गफलती करीत इंग्रजी आपल्याकडे चालू आहे. पूर्वी आपल्या देशात ह्या गरजेचे माध्यम म्हणून संस्कृतची निर्मिती झाली. संस्कृत अनेक शतके चालली. नंतर संस्कृतच्या माध्यमाची जागा प्राकृतने ख्रिस्तपूर्व ३०० ते इ.स. १०० ह्या शतकांत घेतली. त्यानंतर दुसऱ्या शतकात पुन्हा संस्कृतचे पुनरुज्जीवन झाले ते बाराव्या शतकात फारशीने ही जागा घेईपर्यंत चालले. ही कालावली हसमुख सांखलिया यांनी सांगितलेली आहे. इसवी सनाच्या एकोणिसाव्या शतकात इंग्रजीने ह्या ऊर्ध्वभाषेच्या स्थानावर भक्कम बैठक मारली ती आजवर चालू आहे. परंतु इंग्रजी आणि आधीच्या ऊर्ध्वभाषा यांच्यात महत्वाचा फरक हा की, संस्कृत-प्राकृत-फारशी आदींनी ह्या भूमीत खोलवर रुजलेल्या वाङ्मयीन सौंदर्यव्यवस्थांना बाधा न आणता त्यांच्यावर सोपवलेले कार्य केले. ही परंपरा इंग्रजीने मात्र चालू ठेवली नाही. याचे कारण इंग्रजीची मुळे नेहमीच परदेशात होती. तिचा भारतातला वापर राष्ट्रीय भाषा म्हणून नेहमीच सांस्कृतिक-लिखित-औपचारिक असा होत आला, सामाजिक-मौखिक-संवादशील असा नव्हे. सार्वजनिक भाषा म्हणूनच आपण इंग्रजी सहन करतो, माणसे मनापासून जोडणारी ही भाषा नव्हे. अशी कृत्रिम संपर्कभाषा म्हणून तिची रूपे तसेच परदेशातून आयात केल्यामुळे तिची खास भारतीय रूपे ह्या भूमीत उगवण्याचा प्रश्नच उपस्थित झाला नाही. भाषिक सर्जनाच्या वाङ्मयीन वापरासाठी शैलीच्या दृष्टीने अशी भाषा अपकारीच ठरते. ह्या भाषेच्या खास संगीतव्यवस्था-उच्चारव्यवस्था आहेत. त्या छाटून बोलले जाणारे शब्द आणि वाक्ये एक प्रकारचे कृत्रिम संदेशवहन म्हणून मान्य करायलाही हरकत नाही. पण ह्या संदेशवहनाचे क्षेत्र उच्चस्तरीय अभिजनांपुरतेच मर्यादित आहे. विशेषतः विविध कारणांनी मुलूखगिरीसाठी आंतरप्रांतीय नोकऱ्या सांभाळणाऱ्या, परागंदा झालेल्या, राजधान्यांचो दप्तरे सांभाळणाऱ्या हुशार लोकांनी प्रामुख्याने इंग्रजीची कास घट्ट धरून ठेवली आहे. आणि इंग्रजीसुद्धा ह्याच लोकांना घट्ट धरून आहे. ह्या भिन्नभिन्न भाषा-प्रांत-जाती-जमातींतून आलेल्या इंग्रजी वापरणाऱ्या लोकांच्या सामूहिक सर्जनशक्तीबद्दल शंका घेण्यास भरपूर जागा आहे, कारण चौदा प्रमुख भारतीय भाषांमधले साहित्य ह्या लोकांकडून समृद्ध झालेले नाही. दिलीप चित्रे यांच्या भाषेत ''ह्या देशाच्या कारभारावर आणि वाणिज्य यंत्रणेवर हुकमत ठेवणारे लोक ही भाषा सांभाळतात किंवा अशा लोकांची खिदमत करणाऱ्यांनाही ही भाषा लागते.'' एकूण इंग्रजी भाषा ही

३८०३ २६२६३ निबंध २५१९४

स्वातंत्र्योत्तर भारतीय आंग्लपंडितांची—ब्रिटिश साम्राज्याच्या विधवा झालेल्या आंग्लप्रेमिकांची—एक केविलवाणी गरज म्हणून टिकली आहे. ती इथे टिकून आहे कारण मुख्यतः परस्परांना न समजणाऱ्या शेकडो बोलीभाषांमुळे निर्माण होणाऱ्या गैरफायद्यांपेक्षा इंग्रजीच्या एका मापाने सरसकट सगळ्यांनाच होणारा समान तोटा परवडतो अशी लोकशाही भावना आपल्या देशात प्रबळ आहे. इंग्रजीसारखी तकलादू व्यवस्था चाळीसेक वर्षे चालवूनही आपला देश अभंग आहे, याचा अर्थ आपल्या देशाची एकता फुटण्यापलीकडे एकसंध आहे असा होतो. आपली राष्ट्रीय संस्कृती सहिष्णु आहे, बहुभाषिकत्वाला उत्तेजन देणाऱ्या ह्या सहिष्णुतेतून उत्पन्न होणाऱ्या राष्ट्रीय स्वरूपाच्या भाषिक दारिद्र्यामुळेच तकलादू उपयोगाची इंग्रजी ही ऊर्ध्वभाषा म्हणून ठाण मांडून आहे. त्यातून इंग्रजीवरच्या तांत्रिक अवलंबनामुळे आपले भाषिक दारिद्र्य मिटवूच नये, म्हणजे कालानुसार ते वाढतच राहणार अशीही भूमिका घेतली जाते. जगातल्या हंगेरी, जपानसारख्या लहानलहान राष्ट्रीय समाजांनाही परभाषेवरील अवलंबन सहन होत नाही, ह्याउलट आपण मोठे बहुभाषी राष्ट्र असल्याने आपल्याला स्वतःच्या भाषांवर अवलंबून राहता येत नाही—असा विनोदी कोड्यासारखा हा प्रकार आहे. जे. पी. गुंपर्झ यांच्या शब्दांत "अशी परकी भाषा गुप्त सांकेतिक भाषेप्रमाणे ताठर नियमांची सक्ती बोलणारांवर करते, लवचिकपणा खपवून घेत नाही, तिच्यातून कोणता अर्थ कसा व्यक्त होतो ही ज्ञानाची अपेक्षा दुय्यम ठरते, तर तिच्यावरची औपचारिक रूक्ष हुकमत सामाजिक फायदे मिळविण्यासाठी अधिक महत्वाची ठरते."

ह्या देशातल्या इंग्रजीत लिहिणाऱ्या लोकांची मातृभाषाच इंग्रजी असती तर इंग्रजीचा असा वापर कधीच अडचणीचा झाला नसता. परंतु आपल्या देशी संस्कृतीत भिनू शकत नाही अशा दुय्यम भाषेत साहित्यनिर्मिती केली जाते तेव्हा असे लेखन अनेक गुंतागुंतीचे प्रश्न निर्माण करते –– भाषिक, शैलीय आणि वाङ्मयीन संस्कृतीसंबंधीचे. क्वचित काही सामाजिक प्रक्रिया होऊन परभाषाच प्रथमभाषा म्हणून वापरणारे विशिष्ट समूह निर्माण होतात, तरी ह्या भाषेतले व्यवहार दोन भिन्न भाषिक समूहांच्या रेषेवर चालत राहतात. अशी संकरित इंग्रजी भाषा इंग्रजीची पोटभाषा होऊ शकत नाही, कारण भाषेचे क्षेत्र नादस्तरापासून तर संकल्पनास्तरापर्यंत अनेक स्तरांवर चालते आणि संकरित भाषेच्या उपव्यवस्था मूळ भाषेच्या उपव्यवस्थांशी जुळत नाहीत. नैसर्गिक वाढ झालेल्या इंग्रजी भाषेचे अशा परभाषेची मातृभाषा झालेल्या संकरित भाषेशी केवळ वापराने सामाजिक प्रक्रियेपुरते दूरान्वयाचे संबंध असतात. दोन्ही भाषांच्या इतिहास-भूगोला संबंधीच्या परंपरांशी असा भाषावापर स्वयंसिद्ध नसल्याने घनिष्ठ संबंध जोडू शकत नाही. वेस्ट इंडीजसारखे समाज पिढ्यान्‌पिढ्या आपली स्वतःची एक पोटभाषा निर्माण करू शकतात, ते भारतातल्या इंग्रजी मातृभाषा मानणाऱ्या समूहांनी अजूनपर्यंत तरी सिद्ध केलेले नाही. त्यामुळे अशा इंग्रजी वापरणाऱ्यांची निर्मिती दुसऱ्या संस्कृतीच्या बाह्यरेषेवरच्या संकुचित भाषिक क्षेत्रात होते.

अशा तोकड्या पोटसंस्कृतीला तोलून धरणारी पारंपरिक सौंदर्यव्यवस्थाही अशा निर्मितीत नसते, हे इंग्रजी मातृभाषा मानणाऱ्या भारतीय कवींचे संग्रह वाचल्यावर लक्षात येते. तथापि आपल्यासमोर इंग्रजी ही परभाषा किंवा दुय्यम भाषा असलेल्या लेखकांचे साहित्य चर्चेला असल्याने वरील मुद्दा सामाजिक भाषाविचाराच्या पातळीवर स्वतंत्रपणे चर्चेला घेतला पाहिजे.

वसाहतींच्या देशात मातृभाषेत लिहिण्यापेक्षा इंग्रजीत लिहिण्याचे काही फायदे असतात. चांगले प्रकाशक, दूरवर पसरलेला पुस्तके विकत घेणारा वाचकवर्ग, अधिक मानधन, लेखकाचे स्थान झटक्यात 'आंतरराष्ट्रीय' करून सोडणारी लठ्ठ पारितोषिके आणि प्रसिद्धी—हे सगळे फायदे तरीसुद्धा इतके वरवरचे असतात की, ते अशा निर्मितीतील त्रुटींची भरपाई करू शकत नाहीत. एखाददुसरी व्यक्ती सोडल्यास सामाजिक-भाषिक पातळीवर मातृभाषेइतकीच परक्या भाषेवर हुकमत असण्याची शक्यता नसते. एकवंशीय किंवा एक सांस्कृतिक भाषांमध्ये अनेक शतकांच्या संयोगामुळे एक प्रकारची समांतरता येऊ शकते आणि अशा दोन्ही भाषांचा दीर्घ परिचय झाल्यावर दोन्हींचा सफाईदार वापर द्विभाषक मंडळींना शक्य होतो. उदा. कन्नड-मराठी, मराठी-गुजराती-हिंदी, इंग्रजी- फ्रेंच ह्या भाषा सफाईने वापरणारे द्विभाषक क्वचित सापडतात. तथापि इथेही अनेक चल घटक काम करतात आणि व्यक्तिगणिक द्विभाषकत्वाचे चित्र बदलते. बऱ्याचदा एखाद्याची दोन्ही भाषांवर हुकमत नसली तरी इच्छुक चाहत्यांकडून ती तशी ठरवली जाते. कवितेच्या बाबतीत ही धूळफेक अधिक चालते. कारण खराब गद्य, खराब व्याकरण म्हणजे कविता असा गैरसमज प्रस्थापित केला गेला आहे. अरविंदबाबूंच्या *सावित्री*सारख्या कविता याचे उत्कृष्ट उदाहरण ठरेल. सुस्पष्ट, विवेकशील असे वैचारिक गद्य भाषांतराच्या मर्यादांपर्यंत परभाषेत पुरेसे शक्य असते. परंतु प्रगल्भ साहित्यात त्या त्या भाषेची विश्वाकडे पाहण्याची वृत्ती धसाला लावलेली असल्याने आणि प्रत्येक भाषेचे व्याकरण आणि शैली काही अंशी स्वतंत्र अर्थवत्ता व्यक्त करणारी असल्याने अस्सल साहित्य हे निव्वळ कसब म्हणून अवतरत नाही. उदाहरणार्थ, मराठीतला लिंगविचार किंवा इंग्रजीतली उपपदे त्या त्या भाषेत जन्मलेल्या व वाढलेल्या माणसाशिवाय परक्या कोणाला आत्मविश्वासाने वापरता येत नाहीत. द्विभाषकत्व म्हणजे दोन भाषांच्या सर्व उपव्यवस्था सर्व स्तरांवर परिपूर्ण येणे असे नसून, दोन भाषांच्या दोन अपूर्ण व्यवस्था द्विभाषक व्यक्तीला अवगत असतात असा होतो. अनुभव घेणारी संकल्पनव्यवस्था आणि ते मांडणारी व्याकरणव्यवस्था स्वभाषेतल्या-प्रमाणे पक्की झाल्यामुळे परभाषेत लिहिणाऱ्या लेखकाच्या आशयद्रव्याचे विरूपीकरण होणे अपरिहार्य असते, कारण त्याची परक्या भाषेच्या सर्व उपव्यवस्था वापरण्याची क्षमताच मुळात तोकडी पडते. म्हणून तो इंग्रजीत कृतक गद्य किंवा कृतक कविता फक्त करू शकतो. असे भारतीय लेखक पाश्चात्त्यीकरण झालेल्या महानगरांत, इंग्रजी वापराच्या परिसरात वास्तव्य करणे अधिक पसंत करतात. काही तर पाश्चात्त्य देशांतच कायमचे राहू लागतात.

ह्या ठिकाणी केवळ ह्या किंवा त्या देशात वास्तव्य किंवा नागरिकत्व हे प्रश्न महत्त्वाचे नसून आपली जाणीवच कशी पाश्चात्त्य इंग्रजीमय करून घेण्याकडे या लेखकांचा कल असतो, हा प्रश्न निर्णायक ठरतो. अर्थात मानवी मन आश्चर्यकारक करामती करू शकते, याबद्दल शंका नाही. पण हे कशाकरता ? हा प्रश्न साहित्याच्या संदर्भात टाळता येत नाही.

बेंजामिन ली व्हार्फच्या सिद्धान्तानुसार आपल्या संस्कृतीबाहेर राहण्यासाठी अंगी बाणवलेली क्षमता एका प्रकारची अर्धवट उदासीन भाषा जोपासते. ज्या अर्थी मातृभाषेतला प्रत्येक शब्द हा स्वतःमध्ये खोलपर्यंत एक भूगर्भशास्त्र व्यक्त करतो, त्या अर्थी परभाषेतला शब्द लेखकाच्या क्षमतेमधली उथळ जूट तेवढी व्यक्त करतो. त्यामुळे इंग्रजीत साहित्यनिर्मिती करणाऱ्या भारतीयांची उपजत बुद्धिप्रेरणा दडपली जाते, आणि ह्या सगळ्या लेखकजमातीवर केवळ पोपटपंची नक्कलवृत्ती लादली जाते. ह्या संदर्भात भारतीयांचे इंग्रजीवर किती प्रभुत्व आहे पाहा !— अशी भारतीय मंडळीच प्रशंसा करतांना दिसतात. प्रत्यक्ष इंग्रज-अमेरिकन मात्र आश्रयदात्यांसारखे अशा लेखकांना गोंजारतांना दिसतात, हे लक्षात घेण्यासारखे आहे. भारतीयांच्या इंग्रजी लेखनाची कोण्या श्रेष्ठ टीकाकाराने दखल घेतलेली ऐकिवात नाही. काही विद्यापीठीय इंग्रज प्राध्यापक सावधपणे बोलत असलेले दिसतात. ही रॉबिन्सन् क्रूसो-फ्रायडे मैत्री वाटते. कारण आपल्या 'इंडियन नाइटिंगेल' ला इंग्रजी साहित्यात कावळ्याची सुद्धा जागा मिळालेली नाही, हे काय दर्शवते? जगभर इंग्रजी टिकावी असा धूर्त डावही त्यामागे दिसतो. आपल्या स्वतःच्या भाषा सोडून हिंदुस्थानी लोक इंग्रजीत का म्हणून लिहितात, असा प्रश्न एका इंग्रजाने पाँडिचेरीत अरविंदबाबूंना विचारला असता त्यांनी ह्या भल्या गृहस्थास अवहेलनेने गप्प केल्याचे अरविंदबाबूंचे शिष्य अभिमानाने सांगतात. येट्सने तर "स्वतःच्या भाषेतच लिहा" असे एका भारतीयास स्पष्टच सांगितले आहे. गुलामी ही किती चिवट व अदृश्य असू शकते, हे आपल्या इंग्रजी लेखनावरून अजमावता येते.

अलीकडे गेल्या दहाएक वर्षांत भारतीय इंग्रजी लेखकांच्या साहित्याबरोबर ऑस्ट्रेलिया, न्यूझीलंड, कॅनडा, वेस्ट इंडीज व काही आफ्रिकी देशांतले साहित्य जोडून *कॉमनवेल्थ लिटरेचर* असा आणखी एक प्रकार मान्यता पावू घातला आहे. खरे तर वरील ज्या देशांतील लेखकांची मातृभाषा इंग्रजी आहे, त्यांचे साहित्य मराठी-बंगाली-कन्नड-हौसा-स्वाहिली ह्या भाषांमधल्या साहित्याबरोबर अभ्यासले गेले पाहिजे. आफ्रिकेतल्या इंग्रजीत लिहिणाऱ्या लेखकांना तर बाहेरच्या जगात प्रसिद्धी मिळाली, पण स्वतःच्या देशात कोणी ओळखत नाही. कारण तिथल्या देशी भाषांमध्ये हे लोक लिहीत नाहीत. हा विनोद वसाहतवादी वाङ्मयीन धोरणांमुळे होतो. असाच विनोद मुल्क राज आनंद पंजाबीत लिहीत नाहीत, पण इंग्रजी लेखकांची सर्टिफिकिटे आपल्या पुस्तकांवर छापून 'नॅशनल' किंवा 'इंटरनॅशनल' लेखक होऊ पाहतात तेव्हा होतो. खरे तर पंजाबी लेखक होऊन दाखवणे अधिक कठीण, महत्त्वाचे आणि मानाचे आहे, हे त्यांस कळले नाही. मुळे नसलेली आंतरराष्ट्रीयता अशा

लेखकांनी आपल्याकडे सुरू केली. ह्याउलट, जी.व्ही. देसानी *(ऑल अबाऊट एच्. हॅटर)* आणि सालमन रशदी हे भारताबाहेर राहणारे दोनच लेखक रडयार्ड किपलिंगनंतर भारतीय स्थितीवर उत्कृष्ट वाङ्मयनिर्मिती करू शकले. कारण ह्या दोघाही श्रेष्ठ लेखकांनी इंग्रजी भाषेचेच केंद्र मानून लेखन केले. युरेशिअन संस्कृतीचा नेमका छेद घेऊन त्याला योग्य अशी विरूपित शैलीही भारतीयत्वाचा परीघ स्पर्शून त्यांनी निर्माण केली. भारतीयत्वाचे केंद्र त्यांनी मानले नाही. देसानी ह्यांनी इंग्रजी भाषेची हास्योत्पादकता, विशेषतः ती भारतीयांनी वापरल्यामुळे, किती सर्जनशील परिमाणे घेऊ शकते हे सिद्ध केले.

भारतीयांच्या इंग्रजी लेखनात मौल्यवान साहित्यकृती निर्माण होण्याची शक्यता नाकारता येत नाही; परंतु अशाही साहित्यकृतीला एककालिक हंगामी महत्त्व फक्त असेल. साहित्यकृती कालातीत ठरतात, याचा अर्थ त्यांना ऐतिहासिक परंपरेची बाजू असते; परंतु भारतीय इंग्रजी लेखनाला नैसर्गिक उत्क्रांतीची ऐतिहासिक दिशा कधीच प्राप्त होणार नाही. भारतीय इंग्रजी साहित्यिक एका सजातीय परंपरेला धरून नाहीत. त्यामुळे त्यांच्या लेखनावर हे आकस्मिकतेचे अरिष्ट नेहमीच राहील. ह्या लेखनामधले भारतीय आशयद्रव्य पंजाबपासून तामिळनाडूपर्यंत भिन्नभिन्न आचारविचारपरंपरांनी आच्छादलेले असून ते सरधोपटपणे एका कृत्रिम इंग्रजी संकेतकोषामध्ये रूपांतरित होत असते. जिवंत भाषेत दर पंधरा कोसांवर नवी रूपे आढळतात; पण इथे आर. के. नारायण आणि मुल्क राज आनंद एकाच निर्जीव भाषेत अर्थ व्यक्त करतांना दिसतात. त्यामुळे भारतीय इंग्रजी लेखनात तोरु दत्तपासून निसिम इझीकेलपर्यंत किरकोळ कवी फक्त निर्माण होतात. ह्या लेखनात श्रेष्ठ मानलेले राजा राव आणि आर. के. नारायण असे लेखक जागतिक इंग्रजी साहित्याच्या कॅनव्हासवर किरकोळ होऊन बसतात. कारण इंग्रजीत निरनिराळ्या देशांमधले मोठमोठे लेखक भाषांतरित होऊन मान्यता पावलेले आहेत. ह्या लेखनातले नीरद चौधुरीसारखे बौद्धिक लेखक सांस्कृतिक विदूषक म्हणून पाहिले जातात. 'राष्ट्रीय समूहाच्या इतिहासावर, कालावर आणि स्थलावर पसरलेल्या' सुदृढ वाङ्मयीन परंपरेत किरकोळ लेखकालासुद्धा लेखक ह्या नात्याने जगण्यात एक सांस्कृतिक भूमिका मिळत असते. आपल्या भाषिक समाजाला आदर्श प्रमाणे देण्याचे कार्य करत राहण्याचे भाग्य त्याला मिळण्याची शक्यता गृहित धरलेली असते. त्या भाषिक समाजाच्या आचारनीतींचे विश्लेषण करण्याचा अधिकारही त्याला प्राप्त होतो. दुर्दैवाने इंग्रजीत लेखक होणाऱ्या भारतीयाच्या कपाळी कायमची परदेशी प्रमाणे स्वीकारत राहण्याचे दुर्भाग्य येते, कारण त्याच्या इंग्रजी पाठांभोवती इंग्रजी भाषिक संस्कृतीचे आवरण नसते. आदिल जसावाला यांनी म्हटलेच आहे की, भारतीय इंग्रजी लेखन अशा अनेक विरोधाभासांनी बनले आहे.

भारतीयांच्या इंग्रजी लेखनात आणखी एक अपकारक घटक असतो, तो म्हणजे त्यातली अवनत शैली. भाषिक आणि शैलीय व्यवस्थांमध्ये अतिशय मोठ्या प्रमाणावर परस्परविनिमयता असावी लागते. लेखकाला आपोआप प्राप्त होणाऱ्या समाजात त्याचे

भाषिक वर्तन होत असते. ह्या विस्तृत भाषिक सातत्यात त्याच्या वैयक्तिक शैलीची मुळे रुजलेली असतात. भाषेत उपलब्ध असलेल्या अमर्याद भाषिक रूपांमधून जी निवडक रूपे लेखक निवडतो हे एक स्वातंत्र्य, आणि ज्या प्रस्थापित भाषिक प्रमाणकांचे उल्लंघन तो सर्जनाच्या गरजेपोटी करत असतो हे दुसरे स्वातंत्र्य — अशी दोन्ही स्वातंत्र्ये लेखकाला आपल्या भाषिक समूहाने बहाल केलेली असतात, कारण लेखक शेवटी ह्या भाषिक समूहाचा एक अविभाज्य घटक असतो. वरील दोन्ही स्वातंत्र्ये इंग्रजीत लिहू म्हणणाऱ्या भारतीय लेखकाला उपलब्ध नसतात. त्याची निवडक्रिया बाहेरून हिंदुस्थानात आयात होणाऱ्या मर्यादित भाषिक रूपांनी नियंत्रित होते. बाजारात किंवा न्हाव्याच्या दुकानात कारंजासारखी उसळी मारून येणारी त्या त्या भाषिक समाजाची खास भाषिक वर्तणूक नवनवोन्मेषशीलतेने व्यक्त होत असते. ती इंग्रजीत लिहिणाराला कधीच उपयोगी पडत नाही, कारण ह्या देशात कोणी अशा प्रयोगशील पद्धतीने इंग्रजी वापरत नाही. म्हणजे हे नवोन्मेष टाळून तो आपले लेखनप्रसंग निवडीत असला पाहिजे किंवा काल्पनिक पुस्तकी भाषाच वापरत असला पाहिजे. अशा रीतीने इंग्रजीत लिहिणाऱ्या भारतीयांची कथनतंत्रे एक तर इंग्रजी लेखकांकडून (जे तिकडे आपापल्या भाषिक समाजात वावरून ही तंत्रे शोधून काढतात) उसनी घेतलेली असतात किंवा अवास्तव असतात. त्यामुळे हे लेखक खंडित भाषिक व्यक्तिमत्त्व जोपासतात. त्यांना नवे शब्द पाडता येत नाहीत, इंग्रजीव्यतिरिक्त भाषांमधून उसने शब्द घेता येत नाहीत की नवे भाषांतरित शब्दही करता येत नाहीत. कारण ह्या गोष्टी त्या त्या समूहांनी मंजूर करावयाच्या असतात. असा इंग्रजीभाषिक परदेशी समाज ह्या भारतीय लेखकांना पारखा असतो. अशा रीतीने आपली वैयक्तिक शैली सशक्त करण्यास असमर्थ असे हे लेखक नाइलाजाने जुनाट कोंडलेल्या कालखंडशैलीत लिहितात. ह्यांनी क्वचित नवे भाषिक प्रयोग केलेच तर ते सुंदर ठरतील असे नाही, कारण भाषेच्या वापराचे सौंदर्य संपूर्णपणे परदेशीय भाषाव्यवस्थेने ठरवले जाते. एकंदरीने ह्या लेखकांची भाषिक वर्तणूक परजीवी, परशैलीनियमांवर पोसणारी असते. कोणत्याही श्रेष्ठ साहित्याची शैली, उत्क्रांती आणि बदल ह्या दिशेने घडत असते. अशी दिशा ह्या लेखनात आढळत नाही. 'इंडियन इंग्लिश' असाही इंग्रजीचा काही स्वायत्त प्रकार दीडशे वर्षांत विकसित झालेला नाही. त्यामुळे इंडियन इंग्लिश अशी राष्ट्रीय शैलीही अस्तित्वात शक्य नाही. थोडक्यात म्हणजे कोणताही भारतीय माणूस इंग्रजीत लिहून मोठा लेखक होणे अशक्य आहे, कारण कोणत्याही थोर साहित्याचे दोन सतत घटक — राष्ट्रीय संस्कृती आणि राष्ट्रीय भाषा — हे त्यात असणार नाहीत.

— ३ —

प्रथम भाषेने घडवलेल्या संस्कृतीत वास्तव्य करणारा पण द्वितीय भाषेत लिहिणारा लेखक दोन संस्कृतिव्यवस्थांच्या संघर्षामध्ये स्वभावतःच होणारा मुकाबला स्वतःच्या जाणिवतेही घडवून आणतो. प्रत्यक्षात ह्या संस्कृतिव्यवस्थांच्या अनेक उपव्यवस्थांमध्ये हा

झगडा घडत असतो. सौंदर्यशास्त्रीय, शैलीय, सामाजिक-नागरी-राजकीय इ. आणि भाषिक—अशा ह्या उपव्यवस्था होत. ह्या प्रत्येक उपव्यवस्थेत पुन्हा अनेक स्तर एकमेकांशी नाना तऱ्हेने संयोग पावून अणूंसारख्या अगणित भाषाभिमुख संकल्पना निर्माण करत असतात. हा मुकाबला प्रचंड प्रमाणावर दोन्ही संस्कृतींची आव्हाने शिरावर घेऊन लढावा लागतो. एकोणिसाव्या शतकातल्या इंग्रजी जाणणाऱ्या राजा राममोहन राय, टागोर, पंडिता रमाबाई इ. पासून तर टिळक, फुले, राजवाडे, वि. रा. शिंदे, गांधी या बुद्धिमान लोकांच्या मातृभाषेतील साहित्यात ही आव्हाने स्पष्ट दिसतात. आता हे कार्य पार पाडण्यात इंग्रजीत लिहिणारे भारतीय लेखक आपल्या बंगाली-हिंदी-मराठी इ. देशी भाषांमध्ये लिहिणाऱ्या लेखकांच्या तुलनेत किती मागे आहेत हे कोणाही भारतीय साहित्याच्या जाणकाराच्या सहज लक्षात येण्यासारखे असल्याने अशी सविस्तर तुलना येथे करत बसण्यात अर्थ नाही. परंतु गेल्या पंचवीस वर्षांतल्या तीन प्रातिनिधिक भारतीय इंग्रजी वाङ्मयकृतींमधल्या काही गोष्टींवरून हे लेखक सांस्कृतिक जबाबदाऱ्या पार पाडायला किती असमर्थ ठरले आहेत हे पाहू. ही तीन पुस्तके - (१) नीरद चौधुरींचे *दी ऑटोबायॉग्रफी अफ ॲन अननोऊन इंडियन (१९५१)* (२) आर. के. नारायणचे द *गाइड* (१९५८), आणि (३) अरुण कोलटकरांचे *जेजुरी* (१९७६).

भारतीय भाषांमधले प्रेमचंद, खांडेकर किंवा बेंद्रे हे प्रातिनिधिक लेखक आणि भारतीय इंग्रजी लेखक यांच्यांत गुणविरोधी यथार्थदर्शनानुसार (Contrastive perspective) तुलना केल्यास हे स्पष्ट होईल की, एखादा प्रातिनिधिक कन्नड किंवा मराठी लेखक एका विस्तृत भाषिक समाजाचा घटक ह्या नात्याने त्या समाजाच्या विचारांच्या देवाणघेवाणीत आणि मूल्ये घडवण्याच्या प्रक्रियेत अहमहमिकेने भाग घेत असतो आणि समाजाच्या नवजीवनीकरणात जिवंतपणे सहभागी होत असतो. ह्या उलट, प्रातिनिधिक भारतीय इंग्रजी लेखक इंग्रजी वाचकवृंदासाठी कच्चा माल पुरवण्यापुरताच आपल्या समाजाकडे पाहत असतो. सौंदर्यशास्त्रीयदृष्ट्या आणि नैतिक आचारदृष्ट्या कलावंतांकडून असे वर्तन होणे ही समाधानाची गोष्ट नव्हे. वर उल्लेखलेल्या तिन्ही वाङ्मयकृतींमध्ये द्विसांस्कृतिक मूल्यांचा धडाका किंवा चकमकसुद्धा ऐकू येत नाही. कारण त्या इंग्रजीत लिहिलेल्या आहेत. हे तिन्ही लेखक दोन संस्कृतींनी सोडून दिलेल्या रिकाम्या अवकाशात राहणे अधिक पसंत करतात. एक प्रकारचे मिळमिळीत, निरुपद्रवी, बहुधा अश्रद्ध वृत्तीचे अस्तर त्यांच्या जगाकडे पाहण्याच्या दृष्टिकोनाला लावलेले असते. आपल्याला माहीत असलेला हिंदुस्थान विपर्यास करून दाखविलेला असतो. ह्या विपर्यासाचेही व्यक्तिगणिक हुशारीचे प्रकार आढळतात. आपण कोणी सांस्कृतिक दुभाषी आहोत, अशी संवेदनशीलता त्यांच्या मजकुरामधून विखुरलेली असते. हिंदुस्थानी वास्तव त्यांच्या इंग्रजी वाक्यरचनेला परेशान करत राहते. शेक्सपिअरच्या शब्दांत हे लेखक 'स्वतःचे जेवण जेवत नाहीत'. वरील तिघेही लेखक इंग्रजी आचारनीती उत्तम रीत्या जाणतात, कारण ती अशी पुस्तके इंग्रजीत

लिहिण्यासाठी आवश्यक असते. परंतु हिंदुस्थानी आचारनीतीची कदर ह्यांना नसते, उलटपक्षी तिची खिल्ली उडवलेली दिसते. भारतीयांचे भरीव समाजजीवन कुठेच दिसत नाही. वाङ्मयीन संकेत पूर्णपणे पाश्चात्त्य असतात. प्रतिमा, भाषासौष्ठव, कथनतंत्रे ही सगळी पाश्चात्त्य वाङ्मयातून उचललेली असतात. तथापि, ह्या पुस्तकांचा सगळ्यांत गंभीर दोष हा की, भाषा आणि संस्कृती यांच्यामधले दुहेरी संबंध पूर्णपणे गुंडाळूनच ह्यांचे वाचन शक्य असते. भाषा ही संस्कृतीचा परिपाक असते आणि ती संस्कृतीची कारकही असते. ह्या पुस्तकांचे लेखक इंग्रजी बोलोत, पण ह्यांतली पात्रे इंग्रजी कशी बोलतात? ह्यांतले संवाद, भाषाप्रयोग भाषांतरित असतात काय? ही पुस्तके भाषांतरित मजकूर म्हणून पाहावी काय? ह्या एका कारणानेसुद्धा भारतीयांनी लिहिलेले इंग्रजी साहित्य भारतीय वाङ्मयीन संस्कृतीचा इंग्रजीतला विस्तार न वाटता इंग्रजी वाङ्मयीन संस्कृतीचा इकडील विस्तार आहेत असे वाटते. हे लेखक लिहितांना कोणत्या प्रकारचा वाचकवृंद मनात गृहित धरतात? कोट्यवधी 'अननोअन' भारतीय लोक? अत्यंत मनापासून व्रत म्हणून जेजुरीची वारी करणारे लोक? एखादी शरीरसुखाची भुकेली देवदासीची मुलगी — भरतनाट्यम्‌ची नर्तिका — ज्यांना कधीच भेटत नाही असे हिंदुस्थानी लोक? पाश्चात्त्य सांस्कृतिक प्रमाणके अतिरेकी पातळीवर उचलून धरणे हे आणखी एक वैशिष्ट्य ह्या पुस्तकांमध्ये सापडते.

उदाहरणार्थ : *ऑटोबायॉग्रफी*मध्ये हिंदुस्थानी लोक आर्यवंशाचे आहेत ही मिथ्यकथा मध्यवर्ती आहे. विवाहबाह्य संभोगाचे सूत्र *द गाइड* मध्ये आहे. अश्रद्ध अज्ञेयवाद *जेजुरी* मध्ये प्रबळ आहे. ही पुस्तके जर भारतीय साहित्यकृती मानल्या, तर त्यांच्यात भारतीय जीवनाची कोणती लय शोधायची? कोणतीच सापडणार नाही. फक्त भारतीय द्रव्य सापडेल, जे ह्या महानगरात राहणाऱ्या इंग्रजीत लिहिणाऱ्या लेखकांना कच्चा माल पुरवते आणि हा माल ठरवून दिलेल्या इंग्रजी गिऱ्हाइकांना अत्यंत स्वस्त दराने पुरवलेला असतो. भारतीय सांस्कृतिक जाणिवेत कमी प्रमाणात आढळणारा विवेकशीलतेचा घटक नको तितकी भर देऊन गंमत म्हणून वापरलेला दिसतो. भारतीयांचा समृद्ध भावनाशीलतेचा घटक बंगाली, तामिळ किंवा मराठी साहित्यात डवरलेला दिसतो तो ह्या इंग्रजीतल्या पुस्तकांमध्ये नाहीसा होतो, ते का? कदाचित भारतीय वास्तवतेचे धट्टेकट्टे प्रश्न आपल्या तकलादू भाषिक रचनाचौकटीत शिरून त्यामुळे ती चौकटच मोडून पडण्याची भीती ह्या लेखकांना वाटत असावी. ह्याशिवाय व्यक्तित्व पूर्णपणे फुगवून एकांतिक करणे ह्या पाश्चात्त्य व्यक्तिवादी संकल्पनेला ह्या लेखनात अधिक महत्त्व दिलेले असते, ते का? ह्या प्रश्नांचे उत्तर एकच आहे की, ह्या लेखकांजवळ भारतीय वास्तव इंग्रजीत संवहन करण्याची क्षमता नाही. लेखकाचा एका संस्कृतीशी आणि भाषेशी असलेला अपत्यसंबंध दुसऱ्या एका संस्कृतीत आणि भाषेत अर्ध्या वाटेवरच तुटतो. अशा लेखनातून परक्या प्रबळ मूल्यांची शिरजोरी चालू राहते. नीरद चौधुरी ह्यांनी हिंदुस्थानातल्या ओंगळपणाचे आणि दारिद्र्याचे निरीक्षण बारीकसारीक तपशिलासह अत्यंत विचारप्रवर्तक पद्धतीने रस घेऊन मांडलेले असते. परंतु

ज्याच्या वसाहतवादी शोषणामुळे बव्हंशी ही घाण ह्या गरीब देशात निर्माण झाली किंवा वाढली, त्या 'दयाळू ब्रिटिश साम्राज्या'ला हे गृहस्थ थोडाही बोल लावतांना दिसत नाहीत. खरे तर ब्रिटिशांच्या निर्दय शोषणपद्धतीचे कितीतरी अस्सल तपशील उपलब्ध आहेत, परंतु भारतीय इंग्रजी लेखकाने पूर्णपणे सत्याची कास धरली तर इंग्लंडमध्ये त्याला कोण विचारेल? दुसरे समर्पक उदाहरण असे की, चौधुरीबाबूंनी आपल्या आत्मचरित्रात आपण 'किती मुलांना जन्म दिला' ह्याबद्दल मौन पाळले आहे; कारण डझनभर मुले, जे भारतीय दारिद्र्याचे खरे कारण आहे, त्याबद्दल लिहिले तर बी.बी.सी.च्या किंवा *न्यू स्टेटस्मनच्या* गोऱ्या इंग्रज समीक्षकाचे आपल्या ह्या काळ्या वृत्तीबद्दल वाईट मत होणार, हे बाबूस माहीत आहे. हेच आत्मचरित्र जर त्यांनी बंगालीत लिहिले असते तर त्यांनी अभिमानाने आपल्या मुलांचा एकूण आकडा सांगितला असता; कारण बाळकृष्णाची पूजा करणाऱ्या आपल्या संस्कृतीत बाळगोपाळांचे अत्यंत उत्स्फूर्तपणे कौतुक होते.

आर. के. नारायण यांनी आपल्या गाजलेल्या *द गाईड* कादंबरीत एका गुन्हेगार नायकाची सहजपणे झालेली आध्यात्मिक कोंडी कथानकात विस्ताराने मांडली आहे. ती पूर्णपणे अ-भारतीय यथादर्शनाने पाहिली आहे. भारतीय आध्यात्मिक परंपरेत अन्नवर्जन हे बहुधा चमत्कार करून दाखवण्याचे किरकोळ साधन म्हणून वापरले जात नाही. परंतु *द गाइड* मध्ये पौर्वात्य मूर्खपणाचा अत्यंत मनोरंजक रूपबंध म्हणून अन्नवर्जनाचा उपयोग केलेला दिसतो. त्यामुळे हा प्रकार इंग्रजी वाचकांकडून अत्यंत हलक्याफुलक्या विश्लेषणाने पाहिला जाण्याची सोय कथानकातच आहे. एखाद्या गमतीदार लोककथेपुरते असे हे विश्व द्विसांस्कृतिक प्रमाणावर अभारतीय अर्थव्यक्ती करते. कादंबरीच्या शेवटी अमेरिकन दूरदर्शनप्रतिनिधीने मरणासन्न स्वामीची घेतलेली मुलाखत, डॉक्टरचे स्वामीच्या प्रकृतीसंबंधी हुद्देदार पद्धतीने दिलेले उत्तर असे एकूण हुच्च, मिळमिळीत वृत्तीचे प्रभुत्व कथनाच्या शेवटपर्यंत टिकते. नारायण यांनी हीच कादंबरी तामिळमध्ये लिहिली असती, तर ह्या गोष्टी मुळापासून वेगळ्या झाल्या असत्या. क्षुल्लक प्रश्न विचारण्यासाठी तिथे आलेला अमेरिकन दूरदर्शनप्रतिनिधी तामिळ वाचकांना विदूषकी वाटला असता. त्याचप्रमाणे नारायण यांचा रोझीकडे पाहण्याचा दृष्टिकोन तामिळमध्ये ह्या देवदासीच्या मुलीच्या नावापासून बदलला असता. तामिळ भाषेनेच अशा मुलींबद्दल काहीतरी सांस्कृतिक भूमिका घ्यायला नारायणना भाग पाडले असते, कारण देवदासींच्या वेश्यावृत्तीला पूर्वीपासून ऐतिहासिक-सामाजिक पावित्र्याची दिशा होती — ती आधुनिक काळात पूर्णपणे बदलली आहे. परंतु इंग्रजी पुस्तकात ह्या सूक्ष्मतर गोष्टी उल्लेखल्या नाही तरी धकून जाते. शेवटी हा पदार्थ परदेशी चवीसाठी केलेला असतो.

अशाच प्रकारची सांस्कृतिक क्षुद्रवृत्ती अरुण कोलटकर यांच्या *जेजुरी*मध्ये उठावदार झालेली आहे. ''तुम्ही जेजुरीच्या परिसरात कुठल्याही दगडाला खरडून पाहा की एक दंतकथा बाहेर येईल'' असे हे कवी इंग्रजीत मोठ्या कुत्सितपणे लिहितात. जेजुरीत

आपापले आयुष्य दारिद्र्यात सोसत खंडोबाला शरण आलेले गरीब यात्रेकरू, भिकारी, पुजारी आणि त्यांची आपापले आयुष्य आनंदाने पार पाडणारी मुलेबाळे यांपैकी कुणाहीबद्दल काहीही सहानुभूती नसलेले हे कवी शनिवार-रविवार काढून मुंबईहून इथे आले आणि गेले. त्यांना निदान हे कळायला हवे होते की, ज्या प्राचीन संस्कृतीने जेजुरीतल्या प्रत्येक दगड-धोंड्यात इतिहासाच्या प्रत्येक पर्वातल्या कथा जपून ठेवल्या आहेत, त्याच वेडगळ संस्कृतीने कवी वापरतो ती इंग्रजी भाषाही जपून ठेवली आहे. आणि काही झाले तरी जेजुरीची यात्रा उदाहरणार्थ जुहू बीचवरच्या दारूच्या पार्ट्यांइतकी तर नीचगुणी नाही. कोलटकरांनी ह्या सबंध कवितांमध्ये योजलेली उपरोधाची शब्दकळा त्यांना मराठीत सापडली नसती, कारण मराठी कवितेच्या प्रदीर्घ इतिहासात ह्या प्राचीन खंडोबाबद्दल अनेक कवींनी आदर बाळगूनही निंदाजनक भाषा वापरली आहे. त्यात कोलटकर फारच उथळ ठरले असते.

अशा रीतीने हे स्पष्ट होते की, भारतीय इंग्रजी लेखकांच्या सर्जनाची मूल्ये त्यांच्या प्रथमसंस्कृतीने घडवलेली नाहीत, त्यांच्या प्रथमभाषेने तर ती नक्कीच घडवलेली नाहीत, त्यामुळे संस्कृतिवस्तूंच्या भाषिक संबंधांमध्ये बाध येतो. सांस्कृतिक संवेदन भाषासंवेदनाआधीच घडून जाते, त्यामुळे ह्या लेखकांची भाषा परसंस्कृतीचे बोट धरून चालत राहते. परभाषेच्या व्यवस्थेला साहित्याचे सर्जनशील माध्यम करायचे ठरवल्याने आधीच नीचमूल्यीय झालेली भारतीय संस्कृती ह्या लेखनामध्ये आणखी खालच्या पातळीवर काम करू लागते. जागतिक इंग्रजी लेखनात ह्या भारतीय इंग्रजी लेखनामुळे काही खास भारतीयत्वाची जाणीव वाढेल याची खात्री देता येत नाही. भारतीय भाषांमध्ये लिहिलेले साहित्य इंग्रजीत नीट भाषांतरे करून प्रकाशित केले तर भारतीयांचे इंग्रजी लेखन एकदम प्रचारातून लुप्त होईल. हा भाषांतरांचा कार्यक्रम प्रत्यक्षात उतरेपर्यंत ह्या लेखनाला नक्कलवृत्तीचे उत्तम उदाहरण म्हणून राहू द्यायला हरकत नाही.

१९८१

● ● ●

परीघ आणि केंद्र यांची फारकत :
१९३० ते १९८० मधील मराठी साहित्य

प्रस्तुत लेखाच्या मर्यादित जागेत गेल्या पन्नास वर्षांतील मराठी ग्रंथकारांचा किंवा सर्व वाङ्मयप्रकारांचा अतिसंक्षिप्त आढावाही घेणे अशक्य असल्याने मराठीच्या परंपरेच्या संदर्भात महत्त्वाचे परिवर्तन घडवून आणणाऱ्या प्रवाहांची दिशा पाहाणे एवढाच हेतू आहे. ह्यामुळे ह्या कालखंडातील कित्येक प्रसिद्ध साहित्यिकांचा, तुरळक साहित्यकृतींचा आणि लघुकथा, ललित गद्य, समीक्षा इत्यादी फुटकळ गद्याची हे प्रकार महत्त्वाचे नसल्याने चर्चा करणे टाळले आहे. आजच्या तरुण पिढीतील कित्येक नवे ग्रंथकार नुसते उल्लेखिणेही स्थलाअभावी अशक्य आहे, याची प्रस्तुत लेखकाला जाणीव आहे.

— १ —

वाङ्मयीन संस्कृती ही भाषेत व्यक्त होणारी एक व्यवस्था असते आणि भाषेचा अन्यत्र वापर करणाऱ्या इतर सर्व सामाजिक व्यवहारांशी ह्या वाङ्मयीन संस्कृतीचा अंगचाच संबंध असतो. संस्कृतीचे प्रत्येक अंग एकमेकांशी आणि शेवटी एकूण सांस्कृतिक वातावरणाशी संबंधित असते. ग्रंथकार हे सांस्कृतिक आवरणातूनच आपल्या कलेला पोषक द्रव्ये घेत असतात, त्यामुळे त्यांच्या ग्रंथनिर्मितीवर एकूण सांस्कृतिक वातावरणाचा ठसा विविध शैलीप्रकारांनी उमटत असतो.

मराठीत तोंडी परंपरेची जागा आधुनिक मुद्रण परंपरेने घेतली तेव्हा, म्हणजे १८१८ च्या सुमारास आधुनिक युग, सुरू झाले असे मानता येते. तथापि, एकाच भाषिक बंधुभावातून निर्माण झालेली वाङ्मयीन संस्कृती मराठीत एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरपर्यंत आलेली

दिसत नाही. १८८२ साली लिहिलेल्या जोतीराव फुले यांच्या *शेतकऱ्याचा असूड* ह्या ग्रंथाला सबंध मराठी समाजाने त्या वेळी आपले म्हटले नव्हते, परंतु आज १९८२ साली प्र. इ. सोनकांबळे यांच्या *आठवणींचे पक्षी* किंवा लक्ष्मण माने यांच्या *उपरा* ह्या ग्रंथांना सबंध महाराष्ट्र आपले मानतो. हा बदल हिंदुस्थानातल्या इतर भाषांमध्ये अजून नाही, परंतु मराठीत झाला आहे याचे श्रेय महाराष्ट्रातल्या एका उदारमतवादी परंपरेला दिले पाहिजे. हा बदल केंद्राच्या आकर्षणापेक्षा परिघाच्या रेट्याने झाला हे खरे असले, तरी अठराव्या शतकात लुप्त झालेल्या मराठीतल्या भाषिक बंधुभावाच्या मूलस्रोताचा हा विजय मानला पाहिजे. ह्या अखंड विश्वाच्या पसाऱ्यात भाषाच आपल्याला एकत्र बांधते, भाषिक बंधुभाव आपल्याला एकत्र आणतो हे तत्त्व मराठी समाजाने मधल्या कालखंडात कसे आचरणात आणले हे शोधणे महत्त्वाचे आहे. एकोणिसाव्या शतकातल्या बुद्धिमान मराठी समाजाचे एक मजबूत केंद्र होते. अनेक जातिजमातींच्या, अनेक बोलींच्या मराठीच्या परिघाला आपले म्हणणारे महाराष्ट्रात गावोगाव साहित्यनिर्मिती घडवून आणून तिची कदर करणारे हे मजबूत केंद्र एकोणिसाव्या शतकाच्या शेवटी पुण्यात सरकले. पुढे १९३० च्या सुमारास हे केंद्र पुण्यात शिष्ट, उच्चभ्रू व मग्रूर बनून परिघाचे भान न ठेवता अत्यंत क्षीण वाङ्मयीन अभिरुची बाळगून हास्यास्पद साहित्यनिर्मिती करताना दिसते. १९५० नंतरही मुंबईत व पुण्यात एकदोन पुस्तकी अड्ड्यांनी हे क्षीण केंद्र टिकविलेले दिसते. त्यामुळे ह्या काळात साहित्य ही स्वायत्त कला आहे असे खोटे सौंदर्यशास्त्रही उबवले गेले. एकोणिसाव्या शतकातली तेजस्वी परंपरा संपवण्याचे श्रेय १९३० नंतरच्या अशा लोकसमूहांना मुकलेल्या व इंग्रजीधार्जिण्या पुस्तकी वाङ्मयीन अभिरुचीला दिले पाहिजे. तुटपुंज्या बुद्धीच्या गटांनी अफाट लोकसमुदायावर लादलेली वाङ्मयीन मूल्ये १९६० नंतर किती झपाट्याने कोलमडत गेली हे आज सांगण्याची गरज नाही. १९३० साली विद्येचे माहेरघर असलेले पुणे शहर हळूहळू नथ जाऊन भोक राहिल्यासारखे आज फक्त छापखान्यांचे आणि पुस्तकांच्या दुकानांचे व्यापारी गाव म्हणून शिल्लक आहे. मुंबई ह्या औद्योगिक वसाहतीचे व झोपडपट्ट्यांच्या राजधानीचे संपूर्ण महाराष्ट्राशी सांस्कृतिक संबंध सेक्रेटरियटपुरते व वर्तमानपत्रे-रेडिओपुरते म्हणजे खोटे असे राहिले आहेत. त्यामुळे प्रस्तुत कालखंडातली मराठी वाङ्मयीन संस्कृती ही वर्तमानपत्री प्रसिद्धी, व्यासपीठी मानमान्यता, साहित्यसंमेलनाची हुल्लडबाजी, अभिरुचीची अड्डेबाजी, फालतू समीक्षकांचे कलावादी-सौंदर्यवादी सिद्धान्त, अनैतिक साहित्यव्यवहार, लैंगिकता इत्यादी गोष्टींना साहित्यद्रव्य मानणाऱ्या साहित्यप्रवृत्ती आणि वर्तमानपत्री स्वातंत्र्याचे उद्घोष — अशा निर्लज्ज धूळफेकीत मराठीच्या गावोगाव पसरलेल्या परिघाची दिशाभूल करीत होती. ह्या धुळवडीत श्री. व्यं. केतकर, श्री. म. माटे, साने गुरुजी, विनोबा भावे, त्र्यं. शं. शेजवलकर, वि. दा. सावरकर, विभावरी शिरूरकर, चिं. वि. जोशी इत्यादी विशाल मनोवृत्तीचे आणि प्रखर बुद्धिमत्तेचे ग्रंथकार बाजूला पडले आणि क्षुद्र लेखक-कवी युगकर्ते होऊन बसले.

१९५० नंतर खेडोपाडी झालेल्या शिक्षणाच्या प्रसारामुळे, देशी परंपरेचे भान प्राप्त झालेल्या विचारी लेखकांमुळे आणि युरोपातल्या पेपरबॅक पुस्तकांच्या देणगीतून तयार झालेल्या मानवतावादी वाचकवर्गामुळे मराठी अभिरुचीत नवे कानून निर्माण झाले. साहित्यातला अर्थसंभार माणसाला केंद्र मानून सामाजिक वास्तवाशी नाते सांगू लागला. वाढलेल्या दळणवळणाने भाषेच्या परिघाचा परिचय मराठी माणसाला झाला. उच्च दर्जाची वैश्विक कलामूल्ये शेवटी भूमीशीच कसे नाते सांगतात, हे उद्याच्या मराठी पिढीला सांगावे लागणार नाही याची लक्षणे आजच दिसत आहेत. परिघाचे भान ठेवणारी भाषिक जाणीव महाराष्ट्रात रूढ झाली ही ह्या कालखंडाची सर्वाधिक कमाई म्हणता येईल. ह्याच देशी जाणिवेतून पुढच्या मराठी पिढीला सोशालिझम की कॅपिटॅलिझम, इंग्लंड-अमेरिका की चीन-रशिया, शहरे की खेडी, हिंदु-मुसलमान, ब्राह्मण-ब्राह्मणेतर वगैरे आजपर्यंतच्या मराठी पिढ्यांना न सुटलेले अनावश्यक गुंते सोडवावे लागतील यात शंका नाही.

— २ —

साहित्यव्यवस्थेचा संपूर्ण समाजरचनेशी संघटनात्मक संबंध असल्यामुळे साहित्य व्यवहार करणाऱ्या ग्रंथनिर्मात्यांपासून वाचकांपर्यंतच्या अनेक घटकांना महत्त्व दिले पाहिजे. १९३० पासून मराठी साहित्यव्यवहार सर्वांगीण सशक्त होतांना दिसत नाही. समृद्ध अशा आपल्या संस्कृत भाषेशी असलेला रक्ताचा संबंध ह्या काळातल्या इंग्रजीचे आधिपत्य स्वीकारणाऱ्या केंद्रस्थानातील बुद्धिजीवी वर्गाने तोडल्यामुळे ह्या वर्गाची व एकूण समाजाची सांस्कृतिक स्थिती हास्यास्पद होऊन बसली. मराठीचा इतर भारतीय व जागतिक भाषांशी उपयुक्ततेपुरतासुद्धा संबंध राहिलेला दिसत नाही. वैज्ञानिक ज्ञान, बालसाहित्य, शालेय वाङ्मय, भाषांतरे, जुन्या ग्रंथांची पुनर्मुद्रणे व परिशीलन, संशोधन वाङ्मय, व्युत्पन्न वृत्तपत्रीय लेखन — ह्या सर्वच बाबतींत मराठीत मोठ्या प्रमाणावर व कडक नियोजनाची गरज निर्माण झाली आहे, हे आजवरच्या वरील बाबतीतल्या निकृष्ट साहित्यावरून दिसून येईल. फार काय, निर्णयसागर-कर्नाटक मुद्रणालयांचा सुंदर टाईप जाऊन आजच्या ओंगळ टायपात आपल्याला मराठी वाचावी लागते, ह्यावरून मराठी लोकांची बौद्धिक घसरण स्पष्ट दिसते. समाज वेगवेगळ्या माध्यमांतून सौंदर्याविष्कार करत असतो. महाराष्ट्रीयांना लिहिणे सोडून इतर कला अनुकरणापुरत्यासुद्धा नीट येत नाहीत असे दिसते. नृत्य, संगीत, चित्रपट, इत्यादी कला तर मराठी समाजात मूळसुद्धा धरताना दिसत नाहीत. ह्या संलग्न सौंदर्यव्यवस्था नसल्याने मराठी साहित्यात एक प्रकारचे इंग्रजी साहित्यासारखे शुष्कपण जाणवते आणि ही उणीव मराठी पंडितांनी 'सौंदर्यशास्त्र' ह्या एकमेव कलेने भरून काढण्याचे गेल्या तीस वर्षांपासून ठरवलेले दिसते. शंभर सौंदर्यशास्त्रयांपेक्षा एक नर्तकी वाङ्मयीन संस्कृतीला जास्त पोषक असते, हे ह्यापुढील मराठी समाजाला कळणे आवश्यक आहे. ह्या कालखंडात समीक्षेला पुढे नेण्याचे कार्य अर्थातच वरील सौंदर्यशास्त्री मंडळींना जमलेले नाही. ह्याउलट श्री. व्यं. केतकरांनंतर मराठीचे संशोधन करणारे ह. ना.

नेने, वि. भि. कोलते, म. वा. धोंड, अशोक केळकर, विश्वनाथ खैरे इ. च्या अंगाने मराठी समीक्षा पुढे जात आहे. रा. भा. पाटणकरांनी आपली कलावादाला विरोधी भूमिका ठामपणे मांडली नसली तरी पाटणकर हे खरे राजवाडे-केतकरांच्या परंपरेतले लौकिकतावादी समीक्षक असून त्यांचा *सौंदर्यमीमांसा* (१९७४) हा मराठीतला पहिलाच शिस्तबद्ध समीक्षाग्रंथ म्हणता येईल. मराठीची खरी दुर्दशा मागासलेल्या समीक्षकांमुळे होत असते. खरे तर ग्रंथप्रसाराची इतर माध्यमे ह्या कालखंडात चांगलीच प्रगत झाली आहेत. प्रकाशक-पुस्तकविक्रेत्यांच्या नैतिकतेत बरीच सुधारणा झाली आहे. वेगवेगळी प्रामाणिक अभिरुचीची नियतकालिके मराठीत साखळीने नेहमीच उगवत व मावळत असतात. मराठीतली काही पुस्तके लाखांच्या वाचकसंख्येपर्यंत ह्या कालखंडात गेल्याचे दिसते. ह्या उलट चार संपादक-प्रकाशकांनी उबवलेली फोलपटासारखी समीक्षामूल्ये विद्यापीठे आणि पारितोषिके पटकावणाऱ्या एकदोन ठराविक गटांमध्ये घाण वास मारतांना दिसतात. हे साहित्य अकादमीने आजपर्यंत पुरस्कारलेल्या बहुतेक निकृष्ट दर्जाच्या पुस्तकांवरून सिद्ध करता येते. महाराष्ट्र सरकारची बक्षिसे मराठी वर्तमानपत्रांत नेहमीच कृत्रिम वाद निर्माण करतात, परंतु हे वाद चांगल्या पुस्तकांसाठी मात्र केले जात नाहीत. १९६० नंतरच्या तरुण साहित्यिकांनी लघुपत्रिकांमधून ह्या वशिलेबाजीवर जबरदस्त आघात केले. आज १९८० मध्ये तर सरकारी पैशांनी वाढलेले नवोदितांचे अत्युत्पादन वाचकांना भेडसावत आहे. सामान्य वाचकांनी, स्त्रियांनी व तरुण मुलांनी प्रामाणिकपणे उचलून धरलेली साहित्यमूल्ये आणि व्यासंगी विद्वानांची वाङ्मयीन जाण यांचा मेळ घातला जाईल, तेव्हा मराठीतले हे धूर्त प्रकार जमीनदोस्त होतील. साहित्यव्यवस्थेच्या उभ्या व आडव्या धाग्यांवरून ग्रंथाची प्रत ठरविण्याची काहीतरी पद्धत मराठीत रूढ करणे ह्यापुढे आवश्यक आहे. सुदैवाने प्रतिकूल परिस्थितीतही मराठीच्या परिघाला स्पर्शणारे विशाल मनोवृत्तीचे लेखक वि. रा. शिंदे - श्री. म. माटे - लक्ष्मीबाई टिळक - साने गुरुजी यांच्यापासून तर आजच्या व्यंकटेश माडगूळकर - शंकरराव खरात - बाबूराव बागूल यांच्यापर्यंत ह्या कालखंडात निर्माण झाले. मराठी समाजाचा हा परीघ कादंबरी आणि कविता ह्या समृद्ध वाङ्मयप्रकारातून समर्थपणे व्यक्त झालेला दिसतो.

— ३ —

प्रत्येक कालखंडात अत्यंत परंपरावादी जुना रूपवाद आणि परंपरेबाहेरून झालेल्या परिणामापोटी उसळणारे अनेक नवाचारवाद यांचे संघर्ष आढळून येतात. आवश्यक ती नवी शैली आत्मसात करायला परंपरा समर्थ असते. १८५७ साली प्रकाशित झालेल्या *यमुनापर्यटन* पासून वा. म. जोशीपर्यंत मराठी कादंबरीवाङ्मयाची विविध अंगांनी जी वाढ झाली, तीवरून विशाल सामाजिक वास्तवाला न्याय देणारा कादंबरी हा प्रकार आपल्या परंपरेला किती आवश्यक होता हे लक्षात येते. तथापि, १९३० नंतर समाजजीवनाचे कृतिशील माध्यम म्हणून लिहिल्या जाणाऱ्या कादंबऱ्या मागे पडून लैंगिक-रंजनप्रधान

अशा खोटे वास्तव खुलवणाऱ्या फडके-खांडेकर-माडखोलकर ह्या लेखकांच्या कादंबऱ्या शिरजोर झाल्या. १९५० नंतर श्री. ना. पेंडसे-खानोलकर-रेगे-गाडगीळ-शैलजा राजे इ. कित्येकांच्या कादंबऱ्यांत अतिरेकी रोमँटिक व्यक्तिवादाने पछाडलेल्या कादंबऱ्यांचे मोठे पीक ह्या लैंगिक-रंजनप्रधान कादंबरीत वाढले. १९६० नंतर ऐतिहासिक कादंबऱ्यांनी मराठी समूहमानसावर अधिक मोहक भुरळ घालून अ-वास्तववाद आणखी पसरवला. मराठेशाही व पेशवाई मराठी मनात अजूनही सुप्तावस्थेत राज्य करीत असल्याने ह्या ऐतिहासिक कादंबऱ्यांना आयते यश प्राप्त झाले. हिंदुस्थानात इंग्रजांपासून आजपर्यंत खऱ्या सुधारणा करून नवा समाज प्रस्थापित करण्याचे मेहनती काम राज्यकर्त्यांना आणि पांढरपेशी नोकरशाहीला करायचेच नसल्याने युरोपातला विकसित भांडवलशाही व्यक्तिवाद मराठी कादंबरीत आणि लक्षावधी कथांमध्ये लैंगिक प्रेम करण्यासाठी व एकंदर जबाबदाऱ्या टाळणारे वाङ्मयीन वातावरण निर्माण करण्यासाठी फक्त वापरला गेला. व्यापारी वृत्तीच्या कथाकारांना व कादंबरीकारांना ही सिंहस्थ पर्वणीच झाली, त्यांनी नाना प्रकारची सोंगे घेऊन तुफान पुस्तकी करिअरी रचल्या. पर्यायी १९३० सालच्या *सुशीलेचा देव* ह्या कादंबरीपासून १९६० पर्यंत वास्तववादी कादंबरी घसरतच गेली. केतकर, साने गुरुजी, विभावरी शिरूरकर आणि चिं. वि. जोशी ह्या समाजाच्या परिघाला स्पर्श करणाऱ्या कादंबरीकारांनी मोठ्या निष्ठेने गंभीर वास्तववादी परंपरा टिकवून धरली म्हणून त्यांचे मोल मोठे आहे. केतकरांच्या रूक्ष शैलीमुळे त्यांची वास्तवप्रधान कथानके वाचकांपासून दूर राहिली. साने गुरुजींनी *श्यामची आई* (१९३५) पासून समाजाच्या सर्व थरांना स्पर्श करणाऱ्या बहुविध आशयसूत्रांच्या आणि आपल्या सांस्कृतिक तत्त्वांना उजाळा देणाऱ्या कथाकादंबऱ्यांमधून मराठी देशी अनुबंध अप्रतिम जिव्हाळ्याने मांडून मराठी कादंबरीचे क्षेत्र विस्तारले. चिं. वि. जोशी यांनी अत्यंत गंभीर प्रकृतीचा आशय मांडणाऱ्या विनोदातून नवा प्रतिनायक निर्माण केला, आणि मराठी गद्यात लुप्त झालेली प्रसन्न निवेदनपद्धती रूढ केली. विभावरी शिरूरकर ह्यांनी *हिंदोळ्यावर* (१९३४) पासून समस्याप्रधान सामाजिक आशयाशी कुठेही तडजोड न करता ह्या कालखंडात माजलेल्या रंजक-आदर्शवादी वातावरणाला आपल्या निष्ठेने क्षीण ठरवले. १९६० नंतर कृतिप्रधान समाजचिंतनाच्या ह्या गंभीर परंपरेला अचानक धुमारे फुटून मराठीतली एक शतकभर चाललेली वास्तववादाची पीछेहाट संपली. १९६० पासून आजपर्यंत मराठीत दरवर्षी निदान एक उत्कृष्ट कादंबरी प्रसिद्ध होते, हा ह्या परंपरेच्या समृद्धीचा पुरावाच होय.

फडके-खांडेकर प्रवृत्तीच्या रेगे-खानोलकर-खोत इत्यादी अनेक कादंबरीकारांच्या कृतक शैलीच्या रंजनवादी-लैंगिक कादंबऱ्यांचा १९६० नंतर संख्यात्मक विस्तार झाला असला तरी प्रणयवासना, न-नैतिक भूमिका, समाजजीवनाच्या पायाभूत मूल्यांसंबंधी उदासीनता व तुच्छता, विविध प्रकारच्या कामविकृती, हिंसा, भोग देणारी किंवा भोगणारी, विचारशक्ती नसलेली मूर्ख पात्रे अशा लक्षणांच्या ह्या कादंबऱ्या नव्या नैतिक कादंबऱ्यांच्या

देशीपणामुळे आणि गुणवत्तेच्या तुलनेतही क्षीण ठरल्या.

बनगरवाडी, वावटळ, धग, चक्र, माहिमची खाडी, गोतावळा, गांधारी, इंधन, अंधारवाटा, कॅलिडोस्कोप, मुंबई दिनांक, भाऊ पाध्ये यांच्या कादंबऱ्या, *रोबो, किडे, स्रोत,* कमल देसाई व श्याम मनोहर यांच्या दीर्घकथा, *निष्पर्ण वृक्षावर...* अशा कादंबऱ्यांनी रंजनवादी कादंबरीकारांचे युग संपुष्टात आणले. नव्या कादंबऱ्यांची आशयसूत्रे स्वातंत्र्योत्तर सामाजिक-राजकीय परिस्थितीला सामोरी जाणारी, बोली भाषांना जवळ करणारी, निवेदनाची नवीन तंत्रे रूढ करणारी आहेत. नव्या कादंबरीने मराठीचा कायापालट घडविला असे म्हणता येईल.

— ४ —

मराठी कवितेला प्रदीर्घ परंपरा असल्याने परंपरावादी आणि नवाचारवादी कवींचा दर कालखंडात गदारोळ उडत असतो. ह्या गोंधळात जुने आणि नवे असे विभाजन करून संतुष्ट होण्याकडे आपल्यां अनेक समीक्षकांचा कायम कल दिसून येतो. वस्तुतः मराठी कवितेसारख्या संपन्न वाङ्मयप्रकारात जुनेसुद्धा चांगले, व नवेसुद्धा खराब असण्याची शक्यता असते. प्रस्तुत कालखंडात तर ते प्रकर्षाने झाले आहे. केशवसुत-बालकवी संप्रदायाने रूढ केलेल्या भावकवितेचा नवाचार बदलत्या समाजाला आवश्यक वाटला, परंतु चंद्रशेखर व तांबे ह्या दोन कवींचे मोलही तितकेच मोठे आहे. त्यांनी परंपरेतच राहून स्वकेंद्रित भावकवितेला मोठा छेद दिला. चंद्रशेखर यांची वृत्तबद्ध व छंदोबद्ध कविता नवनिर्मितीचा अभिजात आविष्कार आहे. नंतरच्या मराठी कवींनी भाषेच्या अंगभूत नादसौंदर्याकडे माफक प्रमाणावरच लक्ष पुरवलेले दिसते. शब्दच्छलाची मोठी लाट चंद्रशेखरांनंतरच्या कवींवरून जात आहे. त्यामुळेच चंद्रशेखरांच्या छांदिक प्रयोगांची प्रसन्नता अधिक महत्त्वाची ठरते. त्या मानाने तांबे यांच्या मध्ययुगीन बंदिस्त गूढ भाववृत्तींच्या कवितेचा प्रवाह वेगवेगळ्या पद्धतींनी आजपर्यंत जिवंत आहे. १९३० च्या सुमारास बहरात आलेले रविकिरणमंडळाचे कवी १९५० पर्यंत पु. शि. रेगे - मर्ढेकर - अनिल - मनमोहन यांनाही स्फूर्ती देत नंतर हास्यास्पद झाले, हे जरी खरे असले तरी रविकिरण मंडळाची हास्यास्पद परंपरा आजही बोरकर-बापट-अनिल-पाडगावकर-आरती प्रभू इ. अनेकांमध्ये अप्रत्यक्षरीत्या कायम आहे. गद्य व पद्य ह्यांतला फरक जाणवत राहाणे, मध्यमवर्गीय निर्बुद्ध विचारक्षेत्र, स्व-केंद्रित विश्वाची व्याख्या आणि हे सर्व भारी परिणामकारक पद्धतीने मांडूनच कविता संपविणे, आणि केवळ मौज म्हणून केलेले रचनाविषयक वरवरचे प्रयोग—ही आजच्या नव्या कवींची लक्षणे स्पष्टपणे रविकिरणीच आहेत. प्रणयनिराशा आणि प्रणयाकांक्षा वेगवेगळ्या पद्य पद्धतींनी व्यक्त करण्याची ही परंपरा भाषेच्या कृत्रिम परिणामांभोवतीच गुणगुणत राहते. शब्दांची फेकाफेक करणारे १९५० नंतरचे असे कित्येक नवकवी म्हणवणारे कवी मुळातच समीक्षकांनी हात दिला म्हणून वाचलेले दिसतात, एरवी हे केवळ शब्दांचे बुरूज ढासळलेलेच आहेत. त्यांचा

मर्ढेकर-रेगे प्रणीत नवकाव्याशी जाणिवेच्या दृष्टीने काहीही संबंध नाही. शेकडो कविता लिहूनही जुजबीसुद्धा स्थान न मिळालेले सदानंद रेगेसारखे कित्येक नवकवी संवेदनांचे साचे करीत मराठी कवितेच्या परंपरेत कुठेच बसत नाहीत. कारण हे कलमबहाद्दर शब्दांच्या आतल्या व बाहेरच्या अर्थाचा नादाशी काही सुसंवाद असतो हे जाणून घेण्याच्या पलीकडे गेलेले दिसतात. नवाचार रूढ करण्याचे जणू काही मनावर घेऊनच मर्ढेकरांनंतरच्या दोन पिढ्यांनी नामदेव-ज्ञानदेवाची परंपरा बाजूला ठेवलेली दिसते. मनमोहन, कुसुमाग्रज, विंदा करंदीकर, शरच्चंद्र मुक्तिबोध, नारायण सुर्वे असे स्वतंत्र विचारांची ठाम बैठक असलेले कवीच ह्या गोंधळातून वाचले. केवळ मुक्तछंद सुरू करणे किंवा प्रतिमा वापरून लिहिणे ह्या किरकोळ गोष्टीत धन्यता मानणे हे मराठीसारख्या पद्याची बुलंद परंपरा असलेल्या भाषेत हास्यास्पद आहे. बहिणाबाई, ना. घ. देशपांडे, ना. धों. महानोर ह्यासारख्या कवींनी मराठीचे अंगभूत नादक्षेत्र कवितेत शाबूत ठेवले, ही गोष्ट अधिक मोलाची ठरते.

मर्ढेकर आणि पु. शि. रेगे हे दोन कवी ह्या एकाच काळात बरोबरच होऊन गेले ही मराठी कवितेच्या दृष्टीने उपकारक घटना म्हटली पाहिजे. ह्या दोघांचे वेगवेगळ्या परिणामांना आत्मसात करणारे आणि वेगवेगळ्या दिशांनी भाषिक प्रयोग करणारे काव्य आपोआपच परंपरेला समतोल प्राप्त करून देणारे ठरले. युरोपातली नवी आविष्कारतंत्रे आणि नव्या शहरीकरणाच्या-औद्योगीकरणाच्या प्रक्रियांची जाणीव मर्ढेकरांनी जुन्या ओवी-अभंगाला जोडली, तर पु. शि. रेग्यांनी ह्या प्रयोगांच्याही पुढे सुरू होणारे परंतु ह्यांनाच पूरक असे शब्दांच्या विविध शक्तींची स्पंदने सीमित संहितेत शिल्पित करणारे सर्वस्वी नवे प्रयोग केले. हे दोघेही प्रयोगशील कवी असल्याने कवितेची भाषा जबाबदार करण्याकडे त्यांचा कल होता. कवितेची संहिता आधुनिक करण्यात ह्या दोघांची कर्तबगारी प्रचंड आहे. त्यानंतर अरुण कोलटकर व दिलीप चित्रे ह्यांनी परंपरेच्या अपरिमित भानाबरोबरच भाषेचे आजचे स्वरूप कवितेच्या संहितेत समाविष्ट करून घेतले. सुर्वे-महानोर-चित्रे-कोलटकर असे हे आजच्या मराठी कवितेचे मुख अत्यंत तेजस्वी वाटते. कोलटकरांच्या कवितेत अत्यंत कठोर असे भावबंध दाबून ठेवलेल्या आकारांमधून व्यक्त होतात आणि परिणामी मराठीच्या संघटनशक्तीचे सामर्थ्य तिला प्राप्त होते. चित्रे यांच्या कवितेत संवेदनाचे सरळ मराठीत भाषांकन करण्याचे सामर्थ्य असल्याने भाषेला कवितेच्या सार्वभौमत्वाचे भान कायम राहते.

— ५ —

मराठी समाजाची लय उमटवणारे आजचे प्रमुख वाङ्मयप्रवाह पाहता असे दिसून येते की, १९३० च्या सुमारास वाढीला लागलेला मराठी समाजाचा सांस्कृतिक ऱ्हास थोड्या बुद्धिमान निष्ठावंत लेखकांनी स्वातंत्र्यपूर्वकालात सावरण्याचा प्रयत्न केला. १९५० च्या सुमारास काही प्रयोगशील प्रतिभावंतांनी नव्या-जुन्यांमधील अरुंद वाटा शोधून परंपरेचे सातत्य टिकवून धरले. आजच्या पिढीच्या गद्य व पद्य प्रतिभावंतांनी आपल्या भूमीशी नाते सांगणारे देशी साहित्य निर्माण करायला सुरुवात केली. वस्तुतः ह्या संपूर्ण कालखंडातले

वाङ्मयीन वातावरण हे व्यापारी रंजक साहित्यमूल्ये, वर्तमानपत्री अभिरुची, परंपरेचे अज्ञान, उच्चभ्रू स्वयंकेंद्रित निर्बुद्ध आकलन, उसना परदेशी अतिरिक्त व्यक्तिवाद आणि दिवाळखोर अडाणी समीक्षा अशा प्रवृत्तींनी प्रदूषित होत असतांनाही आजच्या मराठी प्रतिभावंतांनी विघटनशील कलाबीजे फेकून देण्यात मोठेच सांस्कृतिक भान दाखवले आहे. ह्याचबरोबर मराठीत अनेक शतके लुप्त झालेले भाषिक परिघाचे भानही ह्या पिढीतच सर्वव्यापी होतांना दिसते. परक्या सांस्कृतिक मूल्यांच्या आधिपत्याखाली गेलेली स्वातंत्र्यपूर्वकालीन पिढी आता मावळू लागल्याने कित्येक अल्पसत्ताक मूल्येही मावळतील यात शंका नाही. इंग्रजीची पूजा हे असेच एक अल्पसत्ताक भाषिक मूल्य अजून मराठीच्या केंद्रस्थानी टिकून आहे. हाच वर्ग लेखनस्वातंत्र्याचा वर्तमानपत्री उद्घोष करत असतो हेही लक्षात ठेवले पाहिजे. केवळ भाषेच्या मूलस्रोतावर प्रेम करणारी आणि लोकांनी उचलून धरलेली अशी मराठीची पूर्वपरंपरा असल्याने स्वभाषेतच सर्व जाणिवा व्यक्त करणे, बोलणे, लिहिणे, ऐकणे व वाचणे हे खरे लेखन-स्वातंत्र्याचे मूलतत्त्व आहे. आजचे सर्वश्रेष्ठ गद्य आणि पद्य ग्रंथकार असे तत्त्व पाळणाऱ्या मराठी समाजाच्या परिघाला मानणारे आहेत, हे ह्या परंपरेचे तेजस्वी स्वरूप म्हटले पाहिजे.

१९८२

• • •

मराठी साहित्य आणि आधुनिकीकरण

> Here even the motorcars look like antiques.
> Only religion is still quite new religion.
>
> —Guillaume Apollinaire

साहित्य आणि समाज यांच्यातले संबंध एकास एक असे सरळ नसल्यामुळे आधुनिकीकरणासारख्या सामाजिक प्रक्रियांचे घटक आणि आधुनिकतेची मूल्ये जशीच्या तशी साहित्यात प्रतिबिंबित झालेली दाखवता येत नाहीत. साहित्यातल्या घटना व सामाजिक घटना यांच्यात कार्यकारण भाव असतोच असे नाही. साहित्य ही व्यवस्था भाषेवर अवलंबून राहाते आणि भाषा ही समाजावर अवलंबून असली, तरी समाजद्रव्य साहित्यकृतीत शिरतांना त्याला साहित्याचे नियम लागू होतात. हे नियम प्रत्यक्ष जीवनाच्या नियमांपेक्षा वेगळे किंवा कधीतरी पूर्ण विरोधीही करण्याकडे काही साहित्यिकांचा कल असतो. अशा परिस्थितीत साहित्यिकांच्या सत्यप्रियतेवर, सत्यदर्शनाच्या कृतीवर आणि वाचकांच्या प्रतिभज्ञानावर विश्वास ठेवूनच साहित्याची तपासणी करावी लागते. साहित्यातले वास्तव तपासण्याची दुसरी शास्त्रीय पद्धत अजूनही अस्तित्वात नाही. त्यातल्या त्यात मराठीपुरते बोलायचे झाल्यास परखडपणा हा मराठी मनाचा एक गुण असल्याने मराठी साहित्यात विविध समाजप्रक्रियांचे प्रतिबिंब बरेच स्पष्टपणे उमटलेले दिसते. मराठी समाजाच्या आधुनिकीकरणाला सुरुवात झाल्यापासून म्हणजे इ.स. १८१८ पासून आजपर्यंत होत असलेल्या काही मोजक्या प्रवृत्तींचाच विचार करणे येथे शक्य आहे. मराठी समाज हा हिंदुस्थानातला एक त्यातल्या त्यात विचारशील व आविष्कारशील, नागरीकृत व

औद्योगीकृत प्रगत समाज समजला जातो. तथापि, आधुनिकीकरण हे साहित्यमूल्य ठरू शकते की नाही, ह्याबद्दल प्रस्तुत लेखकाला संदेह वाटतो. साहित्यमीमांसेतही सामाजिकतेच्या साहित्याशी असलेल्या संबंधाबद्दल परस्परविरोधी पंथ आहेत. आधुनिकता हे सौंदर्यमूल्यही ठरू शकत नाही. साहित्याची स्वतःची अशी आधुनिकता असते, जी प्रामुख्याने शैलीशास्त्रीय कसोट्यांनी सिद्ध करता येते. उदा. अधिक व्यामिश्र आविष्कारपद्धती आधुनिकतेचे लक्षण मानले जाते. मागास समाजातल्या अविष्कार शैलीप्रमाणे तिच्यात एकजिनसीपणा नसतो, कारण समाजात कलाकारांना आपापली वैयक्तिक मते आणि त्यानुसार आपापल्या आविष्कारपद्धती त्यांच्या निवडीचे स्वातंत्र्य म्हणून मान्य करणे हे आधुनिक समाजाचे लक्षण मानले जाते. जुनाट समाजात विचाराचे व आविष्काराचे स्वतंत्र अस्तित्व मान्य केले जात नाही, म्हणून ते प्रकटही होत नाही. मराठी समाजात सुदैवाने विचारांचा एकसुरी एकजिनसीपणा नाही, आंग्लधार्जिणी - आंग्लद्वेष्टी, राष्ट्रवादी - प्रादेशिकतावादी - आंतरराष्ट्रीयतावादी, भूतकाळ-प्रेमी - भूतकाळ-द्वेष्टी, ब्राह्मणधार्जिणी - ब्राह्मणद्वेष्टी, लोकशाहीवादी - एकाधिकारवादी, धार्मिक - सेक्युलर, शास्त्रीय-गूढवादी, सनातन-पुरोगामी — अशा परस्परविरोधी कित्येक प्रवृत्ती साहित्यामधून व्यक्त होतांना दिसतात. ह्या विविध प्रवृत्ती समाजाच्या अंतस्तरातून प्रकट होत असल्याने आपला समाज आधुनिकतेच्या क्षेत्रात निश्चितपणे जाऊ इच्छितो, हे निदान करता येते. प्रत्यक्षात हा समाज केव्हा आधुनिक होईल तो होवो.

समाज आधुनिक होण्याची जगभर अमुक एक अशी ठरीव पद्धत दिसत नाही. रशिया, अमेरिका, इंग्लंड, जपान ह्या दोन मोठ्या व दोन लहान आधुनिक देशांच्या आधुनिकीकरणाचे चेहरेमोहरे त्या त्या देशाच्या परंपरेनुसार, कधी परंपरेच्या विरोधी असे झालेले दिसतात. महाराष्ट्रीय समाज आधुनिक होत असतांना अशाच संमिश्र प्रक्रिया झालेल्या दिसतात. आधुनिकीकरणाकडे महाराष्ट्रीयांनी कुतूहलाने, आशेने आणि आत्मविश्वासाने पाहिलेले गेल्या दीडशे वर्षांतले साहित्य सांगते. आधुनिकीकरण म्हणजे मोठ्या प्रमाणावरचे खूप क्रांतिकारक बदल असा मराठी लोकांनी अर्थ केलेला दिसतो. मुंबईसारखे शहर आदर्श ठरते. महाराष्ट्रभर नागरीकरण झपाट्याने होऊन जवळजवळ प्रत्येक जिल्ह्याच्या ठिकाणी साहित्यिक - सांस्कृतिक - केंद्र प्रस्थापित झाले. हा चमत्कार बंगालमध्येसुद्धा झाला नाही, कारण एक कलकत्ता सोडले तर बंगाल सर्व बाबतीत मागासलेला आहे. प्रत्येक लेखक, प्रत्येक वर्तमानपत्र, प्रत्येक प्रकाशक कलकत्त्यातच असू शकतो. महाराष्ट्रात फुलेसारख्यांनी केवळ राजा राममोहन रायसारखी बौद्धिक क्रांती केली नाही, तर गावोगाव खेडोपाडी हिंडून प्रत्येक माणूस जागा केला. त्यामुळे आज नागपूरपासून सावंतवाडीपर्यंत उभी आडवी गावोगाव शिक्षणाची, विचार करणाऱ्यांची केंद्रे आपल्याला दिसतात.

महाराष्ट्रीयांनी आधुनिकीकरणाकडे एक मोहक रोमँटिक युग म्हणून पाहिले आहे.

आधुनिक महाराष्ट्रात मोठमोठी शहरे, उंच इमारती, विजेच्या गतीने धावणाऱ्या गाड्या, मोठमोठे कारखाने, करमणुकीची विविध साधने, खालून वर जाण्याची सामाजिक गतिमानता, धर्मनिरपेक्षता — ह्या आधुनिकतेच्या सर्व गोष्टी मराठी समाजात प्रकर्षाने रुळल्या. साहित्यात ह्या सर्व गोष्टींचे प्रतिबिंब मात्र वर सांगितल्याप्रमाणे उलटेसुलटे पडले.

साहित्यातली आधुनिकता समाजातल्या आधुनिकतेशी कधी समांतर तर कधी विरोधीही जाऊ शकते, कारण साहित्य हे समाजाच्या अंतःस्तराशी नाते सांगते, बहिःस्तराशी नव्हे.

यंत्रयुग, औद्योगीकरण, नागरीकरण, मानवालाच केंद्र समजून विश्वाकडे पाहणारी शास्त्रीय दृष्टी, राष्ट्रवाद ह्या आधुनिकीकरणाच्या स्थायी तत्त्वांचा आधुनिक साहित्यात उपहास केलेला दिसतो. आधुनिक राज्यशासन, सैन्य, न्यायव्यवस्था व समाजरचना यांच्याकडेही आधुनिक साहित्य संशयानेच पाहाते असे गेल्या दोनशे वर्षांपासूनचे थोर साहित्यग्रंथ सिद्ध करतात. ह्यावरून एकूण कोणत्याही सर्वमान्य प्रतिष्ठित तत्त्वांबद्दल मतभेद दर्शविणारी उच्च दर्जाची व्यक्तिप्रधान नैतिकता हे साहित्यातील आधुनिकतेचे लक्षण मानले जाते. ह्या भूमिकेवरूनच नेहमी सामाजिक प्रक्रियांकडे पाहणारे साहित्य आधुनिकतेच्या कसोटीला उतरू शकते. मराठीत हा विश्लेषणात्मक वास्तववादाचा प्रवाह फार क्षीण आहे हे कबूल करावे लागते. याचे कारण महाराष्ट्रात एकोणिसाव्या शतकाच्या सुरुवातीला जेव्हा आधुनिकीकरण प्रकर्षाने सुरू झाले तेव्हा इंग्रजी संस्कृतीचा दबाव इतका जबरदस्त होता की, कमी अधिक मानसिक गुलामगिरी पत्करण्याशिवाय मराठी लोकांना दुसरा मार्ग उपलब्ध नव्हता. १८१८ पासून आजपर्यंत ही मानसिक गुलामगिरी आपल्या आधुनिकीकरणातला अविभाज्य घटक आहे. आणखी एक कारण म्हणजे आधुनिक संस्कृतीची मूल्ये आपल्या समाजात प्रायः पुरोहितवर्ग वर्चस्ववादी ब्राह्मणांनी आत्मसात केल्यामुळे आणि जवळजवळ सगळे लेखक ह्याच वर्गातले असल्यामुळे आपले आधुनिकीकरण आंग्लब्राह्मणी-गुलामी पद्धतीचे आजपर्यंत चालू आहे. आजही संस्कृतीवर बोलणाऱ्या बहुतेक मराठी विचारवंतांची उच्चशिक्षित मुले इंग्लंड-अमेरिकेत स्थायिक झाली आहेत, हे सत्य आपल्या आधुनिकीकरणाचे गुलामी स्वरूप सिद्ध करण्यास पुरेसे आहे.

महाराष्ट्राच्या आधुनिकीकरणाला वरीलप्रमाणे कमकुवत करणारे घटक आहेत. हे पराभूत हिंदू संस्कृतीला कायम वाहावे लागणारे ओझे म्हणावे लागेल. मराठीतल्या जवळजवळ प्रत्येक लेखकाने आपल्या संस्कृतीच्या अतिप्राचिनत्वाचा कळत नकळत उल्लेख केलेला आढळतो. साने गुरुजींच्या तर सर्वच लेखनाला ही आधुनिकतेला तोलून धरणारी प्राचिनत्वाची दिशा आहे. आधुनिकीकरणाला सुप्तपणे विरोध करणाऱ्या पु. ल. देशपांडेसारख्या समर्थ लेखकापासून तर सुपर फॅशन म्हणून आधुनिकीकरणाला कवटाळणाऱ्या विजय तेंडुलकरांसारख्या तंत्रप्रेमी नाटककारांपर्यंत एक मोठाच पट

बाळशास्त्री जांभेकर - छत्रे - बाबा पदमनजी - केशवसुत ह्या वेगवेगळ्या वाङ्मयप्रकारांमधल्या पहिल्या आधुनिक साहित्यिकांपासून आजच्या बाबूराव बागूल, लक्ष्मण माने, प्र. ई. सोनकांबळे यांच्यापर्यंत मांडता येतो. मराठीतल्या जवळजवळ सगळ्याच वाङ्मयप्रकारात आधुनिक मूल्यांना उठाव देण्याचा प्रयत्न दिसतो. रंजनप्रधान, वर्तमानपत्री थिल्लर प्रसिद्धीवर फुगत गेलेले आणि लैंगिकतेचा व्यापार करणारे फारसा मूल्यविवेक नसलेले आणि सांस्कृतिक भान नसलेले लेखकही ठराविक मर्यादेपलीकडे प्रतिगामी होऊ शकत नाहीत अशी मराठी वाङ्मयीन संस्कृती आधुनिकताभिमुख आहे असे म्हणता येईल.

मराठीच्या जुन्या मौखिक व हस्तलिखित पद्य संस्कृतीवर सर्वात जबर प्रमाणात आधुनिकीकरणाचे परिणाम करणारी मुद्रण संस्कृती १८०५ साली मराठीतला पहिला नागरी ग्रंथ छापला गेला तेव्हापासून सुरू झाली. ह्या बदलामुळे अडाणी लेखकांचे म्हणजे वाचता न आल्याने जगाबद्दल कमी माहिती असलेल्या पण भरमसाट लिहीत राहणाऱ्या मूर्ख लेखकांचे युग संपुष्टात आले. लेखकाला भाषेच्या लिखित स्वरूपाचे उपयोग माहीत होऊ लागले. मराठीच्या लेखनपद्धतीत सुसूत्रता आली, लिखित भाषेचे प्रमाणीकरण झाले. अनेक लिप्या जाऊन एकच नागरी लिपी रूढ झाली. स्वस्त ग्रंथनिर्मिती होऊ लागली आणि वाचकांसमोर संहिता उपलब्ध झाल्यामुळे चिकित्सक वाचन होऊ लागले. हरदासी वक्तृत्वबाजी कमी होत चालली. ही वक्तृत्वाची बुवाबाजी अजूनही काही अंशी चालू आहे. भाषा ही काहीतरी ग्रांथिक, एकाच वर्गाच्या बोलण्यातली व उच्च कोटीची, शुद्ध स्वरूपाची वस्तू नसून समाजातल्या सर्व क्षेत्रांत, सर्व थरांत प्रत्येकजण आपल्या आईपासून शिकतो तीच खरी भाषा असते व ती आत्माविष्काराला पूर्णपणे समर्थ असते. हा विचार शिक्षणाचा प्रसार खेडोपाडी होऊन सर्व जातीजमातींचे मराठी लोक लिहू लागले तेव्हापासून रूढ झाला. त्यामुळे खरेखुरे आविष्कारस्वातंत्र्य अनुभवाला आले. १८६८ साली तुकारामाची गाथा इंग्रजांच्या हट्टामुळे प्रथम छापली गेली तेव्हा ह्या 'कुणबी' ग्रंथाची विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांनी हेटाळणी केली होती. १९६० नंतर भाषेच्या वापराच्या सर्व क्षेत्रांत सर्व जातीजमातींच्या मराठी बोलींना सारखा मान मिळू लागला व वर्तमानपत्रांपुरतेच ब्राह्मणी वर्चस्व कायम राहिले. समाजाच्या सर्वच पोटसमूहांमध्ये व पोटसंस्कृतींमध्ये सौंदर्यकल्पना असून त्यांची दखल घेणे पर्यायाने आपल्या सबंध संस्कृतीला पुष्टिकारक आहे, हा विचार महाराष्ट्रात उशिरा रुजला. तोपर्यंत केंद्रस्थानातील अल्पसंख्यांकांच्या त्याच त्याच सौंदर्यकल्पना विशाल समुदायावर लादल्या जात होत्या आणि परिघावरच्या सर्वसामान्य माणसाला आपल्या पार्श्वभूमीबद्दल पर्यावरणाबद्दल हीनगंड वाटत रहावा अशी घातक व्यवस्था मराठी वाङ्मयीन संस्कृतीत होती, याला स्पष्ट पुरावे सापडतात. भाषेच्या वापरासंबंधी आजही इंग्रजीधार्जिणी भूमिका चलाखीने रेटली जाते. हे आपल्या आधुनिकीकरणातील आंग्ल-ब्राह्मणी-गुलामी घटकाचे उदाहरण म्हणून घेता येईल.

रंजन आणि नैतिक दर्शन ह्यापलीकडे संस्कृतिसंवर्धन आणि नैतिक नियमन हीसुद्धा साहित्याची कार्ये असतात. वस्तुतः आपल्यासारख्या पराभूत संस्कृतीत आधुनिकीकरणाची गती वाढवतील असे साहित्यिक निर्माण व्हावेत ही अपेक्षा रास्त ठरते. परंतु नेमके आपल्याकडेच असे वाङ्मयीन संप्रदाय रूढ झाले की त्यांनी "ऐदी सुखवस्तू खुशालचंद आणि निष्काम" असे सौंदर्यवादी रूपवादी सिद्धान्त रचले आणि वास्तव समस्यांना बगल देऊन लैंगिक, अद्‌भुत, आलंकारिक, आदर्शवादी किंवा मनोविश्लेषणात्मक अशा विविध रंजक विषयांना उत्तेजन देणारे वाङ्मयीन प्रवाह प्रतिष्ठित करण्यात आले. ह्याशिवाय भूतकाळाकडे पूर्ण तोंड फिरवून आजच्या वास्तवाशी काहीच संबंध न ठेवणारा ऐतिहासिक पौराणिक कथाकादंबऱ्या व नाटके यांचा प्रवाहही मराठीत लोकप्रिय आहे. मराठी समाजाचा जातीय अंतस्तर प्रकट करणारी ही प्रवृत्ती रोमँटिक राष्ट्रवादी वृत्तीचे पुनरुज्जीवन दाखवते.

विवेकनिष्ठा व व्यक्तिवाद ही दोन आधुनिक मूल्ये मराठी साहित्यात पूर्वी कधी नव्हती परंतु सर्वांत जास्त रुजली. ह्या दोन मूल्यांच्या बरोबरच त्यांना तोलून धरणारी यंत्रणाही साहित्यात येणे अपरिहार्य झाले. ह्यावरून जाती, खेडी, एकत्र कुटुंब, धर्म इ. जाचक बंधनांना उबगलेल्या आपल्या समाजाला ह्या दोन्ही तत्त्वांची कल्पनेत तरी निकडीची गरज होती असे दिसते. विवेकनिष्ठेमुळे निबंधादी विचारशील गद्य प्रकार विकसित झाले. विविध गद्यशैलीचा झपाट्याने विकास झाला.

कथाकादंबऱ्या, कविता अणि नाटक ह्या वाङ्मयप्रकारांमधून व्यक्तिवाद समाजात अत्यंत लोकप्रिय झाला. भांडवलशाही श्रीमंत देशांमधून 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-कादंबऱ्यातील व नाटकांतला व्यक्ति विरुद्ध समाज हा झगडा आपल्याला अस्वस्थ करण्याऐवजी आपले मनोरंजनच जास्त करतो. पाश्चात्त्य संस्कृतीत हे तत्त्व अप्रतिबंध स्वरूपात पाहिले जाते. त्यामुळे समाजरचनेत अस्थिरता वाढते आणि व्यक्तींवरच सदाचाराची जबाबदारी येते. अधिकारासमोर मान तुकवण्याची सांस्कृतिक परंपरा असलेल्या हिंदुस्थानातील व्यक्तीला अशी जबाबदारी मुळातच नको असते. कारण आपल्या समाजाची रचनातत्त्वे कुटुंब-खेडी-नाती टोव्या जाती-धर्म अशा व्यक्तिबाह्य तत्त्वांवर उभारलेली आहेत. त्यामुळे समाजरचनेत स्थिरता वाढते पण व्यक्ति दुराचारी, बेजबाबदार होण्याची भीती असते. सारांश, परदेशी व्यक्तिवादाचे मूल्य स्वीकारतांना आपल्या समाजाने त्यातली आकर्षक बाजू फक्त उचलली आणि वरील परंपराविरोधी तत्त्वांचे भान ठेवले नाही. त्यामुळे आंग्ल-संस्कृतीच्या संपर्काच्या सुरुवातीपासून 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. लैंगिक धाडसाच्या कथा-कादंबऱ्या लिहिल्या, मनोरंजनवादी नाटके लिहिली. आक्रस्ताळी कविता लिहिल्या. नागरीकरणाची सबंध बाजू न पाहता झोपडपट्ट्यांची स्वस्थ सुखद चित्रणे केली. जातीय संघर्ष टाळून सबंध मराठी समाजात थैमान घालणाऱ्या जातीयतेला टाळून वाचकांची दिशाभूल करणारे गुलगुलीत साहित्य जोपासले. माणूस किती स्वतंत्र असतो ? ह्या प्रश्नांच्या मर्यादा न सांगता फक्त पसारा सांगून वाङ्मयीन युगे निर्माण केली. कोणत्याही नव्या तत्त्वासाठी सुधारणेसाठी वेदनेचे पाठबळ लागते. अशी वेदना व्यक्तिवादाचे भांडवल करणाऱ्या मराठी साहित्यिकांना मुळातच नव्हती.

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 १९२० ते १९६० पर्यंतचे मराठी साहित्य वाचणाऱ्याला वाटावे इतके ह्या व्यक्तिवादाने थैमान घातले. प्रेम या गोंडस नावाखाली विवाहपूर्व किंवा विवाह दुर्दैवाने झालाच असल्यास विवाहबाह्य लैंगिक व्यवहारांना ह्या प्रतिष्ठित साहित्यिकांनी शिताफीने गौरवत आणले. संततीनिर्मितीचा पारंपरिक आर्यधर्म अत्यंत निष्ठेने पार पाडून भारताला जगातील दुसऱ्या क्रमांकाच्या लोकसंख्येचा प्रदेश हा बहुमान प्राप्त करून देणाऱ्या ह्या सद्‌गृहस्थांच्या समाजात व्यक्तिवादाच्या अनिर्बंध कल्पनांनी शतकानुशतके दाबून ठेवलेल्या सुप्त जाणिवा वर आणल्या. ह्यात आपल्या संस्कृती-तत्त्वांची मोठ्या प्रमाणावर अप्रतिष्ठा व विकृतीकरण होते ह्याचेही कोणा साहित्यिकाला किंवा समीक्षकाला भान राहिले नाही. स्वायत्त संस्कृतीत बहुदा अशा चुका होत नाहीत. प्रत्येक काळात प्रत्येक संस्कृती आधुनिक नसते, हा इतिहासातला एक धडाही आपण नीट लक्षात घेतला पाहिजे.

१९८२

• • •

बांधिलकीचे सामाजिक संदर्भ

बांधिलकीची संकल्पना लेखकसापेक्ष असून साहित्य आणि रसिक या अन्य दोन घटकांचा बांधिलकीशी येणारा संबंध दूरान्वयाचा ठरतो. लेखकाच्या बांधिलकीची संकल्पना व्यास-होमर यांच्यापासून सर्व मानवी समाजांच्या वाङ्मयीन संस्कृतींमध्ये निरनिराळ्या स्वरूपांत आढळते. मानवी समाज आजपर्यंतसुद्धा वांशिक, धार्मिक, राष्ट्रीय वगैरे बऱ्यावाईट अशास्त्रीय तत्त्वांवर संघटित होऊन टिकून आहेत. त्या सर्वच तत्त्वांशी त्या त्या देशांतील लेखकांची बांधिलकी होती. म्हणजे बांधिलकीची संकल्पना वैश्विक असली तरी देशकालपरत्वे बदलणारी आहे हे जागतिक साहित्याच्या इतिहासावरून लक्षात येते. दोन भिन्न भाषासमूहांमधील लेखकांच्या बांधिलकीचे सामाजिक संदर्भ बदलते असल्यामुळे बांधिलकीचे वैश्विक स्वरूप सिद्ध करणेही कठीण असते. वैयक्तिक संतापाची परिणती अल्जेरियात गोऱ्या माणसाकडून खून करण्यात होते तर हिंदुस्थानात ती अहिंसक संघर्षात होते (आल्बेर कामू, सानेगुरुजी). 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 समूहजीवनसापेक्षतेचा स्पर्श अशा साहित्याला होत नाही.

बांधिलकीची संकल्पना जरी उशिरा म्हणजे विसाव्या शतकाच्या मध्यावर जगभर निरनिराळ्या स्वरूपात चर्चेसाठी पुढे आली तरी ती प्राचीन असून या सुमारास केवळ जाणवली असे म्हणता येईल. ज्याप्रमाणे पाय मुरगळल्यावरच आपल्याला पाय असतात हे जाणवते किंवा त्यांचे महत्त्व कळते, त्याप्रमाणे मानवी समाजाचे विघटन सुरू झाल्यावरच बांधिलकीची चर्चा सुरू झाली. एकसंध समाजात बांधिलकीचा प्रश्न उपस्थित होत नाही. लेखक समाजातीलच एक भाग असतो, त्याला "लेखक" म्हणून स्वतंत्र अस्तित्व नसते. "केवळ लेखक" म्हणून जगणे हा लेखकपणाचा व्यत्यास आहे. कोणत्या तरी स्तरावर लेखक हा समूहमनाचा भाग असलाच पाहिजे. म्हणून लेखकाने सवलतींचा अट्टाहास धरणे ऐतखाऊपणाचे लक्षण मानले पाहिजे. असे लेखक आपले अस्तित्वच हुंडीसारखे वापरतात व हे बांधिलकीला मारक ठरते. याचबरोबर "लेखकांनी भाषणस्वातंत्र्यासाठी / लेखनस्वातंत्र्यासाठी वगैरे कुर्बानी करावी," "रशियन / अमेरिकन आक्रमणाचा निषेध करावा," "तुरुंगात जावे" वगैरे "जबाबदाऱ्या" लेखकांवर लादू पाहाणे यातून वर्तमानपत्री स्वातंत्र्याचा उद्घोष, लढाऊ नायकाचे दुर्गुण किंवा सद्गुण बिचाऱ्या लेखकावर लादण्याची मध्ययुगीन भ्याड वृत्ती आणि 'आग रामेश्वरी तर बंब सोमेश्वरी' अशा हास्यास्पद प्रवृत्ती दिसतात. महाराष्ट्रात स्वातंत्र्योत्तर काळात रशियावादी आणि अमेरिकावादी विचारवंतांचे जे विनोदी चाळे आजपर्यंत आपण पाहात आलो त्यामागे बांधिलकीच्या कल्पनेचे विडंबनच अधिक होते असे सिद्ध करता येते. बांधिलकीच्या कल्पना आदर्शवादी होणे म्हणजेच बांधिलकी कृत्रिमपणे लादणे होय. बांधिलकी हा लेखकाच्या निर्मितिप्रक्रियेतला स्वाभाविक पूर्वसंकेत असतो याचे भान ठेवणे आवश्यक आहे. लेखकाचे गाणे हे त्याचे स्वतःचे असते हे जितके खरे, तितकेच तो सर्वांचेच गाणे गात असतो हेही खरे. यामुळे लेखकाला आलेली परात्मतासुद्धा सार्वजनिक विघटनाचे लक्षण समजून संघटित समाज ही परात्मता विकोपांला जाऊ देत नाही.

साहित्याचा अर्थ केवळ "लिहिलेले" असा न घेता साहित्य म्हणजे "वाचलेले" हा घेतला तर साहित्यप्रक्रियेचे अधिक व्यापक सामाजिक कार्य लक्षात येते. साहित्यनिर्मिति म्हणजे लेखक, प्रकाशक-संपादक-पुस्तकविक्रेते, समीक्षक इ. आणि वाचक या सर्वांना आच्छादणारे एक वाङ्मयीन वातावरण असते, यातूनच विविध सामाजिक संदर्भ साहित्यप्रक्रियेत झिरपत असतात. या सामाजिक संदर्भांचे प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्षरीत्या साहित्यनिर्मितीवर तिच्या गर्भावस्थेपासून परिणाम होत असतात. त्यामुळे लेखकाला इतर सर्व सामाजिक घटकांकडून, संस्थांकडून आपोआप साहित्यकृतीचे सत्त्व शोषून घेता येते. एका दृष्टीने त्याची निर्मिती म्हणजे या सर्व घटकांना संवेदनाच्या पातळीवर सामावून घेणेच ठरते. साहित्यकृतीचा आशय व रूप भाषेत मांडणारी शैलीसुद्धा एक सामाजिक तत्त्व असून त्या त्या काळात रूढ असलेल्या सामाजिक शैलीतूनच लेखकाला आपले निवेदन मांडावे लागते. त्यामुळे आपोआपच साहित्यकृतीतले वैयक्तिक, व्यक्तिकेंद्रित तत्त्व सार्वजनिक होत

असते. सारांश, साहित्यात आशय, शैली, रूप, माध्यम ह्या सर्वच घटकांना सामाजिक संदर्भ मोठ्या प्रमाणावर असतात हे मान्य करावे लागते. त्यामुळे या संदर्भांशी इमान राखणे साहित्यिकाला स्वाभाविकपणे भाग पडते.

दीर्घकालीन गुलामगिरीमुळे, वसाहतवादी शोषणामधून आलेल्या भयानक दारिद्र्यामुळे आणि जुनाट समाजरचनेमुळे आपल्या समाजात लेखक आणि त्याच्या भोवतालचे सामाजिक पर्यावरण यांच्यातील नैसर्गिक संबंध दूषित करणाऱ्या प्रवृत्ती अर्थातच अनेक आहेत. अशा समाजात ढोंग आणि इमान यांच्यातील सीमारेषा स्पष्ट करणे कठीण असते. लेखक ''विकत घेणे'' अशा समाजात सोपे जाते. वर्तमानपत्री प्रसिद्धी, व्यासपीठी मान्यता, अभिरुची निर्मितीतील अड्डेबाजी, फालतू समीक्षकांचे कलावादी-रूपवादी सिद्धान्त यांचे साम्राज्य असलेल्या आपल्या वाङ्मयीन वातावरणातून सामाजिक संदर्भ विकृत अवस्थेत लेखकांपर्यंत पोहोचतात आणि लेखकाच्या बांधिलकीच्या कल्पना धूसर केल्या जातात. विकृत सामाजिक संदर्भांचे साहित्य हे आभासात्मक व रंजनवादी प्रवृत्तींना जोपासणारे असते. त्यामुळे समाजाच्या अंतःस्तरातील नैतिक व्यवस्था लेखकाला मांडता येत नाहीत. अशाही शक्यता असतात की काही नव्यानेच प्रतीत झालेल्या गोष्टी मांडता येत नसतील, किंवा अशा गोष्टी मांडायची प्रथा समाजात नसेल, किंवा मांडायची हिंमतही लेखकापाशी नसेल तेव्हा लेखक ऐतखाऊ म्हणून जगतात. समाज उदारमनाने लेखकाला जे स्वातंत्र्य देतो आणि समाजातले निषिद्ध वर्तन साहित्यात मांडायची अनुज्ञा देतो, त्या मूलभूत एकसंधतेच्या दुव्याकडे दुर्लक्ष करून जेव्हा लेखक स्वातंत्र्याच्या नावाखाली साहित्याचा समाजविन्मुख व्यापार सुरू करतो, तेव्हा अर्थातच त्याची बांधिलकी नष्ट झालेली असते. साहित्याचे समाजाला आवश्यक असे सौंदर्यदर्शनाबरोबरच पार पाडायचे कार्य बोध, ज्ञानसंवर्धन, नीतिदर्शन इत्यादी अशा साहित्यात नाहीसे झालेले असते. अशा वेळी राजकीय व सामाजिक संस्थांकडून सेन्सॉरशिपची रास्त मागणी पुढे येते. ज्या समाजात सेन्सॉरशिप आहे त्या समाजातले लेखक बांधिलकी पाळत नाहीत असे समीकरणही मांडता येते. प्रत्यक्षात मात्र आपल्या देशात याच्या उलटे समीकरण मांडण्यात येते. आपल्या समाजात लेखकाच्या बांधिलकीला प्रतिष्ठा मिळणे दिवसेंदिवस कठीण होत आहे, हेही दिसून येते.

१९८२

• • •

साहित्यातील देशीयता

कोणत्याही साहित्यातून देशी जाणिवा स्वाभाविकतःच व्यक्त व्हाव्या अशी अपेक्षा असते. तथापि युरोपी हिकमती लोकांच्या दीर्घकालीन दास्यत्वामुळे विसाव्या शतकाच्या मध्यावर जगातल्या विविध प्रदेशांमधील वसाहतींमध्ये एक खास वसाहतवादी आंतरराष्ट्रीयता निर्माण झाली. स्वातंत्र्योत्तर एकोणीसशेपन्नाशी आणि साठीच्या दशकांमधले कित्येक मराठी विद्वान आणि साहित्यिक अशा आंतरराष्ट्रीयत्वाने बेभान होऊन भरकटत गेलेले दिसतात. ह्या वृत्तीच्या लोकांना अनुरूप अशी राजकीय-सामाजिक परिस्थितीसुद्धा ह्या काळातल्या नेहरूयुगाच्या भोंगळ आंतरराष्ट्रीयत्वामुळे मिळत गेली. पिण्याचे पाणी मिळाले नाही तरी चालेल, पण रंगीत टीव्हीवर जगातल्या गंमती दिसल्या पाहिजेत, दूरदूरच्या उत्तमोत्तम खेळाडू होऊ शकणाऱ्या तरुण मुलामुलींना रोज दूधसुद्धा न मिळाले तरी चालेल, पण दिल्लीत जोरात एशियाड भरवले पाहिजे, वगैरे गोष्टी ज्या काळात प्रतिष्ठित ठरल्या त्या काळात बिचाऱ्या संकुचित देशीपणाचे भान राखणे म्हणजे पुनरुज्जीवनवादी किंवा राष्ट्रवादी ठरणे ओघानेच आले. हे विशाल आंतरराष्ट्रीयत्व जोपासण्यासाठी मुलांना मराठी आले नाही तरी चालेल, पण इंग्रजी माध्यमातून शिकविले पाहिजे हेही आपोआपच घडते. नंतर आपल्या विद्वानांनी ज्ञानदेव-तुकाराम नाही वाचले तरी विशेष बिघडत नाही, पण फालतू इंग्लिश-अमेरिकन लेखक सखोल अभ्यासले पाहिजेत अशा सवयी जडतात. कारण त्याशिवाय तुम्ही आंतरराष्ट्रीय विशाल जाणिवा कशा जोपासणार ?

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, सौंदर्यशास्त्र, तत्त्वज्ञानातले अनेक बेफिकीर संप्रदाय, तौलनिक साहित्यविचार, प्रतीकवादासारखे तंत्रप्रधान सार्वत्रिक आढळणारे बाह्यवर्ती सिद्धान्त, फ्रॉईड-मार्क्स वगैरेंची अखिल मानवी नकाशाबद्दल बोलण्याची पद्धत, औद्योगिक-तंत्रविद्यापर-शास्त्रीय-सेक्युलर शैलींची जगभरची लोकप्रियता, ह्या सर्व गजबजाटात युरोपीय साहित्यिक विचारवंतांच्या लक्षात हे आलेच नाही की, प्रत्येक मानवी समूहाची आपली स्वतःची संस्कृती असते. पृथ्वीवरचा प्रत्येक समाज युरोपी असण्याची शक्यता अर्थातच नाही. जे काही युरोपीय साहित्यिक आपापल्या शोषक वसाहतवादी समाजातसुद्धा देशी भान राखून होते, त्यांनाही हा स्वतः आणि इतर ह्यांमधला भेद जाणवला नाही, कारण त्यांचा देशीपणासुद्धा त्या काळातल्या साम्राज्यवादी-वसाहतवादी यंत्रणेत आपोआपच आंतरराष्ट्रीय ठरत होता. सारांश ह्या शतकाच्या मध्यापर्यंत अशी परिस्थिती होती की, जगभरच्या लहानसहान गरीब भूप्रदेशांमधल्या देशी जाणिवांची दखल घेण्याची गरज कुणाला वाटली नाही. कारण ते संकुचित, मर्यादित भावविश्व ठरले. त्यातल्या त्यात कोणी इंग्रजी, फ्रेंच, अमेरिकन इत्यादी चलनांत धडपडून व्यापार केलाच तर टागोर, अचीबे, सोयिंका अशासारख्यांची केवळ दखल घेतली जाई. एरवी देशीपणा अस्तित्वातसुद्धा असू नये असे एकूण वातावरण होते.

अशा ऊर्ध्वरचनेची सवय जडलेल्या वृत्तीला आता असे पटवून देण्याची गरज आहे की, बाबा रे, माणसाला किंवा साहित्याला आपापल्या भूमीवरच, आपापल्या भाषिक समूहातच डौलाने उभे राहता येते. त्याला परदेशी किंवा आंतरराष्ट्रीय आयाम असण्याची खरोखरच गरज नसते. कोणत्याही ग्रंथांचे, वाङ्मयीन चळवळींचे, साहित्यिकांचे मोल आंतरराष्ट्रीय मूल्यांनी ठरत नसून, आपापल्या समाजाच्या आध्यात्मिक उन्नतीपासून भाषिक प्रयोगक्षमतेपर्यंत किती भूमिका ते पार पाडतात ह्यावर त्यांचे मोल ठरत असते. कोणताही थोर साहित्यिक आपापल्या काळापुरता, स्वतःच्या समूहाकरिता प्रायः लिहितो. आंतरराष्ट्रीय कीर्तीच्या घटना, घडल्याच तर योगायोगाच्या, दुय्यम महत्त्वाच्या असतात. जागतिक ठरलेले दांती-शेक्सपिअर वगैरेसुद्धा मुळात अत्यंत देशी लेखक होते आणि ते जागतिक ठरण्यामागे त्यांच्या समाजाची बलाढ्य साम्राज्ये कारणीभूत आहेत. एरवी कोणत्याही थोर लेखकात निद्रिस्त जागतिक होण्याचे सामर्थ्य असतेच. 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 रुजविले गेले. प्रस्तुत लेखाच्या पूर्वार्धात देशीपणाच्या संकल्पनेची व्याप्ती आणि मर्यादा स्पष्ट करून साहित्यातल्या देशीपणाच्या स्थानाबद्दल चर्चा करू. त्यानंतर उत्तरार्धात

देशीपणा हा साहित्याला पायाभूत कसा असतो हे पाहू.

— १ —

प्रादेशिकतेच्या संकल्पनेत प्रदेशविशिष्ट लक्षणांचा प्रायः विचार केला जात असल्याने पोटभाग-पोटसंस्कृती-प्रधान दृष्टिकोन प्रबळ ठरतो आणि देशीपणाचे एक उपांग म्हणूनच त्याचा विचार करता येतो.

देशी याचा अर्थ त्या त्या भूमीशी जोडलेले असणे असा प्रायः होतो. खरे तर प्रत्येक वस्तू देशीच असेल तर देशीपणाची चर्चा करण्याची गरजच काय ? परंतु देशा न[illegible] त्या परक्या, बाहेरून येणाऱ्या अनेक मूल्यांचे, भाषांचे, संस्कृतींचे देशी मूल्यांवर, भाषांवर व संस्कृतींवर जेव्हा आक्रमण होते, तेव्हा स्वतःच्या अस्तित्वासाठी मानवी समूहांना देशीवादी व्हावे लागते. वस्तुतः देशीपणा ही अत्यंत स्वयंभू, झाडाझुडपांसारखी सोशिकपणे आपापल्या जागेवर उगवणारी व टिकून राहणारी संकल्पना आहे. परंतु तिलाही आक्रमक व्हावे लागते असे सांस्कृतिक कसोटीचे क्षण येतात. त्या वेळी अत्यंत नम्रतेने बोलणाऱ्या ज्ञानेश्वरालासुद्धा ''दाऊ वेल्हाळ देशी नवी'' असे आक्रमक व्हावे लागते किंवा भटोबासासारख्या गाढ्या पंडितालाही ''तुमचा अस्मात कस्मात मी नेणे गा : मज श्रीचक्रधरे, निरूपिली मऱ्हाटी : तियाचि पुसा :'' असे 'संकुचित' किंवा 'दुराग्रही' व्हावे लागते. *देशीपणाच्या* संकल्पनेत स्थितिशीलत्व अबाधित राखणारी स्वाभाविक अवस्था, हा अर्थ अभिप्रेत असतो. *देशीवाद* ह्या संकल्पनेत त्याच गुणांची लढाऊ वृत्ती, 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.

वेगवेगळ्या समाजांमध्ये देशीपणाच्या संकल्पनेला वेगवेगळी मूल्ये चिकटलेली दिसतात. *दि ऑक्सफर्ड इंग्लिश डिक्शनरी* (आवृत्ती १९७१) मध्ये देश*ी* किंवा ***नेटिव*** ह्या शब्दाचा अर्थ वंशवादी दिसतो :

> ''*नेटिव :* एखाद्या देशाचा मूळचा वा नेहमीचा रहिवासी, जो परकीय आणि परदेशी लोकांपासून वेगळा समजला जातो, हल्ली विशेषतः बिनयुरोपी आणि कमसंस्कृत अथवा असंस्कृत रानटी वंशाचा, काळसर (कलर्ड) किंवा काळा माणूस.''

आता अशी व्याख्या करणारे लोक अमेरिकेत जाऊन तेथील देशी संस्कृतीचा निःपात करणार हे उघडच आहे. इंग्लंडमध्ये दडपून नेस्तनाबूत झालेल्या देशी समूहांनी काही चळवळी उभारल्या तर त्यांना 'नेटिव' न म्हणता 'वेल्श राष्ट्रवाद', 'स्कॉटिश राष्ट्रवाद', 'गेलिक पुनरुज्जीवनवाद' अशा उथळपणाने देशीपणाची संभावना हेच लोक करत असतात. जणू काही अशा देशी प्रवृत्तीच्या चळवळी ब्रिटिश साम्राज्यवादासारख्या आंतरराष्ट्रीय विशाल प्रवृत्तीच्या तुलनेत क्षुद्र, बुरसटलेल्या, फुटीर असतात.

ऑस्ट्रेलियात आणि बऱ्याच श्वेतवर्णीय आफ्रिकी वसाहतींमध्ये तर देशीपणाचीसुद्धा बहुस्तरीय व्यवस्था केलेली आढळते, ती अशी :

१. प्राचीन काळापासूनचे आदिवासी किंवा कृष्णवर्णीय देशी.

२. परके पण अनेक पिढ्यांपासून रहिवासी झालेले गौरवर्णीय देशी.

३. स्थलांतर करून आलेले बिगर गौरवर्णीय देशी.

अमेरिकेत तर बाहेरून म्हणजे प्रायः युरोपातून आलेल्या उपऱ्या गोऱ्या लोकांनी अमेरिकेतल्या मूळच्या संस्कृतीचा नायनाट केल्यामुळे आता देशीवाद म्हणजे "मूळच्या रहिवाशांच्या बाजूचा आणि बाहेरून आलेल्यांच्याविरुद्ध असलेला पूर्वग्रह, मूळच्या लोकांचे संरक्षण करण्याचे धोरण व आचरण" असा समजला जातो.

हिंदुस्थानात पुरातनकाळी जनच्छेद झाल्याच्या खुणा इतिहास-पुराणांत आढळतात. त्याहूनही भयंकर पर्याय म्हणून एखाद्या वंशाच्या लोकांना जन्मानेच दास ठरवून किंवा अस्पृश्यतेचा अदृश्य तुरुंगच उभारून गुलामीचे जिणेही लादलेले आढळते. तरीही इतक्या प्राचीन काळापासून इतक्या विशाल उपखंडात सातत्याने अनेक वंशांचे लोंढे येत गेले आणि निरनिराळ्या भूप्रदेशात पसरत गेले आणि त्या सर्वांना आपापल्या रीतिरिवाजांसह देवदैवते, रीतीभाती, पोषाख, खाण्यापिण्याच्या बहुविध पद्धतींसह सामावून घेण्याच्या दोन महत्त्वाच्या बृहत्व्यवस्था आपोआप प्रस्थापित झाल्याचे दिसते. एक म्हणजे जातिव्यवस्था आणि दुसरी म्हणजे देशव्यवस्था. हिंदुस्थानच्या इतिहासात आणि भूगोलात कोणत्याही माणसाला ह्या वांशिक आणि प्रादेशिक अशा दोन आडव्या-उभ्या अक्षांवर जागा सापडली की, तो मानाने आपले अस्तित्व टिकवू शकतो. अमुक माणूस कोणत्या जातीत जन्मला आणि तो कुठल्या प्रदेशातला आहे या दोन गोष्टींवाचून कुठल्याही भारतीय माणसाची ओळख पटणे अशक्य आहे. ह्या दोन्ही व्यवस्थांच्या परस्परछेदांनी अधिक सूक्ष्मतर अशा अनेक उपव्यवस्थांचे विस्तीर्ण बहुरंगी पट हिंदुस्थानात आढळून येतात. परंतु ह्या उपखंडात कोणालाही जाती आणि देश ह्या दोन स्थूल आयामांशिवाय स्थिर अस्तित्व प्राप्त होत नाही. फार काय, ह्या बृहत्व्यवस्था न मानणाऱ्या समूहांनासुद्धा ह्याच व्यवस्थांनी ओळखले जाते. उदाहरणार्थ, अरण्यात दडून राहिलेले आदिवासी किंवा आंतरप्रांतीय, आंतरजातीय संबंधांमधून निर्माण झालेले उपसमूह.

भारतीय समाजाच्या ऱ्हासकाळात जातिव्यवस्थेला श्रेष्ठ-कनिष्ठ उतरंडीचे मूल्य ह्याच ऊर्ध्वव्यवस्थांच्या स्तरीकरणामुळे प्राप्त झाले. वस्तुतः मुळात कोण, कुठे आणि कोणत्या जमातीत जन्मला ही मूल्यनिर्णयाची कसोटी होऊ शकत नाही. एक मात्र खरे की, ह्या दोन बृहत्व्यवस्थांमुळे कोणाही माणसाला ह्या उपखंडात कुठेही वसाहत करून राहण्याचे स्वातंत्र्य असल्याने जिथे वास्तव्य करायचे त्या प्रदेशाला स्वीकारावे लागते. अशा रीतीने आपल्या देशात देशीकरणाची प्रक्रिया अव्याहतपणे चालत आली आणि एका छोट्याशा

प्रदेशातही अतिसूक्ष्म समूहांनी सबंध समाजाचे पोत घडत आले आहे. त्यामुळे पारशी लोक भारतीयही आहेत, पण मूळचे इराणी आहेत. मराठी मुसलमान, महाराष्ट्रातील मारवाडी, दक्षिणेतील मराठे वगैरे सहस्त्रावधी जमातींनी आपापला मूळ देशीपणा न घालवता भाषा, धर्म, अन्न-वस्त्रादी शैली व चालीरीती आपल्या अस्तित्वाबरोबर टिकवल्या. ह्यामुळे भारतीय परंपरेत देशीपणाच्या अचल भौगोलिक तत्त्वाची संकल्पना नेहमीच उभ्या-आडव्या धाग्यांनी घट्ट विणली गेली आहे. म्हणून हिंदुस्थान हे केवळ एककेंद्री राष्ट्र नसून एक हळूहळू बदलत जाणारे बहुकेंद्री बहुअक्षी भूमिसातत्य आहे.

अशा भूमिसातत्यावरील अनेक युगांचा इतिहास विलक्षण वेगवेगळ्या प्रक्रियांनी आजपर्यंत घडत आल्याने येथील पुरातन काळापासूनच्या अंतर्वर्ती घडामोडींचे स्फटीकीकरण एखाद्या छोट्याशा पुराणकथेत किंवा लोककथेतसुद्धा झालेले आढळेल. भारतीय मनात जुन्या-नव्या घडामोडींचे सत्त्व अशाच स्थळकाळांनी निश्चित केलेल्या भूमिप्रधान देशी परंपरांनी तयार होते. त्यामुळे ह्या उपखंडात आपापला परिसर आणि पुरातनकाळापासून टिकविलेले सांस्कृतिक स्वातंत्र्य ह्यांचा समृद्ध आविष्कार आढळतो. ह्या आविष्काराच्या बहिर्वर्ती खुणा म्हणजे वेगवेगळ्या परिसरातल्या आपल्या दृश्य व्यवहाराच्या पोशाखासारख्या शैलीत सापडतील. वायव्येकडील पठाणाचा पोशाख हा जसा त्या भूमीचा सांस्कृतिक आविष्कार आहे, तशीच दक्षिणेतील मितपोशाखी शैली तिथला देशी आविष्कार आहे. हे एक उदाहरण झाले. अशीच त्या त्या परिसरातली ती ती वस्तू, प्राणी आणि वनस्पती, आचार आणि विचार हे सर्व अतूटपणे त्या त्या प्रदेशाचे आहे. ह्या सर्व अंतर्वर्ती व बहिर्वर्ती आविष्कारात स्वायतत्ता आणि विकेंद्रीकरण ह्या महत्त्वाच्या तत्त्वांची मुक्त वाढ दिसून येते. सारांश, विविधतेत एकता असणे ह्याचा अर्थ देशीपणाच्या ह्या अनंत आविष्कारांच्या मुळाशी असलेले परस्परावलंबी भूमितत्त्व होय. जगातल्या प्रत्येक संस्कृतीने स्थलमाहात्म्य मानले आहे. राष्ट्रीयत्व हे त्याचे एक ढोबळ स्वरूप होय. हद्दपार करणे, तुरुंगात टाकणे, अंधारकोठड्या ही शिक्षेची रूपे माणसाला त्याच्या प्रिय भूमितत्त्वापासून वंचित करण्याची क्रूर साधने होत.

साहित्याच्या जडणघडणीत देशीपणाचे तत्त्व किती मर्यादेपर्यंत प्रस्थापित करता येईल ह्याचा आता विचार करू. लेखक, साहित्यकृती, वाचक आणि परंपरा हे साहित्याचे चार महत्त्वाचे घटक तपासले, तर ह्या सर्वांना सामावून घेणारे देशीपणाचे तत्त्व हे शैलीसारखे व्यापकधर्मी (म्हणजे सर्व घटकांमध्ये) सापडणारे तत्त्व आहे ? की तो साहित्यातल्या आशयासारखा एक सेंद्रीय घटक आहे ? की तो साहित्याबाहेरचा परंतु पर्यायाने त्याला उपकारक असा माध्यमासारखा बाह्यवर्ती घटक आहे?

साहित्यकृतीच्या वैश्विकतेबद्दल नेहमीच बोलले जाते, आणि अडाणी साहित्याभ्यासक आंतरराष्ट्रीयत्व म्हणजेच वैश्विकता समजतात. खरे तर वैश्विकता ही देशीपणाच्या विरोधी संकल्पना नाही. वैश्विकता म्हणजे भिन्न भिन्न ठिकाणच्या देशी शैलींचा भिन्न भिन्न

स्थितींमध्ये आस्वाद घेणे होय. ह्या वेगवेगळ्या प्रदेशांमधील कृतींमध्ये एकरूपता नसते. अशी एकरूपता त्यांच्यावर लादणे म्हणजे वैश्विकता नव्हे. आहे त्या स्थितीत ह्या सर्वांचा उपभोग घेणे असा उदारपणाचा रसास्वाद वैश्विकतेच्या संकल्पनेत अपेक्षित असतो. जसे असेल तसे असो, हे तिचे लक्षण असते.

ह्याच्या उलट वसुधैवकुटुंबी वृत्ती म्हणता येईल. वसुधैवकुटुंबी वृत्तीत भिन्न भिन्न ठिकाणच्या कृतींमध्ये एकरूपता पाहणे, एकजातीयता शोधणे हे अपेक्षित असते. वैश्विकता आणि वसुधैवकुटुंबी वृत्ती ह्या दोन्हीत भोगणाऱ्याच्या वृत्तीचा फरक दिसून येतो. देशीयतेत त्या त्या ठिकाणच्या कृतींचे स्वतंत्र अस्तित्व मान्य केलेले असते. ह्याउलट वैश्विक अथवा वसुधैवकुटुंबी ह्या दोन्ही वृत्तींमध्ये तुलनात्मक परिमाण अपेक्षित असतो. परक्या, व्यत्यय आणणाऱ्या, साम्राज्यवादी, भोगवादी वृत्ती किंवा भांडवलशाहीप्रणीत मधुकरवृत्ती, तसेच दुसरीकडून किंवा बाहेरून लादलेल्या ऊर्ध्वव्यवस्था ह्या सर्व देशीपणाला हानिकारक समजल्या जातात. त्याचबरोबर असंपर्कित देशीपणात अंतर्जननासारखे हानिकारक घटक निर्माण होतात आणि तिचे स्वत्वच धोक्यात येऊ शकते.

एखादी साहित्यकृती मुळात देशी *असते,* परंतु ती वैश्विक होऊ *शकते,* मग ती वैश्विकता एखाद्या अज्ञात कवीच्या वैश्विकतेसारखी निद्रिस्त असो की, शेक्सपिअरसारख्याच्या वैश्विकतेप्रमाणे गवगवा होऊन जागृत स्वरूपाची असो. देशी असणे ही कुठल्याही साहित्यकृतीची प्राथमिक गरज आहे. सर्व कलांना मिळणारा वैश्विक प्रतिसाद हा मानव जातीच्या मूलभूत देशीपणाची साक्ष समजला जातो.

तौलनिक साहित्यविचारातही असे सिद्ध केले जाते की, कलाकृती ह्या अनन्यसाधारण कधीच नसतात. कारण कोणत्या तरी समान तत्त्वाच्या आधारे त्यांचे वर्गीकरण हे करता येतेच. संविधानके, रूपबंध, संरचना, प्रतीके, पात्रे, आशयसूत्रे, कथनतंत्रे, तत्त्वे, शैलीप्रकार, मूल्ये इ. घटक जगभरच्या साहित्यकृतींमध्ये सार्वत्रिकपणे आढळतात. अर्थात ही समानता त्या त्या देशी वैशिष्ट्यांशिवाय अस्तित्वात आलेली नसते आणि ही देशी वैशिष्ट्ये गृहीत धरल्याशिवाय दोन भिन्न संस्कृतींच्या किंवा भिन्न भाषांच्या साहित्यकृतींची तुलना करता येत नाही.

देशीयतेविरुद्ध ठरलेला आक्षेप म्हणजे ''मानव सर्व एक आहे.'' असे असता इथले साहित्य आणि तिथले साहित्य हा भेद क्षुद्रपणाचा नाही काय ? ''उदारचरितानां तु वसुधैवकुटुंबकम्'' असे *हितोपदेशातील* धूर्त कोल्हा गरीब हरिणाला फसवण्यासाठी म्हणतोच. देशीयतेविरुद्ध दुसरा आक्षेप म्हणजे आक्रमक सनातनी राष्ट्रवादी लोक देशीयतेचा दुरुपयोग करू शकतात. असे भाबडे आक्षेप मान्य करूनही देशीयतेचे महत्त्व कमी होत नाही. मोठमोठ्या संस्कृती आणि राष्ट्रे परदेशातून परागंदा झालेल्या उपऱ्या लोकांनी स्थापिली आणि संगोपिली. ह्या उलट त्या त्या देशातील भूमिपुत्रांनीच स्वतःच्या संस्कृतीचा व राष्ट्राचा बिनदिक्कतपणे नाश केला, अशी उदाहरणे जगाच्या आणि

महाराष्ट्राच्या इतिहासात भरपूर सापडतील. त्याचबरोबर अशीही उदाहरणे सापडतील की, काही लोक स्वदेशापेक्षा नवख्या दूरच्या प्रदेशांच्या प्रेमात पडलेली दिसतात. ह्या उलट तुकाराम-काफ्का ह्यांच्यासारख्या असंतुष्ट आत्म्यांना आपल्याच जन्मभूमीत आपण परके झाल्याचे जाणवते. त्याचप्रमाणे स्वातंत्र्य, समता, बंधुभाव, न्याय, करुणा, अहिंसा अशी मूल्ये, तत्त्वे किंवा कल्पना एखाद्या समाजात जन्मतात आणि त्यांची बीजे दूरवर उडत जाऊन देशांतर करून दुसऱ्याच समाजात अधिक भक्कम मुळे धारण करून अधिक जोमाने वाढलेली दिसतात. अलीकडे राक्षसी प्रचार माध्यमांद्वारा आंतरराष्ट्रीय सहकाराचे इतके आवर्जून कौतुक केले जाते की, रोज पेपर वाचणाऱ्यांना व टीव्हीसमोर बसणाऱ्यांना देशीयता म्हणजे संकुचितपणा वाटण्याची शक्यता अधिक आहे. हल्लीच्या शास्त्रीय युगकल्पनांनी आणि वाढत्या संस्कृतिसंकरामुळे, तसेच अंतराळयुगाच्या स्पर्शाने, माणसांना ह्या पृथ्वी नामक ग्रहावर तरंगतेपणाची, संपूर्ण भूमिहीनतेची जाणीव करून दिली आहे. आणखी देशीयतेला फिके पाडणाऱ्या घटना म्हणजे गतिशील आक्रमक युरोपी संस्कृतींनी गरीब स्थितिशील अशा आफ्रो-आशियाई समाजांवर पूर्ण प्रभाव टाकून आपले श्रेष्ठत्व ह्या दडपलेल्या लोकांच्याच तोंडून वदवून घेतल्याने घडल्या. ह्या घटनांमुळे 'तिसऱ्या जगा'तल्या लोकांची स्वतःच्या भूमीवरची श्रद्धा नाहीशी झाली. देशीपणा हे मागासलेल्या, बुरसटलेल्या मूल्यांचे तर तत्त्वज्ञान नाही ना? युरोपातली कुत्रीसुद्धा आपल्याकडील माणसांपेक्षा हुशार असतात काय? अशा शंका 'तिसऱ्या' जगात निर्माण झाल्या. म्हणजे अमेरिकेतल्या पंचमहाभूतांना पूजणाऱ्या रेड इंडियनांना महत्त्व द्यावे, की आपल्या दैदीप्यमान शास्त्रीय प्रगतीने तीच पंचमहाभूते पादाक्रांत करणाऱ्या युरोपी गोऱ्या लोकांचे कौतुक करावे? जगभर साम्राज्य प्रस्थापित करणाऱ्यांची गाथा गायची सोडून आपापल्या परिसरात आनंदाने जगत आपोआप म्हाताऱ्या होणाऱ्या वसाहतींमधील गरीब ग्रामसंस्कृतींची महती गावी काय? सगळा आसमंत हादरवून टाकणाऱ्या विस्तारशील आक्रमक विराट सिंफन्या कुठे आणि आपल्याच जंगलातल्या वेळूचा पावा जीव ओतून वाजवणारा फाटका गुराखी कुठे !

ब्रांझयुगापासून क्रूर कत्तली हेच निर्णयाचे मूल्य मानणाऱ्या पृथ्वीवरील मानवी संस्कृतीत वरील प्रश्नांची उत्तरे मिळणे फारच सोपे आहे.

संस्कृती म्हणजे परस्पर सहकार्य करणाऱ्या अनेक व्यवस्थांचे जाळे असते. बाहेरून पडणारे सर्व प्रभाव ह्या व्यवस्थांमध्ये रूपांतरित करून त्यांना आत्मसात करण्याची अंगभूत शक्ती प्रत्येक जिवंत जोमदार संस्कृतीमध्ये असते. बाहेरील प्रभाव आत्मसात करण्याच्या ह्या प्रक्रियेला देशीकरण म्हणता येईल. ही देशीकरणाची प्रक्रिया जितकी सक्षम असेल, तितकी ती देशी संस्कृतीला पोषक ठरते. बाहेरून आदळणाऱ्या विविध मूर्त आणि अमूर्त गोष्टींचे देशीकरण करून कोणत्याही जोमदार संस्कृतीचे पोत भक्कम होत जाते. ह्या प्रक्रियेमुळेच मानवबाह्य विश्वातील घटना, सचेतन व अचेतन वस्तू, प्राणी आणि वनस्पती

इत्यादींना संस्कृती आपल्या पोटात घेत असते. ह्याच प्रक्रियेमुळे मानवी अस्तित्वाचे त्या त्या प्रदेशाशी, तिथले डोंगर, नद्या, प्राणिजात, इतिहास व भूगोल ह्यांच्याशी जन्मजात नाते प्रस्थापित होते.

साहित्याच्या परंपरेत ही देशीकरणाची प्रक्रिया अव्याहत चालू असते. प्रत्येक नव्या साहित्यिकाला आपली मुळे ह्या परिसराभिमुख परंपरेत खोलवर रोवलेली असल्याचे आपोआप जाणवते. परसंस्कृतीशी संपर्क झालेल्या लोकांच्या जाणिवेत वा नेणिवेत परसंस्कृतीतील नवी नवी मूल्ये, तत्त्वे, एवढेच नव्हे तर मोठमोठ्या सांस्कृतिक व्यवस्थासुद्धा आत्मसात केल्या जातात. हिंदुस्थानात आर्य, हूण, शक, मोगल इत्यादींचे असेच देशीकरण झाले. उसनवारी करतांनासुद्धा परक्या समाजाचा कितीही तीव्र सांस्कृतिक व राजकीय दबाव असो, कोणते परके मूल्य किंवा तत्त्व घ्यावे ह्याची निवड सांस्कृतिक व्यवस्था अत्यंत काळजीपूर्वक करत असतात आणि ज्या गोष्टी समाजाची मूळ संरचना वाढविण्यासाठी आवश्यक असतात, अशाच परक्या गोष्टींना देशी व्यवस्थेत शेवटी स्थान मिळते. येथे संस्कृतिसंपर्काच्या गदारोळात पहिल्या पिढीची चूक झाली तर पुढच्या पिढ्या त्यात दुरुस्ती करून समतोल साधतांना दिसतात.

सारांश, आपली देशी संस्कृती छेदून त्या पलीकडच्या आंतरदेशीय महाव्यवस्थेत जाण्याची उलटी प्रक्रिया ही साहित्याची मूलभूत गरज नाही. *पंचतंत्र* किंवा *अरबी भाषेतील गोष्टी* किंवा *शेक्सपिअर* ह्या देशी साहित्यकृती इतर संस्कृतींनी आपली गरज म्हणून देशीकरणाच्या प्रक्रियेने आत्मसात केल्या. तरीही त्या त्या साहित्यकृतीचे मूळ अस्तित्व देशीच राहाते. काही थोर ग्रंथांना सबंध विश्वसाहित्यात मानाचे स्थान प्राप्त झालेले दिसते. प्रचाराचा आणि कमीजास्त लोकप्रियतेचा भाग सोडल्यास होमर, सोफोक्लीस किंवा व्यास, वाल्मीकि वगैरे प्रत्येक भाषेतील जुनेनवे थोर ग्रंथ कुणालाही मान्य करावे लागतात, इतके दैदीप्यमान असतात. परंतु येथेसुद्धा जणू काही विश्वसाहित्याची एक कोठी असून, तिच्या किल्ल्या प्रबळ पाश्चात्त्य भाषांतील लोकांच्या ताब्यात असल्याचे भाबडे मराठी लोक मानतात. गेल्या शंभर वर्षांतील मराठी समीक्षेचा आढावा घेतल्यास टेनिसन-ब्राऊनिंगपासून एलिअट-बेकेट अशा त्या मानाने दुय्यम दर्जाच्या साहित्यिकांची थोरवी मानणारे भाबडे मराठी विद्वान भीतभीतच तुकारामाची विश्वसाहित्यात गणना करतांना दिसतील. *पंचतंत्र, उपनिषदे, रामायण, महाभारत, कथासरित्सागर, गाथासप्तशती,* भर्तृहरी, कालिदास, शूद्रक, विशाखदत्त, दंडिन्, बाण आणि नंतर आधुनिक भाषांमधील म्हाइंभट, नामदेव, ज्ञानदेव, जनाबाई ह्यांच्या तोडीचे (आपल्याला माहीत नसलेले) कितीतरी साहित्यिक आपल्या साहित्यचर्चेत क्वचित आढळतात. देशीपणाची जाणीवच नाहीशी झाल्याची ही अज्ञानमूलक लक्षणे आहेत.

वरील मराठी भाबडेपणा बाजूला ठेवून असे म्हणता येईल की, युरोपी वा अमेरिकन साहित्यातील थोर ग्रंथ हे खऱ्या अर्थाने देशीच आहेत. त्यांना जगभर वाचकवर्ग मिळतो,

ही घटना एका देशी संस्कृतीला इतर देशी संस्कृतींनी दिलेली दाद होय. विश्वसाहित्यातील अक्षरग्रंथ हे आपला देशीपणाचा हक्कच प्रस्थापित करीत असतात. कोणत्याही जबरदस्त देशी साहित्यकृतीची मुळे आपापल्या भूमीत खोलवर रुजलेली असतात. स्थलकालाच्या मर्यादा ओलांडण्यासाठी त्यांना दुसरे काहीही करावे लागत नाही, इतर स्थलकालांनीच त्यांच्यापर्यंत पोहोचावे लागते. ह्या तुलनेत अमेरिकन पुस्तकांची यूसिसने करवून घेतलेली मराठी भाषांतरे पाहावीत.

वेगवेगळ्या काळात एखाद्या प्रदेशातले साहित्य विश्वसाहित्याच्या केंद्रस्थानी असल्याचे दिसून येते. त्या विशिष्ट ऐतिहासिक युगात असे वाङ्मयीन पर्यावरण निर्माण होते की, एका ठराविक प्रदेशातील समूहाच्या जाणिवा जगभरच्या एकूण मानवी समाजाचे नेतृत्व करीत असतात. आम्ही इतिहास बनवत आहोत, अशी देहभान हरपून टाकणारी जाणीव अशा समाजात पसरते. त्यामुळे त्या प्रदेशातील संवेदनशील प्रतिभावंतांच्या साहित्यकृती आपोआपच त्या युगातील मानवी जाणिवांना सर्वसाधारणतः मध्यवर्ती ठरतात. विशिष्ट ऐतिहासिक परिस्थितीमुळे अशा साहित्यकृती त्या युगातील जनतेच्या जाणिवांचा संकेतकोश म्हणून कार्य करतात उदाहरणार्थ, पंधराव्या शतकातील इटालिअन, एकोणीसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धातील इंग्रजी आणि त्याच शतकाच्या उत्तरार्धातील रशियन व फ्रेंच साहित्य. ह्या साहित्यांत त्या त्या युगात व्यक्त झालेल्या जाणिवा इतर समाजांनाही संदर्भचौकटी म्हणून वापरता येतात. नंतरच्या युगांतही त्यांचे मध्यवर्तीपण टिकून राहिले. विश्वसाहित्याची स्थलकालातीत कल्पना ह्यातूनच पुढे आली. इतर अनेक देशांत त्या वेळी कितीही मोठमोठे साहित्यिक लिहीत असले तरी अशा देशांमधल्या ऐतिहासिक परिस्थितीत निर्माण होणाऱ्या जाणिवा त्या युगातल्या जनतेला मध्यवर्ती संदर्भस्थान ठरल्या नाहीत. भारतीय साहित्यातसुद्धा अशी दैदीप्यमान युगे येऊन गेली, नंतर काळ बदलला आणि मानवी जाणिवांचे केंद्रस्थान अन्य साहित्यांत गेले. असे झाले तरी पूर्वीच्या अशा काळातल्या मध्यवर्ती साहित्याला किमान ऐतिहासिक महत्त्व तरी उरतेच.

अर्थात हे चित्र स्थूलमानाने दाखविले आहे. प्रत्यक्षात जगभर त्या त्या प्रदेशात पुन्हा अशी लहानमोठी मध्यवर्ती केंद्रे प्रस्थापित होत असतातच. उदाहरणार्थ, भारतीय प्रदेशात विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीला बंगाली साहित्यिक जाणिवा मध्यवर्ती ठरल्या. जगातल्या एकूण मानवी जाणीवांच्या परिघात अर्थातच त्या केंद्रस्थानी जाणे शक्य नव्हते. एकोणिसाव्या शतकातील रशियन कादंबरीकार त्या काळात मध्यवर्ती ठरले नाहीत, पण नंतर ते केंद्रस्थानी आले. विश्वसाहित्याच्या संकल्पनेत अशा अनेक प्रक्रिया घडत असतात. परंतु प्रत्येक प्रक्रियेत देशीपणाचा घटक प्रमुख असतो. विश्वसाहित्याखालील अधःस्तरांचे निरीक्षण केल्यावर हे लक्षात येते.

देशी संदर्भ नसलेले पण मुळातच ''आंतरराष्ट्रीय साहित्य'' असे काही स्वतंत्रपणे अस्तित्वात नसते. तौलनिक साहित्यविचारातसुद्धा असे आंतरराष्ट्रीयत्व मानले जात नाही.

तिथे तुलना करण्याची जी विशिष्ट पद्धत असते, तिच्यानुसार एका देशी शैलीची, चळवळीची किंवा वृत्तीची दुसऱ्या देशी शैलीशी, चळवळीशी किंवा वृत्तीशी तुलना केलेली असते. ही शिस्त न पाळल्यास, म्हणजे त्या त्या साहित्यकृतीचे देशीपण टाळून तुलना केल्यास हा प्रकार क्षुद्राभ्यासापलीकडे जात नाही. वैश्विक अशा वाङ्मयीन व्यवस्था नसतात्त, हे तौलनिक साहित्यतज्ज्ञ नेहमीच सांगतात. सैद्धान्तिकदृष्ट्यासुद्धा देशीयतेचा पाया नसलेली आंतरराष्ट्रीयता ही संकल्पनाच असंभाव्य ठरेल. कारण देशीयता ही बहुकेंद्री, वर्णनपर आणि प्रत्यक्ष अशी संकल्पना आहे, तर आंतरराष्ट्रीयता ही कृत्रिम आणि परजीवी संकल्पना आहे. देशीपण ही गुणात्मक संकल्पना नसून ते एक सामान्य आणि अपरिहार्य तत्त्व मानले पाहिजे. कारण देशीपणाचे तत्त्व विशिष्ट संस्कृतीने निर्मिलेल्या बऱ्यावाईट लहानमोठ्या सर्व प्रकारच्या कृतींमध्ये प्रकट झालेले दिसते.

— २ —

देशीपणाचे तत्त्व साहित्यात पुरेसे स्पष्टपणे उमटलेले आढळले, तरी साहित्यचर्चेत ह्या संकल्पनेबद्दल फारसा विचार झालेला दिसत नाही. ह्याचे कारण, अशी चर्चा युरोपात सुरू होणे अशक्य होते, आणि युरोपात सुरू झाली नाही म्हणून इकडेही सुरू होणे अशक्य होते. तथापि जगातल्या प्रत्येक साहित्यात देशीपणाला मध्यवर्ती स्थान दिलेले आहे असे कालखंड सर्वत्र सापडतात. आणि अशा कालखंडात त्या देशाचे वाङ्मय जोमाने बहरलेले दिसते. उदाहरणार्थ, तेराव्या शतकातील मराठीतील यादवकाल, शिवकाल, किंवा इंग्रजीतील एलिझाबेथ युग किंवा रोमँटिक युग. देशीपणाचे निकराचे भान अशा युगात वाढते आणि देशीकरणाच्या प्रक्रियेत त्या काळातल्या सर्व लेखकांची सर्जनशक्ती कार्यरत झालेली दिसते.

भाषाशास्त्रज्ञ, शैलीशास्त्रज्ञ, पुरातत्त्ववेत्ते, मानववंशशास्त्रज्ञ आणि कलेचे इतिहासकार स्पष्टपणे सांगतात की, प्रत्येक कालखंडात आणि प्रत्येक प्रदेशात स्पष्टपणे वेगळी अशी कला, साहित्य आणि एकूण सर्वच मानवी व्यवहारांमध्ये आढळते. कोणती कलाकृती कोणत्या प्रदेशात आणि कोणत्या कालखंडात निर्माण झाली हेही देशीयतेच्या तत्त्वावर अचूकपणे ठरविता येते. आपल्या देशातील प्रदेशविशिष्ट संगीत, चिजा, धुना, गायकी ह्या तर गाणे ऐकल्याबरोबर कोणत्या प्रदेशातल्या हे सांगता येते. भाषेचे स्वरूप तर इतके सूक्ष्मपणे देशकालविशिष्ट असते की, तिच्यातल्या साहित्यकृतीचा काल आणि स्थळ ठळकपणे उभी राहातात. ज्या अर्थी साहित्यकृती फक्त भाषेतच व्यक्त होते, त्याअर्थी भाषेचे ऐतिहासिक, भौगोलिक आणि सामाजिक संदर्भ साहित्यकृतीच्या भाषिक शैलीगुणांवर अदृश्यपणे हुकूमत ठेवत असतातच. शैलीची वैशिष्ट्ये ही तर साहित्यकृतीची खाण कोणती हे स्पष्टपणे दर्शवितात. येथे साहित्यकृतीचे आपल्या सांस्कृतिक आवरणाशी असलेले जन्यजनक नाते मुद्दाम स्पष्ट करण्याची गरज नाही. *महाभारत* प्राचीन हिंदुस्थानातच का निर्माण होऊ शकले आणि *इलिअड* प्राचीन ग्रीसमध्येच का निर्माण होऊ

शकले हे देशीपणाच्या तत्त्वानेच स्पष्ट होते. ही पद्धती म्हणजे वेगवेगळ्या जंगली प्राण्यांच्या आपापल्या नैसर्गिक परिसराशी जोड्या लावण्याइतकी सोपी आहे.

दुर्दैवाने इतका सोपा विचार साहित्याच्या दुर्बोधत्वाची सवय लागलेल्या आपल्या लोकांना घाबरवून टाकतो. त्यातही आपल्या अभ्यासकांचा विश्वसाहित्याशी होणारा परिचय केवळ एकाच इंग्रजी भाषेतून होत असल्यामुळे जणू काही जगातील थोर साहित्य एका स्वतंत्र आंतरदेशीय प्रांतातच वैश्विक ठरते, असा गैरसमज भाबड्या मराठी अभ्यासकांचा होऊ शकतो. हा गैरसमज शहरी मुलांनी जिराफ, हत्ती, मोर, शहामृग यांना आपल्या महानगरातील प्राणिसंग्रहालयाशी जोडणे किंवा एस्किमो, बदाऊनी वा आदिवासी लोकांना एका टीव्हीच्या पडद्याशी जोडण्यासारखा आहे. हे आंतरदेशीयतेचे गैरसमज देशीयतेच्या यथार्थ ज्ञानाशिवाय नाहीसे होत नाहीत.

आता काहीजण विचारतील, की साहित्यकृतीचे संदर्भ देशी ठरण्यासाठी केवढा देश अभिप्रेत असतो? देशीयतेचा परिसर किती लहान किंवा किती विशाल असला म्हणजे देशी भान पुरेसे होईल? भाऊ पाध्ये यांची मुंबईपुरती देशीयता चालू शकेल, की माडगूळकरांचा माणदेश अधिक बरा? मग सबंध महाराष्ट्र का नको? किंवा संपूर्ण पश्चिम भारत किंवा दक्षिण भारत असायला काय बाध आहे? आणि हा परीघ असा वाढवत वाढवत भारताच्या बाहेरही नेला तर काय बिघडेल? आणि खरोखर जर कोणी योगीपुरुष "हे विश्वचि माझे घर" असे समजत असतील तर आपण ह्या घराच्या कोणत्या सोप्यात बसू? देशीयतेच्या जाणिवेच्या अशा मर्यादा ठरवता येतील असे वाटत नाही. परंतु ह्याचा अर्थ साहित्यकृतीच्या देशीयतेला प्रादेशिक मर्यादाच नसाव्या असा होत नाही. परिसराचा हा प्रश्न त्या त्या लेखकाच्या रोजच्या जगण्यातल्या संवेदनशीलतेच्या आलेखावर ठरेल. त्यामुळे अर्थातच भारतीय संस्कृतीच्या संदर्भात प्रस्तुत लेखाच्या पूर्वार्धात चर्चिलेले भौगोलिक आणि सांस्कृतिक सातत्य हे कोणत्याही लेखकाला नेहमीच आव्हान देणारे आहे. देशीपणा नसल्यामुळे येणारी उणीव कल्पनाशक्तीने किंवा लालित्याने किंवा आधुनिकतावादी आशयसूत्रांनी कधीही भरून काढता येत नाही. शेवटी देशी असणे म्हणजे ह्या एकंदर भूमितत्त्वाचे भान, त्यातील सर्व जाती, वंशांचे समूह, संप्रदाय, धर्म, परंपरा, स्थलकालाचे उभेआडवे छेद या सर्वांसकट येणारे एकजिनसीपणाचे भान होय.

दुर्दैवाने जगात क्वचित पडले असतील असे प्रदीर्घ शतकांचे परक्या संस्कृतीचे दबाव, वसाहतवादी गुलामगिरी, स्वातंत्र्योत्तर चालूच राहिलेली परसंस्कृतिपूजा, नव्याने निर्माण झालेले संस्थात्मक केंद्रीकरण, नवस्थापित भाषावार प्रांतरचनेमुळे लोकांमध्ये आलेला अनाठायी एकभाषिक उन्माद, अल्पसंख्यांक समूहांचे नव्या लोकशाहीत कमी झालेले महत्त्व ह्या सर्व गोष्टींमुळे तामिळनाडूपासून सिंध-आसामपर्यंतची हळूहळू बदलत जाणारी भाषांची आणि एकाच संस्कृतीच्या भेदांची सलग साखळी आपल्या जाणिवेतून नाहीशी होत चालली आहे. विशेषतः आपली मुळे हरवून बसलेल्या आंग्लशिक्षित उच्चवर्णीयांचा सर्व

समाजावरील दबाव आपल्यापुढे एक प्रकारची कृत्रिम आंतरराष्ट्रीयता आदर्श म्हणून ठेवीत असतो. त्यामुळे आपल्या राष्ट्रीय जीवनात कुठेही देशी घटक विचारात घेतला जात नाही. साहित्यविचारातसुद्धा त्यामुळेच देशी घटकांचा विचार होत नाही.

मानववंशशास्त्रीय अभ्यासात देशीपणाचे तत्त्व कोणत्याही जिवंत समाजाच्या अस्तित्वाचे गमक म्हणून गृहित धरले जाते. कोणत्याही अभ्यासकाला त्या त्या समाजाचा देशीपणा पवित्र समजावा लागतो. त्यामुळे दोन संस्कृतींमध्ये उच्चनीच असाही भेद करता येत नाही.

राल्फ लिंटन ह्या मानववंशशास्त्रज्ञाच्या मते देशीवाद हा संस्कृतिसंपर्काचा परिणाम म्हणून उद्भवतो. जेव्हा एखाद्या संस्कृतीचे अस्तित्व दुसऱ्या प्रबळ संस्कृतीच्या आक्रमक दडपणामुळे धोक्यात येते, तेव्हा दडपलेल्या समाजात देशीयतेची जाणीव निरनिराळ्या स्वरूपांमध्ये उद्भवते हे लिंटनने सिद्ध केले आहे. एकोणिसाव्या शतकात भारतीयांची अशी स्थिती होती, त्यामुळे एकामागून एक देशीवादी चळवळी निर्माण होत गेल्या. १८५७ चे बंड, ठिकठिकाणचे देशभरचे उठाव, शेतकऱ्यांचे बंड, त्याचबरोबर जमशेदजी टाटा, जोतीराव फुले इत्यादी अनेक देशीवादी पुढाऱ्यांनी राजकारणापासून तर भाषाशुद्धीपर्यंत ज्या अनेक देशीवादी चळवळी उभ्या केल्या, त्या सर्वांच्या पायाशी देशी संरचनांचे भान व्यक्त करणे हेच सूत्र दिसून येते. ह्यातले शेवटचे दैदीप्यमान उदाहरण म्हणजे महात्मा गांधींचा अहिंसावादी स्वातंत्र्यलढा. सारांश, देशीवाद केवळ एकाच समूहापुरता विभक्त स्वरूपात पाहाता येत नाही, कारण एक सांस्कृतिक घटना होण्यासाठी देशीवादाला आपल्या प्रदेशाबाहेरील अन्य संस्कृतींच्या अस्तित्वाची जाणीव असावीच लागते. देशीपणाच्या स्वयंपूर्णतेचे देशीवाद हे बाह्यवर्ती रूप आहे, कारण देशीवादाला असे दबाव आणणाऱ्या परसंस्कृतीचे संदर्भ लागू होतात. देशीपणाला मात्र स्वतःपुरतेच संदर्भ असतात.

देशीयतेचा अतिरेक एखाद्या समाजाला आत्मकेंद्रित करून ऱ्हासशील करू शकतो, हे आपण मागे अंतर्जननासंबंधीच्या चर्चेत उल्लेखले. जगातल्या इतर समाजांपासून विभक्त राहाण्याची प्रवृत्ती त्यामुळे आपोआपच बळावते. एक प्रकारचा वंशाभिमान आणि आत्मसंतुष्ट जीवनव्यवहार अशा समाजात वाढतात. साहजिकच अशा संस्कृती परकीय आक्रमणात नष्ट होण्याची भीती असते. अल्-बिरुणीने इसवी सनाच्या दहाव्या शतकाच्या आधी अस्तित्वात असलेल्या ब्राह्मणकेंद्री हिंदू समाजात अशा देशीयतेचा अतिरेक अतिशय स्पष्टपणे वर्णिलेला आहे. तथापि हिंदुस्थानला आपला देश मानून निर्माण झालेल्या उदारमतवादी मुसलमान वर्ग आणि महानुभाव - वारकरी अशा ब्राह्मण्यविरोधी संप्रदायांनी देशभर उभारलेल्या आत्मशुद्धीपर देशीवादी चळवळींनी हिंदुस्थानातील समाजाचा पाया पुन्हा नव्याने घालून सर्वनाश चुकविला. तथापि हा समाज पुन्हा अठराव्या शतकापर्यंत देशीपणाच्या अतिरेकाने बुरसटला आणि ज्ञानाधिष्ठित पाश्चात्त्य संस्कृतीसमोर त्याचा टिकाव लागला नाही. परसंस्कृतीच्या संपर्कात राहून नवनवे ज्ञान देशी संस्कृतीत

रुजविण्याची क्रिया एकोणिसाव्या शतकानंतर पुन्हा सुरू झाली. ती अजूनही कमीअधिक प्रमाणात चालू आहे.

देशीपणा हा अशा भावना, जाणिवा, विचार, प्रबोधन आणि स्मृती यांच्या पुंजाला आवाहन करतो, जो विशिष्ट भूप्रदेशाच्या साहचर्यनिच वाढत आलेला असतो. त्यामुळे देशीपणाच्या जाणिवेत भावनाप्रधान काव्यात्मता अधिक असते, तर विवेकशीलता त्या मानाने कमी असते. परंपराभिमुखता जास्त आणि आधुनिकता कमी असते. तसेच तिचे तोंड भविष्यकाळापेक्षा भूतकाळाकडे जास्त वळलेले असते. देशीपणा हा मागच्या व पुढच्या सबंध समूहगणाचा प्रतिसाद असतो. सबंध समूहाच्या वंशाची ती जीवनशैली असते. समाजाची सामूहिक चिंतनशक्ती आणि भावशक्ती देशीपणात प्रकट होते. स्थूलमानाने पाहता देशीपणाचे तत्त्व गतिशील न ठरता स्थितिशीलतेच्या जवळ जाणारे वाटते.

आणखी महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे, सनातनी प्रतिगामी वृत्तींशी हातमिळवणी करण्याकडे देशीयतेचा कल असतो. हे जितके खरे, तितकेच हेही खरे की, सक्षम देशी व्यवस्थांची झीज घडवून आणणाऱ्या परकीय प्रवृत्तींना यशस्वी रीतीने फेकून देण्याचे देशीयता हे एकमेव अस्त्र दडपलेल्या समाजाच्या हातात असते. हिंदुस्थानच्या संदर्भात असे म्हणता येईल की, प्रदीर्घ आणि समृद्ध इतिहास असलेल्या आपल्या भूतकाळातून नेहमीच प्रभावी शक्ती प्राप्त होण्याची शक्यता असते. महात्मा गांधींची आध्यात्मिकता किंवा आंबेडकरांचे बौद्ध धर्माचे पुनरुज्जीवन अशा देशीयतेच्या प्रतिभाशाली वापराची उदाहरणे कोणत्याही तथाकथित पुरोगामी आंतरराष्ट्रीय तत्त्वांइतकीच आधुनिक भारतीय संस्कृतीला उपकारक ठरली आहेत.

परंपरा आणि आधुनिकता यांच्यातील द्वंद्व चिरंतन चालू ठेवणे समाजाच्या जिवंतपणाचे लक्षण असते. असा झगडा परिणामी देशीयतेशी संबंधित असतो. आधुनिक भारतीय समाजाला परंपरा आणि आधुनिकता, देशीपणा आणि आंतरराष्ट्रीयता, धर्म आणि विज्ञान, ऐहिक आणि पारलौकिक अशा अनेक द्विध्रुवात्मक क्षेत्रांमधला समताण अजून सापडलेला नाही. मागे वर्णिलेली इंग्रजी साम्राज्यप्रणीत आंतरराष्ट्रीयता आपल्यावर स्वतंत्र झाल्या झाल्या लादली गेल्यामुळे आपल्याला असा समताण प्रस्थापित करणे अधिक कठीण झाले आहे. ह्यामुळे आपली जगण्याची शैली उघडपणेच बिघडली आहे. उदाहरणार्थ, आपल्या देशी पोषाखशैलीतला पगडी, पागोटे, फेटा, पटका, मुंडासे, टोपी, रुमाल इत्यादी सर्वांत महत्त्वाचा, उपयुक्त आणि सौंदर्यशील ऊर्ध्वभाग केवळ अडाणी, पारंपारिक आणि देशी संस्कृतीतील लोकांनीच टिकवून ठेवला. पाश्चात्य वेषभूषेचे अनुकरण करणाऱ्या पुरोगामी आंतरराष्ट्रीय जीवनपद्धती जगणाऱ्या शिक्षितांनी मात्र हा सर्वांत सौंदर्यशील जुळणभाग (Syntagm) परसंस्कृतीच्या दबावामुळे लज्जास्पद ठरवला. आपल्या काळ्यासावळ्या बदामी हिंदुत्वचेच्या रंगाच्या तुलनेत परकी श्वेत त्वचा सुंदर म्हणून मानली गेली. ह्या

आर्योत्तर वर्णवर्चस्वाला श्वेत ब्रिटिश राज्यकर्त्यांमुळे पुन्हा विसाव्या शतकात उधाण आले. आपल्या थोर पारंपरिक कला, विशेषतः लोककला, नृत्य, संगीत, शिल्प, चित्र आणि स्थापत्य आणि खरे तर सर्वच हस्तकौशल्य ग्रामीण शुद्रांशी किंवा हलक्या जातींशी जोडले गेले. परदेशातून ह्या अनार्यांच्या देशात आलेल्या थोर आर्यगोत्रांचे शुद्धबीज म्हणवून घेण्याची आकांक्षा इतक्या थराला गेली की, महाराष्ट्रीय लोकांचा वांशिक पाया द्रविडीच आहे हेसुद्धा आपले विद्वान विसरून गेले. आर्य हा या देशात कोणत्याच समूहाचा शुद्ध वांशिक घटक असू शकत नाही, हेही बहुतेक उच्चवर्णीयांना मान्य नसावे.

त्या त्या भूमीची स्वतःची चिन्हव्यवस्था (हेमिंग्वेच्या शब्दात 'कोड ऑफ द लँड') असते, लय असते. हीच नेमकी आपल्या बुद्धिव्यवहारातून प्रकटली नाही तर आपल्या साहित्याच्या उद्योगाला अर्थ नाही. आपल्या निर्णयबुद्धीवरसुद्धा परदेशच्या (म्हणजे प्रायः पाश्चात्त्य) विचारांचा अधिकार चालत आलेला स्पष्ट दिसतो. ह्यामुळेच *पथेर पांचाली* ला प्रथम परदेशात नाव मिळते, नंतरच ती इकडे गाजते! खरे तर इथल्या सुबुद्ध लोकांना ती आधीच आवडलेली असते, पण तिचा गवगवा होणे हा प्रकार परदेशी कसोटीमुळेच शक्य झाला! ह्यामुळेच हिंदुस्थानी लोक परदेशातील डिग्री घेण्यासाठी धडपडत असतात. प्र. के. अत्रे, एम.ए., बी.टी., टी.डी. (लंडन) यांच्यापासून आजपर्यंत हा प्रकार चालू आहे. इंग्रजीचा वीट आणणारा वापर आपल्या राष्ट्रीय जीवनाच्या सर्वच क्षेत्रांत इतका होतो की, ह्या प्रकाराचा स्वतंत्र अभ्यासलेख होऊ शकतो. इंग्रजीतून कवितासुद्धा आपले विद्वान करू शकतात; त्याहून हास्यास्पद प्रकार म्हणजे काही लेखक आपली पुस्तके इंग्रजीत भाषांतरित करून घेण्याचे नाना खटाटोप करून राष्ट्रीय किंवा आंतरराष्ट्रीयसुद्धा होण्याचा ध्यास घेतात. झटपट साहित्यिक बिरुदे मिळविण्याचा हा एक संशयास्पद मार्गच झाला आहे. आता आपल्याला एक गोष्ट मानणे आवश्यक झाले आहे की, आपल्या स्वतःच्या भाषासमूहाबाहेर आपण जे जे भाषिक वर्तन करतो त्याला सामान्य दर्जापलीकडे काही महत्त्व नसते. इंग्रजी लेखकांची सर्टिफिकिटे आपल्या पुस्तकांवर छापून आंतरराष्ट्रीय झालेल्या इंडो-अँग्लिअन लेखकांचाही स्वतंत्र अभ्यासलेख होऊ शकेल. *''भारतीयांचे इंग्रजी लेखन''* हा ह्या ग्रंथातील निबंध पाहा. जी. व्ही. देसानी ह्यांच्या *ऑल अबाऊट एच्. हॅटर* या कादंबरीत दिल्लीच्या रामलीला मैदानावर जत्रेत तंबू ठोकून बसलेले साधू दाखविलेले आहेत, त्यांनी आपापल्या तंबूवर ''ऑल इंडिया साधू'', ''इंटरनॅशनल साधू'' वगैरे अशा पाट्या लटकावल्या आहेत. ह्या साधूंमध्ये आणि आपल्या भाषेबाहेर प्रसिद्ध होऊ पाहणाऱ्या लेखक विद्वान मंडळींमध्ये काही फरक नाही.

चेअरमन माओ त्से तुंग यांनी १९५५ च्या सुमारास म्हटले होते की, ''जवाहरलाल नेहरूंना हे कळलेले दिसत नाही की, हिंदुस्थान हा आशियाचा भाग आहे, युरोपचा नव्हे!'' हे उद्‌गार गुलामगिरीतून मुक्त झालेल्या आशियाई राष्ट्रांच्या वतीने केलेली देशीयतेची सर्वसाधारण व्याख्याच म्हटली पाहिजे. आपण नेहरूकाळापासून अशीच आंतरराष्ट्रीयता

उबवत आणली आहे की, तिच्यातून पश्चिमी राष्ट्रांना हवी असलेली पिल्ले बाहेर पडतात. तिकडच्यांच्या सोयीनुसारच आपली जाण विशाल की संकुचित आहे हे ठरते. हा इंटरनॅशनॅलिझम किसिंजर, वालेसा किंवा गोल्डिंग ह्यांचे पाश्चिमात्य श्रेष्ठत्व नोबेल पुरस्काराद्वारे आपण मानावे ह्यासाठीच आहे. आपल्या गांधी, प्रेमचंद किंवा शिवराम कारंथ यांना मात्र ह्या नोबेल पुरस्कारासाठी कोणीच मानू नये, असेही हीच विशाल आंतरराष्ट्रीयता आपल्याला शिकविते. अजिंठ्यातल्या बुद्धाच्या हातातले पद्म कमी महत्त्वाचे ठरून व्हॅन गॉफचे सूर्यफूल अधिक उल्लेखनीय ठरते.

देशीयतेचे तत्त्व असे सांगते की, आपण निर्माण केलेली प्रमाणके सोडून इतरांच्या प्रमाणकांचा स्वीकार करता कामा नये. कितीही मोठ्या प्रमाणावर बाहेरून उसनवारी केली तरी त्यामुळे देशीपणाला बळकटीच येईल. परंतु ज्या प्रमाणकांवर हा उसनवारीचा सांस्कृतिक व्यवहार चालेल, ती प्रमाणके आपली स्वतःची असली पाहिजेत. जर विशिष्ट प्रकारची आंतरराष्ट्रीयता आपल्याला परवडत नसेल, तर ती झुगारली पाहिजे. देशीपणाचे महत्त्व स्वीकारले की, पहिली जबाबदारी म्हणजे जगभरच्या वावड्या न उडवता प्रथम आपल्या घराजवळची वस्ती, आपला गाव, प्रदेश, भाषा, प्रांत ह्यावर आधी लक्ष केंद्रित करावे. स्वातंत्र्योत्तरकाळात आपल्या देशात असे भोंदू विचार, राजकीय पक्ष आणि पंथ महत्त्वाचे ठरले की, जे राष्ट्रीय एकात्मता, भारत जोडो, आंतरभारती, अखिल जग आणि विश्वमानव ह्यांच्या कल्याणाच्या गोष्टीच फक्त करतात. खोट्या सुखद एकतेचा आणि भव्य विशालतेचा प्रयोग राजकीय युक्ती म्हणून प्रबळ सत्ताधारी वर्ग जनतेवर नेहमीच करत असतो.

जगातल्या सर्वात प्राचीन जिवंत 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 मला वाटते.

१९८३

● ● ●

टीकास्वयंवर

भाग दोन

पद्मा गोळे यांचा *स्वप्नजा*

ललित साहित्य सार्वकालीन असते असे कोणताहि अभ्यासक धरून चालतो. म्हणून कालच्या थोर ललित साहित्यावर नवनवे दृष्टिकोन टाकून ते आजचेच आहे असे मांडणे अभ्यासकाला शक्य होण्यासारखे असते. किंबहुना तेच त्यांचे कर्तव्य ठरते. परंतु नाममात्र ललित साहित्याची फलश्रुति कोणासच करून देता येत नाही. परंतु जे त्याहूनही किरकोळ त्या साहित्याची व्यवस्था फक्त इतिहासच राखतो. याच दृष्टीने पाहिल्यास पद्मा यांच्या *स्वप्नजा* (मुंबई : मौज प्रकाशन, १९६२) मधील कवितांना ऐतिहासिक म्हणणेच युक्त होय.

अगोदरच गंजलेले आपले अर्धवट टीकानिकषही उपयोगी पडू नयेत असेच हे साहित्य. ही कविता अभ्यासकाला आव्हान देतच नाही.

सहल गमतिची
दुपार तापुन पेंगुळलेली
आणि पांगली संगत-सोबत, झुबके करुनी (स्वप्नजा, ३)

वृथाच स्मरतें कौतुक भिजलें
वाक्य फुलांचे एक कोवळे,
नजरेमधले गुलाबपाणी
अन् नवनीतहि वर्तनातलें (स्वप्नजा, १७)

एकदाच पाहिलें मी वादळ
तुझ्या डोळ्यांत, चेहऱ्याच्या रेषारेषांत
चुकलेपणाचे-सारेच अंदाज हुकलेपणाचे (स्वप्रचा ४४)

हे नमुने घेतले तर नुसत्या नादबद्ध 'हळव्या' किंवा मोहक ओळींना कविता म्हणण्याची चूक केल्यावाचून त्यांचा विचारच शक्य नाही. शब्दांच्या अर्थांचा मनोमन प्रतीत होणारा ताल म्हणजे लय व असे ताल ज्या ओळींनी साधतात त्या ओळी लयबद्ध होत. अशा लयबद्ध ओळींच्याद्वारे जर एक संपूर्ण आकार उमटविला तर ती कविता होय. अशी कविता अनुभवास येण्याऐवजी पद्मा यांच्या या तथाकथित कवितेत नाना तऱ्हेचे छंद व शब्दप्रतिमा ह्याच गोष्टींनी साधलेले पद्य सांपडते. हे पद्य ललितनिबंधातील भाषा दर्शविते. म्हणजे ते उत्कृष्ट गद्याहूनही खालच्या कोटीतील पद्यात मोडते. तथापि नवकवितेची सर्व प्रसाधने त्यात योजिली आहेत. ही प्रसाधने कोणती, तर मागे प्रा. रा.श्री. जोग ह्यांनी पाडगांवकरांच्या संदर्भात म्हटल्याप्रमाणे ''शब्द इकडचे तिकडे व तिकडचे इकडे फेकून देण्याची कला,'' त्यांनीच म्हटल्याप्रमाणे प्रतिमासंकराची नवी पद्धत; किंवा 'वेदनेचे चंद्रबिंब', 'व्यथांची कथा' असे टाकसाळीतून पाडलेले भडक निरर्थक शब्दप्रयोग; किंवा काहीच सांगावयाचे नाही असेही सांगणाऱ्या कविता लिहिणे इ.इ. होत.

ह्या कवितांचे आजच्या ललितनिबंधाशी नाते आहे ते भाषेच्या मृदुलमुलायम पद्धतीत आणि खाजगी भावनांना गैरवाजवी लाडिक स्वरूप देण्यातही. स्वतःच्या भावभावनांना वास्तवतेत काहीही अर्थ नसतो, हे पद्मा यांना कळलेले दिसत नाही. त्या वरकरणी भावुकतेत सौंदर्य निर्माण करू पाहतात. ह्या सौंदर्यसाधनेचा बोजा मग त्यांच्या भाषेवर पडतो. ही वरकरणी भावुकता व तिची भाषा आणि स्वतःच्या भावनांना गोंजारणे, हे इतरांनाहि आवडेल असे मानून त्या ते थाटाने पुढे मांडतात असे दिसते. ह्या सर्व गोष्टींनी पौगंडावस्था तरून पार झालेल्या वाचकांचा भयानक कोंडमारा होईल. 'तुम्ही महात्मे कि गाः एके गावीं जेवीजे : एके गावीं आचवीजे :' असें गद्य ज्या वाचकांनी वाचले आहे त्यांचे समाधान असल्या कवितेने होण्यासारखे नसते.

मात्रांचे ताल राखून मुक्तछंद वापरणारी पद्मा यांच्या एका कवितेतील ओळी पाहा :

मौन तुझे
गंधगर्भ वासंतिक रात्रींतील गगनासम भूमिसुता बनवुनिया
त्या विदेह मंडपांत पुनरपि मज पाठवितें
वनवासा नेऊनियां कांचनमृग दाखवितें
बोरेंहि चाखवितें
पुष्पकांत बसवुनि मज इंद्रधनूंतुनि नेतें
स्मरणपटा उलगडतें
पुनरपि तें रामायण रचिण्यास्तव

ह्या कवितेत बनवुनिया, नेऊनिया, ऐकुनिया — हे मोरोपंती व्याकरण, 'बोरेंहि चाखविते' असा 'ही' वरील अडाणी जोर, कोठे 'नेऊनिया' तर कोठे 'ऐकवुनी' 'पुष्पकांत बसवुनि मज इंद्रधनूंतुनि नेते' ह्यातील ऱ्हस्व दीर्घाची चमत्कारिक ओढाताण इ.इ. खटाटोपाचा अर्थ काय? आणि सर्वांत म्हणजे ह्या कवितेत एवढा भरलेला मालमसाला कशाकरता? 'मौन तुझें गंधगर्भ वासंतिक रात्रींतिल गगनासम' ह्या दोन ओळींच्या शब्दांतील नाद जमवण्याकरता?

हे पादाकुलकातील कडवे पाहा :

तलम रुपेरी पंख फुलारवून
बसे धुक्याची पक्षिण हळवी
उबवित अंडीं तृप्त मनानें
गिरिशिखरांची निळसर हिरवीं

आता पादाकुलक म्हणजे आठ आणि आठ मात्रांच्या ओळीनी जमतो, ह्यापलीकडे पादाकुलकाचा काहीच खास अर्थ नसतो काय? जो मजकूर साध्या गद्यात 'टेकड्यांवर धुके पडले' अशा एका ओळीत अधिक सौंदर्याने मांडता येईल, त्या मजकुराचे सतरा पाट काढून धुके व पक्षीण ह्यांचे साम्य कल्पून (ही सोय नवकाव्यामुळे) तिला रुपेरी पंख चिकटवून, फुलारवून, तिने अंडी उबवणे , ही अंडी म्हणजे गिरिशिखरे असणे, त्यांत 'निळसर हिरवी' असे रंगकाम भरणे — इ. गोष्टी कवितेच्या बुरख्यात मांडण्याची काही आवश्यकता आहे काय? अशा वर्णनप्रधान मजकुराचा साहित्यप्रकारच संभवत नाही.

हळवी गंधित आण, डोळ्यांतुनि मृदु भाव शिंपडित, क्षणाचा पक्षी, माझ्या मनामधल्या रात्री, आले मनाच्या आकाशा एकाएकी रितेपण, मी अंधार - (नंतर दर कडव्यात क्रमाने) - वाळू - पाचोळा - होऊन दडले होते, हेमंतातल्या सायंकाळसारखा धूसर सुगंधित क्षण, गारठलेले सोनेरी स्वर, हळवी अगतिकता, तो धूसर मीलनोत्सुक क्षण, अवेळस्वप्ना, दर्शनबधिरा मी, अतिचंचल माझेपण, रेशमी शपथ, गहनगूढ नयन इ. इ. जिथे बोट ठेवाल तेथील हे शब्दभांडार! हा सर्व प्रकार जाणीव करून देतो हटाटून शब्दसौंदर्य जुळविणाऱ्या रिकामपणाची. ही विशेषणाची, मधुरमधुरतम शब्दांची गुरुपरंपरा कोणापासून असेल ती असो. या परंपरेमुळे पद्मा यांच्या कविता तर उबवलेले शब्दभांडारच ठरते.

आपल्या पद्यातील वासनांच्या बुजबुजाटाला जेव्हा मृदुल शब्दभांडाराने झांकले आहे, असे 'तूं-मी' वर लिहिलेले भयानक पद्य ह्या पुस्तकात निम्म्याहून अधिक आहे :

तू यायचास म्हणुनी
सदनि लाविते स्वप्नांचे झुळझुळते पडदे
ती बूचफुलांची हळवी गंधित आण
तुझ्या नि माझ्यामधे दरी ही

ठाउक तुजला आणि मला
पूल तियेवर बांधायाचा
हट्ट वृथा तरि चालविला

अक्षरास त्या स्नेहल बाहू फुटती
मला वेढती

तूं विळखा घालतोस माझ्याभोवती
गुंतली बोटामधि क्षण बोटे इ. इ.

वस्तुतः चुंबनआलिंगनादि रतिक्रीडांबद्दल व प्रियकराच्या स्मृतींबद्दल छंदात लिहिल्याने काही विशेष काव्य साधते काय? शाहिरांनीही वासनांवर लिहिले आहे — पण त्यांत शारीरिक सौंदर्याचे अनुभव आहेत आणि ते अनुभव प्रस्तुतप्रमाणे सोज्वळतेच्या बुरख्यात झाकलेले नाहीत. वैषयिक चिंतनापलीकडे ज्यास दुसरे सत्य सांपडत नाही, ज्यास वासनांतील सौंदर्य हुडकता येत नाही, तर केवळ प्रेमचेष्टाच पद्यात मांडता येतात, त्यांना बीभत्स म्हटले पाहिजे. पद्मा ह्यांनी निम्म्याहून अधिक पाने खर्चून भरीव कामगिरी साधली असेल तर ती हीच.

ह्या पद्यावर अत्यंत सुस्त स्वरूपाची सुखाची कळा दिसते. पोकळ विचारांचे शब्दरूप अर्थातच गंधगुंग, कुंदसुंद व मागे वर्णिलेले शब्दभांडार, राधा-कृष्ण-यमुना, पाने - फुले - स्वप्ने ह्यांच्या नामावली (terminology) मध्ये सापडणार. हे सुस्त स्वरूप, मग स्वतःचे प्रतिबिंब आरशात पाहून आलेले विचार, सकाळदुपारसांज, चैत्रवैशाखज्येष्ठआषाढ, पौर्णिमा, पानेफुले पक्षी वगैरे गोष्टींवरील पोरकट कल्पना इ. मांडून किंवा प्रणयक्रीडा, प्रियकराच्या पत्रातील अक्षर, त्याच्या मनाचे आकाश किंवा माझ्या मनाचे आकाश, मनातील रात्री, तुझे नभभरले नयन — अशा वाचकांना रस नसलेल्या कल्पना मांडून आपले उथळ चिंतन व्यक्त करीत असते. आणि अशा मलूल, निस्तेज जातीच्या कवितांत :

प्रत्येकाच्या मनांतला बुद्ध
आपल्या लहानशा जगात मागत फिरतांना
सर्वस्वाचे दान ॥ १ ॥

अशी वाक्ये उसना आवेश आणून विनोदी वाटू लागतात. ह्या सुखाची कैद भोगून अस्वस्थ झालेले व्यक्तिमत्व अर्थातच परिणामकारक आहे. आणि तो भागच अतिशय महत्त्वाचा ठरतो. ह्या काही ओळी पाहा :

असेच जीवन जगावयाची
कां ही शिक्षा जिवास अगतिक

अन् डोळे मिटते मी
खिन्नपणे

किती दिस मी बुझावूं?

मागे दाखविलेल्या सर्व फापटपसाऱ्यातून मधूनच, प्रखरपणे व सहजगत्या अशा ओळी कवयित्रीचा मुख्य सूर दाखवतात. सुखात, शिस्तीत दडपून गेलेले करुणास्पद व्यक्तिमत्व मग दुःखाचे आकर्षण दाखवू लागते. ही असहायता ह्या पुस्तकात अधूनमधून डोकावते व ती इतर सगळ्या कल्पनाजंजाळाचेच एक अंग आहे असे वाटते. कर्तृत्वशून्यता ही सध्याच्या नागरी संस्कृतीवर चढलेली भयानक वस्तू आहे. परंतु पद्मा यांच्या संदर्भात ही गोष्ट इतकी प्रमुख नाही. ती पार्श्वभूमीसारखी आहे आणि गौण आहे. मुख्य गोष्ट आहे ती ही की, सुखलोलुपतेच्या मायेत राहूनच सुखासीन वातावरणावर कविता लिहिणे हा एक फार्स आहे असे ज्या कवींना जाणवेल तेही कवि आपण थोर समजू. कारण कवितानिर्मितीचा असा अर्थ त्यांना कळून येईल की, कवितेचा ध्रुव बाहेरील सुखलोलुपता नसून मनातील अस्वस्थता आहे, नागरी आचारविचारांत सौंदर्य न शोधता त्यांच्यापासून वेगळे होणे ह्यात सौंदर्य आहे. कवींचे आयुष्य मोठमोठ्या वैचारिक अथवा व्यावहारिक संघर्षाव्यतिरिक्तही सौंदर्याकृति शोधू शकते. *नवा शिपाई* किंवा *तुतारी* सारख्या पद्यातील जोरदार वगैरे निबंधांहून *घन तमीं शुक्र बघ राज्य करी* किंवा *पाखरा, गाईले तुला कधीहि न कोणी* ह्या रित्या मनःस्थिति दाखविणाऱ्या कविता सुंदर असतात, त्याच अर्थाने संघर्षशून्य व्यक्तिमत्वातून केवळ शून्यतेचे गीत निघणे शक्य आहे. जे वातावरण सुखासीन दिसते, पण एखाद्या व्यक्तीस स्वतःच्या भावभावनांना कुरवाळीत शक्ति घालविण्यास लावण्याइतके भयानक असते, ते वातावरणच स्वतःच symbolism असते. हे वातावरण इतके कणखर असते की, त्याचा शोध घेणाऱ्या माणसास solitary confinement येते. अशी दृष्टी नसलेल्या व्यक्तीस नाही त्या गोष्टीत सुखासीन सौंदर्याचे आकार शोधण्याचा छंद लागतो. पण ह्यातून सौंदर्याचे आकार न निघता प्रस्तुत पुस्तकासारखे शब्दजंजाळ फक्त निघते. दुःखाची वांछा मनोमन करीत जाऊन समतोल साधण्याचे खाद्य कवितेला पुरवले जाते. आज मराठीतील सर्व कवयित्रींना 'तू' शिवाय किंवा प्रियकराच्या भावनिक अस्तित्वाशिवाय कविता पूर्ण करता येत नाही हे साध्या निरीक्षणावरून दिसून येईल. त्याचे मूळ—ह्या वातावरणाचे सुखलौलुप्य, रिक्तपणाची जाणीव, ही जाणीव एकतर कशाच्या तरी स्मृतींनी भरून काढणे किंवा आपल्यासभोवती चालत येणाऱ्या पानेफुले, सकाळ-संध्याकाळ, चैत्रवैशाख, स्वप्ने, पाऊस वगैरे वस्तूंच्या प्रतिमा बनवून ती जाणीव भरणे — ह्या गोष्टींत आहे. स्वतःचे रिक्त मन जणू ह्या कवयित्रींना नको असते. त्या आपल्या मनातील पोकळीचा तिरस्कार करतात व ती भरून काढण्याचा प्रयत्न करतात. तरीही ही पोकळी डोके वर काढतेच, आपली ही मनःस्थिति हे वास्तवतेचेच एक अंग आहे व तिला असेल तशी समोर ठेवून तिचे संशोधन करणे जोपर्यंत होत नाही तोपर्यंत कवयित्रींचे व्यक्तिमत्व असेच शब्दभांडार उबवीत राहील.

१९६२

● ● ●

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
3803
२६२६३

ॲन ॲन्थॉलजी ऑफ मराठी पोएट्री : १९४५ - १९६५

संपा. : दिलीप चित्रे

कवितेचा वाचकवर्ग थोडा आणि देशी कवितांची इंग्रजी भाषांतरे वाचण्यात रस असणारा शहरी आंग्लशिक्षित वर्ग तर आणखीच थोडा आहे. अशा अवस्थेत 'सेंटर फॉर इंडियन रायटर्स'तर्फे आयोजित 'कॉन्टेपररी इंडियन पोएट्री' नामक मालेचे 'जनरल एडिटर' रा. प्रभाकर पाध्ये ह्यांनी प्रस्तुत मालेतील ह्या पहिल्याच पुस्तकाच्या *(मुंबई : निर्मला सदानंद, १९६७)* प्रस्तावनेत हिंदुस्थानातील भाषाभिन्नत्वामुळे भावनात्मक ऐक्य वाढत नाही व ते इंग्रजीद्वारे व्हावे अशी एकदम सामाजिक भूमिका कोणत्या उपयुक्ततेच्या आधाराने मांडली, हे समजायला काही आधार नाही. ह्या पुस्तकाचे संपादक व बव्हंशी भाषांतरकार रा. दिलीप चित्रे ह्यांनी आपल्या दीर्घ प्रस्तावनेत ह्या भूमिकेचा उल्लेखही केलेला नाही, म्हणून तिचा जास्त विचार न करणे बरे. परंतु रा. चित्रे ह्यांनी आणखी कोणतीच भूमिकाही न मांडल्यामुळे हा एक निव्वळ बिनमहत्त्वाचा कार्यक्रम झाला आहे. ह्या संग्रहाला प्रातिनिधिक म्हणून महत्त्व नाही, कारण कवींची निवड करण्यात संपादकाने काहीहि कसोटी वापरलेली दिसत नाही, किंवा असलीच तर ती अत्यंत स्व-प्रिय असेल. अनिल, बोरकर, कुसुमाग्रज, ग्रेस, केचे इत्यादि कमीअधिक दर्जाची मंडळी गाळून सुधीर कोलटकर, बंडू वझे, प्रकाश बांदेकर, प्रल्हाद वडेर, असले सरसकट निकृष्ट दर्जाचे कवि का निवडले ? ह्याला संपादकाजवळ अर्थातच काहीतरी सबळ कारण असेल, त्याचे ओझे आपण येथे घेण्याचे कारण नाही. परंतु ह्यातून मराठीच्या साहित्यिक राजकारणातला एक नेहमीचा धोका दिसतो. तो म्हणजे सारख्या विचारांच्या, सारख्या पद्धतीने लिहिणाऱ्या, सारख्या प्रतिक्रियांच्या कवींना मान्यता देणे व इतरांना डावलणे हा होय. आपल्या भाषेत परंपरेचे अनेक पदर

आहेत, त्यांची कोणत्याही जाणत्या संपादकाने दखल घेणे आवश्यक आहे. उदा. केशवसुतप्रणीत इंग्रजी परंपरेबाहेरच्या संस्कृतनिष्ठ परंपरेत मोलाचे काव्य लिहिले गेले आहे. पु. शि. रेग्यांमध्ये ते प्रकर्षाने महत्त्वाचे ठरल्याने फक्त रेग्यांना ह्या संग्रहांत स्थान असावे व इतरांना नसावे, ह्यात रा. चित्र्यांचा एकांगीपणा दिसून येतो. १९४५ ते १९६५ ही कालमर्यादा मराठीच्या बाबतीत काटेकोरपणे वापरता येत नाही. कारण नवा प्रवाह त्याआधीच अनिल-रेगे-मनमोहन ह्यांच्यात सुरू झाला होता. अनिल वगळल्यामुळे ह्या संग्रहात आणखी बिघाड झाला आहे. मराठीशी ज्यांचा नीट परिचय नाही, त्यांची ह्या संग्रहामुळे चांगलीच दिशाभूल होईल.

निव्वळ चांगल्या कवितांना इथे स्थान देण्याचीही रा. चित्र्यांची भूमिका दिसत नाही. निम्म्याहून अधिक कविता कोणत्याच दृष्टीने इंग्रजीतून वाचायला द्याव्या अशा नाहीत. ज्या तशा आहेत असे म्हणावे त्याचे इंग्रजीच्या वाचकांना थोडेफार महत्त्व वाटेल, परंतु इंग्रजीत अनेक भाषांतील कविता उत्कृष्ट भाषांतरांतून वाचणाऱ्यांना मराठी कवितांची ही भाषांतरे कमी प्रतीची वाटतील. एकतर इंग्रजीवर पोसलेली मराठी कवितेची परंपरा अतिशय रोगट आहे व ती पुन्हा इंग्रजीत स्वतःला काहीच स्थान प्राप्त करून घेणार नाही. त्या त्या समाजाला देशकालपरत्वे संपूर्णपणे बांधून घेऊन मग अपार्थिव होऊ पाहणारी कविताच अन्यत्र स्वतःचे स्थान मिळवू शकते. ह्याशिवाय ही भाषांतरे भाषासौंदर्यात व नवनिर्मितीत अत्यंत असमर्थ झाली आहेत. हा दोष अर्थातच परक्या भाषेच्या बाबतीत अटळ आहे. इंग्रजी गद्य हे सध्या अशा यांत्रिक अवस्थेला पोचले आहे की, क्रियापद आणि कर्ता ह्यांचे नीट जुळले की बाकीच्या गोष्टींचा विचार करणारे इंग्रजी लेखक व वाचकही दुर्मिळच झाले आहेत. हिंदुस्थानी लोकांना असे गद्य चांगले लिहिता येईल, परंतु कवितेत फारसे काही करता येणार नाही. कवितेच्या भाषेचे चिरेबंदी व शब्दप्रधान स्वरूप येथे चर्चा करण्यासारखे नाही. त्यातून कोण्या उत्साही इंग्रज-अमेरिकनाने ही मराठी कविता स्वभाषेत आणण्याची अजूनपर्यंत तयारी दाखविली नाही. तेव्हा आंतरभारतीसारख्या भूमिकेवरून मराठी माणसाने इंग्रजीत भाषांतरे करून भावनात्मक ऐक्य साधावे, ह्यापलीकडे अशा भाषांतरांना खरोखरच दुसरी भूमिका नसावी. याचे अपयश 'साहित्य अकादमी'च्या मागच्या अशा प्रकारच्या उपक्रमावरून ताडता येण्यासारखे आहे. भाषांतरांतून कविता किती प्रतीत होते, याची चर्चा करण्याची जरूरी नाही. भाषांतर म्हणजे मूळ अर्थावर संपूर्णपणे उभा केलेला डोलारा असतो आणि घाटाला अतिविशिष्ट स्थान देणाऱ्या नव्या कविता-वाचकाला भाषांतरांतून निव्वळ मूळ अर्थाचीच फक्त प्रतीति करून घेता येत असली तर ही घाट-प्रधान कविता तरी रोगट आहे किंवा कवितांची भाषांतरे करू नये असे म्हटले पाहिजे. रा. चित्र्यांनी हे नंतर सावकाश आडवळणाने कुठेतरी स्पष्ट केले तर बरे. आता बाजारपेठ म्हणून इंग्रजीला कितीही महत्त्व असले, तरी परक्या भाषेतला बहुतांश भाग आपल्याला निर्जीव असतो. फार काय, परक्या भाषेच्या अतीव परिशीलनाने स्वतःच्या भाषेचाही भाग त्या

प्रमाणात निर्जीव होऊन बसतो. स्वतःची भाषा ज्या लोकांना नीट येत नाही, त्यांना परक्या भाषेत काही समृद्ध विचार मांडता येतील, हा निव्वळ भ्रम आहे. विशेषतः रा. चित्रे हे मर्ढेकरसंप्रदायातले शेवटचे लेखक-कवि असल्याने ह्या संप्रदायाने जी निकृष्ट मराठी भाषा गेली वीस वर्षे जोपासली त्याचे कारण ह्या लेखकाची इंग्रजीवरील धंदेवाईक भिस्त हे होय.

स्वतःची काय किंवा दुसऱ्याची काय, भाषा ही एक तांत्रिक विकासाने फुलणारी वस्तुस्थिती आहे. तिची सर्वांगीण समृद्धी विविध पद्धतींनी वापरणाऱ्यांच्या जागरूकतेवर अवलंबून असते. मग तिची जडणघडण वर्षानुवर्षे ज्याने त्याने आत्मसात करावी लागते. सारांश, स्वतःच्या किंवा परक्याच्या भाषेत काही मांडू पाहणे हा संस्काराचा, जागरूक वापराचा आणि कालमर्यादेचा प्रश्न आहे; निव्वळ उमेदीचा, उत्साहाचा किंवा एखादा असा सांस्कृतिक कार्यक्रम करा म्हणणाऱ्यांच्या उत्तेजनाचा भाग नाही. खुद्द ह्या पुस्तकाचे काम रा. चित्र्यांनी हौस म्हणून जितक्या नीटपणे केले असते, तितकेसुद्धा ते झालेले नाही. काही कविता लक्षपूर्वक केलेल्या दिसतात. बाकी सगळे गचाळ प्रकार : उदा. इंग्रजी व्याकरणाच्या चुका, स्पेलिंगांच्या चुका, कवींचे परिशिष्टातले गलथान परिचय, दर कवितेखाली पानोपान शेवटपर्यंत एकाच भाषांतरकाराचे तेच तेच तिरप्या अक्षरातले नाव (हा प्रकार सुरुवातीला एका सूचनेत आटपला असता.) अजागळासारखे कव्हर, वगैरे.

मराठीतील नव्या पिढीच्या लेखकांचे दुर्दैव म्हणजे जे काही करायला जावे त्याला मागे काहीच परंपरा नसते. त्यामुळे आपण नेमके काय टाळले पाहिजे, हे आपोआप कळत नाही. शिवाय असा विचार करतांना कुठेकुठे कशाकशा भाषांतराच्या चुका त्यांनी केल्या त्याची यादी करण्यात स्वारस्य नाही. काही गोष्टींना विशिष्ट पद्धत, शिस्त व व्यासंग लागतो. ह्या गोष्टी परंपरेने दिल्या नाहीत, तर स्वतः नव्या लेखकांनी त्या हट्टाने रूढ केल्या पाहिजेत. उदाहरणार्थ : मर्ढेकरांच्या एका कडव्याचा इंग्रजीत तसाच परिणाम घडवण्यासाठी नेमकी लय, नेमके शब्द व शब्दप्रयोग शोधण्यासाठी अत्यंत धडपड केली पाहिजे. ही भाषांतरकाराची कसोटी आहे. नाहीतर भाषांतर जमले तसे करण्याची ह्या पातळीवरून तरी गरज नाही. भाषा इथून तिथून सारखीच, असा दरिद्री पवित्रा ज्या भाषांतरात असेल ते भाषांतर निव्वळ हमाली ठरते. सुदैवाने ह्या पुस्तकातल्या कित्येक कविता इंग्रजीत कविता म्हणून टिकल्या आहेत. भाषांतरकाराला हे आले नाही तर तो भाषांतरकार नव्हेच, ह्या अर्थाने रा. चित्र्यांना चांगला भाषांतरकार म्हटले पाहिजे. उदा. मर्ढेकरांच्या ह्या दोन ओळी पाहा :

Now who's afraid of whom!
Let those who fare well, fare well (पान ६७)

मूळ मराठी स्वभावाच्या धाटणीच्या निराशायुक्त बेफिकिर भाषाप्रयोगाला हीच वृत्ती टिकवून इंग्रजी रूप देणे हे शब्दाशब्दांतील आकर्षणाला व प्रतिसारणाला कायम ठेवूनच शक्य होते. किंवा रा. मनोहर ओक यांच्या रा. चित्र्यांनीच इंग्रजीत केलेल्या ह्या ओळी पाहा :

We go into all directions
in this city of nothing
streets stop us,
buildings bind us,
oceans halt us,
horizons obstruct us.

(पान १७५)

येथे मराठी धाटणीची बेफिकिरी ज्या आडदांड मनोवृत्तीतून, मर्ढेकरांपेक्षा निराळ्या भाषिक प्रयोगांतून व्यक्त झाली, तिच्यात पडलेले एका पिढीचे अंतर कळते. ही परक्या वाचकाला मराठी कविता बरोबर कळवण्याची एक आवश्यक साहित्यिक सामग्री आहे. कवितेची भाषा कळली नाही, तर शेवटी भाषांतरात युक्त्याप्रयुक्त्यांशिवाय काही उरत नाही. रा. चित्रे ह्यांनी पूर्वी इंग्रजीतून मराठीत जी भाषांतरे केली आहेत, त्यांच्यातून त्यांनी ह्या दोन भाषांमधील दुवे हस्तगत केले आहेत.

परंतु विचारपूर्वक केलेल्या भाषांतरांचे प्रमाण ह्या संग्रहात इतके कमी आहे की, तुरळक यशस्वी कविता किंवा ओळी सोडल्या तर संख्येच्या कसोटीने हा संग्रह अतिशय अप्रामाणिक, गद्यप्राय व चुकीच्या भाषांतरांनी टाकाऊ झाला आहे.

सगळ्याच कवींच्या कविता झटपट भाषांतरून त्यांना सपाट इंग्रजी रूप देण्याचे आततायी लाड चित्र्यांनी का करून घेतले, हे कळायला मार्ग नाही. एकूण १४७ कवितांपैकी ११२ कविता एकसुरी शब्दपद्धतीने बोथट झाल्या आहेत. एका दुभाष्याने अनेकांचे विचार रिपोर्ट केल्यासारखे त्यांना स्वरूप आले आहे. शिवाय या दुभाष्याला इंग्रजी भाषेचे अंतरंग, शब्दपद्धतींची बहुविधता, पूर्वीची व आताची रचनापद्धती, यांचा स्पर्श दिसत नाही. इंग्रजी पद्य रचनेची तर काहीही ओळख दिसत नाही. त्याच त्याच अकल्पक पद्धतीने, शब्दप्रयोगांनी, ओळींच्या अप्रयोजक रचनेने आणि अपुऱ्या शब्दसंपत्तीने मूळ मराठी कवितांना गुळगुळीत अर्थ प्राप्त झाला आहे. हे परक्या भाषेच्या बाबतीत अर्थातच कोणाचेही होतेच. प्रा. पु. शि. रेग्यांच्या त्यांनी स्वतःच भाषांतरित केलेल्या कविता इंग्रजी वाटण्याइतपत चांगल्या उतरल्या आहेत, परंतु निव्वळ मराठी शब्दांच्या ह्या कवितांचा इंग्रजीत अगदीच पारा उडून गेला आहे. भाषांतर निव्वळ अर्थावर उभे राहिले असे वर म्हटले, त्यानुसार रेग्यांच्या कविता दुसऱ्या भाषेत किती कमकुवत होतात हे ह्या भाषांतरावरून चांगले दिसून येते. स्वतःच्या कवितांचे भाषांतर करणारे दुसरे कवी रा. अरुण कोलटकर. यांची पूर्वीपासून इंग्रजीत लिहिण्याची हौस आता शेवटी ह्या संग्रहात त्यांना फलदायी ठरली. त्यांच्या *इराणी रेस्टॉरंट* व *वूमन* ह्या दोन कविता तरी उत्कृष्ट इंग्रजी कविता झाल्या आहेत. स्वतःच्या कवितांचे भाषांतर करणारे तिसरे कवी खुद्द रा. चित्रे असून त्यांच्या *ए प्रेयर टु शक्ति* व *इन इथिओपिया* ह्या कविताही खास इंग्रजी झाल्या आहेत. म्हणजे त्यांत इंग्रजी शब्दरचना विचारपूर्वक ठरली आहे. बाकीचे कवी रा. चित्र्यांच्या उत्साहाला बळी

पडले आहेत व काही नव्या किरकोळ कवींच्या कविता तर मराठीपेक्षा इंग्रजीतच चांगल्या झाल्या आहेत. हा रा. चित्र्यांच्या उत्साहाचा फायदाच म्हणावयाचा (उदा. आरती प्रभू, बंडू वझे, सुधीर कोलटकर).

खुद्द कवितांच्या स्वरूपाबद्दल बोलायचे तर एका विकारप्रधान भाषेतल्या कवितांचे इंग्रजीत भाषांतर करतांना येणाऱ्या अपरिहार्य दोषांकडे न पाहिलेले बरे. अशा सूक्ष्म गोष्टींचा विचार करण्याची संधी ह्या पुस्तकाने दिलेली नाही. परंतु रा. चित्र्यांच्या धिसाडघाईने व अलीकडच्या त्यांच्या धंदेबाज हुशारीने वरील अपरिहार्य दोषांची अगणित रूपे व शिवाय खुद्द मराठीच्या व इंग्रजीच्या अज्ञानाने आलेले बेसुमार दोष ह्या भाषांतरात इतके आहेत की, त्यामुळे रा. चित्र्यांची मुळातली सूक्ष्म जाण पूर्णपणे झाकली गेली आहे. त्यांचा एकमेव मोठा गुण म्हणजे त्यांना कविता कळते. हा गुण अर्थातच दुर्लक्ष करण्यासारखा नाही. परंतु संपादन व भाषांतर ह्या अशा गोष्टी आहेत की, त्यात व्यासंगाशिवाय एक पाऊल पुढे पडत नाही. भाषांतर ही वर्षानुवर्षींच्या दीर्घ प्रयत्नांची व अनेक जाणत्या माणसांच्या सहकार्याची बाब आहे. रा. चित्र्यांना ह्या दोन्ही गोष्टींचे सोयरसुतक नसल्याने अपुरी व चुकीची शब्दयोजना, नेमक्या शब्दाऐवजी धोपट शब्द व योग्य प्रतिशब्दाऐवजी गैरलागू आकर्षक शब्द वापरणे, कवितेचे गद्यीकरण, दुर्बोध असेल ते सपाट करणे व सुबोध असेल तेथे फापट शब्दांचा पसारा वापरून अनाकलनीय करणे, लयीची सार्थता डावलणे, लयी जमवण्याचा प्रयत्न केला तर रिकाम्या जागा पोकळ शब्दांनी भरणे, ढिली व भडक शब्दयोजना करणे, अशा अनेक कामचलाऊ भाषाप्रयोगांनी ह्या कवितांचे मूळ सौंदर्य नाहीसे झाले आहे. क्वचित् एखादा योग्य व चांगला शब्द किंवा ओळ सापडली तर कौतुक करावे, ह्या पलीकडे भाषांतराचे खास कसब कोठेही नाही. एका शब्दाचे त्या भाषेतल्या संपूर्ण अर्थसंभाराशी असलेले नाते परक्या देशातल्या अभ्यासकाला पुस्तकांतून डिक्शनऱ्यांतून व अशाच निर्जीव साधनांतून संपूर्णपणे कधीच कळत नाही. स्वदेश सोडून दुसरीकडे जाणाऱ्या आंग्लभाषी लोकांकडून जी सभ्य भाषा बोलली जाते, तिचाही मूळ भाषेच्या देशीपणाशी, स्थानिकतेशी असलेला संबंध कृत्रिमच असतो. आजची खरी भाषा त्या त्या देशातल्या रस्त्यांत, घरांत, शाळा-कॉलेजांतल्या पोरांच्या टोळक्यांत, हॉटेलांत भिन्नभिन्न प्रसंगातून आपोआप स्फुरत असते. विशेषतः आजची जिवंत भाषा तर कृत्रिम साधनांद्वारे कधीच परदेशी जात नाही, ती केव्हातरी पुढे हळूहळू रूढ झाल्यावर, म्हणजे जुनी झाल्यावर आपल्याला कळते. सारांश, आज इकडून कोणी इंग्रजीत लिहिणे म्हणजे खऱ्या अर्थाने जुनाट इंग्रजीत लिहिणे होय.

ह्या सर्वच प्रकारांनी प्रस्तुत पुस्तकांतील कविता कधी बोजड, तर कधी थिल्लर उतरल्या आहेत. उदाहरणे प्रत्येक प्रकारच्या दोषाची म्हणून नमुन्यादाखल थोडी पाहा :

रा. चित्र्यांना bill आणि beak यांच्या उपयोगातली सूक्ष्मता कळत नाही (पान ८५). खुंटण्याला stunt ऐवजी retard असा शब्द ते वापरतात (पान १०५). साध्या गुंगीला

त्यांनी चक्क hypnosis हा अनाठायी आकर्षक शब्द वापरला आहे (पान ८०), त्याऐवजी साधा stupor शब्द इंग्रजीत होता. राखेला char म्हणणे (पान ८६), बेडौलला deformed म्हणणे (पान ५१), बोटे झडण्याला plaster off म्हणणे (पान ७५), उभटला अडाणीपणाने perpendicular म्हणणे (पान ४४); शेंदूर, गुलाल, व केशरी रंग ह्या तिन्ही शब्दांना अनुक्रमे minium, scarlet powder व saffron colour असे वेगवेगळे शब्द असतांना सर्वत्र एकच vermilion हा शब्द वापरणे. (पान ५३, १२७, ४९); हल्ल्याला ambush हा चुकीचा शब्द वापरणे (पान १७५); रा. अरुण कोलटकरांनीही हाच आकर्षक शब्द पान ८२ वर वापरलाआहे; लूत भरण्याला mangy ऐवजी बेधडक leprous हा शब्द वापरणे — वगैरे चुका नमुन्यादाखल घेतल्या तर त्यातून परक्या भाषेचे अज्ञान स्पष्ट करता येईल. परंतु हे इथपर्यंतही थांबत नाही. सगळ्या कवितेलाच बिघडवून टाकण्याचे सामर्थ्य रा. चित्र्यांच्या ह्या अज्ञानात आहे. उदा. *फुंकरला* (पान ९६ वर) त्यांनी whirlwind असे म्हटले आणि गवतातून बाहेर आलेल्या इंदिरा संतांच्या एका प्रेयसीच्या कपड्यांवर *कुसळे* असतात त्यांची सरळसरळ thistles केली (पान ८४). याचा अर्थ काय ? त्यांना बहुधा bristle आठवला नसेल. परंतु बाकीच्या अशा अनेक शब्दांची काय सांय लावायची ? *मैथुना* सारख्या संस्कृत शब्दांना fuck सारखा देशी इंग्रजी शब्द वापरण्याची गरज काय ? (पान ५४, ७५, ८१). विंदा करंदीकरांच्या एका कवितेत छातीवरच्या चाकोरीच्या खुणेला the mark of a wheelrut असा शब्दप्रयोग माहिती नसल्याने फालतू शब्दांची व ओळींची फेकाफेक करून वेळ मारून हुशारी दाखवण्यात काय अर्थ आहे ?

हे सगळे परक्या भाषेचे नीट वाचन नसल्याचे, अपरिहार्य अज्ञानाचेच दोष असते तर 'इंग्रजी सुधरा' म्हणून गप्प बसणे चांगले झाले असते. परंतु अज्ञानाशिवायही जी हुशारी रा. चित्रे जोपासतात ती त्यांना हानिकारक आहे. हुशारी एरवीसुद्धा कलेला मारकच ठरते, धंदेबाजीत ती कितीही उपयुक्त ठरो. ह्या शब्दांच्या भिन्नभिन्न प्रकारची उदाहरणे अत्यंत बाळबोध व्याकरणाच्या चुकांपर्यंतही रा. चित्र्यांच्या भाषांतरांतून दाखवता येतील. परंतु त्याला मर्यादा नसल्याने 'निष्काळजी' असा शेरा देऊन पुढे गेलेले बरे.

दुसरा एक प्रकार ओळीच्या ओळी स्वतः इंग्रजी धाटणीने दडपून टाकण्याचा एक अप्रामाणिक स्वभाव. उदा. *मनास पडली जर खिंडारे* ह्या ओळीचे रूप 'If your mind is blown up by a blast' हे इंग्रजीत परिणामकारी व्हावे म्हणून सपशेल बदलवले असे म्हणावे, तर पुढे 'cement it with fear' (पान ६२) असे म्हणणे इंग्रजीतल्या ह्या दोन्ही ओळींचा तरी काय निकाल लावते ? किंवा *शब्द अर्थाआधी यावा / हे तो ईश्वराचे देणे* व ह्यापुढे दोन चरण कोणत्याही अर्थाने रा.चित्र्यांच्या बायबल पद्धतीच्या In the beginning the word / Comes only by God's Grace ह्या रचनेशी जुळत नाहीत. अर्थनिष्पत्तीची कमीतकमी मर्यादा भाषांतरकाराने पाळली पाहिजे.

नवकाव्याचा वाचक हा प्रतिमांच्या प्रेमापायी कवितेला हानिकारक अशी अनिष्ट प्रथा रूढ करून बसला आहे. अर्थाचा सलग धागा नवकाव्याच्या वाचकाला फारसा प्रिय नाही. त्याचा फायदा रा. चित्र्यांसारखे कवितेचे तत्त्वज्ञान करू पाहणारे चिंतक अतिशय खुबीने करून घेऊन वाचकांच्या डोळ्यांत धूळ फेकतात. उदाहरण म्हणून रा. अरुण कोलटकरांच्या खुद्द रा. चित्र्यांनी इंग्रजी केलेल्या ह्या तीन ओळी पाहा :

हानीच्या पानापानावरून घाट्याघाट्यावरून दाट
यशाची उतरते आंबील व होते गोळा
त्याच्या वाळलेल्या जिभांच्या लुळ्या द्रोणांत.

ह्यांचे रा. चित्रेकृत इंग्रजीकरण :

From the leaves of damage, over its various slopes
The thick soup of success runs down
And gathers up in the paralysed cups of his dried up
tongues. (पान १२९)

ह्यांत 'various' पदरचा घालून मूळचा 'दाट' गाळून शेवटची ओळ इतकी लांब करण्याची काहीही आवश्यकता नव्हती. आंब-आंबील, घाट-घाटा ह्यांतल्या ध्वनिसादृश्यामुळे आलेल्या दोनपदरी व मूळच्याच गलथान अर्थाची भाषांतरांत कशी दखल घ्यावी अशी अडचण साहजिकच आली तरी ह्या दोन पोरकट पदरांपैकी गडद तोच पदर इंग्रजीत टिकवणे श्रेयस्कर झाले असते. रा. चित्र्यांनी पहिल्या व दुसऱ्या ओळीत pods of gram ऐवजी 'slopes' असा साधा पर्याय म्हणून घेतला आणि vinegar ऐवजी thick soup निवडला येथपर्यंत ठीक होते. परंतु तिसऱ्या ओळीत मात्र वरच्या दोन्हींशी सुतराम संबंध नसलेला 'वाळलेल्या जिभांचे द्रोण' हा आधी टाळलेला दुसरा पदर घेऊन वेळ मारून नेली. ह्याला अर्थाचा अनर्थ म्हणण्यापेक्षा नव्या कवितेत कशाचाच कशाला संबंध नसतो, ह्या मुद्दयाखाली भरताडभरतीलासुद्धां अर्थनिरपेक्ष अर्थ आणण्याची युक्ती म्हटलेले बरे. दुसऱ्या कित्येक चांगल्या कविता ह्या संग्रहात नीट भाषांतरित करता येत नाहीत म्हणून रा. चित्र्यांनी गाळल्या (*प्रस्तावना,* पान २४), परंतु कित्येक निकृष्ट कविता नीट भाषांतर करता आल्या नाहीत तरी का घेतल्या, हे कोणाला कळणार नाही.

भाषांतराला तळटीपा, परिशिष्टे वगैरे नसावीत असे आपल्या प्रस्तावनेत मांडून रा. चित्र्यांनी स्वतःचा बराच बोजा फटदिशी हलका करून घेतला, व एवढेच नव्हे तर तसे करणे जुनाटपणाचे आहे असे लिहून हुशारीने सारवून घेतले आहे. पण हे समर्थन लटके आहे. कारण ह्यात अभ्यासू वृत्तीपेक्षा प्रच्छन्न वर्तमानपत्री उरक मात्र साधतो, हे त्याचे खरे कारण काळजीपूर्वक विचार करणाराला कळून येईल. प्रस्तावनेतले नव्या जगातले मानवाचे स्थान वगैरे इंग्रजीच्या वाचकाला अतिपरिचित असे दळण दळण्यापेक्षा मराठी कवितांच्या भाषांतरांना टीपा देणे अधिक आवश्यक ठरले असते. एक मोजके उदाहरण म्हणजे रा.

अरुण कोलटकरांच्या *अरुंद खिडकीतून ओझरती उडी घेतो झोपेचा समुद्र / थोड्याशा बोटांवर निभावून* ह्या ओळीचे भाषांतर :

Through the narrow window the ocean of sleep
takes a receding leap
Saved by a few fingers.

ह्यातले शाइस्तेखानाची बोटे तोडण्याचा शिवाजीच्या गोष्टीचा संदर्भ ह्या ओळी निव्वळ वाचून पुढे जाणाऱ्या इंग्रजी वाचकाला कळला नाही, तर ही सर्व पुन्हा नवकाव्याच्या वाचकाची अपरंपार सहनशीलता कसोटीला लावण्यासारखी भरताडभरती ठरते. जुनाटपणा टाळू पाहणारे रा. चित्रे आपल्या भाषांतरात शब्द, वाक्ये, ओळी, कडवी, एवढेच काय पण कविताची कविताच बेजबाबदारपणे गाळून टाकतात (उदा. पान ७०, १२७, १४). एवढेच नव्हे, तर स्पेलिंगांचा व व्याकरणाचा गोंधळ खपवतात. तेव्हा त्यांना टीपा व स्पष्टीकरणे 'पिडॅन्टिक' वाटणे बरोबरच आहे असे म्हणून एका शेवटच्या हिणकसपणाकडे वळून हा भाग संपवू. मर्ढेकरांच्या —

रेताडावर ताड माजतो
खाज आपल्या शेंड्याचीच

(वगैरे)

ह्या कडव्यांचे रा. चित्रेकृत भाषांतर पाहा :

In the desert
The palm grows wild
With an itch under its scalp

ह्या भाषांतरांतील ओळी तोडण्याची हीच पद्धत मर्ढेकरांच्या सर्व पादाकुलकांतील कवितांचे भाषांतर करतांना रा. चित्र्यांनी पाळली आहे. मर्ढेकरांच्या पादाकुलकाचा स्वभाव अर्थाचा धांवता तुकडा वेगळा पाडून पुढच्या ओळीशी किंवा ओळींशी विसंवाद दाखवण्याचा आहे. अशा परिस्थितीत रा. चित्र्यांनी मर्ढेकरांच्या दोन पादाकुलकी कधी तीन कधी चार अशा आखुड घटकशून्य ओळी कोणत्या परिपोषासाठी केल्या हे कुठेही कोणत्याही कडव्यात कळत नाही. वरील नमुनाच पाहिल्यास in the desert नंतर नवीन ओळ सुरू करण्याची किंवा ही ओळ संपवण्याची अर्थाच्या किंवा इंग्रजीच्या फायद्यासाठी किंवा परिणामासाठी खास कोणती गरज होती? हा एक मुद्दा मर्ढेकरांच्या इतर कवितांसंबंधीसुद्धा झाला. आता इथे रेताडावर म्हणजे in the the desert हे मराठीचे अज्ञान की इंग्रजीचे? रेताडाला dune असा शब्द बरा होता. 'grows wild' म्हणजे ताडाच्या संदर्भात किंवा माजण्यालाही बरोबर नाही. आणि भाषांतरकाराच्या गद्यप्रायतेचा कहर म्हणजे तिसऱ्या ओळीतील 'itch under its scalp' हा अत्यत चुकीचा अर्थ होय. 'खाज असणे, swank, swagger, strut वगैरे शब्दांतून प्रतीत करता आले असते. हेही

असो, परंतु भाषांतरकाराला कविता समजणे आधी आवश्यक होते. निदान ह्या कवितेतील गाडीचे इंजिन, वारा, विमान, ह्या इतर प्रतीकांशी सुसंगत असा खोट्या दिमाखाचा मराठी अर्थ रा. चित्र्यांनी समजून घ्यायला हवा होता. भाषांतरकार एका अर्थाने कवितेचा पाठविमर्शक असतोच. रा. चित्र्यांनी ही भूमिका अनेक ठिकाणी लहरीप्रमाणे उत्कृष्ट पार पाडली आहे, तर काही वरीलप्रमाणे महत्त्वाच्या ठिकाणी त्यांना मूळ मराठी कविताच समजली नाही असेही दिसून येते. आणखी असे एक उदाहरण : मर्ढेकरांच्या *'लिंब कोरतो सांबरशिंगी / जुनी भाकिते नपुसंकलिंगी'* ह्या कडव्याच्या भाषांतरात बेजबाबदारपणे आलेले आहे. येथे पुन्हा वर सांगितलेला ओळी आखूड करून बिघडवण्याचा हास्यास्पद प्रयोग काळजीपूर्वक पाहा :

The staghorn of sexless
Age-old predictions
The lemon tree
Carves in the wind, (पान ६५)

मुंबईतल्या कवीला लिंब म्हणजे lemon tree नाही, *लिंब* व *लिंबोणीत* फरक आहे आणि neem tree किंवा margosa tree हेच मर्ढेकरांना का म्हणायचे होते हे कळले नाही तरी माफ करण्यासारखे आहे. परंतु ह्या प्रतिमेवर झालेली चर्चा तरी त्यास माहीत पाहिजे. शिवाय कविता नीट वाचण्याआधीच झटपट भाषांतर करण्याची अन्यत्र दिसणारी सवयही अक्षम्य आहे. कारण मराठीत क्रियापदावरुन *लिंब* हा पुल्लिंगी शब्द आहे हे लक्षात येते. त्याशिवाय carves नंतर मर्ढेकरांना थांबायचे होते. परंतु रा. चित्रे 'in the wind' असे बाळबोधीकरण विनाकारण वाढवलेली चौथी ओळ भरण्यासाठी का पदरचे घालतात हे कळत नाही.

असो. अशा प्रकारचे परीक्षण पानांमागून पाने लिहिली तरी संपणारे नाही. म्हणून परक्या भाषेत लिहिण्याच्या जबाबदाऱ्या मराठी लेखकांनी पूर्णपणे समजावून घ्याव्या असा बोध घेऊन आपण रा. चित्र्यांच्या सव्वीसपानी प्रस्तावनेकडे वळू.

ह्या प्रस्तावनेत रा. चित्र्यांनी चार महत्त्वाच्या कवींवर अत्यंत मोलाचे विचार मांडले आहेत. अशाच पद्धतीने त्यांनी सर्व प्रस्तावना लिहिली असती, तर नव्या मराठी कवितेवरचा हा एक उत्कृष्ट निबंध ठरला असता. परंतु त्यांचे मराठी कवितेच्या इतिहासाचे ज्ञान कच्चे आहे. तुकारामानंतर मराठी साहित्याची परंपरा मंद होत गेली असे म्हणणे शाहिरी कवितेचा मोठाच अवमान केल्यासारखे आहे. तुकारामानंतर मोठा कवि झाला नाही, असे त्यांना म्हणावयाचे असेल. ही पार्श्वभूमि त्यांनी इंग्रजी साहित्याच्या परिणामाने मराठी साहित्य कसे बहरले ह्या संदर्भात मांडली आहे. वस्तुतः इंग्रजीच्या परिणामानेहि आजपर्यंत कोणतेच भले झाले नाही, ही वस्तुस्थिति निदान कवितेच्या संदर्भात त्यांनी मांडलेली नाही. तेव्हा तुकारामानंतरच्या परंपरेत विशेष नव्हते हे म्हणण्यालाहि काही अर्थ नाही. त्यातहि विशेष

खटकणारी गोष्ट म्हणजे मराठीवर लिहितांना मराठी कवितेची सामाजिक पार्श्वभूमि न लिहिता इंग्रजी कवितेची सामाजिक पार्श्वभूमि सांगण्याची काहीच गरज नव्हती. मराठी कवींचे प्रश्न, जबाबदाऱ्या व वातावरण वेगळे आहे व त्याची चर्चा करायची रा. चित्र्यांना जरुर वाटली नाही. मराठी. कवींनी इंग्रजी साहित्य व पाश्चात्त्य संस्कृति तरी कितपत आत्मसात केली आहे, याचीही त्यांनी चर्चा केलेली नाही. फक्त नव्या मराठीत जुन्या परंपरेबरोबरच पाश्चात्त्य संस्कृतींचा सुंदर मिलाफ होत आहे असे ढोबळ विधान केलेले आहे. मराठी कवींचे स्वतःच्या परंपरेचे, लोकांचे व संस्कृतीचे प्रचंड अज्ञान पाश्चात्त्य कवींच्या ह्याच बाबतींच्या अव्याहत ज्ञानाशी किती विसंगत आहे, हे येथे सांगणे आवश्यक होते. परंतु आपला हिणकसपणा बाजारात मांडणेहि बरे नव्हे, ह्या स्वदेशीच्या अभिमानामुळे कदाचित् त्यांनी हा विचार मांडला नसावा, असे आपण गृहीत धरू. परंतु रा. चित्र्यांना एक गोष्ट मांडता आली असती. ती म्हणजे इंग्रजी म्हणजे ब्रिटिश परंपरेचा मराठी परंपरेवर उपयुक्त परिणाम का झाला नाही ही. आपल्या कवींना इंग्रजीतून फक्त वरकरणी युक्त्याप्रयुक्त्या हव्या असतात. परक्या संस्कृतीचा आत्मा मुसलमानी अंमलापासून मराठी कवींनी त्याज्य ठरवला आहे. अजूनहि रा. चित्र्यांना वाटणारे एकात्मतेचे स्वप्न मांडायला काहीहि आधार नाही. उदा. खुद्द रा. चित्र्यांच्या ह्या संग्रहातील एका कवितेतील My body is turned into a tree अशा प्रतिमांना मराठीत नवेपणाचे महत्त्व असले, तरी इंग्रजीच्या वाचकाला ही उसनवारी वाचून काय प्रतीत होईल? मराठीतल्या इंग्रजी परंपरेला केशवसुतांनंतर एक 'रेडीमेड' टीकास्पद आधार मिळत गेल्यामुळे ती शिरजोर होऊन बसली आहे. त्यातल्या त्यात नवे शब्दप्रयोग इंग्रजीतून मराठीत सर्वांआधी आणणारा कवि क्रांतिकारक ठरावा, अशी ही तकलादू परंपरा थेट आजपर्यंत चालत आली आहे. आपापल्या प्रतिक्रिया मांडतांना दुसरा पर्याय नसल्यामुळे जी भाषिक बंडखोरी जिवंत परंपरेत आपोआप येते, ती नव्या मराठी कविपरंपरेत इंग्रजीच्या उसनवारीशिवाय कोणाला स्वतंत्रपणे करता आली नाही, ह्यामुळे दर पिढीला पुन्हा पुन्हा वळून इंग्रजीकडे पाहावे लागते. हल्ली इंग्रजी कविताहि हिणकस झाल्यामुळे भाषांतरांतून दुसऱ्या भाषांकडे पाहावे लागते. सारांश, अनुकरणपर विकास काही खरा नाही. ह्याचाच परिणाम म्हणून मराठी कविता मुंबईबाहेर फुलत नाही. खुद्द ह्याच संग्रहात एकूण वीस कवींपैकी पंधरा मुंबईचे स्थायिक रहिवासी आहेत व बाकीच्यातले तीन मुंबईला जोडलेले आहेत. मराठी कविता ही मुंबईची कविता आहे. कारण ह्या तथाकथित नव्या इंग्रजीबद्ध परंपरेला ह्या शहराबाहेर दुसऱ्या ठिकाणी जमीन सापडत नाही, आणि मुंबईबाहेरचे कवि मागासलेले आहेत. ही नुसती मराठी माणसाच्या डोक्यात भिरभिरणारी परंपरा आहे. अशा परंपरेबद्दल फार आकांक्षा दाखवणे वस्तुस्थितीला सोडून आहे.

१९६९

• • •

मराठी कवितेची इंग्रजी भाषांतरें :
सुर्वे, करंदीकर, संत

मराठी कवितांची इंग्रजी भाषांतरे हा कार्यक्रम मुख्यत्वेकरून मराठी लोकांनी मराठी लोकांचा मराठी लोकांसाठीच चालवलेला आढळून येतो. हीच परिस्थिती अन्य भारतीय भाषांच्या भाषांतरांच्या बाबतीतही आढळते. अशा भाषांतराचे परीक्षण करणे फार क्लेशदायक ठरते. कारण माझ्या माहितीप्रमाणे अशा भाषांतरांना इंग्रजी भाषिकांच्या देशात कुणी किंमत देत नाही. इंग्रजी भाषिकांपैकी कोणीच ह्या कार्यक्रमात सहभागी होत नसल्याने वाचकांसकट सगळे इकडचेच लोक हा कार्यक्रम पार पाडण्याचे कष्ट घेत असतात. हा प्रकार सांस्कृतिकदृष्ट्या अशोभनीय तर आहेच, शिवाय ह्यातून आपले हीनत्वही प्रकट होत असते. आंतरराष्ट्रीय होण्याचा किंवा निदान आपल्या प्रांताबाहेर आपापल्या कवींना प्रक्षेपित करण्याचा हा मार्गच चुकीचा आणि सवंग आहे. ह्यामुळे इंग्रजीच्या द्वारेच आपल्या भाषांमधले लेखक आपल्याला जाणून घ्यावे लागतात. शिवाय इतके कष्ट घेऊन इंग्रजीत चालवलेला हा कार्यक्रम फुटकळ, सांस्कृतिक परंपरा नसलेला, गुलामी वृत्तीचा आणि निव्वळ वर्तमानपत्री ठरतो. प्रसिद्ध झाल्याझाल्या ही भाषांतरे इंग्रजीच्या अफाट समुद्रात विसरली जातात. ह्याच देशातल्या मूठभर लोकांपलीकडे ही भाषांतरे पोचत नाहीत. प्रस्तुत मराठी कवींचे संग्रहही ह्याच पंथाला जाणारे आहेत, असे विधान करायला हरकत नाही :

1. Narayan Surve, *On the Pavements of Life*, trans.: Krishna Chaudhari, P.S. Nerurkar, Bombay, Lok Vangmaya Griha, 1973.
2. G.V. Karandikar, *Poems of Vinda*, trans. Karandikar, Bombay, Nirmala Sadanand Publishers, 1975.

3. Indira Sant, *Snake-skin and Other Poems* trans. : Vrinda Nabar and Nissim Ezekiel, Bombay, Nirmala Sadanand, 1975.

ह्या श्रेष्ठ कवींपैकी एकाने तर आपल्या प्रस्तावनेत लिहूनही ठेवले आहे की, "When the idea of publishing a book of my selected poems in English was first mooted, it brought me both pleasure and anxiety, I do not look upon myself as a poet big enough to deserve such great recognition. *(Narayan Surve,* p.v.)

हे कितीही नम्रतेने म्हटलेले असले, तरी हीच जर आपल्या श्रेष्ठ कवींची इंग्रजीच्या बाबतीत, हिंदु काळी गुलामी वृत्ती असली, इंग्रजीत आपल्या कविता भाषांतरित होणे ही 'ग्रेट रेकग्निशन' ह्या कवींना वाटत असली, तर कवीला आवश्यक अशा प्राथमिक गोष्टींचा स्पर्शसुद्धा ह्यांना झालेला नाही, असे म्हटले पाहिजे. उलट हेच नारायण सुर्वे आपले पुस्तक कुणाला अर्पण करतात ? "To the brave peoples of Africa and Asia for their ceaseless fight against colonialism and imperialism."

नारायण सुर्वे यांचा वैचारिक पाया असा सेकंड-हॅण्ड आणि कच्चा असला, तरी त्यांच्या संग्रहांतल्या ३५ कवितांमध्ये सुदैवाने हा सांस्कृतिक 'कलोनिॲलिझम' बराच कमी प्रदर्शित झाला आहे. यथामूळ भाषांतराची धाटणी अंगीकारल्यामुळे त्यांचा संग्रह जास्त परिणामकारी झाला आहे. सुर्व्यांची लोकाभिमुखता सच्ची आहे, समाजाभिमुखता त्यांच्या वृत्तीचाच धर्म आहे. त्यामुळे त्यांच्या भाषांतरकारांना मूळचा आशयच सघन व प्रत्ययकारी मिळाला आहे. अमूर्त कल्पनांपेक्षा मूर्त वस्तूंवर त्यांच्या कवितेचे आकार बनतात. 'Truth', 'My University', 'When You Return, 'Tired' ह्या कविता इंग्रजीतही अत्यंत प्रत्ययकारी ठरतात. कृष्णा चौधरी व प्र. श्री. नेरूरकर यांना मूळ मराठीला इंग्रजीत समांतर शब्दकळा सापडली आहे. शिवाय मूळ आकारापलीकडे वेगळी कलात्मकता शोधण्याचा ध्यास नसल्यामुळे त्यांची भाषांतरे आहे त्याच कणखर आशयावर आपोआप उभी राहतात. मात्र सुर्व्यांच्या काही कविता मराठीतल्या बोलीभाषेत जिथे गद्यातल्या लयींवर नाजुकपणे तोलल्या जातात, त्यांची भाषांतरे इंग्रजीत अत्यंत शुष्क गद्यात जमा होतात. उदाहरणार्थ,

> Sometimes thoughts happen to be thus...
> balancing the horizon, pigeons sit on the walls
> of factories squeezing their wings
> under the deep black smoky darkness
> in the womb of the earth the mine workers holding a lantern in their hands scrape the Kolar mines
> in times like this I need your shielding hands
>
> *(Sometimes thoughts come to me thus,* p.27.)

जिथे भाषांतरकारांनी अशा गद्यप्रायतेला खोटी इंग्रजी तालबद्धता आणण्याचा प्रयत्न

केलेला दिसतो, तिथे यथामूळतेचे तत्त्व सोडून चुकीची भाषांतरे केलेली आढळतात. उदा. *एका नव्या संघर्षात* ह्या कवितेतील दर कडव्याच्या अखेरच्या "तर काय करावे" ह्या शब्दसमूहाला त्या त्या कडव्यातहि संदर्भ आहे आणि एकूण कवीच्या उद्गाराचाहि शेवटपर्यंत पदर आहे. परंतु इंग्रजीत ह्याचे 'Then what is to be done' असे भाषांतर प्रत्येक कडव्याला मूळचे द्वर्थी संदर्भ आणू शकत नाही :

ज्यांना जन्मभर दुःख, दैन्य, दारिद्र्यच मिळाले असेल
त्यांनी तपशीलासह सर्वच नाकारू नये; तर काय करावे?

They, whose entire life is full of sorrow, misery and only poverty,
If they shouldn't reject in details everything;
then what's to be done? *(Amidst a New Conflict,* p. 57.)

मुळांत असलेला ताल इंग्रजीतही आणण्याचा हा सोपा मार्ग अवलंबून अर्थात बिघाड झाला.

सुर्व्यांची कविता संवाद, उद्गार, सरळपणे मी आणि तू अशी जवळिकेची संबोधने वापरणारी असल्याने इंग्रजीतहि तिची धार कायम राहाते :

Your worm lips : became lumps of sugar then
Then too the night was like this — fascinating
Was being spent for a home...
Resting fatigue on your banks
On your shoulders – *(Truth,* p. vil)

अशा बहुतेक भाषांतरांनी हा संग्रह उत्कृष्ट झाला आहे.

* * *

विंदा करंदीकरांच्या एकूण ३४ निवडक कवितांचीं भाषांतरे त्यांनी स्वतः अत्यंत काळजीपूर्वक केली आहेत. कवितांची निवडही त्यांचा कल कसा सौंदर्यवादी-कलावादी कवितांकडे आहे हे दाखवते. संग्रहाच्या सुरुवातीला सदानंद भटकळ यांनी घेतलेल्या करंदीकरांच्या मुलाखतीत एका प्रश्नाला उत्तर देतांना ते "believing in an open view of poetry" ला महत्त्व देतांना दिसतात. "It doesn't equate 'purity' with certain states of emotions, 'sincerity' with self-centered consistency, or 'beauty' with particular attributes of form." *(Ten Minutes with the Poet,* p.9.)

परंतु ह्या संग्रहातल्या कवितांमधून (आणि एकूणच) करंदीकरांची ही खुली दृष्टी मुळीच व्यक्त होत नाही. करंदीकरांच्या अर्थाच्या 'open view of poetry' मधून त्यांना कविता लिहिता येणेच अशक्य आहे. खरे तर करंदीकरांची कविता अत्यंत बंदिस्त भावना,

स्वकेंद्रित consistency आणि खास आकारधर्म ह्यावरच पहिल्यापासून जगत आली. हेच तिचे सामर्थ्यही होते.

मराठी कवींनी अशी विधाने एक तर करू नयेत किंवा करतांना काळजी घ्यावी, असे सुर्वे आणि करंदीकर यांच्या संग्रहांवरून सुचवावेसे वाटते. कारण मराठी कवींमध्ये दिलीप चित्रे सोडले तर कोणी सुबुद्ध वाङ्मयीन जाण असलेला नाही. जे आपल्यांत नाही त्याचे प्रदर्शन करण्याची हौस मराठी कवींनी बाळगू नये.

ह्या संग्रहात करंदीकरांच्या *भोवळभोळी, जेव्हा आलीस गंधअंधशी, सनातन तुझे स्तन, ती अर्धी मुर्धी रात्र स्वप्नधीट* — अशा प्रकारच्या सौंदर्यवादी-कलावादी दृष्टी जोपासणाऱ्या कविता बहुसंख्य असतांना त्यांनी खुल्या दृष्टीची घोषणा करण्याची गरज नव्हती. शिवाय

Come O Machine, Come!
O God-incarnating Machine

किंवा

Come embodying Brahma, Vishnu and Shiva
Come reciting the Vedas of new creation,

(*Yantravatara : The 'Machine' as an Incarnation of Vishnu*, p. 61)

अशा चुकीच्या शीर्षकाखालचे यंत्रयुगाचे उत्साही स्वागत इंग्रजीतही अत्यंत पोरकट वाटते. सुदैवाने करंदीकरांच्या इतर बहुतेक व्यासपीठीय कविता ह्या संग्रहात कमी असल्याने या संग्रहाबद्दल इंग्रजीत वाईट मत होण्याचा संभव कमी. तरी युद्धाबद्दलची एक कविता ह्यात आहेच :

Four men died on our side
Four men died on theirs,
Letting loose a huge abuse
The mouth of the trumpet blares.

(*The Retreat*, p.55.)

कुठल्याही गोष्टीकडे निव्वळ शब्दसौंदर्याच्या दृष्टीतून पाहाण्याचा पोरकट प्रवाह मराठीत गेली वीस वर्षे प्रबळ होता. करंदीकरांच्या बहुसंख्य कविता ह्या प्रकाराच्या असल्यामुळे त्यांची इंग्रजी भाषांतरे एकूण मराठीबद्दल बाहेर चांगले मत करून देण्याची शक्यता दिसत नाही. Shadows, Stanya-sukta, The Winter Sun — ही अशा प्रकारच्या कवितांची उदाहरणे होत.

भाषांतर करतांना करंदीकरांनी मूळ भावनेला अनुसरून वापरलेली इंग्रजी शब्दकळा विशेष अभ्यसनीय आहे. मूळ आशयाचे व तो व्यक्त करण्यासाठी वापरलेल्या तंत्राचे बारकावे इंग्रजीत व्यक्त करण्याचे कौशल्यही प्रशंसार्ह आहे. उदा.

असेल दिसलें, फार फार तर
चांदण्यातल्या खिडकीमधुनीं
शुभ्र तुझ्या हाताचे कबुतर
फडफडतांना
जरा अवेळी

At the most I might have seen
the dove of your hand
fluttering in the moonlit window
at a somewhat unearthly hour
(*The Riddle* p. 73).

इथें 'at the most' 'somewhat' ची योजना, ओळी फिरवून नवा क्रम लावण्याची दृष्टी, 'शुभ्र' शब्द गाळून आखूड आणि आटोपशीर झालेली ओळ, 'अवेळी' साठी 'unearthly hour', सर्वच भाषिक प्रयोग महत्त्वाचे आहेत. करंदीकर मुळातला ताल आणि लय शक्यतो घालवीत नाहीत. प्रत्येक मराठी भाषिक खुबी इंग्रजीत व्यक्त करण्याची त्यांची वृत्ती भाषांतरकारांना आदर्श ठरेल अशी आहे. Yathartha-sukta, Desperate Verses, I have seen such Things, Liberation Lost its Meaning— ही कांही भाषांतरे ह्यापुढील मराठीच्या इंग्रजी भाषांतरकारांना आदर्श ठरतील अशी आहेत.

* * *

इंदिरा संत यांच्या २५ कवितांची भाषांतरे वृंदा नाबर आणि निस्सिम इझिकेल यांनी मिळून केली आहेत. हे दोघे आपली मराठी मातृभाषा म्हणवणारे व इंग्रजी शिकवणारे असल्याने यांच्याकडून चांगल्या भाषांतरांची अपेक्षा होती. परंतु इंदिरा संत यांच्या एकसुरी कवितांमुळे म्हणा, का ह्या दोघा भाषांतरकारांच्या उथळपणामुळे म्हणा, हा संग्रह साधारण प्रतीचा झाला आहे.

"For both translators, fidelity to the word or the spirit of the originals was death, freedom tempered by critical judgement was life" (*Translators Note*, p. 17.) असे तत्त्व बाळगून भाषांतर चांगले होईल असे ह्या दोघांना वाटलेच कसे, हे आश्चर्य आहे. भाषांतराला निवडलेल्या कवितांवरूनही ह्या दोघांची कवितेची समज बेताचीच दिसते. तरी सुदैवाने ह्यांना इंदिरा संतांसारखी क्षीण आशयाच्या कविता लिहिणारी कवयित्री मिळाली. इंदिरा संत यांनी भाषेचे, छंदाचे किंवा तंत्राचे फारसे प्रयोगही केलेले नाहीत. एकाकीपणातून त्यांनी जे आकार शोधले, ते मराठी कवितेत विशेष ठरले. अशा कवियित्रीची भाषांतरे फारसे महत्त्वाचे प्रश्न निर्माण करीत नाहीत. रविकिरणमंडळाचीच परंपरा ह्या कविता प्रतिमांच्या नवीनतेने चालवीत होत्या. इंग्रजीत एकाच आशयसूत्राच्या ह्या कवितांना फारसा प्रतिसाद मिळणे दुरापास्त आहे. कारण एकाकीपणातून वेगळेच आकार जास्त सुंदर निघतात, असे गेल्या पिढीपासून जगभरच्या साहित्यिकांनी सिद्ध केलेले आहे. सवाष्णपदासाठी कुढत बसणे, हे स्त्रीत्वाची कुचंबणा करून घेण्यासारखे आहे. ह्या संग्रहाच्या प्रस्तावनेत ज्ञानेश्वर नाडकर्णी म्हणतात, "Mrs Sant's poetry, like all worthwhile writing, is a continuous

search for an identity…" हे मुळीच पटण्यासारखे नाही. *'the Ultimate Lover'* असे प्रतीक इंदिरा संत यांना सापडल्याचा पुरावा त्यांच्या कवितेत नाही, नाडकर्ण्यांच्या मनातच फक्त असेल.

वृंदा नाबर आणि निस्सीम इझिकेल यांनी चालू इंग्रजी कवितेतल्या सफाईदार शब्दप्रयोगांखाली जिथे तिथे वेळ मारून नेलेली दिसते. मूळ कविता समजून घेतल्याचे कष्टही घेतले नसल्याचे ठिकठिकाणी दिसून येते. उदाहरणार्थ :

आजपर्यंतच्या या तात्पर्यांच्या
घनदाट झिरमिळ पडद्यामध्ये उभी असलेली
मी. एकदा वाटते,
कोण ही कैद!
एकदा वाटते, किती मी सुरक्षित

I'm still concealed
Behind thick shifting screen
Of those old morals. Sometimes I ask;
Who is this prisoner?
Sometime I think : how secure I am! *(A Habit,* p. 27)

ह्यात जवळजवळ प्रत्येक शब्द चुकीचा आहे. नको ते नवे शब्द घुसडले आहेत. 'कोण ही कैद!' हे 'वाटलेले' आहे, त्याचा भाषांतरात प्रश्न झाला. पुन्हा प्रश्नही चुकीचा घातला, 'conceal' चुकीचा शब्द वापरला, 'thick shifting screen' म्हणजे 'घनदाट झिरमिळ पडदा' नव्हे. त्याचप्रमाणे 'निखळून पडल्या पाकळीचा सर' (the shower of fallen petals), 'मी म्हणजे तर तप्त विराणी अंगाराची' (A necklace of red-hot cinders), 'क्षितिजाचे व्हावे ओठ' (Increases the distance between us), 'त्यांना जखम मौनाची' (Makes the wounds bleed), 'जुलुमी कौलारी' (warm roof)—— अशा भाषांतराची प्राथमिक शिस्तही नसल्याच्या खुणा पुस्तकात सर्वत्र आढळतात. 'चहाच्या तरतरीतच पंख आवरून घ्यायला हवेत' (Her wings are clipped, tea is poured) — अशी सोपी रचना करण्याकडे जास्त कल आहे. हा उथळपणाच आहे.

कधी, असा तू गरिब समंजस
गुणी लेकरू कुशीत घ्यावे;
हात कधी स्वर्गंगेचे तरि तुझ्या गळ्याला ते न पुरावे

Sometimes, you are soft and patient,
Fit to nurse a new-born child :
But sometimes to strangle you
Would be no crime *(You,* p. 47.)

हे मूळ कविता इंग्रजीत कशी उथळपणे फिरवली, याचे आणखी एक उदाहरण होईल. अशा प्रकारच्या भाषांतरांना आपल्या परंपरेची जाणीव करून देणाऱ्या नीट प्रस्तावना असणे आवश्यक ठरते. खरे तर हे काम एखाद्या समंजस संपादकाच्या विविध कवींच्या ॲन्थॉलजी मधून जास्त चांगले होते. ह्या तिन्ही संग्रहांपैकी इंदिरा संत यांच्या संग्रहालाच ज्ञानेश्वर नाडकर्णी यांची प्रस्तावना नीट माहिती करून देणारी आहे. कुसुमाग्रजांनी नारायण सुर्व्यांबद्दल लिहितांना आणि भटकळ-करंदीकरांनी आपल्या मुलाखतीत हा विवेक पाळलेला नाही. इंदिरा संत आणि विंदा करंदीकर यांच्या भाषांतरांसमोरच एका बाजूला मूळ मराठी संहिता आल्याने हे दोन्ही संग्रह ज्यास्त संग्राह्य झाले आहेत. नारायण सुर्व्यांचा संग्रह Fourth Afro-Asian Writers' Conference, to be held in Alma Ata (U.S.S.R.) साठी तयार केल्याचे कवीनेच नमूद केल्याने नुसती इंग्रजी भाषांतरेच छापली, हे चांगले झाले.

१९७९

• • •

अरुण कोलटकर : द्विभाषिक कवित्व

रा. अरुण कोलटकर ह्या इंग्रजी व मराठी दोन्ही भाषांमध्ये नावाजलेल्या कवीच्या एका कवितेचे वरील दोन्ही भाषांमधील तर्जुमे पुढील दोन पानांवर समांतर छापले असून त्यांची तुलना प्रस्तुत लेखात करण्याचे योजले आहे. [**१.** ॲन ॲन्थॉलजी ऑफ मराठी पोएट्री १९४५-१९६५, संपा. दिलीप चित्रे (मुंबई : निर्मला सदानंद, १९६७), पृ. १३५. **२.** *अरुण कोलटकरच्या कविता* (मुंबई : प्रास, १९७७), पृ. ४०-४१.] अशी तुलना करण्याचे कारण प्रामुख्याने हे पाहाणे की एखाद्या भाषेचे माध्यम कवितेच्या आविष्कारात किती महत्त्वाचे ठरते? कवितेचे रूप एखाद्या भाषेच्या आंतरिक स्तरावरची जडणघडण दाखवीत असते असे मानले तर अशा दोन वेगवेगळ्या भाषांमधली अर्थव्यक्ती समसमान असते काय? कोण्या कवीला कोणती भाषा किती अवगत असेल, त्यावर कवितेची प्रतवारी ठरेल असेही म्हणता येत नाही. कारण सर्वच मराठी माणसांना मराठी कविता करता येत नाही. तथापि ज्या माणसाला दोन भाषा अवगत आहेत त्याला जर कविता करणेही जमत असेल तर दोन्ही भाषांमध्ये ती सारखीच जमते काय?

प्रथम पूर्णपणे वस्तुनिष्ठ विश्लेषण करून तौलनिक अभ्यास झाल्यावर ह्या विषयावरची मते मांडण्यात येतील. ह्या मराठी कवितेचे भाषाशास्त्रीय विश्लेषण प्रस्तुत लेखकाने अन्यत्र केले आहे. (पाहा : *साहित्याची भाषा,* औरंगाबाद, साकेत, १९८७, पृ. ७१-७७.)

ह्या दोन्ही तर्जुम्यांची अत्यंत अंतःस्तरावरसुद्धा तुलना सहजगत्या होऊ शकते, कारण दोन्ही तर्जुम्यांमधली संरचना सारखीच रचनातत्त्वे दर्शवितात : साधारणतः ११ ते १४ मात्रा

किंवा अवयव असलेली मुक्तछंदाची ओळ, विचित्र पद्धतीने विरामचिन्हांकित ओळींची गैरशिस्त, ही गैरशिस्त कामचलाऊ अशा *अबअब कडकड* इत्यादी यमकयोजनेत गुंफणारी चार ओळींची एकसारखी धीमी कडवी, आणि इराण्याच्या हॉटेलामधील भिंतीवरच्या एका फोटोपासून सुरू होणारा चाक्षुष गतिक्रम जो वेगवेगळ्या दृष्टिकोनांमधून हॉटेलातल्या वेगवेगळ्या निर्जीव वस्तूंवरून संथपणे फिरत फिरत शेवटी एका तरुण सुशिक्षित बेकारापुढील त्या टेबलावरच्या जळून गेलेल्या आगकाडीवर स्थिर होऊन तेथेच मावळतो. एका तरुण सुशिक्षित बेकाराचा भोवतालच्या वास्तवावरचा ताबा हळूहळू आणि जलालपणे कसा सुटतो हे आशयसूत्र आणि त्याचा उपचार इंग्रजी व मराठी तर्जुम्यांमध्ये हुबेहुब एकाच प्रकारचे आहेत. द्विभाषिक सर्जनात एवढ्या समान गोष्टी येणे साहजिकच आहे.

Irani Restaurant, Bombay

the cockeyed shah of iran watches the cake
decompose carefully in the cracked showcase;
distracted only by a fly on the make
as it finds in a loafer's wrist an operational base.

dogmatically green and elaborate trees defeat
breeze. the crooked swan begs pardon
if it disturb the pond; the road neat
as a needle points at a lovely cottage with a garden.

the thirsty loafer sees the stylised perfection
of such a landscape in a glass of water wobble
a sticky tea print for his scholarly attention
singles out a verse from the blank testament of the table.

an instant of mirrors turns the tables on space.
while promoting darkness under the chair, the cat
in its two timing sleep dreams evenly and knows
dreaming as an administrative problem. his cigarette

lit, the loafer, affecting the exactitude of a pedagogue
places the match in the tea circle and sees it rise :
as when to identify a corpse one visits a morgue
and politely the corpse rises from a block of ice.

the burnt match with the tea circle makes a rude
compass. the heretic needle jabs a black star.
tables, chairs, mirrors are night that needs to be sewed
and cashier is where at seams it comes apart.

English version by the poet

इराणी

इराणचा चकणा शहा पाहतो तडकलेल्या व सस्मित
काचेआड केकला चढणारी क्रमिक बुरशी.
क्वचित विचलित करते त्याचे लक्ष सुशिक्षित
बेकाराला राखी बांधतांना अकृत्रिम माशी.

चित्रातील वनराजींच्या कुशाग्र निर्जीवतेस व्यग्र
करीत नाही वारा; अन सरळ सरोवराचे विपर्यास
वाकडा हंस. सुईसारखा सीधा मार्ग
अग्रावर तोलतो राखीव बंगल्याचा रेखीव आभास.

अशा निसर्गचित्रांची होते ग्लासात अविद्राव्य तारांबळ
घोटागणिक परिच्छेद पाण्याचा लांबतांना तृषार्तासमक्ष.
जिज्ञासूंचे वेधू इच्छिते चहाचे विचक्षण वर्तुळ
विचारप्रवर्तक टेबलाच्या महत्त्वाच्या भागाकडे लक्ष.

खुर्चीखालील अंधारांना निमित्त झालेले मांजर,
गतप्रभ दुश्चिन्ह, सांभाळते दुटप्पी झोपेत दोन
सापत्न स्वप्नप्रपंच. दिशांची अफरातफर
करून बिलोरी मंत्रिमंडळ पिकवते अप्रच्छन्न प्रतिबोंब.

सिगारेट पेटवून बेकार ठेवतो जळणारी काडी
चहाच्या वर्तुळात जी उठून बसते विझतांना जरा.
अगत्यशील जशी लाश बर्फाच्या लादीवर उघडी
समशीतोष्ण कोणी आलासे वाटताच सगा सोयरा.

शीर्षके

इंग्रजीतले *इरानी रेस्तराँ बॉम्बे* हे शीर्षक पोस्टाच्या पत्त्यासारखे वर्णनपर आहे. रिकामटेकड्या 'लोफर' तरुणांची बसायची ही आवडती जागा ज्यांना माहीत नसावी अशा इंग्रजीच्या वाचकांसाठी फक्त हे वर्णन आवश्यक असावे.

ह्याउलट मराठी तर्जुम्याचे *इराणी* हे शीर्षक एकशब्दी असले तरी संपूर्ण अर्थछटांचा पट दाखवू शकते - मुंबईतली हॉटेले चालवणारी इराणातून आलेली एक जमात हा शब्दशः अर्थसुद्धा इंग्रजीतल्या लांब शीर्षकापेक्षा पुरेसा बोलका आहे.

सारांश शीर्षकापासूनच असा संदेह निर्माण होतो की देशी माध्यम जितका अर्थ व्यक्त करू शकते तितका परकी भाषा करू शकत नाही, आणि आटोपशीरपणे तर करूच शकत नाही.

पहिले कडवे

पहिल्या दोन ओळी एक गतिक्रम सुरू करतात जो पुढे ह्या आणि पुढच्या कडव्यांमध्ये अनेक स्थिरचित्रांमधून सरकत जातो. इंग्रजीत इराणचा शहा केक *डीकंपोज* होतांना पाहतो. कवितेतल्या विघटनाच्या आशयसूत्राचा संदर्भ ह्या शब्दामुळे अधिक स्पष्टपणे मिळतो. ह्याउलट मराठीत हाच अर्थ 'चढणारी क्रमिक बुरशी' ह्या वाढण्याच्या क्रियेतून व्यतिक्रमाने आणि त्यामुळेच अधिक तरलपणे व्यक्त होतो. शिवाय इंग्रजीत शहाची कृती केवळ *वॉचेस* अशी तर मराठीत *पाहतो सस्मित* अशी आहे. इंग्रजीतले *केअरफुली* हे दुसऱ्या ओळीत येणारे क्रियाविशेषण ह्या कडव्यातील मध्यवर्ती अर्थाला सर्वस्वी असंबंधित आहे.

पुन्हा मराठीतला फेकाफेक केलेला विपर्यस्त शब्दक्रम अनपेक्षित अर्थवलये निर्माण करतो, तर इंग्रजीतला सरळसोट शब्दक्रम त्याप्रमाणात अधिक शैलीय अर्थ निर्माण करू शकत नाही. अनपेक्षितता हा शैलीचा एक गुण समजला जातो. ह्या नंतरच्या दोन ओळींनंतर दोन्ही भाषांमधले अर्थाचे घटक एकमेकांपासून जास्त जास्त वेगळे होतांना दिसतात. सुशिक्षित बेकाराचे मनगट दोन्हीकडे समान असले तरी इंग्रजीत ते माशीच्या उड्डाणाचा *ऑपरेशनल बेस* (वायुसेनेचा क्षेत्रनिर्देशक) आहे. तर मराठीत ह्या मनगटाला माशी *राखी बांधू* पाहात आहे (भावनिक विधीचा क्षेत्रनिर्देशक). इंग्रजीतला *लोफर* हा नेहमीच बेकार तरुण नसतो. मराठीतला सुशिक्षित बेकार हा खास स्वातंत्र्योत्तर महाराष्ट्रात शिक्षणाचा प्रसार झाल्यानंतर तयार झालेली एक समाजशास्त्रीय प्रक्रिया आहे. त्यामुळे मराठीतल्या नायकाला एक खास करुणाजनक संदर्भ आहे — हा संदर्भ एकूण कवितेच्या आशयसूत्राची एक अत्यंत गर्द छटा दर्शवितो. इंग्रजीतील *लोफर* मध्ये ही छटा येत नाही. राखी बांधण्याच्या भावनिक विधीचे इंग्रजीमुळे उच्चाटन झाले आहे. मनगटाचे मिलिटरी क्षेत्रनिर्देशक सर्वच दृष्टींनी कुचकामी आहे. मराठीतल्या अभागी सुशिक्षित बेकाराला माशी हा एकच प्रेमळ जिवंत प्राणी कवितेतल्या भयावह अधिवास्तव जगात सापडलेला दिसतो. त्याची सर्वबाजूने झालेली कोंडी भोवतालच्या ह्या निर्जीव आक्रमक वस्तुजातामुळे सूचित झाली आहे. बहिणीने भावावर करावे तसे बेकारीने ग्रासलेल्या तरुणावर माशी करीत असलेले प्रेम ह्या वैरी झालेल्या जगात किंचितसा आधार. विशेषतः मराठीत *माशी* आणि *बहीण* दोन्ही स्त्रीलिंगी असल्याने हा प्रतीकात्मक संबंध पूर्ण अंशांनी प्रतीत होतो. इंग्रजीतल्या ह्या संबंधाला फारसा अर्थ दिसत नाही.

अशा रीतीने पहिल्याच कडव्यात दोन्ही तर्जुम्यांमधल्या अर्थाच्या पातळ्या वेगवेगळ्या दिशांनी जातांना दिसतात. भाषेचे माध्यम तटस्थ राहू शकत नाही, इतर सर्व गोष्टी समान असूनही.

दुसरे कडवे

ह्या चारी ओळी सकृद्दर्शनी एका निसर्गचित्राचे समीपदृश्य वाटते, परंतु एकूण कवितेच्या संरचनेत हे लक्षात येते की, कुठल्याही इराणी हॉटेलात लावलेल्या भडक

रंगातल्या कृत्रिम निसर्गचित्राचे हे वर्णन त्यांच्या चौकटी उडवून केलेले आहे. अधिवास्तववादी आवाहनामुळे चित्रातल्या वनराजी, सरोवर, हंस, बंगला, बगीचा, इत्यादी नायकाभोवतालच्या निर्जीव वस्तूंना जिवंतपणाचा अर्थ आला आहे.

इंग्रजी तर्जुम्यात ह्या दृश्याचे वर्णन करतांना *डॉग्मॅटिकली ग्रीन ॲण्ड एलॅबरेट ट्रीज* हे कर्ता म्हणून तर द *ब्रीझ दे डिफीट* हे कर्म म्हणून येते. पुढील वाक्याचा कर्ता द *क्रूकिड स्वॉन* हा *बेग्ज पार्डन इफ इट डिस्टर्ब द पॉण्ड* ह्या क्रियेमुळे आधीच्या वाक्यरचनेशी समांतरत्व राखत नाही. ह्याउलट मराठीत *वारा वनराजीच्या... निर्जीवतेस व्यग्र करीत नाही* आणि *हंस सरोवरांचे विपर्यास* [करीत नाही] अशी सारखी क्रिया आल्यामुळे अवकाशातल्या दोन प्रतिकूल गोष्टींमधील भौमितिक सुसंवाद तोलून धरला गेला. तसेच मराठी तर्जुम्यातला *सुईसारखा सीधा मार्ग अग्रावर तोलतो...* अशा रचनेमुळे तोलण्याच्या क्रियेला जिवंतपणा आला आहे. इंग्रजीतील द *रोड नीट ॲज अ नीडल पॉईंटस ॲट...* ह्या रचनेत भौमितिक क्रिया फक्त वर्णिलेली आहे, ती सजीव कार्य करतांना दिसत नाही. कवितेत निर्जीव वस्तुमात्रांना विशिष्ट गतीने सजीव करण्याच्या प्रक्रियेला ह्यामुळे फारशी गती मिळाली नाही. मराठीत मात्र वर्णनाच्या पातळीपलीकडे दुसरी पातळी बेमालूम सुरु झाली आहे.

तिसरे कडवे

मराठी तर्जुम्यात सुशिक्षित *बेकार घोटागणिक पाण्याचे परिच्छेद* पीत, आजूबाजूच्या निसर्गचित्रांची प्रतिबिंबे *ग्लासातील अविद्राव्य तारांबळीत* कालवीत, आपल्या जाणिवेतला अधिवास्तववादी सहभाग हळूहळू तीव्र करीत आहे. ह्याउलट इंग्रजीत द *लोफर सीझ* अशा कर्तरी प्रयोगामुळे ह्या क्रियेतील अर्थाची तीव्रता कमी झाली आहे. शिवाय मराठी *तारांबळ*ची व्यामिश्रता इंग्रजी *वॉबल* ला नाही, त्यामुळे *तारांबळ* मधून अनिश्चितीचे, घाईगर्दीयुक्त गोंधळाचे व पर्यायाने वास्तवावरचा सुशिक्षित बेकाराचा ताबा सुटल्याचे प्रमाण कितीतरी अधिक झाले आहे.

चहाच्या कपामुळे टेबलावर उमटलेल्या लक्षवेधक गोल चिकट वर्तुळाला दोन्ही तर्जुम्यांत बराचसा समान उपचार मिळाला आहे. इंग्रजीत नायकाचे लक्ष वेधले गेले आहे तर मराठीत इतर बसलेल्या जिज्ञासूंचे. हा फरक कवितेच्या एकूण घडणीत दोन्हीकडे फारसा महत्त्वाचा नाही. तथापि इंग्रजीतील *टेस्टामेंट* हा शब्द मृत्यूसूचक संदर्भ देतो. त्यामुळे *लोफर* ची मरणेच्छा किंचित सुचवल्यासारखे वाटते, तेही पुरेसे सूचक नाही.

चौथे कडवे

सुशिक्षित बेकाराचा हिंसक निर्णय ह्या कडव्यात वेगाने घडवला आहे. इंग्रजी तर्जुमा रेस्तराँच्या मांडणीलाच चिकटून राहतो आणि द *मिरर्स टर्निंग द् टेबल्स ऑन स्पेस* ह्या स्फोटक परिस्थितीचा वापर करतो. हा वापर अधिक आंतरिक व म्हणून सामर्थ्यशाली आहे. मराठी तर्जुम्यांत आरशांचे *बिलोरी मंत्रिमंडळ पिकवते अप्रच्छन्न प्रतिबोंब* अशा राजकीय रूपकाचा वापर करून आरशांच्या *दिशांची अफरातफर* करण्याच्या प्रवृत्तीशी ते गुणधर्म

जोडून अधिक संमिश्र रूपकीय अर्थ झाला आहे. ह्या दोन्ही तर्जुम्यांमधील रूपकांची सामर्थ्ये वेगवेगळी असल्यामुळे त्यांच्या तुलनेतून विशेष निष्कर्ष निघत नाही. मात्र मराठीतील *प्रतिबिंब* चे ध्वनिसादृश्य *प्रतिबोंब* वर ढकलल्यामुळे येणारे पृष्ठस्तरावरील स्थानांतरण एकूण अंतस्तरात जी खोली निर्माण करते ते अर्थबाहुल्य इंग्रजीत अर्थातच अशक्य आहे.

इतका वेळ लक्षात न आलेले खुर्चीखालचे काळे मांजर मराठीत *अंधाराला निमित्त झालेले* आहे, तर इंग्रजीत ते *प्रमोटिंग डार्कनेस* असे आहे. दोन्ही वर्णने आपापल्या परीने आशयसूत्राचे वेगवेगळे पदर स्पष्ट करतात. मात्र मांजराचे जागे राहणे मराठीत *सांभाळते दुटप्पी झोपेत दोन सापत्न स्वप्नप्रपंच* अशा मितभाषेत केल्याने त्याच्या दुश्चिन्हतेला उठाव आला आहे. इंग्रजीत *इन इटस टू टाइमिंग स्लीप ड्रीमज् ईव्हनली ॲण्ड नोज/ड्रीमिंग ॲज ॲन ॲडमिनिस्ट्रेटिव प्रॉब्लेम* — ह्यातील 'ड्रीमिंग'वरील अनाठायी जोरामुळे आधीच्या दोन ओळीत वेगाने घडवत आणलेल्या अनर्थकारक वातावरणाला बाध आला.

पाचवे कडवे

इंग्रजीत ह्या कडव्याचे दोन सफाईदार भाग केल्याने ते परिणामकारक झाले आहे. विशेषतः *हिज सिग्रेट* हा भाग आधीच्या कडव्यात उरकून घेतल्याने *लिट, द लोफर...* ही कडव्याच्या सुरुवातीची स्फोटक जुळणी कवितेच्या आशयसूत्राच्या दृष्टीने अत्यंत सूचक आहे. ह्या प्रतिमेमुळे लोफरच्या जाणिवेतले आणि कवितेतल्या वातावरणातले एकमेकांना खेचणारे अनर्थांचे छुपे आशयसूत्र वेगाने बहिर्गत झाल्याची सूचना मिळते. त्याने चहाच्या वर्तुळात विझवलेली काडी प्रेतागारामधील बेवारशी प्रेतासारखी नम्रतेने उठून बसेपर्यंत ह्या हिंसक शैलीचिन्हांची मांडणी झपाट्याने होते.

मराठी तर्जुमा काडीच्या राखेवर दृष्टी केंद्रित करून नेमके शब्द वापरीत सुशिक्षित बेकाराच्या संभाव्य आत्महत्येची प्रेरणा अधिक प्रखरपणे मांडतो. ह्यातील प्रेतागारातील बेवारस *लाश* ओळखण्यासंबंधीचे क्षेत्रनिर्देशक अत्यंत मूलगामी आहेत. शिवाय मराठी तर्जुमा इथेच संपतो. त्यामुळे सुशिक्षित बेकाराच्या कल्पनेतले अधिवास्तववादी मावळते दृश्य त्याच्या आत्महत्येच्या प्रेरणेवर भर देऊन बेकाराचे मनोचित्र अचूकपणे प्रक्षेपित करत संपते.

कोलटकरांच्या ह्या कवितेत निर्जीव वस्तू पराकोटीच्या आवेशाने सत्त्वहीन मानवी जगावर मात करतांना दिसतात. ही भयास्पदता मराठी तर्जुम्यात अत्यंत शुद्धपणे प्रतीत होते. इंग्रजी तर्जुम्यात आशयसूत्राचे टोक आणखी एका कडव्यात, असंबद्ध अशा होकायंत्र, *जळती काडी, कृष्णतारा, फाटलेली रात्र* इत्यादी क्षेत्रनिर्देशकांच्या गर्दीत ओढत नेले आहे. अर्थात हे कडवे फक्त इंग्रजीतच असल्याने ह्यासंबंधी तुलनाही अशक्य आहे. एवढे खरे की, इंग्रजीत हा भाग जादा आल्याने कवितेच्या आशयात अथवा दुसऱ्या कुठल्याही घटकात विशेष भर पडली नाही.

दोन्ही माध्यमांच्या वापरासंबंधी आता आपल्याला बरेच प्रश्न उपस्थित करता येतील. असे प्रश्न समीक्षेत न मांडणे अप्रामाणिकपणाचे ठरेल. कोल्हापूरात जन्मलेल्या मराठी शाळेत शिकलेल्या आणि प्रमुख मराठी कवी असलेल्या माणसाने इंग्रजीत कविता का लिहावी? जगातील अन्य देशांमध्ये आपली मातृभाषा सोडून परभाषेत लिहिणारे असे प्रमुख कवी कोणी आहेत काय? जर भाषा ही समूहाच्या एकात्मतेची दृश्य खूण असेल तर आपल्या देशातले कोणते सांस्कृतिक समूह अशा द्विभाषिक सर्जनशीलतेत आपली बुद्धिमत्ता व्यक्त करीत असतात? हा राजकीय-सांस्कृतिक प्रश्न होय. कोणतीही कविता उच्च अर्थाने राजकीय असते, परभाषेत लिहिल्याने आपले कवी फटक्यासरशी बिनराजकीय होतात, त्यामुळे त्यांच्यावर कोणतीच जबाबदारी पडत नाही. कवीला ही भूमिका शोभणारी नाही.

आणखी एक प्रश्न दोन भाषांमधल्या जगाकडे पाहण्याच्या भिन्न भूमिकांबद्दल मांडता येतो. जर मानवाचे ज्ञानबोधन भाषा ठरवून देत असेल तर वरील कवितेचा कोणता तर्जुमा मूळ अनुभूतीशी अधिक जवळचा किंवा प्रामाणिक असेल? विशिष्ट मर्यादेपलीकडे भाषेशिवाय अर्थाला अस्तित्व नसते, त्यामुळे ह्या दोन तर्जुम्यांपैकी कोणतातरी एक अस्सल समजावा लागेल.

हिंदुस्थानात प्रदीर्घ काळाच्या इंग्रजीच्या संपर्कामुळे आणि देशातच विकसित होत गेलेल्या इंग्रजीच्या स्वायत्ततेमुळे (ही स्वायत्तता अर्थात मर्यादित आहे.) देशी भाषा आणि इंग्रजी यांच्यात समांतर भाषिक रूपांचे समृद्ध भाषिक भांडार अस्तित्वात आहे. ह्या दोन भाषांमध्ये भाषांतर-व्यवहार करणाऱ्यांना ही सर्व रूपे व्याकरणाच्या सर्व स्तरांवर मुबलक असल्याचे दिसून येते. अनेक पिढ्यांच्या अभ्यासकांनी व द्विभाषकांनी हा व्यवहार प्रायः लिखित मराठीत जोपासला आहे, त्यामुळे इंग्रजी आणि मराठी वापरणाऱ्या द्विभाषकांच्या अर्थव्यवस्थेमध्ये बरेच प्रांत परस्परव्यापी तयार झालेले आहे. अशा प्रांतात एखादी कविता रचल्यास ती बऱ्याच मर्यादेपर्यंत समान राहील. वरील कवितेत बरेच अर्थघटक एकमेकांसारखे असलेले आपण पाहिले. परंतु त्याचबरोबर बरेचसे भाग इंग्रजीविशिष्ट किंवा मराठीविशिष्टही आहेत. असेही विधान करता येईल की, मराठी तर्जुम्यात एकूण अर्थांची बेरीज इंग्रजी तर्जुम्यातील एकूण अर्थांच्या बेरजेपेक्षा जास्त ठरते. एखादा वर्तमानपत्री लेख किंवा शास्त्रीय स्वरूपाची माहिती दोन्ही भाषांमध्ये सारख्या अर्थाची ठरू शकेल, परंतु कवितेसारख्या केवळ भाषिक आकृती असलेल्या व्यवहारात माध्यमापायी अर्थ कमीजास्त होणे साहजिक आहे. विशेषतः नव्या कवितेत भाषिक प्रयोगावरच कवितेचे मोठेपण अवलंबून असते, तेव्हा परकीय भाषा आपल्या व्यक्तिमत्त्वाशी एकजीव करणे ही अशक्यप्राय गोष्ट परभाषेत कविता करणाऱ्यांच्या आड येते. याला तोडगा म्हणून आपले इंग्रजीत लिहिणारे कवी स्वतःचे व्यक्तिमत्त्व बदलतांना दिसतात. म्हणून ह्या सर्वांची दोन वेगवेगळी वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्वे जोपासलेली दिसतात. हे तपासण्यासाठी आपल्याला

आणखी बऱ्याच कवितांची उदाहरणे पाहावी लागतील.

अरुण कोलटकरांचे मराठी कवितांमधील व्यक्तिमत्त्व आणि इंग्रजी कवितांमधील व्यक्तिमत्त्व ही दोन स्वतंत्र असल्याचे दाखवता येते. *जेजुरी* ह्या त्यांच्या इंग्रजी कवितांच्या पुस्तकात निरनिराळ्या कवितांच्या खंडांमधून जेजुरीच्या यात्रेत दिवसभर फिरणाऱ्या एका टूरिस्टाचे इंग्रजी निवेदन आहे. (बॉम्बे, क्लिअरिंग हाऊस, १९७६). बसने पोहोचल्याबरोबर एका पुजाऱ्याचे भाविकांची वाट पाहणे, टोकदार दगडावर ह्या पुजाऱ्याचे आंड लागल्याबरोबर एकदम आखडणे इथून जेजुरी सोडेपर्यंत हे शहरी सद्गृहस्थ गमतीदार वर्णने करीत वाचकांचे मन रिझवीत फाकड्या कविता रचण्यात यशस्वी झाले आहेत. या सर्व चुणचुणीतपणाची काही उदाहरणे पाहा :

> You don't step into the old man's head. (पृ. ९)
>
> The bit of betel nut
> turning over and over on his tongue
> is a mantra. (पृ. १०)
>
> That's no doorstep.
> It's a pillar on its side. (पृ. १३)
>
> a conduit pipe
> runs with the plinth
> turns a corner of the house
> stops dead in its tracks
> shoots straight up
> keeps close to the wall
> doubles back
> twists around
> and comes to an abrupt halt
> a brass mouse with a broken neck

असा हा नळ कोरडा ठणठणीत आहे. (पृ. १४)

अन्यत्र जेजुरीतल्या दुष्काळी तलावावर

> There isn't a drop of water
> in the great reservoir the Peshvas built.
>
> There is nothing in it.
> Except a hundred years of silt. (पृ. ३६)

अशा या विखुरलेल्या अनेक उदाहरणांवरून *जेजुरी* तील मध्यवर्ती सूर लक्षात येईल. अर्थात *जेजुरी* त बऱ्याच ठिकाणी शुद्ध कवितेचा भागही शोधून काढता येईल, नाही असे नाही. मुद्दा असा की इंग्रजी कवितांमध्येच विदूषकी भूमिकेचा अंमल प्राधान्याने का असावा?

कोलटकरांच्या मराठी कवितांमधील काहीही वैशिष्ट्ये *जेजुरी* त प्रधान ठरत नाहीत ही आणखी चिंतेची बाब आहे. भाषिक घटकांची अनपेक्षित पेरणी, विरामचिन्हे आणि मुद्रणशैली ह्यांचे सूचक वापर, अत्यंत तासून पैलू पाडलेल्या घाटदार ओळी, सुरेख मांडणीची कडवी, तपशिलाची अचूक निवड, अवकाश आणि काळ अनेक पातळ्यांवरून सुचवणारी तंत्रे ही कोलटकरांची खास वैशिष्ट्ये प्रखर नाट्यात्मकतेने उपरोधाच्या नानाविध छटा मराठी कवितेत व्यक्त करीत असतात. शब्द, वाक्यखंड किंवा ओळी वरकरणी विसंगतीने जोडणे ही त्यांची खास मराठी शैली होय. मराठी कवितेच्या जुन्या परंपरेला ते ठिकठिकाणी उठाव देतांना दिसतात. विलक्षण अर्थांचे पीळ एकत्र करणारी रूपके हे कोलटकरांचे खरे शक्तिस्थान आहे. नाना प्रकारचे क्षेत्रनिर्देशक त्यांच्या भाषेला बहुरंगी समृद्धी आणून देतात. ह्यासाठी काही उदाहरणे पाहा :

जेव्हा माझ्या बैरागीपणाचा जमाव
तुझ्या राजधानीमधे उठाव करतो
अरुण कोलटकरच्या कविता (मुंबई : प्रास, १९७७), पृ. १५.

त्याच्या कुंजाखाली एक जोडपे वळवळणारे
पालीच्या तुटलेल्या शेपटीसारखे, तेवढेच लहान (पृ. २७)

अरुंद खिडकीतून ओसरती उडी घेतो झोपेचा समुद्र
थोड्याशा बोटांवर निभावून ती बोटे राहतात तडफडत (पृ. ३२)

धडपडत हात शोधतो दिव्याचे बटण
व इलेक्ट्रिक वस्त्रहरण (पृ. ३७)

एक बेडूक धार लावतो
गंजलेल्या वेळी. (पृ. ३८)

रातकिड्याची सायकल रुतून बसते
भुसभुशीत वेळेच्या मानेत. (पृ. ३९)

मेणाच्या थारोळ्यात लढवून ज्योत
आता वात सुखाने मरते. त्रिकालदर्शी (पृ. ५०)
माथी प्रकाशाचे कर्ज घेऊन जन्मते मेणबत्ती. (पृ. ५३)

वर्तमानकाळ हा कोलटकरांचा आवडता विशेष आहे कारण अस्सल वर्तमानकाळ हाच मते, मतांतरे, शिळी ऐतिहासिक तत्त्वे, मागची निराशा, पुढची नाउमेद इत्यादी सापळ्यांपासून मुक्त असतो. अस्तित्ववादी तटस्थपणा आणि वाचता वाचता मिळणारे वर्तमानकाळी ताजे अनुभव गंभीर समतोल साध्य करून देतात. इतक्या खोलवर मराठीची नांगरणी करणारा कवी जेव्हा इंग्रजीतले ताठर, तुटपुंज्या आवाक्याचे, छंद, विराम, यती यांचा संबंध नसलेले पद्य लिहितो, तेव्हा त्याला खास इंग्रजी वाचकासाठी चुणचुणीत होणे आवश्यक असते. ह्या चुणचुणीतपणाचा मोठा पटच इंग्रजी लेखन करणाऱ्या भारतीय

लेखकांच्या साहित्यात दिसतो. *जेजुरी* तही तो दिसतोः परदेशी लोकांना हसवणारे भारतीय उंदीर, झुरळे, धर्माचा स्वार्थी वापर, भारतीयांचा आध्यात्मिक नसलेला परंतु तसा आव आणणारा धर्म, पाण्याची टंचाई, मोटारी आगगाड्या यांचे उशीराचे टाइमटेबल, पुरातन काळातल्या दंतकथा घटना म्हणून सांगणे ह्या ठरीव गोष्टींना आणि एकूण हिंदुस्थानातल्या उद्‌ध्वस्त परंपरांना, दारिद्र्याला आणि स्वतःचा अभिमान असलेल्या विरूप संस्कृतीला मजेदार रूप देऊन इंग्रजी वाचकाचे रंजन कोलटकरांनीही करावे, हे मराठी कवितेच्या तेजस्वी परंपरेला शोभणारे नाही. जेजुरीतल्या पुजाऱ्याच्या गरीब पोराला "खंडोबाने मारलेले राक्षस म्हणजे आजूबाजूची ही टेकाडे ह्यावर तुझा विश्वास आहे काय ?" असे हे टूरिस्ट सद्‌गृहस्थ कवी विचारतात, तेव्हा तो फक्त त्याला उडणारे फुलपाखरू दाखवतो. ह्यावरून शहरी व इंग्रजी वसाहतवादी बदमस्ती देशी सांस्कृतिक रूपांच्या तुलनेत स्पष्ट होते. ह्या वसाहतवादी वृत्तीचे एक लक्षण म्हणजे भारतीय नीतिमूल्यांपेक्षा इंग्रजी नीतीमूल्यांची जास्त कदर केलेली असते.

Gods who put a child inside your wife
Or a knife inside your enemy.
Gods who tell you how to live your life,
double your money (पृ. ४५)

अतिप्राचीन काळातल्या, आर्यांच्या आणि द्रविडांच्याही पूर्वीच्या ह्या संस्कृतीत अश्मीभूत झालेल्या जाणिवा ज्याला समजत नाहीत, असा कवी एकतर अडाणी असतो किंवा तो जाणीवपूर्वक दुसऱ्या संस्कृतीतल्या वाचकांसाठी दुसऱ्या भाषेत नकली कविता करत असतो. कोणतीही प्राचीन संस्कृती अशा पद्धतीने पाहाता येत नाही. देव, राक्षस, भूतेखेते ह्यांच्यापासून आधुनिक मोटारी आगगाड्या जिथे एकाच विशाल जाणिवेत आपापली जागा घेतील अशी प्रतिभा दुर्दैवाने मराठीत कोणाजवळ नाही. एवढे मात्र खरे की परकी भाषा वापरून स्वतःला चटकन परके करून घेता येते. मातृभाषेत जगणाऱ्या आणि परभाषेत लिहिणाऱ्या सर्वांनाच एक धोका असतो की, भाषा आणि संस्कृती यांच्यातील दुहेरी संबंध समजून घेण्याचे ते हेतुपुरस्सर टाळतात. परक्या भाषेच्या चौकटीत खुलून दिसण्याकरिता त्यांना देशी वास्तव विकलांग करावे लागते. त्यांना हे कळले पाहिजे की, प्रत्येक सांस्कृतिक वस्तूचे भाषिक संबंध जैविक असतात आणि सांस्कृतिक भान हे भाषिक भानाआधी यावे लागते.

१९८४

• • •

अनुराधा पाटील यांचा *तरीही*

अनुराधा पाटील यांच्या *तरीही* (औरंगाबाद : कुशा, १९८५) ह्या कवितासंग्रहातल्या ८३ कवितांमध्ये अस्वस्थ करणाऱ्या आशयसूत्रांचा विलक्षण बहुपदरी, बहुरंगी, बहुस्पर्शी असा दडपलेला कोलाहल व्यक्त होतो. अत्यंत दुःखद करुण अनुभूतींची संमिश्र आशयसूत्रे व्यक्त करूनही ह्या कवितांच्या मांडणीत, ओळींच्या कमीजास्त लांबीत, शब्दांच्या निवडीत स्त्रीसुलभ समंजसपणा, दुःख सोसण्याची आणि आविष्कार करण्याची खास सहनशीलता, आणि रूपकांच्या निवडीत काव्यात्म भाषेची नवीच पद्धत दिसून येते. संग्रहातल्या पहिल्याच कवितेची सुरुवात पाहा :

माझ्या सगळ्या आठवणींना वळसा घालून
चालत असतं मनात
सतत पाठमोरं कुणीतरी
ज्यानं रक्तात उमलणाऱ्या शुभ्र फुलांसारखी
ही कविता मला दिलीय
आणि मौनाचा एक समुद्र
भोवती पसरुन टाकलाय

इथे "*रक्तात उमलणारी शुभ्र फुलांसारखी कविता*" एवढंच स्पष्ट आहे, बाकी सगळ्या आठवणींना वळसा घालणारं पाठमोरं कोण हे माहीत नाही, सभोवताली तर मौनाचा पसरलेला समुद्र आहे. त्यामुळे कवितेशी असलेलं नातं फक्त खरं मानणाऱ्या ह्या

कवयित्रीचा भाषिक आधार ठिकठिकाणी प्रकट होत राहतो. सर्जनाचं प्रमुख कारण स्वच्छपणे उमटत राहतं. ह्या संग्रहाच्या प्रस्तावनेत रा. चंद्रकांत पाटील म्हणतात त्याप्रमाणे ही कविता रोमँटिसिझम्मधून बाहेर येणारी आणि मराठीच्या सशक्त परंपरेशी नातं सांगणारी आहे, हे विधान पटण्यासारखं आहे. जगण्याच्या असंख्य पातळ्या माणसाला विशेषतः स्त्रीला सांभाळाव्या लागतात, त्यांच्याबद्दल तक्रारीचा सूर कुठेही न येऊ देता एकमेव सर्जकतेची पातळी समर्थ ठरते. त्यामुळे ह्या कवयित्रीला भूतकाळात रममाण होण्याचा संदर्भ नाही. वर्तमानकाळाच्या कोलाहलातून जगण्यासाठी आवश्यक असं कवितेला मध्यवर्ती स्थान मिळाल्यानं ही कविता जगण्याचे सर्व संदर्भ काव्यात्म भाषेत रूपांकित करत जाते. ह्या कवितेवरील नकळत घडलेल्या श्रद्धेमुळे अनुराधा पाटील यांचा संग्रह आज प्रकाशित होणाऱ्या असंख्य कवितासंग्रहांमधून वेगळा पडला. हल्ली महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृती मंडळाच्या अनुदानविषयक धोरणामुळे कवितासंग्रहांची इतकी गर्दी झाली की, रसिकांना कविता निवडणे दुरापास्त झालं आहे. मूल्यमापनाच्या कसोट्यांवर अपरिमित ओझं पडून चांगल्यावाईटांचे मोजमाप नाहीसं झालं आहे. मागणीपेक्षा पुरवठा महत्त्वाचा होऊन कविता कोणासाठी? तर प्रकाशकांसाठी आणि कवींसाठी — असं समीकरण रूढ झालं आहे. अशा लाटेतही अनुराधा पाटील यांची कविता वेगळी काढणं शक्य होतं, याचं कारण त्यांनी कवितेच्या सर्व अंगांना स्वतःच्या जगण्याचे माध्यम म्हणून स्वीकारलं असं म्हणता येईल. त्या म्हणतात,

पाहता पाहता जुळून येईल एक आभाळगाणं त्यांच्या मनात
यथार्थाला रुजवणारा बिलगेल शब्दांना अर्थ नवा

किंवा

एखादा कोवळा जीव मातीआड करुन
एका उदात्त शोकानं भारुन घरी यावं
तशी खूपदा मी
कवितेशिवाय परततांना

अनुराधा पाटील यांच्या कवितांना हा *यथार्थांना रुजवणारा नवा अर्थ* कवितेच्या बाहेर सापडणे अशक्य झालेलं दिसतं. ह्या अर्थाला एक अस्वस्थ करणारी तगमग, दाबून ठेवलेल्या वेदनेची सलग अशी बाजू आहे. ही सलग साखळी कवितेतून, सृष्टीतून, मनाच्या सृष्टीशी असलेल्या नात्यातून, परात्मतेत आणि हा सगळा व्यापार स्पष्ट करणाऱ्या रूपकांमधून कवितेत पुन्हा व्यक्त झालेली दिसते. उदाहरणार्थ :

उडून जातात
मनावर घातलेली सारी संरक्षक कवचं
तुटतं स्वतःशीही नातं.

स्वतःशीही नातं तोडणारं पुन्हा दुसरं नातं प्रस्थापित झाल्याशिवाय ही स्थिती येत नाही. *उद्याचेही आधीच जगून घेतलेले आपण कुणाच्या साक्षीने* ही साक्ष अर्थातच अबोध मनात जाणवलेली असते. त्यामुळे ती प्रत्यक्ष कवितेत काढता येत नाही.

निवाऱ्यासाठी थांबावं त्या झाडाच्या
सावल्याही लांबतच जातात

* * *

साध्या शब्दांची गाणी व्हावीत
अशी जादू
वयाबरोबर संपून जाते

* * *

गारठलेल्या चांदण्यासारखं
केविलवाणं हसू
आपोआप सांडतं ओठाबाहेर

अनुराधा पाटील यांना मनाचं नातं केवळ माणसामाणसात जुळणारं वाटत नाही, उलट ते नेहमीच मानवापलीकडच्या सजीवनिर्जीव सृष्टीत अंगभूतपणेच जुळलेलं दिसतंः

स्वतःचा आवाजही परका वाटावा
अशा ठिकाणी मी उभीय

इतक्या सहजतेनं ही परात्मता कायम बरोबर असते.

किती प्रकारांनी बांधून घेतो
आपण स्वतःला
जगण्याचा एक भाग म्हणून

एवढाच नात्यांचा अर्थ असतो. किंवा आणखी एके ठिकाणी त्या म्हणतात,

जगण्याचे सगळेच संदर्भ
तुझ्यापर्यंत येऊन थांबावेत
असं तर काही नव्हतं,
पण असं होत गेलं खरं.

म्हणून आधारासाठी उभारलेलं मानवी संबंधांचं जाळं, म्हटलं तर आपोआप घडणारं, म्हटलं तर आहे म्हणूनच अंगिकारावंसं वाटणारं ठरतं. कशाचा कशाशी संबंध नसलेला हा शोध असतो.

आईला शोधत सडकेनं
रडत चाललेल्या एकट्या मुलासारखं
मन भेदरून जातं

ह्या दुःखकेंद्री काव्यिक जाणिवेची परात्मतेत सापडणारी विषण्णता ही अनुराधा पाटील यांच्या कवितेचं प्रमुख आशयसूत्र आहे. तथापि ह्या विषण्णतेचाही एकसुरी आविष्कार नाही.

खोल दरीत यावेत मध्यरात्री
तळ उठतांनाचे चित्रविचित्र आवाज
तसं अनेक भासांनी मन भरून जातं
नितळ आकाश डोळ्यांत उतरतांनाही
आपणच आपल्याला समजून घेणं
केव्हा केव्हा किती अवघड होतं.

अशी बोलीभाषेची सोपी पदरचना ओळींमागून ओळींत पसरतांना कवयित्री तारेवरून चालण्यासारखी भावकाव्याची लय सांभाळतांना दिसते. अशा कवितेला गद्याचा रूक्षपणा येण्याची नेहमीच भीती असते. हा धोका कवयित्रीनं अत्यंत आत्मविश्वासानं टाळलेला आहे. ह्या संग्रहात तरी तो कुठेच दिसत नाही. या शैलीच्या आधारे त्यांनी स्वतःची भाषा अत्यंत तरल अशा रूपकीय शैलीचिन्हांनी घडवलेली दिसते.

बगळ्यांचा एखादा थवा उतरलेला
ओल्या हिरव्या गवतावर नदीकाठी

केवळ दोन ओळींमधली ही पदरचना - रंग, वस्तू, हालचाल, दृक्संवेदना आणि शेवटी उभं राहणारं विशाल निसर्गचित्र बोलीभाषेचं साधेपण सांभाळूनही सुबोधपणे मांडते.

पळस फुललेला, जशी रानालाच दाहक जाग येते
भोवंडून टाकणारा एखादा क्षण
मुक्तीची लखलखती कडा पुन्हा काळवंडून जाते

अशा रूपकांचे अंतःस्तर मर्यादित ओळींमध्ये बांधून ठेवणे, गूढार्थ अधिक विस्तारू न देणे आणि कवितेच्या पृष्ठस्तरावरची वस्तूंची संलग्नता अंतःस्तरावर तातडीनं जुळवणं बोली भाषेच्या पदरचनेत अनुराधा पाटील यांनी अत्यंत समर्थपणे साध्य केलं आहे. परंतु त्यांनी शोधलेले सृष्टीचे संकेत ह्या अर्थांच्या स्तरांशी जुळतात तोपर्यंतच ही शैली त्यांच्या कवितेचं भाषिक सामर्थ्य म्हणून महत्त्वाची राहील. तसं त्यांनी ह्या संग्रहात सिद्धही केलं आहे. मात्र संग्रहाच्या शेवटच्या कविता तुटक, आखुड आणि अपुऱ्या वाटतात. ह्यावरून असं वाटतं की त्यांची काव्यात्म जाणीव अनेक स्तरांवर कार्य करेल तेव्हा त्यांना हे शैलीसंकेत मुळापासून समृद्ध करावे लागतील. आज तरी मराठी भावकवितेच्या विश्वात त्यांनीच नव्या शैलीत पुढचे पाऊल टाकले आहे असे मान्य करावे लागते.

१९८६

• • •

टीकास्वयंवर

भाग तीन

दलित साहित्य आणि समीक्षा

त्या त्या काळातल्या वाङ्मयीन समस्यांची स्पष्ट दखल घेणे हे समीक्षेचे प्राथमिक कर्तव्य असते. गेल्या १०-१५ वर्षांत दलितांनी लिहिलेल्या साहित्याची दखल मराठी समीक्षेने स्पष्टपणे घेतली, असे म्हणता येत नाही. दलितांचे साहित्य ही आधुनिक मराठीतली एक महत्त्वाची घटना आहे. परंतु त्यासंबंधी जी काय चर्चा झाली ती वर्तमानपत्री, त्रोटक आणि दिशाभूल करणारी झाली, असा निष्कर्ष काढावा लागतो. वेळोवेळी प्रस्थापितांकडून सर्टिफिकिटे मिळवणारे दलित साहित्यिक आणि तोंड भरून अशी सर्टिफिकिटे देणारे धूर्त लेखक-समीक्षक यांनी ह्या समीक्षेचा बहुतेक भाग व्यापला आहे. उरलेला भाग खुद्द दलित साहित्यिकांनीच दलित साहित्याबद्दल केलेले चिंतन आहे, तेही अत्यंत उथळ स्वरूपाचे आहे. समीक्षेची प्राथमिक शिस्तही ह्या चिंतनाला नाही. म्हणून दलित साहित्यमीमांसेची (थिएरीची) गरज निर्माण झाली आहे.

मराठी समीक्षा आणि दलितांचे साहित्य यांच्यातला संबंध तपासून पाहतांना खालील निष्कर्ष काढता येतात :

१. मराठी समीक्षेचा उथळपणा.

२. दलितांच्या साहित्यात आढळणारी एकांगी, एकसुरी बहुप्रसवता दाखवून देण्याची असमर्थता.

३. मराठी परंपरेचा दलितांच्या साहित्याशी असलेला संबंध तोडण्याकडे असलेली समीक्षकांची वृत्ती.

४. समाजशास्त्रीय वाङ्मयीन निकषांचा संपूर्ण अभाव.

५. दलित साहित्यमीमांसेची गरज.

—१—

कोणतेही नव्या जाणिवा घेऊन येणारे साहित्य जुन्या जाणिवांवर पोसलेल्या समीक्षेला संभ्रमात टाकते. तरीही साहित्यकृतीचे विश्लेषण आणि अभिरुचीचे संवर्धन ही समीक्षेची उद्दिष्टे नव्या जाणिवांमधून नवी कलामूल्ये शोधून समीक्षेची परंपरा पुढे नेत असते. दलितांचे साहित्य पुढे आले तेव्हा मराठी समीक्षक सौंदर्यवादी-रूपवादी चर्चेत अडकून पडले होते, त्यामुळे त्यांना साहित्यातील नव्या सामाजिक आशयाचे विश्लेषण करणे अशक्य झाले. मराठीत वास्तववादी समीक्षेची परंपराच नसल्याने हे आव्हान समीक्षकांना पेलता येण्यासारखे नव्हते. यामुळेच गेल्या तीस-चाळीस वर्षांतल्या मर्ढेकरांसकट महत्त्वाच्या साहित्यकृतींवर मराठीत कोणीही उल्लेखनीय समीक्षा करू शकले नाही. अड्डेबाजी आणि शुष्क वाङ्मयचर्चा यात गढून गेलेल्या मराठी समीक्षेला दलितांच्या साहित्याची दखल घेणे अशक्य होते.

—२—

दलितांनी लिहिलेले साहित्य प्रामुख्याने कविता व कथा अशा छोट्या वाङ्मयप्रकारांतून पुढे आले. मराठी नवकवितेच्या आशयात पुरेसा मतिभ्रम निर्माण करण्याइतकी भावनाप्रधानता व अभिव्यक्तीत अस्पष्टता निर्माण करण्याइतकी संदिग्धता असल्याने दलितांच्या कवितेला मराठी समीक्षेत मिळालेला प्रतिसाद वरवरचा, विचार करायला न लावणारा, आश्रयदात्याचा आव आणणारा किंवा गोंजारणारा असाच मिळाला. कथेच्या क्षीण अवकाशातून फार खोल परिणाम अपेक्षित नसतोच. स्पष्ट, गंभीर, दीर्घ परिणामी, बुद्धिप्रधान व मोठा आवाका असलेले कथाप्रकार दलितांनी हाताळले नसल्याने दलितांचे साहित्य परिणामी क्षीण ठरले. दलितांचे साहित्य ब्राह्मणी साहित्यासारखे एकजातीय जाणिवा दाखवून सर्वव्यापित्व टाळते. विशिष्ट व मर्यादित क्षेत्रापलीकडे जात नाही. साचेबंद ठराविक प्रतिसाद अपेक्षित करते. ह्या साचेबंदपणाला तोडणारी नवी वर्तुळे बागूल-ढसाळ-दया पवार यांनी आज निर्माण केली आहेत, परंतु हेही भान मराठी समीक्षेने ठेवले नाही.

—३—

चातुर्वण्याधिष्ठित ब्राह्मणी अभिरुचीविरुद्ध आपापल्या परिस्थितीनुरूपच बंड करण्याची तेराव्या शतकापासूनची नामदेवापासूनची परंपरा आहे. ह्या परंपरेत जनाबाई, चोखामेळा, कान्होपात्रा, तुकाराम, बहिणाबाई, होनाजी बाळा, परशराम, हैबती, जोतिबा फुले असे सर्व जातीजमातींचे मोठमोठे साहित्यिक येतात. ह्या जुन्या परंपरेतील बहुजन समाजाच्या उदारमतवादी परंपरेशी नव्या महार लेखकांच्या आंबेडकरप्रणीत दलित साहित्याचा सांधा जोडणे मराठी समीक्षेला जमले नाही. स्वातंत्र्योत्तर काळात जातीयतेला सर्वाधिक महत्त्व

देण्याच्या कृतीमुळे एकाच सांस्कृतिक परंपरेचे भान मराठी लोकांना राहिले नाही. उलट मराठी साहित्यात दलितांचा वेगळा सुभा करण्यास उत्तेजन मिळाले. ह्याला प्रामुख्याने ब्राह्मणी वर्तमानपत्रांचा जातीय दृष्टिकोन कारणीभूत आहे. आपल्या परंपरेतून नव्या निर्मितीकडे पाहणारे समीक्षक मराठीत नसल्यामुळे फुटकळ, तोकडी, धंदेवाईक टीका करणाऱ्या टीकाकारांचे मराठीत मोठे पीक आले. हे सर्व टीकाकारच आपल्या परंपरेत बसत नाहीत, तर त्यांची समीक्षा कशी बसणार? दलितांचे साहित्य ही दर्शनी चळवळ ठरवण्यातही ह्याच समीक्षकांचा हात आहे.

—४—

नवीन विचार पुढे नेण्यासाठी, प्रसृत करण्यासाठी साहित्याला प्रकाशनसंस्थांपासून अनेक साधने लागतात. ही सर्व साधने मराठीत सवर्णांच्या विशेषतः ब्राह्मणांच्या हातात असल्याने मूळ ब्राह्मण्यविरोधी विचार, आहे तसा शुद्ध स्वरूपात, प्रसृत होणे दुरापास्त आहे. ह्या विचाराला एका बाजूने राजकीय स्वरूप दिले गेले, तर दुसऱ्या बाजूने बहुजन समाज विरुद्ध महार असे जातिसंघर्ष वाढवणारे स्वरूप दिले गेले. ब्राह्मण जातीयवाद व मराठा जातीयवाद यांच्याबरोबर महार जातीयवादाचा उद्रेक झाला. दलित साहित्यिकांनी ह्या जातीयवादाचा स्पर्श आपल्या साहित्याला होऊ दिला नाही, हे नोंदवले गेले पाहिजे. मराठीची ही परंपराच आहे — मराठी साहित्यिक क्वचित जातीय असतो.

एकूण साहित्य व्यवहारात बहुधा अन्नवस्त्रादी गरजांच्या फिकिरीतून मोकळा झालेला सुखवस्तू मध्यमवर्ग प्रबल असतो, मराठीतही तो आहे. मराठीत हा वर्ग अजूनही शहरी, ब्राह्मणी, वर्तमानपत्राभिमुख आणि बुद्धिप्रामाण्यविरोधी आहे. ह्या वर्गासाठीच मराठी साहित्य कळत नकळत लिहिले जाते. ह्याच वर्गाची अभिरुची सर्व मराठी लेखकांवर कळत नकळत लादली जाते. हे सत्ताधारी अभिरुचीचे वर्तुळ फोडण्याची ताकद असणारे, सर्व मराठी समाजाला आपले समजणारे प्रतिभावंत दलित समाजातून येऊ शकतील. कारण या दलित समाजाने अपरंपार दुःख सोसलेले आहे, आणि दुःख सोसण्याची संवेदनशीलता कलानिर्मितीला वरदायी असते. परंतु अशा प्रतिभावंताच्या अभिव्यक्तीसाठी आत्मविश्वासाचे निरोगी वातावरण मराठी समीक्षा करू शकली, हेही मराठी समीक्षेच्या बाजूने नोंदवले पाहिजे. ह्यावरून आपल्या वाङ्मयीन संस्कृतीवरील संकुचित विचारसरणीचे वर्चस्व बदलले असल्याचे दिसून येते. अधिक उदारमतवादी विचारांचा उच्चवर्णीय वाचकवर्ग मराठीत तयार होत आहे.

दलित साहित्य हे अशा उच्चवर्णीय समाजाची करमणूक म्हणून अस्तित्वात येते असे खरोखरच असल्यास, किंवा मराठीतल्या उच्चवर्णीयांना तसे वाटत असल्यास, किंवा खुद्द दलित साहित्यिकांनाही तसेच वाटत असल्यास ह्या सर्व तथ्यांची चर्चा खुलेपणाने करावी लागेल. जसे दारिद्र्य हटवता येते पण दारिद्र्याची संस्कृती हटवणे कठिण जाते, तद्वतच दलितत्व एक दोन पिढ्यांत आपल्याला हटवता येईल, परंतु दलित संस्कृती मात्र केवळ

इतरांच्या मनोरंजनापायी हटत नाही, असे चित्र जर मराठीत पुढे उभे राहिले तर दलित चळवळीची ध्येयधोरणे, उद्दिष्टे व स्वरूप आताच तपासून पाहिली पाहिजे.

अशा कमीजास्त महत्त्वाच्या कित्येक संकल्पनांची सुसूत्रतेने मांडणी करणे आवश्यक झाल्याने दलित साहित्याच्या समीक्षेइतकीच त्याच्या मीमांसेचीही (थिएरीचीही) मांडणी करण्याची गरज भासते. कारण कोणत्याही काळात मीमांसेच्या अदृश्य बळावरच कळत नकळत लेखक-समीक्षक आपले कार्य अर्थपूर्ण करत असतात.

मुळात दलित साहित्याची चळवळ राजकीय-सामाजिक आहे? की केवळ साहित्यिक? कारण ह्या दोन्ही प्रकारे ही चळवळ दलितांच्या उद्धाराला वाहून घेतांना दिसते. ह्या दोन्ही उद्दिष्टांमधल्या फरकामुळे एकूण दलित साहित्यिकांच्या ब्रीदाला नेमका आधार कोणता हे स्पष्ट होईल. समीक्षा ही प्रायः साहित्याला वाहून घेणारी असल्याने दलित समीक्षेला आपले प्राथमिक इमान दलितांशी ठेवायचे की साहित्याशी हे स्पष्ट करावे लागेल. ते स्पष्ट करायला लागू नये असे दलित लेखकाला वाटू शकेल, परंतु समीक्षकाला असे वाटणे गैर आहे. जर कोणी समीक्षकाने म्हटले की, आधी दलित नंतर साहित्य, किंवा दलितत्वावरील निष्ठेनंतर उरलेली निष्ठा साहित्यावर आम्ही ठेवू, तर साहित्यमूल्ये बाजूला ठेवूनच ही समीक्षा पुढे जाऊ इच्छिते, असे चित्र स्पष्ट होईल; आणि अशा कचाट्यात दलित साहित्य सापडलेले खुद्द दलितत्वावरील निष्ठावंतांना आवडणार नाही. कारण *दलितत्व* पुसले गेले पाहिजे, किंवा दलित लोक इतरांशी समान झाले पाहिजेत, असेच ते मानत असतात. दलित साहित्य पुसले जावे असे मात्र कोणी मानत नाही. जोपर्यंत दलित साहित्यिक बहुधा उत्कृष्ट दर्जाची साहित्य निर्मिती करत राहतील, तोपर्यंत ह्या चर्चेला तोंड फुटले नाही तरी फारसे अडणार नाही. परंतु दलित म्हणून लिहिलेले जेव्हा निकृष्टच असेल अशी परिस्थिती येईल, तेव्हा मात्र ह्या दोन्ही निष्ठांची छाननी करावीच लागेल.

दलितत्व हे हीनत्व नसून त्यात काही आंतरिक थोरवी आहे, दलितत्वाच्या अशा आंतरिक शक्तीवर दलित लेखकांनी उभे राहिले पाहिजे, दलित मूल्यांचे संवर्धन केले पाहिजे, असे अभिमानाने आपल्या साहित्यातून मांडणारे दलित साहित्यिक निर्माण होणे, हे ह्या चळवळीच्या भवितव्यासाठी आवश्यक आहे. उदाहरणार्थ, इतर कोणत्याही उच्चवर्णीय हिंदू स्त्रियांपेक्षा दलित स्त्री मुक्त, लैंगिक ताबू न बाळगणारी, स्वावलंबी, कष्टाळू अशी मानल्यास एक मूल्य म्हणून दलितांनी इतरांना स्वीकारायला भाग पाडावे, इतके ते श्रेष्ठ निश्चितच आहे. साध्वी, दुबळी, पतिव्रता, सती अशा स्त्रीत्वाच्या प्रतिमा जोपासण्याच्या हिंदूंच्या तुलनेत दलितत्वाचे संवर्धन अशा तत्वांच्या आग्रहाने होईल. हिंदू सवर्ण साहित्यात हे दलित तत्त्व शिरणे आवश्यक ठरेल.

दलित साहित्य हा मराठी साहित्यातलाच मूलस्रोत आहे, की उपग्रह मानायचा, की नाही, हेही दलित समीक्षेच्या चर्चेत स्पष्ट झाले पाहिजे. कारण मराठीत दलित तत्वाबद्दल परस्पर विरोधी प्रवाह आहेत. पहिला प्रवाह : मोठमोठ्या संतकवींनी दलितांना शिव्या देत

ते नीचमूल्यीय आहेत अशाच संकेतांनी महारमांगांचा चांडाळांचा उल्लेख केलेला आहे. त्यांची आणि त्यांना अभिप्रेत मूल्यश्रेणीची दखल कशी घ्यायची, हा एक प्रश्न. ह्याउलट दुसरा प्रवाह : अदलित वर्गीयांतल्या काहींनी दलितांबद्दल कणव प्रकट केली असून त्यात निरनिराळ्या प्रकारे आपले दलितांवर प्रेमच प्रकट केले आहे. उदा. तुकाराम, फुले, श्री.म. माटे, माडगूळकर, इ. पहिल्या प्रवाहातील कवींच्या सापेक्षतेत ह्या दलितप्रेमी साहित्याचे मूल्यमापन कसे करायचे?

पुन्हा तिसरा एक प्रवाह : दलितांबद्दल स्वतः दलितांनी जे लिहून ठेवले आहे, त्या लेखनाचे मूल्यमापन केवळ 'हेच लेखन श्रेष्ठ आहे कारण ते स्वतः दलितांनी दलितांबद्दल केलेले आहे', हा वाङ्मयीन निकष होऊ शकत नाही. फार काय ह्या प्रवाहात अत्यंत संधिसाधू, अत्यंत निकृष्ट दर्जाचे दलित साहित्यिकही असू शकतात. चोखामेळा, कर्ममेळा, यांच्यापासून तर आजपर्यंत दलितांनी स्वतःबद्दल लिहिलेले आहे. ह्यातले स्वीकारार्ह कोणते? कोणते अस्वीकारार्ह? का? ह्यासाठी वस्तुनिष्ठ निकष कोणते? ह्याचे सौंदर्यशास्त्र कोणते? राजकीय-सामाजिक मूल्यांवरून हे तपासायचे की साहित्यिक? जातीचा निर्णायक निकष पाळायचे ठरले तर जातिनिष्ठ समीक्षा रूढ करण्याची जबाबदारी आपल्यावर येईल. चोखामेळा, ग्रेस हे बावळट परंतु आंबेडकरी विद्रोही साहित्यिक हेच अस्सल कां, याची खास साहित्यिक कारणमीमांसा दाखवली पाहिजे. विशेष म्हणजे ज्या मराठी परंपरेत शेतकरी, कामकरी, अधिकारहीन गरीब लोक साहित्यिक म्हणून मान्यता पावले, प्रत्येक जातीला ज्या वाङ्मयीन संस्कृतीत प्रतिनिधित्व होते, ब्राह्मणी धर्मवेड आणि मुसलमानी धर्मवेड यांनाही मानवी मूल्यांचे महत्त्व जिने पटवून दिले, त्या मराठी परंपरेत दलितांनीच फक्त राहू नये, असे नवे धर्मवेड टिकणे शक्य नाही.

केवळ जातीच्या निकषाशिवाय दलित साहित्याला संरचनात्मक किंवा आंतरघटकीय, सर्वत्र लागू होतील, असे निकष शोधता आले पाहिजेत. खास दलित शैली, खास दलित कथानक, खास दलित पात्रचित्रण ह्या गोष्टी सिद्ध करता आल्याशिवाय दलित समीक्षा स्वतंत्र आहे, असे म्हणता येणार नाही. दलित समीक्षा तत्त्वतःच स्वतंत्र होऊ शकत नसेल, तर दलित साहित्यही स्वतंत्र असू शकणार नाही, आणि त्याच न्यायाने दलित साहित्यमीमांसाही अस्तित्वात येणार नाही.

१९७९

• • •

विद्रोही साहित्य

विद्रोही साहित्यासंबंधी काही गृहीततत्त्वे खाली मांडली आहेत. बौद्ध, जैन, वारकरी, महानुभाव, फुलेवादी, आंबेडकरवादी ही आपल्याकडची विद्रोही साहित्याची परिचित उदाहरणे होत. त्याचप्रमाणे युरोप-अमेरिकेतील रोमँटिक लोकांचे साहित्य, दोस्तोयवस्की, वाल्तेर, अमेरिकन निग्रो, बीट पिढी इत्यादी उदाहरणांवरून काही निष्कर्षवजा तत्त्वे काढली आहेत :

१. ज्या प्रकारची संस्कृती असेल तिला अनुरूप असे विद्रोही साहित्य तिच्यात निर्माण होते. कोणत्याही ठिकाणी कोणत्याही प्रकारची सत्ता असली तरी तिचा विद्रोह समाजाच्या गरजेनुरूप निर्माण होणे अपरिहार्य असते. वाङ्मयीन संस्कृतीत हे विद्रोहाचे तत्त्व साहित्याच्या परंपरेचा भाग म्हणून कार्य करतांना दिसते.

२. विद्रोही चळवळी समाजजीवनांत काहीतरी बिघडल्याचे दर्शवतात. विद्रोही साहित्यातून ह्या रोगाचे निदान करता येते.

३. विद्रोही साहित्य अल्पसंख्याकांच्या जाणिवांमधून प्रायः निर्माण होते. ह्या जाणीवा समाजातल्या प्रबळ लोकांच्या जाणिवांविरुद्ध आणि साहजिकच ह्या लोकांच्या साहित्यिक आदर्शांविरुद्ध नवीन वस्तुस्थितीची मांडणी करीत असतात. आपल्या सगळ्यांचा एकच सांस्कृतिक/ऐतिहासिक/राष्ट्रीय वारसा आहे किंवा आपल्या समाजाची/राष्ट्राची एकात्मता/एकजिनसीपणा टिकवला पाहिजे असे आवाहन करून प्रबळ सत्ताधारी अभिरुचीचे वर्ग विद्रोहाचे उपद्रवमूल्य सिद्ध करत असतात. परंतु अशा आवाहनामुळे

सत्ताधारी वर्गाचे आदर्श दुबळे होत असतात.

४. समाजातील विविध नागरी व राजकीय संस्थांची अस्तित्वात असलेली व्यवस्था अमान्य करणे, हे विद्रोही साहित्याचे ध्येय असते. कारण ह्या संस्थांच्या द्वारे वाचकवर्गाचे सामाजिकीकरण होत असते आणि सत्ताधारी वर्गाच्या प्रणालीचे वर्चस्व सर्वांना स्वीकारायला लावणे अशा सामाजिकीकरणामधून होते.

५. दर युगात सत्ताधारी वर्गाच्या मूल्यांचे प्रभुत्व समाजात दर्शनी समतोल साधत असते. जुलूम आणि अनुमती, संस्कृती व नसंस्कृती, नियम आणि गोंधळ — ह्यांमधला हा समतोल विद्रोही साहित्यातील नव्या मूल्यमापनामुळे बिघडतो. जितक्या प्रमाणात हे मूल्यमापन मूलगामी, तितक्या प्रमाणात विद्रोहाची समतोल बिघडवण्याची शक्ती अधिक. बौद्ध धर्माने केलेला ब्राह्मण धर्माचा नायनाट हे याचे उत्कृष्ट उदाहरण आहे. अयशस्वी किंवा कमकुवत विद्रोही चळवळी पुनर्मूल्यमापनाच्या बाबतीत अपुऱ्या पडल्याचे दिसते.

६. अभिरुचीचे सत्ताधीश आपल्याला अनुरूप असा 'मते बनवणारा वर्ग' जय्यत ठेवून ह्या वर्गाच्या द्वारे विद्रोहाशी कसा सामना करावा, विद्रोहाचा सूर अधिक वाढवून मोठा भासवावा की तो बंद करावा, याबद्दलच्या प्रयुक्त्या शोधून वापरतात. मात्र शेवटी विद्रोहामधली तत्त्वे स्वीकारायची की नाही याचा निर्णय परंपराच देते. परंपरेचा नकाराधिकार अनिर्बंध असतो. परंपरेत अशा अनेक रिचवलेल्या विद्रोहांच्या मम्या किंवा थडगी जपून ठेवलेली असतात.

७. विद्रोही साहित्याला प्रायः तात्कालिक महत्त्व असते. तथापि काही विद्रोही साहित्याला अभिजाततेचा दर्जा मिळू शकतो. जेव्हा समाजाच्या इतिहासात एखाद्या काळात अशी परिस्थिती निर्माण होते की, विद्रोही लेखकांचे साहित्य त्या त्या काळातल्या मानवी समाजाला मध्यवर्ती अशा विचारधारा प्रगट करतात म्हणजे काही विशिष्ट ऐतिहासिक प्रक्रियांमुळे विद्रोही साहित्याला केंद्रस्थान मिळून इतर प्रकारचे साहित्य बाजूला फेकले जाते.

८. विद्रोही साहित्याचे मूल्य सौंदर्यशास्त्रीय नसून मानसशास्त्रीय आहे. ते मुळात व्यक्तीचा वाङ्मयीन आविष्कार म्हणून निर्माण होते. सामाजिक पातळीवर अभिरुचीच्या राजकारणातला भाग म्हणून ते अस्तित्वात येते.

९. विद्रोही साहित्याची मुळे अवाङ्मयीन व्यवस्थांमध्ये असतात, परंतु त्याला आपली रूपे, शैली, माध्यम, संकेत इत्यादी गोष्टी वाङ्मयीन व्यवस्थेतच शोधाव्या लागतात. ह्यामुळे वाङ्मयीन शैली आणि तंत्रे प्रगत होण्यास निश्चित मदत होते. साहित्याच्या इतिहासात वाङ्मयीन बंडे शैलीच्या पातळीवर निश्चितपणे स्पष्ट दिसतात.

१०. कोणत्याही भाषिक आविष्कारात कोणत्या हेतूने तो वाचकाने समजावा याचे संदर्भ अंगभूत असतात. ह्यामुळे विद्रोही लेखकांना आपल्या वाचकवर्गासाठी नव्या पद्धतीचे

प्रतिसाद मिळवण्याचे खास संदर्भ उघडपणे पेरावे लागतात. दुर्दैवाने ह्या प्रकारामुळे विद्रोही साहित्य जादा वाचकाभिमुख किंवा वाचकाचा अभिमान डिवचणारे निपजते. ह्या दोन्ही गोष्टी थोर कलेला हानिकारक ठरतात.

११. विद्रोही साहित्यबाबतचा एक विरोधाभास म्हणजे ज्या गोष्टींचा ते विध्वंस करते त्याच गोष्टी मिळवण्याचा ते प्रयत्न करते — अभिरुची, सत्ता, मूल्यवर्चस्व, नव्या शैलीची प्रतिष्ठापना इत्यादी. विद्रोहाच्या ह्या प्रस्थापनाभिमुखतेमुळे परंपरेला नेहमी जीवदान मिळते.

१२. विद्रोही साहित्याची शोकास्पद गत म्हटली तर अशी की ते व्यक्तिवादी असले तरी त्याचे आवाहन समूहाला, जातीला, धर्माला किंवा वंशाला केले जाते, आणि फार काय वैश्विक असल्याचाही दावा ते करते. ह्या धडपडीत ते समूहसापेक्ष मूल्यांचे मानवतासापेक्ष मूल्यांमध्ये रूपांतरित करत असते.

१९८३

● ● ●

रुस्तुम अचलखांब यांची *गावकी*

दलित साहित्य हा शब्द रुस्तुम अचलखांब यांनी आपल्या *गावकी* (पुणे:श्रीविद्या, १९८३) या आत्मकथनाच्या 'मनोगता'मधेसुद्धा कुठेही वापरला नाही. तसेच *गावकी* च्या प्रकाशकांनीसुद्धा हा शब्द वापरला नाही, म्हणून मला आनंद झाला. कारण गेली वीस वर्षे दलित साहित्य हा पांगुळगाडा आपण जोपासतो आहोत. या पांगुळगाड्याचा आधार आणखी किती वर्षे घ्यावा, हे कळत नाही. मूलसुद्धा दोनतीन वर्षांचं झाल्यावर पांगुळगाड्याचा आधार घेत नाही. दलित साहित्याच्या मागे अतिशय प्रखर आणि हिंदुस्थानात अजून कुठल्याही भाषेत व्यक्त होत नाही, अशा प्रकारचा विद्रोह आहे. दलित साहित्य हा नेहमीच महाराष्ट्राबाहेरच्या राज्यातल्या विशेषतः यू.पी., बिहार, ओरिसा इथल्या उच्चवर्णीय साहित्यिकांना कुतूहलाचा विषय वाटतो. त्यांना कोडं पडतं की हे दलित साहित्य कोण वाचतं? आणि कोण प्रकाशित करतं? दलित साहित्य महाराष्ट्रात ब्राह्मणसुद्धा प्रकाशित करीत आहेत, याचं आश्चर्य त्यांना वाटतं. म्हणून महाराष्ट्रातले ब्राह्मण बिघडले की दलित बिघडले असा प्रश्न त्यांच्यासमोर आज उभा आहे. अर्थात यू.पी. आणि बिहार हल्ली आपल्या देशाची नेहमीची डोकेदुखीच होऊन बसली आहे, केरळमधली अस्पृश्य मंडळी पूर्वीच पुढे गेल्याने आणि बंगालमधे अस्पृश्यता इतकी तीव्र नसल्याने महाराष्ट्राचा नंबर ह्या क्षेत्रात तरी पहिला लागला.

गांधीयुगापासून महाराष्ट्रातून विचारांची दौलत बाहेरच्या राज्यांत जाण्याची परंपरा खंडीत झाली होती, ती दलित साहित्यानं पुन्हा सुरू केली, असं आपल्याला म्हणता येईल. मराठी साहित्याच्या इतिहासातली दलित साहित्य ही एक महत्त्वाची घटना आहे. आपल्या

मराठी दलितांना आदर्श मानून गुजराथी, कन्नड आणि उत्तरेतले दलित आत्मविश्वासानं आपापल्या भाषेत लेखन करू लागले आहेत. ही महाराष्ट्रानं सुरू केलेली आणि इथून देशभर पसरलेली दलित चळवळ खरोखरीच उल्लेखनीय ठरेल. महाराष्ट्रातल्या दुसऱ्या कोणत्याही जातीची विसाव्या शतकात एवढी देशव्यापी गौरवशाली कामगिरी नाही.

या परंपरेची वैशिष्ट्ये कोणती आणि रुस्तुम अचलखांब यांचं *गावकी* हे आत्मकथन त्यात कुठे बसतं, हे आपण तपासून बघितलं पाहिजे. आत्मकथा हा शब्द आपण अलीकडे वापरू लागलो आहोत. पूर्वी 'स्वतंत्र सामाजिक कादंबरी' असं कादंबरीवर कंसात लिहिलेलं असायचं. कुणी लेखकाला विचारलं की काय लिहिताय, तर "मी स्वतंत्र सामाजिक कादंबरी लिहीत आहे," असं म्हटलं जाई. तसंच पूर्वी आत्मचरित्र लिहीत. ही आत्मचरित्रं बऱ्याचदा खोटी, आसपासच्या समाजाचे अस्तित्व पूर्ण विसरून अशी लिहिली गेलेली आहेत. त्यात बराचसा काल्पनिक भाग आलेला आढळतो. परंतु *गावकी*चं तसं नाही. त्यात सत्य आणि प्रांजलपणाही ब्रीद म्हणून आलेला आहे. विद्रोहाचे जे अनुभव आहेत — स्वतःचे, स्वतःच्या समाजाचे, स्वतःच्या कुटुंबियांचे, एकूण 'क्लॅन'चे जे अनुभव आहेत (ज्याला त्यांनी आपल्या जालन्याच्या महारी बोलीभाषेत 'खुट' असा चांगला शब्द वापरला आहे; आमच्याकडे ह्यालाच 'खटलं' म्हणतात) ते जसेच्या तसे लेखकानं मांडले आहेत. अशा प्रकारची जी आपली क्लॅन्स असतात त्यानुसारच आपल्या विद्रोहाची पातळी ठरत असते. क्लॅन्स म्हणजे 'खुटं' ही काही कुटुंबांची मिळून बनलेली असतात. या क्लॅन्सचा मिळून झालेला विद्रोह महत्त्वाचा असतो. हा एक टप्पा मला *गावकी* मधे दिसून आला आहे.

महाराष्ट्रातले लोक तसे इतर राज्यांतील लोकांपेक्षा पुढारलेले आहेत, जातीयतेच्या बाबतीतसुद्धा पुढारलेले आहेत. इथला समाज एकमेकांच्या जातीवर हल्ले करतो, एकमेकांचे उणेदुणे काढतो. हा प्रकार इथे महाराष्ट्रात चांगल्या पुढारलेल्या पद्धतींनी केला जातो. अर्थात यानुसारच विद्रोहसुद्धा तितकाच आधुनिक, प्रखर होत असतो. कारण या विद्रोहाचं श्रेय हे जेवढं इथल्या लेखकांना दिलं जातं तेवढंच आपल्या परंपरेला दिलं पाहिजे. कारण ही परंपरा मुद्दाम जोपासली गेली आहे. ह्याच मराठी परंपरेत असा विद्रोह शक्य आहे.

इंग्लंडमधला विद्रोह हा इंग्लंडमधल्या समाजासारखा असतो. एकेकाळी तो भूतकाळाकडे, रोमँटिसिझमकडे जाणारा होता. आज हा विद्रोह अण्वस्त्रे नाहीशी करायच्या बाबतीत बोलतो, कारण त्यांना आपल्यासारख्या जातिधर्मादी गोष्टींबद्दल काही घेणं देणं नाही. युरोपातल्या विद्रोही लोकांनाही मानवतेचं नेहमीच स्वप्न पडत असतं. परंतु आपली मराठी स्वप्नं मात्र वेगळी असतात. विद्यापीठाचं नामांतर करूच किंवा करूच देणार नाही अशी. म्हणजे आपापल्या संस्कृतीनुसार आपला विद्रोह ठरत असतो.

दुसरं महत्त्वाचं एक तत्त्व *गावकी* मधे जोमानं प्रकट झालेलं आहे ते असं :

व्यक्तिप्राधान्य हे सामान्यतः आत्मकथेचं वैशिष्ट्य असतं. कारण एक व्यक्ती त्यात लिहीत असते. परंतु *गावकी* चं वेगळेपण असं आहे की सुरुवातीची पंधरावीस पानं इतर बारीकसारीक माहितीत लेखकाचं गाव कोणतं हेही आपणास माहीत होत नाही. कारण लेखक अत्यंत समरस होऊन प्रथम आपले आई, वडील, भाऊ, भावजया वगैरे कुटुंबियांबद्दल सांगतो. आणि नंतर केव्हातरी सहज आपल्या गावाचं नाव सांगतो. फार उशिरा. अशा प्रकारे साध्यासुध्या गोष्टींशी समरस होत होतच ही आत्मकथा पुढे सरकत जाते. यामुळे व्यक्तिकेंद्रित अशी ही आत्मकथा राहात नाही. इंग्रजीत ज्याला केळाचं सालटं असं म्हणतात, तसं कुठल्याही आत्मचरित्र लिहिण्यात आत्मकेंद्रित होण्याचं सालटं लेखकाच्या पायाशीच असतं, त्याच्यावरून लेखकाचा नेहमी पाय घसरण्याची शक्यता असते. स्वतःबद्दल लिहीत असतांना नेमका लेखकाचा पाय ह्या केळाच्या सालट्यावर पडतो आणि तो पूर्णपणे आपल्या जातीबद्दल, आपल्या संकुचित समाजाबद्दल, वेगवेगळ्या जातींनी आपल्यावर कसा अन्याय केला अशा पद्धतीनं विचार करू लागतो. सुदैवानं रुस्तुम अचलखांब यांचं तसं झालेलं नाही, म्हणून आतापर्यंत आत्मकथनपर जे लिखाण झालं आहे त्या परंपरेत *गावकी* बरंच पुढे गेलेलं दिसतं. आज निदान डझनभर दलित लेखक अशा खुल्या निवेदनशैलीत लिहीत आहेत की मराठी वाचकांचा पूर्ण विश्वास त्यांनी संपादन केला आहे. शंकरराव खरात, प्र.ई. सोनकांबळे, केशव मेश्राम, बाबूराव बागूल, दया पवार ह्या लेखकांप्रमाणे रुस्तुम अचलखांब यांनासुद्धा वाटत असतं की हा संपूर्ण समाज याच्या गुणदोषांसकट आपलाच आहे. त्यांना इतर जातींबद्दल दुरावा नाही. इतरांनी आपल्यावर केलेल्या जातीय अन्यायाचा तोच तो साचा दलित साहित्याचा अटाळणीय भाग झाला आहे. परंतु मराठी जाणिवेत ह्या गोष्टींची युक्तायुक्तता आपोआपच ठरेल एवढी प्रगल्भता निश्चितच आली आहे.

दलित साहित्यातला प्रांजळपणा जो प्रायः दलित आत्मकथनातून प्रकर्षानं प्रकट झाला, त्याची मुळं शोधल्यास असं दिसेल की हा प्रांजळपणा मराठीतल्या आत्मकथनपर कथाकादंबरीत आधीच सुरू झाला होता. तो प्रवाह ढसाळ, ढाले, सोनकांबळे, दया पवार, असा तरुण पिढीकडून दलितांमधल्या शंकरराव खरातांसारख्या जुन्या वयस्कर लेखकांपर्यंत उलटा गेलेला दिसतो. जुन्या पिढीनं नव्या पिढीचं अनुकरण करण्याचा विचित्र प्रकार दलितांमध्ये दिसून आला. याचं कारण आत्मकथनात्मक प्रांजळपणा हे वाङ्मयीन कथनाचं एक रूप असून ते नव्या पिढीनं शोधलेलं आहे. तोपर्यंत अण्णाभाऊ साठे, बंधुमाधव, शंकरराव खरात इ. दलित लेखक त्याच्या काळातल्या कल्पनारम्य कथानकप्रधान मसालेदार कथाकादंबऱ्यासारखेच लिहीत होते.

मात्र खरातांच्या आत्मचरित्राचा इथं जरा अधिक विचार केला पाहिजे, कारण दलित लेखक म्हणून सर्वात अधिक बदल, सर्वात अधिक विकास, त्यांचा झालेला दिसतो. दलित साहित्य आणि खरात बरोबरच वाढत आले. शिवाय खरात वृत्तीनंच प्रांजळ आणि

मवाळ लेखक आहेत. लहानपणी वर्गाच्या बाहेर बसून शिक्षणाचे पहिले धडे घेणारा मी महाराचा मुलगा व्हाइस-चॅन्सलर होतोय, हे बदलत्या काळाचा पुरावा होय, असं खरात आपल्या विद्यापीठात सूत्रं हाती घेतांना म्हणाले, त्यामागेही एक निर्मळ स्वच्छ भूमिका आहे. अत्यंत निराशाजनक आणि भयावह परिस्थितीत हिंदू समाजरचनेत निरर्थक होऊन बसलेलं दलितांचं जीवन हळूहळू कसं अर्थपूर्ण होत गेलं, हेही *तराळ-अंतराळ* वरून सिद्ध होतं. उपाशीपोटी काढाव्या लागणाऱ्या रात्री आणि दिवस, रात्री उशिरापर्यंत घरात अन्न येईल या आशेनं वाट पाहात बसणं, अनेक तास तहानलेले काढणं हे सर्व महारांनी किती धीरानं सोसलं याचं चित्र *तराळ-अंतराळ* मध्ये अतिशय ओरिजिनल आलेलं आहे. पुरातन हिंदू गुलामगिरीतून आंबेडकरी क्रांतीमुळे मुक्त झाल्यावरही काही सुखाचे दिवस येतील, अन्नपाण्याचे प्रश्न मिटतील याची कोणाही नवबौद्धाला कल्पना नव्हती. सर्वांनी ह्या जोखडातून तर एकदाचे मोकळे होऊ या, एवढी बेहोशी ह्या क्रांतीत होती. ह्या क्रांतीतल्या दिवसांची नोंद खरातांनी जवळून केली आहे. हिंदुधर्मात थोडंफार सांस्कृतिक जीवन मिळत होतं. भजन, पोथ्या, पुराण, कथा, अभंग महारवाड्यात चालत. तेही फेकून देण्याचं ठरवल्यानं महार समाजात आलेल्या पोकळीचीही *तराळ-अंतराळ* मधे नोंद आहे. मात्र हा अंतर्मुखपणा नंतरच्या सवलतींच्या सुवर्णकाळात त्यांना सोडून गेलेला दिसतो. म्हणून दलित चळवळही मोडकळीला येत चालली. 'वरून' काहीही कशाही सवलती, पदं मिळाली की नाही म्हणायचंच नाही, मग आपल्याला ते काम जमो का न जमो, ह्या वृत्तीबद्दल आत्मपरीक्षण त्यात दिसत नाही. परंतु माणूस म्हणून जगण्याचा एक प्रांजळपणाच ह्याही गफलतीतून दिसतो. अशा भाबडेपणामुळेच लेखक पक्षपाती नसतो अशी लोकांची धारणा होते. त्यामुळेच पुन्हा लेखकानं या विश्वासाचा गैरफायदा घेऊ नये, अशी लोकांची अपेक्षा असते. नाहीतर लेखक खरं सांगतो आहे असं लोकांनी धरून चालावं आणि त्यानं मात्र खोटं बोलत राहावं, अशी फसवणूक होण्याची दाट शक्यता असते. परंतु *गावकी* त तसं झालेलं नाही. लेखक इथे स्वतःच्या जातीबद्दलसुद्धा तितकाच क्रिटिकल आहे. आपल्यात सुद्धा किती पोटजाती आहेत, याचा तो जितक्या निःपक्षपातीपणानं विचार करतो, तितकाच तो इतर जातींचाही विचार करतो. लेखक जेव्हा असा निःपक्षपाती असतो आणि तशी लोकांची खात्री पटते, तेव्हा लोक त्याला नेहमीच गौरवाचं स्थान देत असतात. हा सूर *गावकी* ला आलेला आहे.

दलित साहित्याच्या संदर्भात एक मुद्दा मला सापडला, तो असा की प्रत्येक समाजात असे काही भोंदू लोक असतात जे वैयक्तिक फायद्यासाठी विशाल एकतेच्या कल्पना पुढे मांडीत असतात. उदाहरणार्थ, भलत्याच मागण्या पुढे करत जाऊ नका, कारण आपल्या देशाचं ऐक्य धोक्यात आहे! किंवा आपण आपल्या हक्कासांठी सुद्धा भांडणं योग्य नव्हे, कारण आपण सगळे एकाच सांस्कृतिक वारशाचे आहोत! किंवा आम्ही सगळे एका जातीचे आहोत. अशा प्रकारची त्यांची ही भाषा काही खरी नसते. कारण एकतर आपल्या देशात

सगळेच समूह अल्पसंख्यांक आहेत. 'हिंदू'असा तरी कोण असतो? वारकरी, महानुभाव, लिंगायत, जैन, महार, मांग, चांभार, भिल्ल हे सगळे हिंदू का? मराठा एकसंध कुठं आहे? महार सगळे एक केव्हा दिसतात? आपण सगळे मायक्रोमायनॉरिटीज् मिळून हा देश बनवलेला आहे. एकमेकांच्या बळावर आपण टिकून आहोत. मुसलमानांच्या छप्पन जाती आहेत. तरी हिंदू, मुसलमान, मराठा, ब्राह्मण अशी खोटी एकतेची लेबलं वापरली जातात. भोंदू लोकांनी काढलेल्या ह्या युक्त्या आहेत. कुठंच अस्तित्वात नसलेला अमूर्त टाइप सगळ्या गर्दीवर लादला जातो.

*गावकी*त गांधर्वविवाहाचं अत्यंत मनोवेधक वर्णन आलं आहे. मनू वगैरे सूत्रकार आणि स्मृतिकार विवाहाच्या आठ प्रकारांच्या व्याख्या करताना दिसतात — ब्राह्म, आर्ष, गांधर्व, आसु

उदाहरणार्थ : सगळे हिंदू एक आहेत किंवा झाले पाहिजेत, किंवा हिंदुत्व काय आहे हे आपण त्यांना दाखवलं पाहिजे — आता या प्रत्येक हिंदूमध्ये काय काय गुण किंवा दोष आहेत की नाहीत याचा विचार न करता हे विधान केलेलं असतं. हजारो लोकांचा समुदाय एकत्र आणणं आणि त्याला काहीतरी वैश्विक अशी दिशा देणं हा एक भोंदूगिरीचा प्रकार असतो. हा भोंदूगिरीचा प्रकार नेहमीच लेखकाच्या व्यक्तिवैशिष्ट्यावर अन्याय करणारा असतो. हे जे सुपरस्ट्रक्चर आहे — ऐक्याचं किंवा आपण सगळे एक आहोत असं — *गावकी* मधे उभारलेलं नाही. जिथं असा कचाट्याचा प्रसंग येतो तिथं अचलखांब अगदी पद्धतशीरपणे निसटण्याचा प्रयत्न करतात. उदाहरणार्थ, आपल्या गावाचा त्यांना फारसा अभिमान नाही, हे त्यांनी स्पष्टपणे लिहिलं आहे. गाव सुटलं ते एकदाचं बरं झालं, असंही त्यांना वाटत असतं. गाव म्हटलं की तो आपल्या गावचा, हा आपल्या जिल्ह्याचा, असं जे बोललं जातं त्याचा अर्थ या सगळ्या लोकाचं ओझं आपल्या डोक्यावर कारण नसतांना घेणं. ह्या लोकांनी माझ्यासाठी काहीच केलेलं नसलं, साधं प्रेमही दिलं नसलं, तरी ह्या मानेगावच्या लोकांचं ओझं माझ्या मानेवर काय म्हणून? हे जे आधुनिकतेचं वारं रुस्तुम अचलखांब यांना लागलेलं आहे, ते मला अत्यंत महत्त्वाचं वाटतं. अचलखांब यांनी जसे आपल्या जातवाल्यांचे गुण पुढे ठेवलेले आहेत, तसेच त्यांचे दोषही पुढे ठेवले आहेत. यात त्यांनी मुळीच गफलत केलेली नाही. उदाहरणार्थ, पान १७, १८, १९ वर गाववाले प्रथमच शहरात बाबासाहेब आंबेडकरांचं भाषण ऐकून येतात. भाषण ऐकून आलेले लोक भांबावून गेलेले असतात. कारण बाबासाहेबांची पार्श्वभूमी या आपल्या मानेगावात कशी आणावी हा प्रश्न त्यांच्या समोर उभा असतो. कारण बाबासाहेबांनी सांगितलेलं असतं की, ढोरं ओढायची नाहीत. गावकीची हलकी कामं करू नका. सवर्णांचं उष्टं खाऊ नका, स्वतःच्या पायावर उभे राहून कामधंदा करा. हे सगळं त्यांना नवीन जन्मासारखं वाटत असतं. या सगळ्या प्रकारात गोंधळून गेलेले लोक स्वतः तर गोंधळून जातातच, पण लेखकालाही गोंधळात टाकतात. यातून मार्ग कसा काढावा हे कुणालाच कळत नाही. शेवटी त्याच वेळी

महारांची लग्नाची एक मिरवणूक निघते आणि त्या निमित्तानं मग चला, कुणब्यांच्या घरासमोरून आपण मिरवणूक काढू, असं ते सगळे जण ठरवतात. मिरवणूक काढायचीच, मग जे काय होईल ते बघून घेऊ, अशा पद्धतीनं मार्ग सुचतो. आधुनिकीकरण ज्याला म्हणतात किंवा विद्रोह ज्या शैलीनं प्रत्यक्ष कृतीत आणला जातो, त्याचं हे अतिशय महत्त्वाचं उदाहरण आहे. आणि इथंच विद्रोहाची मुळं मानसशास्त्रीय पातळीवरून समाजशास्त्रीय होण्याची एक जिवंत प्रक्रिया लेखकानं अचूकपणे मांडली आहे. नाहीतर कुणीतरी कुठंतरी एक भाषण केलं आणि लगेच आधुनिकीकरण व्हायला लागलं, असं नसतं. तर आधी सुरुवातीच्या परंपरेला धक्का बसतो. नंतर विद्रोह पेलतांना बंडखोरही गोंधळून जातात. ह्या क्रांतीनंतर सुद्धा महारवाड्यात काहीजण चोरून ढोराची सागुती खातातच. शेवटी जहाल लोकांकडून त्यांचं सागुतीचं भगुनंच पळवून चावडीवर आणलं जातं, तेव्हा त्या खादाड तत्त्वशून्य लोकांच्या लक्षात येतं की आपणं ही चूक केलेली आहे, असं पुन्हा होता कामा नये. हे सगळं *गावकी* त अचूक पद्धतीनं व्यक्त झालेलं आहे.

विद्रोही साहित्यात नेहमी समाजात जो समतोल टिकवलेला असतो, तो बिघडवण्याचा प्रयत्न केलेला असतो. दर समाजात अशी काही बरीवाईट तत्त्वं असतात की ज्यांना धरून सगळे मिळून जगत असतात. हा समतोल टिकवू पाहातात. उदाहरणार्थ, गावगावकीत ब्राह्मणांना नाना युक्त्यांनी कुणब्यांना धरून ठेवावसं वाटतं, कुणब्यांना महारांना, तसं महारांना मांगांना धरून ठेवावसं वाटतं. असे समाजरचनेतले घटक नेहमी एकमेकांना चिकटून बसलेले असतात. कारण सगळ्यांनाच एकमेकांची गरज असते. सगळ्यांना सगळ्यांची काळीबेरी माहीत असतात. परंतु जेव्हा समतोल टिकवण्यामुळेच समाजातली मूल्यं सडू लागतात, काही घटक कायमचे खस्ता खाण्यासाठीच इतरांना हवे असतात, सगळ्या घरांतल्या तेज नाकाच्या लोकांना मग हे सडणं असह्य होऊ लागतं. तेव्हा व्यवस्थेमधला सडलेला भाग फेकून द्यावा लागतो. मात्र अशा फेकून देण्याला सनातनी लोक — मग ते चक्रधराच्या काळातले हेमाद्री असोत, किंवा फुल्यांच्या काळातले ब्राह्मण असोत, की आजचे हिंदुत्ववादी असोत — जीवापाड विरोध करत असतात.

गावकी त गांधर्वविवाहाचं अत्यंत मनोवेधक वर्णन आलं आहे. मनू वगैरे सूत्रकार आणि स्मृतिकार विवाहाच्या आठ प्रकारांच्या व्याख्या करताना दिसतात — ब्राह्म, आर्ष, गांधर्व, आसुर, राक्षस, पैशाच वगैरे. काही विवाहप्रकार उच्च जातींचे तर काही शूद्रांचे. खरं तर एका धर्मात किंवा प्रदेशात एकदोन प्रकारचेच विवाह रूढ असतात. परंतु आपल्या सूत्रकारांचं आणि स्मृतिकारांचं समाजाचं ज्ञान इतकं संकुचित होतं की आठही प्रकारच्या विवाहांची उतरंड लावून उच्च जातींचे व नीच जातींचे कप्पे पाडून प्रत्येक गोष्टीची ते विल्हेवाट लावत असत. जणू काही हिंदुसमाज एकदेशीय एकसंधच होता. आपल्या विशाल संरचनेची त्यांना पुसटसुद्धा कल्पना नव्हती. त्यामुळे ते नुसती पंडिती उर्मटवृत्ती दाखवीत. वैश्य आणि शूद्र या 'असंस्कृत' जातींचे गांधर्व, आसुर, राक्षस हे विवाह ठरवून

टाकत. वस्तुतः गांधर्व वंशाचे किंवा गांधार प्रदेशातले लोक ज्या पद्धतीनं विवाह करीत तो राक्षस विवाहापेक्षा उच्च किंवा नीच कसा ठरतो? हुंडा घेऊन करायच्या उच्चवर्णीय हिंदूच्या कोणत्याही ब्राम्ह वगैरे विवाहापेक्षा राक्षस किंवा आसुर विवाह निश्चितच बरा असावा. *गावकी* तील गांधर्वविवाहाला जे स्वरूप आलेलं आहे की ते गुपचुप रात्री केलं जातं, ज्यात ब्राह्मण येत नाही, वधुवरांना ताटात बसवावं लागतं, हा सर्व जो गुपचूपचा प्रकार आहे तो दाबून टाकलेल्या एका सब्सिस्टिमचा प्रकार आहे. नाहीतर मनु म्हणतो त्याप्रमाणे उघड मान्यता असलेल्या गांधर्व विवाहपद्धतीत इतर पद्धतींपेक्षा वाईट काहीच नव्हतं. परंतु त्यानं चार विवाह चांगले आणि चार विवाह वाईट असा शिक्का मारून टाकला. काहींना कायमचंच बॅड कॅरेक्टर असं सर्टिफिकेट दिलं. वास्तविक ब्राह्मणांचे विवाह तेच बॅड कॅरेक्टरचे होते. अशी अनेक उदाहरणं पूर्वीपासून आतापर्यंत सापडतात.

कधी कधी आपल्या आंगणात अचानक एखादं बोरीचं किंवा चिंचेचं झाड उगवतं. ते आपण पेरलेलं नसतं. खरं म्हणजे ते कसं अचानक तिथे आलं, हे आपल्याला कळत नाही. आधीच जमिनीत ते कुठंतरी असतं. पूर्वीच्या शेतातल्या झाडांचं राहून गेलेलं बी असं जीव धरून लपलेलं एकाएकी वाढू पाहातं. अशा प्रकारचेच चालीरीतींचे, खाण्यापिण्याचे, विवाहाचे प्रकार मागच्या वेगवेगळ्या काळांमधून आपल्या समाजात येत असतात. या विवाहासारखं आतापर्यंत आपण नीच म्हणून दाबून टाकलेल्या उपव्यवस्थांचे जे वेगवेगळं वर्णन समोर येत आहे ते अत्यंत मनोहारी आहे. माझ्या माहितीप्रमाणे प्राचीन आर्येतर ब्राह्मणेतर रूढींची वर्णनं भारतातील इतर कुठल्याही भाषेतील पुस्तकात आढळत नाहीत. उलट ते वाईट समजलं जातं. अशा विचारांना चांगले दिवस येणं याचा अर्थच आपल्या मराठी समाजालाच चांगले दिवस येत आहेत.

हेही आपल्याला पटलं पाहिजे की विद्रोही साहित्याची मुळं किंवा त्याचं स्फूर्तिस्थान हे नेहमी अवाङ्मयीन वातावरणात असतं आणि वाङ्मयीन वातावरणात ते प्रकट होत असतं. नुसत्याच वाङ्मयीन वातावरणातून जन्मलेला विद्रोह असेल तर तो खरा विद्रोह नसतो. रुस्तुम अचलखांब यांची मुळं त्यांच्या मानेगावात तिथल्या परिस्थितीत त्यांनी अनुभवलेल्या किंवा त्यांच्या लोकांनी अनुभवलेल्या सगळ्या असाहित्यिक वातावरणात आहेत.

शेवटून हेही मान्य केलं पाहिजे की कितीही विद्रोह असला तरी तो आपल्या परंपरेत जन्मून परंपरा बदलणारा, परंपरेला वळण लावणारा असतो. अशी कुठलीही चळवळ माझ्या पाहण्यात नाही की, जी परंपरेला पूर्णपणे नाकारते. अर्थात "आम्ही परंपरेला नाकारतो," असं म्हणणं विद्रोहाच्या, नवी मूल्यं देण्याच्या, जोशात म्हणणं चांगलं. परंतु मनातल्या मनात विद्रोही लोकांनी हे मानलं पाहिजे की ह्या आपल्याला दुष्ट वाटणाऱ्या परंपरेतच आपण कामं करतो आहोत. आणि सुदैवानं मराठीची परंपरा प्रत्येक दलित साहित्यिक आपापल्या कुवतीप्रमाणे सशक्त करतो आहे. संत नामदेवापासून आजपर्यंतची ही विद्रोही परंपरा आहे. प्रश्न आहे तो हा की, ह्या परंपरेनं ह्या विद्रोहाला कितपत मानावं?

ही परंपरा ह्या विद्रोहाला मानत नसेल तर ह्या परंपरेला नीट करण्याची विद्रोहात ताकद आहे का? एकूण आपल्याला दिसून येईल की सगळ्या जगभरच्या साहित्याच्या परंपरा ज्या मोठ्या होत गेलेल्या आहेत, त्यांनी जिप्सी लोकांचं साहित्य, लोकसाहित्य, भटक्या टोळ्यांचं साहित्य असं सगळं धन मध्यवर्ती साहित्य धारेत सामावून घेतलं आहे. असं साहित्य स्वीकारणं ही चांगल्या परंपरेची खूण समजली जाते.

वीस वर्षांनंतर असं 'दलित' साहित्य फारसं वाचनीय नाही असंही जरी समजलं गेलं, तरी काय होईल? आज आपण पाहतो की ज्या साहित्यिकांना साहित्यसम्राट म्हटलं जायचं किंवा ज्यांची फडके-खांडेकर युगं जाहीर केली जायची, त्यांच्या साहित्याची नवी आवृत्ती तरी कोणी काढायला तयार आहे का? ही जर आपल्या प्रस्थापित मराठी साहित्याची गत असेल, तर दलित साहित्यानंच अमरत्वाच्या पट्ट्याचा कशा करता ध्यास धरावा? आज दलितांनी परंपरेला वळण लावलं तरी मोठंच काम होईल.

१९८४

● ● ●

शरणकुमार लिंबाळे यांची *अक्करमाशी*

शरणकुमार लिंबाळे यांची आत्मकथा मराठी आत्मकथनाच्या समृद्ध क्षेत्रात महत्त्वाची प्रगती करणारी म्हणून ऐतिहासिक ठरणारी आहे. असं ऐतिहासिकत्व केवळ लिहिण्याच्या प्रक्रियेत प्राप्त होत नाही, तर ते जगण्याच्या अनाकलनीय प्रक्रियेचा एक भाग म्हणून प्राप्त होतं. मराठी वाचक आणि मराठी माणूस म्हणून हे पुस्तक (पुणे : श्रीविद्या, १९८५) वाचतांना मला कशामुळे अभिमान वाटला याचं कारण शोधतांना लक्षात आलं, की मराठीतल्या दलित आत्मकथांनी गाठलेल्या उंचीच्याही वर आता शरणकुमार लिंबाळेसारखे लेखक आपोआप जाऊ लागले आहेत. हिंदुस्थानात माणसाला जात असली की बरंच काही असतं. महार लेखकांनाही तो मोठाच आधार असल्याचं दिसतं. परंतु आपल्या भूमीवर असे लोक आहेत की, ज्यांना जातसुद्धा नाही. वेळ पडली तर उंदराच्या बिळासारखी आपल्या कामाला येणारी, असं आंबेडकरांनी जिचं वर्णन केलं तीच नसलेले समाज, कुटुंबे, माणसं आता लिहू लागल्यानं, ह्या चक्राला अशी गती मिळत राहो, असं वाटलं.

मराठी वाचकाला एका सर्वस्वी नव्या अनुभवक्षेत्रात नेऊन सोडणाऱ्या *अक्करमाशी* ह्या संयमशील आत्मकथनात माणुसकीचा प्रगल्भ प्रत्यय देण्याचं सामर्थ्य आहे. ही संयमशीलता शरणकुमार लिबाळे यांना प्रखर जीवनानुभवातूनच नव्हे तर जीवनाकडे गंभीर वृत्तीने पाहण्याच्या यथार्थदर्शनातून प्राप्त झाल्याचं पानोपानी जाणवतं. दलित साहित्यानं आधुनिक मराठी कथनाला एका विशाल सामाजिक पटावर आधीच नेऊन ठेवलं आहे.

परंतु शरणकुमार लिंबाळे ह्यांनी दलितत्वाच्याही सीमा संकुचित वाटतील अशा निव्वळ मानवी परिघावर आपली कथावस्तू उभारली आहे. आजपर्यंत बहरलेल्या दलित आत्मकथांना जातीय आणि राजकीय असं भक्कम पाठबळ होतंच, परंतु शरणकुमार लिंबाळे यांना स्वतःच्या अस्तित्वापलीकडे कोणतचं पंथीय, जातीय, राजकीय, सामूहिक किंवा धार्मिक पाठबळ नाही. त्यांना आधार आहे तो फक्त मराठी समाजात वारकरी-महानुभाव यांच्यापासून नाइलाजानं का होईना पण कबूल करावेसं वाटलेलं समतेचं, माणुसकीचं तत्त्वज्ञान. आपला समाज उभ्याआडव्या, लहानमोठ्या सूक्ष्म-अतिसूक्ष्म अल्पसंख्याकांनी विणलेला आहे. एवढ्या कोट्यवधी माणसांच्या अफाट पसाऱ्यात सोयीसाठी उभारलेली जाती-जमातींची कुंपणं नेहमीच भक्कम राहात नाहीत. दुर्बल घटकांना नियमित पोट भरण्याचं साधनही नसल्यानं, त्यातल्याही स्त्रियांना ह्या अर्थव्यवस्थेचा जबर तडाखा बसत असतो. असा एक जबर तडाखा बसून निर्माण झालेल्या संवेदनशील मराठी मुलाचं हे निवेदन वाचून कोणालाही एक अप्रतिम अनुभव घेतल्याचं जाणवेल, अशी *अक्करमाशी* ही अलीकडची अद्वितीय साहित्यकृती आहे.

खरं तर *अक्करमाशी* नं निर्माण केलेले साहित्यिक, समाजशास्त्रीय, सौंदर्यवाचक प्रश्न इतके विस्तृत आहेत की त्यांना नुसता स्पर्श करणंही वेळेच्या अभावी कठीण आहे, इतक्या असंख्य प्रतिक्रिया हे पुस्तक निर्माण करतं. ह्या आत्मकथेच्या छोट्याशा प्रस्तावनेत लिंबाळे पहिलंच वाक्य लिहितात, ''महारोगाचा चट्टा लपवून ठेवावा, तसं हे जीवन लपवून ठेवावं वाटायचं.'' खरं तर अपरिमित दुःख, दैन्य, कोंडमारा, उपासमार, मानहानी, हीनपण, दुजाभाव दर घटकेला सोसून आपल्या समाजात एक उपेक्षित तरुण इतका सुस्वभावी, प्रामाणिक, नैतिक भूमिका घेऊन स्वतःचा इतिहास धीटपणे पुढे मांडू शकतो, ह्यात आपल्या आजच्या अनैतिक, चैनबाज, जातीय आणि दांभिक समाजाच्या सर्व स्तरांवरच्या लोकांनाच स्वतःचं जगणं महारोग्यासारखं वाटावं आणि शरणकुमार लिंबाळेच केवळ शुद्ध आयुष्याचा माणूस आहे असं वाटावं. आपल्या ढासळत्या मूल्यांना हे उपेक्षित जीवन जगणारेच कदाचित सावरू शकतील, अशी मोठी आशा *अक्करमाशी* मधली थोर दर्जाची नैतिकता जाणवल्यामुळे वाटू लागते. कारण ह्या थरातून आलेले उद्याचे तरुण कोणत्याच अभिनिवेशाचे नसतील. ते निव्वळ म्हणून जगू पाहतात. हा आपल्या समाजात माणुसकीची भावनाच लोप पावत असल्याचा प्रत्यय *अक्करमाशी* तून ठायीठायी येत राहतो.

अक्करमाशी म्हणजे अनौरस संतती. समाजमान्य स्त्रीपुरुषसंबंधातून जन्मलेले औरस किंवा बारामासे, तर अशा नीतिबाह्य शरीरसंबंधातून जन्मलेले अकरामासे, अशुद्ध असे आपला समाज मानत आला आहे. त्यातही आई महारीण आणि बाप लिंगायत जमीनदार, जो मुलाला आपला समजत नाही, अशी ही महाराष्ट्र-कर्नाटक सीमेवरच्या एका खेड्यातली घटना. आई आणि बाप भिन्न जातींचे असू शकतील, पण संतती नेहमीच शुद्ध असते. कोणाचाही जन्म हे जीवशास्त्रीय सत्य असतं, ते धार्मिक किंवा नैतिक सत्य असू शकत

नाही. ह्या अत्यंत शास्त्रीय विचारापासून जगाकडे पाहाण्याचं भाग्य फार थोड्या लेखकांच्या वाट्याला येतं. हे भाग्य शरणकुमार लिंबाळे यांच्या वाट्याला आलं आहे हे खरं, पण त्याबरोबर येणारे जबर दुःखही त्यांच्या वाट्याला आलं. शुद्धाशुद्धतेच्या, वर्णजातींच्या भाकड समजुतींनी हिंदू समाजाचं जगभर हसं झालंच आहे. जातीय अज्ञानात जन्मून अज्ञानातच सुखानं मरणाऱ्या आपल्या पिढ्यांमागून पिढ्यांना विशाल मानवतेचा स्पर्शही होत नाही, तो शरणकुमारसारख्यांना केवळ जन्मानेच होतो. तेव्हा त्यांचा संताप स्वतःच्या इतिहासावर नसून समाजाच्या इतिहासावर आहे, ही प्रगल्भ जाणीव झाल्यामुळेच त्यांना हे आत्मकथन साहित्याच्या पातळीवर नेणं शक्य झालं. त्यामुळे शरणकुमार लिंबाळ्यांनी आपल्या मुलाचं नाव 'अनार्य' ठेवलं. इतकं सुंदर नाव आमच्या ऐकण्यात नव्हतं. दडपून टाकलेल्या आर्यपूर्व मातृप्रधान समाजरचनेचा ह्या नावाला संदर्भ असावा.

ज्या निखाऱ्यासारख्या प्रसंगांतून ही आत्मकथा व्यक्ती आणि समाज यांच्यातलं अंतर जाळत जाते, ते लहान-सहान प्रसंग शेवटी धगधगते अस्तित्व निर्माण करून आश्चर्यकारक आकार निर्माण करतात. शरणकुमारवर कधी स्वतःचं अस्तित्व ठासून मांडायचे प्रसंग येतात, स्वतःची अस्मिता रक्षण करण्याची पाळी येते, तेव्हा तो स्वतःचं वर्णन करतो, *"म्या निवडुंगासारखा हुभा रायाचा."* हे निवडुंगाचं प्रतीक त्याचं सगळं उपेक्षित जगणं तरीही टिकून राहणं, निव्वळ माणूस म्हणून जगण्याची आश्चर्यकारक हिंमत दिमाखानं व्यक्त करतं. हा दिमाख आधुनिक विश्वसाहित्यातही उठून दिसेल असा अभिजात आहे.

ह्या आत्मकथेची सुरुवात आहे पहिल्या आठवणीनं, शाळेची सहल रानात गेली होती तेव्हाची. प्रतिष्ठित सवर्ण मुलं आपापले डबे घेऊन आलेली, तर शरणबरोबरची महारवाड्यातली मुलं आपापल्या फाटक्या कपड्यांत भाकरी बांधून वेगळी खायला बसलेली. एकाच्या झोपडीत कापडही नसतं म्हणून त्याची भाकरबी माझ्या भाकरीत बांधलेली. सहलीनंतर इतरांच्या डब्यातलं उरलेलं अन्न घरी नेल्यावर आई म्हणाली, *"उरलेलं अन्न अमृत असतं."* नंतर मास्तर सहलीवर निबंध लिहायला सांगतो. शरण ह्या मानहानीच्या प्रसंगावर काय लिहिणार? कुठून लालित्य आणणार? मास्तर म्हणतो, *"लिहिता येत नाही? बैल खाता येतो?"* अशी वागणूक गावाकडून तर महारवाड्यात अक्करमाशी म्हणून आणखी खालची वागणूक. *"आम्ही हिंदू पण देवाजवळ जायची बंदी."* शाळेत ढुंगणावर फाटलेली जांग्याची चड्डी. त्याला आईनं लावलेलं ठिगळ. गावात लग्नानंतरच्या पंक्तीत जाणं शरणला नको वाटायचं, पण आई बळजबरीनं पाठवायची. *"लैच इज्जतीचा गेलाय. म्या तुला खायास कुटून आनून देऊ. बगा मला बाजारात कोन इकत घेतंय का? मग म्या मुकाट्यानं निगायचो."* पोटाला मसनवट्याची उपमा — नेहमीच भुकेलं असायचं. मिळेल ते खायचं. पड सोलून गोमांस घरी गिधाडं चुकवून आणायचं, शेतात चोऱ्या करायच्या, बाजारातून केळं चोरताना बहिणीनं खाल्लेला बेदम मार आणि त्यामुळे शरणला रडू आवरेना; कवठं, बेल, मासे, मोहोळ, होले, होल्याची

अंडी, डुक्कर, बगळे, पाणकोंबड्या — मिळेल ते खाऊनही पोटाचा उन्हाळा कधीच थंड होत नसे. त्याच्या आईच्या आईनं गुरांना न पचलेले ज्वारीचे दाणे शेणातून पाण्यानं धुवून आणलेले असतात. ते वाळवून दळायचे. झोपडीबाहेर कुत्री माना टाकून पडलेली. घासलेट चिमणीच्या उजेडात उंदीर लपून बसायचे आणि म्हातारी दळून भाकर करायची, त्या भाकरीलाही शेणाचा वास कायमचा असायचा. एकदा दगड फोडणाऱ्या वडारांच्या भाकरी चोरल्या तर मिलोच्या भाकरीवर तळलेले ५-६ उंदीर होते — हे त्या दिवसभर कष्ट करणाऱ्या वडाऱ्यांचं खाद्य. इंग्रजांच्या आणि नंतरही आपल्या लोकशाही राज्यकर्त्यांकडून कष्टकरी लोकांचे शोषण थांबलेलं नाही, हे विदारक चित्र आपल्यासमोर येतं आहे.

आपल्या स्त्रीत्वाच्या कल्पना मुळापासून बदलण्याचीही ताकद *अक्करमाशी* तल्या स्त्रीचित्रणावरून येते. ह्यात आईची प्रतिमा मध्यवर्ती आहे. सुंदर रूप आणि पोटाचा दुष्काळ यांच्या शापात आयुष्य बरबाद झाल्याचं रूपीकरण अत्यंत कलात्मक संयमानं झालं आहे. आईचं लग्न होऊन तीन मुलं झालेली. तिचा नवरा विठ्ठल कांबळे एका लिंगायत जमीनदाराकडे गडी म्हणून, बेदम काम करणारा. आई मिळेल ते काम करणारी. जमीनदारानं हिच्याशी संबंध सुरू केला त्यामुळे जातपंचायतनं तिला हाकलून लावलं आणि तिची मुलंही बापाकडेच ठेवून कायमची ताटातूट केली. मग जमीनदारानं दुसऱ्या गावी अक्कलकोटला एक घर घेऊन तिला आपली रखेली म्हणून ठेवली. पुरुष कितीही बदमाष असला तरी आपल्या समाजात त्याला इज्जत असतेच, व्यभिचारी असते फक्त स्त्रीच. अनैतिक असतात फक्त स्त्रियाच. बहुसंख्याकांनी, उच्चवर्णीयांनी आणि पुरुषांनी ठरवलेली नीतिमत्ता कुठवर नैतिक ठरते? पण हे प्रश्न ह्या खराब नीतिमत्तेचा तडाखा बसलेल्या शरणकुमारसारख्यांना प्रत्यक्ष आयुष्यभर सोसावे लागतात. अक्कलकोटला आईला दिवस गेल्यावर होणारं मूल आपल्या इस्टेटीत भागीदार होईल म्हणून जमीनदारानं तिला सोडून दिलं. हे मूल म्हणजे शरण. आई नंतर तिच्या आईकडे एका खेड्यात आली. ही आईची आई एका मुसलमान हमालाबरोबर राहायची. नव्या ठिकाणी पुन्हा नव्या लिंगायत पाटलानं आईला रखेली ठेवलं. त्याच्यापासून पुन्हा आठ-नऊ भावंडं झाली. *"ती माझी अर्धी आई, अर्धी पाटलाची बाई — या रहाटगाडग्यात तिने कधी माझ्या पाठीवरून हात फिरवला तर तो स्पर्श मला जीवन देणारा वाटायचा."*

शरणचं लहानपण अशा विषारी स्थितीत गेलं. आईच्या आईजवळ, जनावरं चारत, मानहानी सोसत. ह्या सगळ्या रखेलीच्या मुलांचं भवितव्य काय? ह्यांची लग्नं, पुन्हा नीट होणं कठीण. *"मी मुलगा, रांड करून राहीन, पण पोरींचं काय?"* त्यांची पुन्हा वाकडी पावलं पडत राहणार. मायबापांच्या चुकांची सजा मुलांना काय म्हणून? आईनं दारूचा धंदा सुरू केला. झोपडीत गावातल्या दारूड्यांचा रात्रभर अड्डा. घंटाघंटा झिंगून शिवीगाळ करणार. आईबहिणींना हे लोक अश्लील बोलणार. दारूचा पेला घेतांना हात धरणार. ह्यातला एक प्रसंग शरणकुमारनं रंगवला आहे तो असाः त्याचा बाप पूर्वीचा

अक्कलकोटवाला जमीनदार आणि आताचा आईचा पोशिंदा पाटील असे दोघे मिळून तिच्या झोपडीत जेवायला रात्री येतात. त्यांचं संगनमत झालेलं असतं की, आधीच्या जमीनदारानं हिच्याबरोबर रात्र घालवावी. आई त्यांना बाहेर काढते, आणि शरणला कुशीत घेऊन पडते. तिचे हुंदके ज्वालामुखीच्या स्फोटासारखे वाटतात. ते दोघे पुरुष पुन्हा परतून दारावर धक्के मारतात तेव्हा आई म्हणते, *"जाता का मी स्वतःला जाळून घेऊ?"* मग मात्र ते निघून जातात. सगळ्यात दुबळ्या घटकाला, काहीही संरक्षण नसलेल्या, ह्या गांजलेल्या एकट्या स्त्रीला शेवटी एकच आधार असतो — जाळून घेण्याचा. स्त्रीच्या अगतिकतेला रामायणातल्या सीतेपासून शरणच्या आईपर्यंत हिंदू संस्कृतीत अजूनही कुठे दुसरा आधार सापडलेला नाही.

शरण अनेक प्रसंगांमधून टिकून राहतो. शाळेत जात राहतो. एस्.एस्.सी. पहिल्या वर्गात येऊन सवलतींच्या आधारे सोलापूरला कॉलेजात जातो. नंतर नोकरी मिळते. लग्नाच्या वेळी त्याची पुन्हा मानहानी होते. महार त्याला आपला म्हणत नाहीत, की लिंगायत बाप असून बापाचं नाव त्याला लावता येत नाही. महाराच्या मुलींशी संबंध ठेवले तर अशा प्रसंगी महार जीव जाईस्तोवर बडवतात ही भीती असते. शेवटी एक निधड्या छातीचा दारुड्या म्हणतो, *"आपल्या बुद्धधर्मात अकरामाशी वगैरे न्हाय. मी देतो यांना माझी मुलगी."* लग्न होतं पण प्रत्यक्षात ह्या हलक्या जातीच्या मुलाकडे मुलीला पाठवत नाहीत, अक्करमाशांशी संबंध नको. मराठवाडा विद्यापीठ नामांतराच्या दंगलीत शरणला आपली जात लपवावी लागते. एरवी महारमंडळींमध्ये आपण बारमाशे महारच आहोत असं भासवावं लागतं. ही जीवनस्पंदनं इतकी उग्र रूप धारण करतात की त्यांचं निखळ मानवतावादी तेज आपल्या सगळ्या बारमाशा वाचकांना आपण सगळेच किती क्षुद्र आहोत हे जाणवून देतं. महाराष्ट्रात खेडोपाडी शिक्षणाचा अभूतपूर्व प्रसार झाल्याभुळे आणि शहरीकरणाचा वेग झपाट्यानं वाढल्यामुळे मराठी मन गेल्या पंचवीस वर्षांत नाना जाती-जमातींच्या विस्तीर्ण परिघासकट मराठी साहित्यात पहिल्यांदाच उमटू लागलं आहे. विद्येच्या बळामुळे आपण कोण? कुठे आहोत? हे अस्मितेचे प्रश्न जोरानं मांडले जात आहेत. ह्या शिक्षणाच्या वाहत्या गंगेमुळे आपलं जीवन शुद्ध होत चाललं आहे. ते थांबता कामा नये, हे *अक्करमाशी*सारख्या पुस्तकाची नोंद घेतांना प्रकर्षानं जाणवलं. दडपलेल्या समूहांना समाजांच्या केंद्रस्थानी आणण्याचं महत्कार्य अशा लेखकांमुळे होत आहे. ह्यामुळे *अक्करमाशीचं* उत्साहानं स्वागत केलं पाहिजे.

१९८६

• • •

3803
२९७९३
निबंध २५/१२/८०

दलित साहित्यावर मुलाखत

मुलाखतकार : गो. म. कुळकर्णी

प्रश्न : दलित जाणीव म्हणजे काय?

: काही संकल्पना वेळोवेळी नवनवीन नावं धारण करून किंचित आधुनिक प्रस्तुतता व्यक्त करीत राहतात. अशा संकल्पनांचे अर्थ निश्चित करतांना त्यांचा संपूर्ण इतिहास लक्षात घ्यावा लागतो. 'दलित' हे नाव ज्या ज़ाणिवेला अलीकडे वर्तमानपत्री समीक्षेनं केवळ जातिनिष्ठ म्हणून दिलं, तो अर्थ गंभीर चर्चेत थोडा वेळही टिकणारा नाही. वाङ्मयीन समीक्षेत दलितत्व हा गोगोलप्रणीत अर्थ (*दि ओव्हरकोट* पासून) दोस्तोयवस्कीनंतर एक वाङ्मयीन मूल्य म्हणून मान्य झालेला आहे. हिंदुस्थानातही दलितत्वाची जाणीव करून देणारे साहित्य शुनःशिल्प, एकलव्यादी उपकथांमधून आजतागायत निर्माण होत आलेले दिसते. मुद्दा असा की, आपण ह्या विषयावर चर्चा करतांना केवळ वर्तमानपत्री संकल्पना बाजूला ठेवून तिच्या मागच्या सर्व ऐतिहासिक संदर्भांसह ती वापरावी तरच दलितत्वावरची चर्चा प्रस्तुत ठरेल, असं मला वाटतं.

दलित जाणीव म्हणजे महाराष्ट्राच्या विशिष्ट सांस्कृतिक परिस्थितीतून निर्माण झालेली व्यष्टी-समष्टी संबंधाच्या निरोगी संकल्पनेसंबंधीची जाणीव होय. ह्या जाणिवेला मराठीत ऐतिहासिक पाठबळ आहे. ती तेराव्या शतकापासून विकसित झालेल्या सर्व जातीजमातींच्या संकल्पनेमुळे आज प्रकर्षानं पुढे आली आहे. आधुनिक लोकशाहीच्या प्रभावानं ही जाणीव आक्रस्ताळेपणा धारण करीत असली, तरी तिचा गाभा व्यष्टी-समष्टीच्या निरोगी संबंधांची संकल्पना हाच आहे.

प्रश्न : दलित जाणिवेला तुम्ही म्हणता तसं ऐतिहासिक अधिष्ठान असल्याचं मानता येईल. पण 'आधुनिक लोकशाहीच्या प्रभावानं ही जाणीव आक्रस्ताळेपणा धारण करीत आहे,' असं तुम्ही म्हणता, त्याचा मतलब नीट लक्षात येत नाही.

: महाराष्ट्रात तेराव्या शतकात भाषिक अस्मितेबरोबर ज्या जाणिवा व्यक्त झाल्या, त्यांच्यामध्ये मराठी समाज सर्व पोटसमूहांचा असून प्रत्येक समूहाला आपलं स्थान मिळालं पाहिजे, अशी जाणीव नामदेवप्रणीत वारकरी संप्रदाय आणि चक्रधरप्रणीत महानुभाव संप्रदाय या संप्रदायांनी विद्रोहाच्या वेगवेगळ्या पद्धतींनी स्पष्टपणे मांडली. त्यानंतर आजपर्यंत वेळोवेळी हा विद्रोह निरनिराळ्या स्वरूपांमध्ये प्रकट होत आला. ह्या अर्थानं दलित जाणीव समजली गेली पाहिजे. आधुनिक लोकशाही पाश्चात्त्य संस्कृतीच्या संपर्कानं विसाव्या शतकात रुजली. तिच्यात व्यक्तिवादाचा पाश्चात्त्य अतिरेक आढळतो. मूळ मराठी परंपरेशी ह्या अतिरेकी व्यक्तिवादानं जोडून न घेतल्यानं आजच्या आक्रस्ताळी दलित घोषणा, परंपरेचा अवमान आणि अविकसित विद्रोहमूल्यं आढळून येतात.

प्रश्न : परंपरेतील आवश्यक भागाचा स्वीकार व आधुनिक व्यक्तिवादातील निरोगी भाग, यांची सांधेजोड करण्याची तुमची दिशा कोणती? तुम्ही 'देशीपणावर' नेहमीच भर देता, या दृष्टीने ही दिशा स्पष्ट झाल्यास बरे होईल.

: आपल्या देशात पाश्चात्त्य व्यक्तिवाद १९ व्या शतकाच्या मध्यानंतर रुजू लागला. त्याच्या सीमा निश्चित करण्याचे प्रयत्न अजूनपर्यंत कोणी केलेले नाहीत, हे आधी मान्य केलं पाहिजे. माझ्या मते आपल्या समाजाचे स्वास्थ्य ह्या व्यक्तिवादामुळे प्रायः बिघडलं असून ह्या मोहक कल्पनेमागच्या कुटुंब, समूह, जात, समाज इत्यादी आपल्या संस्कृतीच्या पायाभूत जाणिवा विसरूनच हा व्यक्तिवाद उभा राहू पाहातो, ही आपली शोकान्तिका आहे. ही सांधेजोड व्यक्तिवादी लोकांच्या कक्षेतली गोष्ट नाही, तर ती आपल्या परंपरावाद्यांनी स्वतःत बदल केल्यावर, व्यक्तिवादी मूल्यं स्वतःत सामावून घेण्यासाठी करावा लागणारा त्याग सोसल्यावर प्रतीत होणारी गोष्ट आहे. असा त्याग आपल्या परंपरेत शक्य आहे. काही बाबतींत आपण तो सुरू केलाही आहे. उदा. अस्पृश्यता नष्ट करणे, स्त्री-स्वातंत्र्य, मुलांचे हक्क मान्य करणे, इत्यादी.

प्रश्न : समाजवादी, साम्यवादी जाणिवांहून दलित जाणीव वेगळी मानावयाची का? समतेचा आशय असलेल्या इतर सर्व जाणिवांहून दलित जाणीव ही वेगळी मानावयाची का? सर्व शोषित या जाणिवेत अंतर्भूत होतात की नाही? या जाणिवेचा सर्व विषमतेशी संबंध नाही का?

: समाजवादी, साम्यवादी जाणिवांहून दलित जाणीव वेगळी आहे. समतेचा आशय असलेल्या अशा राजकीय विचारप्रणाली समाजाचे पुनर्रचन आंतरव्यक्तीय (inter-subjective) भूमिकेवरून करण्यास कटिबद्ध असतात. याउलट, दलित जाणीव ही भावनाप्रधान आहे. ती विचारप्रणालीच्या पातळीवर पाहाता येत नाही.

प्रश्न : दलित जाणीव ही विशिष्ट विचारावर, विवेकावर आधारलेली आहे, असा तर सर्वसाधारण समज आहे, आणि तुम्ही तर जाणीव मुख्यत्वे भावनाप्रधान आहे असं म्हणता, हे कसं काय?

: दलित जाणीव विवेकाच्या पातळीवर टिकत नाही. याचं कारण ही जाणीव दलित व्यक्ती किंवा दलित जाती निष्पाप, पिळल्या गेलेल्या आणि निरपराध आहेत असा मानवी स्वभावाचा भाबडा साचा कल्पून त्यावर आधारलेली आहे. वस्तुतः प्रत्येक माणूस हा स्वभावतः दुष्ट, क्रूर, इतरांना संधीनुसार पिळणारा किंवा हीन असतो. 'दलित व्यक्ती' किंवा 'दलित जात' ही एका विशिष्ट सामाजिक परिस्थितीपुरती वर्गवारी असून हीच माणसं आपल्या कृतीतून दलितत्वाचा व्यत्यास सिद्ध करू शकतात. 'दलित' माणूस अन्याय करणार नाही असं समजणं वस्तुस्थितीला धरून नाही.

प्रश्न : माणूस मूळचा सुष्ट की दुष्ट? हा तात्त्विक प्रश्न थोडा बाजूला ठेवू. पण तुम्ही दर्शविलेल्या दलित जाणिवेतील भाबडेपणा दूर होण्याचा मार्ग कोणता?

: ह्या दलितांबद्दलच्या भाबडेपणावर उतारा हाच की, दलितांचा प्रत्यक्ष अनुभव घेण, त्यांना इतरांसह समान भूमिकेवर पाहाणं. माणूस म्हणून सगळे सारखेच असतात, सामाजिक संस्था, प्रथा, रूढी ह्या सदोष असतात, किंवा अशा संस्था, प्रथा, रूढी इ. टिकवून धरणारी प्रवृत्ती नष्ट करण्याची गरज आहे, अशा प्रगल्भ विचारसरणीकडे समाज जाईल. भाबडेपणा मुळात वाईट नाही, पण सामाजिक न्यायवितरणाच्या संदर्भात तो प्रमुख अडसर ठरू शकतो. ह्याचं उदाहरण म्हणजे आपल्या भोवतालच्या १० मैलांच्या परिघात एकही अस्पृश्य माणूस राहात नाही, अशा सुरक्षित उच्चवर्गीय वस्तीत राहून दुसरीकडे मराठवाड्यातल्या विद्यापीठाचं नामांतर झालंच पाहिजे अशी चळवळ उभारणारे भाबडे लोक स्वतःच्याच गावातल्या एका कॉलेजचं किंवा विद्यापीठाचं नामांतर करू इच्छित नाहीत.

प्रश्न : दलित जाणीव फक्त वर्णाश्रमविरोधी राहिल्यानं काय साधतं? यामुळे एकटेपणा येत नाही का?

: ही जाणीव फक्त वर्णाश्रमधर्माच्या विरोधी आहे. सर्व प्रकारच्या विषमतेविरुद्ध विद्रोह करून उठणारी नाही. तिचा रोख समाजात आपल्याला माणुसकीचं स्थान मिळावं ह्याकडे आहे. ह्यामुळे एकटेपणा येत नाही, तर मुळात निर्माण होत असलेला एकटेपणा प्रकर्षानं व्यक्त होतो. दलित जाणीव समतेच्या जाणिवेचा भाग असती तर आपल्याकडे मार्क्सवादाची एकदम भरभराट झाली असती.

प्रश्न : दलित साहित्यातील जाणीव आणि ग्रामीण साहित्यातील जाणीव यात तुम्हाला कोणते साम्य-भेद आढळतात? गरिबी, दुःख, विषमता हे घटक दोन्हींकडे समानच नाहीत का?

: ही जाणीव ग्रामीण साहित्याच्या जाणिवेहून वेगळी आहे, कारण ग्रामीण

साहित्यातल्या जाणिवेत हिंदु-समाजरचनेतील अनेक आनंददायक तत्त्वांचा गौरव अभिप्रेत असतो. दलित जाणिवेत हा प्रकार नाही. गरिबी, दुःख, विषमता इ. घटक सर्वच मानवी समाजात कमी-जास्त प्रमाणात असतात. दलितत्वाची संकल्पना व्यापक करणं भोंगळपणाचं आहे. कारण वर सांगितल्याप्रमाणे ही संकल्पना एका विशिष्ट प्रदेशातील सांस्कृतिक आवरणानं बांधलेली आहे. ती प्रायः भावनिक आहे. ह्यात चक्रधर, म्हाइंभट, नागदेवाचार्य, नामदेव, ज्ञानदेव, चोखा, जनाबाई इत्यादींपासून फुले, शिंदे, आंबेडकर ह्यांच्यापर्यंत सगळ्यांच्या वेदना प्रदेश-संस्कृतिविशिष्ट म्हणून मिळालेल्या आहेत.

प्रश्न : दलित साहित्याच्या स्वतंत्र साहित्यशास्त्राच्या मागणीबद्दलचा तुमचा अभिप्राय काय?

: दलित साहित्याला स्वतंत्र दलित असे निकष लावू नयेत, कारण हे साहित्य सबंध मराठी परंपरेनं निर्माण केलेलं आहे. त्याचं वेगळं साहित्यशास्त्र कल्पिणं हास्यास्पद आहे.

प्रश्न : कारण?

: साहित्यमीमांसेत किंवा साहित्यशास्त्रात साहित्याचा इतिहास, साहित्याचं समाजशास्त्र, मानसशास्त्र, साहित्यसमीक्षा, तौलनिकता, राष्ट्रीयता इ. अनेक संदर्भांमध्ये साहित्यकृतींचा विचार केला जातो. दलित साहित्य ह्या नावाखाली जी वर्तमानपत्री, ब्राह्मणी आणि संकुचित संकल्पना रूढ झाली आहे, तिच्यात हे संदर्भ कटाक्षानं टाळलेले असतात. दलितांचं साहित्य म्हणजे विशिष्ट जातीतल्या लोकांनी विशिष्ट पद्धतीनं, विशिष्ट मूल्यं प्रकट करण्यासाठी लिहिलेलं साहित्य असेल तर त्याचं साहित्यशास्त्र करता येणार नाही. एकूण साहित्यशास्त्रातच दलित साहित्यशास्त्राचा विचार होऊ शकतो.

प्रश्न : एक शंका — 'मध्यमवर्गीय' किंवा 'पांढरपेशी' संकल्पना असं जिला म्हणतात, तिला तुम्ही ब्राह्मणी म्हणता. 'ब्राह्मणी' म्हणण्यात काही खास अभिप्राय?

: 'मध्यमवर्गीय', 'पांढरपेशी' ह्या संकल्पनांमध्ये फाजील नम्रपणा, थोडीशी दांभिकता आणि आर्थिक वर्गवारी (जी आपल्याकडे एक किंवा दोन महानगरांच्या हद्दीबाहेर अस्तित्वात नाही.) इ. गोष्टी अभिप्रेत असतात. त्यामुळे मी मूळ जातीचं नाव घेणं पसंत करतो. शिवाय, मराठी वर्तमानपत्रं संकुचित जातीय अर्थानं ब्राह्मणीच आहेत, याबद्दल दुमत नसावं.

प्रश्न : ठीक! आता एका वेगळ्या प्रश्नाकडे वळतो. दलितत्वाचा संदर्भ अपूर्वतेशी लावावयाचा की श्रेष्ठत्वाशी?

: दलितत्व हे साहित्यातल्या सामाजिकतेचा एक भाग आहे. ही कोणा एका जातीतल्या मूठभर लेखकांची गरज म्हणून पाहाता कामा नये. मराठी समाजात अशा पद्धतीचं साहित्य निर्माण झालं पाहिजे, अशी सबंध समाजाचीच गरज म्हणून दलित साहित्य निर्माण होतं. ते दलितांबाहेरच्या इतरांनी वाचायचं असतं. त्या वाचकांसाठी ते लिहिलं जातं. दलितांतल्या अपूर्वत्वाशी त्याचा संबंध लावता येईल. परंतु श्रेष्ठत्वाशी ऑटोमॅटिक संबंध लावता येणार नाही. श्रेष्ठत्वाच्या तत्त्वात अनेक अ-दलित घटक आहेत.

प्रश्न : दलित साहित्याच्या संदर्भात 'सोशल अॅन्थ्रापॉलॉजिकल अॅप्रोच'ची गरज आहे असं म्हटलं जातं. तुमचा अभिप्राय काय?

: 'सोशल अॅन्थ्रॉपॉलॉजिकल अप्रोच' अपरिहार्य आहे. कारण हे साहित्य एका विशिष्ट समाजाच्या रचनेशी व परंपरेशी निगडित असलेलं तत्त्व आहे. असा अप्रोच न घेताही साहित्यास्वाद घेता येतो, हे गृहीतकृत्य मराठीतील अभिरुचीच्या इतिहासावरून सिद्ध होत नाही. तुरळक वैयक्तिक उदाहरणं शक्य होतील.

प्रश्न : मराठी अभिरुचीबाबतचं तुमचं हे मत अधिक स्पष्ट कराल काय?

उत्तर : मराठी अभिरुची ही जाती, धर्म, व्यवसाय, लिंग इ. सर्व सामाजिक तत्त्वांनी साहित्याचा विचार करते. नामदेव, ज्ञानदेव, एकनाथ, तुकाराम, मोरोपंत, विष्णुशास्त्री चिपळूणकर, जोतिराव फुले, आंबेडकर, बहिणाबाई चौधरी, विभावरी शिरूरकर, बाबूराव बागुल, लक्ष्मण माने इ. साहित्यिक हे सोशल अॅन्थ्रॉपॉलॉजिकल अप्रोच घेऊनच वाचक वाचत असतो. सामाजिक संदर्भ सोडून कोणताही साहित्यास्वाद मराठीत होत नाही. एखादंच पुस्तक किंवा एखादाच लेखक अपवाद म्हणून असा वाचला जातो की त्या वेळी केवळ पाठाचा आस्वाद घेतला जातो. उदा, अनामिक कवि-कवयित्रींची पदं, भाषांतरित कादंबऱ्या, कल्पनाप्रधान डिटेक्टिव्ह कथा, इत्यादी.

प्रश्न : 'सोशल अॅन्थ्रॉपॉलॉजिकल अॅप्रोच' चं वाजवी महत्त्व मान्य करूनही हा अॅप्रोच सर्वत्र अग्रक्रमानं महत्त्वाचा ठरतो का?

: सोशल अॅन्थ्रॉपॉलॉजिकल अप्रोच हा आजच्या सर्वच सामाजिक क्षेत्रांमध्ये पॅरामीटरप्रमाणे (कमी-अधिक असला तरी कायम अस्तित्वात असलेला) स्थिर पायाभूत अंश आहे, तो टाळून अभ्यास करता येईल. परंतु अशा अभ्यासाचे निष्कर्ष निव्वळ बौद्धिक व सैद्धान्तिक ठरतील.

प्रश्न : आता आपण दलित साहित्यविषयक आक्षेपांकडे वळू. दलित साहित्य प्रचारी, एकसूरी, आक्रस्ताळं, नकारात्मक आहे, अशा प्रकारचे आक्षेप घेतले जातात. तुम्हाला काय वाटतं?

: हे सर्व आक्षेप दलित साहित्याला लागू होतात. परंतु दलित साहित्यात आणखीही प्रामाणिक, सकस, टिकाऊ कृती आहेत. असा प्रामाणिकपणा अर्थातच कमी प्रमाणात आहे.

प्रश्न : दलित जाणीव कायम, निरंतर राहणारी आहे, असं तुम्हाला वाटतं?

: दलित जाणीव ही निरंतर राहणारी आहे हे आजच्या आपल्या समाजाच्या संरचनेवरून म्हणता येईल.

प्रश्न : पण जातिसंस्था बदलत गेल्यास?

: जातिसंस्था बदलल्यास म्हणजे समानतेच्या तत्त्वानुसार समाजरचना झाली तर ती अर्थातच संपेल. परंतु आजतरी हे दिवास्वप्न आहे, असं म्हणायला सबळ कारणं आहेत.

प्रश्न : दलित साहित्यात 'ग्रामीण' व 'शहरी' असे भेद करणं कितपत योग्य आहे?

: 'दलित साहित्य' असा साहित्याचा भेद मानणाऱ्यांना आपोआपच 'शहरी' व 'ग्रामीण' असे दलित साहित्यातील भेद मानावे लागतील. कारण भेदतत्व एकदा मानलं की त्याला अंत राहात नाही.

प्रश्न : दलित अस्मिता ठेवण्यात 'व्हेस्टेड इंटरेस्ट' आहे असं तुम्हाला वाटतं काय?

: दलित अस्मिता ठेवण्यात व्हेस्टेड इंटरेस्ट आज दोन विघ्नसंतोषी जातीय गटांना आहे. ते गट म्हणजे (१) अशी अस्मिता जागृत ठेवल्यानं बहुजनसमाजात दुफळी निर्माण करणारा शहरी ब्राह्मण जातीय गट, व (२) त्या वेगळेपणाचे फायदे उपटणारा सुशिक्षित महार जातीय गट, जो सवलतीच्या राजकारणानं पोसला आहे. मराठी समाजाच्या पारंपरिक एकजिनसीपणाला हे दोन्ही जातीय गट आव्हान ठरतील.

प्रश्न : दलित साहित्यानं मराठी साहित्याला काय दिलं?

: दलित साहित्यानं मराठीला भाषिक समृद्धी प्राप्त करून दिली. आपल्या परंपरेत दबलेला एक शूद्रत्वाचा आविष्कार करणारा पदर स्पष्ट केला. आविष्काराचं स्वातंत्र्य, ही राजकीय समाजाची बाब नसून नागरी समाजाची बाब आहे, हे सिद्ध केलं. प्रत्येक समूहाला, घटकाला साहित्यात मानाचं स्थान असावं हे दाखविलं. मराठीत तुंबलेल्या अतिरिक्त व्यक्तिवादाला हा उत्तम उतारा ठरला.

प्रश्न : या एकंदर प्रश्नाबद्दल तुम्हाला खास असं काही सांगावसं वाटत असल्यास सांगा.

: दलित साहित्य असा वेगळा प्रांत निर्माण करणं अशास्त्रीय आहे. तो ह्या प्रश्नावलीत गृहीत धरलेला दिसतो. त्यामुळे ह्या संकल्पनेचा स्वतंत्र विचार करावा लागतो. एरवी महानुभाव तत्त्वज्ञान, वारकरी पंथाचं तत्त्वज्ञान, तुकारामाच्या अभंगांचं विवेचन, इत्यादी वाङ्मयीन अभ्यासांमध्ये मी सुरुवातीलाच विशद केलेलं दलितत्व अंगभूत असतंच.

प्रश्न : दलित साहित्य असा वेगळा प्रांत कल्पिणं अशास्त्रीय का मानावयाचं? साहित्याच्या शास्त्रीय वर्गवारीची पद्धती कोणती?

: आपण विचारलेल्या उपप्रश्नाचं उत्तर असं की साहित्याच्या वर्गवारीत शास्त्रीयता खालील दोन प्रकारे ठरविता येते; (१) त्या वर्गातील ग्रंथसंपदा एका निश्चित विषयाला वाहिलेली असणं, (२) ह्या वर्गातील ग्रंथसंपदेचा अभ्यास एका निश्चित अभ्यासपद्धतीमुळं झालेला असणं, तसं करता येणं शक्य असणं. दलित साहित्याचा विषय कधीच स्पेसिफिक नाही. इतर साहित्याचे विषय तेच दलित साहित्याचेही विषय असतात. दलित साहित्याची समीक्षाही एका स्पेसिफिक अभ्यासामुळे झालेली नाही. दलित साहित्याच्या अभ्यासासाठी काही आंबेडकरी पद्धत करता येईल, असं मला वाटत नाही.

आजच्या दलित साहित्यिकांत एकच जात—महार ही जात प्रामुख्यानं आढळते. त्यामुळे ह्या प्रकारच्या साहित्यात विशाल वाङ्मयीन संस्कृतीचा अभाव आढळतो. वेदनेचा

प्रांत संकुचित, मर्यादित आढळतो. साहित्याच्या गुणांच्या मानानं बहुप्रसवत्व अधिक आढळतं. बौद्ध संस्कृतीबद्दलही अज्ञान आढळतं.

प्रश्न : विशाल वाङ्मयीन संस्कृती आणि सोशल ॲन्थ्रॉपॉलॉजिकल ॲप्रोच यांची सांगड कधी घालावयाची?

: साहित्य हे समाजजीवनाचं एक अंग असल्यानं सोशल ॲन्थ्रापॉलॉजिकल 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 नाहीत. सॅफो किंवा बहिणाबाई यांनाही काहीतरी विशाल परंपरेचं भान असतंच. थोडक्यात म्हणजे साहित्यिकांची मुळं त्यांच्या सामाजिक परिसरात असली तरी त्यांचा विस्तार विशाल वाङ्मयीन संस्कृतीत होतो.

१९८५

● ● ●

टीकास्वयंवर

भाग चार

नव्या कादंबरीतील नैतिकता

भारतीय भाषांमधील कादंबरी ह्या वाङ्मयप्रकाराची संख्यात्मक आणि गुणात्मक वाढ पाहता हा प्रकार आपल्या सांस्कृतिक गरजेपोटी जन्मला व वाढला, असे म्हणता येईल. पहिली भारतीय कादंबरी *यमुनापर्यटन* (१८५७) स्त्रीस्वातंत्र्यादी पाश्चिमात्य मूल्ये भारतीय वास्तवाशी संयोग पावून कसे रूप धारण करतात, याचे उत्कृष्ट उदाहरण आहे. भारतीय परंपरेतल्या जुन्या महाकाव्य ह्या प्रकाराला हा तुल्यबळ पर्याय सापडला, असेही म्हणता येईल. एकोणिसाव्या शतकात उदयाला आलेला वाढता मध्यमवर्ग आणि ह्या वर्गाची नैतिक निष्ठा यांचीही कादंबरीच्या प्रगतीशी सांगड घालता येते.

कल्पित किंवा वांछित आशयापेक्षा जे प्रत्यक्ष अस्तित्वात आहे त्याचा अनुभव वास्तववादी परंपरेत मध्यवर्ती समजला जातो. आंतरव्यक्तीय परिमाणातून माणूस आणि समाज हा गाभा असलेल्या कादंबरीच्या आशयात माणूस आणि त्याचे स्वत्व, माणूस आणि सृष्टी अशा क्षेत्रांचाही प्रासंगिक म्हणून समावेश होतो. इतक्या विस्तारशील क्षेत्रांची शक्यता असूनही भारतीय कादंबरी दुर्बल, महाकाव्याच्या स्वरूपाचा स्पर्शही न झालेली अशी राहण्याचे कारण माझ्या मते तिच्यातील नैतिकतेचा अभाव हे आहे. पूर्वीपासूनच्या प्रदीर्घ वसाहतवादी परिस्थितीशी ह्या गोष्टीचा संबंध जोडता येईल. भारतीय इतिहासात कायमचे चालू राहिलेले द्विभाषिक तत्त्व द्विसांस्कृतिक समाजरचनेचे निर्देशक म्हणून पाहिले तर, संस्कृत भाषेनंतर इंग्रजीची गरज का वाटते हे तर लक्षात येतेच; पण आर्य-अनार्य, ब्राह्मण-शूद्र, नागरी-ग्रामीण हा आपल्या देशातला सनातन रूपबंध कादंबरीच्या क्षेत्रात किती प्रभावी आहे, हेही लक्षात येते. बहुतेक भारतीय साहित्य उच्चवर्णीयांच्या नैतिकतेच्या

सावलीत लिहिले गेलेले आहे — मग ती मुळात क्षत्रिय परंतु नंतर ब्राह्मणीकरण झालेली *भगवद्गीता* असो, की शबरीसारख्या प्रेमळ भिल्लिणीची गोष्ट असो — ही बिचारी आदिवासी स्त्री तिच्या आर्य राजावरील भक्तीमुळेच अमर झाली, एरवी आदिवासींच्या निरलसतेकडे कोणाचे लक्ष जाण्याची गरजच आपल्या संस्कृतीत कुठे दिसते?

ह्या जुन्या नैतिकतेने कादंबरीकारालाही पछाडले. इतर कोणत्याही साहित्यकारापेक्षा कादंबरीकाराचे अस्तित्व समाजसापेक्ष असते. अर्थातच समूहाच्या जाणिवा व्यक्त करणे त्याबरोबर आलेच. सामाजिक वास्तवामुळे कादंबरीच्या सौंदर्यशीलतेवर वाईट परिणाम होतो, असा गैरसमज गेल्या पंचवीस वर्षांतल्या मराठी समीक्षेने करून दिलेला आहे. कलांच्या सेंद्रिय स्वरूपाचे सिद्धांत पुढे करून समूह-जाणिवांचे दारिद्र्य झाकून टाकण्याचा हा उत्तम मार्ग आहे. दुर्दैवाने आपल्या वाङ्मयीन संस्कृतीवर ह्या सिद्धान्तांचा पगडा आहे.

कादंबरीचे सामाजिक दस्तऐवज म्हणून असलेले महत्त्व वादातीत आहे. ही सामाजिक प्रक्रियांची नोंद करतांना कादंबरीकाराला स्वतःवर कोणती तरी नैतिकता लादून घ्यावी लागते. कारण अशा वैयक्तिक मूल्यमापनाच्या काहीतरी व्यवस्थेशिवाय कादंबरीकाराला समाजाच्या अंतस्तरापासून सुरू होऊन बहिस्तरावर लौकिक स्वरूपात प्रकट होणाऱ्या प्रक्रियांचा परस्परसंबंध, सापेक्ष मूल्यमापन करता येत नाही. हे वैयक्तिक नैतिकतेचे साधन ज्याला सापडत नाही, तो इतर वाङ्मयप्रकार तरी हाताळतो, किंवा तरीही कादंबरी लिहिलीच तर पु. शि. रेगे यांच्या कादंबऱ्यांसारख्या ननैतिक कृती निर्माण होतात.

आपण नैतिकतेचे हे स्थितिशील, तरल, पूर्णतः वैयक्तिक स्वरूप रांगड्या बोधवादी प्रचारकी स्वरूपाच्या प्रस्थापित संस्थात्मक नैतिकतेपासून काळजीपूर्वक वेगळे केल्याशिवाय कादंबरीकाराला न्याय देऊ शकणार नाही. फार काय कादंबरीचे आकलनही त्याशिवाय शक्य होणार नाही. विशेषतः ज्या समाजात नेहमीच अनैतिक वातावरण असते तेथे नीतिबोधाचे पाठ देणाऱ्यांची कायमची गरज असते. अशा ढोबळ नीतिमत्तेपासून कादंबरीकाराची नैतिकता वेगळ्या जातीची ठरते.

कादंबरीकाराला आवश्यक अशा ह्या नैतिकतेचा सौंदर्यनिर्मितीच्या प्रक्रियेतला सहभाग तितकाच तरल स्थितिशील असतो. तिला स्वतःपेक्षा उच्च असे आदर्श मानावे लागतात. तिचे स्वतःचे घटक त्या त्या कादंबरीतील सामाजिक वास्तवाच्या आकलनानुसार वागणारे, त्यानुसार बदलणारेही असावे लागतात. तरच ती उन्नत होऊ शकते, नाहीतर स्वतःचे घटक कादंबरीतील वास्तवावर लादणारी नैतिकता संपूर्ण आशयालाच मारक ठरते. अशी उन्नत व लवचिक नसलेली नैतिकता अर्थातच दुय्यम प्रतीचे कादंबरीकार निर्माण करते.

कोणत्याही कादंबरीत तिच्या लेखकाची नैतिकता हा एक व्यूह असून त्यात वाचक आपोआपच सापडतो. केवळ वाचकाच्या सहनशीलतेमुळेच कादंबरीचे वाचन सुखदायक ठरते, कादंबरीतील सामाजिकतेचा आस्वाद शक्य होतो. कादंबरीवाचनात वाचकाचा लेखकाच्या नैतिकतेला कमीत कमी प्रतिकार झाला, तर ते कादंबरीत नैतिकतेचा कमीत

कमी अंतर्भाव असल्याची खूण आहे. एखादी कादंबरी खोट्या काल्पनिक वास्तवात, अज्ञात भूतकाळात उभी केली असेल तर तिथे नैतिकतेचा अभाव सहज शक्य असतो. वर्तमान वास्तवावर उभारलेल्या कादंबरीत नैतिकता टाळणे कठीण असते, कारण अशा वर्तमान वास्तवात जगणाऱ्या वाचकाची त्याबद्दल स्वतःची वैयक्तिक नैतिकता, जी आधीच तयार झालेली असते ती, कादंबरीवाचनात भाग घेईल हे गृहित धरावे लागते. त्यामुळे आपले बहुसंख्य कादंबरीकार सुखद गुदगुल्या करणाऱ्या संविधानकांचा पुरवठा करणारे करमणूक्ये ठरतात. फडके, खांडेकर, माडखोलकर हे लोकप्रिय कादंबरीकार नैतिक प्रश्नांचा सोक्षमोक्ष टाळण्यात वाकबगार होते. एक प्रकारच्या रंजनशक्तीवर त्यांची संपूर्ण कादंबरीनिर्मिती चालत होती. मराठी वाचकाला ह्या कादंबरीकारांच्या नैतिकतेला विरोध करावा लागत नाही.

आपल्या कादंबरीकारांची नैतिकता अधिक ठोकळ होण्याचे आणखी एक कारण म्हणजे, आपल्या समाजात जन्मलेल्या कोणाचीही संवेदनशीलता इतकी स्तरीभूत झालेली असते की प्रत्येक जण आपापल्या जातीबरहुकूम प्रतिक्षिप्त वर्तन करत असतो. न्यायमूर्ती रानड्यांचा बालविवाह हे अशा प्रतिक्षिप्त क्रियेचे उदाहरण होते. आपापल्या स्थानिक समूहाच्या आचारविचारादी सीमा इतक्या घट्ट झालेल्या असतात की अशा जमातींना 'समाज' हे नाव केवळ सोय म्हणूनच आपण देतो. ऐतिहासिक आणि पौराणिक कादंबऱ्यांमध्ये तर वास्तवाचे एवढे विकृतीकरण केलेले असते की समाजाची संकल्पनासुद्धा ह्या कादंबऱ्यांच्या लेखक-वाचकांना नसते. *(स्वामी, झेप, झुंज, मंत्रावेगळा, ययाती* इत्यादी.) 'वाङ्मयीन' कादंबरीकार असा दुसरा एक प्रकार मराठीत प्रतिष्ठित आहे *(सावित्री, गारंबीचा बापू, रात्र काळी घागर काळी* इत्यादी.) संवेदनक्षमता तीव्र दिसावी म्हणून हे कादंबरीकार अधिकाधिक तकलादू, कोमल, भावुक आणि कलास्पद आशयद्रव्य वापरतांना दिसतात. साहित्यिक संकेत, टीकाकारांनी प्रशंसलेले रूपबंध, रूपाभिमुख परिणामकारकता इत्यादी गोष्टी ह्या कादंबरीकारांना फारच प्रिय असतात. ह्या कादंबऱ्यांत अशी प्रतीकवादी शैली असते की, कोणत्याही प्रकारची नैतिक जबाबदारी आपोआपच टळते. कादंबरीकारासाठी आवश्यक अशी समाजाची संकल्पना दलित लेखकांना आपल्या विद्रोही जाणिवेत सापडत नसल्यामुळे साहजिकच त्यांच्यात कोणी कादंबरी लिहू शकला नाही.

मोडकळीला आलेल्या रूपवादी कादंबरीच्या ह्या काळात काही थोड्या नव्या कादंबरीकारांनी नवी नैतिकता आपल्या कादंबऱ्यांमध्ये दाखवली आहे. त्यांनी आपल्या पिढीच्या रोगाची लक्षणे सांगितली आहेत, त्यावर उपचार मात्र त्यांना माहीत नसावा. नैतिकता ही लेखकाच्या उद्देशावरून ठरवायची असल्यास ह्या कादंबरीकारांची नैतिकता निश्चितच प्रखर आहे, असे वाटते. त्यांचे नैतिक पेचप्रसंग सामाजिक जाणिवेत असतात. ह्या कादंबऱ्यांनी जुन्या कादंबरीपासून संपूर्णपणे वेगळे वळण घेतले आहे. ह्यांतील नायकांना

जगणे हीच सर्वांत कठीण समस्या वाटते. जितके ते समाजात अधिकाधिक मिसळतात, तितके ते अधिक परात्म होत जातात. कृतिपरता त्यांच्यात आहे, पण कृतीसाठी योग्य संधी त्यांना कधी सापडत नाही. ज्या परिस्थितीत कृती ही अनैतिकच ठरते हे नक्की झाले आहे, तेव्हा कृती न करणेसुद्धा नैतिकच ठरते. अस्सल जगण्याचे परिमाण मराठी कादंबरीत आता पहिल्यांदाच प्रकट झाले आहे. *(बॅरिस्टर अनिरुद्ध धोपेश्वरकर, स्त्रोत, रोबो, धग, माणूस* इत्यादी.) एकूण नव्या कादंबरीत किमान नैतिकता तरी नवी आहे.

उंचावर टांगलेल्या पारंपरिक नैतिकतेच्या सोन्याच्या पिंजऱ्यातल्या पोपटाप्रमाणे आदर्शवादाची आणि खुषदिल आत्मसमाधानाची जुनी गाणी गाणाऱ्या जुन्या कादंबरीकाराची प्रतिमा आदरणीय होतीच, परंतु एक मौल्यवान सामाजिक क्षोभकारक म्हणून नव्या कादंबरीकाराची प्रतिमा अधिक इभ्रतदार आहे.

१९७७

● ● ●

आधुनिक मराठी कादंबरीतील सामाजिक वास्तवाच्या चित्रणाची तंत्रे व शैली

एखाद्या द्रव्याला विशिष्ट माध्यमाद्वारे विशिष्ट रूपामध्ये प्रकट करण्याकरिता वापरल्या जाणाऱ्या तंत्रसमुच्चयाची पद्धती म्हणजे शैली, अशी मी शैलीची व्याख्या करतो. शैली हे मानवी व्यवहारांना आल्हाददायक रूप देणारे एक सामान्य तत्त्व आहे. हे तत्त्व मानवेतर प्राण्यांमध्येही आनुवंशिक आढळते. मानवी व्यवहारात मात्र बुद्धीच्या योगाने व्यवहारपद्धती बदलत असतात. ह्या बदलाचीही सातत्यंपरंपरा आहे. मानववंशशास्त्राने सिद्ध अशा मानवी समाजातील व्यवहारात शैली हे तत्त्व संस्कृतीच्या परंपरेचे व जिवंततेचे एक लक्षण समजले जाते. साहित्यादी कलांबरोबरच कपडे, मडकी-भांडी, राज्यशासन, धर्म इत्यादी अनेक क्षेत्रांत परंपरा, उपजतबुद्धी आणि व्यक्तीची विचारशक्ती यांचा एकमेकींवर परिणाम होत राहतो, म्हणून शैली प्रायः पारंपरिक असली तरी दर कृतीत भिन्न असू शकते. अशा सतत बदलणाऱ्या शैलीमधून क्वचित मूळ व्यवहाराचेही स्वरूप पालटून जाते, शैलीच वरचढ होऊन व्यवहार दुय्यम होतात. उदा. राज्यशासन, शहरी वसाहती, नवकविता. बऱ्याचदा हा केवळ बदलाकरता बदल असतो किंवा प्राप्त परिस्थिती अनुकूल करून घेण्याच्या हेतूने केलेला बदल असतो. व्यक्तीकडून झालेला असतो किंवा लोकमानसाकडून झालेला असतो.

शैली हे तत्त्व सर्जनाशी संबंधित असले तरी तिचे स्वरूप दर्शनी, सार्वजनिक व निरीक्षकसापेक्ष आहे. शैलीशी व्यक्तिबाह्य घटक इतके निगडित झालेले असतात की, त्यामुळे तिच्या व्यक्तिनिष्ठ सर्जनप्रधान संकल्पना गौण ठरतात, स्फूर्ति-प्रतिभा इत्यादींचे

स्तोम अवास्तव ठरते. एका सबंध भाषेचीही स्वतंत्र शैली असते ती अन्य भाषांमध्ये नसते. दिवसेंदिवस सर्व मानवी समाज अनेक व्यवहारांत सार्वजनिक शैलीकडे जात असल्याचे दिसून येते.

शैलीची द्रव्य, माध्यम व तंत्र ही परिमाणे परस्परसंयोगाने प्रत्यक्षात अगणित रूपे निर्माण करू शकतात. एकाच प्रकारच्या अनुभवाच्या भिन्नभिन्न संरचना निर्माण करू शकतात. विशिष्ट साहित्यकृतीतील शैली वाचकाच्या अनुभवानेच प्रतीत होते, कारण तिचे आकलन कालनिष्ठ असते. म्हणून वाचकाचे आकलन हीही एक निर्मितीच ठरते, परंतु ते दुय्यम असल्याने त्यातून शैलीचे स्थिर स्वरूप पकडता येत नाही, ते नेहमी वाहते असते. शैलीचे आशयनिरपेक्ष स्वतंत्र अस्तित्व दाखवता येत नाही. शैलीत समाविष्ट असलेल्या तंत्राचेही वेगळे अस्तित्व दाखवता येत नाही. शैलीला व तंत्रांना आशयनिरपेक्ष महत्त्वही नसते.

शैलीला योग्य तो प्रतिसाद मिळाला नाही तर ती खुंटते. ह्यामुळेच टीकाशास्त्रीय पुनर्मूल्यीकरण शक्य होते. विशिष्ट गटाच्या अभिरुचीच्या शिरजोरीविरुद्ध वाङ्मयीन बंडे निर्माण होतात.

तंत्रविस्तारामुळे साहित्याच्या मूळ माध्यमाशी = भाषेशी, इतर माध्यमांचा संयोग होऊ शकतो. उदा. गीतकाव्यात नादाचा, कादंबरीत रंगभूमीचा. कादंबरीच्या रूपनिर्मितीत भाषा या एकाच माध्यमामुळे निवेदनतंत्र, पात्रनिर्मितीतंत्र, संरचनानिर्मितीतंत्र इत्यादी विविध तंत्रांच्या संमिश्रीकरणामुळे प्रत्येक तंत्राचे परावर्तित असे अनेक गुणधर्म शैलीवर एकत्रितपणे लादले जातात. ह्यामुळे रूपाबद्दल अस्पष्टता निर्माण होते. ह्यामुळे रूपवादी समीक्षेत भोंगळपणा निर्माण होतो. काही कादंबऱ्यांत तंत्रच आशय व माध्यम यांच्यावर प्रभुत्व गाजवते, त्यांचा तपशील संरचनेसाठी ठरवते.

ह्याशिवाय शैलीला भाषाबाह्य असे अनेक बाह्य संदर्भही लागू होतात. (काल, प्रदेश, व्यक्तींचे लिंग, वय, दर्जा इत्यादी) विशेषतः जगातील अनेक प्रतिभावंतांचे भाषेवर दर पिढीत अनेकविध परिणाम होत राहिल्याने शैलीचा व्यापार अतिशय विस्तारला आहे. रूपांची अपूर्ववस्तुनिर्माणक्षमता विलक्षण वाढली आहे.

* * *

समाजजीवनाची नोंद करणारा वाङ्मयप्रकार, म्हणून जन्माला आलेल्या कादंबरीत सामाजिक वास्तव हेच द्रव्य असते. सामाजिक वास्तव व व्यक्तिनिष्ठ वास्तव असे वास्तवाचे विभाजन होऊ शकत नाही. व्यक्ती आणि समाज यांच्यातले हे विभाजन सर्जनप्रक्रियेला परवडणारे नाही. समाजाला आधारभूत अशा प्रेरणांवरच आजच्या सर्व सौंदर्यकृती निर्माण होतात. सौंदर्याचे निकषही प्रायः समूहनिष्ठ असतात. संपूर्ण मानवी व्यक्तिमत्त्व मांडणे म्हणजेच माणूस व समाज यांमध्ये असलेले एकजिनसी संबंध मांडणे होय. रिल्केने माणूस

हा एका "अज्ञात मोहोळातली मधमाशी आहे," असे मानवी अस्तित्वाबद्दल म्हटले आहे. ह्यावरून 'माणूस स्वतंत्र आहे' असे म्हणणे जितके एकांगी, तितकेच माणूस हा समाजाचा एक घटक आहे असे म्हणणेही एकांगी, ढोबळ ठरते. मानवी व्यक्तिमत्त्वाचा एखाददुसराच पैलू खुलवून सांगणाऱ्या व इतर पैलू टाळणाऱ्या प्रवृत्ती वास्तववादाला विरोधी ठरतात. माणसाचे अस्तित्व ज्या सामाजिक आधारांवर अवलंबून असते, त्यांनाच टाळणे अंतिमतः कादंबरीचे सौंदर्य नष्ट करते. ह्यात आपण एखाद्या अदृश्य मोहोळाची मधमाशी आहोत, अशी होणारी थोर आध्यात्मिक जाणीवच गायब झाल्यामुळे इहलोकाबद्दलचा, वर्तमानासंबंधीचा तिटकारा निर्माण होतो. खोटी हिंदुधर्मीय आध्यात्मिकता बोकाळते. आहे त्याच वास्तवातून सौंदर्य शोधण्याची तंत्रे लोप पावतात. खरे तर दैनंदिन व्यवहारातच शरीर, मन व आत्मा यांचा सुसंवाद घडून प्राप्त होणारी आध्यात्मिक भावना उच्च कोटीची व खरी असते. *दळता कांडता विठ्ठल* सुचणे श्रेष्ठ दर्जाचे असते. सामाजिक वास्तवामुळे सौंदर्यशीलता कमी होते, असेही वास्तववादी साहित्यावरून सिद्ध होत नाही. उदाहरणार्थ, *मादाम बव्हारी.* दैनंदिन व्यवहाराशी झगडतांनासुद्धा थोर आध्यात्मिक पातळी गाठता येते; हे वर्तमान जग ओलांडून भूतकाळात किंवा अद्‌भुतात किंवा काल्पनिक जगात जाण्याची गरज नसते, हे मराठी कादंबरीच्या संदर्भात ठासून सांगणे निकडीचे झाले आहे.

व्यक्तिस्वातंत्र्याच्या काही विचित्र कल्पना आपल्या अडाणी वर्तमानपत्रांनी लोकप्रिय करून टाकल्याने आपल्या अपरिपक्व विचारांच्या लेखकांना नेहमी चुकीची दिशा मिळते. वास्तवाचा विपर्यास ह्या कल्पनांनीही घडत आला आहे. अतिरिक्त व्यक्तिवादी घटना दाखवून हा विपर्यास वास्तवाचे विकृत दर्शन घडवतो. ह्याला पुन्हा आपले 'टीकाकार' प्रतिभेचा विलास समजतात (प्रभाकर पाध्ये). अनुभवसिद्धता नसेल तिथे प्रतिभेचा विलास समजून अशा विकृत वास्तवाचे 'सौंदर्यशास्त्र' मराठीत तयार केले गेले. संपूर्ण व्यक्तिस्वातंत्र्यातून व्यक्तिमत्त्वहनन करणारी एक भयानक मोकळी निर्माण होते ही जाणीव काही कादंबरीकारांना झाली आहे: (भाऊ पाध्ये, किरण नगरकर). माणूस किती स्वतंत्र असतो? किती स्वतंत्र असू शकतो? राजकारण, सामाजिक समस्या, तत्कालीन सामाजिक प्रवाह ह्यांचे स्पष्ट व अस्पष्ट संदर्भ असल्याशिवाय व्यक्तीचे अस्तित्व परिपूर्ण होऊ शकते काय? ह्या प्रश्नांचा विचारसुद्धा टाळणे अप्रामाणिकपणाचे आहे, हे अनैतिकही असू शकते. अशा साहित्याला फक्त कलावादी सिद्धांतच वाचवू शकतात.

संस्कृतीच्या आवरणातच साहित्यव्यवहार शक्य होतो. ह्या सत्याचे भान न ठेवणारे कादंबरीकार वास्तवाच्या लांबच राहतात, इतर कोणत्याही कलाकारापेक्षा कादंबरीकाराला समाजजीवनाचे किंवा समूहजीवनाचे भान सतत ठेवावे लागते. एका अर्थाने कादंबरीकाराला संस्कृतीस संवर्धक अशीच भूमिका प्राप्त होते. कारण कादंबरीचे द्रव्य संस्कृतीच्या सर्जन, संरक्षण, सातत्य, मूल्यवितरण इत्यादी संदर्भासकट कादंबरीच्या रूपात येते. व्यक्तीवर पडणारे हे सामाजिक वास्तवाच्या आधाराचे संदर्भ व्यक्तीला मान्य असोत की

नसोत, ते असतातच. हे वास्तवाचे दर्शन घडवण्याचे अनेक शैलीप्रकार आहेत. आधुनिक मराठीतल्या कादंबऱ्यांत खालीलप्रमाणे प्रमुख प्रकार दिसतात. मराठी कादंबरीतील वास्तववादाची भिस्तही ह्या एवढ्याच कादंबऱ्यांवर आहे :

१. सरळ प्रमाणाने : *वासूनाका, बॅरिस्टर अनिरुद्ध धोपेश्वरकर, शिदोरी, इंधन, अरे संसार संसार, देवाचा शब्द, उगवतीचे रंग, बखर एका राजाची.*

२. उलट्या (व्यस्त) प्रमाणाने : *गांधारी, गोतावळा.*

३. *विरोधी :* *काळोखाचे अंग.*

४. उतरंड : *रथचक्र, क्षिप्रा-सरहद्द-जन हे ओळतु जेथे, यशोदा, गारंबीचा बापू.*

५. उत्कंठा : *मुंबई दिनांक.*

६. विराम : *स्रोत, सावित्री, अवलोकिता, रेणू, सात सक्कं त्रेचाळिस.*

ह्या यादीत वास्तवाशी दूरान्वयाने संबंध असलेल्या अद्‌भुतात जमा होणाऱ्या, ऐतिहासिक-पौराणिक, लिंगसंबंध खुलवणाऱ्या, रोमँटिक प्रेम चितारणाऱ्या आणि आदर्शवादी कादंबऱ्या घेतलेल्या नाहीत. कारण त्यांना वास्तवाच्या संदर्भात मूल्यच नाही, असे प्रस्तुत लेखकाचे मत आहे.

पु. शि. रेग्यांच्या *मातृका* सकट चारही कादंबऱ्यांची शैली मढवलेल्या ठोकीव पत्र्यासारखी चकचकीत मुलामा असलेली, पातळ आहे. तिला जाडी, मजबुती नाही. त्यामुळे त्यांची पात्रे गुलछबू, नाजूक, क्लासिकल पवित्रा कसाबसा सांभाळून राहणारी, स्वतःचे निर्मळ परंतु मूल्यरहित मानसिक जीवन असणारी — अशी आहेत. त्यांनी निवेदनाचे मोठमोठे विराम असलेले तुकड्यांचे तंत्र वापरल्याने त्यांची पात्रे टिकून राहतात व त्यांचे पितळ उघडकीला येत नाही. हे निवेदनतंत्राचे वैशिष्ट्य म्हणून महत्त्वाचे पाऊल असले तरी त्यांच्या कादंबऱ्या धूसर, रूपवादी-सौंदर्यवादी मराठी अभिरुचीच्या एका छोट्याशा गटाला रिझवणाऱ्या, मनाने व बुद्धीने निष्क्रिय अशा वाचकवर्गासाठी लिहिलेल्या वाटतात. स्त्रियांच्या फक्त उपभोगप्रधान गुणांपुरतेच त्यांचे आशयद्रव्य मर्यादित राहते. मराठीत या जातीच्या लघुकथा भरपूर आहेत. अशा आशयाची कादंबरी महत्त्वाची ठरत नाही.

शैलीचा प्रमुख धर्म म्हणजे निवड; कादंबरीकार वास्तवातील कोणत्या घटनापात्रादी तपशिलाची निवड त्याच्या आशयसूत्रानुरूप करतो, त्यातून त्याचा मूल्यविवेक दिसतो. अशा अनेक तपशिलांमधून कादंबरीकाराची नैतिकता सिद्ध होते. ही नैतिकता चुकीची असली तरी असावीच लागते, नाहीतर कादंबरीतील तपशील आशयसूत्रात गुंफले जात नाहीत. मला काय आवडते व काय नाही एवढी तरी किमान भूमिका कादंबरीकाराला घ्यावीच लागते. नैतिकता नसलेले कादंबरीकार वास्तवाला सामोरेसुद्धा जाऊ शकत नाहीत. कादंबरीकाराचे पूर्वग्रह असतात, परंतु ते पात्रांवर व घटनांवर लादले तर वास्तवता

विद्रूप होते. वास्तववादी कादंबरीकार पात्रांवर संपूर्ण ताबा कधीच गाजवत नाही. जिथे त्याची नैतिकता पात्रांच्या दृष्टिकोनाशी खटकते तिथे ह्या संघर्षातून १. उदात्तीकरण, २. विडंबन, ३. विरोध, किंवा ४. स्वीकृती अशा वास्तवाची नोंद घेणाऱ्या वृत्ती दिसून येतात : १. *काळोखाचे अंग* मधील जोड्या, २. *वासूनाका* मधील टोळीबाहेरचे जग, ३. *देवाचा शब्द* मधील संपत्ती, आणि ४. *शिदोरी* मधील तपशील — ही अनुक्रमे या चार वृत्तींची उदाहरणे देता येतील. कादंबरीकाराची नैतिक परिमाणे कादंबरीतील तपशिलाला सघन अर्थ आणून देतात व संरचनेत हा तपशील योग्य त्या स्थानी बसवतात. लेखकाची नैतिकता वाचकांना सहन करावीच लागते, सोसावी लागते. बऱ्याचदा ती वाचकांना असह्यही होते. परंतु वास्तवाशी इमान राखणाऱ्या कोणत्याही कादंबरीकाराला दुसरा पर्याय नसतो. लोकप्रियतेचा ध्यास घेतलेल्या, व्यापारी व करिअरिस्ट लेखकांना अशी नैतिकता परवडत नाही. त्यांच्यापैकी बऱ्याच लेखकांना अशी कुवतही नसावी. कादंबरीकार हा असे करमणुकीचे यंत्र होऊन बसल्याची उदाहरणेही मराठीत भरपूर आहेत.

कादंबरीत विशाल रूपनिर्मिती अपेक्षित असते. तिच्या धमन्या रुंद असतात व त्यातून भरपूर रक्त वाहावे लागते (ऑर्तेगा). कादंबरीचा विस्तृत भाषिक अवकाश भरून काढणारे आशयद्रव्य त्या काळातील संबंधित सामाजिक घटना, प्रेरणा, आशा-आकांक्षा इत्यादी तपशिलाने बनते. ह्या तपशिलाने निवेदनशैलीचा वेगही मंद होतो. *शिदोरी, वैतागवाडी* ह्या कादंबऱ्यांचे मोठेपण त्यांच्या ठासून भरलेल्या तपशिलात आहे. पण मराठीत छापून छापून लांबवलेल्या दीर्घकथांना कादंबरी म्हणवून घेण्याचाही प्रघात आहे. बहुसंख्य कादंबऱ्या वस्तुतः दीर्घकथाच आहेत. मराठी कादंबरीचे रूप संकोचल्याचे ह्यावरून दिसून येईल. वास्तवाचे तोकडे आकलन असल्याचे हे निर्देशक आहे. वाचकसापेक्षता, प्रकाशकांची अपेक्षा आणि वास्तवाच्या आकलनाची कमी कुवत, ह्याशिवाय नवनव्या तंत्राचा शोध न घेणे, हेही कादंबरीकारांच्या कमकुवतपणाबद्दल सांगता येईल. उदाहरणार्थ, प्रथमपुरुषी निवेदनतंत्राचा नको त्या आशयासाठी उपयोग केलेला दिसून येतो. उदाहरणे : *स्वगत :* स्वतःच्या आईच्या व्यभिचाराबद्दल नायक प्रथमपुरुषी निवेदनात धड तीव्रताही दाखवत नाही. *लव्हाळी* मध्ये एकाग्र निवेदनाचे, डायरीचे तंत्र सर्वत्र कुचकामी वाटते. घासून शिळे झालेले वाक्यप्रयोग, उपमांचे अनाठायी अलंकरण, प्रतीकांचा अडाणीपणाने उपयोग अशी अनेक आवर्तने आधुनिक मराठी कादंबरीच्या शैलीत दाखवता येतील. *मुंबई दिनांक, स्रोत, सावित्री* ह्या कादंबऱ्यांत मात्र निवेदनतंत्रे पुढे गेली आहेत.

मराठीला इतर भारतीय भाषांप्रमाणेच गद्य शैलीची सलग पुरातन परंपरा नाही. त्यामुळे एकाच चालू भाषिक प्रयोगामध्ये सगळे कादंबरीकार लिहीत असतात. जुन्या मराठीत जिथे जिथे समर्थ गद्यशैली आढळते तिच्याशी नाते जोडण्याचे प्रयत्न क्वचितच झाले. मराठीत टीकाकारही नसल्याने हे भान कोणी आणून देत नाहीत.

वास्तववादाचा आदर्श आपल्या साहित्यात जोम धरत नाही, याचे आणखी एक कारण

म्हणजे आपल्या परंपरेत प्रस्थापित संस्कृतीमूल्यांबरहुकूमच वाङ्मयीन संस्कृतीही वाढत आली. महानुभाव, वारकरी व शाहीर ही तीन प्राचीन बंडे पाहिल्यास आधुनिक काळात त्या धर्तीची लिटल मॅगझिन्स व दलित साहित्य ह्या दोनच चळवळी सांगता येतील. ह्या दोन चळवळींनीही कितपत सकस साहित्यनिर्मिती केली याची खात्री देता येत नाही. कादंबरी लिटल मॅगझिन्समध्ये येणेच अशक्य आहे. दलित साहित्यात कादंबरी निर्माण होणे अशक्य वाटते, कारण हे लेखक जातीच्या जाणिवेने इतके ग्रस्त आहेत की त्यांना विशाल मानवी समूह आपल्या नैतिकतेत सामावून घेता येत नाही. (बाबुराव बागूल, शंकरराव खरात). त्यांना 'आपण कोण?' हा प्रश्न अजून सोडवता आला नाही, त्यामुळे इतरांचा धिक्कार करण्यापलीकडे त्यांची नैतिकता जात नाही. हे फार तर कथा किंवा कविता उत्कृष्ट लिहू शकतात, कादंबरी लिहिली जाईल तेव्हा हे लेखक स्वतःला दलित म्हणवून घेण्याच्या पलीकडे गेलेले असतील.

पात्रचित्रणाच्या तंत्रात 'नमुने' हे वास्तववादी साहित्याचें लक्षण आणि घटक समजले गेले आहेत (लुकाच). ह्या नमुन्यात व्यक्तीचे सामान्यत्व व विशेषत्व हे दोन्ही गुण असावे लागतात, दोन्हीचा संयोग व्हावा लागतो. मराठीतल्या व्यक्तिप्रधान कादंबऱ्यांत विशेषतः लैंगिकता हेच आशयसूत्र असलेल्या कादंबऱ्यांत, वास्तवाभिमुख असा हा संयोग घडत नाही. ह्याशिवाय नव्या समाजात भावनिक व बौद्धिक अशा दोन्ही वृत्ती माणसांमध्ये सापडतात. पात्रे विचार करणारीही असावी लागतात. नुसती भोगणारी, भोग देणारी, असहाय अशी नसतात. वेश्या झालेली स्त्रीही आधीची एक असह्य चौकट मोडून वेश्या होते, ही वस्तुस्थिती मांडली गेली पाहिजे. ह्याबाबतीत भाऊ पाध्ये यांची पात्रे ठळकपणे समोर येतात. *(अग्रेसर, वैतागवाडी, बॅरिस्टर अनिरुद्ध धोपेश्वरकर, वासूनाका)* म्हणून भाऊ पाध्ये आजचे सर्वश्रेष्ठ कादंबरीकार आहेत असे मानावे लागते.

नव्या कादंबऱ्यांतील एका गटात असे नायक दिसतात की त्यांना परात्मवादाने पछाडलेले दिसते. स्वतःच्या अंगी सद्‌गुण आहेत असे नायक मानत नाहीत. *(बॅरिस्टर अनिरुद्ध धोपेश्वरकर, निष्पर्ण वृक्षावर भरदुपारी, सात सक्कं त्रेचाळीस, स्त्रोत.)*

सर्व सामाजिक संस्थांना व मूल्यांना हे अव्हेरतात. हे नायक सामाजिक रोगाचे निदान फक्त करतात, उपाय सुचवत नाहीत. त्यामुळे ह्या कादंबऱ्या स्वगते, आत्मकथने, नाट्यीकृत जाणिवा ह्यांनी भरलेल्या आहेत. आत्मव्यंजना व वास्तवाचे व्यंजक दर्शन आधुनिक कादंबऱ्यांत वाढलेले आहे. अस्तित्वाबद्दल त्यांना प्रेम असले तरी त्यांच्या प्रतिक्रिया कडू आहेत. त्यांची भाषा नेहमीची बोली असल्याने वास्तवाचे खोटे चित्रण करणे शक्यच होत नाही. ह्या कादंबऱ्यांत 'कृती' अत्यंत कमी असल्यामुळे त्यांचे कथानक 'कंटाळवाणे' वाटते. ह्या नायकांना कृती नको आहे, कारण समाजातले वातावरणच अनैतिक असल्यामुळे अशा वातावरणात कोणतीही कृती अनैतिक ठरू शकते. यांच्या विचारात स्फोटक बंडखोरी आहे पण ती विचारातच राहते, कृतीत उतरत नाही. तरुण पुरुषपात्रांची ही

स्थिती वास्तवच आहे, परंतु स्त्री पात्रांच्या बाबतीत मात्र प्रगती झालेली दिसत नाही. स्त्रीलेखिका तर जास्त अश्लील लिहू लागल्या आहेत. गुलामगिरीची ही पूर्णस्थिती म्हणता येईल : पुरुषांना जे हवे तेच पुरवण्यात व मग आपण आपल्यासाठीच हे करतो असे समजण्यात व्यक्तिनिष्ठ चित्रण वाढून सामाजिक संदर्भ विसरले जातात.

नैतिक आणि भौतिकदृष्ट्या खंगलेल्या आपल्या समाजात माणसाच्या दैनंदिन व्यावहारिक गोष्टीही जिकिरीने पार पाडाव्या लागतात. त्यामुळे ह्या बारीकसारीक बाबी पार पाडण्यातच माणूस वास्तवाला वैतागून जातो. मग ह्या वर्तमान व्यवहारापासून दूर जाण्याची आपली सुप्त भूक पुरवणाऱ्या वाङ्मयीन प्रवृत्ती वाढत जातात. यामुळे ऐतिहासिक, पौराणिक, रोमँटिक, अद्‌भूत, लैंगिक, प्रतीकवादी, लिरिकल शैलीत लिहिलेल्या अशा कादंबऱ्यांची रेलचेल झाल्याचे दिसते. या वास्तवापासून दूर गेलेल्या प्रांतात वाचकाची सदसद्‌विवेकबुद्धी आपोआपच नाहीशी होते. पात्रे विशिष्ट असल्यामुळे नमुने ठरत नाहीत. लेखकाची नैतिकता तर अपेक्षित नसतेच. लेखकांनी वाचकाच्या सुप्त भावना चाळवल्या, सोपे मनोरंजक शैलीत लिहिले की हा व्यवहार संपतो. 'व्यक्तिनिष्ठ वास्तव' शून्यात संपून जाते, कारण त्याला वास्तवाचे सामाजिक संदर्भ मुळातच नसतात. अमुक एक घटना लेखकाला मान्य आहे की अमान्य, योग्य वाटते की अयोग्य वगैरे जबाबदारीच्या गोष्टी विचारायचीही गरज भासू नये अशीच आशयसूत्रे ह्या कादंबऱ्यांत आढळतात. वास्तव व काल्पनिक यांच्यामधला, दोन्हीकडचे फायदे उपटणारा असा धूसर प्रदेश अशा कादंबऱ्यांना ह्यामुळेच परवडतो.

* * *

आपण जेव्हा जेव्हा 'सामाजिक वास्तव' 'सामाजिक जाणिवा' असे शब्दप्रयोग वापरतो तेव्हा आपल्याला कोणता 'समाज' अभिप्रेत असतो हेही स्पष्ट नसते. आपल्या 'समाजा'त निरनिराळ्या विभाजक तत्त्वांनी इतके परस्परांपासून दूर लोटणारे समूह करून ठेवलेले आहेत की आपल्याला फक्त व्यक्ती, व्यक्तींच्या जाती, वर्ग, उपजाती, धंदे, दर्जा ही विभाजक तत्त्वेच दिसतात. उंदराच्या बिळासारख्या आपल्या जाती, आपल्याला महत्त्वाच्या वेळी सुरक्षित ठेवत असतात (डॉ. आंबेडकर). डॉ. केतकरांनंतर जातिसंस्थेवर कोणा कादंबरीकारानी बोट ठेवलेले नाही. या समाजात माणसाचे नाव कळले की, त्याची जात, अंदाजे दर्जा, साधारण सांपत्तिक परिस्थिती हे आपोआप कळते. सारांश देशपांडे किंवा फडके किंवा शिंदे ह्या नावाची माणसेच मुळात स्पष्ट सांस्कृतिक प्रतीके म्हणून अस्तित्वात असतात, तेव्हा अशा माणसांच्या समाजात प्रतीकवादी साहित्य होणेच अशक्य आहे, अशी परिस्थिती आहे. त्यामुळे हे सामाजिक वास्तव आपण होऊन टळेल अशा मानसशास्त्रीय-रूपवादी-व्यक्तिनिष्ठ ऐतिहासिक-प्रतीकवादी कादंबऱ्या लिहिण्याचा प्रवाह वाढत असावा. ज्या समाजाची रचनाच मानवताविरोधी तत्त्वांवर झालेली आहे, त्या समाजाला मानवतावादी आशय देणेही कादंबरीकाराला सहज शक्य नाही. वरच्या

जातींविरुद्ध खालच्या जाती, खालच्या जातींविरुद्ध भटक्या जाती, पुरुषांविरुद्ध स्त्रिया, पितृसत्ताक पद्धतीविरुद्ध मुले, श्रीमंताविरुद्ध गरीब, शहरांविरुद्ध खेडी — अशी असंख्य बंडे पिढ्यान् पिढ्या होत गेली आणि ह्या संदर्भाच्या नव्या सौंदर्यकल्पना रूढ केल्या तरच वास्तववादाची भारतीय भाषांमधली दुर्दशा संपणे शक्य आहे. आज तरी असा केंद्रहीन समाज हे वास्तव असतांना ऑरगॅनिक युनिटी सारख्या 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 अप्रामाणिपणाचे होईल व सुंदरही ठरणार नाही.

१९७८

●●●

पु. शि. रेगे यांच्या कादंबऱ्या

पु. शि. रेगे यांच्या कादंबऱ्यांचा विचार करण्यासाठी काही संदर्भ लक्षात घेणे आवश्यक आहे.

- १ -

सावित्री (१९६२) पासून रेग्यांच्या कवितेतील शब्दकळा ओसरू लागली, लयींची ठराविक आवर्तने दिसू लागली. *पक्षी जे झाडावर गाणे गातो* ही माझ्या मते त्यांची शेवटची चांगली कविता होती. शैलीनिष्ठ कवींच्या बाबतीत अशी अवस्था येणे अपरिहार्य असते. उतरती शब्दकळा पुन्हा पूर्वीची सर्जनपातळी साधू देत नाही. अशा अवस्थेनंतर त्यांनी कादंबरीचे गद्य हा काव्याच्या ओहोटलेल्या सर्जनपातळीला पर्याय म्हणून मानल्याचा निष्कर्ष काढता येतो. जेव्हा त्यांनी सर्वोत्कृष्ट कविता लिहिल्या (*गंधरेखा* - १९५४ ते *पुष्कळा* - १९६०), तेव्हाच त्यांचे उत्कृष्ट गद्यही लिहिले गेले (टीकालेख, नाटके, कथा). *सावित्री* नंतरच्या उताराच्या काळात *अवलोकिता* (१९६४), रेणु (१९७३) आणि *मातृका* (१९७८) ह्या कादंबऱ्या लिहिल्या गेल्या.

आपल्या एकंदर स्फुट टीकालेखांत व टिपणांत रेग्यांनी कादंबरी ह्या आजच्या प्रमुख वाङ्मयप्रकाराबद्दल जवळजवळ मौन पाळले आहे. कादंबरीवर एक लेखसुद्धा नाही, फुटकळ टिपणही नाही. जिथे कादंबरीबद्दल बोलावेच लागेल, तिथेही त्यांनी ते उघडपणे टाळले आहे. (उदा. पु. य. देशपांडे, *छांदसी,* पृ.२०; कुसुमावती देशपांडे, *छांदसी,* पृ. ३२; वि.स. खांडेकर, *छांदसी,* पृ. ५१). जिथे कादंबरीबद्दल बोलणे आवश्यक होते

तिथेही बोलण्याचे टाळून त्यांनी निव्वळ तात्त्विक, सर्वसामान्य साहित्यासंबंधी आपली 'कलावादी' भूमिका जास्त ताणून मूळ मुद्द्यांना बगल दिली आहे. अशा ठिकाणी कादंबरीच्या आशयाबद्दल थोडेही काही विधान केले असते तर त्यांची 'कलावादी' भूमिका कोसळली असती हे स्पष्ट दिसते. उदाहरणार्थ : *'साहित्य व जीवननिष्ठा'* (छांदसी : ८) ह्या लेखात ते म्हणतात, ''*केवळ* जीवननिष्ठेचाच आग्रह धरला की *साहित्याचे* आणि *कलेचे* क्षेत्र संकुचित होते. त्यांच्यात आणि प्रचारात फारसे अंतर उरत नाही.'' ह्यातील तिरप्या ठशांच्या शब्दांतील (तिरपा ठसा माझा) ओढाताण पाहण्यासारखी आहे. ही चर्चा करतांना त्यांनी प्रतिपक्षाचे मत बाजूलाच ठेवून दुसराच मुद्दा सुरू केला. ''केवळ'' जीवननिष्ठेचा आग्रह जीवननिष्ठावाले कधीच धरत नाहीत. जीवननिष्ठा हे इतर अनेक तत्त्वांपैकी एक तत्त्व असते व ते नसले तर फोल साहित्य निर्माण होते हा महत्त्वाचा मुद्दा होता. शिवाय एखादा विशिष्ट वाङ्मयप्रकार गृहीत न धरता ऊठसूट 'साहित्य', 'कला' असे मोघम संकल्पना असलेले शब्द (ज्यात संगीतापासून सामाजिक नाटकांपर्यंत सर्व प्रकार असतात) वापरणे विशिष्ट चर्चेत शास्त्रशुद्ध नसते. हीच गोष्ट त्यांच्या *साहित्य व समाज, कलेतील सत्याचे स्वरूप, आधी शब्द मग अर्थ, लेखकाची जबाबदारी* ह्या स्फुट टिपणांमधे वारंवार दिसून येते. अशा प्रश्नांवर चर्चा करतांना प्रायः कादंबरीचे उदाहरण महत्त्वाचे ठरले असते, पण ते खुद्द रेग्यांवरच उलटले असते, म्हणून त्यांनी ते मुद्दाम टाळले. आधुनिक कादंबरीकारांचा तर त्यांच्या सबंध साहित्यचर्चेत एकही उल्लेख आढळत नाही. गॉल्सवर्दी, मॉम यांच्यापलीकडे त्यांनी कोणाचा उल्लेखही केलेला नाही. पास्टरनाकवर त्याची जीवननिष्ठा, सामाजिक आणि राजकीय आशय हे मुख्य मुद्दे सोडून वर्तमानपत्री अग्रलेखासारखे टिपण लिहिले. एकूण कादंबरी ह्या वाङमयप्रकाराला आवश्यक त्या सामाजिक व नैतिक संदर्भांचे महत्त्व आपल्या 'कलावादी' भूमिकेला पोषक ठरणार नाही, हे त्यांच्या लक्षात आलेले दिसते.

छांदसी मधील त्यांच्या स्फुट लेखांमधील साहित्यिक भूमिकेमधेही व्यक्तिवादी, समाजपराङ्मुख, न-नैतिक सामाजिक वास्तवापासून दूर जाणारे, रोमँटिक वृत्तीचे असे अनेकविध सिद्धांत दिसतात. उदाहरणार्थ : 'रामायण', 'महाभारत', 'इलियड' इत्यादी महाकाव्ये अजूनही आपल्या मनाची पकड घेऊ शकतात, याचे मुख्य कारण म्हणजे त्यांत ग्रंथित झालेल्या सांस्कृतिक परंपरेचे आपण वारसदार असतो...आता गंमत अशी की प्रत्यक्ष ही काव्ये संशोधक आणि वेठीला धरलेले विद्यार्थी याखेरीज बहुतेक कोणी मुळातून वाचत नाही'' (*छांदसी,* पृ. ९). ''वास्तविक कलेशी [कलावंताची सामाजिक जबाबदारी, रसिकांची संस्कारिता वाढविणे] या गोष्टींचा कोणताच प्रत्यक्ष संबंध नाही'' (*छांदसी,* पृ. ११८).

कादंबरीसारख्या सामाजिक आधारांचे आशय असलेल्या वाङ्मयप्रकाराला ज्या गोष्टी आवश्यक असतात, त्यांच्या विरुद्धच रेग्यांचे सिद्धांत उभारलेले असल्यामुळे कादंबरीची

त्यांची समज अपुरी आहे असे म्हणावे लागते. शुद्ध भावकवितेवर आधारलेले निष्कर्ष सर्वसामान्य 'कलेला', 'साहित्याला' आणि पर्यायाने सर्वच भिन्नधर्मी वाङ्मयप्रकारांना लावण्याचे धोरण चुकीचे ठरते.

रेगे मुळात रोमँटिक प्रवृत्तीचे लोकमानसविन्मुख कादंबरीकार आहेत.

- २ -

कादंबरीच्या रूपाबद्दल रेग्यांना स्पष्टता आलेली दिसत नाही. *सावित्री — अवलोकिता — रेणू* ह्या तिन्ही कादंबऱ्यांची रूपे ज्या साच्याची होती तो साचा त्यांनी *मातृका* मध्ये बराच बदलण्याचा प्रयत्न केलेला दिसतो. ह्या चारही कादंबऱ्यांच्या आशयसूत्रांत साम्य असूनही हा *मातृका* मध्ये दिसणारा बदल लक्षात घेण्यासारखा आहे. हळूहळू त्यांचे एकांगी 'कला'विषयक सिद्धांत बदललेले दिसतात. १९७७ मध्ये रेगे लिहितात, ''लेखकाचे काम हे एकंदर जीवनाचे भान राखणे हे असते'' (*अनुष्टुभ,* दिवाळी १९७७). दुर्दैवाने रेगे यांचे लेख सातत्याने लिहिलेले नाहीत. हे मराठीत नेहमी होते तसेच झाले, मराठी वाङ्मयीन संस्कृतीला प्रगल्भावस्था अजून आली नसल्याचे हे द्योतक आहे. मराठीत सलग काही होऊ शकत नाही, एखाद्याचे विचार सलगपणे मांडायला भाग पाडणारी व्यवस्था मराठीत नाही. त्यामुळे जिथे लेखकाने मौन पाळलेले असते तिथे अंदाज बांधण्याची आपली परंपरा चालूच आहे. आपल्या प्रकाशनाची साधने सदोष आहेत.

वास्तवाच्या पलीकडे जावे, सामाजिक जबाबदारी वगैरे गोष्टी 'by-product' आहेत असे सुचवणारे त्यांचे 'कलावादी' तत्त्वज्ञान पहिल्या तीन कादंबऱ्यांनंतर *मातृका* मध्ये किंचित ह्या सामाजिक संदर्भाकडे झुकू पाहते. एक तर *मातृका* ची संरचना आधीच्या कादंबरीपेक्षा विस्तृत आहे. त्यामुळे कादंबरीतील भाषिक-अवकाश भरून काढण्यासाठी त्यांनी बरेच सामाजिक संदर्भ घातले. (उदा. कोकणातले खेडेगाव, लहानपण, मुंबईतील वातावरण, राष्ट्रीय चळवळीतील विसूभाऊ, नानांचे सामाजिक कार्य, शाळा-कॉलेजातले वातावरण, गांधींचे अधूनमधून उल्लेख, इ.) पण शेवटी नायकाचे एकदम इराणात स्थानांतर करून हे सामाजिक आवरणच अप्रस्तुत ठरवले. त्यांच्या *सावित्री — रेणु — अवलोकिता* ह्या कादंबऱ्यांना लागणारे वास्तवाचे संदर्भही कादंबरीच्या रूपाबद्दलचा त्यांचा अपक्वपणा दर्शवतात.

रेग्यांच्या कादंबऱ्यांच्या संहिता मुद्रणशैलीच्या दृष्टीने अभ्यास करण्यासारख्या आहेत. *सावित्री, अवलोकिता व रेणू* ह्या तिन्ही कादंबऱ्या सकृद्दर्शनीच छापून छापून वाढवलेल्या दिसतात. बारीक होऊ नये म्हणून मुद्रकाला सूचना देऊन छापून दीर्घ केलेल्या अलीकडच्या क्षीण अवकाशाच्या 'कादंबऱ्यां'चा एक मोठा वर्ग मराठीत आहे. रेग्यांच्या ह्या तिन्ही कादंबऱ्या त्यातल्याच आहेत. गंगाधर गाडगीळ किंवा श्याम मनोहर यांची कुठलीही एक जबर कथा अशा छापून केलेल्या कादंबऱ्यांपेक्षा मोठे अवकाश धारण करते.

सावित्री च्या तंत्राला चाऱ्ही बाजूंनी पानोपान कोरी सोडलेली, दर पानाआड संपूर्ण पानभर रिकामी सोडलेली जागा स्वाभाविकरीत्या शोभून तरी दिसते, कारण तो पत्रसंग्रह आहे. परंतु *अवलोकिता* आणि *रेणू* या कादंबऱ्यांत छापील मजकुरांपेक्षा कोरा अवकाशच मुद्रकाने ज्यास्त सोडलेला आहे. तो बव्हंशी निरर्थक आहे. *अवलोकिता* व *रेणू* यांना फार दयाळू होऊनच कादंबऱ्या म्हणाव्या लागतील. त्यांची आशयसूत्रेच संरचना होतात, पात्रे मिनिएचर प्रमाणावर वर्णलेली आहेत, त्यांचे वागणे अस्पष्ट आहे. *सावित्री* मध्येही हाच प्रकार आढळतो. मुद्रणशैलीच्या तुटक अशा तुकड्यांनी हे कथन सतत खंडित केले असल्याने वाचकाकडून हे तुकडे जुळवून घेण्याची अपेक्षा केलेली असते. ही अपेक्षा उपलब्ध संहितेतील सुगाव्यांच्या आधारे पार पडते, तरी आशयाला विस्तृतता देण्याऐवजी संकुचित करते; कारण रेग्यांच्या पात्रांना लिंगभावना व्यक्त करण्यापलीकडे दुसरे काही उद्योग नसावेतच असेच सुगावे कादंबरीत सापडतात. घटनांना तर इथे वावच नसतो. आशय केविलवाणा ठरून संहितेच्या आठ-दहा ओळींतून थोडासा डोकावून तुटत जातो. एकच स्त्रीआसक्त असे कादंबरीकाराचे अदृश्य अस्तित्व हे तुकडे जुळवण्याची धडपड करतांना दिसते.

शैलीच्या दृष्टीने अधिक खोल पाहू जाता रेग्यांच्या कादंबऱ्या निव्वळ तंत्रनिष्ठ वाटू लागतात. आशयाची रूपात मांडणी करतांना विविध तंत्रांचा साधनभूत असाच उपयोग होतो. परंतु रेग्यांच्या कादंबऱ्यांत तंत्रेच आशयापेक्षा वरचढ ठरतात. हल्ली अनेक कलाकृतींवर तंत्राची जबरदस्त हुकमत दिसून येते, इतकी की आशयातील तपशील तंत्राच्या गरजेवर निवडलेला दिसतो. परंतु अशा कलाकृतीत तंत्र ही नवनिर्मिती असावी लागते. शिळे तंत्र ही नवनिर्मिती होऊ शकत नाही. सारांश, *सावित्री* त जे तंत्र नवे म्हणून महत्त्वाचे ठरले ते नंतरच्या तीन कादंबऱ्यांमधे कुचकामी ठरले.

रेग्यांच्या चारही कादंबऱ्यांची निवेदनतंत्रे दोन मजकुरांमधल्या थांब्यांनी, विरामांनी, तुकड्यांनी रूपाची मांडणी करतात. हे त्यांचे मराठी कादंबरीच्या इतिहासात केलेले महत्त्वाचे प्रयोग. पूर्वी इंदू *काळे सरला भोळे, सदाफुली* ह्या कादंबऱ्यांतही ह्याच निवेदनतंत्रांचा वापर झाला आहे. *सावित्री* त हे तंत्र अत्यंत परिणामी ठरले. असे दोन मजकुरांतील थांबे किंवा विराम रूपनिर्मितीत आशयाचाच भाग ठरतात. कादंबरीतील विस्तृत भाषिक अवकाश भरून काढणे अशा तंत्राने चुकते. *सावित्री* सारख्या कादंबरीत हा भाषिक अवकाश कोरा राहणे तिच्या संरचनेचा एक भाग ठरतो. सामाजिक संदर्भ, पात्रांचे संपूर्ण विश्लेषण, इतर दैनंदिन व्यवहार, तात्कालिक घटना इ. तपशील ह्यामुळे प्रेमप्रधान अशा कादंबरीत आपोआपच टाळले जातात. एकाच प्रेमभावनेच्या स्रोतात संहितेचा (म्हणजे छापलेला) भाग आशय व्यक्त करत राहतो, मधल्या कोऱ्या जागा कालगती सुचवून वाचकाला पुढे नेतात. संविधानक पुढे ढकलण्यासाठी ह्या कोऱ्या जागांबरोबरच दुसरीही एक व्यवस्था करावी लागते : मधली कालगती दरवेळी सुचवावी लागते. *सावित्री* बहुतेक पत्रांच्या

सुरुवातीला हे सांगतच असते. (''सहा दिवस वाट पाहून मी हे लिहीत आहे,'' पृ. १२; ''तुमच्याकडून काहीच पत्र नाही म्हणून चार दिवस मी काळजीत होते,'' पृ. २३; 'गेले पाच दिवस कसे गेले हे कळलंसुद्धा नाही,'' पृ. ३१; ''दहा दिवस झाले तुमचं पत्र नाही'', पृ. ३५; इत्यादी इत्यादी).

निरूपणप्रधान सर्वच वाङ्मयप्रकारांत निवेदनातले विराम गृहीत धरलेले असतात. पण अवकाश भरून काढण्याच्या कलानिर्मितीतल्या एका महत्त्वाच्या प्रक्रियेचा भाग म्हणूनच हे विराम असतात, कादंबरीचे आशयद्रव्य तोकडे असल्यामुळे ती अर्धी कोरी छापावी ह्यासाठी नव्हे. मुख्य म्हणजे छापील मजकुरात जर भरगच्च आशय व्यक्त होत असला तरच कोऱ्या विरामांना अर्थ येईल. पत्र लिहिणे, टाकणे व मिळणे ह्या प्रकारात विराम शक्य असतात. परंतु *अवलोकिता, रेणू* आणि *मातृका* मध्ये निव्वळ आशयाचा तोकडेपणा लपविण्यासाठीच ह्या तंत्राचा उपयोग झालेला दिसतो. हे तंत्र रेग्यांच्या सुखवस्तू-गुलछबू पात्रांना उघडे पडण्यापासून वाचवते. संपूर्ण मानवी व्यक्तिमत्त्व दाखवण्याच्या उच्च आदर्शापासून त्यांच्या कादंबऱ्या दूर जातात. *रेणू, अवलोकिता* आणि *मातृका* मध्ये तर तुटपुंज्या आशयाचे अस्तर म्हणूनच हे तंत्र वापरलेले दिसते. दुसरी अपरिहार्यता किंवा उपयुक्तता ह्या तंत्राला दिसत नाही.

तुटक निवेदनाची ही शैली नव्या कवितेत रूढ झाली आहे. तीसुद्धा काही अल्पसंख्य वाचकांच्या समंजसपणामुळे, साहित्यप्रेमापायी जुळते घेण्याच्या नम्रतेमुळे. अर्थात कवीनेही वाचकसापेक्ष थोडीतरी नम्रता दाखवावी अशी अपेक्षा असते. ही वृत्ती नसलेले कवी वाचले जात नाहीत हे लक्षात घेतले पाहिजे. कवितेची आस्वादक्रिया ह्या दोन्ही पक्षी समंजसपणामुळे शक्य होते. शिवाय अशा कवितांमधे एका लयघटकातला कोणता शब्द दुसऱ्या कोणत्या शब्दाला अनुसरतो हे अस्पष्ट असले, तरी गूढतेच्या अन्वयाने सौंदर्यनिष्पत्ती होऊ शकते. दोन शब्दांमधले ओळीने सरकणारे अर्थसूत्र विशिष्ट पातळीवरच चालत राहिल्याने हा व्यवहार शक्य होतो. परंतु कादंबरीत मात्र अशी अपेक्षा वाचकाकडून फार वेळ करून भागत नाही. लयींची आवर्तने तोलून धरणारी विविध तंत्रे कवितेच्या संहितेत असतात. एकतर कवितेची संहिताच आटोपशीर असते. ह्यामुळेच की काय रेगे आपला आशयही आटोपशीर करतात. कवितेचा विस्तार म्हणून रेग्यांच्या कादंबऱ्यांच्या संहिता पाहिल्या तर असे म्हणावे लागेल की, अशा प्रकारच्या विस्तारात दुसरीही तंत्रे असावी लागतात. शेवटी तंत्र हे आशयाच्या मांडणीवर सिद्ध होते, दरवेळी त्याला वेगवेगळे संदर्भ लागतात. हे त्यांना जमलेले नाही.

रेग्यांची भाषाशैली मढवलेल्या ठोकून ठोकून चकचकीत केलेल्या पत्र्यासारखी मुलायम, चकचकीत म्हणजेच पर्यायाने जाडी नसलेली अशी आहे. ह्या नाजुकपणात आपोआपच आशयाचे पातळ द्रव्य लक्षात येते. *सावित्री*ची नाजूक मानसी भाषा ह्या कादंबरीच्या पत्ररूप निवेदनशैलीमुळे खासगी होते आणि तिला नायिका सावित्रीच्या

मनाच्या हळू तरंगांचे पोत येते. अशा निवेदनाला ही शैली अत्यंत परिणामकारक ठरते.

काव्यशैली, व गद्यशैली हे दोन्ही प्रकार भाषेचे अनेक व्यवहार सारख्याच परिणामकारकतेने करू शकतात. ह्या दोन्ही प्रकारांत फार खोलवर भेद असतो असे पारंपरिक गैरसमज आहेत, ते खरे मानण्याचे कारण नाही. परंतु गद्यालाच पार पाडता येईल असेही काही व्यवहार असतात, तिथे काव्य तोकडे पडते. अचूक वर्णन करणे, एखाद्या घटनेची वा तत्त्वाची साधकबाधक चर्चा करणे, आशयाचे रूपानुरूप आकुंचन वा प्रसरण करणे, वेगवेगळ्या अंगांवर जोर देणे आणि विशेषतः विचारप्रधान छटा व्यक्त करणे — असे व्यवहार गद्यच समर्थपणे करू शकते. रेग्यांना अशा पद्धतीने कादंबरीत गद्य वापरता येत नाही. त्यांच्या शैलीला हे व्यवहार झेपत नाहीत. त्यांची भावुक पदरचना, छोटी वाक्ये तकलादू ठरतात. पात्रांच्या जाणिवांचे नाट्यीकरण ज्या शैलीत होते त्याच शैलीत पात्रांची भाषा, त्याच शैलीत बाह्य व्यवहार सांगितलेले असतात. नको तितक्या प्रमाणात काव्यमय तंग भाषा वापरलेली असते. महायुद्धासारख्या घटनाही ह्याच शैलीत एका वाक्यात ओलांडल्या जातात. पात्रांचा व बाहेरच्या कणखर जगाचा जणू काहीही संबंध नाही अशी परिमाणे या भाषेमुळे सबंध कादंबरीवर लादली जातात.

— ३ —

कादंबरीत घटनांबरोबर, पात्रांच्या बाह्य जगाशी होणाऱ्या प्रतिक्रियेबरोबर काही मूल्यविचारही आपोआप येतो. अमुक गोष्टीची अपरिहार्यपणे निवड का केली याचेही एक मूल्य असते. ह्यातूनच कादंबरीकाराची स्वतःची अशी नैतिकताही प्रकट होते. परंतु रेगे घटनांसकट ह्या सर्व गोष्टी टाळतात. कादंबरीकाराचा आशयासंबंधीचा मूल्यविवेकही रेग्यांच्या व्यक्तिमत्त्वात नसल्याने त्यांच्या कादंबऱ्या वास्तव आणि काल्पनिक यांच्यामधला प्रदेश निवडताना दिसतात.

रेग्यांच्या चारही कादंबऱ्यांतील पार्श्वभूमी तपासतांना वास्तवापासून त्या किती लांब आहेत हे चटकन लक्षात येते. पार्श्वभूमीबद्दल एकतर ते फारसे बोलतच नाहीत. कारण त्यामुळे मोजकाच आशय सामावून घेणाऱ्या त्यांच्या संरचनांची नाजूक घडी टिकून राहते. थोड्याशाही वास्तव तपशिलाने ही घडी बिघडेल इतकी ती कामापुरती असते. म्हणून त्यांना जिथेतिथे काव्यमय भाषेचा लिरिक पडदा वापरावा लागतो.

*सावित्री*तील कूर्ग, स्वीडन, इंग्लंड, जपान; *अवलोकितेतील इंग्लंड व सुटीतल्या प्रवासातले पाचसात युरोपीय देश व शहरे (घटना नाहीतच); कुठलीही सामाजिक परिमाणे नसलेली आणि विशिष्ट समाजही नसलेली रेणू* मधील पात्रे, ह्या पात्रांच्या नव्या दिल्लीतल्या पार्ट्या, न्यूयॉर्कमधील हॉटेल, कुठला तरी नाव न दिलेला — चा किनारा, पॅरीस, कंबोडिया; *मातृका* मधील मुंबई सुटल्यानंतरचे इराणमधले खुद्द लेखकानेही न अनुभवलेले खोटे कामचलाऊ चिंत्रण — हे सगळे कुठले जग आहे? अशा नुसत्या वास्तव नावांऐवजी पूर्ण परीकथांतील जग घेतले असते तरी काही बिघडले नसते. इतका

वास्तवविन्मुख असा कादंबरी हा तरी वाङ्मयप्रकार नसतो. रेग्यांची पात्रे पाहिल्यास त्यांच्या या रोमँटिक वृत्तीची आणखी खात्री पटते. त्यांची पात्रे तर जीवनविन्मुखच वाटतात. रेग्यांच्या कवितेचे सर्वोत्तम टीकाकार रा. गंगाधर पाटील यांनी जीवनोत्सुकता हे रेग्यांच्या काव्याचे मर्म सांगितले आहे. ह्या जीवनोत्सुकतेचे कादंबरीत मात्र विषयोत्सुकता एवढेच दर्शन घडते. त्यांच्या कादंबरीत पात्रांना बिलगलेले सर्व सामाजिक संदर्भ छाटले जातात. सुखलोलुपता आणि विषयोत्सुकता ह्यापलीकडे त्यांच्या पात्रांना दुसरे संदर्भ लागत नाहीत. स्त्रीशिवाय दुसरे काहीही न चिंतणारी, दृक्श्रवणस्पर्शादी सर्व इंद्रिये लिंगसुखप्राप्तीवर केंद्रित करणारी ही पात्रे जीवनाकडे डोळेझाक करतात. उरलेली प्रौढ पात्रे पुस्तकी आहेत आणि *रेणू* तील एक प्रौढ पात्र तर आजारी राहून शेवटी मरते. रेग्यांचे 'नारीतत्त्व' सगळी पात्रे सिद्ध करत राहतात. हेही पुन्हा तरुण कुमारी नारीपुरतेच मर्यादित आहे. पात्रांना इतके काबूत ठेवणे कादंबरीकाराला यशप्रद होत नाही.

निव्वळ चर्चा करणारे व Experience and Growth अशा नावाचे पुस्तक लिहिणारे, मग जपानला प्रो. नामुरा नामक तत्त्वज्ञाच्या मिशनमध्ये व्याख्याने देण्यासाठी खास जाणारे सावित्रीचे पुस्तकी वडील अप्पा, त्यांना भेटायला येऊन कलानंदाची आपली नवी मीमांसा पडताळून पाहणारे पुण्याचे एक 'तरुण भाषाशास्त्राचे प्रोफेसर', जे नंतर जपानमधेही सावित्रीला भेटतात आणि जपानमधून आल्यावर पुण्यातील एका प्रसिद्ध टेनिसपटू मुलीशी लग्न करतात! नंतर तेच गृहस्थ शिक्षकी पेशा सोडून एकदम दिल्लीला परराष्ट्र खात्यात जातात. आंणखी गिटार वाजवणारी, 'इकडे अगदी आराम आहे' असं म्हणणारी, गोड गोड पत्रं लिहिणारी, 'आनंदभाविनी', 'मी फिकट जांभळ्या रंगाची माझी आवडती साडी नेसून येईन' अशी, 'प्रत्येक क्षणाला आपण एक न फिरवता येणारा निर्णय घेत असतो' अशी अंडरग्रॅज्युएट विधाने करणारी सावित्री. ही ज्याला पत्रे लिहीत असते तो प्रियकर पूर्वी 'पोस्ट-ग्रॅज्युएट स्टुडंट' आणि 'आम्ही नुकताच कॉलेजात प्रवेश केलेला' — अशी सावित्रीची मागची हकीकत. बी.ए. ला फिलॉसफी घेणारी, 'आम्ही काहीजणी पिकनिकला गेलो होतो...आमच्याबरोबर एकीचा भाऊ आला होता' असे पत्रात प्रियकराला कळवणारी, आणि त्याला 'मानवी कला' असा व्याख्यानासाठी विषय देणारी ही सावित्री ल्योरे ह्या स्वीडिश टूरिस्ट मुलीपासून तर आझाद हिंद सेनेतल्या डॉक्टरच्या बीना ह्या मुलीपर्यंत सगळ्या गोष्टी कुठल्याही मूल्यश्रेणीत न बसवता चाळिसेक पत्रांतून प्रियकराला कळवत राहते. हा प्रियकर ऑक्सफर्डला ॲडमिशन मिळवत असतो त्यासाठी वशिला म्हणून इकडचा एजवर्थ हा इंग्रज म्हातारा ऑक्सफर्डच्या ट्यूटरला ॲडमिशनसाठी पत्र लिहितो!

अवलोकिते तला इंग्लंडमधे अभ्यासाला (?) गेलेला, प्रेयसीच्या घुटमळणाऱ्या सावल्यांची लिरिक भाषेत वाट पाहणारा भारतीय विद्यार्थी, त्याच्या खोलीवर अधूनमधून येणारी आणि त्याला वाट पाहायला लावणारी व पहिल्याच पत्रात जीवनोत्सुकतेचा संदेश

देणारी, हातात हात घेणारी प्रेयसी. ओशाळ झालेले खिडक्यांचे पडदे; सावल्यांचा व हवा, काळोख, अतिसूक्ष्म रंग यांचा रोमँटिक खेळ — असा सगळा गद्याचा विचका.

रेणू मधील आय्.सी.एस्. सचिव श्री. चौधरी, हे नंतर रेणूबरोबर न्यूयॉर्कमधील एका हॉटेलात झोपतात. रेणू त्यांच्या बायकोची भाची असते. दुसरे एक पात्र गॅब्रिएल लोरेंझो हा 'दिल्लीच्या पार्ट्यांतील एक मोठे आकर्षण' असते! हा देशोदेशीचे साहित्य वाचलेला व आता भारतीय स्त्रियांचा अभ्यास करत असलेला, पूर्वी हा आनेत नावाच्या एका मेडबरोबर ती बेड करायला आली तेव्हा झोपलेला, नंतर थेरेसे ह्या आपल्या आईच्या भाचीबरोबर झोपलेला, पुन्हा मादाम ल मेझूरिए ह्या साठ वर्षांच्या 'एकाच वेळी पाचसहा जणांना पुरून उरणाऱ्या' लिंगपिसाट बाईवरही संबंध ठेवलेला, आता दिल्लीत जानकी नावाच्या बाईवरही त्याची नजर, पूर्णिमा मुखर्जी नावाच्या कधी पार्ट्या देणाऱ्या तर कधी भजनांचा कार्यक्रम करणाऱ्या एका बाईवरही लुब्ध (हिच्यावर चौधरीही लुब्ध असतातच), नंतर रेणूशीच त्याचे संधान जुळते. ह्या सर्व नव्या दिल्लीतील पार्ट्यांत वावरणाऱ्या लोकांमध्ये एक चित्रे काढणारी राजदूताची मुलगी जीन - जिच्या चित्रांचे प्रदर्शन 'अपेक्षेबाहेर यशस्वी' होते! रेणू ह्या प्रदर्शनाला मदत करते म्हणून पुढे न्यूयॉर्कला जाऊन एका हॉटेलात तिचे चौधरीबरोबर रात्र घालवणेही जुळून येते कारण चौधरीही तिकडे कामासाठी जातातच. शिवाय नवनाट्य बसवणारा अबू हसन याच्यावरही रेणू नजर ठेवून असते. रेणूतील एका प्रकरणात What do we do when we communicate अशा लोरेंझोच्या प्रश्नातून पुन्हा A man does not know a woman till he sleeps with her अशी चर्चा चालते. शिवाय रेणूत प्रत्येक इंग्रजी मजकुरांचे खाली मराठीत भाषांतरही दिलेले आहेच. ह्यामुळे कादंबरीची छापील पाने वाढायला अंमळ मदत होते मात्र. रेणूला मग आपल्याला दिवस गेल्याचे कळते आणि ती लगेचच लोरेंझोबरोबर कंबोडियाला निघून जाते. कादंबरीही इथेच बरोबर संपते.

मातृका तील नुसत्या दिसलेल्या कस्तुर, जायू ह्या मुलींचेही सौंदर्य चघळणारा नायक — नीला देसाई, काकी यांच्यातून 'नारीतत्त्व' पडताळून पाहात इराणला नोकरी घेऊन जातो व तिथल्या अब्बासी नावाच्या विधुर गृहस्थाच्या घरातच राहायला जाऊन त्याच्या चौदा वर्षांच्या सालेहा नामक मुलीबरोबर झोपतो. हिचे लग्नही त्याच सुमारास दुसऱ्याशी जुळलेले असल्याने तिला पुढे मूल होते त्याची नायकाला फिकीर नसते. शिवाय तिला मूल झाल्याचे कळताक्षणी कादंबरीच संपते.

हा सगळा काय प्रकार आहे? मराठी की भारतीय की कुठल्या परीकथांतले हे फाजील स्त्री-पुरुष? आणि हे कोणत्या अद्‌भुत कथांतले देश आहेत? स्त्री ही फक्त भोग्य वस्तूच आहे की तिला काही मन असते? स्त्रियांचे हे कोणते मध्ययुगीन रूप आहे? रेग्यांना पौगंडावस्थेतील लिंगभावना शेवटपर्यंत टिकवायची होती की त्यांना मुक्त लिंगव्यवहार अभिप्रेत होता? मग ह्या गोष्टींबद्दल धूसर, अंधुक, धड गद्य नाही धड काव्य नाही असा

विचित्र शैलीचा पडदा कशाकरता? त्यांच्या स्त्रिया आई होण्याच्या अवस्थेपर्यंतच कादंबरीत येतात हे काय दर्शविते? स्त्रीतत्त्वाचा अर्थ फक्त लैंगिकच होतो काय? नारीतत्त्वाचे इतर दणकट वास्तव का येत नाही? आई व्हायच्या आधीच हे नारीतत्त्व संपते ते का?

ह्या सर्व प्रश्नांचे उत्तर एकच की संपूर्ण मानवी व्यक्तिमत्त्व रेग्यांच्या कादंबऱ्यांना पेलवत नाही. लैंगिकतेला सामाजिक आणि नैतिक परिमाणे लावल्याशिवाय ती कलेचा विषय होऊ शकत नाही, एरवी ती फक्त जीवशास्त्रीय बाब म्हणूनच उरते. 'स्त्रीबरोबर स्त्री व्हायला पाहिजे' (*रेणू*, पृ. ६१), हे जितके खरे तितकेच पुरुषाबरोबर पुरुष व्हायला हवे, त्या त्या वस्तूबरोबर तसतसे व्हावे लागते, हेही खरे आहे.

जनसमुदायाने गजबजलेल्या, मुळातच गहन असलेल्या वास्तवाचे आकलन चुकीच्या सिद्धांतांमुळे अशक्य झाल्यामुळे रेगे निव्वळ सुखलोलुप, प्रेमाचेही दुःख न भोगणारी, कुठल्याही समाजाशी संबंधित नसलेली, लैंगिकतेचेही सर्व संदर्भ नसलेली अशी पात्रे रंगवतात. आधुनिक जगात स्त्रीपुरुष भावनांबरोबर विचारही करतात, नुसत्या भावना कोणी जगत नाहीत. रेग्यांच्या पात्रांना व्यक्तिमत्त्व लाभत नाही याचे कारण त्यांचा वास्तवाशी संबंध नाही. 'एकंदर जीवनाचे भान राखणे' रेग्यांना जमलेले नाही.

रेग्यांच्या कादंबऱ्या मुळातच शैलीनिष्ठ असल्याने त्यांचा आशयाच्या संदर्भात पात्राव्यतिरिक्त आणखी दुसरा कुठलाही विचार करणे शक्य होत नाही.

१९७८

परिशिष्ट

कवितेतले पु.शि. रेगे हे मात्र आजच्या मराठीतले एकमेव प्रसन्न सर्जनशील का ठरतात, हे त्यांच्या ह्याच मुलायम शब्दकेंद्रित, सूक्ष्मदर्शी शैलीमुळेच सिद्ध होऊ शकते. नवनव्या स्पंदनशील अर्थकक्षा असलेले शब्द संवेदनांचा अस्पष्ट कल्लोळ दाखवत एका आशयसूत्रात कसे चतुराईने रेगे बसवतात, याची अप्रतिम उदाहरणे त्यांच्या *दोला* ह्या कवितासंग्रहापासून *दुसरा पक्षी* पर्यंत सापडतात. *दोला* मधील 'मस्तानी' ही असे उदाहरण आहे.

मस्ती म्हणजे गालांवरची
मस्ती म्हणजे डोळ्यांमधली
मस्ती म्हणजे बाहूंमधली
मस्ती म्हणजे छाती... छाती
मस्ती म्हणजे मांड्या, मांड्यांवरचा घाम

अशा ओतीव आशयसूत्रात अधेमधे मात्रा कमीज्यास्त झाल्या तरी जोपर्यंत मात्रांची आवर्तने छंदोरचनेची चिरेबंद आवृत्ती पाळत थोडेफार स्वातंत्र्य घेत असतात, तोपर्यंत सूक्ष्मदर्शी शैलीचा प्रभाव टिकून राहतो.

मस्ती म्हणजे मनातली ती निळी, जांभळी शुभ्र पाखरे

एवढी मोठी ओळ असो की

छटेल थोडी हटेल किंचित

बनेल किंचित मनेल मोठी

अशा खटक्यांच्या ओळी असोत — रेग्यांचा आशय ह्या शैलीच्या आधारे खुलत राहतो. 'मस्तानी' च्या आशयसूत्राभोवती ही अर्थवलये घट्ट विणलेली असतात :

भिरभिरते अन् जशी नर्तकी

टोकावरती एक बुटाच्या

केवळ पंखच केवळ डंखच

गिर्कीतही त्या कडक झग्याच्या आखुड घोळाखाली सुस्थिर

मंथर डावा पाय तिचा तो

आगीचा की खांबच, कोंभच...

ही कविता अप्रतिम म्हणण्याचे कारण छंदमुक्ततेचे प्रयत्न करून करूनही ती छंदावरची पकड कायम ठेवते. अशा नशेने झिंगलेल्या शब्दांच्यापुढे कशाचीच मातब्बरी नाही. मुक्तछंद काय किंवा अक्षररचना काय, छंदाच्या चौकटीचे अस्तित्व — चित्राला कागदावरील चौकटीप्रमाणे कळत नकळत गृहीत धरूनच यशस्वी होतील. आणि छंदोबद्धता म्हणजे तरी काय?

दुसऱ्या कित्येक साधनांना कवी राबवून घेतो, तेव्हा हेही साधन मुद्दाम दुर्लक्षिण्यासारखे आहे काय? सत्यदर्शन, जीवनदर्शन, कणखर वगैरे अनुभव आणि सामाजिकता, वास्तवता इत्यादी अनेक गोष्टी बाजूला ठेवून अस्सल शब्दांचे शिल्प पाहू गेल्यास *केकावलि* किंवा *गोदागौरव* ह्यांतील शब्दयोजना इतकी झगमगीत वाटते की, त्यापुढे पादाकुलक किंवा अक्षररचना किंवा मुक्तछंद यांसारख्या सोप्या 'पद्या'तूनच पण आठदहा ओळींपलीकडे क्वचितच जाणारे व त्यांतीलही दोनेकच ओळींत कवितेचे सार ओतणारे नवे कवी आपले शब्दांचे अज्ञानच दाखवीत असतात, असे म्हणावे लागेल. याचा अर्थ *गोदागौरव* किंवा *केकावलि* ह्या कविता श्रेष्ठ आहेत असा तर होतोच, परंतु त्या कवितांचा मार्ग थोर कवितेला जवळचा आहे, असाही होतो. बहिणाबाईची गाणी, बालकवि, बी, तांबे, ह्यांची गाण्यांत मोडणारी रचना सर्वांआधी लक्षात घ्यावयास हवी; कारण ह्या वृत्तीचा अभ्यास मराठीच्या काव्यरचनेला उपयोगी होईल. मनोमनच कविता लिहावी व वाचणाऱ्यांनीही ती मनोमनच वाचावी हे नव्या कवितेचे मुके स्वरूप प्रशंसार्ह नाही, कारण त्यामुळे भाषेच्या अनेक महत्त्वाच्या घटकांकडे दुर्लक्ष होते. हा प्रसंग रेग्यांची कविता वाचतांना ओढवतच नाही.

दोला मधील काही उत्कृष्ट कविता ('मालण', 'सहाजण सजण', 'माझ्या मनच्या मोरा', 'मी ही घरांतली' इ.) गाण्यांच्या बाजूस झुकतात व आणखीही बऱ्याच कविता तशा धर्तीच्या आहेत.

'झक्र तुझी रे काकू' हा त्यांचा सुरुवातीचा प्रयोग :

'ही नितंबिनी रे
तंबीच देईल तुजला'

त्यानंतरची :

मी ही घरातली
खुशाल झुरते भरातली
अन् ती त्या तिथली
खुशाल झुलते मनातली
मी ही लग्नाची
कधीच झाले विघ्नाची
अन् ती परक्याची
बात पचविते चरक्याची

येथे प्रत्येक ओळीतील शेवटचे शब्द त्यांच्या ओळीतील स्थानामुळे व उच्चारामुळे आधीच्या कक्षांचा सबंध अर्थ ओळीनंतर मोकळ्या अंतरात ओतून देतात. हा सरळ रचनेचा कणखर घाट नव्या कवितेत क्वचितच आढळतो. कोठेही दोन भिन्न वस्तूंची सरमिसळ नाही, कोठेच इकडचे तिकडे शब्द फेकून दिलेले नाहीत.

मी ही चंद्रमुखी
तोंड लपविते सुखासुखी

एवढे तिचे दर्शन झाल्यावर

अन् ती अवसेची
कुब्जा मिरवी हौसेची

असा प्रतिपक्ष सरळपणे येतो.

तरीही ह्या कविता शुद्ध गाणे ठरावयास अपुऱ्याच आहेत. कारण त्यांचा सांगाडा म्हणजे सबंध कवितेची मांडणी शुद्ध असली, तरी त्यांतील नटवलेले-मढवलेले शब्द नादव्यवस्थेचे घटक म्हणून येत नाहीत, गाण्यांतील सर्वच शब्द जिथला अलंकार तिथल्या अवयवावर ढळढळीत असावा त्याप्रमाणे असावेसे वाटतात. अर्थात् रेग्यांचे अलंकरण प्रसन्न आहे, *दोला* मधील शब्दरचनेत ते अधूनमधून दिसते. उदाहरणार्थ -

गड्या, मजबूत मांड्या
तिच्या ओतीव काशाच्या

येथे 'गड्या' हे संबोधन नेमक्या वेळी किंवा ठिकाणी येते. किंवा

शेवंति पिवळी फुलली काय?
चवळिची शेंग कवळी काय?

नवथर हरिणी बुझली काय?
नाजुक पुतळी लवली काय?

अशी रचना मराठीच्या सहजउच्चाराच्या सौंदर्याची खात्री पटवून देते. वरील ओळींसारखा ऱ्हस्वदीर्घांचा, म्हणजे उच्चारांच्या ऱ्हस्वदीर्घांचा (—लिहिण्याच्या ऱ्हस्वदीर्घांचा नव्हे,) वापर सहसा हाती लागत नाही म्हणून छंदमुक्ततेकडे वळणाऱ्या कवींच्या कविता वाचून हैराण झालेल्या मराठी कानांना तो आजही नवाच वाटेल.

* * *

सारांश, रेग्यांची शैली जी मराठी कवितेत सर्वोच्च पातळीवर विलसतांना दिसते तीच मराठी कादंबरीत सपशेल कुचकामी होते. कारण शैलीला नेहमीच वाङ्मयप्रकाराचा एक कायम गुणविशेष असतो. जी शैली कादंबरीत उपयुक्त ठरेल तीच कथेत, तीच कवितेत, तीच नाटकातही उपयुक्त ठरेल असे नाही. किंबहुना एकाच लेखकाची एक व्यापक शैली मानली तरी ती सर्व वाङ्मयप्रकारांमध्ये सारखीच फलदायी ठरेल असेही नाही. वेगवेगळ्या वाङ्मयप्रकारांमध्ये वेगवेगळ्या भाषिक रूपांची गरज असते. शिवाय वाङ्मयप्रकारांप्रमाणे आशयाचे स्वरूपही भिन्न असते. त्यामुळे रेग्यांसारख्या समर्थ सूक्ष्मदर्शी शैलीचा कवी कादंबरीत नको ती सूक्ष्म परिमाणे आणून अपयशी ठरतो. त्या मानाने त्यांच्या *रूपकथ्थक* मधील कथांमध्ये अशी शैली थोडीफार उपयोगी ठरू शकते, कारण कथेतील आशयाची चौकटही कवितेतल्याप्रमाणे नाजूक असू शकते.

सर्जनापासून तर कामतृप्तीपर्यंत जीवनाच्या सर्व आदिम प्रेरणा स्त्रीरूपी आदिशक्तीत अत्यंत प्रखर सौंदर्यप्रतीतीने आविष्कृत होतात, ती *युगानुयुगींची मनबाधा* आहे वगैरे आवर्तनांतून दंग करणाऱ्या शैलीतून मांडणे वेगळे; परंतु कादंबरीच्या चौकटीत हेच सत्य मांडतांना तिच्या आशयानुसार वेगळी शैली खास ह्या वाङ्मयप्रकारासाठी विकसित झालेली आहे, याचे भान कादंबरीकाराला असावे लागते. दुर्दैवाने रेग्यांना हे भान सौंदर्याच्या पातळीवर नव्हतेच असे स्पष्ट होते. त्यांच्या कवितेला नक्षीदार वळणे देणारे असंख्य स्वल्पविराम, अर्धविराम, आडव्या रेघा, टिंबे त्यांच्या कादंबरीच्या भक्कम गतीत निरर्थक ठरतात. शब्दांची वाक्यरचनेमधली वैशिष्ट्ये निरर्थक ठरून त्यांच्या कादंबरीचे पोत कायम नेहमी विरळ राहते. सर्वांत महत्त्वाचा प्रश्न म्हणजे त्यांच्या कादंबऱ्यांचे आशय तरी कादंबरीसाठी पुरेसे ठरतात का? तसे नसले तर शैलीबद्दल बोलणेही गैरलागू ठरेल.

१९६३

● ● ●

मराठी कादंबरी : प्रेरणा व स्वरूप

प्रास्ताविक

स्वातंत्र्योत्तर काळात विशेषतः १९६० नंतर मराठी कादंबरीत जो अभूतपूर्व विस्तार झाला, त्यामागील प्रेरणांचा आणि प्रवृत्तींचा शोध घेतांना, काही तत्त्वे प्रस्तुत निबंधात स्वीकारली आहेत :

१. वाङ्मयप्रकार म्हणून मराठी कादंबरीला जन्म देणाऱ्या एकोणिसाव्या शतकाची सांस्कृतिक पार्श्वभूमी आजच्या प्रवृत्तींचे मूळ शोधण्यासाठी तपासली पाहिजे.

२. कादंबरी हा विस्तृत भाषिक अवकाश असलेला वाङ्मयप्रकार असल्याने तिच्यातील घटकांचा आवाकाही मोठा असतो, त्यामुळे वेगवेगळ्या प्रवृत्ती शुद्ध स्वरूपात दाखवणारे कादंबरीकार किंवा कादंबऱ्या काटेकोर पद्धतीने वर्गीकृत करता येत नाहीत. परंतु समीक्षेकडून स्पष्ट चिंतनाचीही अपेक्षा असते. ह्यातून मार्ग काढायचा म्हणजे समीक्षा हे परावलंबी साधन आहे, याचे भान ठेवणे आवश्यक असते.

३. प्रवृत्तींचा शोध घेतांना आशयद्रव्य आणि शैली यांच्या कसोट्या त्या त्या कादंबरीला लावून निष्कर्ष काढलेले आहेत.

४. मराठी कादंबरी मराठी कादंबरीकारांनी निर्मिलेली आहे, आणि मराठी कादंबरीकार मराठी समाजाने निर्मिलेले आहेत, हे देशीपणाचे भान सतत जागृत ठेवणे नव्या पिढीला आवश्यक आहे. जगभरच्या नाना भाषांतील नाना 'कलाकृतीं'ना उचलून त्यांची मराठी 'कलाकृती'च्या मूल्यमापनासाठी तुलना करण्याची 'कलात्मक' मराठी समीक्षेची वृत्ती अडाणीपणाची असल्याने टाळणे आवश्यक आहे. दोन्ही (?) संस्कृतींचा नीट खोल

अभ्यास असल्याशिवाय अशी तुलना करणे समीक्षेलाच धोक्याचे असते. संस्कृती ही कृत्रिम उष्णतागृह नसून एक भूमिनिष्ठ प्रक्रिया आहे, साहित्य हे सैद्धान्तिक प्रणाली नसून जिवंत व्यवहार आहे, हे तत्त्व मानले पाहिजे.

मराठी समीक्षेत काही तुरळक लेख सोडल्यास कादंबरीचा विचार झालेला नाही. नव्या कादंबरीने निर्माण केलेल्या प्रश्नांची तर क्वचितच दखल घेतलेली दिसते. मराठी समीक्षेचे कानूनही (canons) नसल्यामुळे संकल्पनांचा गोंधळही फार आहे. प्रस्तुत निबंधात शक्य असेल त्या त्या ठिकाणी संकल्पना स्पष्ट केल्या आहेत. *रीती* ही संज्ञा आकृतिनिष्ठ, रूपवादी, रंजक, पंडिती, अ-वास्तव कलावाद ह्या अर्थी वापरली आहे. *शैली* ही संज्ञा आशयद्रव्याची माध्यमाद्वारे (= भाषेद्वारे) रूपात मांडणी करतांना वापरली 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.

१. मराठी कादंबरीच्या तीन मूळ प्रवृत्ती : उगम

आजच्या मराठी समाजात कादंबरी निर्मिणाऱ्या प्रेरणा तिच्या उगमस्थानी अधिक शुद्ध स्वरूपात सापडू शकतील, ह्या गृहीतकृत्याच्या आधारे ऐतिहासिक पुनर्रचन पद्धतीने मागे जात, विविध प्रवृत्तींची सजातीय लक्षणे जुळवीत, शेवटी आपल्याला खालील तीन प्रवृत्ती सापडतात. ह्या प्रवृत्ती विकसत, बदलत, परस्परसंयोग करत प्रत्येक कालखंडात व्यक्त होतांना दिसतात. ह्या तिन्ही प्रवृत्तींची पाळेमुळे आपल्या वाङ्मयीन संस्कृतीतच असावी. ह्या पद्धतीमुळे आपणांस आपल्या परंपरेचेही भान आपोआपच येते. मधल्या काळातले दुवेही सापडतात. थेट तेराव्या शतकापर्यंतही ह्या तीन प्रवृत्ती शोधता येतील.[१] 'येथे फक्त कादंबरीपुरताच विचार केलेला आहे.

१. *यमुनापर्यटन* : (बाबा पदमनजी, १८५७) ह्या कादंबरीत प्रकट झालेली *यमुनापर्यटनप्रवृत्ती.* पाश्चात्त्य संस्कृतीचा आंग्लकाळात हिंदुसंस्कृतीशी जो संयोग झाला, त्यातून निघालेल्या कादंबरीवाङ्मयातील *यमुनापर्यटन* ही हिंदुस्थानातील पहिलीच कादंबरी समजली जाते.'[२] व्यक्ती व समाज ह्यांच्या संबंधात अनेक प्रश्न असतात व ह्या संदर्भात काही निश्चित नैतिक भूमिका घेऊन कादंबरीकाराने भाषिक कृती केलेली असते, त्यानुसार आशयसूत्र निवडलेले असते. ह्या आशयसूत्रानुसार शैली भाषेच्या माध्यमातून विविध तंत्रांनी रूपाची मांडणी करते. *यमुनापर्यटन* मध्ये अशी कृती दिसते. खुद्द पदमनजी हे त्या काळातील बुद्धिमान व व्युत्पन्न गृहस्थ होते, हे त्यांच्या विविध धार्मिक-सामाजिक विषयांवरील साठ-सत्तर तरी पुस्तिकांवरून दिसते. पुनरुज्जीवनाच्या काळात हिंदुस्थानात व मराठीत पहिल्यांदाच अशी कृतिप्रधान कादंबरी निर्माण व्हावी, हा केवळ योगायोग आहे की आधुनिक होऊ पाहणाऱ्या मराठी समाजाची ही सर्वांत प्रबळ इच्छा असेल, हा स्वतंत्र

चर्चेचा विषय आहे. ही प्रवृत्ती मराठीत अखंड आहे. (पदमनजी-हरिभाऊ-वा.म. जोशी-साने गुरुजी-विभावरी शिरूरकर-भाऊ पाध्ये-अनंत कदम-दीनानाथ मनोहर इ.)

एकोणिसाव्या शतकात अस्वस्थ प्रयत्नवादी आंग्लसंस्कृतीशी स्वस्थ चिंतनशील हिंदू संस्कृतीच्या झालेल्या संयोगातून जे महत्त्वाचे सांस्कृतिक व्यवहार निर्माण झाले, त्यांपैकी गद्यवाङ्मय हा एक होय. पद्याची प्रदीर्घ परंपरा असलेल्या हिंदू लेखकांना कादंबरीसारख्या सामाजिक पात्रे-प्रसंग-आशयसूत्र इ. असलेल्या गद्यप्रकारामुळे आविष्काराचे एक नवेच साधन मिळाले. पद्यापेक्षा गद्य हे विवेकाला आणि समाजजीवनाला सामोरे जाणारे, कृतिशील माध्यम आहे. वरील संस्कृतिसंयोगाला जित-जेते असेही स्वरूप असल्याने मूळ देशी संस्कृतितत्त्वांची गळचेपी होत असल्याची भावनाही एकोणिसाव्या शतकात वाढीस लागली. अशा भावनेच्या प्रवृत्तीला मानववंशशास्त्रज्ञ स्वदेशीवाद असे (nativism) संबोधतात.'[३] स्वदेशीवादांचा आविष्कार कधी मांत्रिक पद्धतीच्या स्फोटाने तर कधी विवेकाच्या संथ पद्धतीने होतो. पहिला मार्ग १८५७ च्या बंडाद्वारे आविष्कृत झाल्याचे दिसते. हा प्रयत्न मूर्खपणाचा आहे, हे लक्षात आल्यावर मराठ्यांनी दुसरा मार्ग धरून विवेकनिष्ठ अशा अनेक चळवळी व उद्योग उभारले. त्यांपैकी गद्यवाङ्मय हा एक सर्वांत प्रभावशाली उद्योग म्हणता येईल. ह्या उद्योगातील स्वदेशीवादी निबंधकार सर्वश्रुत आहेतच (जांभेकर - लोकहितवादी - गुंजीकरांपासून फुले - चिपळूणकर - टिळक - आगरकर - शिंदे - केळकर - सावरकर - साने गुरुजी इ.) कादंबरीकार ह्याच गद्यवाङ्मयाच्या कृतिप्रधानतेचा कादंबरीतूनही आविष्कार करतांना दिसतात. कादंबरीवाङ्मय हे जगभर समाजचिंतनाचे व कृतिप्रधान आविष्काराचे मोठे वाहक ठरले आहे. मराठीतही ते तसे ठरले आहे. परंतु ते प्रबळ का झाले नाही, हे बाकीच्या दोन प्रवृत्तींच्या संदर्भात पाहू.

२. *मुक्तामाला* : (लक्ष्मणशास्त्री मोरेश्वरशास्त्री हळबे, १८६१) ह्या कादंबरीत व्यक्त होणारी *मुक्तामालाप्रवृत्ती* मराठीत पहिल्यापासून प्रबळ आहे. हिची मुळे जीवनाऐवजी वाङ्मयीन संकेतांमध्ये अधिक असतात. ह्या प्रवृत्तीच्या कादंबऱ्यांमध्ये रंजक आकृतिनिष्ठ पंडिती वळण प्रधान असल्याने वास्तवातून किंवा वास्तवाच्या आधारे अ-वास्तव शोधून त्याची रीतिप्रधान मांडणी केलेली असते. कृती टाळलेली असते. (हळबे - रिसबूड - जोरवेकर इत्यादी - फडके - खांडेकर - माडखोलकर - भावे - पु. शि. रेगे - खानोलकर - रंगनाथ देशपांडे - माधव कानिटकर - काकोडकर - योगिनी जोगळेकर - कुसुम अभ्यंकर इत्यादी - चंद्रकांत खोत - बाबा कदम इत्यादी.)

३. *मोचनगड* : (रा. भि. गुंजीकर, १८७१) मध्ये प्रकट झालेली, मुळात नसलेल्या वास्तवाचा आभास निर्माण करणारी *मोचनगडप्रवृत्ती.* ही प्रतिकृतिप्रधान, मध्यंतरी सुप्त झालेली प्रवृत्ती स्वातंत्र्योत्तर काळात सर्वाधिक लोकप्रिय झाली. (गुंजीकर - हरिभाऊ - चिं. वि. वैद्य - नाथमाधव - हडप - रणजित देसाई - वि. स. खांडेकर *(ययाति)* - मनमोहन नातू - ना. सं. इनामदार - शिवाजी सावंत - गो. नी. दांडेकर - अर्नाळकर - धारप -

सिनकर इत्यादी.)

मराठीतली पहिली आंग्लशिक्षित पिढी १८५७ नंतर स्वतंत्र गद्य लिहू लागली.[४] ह्या आंग्लशिक्षितांवर एका बाजूने इंग्रजी कादंबरी आणि दुसऱ्या बाजूने बाणादी ऱ्हासकालीन संस्कृत ग्रंथ यांचे दुहेरी परिणाम झालेले दिसतात. मराठी कादंबरीकारांनी 'मानवी स्वभावधर्माची कल्पना इंग्रजी व संस्कृत साहित्यावरून ठरवली आहे,' हे गंगाधर पाटील यांचे निरीक्षण मराठी कादंबरीच्या पार्श्वभूमीतही खरे ठरते.[५] त्याचबरोबर मराठी पंडिती काव्याचे रीतिप्रधान वळणही त्या काळात अत्यंत लोकप्रिय होते, ते गद्यातही शिरले. इंग्रजी कादंबरीतून डिफो, स्विफ्ट, रिचर्डसन, फील्डिंगनंतरच्या पिढीचे रोमँटिकतेकडे झुकणारे जॉनसन, गोल्डस्मिथ, वॉलपोल; त्यानंतर एकोणिसाव्या शतकाच्या सुरुवातीचा स्कॉट व उत्तरार्धातील डिकन्स, रेनॉल्डस — ह्या सर्वांचा मराठी कादंबरीवर एकसमयावच्छेदेकरून परिणाम होत राहिला. ह्यातील रोमँटिक तत्त्व, स्वदेशीवादी (nativistic) भूतकाळातल्या वृत्तींना उजाळा देणारे तत्त्व, आणि मराठी रामायणे, महाभारते लिहिणारी पंडिती परंपरा, यांचा संयोग होऊन *मोचनगडप्रवृत्ती* निर्माण झाली. रम्य भूतकाळाकडे वळणारी ही प्रवृत्ती कधी रहस्यमय, अद्‌भुत, भयानक स्वरूपातही प्रकट होते. परंतु हिचा मुख्य भर स्वदेशीवादी प्रेरणेत आहे. स्वातंत्र्योत्तर काळातही स्वदेशीवादी प्रेरणा आपल्या समाजाला गरजेची वाटते, असाही ह्याचा अर्थ होतो.

उरलेल्या, *मुक्तामालाप्रवृत्तीच्या* प्रेरणा वर सांगितलेल्या विविध इंग्रजी कादंबऱ्यांतील आकृतींत आणि पंडिती काव्याच्या रीतिप्रधानतेवर पोसलेल्या तत्कालीन शास्त्रीमंडळींच्या वाङ्मयीन अभिरुचीत, तसेच बाण, दण्डी, कालिदास अशा ऱ्हासकालीन संस्कृत ग्रंथांमध्ये शोधता येतात. त्यामुळे ह्या प्रवृत्तीतील कादंबऱ्यांची शैली कृतक असल्यास नवल नाही. ही प्रवृत्ती ज्या शास्त्र्यांनी मुळात जोपासली, त्यांनी महाभारतातील वास्तवप्रधान गद्य, ब्राह्मणे, अर्थशास्त्र, पातंजली आदी सकस सूत्र वाङ्मय वाचलेले दिसत नाही, हे त्यांच्या वाचनाच्या उल्लेखांवरून ताडता येते.[६] त्या काळातील घोक्याशास्त्र्यांचा गुंजीकर लोकहितवादी, फुले इ. सर्व विचारी लेखकांनी केलेला उपहास सर्वश्रुत आहे. द्रौपदी-सीता-शकुंतला ह्या त्यांच्या देवता, लैंगिकता हा स्थायिभाव, आणि प्रतिगामी कृतिविरोध हा व्यभिचारीभाव—ही लक्षणे ह्या प्रवृत्तीच्या कादंबरीत आजपर्यंतही कशी ठरीव पद्धतीने येतात, हे उत्तरार्धात पाहूच. ही लक्षणे तिच्या जन्मकाळात अत्यंत स्पष्टपणे आढळतात. *मंजुघोषा* (१८६७) ह्या अत्यंत लोकप्रिय कादंबरीचे लेखक नारो सदाशिव रिसबूड प्रस्तावनेत लिहितात :

"सुमारे तीस हजार वर्षांपासून आजपर्यंत आपल्या हिंदुलोकांच्या प्रपंचाच्या स्थितीविषयीचा शोध करून पाहता असे दिसून येते की, त्या स्थितीत फारसा बदल नसून तीत काही अद्‌भुत चमत्कारही दृष्टिगोचर होत नाहीत...प्रत्येक मनुष्याच्या आयुष्यामध्ये मोठा, सर्व स्थिती बदलणारा जो प्रकार म्हणजे — विवाहाविषयीची हल्लीची आपली रीत;

ती तर केवळ आपल्यास लाज आणणारी आहे... विवाहरीतीच्या व आणखी दुसऱ्या पुष्कळ कथांनी... हिंदू लोकांच्या आयुष्यामध्ये अतिशय मोहक सद्‌गुण किंवा दुर्गुण हे दोन्हीही आढळत नाहीत, व हीच 'नॉव्हेल्स'सारखे ग्रंथ करण्यास हल्ली अडचण होते. अनुभवास येणाऱ्या अशा गोष्टी जर लिहिल्या तर त्यापासून विशेष मनोरंजन होणार नाही. तेव्हा मनोरंजन करण्याचा उद्देश धरून कोणत्याही ग्रंथास हात घातला म्हणजे अद्‌भुत गोष्टींच्या कब्जात आपण येतो.''[७]

ह्या प्रस्तावनेत *मुक्तामालाप्रवृत्ती* तील आजपर्यंतच्या सर्व मराठी कादंबरीकारांचे हृद्‌गत प्रकट झालेले दिसते. 'प्रपंचात' काही 'अद्‌भुत चमत्कार' 'दृष्टिगोचर' होत नाहीत; रिसबुडांना गरजेचा वाटणारा सर्वांत 'मोठा', 'सर्व स्थिती बदलणारा' लैंगिकतेचा विषय, लग्न ही लाज आणणारी रीत आहे तर त्याबद्दल काही कृती करण्याची चिंता व्यक्त न करता, 'नॉव्हेल्स' सारखे ग्रंथ त्यामुळे लिहिताच येत नाहीत हीच चिंता; उलट कृती टाळून 'अद्‌भुता'कडे वळणे, 'अतिशय मोहक सद्‌गुण' किंवा 'अतिशय मोहक दुर्गुण' नॉव्हेलकाराला कसे आवश्यक आहेत, 'मनोरंजना'चा प्रमुख उद्देश आणि शेवटून लेखकालाच अद्‌भुताच्या 'कब्जात' देणे, हे सर्व मुद्दे हळबे-रिसबुडांपासून आजपर्यंतच्या फडके-खांडेकर-माडखोलकर-रेगे-खानोलकर-खोत या सर्व अ-वास्तव आणि कृती टाळणाऱ्या कादंबरीकारांसही तंतोतंत लागू होतात. प्रपंचातील वर्तमान वास्तवाबद्दल लिहिले तर रंजन होणार नाही, लैंगिकता सर्वाधिक रंजक गोष्ट असते, विकृत असे आत्यंतिक गुण पाहिजेतच—ही तत्त्वेच ह्या प्रवृत्तीच्या कादंबरीने अंगीकारिली. मराठीत वास्तववादाचे पोषण ह्याच प्रवृत्तीमुळे झालेले नाही.

कादंबरीच्या आशयाच्या संदर्भातच नव्हे, तर समाजाचा एक विचार करणारा डोळस घटक ह्या नात्याने कादंबरीकाराने आपली भूमिका बजावू नये काय? पदमनजी आणि हळबे हे एकाच काळात जगत होते, त्या काळी समाजातल्या कोवळ्या मुलींच्या यातनांचा संपर्क एकास जाचावा तर दुसऱ्यास त्याचे काहीच वाटू नये काय? पुनर्विवाह पदमनजींना मान्य होता. ते त्यांनी दुसरी अनेक विद्वत्तापूर्ण पुस्तके लिहून मांडलेही. परंतु कादंबरी लिहूनही एक भाषिक कृती केली. हळबे यांनी मात्र मुक्तामालेचे मुंडन करायच्या दिवशीच धनशंकराची अ-वास्तव पद्धतीने भेट घडवून ह्या कृतीलाच बगल दिली. हे रीतिप्रधान कादंबरीचे कृती टाळण्याचे खास लक्षण आहे. हा पलायनवादाचा प्रकार तर आहेच, पण माणूस म्हणून न-नैतिक भूमिका घ्यायला लावणारा वास्तवापासून अ-वास्तवाकडे जाणारा मार्ग आहे. कृती पुरोगामी असो की प्रतिगामी, ती असणे महत्त्वाचे आहे. कृती टाळण्यासाठी अशा लेखकांना अद्‌भुताचा, आकृतिनिष्ठ रंजक क्लृप्त्यांचा कृत्रिम वापर करावा लागतो. ह्याचे समर्थन कलावादी-रूपवादी-सौंदर्यवादी समीक्षक 'कलाकृतीचे स्वतःचे नियम', 'साहित्यकृतीचे स्वतःचे विश्व' अशा उथळ पंडिती कसोट्यांनी करत आलेले आहेत. अशा प्रवृत्तीत वास्तवाचे भान सुटते. बुद्धीला आवाहन करणाऱ्या गद्यभाषेच्या एका महत्त्वाच्या

अंगाचा-विवेकाचा-उपयोगच इथे केलेला नसतो. ह्याचे अनेक दुष्परिणाम होतात. कादंबरीला आत्यंतिक व्यक्तिवादाची कास धरून विकृत, लैंगिक, अ-वास्तव प्रसंग कल्पावे लागतात. आशयापेक्षा रीती महत्त्वाची ठरते. कादंबरी ही निर्मित वस्तू (end-product) होते, निर्मिणारी (creative) वस्तू होत नाही. स्थळकाळाचे भान जाऊन कादंबरी धूसर, अद्‌भुत प्रांतात उभी राहते. मराठीत ही प्रवृत्ती बोकाळण्याची कारणे तिचे रंजन, यश, अर्थप्राप्ती, लोकप्रियता इ. फायदे आणि समीक्षकांचे खोटे सिद्धान्त, रोगट वाङ्‌मयीन संस्कृती इ. सांगता येतील. स्वातंत्र्यपूर्व काळातील कादंबरीत ही प्रवृत्ती प्रबळ झाल्यामुळे वास्तववादाचा विकास झाला नाही. १९६० नंतर मात्र कृतिप्रधान वास्तव प्रवृत्ती वाढत असल्याचे दिसते.

वास्तवाची दखल घेणाऱ्या प्रतिकृती, रीती आणि कृती ह्या तीन प्रवृत्तींखेरीज इतर प्रवृत्तींचा मराठीत उगमही होऊ शकला नाही, हे मराठी समाजाच्या मूळ चैतन्याशी संबंधित आहे. वास्तवाभिमुख अनेक प्रवृत्ती इंग्रजी कादंबरीत होत्या. काहींची भाषांतरेही त्या काळात झाली होती (*यात्रिक क्रमण* १८४१, *रॉबिन्सन क्रूसो* १८७५, *गलिव्हर याचा वृत्तान्त* १८८२ ते १८९० इ.). इतर काही पद्धती मराठीत होत्या, संस्कृत अभिजात साहित्यातही होत्या. पण त्या मराठीत रुजणे अशक्य होते. क्वचित ॲलेगरीसारखा प्रकार *आस्तिक* (साने गुरुजी, १९३१) मध्ये दिसतो. *माझा प्रवास* (गोडसे भटजी, लेखन १८८२) मध्ये भटकी पद्धत दिसते. परंतु ह्या पद्धती रुजल्या नाहीत, कारण वास्तवातूनच संपूर्णपणे आपले आशयद्रव्य निवडणे आपल्या लेखकांना परवडणारे नव्हते. शिवाय इंग्लंडमध्ये त्या वेळी जे प्रतिष्ठित तेच इकडे आणावे अशी वृत्ती ह. ना. आपट्यांपासून (स्कॉट) बा. सी. मर्ढेकरांपर्यंत (जॉइस) होऊन बसल्याने आणि देशी परंपरेचे बहुतेकांना भानच नसल्यामुळे स्वातंत्र्योत्तर काळापर्यंत मराठी कादंबरी प्रायः रंजनपर, रीतिप्रधान राहिली. ह्या रीतिप्रधान कादंबऱ्यांना का. बा. मराठे ह्यांनी 'मराठी कादंबरीची कीड' असे नाव दिले होते (१८७२), नंतर वि. का. राजवाडे ह्यांनी *मुक्तामाला-मंजुघोषा प्रवृत्ती* च्या ह्या कादंबऱ्यांचा वाचकवर्ग केवळ 'बडे, सुखवस्तू, ऐदी खुशालचंद आणि निष्काम लोक होत' असे निरीक्षण सोदाहरण मांडले होते. (१९०२)[८]

२. भाषा

हिंदुसमाजात नव्या कल्पना रुजवण्याचे इंग्रज सरकारने ठरवले ते मेकॉलेप्रणीत उतरंडीच्या (फिल्ट्रेशन) पद्धतीने, वरच्या वर्गात आधी ज्ञानप्रसार करून. मिशनऱ्यांनी सर्व थरांत ज्ञानप्रसार सुरू केला होता, पण त्याला १८५७ नंतर खीळ घालण्यात आली. ह्यामुळे नव्या ज्ञानाचा फायदा प्रथमतः व नंतरही स्वातंत्र्योत्तर काळात काँग्रेस सरकारने खेडोपाडी शाळा-कॉलेजे काढीपर्यंत ब्राह्मणवर्गातील काही शहरी जातींनाच झाला.[९] एकोणिसाव्या शतकात आंग्लशिक्षित ब्राह्मणांनी मराठीचा विकास केलाच, पण ही विकसित भाषा समाजजीवनाचा एक भागच प्रतिबिंबित होती. त्या काळात सुरुवातीला ब्राह्मणविरोधी परभू

व शेणवी इत्यादी जातींनी मराठीचे वळण संपूर्णपणे ब्राह्मणी होऊ दिले नव्हते. वुडच्या खलित्यामुळे उत्तरार्धात जसजशा स्वतंत्र सरकारमान्य शिक्षणसंस्था वाढू लागल्या, तसतसा ब्राह्मणांनी शिक्षणावरचा कब्जा वाढवला. ब्राह्मणांच्या ह्या शिक्षणावरच्या मक्तेदारीबद्दल तीव्र प्रतिक्रिया इंग्रज अधिकाऱ्यांनी व्यक्त केल्या होत्या. परंतु शिक्षणाकडे दुर्लक्ष करण्याचे सरकारचे धोरण ठरल्यामुळे स्वातंत्र्योत्तर काळापर्यंतसुद्धा शिक्षणक्षेत्र ब्राह्मणीच राहिले. एकोणिसाव्या शतकात मराठीचा विकास शिक्षणखात्यानेच प्रायः केला. त्यातही ब्राह्मणांची संख्या प्रबळ होती. ह्या शालेय पुस्तके लिहिणाऱ्या ब्राम्हणांचे मराठी वळण इंग्रजी-संस्कृत सरमिसळीचे कृत्रिम व कामचलाऊ होते. दुसरे मराठी वळण चिपळूणकरांच्या जॉनसनी-संस्कृत पद्धतीचे वर्तमानपत्रातून रूढ झाले. मराठी वर्तमानपत्रे आजपर्यंत संपूर्ण ब्राम्हणांची चळवळ असल्याने त्यातील मराठीचे स्वरूपही कृत्रिम, इंग्रजी-संस्कृत व ब्राह्मणीच राहिले.

मराठी गद्याची भाषाशैली बरीचशी अविकसित आहे, हे सत्य गेल्या पिढीपर्यंत कोणी उघडकीला आणलेले नाही. मराठीच्या ह्या हिणकसपणाचे कादंबरीवर मूलगामी परिणाम झाले. १८५८ मध्ये मोनिअर विल्यम्सला एका जबाबदार मराठी गृहस्थाने असे सांगितल्याची नोंद आहे की, महाराष्ट्रात 'चांगली मराठी लिहू शकेल असा माणूस नाही'.[१०] न्यायमूर्ती रानडे ह्यांनी ह्या सुशिक्षित ब्राह्मणाबद्दल म्हटले होते की 'they practically lose touch with their people.'[११] जोतिबा फुल्यांनी अधिकारावरील ब्राह्मणांची इतरांकडे पाहण्याची तुच्छतावृत्ती अनेक भाषिक उदाहरणांनीच सांगितलेली स्पष्ट दिसते. वि. रा. शिंदे यांनी तर सारांशरूपानेच सांगितले आहे की, 'खरी मराठी भाषा ज्ञानेश्वरांपासून तुकारामपर्यंतच होती. बिघडता बिघडता लोकहितवादी आणि जोतिबा फुले ह्यांचेपर्यंत ही कशीबशी जीव धरून होती. पण चिपळूणकर व आगरकरांनी तर तिचा गळाच चेपला. टिळकांनी व हरिभाऊ आपट्यांनी तोंडात शेवटचे दोन घोट सोडले, पण ते शेवटचेच ठरले.'[१२]

स्वातंत्र्योत्तर काळातही पाठ्यपुस्तकात शि.म. परांजपेंसारख्या मराठी नीट न येणाऱ्या माणसाचे धडे लहान मुलांना उत्कृष्ट शैलीची उदाहरणे म्हणून गळी उतरवले जातात. त्यातून तयार झालेल्या वाङ्मयीन संस्कृतीतली मुले 'अशी थोर मराठी आपल्याला येणारच नाही' अशी समजूत करून पुढे लिहिणेच टाळू लागली किंवा असे कृत्रिमच लिहू लागली तर मराठीचा विकास होणे अशक्यच आहे. मराठीच्या ह्या ब्राह्मो-आंग्ल संस्कारामुळे भाषा आविष्कारशून्य होत गेली. ठराविक भावभावना व्यक्त करण्यापुरती टिकून राहिली. आजही एका बाजूने हरदासी गद्य तर दुसऱ्या बाजूने इंग्रजीची पेरण केलेली मराठी हे 'स्टेटस् सिंबल' समजले जाणारे, बायकांपर्यंत पोहोचलेले प्रदूषण; ह्यातून मराठी भाषेचा विकास कठीण आहे (अशोक केळकर).[१३] उच्चवर्गीय चाकरमान्या शहरी समाजातली कोवळी मुले इंग्रजी माध्यमाच्या शाळेत लोटली जातात. त्यांना बौद्धिक पंगुत्व आल्याने स्वतंत्र

सर्जक भाषा निर्माण होणे ह्या वर्गातून अशक्य आहे. विद्यापीठांनी — विशेषतः मुंबई व पुणे ह्या दोन विद्यापीठांनी — मराठीचा विकास विशेष केला नाही, हेही ह्या संदर्भात लक्षात घेतले पाहिजे. सरकारी पातळीवर अलीकडेच थोडी हालचाल सुरू झाली. पण ह्या पिढीला त्याचा उपयोग नाही.

भाषेचा हा मुद्दा वास्तवाच्या आकलनाशी संबंधित असल्याने कृत्रिम मराठीतून चांगले सर्जन होणे अशक्य आहे, असा निष्कर्ष काढता येतो. वास्तवाचे आकलन भाषेच्या द्वारेच होते. कृत्रिम भाषेमुळे आशय व रूप यांची परिमाणे बिघडतात. विशिष्ट आशयसूत्रेच अशा भाषेतून मांडता येतात. रीतिप्रधानता वाढते. ज्या समाजात मोठमोठ्या समूहांची, जातिजमातींची व प्रदेशांची भाषा साहित्यात येण्यापासून परावृत्त केली जाते, त्या समाजात पर्यायाने विविध समूहांची जीवनाकडे पाहण्याची दृष्टी व पद्धत, एवढेच नव्हे तर त्यांच्या सौंदर्यकल्पना आणि मूल्येही साहित्यव्यवहारातून बहिष्कृत केली जातात. एक प्रकारची अल्पसत्ताक वाङ्मयीन अभिरुची रूढ होते.

खरे तर मराठीत ज्ञानेश्वर-म्हाइंभटापासून हे अल्पसत्ताक झुगारून देण्याची परंपरा आहे. स्वातंत्र्यपूर्व काळातील फार थोड्या साहित्यिकांच्या लक्षात ही गोष्ट आली. एरवी ह. ना. आपट्यांची भोवरे निर्माण करणारी भाषा, फडक्यांची कृत्रिम बनावट, खांडेकरांची आरास, माडखोलकरांची आलंकारिकता, हे दुर्गुण ज्या रीतिप्रधान प्रवृत्तीतून मराठीत आले, ती प्रवृत्ती स्वातंत्र्योत्तर काळात इतिहासजमा होऊ लागल्याची चिन्हे दिसत आहेत. १९६० नंतरच्या कादंबरीचे हे सर्वांत मोठे यश होय. सर्व पोटसमूह, पोटसंस्कृतीतील शहरी व ग्रामीण थरांतील सर्व लेखकांनी ह्या ब्राह्मो-इंग्रजी परंपरेला सुरुंग लावून बोलीभाषा व लिखित भाषा ह्यांतले अंतर कमी केले आहे. १९६० नंतर विविध जातिजमातींची मिळून समृद्ध मराठी भाषा तयार झाल्याचे दिसते. व्यंकटेश माडगूळकर व इतर ग्रामीण कथाकार, लघुनियतकालिके आणि दलित साहित्य ह्या चळवळी भाषेच्या संदर्भात क्रांतिकारक ठरल्या. १९६२ साली मराठी साहित्य महामंडळाने शुद्धलेखनाची अल्पसत्ताक तत्त्वेही उदार केल्यामुळे बोली व लिखित मराठीतील अंतर कमी झाले. समाजातील कोणत्याही पोटसंस्कृतीच्या पोटसमूहाच्या माणसाला आत्मविश्वासाने लिहिता यावे, असे वातावरण आज आहे. १९६० नंतर ह्या देशी शैलीचे दृश्य परिणाम मराठी कादंबरीत उमटू लागले. हे दरवर्षी किमान एक तरी चांगली कादंबरी लिहिली जाते, ह्यावरून लक्षात येते : *धग* (६०); *रथचक्र, स्वामी* (६२); *माणूस, चक्र* (६३); *वैतागवाडी, इंधन, टारफुला* (६४); *वासूनाका* (६५); *काळोखाचे अंग* (६६); *बॅरिस्टर अनिरुद्ध धोपेश्वरकर* (६७); *शिदोरी, देवाचा शब्द* (६८); *अग्रेसर* (६९) अशी व इतकी समृद्धी १९६० पूर्वी नव्हती.

३. शैली व रूप

आशय, माध्यम व तंत्रे यांच्या परस्परसंयोगाने निर्माण होणारी शैली ही लेखकाची

उपजत कल्पकता दाखवते. मराठी कादंबरीची शैली स्वातंत्र्यपूर्व काळात जवळजवळ संपूर्णतः इंग्रजी शैलीचे अंधानुकरण होती. प्रथमपुरुषी निवेदन, तृतीयपुरुषी निवेदन, फ्लॅशबॅक, पत्ररूप निवेदन इ. आणि ही 'परपुष्टता' पुरेशी झाली नाही की काय म्हणून शेवटी मर्ढेकरांनी संज्ञाप्रवाहही आणून स्वातंत्र्यपूर्वकाळ संपवला (*रात्रीचा दिवस* १९४२, *तांबडी माती* ४३, *पाणी* ४८). मराठीतही एक खंडित परंतु समर्थ गद्यशैलीची परंपरा आहे, ह्याचे भान १९५० नंतरही कोणा लेखकाला किंवा समीक्षकाला नव्हते. श्री. रं. कुलकर्णी यांनी गद्याची सलग परंपरा असल्याचे सांगितलेले आढळते. [१४] कुसुमावती देशपांडेंना ह्या परंपरेचे भान नव्हते, पण किंचित अंदाज आला होता. [१५] परक्या संस्कृतीच्या संयोगातून जित संस्कृती आपल्या भूतकाळातल्या जुन्या गोष्टींना उजाळा देते. पण आपल्या लेखकांनी मोरोपंतांसकट सगळेच थोर म्हणायला सुरुवात केली. त्यात मूल्यविवेक नव्हता. रा. श्री. जोग यांनी महानुभाव गद्य किंवा बखरींपेक्षाही शि. म. परांजपे-न.चिं. केळकर यांच्या गद्यावरच पानेच्या पाने खर्च केली. [१६]

ह्यातही विद्यापीठातून दिला जाणारा इंग्रजी समीक्षेवरचा अतोनात भर हेच कारण सापडते. सर रिचर्ड टेंपल यांनी इ.स. १८८२ मध्ये नमूद केलेले सत्य की, 'The effect of this [English] education, direct or indirect, undoubtedly was in the first instance to suppress the natural originality of the educated.'[१७] हे सर्व आंग्लशिक्षितांमध्ये आढळून येते. मराठी कादंबरीची शैली वाङ्मयीन फॅशन्सच्या पलीकडे सरकली नाही. मराठीत शैलीविचार अजूनही सुरू झालेला नाही, आपल्या पाच विद्यापीठांत काय शिकवले जाते हे याचा पुरावा म्हणूनही देता येईल.

वास्तवाच्या चित्रणात लोकजीवनाच्या स्पर्शाचे असाधारण महत्त्व असते. ते मराठीत येत नव्हते आणि इंग्रजीचे अनुकरण मात्र निर्मितीच्या तसेच समीक्षेच्या क्षेत्रात प्रतिष्ठित होऊन बसल्याने मराठी लेखनशैली पुस्तकी होऊन गेली. भरपूर जेवून तुडुंब पोट भरलेल्या नागदेवाचार्याला आणखी एक वाटी खीर खा म्हणतांना 'भरलेल्या गाड्या काइ सूप जड' असे म्हणणाऱ्या चक्रधरांना घर बदलतांना बाजूला राहून गेलेले वेडेवाकडे सूप गाडीत शेवटून ठेवण्याचा प्रत्यक्ष व्यवहार माहीत होता, हे कळते. भाषेचे हे लोकजीवनाचे संदर्भ मराठी शैलीला इंग्रजी अंमलापासून मिळत नव्हते.

'कादंबरी हा शब्द आपला पण कल्पना परकीय म्हणावी लागेल' (प्र.वा. बापट — ना.वा. गोडबोले), [१८] किंवा 'मराठी साहित्याचा इतिहास सातशे-आठशे वर्षांचा आहे, परंतु मराठी कादंबरीचा इतिहास जेमतेम सत्तर वर्षांचा आहे' (ना.सी. फडके), [१९] ही विधाने खरी असली तरी ती ज्या अर्थाने वापरली जातात, तो अर्थ मराठी समीक्षेत दिशाभूल करणारा झाला आहे. कादंबरीचे स्वरूप केवळ इंग्रजी नाही. तिचा उगमही इंग्रजीत नाही. ह्या साहित्यप्रकाराचे मूळ शोधता शोधता *डिकॅमेरन, बँदेलो, पंचतंत्र*... असे देशोदेशी हिंडावे लागते. मॅक्सम्युलरने संस्कृत *पंचतंत्रा*तील गोष्टी हिंदुस्थानातून इराणमार्गे बगदाद व

कॉन्स्टँटिनोपल ह्या केंद्रातून युरोपभर कशा पसरत व बदलत गेल्या याचा इसवी सनाच्या सहाव्या शतकापर्यंत शोध घेतला; तसेच मूळ हिंदू कथेतील 'सुवर्णदेवी'ची 'सिंड्रेला' कशी झाली, अशी अनेक उदाहरणे रॉलिनसनने उद्‌धृत करून जगभर साहित्यप्रकार कसा त्या त्या देशकालनिष्ठ संस्कृतीचा ठसा दाखवतात, हे सांगितले.[२०] रूपाची तत्त्वे साहित्यप्रकाराशी जोडतांना साहित्यप्रकार हे देशकालातीत असतात तितकेच देशकालनिष्ठही असतात, हे भान ठेवावे लागते. हे भान ठेवले तर कादंबरी हा साहित्यप्रकार जरी इंग्रजीवरून संयोगाने आला तरी एक रचनाप्रकार म्हणून तो हिंदुस्थानात तरी नवा नाही, हे लक्षात घेतले पाहिजे.

स्वातंत्र्यपूर्व काळात ही परंपरा जोडणारी उपजत कल्पकता कोणाजवळ नव्हती, हे मान्य करावे लागते. त्याचप्रमाणे छोट्या छोट्या युरोपीय देशांत विकसित झालेल्या ॲरिस्टॉटलप्रणीत रूपाच्या कल्पना आपल्या विविध वंशजातिसमूहांच्या व विशाल जनसमुदायात एकवटलेल्या सौंदर्यकल्पनांपेक्षा अनुकरणीय समजणे, हा अडाणीपणा आहे. आपल्या कोणत्याही जुन्या साहित्यात अशा युनिटी वगैरेच्या व सेंद्रियतेच्या संकुचित कल्पना नव्हत्या, हे अजिंठा, वेरूळ, *महाभारत, रामायण, कथासरित्सागर* एवढेच काय पण *मेघदूता* सारख्या दुय्यम कलाकृतींवरूनही सांगता येईल. कादंबरीची संकल्पना मांडतांना हा एक गद्य रचनाप्रकार आहे, ही बाजूही लक्षात घेतली पाहिजे. *लीळाचरित्र, स्मृतिस्थळ,* बखरी, महिपतिकृत चरित्रे, हे रचनाप्रकार कादंबरीशी जुळणारेच आहेत; परंतु आपल्या कादंबरीकारांनी अनुकरणाने रूढ केली तीच कादंबरी, असा अंधविचार पुढे येऊन तीन पिढ्या त्यातच गेल्या. रूपाची तरल कल्पना नाहीशी झाल्याने खांडेकरांची जीवनवादी तर फडक्यांची कलावादी, अशा उथळ पद्धतीने वर्गवारी करण्यात ह्या लेखकांसकट सगळे तरबेज झाले. वस्तुतः खांडेकरांच्या कादंबरीतील ध्येयवाद, मानवता, स्वतंत्रता, मंगल, उदात्त प्रीती, त्याग, जीवन, यज्ञ अशा सुबक 'संस्कृत' कल्पना आणि फडक्यांच्या कादंबरीतील वेगवेगळ्या रंगांच्या साड्या, कापडं, सेंटस्, स्नोपावडरी, टेनिस, चुंबने, प्रणय — ह्या दोन्हींमध्ये रूपाच्या पातळीवर काहीही फरक नाही. दोघेही रीतिनिष्ठ रंजक प्रवृत्तीचेच कादंबरीकार—खांडेकर फार तर अंडरग्रॅज्युएट तर फडके पोस्टग्रॅज्युएट शैलीकार होते. ह्या लेखक-समीक्षकांच्या अभिरुचीच्या कटात वेगळ्या शैलींनी रूप मांडणारे केतकर क्लिष्ट ठरले, सानेगुरुजी बालवाङ्मयात ढकलले गेले तर चिं. वि. जोशी विनोदी वाङ्मयात घातले गेले आणि 'कादंबरी'चे क्षेत्र दोघा-तिघा भांडवलदारांना एकाधिकार पद्धतीने मोकळे ठेवले गेले. ना.सी. फडके म्हणतात —

''पहिली पिढी हरिभाऊ आपट्यांची, दुसरी फडके-खांडेकरांची, तिसरी भाव्यांची, असं ज्याप्रमाणे म्हणता येतं त्याप्रमाणं चौथी अमक्या अमक्याची असं म्हणणं कठीण आहे... कादंबरीच्या प्रारंभकाळात हरिभाऊ आपट्यांनी अधिराज्य गाजवलं. त्यानंतरच्या काळात फडके-खांडेकरांचं अधिराज्य गाजलं...परंतु नंतर अमक्या कादंबरीकाराचं अधिराज्य चालू

आहे, असं म्हणण्यासारखी अद्वितीय कामगिरी एकानंही केलेली नाही.''[२१]

ह्यातला अधिराज्याचा विचार किती पोरकट व हास्यास्पद आहे, हे सांगायला नको. खरे तर अनेक कादंबरीकार पुढे आले, ही आजच्या काळातली घटनाच क्रांतिकारक आहे. फडक्यांच्या पद्धतीने केवळ विचार केला तर 'चौथी पिढी काकोडकर-बाबा कदम यांची' असे म्हणणे तर्कसुसंगत होईल.

लघुकथा, दीर्घकथा, लघुकादंबरी व कादंबरी ह्या चार निरनिराळ्या साहित्यप्रकारांत कादंबरीचे वेगळेपण रूपाच्या अंगाने ठरवता आले पाहिजे. चमत्कृतिप्रधान व्यापारी वाङ्मयीन प्रवृत्तीवर फोफावलेल्या लघुकथा ह्या प्रकाराचे मराठी कादंबरीवरचे आक्रमण ही एक अनिष्ट प्रक्रिया १९५० पासून आजपर्यंत चालू आहे. ती समजून घेणे आवश्यक झाले आहे.

लघुकथा आणि दीर्घकथा हे दोन प्रकार जवळचे नाते सांगणारे तर लघुकादंबरी आणि कादंबरी हे एकत्र बसणारे प्रकार होत. ह्या दोन्ही जोड्यांमध्ये स्पष्ट रूपभेद आहे; तो पुसून टाकण्याकडे आजच्या मराठी समीक्षेचा कल आहे, कारण ही समीक्षा लघुकथेवर पोसली गेली आहे. लघुकथा हा कमी लांबीचा, चिंचोळा भाषिक अवकाश पुरवणारा, एकसुरी आशयसूत्रातून स्थलकालाचे संकुचित, म्हणून तीव्र, संवेदन देणारा प्रकार आहे. दीर्घकथेत लांबी वाढते, अवकाश वाढतो तरी आशयसूत्र एकसुरीच राहते. लघुकथा व दीर्घकथा दोन्हींवर लांबीच्या कमाल मर्यादा आहेत.

लघुकादंबरीत वरील दोन्हींपेक्षा अवकाशाचा तर विस्तार असतोच पण आशयसूत्राचे पदर वाढतात. त्यामुळे स्थळकाळाच्या मिती वाढतात. कादंबरीत ह्या प्रमाणात आशयसूत्रे व त्यांचे पदर अनेक असतात, ह्यामुळे अवकाश प्रदीर्घ व विस्तृत होतो. लघुकथा-दीर्घकथा यांच्या उलट कादंबरीवर लांबीच्या किमान मर्यादा असतात. व्यामिश्र आशयसूत्रांमुळे हा अवकाश स्थळ व काळ यांना व्यापून ह्यापलीकडचे वास्तव सुचवीत असतो. कादंबरीच्या ह्या कालातीत सूचकशक्तीमुळे तिचा अवकाश कितीही मोठा असू शकतो.

सारांश, ह्या प्रत्येक प्रकारातील भाषिक अवकाशाचे तिच्या आशयाशी असलेले प्रमाण हे व्यवच्छेदक लक्षण ठरते. ह्या चारही प्रकारांतील रूपांचा फरक पाहतांना तौलनिक शिस्त पाळल्याशिवाय परस्परांतील संबंध कळणे कठीण आहे. उदाहरणे म्हणून पाहा :

लघुकथा - दीर्घकथा : *माणूस नावाचा बेटा* - *तुती* (जी.ए. कुलकर्णी)
दीर्घकथा - लघुकादंबरी : *अवलोकिता* - *सावित्री* (पु. शि. रेगे)
लघुकादंबरी - कादंबरी : *सावित्री* - *अंधारवाटा* (पु. शि. रेगे, सुभाष भेंडे)
लघुकथा - लघुकादंबरी : *माणदेशी माणसे* - *बनगरवाडी* (व्यंकटेश माडगूळकर)
दीर्घकथा - कादंबरी : *गारंबीचा बापू* - *रथचक्र* (श्री. ना. पेंडसे)

अशा रीतीने कादंबरी म्हणजे प्रदीर्घ भाषिक अवकाश असलेली, आशयसूत्रांचे अनेक पदर असलेली, त्यामुळे विस्तृत संरचना मांडणारी, अनेक पात्रे, प्रसंग—अपूर्णतेपेक्षा संपूर्णतेकडे जास्त झुकलेले आहेत, अशी साहित्यकृती असते. कादंबरीत ह्या सर्व गोष्टींमुळे एखादी मोठी कृती साकल्याने मांडता येते. सामाजिक आशय विशाल असावा लागतो. एखाद्या समस्येचा पाठपुरावा तिच्या विविध संदर्भांसकट मांडलेला असतो. एखाद्या पोटसमूहाचे, पोटसंस्कृतीचे तपशिलांसह दर्शन घडवलेले असते. संपूर्ण काळाचा किंवा समाजाचा छेद घेतलेला असतो. आशयसूत्रे बळकट असतात. पात्रे सलग उभी राहतात.

मराठीत कादंबरीकार म्हणून गणले जाणारे कित्येक लेखक वस्तुतः कथाकार ठरतील. कथाकार ठरलेले काही कादंबरीकार ठरतील. ह्यामुळे समीक्षेची दिशाभूल होणार नाही आणि कादंबरीचे खरे स्वरूप मांडता येईल. अडाणीपणाने होणारा तंत्रांचा, प्रतीकांचा, भाषेचा वापर, आशयसूत्रांचे दारिद्र्य, वास्तव केवळ परिणामकारकतेसाठी विकृत करणे, कलाटणी-चमत्कृतीसारखा तीव्र शेवट, हे लघुकथेचे गुणधर्म लादले गेल्यामुळे मराठी कादंबरीतून वास्तवाचे खरे स्वरूप प्रकट होत नाही.

४. सामाजिक वास्तव : वास्तववाद

आपल्याशिवायही सृष्टीचे अस्तित्व असू शकते, हे सत्य (वास्तव) वस्तुनिष्ठतेने जाणणे म्हणजे वास्तववाद. ह्यातून व्यक्ती आणि समाज यांचे संबंध मानणे हे साहित्यातील वास्तववादाचे प्रमुख लक्षण आहे. कादंबरीकार आपल्या आशयाचे जे जे तपशील संरचनेसाठी निवडतो, ते सर्व व्यक्ती व समाज यांच्याशी संलग्न अशा विविध प्रांतांतून झिरपत असतात. साहित्यकृती ज्या माध्यमातून व्यक्त होते ते भाषा हे माध्यम, स्थलकालसीमित असल्याने व सामाजिक संस्था म्हणूनच भाषा व्यक्तीला उपलब्ध होत असल्याने, व्यक्तीच्या आकलनशक्तीवर तिचा ताबा असतो. त्यात समाजाने ठरवून दिलेल्या अर्थाच्या संकल्पनासंस्था लेखकाला बंधनकारक असतात. व्यक्तीलाच केंद्रीय प्राधान्य देऊन वास्तवाचे अनिर्बंध चित्रण भाषेतून शक्य नसते.

आतापर्यंत वेळोवेळी दर्शवलेल्या अनिष्ट प्रवृत्तींमुळे मराठी कादंबरीत वास्तववाद का जोमाने वाढत नाही, हे लक्षात येते. तथापि आपल्या लेखकांची सर्वांत निश्चित दिशाभूल होते ती देशी संस्कृतीला डावलून व्यक्ती व समाज यांच्या चुकीच्या (परदेशी) सामान्यीकरणामुळे. ह्यामुळेही परंपरेला डावलले जाते आणि कादंबरीतले जग बाहेरचे सर्व संदर्भ छाटून आकृतिनिष्ठ तपशिलाने उभारले जाते. दुर्मिळ व आकर्षक तेच सुंदर, अशा खोट्या कल्पना रूढ केल्या जातात. मराठीला लाभलेल्या एकमेव 'पश्चिमेकडील खिडकी' तून व्यक्तिस्वातंत्र्य इ. परदेशी मूल्ये आपल्या लेखकांनी पाहिली. अशी मूल्ये त्यांच्या सामाजिक संदर्भांशिवाय पाहिल्याने आपोआपच आकर्षक ठरली. व्यक्तिस्वातंत्र्याच्या हिमनगाखाली केवढे सामाजिक जबाबदाऱ्यांचे भान असावे लागते हे त्यांनी टाळले. कारण ते आकर्षक नव्हते. अशी मूल्ये कादंबऱ्याही आकर्षक करती झाली, कारण त्यांचे

वाचकवर्गांतही रोमँटिक आकर्षण असल्यामुळे अल्पमुदतीच्या लोकप्रियतेसाठी ती व्यापारी कादंबरीकारांना उपयुक्त होती. अजूनही ह्या पाश्चात्त्य कल्पनांचा मोह भल्याभल्यांना टाळता येत नाही.

प्रदीर्घ वसाहतीकरण झालेला हिंदुसमाज, जगातील कोणत्याही समाजापेक्षा अधिक काळ गुलामगिरीत वाढला आहे. जेव्हा प्रगत संस्कृतीची सांस्कृतिक मूल्ये अशा मागासलेल्या संस्कृतीवर आदळतात, तेव्हा प्रगत संस्कृतीतील मूल्यांचे तेज प्रखर असल्याने ती जित संस्कृतीला डोळे मिटून स्वीकारावी लागतात. माणूस म्हणून संतोषाने आपल्याच भूमीवर उभे राहण्याचा आत्मविश्वासच ढासळतो. वसाहतवादाचा हा सगळ्यांत भयानक परिणाम म्हटला पाहिजे. पाश्चात्त्य मूल्ये जेव्हा हिंदुसमाजाने स्वीकारली तेव्हा एक आर्थिक व्यवस्था सोडून सर्व व्यवस्था प्रगत मूल्यांबरहुकूम रचल्या गेल्या. व्यापारी इंग्रज संस्कृती इथली आर्थिक व्यवस्था शोषण्यासाठीच आल्यामुळे त्यांनी अन्य सांस्कृतिक व्यवस्था सुधारल्या तरी आर्थिक व्यवस्था जुनी मध्ययुगीनच ठेवली, हे सत्य आहे. ही कसर (lag) कादंबरीतील सामाजिकतेत विचित्र अ-वास्तव निर्माण करते.

पारलौकिकतावादाच्या आधाराने वाढत गेलेला आपल्या साहित्यातील तुकारामादिकांचा वास्तववाद नव्या भौतिकवादामुळे कोलमडून पडल्याने स्वतंत्रपणे उभा राहिला नाही. १८१८ पासून १९५० पर्यंतच्या काळात नव्या भौतिकवादाची मुळे आपल्या समाजात पुरेशी खोल गेली नव्हती. उदाहरणार्थ, मराठी कादंबरीतील व्यक्तिवादी लैंगिकतेचे स्तोम. संतति-निर्मितीचे निहित धर्मकृत्य पारंपरिक निष्ठेने पार पाडणाऱ्या सद्‍गृहस्थांच्या ह्या समाजात व्यक्तिवादाच्या इंग्रजी कल्पना घुसल्याबरोबर स्त्री-पुरुष-संबंधाच्या नग्न स्वातंत्र्यमूल्यांना अपरिमित बहर आला. प्रेमाची कल्पनाच मूल्य बनली. प्रेमाचा अगणित पद्धतींनी बहुरूपी आविष्कार झाला. कादंबरीत *मुक्तामाला* पासून खांडेकर, फडके, माडखोलकर, गाडगीळ, भावे, रेगे, खानोलकर, जोगळेकर, असे आजपर्यंत ह्या रोमँटिक प्रेमाने थैमान घातले. ह्या लाटेत पु. य. देशपांडेसारखे उपजत कल्पकता असलेले लेखकही सापडले होते, ह्याचे आश्चर्य वाटता कामा नये. कारण लैंगिक स्वातंत्र्याची बहुतेक सर्वांना सुप्त रोमँटिक भूक असते आणि बुभुक्षितांच्या मनात दुसरे काय असणार? परंतु प्रेमाच्या ह्या कल्पनेला तोलून धरणारी आर्थिक पार्श्वभूमी समाजात अस्तित्वात नसली तरी कादंबरीत उभारावी लागते. ह्यामुळे वास्तवाचे मोठ्या प्रमाणावर विकृतीकरण होते. कादंबरीच्या आकृतीच्या केवळ गरजेनुसार आशयाची सूत्रेसुद्धा ठरतात. तपशील तर आपोआपच त्यामागे जातो. मग कादंबरी त्यातल्या त्यात प्रेमाला पोषक अशा औद्योगिक शहरात, उच्च वर्गात, कॉलेजात, बंगला-नोकरी-गाडी अशा यंत्रसामग्रीत उभी करावी लागते. मग ह्याच वातावरणाचा परिचय असलेले शहरी लेखक निर्माण होतात. तशीच अल्पसत्ताक भाषा रूढ होते. सौंदर्यकल्पना उलट्या बाजूने अल्पसंख्याकांकडून विशाल समाजावर लादल्या जातात. मोटारींचे अपघात होऊन धनुष्याकृती भुवयांचे प्रेम

उद्‌भवते *(जादूगार,* १९२७), वेश्येची मुलगी गच्चीवर व्हायोलिन वाजवते आणि प्रभाकर तिच्या 'प्रेमात' पडतो *(बंधनाच्या पलीकडे,* १९२७), राजकीय चळवळीतूनही 'प्रेम' निघणे आवश्यक ठरते *(क्रौंचवध,* १९४२), मुंबईतच राहून रत्नागिरी जिल्ह्याच्या निसर्गात हे 'प्रेम' हिंदी सिनेमाच्या पातळीवर जाते. वस्तुतः आपल्या समाजात प्रेम ही केवळ कल्पना असून तिचा वाङ्‌मयीन अर्थ लैंगिकता होतो. कारण प्रेमात तोलून धरणारी पाश्चात्त्य पद्धतीची स्त्रीपुरुषसंबंधांची व्यासपीठे आपल्याकडे नाहीत. आर्थिक व्यवस्था प्रगत होईपर्यंत ती अशक्यच आहेत. 'प्रेमविवाह' हा संयुक्त सामासिक शब्द *(लव्हमॅरेज)* मूळ इंग्रजीत नसतांनाही मराठीत पक्का झाला, याचे कारण 'प्रेम' म्हणजे 'विवाहपूर्व लैंगिकता' हाच रोमँटिक अर्थ सुप्त मराठी मनात आहे.

अशीच उदाहरणे विविध क्षेत्रांतली घेऊन समाजव्यवस्थेतील असमतोल कादंबरीत साधण्याचा कसा प्रयत्न केला जातो हे शोधता येईल. उदा. माडखोलकरांनी गांधीवादाचा उपहास करण्यासाठी समाजवाद वापरला. त्यांना समाजवादाचे काहीही घेणे-देणे नव्हते. ह्याचप्रमाणे वेगवेगळी पाश्चात्य तंत्रे (उदा. प्रतीकवाद), आशयसूत्रे इ. आपल्या सामाजिकतेच्या संदर्भात अप्रस्तुत ठरतात. आपल्याच नैतिक मूल्यांना विरोध करून कादंबरी लिहिता येते (भाऊ पाध्ये); किंवा आपल्या नैतिक मूल्यांतूनही कादंबरीची कृती घडू शकते *(श्यामची आई,* १९३३). ही प्रवृत्ती १९६० पूर्वी क्वचितच दिसून येते. दुर्दैवाने *श्यामची आई* ही *पथेर पांचाली* होऊ शकली नाही, कारण तिचे देशी रूप प्रल्हाद अत्र्यांना कळणे शक्यच नव्हते आणि मराठीत सत्यजित रे निर्माण होणेही ह्या वाङ्‌मयीन संस्कृतीमुळे अशक्य आहे.

५. १९५० ते १९७५ मधील प्रवृत्ती

१९५०नंतरच्या काळात मराठीच्या *मोचनगडप्रवृत्ती, मुक्तामालाप्रवृत्ती* आणि *यमुनापर्यटनप्रवृत्ती* ह्या तिन्ही प्रवृत्ती तर शाबूत आहेतच, पण त्यांचा एकमेकींशी संयोग होऊन किंवा त्यांच्यातूनच विकसित अशा काही नव्या प्रवृत्तीही सीमारेषांवर निर्माण झाल्याचे दिसते. वास्तव व कृतिप्रधान अशा *यमुनापर्यटनप्रवृत्तीचा* आज सर्वांत अधिक विकास झालेला दिसतो, हे वास्तववादाची मराठीतली दुर्दशा संपत आल्याचे चिन्ह म्हणता येईल. ह्या कृतिप्रधान प्रवृत्तीचे, मूळ समस्याप्रधान स्वरूप अधिक वास्तव तर झालेच पण त्याबरोबर स्थानप्रधान (विशिष्ट भौगोलिक प्रदेशासंबंधी), पोटसमूह-पोटसंस्कृतिप्रधान (समाजाचाच एक भाग म्हणून पाहिलेल्या समूहांविषयी, दलित, स्त्रिया इ. संबंधी) आणि नवनीतिप्रधान (आजपर्यंतच्या लेखकांच्या रंजकतेला विरोधी नैतिकता दर्शविणारी वास्तव आशयसूत्रे इ. संबंधी) अशा नवनव्या प्रवृत्ती दिसतात. *मोचनगडप्रवृत्ती* चाही ऐतिहासिकतेकडून पौराणिक, चरित्रप्रधान आणि अद्‌भुतरम्य - डिटेक्टिव्ह अशा प्रवृत्तींत विस्तार झालेला दिसतो. मूळ *मुक्तामालाप्रवृत्ती* तील लैंगिकता अधिक स्पष्ट झाली आहे आणि तिच्या शैलीचा विकास झालेला दिसतो, त्यापलीकडे आशयाच्या अंगाने विकास

झालेला नाही. अशा रीतीने प्रतिकृतिप्रधान अ-वास्तव ते वास्तवनिष्ठ प्रवृत्तींच्या कादंबऱ्यांचा एक विस्तीर्ण पट आज दाखवता येतो. १९५०च्या आधी असा पट अस्तित्वात नव्हता, हे स्वातंत्र्योत्तर कादंबरीच्या संख्यात्मक व गुणात्मक विकासाचे सुचिन्ह म्हणता येईल :

कादंबरी पट

अवास्तव → ← वास्तव

प्रतिकृति प्रधान मोचन गड प्रवृत्ती				रीतिप्रधान मुक्तामालाप्रवृत्ती	स्थान-प्रधान	कृति प्रधान	यमुना पर्यटन प्रवृत्ती	
१	२	३	४	५	६	७	८	९
ऐति-हासिक	पौरा-णिक	चरित्र-पर	अद्भुत-रम्य	लैंगिक	स्थान-प्रधान	पोट-समूह पोट-संस्कृति-प्रधान	समस्या-प्रधान	नव-नीति-प्रधान

येथे आपण एकाच कालखंडातील शेकडो कादंबऱ्यांकडे परंपरेच्या दृष्टीने पाहत आहोत. ही शिस्त पाळल्याशिवाय प्रस्तुत पटाचे आकलन होणार नाही. प्रस्तुत पट अभ्यासाची पद्धती, वर्णनपर साधन म्हणूनच घ्यावे, हे येथे नमूद करणे महत्त्वाचे आहे. ह्या काळात लिहिल्या गेलेल्या कादंबऱ्यांची मर्यादा ह्या पटाला आहे. तथापि पुढील विवेचनात त्या त्या कादंबरीकाराचे अथवा कादंबरीचे विश्लेषण करतांना प्रस्तुत समीक्षकाने अन्य निकष लावून त्यांचे मूल्यमापन स्वतंत्रपणे केले आहे. ह्याखेरीज अन्य निकषांनुसारही त्या कादंबरीकारांचे वर्गीकरण, प्रतवारी व मूल्यमापन करणे शक्य आहे.

ह्यात एखाद्या लेखकाचे वर्गीकरण त्याच्या एकूण प्रवृत्तीनुसार करावे लागेल. काही कादंबऱ्यांच्या वर्गीकरणाबद्दल मतभेद रुचीनुसार शक्य आहेत. काही कादंबरीकार ह्या सर्व प्रवृत्तींमध्ये बसतील (उदा. गो. नी. दांडेकर). काही कादंबरीकारांची एक कादंबरी एका प्रवृत्तीची तर दुसरी दुसऱ्याच प्रवृत्तीची तर तिसरी भलत्याच प्रवृत्तीची, असेही चित्र दिसते. हे मराठी साहित्यिकांच्या व्यापारी व करिअरिस्ट वृत्तीचे द्योतकच आहे. एकाच साहित्यविचाराला किंवा तंत्राला आजन्म वाहून घेऊन इंचभर तरी प्रगती करावी, असे वाण कोण्या साहित्यिकाने घेतले असे क्वचित दिसते. अशा खऱ्याखोट्या नाण्यांच्या गर्दीत समीक्षेकडून काटेकोर कानून (canons) अपेक्षित नसतात. जगभरच्या निष्ठावंत साहित्यिकांनी आयुष्यभर तडीस नेलेली तंत्रे सर्व मिळून मराठीतल्या एकाच कादंबरीकारात आयती सापडू शकतात — प्रतीकवाद, रोमँटिकवाद, वास्तववाद, फ्राइडवाद, अधिवास्तववाद इ. सर्व, मेळ्यासारखी एकसमयावच्छेदेकरून वास करतांना दिसतात. ह्यावरून लिहिणे हा एक सातत्याचा सांस्कृतिक व्यवहार आहे याचेही भान फार थोड्यांना

निबंध

आहे, असे म्हणता येते.

१. ऐतिहासिक, पौराणिक इ. प्रतिकृतिप्रधान कादंबऱ्या

सर्वांत जास्त लोकप्रियता असलेल्या ह्या प्रवृत्तीत एका बाजूने पलायनवाद तर दुसऱ्या बाजूने मराठी समाजाची राष्ट्रीयता जोराने मांडण्याची वृत्ती, यांचा संयोग झालेला दिसतो. मराठेशाही व पेशवाई दीडशे वर्षांच्या गुलामगिरीनंतरही नाहीशी होत नाही, हेही ही प्रवृत्ती सिद्ध करते. स्वातंत्र्योत्तर काळातही ही प्रवृत्ती स्वदेशीवाद जागृत ठेवते; याचा अर्थ परक्या संस्कृतीचा दबाव अजूनही आपल्यावर आहे. ऐतिहासिक, पौराणिक, आदर्शवादी, अद्भुतरम्य इ. काल्पनिक, आभासात्मक विषयावर ही कादंबरी उभारलेली असते. आपल्याकडे इतिहास व पुराणे यांच्यात फारसा फरक नसल्याने बुद्धिनिष्ठ निकष ह्या कादंबऱ्यांच्या आशयाला लावण्याची सोय नाही. स्वदेशीवादातील मध्ययुगीन प्रतीकवाद विविध ऐतिहासिक विभूतींना चिकटवल्यामुळे ह्या कादंबऱ्यांना 'आयते' आशयसूत्र, 'आयती' पात्रे आणि 'आयते' यश प्राप्त होते. पात्रनिर्मितीही आधीच ठरल्यामुळे कादंबरीकाराला फक्त कारकुनी सर्जन करावे लागते. बहुतेक पात्रे आभासात्मक वास्तवातून कल्पून त्यांना बखरीतील नावे चिकटवलेली असतात. पात्रांना व प्रसंगांना ठोकळेबाजपणा अपरिहार्य असतो. समाजाचे पूर्वग्रह सांभाळलेले असतात. रम्य तीच बाजू पुढे रेटलेली असते. दुर्गुणांना एक तर दांडी मारलेली असते किंवा त्यांचे उदात्तीकरण केलेले दिसते. त्यामुळे राष्ट्रीय दुरभिमान जोपासण्याचा अंश वाढतो. वर्तमान समस्या टाळण्याची वृत्ती असल्याने लेखकाची नैतिकताही मर्यादित होते. इतिहासाची दृष्टी कादंबरीकाराला नसते तर कादंबरीची शैली इतिहासाच्या अभ्यासकाला नसते. संरचनेबद्दल उदासीनता असते. भाषेच्या बाबतीत सर्जकता अशक्य असते. जुजबी ऐतिहासिक आभासमय क्षेत्रनिर्देशक भाषिक रुपे (register) तयार केलेली असतात.

ह्या प्रवृत्तीचे पुनरुज्जीवन करणारी व युगकर्ती ठरलेली रणजित देसाई यांची *स्वामी* ही कादंबरी तंत्रे, पात्रनिर्मिती, प्रसंगनिर्मिती, ट्रॅजिक नायकाला हळुवारपणे हाताळणारी संरचना ह्या बाबतीत क्रांतिकारक आहे. येथे ब्राह्मणी राष्ट्रवादाला कसे उचलून धरले आहे, याची अनेक उदाहरणे दिसतात. 'आपण त्या पेशव्यांचे काही देणे लागतो' असे म्हणून रणजित देसाई ह्यांनी महाराष्ट्रात धुडगूस घालणाऱ्या ब्राह्मण-मराठा प्रवृत्तींचा सुरेख संगम घडवून आणला, आणि अभिरुचीच्या क्षेत्रात जोरदार दरबारच भरवला. ह्या कादंबरीसाठी दरबारी पद्धतीचे हुबेहूब समारंभही प्रकाशक रा.ज. देशमुख पुण्यात भरवीत. एका बाजूने चित्पावन अस्मितेला सुखवून दुसऱ्या बाजूने 'मराठी राज्याची चिंता' प्रकट करण्याचे कसबही सबंध कादंबरीभर देसाईंनी कसे पार पाडले, हे पाहण्यासारखे आहे. ह्या कादंबरीतील आशयाच्या संदर्भात पेशव्यांच्या ब्राह्मणी कावेबाजपणाला वैतागलेल्या पुण्याबाहेरच्या होळकर, शिंदे, भोसले इ. कर्तबगार सरदारांचे उद्योग टाळलेले आहेत. पुण्यातली त्या काळातली खालावलेली नीतिमत्ता येऊ दिलेली नाही. माधवरावांवरच फोकस ठेवूनही 'मराठी

राज्याच्या चिंते'चा प्रश्न त्यांच्या बाबतीत बाजूला ठेवला आहे. आपल्याच नादान मूर्ख भावाला आपल्यानंतर पेशवा करावे काय? बायकोने सती जावे काय? राज्य म्हणजे घरगुती इस्टेट असते काय? त्या काळाच्या मानानेसुद्धा माधवराव बुद्धिनिष्ठ होता काय? भारतीयत्वाचा विचार त्याच्याजवळ होता काय? (शेजवलकर) [२२] हे प्रश्न उपस्थित होऊ नयेत, अशी व्यवस्था कादंबरीत आहे. जागोजाग दांडी मारून आशयसूत्र पुढे नेले आहे. कादंबरीच्या शेवटी सनावळीत माधवरावाच्या मृत्यूस 'महाप्रयाण : १७७२' असे का म्हटले? शेवट : 'पाहता पाहता ज्वाला धडाडू लागल्या...काही दिसेनासे झाले—क्षणभर दर्शन झाले ते ज्वालांच्या सोबतीने फडफडणाऱ्या रेशमी श्वेतपदराचे.' ह्यातले मोहक संस्कृत शब्द मराठी शब्दांनी बदलले तर परिणाम बदलेल, हेही सोडा, पण राजा राममोहन रायपासून सुरू झालेल्या हिंदुधर्माच्या पुनरुज्जीवनाला काही अर्थ नाही काय? — सारांश, ह्या तपशिलाबाबत नैतिक भूमिका घेण्याची गरज इथे भासू दिली नाही. भाषिक कृतीचा मुद्दाच प्रतिकृतिप्रधान कादंबरीत उपस्थित करता येत नाही. अ-वास्तव हेच वास्तव समजून आशय कल्पिलेला असतो.

तथापि *स्वामी*च्या युगकर्तृत्वाला दुसरी कारणे आहेत; इतिहासाचा आभास निर्माण करता करता ही कादंबरी वर्तमान वास्तवाशीही परावर्तित पद्धतीने नाते सांगते. मराठी समाजाचे समूहमानस ऐतिहासिक सूत्रातून मांडले आहे. *स्वामी* अशा वेळी प्रसिद्ध झाली (१९६२) की, ज्या वेळी संयुक्त महाराष्ट्र प्रत्यक्षात आल्यावर सबंध मराठी समाजाला आपले कर्तृत्वहीनत्व कळून चुकले होते. ब्राह्मण-मराठा धुडगूस, शैक्षणिक क्षेत्रात पीछेहाट, व्यापारापासून ते संगीत, चित्रपट, नृत्य इ. कलांपर्यंत सर्वत्र बोंब; महाराष्ट्राबाहेर मराठी तरुणांना 'स्कोप' नाही म्हणत बेकारीपायी फिरणारी तरुण सुशिक्षित मुले, त्यांचे भौतिक आकांक्षा उंचावलेले भोगवादी आईबाप, हे सर्व माधवराव बल्लाळ ह्या तडफदार तरुणाचे चित्र पाहून सुखावले. ज्या वर्षी आय.ए.एस. ला एकही महाराष्ट्रीय तरुण का पास होत नाही वगैरे चर्चा वर्तमानपत्रांतून चाले, त्या काळातल्या वास्तवाची ही 'प्रतिमा' आहे. ह्या काळात झाशीच्या राणीवरची किंवा पहिल्या बाजीरावावरचीही कादंबरी लोकांना आवडली नसती. *श्रीमान योगी* (१९६८) तर आवडली नसल्याचे सिद्धच झाले आहे. कर्तृत्वशून्य पिढीच्या अपेक्षा *स्वामी*मध्ये पूर्ण होतांना दिसतात. माधवरावाच्या मोहिमा, पराक्रम, काका-काकू इ. म्हाताऱ्यांना 'वाजवण्याची' माधवरावाची पद्धत, अधिकार मिळवण्याची व टिकवण्याची ताकद, निर्णय घेण्याची पद्धत ह्या मराठी मनाला भुरळ घालणाऱ्या गोष्टी *स्वामी*त आल्या. ह्याही पुढे जाऊन असे म्हणता येईल की, *स्वामी*ची संरचना कौटुंबिक आहे. राघोबासारखी जुनी 'रिटायर' न होणारी पिढी (जी साहित्य-संस्कृति-मंडळापासून राजकारणापर्यंत 'रिटायर' झालेली नाही), दागिन्यांची हौस असलेली आनंदीबाई, मेलेला बाप, विधवा आई, जबाबदारी पेलू पाहणारी नवी सून रमाबाई, जुन्या मंडळींच्या अपेक्षा सहन करण्याचे ओझे वाहणारा, खर्चाची ताणाताण आणि

मानसिक ताण सहन करणारा तरुण तडफदार माधवराव : अशा आईबाप-काकाकाकू-धाकटा भाऊ-नातेवाईक-तरुण बायको ह्या मराठी कौटुंबिक संरचनेत *स्वामी* अत्यंत 'फिट' बसली. महाराष्ट्राबाहेर मर्दुमकी गाजवावी, हे सुशिक्षित मराठी बेकार तरुणाचे स्वप्न *स्वामी* त होते. 'ब्राह्मणधर्म सोडून क्षत्रिय व्हा,' म्हणणारे रामशास्त्री, खरे तर नव्या ब्राह्मण पिढीलाच उद्देशून बोलत होते. ह्या कौटुंबिक संरचनेत माधवराव-गोपिकाबाई-रमाबाई हा मराठी कुटुंबातला सार्वत्रिक त्रिकोणही देसाईनी अत्यंत कुशल निवेदनतंत्रांनी, अल्पशब्दक संवादांनी, घटनांच्या सर्जकतेने इतका हृदयस्पर्शी बांधला की ऐतिहासिकता नावापुरतीच राहिली. त्यातून हा पेशवा सोळा वर्षांचा पोर असल्याचे, मायेचे आणि क्षय सुरू झाल्याचे सहानुभूतिजनक उल्लेख ठिकठिकाणी घालून सर्व आशयसूत्र भावनेच्या स्रोतात मिसळले आहे. आईला छावणीतून पत्र, 'त्याचे वय लहान, त्याच्या हातून चुका झाल्या तरी आम्हीच सोसल्या पाहिजेत' — मल्हारराव; 'माधवाला सांगा. मूल लहान आहे. मायेची पाखर हवी'—त्र्यंबकरावमामा; क्षयाचा रोग, घरच्या कटकटी, वाढत्या जबाबदाऱ्या, खुनाचे प्रयत्न, तरुण विरही बायको, मोहिमा, मृत्यू, सती—असे दुःखान्तिकेचे संदर्भ शेवटपर्यंत असल्याने नायकाभोवती सहानुभूतीचे भक्कम वलय आहे. *स्वामी* चे अंतरंग ऐतिहासिक नाही, हेच तिच्या थोरवीचे खरे कारण आहे. एकाच वेळी एकाच सामाजिक वास्तवातून देशमुख आणि कंपनीतूनच एका बाजूने इंद्राचा ऐरावत, (थोरले माधवराव पेशवे - १९६२) तर दुसऱ्या बाजूने शामभटाचे तट्टू (पांडुरंग सांगवीकर, १९६३) कसे बाहेर पडतात, हा वाङ्मयाचा समाजशास्त्रीय अभ्यास करणाऱ्यांना उपयुक्त विषय होईल.

ऐतिहासिक कादंबरीशी जवळचे नाते सांगणारी पौराणिक कादंबरी आणखी जास्त अद्भुततेकडे आणि वास्तवाच्या जास्त आभासाकडे झुकते. वर्तमान समस्यांचे आशयसूत्रही कर्णासारख्या पात्राभोवती गुंडाळून सबंध आशयावर लादलेले असते. रंजनप्राधान्यानेच हाही प्रकार उभा राहतो (*ययाति,* १९५९; *कर्णायन,* ६९; *मृत्युंजय,* ६७; *महापुरुष,* ६९).

चरित्रपर कादंबऱ्यांमध्ये आशयाची आभासमय प्रत्यक्षावर संपूर्ण भिस्त असते. हा प्रकार कादंबरी आणि चरित्र यांच्या सीमारेषेवरचा, दोन्हीकडचे निवडक घटक जुळवलेला, संकरित असा आहे. चरित्र हा कादंबरीइतकाच लवचिक, विकसित गद्य वाङ्मयप्रकार उपलब्ध असूनही जेव्हा टेरिकॉटसारख्या "चरित्रपर कादंबरी"ची गरज भासते, तेव्हा लेखकाला चरित्रातल्या वस्तुनिष्ठतेची शिस्त आणि प्रत्यक्षाशी किंवा ऐतिहासिक प्रत्यक्षाशी संपूर्णतः प्रामाणिक राहण्याची कसोटी ह्या दोन्ही गोष्टी नको असतात, हे उघड आहे. ह्याउलट 'आयते' जन्मापासून मृत्यूपर्यंत तयार पात्र आधीच असल्याने निर्मितीची नुसती प्रतिकृतीच करावी लागते. पात्रापलीकडे कादंबरीची संरचना विस्तारता येत नाही. ही कादंबरी शक्यतेच्या तकलादू पातळीवरच उभी असते. संभवनीयतेचे गूढ पाठबळ नसते. (*आनंदी गोपाळ,* १९६८; *दुर्दम्य,* १९७०).

अद्‌भुतरम्य, भयानक, डिटेक्टिव्ह अशा सपाट परिमाणाच्या कथाही 'कादंबरी' म्हणून मोजल्या जातात. मराठीत स्वातंत्र्योत्तर काळात ह्या कथा वाढत आहेत. ह्यांना रंजक व माहितीपर असे स्वरूप येते. ह्या शुद्ध रंजनपर कादंबऱ्या आवश्यक असतात, कारण ह्यामुळे समाजात वाचनाची सवय टिकून राहते. वास्तवाला उठाव देणारे एकदम 'विरोधी वास्तव' म्हणून ह्या कृत्रिम कथांचे मूल्यही कमी नसते. विशेष म्हणजे अशा प्रवृत्ती स्वतंत्रपणे वाढल्याने *मुक्तामालाप्रवृत्ती* वरचा रंजनाचा भार कमी होतो (अर्नाळकर, नारायण धारप, श्रीकांत सिनकर).

२. रीतिप्रधान कादंबऱ्या

मूळ *मुक्तामालाप्रवृत्ती* च्या ह्या रंजक कादंबऱ्या रीतिप्रधानतेमुळे विविध प्रकारांनी विकसित झालेल्या दिसतात. ह्यांची शैलीच्या कसोटीवरून प्रतवारी करणे अशास्त्रीय आहे. कारण ह्या सर्व कादंबऱ्यांत वास्तवाचा जुजबी आधार घेत त्याच्याच आधारे त्या त्या कादंबरीच्या आकृतीपुरते परजीवी वास्तव (जे खरे तर अ-वास्तव असते) उभारून भाषिक कृती टाळलेली असते. त्यामुळे ह्या प्रवृत्तीत शैलजा राजे, कुसुम अभ्यंकर, योगिनी जोगळेकर, सुमती क्षेत्रमाडे, माधव कानिटकर, जोत्स्ना देवधर ह्या लोकप्रिय कादंबरीकारांपासून ते रंगनाथ देशपांडे, उद्धव शेळके, पु. शि. रेगे, चिं. त्र्यं. खानोलकर, काही प्रमाणात श्री. ना. पेंडसे, गंगाधर गाडगीळ ह्या समीक्षकप्रिय कादंबरीकारांपर्यंत विविध छटा असलेले अनेक रीतिनिष्ठ कादंबरीकार येतात. ह्यातले काही शैलीच्या 'साहित्यिक' गुणांवरून प्रतिष्ठित झाले; परंतु ही सर्व परंपराच फडके - खांडेकर - माडखोलकर यांची आहे. त्यामुळे ह्या परंपरेला तयार समीक्षेचेही पाठबळ मिळाले. ह्या कादंबऱ्या दीर्घकथांकडे झुकतात, कारण यांचे आशयसूत्र एकपदरी असते. संरचना संकुचित असते, कारण विस्तृत संरचनेमुळे सामाजिक आशय आत शिरून ह्या कादंबरीची नाजूक घडी विस्कटण्याची भीती असते. शेवट बंदिस्त असतो. शक्यता आणि असंभवनीयता यांच्यामध्ये ह्या कादंबरीची पात्रे व प्रसंग टिकाव धरून असतात, ती कादंबरीच्या आकृतीच्या गरजेपोटी निर्माण होतात. लैंगिकता व तिच्याशी निगडित प्रेम, प्रणय, वासना, विविध प्रकारच्या शक्यतेतल्या विविध कामविकृती, परपुरुषसंभोग, जबरी संभोग, मारहाण, खून, आत्महत्या, समूहहिंसा — असे ठरीव आशय ह्या प्रवृत्तीत येतात. रीतिनिष्ठ-रूपवादी-आकृतिनिष्ठ-सौंदर्यवादी ह्यांचे मिश्रण असलेल्या मराठी समीक्षेला ही प्रवृत्ती सर्वश्रेष्ठ वाटते. ह्या प्रवृत्तील रीतिनिष्ठ भावुक लिरिक भाषा आणि लैंगिकता यांचा अविभाज्य संबंध लक्षात घेण्यासारखा आहे. असंभवनीय व अ-वास्तव पात्रे, घटना-प्रसंग ह्यांची विकृत न-नैतिक आत्यंतिक आशयसूत्रे फुगवण्यासाठी, पुढे ढकलण्यासाठी, कथेकडून कादंबरीकडे नेण्यासाठी हे भावुक लिरिक-आलंकारिक जिने वापरणे अपरिहार्य असते. किंवा वास्तवाची पोकळी उघडी पडू नये म्हणून अवगुंठणारे धुकेरी पडदे, असेही ह्या शैलीला म्हणता येईल.

ह्या कादंबऱ्यांत व्यक्ती व समाज यांचे अतूट संबंध रंजनाच्या गरजेसाठी तोडलेले असतात. समाजजीवनाच्या पायाभूत मूल्यांसंबंधी उदासीनता, उपेक्षा किंवा तुच्छताही असते. कुठल्याही तपशिलाबद्दल मूल्यविचार नसतो. असा विचारही रीतिप्रधान कादंबरीकार करीत नाहीत. त्यामुळे अतिरिक्त व्यक्तिवादी आशयसूत्रात सामाजिक वास्तव, अ-वास्तवाची उभारणी करण्यापुरते असते. पात्रे असहाय्य, दीनवाणी, भोग देणारी किंवा भोगणारी, बटबटीत अशी एकंदरीने मूर्ख असतात. विचार करण्याची शक्ती पात्रांना दिलेली नसते, कारण कादंबरीकारालाही हा विचाराचा ताप नको असतो. त्यामुळे कुठलेही सामाजिक संदर्भ छाटून ह्या कादंबरीचे जग उभे राहते. पणिामकारकत्वेसाठी वास्तवाला मुरड घातलेली असते. हा लघुकथासंस्कृतीचा परिणाम असावा.

दुर्दैवाने १९६० पर्यंतच्या काळात ह्या प्रवृत्तीला 'कलात्मक', 'सौंदर्यवादी' अशी खोटी लेबले लावल्याने मराठी अभिरुचीची अतोनात दिशाभूल झाली. त्यामुळे मराठी समीक्षकही संभ्रमात सापडून ह्याबाहेर पडू शकलेले नाहीत. लेखकांनाही ह्या गदारोळात 'सौंदर्य' म्हणजे नेमके काय, हे कळेनासे झाले. ह्या कृत्रिम लैंगिक सौंदर्यवादी भोवऱ्यात बळी पडलेला एक मोठा कादंबरीकार म्हणून श्री. ना. पेंडसे यांचे उदाहरण सांगता येईल. *एल्गार* (१९४९), *हद्दपार* (१९५०) ह्यात पेंडसे कृतिप्रधान परंपरेचे होते. *यशोदा* (१९५७), *गारंबीचा बापू* (१९५२) ह्यात ते फडके परंपरेचे रीतिप्रधान झाले आणि ह्यावरच त्यांची प्रतिमा मराठीत उभी केली गेली, हे नमूद करण्यासारखे आहे. *रथचक्र* मध्ये (१९६२) ते कृतिप्रधान राहून अत्यंत समर्थ कादंबरी लिहितांना दिसतात. तरी स्तन दाखवीत नागड्या झोपणाऱ्या कृष्णाबाईच्या रूपाने कोवळ्या पोराला झुलवीत ते पुन्हा रीतिप्रधानतेत घुसले. ही दोलायमान वृत्ती *रथचक्र* मध्ये स्पष्ट दिसते. हे लैंगिकपात्र एका इंग्रजी कादंबरीवरून त्यांना 'सुचल्या'चे त्यांनी कबूलही केले आहे. खरे तर नतद्रष्ट मराठी समीक्षक, प्रकाशक यांना बळी पडून ते घातले आहे, असे वाटते. *लव्हाळी* (१९६६) मध्ये ते पुन्हा कृतिप्रधान तर फिरून *ऑक्टोपस* मध्ये (१९७२) रीतिप्रधान लैंगिक झालेले आहेत.

ह्याच काळातला दुसरा एक बळी म्हणून गंगाधर गाडगीळ यांचे उदाहरण घेता येईल. पात्रांची वास्तव तंत्रांनी धारणा करून मराठी कथावाङ्मयात क्रांती करणाऱ्या ह्या लेखकाला लघुकथासंस्कृतीने इतके घेरून टाकले की पात्रांचे मानसिक विश्व वास्तवापर्यंत विस्तारणेच अशक्य झाले. त्यामुळे त्यांच्या कथांमध्ये विस्तृत परिणाम धारण करणारी पात्रेसुद्धा आशयसूत्राच्या अभावी भोवरे करून कथा संपवतात. *लिलीचे फूल* (१९५५) मध्ये त्यांनी मानसशास्त्राच्या आधारे एक कृत्रिम फॅन्टसी उभी केली. एका बाजूला एक मुकुंद साठे नावाचा तरुण—काही दिवसांकरता 'वास्तव' सोडून समुद्रकाठच्या बंगल्यात राहायला आलेला—एकटा—किनारा—होडी—फुलं इ.; दुसऱ्या बाजूला ह्या अ-वास्तवाची गरज म्हणून पुष्ट वक्षस्थळे इ. असलेली एकटी, प्रेमात (= लैंगिकतेत)

पडायला सुलभ अशी 'नीला' नावाची कोवळी तरुणी — मग तिची लैंगिक थंड वृत्ती — त्याचा इतिहास — एक मनसुखलाल शेट — दारुडे — हे दारुडे तिच्यावर बलात्कार करणार — वेड — दरीत उडी मारून नीलाची आत्महत्या, हा शेवट.

सामाजिक संदर्भ छाटण्याच्या नानाविध क्लृप्त्या रीतिनिष्ठ कादंबरीकारांनी शोधल्या. खरे तर मानसशास्त्रीय वगैरे सर्व सिद्धांत रूढ झाल्यानंतरही जगभरच्या सर्व प्रबळ साहित्यकृती सामाजिक प्रेरणांवरच सौंदर्यकृती निर्माण करत होत्या, हे चॅपलिन-सत्यजित रायपासून काफ्का—गुंटर ग्रासपर्यंतच्या उदाहरणांवरून दिसणारे सत्य मराठी समीक्षेने उजेडात का येऊ दिले नाही, हा संशोधनाचा विषय आहे. ह्यामुळे १९६० पर्यंतची सगळी पिढीच वाया गेली. ह्यामुळे सर्व प्रकारचे नैतिक संघर्ष टाळण्याची रीतिनिष्ठ सोय रूढ झाली आणि कादंबरीच्या नैतिकतेचा कणाच मोडून पडला. 'कलेचे स्वतःचे वास्तव असते,' 'कलेचे स्वतःचे नियम असतात,' अशा तकलादू सौंदर्यवादी सिद्धान्तांनी विकृत वास्तवाचेही समर्थन झाले.

मराठीतील पंडिती काव्यपरंपरेशी नाते सांगणारी, गद्याचे कृतिशीलतेचे कार्य विसरणारी ही प्रवृत्ती आहे. नटलेली भाषा, प्रतिमा-प्रतीके-उपमा-आलंकारिकतेचा सोस, अशा शैलीला साजेशीच नाजूक पात्रे, भाषेच्या विचार व भावना जागृत करणाऱ्या दोन शक्तींपैकी भावनेचाच गद्यात पाठपुरावा करणे, तसेच हळवे प्रसंग निवडून काढणे, ह्या गरजांपायी कादंबरीच्या दुसऱ्या महत्त्वाच्या गरजांकडे दुर्लक्ष करणे, त्याचे पुन्हा प्रतिमासृष्टी, प्रतीकीकरण वगैरे सिद्धान्त (?) वापरून समर्थन करणे,[२३] समाज टाळल्यामुळे ओक्याबोक्या झालेल्या पंगू पात्रांना कधी मानसशास्त्राच्या कुबड्या तर कधी निसर्गसौंदर्याच्या अडाणी प्रतीकीकरणांचे टेकू देणे, ह्यासाठी नोस्टाल्जिया म्हणजे 'घरी परत जाण्याचे वेड' म्हणून गावाकडच्या काल्पनिक वास्तवाचा सांगाडा उभारणे (श्री. ना. पेंडसे व अन्य : रत्नागिरी जिल्हा) किंवा वास्तव व काल्पनिक यांच्यामधला धूसर प्रदेश निवडणे (पु. शि. रेगे) — ही सर्व लक्षणे कलाकृतीचे 'रीतिप्रधान सेंद्रिय विश्व' ह्या कल्पनेतच असू शकतात, एरवी नाही. ह्या सर्व अ-वास्तव घटकांनी वाचकाची बुद्धिनिष्ठ विचारशक्ती, सदसद्‌विवेकबुद्धी आणि वास्तवसंवेदन आपोआपच नाहीसे होते. मुंबईतील चाळीचेही जग कादंबरीत घेतांना फक्त सोईस्कर लैंगिक आशयसूत्रानुरूप पात्रे-प्रसंग घेतलेली असतात.

हे कादंबरीकार पौगंडावस्थेतील लैंगिकतेतून बाहेर आलेले दिसत नाहीत (रेगे, खानोलकर) किंवा काहींनी हे लैंगिकतेचे व्यापारी तंत्र म्हणून टिकवलेले दिसते (जयवंत दळवी). नवराबायको यांच्यात कधी नीट संभोग होऊच नये, अशी व्यवस्था केलेली असते. जोडप्यात कधी एक तर कधी दुसरे नादुरुस्त असते. कधी बायकांचे परपुरुषांशी संबंध, कधी याच्या उलट; पोटे आणणे, पोटे पाडणे — हे आकृतिबंध ठोकळपणे वापरलेले असतात. ज्याला परसंभोग पाहणे (व्हायरिझम) म्हणता येईल, अशा विकृत

दृष्टीने उन्मादक लिंगसंबंध वर्णिलेले असतात. हिंदी सिनेमाच्या प्रेक्षकांचे मानसशास्त्र सांभाळलेले दिसते. स्त्रीपुरुषसंबंध नुसत्या निर्जीव वस्तू होणे, ही ह्या कादंबरीची सर्वांत मोठी अधोगती होय. ह्या प्रवृत्तीचे उगमस्थान व केंद्र मुंबई ही औद्योगिक वसाहत असावी. कारण अशा वसाहतीमध्ये जागेच्या मानाने स्त्रीपुरुष जास्त झाल्याने लैंगिक चुंबकीय क्षेत्र तीव्रतम होते. इतर प्रगत मूल्यांच्या मानाने सांस्कृतिक मूल्ये मागे राहिल्याने लिंगव्यवहार हेच आपले स्वत्व टिकवण्याचे साधन होऊन बसते. ह्या अधःपतनाची सामाजिक प्रक्रिया न समजणाऱ्या अडाणी लेखकांनी हे करुण संदर्भ लक्षात न घेता रोमँटिक आकृत्यांसाठी हे आशयद्रव्य वापरले. कृतिप्रधान नैतिक साहित्यिकांच्या कादंबऱ्यांत हेच आशयद्रव्य असूनही लैंगिकता विकृत पद्धतीने येत नाही (भाऊ पाध्ये, सुभाष भेंडे), हे तौलनिक दृष्ट्या पाहण्यासारखे आहे. ह्या रीतिप्रधान लेखकांना मुक्त स्त्री-पुरुषसंबंध पाहिजे आहेत काय? ह्यांना स्त्री-मुक्ती हवी आहे काय? ही कृती मात्र यांच्या कादंबऱ्यांत टाळलेली असते. ह्याच लैंगिकतेचे दुसरे स्वरूप कौटुंबिक संरचनेतून, असंतुष्ट गृहिणींच्या कामेच्छांतून व्यक्त होताना दिसते. (कुसुम अभ्यंकर, योगिनी जोगळेकर, शैलजा राजे, जोत्स्ना देवधर, सुमती क्षेत्रमाडे इ.)

ह्या प्रवृत्तीचे एक कादंबरीकार पु. शि. रेगे. यांच्या कादंबऱ्यांची नाजूक भाषा, पातळ चकचकीत शैली, छोटा आशय छापून छापून लांबवण्याची मुद्रणशैली, सुखलोलुप, गुलछबू, भोगवादी पात्रे, अ-वास्तव धूसर असा महाराष्ट्राबाहेरचा जगभरचा खोटा भूप्रदेश, मूल होईपर्यंत टिकणारे रोमँटिक नारीतत्त्व इ. आकृतिवादी मुद्यांची सविस्तर चर्चा *'अनुष्टुभ'* (जुलै-ऑगस्ट १९७८) मध्ये केली आहे, ती पाहावी.[२४] (प्रस्तुत ग्रंथात अन्यत्र पाहा.)

दुसरे चिं. त्र्यं. खानोलकर यांच्या कादंबऱ्या, दीर्घकथा तपासल्या तर रीतिप्रधान कादंबरीची अनेक लक्षणे स्पष्टपणे दिसतात. यांची पहिली दीर्घकथा *झाडे नग्न झाली* १९६१ मध्ये *(रहस्यरंजन* दिवाळी) प्रसिद्ध झाली. तिचे नंतर 'पुनर्लेखन' करून *रात्र काळी...घागर काळी* (१९६३) अशी कादंबरी झाली. ह्या दोन्ही संहितांची शैलीच्या अंगाने छाननी केली तर रीतिनिष्ठ कादंबऱ्यांचे १९५० नंतरच्या पिढीने जोपासलेले सर्व संकेत ठकळपणे लक्षात येतात. ही प्रवृत्ती वाचकाभिमुख कशी आहे, आत्मनिष्ठेपेक्षा बहिर्निष्ठा का मानते, कृतीऐवजी विकृतीला का जोपासते, आशयापेक्षा आकृतीला का चिकटून असते, 'न-नैतिक' का होते— ह्या प्रश्नांची उत्तरे आपल्याला त्यांच्या इतर कादंबऱ्यांतूनही सापडतात.

रीतिप्रधान कादंबऱ्यांत भाषा ही साधन न राहता साध्यच होते आणि भाषिक अवकाश सूचित न करता त्याला स्वतःच भरून काढते. सर्व इंद्रियसंवेदना केवळ लैंगिक उद्दीपनावर केंद्रित करण्याकडे शैलीचा कल असल्याने भाषा आलंकारिक होते. अलंकारणामुळे भाषेची सर्जकता लोप पावते, कारण अलंकरण हे भाषेच्या अंगाबाहेरचा अर्थ भाषेवर

लादत असते.

'गच्च फुललेल्या चाफ्याची ओंजळभर फुले मध्ये उठलेल्या वाऱ्याच्या एखाद्या झुळकेनं टपाटपा पडावीत तसाच तिचा पदर ढळला. मातीच्या इंद्रियाची ही स्वप्नस्थ दिवेलागण तिने एकाएकी पदराच्या केवळ एका पतनामुळे पाहिली.' *(रात्र काळी...)*

ह्यातली उपमा अर्थाचे मूळ सौष्ठव नाहीशी करणारी तर आहेच, पण दुसरे बाहेरचे, संस्कृत शब्दांचे, अर्थांशी संबंधित नसलेले सौष्ठव आणून ती ढोबळ काव्यात्मकता निर्माण करते. ह्यातील निरर्थक संस्कृत शब्दांची गाडी, 'पतन' हा निरर्थक शब्द आणायला भाग पाडते. विशेषणे-क्रियाविशेषणे प्रायः वाचकसापेक्ष आहेत, ती निरर्थक आहेतच. भाषेचे अर्थवाहकत्व असे नष्ट झाल्यामुळे आशयसूत्र वारंवार अवास्तवाच्या पातळीवर नेऊन वास्तवाकडे जुजबी लक्ष ठेवणे साधते. 'उद्या हा देहच तो नेसून जाईल' असे विचार करणारी लक्ष्मी पुढे नीट विचार करूच शकत नाही. त्यातून लेखक-निवेदक स्वतः 'काळजात खुपसलेला अनामिकाचा पावा रक्ताच्या चिळकांडीसारखा सुरांचं उंच उंच कारंजं चढवीत होता', असे गूढ अर्थ लादत अडाणी प्रतीके पेरत असतो. पु. शि. रेगेही ह्याच शैलीने निवेदन करत असतात. मात्र खानोलकर आणि रेगे यांच्यातला फरक खांडेकर-फडक्यांसारखा अंडरग्रॅज्युएट आणि पोस्टग्रॅज्युएट पद्धतींमधला आहे. उदा. 'तिचा नग्नपणा शंभर नंबरी सोन्याचा होता. जणू काय विधात्याने तिची मूर्ती घडवतांना तप्त कांचनाची तार छेडली होती.' *(भागधेय,* १९७६).

अशा रीतीने भाषा पूर्णपणे कोसळल्यामुळे तिचे लिंगसंवेदन व्यक्त करण्याचे सामर्थ्यही संपते आणि ती शेवटी कामशास्त्रातच शिरू लागते. उदा. आपल्या जाराचा पराक्रम आपल्या टी.बी. झालेल्या मृत्युशय्येवरील लग्नाच्या नवऱ्याला सांगणारी बाई : 'वसंतरावानं माझ्या अंगावरची वस्त्रं फेडली, आणि माझं शरीर तापून निघालं. त्याने माझे दोन्ही स्तन असे काही कुस्करले की माझ्या शरीरातून वाफा निघाल्या. मी त्याचे पटापट मुके घेतले आणि त्यानं माझा नागडा देह दोन्ही हातांनी उचलून मऊमऊ गादीवर फेकला. आणि त्यानं माझ्या पालथ्या शरीरावर स्वतःला एखाद्या प्रचंड वृक्षासारखं झोकून दिलं. मीही काही कमी नव्हते...' इ. *(पाषाणपालवी,* १९७६)

ह्या सबंध अ-वास्तव विकृत वास्तवाच्या कोंदणात बसूच शकत नाही अशी ही भाषा पाहा. ह्यात *दोन्ही स्तन, दोन्ही हातांनी 'माझा नागडा देह' उचलून मऊ मऊ गादीवर 'फेकणे'* — ह्या गोष्टी स्पष्टपणे वाचकांना समोर ठेवल्यामुळेच आल्या. देह उचलला, *वस्त्रं* फेडली, जिथे तिथे *माझ्या, त्याच्या, स्वतःला,* हे सर्वनामांचे उपयोग सरळ कृत्रिम आहेत. सांगणारे स्त्रीपात्र नवऱ्याऐवजी वाचकांनाच सांगते आहे. असा परसंभोगदर्शनाचा भाग इथे लेखकाने पार पाडायचा तो पात्रानेच पार पाडला. किंवा *अगोचर* मधील शेवटचा मॉब सीन पाहा :-

'त्या मधल्या खोलीच्या काळोखात स्वामीचा गजर करत ते भक्तगण नंदिनीच्या देहावर नंगानाच घालत होते. कुणी तिच्या झिंज्या ओढत होते, तर कुणी तिची चोळी फाडून तिचे

घट्ट स्तन चुरगळीत होते.' *(अगोचर, १९७५)*

अशा हिंदी सिनेमातच शोभणाऱ्या विटंबनेच्या हिंसक मॉब सीनमध्येही ह्या साध्वी स्त्रीचे स्तन *'घट्ट'* होते, हा वाचकांचे लिंगसंवेदन उत्पन्न करणारा तपशील सांगायला खुद्द लेखक-निवेदक विसरला नाही. तपशिलातून लेखकाची नैतिकता उघड होते, हेही इथे लक्षात ठेवले पाहिजे.[२५]

अशा रीतीने भाषेचा भुसा भरलेल्या ह्या कादंबऱ्या, 'काळी घागर दूर कुठेतरी तरंगत होती' *(रात्र काळी...)* असे जिथे तिथे अडाणीपणाने प्रतीकासारखे पेरत भाषेची सबंध सूचकता नाहीशी करतात. *कोंडुऱ्या* तली (१९६६) गर्भ जिरवण्याची मुळी, नको तिथे येणारे तुकारामाचे लिरिक अभंग *रात्र काळी..., कोंडुरा, पाषाणपालवी* — ह्या तिन्ही कादंबऱ्यांत असेच येतात. *अजगर* (१९६५) मधील पांगळा माणूस, *पाषाणपालवीतील* खार, *आगोचर* मधील तातू, 'दादू भर देवळात आडवा तिडवा नाचत होता' असा शेवट, *रात्र काळी...* तील 'वेडा नरू अजुनी म्हाताऱ्याभोवती नाचत होता,' 'वेडा नरू टाळ्या वाजवून पाय उचलीत नागड्याने नाचत होता,' 'कोंडुऱ्याची गर्जना चालूच होती' — ह्या ठोकळेबाज वाक्यरचना, 'अजूनही कुठल्याही गावातला एखादा हसन घोडीमागून पळतोच आहे आणि अजूनही त्याचा मुलगा कुठल्यातरी रिकाम्या घरात बसून हसनची वाट बघतो आहे' — हा *भागधेय* चा शेवट, केळींना कुऱ्हाडीने तोडणे, वाघाची शिकार, 'आणि त्याच वेळी पुरुष दोनपुरुष उंचीच्या वारुळामागच्या खोल कोरड्या पालापाचोळ्यानं भरलेल्या विहिरीत एका लालभडक सरड्यानं वारुळावरून उडी घेतली,' 'कुठल्यातरी वारूळातून एक फूत्कार निघाला आणि एका फणसाच्या डहाळीवर बसून एक कावळा कर्कश ओरडू लागला' *(भागधेय, १९७६)*, आग लागलेला वाडा *(अगोचर)*, 'सालं हे जग अनुभवावरच जगतं...का? अनुभव हवेच कशाला? अनुभव म्हणजे काही नसतंच मुळी...हे सालं सगळं काही खरं नाही. कसले अनुभव आणि कसलं काय.' *(चाफा, १९७५)*

कृतक शैलीची ही अशी अनेक उदाहरणे कादंबरीतल्या एका रंजक प्रवृत्तीची बाह्यांगे आहेत. खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांची लैंगिक रीतिप्रधान आशयसूत्रे, हिंसक मॉबसीन *(चानी, अगोचर)*, हिंसक कृत्ये, खोटी दुःखान्तिका साजरी करण्याची शैली, लैंगिक कामपिसाट उत्तेजकता, देवळातच रक्त निघेपर्यंत भाविणीच्या कोवळ्या मुलीवर जबरी संभोग करणारा दिगंबर, जो लक्ष्मीबरोबर लग्न करून संशय म्हणून तिच्याबरोबर झोपत नाही. मग लक्ष्मीचा रात्रीचा तडफडाट व दिंगबर वेडा होऊन मुंबईला; भाविणीच्या मुलीला गर्भ येऊन जिरतो, पुढे ती दाजी दुकानदाराबरोबर झोपते, दाजीची मुलगी खटखटे कारकुनाबरोबर पळून जाते, पोट आणून जन्मलेली, फेकून दिलेली बकुळही पुढे दाजीकडे झोपते. रांगेने गोविंदाच्या पाठीवरून, मग केमळेकर, गोडकर, दाजी, दाजीचा भाऊ, वामन, खटखटे कारकून — अशी कामाग्नी चेतवीत पण कुणाबरोबरही न झोपत लक्ष्मी हे

तकलादू आशयसूत्र ढकलत नेते, सदाशिव संभोगावाचून लक्ष्मीला झाला, हे गूढ ठेवलेलेच असते, म्हणून आईचा द्वेष करत तिला मारायला ठेवलेला कुत्रा शेवटी वेडा होऊन सदाशिवचाच गळा फोडतो. *कोंडुऱ्या*त तात्याला गर्भ जिरवता येणारी मुळी एका गुप्त होणाऱ्या कफनीवाल्या जोग्याकडून मिळते. आपल्या बायकोबरोबर तो झोपत नसल्याने तिचा तडफडाट रात्रभर चालू. ह्याउलट तिकडे दुसरा एक लिंगपिसाट माणूस नारोबा ह्याचे सुनेशी लफडे आहे. पुतण्याच्या बायकोकडे तो कादंबरीभर हात लांबवतच असतो, त्यात आणखी म्हणून भावाच्या बायकोशी झोपल्यामुळे तिला वेड लागलेलेच आहे. पुन्हा अंगात येणाऱ्या भगतिणीशीही तो संभोग करतोच.

त्रिशंकू तले (१९६८) नान्या-सुशी हे प्रेमप्रकरण जातीयतेमुळे जुळत नाही. सुशी भाविणीची मुलगी तर नान्या ब्राह्मण. ह्या पलीकडे ह्या जातीयतेची दुसरी गरज कादंबरीत नाही. पुढे ही सुशी मुंबईला मवाली भावाकडे, मग त्या दादाचे खोटे जुळवलेले जग, सुशीचा विष देऊन खून. *चानी* (१९७०) ही कोवळी मुलगी अप्पा बामणाशी लागू, तिला कौल लावून क्रूरपणे मारण्याचा मॉब सीन, तिचा खून, नदीत प्रेत तरंगतं—हा शेवट.

पाषाणपालवी त टी.बी. झालेला नवरा बायकोला रंडीबाजी करण्यास मुभा व उत्तेजन देतो. तिच्याकडून तो त्या संभोगवर्णनांचे शिवलीलामृत ऐकत मृत्युशय्येवर प्राण सोडतो. मग ती एका बेफिकीर तरुणाकडेच राहू लागल्याने थोडी गडबड. तो तिच्याशी लग्न करणार एवढ्यात चाळीतले गुंड तिला पळवून झोपडपट्टीत नेऊन तिला वेश्या करतात — हा शेवट.

अगोचर मधला नायक स्मगलर आनंदराव एका भावाची साध्वी बायको नंदिनी हिच्याबरोबर झोपण्याचा अनेक वर्षे प्रयत्न करत असतो, दुसऱ्या एका भावाच्या बायकोबरोबर तो आधीच झोपत असतो. शेवटी बुवांभोवती जमलेले भक्तगण आनंदरावाच्या हुकुमावरून तिला तुडवून तिचे 'घट्ट' स्तन चुरगाळत असतानांच तिकडे आनंदरावाची बायको वाड्याचे दार बंद करून कुऱ्हाड घेऊन उभी, तर त्याचबरोबर आणखी बाहेर एका उंच टेकडीव्र आनंदरावाचा भाऊ हातात जळती मशाल घेऊन उभा. मग सबंध वाड्याला आग लागून त्यात सगळे भस्मसात — हा शेवट. *भागधेय* मधील हसनची बायको पांढऱ्या शुभ्र घोडीवरून पळवून आणून वाड्यातल्या एका खोलीत डांबली जाते. तिथे तिला नग्न पाहण्याचा प्रसंग निर्मिलेला आहे. ह्या बेडरूममध्ये पुरुषभर उंचीचा आरसा आहे. असाच आरसा लक्ष्मीच्याही बेडरूममध्ये आहे *(रात्र काळी...)* हा *'सत्यकथे'* तल्या लघुकथांमध्ये येणारा बेडरूममधल्या पलंगापुढे लावलेला उंच आरसा रत्नागिरी जिल्ह्यात कसा जातो, हे पाहण्यासारखे आहे. शेवटी पळवून आणणारा सामंत तिचे नग्न थंड रूप पाहून भयंकर परिणाम झाल्यामुळे स्वतः खंजीर खुपसून आत्महत्या करतो. दुसरा भाऊ तिला 'हंटर'ने फोडतो. ती खंदकात उडी घेऊन जीव देते.

अशाच ठरीव आकृत्या खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांमध्ये येतात *(देवाची आई* मधील

हिजडी, *चाफा* मधील विष्णू मास्तराकडे राहायला येणारी संध्या मास्तरीण इ.) ; कोणाच्या अंगात येते, कोणी पोट आणते, कोणी पोट झाडते, कोणी कोवळ्या पोरीही गर्भपात करतात; ठेवलेल्या बाया, भाविणी, बायकोबरोबर न झोपणारे काही तर कायम परस्त्रीबरोबर झोपणारे काही, परपुरुषांबरोबर झोपणाऱ्या बाया तर परपुरुषांना जवळ घेऊन संभोग न करणाऱ्या बाया; वेडे, कामपिसाट, असहाय, दुबळे, ज्यांना विचार करताच येणार नाही अशी पात्रे; खून, आग, कामतृप्ती न झाल्यामुळे तडफडून विहिरीत जीव देणाऱ्या सात्विक बायका; कोणी साप चावून मरते तर कोणी उड्या मारून तर कोणी कुत्रा चावून, तर कोणी विष घेऊन — अशी सगळी ही पात्रे आहेत. त्यामुळे ह्या कादंबऱ्यांना थ्रिलर फॅन्टसीचे स्वरूप येते. कुठेही दुःखाचे संवेदन नसते. अनुभूतीचे दारिद्य्र भाषेच्या अलंकरणाने आणखीच हास्यास्पद होते. आकृतीच्या गरजेपायी उभारलेले हे अ-वास्तव, विश्वसनीयता दाखविण्यासाठी विकृत रोमँटिकपणा दाखवून अद्‌भुतरम्यतेकडे वळते. मूळ *मुक्तामालाप्रवृत्ती* अशी अद्‌भुतरम्यतेकडे विकास करतांना दिसू लागली आहे. सबंध परंपरेचा विचार न करणाऱ्यांना ह्या प्रवृत्तीची दिशा कळत नाही. ह्या प्रवृत्तीतले आजचे सर्व कादंबरीकार खरे तर मराठी कादंबरीतले रविकिरण मंडळच आहे. चंद्रकांत खोत हीच परंपरा अधिक जोमाने पुढे नेताना दिसतात. ह्या प्रवृत्तीच्या कादंबरीतले स्त्रीरूप हे द्रौपदी-सीता-शकुंतला यांचे आजचे पंडिती स्वरूपच आहे हेही सिद्ध करता येते.

३. स्थानप्रधान कादंबऱ्या

१९५० ते १९६० ह्या दशकात प्रबळ झालेल्या पंडिती रीतिप्रधान प्रवृत्तीचीच चौकट सांभाळत वास्तव आशयद्रव्य मांडणारी ही प्रवृत्ती *बनगरवाडी* (१९५५) मध्ये प्रथम उमटली. ह्यात कथेची बरीचशी तत्त्वे सांभाळून तटस्थ निरीक्षण शुद्ध स्वरूपात मांडलेले असते. भाषा, प्रदेश, जमिनीशी संबंधित मानवी व्यवहार, परंपरागत समाज, असहाय समूह हे घटक ह्या काळातल्या कथेत येत होतेच. पण बरेच सलग अवकाश मिळाल्यामुळे ह्या कादंबऱ्यांनी (खरे तर लघुकादंबऱ्यांनी) केवळ आशयाच्या बळावर नवनवी तंत्रे पुढे आणली आणि शैलीत क्रांती केली. केवळ आशयाच्या बळावर तंत्रे रूढ करणे रीतिप्रधान कादंबरीला अशक्यच होते. ते ह्या कादंबऱ्यांनी सुरू केले. मात्र तटस्थ, न-नैतिक निरीक्षणाने ही कादंबरी रीतिप्रधान व कृतिप्रधान प्रवृत्तींच्या मधला स्वतंत्र प्रदेश सांभाळते. जाती-जमातींच्या जगण्यावर सूक्ष्मदर्शक भिंग ठेवणारी ही प्रवृत्ती दुसऱ्या बाजूने आकृतीच्या मर्यादाही पाळते. त्यामुळे ह्या कादंबरीत विशिष्ट स्थानाचे भौगोलिक भान सर्वाधिक महत्त्वाचे ठरते, त्याबाहेर ती जात नाही. त्यामुळे ह्या प्रवृत्तीत लघुकादंबऱ्या निर्माण झाल्याचे दिसते. उदा. *बनगरवाडी* ची संरचना जितकी स्वाभाविक तितकीच बंदिस्त आहे. ह्यामुळे ह्या लघुकादंबरीचा कॅनव्हास छोटाच राहण्याला मदत होते, तो कादंबरीच्या विस्तृततेकडे जाण्याला मदत होत नाही. कमाल मर्यादेकडे न जाता ह्या कादंबऱ्या घटना, पात्रे, परिसराची मांडणी, व्यवहारी तपशिलाच्या पातळीवर आणून सूक्ष्मदर्शकी

भौगोलिकता जास्त पसंत करतात, मग ती ग्रामीण असो की शहरी, वारणेचे खोरे असो की रत्नागिरी जिल्हा (*बनगरवाडी,* १९५५; *फकिरा,* १९५९; *चक्र,* १९६३; *माहीमची खाडी,* १९६९; *गोतावळा,* १९७१; *गांधारी,* १९७३; *पाचोळा,* १९७१).

श्री. ना. पेंडसे यांच्या *गारंबीचा बापू* (१९५२), *यशोदा* (१९५७) ह्या रीतिप्रधान कादंबऱ्या स्थानप्रधानतेकडेही झुकतात. अण्णाभाऊ साठे यांची *फकिरा* वास्तवतेचे आशयद्रव्य असूनही रीतिप्रधान होते. खरे तर एका पोटसमूहाची संस्कृती मांडणारी म्हणून *फकिरा* ही *बनगरवाडी* सारखीच क्रांतिकारक ठरते, पण 'सृष्टीच्या गालावर स्मित तरळलं,' निर्भयता अवतीर्ण झाली, 'राधाचा आनंद गगनात मावेनासा झाला' अशा निवेदनातून ही कादंबरी ठोकळेबाज संघर्षात अडकून रूपनिष्ठच राहते.

ह्या प्रवृत्तीचे समस्याप्रधान पोटसमूह-पोटसंस्कृतिप्रधान अशा वास्तव प्रवृत्तींशी जवळचे नाते आहे. काही कादंबऱ्यांमध्ये ह्या सीमाही अस्पष्ट आहेत. *धग* (१९६०), *टारफुला* (१९६४) ह्या कादंबऱ्यांत स्थानप्रधानता ओलांडून ही प्रवृत्ती कृतिप्रधानतेकडे वळून नवीन समाजाभिमुखता व्यक्त करते. स्थानप्रधान कादंबरीत व्यक्ती व समाज यांतील समस्यांनाही भौगोलिक आलेखाबाहेर महत्त्व नसते. त्या त्या प्रदेशासंबंधी ज्ञानकोशपर माहितीने अवकाश भरलेला असतो. लेखक सहभागी न होता तटस्थ निरीक्षक राहिल्याने नैतिक प्रश्न टाळलेले असतात. हेही आकृतीची रीतिनिष्ठ पकड न सुटल्याने घडते. ट्रॅक्टर आल्यावर काय करायचे हा नारबाचा प्रश्न *(गोतावळा),* दुष्काळ पडल्यानंतर बदली *(बनगरवाडी),* झोपडपट्टी उठली, पुढे काय? *(चक्र),* पिढीजात चोऱ्या करणाऱ्या उपाशी महारमांगांनी धान्य लुटावे हे अपरिहार्य आहे, तसेच समाजात कायदा-सुव्यवस्था वगैरेसाठी पोलिसांनी त्यांना पकडून डांबावे की नाही? *(फकिरा),* असे नैतिक प्रश्न टाळलेले असतात.

बनगरवाडी मध्ये रानाचा वास्तव स्पर्श मराठी कादंबरीला पहिल्यांदाच झाला. चटपटीत पद्धतीने ग्रामीण कथेतून हा स्पर्श होत होताच, त्याला संपन्न रूप निर्माण झाले. *बनगरवाडी* च्या सुरुवातीलाच दशम्यांची पिशवी पाठीशी घेऊन पहाटेचा काळोख, भोवतालचे रान, असे क्रमाक्रमाने वासश्रवणदृक्स्पर्शरूप ऐंद्रीय संवेदन नोंदवीत जाणारे तटस्थ निरीक्षक मन झपाट्याने ह्या प्रदेशाचा भौगोलिक गाभा पकडून तिथल्या मानवी भौगोलिकतेलाही त्याच दणकट आशयसूत्रात झपाट्याने पकडते. भाषेत वाक्यावाक्यांत हे समृद्ध भौगोलिक अनुभवविश्व भरलेले दिसते. निर्मळ भौगोलिक दृष्टिकोनामुळे हे निरीक्षण शेवटपर्यंत शुद्ध राहते. पण गाभ्यात शिरल्यावर न-नैतिक दृष्टिकोनामुळे कादंबरीचा आवाका वाढत नाही. वीस पाने तालीम बांधण्यावर खर्ची पडतात, त्यातून समूहाचे नवे कंगोरे आधीच्या प्रमाणात प्रकट होत नाहीत. पंतसरकार भेट देऊन निघून जातात. दुष्काळाची फक्त नोंद होते. शेवटी नोकरीसाठी आलेला तटस्थ निरीक्षकही बदली होऊन निघून जातो.

चक्र मध्ये क्रांतिकारक आशयांचे मध्यवर्गी तटस्थ दृष्टिकोनातून न-नैतिक असे मुंबईतील झोपडपट्टीचे सूक्ष्मदर्शकी निरीक्षण आहे. मानवी भूगोल महत्त्वाचा ठरल्यामुळे आणि आकृतीची रीतिप्रधान चौकट मानल्यामुळे रोजगार आणि लैंगिकता या गरजांचा केवळ निर्देश करण्यापलीकडे ही कादंबरी जात नाही. अनेक प्रश्न नुसते नोंदवलेले आहेत. समस्याप्रधानतेकडे झुकू नयेत इतके मर्यादित संदर्भ आलेले आहेत. मांडणीच (Setting) संरचना होते. भाषेला एक नवे भौगोलिक स्थान टिपण्यापलीकडे कार्य करायचे नाही.

टारफुला ही ह्या प्रवृत्तीची आणखी एक अप्रतिम कादंबरी आहे. हिचे आशयसूत्र मराठी कादंबरीच्या परंपरेत साचेबंदपणाला आव्हान देणारे होते. त्यातल्या एका गावाच्या बेबंदशाहीतून, सुरक्षिततेच्या प्रश्नातून आपल्या सबंध समाजाला रूपकात्मक अर्थ देण्याचे सामर्थ्य आहे. ही खरे तर १९६४च्या सुमारास सबंध देशाचेही रूपक होते. त्यामुळे स्थानप्रधानतेच्या बाहेर कृतीकडे वळणारे नैतिक तपशील ह्या कादंबरीत भरपूर होते. एका जबर शासनाच्या अस्तित्वाशिवाय असा समूह नीट चालत नाही, हे एका जबर पाटलाच्या अस्तित्वाने आणि त्याच्या मृत्यूनंतरच्या भीतिदायक बेबंदपणाने, नानाविध सूचक तंत्रांनी दर्शवले आहे. आबा कुळकर्ण्याला ते विघटित समाजजीवन सांभाळता येत नाही हे कुळकर्णी कुटुंबातल्या अस्थिर, दुर्बळ वातावरणातून शंकर पाटलांनी ज्या अल्पशब्दकतेतून चितारले आहे, ते १९६४ साली अपूर्व होते. गावातल्या विविध कुटुंबांतील नवरा-बायकोचे संवाद, गावातल्या गुंडांचे संबंध इ. प्रत्येक तपशिलातून दबावदार नेतृत्वाची गरज सुचविण्यात लेखकाने दाखवलेला निग्रह अभिजात मराठी कथनशैलीचा नमुना आहे. सबंध गावातील व्यवहारांचा भेदरलेल्या समाजजीवनातून विशाल पट दाखवत ही कादंबरी नव्या पाटलाने जम बसवेपर्यंत चिरेबंद रूप मांडते. दुर्दैवाने हा निग्रह उत्तरार्धात सुटून ही कादंबरी प्रमाण बदलवून गावातल्या किचकट राजकीय डावपेचांत रुतून सबंध गावाच्या रूपकाचे भान विसरते.

स्थानप्रधान कादंबरीने आपल्या मर्यादित क्षेत्रात वास्तवाचे जबरदस्त प्रांत उभारून मराठीतल्या पुण्या-मुंबईच्या एकांतिक रीतिप्रधान परंपरेला खुजे वाटायला लावले. दोन पिढ्या रुजलेल्या अ-वास्तव लैंगिक आशयाचे पितळ उघडकीला आणले. गंभीर परिमाण दिले. जोरकस गावठी मराठी भाषा कादंबरीत घुसवून निवेदनाची अल्पशब्दकता दिली. नवी आशयनिष्ठ तंत्रे रूढ केली. मराठी कादंबरीच्या विकासात ह्या प्रवृत्तीला महत्त्वाचे स्थान आहे. मराठी वास्तववादाचा रक्तक्षय संपवणारे देशी भान दिले, हे हिचे सर्वात मोठे कार्य होय.

४. पोटसमूह - पोटसंस्कृतिप्रधान कादंबऱ्या

कृतिप्रधानतेने वास्तवसन्मुख होणारी ही कादंबरी स्थानप्रधानतेच्या मर्यादा ओलांडून एखादा समूह किंवा त्याची संस्कृती एका विशाल समाजाचाच पोटभाग आहे असे भान ठेवते. आपल्या समाजाचे विविध जातीजमातींचे आणि संस्कृतींचे मिळून झालेले पोत किती

समृद्ध आहे, हे अल्पसत्ताक अभिरुचीमुळे स्वातंत्र्यपूर्व काळात अपरिचित होते. विविध पोटसमूहांतून विशाल समाजाशी नाते सांगणाऱ्या ह्या आशयसूत्रांमुळे आविष्कारासंबंधीचा — विशेषतः भाषेसंबंधीचा हीनगंड नाहीसा होत आला, हे मराठी कादंबरीच्या विकासाचे सुचिन्ह आहे. समस्या प्रधान कादंबरीच्या बरोबरीने प्रस्तुत प्रवृत्तीची कादंबरीही आशयाचे नवे प्रांत व्यापून, नवी आशयनिष्ठ तंत्रे शोधून विकसित झाली. ह्यामुळे मराठी कादंबरीचे रूप विस्तारले. नैतिक प्रश्न धसाला लागून कादंबरीच्या आशयद्रव्यांची चौकट विस्तारली. विशिष्ट समूहाच्या जाणिवांनी सीमित असली तरी आत्यंतिक व्यक्तिवादी आशयसूत्रे इथे आपोआपच नाबाद ठरतात.

इंधन (१९६४) ही ह्या प्रकारची उत्कृष्ट कादंबरी आहे. पोटसमूह आणि पोटसंस्कृती ह्यांच्यामधल्या सीमारेषा आपल्या समाजात किती गडद आहेत, हे अशा फार थोड्या कादंबऱ्यांनी स्पष्ट केले आहे. 'दलित साहित्य' म्हटल्या जाणाऱ्या अण्णाभाऊ साठे, शंकरराव खरात, बाबूराव बागूल, माधव कोंडविलकर, दया पवार, प्र. ई. सोनकांबळे इ. लेखकांच्या गद्य मजकुरांमध्येही हिंदुसमाजाच्या विभाजनप्रधानतेवर बोट ठेवलेले असते. दुर्दैवाने दलितांनी लिहिलेल्या ह्या आत्मचरित्रसदृश कादंबऱ्या अजूनही कच्च्या स्वरूपात आहेत. त्यांच्यावर १९५० ते १९६० ह्या दशकातल्या लघुकथा-संस्कृतीची पकड आहे. त्रोटकपणा, तोकडे अवकाश, तुटके आशयसूत्र ह्यातून वास्तव समस्या प्रतीत होऊ नये, अशी व्यवस्था केलेली आढळते. केवळ परिणामकारकता म्हणून दलितांनी कथेचे कृत्रिम रूप अंगीकारलेले दिसते. *सूड* (बाबूराव बागूल, १९७०) दीर्घकथेकडे वळते. *बलुतं* मध्ये (दया पवार, १९७८) आशयसूत्र प्रत्यक्षाने अशुद्ध होऊन चरित्रपर होते. दलित लेखकांना दुःखाचा प्रचंड अनुभव असूनही ते सर्जनाच्या पातळीवरसुद्धा पोटसमूहाची जाणीव विसरत नाहीत, खरी समस्या ह्यातून प्रकट होत नाही. खरा झगडा एका समूहाचा दुसऱ्याशी, एका जातीचा दुसरीशी नसून एका मूळ संस्कृतीशी पोटसंस्कृतींचा आहे. हा प्रश्न तात्त्विक-राजकीय पातळीवर आधी व नंतरच वाङ्मयीन पातळीवर सुटणारा असा होऊन बसल्याने ह्या कादंबऱ्या सबंध सांस्कृतिक पातळीवर येणे आणखीच कठीण होऊन बसले आहे. हे आपल्या वाङ्मयीन संस्कृतीचे मोठेच दुखणे आहे.

पोटसंस्कृतिप्रधान प्रवृत्तीत शहरी व ग्रामीण दोन्ही स्तरांना छेदून जाणारे विविध वर्ग—कष्टकरी, गुन्हेगार, स्त्रिया, आदिवासी, अत्याधुनिक वर्ग, राजकारणी, वर्तमानपत्रसृष्टी, अ-मराठी, अ-हिंदू समाज इ. अनेकांना आपल्या आशयात घेणाऱ्या कादंबऱ्या येतील. ह्यांपैकी *अंधारवाटा* (सुभाष भेंडे, १९७८) ही एक महत्त्वाची कादंबरी आहे. जयू ह्या मध्यमवर्गीय स्त्रीला वरच्या अत्याधुनिक भ्रष्ट नीतिमत्तेच्या वर्गात ठेवून ही कादंबरी एका शहरी पोटसंस्कृतीचे अप्रतिम प्रकटीकरण करते. ह्या क्लब, डिनर, ड्रिंक्स, मुक्त लैंगिक व्यवहार, उच्च राहणीमान, अपरिमित भोगवादी गरजा इ. व्यक्तिमत्त्व पोखरणाऱ्या व्यवहारांचा एक प्रचंड वास्तवपट ह्या कादंबरीने उभा केला आहे. ह्या

व्यवहारातले 'परदेशीपण' देशीपणाच्या विरोधात पूर्ण उघडकीला आणले आहे. समाजाला सोसणाऱ्या या उपसंस्कृतीचा संपूर्ण सांगाडा समोर ठेवताना भेंडे ह्यांनी पात्रे, प्रसंग, संवाद ह्यातून ह्या उपसंस्कृतीचे सर्व घटक, करमणुकी, भानगडी, लाचलुचपतीचे प्रकार, हुद्दे मिळवणे, राहणीमान उंचावणे, नवीन बायका गाठणे, सौंदर्याचा व्यापार, चाळीपासून तर गाडी बंगल्यापर्यंतचे बदल इ. नानाविध तपशिलांना ज्या मितव्ययाने आणि झपाट्याने कादंबरीच्या रूपात मांडले आहे, ते मराठी कादंबरीतंत्राच्या विकासाचा पुरावाच म्हणता येईल. संपूर्णपणे भ्रष्टतेचे व लैंगिकतेचे अंतःप्रवाह असूनही जबरदस्त सामाजिक जाणिवांनी ही कादंबरी नैतिक आशयसूत्र मांडते. अफाट क्षेत्रांना स्पर्श करूनही मध्यमवर्गीय वास्तव प्रत्यक्ष आणि अप्रत्यक्ष पद्धतींनी प्रकट करत राहते.

अशीच पोटसंस्कृतिप्रधान म्हणून *कॅलिडोस्कोप* (अच्युत बर्वे, १९७७) ही १९५०च्या आसपास महाराष्ट्रात बोकाळलेल्या साहित्यिक वर्तमानपत्री पोटसंस्कृतीचे चित्रण करतांना नवीन तंत्राचा वापर करणारी कादंबरी आहे. महाराष्ट्रात उभारून ठेवलेले हे सांस्कृतिक आदर्श किती अनैतिक व भंपक होते, सांस्कृतिकतेच्या नावाखाली बायका लुबाडणारे, खोटे बोलणारे, लाचार, भ्रष्ट असे हे साहित्यिक-नाटककार ज्या उपसंस्कृतीत मोठे झाले तिचा मराठी वाङ्मयीन अभिरुचीशी घनिष्ठ संबंध आहे. अरुण साधू यांच्या *मुंबई दिनांक* (१९७३), *सिंहासन* (१९७७) ह्या कादंबऱ्याही असे नवे प्रांत व्यापतात. मराठी कादंबरी अत्यंत प्रखर वास्तव पेलू शकते, हे आज आपण अशा कादंबऱ्यांवरून म्हणू शकतो.

५. *समस्याप्रधान कादंबऱ्या*

पोटसमूह-पोटसंस्कृतिप्रधान प्रवृत्तीत मिसळून गेलेली ही प्रवृत्ती मूळ *यमुनापर्यटन प्रवृत्तीचे* आजचे विकसित टोक आहे. कृतिप्रधानता टिकवून ठेवणारी ही प्रवृत्ती स्वातंत्र्यपूर्व काळात रोडावली होती. जेव्हा रंजक रीतिप्रधान प्रवृत्तीलाच कलात्मक कादंबरी समजले जाई, तेव्हा विभावरी शिरूरकरांची *बळी* (१९५०) पुढे येऊन वास्तववादाचे नवे पर्वच सुरू झाले. मराठीतली वास्तववादाची दैन्यावस्था *बळी* नंतर संपुष्टात येणे अपरिहार्य होते, इतकी *बळी* ऐतिहासिक महत्वाची आहे. स्वातंत्र्योत्तर काळात लिहीत असलेल्या लेखकोंच्या पिढीत एकट्या विभावरी शिरूरकरच पक्व होत्या. वास्तवाचे धीट आव्हान कुठल्याही प्रकारच्या रीतिप्रधान मोहांना बळी न पडता त्यांनी स्वीकारले. *हिंदोळ्यावर* (१९३४) आणि *शबरी* (१९६२) ह्या त्यांच्या कादंबऱ्याही सामाजिक समस्येचे सर्जक रूप मांडणाऱ्या पदमनजी - ह. ना. आपटे - वा. म. जोशी - केतकर - साने गुरुजी ह्या शुद्ध परंपरेतल्या आहेत. विभावरींनी निष्ठेने जोपासलेल्या ह्या वास्तव परंपरेला जरा उशिरा — १९६० नंतर — अप्रतिम बहर आल्याचे आपण पाहतोच. ह्या प्रवृत्तीतली कृतिपरता समस्येत गुरफटून तिला 'प्रचारकी' लेबल मिळण्याची भीती त्या वेळच्या सौंदर्यवादी-रूपवादी मराठी अभिरुचीत मोठीच होती. पण *बळी* मध्ये भाषा, तपशील, तंत्रे

काबूत ठेवून नीट वाट काढली आहे. न-नैतिक तटस्थ निरीक्षकाची दृष्टी टाळून जातीच्या चौकटीच्याही खालच्या पायरीवरचे *बळी* तले जग सबंध हिंदुसमाजाची उतरंड अत्यंत सूचकतेने हादरवून टाकते. ह्यात कुठलाही आक्रस्ताळेपणा येऊ दिलेला नाही. लैंगिकता हा नित्याचा भाग असलेल्या जीवनावर झोत टाकूनही आशय रंजक होऊ दिला नाही. हे शास्त्रीय वस्तुनिष्ठ शिस्तीच्या सर्जकतेनेच शक्य होते. दलित साहित्य असूनही *बळी* जातीय नाही, हाही एक आदर्श होता.

वावटळ (१९६४), *उगवतीचे रंग* (१९७७), *थँक यू मिस्टर ग्लाड* (१९७५), *डोंगर म्हातारा झाला* (१९७७) ह्या कादंबऱ्या ह्या प्रवृत्तीतल्या होत. तथापि समस्याप्रधानतेचा आविष्कार अन्य कृतिप्रधान प्रवृत्तींतही झालेला दिसतो. *(इंधन, वैतागवाडी, अंधारवाटा)*. हे ह्या प्रवृत्तीचा विकास दर्शवते. समस्याप्रधान कादंबरीच्या लेखकाला किमान विद्वत्ता असावी लागते. अनुभवाचे पाठबळ असावे लागते. दुःखाची खरी आच लागलेली नैतिकता लागते. गुलछबू प्रतिमा असलेल्या मराठी लेखकाला ह्या सर्व गोष्टी कठीणच आहेत. म्हणून ही प्रवृत्ती फारशी समृद्ध नाही. समस्याप्रधान कादंबरी सामाजिकतेपलीकडच्या अन्य मानवी समस्यांवरही असू शकते. (उदा. आध्यात्मिक, मानवी अस्तित्व, युद्ध इ.) पण अशी *('मेटमॉर्फसिस, सिद्धार्थ, जर्नी टु दि एन्ड ऑफ द नाईट')* उदाहरणे मराठीत नाहीत. मराठी समाजात असलेल्या समस्यांवर लिहिणेही जिथे आजवर गैर समजले जाई, तिथे नसलेल्या समस्यांवर कादंबऱ्या अपेक्षिणे अर्थातच अवास्तव आहे. अपरिमित समस्यांनी त्रस्त अशा आपल्या समाजात नेमकी समस्याप्रधान कादंबरीच कमी लिहिली जावी आणि लैंगिक-रंजक-ऐतिहासिक कादंबरीची भरभराट व्हावी, हे निरीक्षण नोंदवण्यासारखे आहे. गद्याचा कृती म्हणून उपयोग होण्याऐवजी पंडिती रंजन म्हणून उपयोग झाला, हे ह्यावरून सिद्ध होते.

६. नवी कादंबरी

मराठी कादंबरीच्या आजपर्यंतच्या विकासातली ही शेवटची शाखा आहे. *यमुनापर्यटन* पासून सुरू झालेली, वास्तवाशी अतूट नाते सांगणारी, कृतिप्रधानता सर्जकतेचा अविभाज्य घटक मानणारी ही कादंबरी जगण्याचा नवा मूल्यविचार मांडते. त्यामुळे नवी नैतिकता पुढे मांडत ही कादंबरी इतर प्रवृत्तींपासून वेगळी झाली.[२६] कादंबरीचे द्रव्य आजच्या लौकिक जीवनातूनच घ्यावे आणि शैलीला केवळ आशयाचेच परिमाण द्यावे असे ही कादंबरी मानते. त्यामुळे ह्या कादंबरीच्या सर्व घटक व घटित तत्त्वांना आशयाचे पाठबळ असते. आशयसूत्रे, पात्रे, प्रसंग, तंत्रे, भाषा तसेच कथानक, निवेदन, शैली, इत्यादी सर्व तत्त्वांना एकाच अंगभूत आशयद्रव्याचे रूप प्राप्त होते. साहजिकच मराठीतल्या ह्या प्रवृत्तीला सर्वाधिक गुणवत्ता प्राप्त झाली आहे.

उद्धव शेळके *(धग,* १९६०), *मनोहर तल्हार (माणूस,* १९६३), भाऊ पाध्ये *(डोंबाऱ्याचा खेळ,* १९६०; *करंटा,* ६१; *वैतागवाडी,* ६४; *वासूनाका,* ६५;

बॅ. अनिरुद्ध धोपेश्वरकर, ६७; *अग्रेसर,* ६८; *होमसिक ब्रिगेड,* ७४; *राडा,* ७५; *वणवा,* ७८), मनोहर शहाणे *(देवाचा शब्द,* १९६८), ए. वि. जोशी *(काळोखाचे अंग,* १९६६), प्रभाकर पेंढारकर *(अरे संसार संसार* १९७१), किरण नगरकर *(सात सक्कं त्रेचाळीस,* १९७४), अनंत कदम *(किडे,* १९७१; *स्रोत,* ७७; *पाखरू,* ७९); दीनानाथ मनोहर *(रोबो,* १९७६) — हे सर्व कादंबरीकार नवी नैतिकता आपल्या कादंबऱ्यांत मांडताना दिसतात. त्याचबरोबर कमल देसाई *(रात्रंदिन आम्हा...,* १९६४) आणि इतर अनेक 'कथाकार' खरे तर कथेची संकुचित संरचना मोडून कादंबरीकडे आलेले आहेत. हे कथाकार नवी नैतिकता अंगिकारतात. हा स्वतंत्र विवेचनाचा विषय असल्यामुळे येथे त्यांचा विचार केलेला नाही. ह्याशिवाय रीतिनिष्ठ लैंगिकतेकडे झुकणारे जयवंत दळवी *(स्वगत, अथांग),* त्र्यं. वि. सरदेशमुख *(बखर एका राजाची, उच्छाद),* ह.मो. मराठे *(निष्पर्ण वृक्षावर, काळेशार पाणी),* वसंत कानेटकर *(घर)* इ. कादंबरीकारही प्रस्तुत प्रवृत्तीशी संशयास्पद नाते सांगतात.

रूढ प्रतिकृतिप्रधान व रीतिप्रधान प्रवृत्तींचा प्रस्तुत नैतिक कादंबरीशी मूल्यश्रेणीतच विरोध असल्यामुळे १९६०च्या सुमारास ही कादंबरी उपरी म्हणूनच जन्मली. ज्या काळातली वाङ्मयीन संस्कृती ही वर्तमानपत्री प्रसिद्धी, व्यासपीठी मान्यता, साहित्य संमेलनांची हुल्लडबाजी, अभिरुचीतील अड्डेबाजी, फालतू समीक्षकांचे कानून नसलेले कलावादी-रूपवादी सिद्धांत, *कॅलिडोस्कोप* (अच्युत बर्वे, १९७७) मध्ये दाखवलेले अनैतिक साहित्यव्यवहार, प्रतिकृतिप्रधान व लैंगिक कादंबऱ्यांची चलती — अशा निर्लज्ज धूळफेकीत भाबड्या वाचकांची दिशाभूल करत होती; त्या काळात ही नवी कादंबरी स्फोटासारखी पुढे आली.[२७] त्यामुळे प्रस्थापित मराठी वाङ्मयीन अभिरुचीला मुळापासून हादरे देणारी आणि केवळ आपल्या गुणवत्तेवर प्रबळ झालेली ही एकमेव प्रवृत्ती आहे. आपल्या भूमिकेचे भान संबंध पिढीला आहे असे चित्र कदाचित तेराव्या शतकानंतर आताच दिसून येत आहे. लेखक व वाचक यांच्या व्यतिरिक्त इतर सर्व घटकांना प्राधान्य देणाऱ्या आपल्या वाङ्मयीन संस्कृतीत ह्या कादंबरीने थोड्या मूठभर सुजाण वाचकांबरोबर आपले क्षेत्र प्रस्थापित करून कोणतीही तडजोड न करता नवी नैतिकता मांडत आणली. ह्या वीस वर्षांत पंडिती मराठी समीक्षेला आपले कानून तपासून पाहण्याची गरज ह्याच कादंबरीने निर्माण करून दिली. नवी नैतिक कादंबरी मराठी वाङ्मयीन संस्कृतीत संपूर्ण कायापालट अपेक्षिते. पुढच्या पिढीतला नवा वाचकवर्ग लिहू लागल्याबरोबर हे सशक्तपण जाणवू लागेल, याची चिन्हे आजच दिसत आहेत.

प्रचलित अभिरुचीच्या दुष्ट प्रवृत्तींची दखल ह्या नव्या कादंबऱ्यांनी आपल्याबरोबर आशयातूनच घेतलेली दिसते (उदा. अनंत कदम — *स्रोत* मधील साहित्यासंबंधीचे उल्लेख, भाऊ पाध्ये — *बॅ. अनिरुद्ध धोपेश्वरकर* मधील लैंगिकतेबद्दलची मते, दीनानाथ मनोहर — *रोबो* मधील लेखकाच्या जबाबदारीची मते, इ.). अत्यंत तात्त्विक प्रखर

मतप्रणालीही ह्या कादंबरीच्या आशयात बसू शकते. अशी वास्तवाची विशाल बैठक असल्यामुळे मराठी कादंबरीचे सगळे रीतिनिष्ठ संकेत कोलमडले. इतक्या जाणीवपूर्वक साहित्याचे भान आधीच्या कोणत्याही कादंबरीला नव्हते. स्वातंत्र्योत्तर काळातल्या नव्या जगात स्वतंत्र देशाचे आपण जबाबदार नागरिक आहोत, ही भूमिका ह्याच लेखकांना प्रथम आली. बेजबाबदार अतिरिक्त व्यक्तिवादी आशयसूत्रे बाद ठरली. बाबा पदमनजींपासून आजपर्यंत टिकून राहिलेले कृतीचे मूलतत्त्व नव्या कादंबरीच्या वैयक्तिक नैतिकतेतून अधिक व्यापक झाले. सामाजिकतेकडे झुकणाऱ्या भाषिक कृतीपेक्षा व्यक्तीकडे झुकणारी भाषिक कृती कृतिप्रधानतेचा विकास दाखवते.

ही नैतिकता जी नैतिक मूल्ये मानते ती मूल्ये त्या त्या लेखकाची स्वतंत्रपणे दिसून येतात; ती सैद्धांतिक नाहीत. ह्या वैयक्तिक नैतिकतेत समाजमानसात खोल दडलेल्या आकांक्षा दिसून येतात. कारण ज्या मूलभूत आकांक्षांवर समाज लौकिक जीवन जगतो, त्या आकांक्षांना भाषिक कृतींचे नीट रूप अशा कादंबरीत मिळते. अशा आकांक्षांचा पाठपुरावा कुठलीही तडजोड न करता करणे कृतिप्रधान कादंबरीतच शक्य असते. लौकिक जीवनाच्या जबर आशयद्रव्यातून ह्या आकांक्षा अशा कादंबरीत आपोआपच झिरपत असतात. रिक्षावाले *(माणूस)*, कामगार *(डोंबाऱ्याचा खेळ, करंटा)*, कारकून *(वैतागवाडी)*, मवाली, बेकार मुले *(वासूनाका)*, सैनिक *(रोबो)*, खेडवळ बायका *(धग, माणूस)*, हिंदू-मुसलमान-ख्रिश्चन (भाऊ पाध्ये, दीनानाथ मनोहर, उद्धव शेळके) या पोटसमूहांनी वर्षानुवर्षे जोपासलेली सहिष्णुता, न्यायबुद्धी, उदारमतवाद, चांगल्यावाईटाचा वैयक्तिक विधिनिषेध — ही तत्वे आपल्या संस्कृतीचा मूलाधार होत. नेमकी हीच तत्वे पूर्वीच्या कादंबरीला माहित नव्हती. कारण पूर्वीचे आशय ह्या लोकांमधून घेतलेले नव्हते. म्हणून आशयद्रव्याच्या मर्यादा कादंबऱ्यांचाही मर्यादा होऊन बसल्या.

ह्या कादंबरीला वास्तवाची अपरिमित ओढ असल्यामुळे क्वचित वास्तव व प्रत्यक्ष यांच्यातील सीमा ढासळून तपशिलांचे कंटाळवाणे आशयद्रव्य संरचना झाकून टाकते. *(पाखरू, होमसिक ब्रिगेड, व्हायरस)*. वास्तवाच्या चित्रणाची बळकट परंपरा नसलेल्या मराठी कादंबरीत हे प्रायोगिकतेचे बळी अपरिहार्य आहेत.

ह्या कादंबरीला देशी परंपरेचे जितके भान आहे तितकेच परदेशी जागतिक संबंधही महत्त्वाचे वाटतात. पूर्वीची आंग्लधार्जिणी संकुचित वाङ्मयीन संस्कृति त्यामुळे अधिक विशाल झाली आहे. इंग्लंडबाहेरील युरोपीय देश व अमेरिका येथील साहित्य नव्या मराठी कादंबरीकारांच्या जास्त जवळ आले. त्याचबरोबर विविध जातिजमातींचे विविध थरांतून आलेले लेखक लिहू लागल्यामुळे जातिधर्मनिरपेक्ष मराठी समाजाचा एवढा दीर्घ परीघ ह्या आधीच्या कादंबरीत नव्हता. सौंदर्यकल्पनांची संख्याही वाढली. नवनव्या सौंदर्यकल्पना रूढ होत आहेत, त्यामुळे जीवन व साहित्य ह्यात कल्पिलेले पारंपारिक अंतर कमी झाले. कृत्रिम पात्रे, खोटी आशयसूत्रे, जुळवलेले प्रसंग, गंभीर प्रवृत्तीच्या कादंबरीत यापुढे

चालणार नाहीत असे अभिरुचीचे स्थित्यंतर झाले. हे सर्व नव्या कादंबरीने समीक्षकांच्या शिवाय, प्रसंगी समीक्षकांना विरोध करून प्रस्थापित केले हे नमूद केले पाहिजे.

मराठी समीक्षेत ह्या कादंबऱ्यांच्या नायकांना 'अस्तित्ववादी', 'प्रतिनायक' अशा प्रवृत्तींनी संबोधलेले दिसते. हिंदू समाजरचनेत ह्या प्रवृत्ती जन्मण्याची व टिकण्याची अर्थातच शक्यता नाही. खरे तर हे नायक मधल्या काळातल्या आंग्ल वसाहतवादी प्रवृत्ती झुगारणारे स्वदेशीवादी (nativistic) गांधी-लोहिया राजकीय परंपरेतले, पदमनजी ते सानेगुरुजी ह्या वाङ्मयीन परंपरेतले आहेत. ह्या नायकांजवळ ध्येयवाद, उदात्तता, मानवतावाद, प्रीती, प्रणय इ. खोटे वसाहतवादी चलन नव्हते. 'हीरोगिरी'ला आवश्यक रीतिवादी-लैंगिक पुस्तकी धाडस नव्हते. कारण हिंदू वास्तवात ह्या गोष्टी सापडत नाहीत. व्यक्ती व समाज यांच्यामधील समस्यांबद्दल भाषिक कृती मांडणाऱ्या ह्या नव्या कादंबऱ्यांची पात्रांवर भिस्त नव्हती तर पात्रांभोवतीच्या सामजिक आवरणावर, व्यक्ती व समाज ह्यांच्यातील परस्परावलंबी नात्यावर भिस्त होती. ह्या नायकांमध्ये असणारी परात्मतेची जाणीव मराठीत पहिल्यांदा दिसते, हे विधानही कादंबरीपुरतेच खरे आहे. मराठीत तेराव्या शतकापासून कित्येक कवींना परात्मता आली होती. समाजाभिमुख होणे हा हिंदू सांस्कृतिक गुणधर्म पूर्वीच्या परमात्मतेत होता तसाच आताही आहे. अराजकतेऐवजी व्यवस्थेकडे ह्या नायकांचा कल आहे.

ह्या कादंबऱ्यांची संरचना विस्तृत आणि शेवट खुले असतात. युनिटीचे तत्त्व दर्शनी नसून आंतरिक असते. पात्रांचे अ-वास्तव ठोकळे नसतात. भाषा जीवनातली प्रत्यक्ष बोलीच असल्याने वास्तवाचे खोटे चित्रण आणि भावविवशता शक्यच नसते. रीतिप्रधान पंडिती प्रवृत्तीतील भाषेची भावुकता अणि आकृतिनिष्ठ कृत्रिम प्रसंग नसतात. ह्या सर्व कादंबऱ्यांतील निवेदनात उपरोधावर बराच भर आढळतो. कादंबरीकार स्वतःच्या पात्रांकडेही उपरोधाने पाहतांना दिसतात. स्वतःच्या पात्रांवर खूष असण्याची रूढ मराठी पात्रनिर्मितीची परंपरा ह्यामुळे संपुष्टात येत आहे. रूढ मराठी कादंबरीने जोपासलेले सोईस्कर पूर्वग्रहही नव्या कादंबरीने नष्ट केले. टोळीवजा समूहांमधून पोटसमूहात व पोटसमूहांमधून समाजाकडे जाण्याचा मराठी कादंबरीचा प्रवास पदमनजी-आपटे-सानेगुरुजी असा आता विशाल मानवी समाजाकडे जातांना नव्या कादंबरीत दिसतो. एकूण मराठी समाजाची कुवत पाहता हा प्रवास आनंददायक आहे. तरी संपूर्ण मानवी अस्तित्वाचा विचार मराठी कादंबरीला अजून करता येत नाही, हेही कबूल केले पाहिजे.

डोंबाऱ्याचा खेळ (१९६०) आणि *करंटा* (१९६१) ह्या कामगार चळवळींच्या किचकट आशयापासून *वणवा* (१९७९) ह्या अत्याधुनिक उच्चवर्गीय जोडप्यांच्या अरण्यातल्या लैंगिक व्यवहारावर लिहिलेल्या कादंबरीपर्यंत आधुनिकतेचा विशाल आशय जिद्दीने, निर्व्याजपणे, कुठेही दांडी न मारता मांडणारे भाऊ पाध्ये ह्यांनी नव्या कादंबरीचा

सर्वोत्कृष्ट अविष्कार केला.[२८] खुल्या संरचना मांडून नाना तऱ्हेचे वास्तव आशय निवडून पाध्यांनी अभिरुचीचा नवा प्रांत निर्माण केला. त्यांची मुंबईची भाषाही त्यांच्या नव्या वास्तववादातूनच जन्मली. तिच्यात काव्यात्मतेचा मागमूसही नसतो. 'पोट एकदम टायरसारखं गच्च झाल्यासारखं वाटलं मला' *(वैतागवाडी)*, 'गप्पा एमनी एमच चाललेल्या', 'त्याचा आटा सरकलाय त्या पोरीपायी' *(वासूनाका)* —अशा लोकांच्या वाक्प्रचारांनी ती निवेदन स्पष्ट करते. त्यांच्या कादंबऱ्यांत नावापासून निवडीचे वास्तव द्रव्य सुरू होते. (धोपेश्वरकर, आझादचाचा, प्रियंवदा - मालविका - शर्मिष्ठा - आयव्ही - क्लारा, डाफ्या-मामू-धोश्या इ., कोरेटा - फरी बॅम्फोर्ड - रोशन - नीलिमा इ.). पाध्ये हे मुळात समाजवादी नैतिकता असलेले गंभीर लेखक आहेत (भुकेले आदिवासी जग विरुद्ध निव्वळ लैंगिक चाळे करणारी आधुनिक जोडपी - *वणवा,* स्त्रीमुक्ती - *अग्रेसर,* हिंदू जातीयता - *वैतागवाडी,* लग्नसंस्था, अनौरस संतती — *बॅ. अनिरुद्ध धोपेश्वरकर,* वालपाखाडी नीतिमत्ता, वेश्यांबद्दल आदर - *वासूनाका* इ.) कुठल्याही अन्य मराठी साहित्यिकांपेक्षा पाध्यांच्या कादंबरीत मुंबईबद्दल मातृभूमीसदृश प्रेम आहे, मुंबईतल्या सर्व समाजांबद्दल पोटतिडिकेचं प्रेम आहे, मुंबईतल्या भूगोलाला जिवंत उठाव मिळाले आहेत. ही माणुसकीची दृष्टी मराठीत सानेगुरुजींनंतर कोणात दिसत नाही. पाध्यांचे कोणतेही पात्र फ्लॅशबॅक तंत्राचा उपयोग करत नाही की स्वप्नरंजनात शिरत नाही. त्यांच्या गद्यशैलीलाही ह्यामुळेच तरटासारखे जाडेभरडे भक्कम पोत आहे. ह्यातूनच वासूनाक्यावरच्या मवाली बेकार मुलांपासून अत्याधुनिक स्त्रीपुरुषांपर्यंत सर्व प्रकार कादंबरीत येणे शक्य होते. वालपाखाडीपासून मलबारहिलपर्यंतचे नैतिक जीवनही व्यक्त होते. ('तुम्हाला दारू प्यायची असेल तर प्या. नका पिऊ..तो तुमचा प्रश्न आहे.' 'उन्हे उलटली म्हणजे आमची कंपनी वुलन पँटस चढवून वासूनाक्यावर भंकसगिरी करायला जमत होती. दुसरा धंदाच नव्हता. क्रिकेटचे अंग नव्हते की आर.एस.एस. मध्ये जाऊन 'दहिने रुख बाए रुख' करायला आम्ही भट नव्हतो.') चांगले जुने झाडाझुडांचे घर सोडून आधुनिक वसाहतीत फ्लॅट घ्यायला लावणारी बायको बॅरिस्टर धोपेश्वरकरला तुच्छ वाटते. ह्या जबर नैतिकतेचा परिणाम म्हणून *राडा* ह्या शिवसेनेवरच्या कादंबरीची संपूर्ण आवृत्ती कोणालाच वाचायला मिळाली नाही अशी गडप केली गेली. लैंगिकता हे आशयसूत्र असलेल्या कादंबऱ्यांतूनही पाध्ये नैतिक मूल्यविचारच मांडत असतात.

वास्तवतेची भरभराट करणाऱ्या नव्या कादंबरीत प्रमाणभाषेची बथ्थड परंपराही मोडून तऱ्हेतऱ्हेच्या बोलीभाषा आत्मविश्वासाने पुढे आल्या. ह्यांपैकी मनोहर तल्हारांची कादंबरी *माणूस* (१९६३) ही अमरावतीच्या हिंदू व मुसलमान अशा दोन रिक्षावाल्या दोस्तांच्या हिंदीतून संपूर्णपणे उभी राहते. तल्हारांनी निवडलेले आशयसूत्र १९६० पूर्वीच्या कादंबरीत येणेच शक्य नव्हते. ह्यातले सहिष्णू उदार लोकजीवन स्त्रीपुरुष - उच्चवर्गीय - अधोवर्गीय - पोलिस - मवाली - गुंड - हॉटेलवाले - ब्राह्मण - ब्राह्मणेतर - हिंदू - मुसलमान ह्या

सर्वांना भावनेच्या ओलाव्यात गुंडाळून देशी डौलाने उभे राहते. ज्यात व्यक्ती व समाज अशा कल्पनाही वेगवेगळ्या करता येत नाहीत, असे हे कष्टकऱ्यांचे जीवन नवे रूप धारण करते.

धग (१९६०) प्रादेशिक पोटभाषेतून देशी भावनाशीलतेचा अपूर्व अविष्कार करते. जगण्याची दुर्दम्य इच्छा असलेली, कुठल्याही परिस्थितीत पाय रोवून रोजचा दिवस सुखदुःखासकट उमेदीने ढकलणारी कौतिक ही आदिम स्त्री व तिच्या भोवतालची सर्व माणसे यांच्यातले परस्परसंबंध *धग* मध्ये नवी सिंफनीशैली निर्माण करतांना दिसतात. आपल्या समाजातल्या गरिबीच्या किती बाजू असतात, ह्याच गरिबीत नेकीने व मानाने राहण्याचीही एक बाजू आहे, हे उद्धव शेळक्यांनी अभिजात शैलीने मांडले आहे. भावाकडे निर्लज्जपणे राहण्यापेक्षा स्वतंत्र शिवण्याचा धंदा सुरू करू असा नवऱ्याला धीर देणारी कौतिक, 'तुम्ही गवत कापान् त मले पेंडी बांधाची कायची लाज आये' असे महानुभावी शैलीतून कष्टकरी जीवनातले भाषेचे सौष्ठव दाखवते. संपूर्णपणे वास्तव अंगीकारणारी ही कादंबरी जमिनीचा स्पर्श कधीच सोडत नाही. लैंगिकता आपल्या समाजात जेवढी असते तेवढीच शेळके मानतात. लघुकथेतून बाहेर पडून अत्यंत तेजस्वी कादंबरीचा क्रांतिकारक आरंभ करणारा हा लेखक नंतर रीतिनिष्ठ लैंगिक व्यापारी लेखक कसा झाला, हे आपल्या परंपरेचे राक्षसी स्वरूप म्हणूनच पाहावे लागेल.

अरे संसार संसार (प्रभाकर पेंढारकर, १९७१), *अंधारवाटा* (सुभाष भेंडे, १९७८) ह्यामध्ये मुंबईतले समाजजीवन असूनही लैंगिकता कशी टाळली, हे रीतिप्रधान प्रवृत्तीच्या तुलनेने पाहिले तर नैतिकतेचा कणा कृतिप्रधान कादंबरीला किती आवश्यक असतो, हे लक्षात येते. तसेच *देवाचा शब्द* (मनोहर शहाणे, १९६८) ही मूल न होणाऱ्या स्त्रीचे मानसिक ताण दैनंदिन जीवनाच्या तपशिलांतून सांगत खोट्या काव्यात्मतेचा स्पर्श टाळून समर्थ गद्यशैली दाखवते. १९६० ते १९७० हा काळ देशी मराठी गद्यशैली रूढ करण्याचा समजला पाहिजे. ह्याच दिशेने व. ह. पिटके यांची *शिदोरी* (१९६९) निव्वळ साखर कारखान्याच्या रुक्ष आशय द्रव्यातून अप्रतिम काव्यात्म गद्यशैली निर्मिण्याचा अदभूतपूर्व चमत्कार करुन दाखवते. कारखान्याच्या परिसरापुरतीच संरचना ठेवून तिथल्या दैनंदिन जीवनाचे तपशील ह्या संरचनेत ठासून भरणारी ही कादंबरी, शुद्ध मानवी अस्तित्वाची संवेदन-चौकट उभारते. त्यामुळे नियमित स्थळ आणि नियमित काळ लखलखीत वास्तवाचा स्पष्ट ठसा उमटवून तरल काव्यात्म संवेदना देतात. खरी काव्यात्मता लिरिक-आलंकारिक शैलीत नसून अशा वर्तमान दैनंदिनतेशी कायावाचामनेकरून एकरूप होण्यात आहे, हे *शिदोरी*ने स्वयंभू पद्धतीने सिद्ध केले. अशा एकापेक्षा एक 'विचित्र' कादंबऱ्या एकामागून एक मराठीत लिहून झाल्यामुळे सौंदर्यवादी-रीतिवादी मराठी समीक्षेचे तोंड बंद झाले, ह्यात आश्चर्य नाही.

दीनानाथ मनोहर यांच्या *रोबो* (१९७६) मध्ये कृतिप्रधानतेचे स्वरूप अधिक तीव्र झाले आहे. काल्पनिकतेपेक्षा प्रत्यक्षाकडे ओढा असणे ही नव्या कादंबरीची प्रवृत्ती १९७०

नंतर अधिक स्पष्टपणे प्रतीत होते. ह्या दिशेने जाणारी मराठी कादंबरी समस्याप्रधानता, पोटसंस्कृतिप्रधानता, स्थानप्रधानता अशा सर्व शाखांना एकवटत असल्याचे दिसते. *रोबो* मध्ये सैनिकी जीवनात शिरणाऱ्या आधुनिक मनाने त्या जीवनाची संपूर्ण आंग्लधार्जिणी चौकट तपशिलांचा छेद घेऊन तर उभी केलीच आहे, पण ह्या चंगीझ खान पंथाकडे मानवजातीला नेणाऱ्या आधुनिक मिलिटरी संस्कृतीचे नैतिक मूल्यमापनही केलेले आहे. नव्या नैतिकतेमुळे लेखकाची कृती अत्यंत पायाभूत असे सामाजिक उद्‌बोधन किती काव्यात्म पद्धतीने करते, याचे *रोबो* हे उदाहरणच आहे. 'अरे, ह्यांचं सिव्हिलाईज्ड जग सुरक्षित राहावं म्हणून आम्हाला यंत्र बनवतात हे. यांचं माणूसपण टिकावं म्हणूनच आमचं माणूसपण नष्ट करतात' — असं म्हणणारा शेखू हा सैनिक पुढे आघाडीवर 'वॉश आऊट' झालेल्या पलटणीत खतम झाल्याचा फक्त उल्लेख आहे. निवेदनाला कायम नैतिकतेचे सुकाणू असल्याने अशा कादंबऱ्या कसेही भरकटणारे तपशील देत असल्या तरी निश्चित दिशाच दाखवत असतात.

अनंत कदम ह्यांच्या *किडे* (१९७१) आणि *स्रोत* (१९७७) ह्यांमधून वास्तवनिष्ठ शैलीचे विकसित स्वरूप दिसते. कदम यांची शैली प्रसन्न, सुबोधतेकडे जाणारी, हळवे मनाचे पोत मांडणाऱ्या आत्मक्लेशी प्रथमपुरुषी निवेदनतंत्राची आहे. परंतु वास्तवाचे आशयद्रव्य असल्यामुळे त्यांच्या कादंबऱ्या प्रथमपुरुषी निवेदकाला सामाजिकतेचा एक घटक म्हणूनच सामावून घेतात. *किडे* मध्ये त्यांनी संज्ञाप्रवाहाचे तंत्र वापरून घरातल्या सगळ्यांना नकोशा झालेल्या तरुण बेकाराचे एका दिवसाचे तपशील सांगितलेले आहेत. कस्टममध्ये पैसे खाण्यात सहभागी न झाल्याने भ्रष्ट सहकाऱ्यांनी कट करून ह्याला काढलेले असते. तरी त्याची प्रतिक्रिया आत्मसुलभ कडू नाही. आपल्याला नोकरी नसल्याने कडूपणा येणे ह्यातही भोगवादी स्वार्थ असतो, पण *किडे* चा नायक ह्यापलीकडचे वास्तव समजून घेत चिंतनशील झालेला असतो. आपण इतरांसारखे घाणीत लोळू नये पण इतर सगळे अशा लोळण्यातच आनंद मानतात त्यांनाही आपण काही करू शकत नाही. अशा भूमिकेतून सकाळी सात वाजता सुरू झालेला हा किंकर्तव्यमूढ बेकार तरुणाचा संज्ञाप्रवाह तासाभरातच सबंध समाजाला आपल्या गोड भावप्रवृत्तीने कवेत घेतो. नव्या कादंबरीचे हे कडूपणा टाळणारे वळण अभ्यसनीय आहे. वैफल्य म्हणजे हतबलता नव्हे, भ्रमनिरास म्हणजे निराशावाद नव्हे, हे कृतीनेच ही कादंबरी सिद्ध करते. नोकरी असतांना आईबाप माया लावायचे, आई पोहे करून द्यायची; नोकरी गेल्यापासून घरची माया व बाहेरचा दर्जा घालवून बसलेला हा नायक घरासमोरच्या व्हरांड्यातल्या मोडक्या खुर्चीत कायम बसून सबंध चाळीतल्या कुटुंबचित्रांना, माणसांना, त्यांच्या वृत्तींना, बाहेरच्या रस्त्यात दिसणाऱ्या समाजचित्रांना आध्यात्मिक पातळी लावून पाहतो आणि हे सर्व किडे आहेत, असे अफाट रूपक त्याच्यासमोर उभे राहते. हे वास्तवाचे मूल्यप्रमाण कादंबरीभर टिकून राहते. तरूण माणूस हा आर्थिक गरज म्हणूनच कुटुंबात असतो, तर कुटुंबाबाहेरची

कमविण्याची कृती भ्रष्टतेशिवाय शक्य नाही, हेही सत्य आहे; अशा कात्रीत सापडलेल्या ह्या नायकाला संज्ञाप्रवाहाचे तंत्र स्वाभाविक लागू होते. त्यातूनच शहरी समाजजीवनाचे अवाढव्य भीतिदायक रूप उभे राहते. स्वतःचे स्थान शोधू पाहणाऱ्यालाच हे अवाढव्य रूप लक्षात येते. हळूहळू तो ह्या कात्रीतून स्वतःची कृती शोधून काढतोः घराबाहेर कोणाला न सांगता नाहीसा होतो.

स्रोत मध्येही कदम यांची आत्मक्लेशी निवेदकाची साध्या निवेदनतंत्रातून प्रखर वास्तव सांगण्याची पारदर्शी निर्मळ शैली सामाजिक मूल्यांचे मोजमाप आपल्या उदार नैतिक दृष्टीतून करते. ही कृती नव्या कादंबरीत वाढीला लागलेल्या स्वाभाविक वास्तवसन्मुखतेचे उदाहरण होय. उदाहरणार्थ :

''...दुसरं कारण मी अमक्या अमक्या जातीतला आहे. हे तो [शेजारी] स्पष्ट बोलत नाही पण त्याला नेहमी हेच सुचवायचं असतं. मी नुसता हसतो. एके दिवशी मी त्याला बोलता बोलता सहज म्हटलं, मला कृष्णाच्या विचारांपेक्षा बुद्धाचे विचार आवडतात. यावर तो माझ्यावर जबरदस्त उसळला. वैऱ्यासारखा भांडला. ह्यात असा एवढा काय मी गुन्हा केला? मला कृष्णाला हिणवायचं नव्हतं. पण बुद्ध मला अधिक जवळचा वाटतो ह्याला मी काय करू? मी *गीता* वाचली. दोनतीनदा वाचली. मला समजली नाही. तिनं मला ओढून घेतलं नाही. *धम्मपद* वाचलं. मला कळलं, पटलं. त्यानं ओढही लावली. गीता थोर आहे. थोरांचं म्हणणंही तसं असेल. पण ती समजण्याची माझी पात्रता नसेल. मी कदाचित खालच्या पातळीवर असेन. पण मला तिची ओढ नाही. हे द्वेषापोटी नाही. माझ्या मनात द्वेष नाही. पण माझ्या शेजाऱ्याला कळू शकत नाही. हे टोचतं.'' (*स्रोत,* १९७७, पृ. १३).

निव्वळ शुद्ध माणूस म्हणून जगावेसे वाटणारा हा मध्यमवर्गीय तरुण जगाकडून फारशी अपेक्षा करत नाही. त्याने जातीबाहेर लग्न केलेले असते, त्याबद्दलही तो अस्वस्थ आहे. गरिबी, संसार, मुले, बायको, साधेपणाने चालवता येणारी नोकरी ह्यापलीकडे त्याला हाव नाही. आपली मुले सकाळी उठून खातात-पितात तेव्हा बाहेरच्या असंख्य मुलांचे आक्रोश ह्याच्या कानावर येऊन हा अस्वस्थ होतो. बायकोच्या बाळंतपणासाठी सगळीकडे फिरून आल्यावर उसने पैसे मिळत नाहीत, हे बायकोला सांगतांना त्याच्या मनात कडूपणा नाही, क्वचित तो वास्तवाला गूढ दिशा देतो :.

''त्या दिवशी मधला मुलगा 'आई, आई' म्हणून मोठ्यानं किंकाळी फोडीत उठला. 'आई, तू मरू नकोस!' असं बायकोला सारखं सांगू लागला. त्याला तिनं कितीतरी वेळ छातीशी धरून समजावलं. त्याला भयंकर स्वप्न पडलं असावं. ते स्वप्न होतं, हे त्या तीन वर्षाच्या पोराला किती सांगूनही पटत नव्हतं.'' (*स्रोत,* पृ. १६).

ह्या नायकाला कशाबद्दल पूर्वग्रह नाहीत. पण समाजात आहेत, त्याला तोंड देणे त्याला समजत नाही. नव्या कादंबरीने अशा समाजाला सामोरे जाण्याच्या विविध भाषिक कृतीच मांडलेल्या आहेत.

समारोप

ह्या धावत्या आढाव्याचा समारोप करताना आपण मराठी कादंबरीने ह्या कालखंडात केलेल्या प्रगतीचे स्वरूप ठरवू. मराठी कादंबरीच्या जन्मापासून होत आलेली वास्तववादाची पीछेहाट संपल्याचे आज स्पष्ट दिसते. मराठी कादंबरीचे नवे आवर्तन १९६०च्या सुमारास सुरू झाले. प्रगती ही परंपरेतल्या नव्या आवर्तनावरून ठरवता येते (क्रोचे)[२९]. जेव्हा जुन्या आवर्तनात कोणाही साहित्यिकाला पुढे जाता येत नाही, तेव्हा प्रगती खुंटते. अशी परिस्थिती मराठी कादंबरीत १९५०च्या सुमारास होती. तरी जुन्याच आवर्तनात अडकलेले कादंबरीकार पुढेही लिहीत राहिले. १९५० ते १९६० च्या दशकात लघुकथेने उबवलेली संस्कृती आणि पोसलेली समीक्षा, होऊ घातलेले नवे आवर्तन घडू देत नव्हती (*बळी,* १९५०; *बनगरवाडी,* १९५५). त्यामुळे ह्या दशकात प्रतिकृतिप्रधान आणि लैंगिक रीतिप्रधान कादंबऱ्यांचीच निर्मिती होत राहिली. ह्या दशकातल्या पंडिती अभिरुचीच्या समीक्षक-प्राध्यापक-प्रकाशक-संपादकांनी ह्या जुन्या आवर्तनाला लोटत आणले तरी कृतिप्रधान प्रवृत्तीतले नवे आवर्तन विविध शाखांसह उमटू लागले. ह्या आवर्तनातल्या कादंबरीकारांनी पंडिती समीक्षेला पायबंद घातला. वास्तववाद अंगीकारला. नवी आशयद्रव्ये निवडली, अ-वास्तव व्यक्तिवाद डावलून व्यक्ती व समाज यांच्यामधला दुवा वेधला. लौकिक व्यवहारातच सौंदर्य शोधण्याची तंत्रे रूढ केली, नव्या सौंदर्यकल्पना शोधल्या. हे वर्तमान जग सोडून भूतकाळात किंवा अद्भुतात किंवा कल्पित अ-वास्तवात जाण्याची गरज नसते, आहे त्या वास्तवात सौंदर्य असू शकते, हे गेल्या वीस वर्षांतल्या (१९६०-८०) कादंबरीकारांनी प्रत्यक्ष सिद्ध केले आहे. नव्या कादंबरीने हेही सिद्ध केले की, कादंबरीला नैतिकतेचा आणि कृतिप्रधानतेचा रंजनापेक्षा जास्त आधार लागतो, कारण कादंबरीकाराला सांस्कृतिक मूल्यांचे रक्षण, संवर्धन आणि प्रसार करण्याची सांस्कृतिक भूमिकाही कलावंत ह्या नात्यानेच अपरिहार्यपणे करायची असते. कामूने म्हटले आहे की, "The novel is born simultaneously with the spirit of rebellion and expresses, on the aesthetic plane, the same ambition"[३०] अशी जबाबदारीची भूमिका कोणी घेऊ नये, असे वातावरण ह्या कालखंडात पद्धतशीरपणे टिकवले गेले. त्याच्याविरुद्ध नव्या कादंबरीने कृतीची भूमिका घेतली. ज्या निष्ठेने बाबा पदमनजींनी मराठी समाजाच्या स्त्रीस्वातंत्र्यविषयक, जातीयताविरोधी आकांक्षा आपल्या कादंबरीत मांडल्या, ती निष्ठा ह्या कालखंडात पुन्हा प्रबळ झालेली दिसते. मराठी कादंबऱ्यांचे जनक आज विविध सामाजिक थरांतून आलेले, तीव्र संवेदनक्षमता असलेले आहेत. कादंबरीच्या सर्व घटकद्रव्यांत आणि घटित द्रव्यांत आज संख्यात्मक तशीच गुणात्मक वाढ दिसते. उद्याच्या सबंध पिढीला ही कादंबरी आपली वाटेल अशी चिन्हेही स्पष्ट दिसत आहेत. मराठी कादंबरीला देशीपणा आला आहे. ही ह्या कालखंडातल्या कादंबरीची सर्वाधिक कमाई म्हणावी लागेल.

परंतु एवढ्यावरून मराठी कादंबरीचा भविष्यकाळ उज्वल आहे, असे म्हणणे म्हणजे

मराठी परंपरेचे अज्ञान दाखवणे होईल. अविकसित वाङ्मयीन संस्कृतीतल्या कोणाही समीक्षकाने असे विधान करू नये. मराठीत एखादी चांगली कादंबरी जन्माला येऊन तिथेच इतिहासजमा होते *(रणांगण,* १९३९). पुढे तिचे जनक *सोहराब रुस्तुम* सारखे सिनेमे काढत राहतात. मग वाङ्मयीन फॅशन म्हणून शेंबडे समीक्षकही तिचे नाव घेत राहतात, असा एक पोरकटपणा; तर एखादा उपजत कल्पकता असलेला कादंबरीकार निर्माण होऊनही त्याला रद्दी लिहिणे भाग पडते (उद्धव शेळके), हा दुसरा प्रकार. मराठी साहित्याच्या हीनपणाची दखल न्यायमूर्ती रानड्यांपासून अशोक शहाण्यांपर्यंत दर दहावीस वर्षांनी कोणीतरी घेत आलेच आहे. हेही किती दिवस चालेल, हे सांगता येत नाही. इतिहासाचार्य राजवाड्यांनी १९०२ साली म्हटले होते की, 'जाज्वल्य मनोवृत्तीचे कादंबरीकार' जन्मावेच लागतात. परंतु हे कोणाच्याच हातात नसल्याने एवढे म्हणून भागत नाही. समाजातील वाचकांची मनोरचना विस्तारणारे कादंबरीकार प्रत्येक साक्षर समाजाला, प्रत्येक पिढीला पाहिजेच असतात. हे समृद्ध वाङ्मयीन संस्कृतीमुळे शक्य होते. म्हणून मराठी समीक्षेने आता साहित्याला पोषक वातावरण निर्माण करण्याकडे संपूर्ण वळणे आवश्यक झाले आहे. नाही तर असे आढावे चांगल्या ग्रंथसूचीच्या पातळीपर्यंतही पोहोचत नाहीत. चांगली ग्रंथसूची बेशिस्त समीक्षेपेक्षा अधिक उपयुक्त वाङ्मयीन कामगिरी आहे, हे शंकर गणेश दाते व ह्या कालखंडातले शेंबडे समीक्षक यांच्या तुलनेने सहज सिद्ध होते. एका बाजूने हे मागासलेपण तर दुसऱ्या बाजूने कलाकृती निवेदिते की कलाकृतीच निवेदन असते, अशा सर्जकीय कोंडीत सापडलेली मराठी पिढी फारसे आशादायक भविष्य दाखवत नाही. अखेर *संस्कृती* हा चुकीचा शब्द ज्या संकल्पनेसाठी वापरला जातो त्या culture ह्या शब्दाचा खरा अर्थ 'वाढ' असा आहे. नुसते उगवले त्याची चर्चा करून सांस्कृतिक कार्य होत नाही तर नीट पेरणे, नीट जोपासणे व विध्वंसक प्रवृत्तींची कीड नष्ट करणे, हे अधिक सांस्कृतिक आहे. तेच अधिक चर्चास्पदही आहे. पुढल्या पिढीने मराठी समीक्षेत क्रांती करून अभिरुचीचे नष्टचर्य संपविल्याशिवाय ह्या परिस्थितीत फरक पडण्याची शक्यता नाही.

१९८०

●●●

उल्लेखसूची

१. Claude Levi-Strauss, *Structural Anthropology*, Vol. I, trans. Jacobson and Schoepf, Harmondsworth, Penguin Books, 1963, p. 21.

२. Ian Raeside, 'Early Prose Fiction in Marathi,' *The Journal of Asian Studies* (August 1968), pp. 791-808.

३. Ralph Linton, 'Nativistic Movements,' *Ralph Linton, eds.* Adelin Linton and Charles Wagle, New York, Columbia Univ. Press, 1971, pp. 112-117.
४. M. G. Ranade, 'A Note on the Growth of Marathi Literature, 1898,' *The Miscellaneous Writings of the Late Hon'ble Mr. Justice M. G. Ranade*, Poona, Ramabai Ranade, 1915, p. 14.
५. गंगाधर पाटील,'परिसंवाद', *उत्तम* (वार्षिक १९७२), सं. वा. रा. ढवळे व व. दि. कुलकर्णी, पृ. ३७-४२.
६. Suniti Kumar Chatterji, *Indo-Aryan and Hindi,* Ahmedabad, Gujarat Vernacular Society, 1942, p. 102.
७. नारो सदाशिव रिसबूड, प्रस्तावना, *मंजुघोषा* १८६७; आ. ११ वी, पुणे, मॉडर्न बुक डेपो, १९६२, पृ. १५-१६.
८. का. बा. मराठे, *नावल व नाटक ह्यांविषयी निबंध,* मुंबई, १८७२, पृ. १६; वि. कां. राजवाडे, 'कादंबरी', *ग्रंथमाला,* कोल्हापूर, वि. गो. विजापूरकर, १९०२, पृ. १५-१६.
९. Anil Seal, *The Emergence of Indian Nationalism,* Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1971, pp. 89-93.
१०. L. S. S. O'Malley, *Modern India and the West,* Ch. XVI, London, Oxford Univ. Press, 1941, p. 585.
११. M. G. Ranade, उपरोक्त, पृ. ५२.
१२. गो. मा. पवार (सं.), प्रस्तावना, *महर्षी वि.रा. शिंदे यांची रोजनिशी,* औरंगाबाद, मराठवाडा साहित्य परिषद, १९७९, पृ. ४३. (उद्धृत).
१३. अशोक केळकर, *मराठी भाषेचा आर्थिक संसार,* औरंगाबाद, मराठवाडा साहित्य परिषद, १९७७, प्रकरण ३.
१४. श्री. रं. कुलकर्णी, *प्राचीन मराठी गद्य : प्रेरणा व परंपरा,* मुंबई, सिंधु पब्लिकेशन्स, १९७०, पृ. ५७-६४.
१५. कुसुमावती देशपांडे, *मराठी कादंबरी : पहिले शतक,* मुंबई, मुंबई मराठी साहित्य संघ, १९५३, पृ. १७.
१६. रा. श्री. जोग, *मराठी वाङ्मयाभिरुचीचे विहंगमावलोकन,* पुणे, पुणे विद्यापीठ, १९५९.
१७. Sir Richard Temple, *Men and Events of My Time in India,* London, John Murray, 1882, p. 495.
१८. प्र. वा. बापट व ना. वा. गोडबोले, *मराठी कादंबरी : तंत्र व विकास,* आवृत्ती ३, पुणे, व्हीनस प्रकाशन, १९७३, पृ. ३.

१९. ना. सी. फडके, 'मराठी कादंबरीची वाटचाल', *परिसंवाद,* पुणे, कुळकर्णी ग्रंथागार, १९७२.

२०. F. Max Muller, 'On the Migration of Fables,' *Chips from a German Workshop,* Vol. IV, London, Longman, Green & Co., 1907, pp. 412-89; H.G. Rawlinson, 'Indian Influence on the West' in L. S. S. O'Malley, (उपरोक्त), p. 536.

२१. ना. सी. फडके, उपरोक्त.

२२. त्र्यं. शं. शेजवलकर, *निवडक लेखसंग्रह,* 'नानासाहेब पेशवे' (पृ. ३४-५६), 'महाराष्ट्राच्या मानगुटीचा समंध' (पृ. २७६-७८), सं. ह. वि. मोटे, मुंबई, ह. वि. मोटे, १९७७.

२३. प्रभाकर पाध्ये, *कादंबरीकार खानोलकर,* पुणे, नूतन प्रकाशन, १९७७, पृ. १५२..

२४. भालचंद्र नेमाडे, 'पु. शि. रेगे यांच्या कादंबऱ्या', *अनुष्टुभ* (जुलै-ऑगस्ट १९७८), पृ. ७९-८४.

२५. रा. भा. पाटणकर, सौंदर्यमीमांसा, मुंबई, इस्थेटिक्स सोसायटी व मौज प्रकाशन, १९७४, पृ. ३८९.

२६. Bhalchandra Nemade, 'New Morality in the Contemporary Marathi Novel.,' *Vagartha* (July 1977), pp. 1-5. हाच लेख *Indian Literature* (Sept.-Oct. 1978), pp. 34-38. ल. ग. जोग, 'नवी मराठी कादंबरी' *आलोचना,* (फेब्रुवारी १९७१) पृ. १७-३५.

२७. भालचंद्र नेमाडे, 'हल्ली लेखकाचा लेखकराव होतो तो का?' *वाचा* - २, औरंगाबाद, १९६२, पृ. १७-२८.

२८. भालचंद्र नेमाडे, 'आधुनिक मराठी कादंबरीतील वास्तवाच्या चित्रणाची तंत्रे व शैली,' *वाङ्मयीन शैली आणि तंत्र,* सं. म. द. हातकणंगलेकर, कोल्हापूर, अभिजात प्रकाशन, १९८१.

२९. Benedetto Croce, *Aesthetic,* trans. D. Ainslie, London, Vision Press, 1962, pp. 136-37.

३०. Albert Camus, 'Rebellion and the Novel,' *The Rebel, trans.* A. Bower, Harmondsworth, Penguin Books, 1962, p. 224.

मराठी कादंबरी :
संस्कृतिसंयोगाचे स्पष्ट उदाहरण

दोन भिन्न प्रवृत्तींच्या संस्कृती जेव्हा वेगवेगळ्या कारणांनी एकत्र येतात, तेव्हा त्यांच्या संयोगाचे स्वरूप अनेक सामाजिक क्षेत्रांत प्रतिबिंबित झालेले स्पष्टपणे दिसून येते. हा संस्कृतिसंयोग भाषा, साहित्य आणि शैली ह्या समाजाच्या आविष्कारप्रधान क्षेत्रांमध्ये अत्यंत प्रामाणिकपणे व्यक्त झालेला दिसतो. केवळ एकभाषिक समीक्षेला अशा संस्कृतिसंयोगाचे भान ठेवता येत नाही. अत्यंत काळजीपूर्वक आणि लवचिक संशोधनपद्धतीने एका संस्कृतीतली कोणती जुनी मूल्ये संस्कृतिसंपर्काआधी रूढ होती, कोणती जुनी मूल्ये पुन्हा नवे रूप धारण करुन अस्तित्वात आली, कोणती पूर्णपणे नाहीशी झाली व कोणती पूर्णपणे दुसऱ्या परक्या संस्कृतीकडून नव्यानेच उसनी घेतली गेली — ह्या विविध प्रक्रियांचे संस्कृतिसंपर्काच्या पहिल्या स्पर्शापासून निरीक्षण केल्यास त्या त्या देशी संस्कृतीच्या उणीवा, तिची ताकद टिकून राहण्याची कुवत आणि नवी मूल्ये आत्मसात करण्याची शैली इत्यादी गोष्टींचे चित्र साहित्यात स्पष्ट होते. विशेषतः आंग्ल आणि भारतीय संस्कृतींच्या संपर्कात एक संस्कृती प्रबळ, गतिशील, सुसंघटित म्हणून 'जेती', तर दुसरी स्थितिशील, असंघटित म्हणून 'जित' ठरल्याचे दोन्ही पक्षी मान्य झाल्यामुळे, भारतीय गुलामी समाजाच्या अंतर्रचनेवर प्रचंड दाब पडून बदल घडणे अपरिहार्य ठरले. एकोणिसाव्या शतकामधल्या हिंदूंना त्यांच्या प्रदीर्घ इतिहासात कदाचित पहिल्यांदाच सार्वत्रिकपणे असे लक्षात आले की, आपल्या व्यतिरिक्तही अन्य प्रगत समाज पृथ्वीवर अस्तित्वात आहेत. सगळे प्राचीन-मध्ययुगीन भारतीय साहित्य मेकॉलेच्या केवळ फडताळभर इंग्रजी पुस्तकांपेक्षाही हिणकस असू शकेल ह्यावर विश्वास बसू लागला.

आंग्ल-मराठी संपर्कानंतरच्या लोकहितवादी-फुले-टिळक- राजवाडे-केतकर-साने गुरुजी ह्यांच्या लागोपाठ सर्व पिढ्यांचा जगाकडे पाहण्याचा दृष्टिकोन मुळापासून बदलत गेल्याचे स्पष्ट दिसते. त्यामुळे मधूनमधून दर पिढीत आपल्या पायाखालची वाळू टिकवून ठेवण्याची धडपडही होत राहिली. आपण कोण आहोत व नेमके कुठे आहोत याचा संभ्रम १८१८ पासून तर स्वातंत्र्योत्तर १९५० नंतरच्या दशकातही कायम राहिलेला मराठी साहित्यात व विशेषतः कादंबरीत स्पष्ट दिसतो.

हिंदुस्थानी समाजाला अत्यंत समृद्ध अशी वाङमयीन परंपरा प्राचीन काळापासून आहे. तिच्यातले काही सर्वमान्य ठळक दोष मान्य करूनही असे म्हणता येईल की, हिंदुस्थानात विविध भाषाप्रदेशांमध्ये होऊन गेलेल्या जोमदार वाङ्मयीन चळवळी, संप्रदाय, लिखित व मौखिक वाङ्मयप्रकार; शैलीप्रकार; आणि धूमकेतूसारखे अचानक प्रकट झालेले म्हाइंभट किंवा तुकाराम असे प्रतिभावंत; वैदिक, अभिजात संस्कृत, ऱ्हासशील संस्कृत, प्राकृत, अर्वाचीन भारतीय भाषांमधले भक्तिसंप्रदायातले थोर काव्य, गालिब-मोमिनसारखे कवी, समृद्ध लोकवाङ्मय—ही सर्व परंपरा अतुलनीय अशीच मानावी लागेल. तथापि सोळाव्या शतकानंतर युरोपात झालेल्या वैचारिक क्रांतीने तिकडील भाषांमध्ये निर्माण केलेल्या शास्त्रीय-विवेकनिष्ठ गद्य वाङ्मयामुळे रूढ झालेले वाङ्मयप्रकार आणि शैलीतत्त्वे एकोणिसाव्या शतकात हिंदुस्थानातल्या भाषांमध्ये संयोग पावून अवतरले, तेव्हा संपूर्णपणे नवी साहित्यमीमांसा सुरू झाल्याचे स्पष्ट दिसते. गद्य वाङ्मयप्रकारांना त्यांच्या मधील भाषेच्या प्रयोजनामुळे विशाल सामाजिक बैठक, विविध पोटसमूहांना छेद देणारी विचारप्रणाली आवश्यक असते. अशी बैठक आपल्या अतिरिक्त आत्मनिष्ठ काव्यिक परंपरेत लुप्त झाली होती. एकंदरीने एकोणिसाव्या शतकात जेव्हा कादंबरी हा वाङ्मयप्रकार जन्मला, त्यावेळी हिंदू समाजाची राजकीय व्यवस्था, तसेच मूल्यप्रणालीही गडगडल्यामुळे निर्माण झालेल्या बदलत्या परिस्थितीत काही शतके लांबलेले किंवा होऊ घातलेले पुरातन समाजाचे आधुनिकीकरण सुरू झाले. देशी सौंदर्यव्यवस्था आणि देशी सौंदर्यमूल्ये अपुरी ठरली. एवढेच नव्हे तर कादंबरीसारखा प्रकार लिहावयाचा तर हिंदू समाजाचे आशयद्रव्यही तोकडे पडू लागल्याची तक्रार आंग्लशिक्षित लेखक करू लागले. ह्या होऊ घातलेल्या बदलासाठी जी आवश्यक प्रेरणा समाजाला हवी होती ती ग्रीक-रोमन मूल्यांवर लेखकांनी आत्मसात केली. संस्कृतिसंपर्क कसाही असला तरी त्याची फलश्रुती नेहमी सर्जनशील असते, मात्र संयोगक्रियेतल्या दोन्ही संस्कृतींमध्ये मूल्यांची देवाणघेवाण करण्याचे सामर्थ्य असावे लागते. भारतीय समाजात हे सामर्थ्य होते, हे दीडशे वर्षांच्या आंग्लसंपर्कानंतर आता आपण ठामपणे म्हणू शकतो. मराठी कादंबरी — तिची शैली, कथानके, घटना, पात्रे इ. घटकद्रव्यांच्या आधारे — प्रस्तुत संस्कृतिसंयोगाच्या व्यामिश्र प्रक्रियेचा एक भाग म्हणून पाहता येते. आंग्लविद्येचा स्पर्श न झालेले आपल्याकडील लोकवाङ्मय, आदिवासींचे कलाप्रकार, तत्पूर्वीच्या अजिंठा-वेरूळ,

रामायण-महाभारत-कथासरित्सागर इ. कलाकृतींच्या तुलनेने आपले आंग्लसंस्कृति - संयोजित साहित्य तपासतांना कादंबरी हा प्रकार आपल्या वाङ्मयीन संस्कृतीची कुवत तसेच मर्यादाही प्रभावीपणे स्पष्ट करतो.

आंग्लवाङमयातून उसन्या घेतलेल्या सर्व साहित्य प्रकारांत कादंबरी हा प्रकार सर्वात लोकप्रिय असल्याचे आपल्याला दिसते. उसने घेतलेले साहित्यप्रकार बऱ्याचदा देशी जाणिवांवर जुलूम करताना दिसतात. उदाहरणार्थ, इंग्रजीतली महाकाव्ये किंवा मराठीतल्या शोकांतिका. देशी अभिरुचीची आणि एकूण साहित्यव्यवस्थेची मूलभूत गरज असल्याशिवाय परके साहित्यप्रकार रुजत नाहीत, हेही अल्पजीवी ठरलेल्या काही उसन्या साहित्यप्रकारांवरुन लक्षात येते. याचा अर्थ साहित्यप्रकार लेखकाच्या आत्मनिष्ठ आंतरिक सृष्टीतून निर्माण न होता ते पूर्णपणे सामाजिक, सांस्कृतिक, भौगोलिक परंपरेतून उत्क्रांत होत असतात. लेखक आणि समाज, लेखक आणि त्याचे पर्यावरण, वर्तमान-भूत-आणि भविष्य, वाङ्मयीन संकेत या सर्वांना साहित्यप्रकार जोडत असतात. कोणत्याही समाजाची सार्वत्रिक गरज फार काळ अतृप्त राहू शकत नाही. ज्या अर्थी मराठीत आणि सर्व भारतीय भाषांमध्ये कादंबरीची नाना प्रकारची रूपे गेल्या सव्वाशे वर्षे संख्यात्मक तसेच गुणात्मकदृष्ट्या भराभर विकसित झालेली दिसतात, त्या अर्थी आपल्या वाङ्मयीन संस्कृतीची कादंबरी ही एक मूलभूत गरज होती असे म्हणता येईल. मराठीत कथाप्रधान असा जुना महाकाव्याचा प्रकार पंडिती कवींनी घोटून घोटून लोकांना बेजार करूनही मोरोपंतापर्यंत टिकलाच होता. म्हणजे महाकाव्यातला प्रदीर्घ अवकाश, विविध पात्ररेखा, कथानके, विस्तीर्ण भाषिक रचना इत्यादी घटकांचे कादंबरीशी जवळचे नाते आहे. मात्र कादंबरीतले विवेकनिष्ठ गद्य आणि समाजाभिमुख आशयसूत्रे ह्या गोष्टी संपूर्णपणे नव्याने रुजवाव्या लागल्या.

साहित्यप्रकार गरजेनुसार मूळ भूमीतच निर्माण न होता परक्या संस्कृतीकडून का उसने घेतले जातात, हा स्वतंत्रपणे चर्चिला जाण्यासारखा विषय असला तरी भारतीय कादंबरीच्या संदर्भात एवढे तरी सांगितले पाहिजे की, कथावाङ्मयाचे सूत्र भारतीय वाङ्मयीन परंपरेत पूर्वीपासून लोकप्रिय आहे. *पंचतंत्रा*तील कथानके किंवा पैशाची भाषेतल्या *कथासरित्सागरा* सारखी कथनतंत्रे असलेल्या रचनाप्रकारांपासून तर एकोणिसाव्या शतकात प्रगत होत आलेली मध्यमवर्गीय कादंबरी ह्यातली उत्क्रांती सहज स्पष्ट आहे. लिखित व मौखिक स्वरूपाचे वर्णनपर गद्य कथासमूह आपल्या सर्व भाषांत प्रचलित आहेत. मराठीत महानुभाव गद्यग्रंथ, बखरी आणि चरित्रप्रकार खंडित परंपरेने इंग्रजी अंमलापर्यंत भरपूर आढळतात. इंग्रजी दडपणाखाली देशी रचनाप्रकारांचे पुनरुज्जीवन होणे अर्थात अपेक्षित नव्हते, उलट इंग्रजी कादंबरीप्रकार प्रमाण मानून इकडचे वास्तव तिकडच्या संकेतांनी परोपजीवी होण्याची भीती वसाहतकाळात अधिक होती.

कादंबरी हा प्रकार मराठीत उसना घेतांना पहिल्या कादंबरीकारांना अर्थातच इंग्रजी नमुने

अभिप्रेत होते, मूळ देशी गद्य कथाबीजे त्यांना माहितही नसावे. हा साहित्यप्रकार मुख्यतः बंडखोरीसाठी, हळूहळू निर्माण होत चाललेल्या सुशिक्षित मध्यमवर्गाच्या जाणिवांची चाहूल व्यक्त करण्यासाठी मराठीत वापरात आला. (*यमुनापर्यटन* : बाबा पदमनजी, १८५७; *मुक्तामाला* : हळबेशास्त्री, १८६१; *मंजुघोषा;* रिसबुड, १८६७; *मोचनगड* : गुंजीकर, १८७१). मनोरंजन आणि बोध पद्याच्या माध्यमातून व्यक्त करण्याच्या विविध तऱ्हा मराठीत आधीच विकसित झालेल्या होत्या. विवेकशील गद्याच्या माध्यमातून कादंबरीद्वारे होणारी अभिव्यक्ती ही एक प्रकारची क्रांती होती. आशयदृष्ट्यासुद्धा कादंबरी बंडखोर ठरली कारण कादंबरीचे आशयद्रव्य व्यक्ती आणि समाज यांच्यातल्या परस्परसंबंधांवर प्रायः उभारलेले असते. कादंबरी वाचण्यासाठी वाचकांना लागणारा सलग एकांत, अशा प्रकारची खाजगी जागा असणारी घरे, स्वायत्त व्यक्तीला स्वतःची मते निधर्मी पंथनिरपेक्ष व्यक्त करण्याचे स्वातंत्र्य — ह्या गोष्टींसाठी समाजाला आवश्यक अशी किमान आर्थिक पातळी मराठी समाजात वाढत गेली तसतशी कादंबरी लोकप्रिय होत गेली. धर्मनिष्ठ पंथनिष्ठ आध्यात्मिक परंपरा असलेल्या आपल्या समाजात प्रस्तुत बदल हा पाश्चात्यीकरण आणि आधुनिकीकरण साहित्यात प्रतिबिंबित करणारा आहे.

कादंबरी लिहिणे म्हणजे व्यक्तिकेंद्रित कथानक उभारून व्यक्ती आणि समाज यामधल्या अतूट नात्याचे परदेशी मूल्यचौकटीत सामान्यीकरण करणे, अशा कल्पना मराठी कादंबरीकारांनी रुजवल्यामुळे मराठी कादंबरीतल्या वास्तवाच्या चित्रणाच्या सर्व दिशा बिघडल्या. सामाजिक संदर्भ छाटून व्यक्तिप्रधान आशयसूत्रे बळावली. हा विषमतोल साने गुरुजी, केतकर, विभावरी शिरुरकर यांनी सुधारण्याचे प्रयत्न केले, तेही फार मोलाचे न ठरवता रूपवादी सौंदर्यवादी पाश्चात्यधार्जिण्या समीक्षकांनी ह. ना. आपटे (ऐतिहासिक कादंबरीकार), श्री. ना. पेंडसे, पु. शि. रेगे (कादंबरीकार), चिं. त्र्यं. खानोलकर वगैरे खोटे आदर्श बिनदिक्कत सुरू केले. संपूर्ण इंग्रजी परंपरेत प्रतिष्ठा पावलेली निवेदनतंत्रे आणि साहित्यसिद्धांत, शैलीप्रयोग आणि सौंदर्यमूल्ये एकसमयावच्छेदेकरून जणू काही सारांश रूपानेच मराठी परंपरेत मान्यता पावली.

भारतीय परंपरेत अस्तित्वात नसलेली काही परकीय निवेदनतंत्रे आणि शैलीप्रकार रुढ करतांना त्यामागची परंपरासापेक्षता लक्षात न घेण्याचे अज्ञानही मर्ढेकरांसारख्यांनी संवेदनप्रवाही कादंबऱ्या लिहून प्रकट केले. पात्रांच्या मनात चाललेल्या घडामोडींचे बाह्यरूपीकरण करण्याची खास निवेदनतंत्रे पाश्चात्य कादंबरीतून आपल्या लेखकांनी घेतली ही सार्थ उसनवारी योग्य ठरेल, कारण आपल्या संस्कृत, प्राकृत व जुन्या मराठी कथावाङ्मयात अशी तंत्रे नव्हती. गद्याचे विविध गुणधर्म, विशेषतः विवेकप्राधान्यता आणि स्पष्टता हीसुद्धा महत्वाची उसनवारी आहे. विषयानुरूप, व्यक्तीनुरूप आणि माध्यमानुरूप भाषेचा विशिष्ट वापर होत गेल्यामुळे आपल्या लिखित भाषेचे विशिष्टीकरण झाले. परंतु त्याचबरोबर इंग्रजीतले भपकेबाज आलंकारिक गद्य विष्णुशास्त्री

चिपळूणकरशैलीने मराठीत हिणकस अर्थव्यक्ती करत आले. इंग्रजी रोमँटिक शैलीचे भावुक थरथरते गद्यही अशाच पातळीवर काम करते. इंग्रजीतली ही आलंकारिकता जुन्या संस्कृत ऱ्हासशील बाण-दंडी-कालिदास यांच्या आलंकारिकतेशी जोडली जाऊन प्रबळ ठरली. त्यामुळे मराठी भाषेचे खरे वैभव कादंबरीत क्वचितच प्रकट होतांना दिसते. मराठीची खास गद्यशैली होती हे भानही नेने-कोलते आदि संशोधकांनी प्रसिद्ध केलेल्या जुन्या मराठी ग्रंथांच्या अवलोकनानंतर मराठी लेखकांना अलीकडेच येत आहे. एकंदरीने इंग्रजी गद्याच्या संपर्कामुळे मराठीच्या शैलीव्यवस्था रुंदावल्या; त्यात गुणात्मक वाढ झाली हे म्हणणे धाष्टर्याचे होईल. त्यांचा भाषेच्या अंतस्तरापर्यंत कितपत खोल परिणाम झाला हेही निश्चित सांगता येत नाही, फारशीने मराठीच्या अंतस्तरापर्यंत मोलाचे परिणाम केले होते तसे इंग्रजीच्या परिणामाने झालेले दिसत नाही.

मागासलेल्या समाजात नवीन मूल्ये रुजवण्याचे साधन म्हणून मराठी कादंबरीच्या आशयाचे परीक्षण करतांना संस्कृतिसंयोगाचे चित्र अधिक मनोरंजक झाल्याचे दिसते. मराठी समाजाने आधुनिक होण्याचे ठरवले आणि कादंबरीकारांनीही निबंधकारांइतकाच ह्या आधुनिकीकरणाच्या प्रक्रियेत हिरीरीने भाग घेतल्याचे *यमुनापर्यटन* (१८५७) ह्या सबंध हिंदुस्थानातल्याच पहिल्या कादंबरीवरून स्पष्ट दिसते. आधुनिकीकरण म्हणजे जगाकडे पाहण्याचा विशिष्ट वर्तमानकालीन दृष्टिकोन, असे म्हटले जाते. परंतु *यमुनापर्यटन* नंतरच्या बहुसंख्य कादंबऱ्यांनी स्थल आणि काल यांच्याशी जवळचे नाते प्रस्थापित करून मराठी लोकांच्या आशाआकांक्षा, समस्या, विचार, भावना आणि एकूण सामाजिक वास्तव जेवढ्या प्रमाणात विश्वासार्ह रूपाने प्रतिबिंबित करायला पाहिजे, तेवढे केलेले दिसत नाही. हा दुष्परिणाम रंजकतेच्या मोहाला बळी पडून कादंबरीकारांनी घडवून आणला हे जितके खरे, तितकेच परकीय संस्कृतीच्या दडपणापायी घडला हेही खरे आहे. ह्या दोन्ही गोष्टींमुळे मराठी कादंबरीतला वास्तववादी प्रवाह क्षीण होत गेला.

खरे तर लेखकाच्या सामाजिक आवरणानुसार नैसर्गिकपणे साहित्यकृतींच्या संरचनांनी आकार घेणे हे स्वायत्त संस्कृतीत आपोआप घडून येते. परंतु वसाहतवादी परिस्थितीत परकीय दडपणामुळे याच्या उलट प्रकार घडतो. लेखकांचा आणि इतर सर्वांचाच परिसराबद्दलचा आत्मविश्वास नाहीसा होतो आणि परक्या जेत्या संस्कृतीकडून उसन्या घेतलेल्या संरचनांनुरूप आपल्या वातावरणाकडे पाहण्याची सवय लागते. वसाहतीकरण झालेले लोक जेत्या संस्कृतीची मूल्ये गुलामीपणे स्वीकारतात, तीच मूल्ये शिरजोर होतात आणि देशी मूल्यांना कमी महत्व प्राप्त होते. ह्यामुळे परकीय साहित्यमूल्यांची एक संपूर्ण उपव्यवस्था उसन्या घेतलेल्या संरचनांबरोबर आयात होऊन देशी साहित्यमूल्यांवर कुरघोडी करतांना दिसते. भाषेच्या वापरापासून तर मानवी संबंधांपर्यंत सर्व उपव्यवस्थांवर हा परदेशी मूल्यव्यवस्थेचा बोजा पडत राहतो. पाश्चात्य साहित्यमीमांसेचा, पाश्चात्य शैलीचा आणि पाश्चात्य साहित्यप्रमाणकांचा देशी साहित्यव्यवहारातला अनुकरणशील वापर ह्या संदर्भात

उदाहरण म्हणून देता येईल. याचा अर्थ जुनाट संस्कृत साहित्यमीमांसा आणि प्रमाणके पुन्हा जिवंत करून निर्बुद्धपणे वापरणे असा होत नाही, तर स्वतंत्रपणे त्या त्या भाषिक समाजाची साहित्यमीमांसा उत्क्रांत झाली पाहिजे असा होतो.

कादंबरीतल्या आशयद्रव्याची छाननी केल्यावर असे लक्षात येते की भारतीय वेषभूषेला विशेषतः पुरुषांच्या वेषभूषेला आपल्या कादंबऱ्यांमध्ये कमी शैलीशास्त्रीय महत्व दिलेले असते. आपल्या कर्कवृत्तीय कडकडीत उष्णकाळात नखशिखान्त पाश्चात्य बोडके डोके-कोट-टाय-सूटपॅण्ट परिधान केलेले गुलछबू नायक खरे तर इंग्रजी शैलीव्यवस्थेत वावरत असतात. श्वेतवर्णाचा सुंदर म्हणून गौरव केला जाणे आणि आपल्या सावळ्याकाळ्या कातडीला कुरूप म्हणून साहित्यात स्थान मिळणे हे सौंदर्यप्रमाणक जुन्या आर्यवैदिक वर्णश्रेष्ठत्वाचे आणि गोऱ्या कातडीच्या इंग्रज जेत्यांमुळे पुनर्स्थापित झालेले रूप म्हणून पाहता येईल. ह्यामुळे अनेक शतके आपल्या संस्कृतीने घडवून आणलेल्या वर्णसमानतेची सौंदर्यशास्त्रीय पीछेहाट झाल्याचे कबूल करावे लागते. एकंदरीने देशी संस्कृतीवर लादलेल्या परकीय मूल्यांचा पगडा कादंबरीच्या घडणीत फार मोठ्या प्रमाणावर आहे आणि स्वातंत्र्योत्तर काळातही हा परकीय व्यत्यय प्रबळ आहे.

मराठीत सर्वाधिक लोकप्रिय असलेल्या ऐतिहासिक पौराणिक कादंबऱ्यांमध्ये भूतकाळाचे पुनरुज्जीवन करणारी आशयसूत्रे निवडलेली असतात. हे साहित्य आपल्या पराभूत संस्कृतीचे जमात-केंद्रियत्व, पलायनवाद, आणि सोईस्कर पूर्वग्रह जपतांना दिसते. वस्तुतः ह्या कादंबऱ्यांचे आशयद्रव्य परकीयांनी शोधून दिलेला आपला भूतकाळ ग्राह्य मानून बनवलेले असते. वर्तमानकाळातली विविध क्षेत्रांतल्या सामूहिक वैफल्यांना मिळालेली ही स्वदेशी प्रतिक्रिया असते. एरवी अशा खोट्या आशयद्रव्याला एवढी लोकप्रियता मिळणे अशक्य झाले असते.

लैंगिक आशयाच्या पण कलात्मक भाषेचा वापर असलेल्या कथाकादंबऱ्याही मराठीत अंमलदारी अभिरुचीत तसेच अर्धशिक्षित वाचकांमध्ये अत्यंत लोकप्रिय आहेत. इंग्रजी कादंबरीची साचेबंद सूत्रे, कथानके आणि आपल्याकडील जुन्या दरबारी लैंगिक प्रवृत्तींचा संकर ह्या कादंबऱ्यांमध्ये आढळतो. ह्या कादंबऱ्यांची ज्वरार्त अस्वस्थ कलात्मक शैली इंग्रजीतल्या प्रेमकथांचा संपूर्ण पल्ला प्रतिध्वनित करतांना दिसते. व्हिक्टोरियन इंग्लंडमधल्या गबाळ्या प्रेमप्रधान नायिकांपासून पहिल्या महायुद्धोत्तर बंडखोर नायिकांपर्यंतच्या तऱ्हेतऱ्हेच्या नायिकांचे साचे हळबे-रिसबुडांपासून फडके-खांडेकर-माडखोलकर यांनी नाना प्रयुक्त्यांनी मराठी वाचकांसमोर उभे केले. ह्याशिवाय अद्‌भुत कथानके, विलक्षण घटना, साहसी प्रेमवीरपात्रे, पिच्छा पुरवल्या जाणाऱ्या सतावल्या जाणाऱ्या सद्‌वर्तनी तरुणी, परकीय ख्रिस्ती नैतिकतेचे हिंदू दयाशीलतेत होणारे रूपांतर, अधिवास्तववादी (स्यूररिॲलिस्टिक), अस्तित्ववादी प्रकारांचे अडाणी वापर — ह्या सर्व गोष्टी मराठी लैंगिक-कलात्मक कादंबऱ्यांमध्ये मनमाने संयोग पावतांना दिसतात. तथापि

अत्यंत गंभीर विसंगती निर्माण होते ती पाश्चात्य व्यक्तिवाद अनैतिक लैंगिक व्यवहारासाठी कादंबरीत वापरला जातो तेव्हा. प्रेमाशिवाय कादंबरी नाही असे समीकरणच मराठीत १९५५ पर्यंत रूढ होते. युरोपियन कथासाहित्यातला सुप्रसिद्ध प्रेमत्रिकोण मराठीत आजही भक्कम आहे. खरे तर प्रत्यक्षात भारतीय कुटुंबातला प्रेमत्रिकोण सासू-सून-आणि बिचारा असहाय तरुण नवरा असा असतो. आपले समाजसुधारक ज्या काळात पोटतिडकीने विवाह संमतीचे वय कायद्याने १२ वर्षे असावे की १४ अशी सार्वजनिक चर्चा १९२७ मध्ये सारडा ॲक्ट पास होईपर्यंत करत होते, त्या काळात आपले कादंबरीकार प्रौढ सज्ञान अविवाहित नायिका इंग्रजी चालीवर प्रेमात पडल्याची कथानके रंगवीत होते, किंवा त्यांना फूस लावून भ्रष्ट करण्याची कारस्थाने कादंबरीचा रंजक भाग म्हणून रंगवीत होते.

व्यक्ती ही सर्वश्रेष्ठ केंद्र मानून तिच्याव्यतिरिक्त कोणत्याही अधिकारा (ऑथॉरिटी) विरुद्ध झगडा ही पूर्णतः पाश्चात्य परंपरेतील संकल्पना आहे, आणि यात व्यक्तित्व पराकोटीला नेऊन ताणलेले असते. अधिकारासमोर शरण जाण्याची सांस्कृतिक परंपरा असलेल्या हिंदुस्थानी व्यक्तीला अधिकारविरोधी झगड्यात स्वतःवर येऊन पडणारी जबाबदारी, त्यासाठी द्यावी लागणारी किंमत तत्वतः नको असते. हिंदू आचारनीतीत आणि सामाजिक रचनेत व्यक्तीच्या केंद्रत्वाला मान्यता नाही. असे असूनही मराठी कादंबरीत व्यक्ती विरुद्ध अधिकार हा झगडा मोठ्या रंजक प्रमाणावर व्यक्त झाला आहे. असा झगडा अर्थातच वास्तवाचे विकृतीकरण करून घडवून आणलेला असतो, त्यामुळे तो आपल्याला अस्वस्थ करण्याऐवजी आपले मनोरंजनच अधिक करतो.

कादंबरीत सर्वांत हास्यास्पद प्रकार घडतो तो म्हणजे जेव्हा आर्थिकदृष्ट्या प्रगत राष्ट्रांमधल्या कल्पना आपल्या जुनाट आर्थिक स्थितीला जुंपून कादंबरीतल्या घटना, प्रसंग, पात्रे इत्यादी रचलेली असतात तेव्हा. इंग्रजांनी आपल्या देशात एक आर्थिक व्यवस्था सोडून बाकी सगळ्या बाबतीत सुधारणा करायचे संकल्प सोडले. ते लोक आर्थिक शोषणासाठीच इथे असल्यामुळे दीडशे वर्षे — जो जगात उलथापालथ करणारा कालखंड होता — आपला समाज आर्थिकदृष्ट्या मागासलेलाच राहिला व आणखी अनेक वर्षे ही गरीबी टिकेलच. ह्या आर्थिक कसरेबरोबर अनेक प्रकारचे शेष आपल्या समाजात उरणारच. साहित्यिक पातळीवर ह्या कसरेमधून मार्ग कसा काढावा ह्याचे उत्तर आपल्या उत्तमोत्तम साहित्यिकांनाही सापडलेले नाही, कारण आपल्या समाजाजवळच याचे उत्तर नाही. कादंबरीपुरता विचार केल्यास पाश्चात्य स्त्रीपुरुषांचे मुक्त संबंध त्यांच्यामधील श्रीमंत भांडवलशाही सामग्रीने तोलून धरलेले असतात, याचे नीट आकलन व्यक्तीस्वातंत्र्याचा झेंडा मिरवणाऱ्या आपल्याकडील विचारवंतांना झाले नाही. प्रेमिकांनी भेटायची दूरची ठिकाणे, अशा एकांतवासात पोहोचण्यासाठी आवश्यक वहातुकीची जलद साधने, हॉटेले, रेस्तॉरें, खाजगीपणा, गुप्तता, तरुण मुलामुलींच्या खिश्यांत त्यांनी स्वतः कमावलेले पैसे, स्वतःच्या खोल्या, घरे ही सामग्री मराठी समाजात लिहिल्या गेलेल्या कादंबऱ्यांमध्ये कुठून

आली? सारांश, अवास्तव आणि मनाला भुरळ घालणाऱ्या घटना, प्रसंग, पात्रे, आशयसूत्रे, कथानके, पार्श्वभूमी इत्यादी सामग्रीचा उपयोग रंजक व्यापारी वृत्तीच्या लेखकांनी नको तितका केला. ह्या सामग्रीची संभवनीयता जरी गृहित धरली तरी अशा पूर्णपणे काल्पनिक वातावरणासाठी भारतीय वास्तवाची मोठ्या प्रमाणावर कापाकाप जोडाजोड करावी लागते. अशा वातावरणाच्या संभवनीयतेसाठी परकीय सांस्कृतिक तत्त्वे मराठी कादंबरीला लागू पडावी म्हणून पाश्चात्यीकरण झालेली महानगरेच तेवढी बहुतेक मराठी कादंबऱ्यांची स्थळे होऊ शकली. ह्या कृत्रिम साचेबंदपणामुळे कादंबरी ही हिंदी सिनेमाचा भाषिक पर्याय ठरला. आपल्या नेहमीच्या खडतर जगण्यातले दारिद्र्य, टंचाई, बेकारी आणि रोजचा कंटाळवाणा तोचतोचपणा टाळून आपली सुप्त इच्छा तृप्त करण्याचे कादंबरी हे एक साधन झाले. मराठीत अशा प्रकारच्या ऐतिहासिक, पौराणिक,. रोमँटिक, अद्‌भुत, लैंगिक, प्रतीकात्मक, काव्यिक कादंबऱ्यांची रेलचेल आहे. गेल्या पिढीत साहित्याची न-नैतिक भूमिका प्रस्थापित होण्यास अशा कादंबरीची अधिक मदत झाली. समाजजीवनाच्या पायाभूत मूल्यांसंबंधी उदासीनता एवढेच नव्हे तर तुच्छता ह्या वृत्तीमुळे साहित्यात जोपासली गेली.

मराठीत *यमुनापर्यटन* पासून लहानसा परंतु जोमदार असा सामाजिक वास्तवतेला प्रधान मानणारा कादंबरीचा प्रवाह आहे. कदाचित पूर्वपश्चिम संस्कृतिसंयोगाचे सृजनात्मक उदाहरण म्हणून ह्या एवढ्याच कादंबऱ्या पुढे येतील. ह. ना. आपटे यांच्या सामाजिक कादंबऱ्या, केतकर, साने गुरुजी, चिं. वि. जोशी, विभावरी शिरूरकर, व्यंकटेश माडगूळकर, भाऊ पाध्ये हे कादंबरीकार आणि मधून मधून लिहिल्या गेलेल्या *रणांगण, रथचक्र, धग, शिदोरी, इंधन, अंधारवाटा, कॅलिडोस्कोप, किडे, स्रोत, निष्पर्ण वृक्षावर भर दुपारी, हे ईश्वरराव...हे पुरुषोत्तमराव* —अशा कादंबऱ्या समर्थपणे सामाजिक जाणिवा व्यक्त करतांना दिसतात. सामाजिक जाणिवांना प्रामाणिकपणे सामोरे जातांना आपोआपच सामाजिक कृती ही व्यक्तीची नैतिक जबाबदारी ठरते, हे युरोपीय ख्रिस्तीधर्माने जोपासलेले सामाजिक कृतीचे मूल्य एकोणिसाव्या शतकातल्या हिंदू संस्कृतीला सर्वस्वी नवीन होते. आपल्या प्रदीर्घ इतिहासात हिंदू समाजाला इतक्या प्रबळ, अदमनीय मूल्यांचे आव्हान कधीच झाले नव्हते. त्यामुळे एकोणिसाव्या शतकाच्या सुरुवातीला पूर्व विरुद्ध पश्चिम ह्या सामन्यात डगमगलेला हिंदू समाज ह्या ख्रिस्ती मूल्यांना आपल्या मूल्यव्यवस्थेत सामावून घेऊ लागला आणि आपला ढळलेला मानसिक तोल तसेच आध्यात्मिक आत्मविश्वास हळूहळू परत येऊ लागला. त्यामुळे आपल्या कादंबरीकारांनाही आधुनिक युगातल्या नव्या समस्यांना तोंड देणे शक्य झाले. समाजातल्या प्रश्नांबद्दल जाब विचारणे सुरू झाले. हा प्रश्न स्वतंत्रपणे चर्चिण्यासारखा असला तरी येथे हे नमूद केले पाहिजे की, आधुनिक काळातले भारतीय भाषांमधले थोर ग्रंथ तेच होत की ज्यांच्यांत आधुनिक होऊ पाहणाऱ्या आपल्या समाजाच्या देशी-विदेशी मूल्यांच्या संयोगातून निर्माण झालेल्या समस्यांचे यथार्थदर्शन

घडते. असे यथार्थदर्शन कादंबरीसारख्या सामाजिक वास्तव मांडणाऱ्या साहित्यप्रकाराला उच्चतम गुणवत्ता प्राप्त करून देते. आधुनिक भारतीय समाजाची लय ह्या वास्तववादी कादंबरीतच खऱ्या अर्थाने सापडू शकते, कारण संस्कृतिसंयोगातील उलथापालथ यथार्थदर्शनाने पाहणे ह्याच कादंबरीला शक्य असते.

१९८२

●●●

योगनंदाची गोष्ट :

कथासरित्सागरा तील भारतीय कथनशैलीचे उदाहरण

कथासरित्सागर हा मुळात पैशाची भाषेत रचलेला अनार्य कुळीचा एक मनोहर ग्रंथ होता, ज्याचे आता सोमदेवाने श्लोकबद्ध करून ठेवलेले संस्कृत रूपांतर फक्त उपलब्ध आहे. त्यातील पहिल्या लंबकात एका बंदिस्त आत्म्याची विषण्ण कथा आलेली आहे, तिचा सारांश असा अनुवादता येईल :

पाटलीपुत्र नगरीत एक विद्वान ब्राम्हण राहात असे. तो आध्यात्मविद्येत पारंगत असून स्वभावाने अत्यंत विक्षिप्त होता. त्याच्याकडे अनेक शिष्य विद्यार्जनासाठी येत, त्यांत इंद्रदत्त, व्याडी आणि वररुचि हे विशेष प्रवीण होते. आपली विद्या पूर्ण झाल्यावर त्या तिघांनी आचार्यांना गुरुदक्षिणा देण्याची इच्छा वारंवार प्रकट केली. शेवटी त्यांचा हट्ट पाहून गुरुजी संतापून म्हणाले, ''ठीक आहे तर. शिष्यांनो, मला तुम्ही एक कोटी सुवर्णमुद्रा द्या.''

अशक्यप्राय अशी ही दक्षिणा ऐकल्याबरोबर ते तिघे शिष्य प्रथम भांबावून गेले. तथापि भानावर येऊन त्यांनी आपल्या विक्षिप्त गुरुजींना तेवढी दक्षिणा जमवून देण्याचा निर्धार केला. पाटलीपुत्रचा राजा नंद हा दानशूर म्हणून प्रसिद्ध होता, त्याच्याकडून हे संपूर्ण सुवर्ण भिक्षा म्हणून मागावे म्हणजे हा प्रश्न सहज सुटेल, असा विचार करून ते राजाकडे निघाले. परंतु योगायोग असा की ह्या तिघा शिष्यांच्या दुर्दैवाने ते राजाच्या मुक्कामी पोहोचतात की नाही, तोच नंदराजा एकाएकी मृत्यू पावला आणि संपूर्ण राज्य शोकसागरात बुडून गेल्याचे त्यांना दिसले.

तेव्हा परकायाप्रवेशाच्या विद्येत पारंगत असा इंद्रदत्त म्हणाला, ''आता आपण अशी

युक्ति योजू की मी नंदराजाच्या मृत शरीरात प्रवेश करतो. वररुचीने मग लगेच माझ्याकडे येऊन सुवर्णाची भिक्षा मागावी. तेवढ्या सुवर्णमुद्रा त्याला दान केल्या, की मी माझ्या स्वतःच्या शरीरात प्रवेश करीन. तोपर्यंत व्याडी इथे ह्या देवळात माझ्या शरीराचे रक्षण करील.''

मग इंद्रदत्ताने आपल्या शरीराचा त्याग करून नुकत्याच मेलेल्या नंदराजाच्या कुडीत प्रवेश केला. राजा मेलेल्या अवस्थेतून जेव्हा अचानक उठून उभा राहिला तेव्हा सबंध प्रजेचा आनंद गगनात मावेना. त्याच घडीला वररुचि घाईघाईने योगसामर्थ्यावर उठलेल्या तथाकथित योगनंदाकडे जाताना दिसला. राजाला त्याने सरळ एक कोटी सुवर्णमुद्रांचे दान मागितले. योगनंद राजानेही तत्क्षणी आपल्या मंत्र्याला तितके सुवर्ण दान करण्याची आज्ञा केली. मंत्री अत्यंत चतुर आणि ज्ञानी होता. त्याच्या ध्यानात ही कपटयुक्ति लगेच आली. वररुचीला वांछित दान देईपर्यंत त्याने अशा आज्ञा सर्वत्र सोडल्या की त्या क्षणी नगराची कसून पाहाणी करून जे जे प्रेत जिथे कुठे आढळेल ते ते तिथल्या तिथे अग्नि देऊन नष्ट करण्यात यावे. ह्या तातडीच्या कार्यवाहीत व्याडी ज्याचे रक्षण करीत बसला होता ते इंद्रदत्ताचे शरीरही दहन करण्यात आले, आणि इंद्रदत्ताचा आत्मा त्या देहात कधी परत येईल याची वाट पाहात बसलेला बिचारा व्याडी आक्रोश करीत योगनंद राजाकडे धावत गेला. ही घडलेली आपत्ती त्याने व्याकुळ होऊन राजाला सांगितली.

आपल्या कपाळी आलेल्या नव्या परिस्थितीचा विचार करून योगनंद राजा तीव्र शोक करता झाला की, 'अरेरे! जन्माने ब्राह्मण अशा माझ्या नशिबी शूद्र होऊन राज्य चालवणे यावे ना? हे राजपद कितीही ऐषआरामाचे असो, असे दरिद्री आयुष्य मी कसे कंठू?' मग साश्रु नयनांनी त्याने व्याडीला विनंती केली की तू तरी मला सोडून जाऊ नये. तथापि व्याडी म्हणाला, 'मला इथे राहाण्यात रस नाही. तुझे राजपद तूच बघ. मी अन्यत्र जाऊन माझ्या खडतर आध्यात्मिक आयुष्यातला परमानंद अनुभवत राहीन. कोणाही ज्ञानी माणसाला तुझ्यासारखे पोकळ आयुष्य आवडणार नाही.'

तिसरा शिष्य वररुचि मात्र मित्रकर्तव्य मानून योगनंदाजवळच त्याचा निष्ठावंत मंत्री म्हणून राहिला. दिवसेंदिवस योगनंदराजाचे अस्तित्व अधिकाधिक 'उन्मत्त हत्तीसारखे' होऊ लागले. व्यर्थतेच्या जाणिवेने तो अधिकाधिक संशयग्रस्त, सूडप्रवृत्ति होत गेला आणि अनेक अत्याचार करत राहिला. जुन्या वृद्ध मंत्र्याला त्याच्या शंभर पुत्रांसकट अंधारकोठडीत बंदिस्त करून त्या कोठडीत दररोज फक्त एक मडके अन्नाचे आणि दुसरे मडके पाण्याचे ठेवण्याची आज्ञा त्याने दिली, कां की ते सर्व जण उपासमारीने एकामागून एक मरावे. आपली पट्टराणी एकनिष्ठ नाही, ह्या संशयाने त्याने तिचा वध केला. आपला सर्वात जवळचा मित्र वररुचि त्यालाही ठार करण्याचे आदेश त्याने दिले.

नंतर योगनंदाने चाणक्य ह्या कोपिष्ट ब्राम्हणाचा अपमान केल्यामुळे चाणक्याने मंत्राच्या योगाने योगनंदाचा भीषण मृत्यु घडवून आणला. योगनंदाच्या मृत्यूनंतर चंद्रगुप्त हा दासीपुत्र

पाटलीपुत्राचा राजा झाला.

आशयाच्या अंगाने पाहिल्यास ही गोष्ट मानवी अस्तित्वावर अत्यंत गंभीर भाष्य करते. ह्या गोष्टीतील ब्राह्मणश्रेष्ठत्व सोमदेवाने स्वतः ब्राम्हण असल्याने घुसडले असावे, मूळ पैशाचीत ते असेल असे वाटत नाही.

सामाजिक जबाबदारीखातर आपल्या उदात्त जीवनमार्गाचा त्याग करणारा इंद्रदत्तासारखा शूर तरुण संपूर्ण मानवी इतिहासातला चिरंतन आदर्श आहे. आपण सर्व कोणत्या ना कोणत्या प्रकारे स्वतःचे प्रतिरूप होऊन योगनंदाप्रमाणेच जणु समाजात वावरत असतो. कुठल्या तरी पिसाट व्यासंगात स्वाभाविक जीवनक्रमापासून अलग झाल्याने आपल्याला असा अद्‌भुत मार्ग पत्करावा लागतो की योगनंदाप्रमाणे त्यावरून परतणे अशक्य होते.

आपला विशुद्ध आत्मा प्रतिकूल वातावरणात अडकून बसतो. ह्या गोष्टीतली अंगभूत प्रतीकात्मता आणखी तपासली तर आर्थिक मानवाचे द्योतक म्हणून तिच्यातील नायक पाहाता येतो. पृथ्वीवरील जीवक्षेत्रात जन्मणाऱ्या सर्व तरुण पुरुषांना ह्या अर्थार्जनाच्या दुष्ट व्यवहारात कसे ढकलले जाते, हे ह्या कथेत दिसते. अशा ह्या पृथ्वीनामक ग्रहावर द्रष्ट्यांच्या स्वप्नातले सुवर्णयुग कधीही अवतरले नाही, तरीसुद्धा व्याडीसारखे आपल्यातले काही लोक पूर्वीपासून कायम त्या सुवर्णयुगाचा शोध घेतच आले. दृश्य उलथापालथीमागे एक अदृश्य व्यवस्था अस्तित्वात असते, हे स्पर्शरेषेने दाखवून ही कथा एक मोठे ऐतिहासिक सत्यही सांगू पाहाते.

*कथासरित्सागरा*तील शेकडो चमत्कारिक कथांपैकी ही एक असून ह्यातील रचनेनुसार हिला इतर बऱ्याच कथा छेदून जात असतात, तर ही सुद्धा इतर कथांना छेदून पुढे सरकत असते. ह्या कथासमूहाची बहुमार्गी प्रगती वेगवेगळ्या रूपांनी चालू असते. ह्या एकमेकांना छेदणाऱ्या कथा आशयसूत्राच्या आणि सुरावटीच्या दृष्टीने एकमेकांना कधी पूरक असतात तर कधी विरोधी असतात. सरळ जोडत जाण्याच्या किंवा शाखाउपशाखांप्रमाणे फुटत जाण्याच्या बाळबोध कथनतंत्रांनी ह्या कथांमधील अगणित सांधे जोडलेले असतात. ही कथनशैली दर जुळणीत सातत्याचा परिणाम मनावर ठसवत राहाते, केवळ वाङ्मयीन पातळीवर रूपसापेक्ष परिणाम घडवून आणणे एवढेच तिचे कार्य नाही. अधिकाधिक छानदार शोभिवंत तंत्रे वापरून त्यांच्या विरोधी तत्त्वांना जन्म देणारी शैली येथे सापडत नाही. बरीच नासधूस झाल्यावरही आज दुसऱ्याच भाषेत रूपांतरित स्वरूपात उरलेल्या ४४ हजार ओळींच्या एवढ्या प्रचंड आवाक्याच्या ग्रंथात युनिटी किंवा रूपाभिमुखता अशा संकल्पना शक्यही वाटत नाहीत.

योगनंदाची गोष्ट इतिहासाच्या पातळीवर राजकीय सत्तांतरामागील एक भव्य नैतिक व्यवस्थासुद्धा नोंदवते. आजपर्यंतच्या प्रत्येक राजकीय व्यवस्थांच्या अंगीच असलेले विध्वंसक स्थित्यंतराचे चिरंतन तत्त्व येथे दिसते. व्यक्तीची नियति आणि इतिहासात कायम

होत राहाणारा अनर्थकारक कोलाहल, तसेच नैतिक व्यवस्थेच्या बाहेरच्या क्षेत्रातल्या अंदाधुंदी आणि अस्ताव्यस्तता ह्या घटकांचे कालैक्य इथे साधलेले दिसते. हिंदू सातत्यकल्पनेवर ह्या कथेत जो भर दिलेला आहे, तो वाङ्‌मयीन रचनातत्त्वांनी पुसट होऊ नये अशीही व्यवस्था एका कथेशी दुसऱ्या कथेचा जोड देतांना घेण्यात आलेली दिसते. सबंध गोष्टींच्या प्रमुख चक्राला फिरते ठेवण्याची विविध तंत्रेसुद्धा अभ्यसनीय आहेत. ही कथनशैली पुरातन काळातल्या रेंगाळत चालू राहाणाऱ्या, कधीं न संपणाऱ्या आणि अनेक लहानमोठ्या घटकांचा सहजपणे समावेश करून घेणाऱ्या अप्रतीम तंत्रांचा निर्देश करतांना दिसते.

ह्या समावेशकत्त्वात शिव-पार्वती संवादापासून तर पाटलीपुत्रच्या राज्यक्रांतीपर्यंतच्या खऱ्या-खोट्या, भूत-वर्तमान, ऐतिहासिक -पौराणिक, पृथ्वीवरच्या आणि स्वर्गातल्या, सुंदर अप्सरांपासून तर भयानक राक्षसांसंबंधीच्या सर्व घटना जमा होतात. प्रकृती आणि पुरुष यांचे परस्परावलंबी परंतु परस्परविरोधी तत्त्वही येथे लागू करता येते. मानवाचा वृक्षवल्लीत, प्राण्यांमध्ये, किंवा अतिमानवी शक्तीमध्ये कायापालट होणे आणि त्यांच्या भावभावनांचेही त्या त्या कोटीमधल्या अनुरूप संवेदनांमध्ये रूपांतर होणे, एवढेच नव्हे तर मानवाच्या शरीररचनांचेही स्थानांतरण होणे — ह्या सर्व प्रकारांमुळे संपूर्ण जीवनाची लोभस लय तर ह्या कथांमधून निर्माण होतेच, परंतु मानवी जीवनाबाहेरील जीवसृष्टीची लयसुद्धा ह्या कथांमध्ये उमटतांना दिसते. निरनिराळ्या चालीरीतींच्या समूहांच्या प्रदेशांच्या ह्या कथा वाचून एका विशाल वांशिक साहित्यविचारात अनेक प्रकारचे समूह वितळून जात आहेत, अशी विलक्षण जाणीव होते. ह्या ग्रंथात हिंदुस्थानातल्या सूक्ष्मातिसूक्ष्म जातीजमातींचा आणि उपसंस्कृतींचा एक विशाल परीघ तयार होतांना दिसतो. हा परिघ विविध लहानमोठ्या समूहांच्या वर्तुळांना सामावून घेत राहातो असा विस्तारशील आहे.

प्राचीन भारतीय कथासाहित्यातील आणखी एक वैशिष्ट्यपूर्ण रचनातत्त्व येथे व्यक्त होते. भारतीय कथासाहित्यात व्यक्ती आणि विश्व यांच्यामधील अंतर हजारो जीवांनी पूर्ण भरून टाकलेले असते. प्रत्येक सजीव वस्तू मानवी अस्तित्वाशी जवळचा संबंध प्रस्थापित करते. पूर्वीचे आणि नंतरचे जन्म, अनेक योनींच्या जीवसृष्टींमध्ये मुक्तपणे होऊ शकणारा आत्म्याचा अमर संचार, मानसिक व शारीरिक प्रक्रियांचे सलगपणे एकीतून दुसरीत सहज होणारे परिवर्तन, प्रेतसंस्कारापासून तर डोहाळ्यांपर्यंतचे मानवी मनाचे विस्तारशीलत्व, शापित देवदेवतागंधर्वादिकांचे मानव म्हणून जगणे आणि मानवाचे पशुपक्षी कीटक म्हणून जगणे ह्या सर्व गोष्टींचा नकाशा सर्जनशीलतेचा अत्यंत विराट मनोहर प्रत्यय आणून देतो. मानवी जीवनापेक्षा बृहत्तर लय प्राप्त करून देणे हे भारतीय शिल्प, चित्र, नृत्य, स्थापत्य, लोकविद्या, पुराणकथा, महाकाव्ये ह्या सर्वच क्षेत्रांत आढळते. माणसाच्या विश्वात भारतीय ऋतु, वेली, झाडे, पशु, पक्षी, नद्या, सरोवरे, सर्प, देवदेवता, भुतेखेते ह्या सर्वांना आदराचे आणि प्रेमाचे स्थान आहे. राधा आणि कृष्ण यांच्याबरोबर गायी, पशुपक्षी, झाडे, नद्याही

असतात. बुद्धाभोवती पूर्वजन्मींचे प्राणी असतात. ह्याच गोष्टींचा विध्वंस केल्यामुळे निर्माण झालेल्या भयावह परिस्थितीची जगभर चर्चा हल्ली चालू आहे आणि 'खोल पर्यावरणा'चा नवा विचार सर्वत्र मांडला जात आहे. कोणत्याही भारतीय लोकसाहित्यात आणि अभिजात ग्रंथात हे खोल पर्यावरण पशुपक्ष्यांसह वृक्षवेलींसह माणूस अशा अविभक्त स्वरूपात मांडलेले दिसते. संपूर्ण विश्व एकत्रित करणारी ही जाणीव खरोखरच थोर होय, कारण हीत मानवी अस्तित्व अमानवी जगापासून वेगळे कल्पताच येत नाही. कालस्थलाचे सातत्य हा आपल्या कलांचा विशेष होता. त्यामुळे आधुनिक युरोपी साहित्यातले काळ, मृत्यू, नियती, मानवाचे भवितव्य ह्या संबंधीचा कलावंतांना लागलेला भेदरा ह्या संदर्भात पूर्णपणे क्षुद्र आणि अनाठायी वाटतो.

आर्यपूर्व काळातले संपूर्ण सृष्टीला मानवापेक्षा महत्व देणारे सौंदर्यतत्त्व आपल्या जुन्या वाङ्मयीन व्यवस्थेत तीव्रतेने प्रतीत होते. ह्या थोर परंपरेशी आपण जोडून घेतले पाहिजे. ह्यासाठी *कथासरित्सागरा* सारखे उपलब्ध असलेले ग्रंथ आपल्या जुन्या आर्यपूर्व सौंदर्यव्यवस्थांचे खंडित नमुने आपल्यासमोर ठेवतात, त्यांचे पुनर्रचन करणे आवश्यक आहे.

१९८१

● ● ●

वाङ्‌मयीन प्रभावाच्या अभ्यासाचा सैद्धांतिक आराखडा : आंग्लभारतीय संदर्भात[१]

विविध भारतीय साहित्यांवर पडलेला इंग्रजीचा प्रभाव वाङ्‌मयीन विद्वानांनी मोघमपणेच अभ्यासलेला दिसतो. हा संस्कृतीसंपर्क बहुतांशी संहितात्मक स्वरूपाचा होता, ह्यावर त्यांचे सर्वसाधारणपणे एकमत दिसून येते. तथापि या प्रभावाची संपूर्ण यंत्रणा आणि त्याची संपूर्ण प्रमाणपट्टी याकडे मात्र फारसे लक्ष पुरविण्यात आल्याचे दिसत नाही.[२] इंग्रजीचा भारतीय भाषांबर झालेला प्रभाव हा विविध भारतीय भाषिक समूहांच्या मूल्यांमध्ये जे पुनरुज्जीवन घडून आले त्याच्याशी अपरिहार्यपणे जोडला गेलेला आहे. ह्या प्रबोधनातून एकाच वेळी विविध स्वरूपाच्या अनेक चळवळी निर्माण झाल्या, त्यांचे स्वरूपही राजकीय - समाजशास्त्रीय तत्त्वांपर्यंत पसरलेले सर्वंकष दिसून येते. ह्या संदर्भात लक्षात घ्यावयास पाहिजे ती गोष्ट ही की, भाषिक संयोगाची प्रक्रिया ही संस्कृतीसंयोगाचाच एक भाग असते, त्यामुळे ती भाषेच्या मनोवैज्ञानिक आणि समाजशास्त्रीय प्रक्रियांशी जोडलेली असते. या प्रक्रियांमध्ये दोन संस्कृतींना सरळ सरळ मुकाबला करावा लागतो, एकमेकींशी तोंड द्यावे लागते. भाषिक प्रभावाकडे एक सर्वसाधारण दृष्टीक्षेप टाकला तरी लक्ष्यात येईल की, अशा मुकाबल्यानंतर भाषेच्या उपव्यवस्थांमध्ये होणारा विस्तार हा एखादा समाज नव्या परिस्थितीशी कशा प्रकारे स्वतःला जुळवून घेतो याचा निदर्शक असतो. दुसऱ्या शब्दात सांगायचे म्हणजे अविकसित भाषांनी इतर विकसनशील भाषांच्या बरोबरीस येऊ पाहाण्याची ही प्रक्रिया असते.

भाषेच्या विविध उपव्यवस्थांमध्ये घडून येणारे बारीकसारीक भाषिक बदल

वाङ्मयकृतींच्या संहितात्मक संरचनेवर आणखी स्वतंत्रपणेसुद्धा आपला प्रभाव पाडतात. दुर्दैवाने हिंदुस्थानात ऐतिहासिक भाषाशास्त्र आणि वर्णनात्मक भाषाशास्त्र ह्या दोन्हीही शाखा ध्वनीपरिवर्तने आणि तत्सम सूक्ष्म फुटकळ भाषिक घटक यांच्याच अभ्यासात अडकून पडल्या आणि भाषाशास्त्र हे संहितात्मकही असते, ह्याकडे पूर्ण दुर्लक्ष झाले. अशा संहितात्मक भाषाशास्त्रात संपूर्ण भाषेचा अभ्यास अभिप्रेत असतो, कारण भाषा ही जशी एक चिन्हव्यवस्था असते, तशी ती एक सौंदर्यशास्त्रीय व्यवस्थाही असते; आणि या दोन्ही व्यवस्थांमधील सीमारेषासुद्धा सामाजिक सांस्कृतिक गोष्टींनीच बनलेल्या असतात. भाषासंपर्काचा अभ्यास करू पाहाणाऱ्या तौलनिक भाषाशास्त्रात दोन भाषिक व्यवस्थांच्या परस्पर मुकाबल्यावर भर असतो. उदाहरणार्थ, इंग्रजी आणि मराठी यांच्यातील विविध उपव्यवस्थांचा मुकाबला एकोणिसाव्या शतकातल्या मराठीत जवळजवळ ७०-८० वर्षे चाललेला दिसतो. ह्यातूनच मग त्या दोन संस्कृतींशी संबंधित असणाऱ्या शैलीलक्ष्यी व्यवस्था, सौंदर्यशास्त्रीय व्यवस्था आणि ऐतिहासिक, सांस्कृतिक परंपरा यांच्यातील परस्पर मुकाबल्यांचा अभ्यास निश्चित होतो. कारण ह्या सर्वांचा संबंध अपरिहार्यपणे भाषिक घटकांशी असतो. अशा रीतीने भाषाशास्त्रीय प्रभावाचा नमुना हा एक मूलभूत आराखडा मानून वाङ्मयीन प्रभावाच्या अभ्यासासाठी त्याचा वापर करता येतो. कारण प्रभावाखाली असणाऱ्या भाषिक उपव्यवस्था आणि देशी भाषेतील वाङ्मयीन सौंदर्यशास्त्रीय उपव्यवस्था या दोहोंच्या वर्तनामध्ये विलक्षण साम्य असते, त्यामुळे वाङ्मयीन प्रभावाच्या अभ्यासासाठी भाषाशास्त्रीय आराखड्याचा उपयोग अत्यंत उपयुक्त ठरतो.

भाषिक प्रभावाचा हा सैद्धांतिक आराखडा एकसमयी घडून येणाऱ्या अनेक सामाजिक भाषाशास्त्रीय प्रक्रिया आणि घटना यांची कारणमीमांसा करू शकतो. अशा सर्वच प्रक्रियांचे विश्लेषण हे मराठीसारख्या ग्राहक भाषेच्या केवळ अंतर्वर्ती भूमिकेवरून नेहमीच करता येईल, असे नाही. भाषिक व्यवस्थांना पूर्णतः अंतर्वर्ती असणारे स्वयंपूर्ण संदर्भ बऱ्याच वेळा भाषिक प्रभावाच्या विविध अंगांचे स्पष्टीकरण देण्यासाठी अपुरे पडतात. ह्यामुळेच बहुमार्गी अशी अभ्यासपद्धती वापरणे जास्त श्रेयस्कर असते.

प्रभावाभ्यास हा अनेक प्रकारच्या वाङ्मयीन अंगोपांगांवर विस्ताराने विखुरलेल्या स्वरूपात करता येतो. पण या सर्व पातळ्यांवर होणारे शोध परस्परपूरक असावे लागतात. अशा प्रकारची अभ्यासपद्धती स्वीकारली तर गणिती पद्धतीचे आडाखेही टाळता येतील आणि त्याचबरोबर एकाच पद्धतीवर भर दिल्याने निर्माण होणाऱ्या परजीवी अभ्यासप्रवृत्तीही टाळता येतील.

बहुमार्गी अशा आपल्या या अभ्यासपद्धतीत मग खालील भाषाशास्त्रीय अभ्यासशाखांचा समावेश होईलः

१. *ऐतिहासिक भाषाशास्त्रीय :* ह्या शाखेचा वापर करून इंग्रजीपूर्व काळात प्रचलित असणाऱ्या संरचनात्मक प्रमाणकांची मांडणी करून एका आधाररेषेची पुनर्रचना करता येते.

विविध संरचनात्मक घटकांचा जुना वर्णनपर नमुना असा एकदा उपलब्ध झाला की, संयोग झालेल्या भाषिक रूपांची संयोगपूर्व रूपांशी तुलना करण्याची शक्यता निर्माण होते. मूळ मराठी शैलीरूपांची इंग्रजीचा संपर्क झाल्यानंतरच्या कालखंडातील शैलीरूपांशी तुलना करणे ह्या आधाररेषेमुळेच शक्य होते. आंग्लपूर्व मराठी गद्याचे काही निवडक नमुने आणि तद्नंतरचे एकोणिसाव्या शतकातील गद्यनमुने हे इंग्रजीचा मराठीवरील प्रभाव शोधून काढण्यासाठी आवश्यक सत्यमाहिती (data) ठरतात.

२. *सामाजिक भाषाशास्त्रीय :* या ज्ञानशाखेचा उपयोग ग्राहक भाषेने केलेली उसनवारी आणि त्यानंतर तिच्यात झालेले बदल यांचा अभ्यास करण्यासाठी होऊ शकतो.

इंग्रजी भाषेतील भाषिक घटक एखाद्या भारतीय भाषेत संक्रांत होण्याचे माध्यम म्हणजे प्रभावाखाली असलेल्या जित लोकांचे द्विभाषिक वर्तन. द्विभाषिकता — मग ती मौखिक स्वरूपात असेल किंवा लिखित — ही भाषिक प्रभाव दर्शवणारी पहिली खूण असते. वसाहतवादी परिस्थितीत द्विभाषिकता ही द्विसांस्कृतिकतेशी काही अंशी तरी अपरिहार्यपणे संबंधित असते. मात्र तिच्यात द्विसांस्कृतिकता जेव्हा आपल्या उपयुक्ततेपेक्षा अधिक प्रमाणात वाढीस लागते, तेव्हा आणि त्याप्रमाणात देशीवादाचा आधार घेऊन शुद्धतेचा आग्रह धरणाऱ्या चळवळी परसंस्कृतीच्या वाढत्या प्रमाणाला प्रतिकार करू लागतात. परकीय भाषिक घटकांऐवजी सरसकट मूळचे देशी पर्याय, तत्त्व म्हणून वापरून, परभाषेची उसनी रूपे हटवण्याचे कार्य जोमाने सुरू होते. इंग्रजी कालखंडात मराठीत पूर्वी कधी नव्हती इतकी संस्कृत शब्दांची आवक का दिसू लागली, याचे स्पष्टीकरण आपल्याला इथे मिळते. मराठीत शिरलेले उसने इंग्रजी शब्द हाकलण्यासाठी तारतम्य न ठेवता जे संस्कृत पर्याय वापरण्यात आले, त्यामुळे मराठीच्या केवळ ध्वनिसौंदर्यालाच हानी पोहोचली असे नव्हे, तर तिच्या वाक्यसंरचनेची लयही ह्या पर्यायी संस्कृत रूपांनी बिघडून गेली आहे. नवीन पाडलेले शब्द, परकीय शब्दांची भाषांतरित रूपे, संकरित रूपे ही एकदा भाषेत वावरू लागली की, आपापल्या अस्तित्वाला पूरक असे सर्व भाषिक पातळ्यांवरचे पर्यावरण त्यांना पाहिजे असते. ते मूळ भाषिक व्यवस्थेत अर्थातच नसते, परंतु नव्याने हळूहळू निर्माण होऊ लागते. या प्रक्रियेलाही अनेक वर्षे लोटावी लागतात. नवी उसनी रूपे पूर्णपणे भाषिक संरचनेचा सजीव भाग होईपर्यंतची ही संकरित भाषा बदसूर असते.

विशेषतः संस्कृतिविशिष्ट म्हणून उसन्या घेतलेल्या रूपांच्या उसनवारींचे स्वरूप असे असते की, ग्राहक भाषेत तिला होणारा प्रतिकार ह्या संस्कृतिवैशिष्ट्यामुळे जवळपास शून्य असतो. उसनवारी करणारा भाषिक समूह हा जेत्यांच्या सांस्कृतिक पातळीवर येऊ पाहातो, हे दर्शविणारी मनोभाषावैज्ञानिक प्रक्रिया इथे स्पष्टपणे सूचित होते. अक्षरलेखनव्यवस्थेपासून तर वाक्यव्यवस्थेपर्यंत भाषेच्या विविध उपव्यवस्थांमध्ये होणारी परकीय घटकांची लुडबूड हे प्रभावाच्या ह्या अवस्थेचे वैशिष्ट्य असते.

वर उल्लेखलेल्या अवस्थेतील उसनवारी ही बेबंद असू शकते. पण परिवर्तनाची

त्यानंतरची अवस्था मात्र पद्धतशीर व्यवस्थीकरण घडवणारी असते. जी काही भाषिक उसनवारी झालेली असेल तिचे नियमन करणे, नको असेल ते नाकारणे, अथवा पाहिजे असेल ते स्वीकारणे — ह्या गोष्टी प्रस्तुत अवस्थेत होतात. इंग्रजीतून उचललेल्या भाषिक घटकांचे विश्लेषण केले, तर ह्या उसनवारीमागे गरज, उपयुक्तता, प्रेरणा, विनोद, अनुकरण, वाङ्मयचौर्य, सक्ती, केवळ टूम अथवा प्रतिष्ठा अशी अनेक प्रकारची प्रयोजने स्पष्ट होतात.

ह्या विविध प्रकारच्या प्रयोजनांचा पल्ला अत्यंत विस्तृत असू शकतो आणि त्यांचे स्पष्टीकरण फक्त युगशैलीच्या संदर्भातच होऊ शकते, कारण युगशैली हीच व्यक्तिगत निवडींचे नियमन करीत असते. उसनवार घेतलेल्या भाषिक वैशिष्ट्यांमधील नको असलेली वैशिष्ट्ये बाहेर फेकली जातात, याचे कारण सरतेशेवटी ग्राहक भाषिकांचे स्थितिसातत्य किंवा निष्क्रियत्व, हेच ठरते.

३. ह्यानंतर आवश्यक असणारी तिसरी एक ज्ञानशाखा म्हणजे *तौलनिक वर्णनपर* भाषाशास्त्र, ही होय. आतापर्यंत उल्लेख केलेल्या अभ्यासपद्धतींनी भाषिक प्रभाव सिद्ध होतो, परंतु भाषिक प्रभावाचे कार्यलक्षी विश्लेषण देणारा नमुना वर्णनपर भाषाशास्त्राचा तौलनिक वापर करून तयार करता येतो. नवीन रूपांची संपर्कपूर्व जुन्या रूपांशी तुलना करण्याकरता पुनर्रचन करून तयार केलेली आधाररेषा आपण ऐतिहासिक भाषाशास्त्रीय शाखेच्या चर्चेत उल्लेखिली आहे. तिचा उपयोग अभ्यासाच्या ह्या टप्प्यावर संदर्भासाठी वारंवार होतो. उसनवारीने आलेल्या भाषिक रूपाला एखाद्या उपव्यवस्थेत जागा करून देण्यासाठी तिच्यात किंवा संबंधित अन्य उपव्यवस्थांमध्ये फेरफार होण्याची प्रक्रिया भाषिक बदलामध्ये होऊ शकते. या प्रक्रियेत मग ग्राहक भाषेच्या संरचनेतील काही एकजिनसी वैशिष्ट्ये नष्ट होऊन भाषिक व्यवस्थेत लहान मोठ्या पोकळ्या निर्माण होतात. उदाहरणार्थ, आधुनिक मराठी गद्याच्या लेखनाच्या उपव्यवस्थेचा विचार केला, तर असे दिसून येते की इंग्रजीतून घेतलेल्या विरामचिन्ह व्यवस्थेमुळे, विशेषतः अर्धविराम, स्वल्पविराम, अवतरणचिन्हे अशा विरामचिन्हांमुळे आजच्या मराठी गद्याला अधिक तर्कशुद्ध युक्तिवादी मांडणीचा फायदा मिळालेला असला, तरी आंग्लपूर्व मराठीच्या शब्दक्रमात आढळणारा मुक्तपणा व लवचिकपणा मात्र संपर्कोत्तर गद्यात जवळपास नष्ट झालेला दिसतो.

येथे आपण खालील दोन गोष्टींमध्ये काळजीपूर्वक फरक करावयास हवा :

१. उसनवारीने झालेला बदल, आणि

२. अंतर्गत विकास अथवा इतर घटकांमुळे झालेला बदल.

ह्यात उसनवारीच्यासारखे वाटणारे काही शंकास्पद घटक असतील, तर दोन्ही भाषांची तुलना करून म्हणजे मूळ इंग्रजी संहिता तपासून खऱ्या उसनवारीची खातरजमा करता येते.

४. यानंतर सुरू होते ती *वाङ्मयीन शैलीशास्त्राची* अभ्यासपद्धत. शैलीशास्त्राच्या ह्या

शाखेचा उपयोग प्रभावाच्या विविध अवस्थांमध्ये लिहिल्या गेलेल्या वाङ्मयकृतींचे विश्लेषण करण्यासाठी परिणामकारकरित्या करता येतो. त्यातून मग उसनवारीने आलेल्या सर्व वाङ्मयीन-सौंदर्यशास्त्रीय घटकांचा क्रम आणि त्यांची संगती लावता येते. ह्या वाङ्मयीन-सौंदर्यशास्त्रीय घटकांमध्ये शैलीलक्षी तंत्रे, रूपबंध, प्रतिमा, प्रतीके, वाङ्मयप्रकार आणि चळवळी आणि साहित्यकृतीतील पात्रे-प्रसंग-संविधानक-ह्या सर्वांचाच समावेश होतो. काटेकोरपणे पाहू जाता हा प्रांत *तौलनिक साहित्याभ्यासा*चा आहे, त्यामुळे आपण जी भाषाशास्त्रीय अभ्यासपद्धती स्वीकारली आहे तिच्या सीमेवर आपण इथे येऊन पोहोचतो. यानंतरच्या शोधाभ्यासासाठी लागणारा आराखडा हा आपण आतापर्यंत स्वीकारला त्यापेक्षा निराळा पाहिजे. कारण विशुद्ध अशी देशी भूमिका इथे घेतली, तर ती इतकी आत्मनिष्ठ असणार की संस्कृतीसंयोगाच्या व्यामिश्र गतीमानतेला ती न्याय देईलच असे नाही. दुसऱ्या बाजूने पाश्चात्य संकल्पनांवर आधारित असा तौलनिक दृष्टीकोन हा अशी काही वस्तुनिष्ठता ठसवत राहातो की, जी खोट्या आंतरराष्ट्रीयतेकडे संशोधकाला घेऊन जाऊ शकते, हेही लक्ष्यात घेतले पाहिजे. जित भाषांच्या संदर्भात प्रभावाचे मूल्यमापन तौलनिक साहित्याभ्यासात झालेले नाही, याचे कारण आतापर्यंत अशा प्रकारचा जो अभ्यास झालेला आहे तो प्रामुख्याने पश्चिमकेंद्री आहे.[३] ह्याखेरीज भारतीय अभ्यासक हेच स्वतः संस्कृतीसंयोगाची अपत्ये आहेत, त्यांना आवश्यक तितके वस्तुनिष्ठ होता येणे कठीण आहे. शिवाय त्यांना आज जागतिक वाङ्मयात प्रतिष्ठेची परंपरा नाही, असा हा पेच आहे.

दीर्घकालीन वसाहतवादी संस्कृतीसंपर्कात सत्ताधारी समूहाची भाषा ही आपोआपच वंशश्रेष्ठत्वाचे साधन बनते. सत्ताधारी समूह आपल्या मूल्यांचा प्रसार करण्याचे साधन म्हणून आपल्या भाषेचा वापर करत असतो. आणि ज्याच्यावर सत्ता गाजवली जाते त्या समूहाला मग त्या मूल्यांचा स्वीकार करण्याशिवाय दुसरा पर्याय उरत नाही. धर्मानंद कोसंबी म्हणतात की, भारतीय संस्कृतीमधील संस्थात्मक अधिसंरचनेने अशी कार्यक्षम यंत्रणा विकसित केली आहे की, जिच्याद्वारे परकीय प्रबळांच्या मूल्यव्यवस्थांना देशी संस्कृती आपल्यामध्ये पूर्णपणे जिरवून घेते. हे अशा पद्धतीने होते की, ह्या मूल्यव्यवस्था आपल्या प्रचलित मूल्यांशी जितक्या अधिक विरोधी स्वरूपात असतील तितक्या त्या आपल्याला अधिक प्रतिष्ठित भासू लागतात.[४] या संदर्भात ऐतिहासिक नोंद असलेले सर्वात प्राचीन उदाहरण कोसंबी यांनी इंद्रपूजेचे दिले आहे. मुळात बाबिलोनियाचा कासी संहारक आणि ज्याने सिंधु संस्कृतीच्या ब्राह्मणांना कुत्र्याचे मांस खावयास लावले होते, तोच 'देवांचा राजा' इंद्र पुढे ब्राम्हणांना इतका पूजनीय झाला की त्याच्यावर स्तोत्रे लिहिली गेली. आज चालू असणारे इंग्रज संस्कृतीचे स्तोम हे असेच एक दुसरे उदाहरण होय. कोसंबी म्हणतात की, या सर्व उदाहणांवरून भारतावर घडून आलेल्या अनेक प्रभावांचा एक असा क्रम दिसून येतो की, ज्यामुळे देशी सर्जकशीलतेचा कोणताही उद्रेक अशक्य ठरावा. आंग्ल-भारतीय

संदर्भातदेखील हेच घडले. इथल्या जित लोकांनी शिकावी म्हणून परकीय इंग्रजांनी आपली भाषा त्यांच्यावर लादली की स्वतः भारतीयांनीच ब्रिटीशांना अधिकाधिक इंग्रजी देण्यास भाग पाडले, हे प्राथमिक किंवा दुय्यम स्वरूपाच्या कोणत्याच माहितीनुसार ठरवता येईल, असे वाटत नाही.

ही चर्चा आपल्या सैद्धांतिक आराखड्यात फारशी भर घालत नाही, किंवा जो पेच आपण दाखवून दिला तोही यामुळे सुटत नाही. खरा प्रश्न आहे तो असा : ब्रिटीशांच्या आगमनानंतर इंग्रजीचा प्रभाव आपल्या साहित्यावर पडल्यामुळे आपल्या वाङ्मयीन सौंदर्यशास्त्रीय प्रमाणकांमध्ये जे बदल घडून आले, त्या सर्वांचे निरीक्षण कसे करायचे? या सर्वच परिस्थितीतले निरीक्षक-सहभागी दोन्ही असलेल्या आपणास असे विधान करता येईल काय की, इंग्रजांबरोबर आलेल्या मुद्रणसंस्कृतीमुळे आपल्या संपन्न अशा मौखिक परंपरा नष्ट झाल्या आहेत? लॉटमन व इतरांनी संस्कृतीच्या यंत्रणेची व्याख्या ''बाह्य वर्तुळाला अंतर्वर्तुळात रूपांतरीत करणारी व्यवस्था,'' अशी केली आहे.[५] आपल्या संस्कृतीवर झालेला बाह्य वर्तुळाचा आघात एवढा जबरदस्त आहे की, त्याचे रूपांतर अखेरीस कशामध्ये करावयाचे हा प्रश्न भेडसावू लागतो. ह्यासाठी वाङ्मयीन संहितांवरील प्रभावाचा अभ्यास करणाऱ्यांची प्राथमिक गरज म्हणजे एक आधाररेषा ठरवणे ही होय. ह्या आधाररेषेवरूनच पुढील परिवर्तनाचे तौलनिक मापन आपण करू शकतो.

अशी जर अभ्यासाची दिशा ठरवली, तर मग आपल्या तौलनिक साहित्याच्या अभ्यासकांच्या लक्षात येईल की, आपली आधाररेषा ही 'आंतरराष्ट्रीय' स्वरूपाची असणे शक्यच नाही. ती स्थानिक, देशी स्वरूपाचीच आहे. तौलनिक साहित्याभ्यास किती आंतरराष्ट्रीय असावा ह्याचाही विचार या संदर्भात मग निकडीचा ठरतो. तौलनिक साहित्याभ्यासाने राष्ट्रीय सीमारेषा ओलांडून पलीकडे जावे हे ठीक आहे, पण 'पलीकडे' जावयाचे असेल तर अगोदर त्याची सुरुवातच कुठल्या तरी राष्ट्रीय सीमारेषांमध्ये झाली पाहिजे, हे साधे गणित आहे. उदाहरणार्थ, नानक आणि कबीर आणि तुकाराम यांच्या देशात आपणास जिची व्याख्याही धड करता येत नाही अशा *सेक्युलॅरिझम* (म्हणजे धर्मनिरपेक्षता? की सर्वधर्मसमभाव? की धर्मच नसणे?) सारख्या संकल्पनेचा पाठपुरावा करण्याची गरज काय? वसाहतवादी काळामध्ये आपल्या एकूण संस्कृतीलाच कमी मूल्य प्राप्त झालेले आहे, हे एकदा मान्य केल्यावर मग भारतीय वाङ्मयाला त्याचे हरवलेले केंद्रपण कसे मिळवून देता येईल, हा प्रश्न महत्वाचा ठरतो. त्यासाठी आपल्याला वसाहतपूर्व काळात गाजलेले थोर देशी वाङ्मयप्रकार, चळवळी, संरचना, आशयसूत्रे या सर्व गोष्टी पुन्हा एकदा धुंडाळून काढून त्यांची चिन्हके (signifiers) म्हणून स्थापना करावी लागेल. संस्कृत महाकाव्ये, *कथासरित्सागर, जातककथा,* भक्ती चळवळीतील शैली, महानुभाव गद्य, वचनकारांचे साहित्य, गालिब, आणि कित्येक लोककलाकार — ह्यांचा अंतर्भाव अद्यापी आपल्या तौलनिक साहित्याभ्यासात झालेला नाही. ह्याचे साधे कारण असे की

प्रभावाचे जे सौंदर्यशास्त्र आपल्याकडे आज रूढ आहे, त्यात तौलनिक मापन अजूनही पाश्चिमात्य संकल्पनांचे मानदंड वापरूनच आपण करू पाहातो.

सरतेशेवटी हे लक्षात घ्यावयास पाहिजे की प्रभावाच्या अभ्यासासाठी विकसित केलेला हा अभ्यासनमुना बंदिस्तस्वरूपी असण्याचे कारण नाही. कोणत्याही प्रभावाची श्रेणीव्यवस्था ही परकीय प्रमाणकांना पूर्णतः नाकारणे इथपासून ते त्या प्रमाणकांना देशी संरचनांमध्ये पूर्णतः जिरवून टाकणे, इथपर्यंतच्या पल्ल्याची असू शकते. ह्या दोन ध्रुवांमध्ये पसरलेल्या पटात संस्कृतीसंपर्कामध्ये येणाऱ्या वेगवेगळ्या गोष्टींना नाकारणे किंवा स्वीकारणे यांचीही विविध परिमाणे असू शकतात. ह्यातून सिद्ध होणारी गोष्ट ही की प्रभाव हा नवी व्यवस्था निर्माण करत नाही, तर तो जुन्याच व्यवस्थेला अनुसरणारा असतो. आपल्या वाढीसाठी आवश्यक असेल तेवढ्याच घटकांचा स्वीकार देशी संस्कृती करते. उत्तर आणि लॅटिन अमेरिका तसेच आयर्लंड इथल्या मूळच्या लोकांच्या अनेक भाषा इंग्रजीच्या प्रभावाखाली दोनतीन शतकांतच संपूर्ण नष्ट झाल्या. त्यांच्याशी तुलना करता भारतीय भाषा आजही टिकून आहेत. त्यामुळे प्रभावकाळानंतर आता एक नवीन वाङ्मयीन चक्र सुरू होईल अशी अपेक्षा करता येते.

भाषांतर : चंद्रशेखर जहागिरदार

१९८७

● ● ●

टीपा

१. येथे दिलेला आराखडा पूर्णपणे सैद्धान्तिक स्वरूपात संकल्पलेला नाही. *इंग्रजीचा एकोणिसाव्या शतकातील मराठी गद्यशैलीवर झालेला परिणाम* ह्या प्रस्तुत लेखकाच्या इंग्रजी प्रबंधावर तो आधारलेला आहे. (पणजी : राजहंस, १९९०) मराठीच्या भाषिक संयोगाच्या आधारे काढलेल्या निष्कर्षांवर हा प्रभावाभ्यासाचा नमुना तयार केला असला तरी त्यात योग्य ते बदल करून इतर भारतीय भाषांवरील इंग्रजीच्या प्रभावाच्या अभ्यासालासुद्धा तो लागू ठरेल.

२. खालील शोधग्रंथ पाहा : अबदुल लतीफ सय्यीद, *दि इन्फ्लुअन्स ऑफ इंग्लिश लिटरेचर ऑन उर्दू लिटरेचर,* (लंडन : फोर्स्टर ग्रूम, १९२४); प्रियरंजन सेन, *वेस्टर्न इन्फ्लुअन्स ऑन बेंगाली लिटरेचर* (कलकत्ता : युनिव. ऑफ कलकत्ता, १९३२); हरदेव बाहरी, *पर्शियन इन्फ्लुअन्स ऑन हिंदी* (अलाहाबाद : भारती प्रेस, १९६०); विश्वनाथ मिश्र, *हिंदी भाषा और साहित्य पर अंग्रेजी प्रभाव* : १८७०-१९२० (डेहराडून : साहित्य सदन, १९६३); के. एम्. जॉर्ज, *वेस्टर्न इन्फ्लुअन्स ऑन मलयालम लँग्विज ॲण्ड लिटरेचर* (न्यू दिल्ली : साहित्य अकादमी : १९७२)

३. ह्या संदर्भात भाषिक संयोगावरील अभ्यासलेख म्हणून पाहा : एडवर्ड एच्. स्पायसर, ''लिंग्विस्टिक आस्पेक्टस् ऑफ याकी ॲकल्चरेशन,'' *अमेरिकन अँथ्रपॉलजिस्ट* ४५.३

(१९४३), ४१०-२६; जेन बॅसेट जॉनसन, ''अ क्लिअर केस ऑफ लिंग्विस्टिक ॲकल्चरेशन,'' *अमेरिकन ॲंथ्रपॉलजिस्ट* ४५.३ (१९४३), ४२७-३४; डी. डी. ली, ''द लिंग्विस्टिक आस्पेक्ट ऑफ विन्टू ॲकल्चरेशन,'' *अमेरिकन ॲंथ्रपॉलजिस्ट* ४५.३ (१९४३), ४३५-४०; जॉर्ज एल. ट्रॅगर, ''स्पॅनिश ॲण्ड इंग्लिश लोनवर्डस इन ताओस,'' *इंटरनॅशनल जर्नल ऑफ अमेरिकन लिंग्विस्टिक्स* ४ (१९४४), १४४-५८; जोसेफ ली कॅसाग्राण्ड, ''कॅमांची लिंग्विस्टिक ॲकल्चरेशन,'' I *इं. ज. ऑफ अ. लिं.* २०-२, (१९५४), १४०-५१; II. *इं. ज. ऑफ अ. लिं.* २०-३ (१९५४), २१७-३७; एडवर्ड पी. डोझिअर, 'टू इक्झांपल्स ऑफ लिंग्विस्टिक ॲकल्चरेशन : द याकी ऑफ सोनोरा ॲण्ड ॲरिझोना ॲण्ड द तेवा ऑफ न्यू मेक्सिको,'' *लॅंग्वेज* ३२:१ (१९५६), १४६-५७; जानेट बी. सॉयर, ''अलूफनिस फ्रॉम स्पॅनिश इन्फ्लुअन्स इन टेक्सास इंग्लिश,'' *वर्ड* १५ *(१९५९), २७०-८१; जेराल्ड डी. बेरेमन, ''अल्यूट रेफरन्स ग्रुप ॲलिअनेशन मोबिलिटी ॲण्ड ॲकल्चरेशन,''* *अमेरिकन ॲंथ्रपॉलजिस्ट* ६६.२ (१९६४), २३१-५०, आणि जॅनेट बायरन, *सिलेक्शन अमंग आल्टरनेटस् इन लॅंग्विज स्टॅण्डर्डायझेशन : द केस ऑफ आल्बेनिअन* (द हेग : मूटन, १९७६).

४. *हिंदी संस्कृती आणि अहिंसा* (मुंबई : धर्मानंद कोसंबी, १९३५).

५. ''थिसीस ऑन द सेमिऑटिक स्टडी ऑफ कल्चर्स (ॲज अप्लाइड टु स्लाविक टेक्स्ट्स),'' *द टेल-टेल साइन : सर्व्हे ऑफ सेमिऑटिक्स्* , संपा. टॉमस ए. सेबिऑक (लिसे : द पीटर डी. रिडर प्रेस, १९७५), पृ. ५८.

3803
23263
निबंध

इंग्रजीचा मराठीवरील प्रभाव

एका भाषेचा दुसऱ्या भाषेवरचा प्रभाव ही घटना नेहमी दोन संस्कृतींच्या संपर्काचा भाग म्हणून अस्तित्वात येते. जगातल्या सर्वच भाषांवर अन्य भाषांचा प्रभाव कमी-जास्त प्रमाणात झालेला असतो. 'शुद्ध' अशी भाषा रानटी समाजातसुद्धा अशक्य आहे. मानववंशशास्त्रात, संस्कृतिसंपर्क हा स्वतंत्र अभ्यासाचा विषय असून त्यात भाषिक प्रभाव हा इतर सामाजिक - सांस्कृतिक - भाषाशास्त्रीय आणि-शैलीशास्त्रीय घटनांच्या संदर्भातच अभ्यासला जातो. केवळ उसने घेतलेले काही शब्द किंवा व्याकरण एवढ्यापुरताच इंग्रजीचा मराठीवरील प्रभाव पाहिला जातो, ते अपुरे आहे. भाषा आणि समाज एकमेकांना निर्माण करणाऱ्या परस्परावलंबी संस्था समजल्या जातात. भाषा टिकली तर संस्कृती टिकते, हे चीन व हिंदुस्थानसारख्या प्राचीन संस्कृतींवरून सहज लक्षात येते. इंग्रजी आणि स्पॅनिश भाषेच्या दडपणाखाली अमेरिका खंडातल्या सर्वच मूळ संस्कृती आणि मूळ भाषा गेल्या दोन-तीन शतकांत नेस्तनाबूत झाल्याचे आपण पाहतो. ह्याउलट मराठीसारख्या भाषा परकीय भाषेच्या आक्रमणातून आवश्यक तेवढी उसनवारी करून आधुनिक होतांना दिसतात. भाषिक प्रभाव हा आक्रमणाच्या स्वरूपावर आणि दडपल्या गेलेल्या समाजाच्या क्षमतेवर विध्वंसक किंवा उपकारक ठरतो.

भाषेची दोन अंगे असतात. एक बाह्य म्हणजे सामाजिक-सांस्कृतिक-वाङ्मयीन आणि दुसरे आंतरिक म्हणजे वाक्य, शब्दार्थ, वाक्यरचना, व्याकरण, ध्वनी इत्यादी. शिवाय भाषेचे खास पर्यावरणही असते. परक्या भाषेच्या प्रभावामुळे ह्या सर्व अंगांनी भाषेत बदल

होत असतात. वस्तुतः मराठी ही भाषा मुळात द्रविडी व आर्य भाषांपासून संकरित झालेली आहे. पाचव्या-सहाव्या शतकात ही संकरित भाषा पूर्णत्वाला आलेली दिसते. नंतर चौदाव्या शतकापासून तिच्यावर फारशी ह्या आणखी एका आर्य भाषेचाच खोलवर परिणाम झाला. परंतु मराठीच्या सबंध रचनेलाच एकोणिसाव्या शतकात इंग्रजीच्या आक्रमणामुळे जबरदस्त हादरे बसले. भाषिक प्रभाव हा अत्यंत गुंतागुंतीचा, अनेक अभ्यासशाखांनी मिळून करायचा आणि किचकट स्वरूपाचा असतो. तथापि इथे थोडक्यात इंग्रजीच्या मराठीवरील प्रभावाची रूपरेषा पाहू. प्रथम मराठीच्या बाह्य स्वरूपावर इंग्रजीमुळे कोणते परिणाम झाले, ते पाहू.

आंग्लपूर्वकाळात तेराव्या शतकापासून मराठीत समृद्ध अशी एकजिनसी, समर्थ, सर्व जाती-जमातींनी घडवलेली मौखिक आणि हस्तलिखित वाङ्मयीन परंपरा होती.

एकोणिसाव्या शतकाच्या प्रारंभीच इंग्रजी आल्यापासून मराठीचे महाराष्ट्राबाहेरचे महत्त्व संपुष्टात आले. जुनी मौखिक आणि हस्तलिखित परंपरा दुय्यम ठरून, मुद्रणयुगातली नवी गद्यप्रधान, विवेकनिष्ठ इंग्रजीने प्रभावित झालेली परंपरा सुरू झाली. १८१८पासून तर १८६०च्या आसपास मुंबईसारखे बहुभाषिक, बहुजातीय उदारमतवादी केंद्र मराठी समाजाला लाभले. त्यामुळे मराठी समाजाला आधुनिकतेचा स्पर्श लवकर झाला. सर्व थरांतल्या मराठी लोकांनी इंग्रजीचे सर्वंकष श्रेष्ठत्व मानून दुय्यम भाषा, संस्कृतसारखी एक ज्ञानभाषा म्हणून तिचे अध्ययन सुरू केले. एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात मात्र महाराष्ट्राचे केंद्र पुण्यासारख्या एकजातीय सनातनी केंद्राकडे सरकल्याने मराठीचे प्रमाणीकरण पुणेरी ब्राह्मणी पद्धतीने होऊ लागले. इंग्रजीच्या वाढत्या प्रसाराने शिक्षित लोकांच्या दररोजच्या बोलण्यातही मोठ्या प्रमाणावर इंग्रजीचे मिश्रण येऊ लागले. हे मराठीचे भ्रष्ट स्वरूप हूसकून काढण्यासाठी 'शुध्दीकरणाच्या चळवळी' सुरू झाल्या. इंग्रजीच्या ठिकाणी संस्कृत रूपे वापरल्यामुळे मराठीची संस्कृतप्रचुरता पूर्वी कधी नव्हती इतकी वाढली. ह्या सर्व प्रकारात मराठीचा मूळ ठेका नाहीसा झाला. तिचे देशी सौंदर्यही दिसेनासे झाले. महानुभावीय मराठीची लयबद्धता आणि तुकारामाचा गोडवा गेल्या पावणे दोनशे वर्षांतल्या आंग्ल प्रभावीत मराठीत आढळत नाहीत, ही वस्तुस्थिती आहे.

पुणेरी प्रमाणभाषेचे महत्त्व वाढल्याने मराठीच्या वेगवेगळ्या बोलींना तुच्छ समजण्याची प्रथा पडली. त्यामुळे वेगवेगळ्या जातीजमातींच्या स्वभाषा लिहिण्याबोलण्यातला आत्मविश्वास नाहीसा झाला. ह्यामुळे समाजाचे प्रतिबिंब लिखित मराठीत सापडत नाही.

मराठीतून ज्ञानप्रसार, शिक्षण झाले पाहिजे, असा आग्रह एकोणिसाव्या शतकाच्या सुरुवातीपासून स्कॉटिश, इंग्रजी आणि अमेरिकन मिशनऱ्यांनी धरला होता. ईस्ट इंडिया कंपनीचे युटिलिटेरियन तत्त्वज्ञानाने भारलेले एलफिन्स्टन सारखे उदारमतवादी अधिकारीही ह्याच मताचे होते आणि त्यांनी हट्टाने इंग्रजीतून मराठी भाषांतराची निर्मिती सुरू केली होती. कोणतीही भाषा आपापल्या समाजाच्या गरजेनुसार समृद्ध व्हायला समर्थ असतेच.

ह्यानुसार मराठी इंग्रजीच्या बरोबरीने समृद्ध होण्यासाठी तिचे नीट 'प्लॅनिंग' - नियोजन होणे आवश्यक होते. म्हणून इंग्रजी ही ज्ञानार्जनाची भाषा समजून, मातृभाषेचा वापर सर्व क्षेत्रांत सुरू करणे १९व्या शतकातल्या सुबुद्ध महाराष्ट्रीयांना आवश्यक वाटले. इंग्रजी ही दुय्यम भाषा म्हणून शिकावी आणि शिक्षणाचे माध्यम मातृभाषाच असणे हे शास्त्रीय आहे; कारण माणसाला मातृभाषेतूनच जगाचे आकलन आणि ज्ञानबोधन स्पष्ट, पूर्णपणे होते. मातृभाषेबरोबरच दुसरी एक भाषा शिकण्याची, म्हणजे द्विभाषक होण्याची ही प्रक्रिया भाषिक प्रभावात पायाभूत असते. इंग्रजीतून अगणित नव्या कल्पना, नवी मूल्ये आणि आधुनिक युगाचे नवे विचार मराठी सुशिक्षितांनी अत्यंत कुशलतेने आत्मसात केले आणि त्यांचा सर्व समाजात प्रसार केला. एकोणिसाव्या शतकातला प्रत्येक मराठी विचारवंत मातृभाषेला केंद्र मानणारा आणि इंग्रजीला ज्ञानार्जनाची दुय्यम भाषा मानणारा होता. मराठीत सर्व प्रकारचे आधुनिक शास्त्रीय ज्ञान आणण्यात प्रारंभीचे मिशनरी, एलफिन्स्टन, हॉवर्ड, मोल्सवर्थ, कॅण्डी हे परकीय विद्वान तसेच सर्व थरांतले अनेक बुद्धिमान मराठी लोक होते. हे सर्व इंग्रजी उत्तम जाणणारे असूनही मराठी समृद्ध झाली पाहिजे, ह्या मताचे होते. दुर्दैवाने विसाव्या शतकात ही लाट वसाहतवादी दबावामुळे टिकली नाही आणि शास्त्रीय ज्ञानात इंग्रजी आणि मराठी ह्यांच्यात खूप अंतर पडत गेले. पदोन्नती, आर्थिक लाभ, चरितार्थ प्राप्ती, सामाजिक दर्जा आणि आपल्या करोडो अशिक्षित देशबांधवांना तुच्छ लेखण्याचे एक अमोघ शस्त्र म्हणूनही स्वार्थी उच्चवर्गीय शिष्टजनांनी इंग्रजी वापरायला सुरुवात केली आणि मराठीला वाईट दिवस आले. त्यामुळे एकूण मराठी समाजालाही वाईट दिवस आले. इंग्रजीच्या गुलामी पद्धतीच्या वापराने आपल्या समाजात पूर्वी कधीही नव्हते असे १. अज्ञ जन आणि २. शिक्षित शिष्टजन हे युरोपियन पद्धतीचे दोन वर्ग अस्तित्वात आले. ज्याला *विविधज्ञानविस्तार* कर्त्यांनी १८७२ मध्ये *पोपटज्ञान* म्हणून म्हटले आहे, तसे ज्ञान महाराष्ट्रात फार झाले. समाजाच्या खऱ्या ज्ञानाची कसोटी मातृभाषेतच ठरते, हा एकोणिसाव्या शतकातील विचारवंतांचा वारसा आपण टिकवला नाही.

साहित्यिक क्षेत्रात विविध गद्यशैलींचा विकास इंग्रजीच्या परिशीलनाने झाला. गद्यामुळे समाजात विवेकशीलता वाढते. अचूक आविष्कार करण्याची सवय लागते. मराठी गद्यशैली ही इंग्रजीच्या प्रभावाची सर्वांत महत्त्वाची बाजू म्हटली पाहिजे. कादंबरी, कथा, ट्रॅजेडी, भावकविता, वाङ्मयीन समीक्षा, विनोद, विडंबन, उपहास, वृत्तपत्रीय निबंध असे कित्येक वाङ्मयप्रकार इंग्रजीच्या अभ्यासामुळे आणि अनुकरणामुळे मराठीत रूढ झाले. मात्र विविध वाङ्मयीन तंत्रे, नवनवीन ज्ञानशाखा ह्यांच्या बरोबरच काही नुकसानकारक गोष्टींचीही आयात झाली. एडिंबरा रिव्ह्यूतल्यासारखे अग्रलेख रेनाल्डस्-स्कॉट यांच्यासारख्या कादंबऱ्या, शेक्सपिअरच्यासारखी ललित स्वगते, मोलियरच्यासारखी गुंतागुंतीची कथानके — अशा गोष्टींची निर्मिती होऊ लागली. ह्यामुळे अत्यंत प्राचीन आणि समृद्ध असे, संस्कृत-पाली-अर्धमागधी-पैशाची ह्या भाषांमधील साहित्य,

आपल्याच परंपरेतील जगप्रसिद्ध महाकाव्ये, तत्त्वज्ञान, शिल्पकला, चित्रकला हा थोर वारसा इंग्रजीशिक्षितांना माहीत नसला तरी चालेल, पण इंग्रजीतील हॅम्लेटचे स्वगत आणि व्हॅन गॉफचे 'सूर्यफूल' ही मात्र माहीत असणे अत्यावश्यक झाले. क्षुद्र इंग्रजी लेखकांना महत्त्व प्राप्त झाले. इंग्लंडमध्ये जे आदर्श, तेच इकडेही आदर्श ठरू लागले. परभाषेतून परकी मूल्ये आल्याने देशी सौंदर्यमूल्यांची जाण गेली. स्वतःच्या परंपरेचेही भान गेले. उदाहरणार्थ, आपल्याच काळ्या-सावळ्या रंगाबद्दल तिरस्कार वाटून गोरा रंग तेवढा सुंदर मानणारे लेखक निर्माण झाले. वस्तुतः आपल्या अजिंठ्यातल्या, लावणी-तमाशातल्या, महाभारतातल्या नायिका काळ्या-सावळ्या आणि तरी सुंदरच आहेत, हे आपल्या इंग्रजी मूल्यांच्या दडपणाखालच्या आंग्लशिक्षित लोकांना पटेनासे झाले. मुक्त विवाहबाह्य प्रेम हाच कथा-कादंबऱ्यांचा विषय ठरला, कारण त्यातच रोमँटिक आकर्षण शक्य होते. लग्नाच्या बायकांना तेवढे वाईट दिवस आले, कारण त्यामुळे कादंबरीत प्रेमाचा त्रिकोण काढता येत नव्हता. मुक्त प्रेम करणाऱ्या तरुण-तरुणींना स्वतःच्या नोकऱ्या असणे आवश्यक असते, ह्या गोष्टीकडे सोईस्कर दुर्लक्ष करणारे कथा कादंबरीकार यशस्वी होऊ लागले. सूटकेस भरून नवऱ्याचे घर ऐटीत सोडून घराबाहेर पडणाऱ्या तरुण नायिका श्रीमंत युरोपीयन देशातच शक्य आहेत, येथे नव्हे, हे आपल्या नाटककारांना कळेनासे झाले. साहित्य हे अवास्तव, रंजनवादी सोप्या गोष्टींसाठीच असते की काय, असे वाटायला लावणारे कालखंड मराठी साहित्यात झाले.

आता मराठीच्या अंतर्रचनेवर इंग्रजीचा प्रभाव कसा दिसतो, हा थोडासा तांत्रिक चर्चेचा भाग ओझरता पाहू. भाषेच्या संरचनेत (स्ट्रक्चरमध्ये) होणारे बदल अतिसूक्ष्म असतात. ध्वनी, प्रत्यय-उपसर्गादि रूपे, शब्द, शब्दसमूह, वाक्यरचना, शब्दक्रम, वाक्यांचे समूह, लिपी, विरामचिन्हे, लेखनपद्धती इ. मराठीच्या विविध उपांगांवर इंग्रजीची कुठेकुठे छाप पडली, हे तौलनिक पद्धतीने शोधून काढता येते. अॅ आणि ऑ हे ध्वनी बँक, बॉल अशा इंग्रजी शब्दांबरोबर आले. मराठीची व्याकरणेही इंग्रजी पद्धतीनेच तयार केली गेली. लिखित मराठीत मात्र मुळापासून फरक झाले. नवीन विरामचिन्हे व मांडणीच्या, लिहिण्याच्या आणि छपाईच्या नवीन पद्धती आल्या, त्यामुळे भाषेच्या स्वरूपावरही परिणाम झाला. उदाहरणार्थ, स्वल्पविराम पूर्वी नव्हता म्हणून मराठी वाक्ये आटोपशीर असत. आता स्वल्पविराम, अर्धविराम इंग्रजीतून आल्याने निरर्थक, विनाकारण लांब वाक्ये लिहिण्यात आणि परिणामी बोलण्यातही येऊ लागली. लिपी आणि लेखनपद्धतीत एकसूत्रीपणा आला. "ते येणार आहेत, असं ते म्हणाले" ह्यासारखे अप्रत्यक्ष निवेदन (इनडायरेक्ट स्पीच) किंवा "असे समजते की..." ह्यासारखे कर्ता नसलेले प्रयोग (पॅसिव्ह व्हॉइस) रूढ झाले. इंग्रजीची चार कप्प्यांची काळव्यवस्था मराठीतील काळांवर एकसारखा आघात करतांना दिसते. इंग्रजी वाक्यात नामांपेक्षा क्रियापदे ही अधिक प्रबळ असतात. त्यांचा परिणाम होऊन मराठीतील क्रियापदे पूर्वीपेक्षा अधिक लवचिक झालेली दिसतात. मराठी

वाक्यातला शब्दक्रम फार ढिला होता, तो अधिक रेखीव होतांना दिसतो. त्यामुळे मराठी वाक्याचे मूळचे मोघम अर्थ व्यक्त करणारे लयदार रूप बदलून ते अधिक नियमबद्ध, अचूक तर्कसंबंध व्यक्त करणारे, परंतु नादशून्य झाले.

उसनवारीच्या बाबतीत ग्राहकभाषेचे सर्वात खुले उपांग शब्दांचे असते. मराठीतही फार मोठ्या प्रमाणावर इंग्रजी शब्द उसने घेऊन आपलेसे करण्यात आले. त्यापैकी काही जसेच्या तसे (टेबल, मोटार, बस, बटण, टाइम इ.) किंवा काही मूळ इंग्रजी संकल्पना ठेवून पण मराठी रूप देऊन (विद्यापीठ, महाविद्यालय, अंतरीक्षयान, लोकशाही, निवडणूक इ.) किंवा काही आंग्लमराठी संकरित रूपांनी (रेडिओ कलाकार, इलेक्शनबाजी, डॉक्टरकी, बँकवाले, सायकलस्वार इ.) आत्मसात केले आहेत. इच्छा असल्यास कुठलाही तांत्रिक विषय मराठीतून समजावून सांगता येतो.

इंग्रजीचा पगडा फार वाढू नये म्हणून इंग्रजी शब्दांच्या ऐवजी संस्कृत शब्द ठेवण्याच्या शुद्धप्रवृत्तीमुळे मराठी पूर्वी कधी नव्हती इतकी संस्कृतप्रचुर झाली. हाही इंग्रजीचाच परिणाम म्हटला पाहिजे.

इंग्रजी गद्यशैलीतील वाक्ये जोडणारे अनेक शब्द, दोन वाक्यांतील तर्कसंबंध दर्शवणारे वाक्यारंभीचे शब्द आणि वाक्यांशांनी पसरत जाणारी रचना, ही वैशिष्ट्ये मराठीने सहजतेने आत्मसात केली.

सारांश, इंग्रजीच्या संपर्कामुळे मराठीचा रचनाविस्तार झाला, शब्दसंचय वाढला व काही उपांगांची क्षमता वाढली. बाह्य संदर्भ अधिक समृद्ध झाले, परंतु तिचे आविष्कारसामर्थ्य आणि शैलीसौंदर्य मात्र कमी झाले. अस्सल मराठीचे वैभव हल्ली अशिक्षित स्त्रियांच्याच तोंडून ऐकायला मिळायची शक्यता आहे. याचे कारण मराठीचा वापर कुठे किती करावा आणि इंग्रजीचा वापर कोणत्या क्षेत्रांत किती मर्यादेनंतर सुरू करावा, हे शिक्षित मराठी लोकांच्या अजून लक्षात आलेले नाही.

१९८४

● ● ●

आंग्ल-मराठी संपर्काचे वाङ्मयीन स्वरूप

इंग्रजीमुळे पाश्चिमात्य संस्कृतीचा भारतीय समाजावर झालेला परिणाम आणि तो घडवून आणणाऱ्या संपर्कमाध्यमांचे स्वरूप यांचा आजवर अनेक अभ्यासकांनी ऊहापोह केलेला आहे. हे अभ्यासक वेगवेगळ्या ज्ञानशाखांचे आणि विशेषतः सामाजिक शास्त्रांचे तज्ज्ञ होते. ही ऐतिहासिक-राजकीय-सामाजिक अभ्यासापासून ते वाङ्मयीन-सौंदर्यशास्त्रीय अभ्यासापर्यंतच्या वेगवेगळ्या क्षमता असलेली एक महत्वाची घटना होती, आणि हे एकोणिसाव्या शतकातील संस्कृती-संयोगाच्या अभ्यासाने व्यापक प्रमाणात दाखवून दिलेले आहे. खरे तर हिंदुस्तान आणि पश्चिम यांच्यातील संपर्क हा मोठ्या प्रमाणावर साहित्याशी व संहितांशी निगडित होता. शिवाय हिंदुस्तानातील मौखिक - लोक - आणि लिखित-संस्कृतीमध्ये पाश्चिमात्य आदर्शांच्या अभिसरणाला 'इंग्रजी' शिक्षणच प्रामुख्याने कारणीभूत होते. तरीही या घटनेबाबत वाङ्मयीन अभ्यासकांनी केलेली चर्चा काहीशी अपुरीच आहे. अनेक समकालीन ब्रिटिश शिक्षणतज्ज्ञांनी आणि मुत्सद्यांनी हिंदुस्तानातील इंग्रजी भाषेच्या कार्याची उत्तरकालीन मध्ययुगातील ग्रीक व लॅटिन भाषेशी केलेली तुलना हेही लक्षात घेण्यासारखे आहे.

हिंदुस्तानी समाजातील वाङ्मयीन परंपरेजवळ उघड दिसून येणाऱ्या काही त्रुटी असूनही आंतरराष्ट्रीय मान्यताप्राप्त अशी सौंदर्यवादी व्यवस्था होती. तरीही मध्ययुगातून आधुनिकतेत अंमळ उशिराच झालेले हिंदुस्तानी समाजाचे स्थित्यंतर आणि तिथून सुरू होणाऱ्या एकोणिसाव्या शतकाच्या आरंभीची बदलती राष्ट्रीय स्थिती लक्षात घेता, आपल्या

एतद्देशीय सौंदर्यव्यवस्था या अपर्याप्त आणि अपुऱ्या असल्याचे जाणवू लागले व एका नव्या प्रेरणेची गरज भासू लागली. म्हणूनच ती प्रेरणा पाश्चिमात्य विद्येकडून घेतली गेली.

संस्कृतीसंपर्काचा अभ्यास करण्यासाठी काही विशिष्ट प्रक्रियांची पुनर्रचना करणे आवश्यक असते. या प्रक्रिया म्हणजे संपर्काच्या ऐतिहासिक काळातून जातांना समाजाच्या अंतःस्तरावर कार्यक्षम असलेल्या प्रक्रियाच असतात. संपर्काचा काळ हा पुनर्रचन करून उभारलेल्या आधाररेषेपासून सुरू होतो. ही आधाररेषा संपर्कबिंदूअगोदरच्या वाङ्मयीन अवस्थेची असते. दोन भाषांमधील मुकाबला ही पोकळीत घडणारी वा पोकळीत अभ्यासली जाणारी बाब नसल्यामुळे साहजिकच विशिष्ट स्थळाचे आणि काळाचे परिमाण हे विशिष्ट घटना कार्यरत असल्याचेच द्योतक आहे. म्हणून प्रस्तुत निबंधातील चर्चा ही आंग्ल-मराठी मुकाबल्यामुळे झालेल्या मराठी साहित्यातील वाङ्मयीन-सौंदर्यशास्त्रीय परिमाणांच्या आदर्शांच्या मर्यादित आहे.

हिंदुस्तानी वाङ्मयीन परंपरेत लिखित आणि मौखिक संस्कृतींमध्ये निश्चित अशी एक विभाजनरेषा अस्तित्वात होती, असे म्हणता येऊ शकेल. लेखन ही लोकांना अपरिचित अशी बाब नव्हती, परंतु मौखिक संस्कृतीला अनेक सामाजिक व राजकीय कारणांसाठी जाणीवपूर्वक उत्तेजन दिले जात होते. लेखन आणि वाचन हे उच्चवर्णियांचे विशेष अधिकार होते, हेही एक कारण यामागे होतेच. महाराष्ट्रात लिखित संस्कृती ही कमीअधिक प्रमाणात गद्य, खंडित, अभिजनवादी, राजदरबारी, आणि कधी वापर तर कधी वापरकरी प्रमाण मानून बदलत जाणारी होती आणि अखेरीस ती संस्कृत, प्राकृत, फारशी व १८१८ नंतर आलेल्या इंग्रजी अशा वेगवेगळ्या परकीय किंवा कृत्रिम स्वरूपाच्या ऊर्ध्वभाषेने प्रभावित झालेली होती. याउलट मौखिक संस्कृती मात्र काव्यिक, सातत्यपूर्ण, कामकरी वर्गाची, ग्रामीण आणि तुलनेने वापरात बरीचशी प्रमाणित झालेली होती.

ज्या वेळी ईस्ट इंडिया कंपनीच्या बेन्थमाइट अधिकाऱ्यांनी आणि उदार ख्रिस्ती मिशनऱ्यां इंग्रजी शिक्षणाच्या कामास जास्तीतजास्त प्रोत्साहन द्यावयास सुरुवात केली तेव्हापासूनच गद्य हे नव्या विद्येचे आणि नव्या मूल्यांचे प्रतीक बनले. त्यामुळे मौखिक संस्कृतीचे लिखित संस्कृतीत आणि लिखित संस्कृतीचे मुद्रण संस्कृतीत परिवर्तन झाले व पुढे हेच परिवर्तन नव्या वाङ्मयीन व सौंदर्यशास्त्रीय आदर्शांच्या लाटेस कारणीभूत झाले. परिणामी ज्यांची अभिव्यक्ती ही साहजिकच इंग्रजी वळणाच्या गद्यावर बेतलेली होती अशा पहिल्या पिढीतील लेखकांनी, दुबळ्या हिंदूंच्या उद्धारासाठी एका नव्या युगाची पहाट होऊ लागलेली आहे अशी सार्वत्रिक जाणीव फैलावण्यास सुरुवात केली. इंग्रजी गद्य हे गुणदोषविवेचक चर्चेस, नियमन आणि संतुलनास, तसेच सतराव्या शतकानंतर इंग्रजी लेखकांनी जाणीवपूर्वक जोपासलेल्या विवेकनिष्ठेच्या गुणांना विशेषत्वाने सहाय्यकारी आहे. कादंबरी, निबंध, उपहास, विनोद, चरित्र, शोकात्मिका व वाङ्मयीन टीका अशा गद्य प्रकारांनी एका झटक्यात मराठी परंपरेतील प्रगीतात्म आणि विवेकनिष्ठारहित पद्य माध्यमांचे

उच्चाटन केले. त्यामुळे सुमारे सहाशे वर्षे मराठी परंपरेवर वर्चस्व असलेला, सर्जनशील लेखक व समाज ह्यांमधला निखळ भावनानिष्ठेचा दुवा नाहीसा होऊन त्याची जागा बुद्धिनिष्ठेच्या दुव्याने घेतली. कविता जी सर्जनशील वृत्तीचे मध्यवर्ती तत्त्व होती ती एक किरकोळ वाङ्मयप्रकार होऊन बसली, आणि इंग्रजी नमुन्यांच्या प्रभावाखाली दबलेल्या कवितेला आपल्या मूळ रूपाचा शोध घेणे नंतर कधीच शक्य झाले नाही.

त्या काळच्या सर्व शैक्षणिक संस्थांचा उद्देश हिंदूंच्या जीवनदृष्टीत परिवर्तन घडवून आणणे हा होता. हिंदूंच्या जीवनदृष्टीवर कर्मसिद्धांताचे वर्चस्व होते. शिवाय ती विसंगत धर्मशास्त्रांनी व कालबाह्य अर्थशास्त्रांनी नियंत्रित केलेली होती. त्यामुळेच इंग्रजीच्या भाषिक साम्राज्यवादाला सहजपणे सर्वव्यापी होणे शक्य झाले. हा साम्राज्यवाद मराठीच्या संरचनेत खोलवर घुसला व त्याने मौखिक परंपरेतील अभिव्यक्तीच्या जुन्या प्रकारांचे पुनरुज्जीवन होण्यास मुळीच वाव दिला नाही; पण ही मौखिक परंपरा अशिक्षित जनसमूहात मात्र कायमच क्रियाशील राहिली. मुद्रणाच्या आगमनामुळे आणि त्या अनुषंगाने नियतकालिकांच्या व मुद्रित ग्रंथांच्या सतत वाढत गेलेल्या संख्येमुळे, विचारांचा प्रवाह पुण्यासारख्या एका केंद्राकडून महाराष्ट्राच्या इतर सर्व भागांत जोराने वाहू लागला. अभूतपूर्व अशा या ऐतिहासिक घटनेमुळे मूठभर लोकांचे सौंदर्यशास्त्रीय आदर्श विशाल जनसमूहावर लादले गेले आणि त्याचे महाराष्ट्रातील समाजविज्ञानावर फार अनर्थकारी परिणाम झाले. हिंदुस्तानसारख्या सूक्ष्म-अल्पसंख्याकांची बहुलता असलेल्या विशाल देशात वाङ्मयीन संस्कृतीचे सर्वात स्थिर घटक तेच असतात की, जे अनेक मानववंशीय समूहांच्या कित्येक शतकांच्या प्रयत्नांमुळे विकसित व उत्क्रांत होतात. शिवाय त्यामागे जगाकडे पाहण्याच्या भारतीय दृष्टीला पायाभूत असलेली स्वायतत्ता व विकेंद्रीकरण ही जुळी तत्त्वेही होती. पण असे असूनही इंग्लंडसारख्या छोट्याशा प्रांतवत् राष्ट्राच्या संकुचित सौंदर्यशास्त्रीय कल्पना, ज्या मुळातच ग्रीस आणि रोमच्या तितक्याच छोट्या छोट्या राज्यव्यवस्थांकडून वारसा म्हणून आलेल्या होत्या, आपल्या व्यापक संरचनात्मक संकल्पनांवर वर्चस्व गाजवू लागल्या आणि आपल्या लेखकांच्या वास्तवतेच्या संकल्पना विकृत करू लागल्या.

जेव्हा एखाद्या समाजातली वाङ्मयीन-सौंदर्यशास्त्रीय व्यवस्था दुसऱ्या एका प्रबळ व्यवस्थेच्या दबावाखाली असते तेव्हा त्या व्यवस्थेतील बहिःस्तरावरचे आदर्श आतल्या उपव्यवस्थेच्या भागांत बदलवले जातात आणि ती व्यवस्था हळूहळू बाहेरून आलेल्या तत्त्वांना देशी रचनेत जिरवून टाकते. म्हणूनच परंपरेला अशा संपर्कअवस्थेत असतांना प्रखर सत्त्वपरीक्षेतून जावे लागते आणि त्यात क्षीण उपव्यवस्था निर्जीव होऊन अश्मीभूत होतात, तर समर्थ उपव्यवस्था त्यांच्या कमाल मर्यादेपर्यंत विस्तारत जातात. मराठीत ही प्रक्रिया गेल्या शतकात सुमारे ७५ वर्षे चालू होती आणि या काळात या प्रक्रियेला तीन अवस्थांमधून जावे लागले. त्या तीन अवस्था अशा :

१. संस्कृतींच्या मुकाबल्याची पहिली ओळख आणि परकीय भाषेच्या श्रेष्ठतेचा स्वीकार (१८१८-१८४७);
२. द्विभाषकता, जिच्यातून भाषिक उसनवारी सुरू होते, मग त्यातूनच देशी व्यवस्थांमधील विविध घटकांची लुडबूड व बदल होऊन त्यासोबतच नव्या आदर्शांची निर्मिती (१८४७-१८७४), आणि
३. नव्या आदर्शांचे दृढीकरण (१८७५-१८९०).

या ठिकाणी हे लक्षात घेणे आवश्यक आहे की, वर उल्लेखिलेली प्रक्रिया ही मुळात फारच व्यापक व गुंतागुंतीची आहे, तरी वर केवळ वाचकांच्या सोयींसाठी तिचे सरळीकरण केलेले आहे. इथे आणखी एका गोष्टीचा खास उल्लेख करणे आवश्यक आहे आणि ती गोष्ट म्हणजे देशी चळवळींचा समांतर प्रवाह. यात अ-भाषिक, भाषिक, अर्ध-वाङ्मयीन आणि वाङ्मयीन चळवळींचा समावेश होतो. जेव्हा इंग्रजीकडून फार मोठ्या प्रमाणात उसनवारी चालू होती तेव्हा त्या दबावाखाली अनेक उपव्यवस्था क्षीण होत चालल्या होत्या. ह्या वेळी ज्या संस्कृतीच्या अस्मितेचे संपर्काच्या काळात अवमूल्यन होते तेव्हा तिच्या भानाचे खास वैशिष्ट्य म्हणजे, इंग्रजी आदर्शांच्या विरोधात संघटित विद्रोहाची अनेक रूपे धारण करणे हे प्रकर्षाने जाणवू लागते. अनेक दहशतवादी उठाव, राष्ट्रीय काँग्रेस, विधवा पुनर्विवाह मंडळे, शैक्षणिक संस्था, वर्तमानपत्रे, नियतकालिके आणि भूतकालीन परंपरांना पुनरुज्जीवित करणाऱ्या अनेक वाङ्मयीन चळवळींमधून देशी चैतन्याचे आग्रही दर्शन ही त्याचीच उदाहरणे आहेत. १८३०च्या आसपास लेखनाला सुरुवात करणाऱ्या आंग्लशिक्षित महाराष्ट्रीयांच्या पहिल्या पिढीपासून ते आजतागायत सर्व प्रकारच्या गद्यलेखकांची एक समर्थ देशी परंपरा मराठीत दिसून येते.

या संदर्भात लक्षात घेण्यासारखी एक महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे, जसजशी इंग्रजीतून उसनवारी वाढत गेली तसतसे शुद्धीकरणवाद्यांनी संस्कृतमधून केलेल्या उसनवारीचे प्रमाणही वाढत गेले. अर्थात हा या काळातल्या खास संरक्षणपद्धतीचाच भाग होता. परिणामी अर्थस्तरावरील या विवेकहीन उसनवारीमुळे वाङ्मयीन भाषेतील लय इतक्या विकोपाला जाऊन विकृत झाली की ती पुन्हा कधीच पूर्वीसारखी होऊ शकली नाही. अर्थात अपवाद म्हणूनच लयीचे हे मूळ सौष्ठव आपल्याला बहिणाबाई, व्यंकटेश माडगूळकर आणि ना. धों. महानोर यांच्यासारख्या काही अशिक्षित, ग्रामीण व निम्नवर्णीय लेखकांच्या वाङ्मयकृतींतून दिसून येते. जेव्हा फार मोठ्या प्रमाणावर संस्कृतींचा मुकाबला होतो तेव्हा एखाद्या उपव्यवस्थेच्या समृद्धीबरोबरच दुसऱ्या उपव्यवस्थेचा असा ऱ्हास होत जाणे अपरिहार्यपणे घडतच असते.

ब्रिटिशांनी अर्थव्यवस्था सोडून बाकीच्या सर्व प्रकारच्या सामाजिक व्यवस्थांचे आधुनिकीकरण करण्याचे जणू व्रतच घेतले होते हे उपयोगितावादाच्या विरोधाभासाचेच उदाहरण आहे. यामुळे वास्तवाच्या वाङ्मयीन चित्रणात गंभीर स्वरूपाची विकृती निर्माण

झाली. अशा वसाहतवादी परिस्थितीत अशी वृत्ती वाढीस लागते की, देशी पर्यावरणांनुरूप वाङ्मयीन कृतींच्या संरचनांची निर्मिती न होता, उसनवार संरचनांनुसार कलावंतांच्या सामाजिक पर्यावरणांचीच काटछाट होते. अशा वेळी आपल्या अविकसित अर्थव्यवस्थेशी पाश्चिमात्य कल्पना जुंपून अवास्तव साहित्याची भरभराट होते. कथा-कादंबऱ्यांतील समस्यांची उत्तरे अशा वेळी सर्जनात्मकतेतून उत्स्फूर्त न होता कृत्रिम पद्धतीनेच शोधली जातात. आणि केवळ याच एका कारणामुळे बहुसंख्य मराठी कादंबऱ्यांचे घटनास्थळ हे १९६० पर्यंत फक्त शहरी केंद्रच होते. समाजाच्या विरोधात व्यक्ती ही मुळातच पाश्चिमात्य संकल्पना आहे आणि त्यात व्यक्तित्व हे कमाल मर्यादेपर्यंत ताणले जाते. व्यक्ती आणि समाजातील ह्या तणावात्मक नात्यास हिंदूंचे नीतिशास्त्र व हिंदूंची सामाजिक रचना मान्यता देत नसल्यामुळेच १८१८ नंतरच्या साहित्यातून अभिव्यक्त झालेला हा व्यक्ती आणि समाजातील संघर्ष, अस्वस्थता निर्माण करण्याऐवजी मनोरंजनच अधिक करतो. आपल्या कवींना व कथा-कादंबरीकारांना पाश्चिमात्य व्यक्तिवादाचे - त्यातील सामाजिक जबाबदारी टाळून - विशेष आकर्षण आहे. याचे कारण, याच एका सूत्राच्या आधाराने त्यांना आपले स्वच्छंद लैंगिक व्यवहार, लैंगिक साहस आणि व्यभिचाराने बरबटलेले विषय वाङ्मयीन प्रयुक्त्या म्हणून वापरून व्यापारी यश संपादन करणे सोपे जाते.

उसनी घेतलेली मूल्यव्यवस्था आणि मागासलेले देशी वास्तवद्रव्य यांच्यातील तफावतीमुळे वास्तवहीनतेचे विचित्र प्रकार निर्माण होतात. दारिद्र्य, बेकारी, हुंडापद्धती, आणि रटाळ दैनंदिन जीवन यांनी हैराण झालेल्या आपल्या वाचकांना जे स्वातंत्र्य प्रत्यक्षात मिळत नाही, त्याची कल्पना आपले लेखक अशा प्रेमविषयक कादंबऱ्यांमधून पुरवत असतात. मराठी साहित्यात असा प्रवाह *मुक्तामाला* (१८६१) या कादंबरीपासूनच अनिर्बंधपणे वाहतो आहे आणि त्याने *यमुनापर्यटन* या बाबा पद्मनजी यांनी १८५७ मध्ये लिहिलेल्या पहिल्या कादंबरीपासूनच सुरू झालेल्या सामाजिक वास्तवाच्या प्रवाहाला सतत मागे टाकण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. वरील दोन्ही प्रवाहांच्या मधून पुनरुज्जीवनवादी विषयांवर आणि मराठ्यांच्या खोट्या इतिहासाच्या वैभवाचा अभिमान पेरणाऱ्या वंशकेंद्रित ऐतिहासिक कादंबऱ्यांचा एक लोंढाही भरभरून वाहतो आहे. महाराष्ट्राच्या टीकेच्या कानूंमध्ये प्राचीन अभिजात संस्कृत वाङ्मयाऐवजी ऱ्हासकालीन संस्कृत वाङ्मयच मोठ्या प्रमाणावर का प्रिय आहे, याचे कारणही वरील वाङ्मयीन अवस्थेतच सापडते. इंग्रजीतून उसनवारी केलेल्या नव्या संकेतांनी लेखकांना आपल्याच सौंदर्यशास्त्रीय परंपरेपासून उपरे केले आहे. इंग्रजीच्या वर्चस्वाखाली साहित्यकला ही सामाजिक संप्रेषणाचे लिखित रूप म्हणूनच ओळखली जाऊ लागली. संपूर्ण सौंदर्यशास्त्रीय व्यवस्थेचे स्वरूपही, प्रचंड वेगाने जुळवून घेण्यामुळे, बदललेले आहे. सातशे वर्षांची पाश्चात्य प्रयोगपरंपरा अवघ्या दीडशे वर्षांतच आपल्या साहित्यात कोंबण्याचा चमत्कार घडून आला. युरोपीय आणि इंग्रजी सौंदर्यशास्त्रीय आदर्शांचा फार मोठा भाग उसना घेऊन, तो त्याच्या मूळ संदर्भांसकट

आपल्या मराठी गद्यात आणि पद्यात समाविष्ट करणे सर्वमान्य होऊन बसले. उदाहरणार्थ, पुण्याच्या एका लेखकाने १८९५ मध्ये पुस्तकाच्या प्रस्तावनेत, आपल्या दुरभिमानी वाचकांची तुलना इथाकामधल्या पेनेलोपीच्या राजदरबारात जमलेल्या राजांशी केली; तर दुसऱ्या एका हिंदू लेखकाने आपल्या लाडक्या कन्येच्या मृत्यूचा शोक व्यक्त करतांना १८६५ मध्ये असे लिहिले :

> "Particularly when it is to be considered that in my peculiar position as a Hindu, I can not even erect a homely tomb over her lamented ashes as a poor symbol of my mournful affection."

पाश्चिमात्य आदर्शांना सहाय्यक अशी मराठी नाटकांची भिस्त इंग्रजी नाट्यपरंपरेवर उभारलेल्या तीन युनिट्या किंवा कथानकाची पाच अंकांत व अनेक निरर्थक दृश्यांमध्ये विभागणी करण्यावरच होती. मात्र आपल्या पारंपरिक लोकनाट्यांमध्ये अतिशय सर्जनशील पद्धतीने केलेल्या अवकाशाच्या व काळाच्या वापराची जाणीव आपल्या नाटकांना अलीकडेच झालेली आहे. कवितेने मात्र इंग्रजी नमुन्यांचा प्रचंड प्रभाव असतांनाही आपल्या परंपरेतील सातत्य सर्वांत जास्त प्रमाणात टिकवून ठेवलेले दिसते.

प्रस्तुत विवेचनाचा उद्देश संस्कृतिसंयोगातील उसनवारीचे महत्त्व कमी लेखणे हा नाही. खरे तर हिंदुस्तानातील विविध वंशसमूहांनी कित्येक शतके विकसित केलेल्या समृद्ध अशा सौंदर्यशास्त्रीय व्यवस्था, इंग्रजीच्या सौंदर्यशास्त्रीय आदर्शांनी कशा भ्रष्ट करून टाकल्या आहेत याचा निर्देश करण्यासाठीच वरील विवेचन केलेले आहे. शिवाय वाङ्मयीन आणि सौंदर्यशास्त्रीय व्यवस्थेतील असंबद्धतेने राष्ट्रीय संदर्भात गंभीर स्वरूपाच्या शैलीशास्त्रीय समस्या निर्माण केलेल्या आहेत, या गृहीतकाला पुष्टी देण्याचाही एक उद्देश प्रस्तुत विवेचनाचा आहे. कलांमधील व्यवस्थांचे सातत्यच कलेचे रक्षण करीत असते. ब्रिटिश आणि पाश्चिमात्य सौंदर्यशास्त्रीय आदर्शांनी, प्रयोगांतील संकेतांनी आणि कलांच्या रसग्रहणांनी हे सातत्य तोडलेले आहे. त्यामुळे सर्व भारतीय संभ्रमित झालेले आहेत. पाश्चात्य सौंदर्यमूल्यांना पोषक अशी याहून अधिक सूक्ष्म तौलनिक प्रमाणके नंतरच्या काळात लिहिल्या गेलेल्या साहित्यातूनही शोधले जाऊ शकतात. याचे सर्वांत अधिक हास्यास्पद उदाहरण म्हणजे भारतीयांचे इंग्रजी लेखन. वाङ्मयीन व्यवस्थांचा विस्तार म्हणजे प्रगती नसते, ही गोष्ट अजूनही आपल्याला नीटपणे न उमजल्यामुळे स्थिती अधिकच काळजी करण्यासारखी आहे.

शेवटी हिंदुस्तानी संस्कृतिसंयोगाची फलश्रुती नेमकी कशात आहे, याचा शोध घेतल्यास आपल्यासमोर काही पर्याय उभे राहतात. आपला पराभव मान्य करतांना हिंदूंना युरोपीय ख्रिस्ती धर्मातील सामाजिक भानाची आध्यात्मिक मूल्ये सर्वांत जास्त भयप्रद वाटली. कारण हजारो वर्षांच्या हिंदूपरंपरेत अशी मूल्ये अस्तित्वात नव्हती. त्यामुळे हिंदू

आपले आध्यात्मिक संतुलन घालवून बसले. प्रस्तुत संस्कृतिसंयोगामुळे हिंदूंना आपल्या हरवलेल्या आत्मविश्वासाची जाणीव झाली तरच हा संस्कृति संयोग हिंदूंच्या दृष्टीने फलदायी ठरेल.

भाषांतर : चंद्रकान्त पाटील

१९८५.

● ● ●

टीकास्वयंवर

मुलाखती

मुलाखत : १

मुलाखतकार : चंद्रकान्त पाटील

प्र. : तुम्ही कोसला *पूर्वी काय काय लिहिलं होतं?*

: कोसलापूर्वी मी फक्त त्या त्या वेळच्या मित्रांनाच आवडायच्या अशा चिक्कार कविता लिहिल्या होत्या. या सगळ्या वृत्तबद्ध वगैरे होत्या. बालकवी आणि *गोदागौरव* कार चंद्रशेखर त्या वेळी माझे सर्वांत आवडते कवी होते. नंतर कॉलेजमध्ये मर्ढेकर आणि पु. शि. रेगे. शिवाय मी अनेक वर्षं रोजनिशी स्वतःसाठी म्हणूनच लिहायचो. कॉलेज मॅगझिनसाठी मी कथा आणि ललितनिबंधही लिहायचो. फर्ग्युसनमधल्या 'साहित्यसहकार' मधे मराठीतल्या प्रसिद्ध साहित्यिकांवर त्या त्या चर्चेच्या निमित्तानं भयंकर टीकाही करायचो. एकूण लिहायच्या बाबतीत आम्ही फार उत्साही, आत्मविश्वास जादा. पु. शि. रेग्यांच्या *छंद* मध्ये पहिल्यांदा माझ्या कविता छापून आल्यानंतर *रहस्यरंजन* आणि *आलोचना* मध्ये लेख, टीका, परीक्षणं वगैरे केली. *कोसला* पूर्वी हे एवढं.

प्र. : कादंबरी हा वाङ्मयप्रकारच निवडण्याची काही खास कारणं?

: लिहिण्यासाठी हा वाङ्मयप्रकार निवडण्याचं खास कारण नाही. मला लघुकथा आणि ललितनिबंध सोडून सगळे वाङ्मयप्रकार आवडतात. तात्कालिक कारणं सापडली असती तर दुसरंही काही मी लिहिलं असतं.

प्र. : कोसला *पूर्वी तुम्ही आणखी काही वाङ्मयीन उद्योग केले होते का?*

: शाळेत हस्तलिखिते वगैरे काढण्याची, त्यातून टीकास्पद वगैरे लिहिण्याचो हौस होती.

गावात मित्रांच्या कविता ऐकण्याचेही नियमित उद्योग आम्ही करायचो. फर्ग्युसनमध्ये 'साहित्यसहकार'च्या बैठकीत एकमेकांच्या साहित्यावर चवताळून टीका करणं आम्ही चारही वर्षं उत्साहानं केलं. कविता जमवून स्वखर्चानं छापण्याचे *मोहर, उन्मेष* वगैरे उद्योगही केले, मुंबईला आल्यावर अशोक शहाणे, भाऊ पाध्ये, रघु दंडवते, वृन्दावन दंडवते, अरुण कोलटकर, मनोहर ओक, राजा ढाले, कृष्णा करवार, बाळ ठाकूर, वसंत दावतर, दुर्गा भागवत इत्यादींबरोबर *असो, अथर्व* हे लिटल मॅगझिन्सचे भरीव उद्योग केले. *रहस्यरंजन* मध्ये वर्षभर नियमित लिहिणं वगैरेही केलं. शिवाय *आलोचने* त लेख वगैरे. पुण्यात असताना *साधने* तही अधूनमधून वर्षभर काम करीत होतो, पण विशेष लिहिलं नाही. मुंबईत माधव वाटवे, वृन्दावन दंडवते यांच्या नादानं नाटकं बसवताना पाहण्याचंही काम करायचो. शिवाय अभ्यास नीट करून वाङ्मयीन उद्योग केल्यानं मुंबईतली सगळी वर्षं कायम धावपळ व्हायची.

प्र. : कादंबऱ्या लिहिण्याची तुमची पद्धत कशी आहे?

: आधी मला नेमकं काय सांगायचं आहे, हे कित्येक दिवस डोक्यात घोळवून मी योग्य परिस्थितीची वाट पाहतो. योग्य परिस्थिती म्हणजे एकदा लिहायला बसल्यानंतर कसलाही व्यत्यय येऊ नये ही. बऱ्याचदा लिहायच्या थीम्स डोक्यात घोळत असतांनाच वर्षामागून वर्षंही निघून जातात. उदाहरणार्थ, आता इमर्जन्सीवर काही लिहावं असं डोक्यात आहे. प्रत्यक्ष लिहायला एखादा महिना तरी संपूर्ण मोकळा मिळेपर्यंत हे चालतं. मात्र त्या वेळी दुसरा कुठलाही ताप नको असतो. मग लिहायला बसायच्या आधी काय काय तपशील यावा हे सुरू होतं. एरवी विसरण्यात पटाईत असलेल्या मला त्या वेळी भयंकर एकाग्रता येते. पाहिलेल्या, ऐकलेल्या सर्व घटना, प्रसंग, त्या वेळची बारीकसारीक दृश्ये, वातावरण, सर्व स्पष्ट तंतोतंत आठवतात. स्वतःच त्या जगात गेल्यासारखं शेवटपर्यंत वाटत राहतं. भोवतालच्या सर्व गोष्टींचा विसर पडतो. तपशील तर नको तितका असतो. हे सगळं जुळत आलं की मी आधी कादंबरीचा सांगाडा मांडून डोक्यातला सगळा तपशील त्यात भरतो. सांगाड्याचा कच्चा खर्डा झाल्यावर तो बदलाबदल करून पक्का करतो. मग लिहायला सुरुवात. बऱ्याचदा कादंबरी लिहिता लिहिता ह्या खर्ड्यात बदलही करावे लागतात, तुकडेच्या तुकडे मागंपुढं मनासारखे बसवावे लागतात. कादंबरीच्या पहिल्याच मसुद्यात ही क्रिया वेगानं होते. एकूण पहिला मसुदा ही फार आनंददायक गोष्ट असते. मी रात्रंदिवस लिहितो. चहा, तंबाखू, बिड्या कायम आणि नाना प्रकारचं संगीत अधूनमधून चालूच असतं. लिहितांना मला थकवा फारसा येत नाही. दिवसा सहसा लिहून होत नाही. आजुबाजूचा कुठलाही त्रास सहन होत नाही. म्हणून रात्री चांगल्या. सकाळी आपले लोक चोहोबाजूंनी वाट्टेल ते आवाज सुरू करतात. त्याआधी झोपी गेलेलं चांगलं.

प्र. : पहिल्या मसुद्यानंतर पुढं काय? का तसाच छापायला देता?

: हे शक्यच नाही. कारण खरा तापदायक प्रकार नंतरच सुरू होतो. मी आणखी एक किंवा

दोन मसुदे करतोच. दुसरा मसुदा भयंकर कष्टाचा असतो. कधी यातून पार पडतो असं वाटत असतं. ह्या वेळी बारीकसारीक भाषेचे बदल, तपशिलांची सरकवासरकव, काही नवा मजकूर, पात्रांचे डिटेल्स वगैरे फरक करावे लागतात. तिसऱ्या मसुद्यात किरकोळ बेरीजवजाबाकी करून, काही कमकुवत भाग नीट करून प्रेस कॉपी तयार होते. हे सगळं झाल्यावर मी कादंबरीवर टाकायचं अवतरण आणि नाव यासाठी नेहमीच मित्रांची मतं अजमावतो.

प्र. : कोसला लिहिण्याअगोदरच्या मराठी कादंबऱ्यांबद्दल तुमची काय मतं होती? तुमचे आवडते मराठी कादंबरीकार कोणते?

: मला साने गुरुजी हाच एकमेव मोठा कादंबरीकार वाटत होता. अजूनही तसंच वाटतं. त्यांच्या श्यामच्या लायकीचा मराठी नायक दुसरा नाही. भटका, निराधार, सर्व सृष्टीची परिमाणं लाभलेला असा नायक. साने गुरुजी हाच असा कादंबरीकार आहे की ज्यानं स्वतःचं असं विश्व निर्माण केलं. त्यांना स्वतःची जीवनदृष्टीही होती, जी इतर कुणाजवळ दिसत नाही. समाजाच्या सर्व स्तरांना मराठी कादंबरीनं खऱ्या अर्थानं स्पर्श केला तो एकट्या साने गुरुजींमध्येच. ह्या बाबतीत त्यांचा आवाकाही विलक्षण आहे. पण निव्वळ समाजवादी शिष्यांमुळं त्यांची वाईट प्रतिमा मराठीत रुजली...चिं. वि. जोशीही मला आवडणारा आणखी एक कादंबरीकार. त्यांचं सबंध वाङ्मय ही एक ग्रेट पण क्रूड स्वरूपाची कादंबरीच आहे, असं माझं मत आहे. त्यांच्या चिमणरावासारखा जबरदस्त अँटिहीरो मराठीत झालाच नाही. त्यांनी मराठीतल्या प्रस्थापित नायकाला जोराचा हादरा दिला. दुर्दैवानं लोक त्यांना विनोदी म्हणत राहिले आणि त्यांचा स्वतःचाही तसा समज होत गेला... खांडेकर-फडके वाचणं म्हणजे निव्वळ पानं उलटवणंच वाटायचं. ह. ना. आपटे संक्षिप्तसुद्धा वाचवत नव्हते. *माझा प्रवास, स्मृतिचित्रे, रणांगण* ही पुस्तकं मला आवडली होती... पण मला बेभान करणारी पुस्तकं म्हणजे महानुभावांची *लीळाचरित्र, स्मृतिस्थळ, सूत्रपाठ,* आणि *दृष्टांतपाठ.* आणखी एक *भाऊसाहेबांची बखर.* सलग मोठा गद्यप्रकार म्हणून मी ह्या सर्वांकडे पाहातो. या फॉर्मला साजतील अशा कादंबऱ्या मराठीत फार थोड्या आहेत हे मला पटलं होतं, तसं मी त्या काळातल्या टीकालेखनात संतापून मांडतही होतो. आता मला असं वाटतं की, आपल्या वाचकांची अभिरुची अनेक लेखकांनी, टीकाकारांनी, प्रकाशकांनी आणि वर्तमानपत्रांनी इतकी खराब करून ठेवली आहे की, आपल्या वाचकांसाठी कादंबरी लिहिणाऱ्यांना आणखी काही पिढ्या फार मोठ्या प्रमाणावर तडजोड करावी लागेल. त्यांना समजेल असं लिहावं लागेल आणि हे करतांना आपल्या मूळ आशयाला धक्का लागणार नाही याची काळजी घेणं म्हणजे आणखीनच परिश्रमाचं काम आहे. त्याला इलाज नाही. आपल्या वाचकांची अजून लघुकथा-संस्कृतीच आहे. त्या त्या वाङ्मयीन संस्कृतीला शोभेल असंच साहित्य निर्माण होत असतं. उगाच अत्याधुनिक भराऱ्या मारण्यात काही अर्थ नाही.

प्र.: कविता या वाङ्मयप्रकाराबद्दल तुम्हाला काय वाटतं?

: कविता हा सर्वोत्कृष्ट वाङ्मयप्रकार आहे असं मला लेखक या नात्यानं वाटतं. कारण या प्रकारात निर्मिती-प्रक्रियेची शुद्ध कल्पना लिहिणाऱ्याला प्रतीत होते. कवितेत आशय, माध्यम आणि फॉर्म ह्यांच्यातून मार्ग काढणं एक आव्हानच असतं. कारण इथं शैली कसोटीला लागते.

प्र.: तुम्ही कविता लिहीत असतांनाच्या आणि नंतरच्या कवितेविषयी तुमची प्रतिक्रिया?

: मराठी कवितेला सात शतकांची अखंड परंपरा आहे. त्यामुळे इतर वाङ्मयप्रकारांपेक्षा कविता जास्त पुढारलेली आहे. त्यावेळी पु. शि. रेगे चांगल्या कविता लिहायचे म्हणून आम्ही खूष होतो. त्या आधीचे मनमोहन व मर्ढेकर आणि बालकवी हे कवी मला आवडायचे. मात्र मला तुकाराम हा सर्वांत मोठा मराठी कवी वाटतो. आजच्या कवींमध्ये मला अरुण कोलटकर, दिलीप चित्रे, ना. धों. महानोर, मनोहर ओक, सतीश काळसेकर आणि नामदेव ढसाळ एवढेच कवी आवडतात. मराठी कवितेनं फारच मोठी मजल मारली आहे. आता मराठी कवितेनं हे आवर्तन पुरं करून संपूर्णपणे बदलणं आवश्यक आहे, असं वाटतं. आजच्या प्रमाण मराठीत ह्यापुढे कविता होणं कठीण आहे. ना. धों. महानोरांच्या पद्धतीने नवनवे लयप्रकार आणि मराठी बोलीच्या लकबी कवितेत आल्याशिवाय हा रस्ता मोकळा होणार नाही.

प्र. : कोसला नंतर तुम्ही दुसऱ्या बाजीरावावर नाटक लिहीत असल्याचं प्रसिद्ध झालं होतं—त्याचं पुढे काय झालं?

: पुढं काहीच झालं नाही. त्यासंबंधीचं वाचनही अपुरं राहिलं. ते वेळ मिळाल्यावर केव्हा तरी करूच. मराठीत नाटक लिहायचं तर फारच परिश्रम घ्यावे लागतील. कारण एकामागून एक वैताग नाटकं लिहिली जात आहेत. *विच्छा माझी पुरी करा* आणि *घाशीराम कोतवाल* एवढे दोनच नाट्यप्रयोग मला आतापर्यंत आवडले आहेत. निळू फुले, राम नगरकर, जब्बार पटेल वगैरे जबरदस्त माणसं असतांनाही नाटकाच्या स्क्रिप्टस् इतक्या भिकार असतात की चांगलं नाटक मराठीत अशक्यच आहे. मराठी नाटकांच्या कारभारावरून आपली वाङ्मयीन संस्कृती किती खालच्या दर्जाची आहे, हे लगेच लक्षात येतं. पूर्वी एकदा *तुझे आहे तुझपाशी* चा प्रयोग आणि त्या वेळी हसणारे व शेवटी रडून घेणारे प्रेक्षक पाहून मी मराठी नाटकांचा धसकाच घेतला. मराठी नाटकांचं गावठीकरण होणं आवश्यक आहे. ह्या प्रकारात शिरलेल्या बाळ कोल्हटकरसारख्या लोकांना कायमचं हाकलणंही आवश्यक आहे.

प्र. : लघुकथेबद्दल तुमचं चांगलं मत दिसतं नाही — वस्तुतः हा तर अत्यंत भरभराटीचा वाङ्मयप्रकार समजला जातो. हे कशामुळं?

: लघुकथा हा निव्वळ मासिकं चालवणारा क्षुद्र वाङ्मयप्रकार आहे असं माझं मत आहे. काही तरी एक-दोन चमत्कृतिपूर्ण माणसं किंवा घटना चोळून चोळून चार-पाच पानं

धूर्तपणानं लिहिणाऱ्यांसाठी हा चिटुकला प्रकार ठीक आहे. एक तर लघुकथेच्या तीन-चार पानांत इतका छोटा भाषिक अवकाश अभिप्रेत असतो की कोणाला फारसं काही सांगता येत नाही. छोटेपणामुळे अतिशयोक्तीकडे कल वाढतो. चटपटीतपणा एक गुण होऊन बसतो. छोट्या फॉर्मसाठी भाषेवर भलताच ताबा असला पाहिजे. कवितेसारखा. मला दीर्घकथा आवडतात पण मराठीत हा फॉर्म नीट कुणीच हाताळला नाही. काहीतरी मानसिक, भावुक किंवा अंधुक, जाणूनबुजून फालतू ताण मांडणाऱ्या, 'आभाळ भरून आलं होतं' किंवा 'बाहेर ऊन मी म्हणत होतं' अशी सुरुवात करणाऱ्या, धड गद्यही नाही आणि धड पद्यही नाही अशा लघुकथा लिहिणाऱ्यांची मराठीत फार गर्दी झाली आहे. शरीरानं, मनानं आणि बुद्धीनंही निष्क्रिय अशा वर्गाचं हे द्योतक आहे. इतकं असूनही लघुकथेचा आवाका वाढवणारे श्याम मनोहर, बाबूराव बागुल, कमल देसाई एवढेच कथालेखक मला आवडतात. *शिळान्, हिरवे रावे, गाडगीळांच्या कथा* हे सिलेक्शन आणि व्यंकटेश माडगूळकरांच्या बहुतेक कथाही चांगल्या आहेत, पण त्यांना कथेचा आवाका मात्र वाढवता आला नाही.

प्र. : आपल्याकडील समीक्षेची परंपरा आणि समकालीन वाङ्मयीन समीक्षा तरी नीट आहेत असं तुम्हाला वाटतं काय?

: मराठीत टीकाशास्त्रही नाही आणि टीकाकारही नाहीत, असं माझं ठाम मत आहे. मराठी समीक्षा परीक्षणवजा लेखांच्या पुढं गेलीच नाही. वर्तमानपत्रांच्या अग्रलेखांसारखंच हे टाकाऊ व नैमित्तिक लेखन झालं आहे. बालकवींवर कुणी नीट लिहिल्याचं तुम्हाला माहीत आहे काय? मर्ढेकरांवर, एवढा गलबला होऊनही एक तरी समीक्षेचं पुस्तक आहे काय? पु. शि. रेग्यांवर? टीका हा निव्वळ हौशी लोकांचा बाजार झाला आहे. गंगाधर गाडगीळ, दिलीप चित्रे यांना चांगली समज आहे आणि विश्लेषणच नीट जमतं तर अशोक केळकर, रा. भा. पाटणकर यांना साहित्याचा सैद्धांतिक भागच फक्त नीट उमगलेला आहे. मराठी टीकेची अनेक प्रकारची दुखणी आहेत. याचंही कारण आपली वाङ्मयीन संस्कृती हिणकस आहे, हेच देता येईल. आपल्याला नुसता परिभाषेचा घोटाळाही मिटवता आला नाही. १९७८ सालातही आपल्याकडं 'symmetry'सारख्या शब्दाला रूढ पर्याय सापडत नाही. त्या त्या काळातील वाङ्मयीन समस्यांबद्दल स्पष्ट दखल घेणारा, किमान दोन भाषांमधील साहित्यप्रवाह तौलनिकदृष्ट्या नीट माहीत असलेला आणि बुद्धिमान असाच माणूस प्रॅक्टिसिंग टीकाकार होऊ शकतो. दुर्दैवानं अजून असा माणूस मराठीत नाही.

प्र. : तुमची अशी मतं बऱ्याच जणांना विध्वंसक वाटतात —

: निरुपयोगी गोष्टींचा विध्वंस केलाच पाहिजे. तो मला अजूनही नीट जमला नाही, अशी ह्यावरची माझी प्रतिक्रिया आहे.

प्र.: असो. आता कादंबऱ्यांकडे वळू. कोसला *चाच बोलबाला प्रामुख्यानं झाला तो तिच्या शैलीमुळं.* कोसला *तील शैलीविषयी बोलताना समकालीन बोलीभाषेचाच फक्त*

उल्लेख केला जातो. वस्तुतः त्यात महानुभाव गद्यांपासूनच्या विविध शैलींचाही अतिशय चपखलपणे उपयोग केलेला आहे, हे मला नेहमीच जाणवतं. कोसला लिहायच्या आधी तुम्ही एकूण मराठी गद्याचा जाणीवपूर्वक विचार केला होता काय ?

: मराठीचा विद्यार्थी म्हणून मी मराठी गद्याचा चांगलाच अभ्यास केला होता. विद्यार्थिदशेत मला जुन्या मराठीचं अतिशय वेड होतं. आम्ही बी. ए. चे मराठीचे विद्यार्थी त्या वेळी जुन्या गद्यात नेहमी बोलायचो. महानुभावांसारखं गद्य नंतर कोणाला लिहिता आलं नाही, हे आमच्या लक्षात आलं होतं. जुनी पत्रं, बखरी, भारुडं, लावण्या मी चिकाटीनं जमवायचो. त्यांच्या वाक्यरचनेत मला विलक्षण शैलीचे नमुने आढळायचे. ते नव्या मराठीत दिसतच नव्हते. मराठी गद्याची परंपरा तुटक असल्यानं खास मराठी गद्यशैली वेगवेगळ्यां काळात अधूनमधून उगवल्यासारखी, गोडसे भटजी, लोकहितवादी, लक्ष्मीबाई टिळक, सानेगुरुजी, विनोबा भावे, भाऊ पाध्ये, अशोक शहाणे, राजा ढाले, श्याम मनोहर अशी इतस्ततः दिसून येते. गद्यशैलीबद्दल जाणीवपूर्वक विचार मला करावाच लागला नाही, कारण माझ्या नेहमीच्या जगण्यात हा सर्व भाग होताच. वर्तमानपत्रांनी भाषा बिघडते असं माझं विद्यार्थिदशेपासूनच मत आहे. उपहासाकरता मी काही टीकालेखांतून चिपळूणकरी शैलीही वापरली होती. सध्याचं मराठी गद्य किती निःसत्त्व आहे, हेही आपोआपच लक्षात आलं होतं. नंतर मी एम्. ए. ला भाषाशास्त्र हा विषय घेतल्यामुळं भाषेचा शास्त्रीय अभ्यासही होऊन गेला. भाषाशैली ही नेहमी बदलत राहणारी प्रवाही वस्तू आहे. विविध जाती-जमातींची, विविध व्यवसायांमधली, थरांतली, उद्योगांतली माणसं, स्त्री-पुरुष सर्वांनी सतत लिहून भाषा वापरली तरच शैली समृद्ध होते. मराठीत ठरलेला शहरी वर्गच लिहीत असल्यामुळं हे शक्य झालं नाही. त्यामुळे शैलीचा तोकडेपणा अपरिहार्य आहे. अजूनही विविध सामाजिक स्तरांतून, प्रसंगांतून वापरलेली भाषा मराठीत कमीच आहे. बोलीभाषा व लेखीभाषा यांच्यातलं अंतर आणखी कमी झालं पाहिजे. सर्व प्रकारच्या लिहिणाऱ्यांना आत्मविश्वास आवश्यक आहे. मराठीत हे अजून शक्य होत नाही. त्याच त्याच शब्दप्रयोगांचा वैताग चालूच आहे. विशिष्ट जातींच्या, उद्योगांच्या आवर्तनातून सुटलेले, विशाल समाजाचे नागरिक झालेले किंवा आपल्या समाजाची संकुचितता लक्षात आलेले साहित्यिकच अशा आशयाला अनुसरून चांगले गद्य लिहू शकतात. उदाहरणार्थ, भटकणारे गोडसे भटजी, ब्राह्मणांवर संतापलेले लोकहितवादी, ख्रिस्ती झालेल्या लक्ष्मीबाई, सर्व जगाला कवटाळू पाहणारे सानेगुरुजी, उपहासवृत्तीचे चिं. वि. जोशी, सहृदय श्री. म. माटे, तटस्थ निरीक्षक व्यंकटेश माडगूळकर, *शिळान्* पुरते-दारिद्याचं चित्रण करणारे उद्धव शेळके, महानगरातील वर्गकलहापासून मुक्त भाऊ पाध्ये, जातिसंस्थेबद्दल स्फोटक बाबूराव बागूल, पुण्याच्या ब्राह्मणी संस्कृतीपासून मुक्त श्याम मनोहर.

प्र. : मराठी आणि भाषाशास्त्राबरोबरच तुम्ही इंग्रजी साहित्याचेही विद्यार्थी होता. तेव्हा

त्याचा तुमच्यावर किती प्रमाणात परिणाम झाला आहे असं तुम्हाला वाटतं ?

: इंग्रजीतले लहान-मोठे लेखक वाचावे लागल्यामुळं स्वाभाविकतः जेवढा परिणाम झाला असेल तेवढाच. इंग्रजी समीक्षेमुळं मात्र माझ्या स्वतःच्या लेखनाबद्दल मी फार क्रिटिकल होत गेलो आहे; परंतु वाचन म्हणून माझ्यावर इंग्लंडबाहेरील गाजलेल्या युरोपियन आणि अमेरिकन पुस्तकांचा जास्त परिणाम झाला असावा. कारण इंग्रजी संस्कृतीचं आणि आपलं फारसं जुळत नाही. माझ्या पिढीतील इतर लेखकांच्या बाबतीतही हीच परिस्थिती असावी. व्यक्तिशः माझे सर्वांत आवडते लेखक दोस्तोयव्स्की, काफ्का, होमर आणि शेक्सपिअर हे आहेत. शिवाय देशोदेशीच्या लोककथा, परीकथा, भयकथाही वारंवार वाचणं मला आवडतं. पण तरीही *रामायण, महाभारता* चीसर नाहीच.

प्र. : तुमच्या कादंबऱ्यांमधून आपल्या पिढीच्या अनेक आवडत्या गोष्टींचे वारंवार उल्लेख येतात. त्याचं तुमच्या निर्मितिप्रक्रियेशी काही नातं आहे काय ?

: सचिनदेव बर्मनच्या काळातलं हिन्दी सिनेमांचं संगीत, जर्मन क्लासिकल म्युझिक — विशेषतः मोझर्ट—, सत्यजित, चॅप्लीन, फेलिनी वगैरे, गोगाँ, गोया, व्हॅन गॉफ, सिझॅन, दाली इत्यादी चित्रकार, ब्लेकची चित्रं, देशोदेशीच्या लोककला, जॅझ,आफ्रिकन ड्रम्स, यक्षगान, इंद्राणी रहमान, अलि अकबर वगैरे गोष्टी आपल्या पिढीतील जशा सर्वांनाच आवडतात तशा मलाही आवडतात. ही क्रांती — ज्यात पेपरबॅक्सचा बराच मोठा वाटा आहे — खास आपल्या पिढीतच सुरू झाली. ह्यातून निर्माण होणाऱ्या वैश्विक संस्कृतीत आपण जन्मलो, ही माझ्या दृष्टीनं फारच भाग्याची गोष्ट आहे. ह्यामुळे डायरेक्ट कम्युनिकेशन सोपं जातं. वाचक सरळ सरळ आपला मित्रच बनतो हीही माझ्या दृष्टीनं चांगलीच गोष्ट आहे.

प्र. : तुम्ही कोसला *त फॉर्मची जी मोडतोड केली आहे, त्याची कारणं कोणती?*

: याची कारणं बरीचशी वैयक्तिक ठरतील. फॉर्मची मोडतोड करण्याचं लिहितांना मनाशी ठरवलं असं वाटत नाही. आशय, भाषा आणि तंत्र बदलले की फॉर्ममध्ये आपोआपच बदल होतो. भाषेचं मी मघाशी सांगितलंच. आशयाच्या बाबतीत सांगायचं तर माझ्या दीर्घकालीन विद्यार्थिदशेमुळं माझं मराठी, इंग्रजी, भाषाशास्त्र, समाजशास्त्र आणि त्याशिवायही बऱ्याचशा संबंधित विषयांचं वेडंवाकडं वाचन होत गेलं. माझ्या अभ्यासाला शिस्त नव्हती. त्यामुळे कोणत्याही गोष्टीचा एकाच बाजूनं विचार करण्याची मला कधीच सवय जडली नाही. अर्थात ह्यामुळे माझ्या परीक्षांचे निकाल मला आणि माझ्या आवडत्या गुरुजनांना नेहमीच असमाधानकारक वाटत राहिले हे सोडा. म्हणून ही परीक्षापद्धती हटवण्यासाठी माझ्या विद्यापीठात मी आटोकाट प्रयत्न केले, हेही सोडा. परंतु मुख्य म्हणजे मी बेकार म्हणून घरी गेलो तेव्हा, मी बरोबर असूनही, गावातल्या लोकांनी मला वेड्यात काढलं. वडिलांनी तर अक्षरशः घराबाहेरच काढलं. ही उद्विग्नता फॉर्मची मोडतोड करणार नाही तर काय करील? हे एक कारण. दुसरं, मी कुठंही बहुधा बुद्धिमान लोकांच्या

सान्निध्यात राहणं पसंत करतो. म्हणून माझ्या विचार करण्याच्या कक्षा मित्रांच्या सान्निध्यामुळं नेहमीच रुंदावत जातात. उदाहरणार्थ, वसंत पळशीकरसारख्या माणसाजवळ एक तास गेला की तुम्हाला जगण्याची वेगळीच दिशा प्रतीत होते. असे माझे सगळेच मित्र मला पारंपरिक विचार मोडणारे वाटतात. त्यांचा माझ्यावरील परिणाम साधासुधा नाही. तिसरं कारण, मला कुठंही स्थिरतेची भावना येत नाही. चौथं कारण, माझी मूळ बोलीभाषा खानदेशी असल्यामुळं प्रमाण ग्रांथिक मराठीकडं तिरकसपणे पाहणं, हे माझ्या स्वभावातच आहे. शिवाय मला आवडणारे शैलीचे आदर्श पारंपरिक आदर्शांशी जुळणारे नव्हते. विशेषतः माझ्या नायकाला हे सर्व संदर्भ जसेच्या तसे, कुठंही तडजोड न करता, प्रामाणिकपणानं दिल्यामुळं हे शक्य झालं असावं.

प्र. : ही वैयक्तिक कारणं कलात्मक ठरली हा योगायोग आहे की त्यांचा संबंध आपोआपच १९६३ च्या आसपास वाङ्मयीन पार्श्वभूमीशी लागला हा योगायोग आहे?

: १९६३ च्या पार्श्वभूमीशी त्याचा काही संबंध आहे असं मला वाटत नाही. ही कारणं निव्वळ वैयक्तिकच आहेत, कलात्मक नाहीत असं मला वाटतं. ती कलात्मकच आहेत असा तुमचा आग्रह असला तर माझ्या दुसऱ्या एका सिद्धांताला त्यामुळे बळकटीच येईल की जीवन आणि साहित्य ह्यात फारसं अंतर असू नये. जीवनालाही कलात्मक परिमाणं असू शकतात.

प्र. : कोसला *एका संपूर्ण पिढीचं प्रतिनिधित्व करते असं तुम्ही मानता काय?*

: ती सबंध पिढीचं प्रतिनिधित्व करते असं वाटत नाही. ती एका वयोमर्यादेपर्यंतच्या मुलांचंच प्रतिनिधित्व करते आणि ह्या वयोमर्यादेपर्यंतच्या मनोदशेतून बहुधा प्रत्येक जण गेलेलाच असतो. पिढीचं प्रतिनिधित्व करणं हे अशा एखाद्या कादंबरीतून साध्य होत नाही. लिहिणं ही एक कंटीन्युअस प्रोसेस आहे आणि त्यासाठी सबंध आयुष्यभर लिहीत राहणं आवश्यक आहे. ते आपल्याला जुळेल असं वाटत नाही.

प्र. : कोसला *मधील पांडुरंग सांगवीकरची नकारात्मक वृत्ती आणि* बिढार *मधील व* जरीला *मधील चांगदेव पाटलाची सर्व गोष्टी स्वीकारत जगण्याची वृत्ती, ह्या स्पष्टच आहेत. जर तुम्ही लिहिणं ही कंटीन्युअस प्रोसेस मानता तर मग ह्या दोन्ही वृत्तींचं समर्थन तुम्ही कसं करता?*

: *कोसला* आता अनेकांना आपलीच वाटते. काहींना तर ती माझ्यापेक्षाही जास्त आपली वाटते. आता मला ती ''माझी'' अशी वाटत नाही. म्हणून आता मी *कोसला* बद्दल वस्तुनिष्ठ विचार करू शकतो. शिवाय *झूल* या माझ्या *जरीला* नंतरच्या कादंबरीत चांगदेव पाटीलही दूर झाल्यामुळं त्याच्याबद्दलही मी वस्तुनिष्ठ विचार करू शकतो. सांगवीकरबद्दल म्हणायचं तर आपल्या पिढीला काही विशेष क्रांती करता येईल असं मला *कोसला* लिहितांना वाटत नव्हतं. क्रांती करणारी पिढी आपल्या आधीची किंवा आपल्यानंतरची हे मला आणि आपल्या पिढीतल्या सर्वांनाच वाटत होतं. कारण आपल्यात ते कॉम्पिटीटिव

स्पिरिट, कृतीनं झगडण्याचं सामर्थ्य नाही. तशी परिस्थितीही आपल्याला कधी मिळाली नाही. आपल्यात विचारानं झगडण्याचं मात्र सामर्थ्य आहे, हे *कोसला* वाचणाऱ्या सगळ्यांना फारच पटून गेलेलं दिसतंय. पांडुरंग सांगवीकराची भूमिका एकत्रितपणे पाह्यली तर खोलवरच्या नकाराची होती. खोलवरचा नकार हा उथळ, फॅशनेबल होकारापेक्षा जास्त आशावादी असतो असं मला त्यावेळी वाटत होतं. सांगवीकर वास्तवावर अत्यंत प्रेम करणारा प्राणी आहे; तो स्वतःपुरता एक रस्ता काढून त्या मार्गानं आनंद शोधत, विनोदानं जगत जातो. पुढे त्याला हा रस्ता आणि वास्तव ह्यातलं अंतर वाढतं आहे हे लक्षात आल्यावर त्याच रस्त्यानं पुढे जाऊन आपल्या प्रिय वास्तवापासून कायम तुटणं त्याला सहन होणारं नसतं. म्हणून तो घाबरून पुन्हा मागं येऊन वास्तवाशी समांतर जाणारा दुसरा एक मार्ग शोधून जगत राहतो. आपल्या समाजातल्या अमर्याद पितृसत्तेचा धिक्कार करणं, पंचवीस वर्षापर्यंतच्या मुलांचे अनेक प्रश्न, त्यांच्या मनावर पडणारे सामाजिक दाब वगैरे गोष्टींमागे एक इंप्लाइड आयडिअलिझम् होता. ही माझी नैतिकता सगळ्या त्या वयाच्या तरुण मुलांची होती. *बिढार* च्या वेळी अशा पद्धतीचं लिहू नये असं मला मनापासून वाटलं. अतिपुरोगामी लिहिल्यानं बुध्दिमान वाचकच फक्त तुमच्याबरोबर येतात. समाजाचा संबंध तुटतो. समूहमानसही महत्त्वाचं असतं, ह्या गोष्टीचं मला जबरदस्त भान निर्माण झालं. विशेषतः कादंबरीची अनेकविध प्रयोजनं असतात — त्यात समूहसापेक्षता हेही एक आहे, हे मला *कोसला* च्या वाचकांच्या कुठून कुठून येणाऱ्या पत्रांनी जाणवून दिलं. *कोसला* वाचून आत्महत्या करणाऱ्या दोघातिघा संवेदनक्षम तरुण मुलांनी पांडुरंग सांगवीकरचं भूत मला जाणवून दिलं. ही एक नवीनच जबाबदारी निर्माण झाली. दुर्दैवानं पांडुरंग सांगवीकर आणि चांगदेव पाटील ह्यांच्यात नको तितकं म्हणजे बारा-तेरा वर्षांचं अंतर पडलं. मराठीत पुस्तक प्रकाशित व्हायला, वाचकांपर्यंत पोचायला किती वर्षं लागतात ही बाबही मला शॉकिंग वाटते. आपल्या पिढीला बरंच काही करता येईल असं मला माझ्या स्वतःच्या मधल्या काळातल्या — विशेषतः गेल्या पाच-सहा वर्षांतल्या — कामाच्या स्वरूपावरून वाटत आहे. जगण्याच्या सर्वोच्च मूल्याखाली इतर सर्व मूल्यं ठेवणारा चांगदेव पाटील आणि सडलेल्या समाजातही जगणं अर्थपूर्ण करू पाहणारा नामदेव भोळे ह्या माझ्या दोन नायकांमुळं *कोसला* तला इंप्लाइड आयडिअलिझम् बराच स्पष्ट होईल असं मला वाटतं.

प्र. : कोसलाच्या अपूर्व यशानंतरही तुम्ही सुमारे बारा वर्षं दुसरी कादंबरी लिहिली नाहीत. हे असं का झालं?

: १९६३ ते १९७५ पर्यंतचं अंतर अनेक कारणांनी पडलं. एक तर एकाच पद्धतीचा कारखाना चालवणारा लेखक मी होऊ इच्छित नाही. नंतर मधल्या काळात मला भटकंतीमुळं स्वास्थ्य मिळालं नाही. प्रामाणिकपणे नोकरी करणं मला फार मोलाचं वाटतं. श्रद्धाहीनता घालवण्याचा हल्ली एकच मार्ग आहे, तो म्हणजे कुठंही भयंकर राबून वाट्टेल ती कामं करत वेळ घालवत राहिलं पाहिजे. प्रत्येक गोष्ट ही सगळी खराबीच आहे ही दृष्टी

पूर्वीसारखीच असली, तरी सगळ्या क्षेत्रांत चिक्कार काम करण्याची गरज आहे अशी आता माझी धारणा झाली आहे. वास्तवाशी समांतर राहून आपली पातळी न सोडण्याचा हा एकच मार्ग आहे, ही गोष्ट लक्षात आल्यावरच *कोसला* नंतरची कादंबरी लिहिणं शक्य होतं. आणखी एक कारण म्हणजे माझी लिहिण्याची पद्धत. इतर सगळे उद्योग, नोकरी, छंद करता करता अधूनमधून थोडं थोडं वगैरे लिहीत राहणं जमत नाही. *बिढार* साठी सलग काळ कधी मिळाला नाही, अशी एकेक ठिकाणं मिळत गेली. मधल्या काळात एक वर्ष इंग्लंडमध्येही काढून पाहिलं, तिथून आल्यानंतरच्या बेकारीत मिळालेल्या सात-आठ महिन्यांत मला *बिढार* व पुढच्या कादंबऱ्या लिहिता आल्या. त्यातून लिहून झाल्यावरही प्रकाशक वगैरे भानगडी. आपल्या प्रकाशकांना पुस्तकासंबंधी काही सांस्कृतिक जबाबदारी आहे ह्याची फारशी तीव्र जाणीवही नसते, असाही माझा अनुभव आहे.

*प्र. : *कोसला *तली सर्वांना आवडणारी शैली तुमच्या स्वतःच्या क्रिटिकल जजमेंट्सना बळी पडून बदलण्याच्या हव्यासापायी तुम्ही* बिढार *मधे कंटाळवाणी शैली स्वीकारली आहे काय, की त्याची इतरही काही कारणे आहेत?*

: कंटाळवाणं हा शब्दप्रयोग तुम्ही कोणत्या अर्थानं वापरता, ते आधी सांगा.

प्र. : कंटाळवाणी म्हणजे वाचकांना बोअरिंग वाटेल अशी, वाचकांना अनावश्यक वाटणाऱ्या गोष्टींचा बारीकसारीक तपशील देऊन मूळ मुद्यापासून वारंवार दूर नेत राहणारी, वैताग आणणारी, एकसंध नाही किंवा डिफ्यूज्ड आहे असं जाणवून देणारी, इंटरेस्टिंग नसणारी.

: इंटरेस्टिंग आणि बोअरिंग ह्यांना मराठी साहित्याच्या संदर्भात फार वेगळे अर्थ आहेत. इंटरेस्टिंगला तर फारच वाईट अर्थ आहे. त्यामुळे गंभीर परंपराच संपुष्टात आली आणि पाचकळ विनोदी लिहिणारे फार झाले. *बिढार* तूर्त बाजूला ठेवून मला असं वाटतं की मला आवडणाऱ्या सगळ्या कादंबऱ्या तुम्ही म्हणता त्या अर्थानं कंटाळवाण्याच आहेत. मी जाणूनबुजून इंटरेस्टिंग करणाऱ्यांविरुद्ध आहे. इतर कलाप्रकारांप्रमाणेच कादंबरीलाही एक अवकाश असतो. ही व्हर्बल स्पेस — भाषिक अवकाश भरून काढावा लागतो. एकदा तुमची थीम अमुक एवढी म्हटल्यावर त्याचा आशय, फॉर्म अमुक एवढा लांब किंवा आखूड ठरतो. माझ्या कादंबऱ्यांच्या थीम्स्चा आवाका असा असतो की त्यात अनेक गोष्टींचे तपशील आवश्यकच असतात. ते टाळून मी लिहिलं असतं तरी कादंबरी ही इंटरेस्टिंग झाली असती असं मला वाटत नाही. वस्तुतः कादंबरी ही इंटरेस्टिंग आहे की बोअरिंग, ही खऱ्या वाचकांची समस्याच नाही असं मला वाटतं. हा आपल्याकडील लघुकथासंस्कृतीत वाढलेल्या निव्वळ शैलीप्रिय लोकांचा लेखकांना होणारा ताप आहे...तर नुसती शैली बदलवणं शक्यच नसतं. शैली ही आशय, भाषा आणि फार्म यांच्या परस्परसंबंधातून आपोआप निर्माण होत असते. शिवाय एखाद्या लेखकाची म्हणून खास एक शैली असतेच आणि ती त्याच्या सर्वच कादंबऱ्यांतून कमीजास्त प्रमाणात सारखीच

असते. आशय बदलला की तिच्यात आशयाला अनुरूप तेवढाच फरक असू शकतो. म्हणून *कोसला* आणि *बिढार* मध्ये शैलीचा खोलवर फरक आहे असं मला वाटत नाही. *कोसला* चीच शैली ठेवून *बिढार* चा आशय सांगण्याचं कसब किमान माझ्यात तरी नाही.

प्र. : बिढार च्या पहिल्या भागात तुम्ही केलेला मराठी लघुनियतकालिकांच्या चळवळीचा ऊहापोह सहानुभूतिशून्य वाटतो. मला व्यक्तिशः हे अन्यायकारक वाटतं. तुम्हाला?

: मी लिहिताना माझा प्रोटॅगॉनिस्ट सोडल्यास कशाचाही सहानुभूतिपूर्वक विचार करीत नाही. एकदा तुम्ही तुमच्या प्रोटॅगॉनिस्टला कादंबरीतील अवकाशाचा संदर्भ किंवा चौकट मानली की सगळे व्यवहार अतिशय तटस्थपणे पाहणं फारच आवश्यक असतं. लघुनियतकालिकांचं कार्य असामान्य आहे ह्या मताचा मी आहे, पण ह्या चळवळीच्या सगळ्या बाजू मांडतांना असं अन्यायकारक चित्र उभं राहिलं तर नाइलाज आहे. एवढाच की मी सांगितलेलं खोटं नाही.

प्र. : बिढार मध्ये चांगदेव पाटील मुंबई सोडतो याचा अर्थ, तो आधुनिक औद्योगिक शहरी संस्कृतीच नाकारतो आणि मुद्दाम मागासलेल्या संस्कृतीचा स्वीकार करतो, असा घ्यायचा का?

: चांगदेवला आधुनिक औद्योगिक शहरी संस्कृतीची घृणा आहे. त्यासाठी जे त्याग करावे लागतात ते त्याला आउट ऑफ प्रपोर्शन वाटतात. मुंबईतली वर्तमानपत्री, वशिल्यांनी चालणारी, चांगल्या चांगल्या बुद्धिमान तरुणांचं सत्त्व उतरवून घेणारी, भ्रष्टाचार-हिंसा-अमानुषता वगैरे घटक समाविष्ट असलेली समाजरचना त्याला नाकारते किंवा तो तिला नाकारतो. माणूस जेव्हा स्वतःसाठी एखादा नॉर्मल चॉइस करतो तेव्हा त्या निवडीला सामाजिक नैतिकतेतून वेगळ्याच अर्थानं पाहण्यात येतं. त्याच्या दृष्टीनं चांगली निवड ती इतरांच्या दृष्टीनं वाईट ठरू शकते किंवा त्याच्या दृष्टीनं वाईट असलेली निवड इतरांना चांगली वाटू शकते. चांगदेव जास्तीतजास्त तडजोड करूनही स्वतःच्या नैतिकतेवर जगणारा माणूस आहे. ह्या धडपडीत तो मागासलेल्या जागी येऊन पडतो, हे त्याच्या निवडीच्या परिणामाच्या पोटी होत असलं तरी हा 'परिणाम' त्याची निवड नसतो, हें लक्षात आल्यावर तो ते गावही सोडतोच. अशी बिलगूनही सोडत राहण्याच्या आपत्तीची प्रक्रिया त्याचा स्थायीभाव झाला आहे. सगळेच पर्याय त्याला—कुणालाच—पत्करता येत नाहीत, हे आपल्या पिढीच्या जाणिवेचं एक दुःखद वैशिष्ट्य आहे. पर्यायांतून एक मार्ग काढूनही त्याचे परिणाम इतर पर्यायांच्या परिणामांइतकेच वाईट असतात. म्हणून सोडत रहाणं ही ॲक्शन मला उमदेपणाची वाटते.

प्र.: जरीला तही चांगदेव आदिवासींच्या अरण्यसंस्कृतीचं मोठेपण सांगतांना पुन्हा शहरी संस्कृतीच नाकारत असतो. हा सुद्धा 'बिलगून' पुन्हा सोडत जाण्याच्या प्रक्रियेतलाच आणखी एक पदर आहे काय?

: चांगदेव मुंबईतल्या राहणीपेक्षा आदिवासींची राहणी सर्वच बाबतीत मोठी आहे, असं मानत नाही. *जरीला* तील आदिवासींची अरण्यसंस्कृती हा चांगदेवच्या त्या वेळच्या परिस्थितीला एक उठावाचा भाग म्हणून आलेला आहे. बाहेर निसर्गसंपत्तीचा साठा संपल्यानंतर हा एक जुना पर्याय ह्या लोकांनी टिकवून ठेवला आहे. हा पर्यावरणाचा पर्याय सुसंस्कृत लोकांना केव्हाही घेता येईल.

प्र.: तुमच्या अगदी अलीकडच्या "New Morality in Contemporary Marathi Fiction" या लेखात नव्या लेखकांच्या नैतिकतेवर फारच भर दिल्याचं दिसून येतं. तुम्हाला अभिप्रेत असलेली लेखकाची नैतिकता कोणती?

: कादंबरी ह्या प्रकारात सामाजिक आशय अपरिहार्य असल्यामुळे अनेक सामाजिक गोष्टी कादंबरीत आपोआपच झिरपत असतात. ह्या सर्व सामाजिक संदर्भांची कादंबरीत व्यवस्था करतांना लेखकाला स्वतःची अशी मूल्यं वापरावी लागतात. काही लेखकांची मूल्यं मूळ सामाजिक मूल्यांवरच आधारित असतात. काहींच्या बाबतीत ती संपूर्णपणे वेगळी असतात. ह्यातच एखाद्या लेखकाच्या लोकप्रियतेचं किंवा अप्रियतेचं तत्त्व सापडू शकतं. साहित्य हा कलाप्रकार असल्यानं सामाजिक मूल्यांपलीकडची उच्चतर स्थिती लेखकाला अभिप्रेत असावी लागते. ह्यालाच मी लेखकाची नैतिकता समजतो. *महाभारता* तल्यासारखी उच्च कोटीची नैतिकता आपल्या सर्वांच्या समोर असूनही आपल्या खंडित इतिहासामुळं आपलं साहित्य अशा नैतिकतेच्या पातळीपर्यंत क्वचितच जाऊ शकलं. विशेषतः आजच्या मराठी समाजात स्वतःची नैतिकता टिकवणं फारच कठीण होऊन बसलं आहे.

प्र. : याची कारणं काय असावीत असं तुम्हाला वाटतं?

: लोकप्रियतेचा रोग, मागासलेली वाङ्मयीन संस्कृती, ऐतिहासिक किंवा थिल्लर विनोदी लिहिणं किंवा सिम्बॉलिस्टिक वगैरे लिहिणं, लैंगिकतेचा अवास्तव वापर, समाजकारण आणि राजकारणापासून कारण नसतांना फटकून राहाणं किंवा कारण नसतांना राजकारणात पडणं, सरकारी बक्षिसं आणि वर्तमानपत्री प्रसिद्धीचे उपद्व्याप अशी अनेक कारणं लेखकाची स्वतःची नैतिकता निर्माण होऊ देत नाहीत.

प्र. : तुम्ही काही पात्रं प्रत्यक्ष जीवनातून जशीच्या तशी उचलून तुमची नैतिक परिमाणं त्यांच्यावर लादल्यामुळं मूळ व्यक्तींवर अन्याय होतो, असं बोललं जातं. ह्यावर तुमची प्रतिक्रिया काय?

: हा वाङ्मयीन चर्चेचा प्रश्न कितपत होऊ शकतो ह्याची मला खात्री नाही. पण एक तर जीवनातली पात्रं जशीच्या तशी उचलताच येत नाहीत. त्यांचा आवश्यक तेवढाच भाग कादंबरीत घेणं शक्य असतं. बऱ्याच पात्रांमध्ये पाहिलेल्या अनेक व्यक्तींचं मिश्रण असतं. मुख्य म्हणजे त्यांचे विचार आशयसूत्राप्रमाणे स्वतः लेखकालाच भरून काढावे लागतात. एकदा कादंबरीतली लेखकाची नैतिकता त्या पात्रांना लागली की ती संपूर्णपणे

कादंबरीतीलच माणसं होतात. त्यांचं बाहेरच्यांशी नातं दाखवणं हेच अवाङ्मयीन होतं. शिवाय तुम्ही म्हणालात हा प्रकार फारच थोड्या वाचकांच्या बाबतीत होण्याची शक्यता असते.

प्र. : 'बुद्धिभ्रंश झालेल्या समाजातील काऱ्या लोकांचे जग' हे बिढार व जरीला *या कादंबऱ्यांमध्ये अनेक समस्यांसह प्रक्षेपित झालेलं असताना पुन्हा उरलेल्या दोन कादंबऱ्यांमधून तुम्हाला काय सांगायचं आहे?*

: *जरीला* नंतरच्या *झूल* मध्ये चांगदेवची संपूर्ण कोंडी, आपल्या समाजात स्त्रियांना दिली जाणारी घृणास्पद वागणूक, आपली कागदी लोकशाही, देशाची अवस्था, महाराष्ट्रातला आधुनिक युगाबरोबरच सुरू झालेला ब्राह्मण-ब्राह्मणेतर वाद, मराठी लोकांच्या जातीय प्रवृत्तींचे पहिल्या दोन कादंबऱ्यांमध्ये न आलेले आणखी काही पैलू वगैरे मांडलेलं आहे. चांगदेवला समांतर जाणारा नवा नायक नामदेव भोळे *झूल* मध्ये येतो. तोच *हिंदू* या शेवटच्या कादंबरीचाही नायक आहे. भारतीयांना जगात स्वतःची केवळ हिंदू म्हणून ओळख पटणं आवश्यक आहे, या बिंदूपर्यंत ही कादंबरी येते. भारतीयांना पाश्चात्य संस्कृतीचा, गोऱ्या कातडीचा भयंकर गंड आहे. आपल्या निर्बुद्ध वर्तमानपत्रवाल्यांनी आणि मूर्ख लेखकांनी इंग्लंडबद्दल भलभलत्या मिथ्स करून ठेवल्या आहेत. त्यामुळे आपल्या पिढीची मोठी फसवणूक होते. *हिंदू* मध्ये मला ह्या मिथ्स तोडायच्या आहेत.

प्र. : म्हणजे तुम्हाला ह्या सर्व कादंबऱ्यांतून सामाजिक हितोपदेश साधावयाचा आहे काय?

: हे तुम्ही कितीही सटायरिकली म्हटलं तरी माझ्या कादंबऱ्यांच्या निमित्तानं हितोपदेशही होऊन गेला तर खूपच झालं असं मी समजेन. मूळ म्हणजे आपले वाचक १९७८तसुद्धा ढोंग, बेजबाबदारपणा, लिंगगंड, जातीयता, पश्चिमपूजा वगैरेंसारख्या भलभलत्या गोष्टी सहन करतात, हे मला भयंकर वाटतं. आपल्यानंतर तरी मराठीत चांगला कादंबरीकार निर्माण व्हावा, एवढा बंदोबस्त मी माझ्या कादंबऱ्या लिहून करून ठेवणार आहे.

प्र. : मात्र तुमच्या कादंबऱ्यांना वाचकांकडून अपेक्षित प्रतिसाद मिळाला नाही तर मग 'कविताच लिहिणं बरं' अशी पाळी तुमच्यावर येणार नाही काय? की आणखी दुसरा काही वाङ्मयप्रकार हाताळाल?

: निव्वळ वाचकांवर मी माझा चॉइस सोडणार नाही. अर्थात कविता लिहिण्याइतकं द्रवरूप रसायन मनात निर्माण होईल तेव्हा मी कविता लिहीनच. पण मला केव्हा तरी लहान मुलांसाठी गोष्टी लिहायच्या आहेतच. मोठ्यांसाठी लिहिण्यापेक्षा लहान मुलांसाठी लिहिणं हे जास्त सुखदायक आहेच. ह्या बाबतीतही मी पुन्हा सानेगुरुजींना आदर्श मानतो.

प्र. : समजा तेही जमलं नाही तर मग तुमचं जुनं टीकेचं क्षेत्र तुम्हाला मोकळं राहीलच.

: काही जमत नाही म्हणून नव्हे तर समीक्षा हा माझा आवडता प्रकार असल्यामुळे पूर्णपणे टीकेकडं वळणं जास्त चांगलं होईल. कारण टीका ही वाङ्मयीन संस्कृती तयार करण्याचं

सर्वांत महत्त्वाचं साधन आहे. माझी आतापर्यंतची टीका लघुनियतकालिकांतून इकडं तिकडं तुरळक व तोंडी अशीच झाली. ते उपयोगी नाही. तसं मी सुरुवातीला *आलोचने* त नियमित लिहीत होतो. पण आमचे दावतर नाव देत नसल्यामुळे आमच्या चांगल्या लेखांचं क्रेडिट दुसऱ्याच्या नावावर जाऊ लागलं. तेही सोडा! पण दुसऱ्यांचे वाईट लेख आमच्या नावावर मोडू लागले. असा ताप झाला. टीका नियमित केली पाहिजे या मताचा मी आहे, पण इतर उद्योगांमुळं ते जमत नाही. काहीच नाही तर मराठीत चांगल्या पुस्तकांची भाषांतरं होणंही फार आवश्यक आहे. ते करू.

प्र. : आपल्या वाङ्मयीन संस्कृतीत मोलाची भर पाडणाऱ्या दोन चळवळी म्हणजे लघुनियतकालिकांची आणि दलित साहित्याची चळवळ असं मी समजतो. मराठीतल्या लघुनियतकालिकांच्या चळवळीतला तुमचा सहभाग सर्वश्रुत आहेच. आज या चळवळीसंबंधी तुम्हाला काय वाटतं?

: मराठीत लघुनियतकालिकांनी फार मोठं कार्य केलं आहे. आपल्या कोंदट वाङ्मयीन संस्कृतीचा ह्या चळवळीनं दंभस्फोट केला. उत्कृष्ट कवी पुढं आणले. आजचे सगळे मोठे कवी आणि कित्येक मोठे गद्यलेखक याच चळवळीतले आहेत. नव्या प्रवाहाबद्दल आस्था निर्माण करण्याचं महत्त्वाचं कार्य ह्या चळवळीनं केलं आहे. आता ही चळवळ मंदावली आहे. त्याची कारणं अनेक आहेत. एक तर या चळवळीतली माणसं अत्यंत बुद्धिमान होती, पण त्यांचं एकमेकांशी कधीच पटत नव्हतं. सर्वांचंच साहित्य उत्कृष्ट असल्यामुळं एकमेकांबद्दल उगाचच मत्सर होता. 'सहवीर्यम् करवावहै' हे लिटररी क्लिक्सचं धूर्त धोरण यांच्याजवळ नव्हतं. दुसरं, नंतर मूर्ख लोकांनी या चळवळीचं अनुकरण केल्यानं निव्वळ कचराच यातून येऊ लागला. त्यामुळं खरीखोटी नाणी निवडायचा जादा ताप वाचकांना सहन करवला नाही. तिसरं, प्रतिष्ठित मासिकांनीही १९७०च्या आसपास एकदम अबाउट्टर्न करून नवनव्या लोकांना तात्काळ छापायला सुरू केल्यानं लघुनियतकालिकांची गरज आपोआपच कमी झाली. तरीही लघुनियतकालिकांची चळवळ चालू राहणं आवश्यकच आहे, असं माझं प्रामाणिक मत आहे.

प्र. : ह्याच चळवळीच्या निमित्तानं establishment आणि anti-establishment ह्यावर बरंच वादळ होऊन गेलं. ह्या दोन्हींतील निश्चित सीमारेषा तुमच्या मते कोणत्या?

: इस्टॅब्लिशमेंट आणि अँटि-इस्टॅब्लिशमेंट अशा काही सामाजिक प्रवृत्ती आपल्या समाजात स्पष्ट दाखवता येतील असं मला वाटत नाही. आपल्या लघुनियतकालिकांच्या चळवळीतल्या लोकांनाही हा घोळ शेवटपर्यंत समजला नाही. आपल्या एकूण समाजाची जडणघडणच अशी आहे की, अँटि-इस्टॅब्लिशमेंट ही चीज दोन-चार वर्षं किरकोळ गोष्टी इकडं-तिकडं बोलण्यात आणि इस्टॅब्लिशमेंटच्या प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष आधारावरच शक्य असते. आपण शहरी लोक अँटि-इस्टॅब्लिशमेंटचा उदो उदो करतो, तेव्हा शहरात राहणं हा सुद्धा आपल्या देशात एक इस्टॅब्लिशमेंटचाच भाग आहे, हे विसरत असतो. इस्टॅब्लिशमेंट

आणि अँटि-इस्टॅब्लिशमेंट यांच्याही वरचं एक विरोधाचं, विद्रोहाचं तत्त्व आहे. एकदा हे तत्त्व मान्य केलं की आपोआपच हा घोळ मिटतो. खरं तर ज्याला विरोध करायचा आहे तो आपला विरोध कसा आणि कुठून जास्त प्रखरपणे करणं शक्य आहे हे आपोआपच निवडत असतो. कुठल्याही गोष्टीचं स्पिरिट महत्त्वाचं असतं, फॉर्म नाही. चांगलं लिहिणं जास्त महत्त्वाचं आहे, मग ते ह्या बाजूच्या लोकांचं असो की त्या बाजूच्या. आपली स्वतःची नैतिकता मात्र जपता आली पाहिजे!

प्र. : दलित साहित्याच्या चळवळीविषयी तुमची स्पष्ट भूमिका हवी आहे. कारण या विषयावर दलितेतर मंडळी कायमच गोलमोल बोलत आली आहेत.

: दलित साहित्य हा प्रकार सामाजिक चळवळ म्हणूनच मला महत्त्वाचा वाटतो. या चळवळीचे संस्थापक म. ना. वानखेडे आणि त्यांच्या सहकाऱ्यांना उत्कृष्ट वाङ्मयीन समज होती. ह्यांत राजा ढाले, नामदेव ढसाळ, गंगाधर पानतावणे ही उत्साही मंडळी असल्यामुळे दलित साहित्य हे एक नवं व्यासपीठ दलितांना मिळालं. दलितांच्याही भावभावना इतरांच्या इतक्याच महत्त्वाच्या आहेत, असा क्रांतिकारक बदल मराठी समाजात आला. दलितांमध्ये लिहिण्याबद्दल आत्मविश्वास आला. मराठी वाङ्मयीन संस्कृतीला ही चळवळ फार उपकारक ठरली. ज्या अर्थी "ब्राह्मण साहित्य" अदृश्य स्वरूपात मराठीत आहेच, त्या अर्थी दलित साहित्यही असायला काहीच हरकत नाही. महाराष्ट्रातली साहित्यिक व्यासपीठं— वर्तमानपत्रं, नियतकालिकं, साहित्य परिषदा, विद्यापीठं इत्यादी— ब्राह्मण साहित्याला वाहिलेलीच होती. दलितांमधल्या बाबूराव बागुलसारख्या चांगल्या चांगल्या लेखकांना जितकी मान्यता असावी तितकी नाही. उलट फडतूस ब्राह्मण साहित्यिकांचं कौतुक होतं. या दृष्टीनं दलित साहित्याची चळवळ वाढत राहावी असं मला वाटतं. वस्तुतः आज महार-मांगांचीच भाषा खऱ्या अर्थानं सतेज आहे. तिच्यात देशी जोरकसपणा आहे. या गुणांचा मराठीला पूर्वी कधी स्पर्श झाला नव्हता. मात्र या चळवळीचा उपयोग पुढे जातीयता वाढवण्यासाठी होण्याची शक्यता आहे. या चळवळीच्या सामाजिक व वाङ्मयीन रेषा पुसल्या जाणं बरोबर नाही. वाङ्मयीनदृष्ट्या दलित साहित्य अशी संज्ञाही वापरता कामा नये. अनेक मिडिऑकर दलित साहित्यिक जातीच्या भांडवलावर साहित्य उभं करू लागले आहेत; त्यांना दलित साहित्य असं काही नसतं, हे सांगणं आवश्यक आहे. शिवाय आपली जात आणि आपल्यावरचे अत्याचार एवढ्यावरच साहित्याचा आशय संपतो, हा गैरसमज काढून टाकला पाहिजे. दलितांनी लिहिलेल्या साहित्यात कठोर आत्मपरीक्षण क्वचितच सापडतं. विशाल सामाजिक दृष्टिकोण दिसत नाही. ह्या मर्यादांमुळं त्यांच्या हातून कादंबरीसारखा वाङ्मयप्रकार लिहून होणं शक्य दिसत नाही. कवितांचाही प्रवाह लवकरच आटून जाईल. विशाल सामाजिक आशय व्यक्त करणारं साहित्य दलित लेखक लिहीपर्यंत ही चळवळ चालू राहिली पाहिजे. नंतर आपोआपच तिची गरजच उरणार नाही.

प्र.: तुम्ही कधी साहित्य संमेलनाला गेला होता काय?

: नाही. पण एकदा तरी ते सगळं पाहायला जायचा विचार आहे.

प्र.: संमेलनाचा मूळ उद्देश साहित्य समाजोन्मुख करणं हा असतांनाही, तुमच्यासारखे वाङ्मयीन संस्कृतीबद्दल सचेत असलेले लोक यापासून दूर राहून तरी काय साधतात?

: जाऊनही आम्हाला काही करता येईलसं वाटत नाही. कारण अशा बाजारामुळं साहित्य समाजोन्मुख होईल असं मला वाटत नाही. पण संमेलनामुळं वाईट काही होतं असंही मला वाटत नाही. साहित्यातल्या हौश्या-गवश्यांसाठी अशा गमतीच्या गोष्टीही समाजात पाहिजेतच. खऱ्या साहित्यप्रेमिकांनी मात्र तिथं जाऊन, दोन दिवस खराब करून नेहमीची वैताग भाषणं, चर्चा आणि मुख्य म्हणजे वैताग चेहरे पाहून साहित्याबद्दल वाईट मत करून घेऊ नये.

प्र.: यावर तुम्ही काय पर्याय सुचवता?

: ज्यामुळे लेखकांचा वाचकांशी लाइव्ह कॉन्टॅक्ट होईल, काही विचार प्रत्यक्ष बोलून प्रसृत करता येतील, वाचकांची मतं लेखकांना कळतील अशा पद्धतीचा, आपल्या जुन्या जत्रांसारखा नवा प्रकार सुरू होणं आवश्यक आहे. तिथं सगळ्या लेखकांना तंबू टाकून द्यावेत, भेटणाऱ्यांनी दोन-चार तास पाहिजे तिथं बसावं, बाकी इकडं-तिकडं फिरावं, साहित्यिक पाहावेत, सर्व प्रकारच्या पुस्तकांची दुकानं वगैरे असावीत, काही वाङ्मयीन करमणुकीचे प्रकार — चांगले सिनेमे, विनोदी लेखकांचे हसवण्याचे प्रयोग, गटागटांनी काव्यगायनाचे कार्यक्रम सतत चालू असावेत. सर्वांना कविता वाचू द्याव्यात. सर्वांना स्वातंत्र्य असावं. अध्यक्ष-स्वागताध्यक्ष वगैरे लफडी मुळीच नसावीत. अशी साहित्याची जत्रा गंभीरपणे सुरू करणं, हा एक पर्याय मला वाटतो. ह्यामुळं संमेलनांचा वाङ्मयीन उद्देश सफल होईल. पण ह्यात ना अध्यक्ष, ना स्वागताध्यक्ष, पुन्हा राहण्या- खाण्याचा खर्च ज्याचा-त्याचा, तेव्हा ह्यात कुणी रस घेणार नाही, हेही मला माहीत आहे.

प्र.: शासनाकडून दिल्या जाणाऱ्या पारितोषिकांबद्दल मधल्या काळात लघुनियतकालिकांकडून आणि अगदी अलीकडे लहानमोठ्या लेखकांकडून बरंच लिहून-बोलून झालं आहे. ह्यावर तुमचं मत काय आहे?

: अशी पारितोषिकं सरकारनं देऊ नयेत असं मला वाटतं. खासगी संस्थांनी हे उद्योग केले तर एक वेळ चालेल. मात्र सरकारी बक्षिसं चालूच राहिली तर त्यांची पद्धत तात्काळ आमूलाग्र बदलली पाहिजे. ही बक्षिसं शाळेतल्या बक्षिसांसारखी होतकरू लोकांसाठीच असावीत. ह्याच्यातही सुप्रसिद्ध निबर लोक पडतात म्हणजे त्यांच्या निर्लज्जपणाची कमाल आहे. ह्याला एक उत्कृष्ट दृष्टान्त मी *बिढार* मध्ये दिला आहेच. बक्षिसं घेऊ नका असं सांगणारे लेखकही ही क्षुद्र बक्षिसं मिळवूनच प्रसिद्ध झालेले आहेत. महाराष्ट्र राज्याच्या बक्षिसांत मराठी लोकांचे, जातीयता, प्रादेशिकता आणि वशिलेबाजी हे नेहमीचे सद्‌गुण प्रकर्षानं दिसतात. सरकारला मराठी साहित्यासाठी काही करायचीच हौस असली तर राज्यकारभार तात्काळ मराठीतून करावा, एखाद्या साहित्यिकाला त्याच्या व्यवसायातून

निदान एका वर्षासाठी तरी मोकळं करून, लिहिता येईल अशा सोयी उपलब्ध करून द्याव्यात किंवा एखाद्या विद्यापीठात 'रायटर इन रेसिडन्स'सारखी योजना सुरू करावी. म्हणजे लेखकाला उसंत मिळून काही लिहिता-वाचता येईल, त्याच्याही ज्ञानात भर पडेल, आपापल्या संकुचित वर्तुळाबाहेरचे जग लेखकाला कळेल.

प्र.: 'हल्ली लेखकाचा लेखकराव होतो तो का?' या तुमच्या वाचा *मधील लेखात तुम्ही आदिलेखकाची उग्र प्रतिमा नष्ट होत चालल्याची खंत व्यक्त केली होती. अस्सल लेखकानं स्वैर पद्धतीनंच जगावं असं सूचित करूनही तुम्ही स्वतः मात्र बऱ्याच वर्षांपासून प्राध्यापकाचा चिरेबंद व्यवसाय करत आहात. ह्यातील विसंगतीचं तुम्ही कसं समर्थन करता?*

: 'लेखकाचा लेखकराव..' ह्या निबंधात मी, लेखकांनी स्वतः होऊन जोपासलेल्या रोगांची चिकित्सा करून शेवटी असा निष्कर्ष काढला असला तरी मला प्रतीत झालेलं ते एक सत्य होतं. होमर-व्यासादिकांपासून झालेलं लेखकांचं स्खलन हे मान्यच करावं लागतं. मी स्वतः लेखक असलो तरी ह्याच स्खलन-परंपरेतला आधुनिक जगाचा एक नागरिकही आहे. आदिलेखक होण्याचं धैर्य माझ्यात नाही. या युगात ते शक्य होईल असंही मला वाटत नाही. नागरिक म्हणून कराव्या लागणाऱ्या सर्व गोष्टी मी चोख करतो. ही जगण्याची मूलभूत लय ज्याला जमत नाही, त्याला आज लिहिण्यासारखं जगण्यावर आधारित तंत्र जमेल असं मला वाटत नाही. रेल्वेत आणि पोस्टात काम करून तिकडे निव्वळ पगारापुरता संबंध ठेवून लिहिणारे जास्तीत जास्त निकृष्ट प्रतीचं साहित्य निपजवत असतात, हे अनेक मराठी व इंग्रजी लेखकांवरून सिद्ध करता येण्यासारखं आहे. शिवाय स्वैरपणे जगण्याचा चांगलं लिहिण्याशी संबंध जोडणं मला मान्य नाही. कारण आज ही एक प्रकारची फसवाफसवीच होऊ लागली आहे. ही गोष्ट किरकोळ नाही. ह्याला इमान, आत्मनिष्ठा वगैरे मौल्यवान गोष्टींचे संदर्भ आहेत. ह्यापासूनच जीवनावर प्रेम करणं तरुण वयात माणसं शिकतात. लेखकांनाच समाजानं काही सोयी करून दिल्या तर ते समजण्यासारखं आहे, पण त्या नाहीत म्हणून लेखकांनी बेजबाबदारपणे त्या मिळवाव्यात हा सुखलोलुपतेचा एक जास्त वाईट प्रकार आहे. हे आपल्या गरीब समाजाचं एक्स्प्लॉइटेशन आहे.

प्र.: प्राध्यापकाचा व्यवसाय लेखनासाठी चांगला असल्याचा आपल्याकडं समज आहे. ह्याबाबत तुमचा अनुभव काय आहे?

लेखनासाठी हा व्यवसाय चांगला आहे, अशी उगाचच मिथ् होऊन बसली आहे. खरं तर हा व्यवसाय इतर कुठल्याही व्यवसायासारखाच आहे. माझा स्वतःचा अनुभव असा की मी माझ्या कादंबऱ्या ह्या या व्यवसायाबाहेर असतांनाच लिहिल्या. *कोसला* लिहिली तेव्हा मी विद्यार्थी होतो आणि नंतरच्या तिन्ही कादंबऱ्या मधल्या काळातल्या आठ महिन्यांच्या बेकारीत लिहिल्या. अजूनपर्यंत तरी हे असं आहे. टीकास्पद लिहिण्याला हा धंदा चांगला एवढं मात्र मी सांगू शकतो. तरीही आपल्याकडचे बहुतेक प्राध्यापक निव्वळ वर्तमानपत्रीच

लिहीत असतात.

प्र.: वर्तमानपत्रांबद्दल तुम्ही नेहमीच एवढ्या तुच्छतेनं का बोलत असता?

: वृत्तसंस्थेबद्दल मला आदर आहे. मात्र मराठी वृत्तपत्रांबद्दल मला मनापासून तिरस्कार आहे. कारण मराठी वर्तमानपत्रांचे संपादक नुसते निर्बुद्धच नाहीत तर अडाणीपणामुळे येणारी मग्रूरी आणि प्रसिद्धीच्या सत्तेचा मद त्यांच्यात दिसून येतो. शहरी संघटित लोकांची अत्याचार करणारी ही संस्था आहे. विशेषतः *महाराष्ट्र टाइम्स* सारखी वर्तमानपत्रं हल्ली निव्वळ जातीय प्रवृत्ती वाढवण्यासाठीच निघाली आहेत की काय असं वाटतं. अशी वर्तमानपत्रं समाजाचं आरोग्य फार मोठ्या प्रमाणावर बिघडवत आहेत. यांचा लोकशाहीशी काहीही संबंध नाही. उदाहरणार्थ, तळवलकरसारखे संपादक आणीबाणीपूर्वी, आणीबाणीमध्ये आणि आणीबाणी उठल्यावर ज्या विविध भूमिका उत्कृष्टपणे पार पाडतात, त्यावरून मराठी वर्तमानपत्रांच्या स्वातंत्र्याबद्दल न बोललेलं बरं. जातीय राजकारणासाठी सत्यविपर्यास करणं हेच यांचं ध्येय आहे. लोकशाहीत वृत्तपत्रांचा राजकारणावर धाक असावा लागतो. त्याऐवजी यांचं राजकारणी लोकांत आणि समाजातही हसं झालेलं आहे. वर्तमानपत्रं आपला रोल नीट पार पाडत नाहीत हे कबूलच केलं पाहिजे. आपली राजकीय परिस्थिती खालवण्याचं हेही एक महत्वाचं कारण आहे.

प्र.: आणीबाणीत साहित्यिकांनी काय करावयास हवं होतं? म्हणजे पर्यायानं राजकारण आणि साहित्यिकांचे संबंध कसे असावयास हवेत, असं तुम्हाला वाटतं?

: लेखक म्हणून आणीबाणीकडं बघताना मला अनेक गोष्टी इंटरेस्टिंग वाटतात. एक तर आणीबाणी अचानक पंचवीस जूनला आली असं मला वाटत नाही. नेहरूंच्या काळातही आणीबाणीसारखे प्रकार व्हायचे. पार्लमेंट त्या वेळीही होयबांचीच होती. पार्लमेंटला विचारून निर्णय घेणं हा निव्वळ फार्स होता. दुसरं, राजकारण म्हणजे गुंडगिरी, स्वार्थ, सत्तालोलुपता असे अनेक गैरसमज आपल्या उच्चभ्रू सुशिक्षितांनी करून घेतलेले आहेत. राजकारणापासून फटकून राहाण्यात आपल्या बहुसंख्य साहित्यिकांना अभिमान वाटतो आणि बाकीचे सर्व स्वार्थासाठी राजकारणात जात असतात असं समर्थनही केलं जातं. राजकारण आणि साहित्य ही एकाच समाजाची अंगं असल्यानं दोन्हींमध्ये हार्मनी असणं आवश्यक आहे. लेखकांनी राजकारणाला सर्वतोपरी रिस्पेक्ट दिला पाहिजे. हे आपल्या साहित्यिकांनी कधीच केलं नाही. त्यामुळे त्यांना राजकारणात तशी काहीही किंमत नाही. आणीबाणी सुरू झाली की लेखकांनी लढायला सुरुवात करावी हे हास्यास्पद आहे. आता जनता पक्ष गादीवर आला की ह्यांनी लढणं थांबवावं हेही हास्यास्पद आहे. मुख्य म्हणजे लेखकांनी समग्र दृष्टीनंच कुठल्याही घटनेकडं पाहिलं पाहिजे. श्रीमती मृणाल गोरेंना महारोगी स्त्रीजवळच्या लॉक-अपमध्ये ठेवलं ह्यात इतर पांढरपेशा शहरी लोकांसारखं मला काहीच शॉकिंग वाटत नाही. कारण पूर्वीपासून अनेक गरीब स्त्रियांना पोलिसांकडून ह्यांच्यापेक्षाही भयंकर वागणूक मिळते, त्याची कोणी दखलही घेत नाही. प्रत्येक व्यक्तीलाच

माणूस म्हणून वागवलं जाणं महत्त्वाचं आहे. काही गोष्टी कुठल्याही मोठ्या देशाच्या सरकारला अत्यंत खंबीरपणे कराव्या लागतात, कुकर्म करणाऱ्यांवर दहशत, केवळ पगारवाढीसाठी ऊठसूठ संपाचं हत्यार उगारणाऱ्या शहरी संघटनाशक्तींवर धाक, झुंडशाही करून माणसांना टेरराइझ करणाऱ्या भित्र्या लोकांच्या शूर सेनांवर बंदी, आडमुठ्या नोकरशाहीवर नियंत्रण, शिक्षणसंस्थांतील गोंधळाचा बंदोबस्त, दरवर्षी गरोदरपण आणि बाळंतपण लादल्या जाणाऱ्या गरीब बायकांसाठी कुटुंब-नियोजन वगैरे गोष्टी केल्याशिवाय आपल्या देशाला भवितव्य नाही. एवढं जरी इंदिरा गांधींनी आणीबाणीत केलं असतं तरी लॉर्ड बेटिंकनंतर सुधारक म्हणून त्याचंच नाव घेतलं गेलं असतं. आपल्या नव्वद टक्के लोकांना ह्या ना त्या स्वरूपात कायमच आणीबाणी आहे. ह्या कागदी लोकशाहीचे हक्क आणि फायदे त्यांच्यासाठी नाहीत. म्हणून इंदिरा गांधींनी ते काढून घ्यावेत आणि जनता सरकारनं ते वाजतगाजत त्यांना पुन्हा द्यावेत, ह्यात साहित्यिकांनी उगाच आपला 'जोहार' करून घेऊ नये. आणीबाणीचं खरं कारण आपली कागदी लोकशाही हे आहे. त्यामुळे आपली लोकशाही आणि आणीबाणी ह्या जुळ्या बहिणीच आहेत. आजची भांडवलशाही कायदेपद्धती आणि जुनाट न्यायव्यवस्था फेकून देणारं सरकार सत्तेवर येणं आवश्यक आहे. नसता आपल्या हिंदू लोकशाहीची निव्वळ देवळासारखी आणि मूलभूत हक्कांची त्यातल्या दगडासारखी पूजा करण्याचा गेल्या तीस वर्षांचा प्रघात चालूच राहील. प्रश्नच सोडवायचे नसतील आणि नुसती लोकशाहीच वाचवायची असल तर गोष्ट वेगळी! इथेच लेखकाचा रोल सुरू होतो असं मला वाटतं. केवळ वर्ष-सहा महिने आणीबाणीविरुद्ध प्रासंगिक लढणं आणि नंतर गप्प बसणं, ही दोन्ही कामं लेखकांची नाहीत. लेखकांनी आपला लिहिण्याचा रोल नीट पार पाडला पाहिजे. त्यांनी सामाजिक भान ठेवून व्यक्तींच्या मूलभूत स्वातंत्र्याची जाणीव समाजात निर्माण करणं आवश्यक आहे. असे लेखक झाले तरच त्या त्या समाजाची वाङ्मयीन संस्कृती नीट होते. अशा संस्कृतीतून चांगले नागरिक आणि मग आपोआपच चांगले राजकीय पुढारी निर्माण होतात. राजकीय पुढारी हे त्या त्या देशातील वाङ्मयीन संस्कृतीचे द्योतक असतात. महाराष्ट्रातल्या आजच्या तमाम राजकीय पुढाऱ्यांचा वकूब पाहिला तर मराठी वाङ्मयीन संस्कृतीचं करंटेपण तुमच्या लक्षात येईल.

१९७८

● ● ●

मुलाखत : २

मुलाखतकार : भगवानदास वर्मा

प्र. : गेल्या १०-१५ वर्षांत तुमच्या मराठी साहित्यातील क्रिएटिव्ह आणि क्रिटिकल लिखाणामुळं आणि मुलाखती व स्टेटमेंट्स्‌मुळं मराठी साहित्य क्षेत्रात खळबळ उडाल्यासारखी वाटते. साधारणपणे तुमची मतं एकूणच जे जे प्रस्थापित आहेत, मग ते साहित्यात असो की जीवनाच्या इतर क्षेत्रांत, त्याच्या विरोधात असते. लेखकाच्या व त्याच्या लेखनाच्या भूमिकेचा तुम्ही उच्चार केलेला आहे. प्रश्न असा पडतो नेमाडे, की एकूणच आपली सामाजिक-राजकीय संस्कृती प्रस्थापित अशा इन्स्टिट्यूशन्समधून व्यक्त होत असते; मग तिच्या विरोधात असणारा एखादा क्रांतिकारी प्रवाह आपलं म्हणणं स्वतंत्रपणे कसं काय मांडू शकेल? — परिणामी खऱ्या अर्थानं व्यवस्थेमध्ये बदल होऊ शकेल असं? हल्ली असं दिसतं की, एक तर बंडखोरी व्यवस्थेच्या विरोधात काहीही करू शकत नसल्यामुळे आपल्याच जागी आटापिटा करू लागते आणि निराश होऊन आत्मरतीकडे वळू लागते; नाहीतर व्यवस्थेशी जुळतं घेऊन तिचाच एक भाग बनून जाते. एकीकडे व्यवस्थाविरोध आणि दुसरीकडे प्रचलित व्यवस्थेची अनिवार्यता, यातून ही कोंडी कशी फोडता येईल? बाहेर राहून की व्यवस्थेत पडून?

: तुम्ही जे प्रश्न उपस्थित केले, ते आपल्या आजच्या साहित्याला मूलभूत असेच आहेत आणि त्याचं उत्तर कदाचित काळच सोडवू शकेल. परंतु आज आपल्याला काही थोड्या गोष्टी सांगता येतील. पहिली गोष्ट, तुम्ही म्हणता त्याप्रमाणे व्यवस्थेला आवश्यक अशीच बंडखोरी होते आहे की काय अशी शंका वाटण्याइतपत परिस्थिती वाईट झाली आहे. बंडखोरी अशा पद्धतीनेच उपस्थित केली जाते की ती व्यवस्थेला आवश्यक असते.

प्र. : म्हणजे व्यवस्थेची कॉन्स्पीरसी आहे?

: व्यवस्थेची कॉन्स्पीरसी आहे असं मला वाटतं. बंडखोरीतली सगळ्याच प्रकारची बंडखोरी ही व्यवस्थेला नको असते. परंतु आज उदाहरणार्थ वर्तमानपत्रवाल्यांनी आणि एकूणच ब्राह्मणी मासिकं, जर्नल्स या सगळ्यांनी दलित साहित्याची बंडखोरी जी डोक्यावर घेतली, त्यावरून सहज असं म्हणता येईल की यांना दलित साहित्याची बंडखोरी आवश्यक वाटते. पण मग त्यांना इतर प्रकारच्या प्रश्नांकडे दुर्लक्ष करता येतं आणि कदाचित जी मूलभूत बंडखोरी आहे, ती बाजूला टाकता येते.

आणखी तुम्ही जो दुसरा मुद्दा काढला की प्रस्थापित व्यवस्थेविरुद्ध बंडखोरी कशी यशस्वी होईल? मला वाटतं बंडखोरीने यशस्वी होण्याची फारशी काळजी करू नये, तर आपल्याला जमेल तितपत ज्यानं त्यानं बंडखोरी करीत राहावी आणि आपल्याला या व्यवस्थेत आवश्यक तेवढं मानाचं स्थान मिळेपर्यंत बंडखोरी चालू ठेवावी; यापेक्षाहीं आपलं म्हणणं नीट मांडता येतं की नाही इथपर्यंत बंडखोरी चालू ठेवावी. म्हणजे आपल्याला यात काय स्थान आहे याची फारशी काळजी करू नये, तर आपल्याला पाहिजे तसं म्हणत राहावं आणि चालू ठेवावं एवढंच.

प्र. : जे आपल्याला म्हणायचं आहे ते लोकांपर्यंत पोहोचविण्यासाठी त्याचं जे इन्स्टिट्यूशनलाईझ व्हायचं असतं, जी साधनं असतात, ती आणखीनच मोनोपोलाइज्ड असतात?

: साधनांचा प्रश्न अलीकडे मात्र जास्तच कठीण झाला आहे. कारण वीसेक वर्षांपूर्वी मराठीत १५-२० लघुपत्रिका दिसत होत्या. आज कदाचित २-३ सुद्धा नाहीत आणि त्याही नीट चालत नाहीत. त्याचं कारण सर्वसाधारण माणसाला वर्तमानपत्र किंवा जी मासमीडिया आहेत ती विश्वासार्ह वाटतात असं नाही; परंतु जगण्याची जी धडपड आहे ती आता इतकी तीव्र झालेली आहे की त्यांना हे मासिक तपासून पाहा, ते लिटल मॅगझिन तपासून पाहा, याच्यात खरं काय, त्याच्यात खरं काय, हे तपासून पाहायला वेळ मिळत नाही. म्हणून आहे तेच जराशा साशंक पद्धतीनं जो तो वाचून घेत असतो आणि मनातल्या मनात काय ठरवायचं ते ठरवतो.

आता लोकांना प्रस्थापित परिस्थितीविरुद्ध, मग ती राजकीय असो, सामाजिक असो, साहित्यिक असो, साधनं खरोखरच राहिलेली नाहीत. परंतु मला असं वाटतं याच्यातच खरी साहित्यिकांची कसोटी आहे. आहे त्या परिस्थितीतूनच आपला विचार दुसरीकडे कसा पसरवावा यालासुद्धा एक प्रकारची शैली लागते. ही शैली आपले लेखक हाताळत असावेत.

प्र. : असं म्हणतात की दक्षिणेत लेखकांनी गिल्ड केलेला आहे आणि त्याच्यातर्फे ते आपली पुस्तकं वगैरे काढतात. तसं आपल्याकडे काही होऊ शकेल काय?

: फक्त केरळात. तिथे जेव्हा कम्युनिस्ट सरकारं होती, त्या प्रयत्नांना तेव्हा वरतूनच

आधार मिळाला. त्याच्या ज्या उपव्यवस्था लागतात, की गावोगाव लायब्ऱ्या असणं, तुमचं पुस्तक प्रकाशित झालं की २५-२५ हजार पुस्तकं लायब्ऱ्यांत जाणं, तेवढा तुमचा खप निश्चित केला जाणं, ती व्यवस्था लेखकांनी केली म्हणण्यापेक्षा लेखकांना एका राजकीय व्यवस्थेचा तिथं आधार मिळाला आणि ती आता प्रस्थापित होऊन बसली. त्यामुळे आता तिथल्या लेखकांना ते सोपं गेलं. पण आपल्याकडे असं झालं की, आपल्याकडचे राज्यकर्ते एकतर साहित्याकडे राजकारणाचा भाग म्हणून पाहात आले. तसा मुळात हात घालणारा, साहित्यात हात घालणारा यशवंतरावांसारखा मुख्यमंत्री परत काही आपल्याकडे झाला नाही. त्यामुळे त्यांनी उभारलेलं साहित्य संस्कृती मंडळ आहे तसंच चालणार आणि आजपर्यंत त्याच्याकडे दुर्लक्ष करणं किंवा आहे तसंच चालू ठेवणं चाललं आहे. आता साहित्य संस्कृती मंडळाचे काही प्रॉब्लेम घेऊन मंडळाचे अध्यक्ष मंत्र्यांकडे जातात तेव्हा मंत्री म्हणतात, आम्हाला सगळं वाचायला वेळ नाही, ते तुमचं तुम्ही बघून घ्या. तुमचं तुम्ही बघून घ्या म्हणजे सेक्रेटरीच मग त्याच्यावर 'नाही' म्हणून केस फाईलमध्ये ठेवून देणार! अशी आज साहित्याची राजकीय दृष्टीने परिस्थिती आहे. महाराष्ट्रात आपल्यालाच काहीतरी करावं लागेल. किंवा महाराष्ट्रात यशस्वी झालेली को-ऑपरेटिव्ह मूव्हमेंट आहे, त्याच्या अनुषंगाने आपल्याला काहीतरीं करता येईल. परंतु को-ऑपरेटिव्ह मूव्हमेंट महाराष्ट्रामध्ये ग्रामीण लोकांत यशस्वी झाली; साहित्यात म्हटल्यावर शहरी सगळे ब्राम्हण वगैरे ही मंडळी असल्यावर को-ऑपरेशन पुन्हा कठीणच आहे. त्यांना ते काही जुळायची शक्यता नाही. म्हणून हे आहे तसंच चालू राहील, असं एक वाटतं.

प्र. : एकीकडं आपण परंपरावादी म्हणवून घेऊ नये यासाठी भारतीय परंपरेचा किंवा इंडियननेसचा अव्हेर करायचा, तर दुसरीकडे परदेशातील प्रयोगांची नक्कल करून आपण नवीन आहोत असा भास निर्माण करायचा. आपल्याला असं वाटत नाही का की, आमचे नवे लेखक हवे तितके परंपरावादी नाहीत किंवा त्यांच्या लेखणीतून हवा तितका इंडियननेस व्यक्त होत नाही. एखाद्या देशाचं वाङ्मय म्हणून त्या वाङ्मयाची काही जात असू शकेल काय?

: हे मला मान्य आहे, की प्रत्येक देशाचं साहित्य वेगळं आहे. जरी सबंध देशोदेशीच्या साहित्यातून काही 'समानकं' — युनिव्हर्सल्स — लोक शोधतात तरी त्या त्या देशातील साहित्याचा ठसा हा नेहमी वेगळाच असतो. हिंदुस्तानातल्या साहित्याचा एक स्वतंत्र ठसा इंग्रज येण्याच्या आधी होताच. म्हणजे १९ व्या शतकाच्या सुरुवातीपर्यंत आपलं एक भारतीय साहित्य होतं. नंतर असं झालं की संस्कृतीसंपर्क ज्याला म्हणतात, ती एक प्रक्रिया आपल्याकडं सुरू झाली. एका लढाऊ संस्कृतीशी आपल्या संस्कृतीला सामना द्यावा लागला आणि मग त्या संस्कृतीची जी तत्त्वं होती ती आपल्या लोकांना कळत-नकळत मान्य करावी लागली. उदाहरणार्थ, गद्य. गद्यावर त्या संस्कृतीचा जो जोर होता तो आपल्याला मान्य करावा लागला. त्यामुळे आपली पद्यपरंपरा संपली. त्यामुळे पद्यात बांधून

लिहिणारे गद्यलेखक सोडले तर, गद्याला फारशी चांगली परंपरा नाही आणि आपल्याकडचं जे सकस गद्य आहे ते छापून झालेलं नाही. आपण अजूनही पाहतो की महानुभाव गद्य सगळं छापलेल्या स्वरूपात मिळत नाही. जे छापलेलं आहे ते रिप्रिंट होत नाही. अशा परिस्थितीत आपल्याकडचे गद्यग्रंथ लोकांसमोर फारसे आलेलेच नाहीत. म्हणून हा घोटाळा मुख्यतः आपल्या गद्यपरंपरेच्या नवीनतेमुळं झाला. हे मात्र खरं की, आपले साहित्यिक काहीही असले तरी पुरेसे परंपरावादी नाहीत. ते अधिक परंपरावादी व्हायला पाहिजेत, या मताचा मी आहे. कारण आपली मुळं आधी जमिनीत नीट शाबूत असली पाहिजेत. त्याच्या शिवाय तुम्ही मोठं होण्याची काही शक्यता नाही. आणि आधीच तुम्ही खुजे असल्यामुळे मग देशोदेशीचे प्रवाह आपण आत्मसात करावे, या म्हणण्यात काही अर्थ नाही. ते फार हास्यास्पद होतं. आधीच तुमची परंपरा जर खोल मुळं आपआपल्या जमिनीत टाकून बसलेली असली तरच मग हे उसनं देणं-घेणं, प्रयोग करणं हे शक्य होतं.

प्र. : नाही, म्हणजे महानोरांची कविता आहे याच्या मागे पुष्कळ अशी ग्रामीण सेन्सिबिलिटी आपण ज्याला म्हणू ती आहे, जातीय अशी, नॅशनल आहे; प्रादेशिक आहे. आणि चित्रे वगैरे ही मंडळी एकूणच नागर संस्कृतीत वाढत असल्यामुळे त्यांचे नॉर्म्स लिटररी किंवा त्यांचा एकूणच जीवनाविषयीचा विचार असेल तो देखील मेट्रोपॉलिटीन म्हणजे पाश्चिमात्य कल्चरचाच असा एक माणूस. म्हणजे चित्रे इंग्लंडमध्ये असून विचार करतील काय किंवा भारतात असून विचार करतील काय! मग तुम्हाला असं वाटतं नाही काय, की अजूनही बाहेरच्या संस्कृतीचं जग इतकं जवळ येऊन जो परिणाम होतो, त्या संदर्भात पुन्हा एकदा आपले सगळे प्रादेशिक नॉर्म्स तपासून पाहून त्याच्यात ते बसवावेत, की नवीन नॉर्म्सचा शोध घ्यावा?

: आपले जे महानोरांसारखे कवी आपल्या मातीत शिरले तिथून त्यांनी नव्या चाली, नव्या प्रतिमा, नव्या पद्धतीचा आविष्कार शोधून काढला; हा तर खरा आपल्या परंपरेला पुढे नेणारा भाग आहे. पाश्चात्य साहित्यातून जो आविष्कार आपल्या कवितेत झाला, मर्ढेकर म्हणा, अरुण कोल्हटकर म्हणा, दिलीप चित्रे म्हणा, सगळेच चांगले कवी आहेत; परंतु परंपरेला पुढे नेणे हा त्या त्या काळात बदलणारा असा प्रकार आहे. अमूक काळात काय लागेल हे त्या त्या परिस्थितीत ठरतं. आपण काय घेऊन टाकलं आणि काय घेणं आवश्यक आहे हे दरवेळी ठरवावं लागतं. आज अशी परिस्थिती आहे — विसाव्या शतकाच्या शेवटच्या १०-२० वर्षांत तुम्हाला आपल्याकडच्याच ज्या अत्यंत प्रबळ अशा परंपरा होत्या त्यांच्यामधूनच लिखित परंपरेत किंवा मी मघाशी सांगितलं त्या नव्यानं सुरू झालेल्या गद्यपरंपरेत बऱ्याच गोष्टी आणणं आज आवश्यक झालं आहे. नाहीतर या गोष्टी नाहीशा तरी होतील किंवा पुढच्या तिसऱ्या पिढीनंतर त्या दिसणारसुद्धा नाहीत. आणि मग त्या फक्त रेडिओवर किंवा टेपरेकॉर्डवर ऐकण्यासारख्याच राहतील. सुदैवाने आज मराठवाड्यासारख्या प्रदेशात जी पिढी नुकतीच शिकायला लागली आहे तिच्याकडे निदान

परंपरेतील काही रूपं दिसताहेत; आणि आजच्याही गोष्टी त्यांना मिळताहेत. तेव्हा या गोष्टी आज लिखित परंपरेत आणून आपल्या परंपरेला जास्त वेग आणणं शक्य आहे.

प्र. : म्हणजे निदान आपल्या पुढच्या पिढीवर जास्त जबाबदारी पडली आहे म्हणायचं?

: विशेषतः मराठवाड्यासारख्या प्रदेशात ती जास्त आहे. कारण आपल्याकडे नवं आणि जुनं हे सगळंच लेखकांना समोर दिसतंय. तेव्हा त्याच्यातून आपला ओढा नव्याकडे जास्त असावा की जुन्याकडे जास्त असावा, असं जर विचारलं तर मी म्हणेन जुन्याकडे जास्त असावा.

प्र. आपले जे नवे प्रॉब्लेम्स एखाद्या लेखकाला सामोरे येत असतील ते जुन्यात शोधून त्यांना आजपर्यंत आणून ठेवावं किंवा त्याच्यातून स्वतःचं मत व्यक्त करावं, या पद्धतीनंच ते सकस होऊ शकेल असं वाटतं काय?

: हा खरा मार्ग आहे, असं आता तरी वाटतं.

प्र. : लेखक आणि सामाजिक बांधिलकी यावर उलट-सुलट चर्चा होतांना दिसते. प्रश्न आपण कलावादी की जीवनवादी इतका ठिसूळ नसून एकूणच भाषिक व्यवहारात समूहमनाचं दर्शन घडवणारं साहित्य आणि त्याची प्रकृती; त्याचा सामाजिक बांधिलकीशी असणारा दुवा, हे संबंध जरा तटस्थपणे पाहाण्याची गरज आहे. याबाबतीत पुष्कळ वेळा दोन टोकाच्या भूमिका दिसतात. सामाजिक बांधिलकीमुळे साहित्याची स्वायतत्ता धोक्यात येते, असा एक प्रवाह; तर साहित्य हे एकूणच जीवनाच्या महानतेसमोर दुय्यम दर्जाची गोष्ट असल्याने तिचा विशिष्ट समाजरचनेच्या प्रचारासाठी साधन म्हणून वापर केला पाहिजे, ही दुसरी टोकाची भूमिका. साहित्याचं मुख्य प्रयोजन या संदर्भात काय असतं किंवा ते काय असावं? त्याच्याशी निगडित साहित्याची म्हणून एक कलात्मक संघटना या दोहोंचा संबंध कसा लावता येईल? कारण आपण इकडे झुकलो की ते कलावादी होतं किंवा नुसताच आशयावर भर देत गेलात तर साहित्याची एक वेगळी प्रकृती म्हणून राहात नाही की काय असा एक प्रश्न पडतो. या संदर्भात तुमचं मत?

: हा प्रश्न आजच्या पिढीला खरोखरच गोंधळात टाकणारा झाला आहे. परंतु जर आपण या प्रकरणाकडे पद्धतशीरपणे चारही बाजूंनी पाहिलं व साहित्याचा अर्थ म्हणजे केवळ लिहिलेलं असा न घेता, साहित्य म्हणजे जे जे वाचलं जातं किंवा जे वाचलं जातं किंवा वाचलं जाणार आहे, असा घेतला तरच आपल्याला साहित्यप्रक्रियेचं व्यापक सामाजिक कार्य लक्षात येतं. यात आपण साहित्यनिर्मिती म्हणजे लेखक हीच बाजू मुख्य घेतो, ती तर असावीच; परंतु यानंतर एक सबंध अशी वेगवेगळ्या घटकांची ओळ त्याच्यात गृहीत धरली पाहिजे. म्हणजेच प्रकाशक, संपादक, पुस्तक विक्रेते, समीक्षक आणि शेवटी म्हणजे वाचक! या सगळ्यांना आच्छादणारं असं एक वातावरण दर समाजात तयार होत असतं आणि थोड्याफार प्रमाणात बदलत असतं. म्हणजे एखाद्या वेळी या वाङ्मयीन वातावरणावर संस्कार करून लेखक ते बदलवतात, एखाद्या वेळी वाचकांच्याच काही

ठेवलेली साहित्यिक रूपं आणि साहित्यिक तत्त्वं होती ती आपोआप बाजूला टाकली गेली. बरं गद्याची परंपरा एकदा मान्य केल्यानंतर गद्याला आपल्याकडे फारशी उज्वल परंपरा नव्हती, हे मानावं लागतं. जे कालिदास, दंडी असले जवळपास मूर्ख आणि लैंगिक चळवळी पुढे येऊन, वाचकच त्यात भाग घेऊन बदलवतात. वीसेक वर्षांपूर्वी आपण जर पाहिलं तर संपादक आणि प्रकाशकच हे वातावरण बनवत होते की काय असं मराठीत पिक्चर होतं! आज सुदैवानं यांना बाजूला टाकून साहित्यिक बरेच पुढे पोहोचलेले दिसताहेत. परंतु वाचक अजून काही या वातावरणात पाहिजे तितके भाग घेत नाहीत असं दिसतं. 'वाचक' म्हणजे नुसते वर्तमानपत्रात चार समीक्षणं लिहिणारे, असा अर्थ घेता कामा नये, तर गावोगावी खेडोपाडी पसरलेले जे अज्ञात वाचक आहेत, त्यांचं काय मत आहे अमुक एका गोष्टीबाबत, हे महत्त्वाचं. उदाहरणार्थ, अश्लीलतेचा मुद्दा आहे तर खरोखरच या वाचकाला ते अश्लील वाटतं का हे महत्त्वाचं. पुण्यातल्या एखाद्या धंदेवाईक समीक्षकाला काही वाटण्यापेक्षा रत्नागिरी जिल्ह्यातल्या किंवा उस्मानाबाद जिल्ह्यातल्या वाचकाला काय वाटतं हे महत्वाचं आहे. अर्थात ह्याला प्रगल्भ करणं ही आपली जबाबदारी आहे. यात मुद्दा असा, साहित्य निर्माण करणारे, हे मधले संपादक-प्रकाशक-समीक्षक वगैरे लोक आणि शेवटी वाचक या सगळ्यांनी मिळून या प्रकरणाचा छडा लावला पाहिजे. आता साहित्यिक जे असतात ते वाङ्मयीन वातावरणातून समाजातल्या प्रक्रियांकडे, सामाजिक बदलांकडे आणि समाजातील घटकांकडे पाहात असतात. त्यांना हे स्वतंत्र असं पाहता येत नाही. कारण मग कोणती भाषा वापरावी, कोणत्या रूपानं लिहावं, कोणत्या कादंबऱ्या लिहाव्या, त्या काळातलं कुठलं साहित्य चांगलं आहे, कुठलं छापलं जाईल हे सगळं तो विचार करूनच लिहीत असतो. म्हणजे वाङ्मयीन वातावरणापासून परावर्तित पद्धतीने साहित्यिकांना हे बाहेरचं जग दिसत असतं.

प्र. : म्हणजे मग त्यांची स्वतंत्र सेन्सिबिलिटी जी आपण म्हणतो ती या लिटररी कल्चरमधूनच येते का?

: या लिटररी कल्चरमधूनच ती घडलेली असते. म्हणून लिटररी संस्कृती सुधारणं ही आपली नेहमीची वाङ्मयीन गरज होऊन बसली आहे. १९ व्या शतकात जर आपण पाहिलं तर त्या काळातलं वाङ्मयीन वातावरण असं होतं की, त्या लेखकांना वाटायचं की आपली भाषा खरोखरच दुबळी आहे. म्हणून महाराष्ट्रात सगळ्यांनी मिळून भाषेवर लक्ष देऊन आपल्या जुन्या झालेल्या भाषा नवीन करून टाकल्या. आज आपल्यासमोर हिंदुस्थानातल्या भाषा इंग्लीश किंवा फ्रेंच किंवा जर्मन या भाषांच्या बरोबरीच्या आहेत, याचं श्रेय या लोकांनाच दिलं पाहिजे. तसंच आजच्या लेखकांनी आपली वाङ्मयीन संस्कृती कशात दुबळी आहे ते शोधून, मग ठरवून त्याच्यात प्रगती केली पाहिजे.

मुद्दा राहतो बांधिलकीचा. साहित्यात सामाजिक संदर्भ किती प्रमाणात असावेत हा! साहित्याने समाजातल्या प्रक्रिया नुसत्या परावर्तित कराव्या की साहित्यानंच त्या प्रक्रिया

घडवून आणाव्यात, असा खरा मुद्दा येतो. जे सामाजिकतेला धरून याकडे पाहतात ते असं म्हणतात की, साहित्य हे खरोखरच विचारात क्रांती करणारं असतं. आणि क्रांती वगैरे घडवून आणावी. या उलट जे दुसरे कलावादी आणि रूपवादी लोक असतात ते असं समजतात की साहित्य हे खरं तर शेवटचंच टोक आहे. त्यापुढं त्याचा आनंद देण्यापलीकडे काहीच उपयोग होत नाही. ते आपण आल्हाददायक अशी एक वस्तू म्हणून पाहू शकतो. आपल्या भारतीय परंपरेत साहित्याचं हेच स्वरूप दाखविलं जातं की ते आत्मक्रीडःआत्मरति असं असतं. आणि या परिस्थितीमुळेच आपल्याला वाईट दिवस आले. निदान ज्या वाङ्मयीन वातावरणात आपण राहतो त्याच्याकडे लेखकांनी डोळे उघडून तरी पाहणं आवश्यक आहे. आणि मग त्यांनी जर याकडे सतर्क पाहिलं तर त्यांच्या असं लक्षात येईल की, आपण आपल्याच धुंदीत न राहता, आपल्याला अजूनही काही दुसऱ्या जबाबदाऱ्या असतात. हे अत्यंत नैसर्गिक पद्धतीने जर लेखकाच्या साहित्यात आलं तर तो आपोआपच स्वतःहून बांधिलकीचा प्रश्न सोडवतो. सामाजिक बांधिलकी काही मसाल्यासारखी भाजीत टाकावयाची गोष्ट नाही की ज्यायोगे ती टाकली की बांधिलकी येते. तर ती मुळातच लेखकाच्या सर्जनप्रक्रियेशी जुडलेली असते.

प्र. : म्हणजे मग त्याचं जे आर्टिस्टिक ऑर्गनायझेशन असतं ते आपोआपच त्याच्यातून येतं?

: ती दुसरी उपव्यवस्था पुन्हा साहित्यात असते आणि ती प्रत्येक साहित्यिकाला येतेच. म्हणजे साहित्यिक हे मार्क्सवादी असूनही चांगले असू शकतात, ते अत्यंत रूपवादी असूनही चांगले असू शकतात. दोन्ही पद्धतीचं चांगलं साहित्य असू शकतं. आणि मला तर या दोन्हीवरून फारशी प्रतवारी ठरवता येत नाही.

प्र. : मग सध्याच्या काळाला योग्य काय?

: आज आपला समाज कुठे जातोय, आपल्या समाजाची स्वप्नं काय आहेत, आकांक्षा काय आहेत आणि हा माणूस लिहितोय काय असं एक पाहायला पाहिजे. गेल्या २० वर्षांतले कादंबरीकार किंवा कथाकार पाहिले तर त्यांना असं विचारावं वाटेल की तुम्ही कोणत्या काळात लिहीत होतां? बंगला, गाडी, नंतर प्रेम, नंतर ॲक्सिडेंट होऊन प्रियकर प्रेयसीचं मीलन इथपासून ना. सी. फडक्यांपासून, ते आजच्या खानोलकर आणि कुसुम अभ्यंकर मंडळींपर्यंत! यांचं लिखाण पाहिलं की वाटतं हे हिंदुस्थानात राहताहेत, का कुठल्या एका कृत्रिम जगात राहताहेत. जिथं फक्त प्रेमच शक्य असतं! किंवा मग फार तर हिंदुस्थान एक पार्श्वभूमी म्हणून वापरायलाच पाहिजे की काय असा प्रश्न पडतो. असा प्रश्न पडला की ते साहित्य अर्थातच अवास्तव, कुठल्यातरी जगात उभारलं गेलं आहे हे लक्षात येतं. अर्थात आपलं सगळं साहित्य असं नाही. आपल्याकडं चांगलं साहित्य आहे. उदाहरणार्थ, व्यंकटेश माडगूळकर यांना असा प्रश्न आपण विचारू शकणार नाही की तुमच्या साहित्यातला समाज कोणता आहे किंवा तुम्ही कुठल्या काळात लिहीत होते?

माडगूळकरांची एक कादंबरी घेतल्याबरोबर लक्षात येतं हे खेड्यातले लिहिणारे आहे, हे माणदेशातील जीवन आहे महाराष्ट्रातलंच.

प्र. : मग काय होतं, एखादा चांगला सेन्सिबिलिटीचा रायटर, त्याचा जर असा संपर्कच नसेल खेड्यात वगैरे व मेट्रोपॉलिटिनमध्ये राहून डी-ह्युमनायझेशनसारख्या प्रॉब्लेममधून एखादी कृती त्याने लिहिली तर मग तिचं कसं काय मूल्यमापन करणार?

: अशा कलाकृतीला आपल्याला काही बाजूला टाकता येणार नाही. परंतु डी-ह्यूमनाइझ्ड होण्यासारखा मला वाटतं आपल्याकडे काही समाज झालेला नाही. मुंबईतला सगळ्यात चांगला लेखक जर घेतला भाऊ पाध्ये तर तो काही डी-ह्यूमनाइझ्ड झालेला नाही. उलट त्याला मुंबईच्या समाजाबद्दल आपुलकीच वाटते. म्हणजे फारशी, कोकणी, मुसलमान, ख्रिस्ती सगळ्या पद्धतीचे जे समाज मुंबईत गुण्यागोविंदाने नांदतात ते या लेखकाला आपले वाटत असतात, आणि ते त्याच्या कुठल्याही कादंबरीतून दिसत असतं. म्हणजे माणुसकी संपण्याइतकी परिस्थिती आपल्याकडे आली आहे असं मला वाटत नाही. ही शक्यता आहे की एखाद्या माणसाला तुम्ही हिंदीत म्हणता त्याप्रमाणे 'अंधेरेबंद कमरे', तेच त्याचं वास्तव असू शकेल. परंतु अंधाऱ्या खोलीतलंच वास्तव खरं मानण्याची वाईट परिस्थिती आपल्या समाजात आलेली नाही.

प्र. : म्हणजे या प्रकारच्या सगळ्या कृती कृत्रिम व ज्यांना समाजात पाळंमुळं नाहीत अशा आहेत का?

: यांना पाळंमुळं आहेत. त्यांची पाळंमुळं म्हणजे यांचे साहित्यिक संकेतच आहेत. कन्व्हेशन्स आणि निव्वळ साहित्यिक चालीरीतींमधेच हे राहतात. म्हणजे एखादं पुस्तक असेल तर त्याच्या फॉर्ममधूनच हे जग शोधत असतात. त्यामधूनच त्यांच्या नवीन कादंबऱ्या तयार होतात. म्हणून मी त्यांना रीतीवादी म्हणतो. जशी एका डबक्यात डासांची पैदास सुरु व्हावी आणि मग त्यांच्यातून पिढीमागून पिढी अशा या सगळ्या पिढ्या तयार झालेल्या आहेत. त्यांची प्रादेशिक कालिक क्षेत्रं काही विस्तारत नाहीत, हे सगळे त्या तेवढ्या पुस्तकी जगातच फक्त राहतात.

प्र. : मग सामान्यपणे तुमच्या म्हणण्यानुसार चांगल्या लेखकाची हमखास सामाजिक बांधिलकी असू शकते काय?

: चांगल्या लेखकाची सामाजिक बांधिलकी हमखास असू शकते. आणि ती नैसर्गिक असू शकते. कारण आतापर्यंत मी जी काही चांगली पुस्तकं वाचली, मला आवडणारी होमर किंवा व्यास ह्यांच्यापासून तर आतापर्यंत फ्लॉबेर, दोस्तोयवस्की किंवा आपल्याकडचे माडगूळकर ही सगळी माणसं आपल्या काळातल्या समाजात व आपल्या मातीत मुळं टाकून बसलेली आहेत.

प्र. : असा प्रश्न नेहमी टाकला जातो की ही परिस्थिती जर बदलली तर मग तुम्ही आता या परिस्थितीप्रमाणे दिलेलं साहित्य पुढच्या पिढीसाठी 'अक्षर' म्हणून किंवा चांगलं साहित्य

म्हणून त्याचं काय महत्व राहील? ते टेंपररी राहील त्या त्या फेजपुरतं!

: हा प्रश्न नेहमी कलावादी लोक विचारत असतात. कारण कलावादी लोकांना सगळीकडून हारत गेले की मग शेवटचा एक चांगला पक्की भूमिका असणारा स्ट्राँग होल्ड इथेच मिळतो की, पहा किती सगळीकडं जगभर, इकडचे साहित्यिक तिकडचे लोक वाचतात, रशियातले इकडे वाचले जातात. म्हणजे युनिव्हर्सल असं वाङ्मयीन जग असतं साहित्याचं, तर मग याच्यात तुमचं देशी साहित्य कुठं बसतं? याला एकच उपाय आहे की, पुढच्या पिढीत काय होईल ह्याची काळजी ह्या पिढीनं करणं हे जरासं मॉर्बिडच आहे, त्या त्या पिढीनंच आपले प्रश्न सोडवायचे असतात. आपल्याच पिढीसाठी लिहावं. पुढे काय होईल हा प्रश्न पुढच्या लोकांनाच सोडवू द्यावा. मला शेक्सपियर आवडतो तो त्याच्या साहित्यात महाराष्ट्रीय काही दिसत नाही म्हणून नाही. तर त्यानं त्याच्या काळातील समाजद्रव्याला कसं रूप दिलं आणि *हॅम्लेट* पासून ते *टेम्पेस्ट* पर्यंत त्याच्या काळातील गोष्टींना कसकशी रूपं देत गेला हे महत्वाचं. मला तर शेक्सपियर एलिझाबेदन इंग्लंड समजल्याशिवाय समजला नाही.

*प्र. : हे बरोबर आहे. पण काही लोकांना शेक्सपिअर आज का फील होतो, तर त्यांना असं वाटतं की माझ्या काळातले पुष्कळसे ट्रेट्स् मला त्याच्यात दिसतात, म्हणजे तो इथपर्यंत येऊ शकतो किंवा महाभारताती*लही काही कॅरॅक्टर्स आजही आपल्याला अपील होऊन जातात.

: याच्यात दोन शक्यता असतात. एकतर पूर्ण सज्ञान असे लोक आहेत शेक्सपिअर वाचणारे किंवा *महाभारत* वाचणारे. त्यांना त्या त्या काळातलं सामाजिक वास्तव माहित असतंच. त्यामुळे त्यांची भूमिका खरीच मानायला पाहिजे. परंतु हे जे अभ्यास न करणारे अर्धवट लोक शेक्सपिअर वाचतात, त्यांना 'टु बी ऑर नॉट टू बी' म्हटल्यावर असं वाटतं की हे सुंदर नुसतं पुष्पित अशा प्रकारचं, लिरिकल असं काहीतरी सत्य आहे! आणि याचा काहीच सामाजिक वास्तवाशी संबंध नाही. या अर्धवट लोकांनी ज्या थिएरीज बांधलेल्या असतात त्या अशा इमोशनल असतात. आणि मग ते तिथलं सामाजिक वास्तव छाटून आपआपल्या थेरीजमध्ये बसवायचा प्रयत्न करतात.

प्र. : याच अनुषंगानं एक प्रश्न विचारला जातो नेहमी, यासंबंधी तुम्ही काही टिपणं, लेख लिहिलेली आहेत. विशेषतः तुमचा 'कादंबरी : प्रेरणा व स्वरूप' हा लेख (*अनुष्टुभ*, सप्टेंबर १९८०) व इतर लेखांतील मतं सामान्यपणे इतर समीक्षकांनी किंवा साहित्यिकांनी ज्या पद्धतीनं लेखन केलं त्यापेक्षा एकदम वेगळे वाटतात. उदाहरणार्थ तुमचं साने गुरुजींविषयीचं, चिं. वि. जोशींविषयीचं किंवा रवींद्रनाथांविषयीचं वेगळ्या पद्धतीचं मत : तसंच खानोलकर वगैरेंच्या कादंबऱ्यांना तुम्ही अतिशय निकृष्ट म्हटलं आहे आणि थोडंसं सटायरिकल भाषेत लिहिलं आहे. पण हे सगळं बघत असतांना ते अतिशय प्रामाणिकपणे व आपली एक थेअरी मांडूनच तुम्ही लिहिलंय्-असं माझ्यासारख्याला वाटतं. प्रश्न हाच की

ज्या कादंबऱ्या सामान्यपणे त्या व्यक्तीच्या एकंदर सायकॉलॉजिकल सेट्अपशी निगडीत आहेत, त्या निकृष्ट वाटतात आणि ज्यांचा समाजाशी कुठंतरी पाया मजबूत आहे त्या तुम्ही चांगल्या म्हणून मान्य केलेल्या आहेत. तुम्हाला असं वाटतं का, की या पद्धतीनं पुन्हा एकदा रिव्हॅल्युएशनची गरज आहे आणि पुन्हा एकदा वाङ्मयाचा इतिहास लिहिला पाहिजे?

: हे तर आवश्यकच आहे, रिव्हॅल्युएशन आणि सबंध परत एकदा आपला साहित्याचा इतिहास लिहून काढणं आवश्यक आहेच. परंतु जी दिशाभूल आपल्याकडे केली जाते आणि मग लेबलं लावून हा माणूस जरा सिनिकल लिहितो, अमूक असंच लिहितो, अशा पद्धतीने त्याला बंद करण्याचे मार्ग आहेत. पण आतापर्यंत नीट अभ्यास केल्यानं या गोष्टी मला परिचयाच्या आहेत. पण एक मला पूर्णपणे पटलेलं आहे की, आपले जे समीक्षक आहेत धंदेवाईक ते बदमाशच होते. याच्यात तर काही वाद नाही. हे मी वारंवार सांगितलेलंच आहे. परंतु शेवटी मत तो कितपत मनापासून बोलतो याच्यावरून ठरवायला पाहिजे. मला एका टोकाचा कलावाद किंवा एका टोकाची सामाजिक बांधिलकी मान्य नाही. त्यामुळे मला साने गरूजी हा खरोखरच मनापासून बांधिलकी मानणारा लेखक होता म्हणून तोही आवडतो. चिं. वि. जोशी हे मनापासून उपहासाने लेखन करणारे म्हणून तेही आवडतात. या आवडी-निवडीची तुम्हाला स्वतंत्र रचनाच करावी लागेल. माणसाला जितक्या गोष्टी आवडतात, त्याची रचना करता येते. माझ्या मतांमध्ये काही घोटाळे नाहीत.

प्र. : सध्या देशाची जी बहुभाषिक आणि बहुसांस्कृतिक प्रवृत्ती आहे, ती पाहता 'इंडियन लिटरेचर' किंवा 'भारतीय साहित्य' अशी त्याची ओळख सांगता येऊ शकेल काय? बहुभाषिक अशा राष्ट्रांमधून त्या राष्ट्राचं म्हणून साहित्य अशी एक एकात्म संघटना निर्माण होईल काय?

: हा विचार आपल्या वेगवेगळ्या भाषांमधल्या समीक्षकांनी अजून केलेला नाही.परंतु एक भारतीय साहित्य असं समजलं जातं. आणि त्याच्यात मग मराठी भारतीय साहित्य, बंगाली भारतीय साहित्य, हिंदी भारतीय साहित्य असे उपविभाग त्याला पडतात. उदाहरणार्थ, युरोपियन साहित्य म्हणजे दोस्तोवस्की, फ्लॉबेर काफ्का, कामू हे सगळे युरोपीय समजले जातात. म्हणजे भाषा बदलली तरी त्याच्यामागची जी वाङ्मयीन सौंदर्यवादी मूल्यं असतात, ती मात्र सगळ्या लेखकांचा सहभाग असणारी अशी असतात. म्हणजे टागोर किंवा साने गुरुजी किंवा प्रेमचंद यांच्यात काही मूल्यं सामायिक असतात जी मूल्यं युरोपातल्या लेखकांमध्ये सामायिक नसतात. उदाहरणार्थ, आपल्या हिंदुस्थानातलं दारिद्र्य, काही तिरस्कार करण्यासारखं नाही. पण युरोपीय लोकांना मात्र ते त्याज्य वाटतं. कारण दारिद्र्य आपल्याभोवती इतकं असतं, आपल्या घरातच ते असतं, त्यामुळं आपले टागोर घ्या, साने गुरुजी घ्या, प्रेमचंद, ह. ना. आपटे घ्या — दारिद्र्याला आपलं समजून लिहीत असतात. युरोपीय माणूस दारिद्र्याला आपलंसं समजणार नाही. आता पुन्हा देशोदेशीच्या साहित्याची जर तुलना केली तर मग त्यातही रशियन साहित्य आपल्याला

जास्त जवळचं येईल कारण रशियन लेखक दारिद्र्याला युरोपियनांइतके त्याज्य मानत नाहीत. त्तर दारिद्र्यातही माणसांचा काहीतरी मोठेपणा दिसतो आणि त्याच्यातही काहीतरी डिग्निटी असते, असं आपल्याप्रमाणे रशियन लेखकही मानतात. म्हणून रशियातले असे लेखक आणि आपल्यातले असे लेखक यांच्यात मग सामायिक असं काहीतरी यायला पाहिजे. असं जर आपण विचार करत गेलो तर अरब देशातील काही गोष्टी आपल्याशी जुळणाऱ्या दिसतील. शेवटी हे भेद आपल्या सामाजिक आणि सांपत्तिक परिस्थितीमुळेच पडत जातात आणि जमिनीचं ते वैशिष्ट्य ठरतं. म्हणजे एकाच भौगोलिक परिस्थितीतील लोकांना बऱ्याचदा सारखेच सांस्कृतिक घटक मिळत असतात. युरोपातले लोक कमीजास्त अंतराने पुढेच गेलेले असतात. आशियातील लोक कमीजास्त अंतराने मागेच पडलेले असतात, असं एक निश्चित म्हणता येतं.

प्र. : हा सामाजिक दुवा बहुभाषिक राष्ट्रात असतो. हिंदीसारख्या आपल्याकडील बहुसंख्य लोक वाचू शकतात त्या भाषेत आलं तर...?

: कुठलीतरी सर्वांना येणारी एक हिंदुस्थानी भाषा असणं आवश्यक आहे. हे सगळ्यांनाच सोयीचं जाईल. त्याच्यातूनच आपली जी हिंदुस्थानची अस्मिता आहे ती जास्त प्रतीत होईल. हा प्रश्न मला असं वाटतं, तामिळी, काश्मीरी, मराठी, पंजाबी, बंगाली या सगळ्या भाषेच्या लोकांनी मिळून फारशी खळखळ न करता सोडवायला पाहिजे. पूर्वीच नीट प्लॅनिंग केलं असतं तर मला वाटतं तो पूर्वीच सुटला असता. आपल्याकडे इंजिनिअरींग लँग्वेजचं असो की टेपरेकॉर्डर तयार करावयाचं असो अजून वाढलेलं नाही. लँग्वेजेस प्लॅन केल्या पाहिजेत.

प्रश्न : आता नेमाडे, तुमच्या कादंबऱ्यांच्या एकंदर फॉर्मच्या दृष्टीने प्रश्न. तुमची गाजलेली कादंबरी कोसला आणि त्यानंतरच्या, यांची प्रकृती साधारणपणे आत्मकथनात्मक आहे. कोसला तर खेडेगावातील संवेदनशीलतेत वाढलेला, डोळस असलेला पांडुरंग आणि पुढच्या कादंबऱ्यांतील कारा असलेला चांगदेव यांच्या भोवतालच्या जीवनाविषयीच्या प्रतिक्रिया नोंदवत नोंदवत कादंबरी घडते. अशा प्रकारचा 'पॉईट ऑफ व्ह्यू' स्वीकारण्यामागे तुमचा काही हेतू आहे का? साहित्यिक प्रगल्भतेच्या दृष्टीनं म्हणा किंवा तुम्हाला जो मुद्दा मांडायचा तो या पद्धतीनंच व्यवस्थित मांडला जाऊ शकेल काय? सामान्यपणे कादंबरी लेखन जे आम्ही वाचतो नॉर्मली ते असं दिसतं की काहीतरी संपलेलं आहे. फिनीश्ड आहे; ते मी बघतो आणि ते घेऊन व्यक्त करतो आणि त्याच्यातून कादंबरी घडते. इथं हा अनुभवच लहानपणापासून म्हणजे विशिष्ट वयापासून विशिष्ट वयापर्यंत अशा प्रवासातनंच चालत गेलेला आहे. आणि त्याच्यातून ती सगळी रचना घडत जाते. दलित साहित्यातही ४/५ आत्मकथनपर लेखनं निघाली. दया पवार म्हणा, लक्ष्मण माने म्हणा, माधव कोंडविलकर म्हणा, प्र. ई. सोनकांबळे म्हणा — तर या पॉईंट ऑफ व्ह्यूच्या संदर्भात आणि दलित आत्मकथनपर लेखनाच्या संदर्भात तुम्हाला काही सांगता येईल का?

: प्रथम पुरुषी निवेदन ही तर जुनीच गोष्ट आहे. फार पूर्वीच गोडसे भटजींचा प्रवास वाचतांना, अधूनमधून लीळांचरित्रामध्ये ते दिसतंच होतं. निव्वळ प्रथमपुरुषी निवेदनाचं तंत्र म्हणूनच नाही, परंतु आत्मनिवेदनाचा जो हल्ली प्रवाह सगळा वाढतोय, याच्यात त्या तंत्राच्या पलीकडचं बरंच आहे. कारण हे सगळे जे लिहिणारे तुम्ही सांगितले ते सगळे स्वतःपुरतं लिहीत नाहीत तर स्वतःला एका मोठ्या जनसमुदायांचे प्रतिनिधी म्हणून लिहितात, असं शोधून काढता येईल. *कोसला* मध्ये पांडुरंग सांगवीकर म्हणजे सबंध विद्यार्थी त्याच्यामागे बोलतात की काय असं दिसेल किंवा प्र. ई. सोनकांबळ्यांच्या *आठवणीचे पक्षी* मध्ये मराठवाड्यातला एक माणूस प्रांजळपणे निर्मळपणे व्यक्त झालेला दिसेल. वाङ्मयप्रकार निवडतांना लेखक आपला प्रामाणिकपणा जास्तीत जास्त कशात चांगला बसेल हे पाहात असतात. म्हणून हा प्रकार गेल्या २०-३० वर्षांत जास्त वापरला गेला असावा.

प्र. : यात असं दिसतं, दया पवारांचं पुस्तक आलं, सोनकांबळ्यांचं पुस्तक आलं, जवळपास त्या पद्धतीची पुस्तकं वेगवेगळ्या समाजाचेच लोक लिहायला लागले. कैकाडी समाजानं लिहिलं, महार समाजानं सुरुवातीला लिहिलं याच्यातून एक अशी मोनोटोनी किंवा तोच-तो-पणा किंवा अनुभवाचं पुनर्लेखन होतं असं नाही का वाटत?

: तो दोष याच्यात येईलच. कारण दलित लेखकांनी किती जरी बंडखोरी आपण करतो असं म्हटलं तरी त्यांना इतरांनी शोधलेलेच फॉर्म्स वापरावे लागताहेत. आणि स्वतःचा फॉर्म काही शोधता येत नाही, अशी परिस्थिती आहे. आणि याचं कारणही असावं. यांना ज्या सोयिस्कर पद्धतींनी कदाचित इतरांनाही सांगू नये अशा काही गोष्टींसाठी हा फॉर्म कदाचित आवडला असावा. म्हणजे अप्रामाणिकपणासाठी उपयोग होईल की काय या फॉर्मचा, अशी परिस्थिती पुढे येईल; सुरुवात करतांना नसली तरी! तर त्या त्या वेळच्या प्रामाणिक लोकांनी हे मोडून त्याच्यातून बाहेर येणं हा मार्ग असतो..

प्र. : शेवटचा प्रश्न. लिटल मॅगझीन्स मराठीतले काय, हिंदीतले काय, जवळपास थोडे दिवस राहतात आणि बंद होतात. पण आपण पुष्कळ वेळा सांगतो की लिटल मॅगझीन्सचं वयही तितकंच लहान असावं. त्याला सातत्य वगैरे काही असावं असं काही वाटत नाही. पण व्यवस्थेशी बंडखोरी करण्यासाठी म्हणून एक पॅरलल अशी व्यवस्था लिटल मॅगेझीन्समध्ये वापरत असतात. ती कायम रहायला पाहिजे. पण ती सारखी बंद पडतात. म्हणून ही चळवळ चालू ठेवण्यासाठी म्हणून आपल्याला काय करता येईल? महाराष्ट्रातली दर्जेदार समजली जाणारी पत्रकं होती, मासिकं होती ती बंद पडल्यानंतर बरीच हळहळ व्यक्त केलेली आपणास दिसेल. म्हणजे छंद *बंद पडलं तेव्हा,* अभिरुची *बंद पडलं तेव्हा, आणि आता* सत्यकथा *बंद पडल्यानंतरही त्याचं दुःख वाटलं वगैरे. आपल्या वाङ्मयीन ट्रॅडीशनमध्ये काही गोष्टी येतात, बंद पडतात; त्याच त्या परत चालाव्यात असं लोकांना का वाटतं म्हणजे त्यांची खरीच गरज आहे का?*

: बंद पडलं तर पडू द्यावं हो, त्याच्यात रडण्यासारखं काही नाही, पण पद्धत आहे ना की कुणी मेला की पहिल्या दिवशी मोठ्यांदा रडायचं, मग दुसऱ्या दिवशी नाही रडलं तरी चालतं. हे काही खरं दुःख होणारे लोक नाहीत असं दिसतं, त्यामुळे त्याच्यात काही हळहळ करण्याची गरज नाही. नवीन मार्ग काढता येतात, नवीन मासिकं काढता येतात, त्याच्यात रडण्यासारखं काही नाही.

प्र. : अशी शक्यता आहे का की सत्यकथा म्हणा, अभिरुची म्हणा, तुम्ही चालविलेलं वाचा म्हणा, मी हिंदीत चालविलेलं गवाह म्हणा, ते जर बंद पडलं तर हळहळ कदाचित तेच लोक करत असतील, जे त्या प्लॅटफॉर्मवरून पुढं गेलेले असतील?

: हे जे हळहळ करणारे असतात त्या त्यांच्या विधवा असतात, असं म्हणता येईल. विधवांची रडणी आता चालणारच. त्याला नाईलाज आहे.

१९८२

● ● ●

3803
२६२५३

मुलाखत : ३

मुलाखतकार : राधाकृष्ण मुळी, गणेश विसपुते, चंद्रकान्त पाटील

प्र. : कोसला या कादंबरीकडे आज बावीस वर्षांनी बघतांना तुम्हाला काय वाटतं?

: पहिलाच प्रश्न अडचणीत टाकणारा असल्यानं मी त्यातल्या त्यात वस्तुनिष्ठ भूमिका घेऊन असं सांगेन की बावीस वर्षं झाल्यानं ही कादंबरी आता मला माझी अशी वाटेनाशी झाली आहे. कारण लिहिली त्या काळात मी तुमच्यासारखा अनेक प्रश्नांनी चक्रावून गेलेला तरुण मुलगा होतो. तरुण मुलगा यावरही त्यावेळी आक्षेप घेतला जाई. 'तरुण मुलगा' असा शब्द वापरण्याऐवजी 'म्हातारा मुलगा' असा शब्द वापरला असता तरी चाललं असतं. थोडक्यात म्हणजे या विशिष्ट वयात मराठी समाजातल्या तरुण मुलांसमोर जे काय प्रश्न असतात ते अत्यंत प्रामाणिकपणे, अत्यंत मनस्वीपणे मांडणारी ती कादंबरी आहे. आणि माझ्याही वाचनात दुसरी तशी कादंबरी आलेली नाही एवढंच मी सांगेन.

प्र. : आताची मुलं तुम्हाला तरुण मुलं वाटतात की वृद्ध मुलं वाटतात?

: आताची मुलं मला माझ्यापेक्षा तरुण निश्चितच वाटतात. कारण आता मुलं खोट्या आदर्शांच्या ओझ्याखाली वाकलेली नाहीत. आमच्या विद्यार्थीदशेत भ्रमात टाकणारे खोटे आदर्श, खोटे प्रश्न आमच्या आधीच्या म्हाताऱ्या मंडळींनी निर्माण केले होते. उदाहरणार्थ, आमच्यावेळी *साधना* होती. आर्यभूषण छापखाना होता. *केसरी* अत्यंत निष्ठेनं चालत होता. राष्ट्रसेवादल होता. ही मी पुण्यात विद्यार्थी होतो म्हणून पुण्यातली उदाहरणं सांगतो. आज *साधना* ही ट्रस्ट समाजवादी चितपावनांनी बुडवली. '*केसरी*'च्या सिंहाला गवत खायला

लागलं. आर्यभूषण छापखान्यात दररोज भानगडी होत असतात. सेवादलातली समाजवादी माणसं कट्टर जातीयवादी निघाली. ही प्रकरणं तुमच्यासमोरच घडताहेत. आमच्यासमोर मात्र हे मोठमोठे आदर्श चुकीचे असूनही ते चुकीचे आहेत हे आम्हाला कळत नव्हतं. आजचा तरुण निश्चितच अशा आदर्श गोष्टींमध्ये अडकलेला नाही. तुमच्यासमोर आज खोटा आदर्शवाद राहिलेला नाही, ही अत्यंत प्रगतीची गोष्ट म्हटली पाहिजे.

प्र. : कोसला *च्या प्रभावामुळे असं काही झालं का की कोसलानंतर एक विशिष्ट स्वरुपाची निर्मितीच अपेक्षिली गेली*

: *कोसला* लिहून झाल्यानंतर ती सर्वत्र साधारण लोकांनी खूप डोक्यावर घेतली. आणि अपेक्षा करण्यात आली की त्या काळातले लेखक जसा लिहिण्याचा कारखाना काढत असत तसा कारखाना मीही सुरू करणार. त्यामुळे त्या काळात मी नौकरीवर नसतांना माझा पोस्टेजचा खर्च मात्र वाढत होता — की तुम्ही कादंबरी लिहा, दिवाळी अंकासाठी कथा पाठवा, अमक्या अंकासाठी अमुक लिहा, तमक्यावर तमुक लिहा आणि मला दिलगिरीपूर्वक असा पत्रव्यवहार दहा वर्षं चालवावा लागला. ह्या दहा वर्षांत मी अधूनमधून स्वतःपुरत्या कविता आणि क्वचित समीक्षा सोडली तर काही लिहिलं नव्हतं. म्हणजे एकूण अपेक्षा वाढल्या पण त्यांचा भंग करणं मला आवश्यक होतं.

प्र. : कादंबरी हाच साहित्यप्रकार प्रामुख्यानं वापरला आहे. त्या मागची तुमची भूमिका काय

: हा प्रश्न बराचसा साहित्यप्रकार कसा वाचला जातो आणि समाजात कोणत्या साहित्यप्रकारामुळे आपलं वक्तव्य यशस्वी ठरेल याच्याशी संबंधित आहे. मी कादंबरीच्या आधी कवितासुद्धा लिहिल्या होत्या. समीक्षा हा प्रकारही मी नियमित करीत आलो आहे. परंतु कादंबरीबद्दल विशेष आकर्षण वाटण्याचं कारण असं की मराठीत कादंबरी हा प्रकार पाहिजे तितका कुणी नीट हाताळलेला नव्हता, असं मला एकूण मराठीच्या अभ्यासावरून लक्ष्यात आलं आणि तरी कादंबरी हा सगळ्यात महत्वाचा साहित्यप्रकार आजपर्यंत मराठीत आहे. असाचच साहित्यप्रकार आपल्याला आव्हान देतो की ज्याच्यात आपल्याला आपलं व्यक्तिमत्व जास्तीत जास्त जास्त मांडता येईल. आणि यशस्वी पद्धतीनं आपले विचार व भावना प्रकट करता येतील.

प्र. : तुमच्या कादंबऱ्यांतून तपशिलानं रंगवलेल्या घटना वारंवार येत असतात. ही कशाची उपज आहे?

: बऱ्याचदा आपल्याला वरवर क्षुल्लक वाटणाऱ्या गोष्टींमध्ये फार मोठं रहस्य असतं. आपण रस्त्यावरून जाताना नियमितपणे एखादा माणूस पाहतो किंवा एखाद्यावेळी आपल्याला खूप नीट कपडे घातलेला, खूप तेल वगैरे लावून ठसठशीत भांग पडलेला मुलगा अचानक दिसतो. या साध्या घटना दिसतात. पण हा आज असा का दिसला, असा का कपडे घालून गेला? याच्यामागे बऱ्याच प्रमाणात त्या माणसाचं सामाजिक,

कौटुंबिक, मानसिक रहस्य दडलेलं असतं. एकूण त्या माणसाचं व्यक्तिमत्व तिथेच सापडलं पाहिजे अशी मूलभूत दृष्टी हवी. नेहमीच्या वाङ्मयात जणू काही रहस्य हे फार मोठमोठ्या गोष्टींमधून खून,बलात्कार, मृत्यू प्रेम करुन त्यानंतर लग्न केलं किंवा केलं नाही अशाच ठिकाणी सापडतं अशी एक मराठी कल्पना होऊन बसली—खरं तर अशा गोष्टींमध्ये फार काही रहस्य नसतं. मला तरी बारक्याशा गोष्टींमध्ये खूप रहस्य असतं असा अनुभव आहे.

प्र. : कोसला मुळे तुमच्या मेलडी कडे विशेषत्वानं दुर्लक्ष्य झालं आहे असं तुम्हाला वाटतं का? आम्हाला तरी मेलडी हा समकालीन कवितेतला उत्तम कवितासंग्रह वाटतो.

: कवितेकडे कादंबरीच्या तुलनेत दुर्लक्ष्य होतंच. गद्य हा प्रकार सर्वसाधारण माणसाला आवडणारा असतो. म्हणून बहुतेक हौशी वाचक आणि समीक्षकही, जे यांच्यातूनच तयार होतात, त्यांची गद्याकडे अधिक ओढ असते. म्हणून आजच्या सामाजिक वाचनपरंपरेत कविता नेहमीच मागासलेला प्रकार ठरतो. चांगल्या कवितासंग्रहाच्या आज पाचशे प्रती सबंध महाराष्ट्रात खपतात. उलट फालतू कादंबरीच्या दोन हजार प्रती कमीत कमी खपतात. म्हणजे महाराष्ट्रीयांची वाचनबुद्धी कवितेच्या बाबतीत एक चतुर्थांश आहे असं म्हणता येईल. माझ्या मते हे प्रमाण याच्या उलट पाहिजे. कारण कवितेत भाषेचा जास्तीत जास्त सर्जक उपयोग केलेला असतो. आपल्या लोकांची भाषिक जाणीव ढासळत चालल्याचं हे लक्षण आहे. आधुनिक काळापूर्वी असा प्रकार नव्हता. आपल्याकडे आधीपासून नामदेव, ज्ञानदेव, जनाबाई, एकनाथ, तुकाराम हे कवी सर्वांच्या जवळचे होते. आपल्या जुन्या लोकांची भाषिक जाणीव आपल्यापेक्षा अधिक चांगली होती.

प्र. : याशिवाय मेलडीनंतर काव्यलेखन थांबवण्याचं दुसरं कोणतं कारण?

: ते बरंचसं वैयक्तिक आहे की कवितेसाठी माणसाला बरंचसं वेडं व्हावं लागतं. कविता लिहितांना तर माणूस ठिकाणावर नसतो असा माझा अनुभव आहे. आज तुम्हाला असं वेड बाळगून जगता येईल असं मला वाटत नाही. आपल्या समाजात विशी-पंचविशीच्या सुमाराला सगळ्यांनाच त्याचा अनुभव असेल. मुलांनी डोकं "ठिकाणा" वर आणावं, कशासाठीही वेडं होऊ नये, असं एक या सुमाराला अपेक्षित असतं की, त्यांनी करिअरकडे, घरादाराकडे आईबापांकडे लक्ष द्यावं आणि व्यावहारिक व्हावं. व्यावहारिक व्हावं म्हणजे त्यामागे हटकून तडजोड असते. बराचसा धूर्तपणा त्यामागे अपेक्षित असतो, आणि असे दुर्गुण तुम्ही अंगी बाणवायला लागला की मग तुम्हाला काही कविता लिहिता येत नाही. असा हा पेचप्रसंग असतो. आणि तो प्रत्येक कवीला सोडवावा लागतो की, त्यानं वेडंच राहात जगावं, की व्यवहारचातुर्य अंगी बाळगावं. माझ्या मते माझ्यात या दोन्ही गोष्टी पन्नास-पन्नास टक्के आहेत, म्हणून मी पूर्ण वेडाही ठरलो नाही आणि पूर्ण व्यवहारचतुरही ठरलो नाही. असा कुठेतरी सुवर्णमध्य म्हणतात तसा प्रत्येक तरुणाला साधावा लागतो असं मला आज वाटतं.

प्र. : कवितेच्या संदर्भात आपण जे सांगितलं ते बरंचसं खरं आहे. पण जगतांना

अतिशय जटिल स्वरूपाचे अनुभव येतात, आणि ह्या प्रक्रियेतले अनुभव गद्यातून मांडता येतील असं मला वाटत नाही. असे अनुभव शब्दांकित करण्यापेक्षा समाजाशी संबधित असलेले ढोबळ स्वरूपाचे अनुभव अधिक महत्वाचे आहेत असं वाटल्यामुळे आपण गद्याकडे वळता. मग तरल स्वरूपाच्या अनुभवांचं काय करायचं?

: ह्या प्रश्नाचं उत्तर दोन टप्प्यांतून देता येईल. पहिला असा की मी कादंबरी लिहिली ती कवितेपासून दूर जाण्याकरता लिहिली हे एका मर्यादेपर्यंतच खरं आहे. कादंबरी हा लवचिक वाङ्मयप्रकार असतो आणि आशयाच्या गरजेनुसार कादंबरीचं गद्य कवितेच्या माध्यमावर जाऊ शकतं, आणि ते मी नेतो. माझ्या नायकाचे अनुभव आपण सांगता तशा प्रकारचे जटिल स्वरूपाचे होऊ लागतात तेव्हा आपोआप त्याच्या जगण्याची भाषा कवितेचीच होऊ लागते. हे माझंच मत नाही तर माझ्या कादंबरीतल्या उताऱ्यांच्यासुद्धा कविता करुन लोकांनी छापल्या आहेत. प्रत्यक्षात ते मी गद्य म्हणून लिहिलं, परंतु ते कवितेच्या स्वरूपात पाहता येतं. हा गैरसमज नसून माझ्या एकूण तत्त्वज्ञानात बसणारंच हे भाषिक वर्तन आहे. कादंबरीला पूर्णपणे ढोबळ होऊन शुद्ध गद्य व्हावं लागतं हे काही अंशीच खरं आहे.

दुसरा टप्पा असा : आपल्याला जगण्याच्या प्रक्रियेत ढोबळ प्रसंगांमधून जावं लागतंच. हे प्रत्येक माणसाच्या नशीबी असतंच. मी मघाशीच सांगितल्याप्रमाणे तरुण वयात येणारे पेचप्रसंग हेच की तुमचा एक पाय स्वतःच्या नादात अन् दुसरा व्यवहाराच्या बुटात — असा हा व्यवहाराचा बूट कायम तुमच्या डोक्यात बसत असतो. आणि तुमचे अनुभव ढोबळ होण्याची प्रवृत्ती वाढत जाते. बॅचलरहुडच्या — कोरेपणाच्या काळात असे प्रसंग कोसळत असतात. उदाहरणार्थ, तुम्हाला इंटरव्ह्यूला कुठेतरी बोलवलं जातं आणि तुम्ही कितीही प्रामाणिकपणे या प्रसंगाला सामोरे गेलात तरी समोरचा माणूस सुपारी चघळत तुम्ही कधी चुकता याची वाट पहात नवीन नवीन प्रश्न विचारत असतो. कारण वशिल्याचा उमेदवार आधीच ठरलेला असतो. आता अशा घटना ढोबळ म्हणून त्यांची प्रतारणा करणं आणि जटिल तरल अनुभवांवरच लिहिणं हे बरोबर होणार नाही.

प्र. : मराठी परंपरेतील एक लेखक म्हणून तुम्हाला मराठी माणसाची विशेष अशी काही प्रवृत्ती जाणवली आहे काय? आधुनिक काळात तिच्यात लक्ष्यात येण्यासारखे काही बदल घडले आहेत काय?

: मराठी माणूस हा सबंध हिंदुस्थानात सगळ्यांनाच जरा विचित्र वाटणारा असा प्राणी ठरलेला आहे. एकूण बारा-तेराव्या शतकापासून आपल्याला माहित असलेला महाराष्ट्राचा इतिहास घेतला तर नामदेव, चक्रधर, ज्ञानदेव, शिवाजी, बाजीराव, फुले, गोखले, टिळक, आंबेडकर यांच्यापर्यंत कुठल्यातरी एका विद्रोहाच्या परंपरेत महाराष्ट्रीय माणसं वैशिष्ट्यपूर्ण ठरली आहेत. शेजवलकरांच्या मते पानिपतच्या युद्धात मराठी माणसांचे सद्गुण व दुर्गुण स्पष्टपणे दिसून येतात. यश मिळणं, न मिळणं हा इतिहासात वाखाणण्यासारखा मुद्दा

नसतो. तुमचा समूह एका परंपरेला किती निष्ठेने पुढे नेऊ शकतो, त्यासाठी किती किंमत द्यायला तयार होतो, ह्या निकषावर प्रस्थापित अधिकारवृत्तीला आव्हान देण्याची मराठी प्रवृत्ती मला अभिमानास्पद वाटते. माणसाचा स्वभाव एकूण त्याच्या मातीवरून सामूहिक गुणसूत्रांवरून आणि आसपासच्या परिसराशी झगडत असतांना तयार होत जाणाऱ्या वैशिष्ट्यांवरून ठरत असतो. ह्यानुसार मराठी स्वभाव स्वतःच्या समूहाचे प्रखर गुणदोषविवेचन करणारा ठरला आहे. आणि तो मला अतिशय आवडतो. अशा परंपरेत आपण काम करतो हे अभिमानाचंच वाटलं पाहिजे. राष्ट्रीयत्वाच्या एकूण भारतीय संदर्भात ही प्रवृत्ती आत्मघातकी ठरण्याची शक्यता आहे. आजच्या ऱ्हासशील भारतीय राजकारणात मराठी माणसाचं वर्तन मात्र मराठी परंपरेशी विसंगत आहे हेही कबूल केलं पाहिजे. त्यामुळेच कोणत्याही मराठी लेखकाने स्वतःला आपल्या विद्रोही परंपरेशी जोडून घेणे आज अधिक गरजेचे झाले आहे.

प्र. : मराठी लेखकांच्या तुलनेनं बंगाली, कन्नड आणि मल्याळी लेखकांना ज्ञानपीठासारखी पारितोषिकं अधिक मिळतात. वि. स. खांडेकरांशिवाय इतर एकाही मराठी लेखकाला अशी सर्वोच्च पारितोषिकं मिळाली नाहीत. यावरून मराठी साहित्याच्या दर्जाबद्दल शंका घेण्यास जागा आहे असे तुम्हाला वाटते काय?

: राष्ट्रीय स्वरूपाची पारितोषिकं मराठी लेखकांना मिळत नाहीत, हे मी वर सांगितलेल्या मराठी लोकांच्या आत्मघातकी प्रवृत्तीचे द्योतक आहे. एकतर राष्ट्रीय पारितोषिक ही कंपूशाहीतून निर्माण होणाऱ्या दोनचार मूर्ख माणसांच्या मर्जीवर ठरत असतात. मल्याळी, बंगाली किंवा कन्नड साहित्य मराठीपेक्षा सकस आहे असे मुळीच नाही. दिल्लीतल्या राजकारणी लोकांचे जोडे पुसणारे साहित्यिक किंवा त्यांचे हितचिंतक मराठीत नाहीत हेही दुसरे एक कारण आहे. वस्तुतः इतर भाषांतील ज्ञानपीठ पारितोषिके मिळवणाऱ्या साहित्यिकांच्या तोलाचे महाराष्ट्रात आज पंचवीस तरी लेखक असतील. व्यंकटेश माडगूळकर, जी. ए. कुलकर्णी, कुसुमाग्रज, विजय तेंडुलकर, गंगाधर गाडगीळ, श्री. ना. पेंडसे, जयवंत दळवी, पु. ल. देशपांडे, दुर्गा भागवत, रणजित देसाई या सर्वांनाच ज्ञानपीठ पारितोषिकं मिळाली पाहिजेत. परंतु मराठी लोकांमध्ये भारतीय स्तरावर आपसातले मतभेद विसरून आपले हित साधण्याची दृष्टी नाही. परंतु आधीच मी म्हटल्याप्रमाणे पारितोषिकांचा साहित्यिकाच्या कसाशी फारसा संबंध नसतो. आंतरराष्ट्रीय स्तरावरही नोबेल प्राइझसारखी बक्षिसे असाहित्यिक कारणांवरूनच दिली जातात. प्रूस्त,काफ्का, जेम्स जॉइस, एझ्रा पाऊंड, पॉल व्हॅलरी, डी.एच. लॉरेन्स, अशा अनेक थोर लेखकांना नोबेल प्राइझ मिळालेलं नाही. अशा बक्षिस न मिळालेल्या थोर लेखकांच्या यादीत बसण्याचा प्रयत्न करावा असं मी चांगल्या लेखकांना सांगेन. कारण बक्षीस मिळालेल्या लोकांच्या यादीत बसण्यापेक्षा ते न मिळालेल्या लेखकांच्या यादीत जाऊन बसणे अर्थातच सोपंअसतं

प्र. : बंगाली, कन्नड वगैरे भाषांमधले लेखक मोठ्या प्रमाणावर चित्रपटाच्या

माध्यमाकडे वळलेले दिसतात. मराठीत असे घडलेले दिसत नाही. असे का?

: चित्रपटसृष्टीत मराठी लोक वेगवेगळ्या पातळ्यांवर गाजलेले आहेत. प्रभातयुग, मंगेशकर भगिनी, आणि सी. रामचंद्र यांच्यापासून भारतीय चित्रपटसृष्टीचा पाया घालणारे लोक महाराष्ट्रीयच होते. परंतु मुंबईत भारतीय चित्रपटसृष्टीचे केंद्र असून आणि पुण्यात राष्ट्रीय फिल्म इन्स्टिट्यूट असूनही या माध्यमाकडे पहिल्या दर्जाचे लेखक वळलेले नाहीत ही वस्तुस्थिती आहे. यात शिरलेल्या मराठी लेखकांना चांगले चित्रपट करता आलेले नाहीत हेही सत्य आहे. एकूण या उद्योगाच्या सर्जनशीलतेबद्दल, त्याचप्रमाणे अलिकडच्या मराठी लेखकांच्या या माध्यमावरच्या प्रभुत्वाबद्दल शंका घेण्यास भरपूर जागा आहे.

प्र. : आत्ताच तुम्ही तेंडुलकरांच्या नावाचा उल्लेख केलात. काही दिवसांपूर्वी ह्याच सभागृहात तेंडुलकर असे म्हणाले होते की कलावंताची एकाच प्रश्नावर कलावंत म्हणून आणि माणूस म्हणून वेगवेगळी प्रतिक्रिया असू शकते. तुम्ही त्यांच्या या वाक्याचं समर्थन कसं कराल?

: कलावंत म्हणून वेगळं मत आणि माणूस म्हणून वेगळं मत असतं असं काही मला आतापर्यंतच्या माझ्या आवडत्या लेखकांवरून आणि माझ्यावरूनही मान्य होण्यासारखं नाही. तेव्हा असं विधान तेंडुलकरांनी करणंही बरोबर नाही असं मी म्हणेन.

प्र. : आणखी एक. लेखकाची स्वतःची एक नैतिक भूमिका असावी का? कारण जर त्याची नैतिक भूमिका आधीच तयार असली तर तो ती भूमिका पात्रांवर लादू लागतो, हे कितपत योग्य ठरेल?

: हा प्रश्न लेखक पात्र निर्माण करताना किती सतर्क असतो, उदार बुद्धीनं वास्तवाकडे पाहू शकतो, किती विविध अंगांनी विचार करू शकतो यावर अवलंबून राहील. स्वतःची नैतिकता पात्रांच्यावर लादणं हे काही अशा उदार विचारशीलतेचं द्योतक नाही. आपली नैतिकता ही कादंबरीत असते पण ती पात्रांच्यावर लादल्यामुळे त्यांच्या नैतिकतेला कधीच बाधक ठरत नाही. उलट लेखकविरोधी स्वतंत्र नैतिकता असलेली पात्रे लेखकाच्या नैतिकतेला उठाव आणून देतात. कादंबरीतली वेगवेगळी पात्रं वास्तवात आढळणाऱ्या निरनिराळ्या नैतिक दृष्टिकोनांची लेखकाच्या नैतिकतेशी कमीजास्त विरोध करणारी भूमिका मांडत असतातच. तेव्हा हा झगडा वास्तवाला प्रमाण मानणाऱ्या साहित्यात येईल असं मला वाटत नाही. नैतिकतेचे विविध प्रकारचे ध्रुव एका कादंबरीत येऊ शकतात.

प्र. : पण नैतिकता जेव्हा पात्रांवर लादली जाते तेव्हा तो एक बोधवादाचा प्रकार होत नाही का?

: हो. असं बोधवादी साहित्यही लिहिलं जातं. पण असं लोकांना उपदेश करणारं प्रचारकी साहित्य आपल्यासमोर नाही. जर लेखक असा बोधवादी झालाच तर वास्तवातून उचललेल्या पात्रांना मुळापासून बिघडवतो. आणि खोटं बोलत जातो, स्वतःची मतं पात्रांच्यावर लादत जातो. ह्यासाठी कादंबरीत स्वतः लेखकाचं एक पात्र असतं, ज्याला

इंग्रजीत 'प्रोटॅगनिस्ट' म्हणतात, आपण त्याला 'नायक' म्हणतो. हे लेखकाची नैतिकता मानणारं प्रभावी साधन उपलब्ध असतांना इतर पात्रांच्यावर स्वतःची नैतिकता पुन्हा लादण्याची खरं तर साहित्यिकाला गरज वाटू नये.

प्र. : तुमच्या कविता आणि कादंबऱ्यांमध्ये येणाऱ्या स्त्रीपात्रांबद्दल सहानुभूतीच निर्माण व्हावी अशीच वर्णनं का येतात?

: 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 रुजवलेली नाही. यामुळे येणारी मर्यादा मी मान्य करतो.

प्र. : तुमच्या कादंबरीतील नायक — कोसला *तला पांडुरंग सांगवीकर नकारात्मक दृष्टिकोन असलेला आहे आणि बाकीच्या कादंबऱ्यांतले नायक स्वीकारात्मक भूमिका घेणारे आहेत — तरी सगळ्यांच्या पदरी पराभवच येतो; या विसंगतीचं तुम्ही स्पष्टीकरण कसं करता ?*

: ही काही विसंगती नाही. आज आपण असं पाहतो की शील—कॅरक्टर सांभाळून जगणारे लोक फारच थोडे आहेत. आता असं शील सांभाळून जगणं, त्यासाठी तडजोड कुठल्या मुद्यांवर करावी आणि कुठल्या मुद्यांवर करू नये हे जाणून जगत राहणं आजच्या काळात जास्तीत जास्त कठीण होत चाललेलं दिसेल. माणसंच विकत घेण्याची प्रवृत्ती आपल्यात राजकारणापासून सुरू झालेली आहे. संस्थांची राजकारणं ह्यावरच चालू आहेत. वेगवेगळ्या थरांतले सत्ताधारी लोक ज्या पद्धतीनं आज वागत असतात, त्यात स्वाभिमानी वृत्तींचा नायनाट करण्यामागे जास्तीत जास्त कल हल्ली दिसतो. अशा प्रवृत्तीत आपल्याला एकच म्हणता येईल जे मी *बिढार, जरीला* आणि *झूल* ह्या कादंबऱ्यांत मांडलं की निदान आपण टिकून राहणं, आपापली मूल्यं निदान आपल्यापुरती तरी टिकवून ठेवणं ही महत्वाची लढाई आहे. ह्यातूनच मग या तीन कादंबऱ्यांमधले नायक मार्ग काढत असतात. वर्षा-दोन वर्षांत सरकारं बदलत असतात, संस्थांमधले लोक निष्ठा बदलत असतात, अनेकांच्या मूल्यनिष्ठांची दिवाळी वाजत असतात, आज मोठी म्हटली जाणारी माणसं उद्या क्षुद्र ठरतात, आज मुख्यमंत्री असतो त्याच्यावर उद्या खटला भरला जातो — अशी सगळी सामाजिक परिस्थिती असताना मला एकमेव चांगला माणूस दिसतो तो असा की ज्याला 'मागे तू हे केलं होतंस आणि आता असं का' असा प्रश्न विचारता येणार नाही. समाजातल्या काही लोकांनी तरी ही वृत्ती युद्धासारखी बाळगली पाहिजे अशी माझी कादंबऱ्यांतून धारणा आहे. असं युद्ध करत राहणं हा व्यावहारिकदृष्ट्या पराभव दिसला तरी ते अधिक मोलाचं आहे.

प्र. : झूल या कादंबरीवर असा आक्षेप घेता येईल की तुमची पात्र जातीव्यवस्थेवर अतिशय कठोर आणि अतिउत्तेजित वाटतील अशा प्रतिक्रिया व्यक्त करतात. प्रत्यक्षात जातिव्यवस्था अशी प्रतिक्रिया देण्याइतकी आहे काय?

: आपण 'जातिव्यवस्था' ऐवजी 'जातीयता' हा शब्द वापरला असता तर बरं झालं असतं. जातीव्यवस्थेच्या मी विरुद्ध नाही, परंतु जातीयतेच्या मी विरुद्ध आहे. जातीव्यवस्था आपल्या देशात राहील. जातीव्यवस्थेशिवाय हिंदुस्थानातली अगणित समूहांची व्यवस्था टिकेल असं मला वाटत नाही. आपल्या अफाट जनसमूदायात धार्मिक, वांशिक, भाषिक इत्यादी अनेक सूक्ष्मातिसूक्ष्म mating groups बेटीव्यवहार करणारे समूह आपापली अस्मिता टिकवून स्वायत्त रीतीने जगत आले आहेत. यांच्यात परस्परांचा आदर करण्याची मूलभूत तत्वं आहेत. ह्या आपोआप तयार झालेल्या आडव्या परस्परसमान रचनेला मी जातीव्यवस्था म्हणतो. परंतु या समूहांची उभी श्रेणीव्यवस्था लावण्याचे प्रयत्न कट्टर हिंदुत्ववादी पूर्वीपासून करत आलेले आहेत. असे प्रयत्न म्हणजेच जातीयता: आपण जास्तीतजास्त कठोर प्रहार कशावर करायला पाहिजे तर तो जातीयतेवर. मराठवाड्यातल्या लोकांनी जातीयतेबद्दल बोलणं नवीन नाही. वर्तमानपत्रांच्या, संस्थांच्या, राजकीय प्रणालींच्या आडून शिताफीने हे जातीयतेचे विष आपल्यात पसरवलं जातं. महाराष्ट्रात तेराव्या शतकापासून सर्वच विचारवंतांनी जातीयतेवर प्रहार केलेला आहेच. परंतु तो अधिक खोलवर करणं आवश्यक झालं आहे, विशेषतः जातीयतेच्या उंचसखलपणानुसार तो बदलत जाईल.

प्र. : पण जे जातीय आहेत तेच जातीव्यवस्था आवश्यक आहे असे म्हणत असतात. त्यामुळे जातीव्यवस्था मानणारेच कट्टर हिंदू आहेत असा गैरसमज होण्याची शक्यता फार मोठ्या प्रमाणावर निर्माण होते. हा निष्कर्ष आपल्याही डोक्यात आहे का? जातीव्यवस्था आणि जातीयता हे दोन वेगळे ध्रुव आहेत आणि या प्रत्येकाची वेगळी मूल्यव्यवस्था आहे हा फरक समजण्याइतके आपले वाचक प्रगल्भ असतील असं, नेमाडेसर, मला वाटत नाही.

: मी माझ्या वाचकांची माझ्या पुढील *हिंदू* ह्या कादंबरीसाठी झूल लिहून एक पार्श्वभूमीच तयार केलेली आहे. तुम्ही म्हणता तशी प्रगल्भता माझ्या वाचकांना यावी अशी माझी अपेक्षा आहे. कट्टर हिंदुत्ववादी हा हिंदूंना मिळालेला शापच आहे, कारण ते जातीव्यवस्था आणि जातीयता हे दोन विरुद्ध ध्रुव पुरातन काळापासून एकत्र करू पाहत आहेत. हिंदू समाजाचा पराभव या वृत्तीशीच निगडित आहे. केवळ विश्वमानव म्हणून जगणे किंवा विश्वहिंदू म्हणून जगणे प्रत्यक्षात अशक्य आहे. अशाच प्रतिगामी प्रवृत्ती मुसलमान, ख्रिस्ती वगैरे लोकांमधेही दिसतात. पण आपण आपल्यालाच ऐरणीवर ठेवणे अधिक बरे! तुम्ही म्हणता तसा गैरसमज जातीव्यवस्थेचे खरे स्वरूप लक्ष्यात आल्यावर आपोआपच नाहीसा होतो.

प्र. : दोस्तोयवस्की हा आपला आवडता लेखक आहे. मानवी अशांततेचं उत्तर कुठेतरी श्रद्धा आणि धर्म यांच्यात सापडण्याची शक्यता त्याच्या कादंबऱ्यांमधून दिसते. आपल्या कादंबरीतले नायक विलक्षण प्रकारची मानसिक अस्वस्थता कायम उपभोगत असतात.

पण यावरचं उत्तर मात्र आपण कोणत्याही कादंबरीत दिलेलं नाही. याचं उत्तर तुम्हाला समकालीन समाजव्यवस्थेत शोधायचं आहे काय?

: दोस्तोयवस्कीनं क्रमाक्रमानं दहाबारा कादंबऱ्या आणि वीसेक दीर्घकथा लिहून जीवनातल्या प्रश्नांची उत्तरं लिहिण्याच्या प्रक्रियेच्या शेवटी *कारमाझोव्ह बंधू* मध्ये सुचवली. आता मलाही तुम्ही अशा उत्तरासाठी इतक्या कादंबऱ्या लिहायला लावता की काय, अशी भीती माझ्या मनात निर्माण झाली आहे. तूर्त माझ्या आजच्या परिस्थितीत *हिंदू* सुद्धा लिहून होत नाही, त्यामुळे मीही त्या उत्तरासाठी माझी मानसिक अस्वस्थता पुढे ढकलत नेत असतो.

प्र. : हा एक प्रकारे धूर्तपणाच होईल की आपली अस्वस्थता वाचकांपर्यंत न्यायची आणि आपण मात्र उत्तर पुढे ढकलायचं—

: मी लिहीत राहणार आहेच तेव्हा हा धूर्तपणा आहे की नाही हे ज्यावेळी मला उत्तर सापडेल त्यावेळीच कळेल. अर्थातच नेहमीच्या व्यवहारातून आणि जगण्यातून मला याचं उत्तर सापडेल. माणूस काही बेट नसतो, तो अनेकांशी जोडलेलाच असतो. तेव्हा माझ उत्तर पर्यायानं तुमच्याबरोबर जगत राहूनच मिळेल. सामाजिक पर्यावरणाचा लेखकाशी घनिष्ट संबंध असतो. त्यामुळे तुम्हा सर्वांकडून मला मिळणाऱ्या स्टिम्युलस्वर मला उत्तर सापडतं की नाही हे ठरेल. समाजात सर्वत्र चालणारा विचारच लेखकाकडे एकत्रित होऊन येत असतो. त्यामुळे ही जबाबदारी तुमचीसुद्धा आहे.

प्र. : हा प्रश्न तुमच्या टीकावाङ्मयाबद्दल. एखादा ललितलेखक टीकावाङ्मय लिहितो तेव्हा त्याचं टीकालेखन हे आत्मसमर्थनार्थ असतं असं आपल्याकडे मानलं जातं. तुमची टीकालेखनामागची विशिष्ट भूमिका कोणती, तशी कादंबरी लेखनामागे आहे?

: साहित्यात लेखक हा लोकांशी, समाजाशी आणि पर्यायानं स्वतःशी संवाद घडवत असतो. परंतु समीक्षेत मात्र समीक्षकाला पहिल्यांदा साहित्यासमोर उभं रहावं लागतं. त्याचा अर्थ कळल्यावरच नंतर लोकांशी संवाद साधणं सुरू होतं. हा फरक मानल्यामुळे तुम्ही समजता ती भीती काही मला वाटली नाही. पण दूरान्वयानं असं होऊ शकेल की आपल्याला आवडणारं किंवा न आवडणारं साहित्य हे आपल्या स्वतःच्या साहित्यिक भूमिकेवरून ठरत असेल. ही भूमिका समीक्षकाला मान्य करावी लागेल. एकूण साहित्याचं, साहित्यपरंपरेचं आकलन किती वस्तुनिष्ठपणे समीक्षक करतो यावर ही भूमिका ठरत जाईल.

प्र. १ : एकूण वाङ्मयीन नियतकालिकांमुळे वाङ्मयाचा दर्जा वाढतो काय? वाङ्मयीन चळवळी साहित्याला कितपत पोषक ठरत आल्या आहेत —

प्र. २ : याच्याशीच संबंधित माझाही एक प्रश्न आहे. लघुनियतकालिकांच्या चळवळीमुळे मराठी साहित्याला प्रोत्साहन मिळालं असं तुम्ही मानता का? कारण तुमच्या बिढार मधील उल्लेखावरून असं दिसत नाही.

: वाङ्मयीन नियतकालिकांच्या धोरणानुसार मराठी वाङ्मयाचा दर्जा कधी वाढला आहे तर कधी घसरला आहे. १९६० पूर्वीच्या कुठल्याही वाङ्मयीन मासिकात मराठी साहित्याचा विस्तृत परीघ प्रकट होत नव्हता. या मासिकांच्या भूमिकांनुसार त्या त्या संपादकाला आवडेल अशा पद्धतीचं लिहिलं जात होतं. उदाहरणार्थ, लघुकथांना या मासिकांमुळे नको तेवढी चालना मिळाली. त्यामुळे प्रदीर्घ सकस विस्तृत समाजदर्शन घडवणारे वाङ्मयप्रकार बुडित निघाले. व्यंकटेश माडगूळकरांसारखा थोर लेखकही त्यामुळे बारक्या बारक्या गोष्टी लिहून प्रदीर्घ वाङ्मयप्रकार हाताळायला नाकाबिल झाला. ह्या सुमारास लघुनियतकालिकांनी मोठेच कार्य केले. साहित्यमूल्यांच्या घडणीच्या दृष्टीनं त्यांचा फारसा उपयोग झालेला नाही हे मी *बिढार* मधे मांडलंच आहे. पण आमचे अनुभव किंवा आमच्या भावना आमच्याच भाषेत मांडल्या गेल्या पाहिजेत, मग त्या तरुण मुलांच्या असोत, दलितांच्या असोत, आम्हाला जे वाटतं ते लिहिलं गेलं पाहिजे, छापलं गेलं पाहिजे, ते तसंच वाचलं गेलं पाहिजे, ही एक मोठी क्रांती साहित्याचा सामाजिक इतिहास लिहिणाऱ्यांना नोंदवावी लागेल, की हे पूर्णपणे लघुनियतकालिकांमधून आलेल्या लेखकांमुळे झालं:

प्र. : मागे सत्यकथा हे उच्चदर्जाचं एकमेव मासिक बंद पडलं आणि मराठी साहित्यात एक मोठी पोकळी निर्माण झाली असं आपल्याला वाटत नाही का?

: हेच मी थोडं फिरवून असं म्हणेन की *सत्यकथा* चालू राहिल्यामुळे जी पोकळी निर्माण झाली होती ती *सत्यकथा* बंद पडल्यामुळे भरून निघाली.

प्र. : तर मग साहित्यसंस्था, साहित्य चळवळी, साहित्यिक मासिकं यांचं साहित्याशी काहीच नातं नाही का?

: यांचं नातं आहे. आपण जर साहित्यिक संस्कृतीचे तीन घटक मानले — लिहिणारा, लिहिलेले वाचकापर्यंत नेणारा आणि शेवटी वाचणारा — या तिन्ही घटकांचा एकमेकांशी सुसंवाद असणं आवश्यक आहे. हा सुसंवाद जेव्हा मोडून पडतो, म्हणजे लिहिणारे लिहितात पण कोणी छापत नाही किंवा छापलंही जातं पण ते सर्वत्र वाचकांपर्यंत पोहचत नाही, आणि पोचलं तर कोणी वाचत नाही. ह्यातलं काहीतरी एक मराठीत नेहमीच घडत असतं. हे काही सुसंवादाचं लक्षण नाही. खरी जोरकस साहित्यिक चळवळ अशी असते की तिच्यात जे जे वाचकांना पाहिजे असतं ते पुस्तकविक्रेत्यांकडून, प्रकाशकांकडून मिळायला पाहिजे. तसंच प्रकाशक वगैरेंना योग्य ती मागणी पुरवणारं साहित्यही निर्माण झालं पाहिजे. आणि अजून हे चक्र पूर्ण जोडून घ्यायचं असेल तर लिहिणाऱ्यालाही स्टिम्युलस मिळाला पाहिजे. हे जेव्हा चुकतं तेव्हा मग मराठीतल्यासारखे चुकीचे लेखक, चुकीचे प्रकाशक आणि चुकीचे वाचक निर्माण होतात.

प्र. : सिनेमा, टेलिव्हिजन ही विसाव्या शतकातली प्रभावी माध्यमं आहेत. या वाढत्या टीव्हीसंस्कृतीत लेखकाचं भविष्य काय?

: वेगवेगळी माध्यमं वेगवेगळ्या पद्धतीचे विचार मांडतात. त्यामुळे टीव्ही किंवा सिनेमा आल्यानं कुठल्याही देशात साहित्य मागे पडलेलं नाही. तांत्रिक-औद्योगिक संस्कृतीत टीव्हीची आवश्यकता असते असं समीकरण मांडता येईल. कारण वाचायला जी एनर्जी लागते ती औद्योगिक क्षेत्रातल्या इंजिनिअर वगैरेंना देता येत नाही. वाचनाची परंपरा ही सांस्कृतिक मूल्ये मानसिक पातळीवर खोलवर रुजवण्याची असते. तिला टीव्हीसारखी करमणुकीची पेटी हा पर्याय होऊ शकत नाही. काहीच न वाचणाऱ्या लोकांना टीव्हीवर निदान करमणुकीखातर एखाद्या उत्तम कथा-कादंबरीवरचा चित्रपट पाहणे शक्य होईल. त्यामुळे लेखकांनी टीव्हीची भीती बाळगायची गरज नाही.

प्र. : साहित्याच्या कसदारपणाच्या संदर्भात 'सफरिंग' बद्दल एका परिसंवादात आपण आग्रहाची भूमिका मांडली होती. 'सफरिंग'ची आपली काय व्याख्या आहे?

: कुठल्याही संवेदनक्षम माणसाला जगण्याच्या कोलाहलात नैसर्गिकपणे वेदना होत असतात. जगण्याचा आणि आपला जेव्हा संवाद साधला जातो तेव्हा त्याला आपण सुख म्हणतो आणि संवाद साधलाच जात नाही त्याला आपण दुःख म्हणतो. थोडक्यात हा जन्माला आल्यापासूनचा व्यापार आहे. मला असं वाटतं की लेखकाच्या वाट्याला हा दुसरा भाग जास्त येत असावा. कारण त्याची स्वतःची एक नैतिक भूमिका ठरलेली असते. आणि त्याला सर्व बाजूंनी मोठ्या प्रमाणावर विरोध होत असतो. या नैतिक भूमिकेची भोवतालशी तडजोड करायची बहुधा लेखकाची तयारी नसते. त्यामुळे नैतिकता बाळगणाऱ्या लेखकांसारख्याच इतरांनाही सर्व बाजूंनी होणारा ताप वाढत जातो. मी तर असं समीकरण मांडेन की जितकी एखाद्याची नैतिकता स्पष्ट आणि व्हर्टिकल असेल तितक्या प्रमाणात त्याला जास्त सफरिंग होत जाईल. प्रत्येक काळातल्या साहित्याचा कस त्या त्या काळातल्या दुःख सोसण्याच्या पातळीवर ठरतो. ह्यामुळेच तुकाराम मराठीतला सर्वात मोठा कवी ठरतो.

१९८५

● ● ●

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
क्र. ....
... शाखा (स्थळ प्रत)

ऋणनिर्देश

येथे पृष्ठानुक्रमे त्या त्या लेखासमोर दाखवलेल्या नियतकालिकाचे वा संग्रहाचे संपादक, प्रकाशक, परिसंवादाचे संयोजक, संस्थेचे पदाधिकारी, तसेच मुलाखतकार आणि भाषांतरकार ह्या सर्वांचा प्रस्तुत लेखक ऋणी आहे.

प्रत्येक लेखाच्या प्रथम प्रकाशनाची माहितीही दिली आहे. जेथे मूळ इंग्रजी लेखाचे भाषांतर केले असेल, तेथे भाषांतरकाराचा उल्लेख केला आहे; असा उल्लेख नसेल तेथे भाषांतर खुद्द लेखकाने केले आहे, असे समजावे.

३. ''*निरस्तपादपे देशे : श्री. के. क्षीरसागर यांचा वादसंवाद*'' (परीक्षण), *रहस्यरंजन*, ऑक्टोबर १९६१.

१९. ''हल्ली लेखकाचा लेखकराव होतो तो कां?'' (निबंध), *वाचा* : २, १९६८.

३०. ''वारकरी चळवळीची आविष्कारशैली'' (निबंध), भाषांतरकार : चंद्रशेखर जहागिरदार. ''द रिव्होल्ट ऑफ द अंडरप्रिव्हिलेज्ड : स्टाइल इन द इक्सप्रेशन ऑफ द वारकरी मूव्हमेंट इन महाराष्ट्र,'' *जर्नल ऑफ एशियन ॲण्ड आफ्रिकन स्टडीज* : १५ (१ व २), १९८०. *ट्रॅडीशन ॲण्ड मॉडर्निटी इन भक्ती मूव्हमेंट* (लेडेन : इ. जे. ब्रिल, १९८१). *नवभारत*, दिवाळी १९८९.

४६. ''भारतीयांचे इंग्रजी लेखन'' (निबंध), *रोल ऑफ इंग्लिश इन द कॉमनवेल्थ वरील परिसंवाद,* तर्फे : ध्वन्यालोक, म्हैसूर, नोव्हेंबर १९८१. ''अगेन्स्ट रायटिंग इन इंग्लिश : ॲन इंडियन पॉइंट ऑफ व्ह्यू,'' *न्यू क्वेस्ट* : ४९, जाने.-फेब्रु. १९८५. *नवभारत,* ऑक्टो.-नोव्हें. १९८५.

६१. ''परीघ आणि केंद्र यांची फारकत'' (निबंध), *परिवर्तनाचे प्रवाह : महाराष्ट्र १९३२-१९८१,* संपा. श्री. ग. मुणगेकर (पुणे : कॉन्टिनेन्टल, १९८२).

६८ ''मराठी साहित्य आणि आधुनिकीकरण'' (निबंध), *महाराष्ट्रातील आधुनिकीकरण वरील परिसंवाद,* तर्फे : विचार प्रकाशन, औरंगाबाद, नोव्हेंबर १९८२. *महाराष्ट्रातील आधुनिकीकरण,* संपा. कमल मुळे व इतर (औरंगाबाद : विचार, १९८६).

७५. ''बांधिलकीचे सामाजिक संदर्भ'' (निबंध), *लिटरेचर ॲण्ड कमिटमेंट वरील परिसंवाद,* तर्फे : तुळजाराम चतुरचंद महाविद्यालय, बारामती, सप्टेंबर १९८२.

७८. ''साहित्यातील देशीयता'' (निबंध). *नेटिविझम इन मॉडर्न लिटरेचर्स वरील परिसंवाद,* तर्फे : कस्तुरबाई वालचंद महाविद्यालय, सांगली, नोव्हेंबर १९८३. ''द कॉन्सेप्ट ऑफ नेटिविझम्,'' *न्यू क्वेस्ट* : ४५, मे-जून १९८४. *महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका,* जाने.-मार्च १९८८.

९५. ''पद्मा गोळे यांचा *स्वप्नजा*'' (परीक्षण), *आलोचना* १ (१), सप्टेंबर १९६२.

१००. ''ॲन ॲंथॉलजी ऑफ मराठी पोएट्री, संपा. दिलीप चित्रे'' (परीक्षण), ''टोवर्डस् अ डेफिनिशन ऑफ मॉडर्निटी इन मॉडर्न मराठी पोएट्री,'' *महफिल (जर्नल ऑफ साऊथ एशियन लिटरेचर)* : ६ (२ व ३), १९७०. *आलोचना* ७ (६), फेब्रुवारी १९६९.

मराठी कवितेची इंग्रजी भाषांतरे '' : ''सुर्वे, करंदीकर, संत (परीक्षण), *आलोचना* १७ (७), मार्च १९७९.

११७. ''अरुण कोलटकर : द्विभाषिक कवित्व'' (निबंध), *कॉमनवेल्थ लिटरेचर वरील परिसंवाद,* तर्फे : इंग्रजी विभाग, मराठवाडा विद्यापीठ, औरंगाबाद, मार्च १९८४. ''अरूण कोलटकर ॲण्ड बायलिंग्युअल पोएट्री,'' *इंडियन रीडिंग्ज इन कॉमनवेल्थ लिटरेचर,* संपा. जी. एस्. आमूर व इतर (न्यू दिल्ली : स्टर्लिंग, १९८५).

१२७. ''अनुराधा पाटील यांचा *तरीहि*'' (भाषण), *पुस्तकपरीचय,* आकाशवाणी, औरंगाबाद, २५ मार्च १९८६. *पूर्वा,* दिवाळी १९८६.

१३३. ''दलित साहित्य आणि समीक्षा'' (भाषण), *दलित साहित्य संमेलन,* तर्फे : दलित साहित्य संसद, औरंगाबाद, २७-२८ जानेवारी, १९७९.

१३८. ''विद्रोही साहित्य'' (निबंध), ''हायपोथेसेस ॲज टु द नेचर ऑफ प्रोटेस्ट लिटरेचर,'' *प्रोटेस्ट लिटरेचर वरील परिसंवाद,* तर्फे : ध्वन्यालोक, म्हैसूर, जुलै १९८३. *उगवाई,* दिवाळी १९८९.

१४१. ''रुस्तुम अचलखांब यांची *गावकी* '' (भाषण), *प्रकाशन समारंभ,* तर्फे : *अस्मितादर्श,* औरंगाबाद, १५ जानेवारी, १९८४. *अनुष्टुभ,* जाने.-फेब्रु. १९९०.

१४९. ''शरणकुमार लिंबाळे यांची *अक्करमाशी*'' (भाषण), *पुस्तकपरीचय,* आकाशवाणी, औरंगाबाद, २५ मार्च १९८६. *दिव्यध्वनी,* दिवाळी १९८६.

१५४. ''दलित साहित्यावर मुलाखत : मुलाखतकार गो. म. कुलकर्णी,'' *दलित साहित्य : प्रेरणा आणि प्रतिक्रिया,* संपा. गो. म. कुलकर्णी (पुणे : प्रतिमा, १९८६)

१६३. ''नव्या कादंबरीतील नैतिकता'' (निबंध), *न्यू मॉरॅलिटी इन कॉन्टेम्परारी इंडियन फिक्शन वरील परिसंवाद,* तर्फे : साहित्य अकादमी, नवी दिल्ली, सप्टेंबर १९७७. ''न्यू मॉरॅलिटी इन द कॉन्टेम्पररी मराठी नॉव्हेल,'' *वागर्थ* : १८, जुलै १९७७.

१६७. ''आधुनिक मराठी कादंबरीतील सामाजिक वास्तवाच्या चित्रणाची तंत्रे व शैली'' (निबंध), *आधुनिक मराठी साहित्यातील तंत्रे व शैली वरील परिसंवाद,* तर्फे : विलिंग्डन महाविद्यालय, सांगली, जून १९७८. *प्रतिष्ठान,* फेब्रु.- मार्च १९७९. *वाङ्मयीन शैली व तंत्र,* संपा. म. द. हातकणंगलेकर (कोल्हापूर : अभिजात, १९८१).

१७५. ''पु. शि. रेगे यांच्या कादंबऱ्या'' (निबंध), *अनुष्टुभ,* जुलै-ऑगस्ट १९७८. ''परिशिष्ट : दोला'' (परीक्षण), *आलोचना* : २ (९), मे १९६३.

१८७. ''मराठी कादंबरी : प्रेरणा व स्वरूप'' (निबंध), *मराठी साहित्य १९५०-७५ वरील परिसंवाद,* तर्फे : मराठी विभाग, शिवाजी विद्यापीठ व पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई; कोल्हापूर, ऑगस्ट १९८०. *अनुष्टुभ* : ४ (२),

सप्टें.-ऑक्टो. १९८०. *मराठी साहित्य : प्रेरणा व स्वरूप १९५०-१९७५*, संपा. गो. मा. पवार व म. द. हातकणंगलेकर (मुंबई : पॉप्युलर, १९८६).

२२९. "मराठी कादंबरी : संस्कृतीसंयोगाचे स्पष्ट उदाहरण" (निबंध), *कॉन्टेम्पररी इंडियन लिटरेचर अॅण्ड सोशल चेंज वरील परिसंवाद*, तर्फे : इंग्रजी विभाग, उस्मानिया विद्यापीठ, हैद्राबाद, ऑक्टोबर १९८२."मॉडर्न इंडियन फिक्शन : अ क्लिअर केस ऑफ अॅकल्चरेशन," *ऊस्मानिया जर्नल ऑफ इंग्लिश स्टडीज* : १३, १९८३.

२३८. "योगनंदाची गोष्ट : *कथासरित्सागरा*तील भारतीय कथनशैलीचे उदाहरण" (निबंध), "द कन्स्ट्रक्शन प्रिन्सिपल इन द *कथासरित्सागर*," *इक्सपिअरिअन्सिंग लिटरेचर वरील परिसंवाद*, तर्फे : ध्वन्यालोक, म्हैसूर, सप्टेंबर १९८१.

२४३. "वाङ्मयीन प्रभावाच्या अभ्यासाचा सैद्धांतिक आराखडा : आंग्ल-भारतीय संदर्भात" (निबंध), "अ थिअरेटिकल फ्रेमवर्क फॉर इन्फ्लूअन्स स्टडी इन इंडो-अँग्लिअन कॉन्टेक्स्ट," *कम्पॅरेटिव्ह लिटरेचर : थिअरी अॅण्ड प्रॅक्टिस वरील परिसंवाद*, तर्फे : इंडियन इन्स्टिट्यूट ऑफ अॅडव्हान्स्ड स्टडी, सिमला, जून १९८७.
कम्पॅरेटिव लिटरेचर : थिअरी अॅण्ड प्रॅक्टिस, संपा. अमीया देव व शिशिरकुमार दास (न्यू दिल्ली : अलाइड, १९८९).

२५१. "इंग्रजीचा मराठीवरील प्रभाव" (भाषण), *परभाषांचा मराठीवर प्रभाव*, आकाशवाणी, औरंगाबाद, २६ एप्रिल १९८४.

२५६. "आंग्ल-मराठी संपर्काचे वाङ्मयीन स्वरूप" (निबंध), भाषांतरकार : चंद्रकांत पाटील. "लिटररी आस्पेक्टस् ऑफ अँग्लो-मराठी कन्फ्रन्टेशन," *इंडियन वेस्टर्न लिटररी रिलेशन्स वरील परिसंवाद*, तर्फे : डिपार्टमेंट ऑफ कम्पॅरेटिव लिटरेचर, जादवपूर विद्यापीठ, कलकत्ता, सप्टेंबर १९८५.
जादवपूर जर्नल ऑफ कम्पॅरेटिव लिटरेचर : २५, १९८७.

२६५. "मुलाखत," मुलाखतकार चंद्रकांत पाटील, *समाज प्रबोधन पत्रिका* :८१, मे-जून १९७८.

२८४. "मुलाखत," मुलाखतकार भगवानदास वर्मा, *अजिंठा*, दिवाळी १९८२.

२९७. "खुली मुलाखत," मुलाखतकार राधाकृष्ण मुळी, गणेश विसपुते व चंद्रकांत पाटील, तर्फे : चेतना ग्रुप, औरंगाबाद, १७ ऑगस्ट १९८५.
"अवलोकन," *गुलमोहोर*, दिवाळी १९८६.

सूची

विषय सूची

अधिवास्तववाद, १२०-१२२
अश्लीलता, ४, १७, १७३, २८९
अस्तित्ववाद, १२५
आणीबाणी, राजकारण व साहित्य, २८२-२८३
आत्मकथा, १४२, १४९, १५१
आत्मचरित्र, १४३-१४४
आधुनिकीकरण, ६९-७१; महाराष्ट्राचे आधुनिकीकरण, ७०-७४; परंपरा व आधुनिकता, ९८; मराठी समाज व आधुनिकता, २५२; सामाजिक व्यवस्थांचे आधुनिकीकरण, २५९; आधुनिकता व शैलीशास्त्र, ७०, ७९
आंतर्राष्ट्रीयता, ५४, ७८-७९, ९०, ९१, २४८
उसनी मूल्यव्यवस्था, २६०
कविता, २६८, २९९; अनुराधा पाटील यांची कविता, १२७-१३०; अरुण कोलटकरांच्या कवितेचे विश्लेषण, ११७-१२२; पद्मा गोळे यांची कविता, ९५-९९; पु.शि. रेगे यांची कविता, १८३-१८६; शाहिरी कविता, ९८, १०८; कवितेचे रूप, ११७; कवितेतील शब्दकळा, १७६, नवकाव्य, १०६-१०७; मराठी कवितेची परंपरा, २६८
कलावादी भूमिका, १७६-१७७
कादंबरी, २३१-२३२; कादंबरी व दीर्घकथा, १७१; कादंबरी, लघुकथा, व दीर्घकथा, १९७; नवी नैतिक कादंबरी, ६५-६६; रंजनवादी कादंबरी, ६५; वास्तववादी कादंबरी, ६५; व्यक्तिप्रधान कादंबरी, १७२; ऐतिहासिक-पौराणिक प्रतिकृतिप्रधान कादंबऱ्या, २०२-२०५; रीतिप्रधान कादंबऱ्या, २०५-२१२; स्थानप्रधान कादंबऱ्या, २१२-२१४; पोटसमूह-पोटसंस्कृतिप्रधान कादंबऱ्या, २१४-२१६; समस्याप्रधान कादंबऱ्या : २१६-२२४; कादंबरीचा भाषिक अवकाश, २७४; कादंबरीचे रूप व रूपनिर्मिती, १७१-१७२; कादंबरीतील आशयद्रव्य, २३३, कादंबरीतील आत्मकथन, १७२; मराठी कादंबरीतील *यमुनापर्यटन* प्रवृत्ती १८८-२००, *मुक्तामाला* प्रवृत्ती १८९-२००, *मोचनगड* प्रवृत्ती

१८९-२००; कादंबरीतील लैंगिकता, १९०-१९२; कादंबरीतील समाजशास्त्रीय तत्त्व, १२
गांधर्वविवाह, १४५-१४७
जातीयता आणि जातीव्यवस्था, ३०३-३०४
टीका, टीकाकार, आणि टीकाग्रंथ, ३, ६; पांडित्य आणि टीका, ४; विलायती टीकामूल्ये, ७
ट्रॅजेडी, १४, १५
तौलनिक साहित्यविचार, ८३, ८६, २४४-२४८;
तौलनिक वर्णनपर भाषाशास्त्र, २४४, २४६;
तौलनिक प्रमाणके, २६१
दलित साहित्य, १३३-१३४, १४१, १४४, १४८-१४९, १५४, १५६, १७२, २७९-२८०, २९४;
दलितत्त्व, १३५-१३६, १५०, १५४, १५७;
दलित आत्मकथन, १४३, १४९, १५०, २९४;
दलित जाणीव, १५४-१५६;
दलित समीक्षा, १३७;
दलित साहित्यमीमांसा, १३७;
दलित साहित्य व परंपरा, २९५;
दलित साहित्य व मराठी समीक्षा, १३३
देशीयता, देशीपणा, देशीतत्त्व, ६८, ८०-८३, ९२, १०५, १५५;
देशी चळवळ, ४९, ८९;
देशी भाषा, ४८, १२३;
देशी वास्तवद्रव्य, २६०,
देशी व्यवस्था, ५०;
देशी साहित्य, ६७;
देशी साहित्यव्यवस्था, २३०-२३१;
देशी संस्कृती ८५, ८९, २४९;
देशी सौंदर्यमूल्ये, २३०;
देशीयतेचा अतिरेक, ८९;
कादंबरीची देशी परंपरा, १९२;
कादंबरीचा देशीपणा, २२५;
देशी कवितांची इंग्रजी भाषांतरे, १००-१११;
(स्व)देशीवादी प्रेरणा, १९०
नैतिकता, १६३-१६४; कादंबरीकाराची नैतिकता, १६५; नवी नैतिकता, १६५; पारंपारिक नैतिकता, १६६; लेखकाची नैतिकता, १६४, २७६; वैयक्तिक नैतिकता, १६४
परात्मता, १२८, १२९, १६६
परंपरा आणि नूतनीकरण, १७; ब्राम्हो-इंग्रजी परंपरा, १९४; स्व-परंपरेचे भान, २५४;
महाराष्ट्राची मराठी परंपरा, १५७, २३०, ३००
प्रवृत्ती, मराठी कादंबऱ्यांतील, १८८-१९९; मानवी मनातील, ७
बांधिलकीची संकल्पना, ७५-७७, २८८-२९०
भक्तिमार्ग, ४९
भारतीयता, २८६, २९३;
भारतीय टीकाशास्त्र, ७;
भारतीय वाङ्मयीन परंपरा, ४१, ४९, १६३;
भारतीय परंपरा, २३२, २८६;
भारतीय परंपरेचे स्वरूप, २९०;
भारतीयांचे इंग्रजी लेखन, ४६-६०, २६१
भाषा, १०२; भाषा व समाज, २५१; भाषिक उसनवारी, २५५, २५९; भाषिक प्रभाव, २५१; भाषिक साम्राज्यवाद, ४८; भाषेचे बाह्यांग व आंतरिक अंग, २५१; भाषाशास्त्रीय अभ्यासशाखांचे वर्गीकरण, २४४-२४६; तौलनिक वर्णनपर भाषाशास्त्र, २४६; देशी भाषा, ४८, १२३; द्विभाषकत्त्व, ५३, २५९; द्विभाषिक सर्जन, ११८; परभाषेचा दबाव, २५८; भारतीय भाषा, २९४; बोलीभाषा, ३०, ५०-५३, १७२; मराठी भाषेचा उगम, २५२; हिंदुस्थानचा भाषिक इतिहास, ५०
भाषांतर, ६०; भाषांतराचे तत्त्व, १०४, १०६-१०७, ११५; भाषांतरपरंपरा, ११६; कवितेची भाषांतरे, १०१-१०२, ११०-१११, ११३
भूमिसातत्याची संकल्पना, ८२
मराठी अभिरुची, १५८;
मराठी कवितेची परंपरा, १००-१०१; १०९, १३४, २६८, २८७;
मराठी कादंबरी, ६४-६६, २९२-२९३, २९८;
मराठी कादंबरीचा पट, २०९;

मराठी गद्यशैली, २७०,
मराठी चित्रपटसृष्टी, ३०२;
मराठी नाटकांची परंपरा, २६१;
मराठी भाषेचा उगम, २५३;
मराठी भाषेचा रचनाविस्तार, २५५;
मराठी वर्तमानपत्रे, २८३;
मराठी वाङ्मयीन परंपरा, २५७-२५८;
मराठी समाज, ७०, १७३-१७४;
मराठी समाजातील आधुनिकता, २५२;
मराठी समाजातील जातीव्यवस्था, ८१, १५८, १७३;
मराठीची मौखिक व हस्तलिखित परंपरा, २५२, २५८;
मराठीचे व्याकरण, २५४;
मराठीच्या अंतर्रचनेवरील इंग्रजीचा प्रभाव, २५४;
मराठीतील वाङ्मयीन अड्डेबाजी, २३, २४, ६२, ७७, १३४;
मराठीतील समकालीन वाङ्मयीन समीक्षा, २६८;
मराठीवरील इंग्रजीचा प्रभाव, २५२;
आंग्ल-मराठी संपर्क, २५६-२६२;
(समकालीन) मराठी नाटक, २६८
महानुभाव गद्य, ३१, ८९, १७२, २७०, २८७;
महानुभाव तत्त्वज्ञान, १५६;
महानुभाव बंड, २४८;
महानुभावीय मराठी, २५२;
महानुभावांचे साहित्य, २६७
रूपवाद, ६४
रोमँटिसीझम्, ४, ५, ७, ८-१२, १२८-१६९,
रोमँटिक आदर्शवाद, ४८;
रोमँटिक तत्त्व, १९०
लघुनियतकालिके, १७२, १९४, २७५, २७८, २८७, २९५, ३०५-३०६
ललित लेखकाची समीक्षा, ३०५
लेखकाची आदिशक्ती, आदिलेखकाची प्रतिमा, २६, २७, २९, २८१
लेखकाची सामाजिक बांधिलकी, २९१
लेखनस्वातंत्र्य, २०-२२, २६, ६८
वसाहतवाद, ४७, ७७, १२६, १६३, २३३
वसाहतवादी आंतर्राष्ट्रीयता, ७८-७९, २४८
वसाहतवादी दबाव, २५३
वाङ्मयीन अड्डेबाजी व धंदेबाजी, २०-२१, २५
वाङ्मयीन प्रभाव, २४३-२४४
वाङ्मयीन व्यवस्था, २४२
वाङ्मयीन सौंदर्यव्यवस्था, ५०, ५१
वाङ्मयीन - सौदर्यशास्त्रीय व्यवस्था व परभाषेचा दबाव, २५८
वारकरी चळवळ, वारकरी संप्रदाय, वारकरी पंथ, ३०-४५, ८९, १७२;
वारकरी आचारसंहिता, ३३;
वारकरी अभिव्यक्ती-कीर्तन, ४३-४४, दिंडी, ४४-४५;
वारकरी तत्त्वज्ञान, ३५, ४०, १५६;
वारकरी संप्रदायाचे विद्रोही विचार, ३४;
वारकरी वाङ्मयाची शैली, ४०-४५
वास्तवता, ९९;
वास्तवाचे वाङ्मयीन चित्रण, २५९;
वास्तवाचे विकृतीकरण, २३५;
सामाजिक वास्तव, ६३;
वास्तववाद, १२-१३, १९१;
कादंबरीतील वास्तववाद, १६९-१७०, १९१, १९८;
विश्लेषणात्मक वास्तववाद, ७१;
वास्तववादी परंपरा; १६३,
वास्तवादी कादंबरी, ६५;
वास्तववादी समीक्षेची परंपरा, १३४
व्यक्तिवाद, ६५, ७४-७४, १५५;
व्यक्तिसंकल्पना, २३५;
व्यक्तिवादी संकल्पना, ५८;
व्यक्तिमत्त्वनिर्मिती, ३४;
अरुण कोलटकरांचे कवितेतील व्यक्तिमत्त्व, १२३.
व्यवस्था व व्यवस्थाविरोध (इस्टॅब्लिशमेंट-अँटिइस्टॅब्लिशमेंट), २७८, २८४-८५.
विद्रोही चळवळ, १४२;
विद्रोही साहित्य, १३७-१३९, १४६-१४७;

विद्रोही साहित्याचे मूल्य, १३९;
विद्रोहाचे तत्त्व, १३८;
विद्रोह व परंपरा, १४७-१४८;
महाराष्ट्राची विद्रोही परंपरा, ३००-३०१;
इंग्लंडचे विद्रोही साहित्य, १४२
विश्वसाहित्य, ८५-८६;
विश्वमानव, विश्वहिंदू, ३०४;
वैश्विकता, ८३
शैली, १३०, १६७-१६८, १८८; शैलीतत्त्व, ७९, ८२, १६७, १६८; शैलीचिन्ह, १२२; शैलीनिष्ठता, १८३; प्रतीकवादी शैली, १६५; अवनतशैली, विरूपित शैली, वैयक्तिक शैली, राष्ट्रीय शैली, ५५-५६; मुद्रणशैली, १७७; वारकरी शैली, ४०-४५; कादंबरीची शैली, १९४-१९८;
भारतीय कथासाहित्यातील कथनशैली, २३८-३९; कवितेची सूक्ष्मदर्शी शैली, १८३; मराठीची गद्यशैली, २७०; अरुण कोलटकरांची शैली, १२४-१२५; पु.शि. रेगे यांची शैली, १७८, १८६; सामाजिक वास्तवाची शैली, १६७; लिखित व मौखिक शैली, ४०-४३; २३०-२३१; लिखित व मौखिक शैलीची परंपरा, १७१; साहित्यिक गद्यशैलीचा विकास, २५३; काव्यशैली व गद्यशैली, १८०; शैलीच्या पातळीवरील विद्रोह, १३९; शैलीशास्त्रीय आधुनिकता, ७०-७९; शैलीचा धर्म, १७०; शैलीचा गुण, १२०; शैलीची वैशिष्ट्ये, ८७; शैलीय व्यवस्था, ५५
समावेशकतत्त्व, २४१
साहित्यकला, ६ ; कॉमनवेल्थ साहित्य, ५४ ; ग्रामीण साहित्य, १५६-१५७; नवसाहित्य, १६; प्राचीन साहित्य, २५३; ललितसाहित्य, ९५; साहित्याचे पुनरुज्जीवन, १९;
साहित्यातील दुःखाची संकल्पना, २७-२८, ३०७; साहित्य-संमेलने, २८०
सिम्बॉलिझम्, ९९
सौंदर्यशास्त्र, ६३ ; वाङ्मयीन सौंदर्यव्यवस्था, ५०-५१; पाश्चात्य सौंदर्यकल्पना, १७४
स्त्रीत्वाची कल्पना, १५२-१५३
स्त्रीलेखिका, १७३
संस्कृत, ५१, ५२
संस्कृत शब्द आणि मराठी, २५५
संस्कृती, ८४, २२६; दलित संस्कृति, १३५-१३६; देशीसंस्कृती, ८५, ८९, २४९; बौद्ध संस्कृती, १६१; वाङ्मयीन संस्कृती, ३०, ५२, ५८, ६१, ६३, ७२, १३७-१३८, १६१, २२६, २७६, २८९, ३०६; लघुकथासंस्कृती, २६७; शहरी संस्कृती, २७६-२७७; सिंधू संस्कृती, २४७; हिंदू संस्कृती, १८९, २३६; मौखिक व लिखित संस्कृती, २५७; संस्कृतिसंकर, ८४; संस्कृतिसंयोग, ३२, १८९, २१९, २३६-२३७; संस्कृतिसंपर्क, ४८-४९, ८५, २१९, २४३, २४९, २५१, २८६, संस्कृतिसंवर्धन, संस्कृतिनियमन, ७३; संस्कृतिव्यवस्था, ५६; वसाहतवादी संस्कृतिसंपर्क, २४७; संस्कृतिसंपर्काची प्रक्रिया, २५९; संस्कृतिसंपर्काचा अभ्यास, २५७; संस्कृतिसंयोगातील उसनवारी, २६१; संस्कृतिसंयोगाची फलश्रुती, २६१; हिंदू संस्कृतीचे पुनरुज्जीवन, ४८, १८८; सांस्कृतिक भान, १२६; कलावंताची सांस्कृतिक भूमिका २२५; सांस्कृतिक वसाहतवाद, १११;
द्विसांस्कृतिकता, ४८, ५७, ५९
हिंदू परंपरा, २६१;
हिंदू समाज, २३६, ३०४;
हिंदू लोकशाही, २८२;
हिंदूंची जीवनदृष्टी, २५८,
हिंदूंची सामाजिक रचना, २६०;
हिंदूंचे नीतिशास्त्र, २६०;
हिंदूधर्मीय आध्यात्मिकता, १६९;
हिंदुस्थानी भाषा, २९४
हिंदुस्थानचा भाषिक इतिहास, ५०
हिंदुस्थानी समाजाची वाङ्मयीन परंपरा, २३०, २५७

• • •

ग्रंथ, ग्रंथकार व नियतकालिकांची सूची

अचलखांब, रुस्तुम, *गावकी,* १४१-१४८
अचीबे (चिनुआ), ७९
अत्रे, प्रल्हाद केशव, २४, ९०
अथर्व, २६६
अनार्य, १५१
अनिल (आ.रा. देशपांडे), ६६, १००-१०१
अपॉलिनेअर, ६९
अभ्यंकर, कुसुम, १८९, २०५, २०८, २९०
अरबी भाषेतील गोष्टी, ८५
अरविन्द, *सावित्री,* ५३-५४
अर्नाळकर (बाबूराव), १८९, २०५
अल्-बिरुणी, ८९
अलि अकबर, २७१
असो, २६६
ॲरिस्टॉटल, २७
आगरकर (गो.ग.), १८९, १९३
आनंद मुल्कराज, ५४-५५,
आनंदी गोपाळ , २०४
आपटे (हरी नारायण), १२, १६, १८९, १९२, १९४, १९६, २१६, २२०, २३२, २३६-२३७, २९३
आंबेडकर (बाबासाहेब), ९०, १३४, १३७-१३८, १४५, १४९, १५७-१५८, १७३, ३००
आर्तेगा (होसे), १७१
ऑक्सफर्ड इंग्लिश डिक्शनरी, दि, ८०
इझीकेल, निसिम, ५५, १११, ११४-११५
इनामदार, ना.सं., १८९; *झुंज,* १६५, *झेप,* १६५, *मंत्रावेगळा,* १६५
इमर्सन, १२
इलियर्ड, ८७, १७६
इंधन, ६६, १७०, २१५, २१७, २३६.
उगवतीचे रंग, १७०, २१७
उपनिषदे, ८५
एक चादर मैलीसी, २८
एकनाथ, ३४, ४४, १५८, २९९
एडिम्बरा रिव्ह्यू, २५३
एलियट, ८५
एल्फिन्स्टन, २५३
ओक, मनोहर, १०२, २६६
ओ'मॅली, एल्.एस्.एस्, २२७
अंबरखान, हुसेन, ३३

कथासरित्सागर, ८५, २३१, २३८, २४०, २४२
कदम, अनंत, २१८; *किडे,* ६६, २१८ २२३, २३६. *पाखरू,* २१८-२१९, *स्त्रोत,* ६६, १६६, १७०, १७१, २१८, २२३-२२४, २३६
कदम, बाबा, १८९, १९७
कदम, स.भा., ३९
कबीर, २४८
करवार, कृष्णा, २६६
करंदीकर, विन्दा, ६७, १०५, ११०, ११२-११४, ११६; *पोएम्स ऑफ विन्दा,* ११२-११४, ११६,
कॅण्डी (मेजर टॉमस), २५३
कॅसाग्राण्ड, जोसेफ ली, २५०
कृष्णमूर्ती, जे., १२
काकोडकर (चंद्रकान्त), १८९, १९७
कानिटकर, माधव, १८९, २०५
कानेटकर, वसंत; *घर,* २१८
कान्होपात्रा, १३४,
काफ्का, २७, २०७, २७१, २९३, ३०१; 'मेटमॉर्फसिस', २१७
कामू (आल्बेर), ७५, २२५; *द रेबेल,* २२८, २९३
कारंथ, शिवराम, ९२
कालिदास, १५, ८५, १९०, २३३, २८६; *मेघदूत,* १९६, *शाकुंतल,* १५
काळसेकर, सतीश, २६८
किप्लिंग, रुडयार्ड, ५५
किसिंजर, ९२
कुरुंदकर, नरहर, २३
कुलकर्णी, गो.म., १५४-१६०
कुलकर्णी, जी.ए., १९७, ३०१; 'माणूस नावाचा बेटा', 'तुती', १९७
कुलकर्णी, वा.ल., २३-१५
कुलकर्णी, श्री.रं., १९५; *प्राचीन मराठी गद्य : प्रेरणा व परंपरा,* २२७
कुंटे (महादेव मोरेश्वर), १२
कुंभार, गोरा, ४४-४५
केचे, मधुकर, १००
केतकर, श्रीधर व्यंकटेश, ४, १३-१४, १६, ६२-६५, १७३, १९६, २१६, २३०, २३२, २३६; *गोंडवनातिल प्रियंवदा,* १३-१४
केशवसुत, ५-७, १२, १६-१७, ७२, १०१
केसरी, २९७
केळकर, अशोक, ६४, १९३, २२७, २६९; *मराठी भाषेचा आर्थिक संसार,* २२७
केळकर, न.चिं., १८९, १९५
कोलटकर, अरुण, ५८-६०, ६७, १०३, १०५-१०७, ११७-१२६, २६६, २६८, २८७; *जेजुरी,* ५७-५९, १२४-१२६; 'इराणी', ११९; 'इराणी रेस्तराँ, बाँबे', १०३, ११८-११९; 'वूमन', १०३.
कोलटकर, सुधीर, १००, १०४
कोलते, वि.भि., ४२, ६४, २३३
कोल्हटकर, बाळ, २६८
कोल्हटकर (श्रीपाद कृष्ण), १५
कोसंबी (धर्मानंद), २४१; *हिंदी संस्कृती आणि अहिंसा,* २५०
कोंडविलकर, माधव, २१५, २९४
क्रोचे, बेनेदेत्तो, २२५; *एस्थटिक,* २२८

खरात, शंकरराव, ६४, १४३-१४४, १७५, २१५; *तराळ-अंतराळ,* १४४
खाडिलकर, कृष्णाजी प्रभाकर, १५; *कीचकवध,* १४-१५
खानोलकर, चिं.त्र्यं. (आरती प्रभू), २३-२४, ६५, ६६, १०४, १८९, १९१, १९९, २०५, २०७, २०८, २३२, २९०; *अगोचर, अजगर, कोंडुरा, चानी,* २११; *चाफा,* २१२; *झाडे नग्न झाली,* २०८; *त्रिशंकू, देवाची आई,* २११; *पाषाणपालवी,* २०९-२११; *भागधेय,* २०९-२११; *रात्र काळी, घागर काळी,* १६५, २०८-२११
खांडेकर, वि.स., १५, ५७, ६५, १४८, १६५, १७५, १८९, १९१, १९४, १९६, १९९, २०५, २०९, २३४, २६७, ३०१; *क्रौंचवध,* २००; *ययाति,* १६५, १८९, २०४

खैरे, विश्वनाथ, ६४
खोत, चंद्रकान्त, ६५, १८९, १९१

गडकरी (राम गणेश), १५, १७; *एकच प्याला*, १५
गलीव्हर याचा वृतान्त, १९२
ग्रंथसाहेब, ३६
गाडगीळ, गंगाधर, १७, ६५, १७७, १९९, २०५-२०६, २६९, ३०१; *दुर्दम्य*, २०४; *लिलीचे फूल*, २०६
गाथा सप्तशती, ८५
ग़ालिब, ४९, २३०, २४८
ग्रास, गुंटर, २०७
गॉफ, व्हॅन, ९२, २५४, २७१
गॉल्सवर्दी, १७६
गांधी, इंदिरा, २८३
गांधी, महात्मा, ३०, ५७, ८९-९०, ९२, १४१, २२०
गिरीश (शंकर केशव कानेटकर), ५
गुंजीकर, रा.भि., *मोचनगड*, १८९, २३२
गुंपर्झ, जे.पी., ५२
ग्रेस, १००, १३७
गोखले (गोपाल कृष्ण), ३००
गोगोल, १५४
गोगाँ, २७१
गोडबोले, ना.वा. १९५, *मराठी कादंबरी : तंत्र व विकास*, २२७
गोडसे भटजी, *माझा प्रवास*, १९२, २६७, २७०, २९४
गोणांई, ३७
गोतावळा, ६६, १७०, २१२
गोया, २७१
गोरे, मृणाल, २८२
गोल्डस्मिथ, १९०
गोल्डिंग, ९२
गोळे, पद्मा, *स्वप्नजा*, ९५-९९

चक्रधर, ३१, ३५, ८०, १४६, १५५, १५७, १९५, ३००
चतर्जी, सुनीति कुमार, *इंडो-आर्यन अँड हिन्दी*, २२७
चॅप्लीन (चार्ली), २०७, २७१
चित्रे, दिलीप, २३-२४, ५१, ६७, १००-१०९, २६८-२६९, २८७; 'अ प्रेयर टु शक्ति', 'इन् इथियोपिया', १०३; *अॅन् अॅन्थॉलजी ऑफ मॉडर्न मराठी पोएट्री*, १००-१०९, ११७.
चिपळूणकर, विष्णुशास्त्री, ४, १३, ७२, १५८, १८९, १९३, २३३.
चौधरी, कृष्णा, *ऑन द पॅव्हमंट्स ऑफ लाइफ*, ११०-११२
चौधुरी, नीरद, ५५, ५८ ; *अॅन आॅटोबायॉग्रफी ऑफ एन् अननोन इंडियन'*
चंद्रशेखर, *गोदागौरव*, ६६, १८४, २६५

छत्रे (केरूनाना), ७२

जनाबाई, ३७-३८, ८५, १३४, १५७, २९९
जर्नी टु दी एण्ड ऑफ द नाइट', २१७
जसावाला, आदिल, ५५
जहागिरदार, चंद्रशेखर, ४४, २४९
जॉइस् (जेम्स), १९२, ३०१
जॉनसन, १९०
जॉनसन, जेन बॅसेट, २४९
जॉर्ज, के.एम्., २४९
जांभेकर, बाळशास्त्री, ७२, १८९
ज्यूलियन, माधव, ५ (पटवर्धन, माधवराव, १२)
जोग, ल.ग., २२८
जोग, रा.श्री., ९६, १९५, २२७; *मराठी वाङ्मयाभिरुचिचे विहंगमावलोकन*, २२७
जोगळेकर, योगिनी, १८९, १९९, २०५, २०८
जोशी, ए.वि., २१८; *काळोखाचे अंग*, १७०, १७१, १९४, २१८
जोशी, चिं.वि., ६२, ६५, १९६, २३६, २६७, २७०, २९२, २९३
जोशी, वा.म., ६४, १८९, २१६, *इंदू काळे, सरला भोळे*, १७८; *सुशिलेचा देव*, ६५

जोरवेकर, १८९

टागोर, रवीन्द्रनाथ, ५७, ७९, २९२, २९३
टाटा, जमशेदजी, ८९
टिळक, रेव्हरंड नारायण वामन, १२
टिळक, लक्ष्मीबाई, ६४, २७०, *स्मृतिचित्रे,* २६७
टिळक, लोकमान्य (बाळ गंगाधर), ५७, १८९, २३०, ३००
टेनिसन, आल्फ्रेड, ८५
टेम्पल, सर रिचईस, १९५, २२७
ट्रॅगर, जॉर्ज एल्., २५०

ठाकूर, बाळ, २६६

डिकन्स (चार्ल्स), १९०
डिकॅमेरन, १९५
डिफो, १९०
डोझियर, एडवर्ड पी., २५०

ढसाळ, नामदेव, १३४, १४३, २६८, २७९
ढाले राजा, १४३, २६६, २७०, २७९

तळवलकर (गोविंदराव), २८२
तल्हार, मनोहर, २१७, २२१, *माणूस,* १६६, १९५, २१७, २१९, २२१
तांबे (भा.रा.), ५-७, १०, १६, ६६
तुकाराम, ३-४, ६, ९, २२, २५, २७-२८, ३५, ३९-४०, ४२-४४, ७८, ८५, १०८, १३४, १३७, १५८-१५९, १९९, २१०, २३०, २४८, २५२, २६८, २९९, ३०७; *अभंगाची गाथा,* ४०-४२, ७२
तुंग, माओ त्से, ९१,
तेंडुलकर, विजय, ७१, ३०१, ३०२, *घाशीराम कोतवाल,* २६८

दत्त, तोरू, ५५
दळवी, जयवन्त, २०७, २१८, ३०१; *अथांग,* २१८; *चक्र,* ६६, १७०, १९५, २१३-२१४; *स्वगत,* १७१, २१८.
दृष्टान्तपाठ, २६७
दाते, शंकर गणेश, २२६
दाली (साल्वादोर), २७१
दावतर, वसंत, २६६, *आलोचना,* २६५, २६६
दांडेकर, गो.नी., १८९, २०१
दांती, ७९
देवधर, ज्योत्स्ना, २०५, २०८
देशपांडे, कुसुमावती, १७५, १९५; *'मराठी कांदबरी : पहिले शतक',* २२७
देशपांडे, ना.घ., ६७
देशपांडे, पु.य., १७५, १९९; *सदाफुली,* १७८; *बंधनाच्या पलीकडे,* २००
देशपांडे, पु.ल., ७१, ३०१; *तुझे आहे तुजपाशी,* २६८
देशपांडे, वा.ना., ४२
देशपांडे, रंगनाथ, १८९, २०५
देशमुख, रा.ज., २०२
देसाई, कमल, ६६, २१८, २६०; *रात्रंदिन आम्हा युध्दाचा प्रसंग,* २१८
देसाई, रणजित, १८९, २०२, ३०१; *स्वामी,* १६४, १९५, २०२-२०४, *श्रीमान योगी,* २०३
देसानी, जी.व्ही., *ऑल अबाउट एच्. हॅटर,* ५५, ९१
दोस्तोयवस्की, २७, १३८, १५४, २७१, २९१, २९३, ३०४-३०५, *कारमाझोव्ह बंधू,* ३०५
दंडवते, रघू, २६६
दंडवते, वृन्दावन, २६६
दण्डी, ८५, १९०, २३३, २८६

धारप, नारायण, १८९, २०५

नगरकर, किरण, २१८; *सात सक्कं त्रेचाळीस,* १७०, १७२, २१८
नगरकर, राम, २६८
नरेंद्र, ४२
नागदेवाचार्य, १५७, १९५
नाडकर्णी, ज्ञानेश्वर, १४४-११६

नाथमाधव, १८९
नानक, ३६, २४८
नाबर, वृंदा, १११, ११४-११५
नामदेव, ३४-३८, ४०, ६७, ८५, १३४, १४७, १५५, १५७-५८, २९९, ३००; *नामदेवगाथा*, ३५-३८
नारायण आर.के., ५५, ५७-५८; *द गाईड*, ५८-५९
निर्मळाबाई, ३९
नेने, ह.ना., ६३-६४, २३३
नेमाडे, भालचन्द्र, १५४-१६०, २२८, २६५-२८३, २८४-२९६, २९७-३०७; *इंग्रजीचा एकोणिसाव्या शतकातील मराठी गद्यशैलीवर झालेला परिणाम (इं.)*, २४९; *मेल्डी*, २९९; *कोसला*, २०४, २६५, २६७-२७५, २८१, २९४-९५, २९७-२९९, ३०३; *बिढार*, २७२-२७५, २७७, २८०; *जरीला*, २७२, २७६, २७७; *झूल*, २७२, २७७; *साहित्याची भाषा*, ११७
नेरूरकर, प्र.श्री., ११०-१११
नेहरू, जवाहरलाल, १२

पटेल, जब्बार, २६८
पदमनजी, बाबा, ७२, १८८-१९१, २१६, २२०, २३२, २६०; *यमुनापर्यटन*, ६४, १६२, १८८, २१७, २३२, २३३, २३६, २६०
परशराम, १३४
परांजपे, शि.म., १९३, १९५
पवार, गो.मा., *महर्षि वि.रा. शिन्दे यांची रोजनिशी*, २२७
पवार, दया, १३४, १४३, २१५, २९४-२९५; *बलुतं*, २१५
पळशीकर, वसंत, २७२
पाउंड, एझ्रा, ३०१
पाचोळा, २१३
पाटणकर, रा.भा., ६४, २६९; *सौंदर्यमीमांसा*, २२८
पाटील, अनुराधा, *तरीही*, १२७-१३०
पाटील, गंगाधर, १८१, १९०, २२७
पाटील, चंद्रकान्त, १२८, २६२, २६५-२८३, २९७-३०७
पाटील, शंकर, २१४; *टारफुला*, १९५, २१३-२१४
पाडगावकर, मंगेश, २३, ६६, ९६
पाध्ये, प्रभाकर, १००, १६९, २२८
पाध्ये, भाऊ, ६६, ८८, १६९, १७२, १८९, २००, २०८, २१७-२२१, २३६, २६६, २७०, २९१; *अग्रेसर*, १७२, १९४, २१८, २२१; *करंटा*, २१७, २२०; *डोंबाऱ्याचा खेळ*, २१७, २१९, २२०; *बॅरिस्टर अनिरुद्ध धोपेश्वरकर*, १६६, १७०, १७२, १९४, २१८, २२१; *राडा*, २१८, २२१; *वणवा*, २१८, २२०, २२१; *वासूनाका*, १७०-१७२, १९४, २१७, २१९, २२१; *वैतागवाडी*, १७१-१७२, १९४, २१७, २१९, २२१; *होमसिक ब्रिगेड*, २१८-२१९.
पानतावणे, गंगाधर, २७९
पास्टरनाक (बोरिस), १७६
पिटके, व.ह., २२२, *शिदोरी*, १७०, १७१, १९४, २२२, २३६,
पेंडसे, श्री.ना., २६, ६५, २०५-२०७, २१३, २३२, ३०१; *एल्गार*, २०६; *ऑक्टोपस*, २०६; *गारंबीचा बापू*, १६५, १७०, १९७, २०६, २१३; *यशोदा*, १७०, २०६, २१३; *रथचक्र*, १७०, १९५, १९७, २०६, २३६; *लव्हाळी*, १७१, २०६; *हद्दपार*, २०६.
पेंढारकर, प्रभाकर, *अरे संसार संसार*, १७०, २१८, २२२
प्रेमचंद, ५७, ९२, २९३
पोतदार (दत्तो वामन), १०
पंचतंत्र, ८५, १९५, २३१

फडके, ना.सी., १५, ६५, १४८, १६५, १८९, १९१, १९४-१९६, १९९, २०५, २०९, २३४, २६७, २९०;*जादूगार*, २००; *मराठी कादंबरीची वाटचाल*, २२८.

फील्डिंग, १९०
फुले, महात्मा जोतीराव, ५७, ६२, ७०, ८९, १३४, १३७-१३८, १४६, १५७-५८, १८९, १९३, २३०-३००; *शेतकऱ्याचा असूड,* ६२
फुले, निळू, २६८
फेलिनी, २७१
फ्लॉबेर, २९१, २९३
फ्राइड, ७९
बर्मन, सचिनदेव, २७१
बर्वे, अच्युत, २१६, २१८; *कॅलिडोस्कोप,* ६६, २१६, २१८, २३६
बर्वे अनिल, *डोंगर म्हातारा झाला, थँक्यू मि. ग्लाड,* २१७,
बहिणाबाई (चौधरी) ६७, १५८, १६०, १८४, २५९.
बहिणाबाई (संत), ३४, १३४
बॅन्डेलो, १९५
बागूल, बाबूराव, ६४, ७२, १३४, १४३, १५८, १७२, २१५, २६९, २७०; *सूड,* २१५
बाण, ८५, १९०, २३३
बापट, प्र.वा. १९५; *मराठी कादंबरी : तंत्र व विकास,* २२७
बापट (वसंत), ६६
बाबर, सरोजिनी, २२
बायरन, जॅनेट, २५०
बालकवी, ५, १८४, २६५, २६९
बाहरी, हरदेव, २४९
बाळा, होनाज़ी, १३४
बांदेकर, प्रकाश, १००
ब्राऊनिंग, ८५
बी, १८४
बुद्ध (गौतम), ९२
बेकेट (सॅम्युअल), ८५
बेडेकर, दि. के., १४
बेन्थॅम, ४७
बेन्द्रे, द.रा. ५७
बेरेमन, जेराल्ड डी., २५०
बेंटिंग, लॉर्ड, २८३
बोरकर (बा.भ.), १३, ६६, १००
बोव्हॉर, सिमाँ द, ४५
बंका, ३९
बंधुमाधव, १४३

भगतसिंग, १४
भगवद्गीता, १६४
भटकळ, सदानंद, २१२, २१६
भटोबास, ८०
भर्तृहरी, ८५
भागवत, दुर्गा, २६६, ३०१
भावे, पु.भा., १५, १८९, १९६, १९९
भावे, वा.कृ., *पेशवेकालीन महाराष्ट्र,* ४२
भावे, विनोबा, ६२, २७०
भेंडे, सुभाष, १९७, २०८, २१५-२१६, २२२; *अंधारवाटा,* ६६, १९६, २१५, २१७, २२२, २३६

मनमोहन (नातू), ६६, ६७, १०१, १८९, २६८; *युगायुगांचे सहप्रवासी,* २२
मनु, १४५-१४७
मनोहर, दीनानाथ, २१८-२१९, २२२; *रोबो,* ६६, १६६, २१८-२१९, २२२-२२३
मनोहर, श्याम, ६६, १७७, २६९, २७०; *हे ईश्वरराव... हे पुरुषोत्तमराव,* २३६,
मराठा, २५,
मराठे, का.बा. १९२, २२७
मराठे, ह.मो., २१८; *निष्पर्ण वृक्षावर भर दुपारी,* ६६, १७२, २१८, २३६; *काळेशार पाणी,* २१८
मर्ढेकर, बा.सी., ७, ९, १३, १६-१७, २२, ६६-६७, १०२-१०३, १०७-१०८, १३४, १९२, १९५, २३२, २६५, २६८-२६९, २८७; *तांबडी माती, पाणी, रात्रीचा दिवस,* १९५
महमद, शेख, ३३
महाजनी (विष्णू मोरेश्वर), १२
महानोर, ना.धों., ६७, २५९, २६८, २८७;

गांधारी, ६६, १७०, २१३
महाभारत, १४-१५, ८५, ८७, १७५, १९०, १९६, २३१, २७१, २७६, २९२
महाराष्ट्र टाइम्स, २८२
महिपती, 'चरित्रे', १९६
मॅक्स म्युल्लर, १९५, २२८
माटे, श्री.म., ६२, ६४, १३७, २७०
माडगूळकर, ग.दि., २२
माडगूळकर, व्यंकटेश, ६४, ८८, १३७, १९४, १९७, २३६, २५९, २७०, २९०, २९१, ३०१, ३०६; *बनगरवाडी,* ६६, १९७, २१२, २१३, २२५; *माणदेशी माणसे,* २८, १९७ ; *वावटळ,* ६६, २१७
माडखोलकर, ग.त्र्यं., ६५, १६५, १८९, १९१, १९४, १९९, २००, २०५, २३४
माने, लक्ष्मण, ६२, ७२, १५८, २९४, *उपरा,* ६२
मार्क्स, ७९
माहीमची खाडी, ६६, २१३
म्हाइंभट, ४२, ८५, १५७, १९४, २३०
मॉम (सॉमरसेट), १७६
मिश्र, विश्वनाथ, २४९
मीरा, ३६
मुक्ताबाई, ४५
मुक्तिबोध, शरश्चंद्र, ६७, *जन हे वोळतु जेथे, सरहद्द, क्षिप्रा,* १७०
मेकॉले ('खलिता'), ४७-४८, १९२, २२९
मेश्राम, केशव, १४३
मेहता, नरसी, ३६
मेळा, कर्मा, ३७, ३९
मेळा, चोखा, ३८, ४४, १३४, १३७, १५७; *अभंगगाथा,* ३९
मोझर्ट, २७१
मोमिन, ४९, २३०
मोरोपंत, १५८, १९५, २३१; *केकावलि,* १८४
मोलिअर, २५३
मोल्सवर्थ, २५३
मंगेशकर भगिनी, ३०२
यात्रिक क्रमण, १९२
येट्स, ५४
योगवासिष्ठ, ४२
रणांगण, २२६, २३६, २६७
रमाबाई, पंडिता, ५७
रसेल (बर्ट्राण्ड), १२
रहमान, इंद्राणी, २७१
रहस्यरंजन, २६५
राजवाडे, (इतिहासाचार्य), वि.का. ६४, १९२, २२६-२२७, २३०
राजे, शैलजा, ६५, २०५, २०८
रानडे, (न्यायमूर्ती) महादेव गोविंद, १६५, १९३, २२६-२२७
रामचंद्र, सी., ३०२
रामदास, ९, ३३
रामदेवराय, राजा, ४२
रामायण, ८५, १७६, १९०, २३१
राय, राजा राममोहन, ५७, ७०, २०३
राव, राजा, ५५
रॉबिन्सन् १९२
रॉय, एम्.एन्., १२
रॉलिन्सन्, १९६, २२८
रिचर्ड्सन, १९०
रिल्के (राइनर मारिया), १६८
रिसबूड, नारो सदाशिव, १८९-१९१, २२७, २३२, २३४; *मंजुघोषा,* १९०, २३२
रुक्मिणीसैंवर, ४२
रे (राय), सत्यजित, २००, २०७, २७१; *पथेर पांचाली,* ९१, २००
रेइसाइड, इयन, २२६
रेगे, पु.शि. ९, ६५-६७, १०१, १०३, १६४, १६९, १८९, १९१, १९७, १९९, २०५, २०७-२१०, २३२, २६५, २६८-२६९; *अवलोकिता,* १७५, १७७-१७९, १९७, १८१; *गंधरेखा,* १७५; 'छंद', २६५, २९५; *छांदसी,* १७५-१७६; *दुसरा पक्षी,* १७५; *दोला,* १८३-१८५; *पुष्कळा,* १७५; *मातृका,*

१७०, १७५, १७७, १७९, १८२; रेणू, १७०, १७५, १७७-१७९, १८०, १८२, १८३; *सावित्री,* १७५-१८०, १८१, १९७
रेगे, मे.पुं. २३
रेगे, सदानंद, ६७
रेनॉल्डस, १९०, २५३
लॉरेन्स, डी.एच्. ३०१
ली, डी.डी., २५०
लीळाचरित्र, ४२, २६७
लिंटन, रॉल्फ, ८९, २२७
लिंबाळे, शरणकुमार, *अक्करमाशी,* १४९-१५३
लुकाच (जॉर्ज), १७२
लेव्ही-स्त्राउस, क्लॉद, *स्ट्रक्चरल ॲन्थ्रपॉलजी,* २२६
लोकशिक्षण, १०
लोकहितवादी, ४, १८९, १९३, २३०, २७१
लोहिया (राम मनोहर), २२०
वझे, बंडू, १००, १०४
वडेर, प्रल्हाद, १००
वर्मा, भगवानदास, २८४-२९६
वाचा, २८१, २९६
वाटवे, माधव, २६६
वानखेडे, म.ना., २७९
वालेसा, ९२
वाल्तेर, १३८
वाल्मीकि, ८५
वॉलपोल, १९०
व्यास, महर्षि, १३, २८, ७५, ८५, २८१
व्हार्फ, बेंजामिन ली, ५४
विच्छा माझी पुरी करा, २६८
विठ्ठल (पांडुरंग), ३२, ३७-३९, १६९
विल्यम्स, टेनिसी, २७
विशाखदत्त, ८५
विसपुते, गणेश, २९७-३०७
वैद्य, गो.वि. २४
वैद्य, चिं.वि., १८९
व्हॅलरी, पॉल, ३०१
शहाणे, अशोक, २२६, २६६, २७०
शहाणे, मनोहर, २१८, २२२; *देवाचा शब्द,* १७०-१७१, १९४, २१८, २२२
शिरूरकर, विभावरी, ६२, ६५, १५८, १८९, २१६, २३२, २३६; *बळी,* २१६-२१७, २२५; *शबरी, हिंदोळ्यावर,* २१६
शिवाजी, ३०, ३३, ३००
शिन्दे, वि.रा. ५७, ६४, १५७, १८९, १९२
शूद्रक, ८५
शेक्सपियर, ४७, ५७, ७९, ८३, ८५, २५३; *टेम्पेस्ट,* ४७, २७१, २९२; *हॅम्लेट,* १४, २५४, २९२
शेजवलकर, त्र्यं.शं., ६२, २०३, ३००; *निवडक लेखसंग्रह,,* २२८
शेळके, उद्धव, २०५, २१७, २२२, २२६, २७०; *धग,* ६६, १६६, १९४, २१३, २१७, २१९, २२२, २३६; *शिळान्,* २७०.
सत्यकथा, २९५, २९६, ३०६
सय्यीद, अब्दुल लतीफ, २४९
सरदेशमुख, त्र्यं.वि., २१८
सॅफो, १६०
स्मृतिकार, १४, १४५-१४६
स्मृतिस्थळ, ४२, २६७
साठे, अण्णाभाऊ, १४३, २१३, २१५; *फकिरा,* २१३
साधना (साप्ताहिक), २९७
साधू, अरुण, २१६; *मुंबई दिनांक,* ६६, १७०-१७१, २१६; *सिंहासन,* २१६
साने गुरुजी (पांडुरंग सदाशिव), ४, ६, १८, ६२, ६४-६५, ७१, ७५, १८९, १९६, २१६, २२०, २३०, २३२, २३६, २६७, २७०, २७७, २९२, २९३; *आस्तिक,* १९२, *श्यामची आई,* ६५, २००
सारडा, शंकर, ३
सावरकर, वि.दा. १८, ६२, १८९
सावरकर, सुभाष, *व्हायरस,* २१६
सावंत, शिवाजी, १८९, १९१; *कर्णायन, मृत्युंजय,* २०४
सॉयर, जानेट बी., २५०

स्कॉट (वॉल्टर), १९०, १९२, २५३
स्पायसर, एडवर्ड, एच्. २४९
सिझॅन, २७१
सिद्धार्थ, २१७
सिनकर (श्रीकांत), २०५
सील, अनिल, २२७
स्विफ्ट (जोनादन), १९०
स्टीफन्स, फादर तोमास, ३२-३३
सुर्वे, नारायण, ६७, ११६; *ऑन द पॅव्हमंट्स ऑफ लाइफ,* ११०-११२
सेन, प्रियरंजन, २४९
सेबिऑक, टॉमस ए., २५०
सोनकांबळे, प्र.ई. ६२, ७२, १४३, २१५, २९४, २९५; *आठवणींचे पक्षी,* ६२, २९५
सोफोक्लिस, ८५
सोमदेव, २३८, २४०
सोयराबाई, ३९
सोयिंका (ओले), ७९
संत, इंदिरा, १०५, ११०; *स्नेक-स्किन अँड अदर पोएम्स,* ११४-११६
हडप, वि.वा., १८९
हळबे, लक्ष्मणशास्त्री मोरेश्वरशास्त्री, १८९, १९१, २३२, २३४; *मुक्तामाला,* १८९, १९१, १९९, २३२, २६०
हातकणंगलेकर, म.द. २२८
हॉवर्ड, २५३
हितोपदेश, ८३
हेमाद्री, १४६
हेमिंग्वे (अर्नेस्ट), ९१
हैबती, १३४
होमर, १५, २८, ७५, ८५, २७१, २८१

क्षीरसागर, श्री.के., *वाद-संवाद,* ३-१८; *राक्षस-विवाह,* १६-१७
क्षेत्रमाडे, सुमती, २०५
ज्ञानेश्वर, (ज्ञानदेव), ७, २२, ३४, ४४, ६७, ७८, ८०, ८५, १५७-१५८, १९४, २९९, ३००; *ज्ञानेश्वरी,* ४१

● ● ●

साकेत प्रकाशन प्रा.लि.

REFBK-0026263

टीकास्वयंवर

टीकास्वयंवर हा भालचंद्र नेमाडे यांनी गेल्या २८ वर्षांत लिहिलेल्या टीकालेखांच संग्रह आहे. विद्यार्थीदशेतच गंभीर टीकालेखन सुरू करणाऱ्या नेमाडे यांची मूळ प्रकृती खरे तर टीकाकाराचीच आहे. या संग्रहातील पहिल्या भागात सैद्धान्तिव टीकालेख असून नंतरच्या भागांमध्ये कविता, दलित साहित्य व कादंबरीवरील लेख आहेत. शिवाय शेवटी तीन पिढ्यांतील लेखकांनी घेतलेल्या नेमाडे यांच्या ती विस्तृत मुलाखती आहेत.

नेमाडे यांची टीका समकालीन लेखकांच्या समस्या, देशीयता, भाषाशास्त्र शैलीशास्त्र, तौलनिक साहित्य, भाषांतरविज्ञान, संस्कृतिसंयोग, भाषिक प्रभावाच अभ्यास, सामाजिक परिवर्तनाचे प्रवाह अशा अनेक विषयांना स्पर्श करते. नेमाडे यांच्या अध्यापनाचेही हेच विषय असल्यामुळे या लेखांमधून सूक्ष्म आकलन सखोल चिंतन, नेमकी अभिव्यक्ती, आणि विद्याक्षेत्रीय टीकेची शिस्तही जाणवते. य संग्रहातील विविध ग्रंथपरीक्षणे म्हणजे समकालीन वाङ्मयीन घटनांची जागरुकपणे घेतलेली दखल आहे. सडेतोडपणा आणि सहृदयता यांचा संगम हे या टीकालेखांचे वैशिष्ट्य आहे.

या संग्रहातील बहुसंख्य लेख *वाचा*सारख्या लघुनियतकालिकांतून रहस्यकथा छापणाऱ्या मासिकातून, आणि लेखकांची नावे गुलदस्त्यात ठेवणाऱ्या समीक्षेच्या नियतकालिकातून प्रकाशित झालेले असल्याने अनेक वाचकांना ते प्रथमच उपलब्ध होण्याची शक्यता आहे. या सर्व लेखांचा साकल्याने विचार करता भालचंद्र नेमाडे यांनी टीकेकडे 'स्वयंवर' म्हणूनच पाहिले आहे असे वाटते.