प्रा. म. द. हातकणंगलेकर गौरवग्रंथ

म. ग्रं. सं. ठाणे.
विषय निबंध
सं. क्र. ३५०९

सौरभ प्रकाशन

तौलनिक साहित्याभ्यास तत्वे आणि दिशा

REFBK-0026739

संपादक- डॉ. प्रा. चंद्रशेखर जहागिरदार

संदर्भ
निबंध
३५०१
२६७३८
२२।१०।९२

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

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

5 DEC 1992
3 MAR 1993

(क्र. मा. पहा)
१००००–११–८९

तौलनिक साहित्याभ्यास
तत्त्वे आणि दिशा

REFBK-0026739

प्रा. म. द. हातकणंगलेकर
गौरव ग्रंथ

प्रकाशक : वि. दा. वणकुद्रे
सौरभ प्रकाशन
शाहुपुरी, कोल्हापूर ४१६००२

वितरण : कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन,
आंबिल ओढा,
विजयानगर, पुणे ३०

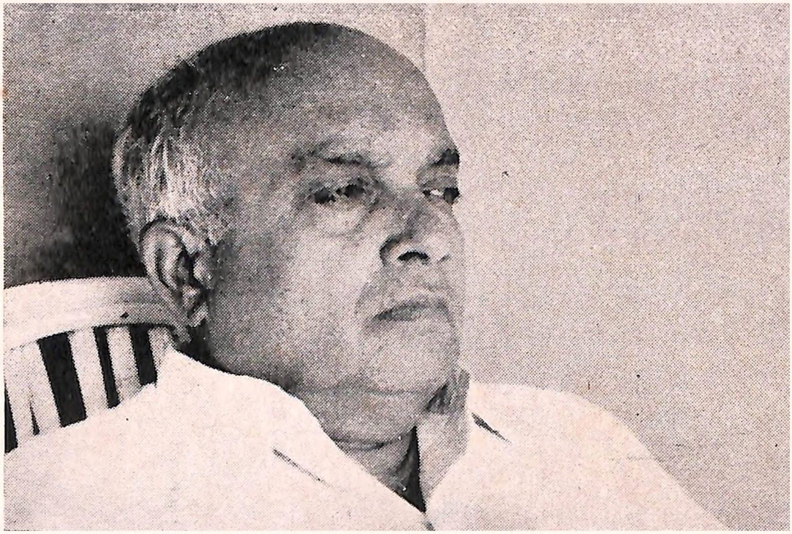
मुद्रक : उल्हास लाटकर
अक्षर चिंतामणी
टिळकरोड, पुणे ३०

टाईपसेटिंग : आर्. एम्. टाईपसेटर्स
१२०४ / २५, पुरंदरे रस्ता
शिवाजीनगर, पुणे ४११ ००४

मुखपृष्ठ : र. कृ. जोशी, मुंबई

सर्व हक्क सुरक्षित
प्रथमावृत्ती : १९९२

किंमत ९० रुपये



प्रा. म. द. हातकणंगलेकर यांना
आदरपूर्वक अर्पण

अनुक्रमणिका

	प्रस्तावना चंद्रशेखर जहागिरदार	७
१.	भारतीय संदर्भात तौलनिक साहित्याभ्यास गणेश एन्. देवी	२१
२.	आंग्ल भारतीय संदर्भात वाङ्मयीन प्रभावाच्या अभ्यासाचा सैद्धांतिक आराखडा भालचंद्र नेमाडे	५३
३.	वाङ्मय प्रकाराभ्यास : काही निरीक्षणे अमीया देव	६१
४.	वाङ्मयाच्या अभ्यासक्रमातील संस्कृतचे स्थान मधुसूदन पती	७४
५.	मराठी नाटकावरील पाश्चात्त्य प्रभाव १८१८ - १९२० आनंद पाटील	८०
६.	शेक्सपिअरच्या नाटकांची मराठीतील भाषांतरे रवीन्द्र किंबहुने	११६
७.	इब्सेन आणि मराठी नाटक अनिरुद्ध कुलकर्णी	१३२
८.	वेटिंग फॉर गोदो आणि महानिर्वाण चारुदत्त भागवत	१४६
९.	ब्रिटिश रोमँटिसिझम आणि मराठी कविता अविनाश सप्रे	१६२
१०.	बा. सी. मर्ढेकर आणि टी. एस्. एलियट प्रकाश देशपांडे केजकर	१८२

११. बेंद्रे आणि मराठी कविता — ११६
सुमथीन्द्र नाडिग

१२. समकालीन मराठी - हिंदी कवितेचा तौलनिक अभ्यास : एक दिशा — २०२
चंद्रकांत पाटील

१३. हिंदी - मराठी : नाटक आणि रंगभूमी — २१७
निशिकांत ठकार

१४. हिंदीतील तुलनात्मक समीक्षा — २३०
चंद्रकांत बांदिवडेकर

१५. पुराणातून नूतनाकडे — २४२
मीनाक्षी मुखर्जी

१६. शरद - साहित्याचा स्वीकार — २६१
वीणा आलासे

१७. अस्तित्ववाद आणि मराठी कादंबरी — २७५
रेखा इनामदार साने

१८. विलास सारंगांची दोन रूपे — २९६
वसंत बडवे

म. द. हातकणंगलेकर एक शांत, समंजस, सुसंस्कृत व्यक्तिमत्त्व — ३०७
वि. रा. करंदीकर

प्रा. म. द. हातकणंगलेकर : जीवन व कार्य कर्तृत्व — ३११

प्रा. म. द. हातकणंगलेकर - लेखन सूची — ३२१

लेखक परिचय — ३२६

उल्लेख सूची — ३२९

अनुक्रमणिका

	प्रस्तावना चंद्रशेखर जहागिरदार	७
१.	भारतीय संदर्भात तौलनिक साहित्याभ्यास गणेश एन्. देवी	२१
२.	आंग्ल भारतीय संदर्भात वाङ्मयीन प्रभावाच्या अभ्यासाचा सैद्धांतिक आराखडा भालचंद्र नेमाडे	५३
३.	वाङ्मय प्रकाराभ्यास : काही निरीक्षणे अमीया देव	६१
४.	वाङ्मयाच्या अभ्यासक्रमातील संस्कृतचे स्थान मधुसूदन पती	७४
५.	मराठी नाटकावरील पाश्चात्त्य प्रभाव १८१८ - १९२० आनंद पाटील	८०
६.	शेक्सपिअरच्या नाटकांची मराठीतील भाषांतरे रवीन्द्र किंबहुने	११६
७.	इब्सेन आणि मराठी नाटक अनिरुद्ध कुलकर्णी	१३२
८.	वेटिंग फॉर गोदो आणि महानिर्वाण चारुदत्त भागवत	१४६
९.	ब्रिटिश रोमँटिसिझम आणि मराठी कविता अविनाश सप्रे	१६२
१०.	बा. सी. मर्ढेकर आणि टी. एस्. एलियट प्रकाश देशपांडे केजकर	१८२

११.	बेंद्रे आणि मराठी कविता सुमथीन्द्र नाडिग	११६
१२.	समकालीन मराठी - हिंदी कवितेचा तौलनिक अभ्यास : एक दिशा चंद्रकांत पाटील	२०२
१३.	हिंदी - मराठी : नाटक आणि रंगभूमी निशिकांत ठकार	२१७
१४.	हिंदीतील तुलनात्मक समीक्षा चंद्रकांत बांदिवडेकर	२३०
१५.	पुराणातून नूतनाकडे मीनाक्षी मुखर्जी	२४२
१६.	शरद - साहित्याचा स्वीकार वीणा आलासे	२६१
१७.	अस्तित्ववाद आणि मराठी कादंबरी रेखा इनामदार साने	२७५
१८.	विलास सारंगांची दोन रूपे वसंत बडवे	२९६
	म. द. हातकणंगलेकर एक शांत, समंजस, सुसंस्कृत व्यक्तिमत्त्व वि. रा. करंदीकर	३०७
	प्रा. म. द. हातकणंगलेकर : जीवन व कार्य कर्तृत्व	३११
	प्रा. म. द. हातकणंगलेकर - लेखन सूची	३२१
	लेखक परिचय	३२६
	उल्लेख सूची	३२९

प्रस्तावना

चंद्रशेखर जहागिरदार

तौलनिक साहित्याभ्यासाला अनुकूल असणारी साधनसामग्री जेवढ्या विपुल प्रमाणात भारतात आहे तेवढ्या प्रमाणात ती इतरत्र आढळणे अपवादात्मक म्हणावे लागेल. पश्चिम युरोपातील बहुसंख्य देशांची एकभाषिक किंवा फार तर द्विभाषिक संस्कृती लक्षात घेता हे विशेषतत्त्वाने ध्यानात येते. पंधरा मान्यताप्राप्त भाषा, त्यांच्या विविध बोली, प्रत्येक भाषिक प्रदेशाची बदलत्या राजकीय - सामाजिक परिस्थितीतून, विविध वाङ्मयप्रकारांसहित विकसित झालेली वाङ्मयीन संस्कृती, या निरनिराळ्या वाङ्मयीन संस्कृतींवर पडलेली हिंदू, बौद्ध, जैन, सूफी इत्यादी तत्त्वज्ञानांची छाप, पुन्हा या सर्व प्रादेशिक भाषिक संस्कृतींचे आपापल्या लोकवाङ्मयाच्या मुळांशी बिलगून असणारे गाढ संबंध तसेच इतर प्रादेशिक व परकीय वाङ्मयपरंपरांशी असणारे त्यांचे नातेसंबंध - या सर्वांमुळे तौलनिक साहित्याभ्यासाच्या साधनसामग्रीचा एक विस्तृत पट आपल्या इतिहासात सतत उलगडत आलेला दिसून येतो. मिथ, आदिबंध, लोकबंध या पातळ्यांवर या वाङ्मयीन संस्कृती **रामायण**, **महाभारता** सारख्या आर्ष महाकाव्यांशी मूलत: ऐक्य दाखविणाऱ्या पद्धतीने सारख्याच जोडल्या गेल्या असल्या तरी या सर्व बंधांची जी निरनिराळी आविष्करणे आहेत त्यात पुन्हा वैचित्र्यपूर्ण विविधता आहेच. जॉर्ज हार्टसारख्या विद्वानाने गाथासप्तशतीच्या तामीळ वाङ्मयाशी असणाऱ्या संबंधाबद्दल लिहिलेले आहे. मध्ययुगीन कालखंडात भक्तिसंप्रदायाची लाट जवळपास सर्व प्रादेशिक वाङ्मयीन संस्कृतींना अंतर्बाह्य ढवळून टाकणारी ठरली. ग्रीक, फारशी, अरबी इत्यादी परकीय भाषासमूहांशी भारतीय संस्कृतीचा संपर्क अगोदर होताच. नंतर इस्लामी राजसत्तेच्या काळात फारशीचा प्रभाव महत्त्वाचा ठरला. फारशी व खडीबोली यांच्या मिश्रणापासून उर्दूसारखी एक नवी भाषिक व वाङ्मयीन परंपरा निर्माण झाली. सारांश, कोणत्याही तुलनाकाराला मोह व्हावा असा हा साधनसामग्रीचा विस्तृत पट, ऐक्य व विविधता यांचे निरनिराळया प्रमाणात दर्शन घडवतो.

मात्र एवढी सगळी विपुल साधनसामग्री उपलब्ध असूनसुद्धा भारतीय साहित्यव्यवस्थेत तौलनिक साहित्याभ्यासाच्या दृष्टिकोणाला फारसे महत्त्व कधी मिळाले नाही ही वस्तुस्थिती लक्षात घेणे आवश्यक आहे. या दृष्टिकोणाच्या अभावाची कारणे

विविध असू शकतात. एक कारण असे असू शकेल की, विविध वाङ्मयीन संस्कृतींची परस्परांतील देवाण-घेवाण, त्यांचे आंतरसंबंध, या गोष्टी पूर्वी इतक्या जवळच्या होत्या की त्या मुळात गृहीत धरल्या गेल्या असाव्यात आणि गृहीत धरल्यामुळे त्यांच्या अभ्यासाची एखादी स्वतंत्र पद्धती असू शकते या विचाराची फारशी निकड भासली नसावी. खुद्द युरोपातदेखील तौलनिक साहित्याभ्यासाचा विचार हा उशिरा म्हणजे एकोणिसाव्या शतकात सुरू झाला हे या संदर्भात महत्त्वाचे आहे. याउलट विविध संस्कृतींची होणारी परस्परांची जाण ही आघाती, मूलगामी स्वरूपाची असली, त्यामुळे होणारे संस्कृतीअंतर्गत बदल हे तितकेच मूलगामी ठरण्याची शक्यता असेल, तर गृहीत धरलेल्या गोष्टींची तौलनिक दृष्टिकोणातून चिकित्सा करण्याचा बौद्धिक मोह होणे क्रमप्राप्त ठरते. हे सांस्कृतिक आघात केवळ व्यक्तिगत प्रतिक्रियेपुरते मर्यादित राहिले तरी तौलनिक सांस्कृतिक अभ्यासाला प्रेरक ठरू शकतात. अकराव्या शतकातील अल-बिरूनीचा हिंदुस्थानचा वृत्तांत, तेराव्या शतकात मार्को पोलोने आपल्या देशाटनाच्या अनुभवांची केलेली विस्तृत नोंद, दुमिंगुश पाइश आणि फेर्नाल्व नूनिश या दोन पोर्तुगीज प्रवाशांनी सोळाव्या शतकात लिहिलेले विजयनगरच्या साम्राज्याचे वेधक वर्णन, एकोणिसाव्या शतकात तोकव्हिल या फ्रेंच माणसाने अमेरिकेच्या संस्कृतीची केलेली सूक्ष्म निरीक्षणे - या सर्व प्रवासवर्णनांच्या मुळांशी, व्यक्तिगत पातळीवर का होईना, पण एक चिकित्सक, तौलनिक सांस्कृतिक दृष्टिकोण कमीअधिक प्रमाणात स्वरूपात दिसून येतो. व्यापक पातळीवर एखाद्या समूहानेच हा दृष्टिकोण स्वीकारला की मग त्याला शिस्तबद्ध चौकट मिळण्याची शक्यता निर्माण होते. तुलनेला आधारभूत मानणाऱ्या वैज्ञानिक विचारपद्धतीचा विकास होत गेला, आणि या शिस्तबद्ध विचाराला शास्त्रीय बैठक मिळून समाजशास्त्र, मानववंशशास्त्र अशा तौलनिक सांस्कृतिक चिकित्सेवर उभ्या असणाऱ्या ज्ञानशाखांचा उदय झाला. सांस्कृतिक आघात हे विविध सामाजिक-आर्थिक बदलांमुळे प्रभावी ठरून संस्कृतीची परस्परसन्मुखता डोळस, चिकित्सक झाली. एक स्वतंत्र ज्ञानशाखा म्हणून तौलनिक साहित्याभ्यासाची निकड याच ऐतिहासिक प्रक्रियेतून निर्माण झाली असे म्हणता येईल.

या ऐतिहासिक प्रक्रियेची उदाहरणे युरोपात एकोणिसाव्या शतकाच्या प्रारंभी तर भारतात एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीस व विसाव्या शतकाच्या प्रारंभी दिसून येतात. बंकिमचंद्र चटर्जींनी **कुमारसंभव** आणि **पॅरडाईज् लॉस्ट** यांचे केलेले तौलनिक विश्लेषण किंवा मराठीत हरिभाऊ आपट्यांनी केलेला **शाकुंतल व टेपेस्ट** यांचा तौलनिक अभ्यास ही संस्कृतीच्या परस्परसन्मुखतेतून निर्माण झालेल्या चिकित्सक सांस्कृतिक कुतूहलाची आणि त्यातून निर्माण झालेल्या तौलनिक साहित्याभ्यासाची प्रारंभीची पण त्यामुळे ऐतिहासिक दृष्ट्या महत्त्वाची ठरणारी उदाहरणे होत. ती महत्त्वाची

अशासाठी की या अस्पष्ट खुणांचे रूपांतर रवींद्रनाथ टागोरांनी १९०७ साली भारतीय संदर्भात तौलनिक साहित्याभ्यासाच्या निकडीचा जो जाहीर पुरस्कार केला त्यात एका स्पष्ट दिसणाऱ्या दिशेत होते.

(२)

भारतीय संदर्भात तौलानिक साहित्याभ्यासाच्या दिशा एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीस आणि विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीस स्पष्ट होतात, असे वर म्हटले. या दिशांचा विचार अधिक विस्ताराने होणे आवश्यक आहे. कारण, तौलनिक साहित्याभ्यासाच्या संभाव्य तत्त्वांशीही त्या निगडित झालेल्या आहेत. यांपैकी पहिली दिशा ही पाश्चिमात्य अभ्यासकांकडून सूचित होते तर दुसरी दिशा तौलनिक साहित्याभ्यासाचा पुरस्कार करणाऱ्या प्रारंभीच्या भारतीयांकडून सूचित होते. सन १८०० मध्ये कलकत्त्याला फोर्ट विल्यम कॉलेजची स्थापना झाली. तरुण ब्रिटिश सनदी नोकरांना शिक्षण देणे हे या संस्थेचे प्रमुख उद्दिष्ट होते. या ठिकाणी पौर्वात्य तत्त्वज्ञान, भाषा, साहित्य यांचाही अभ्यास चाले. इथे मॅकन नावाच्या विद्यार्थ्याने फिरदोसीच्या शाहनाम्याच्या अनुवादांचे काम स्वीकारले. या संदर्भात त्याने केलेली निरीक्षणे बोलकी आहेत. शिशिरकुमार दास यांनी आपल्या **साहिबस् ॲण्ड मुन्शीज : ॲन अकाउंट ऑफ द कॉलेज ऑफ फोर्ट विल्यम,** या ग्रंथात मॅकनची निरीक्षणे उद्धृत केली आहेत. मॅकन म्हणतो :

> होमरच्या काळापासून युरोपीय कवींना सर्वसाधारणपणे मार्गदर्शक ठरलेली कलाकृतीच्या रचनेची नियामक सूत्रे पौवात्य देशात एकतर प्रस्थापित झालेली नाहीत किंवा त्यांना मान्यता मिळालेली नाही. परिणामत: या नियामक सूत्रांवर आधारलेले समीक्षेचे नियम फिरदौसीच्या लिखाणाच्या संदर्भात संपूर्णतया गैरलागू ठरतात. फिरदौसीच्या गुणवत्तेची पारख होऊ शकेल ती फक्त त्याच्या देशबांधवांकडून किंवा अशा इतर पौर्वात्य रहिवाशांकडून की जे प्राचीन पर्शियनांची भाषा, चालीरीती, आणि कायदे यांच्याशी परिचित आहेत.

मॅकनच्या या मतात तौलनिक साहित्याभ्यासाची तत्त्वे आणि दिशा यांत अनुस्यूत असणारा एक महत्त्वाचा प्रश्न म्हणजे सांस्कृतिक सापेक्षतावादाचा (Cultural Relativism) चा होय. दोन वाङ्मयीन संस्कृतींमधील कृतींची तुलना करताना जी प्रमाणके (Norms) वापरावयाची ती कोणत्या प्रकारची असावीत ? ही प्रमाणके संस्कृतिविशिष्ट मानली तर पूर्व आणि पश्चिम यांतील भेद इतक्या मूलगामी स्वरूपाचा ठरतो की तुलना जवळपास अशक्यप्राय होऊन बसते. मॅकनचा मुद्दा पुढे विविध प्रादेशिक वाङ्मयीन संस्कृतींनाही लागू पडतो काय ? असा प्रश्न मग निर्माण होतो. आज

या घटकेला सुद्धा अखिल भारतीय पातळीवर कादंबरी, कविता इत्यादी वाङ्मयीन प्रकार, विविध वाङ्मयीन चळवळी व प्रवाह या संदर्भात आपण ठामपणे काही विधान करू शकू अशी परिस्थिती नाही. भारतीय साहित्याचा विश्वसनीय, एकात्म इतिहास अजून लिहिला गेलेला नाही हे जरी खरे असले तरी त्याचबरोबर हेही खरे की बऱ्याच ठिकाणी ज्यांची तुलना करावयाची असते त्या गोष्टी इतक्या संस्कृतिविशिष्ट असतात की तुलनेतून फारसे काही हाती लागेल याची ग्वाही नसते. मराठी रोमँटिसिझम आणि बंगाली रोमँटिक कविता हे तुलनेला नमुनाकृती (model) म्हणून उपयुक्त ठरतीलच असे नाही. पश्चिम युरोपच्या एकजिनसी, एकसंध वाङ्मयीन परंपरेत वाढलेल्या व त्यात रमणाऱ्या बहुसंख्य तौलनिक साहित्याभ्यासकांनी सांस्कृतिक सापेक्षतावादाचा हा मुद्दा टोकाला नेऊन तौलनिक साहित्याच्या क्षेत्रातून पौर्वात्य, आशियाई साहित्याला वगळले. ऑरबाख, सी. एम. बॉवरा, नारथ्रोप फ्राय यांसारख्या श्रेष्ठ तौलनिक अभ्यासकांनी महाकाव्याचा सैद्धांतिक विचार महाभारताला स्पर्शही न करता निर्धोकपणे केला याचे कारण महाभारताचा तात्त्विक विचार हा तौलनिक साहित्याभ्यासाचा भाग नसून, प्राच्यविद्येचा भाग आहे असा त्यांचा समज असावा. या भूमिकेमागे असलेल्या गुंतागुंतीच्या युरोपीय साम्राज्यवादी प्रेरणांचे विस्तृत विवेचन एडवर्ड सईद यांनी आपल्या **ओरिएंटॅलिझम** या ग्रंथात केले आहे ते ऐतिहासिक महत्त्वाचे आहे.

सांस्कृतिक सापेक्षतावादाला अनुसरून तौलनिक साहित्याभ्यास हा संस्कृतिविशिष्ट प्रमाणकांवर आधारलेला असला पाहिजे. ही एक दिशा झाली. दुसरी दिशा म्हणजे तौलनिक साहित्य हे मानवजातीच्या सार्वत्रिक मूल्यांना आधारभूत मानून, देश, काल, वंश या पलीकडे असणाऱ्या वैश्विकतेचा शोध घेते असे सांगणारी आहे. पहिला पक्ष वैधर्म्यावर, संस्कृतिविशिष्ट कोटींवर भर देणारा आहे तर दुसरा पक्ष विश्वमानव या संकल्पनेला महत्त्व देणारा आहे. तौलनिक साहित्याच्या या दुसऱ्या दिशेची उदाहरणे पाश्चिमात्य आणि भारतीय अशा दोन्ही अभ्यासकांत दिसून येतात. एकोणिसाव्या शतकात सुप्रसिद्ध आंग्ल संस्कृतज्ञ एच. एच. विल्सन याने केलेल्या **मेघदूता**च्या इंग्रजी अनुवादाचे परीक्षण करताना लॉर्ड मिंटोने लिहिले :

> आमच्यासारख्या दूरच्या पिढ्यांसमोर पहिल्यांदाच प्रकट झालेल्या कालिदासाच्या कृती आपल्या मानवजातीचा स्वभाव आणि वृत्ती यात असलेला सार्वजनिक सारखेपणा दर्शवितात. बाह्यच काय पण बौद्धिक तऱ्हांमधील किंचितसा फरकदेखील या सारखेपणाला विविधतेत छपवू शकतो. वरवरच्या या विविधतेपोटी दडलेल्या सारखेपणाचा वेध घेण्याचे मानसिक समाधान यामुळे मिळते. कालिदासामध्ये आपल्याला काव्यात्म रचना, निसर्गाच्या मूर्त आणि नैतिक अशा विविध रूपांची काव्यात्म वर्णने, काव्यात्म प्रतिमा आणि नावीन्य,

योग्य आणि निसर्गदत्त भावभावना, यांच्याबरोबर मानवी अंतःकरणाच्या सर्व सूक्ष्म, सुंदर अशा संवेदनशीलतेचा आढळ होतो. या श्रेष्ठ अपरिवर्तनीय वैशिष्ट्यांमुळेच कालिदासाला आपण प्राचीन आणि आधुनिक अशा थोर सारस्वतांच्या कुलापैकी एक म्हणून मान्यता देतो. (कित्ता, ११४)

मानवी भावभावनांच्या सार्वत्रिक सारखेपणावर भर देणारा हा विचार साहजिकच सांस्कृतिक सापेक्षतावाद टाळून विश्वसाहित्याच्या स्थलकालातीत, आदर्शवादी संकल्पनेचा पुरस्कार करतो. विश्वसाहित्य ही संकल्पना जर्मन महाकवी ग्योएथे याने १८२७ साली प्रथम मांडली. १९०७ साली विश्वसाहित्य आणि तौलनिक साहित्य या परिभाषिक संज्ञा समानार्थाने वापरून रवींद्रनाथ टागोरांनी म्हटले :

मानवाचा आत्मा आपल्या आनंदाचा आविष्कार लिखित शब्दांतून कसा करतो आणि रूपाची निवड करून आपल्या शाश्वत असतेपणाला साकार कसे करतो ही विश्वसाहित्यातील गोष्ट खरोखरच आपले लक्ष वेधून घेणारी आहे. मानवाने आपले स्वतःचे केलेले चित्रण हे एखादी दुःखी व्यक्ती म्हणून असेल किंवा विषयलोलुप अथवा विरागी व्यक्ती म्हणून असेल - पण मूलभूत प्रेरणा मात्र सतत एकच असते ती म्हणजे स्वतःचे ऐक्य जगाशी साधण्यात होणाऱ्या आनंदाची होय. ज्याप्रमाणे ही पृथ्वी म्हणजे विविध लोकसमूहांनी व्यापलेल्या जमिनीच्या तुकड्यांची गोळाबेरीज नव्हे. (धरित्रीला असे समजणे म्हणजे निव्वळ गावंढळपणा आहे.) त्याचप्रमाणे साहित्य म्हणजे निरनिराळ्या हातांनी रचलेल्या कृतींची गोळाबेरीज नव्हे. पण आपल्यापैकी बहुतेकांची वाङ्मयाबद्दलची कल्पना ही, मी ज्याला गावंढळ म्हटले त्या पद्धतीची आहे. या संकुचित प्रादेशिकतावादातून आपण मुक्त व्हावयास हवे. आपण परस्परांच्या कृतींना समग्र स्वरूपात पाहण्याचा प्रयत्न करावयास हवा. ही समग्रता मानवाच्या वैश्विक सर्जनशीलतेचा एक भाग असते आणि वैश्विक आत्मतत्त्वाची प्रकटने विश्वसाहित्यातून होत असतात हेही पाहण्याचा प्रयत्न आपण केला पाहिजे. (बुद्धदेव बोस यांच्या कम्पॅरिटिव्ह लिटरेचर इन इंडिया, इयरबुक ऑफ कम्पॅरिटिव्ह अँड जनरल लिटरेचर ८, १९५९ यावरून उद्धृत.)

टागोरांच्या या विवेचनात संस्कृतिविशिष्ट घटकांना कमीत कमी महत्त्व असून मानवजातीचे अंतिम ऐक्य, मूल्यांची वैश्विकता व शाश्वतता यांसारख्या आध्यात्मिक झळाळी लाभलेल्या संकल्पनांचा उदात्त आविष्कार दिसून येतो.

तौलनिक साहित्याभ्यासाच्या या दोन प्रमुख दिशांचा व त्यांच्याशी निगडित असणाऱ्या तत्त्वांचा विचार केला तर लक्षात येते की आत्यंतिक सांस्कृतिक सापेक्षतावादाच्या भूमिकेतून जसे फारसे काही गवसण्याची शक्यता नाही तसेच

आत्यंतिक वैश्विक भूमिकेतूनसुद्धा फारसे काही सापडण्याची शक्यता नाही. तौलनिक साहित्याभ्यासाचा एक विस्तृत वर्णपट मानला तर त्याच्या एका टोकाला आत्यंतिक संस्कृतिविशिष्ट असल्याने तुलनेस अयोग्य असे घटक सापडतील तर दुसऱ्या टोकाला तुलना अशक्य किंवा भुसभुशीत करणारे वैश्विकतेचे घटक सापडतील. या दोन्ही टोकांमध्ये असणारी जागा हे तौलनिक साहित्याभ्यासाचे खरे क्षेत्र होय. या मधल्या भूमीवरच तौलनिक साहित्याला आपला आवश्यक असणारा चेहरामोहरा सापडू शकतो. धर्माने आत्महत्त्या निषिद्ध ठरवल्याने शेक्सपिअरपासून दस्तयेव्हस्की आणि नंतर काम्यूपर्यंत पाश्चात्य साहित्यपरंपरेत आत्महत्त्येचे आशयसूत्र एवढे महत्त्वाचे का ठरले आहे हे संस्कृतिविशिष्ट घटकांच्या बोधनेमुळे लक्षात येते. याला तुलना म्हणून समाधीच्या आध्यात्मिक संकल्पनेत स्वेच्छामरणाचे उन्नयन करणारा भारतीय संस्कृतिविशिष्ट घटक येतो. मृत्यूच्या सार्वत्रिक वास्तवालादेखील संस्कृतिगत प्रमाणके असतात हे आपल्या लक्षात येते. व्यंकटेश माडगूळकरांच्या **बनगरवाडी** तील मरणाला शांतपणे सामोरे जाणारे कारभाऱ्याचे पात्रचित्रण या तौलनिक परिप्रेक्ष्यात महत्त्वाचे ठरते. याउलट रॉबर्ट ब्लायसारखा आधुनिक अमेरिकन कवी जेव्हा, स्रोतभाषा येत नसतानाही टागोरांनी कबीराच्या कवितेचे केलेले अनुवाद वाचून प्रभावित होतो, पण ते अनुवाद ढिसाळ वाटल्याने आपल्या स्वतःच्या शैलीत त्यांचे पुनर्भाषांतर करतो, तेव्हा संरचनेच्या पातळीवर तरी संस्कृती या भाषांप्रमाणेच सारख्या असतात या लेव्ही - स्ट्रॉसप्रणीत संरचनावादी तत्त्वाची आठवण होते. हे संरचनातत्त्व पुन्हा महत्त्वाचे अशासाठी की वैश्विकतेची आदर्शवादी भाषा ही बऱ्याच वेळा फसवी ठरू शकते. विशेषतः तिसऱ्या जगाच्या संदर्भात तर ही संकल्पना सावधगिरीने वापरावी लागते. आफ्रिकी कादंबरीकार चिनुआ अचेबे याने हा वसाहतवादी संदर्भ लक्षात घेऊन आपली तीव्र प्रतिक्रिया व्यक्त केली आहे. आपल्या ' व्हेअर एंजल्स फीअर टू ट्रेड ' या निबंधात तो म्हणतो :

> आफ्रिकी वाङ्मयासंबंधी होणाऱ्या सर्व चर्चेत वैश्विक या शब्दांवर बंदी घातलेली मला आवडेल. जोपर्यंत हा शब्द युरोपीय लोकांच्या स्वार्थी संकुचितवादाला समानार्थी म्हणून वापरला जातो आणि जोपर्यंत त्यांच्या क्षितिजाचा विस्तार सर्व जगाचा समावेश करण्याइतपत होत नाही, तोपर्यंत ही बंदी राहावी.' (मॉर्निंग येट ऑन क्रिएशन, पृ. ८)

ज्या वसाहतवादाविरुद्ध अचेबेने आपली तीव्र प्रतिक्रिया व्यक्त केली आहे त्या वसाहतवादाचा विचार तौलनिक साहित्याभ्यासाच्या भारतीय संदर्भात महत्त्वाचा असल्याने दुर्लक्षून चालणार नाही. तौलनिक साहित्याभ्यासाची आपली निकड ही बहुभाषिक वाङ्मयीन संस्कृतीच्या अंतर्गत गतिशास्त्रातून निर्माण झाली आहे; ती एखाद्या परकीय गोष्टीचे अनुकरण नव्हे हे अर्थातच वादातीत असले तरी हेही विसरता

कामा नये की तौलनिक साहित्याभ्यासाची सर्व सैद्धान्तिक, उपयोजित समीक्षा ही युरोपला केंद्रस्थानी ठेवून निर्माण झालेली आहे. पाश्चिमात्येतर साहित्यिक परंपरांना त्यात फारसे महत्त्वाचे स्थान नाही. राजकीय अथवा सांस्कृतिक स्वरूपाचा वसाहतवाद ही याची स्पष्ट कारणे होत. त्याच बरोबर हेही खरे की पाश्चिमात्य तुलनाकार भारतीय साहित्याकडे दुर्लक्ष करतात अशी सतत तक्रार करीत राहाणे किंवा त्यांच्यापैकी कोणी भारतीय वाङ्मयाचा समावेश व्हावयास हवा असा आग्रह धरत असेल तर अत्यानंद होणे, या गोष्टीदेखील वसाहतवादी वर्चस्वाखाली निर्माण झालेल्या किरट्या मानसिकतेची लक्षणे होत. याला पर्याय म्हणून तौलनिक साहित्याभ्यासाला भारतीय, देशी असा सैद्धांतिक आधार देणे हाच आहे. सुदैवाने गेल्या सुमारे दीड दशकात भारतीय तुलनाकारांनी या दिशेने विचार केला असल्याची स्वागतार्ह चिन्हे दिसून येतात. तौलनिक साहित्याभासात अंतर्भूत असणारे प्रमुख संकल्पनात्मक घटक म्हणजे तौलनिक साहित्याची व्याख्या व व्याप्ती, आशयसूत्र सिद्धांत (Themtics), प्रभाव, स्वीकार, पुनरुज्जीवन, वाङ्मयप्रकारसिद्धांत, वाङ्मयीन चळवळी, संप्रदाय व कालखंड, अनुवादमीमांसा, संरचना व शैली आणि तौलनिक वाङ्मयेतिहास हे होत. या सर्वच घटकसंकल्पनांची मांडणी भारतीय प्रस्तुततेच्या संदर्भात तात्त्विक व उपयोजित पातळीवर ज्या प्रमाणात होईल त्याप्रमाणात तौलनिक साहित्याभ्यास खऱ्या अर्थाने भारतीय ठरेल. हे काम फक्त काही मोजक्या तज्ज्ञ व्यक्तींनीच करावयाचे आहे असे समजणे चुकीचे ठरेल. त्यासाठी सध्याच्या वाङ्मयाच्या अध्यापनव्यवस्थेत आवश्यक ते बदल करावे लागतील. कोणताही साहित्याभ्यास हा केवळ एकभाषिक राहणार नाही, पाश्चात्त्य वाङ्मयाबरोबरच इतर प्रादेशिक वाङ्मयाचा त्यात योग्य तो समावेश असेल याची काळजी घेतली तर विद्यार्थ्यांच्या नव्या पिढयांना तौलनिक साहित्याभ्यासाची दारे जास्त खुली होऊन भारतीय आधारावर त्याच्या संकल्पनात्मक पुनर्बांधणीचे काम अधिक सुकर व व्यापक होईल.

(३)

तौलनिक साहित्याभासाची तत्त्वे आणि दिशा यांच्या संदर्भात वर जे विवेचन केलेले आहे त्यात अनुस्यूत असणाऱ्या तसेच त्याबाहेरच्या अनेकविध आशयसूत्रांना सखोलतेने पुढे नेणारे लेख या ग्रंथात समाविष्ट करण्यात आले आहेत. ग्रंथातील पहिले चार लेख हे तौलनिक साहित्याभ्यासाच्या विविध संकल्पनांची सैद्धांतिक मांडणी करणारे आहेत. देवींचा लेख सैद्धांतिक आणि ऐतिहासिक अशा दोन्ही अंगांनी तौलनिक साहित्याची संज्ञा, संकल्पना आणि चळवळ म्हणून तपासणी करून या संकल्पनांचे देशीकरण होण्याच्या प्रक्रियेत ज्या समस्या निर्माण झाल्या त्यांचा मागोवा घेऊन त्यांचे निराकरण करण्याच्या संभाव्य दिशा दाखवतो. तौलनिक साहित्याभ्यासाचे विविध पाश्चिमात्य

संप्रदाय आणि त्यांचे आंतरसंबंध, तौलनिक साहित्याभ्यास आणि समीक्षा व वाङ्मयेतिहास यांचे परस्परसंबंध, तौलनिक साहित्याच्या आजपर्यंतच्या विचारात भारतीय साहित्याच्या एकतेवर दिला गेलेला अतिरेकी भर, या सर्वांची अभ्यासपूर्ण दखल घेत, देवींचा लेख तौलनिक साहित्याभ्यासाला सहाय्यभूत ठरेल अशा एकात्म भारतीय वाङ्मयेतिहासाच्या पुनर्मांडणीचे देशी तत्त्व आवश्यक असल्याचे आग्रही प्रतिपादन करतो. देवींनी आपल्या लेखाच्या सुरुवातीसच भालचंद्र नेमाड्यांचा उल्लेख केलेला आहे. तो स्वतंत्र रीत्याही महत्त्वाचा अशासाठी की एक जातिवंत लेखक आणि कठोर समीक्षक या दोन्ही नात्यांनी नेमाड्यांनी वसाहतवादाला प्रतिक्रिया तसेच पर्याय म्हणून देशीवादाचा सतत आग्रह धरलेला आहे. वाङ्मयीन प्रभावाभ्यासाचा त्यांनी जो सैद्धांतिक आराखडा आंग्ल - भारतीय संदर्भात मांडलेला आहे, तो परकीय प्रमाणकांना पूर्णत: नाकारणे इथपासून ते त्या प्रमाणकांना आपल्या व्यवस्थेत पूर्णत: जिरवून टाकणे या दोन्ही टोकांचा विचार असल्याने खुला, लवचिक असा ठरतो. ऐतिहासिक - भाषाशास्त्रीय, सामाजिक - भाषाशास्त्रीय, तौलनिक - वर्णनपर भाषाशास्त्रीय आणि शैलीशास्त्रीय या सर्व पद्धतींना आपल्या विवेचनात सोदाहरण समाविष्ट करून भारतीय संदर्भात तौलनिक साहित्याभ्यासाच्या संकल्पना तत्त्वांशी देशी पुनर्बांधणी कशी करता येईल याचे स्पष्ट, मौलिक दिग्दर्शन नेमाड्यांच्या लेखात मिळते. अमीय देव यांच्या वाङ्मयप्रकारच्या संकल्पनेचा सोदाहरण शोध घेणारा लेख त्यांच्या या क्षेत्रातील बहुभाषिक विद्वत्तेची एक साक्षच आहे. साहित्यप्रकारांच्या वर्गीकरणांचे रूपशास्त्रीय, मानसशास्त्रीय, सत्ताशास्त्रीय अशा तिहेरी पातळ्यांवर विवेचन करून शेवटी वाङ्मयप्रकार या संकल्पनेची मांडणी व्यापक अशा भारतीय तौलनिक साहित्याच्या संकल्पनेच्या मांडणीतच करावी लागेल, असा निष्कर्ष अमीय देव काढतात. मधुसूदन पती यांचा तौलनिक साहित्याभ्यासातील संस्कृतचे स्थान हा लेख आपला तौलनिक अभ्यास व्यापक आणि निकोप व्हावयाचा असेल तर प्राचीन संस्कृत साहित्यपरंपरेला सामोरे जाण्याची आवश्यकता सांगून कोणत्या पद्धतीने या परंपरेचा अंतर्भाव तौलनिक साहित्यविचारात करावयाचा याचे सोदाहरण स्पष्टीकरण करणारा आहे. बहुसंख्य ठिकाणी आज साहित्याचा अभ्यास एकभाषिक आणि संस्कृतपरंपरेला पुरेसे स्थान देणारा नाही हे लक्षात घेतले तर पतींचा लेख एका संभाव्य धोक्याचा योग्य इशारा वाटतो.

देवी, नेमाडे, अमीय देव, पती या सर्वांच्या लेखांतून काही आशयसूत्रांचा एक समान धागा दिसून येतो. वसाहतवादी इतिहास लक्षात घेऊन, तौलनिक साहित्यसमीक्षेच्या युरोपकेंद्रित संकल्पना नाकारून भारतीय तौलनिक साहित्याभ्यासाची मांडणी करणे, हा एक बौद्धिक आत्मशोधाचाच भाग कसा ठरेल, असे सांगणारा हा समान धागा आहे. तौलनिक साहित्याच्या विविध घटकांचा उपयोजित समीक्षेच्या

अंगाने शोध घेणारे जे यानंतरचे लेख आहेत त्यातही या समान विचाराचे पडसाद अनेक ठिकाणी कमी - अधिक प्रमाणात उमटलेले दिसून येतात. यामुळे या संपूर्ण ग्रंथातून एक समान असा वैचारिक परिप्रेक्ष्य व्यक्त होत असल्याचे दिसून येते.

आनंद पाटील, रवींद्र किंबहुने, अनिरुद्ध कुलकर्णी आणि चारुदत्त भागवत यांच्या लेखांचा समग्र विचार केला तर हे लक्षात येते. आनंद पाटलांनी १८१८ ते १९२० या कालखंडातील मराठी नाटकांवरील पाश्चात्त्य प्रभावाची चर्चा करताना अविकसित वाङ्मयीन प्रभावाभ्यासाची बैठक तयार होण्याची गरज आवर्जून मांडली आहे. मराठी नाटकावरील पाश्चात्त्य प्रभावाचे चार उपकालखंड कल्पून त्यांपैकी पहिल्या तीनची त्यांनी केलेली सोदाहरण चर्चा उपयुक्त ठरणारी आहे. रवींद्र किंबहुने यांचा शेक्सपिअरच्या नाटकांच्या मराठी अनुवादावरील लेख तौलनिक साहित्याभ्यासातील अनुवादमीमांसेचे महत्त्व स्पष्ट करणारा आहे. अनुवादाला भाषिक, शैलीशास्त्रीय आणि सांस्कृतिक अशी अनेकविध परिमाणे असतात. त्यामुळे शेक्सपिअरच्या संदर्भात, एका वाङ्मयीन परंपरेतील श्रेष्ठ लेखकाचा स्वीकार, दुसऱ्या वाङ्मयीन परंपरेत होत असताना भाषांतर / रूपांतर यांच्या कोणत्या समस्या निर्माण होतात याची तात्त्विक आणि उपयोजित चर्चा किंबहुनेंच्या लेखात दिसून येते. शेक्सपिअरनंतर मराठी नाट्यपरंपरेवर प्रभाव पाडणारा दुसरा महत्त्वाचा नाटककार म्हणजे इब्सेन होय. 'इब्सेन आणि मराठी नाटक' हा अनिरुद्ध कुलकर्णी यांचा लेख इब्सेन आणि मराठी नाटक यांचा, १९२० ते १९८५ पर्यंतच्या प्रदीर्घ कालखंडातील, प्रत्यक्ष - अप्रत्यक्ष संबंधांचा वेध - संहिता, नाट्यप्रयोग, अनुवाद या सर्वच पातळ्यांवर घेणारा असल्याने महत्त्वाचा आहे. इब्सेनच्या प्रभावाच्या निमित्ताने इब्सेनप्रणीत नाट्यसंवेदनशैली आणि मराठी नाट्यसंवेदनशैली याबाबतीत त्यांनी केलेली विधाने अतिशय मार्मिक आहेत. **वेटिंग फॉर गोदो** आणि **महानिर्वाण** या दोन्ही नाट्यकृती आपापल्या परीने पाश्चात्त्य व मराठी नाट्यपरंपरेत महत्त्वाच्या ठरलेल्या आहेत. चारुदत्त भागवतांचा या दोन नाटकांवरील लेख प्रामुख्याने उपयोजित अंगाने तौलनिक समीक्षा करणारा असला तरी पाश्चात्त्य व मराठी परंपरेतील वाङ्मयकृतींचा आस्वाद घेत असताना संस्कृतिगत वैशिष्ट्ये, धर्मसंकल्पना, भाषिक आकृती - यांतून निर्माण होणारी एक व्यापक विचार - चौकटही त्याला लाभलेली आहे. तौलनिक साहित्याच्या संदर्भातील वाचक - प्रतिक्रिया सिद्धांताचे (Reader Response Theory) एक चांगले उदाहरण म्हणून भागवतांच्या लेखाचा उल्लेख करावा लागेल.

एखाद्या परकीय वाङ्मयीन संप्रदायाचा आपल्या परंपरेवर होणारा प्रभाव हा तौलनिक साहित्यसमीक्षेत वेगळ्या प्रकारचे तात्त्विक प्रश्न उपस्थित करतो. १८७५ ते १९२० या कालखंडात इंग्रजी रोमँटिसिझमच्या प्रभावामुळे मराठी कवितेने नवीन

स्वरूपाचे वळण घेतले. या वाङ्मयीन परिवर्तनामागे असलेल्या विविध वैचारिक, सामाजिक घटकांचा शोध अविनाश सप्रे यांनी ब्रिटिश रोमँटिसिझम आणि मराठी कविता : एक तौलनिक परिप्रेक्ष्य या लेखात घेतला आहे. समाजशास्त्रीय विचारात सामाजिक परिवर्तन केंद्रस्थानी मानून त्याची विविध अंगांनी तात्त्विक मांडणी नेहमीच करण्यात येते. तौलनिक साहित्याभ्यासातसुद्धा वाङ्मयीन परिवर्तनाच्या सिद्धांतांची व्यवस्थित मांडणी झाल्याखेरीज, तात्त्विक व उपयोजित समीक्षेतील बऱ्याच गोष्टींचा नीट उलगडा होणे शक्य नाही, हे सप्रे यांच्या लेखामुळे लक्षात येते. प्रकाश देशपांडे केजकरांचा लेख प्रभावाची परिभाषा फारशी न वापरता, मर्ढेकर व टी. एस. एलियट या दोन महत्त्वाच्या आधुनिक कवींचे मार्मिक असे तौलनिक विश्लेषण करणारा आहे. या दोन कवींची आधुनिक, महानगरीय अशी संवेदनाशैली, सांस्कृतिक, वाङ्मयीन परंपरांच्या संदर्भात तपासून त्यांनी त्या दोहोंतील साम्यभेद स्पष्ट केला आहे. नाडिगांच्या 'बेंद्रे आणि मराठी कविता' हा लेख भारतीय संदर्भातील प्रभावाभ्यासाची चर्चा करणारा असल्याने त्याला स्वत:चे एक खास असे महत्त्व आहे. अनेक वेळा प्रभाव हा अंत:स्तरावर, सुप्त अशा स्वरूपात असू शकतो. त्यामुळे अशा प्रकारचे विवेचन हे वादग्रस्त ठरणारे असले विचारप्रवर्तक असल्याने तौलनिक साहित्यासमीक्षेत महत्त्वाचे असते. नाडिगांनी श्रेष्ठ कन्नड कवी द. रा. बेंद्रे यांच्यावर असणाऱ्या मराठी रोमँटिक कवितेच्या प्रभावाची सोदाहरण तुलना केली आहे. इंग्रजी रोमँटिक संप्रदाय मराठी कवितेमार्फत इतर भारतीय भाषेतील बेंद्रांसारख्या कवीपर्यंत कसा पोहोचतो याचे नाडिगांनी केलेले विवेचन भारतीय वाङ्मयेतिहासाच्या दृष्टीने अर्थपूर्ण ठरणारे आहे.

यानंतरचे तीन लेख हिंदी - मराठी साहित्य परंपरांवर तौलनिक दृष्टिकोणातून प्रकाश टाकणारे आहेत. चंद्रकांत पाटलांचा लेख समकालीन हिंदी - मराठी कविता एकाच कालखंडात वाढणारी असली तरी भिन्न वळणे घेणारी का आहे याचा शोध घेऊन तौलनिक समीक्षेतील वैधर्म्यावर भर देतो. मर्ढेकर आणि मुक्तिबोध यांचा आपापल्या कवितापरंपरेवर पडलेल्या प्रभावातील फरक, व्यक्तिवाद आणि सामाजिकता यामुळे दोन्ही काव्यपरंपरेत निर्माण झालेली भेदस्थळे, कवितेच्या नवीन जाणिवांना पायाभूत ठरणारी हिंदीतील समीक्षा आणि तिचा मराठीतील अभाव - ही त्यांची निरीक्षणे मोलाची आहेत. निशिकांत ठकारांचा 'हिंदी - मराठी नाटक आणि रंगभूमी' हा लेख अनिरुद्ध कुलकर्णी यांच्या इब्सेन आणि मराठी नाटकाच्या अभ्यासाला पूरक ठरेल असा दृष्टिकोण देतो. चंद्रकांत बांदिवडेकरांचा हिंदीतील तुलनात्मक समीक्षा हा लेख एक अभ्यासपूर्ण आढावा घेऊन हिंदीतील तुलनात्मक समीक्षेचे विस्तृत रूप मराठी वाचकांसमोर प्रथमत:च मांडणारा आहे.

कथनात्मक वाङ्मयाचा तौलनिक परिप्रेक्ष्य घेणारे चार लेख या ग्रंथात समाविष्ट

करण्यात आलेले आहेत. यामध्ये पहिला लेख हा मीनाक्षी मुखर्जींचा आहे. 'पुराणाकडून नूतनाकडे' हा त्यांचा लेख एकोणिसाव्या शतकात विविध भारतीय वाङ्मयपरंपरेत कादंबरीकारांचा जो सार्वत्रिक उदय झाला त्याचा आडवा छेद घेण्याचा एक समंजस, अभ्यासपूर्ण असा प्रयत्न आहे. विशिष्ट सामाजिक, ऐतिहासिक परंपरांमधून युरोपात निर्माण झालेला कादंबरी हा वाङ्मयप्रकार भारतीयांच्या हाती पडला तेव्हा कोणते प्रश्न निर्माण झाले आणि या प्रश्नांची सोडवणूक करण्याच्या प्रकियेतून भारतीय कादंबरीला स्वत:चे असे वेगळे रूप कसे प्राप्त झाले, यासंबंधीचे त्यांचे विवेचन सैद्धांतिक आणि उपयोजित अशा दोन्ही अंगांनी महत्त्वाचे आहे. रेखा इनामदारांच्या अस्तित्ववाद आणि मराठी कादंबरी हा लेख अस्तित्ववादाचे स्वरूप स्पष्ट करून मराठी कादंबरीबरील त्याच्या प्रभावाची सोदाहरण चर्चा करतो. या संदर्भात त्यांनी केलेली अस्तित्ववादी पुरुष लेखक आणि स्त्री लेखक यांची तुलना स्त्रीवादी समीक्षेच्या अंगाने काही निराळे महत्त्वाचे प्रश्न उपस्थित करते. वसंत बडवे यांचा 'विलास सारंगांची दोन रूपे' हा लेख - तौलनिक साहित्याभ्यासात आपल्याकडे सामान्यत: दुर्लक्षित पण महत्त्वाच्या असणाऱ्या अंगाकडे आपले लक्ष वेधून घेणारा आहे. एखादा लेखक दोन भाषांमध्ये, म्हणजे पर्यायाने दोन भिन्न वाङ्मयीन परंपरांमध्ये लेखन करीत असेल तर तौलनिक समीक्षेने कोणते निकष वापरावयाचे हा एक महत्त्वाचा प्रश्न आहे. विलास सारंगांसारख्या द्विभाषिक लेखकाच्या कथांचे विवेचन करताना त्याचबरोबर येणाऱ्या द्विसांस्कृतिकतेचे भानही बडव्यांनी ठेवले असल्याने तौलनिक साहित्याभ्यासातील एका महत्त्वाच्या प्रश्नाच्या चर्चेला सुरुवात होते. कथनात्मक वाङ्मयाच्या तौलनिक अभ्यासातील एक लेख वीणा आलासे यांचा 'शरदसाहित्याचा स्वीकार' हा आहे. तौलनिक साहित्याभ्यासाच्या सैद्धांतिक तत्त्वांची चांगली जाण असल्यामुळे शरदबाबूंच्या कादंबऱ्यांचा मराठी परंपरेत जो स्वीकार झाला त्यासंबंधीचे त्यांचे समाजशास्त्रीय अंगाने केलेले, वाचक - प्रतिक्रिया सिद्धांतावर आधारलेले विवेचन अशा स्वरूपाचे पहिलेच असल्याने महत्त्वाचे आहे. लेखाच्या शेवटी त्यांनी सुचवलेल्या स्वीकाराभ्यासाच्या नवीन दिशाही लक्षात घेण्याजोग्या ठरतात.

या ग्रंथात समाविष्ट करण्यात आलेले लेख हे अशा प्रकारे तौलनिक साहित्याभ्यासाच्या प्रमुख पैलूंचा तात्त्विक / उपयोजित या दोन्ही स्वरूपात विचार करणारे आहेत हे लक्षात येते. अर्थातच, तौलनिक साहित्याभ्यासाच्या सर्वच अंगांना हा ग्रंथ स्पर्शून जातो असा दावा मात्र नाही. पण या सर्व लेखांमधून तौलनिक साहित्याभ्यासाची एक शिस्तबद्ध चौकट दिसून येते, त्याची मूलतत्त्वे लक्षात येतात आणि संभाव्य दिशांचे सूचन होते, एवढे मात्र नक्कीच म्हणता येईल.

(४)

तौलनिक साहित्याभ्यास या विषयावरील अशा स्वरूपाचा हा मराठीतील पहिलाच गंथ्र प्रा. म. द. हातकणंगलेकर यांच्या गौरवार्थ प्रकाशित होत आहे. यामागे व्यक्तिगत संबंधाचा जिव्हाळा आहे, तसेच एक सांस्कृतिक औचित्यही आहे. प्रा. हातकणंगलेकर हे इंग्रजीचे एक नामवंत प्राध्यापक आणि मराठीचे जाणकार समीक्षक म्हणून साहित्यप्रेमी विद्यार्थी, वाचक यांना परिचित आहेत. इंग्रजीचे प्राध्यापक म्हणून पाश्चात्त्य साहित्यातील उत्तमोत्तम सौंदर्यस्थळे जशी त्यांनी टिपली आहेत, तसेच आधुनिक मराठी वाङ्मयपरंपरेचा सखोल अभ्यासही केला आहे. त्यांच्या समीक्षेला त्यामुळे एक सहज असा तौलनिक अंतर्गुण प्राप्त झाला आहे. विशेष म्हणजे, हा तौलनिक दृष्टिकोण जड विद्वत्तेच्या पातळीवर कधी नसतो. संवेदनाशैलीच्या विविध अंतर्वळणापासून तो दिसून येतो. विद्यार्थ्यांच्या अनेक पिढ्यांना प्रा. हातकणंगलेकरांनी आत्तापर्यंत शिकवले आहे. त्या सर्वांनाच या अंतःस्तरीय तौलनिक दृष्टीचा अपार फायदा झाला असणार. अशा व्यक्तीचा गौरव म्हणून तौलनिक साहित्याभ्यास या विषयावर ग्रंथ निघणे याला आपोआपच मग एक सांस्कृतिक प्रस्तुतता येते.

प्रा. हातकणंगलेकर हे मराठीतील एक ज्येष्ठ समीक्षक आहेत. पण ही ज्येष्ठता केवळ वर्षांची गोळाबेरीज करून येणारी ज्येष्ठता नव्हे. तसे पाहू गेल्यास, त्यांचे समीक्षालेखन हे बऱ्याच उशिरा म्हणजे साठच्या दशकात सुरू झाले. पण तरीसुद्धा ते ज्येष्ठ ठरतात ते अशा दुर्मिळ अर्थाने की मराठीतील नवीन पिढीला त्यांची समीक्षा नेहमीच जवळची वाटत आलेली आहे. या जवळिकेत एखाद्या व्यक्तीचा सांस्कृतिक दबदबा किंवा स्तोम नसल्याने, ती सरळ, प्रत्यक्ष स्वरूपाची अशी आहे. त्यांच्या समीक्षास्वभावात ऋजुता असली तरी ती अनाग्रही कधी नसते; स्वागतशीलता असली तरी ती केवळ आशीर्वचनपर नसते. या त्यांच्या गुणांमुळेच त्यांच्याशी सरळ संवाद साधता येतो. ज्यांच्याशी बोलताना आपल्याला पिढीतले अंतर कधी जाणवत नाही असे ज्येष्ठ मराठी समीक्षक अगदी मोजके आहेत. प्रा. हातकणंगलेकर हे त्यांपैकी एक होत.

प्रा. हातकणंगलेकरांनी समीक्षा, कविता, सौंदर्यशास्त्र, कादंबरी, नाटक, ललित गद्य, दलित वाङ्मय यांसारख्या विविध विषयांवर लेखन केलेले आहे. मराठी कथेवरील त्यांची समीक्षा ही अतिशय लक्षणीय व महत्त्वपूर्ण अशी आहे. मॉम, हक्स्ली, रूमर गॉर्डन, जॉर्जी सिमेनॉन यांसारख्या लेखकांच्या निमित्ताने पाश्चात्य वाङ्मयावर जसे त्यांनी लिहिले आहे तसेच मराठीतील विविध वाङ्मयप्रकारांवर, त्याचप्रमाणे लेखकांवर, त्यांनी इंग्रजीतही लिहिले आहे. त्यांची समीक्षावृत्ती केवळ

सैद्धांतिकतेच्या आग्रहातून येणारी तर्ककर्कशता आणि निखळ आस्वादकतेतून येणारी भावप्रधानता - या दोन्ही टोकांना टाळून त्यांचा मध्यबिंदू साधते. **साहित्यातील अधोरेखिते आणि मराठी कथा : रूप आणि परिसर** या समीक्षाग्रंथात त्यांची ही वैशिष्ट्ये पूर्णपणे प्रतिबिंबित झालेली आहेत. 'मरण आणि वेलबुट्टी : आजच्या मराठी कथेच्या वेदना आणि विभ्रम' हा त्यांचा लेख मराठी कथेवरील मोजक्या सर्वोत्कृष्ट लेखांपैकी एक आहे. गाडगीळोत्तर मराठी कथेतील आधुनिक संवेदनशीलतेचा, एक मोठा पट तिच्या विविध रूपांसह इथे ते विवेचक पद्धतीने उलगडून दाखवतात. नंतरच्या **मराठी कथा : रूप आणि परिसर** या लेखसंग्रहात तर त्यांनी जागतिक कथा आणि मराठी असा एक व्यापक तौलनिक परिप्रेक्ष्य घेऊन गाडगीळांपासून ते चारुता सागर, आणि जी. ए. कुलकर्ण्यांपासून - ग्रामीण कथेपर्यंतच्या मराठी कथेचे रूप तिच्या परिसरासहित शोधले आहे. अंत:स्तरावर कार्यरत असणाऱ्या तौलनिक दृष्टिकोणामुळे या संग्रहाला एक स्वत:चे असे वैशिष्ट्य असलेले दिसून येते.

प्रा. हातकणंगलेकरांच्या व्यक्तिमत्त्वाचे अजून एक महत्त्वाचे वैशिष्ट्य आहे ते असे की, त्यांची साहित्यिक कामगिरी ही एकाच व्यासपीठावरून कधी झालेली नाही. ग्रंथालये, व्याख्याने, वाङ्मयमंडळे, छोट्या छोट्या गावात होणारी साहित्य संमेलने, नवोदित लेखकांसाठी होणाऱ्या कार्यशाळा, महाविद्यालयात तरुण विद्यार्थ्यांसाठी आयोजित करण्यात आलेले परिसंवाद, खेरीज अनेक उगवत्या लेखक - कवींशी प्रत्यक्षपणे असणारा त्यांचा वाङ्मयीन संपर्क - अशा विविध व्यासपीठांवरून त्यांचे समीक्षाकार्य चालू असल्याने त्याला एक बहुमुखी असे स्वरूप आलेले आहे. केवळ विद्यापीठीय अथवा महानगरीय अशा स्वरूपाच्या व्यासपीठावरून होणाऱ्या साहित्यिक कामगिरीला सीमित वर्तुळाच्या ज्या मर्यादा पडतात त्या प्रा. हातकणंगलेकरांच्यामध्ये त्यामुळेच कधी जाणवत नाहीत. त्यांची समीक्षा केवळ पुस्तकी न राहता एका सांस्कृतिक कार्याचे रूप धारण करते. आज निवृत्तीनंतरच्या काळातही ज्या उमेदीने आणि निष्ठेने ते 'उगवाईच्या' संपादनाचे काम पाहात आहेत त्यामागे त्यांच्या समीक्षावृत्तीची सांस्कृतिक प्रेरणा असल्याचे दिसून येते.

(५)

प्रा. हातकणंगलेकर साठाव्या वर्षी निवृत्त झाले या निमित्ताने त्यांच्या गौरवार्थ तौलनिक साहित्याभ्यासावरील हा ग्रंथ संपादित करून काढण्याची कल्पना आमचे मित्र, सौरभ प्रकाशनाचे वसंत वणकुद्रे यांनी सुचवली. प्रा. हातकणंगलेकरांच्या मित्रपरिवारात ती सर्वांनाच आवडल्याने ग्रंथाची जुळवाजुळव सुरू झाली. एकदा कल्पना मान्य झाली

की त्या दृष्टीने अनेकजणांशी चर्चा करून ग्रंथाचे स्वरूप निश्चित केले. अनेक मित्रांशी झालेल्या अनौपचारिक चर्चेचा जो लाभ झाला त्याचा आभारपूर्वक उल्लेख इथे करणे आवश्यक आहे.

ग्रंथाचा आवाका मोठा असल्याने अनेक अभ्यासकांना लेख लिहून देण्याविषयी विनंती करण्यात आली. बहुसंख्य लेख हे ग्रंथासाठी खास करून लिहिण्यात आलेले आहेत, हे विशेष होय. लेखकांमध्ये मराठी, हिन्दी, इंग्रजी यांबरोबरच बंगाली, उडिया, कन्नड या साहित्यातील तज्ज्ञ तुलनाकारही आहेत. या सर्वांनी मुद्दाम वेळ काढून परिश्रमपूर्वक लेख लिहून पाठवले यामागे त्यांची तौलनिक साहित्याविषयी असणारी आस्था दिसून येते. या सर्व लेखकांनी दिलेल्या सहकार्याबद्दल मी त्यांचा ऋणी आहे.

ग्रंथात समाविष्ट करण्यात आलेले काही लेख मूळ इंग्रजीत लिहिलेले होते. त्यांचा परिश्रमपूर्वक अनुवाद करण्याचे काम प्रा. वसंत बडवे, प्रा. प्रकाश देशपांडे आणि प्रा. माया पंडित यांनी आनंदाने स्वीकारून पूर्ण केले याबद्दल त्यांचे आभार.

ग्रंथाच्या छपाईची व वितरणाची जबाबदारी आपुलकीने स्वीकारल्याबद्दल कॉन्टिनेन्टल प्रकाशनाचे श्री. अनिरुद्ध कुलकर्णी, तसेच मुखपृष्ठ तयार करून दिल्याबद्दल या क्षेत्रातील एक प्रतिभावंत श्री. र. कृ. जोशी यांचा मी आभारी आहे. प्रा. हातकणंगलेकर यांच्या व्यक्तिमत्त्वासंबंधी लेख लिहून दिल्याबद्दल त्यांचे एक ज्येष्ठ सुहृद डॉ. वि. रा. करंदीकर यांच्याबद्दल कृतज्ञता व्यक्त करतो. या ग्रंथाची सूची तयार करून दिल्याबद्दल श्री. जयंत वष्ट यांचेही मनःपूर्वक आभार मानतो. तसेच प्रा. हातकणंगलेकरांच्या संपूर्ण लेखनाची सूची तयार करून दिल्याबद्दल श्री. यशवंत रास्ते यांचेही आभार. प्रा. हातकणंगलेकरांचा फोटो काढून दिल्याबद्दल नरेंद्र सप्रे यांचेही आभार.

ग्रंथाची मुद्रिते तपासण्याचे काम हे मुळातच अतिशय क्लिष्ट असे असते. आमचे मित्र विलास खोले यांनी प्रा. हातकणंगलेकरांच्याबद्दल असणाऱ्या जिव्हाळ्यापोटी ते काम आनंदाने स्वीकारून पूर्ण केले याबद्दल त्यांचे मनःपूर्वक आभार. सरते शेवटी, विशेष आभार आहेत ते आमचे मित्र, सौरभ प्रकाशनाचे श्री. वसंत वणकुद्रे यांच्यासाठी. कारण ग्रंथाच्या संकल्पनेपासून ते सिद्धीपर्यंत त्यांचा उत्साह, परिश्रम, आणि मुख्य म्हणजे प्रा. हातकणंगलेकरांविषयी असणारा त्यांचा गाढ आदर या गोष्टी सतत सोबतीला होत्या.

दा. क्र. 3509

: १ :

भारतीय संदर्भात तौलनिक साहित्याभ्यास

गणेश एन्. देवी

हा निबंध प्रामुख्याने साहित्य स्वीकृतीचा एक अभ्यास आहे. समकालीन भारतीय साहित्याच्या संदर्भात साहित्यिक अभ्यासाची एक पद्धती म्हणून तौलनिक साहित्याची वैधता तपासणे हा या लेखाचा एक उद्देश आहे. एक संज्ञा, संकल्पना आणि ऐतिहासिक चळवळ म्हणून तौलनिक साहित्याचा उगम पश्चिमेकडे झाला. भारतात त्याचे देशीकरण होताना ज्या अडचणी आल्या त्यांचे स्वरूप समजावून घेणे हाही या लेखाचा उद्देश आहे. या अडचणी दोन प्रकारच्या आहेत :

अ) पाश्चात्त्य देशात ज्या तऱ्हेने ही ज्ञानशाखा विकसित झाली त्यामुळे निर्माण झालेल्या अडचणी आणि

ब) पश्चिमेतर साहित्य संस्कृतींनी तिचा स्वीकार करताना जी प्रक्रिया झाली त्यातून उद्भवलेल्या अडचणी. या अडचणी ऐतिहासिक आणि सैद्धांतिक अशा दोन्ही स्वरूपाच्या आहेत. त्यामुळे या लेखातील युक्तिवाद हा अंशत: ऐतिहासिक व अंशत: सैद्धांतिक समस्यांसंबंधी आहे. ऐतिहासिक समस्यांची चिकित्सा करणाऱ्या भागात या प्रभावाच्या वसाहतवादी संदर्भाचा विचार केला आहे. सैद्धांतिक समस्यांची चिकित्सा करणाऱ्या भागात तौलनिक साहित्याची संकल्पना पाश्चिमात्य समीक्षेतून भारतीय समीक्षेत आल्यावर तिचे जे स्वरूप बदलले त्याचा विचार केला आहे.

भारतीय संस्कृती आणि साहित्य यावरील वसाहतवादी प्रभावाचा नेमाडे[१] व नंदी[२] यांनी जो अभ्यास केला आहे त्याला अनुसरून असे म्हणता येईल की, वसाहतीतील संस्कृती व साहित्य यांत वसाहतवाद दोन प्रकारच्या प्रवृत्ती निर्माण करतो :

अ) देशीवाद आणि

ब) अनुकरण.

एक सांस्कृतिक प्रेरणा म्हणून जरी देशीवाद वैभवशाली भूतकाळात रमत असला तरी बुद्धिवादी प्रवृत्ती म्हणून तो संस्कृतीच्या वर्तमानकालीन गरजांचीही दखल घेतो. अनुकरणाची प्रवृत्ती आपण थोडी तपासली तर अनुकरणाच्या कृतीतच प्रतिकाराचीही यंत्रणा निर्माण केलेली असते, असे दिसून येते. हा प्रतिकार अनुकरण करणाऱ्याचाही

कायापालट करतो. या प्रवृत्तीमुळे देशी संस्कृतीचा प्रभाव नष्ट करणाऱ्या विदेशी प्रभावाचाही कायापालट होत असतो. म्हणून या प्रभावाचे आकलन होण्यासाठी विदेशी संकल्पना आणि पद्धतीची देशीकरणाच्या प्रक्रियेत जी उलथापालथ होते तिचा विचार करणे आवश्यक आहे.

या निबंधाच्या पहिल्या भागात तौलनिक साहित्याचे भारतात आज जे प्रमुख प्रवाह दिसतात त्यांचा आढावा घेतला आहे. दुसऱ्या भागात या संज्ञेचा पाश्चात्त्य अर्थ, तिची संकल्पनात्मक अंतर्रचना आणि तिच्या विकासाचा इतिहास यांची चर्चा केली आहे. शेवटच्या भागात तौलनिक साहित्याचे भारतीय संदर्भात देशीकरण झाल्यामुळे निर्माण झालेल्या समस्यांचा विचार केला आहे.

(१)

तौलनिक साहित्याचे भारतातील प्रमुख प्रवाह :

युद्धोत्तर काळात युरोप आणि अमेरिकेत एक समीक्षापद्धती म्हणून असलेली तौलनिक साहित्याची लोकप्रियता आता बरीच कमी झालेली दिसते. गेल्या पंचवीस वर्षांत मानव्यशाखेत जी प्रगती झाली आहे तीतून काही मातब्बर विचारप्रणाली व पद्धती नव्याने उदयाला आल्या आहेत. चिन्हशास्त्र, मीमांसाशास्त्र, डीकन्स्ट्रक्शन ही त्याची काही उदाहरणे आहेत. या अभ्यासपद्धतींच्या तुलनेत तौलनिक साहित्याची झालेली प्रगती लक्षणीय वाटत नाही. साहित्यसमीक्षेतील या नवीन पद्धतींच्या तुलनेत पाश्चात्त्य देशात तौलनिक साहित्याविषयी फारसे आकर्षण राहिलेले नाही असे दिसते. नेमका दृष्टिकोण आणि मध्यवर्ती समीक्षानियम नसलेली एक अभ्यासपद्धती असे त्याचे स्वरूप शिल्लक राहिलेले आहे. आज पाश्चात्त्य राष्ट्रात या समीक्षापद्धतीचा क्रम फार खालचा आहे. भारतातील या पद्धतीचा विकास आणि पाश्चिमात्य राष्ट्रांत होणारी तिची पिछेहाट यांतील विरोधाभास तीव्रतेने जाणवतो. वसाहती संपुष्टात आल्यानंतरच्या काळात झालेले तंत्रज्ञान क्षेत्रातील अंतर हे त्याचे स्पष्टीकरण पुरेसे समाधानकारक वाटत नाही. अधिक महत्त्वाची बाब म्हणजे भारतातील साहित्याभ्यासाच्या वर्तमानकालीन गरजा. आधुनिक भारतीय साहित्यिक संस्कृतीचा विचार केला तर असे दिसून येते की पाश्चात्त्य तौलनिक साहित्य हा जरी एक प्रभाव असला तरी तो फारसा सक्रिय नव्हता. त्याचा एक पुरावा म्हणजे भारतात झालेला त्याचा विकास आणि पाश्चात्त्य देशातील त्याचे मूळ स्वरूप यांचा सांधा जुळत नाही. समकालीन भारतीय तौलनिक साहित्यात आपल्याला तीन प्रमुख प्रवाह दिसतात :

अ) पारंपारिक द्वैभाषिकता आणि चिकित्सक आत्मभान नसलेला द्विसांस्कृतिकतावाद;

ब) भारतीय साहित्याभ्यासाचे आधुनिकीकरण करण्याचे साधन म्हणून वापरले जाणारे आणि पश्चिमेकडून आयात केलेले समीक्षाविषयक तंत्रज्ञान;

क) आधुनिक भारतीय भाषांच्या अभ्यासासाठी वापरली जाणारी बहुभाषिक साहित्याभ्यासाची पद्धती.

अ. तौलनिकतेची पारंपरिक जाणीव :

भारतात ब्रिटिश संस्कृतीचे आगमन होण्यापूर्वी दोन हजार वर्षे जुनी अशी देशी साहित्यपरंपरा अस्तित्वात होती. भारतीय साहित्य आणि समीक्षा यांवर पडलेल्या पाश्चात्त्य प्रभावाचा अभ्यास करताना ही जाणीव ठेवणे श्रेयस्कर होईल. साहित्याप्रमाणे समीक्षेचीही प्रगत अशी परंपरा भारतात होती. अर्थात या गोष्टींची जाणीव ठेवणे म्हणजे वांझ अशा पुनरुज्जीवनवादाला किंवा आत्मगौरवाला पाठीशी घालणे नसून, सांस्कृतिक इतिहासाचा आपला दृष्टिकोण निर्मळ ठेवणे हा होय. वाङ्मयेतिहासकाराला साजेसा खुला दृष्टिकोण ठेवून जर आपण भारतीय साहित्याचा भूतकाळ अभ्यासला तर आपल्याला हे दिसून येईल की, विविध भाषिक परंपरांच्या देवाणघेवाणीतून होणारी आंतरप्रक्रिया तौलनिक दृष्टीने पाहणे ही गोष्ट भारतात सर्वस्वी नवीन अशी नाही.

तौलनिक साहित्यातील एक महत्त्वाकांक्षी प्रकल्प म्हणून अकराव्या शतकातील अरबी विद्वान अल्बेरूनी याने हिंदू संस्कृती आणि साहित्य यांवर केलेल्या संस्मरणीय भाष्याचा उल्लेख करता येईल. भारतीय साहित्यिक इतिहासात अशा 'तौलनिक' अभ्यासाची अनेक उदाहरणे आढळून येतात. पूर्वीच्या काळी समीक्षक हा बहुभाषिक असावा अशी अपेक्षा होती. संस्कृत काव्याशास्त्राची प्रगत परंपरा चालविणारे भरतापासून (दुसरे शतक) ते जगन्नाथापर्यंतचे (सातवे शतक) जे भाष्यकार होऊन गेले त्यांना संस्कृतेतर भाषा आणि साहित्य यांची जवळून ओळख होती याची नोंद सापडते.[३] आधुनिक भारतीय भाषांतील समीक्षेमुळे संस्कृत काव्यशास्त्राचा काही प्रमाणात लोप झालेला दिसतो पण त्याचा बहुसांस्कृतिक आणि बहुभाषिक संदर्भ अजून टिकून आहे. संघराज्यांतील राजकीय संरचना, वसाहतीनंतरच्या काळातील अर्थव्यवस्था व मूल्यव्यवस्था आणि इंग्रजीकरण झालेले 'उच्च' शिक्षण यामुळे आधुनिक भारतीय भाषांतील समकालीन समीक्षकाला एकभाषिक आणि एकसांस्कृतिक राहण्याचे फारसे स्वातंत्र्य राहिलेले नाही असेच म्हणावे लागते.

ललित वाङ्मयाचे माध्यम म्हणून संस्कृतचा ऱ्हास सुरू झाल्या... बहुभाषिकतावादाची जी अवस्था होती तीच आजही दिसते. साधारणतः बाराव्या शतकापासून ते सतराव्या शतकापर्यंत संस्कृत ही समीक्षाव्यवहाराची भाषा होती पण ललित साहित्याची भाषा म्हणून तिचा लोप झालेला होता. अकराव्या शतकाच्या सुमारास अभिजात साहित्याच्या कालखंडाचा ऱ्हास सुरू झाल्यावर सांस्कृतिक विभाजनाची जी प्रक्रिया सुरू झाली तीत लेखक आणि समीक्षकाला संस्कृती आणि

भाषा यांबाबतची स्वायत्तता फारशी उरली नाही. अर्थात विद्वानांना या पेचप्रसंगाची फारशी जाणीव झाली नाही. या विभाजनाचा तटस्थ स्वीकार होण्याचे एक कारण म्हणजे बहुधार्मिकता, बहुसांस्कृतिकता आणि बहुभाषिकता या गोष्टी येथील विद्वानांच्या अंगवळणी पडल्या होत्या. दुसरे कारण म्हणजे लोकांना स्वायत्त आणि राज्याला अविभाज्य समजणाऱ्या, सार्वभौम राज्याच्या संकल्पनेवर आधारलेल्या राष्ट्रवादाचा येथे जाणवणारा अभाव हे होय. भारतीय राष्ट्रवाद हा राज्य हे एक विश्वस्त आहे, लोक हे 'व्यक्ती' आहेत आणि एका सर्वव्यापी ब्रह्माचे उद्गार आहेत या कल्पनेवर आधारलेला आहे.

साहित्य आणि समीक्षा यांच्यातील भाषिक व सांस्कृतिक दुभंगलेपणा हा एक पेचप्रसंग आहे ही गोष्ट भारतातील परंपरानिष्ठ विद्वानांच्या लक्षातच आली नाही. तसेच हा बहुभाषिक साहित्यिक व्यवहार ही एक असाधारण अवस्था आहे हेही त्यांच्या लक्षात आले नाही. त्यामुळे भारतातील साहित्य व समीक्षापरंपरा या जाणीवपूर्वक तौलनिक झालेल्या दिसत नाहीत. जाणीवपूर्वक न स्वीकारलेला अशा प्रकारचा तौलनिक दृष्टिकोण समकालीन भारतीय समीक्षेत मोठ्या प्रमाणावर दिसून येतो. व्ही. के. गोकाक यांच्या *ॲन इंटिग्रल व्ह्यू ऑफ पोएट्री* [४] या पुस्तकात कन्नड, संस्कृत, इंग्रजी साहित्य तसेच कृष्ण चैतन्य यांनी फ्रेंच प्रतीकवाद अभ्यास आणि संस्कृतमधील ध्वनिसिद्धांत [५] या संबंधीच्या अनेक संकल्पनांची चर्चा केलेली दिसते. समकालीन भारतीय समीक्षेत कार्यरत असलेल्या देशी तौलनिक जाणिवेचे हे एक उत्तम उदाहरण आहे.

ब. तौलनिक साहित्य : जगाला जोडणारा एक आधुनिक दुवा

भारतात आधुनिक राष्ट्रवादाचा उदय झाला त्याच सुमारास एक आत्मजाण असलेला समीक्षाप्रवाह म्हणून तौलनिक साहित्याचा उदय झाला. पाश्चिमात्य देशांत तौलनिक साहित्य हे राष्ट्रीय साहित्याच्या विरोधी नसले तरी त्याचा एक पर्याय म्हणूनच समजले जाते. भारतात मात्र राष्ट्रवाद आणि तौलनिकतावाद यांचे साहचर्यच दिसून येते. आधुनिक भारतीय राष्ट्रवादाच्या प्रारंभीच्या पर्वात तौलनिक साहित्याचा उपयोग राष्ट्रीय सांस्कृतिक अस्मितेचा पुरस्कार करण्यासाठी केला गेला. एक युक्तिवाद असा केला गेला की पाश्चात्त्य विचारव्यूहाचा उपयोग करून ब्रिटिशांच्या वर्चस्वाला शह देण्याची राष्ट्रवाद ही एक प्रयुक्ती आहे.[६] या तत्त्वाला अनुसरूनच भारतात तौलनिक साहित्य पाश्चात्त्य साहित्य व समीक्षा यांच्या मूल्यांच्या चौकटीत राहूनच काम करताना दिसते.

या शतकाच्या सुरुवातीला प्रभावी ठरलेल्या टागोर, अरविंद आणि कुमारस्वामी यांच्या समीक्षेत पाश्चात्त्य प्रभावाला प्रतिरोध करण्याची प्रक्रिया सुरू झाल्याचे दिसते. पाश्चात्त्य साहित्याचे महत्त्व कमी करून भारतीय साहित्याला जगाच्या नकाशात मानाचे स्थान देणारी विश्वसाहित्याची संकल्पना या तिघांनाही जवळची वाटत होती. राष्ट्रीय सीमांनी बंदिस्त न झालेल्या 'विश्वमानवा'चा आदर्श टागोरांनी समोर ठेवला होता.

अरविंदांनी पूर्व आणि पश्चिम यांच्या प्रतिभेचा समन्वय साधणारी भविष्यवेधी काव्याची संकल्पना मांडली. कुमारस्वामींनी राष्ट्रीय व ऐतिहासिक सीमा पार करणारी अक्षय तत्त्वज्ञानाची संकल्पना मांडली. पण यातील गंमत अशी की हे तिघेही अस्सल राष्ट्रवादी व प्रति - वसाहतवादी होते.

राष्ट्रीय विचारव्यूहाप्रमाणे तौलनिक समीक्षाव्यवहारातली पाश्चात्त्य प्रभावाविषयीची सुरुवातीची तीव्र प्रतिक्रिया हळूहळू मवाळ झालेली दिसते आणि तिची जागा सहकाराच्या भावनेने घेतलेली दिसते. वसाहतवादाने येथील संस्कृतीवर जे अनिष्ट परिणाम केले त्याचा विचार केला तर ही अवस्था येणे अटळ होते असेच म्हणावे लागते. स्वातंत्र्योत्तर काळात भारतातील काही विद्यापीठांत जे अभ्यासक्रम नव्याने सुरू करण्यात आले त्यावरून ही सहकाराची भावना हळूहळू येथे रुजत असल्याचे दिसून येते. त्यातून पाश्चात्त्य ग्रंथ आणि तौलनिक साहित्यातील संकल्पना आणि दृष्टिकोण यांना अधिक खुलेपणाने सामोरे जाण्याची वृत्ती दिसते. पाश्चात्त्य तौलनिक साहित्याची जी असंस्कारित आयात झाली त्याला आणखी दोन घटक जबाबदार असण्याची शक्यता आहे :

अ) भारतीय समीक्षकांना पटलेले या दृष्टिकोणाचे अंगभूत महत्त्व आणि

ब) परकीय संस्कृतीला सर्वसंग्राहक पद्धतीचा प्रतिसाद देणारी खास अशी भारतीय प्रवृत्ती.

पण यापेक्षा अधिक महत्त्वाचे कारण म्हणजे विश्वसाहित्याच्या चौकटीत भारतीय साहित्याला स्थान मिळवून देण्याची निकड हे होय. राष्ट्रकुल साहित्य म्हणून ज्याचे वर्गीकरण केले जाते ते साहित्य याच प्रकारचे आहे. राष्ट्रकुल साहित्याच्या बहुसंख्य समीक्षकांना याची जाणीव आहे की प्राचीन परंपरा असलेले भारतीय आणि अल्प इतिहास असलेले आफ्रिका, कॅनडा किंवा ऑस्ट्रेलिया यांचे साहित्य यांच्यातील साम्यस्थळे फार वरवरची आहेत. त्यांना हेही माहीत आहे की या देशांतील एकूण साहित्य निर्मिती पाहिली तर इंग्रजीत लिहिले जाणारे भारतीय साहित्य अगदी नगण्य आहे. तरीही तौलनिक साहित्याने निर्माण केलेल्या संधींचा फायदा घेऊन भारतात लिहिल्या जाणाऱ्या इंग्रजी साहित्याला आंतरराष्ट्रीय दर्जा मिळवून देण्याचा प्रयत्न चालू आहे. तौलनिक साहित्यातील अनुकरणशील ' उच्च ' शिक्षण आणि वरवरची तौलनिक समीक्षा यांच्या व्यतिरिक्त भारतात भारतीय आणि भारतेतर साहित्याचे अधिक डोळसपणे परिशीलन करणारी आणि त्यासाठी पाश्चात्त्य तौलनिक समीक्षेचा वापर करणारी समीक्षासुद्धा पाहावयास मिळते. एम. के. नाईक यांनी संपादित केलेले *इंडियन रिस्पॉन्स टू पोएट्री इन इंग्लिश*[७] *अँड द इमेज ऑफ इंडिया इन वेस्टर्न क्रिएटिव्ह रायटिंग* हे ग्रंथ याची उत्तम उदाहरणे आहेत. भारताला उर्वरित जगाशी जोडण्याचे हे उपक्रम तांत्रिकदृष्ट्या जरी ठीक वाटत असले तरी सांस्कृतिकदृष्ट्या ते वादग्रस्त ठरणारे आहेत. कारण आपल्याला हे स्पष्ट दिसते की पाश्चात्त्य तौलनिक साहित्याने भारतीय

आणि पाश्चिमात्येतर साहित्याला आपल्या समीक्षाव्यवहारातून जाणीवपूर्वक वगळलेले आहे.

क. तौलनिक भारतीय भाषासाहित्य :

देशी साहित्यात होणाऱ्या घडामोडींकडे विशिष्ट दृष्टिकोणातून पाहण्याची ही प्रवृत्ती प्रामुख्याने प्रादेशिक भाषांवर आपले लक्ष केंद्रित करताना दिसते (इंग्रजीत लिहिले गेलेले भारतीय साहित्य प्रादेशिक साहित्यापैकीच एक आहे असे सोयीसाठी गृहीत धरले जाते). विशिष्ट भाषिक साहित्याच्या सीमा ओलांडून भारतातील इतर साहित्यात इतिहासविकासाच्या विविध टप्प्यांमधील सादृश्य प्रस्थापित करण्याचा ती प्रयत्न करते. तिचे एक प्राथमिक स्वरूप म्हणजे अखिल भारतीय पातळीवरील साहित्यिक नोंदी करण्यासाठी अगदी तांत्रिक पद्धतीने माहिती गोळा करणे. आपल्या उद्देशांबाबत अधिक जागृत असलेली ही वृत्ती बऱ्याचदा चांगल्या गोष्टीही करून जाते. या वास्तववादी दृष्टिकोणामुळे अखिल भारतीय साहित्येतिहासाच्या लेखनाला आवश्यक असलेली सामग्री अनायासेच उपलब्ध झालेली आहे. के. एम. जॉर्ज यांनी संपादित केलेला *कम्पॅरिटिव्ह इंडियन लिटरेचर* हा ग्रंथ आणि भाषांतराला वाहिलेली अनेक नियतकालिके याची उत्तम उदाहरणे आहेत. एका प्रगल्भ पातळीवर कधी कधी याला बहुभाषिक साहित्यावस्थेत प्रयोजिलेल्या एखाद्या प्रयुक्तीचे स्वरूप प्राप्त होते. मीनाक्षी मुखर्जी यांचे इंडियन नॉव्हेल : *रियालिझम ॲण्ड रियालिटी* [१] हे पुस्तक उदाहरणादाखल सांगता येईल. अशा रीतीने इतिहासलेखन व समीक्षा या दोन्हीही मार्गांनी ही प्रवृत्ती भारतीय संस्कृती आणि परंपरा यांना बद्ध असलेले आधुनिक भारतीय समीक्षाविचाराचे नवीन क्षेत्र प्रस्थापित करण्याचा प्रयत्न करताना दिसते. एका कल्पनारम्य वैश्विक पातळीवर भारतीय संस्कृती आणि साहित्य याचे चित्र उभे करणाऱ्या राष्ट्रवादी प्रवृत्तीपासून ही दूर आहे. तथाकथित ' वैश्विक ' पातळी मुळात युरोपातून आली आहे याची तिला जाणीव आहे. ललित साहित्याची प्रक्रिया आणि देशी संस्कृती यांचा अपरिहार्य असा आंतरिक संबंध आहे असे ती मानते. तसेच भारतात निर्माण झालेल्या साहित्याला परकीय संस्कृतीत अस्तित्वात असलेले साहित्यिक निकष लावले तर गंभीर अडचणी निर्माण होतील याची तिला कल्पना आहे. अशा रीतीने ही प्रवृत्ती भारतीय साहित्याच्या देशीपणाला तसेच त्याच्या आधुनिकतेला अधिक महत्त्व देते. याचा अर्थ तौलनिक भारतीयभाषासाहित्य पाश्चात्त्य समीक्षाविचाराविषयी अनभिज्ञ आहे किंवा तिच्या संसर्गापासून सुरक्षित आहे असा नाही. मुद्रणतंत्र आणि प्रसारमाध्यमे यांचे साह्य लाभलेल्या आणि वसाहतवादाचा अनुभव घेतलेल्या संस्कृतीत अशा प्रकारचा संसर्गहीन बौद्धिक व्यवहार शक्य आहे असे मानणे भाबडेपणाचे होईल. परकीय हे परकीयच असते याचे भान या प्रवृत्तीला आहे. युरोपातील एकभाषिक, वसाहतवादी नसलेल्या एकसंध संस्कृतीत विकसित झालेल्या तौलनिक साहित्याचा दृष्टिकोण साहित्यिक

चळवळीचा एक भाग म्हणून भारतासारख्या बहुभाषिक, बहुधार्मिक, सर्वसंग्राहक आणि सहिष्णू अशा संस्कृतीत आल्यावर त्यात महत्त्वाची तात्त्विक मोडतोड होणे अपरिहार्य आहे. याचा अर्थ असा की भारतीय साहित्याच्या संदर्भात यामागील संकल्पनेचे देशीकरण करून ती येथे रुजवून तिचा चांगला उपयोग करून घ्यावयाचा असेल तर तिचा पश्चिमेत कसा कसा विकास झाला याची स्पष्ट कल्पना असणे आवश्यक आहे.

(२)

अ. संज्ञा :

समीक्षेतील इतर अनेक संज्ञांप्रमाणे 'तौलनिक साहित्य' ही संज्ञाही वादग्रस्त आहे. तिला इतके वेगवेगळे अर्थ प्राप्त झाले आहेत की सर्वांना मान्य होईल असा नेमका अर्थ तिला उरलेला नाही. ऐतिहासिक दृष्ट्या पाहिले तरीही या संज्ञेची समाधानकारक व्याख्या झाल्याचे दिसून येत नाही. रेने वेलेक, हेन्री एच्. एच्. रेमाक आणि प्रावर [१०] यांनी या संज्ञेच्या अर्थाचे जे अभ्यासपूर्ण तक्ते दिले आहेत त्यावरून या संज्ञेच्या अर्थाविषयी झालेला गोंधळ स्पष्ट होतो. या संज्ञेने आपला अर्थ गमावला आहे असे तर वेलेक समजतोच, पण त्याचे असे म्हणणे आहे की 'आपल्या अभ्यासाविषयीची सर्वात गंभीर आणि चिंताजनक बाब म्हणजे त्याचा वेगळा असा अभ्यासविषय आणि वेगळी अशी अभ्यासपद्धती अजून प्रस्थापित झालेली नाही. [११] 'तौलनिक साहित्य' या संज्ञेभोवती अर्थाचा जो गोंधळ निर्माण झाला त्याचे एक कारण म्हणजे तिचे संयोजन करील असा संप्रदाय, विचारप्रणाली किंवा संकल्पना याचा अभाव होय. त्यामुळे तिची समाधानकारक व्याख्या होऊ शकत नाही. दुसरे कारण म्हणजे तौलनिक साहित्याच्या ऐतिहासिक सीमारेषा इतक्या पुसट आहेत की त्याला कधीही एखाद्या युगशैलीचा लाभ मिळाला नाही. म्हणून एखाद्या विरोधी समीक्षाव्यवहारातील संज्ञेच्या संदर्भात त्याची व्याख्या करणे अशक्य आहे.

तौलनिक साहित्य हे एका बाजूला राष्ट्रीय साहित्यापेक्षा तर दुसऱ्या बाजूला सर्वसाधारण साहित्यापेक्षा वेगळे आहे असे मानले जाते. ज्याला उद्देशून कधीकधी 'विश्वसाहित्य' ही संज्ञा वापरली जाते ते सर्वसाधारण साहित्य हे बहुभाषिक आणि अराष्ट्रवादी दृष्टिकोण असलेले साहित्य आहे. विविध देशांत विविध काळांत लिहिल्या गेलेल्या साहित्याचा त्यात समावेश होतो. याउलट राष्ट्रीय साहित्य एका विशिष्ट देशाचे, भाषेचे आणि संस्कृतीचे साहित्य असते. तौलनिक साहित्याचे स्थान या दोन्हीच्या मध्ये आहे. राष्ट्रीय दृष्टिकोणाचा त्याग न करता दोन किंवा अधिक भाषांतील साहित्याचा अभ्यास करण्याची ती समीक्षापद्धती आहे. संज्ञात्मक दृष्ट्या ही विभागणी ठीक वाटते पण बहुभाषिक आणि बहुराष्ट्रीय संदर्भ असलेल्या कृतींचे वर्गीकरण करताना ते सदोष

असल्याचे दिसून येते. उदाहरणार्थ, काम्यूच्या साहित्याचा अस्तित्ववादासारख्या बहुराष्ट्रीय चळवळीच्या संदर्भात अभ्यास करणारा एखादा फ्रेंच समीक्षक सर्वसाधारण साहित्यातला समीक्षक समजला जातो. जेव्हा तो काम्यूवरील काफ्काच्या प्रभावाचा अभ्यास करतो तेव्हा तो तुलनाकार ठरतो. आणि काम्यूने दस्तयेव्हस्कीच्या विषयसूत्रांना जे नवे स्वरूप दिले त्याची चर्चा करताना तो राष्ट्रवादी समीक्षक ठरतो. पण प्रत्यक्षात एखाद्या पुस्तकात, युक्तिवादात किंवा एखाद्या वाक्यात या तिन्ही प्रवृत्ती एकाच वेळी असू शकतात. अशा रीतीने मुळात ही वर्गवारी अमूर्त आणि वर्णनात्मक आहे. कितीही उपयुक्त असली तरी अशी विशुद्ध उदाहरणे दुर्मिळच आहेत.

तौलनिक साहित्यात सर्वांना मान्य होईल अशा या अभ्यासपद्धतीच्या तत्त्वांचा एखादा संच हाती आला तर हा गोंधळ आपल्याला टाळता येईल का ? तशी शक्यता फार कमी आहे. आपल्याला असे सांगण्यात येते की तौलनिक साहित्याभ्यास हा एक समीक्षेचा दृष्टिकोण आहे, हे समीक्षासाधन किंवा पद्धती नाही. साहित्याचा स्वीकार, संप्रेषण, प्रभाव, अनुकरण, साम्यस्थळे, संरचना, विचारप्रणाली, आशयसूत्रे, हेतू, मिथक, शब्दकळा, शैली, इतकेच नव्हे तर अध्यात्म अशा साहित्याभ्यासाच्या विविध क्षेत्रांना स्पर्श करणारी साहित्याभ्यासाची ती एक शाखा आहे. समाजशास्त्र, धर्मशास्त्र, मानववंशशास्त्र, इतिहास, भाषाशास्त्र, शैलीशास्त्र आणि सौंदर्यशास्त्र यांसारख्या विषयांच्या सीमा ती छेदून जाते. पुढे तिचे विभाजन केंद्रगामी व केंद्रानुवर्ती, एककालिक व ऐतिहासिक, ऐतिहासिकतावाद व सेंद्रियतावाद, आंतरसांस्कृतिक व संस्कृतीअंतर्गत यांसारख्या द्वैतावस्थांमधे होते. तौलनिक साहित्याच्या अभ्यासविषयांची ही यादी न संपणारी आहे. वस्तुत: तौलनिक साहित्य हे अभ्यासविषय आहे का अभ्यासउद्दिष्ट ? याविषयीसुद्धा तुलनाकारांत मतभेद आहेत. [१२]

या संज्ञेचा इतिहास पाहताना आपण किती मागे जाऊ शकतो ? प्रावरच्या म्हणण्याप्रमाणे '१८४० मध्ये मॅथ्यू आर्नोल्डने सहजगत्या तिचा वापर केला तेव्हापासून '[१३] ही संज्ञा प्रचलित आहे. तौलनिक साहित्याविषयी फारसा उत्सुक नसलेल्या ॲन्टनी थॉर्लबीच्या म्हणण्यानुसार ' जवळजवळ २०० वर्षांपूर्वी ' या संज्ञेचा जन्म झाला व ' काही मोठ्या विद्वानांनी केलेल्या साहित्याभ्यासात तिची पूर्वचिन्हे ' दिसून येतात. [१४] अलेक्झांडर गिलिज याला हे मान्य दिसते, पण कोणी विद्वानांनी या पद्धतीचा वापर केला होता हे त्याला मान्य नाही. डेव्हिड डेचिसने अशा ' तौलनिक पद्धती ' ची दोन उदाहरणे दिली आहेत. एक डॉ. जॉन्सनचे *लाईफ ऑफ पोप* आणि त्यानंतर अर्ध्या शतकाने आलेले ड्रायडनने केलेले *शेक्सपिअरचे मूल्यमापन.* [१५] या दोन्हीलाही बहुभाषिक संदर्भ नाही. आर्नोल्ड हा आद्य तुलनाकार असल्याचे ब्रिटिश मानतात. फ्रेंच हे श्रेय मादाम द स्ताइल हिला तर जर्मन हे श्रेय ग्योएथेला देतात. अशा

रीतीने तौलनिक साहित्याची ऐतिहासिक रूपरेषा फारच धूसर ठरते. प्रत्येक राष्ट्राने आपापला आत्यंतिक सूर त्यात मिळवल्यामुळे हा गोंधळ अधिकच वाढला आहे.

तौलनिक साहित्याच्या ज्या वेगवेगळ्या ' राष्ट्रीय ' मतप्रणाली आहेत त्यांचा सुरेख आढावा घेणाऱ्या रेमाकने फ्रेंच, अमेरिकन, रशियन आणि जर्मन मतप्रणालींचा उल्लेख केला आहेत. तौलनिक साहित्याकडे पाहण्याचा इंग्रज व इटालियन लोकांचा वेगळा असाही दृष्टिकोण आहे. जपानचे उदाहरणही रेमाकने एक असाधारण म्हणून सांगितले आहे : ' फ्रेंच आणि अमेरिकन दृष्टिकोणाच्या बाबतीत जपानची द्विधा अवस्था झालेली दिसते.'[१६] (ही दीड ओळ म्हणजे तौलनिक साहित्यावर लिहिणाऱ्या पाश्चात्त्य समीक्षकांनी पाश्चात्त्येतर समीक्षेला देऊ केलेली सर्वांत मोठी जागा आहे !) फ्रेंचांना साहित्यसिद्धांतात फारसा रस नाही. तर फ्रेंचांमधे दिसणारी एकसंधता अमेरिकनांमधे दिसत नाही. रशियनांच्या सामाजिक वास्तवाच्या दृष्टिकोणामुळे रशियन तुलनाकार व अमेरिकन तुलनाकार यांच्यात मतभेद आहेत. ते ज्या संज्ञा वापरतात त्याही भिन्न भिन्न आहेत. जर्मन लोक तौलनिक साहित्यापेक्षा सर्वसाधारण साहित्याला अधिक मानतात. तर ब्रिटिश आणि इटालियन यांचा तौलनिक साहित्याच्या कल्पनेलाच विरोध आहे : इटालियनांचा सैद्धांतिक पातळीवर तर ब्रिटिशांचा असैद्धांतिक पातळीवर विरोध आहे. म्हणून याविषयी जे ऐतिहासिक व सैद्धांतिक स्वरूपाचे लेखन झाले आहे त्यांत पाश्चात्त्य तुलनाकारांना एकमेकांविषयी वाटणारी अविश्वासाची भावनाच दिसून येते. पाश्चात्त्य तौलनिक साहित्याच्या इतिहासात राष्ट्रीय बाण्याचा अभाव कधीच नव्हता असेच दिसून येते.

तौलनिक साहित्यातील दुहीला परस्परविरोधी राजकीय विचारप्रणालीही जबाबदार आहेत. वेलेक आणि लेव्हिन यांची साम्यवादविरोधी विधाने[१७] आणि रशियात चालू असलेल्या अमेरिकाविरोधी मोहिमेचे ग्लेब स्ट्रव्हने केलेले वर्णन[१८] याचा पुरेपूर प्रत्यय देतात. झदनॉव्हने तथाकथित ' पश्चिमेच्या अनुनया ' वर हल्ला चढविल्यानंतर नूसिनॉव्हचे *पुष्किन अॅण्ड वर्ल्ड लिटरेचर* हे पुस्तक प्रखर टीकेचे लक्ष्य ठरले. पश्चिमेच्या दुष्ट प्रभावाचे ते प्रतीकच ठरविले गेले. तौलनिक साहित्यावर रशियात अधिकृत बंदी घालण्यात आली आणि ' विद्वत्तेतील उदारमतवादी - बुर्झ्वा विश्वबंधुत्ववाद .... जगातील लोकांच्या स्वातंत्र्याला व राष्ट्रीय स्वायत्ततेला खरा धोका '[१९] अशा शब्दांत त्याची संभावना करण्यात आली. १९६० नंतर या वातावरणात थोडा बदल झालेला दिसतो पण तो फार आशादायक दिसत नाही. याची दुसरी बाजू म्हणजे अमेरिकन तुलनाकार बहुधा रशियन आणि इतर पूर्व युरोपीय तुलनाकाराकडे तुच्छतेच्या भावनेने पाहतात. साहित्याभ्यासाच्या कोणत्याही उदारमतवादी व सुसंस्कृत पद्धतीचा अवलंब करण्याची त्यांची पात्रता नाही असे त्यांना वाटते. १९६८ साली अमेरिकन लिटरेचर असोसिएशनच्या अध्यक्षपदावरून बोलताना अमेरिका आणि हंगेरी यांच्या एका संयुक्त

प्रकल्पावर भाष्य करताना हॅरी लेव्हिनने आपल्या रशियाविरोधी भावना व्यक्त केल्या आहेत :

> या वास्तववादी चळवळीजवळ जेव्हा आपण येऊन ठेपतो तेव्हा त्यातून नेमके काय बाहेर येईल यावर मी बारकाईने लक्ष ठेवून आहे. बेलग्रेड येथे मी जे अनुभवले ते अस्वस्थ करणारे आहे. रशियातील आपले मित्र अजूनही गॉर्की, झदनॉव्ह आणि स्टॅलिन यांचा वारसा सांगणाऱ्या सामाजिक वास्तववादाच्या अनैतिहासिक संकल्पनेला चिकटून आहेत. विचारप्रणालींना ओलांडून विद्वानांनी एकमेकांशी सहकार्य करावे अशीच आमची इच्छा आहे. मागच्या उन्हाळ्यात कम्युनिस्टांनी आम्ही त्यांच्या विचारप्रणालींची प्रमाणवचने स्वीकारावीत म्हणून जसा आग्रह धरला होता तसा आग्रह आमच्या सहकाऱ्यांनी धरला तर ?[२०]

अशाच प्रकारच्या तणावामुळे, वैमनस्यामुळे अमेरिकन आणि फ्रेंच तुलनाकारांमधील दुही कायम राहिली आहे. इतकेच नव्हे तर पश्चिम युरोपातही तौलनिक साहित्याविषयीच्या आकर्षणापेक्षा राष्ट्रीय सीमा अधिक प्रभावी ठरल्याचे दिसते. थॉर्लबीच्या भाष्यात युरोपीय समीक्षापद्धतीबाबतचा खास संशयवादी ब्रिटिश दृष्टिकोण दिसून येतो.

> तौलनिक साहित्याचा संबंध कोणत्याही एका राष्ट्रीय संकल्पनेशी लावला जात नाही.... त्याच्या हेतूत आणि व्याप्तीत काही तरी आंतरराष्ट्रीय आहे असे सुचविले जाते. ज्याला आपण काय वाचणार आहोत आणि त्यासंबंधी काय विचार करणार आहोत याची अजिबात कल्पना नाही अशा एखाद्या विद्यार्थ्याच्या दृष्टीने हा विषय कल्पनाशक्तीच्या पातळीवर आकर्षक करण्यासाठी तौलनिक साहित्याचा उपयोग होऊ शकतो. अशा प्रकारच्या इतर आंतरराष्ट्रीय उत्साहाप्रमाणे तौलनिक साहित्याने निर्माण केलेल्या उत्साहाचे नेमके स्वरूप लक्षात येणे कठीण आहे आणि त्यात नैराश्यच पदरी येण्याची दाट शक्यता आहे.[२१]

तौलनिक साहित्य ही वाङ्मयेतिहासाची उपशाखा आहे का समीक्षा - सिद्धांताची, याविषयी पाश्चात्त्य तुलनाकारांचे अजूनही एकमत झालेले दिसत नाही. पारंपरिकरीत्या, विशेषत: फ्रान्समधे तौलनिक साहित्य हे वाङ्मयेतिहासाचे केवळ एक साधन समजले गेलेले आहे. पण आधुनिक तुलनाकारांना मात्र साहित्यिक अभ्यासाचे एक साधन म्हणूनही त्याचे महत्त्व पुरेपूर पटलेले आहे. अजून तरी या दोन दृष्टिकोणांचा समन्वय साधला गेलेला नाही. 'तौलनिक साहित्य' या संज्ञेच्या अर्थाचा आढावा घेताना शेवटी आपण एका पाश्चात्त्य तुलनाकाराचे याविषयीचे मूल्यमापन काय आहे ते पाहू :

> जिच्या अस्तित्वाच्या हक्काविषयी तिच्याच अनुयायांनी घेतलेल्या संशयाची अखंड परंपरा आहे अशी तौलनिक साहित्यासारखी दुसरी अभ्यासपद्धती सापडणे

कठीण आहे. स्थल, काल आणि विचारदृष्टी यांबाबत भिन्न भिन्न पातळीवर असलेल्या ज्युलिस पिटरसन, फ्रिझ स्ट्रीच आणि मॉरिस फ्रांस्वॉ ग्यूयर्द यांचे एकमताने असे म्हणणे आहे की 'तौलनिक साहित्य' ही संज्ञा चुकीची आहे, तुलनाकार जे काही करीत आहेत त्याचा तुलनेशी फारसा संबंध नाही आणि यापेक्षा आपण जर 'बौद्धिक संबंधाचा इतिहास' याविषयी बोललो तर अधिक बरे होईल. 'तुलनाकार' या बिरुदामुळे कोणत्या ना कोणत्या क्षणी खजिल न झालेले फार कमी अभ्यासक या क्षेत्रात दिसतील.[२२]

ब. संकल्पना :

तौलनिक साहित्याची साहित्य आणि साहित्यसमीक्षा यांविषयीची जी गृहीततत्त्वे आहेत त्यांच्या आधारे आपण त्याला दोन संकल्पनासमुदायांपासून वेगळे करू शकतो.

१. साहित्यिक संहितेची स्वायत्तता मानणारा आणि संहितेच्या मर्यादित चौकटीतील भाषिक व्यवहारावर लक्ष केंद्रित करणारा संकल्पना समुदाय (कांट, क्रोचे, कॉलिंगवुड; रूपवाद, नवी समीक्षा, भाषाशास्त्रीय शैलीशास्त्र, डीकन्सट्रक्शन, उत्तर - संरचनावाद इत्यादी)

२. साहित्याला साहित्यिक परंपरेची आणि संहिताबाह्य संदर्भाची मर्यादा पडते असे मानणारा व संहिता आणि संदर्भ यांच्यातील दुहेरी नात्याचा शोध घेणारा संकल्पना समुदाय (तेन, फ्रॉइड; परंपरावाद, मानववंशशास्त्रीय संरचनावाद, मार्क्सवाद इत्यादी.)

तौलनिक साहित्य या दोन्हीपैकी कोणत्याही एक संकल्पनासमुदायाला सर्वस्व मानत नाही. उलट या दोन्हीचा कल्पक असा उपयोग करून घेते. त्याचे दोन उद्देश आहेत. :

अ) या दोन संकल्पनासमुदायांच्या परस्परप्रक्रियेतून निष्पन्न होणाऱ्या एकवाक्यतेचा शोध घेऊन वाङ्मयेतिहासाला उपयुक्त ठरतील अशी विशिष्ट साधने उपलब्ध करून देणे, आणि

ब) या दोन संकल्पनासमुदायांच्या परस्परप्रक्रियेतून निष्पन्न होणाऱ्या मतभेदाचा शोध घेऊन साहित्यिक सिद्धांताला उपयुक्त ठरतील अशा प्रगत संकल्पना उपलब्ध करून देणे.

आपल्या शैलीचातुर्यामुळे तौलनिक साहित्याला हे दोन्ही भिन्न दृष्टिकोण बाळगून वाटचाल करण्याचे सामर्थ्य लाभले आहे. संरचना शैली आणि सांस्कृतिक शैली या भिन्न असल्या तरी त्या एकत्र नांदू शकतात असे ते मानते. या भेदामुळे तुलनाकाराला एखाद्या साहित्यकृतीतल्या शैलीच्या वेगवेगळ्या पैलूंचे वर्गीकरण करणे सोपे जाते. ते म्हणजे :

१) पारंपरिक आडव्या गृहीततत्त्वाच्या आधारे ज्याचे मूल्यमापन करता येते ते राष्ट्रीय आणि

२) एखादी चळवळ, नवी रीत किंवा एखादे युग यांतून निष्पन्न झालेल्या अशा बहुसांस्कृतिक, बहुराष्ट्रीय उभ्या गृहीततत्त्वाच्या आधारे ज्याचे मूल्यमापन करता येते ते तौलनिक.

एखाद्या तत्त्वप्रणालीने सीमित झालेल्या सांस्कृतिक शैलीबरोबर एक संरचनात्मक शैली असते हे प्रथम हाईनरिख वॉलफ्लीनच्या लक्षात आले. याचा उपयोग त्याने कलेतिहास विकसित करण्यासाठी केला. नंतरच्या काळात वॉलफ्लीनच्या पद्धतीचा उपयोग तुलनाकारांनी आपला काळ व राष्ट्र यांच्या संदर्भात युरोपीय वाङ्मयीन चळवळींचा अभ्यास करण्यासाठी केला (बरोक, हॅझफिल्ड; अभिजात आणि रोमँटिक, बॅबिट आणि वेलेक; वास्तववाद, ऑवरबॉक). अर्थात शैलीच्या या संकल्पनेला काही मर्यादा पडतात आणि त्यांचा ऊहापोह हेलमट हॅझफिल्डने तौलनिक पद्धतीवरील आपल्या निबंधात केला आहे.

'केवळ सांस्कृतिक शैली आणि संरचनात्मक शैली यांचा सूक्ष्म अभ्यास करून साहित्येतिहासकाराचे समाधान होणार नाही. विशिष्ट काळी मान्यता पावलेल्या असाहित्यिक कलावस्तूंच्या शैलींशी जोडणारा दुवा म्हणून या शैली अतिशय महत्त्वाच्या आहेत. पण वाङ्मयीन शैलीचा अर्थच मुळी केवळ भाषेत अंतर्भूत अशी वाक्यरचनात्मक आणि अलंकारिक शैली असा आहे. येथे व्यत्यय आणणारे अनेक घटक मतभेद होण्यास कारणीभूत ठरलेले आहेत. यात खरी अडचण आहे ती आशय, वाङ्मयप्रकार, राष्ट्रीय आणि वैयक्तिक प्रवृत्ती यांनी मर्यादित झालेल्या तरीही स्थूल संरचनाशी जुळणाऱ्या अशा शैलींच्या सूक्ष्म संरचनांचा या स्थूल संरचनांमधे वेध घेणे ही होय. वेगवेगळ्या वाङ्मयप्रकारांत योजिलेल्या पारंपरिक प्रयुक्त्यांमुळे या सर्व प्रवृत्ती निष्प्रभ ठरतात. यातील नावीन्यही अमूर्त किंवा मूर्त यांतील निवड, क्रियापदात्मक किवा नामात्मक वाक्यरचना, स्थान, प्रतिमा आणि लय यांच्यातील बदल यांपुरतेच मर्यादित असते, आणि पर्यायाने एका वेगळ्या कालबद्ध अशा समन्वयात त्यांची सरमिसळ होऊन जाते. येथे एक पद्धती म्हणून तौलनिक साहित्य वेगवेगळ्या देशांतील वेगवेगळ्या साहित्यकृतीतील वरवर भिन्न वाटणारे चारुदर्शक मुळात एकतेचे द्योतक आहेत यांचा शोध घेण्याचे महत्त्वाचे साधन ठरते.[२२]

तुलनापात्र साहित्यकृतींना साहित्याच्या राष्ट्रीय इतिहासाच्या प्रांतापासून अलग करणारा तुलनाकार आपण केलेल्या तुलनेच्या आधारे काही वैश्विक संदर्भाचा वेध घेण्याचे दुसरे टोक गाठत नाही. हॅझफिल्ड ज्याला 'भिन्न असे संश्लेषणामक चारुदर्शक' म्हणतो त्याचे तौलनिक ज्ञान वाङ्मयेतिहासाकारापर्यंत पोहोचवण्याची जबाबदारी हे आपले अधिकृत कार्यक्षेत्र आहे याची त्याला जाणीव असते. सैद्धांतिक समीक्षा तो सर्वसाधारण साहित्याच्या समीक्षकावर सोपवतो. या पद्धतीचे एक उदाहरण देऊन हे नाते स्पष्ट करता येईल.

रोमँटिसिझमवरील काही ग्रंथांचे सर्वसाधारण, तौलनिक आणि राष्ट्रीय साहित्य यांत वर्गीकरण करण्याचा आपण प्रयत्न करू.

१. एफ्. एल्. ल्यूकस. द *डिक्लाइन अॅण्ड फॉल ऑफ द रोमँटिक आयडियल,* १९३७

२. एम्. एच्. अब्रॅम्स, द *मिरर अॅण्ड द लॅम्प,* १९५३

३. लिलियन आर. फ्यूर्स्ट, *रोमँटिसिझम इन परस्पेकटिव्ह,* १९६९

४. हॅरॉल्ड ब्लूम, *अ मॅप ऑफ मिसरिडिंग* १९७५

ब्लूमचे पुस्तक फ्रॉइडच्या पिता - पुत्र संबंधाविषयीच्या संकल्पनेचा उपयोग करून मिल्टनपासून सुरू झालेल्या काव्यपरंपरेच्या संदर्भात ब्रिटिश रोमँटिक काव्यपरंपरेचा अर्थ लावण्याचा प्रयत्न करते. म्हणून ब्रिटिश रोमँटिसिझमच्या सांस्कृतिक शैलीत त्याला विशेष रस दिसतो. अब्रॅम्सचे पुस्तक प्रामुख्याने सांस्कृतिक शैलीसंबंधीच आहे, पण रोमँटिक युगात प्रचलित असलेले साहित्यसिद्धांत हा त्याचा विषय असल्यामुळे त्यातून आपल्याला संरचनात्मक शैलीसंबंधी महत्त्वाची माहिती मिळते. लिलियन फ्यूर्स्टचे पुस्तक विविध राष्ट्रांतील रोमँटिसिझमची चिकित्सा करून एक युरोपीय चळवळ म्हणून तिचे ऐतिहासिक दृष्ट्या नेमके असे स्वरूप विकसित करण्याचा प्रयत्न करते. म्हणून त्याला मुख्यत्वे करून संरचनात्मक गोष्टीत रस आहे. अब्रॅम्स आणि फ्यूर्स्ट यांतील भेद प्रकारात्मक नसून प्रमाणात्मक आहे हे लक्षात घेणे आवश्यक आहे. ब्लूमच्या पुस्तकाप्रमाणे ल्यूकसचे पुस्तक रोमँटिसिझम समजून घेण्यासाठी फ्रॉइडच्या मानसशास्त्राचा उपयोग करत असले तरी वेगळ्या प्रकारचे आहे. सर्व रोमँटिक साहित्याला लागू पडतील अशा अमूर्त तत्त्वांचा शोध घेणे यात त्याला विशेष रस आहे. म्हणून ते पूर्णपणे संरचनात्मक शैलीच्या क्षेत्रात मोडते आणि इतकेच नव्हे तर वाङ्मयीन सिद्धांताची सीमा ओलांडताना दिसते. हा सर्वसाधारण साहित्यांतर्गत अभ्यास आहे. सौंदर्यशास्त्रीय वैश्विक तत्त्वांच्या शोधात ते समीक्षाव्यवहाराचे एक टोक गाठताना दिसते. त्याच्या विरुद्ध टोकाला ब्लूमचे पुस्तक आहे. आपल्या विषयाच्या सांस्कृतिक वैशिष्ट्यांत त्याला विशेष रस आहे आणि रोमँटिक कवितेच्या राष्ट्रीय साहित्यिक इतिहासाची बांधणी करण्यात ते समाधान मानते. अब्रॅम्स आणि फ्यूर्स्ट यांची पुस्तके या दोन टोकांच्या मध्ये बसतात, आणि त्यांनी जे क्षेत्र व्यापले आहे ते खऱ्या अर्थाने तौलनिक साहित्याचे क्षेत्र आहे असे म्हणता येईल. त्यांचा दृष्टिकोण शुद्ध राष्ट्रीयही नाही किंवा शुद्ध वैश्विकही नाही. या पुस्तकांच्या परस्परसंबंधांचा जो तक्ता दिला आहे त्यावरून हा भेद स्पष्ट करता येईल. (तक्ता क्र.१) अर्थात साहित्याचा इतिहास व सिद्धांत हे एकमेकांपासून पूर्णपणे वेगळे करता येणार नाहीत हे लक्षात ठेवले पाहिजे. या उदाहरणावरून दिसून येईल की वाङ्मयेतिहासाचे साधन म्हणून तौलनिक साहित्य

एखाद्या वाङ्मयीन चळवळीचा कालखंड यासारख्या संस्कृतिविशिष्ट घटकांची चिकित्सा, त्यांच्या संरचनाविशिष्ट घटकांशी तुलना करून साधू पाहते.

राष्ट्रीय साहित्य	तौलनिक साहित्य	सर्वसाधारण साहित्य
उदाहरण :	उदाहरण :	उदाहरण :
हरॉल्ड ब्लूम	एम्. एच्. अब्रॅम्स	एफ्. एल. ल्यूकस
अ मॅप ऑफ मिसरीडिंग	द मिरर ॲण्ड द लॅम्प	द डिक्लाईन ॲण्ड द फॉल
१९७५	१९५३	ऑफ रोमँटिक आयडिअल्
		१९३७
	लिलियन फ्यूर्स्ट	
	रोमँटिसिझम इन	
	परस्पेक्टिव्ह १९६९	
संस्कृतिविशिष्ट ← →	संस्कृतिशैली ← →	संरचना शैली ← → सौंदर्य शास्त्रीय वैश्विके

→ वाङ्मयेतिहास ←

← वाङ्मय सिद्धांत →

उदाहरणार्थ, वर्डस्‌वर्थ आणि कोलरिज यांची चिकित्सा युरोपीय साहित्यसमीक्षेच्या संदर्भात करूनही हे दोन वेगवेगळ्या वाङ्मयीन मतप्रणालीची नसून एकाच वाङ्मयीन मतप्रणालीची अपत्ये आहेत असे अब्रॅम्सने दाखवून दिले आहे. या निरीक्षणाचा फायदा वाङ्मयेतिहासकाराला अचूक अशी वाङ्मयेतिहासाची बांधणी करताना होतो. 'युरोपातील रोमँटिक चळवळीचा दुवा असलेल्या साम्यभेदाच्या गुंतागुंतीचा अभ्यास करण्यासाठी काही आधार प्रस्थापित करणे'[२३] हा फ्यूर्स्टच्या पुस्तकाचा उद्देश आहे. अशा रीतीने तौलनिक साहित्य हे सांस्कृतिक शैली आणि संरचनात्मक शैली यांच्या सरमिसळीचा वेध घेते आणि साहित्याच्या राष्ट्रीय इतिहासकाराने वापरलेल्या समीक्षेतील संज्ञा व संकल्पना यांना एक सुबक असे रूप देते.

समीक्षासिद्धांताच्या क्षेत्रात तौलनिक साहित्याभ्यासाचे कार्य याच प्रकारचे आहे. प्रस्थापित समीक्षेतील संकल्पना परकीय साहित्यकृतींच्या संदर्भात तपासून ते त्यांना एक सुबक रूप देते. वेगळ्या शब्दांत हे सांगायचे म्हणजे साहित्याकडून समीक्षासिद्धांताकडे नवी सौंदर्यशास्त्रीय जाणीव घेऊन जाणारा हा एक दृष्टिकोण आहे. तौलनिक साहित्याभ्यास सांस्कृतिक वैशिष्ट्ये असलेली साहित्यिक अभिव्यक्ती घेऊन सौंदर्यशास्त्रीय वैश्विकांना सामोरा जातो किंवा परकीय वाङ्मयाच्या संदर्भात राष्ट्रीय साहित्यिक संकल्पनांना तपासून पाहतो. पण या दोहोंतील भेद उकलून दाखवतानाच

सौंदर्यशास्त्रीय वैश्विक आणि वाङ्मयीन संकल्पना अधिक सार्थ आणि उपयुक्त ठरतात. वाङ्मयीन सिद्धांतांचे वर्गीकरण जर

अ) सिद्धांतावर आधारलेला सिद्धांत

ब) चिकित्सेच्या नव्या साधनांवर आधारलेला सिद्धांत

क) पंथ म्हणून आलेला सिद्धांत आणि

ड) साहित्यावर आधारलेला सिद्धांत

या चार वर्गांत केले तर तौलनिक साहित्याचा समावेश शेवटच्या वर्गात करता येईल. अर्थात, रासायनिक प्रक्रियेतील एखाद्या स्थिर घटकाप्रमाणे ते अलिप्त असते. ते केवळ प्रचलित साहित्यिक सिद्धांत आणि नवीन ललित साहित्य यांमधील एक दुवा म्हणून कार्य करीत असते. ते स्वत: काही एखादा सिद्धांत नाही आणि मध्यस्थाची भूमिका बजावण्याच्या प्रक्रियेत त्याचा स्वत:चा असा विकास होत नाही. यापुढे जाऊन सिद्धांत हा जर (अ) समीक्षेच्या संकल्पना (ब) समीक्षेची साधने आणि पद्धती, आणि (क) समीक्षेचे निकष आणि प्रमाणे यांपासून बनतो असे मानले तर समीक्षेच्या संकल्पना या वर्गातच फक्त तौलनिक साहित्याने काही भर घातली असे म्हणता येईल. साहित्यकृतींचे विश्लेषण, वर्गीकरण किंवा मूल्यमापन करण्यास ते साधनीभूत ठरत नाही. तसेच साहित्यिक गुणवत्तेच्या निकषांची व्याख्याही ते करीत नाही. ते केवळ समीक्षेच्या संकल्पना आणि ललित साहित्य यांची सांधेजोड करते.

वाङ्मयेतिहासाचे साधन असलेले आणि रासायनिक प्रक्रियेतील स्थिर घटकाच्या भूमिकेतून समीक्षेतील संकल्पनांना आकार देणारे तौलनिक साहित्य जे कार्य करते ते साहित्याच्या स्वयंभू आणि हेतुवादी सिद्धांतांहून भिन्न आहे. समीक्षेतील संकल्पना व वर्णनात्मक बिरुदे यांना अधिक सुबक रूप देण्यात साधनीभूत ठरणारा तो एक दृष्टिकोण आहे.

क. तौलनिक साहित्याचा इतिहास :

एक अभ्यासपद्धती म्हणून तौलनिक साहित्याचा जन्म नेमका केव्हा झाला ते सांगणे कठीण आहे. सर्वसाधारणपणे असे समजले जाते की, भाषेच्या अभ्यास करणारी एक वैशिष्ट्यपूर्ण पद्धत म्हणून एकोणिसाव्या शतकाच्या सुरुवातीला त्याचा उदय झाला. पुढे वाङ्मयेतिहासाला अधिक परिपूर्ण करणारी एक पद्धती म्हणून एकोणिसाव्या शतकाच्या शेवटी आणि विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीला ती हळूहळू प्रस्थापित झालेली दिसते. तौलनिक साहित्याचा उदयकाळ आणि ते वापरत असलेली वाङ्मयीन अभ्यासाची पद्धत यात काही खास संबंध आहे का हे मात्र पाहावे लागेल. साहित्याभ्यासाचे एक तंत्र म्हणून तौलनिक साहित्य ज्या काळी उदयाला आले तो काळ युरोपीय वसाहतवादाचा काळ होता. म्हणून या युरोपीय वसाहतवादाशी तौलनिक साहित्याचा काही विशेष संबंध आहे काय हे पाहावे लागेल.

या प्रश्नामुळे दोन परस्परसंबंधी समस्या उद्भवतात.

१) युरोपला मध्यवर्ती समजणारा युरोपीयतावाद आणि

२) एक अभ्यासपद्धती म्हणून असलेली तौलनिक साहित्याची काही वसाहतवादी गृहीततत्त्वे.

यांपैकी पहिल्या समस्येवर भाष्य करण्यासाठी काही नामवंत पाश्चात्त्य समीक्षकांची मते पुढे दिली आहेत. त्यातून आवश्यक ते स्पष्टीकरण आपोआपच होईल.

सेन्त - बव्ह (१८५०) : 'माझ्या पित्याचे घर असंख्य हवेल्यांचे आहे' हे वचन जसे स्वर्गीय साम्राज्याला लागू पडते तसे ते सौंदर्याच्या साम्राज्यालाही लागू पडावे. या प्रांतात ईश्वरासमान सर्वत्र आणि सर्वकालिक असा जर कोणी असेल तर तो होमर आहे. पण त्याच्या मागे पवित्र यात्रिकांच्या मिरवणुकीप्रमाणे तीन होमर असतील जे आपल्याला माहीत नाहीत पण ज्यांनी सर्वांच्या आदराला पात्र ठरतील अशी महाकाव्ये आशियायी देशात लिहिली. ते म्हणजे हिंदू असलेले व्यास व वाल्मिकी आणि पर्शियन असलेला फिरदोसी हे होत. माणसाच्या अभिरुचीचा जर आपण विचार केला तर सगळ्या मानवजातीला एक समजणारे असे काही थोर लोक होऊन गेले ही गोष्ट फार समाधान देणारी आहे. तरीही एवढी आदरांजली वाहिल्यानंतर आपण या दूरस्थ वातावरणात जास्त काळ रेंगाळणे बरे नाही. [२४]

ग्यूयर्द (१९५३) : साहित्याच्या युरोपीय इतिहासाची शक्यता अजमावणे हेच तौलनिकतेचे ध्येय व समर्थन आहे. [२५]

हॅरी लेंव्हिन (१९६८ - ६९) : युरोपेतर भाषांची ओळख असणे ही युरोपीय तुलनाकाराच्या दृष्टीने मोलाची गोष्ट आहे, हे एतेआंब्ल याचे मत कोणालाही मान्य होईल. पण त्याचा आग्रह धरणे म्हणजे परिपूर्णतेचा सोस असणे होय... उलट अशा प्रकारचे संबंध वाढीस लावणे आणि आशियातील तुलनाकारांच्या विकासाला हातभार लावणे ही गोष्ट अधिक व्यवहार्य आहे. दक्षिण कोरियात आता तौलनिक साहित्यसंस्था स्थापन झाल्याचे ऐकून मला निश्चित आनंद झाला पण त्या भाषेतील साहित्यिक व्यवहार कळण्यास मी असमर्थ असल्यामुळे आपल्यात एकप्रकारचे सांस्कृतिक पंगुत्व आले आहे असे मला वाटत नाही. अपरिचित संस्कृतींबद्दल भाबडी सहानुभूती दाखवणे ही मला चिंताजनक बाब वाटते. आपल्या व्यावसायिक धकाधकीत युरोपीय तौलनिक साहित्याला किती ढील द्यायची याला मर्यादा आहे. लॅटिनचा त्याग करून सिंहली भाषेचा अनुनय करणे आपल्याला किती श्रेयस्कर ठरणार आहे ? 'कॅथीच्या एका फेऱ्यापेक्षा युरोपची पन्नास वर्षे अधिक श्रेयस्कर हा टेनिसनचा संकुचित दृष्टिकोण येथे स्वीकारणे अर्थात अनुदारपणाचे होईल. पण आशिया आणि आफ्रिका यांविषयी

योग्य तो आदर बाळगून एरिक ऑरबॉकने आपल्या *मायमॅसिस* या ग्रंथाच्या शीर्षक पानावर मारव्हेलचे 'जर आपल्याला पुरेसा अवधी आणि जागा... असती तर...' हे जे वचन लिहिले त्याची आठवण ठेवणे सूज्ञपणाचे वाटते. आपल्या आवाक्यात असलेल्या ज्ञानक्षेत्राची बूज राखून त्याला आपण योग्य न्याय देत आहोत का नाही याची आपण खात्री करून घेणे आवश्यक आहे. [२६]

आपला *द नेम ॲण्ड नेचर ऑफ कम्पॅरिटिव्ह लिटरेचर* हा निबंध या संज्ञेचा विविध भाषांमधे जो अर्थ आहे त्यांतील भेद स्पष्ट करण्याचा एक प्रयत्न आहे असे वेलेक म्हणतो. अर्थात या भाषा म्हणजे युरोपीय भाषाच असे त्याला अभिप्रेत आहे. त्याचा हा कबुलीजवाब पाहण्यासारखा आहे: युरोपातील छोट्या छोट्या साहित्यपरंपरा आणि पौर्वात्य साहित्याचे विशाल भांडार यांचा अभ्यास करणे अगत्याचे आहे. आपल्याला *क्रिस द ला लितरातूर कोंपरे (तौलनिक साहित्याभ्यासातील पेचप्रसंग)* या पुस्तिकेत तौलनिक साहित्याच्या दिशा बदलल्या पाहिजेत असे एतेआंब्लचे म्हणणे आहे ते अतिउत्साहीपणाचे वाटते. आपण चिनी, बंगाली, अरबी यांचा अभ्यास करावा असे त्याला वाटते. आपल्यापैकी बहुतेकांना या पौर्वात्य भाषा अवगत होणे किती कठीण आहे याची पुरेशी जाणीव त्याला असल्याचे दिसत नाही. तरी जागतिक साहित्याच्या सार्वत्रिक अभ्यासासाठी तौलनिक काव्यशास्त्राची गरज आहे हे तत्त्वत: मान्य होण्यासारखे आहे. पण आपल्या ज्ञानसाधनेचा या विशाल चौकटीतच केवळ विचार करणे गैर आहे. [२७]

वरील सर्व भाष्यांवरून युरोप व अमेरिकेच्या बाहेर असलेल्या भाषा व साहित्य यांच्याविषयी पाश्चात्त्य तुलनाकारांचा काय दृष्टिकोण आहे हे स्पष्ट होते. यातून युरोप व अमेरिका यांच्याबाहेर असलेल्या साहित्याची एक तर ते तोंडदेखली स्तुती करतात किंवा त्याकडे सोयीस्करपणे कानाडोळा करतात हेच दिसून येते. अर्थात असे म्हणण्यात तौलनिक साहित्यव्यवहारात पश्चिमेतर साहित्याचाही समावेश करावा असे म्हणणाऱ्या ग्योएथे आणि एतेआंब्ल यांसारख्या तुलनाकारांचा अवमान करण्याचा हेतू नाही. पण त्यांच्या या वृत्तीचे अनुकरण करणारे पाश्चात्त्य तुलनाकार फारसे दिसत नाहीत. तौलनिक साहित्यामुळे आपल्याला युरोपीय साहित्याशी नव्याने संवाद साधता येईल हा युरोपेतर लोकांचा भाबडा समज या अभ्यासपद्धतीच्या गोंडस नावामुळे निर्माण झाला आहे. पण पश्चिमेत तौलनिक साहित्याचे जे वळण आहे ते पूर्णपणे युरोपला केंद्रस्थानी कल्पून विकसित झालेले आहे. त्यातले सगळे समज, अपसमज यातून आलेले आहेत. आणि ही लक्ष्मणरेषा ओलांडण्याचा प्रयत्न करणाऱ्या युरोपेतर विद्वानांना यात यश मिळण्याची शक्यता कमी आहे.

पश्चिमेतील तौलनिक साहित्य जसे युरोपला केंद्रस्थानी ठेवणारे आहे तसा त्याचा दृष्टिकोण वसाहतवादी आहे हे त्याच्या विकासाचा इतिहास पाहिला तर सहज ध्यानात

येते. अठराव्या शतकाच्या उत्तरार्धात युरोपात भारत आणि इजिप्त यांच्याशी जो संपर्क आला त्यामुळे युरोपमधील तौलनिक भाषाशास्त्राला चालना मिळाली हे मत आता सर्वमान्य झाले आहे.[२८] नंतर पौर्वात्य भाषांमधे रस असलेल्या युरोपीय विद्वानांना आपल्या अभ्यासाच्या कक्षा साहित्यासहित संस्कृतीच्या इतर क्षेत्रांपर्यंत वाढविण्याची गरज भासली. अशा रीतीने युरोपीय तौलनिक साहित्याचा उगम पौर्वात्य भाषाशास्त्रांत, विशेषत: सर विल्यम जोन्सच्या लेखनात झाल्याचे दिसून येते. ड्रॉइक्स[२९] यांनी असे दाखवून दिले आहे की जोन्स यांच्या *डिसकोर्स ऑन द हिंदूज* या ग्रंथापूर्वी तौलनिक व ऐतिहासिक भाषाभ्यासाची एक दीर्घ परंपरा अस्तित्वात होती. नॅथनियल ब्रासी हॅलहेड याच्या *अ ग्रामर ऑफ द बेंगॉल लँग्वेज (१९७८)* या ग्रंथात जोन्सच्या लेखनाच्या खुणा दिसतात असे त्याचा चरित्रकार रोझेन रॉचर[३०] याचे म्हणणे आहे. अर्थात संस्कृत आणि प्राचीन युरोपीय भाषांमधील साम्यस्थळे दाखवणारा जोन्स हा पहिला नाव घेण्यासारखा विद्वान होता याबद्दल दुमत नाही. जोन्सने कलकत्ता येथे एशियाटिक सोसायटीसमोर सादर केलेल्या *थर्ड ॲनिव्हर्सरी डिसकोर्समध्ये*[३१] भाषा, साहित्य आणि मानववंशशास्त्र याच्या तौलनिक अभ्यासाची तत्त्वे स्पष्टपणे विशद केली आहेत. या अभ्यासाचा उद्देश ' पाच प्रमुख युरोपेतर राष्ट्रांमधे (भारत, चीन, अरबस्थान, परशिया, तुर्कस्थान) संबंध प्रस्थापित करणे किंवा त्यांच्यातील भिन्नतेचा वेध घेणे हा आहे आणि या सर्वांचे परिपूर्ण ज्ञान मिळविल्यावर त्याचा केवढा मोठा लाभ आपल्या युरोपीय जगताला होईल हेही दाखवून देणे हा आहे.' या अभ्यासात तौलनिक अभ्यासाची राजकीय व वांशिक आशयसूत्रेही गोळा झाल्याचे दिसते :

> मी भारतापासून सुरुवात करतो याचे कारण ते लोकसमूहाचे किंवा ज्ञानाचे केंद्र आहे म्हणून नाही तर या देशाचे आपण रहिवाशी आहोत आणि येथून आपण भोवतालच्या प्रदेशांचे अधिक चांगले सर्वेक्षण करू शकतो म्हणून... भारताच्या इतिहासासंबंधीची ही चिकित्सा करताना माझ्या या संशोधनाला मी खाली अकराव्या शतकाच्या सुरुवातीला झालेल्या मुस्लिम स्वाऱ्यांपासून वर थेट मानवजातीविषयीच्या सर्वात प्राचीन अशा नोंदीपर्यंत अशी मर्यादा घालून घेतली आहे.'[३२]

' परिपूर्ण ज्ञानापासून होणारा लाभ ' हे तौलनिक साहित्याचे लक्ष्य आहे. आपल्या अभ्यासाचे स्वरूप व त्यासाठी वापरावयाची पद्धत याची स्पष्ट कल्पना जोन्सला आहे. तरीही एक वसाहत म्हणूनच भारताचा अभ्यास झाला पाहिजे याची जोन्सला जाणीव होती. ' कारण आपण या देशाचे रहिवासी आहोत ' असे तो म्हणतो. ही एक विषयवस्तू आहे असे समजून तो त्याला ऐतिहासिक प्रवाहापासून बाजूला काढतो (तेही फक्त अकराव्या शतकापर्यंतच). भारतीय संस्कृती आणि साहित्य यांना अशा प्रकारे मूळ प्रवाहापासून अलग करून जोन्स इन्डॉलॉजी या वेगळ्या अभ्यासपद्धतीचा पाया घालीत

होता. अशा रीतीने एका विषयावर लिहीत लिहीत केवळ एकच अभ्यासपद्धतीचा पाया घालण्याचा मानस असूनही जोन्सने प्रत्यक्ष तीन अभ्यासपद्धतींचा पाया घातला. भारताचा अभ्यास करण्याची जी पद्धती त्याने सुचविली आणि ज्या पद्धतीमुळे युरोपीय ज्ञानक्षेत्रात मोलाची भर पडणार होती तीतच तौलनिक साहित्याच्या अभ्यासाच्या पाऊलखुणा आपल्याला दिसतात. त्याचा अभ्यासविषय असलेल्या संस्कृतमुळेच युरोपीय भाषाशास्त्राला नवी प्रेरणा मिळाली. एक अपरिवर्तनशील संस्कृती म्हणून त्याने भारताचे जे चित्र उभे केले त्यातूनच इन्डॉलॉजीची सुरुवात झाली (एका विशाल संदर्भात त्याला ओरिएन्टॅलिझम हे नाव पडले).

एडवर्ड सैद याने ओरिएन्टॅलिझमवरील [३३] आपल्या सुरेख ग्रंथात हे दाखवून दिले आहे की वसाहत काळात पौर्वात्य संस्कृती ही युरोपच्या दृष्टीने केवळ एक उपभोग्य वस्तू होती. एकोणिसाव्या शतकाच्या मध्यात फ्रेंचांचा संस्कृती नायक असलेला रेननसारख्या पौर्वात्य भाषाशास्त्रज्ञानेही युरोपीय भाषा - संस्कृती आणि पौर्वात्य भाषा - संस्कृती यांत भेदभाव केला आहे, हेही त्याने दाखवून दिले. जोन्स आणि रेनन यांचा हा वारसा विसाव्या शतकात मॅक्सम्युलरसारख्या विद्वानांनी पुढे चालविलेला दिसतो. मॅक्सम्युलरचा भारतीय साहित्याकडे पाहण्याचा दृष्टिकोण जरी योग्य माहितीवर आधारलेला असला तरी तो पूर्णपणे वसाहतवादी होता :

> भारतीय लोक हे निरक्षर आहेत आणि त्यांचे काव्य केवळ लोककाव्य आहे, त्यात कलात्मकता नाही, असे आता कोणी मानत नाही. उलट पर्शियन, अरब, फ्रेंच आणि इटालियन यांचे मूल्यमापन आपण ज्या निकषांच्या आधारे करतो त्याच आधारे आपण भारतीयांचेही मूल्यमापन करतो. आणि त्याच निकषाच्या आधारे कालिदासाची नाटके आपल्या वाचनालयात धुळीत स्वस्थ पडलेल्या अनेक नाटकांपेक्षा सरस आहेत असे वाटत नाही. [३४]

*सेक्रेड बुक्स ऑफ द ईस्ट*च्या या प्रथितयश संपादकाचे हे भाष्य भारतीय संस्कृतीचे पाश्चात्त्य जगाशी असलेले संबंध समजावून घेण्याच्या दृष्टीने फार महत्त्वाचे आहे. त्यातल्या त्यात नि:पक्षपाती समजल्या जाणाऱ्या फ्रॅन्झ बॉपपासून एडवर्ड गॅरोपर्यंतच्या [३५] तुलनाकारांतही युरोपीय श्रेष्ठतेची ही तर्कशून्य जाणीव दिसून येते. तौलनिक साहित्याला प्राच्यविद्येपासून वेगळे करण्याची मोलाची कामगिरी जोन्सने बजावली तरी तिचे सामर्थ्य तिच्या अंगभूत तार्किक गुणवत्तेत कधीच नव्हते. पण युरोपीय विद्वानांनी ती मान्य केली आणि वसाहतवादाच्या विशिष्ट राजकीय संदर्भामुळे विद्वानांच्या नंतरच्या पिढ्यांनी हा वारसा चालू ठेवला. ज्ञानाची एक शाखा म्हणून प्राच्यविद्येचा जो उदय झाला त्यामुळे वाङ्मयीन अभ्यासाचे युरोपीय तंत्र म्हणून तौलनिक साहित्याला अनायासेच एक प्रकारचे संरक्षण मिळाले. युरोपीय वसाहतवाद्यांनी आशिया आणि आफ्रिका येथील नव्या साहित्याचा जो शोध लावला

त्याची दखल घेण्याची त्यांला गरज नव्हती. या भेदामुळे युरोपीय विद्वानांना खास युरोपीय असलेली साहित्यिक मूल्ये व समीक्षेतील संकल्पना रूढ करता आल्या आणि वेगळ्या संदर्भात त्या तोकड्या पडतील ही भीतीही त्यांना शिवली नाही.

साहित्यिक आणि सांस्कृतिक ज्ञानशास्त्र हा ज्याचा एक भाग होता त्या वसाहतवादाने वाङ्मयीन ज्ञानाच्या क्षेत्राची वाटणी तीन कप्प्यांत केली.

१. मानववंशशास्त्र - ज्याने आदिम समूहाचे साहित्य आणि संस्कृती यांचा अभ्यास करावयाचा

२. प्राच्यविद्या किंवा ओरिएन्टॉलॉजी - ज्याने संकुचित अशा युरोपीय सौंदर्यशास्त्रीय संवेदनेला फारसा धक्का न लावता फारशा प्राचीन नसलेल्या संस्कृतींचा आणि साहित्याचा अभ्यास करावयाचा आणि

३. तौलनिक साहित्य - ज्याने वसाहतवादाच्या जुलमी जोखडाखाली वावरणाऱ्या राष्ट्रांच्या ‘ प्रगत ’ साहित्याचा अभ्यास करावयाचा.

सर विल्यम जोन्सच्या काळापासून अस्तित्वात आलेली ही वाटणी आपल्या संस्कृतीबाहेरील साहित्यिक व्यवहाराचा अभ्यास करणाऱ्या जवळजवळ सर्व युरोपीय विद्वानांनी स्वीकारली. त्यामुळे पाश्चात्त्य तौलनिक साहित्याला आपल्या अभ्यासक्षेत्रात भारतीय आणि इतर युरोपेतर साहित्याला सामावून घेणे अशक्य होऊन बसले आहे. म्हणून हे ऐतिहासिक सत्य नाकारून कोणत्याही युरोपेतर किंवा अमेरिकन विद्वानाला साहित्यिक अभ्यासाच्या या मोहोरबंद क्षेत्राचा हद्दभंग करणे अशक्य होऊन बसले आहे.

(३)

स्वतःला व्याख्येय करण्याच्या प्रक्रियेत पाश्चिमात्त्य तौलनिक साहित्य एका न संपणाऱ्या पेचप्रसंगात कसे अडकले आहे हे आपण पाहिले. तसेच तौलनिक साहित्य हे पूर्ण विकसित असे साहित्याभ्यासाचे तंत्र नाही हेही आपण पाहिले. असे असताना ‘ तौलनिक साहित्य ’ या संज्ञेतून ध्वनित होणारा एक सर्वसाधारण आदर्शवाद याशिवाय या क्षेत्रात आपल्याला पश्चिमेकडून घेण्यासारखे दुसरे काही नाही, असेच वाटते. असा आदर्शवाद आर्नोल्डच्या खालील विधानात दिसून येतो.

> सर्वत्र आपल्याला एखादा दुवा, एखादे उदाहरण हमखास आढळून येते. कोणत्याही एका प्रसंगाचे किंवा एका साहित्याचे आकलन इतर प्रसंग किवा साहित्य यांच्या संदर्भात होऊ शकते. [३६]

ज्याचे गुणगान गावे असाच हा भव्य आदर्श असला तरी वरवरचे संबंध आणि मूलभूत संबंध यांत आपण आवश्यक तो भेद केला पाहिजे. भारतीय दृष्टिकोणातून या आदर्शाला ज्या मर्यादा पडतात त्याचीही जाणीव असणे आवश्यक आहे. आजच्या

स्थितीत भारतातील तौलनिक साहित्याला पडणारी सर्वांत गंभीर मर्यादा म्हणजे त्याला आपल्या कार्यक्षेत्रातून पाश्चात्त्य साहित्याला वगळावे लागते, ही आहे. या विधानातले सत्य पटावे म्हणून मी भारतीय साहित्याची तुलना पाश्चिमात्य साहित्याशी करताना येणाऱ्या प्रमुख चार अडचणी मांडणार आहे. अर्थात या संज्ञेतून ध्वनित होणारी अशा तुलनेची शक्यता फसवी आहे हे आपल्या लक्षात येईलच.

१. युरोपातील तौलनिक साहित्याभ्यासामुळे जे संकल्पनात्मक परिणाम दिसून आले त्यांची आपण चर्चा केली. तेव्हा आपण असे म्हटले की त्याला फार तर साहित्यिक इतिहासाचे एक साधन किंवा प्रसंगी एक समीक्षात्मक प्रयुक्ती असे म्हणता येईल. म्हणून जेव्हा दोन किंवा अधिक साहित्याचा अशा प्रकारचा तुलनात्मक इतिहास मुळातच उपलब्ध असेल तर अशा परिस्थितीत या तंत्राचा काही उपयोग नाही हे उघडच आहे. युरोपात बरोक, गॉथिक व रोमँटिक या परंपरा सर्व साहित्याला समानच आहेत. म्हणून युरोपातील साहित्यिक इतिहासाच्या दालनात भारताला स्थान मिळण्याची शक्यता अजिबात नाही. असे स्थान मिळविण्याचा एखादा प्रयत्न झाला तरी समान वाङ्मयेतिहासाच्या अभावामुळे हा दावा निष्फळच ठरेल. या वैशिष्ट्यपूर्ण समस्येचे एक मजेशीर उदाहरण म्हणजे अमिया देव यांचा 'वॉज इट ऑल इन द मॅनर ऑफ मालार्मे[३७] बंगाली कवितेवरचा निबंध होय. त्यांनी या निबंधात १९३० च्या सुमारास टागोरांनंतरच्या कालखंडांत लिहिणाऱ्या सुधींद्रनाथ दत्त, जीवनानंददास, बुद्धदेव बोस आणि अमिया चक्रवर्ती या बंगाली कवींच्या काव्याची चर्चा केली आहे. एकीकडे त्यात बंगाली परंपरेची (टागोरांची कविता व प्रभाव याविषयीची प्रतिक्रिया) चर्चा आहे तर दुसरीकडे पाश्चात्त्य आधुनिकतेचा बंगाली कवींवर काय परिणाम झाला याची चर्चा आहे. पण हे दोन प्रभाव का व कोठे एकमेकांना सामोरे येतात ही गोष्ट नीटपणे त्यात प्रस्थापित होत नाही. हा त्या समीक्षकाचा दोष नाही. एका समान इतिहासाचा अभाव त्याच्या मुळाशी आहे. पाश्चात्त्य साहित्य आणि भारतीय साहित्य यांना समान असलेला कोणताही मंच अस्तित्वात नाही त्यामुळे अमिया देव यांनी ज्या प्रकारचा युक्तिवाद मांडला आहे त्याला फारसा आधार नाही. ज्याला पूर्णपणे प्रभावाभ्यास म्हणता येईल त्याच्याच चौकटीत राहून हा युक्तिवाद करता येईल. इतिहास बदलता येणार नाही; म्हणून भारतीय - पाश्चात्त्य युतीच्या संदर्भात तौलनिक साहित्याचा उपयोग केला तर तो सरळसरळ प्रभावाभ्यास आहे हे आपण लक्षात ठेवले पाहिजे. तसेच या संदर्भात वाङ्मयेतिहासाचे एक साधन म्हणून त्याला गंभीर मर्यादा पडतात हेही लक्षात घेतले पाहिजे.

२. प्रस्तुत राजकीय व्यवस्थेत भारत हा तिसऱ्या जगाच्या वर्गात मोडतो व पाश्चिमात्य जग हे पहिले जग मानले जाते. त्यामुळे फक्त एकाच प्रकारचा प्रभावाभ्यास शक्य आहे. तो प्रकार म्हणजे पश्चिमेचा भारतीय साहित्यावर जो प्रभाव पडलेला आहे

त्याचा अभ्यास. पण पाश्चात्त्य साहित्य मात्र अजिंक्य समजले जाते, त्यावर कोणत्याही पश्चिमेतर साहित्याचा परिणाम होऊ शकत नाही. ही वृत्ती वसाहतीतील लोकांचे मनोधैर्य खचल्याचे द्योतक आहे. या वसाहतवादाच्या संदर्भात दोन संस्कृतींचा जो सामना झाला त्यात केवळ एकाच संस्कृतीचा दुसरीवर परिणाम झाला असे मानणे ही गोष्ट केवळ न पटणारी आहे. मानसशास्त्र आपल्याला असे सांगते की मालकांनाही स्वत:चे असे गंड असतात. [३८] पाश्चात्त्य साहित्यावर वसाहतीवादी अनुभवाचा सखोल प्रभाव पडलेला आहे हे प्रस्थापित करणे सहज शक्य आहे. आर. सेनकोर्ट (१९२३) आणि जॉन ड्रयू (१९८६) यांनी काही प्रमाणात हे प्रस्थापित करूनही दाखविले आहे. पण आज जगाची जी राजकीय मांडणी करण्यात आली आहे त्यामुळे अशा प्रयत्नांना उत्तेजन मिळण्याची शक्यता कमी आहे. अमिया देव यांच्या निबंधाकडे पुन्हा वळू या. आता आपल्याला असे विचारता येईल की जर कीट्स आणि एलियट यांचा १९३० च्या कवितेवर प्रभाव पडलेला असेल तर मग १९२० च्या सुमारास इंग्लंडमध्ये जो वसाहतवादी कुढेपणा दिसतो तो कीट्स आणि एलियट निर्माण करण्यास कितपत जबाबदार आहे ? अशा तऱ्हेच्या एकतर्फी प्रभावाभ्यासापुरतेच तौलनिक साहित्याने सीमित राहू नये.

३. पश्चिमेचा भारतीय लेखकावर होणारा अशा प्रकारचा एकतर्फी प्रभाव हे जरी सत्य असले तरी आपल्या चुकीच्या मूल्यव्यवस्थेमुळे त्याचा विपर्यास होऊ शकतो. तार्किक दृष्ट्या एखादी मूल्यव्यवस्था जशी ' चुकीची ' असू शकते तशी ती ' सत्य ' ही असू शकते याची मला जाणीव आहे. ही संज्ञा वापरताना मला सामाजिक संदर्भाचा विपर्यास करणाऱ्या मूल्यांचा निर्देश करावयाचा आहे. या अर्थाने पाश्चात्त्यीकरण हे भारतीय साहित्यात एक मूल्य समजले जाते ते चुकीचे आहे. याचा एक दु:खद परिणाम म्हणजे पाश्चात्त्य प्रभाव म्हणजे पुरोगामी वृत्ती असे समीकरण केले जाते. पण हे नेहमीच खरे असेल असे नव्हे. म्हणून या तऱ्हेचे तौलनिक साहित्य हे वाङ्मयीन इतिहासाचे साधन बनण्याऐवजी मुळात दुबळ्या असलेल्या साहित्येतिहासलेखनाची प्रक्रिया अधिकच नि:सत्व करण्यास साह्यभूत ठरेल.

४. आणखी एक अडचण तौलनिक साहित्याभ्यासात समीक्षेचे जे निकष वापरले जातात त्यांच्या स्वरूपामुळे निर्माण होते. उदाहरणार्थ सातव्या शतकातल्या दंडीने सुचविलेल्या महाकाव्याच्या मूल्यमापनाचे निकष वापरून महाकाव्याचे पश्चिमेत जे मूल्यमापन केले जाते ते सदोष आहे हे सहज दाखविता येईल. कामकाजाची ही पद्धत योग्य नाही हे दाखविणे फारसे अवघड नाही. दंडीच्या निकषांना एक विवक्षित सामाजिक, साहित्यिक आणि ऐतिहासिक संदर्भ आहे. म्हणून असे म्हणता येईल की भारतीय - पाश्चिमात्य तौलनिक साहित्यात वापरण्यात येणारे साहित्याचे निकष काही संदर्भात अयोग्य ठरण्याची शक्यता जास्त आहे.

या चार अडचणींमुळे भारतीय साहित्याचा संबंध पाश्चिमात्य साहित्याशी जोडण्याचा प्रयत्न करणारे तौलनिक साहित्य अधिकच अडचणीत येण्याची शक्यता आहे. आर्नोल्डने सुचविलेल्या उत्तुंग ध्येयाकडे वाटचाल करण्याची आकांक्षा भारतीय तुलनाकाराने धरणे स्वाभाविक आहे. पण आपले साहित्य हे आपल्या समाजाशी व संस्कृतीशी जोडले गेले आहे याची त्याला जर जाणीव असेल तर सध्याच्या राजकीय मांडणीत त्याची ही आंतरराष्ट्रीय आकांक्षा फोल ठरण्याचीच शक्यता अधिक आहे. या मांडणीत काही बदल होईल हे स्वप्नातसुध्दा अशक्य वाटते. युरोपीय (आणि अमेरिकन) तौलनिक साहित्याने ज्या कार्यक्षेत्रात आपल्याला काम करावयाचे आहे त्याच्या राजकीय सीमा पक्क्या आखून घेतल्या आहेत. म्हणून भारतात या संकल्पनेचा स्वीकार करताना पश्चिमेच्या या राजकीय चातुर्याचाही स्वीकार करणे आवश्यक आहे. त्याचप्रमाणे हेही लक्षात ठेवले पाहिजे की पाश्चात्त्य साहित्य (किंवा त्याचा एक घटक) आणि भारतीय साहित्य (किंवा त्याचा एक घटक) याची तुलना शुद्ध साहित्यिक किंवा पूर्णपणे अराजकीय राहण्याची शक्यता अजिबात नाही. असे वाटते की भारतीय तुलनाकारांनी आपल्या देशी साहित्याचा अभ्यास करण्यातच धन्यता मानावी.

भारतात वाङ्मयीन संबंध प्रस्थापित करण्याचा सर्वांत सोपा आणि उथळ मार्ग म्हणजे सर्व आधुनिक भारतीय साहित्यात एक समान सूत्र आणि एकता आहे असा दावा करणे हा होय. हा भोंगळ दावा म्हणजे वाङ्मयेतिहासाचा विपर्यास करण्याचा दुसरा मार्ग होय. ज्याला आधुनिक ' भारतीय साहित्य ' म्हणता येईल असे काही अस्तित्वात नाही हे सांगण्याची गरज नाही. भारतातील साहित्य हे त्या त्या प्रादेशिक भाषा व संस्कृती यांत खोलवर रुजलेले आहे. युरोपीय संदर्भात विविध युरोपियन साहित्यात जसे एक समान सूत्र दिसते त्या मानाने धर्म, इतिहास व संस्कृती यांबाबत भारतीय साहित्यात असे समान सूत्र दिसत नाही. उदाहरणार्थ, ख्रिश्चन धर्म केरळमधे रुजल्यानंतर पंधराशे वर्षांनी त्याने बंगालमधे प्रवेश केला. गोव्याचा वसाहतवादी इतिहास काश्मीरपेक्षा वेगळा आहे. या सांस्कृतिक भिन्नतेमुळे ' दलित ' आत्मकथनासारख्या वाङ्मयीन चळवळी (सामाजिक विद्रोहाचे साहित्य) आणि ' नवी नैतिकतावादी ' कादंबरी मराठीत उदयास आल्या पण भौगोलिकदृष्ट्या तिची शेजारीण असलेल्या गुजराती भाषेत हे दिसत नाही. वस्तुत: मराठी लेखकांप्रमाणे अनेक गुजराती लेखकांचे भौगोलिक क्षेत्र हे मुंबई शहर आहे. इतकेच नव्हे तर इंग्रजीत लिहिणारे अनेक भारतीय कवी मुंबईत राहतात. विविध भारतीय भाषांच्या एकमेकाच्या संबंधात जी अनेक खुली दालने आणि बंद कप्पे आपल्याला दिसतात ते कोणत्याही साक्षेपी समीक्षकाच्या नजरेतून सुटू शकत नाहीत. पण नबनिता देव सेन यांच्या खालील भाष्यात दिसून येणाऱ्या आदर्शवादी आशावादाने या गुंतागुंतीच्या संबंधांकडे दुर्लक्ष केलेले दिसते :

... भारतातील सर्व साहित्याला जर एक आशय सूत्रात्मक चाळणी लावली तर त्यातून खास भारतीय वाटतील अशी काही लक्षणे निवडून बाजूला काढता येतील. आपणा सर्वांना युद्ध, दुष्काळ, दंगली यांसारख्या विनाशकारी गोष्टींची सारखीच झळ बसलेली आहे. वसाहतपूर्ण काळातील (प्राचीन, अभिजात आणि मध्ययुगीन) संस्कृती, वसाहतवादाचा पगडा, वसाहतकालानंतरचा आत्मशोध यांतून एका संपूर्ण समुदायाचा सातत्याने होणारा विकासच दिसून येतो आणि त्याचेच प्रतिबिंब एका एकात्म साहित्यात पडलेले दिसते. [३९]

पण इतिहासाची साक्ष या उलट आहे. आज नकाशावर ज्याला आपण भारत म्हणतो त्यातील लोकांनी एकाच युद्धाला किंवा दुष्काळाला तोंड दिलेले दिसत नाही. उदाहरणच घ्यायचे तर एकोणिसाव्या शतकात भारतात ब्रिटिशांनी जी इंग्रजी शिक्षणाची पद्धत सुरू केली त्याविषयीच्या भारतीयांच्या प्रतिक्रिया पाहता येतील. बंगालने या पद्धतीचे स्वागत केले. [४०] डेव्हिड हेरच्या सुप्रसिद्ध महाविद्यालयात १८४२ साली पदवीधारकांची संख्या १०,००० होती. उलट महाराष्ट्रात याबाबत फारसा उत्साह दिसला नाही. इतकेच काय पण महाराष्ट्राचे चांगले ज्ञान असलेल्या एल्फिन्स्टन आणि विल्सन यांसारख्या इंग्रजी प्रशासकांनी इंग्रजीतून शिक्षण देण्याच्या कल्पनेला विरोध केला. भारतात चांगल्यापैकी शैक्षणिक इतिहास लिहिले गेले आहेत (आर्थर मेह्यू, जे. पी. नाईक [४१] वगैरे), आणि 'एक भारत' या सिद्धांताचा फोलपणा त्यांनी दाखवून दिला आहे. त्याचप्रमाणे वाङ्मयीन उदाहरणाचा विचार केला तर असे दिसून येते की, आधुनिक भारतीय भाषांच्या प्रारंभीच्या काळात द्वैभाषिकत्व ही रूढ गोष्ट होती. काही प्रमुख द्वैभाषिक लेखकांमधे नामदेव (मराठी - हिंदी), हेमचंद्र (गुजराती - संस्कृत), अमीर खुसरो (पर्शियन - हिंदी), जयदेव (बंगाली - संस्कृत), विद्यापती (मैथिली - संस्कृत) यांचा समावेश करता येईल. या लेखकांतील द्वैभाषिक प्रवृत्तीचे जर आपण विश्लेषण केले तर त्यामागचे हेतू प्रत्येक लेखकाच्या बाबतीत भिन्न होते असे दिसून येते. बंगाली जयदेवाने त्याचा उपयोग धर्मपूर्तीसाठी केला तर मराठी नामदेवाने त्यातून सामाजिक विद्रोहाला वाचा फोडली. वीस भाषांत लिहिले गेलेले आणि कसलाही समान भूतकाळ नसलेले हे साहित्य भारतीय साहित्याच्या एकतेची साक्ष देते असे म्हणणे फार भाबडेपणाचे होईल. वेलेकने दिलेला सबुरीचा सल्ला इथे लक्षात घेण्यासारखा आहे.

तौलनिक साहित्य राष्ट्रीय पूर्वग्रह आणि प्रादेशिकता यांच्या सीमा ओलांडण्याचा प्रयत्न जरूर करते पण असे करीत असताना ते विविध राष्ट्रीय परंपरांकडे दुर्लक्ष करीत नाही की त्यांचे महत्त्व कमी लेखीत नाही. आपण चुकीची आणि अनावश्यक निवड तर करीत नाही ना याबद्दल जागरूक राहिले पाहिजे.' [४२]

भारतीय तौलनिक साहित्याला भारत हा सांस्कृतिक दृष्ट्या एकसंघ असावा ही पूर्वअट असण्याचे काही कारण नाही. तौलनिक साहित्य हे साहित्यिक इतिहासाचे एक

साधन असल्यामुळे भारतीय तुलनाकाराने भारतातील साहित्यात दिसणारे गुंतागुंतीचे ऐतिहासिक संदर्भ लक्षात घेतले नाहीत तर त्याला या क्षेत्रात फारसे पुढे जाता येणार नाही. त्याला राजकीय अस्मिता आणि साहित्यिक संस्कृती यांच्यातील संबंधांचे बारकाईने परीक्षण करावे लागेल.

भारतीय संस्कृती किंवा भारतीय साहित्य हे अभ्यासाचे एकात्म आणि एकसंध असे क्षेत्र आहे ही कल्पना प्राच्यविद्या - इन्डॉलॉजीचेच एक अपत्य आहे. एका शतकापूर्वी युरोपमधे ही प्राच्यविद्या तौलनिक साहित्याच्या विकासाला जबाबदार होती हे आपण यापूर्वी पाहिलेच आहे. वसाहतीच्या सुरुवातीच्या काळात भारतातील प्राच्यविद्याकारांनी भारतीय साहित्य म्हणजे अचेतन असे संस्कृत साहित्य असा सोईस्कर राजकीय अन्वय लावला व समकालीन जिवंत भाषा आपल्या योजनेतून वगळल्या. ब्रिटिश भारतात येण्यापूर्वी जवळजवळ हजार वर्षे संस्कृत ही मृतभाषा झाली होती. पण त्यामुळे भारतीय संस्कृतीचा पूर्णपणे ऱ्हास झालेला आहे आणि एके काळी वैभवसंपन्न असलेली संस्कृती आता दुर्बल बनली आहे हे त्यांना सहज दाखविता आले. भाषाभ्यासाच्या राजकीय चौकटीत या 'इन्डॉलॉजिस्टना' जिवंत अशा लोकसंस्कृतींची दखल घ्यावीशी वाटली नाही. उदाहरणार्थ, १७७८ मध्ये जेव्हा हॅलहेडचे बंगाली व्याकरण प्रकाशित झाले तेव्हा ब्रिटिश परीक्षकांनी त्यातल्या संस्कृतविषयक माहितीवरच वारेमाप लिहिले.[४३] पण इतिहास हा असा बाजूला सारता येत नाही. त्यातून आपण बोध घेतला पाहिजे. इन्डॉलॉजीने भारताची जी विद्रूप आणि अचेतन अशी प्रतिमा निर्माण केली त्याचा गौरव करण्याचे आपण थांबवले पाहिजे. आपण हे पाहिले की युरोपात पाश्चात्त्य तौलनिक साहित्याने इन्डॉलॉजीला प्रदूषणाच्या भीतीपोटी चार हात बाजूला ठेवले कारण त्यामुळे युरोपीय साहित्यव्यवहारातील आत्मकेंद्री वृत्तीचे ढोंग उघडे पडेल याची त्यांना भीती होती. भारतीय साहित्याची युरोपधार्जिणी अचेतन प्रतिमा टाळण्यासाठी आणि युरोपच्या आत्मकेंद्री वृत्तीपासून भारतीय साहित्यव्यवहाराची सुटका करण्यासाठी आता भारतीय तौलनिक साहित्याने या इन्डॉलॉजीच्या मोहजालात सापडता कामा नये. भारतीय साहित्याकडे केवळ 'तुलनेचा एक घटक' म्हणून पाहणे हा इन्डॉलॉजीचाच वारसा आहे. म्हणून भारतीय तौलनिक साहित्याची दृष्टी अधिक प्रगल्भ करण्यासाठी त्याचा त्याग केला पाहिजे. दिगीश मेहता यांनी या समस्येची व्यावहारिक बाजू सोदाहरण स्पष्ट केली आहे.

> तुलनाकार असलेला भारतीय विद्वान एका अडचणीत सापडलेला दिसतो. राष्ट्रीय साहित्य म्हणून ज्याचा निर्देश केला जातो ते भारतीय साहित्य हे तुलनेचा एक प्राथमिक घटक आहे. हे प्रस्थापित करण्याची कटू भूमिका त्याला बजवावी लागते. राष्ट्रीय साहित्याचा उपरा शिक्का भारतीय साहित्यावर मारल्याशिवाय त्याला विविध प्रादेशिक साहित्याचे स्थान निश्चित करता येत नाही. कधीकधी

आपल्याला एक विचित्र भावना होते की हे प्रादेशिक साहित्य पूर्णार्थाने साहित्य नाहीच. ज्या अर्थाने इंग्रजी साहित्य हे साहित्य आहे त्या अर्थाने गुजराती साहित्य हे साहित्य आहे असे मला कधी वाटले नाही हे मी कबूल करतो. गुजराती साहित्याकडे एक एकसंध साहित्य म्हणून मला पाहताच येत नाही. एका विशाल एकतेत स्थान मिळण्याची वाट पाहत बसलेले आणि स्वभावत: विस्कळित आणि भ्रष्ट असलेले ते एक खंडित अस्तित्व आहे असेच मला वाटते. [४४]

प्राच्यविद्येच्या गृहीततत्त्वापासून भारतीय तौलनिक साहित्याला मुक्त करणे आवश्यक आहे.

प्राच्यविद्या हे साहित्याभ्यासापेक्षा पुरातत्व संशोधनच अधिक होते. साहित्य ही एक सेंद्रिय आणि जिवंत अशी प्रक्रिया आहे असे त्याला कधी वाटले नाही. भारतातल्या वाङ्मयीन संस्कृतीचा एक सेंद्रिय भाग होण्यासाठी भारतीय तौलनिक साहित्याला तुलनेचा प्राथमिक घटक म्हणून मराठी, बंगाली किंवा गुजराती अशा एकाच भाषेच्या साहित्याचा उपयोग करावा लागेल. तसेच जर तुलनाकाराला आपण आपल्या तुलनाव्यवहाराद्वारा विविध साहित्ये जोडण्यातला एक दुवा म्हणून उपयुक्त ठरावे असे वाटत असेल तर त्याने शक्यतो आपला हा व्यवहार भारतीय भाषांद्वाराच करावा. *शिकागो जर्नल ऑफ कम्पॅरिटिव्ह लिटरेचर*मध्ये प्रकाशित झालेल्या बंगाली आणि मल्याळी रोमँटिसिझमच्या अभ्यासाला फार मर्यादित उपयुक्तता मूल्य आहे. (पाश्चात्त्य जगाच्या आस्वादासाठी केलेला तो प्रयत्न आहे) हे प्राच्यविद्येपेक्षा फारसे वेगळे नाही. अशा प्रकारचे तौलनिक साहित्य भारतात ब्रिटिशांनी नवीन शिक्षणपद्धती सुरू केल्यापासून आपल्याकडे आहे आणि आजवर बरीच विद्वत्ता त्यावर वाया गेली आहे. आनंद के. कुमारस्वामींचे *द डान्स ऑफ शिवा* (१९५४) आणि श्री. अरविंद यांचे *द फ्यूचर पोएट्री* (१९२९) ही दोन्ही अमोल पुस्तके तौलनिक ग्रंथ आहेत : पहिल्या पुस्तकात संस्कृत काव्यशास्त्र आणि पाश्चिमात्य सौंदर्यशास्त्र यांचे सातत्य दाखविणाऱ्या विविध घटकांची विद्वत्तापूर्ण चर्चा आहे; दुसऱ्या पुस्तकात एका विशाल पटावर भारतीय आणि पाश्चिमात्य समीक्षेच्या संकल्पनांचा समन्वय साधण्याचा प्रयत्न आहे. इंग्रजीत असूनही तिकडे पाश्चात्त्य जगाने या पुस्तकांची फारशी गंभीर दखल घेतली नाही. तर इंग्रजीत असल्यामुळे इकडे भारतात कोणी त्याची गंभीर दखल घेतली नाही. याउलट सापेक्षत: कमी 'अस्सल' असलेल्या बा. सी. मर्ढेकर यांच्या *सौंदर्य आणि साहित्य* (१९५५) या मराठी पुस्तकाने अधिक चर्चा घडवून आणून साहित्यिक संस्कृतीला हातभार लावलेला दिसतो. कुमारस्वामी आणि श्री. अरविंद यांच्या या भव्य अपयशापासून आपण योग्य तो बोध घेतला पाहिजे. भारतीय तौलनिक साहित्याने 'इन्डॉलॉजी' टाळून जर आपला भर भारतीय भाषांवर दिला तर ते व्यावहारिक दृष्ट्या उपयुक्त अशी कामगिरी करू शकेल, हा तो बोध होय.

एका भारतीय साहित्याची (किंवा त्याच्या घटकाची) दुसऱ्या भारतीय साहित्याशी (किंवा त्याच्या घटकाशी) केलेली तुलना कोणत्या अर्थाने 'भारतीय' होऊ शकेल ? एखादे भारतीय साहित्य आणि उरलेले सर्व भारतीय साहित्य यांची तुलना करणे अशक्य आहे आणि असे करण्यास समर्थ असलेला तुलनाकारही सापडणे अशक्य आहे. दुसऱ्या शब्दांत सांगावयाचे तर गुजराती लघुकथा व ओरिया लघुकथा यांचा तुलनात्मक अभ्यास करणे शक्य आहे. पण असा अभ्यास जर भारतीय अभिजात साहित्यकृती आणि समीक्षेचे निकष यांच्या मालिकेवर आधारलेला असेल तरच तो खऱ्या अर्थाने 'भारतीय' ठरू शकेल. युरोपातील तुलनाकाराला अशा प्रकारची आभिजात साहित्यकृती आणि समीक्षेचे निकष यांची मालिका उपलब्ध आहे. त्यात दान्ते, शेक्सपिअर, ग्योएथे, काफ्का, जॉइस, काम्यू, रिल्के यांचे साहित्य आणि प्लेटो, कान्ट, क्रोचे, फ्रॉईड, मार्क्स (किंवा फ्रॉईडचा विचार आणि मार्क्सवाद), देरिदा यांच्या समीक्षासिद्धांतांचा समावेश आहे. त्यांना जशी देशी साहित्यपरंपरा आहे तशी एक समान युरोपीय साहित्यपरंपराही आहे. ग्योएथे जेव्हा जागतिक साहित्याविषयी बोलला तेव्हा त्याला हीच परंपरा अभिप्रेत होती. भारतात आधुनिक भारतीय साहित्यकृतींची अशी मालिका आज अस्तित्वात नाही. काही संस्कृत लेखक (वाल्मिकी व कालिदास) आणि भक्तिसंप्रदायातील काही कवी (कबीर, मीरा, नानक आणि तुकाराम) यांना 'भारतीय' साहित्यिक म्हणता येईल. तसेच दोनतीन आधुनिक बंगाली लेखक (टागोर, बंकिमचंद्र वगैरे) आणि एकदोन हिंदी लेखक (प्रेमचंद वगैरे) यांचाही भारतीय साहित्यिक म्हणून विचार करता येईल. पण राष्ट्रीय राजकारणाच्या विकासाच्या तुलनेत भारतातील वाङ्मयीन राष्ट्रवादाचा विकास फारच मंद आहे.

भारतात जाणवणाऱ्या अभिजात साहित्यकृती व लेखक यांच्या समान परंपरेच्या अभावाचे स्पष्टीकरण आपल्याला साहित्यिक अभिरुची आणि समीक्षात्मक मूल्यमापन यांच्यातील दरीच्या संदर्भात मिळते. वसाहतवादाचा जो वारसा आपल्याला मिळाला त्यामुळे सर्जनाचे नियमन करणारी मूल्ये आणि समीक्षाव्यवहाराचे नियमन करणारी मूल्ये यांच्यातला सुसंवाद नाहीसा झाला. मीनाक्षी मुखर्जी यांनी तीन बंगाली कादंबऱ्यांचा जो तुलनात्मक अभ्यास केला त्यात त्यांनी नाहीशा झालेल्या या संवादाचा मूल्यमापनाच्या प्रक्रियेवर कसा परिणाम होतो हे दाखविले आहे :

> भारतीय कादंबरीच्या समीक्षकांनी स्वत:ची अशी धारणा करून घेतली आहे की पाश्चात्त्य कादंबरीच्या समीक्षेची प्रमाणके जशीच्या तशी भारतीय कादंबरीलाही लागू करता येतात. त्याला अनुसरून ज्या कादंबऱ्या पाश्चात्त्य कादंबरीवर बेतलेल्या आहेत तेवढ्यांचीच त्यांनी प्रशंसा केली आहे. ज्या कादंबऱ्यांत ही

पाश्चात्त्य ढब दिसत नाही त्या कादंबऱ्या त्यांनी दुर्लक्षिल्या आहेत किंवा त्यांची संभावना केली आहे. [४५]

आपल्याला साजेशी अशी समीक्षेची प्रमाणके जर आपल्याजवळ नसतील तर वर उल्लेखलेल्या खास 'भारतीय' अशा अभिजात साहित्यकृतीच्या मालिकेचा आपण विचारही करू शकत नाही. आत्मविश्वास असलेल्या समीक्षापरंपरेचा अभाव, आत्मकेंद्री अशा युरोपीय साहित्यिक गृहीतकृत्यांचा नको तितका प्रभाव, आणि मोलाच्या साहित्यकृतीकडे कानाडोळा करणारे साहित्यिक गुणवत्तेविषयीचे पूर्वग्रह या घटकांमुळे भारतीय तौलनिक साहित्य इन्डॉलॉजीच्या एका नव्या पर्वात प्रवेश करीत आहे. आपल्याला जर एकच इंग्लंड ज्ञात असेल तर आपल्याला इंग्लंड पुरेसे ज्ञात नाही, असे किपलिंग एकदा म्हणाला होता. त्याच्या सुरात सूर मिळवून असे म्हणता येईल की जर आपल्याला केवळ इंग्लंडच ज्ञात असेल तर आपल्याला भारत पुरेसा ज्ञात नाही.

कदाचित तौलनिक साहित्याची सर्वांत लंगडी बाजू म्हणजे अत्यंत गोंधळाच्या अवस्थेत असलेले वाङ्मयेतिहासलेखन असावे. वसाहतकालाने भारतीय जाणिवेत एक प्रकारचा सांस्कृतिक स्मृतिभ्रंश घडवून आणलेला दिसतो. त्यामुळे भारतातील विविध भाषा व साहित्य यांत कोणालाही संभ्रमित करील असे वैविध्य आहे हे भारतीय तुलनाकाराच्या ध्यानात येणे कठीण होऊन बसले आहे. भारतीय भाषांच्या उदयाच्या कालाकडे एक ओझरता दृष्टिक्षेप - टाकला तरी हे लक्षात येईल : तामिळ (१००० ख्रिस्तपूर्व), कन्नडा (इसवी सनाचे ५ वे शतक), बंगाली (इसवी सनाचे १० वे शतक), मल्यालम (इसवी सनाचे ४ थे शतक), आणि हिंदी उपलब्ध माहिती नुसार - (इसवी सनाचे ९ वे शतक), एका अकालिक व्यवस्थेत त्यांना एकाच दावणीला बांधून 'तुलनापात्र' समजणे म्हणजे वाङ्मयीन इतिहासाला जास्तच हानी पोहोचविल्यासारखे होईल. तसेच आशयसूत्र, कल्पनाबंध आणि शैली यांच्या अभ्यासातही त्याची फारशी मदत होणार नाही. भारतीय तौलनिक साहित्याला ऐतिहासिक काटेकोरपणाची नितांत गरज आहे. पण अशी अपेक्षा करणे म्हणजे भारतीय जाणिवेतून वसाहतवादाला हद्दपार करण्याची अपेक्षा करणे होय.

आतापर्यंत आपण भारतात आज तौलनिक साहित्याचे कोणते प्रवाह आहेत. पश्चिमेत 'तौलनिक साहित्य' या संज्ञेचा अर्थ आणि इतिहास काय आहे, आणि भारतीय तुलनाकाराच्या मार्गात कोणकोणत्या अडचणी आहेत याचा विचार केला. भारतीय तौलनिक साहित्य हे पाश्चात्त्य तौलनिक साहित्याची केवळ नक्कल असू शकत नाही, हे निःसंदिग्धपणे या लेखात स्पष्ट झाले आहे, असे मला वाटते. रासायनिक प्रक्रियेतील स्थिर घटकासारखे पाश्चात्त्य तौलनिक साहित्य भारतीय संदर्भात उपयुक्त जरूर आहे, पण आपल्या विशिष्ट स्वरूपामुळे केवळ एक प्रभाव म्हणून ते फारसे टिकू शकत नाही. भारतीय तुलनाकाराला पाश्चात्त्य तौलनिक साहित्याचा खऱ्या अर्थाने 'स्वीकार'

करावयाचा असेल तर त्याने त्यातील आंतरिक गोंधळ, त्याचे ऐतिहासिक आणि वसाहतवादी मोहपाशाचे पितळ उघडे केले पाहिजे आणि मग भारतीय साहित्यिक दृष्टिकोणात रुतून बसलेल्या वसाहतवादाला हद्दपार करणारे तंत्र म्हणून त्याचा सर्जनात्मक उपयोग करून घेतला पाहिजे. या गरजेवर भर देण्यापर्यंतच हा निबंध एक ' स्वीकाराभ्यास ' आहे. ' स्वीकार ' या मी वापरलेल्या संज्ञेच्या पुष्टीसाठी मी तौलनिक साहित्याचे खंदे पुरस्कर्ते असलेल्या अमिया देव यांचे विचार उद्धृत करतो : [४६]

> ' मध्यस्थ ' या संज्ञेप्रमाणे ' स्वीकार ' या संज्ञेचा सर्वसाधारण अर्थ अधिक व्यापक करणे आवश्यक आहे. पाश्चात्त्य साहित्याचा भारतात जो स्वीकार झाला आहे त्यातल्या मूल्यभारावर आपण अधिक भर दिला पाहिजे. अशा स्वीकाराच्या राजकीय किंवा नैतिक बाजूपेक्षा आपल्या वाङ्मयीन इतिहासावर त्याचा जो प्रभाव पडणार आहे त्याची व्यामिश्रता मला अभिप्रेत आहे. या व्यामिश्रतेचे मोजमाप करण्यासाठी आपल्याला या स्वीकाराच्या आणि प्रभावाच्या सौंदर्यशास्त्राचे निकष अधिक व्यापक करून त्यांना आपल्या तौलनिक ' तंत्रज्ञानात ' समाविष्ट करून घेतले पाहिजे. मुळात पाश्चात्त्य जगाचे अपत्य असलेले तंत्रज्ञान आता तिसऱ्या जगाच्या अनुभवविश्वाला चपखलपणे लागू केले पाहिजे. [४६]

संदर्भ :

१. भालचंद्र नेमाडे, *मराठी कादंबरी* (१९५० - ७५), इंग्रजी भाषांतर जी. एन्. देवी, *सेतु*: जर्नल ऑफ इंडियन लिटरेचर इन ट्रान्सलेशन, खंड २, क्र.१, १९८६, पृ.२८ - ७१.

२. आशिष नंदी, द *इन्टिमेट एनिमी : लॉस ॲण्ड रिकव्हरी ऑफ सेल्फ अंडर कलोनियालिझम*, ऑक्सफर्ड युनिव्हर्सिटी प्रेस, दिल्ली, १९८३.

३. संस्कृत काव्यशास्त्रज्ञांच्या चरित्राच्या तपशिलासाठी पाहा पं. वा. काणे, *हिस्ट्री ऑफ संस्कृत पोएटिक्स*, मोतीलाल बनारसीदास, दिल्ली, १९७१.

४. व्ही. के. गोकाक, *ॲन इन्टिग्रल व्ह्यू ऑफ पोएट्री*: ॲन इंडियन पर्स्पेक्टिव्ह, अभिनव, दिल्ली, १९७६.

५. कृष्ण चैतन्य, *संस्कृत पोएटिक्स : अ क्रिटिकल ॲण्ड कम्पॅरिटिव्ह स्टडी*, एशिया पब्लिशिंग हाऊस, मुंबई, १९६५.

६. पार्थ चतर्जी, ॲन ॲनालिसिस ऑफ द नॅशनलिस्ट डिसकोर्स सेकन्ड कॉन्फरन्स ऑफ द स्टडी ग्रुप ऑफ पोलिटिकल फिलॉसॉफी, एम्. एस्. युनिव्हर्सिटी, बडोदा, मार्च १९८४ इथे वाचलेला निबंध. सेज, लंडन, १९८६ तर्फे प्रकाशित.

७. *इंडियन रिस्पॉन्स टू पोएट्री इन इंग्लिश,* संपादन : एम्. के. नाईक आणि इतर, मॅकमिलन इंडिया, १९७०; द इमेज ऑफ इंडिया इन वेस्टर्न क्रिएटिव्ह रायटिंग, संपादन : एम्. के. नाईक, कर्नाटक युनिव्हर्सिटी अ‍ॅण्ड मॅकमिलन, १९७१.

८. *कम्पॅरिटिव्ह इन्डियन लिटरेचर,* व्हॉ. १ (१९८४), व्हॉ. २ (१९८६) संपादन : के. एम्. जॉर्ज, केरला साहित्य अकादमी अ‍ॅण्ड मॅकमिलन इंडिया.

९. मीनाक्षी मुखर्जी, *रियालिझम अ‍ॅण्ड रियालिटी*: द नॉव्हेल अ‍ॅण्ड सोसायटी इन इंडिया, ऑक्सफर्ड युनिव्हर्सिटी प्रेस, दिल्ली १९८५.

१०. रेने वेलेक, द नेम अ‍ॅण्ड नेचर ऑफ कम्पॅरिटिव्ह लिटरेचर *डिस्क्रिमिनेशन्स : फर्दर कॉन्सेप्टस् ऑफ क्रिटिसिझम,* येल युनिव्हर्सिटी प्रेस, न्यू हॅवन अ‍ॅण्ड लंडन, १९७०; हेन्री एच्. एच्. रेमाक,' कम्पॅरिटिव्ह लिटरेचर अ‍ॅट द क्रॉसरोडस् : डाइग्नॉसिस, थेरपी अ‍ॅण्ड प्रॉग्नॉसिस', इअर बुक ऑफ कम्पॅरिटिव्ह अ‍ॅण्ड जनरल लिटरेचर, व्हॉ. ९, १९६०; एस्. एस्. प्रावर, *कम्पॅरिटिव्ह लिटररी स्टडीज,* डकवर्थ, लंडन, १९७३.

११. रेने वेलेक, द क्रायसिस ऑफ कम्पॅरिटिव्ह लिटरेचर, *कॉन्सेप्टस् ऑफ क्रिटिसिझम,* संपादन : स्टीफन जी. निकल्स, येल युनिव्हर्सिटी प्रेस, न्यू हॅवन अ‍ॅण्ड लंडन, १९६४, पृ. २८२.

१२. हॅरी लेव्हिन, काऊंटरकरंटस् इन द स्टडी ऑफ इंग्लिश, व्हॅंकूव्हर, १९६६, पृ. २९.

१३. प्रावर, कम्पॅरिटिव्ह लिटररी स्टडीज, पृ. १

१४. अ‍ॅन्थनी थॉर्लबी, कम्पॅरिटिव्ह लिटरेचर, इअर बुक ऑफ कम्पॅरिटिव्ह अ‍ॅण्ड जनरल लिटरेचर, व्हॉ. १८, १९६८, पृ७६. द टाइम्स लिटररी सप्लिमेन्ट, जुलै २५, १९६८.

१५. डेव्हिड डेचिस्, क्रिटिकल अ‍ॅप्रोचेस टू लिटरेचर, लॉंगमन, लंडन अ‍ॅण्ड न्यूयॉर्क, १९५६ (१९८१), पृ. २५१ - ५३.

१६. हेन्री एच्. एच्. रेमाक, *कम्पॅरिटिव्ह लिटरेचर अ‍ॅट द क्रॉसरोड्स्* पृ. १४.

१७. वेलेक, द क्रायसिस ऑफ कम्पॅरिटिव्ह लिटरेचर; हॅरी लेव्हिन, ' कम्पेरिंग द लिटरेचर,' अध्यक्षीय भाषण : द थर्ड ट्राएनियल मिटिंग ऑफ अमेरिकन कम्पॅरिटिव्ह लिटरेचर अ‍ॅसोसिएशन इंडियाना युनिव्हर्सिटी, १९६८, पुनर्मुद्रण : इअर बुक ऑफ कम्पॅरिटिव्ह अ‍ॅण्ड जनरल लिटरेचर, व्हॉ.१७,१९६७, पृ. ५ - १६.

१८. ग्लेब स्ट्रूव्ह, कम्पॅरिटिव्ह लिटरेचर इन द सोव्हिएट युनियन : टुडे अ‍ॅण्ड यस्टरडे,' इअर बुक ऑफ कम्पॅरिटिव्ह अ‍ॅण्ड जनरल लिटरेचर, व्हॉ. ३ - ४. १९५४ - ५५.

१९. हॅरी लेव्हिन, कम्पेरिंग द लिटरेचर.

२०. अ‍ॅन्थनी थॉर्लबी, *कम्पॅरिटिव्ह लिटरेचर,* पृ. ७५.

२१. हेन्री रेमाक, कम्पॅरिटिव्ह लिटरेचर अ‍ॅट द क्रॉसरोडस्, पृ. ३.

२२. हेलमट हॅझफिल्ड, कम्पॅरिटिव्ह लिटरेचर अॅज नेसेसरी मेथड, द *डिसिप्लिन्स ऑफ क्रिटिसिझम : एसेज इन लिटररी थिअरी, इंटरप्रिटेशन, अॅण्ड हिस्ट्री,* संपादन : डेमेझ, ग्रीन अॅण्ड नेल्सन, युनिव्हर्सिटी प्रेस, न्यू हॅवन अॅण्ड लंडन, १९६८, पृ. ८१.

२३. लिलियन आर्. फ्यूर्स्ट, रोमँटिसिझम इन हिस्टॉरिकल परस्पेक्टिव्ह,' *कम्पॅरिटिव्ह लिटरेचर : मॅटर अॅण्ड मेथड,* संपादन : ए. ऑवन अॅल्ड्रीज, पृ. ६१.

२४. सेंत - बव्ह, *सिलेक्टेड एसेज,* लंडन, १९६३ पृ. ८ उद्धृत : प्रावर, *कम्पॅरिटिव्ह लिटररी स्टडीज,* पृ. ७

२५. हेन्री रेमाक, *कम्पॅरिटिव्ह लिटरेचर अॅट क्रॉसरोडस्,* पृ. ७

२६. हॅरी लेव्हिन, *कम्पेरिंग द लिटरेचर,* पृ. १२

२७. वेलेक, कम्पॅरिटिव्ह लिटरेचर टुडे, *डिस्क्रिमिनेशन्स,* पृ. ५३.

२८. वेलेक, *कम्पॅरिटिव्ह लिटरेचर स्टडीज.* पृ. ९

२९. डॅनियल ड्रॉइक्स,

३०. रॉसन रॉचर *ओरिएन्टॅलिझम, पोएट्री अॅण्ड द मिलिनियम : द चेकर्ड लाईफ ऑफ नॅथनियल ब्रासी - हॅलहेड,* १७५१ - १८३०, मोतीलाल बनारसीदास, दिल्ली, १९८३.

३१. सर विल्यम जोन्स, द थर्ड अॅनिव्हर्सरी डिसकोर्स, ऑन द हिंदुंज वर्क्स, व्हॉ. १, पृ१९ - ३४. समावेश : *ए रिडर इन नाइन्टीन्थ सेंच्युरी हिस्टॉरिकल इन्डो - युरोपियन लिंग्विस्टिक्स,* संपादन : विनफ्रेड पी. लेमन, इंडियाना युनिव्हर्सिटी प्रेस, ब्लूमिंगटन अॅण्ड लंडन, १९६७, पृ. ७ - २०.

३२. कित्ता, पृ. १२

३३. एडवर्ड सैद, *ओरिएन्टॅलिझम* (१९७८), पेंग्विन, १९८५, पृ. १३० - ४८.

३४. फ्रेडरिक मॅक्सम्यूलर, *इंडिया - व्हॉट कॅन इट टीच अस ?* ऑक्सफर्ड, १८८२.

३५. फ्रँझ बॉप; संस्कृत, ग्रीक, लॅटिन आणि पर्शियन या भाषांतील धातूव्यवस्थेचा अभ्यास करणारा बॉप हा एक विद्वन्मान्य ज्ञानशाखा म्हणून तौलनिक भाषाशास्त्राचे संकलन व गठण करणारा एक महत्त्वाचा विद्वान समजला जातो. एडविन जेरॉव्हने नुकताच संस्कृत काव्यशास्त्राची चिकित्सा करणारा ग्रंथ प्रकाशित केला आहे : ऑटो हॅरसॉविझ, वेस्बडन (१९७७)

३६. मॅथ्यू आर्नोल्ड, ऑन द मॉडर्न एलेमन्ट इन लिटरेचर ऑक्सफर्ड विद्यापीठात केलेले उद्घाटनपर भाषण, नोव्हेंबर १८५७. उद्धृत : प्रावर, पृ. १२

३७. अमिया देव, वॉज इट ऑल इन द मॅनर ऑन मालार्मे, द *लिटररी क्रायटेरियन,* व्हॉ. १९, अंक २, १९८४, पृ. ४१ - ५८.

३८. आशिष नंदी

३९. नबिता देव सेन, *जाधवपूर जर्नल ऑफ कम्पॅरिटिव्ह लिटरेचर.*

४०. जे. एच्. ब्रूमफिल्ड, *एलिट कॉन्फ्लिक्ट इन अ पूरल सोसायटी ट्वेन्टियथ सेन्च्यूरी बेंगॉल*: युनिव्हर्सिटी ऑफ कॅलिफोर्निया प्रेस, १९६८, पृ. १ - ४१.

४१. आर्थर मेह्यू, द एज्युकेशन ऑफ इंडिया : *अ स्टडी ऑफ ब्रिटिश एज्युकेशनल पॉलिसी इन इंडिया (१८३५ - १९२०), ॲण्ड इटस् बेअरिंग ऑन नॅशनल लाइफ ॲण्ड प्रॉब्लेम्स इन इंडिया टुडे*, फेबर ॲण्ड ग्वयर, १९२६, जे. पी. नाईक ॲण्ड सय्यद नुरूल्ला, *अ हिस्ट्री ऑफ एज्युकेशन इन इंडिया ड्युरिंग द ब्रिटिश पिरियड*, मॅकमिलन, मुबंई, १९५१.

४२. रेने वेलेक, *डिस्क्रिमिनेशन्स*, पृ. ३६.

४३. रॉसन रॉचर, लाइफ ऑफ हॅलहेड, पृ. ७७

४४. दिगीश मेहता, ' अ कॉमन पोएटिक्स : द अर्ग्यूमेन्ट फ्रॉम हिस्ट्री ' द लिटररी क्रायटेरियन, व्हॉ. १९, अंक २, १९८४. पृ. ३८

४५. मीनाक्षी मुखर्जी, जाधवपूर जर्नल ऑफ कम्पॅरिटिव्ह लिटरेचर

४६. अमिया देव, *कम्पॅरिटिव्ह इन्डियन लिटरेचर*, इअरबुक ऑफ कम्पॅरिटिव्ह ॲण्ड जनरल लिटरेचर, अंक. ३४, १९८५, पृ. ११६ - १७

□

: २ :

आंग्ल - भारतीय संदर्भात वाङ्मयीन प्रभावाच्या अभ्यासाचा सैद्धांतिक आराखडा

भालचंद्र नेमाडे

विविध भारतीय साहित्यांवर पडलेला इंग्रजीच्या प्रभावाचा अभ्यास वाङ्मयीन विद्वानांनी स्थूलमानानेच केलेला दिसतो. हा संस्कृतिसंपर्क 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. [१-२] इंग्रजीचा भारतीय भाषांवर झालेला प्रभाव हा विविध भारतीय भाषिक समूहांच्या मूल्यांमध्ये जे पुनरुज्जीवन घडून आले त्याच्याशी अपरिहार्यपणे जोडला गेलेला आहे. या प्रबोधनातूनच एकाच वेळी विविध स्वरूपाच्या अनेक चळवळी निर्माण झाल्या, त्यांचे स्वरूपही राजकीय - समाजशास्त्रीय ह्यापासून ते वाङ्मयीन - सौंदर्यशास्त्रीय तत्त्वांपर्यंत पसरलेले सर्वंकष दिसून येते. ह्या संदर्भात लक्षात घ्यावयास पाहिजे ती गोष्ट ही की, भाषिक संकराची प्रक्रिया ही संस्कृतिसंपर्काचा एक भाग असते, त्यामुळे ती भाषेच्या मनोवैज्ञानिक आणि समाजशास्त्रीय प्रक्रियांशी जोडलेली असते. या प्रक्रियांमध्ये दोन संस्कृतींना सरळसरळ मुकाबला करावा लागतो. एकमेकींशी तोंड द्यावे लागते. भाषिक प्रभावाकडे एक सर्वसाधारण दृष्टिक्षेप टाकला तरी लक्षात येईल की अशा मुकाबल्यानंतर भाषेच्या उपव्यवस्थांमध्ये होणारा विस्तार हा एखादा समाज नव्या परिस्थितीशी कशाप्रकारे स्वतःला जुळवून घेतो याचा निदर्शक असतो. दुसऱ्या शब्दांत सांगायचे म्हणजे इतर विकसनशील भाषांच्या बरोबरीस येऊ पाहाण्याची ही प्रक्रिया असते.

भाषेच्या विविध उपव्यवस्थांमधे घडून येणारे बारीकसारीक भाषिक बदल वाङ्मयकृतींच्या संहितात्मक संरचनेवर आणखी स्वतंत्रपणेसुद्धा आपला प्रभाव पाडतात. दुर्दैवाने हिंदुस्थानात ऐतिहासिक भाषाशास्त्र आणि वर्णनात्मक भाषाशास्त्र ही दोन्हीही ध्वनिपरिवर्तने आणि तत्सम सूक्ष्म फुटकळ भाषाशास्त्रीय घटक यांच्याच अभ्यासात अडकून पडली आणि भाषाशास्त्र हे संहितात्मकच 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 पाहणाऱ्या तौलनिक भाषाशास्त्रात दोन भाषिक व्यवस्थांच्या परस्पर मुकाबल्यावर भर असतो. उदा. इंग्रजी आणि मराठी यांच्यातील विविध उपव्यवस्थांचा मुकाबला एकोणिसाव्या शतकातल्या मराठीत जवळजवळ ७० - ८० वर्षे चाललेला दिसतो. यातूनच मग त्या दोन संस्कृतींशी संबंधित असणाऱ्या शैलीलक्ष्यी व्यवस्था, सौंदर्यशास्त्रीय व्यवस्था आणि ऐतिहासिक, सांस्कृतिक परंपरा यांच्यातील परस्पर मुकाबल्याचा अभ्यास निश्चित होतो, कारण या सर्वांचा संबंध अपरिहार्यपणे भाषिक घटकांशी असतो. अशा रीतीने भाषाशास्त्रीय प्रभावाचा नमुना हा एक मूलभूत आराखडा मानून वाङ्मयीन प्रभावाच्या अभ्यासासाठी त्याचा वापर करता येतो. कारण प्रभावासाठी असणाऱ्या भाषिक उपव्यवस्था आणि देशी भाषेतील वाङ्मयीन सौंदर्यशास्त्रीय उपव्यवस्था या दोन्हींच्या 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 ग्राहक भाषेच्या केवळ अंतर्वर्ती भूमिकेवरून नेहमीच करता येईल असे नाही. भाषिक व्यवस्थांना पूर्णत: अंतर्वर्ती असणारे स्वयंपूर्ण संदर्भ बऱ्याच वेळा भाषिक प्रभावाच्या विविध अंगांचे स्पष्टीकरण देण्यासाठी अपुरे पडतात. यामुळेच बहुमार्गी अशी अभ्यासपद्धती वापरणे जास्त श्रेयस्कर असते.

प्रभावाभ्यास हा अनेक प्रकारच्या वाङ्मयीन अंगोपांगांवर विस्ताराने विखुरलेल्या स्वरूपात करता येतात. पण या सर्व पातळ्यांवर होणारे शोध परस्परपूरक असावे लागतात. अशा अनेक 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 होईल :

१. ऐतिहासिक भाषाशास्त्र :

या 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, संकर झालेल्या भाषिक रूपांची संकरपूर्व 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

तदनंतरचे एकोणिसाव्या शतकातील गद्यनमुने हे इंग्रजीचा मराठीवरील प्रभाव शोधून काढण्यासाठी आवश्यक सत्यमाहिती (data) ठरतात.

२. सामाजिक भाषाशास्त्र :

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 लोकांची द्विभाषिक वागणूक. द्विभाषिकता - मग ती मौखिक स्वरूपात असेल किंवा लिखित - ही भाषिक प्रभाव दर्शवणारी पहिली खूण आहे, हे आता सर्वसाधारणपणे मान्य झालेले आहे. वसाहतवादी परिस्थितीत द्विभाषिकता ही द्विसांस्कृतिकतेशी काही अंशी तरी अपरिहार्यपणे संबंधित असते. मात्र तिच्यात द्विसांस्कृतिकता जेव्हा आपल्या उपयुक्ततेपेक्षा अधिक प्रमाणात वाढीस लागते, तेव्हा आणि त्या प्रमाणात 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, स्वतःच्या अस्तित्वाला पूरक असे सर्व भाषिक पातळ्यांवरचे पर्यावरण त्यांना पाहिजे असते. ते पूर्वीच्या भाषिक व्यवस्थेत साहजिक नसते, त्यामुळे नव्याने हळूहळू निर्माण होऊ लागते. या प्रक्रियेलाही अनेक वर्षे लोटावी लागतात. नवी उसनी रूपे पूर्णपणे भाषिक संरचनेचा सजीव भाग होईपर्यंतची ही संकरित भाषा नेहमीच बदसूर असते.

बऱ्याच, विशेषतः संस्कृतिविशिष्ट म्हणून उसन्या घेतलेल्या रूपांच्या उसनवारीचे स्वरूप असे असते की, ग्राहक भाषेत तिला होणारा प्रतिकार ह्या संस्कृतिवैशिष्ट्यामुळे जवळपास शून्य असतो. उसनवारी करणारा भाषिक समूह हा जेत्यांच्या सांस्कृतिक पातळीवर येऊ पाहतो, हे दर्शविणारी मनोभाषा वैज्ञानिक प्रक्रिया इथे स्पष्टपणे सूचित होते. अक्षरलेखनव्यवस्थेपासून तर वाक्यव्यवस्थेपर्यंत भाषेच्या विविध उपव्यवस्थांमध्ये होणारी परकीय घटकाची लुडबूड हे प्रभावाच्या ह्या अवस्थेचे वैशिष्ट्य असते.

वर उल्लेखलेल्या अवस्थेतील उसनवारी ही बेबंद असू शकते. पण परिवर्तनाची त्यानंतरची अवस्था मात्र पद्धतशीर व्यवस्थीकरण करणारी अशी असते. जी काही

भाषिक उसनवारी झालेली असेल तिचे नियमन करणे, नको असेल ते नाकारणे अथवा पाहिजे असेल ते स्वीकारणे - या गोष्टी या अवस्थेत होतात. इंग्रजीतून उचललेल्या भाषिक घटकांचे विश्लेषण केले तर या उसनवारीमागे गरज, उपयुक्तता, प्रेरणा, लय, विनोद, अनुकरण, वाङ्मयचौर्य, सक्ती, केवळ टूम अथवा प्रतिष्ठा अशी अनेक प्रकारची प्रयोजने स्पष्ट होतात.

या सर्व 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 देशी भाषिकांचे स्थितिसातत्य अथवा निष्क्रियता, हेच ठरते.

३. तौलनिक वर्णनपर भाषाशास्त्र :

यानंतर आवश्यक असणारी तिसरी एक ज्ञानशाखा म्हणजे तौलनिक वर्णनपर भाषाशास्त्र ही होय. आतापर्यंत उल्लेख केलेल्या अभ्यासपद्धतींनी भाषिक प्रभाव सिद्ध होतो, पण या भाषिक प्रभावाचे कार्यलक्षी विश्लेषण देणारा नमुना वर्णनपर भाषाशास्त्राचा तौलनिक वापर करून तयार करता येतो. नवीन रूपांची संपर्कपूर्व जुन्या रूपांशी तुलना करण्याकरता पुनर्रचना 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 गद्य लेखनाच्या उपव्यवस्थेचा विचार केला तर असे दिसून येते की इंग्रजीतून घेतलेल्या विरामचिन्ह व्यवस्थेमुळे, विशेषत: अर्धविराम, स्वल्पविराम, अवतरण चिन्हे अशा विरामचिन्हांमुळे आजच्या मराठी गद्याला अधिक तर्कशुद्ध युक्तिवादी मांडणीचा फायदा मिळालेला असला तरी आंग्लपूर्व मराठीच्या शब्दक्रमात आढळणारा एकपणा व लवचिकता 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.

यात उसनवारीच्यासारखे वाटणारे काही शंकास्पद घटक असतील, तर दोन्ही भाषांची तुलना करून म्हणजे मूळ इंग्रजी संहिता तपासून खऱ्या उसनवारीची खातरजमा करता येते.

४. वाङ्मयीन शैलीशास्त्राची अभ्यासपद्धती :

यानंतर सुरू होते ती वाङ्मयीन शैलीशास्त्राची अभ्यासपद्धती. शैलीशास्त्राच्या या ज्ञानशाखेचा उपयोग प्रभावाच्या विविध अवस्थांमध्ये, लिहिल्या गेलेल्या वाङ्मयकृतीचे विश्लेषण करण्यासाठी परिणामकारकरीत्या करता येतो. त्यातून मग आपणास उसनवारीने आलेल्या सर्व वाङ्मयीन - सौंदर्यशास्त्रीय घटकांचा क्रम आणि त्यांची संगती लावता येते. या वाङ्मयीन - सौंदर्यशास्त्रीय घटकांमध्ये शैलीलक्ष्यी तंत्रे, रूपचिन्हे, प्रतिमा, प्रतीके, वाङ्मयप्रकार आणि चळवळी आणि साहित्यकृतीतील पात्रे, प्रसंग, संविधानक या सर्वांचाच समावेश होतो. काटेकोरपणे पाहू जाता हा प्रांत तौलनिक साहित्याभ्यासाचा 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 संस्कृतिसंकराच्या व्यामिश्र गतिमानतेला ती न्याय देईलच असे नाही. दुसऱ्या बाजूने पाश्चात्त्य संकल्पनांवर आधारित असा तौलनिक दृष्टिकोण हा अशी काही वस्तुनिष्ठता ठसवत राहतो की जी खोट्या आंतरराष्ट्रीयतेकडे संशोधकाला घेऊन जाऊ शकते, हेही लक्षात घेतले पाहिजे. जित भाषांच्या संदर्भात प्रभावाचे मूल्यमापन तौलनिक साहित्याभ्यासात झालेले नाही. याचे कारण अशा प्रकारचा जो अभ्यास झालेला आहे तो प्रामुख्याने युरोपकेंद्री आहे. [३] ह्याखेरीज भारतीय अभ्यासक हेच स्वतः संस्कृतिसंकराची अपत्ये आहेत, त्यांना आज जागतिक वाङ्मयात प्रतिष्ठेची परंपरा अशी नाही, असा हा पेच आहे.

दीर्घकालीन वसाहतवादी संस्कृतिसंपर्कात सत्ताधारी गटाची भाषा ही आपोआपच वंशश्रेष्ठत्वाचे साधन बनते. सत्ताधारी गट हा आपल्या मूल्यांचा प्रसार करण्याचे साधन म्हणून आपल्या भाषेचा वापर करत असतो. आणि ज्याच्यावर सत्ता गाजवली जाते त्या गटाला 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, या मूल्यव्यवस्था आपल्या प्रचलित मूल्यांशी जितक्या अधिक विरोधी स्वरूपात असतील तितक्या त्या आपल्याला अधिक प्रतिष्ठित भासू लागतात. [४] या संदर्भात ऐतिहासिक नोंद असलेले सर्वांत प्राचीन उदाहरण कोसंबी यांनी इंद्रपूजेचे दिले आहे. मुळात बाबिलोनियाचा कासी संहारक आणि ज्याने सिंधू संस्कृतीच्या ब्राह्मणांना कुत्र्याचे मांस खावयास लावले होते, तोच 'देवांचा राजा' इंद्र पुढे ब्राह्मणांना 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 उदाहरणांवरून 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 स्वत: भारतीयांनीच ब्रिटिशांना अधिकाधिक इंग्रजी देण्यास भाग पाडले, हे प्राथमिक किंवा दुय्यम स्वरूपाच्या 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 : ब्रिटिशांच्या आगमनानंतर इंग्रजीचा प्रभाव आपल्या साहित्यावर पडल्यामुळे आपल्या वाङ्मयीन - सौंदर्यशास्त्रीय प्रमाणकांमध्ये जे बदल घडून आले, त्या सर्वांचे निरीक्षण कसे करायचे ? या सर्वच परिस्थितीतले निरीक्षक - सहभागी असलेल्या आपणास असे विधान करता येईल की इंग्रजांबरोबर आलेल्या मुद्रणसंस्कृतीमुळे आपल्या संपन्न अशा मौखिक परंपरा नष्ट झाल्या आहेत. लॉटमन व इतरांनी संस्कृतीच्या यंत्रणेची व्याख्या 'बाह्य वर्तुळाला अंतर्वर्तुळात रूपांतरित 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 याचाही 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, 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 केंद्र कसे मिळवून देता येईल हा प्रश्न महत्त्वाचा ठरतो. त्यासाठी आपल्याला वसाहतपूर्वकाळात 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 यांचा अंतर्भाव अद्यापि आपल्या तौलनिक साहित्यांभ्यासात झालेला नाही. याचे साधे कारण असे की प्रभावाचे जे सौंदर्यशास्त्र आपल्याकडे आज रूढ आहे त्यात तौलनिक मापन अजूनही पाश्चिमात्य संकल्पनांचे मानदंड वापरूनच आपण करू पाहतो.

सरतेशेवटी हे लक्षात घ्यावयास पाहिजे की प्रभावाच्या अभ्यासासाठी विकसित केलेला हा अभ्यासनमुना बंदिस्त स्वरूपी असण्याचे कारण नाही. कोणत्याही प्रभावाची श्रेणीरचना ही परकीय प्रमाणकांना पूर्णत: नाकारणे इथपासून ते त्या प्रमाणकांना देशी संरचनांमध्ये पूर्णत: जिरवून टाकणे इथपर्यंतच्या पल्ल्याची असू शकते. या दोन ध्रुवांमध्ये पसरलेल्या पटात संस्कृतिसंपर्कामध्ये येणाऱ्या वेगवेगळ्या गोष्टींना नाकारणे किंवा स्वीकारणे यांचीही विविध प्रमाणे असू शकतात. यातून 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 दोन तीन 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.

टीपा

१. या लेखात मांडण्यात आलेली संकल्पनात्मक संदर्भचौकट ही पूर्णत: सैद्धांतिक अशी नाही. एकोणिसाव्या शतकातील मराठी गद्यावर झालेल्या इंग्रजीच्या प्रभावाचा जो प्रदीर्घ अभ्यास लेखकाने इतरत्र केलेला आहे, त्यातून ती घेण्यात आली आहे. मराठीच्या भाषिक संस्कृतिसंकराच्या आधारावर जे निष्कर्ष काढण्यात आले त्यांचा वापर करून ही नमुनाकृती तयार करण्यात आली आहे. थोड्या योग्य त्या फेरफाराने ही नमुनाकृती इतर भारतीय भाषांनाही लागू पडेल.

२. अब्दुल्ला लतीफ सय्यद, *द इन्फ्लुअन्स ऑफ इंग्लिश लिटरेचर ऑन उर्दू लिटरेचर* (लंडन फॉर्स्टर ग्रूम, १९२४), प्रियरंजन सेन, *वेस्टर्न इन्फ्लुअन्स इन बंगाली लिटरेचर* कलकत्ता, (युनिव्हर्सिटी ऑफ कलकत्ता, १९३२) हरदेव बहरी, *पर्शियन इन्फ्लुअन्स ऑन हिंदी* (अलाहाबाद: भारती प्रेस, १९६०), विश्वनाथ मिश्र, *हिंदी भाषा और साहित्यपर अंग्रेजी प्रभाव, १८७० - १९२०* (डेहराडून: साहित्यसदन, १९६३), के. एम. जॉर्ज, *वेस्टर्न इन्फ्लुअन्स ऑन मलयालम लँग्वेज ॲण्ड लिटरेचर* (न्यू दिल्ली: साहित्य अकादमी, १९७२).

३. भाषिक संस्कृतिसंकराच्या अनेक तुटक स्वरूपाच्या अभ्यासांचा इथे निर्देश करता येईल. उदाहरणार्थ, खालील लेख पाहा :

एडवर्ड एच्. स्पायसर, लिंग्विस्टिक आस्पेक्टस् ऑफ याकी अकल्चरेशन, *अमेरिकन अॅन्थ्रॉपॉलॉजिस्ट* ४५, ३ (१९४३), ४१० - २६, जीन बॅसेट जॉन्सन, अ क्लीअर केस ऑफ लिंग्विस्टिक अकल्चरेशन, *अमेरिकन अॅन्थ्रॉपॉलॉजिस्ट*, ४५, ३ (१९४३), ४३५ - ४०, जॉर्ज एल्. ट्रॅगर, स्पॅनिश अॅण्ड इंग्लिश लोनवर्डस इन ताओस, *इंटरनॅशनल जर्नल ऑफ अमेरिकन लिंग्विस्टिकस्*, ४ (१९४४), १४४ - ५८, जोसेफ बी कॅसग्रांड गामाचे लिंग्विस्टिक अकल्चरेशन, १ आयजे ए एल, २०,२ (१९५४) १४० - ५१, २, आय जे ए एल २०, ३ (१९५४) २१७ - ३७, एडवर्ड पी. डोझीअर, टू इक्झांपलस् *ऑफ लिंग्विस्टिक अकल्चरेशन : द याकी ऑफ सोनारा अॅण्ड अरिझोना अॅण्ड द तेवा ऑफ न्यू मेक्सिको, लँग्विज्*, ३२,१ (१९५६), १४६ - ५७, जॅनेट बी. सॉयर, अल्फनेस फ्रॉम स्पॅनिश इन्फ्लुअन्स इन टेक्सास इंग्लिश, वर्ड, १५ (१९५९), पृ. २७० - ८१, जेराल्ड डी. बेरमन, अलोडट रेफरन्स ग्रुप एलिअेनेशन, मोबिलिटी, अॅण्ड अकल्चरेशन, *अमेरिकन अँथ्रॉपॉलॉजिस्ट*, ४६, २, (१९६४), २३१ - ५० ; आणि जेनेट बायरन *सिलेक्शन अमंग आल्टरनेटस इन लँग्विज स्टँडर्डायझेशन : द केस ऑफ अल्बानियन* (द हेग मुरान, १९७६).

४. *हिंदी संस्कृती आणि अहिंसा* (मुंबई : धर्मानंद कोसंबी, १९३५)

५. थिसिस ऑन द सेमिऑटिक स्टडी ऑफ कल्चर्स (अॅज अप्लाईड टू स्लाव्हिक टेक्स्टस्) *द टेल. टेल साइन : अ सर्व्हे ऑफ सेमिऑटिक्स* संपादक : टॉमस ए सेबॉक (लीस : द पीटर द रीडर प्रेस, १९७५), पृ. ५८

□

: ३ :

वाङ्मयप्रकाराभ्यास : काही निरीक्षणे

अमीया देव

सौंदर्यशास्त्रीय चिंतनाच्या क्षेत्रात क्रोचे आणि इतरांना वाङ्मयप्रकारांची विश्वासार्हता संशयास्पद वाटली असली तरी, साहित्यप्रकारांचा विचार ही साहित्यसमीक्षेची एक अनिवार्य अशी शाखा आहे. पण अनिवार्य असली तरी ती पुरेशी मात्र नाही. ती पुरेशी आहे असा दावा करणे चुकीचे ठरेल. परंतु त्याचबरोबर एखादी साहित्यकृती ज्या प्रकारातील आहे त्याचा संदर्भ न घेता समीक्षेने आपला दावा करणे हेही तितकेच चुकीचे ठरेल. साहित्यकृती कितीही स्वयंपूर्ण, सत्ताशास्त्रीय असली तरी तिची निर्मिती एखाद्या विशिष्ट साहित्यप्रकारातच होत असते. कितीही आग्रही संहितानिष्ठ असला तरी त्याला 'या साहित्यप्रकारातील कृती' अथवा 'त्या साहित्यप्रकारातील कृती' असा फरक - कितीही सूक्ष्म असला तरी करावाच लागतो, आणि तो तसा करतोही. आता हे खरे आहे की एखाद्या साहित्यकृतीतून मिळणारा आनंद हा ती साहित्यकृती विशिष्ट प्रकारातील असल्यामुळेच मिळतो असे नव्हे, परंतु समीक्षा ही ॲरिस्टॉटल ज्याला 'अंतिम कारण' म्हणतो अशा केवळ मानसशास्त्रीय मर्यादांनी जखडून ठेवता येणे शक्य आहे काय ? वस्तुत: बरीच उपयोजित समीक्षा ही मुख्यत्वे करून रूपकारण (formal cause), द्रव्यकारण (material cause) आणि निमित्तकारण (efficient cause) या तीन कारणांशी संबंधित असते. वाङ्मयप्रकाराभ्यास हा यातील शेवटच्या कारणाशी संबंधित असतो. ज्या पौर्वात्य आणि पाश्चिमात्य परंपरांशी आपण जोडले गेलो आहोत त्या दोहोंमध्ये झालेला वाङ्मयप्रकारासंबंधीचा विचार आपल्याला या संदर्भात उद्धृत करता येईल.

वाङ्मयप्रकाराभ्यास हा प्रथमत: परंपरेत उपलब्ध असलेल्या साहित्यप्रकारांची सौंदर्यशास्त्रीय जाणीव होय. दुसरे म्हणजे, विशिष्ट साहित्यप्रकारांच्या इतिहासाचा एक मागोवादेखील यात घेतला जातो. या दोन्हीसाठी एकापेक्षा अधिक साहित्यांचा विचार करणे आवश्यक आहे. कारण एकसाहित्यीय जाणिवेमुळे साहित्यप्रकारांचे केवळ अपुरे दर्शन होऊ शकते. उदाहरणार्थ, नाटक म्हणजे स्थळ, काळ आणि घटना यांचे ऐक्य या तत्त्वाशी घट्ट चिकटून राहाणे. इतिहासाचा एकसाहित्यीय मागोवा घेणे म्हणजे वस्तुस्थितीचा काहीसा विपर्यासच करणे होय. कारण इतिहास हा संपूर्णपणे स्वतंत्र, स्वायत्त असा कधीच नसतो. आता बहुसाहित्यीय जाणीव आणि इतिहासाचा

बहुसाहित्यीय मागोवा ही दोन्ही तौलनिक साहित्याखाली यावीत की सर्वसाधारण साहित्यात यावीत हा काही फारसा वादाचा मुद्दा नव्हे. अधिकृत American Yearbook of Comparative and General Literature मध्ये येणाऱ्या तडजोडवादी and ने, या दोहोंमध्ये काही फरक असलाच तर तो धूसर करून टाकला आहे. अशा परिस्थितीत सर्वसाधारण साहित्याला चिरशांती लाभो अशी इच्छा करू या आणि त्याचा निर्माता Paul Van Tieghem याला, तौलनिक साहित्याचा मुख्य रोख काय असावा याविषयीच्या चर्चेला आवश्यक ते संस्कारित रूप पुरवल्याबद्दल आदरांजली वाहू या. आता वाङ्मयप्रकाराभ्यास (Geneology) आणि म्हटले तर आशयसूत्राभ्यास (Thematology) हेदेखील साधारण स्वरूपाचे आहेत हे नाकारता येत नाहीत. परंतु ती सर्वसाधारणतादेखील केवळ तौलनिकतेच्या साधनातूनच साध्य करता येते. दुसऱ्या शब्दांत सांगावयाचे म्हणजे, तौलनिक साहित्यशास्त्राची विशिष्ट पद्धती वापरूनच वाङ्मयप्रकाराभ्यासाच्या सर्वसाधारणतेकडे जाता येते.

परंतु हे सर्व म्हणजे शुद्ध समीक्षा अथवा साहित्यसिद्धांताचा भाग आहे असा एक समज काही ठिकाणी आढळतो. वाङ्मयप्रकाराभ्यासात समीक्षा अथवा साहित्याचे सिद्धांत असतात यात संशय नाही. परंतु ही समीक्षा किंवा सिद्धांत पूर्णपणे अमूर्त असतात असे अजिबात म्हणता येत नाही. त्यांची साधनसामग्री ही मूर्तच असते आणि शिवाय ती मुळातच बहुसाहित्यीय असल्याने त्यातील साहित्यकृतींचा विचार हा तौलनिकच करावा लागतो. असा सूक्ष्म ताळा घेतल्याखेरीज कोणतीही समीक्षा अथवा सिद्धांत शक्य होत नाही. म्हणजेच तौलनिक पडताळणी केलेली समीक्षा वा सिद्धांताची मांडणी करावी लागते. इथे मुख्य भर आहे तो तौलनिक ताळेबंद मांडण्यावर. समीक्षा वा सिद्धांत हे तुलनात्मक साहित्यशास्त्राचा परिपाक होत.

अधूनमधून तथाकथित 'शुद्ध साहित्या' मध्ये वाङ्मयप्रकाराभ्यासासारख्या बहुसाहित्यीय द्रव्याचा समावेश केला जातो. परंतु 'एकवचनी' (singular) साहित्य इतके आदर्श असते की ते खरे राहात नाही किंवा ते इतके अमूर्त होते की वास्तव राहात नाही. शिवाय आपला संबंध येतो तो एका साहित्याशी नव्हे; तर अनेक साहित्यांशी. वाङ्मयप्रकारांमध्ये आपण अनेक साहित्यांची पडताळणी करत असतो. आणि तौलनिक साहित्याभ्यास हा या पडताळणीच्याच तार्किक, भौतिक आणि आधिभौतिक अशा तत्त्वाचे दुसरे नाव आहे. वाङ्मयप्रकाराभ्यासाला सर्वसाधारण (General) साहित्याच्या प्रमेयात समाविष्ट करणे म्हणजे शास्त्रच नाकारणे होय. शिवाय साहित्यप्रकार हे विशिष्ट साहित्याच्या तौलनिक पडताळणीमधून निर्माण होतात आणि त्यातूनच त्यांची सौंदर्यशास्त्रीय जाणीय होऊ शकते ही वस्तुस्थितीही नाकारणे होय.

वाङ्मयप्रकार हा परंपरेशी संबद्ध असल्याने वाङ्मयप्रकाराभ्यासामध्ये दोन परंपरांच्या अभ्यासाचा मार्ग खुला होतो. या दोन्हींचे तौलनिक स्वरूप कसे आहे ? त्यातील

साहित्यप्रकारांचे समूह सारखेच आहेत की पूर्णत: भिन्न आहेत ? दुसऱ्या शब्दांत सांगायचे झाले तर साहित्यप्रकार वैश्विक असतात काय ? तुलनाकार म्हणून आपल्याला या प्रश्नाला सामोरे जावेच लागते. दोन्हीपैकी कोणत्याही एका साहित्यपरंपरेत बसणाऱ्या स्वतंत्र साहित्यप्रकाराचा केवळ अभ्यास आपण करीत नाही. तसे करतानाही आपल्याला तौलनिक अभ्यासक असावेच लागते. परंतु आपल्याला यापेक्षा आणखी काही जास्त करावे लागते: दोन्हीतील साम्यस्थळे काही असलीच तर आपल्याला शोधावी लागतात. उदाहरणार्थ, आपल्याला पाश्चात्त्य अर्थाने नाटक म्हणजे शोकांतिका आणि सुखात्मिका कसे बनते हेच केवळ पाहावे लागत नाही किंवा केवळ भारतीय दृश्यकाव्य अथवा रूपक आणि त्याचे दहा प्रकार यांचे सौंदर्यशास्त्र तपासावे लागत नाही तर नाटक आणि रूपक या संकल्पना सदृश्य आहेत किंवा नाही, तसेच सुखात्मिका आणि प्रकरण, शोकांतिका आणि नाटक यांमध्ये काही साम्यस्थळे आढळतात का, की साम्य हे सुखात्मिका आणि नाटक यांमध्येच असते यांचाही शोध आपल्याला घ्यावा लागतो. हा विचार आपल्याला सर्व दहा रूपके ही सुखात्मिकेचेच प्रकार आहेत काय ? अथवा त्यांतील काही प्रकारांचा समावेश सुखात्मिकेच्या परिघात केला जाऊ शकणार नाही का ? की काही वेळा प्रहसनाशीच अधिक साम्यस्थळे आढळतात ? या विचाराकडे नेतो. खेरीज, आपण जर सुखात्मिकेशी साम्यस्थळे शोधू लागलो तर आपल्याला भारतीय परंपरेतील शोकात्मिकेच्या सापेक्ष अभावाचाही विचार करावा लागेल. याहीपेक्षा महत्त्वाचे म्हणजे नाटक आणि रूपक यांच्या संरचना कशा आहेत हेदेखील पाहणे गरजेचे ठरते. दोन परंपरांतील वेगवेगळ्या संकल्पनांमधील साम्य पाहावे लागते. उदाहरणार्थ, ॲरिस्टॉटलची संविधानकाची (Plot) संकल्पना आणि भारतीय नाट्यशास्त्रातील वृत्त वा इतिवृत्त ही संकल्पना. प्लॉटची व्याख्या ॲरिस्टॉटल संभाव्यता, अनिवार्यता, आरंभ, मध्य आणि अंत, परावृत्ती आणि अभिज्ञान यांच्या संदर्भात करतो. तर वृत्त वा इतिवृत्त यांचा विचार पंच अर्थप्रकृती, पंचावस्था आणि पंचसंधी यांच्यासह करावा लागतो किंवा सुरचित (well-made) नाटकातील उपोद्घात, गुंतागुंत आणि उकल ही तत्त्वे प्रतिमुख, गर्भ, विमर्श आणि निर्वाहण यांच्याशी तुलनीय आहेत काय ? संस्कारितपणाची (sophistication) एक परंपरा दुसऱ्या तशाच परंपरेशी मिळती जुळती असते काय ? भारतीय तुलनाकार म्हणून आपल्याला अशा वाङ्मयप्रकाराभ्यासाचा विचार करणे क्रमप्राप्तच ठरते. पाश्चात्त्य तुलनाकार हा सर्वसाधारणपणे पाश्चात्त्य वाङ्मयप्रकारांशी बांधील असतो. तौलनिक साहित्यातील 'उपद्व्यापी पोर' म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या रेने एतेआंब्ल याने साठाच्या दशकात त्यांच्या अभ्यासक्षेत्राची क्षितिजे विस्तारण्यासाठी त्यांचे मन वळवण्याचा कितीही प्रयत्न केला असला तरी ऐतिहासिक कारणांमुळे पाश्चात्त्य तुलनाकारांचे ज्ञान हे बहुतांशी त्यांच्या स्वत:च्या परंपरेपुरतेच मर्यादित असते. आपण मात्र तिसऱ्या जगात राहात असल्याने अधिक वाङ्मयप्रकारांची चांगली तौलनिक मांडणी करू शकतो. याशिवाय,

तिसऱ्या जगाच्या मातीत पाश्चात्त्य साहित्यप्रकाराचे कलम करणे या वाङ्मयप्रकाराभ्यासाच्या खास वैशिष्ट्याशी इथे आपला संबंध येतो. कलम हे मूलत: एकमेवाद्वितीयम् असलेच पाहिजे असे नाही. पाश्चात्त्य परंपरेच्या अंतर्गतसुद्धा अशी कलमे आढळू शकतात. उदाहरणार्थ, बहुसंख्य रोमन साहित्यप्रकार हे ग्रीकांपासून घेतलेले होते. मध्ययुगाच्या शेवटीसुद्धा युरोपच्या दक्षिणेकडून उत्तरेकडे संक्रमित झालेले साहित्यप्रकार काही थोडे नव्हते. आणि प्रबोधनकाळात तर ग्रीको - रोमन परंपरेतील अनेक साहित्यप्रकार पुनरुज्जीवित करण्यात आले. वासाहतिक संदर्भात अशा प्रकारची वाङ्मयीन कलमे होताना न्यूनत्वाच्या भावनेने त्यांना विशेष अर्थ प्राप्त होतो. सत्ताधाऱ्यांचे साहित्य हे त्यांची भाषा आणि शिक्षणपद्धती यांच्याद्वारे श्रेष्ठ बनवले जाते त्यामुळे कलम करावयाच्या साहित्यप्रकारांना अपूर्व अधिष्ठान प्राप्त होते. कलमीकरणाची प्रक्रियाही राज्यकर्त्यांच्या भाषेतच अंशत: सुरू होण्याची शक्यता असते. तरीही पारंपरिक साहित्यप्रकार हे त्या संस्कृतीमध्ये काही प्रमाणात तरी उपलब्ध असल्याने कलम शंभर टक्के परकीय वाटत नाही. असे कलम पारंपरिक आणि परकीय यांचा संकर असण्याचीच शक्यता असते मग त्यांचे प्रमाण कितीही विषम असो. ही नि:संशयपणे वाङ्मयप्रकारमीमांसा आहे, पण त्याचबरोबर दोन भिन्न भाषिक वाङ्मय परंपरेच्या दृढ संबंधाचेही ती निदर्शक आहे. मात्र हे संबंध इतके सर्वसमावेशक स्वरूपाचे असतात की पाश्चात्त्य तौलनिक साहित्यात ज्याला प्रभावाचे सौंदर्यशास्त्र म्हटले जाते त्याचा ह्याचा अंतर्भाव होऊ शकत नाही.

पण तिथपर्यंत जाण्याआधी आणि भारतीय तौलनिक अभ्यासक म्हणून विशेषाधिकार सांगण्याआधी आपण साहित्यप्रकारांकडे पाहण्याचे कोणते मूलभूत मार्ग उपलब्ध आहेत ते पाहू. एक अर्थातच बाह्यस्वरूपी म्हणजे वृत्त, विषय आणि आवाका यांच्या साहाय्याने साहित्यप्रकारांचे वर्गीकरण करणे किंवा अंकांची, ओळींची, कडव्यांची संख्या सांगणे यांसारखा अगदी व्यवच्छेदक मार्ग आहे. त्यात पुन्हा, विषय हा पूर्णपणे बाह्यत: निश्चित करता येईल का, हे सांगणे कठीण आहे. तरीदेखील तो हलकाफुलका आहे का गंभीर, अंतर्गामी की बहिर्गामी, एकेरी वळणाचा की दुहेरी, सरळसरळ उकललेला की मिश्र उकलीचा, हे सांगता येते तिथपर्यंत त्याची गणना वाङ्मयप्रकाराभ्यासाचे परिमाण म्हणून करता येते. साहित्यप्रकारांच्या अभ्यासाचा दुसरा मार्ग अंतर्वेधी किंवा शुद्ध मानसशास्त्रीय म्हणता येईल. त्या त्या प्रकारांमधून जो परिणाम साधला जातो त्यानुसार त्यांचे रूपदिग्दर्शन होते. अर्थात मानसशास्त्राची सापेक्ष अनिश्चितता आपणास माहीत असते. कारण व्यक्तीगणिक व प्रसंगागणिक मानसशास्त्रीय परिणाम बदलतात. तरीही वाङ्मयप्रकाराच्या अभ्यासात प्रमाण म्हणून त्यांचे स्थान नाकारता येत नाही कारण साहित्यप्रकारांच्या गाभ्याशी ते निगडित असतात. या दोन्ही मार्गांच्या वेगवेगळ्या उपयोगापेक्षा त्यांचा एकत्रित साहजिकच केव्हाही अधिक

चांगला आहे. यात साहित्यप्रकाराचे रूप आणि त्यांचे सारतत्त्व यांची अंशत: नोंद घेतलेली असते. म्हणून गीतकाव्य ही मर्यादित लांबीची छंदोबद्ध रचना असते. त्यातील अनुभवांशी कवी प्रत्यक्षरीत्या निगडित असतो. नाटक ही छंदोबद्ध किंवा छंदविरहित पद्य किंवा गद्य रचना असते व ती अेक आणि/किंवा प्रवेशांमध्ये विभागलेली असते. नायक गीतकाव्यापेक्षा वेगळे अशा अर्थाने असते की ते प्रयोगासाठी असते तर गीतकाव्य हे वाचण्यासाठी लिहिले असते. मग ते मनातल्या मनात असो वा मोठ्यांदा असो, संगीताच्या लयीवर असो वा पदन्यासाच्या तालावर असो. या नाटकाचे वेगळेपण असे की त्यातला अनुभव हा लेखकाशी अप्रत्यक्षपणे निगडीत असाच असतो. महाकाव्य आणि कादंबरीच्या बाबतीत मात्र अनुभवांचे कवी/लेखकाशी नाते काही प्रमाणात अप्रत्यक्ष असे असते. त्यातही महाकाव्य ही कधी तालासुरावर म्हणता येण्याजोगी, बरीच दीर्घ अशी वृत्तबद्ध रचना असते आणि कादंबरी मात्र दीर्घ आकाराची, विविध छटा अंतर्भूत असलेली, केवळ डोळ्यांनी वाचण्याची अशी गद्य कृती असते, इत्यादी इत्यादी. केवळ रूपाचा विचार यांत्रिक आणि पोकळ वाटेल तर सत्त्वाचा विचार - नैमित्तिक आणि पूर्वग्रहदूषित दिसेल. पण दोन्हींचा एकत्रित विचार केला तर तो अधिक पटण्याजोगा ठरेल.

तथापि केवळ रूपशास्त्रीय किंवा मानसशास्त्रीय या दोहोंपेक्षा वेगळा असा तिसरा, एक मार्ग आहे. तो म्हणजे सत्ताशास्त्रीय होय. यात साहित्यप्रकाराच्या अस्तित्वसिद्ध स्वयंपूर्णतेवर, त्याच्या स्वयंसिद्ध रहस्यावर भर दिलेला असतो. रूपशास्त्रीय आणि अंतर्गामी अशा दोन्ही विचारपद्धतींचे वैशिष्ट्य हे की तिथे आपण पूर्वनिश्चित अशा चल घटकांशी मग ती बाह्य असोत का अंतर्गत संबंधित असतो. सत्ताशास्त्रीय पद्धतीत मात्र आपला विचार एखादा विशिष्ट साहित्यप्रकार नियत करणारे घटक आणि त्यांच्या परस्परसंबंध यांच्यावरच स्थिरावतो. आपण जर कादंबरीबद्दल बोलणार असू.तर नाटक, गीतकाव्य किंवा अगदी महाकाव्याबद्दलसुद्धा आपल्याला मग बोलण्याचे कारण नाही. आपण फक्त कादंबरीचाच विचार करू. तिचे घटकद्रव्य काय असते, तिने कोणते विवक्षित अर्थ प्राप्त केलेले असतात, त्यांची रचना कशी असते, वगैरे वगैरे. उदाहरणार्थ, जर कादंबरीची व्याख्या आपण कालरूपीय करणार असू तर त्याचा अर्थ गीतकाव्य हे कालरूपीय नसते असा नाही. खरे तर महान जर्मन सिद्धांतक लेसिंग याच्यापर्यंत आपण गेलो तर सर्वच वाङ्मयप्रकारांना कालरूपीय म्हणावे लागेल. नाटकाचा गाभा हेत्वार्थक असतो असे म्हणण्याचा अर्थ कादंबरीने याबाबतीत हात आखडता घेतला असे होत नाही. केनेथ बर्कने तर प्रत्येक साहित्यप्रकारात पाच कारक शोधले आहेत. कृती, कर्ता, दृश्य, साधन आणि हेतू, हे ते होत. गीतकाव्याच्या बाबतीत तर हे सर्व प्रारंभिक अवस्थेत असतात. बर्कला एखाद्या म्हणीतदेखील वरील कारक आढळतात. उदाहरणार्थ, ' घडा दगडाला धडकला काय किंवा दगड घड्यावर

आदळला काय ' घड्यासाठी दोन्ही वाईटच. ' बर्कच्या ' मते अशा म्हणीमध्येदेखील साध्या, लहानसहान अनुभवातून उभरलेली, ' पूर्ण सांकेतिक कृती ' दडली असेल.

अशा प्रकारच्या सत्ताशास्त्रीय विचारांकडे दुर्लक्ष करून वाङ्मयप्रकारांचा विचार केवळ दोन, तीन अथवा चार तत्त्वांच्या रचनेत सारभूत करण्याचे प्रयत्न झालेले आहेत. जूर्दाची थट्टा करताना मोलिएरने केलेली भाषेची गद्य व पद्य अशी विभागणी हे अर्थातच उपहासगर्भ विडंबन आहे. पण संस्कृत काव्यशास्त्रात काव्याची दृश्य व श्राव्य अशी विभागणी मात्र सर्वसंमत आहे. त्याचप्रमाणे आर. एस. क्रेन आणि एल्डर ओल्सनची साहित्याची अनुकृतीशील आणि बोधप्रद विभागणीदेखील तितकीच योग्य स्वरूपाची म्हणता येईल. ग्योएथेने तीन कथनात्मक प्रकार सुचवले आहेत.

१. सहजकथन (die klar erzohlende)
२. प्रसादपूर्ण कथन (die enthusiastisch autgeragte) आणि
३. व्यक्तिसापेक्ष कर्तरी (die personalich handelnde).

दुसऱ्या शब्दांत सांगावयाचे झाले तर महाकाव्य, गीतकाव्य आणि नाटक ही विभागणी श्लोगेल आणि व्हिक्टर ह्यूगो यांनी महाकाव्य, गीतकाव्य आणि नाटक असा साहित्याचा जो त्रिगुणात्मक इतिहास मांडला आहे, त्याच्याशी साम्य दर्शवणारी आहे. याच शतकाच्या उत्तरार्धात होऊन गेलेल्या अलेक्झांद्र वॅसेलोव्हस्की याने सुचविलेल्या विविध अवस्थांच्या संकल्पनेशी तिचे साम्य आहे. आणि या अवस्थांच्या संकल्पनेचे परत ब्रुनितेर याने सुचवलेल्या वाङ्मय उत्क्रांतिवादाशी साम्य आहे. हेच तिहेरी विभाजन आपल्याला जॉइसच्या स्टीफन डिडॅलस या नायकाने, ॲरिस्टॉटल व सेंट टॉमस ॲक्वायनास यांचे संदर्भ वापरून मांडलेल्या सौंदर्यवादी सूत्रांमध्येही सापडते. खरे पाहिले तर इतर कोणत्याही विवेचनापेक्षा वाङ्मयप्रकारांचे हे तिहेरी विभागणी करणारे विवेचन फार मोठ्या प्रमाणावर झाले आहे. अनेकदा सुचविण्यात येणारी ' महाकाव्य, गीतकाव्य, नाटक, बोधपर ' ही चतु:सूत्री मात्र थोही जास्तच ताणल्यासारखी वाटते. कारण बोधपर हा साहित्यप्रकार असण्यापेक्षा स्वरूपप्रकारच (mode) अधिक आहे. आंद्रे जोलने सुचवलेले नऊ साहित्यप्रकारसुद्धा या वर्गात मोडत नाहीत. खरे तर त्यांना साहित्यप्रकार ज्यातून मांडता येतात असे रचनाघटक किंवा तत्त्वे म्हणणे अधिक सयुक्तिक ठरेल. हे घटक असे दंतकथा (legende) बृहत्कथा (sage), प्राक्कथा (mythe), कूटकाव्य (eastel), म्हण (spruch), घटना (kasus), स्मृतिलेखन (memorable), परिकथा (marchen)आणि विनोद (witz).

आंद्रे जोलाचे नऊ घटक काय किंवा ग्योएथेची तीन कथनात्मक प्रकार काय ही दोन्हीही लघुसूत्रेच होत. परंतु त्यांच्यामध्ये शुद्धतेचे तत्त्व अनुस्यूत आहे आणि ही शुद्धता नेहमी सापडेलच असे नाही. कारण साहित्यप्रकार बहुधा ' अशुद्ध ' असतात. आपल्याला नाटक हा स्थिर, फेरफार न करता येण्यासारखा वाङ्मयप्रकार आहे असे

म्हणणे आवडेल. पण हा वाङ्मयप्रकार निर्माण झाला तेव्हापासूनच म्हणजे ग्रीक नाटकातील कोरस जर आपण विचारात घेतला तर गीतकाव्याचा जरासा, खरे तर बराचसा अंतर्भाव त्यात झाला असल्याचे दिसते. सहाव्या शतकाच्या अखेरीस सीमोनीडीझसारखा निखळ गीतकाव्य लिहिणारा कवी तर शोकांतिकेच्या या अनिश्चित, संकरित आणि लोकानुनयी नव्या स्वरूपांनी पार गोंधळून गेला असावा असे दिसते. आणि उद्देशिकेच्या (ode) तथाकथित सर्वव्यापकतेला नाटकाची मुळातच असलेली अशुद्धताच कारणीभूत ठरली. मग नाटकाला एक प्रकारचा सर्वसमावेशक प्रकार म्हणणे अधिक यथार्थ ठरणार नाही काय? याचा अर्थ रोमँटिक विचारप्रणाली बरोबर फुलारलेला सर्वसमावेशक बंध नव्हे. (इथे ग्योएथेने शिलरला १७९७ मध्ये दिलेली, साहित्यप्रकार एकमेकांत अटळपणे मिसळतात ही कबुली आठवून पाहावी.) त्याचप्रमाणे प्रारंभिक अवस्थेत कादंबरीसुद्धा संकरित स्वरूपाची वाटत असणार कारण तिचा एक पाय अद्भुत कथेत (Romance) कहाणीत (tale) तर दुसरा वृत्तपत्रीय लेखन, घटनावृत्तांत यात आढळतो. यालाच बाख्तिन एखाद्या जत्रेसारखा बहुरंगी लेखनमेळ (carnivalesque) असे म्हणतो. या गोष्टीला मग सर्वसमावेशक बंध म्हणावयाचे नाही तर काय? अगदी गीतकाव्य सुद्धा प्रारंभी असे मिश्रस्वरूपात आढळते. ॲरिस्टॉटलने डिथिरँबचे वर्णन शाब्दिक, सांगीतिक, नृत्यात्मक असे करून यावर अचूक बोट ठेवले आहे. खरे तर संगीत, नृत्य यापासून सर्वस्वी दुरावलेले आताचे आधुनिक गीतकाव्य हेच अधिक शुद्ध स्वरूपाचे आहे असे म्हटले पाहिजे.

अर्थात हे म्हणताना असे सुचवावयाचे नाही की वाङ्मयप्रकार हे सर्वसमावेशक आहेत. ते कदाचित तसे असतीलही. पण इथे मुद्दा थोडा वेगळा आहे. वाङ्मयप्रकारांचा अभ्यास हा एक प्रकारचा पाश्चात्त्य विचार आहे. ती मुळातच सर्जनशील लेखक नसणाऱ्यांची निर्मिती आहे. लेखक साहित्यप्रकार निर्मितात ते वर्गीकरणाच्या शुद्धतेसाठी नव्हे तर एक आत्यंतिक गरज म्हणून. प्लॉटस देवांना आणि मानवांना एकाच नाटकात घालतो कारण हरक्यूलीसच्या जन्मकथेच्या मिथकामुळे तसे करणे त्याला भागच होते. पण 'ट्रॅजिकॉमेडी' हा शब्द मात्र तो टीकाकारांवर निखळ विनोदाने भिरकावतो. तरीही प्लॉटसला उद्धृत करणारे पहिले पहिले टीकाकार, ग्वारिनीच्या Il Pastor Fido या पारंपरिक संकेत धुडकावून लावणाऱ्या नाटकाबद्दल लिहिताना, अशा स्वातंत्र्याबद्दल ग्रीक-लॅटिन परंपरेची मान्यता मिळवण्यासाठी धडपडत होते. दुसऱ्या शब्दांत सांगावयाचे झाले तर वाच्यार्थवादी असूनही त्यांच्या प्रारंभबिंदू हा अमूर्त वाङ्मयप्रकाराभ्यास नसून नव्याने येऊ पाहाणारा एक मूर्त साहित्यप्रकार होता. त्यांच्यापैकी अनेकांना तर सोफोक्लीसच्या *ॲंटिगनी*मधील द्वाररक्षक हा सुखात्म शोकात्म पात्र मिश्रणाला मिळालेली मान्यता अशा स्वरूपात दिसला. शब्दबंबाळ साहेबमजकुरांनी अशा संकरित वाङ्मयप्रकारांबद्दल वा

नाट्यप्रकारांबद्दल काहीही म्हटलेले असो, नव्या साहित्यप्रकारांची विश्वासार्हता, इटालियन, इंग्रजी व अगदी फ्रेंच परंपरेतदेखील नाकारता येणार नाही. अठराव्या शतकात जरी अशा संकरित वाङ्मयप्रकारांना नवीन नावे रूढ होत गेली उदा. burgerliche traverspiel (मध्यमवर्गीय, कौटुंबिक शोकात्मिका) किंवा comedie larmoyante भावविवश सुखात्मिका. तरी अभ्यासक त्याला प्रबोधनकालीन आनंद शोक - पर्यवसायी नाटकाचेच एक टोक मानतात. ज्याला सुखात्मिका म्हणता येता नाही व शोकात्मिकाही म्हणता येत नाही अशा नाट्यप्रकाराला सॅम्युअल बेकेटने 'आनंदशोकपर्यवासायी' (ट्रॅजिकॉमेडी) म्हटलेले आहे. परंतु या शतकाच्या मध्यावर लिहिल्या गेलेल्या सुखात्मिकेलाही शोकांतिकेचा स्पर्श असतो आणि कित्येक तथाकथित नाटके वा अ - नाटके हे सुखात्मिका व शोकांतिका अशी दोन्हीही असतात. मग आपण त्यांच्या लेखकांचा, निर्मात्यांचा मान राखून, त्यांना कोणतीच परिचित नावे न देता, केवळ त्यांच्या अंक, प्रवेशांची संख्या वा ते दोन्ही नसतील तर प्रयोगकाळ हाच निकष लावून त्यांचे मूल्यमापन करावे काय ? तसे असेल तर मग ब्रेश्तला काय म्हणावयाचे ? महाकाव्य हे वाङ्मयप्रकारात्मक कोटी (category) होऊ शकते काय ?

आता हे खरेच आहे की ब्रूनेतेरचे जीवशास्त्र वाङ्मयप्रकारांना लागू करणे हे जरा आत्यंतिक ठरते. तरीही हे प्रकार सोप्याकडून संश्लिष्ट आणि कदाचित पुन्हा सोपे असे बदलत राहातात हे नाकारण्यात अर्थ नाही. उत्सवांमध्ये पात्रांनी वापरलेल्या वेगवेगळ्या मुखवट्यांमधील फरक आणि उत्सवामधील त्यांचे वेगवेगळे स्थान, त्यांच्यातून कालांतराने सुखात्मिका व शोकात्मिका असे द्विस्तरीय वाङ्मयप्रकार विकसित झाले. आणि त्यातूनच कालांतराने आनंदशोक पर्यवसायी (tragicomedy) हा तिसरा साहित्यप्रकार उदयाला आला. 'नाटक' न - नाटक किंवा 'माहितीपरात्मक नाटक' ही नामाभिधाने म्हणजे साहित्यप्रकारांची संश्लिष्टता गृहीत धरलेले एक सुलभीकरणच आहे. कादंबरी या प्रकाराबाबतीतही तेच म्हणता येईल. आजची माहितीपटात्मक, दस्तावेजी कादंबरी (documentary novel) ही नव - कादंबरी (nouveau roman) आणि इतर उत्तर आधुनिक शैली निष्कासित झाल्यामुळे उदयाला आलेल्या किंवा येऊ घातलेल्या, सुलभतेचे लक्षण असू शकेल. महाकाव्य आणि अद्‌भुतकथा हे दोन्ही साहित्यप्रकार संश्लिष्टतेचे शिखर गाठून नाहीसे झाले खरे, मात्र एका नव्या, समपिंड वाङ्मयप्रकाराला जन्म देऊन ! - अर्थात हा वाङ्मयप्रकार म्हणजे कादंबरी होय. कादंबरीचे एका बाजूला महाकाव्याशी व दुसऱ्या बाजूला अद्‌भुतकथेशी काय नाते आहे यावर प्रदीर्घ चर्चा होऊ शकते. शिवाय मग भ्रमणगाथा (picaresque) हा प्रकारही कादंबरीचा पूर्वज आहे हे ही लक्षात घ्यावे लागते. तसे असेल तर मग भ्रमणगाथेला एक प्रकारची नव - अद्‌भुत कथा म्हणणे शक्य नाही काय ?

अशी सलगता - ती मधून मधून खंडित होत असली तरी - पाश्चात्त्य वाङ्मयप्रकारांच्या इतिहासात स्पष्ट दिसून येते. भारतीय वाङ्मयप्रकारांच्या इतिहासासाठी मात्र आपल्याला प्रथम संस्कृत व तामिळ या दोन अभिजात परंपरेतील वाङ्मयप्रकारांचा, मग या परंपरेत न बसणाऱ्या मध्ययुगीन साहित्यप्रकारांचा तसेच त्यांवरील फारसी - अरबी परिणामांचा आणि सरतेशेवटी पाश्चात्त्य प्रभावाखालील साहित्यप्रकारांचा विचार करावा लागेल. यातील साहित्यप्रकारांची अभिजात परंपरा ही सापेक्षत: प्रमाणात्मक आहे कारण तिचा भर हा रूपशास्त्रीय घटकांवर आहे. मध्ययुगीन वाङ्मयप्रकार विचार हा काही अंशी प्रमाणात्मक व काही अंशी गुणात्मक कारण त्याचा उगम धर्मातून झाला असल्याने त्या प्राथमिक अनुभवाला धर्माचे शिक्कामोर्तब आहे. आधुनिक म्हणजे पाश्चात्त्य प्रभावाने प्रेरित झालेल्या वाङ्मयप्रकाराचे स्वरूप हे प्रमाणात्मक असण्यापेक्षा गुणात्मक अधिक आहे. आणि त्याचे अभिजात व मध्ययुगीन अवशेष इतके भक्कम आहेत की त्याला संपूर्णपणे परोत्पन्न मानणे शक्य नाही. खरे पाहिले तर अनेक अभ्यासकांचे आता असे मत आहे की कादंबरी एक साहित्यप्रकार म्हणून जरी भारतीय कादंबरी कलम केलेली असली तरी तिच्यातील काही विशिष्ट निवेदनपद्धती या अभिजात व मध्ययुगीन परंपरांतून आलेल्या आहेत. आणि त्या खास भारतीय आहेत. उदाहरणार्थ कादंबरीच्या शेवटाचा विचार पाश्चात्त्य कादंबरीत महत्त्वाचा ठरतो. ॲरिस्टॉटलने जरी उपकथानके असलेले संविधानक वापरण्याविरुद्ध आपले मत मांडलेले आहे (खरे तर उपकथानके नसणे कोणत्या कादंबरीत शक्य आहे ?) तरीसुद्धा शेवटाचा विचार कादंबरीला एक विशिष्ट सुसंगती देतो. आता भारतीय कादंबरीमध्ये शेवट कसा होईल याचा विचार असेलच असे नाही. निदान तिची रूपरेषा तरी इतकी सैल आणि कोणत्याही शेवटाच्या विचाराचा पूर्वहेतू नसलेली अशीच इतकी दिसते की एखाद्या पाश्चात्त्य भाषेत तिचा अनुवाद करताना, तिथल्या वाचकांना परकीय कादंबरी सादर करणाऱ्या एखाद्या अनुवादकाला संपादनाची कात्री तिच्यावर चालवण्याचा मोह व्हावा. कथनशास्त्रातील (Narratology) समांतर संहितांकडे आणि लेडी मुरासाकीच्या दहाव्या शतकातील *The Tale of Genji* या सारख्या कृतींकडे तो सरळ दुर्लक्ष करण्याची शक्यताच जास्त आहे. कथा हा साहित्यप्रकार भारतातून युरोपात आला आणि पाश्चात्त्य कादंबरीच्या उदयाला त्याचाही थोडा हातभार लागला असावा या इतिहासाकडेही त्याचे दुर्लक्ष होणारच. शिवाय संस्कृत ' कादंबरी ' ही पाश्चात्त्य अर्थाने संपूर्णतया रोमान्स (अद्भुतकथा) कधीच नव्हती. माझ्याच भाषेतील, बंगालीतील - उदाहरण द्यायचे तर स्थानिक संप्रदायातून वापरल्या जाणाऱ्या ' मांगल ' काव्य प्रकारात दैनंदिन जीवनातल्या बारीकसारीक गोष्टींचे तपशीलवार निरीक्षण आढळून येते. माझे सहकारी मानवेंद्र बंदोपाध्याय यांनी हे दाखवून दिले आहे. बंगाली कादंबऱ्यांची नावे अनेकदा देशी, बंगाली कथनपरंपरांमध्ये - अभिजात व मध्ययुगीन अशा दोन्हीही - खोलवर रुजलेली असतात. उदाहरणार्थ, कथा, इतिकथा, उपकथा,

आख्यान, वृत्तांत, पांचाली, चरितमानस, इत्यादी. प्रा. शिशिरदास यांनी जाधवपूर जर्नल ऑफ कंपॅरिटिव्ह लिटरेचरमध्ये 'Western Literary Terms and Their Indian Adaptation' या काही वर्षांपूर्वी प्रसिद्ध केलेल्या लेखात सप्रमाण दाखवले आहे की उसनवारी आणि नवपरिभाषा योजना यांच्याबरोबर भारतीय परंपरेतील अनेक संज्ञा पाश्चात्त्य संज्ञांऐवजी म्हणून वापरल्या गेलेल्या आहेत.

असो, अशा 'अपूर्ण' कलमाचे जे उदाहरण मी इथे देणार आहे ते कादंबरीचे नसून मायकेल मधुसूदन दत्त यांच्या *मेघनादवध* या महाकाव्याचे आहे. हे महाकाव्य १८६१ साली, म्हणजे टागोरांच्या जन्मसाली, दोन खंडांत प्रसिद्ध करण्यात आले होते. मधुसूदन दत्तांनी हे काव्य मिल्टनच्या ब्लँक व्हर्सच्या धर्तीवर रचलेल्या बंगाली ब्लँक व्हर्समध्ये लिहिले होते. त्याचे एकूण नऊ सर्ग आहेत. विषय आहे मेघनादाचा - म्हणजे लंकेच्या राजपुत्राचा मृत्यू व तो वाल्मिकी रामायणातून घेतला आहे. जो विषय रामायणात एक महत्त्वपूर्ण प्रसंग म्हणून येतो त्याचे इथे संपूर्ण महाकाव्यात रूपांतर केलेले आहे. हे देवी, आपल्या अमृतमय वाणीने आम्हाला सांग की, जेव्हा वीर शिरोमणी वीरबाहू युद्धात कामी आला आणि अवेळीच मृत्यूच्या नगरात प्रयाण करता झाला तेव्हा रामाच्या शत्रूने राक्षसकुळातील कोणत्या रक्षणकर्त्या वीराला सेनापती नेमले आणि युद्धावर पाठवले ? कोणत्या युक्तीने ऊर्मिलापतीने राक्षसांचे एकमेव आशास्थान जो - इंद्रजित मेघनाद, जो साऱ्या जगात अजिंक्य होता - याला मारले आणि इंद्राचे भयहरण केले, हे आम्हाला सांग. सरस्वतीची अशी प्रार्थना मधुसूदन दत्त होमर व व्हर्जिलच्या धर्तीवर करतात. या प्रार्थनेत त्यांचा वर्ण्यविषय मोठ्या चपखलपणे बसवला आहे. यानंतर मधूसूदन आणखी एक प्रार्थना करतात. रचनाकौशल्यात ही मिल्टनच्या धर्तीची आहे. हिच्यामध्ये वाल्मीकी हा देवी सरस्वतीचा कृपाप्रसाद ग्रहण करणारा आद्य कवी कसा आहे हे वर्णिले आहे. कारण वाटमारी करणाऱ्या वाल्याचा शारदेच्या कृपाप्रसादाने वाल्मिकी झाला. (या कथेचा उगम मात्र वाल्मिकी रामायणात नसून कृत्तिवासाच्या बंगाली रामायणात आहे). शिवाय निषादाने क्रौंच पक्ष्याच्या जोडप्याला मारताना पाहून कवीने जो प्रथमोच्चार केला तोही देवीच्या कृपाप्रसादानेच. प्रार्थनेच्या शेवटी कवी हे काव्य आपण वीररसप्रधान रंगविणार आहोत अशी घोषणा करतो.

ही घोषणाच या काव्याच्या भारतीय परंपरेची साक्ष आहे. काव्याचा उपोद्घात जरी मिल्टनसदृश असला तरी त्यात आपल्याला ज्याला सर्वांत परिपूर्ण संस्कृत महाकाव्य म्हणता येईल अशा कालिदासाच्या *रघुवंशा*चे पडसाद ऐकू येतात. कालिदासाने आपल्या प्रचंड गहन विषयापुढे जाणवणारी स्वतःची क्षुद्रता दोन अत्यंत गाजलेल्या उपमांमधून व्यक्त केली आहे. तराफ्यावरून सागर तरून जाण्याची आकांक्षा आणि आवाक्यापलीकडे असलेल्या फळाची आशा बाळगून हात उंच करणारा बुटबैंगण ह्या त्या दोन उपमा होत. त्याच नम्रतेचा शुद्ध भावनात्मक पडसाद इथे उमटला आहे. या

पारंपरिक असमर्थतेला उत्तर म्हणून नंतर कालिदास ' अथवा कृतवाग्वाद्वारे वामसेस्मिन् पूर्णसुरिभी : ! माणौ वज्रासमुत्किर्णे सूत्रास्यावसते मे गति : (पूर्वसूरींच्या साहित्यातून निवडक रत्ने वेचून त्यांचा हार अर्पण करतो) असे म्हणून आपल्या वाङ्मयीन शैलीवर जणू शिक्कामोर्तब करतो. मधुसदून दत्तांनी आपल्या काव्याच्या सुरुवातीला जी अनेक कवींची नामावली दिली आहे त्यातून ही अप्रत्यक्षपणे ध्वनित होते. परंतु ते कालिदासाप्रमाणे वाङ्मयीन शैलीबद्दल बोलत नाहीत. त्यांचा दुसरा आदर्श मिल्टन हा मात्र या बाबतीत कालिदासासारखाच आहे. कारण मिल्टन त्याच्यापूर्वी होऊन गेलेल्या ॲरिओस्टो या कवीची एक ओळच उद्‌धृत करतो.

Cosa non ditta in prosa ni in rima

Things unattempted yet in prose or rhyme (इथे एक गोष्ट म्हटल्याशिवाय राहवत नाही. वाङ्मयीन उसनवारीचा चक्क संप्रदाय बनवणारा टी. एस. एलियट कालिदासावर भलताच खूष झाला असता !) परंतु संस्कृत महाकाव्य हे अधिक सातत्यपूर्ण असते. त्यातील कथा एका नायकाची असो व अनेक, त्याचा परिघ बराच विस्तृत असतो. शिवाय मुख्य रसाशिवाय त्यात इतर अनेक रसांचेही उपयोजन केलेले असते. खरे तर महाकाव्य जितके चांगले, तितका हा रसपरिपोष अधिक परिपूर्ण असतो. आता मधुसूदन दत्तांच्या काव्यातील प्रधानरस वीर की करुण याबाबत दुमत होऊ शकेल - त्या काव्यात करुण रसाचे प्राधान्य बरेचसे आहेच - परंतु इतर दुय्यम रसांमध्ये फारसे वैविध्य आढळत नाही. सर्ग तीनमधील प्रमिलेचे कॅमिलासदृश पराक्रम, किंवा आठव्या सर्गातील व्हर्जिल - दांते यांच्या धर्तीचे, नरकपुरीचे अद्‌भुत चित्रण या दोन्हींमधून इतर रसांचा परिपोष होऊन वैविध्य जरूर निर्माण होते. पण प्रश्न असा आहे की एरवी अतिशय आखीव बांधणीच्या या काव्यात या दोन्ही प्रसंगांच्या चित्रणाला सौंदर्यपूर्ण औचित्य आहे काय ? काव्याला सुरुवात होते ती वीरबाहूच्या मृत्यूनंतर मेघनादाचा सेनापती म्हणून नियुक्ती होते तिथपासून. नंतर मेघनादाचा मृत्यू लक्ष्मणाच्या हातून होईल असे आश्वासन देवांना मिळते. मध्यंतरीच्या काळात प्रमिला मेघनादाला लंकेत येऊन मिळते. आणि अशोकवनात सीता बिभीषणाच्या पत्नीला आपला पूर्वेतिहास सांगते. मग लक्ष्मण ज्या दैवी अस्त्रांनी मेघनादास मारावयाचे ती मिळवण्यासाठी जातो. मग मेघनादाचा प्रत्यक्ष पूजा करत असताना करण्यात आलेल्या वधाचे चित्रण येते. (हा प्रसंग वाल्मीकीच्या चित्रणापेक्षा बराच वेगळा रंगवला आहे. तिथे पूजाभंग करून मेघनाद लक्ष्मणाशी युद्ध करतो. आणि त्यानंतर रावणाने लक्ष्मणावर उगवलेल्या सूडाचे चित्रण येते. यानंतर लक्ष्मणाला शुद्धीवर आणण्यासाठी काय करावे हे आपल्या पित्याच्या मृतात्म्याला विचारण्यासाठी राम पाताळात जातो. काव्याच्या शेवटी मेघनादाच्या और्ध्वदैहिकाचे चित्रण येते. अगदी वरवर वाचणाऱ्या वाचकाला देखील, विशेषत: काव्याचा शेवट वाचताना *इलियड*ची

आठवण यावी. स्वतः मधूसूदन दत्तांनाही हे साम्य आणि समांतरत्त्व अभिप्रेत होते याबद्दल शंका नाही. परंतु विषयाची रेखीव मांडणी असूनही ॲरिस्टॉटलच्या युनिटीचे उत्कृष्ट, अभिजात उदाहरण असलेले होमरचे काव्य हे काहीसे सैलसर आहे. निदान त्यामध्ये प्रासंगिक पराक्रमाच्या चित्रणाला बरीच जागा आहे. याबाबत मधुसूदन दत्तांचे आदर्श म्हणजे व्हर्जिल, मिल्टन आणि त्यानंतर अतिशय आवडणारा इटालियन कवी तासो हे होत. दुसऱ्या शब्दांत सांगावयाचे म्हणजे, व्हर्जिल, मिल्टन, तासो यांच्याप्रमाणेच, तेही होमरचे अनुकरण करतात ; तेही महाकाव्याच्या लिखित परंपरेत. होमरमध्ये ' युनिट ' असूनही त्याचे महाकाव्य मौखिक आहे हे आता निर्विवादपणे सिद्ध झालेले आहे. होमर हा मौखिक कवींच्या परंपरेतील जवळपास शेवटचा दुवा होता. (त्याचे डीमॉकॉक्सचे चित्रण अगदी वैशिष्ट्यपूर्ण आहे). त्याने त्यांचे काव्य स्वतःच रचले हे खरे पण त्याच्यावर मौखिक काव्यलक्षणांचा फार मोठा ठसा आहे. होमरचे अनुकरण करणे म्हणजे वाङ्मयीन होणे. पण एकोणिसाव्या शतकातील कलकत्त्यात वाल्मीकीचे आशयद्रव्य घेऊन होमरचे अनुकरण करणे म्हणजे वाङ्मयीन होण्याची परमावधीच म्हटली पाहिजे.

वाङ्मयप्रकाराभ्यासाच्या दृष्टीने पाहिले तर इथे लेखक ' एपिक ' या पाश्चात्त्य साहित्यप्रकाराचे बंगालीवर कलम करीत होता. पण हे करत असताना संस्कृत महाकाव्याशी त्याचा दुवा जुळला होता असे नाही. आता मधुसूदनांच्या काळाच्या, त्यांना उपलब्ध असलेल्या बंगालीत नेमक्या किती प्रमाणात संस्कृत महाकाव्य रुजले होते आणि किती प्रमाणात त्याचे पुनरुज्जीवन करणे गरजेचे होते हे आज सांगणे अवघड आहे. कारण मध्ययुगीन परंपरेत अभिजात परंपरेची मुळे जरी पसरलेली असली तरी मध्ययुगीन परंपरा फारसी - अरबी आणि इतर लोकप्रिय वाङ्मयप्रकारांवरही पोसलेली होती. यांना नेमकेपणाने वेगळे करणारी रेषा आखणे अतिशय कठीण आहे. तरीही एकोणिसाव्या शतकात, पाश्चात्त्य लिखित वाङ्मय महाकाव्याचे बंगालीवर कलम करताना, मधुसूदन दत्तांना एका विशिष्ट जाणिवेने संस्कृत महाकाव्याकडे जाण्याची गरज भासली असे म्हणणे फारसे अतिशयोक्तीचे होणार नाही. मी अगोदर सुचवल्याप्रमाणे अशा पुनरुज्जीवनामागचे मानसशास्त्र हे एका अधिक व्यापक सांस्कृतिक प्रश्नाचा एक भाग आहे. विशेषतः तिसऱ्या जगाच्या संदर्भात तर हे अधिकच खरे आहे. शिवाय आणखी एक गोष्ट म्हणणे मधुसूदनांना केवळ महाकाव्याच्या संदर्भातच परंपरेकडे जावे लागते असे नाही. नाटकाच्या संदर्भातही त्यांना असेच मागे जावे लागले होते. बंगाली नाटक घडविणाऱ्या सुरुवातीच्या नाटककारांपैकी ते एक होते. त्यांची बांधिलकी संस्कृत व पाश्चात्त्य अशा दोन्ही परंपरांशी होती. त्यांचा नाटकांचा रूपबंध हा दोन्हीचे मिश्रण आहे. मात्र बंगालीत जेव्हा त्यांनी पहिल्यांदा सुनीत आणले तेव्हा त्यांची मनःस्थिती द्विधा झालेली दिसत नाही. कारण सुनीताचा रूपबंध पाश्चात्त्य असणेच स्वाभाविक होते.

मात्र सुनीताचे नामकरण ' चतुर्दशपदी कविता ' असे करून त्यांनी त्याचे भारतीयीकरण केले.

मला वाटते; सरतेशेवटी आपला संबंध हा अशा सर्वसाधारण वाङ्मयप्रकाराभ्यास या बरोबरच भारतीय वाङ्मयप्रकाराभ्यासाशीही आहे. विविध भारतीय भाषांमधील साहित्यप्रकारांचा शोध घेऊन निष्कर्ष काढणे हे या परंपरेचाच भाग आहे. सर्व भारतीय भाषांमध्ये लहान व दीर्घ कविता, गद्य कथासाहित्य आणि नाटक, यांच्याबद्दलच्या कल्पना सारख्याच आहेत का ? कदाचित पाश्चात्त्य परंपरेच्या याबद्दलचे चित्र थोडे अधिक स्पष्ट झाले आहे. जेव्हा आपण गीतकाव्य, नाटक, कादंबरी हे शब्द वापरतो तेव्हा आपल्याला कमी अधिक प्रमाणात सारखाच अर्थ अभिप्रेत असतो. पण सुरुवातीच्या काळाचे काय ? आपली संदर्भचौकट तेव्हा सारखीच होती काय ? संस्कृत वाङ्मयप्रकारस्वरूप सगळीकडे सारखेच होते, पण या अभिजात परंपरेनंतरच्या, व पाश्चात्त्य परंपरांचे संस्कार होण्याआधीच्या कालखंडात नेमकी काय परिस्थिती होती ? केरळ साहित्य अकादमीने *कम्पॅरिटिव्ह इंडियन लिटरेचर* हा ग्रंथ दोन खंडांत प्रसिद्ध केला आहे. डॉ. के. एम. जॉर्ज यांनी आवश्यक ते संकलन यात केलेले आहे. पण हे सर्व एका पूर्वस्वीकृत चौकटीबाहेर जाताना दिसत नाही. प्रा. शिशिरकुमार दास यांनी मध्ययुगीन वाङ्मय परिभाषा जाधवपूर जर्नल ऑफ कम्पॅरिटिव्ह लिटरेचरसाठी संकलित केली आहे. ह्या व अशा इतर संशोधनातून आपल्यासमोर एक अधिक स्पष्ट असे चित्र उभे राहील. कदाचित आपल्या बहुभाषिक, बहुवाङ्मयीन संस्कृतीमध्ये आपल्याला साहित्यप्रकारांची सापेक्ष एकताच असलेली आढळून येईल. आणि त्यावरून आपण मांडत असलेल्या तौलनिक भारतीय वाङ्मयाच्या संकल्पनेची सत्यताच पुन्हा एकदा सिद्ध होईल. कारण आपण काही केवळ साधारण तुलनाकार नाही आहोत, तर एका विशिष्ट प्रकारचे, भारतीय वाङ्मयाचे तौलनिक अभ्यासक आहोत. या देशात बहुविध साहित्यपरंपरा आहेत. आणि त्या वेगवेगळ्या असल्या तरी त्यांची एकमेकाशी मूलतः तुलना शक्य आहे. केवळ निवड म्हणून नव्हे तर गरज म्हणून आपण तौलनिक अभ्यासक आहोत. आपल्या स्वतःच्या साहित्याचा अभ्यास करतानाही आपण तौलनिक अभ्यासक असतोच. कारण इतर साहित्याच्या संदर्भाशिवाय आपण स्वतःच्या साहित्याचा तरी काय अभ्यास करणार ? आणि या प्रश्नात काही खोल अर्थ नाही असे कोण म्हणेल ?

(अनुवाद : माया पंडित)

□

: ४ :

वाङ्मयाच्या अभ्यासक्रमातील संस्कृतचे स्थान

मधुसूदन पती

भारतीय विद्यापीठात तौलनिक साहित्याभ्यासाच्या अभ्यासक्रमात संस्कृत वाङ्मयाचा समावेश व्हावा याबद्दलचा युक्तिवाद हा बहुधा दोन मुद्द्यांवर आधारलेला असतो. एक म्हणजे, वाङ्मयीन गुणवत्ता आणि दुसरा म्हणजे सांस्कृतिक मूल्य. या दोन्ही अंगांनी विचार करता संस्कृतचा अभ्यास महत्त्वाचा आहे हे जवळपास प्रत्येकजण कबूल करतो. पण अभ्यासक्रमात समावेश होण्यासाठी परस्परांशी स्पर्धा करणारे जे अनेक घटक आहेत, त्यामध्ये संस्कृतचे महत्त्व किती असावे याविषयी बरेचजण वाद घालतात. अभ्यासक्रमाचा मर्यादित आवाका, अध्यापनसोयी, आणि ज्याला समीक्षात्मक प्रस्तुतता म्हटले जाते ती - ही सर्व कारणे दर्शवून काहीजण अभ्यासक्रमांची योजना करताना, संस्कृत परंपरेला शिष्टसंमतपणे नाकारतात. मृत भाषा, मृत वाङ्मय, मृतप्राय संस्कृती - अशांसारख्या विचित्र कल्पना असलेल्या बहुसंख्य लोकांचे या संदर्भातील अज्ञान खेद वाटावा इतके वाईट असते. याचा फायदा शैक्षणिक योजना करणाऱ्यांना मिळतो आणि ते आपला आणि आपल्या अल्पसंतुष्टपणाचा बचाव करतात. आध्यामिक दृष्ट्या हरवलेल्या गोऱ्या लोकांचे ओझे स्वतःच्या खांद्यावर वागवणाऱ्या आपल्याच भारतीय सहबांधवांना संस्कृतचा अभ्यास लोकप्रिय करण्याविषयी सांगावे लागते, ही अतिशय गोंधळून टाकणारी गोष्ट आहे.

प्रस्तुत लेखकाला वाटते की, संस्कृत वाङ्मयातील निवडक घटकांचा आपल्या देशातील सर्व उच्चस्तरीय अभ्यासक्रमामध्ये समावेश होणे आवश्यक आहे. आजच्या काळातील मानसिक आरोग्य आणि सांस्कृतिक जीवन या संदर्भात तर हे आवश्यक आहेच. पण त्याहीपेक्षा महत्त्वाचे म्हणजे, एक मूलभूत समीक्षात्मक अर्थाने ते महत्त्वाचे आहे. एक आवश्यक भाग म्हणून संस्कृत परंपरेचा अभ्यास वाङ्मयाच्या सर्व विद्यार्थ्यांनी करणे का निकडीचे आहे, याची कारणे अनेक आहेत. यांपैकी फक्त एकाच कारणाचा स्थूल मानाने इथे विचार करावयाचा आहे. ते म्हणजे संस्कृत वाङ्मयाला स्वतःची अशी असणारी वाङ्मयीन गुणवत्ता. पाश्चात्त्य शिक्षणपद्धतीतून जो एकांगी असा परिप्रेक्ष्य वाढीस लागतो तो सुधारण्यासाठी, त्याला पूरक म्हणून संस्कृत वाङ्मयाच्या गुणवत्तेचा अभ्यास उपकारक ठरणारा आहे. आनंद कुमारस्वामी, राजा

राव, योगी अरविंद यांसारखे अपवाद असले तरी पाश्चात्त्य शिक्षणपद्धतीतून आलेल्या एकांगी दृष्टिकोणाचा प्रभाव आजही सर्वत्र आहेच.

अभिरुची आणि संवेदनशैली यांचे आश्चर्यकारक असे संस्कारित रूप संस्कृत वाङ्मयात दिसून येते. पाश्चात्त्य वाङ्मयातील अभिरुची आणि संवेदनशैली यांच्याशी त्याची तुलना करणे उद्‌बोधक ठरेल. नागर, शिष्ट अशा वाङ्मयसमूहाचे उदाहरण आपल्याला घेता येईल. वात्स्यायनाच्या वास्तववादी लिखाणात तसेच ललित वाङ्मयात दिसून येणारे प्राचीन भारतातील तरुण नागराचे जीवन हे इंग्लंडमधील रेस्टोरेशन काळच्या उमद्या नायकाशी (Gallant) जुळणारे आहे. जीवनक्रम आणि जीवनशैली या दोन्ही बाबतीत नागर हा रेस्टोरेशन काळातील नायकाप्रमाणे बुद्धिचातुर्य, संस्कारितपणा या गुणांना महत्त्व देणारा, त्यांचे संवर्धन करणारा असा होता. पण इंग्लंडमध्ये रेस्टोरेशन काळात यातून *द वे ऑफ द वर्ल्ड*सारखी नाट्यकृती निर्माण झाली तर याच प्रकारच्या स्वभाववृत्तीतून भारतात *मृच्छकटिक*सारखी नाट्यकृती निर्माण झाली. या साध्या विरोधामागे समीक्षात्मक ज्ञान दडलेले असून भारतीय विद्यार्थ्यांच्या दृष्टीने ते अतिशय प्रस्तुत आहे.

काँग्रीव्हच्या नाटकातील मिराबेलचा संस्कारितपणा सार्वजनिक आचाराशी संबंधित आहे. बाह्य वर्तणूक आणि बौद्धिक सूक्ष्मता यांच्याशी तो निगडित आहे. *मृच्छकटिक*मधील चारुदत्ताशी त्याची तुलना केली तर अंतर्गत व्यक्तिमत्त्व, अभिरुची आणि मानवी मूल्ये यांच्या दृष्टीने, मिराबेलचे पात्र कमी प्रतीचे, स्थूल असे वाटते. तसे पाहू गेल्यास चारुदत्ताची लैंगिक नीतिमत्ता कोणत्याही अर्थाने सांकेतिक नाही. पण तरीही मूलभूत अर्थाने तो नीतिमान आहे. वसंतसेना त्याच्यावर वेडे प्रेम करते ते यामुळेच. मिराबेलची उद्दिष्टे ही उघड उघड ऐहिक, स्वार्थी अशी आहेत. याउलट चारुदत्त ऐहिक असूनही उदात्त आहे. मिराबेलाचे प्रमुख भांडवल म्हणजे त्यांचे बुद्धिचातुर्य होय. चारुदत्ताच्या व्यक्तिमत्त्वातच चमकदार बुद्धिचातुर्याचा भाग फार थोडा आहे. रोमँटिक वृत्ती, कलाभिरुची, संवेदनक्षमता आणि नैतिक भावना या चारुदत्ताच्या गुणांतून रेस्टोरेशन काळाच्या आवाक्याबाहेर असणारे एक सुसंस्कृत व्यक्तिमत्त्व अवतीर्ण होते. भारतीय नाटककारांनी केवळ भाषा, वेष आणि वर्तणूक यांच्या संस्कारितपणावर भर न देता अंतर्वृत्तींच्या संस्कारितपणावर भर दिला आणि संपन्न, संपूर्ण सुसंस्कृत जीवनाच्या शक्यतांचे चित्रण केले. मानवी संस्कारितपणाची जी सूक्ष्म आणि व्यापक जाणीव शूद्रकामध्ये दिसून येते ती शेक्सपिअर किंवा नंतरच्या नव - अभिजातवादी पिढीच्या नाट्यकृतींमध्ये दिसून येत नाही.

कालिदासाविषयी या संदर्भात बोलणे म्हणजे अनन्यसाधारणाबद्दल बोलणे ठरते. याठिकाणी तौलनिक अभ्यासासाठी बहुधा शेक्सपिअरच्या रोमँटिक नाट्यकृती

*शाकुंतला*च्या जोडीने घेतल्या जातात. पण इथेदेखील भारतीय नाटकातील उच्च प्रकारचा संस्कारितपणा आणि अभिरुची यांचे दर्शन घडते. मिरांडा, इमोजिन, पर्डिटा या शेक्सपिअरच्या रोमँटिक नाटकांतील नायिकांशी तुलनीय ठरतील अशी बरीच साम्यस्थळे शकुंतलेच्या व्यक्तिमत्त्वात दिसून येतात पण संवेदनक्षमता, वृत्तीचा डौल, नैतिक आवाका आणि भावनिक गुण या गोष्टी लक्षात घेतल्या तर शेक्सपिअरच्या रोमँटिक नायिकांना अशक्यप्राय ठरणारी गुणवत्तेची पातळी शकुंतलेच्या पात्रात मूर्त स्वरूपात असलेली दिसून येते. ऐंद्रियतेकडून आत्मतत्त्वाकडे, भावनेकडून नीतीकडे जाणारा हा प्रेक्षक - मनाचा मुक्त प्रवाह आणि उच्च दर्जाची अभिरुची आणि दृष्टी यांचा येणारा सातत्यपूर्ण अनुभव या गुणांमुळे *शाकुंतलात* मानवी संवेदनाशैलीचा आदर्श नाट्यरूपात दिसून येतो. या आदर्शाकडे जाण्याचा सुप्त किंवा उघड प्रयत्न विविध प्रमाणात इतर नाट्यपरंपरांत दिसून येतो. उदाहरणार्थ, रासिनची नाटके - पण त्याची संपूर्ण उंची इतरत्र कोठेही दिसून येत नाही. जाणीव आणि आविष्कार या दोन्ही पातळ्यांवर अभिरुचीच्या संस्कारितपणाशी संबंधित असणाऱ्या विद्यार्थ्याला संस्कृत वाङ्मयाच्या अभ्यासापासून दूर ठेवणे म्हणजे त्याला एक प्रकारचे बौद्धिक दारिद्र्य देणे ठरेल.

मात्र संस्कृत वाङ्मयाच्या अभ्यासाची प्रस्तुतता ही केवळ अभिरुची आणि वृत्ती यांच्यापुरतीच मर्यादित नाही. इतर वाङ्मयपरंपरांच्या संदर्भात समीक्षात्मक शिक्षण देण्याची संभाव्यताही तिच्यात आहे. आपल्याला एक उदाहरण घेता येईल. अनेक शतकांपासून पाश्चिमात्य मनावर पगडा असणारा समीक्षेचा एक प्रश्न म्हणजे अभिजात आणि रोमँटिक यातील विरोध हा होय. केवळ पाश्चात्त्य वाङ्मयेतिहासावर वाढलेल्या विद्यार्थ्यांना अभिजात आणि रोमँटिक यांतील द्विध्रुवात्मक ताण भूतकाळात आपल्या सर्जनकृतींनी कसा ओलांडला याचे यशापयश ठरवणे कठीण जाईल. आजच्या आधुनिक सापेक्षतावादी, अनेकतावादी समीक्षापद्धतींचा त्याचा अभ्यास असल्याने इतर प्रकारच्या वाङ्मयपरंपरांना तो प्रतिसाद देऊ शकेल हे निःसंशय. पाश्चात्त्य वाङ्मयेतिहासाच्या प्रदीर्घ परंपरेत जेव्हा प्राचीन विरुद्ध आधुनिक, अभिजात विरुद्ध रोमँटिक अशा प्रकारचे वाद घातले जात होते, तेव्हा एखादा लेखक या सर्व मूल्यांचे संश्लेषण घडवून संकेत आणि नवनिर्मिती, विवेक आणि उत्कटता, संस्कार आणि उत्स्फूर्तता या सर्वांनाच समान न्याय येईल, अशी कल्पनाही करणे त्याला अवघड जाईल. संस्कृत समीक्षेवर अशा द्वैती संकल्पनांचे ओझे नसल्याने संस्कृत काव्यात वर उल्लेख केलेल्या संश्लेषणाची उत्कृष्ट उदाहरणे विपुल प्रमाणात सापडतात. खरे म्हणजे, या द्वैती संकल्पना पाश्चिमात्य साहित्याच्या इतिहासात निश्चितपणे महत्त्वाच्या असल्या तरी त्यांना आपल्याकडे खरेखुरे सौंदर्यशास्त्रीय महत्त्व नाही, हे संस्कृत काव्यांच्या

वाचनाने लक्षात येते. ही काव्ये एकाच वेळी डौलदारपणे अभिजात आणि उत्कटतेने रोमँटिक अशी आहेत. परंपरा आणि व्यक्तिविशिष्ट प्रतिभा या दोहोंचा मिलाफ इथे इतक्या पारदर्शीपणे, अस्सलपणे झालेला आहे की त्यांची आठवण ठेवल्यास विद्यार्थ्याला पाश्चात्त्य वाङ्मयातील तशाच प्रकारच्या सर्जनशील प्रयत्नांचा अर्थ लावता यावा. संस्कृत वाङ्मयपरंपरेतील उत्कृष्ट सौंदर्यस्थळे ही मॅथ्यू आर्नोल्डने वर्णन केलेल्या 'कसोटीच्या दगडा' सारखी आहेत. पाश्चात्त्य वाङ्मयाचा अभ्यास करतानाही आपल्या विद्यार्थ्याला त्यांचा उपयोग करता येईल. मग त्याच्या लक्षात येईल की अगदी व्हर्जिलसुद्धा अभिजात रोमँटिकवादाचे अपुरेच चित्रण करतो. याचे कारण म्हणजे व्हर्जिलच्या शैलीला आवश्यक ते सामर्थ्य आणि कलात्मकता असली तरी ज्या जीवनाचे तो चित्रण करू पाहतो त्यात मात्र अनुसरून येणारे गुण नाहीत.

याप्रमाणे बरेचसे पाश्चात्त्य वाङ्मय हे वस्तुनिष्ठ अस्सलपणाच्या हव्यासाने, वास्तववादाच्या नावाने बऱ्याच वेळा व्यक्तिवादी किंवा संकुचित होते. संस्कृत वाङ्मय ऐतिहासिकतेला किंवा स्थलकालबद्धतेला अशा प्रकारची बांधिलकी टाळते. आणि संकुचित प्रतीकवाद टाळून ते वैश्विक मानसिकता आणि आत्मतत्त्व यांचा मूलाधार म्हणून वापर करते. संस्कृत वाङ्मयाचा आस्वाद आणि रसग्रहण यासाठी लेखकांचे चरित्र आणि तत्कालीन समाजस्थिती या दोन्ही गोष्टींचे ज्ञान संपूर्णपणे प्रस्तुत ठरत नाहीत. पाश्चात्त्य समीक्षेच्या दृष्टीने पाहिले तर यामुळे वाङ्मयकृतींचा पोत काहींसा विरलेला वाटण्यासारखा आहे. पण अवैयक्तिक कलेची उत्कृष्ट उदाहरणे म्हणून त्यांचा विचार विद्यार्थ्याने केला तर वाङ्मयीन रसग्रहणाचा एक नवीन आधार त्याला सापडू शकेल. अवैयक्तिकता याचा अर्थ इथे न - ऐतिहासिक, प्रादेशिक नसलेला अ - सामाजिक असा आहे. इथे महत्त्वाचा असणारा भाव म्हणजे मूलस्वरूपातील मानवी वैश्विक भावनेचा एक विशिष्ट आविष्कार आहे. खरा वाङ्मयास्वाद म्हणजे एक अनुभव असतो. संस्कृत अक्षरकृतींमुळे मिळालेले प्रशिक्षण यादृष्टीने महत्त्वाचे अशासाठी की त्यांच्यात ही अनुभववादी सौंदर्यशास्त्रीय भूमिका घेतलेली दिसून येते.

मानवी मनाचे अपरिवर्तनीय सारतत्त्व आणि तत्कालिकतेकडून संभ्रमित न होणे, या गुणांमुळे संस्कृत साहित्यकृती अक्षय आनंदाचा स्रोत ठरतात. *इडिपस ॲट कोलोनस* सारखे पाश्चात्त्य परंपरेतील सर्वांत धीरगंभीर, शांत असणारे नाटकही शेवटी एक प्रक्षुब्ध करणारी कृती असेच राहाते. याउलट, भारतीय नाटकात, अतिशय दारूण अनुभव हे सरतेशेवटी समाधान आणि आनंद यांची आधारभूमी म्हणून चित्रित होतात. *उरुभंग* आणि *उत्तररामचरित्र* ही या संदर्भातील उदाहरणे होत. ग्रीक नाटकातील मिथकांच्या पातळीवरील दर्शन मान्य केले तरी त्यांचा परिणाम हा प्रक्षुब्ध करणारा, अशांततेचा असतो. पण संस्कृत नाटकांचा परिणाम हा एका उच्चतर आनंदाचा, शैथिल्याचा असतो.

याचे कारण म्हणजे त्यांच्यामागे असलेली कितीतरी प्रगत, स्थिरावलेली अशी तत्त्वज्ञानाची दृष्टी. हे तत्त्वज्ञान सूचनेच्या पातळीवर असते, आणि पात्रांच्या कृतीचे. यासाठी तात्त्विक चर्चा आणि विधाने मात्र कुठेही आवश्यक किंवा उचित वाटत नाहीत. भारतीयांच्या दृष्टीने वाङ्मय म्हणजे तत्त्वज्ञानही नव्हते आणि समाजशास्त्रही नव्हते. मानवी भावना परिपूर्णतेला नेणारा निकोप, संपन्न असा तो एक सौंदर्यानुभव होता.

याचा अर्थ संस्कृत वाङ्मयाचा समाजशास्त्रीय वा मानसशास्त्रीय अभ्यास लागू न पडणारा किंवा अनावश्यक आहे असे मात्र नाही. संस्कृत वाङ्मयाच्या संहितांमध्ये तत्कालीन समाज, काळ यांचा ठसा उमटलेला असतोच. पण या घटकांना सौंदर्यानुभावाच्या तुलनेत जाणीवपूर्वक गौण स्थान दिल्यामुळे संस्कृत वाङ्मयकृती पाश्चात्त्य वाङ्मयाशी तुलना करता, विरोधी स्वरूपात उठून दिसतात. खरे म्हणजे अशा प्रकारची सौंदर्यशास्त्रीय निवड हीच चिकित्सक समाजशास्त्रीय शोधाला चालना देऊ शकते. पण मुद्दा आहे तो असा की संस्कृत कृतींच्या पाठीमागे असणारी निर्मितीप्रेरणा मात्र समाजशास्त्रीय विश्लेषणाची नाही. याठिकाणी एक गोष्ट मात्र लक्षात ठेवली पाहिजे. ती ही की, सर्वच संस्कृत साहित्यकृती या सारख्या प्रमाणात, पाश्चिमात्य अर्थाने न - वास्तववादी नाहीत. वास्तववादाचे जाणवेल इतके परिणाम असणाऱ्या बऱ्याच कृती आहेत. पण इथे असणारी भूमिका देखील निराळी खास भारतीय अशी आहे.

या संदर्भात आपल्याला उपहासाची (satire) चर्चा करता येईल. पाश्चात्त्य वाङ्मयपरंपरेत उपहासाचे महत्त्व विविध रूपांमध्ये प्रकट झालेले आहेत. *मत्तविलास*सारख्या नाटकामध्ये करण्यात आलेला तत्कालीन प्रमुख धर्मपंथांचा आणि संबंधित तत्त्वज्ञांचा उपहास पाहिला म्हणजे नाटककाराचे मूर्तिभंजन आणि प्रश्न उपस्थित करणारी वृत्ती लक्षात येतात. या नाटकाला बौद्धिक धार जशी आहे तसाच फार्सचा विमुक्तपणाही आहे. याठिकाणी *आल्केमिस्ट*सारख्या नाटकाची तुलना केली तर संस्कृत परंपरेचे वेगळेपण पुन्हा एकदा जाणवते. *मत्तविलासा*त उपहास आहे पण तो विखारी नाही. त्यात वास्तववाद आहे पण तो आक्रमक नाही. *आल्केमिस्ट*मधील अविरत प्रहार करणारा उपहास लक्षात घेतला तर *मत्तविलास*चा वेगळेपणा जाणवतो. पाश्चात्त्य उपहासप्रधान नाटकाशी तुलना करता इथला उपहास व्यक्तिलक्ष्यी जसा नाही तसा तो तितका उत्कट आणि भांडखोरही नाही. *मत्तविलासा*तील उपहासाचे वैशिष्ट्य हे *पंचतंत्रा*सारखे आहे: गंभीर पण आनंदी, तीक्ष्ण पण हलकेफुलके, आणि आपला रोख विशिष्ट व्यक्ती अथवा संदर्भ यांच्यापेक्षा सर्वसाधारण प्रवृत्तींकडे ठेवणारे. पाश्चिमात्त्य दृष्टीने पाहिल्यास उपहासप्रधान वाङ्मयाची परंपरा संस्कृतमध्ये फारशी आहे असे म्हणता येणार नाही. भौतिक परिस्थिती आणि ऐहिक जीवन यांच्याशी आस्थेने बांधलेल्या पाश्चिमात्य मनाने उपहासाचे अधिक समर्थ आणि विविध असे दर्शन घडवले आहे.

संस्कृत वाङ्मयपरंपरेने भौतिक आणि आत्मिक यांचा तौल साधण्याचा सातत्याने प्रयत्न केला. वाङ्मयाकडे समाजावर प्रहार करण्याचे साधन या दृष्टीने न पाहाता उच्चतर स्वरूपाचा, संपन्न करणारा सौंदर्यानुभव म्हणून पाहिले. त्यामुळेच उपहासप्रधान वाङ्मयाची फारशी उदाहरणे आपल्याकडे संस्कृतमध्ये सापडत नाहीत.

संस्कृत वाङ्मयाविषयी अनेक गैरसमज आहेत. संस्कृतवाङ्मय हे आत्यंतिक पारलौकिक आहे हीदेखील अशीच चुकीची कल्पना आहे. ऱ्हासशीलतेच्या प्रारंभिक अवस्थेतसुद्धा ज्या संस्कृतीने उत्कृष्ट वाङ्मय दिले तिचा सखोल प्रयत्न हा व्यापक प्रमाणावर समतोल आणि मेळ यांचा शोध घेणे असा होता. अशा प्रकारच्या स्थैर्याचा, संश्लेषणाचा, सातत्याचा शोध हे वैशिष्ट्य संस्कृत वाङ्मयाला इतर वाङ्मयपरंपरेपासून निराळे ठरवते. सर्वश्रेष्ठ पाश्चात्त्य साहित्यकृतीच्या केंद्रभागी स्वरमेळ न झाल्याचा एक अनुभव असतो. या उलट स्वरमेळ मिलाफ हे संस्कृत साहित्यकृतींचे सारतत्त्व ठरते. हा मिलाफ म्हणजे साधासुधा, अथवा केवळ आदर्शवादी जीवनदृष्टीशी मर्यादित असणारा नव्हे. त्याचे अस्तित्व संस्कृत वाङ्मयपरंपरेच्या शरीरात आणि प्राणात सर्वत्र आहे. भारतीय विद्यार्थ्याला या परंपरेची चिकित्सक समीक्षात्मक जाणीव असणे आवश्यक आहे. पाश्चात्त्यांच्या दृष्टीने अतिभौतिक बुद्धी (wit) याचा अर्थ द्वैताची जाणीव असा होतो. संस्कृत साहित्यकृतीमध्ये त्याचा आविष्कार व्यापक संगतीचा, मिलाफाचा म्हणून होतो. ' वागर्थबिबासंपृक्तौ ' म्हणजे कालिदासाच्या दृष्टीने केवळ वाङ्मयीन संप्रेषणाचे सार नव्हे. वैश्विक सर्जनशीलता सुचवणारे ते एक ' अतिभौतिक ' रूपक आहे. आपली सांस्कृतिक अस्मिता आणि वाङ्मयपरंपरा यांतील साम्यभेद जर भारतीय विद्यार्थ्याने अशा तौलनिक साहित्याभ्यासाच्या पातळीवर समजावून घेतले तर समीक्षक म्हणून असणारी त्याची संभाव्य शक्ती सर्वसाधारणपणे आजपर्यंत जशी उथळ राहिली आहे तशी ती भविष्यात राहणार नाही.

(अनुवाद : चंद्रशेखर जहागिरदार)

□

: ५ :

मराठी नाटकावरील पाश्चात्त्य प्रभाव १८१८ - १९२०

आनंद पाटील

प्रास्ताविक : भूमिका

प्रभावाची सौंदर्यशास्त्रीय मीमांसा करणारे लेखन मराठीत फारसे झालेले नाही. प्रभावाचे सौंदर्यशास्त्र मराठीत आकाराला आले नसल्याने मराठी समीक्षेत परकीय प्रभावाच्या सैद्धांतिक विवेचनाचा अभाव आहे. उलट पाश्चात्त्य समीक्षेत, विशेषतः विसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात, देशांतर्गत आणि देशाबाहेरून होणाऱ्या वाङ्मयीन प्रभाव - प्रक्रियेची विविधांगी मीमांसा केंद्रस्थानी राहिली आहे. प्रभावाचे सौंदर्यशास्त्र (aesthetics of influence) आणि त्याची परिभाषा तौलनिक साहित्याभ्यास जसजसा वाढत जाईल तसतशी मराठीत स्थिरावेल. आपण सध्या मर्ढेकरांच्या परपुष्टतेच्या संदिग्ध कल्पना, परकीय प्रभावाचे मूलाधारशोध, (source hunt), उथळ तुलना (anlolgy study) वाङ्मयचौर्याच्या सुरस कथा आणि मराठी साहित्याच्या खुजेपणाची तितकीच खुजी चर्चा अशा प्राथमिक पायरीवर रेंगाळत आहोत. मूलाधारशोध ही तौलनिक साहित्याभ्यासाची पहिली पायरी आहे, हे वा. ल. कुलकर्णी यांच्यासारख्या तज्ज्ञ समीक्षकांच्या शिष्यांच्या प्रभावशोध प्रबंधातील दिशाहीन विवेचनावरून लक्षात येते. मूलाधार (source) म्हणजेच प्रभाव असे चुकीचे समीकरण रूढ झाले. त्यामुळेच माधव मनोहरांच्या परकीय मूलाधार शोध - शिकारीला वृत्तपत्रीय प्रसिद्धी मिळत असावी. जेथे मूलाधारशोध थांबतो तेथे खरा प्रभावाभ्यास सुरू होतो. प्रभावाच्या सौंदर्यशास्त्रीय बैठकीचा आधार नसल्यामुळे आपल्या वाङ्मयचर्चा, इतिहास, समीक्षा, परीक्षणे फार उथळ, एकांगी, 'आस्वादक' आणि कधीकधी बेगडी होतात. वसंत बापटांच्या *तौलनिक साहित्य* या ग्रंथात ही प्रभावमीमांसा अगदीच प्राथमिक ओळखीच्या स्वरूपात आली आहे. भालचंद्र नेमाड्यांचा *The Influence of English on Nineteenth Century Marathi Prose Style* (1981)आणि विलास सारंग यांचा *English and Marathi Stylistic Aspects of Literary Translations* (1979) हे ग्रंथ इंग्रजी तौलनिक साहित्याभ्यासात मोलाची भर घालणारे आहेत. परकीय प्रभावाची विविधांगी मीमांसा नव्या शास्त्रीय पद्धतींचा वापर

करून मराठी समीक्षेला नवी दिशा देणे किती गरजेचे आहे हे अशा अपवादात्मक उदाहरणांवरून पटते.

प्रभावाभ्यासाशी निगडित अप्रकाशित प्रबंधांत व. पु. गिंडे आणि लता वासडीकर यांचे *शेक्सपिअरच्या नाटकांचा मराठी नाटकावरील प्रभाव*, अंजली कीर्तने यांचा *मोलिअरचा मराठी नाटकांवरील प्रभाव (१८८० - १९८०)* आणि आरती हवालदार यांचा *संस्कृत आणि पाश्चात्त्य नाटकांची मराठी भाषांतरे* हे संशोधन मूलाधार शोधात प्रभावाची प्राथमिक चर्चा करीत तांत्रिक जंत्री वाढवणारे आहे. याचे कारण वाङ्मयीन प्रभावाभ्यासाची पक्की बैठक अविकसित देशांत अद्याप तयार झालेली नाही. संशोधनसाधनांचा तुटवडा, वैचारिक भूमिकांतील कच्चे दुवे, राजकीय स्थित्यंतरे इ. कारणे तौलनिक साहित्याभ्यासाच्या मर्यादांच्या संदर्भात देता येतील. मराठीतील प्रभावाभ्यासाची प्रमुख मर्यादा म्हणजे समग्र कालखंडावर पडलेल्या परकीय वाङ्मय - प्रभावाचा सखोल अभ्यास झालेला नाही. त्यामुळे वर उल्लेखिलेल्या एका परकीय नाटककाराच्या प्रभावाभ्यासाला अनेक मर्यादा पडल्या आहेत. निष्कर्ष बरेचसे नकारात्मक निघाले. विशेष म्हणजे या अभ्यासकांनी महाराष्ट्रात ब्रिटिशांच्या आगमनानंतर सुमारे १७७५ पासून सुरू झालेली भाषिक संस्कृतिसंकराची प्रक्रिया ध्यानात घेतलेली नाही. शिवाय प्रभावाभ्यासात देशी आणि विदेशी प्रभावांचा पोत उकलणे आवश्यक असते. देशी नाट्यपरंपरा आणि विदेशी नाट्यपरंपरा यांच्या प्रभाव प्रक्रियेत अनेक स्थित्यंतरे संभवतात. त्यांचा सांस्कृतिक, सामाजिक, राजकीय संदर्भ लक्षात घेऊनच प्रभावाची वर्गवारी करावी लागते. एकोणिसाव्या शतकातील मराठी नाटक पाश्चात्त्य नाटककाराच्या १९५० नंतरच्या संपादित आवृत्तीच्या तुलनेने तपासणे एकांगी निष्कर्षाकडे नेते. कारण पाश्चात्त्य नट, निर्माते आणि नाटकमंडळ्यांनी पाश्चात्त्य नाटककारांच्या नाटकांची केलेली मोडतोड, उदा. प्रॉम्प्ट कॉपीज्, रीअॅरेंज्ड प्लेज इ. आपण लक्षात घेतलेली नाही. शेक्सपिअरची अशी मोडतोड झालेली प्रॉम्प्ट कॉपीजच्या रूपातील नाटकेच भारतात उपलब्ध झाली असे मुंबईतील आंग्ल प्राध्यापक सी. जे. सीसन आपल्या *शेक्सपिअर इन इंडिया* (१९२६) या ग्रंथात म्हणतो. हा ग्रंथ, गुप्तांचा *शेक्सपिअर इन इंडिया* (१९२४) आणि कुमुदिनी मेहतांचा *English play Staged on the Bombay Stage in the Eighteenth and Nineteeth Centuries* अशा इंग्रजी प्रबंधांची दखल मराठी नाट्यसमीक्षेने साक्षेपाने घेतलेली नाही. त्यामुळेच १८८० नंतरच्या कालखंडातील नाटकावर मोलिअरचा प्रभाव शोधणे फसवे ठरते कारण त्यापूर्वीच मोलिअरची ओळख इंग्रजी नाटकांतून झाली होती. नाट्यसंकल्पनांचा संकर आणि संमिश्र प्रभावाचा गुंता मूलाधारशोधात पुरेसा उलगडता येत नाही.

म्हणूनच सायरेन एन् पॉनड्रॉम आपल्या *The Roads From Paris* या ग्रंथात

म्हणतो त्याप्रमाणे समग्र कालखंडावर पडलेल्या विविध प्रकारच्या परकीय प्रभावाचे सखोल विवेचन पायाभूत ठरते. मराठी नाट्यसमीक्षेत पाश्चात्त्य नाट्यसंकल्पनांचा स्वीकार कसा होत गेला याचा मूलगामी शोध घेतला गेलेला नाही. उदाहरणार्थ अठराव्या - एकोणिसाव्या शतकांतील इंग्रजी रंगभूमीवर जवळजवळ शंभर अनौरस (illigetimate) नाट्यप्रकार धुमाकूळ घालीत होते आणि त्यातील बरेचसे नाट्यप्रकार ब्रिटिश कायद्यातून पळवाटा काढीत भारताच्या पश्चिम किनाऱ्यावर पोहोचले होते. त्या नाट्यसंकल्पनांच्या स्वीकाराचा शोध घेण्यासाठी अलरडाईस निकोलच्या *द हिस्टरी ऑफ इंग्लिश ड्रामा* च्या पाच खंडांतील हस्तलिखित नाटकांच्या याद्या पाहून दाते सूचीतील मराठी नाटकांच्या नोंदी तपासणे आवश्यक वाटते. उदा. दाते सूचीवरून असे वाटते की इंग्रजी कथा/कादंबऱ्या/कविता वाचून आपल्या नाटककारांनी काही नाटके रचली. परंतु नाट्येतर इंग्रजी ग्रंथांची नाट्यरूपांतरे मुळातच पाश्चात्त्य नाटककारांनी केली होती. तो मूलाधार वापरून मराठी नाटककारांनी नाट्यनिर्मिती केली की मूळ नाट्येतर वाङ्मय आधारासाठी वापरले हा स्वतंत्र संशोधनाचा विषय आहे. शिवाय समीक्षकांच्या नजरेतून सुटलेल्या मराठी नाटकांचा शोधही पाश्चात्त्य प्रभावाच्या विस्ताराचे विवेचन करण्यासाठी महत्त्वाचा आहे. तिसरी बाब म्हणजे इंग्रजी रंगभूमीवरील नाट्यप्रकारांच्या भेसळीमुळे (confusion of generic concepts) आपल्या नाट्यसंकल्पना स्वीकारप्रक्रियेत मोठा गोंधळ उडाला. बर्लेस्क, फुर्सेटा, कॉमेडीटा, डोलोग इ. नाना प्रकारच्या इंग्रजी नाट्यांसाठी प्रहसन, मनोरंजक फार्स, इंटरल्यूड अशी चुकीची मोजकी लेबले मराठीत स्वीकारली गेली. भाषांतर, रूपांतर आणि स्वैर अनुवाद यापलीकडे त्यांच्या पोटभेदांची सैद्धांतिक चर्चा अजूनही झालेली नाही. 'प्रभाव' हा शब्द बऱ्याच बाबी गृहीत धरून अती व्यापक अर्थाने मराठीत रूढ झाला. परकीय प्रभावाला प्रतिकारक घटकांचा विचार गौण ठरला. प्रभावप्रक्रियेत संघर्ष, मोडतोड, तोडजोड आणि संकर अशी विविध रसायने तयार होतात. या रसायनातून नाट्यनिर्मिती होताना लेखकाचे व्यक्तित्व, नाट्यगृह, सामाजिक स्थिती, वाङ्मयीन अभिरुची, राजकीय, धार्मिक इ. प्रकारचे घटक प्रभावस्वीकार / नकारात प्रभावी ठरतात. मराठी नाट्यगृहे आणि रंगमंचांचा इतिहास अजून तयार झालेला नाही. त्यामुळे प्रस्तुत लेखनात नाट्यतंत्रावरील पाश्चात्त्य प्रभावाची नोंद पद्धतशीरपणे घेतलेली नाही. परकीय लेखकाची लोकप्रियता म्हणजे प्रभाव नव्हे, त्याचप्रमाणे नाट्यतंत्रातील अनुकरणात्मक बदल म्हणजे परिपूर्ण प्रभाव नव्हे. प्रभाव स्वीकारणारे एकभाषी आणि बहुभाषी नाटककार, नाट्यनिर्मिती / दिग्दर्शन करणारे आणि केवळ नाट्यलेखन करणारे नाटककार यांच्या नाट्यकृतींच्या दर्जात फरक संभवतो. अनुकरण, स्पर्धा, चौर्य, गर्भपतित प्रभाव, खोटा प्रभाव, निरोगी / नकारात्मक प्रभाव, फ्लूसारखा प्रभाव इत्यादी प्रकारच्या पाश्चात्त्य प्रभावाची उदाहरणे मराठी नाट्यसृष्टीत आढळतात. त्यांची चर्चा निवडक उदाहरणांच्या आधाराने प्रस्तुत लेखात केली आहे. असल्या निष्कर्षाला पोषक

अशीच उदाहरणे तुलनाकाराने निवडलीत असा आरोप येऊ नये म्हणून विविध वयोगटांतील, जात - प्रदेशांतील आणि शैक्षणिक गटातील नाटककारांच्या नाट्यकृती चर्चेसाठी निवडल्या आहेत. पाश्चात्त्य प्रभावाचा विस्तार आणि खोली शोधणे हा प्रमुख उद्देश असल्याने एकाच मराठी नाटककाराच्या समग्र नाट्यनिर्मितीचे विवेचन केलेले नाही. तरी पण मराठी नाटकाचे मराठीपण आणि परंपरेतील परकीय घटकांची नोंद सविस्तर घेतली आहे. अर्थात, पाश्चात्त्य एकधर्मी, एकसंस्कृती आणि भौगोलिक परिस्थितीत निर्माण झालेल्या वाङ्मयावरील परस्पर प्रभावाभ्यासाच्या पद्धती आपल्या बहुभाषिक, बहुसांस्कृतिक आणि अनेकधर्मी भारतीय साहित्यावरील परकीय प्रभाव शोधताना पाश्चात्त्य प्रभावाभ्यास पद्धती जशाच्या तशा उपयोगी पडत नाहीत. म्हणूनच स्वतंत्र भारतीय प्रभावाभ्यास पद्धती उत्क्रांत होणे आवश्यक आहे. तसे पौर्वात्य - प्रभाव सौंदर्यशास्त्र आकारास आणण्याचा प्रयत्न तौलनिक साहित्याभ्यासक करत आहेत. परंतु आज तरी पाश्चात्त्यांना वाट पुसतच या क्षेत्रात वाटचाल सुरू आहे.

प्रभावाचे सौंदर्यशास्त्र

मराठी वाङ्मयावर पाश्चात्त्य साहित्याचा प्रभाव पडलेला आहे ही वस्तुस्थिती वेगवेगळ्या क्षेत्रांतील तज्ज्ञ निर्विवाद मान्य करतात. परंतु 'प्रभाव' या शब्दाची सौंदर्यशास्त्रीय व्याख्या आणि प्रकार / कक्षा / तंत्र निश्चित करण्याच्या पद्धती मराठी समीक्षेने वापरलेल्या नाहीत. 'प्रभव' 'प्रभाव' प्रभावित करणे इत्यादी अर्थ शब्दकोशात आढळले तरी सौंदर्यशास्त्रीय चर्चेत त्यांचा मर्यादित उपयोग होतो. ग्रह - ताऱ्यांचा मानवी जीवनावर पडणारा प्रभाव हा मूळ अर्थच 'प्रभाव' शब्दाला एकोणिसाव्या शतकापर्यंत चिकटलेला दिसतो. कोलरिजने प्रथमच या शब्दाचा वापर वाङ्मयीन प्रभावाच्या संदर्भात केला. विसाव्या शतकात या शब्दाच्या कक्षा मानसशास्त्र, तत्त्वज्ञान, प्राणिशास्त्र, वनस्पतिशास्त्र इ. शास्त्रशाखांतील ज्ञानाची भर पडल्याने विस्तारल्या. अशा वैज्ञानिक शोधांच्या आधारे तुलनाकारांनी प्रभावाच्या अनेक संकल्पना मांडल्या. आज तर तौलनिक साहित्याभ्यासात influence study ही तुलनाकाराची 'ब्रेड ॲन्ड बटर' मानली जाते. त्यामुळेच कलम, उसनवारी, वाङ्मयीन दैव, वाङ्मयीन महात्मता आणि मौलिकता(originality) मोजण्याचे साधन म्हणून प्रभावसंकल्पनांचा वापर समीक्षेत होत आहे. अशा पुनर्मूल्यमापनामुळे वाङ्मय समीक्षेत मौलिक भर पडून शिस्त येते असा तज्ज्ञांचा दावा आहे.

ढोबळ मानाने प्रभावाभ्यास क्षेत्रात प्रमुख तीनचार पठड्या निरनिराळ्या कारणांनी तयार झालेल्या दिसतात.

१. पॅरिस स्कूल :

प्रभावाभ्यासाची सुरुवातच मुळी एकोणिसाव्या शतकात फ्रान्समध्ये झाली. समीक्षकांनी लेखकांचे कबुलीजबाब, पत्रे, रोजनिश्या, प्रवासवर्णने इ. धुंडाळून

त्यांच्यावरील प्रभावांचा शोध घेत त्यांच्या लेखनातील मौलिकता अजमावण्यास सुरुवात केली. तेनसारख्या मानवतावादी समीक्षकांनी आंतरराष्ट्रीय वाङ्मयातील वैश्विकता शोधण्यासाठी तौलनिक साहित्याभ्यासाला मोठी चालना दिली. त्यासाठी त्यांनी जीवशास्त्रीय सिद्धांतांना तत्त्वज्ञानाची जोड देत वाङ्मयीन नाती, संपर्क माध्यमांचे महत्त्व, दोन देशांतील वाङ्मयातील साम्यभेद, सांस्कृतिक प्रभावाचे परिणाम आणि वाङ्मयप्रकाराच्या विकासांची मूलतत्त्वे इ. बाबींवर प्रकाश टाकला. परंतु पुढे अशा कार्य - कारण शोधाचे रूपांतर तांत्रिक जंत्रीत झाले आणि या पठडीला 'डॉक्युमेंटरी स्कूल' असे संबोधण्यात येऊ लागले. असे प्रभावाभ्यास प्रभाव पसरविणाऱ्या माध्यमांचे तपशील, दोन्ही देशांतील ऐतिहासिक/राजकीय/सांस्कृतिक संबंध तपासण्यात यशस्वी ठरले तरच वाङ्मयीन प्रभावाचे खरे स्वरूप स्पष्ट करता येते असा आग्रह जँ - मारी कार्व्हे, मॉरिस फ्रांस्वॉ ग्यूयर्ड, पी. वॅन, टायजेम यांच्यासारखे फ्रेंच सिद्धांतवादी धरू लागले. मराठीत प्रभावाभ्यास शाखा पुरेशी समृद्ध नसल्याने सुरुवातीच्या काळात लेखी पुराव्यांच्या आधारे ब्रिटिशकालीन प्रभावाचा मूलगामी शोध घेण्यासाठी ही फ्रेंच पद्धत फार उपयोगी वाटते.

२. अमेरिकन उपपत्ती :

फ्रेंच सिद्धान्तवादापासून प्रेरणा घेऊन प्रभावाभ्यासाला महत्त्व देणाऱ्या अमेरिकन तुलनाकारांनी लवकरच डॉक्युमेंटरी पद्धतीचा त्याग करून 'Return to text' पद्धतीला प्रभावाभ्यासात महत्त्वाचे स्थान दिले. विसाव्या शतकाच्या मध्यावर प्रभावाभ्यासाच्या स्वरूपावर अमेरिकेत मोठा वाद गाजला. कलाकृतीच्या स्वायत्ततेचा पुरस्कार करणाऱ्या रेने वेलेक सारख्या समीक्षकाने The Crisis of Comparative Literature या निबंधात तौलनिक साहित्याभ्यास पद्धतीलाच 'कल्चरल बुककीपिंग,' 'परकीय व्यापारव्यवहार' म्हणून प्रखर हल्ला चढवला. थोडक्यात साहित्य समीक्षेतील हे शीतयुद्ध अजूनही चालू आहे. राजकीय विचारप्रणालीपासून प्रभावाभ्यास मुक्त राहू शकत नाही हे सिद्ध झाले. भाषाशास्त्र, मानसशास्त्र, मानववंशशास्त्र इ. ज्ञानशाखांतील शोधाच्या आधारे प्रभावशोधाची साधने व पद्धती यांचा पुनर्विचार सुरू झाला. हेन्री पायर, हेन्री रेमाक, डेव्हिड मॅलोन, हास्कले ब्लॉक, क्लॅडिओ ग्युलिएन, ॲना बलकियन इ. तज्ज्ञांनी वाङ्मयीन प्रभावसंकल्पनेची वेगवेगळ्या पद्धतीने मांडणी केली. त्या अभ्यासपद्धतींची सविस्तर चर्चा इथे शक्य नाही. तौलनिक साहित्यक्षेत्राबाहेरील अनेक पाश्चात्त्य समीक्षकांनी प्रभावाच्या सौंदर्यशास्त्रावर लेखन केलेले दिसते. साहित्यकृतीच्या निर्मितीचे गूढ उकलून कलावंतावरील प्रभावाचे परंपरेशी असणारे नाते स्पष्ट करण्यासाठी हॅरॉल्ड ब्लूमने *Anxiety of Influence* आणि *A Map of Misreading* लिहिले. फ्रॉईडचे विचार समीक्षेत रुजवले. त्या आधारे नवेच काव्यशास्त्र मांडले. इहाब हसन आणि इतर पश्चिम युरोपीय तज्ज्ञांनी वाङ्मयीन प्रभावाच्या

जाळ्याचा पोत रूढ वाङ्मयीन संकेत - परंपरेच्या संदर्भात तपासण्याचा आग्रह धरला. ॲना बलकियनने खऱ्या प्रभावाचा शोध आणि परकीय लेखकाच्या लोकप्रियतेचा शोध निरनिराळ्या पद्धती वापरून करावा असे सुचविले. प्रभावाचे मूल्यमापन, खोट्या प्रभावाची उकल आणि या आधारे लेखनाचा अस्सलपणा स्पष्ट करणे हेच प्रभावाभ्यासाचे मुख्य हेतू आहेत असे प्रतिपादन केले.

३. मध्यपूर्व युरोपियन डावी पठडी :

साहित्यकृती अंतर्गत पुराव्याआधारे प्रभाव अमेरिकनांच्या शोधण्याच्या पद्धतीवर मार्क्सवादी समीक्षकांनी हल्ला चढवला. कारण वाङ्मयचिकित्सा मानसशास्त्र, तत्त्वज्ञानातील परिभाषेत करणारे अमेरिकन समीक्षक कलाकृतीची ऐतिहासिकता विचारात घेत नाहीत हा त्यांचा आक्षेप आहे. जागतिक वाङ्मयाची पाश्चात्यांची कल्पना प्रामुख्याने पश्चिम - पूर्व युरोपियन वाङ्मयविचारातच मर्यादित झालेली दिसते. युरोप - अमेरिकेतील समीक्षक युरोप - अमेरिकेतील वाङ्मयालाच जागतिक वाङ्मय समजून तौलनिक साहित्याभ्यासाच्या कसोट्या ठरवितात. त्यांच्या वाङ्मय विचाराच्या अनेक मर्यादा उर्वरित जगतातील तज्ज्ञांना खटकतात. त्यांच्या सिद्धांतकल्पना अनैतिहासिक, आकृतिवादी, सामाजिक आशयनियंत्रक आणि राष्ट्रीयवादास प्रतिरोधक असतात म्हणून डाव्या विचारवंतांनी सौंदर्यशास्त्रीय - तत्त्वज्ञानीय (aesthetico - philosophical) विचारसरणीऐवजी सामाजिक/ऐतिहासिक घटकांना महत्त्व देऊन वाङ्मयीन चळवळी, प्रवाह इ. बाबींचे विश्लेषण करण्याचा आग्रह धरला. वाङ्मयीन प्रभाव हे सामाजिक, आर्थिक, ऐतिहासिक घटकांनी नियंत्रित केलेले असतात. म्हणून एम्. ख्रापचेन्को, फ्रॉईड, बर्गसाँ आणि क्रोचेच्या सौंदर्यशास्त्राला अतार्किकवाद्यांचे सौंदर्यशास्त्र म्हणतो. थोडक्यात रशिया आणि इतर साम्यवादी राष्ट्रांतील प्रभावाभ्यासपद्धती आणि भांडवलशाही देशातील प्रभावाभ्यासपद्धतीत जीवनवादी आणि कलावादी विचारसरणीचे पडसाद उमटलेले दिसतात. प्रश्न आहे तो विशिष्ट उपपत्ती आधारे प्रभावाभ्यासात शास्त्रीय शिस्त आणण्याचा. विविध दृष्टिकोणातून वाङ्मयीन प्रभावाचे जसेजसे अधिकाधिक विश्लेषण होत जाईल तसतसे वाङ्मयाचे देशीपण आणि परपुष्टता याचे स्वरूप अधिक स्पष्ट होईल. त्या आधारे वाङ्मयीन महात्मतेच्या कसोट्या ठरवण्यास मदत होईल.

४. भारतातील प्रभावाभ्यास स्थिती :

भारतीय प्रभावाभ्यास मात्र वरील तिन्ही पठडीतील विचारवंतांनी मळलेल्या वाटांवरून मंद गतीने होताना दिसतो. भारतीय संदर्भात वेगळी प्रभावशास्त्रीय बैठक अजून तयार झालेली नसली तरी परकीय सिद्धांतवाद्यांनी सुचवलेल्या प्रभाव संकल्पना आणि अभ्यासपद्धतीतील सोईचे घटक निवडून आपल्या संशोधकांनी भारतीय भाषांतील वाङ्मयावरील परकीय प्रभावाभ्यासाची सुरुवात केली आहे. परकीय

प्रभावामुळे देशी वाङ्मयाची झालेली घडण सम्यक्पणे ध्यानात येण्यासाठी देशी भाषांतील वाङ्मयाच्या तौलनिक अभ्यासाला चालना देण्याची आवश्यकता आहे. अमिया देव यांनी सुचवलेली प्रभावाभ्यासपद्धती भारतीय संदर्भात जास्त उपयुक्त वाटते. वसाहतकालीन मराठी वाङ्मयावरील परकीय प्रभावाचा शोध प्रथम पॅरिस स्कूलच्या पद्धती वापरून होणे आवश्यक आहे. डॉक्युमेंटरी पद्धतीने सामाजिक, सांस्कृतिक आणि आर्थिक पार्श्वभूमीवर परकीय प्रभावप्रक्रियेचे विवेचन पुढील पद्धतीने चांगल्या प्रकारे करता येईल -

लेखक/साहित्यकृती
↓
प्रभाव प्रसार माध्यमे
↓
स्वीकार
↓

अनुकरण →
प्रभव →
प्रभाव→
प = परिणाम→

अविशेष (=परिणाम ?)

वरील साच्यात प्रभावाभ्यासपद्धतीतील इतर सर्वच घटकांचा समावेश झालेला नाही. मोठ्या कालखंडातील विकासातील प्रभावाचा बरावाईट वाटा निश्चित करण्यासाठी प्रभावाच्या मानसशास्त्रीय, तात्त्विक इ, कसोट्या विचारात घ्याव्याच लागतील. टिकाऊ प्रभाव, भाषांतर, अनुकरण इ. अवस्थांतून स्थिर झाला तरच तो लेखकाच्या मौलिकतेचा निदर्शक असतो. उमटणारे सर्वच ठसे प्रभावी ठरतात असे नाही. घडणाऱ्या ग्रंथांचे तपशील, डायऱ्यांतील वाङ्मयीन संदर्भ नेहमीच टिकाऊ प्रभावाचे पुरावे ठरत नाहीत. एका देशातील सामान्य लेखक परक्या देशातील प्रबळ वाङ्मयीन चळवळीचा प्रवर्तक ठरल्याची उदाहरणे आहेत. म्हणून प्रभावशोधाची दिशा आणि हेतू निश्चित असतील तर कुशल तुलनाकार कोणती पद्धत वापरतो याला विशेष महत्त्व नाही. अभ्यासक शास्त्रज्ञ, कलावंत, ज्ञानकोशकार आणि विचारवंत असेल तर प्रभाव अभ्यास दर्जेदार होतो. या बाबी विचारात घेऊन प्रस्तुत अभ्यासाचा हेतू निश्चित करण्यासाठी आवश्यक अशा प्रमुख बाबींचा उल्लेख करतो.

मराठी नाटकाचे मराठीपण

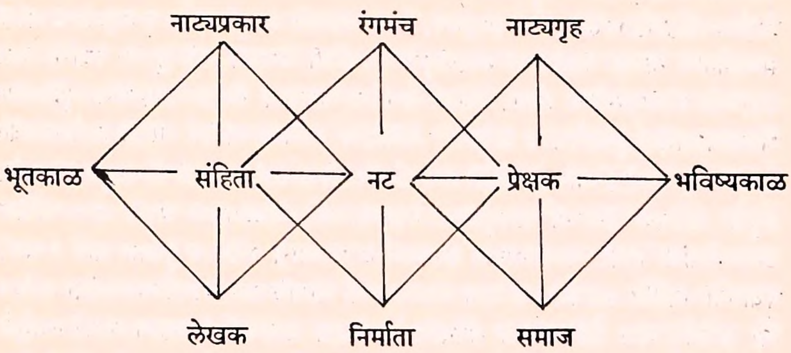
'मराठी,' 'महाराष्ट्रीय' अशा विशेषणांचा सैल वापर सर्वच क्षेत्रांत होताना दिसतो. परंतु गंभीरपणे मराठीपणाची वैशिष्ट्ये कुणी प्रभावमीमांसेत मांडलेली नाहीत. पाश्चात्त्यीकरणाची लाट संस्कृतकरणापेक्षा (Sanskritization) प्रबळ ठरल्यामुळे दीडदोनशे वर्षांच्या ब्रिटिश संपर्कानंतर देशी नाटकाची वैशिष्ट्ये निश्चित केली तरच आधुनिक मराठी नाटकातील परकीय घटकांचे संख्याशास्त्रीय मोजमाप शक्य आहे. संख्याशास्त्रीय कसोट्या वापरून प्रत्येक नाट्यकृतीतील परकीय घटक वेगळे काढून सूक्ष्म विवेचन होईल तेव्हाच प्रभावाभ्यासाला खरा अर्थ प्राप्त होईल. समाधानाची बाब म्हणजे 'मेकॉलेच्या मुलांच्या' दृष्टिकोणातून भारतीय साहित्याकडे पाहण्याची दृष्टी स्वातंत्र्योत्तर काळात झपाट्याने बदलत आहे. दलित, ग्रामीण, कोकणी इ. कप्पेबंद साहित्याच्या विवेचनासाठी वेगळे सौंदर्यशास्त्र हवे ही मागणीच पाश्चात्त्यीकरण झालेल्या भारतीय सांस्कृतिक गटाचे साहित्य आणि पाश्चात्त्यीकरणाचा स्पर्श न झालेल्या देशी साहित्याच्या परंपरेतील दरी स्पष्ट करणारी आहे. तंजावरच्या मराठी नाटकांचा शोध, विष्णुदास भावे हे मूलत: लोककलावंतच होते आणि कीर्तन, तमाशा, भारूड लळित इ. लोकवाङ्मय हेच देशी नाटक आहे असे माया सरदेसाई, जे. एस्. सुखटणकर, यशवंत पाठक, रा. चिं. ढेरे, व. कृ. जोशी आदि आधुनिक संशोधकांचे आग्रही प्रतिपादन आपल्या वाङ्मयीन संस्कृतीत पाश्चात्त्यीकरण आणि संस्कृतकरण या दोन प्रक्रियांची सरमिसळ कशी व का होत गेली हे स्पष्ट करते. आज अशा गुंतागुंतीच्या परिस्थितीत मराठी नाटकाचे मराठीपण म्हणजे पाश्चात्त्य प्रभावाचा स्पर्श न झालेले संस्कृत नाटक आणि लोकवाङ्मयात प्रतिबिंबित झालेले लोकजीवन म्हणावे लागेल. इंग्रजी समीक्षकांनी विष्णुदासांच्या पौराणिक नाटकाला 'हिंदू ड्रामा' म्हटले होते. ते हिंदूपण देशी वाङ्मयपरंपरेत टिकलेले दिसते. सी. पॉल वर्गीस यांना खरे भारतीयत्व देशी वाङ्मयातच दिसते. सांस्कृतिक घटक, स्थिर जीवनमूल्ये राजकिय, आर्थिक, आध्यामिक इ. संबंधीच्या विशिष्ट कल्पनांवर भारतीय मन पोसलेले आहे. हे भारतीयत्व देशी ग्रामीण बोलीभाषेतील साहित्यात आढळते असे वर्गीस म्हणतात. तर शिवशंकर पिलाई खेडूताच्या दृष्टिकोणातून भारतीयत्वाचा अर्थ लावतात. या निकषावर तपासले तर बरेचसे आधुनिक वाङ्मय किती इंग्रजाळलेले आहे हे निश्चित करता येईल. इंग्रजी शिक्षित देशी लेखकाच्या व्यक्तिमत्त्वातील परकीय आणि देशी सांस्कृतिक संचिताचे प्रमाण, लेखकीय व्यक्तिमत्त्वाचे वसाहती देशातील वारशाने लाभलेले दुभंगलेपण आणि न्यूनगंड/अहंगंडाचे स्वरूप इ. घटक नाट्यनिर्मितिप्रक्रिया नियंत्रित करताना दिसतात. अशा दुहेरी वारशाने निर्माण केलेल्या अनेक प्रश्नांची उकल करणे हाही प्रभावाभ्यासाचा गाभा ठरतो.

अशा प्रकारे देशीपणाच्या निश्चितीसाठी काही बाबी गृहीत धराव्या लागतात त्याच

प्रमाणे पाश्चात्त्यपणाची वैशिष्ट्येही नोंदवावी लागतात. परस्परभिन्न संस्कृतींच्या संकरप्रक्रियेचा अभ्यास करताना ज्याचा प्रभाव पडणार त्याची प्रभाव शक्ती, दिशा आणि ज्याच्यावर प्रभाव पडणार त्याची स्वीकारासमयीची अवस्था विचारात घ्यावी लागते. इथे दोन नाट्यपरंपरांतील बलाबलाचा प्रश्न उपस्थित होतो. हा दृश्य/अदृश्य सांस्कृतिक संपर्क - संघर्ष जसा दोन जित - जेता यांच्यामधील असतो तसाच तो चिरंतन वैश्विक मूल्यांच्या अस्तित्वाचाही असतो. भारतीय संस्कृती स्थिर, आध्यात्मिक मानली जाते तर पाश्चात्त्य संस्कृती भौतिक, बदलती, जडवादी समजली जाते. पाश्चात्त्य संस्कृतीच्या संपर्काने वसाहती देशातील मूल्यसंकल्पनांत एक सांस्कृतिक दबलेपण आढळते. ऑस्ट्रेलियन समीक्षक त्याला culture cringe म्हणतात तर आफ्रिकन आणि भारतीय साहित्यात या 'Double Exile' चे पडसाद उमटलेले दिसतात. वसाहतवाद्यांच्या प्रशासनातील फरकानुसार वाङ्मयीन प्रभावाचे स्वरूप बदलले. एक मात्र खरे, संपर्कारंभी वसाहती देशात पाश्चात्त्य म्हणजे आधुनिक आणि पौर्वात्य म्हणजे मध्ययुगीन, मागासलेले अशीच कल्पना रूढ झाली ती आजही टिकून आहे. प्रीस्टले आपल्या *Literature and Western MAn* (1960) या ग्रंथातील स्पष्टीकरणात पाश्चात्त्यांत युरोपियन, अमेरिकन आणि रशियन प्रदेशाचा समावेश करतो आणि आशियाला बाजूला काढतो. इंग्रजीच्या माध्यमातून केवळ ब्रिटिशच नव्हे तर इतर पाश्चात्त्य नाटकांचा परिचय आपणास झाला म्हणून ' पाश्चात्त्य ' हा शब्द व्यापक अर्थाने वापरला आहे. पाश्चात्त्य आणि पौर्वात्य या शब्दांत सांस्कृतिक वाङ्मयप्रकार, नाट्यसंस्था, प्रतीके इत्यादींमधील प्राकृतिक भेद लक्षात घेऊनच प्रभावाच्या संमिश्र प्रक्रियेचे विवेचन करावे लागते.

प्रभाव प्रसारमाध्यमांचे स्वरूप : पार्श्वभूमी

प्रभाव प्रसारमाध्यमांच्या संपर्कात मराठी नाटक आल्यानंतर घडलेल्या बदलाचे सर्वांगीण बदल लक्षात येण्यासाठी वसाहतवादाच्या प्रत्यक्ष - अप्रत्यक्ष परिणामांचा विचार तौलनिक साहित्यसमीक्षेत अपरिहार्य ठरतो. आजही भारतीय पातळीवर पाश्चात्त्यीकरणवादी आणि देशीकरणवादी असे दोन गट समीक्षकांत पडलेले दिसतात. वर्चस्वाचे साधन म्हणून जेते एतद्देशीयांवर आपली संस्कृती लादत असता देशी संस्कृतीचे अंगभूत सामर्थ्य पणास लागते. परकीय प्रभावाच्या आक्रमणकाळात देशी वाङ्मयीन संस्कृतीत जी उलथापालथ झाली त्या बदलत्या सर्व घटकांचे विश्लेषण इथे अभिप्रेत नाही. परंतु परकीय प्रभावाचे सर्वलक्षी स्वरूप स्पष्ट करण्यासाठी नाटकाचा उपयोग एक 'संवेदनाक्षम ऐतिहासिक मापक' (barometer) म्हणून केला पाहिजे. त्यासाठी जे. एल्. स्टायनने *Drama, Stage and Audience* (1975) मध्ये पृ. ५४ वर दिलेली पुढील आकृती उपयुक्त आहे.



या सर्व घटकांवरील पाश्चात्त्य प्रभावाचे समग्र स्वरूप स्पष्ट झाल्यानंतरच मराठी नाटकाच्या खुजेपणाचे रोगनिदान करता येणे शक्य आहे. मला जाणवलेल्या प्रमुख बाबी अशा :

ऐतिहासिक संदर्भात ब्रिटिशांचे मराठ्यांशी सुरुवातीच्या संपर्ककाळातील संबंध राजकीय पातळीवर राहिले. मराठी समाज स्वत:ची अस्मिता जास्त जपणारा आणि परभाषेत फारसा रस न घेणारा एकमेव भारतीय सांस्कृतिक गट असल्याचे मत सी. ए. किंकडने पारसनीसांच्या *Poona in Byegone Days* च्या प्रस्तावनेत नोंदवले आहे. भौगोलिकदृष्ट्याही महाराष्ट्र इतर काही भारतीय राज्यांच्या तुलनेने ब्रिटिश प्रभावमाध्यमांच्या संपर्कापासून दीर्घकाळ अलग राहिला. पेशवाईच्या शेवटानंतर (१८१८) मराठ्यांचा ब्रिटिशांशी सांस्कृतिक संबंध जडला, परंतु प्रभाव स्थिर होऊन टिकाऊ ठरण्याइतपत जवळीक साधली नाही. त्यामुळे परस्परपरिचयाचे दृढ नाते (rapport de fait) निर्माण होण्याइतकी शांतता आणि अवधी मिळाला नाही. गतवैभवाचा विसर मराठ्यांना लवकर पडला नाही. मुंबई - पुण्याच्या रंगमंचावर सादर झालेल्या इंग्रजी नाटकांचे अनुकरण करण्यात पारशी मंडळी आघाडीवर राहिली आणि त्यांच्या माध्यमातून पाश्चात्त्य प्रभाव मराठी नाटकात पाझरला, यावरून दोन सांस्कृतिक गटांतील प्रभावग्रहणप्रक्रियेतील नेमका फरक स्पष्ट होतो. पुणे - मुंबई लवकरच राष्ट्रीय चळवळीचे केंद्र बनल्याने पाश्चात्त्य प्रभावाला खीळ बसणे क्रमप्राप्त होते. अशा राजकीय, धार्मिक आणि सांस्कृतिक बाबींचा तपशील प्रभावाभ्यासात नोंदवला पाहिजे.

प्रभाव पाडणाऱ्यांच्या (emitters of influence) बाजूने विचार केला तर त्यांची नाट्याभिरुची, कलात्मक दर्जा, वाङ्मयाचे ज्ञान तपासावे लागते. व्यापारवृत्तीचे,

सामान्य बौद्धिक दर्जाचे बहुसंख्य गोरे सैनिक - प्रशासक देशी सांस्कृतिक घडामोडींपासून अलिप्त राहिले. भारतीयांच्या वाङ्मय/कला संस्थांचे आधुनिकीकरण करण्याची काही सन्माननीय गोऱ्या विद्वानांची स्वस्वीकृत कामगिरी असली तरी मूलत: त्यांचा कल आर्थिक शोषणाकडेच होता. काही अपवाद वगळता गोऱ्या शास्त्यांचा दृष्टिकोण भारतीयांबाबत तुच्छतेचाच राहिला. अब्रिटिश अधिकाऱ्यांनीच मराठी साहित्यसेवेत जास्त कष्ट घेतले. त्यांनाही बोलीभाषा आणि लोककलांचे फारसे सोयरसुतक नव्हते. प्रमुख अडचण तळच्या सांस्कृतिक गटांच्या कलामाध्यमांशी संपर्क साधण्यातील अडथळ्यांची होती. परकीयांच्या प्रशासकीय धोरणाचे परिणाम मुळात जात - पात, पंथाच्या पठडीत अडकलेल्या देशी लोककलांना भोगावे लागले. लोककलांचा आश्रय नष्ट झाला. मात्र ब्रिटिशांच्या संपर्कात आलेल्या उच्चवर्गीय ब्राह्मण शास्त्रांच्यामुळे संस्कृत नाटकांचे पुनरुज्जीवन आणि मराठी नाटकाचे प्रमाणीकरण - आधुनिकीकरण होण्यास चालना मिळाली. परंतु मुळात लोककलांची नाळ तुटलेल्या उच्चवर्णीय शास्त्री लेखकांचे सांस्कृतिक तुटलेपण (alienation) प्रभावाच्या रेट्यात वाढत गेले. एकीकडे पाश्चात्त्य नमुन्याबरहुकूम मराठी नाटक घडविण्याची ओढ आणि दुसरीकडे परंपरेशी नाते जुळवण्यासाठी संस्कृत नाटकांशी तडजोड अशा ओढाताणीत सापडलेल्या नाटककारांकडून अर्ध्या भाजक्या (half - baked) प्रभावाखाली दुबळी नाट्यनिर्मिती झाली. हिंदू धर्माची जाचक बंधने, प्राकृकथांवर पोसलेली प्रतिभा, जातपातीच्या पोलादी चौकटी आणि मेकॉलेच्या गाळणी सिद्धांतानुसार पाझरणारे इंग्रजी शिक्षण, अशा अडथळ्यांची शर्यत पार करीत पाश्चात्त्य प्रभाव तळच्या थरापर्यंत पोहोचून परिपक्व होणे फार कठीण होते. तशात स्वत:ची प्रतिमा प्रतिबिंबित करणारा वर्ग गोऱ्या प्रशासकांना देशी उच्चवर्णीयांतून तयार करायचा होता. राजकीय स्वार्थासाठी त्यांनी पाश्चात्त्यीकरण झालेला शिक्षित गट आणि आर्थिक लाभासाठी जमीनदार वर्ग जवळ केला. मराठी नाटक या दोन गटांच्या आश्रयाने वाढले. राष्ट्रीय चळवळीची संजीवनी मिळेपर्यंत लोककला मृतवतच राहिल्या. भांडवलशाही अर्थव्यवस्थेत सांस्कृतिक केंद्रे मोठ्या शहरात एकवटल्याने निर्वासित लोककलावंत शहराकडे वळले. या उलथापालथीत देशी/विदेशी नाट्यघटक शांतपणे पारखून स्वतंत्र नवनिर्मिती करण्याइतपत शांतता आणि स्वास्थ्य लाभणे कठीण होते. त्यामुळेच अनुकरण आणि नवनिर्माणक्षमता यांतील कक्षा स्पष्ट झाल्या नाहीत. घाईगर्दीत पाश्चात्त्य नाट्यसंकल्पना अर्ध्याकच्च्या स्वरूपात अधाशीपणे स्वीकारल्या गेल्या. त्याचे दुष्परिणाम आपली नाट्यसमीक्षा अजून भोगत आहे.

इंग्रजी भाषा, शिक्षण आणि ख्रिस्ती मिशनरी या माध्यमातून पाश्चात्त्य प्रभाव पसरू लागला. या माध्यमांची गुणवत्ता आणि शिक्षणाचे नियोजन तपासल्यास वाङ्मयीन प्रभाव विशिष्ट पद्धतीने कसा पसरला हे अभ्यासावे लागते. नव्या शिक्षणामुळे ब्राह्मणांची शिक्षणाची मक्तेदारी आणि परंपरागत सरंजामशाहीच्या सांस्कृतिक चौकट यांना धक्का

बसला. भारतीय शिक्षणाचे माध्यम इंग्रजी झाल्याने प्रबोधनाला गती मिळाली. या प्रबोधनाची तुलना युरोपातील प्रबोधनकाळाशी करणे चुकीचे आहे. युरोपातील रेनेसाँ व रीफॉर्मेशन या जुळ्या चळवळी सर्व सामाजिक जीवन ढवळून काढणाऱ्या होत्या. भारतातील प्रबोधन अजूनही तळागाळापर्यंत पोहोचलेले नाही अशी तक्रार काही तज्ज्ञ नोंदवतात. एतद्देशीय शिक्षण पद्धतीत ब्रिटिशांनी आमूलाग्र बदल केला हे मान्य करूनही प्रभावक या नात्याने त्यांच्या मर्यादा लक्षात घेतल्या पाहिजेत. कारकून तयार करण्याचे मर्यादित उद्देश ठेवणाऱ्या इंग्रजी शिक्षणपद्धतीत कला आणि वाङ्मय यांचे चांगले शिक्षण मिळणे कठीण होते. मुळात एकोणिसाव्या शतकात इंग्लंडमध्ये इंग्रजी भाषा आणि वाङ्मय हा विषय पद्धतशीरपणे शिकवला जात नव्हता. ग्रीक - लॅटिन अभिजात साहित्य नि व्याकरणाची घोकंपट्टी वक्तृत्वपूर्ण पद्धतीने करण्यात येई. वसाहतीतील गोरे अधिकारी त्यांच्या मायदेशातील तिसऱ्या दर्जाच्या शाळांत शिकून तयार झालेले असत. पब्लिक स्कूलमधील श्रीमंत मुले इंग्लंडमध्येच नोकरी करणे पसंत करीत असत असे अलीकडील संशोधनावरून सिद्ध झाले आहे. भारतात नोकरीला येणारे बहुसंख्य गोरे अधिकारी 'हद्दपारी' भोगत स्वगृहीच्या आठवणींवर जगत. स्वगृहीच्या नाट्यचळवळींशी त्यांचा थेट संपर्क इतक्या अंतरावरून टिकणे कठीण होते. शिक्षणाचे माध्यम म्हणून नाटक शाळा - कॉलेजात शिकवण्यास सुरुवात झाली. शेक्सपिअरचा अपवाद वगळता युरोपीय नाट्यपरंपरांचा सखोल परिचय करून दिला जात नसे. शेक्सपिअरच्या नाटकांचे विकृतीकरण आणि अज्ञान यामुळे ब्रिटिश शेक्सपिअरच्या नाटकांची खरी ओळख भारतीयांना करून देण्यात कमी पडले. त्यामुळे त्याच्या नाटकातील काव्य भारतीय भाषांत अवतरले नाही अशी तक्रार प्रा. सीसनने केली आहे. भ्रष्ट इंग्रजी रंगभूमीचा ओझरता परिचय, निर्जीव क्रमिक पुस्तकांद्वारे कळलेला पाश्चात्त्य नाटकाचा रचनाबंध आणि प्रसारमाध्यमांच्या मर्यादा यामुळे खोट्या प्रभावाच्या खतपाण्यावर कृत्रिम अनुकरणात्मक नाट्यकृतींचे पीक मराठी रंगभूमीवर फोफावले. ब्रिटिशांच्या संपर्कामुळे मराठी नाट्यरचना, नाट्यतंत्र आणि रंगभूमीवर क्रांतिकारक बदल होत गेले हे मान्य करूनही असे म्हणावे लागते की मर्यादित ग्रंथालये, उथळ परिचयात्मक माहिती पुरवणारी नियतकालिके, व्हिक्टोरियन नैतिकतेच्या चौकटीत खुरटलेले इंग्रजी नाटक, अपरिपक्व संमिश्र अभिरुचीच्या भोवऱ्यात सापडलेल्या मराठी बुकिश नाटकांची वाटचाल, अशा विविध प्रश्नांचे विवेचन पाश्चात्त्य प्रभावाच्या पातळ्या करणे महत्त्वाचे आहे.

सारांश, ब्रिटिश राजवटीत मराठी मध्यम वर्गाच्या उदयाबरोबर मराठी नाटकाला मध्यमवर्गीय रूप प्राप्त झाले. हळूहळू त्याचे मातीशी नाते तुटले. इंग्रजी - मराठी नियतकालिकांनी त्याच्या इंग्रजीकरणास हातभार लावला. मराठी नाट्यसमीक्षा सुरुवातीला संस्कृत वारशाचा आधार घेत पुढे मोठ्या प्रमाणावर पाश्चात्त्य

नाट्यसमीक्षेच्या भांडवलावर गुजराण करू लागली. नाट्यनिर्मितीचे हेतू बदलत गेले. मौखिक वाङ्मयाची देशी परंपरा पाश्चात्त्यीकरणाच्या रेट्यात अलग पडली. पारंपरिक नाट्याचे माध्यम पद्य होते त्याची जागा लिखित नाट्यात हळूहळू गद्य घेऊ लागले. भाषिक आणि शैलीबदलात सामाजिक बदल प्रतिबिंबित होऊ लागले. मध्ययुगीन मराठी नाट्यास बुद्धिवादाचा (rationalism) भक्कम पाया नव्हता. आधुनिक नाटक निधर्मी वळणाने सामाजिक समस्यांना प्राध्यान्य देऊ लागले. पाश्चात्त्य प्रभावाने झालेले अशा प्रकारचे सर्व बदल तपशिलात जाऊन तपासले पाहिजेत.

(२)

ब्रिटिशकालीन वाङ्मयीन प्रभावाचे स्वरूप

१८१८ ते १९२० या कालखंडातील मराठी वाङ्मयावरील पाश्चात्त्य प्रभावाचे स्वरूप स्वातंत्र्योत्तर वाङ्मयीन प्रभावापेक्षा सर्वस्वी भिन्न स्वरूपाचे आहे. प्रभावग्रहणप्रक्रियेत परतंत्र राष्ट्रात मुख्यत्वे राजकीय कारणास्तव अनेक मर्यादा पडतात हे आफ्रिका, ऑस्ट्रेलिया आणि भारतातील वसाहतकालीन साहित्य यांवरून स्पष्ट होते. *Social patterns in Austrailan Writing, The Double Exile, African Writers Talking, Writers and Politics, Literature and Politics in the Nineteenth Century, राजकीय चळवळ आणि मराठी नाट्यसृष्टी* अशा अनेक ग्रंथांवरून स्पष्ट होते. वाढत्या पाश्चात्त्य प्रभावाची चर्चा सुलभपणे करता यावी म्हणून स्वातंत्र्यपूर्व कालखंडातील नाट्यवाङ्मयाची विभागणी खालील चार उपकालखंडांत केली आहे. हे हवाबंद कप्पे नाहीत. प्रभावाचे प्रवाह कमीजास्त प्रमाणात सर्वच टप्प्यांत आढळतात. प्रस्तुत निबंधात पहिल्या तीन उपकालखंडांचा विचार केलेला आहे.

१. प्राथमिक तयारीचा कालखंड १८१८ - १८५७
२. अनुकरण, भाषांतर आणि रूपांतरयुग १८५७ - १८८०
३. मराठी शेक्सपिअर - मोलिएर कालखंड १८८० - १९२०
४. इब्सेनचे अवतार आणि बदलते वारे १९२० - १९४७

राजकीय, सामाजिक आणि धार्मिक भेद लक्षात घेता प्रबोधनकालीन ग्रीक - लॅटिन अभिजात नाटकांच्या इंग्रजी नाटकांवरील प्रभावाशी इंग्रजी नाटकांच्या मराठी नाटकावरील प्रभावाशी तुलना करणे बरेचसे अप्रस्तुत ठरते. श्रेष्ठ मानल्या गेलेल्या गोऱ्या अधिकाऱ्यांच्या नियंत्रणाखाली तयार झालेली वसाहती देशातील क्रमिक पुस्तके राज्यकर्त्यांचा अहंगंड आणि संस्कृतिश्रेष्ठत्वाला पुष्टी देणारी होती. एतद्देशीयांच्या मनात पोसला गेलेला न्यूनगंड कित्येक पिढ्यांचे खच्चीकरण करत राहिला. सुदैवाने इतर गुलाम देशांप्रमाणे भारतात स्थानिक धर्म आणि संस्कृती समूळ नष्ट करण्याचा प्रयत्न ब्रिटिशांनी

केला नाही. मराठी नाटकांतर्गत पुरावे - अर्पणपत्रिका, प्रस्तावना, शिफारसपत्रे इत्यादी तपासले तरी पाश्चात्त्य प्रभावातील निरनिराळ्या अवस्थांतरांची कल्पना येते. गेल्या दीडदोनशे वर्षांतील नाटकाच्या खुरटेपणाची कारणे या परिस्थितिजन्य पुराव्यात शोधली पाहिजेत. 'गेल्या दीडदोनशे वर्षांतील मराठी लेखनात मोठेपणाची बीजे निश्चित आहेत, परंतु मोठेपणाची परंपरा मात्र निर्माण झालेली नाही' अशी तक्रार रा. भा. पाटणकर (नवभारत ऑगस्ट १९८७ पृ. १) नोंदवतात. माझ्या मते या खुरटलेपणाची लागण पाश्चात्त्य वाङ्मयप्रकारांच्या संकरित बियाणांची लागवड खडकाळ मराठी मातीत करताना वापरलेल्या चुकीच्या पद्धतीत जशी आहे तशी ती दीडदोनशे वर्षांच्या गुलामगिरीच्या काळातील सांस्कृतिक संचितातही आहे. भारतीय सांस्कृतिक घटकांच्या विघटनाची परखड चर्चा समीक्षक सोयिस्करपणे टाळतात त्यामुळे उपसांस्कृतिक गट सोयीच्या भूमिका घेऊन नकली साहित्यनिर्मितीचा अस्सलपणा सिद्ध करण्यासाठी सरसावतात. त्यामुळे परकीय प्रभावाचे स्वरूप स्पष्ट होण्याऐवजी धूसर बनते आणि देशी - विदेशी घटकांचा व्यापार इंडियन व भारतीय लेबले लावून सुरू होतो.

१. संपर्क, परिचय, अनुकरण : १८१८ - १८५७

अठराव्या शतकाअखेरीस इंग्रजी नाटकांचे प्रयोग मुंबईतील ब्रिटिश बॅरॅक्समध्ये झाले तरी मराठी माणसाला पाश्चात्त्य नाट्यसंकल्पनाची पुसटशी ओळख एकोणिसाव्या शतकारंभी इंग्रजी शिक्षणाच्या माध्यमाद्वारे होऊ लागली. हा प्राथमिक परिचय मूठभर उच्चवर्णीयांपुरताच मर्यादित राहिला. विशेष म्हणजे सुरुवातीच्या संपर्ककाळात देशी सुशिक्षित इंग्रजी नाट्यप्रकार, संकेत आणि प्रयोग यांची ओळख मराठी लोकनाट्यातील शब्द, संकल्पना वापरूनच करून घेत होते. याचा अर्थ पहिल्या अर्धशतकात संस्कृत नाट्यशास्त्राचा परिचय शास्त्री - पंडितांनाही नव्हता असे रा. शं. वाळिंबे, कुमुदिनी मेहता आणि श्री. ना. बनहट्टी यांच्या ग्रंथांधारे म्हणता येईल. गोऱ्या पंडितांनी संस्कृत वाङ्मय म्हणजेच भारतीय वाङ्मय अशी चुकीची समजूत रूढ केल्यामुळे मध्ययुगीन मराठी साहित्याची तसेच मौखिक वाङ्मय प्रकाराची दखल म्हणावी तितकी घेतली गेली नाही. संतांनी नटाचे तोंड पाहण्यास केलेली मनाई आणि पंडितांनी हीन लेखलेले लोकनाट्य यामुळे मराठी माणूस इंग्रजी रंगभूमीच्या संपर्कात आला तरी देशी परंपरेशी परकीय नाट्यघटकांचा कलात्मक संयोग सहज शक्य नव्हता. इंग्रजी भाषेचे पुरेसे ज्ञान नसल्यामुळे सुरुवातीला सर्वस्वी भिन्न अशा पाश्चात्त्य नाटकांचे आकलन पूर्णपणे झाले नाही. त्यामुळे पात्रांच्या हालचाली, नेपथ्य, देखावे आणि प्रकाशव्यवस्था अशा बाह्य बाबींचे अनुकरण मोठ्या प्रमाणावर झाले. मराठी माणसाला आंग्ल नाट्यगृहात आणि क्लबात प्रवेश मिळायला १८३० नंतर सुरुवात झाली. या संपर्कामुळे नाट्यरचना, अभिनय, निर्मिती, रंगमंच व्यवस्था असे बदल होऊ लागले. बंदिस्त नाट्यगृहात

नाट्यप्रयोग करण्याची, स्वत:ची नाटक कंपनी स्थापून शिस्तबद्ध धंदा करण्याची प्रेरणा मिळाली. राजकीय गुलामगिरीचे जोखड वागवणाऱ्या देशी राजेराजवाड्यांना ब्रिटिशांच्या नाटकमंडळ्यांचे प्रयोग पाहून स्वत:च्या पदरी नाटकमंडळ्या बाळगण्याची इच्छा झाली. सांस्कृतिक आणि राजकीय मूल्यबलता दर्शविण्याचा हा एक उपाय होता. सांगलीकर नाटक मंडळींचा उदय ही पाश्चात्त्य रंगभूमीच्या दर्शनाने घडलेली प्रतिक्रिया होती. लोकनाट्य परंपरेतील भाव्यांच्या कळसूत्री बाहुल्यांच्या नाटकात 'फार्स' हा इंग्रजी शब्द वापरलेला आढळतो. हे भाषिक संकराचे उत्तम उदाहरण आहे. भाव्यांचे पौराणिक नाटक आंग्ल नाट्यगृहात सादर झाले तरी त्याची रचना देशीच राहिली. पठ्ठे बापूराव, सगनभाऊच्या गणगवळणी आणि कीर्तनकारांच्या कीर्तनाचा ढाचा पारंपरिकच राहिला. यथावकाश जुनी - नवी पठडी लोकवाङ्मयप्रकारात तयार झाली तरी नाट्यप्रकार सादरीकरणाच्या सवयी, संकेत, साचे इत्यादी पाश्चात्त्य प्रभावाने बदलले नाहीत. या स्थिर घटकांनीच पुढे पाश्चात्त्य नाट्यप्रभावाला प्रतिकार केला. परदेशी नावीन्यपूर्ण गोष्टींच्या वाढत्या आकर्षणाला भुलून न्यूनगंड गोंजारणाऱ्या मराठी मनाला संस्कृत नाटकांच्या मराठी भाषांतरांनी आत्मभान दिले. यातूनच लोककला परंपरेतील लोकनाट्यप्रकार, पौराणिक नाटके, संस्कृत नाटकांची रूपांतरे आणि इंग्रजी नाटकांचे मराठी अवतार असे चार प्रवाह एकोणिसाव्या तकाच्या उत्तरार्धात समांतर चाललेले दिसतात. समीक्षेत संस्कृत - इंग्रजी परिभाषेचे प्रामाण्य वाढले. पाश्चात्त्यीकरणाच्या प्रक्रियेत संस्कृतीकरण प्रक्रिया मिसळली आणि या भेसळीचे परिणाम मराठी नाट्यपरंपरेवर झाले. त्यांचा समाधानकारक उलगडा प्रभावाभ्यासातच होऊ शकतो. प्रथम आपण प्रभाव पाडणाऱ्या पाश्चात्त्य नाटकाचे स्वरूप विचारात घेऊ.

संपर्क कालातील ब्रिटिश नाटक

मुंबई - पुण्याच्या इंग्रजी रंगभूमीवर सादर झालेल्या इंग्रजी नाटकांची तुलना ब्रिटनमध्ये एकोणिसाव्या शतकात सादर झालेल्या एकूण नाटकांशी केल्यावर त्यांचे प्रमाण एक शतांश पेक्षा कमी पडते. समकालीन इंग्रजी रंगभूमीशी आपला किती वरवरचा परिचय झाला हे कुमुदिनी मेहता यांच्या प्रबंधातील तपशिलाची तुलना निकोलने प्रसिद्ध केलेल्या इंग्रजी नाटकाच्या हॅंडलिस्टशी केल्यावर लक्षात येते. मेहतांच्या प्रबंधातील त्रुटी ध्यानात घेऊन या दिशेने अजून सखोल संशोधन झाले तरच आपल्या उधारउसनवारीचे ऑडिट पूर्ण होईल. उदा. एका जागी मेहता यांनी मर्फी, ओकीफ, बिकरस्टाफ आणि केनी या आंग्ल नाटककारांच्या फार्सचे प्रयोग मुंबईत झाले, असा ओझरता उल्लेख केला आहे. त्यांच्या फार्सचे तपशील त्यांनी पुरविलेले नाहीत. त्यामुळे या नाटककारांच्या कोणत्या फार्सचे मराठीत अनुकरण झाले याचा उलगडा होत नाही. निकोलच्या हॅंडलिस्ट चाळल्यास एकट्या बिकरस्टाफने वेगवेगळ्या प्रकारची दोन डझन हास्यनाटके लिहिल्याचे लक्षात येते. ते केवळ फार्स नव्हते. ते सगळे

शंभर प्रकारच्या इंग्रजी ' अनौरस ' नाट्यप्रकारात मोडणारे होते. यावरून इंग्रजी रंगभूमीवरील नाट्यप्रकाराचे मिश्रण मराठी नाट्यगृहात कसे पोहोचले असावे याचा उलगडा होतो. त्याचप्रमाणे एकोणिसाव्या शतकातील आंग्ल नाटककारांनी इटली, फ्रान्स आदी युरोपियन देशांतील नाट्यगृहातून किती उचलेगिरी केली होती हा स्वतंत्र संशोधनाचा विषय आहे. मराठीतील *The Mock Doctor* चे अवतार दाते सूचीत नोंदवले आहेत. परंतु मोलिएरच्या या फ्रेंच नाटकाचा कोणता इंग्रजी अवतार मराठी रूपांतरकारांनी वापरला असावा याचा उलगडा होत नाही. चार्ल्स लॅम्बच्या *टेल्स फ्रॉम शेक्सपिअर* मराठी नाटककारांना सोन्याची खाण वाटली तसा त्याचा *The Mock Doctor* उपयोगी पडला असावा. त्या काळी इंग्रजी रंगभूमीवर संगीताचा आणि नृत्याचा धुमाकूळ सुरू होता. त्या घटकांचा प्रभाव मराठी संगीत नाटकावर निश्चितच पडला होता. मग मराठी संगीत नाटक संपूर्ण देशी म्हणता येईल का ? या प्रश्नांचे उत्तर शोधण्यासाठी समकालीन इंग्रजी नाटकाचे स्वरूप तपासणे आवश्यक ठरते.

१७७६ मध्ये ब्रिटिशांनी मुंबईत पहिले नाट्यगृह बांधले. त्यानंतर हौशी आणि व्यावसायिक नाटकमंडळ्यांनी गोल्डस्मिथ, शेरिडन, कोलमन, केनी होलक्रॉफ्ट, मोर्टन, डिबिन, फूट इत्यादी आंग्ल नाटककारांच्या सुखांतिका, फार्स, संगीत, विनोदी इत्यादी प्रकारच्या नाटकांचे प्रयोग करणे सोयीचे होते. ऑपेरा आणि शोकांतिकांचे प्रयोग लष्करी अधिकाऱ्यांच्या मार्गदर्शनाखाली सादर करणे कठीण होते. संगीत - नृत्यप्रधान विनोदी नाटकांवर हंगामी मनोरंजन होत असे. स्त्री पात्रांची कामे करणाऱ्या तरुणींचा अभाव, नेपथ्यातील अडचणी, हवामान आणि परिस्थिती यामुळे अभिरुचिसंपन्न नाट्यनिर्मिती लष्करी अधिकाऱ्यांकडून अपेक्षित नव्हती. इंग्लंडमधील पहिल्या दर्जाच्या नाटक कंपन्या वसाहती देशात यायला कायद्याच्या अडचणी होत्या. वसाहती देशात इंग्रजी नाटक पसरले आणि कलकत्त्याच्या नाटक कंपनीच्या मॅनेजरने पहिल्या दर्जाच्या चित्रकाराने ब्रिटनमध्ये रंगविलेल्या देखाव्यांच्या पडद्यासाठी ऑर्डर नोंदवली, असे निकोल समाधानाने सांगतो. परंतु इंग्लंडमधून जे कलकत्त्याला तातडीने पाठवले जाई ते मुंबईपर्यंत व्यवस्थित पोहोचेल याची खात्री नव्हती. मुंबई प्रांत त्याकाळी ' दरोडेखोरांचा प्रदेश ' समजला जाई. तो ' हद्दपारी भोगणाऱ्या गोऱ्यांचा नरक ' होता असे किंकेड म्हणतो. दिवाळखोर गोऱ्या अधिकाऱ्याची बदली शिक्षा म्हणून मुंबईला होई. ' काळ्या पाण्याची शिक्षा ' मुंबईच्या वातावरणात मिळे. इथे नाट्यप्रयोग क्वचितच होत असत.

एकोणिसाव्या शतकात युरोपातच नाटकाचा ऱ्हास झाला होता. नटांचे वर्चस्व, नव्या कायद्यांची बंधने आणि औद्योगिक क्रांतीनंतर भांडवलदारी देशात उदयास आलेल्या प्रेक्षकवर्गाची बदललेली अभिरुची यामुळे नाटक व्यापारी बनले, वाङ्मयीन मूल्ये हरवून बसले. १८३१ मध्ये इंग्रजी नाटकाच्या ऱ्हासाची कारणे शोधण्यासाठी ब्रिटनच्या पार्लमेंटने बुलवर - लिटन यांच्या अध्यक्षतेखाली लोकप्रतिनिधींची कमिटी

नेमली. त्या कमिटीच्या रिपोर्टमध्ये अनेक कारणे उजेडात आली. लेखकांना मानधन मिळण्याचा कायदा नव्हता. ड्रुअरी लेन आणि कॉवेन्ट गार्डन अशा दोनतीन नाट्यगृहांची मालकी मिळालेल्या मर्यादित नाटकमंडळ्यांना कायदेशीर नाटकांचे (legitimate drama) प्रयोग करण्याचा मक्ता (monopoly) होता. अर्थात चार्ल्स मॅकरेडी, चार्ल्स कीन, एडविन बूथ, जोसेफ जेफर्सन, हेन्री आयर्व्हिंग अशा बड्या नट - निर्मात्यांचे नाट्यप्रयोग मुंबईत होणे अशक्य होते. नाटकावर लॉर्ड चेंबरलेनचे नाना निर्बंध होते. नटांचा दर्जा 'वेश्या आणि वेडे' यांच्या बरोबरीचा समजला जाई. अशा परिस्थितीत बेकायदेशीर नाट्यगृहे आणि अनौरस नाट्यप्रकारांची संख्या ब्रिटनमध्ये वाढली. गंभीर, कलात्मक, अभिजात नाटकाची जागा 'एन्टरटेनमेंट' नावाखाली संगीत नृत्यांची रेलचेल असलेल्या हलक्याफुलक्या हास्यनाट्याने बळकावली. बर्लेटा, मेलोड्रामा, मिलिट्री ड्रामा, इत्यादी शेकडो नाट्यप्रकार उदयास आले. मागणी तसा पुरवठा होत राहिला. नेमक्या अशा ऱ्हासकालीन इंग्रजी नाटकाशी मराठी माणसाचा संपर्क आला. टेक्स्ट बुकातील निर्जीव नाटकापेक्षा हे सजीव नाटक लोकांना जास्त प्रभावी वाटले. शिवाय अशा अनौरस नाटकांचे प्रयोग करणाऱ्या नाटकमंडळ्याही तशाच तिय्यम दर्जाच्या असत. खऱ्या शोकात्मिकांची आणि सुखात्मिकांची ओळख क्रमिक पुस्तकातूनच होऊ लागली. आंग्ल प्रेक्षकांची अभिरुची फारच खालच्या दर्जाची असल्याचे समकालीन पुरावे दर्शवितात. डेनिस किंकेड म्हणतो, मुंबईतल्या गोऱ्या लोकांचे करमणुकीचे प्रकार पाहिल्यास इंग्लंडमधील बांधवांना धक्का बसेल. थोडक्यात खोटे शोकनाट्य, कृत्रिम संगीतिका, चावट विनोदी नाट्याला प्रेक्षक चटावलेला होता. समकालीन वास्तवापासून हे नाटक दुरावलेले होते. अशा खोट्या बेगडी पाश्चात्त्य नाटकाच्या परिचयानेच आपल्या नाट्यसमीक्षेत अराजक माजले.

अठराव्या - एकोणिसाव्या शतकातील इंग्रजी नाटक जास्त परोपजीवी होते. कामचलाऊ भाषांतरे - रूपांतरांबरोबर परकीय कल्पनांवर उबवलेल्या नाटकांवर ब्रिटिश रंगभूमी गुजराण करीत होती. फ्रेंच, इटालियन व जर्मन नाटकांच्या भाषांतरावरही गरज भागत नव्हती म्हणून स्कॉट, डिकन्स इत्यादी कादंबरीकारांच्या कादंबऱ्यांची नाट्यरूपांतरे तयार करण्यात आली. इंग्रजीतील प्रथम दर्जाचे कवी नाट्य लेखनात अपयशी ठरले. सामान्य कुवतीच्या लेखकांनी शेक्सपिअरच्या नाटकांत भरपूर फेरबदल करून ती सादर करण्याची प्रथा पाडली. *टेम्पेस्ट*चा ऑपेरा, *अ‍ॅन्टनी अ‍ॅण्ड क्लिओपात्रा*चा बर्लेटा, *मॅकबेथ - ऑथेल्लो*ची विडंबने आणि *रोमिओ ज्युलिएट*चा मेलोड्रामा अशी भयानक बदललेली नाटके त्या काळी लोकप्रिय होती हे वाचून आज आश्चर्य वाटते. या सर्व घटनांचे कमी जास्त पडसाद मुंबई - पुण्याच्या आंग्ल नाट्यगृहात उमटले. पहिल्या अर्धशतकाच्या संपर्कात मराठी माणसाने इंग्रजी नाटकाने दिपून जाणे, भारावणे आणि आंधळ्या अनुकरणाला प्रवृत्त होणे नजरेत भरते. इंग्रजी नाट्यगृहांची

वाढती संख्या आणि देशी नाटक कंपन्यांचा इंग्रजी नाट्यगृहात प्रवेश यामुळे पाश्चात्त्य नाटकाचे प्रभावक्षेत्र विस्तारले. शाळा कॉलेजची संमेलने, गोऱ्या अधिकाऱ्यांचे समारंभ वगैरे प्रसंगी इंग्रजी/मराठी/संस्कृत नाटकांचे प्रयोग करण्याची प्रथाही संस्कृतिकरणाच्या प्रक्रियेस गती देऊ लागली. संस्कृत नाटकाला इंग्रजी 'प्रोलॉग' चिकटला. इंग्रजी रंगभूमीवरील मुख्य नाटकाच्या मध्यंतरात हास्यनाट्य - नक्कल - फार्स सादर करण्याची प्रथा मराठी रंगभूमीवर अवतरली. अशा संकेतांच्या संकरीकरणास मुंबई - पुण्यातील इंग्रजी हौशी नाटकमंडळ्यांच्या नाट्यप्रयोगांनी चालना दिली. तरी परंतु स्टोकेक्युक्लेरचा अपवाद वगळता स्वतंत्र नाटक इंग्रजीत लिहून त्याचे प्रयोग करणारा आंग्ल नाटककार किंवा प्रभावी दिग्दर्शक महाराष्ट्रात नव्हता. मिशनऱ्यांनी सुरुवातीच्या काळात नाट्यकलेला उदार आश्रय दिला तरी हिंदू नाटकांना इंग्रजी नाट्यगृहे आणि वृत्तपत्रांचा आश्रय मिळू लागताच विरोधकाची भूमिका घेतली. मुळात हिंदुधर्मपरंपरेचा नाटकास विरोध होताच. अशा परिस्थितीत स्वीकारण्यात येणाऱ्या परकीय प्रभावाची मुळे खोलवर रुजणार कशी ? डेव्हिड समर यांच्या मते एका संस्कृतीतील वाङ्मयीन संकेत दुसऱ्या संस्कृतीत स्वीकारले जात असता त्यांना नवा अर्थ प्राप्त होतो. पाश्चात्त्य नाटकाच्या संपर्काने देशी नाट्यसंकेतांत बरेच बदल झाले. या बदलाने संघर्ष उडाल्याचे दिसत नाही. देशी परंपरांना धक्का न लावण्याचे राज्यकर्त्यांचे धोरण असल्याने आफ्रिकेत जे घडले ते इथे घडले नाही. त्यामुळेच एकीकडे पौराणिक नाटके आणि दुसरीकडे इंग्रजाळलेली बुकिश मराठी नाटके यांचे प्रयोग बराच काळ होत राहिले. नाटकाचे बाह्य रूप युरोपीय वेश पांघरू लागले तरी त्याचा आंतरिक आशय देशीपणा टिकवण्यास धडपडू लागला.

देशी नाटकातील स्थित्यंतरे : प्राथमिक

पाश्चात्त्य नाटकाला मराठी वेश चढविण्याची कामगिरी इंग्रजी शिकलेल्या शास्त्रीपंडितांनी केली तरी मराठी मातीतील लोकनाट्य प्रकार आधुनिक नाट्यात का उत्क्रांत झाले नाहीत हा प्रश्न अनेक विचारवंतांना पडला आहे. सांस्कृतिक -धार्मिक चौकटीत जखडलेल्या सांस्कृतिक उपगटातील अडाणी लोककलावंतांपर्यंत पाश्चात्त्य प्रभाव थेट पोहोचला नाही, ज्या उच्चवर्गीयांना पाश्चात्त्य नाटकाची ओळख झाली त्यांची पाळेमुळे लोककलांत रुजली नव्हती. मातीतून जीवनरस शोषीत परकीय प्रभावाच्या प्रकाशात वाढ होण्याची प्रक्रिया धर्म, जातीयवाद, अंधश्रद्धा वगैरे बाबींनी दूषित असलेल्या वातावरणात घडली नाही. त्यामुळे पाश्चात्त्यीकरण झालेले मराठी नाटक पूर्णांशाने मराठी नाटक म्हणता आले नाही आणि देशी गद्यपद्य नाटक हे सर्वांचा आश्रय मिळवू शकले नाही. उलट नव गद्य नाटक आणि लोककलांशी सलगी करणारे संगीत मराठी नाटक यांच्यामध्ये द्वंद्व (antagonism) चालू राहिले. त्यात पाश्चात्त्यीकरण झालेल्या मराठी गद्य नाटकाचा विजय झाला असे वाटत असले तरी त्याची किती किंमत

मोजावी लागली याचा विचार स्वातंत्र्योतर काळात केलाच पाहिजे. तमाशा हेच आपले राष्ट्रीय नाटक हा विचार अजूनही मान्य होत नाही. तेविया अब्राम्सने तमाशावरील इंग्रजी प्रबंधात हा मुद्दा अलिप्तपणे मांडला आहे.

वसाहतवादी गोऱ्या प्रशासकांनी मराठी नाट्याला आपले मानण्याचे कारण नव्हते. त्यांना 'होम मेड' इंग्रजी नाटक श्रेष्ठ वाटणे स्वाभाविक होते. बॉम्बे थिएटरच्या लिलावप्रसंगी (१८३५) बॉम्बे गॅझेटने तक्रार केली: नाट्यगृह नसेल तर भारतीय शेक्सपिअर कसा तयार होणार? पाश्चात्त्य प्रभावातून शेक्सपिअर तयार होणार, संपूर्ण भारत ख्रिस्ती होणार आणि भारतीय वाङ्मयाचे पूर्णपणे पाश्चात्तीकरण होणार अशी त्यांची स्वप्ने होती. ती बऱ्याच अंशी अपूर्ण राहिली. ग्रामीण भागात विखुरलेले, राजाश्रयाअभावी वाढ खुंटलेले लोकनाट्य कसेबसे तग धरून होते. त्यांच्यापर्यंत पाश्चात्त्य प्रभावाचे वारे पोहोचले नाहीत. ज्या लोककलावंतांनी शहराकडे स्थलांतर केले त्यांच्यावरही उच्चभ्रूंच्या आधुनिकमराठी नाटकाद्वारे अप्रत्यक्षपणे पडलेला प्रभाव फारच वरवरचा आहे. भिवराव सुरापूर यांना इंग्रजी नाट्यप्रयोग पाहून बंदिस्त नाट्यगृहात कळसूत्री बाहुल्यांचे नाटक सादर करण्याची प्रेरणा मिळाली. त्यांनी मोडकातोडका मंडप उभा केला, काही पाश्चात्त्य वाद्ये वापरली, जाहिरातीत इंग्रजी शब्द वापरले. 'मंगलचरण इंग्रजी सुरात गायले जाईल, इंग्रजी शिकलेले प्रसिद्ध लोक प्रयोगाला येणार' या *हिंदूहितेच्छूत* प्रसिद्ध झालेल्या जाहिरातीतली वाक्ये संस्कृतिसंकराचा पहिला टप्पा दर्शवितात. परकीय प्रभाव भाषिक अडथळे दूर झाल्याशिवाय स्थिर होत नाही. पाश्चात्त्य प्रभावाचा पहिला टप्पा म्हणून पौराणिक नाटकांच्या जोडीने करण्यात येणाऱ्या फार्स - नक्कल, उपहासिका इत्यादी इंग्रजी वळणाच्या हास्यनाट्यातही दिसून येतो. अमरचंद वाडीकर नाटक मंडळीने ही प्रथा सुरू केली. लवकरच ही हास्यनाटके समाजसुधारणांचे माध्यम बनली. *नारायणराव पेशवे यांच्या मृत्यूचा फार्स*, *विजोड्याचा मनोरंजक फार्स* यांची व्युत्पत्ती इंग्रजी ट्रॅजिक फार्स आणि एन्टरटेनमेंट या नाट्यप्रकारांत शोधावी लागते.

मिशनऱ्यांमार्फत पसरणाऱ्या पाश्चात्त्य प्रभावाचे उदाहरण म्हणून महात्मा फुले यांच्या अलीकडे प्रकाशात आलेल्या *तृतीय रत्न* (१८५५) या नाटकाचे उदाहरण घेऊ. सत्यशोधक चळवळ आकारास येण्यापूर्वी हिंदुसमाजांतगर्त संघर्ष, वाङ्मयीन अभिरुचीतील भेद आणि ब्राह्मणेतर नवशिक्षितांपर्यंत पाझरलेल्या पाश्चात्त्य प्रभावाचे स्वरूप स्पष्ट करण्यासाठी हे उदाहरण उपयुक्त आहे. १९७८ साली *तृतीय रत्न* सीताराम रायकर यांनी संपादित केले. फुल्यांनी ते १८५५ साली दक्षिणा प्राईज् समितीकडे अनुदानासाठी पाठवले होते. ते नाकारले गेले. त्याच्या रचनेवरून ते मिशनऱ्यांनी धर्मप्रसारार्थ लिहिलेल्या संवादांच्या वळणाने जाणारे नाटक वाटते. अर्थात सुघटित इंग्रजी - संस्कृत नाट्यरचनेचा नमुना लेखकासमोर नव्हता हे छापील बत्तीस पृष्ठांच्या या

गद्य संहितेवरून स्पष्ट होते. मिशनऱ्यांच्या प्रभावाला महत्त्व देऊन या नाटकाच्या आशयाचे विवेचन रोझॅलिन्ड ओ हॅनलान यांनी एका इंग्रजी शोधनिबंधात केले आहे. पुढील काळात लोकगीतांचे नाना प्रकार हाताळणाऱ्या फुल्यांनी या नाटकात लोकगीतांचा वापर केलेला नाही. त्यांच्या सत्यशोधकी अनुयायांनी चळवळीचे माध्यम म्हणून लोकनाट्याचे विविध प्रकार हाताळले. समकालीन इंग्रजी - मराठी संगीत रंगभूमीचा पुसटसा प्रभावही फुल्यांवर पडलेला दिसत नाही. अंधश्रद्धा निर्मूलन, जातिभेदावर हल्ला आणि कुणब्यांचे अज्ञान उघड करणे हे उद्देश या लेखनामागे आहेत. नाटकाची रचना well - made play सारखी नाही. पाच प्रमुख पात्रांचे संवाद सहा दृश्यांत विभागले आहेत. विदूषक संस्कृत परंपरेशी नाते सांगत असला तरी तो लेखकाचा प्रवक्ता म्हणून येतो, नाट्यघटितात सहभागी होत नाही. घटना पुण्यात वेगवेगळ्या तीन ठिकाणी घडतात तरी अंक पाडलेले नाहीत. वैचारिक चर्चेस प्राधान्य दिल्यामुळे पात्रांच्या वाढीस वाव नाही. धार्मिक आणि आर्थिक संघर्ष वैचारिक पातळीवर हाताळल्यामुळे भावनिक संघर्ष फार कमी आहे. कुणब्याला फसवून आर्थिक शोषण धर्माच्या आधाराने करणाऱ्या जोशीबुवाचे चित्रण इंग्रजी फार्सच्या वळणाचे आहे. तपकिरीच्या डबीचा प्रसंग या दृष्टीने वाचण्यासारखा आहे. पुणे - मुंबईशी फुल्यांचा संपर्क आल्याने इंग्रजी/मराठी उपरोधनाट्याचे प्रयोग त्यांच्या पाहण्यात आले असावेत.

लेखकाने *गुलामगिरी*त या नाटकाचा जाणीवपूर्वक केलेला उल्लेख, दृश्यांच्या सुरुवातीला केलेल्या सूचना, मिशनऱ्याचा जोशीबुवाशी धार्मिक वाद, कुणब्याच्या संवादात डोकावणारे इंग्रजी शब्द व अडाणी पात्रांच्या तोंडी प्रमाण भाषेचा उपयोग, आणि मुस्लिम मुल्लाच्या तोंडची हिंदीमिश्रित मराठी यावरून हिंदू समाजातील तळच्या थरात इंग्रजी शिक्षणाच्या प्रभावाने होऊ लागलेल्या बदलाची कल्पना येते. लेखकाने कुणबी आणि त्याच्या पत्नीच्या तोंडी वापरलेली कुणबाऊ बोली आणि समकालीन शास्त्री - पंडित नाटककारांनी तडजोड म्हणून खालच्या थरातील सामान्य पात्रांच्या तोंडी वापरलेली संस्कृत ग्रामीणमिश्रित मराठी यांचा तौलनिक अभ्यास linguistic acculturation चे स्वरूप स्पष्ट करण्यासाठी केला पाहिजे. चिपळूणकरांनी फुल्यांच्या अशुद्ध बोलीवर चढवलेला हल्ला भाषाशास्त्रीय अभ्यासातून झालेला नव्हता. भाषेचा वापरही प्रबोधनकालातील अंतर्गत ताणतणाव, सांस्कृतिक संघर्ष आणि पाश्चात्त्य प्रभावाच्या विविध पातळ्या स्पष्ट करतो. पंडित - शास्त्री नाटककारांच्या नाटकातील संस्कृत - इंग्रजी वळणाची मराठी आणि खालच्या बहुजन वर्गातील नाटककारांनी वापरलेली बोलीभाषा महाराष्ट्रातील सांस्कृतिक उपगटांवरील पाश्चात्त्य प्रभावातील फरकांची निदर्शक आहे. *तृतीय रत्न*मध्ये घरगुती घटना, साध्या उपमा, प्रतिमा आणि बोली भाषेचा समर्थ वापर केल्यामुळे त्यात मराठीपण अधिक प्रमाणात सापडते. रूढ

अर्थाने त्याला नाटक म्हणायचे की नाही हा वादाचा मुद्दा असला तरी इंग्रजी शिक्षणाने जाग येणाऱ्या विविध गटांतील मराठी लेखकांच्या प्रभावस्वीकारातील वेगळेपणा स्पष्ट करण्यासाठी हे नाटक महत्त्वाचा पुरावा आहे.

निष्कर्ष

या कालखंडात हौशी इंग्रजी नाटक कंपन्यांच्या मुंबई - पुण्यातील प्रयोगांचे अनुकरण आणि नव्या नाट्यसंकेतांचा स्वीकार एवढ्याच पातळीवर वरवरचा प्रभाव दिसतो. इंग्रजी भाषेचे ज्ञान पुरेसे नसल्याने इंग्रजी नाटकांचा पद्धतशीर अभ्यास करून नाट्यनिर्मिती करणारे मराठी नाटककार अजून तयार झालेले नव्हते. एकोणिसाव्या शतकाच्या मध्यावर इंग्रजी शिक्षितांची पहिली पिढी तयार झाली. तिसऱ्या दर्जाच्या इंग्रजी नाटकांचा परिचय इंग्रजी नाट्यगृहात आणि नियतकालिकांद्वारे झाला आणि अभिजात नाटकांची ओळख क्रमिक पुस्तकांतून झाली. प्रभावप्रसार माध्यमांचा तुटवडा, बोधवादी गोऱ्या शिक्षकांच्या रेटरिकल अध्यापनपद्धती, दर्जेदार नाट्यसमीक्षेचा अभाव इत्यादी बाबींमुळे पाश्चात्त्य प्रभाव स्थिरावू शकला नाही. उलट अर्धवट उमगलेल्या संदर्भहीन, आणि चुकीच्या नाट्यसंकल्पना स्वीकारल्या गेल्या. आधुनिक मराठी नाटकाची पायाभरणीच भेसळीच्या नाट्यसंकल्पनांवर झाल्याने निरोगी प्रभावाची उदाहरणे अपवादानेच सापडतात. देशी नाट्यपरंपरांना या प्रभावाचा स्पर्श विषम प्रमाणात झाल्याने या गोंधळात भर पडली. अनुकरणनाट्य संहिताबाह्य घटकावर केंद्रित झाले. नाट्यगृहांच्या संख्येतील वाढ, छापील नाट्यसंहितेच्या शिस्तीत बसवलेले नाट्यप्रयोग, अभिनयातील सुधारणा, प्रयोगतंत्राचा विकास इत्यादी बदल इंग्रजी रंगभूमीच्या संपर्कामुळेच झाले हे नाकारता येणार नाही. त्यामुळेच धार्मिक बंधनांनी जखडलेल्या मध्ययुगीन मराठी नाटकाची कोंडी फुटली. स्थितिप्रिय देशी नाट्यपरंपरेला परकीय नाट्यपरंपरेच्या संपर्कात धक्के बसू लागले. पाश्चात्त्य नाटकांचे आकर्षण आणि देशी नाट्यपरंपरेला चिकटून राहण्याची धडपड हे दुभंगलेपण वसाहती देशातील लेखकांच्या नशिबी कसे आले याच्या पाऊलखुणा या पहिल्या टप्प्यातही पुसटशा जाणवतात. इंग्रजी वृत्तपत्रे आणि नियतकालिकांचे अनुकरण करीत मराठी नाट्यसमीक्षा उदयास येण्याची चिन्हे दिसू लागली. संस्कृत नाटकांच्या पुनरुज्जीवनामुळे मराठी नाटकाचे पाश्चात्त्यीकरण काही प्रमाणात टाळण्यात आले. इंग्रजीकरणाबरोबरच ब्राह्मणीकरणाला चालना मिळाल्याने लोकनाट्य परंपरा उपेक्षित राहिल्या. शास्त्री - पंडित नाटककारांमुळे मराठी नाटकाचे आधुनिकीकरण झपाट्याने होण्यास मदत झाली तरी मराठी नाट्यसंस्कृतीतील स्थिर परंपरागत कप्पे पाश्चात्त्य प्रभावाच्या रेट्यात मोडले गेले नाहीत. हिंदू संस्कृती अंतर्गत उपगटातील ताणतणाव नाट्यातही प्रतिबिंबित होऊ लागले.

२. अनुकरण - भाषांतर - रूपांतर युग १८५७ - १८८०

पाश्चात्त्य नाटकांची ओळख आणि संस्कृत नाटकांच्या मराठी भाषांतराची लाट यामुळे या दोन्ही परंपरांतील साम्य - भेद स्पष्ट करण्यात मराठी समीक्षा अडकून पडली. परस्परपरिचयातील अडथळे दूर करीत परकीय घटकांची सांधेजोड देशी नाट्यघटकांशी करण्यात बहुभाषी मराठी नाटककारांची शक्ती खर्च पडली. मध्ययुगीन ' प्रामाण्यवादी ' वाङ्मयीन संस्कृतीत पाश्चात्त्य प्रभावामुळे हळूहळू बदल घडू लागले. फ्रॉईडचा शब्द वापरायचा तर हा दोन नाट्यपरंपरांचा ' फॅमिली रोमान्स ' होता. त्यात सांस्कृतिक अडथळे आल्यामुळे आपल्या नाट्यपद्धतीने इंग्रजी शिकलेल्या मराठी नाटककारांना प्रभावानुरूप बदल करण्यास किती संधी दिली हा महत्त्वाचा प्रश्न आहे. हिंदूंचा जगाकडे पाहण्याचा दृष्टिकोण, मानवी व्यक्तिमत्त्वाबद्दलच्या मध्ययुगीन साचेबद्ध कल्पना आणि पुराणमतवादी दृष्टिकोण यांमुळे परकीयांच्या संपर्कात सांस्कृतिक अभिसरणाची गतिक्षमता फारच कमी होती. शिवाय ब्रिटिश लोक १८५७ च्या बंडानंतर आपल्यापासून फारच अलिप्त राहू लागले. मध्ययुगीन मराठी नाट्यविषय, पात्रचित्रण आणि रचनेत फार कमी लवचिकपणा होता हे तंजावरी लिखित नाटके आणि लोकनाट्य प्रकारांच्या संहितांवरून स्पष्ट होते. त्यात पाश्चात्त्य नाटकांच्या संपर्काने झपाट्याने कसा बदल होत गेला हे *थोरले माधवराव पेशवे* ते *संगीत सौभद्र*पर्यंतच्या टप्प्यात स्पष्ट होते. या काळात पाश्चात्त्य प्रभाव (बराचसा विकृत स्वरूपात) पसरविण्यास अनुवाद भाषांतरांनी हातभार लावला. भाषांतरकर्त्यांना उत्साहाच्या भरात पाश्चात्त्य नाटके मराठीत उतरवतांना देशी नाट्यपरंपरा पूर्णपणे नाकारणे शक्यच नव्हते. इथेच त्यांचे स्वत्व पणास लागले. मुंबई विद्यापीठाची स्थापना (१८५७), नियतकालिके आणि नाट्यगृहांची तसेच नाटकमंडळ्यांची वाढती संख्या यामुळे नाटके उदंड झाली.

संस्कृत नाटकांचे मराठीकरण करताना परशुरामपंत गोडबोल्यांना इंग्रजी वळण टाळता आले नाही एवढा इंग्रजी भाषेचा पगडा मराठी मनावर बसला. मराठी नाट्यगीतांचा उगम केवळ देशी लोकवाङ्मयात नसून त्यांची नाळ इंग्रजी नाटकातील गीत - संवादांशी जोडावी लागते. अशा प्रकारे इंग्रजी छापाच्या विविध संस्थांच्याद्वारे प्रभाव पसरू लागला. तसेच त्याचे नियंत्रणही त्याच संस्थांच्या अंगभूत मर्यादांमुळे होऊ लागले. प्रबोधन काळात फारसे नवे नाट्यप्रकार निर्माण न होता जुन्या वारशाने चालत आलेल्या परंपरेतून जीवनरस मिळवत प्रचलित नाट्यप्रकार कात टाकतात. म्हणूनच आकारास येणे (formation) आणि बदलणे (transformation) यांतील भेद लक्षात घेतला पाहिजे. परक्या संस्कृतीतील साहित्यबंध स्वीकारताना स्वीकारकर्ते त्या परंपरेची बांधिलकी सर्वार्थाने स्वीकारत नाहीत हे कोपेनचे मत रास्तच आहे. विश्वात्मक घटक स्वीकारताना राष्ट्रीयत्वाचा कस लागतो. शेक्सपिअर, शेरिडन, मोलिएर इत्यादी

पाश्चात्त्य नाटककारांच्या नाट्यकृतीतील जीवनचित्रण आणि मराठी जीवन यांत खूप फरक आहे. आंग्लशिक्षित मराठी नाटककारांच्या नाट्यकृतीतील आशय उथळ होण्याचे हे एक कारण आहे. देशी वास्तवाला मुरड घालून ते व्हिक्टोरियन नाटकांच्या साच्यात कोंबल्यामुळे आशय आकाराशी एकजीव झाला नाही. सांस्कृतिक आणि धार्मिक भेदामुळेही आशयाभिव्यक्तीला मर्यादा पडल्या. उदा. पाश्चात्त्य नाटकातील स्त्री - पुरुष लैंगिक संबंधाचे चित्रण मराठीत उतरवताना या मर्यादा अधिक स्पष्ट होतात. विवाहपूर्व किंवा विवाहबाह्य प्रेमसंबंधाचे इंग्रजी नाटकातील चित्रण मराठीत उतरवताना भाषांतरकारांनी सोयीनुसार बरीच काटछाट / बदलाबदल / पर्याय असे सुटकेचे मार्ग शोधल्याचे दिसते. संस्कृत नाटकाचे मराठीकरण करण्यापेक्षा इंग्रजी नाटकाचे मराठीत भाषांतर करणे किती कठीण काम आहे याचा प्रत्यय नवशिक्षित नाटककारांना याच कालखंडात प्रथम आला. महादेवशास्त्री कोल्हटकरांच्या *ऑथेल्लो* (१८६९) च्या रंगमंचावरील अपयशाने आणि देवलांच्या *झुंझारराव*च्या यशाने भाषांतरापेक्षा रूपांतराकडे ओढा वाढला. निरोगी प्रभाव स्थिर होण्यास आणि प्रयोगक्षमता वाढण्यास चांगल्या भाषांतराचे टॉनिक आवश्यक असते. परंतु मराठीत चांगल्या भाषांतरांचा अभाव असल्याने पाश्चात्त्य नाटकांचा प्रभाव दर्जाहीन रूपांतरांतूनच विरूपित स्वरूपात पसरला. त्यामुळे वास्तववादी नाट्याची परंपरा रुजली नाही आणि रूपबंधांचे पुरते भानही मराठी नाटकाला येऊ शकले नाही. हिंदू आणि ख्रिश्चन धर्मातील तत्कालीन संघर्षही स्वीकाराच्या प्रक्रियेत मिसळला. कधी तो उपकारक तर कधी अपकारक ठरला. परंतु भारतीय साहित्य आणि संस्कृती यांच्या मुख्य प्रवाहावर ख्रिश्चन धर्माचा ठसा खोलवर उमटलेला नाही. कीर्तन्यांच्या *जयपाळ* (१८६५) ची प्रस्तावना या दृष्टीने अभ्यासण्यासारखी आहे. मराठी नाटकांची छपाई, मुखपृष्ठे आणि टायटल पेजेस यांवरील मजकूर या कालखंडात खूपच बदलल्याचे दिसते. लेखक नावापुढे इंग्रजी पदव्या मिरवू लागले. बरेच नाटककार सरकारी नोकरी करणारे आणि बहुधा शिक्षकी पेशा पत्करलेले असल्याने मराठी नाटक बोधवादी झाले की काय अशी शंका घेण्यास जागा आहे. वाढत्या इंग्रजी शिक्षणाबरोबर पुस्तकी नाटकाच्या माध्यमातून पाश्चात्त्य नाटकाचा परिचय वाढला. मात्र प्रत्यक्षात रंगभूमीवर होणारे इंग्रजी नाटकाचे प्रयोग आणि वर्गात शिकवले जाणारे इंग्रजी नाटक यांत खूपच फरक होता. त्यामुळे एकसंध परिणाम होऊ शकला नाही.

१८८० पर्यंत शेक्सपिअरची बहुसंख्य नाटकेच मुंबई विद्यापीठाच्या अभ्यासक्रमात ठाण मांडून बसलेली होती. शेक्सपिअरच्या नाटकांचा मराठी नाटकावरील प्रभाव अभ्यासताना जी. बी. इव्हान्सने संपादित केलेल्या *Shakespeare: Aspects of Influence* ग्रंथातील समस्या विचारात घेतल्या पाहिजेत. एस्. आर. गुप्तांचा *Shakespeare in India* (१९२४) वाचून समाधान झाले नाही म्हणून

सी. जे. सीसनने नवा ग्रंथ लिहिला. शेक्सपिअरपूजा आणि त्याचा प्रभाव पचवून स्वतंत्र नवनिर्मिती करणे किती मराठी नाटककारांना शक्य झाले याचा शोध महत्त्वाचा ठरतो. सीसनच्या मते भारतीय भाषांतील वाङ्मयाची वाढ पुरेशी झाली नसल्याने शेक्सपिअरचा प्रभाव सामान्य प्रतीचाच राहिला. शिवाय तो प्रभाव खोलवर रुजविण्यास त्याच्या देशबांधवांना अपयश आल्याचे तो खेदाने नोंदवतो :

> Though the great men of the Victorian Age in India, only now dying out, showed a knowledge and love of his poetry that might put to shame his countrymen today..(pp 6 - 15).

त्याच्या नाटकांचा परिचय संस्कृत नाटकांच्या जोडीने झाल्यामुळे भारतीय भाषांतील नाटकांवर नेमके कोणते परिणाम झाले याची चर्चा एच्. डब्ल्यू. वेल्स आणि अण्णै गौडा यांच्या *Shakespeare Turned East* (१९७६) मध्ये केलेली आढळते. त्यामानाने *रूपकम्* मधील लेख सामान्य वाटतात.

प्रभावाचे दुसरे महत्त्वाचे माध्यम म्हणजे इंग्रजी नाटकांचे इंग्रजांनी महाराष्ट्रात केलेले प्रयोग. रॉबर्टसन, मॉर्टन, बोसिकॉल्ट, सलिव्हान, गिलबर्ट इत्यादी आज ज्याला पॉप्युलर लिटरेचर म्हणता येईल अशा तिय्यम दर्जाची नाटके लिहिणाऱ्या नाटककारांची या कालखंडात चलती होती. लोकप्रिय नाटकांचा प्रभाव क्रमिक पुस्तकाच्या प्रभावापेक्षा साथीच्या रोगासारखा जास्त वेगाने पसरणारा असतो. व्यावसायिक रंगभूमीला अशा तयार टेस्टेड फॉर्म्युल्यांची तातडीची गरज असते. म्हणूनच मराठी रंगभूमीवर या दुय्यम दर्जाच्या इंग्रजी नाट्यप्रयोगांचे अनुकरण मोठ्या प्रमाणात झाले. दुसऱ्या बाजूला हॅमिल्टन, विल्यम्स, वर्डसूवर्थ अशा नामवंत प्राध्यापकांनी आणि शिक्षकांनी अभिजात इंग्रजी नाटकांचे प्रयोग करवून नाट्याभिनयाचे धडे मराठी तरुणांना दिले. एल्फिन्स्टन कॉलेजातील संस्कृत *शाकुंतल*चा प्रयोग पाहून सोकर बापूजी त्रिलोकेकरांना संगीत मराठी नाटक लिहिण्याची प्रेरणा व्हावी हा अपघात नव्हता. मुंबईच्या इंग्रजी रंगभूमीवर नृत्य - संगीत - नाटकांचा सुकाळ होता. त्यांच्याशी परिचय झाल्यामुळेच त्यांनी किर्लोस्करांच्या संगीत *शाकुंतल*ला 'संगीत' नाटक हे लेबल चुकीचे असल्याबद्दल वाद उपस्थित केला. इंग्रजी शुद्ध ऑपेरा, गद्यपद्यमिश्रित ऑपेरेटा आणि गद्य नाटक इत्यादी संकल्पना मराठी नाट्यसमीक्षेत वेळीच स्पष्ट करण्याची दक्षता न घेतल्यामुळे अजूनही जुनी लेबले जागा अडवून बसलेली दिसतात. हा गोंधळ इंग्रजीतूनच आला.

सोळाव्या शतकात ज्या उत्साहाने ब्रिटिश नाटककारांनी ग्रीक - रोमन नाट्यपरंपरांचे अनुकरण केले त्याची तुलना महाराष्ट्रात इंग्रजी नाटकांचे स्वागत एकोणिसाव्या शतकात भारावलेल्या अवस्थेत झाले त्याच्याशी करण्यात येते. परंतु भारतीयांना संस्कृत नाटकांची परंपरा होती तशी ती ब्रिटिशांना नव्हती हे मात्र प्रभावाभ्यासक ध्यानात घेत नाहीत. न्यूनगंड लपविण्यास या परंपरेने मदत केली. संस्कृत परंपरेत शोकनाट्याचा

अभाव आहे म्हणून वि. ज. कीर्तन्यांसारख्या कॉलेज विद्यार्थ्याने *थोरले माधवराव पेशवे* लिहून परंपरेविरुद्ध बंड केले. सारांश, पाश्चात्त्य नाटकांच्या परिचयाने मराठी नाट्यप्रकारांची संख्या वाढू लागली. गद्याचा वापर वाढला. संवादांना बुद्धिवादी विचाराचा पाया लाभू लागला. त्या प्रमाणात प्रभावाच्या पातळ्यांत बदल घडू लागले. नाट्यगृहातील प्रयोगाचे अंतरंगही पाश्चात्त्य नाट्यतंत्राच्या अनुकरणाने बदलले. अशा नानाविध बदलांचा इतिहास इथे अभिप्रेत नाही. नमुना उदाहरणांनी प्रभावाचे प्रकार तपासायचे आहेत. त्यातील निवडक उदाहरणे खाली दिली आहेत.

विजोड्याचा मनोरंजक फार्स

ब्रिटिश संपर्कारंभी इंग्रजी फार्स, उपहासिका, विडंबने आदी हास्य नाट्यप्रकार मराठीत ' नक्कल ' शब्दाने ओळखले जात. इंग्रजी वळणाच्या फार्सचे प्रयोग पौराणिक नाटकाच्या जोडीने होऊ लागले तरी अशा मराठी ' मनोरंजक फार्स ' चा संग्रह १८८० पर्यंत प्रसिद्ध झाला नव्हता. जोगळेकर - भागवतांच्या फार्स संग्रहावरून या कालखंडात कोणत्या प्रकारची इंग्रजी विनोदी नाटके प्रभावी होती याचा अंदाज बांधता येतो. फार्स, फार्सेटा, बर्लेस्क, एक्स्ट्राव्हॅगंझा इत्यादी इंग्रजी विनोदी नाट्यप्रकार मराठीत ' प्रहसन ' या एकाच लेबलाखाली ओळखले जाऊ लागल्यामुळे बराच गोंधळ उडालेला आहे. भीमराव कुलकर्णी, चारूशीला गुप्ते यांच्यासारखे संशोधकही या वर्गवारीत फसलेले दिसतात. ज्याला जोगळेकर विजोड्याचा मनोरंजक फार्स म्हणतात तो खरे तर इंग्रजी entertainment प्रकारात मोडतो. जे. टी. शिपले याने वाङ्मयीन पारिभाषिक शब्दकोशात स्पष्ट केल्याप्रमाणे इंग्रजी रंगभूमीवरही फार्स हाच शब्द विविध प्रकारच्या हास्य नाट्यासाठी एकोणिसाव्या शतकात संदिग्धपणे वापरला जात असे. त्याचेच अनुकरण मराठीत झाले. नाट्यप्रकारांच्या भेसळीमुळे generic concepts आणि नाट्यप्रकारांच्या सीमारेषा अस्पष्ट झाल्या. कसलाही विनोदी चुटका फार्स म्हणून ओळखला जाऊ लागला.

विजोड्याचा मनोरंजक फार्स इंग्रजी एन्टरटेनमेंट किंवा छोट्या बर्लेस्कच्या नमुन्यावर बेतलेले कृत्रिम उपरोधनाट्य आहे हे शीर्षकातील इंग्रजी शब्दावरून स्पष्ट होते. हिंदू विषमविवाहाचा उपहास करणे हा लेखकाचा प्रधान हेतू आहे. संहितेच्या आरंभी चार ओळींचा पद्यमय मजकूर आहे. त्याला नांदी म्हणता येणार नाही. तो इंग्रजी हास्यनाट्याच्या सुरुवातीला येणाऱ्या कोरससंगीताशी नाते सांगतो. हा तथाकथित फार्स एकूण सात दृश्यांत विभागला आहे. आधुनिक फार्ससारखे याचे कथानक बहुपेडी, अनेक दृश्य - अंकांत विभागलेले नाही. बचंभटाच्या खुज्या - दुबळ्या बाळ्याचा बालविवाह निरोगी मुलीशी होतो. आईवडील त्याला नवरा बनून ' संसार ' कसा करावा याचे धडे देतात. बाळ्याची ' हनीमून ' रात्र लेखकाने पाश्चात्त्य पद्धतीने रंगवली आहे. झोपलेल्या बाळ्याची तारुण्याने मुसमुसलेल्या पत्नीला दया येते. ती त्याला

कडेवर उचलून घेऊन त्याचा ' मुका ' घेते आणि तो ' चावली ' म्हणून बोंबलतो. पुढे साधुवेषातील तिच्या प्रियकराला बाळ्या आपल्याच घरात आश्रय देतो. आणि दोघांना रात्रीच्या वेळी पलायन करायला मदतही करतो. नाटकातील समस्या मराठी समाजाशी निगडित असली तरी आशयाची मांडणी इंग्रजी विनोदनाट्याच्या वळणाने केली आहे. वेषांतराची युक्ती, असाईडसूचा खूप वापर, शयनगृहातील दृश्य इत्यादी घटक पाश्चात्त्य उपरोधनाट्यातून (satirical drama) उचलून पुराणमतवादी ब्राह्मण कुटुंबातील दोषांचे विडंबन करण्यासाठी कौशल्याने वापरले आहेत. पाश्चात्त्य नाट्यरचना आणि कथानकांचे साचे वापरून त्यात देशी आशय घुसडण्याची प्रथा कशी वाढत गेली असावी याचा हा उत्तम पुरावा आहे.

या नाटकातील इंग्रजी वळणाच्या भाषेची तुलना समकालीन पौराणिक नाटकातील भाषेशी किंवा लोकनाट्यप्रकारात वापरल्या गेलेल्या बोली भाषेशी केल्यास पाश्चात्त्यीकरणाची पातळी सांस्कृतिक गटानुसार कशी भिन्नभिन्न राहिली हे लक्षात येते. आधुनिक मराठी नाटकांत इंग्रजीचा प्रभाव, पौराणिक नाटकात संस्कृतचे प्राबल्य आणि लोकनाट्यात दोन्ही प्रवाहांचे थोडेबहुत मिश्रण अशी अवस्था या काळात होती. जोगळेकरांच्या फार्सची निर्मिती प्रयोगासाठी झाल्याने त्याची भाषा कमी संस्कृतप्रचुर आहे. बोली भाषेचा वापर मुळीच केलेला नाही. तत्कालीन सामाजिक सुधारणांनी अशा उपरोधनाट्याला विषय पुरविले. परंपरावादी भागवत, कानिटकर अशा नाटककारांनी इंग्रजी नाट्यरचनेचे सांगाडे वापरून इंग्रजी शिक्षण आणि सुधारणा यांवर हल्ले चढविले. अशा संक्रमण काळातील नाट्यसंकल्पनांतील सूक्ष्म भेद *नावल आणि नाटक* (१८७२) लिहिणाऱ्या का. बा. मराठ्यांच्या लक्षात आले नाहीत याचे आज नवल वाटत नाही. या संकरित नाट्यप्रकारांचा शोध तपशिलाने घेण्याची गरज आहे.

थोरले माधवराव पेशवे (१८६१) ऐतिहासिक शोकनाट्य

इंग्रजी शिक्षण आणि मराठ्यांच्या इतिहासाचे पुनरुज्जीवन यामुळे लेखकांना नवे भान आल्याचा पुरावा या नाटकात मिळतो. पाश्चात्त्य नाट्यपरंपरेच्या परिचयाची परिणती स्वतंत्र नाटक लिहिण्याच्या महत्त्वाकांक्षी प्रयत्नात झाली, त्याचप्रमाणे संस्कृत आणि लोकनाट्यप्रकाराशी नवशिक्षितांचे नाते किती प्रमाणात टिकून होते हेही या नाट्यकृतीच्या आधारे तपासता येते. परंतु या काळात शेक्सपिअरच्या नाटकाचा मोठेपणा आणि ॲगोस्टिनो लॅबार्डोच्या शब्दांत, त्याचा ' मॉन्स्ट्रसनेस ' उमगला होता असे म्हणता येत नाही. अशा परिस्थितीत सांस्कृतिक भेद, देशी रंगभूमीच्या मर्यादा आणि परंपरेच्या बंधनांचे भान ठेवून वि. ज. कीर्तने यांनी तरुण वयात शोकनाट्य लेखनाचा साहसी प्रयत्न केला. १८५७ च्या उठावाचे चैतन्य प्रतिबिंबित करणारी बंगाली दीनबंधू मित्रांचे *नीलदर्पण* आणि कीर्तन्यांचे *थोरले माधवराव* एकदोन वर्षांच्या फरकाने भारतीय भाषांत अवतरली हा अपघात नव्हता. परकीय नाट्यतंत्राचा अभ्यास करून

त्याचे भारतीयीकरण करण्याच्या प्रक्रियेतील ही एक अवस्था/पायरी होती. त्याचप्रमाणे वाङ्मयक्षेत्रात जेत्यांशी बरोबरी करण्याच्या सुप्त इच्छेचा हा आविष्कार होता. पाश्चात्त्य प्रभावाचे तत्कालीन स्वरूप आणि कीर्तन्यांच्या आशय - आविष्कारपद्धतीतील ताणतणावाचे स्पष्टीकरण केल्यास या नाटकाचे मूल्यमापन चांगल्या प्रकारे करता येईल.

वयाच्या विसाव्या वर्षी हे नाटक लिहून त्यांनी प्रथम ते ज्ञानप्रकाश सभेच्या विद्वान सदस्यांसमोर वाचले. या नाट्यलेखनप्रयत्नापूर्वी त्यांनी इंग्रजीत कविता रचण्याचा प्रयत्न केला होता हे लक्षात घेतले पाहिजे. नंतरच्या काळात त्यांनी इंग्रजी कादंबरी लिहिली होती असाही उल्लेख त्यांच्या चरित्रात सापडतो. *मथुरा* नाटक फारच इंग्रजी वळणावर गेले म्हणून त्यांनी तो प्रयत्न अर्धवट सोडला अशीही माहिती मिळते. म्हणजे त्यांना इंग्रजी नमुन्यावर नाटक बेतायचे नव्हते. मराठी लेखकाने इंग्रजीत नाट्यलेखन केल्याचा पुरावा एकोणिसाव्या शतकात सापडत नाही. कीर्तन्यांचा इंग्रजी साहित्याचा व्यासंग मोठा होता परंतु त्यांचा कल अनुकरणाकडे नव्हता असे नाट्यबाह्य पुराव्यावरून म्हणता येते. त्यामुळे त्यांचे पहिलेच *थोरले माधवराव* हे छापील नाटक, नूर यालमनच्या शब्दांत, 'cultural transpositions of creativity' निदर्शक आहे. थोरल्या माधवरावांच्या जीवनावर शोकांतिका लिहिणे हाच मुळी संस्कृत नाट्यपरंपरेशी द्रोह होता. प्रबोधनकालीन इतिहास सादरीकरणाच्या संकल्पना, दंतकथांचे उदात्तीकरण आणि राजकीय घडामोडी, पडसाद या नाट्यकृतीत कमीजास्त प्रमाणात उमटले आहेत. त्यावरील परकीय प्रभाव शोधताना मूलाधारांशी तुलना करण्यापेक्षा क्लॅडिओ गुलियन सुचवतो त्याप्रमाणे लेखकाच्या मनात त्या कलाकृतीची धारणा कोणते प्रभाव कार्यरत असता झाली या क्षणाचा शोध महत्त्वाचा ठरतो.

थोरले माधवराव अनेक दृश्ये आणि चार अंकांत विभागले गेले आहे. हे शेक्सपिअरच्या शोकनाट्याशी जुळणारे वरवरचे साम्य आहे. या नाटकातील देशी आणि परकीय घटकांची रस्सीखेच पाहण्यासारखी आहे. नाटकाची रचना शेक्सपिअरच्या नाट्यतंत्राशी जुळती असली तरी त्याची सुरुवात एकाच संस्कृतप्रचुर ओळीच्या नांदीने होते. सूत्रधाराच्या प्रास्ताविकात देशभक्तीचे पडसाद उमटतात. देशप्रेमाची भावना व्यक्त करताना ऐतिहासिक घटनांचा संरक्षक पडदा वापरून लेखकाने सावधगिरी बाळगली आहे. वसाहती राष्ट्रातील लेखकांच्या लेखनाविष्कारावरील परकीय सत्तेचा परिणाम हा स्वतंत्र चर्चेचा विषय आहे. प्रभावग्रहणाची प्रक्रिया जित आणि जेते या नात्यामुळे कशी बंदिस्त - विकृत आणि कृत्रिम बनली याचे पुरावे पुढील शंभर वर्षांत निर्माण झालेल्या अनेक मराठी नाटकांत मिळतात. याचसाठी प्रभावस्वीकारातील अडथळे आणि लेखकाची मानसिक नैतिकता प्रभावाच्या संदर्भात कठोरपणे तपासावी लागते. प्रभावघटकांच्या निवडीत लेखननिष्ठा दुभंगल्याचा पुरावा नाट्यकृतीतही सापडतो. प्रस्तुत नाटकांत रस्त्यावरील दृश्ये, रंगमंचाबाहेर घडणाऱ्या

कृतीचा वृत्तांत, वेशांतर, गंभीर आणि विनोदी प्रसंगांचे एका आड एक असे नियोजन इत्यादी बाबी शेक्सपिअरच्या नाट्यतंत्राच्या परिचयाने आल्या हे उघड आहे. परंतु या परकीय घटकांचा सांधा देशी नाट्यघटकांशी कसा जुळवला आहे यावर लेखकाची ओरिजिनॅलिटी अवलंबून आहे. विदुषकाच्या भाष्यात डोकावणारा खादाड ब्राह्मणांचा उपहास आणि जाणीवपूर्वक केलेला बोलीभाषेचा वापर लेखकाची देशी नाट्यपरंपरेशी असलेली निष्ठा दर्शवितात. शेक्सपिअरच्या *चौथा हेनरी* आणि *पाचवा हेनरी* या नाटकांचा मूलाधार या नाटकाला लाभला असे प्रतिपादन लता वासडीकरांनी केले आहे. परंतु मूलभूत आशय - अभिव्यक्तीशी निगडित असा हा सखोल प्रभाव नाही. तसेच शेक्सपिअरच्या नाटकातील स्वगते, संभाषणे, काव्य, पात्रे इत्यादींचे अंधानुकरणही लेखकाने केलेले नाही. मात्र माधवराव रमाबाईंवरचे प्रेम पाश्चात्त्य पद्धतीने व्यक्त करतात. त्यासाठी आरसे महालातील दृश्य येते. पाश्चात्त्य वळणाची अद्‌भुत स्वप्नदृश्ये डोकावतात. इंग्रजी रंगभूमीवरील तांत्रिक दृश्य परिणाम साधण्याच्या हव्यासाचा हा मराठी रंगभूमीवर झालेला परिणाम आहे. त्यामुळे सतीबंदी कायदा अस्तित्वात येऊनही रमाबाईंच्या सती जाण्याच्या भावविवश प्रसंगाच्या लोकप्रियतेवर या नाटकाचे प्रयोग तुफान चालले. रूढीचे उदात्तीकरण आणि भावविवशता यामुळे हे नाटक डागाळले. यावरून पाश्चात्त्य शोकात्मिकेचा घाट स्वीकारण्यातील सांस्कृतिक अडथळे स्पष्ट होतात. शेक्सपिअरच्या शोकनाट्यातील आशयाची खोली आणि अभिव्यक्तीची कलात्मक उंची नाटकाला लाभत नाही.

असे असूनही या नाटकाने पाश्चात्त्य नाटकाच्या संपर्काने व्यक्तिचित्रण, ऐतिहासिक विषयाची निवड, भाषेचा कलात्मक वापर, नव्या वाङ्मयप्रकाराची हाताळणी इत्यादी बाबतीत अनुकरण आणि रूपांतर याच्या पुढचा टप्पा गाठला हे नाकारता येत नाही. लता वासडीकर निदर्शनास आणतात त्याप्रमाणे या नाटकाने शेक्सपिरियन ट्रॅजेडीची परंपरा मराठीत सुरू केली ती पुढे बळकट व्हायला हवी होती. परंतु दुय्यम दर्जाच्या रूपांतर, अनुकरणात्मक आणि उधारउसनवारी यावर पोसलेल्या मराठी नाटकांचे पीक फोफावले आणि प्रामाणिक प्रयोगाचे प्रयत्नही दुर्मिळ झाले. त्यात शेक्सपिअरची नाट्यदृष्टी आणि काव्य हेही हरवले. कथानके आणि पात्रांच्या उचलेगिरीवर नाट्यव्यापार वधारला. शेक्सपिअरचा प्रभाव पचवण्याचा कीर्तन्यांचा प्रयत्न किती प्रामाणिक होता हे त्यांच्या *जयपाळ*च्या प्रस्तावनेवरून स्पष्ट होते. पौराणिक नाटकाचा ढोबळ आशय आणि धेडगुजरी रचना नाकारून त्यांनी बायबलमधील कथा निवडून पुन्हा एकदा बंडखोरी केली. याच नाटकाच्या अखेरीस विदुषकाच्या प्रवेशात पौराणिक नाटकावर जहरी टीकाही केली. त्याचबरोबर प्रास्ताविकात आपल्या नाट्यरसिकांना पाश्चात्त्य विषय रुचतील की नाही याबद्दल शंकाही व्यक्त केली. यावरून नवशिक्षित तरुण नाटककारांच्या मनातील पाश्चात्त्य प्रभाव स्वीकारणे/नाकारणे याविषयीचा

मानसिक संघर्ष लक्षात येतो. हे ताण त्यांच्या भाषिक कृतीतही प्रतिबिंबित झाले. कीर्तने प्रभावाची नाळ तोडून स्वतंत्रपणे लेखन करू शकले नाहीत. परकीय प्रभाव पुरेसा मुरून परिपक्व होण्यापूर्वीच काही काळ आधी त्यांची नाटके प्रसिद्ध झाली असे असले तरी, निरोगी प्रभावग्रहणाने शोकनाट्य प्रकार मराठीत रुजविण्याचा प्रयत्न करणारा आद्य नाटककार म्हणून नाट्येतिहासाला त्यांची नोंद घ्यावी लागेल.

भाषांतरे आणि रूपांतरे

भाषांतरे आणि रूपांतरे ही परकीय प्रभावाचा प्रसार करणारी प्रभावी माध्यमे आहेत. त्यांची पुरेशी सैद्धांतिक चर्चा मराठीत झालेली नाही. प्रभावाद्वारे साधणारे प्रबोधन या माध्यमांच्या दर्जावर अवलंबून असते. प्रस्तुत कालखंडातील तुटपुंज्या भाषांतर - रूपांतरांच्या उदाहरणावरून आपणास परकीय प्रभावाचा विस्तार आणि खोली मोजताना अनेक सांस्कृतिक - भाषिक - धार्मिक अडथळ्यांची मोजदाद करावी लागते. एरविन कोपेनच्या मते भाषिक आणि सौंदर्यमीमांसा यांच्या दृष्टीने भाषांतरे मूलाधारापासून कशी आणि किती वेगळी आहेत हे स्पष्ट करावे लागते. ती तशी का झाली याची कारणे शोधावी लागतात. एक भाषिक समाज परभाषेतील लेखकाची प्रतिमा मध्यस्थांमार्फत स्वीकारतो तेव्हा भाषांतराची माध्यमे ती प्रतिमा नियंत्रित करतात. दीर्घकाळ पाश्चात्त्य संस्कृतिसंपर्कापासून तुटलेल्या, गटातटात विभागलेल्या मराठी वाङ्मयीन संस्कृतीत भाषांतरित नाटकांच्या लाटेने आमूलाग्र बदल अल्प काळात होणे कठीण होते. त्यात मेकॉलेच्या झिरपत्या शिक्षणाच्या सिद्धांतानुसार नाट्य संस्कृतिसंकराची सुरुवात शास्त्री - पंडितांच्या उच्चवर्णीय थरापासून झाली. पाश्चात्त्य आणि संस्कृत नाटकांचे अनुवाद नाट्यसमीक्षेला नवा विषय पुरवतात. नाट्यसंकराच्या प्रक्रियेत इंग्रजी नाट्यसंकल्पनांचा स्वीकार निर्भेळपणे होऊ शकला नाही. संस्कृतिकरण आणि पाश्चात्त्यीकरण यांच्या लाटा परस्परांना छेद देत राहिल्या. त्यांचे बलाबल कोल्हटकरांचा *ऑथेल्लो* (१८६७) देवलांचा *झुंझारराव* (१८९०) आणि शिरवाडकरांचा *ऑथेल्लो* (१९६५) यांचा तौलनिक अभ्यास केल्यास लक्षात येईल. त्याचप्रमाणे ही अर्थांतरे सांस्कृतिक स्थित्यंतरे दाखवितात. आपल्या नाट्याभिरुचीतील बदल विविध कालखंडांत कसा होत गेला ते दर्शवितात.

हेन्री सी. ट्रीयन्डीस (Triandis) च्या मते भाषांतरकर्त्यांना स्थानिक (emic) किंवा वैश्विक (etic) आशय अर्थांतरित करताना खूप समस्यांना तोंड द्यावे लागते. झाड, जमीन अशा संकल्पनांचे भाषांतर करणे सोपे आहे पण इंग्रजीतील प्रेम, नरक, सैतान अशा संकल्पना अर्थांतरित करणे कठीण आहे. शिवाय प्रस्तुत कालखंडातील भाषांतरकर्त्यांना प्रमाण मराठी भाषा तयार करण्यासाठी धडपडावे लागत होते. संस्कृत नाटकांची मराठी भाषांतरे करताना त्यांना सुयोग्य मराठी शब्द तयार करण्यात अडचणी येत होत्या. मग इंग्रजी शब्दांना प्रतिशब्द शोधण्यातील अडचणींची कल्पनाच केलेली

बरी. त्यासाठी त्यांनी तळटिपा, संदर्भ, समानार्थी शब्द, विरुद्धार्थी शब्द, आणि साधर्म्यदर्शक संस्कृत संकल्पना पाश्चात्त्य संस्कृतिनिष्ठ आशय अर्थांतरित करण्यासाठी देण्याची प्रथा पाडली. शब्दश: भाषांतरित नाटकांचे रंगभूमीवरील अपयश हेही एक कारण पाश्चात्त्य नाटकांच्या भ्रष्ट अनुवादांच्या भरमसाट वाढीच्या संदर्भात नोंदवले पाहिजे. तथाकथित इंग्रजाळलेल्या उच्चवर्गाकडूनही पाश्चात्त्य नाटके जशीच्या तशी स्वीकारली गेली नाहीत. तडजोड म्हणून मराठी संस्कृतीला रुचणारे पाश्चात्त्य नाटक निवडून नव्या प्रेक्षकांची रुची लक्षात घेऊन मागणी तसा पुरवठा कसा करावा हा प्रश्न समकालीन नियतकालिकांनी पुन:पुन्हा चर्चिलेला दिसतो. म्हणजे रंगभूमीची गरज ही वाङ्मयीन नवनिर्मितीच्या ओढीपेक्षा या पाश्चात्त्यीकरणात जास्त प्रभावी होती. म्हणूनच संस्कृत नाटकाशी जास्त साधर्म्य साधणाऱ्या पाश्चात्त्य निर्भरशील (romantic) नाटकांची आवक मराठीत जास्त प्रमाणात झाली. शेक्सपिअरची नाटकेच सर्वच भारतीय भाषांत लवकर अर्थांतरित का झाली याची अनेक कारणे वेल्स आणि गावडा यांनी *Shakespeare Turned East* या ग्रंथात दिली आहेत. खरे म्हणजे संस्कृत नाट्यशास्त्रातील संकेतांचे आणि ग्रीक रोमन नाटकांतील नाट्यतंत्राचे आकलन लवकर झाले असते तर अभिजात पाश्चात्त्य नाटक थोड्याफार प्रमाणात मराठीत रुजले असते. परंतु रससिद्धांताच्या प्राथमिक स्वरूपाच्या चर्चेत अडकलेल्या मराठी समीक्षेने पाश्चात्त्य रोमॅन्टिक नाटकालाच उचलून धरले. इथेच पाश्चात्त्य नाट्यपरंपरेच्या स्वीकारातील दुसरा टप्पा सुरू झाला. पहिल्या संपर्कावस्थेत पाश्चात्त्य नाटक लोकनाट्यातील शब्दसंकल्पना वापरून समजून घेतले जात होते. दुसऱ्या टप्प्यात संस्कृत शब्दसंकल्पना आणि काही इंग्रजी शब्दसंकल्पना फार खोलवर विचार न करता वरवरच्या साधर्म्यावरून वेगाने स्वीकारण्यास सुरुवात झाली. या विरूपित नाट्यसंकराच्या खुणा अजून पुसल्या गेलेल्या नाहीत.

निष्कर्ष :

१८५७ ते १८८० या दुसऱ्या टप्प्यात पूर्वीपेक्षा नाटकाच्या पाश्चात्त्यीकरणाची प्रक्रिया अधिक बलवान झाली. भाषांतर-रूपांतराच्या कल्पना स्पष्ट नसल्या तरी प्रायोगिकतेला गती मिळाली. भाषांतर-रूपांतराचे खतपाणी मिळाल्याने नवे इंग्रजाळलेले मराठी नाटक फोफावले. त्याची वाढ निरोगी नव्हती. फ्ल्यूची साथ यावी तशी रूपांतरित नव्या नाटकांची साथ सुरू झाली. काही लोकनाट्य प्रकारांचा अपवाद वगळता जवळजवळ सर्व देशी नाट्यप्रकारांवर पाश्चात्त्य प्रभाव कमीजास्त प्रमाणात पडू लागला. बहुभाषिकांच्या संख्येत इंग्रजी शिक्षणाबरोबर होणारी वाढ, वृत्तपत्रे आणि नियतकालिके यांचा हातभार आणि ग्रंथालयाचा विस्तार अशा माध्यमांतून ग्रंथिक आणि प्रायोगिक स्वरूपात पाश्चात्त्य नाट्यपरंपरेचा परिचय वाढू लागला. एकाच वेळी देशी

आणि विदेशी नाट्यपरंपरांतून सोयीनुसार नवे नवे ढाचे उचलून संयोगीकरण केले जाऊ लागले. देशी नाट्यसंकल्पना हळूहळू मागे पडून त्यांची जागा आकर्षक युरोपियन लेबले घेऊ लागली. नाट्यसंकल्पनाच्या स्वीकारात गोंधळ वाढत गेला. ट्रॅजिडी, कॉमिडी, फार्स इत्यादी पाश्चात्त्य नाट्यप्रकार विनासंघर्ष स्वीकारल्याने पाश्चात्त्य आणि पौर्वात्य नाट्यपरंपरांतील मूलभूत भेदांतून ताणतणाव निर्माण झाले नाहीत. तसे ते निर्माण झाले असते तर सोने अग्नीतून झळाळून निघावे तसे मराठी नाटक कदाचित अधिक तेजाळले असते. उलट उथळ उचलेगिरीला दर्जेदार भाषांतर - रूपांतराचा आधार मिळाला नाही. अनुकरण वरच्या थरावर रेंगाळले. इंग्रजी उपहासनाट्याची भुरळ समाजसुधारणेची आच बाळगणाऱ्या नाटककारांना पडली. पौराणिक नाटकाशी औपरोधिक फार्सचे विजोड्याचे लग्न लागले. गेयता, संगीत आणि नृत्य या घटकांना प्राधान्य देणाऱ्या देशी नाटकाची नाळ व्हिक्टोरियन गद्य नाटकाशी जुळली नाही. इंग्रजी नाट्यपरंपरेतील अवस्थांतरे आणि मराठी नाट्यपरंपरेतील स्थित्यंतरे सर्वस्वी भिन्न होती. पाश्चात्त्य बुद्धिवादाचा पाया मराठी नाटकाला कधीच लाभला नव्हता. गद्याचा वापर वाढला तरी ते पेलणारी पात्रे आणि प्रसंग उभे करणे सहज शक्य नव्हते. अर्थात पाश्चात्त्य प्रभावामुळे मराठी नाटकाने प्रायोगिकतेच्या बाबतीत पौराणिक आणि लोकनाट्यप्रकारांच्या पुढची पायरी गाठली हे मान्य करावे लागते.

या कालखंडात इंग्रजी शिकलेल्या नाटककारांची संख्या संस्कृत पंडितांच्यापेक्षा प्रभावी ठरू लागली. नांदी, पद, गीते, इत्यादी देशी घटकांचा वापर पारंपरिक नाट्यलय सांभाळण्यासाठी नव्या नाटकात झाला तरी पाश्चात्त्य प्रभावाने देशी नाट्यपरंपरा काही प्रमाणात ढवळून काढली. सोलो, ड्यूएट, ट्रिओसारख्या इंग्रजी गीतप्रकारांचे अनुकरण करताना लोकगीते नव्या रूपात अवतरू लागली. बोलीभाषा, हिंदी, उर्दू संवाद इत्यादी घटक नव्या नाटकात घुसले. शेक्सपिअरच्या नाटकांनी जास्तीत जास्त नमुने पुरवले. त्याचप्रमाणे मुंबईच्या इंग्रजी रंगभूमीने अनौरस नाटकातील आकर्षक देखावे, गीते, पात्रे, कथानके पुरवली. पुढील टप्प्यात लोकप्रिय झालेल्या संगीत नाटकांची पायाभरणी या कालखंडातील इंग्रजी नाटकातील संगीताने केली असे म्हणावे लागते. अभिनय, नेपथ्य इत्यादी बदल त्यामुळेच घडले. तालीम मास्तर आणि नाटक मंडळीचा मालक हे इंग्रजी रंगभूमीवरील डायरेक्टर - प्रोड्यूसर यांचे मराठी अवतार होते.

वाढत्या पाश्चात्त्य नाट्यसंपर्काने येत चाललेली नाट्याची व्यावसायिक आणि वाङ्मयीन जाण या संदर्भात महत्त्वाची आहे. संस्कृत नाटकाच्या पुनरुज्जीवनाने आपल्या नाट्यपरंपरेत काय त्रुटी आहेत आणि नाटकाचे समर्थ वाङ्मयप्रकार म्हणून परिचय होणे याची जाणीव नवी क्षितिजे धुंडाळायला प्रवृत्त करणारी ठरली. त्यामुळे नव्या विषयांची भर पडली. प्राक्कथांवर पोसलेल्या देशी नाट्याने नव्या प्रेक्षकवर्गाचे समाधान होत नव्हते म्हणून इंग्रजीकरणाचा वेग वाढला. विनोदी - उपहासात्म नाटकांबरोबर ऐतिहासिक

(व्याजैतिहासिक) निर्भर नाटकांची संख्या बेसुमार वाढली. इंग्रजी रंगभूमीवरील समकालीन नाटकांची रूपांतरे झाली नाहीत तरी मुख्यत्वेकरून अभ्यासक्रमातून परिचित झालेल्या शेक्सपिअरच्या नाटकांची रूपांतरे झाली. ब्रिटिश रंगभूमीवरील पडसाद मराठी रंगभूमीवर क्रमाने उमटत राहिले. अनुभव आणि प्रायोगिक अभाव जाणवला तरी उदंड उत्साहाने पाश्चात्त्य नाट्यप्रकारातील विविधतेचे अनुकरण चढत्या क्रमाने होत गेले. राष्ट्रीयत्वाचे भान न आल्याने या कालखंडातील नाटककार उथळ अनुकरणात अडकले. पाश्चात्त्य नाटकातील फारच कमी घटकांचे संयोगीकरण देशी नाट्यघटकांशी घडू शकले. *ऑथेल्लो* नाटकासारखे भाषांतर, *थोरले माधवराव*सारखी शोकांतिका आणि काही विनोदी फार्सेस ही कमाई पाश्चात्त्य नाटकांच्या परिचयामुळे झाली. पाश्चात्त्य साच्यात देशी आशय ओतून सामाजिक समस्या हाताळण्यासाठी नाटक हे साधन सापडले. देशी कलमे परदेशी रोपट्यावर करण्यास सुरुवात झाली, एकसंध कथानक आणि स्वाभाविक पात्रे चितारण्याची पुरती जाण आली नाही तरी रूपांतरांनी देशी नाटकाचे रूप बदलण्यास मदत केली. नाट्यरचनेतील बदल पाश्चात्त्य वळणाचे झाले. नाट्यसंकरात देशी घटक सुरुवातीला कमी होते परंतु राष्ट्रीय चळवळीचे वारे वाहू लागताच ते परकीय घटकांशी स्पर्धा करू लागले. नाटकाची विभागणी - पौराणिक नाटकाचीही - अंक, दृश्य यांत होऊ लागली. अनुकरणाचे प्रमाण नाटककाराचा सामाजिक दर्जा, शिक्षण, राहण्याचे ठिकाणी, वर्ग, वर्ण इत्यादी घटकांनुसार बदलताना दिसते. प्रयोगतंत्रातील बदल हे इंग्रजी रंगभूमीवरून आले. त्यामुळे नाट्यरचनेत बदल होत गेले. सारांश, तत्कालीन इंग्रजी नाट्यप्रयोगांनी अनुकरणासाठी ढाचे पुरवले त्यांचे बरेवाईट परिणाम मराठी नाटकावर झाले. संस्कृतकरण झालेले मराठी वेषातील इंग्रजी नाटक आणि लोकनाट्य यांत फार अंतर पडले. ए. सी. स्कॉट *The Asian Theatre* ग्रंथात म्हणतो त्याप्रमाणे पाश्चात्त्य नाट्यघटकांचे अतिक्रमण वाढले तरी पाश्चात्त्य वास्तववादी नाट्यपरंपरेचा संकर पौर्वात्य संगीत - नृत्य - कल्पनाप्रधान नाट्याशी सहज घडणे कठीण होते. इंग्रजी शिक्षणपद्धती पाश्चात्त्य नाट्याची सखोल ओळख करून देण्यास अपुरी पडली. प्रथम दर्जाच्या पाश्चात्त्य नाटकाची ओळख प्रयोगाद्वारे कधीच झाली नाही.

मराठी नाट्यसमीक्षा इंग्रजी नाट्यसमीक्षेच्या प्रभावापासून अलिप्त राहणे अशक्य होते. नाटकांच्या प्रस्तावनांत व्हिक्टोरियन इंग्रजी समीक्षकांचे उल्लेख आज हास्यास्पद वाटतात. लॅम्बच्या *Tales From Shakespeare*ने मराठी समीक्षकांना मोठी मदत केली. के. बी. मराठ्यांच्या 'नावल आणि नाटक' निबंधाने समकालीन नाटकांचे विश्लेषण इंग्रजी संकल्पना वापरून करण्यास सुरुवात केली. संस्कृत नाट्यशास्त्रातील नाट्यसंकल्पनांचा अर्थ नव्या नाटकांच्या संदर्भात तपासणे, भाषांतर - रूपांतरांची चर्चा या पातळीवरच ही समीक्षा रेंगाळली. महाजनींच्या रूपांतरांच्या प्रस्तावना तत्कालीन

नाट्यसमीक्षेत स्वीकारल्या गेलेल्या पाश्चात्त्य नाट्यसंकल्पनातील गोंधळ स्पष्ट करायला साधन पुरवतात.

मराठी नाट्यशैलीत इंग्रजी आणि संस्कृत वळणाची भेसळ अधिक प्रमाणात झाली. इंग्रजी नाट्याच्या स्वीकृतीकडे झुकल्याने देशी शब्द घडविण्याची प्रक्रिया मंदावली. उलट एकोणिसाव्या शतकातील इंग्रजी गद्यशैलीचा हस्तक्षेप मराठी नाट्यशैलीत होऊ लागला. स्वीकारणाऱ्यांच्या सांस्कृतिक घटकांच्या अडथळ्यामुळे अनुकरणातही कृत्रिमता आली. लंबीचौडी, अनावश्यक विरामचिन्हांनी बेडौल केलेली आणि व्हिक्टोरियन इंग्रजी गद्याच्या वळणाची मराठी गद्यरचना नाट्यातील संवादांना पोषक नव्हती. नाट्यसंवादांतील उत्स्फूर्तता त्यामुळे हरवली. ताल बिघडला. भालचंद्र नेमाडे यांच्या मते या गद्यवाङ्मयात इंग्रजी, संस्कृत आणि मध्ययुगीन मराठी गद्यशैलीच्या तीन प्रवाहाचे नमुने संकरित झाले. नाटककारांची स्वतःची नाट्यशैली उत्क्रांत व्हायला अवसर मिळाला नाही. मात्र पारंपरिक शैली संकेताचे जुने झालेले साचे मोडण्याचा मार्ग पाश्चात्त्य नाटकाने दाखविला.

३. शेक्सपिअर आणि मोलिएर यांचे युग : १८८० - १९२०

टी. एस. एलिएटने 'फिलिप मॅसिंजर' या निबंधात म्हटले आहे: लेखकाची निर्मितिक्षमता निश्चितपणे तो ज्या मार्गाने उसनवारी करतो त्यावरून तपासता येते. अपरिपक्व कवी अनुकरण करतात, परिपक्व कवी चोरतात. वाईट कवी जे उचलतात त्याची चेहरेपट्टी बदलतात आणि चांगले कवी जे उचलतात त्याचे किमान चांगल्यात किंवा वेगळ्या प्रकारात रूपांतर करतात. चांगला कवी त्या चोरलेल्या वस्तूला आपल्या भावना जोडून एक परिपूर्ण कलाकृती निर्माण करतो. ती मूळ वस्तूपासून पूर्णपणे वेगळी (निराळी असते). उलट वाईट लेखक ज्याला एकसंधता नाही अशा एखाद्या आकारात ती फेकतो. चांगला कवी नेहमीच आपल्यापासून स्थलकालाने दूर असणाऱ्या लेखकांच्या चोऱ्या करतो. त्यांची भाषा किंवा हेतू वेगवेगळे असतात तेव्हा हे काम सोईचे असते. एलियटची निरीक्षणे विचारात घेऊन मराठी नाटककारांची उलटतपासणी केली तर त्यांनी पाश्चात्त्य नाटकांची उचलेगिरी फार निष्काळजीपणे का केली याचा उलगडा होतो. स्वातंत्र्यपूर्व काळातील बहुतेक नाटककारांनी आपल्या नाटकाला आधारभूत ठरणाऱ्या पाश्चात्त्य नाटकांचा तपशील दिलेला नाही. काही भाषांतर - रूपांतरांतही तो अपूर्ण असल्याने मूळ संहितेच्या / आवृत्तीच्या तुलनेत ती तपासता येत नाहीत. त्यामुळे मराठी नाटकाच्या आधुनिकीकरणातील पाश्चात्त्य नाटकांचा सहभाग काटेकोरपणे निश्चित करता येत नाही. नाट्यांतर्गत पुराव्यांचा तुटवडा लक्षात घेऊन वाङ्मयबाह्य पुराव्याधारे या प्रभावाचा विचार करावा लागतो.

पुराणमतवादी हिंदू समाजात नाट्यकलेला प्रतिष्ठा नव्हती. उच्च वर्णीय आंग्लशिक्षित

नाटककार याच वर्गातून प्रथम उदयास आले आणि खरे बुद्धिमान प्रतिभावंत या कलेकडे वळले नाहीत. मुळात इंग्रजी भाषा समजणारे फार थोडे होते. त्यामुळे तिसऱ्या टप्प्यात मराठी नाटकाचे वरवरचे - कृत्रिम आधुनिकीकरण कळसास पोहोचल्याचे दिसते. प्रभावप्रसारक माध्यमांच्या संख्यात्मक आणि गुणात्मक वाढीबरोबर पाश्चात्त्य प्रभावाचे स्वरूप आपोआप बदलत गेले. उदा. १८८० मध्ये शेक्सपिअरच्या काही नाटकांचे प्रयोग इंग्रजी नाटककंपन्या करू लागल्या. फेअरक्लो, मिस क्रॉफर्ड बॅन्डमन आणि डेव्हिड कार्सन यांसारख्या व्यावसायिक नटनट्यांचे नाट्यप्रयोग पाहायला मिळाले. कालिदास - एल्फिन्स्टन नाटक सोसायटी आणि पार्शी एल्फिन्स्टन सोसायटी या कॉलेज विद्यार्थ्यांच्या नाटकमंडळ्यांची नावेच नाट्यसंकर कशा प्रकारे होत होता हे दर्शवितात. शाळा - कॉलेजमधील गोऱ्या शिक्षकांच्या माध्यमातून पसरणारा हा नाट्यप्रभाव व्हिक्टोरियन ब्रिटिश नाटकाचे रंगरूप घेऊन आला. क्लब, कॉफी हाऊसमध्ये नाट्यचर्चा होऊ लागल्या. विशेष म्हणजे शेक्सपिअरचे नाटक केल्याशिवाय हलक्याफुलक्या छोट्या विनोदी नाटकाने तरुणांचे समाधान होत नसे. कुमुदिनी मेहता शेक्सपिअरच्या नाटकांनी भारावलेल्या नवशिक्षितांच्या नाट्यप्रेमाचे कौतुक करतात. परंतु हे नवशिक्षित मराठी तरुण तसेच प्रभाव पाडणारे गोरे नाट्यप्रेमी यांना शेक्सपिअरच्या नाट्यातील सौंदर्यस्थळे ज्ञात व्हायला तशी साधने आणि शिक्षण उपलब्ध होते असे म्हणता येत नाही. शेक्सपिअर समीक्षेचे ज्ञानही सुसंगत नव्हते. शेक्सपिअरपूजेत अडकल्याने विशेषणांच्या आणि उपमांच्या पुरात त्यांचे नाट्य गुदमरले. उद्‌गारवाचक आणि सुपरलेटिव्ह शब्दांची रेलचेल त्याच्या मराठी अवताराच्या मुखपृष्ठांवरही झालेली दिसेल. अरॉस्टॅव्हस्की याचा *Shakespeare and the Victorians* हा प्रकाशित प्रबंध वाचल्यानंतर कोणत्या प्रकारच्या शेक्सपिअर समीक्षेचा मराठी नाटकावर प्रभाव पडला याचा उलगडा होतो. स्टीफन गॉसनपासून एडवर्ड डॉवडेन पर्यंतच्या अनेक आंग्ल समीक्षकांच्या विविध मतांची भेसळ साक्षेपी संदर्भाशिवाय मराठीत होत गेली. व्हिक्टोरियन नाट्यसमीक्षेतील दोषही आपल्या समीक्षेत घुसले. उदा. डार्विनचा उत्क्रांतिवाद आणि कार्लाईलची विभूतिपूजा मराठी नाटकाच्या संदर्भात समर्पक नव्हती. मात्र व्हिक्टोरियन नीतितत्त्वे हिंदू संस्कृतीला सोईची होती. त्यामुळे शेक्सपिअरच्या नाटकातील लैंगिक संदर्भ गाळले गेले. ज्याप्रमाणे ब्रिटनमध्ये heroic models चा अभाव जाणवत होता त्याचप्रमाणे पारतंत्र्यातील महाराष्ट्रात त्यांची उणीव भासत होती. ऐतिहासिक मराठी नाटकाच्या भरभराटीस हे वातावरण उपयोगी ठरले. अर्थात त्याच्या निकोप वाढीस राजकीय वातावरण मारक ठरले हेही तितकेच खरे आहे.

पाश्चात्त्य प्रभाव राज्यकर्त्यांच्या धोरणानुसार आणि प्रसारमाध्यमांच्या दर्जानुसार कसा नियंत्रित होत होता याचे उदाहरण म्हणजे १८८२ मध्ये मुंबईत चार्ल्स रिंगटनने परतीच्या वाटेवर सादर केलेल्या इब्सेनच्या *डॉल्स हाऊस*चे गोऱ्या प्रेक्षकांनी केलेले थंडे स्वागत.

लंडनवरच इब्सेनचा प्रभाव लवकर पडला नव्हता तर तो मराठी माणसावर कसा पडणार ? उलट इतर दुय्यम दर्जाच्या युरोपियन नाटककारांची लोकप्रिय व्यापारी नाटके - विशेषत: मेलोड्रामा आणि फार्स - ब्रिटिशांच्या माध्यमातून आपल्यापर्यंत भ्रष्ट स्वरूपात पोहोचली आणि शेक्सपिअर - मोलिएरच्या परिचयाबरोबर या इतर प्रभावांची भेसळ झाली. गडकऱ्यांवरील शेक्सपिअरचा वरवरचा प्रभाव तपासताना या इतर घटकांचा समीक्षकांना विसर पडतो. खरे म्हणजे व्यावसायिक आणि हौशी इंग्रजी नाटकमंडळ्यांच्या नाट्यप्रयोगातून ताजी उचलेगिरी मराठी नाट्यसृष्टीत जास्त प्रमाणात झाली. समकालीन लोकप्रिय इंग्रजी नाटके काळाच्या पोतडीत गडप झाली आणि आपल्या नाटककारांच्या चोरीचे पुरावे नष्ट झाले. ते उकरून काढून प्रभावाच्या जाळ्याचे धागेदोरे जुळवावे लागतात.

शेक्सपिअरच्या नाटकांचे इंग्लंडमधील प्रथम दर्जाच्या नाटक कंपन्यांनी केलेले प्रयोग मुंबईत झाले नाहीत. वर्गात नाटक शिकवण्यात त्रुटी होत्या. परंतु त्याच्या नाटकातील वातावरण आणि निर्भर चैतन्य काही अंशी संस्कृत नाटकाशी साधर्म्य दर्शविणारे असल्याने त्याचे उत्स्फूर्त स्वागत झाले. प्रबोधनकालीन संगीत आणि गीत त्याच्या नाटकाशी एकजीव झाले आहे. मराठीत हा वारसा मोठा होता. त्यामुळे नाट्यवस्तूची मागणी विचारात न घेता केवळ गायक नटांच्या सोईसाठी नाटकातील गीतांची संख्या बेसुमार वाढत गेली. मुळात शेक्सपिअरच्या नाटकातील मोजक्या काव्यमय गीताबरोबर तत्कालीन अनौरस इंग्रजी नाटकातील कलाहीन आणि बेसुमार नाट्यगीतांचा परिचय एकाच वेळी झाल्याने निवडीत तारतम्य राहिले नाही. कलात्मकतेची जाण येण्याएवढा पाश्चात्त्य आणि पौर्वात्य नाट्यांतील भेदाभेद लोककथा, काव्य, कोट्या, अश्लीलता इ. बारकावे जाणकारीने अभ्यासून त्याची नाटके मराठीत भाषांतरित होणे कठीण होते. मुळात प्रभाव पाडणाऱ्यांनाच त्याचे आकलन झाले नव्हते. *अॅन्टनी अॅण्ड क्लीओपात्रा* नाटकात उच्च दर्जाचे काव्य आहे तसेच विपुल लैंगिक संदर्भही आहेत. ई. ए. कोलमन (The Dramatic use of Bawdy in Shakespeare) त्याला most 'sexy' नाटक म्हणतो. *रोमिओ -ज्युलिएटच्या* तुलनेने त्याचे मराठी अवतार फारच कमी का झाले असावे हे उघड आहे. प्रभाव स्वीकारणाऱ्यांची नाट्यपरंपरा कोणत्या बाबींचा प्रतिकार करते यावर प्रभावाचे स्थैर्य आणि स्वरूप अवलंबून असते. शेक्सपिअर हा लोककलावंत व्हिक्टोरिअन मध्यमवर्गीय नीतितत्त्वात बसणारा नव्हता. म्हणूनच सीसन म्हणतो ड्रुअरी लेनने त्याला खूप जखमी केले, त्यांच्या नाटकांची मोडतोड केली याचा त्याला धक्का बसला असता. परकीयांनी त्याच्या नाटकांची केलेली रूपांतरे पाहून त्याला अनेक धक्के बसतील. असे असूनही मराठी नाटकाच्या आधुनिकीकरणामागील प्रभावी प्रेरणा त्याने पुरवली हे मान्य करावे लागते. मोलिएरचा मुंबई विद्यापीठाच्या अभ्यासक्रमात १८८९ मध्ये समावेश झाला तरी त्याची नाटके चार अपवाद वगळता

फ्रेंचमधून मराठीत आली नाहीत. शेक्सपिअरच्या तुलनेत त्याला फार कमी अनुयायी भेटले. अंजली कीर्तने यांनी त्याची कैफियत चुकीच्या पद्धतीने मांडली आहे. त्यांनी त्याच्या प्रभावाचे वर्गीकरण केलेले नाही. मूलाधार शोधात गुंतल्याने त्यांचा प्रभावशोधप्रबंध तपशिलात अडकला. इंग्रजीच्या माध्यमातून मोलिएर प्रत्यक्ष अप्रत्यक्षपणे १८८० पूर्वी महाराष्ट्रात भूमीवर पायवाटा मळत होता याचा उल्लेख मागे केला आहे. प्रस्तुत टप्प्यात त्याच्या सोळा नाटकांचे मराठी अवतार तयार झाले. ते बहुतेक मासिकांतून प्रसिद्ध झाले. काही प्रयोगासाठी लिहिले गेले. मराठी नाट्यपरंपरेत नवी भर घालण्यासाठीच त्याच्या नाटकांची रूपांतरे झाली हे तालचेकरांच्या *रावबहादूर पर्वत्या*च्या प्रस्तावनेवरून स्पष्ट होते. तत्कालीन अभिरुचीहीन मराठी विनोदी नाटकाला चांगले वळण लावण्यासाठी मोलिएरचा त्यांना मोठा आधार वाटला. परंतु तालचेकरांनी मोलिएरच्या *The Would - Be - Gentleman* या बॅले - कॉमेडिटाची शेक्सपिअरने कॉमिडी केलेली आहे. शंकर मोरो रानडे यांच्या *नाट्यकथार्णव*मध्ये प्रसिद्ध झालेल्या पाश्चात्त्य नाटकांच्या भाषांतरांची हीच अवस्था का झाली याची चर्चा महत्त्वाची आहे. रानड्यांचे *अतिपीडचरित* (King Lear) आणि किर्लोस्करांचे *संगीत शकुंतला* एका वर्षाच्या अंतराने रंगभूमीवर आले. दोन्हींचे रूप वेगळे का झाले? पहिल्याला शेक्सपिअरच्या इंग्रजी रूपांतराने (Tate's Version) तर दुसऱ्याला तत्कालीन इंग्रजी संगीत रंगभूमीने आकार दिला. चाळीस वर्षांत सव्वाशे पाश्चात्त्य नाटके मराठीत आली. अप्रत्यक्षपणे झालेल्या वाङ्मयचौर्याचा शोध घेणे या लेखात शक्य नाही. यात जॉन ब्राऊन, वॉल्टर स्कॉट, लॉर्ड लिटन, गोल्डस्मिथ, एडवर्ड यंग, शेरिडन, रेनल्ड, रेना, बॅरीमोर, ॲडिसन, शिलर, मार्टन, बेन जॉन्सन, प्लान्शे, ह्युगो, कॉग्रीव्ह, मारी कॉरेली, जेन ऑस्टीन, मर्फी अशी काही नवी नावे आहेत. लिली, ग्रीन, नॅश, पील, कीड, ड्रायडन, फारकर, एथरेज तसेच फ्रेंच रासीन, कॉर्नेली अथवा रोमन सीनेका, ग्रीक सोफोक्लीस, एस्कीलस युरिपिडीस इत्यादी पाश्चात्त्य नाटककारांचा समावेश नाही. मिल्टनच्या काव्याचे आणि जेन ऑस्टीन - स्कॉट यांसारख्या कादंबरीकारांच्या लेखनाची मराठी नाट्यरूपांतरे मूळ इंग्रजी नाट्यरूपांतरावरून झाली याचा उल्लेख मागे केला आहे. वास्तविक चार्ल्स डिकन्सच्या कादंबऱ्यांची इंग्रजी नाट्यरूपांतरे या काळात लोकप्रिय होती. त्यांचा आधार मराठी नाटककारांनी घेतला आहे असे दाते सूचीवरून दिसत नाही. नाट्येतर इंग्रजी वाङ्मयाची मराठी नाट्यरूपांतरे कोणत्या आधारावर झाली हा एक स्वतंत्र अभ्यासाचा विषय ठरेल.

□

: ६ :

शेक्सपिअरच्या नाटकांची मराठीतील भाषांतरे

रवीन्द्र किंबहुने

प्रस्तुत लेखात शेक्सपिअरच्या नाटकांच्या भाषांतरांचा आणि त्या अनुषंगाने निर्माण होणाऱ्या काही समस्यांचा विचार करण्याचे योजले आहे. भाषांतरांचा अभ्यास हे तौलनिक साहित्यामधले मोठे अभ्यासक्षेत्र आहे. मराठी साहित्याच्या इतिहासातही भाषांतरांचा विचार होणे आवश्यक आहे. वास्तविक साहित्येतिहासातील प्रभावमीमांसेचा तो अभ्यासविषय आहे. एकोणिसाव्या शतकात इंग्रजी राजवट स्थिर झाली. मुंबई विद्यापीठाची स्थापना झाल्यावर महाराष्ट्रीयांना पाश्चात्त्य साहित्य आणि संस्कृती यांचा परिचय झाला. देशी आणि विदेशी संस्कृतिसंबंधांतून जे ताणतणाव निर्माण झाले त्यातून नवशिक्षितांना भाषांतरासाठी प्रेरणा मिळाली. पाश्चात्त्य संस्कृतीतील व्यवस्था समजावून घेऊन ती आत्मसात करण्याची इच्छा आणि देशी संस्कृतीविषयीचा अभिमान यांच्यातील तीव्र मानसिक आंदोलने मराठी भाषा आणि साहित्य यांच्या विकासाला कारणीभूत झाली. १८५० - १८८५ हा काळ मराठी साहित्यात भाषांतर - युग म्हणून संबोधला जातो. ह्या काळात भाषांतराची जोरकस परंपरा निर्माण झाली. विविध कृतींच्या भाषांतराबरोबरच या काळांत भाषांतराची अत्यंत मूलगामी स्वरूपाची तात्त्विक आणि उपयोजित समीक्षा झाली. मराठी साहित्यात आज मान्यता पावलेले बहुतेक साहित्यप्रकारही याच काळात लेखक हाताळू लागले. कादंबरी, नाटक इत्यादी साहित्यप्रकार मराठीत रूढ करण्यासाठी नमुन्यांची गरज होती. इंग्रजी साहित्यकृतींची मराठीत भाषांतरे करून स्वभाषेत अशा कृती निर्माण करण्याची प्रेरणा देशी लेखकांना मिळाली.

शेक्सपिअरच्या नाटकांची मराठी भाषांतरे मराठी नाटकांच्या उदयाशी निगडित आहेत. मराठी नाटकांची सुरुवात सर्वसाधारणपणे १८५० नंतर झाली असे मानले जाते. यापूर्वी नाटकांची विष्णुदास भावेपरंपरा ढोबळ आणि पूर्णत: सांकेतिक होती असेही गृहीत धरले जाते. आज महाराष्ट्रीयांना आपल्या ज्या नाट्यपरंपरेचा अभिमान वाटतो तिची निर्मिती पाश्चात्त्य साहित्यातील नाटकांच्या परिचयाने आणि बहुश: शेक्सपिअरच्या नाटकांच्या भाषांतराने सुलभ झाली असा साहित्याच्या इतिहासकारांनी निवाडा दिलेला दिसतो. शेक्सपिअरची नाटके अभ्यासक्रमात नेमल्यामुळे म्हणा किंवा शेक्सपिअरच्या प्रतिभेची मोहिनी म्हणा याच काळात त्याच्या नाटकांची विपुल भाषांतरे झाली ही गोष्ट

सुदैवाची म्हटली पाहिजे. कारण एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात निर्माण झालेल्या इंग्रजी नाटकांची भाषांतरे आणि त्यांचा प्रभाव मराठी नाटकांवर पडला असता तर मराठी साहित्याची अवस्था खरोखरच बिकट झाली असती. मराठीतील शेक्सपिअरच्या भाषांतराचा काळ पुरेसा विस्तृत आहे असे म्हणता येईल. हा काळ जवळपास शंभर वर्षांचा आहे. शेक्सपिअरच्या *ऑथेल्लोचे* भाषांतर १८६७ मध्ये श्री. महादेवशास्त्री कोल्हटकरांनी केले. १९७४ साली विंदा करंदीकरांनी *किंग लिअरचे राजा लिअर* हे भाषांतर प्रसिद्ध केले. कोल्हटकरांच्या आधी हॅम्लेटचे भाषांतर खुद्द नानासाहेब पेशव्यांनी केले होते अशी एक दंतकथा प्रचलित आहे. परंतु कुठल्याही ठोस पुराव्याअभावी या कथेला महत्त्व देणे योग्य नाही. १९८६ साली पाच खंडांत श्री. ग. शि. आपटे यांनी शेक्सपिअरची सगळी नाटके *संपूर्ण शेक्सपिअर* या नावाने प्रकाशित केली. शेक्सपिअरच्या भाषांतरांचा हा एक शतकाचा काळ दोन खंडांत विभागता येऊ शकतो. पहिला कालखंड साधारणपणे १८६७ ते १९२० पर्यंतचा : या काळात शेक्सपिअरची ७२ भाषांतरे झाली. दुसऱ्या कालखंडात म्हणजे १९२० नंतरच्या काळात केवळ नऊ भाषांतरे झाली.

(२)

'काही बौद्धिक आणि सौंदर्यवाचक मूल्ये एका भाषेतून दुसऱ्या भाषेत प्रक्षेपित करणे हे भाषांतराचे उद्दिष्ट असते' असे अन्त्वान पोपोविकनी म्हटले आहे.[१] अर्थातच ह्या व्यवहारात मूल्यांची हानी होण्याची शक्यता गृहीत धरावी लागते. साहित्यिक मूल्य नसलेल्या भाषिक रचनांची भाषांतरात कमीतकमी हानी होते. उलटपक्षी, भावकवितेसारख्या साहित्यप्रकाराच्या भाषांतरात मूल्यांची अपरिमित हानी होते. या दोन टोकांमध्ये भाषांतरव्यवहाराचा एक विस्तृत, क्रमिक पट गृहीत धरता येतो. शास्त्रीय आणि विवेचनात्मक गद्याच्या भाषांतरामुळे निर्माण होणाऱ्या समस्या या भिन्न प्रकारच्या असतात. शास्त्रीय लेखनामध्ये जागतिक स्वरूपाची परंपरा असते. वस्तुनिष्ठ वर्णनपरता, तपशीलबहुलता आणि सर्वमान्य पारिभाषिक शब्दसंकुल यामुळे भाषांतर करणे सुकर होते. याउलट भाषाविशिष्ट, संस्कृतिविशिष्ट आणि लेखकाच्या संवेदनशीलतेशी निगडित असलेल्या साहित्यकृतीचे भाषांतर अनेकविध समस्या उपस्थित करते. चांगल्या भाषांतरकर्त्यासमोरचे ते एक आव्हान ठरते. पुष्कळदा या समस्यांवर अंशतः मात करणेही शक्य होत नाही. म्हणून काव्याचे भाषांतर होऊच शकत नाही अशी टोकाची भूमिका काही समीक्षक घेताना दिसतात. जेरी लेव्हीच्या मते -

> भाषांतर एकेरी रचना नसते. भाषांतरात दोन संरचनांचा परस्परसंयोग आणि समन्वय होत असतो. एका बाजूने मूळ भाषेतील आशय आणि रूपतत्त्वांची गुंफण तर दुसऱ्या बाजूने ज्या भाषेत कृती भाषांतरित केली आहे त्या भाषेतील सौंदर्यवाचक लक्षणांची समग्र व्यवस्थाच या व्यवहारात गुंतलेली असते.[२]

याचा अर्थ भाषांतरामध्ये दोन भाषिक आणि साहित्यिक व्यवस्थांचा परस्परसंबंध आणि संयोग घडून येत असतो. म्हणूनच भाषांतरव्यवहारातल्या संबंधित भाषा जर परस्परांपासून भौगोलिकदृष्ट्या आणि कालदृष्ट्या अतिशय भिन्न असतील तर भाषांतराचे काम अतिशय अवघड होऊन बसते. शिवाय लक्ष्य (टारजिट) भाषेत भाषांतराची नाव घेण्याजोगी परंपरा नसेल तर भाषांतर करणे अत्यंत ज़िकिरीचे काम ठरते. बहुश्रुतपणा, मूळ आणि लक्ष्य भाषेवरचे प्रभुत्व, सामाजिक - सांस्कृतिक - ऐतिहासिक संदर्भांची चोख जाणीव, साहित्यप्रकारामुळे निर्माण होणाऱ्या मर्यादांची स्पष्ट कल्पना आणि ज्यांच्यासाठी भाषांतर सादर करावयाचे त्या वाचकांच्या अभिरुचीची जाण इत्यादी गुण भाषांतरकर्त्याजवळ असणे आवश्यक असते. या सर्व बाबींचा विचार करूनच टी. एस. एलियट यांनी प्रत्येक पिढीने स्वत:साठी स्वतंत्र भाषांतरे करावीत असे ठासून म्हटले होते. [३]

(३)

वरील मुद्द्यांच्या संदर्भात एकोणिसाव्या शतकाच्या भाषांतरमीमांसेचे स्वरूप ठरवता येते. विसाव्या शतकात भाषाशास्त्राची प्रचंड प्रगती झाली. परिणामत: भाषांतरमीमांसा ही एक विस्तृत उपशाखा म्हणून उदयास आली. शास्त्रीय विवेचनाला अभिप्रेत असलेली वस्तुनिष्ठता आणि सर्वसाधारण नियमांची सिद्धता जरी भाषांतरमीमांसेला लाभलेली नसली तरी हे अभ्यासक्षेत्र आज प्रगत अवस्थेला पोहोचलेले आहे. या दृष्टीने एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात लिहिल्या गेलेल्या लेखांचा अभ्यास केला तर आपल्याला आश्चर्य वाटल्याशिवाय राहात नाही. काही अंशी समीक्षेच्या शिस्तशीरपणाचा आणि शास्त्रीय संदर्भचौकटीचा अभाव हे दोष सोडले तर या काळातील भाषांतरांवरची तात्त्विक आणि उपयोजित समीक्षा अत्यंत मौलिक स्वरूपाची आहे. वादग्रस्त विधाने करण्याची हौस आणि स्वदेशी संस्कृतीच्या वारशाचा अतिशयोक्त अभिमान यामुळे ह्या समीक्षकांच्या विवेचनाचे मूल्य पुष्कळदा हरवून जाते. विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांचा भाषांतरावरील लेख याचे उत्तम उदाहरण आहे. [४]

या काळातील भाषांतरमीमांसेचे स्वरूप सारांशरूपाने खालील प्रमाणे मांडता येईल. विष्णुशास्त्रींचे विवेचन प्रातिनिधिक होते असेही आपल्याला म्हणता येईल.

१. मूळ भाषा आणि ज्या भाषेत भाषांतर करावयाचे ती भाषा या दोन्हींवर भाषांतरकर्त्यांचे प्रभुत्व असावे.

२. भाषा भिन्न असतात. शब्द, शब्द घडण्याची रीत, शब्दातून ध्वनित होणाऱ्या संकल्पना, नादमाधुर्य, शब्दसंघटन आणि वाक्यरचनेचे प्रकार या बाबतीत भाषेभाषेत तफावत असते.

३. लॅटिनमधून इंग्रजीत किंवा इंग्रजीतून लॅटिनमध्ये किंवा संस्कृतमधून मराठीत किंवा मराठीतून संस्कृतात भाषांतर करताना निर्माण होणाऱ्या समस्या आणि इंग्रजीतून मराठीत किंवा मराठीतून इंग्रजीत भाषांतर करताना निर्माण होणाऱ्या समस्या मूलत: भिन्न असतात. कारण यात सांस्कृतिक आणि ऐतिहासिक संदर्भाची मौलिकता जपणे आवश्यक असते.

> वरील तत्त्वांचा रोख लक्षात घेता भाषांतरकर्त्यांने भाषांतर होता होईल तो शब्दश: करावे, मूळ कृतीशी प्रामाणिक राहून भाषांतर केलेले असावे आणि भाषांतर करताना मनमानी करू नये असा बहुतेक समीक्षकांचा कल होता असे दिसते. एकूण भाषांतरव्यवहार आणि त्यातल्या त्यात नाट्यसंहितेच्या भाषांतरांच्या बाबतीत मूळ कृती शक्यतो जशीच्या तशी स्वभाषेत उतरविण्याकडे लक्ष द्यावे असा या समीक्षकांचा आग्रह दिसतो.

> एका भाषेतून दुसऱ्या भाषेत भाषांतर करावयाचे आहे तर ते साधेल तेवढे शब्दश: केले पाहिजे.... मुळातील विशेषनामे व मुळातील रीतिरिवाज, आचारविचार इत्यादी जसेच्या तसेच ठेविले पाहिजेत.... अन्य भाषांतून नाटकांची भाषांतरे करण्याचा एक उद्देश असा असतो की, दुसऱ्या लोकांच्या रीतीभाती कशा असतात, त्यांचे विचार करण्याचे मार्ग कसे असतात, बोलण्याचा झोक कसा असतो हे समजते.[५] किंवा

> माझ्या मते शेक्सपिअरसारख्याच्या नाटकाचे भाषांतर करणाऱ्याने होता होईल तो ते मुळाला धरून करावे.[६]

मुळाबरहुकूम भाषांतर असा आग्रह धरणारा एक गट आपल्याला दिसतो. कोल्हटकर, कीर्तने, पावसकर आणि बेलसरे यांचे भाषांतराचे कार्य ह्या गटात मोडते. आगरकरांचे विवेचन तत्त्वत: या गटात मोडत असले तरी प्रत्यक्षात म्हणजे त्यांच्या *हॅम्लेट*च्या *विकारविलसित* या भाषांतरात त्यांनी त्यांच्या प्रतिपाद्य तत्त्वांना फाटा दिलेला दिसतो. म्हणूनच श्री. वागळे यांनी *विकारविलसित*च्या आपल्या परीक्षणात आगरकरांना धारेवर धरलेले दिसते. याच लेखात वागळे यांनी काही अगदी प्राथमिक गोष्टी आवर्जून सांगितल्या आहेत. त्यांच्या मते शेक्सपिअरच्या नाटकांची भाषांतरे करताना शेक्सपिअरची भाषा आणि एलिझबेथ काळातील इंग्रजी भाषेची स्थिती यांचे संबंध लक्षात घेणे आवश्यक आहे. चांगला शब्दकोश, शेक्सपिअरच्या नाटकांच्या विविध आवृत्ती आणि उपलब्ध टीकालेख इत्यादी गोष्टींचा कसून अभ्यास केल्याशिवाय भाषांतर करणे दुरापास्त होईल.

वर चिपळूणकरांना प्रातिनिधिक स्वरूपाचे समीक्षक म्हटले ते अनेक अर्थाने खरे आहे. देशी संस्कृतीचा अभिमान आणि नैतिक मूल्यांचा आग्रह ह्यामुळे त्यांच्या विवेचनातील कुशाग्र निरीक्षण वाया जाते आणि मुळाबरहुकूम भाषांतर ही जवळजवळ

अशक्य कोटीतील गोष्ट आहे असे प्रतिपादन ते करू लागतात. महाजनी यांच्या *सिंबेलिनच्या तारा नाटक* या भाषांतरावर लिहिताना शब्दशः भाषांतर दुर्बोध, रसभंगकारक आणि सौंदर्य नष्ट करणारे होईल अशी ठाम भूमिका ते घेऊ लागतात. [७] परिणामतः या भूमिकेतून एक तडजोडवादी, सोईस्कर असे प्रतिपादन पुढे येते. देशी संस्कृतीशी जुळणारे, सुसंगत असणारे, विदेशी नीतिविचारांना धक्का न देणारे मूल्यव्यूह आणि रचनाबंध मराठी भाषांतरात आणावे असा मुद्दा पुढे येतो. एक पाऊल पुढे टाकल्यावर रूपांतरासंबंधीची तात्त्विक बैठक तयार होते. श्री. महाजनी यांनी आपल्या शेक्सपिअरच्या नाटकांच्या भाषांतरांना लिहिलेल्या प्रस्तावनेत सातत्याने हीच भूमिका मांडलेली आहे.

> ज्यांस इंग्लिश भाषा चांगली अवगत आहे ते मूळ वाचतात, भाषांतर वाचीत नाहीत. ज्यांस ती अवगत नसते, त्यांस भाषांतर चांगले समजत नाही म्हणून वाचीत नाहीत. महाराष्ट्रभाषा जाणणाऱ्या लोकांचे मनोरंजन करावे... [८]

महाजनी यांचे वर उद्धृत केलेले मत रूपांतरामागची प्रेरणा समजून घ्यायला उपयुक्त ठरते. इंग्रजी न जाणणाऱ्या मराठी भाषिकांचे मनोरंजन करण्यासाठी मुळाबरहुकूम भाषांतर करण्याऐवजी रूपांतर करणे हा मार्ग जास्त सोईस्कर वाटून शेक्सपिअरच्या नाटकांची रूपांतरे सादर झाली. आगरकर, रानडे, महाजनी आणि बाबा केळकर यांना शेक्सपिअरचे रूपांतरकार म्हणणेच उचित ठरेल. या काळात शेक्सपिअरच्या नाटकांच्या भाषांतरांच्या संदर्भात वेगवेगळ्या भूमिका मांडणारे दोन गट होते असे वर म्हटले ते यामुळेच. कोल्हटकर - बेलसरे यांचा भर शब्दशः भाषांतरावर, भाषांतरव्यवहारात अभिप्रेत असलेल्या सांस्कृतिक - ऐतिहासिक मूल्यांवर अधिक होता. त्यांची भूमिका ही ज्ञानात्मक होती असे म्हणता येईल. महाजनी - केळकर यांची भूमिका तडजोडवादी भाषांतरकर्त्याला निरंकुश स्वातंत्र्य देणारी आणि उघडउघड रंजनवादी होती असे दिसते. सारांशाने या काळातील भाषांतरासंबंधीची सैद्धांतिक चौकट ज्ञानवादी विरुद्ध रंजनवादी प्रवृत्तींच्या संघर्षाने प्रभावित झालेली होती असे म्हणता येईल, हा संघर्ष म्हणूनच भाषांतरित कृतींच्या वर्गीकरणासाठीही वापरता येऊ शकतो. मूळ कृतीशी प्रामाणिक राहून केलेली शब्दशः निर्मिती म्हणजे भाषांतर आणि लक्ष्य भाषेच्या, संस्कृतीच्या किंवा अभिरुचीच्या गरजा लक्षात ठेवून केलेली कृती म्हणजे रूपांतर असे दोन वर्ग स्पष्ट दिसतात. कोल्हटकर - बेलसरे प्रभृतींनी निर्मिलेल्या कृतींनाच काटेकोरपणे बोलायचे तर भाषांतर अशी संज्ञा देता येईल. महाजनी, रानडे, शि. म. परांजपे, आगरकर किंवा देवल यांच्या कृतींना भाषांतर न म्हणता रूपांतर म्हणणेच अधिक सयुक्तिक ठरेल. १९२० साली श्री. मा. त्र्यं. पटवर्धन (माधव ज्युलियन) यांनी लोकशिक्षण मासिकाच्या अंकात भाषांतर आणि रूपांतर यावर मूलभूत विवेचन केले आहे. [९] वास्तविक या दोन संज्ञांच्या संदर्भात एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात बरीच चर्चा

झालेली दिसते. भाषांतरित कृतींना लिहिलेल्या प्रदीर्घ प्रस्तावना, विविध मासिकांतून लिहिलेले स्वतंत्र लेख आणि भाषांतरांवरची उपयोजित समीक्षा असे विपुल लेखन उपलब्ध आहे.

नाटकांच्या भाषांतराबाबत आणखी एक महत्त्वाची समस्या लक्षात घेतली पाहिजे. नाटक हे काही निव्वळ पुस्तक असत नाही. त्यात प्रयोगक्षमता असावी लागते. शेक्सपिअरच्या नाटकाचे भाषांतर कितीही मुळाबरहुकूम उतरले तरी त्याच्या प्रयोगक्षमतेच्या शक्यता अत्यंत मर्यादित होत्या असे लक्षात आले. बेलसऱ्यांच्या सगळ्या प्रस्तावना वाचल्या तर असे लक्षात येते की, नाटकाच्या प्रयोगांचा विचार त्यांच्या मनात फारसा नव्हता. शेक्सपिअरच्या नाटकांचा अभ्यास करणे सुलभ व्हावे हाच प्रमुख उद्देश बेलसऱ्यांना अभिप्रेत होता. म्हणून मूळ कृतीशी प्रामाणिक राहाणे त्यांना शक्य झाले. याउलट प्रयोगक्षमता वाढविण्यासाठी कराव्या लागणाऱ्या रंजनवादी तडजोडीतून रूपांतरांची परंपरा निर्माण झाली. आपल्या अप्रकाशित प्रबंधामध्ये वासडीकरबाईंनी या परंपरेचे यथायोग्य मूल्यमापन केले आहे. त्यांच्या मते या तडजोडीमुळे पाश्चात्त्य नाटकांत ग्रथित झालेले संसारचित्र धूसर झाले. शेक्सपिअरच्या नाटकांच्या भ्रष्ट आवृत्त्याच निघत राहिल्या. परिणामत: शेक्सपिअरच्या संवेदनशीलतेचे प्रगल्भ आणि सखोल ज्ञान महाराष्ट्रीयांना होण्यात मोठाच अडसर निर्माण झाला. आगरकरांनीसुद्धा रूपांतरासाठी गोळकी आणि गंगाजम्नी अशी विशेषण वापरून कठोर निर्भर्त्सना केलेली आहे.

'रंजनप्रधान व नैतिक मूल्यकल्पनांनी संपूर्ण नाट्यपरंपरा बंदिस्त झालेली आहे... मराठी नाटककारांनी त्यासाठी शेक्सपिअरचा उपयोग करून घेतलेला आहे. [१०]'

परंतु ही सर्व रूपांतरे लोकप्रिय झाली. महाराष्ट्रीयांची नाट्यविषयक अभिरुची घडविण्यामध्ये या रूपांतरांचे योगदान महत्त्वाचे होते याची नोंद घेणेही आवश्यक आहे.

१८८३ साली आगरकरांनी *हॅम्लेटचे* *विकारविलसित* हे भाषांतर प्रसिद्ध केले. वास्तविक स्थळ, पात्रांची नावे इत्यादी अनेक फेरफार लक्षात घेता *विकारविलसिता*चे वर्णन रूपांतर असेच करावे लागेल. आपल्या प्रस्तावनेत आगरकरांनी शेक्सपिअरच्या नाटकांची आपली सखोल जाण व्यक्त केली आहे. तत्त्वत: तरी आगरकरांची भूमिका भाषांतराच्या बाजूची, सर्वथा ज्ञानात्मक स्वरूपाची होती.

> माझ्या मते शेक्सपिअरसारख्या नाटकाचे भाषांतर करणाराने होता होईल तो ते मूळाला धरून करावे. शेक्सपिअरचे अनुपमेय बुद्धिवैचित्र्य, शेक्सपिअरची असामान्य कल्पनाशक्ती, शेक्सपिअरचे अद्वितीय वर्णनचातुर्य, शेक्सपिअरचे अवर्णनीय अनेकप्रकृतिज्ञान याविषयी ज्याला आपल्या वाचकास परिचय करून द्यावयाचा असेल त्याने त्याच्या नाटकाची फाडाफाड केल्याने त्याचा हेतू कसा तडीस जाईल ?[११]

शेक्सपिअरच्या अलौकिक प्रतिभेचा मराठी वाचकांना परिचय करून देणे ही आगरकरांच्या मते भाषांतरामागची मूळ प्रेरणा असावी. त्यांच्या विचारांचा धागा पकडला आणि त्यातील गृहितके तपासली तर लेखाच्या सुरुवातीला उद्धृत केलेल्या बौद्धिक व सौंदर्यवाचक मूल्यांचे प्रक्षेपण ह्या भाषांतराच्या व्याख्येच्या अगदी जवळ येणारी त्यांची भूमिका आपल्या ध्यानात येते. वास्तविक वरील अवतरण नीटपणे जोखले तर आगरकरांनी भाषांतराच्या एका आदर्श नमुन्याचे चित्र रेखाटले होते असे जाणवते. गेल्या शंभर - सव्वाशे वर्षांतील शेक्सपिअरच्या नाटकांच्या भाषांतरांचा अभ्यास करणे म्हणजे एका अर्थाने आगरकरांनी सूचित केलेला आदर्श भाषांतरकर्त्यांच्या हातून कसा निसटत राहिला याचा इतिहास समजून घेणे होय !

(४)

नाटकांच्या भाषांतराचा संबंध रंगभूमीशी असतो आणि प्रयोगाच्या दृष्टीने संहितेत आवश्यक ते फेरफार करणेही आवश्यक असते. शेक्सपिअरच्या *ऑथेल्लो* या नाटकाचे उदाहरण अभ्यासाच्या दृष्टीने योग्य आहे. या नाटकाची मराठीत चार भाषांतरे झालेली आहेत.

१) महादेवशास्त्री कोल्हटकरांचे *ऑथेल्लो* (१८६७), २) गो. ब. देवल यांचे *झुंझारराव* (१८९०) आणि ३) जवळजवळ शंभर वर्षांनी वि. वा. शिरवाडकरांचे *ऑथेल्लो* (१९६१), ४) इंदुमती जगताप यांचे *ऑथेल्लो*चे भाषांतर मात्र उपलब्ध होऊ शकले नाही. कोल्हटकरांचे भाषांतर मराठी नाट्यपरंपरेच्या सुरुवातीला प्रसिद्ध झाले तर शिरवाडकरांचे भाषांतर मराठी भाषिकांची नाट्यविषयक अभिरुची पुरेशी विकसित झाल्यावर प्रसिद्ध झाले ही गोष्ट नमूद करणे महत्त्वाचे आहे.

महादेवशास्त्र्यांचे भाषांतर त्यांच्या व्यासंगाची साक्ष देणारे आहे. त्यांनी *ऑथेल्लो*चे भाषांतर गद्यात केले. आशयाचा नेमकेपणा आणि कमीतकमी अर्थहानी याकडे त्यांनी जाणीवपूर्वक लक्ष केंद्रित केल्याचे जाणवते. आपल्या काळातील प्रमाण मराठी त्यांनी वापरली. कदाचित आज त्यांचे संवाद वाचणे आपल्याला जड होईल. त्याची कारणे निश्चितच ऐतिहासिक आहेत. परंतु कोल्हटकरांच्या भाषांतरातील अर्थवत्तेचा लाभ एकतर्फीच ठरेल कारण शेक्सपिअरच्या नाटकातील सगळ्या काव्यगुणांना हे भाषांतर पारखे झाले आहे. अर्थात एक हात फायदा आणि काव्यसौंदर्याचा नऊ हात तोटा असे या भाषांतराचे स्वरूप दिसते. जाताजाता एक गोष्ट येथे नमूद केली पाहिजे. १९५७ मध्ये प्रसिद्ध झालेल्या नाना जोगांच्या *हॅम्लेट*पर्यंत शेक्सपिअरच्या नाटकांची सर्वच भाषांतरे गद्यात आहेत. कोल्हटकरांचे दर्जेदार भाषांतर रंगभूमीसाठी योग्य नव्हते. ते अवजड ठरले. गो. ब. देवलांनी या भाषांतरित नाटकाच्या प्रयोगात भूमिका केली होती. त्यांनी या भाषांतरावर आधारित *झुंझारराव* ही रंगावृत्ती तयार केली. रंगभूमीचा अनुभव जमेस

असल्यामुळे देवलांची भाषा प्रवाही, बोलीभाषेला जवळ आणि संवाद सादर करायला सहज आहे. परंतु देवलांनी पात्रांची नावे बदलली, महत्त्वाचे उतारे गाळले, गती आणि संक्षिप्ततेखातर महत्त्वाच्या भागांची काटछाट केली. काही वेळा त्यांचे भाषांतर पूर्णपणे चुकलेले आहे. कोल्हटकरांच्या भाषांतरातला हबशी देवलांनी कोळी दाखवला. त्यामुळे मूळ *ऑथेल्लो*तील वांशिक संघर्षाच्या अर्थवाही पदराला रंगावृत्तीत जागा नाही. वांशिक भिन्नतेतून उद्‌भवणारा सांस्कृतिक - सामाजिक संघर्ष निवळल्यामुळे नाटकातील क्षोभनाट्याचे घटक अनावश्यक उभारी घेतात. अनेकस्तरीय मानवी संबंधांचे सूक्ष्म चित्रण दुय्यम ठरवून नाटक पूर्णपणे संविधानकलक्षी बनते. साहजिकच धूर्त, पाताळयंत्री आयगोच्या चित्रणाला एकांगी उठाव मिळतो. त्यामुळे *ऑथेल्लो*ची मूळ शोकात्मिक संहिता क्षोभनाट्यात परिणत होते. प्रा. बनहट्टींनी देवलांच्या रंगावृत्तीचे उत्तम परीक्षण करून देवलांचे दोषदिग्दर्शन केले आहे.[१२] नाटकात शेक्सपिअरने अत्यंत कौशल्याने पेरलेले ऑथेल्लोच्या वर्णाचे संदर्भ देवलांनी टाळलेले आहेत. व्हेनिसच्या जनमानसातील वर्णद्वेष आणि ऑथेल्लोचे या समाजातील उपरेपण दुर्लक्षिले आहे. *ऑथेल्लो*तला हा वांशिक संघर्ष शोकात्मिकेचा मूलाधारच आहे. नुसता ऑथेल्लो आणि डेस्डिमोना यांच्या विवाहामुळे निर्माण होणाऱ्या सामाजिक समस्यांचे उग्र स्वरूप रोखण्यासाठी शेक्सपिअरला राष्ट्रीय आणीबाणीचा उपयोग करावा लागला नसता आणि संविधानकाचा रोख बदलावा लागला नसता. प्रा. बनहट्टींच्या मते देवलांनी भाषांतरकर्त्याला मिळणारे स्वातंत्र्य आणखी थोडे वापरले असते तर कोळी जातीचा झुंझारराव आपल्या समाजातील जातिव्यवस्थेतील छुप्या संघर्षांना व्यक्त करू शकला असता. आणि पाश्चात्त्य संस्कृतीतला वंशभेद मराठी समाजातील जातिभेदात रूपांतरित होऊन एक दर्जेदार नाटक तरी वाचायला/पाहायला मिळाले असते. जे वांशिक पूर्वग्रहाच्या बाबतीत *झुंझारराव* या रंगावृत्तीत घडते तेच धार्मिक रचनाबंधाच्या बाबतीतही होते. शेक्सपिअरच्या शोकात्मिका अभ्यासताना त्याच्या पाठीशी असलेल्या मध्ययुगीन नीतिनाट्याची पार्श्वभूमी विसरता उपयोगाची नाही. वंशभेद, धार्मिक रचनाबंध आणि ऑथेल्लोच्या उपरेपणातून निर्माण होणाऱ्या समस्या यांकडे दुर्लक्ष केल्यावर शिल्लक राहतो ऑथेल्लो - डेस्डिमोनाचा प्रणय आणि त्यात विष कालवणारा आयागो हा खलपुरुष आणि त्याने विणलेले कपट - कारस्थान. एवढे घटक देवलांच्या क्षोभनाट्याला मसाला म्हणून पुरेसे वाटतात. शेक्सपिअरमध्ये क्षोभनाट्याचे घटक नाहीत अशातला भाग नाही. तो तर त्याला रंगभूमीकडून मिळालेला वारसा होता. परंतु आपल्या प्रतिभेने त्याने ह्या सर्व घटकांचा वापर करूनही त्यांना काबूत ठेवले. *टायटस अन्ड्रोनिक* सारखे नाटक त्याने पुन्हा कधीच लिहिले नाही हे आपण लक्षात ठेवले पाहिजे. भाषांतर आणि रंगावृत्ती या अगदीच भिन्न गोष्टी आहेत. या दोन गोष्टी वेगळ्या ठेवल्या गेल्या असत्या तर शेक्सपिअरचा मराठी अवतार खरोखर मौलिक ठरला असता. कोल्हटकरांचे भाषांतर आणि देवलांची रंगावृत्ती तपासल्यावर रंगभूमीच्या

दबावामुळे शेक्सपिअरच्या नाटकांची तथाकथित भाषांतरे वास्तविक रूपांतरेच आहेत असे म्हणावे लागते.

शिरवाडकरांचे *ऑथेल्लो* त्यांच्या मते 'समग्र रूपांतर' आहे. कोल्हटकरांच्या भाषांतरानंतर जवळजवळ शंभर वर्षांनी हे समग्र रूपांतर प्रसिद्ध झालेले आहे, महाराष्ट्रीयांची नाट्याभिरुची विकसित झाल्यावर या नाटकाचा प्रयोग झाला. या रूपांतराला ऐतिहासिक कारणामुळे म्हणूनच प्रेक्षकांच्या पूर्वज्ञानाचा आयता फायदा मिळाला. नाटकाचे शीर्षक तेच ठेवून शिरवाडकरांनी प्रेक्षकांच्या मानसातील शेक्सपिअरच्या प्रतिमेला आवाहन केलेले आहे. कारण रूपांतरित नाटकातले सगळे वातावरण राजपूत इतिहासातून घेतलेले आहे. शिरवाडकरांच्या रूपांतराचे वैशिष्ट्य असे की त्यांनी मूळ संहितेतील काही संवादांचे भाषांतर उत्कृष्ट मुक्त छंदात केले आहे.

शिरवाडकरांनी *ऑथेल्लो*वर इतरत्र अत्यंत मौलिक स्वरूपाचे समीक्षात्मक लेखन केलेले आहे.[९] त्यातून *ऑथेल्लो*चे त्यांचे स्वत:चे आकलन किती प्रगल्भ आहे याची कल्पना येते. त्यांच्या मते आयागो हा तत्त्वज्ञ - खलपुरुष असल्यामुळे पैसा, सत्ता आणि स्वत:ची बुद्धिमत्ता यांच्या बळावरच त्याचा विश्वास आहे. त्यांच्या मते आयागोचे तत्त्वज्ञान व्हेनिसच्या सामाजिक विषमतेतून निर्माण झालेले आहे. *ऑथेल्लो* या नाटकात व्हेनिसमधील तीन उपसंस्कृतींचे दर्जेदार चित्रण सादर केलेले आहे, त्या अशा - श्रेष्ठींची, त्रिस्तरीयांची आणि परक्याची. या उपसंस्कृतींचे डेस्डिमोना, इमिलिया आणि ऑथेल्लो अनुक्रमे आदर्श प्रतिनिधी होत. या तिन्ही पात्रांचा मृत्यू हे नाटकाच्या शोकात्म आशयाचे केंद्र म्हणता येईल.

वरील विश्लेषण अत्यंत मूलगामी आणि नाटकाच्या शोकात्म आशयाचे मार्मिक सामाजिक विवेचन करणारे आहे. परंतु नाटकात सुप्तपणे पेरलेला ख्रिश्चन मूल्यांच्या आणि वांशिक संघर्षाच्या पदराकडे शिरवाडकरांनी दुर्लक्ष केलेले आहे. जरी त्यांचा ऑथेल्लो द्रविड दाखविलेला असला तरी आर्य - द्रविड अशा वांशिक संघर्षाला नाटकात उठाव मिळालेला नाही. राजपूत इतिहासाच्या पार्श्वभूमीमुळे गूढरम्य वैयक्तिक चरित्राच्या निर्मितीला हे वातावरण काहीसे पोषक ठरते असे मानले तरी शेक्सपिअरच्या *ऑथेल्लो*तील लष्करी वातावरण यथार्थपणे चित्रित करण्यासाठी त्याचा उपयोग होत नाही. देवलांनी *ऑथेल्लो*ची शोकात्मिका क्षोभनाट्याकडे खेचली तर शिरवाडकरांनी तिची ऐतिहासिक रम्यकथा बनवली. दोन्ही नाटकांत आशयाचे काहीसे सुलभीकरण होऊन रूपांतरांच्या व्यावसायिक तडजोडीमुळे शेक्सपिअरच्या *ऑथेल्लो*तील विकल करणाऱ्या शोकात्म आशयाची गळचेपी झालेली दिसते.

शोकात्मिकेच्या केंद्रस्थानी असलेली सामाजिक विषमता नाटकात कशी सादर करावयाची ? प्रत्यक्ष प्रयोगातली तंत्रे बाजूला ठेवली तर संहितेत संवादासाठी वापरलेले भाषेचे विविध स्तर हा एक मार्ग लेखकाजवळ असतो. आणि नेमकी येथेच

शिरवाडकरांच्या प्रतिभेची फसगत होते. कारण नाटकातली जवळजवळ सर्वच पात्रे शिरवाडकरांसारखी बोलतात. शिरवाडकरांमधला कवी नाटकातील पात्रांना कवित्व बहाल करतो.

शेक्सपिअरच्या नाटकात विविध पात्रांना सजीव करण्यासाठी भाषेचा जो विस्तृत पट वापरला जातो त्याची पूर्ण जाणीव असल्याशिवाय भाषांतर दर्जेदार उतरणे कठीण आहे. सर्वसामान्य तपशीलयुक्त संवादापासून श्लेषमूलक, ग्राम्यत्व सुचविणारे द्व्यर्थी शब्दसंघटन, विनोदप्रचुरता, तरल काव्यात्मता अशी विविध वळणे घेत शेक्सपिअरचे भाषाप्रभुत्व सहजतेने क्रीडा करीत बहरते. या स्तरांच्या सूक्ष्म जाणिवेच्या अभावी भाषांतराचा प्रपंच उभा राहू शकत नाही. जागोजाग संस्कृतप्रचुर भाषा वापरल्यामुळे संवाद भारदस्त वाटले तरी पात्रांच्या सामाजिक स्तरांचा त्यातून बोध होत नाही. म्हणून तत्त्वत: मौलिक असलेले आकलन रूपांतरित कृतीत प्रत्यक्षपणे उतरत नाही. व्यावसायिक दृष्टीने आणि संहितेच्या प्रयोगक्षमतेच्या दृष्टीने तडजोडी करणे एकदा मान्य केले की, आगरकरांनी गंगाजम्नी म्हणून संबोधलेल्या कृतीच केवळ शक्य होतात हे स्पष्टपणे सिद्ध होते.

(५)

शेक्सपिअरच्या मराठीतील भाषांतराचा धावता आढावा घेण्याऐवजी साधारणपणे शंभर वर्षांच्या या वाटचालीतील एकाच कृतीच्या तीन पर्यायांची सविस्तर चर्चा येथवर केली. ती प्रातिनिधिक स्वरूपाची म्हणता येईल. आता खाली दिलेला उतारा पाहू.

Oth : O my fair warrior!
Des : My dear Othello!
Oth : It gives me wonder great as my content
To see you here before me : O my soul's joy,
If after every tempest come such calmnets,
May the winds blow, till they have waken 'd death,
And let the labouring bark climb hills of seas,
Olympus - high, and duck again as low
As hell's from heaven. If it were now to die,
I were now to be most happy, for I fear
My soul hath her content so absolute,
That not another comfort, like to this
Succeeds in unknown fate.

(Othello, Act II, sc. I, p, 59 - 60)

ऑथेल्लो : सखे प्राणवल्लभे, तू माझ्या अगोदर येथे येऊन पोहोचलीस हे पाहून मला पराकाष्ठेचे आश्चर्य वाटून अतिशय आनंद झाला आहे. आजच्या वादळाचा शेवट जसा गोड झाला तसाच जर प्रत्येक वादळाचा होऊ लागला तर साक्षात मृत्यू जागा होईल एवढ्या सपाट्याने का बापडा वारा वाहीना आणि ओलेपस पर्वताएवढ्या समुद्रातील लाटांच्या शिखरावर का तारू जाऊन बसेना, आणि ते पुन्हा अस्मानापासून जितकी जमीन खोल तितके का तळी जाईना ? आता मरण जरी आले तरी देखील मोठे सुखाचे कारण, सांप्रत जीवात्म्यास जसे सुख झाले आहे तसे म्हणजे पुढे कधी होईल असा मला भरवसा वाटत नाही.

(*ऑथेल्लो* - महादेवशास्त्री कोल्हटकर पा. ३६)

झुंझारराव : वाहव्वा रे मेरे बहाद्दर ! लाडके, तू आघाडी साधलीस हे पाहून मला जितका आनंद तितकाच अचंबा वाटतो. शाबास, प्रत्येक तुफानाचा असाच जर गोड परिणाम होईल तर आकाशपाताळ एक करून सोडणारी अशी किती का तुफानं सुटेनात, दर्यातली जहाजे प्रचंड लाटांच्या शिखरावरून उंच आस्मानात जाऊन तिथून खाली पाताळात पडली तरी चिंता नाही. अहाहा ! मृत्यू यायचा तर अशात यावा, कारण असा सौख्याचा दिवस पुन्हा कधी उगवायचा नाही.

(*झुंझारराव* - पा. ३७)

महेश्वर : तू इथे माझ्या आधी पोहोचलीस याचं जितके आश्चर्य, तितकाच आनंदही वाटतो. माझ्या अन्त:करणाची स्वामिनी ! माझ्या स्वर्गीय आनंदाची आकाशगंगा ! प्रत्येक वादळानंतर जर अशी दिव्य शांतता येणार असेल तर असल्या प्रलयंकर वादळाचा दशदिशांतून वर्षाव होवो. तुफानी लाटांवरती उधळलेल्या नौका खुशाल मेघापर्यंत वरती जावोत आणि पुन्हा पाताळापर्यंत खाली आदळोत, मृत्यू यायचा असेल तर तो अशाच भाग्यशाली क्षणात यावा कारण सुखानं इतकी शिगोशीग भरलेली दुसरी घटका पुन्हा आयुष्यात येणं दुर्घट आहे.

(*ऑथेल्लो* - वि. वा. शिरवाडकर पान २६)

तिन्ही मराठी उतारे गद्य आहेत. कोल्हटकरांचे मराठी भाषांतर अर्थाच्या दृष्टीने अचूक परंतु आशयाचा गोषवारा पसरटपणे मांडते. देवलांच्या मराठीतील सोपेपणा आणि प्रवाही लय संवाद सादर करण्यासाठी योग्य असली तरी मूळ उताऱ्यातील अर्थहानी अक्षम्य आहे. प्रयोगासाठी परिणामकारक होईल असा, गोळाबेरीज करून वक्तृत्वशैलीत लिहिलेला संवाद असे देवलांच्या भाषांतराचे स्वरूप आहे. तर तिसऱ्या भाषांतरात संवादाला वजन देण्यासाठी मुळात नसलेल्या अनेक शब्दांची आणि

कल्पनांची घुसखोरी होऊनही मूळ संवादात चढत्या क्रमाने विकसित होणारा ऑथेल्लोचा भावोद्रेक शिरवाडकरांना पकडता आलेला नाही. लष्करी वातावरण, सागरी सफरीतील अनिश्चितता आणि विरहानुभव यांच्या पार्श्वभूमीवर हा उतारा मूळ नाटकांत येतो. त्यात ऑथेल्लोचे डेस्डिमोनाला 'वॉरियर' संबोधणे आणि डेस्डिमोनाचे संगत उत्तर आणि 'इफ' या पदाच्या योजनेने क्रमश: विकसित होत जाणारा संभाव्य घटनाक्रम आणि ऑथेल्लोच्या भाषेतील समुद्रपर्यटनाशी संबधित असलेले अलंकरण या घटकांचे नाटकातले औचित्य भाषांतरात साधलेले नाही. 'इफ' आणि 'इफ इट वेअर' यातून एका संभाव्य वास्तवाचे सूचन होते. ते वास्तव नाही परंतु ऑथेल्लोच्या उत्कट मनोऽवस्थेला जाणवलेले वास्तव आहे. त्यातून उत्कट प्रेमानुभूती आणि मृत्यू यांचे साहचर्य भोगू शकणारी आदिम संवेदनशीलता शेक्सपिअरने अतिशय तरलतेने अभिव्यक्त केली आहे. अलंकरण आणि व्याकरण यांचे सफाईदार वळसे घेऊन एक भावस्थिती अत्यंत सहजतेने शेक्सपिअर नाट्यसंदर्भाचा भंग न करता उभी करतो. तिन्ही भाषांतरात ऑथेल्लोची साफल्यभावना, त्याचा 'फेट' वरचा भर आणि नाटकातील पुढील शोकात्म घटनाक्रमांचे संसूचन पूर्णपणे निसटले आहे.

(६)

श्री. म. अ. करंदीकर यांनी शेक्सपिअरच्या मराठी भाषांतरांचे दोष विस्ताराने मांडलेले आहेत.[१४] त्यांच्या मते काटेकोरपणे केलेली भाषांतरे अत्यल्प आहेत. स्थूलमानाने असे म्हणता येईल की या सर्वच भाषांतरांत निरर्थकता, पसरटपणा, चुकीचे पर्यायी शब्द, पात्रबदल, स्थलबदल, पदरच्या तपशिलांची भर, महत्त्वाच्या संवादात काटछाट, सरधोपटपणे आशयाचा गोषवारा देण्याची पद्धती, सांस्कृतिक तपशिलात फेरबदल, देशी रीतिरिवाजांची अनुचित प्रेरणा, ग्रीक व रोमन देवदेवतांचे भारतीय देवीदेवतांमध्ये केलेले बदल, शोकात्म शेवट वा मृत्यू टाळून केलेले आनंदपर्यवसायी शेवट इत्यादी दोष स्पष्ट दिसतात. काही नाटकांत तर गेय पदांची घुसखोरी धसका घ्यायला लावणारी आहे. भाषांतरकर्त्याचे स्वातंत्र्य मान्य करूनही या काटछाटीला रंजनप्रेरणेने अभय दिलेले आहे असे म्हणावे लागेल. इंग्रजी जाणणाऱ्या वाचकांना हा सगळा व्यवहार वैतागजनक वाटला तरी तो फारसा महत्त्वाचा नाही. परंतु इंग्रजी न जाणणाऱ्या वाचकांसमोर तर अशा भाषांतरांमुळे शेक्सपिअरची जी चुकीची प्रतिमा निर्माण होते ती नैतिक दृष्टीनेही अत्यंत गर्हणीय बाब म्हणावी लागेल. भाषांतर हा सर्जनव्यवहाराच्या तुलनेत दुय्यम दर्जाचा व्यवहार असला तरी मूलत: तो निष्ठेने, जबाबदारीने पार पाडावयाचा सांस्कृतिक व्यवहार आहे. अशा भाषांतरामुळे ज्ञानाच्या आदान - प्रदानाची सांस्कृतिक भूमिकाच नष्ट होऊन जाते. आणि त्यातून आपल्या भाषेचेही नुकसान होते. अशा भाषांतरांनी महाराष्ट्रीयांच्या स्वतंत्र नाट्यलेखनाची आणि नाट्याभिरुचीची जी हानी झालेली आहे त्याचे विवेचन हा एक वेगळा विषय ठरेल.

१९५७ साली नाना जोगांचे हॅम्लेटचे मराठी भाषांतर प्रसिद्ध झाले. जोगांनी हॅम्लेटमधील स्वगते मुक्त छंदात भाषांतरित केली. शेक्सपिअरच्या भाषांतरांच्या इतिहासात हा एक महत्त्वाचा टप्पा आहे. या पुस्तकाला लिहिलेल्या आपल्या प्रस्तावनेत कुसुमावती देशपांडे यांनी जोगांचा गौरव करून अत्यंत मार्मिक निरीक्षण केले आहे.

> मराठी रंगभूमीला शेक्सपिअरने मानाजी, झुंझारराव, चंद्रसेन इत्यादींची देणगी दिली, त्यानंतरच्या काळात शेक्सपिअरच्या नाट्यसृष्टीने मराठी नाटकाचा कायाकल्प केला, हे खरे पण शेक्सपिअरची निर्मिती मात्र खरीखुरी मराठी रंगभूमीला आणि मराठी नाट्यवाङ्मयाला गवसली नाही, हेही तितकेच खरे.[१५]

या काळातील परीक्षणे, आठवणी, प्रयोगांवरची टिपणे वाचली की असे लक्षात येते की सर्वसामान्य प्रेक्षकांसमोर काही प्रसिद्ध नट होते. काही नटांच्या अभिनयनैपुण्याचा गौरव केलेला दिसतो. बहुतेक भाषांतरे त्यामुळे नायकाची भूमिका करणाऱ्या नटाच्या भोवती केंद्रित झाली असावी. नाटकाच्या संपूर्ण प्रयोगावर निरीक्षणे क्वचित सापडतात. शोकात्मिकांच्या लोकप्रियतेचे हेही एक कारण असू शकते. कारण शोकात्मिकेच्या संविधानकाची गुंफण बहुश: नायकाभोवतीच होते.

(७)

शोकात्मिकेच्या तुलनेत शेक्सपिअरच्या सुखात्मिका आणि त्या खालोखाल त्याची ऐतिहासिक नाटके कमी लोकप्रिय झाली. बहुतेक भाषांतरकर्त्यांना शोकात्मिकेचा मोह दिसतो. असे का व्हावे ? त्याचे एक कारण सुखात्मिकेच्या शाब्दिक रचनाबंधाशी निगडीत आहे. सुखात्मिकेची रूपनिष्ठ कालबद्धता आणि शब्दनिष्ठ विनोद भाषांतरित करणे कठीण भासले असणार. शिवाय सुखात्मिका अनेकविध पात्रांची म्हणून समूहाची आणि जीवनानंदाचा उत्सव साजरा करणारी साहित्यिक कृती असल्यामुळे जास्त संस्कृतिविशिष्ट असते. म्हणून उघड स्वरूपाची हास्यकारकता, उठवळ व्यक्तिरेखांचे चित्रण आणि संशय आणि फसगतीतून निर्माण होणारी संविधानकातली गुंतागुंत यांवर भर देणारी भाषांतरे निर्माण झाली. शेक्सपिअरच्या सुखात्मिकेतील प्रणयचित्रण आणि निकोप सुरतलक्षी काव्यात्मकता मराठी भाषांतरात उतरणे त्यामुळे कठीण झाले. मराठी नाट्यसृष्टीत ऐतिहासिक नाटकांचा प्रभाव तर सर्वश्रुत आहे. परंतु शेक्सपिअरला अभिप्रेत असलेला प्रगल्भ ऐतिहासिक दृष्टिकोण अभ्यासल्यावर त्याच्या ऐतिहासिक नाटकांकडे - काही अपवाद वगळता - मराठी भाषांतरकर्त्यांचा ओढा निर्माण होणे शक्यच नव्हते हे पटते.

रूपांतर करण्याच्या अविचारी मोहामुळे शेक्सपिअरच्या नाट्यातील क्षोभनाट्याचे घटक आणि शोकात्मिकेच्या नायकांच्या चरित्रांची भव्यता, संविधानकामधली गुंतागुंत, खलपुरुषांच्या कपटकारस्थानाला लाभलेले काहीसे अवाजवी महत्त्व, संवाद

खाऊन टाकणारी गेय पदांची हौस यामुळे रंगभूमीवर यशस्वी होणाऱ्या रंगावृत्तींनाच भाषांतर म्हणून मान्यता देण्याचा विवेकशून्य पायंडा मराठी साहित्यात पडला.

रंगभूमीवरच्या प्रयोगासाठी किंवा स्वत:चे नावीन्यपूर्ण आकलन सादर करण्यासाठी संहितेची काटछाट करावी लागते. दिग्दर्शकाला तेवढे स्वातंत्र्य असते आणि आज अशा स्वातंत्र्यावर कोणीही हरकत घेणार नाही. खुद्द इंग्लंडमधला शेक्सपिअरच्या नाटकांच्या प्रयोगाचा इतिहास पाहिला तरी शेक्सपिअरच्या संहिता किती चित्रविचित्र पद्धतीने फाडून सादर झाल्या होत्या याची कल्पना येते. शेक्सपिअरने भोगलेल्या मरणोत्तर वेदनांचाही स्वतंत्र इतिहास होऊ शकेल. मुद्दा असा की प्रयोगासाठी संहितेशी तडजोडी कराव्या लागतात, हे जरी मान्य केले तरी या तडजोडींनाच भाषांतर म्हणण्याचा अडाणीपणा आपण करू नये. मूळ संहितेशी पूर्णपणे प्रामाणिक राहूनच केलेले भाषांतर आपले सांस्कृतिक, साहित्यिक आणि ज्ञानात्मक कार्य उत्तम रीतीने पार पाडू शकते. प्राप्त भाषांतरित कृतींच्या अपयशाने आगरकरांसारख्यांनी सुचविलेला भाषांतराचा आदर्श खोटा ठरत नाही.

महादेवशास्त्री कोल्हटकरांच्या नंतर जवळजवळ शंभर वर्षांनी विंदा करंदीकरांनी *किंग लिअर*चे *‘राजा लिअर’* हे आपले भाषांतर प्रसिद्ध केले. वरवर जरी पाहिले तरी करंदीकरांचा प्रामाणिक भाषांतरच सादर करण्याचा उद्देश स्पष्ट दिसतो. पद्याचे पद्यात आणि गद्याचे गद्यात भाषांतर करून मूळ नाटकांत आहेत तेवढीच गाणी त्यांनी मराठीत ठेवली आहेत. नाना जोगांनी फक्त स्वगतेच मुक्त छंदात आणली. त्याचे कितीही कौतुक केले तरी शेक्सपिअरच्या काव्यनाट्यावर एका दृष्टीने ते अन्यायकारकच होते. शिरवाडकरांनी तर सरळसरळ त्यांना आवडलेल्या उताऱ्यांचेच पद्यमय भाषांतर केले आहे असे म्हणावे लागते.

शेक्सपिअरच्या नाटकात पद्य, गद्य आणि गाणी यांच्या योजनेमागे काहीएक तत्त्व आहे. या रचनाबंधांशी प्रामाणिक राहूनच शेक्सपिअरच्या नाट्यकृतीचा आणि भाषेचा पल्ला आपण समजू शकतो. याशिवाय भाषांतर चांगले उतरण्याची शक्यता नाही. करंदीकरांच्या भाषांतराची मौलिकता त्यांच्या *किंग लिअर*च्या प्रगल्भ आकलनामुळेच सिद्ध होते. आपल्या प्रस्तावनेत त्यांनी लिअरच्या आणि शेक्सपिअरच्या काळाचा सांस्कृतिक ऐतिहासिक संदर्भाचा सविस्तर विचार केलेला आहे. भाषांतराला जोडलेल्या टिपा पाहिल्या म्हणजे त्यांच्या व्यासंगाची पूर्ण कल्पना येते. *राजा लिअर* ही भाषांतर - आदर्शाच्या जवळ जाणारी एक दर्जेदार कृती आहे. अजून तरी नाट्यकलावंतांनी किंवा दिग्दर्शकांनी *राजा लिअर*चा प्रयोग मराठी रंगभूमीवर केल्याचे ऐकिवात नाही.

शेक्सपिअरची नाटके काव्यमय तर आहेतच, परंतु त्याच्या नाटकांत शब्दांना फार प्राधान्य आहे. शिवाय शेक्सपिअरचे नाट्य आणि त्याची रंगभूमी स्टाईलाइज्ड होती ही

गोष्टही कौटुंबिक-ऐतिहासिक नाटके नियमाने सादर करणाऱ्या मराठी नाट्यकलावंत - दिग्दर्शकांनी लक्षात घेणे आवश्यक आहे.

मराठीतील शेक्सपिअरच्या नाटकांची भाषांतरे अभ्यासल्यावर सर्वसाधारणपणे असे म्हणता येईल की भाषांतरातील भाषिक, सांस्कृतिक आणि ऐतिहासिक स्वरूपाच्या भेडसावणाऱ्या समस्यांना भाषांतरकर्त्यांना यशस्वीपणे तोंड देता आले नाही. ज्ञानात्मक प्रेरणेने स्फुरलेले प्रामाणिक भाषांतर रंगभूमीसाठी अयोग्य आणि अवजड ठरल्यामुळे तिच्या गरजांशी तडजोडी स्वीकाराव्या लागल्या. परिणामत: मूळ संहितेशी विविध प्रकारांनी प्रतारणा करणारे परंतु लोकप्रिय प्रयोग देऊ शकणारे रूपांतर सादर झाले. या पाठीमागची प्रेरणा रंगभूमीच्या विकासाला पोषक ठरणारी असली तरी निखालस रंजनवादीच होती असे म्हणावे लागेल. रंजन करणाऱ्या रूपांतरांनी भाषांतर म्हणून खपवून घेण्याचा प्रकार घडल्यामुळे भाषांतरासारख्या कार्यावर व्यावसायिकतेने कुरघोडी केलेली दिसते. भाषांतर, रूपांतर आणि रंगभूमीवर होणाऱ्या प्रयोगासाठी तयार केलेली रंगावृत्ती ह्या परस्परांशी नाते असणाऱ्या परंतु भिन्न कृती होत याची सजग जाणीव असल्याशिवाय भाषांतराचे काम यशस्वी होऊ शकणार नाही.

या सर्व भाषांतरव्यवहाराचा मराठी नाटकाच्या आणि रंगभूमीच्या इतिहासावर आणि आपल्या नाट्याभिरुचीवर परिणाम झालेला आहे. पूर्णपणे नायककेन्द्री, क्षोभनाट्याला जवळ आणि वक्तृत्व शैलीने प्रभावित झालेल्या संवादांनी भरलेली नाटके मराठीत विपुल आहेत. नाटकाच्या विविध घटकांची अनेकपदरी रचना कौशल्याने करून शेक्सपिअरचे कुठलेही नाटक उभे राहते. त्याच्या नाट्यबांधणीच्या सखोल आकलनाअभावी त्याच्या नाटकातील काहीच घटकांचा प्रभाव भाषांतर - रूपांतर यांमध्ये दिसतो. म्हणून दोनतीन अपवाद वगळता शेक्सपियरच्या नाटकांची मौलिकता अजून तरी मराठीला गवसलेली नाही.

व्यावसायिक रंगभूमीच्या प्रभावामुळे सच्ची भाषांतरे हरवून गेली हे तर खरेच, पण याच वस्तुस्थितीची दुसरी बाजू अशी की, रंगभूमीवर नव्या जोमाने आणि कल्पकतेने शेक्सपियरच्या नाटकांचे सशक्त प्रयोग झाल्याशिवाय प्रामाणिक भाषांतराकडेही कोणी वळणार नाही.

टीपा :

१. अन्त्वान पोपोविक, 'द कॉन्सेप्ट ऑफ शिफ्ट ऑफ एक्सप्रेशन' इन ट्रान्सलेशन ॲनलिसिस' हा निबंध, *द नेचर ऑफ ट्रान्सलेशन*, संपादक : जेम्स एस. होम्स, द हेग : मोटन, १९७०.

२. जेरी लेव्ही, अन्त्वान पोपोविकने वरील लेखात दिलेल्या अवतरणाप्रमाणे.

३. टी. एस. एलियट, *सिलेक्टेड पोएम्स ऑफ अेझरा पाउंड*ची प्रस्तावना.

४. विष्णुशास्त्री चिपळूणकर ' भाषांतर ' *निबंधमाला*, संपादक : साठे, पृ. १६२ - १८०.

५. शि. स. वागळे, ' शेक्सपिअरकृत *हॅम्लेट* नाटकांची मराठीत भाषांतरे ' विविध ज्ञान विस्तार खंड १६, पृ. ५०

६. गो. ग. आगरकर, *विकारविलासित*ची प्रस्तावना, १९५६ ची आवृत्ती (पहिली आवृत्ती १८८३) पृ. १९

७. विष्णुशास्त्री चिपळूणकर, *तारा नाटक* निबंधमाला.

८. वि. मो. महाजनी, *तारा नाटक* प्रस्तावना, पृ. १

९. मा. त्र्यं. पटवर्धन, ' स्वतंत्र, रूपांतर आणि भाषांतर ' लोकशिक्षण, जून १९२९, पृ. ४२५ - ४३३.

१०. लता वासडीकर, ' पाश्चात्यांचा मराठी नाट्यसृष्टीवरील प्रभाव (१८५० - १९५०) : शेक्सपिअर ' अप्रकाशित प्रबंध, मराठवाडा विद्यापीठ १९६९, पृ. ९

११. गो. ग. आगरकर, कित्ता, पृ. १९

१२. श्री. ना. बनहट्टी, *नाट्याचार्य देवल*: गो. ब. देवल यांचे *चरित्र, वाङ्मय, जीवनकार्य* पुणे, १९६७.

१३. वि. वा. शिरवाडकर, ' आयॅगो - एक व्यक्तिचित्रण ' मौज दिवाळी अंक, १९६२.

१४. म. अ. करंदीकर ' शेक्सपिअरच्या नाटकांचे मराठी अनुवाद : एक चर्चा ' रूपकम : शेक्सपिअर खंड, सं. गो. म. वाटवे, पुणे, आनंद प्रेस १९६५.

१५. कुसुमावती देशपांडे, नाना जोगांच्या *हॅम्लेट*ला लिहिलेल्या प्रस्तावनेत.

: ७ :

इब्सेन आणि मराठी नाटक

अनिरुद्ध कुलकर्णी

खुद्द इब्सेनच्या हयातीतील म्हणजे एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात मराठी वाचक - प्रेक्षकांना नॉर्वेजियन इब्सेनची नाटके फारशी परिचित नव्हती. इब्सेनने आधुनिक नाटकाचा पाया घातला, पण जर्मनी - इटलीच्या तुलनेने इब्सेन इंग्लंडमध्ये उशीरा म्हणजे एकोणिसाव्या शतकाच्या शेवटच्या पंधरा - वीस वर्षांत आला. एकोणिसावे शतक म्हणजे महाराष्ट्राच्या दृष्टीने ब्रिटिश आमदानीचा पूर्वार्ध, या काळात नागरी मराठी माणूस इंग्रजी भाषा आणि इंग्लिश वाङ्मय यांनी भारावला गेला, प्रभावित झाला. याचा एक परिणाम अर्वाचीन मराठी नाटक निर्माण होण्यात झाला. शेक्सपिअरच्या शोकात्मिका आणि मोलिएरच्या सुखात्मिका यांना एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीपर्यंत, एवढेच नव्हे तर विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीच्या वर्षांतही या नाटकाने आदर्श म्हणून स्वीकारले. मोलिएर फ्रेंच होता पण त्याच्या नाटकाचे अनुवाद इंग्रजीतून उपलब्ध होते. एकोणिसाव्या शतकातील आंग्लाळलेल्या शिक्षित व पांढरपेशा समाजाला पौराणिक, ऐतिहासिक नाटकांच्या जोडीला शेक्सपिअर - मोलिएर यांच्या नाटकांची रूपांतरे व मराठी अनुवाद विलक्षण भावले. तत्कालीन संस्थानी वातावरण आणि मनोवृत्ती त्या नाटकांना पोषक अशीच होती. त्या नाटकातील नावीन्य पेलणारे होते.

इब्सेन मराठी शिक्षितांना विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीनंतरच परिचित झाला. इब्सेनच्या हयातीत त्याच्या एकसष्टीच्या निमित्ताने १८८९ साली शॅरिंग्टन या ब्रिटिश कंपनीने *डॉल्स हाऊस* व इतर काही नाटकांचे प्रयोग इजिप्त, अमेरिका, भारत, ऑस्ट्रेलिया व न्यूझीलंड येथे केले. मुंबईतही इब्सेनच्या *डॉल्स हाऊस* नाटकाचा प्रयोग त्यावेळी झाला. पण त्याचा पूर्ण तपशील मिळत नाही. निदान इब्सेनचे नाव त्यावेळी उच्चभ्रू मुंबईकरांच्या कानावर पडले असणार. पण या नॉर्वेजियन नाटककाराचा खराखुरा परिचय व्हायला विसावे शतक उजाडले. कारण आर्चरने संपादित केलेली (इंग्रजीतील) इब्सेनच्या नाटकांची संकलित आवृत्ती १९०६ ते १२ या कालखंडात छापून सिद्ध झाली. या अनुवादांच्या आवृत्तीचे पुनर्मुद्रित १९१९ मध्ये आले आणि हीच पुनर्मुद्रित आवृत्ती त्यावेळी महाविद्यालयांच्या ग्रंथालयांतून गेली. सुट्यासुट्या नाटकांचे इंग्रजी अनुवाद आपल्याकडे उपलब्ध झालेले दिसतात तेही याच काळात. ते मात्र

बऱ्याच प्रमाणावर वाचले गेले असावेत असे दिसते. गडकऱ्यांना आणि त्यांच्या पिढीतील नाट्यप्रेमी शिक्षितांना इब्सेनची नाटके परिचित होती. पण इब्सेन हा त्या पिढीचा लेखक नव्हता आणि खुद्द गडकऱ्यांच्या नाटकांवर इब्सेनचा प्रभाव नाही. *एकच प्याल्यातील* गीतेचे फटकळ बोलणे आणि नूराची बंडखोरी यांत जमीन - अस्मानाचा फरक आहे.

१९२० साल, मराठी सामाजिक जीवन आणि साहित्य या दोहोंच्या दृष्टीने परिवर्तनाचे आहे असे रास्तपणे मानले जाते. १९२० ला टिळकयुगाचा अस्त होताना दिसतो. गडकऱ्यांचा मृत्यू १९१९ मधील आहे. टिळकयुग हे इब्सेनच्या परिचयाचे युग आहे. १९२१ ते १९४७ हे गांधीयुग मानले जाते. हे भारतीय स्वातंत्र्य आंदोलनाचे तेजस्वी चैतन्यशाली युग होय. हेच आपल्याकडील इब्सेन प्रभावाचेही युग आहे. ब्रिटिशांविरुद्ध झगडण्याचा एक भाग हाही होताच की ब्रिटिशेतर - युरोपीय शक्तींना कुठल्या ना कुठल्यातरी स्तरांवर दाद देणे. इब्सेनला याचा फायदा मिळून गेलेला आहे. एरवी वरेरकर, के. ना. काळे यांसारख्या साहित्यिकांनी शेक्सपिअरला इब्सेनच्या तुलनेत ' अवजड मढे ' ठरविले नसते.

इब्सेनचे मोठेपण मराठी माणसांना इंग्रजी अनुवादातून कळले (आजही तसेच कळते). रंगभूमीवरील इंग्रजी प्रयोगांमुळे नाही. १९०७ सालचे एडमंड गॉसनी लिहिलेले इब्सेनचरित्रही काही मराठी नाट्याभ्यासकांनी वाचले असणार. पण इब्सेनच्या नाटकांचे मोठेपण मराठी सुशिक्षितांच्या मनावर ठसले ते बर्नार्ड शॉमुळे. शॉचे *क्विन्टेसन्स ऑफ इब्सेनिझम* १८९१ मध्ये आले. आणि शॉला नोबेल पुरस्कार १९२५ मध्ये मिळाला. या दोहोंचा तत्कालीन मराठी साहित्य वा नाट्यरसिक यांवर असा परिणाम झाला की, इब्सेन - शॉ ही नावे जोडीने उच्चभ्रू साहित्यरसिकांत परवलीचा शब्द बनली (अलीकडे जशी सार्त्र - काम्यू बनली होती तशी). ' गुरू ' या कल्पनेला मराठी माणूस मनातून मानतो. इब्सेन हा शॉचा गुरू. त्यामुळे इब्सेन हा तर भक्तीचा विषय बनला. १९१७ साली रशियात बोल्शेविक क्रांती यशस्वी झाली ही घटना या भक्तीला पूरकच होती. कारण नूरा आणि डॉक्टर स्टोकमान या व्यक्तिरेखांमुळे इब्सेन हा बोल्शेविकांचाही आवडता नाटककार होता. अर्थात हे सारे इब्सेनप्रेम मुंबई - पुणे -नागपूर यांसारख्या शहरांपुरतेच मर्यादित होते. इतरत्र बालगंधर्वांची परंपराप्रिय नाटकेच भक्तीचा विषय होती.

१९२० नंतरचे गांधी - युग महाराष्ट्रात साहित्याच्या दृष्टीने नव्या कल्पनांच्या स्वागताचे युग होते, समाजवादाचे युग होते. मराठी माणसाला ' मार्क्स ' माहीत करून देण्याचे होते. ' स्वातंत्र्य ' आणि ' सत्य ' या कल्पनांना अर्थ होता. मोल होते. या काळातील सारे पुरोगामी मराठी साहित्यिक एकीकडे मार्क्स आणि जोडीला इब्सेन - शॉ यांनी प्रभावित झालेले होते, आणि दुसरीकडे भारतीय स्वातंत्र्याचे स्वप्न पाहात होते.

या काळात इब्सेनची ' मधली ' नाटके आणि तेवढीच नाटके लोकप्रिय झाली. म्हणजे खऱ्याखुऱ्या अर्थाने *डॉल्स हाऊस, घोस्ट्स, एनिमी ऑफ दी पीपल* एवढीच नाटके वाचली गेली. कारण ही नाटके पुरोगामी कल्पनांचा पुरस्कार करणारी होती. *हेद्दा गाब्लर* व *मास्टर बिल्डर* ही उत्तर - इब्सेनी नाटके कोणी वाचली नसतीलच असे नाही पण त्यांचे संदर्भ तत्कालीन नाट्यसमीक्षेत फार क्वचित येतात. इब्सेनच्या उत्तरकाळातील आठ नाटके आणि पूर्वकाळातील *वायकिंग्ज* सोडल्यास अकरा नाटके, बाजूलाच ठेवली गेली. आणि आजतागाजत तीच परिस्थिती आहे. १९२४ नंतर इब्सेनची नाटके विश्वविद्यालयीन पातळीवर अधूनमधून अभ्यासक्रमात आलीच नाहीत असे नाही, पण तीही ' मधला इब्सेन ' समोर ठेवूनच आलेली दिसतात. ती शिकवायलाही समर्थ प्राध्यापक नसत अशी वरेरकरांची तक्रार होती.

पण ' मधल्या ' इब्सेनचा मराठी नाटकावर जो प्रभाव व परिणाम झाला तो मूलभूत स्वरूपाचा आहे. तो पुरेसा सखोल किंवा समाधानकारक आहे असे नाही पण तो मूलभूत स्वरूपाचा मात्र आहे, म्हणजे त्या प्रभावामुळे मराठी नाटक बदलून गेले. पाच अंकी संगीत पौराणिक - ऐतिहासिक नाटक जाऊन तीन अंकी सामाजिक समस्याप्रधान नाटक आले असे या परिवर्तनाचे वर्णन अत्यंत थोडक्यात करता येईल. शेक्सपिअरच्या प्रभावामुळे मराठीला कोणी शेक्सपिअर लाभला असे नाही तसेच इब्सेनच्या प्रभावामुळे मराठीत कोणी इब्सेनएवढा मोठा नाटककार निर्माण झाला असे नाही, पण मराठी नाटकाने एक वेगळी दिशा घेतली हे खरे. आणि या दिशेने सुरू झालेला प्रवास आजतागायत संपलेला दिसत नाही. ब्रेश्टप्रणीत *एपिक* नाटक - *अजब न्याय वर्तुळाचा, घाशीराम* किंवा *तीन पैशांचा तमाशा*सारख्या नाटकांना जन्म देणारे ठरले असले तरी तीन अंकी सामाजिक नाटकाची पकड आजही जाणवावी एवढी भक्कम आहे. मग इब्सेनचे नाव कोणी घेवोत न घेवोत.

विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीस मराठी पाच अंकी संगीत नाटक ऐश्वर्याच्या शिगेस पोहोचले होते. खाडिलकर - गडकऱ्यांसारखे (शेक्सपिअर - मोलिएर पठडीतील) नाटककार आणि बालगंधर्व, बापूराव माने, भाऊराव कोल्हटकर यांच्यासारखे नट यांची आणि संगीत नाटकांची रसभरीत वर्णने मराठी माणसांचा पूर्वी आवडता विषय असे. याही नाटकांचे स्वत:चे सामर्थ्य अन् काळ होता. रात्रभर रंगणारी आणि क्लासिकल संगीताने गाजणारी अशी ही नाटके होती. *एकच प्याला* ही शोकात्मिका आणि *संशयकल्लोळ* ही सुखात्मिका ह्या आदर्शांची परमावधी होती. पेट्रोमॅक्सच्या बत्त्यांच्या प्रकाशात रंगणाऱ्या या नाटकांनी तत्कालीन नाट्यरसिकांना वेडे केले होते, अर्थात अशा नाटकांकडून नवे अपेक्षिण्यासारखे काही उरलेले नव्हते. या नाटकाच्या संघर्षात आणि स्पर्धेत उभे राहील असे नवे नाटक बऱ्याच सुजाण नाट्यरसिकांना हवे मात्र होते. ते नाटक इब्सेन - शॉच्या चाहत्या नाटककार दिग्दर्शकांनी यथाशक्ती दिले.

असे पहिले नाटक म्हणून *सरलादेवी* हे सांगितले जाते. ३१ डिसें १९३१ रोजी. वा. वा. भोळे यांच्या ह्या नाटकाचा प्रथमप्रयोग पुण्याला केला गेला. या नाटकाचे तंत्र इब्सेनी होते, पण खुद्द नाटककरांनी मात्र ते आपण नकळत वापरले असे सांगितले. तंत्र याचा अर्थ एक प्रवेशी अंक असे तीन अंक असणारी शोकान्तिका असा अर्थातच नाही, तर रिट्रॉस्पेक्टिव टेक्निक म्हणजे *घोस्टस्* मध्ये वापरले आहे ते वर्तमानकालीन घटनांतून, संघर्षातून भूतकाळाची उलगड करण्याचे तंत्र. या नाटकात कुमारीमातेची समस्या असून मुख्य पात्रे सत्यपाल आणि सरला यांच्यात संघर्ष होतो. या नाटकाच्या प्रभावी प्रयोगाचे वर्णन द. रा. गोमकाळे यांनी *मी पाहिलेली नाट्यसृष्टी* या ग्रंथात केले आहे.[१] या वर्णनात नाटक किती अंकांचे होते, इतर पात्रांची नाती काय होती व सरलेचे शेवटी काय होते हे दिलेले नाही. पण हे नाटक शोकान्तिका असावे असा ग्रह वर्णनावरून होतो. *पिलर्स ऑफ सोसायटी*त चुकलेल्या स्त्रियांचा उल्लेख आहे तो व नूराचा संघर्ष भोळे यांच्यापुढे असावा.

सरलादेवी सोडल्यास इब्सेनी नाटकाच्या मराठी अवताराशी अतूटपणे निगडित नाव दिसते ते 'नाट्यमन्वन्तर' या अल्पायुषी नाट्यसंस्थेचे. या नाटक मंडळीची स्थापना झाली तीच मुळी इब्सेन व शॉप्रणीत नाटक मराठीत आणून क्रांती घडविण्याच्या उद्देशाने १९३३ साली. श्री. व. वर्तक, के. ना. काळे, अनंत काणेकर, त्र्यं. सी. कारखानीस, पार्श्वनाथ आळतेकर, केशवराव भोळे, पद्मावती वर्तक, ज्योत्स्ना भोळे, अशी पुढे ख्यातनाम झालेली मंडळी या वास्तववादी आणि नव रंगभूमी निर्मितीशी निगडित होती. स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनीच करणे हा त्या वास्तववादाचा एक भाग होता व तो पार पडल्याने आणि उत्कृष्ट तऱ्हेने पार पडल्याने 'नाट्यमन्वन्तर' एकदम प्रसिद्धीच्या झोतात आले. (*सरलादेवी*त स्त्री नट्या नव्हत्या).

मौज म्हणजे इब्सेनी रंगभूमी स्थापन करायला निघालेल्या 'नाट्यमन्वन्तर'ने पहिले रूपांतरित नाटक आणले ते मात्र इब्सेनचा व्याही ब्योर्नसन याचे. त्याच्या *गॉण्टलेट* या इंग्रजी रूपांतराचे मराठी रूपांतर *आंधळ्यांची शाळा* हे होते. १ - ७ - १९३३ रोजी मुंबई येथे या नाटकाचा पहिला प्रयोग झाला व पुढे त्याला उदंड यश मिळाले. हे नाटक इब्सेनचे म्हणून लोकांत पसरले कारण प्रयोगाच्या वेळी स्टेजवर इब्सेनचे चित्र व शॉचा पुतळा ठेवलेला असे. वर्तकांनीच रूपांतरित केलेले *वायकिंग्ज ऑफ हेल्गेलॅण्ड तक्षशीला* या नावाने २ - १२ - ३३ रोजी रंगभूमीवर आले पण त्याला फारच थोडे यश मिळाले. या दोन्ही नाटकांचे प्रयोग उत्तम होत. वर्तक हे केशवसुतांचे भक्त आणि पुरोगामी विचारांचे असूनही त्यांनी रूपांतराचे काम येथेच सोडून दिले. *तक्षशीला* जोरदार गेले असते तर कदाचित त्यांनी आणखी काही रूपांतरे केली असती. पण तसे झाले नाही. दीडपावणेदोन वर्षात 'नाट्यमन्वन्तर' ही फुटली, आणि 'इब्सेन थिएटर'

मराठीत आणण्याचा एक प्रयत्न संपुष्टात आला. हे मोठे दुर्दैव होते असे आज वाटल्यावाचून राहात नाही.

वर्तकांना व्यावसायिक यश हवे होते. *वायकिंग्ज* पौराणिक आहे. ते तत्कालीन बालगंधर्वप्रेमी प्रेक्षकांनाही रुचेल असा असलेला त्यांचा अंदाज फसला. स्वतःच्या पत्नीला व ज्योत्स्नाबाईंना मात्र योग्य भूमिका असल्याने त्यांची कामे वाहवा मिळवून गेली. *तक्षशीला* (१९३३) अनुवाद म्हणून वाचनीय आहे. त्यात संस्कृतप्राचुर्य जाणवते पण मूळ नाटकाला पौराणिक डूब असल्याने ते खपून जाते. रूपांतर पाहताना वर्तकांसमोर *विकारविलसित* किंवा *झुंजारराव* यांसारखी नाटके होती असे पात्रांना त्यांनी दिलेल्या नावांवरून वाटते. *विकारविलसित* जसे ' एका नगरीत ' घडते तसे *तक्षशीला* ' एका द्वीपावर ' घडते. या नाटकात मराठी वातावरण आणण्याचा प्रयत्न नाही.

इब्सेनची त्या काळी गाजणारी नाटके वर्तकांना रंगभूमीवर आणणे व्यावसायिकदृष्ट्या धोक्याचे वाटले असावे. पण *आंधळ्यांच्या शाळे*ची जी छायाचित्रे उपलब्ध आहेत त्यावरून सुटाबुटातील पुरुष व नऊवारी साड्यांतील नट्या घेऊनही ते *डॉल्स हाऊस* उभे करू शकले असते असे वाटते. *डॉल्स हाऊस*चे मराठी रूपांतर *घरकुल* ३३ सालीच अनंत काणेकरांनी तयार केले होते. *आंधळ्यांच्या शाळे*मागोमाग ते तापल्या तव्यावर आले असते तर उचलले गेले असते. पण हे रूपांतर रंगभूमीवर यायला आणि पुस्तक रूपाने उपलब्ध व्हायला आठ वर्षे गेली.

ज्या श्रेयासाठी ' नाट्यमन्वन्तर ' आणि त्याकाळी लोकप्रिय असलेले नाटककार भा. वि. वरेरकर धडपडू पाहात होते ते श्रेय प्रत्यक्षात हाती लागले ते प्र. के. अत्रे यांच्या. इब्सेनी पद्धतीची नाटके म्हणून अत्र्यांची *घराबाहेर* (१९३४) आणि *उद्याचा संसार* (१९३५) ही नाटके रंगभूमीवर आली. त्यांना दणदणीत यश मिळाले. घराबाहेर पडणारी नायिका मंगळसूत्र तोडते या कारणासाठी हे संगीत पदे असणारे नाटक असूनही बालगंधर्वांनी नाकारले, ही घटनाही बोलकी आहे. १९२८ साली अत्रे इंग्लंडहून शिक्षणशास्त्रविषयक डिप्लोमा घेऊन आले होते. तारुण्य, आत्मविश्वास आणि नव्या जगाचे दर्शन यांच्या जोरावर त्यांनी ही नाटके लिहिली. या तीन अंकी नाटकात संगीत पदे फार मर्यादित होती. सामाजिक समस्या मांडणे हे नाटककाराचे काम आहे उत्तर देणे हे नव्हे, हे इब्सेनचे अवतरण अत्र्यांनी *उद्याचा संसार*च्या प्रस्तावनेत दिले आहे. आणि या नाटकांमुळेच सामाजिक समस्या, तीन अंकी रचना, थोडाफार वास्तववाद, शोकात्म रंग ही मराठीतील इब्सेनच्या नाटकाची वैशिष्ट्ये म्हणून मानली गेली ती कायमचीच.

*घराबाहेर*मध्ये निर्मला ही नायिका शौनकच्या संसारातून बाहेर पडते कारण सासरे व दीर दोघेही तिच्याकडे वाईट नजरेने पाहातात. तिचा विनयभंग करतात. पण काही काळ ज्या वकिलाकडे निर्मला आसऱ्याला म्हणून राहाते तोही तिला वश करायचा प्रयत्न करतो. पण शेवट गोड होतो. शौनक स्वतंत्र बिऱ्हाड करतो व मुलांच्या ओढीने

निर्मला नव्या घरात परतते. ती सीतेप्रमाणे शुद्ध आहे असे सर्वजण म्हणतात. *उद्याचा संसार* ही शोकान्तिका आहे. बॅरिस्टर विश्राम याच्या व्यसनीपणामुळे आणि बाहेरख्यालीपणामुळे संसाराची वाताहत होते. त्याची पत्नी करुणा दुसऱ्या मजल्यावरून उडी टाकून आत्महत्या करते. *उद्याचा संसार*मधील शेवटचा संवाद गाजला. तो लिहिताना *डॉल्स हाऊस*मधील नूरा - ह्येलमरचा अखेरचा संवाद आपल्यासमोर होता असे अत्र्यांनी प्रस्तावनेत म्हटले आहे.

या दोन्ही नाटकांत अत्र्यांनी सुटाबुटातील व्यक्ती स्टेजवर आणल्या. पाश्चात्त्य वातावरण आणले. रंगभूमीवर पडदे न सोडता ' सेट ' उभारला. *उद्याचा संसार* वरील *घोस्टस्*ची छाया स्पष्ट आहे. वडिलांची पापे मुलांना भोवतात हे सूत्र अत्र्यांनी विश्राम व त्याचा मुलगा यांना लावले आहे. करुणाचे गच्चीवरून उडी मारणे आणि सोलनेसचे टॉवरवरून खाली पडणे नाटकाच्या शेवटीच येते हा योगायोग नाही. पण अत्र्यांनी इब्सेनी रचना घेतली असली तरी ही नाटके व्यक्तिरेखा, संवाद, आणि स्वीकृत मूल्ये यांच्याबाबत गडकऱ्यांच्या नाटकाच्या संक्षिप्त आवृत्त्या आहेत. खरे म्हणजे ही नाटके ' रिॲक्शनरी ' आहेत. क्रांतिवादी नसून प्रतिक्रांतिवादी आहेत. अन्याय दूर व्हावा हे ती मांडीत असली तरी प्रत्यक्षात ती पारंपरिक हिंदू मूल्यांचाच गौरव करतात. डॉ. गौतम व करुणा यांचे संबंध डॉ. रांक व नूरा यांच्या संबंधाची आठवण करून देतात तरी स्त्रीने अगतिक होऊन आत्महत्या करणे हा ' हिंदू शेवट ' ते टाळू शकत नाहीत. उल्हास हा घन:श्यामची तर विश्राम हा सुधाकराचीच आठवण करून देतात. नवे विचार व जुनी मूल्ये मानणाऱ्या नव्या जुन्या पिढीतील दोघांनाही सांभाळण्याची अत्र्यांची ही कसरत आहे. अत्रे हे पिंडानेच शोकनाट्यकार नव्हते. पुढे ते *साष्टांग नमस्कारा*च्याच दिशेने गेले व विनोदी नाटककार म्हणून गाजले. ते इब्सेनी धर्तीच्या शोकात्म नायक - नायिका निर्माण करू शकले नाहीत. आणि ही महत्त्वाची उणीव इब्सेनी पठडीतील म्हणून जी नाटके पुढे मराठीत आली त्या सर्वांतच राहिली. इब्सेनच्या ' मधल्या ' नायक - नायिकांचे वैशिष्ट्य हे की, ते आधुनिक मूल्ये घेऊन समाजाविरुद्ध उभे राहातात. त्यांचा पराभव होतो पण ते तेजाने झळाळून उठतात. व्यक्तिगत संघर्ष हा मूल्यसंघर्ष ठरतो. शोकान्तिका होते ती स्वभावातील दोषामुळे नव्हे तर या संघर्षाची गती रोखली जाऊ शकत नाही त्यामुळे. इब्सेनी बाह्यांगे मराठी नाटककारांनी उचलली पण अंतरंग त्यांना गवसले नाही, असे सर्व समीक्षक म्हणतात तेव्हा खरे म्हणजे त्यांच्यासमोर इब्सेनी नायक - नायिका असतात.

इब्सेन आणि शॉ यांच्या लिखाणातील फरक सुरुवातीपासून नीट समजून न घेतल्याने इब्सेनी नाटकाचे ' अंतरंग ' मराठी नाटककारांच्या हातून निसटले. हाती लागले ते अपवादानेच. इब्सेनी नायक - नायिका जिवंत व्यक्ती वाटतात व त्यांचा मूल्यसंघर्षही उमलतो. शॉची पात्रे शॉचे विचार बोलत राहातात. अत्रे हे बोलूनचालून

डॉ. आंबेडकरांनी म्हटल्याप्रमाणे ' मराठीचे शॉ ' होते. *घराबाहेर* आणि *उद्याचा संसार* सारखीं भडक, बटबटीत पण गंभीर नाटकेही पुढे त्यांनी लिहिली नाहीत. दुर्दैव म्हणजे इब्सेनभक्त वरेरकर यांचे नायक - नायिकाही वरेरकरांच्याच कल्पना बोलीत राहिले. ती पात्रे आणि त्यांचे संघर्ष जिवंत होण्याऐवजी ' नाटकी ' - स्टेजी ठरले. परिणामी आज वरेरकरांचे एकही नाटक रंगभूमीवर शिल्लक नाही, होत नाही.

वरेरकरांचे नाट्यलेखन १९०७ पासून चालू होते. इब्सेन आपल्याला कीर्तिकरांमुळे १८९५ पासूनच परिचित असल्याचा दावा वरेरकर करीत. पण कीर्तिकरांच्या साहित्यसंमेलनाध्यक्ष म्हणून केलेल्या महत्त्वाच्या भाषणात (१९०९) इब्सेनचा नामोल्लेखही नाही आणि वरेरकरांची इब्सेनी पठडीतील नाटके त्यांच्या *सत्तेच्या गुलामा*नंतरची म्हणजे १९२३ नंतरची आहेत. *तुरुंगाच्या दारात, करग्रहण, नवा खेळ, सोन्याचा कळस, उडती पांखरे* ही मराठीत इब्सेनी पठडीतील नाटके म्हणून प्रचलित झाली. तीन अंकी रचना, एकप्रवेशी अंक, नवे नवे सामाजिक प्रश्न (उदा. हुंडाबळी, कामगारस्थिती) नाट्यरूपाने मांडणे, दीनदुबळ्यांविषयींचा जिव्हाळा, बंडखोर स्वातंत्र्यप्रेमी स्त्रीरेखा, समाजवादी कल्पनांचा पुरस्कार, ही वरेरकरी नाटकांची वैशिष्ट्ये आहेत. [३] वरेरकरांचे संवाद आज थोडेफार संस्कृतप्रचुरच वाटतात, पण त्यांच्या काळाच्या मानाने ते सुटसुटीत व बोलीभाषेला जवळचे आहेत. स्थळ - काळाचे व घटनांचे ऐक्य हे इब्सेनी नाटकांचे वैशिष्ट्य धरून वरेरकरांनी ते *उडती पांखरे*त आणले आहे. भविष्यकाळाच्या संघर्षातून भूतकाळाची उलगड ही रिट्रॉस्पेक्टिव पद्धत मात्र ते वापरीत नाहीत.

वरेरकरांना घसघशीत यश मिळाले ते त्यांनी समस्या मांडल्यामुळे आणि ते ' प्रगमनशील ' होते म्हणून. पण ते सुरुवातीस मोलिएरच्या पठडीत होते. मोलिएर ते इब्सेन हा प्रवास करण्याऐवजी ते दोघांचा मेळ बसवीत राहिले. त्यांचा पिंडही अत्र्यांप्रमाणेच शोकनाट्यकाराचा, गंभीर आणि चिंतनशील नव्हता. भाराभर लिहिण्याचा मोह त्यांना आवरला नाही. त्यांनी इब्सेनला दैवत मानले खरे पण इब्सेनप्रमाणे केवळ नाट्यावर लक्ष केंद्रित केले नाही. प्रतिभा आणि काव्यात्मता यांची उणीव त्यांनी नाटकी प्रसंग आणि खटकेबाज संवाद यांनी भरून काढायचा प्रयत्न केला.

इब्सेनच्या *डॉल्स हाऊस*चे वरेरकरकृत रूपांतर *खेळघर* (१९६५) हे आहे आणि *वाईल्ड डक*चे रूपांतर *वनहंसी* (१९६२) हे आहे. ही रूपांतरे वाचनीय आहेत. इब्सेनप्रेमाची ज्योत अनेक नाट्यप्रेमी रसिकांच्या मनात वरेरकरांनी पेटविली याबद्दल आपण त्यांचे ऋणी राहिले पाहिजे. त्यांना पुढे गौरवार्थ पद्मविभूषण पुरस्कार मिळाला पण त्यांची नाटके मात्र दीर्घजीवी ठरली नाहीत. वाईट म्हणजे खांडेकरांपासून द. रा. गोमकाळ्यांपर्यंत अनेक समीक्षक त्यांच्या इब्सेनप्रेमाची व नवनाट्यनिर्मितीच्या प्रयत्नांची कमीजास्त प्रमाणात भंबेरीच उडविताना दिसतात. *वरेरकर आणि मराठी*

रंगभूमी या आपल्या ग्रंथात द. रा. गोमकाळ्यांनी संपूर्ण प्रकरण [४] इब्सेन आणि मामा वरेरकर हे अगदी भिन्न प्रवृत्तीचे व भिन्न प्रकारचे नाटककार आहेत हे दाखविण्यासाठी खर्ची घातले आहे. वरेरकरांच्या नाटकात गांभीर्य नाही, स्त्रीरेखांत खरे बंड नाही, जीवनाचे शोकात्म दर्शन नाही, भूतकाळाची उलगड नाही, व्यक्तिवादावर भर नाही इ. अनेक आक्षेप त्यांनी घेतले आहेत. कदाचित या प्रकारच्या समीक्षेचा धसका घेऊनच की काय वरेरकरांच्या पुढच्या पिढीतील कोणीही नाटककाराने इब्सेनशी नाते आहे हे स्पष्टपणे राखण्याचा वा सांगत राहण्याचा प्रयत्न केला नसावा.

मो. ग. रांगणेकर यांना इब्सेनी नाटककार म्हणून कोणी म्हणत नाही. खुद्द त्यांनाही इब्सेनी असण्यात रस नव्हता. पण त्यांच्या १९४२ साली आलेल्या *कुलवधू* वर मात्र मराठीतील *डॉल्स हाऊस* म्हणून कायमचे शिक्कामोर्तब होऊन बसले आहे.

*कुलवधू*ची कथा नूराच्या कथेला समांतर जाते. बेकारीग्रस्त व आजारी नवऱ्याला आधार देण्यासाठी भानुमती ही कुलीन स्त्री फिल्मी जगतात नटी म्हणून जाते व तेथे यशस्वी होते. कौटुंबिक स्थिती सुधारते पण नवऱ्याला पत्नीचे यश असह्य होते. भानुमतीच्या सत्कारात त्याला प्रेक्षकांत बसावे लागते व मग स्फोट होतो. तो भानुमतीला अद्वातद्वा बोलतो. भानुमतीही संतापते व स्त्रीमुक्तीचे विचार मांडते. आपल्या मुलांची विनंतीसुद्धा आपण मानणार नाही हे सांगून बॅग घेऊन घराबाहेर पडते. फरक एवढाच की ती बाप्पांकडे म्हणजे नवऱ्याच्याच वडिलांकडे राहायला जाते.

हे तीन अंकी ' संगीत ' नाटक असले तरी तीन अंकी ' सामाजिक ' नाटकही आहे. त्यात एक प्रवेशी अंकरचना आहे. संवादा - संवादांतून शेवटी स्फोट आहे. भानुमतीचे बंडखोर विचार सुस्पष्टपणे मांडायचा प्रयत्न आहे. पण भानुमतीच्या पाठीशी भक्कम व्यावसायिक यश आणि सासरा उभे राहिल्याने तिची शोकान्तिका दारुण ठरत नाही. नूरा आत्माविष्कारासाठी बाहेर पडते तर भानुमती यश घेऊनच. अनेक समकालीन समीक्षकांनी झोडले तरी *कुलवधू*ला अतोनात यश मिळाले. मराठी नूराची म्हणजे भानुमतीची भूमिका करणाऱ्या ज्योत्स्ना भोळे त्यांच्या पिढीच्या लाडक्या अभिनेत्री बनल्या. *कुलवधू*ची साहित्यिक गुणवत्ता पुरेशी नाही हे दाखविणे सोपे आहे परंतु *कुलवधू*त उपस्थित केले गेलेले स्त्रीमुक्तिविषयक प्रश्न आजही भेडसावतच आहेत. भानुमती त्या काळी पुरेशी प्रातिनिधिक वाटली नसली तरी आज तिच्या भावना अनेक स्त्रियांना आपल्या वाटू शकतील अशा आहेत. त्यांना जातिमर्यादा उरलेली नाही.

अर्थात रांगणेकरांनी पुढे तद्दन व्यावसायिक आणि प्रतिगामी नाटकेच लिहिली आणि त्यामुळे *कुलवधू* ' हे रांगणेकरांनी लिहिलेले पण त्यांचे नसलेले नाटक झाले ही वस्तुस्थिती डावलता येत नाही, पण रांगणेकर लोकप्रिय राहिले हेही विसरता येत नाही.

१९४१ साली काणेकरांचे *घरकुल* *डॉल्स हाऊस*चे प्रामाणिक रूपांतर म्हणून प्रकाशात आले. रंगभूमीवर ते चालले नाही. नाटकाला असलेली के. ना. काळे यांची

प्रस्तावना उद्‌बोधक ठरली. १९२७ च्या आधी पासूनच के. ना. काळे इब्सेनने भारलेले होते याची साक्ष *विश्रब्ध शारदे*च्या पहिल्या खंडातील काळे - पु. ल. देशपांडे यांचा पत्रव्यवहार देतो. पण ही प्रस्तावना नाटक रंगभूमीवर उभे राहण्यास उपयोगी ठरली नाही. प्रामाणिक रूपांतरालाही काय काय अडसर येतात, तडजोडी कराव्या लागतात. हे *घरकुल*वरून कळते. *घरकुला*तील नायिकेला डॉक्टरांना नऊवारीच्या ओच्यातून बोरे काढून द्यावी लागतात, आणि मंगळसूत्र काढून देण्याऐवजी अंगठी काढून देण्यावर समाधान मानावे लागते. पार्टी - डान्स ला येथे वेगळाच संदर्भ द्यावा लागतो आणि आजारी नवऱ्याला महाबळेश्वरला नेल्याने खर्चातील गांभीर्य खाली येते. हे रूपांतर काणेकरांचे असूनही त्यात संस्कृतप्राचुर्य कमी नाही.

४१ साली *डॉल्स हाऊस*चे आणखी एक रूपांतर आर. आर. अष्टेकरांनी केले व अहमदनगरच्या 'बागडे थिएटर' मध्ये भरपूर गर्दीसमोर आणले. हा प्रयोग गाजला तो नाटक इब्सेनचे होते म्हणून नव्हे तर स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनीच केल्याने. पण छोट्या नगरातूनही सुशिक्षित वर्गात इब्सेनविषयी थोडेफार का होईना कुतूहल होते असाही निष्कर्ष काढता येईल.

गो. के. भटांचे *गृहदाह* (१९४३) *कुलवधू*च्या शेवटाला कलाटणी देते. या नाटकाचे दहाबारा प्रयोग झाले व दोन आवृत्त्या आल्या. दोन पारितोषिकेही मिळाली. वर्तक व के. ना. काळे हे भटांचे सल्लागार होते. या नाटकात नवरी शैला ही नटी होते व गाजते. नवरा महेश त्रास सोसतो. घर तापते. शैला मुंबईत दुसरे बिऱ्हाड करते. मनस्ताप होणारा नवरा महेश अखेरीस मुलगी 'लता' घेऊन आपल्या घरी येतो. शैलाला स्कोप मिळतो. *डॉल्स हाऊस*मध्ये जसा शॉक हेलमरला बसतो तसा येथे शैलाला बसतो. नाटकाच्या अखेरीस हुंदके न आवरणारी शैला हेलमरच्या थाटात म्हणते -

'गेले ! सगळे गेले ! सगळे गेले ! ब ऽ रं !

जाता आहात तर जा ! तुमच्यावर माझं प्रेम आहे महेश ! मी तुम्हाला खेचून आणीन ! तुम्हाला माझ्याकडे यावं लागेल परत... यावं लागेल परत !...'

आणि पडदा पडतो. *कुलवधू*त नटी बाहेर पडते तर येथे नटीचा नवरा बाहेर पडतो. घर परत जुळण्याच्या सुरावर नाटक संपते. घर मोडण्यापेक्षा, नुसताच 'गृहदाह' होणारी, भांडाभांडी होऊन सामोपचाराने गोड शेवट होणारी नाटकेच पुढे निर्माण होत गेली. रांगणेकरांनी अत्र्यांच्या *घराबाहेर*च्या सुखान्ताची तळी पुढे उचलून धरली तीच लोकप्रिय झाली. ही परंपरा *प्रेमा तुझा रंग*पर्यंतच नव्हे तर, पार *असं घडलंच कसं ?* पर्यंत चालूच आहे. *घरकुल*च्या प्रस्तावनेवरून ४० - ४२ च्या आसपास *डॉल्स हाऊस*ची आणखीही दोनतीन रूपांतरे आली असावीत व त्यांचे प्रयोगही झाले असावेत असे दिसते. पण त्यांचा तलास लागत नाही.

*डॉल्स हाऊस*च्या रूपांतरांना लाभलेली चलती पाहून ह. वि. देसाई यांनी *घोस्टस्*चे रूपांतर *जळते शरीर* (१९४३) म्हणून केले. हे रूपांतर वाचले गेले असावे पण रंगभूमीवर आल्याचे दिसत नाही. ह. वि. देसाई हे वरेरकरांचे चाहते साहित्यिक होते ही लक्षात घेण्याजोगी गोष्ट आहे. हे रूपांतर प्रामाणिक आहे. त्यात पॅस्टर मॅण्डर्स आर्य समाजिस्ट होतो एवढेच. पण हे रूपांतर जिवंत वाटत नाही. संवाद पुस्तकी भाषेत आहेत. कदाचित रंगभूमीवर न येण्याचे हे एक कारण ठरले असेल.

एनिमी ऑफ दि पीपल मराठीत प्रथम आले ते १९३८ साली. *लोकांचा वैरी* हे त्याचे रूपांतर नाना खाडिलकर यांनी केले होते व नाट्यप्रयोग सांगलीला देवलक्लबने केला होता. यावेळा शंभर दीडशे प्रेक्षक उपस्थित होते. पण हे रूपांतर छापलेही गेले नाही व त्याचे पुढे प्रयोगही झाले नाहीत.

असे असले तरी, स्वातंत्र्यपूर्व काळातदेखील इब्सेनच्या इतर नाटकांची एकामागून एक रूपांतरे झाली आहेत आणि त्यातील काही रंगभूमीवर गाजली आहेत असे दृश्य दिसत नाही. रंगभूमीवर गाजली ती *डॉल्स हाऊस*च्या प्रभावाखाली लिहिली गेलेली स्वतंत्र नाटके. पण ती इतकी दणकून गाजली की स्वातंत्र्योत्तर काळात पुढे आलेले पु. ल. देशपांडे, कानेटकर, तेंडुलकर यांच्यासारखे नाटककार त्यांच्या प्रभावाखाली आल्यावाचून राहिले नाहीत. यांच्यापैकी कोणीच इब्सेनशी सुस्पष्ट नाते राखण्याचा वा जोडण्याचा खास प्रयत्न केला नाही, पण बराच काळ इब्सेनी तीन अंकी सामाजिक नाटकांची चौकटही ते दूर सारू शकले नाहीत. मराठी माणूस कोणतीही नवी गोष्ट उशीरा स्वीकारतो आणि ती सोडतानाही उशीर करतो हे खरे.

> मी लगेच ह्या सामाजिक अन्यायाचे तोंड फोडण्यास आपले हात आखूड आहेत हे जाणून आतंरजातीय विवाहावर नाटक लिहिण्याचे ठरविले तोच समाजात विवाहसंस्थेलाच सुरुंग लावण्याचा आदेश देणारी तीन अंकी नाटके निघाल्याची अफवा पसरली आणि माझ्या त्याही नाटकावर कायमचा पडदा पडला. ‘ नांदा सौख्यभरे ’ हे भरतवाक्य जुने झाले आणि सुखाने न नांदणाऱ्या जोडप्यांची नाटके लोकप्रिय झाली. नायिका बेधडक बॅग घेऊन घराबाहेर पडू लागल्या. एकदा तसले नाटक मी आमच्या हिच्या हातात पाहिले आणि घरातील बॅग कुलूप दुरुस्त करण्याच्या मिषाने बाहेर नेऊन चोर बाजारात विकून टाकून निर्धास्त झालो. त्यानंतर पुन्हा बॅग म्हणून घेतली नाही.

अशी *डॉल्स हाऊस*च्या प्रभावाखाली लिहिल्या गेलेल्या नाटकांची खिल्ली पु. लं. नी १९५० साली उडविली खरी पण ५० च्या आसपास गंभीर नाटकांच्या निर्मितीच्या संदर्भात त्या वेळच्या नव्या दमाच्या मराठी नाटककारांजवळ, दिग्दर्शकांजवळ इब्सेनला पर्यायी आदर्शही नसावा असे दिसते. पी. डी. ए. सारखी नाट्यसंस्थाही सुरुवातीस *उद्याचा संसार*च करू पाहात होती. परिणामी पु. ल. हे अत्र्यांची, तेंडुलकर हे

वरेरकरांची तर कानेटकर हे रांगणेकरांची जागा घेणारे पुढच्या पिढीतील नाटककार ठरले आणि स्वातंत्र्योत्तर काळातील सुरुवातीच्या नाट्यरसिकांनी त्यांना आनंदाने स्वीकारले.

स्वातंत्र्योत्तर काळात - नेहरूकाळात - इब्सेनचे नाटक मराठी नाटककारांनी रूपांतरित स्वरूपात आणण्याची दिशाच सोडून दिली. इब्सेनी पठडीतील नाटके - स्वतंत्र नाट्यकृती निर्माण होत राहिल्या, पण इब्सेनच्या नाटकांची रूपांतरे दिसत नाहीत. इब्सेनऐवजी पु. ल. देशपांडे, शिरवाडकर, तेंडुलकर, कानेटकर यांच्या पिढीने वाईल्ड, शॉ, बॅरी, गॉल्सवर्दी, मॉम यांसारखे इंग्लिश नाटककार रूपांतरासाठी पसंत केलेले दिसतात. हाच कालखंड म्हणजे १९४७ ते १९६० - ६५ हा कालखंड, नवकविता - नवकथा यांचा कालखंड आहे. या कालखंडातील समीक्षकांच्या नव्या समीक्षेतही इब्सेनचे संदर्भ कमी होत जाताना दिसतात. १९६२ साली, इब्सेनच्या तीन नाटकांचे अनुवाद 'युनेस्कोच्या मदतीने पौर्वात्य व पाश्चात्त्य मूल्यांच्या परस्पर आकलनासाठी आखलेल्या युनेस्कोच्या महत्त्वाच्या योजनेचा भाग म्हणून' साहित्य अकादमीने प्रसिद्ध केलेली दिसतात आणि लगोलग १९६३ साली सदानंद रेग्यांचा *ब्रान्द*चा अनुवाद प्रकाशित होताना दिसतो. अकादमीने के. ज. पुरोहित यांचा *हेल्गेलॅण्डचे चाचे*, व्यं. रा. वनमाली यांचा *भुते* आणि भा. वि. वरेरकर यांचा *वनहंसी* हे तीन अनुवाद प्रकाशित केले आहेत. अर्थात् हे अनुवाद व त्यांची प्रकाशने ही उत्स्फूर्त गोष्ट नव्हे. काम पार पाडण्याच्या पद्धतीने ते सारे झाले आहेत. पुरोहितांचा अनुवाद *तक्षशीले*सारखाच संस्कृतप्रचुर आहे. 'व्यथापूर्वक', 'विनालग्नाची', मद्याची चषकं, फिटंफाट असे मजेशीर शब्दही येतात. प्राचीन सागा वाङ्मयाची भाषा, प्राचीन संस्कृतच्या आधारानेच तरून जाता येईल हा वर्तकांचाच समज पुरोहितांनीही स्वीकारला आहे. *भुते* हा वनमालींचा अनुवाद वाईट आहे. मॅण्डर्सच्या तोंडी त्यांनी मुंबई, कलकत्ता ही शहरे दडपून घातली आहेत. हे रूपांतर नसून अनुवाद आहे हे वनमालींच्या ध्यानातून बरेच वेळा सुटले आहे. त्यामुळेच वाकडा मुरलीधर मदिरा - पांढरी का तांबडी ? भोजनगृहात जोडपे, उत्तमगृह, खंबीर चारित्र्य, चोळीचा खण, यांसारखे अनेक शब्दप्रयोग वाचकाला पचवावे लागतात. वरेरकरांचा अनुवाद *वनहंसी* हा जिवंत व वाचनीय आहे, पण त्यातही संस्कृतप्राचुर्य आहेच. ग्रेगर्स या व्यक्तिरेखेचे अचूक आकलन न झाल्याने त्याचे संवाद डळमळले आहेत. पण मूळ नाटकातील वातावरण त्यांनी बऱ्यापैकी आणले आहे.

अकादमीच्या अनुवादांच्या पार्श्वभूमीवर सदानंद रेगे यांचा *ब्रान्द*चा अनुवाद खूपच सरस आणि पद्यमय असूनही प्रवाही वाटतो. *ब्रान्द* बरोबरच तडफेने त्यांनी *पेअर ग्यून्ट*चाही अनुवाद केला असता तर मराठी साहित्यरसिक त्यांचे कायमचे ऋणी झाले असते. कारण *ब्रान्द* आणि *पेअर ग्यून्ट* या एकाच नाण्याच्या दोन बाजू किंवा एकाच

तत्त्वज्ञानाचे दोन परस्परभिन्न आविष्कार आहेत. इब्सेनचे स्व - वादी तत्त्वज्ञान *ब्रान्द*मध्ये गडद - गंभीर रूप घेते तर *पेअर ग्यून्ट*मध्ये रंगीत, हलकेफुलके रूप घेते.

स्वातंत्र्योत्तर काळात इब्सेनच्या नाटकांची रूपांतरे रंगभूमीवर मोजक्या स्वरूपात आली. *परि तू जागा चुकलासी* (१९६०) हे इब्सेनच्या *एनिमी ऑफ दि पीपल*चे काटछाट केलेले रूपांतर होय. रॉयिस्ट विचारसरणीच्या ह. रा. महाजनींनी केलेले हे रूपांतर पुस्तक रूपाने प्रसिद्ध झाले व त्याचे दहा प्रयोगही मुंबईच्या कलामंडळाने केले.

काहीसे दिशाभूल करणारे नाव व पूर्ण चुकीचे मुखपृष्ठ असले तरी नाटकात मूळ कथानकाला धक्का लावलेला नाही. पब्लिक मीटिंगचा अंक पूर्ण गाळून चार अंकच ठेवलेले आहेत. डॉ. मधुकरला (स्टोकमान) एकच मुलगी दाखविली आहे व ' योगेश्वरी ' चे उष्ण झरे दाखविल्याने नाटकात धार्मिक रंग मिसळला गेला आहे.

नाटकातील व्यक्तिरेखाटण उदा. शेटजी, नामा शिंपी; आणि संवाद - भाषा मराठी ढंगाच्या आहेत पण त्याने बाध येत नाही. खटकतो तो नाटकाचा शेवट. डॉक्टर हा वैज्ञानिक प्रवृत्तीचा नायक आहे हे डोळ्याआड करून महाजनींनी पौराणिक प्रतिमा आणि गालीबचे शेर वापरून शेवट एकदम सेंटिमेंटल केला आहे. आणि विशेष म्हणजे रॉयिस्ट असूनही बंडाची भाषा काढून टाकली आहे.

INT ने १९७४ साली आणलेले *कोंडी* हे देखील *एनिमी ऑफ दी पीपल*चे आणखी एक रूपांतर होय. अशोक शहाण्यांनी हे रूपांतर शंभूमित्र यांच्या *दशचक्र* या बंगाली रूपांतरावरून आणले आहे. पण *कोंडी*मध्ये इब्सेनने ज्या सामाजिक समस्यांची अत्यंत स्फोटक अशी हाताळणी केलेली आहे त्या स्वातंत्र्योत्तर भारतात आजही तुम्हा - आम्हांला प्रत्यही जाणवत आहेत. आम्हांला अशी आशा आहे की, ' कोंडीच्या निर्मितीच्या अन्य लक्षणीय अंगाबरोबरच इब्सेनच्या अक्षर नाट्यकृतीचा प्रखर आशय या विसाव्या शतकातही मराठी प्रेक्षकांच्या मनावर बिंबेल. ' हा INT चा अंदाज नाट्यप्रयोग उत्कृष्ट वठूनही फोल ठरला. *कोंडी* पाठोपाठ कर्मधर्मसंयोगाने शॉच्या *पिग्मेलियन* वरून पु. ल. देशपांडे यांनी केलेले *फुलराणी* INT ने आणले. *कोंडी* पडले आणि *फुलराणी* चालले. ७४ च्या आसपासदेखील इब्सेन पुनश्च रंगभूमीवर येण्याची शक्यता पुसली गेली. ज्यावर यशस्वी इंग्रजी चित्रपट निघतो तीच नाट्यकृती रूपांतरालाही निवडल्यास मराठी रंगभूमीवर यशस्वी होऊ शकते हा पु. ल. देशपांडे यांचा आडाखा नव्याने सिद्ध होऊन गेला. १९७६ मध्ये विनायक राजगुरू यांचे *मास्टर बिल्डर*चे रूपांतर *कलाकार* प्रसिद्ध झालेले होते पण ते रंगभूमीवर आले नाही. हे रूपांतर वाचनीय आहे, पण राममंदिरावर झेंडा लावण्याची कल्पना, आणि नंतरची छपरावर जाऊन झेंडा लावण्याची कल्पना, यातील दुसरी कल्पना अस्सल वाटत नाही. त्यामुळे नाटकांच्या गाभ्यातच कच्चेपणा निर्माण होतो. यासाठी दुसराच पर्याय निर्माण करावयास हवा असे दिसते. रूपांतराला राजगुरूंनी *मास्टर बिल्डर* निवडावे हे पुढचे पाऊल होय.

कळत न कळत, अप्रत्यक्षपणे इब्सेनी पठडीतील ठरू शकतात अशी अनेक नाटके स्वातंत्र्योत्तर काळात दाखविता येतील. तीन अंकी समस्याप्रधान नाटकाचा साचा आपल्या अंगवळणी पडल्यासारखा झाला आहे. आपल्या बऱ्याच नाटककारांनी इब्सेनची कुठली ना कुठली नाटके वाचलेली असतात किंवा ते जी इंग्लिश नाटके वाचतात त्यांचे नाते इब्सेनच्या नाटकांशी असते. *तुझे आहे तुजपाशी* मधील शिकारी असणारा काकाजी डेड *अवेकन*मधील ऊल्फहाईमची आठवण करून देईल तर *कधीतरी कोठेतरी*चे कथानक व संगीत इब्सेन - अभ्यासकाला *ओलाफ लिलयेक्रान्स*चे स्मरण देईल. *किनारा*वर *घोस्टस्*ची किंवा *महासागर*वर डेड *अवेकन*ची अंधुकशी सावली पडलेली त्याला आढळेल. पण असे संदर्भ फार काही सांगू शकत नाहीत. इब्सेनप्रेम मराठी साहित्यिकांत होते व आहे एवढेच फक्त म्हणता येईल.

पिलर्स ऑफ सोसायटी पासूनच्या पुढच्या नाटकांतून इब्सेनने नुसते शोकात्म नायक - नायिका रंगविले नाहीतर 'घर' या वास्तवालाच महत्त्व द्यायला सुरुवात केली. घर हे स्त्रीला कसे जखडते व दुःखी करते हे त्याने दाखविले पण घरच्या घर कसे दुःखी होते हेही त्याने दाखविले. House हा शब्द *डॉल्स हाऊस*नाटकाच्या शीर्षकातच आहे पण 'घर' हे इब्सेनच्या पुढील अनेक नाटकांचे आशयसूत्र आहे. आधुनिक जीवनात कुटुंब आणि त्याचे प्रतीक 'घर' हेच ढासळते आहे, हे मांडणारा इब्सेन हा पहिला मोठा नाटककार होय. मराठी नाटककारांनी इब्सेनी नाटकाचे हे वैशिष्ट्य नेमके उचलले आणि स्वतःच्या पद्धतीने ते 'राबविले'ही. *घराबाहेर, घरकुल, गृहपाश, गृहदाह, घरटे आमुचे छान, वेड्याचे घर उन्हात* अशी अनेक नाट्य शीर्षकेच पुरेशी बोलकी आहेत. सामान्य माणसांच्या घरातील सुखदुःखे, पडझड रंगविणे यात कमीपणा नसून किंवा कमी नाट्यात्मकता नसून ते खास आव्हानच आहे ही धारणा १९२० ते १९८७ पर्यंतच्या अनेक म्हणजे अनेक नाटककारांनी प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे इब्सनेपासूनच घेतलेली आहे. गडकऱ्यापर्यंत 'घर' हा जाणीवपूर्वक निवडलेला 'विषय' नव्हता. *उद्याचा संसार* पासून तो तसा झाला. *उद्याच्या संसारा*त एक घरच कसे नेस्तनाबूत होते हे आपल्याला पाहायला मिळते; ते *गिधाडे* पर्यंत आपण त्या दिशेने जातो. इब्सेनही 'घरा'चे विघटन कसे होते हे दाखवितो. अनेक प्रभाव तो चित्रित करतो. आपल्याकडे हे चित्रण भावविवश आणि भडक पद्धतीने होते एवढेच. आपली मूळ भारतीय एकत्र कुटुंबपद्धती चांगली होती आणि पाश्चात्त्य परकीय मूल्ये स्वीकारल्याने आपली घरे ढासळत आहेत हा आपल्या नाटककारांनी लावलेला सूर आहे. *संध्याछाया* पर्यंतचा निष्कर्ष नकळत - कळत तोच आहे.

इब्सेन आणि मराठी नाटकाचा अनुबंध हा थोडक्यात असा आहे. इब्सेन आणि मराठी साहित्य असाही अनुबंध मांडता येईल. नाट्यप्रेमी व्यक्ती जर पुरोगामी आणि बंडखोर विचारांची असेल तर तिला असे वाटेल की इब्सेनचा म्हणावा असा प्रभाव

पडला नाही कारण मराठी प्रेक्षक आणि समाजच पिंडाने सनातनी आहे परंपराप्रिय आहेत. व्यक्ती जर इब्सेनची प्रेमी व अभ्यासक असेल तर तिला असे वाटेल, की थोर वास्तववादी, काव्यात्म पिंडाचा साहित्यिक म्हणून इब्सेन मराठीत आलेलाच नाही तर निदान इब्सेनच्या साऱ्या नाटकांचे अनुवाद तरी मराठीत आणा. व्यक्ती जर परंपराप्रिय, सनातनी नाट्यरसिक असेल तर तिला असे वाटेल, की मराठीची मातीच वेगळी आहे, इब्सेनसारखी परकी उत्तरेकडील बीजे येथे मूळच धरणार नाहीत; तर शॉसारख्या विचाराच्या नाट्यरसिकांना वाटेल 'The universality of Ibsen makes his plays come home to all nations' कोण कुठल्या दृष्टीने पाहातो हे महत्त्वाचे आहे.

संदर्भ :

१. द. रा. गोमकाळे *मी पाहिलेली रंगभूमी* १९६५, पृ. ६६ ते ७१

२. के. ना. काळे यांची *घरकुल*, १९४१ ची प्रस्तावना.

३. वि. स. खांडेकर *मराठीचा नाट्यसंसार*, १९३४, आवृत्ती दुसरी १९४५ पृ. ६३ ते ६६.

४. द. रा. गोमकाळे *वरेरकर आणि मराठी रंगभूमी*, १९५८, पृ. ८० ते ११९.

५. ह. वि. मोटे (संपादित) *विश्रब्ध शारदा*, खंड १, १९७२, पृ. ३७७ ते ३८३

□

: ८ :

वेटिंग फॉर गोदो आणि महानिर्वाण

चारुदत्त भागवत

वेटिंग फॉर गोदो हे नाटक सॅम्युएल बेकेट ह्या आयरिश नाटककाराने १९५३ साली फ्रेंच भाषेमध्ये लिहिले. बेकेटची मातृभाषा इंग्रजी असली तरी मातृभाषेत न लिहिण्याचा निर्णय त्याने घेतला ह्यामागे आशयवस्तूकडे अधिक वस्तुनिष्ठ पद्धतीने बघता यावे, मातृभाषेचे भावनात्मक संदर्भ टाळून अधिक अलिप्तपणे नाट्यवस्तूची मांडणी करता यावी अशी भूमिका असू शकेल. (त्याउलट मातृभाषेच्या सर्व संदर्भांचा वापर केल्यामुळे आळेकरांच्या नाटकांना भाषिक आशयसंपृक्तता मिळाल्याचे दिसते.) मानवी प्रश्नांकडे बघण्याचा तटस्थ व अलिप्त दृष्टिकोण हे बेकेटच्या सर्वच नाटकांचे ठळकपणे जाणवणारे वैशिष्ट्य आहे. त्याच्या नाटकांमधील व्यक्तिरेखा द्विपरिमाणी, प्रातिनिधिक (types) असतात व त्यांची वैयक्तिकता नाट्यवस्तूच्या संदर्भात गौण स्वरूपाची राहते... *गोदो*चा पहिला प्रयोग तुरुंगातील कैद्यांसमोर करण्यात आला. ह्यातील बहुसंख्य प्रेक्षक वाङ्मयीन दृष्ट्या असंस्कारित, अप्रगल्भ असणारे होते हे ओघानेच आले. जीवन - मृत्यू, आशा - निराशा यांच्या सीमारेषेवरचे एकसुरी आयुष्य जगत असणाऱ्या ह्या प्रेक्षकवर्गाकडून.... *गोदो*ला उत्स्फूर्त प्रतिसाद मिळाला. ह्याच नाटकाचा (अधिकृतपणे पहिला) प्रयोग १९५५ साली 'आर्टस् थिएटर लंडन' च्या रंगमंचावर झाला. तेव्हा मात्र वेगळे चित्र दिसले. प्रायोगिक रंगभूमीविषयी आस्था बाळगणाऱ्या बुद्धिजीवी प्रेक्षकवर्गाला नाटकाने संभ्रमावस्थेत टाकले. तुरुंगातील कैद्यांमध्ये नाट्यप्रयोगाला मिळालेले यश नाटकाच्या कलात्मक मूल्याचे गमक मानावेच असे नाही. पण ह्यावरून स्पष्ट होते ती गोष्ट म्हणजे *वेटिंग फॉर गोदो*ची प्रायोगिकता ही साहित्यपरंपरेच्या संदर्भातील प्रायोगिकता म्हणता येईल. नाट्यपरंपरेच्या पार्श्वभूमीवर प्रयोग पारखणाऱ्या सुजाण प्रेक्षकांना नाटकाने गोंधळात टाकणे व तुरुंगातील 'अजाण' प्रेक्षकांच्या मनाला मात्र नाटकाचा आशय स्पर्श करून जाणे म्हणजेच प्रस्थापित साहित्यनिकषांना संभ्रमावस्थेत टाकण्याची क्षमता नाटकामध्ये आहे असा होतो. प्रस्थापित समीक्षामूल्यांना संभ्रमावस्थेत टाकणे हा प्रस्थापित नाटककाराचा एक सद्‌गुण मानला जातो. उदयोन्मुख नाटककाराला मात्र त्याचे नाटक प्रस्थापित कसोट्यांना उतरले नाही म्हणून शिव्या खाव्या लागतात. असे बरेचदा घडते. *वेटिंग फॉर गोदो* बाबत युरोपीय समीक्षकांनी कोणती भूमिका घेतली व नाटकाला समीक्षेत मान्यता कशी मिळत

गेली ह्याचा पद्धतशीर आढावा घेणे शक्य आहे.... *गोदो*चा रूपबंध मूल्यनिकषांची संभ्रमावस्था निर्माण करणारा रूपबंध आहेच पण ह्या नावीन्याबरोबरच नाट्यवस्तूचा आशय प्रभावीपणे संक्रमित करण्याची क्षमतादेखील.... *गोदो*च्या रूपबंधाला असल्याचे ५३ सालच्या पहिल्या प्रयोगावरून आपल्याला दिसते.

हा प्रयोग पाहणे जरी मराठी समीक्षकाला अवघड असले तरी सतीश आळेकरांच्या *महानिर्वाण*चा प्रयोग पाहणे सहज शक्य आहे. त्यामुळे समीक्षा नाट्यसंहितेपुरती मर्यादित न ठेवता प्रयोगाविषयी थोडेफार बोलणे सयुक्तिक ठरते. आळेकरांचे नाव महाराष्ट्रातील प्रायोगिक रंगभूमीच्या क्षेत्रात आघाडीवर असलेल्या 'थिएटर अकॅडमी'शी संबंधित आहे. ह्या नाटकमंडळीला नव्या संहिता पुरवण्याचे महत्त्वाचे कार्य आळेकरांनी सातत्याने केले. *घाशीराम कोतवाल*मुळे 'थिएटर अकॅडमी'ला उठावदार प्रयोग करण्याची ख्याती प्राप्त झाली. (ह्या एकाच नाटकाचे शेकडो प्रयोग व्यावसायिक रंगभूमीवर करीत राहणारी संस्था खऱ्या अर्थाने 'प्रायोगिक' म्हणता येईल का हा विचार करण्याजोगा प्रश्न आहे. मराठी नाटकाच्या प्रायोगिकतेची एक ठळक मर्यादा ह्यातून स्पष्ट व्हावी) ह्यामुळे प्रायोगिक व नावीन्यपूर्ण रंगभूमीकडे आकृष्ट झालेल्या चिकित्सक, जिज्ञासू प्रेक्षकवर्ग सतीश आळेकरांना पुण्यामध्ये उपलब्ध झाला. ह्या प्रेक्षकांनी आळेकरांच्या सर्वच नाटकांना साहित्यिक मान्यता दिली. १९७२ साली झालेल्या *महानिर्वाण*च्या प्रथम प्रयोगात ह्याचे पुन्हा प्रत्यंतर आले. प्रेक्षकांना परिचित असणाऱ्या पुणेरी मध्यमवर्गीय वास्तवाची उपहासात्मक मांडणी समीक्षेच्या कसोट्यांना बहुतांशी उतरल्याचे दिसले. उपरोधिक शैली, विडंबन यांतून निर्माण होणारा विनोद रुचला पण नाटकाचा आशय व नाटककराचे जीवनावरील भाष्य नेमके संक्रमित झाले नाही असे मात्र दिसले. भारतीय नाट्यशास्त्राच्या भाषेत बोलायचे तर विभाव, अनुभाव, व्यभिचारी भाव संक्रमित झाले पण ह्यांचा संयोग होऊन उभी राहणारी नाट्यवस्तू कोणती, तिचे स्वरूप काय हे आकलन झाले नाही. *महानिर्वाण*बद्दलची ही संभ्रमावस्था आशयाबद्दलची संभ्रमावस्था आहे असे म्हणावेसे वाटते... *गोदो* बाबतची संभ्रमावस्था आशयाबद्दल नसून समीक्षात्मक मूल्यमापनाची संभ्रमावस्था होती असे दिसले. प्रायोगिकतेच्या पातळीवर हा एक मोठा फरक *वेटिंग फॉर गोदो* आणि *महानिर्वाण* या नाटकांमध्ये आढळतो.

ऐतिहासिक परिस्थिती :

संहितेच्या प्रयोगक्षमतेचा बारकाव्याने विचार करणे दिग्दर्शकाच्या प्रांतात येते. पण तत्कालीन सामाजिक परिस्थितीवर प्रयोगाचे यशापयश अवलंबून असते. एवढेच नाही तर साहित्यकृतीची जडणघडण सामाजिक विचारप्रवाह आणि विशिष्ट वाङ्मयीन परंपरांमुळे ठरत असते. ह्या पार्श्वभूमीवरच नाट्यकृती स्वीकारली किंवा नाकारली जाते, तिचे आकलन प्रेक्षकांकडून केले जाते व तिचे समीक्षात्मक मूल्यमापन होते. ही

सामाजिक परिस्थिती सतत बदलती असल्याने ऐतिहासिक दृष्टिकोणातून समीक्षकाने साहित्यकृती समजून घेतली पाहिजे. वाङ्मयीन परंपरा व सांस्कृतिक संदर्भ ही दोन परिमाणे मिळाली तर असे आकलन करणे समीक्षेला साध्य होईल. ऐतिहासिक दृष्टीने *वेटिंग फॉर गोदो* (१९५३) व *महानिर्वाण* (१९७२) ह्या दोन्ही नाटकांबद्दल एकदोन मोजकीच विधाने इथे करायची आहेत.... *गोदो* व *महानिर्वाण* या दोन्ही नाटकांना महायुद्धोत्तर काळातील दोन नवनाट्ये असे म्हणता येईल. जीवनाच्या विसंगतींचे उपहासात्मक चित्रण करणारी दोन अंकी नाटके म्हणता येईल. व्यस्ततावादी नाट्यकृती (Absurd plays) असे त्यांचे बारसे केल्याने त्या अधिकाधिक जवळ आल्याचे जाणवेल. पण महायुद्धाची दूरान्वयाने जाणीव झालेला संयुक्त महाराष्ट्र आणि युद्धात प्रत्यक्ष होरपळून निघालेला युरोप यांच्या सामाजिक परिस्थितीची तुलना करणे दुरापास्त ठरावे इतकी ही परिस्थिती वेगळी आहे. ह्याशिवाय वाढत्या औद्योगीकरणामुळे व नागरीकरणामुळे व्यक्तिमत्वाच्या होणाऱ्या ऱ्हासाचे जे भान युरोपीय साहित्यात (व समाजजीवनात) ५० सालापूर्वीच स्पष्टपणे व्यक्त झाले होते, त्याचा पुसटसा कानोसा महाराष्ट्राला मर्ढेकरांच्यानंतर नुकता कुठे येऊ लागला होता. जीवनाच्या यांत्रिकीकरणावरचे सॅम्युएल बेकेटचे भाष्य व सतीश आळेकरांचे भाष्य यांच्यात ही मोठी तफावत आहे. उत्क्रांतीच्या वेगवेगळ्या टप्प्यांवरील सामाजिक जीवनाचे हे चित्रण आहे. एवढेच नव्हे तर, ज्या माध्यमातून हे चित्रण केले आहे त्या नाट्यमाध्यमाच्या उत्क्रांतीच्या वेगवेगळ्या टप्प्यांवर आळेकर आणि बेकेट हे दोघे नाटककार उभे राहिले आहेत. इथे सोईसाठी भारतीय म्हणण्याऐवजी ' मराठी साहित्यपरंपरा ' व सर्व युरोपीय भाषांची ' युरोपीय परंपरा ' असे दोनच साहित्यप्रवाह गृहीत धरले तरी चालतील (ह्या गृहीतकृत्याच्या मर्यादा उघडच आहेत).

वाङ्मयीन परंपरा :

लेखकाच्या सर्जनशीलतेला वाङ्मयीन परंपरेचे मौलिक परिणाम कळत नकळत मिळत राहते. कलाकृतीची जडणघडण लेखकाच्या सर्जनशीलतेइतकीच वाङ्मयीन परंपरेवर अवलंबून असते. ह्याचा विचार केला तर असे वाटते की, आशयवस्तू संक्रमित करण्याची कलाकृतीची क्षमता विशिष्ट साहित्यप्रकार लेखकाच्या संस्कृतीत कितपत रुजलेला आहे त्यावर अवलंबून असणार. नाटक हा प्रयोगक्षम ह्या अर्थाने समाजाभिमुख साहित्यप्रकार आहे असे असल्याने नाट्यपरंपरेचा विचार नाटकाच्या रूपबंधाच्या बाबतीत विशेष महत्त्वाचा ठरतो. युरोपीय नाट्यपरंपरा आणि मराठी नाट्यपरंपरा यांच्यात सांस्कृतिक रुजलेपण लक्षात घेता एक मोठा फरक दिसतो. युरोपीय परंपरा ही ख्रिश्चन धर्माच्या परंपरेतून सलगपणे विकसित होत आली. चर्चमध्ये जनसंपर्कासाठी करण्यात आलेल्या ' मिरॅकल व मोरॅलिटी ' नाट्यप्रवेशांचा धार्मिक विधींशी घनिष्ठ संबंध होता. प्रेक्षकांचे श्रद्धाकेंद्र असणाऱ्या धार्मिकतेतून ह्या परंपरेचा उगम झाला.

मध्ययुगानंतर पडलेल्या ग्रीक नाट्याच्या प्रभावामुळे हा मूलस्रोत खंडित झाला नाही असेही म्हणता येईल. किंबहुना (भाषेच्या बाबतीत घडते त्याप्रमाणे) विविध प्रवाहांना समाविष्ट करून ही परंपरा अधिकाधिक समृद्ध व सर्वंकष होत गेली.

सर्वसमावेशकता हे मराठी नाट्यपरंपरेचे एक अंग मानले तरी मराठी नाट्यपरंपरा युरोपीय परंपरेइतकी प्राचीन नाही. कीर्तन व तमाशा हे लोककलांचे मूलस्रोत आणि समीक्षेत मान्यता मिळाली ती नाट्यपरंपरा, या मराठीच्या बाबतीत विलगच राहिल्या. आंग्लाळलेल्या स्वदेशी समीक्षकांनी अव्वल इंग्रजी काळात संस्कृत नाटकांचा गौरव केला, आजच्या समीक्षकांनी व नाटककारांनी लोकनाट्याची रचनासूत्रे नव्याने वापरात आणली. हे झाले तरी मराठी नाटकाची प्रतिष्ठित परंपरा महाराष्ट्राच्या संस्कृतीत नवखी (व युरोपीय परंपरेशी तुलना करता) परकीय परंपराच राहिली. संस्कृत नाटकांवर बेतलेली पौराणिक नाटके काय किंवा युरोपीय नाट्याने प्रभावित झालेली 'समस्याप्रधान' नाटके काय आजच्या काळाच्या दृष्टीने हे दोन्ही प्रकार लोकजीवनापासून सारखेच दुरावलेले, उसने आविर्भाव आणणारे वाटतात. संस्कृत नाट्यपरंपरा भौगोलिक दृष्ट्या जवळची असली तरी आजच्या वास्तवात कालबाह्य व पाश्चिमात्य परंपरेइतकीच परकीय किंवा 'यावनी' वाटते ह्याचा उल्लेख देशीवाद्यांकरिता मुद्दाम करावासा वाटतो. *वेटिंग फॉर गोदो* मधील हावभावांमधून व्यक्त होणारा कृतिप्रधान विनोद ज्या सहजतेने सर्कसमधील विदूषकी विनोदपरंपरेशी नाते जोडतो ते ही पार्श्वभूमी लक्षात घेतली म्हणजे हे स्वाभाविक वाटते. गंभीर प्रसंगाला विनोदाचे परिमाण देण्यासाठी आळेकरांच्या नाटकातील व्यक्तिरेखा अशा सहजतेने तमाशातील सोंगाड्याचे रूप धारण करू शकणार नाहीत. हा व्यक्तिगत आविष्काराचा भाग आहे. तितकाच नाट्यपरंपरेचा प्रभाव आहे. सर्कस, चार्ली चॅप्लीन व त्याचे विनोदाच्या सुवर्णयुगातील (Golden Age of comdey मधील) हेरॉल्ड लॉइडसारखे पूर्वसूरी यांचा कारुण्यगंभीर विनोद बेकेटच्या नाटकात सहजतेने विकसित होतो. लोककलांकडे इतक्या सहजतेने धाव घेणे मराठी नाट्यपरंपरेत अनुस्यूत नाही. त्यामुळे अर्वाचीन मराठी नाटके लोककलांपेक्षा पुस्तकी वाङ्मयीन परंपरेला आपलेसे करतात. ह्या नाटकांवर कधी गडकऱ्यांचे शब्दलालित्य तर कधी संगीत नाटक परंपरा वगैरेंचा पुस्तकी प्रभाव पडल्याचे जाणवते. ह्या पार्श्वभूमीवर *महानिर्वाण*मधे आळेकरांनी केलेला कीर्तनप्रकाराचा, भजनी परंपरेचा यशस्वी वापर ऐतिहासिक दृष्ट्या उल्लेखनीय वाटतो.

सांस्कृतिक संदर्भ :

सांस्कृतिक संदर्भांची व्याप्ती खरे तर आवाक्याबाहेरची आहे पण सांस्कृतिक दृष्ट्या महत्त्वाच्या असणाऱ्या धर्मविषयक संदर्भांचा विचार फक्त ह्या लेखात करायचा आहे. *वेटिंग फॉर गोदो* आणि *महानिर्वाण* ही दोन्ही नाटके मानवी आशा - निराशांचा, साफल्य - विफलतेचा खोलवर शोध घेण्याचा प्रयत्न करतात. त्यामुळे दृश्य मानवी

जीवनापलीकडे जाण्याचा वेध दोन्ही कलाकृतींना आहे... *गोदो*मधील व्यक्तिरेखांचे स्थलकालाचे परिणाम गहाळ झाले आहे. गोदोची प्रतीक्षा करणे हे एकच ध्येय त्यांच्या आयुष्यात बाकी आहे आणि गोदो म्हणजे मूर्तिमंत प्रश्नचिन्ह. तो कसा दिसतो ? कधी येणार आहे ? आज येणार का उद्या ? आज आणि उद्या म्हणजे तरी काय ? संध्याकाळी येणार असे म्हणाला पण ही संध्याकाळ आहे का ? वगैरे अनुत्तरित प्रश्न विचारण्यात, चालून पाय दुखतात म्हणून बूट काढण्यात, ते शोधण्यात, पुन्हा बांधण्यात ह्या व्यक्तिरेखा काळ व्यतीत करतात. अशा ह्या सद्य: वास्तवापलीकडे काय असेल ह्याचा विचार करीत असताना बेकेटच्या व्यक्तिरेखा धार्मिक संकल्पनांची चर्चा करतात. तीही गाजर कुरतडत असताना. तितक्याच सहजतेने आणि विमनस्कपणे ही चर्चा त्यांच्या दैनंदिन वास्तवाचा एक भाग बनून जाते. ख्रिस्त, त्याचे आत्मसमर्पण, आत्मक्लेश, पश्चात्ताप, क्षमाशीलता, मानवी समता आणि बंधुभाव वगैरे संकल्पना आज नीरस बनून गेल्या आहेत. हवापाण्यासारखे बोलण्याचे किरकोळ विषय म्हणून नाटकातील संभाषणात त्या डोकावतात. असे जरी असले तरी नाट्यवस्तूला ह्या संकल्पनांमुळे एक वैश्विक परिमाण सहजतेने मिळून जाते. उदाहरणार्थ नाटकाच्या आरंभीच येणारे I confess, You're merciless हे दोन शब्द (अधोरेखिते माझी) 'I confess' चे नाटकाच्या संदर्भात 'खरे सांगू ?' असे मराठी भाषांतर करावे लागेल व 'You're merciless' चे भाषांतर 'दुष्ट आहेस' असे होईल. संभाषणाच्या ओघात येणाऱ्या ह्या शब्दांना इंग्रजीच्या भाषिक आकृतिबंधात अनेक धार्मिक अर्थच्छटा आहेत. ह्या शब्दांच्या आत्मपरीक्षण, कबुलीजबाब, पापक्षालन, क्षमायाचना वगैरे अर्थच्छटा नाटकाच्या इंग्रजी पाठ्यात अनुस्यूत आहेत. असे संदर्भ वारंवार नाटकात येतात व केवळ भाषिक परंपरेपुरता आणि भाषांतर व्यवहारापुरता हा प्रश्न मर्यादित रहात नाही.

युरोपीय आणि अर्वाचीन मराठी वाङ्मयाचे वाचन करताना हे एक वैशिष्ट्य प्रकर्षाने जाणवते. युरोपीय वाङ्मयातील पुरोगामी व क्रांतिकारक ठरलेल्या अनेक साहित्यकृतींना ख्रिश्चन धर्माच्या मूलभूत संकल्पनांची चौकट उपयुक्त ठरलेली आहे. ह्या मूलभूत संकल्पनांची वैधता तपासत असताना किंवा ह्या संकल्पनांचे पुनरुज्जीवन करीत असताना सद्य: वास्तवाची नव्याने मांडणी करणे युरोपीय लेखकाला शक्य होते.

डी. एच. लॉरेन्ससारखा कादंबरीकार, टी. एस. एलियट हा कवी किंवा ख्रिस्तोफर फ्रायसारखा नाटककार आपल्या साहित्यकृतींना ख्रिश्चन धर्माच्या संकल्पनाव्यूहाचे एक वेगळे अर्थवाहित्व प्राप्त करून देऊ शकतो. साहित्यकृतींच्या आकृतिबंधाला पूरक किंवा आधारभूत असे हे परिणाम असते व त्यामुळे साहित्याचा आशय संक्रमित करणे सोपे होते. उदाहरणार्थ डी. एच. लॉरेन्सचे *रेनबो* आणि *विमेन इन लव्ह* हे कादंबरीद्वय वाचताना बायबलच्या जुन्या व नव्या कराराचे पाठ्य आशयाला समृद्ध करीत राहते. बायबलवर भाष्य करणे हा लेखकाचा हेतू नाही किंवा धर्मग्रंथांची आठवण करून

देण्याचा जाणीवपूर्वक प्रयत्नही नाही. भावविश्वाचा एक अविभाज्य भाग म्हणून ही धर्मप्रणीत विश्वरचना साहित्यातून व्यक्त होते. साहित्यविश्वाला अधिक प्रगल्भ बनवते. युरोपीय साहित्याला अशा प्रकारे मिळालेले धर्माचे अधिष्ठान एखाद्याच कलाकृतीत, अपवादाने आढळते असे नाही. मराठी साहित्याच्या तुलनेत हे प्रमाण लक्षणीय मानावे इतके जास्त आहे. धर्मसंकल्पनांच्या पायावर अधिष्ठित असणाऱ्या अशा किती कलाकृती अर्वाचीन मराठी साहित्यात आपल्याला सापडतात ? मर्ढेकर किंवा ग्रेस अशी एकदोन नावे पटकन डोळ्यांसमोर येतात आणि ही दोन्ही नावे कविताकारांची आहेत. (ग्रेसच्या कवितेची आर्तता ख्रिस्ताच्या प्रतिमेतून बऱ्याचदा प्रकट होते. वैयक्तिक दृष्ट्या काही उत्कट भावपुंज ख्रिस्ताच्या प्रतिमेत कवीला एकवटलेले दिसतात. सामाजिक संदर्भ असलेल्या संस्थात्मक धर्मभावनेशी कवीचा संबंध पोचत नाही असे जाणवते. मर्ढेकरी कवितेच्या धर्मभावनेबद्दल असेच विधान थोड्याफार फरकाने करता येईल. सामान्य व्यस्थेबद्दल वाटणारी विषमता तिथे तुकारामाच्या व्यथेशी कवीचे नाते जोडते. ही दोन्ही उदाहरणे काव्यातील झाली.) वैयक्तिक उत्कटता (लिरिसिझम) हे मराठी साहित्यातील धर्मभावनेचे व सश्रद्धतेचे प्रमुख वैशिष्ट्य दिसते. सांस्कृतिक संदर्भात याचे सापडणारे एक कारण म्हणजे ख्रिश्चन धर्म व हिंदू धर्म यांच्या धर्मसंहितांमधील फरक. ख्रिश्चन धर्माचा जसा बायबल हा अधिकृत धर्मग्रंथ आहे तशी हिंदू धर्माची संहिता कोणती, तर चार वेद, उपनिषदे व भगवद्गीता असे सर्वसाधारणपणे सांगितले जाते. ह्याशिवाय बौद्ध व जैन धर्मासारख्या कित्येक विचारधारांना हिंदू धर्माने समाविष्ट करून घेतले. सर्वसमावेशकता व सहिष्णुता ही हिंदू धर्माची वैशिष्ट्ये विवेकानंदांनी अभिमानाने परदेशात सांगितली. पण ह्याचीच दुसरी बाजू म्हणजे संकल्पनावैविध्य व सुस्पष्ट आकृतिबंधाचा अभाव. ह्या वस्तुस्थितीचा दूरगामी परिणाम साहित्यात दिसून येणे ही अत्यंत स्वाभाविक गोष्ट आहे. धर्मश्रद्धांची एकजिनसी, एकसंध रचना ख्रिश्चन लेखकाला साहित्यनिर्मितीची पार्श्वभूमी म्हणून लाभू शकते. ह्या संकल्पनाव्यूहाच्या संदर्भात ती कलाकृती आकलन होणे वाचकांना सोपे जाते कारण ती धर्मप्रणीत रचना वाचकवर्गाच्या चांगली परिचयाची असते. विसाव्या शतकात युरोपमध्ये धर्माचे अधिष्ठान झपाट्याने कमी झाले तरी धर्मसंहितेशी समाजाचा परिचय - धर्मपाठ्य एकच एक असल्याने - हिंदू धर्माच्या तुलनेत अधिक घनिष्ठ राहिला आहे असे म्हणता येईल. साहित्यप्रकारांच्या निर्मितीमागील धर्म हा घटक तौलनिक समीक्षेने विचारात घेणे आवश्यक आहे. *वेटिंग फॉर गोदो*चे विश्लेषण करीत असताना धर्मसंकल्पनांचे अधिष्ठान असणारा युरोपीय साहित्याचा प्रमुख प्रवाह विसरून समीक्षकाला चालणार नाही. त्या धर्मसंकल्पना कोणत्या स्वरूपात साहित्यामध्ये व्यक्त होतात तेही लक्षात घेणे महत्त्वाचे आहे... *गोदो*मधील धार्मिक संबंध लक्षात आले तर सबंध नाट्यवस्तूचे प्रतीकात्मक विश्लेषण करावे असा मोह मराठी समीक्षकाला स्वभावतः पडू शकेल. कारण प्रतीकात्मकतेशिवाय आलेले धार्मिक संदर्भ मराठी साहित्यपरंपरेला अपरिचित

वाटतील. दलित कवितेमधील अश्वत्थामा किंवा मध्यमवर्गीयांचा ययाती यांचा प्रतीकात्मक वापर लक्षात घेतला तर हा मुद्दा अधिक स्पष्ट व्हावा. *वेटिंग फॉर गोदो* हे जीवनातील व्यस्ततेचे रूपक करणे एवढेच त्यातील धार्मिक संकल्पनांचे कार्य आहे. ह्या रूपकात्मतेचा विचार एकूण नाट्यवस्तूच्या आकलनास महत्त्वाचा ठरतो नाहीतर गोदो = गॉड, वृक्ष = ज्ञानवृक्ष, पोझो व त्याचा गुलाम = हेरॉड राजाचा रथ अशी बीजगणिती विश्लेषण पद्धती अस्तित्वात येते व संहितेची ओढाताण करून अर्थाचा अनर्थ घडतो. प्रस्तुत नाटकाबाबत हे घडू नये म्हणून वाङ्मयीन परंपरा आणि त्यातून व्यक्त होणारे सांस्कृतिक संदर्भ, त्यांचे नेमके स्वरूप लक्षात घ्यायचे आहे.

ह्या सांस्कृतिक पार्श्वभूमीचे नाटकावर दिसणारे दोन परिणाम उल्लेखनीय वाटतात. एक म्हणजे दोन्ही नाटकांत वेगवेगळ्या म्हणजे दोन्ही नाटकांच्या कथानकांची वेगळ्या धर्तीने होणारी उत्क्रांती. महानिर्वाण ह्या शीर्षकावरूनच स्पष्ट होते की मृत्यू हा त्या नाटकाचा केंद्रबिंदू आहे. नायकाच्या मृत्यूपासून नाटकाची सुरुवात होते आणि नाटकाचे कथानक त्याच्या तेराव्यापर्यंत कालानुक्रमे उलगडत जाते. मृत्यू हा नाट्यकृतीचा केंद्रबिंदू असणे व कथानकाची एकदिशात्मक (Linear) मांडणी ह्या अपघातात्मक बाबी नसून त्यांना प्रातिनिधिक वैशिष्ट्ये मानावे असे वाटते कारण ह्या गोष्टी सांस्कृतिक पार्श्वभूमीशी निगडित आहेत. *वेटिंग फॉर गोदो*मध्ये मृत्यू प्रत्यक्ष घडत नाही, नीरसतेच्या परिपाक म्हणून नाट्यवस्तूच्या पार्श्वभूमीला 'बॅकड्रॉप' प्रमाणे राहतो. शिवाय...*गोदो*चे कथानक कालानुक्रमे उत्क्रांत होत नाही, नाट्यवस्तूची रूपकात्मकता अधिक परिपूर्ण करत जाते. पहिल्या अंकात एक दिवस, वेळ संध्याकाळ तर दुसऱ्या अंकात त्यानंतरचा दिवस (संध्याकाळ) असे असले तरी, कथानकाची घटनात्मक उत्क्रांती होऊच शकणार नाही हे सत्य विरोधाभासाने ठसवण्यासाठी नाटकामध्ये दिवस उलटलेला दाखवला आहे. नाट्यरचनेची ही सूत्रे परत एकदा आपल्याला धार्मिक संकल्पनाव्यूहाच्या उपलब्धतेकडे घेऊन जातात कारण जीवनाचा वैय्यर्थ शोधण्याचा एक प्रयत्न म्हणून धर्मसंस्थेचे आकलन करता येते (सामाजिक नीतिमत्तेची जोपासणी करणे हे त्यातून उद्भवणारे धर्माचे दुसरे कार्य). धर्मसंकल्पनांचे महत्त्वाचे अंग म्हणजे ऐतिहासिक व सामूहिक संदर्भ स्वभावत:च त्यांना प्राप्त होतात. दृश्य वास्तवापलीकडे जाऊन जीवनाचा वैय्यर्थ शोधण्याचा बेकेटचा प्रयत्न *वेटिंग फॉर गोदो*मध्ये उपलब्ध धर्मसंकल्पनांमुळे साध्य होतो. ह्याचबरोबर नाट्यवस्तूला चिंतनशीलतेचे परिमाण मिळते. आत्मभानाच्या एका अवस्थेकडून दुसऱ्या अवस्थेकडे कथानक उत्क्रांत होऊ शकते. ही उत्क्रांती भावस्थितीची उत्क्रांती असल्याने घटनाक्रमाची कालान्वये उत्क्रांती गौण महत्त्वाची ठरते. ह्याउलट लेखकाला जीवनाची सर्व अर्थपूर्णता व काव्यात्मकता मृत्यूच्या संकल्पनेत एकवटली आहे असे वाटते. ह्या अर्थाने मृत्यू नाट्यवस्तूचे केंद्र बनतो व मृत्यू ह्या मध्यवर्ती घटनेला दुय्यम व्यक्तिरेखा कसा प्रतिसाद देतात ते विविध

घटनांमधून मांडण्यासाठी नाटकाचे कथानक तेरा दिवसांच्या कालखंडातून पुढे सरकत राहते. *वेटिंग फॉर गोदो* आणि *महानिर्वाण* ह्या दोन नाटकांतील ही व्यक्तिगत गुणवैशिष्ट्ये प्रातिनिधिक ठरवण्याचा अशा प्रकारचा प्रयत्न धाडसाचा आहेच कारण येथील विधानांची व्याप्ती सर्वेक्षण करून तपासून घेतलेली नाही. वैयक्तिक वैशिष्ट्यांपासून प्रातिनिधिकतेपर्यंत जाण्याची एक दिशा निर्देशित करणे एवढाच प्रयत्न आपल्याला इथे संकल्पनात्मक पातळीवर करायचा आहे.

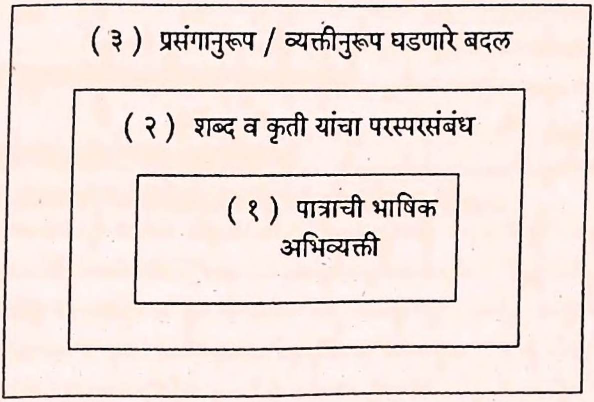
दोन्ही नाटकांच्या वैयक्तिक गुणवैशिष्ट्यांची चर्चा 'भाषिक आकृतिबंधाचा' विचार करताना थोडी सविस्तरपणे करता येईल.

भाषिक आकृतिबंध :

आशय आणि अभिव्यक्ती ह्या दोन दृष्टिकोणांतून साहित्याकडे बघण्याची पद्धत समीक्षेत रूढ आहे. साहित्य वगळता इतर कलांमध्ये अभिव्यक्तीपासून आशय वेगळा काढणे कठीण जाते. त्यामुळे ही पद्धत साहित्यसमीक्षेत जास्त रुळलेली आहे असे दिसते. उदाहरणार्थ सांगीतिक आशयाबद्दल न बोलता घराण्यांच्या चिकित्सेकडे संगीत समीक्षक सहसा वळताना दिसतात व घराण्यांचा संबंध मग आशयाशी जोडला जातो. थोड्याफार फरकाने हीच गोष्ट अन्य कलाप्रकारांबाबत घडत असावी. भाषा हे साहित्यकृतीचे साधन/माध्यम तर आहेच, तसेच ते साध्य म्हणूनही आशयाशी संबंधित आहे. ह्या दोन्ही गोष्टी सूचित करण्यासाठी 'भाषिक आकृतिबंध' हा प्रयोग सुचतो. 'अभिव्यक्ती' शब्दामधून हे दोन्ही अर्थ नेमके सूचित होत नाहीत. पर्यायी शब्द म्हणून फॉर्म/घाट ह्या अर्थी रूपबंध किंवा आकृतिबंध हे शब्द प्रचलित आहेत पण ते रूपवादी समीक्षेशी निगडित आहेत व त्यातून उद्भवणारे कलेच्या स्वायत्ततावादाचे प्रश्न टाळावेत म्हणूनही 'भाषिक आकृतिबंध' असा जोड शब्दच वापरणे बरोबर वाटते.

भाषिक आकृतिबंध म्हणजे भाषाशास्त्रीय विश्लेषण नव्हे. नाटकाचा आशय किंवा मध्यवर्ती कल्पना, व्यक्तिरेखा, कथानक वगैरेंची मांडणी भाषेतूनच होते. ह्यांचे स्वरूप भाषेतून कळते व त्यांचे परस्परसंबंध भाषेतूनच व्यक्त होतात. ह्या सर्वसाधारण अर्थाने भाषिक रूपबंधाचा विचार आपल्याला करायचा आहे. भाषाशास्त्रीय विश्लेषणापेक्षा हा विचार वेगळा असणार कारण कथानकाचे अंकांमध्ये विभाजन, कृतींमधून भाषेवर करण्यात आलेले भाष्य वगैरे गोष्टी नाट्यरचनेच्या तांत्रिक बाबी आहेत असे म्हणून भाषाशास्त्रीय विश्लेषणाच्या दृष्टीने दुय्यम महत्त्वाच्या ठरतील. पण ह्या साऱ्यांचा परामर्श घेणे ही क्रिया भाषिक आकृतिबंधाच्या विचारात गृहीत धरलेली आहे. नाटकाच्या भाषिक आकृतिबंधाचा आराखडा स्थूलमानाने काढणे शक्य आहे. हा आराखडा ढोबळ आहे कारण भिन्न व्यक्तिरेखांच्या, घटनांच्या संदर्भात भाषेच्या अर्थछटा बदलत राहतात व कथानकाच्या उत्क्रांतीचा अप्रत्यक्ष परिणाम भाषेवर उमटतो. अशा प्रकारच्या गोष्टी ह्या आराखड्यात दर्शविलेल्या नाहीत. नाटकातील भाषिक अनुभव संक्रमित

होण्याचे तीन मुख्य मार्ग निर्देशित करण्यासाठी हा आलेख काढायचा आहे. *वेटिंग फॉर गोदो*च्या भाषिक आकृतिबंधाचे मर्म दुसऱ्या पद्धतीच्या भाषिक अनुभूतीमध्ये आहे, *महानिर्वाण*च्या विश्लेषणाला पहिली व तिसरी अनुभव पद्धती विशेष महत्त्वाची वाटते.



भाषिक आकृतिबंध

*वेटिंग फॉर गोदो*च्या भाषिक आकृतिबंधात हावभाव आणि कृती यांच्या संदर्भाला अनन्यसाधारण महत्त्व आहे. पात्रांची भाषिक अभिव्यक्ती आणि त्यांना अनुलक्षून केलेले हावभाव यांच्या विरोधाभासामधून कथानकाची प्रगती आणि नाट्यवस्तूची उभारणी होते. उदाहरणार्थ पहिल्या अंकाच्या सुरुवातीसच 'एस्ट्रॅगॉन : मी चाललो. (काहीच हालचाल करीत नाही).' किंवा अंकाचा पडदा पडतानाचे वाक्य 'व्लादिमिर : चला, आपण जाऊ आता (दोघेही हालचाल करीत नाहीत).' विचार आणि कृती यांच्यातील अखंडत्व गमावलेले हे दोन मित्र प्रथमपासूनच एकमेकांना दुरावले आहेत. पहिल्या व दुसऱ्या अंकाच्या शेवटी, दिवस संपल्यावर, स्वतंत्रपणे मार्गक्रमण करायचे असे ते ठरवतात. पण त्यांना पुन:पुन्हा एकत्र आणणारा अपघात म्हणजे गोदोची प्रतीक्षा (गोदो हे कशाचेही प्रतीक नसून प्रतीक्षेचे ध्येय, आशा - आकांक्षांचे मूर्त स्वरूप असलेली एक प्रतिमा आहे असे आपण म्हटलेच). झाडाखाली थांबा, मी शनिवारी येतो असा निरोप त्याने पाठवला होता. व्लादिमिरने त्याची नोंद करून ठेवली आहे (तो कागद त्याला सापडत नाही), 'एस्ट्रॅगॉन' (अत्यंत कावेबाजपणे) पण कोणता शनिवार ? आणि शनिवार हे नक्की कशावरून ? रविवार का नाही ? (थांबतो) किंवा शुक्रवार ?' थांबण्याचे ठिकाण ओळखावे म्हणून ही पात्रे प्रेक्षागृहात निरखून पाहतात. 'चांगलं ठिकाण आहे (थांबून) जाऊया इथून' दलदलीची जागा आहे,' असे प्रेक्षागृहाला उद्देशून म्हणतात. भाषिक अभिव्यक्तीला

कृतींचा संदर्भ देण्याचे काम काही ठिकाणी अगदी तपशीलवारपणे लेखकाने केले आहे तर काही वेळा पूर्णपणे दिग्दर्शकावर सोडून दिले आहे. उदा. व्लादिमिरला उद्देशून ‘ एस्ट्रॅगॉन जरा डोकं वापरायचा प्रयत्न कर की ’ (व्लादिमिर आपले डोके वापरतो) भाषिक अभिव्यक्तीला अर्थगर्भ नसल्याचे अशा संदर्भांवरून स्पष्ट होते. त्याऐवजी अर्थपूर्ण वाटणाऱ्या वाक्याची मर्यादा स्पष्ट व्हावी अशीही कृतींची योजना काही वेळा दिसते. ह्या गोदोच्या प्रतीक्षेला आपण जखडले गेलो आहोत असे एस्ट्रॅगॉन म्हणतो. त्यानंतर पोझो व त्याला दोरीने शब्दश: जखडलेला त्याचा गुलाम लकी (ह्या नाटकातील उरलेल्या दोन) व्यक्तिरेखा प्रवेश करतात. दोघा मित्रांना उद्देशून ‘ पोझो (थांबून) : तुम्हीदेखील मनुष्यच आहात. (चष्मा लावतो),

असं मला दिसतंय त्यावरून वाटतं (चष्मा काढतो) ’ ‘As far as one can see’ ह्या मूळ वाक्याला चष्मा घालण्याकाढण्याचा संदर्भ मिळतो तेव्हा पोझोची दृष्टी अधू असण्याची शक्यता जाणवते व म्हणून त्याच्या बोलण्याचा नेमका उलट अर्थ असू शकेल हे सूचित होते. पोझो हा अधू दृष्टीचा हुकूमशहा, कवी, जाहीर भाषणे ठोकणारा वक्ता, सहृदय भांडवलदार वगैरे काहीतरी होऊ पाहतो आहे. ह्या सर्व भूमिका वठवण्याचा त्याचा प्रयत्न अर्धवटच यशस्वी होतो ह्याची जाणीव पहिल्या अंकात, पोझोची भाषिक अभिव्यक्ती व कृती यांच्यातील विरोधाभासामुळे संक्रमित होते. त्याचा चाकर लकी हा करमणुकीचा कार्यक्रम म्हणून नृत्य करू शकतो व त्यानंतर ‘ विचार करून दाखवू शकतो. ’ अशी आज्ञा मिळते तेव्हा लकी एक लांबलचक भाषण करतो. ह्या एका भाषणाखेरीज पहिल्या अंकातील सर्व वाक्ये संक्षिप्त विधाने आहेत. विचार करीत असताना लकी काही भाववाही शब्द व तात्त्विक सिद्धांतांना स्पर्श करतो परंतु ह्यांची सुसूत्रता त्याच्या मांडणीत नसल्याने विनोद उत्पन्न होतो. सांस्कृतिक संदर्भांच्या नीरसतेवरील बेकेटचे हे भाष्य थोडेफार इंग्रजीत उद्धृत करण्याचा मोह टाळता येत नाही. सुसूत्र भाषिक अभिव्यक्तीकडे पाहण्याचा नाटककाराचा दृष्टिकोणही भाषणाच्या ह्या काही अवतरणावरून स्पष्ट व्हावा.

> *Given the existence as uttered forth in the pubilc works of Puncher and wattmann of a personal God quaquaquaqua with white beard quaquaquaqua outside time without extension who from the heights of divine apathia divine athambia divine aphasia loves us dearly with some exceptions for reasons unknown but time will tell and suffers like the divine Miranda with those who for reasons unknown but time will tell are plunged in torment plunged in fire whose fire flames if that continues and...*

इत्यादी इत्यादी हे कंटाळवाणे भाषण थांबवण्याचा एकमेव मार्ग पोझोला माहीत आहे. तो सांगतो की, त्याची हॅट काढा. कारण हॅट डोकीवर घातल्याशिवाय लकीला विचार करता येत नाहीत. ही कळसूत्री चिंतनशीलता मग थांबवली जाते. लांबलचक औपचारिक निरोप घेऊन पोझो लकीसह निघून जातो (लकीला गुलाम म्हणून विकण्यासाठी तो मुळात चाललेला असतो). पहिल्या अंकाला शेवट होतो तो रात्र पडल्यामुळे कारण गोदो (म्हणे) रात्री येणार नसतो, अधूनमधून आकाशाकडे पाहत दिवस असल्याची खात्री पात्रे करीत असतात. शेवटी अकस्मात अंधार होतो, चंद्र सरसर वर चढतो व तारे चमकू लागतात. प्रतीक्षेचा एक दिवस इतर अनेक दिवसांप्रमाणेच संपतो. पहिल्या अंकातील भाषिक अभिव्यक्ती व यांत्रिक हालचाली यांच्यामुळे पात्रांचे साम्य प्रतीक्षागृहात तिष्ठत राहणाऱ्या उतारूंशी असल्याचा भास होतो.

दुसऱ्या अंकाची सुरुवात व्लादिमिरच्या गाण्याने होते. आशय असा की 'भूक लागली म्हणून कुत्रा स्वयंपाकघरात गेला. त्याने पावाचा चुरा पळवला. स्वयंपाक्याने त्याला हाणलं तर तो मेला. म्हणून मग सारे कुत्रे जमा झाले आणि त्यांनी थडगं खणलं. थडग्यावर त्यांनी काव्य लिहिलं तर 'भूक लागली म्हणून कुत्रा स्वयंपाकघरात गेला, त्याने पावाचा चुरा पळवला' वगैरे, वगैरे संपूर्ण गोष्ट. मृत्युलेखाच्या शेवटी आपण गोष्ट पुन्हा सांगितली, त्यात पुन्हा कुत्र्याचा मृत्यू, मग मृत्युलेख, त्यात पुन्हा गोष्ट अशा धर्तीने हे चक्र चालू राहणार. हा विचार येऊनच की काव्य व्लादिमिर गायचा थांबतो. रेग्यांच्या पक्ष्याच्या गाण्यातील पक्ष्याप्रमाणे ही गोष्ट अनंतकाळ चालू राहील. *वेटिंग फॉर गोदो* चा पहिला अंक व दुसरा अंक यांचे नाते अशाच स्वरूपाचे असल्याचे जाणवते. जणू काही हे दोन अंक परस्परांसमोर उभे केलेले आरसे आहेत व त्यात चित्रित केलेल्या घटना म्हणजे विशिष्ट मानवी परिस्थितीची अनादि अनंत प्रतिबिंबे आहेत. पहिला व दुसरा अंक परस्परांना प्रतिबिंबित करतात ह्या दृष्टीने प्रतिबिंबित चित्रे (mirror images) म्हणून *गोदो*च्या दुसऱ्या अंकातील प्रसंगाकडे पाहावेसे वाटते. कथानकाच्या ह्या मांडणीला आता आपण कथानकाची दोन अंकात विभागणी व त्यातील विरोधाभास तपासून पाहात आहोत. दुसऱ्या अंकातील प्रतिमा पहिल्या अंकाच्या उलट प्रकारच्या असल्याने दुसऱ्या अंकात कथानक 'परावर्तित' होते असे शब्दशः म्हणण्याचा मोह पडतो. एकदिशात्मक नसलेली, 'रूपकात्मक मांडणी' असे आपण ह्यापूर्वी म्हटले. पोझो दुसऱ्या अंकात येतो तो आक्रमक नसून ठार आंधळा झालेला आहे, कोसळला तर मदतीशिवाय उभा राहू शकत नाही. पहिल्या अंकात विचार मोठ्याने करून दाखवणारा लकी दुसऱ्या अंकात मुका माणूस आहे. पोझो पहिल्या अंकात वारंवार घड्याळ्यात बघतो, हास्यास्पद ठरावे इतक्यांदा आपल्या प्रत्येक विधानाला तास - मिनिटांच्या संदर्भ चौकटीत बसवतो. दुसऱ्या अंकात त्याचे काळाचे परिमाण पूर्णपणे नष्ट झाले आहे. ह्याउलट व्लादिमिर व एस्ट्रॅगॉन ह्या मित्रद्वयीला काळाचे परिमाण

नव्याने मिळाले आहे. कथानकाच्या संदर्भात आपण एक दिवस पुढे गेलो आहोत ह्याची त्यांना सारखी जाणीव होते - प्रेक्षकांशी सुसंवाद घडावा म्हणून हे आवश्यकच आहे! दृष्टी गमावलेला पोझो (टायरीसिअॅसप्रमाणे) द्रष्टा पुरुष बनला असण्याची शक्यता ते थोड्या कुचेष्टेने व्यक्त करतात आणि ही भूमिका वठविण्याचा पोझोचा प्रयत्न दिसतो.

पात्रांची भाषिक अभिव्यक्ती आणि कृती यांतील विरोधाभास पहिल्या अंकात जाणवला तसा दुसऱ्या अंकात जाणवत नाही कारण त्यातून अर्थविहीनता दर्शविण्याचे कार्य पहिल्या अंकात परिपूर्ण झाले आहे. दुसऱ्या अंकात व्लादिमिर व एस्ट्रॅगॉन व्यावसायिक करमणूककारांचे (Music Hall Comedians चे) रूप धारण करतात. संभाषणाचे एक सूत्र पकडून अनेक विषयांवर बोलत राहणे व हे करत असताना श्रोतृवृंदाला कंटाळा येत नाही हे कटाक्षाने पाहणे असे ह्या कामाचे स्वरूप. आपले प्रतीक्षेचे ध्येय (अगर दिवसाची अखेर) साध्य होईपर्यंत रंगभूमीवर कार्यक्षम राहणे असे भाषिक अभिव्यक्तीचे इथे स्वरूप असल्याचे जाणवते. नाटकात प्रथमच व्लादिमिर तीन गंभीर व दीर्घ भाषणे बोलतो. आयुष्यात सारेच अपघातात्मक आहे व गोदोची वाट पाहणे एवढीच निश्चिंती त्यामुळे वाटते, असे तो एकदा बोलतो. दुसऱ्या भाषणात दिवसाची आणि पर्यायाने प्रतीक्षेची मुदत संपत आली आहे असे घोषित करतो. तिसऱ्या भाषणात हॅम्लेटची मृत्युदर्शी भूमिका आपल्या शब्दात तो कथानकाच्या उत्क्रांतीचा अप्रत्यक्ष परिणाम म्हणून ही भाषणे पाहावीत. पहिल्या अंकातील अर्थविहीनतेच्या पार्श्वभूमीवर ही भाषणे नव्याने परिणाम साधतात. वास्तवाच्या अंतिमतेचे तीव्र भान ह्या वाक्यांमधून अलिप्तपणे व्यक्त होते. ‘ रिदम ’ किंवा लयतत्त्वाची व्याख्या ‘ सर्जनशील केंद्राचे नियमित पुनरुद्भवन ’ ह्या शब्दांत श्री. अशोक रानडे यांनी केलेली आठवते. *वेटिंग फॉर गोदो*चे दुसऱ्या अंकात जाणवते ते लयतत्त्व म्हणजे ‘ आपण गोदोची वाट पाहात आहोत ’ हे वाक्य. अभिजाततावादाला रुचेल अशी भाषेची नियोजनबद्ध रचना *गोदो* मध्ये प्रत्ययास येते. नाटकाची प्रमुख रचनासूत्रे ह्या भाषिक आकृतिबंधाच्या संदर्भात आकलन करून घेता येतात. यांचे अधिक तपशीलवार विवेचन करण्यापेक्षा *महानिर्वाण*ची मुख्य रचनावैशिष्ट्ये कोणची ते पाहणे ह्या ठिकाणी जास्त महत्त्वाचे आहे. फक्त प्रश्नाचा उल्लेख शेवटी करावासा वाटतो. गोदोची वाट पाहणे निष्फळ आहे असे बेकेटला म्हणायचे आहे का ? त्याचे उत्तर म्हणून आयुष्य एकाकी व वैफल्यजनक असले तरी गोदोची प्रतीक्षा करण्यावाचून दुसरे समर्थन मानवी अस्तित्वाला नाही असे बेकेटला सूचित करायचे असावे. गोदोची प्रतीक्षा निष्फळ ठरत आली असली तरी ती अवाजवी किंवा गैर आहे असा सूर नाटकात उमटलेला दिसत नाही. त्यामुळे *वेटिंग फॉर गोदो* धार्मिक नाटक आहे असेच म्हणावे लागेल.

महानिर्वाणची धार्मिकता ही अस्तित्वाच्या पातळीवरील धार्मिकता नसून भावनात्मक, काव्यात्मक पातळीवरील धार्मिकता आहे. त्या धर्मभावनेची अभिव्यक्ती

भाऊराव ह्या कथानायकापुरतीच (म्हणजे 'प्रोटॅगनिस्ट' पुरतीच) मर्यादित राहते. नाटकाच्या प्रारंभीच ह्यांचा मृत्यू घडतो व अंत्यसंस्कारांची वाट पाहणारे भाऊराव कीर्तनकाराचा वेश परिधान करून रंगमंचावर येतात. पारंपरिक स्मशानभूमीत जळण्याची त्यांची इच्छा हा *महानिर्वाण* भाषिक उत्कटतेचा, काव्यात्मकतेचा केंद्रबिंदू आहे. अत्याधुनिक स्मशानभूमीला उद्देशून कथानायक म्हणतो, '...अरे हे कसले स्मशान ? जिथल्या चितेवर पडल्यापडल्या वाडवडिलांच्या देहाचा अंगारा फासल्याचे समाधान मिळते, ते खरे स्मशान. जिथे पडल्यावर डोळे मिटल्यावर डोळ्यातला गारवा मिळतो आणि आजोळी असल्यासारखं वाटतं ते खरे स्मशान...टेंडर भरून बांधलेल्या सिलिकॉनच्या भट्टीत मला जळायचं नाही.'

कथानायकाच्या भाषिक अभिव्यक्तीचे सर्जनशील केंद्रस्थान म्हणून ह्या वाक्यांकडे पाहता येईल. मृत शरीरापासून कथानायकाने अलिप्त होणे ही महत्त्वाची घटना नाटकाच्या प्रारंभीच घडते, हे नाट्यवस्तूचे एक मुख्य गृहीतकृत्य आहे. भाऊराव ह्या मध्यमवर्गीय मराठी व्यक्तिरेखेला वास्तव जीवनात आधिभौतिकतेचे परिमाण उपलब्ध नाही. त्यामुळे कथानायकाचे आधिभौतिक ध्येय मृत्यूशी - विशेषकरून अंत्यसंस्कारांशी - पूर्णपणे निगडित राहते व हे अंत्यसंस्कार सर्व तपशिलांसह महानिर्वाणच्या पहिल्या अंकात येतात. कथानायकाचा देह, त्या देहाविषयी त्याची मरणानंतरही उरलेली आसक्ती व त्या देहावर दुय्यम व्यक्तिरेखांनी केलेले भाष्य, त्या मृत देहाचे क्रियाकर्म वगैरे भाग भौतिकतेच्या मर्यादा पुनःपुन्हा स्पष्ट करून देतात. ह्या तपशिलांच्या पलीकडे जाऊन पोहोचण्याचे ध्येय देहामधून वेगळे झालेल्या कथानायकाच्यापुढे शिल्लक राहते. पण वास्तव जीवनाच्या अपरिहार्य मर्यादा त्याच्या अंत्यसंस्कारांना पडतात व त्याचे हे स्वप्न साकार होऊ शकत नाही. दुसऱ्या अंकात त्याच्या मुलाला काळाबाजार करावा लागतो - भांडवलशाही जीवनपद्धतीला अनुसरून स्मशानरक्षकाला लाच दिली जाते व मगच भाऊरावांचा मुडदा जुन्या स्मशानात जाळला जातो. ह्याबरोबरच कथानकाची पूर्तता होते.

मध्यवर्ती व्यक्तिरेखेची उत्कट भाषिक अभिव्यक्ती हे *महानिर्वाण*च्या भाषिक आकृतिबंधाचे पहिले महत्त्वाचे वैशिष्ट्य आहे. नाटकातील दुय्यम व्यक्तिरेखा (मयत नसल्याने) वास्तव जीवन जगत आहोत व ह्या व्यक्तिरेखांकडून कथानकाच्या पूर्ततेला अडथळा येणे स्वाभाविकच आहे. प्रसंगानुरूप आणि व्यक्तीनुरूप भाषिक अभिव्यक्तीत होणारे बदल हे *महानिर्वाण* चे दुसरे ठळक वैशिष्ट्य. कथानायकाची कीर्तनाच्या आख्यानातील भाषा, 'आमची सोय जरा बघणे' हे चालकऱ्यांचे विधवेला केलेले कुत्सित (पुणेरी ?) आवाहन किंवा पिंडदान करण्यास आलेल्या तिऱ्हाइतांची खास लोकव्यवहाराची भाषा हे वेगवेगळे भाषिक नमुने नाटकाच्या आशयसूत्राचा महत्त्वाचा भाग बनतात. ह्या सर्व भाषिक शक्यता आळेकरांनी समर्थपणे हाताळल्या आहेत.

उदाहरणार्थ स्मशानात भेटलेल्या द्वयीशी बोलताना भाऊरावांचा मुलगा म्हणतो, ' अयू ! भनभन नाय पाहिजे. आमची मोनापली आहे. पिंडाला आम्हीच लागतो. पोपट वगैरे नाही चालत. शिवीन नाहीतर उडून जाईन. उडू का ? लावा दर्भाचा ' (ह्या प्रसंगात नाना काळा कोट घालून कावळा म्हणून प्रवेशित झालेला आहे). दुय्यम पात्रांच्या वास्तव भाषाशैलीचे वैविध्य भाऊरावांच्या भाषिक अभिव्यक्तीला उठाव देते. कीर्तनकाराच्या रूपातील कथानायक आणि नाटकातील इतर पात्रे यांच्यातील भाषिक संबंध सतत बदलत राहतात व त्यातून आशयवस्तू विकसित होत जाते. ह्या भाषाशैलींच्या विरोधाभासातून वास्तव अंतिम नाही पण त्याच्या मर्यादा अटळ आहेत ह्याची जाणीव तीव्रतेने *महानिर्वाण*मध्ये व्यक्त होते. खुद्द भाऊरावदेखील ह्या नियमाला अपवाद नाहीत. त्यांची काव्यमय भाषणे वास्तव संदर्भांनी सतत ' पंक्चरलेली ' आहेत. उदाहरणार्थ मेल्यावर काय दिसते तर एक रस्ता दिसतो, खूप पाऊस पडतो आहे, रस्त्यावर शेवाळं माजलंय, पाय ठरत नाही ही काव्यमय अभिव्यक्ती होईल. हे सांगत असताना आळेकरांचा नायक मात्र ' खूप पाऊस पडलाय म्हणजे बहुधा चेरापुंजीचा रस्ता दिसतोय ' असे म्हणतो किंवा संसाररथाचे एक चक्र मोडले आहे, यमरूपी अर्जुन भेटल्यावरच तुला मुक्ती मिळेल असे पत्नीला सांगितल्यावर भाऊराव म्हणतात...' म्हणून म्हणतो डार्लिंग ह्या मृत देहाला फक्त अंत्यसंस्कार मिळण्याचा अवकाश की चंद्रावर जाणाऱ्या रॉकेटच्या गतीसमान मला मुक्ती मिळेल. (अधोरेखिते माझी). मानवी आकांक्षेची विफलता दाखवण्यासाठी भाषा व कृती यांच्यातील विरोधाभासाचा वापर *वेटिंग फॉर गोदो* मध्ये केला असल्याचे आपण पाहिले. *महानिर्वाण* मध्ये हा परिणाम शाब्दिक विरोधाभासातून साधलेला आहे. कृतींचा वापर मुख्यत: भाषिक अभिव्यक्तीची अतिरंजित स्वरूपात अतिशयोक्तिपूर्ण मांडणी व्हावी म्हणून केलेला आहे. ह्याची पुष्कळ आकर्षक उदाहरणे देता येतील. पण तिरडी बांधण्याच्या प्रसंगात चाळकऱ्यांनी केलेले कामटी नृत्य, खोळंबलेल्या मंडळींच्या गाण्याच्या भेंड्या, मुलाची वाट पाहण्यासाठी एकाने (प्रयोगाच्या बाबतीत बोलायचे तर ' अर्ध्याने ') शिडीवर चढून दुर्बिणीतून निरीक्षण करणे, सांत्वन करणाऱ्या लोकांना चुकवण्यासाठी मुलांनी खेळलेल्या आट्यापाट्या ही काही उदाहरणे देण्याचा मोह टाळता येत नाही. भाषिक अभिव्यक्तीपुरतेच बोलायचे झाले तर पत्नीला चक्कर आली म्हणजे मृतात्म्याने कांदा आणणे वर्ज्य, बर्फ आणून माझ्या देहाला ताजा ठेवा ही मृतात्म्याची विनंती वगैरे संदर्भ मृत्यूची अनुभूती अधिकाधिक गडद बनवतात.

*महानिर्वाण*च्या आशयसूत्राची मांडणी पहिल्या अंकात यशस्वीपणे झाली आहे. (मुळात आळेकरांनी पहिला अंकच लिहून नाटक पूर्ण केले होते असे समजते !) ह्याची कारणे भाषिक आकृतिबंधाच्या यशस्वी रचनेशी, लेखकाच्या कलात्मक जाणिवेशी जोडता येतील. पण इतकीच महत्त्वाची कारणे सांस्कृतिक संदर्भात सापडतात.

सामाजिक/सामूहिक परिणाम असणारे विधी (communal rituals) म्हणून अंत्यविधींचे स्वरूप महाराष्ट्राच्या संस्कृतीत आजही अबाधित राहिले आहे. असे परिमाण असणारे इतर विधी काळाच्या ओघात अधिक झपाट्याने लुप्त होत चालले आहेत. मात्र मयतीत घ्यावा लागणारा सहभाग, तिरडी बांधण्याचा सोहोळा, स्मशानापर्यंतची विधिपूर्वक करण्यास येणारी वाटचाल वगैरे 'कर्मक्रिया' आपल्या समाजजीवनास सुपरिचित अशा आहेत. ह्यांची अतिरंजित स्वरूपात, विडंबनात्मक शैलीत होणारी मांडणी साहजिकच यशस्वी होते. नाटक हा 'Performing art' ह्या अर्थाने सामाजिक संदर्भ असणारा प्रयोगक्षम कलाप्रकार आहे. अशा साहित्यप्रकारात सामूहिक संदर्भ असणाऱ्या विधींचे अनन्यसाधारण महत्त्व आहे असे वाटते. किंबहुना ग्रीक नाट्याचा तत्कालीन संदर्भात विचार केला तर नाट्य हा एक सामूहिक विधी असल्याचे परिमाण त्या नाटकाच्या अभिव्यक्तीचे व परिणामकारकतेचे एक महत्त्वाचे अंग असल्याचे लक्षात येते. हे परिमाण *महानिर्वाण*च्या पहिल्या अंकात प्राप्त झाल्याने पहिला अंक यशस्वी होतो असे म्हणावेसे वाटते. दुसऱ्या अंकातील प्रारंभीचा भाग चांगला वठला असल्याचे कारण म्हणजे पिंडदानाच्या विधीचे सांस्कृतिक अधिष्ठान ह्या प्रवेशाला आहे असेही आपल्याला पुढे जाऊन म्हणता येईल.

वडिलांच्या मृत्यूनंतर कर्ता पुरुष म्हणून घरची जबाबदारी मुलावर नव्याने येऊन पडते. आळेकरांच्या शैलीत बोलायचे तर तेराव्याचे जेवण घालण्यापर्यंत साधारणत: कर्ता पुरुष म्हणून मुलाकडे बघण्याचा प्रघात आहे. हे काम नाना कसे पार पाडतो त्याचे चित्रण महानिर्वाणच्या दुसऱ्या अंकात येते. म्हणून अंकाच्या सुरुवातीलाच सूत्रधार म्हणून *महानिर्वाण*चे आख्यान सांगण्याची जबाबदारी नाना स्वत:कडे घेतो. कीर्तनाचा वसा मुलाने आपल्याकडे घेणे कीर्तनपरंपरेपुरते स्वाभाविक असेल परंतु नाटकाचे आशयसूत्र विस्कळीत होण्याला इथून सुरुवात होते कारण भाऊरावांच्या ऐवजी नाना हा नाटकाचा केंद्रबिंदू होऊ लागतो. हे घडणे पहिल्या अंकातील आशयसूत्रात अनुस्यूत नाही. सांस्कृतिक संदर्भाचे पहिल्या अंकातील अधिष्ठान दुसऱ्या अंकात उरत नाही व नानाच्या वैयक्तिक अनुभवांना पुस्तकी परंपरेकडे धाव घ्यावी लागते. अशा रीतीने हॅम्लेटचा संदर्भ कथानकाला पुढे ढकलण्यासाठी नाटककाराला वापरावा लागतो. आईला दिसलेला सूट व काळा चष्मा घातलेला डावीकडून तिसरा कोण ? हॅम्लेटने बापाच्या मृत्यूचा रहस्यभेद करण्यासाठी जसा नाट्यप्रयोग करून पाहिला तसे आपण ह्याला तेराव्याच्या जेवणावळीत ओळखून काढू शकतो का ? वगैरे दृष्टीने नाटकाचा कथानायक (नायक क्रमांक दोन) विचार करू लागतो. हा गौप्यस्फोट ज्या मनोविश्लेषणात्मक पातळीवर केला आहे ती मनोविश्लेषणात्मकता आगंतुक आणि विसंगत वाटल्याशिवाय रहात नाही. भाऊरावांच्या देहाचे विघटन होऊ लागले आहे. त्याचे बोट दारात अडकून तुटते, घूस मेल्यासारखी दुर्गंधी सुटते, पण त्यांनाच कोट व

काळा चष्मा घालून आलेले पाहिल्यावर आईच्या मनातील रिकामी चौकट तात्पुरती तरी भरली जाते. त्या प्रसंगापूर्वी हृदगत सांगताना आई म्हणते... ' मग कसली दगदग नाही. घरकाम नाही. जणू काय मी त्या साऱ्यांपासून नाहीतर हे सगळे एकदम नाहीसंच झालंय आणि मी आणि माझा डावीकडून तिसरा, लांबसडक रस्त्यांनी पळत चाललो आहोत. पण वाटतं पळताच येणार नाही. रस्ता फार निसरडा झालाय '... ह्या पद्धतीची उत्कट भाषिक अभिव्यक्ती फक्त भाऊरावांच्या व्यक्तिरेखेशी सुसंगत आहे कारण त्यांचे महानिर्वाण चालू आहे. नाटकाचा केंद्रबिंदू नानापासून सरकत आता आईपर्यंत जाईल किंवा काय अशी थोडा वेळ भीती वाटू लागते. आशयसूत्राचा विस्कळितपणा व त्याचा आकृतिबंधावर झालेला दुष्परिणाम सांगून *महानिर्वाण*चे मूल्यमापन करून टाकणे सोपे आहे. ह्या विस्कळितपणाची जोखीम पत्करून नाटककार काय साध्य करू पाहतो ह्याचा विचारही करणे महत्त्वाचे ठरेल. हॅम्लेटचा विडंबनात्मक पद्धतीने येणारा संदर्भ उपरा म्हणता येईल पण दुसऱ्या अंकाला परिमाण आणणाऱ्या इतर संदर्भांमधून आळेकर एक नवे सांस्कृतिक परिमाण प्रस्थापित करू पाहतात. मराठी साहित्याच्या परंपरेच्या दृष्टीने हे परिमाण महत्त्वाचे आहे व त्याचा विचार करणे नाटकाच्या साहित्यसमीक्षेचे एक आवश्यक काम आहे.

कलात्मक म्हणून गणना न झालेल्या चित्रपट - संस्कृतीच्या संदर्भांचा आळेकरांनी *महानिर्वाण*च्या दुसऱ्या अंकात केलेला वापर महत्त्वाचा आहे. ' घराचा होणारा हिंदी पिक्चर संपवणे ' हे दुसऱ्या अंकातील कथानायकाचे कर्तव्य आहे. ' कधीकधी वाटतं माझा टारझन होऊन जावा भाग १ ते १५.' ह्या प्रकारच्या संदर्भातून सांस्कृतिक जीवनाच्या आधुनिक परिमाणांचे आपले भान आळेकर व्यक्त करीत आहेत असे वाटते पिंजरा हा लोकप्रिय चित्रपट किंवा बहिणाबाईंच्या काव्यात्मक अभिव्यक्तीची चित्रपटातून करण्यात आलेली सवंग मांडणी, घाऊक भावगीते व नव्याने उद्भवलेली ' ताईभाऊ ' संस्कृती ह्यांचा विडंबनात्म वापर करणे म्हणजे आजच्या लोकजीवनाच्या नव्या परिभाषेला आपलेसे करणे असेच नव्हे का ? ह्या अर्थाने सर्वच कलाप्रकार अधिकाधिक self - conscious - आत्मचिकित्सक बनत चालले आहेत असे पाश्चिमात्त्य वाङ्मयाकडे पाहिल्यावर वाटते. ही नवी दिशा मराठी नाट्यामध्ये फक्त आळेकरच शोधत आहेत (व ह्या दिशेने वाटचाल करून व्यावसायिक रंगभूमीवर आता प्रवेश करीत आहेत). कानेटकरी, कोल्हटकरी धर्तीचे स्वप्नरंजन ते करत नाहीत किंवा तेंडुलकरी चलाखीने ' आपण काहीतरी मनोविश्लेषणात्म व कलात्मक पाहात आहोत ' अशी प्रेक्षकांची दिशाभूलही करीत नाहीत. आपण राहतो ते एक गाव व त्याचे आजचे सांस्कृतिक वास्तव यांची जाणीव आळेकरांच्या नाटकातून व्यक्त होते. ती व्यक्त करीत असताना आळेकर आकृतिबंध वगैरे संकल्पनांशी तडजोड करत नाहीत. मराठी नाटकाच्या उत्क्रांतीच्या दृष्टीने ही गोष्ट उल्लेखनीय आहे. □

: ९ :

ब्रिटिश रोमँटिसिझम आणि मराठी कविता : एक तौलनिक परिप्रेक्ष्य

अविनाश सप्रे

१. रोमँटिसिझमला मराठीमधे निर्भरवाद, स्वच्छंदतावाद, सौंदर्यवाद असे प्रतिशब्द रूढ आहेत. या शब्दातून रोमँटिसिझम या वादसंकल्पनेच्या एकेक अर्थच्छटा व्यक्त होतात असे वाटल्यामुळे रोमँटिसिझम हा मुळचाच शब्द प्रस्तुत लेखात सर्वत्र वापरला आहे.

२. हा लेख म्हणजे या विषयाचे संपूर्ण विवेचन नव्हे. विचाराची एक दिशा कशी असू शकेल हे दाखवून द्यावे एवढा मर्यादित हेतू या लेखामागे आहे.

३. मराठी वाङ्मयाच्या इतिहासात हे विवेचन रेमंड विल्यमस्‌ने *कल्चर अँड सोसायटी* या आपल्या ग्रंथात म्हटल्याप्रमाणे,

> *That the art of period is closely and necessarily related to the prevalent way or we and farther that, in consequences, aesthefic, moral and social Judgements are closely interrelated.*

ही भूमिका स्वीकारून केलेले आहे. एकोणिसाव्या शतकात रोमँटिसिझमचा जोप्रभाव मराठी काव्यावर निर्माण झाला, त्याच्या प्रक्रियेचा ऊहापोह या लेखात केला आहे. या प्रक्रियेसाठी सर्वसाधारणत: १८५८ ते १९२० पर्यंतचा कालखंड विचारार्थ घेतला आहे.

(२)

ब्रिटिश रोमँटिसिझमचा मराठी काव्यावर झालेला प्रभाव आणि परिणाम ही अर्वाचीन मराठी साहित्यातील एक अत्यंत महत्त्वाची घटना आहे. या प्रभावामुळे मराठी काव्याला एक वेगळे आणि आधुनिक वळण लागले असे आपण मानतो. मराठी काव्यात हे जे नवे मन्वंतर अवतरले त्याचे अग्रदूत म्हणून केशवसुतांचा उल्लेख केला जातो. त्यांच्या बरोबरच गोविंदाग्रज, बालकवी, भा. रा. तांबे, रे. टिळक इत्यादी कवींनाही मराठी काव्यात रोमँटिसिझमची प्रस्थापना करणारे कवी म्हणून मानले जाते. त्यांच्या आगेमागे लिहिणारे चंद्रशेखर, रेंदाळकर, बी हे कवीही या नव्या प्रभावाची दखल घेताना

दिसतात. या कवींचे काव्य म्हणजे नव्या रोमँटिसिझमचा आविष्कार होय हे मत आता मराठी साहित्यात प्रस्थापित झाले आहे. असे असले तरी एका भाषिक संस्कृतीत (म्हणजे इथे मराठी) निर्माण होणाऱ्या सर्जनशील साहित्यावर जेव्हा दुसऱ्या भाषिक संस्कृतीतील (म्हणजे इंग्रजीतील) सर्जनशील साहित्याचा प्रभाव पडतो तेव्हा नेमके काय घडते ? कोणती प्रक्रिया कार्यरत असते ? या प्रश्नाबद्दल म्हणावे तेवढ्या नेमकेपणाने मराठीत विचार झाला आहे असे दिसून येत नाही. खूपसे गृहीत धरूनच लिहिले वा बोलले जाते. थोडेसे विषयांतर करून एक उदाहरण घेऊ. आपण केशवसुतांचा विचार करताना एका बाजूला त्यांना आगरकरी विचारांचे मानतो आणि दुसऱ्या बाजूला रोमँटिसिझमचे पुरस्कर्तेही मानतो. आता, आगरकर हे जडवादी विचारसरणी मानणारे, मिल्, स्पेन्सर इत्यादींना आदर्श मानणारे होते आणि पाश्चात्त्य रोमँटिसिझम हे तर जडवादाविरुद्ध उभे राहिलेले बंड होते. मग केशवसुत - आगरकर - रोमँटिसिझम यांची संगती कशी लावायची ? आणि हीच जर आपल्या साहित्यातील वस्तुस्थिती असेल, तर तिचा अन्वयार्थ कसा लावायचा ? तेव्हा, प्रभाव तपासणे म्हणजे दोन भाषेतल्या कवींच्या काव्यातून वरवर दिसणारी साम्यस्थळे बघणे नव्हे. आणि अशा साम्याच्या आधारावर ' बालकवी हे महाराष्ट्राचे वर्डस्वर्थ आहेत ' अशी विधाने करणे म्हणजे निखळ उथळपणा होय. दोन भाषिक संस्कृती जेव्हा एकमेकांसमोर थेटपणे सामोऱ्या येतात, तेव्हा निर्माण होणारी परिस्थिती गुंतागुंतीची असते. म्हणून सर्जनशील साहित्य निर्मितीच्या संदर्भातला प्रभाव एकास एक अशा स्वरूपाचा असत नाही हे भान साहित्याचा तौलनिक अभ्यास करताना ठेवणे आवश्यक असते. हे भान जर का सुटले तर केली जाणारी विधाने वरवरची, भाबडी, एकांगी बनू लागतात, आणि सर्व विचार थेट सरळरेषेत केला जातो. साहित्यातील प्रभावसंकल्पनेचा विचार करणारी तौलनिक अभ्यासशास्त्राची पद्धती आता भारतात चांगल्या तऱ्हेने मूळ धरू लागली आहे, आणि या अभ्यासपद्धतीच्या आधारे रोमँटिसिझमसारखी एक अत्यंत महत्त्वाची वादसंकल्पना इंग्रजी व मराठी काव्याच्या संदर्भात तपासणे महत्त्वाचे ठरणार आहे.[१] पाश्चात्त्य जगात अशा तऱ्हेचा तौलनिक अभ्यास सातत्याने होत राहिला आहे. (उदाहरणार्थ, लिलियन फ्यूर्स्टचे *Romanticism in Perspective: A Comparative study of Romantic Movement in England, France and Germany* किंवा तिचेच *Contours of European Romanticism* ही पुस्तके) अशा अभ्यासपद्धतीचे काही नमुनेही उपलब्ध आहेत. (उदाहरणार्थ, हॅरॉल्ड ब्लूमचे *The Anxiety of Influence* आणि *Map of Misreading* किंवा क्लाडिओ गिलनचे *Liturature As a System* हे ग्रंथ) अशा उपलब्ध पद्धतीमुळे आपल्या विचारांना प्रेरणा आणि दिशा निश्चितच मिळत असली तरी त्यांचा वापर मराठीच्या संदर्भात जशाचा तसा करता येणार नाही हेही आपण लक्षात ठेवले पाहिजे. असे म्हणण्याला खास असे कारण आहे. जर्मन साहित्याचा

इंग्रजीशी असलेला अनुबंध किंवा फ्रेंच साहित्य आणि इंग्रजी साहित्य यांचा तौलनिक विचार करताना या भाषिक संस्कृती एका व्यापक अशा युरोपीय संस्कृतीच्या अंतर्गत वावरणाऱ्या असल्यामुळे त्यांचे परस्परांशी असलेले अनुबंध काही समान धाग्यांनी निर्माण केले आहेत आणि त्यांचा एकमेकांवर होणारा परिणामही उभयपक्षी स्वरूपाचा आहे हे लक्षात घ्यावे लागते. एका व्यापक स्वरूपाच्या बायबल संस्कृतीने युरोपियनांची जडणघडण केली आहे. ख्रिश्चानिटीचा एक भरभक्कम आणि समान आधार या संस्कृतीला लाभला आहे. विज्ञानाच्या क्षेत्रात सातत्याने होत असलेल्या मूलभूत शोधामुळे वैज्ञानिक प्रगतीचा रेटा या संस्कृतीला सतत प्रगमनशील आणि गतीशील ठेवत आला आहे. बुद्धिवादाचा (Reason) कणा लाभलेली ही संस्कृती थेट अगदी प्रबोधन/पुनरुज्जीवन काळापासून ते फ्रेंच राज्यक्रांती, औद्योगिक क्रांती, भांडवलशाहीचा उदय, धक्कादायक वैज्ञानिक शोध, महायुद्धे अशा प्रचंड घडामोडींना सतत सामोरे जात राहिली आहे आणि अशा चैतन्यमय वातावरणाचा अन्वयार्थ लावण्याच्या ध्यासातून युरोपमधल्या वेगवेगळ्या भाषांतले साहित्य निर्माण होत राहिले आहे. या साहित्यनिर्मितीमागचा तात्त्विक आशय बघण्यासाठी विविध वादसंकल्पनाही निर्माण होत राहिल्या आहेत. त्यांच्यातल्या क्रिया - प्रतिक्रियांच्या नोंदी पाश्चात्त्य साहित्याच्या इतिहासातून वाचायला मिळतात. असे साहित्य परस्परांना वाट पुसत विकसित होताना दिसते. त्यांच्यातला वादसंवाद आणि संप्रेषण अखंड असते आणि एका भाषेतून दुसऱ्या भाषेत सातत्याने होणाऱ्या भाषांतरांनी या प्रक्रियेत मोलाचा वाटा उचललेला असतो. तेव्हा, युरोपीय साहित्यसंकुलातल्या एका भाषिक साहित्याचा म्हणजे इंग्रजीचा, आणि पुन्हा त्यातल्या रोमँटिसिझमसारख्या वादसंकल्पनेचा मराठी साहित्यावर पडलेला प्रभाव जेव्हा आपण तपासू, तेव्हा युरोपात दिसते तशी परस्परासंबंधीची 'समांतर परिस्थिती' (corrosponding situation) आपल्याकडे नाही हे आपण लक्षात ठेवायला हवे. इंग्रजी भाषा आणि साहित्य आपल्यापर्यंत एकोणिसाव्या शतकाच्या दरम्यान आले ते ब्रिटिशसत्तेचा भाग म्हणून. त्यांनी निर्माण केलेल्या आणि प्रसृत केलेल्या शिक्षणव्यवस्थेद्वारा, ही व्यवस्थाही ब्रिटिशांनी स्वत:च्या सोयीसाठी केली होती आणि त्याचा आधार वसाहतवादी/साम्राज्यवादी होता. ही इंग्रजी भाषिक संस्कृती भारतीयांसाठी आपणाला जिंकणाऱ्या जेत्या राज्यकर्त्यांची संस्कृती होती. जेव्हा एक भाषिक संस्कृती जेत्यांची असते आणि दुसरी जिंकलेल्यांची असते, तेव्हा अशा दोन संस्कृतींचे परस्परसंबंध साधे, सरळ नसतात आणि त्यांचे परिणामही मूलगामी मानसिक स्वरूपाचे असतात. [२] ब्रिटिशसत्ता आपल्या देशात येणे हा एक फार मोठा 'ऐतिहासिक अपघात' होता. पेशवाईचा अस्त होऊन ही सत्ता आपण पराभूत मनोवृत्तीने स्वीकारली; आणि त्याचा गंड निर्माण झाला. एकोणिसाव्या शतकात ही सत्ता इथे भक्कम स्वरूपात स्थिरावली. या सत्तेमुळे आपल्यापेक्षा संपूर्णपणे वेगळ्या असलेल्या संस्कृतीची द्वारे आपणासाठी किलकिली झाली. परिणामी आपल्याकडे

पुनर्विचाराचे युग निर्माण झाले. आपली सांस्कृतिक पराभूतता हा या नव्या वैचारिकतेचा केंद्रबिंदू ठरला. हे मंथन सर्वगामी स्वरूपाचे होते. आपली भाषा, संस्कृती, साहित्य, धर्म, परंपरा, तत्त्वज्ञान आणि जीवनरीत या नव्या ब्रिटिश संस्कृतीच्या प्रकाशात तपासली जाऊ लागली. या तपासाचा परिणाम म्हणून स्वीकारापासून नकारापर्यंतचे आणि स्वागतापासून धिक्कारापर्यंतचे वेगवेगळे धुमारे निर्माण झाले. एकोणिसाव्या शतकात म्हणूनच आपण अर्वाचीन इतिहासातले 'प्रबोधन' युग म्हणतो. या काळातच केशवसुतांचा नवा शिपाई, तुतारी फुंकून प्राप्तकाळाच्या विशाल भूधरावर सुंदर लेणी खोदण्याचे आव्हान देत होता आणि स्वर्ग धरेवर आणण्याची स्वप्ने बघत होता. 'जुने जाऊ द्या मरणा लागुनी जाळून किंवा पुरून टाका' असे म्हणण्याचे धाडस त्याच्यात आले होते. हे अप्रूप घडवणारी जाणीव आधुनिक आणि रोमँटिक होती हे खरेच, पण हेच केशवसुत जेव्हा झपूर्झा होऊन बेभान आणि व्याकूळ बनतात आणि हरपले श्रेय शोधू लागतात तेव्हाची त्यांची अवस्था पाश्चात्त्य रोमँटिक वृत्तीपेक्षा वेगळी आणि आपल्या अध्यात्मिक वृत्तीला जवळची असलेली दिसून येते. गोविंदाग्रजांच्या प्रेमकवितेतील इंग्रजी प्रभावातून आलेली रोमँटिक वृत्ती किती आणि इथल्या शाहिरी परंपरेतील शृंगारिकता किती हे बघणे महत्त्वाचे ठरते. तांब्यांच्या काव्यनिर्मितीवरचा ब्राऊनिंग इत्यादींचा प्रभाव जेवढा महत्त्वाचा तेवढाच इथल्या भारतीय तत्त्वज्ञानातून आलेला गृहस्थाश्रमी विचारही महत्त्वाचा. याचा अर्थ असा की संपूर्णपणे इथले टाकून पाश्चात्त्य रोमँटिक वृत्तीचा स्वीकार मराठी कवींनी केलेला नव्हता, करणे शक्यही नव्हते. इंग्रजीतून आलेला रोमँटिसिझम आणि आपल्या परंपरेतून जे मिळाले आहे त्याच्यात हे कवी इकडेतिकडे सरकत होते. म्हणून कोण कुठे किती आणि कसा स्थिरावत होता यावर त्याच्या संबंधीचे विधान करणे आवश्यक ठरते. इथे मुद्द्याची गोष्ट अशी काही तौलनिक अभ्यास करताना परंपरा आणि नवता यांचा प्रत्यक्ष संबंध तपासणे आवश्यक ठरावे. त्यामुळे आपल्या काव्यातला बदल आणि सातत्य बघणे शक्य होईल. ब्रिटिश राज्यकर्ते आणि आपण यांच्यातल्या संबंधांचे स्वरूपही बघणे आवश्यक ठरावे. त्यामुळे वसाहतवादी वृत्तीने घेरलेल्या वातावरणाचा सर्जनावर होणारा परिणामही बघता येईल. तेव्हा, मराठी काव्यावरचा ब्रिटिश रोमँटिसिझमचा प्रभाव तपासताना वरील मुद्दे प्रथम लक्षात घेऊन पुढे जावे आणि मग

१. रोमँटिसिझम ही वादसंकल्पना तिच्या मूळच्या पाश्चात्त्य संदर्भात समजून घेणे

२. या संकल्पनेचा प्रभाव मराठी काव्यावर कसा पडला ती प्रक्रिया पाहणे आणि

३. या प्रभावामुळे मराठी काव्याला जे वेगळेपण प्राप्त झाले, त्याचा शोध घेणे

अशा तीन स्तरांवर विचार करणे श्रेयस्कर ठरेल. ही संकल्पना तिच्या मूळच्या संदर्भात पाहिल्यामुळे तिचे व्यापकपण लक्षात येईल. त्यामुळे रोमँटिसिझममधले नेमके आपल्याकडे काय आले व काय आले नाही ते बघणे शक्य होईल. मराठीच्या संदर्भात

रोमँटिसिझमचा विचार करताना जे आले तेच का आले ? आणि जे काही आले नाही ते का आले नाही ? हे बघून एकूणच ही जी प्रक्रिया घडली तिचे स्वरूप विशद करता येईल. त्यामुळे प्रभावसंकल्पनेचा एक भारतीय ' नमुना ' दाखवून देणे शक्य होईल.

(३)

रोमँटिसिझमचा विचार कसा करायचा ? हा पाश्चात्त्य जगातला एक अखंड शोधविषय आहे. ही संकल्पना इतकी व्यापक आहे की ती समजून घेताना गोंधळूनच जायला व्हावे आणि तरीही सांस्कृतिक, तात्त्विक, मानसशास्त्रीय, ऐतिहासिक आणि सौंदर्यशास्त्रीय दृष्टिकोणांतून या संकल्पनेचा वेध घेण्याचा प्रयत्न सतत चाललेला दिसतो. अनेक शोधग्रंथ आणि शोधनिबंध त्यातून वारंवार निर्माण होताना दिसतात. *Studies in Romanticism* सारखे संशोधन नियतकालिक गेली अनेक वर्षे निव्वळ याच विषयाला वाहून घेतलेले दिसते. व्याख्यांच्या अनुषंगाने विचार केला तर जवळ जवळ सातशे लेखांतून अशी व्याख्या करण्याचा प्रयत्न झालेचे प्रांगने नमूद केले आहे आणि या व्याख्यांत रोमँटिसिझम हा ' जीविताकडे बघण्याचा एक दृष्टिकोण आहे ' असे मानण्यापासून ते ' रोमँटिसिझम म्हणजे जीवनापासून पलायन ' म्हणण्यापर्यंत आणि ' ही एक सौंदर्यदृष्टी आहे ' असे मानण्यापासून ते ' ही एक विकृती आहे ' असे मानण्यापर्यंतची मजल दिसून येते. बार्झनने या संकल्पनेशी संबंधित असलेल्या शब्दांची भलीमोठी यादीच दिली आहे. (उदाहरणार्थ attractive, unselfish, exuberent, ornamental, irrational, emotional, heroic, conservative, mysterious, fanciful इ.)

अतिव्याप्तीच्या या गोंधळातून मार्ग काढून व्यवस्था निर्माण करण्याचा एक महत्त्वाकांक्षी प्रयत्न लव्हजॉयने केला आहे. ही संज्ञा वेगवेगळ्या कालखंडात, वेगवेगळ्या देशांत वेगवेगळ्या अर्थाने वापरलेली दिसते. या बाबीकडे आपले लक्ष वेधून त्याने रोमँटिसिझम एकाच प्रकारचा आहे असे न मानता अनेक प्रकारचे ' रोमँटिसिझम ' आहेत असे मानणे अधिक सोयीचे आहे असे म्हटले आहे. याच्या उलट, ' एका विशिष्ट काळातली विशिष्ट संवेदनशीलता ' अशा स्वरूपात रोमँटिसिझमचा विचार व्हावा असे रेने वेलेक आणि नार्थ्रोप फ्राय मानतात. त्यांच्या मते रोमँटिसिझम ही एक ' काळसंकल्पना ' (period concept) आहे आणि १७९० ते १८३० या कालखंडात युरोपीय राष्ट्रांतून या विशिष्ट संवेदनशीलतेचा आविष्कार होताना दिसतो. रोमँटिसिझम हे या कालखंडातले Historic centre of gravity आहे, जीवनाची विविध क्षेत्रे या जाणिवेने व्यापलेली आहेत. या कालखंडातली ' प्रतिभा ' विश्लेषणात्मक नसून ' संश्लेषणात्मक ' आहे. ' आत्मदर्शन आणि बाह्यअनुभव यांचा मेळ घालण्याचा हा एक सर्जनशील प्रयत्न आहे, ' असे फ्रायना वाटते तर या वृत्तीमधे

'a sense of continuity between man and Nature and the presence of God' अशी भूमिका दिसून येते असे वेलेक मानतात. हे 'युगचैतन्य' फक्त साहित्यातून व्यक्त झालेले नसून या कालखंडातल्या धर्ममीमांसा, इतिहासमीमांसा, राजकारण, सौंदर्यशास्त्र, संगीत अशा विविध क्षेत्रांतूनही व्यक्त झालेले दिसते. लिलियन फ्यूर्स्टने वरील दोन दृष्टिकोणांपेक्षा तिसरा दृष्टिकोण मांडला आहे. तिच्या मते, युरोप खंडातल्या विविध देशांत रोमँटिसिझममधे जरी साम्यस्थळे दिसत असली तरी प्रत्येक राष्ट्राच्या विशिष्ट गरजेनुसार आणि स्वभावविशेषानुसार आणि परिस्थिनुसार रोमँटिसिझमच्या एखाद्या विशिष्ट भागावर 'विशेष भर' दिलेला दिसतो आणि त्यामुळे त्या त्या देशातल्या रोमँटिसिझमला विशिष्ट असे 'देशीपण' लाभलेले दिसते. उदाहरणार्थ, इतिहासाच्या अतिरिक्त अभिमानामुळे जर्मन रोमँटिसिझम अधिकाधिक राष्ट्रवादी तर स्वातंत्र्यप्रेमामुळे फ्रेंच रोमँटिसिझम अधिकाधिक कॉस्मॉपोलीटीन झालेला दिसतो. या देशीपणाकडे दुर्लक्ष होऊ नये असे फ्यूर्स्टला वाटते. आपल्याकडे आलेला ब्रिटिश रोमँटिसिझम ब्रिटिशांच्या वसाहतवादी दृष्टिकोणाचा भाग बनून आल्यामुळे त्याचा इथल्या मराठी साहित्यावर झालेला परिणामही विशिष्ट स्वरूपाचा झाला आहे असे आपण म्हणू शकतो. हे जे तीन दृष्टिकोण वर मांडण्यात आलेले आहेत ते 'ऐतिहासिक परिप्रेक्षातून' मांडलेले आहेत असे म्हणता येते.

रोमँटिसिझम ही नुसतीच वाङ्मयीन संकल्पना नाही, तर हे एक विशिष्ट जीवनदर्शन आहे, या भूमिकेचा विचार तपशिलात करायला तर तिचा 'तात्त्विकदृष्ट्याही' विचार करता येतो. या दृष्टीने रोमँटिसिझम हे युरोपियन संस्कृतीचा 'कणा' असलेल्या 'बुद्धिवादा' (Reason) विरुद्ध उभे राहिलेले एक तात्त्विक बंड होते असे ईसाई बर्लीन या नामवंत विचारवंताने म्हटले आहे. सतराव्या आणि अठराव्या शतकात युरोपमधे गणित आणि भौतिकशास्त्रात नवनवीन शोध लागले. देकार्त आणि न्यूटन ही नावे दराऱ्याने घेतली जाऊ लागली. निसर्गापेक्षा मानव श्रेष्ठ आहे असे आग्रहपूर्वक मांडले गेले. विश्वाचे नियम यंत्रासाररखे असून ते मानवाला समजून घेणे शक्य आहे ही भूमिका होती, साहित्यनिर्मितीचे मानदंडही त्यामुळे अधिकाधिक वस्तुनिष्ठ आणि तत्त्वनिष्ठ पद्धतीने स्वीकारले गेले. सर्जनशील निर्मितीतही बुद्धिवाद मध्यवर्ती मानला गेला. पोपने म्हणूनच 'That reason alone countervails all other faculties' असे म्हटले. प्रभावी ठरलेल्या या बुद्धिवादास युरोपमध्ये रोमँटिसिझमच्या रूपाने एकोणिसाव्या शतकात आव्हान दिले गेले आणि विश्वातल्या चैतन्यशक्तीचा उद्घोष केला गेला. बुद्धिपेक्षा कल्पना श्रेष्ठ आहे असे आग्रहपूर्वच सांगायला आता सुरुवात झाली. ब्लेकने बेकन, न्यूटन आणि देकार्त ही देशातील 'अपवित्र त्रयी' म्हटले ते यामुळेच. या दृष्टिकोणातून जडवाद धिक्कारला गेला आणि विश्व ही एक 'सेंद्रीय' बाब (organic) आहे असे मानले गेले. निसर्गापासून परात्म केलेल्या

माणसाला पुन्हा एकदा निसर्गाचा भाग बनवण्याची श्रद्धा व्यक्त झाली. नीत्शे (विल् टू पॉवर ' वा ' विसड्म ऑफ बॉडी), शॉपेनहावर (चैतन्यवाद) आणि रूसो (कल्ट ऑफ सुप्रीम बीइंग) अशा तत्त्वज्ञांनी, प्रतिभावंतांनी बुद्धिवादाच्या पलीकडे जाणाऱ्या 'इर्रॅशनल' चे महत्त्व जोरदारपणे मांडले. या तात्त्विक भूमिकांचा सर्जनशील आविष्कार रोमँटिसिझमच्या रूपाने झाला. विशेषत: युरोपमध्ये काव्यशास्त्राचे नियम मांडणारा आणि अभिजातवादाचा उद्गाता म्हणून जर अरिस्टॉटलला मानले तर रोमँटिक चळवळीचा तात्त्विक उद्गाता म्हणून रूसोचा उल्लेख करता येईल. जवळजवळ दोन हजार वर्षे रुजलेल्या बुद्धी (Reason) आणि 'आकार' (form) यांना महत्त्व देणाऱ्या अरिस्टॉटलच्या परंपरेविरुद्ध सर्वार्थाने मुक्त आविष्काराचे नवे तत्त्वज्ञान रूसोने मांडले, म्हणून रोमँटिसिझम ही रूसोयीन क्रांती आहे असे मानले जाते. [३] या तात्त्विक भूमिकेबरोबरच युरोपीय रोमँटिसिझमच्या जडणघडणीत औद्योगिक क्रांती आणि फ्रेंच राज्यक्रांती यांचाही महत्त्वाचा वाटा आहे. फ्रेंच राज्यक्रांतीमुळे स्वातंत्र्य, समता आणि बंधुत्व ही तत्त्वत्रयी उदयाला आली. औद्योगिक क्रांतीमुळे झपाट्याने 'नागरीकरण' घेऊ लागले आणि त्याला प्रतिक्रिया म्हणून 'निसर्गाकडे परत' जाण्याची वृत्ती वाढीला लागली. नागर जीवनातल्या पांढरपेशा कृतीपेक्षा निसर्गसान्निध्य लाभलेले लोकजीवन, लोकभाषा आणि लोकसंस्कृती रोमँटिक कवींना जवळची वाटली. वर्डस्वर्थने *लिरिकल बॅलड्सला* लिहिलेल्या युगप्रर्वतक प्रस्तावनेत याचे विवेचन केले आहे. यातूनच आदिमतेचे आकर्षण वाटू लागले. इतिहास म्हणजे निव्वळ काळक्रमाने घडत गेलेल्या घटनांची नोंद नसून ही एक उत्क्रांतीची प्रक्रिया आहे असा नवा दृष्टिकोण इतिहासमीमांसेत रूढ होऊ लागला.

अशा ऐतिहासिक, सांस्कृतिक आणि तात्त्विक वातावरणातून निर्माण झालेल्या रोमँटिसिझमचे सौंदर्यशास्त्रही निर्माण झाले. एम्. एच्. अब्रॅम्सने *द मिरर अँड द लँप*मध्ये या सौंदर्यशास्त्राचा वेध घेतला आहे. रोमँटिसिझमसंबंधी मतमतांतरे असली तरी सर्वसमावेशक व सर्वमान्य अशी तीन तत्त्वे सांगता येतात -

१. कल्पनाशक्तीला सार्वभौम शक्ती म्हणून श्रद्धापूर्वक स्वीकारणे.
२. व्यक्तिवादाला केंद्रस्थानी मानून अनन्यसाधारण आणि अमर्याद भर देणे.
३. व्यक्तिगत भावभावनांच्या मुक्त आविष्कारावर भर देणे.

या अनुषंगाने रोमँटिसिझमची सर्वसाधारण लक्षणे अशी -

१. सामूहिकतेपेक्षा व्यक्तिनिष्ठतेचे भान.
२. बाह्य अनुभवांपेक्षा आंतरिक अनुभवांची प्राणप्रतिष्ठा करणे.
३. असण्यापेक्षा (being) होण्यामधले (becoming) साहस अनुभवणे.
४. अज्ञाताचा, अमर्यादाचा आणि अबोधाचा वेध घेणे.

५. वस्तुनिष्ठ अनुभवापेक्षा व्यक्तिनिष्ठ अनुभवावर भर देणे.
६. भूतकाळात रमणे किंवा भविष्याची स्वप्ने पाहणे.
७. विश्लेषणाऐवजी संश्लेषणात्मक प्रतिभेचा स्वीकार करणे.
८. गूढगुंजन, बंडखोरी आणि वीरपूजा
९. आकारापेक्षा मुक्त, उत्कट आविष्काराला अवसर देणे.
१०. व्यवस्थेपेक्षा अराजकाची ओढ धरणे.
११. बंधनाऐवजी अनिर्बंध आणि संयमाऐवजी बेभानपण मानणे.
१२. पांढरपेक्षा वृत्तीपेक्षा नैसर्गिक आदिमतेचा पुरस्कार करणे.
१३. कलावंताला सामान्य माणसापेक्षा वरच्या दर्जाची निर्मितीक्षमता लाभलेला दुर्मिळ भाग्यवंत मानणे.
१४. वास्तवापेक्षा साक्षात्कारी (visionary) अनुभवावर भर देणे.
१५. निर्भरशील सौंदर्याकांक्षी आणि स्वच्छंदवृत्ती मानणे

यादृष्टीने ब्रिटिश रोमँटिसिझममधले प्रवृत्तिदर्शक असे महत्त्वाचे कवी - १) ब्लेक आणि कोलरिज - दृष्टांतदर्शन, साक्षात्कारी अनुभव, गूढानुभव २) वर्डस्वर्थ - निसर्ग पूजन, बाह्यजगाचा मनाशी मेळ घालणे, आत्मरूपात वस्तुरूप विरघळून टाकणे. ३) कीट्स - सौंदर्यपूजन, बाह्यवस्तूंच्या सारतत्त्वात आत्मभान विलीन करणे. ४) शेली - स्वातंत्र्यप्रेम, विशुद्ध, आदर्शवादी, अशारीर प्रेमाकांक्षा ५) बायरन - परिस्थिती, संकेत आणि परंपरा यांविरुद्धची बंडखोरी, वीरनायकवृत्ती.

(४)

पाश्चात्त्य रोमँटिसिझमच्या या पार्श्वभूमीवर आता आपणाला एकोणिसाव्या शतकात मराठी काव्यावर रोमँटिसिझमचा जो प्रभाव पडला त्याचा विचार करायचा आहे. हा विचार खालील मुद्द्यांना अनुसरून करता येईल.

१. दोन भाषिक संस्कृतीत (इंग्रजी - मराठी) समान नसलेल्या घटकांचा परिणाम
२. दोन भाषिक संस्कृतींचे स्वभावविशेष.
३. राज्यकर्ते म्हणजे ब्रिटिश आणि आपण यांच्या संबंधाचे स्वरूप
४. प्रभावामुळे निर्माण होणारे बदल आणि मूळचे सातत्य.
५. प्रभाववाहिन्या : अ) मुंबई विद्यापीठाचे अभ्यासक्रम आणि इंग्रजी शिक्षण पद्धती. ब) सामाजिक सुधारणावादी आणि सांस्कृतिक चळवळी, क) नियतकालिके ड) भाषांतरे इ) मिशनऱ्यांचे कार्य व चळवळी.

१. पाश्चात्त्य रोमँटिसिझम हा युरोपीय संस्कृतीचा कणा असलेल्या बुद्धिवादाविरुद्ध केलेले तात्त्विक बंड होते, भारतीय संस्कृतीचा बुद्धिवाद हा कणा नसल्यामुळे इथल्या

रोमँटिसिझमचे स्वरूप ब्रिटिश रोमँटिसिझमपेक्षा अपरिहार्यपणेच वेगळे ठरले. जडवादाविरुद्ध चैतन्यवादाची जी परिभाषा रोमँटिसिझमच्या रूपाने पाश्चात्त्य विचारात जाणीवपूर्वक रुजवण्याचा प्रयत्न झाला, तो चैतन्यवाद आपल्या अबोध जाणिवेत भारतीय आध्यात्मिक प्रभावातून व संस्कारातून अपरंपार भरून राहिला होता ही जाणीव कोणत्याही क्षणी सर्जनामधे अवतरू शकत होती. ज्ञानेश्वर, नामदेव, तुकाराम, रामदास अशा थोर संतकवींच्या काव्याच्या रूपाने अशा काव्याची एक समृद्ध परंपरा आपल्या इथे अस्तित्वात होती. या काव्यातून व्यक्त झालेला ध्यास, बेहोषी, व्याकुळता, आनंद, बंडखोरी, तदात्मवृत्ती एतद्देशीय रोमँटिक प्रतिभेचा आविष्कार होता आणि तो इंग्रजी कवींच्यापेक्षा सरस, उच्च आणि उदात्त पातळीवरचा होता असे या कालखंडातील इंग्रजीचे नामवंत प्राध्यापक, केशवसुतांचे मित्र आणि पुरोगामी व उदारमतवादी वृत्तीचे प्रा. वा. ब. पटवर्धन यांनी १९१५ साली ' विल्सन फायलालॉजिकल लेक्चर्स ' देताना म्हटले आहे,

> *The saints or the Bhakti School brought romance...made it romantic...I will go a step further and say that in soul - purifying and soul consoling power no poetry of the west can compete with Marathi poetry of the Bhakti - School*

प्रा. पटवर्धनांचे हे विवेचन आत्मगौरवाच्या स्वरूपाचे नसून वस्तुस्थिती निदर्शक आहे. त्यांच्या विवेचनाचा संदर्भ असा की पाश्चात्त्य रोमँटिसिझमला जिथे पोचावेसे वाटते अशी अद्वैताची आणि एकरूपतेची आध्यामिक चैतन्याची जाणीव काव्यातून सहजपणे व्यक्त होण्याची इथे परंपराच आहे. त्यामुळेच ज्ञानेश्वर ' विश्वाचे आर्त माझ्यामनी प्रकटले ' असे सहजपणे म्हणून जातात आणि अणुरेणूएवढ्या तुकारामाला ' आपण आकाशाएवढा झालो ' हे जाणवू लागते. त्यामुळेच ब्रिटिश रोमँटिसिझमच्या प्रभावाखाली मराठीमधे जो नवा आविष्कार झाला तो तात्त्विक पातळीपेक्षाही सामाजिक स्तरावरूनच जास्त करून व्यक्त झाला आणि त्यामुळे रूढी, जाचक परंपरा, अंधश्रद्धा अशा सामाजिक अन्यायाविरुद्ध इथल्या रोमँटिक वृत्तीचे रूपदर्शन घडले. मात्र काव्याची भाषा पंडिती स्वरूपाची आणि यांत्रिक नियमांनी बद्ध असलेली न होता लोकभाषा असायला हवी ही जाणीव येऊ लागल्याचे कुंट्यांच्या *राजा शिवाजी* या खंडकाव्याच्या विवेचक इंग्रजी प्रस्तावनेवरून म्हणता येते. हा विचार कुंट्यांनी निश्चितच रोमँटिक कवींच्या प्रभावातून घेतलेला दिसतो. रचनाप्रकारांचा विचार करताना शुद्ध भावकाव्य (लिरिक्) सुनीत (सॉनेट) जानपदगीते (पॅस्टोरल पोएम्स), पत्रात्मक रचना (एपिसल) इ. प्रकारही इंग्रजीकाव्याच्या प्रभावामुळेच मराठीत आलेले दिसतात.

२. पाश्चात्त्यांप्रमाणे आपल्याकडे औद्योगिक क्रांती किंवा राज्यक्रांती झालेली नव्हती. अशा तऱ्हेच्या क्रांतीचा साक्षात अनुभव आपल्याला नव्हता; आणि या

क्रांतीतून स्वातंत्र्य, समता, बंधुत्व अशी जी तत्त्वे पुढे आली, तीही आपल्या जातीव्यवस्थेने जखडलेल्या समाजव्यवस्थेत सहजासहजी रुजणे शक्य नव्हते. आपल्याकडे मग स्वातंत्र्य म्हणजे प्रामुख्याने राजकीय स्वातंत्र्य असेच मानले जाऊ लागले. लोकमान्य टिळकांच्यासारख्या राष्ट्रीय मान्यता मिळालेल्या प्रभावी नेत्यानेही राजकीय स्वातंत्र्याचाच आग्रही पुरस्कार केल्यामुळे स्वातंत्र्याचा असा अर्थ जनमानसात अधिकच दृढ झाला. त्यामुळे हा प्रश्न रोमँटिक अर्थाने व्यक्तिच्या स्वातंत्र्याशी निगडित झाला नाही; आणि ज्या तऱ्हेचा व्यक्तिवाद पाश्चात्त्य रोमँटिक जाणिवेत अग्रक्रमाने जपला गेला तो त्या अर्थाने आपल्याकडे रुजणे शक्य नव्हते. औद्योगिक क्रांतीमुळे जे झपाट्याने 'नागरीकरण' होऊ लागले, त्याला प्रतिक्रिया म्हणून पाश्चात्त्य जगात रोमँटिक कवींनी निसर्गाकडे परत जाण्याचा उच्चार केला. या वृत्तीत आदिमपणाचा महत्त्वाचा भाग होता. (आणि या आदिमपणातून अगदी अमर्याद असे स्वैरपण भोगण्यापर्यंतची मजलही गाठली गेली). हा आदिमपणा आपल्या तथाकथित सभ्यपणास व म्हणून संस्कृतीसही झेपणारा नव्हता आणि पाश्चात्त्यांचे निसर्गपूजनही आपल्याकडे 'वाङ्मयीन संकेत' बनून येऊ लागले. आपल्या तत्कालीन निसर्गकवितेला निसर्ग कोणत्या प्रदेशातला ? ही वने, उपवने व सरोवरे कुठली ? पक्षी व प्राणी कोणते ? असे अवाङ्मयीन प्रश्न इथे जरूर लक्षात घ्यावेत म्हणजे मग निसर्गवर्णनातली सांकेतिकता लक्षात येईल. ('स्पाँटेनिटी'चा आग्रह धरणाऱ्या वर्डस्वर्थने *गाईड टू लेकस्* नावाच्या स्वतंत्र गद्य पुस्तकातून आपल्या भागातल्या निर्सग, प्राणी, वनचरे इ. बद्दल सविस्तर माहिती दिली आहे. हा संदर्भ लक्षात घ्यावा.)

३. याच काळात पाश्चात्त्य जगात 'इहवादाची' (सेक्युलरायझेशन) प्रक्रिया गतीमान झालेली दिसते. आणि त्यामुळे मुळातली 'धर्मजाणीव' नव्या संदर्भात इहलौकिक जाणिवेशी निगडित होताना दिसते. त्यामुळे पाश्चात्त्य रोमँटिक काव्यातून नव्या स्वरूपाची धर्मप्रायता आविष्कृत झाली. बायबल संस्कृतीला रोमँटिसिझमच्या रूपाने नवे प्रतिभारूप लाभले. अब्रॅम्सने *'नॅचरल - सुपरनॅचरॅलिझम'* मधून या प्रक्रियेचे फार मार्मिक विवेचन केले आहे. हे रोमँटिक काव्य म्हणजे 'Secularization of inherited theological ideas and ways of thiniking' आहे असे तो म्हणतो. नव्या काळाच्या संदर्भात या कवींनी आपल्या सांस्कृतिक संचिताची पुनर्मांडणी केली आणि त्यातून Secularised form of devotional experience' व्यक्त झाला असा त्याचा अभिप्राय आहे. युरोपातली धर्मजाणीव मुळातच मानवसन्मुख असल्यामुळे आणि 'माणसाची सेवा हीच ईश्वरसेवा' अशी भूमिका असल्याने या धर्मजाणिवेचे इहवादीकरण होणे शक्य होते. मात्र, आपल्याकडे धर्मजाणीव ही प्रामुख्याने चिंतनाच्याच पातळीवर (Reflective) असल्याने आणि प्रत्यक्ष आचरणाच्या पातळीवर ती उतरत होतीच असे नसल्याने किंबहुना यातले अंतर निर्णायक स्वरूपाचे

असल्याने हीच धर्मभावना इहवादाशी जोडणे अवघड ठरले. धर्मप्रायता आणि इहवादी दृष्टिकोण यांच्या मेळाचे स्वच्छ भान केशवसुतांच्या काव्यातून व्यक्त होते. केशवसुत ‘स्वर्ग धरेवर’ आणण्याचे स्वप्न बघतात, साध्याही विषयातला मोठा आशय त्याना ‘रांगोळी घालताना बघून’ दिसतो ही वृत्ती वर्डस्वर्थच्या ‘To me the meanest flower that blows can give deepest thought for tears’ यासारखी किंवा ब्लेकच्या ‘To see the world in a grain of sand’ या वाक्यातून व्यक्त झालेल्या वृत्तीसारखी दिसते. ‘आम्हाला वगळा/गतप्रभ झणी होतील तारांगणे’ या शब्दात ते कवीचे मोठेपण सांगतात आणि ‘पूजितसे मी कवणाला। तर मी पूजी आपणाला। आपणामध्ये विश्व पाहूनी पूजितसे मी विश्वाला ?’ या शब्दांत ते कवीचा व्यक्तिवाद सांगतात. मराठी काव्यातल्या पारलौकिक जाणिवेला केशवसुतांनी इहलौकिक मानवकेंद्री बनवले हे त्यांचे मराठी काव्याला खरे योगदान होय. म्हणूनच ते पाश्चात्त्यअर्थाने रोमँटिक काव्याचे प्रतिनिधी ठरतात. पण इथले एकूण वाङ्मयीन वातावरण मात्र अशा तऱ्हेच्या इहवाद व धर्मभावना यांच्या मेळाचे नसल्याने केशवसुत जसे या परंपरेचे पाईक ठरतात तसे आऊट सायडरही ठरतात.

४. प्रबोधन (एनलायटनमेण्ट) आणि ‘पुनरुज्जीवनवाद’ (रिनेसा) या दोन चळवळी युरोपमधे स्वतंत्र रूपात व स्वतंत्र काळात निर्माण झाल्या. मात्र आपल्याकडे इंग्रजी शिक्षणाच्या अभ्यासानंतर इथे त्यांचा परिचय एकत्रित स्वरूपातच झाला. त्यामुळे एकाचवेळी या दोन्ही विचारांतून निर्माण झालेल्या चळवळींची सरमिसळ झाली. त्याचा परिणाम महाराष्ट्राच्या सामाजिक चळवळी व संघटना यांच्यावर झाला आणि त्याचे प्रतिबिंब मराठी काव्यातही पडले.

५. इंग्रजी वाङ्मयामधे जेव्हा वादसंकल्पनांचा आविष्कार झाला तेव्हा त्यांचे स्वरूप क्रिया - प्रतिक्रिया अशा स्वरूपाचे होते असे त्या वाङ्मयेतिहासावरून लक्षात येते. उदा. अठराव्या शतकात नव - अभिजातवादाचे प्रभुत्व होते, त्याला प्रतिक्रिया म्हणून एकोणिसाव्या शतकात रोमँटिसिझमचा उत्कर्ष झाला आणि पुढे विसाव्या शतकात त्याचे पुनर्मूल्यांकन होऊ लागले. मराठीतील वाङ्मयीन वातावरणाचे स्वरूप अशाच पद्धतीचे आहे असे नाही. एक विशिष्ट वादसंकल्पना एका विशिष्ट काळात प्रभावित झाली आहे आणि पुढे तिला प्रतिक्रिया आली आहे असे इथले दृश्य नाही. पुन्हा एकोणिसाव्या शतकात आपल्या नवशिक्षितांना इंग्रजी भाषा आणि इंग्रजी काव्याचा परिचय होऊ लागला तेव्हा रोमँटिक कवींच्याबरोबर मागचे पोप, जॉन्सन इ. कवी व पुढचे टेनिसन, ब्राउनिंग असे व्हिक्टोरियन कवी आणि शेक्सपिअरसारखे नाटककार शैक्षणिक अभ्यासक्रमातून एकाच वेळी वाचनात येऊ लागले. *गोल्डन ट्रेझरी* हा काव्यसंग्रह त्यादृष्टीने निर्णायकपणे महत्त्वाचा होता, त्यात समाविष्ट केलेले कवी एकदम वाचले जात होते. त्यामुळे इंग्रजी वाङ्मयातला ‘अनुक्रम’ मराठीत लागू झाला नाही.

अशी जी परिस्थिती मराठीच्या संदर्भात निर्माण झाली ती घडवणाऱ्या 'प्रभाववाहिन्या' कशा कार्यरत होत्या तेही पाहणे आवश्यक ठरते. या प्रभाववाहिन्यांचा अन्यत्र उल्लेख आला आहेच. मुंबई विद्यापीठाचे अभ्यासक्रम त्या दृष्टीने बघण्यासारखे आहेत. इंग्रजी भाषा आणि साहित्याच्या या काळातील अभ्यासक्रमात बेकन, लॉक, शेक्सपिअर, पोप, वर्डस्वर्थ अशा तऱ्हेने एकाच वेळी भिन्न प्रवृत्तीचे व काळातले लेखक एकदम अभ्यासावे लागत. पुढे ज्यांनी इथल्या विविध सांस्कृतिक चळवळींचे पुढारीपण केले अशा अनेक नवशिक्षित पदवीधरांवर या अभ्यासक्रमांचा संमिश्र परिणाम झाला असणार. हे जे अभ्यासक्रम होते ते 'उपयुक्ततावादाचा' आणि 'उदारमतवादाचा' पुरस्कार करणारे होते आणि या शिक्षणव्यवस्थेचा आधार 'झिरप - सिद्धांत' (फिल्टरेशन थिअरी) होता. हे शिक्षण हळुहळू वरून खाली झिरपत जाईल अशी यामागे भूमिका होती. त्यामुळे प्रथम निवडक उच्चवर्गीयांना संधी मिळाली. उदाहरणार्थ, न्या. रानडे, रावसाहेब मंडलीक, दादोबा पांडुरंग, जगन्नाथ शंकरशेठ इत्यादी. अशी नवशिक्षित मंडळी जीवनाच्या विविध क्षेत्रात पुढे पुढारीपण करू लागली. लेखनादी गोष्टीतही हाच वर्ग रस घेत होता. याचा एक परिणाम असा झाला की, काव्यक्षेत्रातही या उच्चवर्गीयांच्या आशाआकांक्षांशी इथली नवी रोमँटिक जाणीव निगडित झाली; आणि नव्या शिक्षणानंतरही वा. ब. पटवर्धनांनी म्हटल्याप्रमाणे सर्व जातीजमातीपर्यंत पोहोचणारा 'अन्योन्य संपर्क' आपल्यात निर्माण झाला नाही. समाजाचे 'स्तरीकरण' तसेच बंदिस्त राहिले. पुन्हा हा जो वरचा शिक्षितवर्ग होता, तो एका कोंडीत अडकलेला होता. 'आपली अस्मिता दृढ करायची तर आपल्या परंपरेचे वेगळेपण शोधून ते टिकवून धरणे अपरिहार्य होते. पण परंपरेचे हे वेगळेपण टिकवायचे तर पाश्चात्त्यांकडून लाभू शकणाऱ्या विज्ञानाला आणि सामाजिक मूल्यांना वर्ज्य मानणे आवश्यक होते आणि तसे करणे इष्ट आणि शक्यही नव्हते' अशा शब्दांत मे. पुं. रेगे यांनी *भारतीय प्रबोधन* या ग्रंथातील 'प्रबोधनाचे स्वरूप' या लेखात म्हटले आहे. या कोंडीमुळे उदारमतवादी म्हणविणाऱ्यांच्या व्यक्तिमत्त्वात 'दुभंगलेपण' निर्माण झाले आणि त्यांना वाट पुसत जाणाऱ्या नव्या रोमँटिक कवीतही ते अवतरले. या काळातल्या सामाजिक, सुधारणावादी आणि सांस्कृतिक चळवळींना मार्गदर्शन करणारे जे नमुने/प्रतिमाने इथे तयार झाली त्यांची सर्वसाधारण वर्गवारी अशी करता येईल :

१. विष्णुशास्त्री चिपळूणकर : नवहिंदुत्ववादी, पुनरुज्जीवनवादी, राष्ट्रवादी दृष्टिकोण.
२. न्या. म. गो. रानडे : उदारमतवादी, मध्यममार्गी, परिवर्तनवादी, सुधारणावादी समन्वयवादी दृष्टिकोण
३. आगरकर : इहवादी, उपयुक्ततावादी, प्रागतिक दृष्टिकोण.
४. महात्मा फुले : बहुजनसमाजवादी, क्रांतीकारी, बंडखोर दृष्टिकोण.

या मान्यवरांनी धर्म, संस्कृती, इतिहास, परंपरा आणि आपली समाजरचना यांची जी सखोल मीमांसा केली तिचे स्वरूप वेगवेगळ्या परिमाणांसह रोमँटिक होते. चिपळूणकरांनी इंग्रजी भाषेला ' वाघिणींचे दूध ' म्हटले पण त्याचबरोबर आपली सनातन संस्कृती ही श्रेष्ठ आहे असा राष्ट्रवादी अभिमान सतत व्यक्त केला. रानड्यांची भूमिका समंजस, सहानुभूतीची, बदल हळूहळू व्हावा असे मानणारी, धर्मामध्ये कालोचित बदल व्हावेत असे मानणारी समन्वयवादी होती. आगरकर बुद्धिवादी, विचारनिष्ठ आणि उपयुक्ततावादाचे आग्रही पुरस्कर्ते होते. या तीन नमुन्यांत मतभेद असले तरी त्यांच्यासमोर प्रामुख्याने समान असा उच्चवर्ग होता. इतिहासात सांस्कृतिक पुढारीपण केलेला, पेशवाईत सत्तास्थानी आलेला आणि इंग्रजी राजवटीत सत्ता गेल्यामुळे डिवचलेला ब्राह्मणवर्ग आता नवे शिक्षण घेऊन नव्या संदर्भात पुन्हा म्होरकेपण घेत होता. या वर्गाची ' मध्यमवर्गीय मानसिकता ' आपल्या सांस्कृतिक घडामोडींना घेरून होती; त्यामुळे इथल्या काव्यनिर्मितीवरही तिचा प्रभाव पडला होता. महात्मा फुले या सर्वांपेक्षा वेगळे होते. आपली संस्कृती श्रमकरी बहुजन समाजाचे संपूर्ण शोषण करणारी आहे आणि ती भ्रष्ट आहे असे त्यांनी ठामपणाने सांगितले. या भ्रष्ट संस्कृतीला संपूर्णपणे उद्ध्वस्त केले पाहिजे असा विचार आणि कृतीचा पुरस्कार केला. आपल्या संभावित संस्कृतीला हे आव्हान पेलणारे आणि मानवणारे नव्हते. त्यामुळे या काळातल्या वाङ्मयीन संस्कृतीने फुल्यांना मानले नाही. त्यामुळे समर्थ अशी जीवनवादी, बंडखोर रोमँटिक वृत्ती आपल्या काव्यातही आली नाही. फुल्यांनी विपुल काव्यलेखन केले, त्यांच्यापेक्षा सामान्य दर्जाच्या कवी आणि काव्यावर तत्कालीन नियतकालिकांतून समीक्षा होत राहिली, पण फुल्यांची कवी म्हणून कुणी दखल घेतली नाही, हे लक्षात घेण्यासारखे आहे. पहिल्या ग्रंथकार संमेलनाच्या प्रसंगी न्या. रानड्यांना लिहिलेल्या पत्रात महात्मा फुल्यांनी संकुचित दृष्टी बाळगणाऱ्या उच्चवर्गीय वाङ्मय सेवकांचा उल्लेख ' उंटावरून शेळ्या हाकणारे ' म्हणून केला आहे. फुले या काळात मध्यवर्ती वाङ्मयीन संस्कृतीचे ' आऊट सायडर ' ठरले आणि बाकीच्यांच्या प्रभावाखाली इथे विविध प्रकारच्या चळवळी सुरू राहिल्या, आणि त्यांच्या सामर्थ्यमर्यादा आपल्या सर्जनशील निर्मितीच्याही सामर्थ्यमर्यादा ठरल्या.

म्हणजे असे म्हणता येईल की, प्रत्यक्ष ' जीवनमुक्तीसाठी ' धडपडणारा एक रोमँटिसिझम इथे फुल्यांच्या रूपाने निर्माण झाला आणि वाङ्मयीन परिघामधे वावरणारा दुसऱ्या प्रकारचा रोमँटिसिझम नवशिक्षिताच्या रूपाने तयार झाला. फुल्यांची प्रतिभा इथल्या सांस्कृतिक संचिताची (आणि त्यातल्या मिथ्सची) बहुजनसमाजाच्या दृष्टीने संपूर्णपणे पुनर्मांडणी करण्यात रमत होती, म्हणून फुलेही ' व्हिजनरीच होते ', पण दुसऱ्या प्रकारची वृत्ती मध्यवर्ती धारा बनली. परंपरा आणि नवे शिक्षण या आधारावर उच्चवर्ग पुढे सरकत होता, त्याचाच एक भाग बनून प्रेमविषयक, निसर्गविषयक,

जगासंबंधी आणि जगण्या संबंधीच्या भावना काव्यरूप घेत होत्या. या वर्गाने ब्रिटिश रोमँटिसिझममधून संकेत घेतले पण त्याचबरोबर रोमँटिक वृत्तीला अभिप्रेत असलेली असांकेतिक बंडखोर जीवनरीत मात्र घेतली नाही, परिणामी त्यांचा शक्तिपातही होत राहिला आणि मुख्य म्हणजे, सशक्त अशा मूळ जनवादी परंपरेपासून दूर नेणारी परात्मवादीवृत्ती वाढीला लागली.

एकोणिसाव्या शतकातले नवे वातावरण निर्माण करण्यात नियतकालिकांचा वाटाही मोठा होता. *दर्पण, विविधज्ञान विस्तार, मासिक मनोरंजन, काव्यरत्नावली, केरळकोकिळ, ग्रंथमाला* अशांमधून विविध विषयांवरचे लेखन नवा विचारी लेखक करीत होता. इंग्रजी वाङ्‌मयाच्या अभ्यासातून निर्माण झालेली समीक्षा यातून येत होती. केशवसुत, बालकवी, गोविंदाग्रज, रे. टिळक, कीर्तिकर, महाजनी, रिसबूड, लेंभे, ओक इत्यादींचे काव्य त्यातून प्रकाशित होत होते. याच नियतकालिकांतून शेक्सपिअरची नाटके आणि संस्कृत नाटके यांची भाषांतरेही भरपूर प्रमाणात येत होती. नवी अभिरुची घडवण्यात अशा भाषांतरानी मोलाचा वाटा उचलला होता. ‘इंग्रजी कवितेचे जेवढे गुण मराठी कवितेत उतरण्यासारखे आहेत, तेवढे उतरविण्याविषयी मराठी कविता रचणाऱ्यांनी झटले पाहिजे... आमच्या रीतीभातीस जुळणारे असे इंग्रजी कवितेतील विचार मराठीत उतरले पाहिजेत.’ हा १८ साली *विविधज्ञान विस्तार*मध्ये आलेला एक अभिप्राय अत्यंत बोलका आहे. याच मासिकांतून कोलरिज, वर्डस्वर्थ, स्कॉट, शेली, टॉमस् मूर, सदे अशा कवींच्या कवितांची *कुसुमांजली*या नावाने भाषांतरे आलेली दिसतात. रा. ना. ब्रह्मनाळकर यांनी कोलरिजच्या ‘बायाग्राफिया लिटररिया’च्या आधारे ‘प्रतिभावान कवींची लक्षणे’ सांगितलेली दिसतात. शेक्सपिअरच्या ‘मिरांडा’ची कालिदासाच्या ‘शकुंतले’शी केलेली तुलना आढळते. ग्योएथे व बायरन यांवरचे लेख आढळतात. *काव्यरत्नावली*मध्ये इंग्रजी सॉनेटवरून ‘सुनीत’ हा प्रकार येताना दिसतो. (उदा. केशवसुतांचे *मयुरासन आणि ताजमहाल*, रहाळकरांचे *ओमृब्रह्म*) ‘ड्रॅमेटिक मोनोलॉग’ वरून ‘नाट्यगीते’ आलेली दिसतात. (उदा. तांबे यांचे *विधवेचे स्वप्न*, रहाळकरांचा *तान्हुला*) ‘पॅस्टोरल पोएट्री’ वरून ‘जानपदगीते’ येताना दिसतात. (उदा. लेंभे यांचे *कर्जबाजारी शेतकरी*) ‘एपिसल’वरून ‘पत्रात्मक रचना’ आलेली दिसते. (उदा. भांडारेकृत *प्रियेचे अस्वास्थ्य*). याच नियतकालिकात रे. टिळकांनी मिसेस ब्राऊनिंगच्या *सॉनेट्स फ्रॉम द पोर्च्युगीज*वरून चार सुनीते रूपांतरित केलेली दिसतात. टेनिसनच्या *Enoch Arden* वरून रेंदाळकरांनी केलेले *अपूर्व सारजा* बघायला मिळते. कीट्सच्या *Bright Star* वरून ना. म. भिड्यांनी *उज्वलतारा* लिहिलेले दिसते. टेनिसनच्या *इन मेमोरियम*चे रा. स. लेल्यांनी *स्मृती - विलापिका* या नावाने रूपांतर केलेले दिसते. *मासिक मनोरंजन*मध्ये केशवसुतांचे आवडते कवी म्हणून एमर्सन, शेली, कीट्स व वर्डस्वर्थ

यांचा उल्लेख आढळतो तर गोविंदाग्रजांच्याबद्दल बायरन हा त्यांचा आवडता कवी असून वर्डस्वर्थ हा त्यांचा नावडता होता ' असे म्हटल्याचे दिसते. रे. टिळकांच्या बाबतीत ते जरी ख्रिश्चन झाले तरी 'he is still an Indian to the core' असे रे. जे. सी. उईन्सलो म्हणताना दिसतात. अशा नियतकांमुळे नवशिक्षित वाचकवर्गाची काव्याभिरुची निर्माण होत होती असे दिसते.

याच काळात 'प्रार्थनासमाज,' सार्वजनिक सभा,' 'परमहंस सभा,' 'स्टुडंट्स लिटररी ॲण्ड सायंटिफिक सोसायटी' अशा संस्था सार्वजनिक जीवनात प्रबोधनाचे संघटित काम करताना आढळतात. याच काळात स्कॉटिश, आयरिश आणि अमेरिकन मिशनरी ख्रिश्चन धर्मप्रसाराचे कार्य करण्याच्या निमित्ताने आपल्या प्रांतात हातपाय पसरताना आढळतात. ब्रिटिश राज्यकर्त्यांनी नवसाक्षर उच्चवर्ग आपल्या हाताशी धरला होता तर या मिशनऱ्यांनी निरक्षर, अडाणी, गरीब आणि बहिष्कृत वर्गाकडे आपले लक्ष केंद्रित केले होते. अशा वर्गाला शिक्षण देणाऱ्या शाळा मिशनऱ्यांनी सुरू केल्या. त्यांच्या सेवाभावी वृत्तीचा प्रभाव नाही म्हटले तरी तेव्हाच्या विचारी लोकांवर पडला होताच. आपल्याला लोकांपर्यंत पोहोचायचे असेल तर आपण त्यांची भाषा शिकली पाहिजे हे ओळखून अशा मिशनऱ्यांनी मराठीचे ज्ञान आत्मसात केले. मेजर कँडीने मराठी शब्दकोशाची महत्त्वाची योजना हाती घेतली. नारायण वामन टिळकांनी केलेला ख्रिस्ती धर्माचा स्वीकार (१८९५) ही या काळातली एक महत्त्वाची घटना म्हणायला हवी. टिळकांच्या काव्यातून भारतीयत्व न सोडता ख्रिस्ताच्या संस्कारातून निर्माण झालेला मानवतावादी करुणाभाव सहजसुंदरपणे प्रकट झाला. त्यांच्यासारख्या एका महत्त्वाच्या आधुनिक कवीची संवेदनशीलता आणि वैचारिकता घडवण्यात मिशनऱ्यांचा वाटा निश्चितच महत्त्वाचा होता. भा. रा. तांबे महाराष्ट्रातल्या अशा घडामोडींपासून दूर मध्यप्रांतात राहून काव्यरचना करीत होते. गो. स. नपदीकरांना लिहिलेल्या पत्रात त्यांनी बायरन, टेनिसन, शेली, कीट्स व नंतर वर्डस्वर्थ, ब्राऊनिंग आणि शेक्सपिअरची नाटके वाचल्याचा उल्लेख केला आहे. पण त्याचबरोबर 'इंग्रजी काव्यवाचनाबरोबर प्राच्य काव्यांचे वाचन सारखे चालू ठेवले पाहिजे नाहीतर भलताच ग्रह उत्पन्न होतो. एक प्रकारची हीन दासवृत्ती निर्माण होते.' असेही आवर्जून म्हटले आहे. तांब्यांनी पाश्चात्त्य रोमँटिसिझमचा प्रभाव घेतानाही वृत्तीमधे गृहस्थाश्रमी धोरण ठेवले, संसार साफल्याची स्वप्ने पाहिली, आणि काव्यनिर्मिती ही स्वान्त:सुखाय आहे असे मानून कलावादी दृष्टिकोणाचा पुरस्कार केला. त्यामुळेच तांब्यांना केशवसुत फारसे रुचले नाहीत. तांब्यांनी काव्यलेखनाच्या संदर्भात विपुल लेखन, चर्चा व पत्रव्यवहार केला असून तो *कविवर्य तांबे : साहित्यविचार* या ग्रंथात समाविष्ट केला आहे. या सर्वातून त्यांची सुरक्षित भूमिकाच प्रत्ययाला येते. व्हिक्टोरियन काळातले टेनिसन आणि ब्राऊनिंग तांब्यांना आवडायचे आणि 'ड्रॅमॅटिक मोनोलॉग' सारखा रचनाप्रकार त्यांनी

या प्रभावातून घेतला. टेनिसनची नादमय, धूसर सौंदर्यदृश्ये आणि मृत्यूचे चिंतन तांब्यांच्या वृत्तीला भावणारे होते. मराठी वाचकांच्या मध्यमवर्गीय मानसिकतेला तांब्यांचे गेयमधुर काव्य आवडावे हे साहजिकच आहे.

तौलनिक अभ्यासाच्या दृष्टिकोणातून ब्रिटिश आणि मराठी - भाषिक संस्कृतीचे स्वभावविशेष आणि त्यातून निर्माण झालेल्या संवेदनशीलतेचाही विचार व्हायला हवा. इतर युरोपीय राष्ट्रांच्या संदर्भात ब्रिटिश स्वभाव हा परंपराप्रिय (conservative) असला तरी मराठी स्वभावातल्या सनातनी (orthodox) परंपरेच्या संदर्भात ब्रिटिश प्रागतिक आणि नवविचार प्रवणच होते. एक लहानसे राष्ट्र आपल्या अद्ययावत ज्ञानाच्या आणि कुवतीच्या आधारावर आपल्यासारख्या खंडप्राय आणि प्राचीन संस्कृती लाभलेल्या देशावर राज्य करू शकते हे बघून आपण दिपून गेलो. आपल्याला दुय्यम मानू लागलो. एवढेच काय, ब्रिटिशांचे राज्य या देशावर येणे ही ईश्वरी कृपा आहे असे मानण्यापर्यंत आपले काही विचारवंत पुढे गेले. इंग्रजी साहित्यातल्या रोमँटिसिझमचे मराठी संवेदनशीलतेला आकर्षण वाटले, तरी ब्रिटिश शिक्षणपद्धतीतून पुढे आलेला 'उपयुक्ततावाद' महाराष्ट्रीय संवेदनशीलतेला अधिक जवळचा होता. या काळातल्या वा. ब. पटवर्धन यांनी *काव्य आणि काव्योदय* या ग्रंथात महाराष्ट्रीयांच्या स्वभावविशेषांची आणि काव्योदयाला आवश्यक असणाऱ्या परिस्थितीची मार्मिक चिकित्सा केली आहे.

१. आमच्या समाजात 'अन्योन्य संपर्क' नाही.

२. महाराष्ट्राचा संगतवार इतिहास नाही.

३. आमची मने दुर्बल झाल्याने आपल्या चित्तवृत्ती संसारपराङ्मुख म्हणून आपले काव्यही निवृत्तीपर आहे.

४. आमच्या भक्तकवींची भक्ती एकनिष्ठेची आहे, ही मनोकामनाही राष्ट्राच्या बाल्यावस्थेचीच अंशत: साक्ष आहे आणि

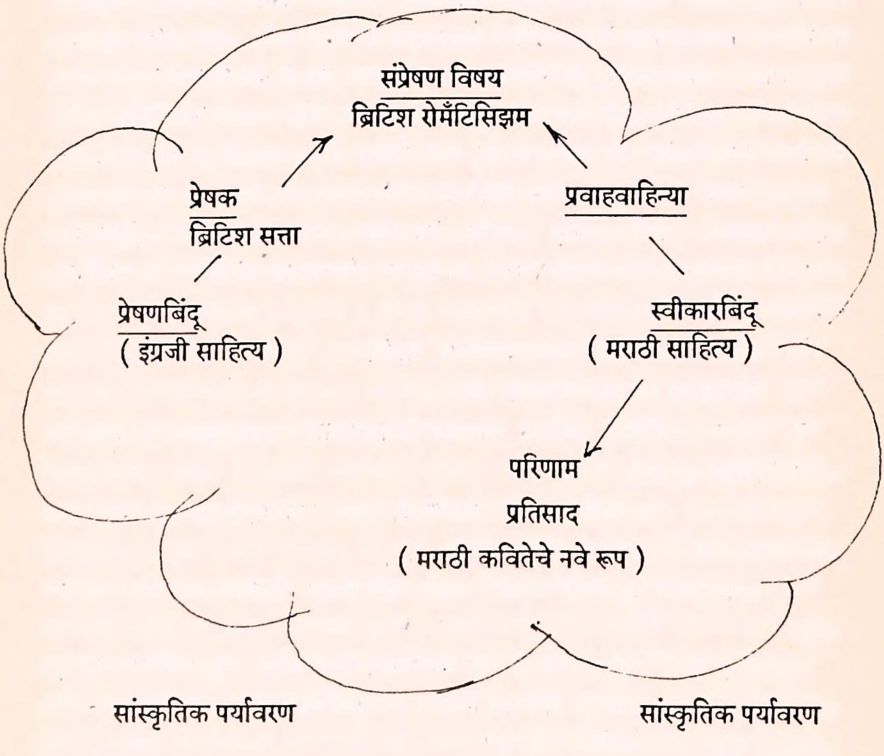
५. महाराष्ट्रामधे बुद्धीबद्दल जेवढा आदर आहे तेवढा भावनेबद्दल फारसा आदर नाही.

ही त्यांची काही निरीक्षणे आहेत. हा जो पाचवा मुद्दा आहे, त्याचा विचार केला तर रोमँटिसिझमला आवश्यक असणारी निखळ भाववृत्ती महाराष्ट्रीयन स्वभावात फारशी आढळत नाही या निष्कर्षाप्रत जाता येते.

अर्थात, आपल्याकडे निर्माण होत राहिलेल्या निवृत्तीपर बोधपर आणि पारलौकिकपर काव्याच्या प्रांतात इहलौकिक आणि मानवकेंद्री स्वरूपाचे नवे काव्य ब्रिटिश रोमँटिसिझमच्या प्रभावामुळे निर्माण झाले. हा बदल मराठी वाङ्मयाच्या इतिहासात युगप्रवर्तक म्हणून मानावा लागेल.

(५)

एथवरच्या विवेचनाचा सारांश असा: स्वत:ची अशी परंपरा असलेल्या मराठी कवितेला ब्रिटिश रोमँटिसिझमच्या प्रभावामुळे वेगळे वळण लाभले ह्या वस्तुस्थितीची चिकित्सा 'स्वीकारबिंदू' (Receiving end) वरून करायला हवी. तसे करताना 'प्रेषणबिंदू' (Sender's end.) आणि हा स्वीकारबिंदू यांच्यामधल्या संप्रेषणाचे (Communication) स्वरूप तपासायला हवे. आकृतीच्या साहाय्याने ही प्रक्रिया अशी दाखविता येईल.



अशा तपासाची शास्त्रीयपद्धती आता उपलब्ध होऊ लागली आहे. आधुनिकोत्तर (Post-modern) युरोपीय समीक्षाविचारात, विशेषत: जर्मनीमध्ये, 'एस्थेटिक्स ऑफ रिसेप्शन' मांडण्याचा जोरदार प्रयत्न झाला असून त्याचा प्रभावही लक्षणीय ठरला आहे.[४] या विचारसरणीने असे निदर्शनास आणून दिले आहे की, स्वीकाराच्या बिंदूवर

घडणारी प्रक्रिया केवळ ‘ तटस्थ ’ स्वरूपाची असत नसून ती विशेष सक्रिय असते. ह्या सक्रियतेला सर्जनशील साहित्याच्या आकलनामध्ये समाविष्ट केल्याशिवाय सर्जनशील साहित्याला खरा अर्थ प्राप्त होऊ शकत नाही. म्हणजे, अर्थाची निर्मिती सर्जनशील कृती आणि तिचे वाचकाने केलेले वाचन यांच्या मेळातून होत असते. त्यामुळे वाचन ही एक पुनर्निर्मिती ठरते. वाचकाची मनोऽवस्था व त्याला घेरणारे आणि घडविणारे सांस्कृतिक पर्यावरण हे घटक महत्त्वाचे असतात. ज्याच्या त्याच्या मगदुराप्रमाणे जो तो प्रतिसाद देत असतो. एकाच वेळी तो स्वतंत्र असतो आणि एका ऐतिहासिक वास्तवाचा भागही असतो. ब्रिटिश रोमँटिक कवींच्या वाचनातून आणि संस्कारातून मराठी कवींच्यावर जो काही बरावाईट परिणाम झाला आणि त्यांच्या काव्यनिर्मितीला जो काही अर्थ आणि आकार प्राप्त झाला, त्याचा तपास करताना विवेचनाची दिशा अशी वाचकाभिमुख ठेवणे अधिक श्रेयस्कर ठरू शकते. अर्थात, या पद्धतीत उपलब्ध होत असलेले सैद्धांतिक लेखन युरोकेंद्रित असल्यामुळे ते जसेच्या तसे आपल्याकडे स्वीकारता येणार नाही हे भानही ठेवायला हवे. मात्र, या विवेचनाची पद्धती आणि सार लक्षात घेऊन आपल्या संदर्भात अशा समीक्षापद्धतीचे प्रतिमान तयार करता येणे शक्य आहे.

टीपा :

१. तौलनिक अभ्यासपद्धतीचा उपयोग करून मराठी साहित्याच्या संदर्भात केलेले संशोधन महाराष्ट्रातील विद्यापीठातून फारसे झालेले नाही. डॉ. भालचंद्र नेमाडे यांनी एकोणिसाव्या शतकातील मराठी गद्यावरच्या इंग्रजी भाषेच्या प्रभावासंबंधी केलेले संशोधन, डॉ. आनंद पाटील यांनी मराठी नाटकावरच्या पाश्चात्त्य प्रभावासंबंधी केलेले संशोधन आणि प्रा. माया पंडित - नारकर यांनी एकोणिसाव्या शतकातील मराठी भाषांतरावर केलेले संशोधन ही मला माहीत असलेली उदाहरणे आहेत. बंगालमधील जाधवपूर विद्यापीठामध्ये या पद्धतीचे संशोधन फार मोठ्या प्रमाणात होत असलेले दिसते. महाराष्ट्रात अशा संशोधनासाठी मुंबई विद्यापीठात ‘ टागोर चेअर ’ आहे, पण कोणत्याही विद्यापीठात स्वतंत्र विभाग नाही.

२. एडवर्ड सईद यांनी *ओरिएन्टॅलिझम* या आपल्या ग्रंथात ब्रिटिशांच्या वसाहतवादी, साम्राज्यवादी दृष्टिकोणाचे पौर्वात्य विचारपद्धतीच्या संदर्भात केलेले विवेचन अत्यंत मूलभूत आणि मार्मिक आहे. वसाहतीकरणाच्या आपल्या प्रक्रियेचा महत्त्वाचा भाग म्हणून ब्रिटिशांना सोयीचे ठरेल अशा दृष्टिकोणातून पौर्वात्य ग्रंथाच्या आकलनाची पद्धती निर्माण केली आणि पद्धतशीर रीत्या पौर्वात्यांच्या माथी मारली, परिणामी पौर्वात्य विचारवंतांनाही आपल्या सांस्कृतिक संचिताचा विचार करताना याच पद्धतीचा अवलंब करण्याची सवय लागली. ब्रिटिशांच्या धूर्तपणाचा हा भाग होता,

त्याचा ब्रिटिश सत्तेला फायदा झाला, पण आपल्या संस्कृतीकडे आपण दुसऱ्यांच्या चष्म्यातून बघू लागलो असे या ग्रंथातून दाखवून देण्यात आले आहे. आता एकूणच जगभर वैचारिक आकलनात निर्वसाहतीकरणाची प्रक्रिया सुरू आहे. त्यामुळे वसाहतवादी - साम्राज्यवादी वृत्तीचा वैचारिक स्वार्थीपणा उघड होऊ लागला आहे. आशिष नंदी यांचे *इंटिमेट एनिमी* मधील विवेचन किंवा पार्थ चॅटर्जी यांचे बंकिमचंद्रांच्या साहित्याचे ' कल्चर ॲण्ड पॉवर इन दी थॉट ऑफ बंकिमचंद्रा ' या लेखातील विवेचन या दृष्टीने अत्यंत मार्मिक आहे. डॉ. गो. पु. देशपांडे यांचा ' इक्नॉमिक ॲण्ड पोलिटिकल विकली ' मध्ये १५ डिसेंबर, १९८७ ला प्रकाशित झालेला लेखही त्या दृष्टीने मोलाचा आहे. या लेखाचे मराठी भाषांतर ' पराभवाच्या घरची उलटी खूण ' या नावाने उगवाई, दिवाळी अंक, १९८९ मध्ये प्रसिद्ध झाले आहे.

३. प्रस्तुतच्या विवेचनात मी ' रोमँटिसिझम ' हे युरोपच्या केंद्रस्थानी असलेल्या ' बुद्धिवादा ' विरुद्ध उभे ठाकलेले एक सर्वंकष बंड होते ही भूमिका स्वीकारली आहे. हा प्रश्न इतिहासाची मीमांसा आपण कोणत्या दृष्टिकोणातून करतो या मुद्द्याशी निगडित आहे. युरोपच्या इतिहासाचे विश्लेषण वेगवेगळ्या पद्धतीने होऊ शकते. एम्. एन्. रॉय यांनी युरोपच्या इतिहासाची मीमांसा *रीझन, रोमँटिसिझम ॲण्ड रेव्होल्युशन* या द्विखंडात्मक ग्रंथातून केली असून त्यांचा दृष्टिकोण मी स्वीकारलेल्या दृष्टिकोणापेक्षा अगदी वेगळा आहे. त्यांच्यामध्ये रोमँटिसिझमची निर्मिती बुद्धिवादाच्या विरोधातून झाली नसून बुद्धिवादातूनच झाली आहे; आणि रोमँटिसिझममध्ये ज्या काही विकृती निर्माण झाल्या असतील, त्याला ही संकल्पना जबाबदार नसून तिचा गैरवापर करणारे रूसोसारखे विचारवंत जबाबदार आहेत.

> *The passionate belief in the creativeness and freedom of man is the essence of the romantic view of life. The idea of revolution, therfore, is a romantic idea, at the same time, it is rational because revolutions take place of necessity.... in the last analysis, there is no contradiction between rationalism and the romantic view of life.*

अशा शद्बांत रॉयनी आपली भूमिका ग्रंथाच्या ' प्रास्ताविकात ' मांडली आहे. रॉय यांचे या ग्रंथातले तपशीलवार विवेचन इतिहासमीमांसेचा एक चांगला नमुना म्हणून जरूर बघण्यासारखे आहे.

४. युरोपीय समीक्षेमधे आधुनिकोत्तर काळात ' रिसेप्शन थिअरी ' चे माहात्म्य प्रामुख्याने जर्मन विचारवंत हॅन्स रॉबर्ट जाऊस याने प्रस्थापित केले आहे. ' कोन्स्टाँज् स्कूल ' या नावाने हा विचार युरोपमधे त्याच्या वैचारिकतेतून आणि संशोधनातून प्रस्तृत झाला आहे. तो या अगोदरच्या तीन प्रमुख विचारव्यूहांचा संदर्भ देतो.

अ) ' प्री - सांयटिफिक फेज ' या काळातली भूमिका ' अभिजातवादी ' मानवतावादी भूमिका होती. ब) अठराव्या व एकोणिसाव्या शतकातील विचारव्यूह; या काळातल्या वैज्ञानिक क्रांतीमुळे ' रॅशनल युनिटी ' शोधण्याचा प्रयत्न होताना दिसतो. त्यासाठी संदर्भाच्या अभ्यासावर भर देण्याची प्रवृत्ती दिसते. क) ' एस्थेटिक - फॉरमॅलिस्ट ' विचारव्यूह. भाषिकतंत्रांच्या आधारे कलाकृतीच्या संरचनेचा अभ्यास करणे. जॉऊसने या तिन्हीपेक्षा वेगळा आणि नवा असा विचारव्यूह रिसेप्शन थिअरीच्या रूपाने सुचविला आहे. ही भूमिका वरवर पाहता साहित्याच्या समाजशास्त्रीय अभ्यासासारखी दिसत असली तरी, त्यापेक्षा वेगळीही आहे. एका बाजूला मार्क्सवाद आणि दुसऱ्या बाजूला ' फॉरमॅलिझम ' या विचारव्यूहांच्या मर्यादा जॉऊसला जाणवल्या आणि त्यावर मात करण्याच्या हेतूने त्याने आपला नवा सिद्धांत मांडला आहे. *एस्थेटिक्स ऑफ रिसेप्शन* हा त्याचा ग्रंथ यादृष्टीने अवश्य पाहण्यासारखा आहे.

□

: १० :

बा. सी. मर्ढेकर आणि टी. एस्. एलियट

प्रकाश देशपांडे केजकर

बा. सी. मर्ढेकर आणि टी. एस्. एलियट यांच्यातील साहित्यिक संबंधाची ही चिकित्सा प्रामुख्याने मराठी कवितेतील आधुनिकतेचे स्वरूप स्पष्ट करण्यासाठी केलेली आहे. या विषयावरील पहिली महत्त्वाची चर्चा विंदा करंदीकर यांनी आपल्या *'मर्ढेकरांची कविता : एक मूल्यमापन'* (मौज: दिवाळी १९६५, पुढे 'परंपरा आणि नवता' मध्ये समाविष्ट) या लेखात केलेली आढळते. पण त्यातील विश्लेषण मुख्यत: शैलीच्या अनुषंगाने केलेले दिसते. १९२० च्या सुमारास इंग्लंडमधे प्रभावी असलेल्या आधुनिकतेच्या चळवळीचा एलियट हा एक प्रमुख प्रणेता होता. या चळवळीतून ज्या वाङ्मयीन संकल्पना व विचार पुढे आले त्याला एलियटने आपल्या समीक्षेत व कवितेत मूर्त स्वरूप दिले. मराठी कवितेतील आधुनिकतेचे प्रणेतेपद मर्ढेकरांकडे जाते. आपल्या कवितेतून मर्ढेकरांनी ज्या प्रकारची आधुनिकता मराठीत आणली तिचा आदर्श बऱ्याच अंशी एलियटच्या कविता होता. पण हा नमुना त्यांना मराठी कवितेची परंपरा, समकालीन मराठी साहित्यसंस्कृती आणि आपला सर्जन - स्वभाव यांच्यानुसार त्यात मूलगामी बदल केले. म्हणून त्यांनी मराठीत आणलेली आधुनिकता पूर्ण विदेशी वाणाची नव्हती. या मूळ नमुन्यावर सर्जनात्मक संस्कार करून स्वत:ला साजेशी अशी आधुनिकता त्यांनी साकार केली. आधुनिकतेच्या या मराठी अवताराची व्याख्या करण्यासाठी ही चिकित्सा उपयुक्त ठरेल असे वाटते.

मर्ढेकर (१९०९ - १९५६) आणि एलियट (१८८८ - १९६५) हे समकालीन होत. एका समकालिनाचा प्रभाव आत्मसात करून मर्ढेकरांनी मराठी कवितेचा कायापालट केला ही मराठी कवितेच्या इतिहासातील एक महत्त्वाची घटना आहे. मर्ढेकरांपूर्वी प्रभावी असलेल्या रविकिरण मंडळातील कवींनी पन्नास ते पाऊणशे वर्षे मागे जाऊन अस्तंगत झालेल्या रोमॅन्टिक व व्हिक्टोरियन कवितेचा अनुनय केला होता, हे या संदर्भात लक्षात घेण्यासारखे आहे. मर्ढेकरांनी एलियटसारख्या युगप्रवर्तक लेखकाचा आदर्श डोळ्यांपुढे ठेवला हा त्यांच्या प्रगल्भ साहित्यिक जाणिवेचाच पुरावा आहे. एलियटच्या वाङ्मयीन भरभराटीच्या काळात मर्ढेकरांना इंग्लंडला जाण्याची संधी मिळाली. त्यांचे *आर्टस् अॅन्ड मॅन* हे पुस्तक लंडन येथे १९३७ साली प्रकाशित झाले. त्यांनी आपल्या *व्हाय आर्ट ?* या पुस्तिकेचे हस्तलिखित हर्बर्ट रीड व एलियट यांना

दाखविले होते. त्या दोघांनाही ते 'इंटरेस्टिंग' वाटले. एलियटने तर ते 'चांगले लिहिलेले' आणि 'विचारप्रवर्तक' आहे असा अभिप्राय व्यक्त केला. मर्ढेकरांनी आपल्या 'वाङ्मय आणि सौंदर्य' या निबंधात एलियटच्या 'स्वीनी ॲगनिस्टीझ्' या कवितेतील 'अलोन' या शब्दाच्या उपयोगावर भाष्य केलेले आहे. 'ललित वाङ्मयकृतीचा घाट' या लेखात त्यांनी एलियटच्या 'वेस्टलॅन्ड' या कवितेतील 'व्हेन लव्हली वुमन स्टूप्स टू फॉली...' या चार ओळी उद्धृत केल्या आहेत. 'संभवनीय म्हणून अपरिहार्य अशा अनुक्रमाचे' ॲरिस्टॉटलचे तत्त्व येथे लागू पडत नाही असा युक्तिवाद केला आहे. असे तुरळक संदर्भ सोडले तर मर्ढेकर - एलियट यांच्या साहित्यिक संबंधाचे प्रत्यक्ष पुरावे फारसे उपलब्ध होत नाहीत. म्हणून त्यांच्या साहित्यिक कारकिर्दीची तुलना करूनच त्यांच्या साहित्यिक संबंधाचे स्वरूप निश्चित करणे श्रेयस्कर आहे. एलियटची वाङ्मयीन कारकीर्द कवी - नाटककार - समीक्षक अशी तिहेरी आहे. तर मर्ढेकरांची वाङ्मयीन कारकीर्द कवी - नाटककार - समीक्षक - कादंबरीकार अशी चौपदरी आहे.

समीक्षक म्हणून एलियट आणि मर्ढेकर यांची भूमिका अगदी भिन्न आहे. एलियटची बहुतांशी समीक्षा ही साहित्यकृती - समीक्षा आहे. तर मर्ढेकरांची समीक्षा प्रामुख्याने सैद्धांतिक आहे. एलियटची समीक्षा त्याच्या साहित्याचा अर्थ लावण्यासाठी फार उपयुक्त ठरते. एलियट एका वाङ्मयीन चळवळीचा प्रवक्ता असल्यामुळे त्याने आपल्या समीक्षेत अनेक नव्या वाङ्मयीन संकल्पनांचा व विचारांचा ऊहापोह केलेला आहे. एका दृष्टीने त्याची समीक्षा ही तो ज्या तऱ्हेची कविता लिहीत होता त्याचे समर्थन आहे. नवी कविता व तिची भूमिका वाचकांना समजावी हा या समीक्षेचा एक उद्देश होता. विकासाच्या टप्प्यावर एलियटच्या कवितेने जी नवी नवी वळणे घेतली त्याचे पडसादही या समीक्षेत उमटलेले दिसतात. इतकेच नव्हे तर एलियटची समीक्षा आणि काव्य यांची समांतर वाटचाल हे त्याच्या वाङ्मयीन कारकिर्दीचे वैशिष्ट्य आहे. मर्ढेकरांच्या समीक्षेचा त्यांच्या कवितेचा अर्थ लावण्यात फारसा उपयोग होत नाही. त्यांची समीक्षक म्हणून भूमिका जरी सौंदर्यवादी आणि रूपवादी असली तरी त्यांच्या कवितेने या मर्यादा पार ओलांडल्याचे दिसते. म्हणून त्यांचे कवी - समीक्षकाचे गुंतागुंतीचे व्यक्तिमत्त्व न समजल्यामुळे त्यांचा वारसा सांगणाऱ्या रूपवादी समीक्षकांनी त्यांचा भूमिकेचा विपर्यास करून आस्वादात्मक समीक्षेचे भूत मराठी समीक्षेच्या मानेवर जे बसविले आहे ते अजून उतरायला तयार नाही. मर्ढेकरांनी सैद्धांतिक समीक्षेत जी भूमिका घेतली त्यावरून कवितेच्या रूपाबद्दल ते किती जागरूक होते हे दिसून येते. तसेच त्यांची कविता वाचताना आपल्याला एका जबाबदार व काटेकोर रचना करणाऱ्या उच्च दर्जाच्या कारागिरीचा सतत प्रत्यय येतो. आधुनिकतावादी कविता ही कारागिरीचा उत्कृष्ट नमुना समजली जाते हे या संदर्भात लक्षात घेण्यासारखे आहे.

नाटककार म्हणून एलियट आणि मर्ढेकर यांनी केलेले प्रयोग तुलनात्मक दृष्टिकोणातून पाहण्यासारखे आहेत. इंग्रजीत विसाव्या शतकात पद्यनाटकाच्या पुनरुज्जीवनाची जी चळवळ झाली त्यात एलियटने महत्त्वाची भूमिका बजावली आहे. पद्यनाटकाच्या या प्रयोगात पद्यनाटकाला साजेसे असे भाषिक माध्यम विकसित करण्यावर एलियटने भर दिला. पद्यनाटकाची भाषा ही पारदर्शक असावी, त्याकडे मुद्दाम श्रोत्यांचे लक्ष वेधले जाऊ नये इतकी ती नितळ असावी, अशी त्याची भूमिका होती. अशी भाषा विकसित करण्यात एलियट बराच यशस्वी झाला असेच म्हणावे लागते. केवळ पद्यनाटकाचा प्रयोग करून एलियट थांबला नाही तर त्यासंबंधी काही महत्त्वाचे सिद्धांत त्याने मांडले. पद्यनाटकाला दुहेरी अर्थ असतो, बाह्य नाट्य पातळीबरोबर त्याला अंत:स्थ अशी संगीताची पातळी असते हा त्याचा सिद्धांत महत्त्वाचा मानला जातो. याच दृष्टिकोणातून एकेरी अर्थ असलेल्या गद्य नाटकांवर त्याने टीका केली. दुसरे म्हणजे त्याने नाटके लिहायला सुरुवात केली तेव्हा त्याचा काव्यप्रवास संपत आलेला होता. त्यामुळे *फोर कार्टेट्स* या त्याच्या शेवटच्या दीर्घ कवितेचा आणि *मर्डर इन द कॅथड्रल* (१९३५) या पहिल्या नाटकाचा अन्योन्य संबंध सहज लक्षात येतो. एलियटची पद्यनाटके ही त्याच्या काव्याचाच एक विस्तारित भाग होता असेच म्हणता येईल. मर्ढेकरांनी लिहिलेल्या संगीतिका (१९४५) या इंग्रजी ऑपेरावर आधारित होत्या, ती पद्यनाटके नव्हती. मराठीत पद्यनाटकांची किंवा संगीतिकांची परंपरा नव्हती. त्यामुळे मर्ढेकरांचा हा प्रयोग धाडशीच होता. या संगीतिकांचे पद्य पाहिले तर मर्ढेकरांच्या कवितेचे सामर्थ्य त्यात प्रतिबिंबित झालेले दिसत नाही. आकाशवाणीवर श्रुतिकांच्या रूपात त्या सादर केल्या गेल्या. त्यामुळे त्यात संगीताचा वरचष्मा असणे स्वाभाविकच होते. नंतरचा इतिहास पाहिला तर या संगीतिका रंगभूमीवर फार यशस्वी झाल्याचे दिसत नाही. तसेच नंतरच्या नाटकांवर त्यांचा फारसा ठसा उमटल्याचे दिसून येत नाही. असे असून सुद्धा नि:सत्त्व गद्यनाटक आणि संकरित संगीतनाटक यांना शह देण्यासाठी मर्ढेकरांनी केलेला संगीतिकांचा प्रयोग प्रतीकात्मक समजला पाहिजे. एलियटची पद्यनाटके आणि मर्ढेकरांच्या संगीतिका हे मुळातच अनैसर्गिक वाङ्मयप्रकार होते. त्यामुळे गद्यनाटकाच्या आधुनिक काळात त्यांचा टिकाव लागणे शक्य नव्हते.

संगीतिका लिहून मर्ढेकरांनी जसा नाटक या वाङ्मयप्रकारात नवा प्रयोग केला तसा कादंबऱ्या लिहून कादंबरीतंत्रात नवा प्रयोग केला. जेम्स जॉइसने समर्थपणे हाताळलेले संज्ञाप्रवाहाचे तंत्र मर्ढेकरांनी आपल्या कादंबऱ्यांमध्ये वापरले. पण त्यांचा हाही प्रयोग फारसा यशस्वी झाला नाही. त्यांनी वापरलेले हे तंत्र ते ज्या तऱ्हेने जग आपल्या कादंबऱ्यांमध्ये चित्रित करण्याचा प्रयत्न करीत होते, त्यातून स्वाभाविक रीत्या विकसित झाल्याचे दिसत नाही. त्यांच्या कादंबऱ्या वाचताना ही कृत्रिमता आपल्याला सतत जाणवते. तरीही एका समकालीन तंत्राचा वापर त्यांनी केला, ही महत्त्वाची बाब आहे.

मर्ढेकरांच्या अंगी आपल्या काळाचे भान आणि त्याच्या जाणिवांचे स्वरूप समजावून घेण्याची धडपड किती पक्की बाणली होती, हे यावरून लक्षात येते. एलियटने कादंबऱ्या लिहिल्या नाहीत; पण कादंबरी हा त्याच्या काळातील समृद्ध असा वाङ्मयप्रकार असल्यामुळे त्याच्या आविष्काराबद्दल तो सतत जागरूक असल्याचे दिसतो. जेम्स जॉईसच्या *युलिसिस* (१९२२) या कादंबरीची त्याने मुक्तकंठाने स्तुती केली पण त्याच्या *फिनिगन्स वेक* (१९३७) या कादंबरीवर कठोर टीका केली. आधुनिकतावादी चळवळीत त्याच्याबरोबर असलेला त्याचा मित्र विन्डॅम लेविस याने कादंबरीपेक्षा भिन्न अशा वाङ्मयप्रकारात केलेल्या प्रयोगाचे समर्थन करून आपल्या काळातील सर्वश्रेष्ठ गद्य लेखक असा त्याचा गौरव केला. डिकन्स पासून लॉरेन्सपर्यंत अनेक कादंबरीकारांवर त्याने भाष्य केले. इतकेच नव्हे तर अनेक रहस्यकथांची परीक्षणे लिहिली. दुसरे म्हणजे इंग्रजी समीक्षेत त्याने नवी गद्यशैली रूढ केली. एलियटला गद्याची किती सूक्ष्म जाण होती याचा प्रत्यय त्याच्या समीक्षेत येतो.

मर्ढेकर आणि एलियट यांच्या कारकिर्दीचे हे विविध पैलू लक्षात घेऊनही त्यांचे वाङ्मयीन कर्तृत्व खरे त्यांच्या काव्यातच होते असे म्हणावे लागेल. म्हणून त्यांच्या साहित्यिक संबंधाचा अभ्यास हा प्रामुख्याने त्यांच्या काव्याचाच तौलनिक अभ्यास ठरतो. ऐतिहासिक दृष्ट्या पाहता एलियटच्या अगोदरच्या काळात लिहिली गेलेली *जॉर्जियन* कविता ही सांकेतिक, ढोबळ व सत्त्व हरवून बसलेली कविता होती. एलियटने नवा आशय, नवी शब्दकळा, नव्या प्रतिमा व नव्या लयी यांचा वापर करून इंग्रजी कवितेचा चेहरामोहरा पार बदलून टाकला व तिच्यात नवे चैतन्य भरले. मर्ढेकरांच्या अगोदर प्रचलित असलेली ऱ्हासकालिन रोमॅन्टिक कविता अशीच सांकेतिक, ढोबळ व सत्त्वहीन झालेली होती. मर्ढेकरांनी आशयाच्या आणि शैलीच्या बाबतीत नवे प्रयोग करून मराठी कवितेत आमूलाग्र बदल केला. हा बदल त्यांनी आधुनिकतावादाच्या अनुषंगाने केला. म्हणून त्यांच्या काव्याचे स्वरूप या आधुनिकतावादाच्या अंगाने समजावून घेणे श्रेयस्कर ठरेल.

आधुनिकतावादी कवितेचे सर्वांत महत्त्वाचे लक्षण म्हणजे महानगरी संवेदना होय. एलियटची कविता हा महानगरी संवेदनेचा पहिला महत्त्वाचा आविष्कार होता. यंत्रवत असे अमानुष, सत्त्वहीन, कंटाळवाणे आणि एकाकी महानगरी जीवन सर्वांगाने प्रथम एलियटच्या कवितेत प्रकट झाले. श्रद्धाहीन, निराश आणि आध्यात्मिक पंगुत्व आलेला महानगरी मानव प्रथम पूर्णांशाने एलियटच्या कवितेत अवतीर्ण झाला. 'प्रुफ्रॉक' (१९१७), 'जिरॉन्टिन' (१९२०) आणि 'हॉलो मेन' (१९२५) या प्रतिमा महानगरी मानवाच्या प्रतिमा आहेत. लंडनमधील जीवन हीच बऱ्याच अंशी एलियटच्या कवितेची पार्श्वभूमी आहे. 'वेस्टलॅन्ड' (१९२२) हे जसे आधुनिक जगाचे प्रतीक आहे तसे ते लंडन शहराचेही चित्र आहे. करड्या धुक्यात लपलेले खोटे शहर,

कोसळणारा लंडन ब्रीज, सारी घाण संथपणे वाहून नेणारी टेम्स नदी यांचे उल्लेख या कवितेत येतात. डिकन्सच्या कादंबऱ्यांप्रमाणे एलियटची कविता एका अर्थाने लंडन शहराची काळोखयात्रा आहे. मर्ढेकरांची कविता ही या महानगरी संवेदनेचा प्रत्यय देणारी मराठीतील पहिली कविता आहे. मुंबईच्या महानगरी जीवनाचे प्रत्ययकारी चित्रण करणारी ही पहिली मराठी कविता आहे. या महानगरी जीवनातील जीवघेणी घाई, अलोट गर्दी, त्यामुळे क्षणोक्षणी वाटणारी जीवनाची अशाश्वती यांचे चित्र मर्ढेकरांनी आपल्या कवितेत उभे केले. आर्थिक दबावाच्या ओझ्याखाली होणारा मानवी मूल्यांचा कोंडमारा त्यांच्या कवितेत दिसतो.

सकाळी उठोनी। चहा - कॉफी घ्यावी,
तशीच गाठावी। वीज गाडी (पृ. २८)

या कवितेत मर्ढेकरांची अगतिकता स्वत:ला 'प्रेतरूपी' म्हणेपर्यंत जाते.

कुणाच्या पायाचा। कांही असो गुण
आपुली आपण। बिडी प्यावी (पृ. २८)

या ओळींतील नैराश्यातून आलेली अलिप्तता ही मराठी कवितेत मूळ धरू पाहणाऱ्या महानगरी संवेदनेची खूण आहे. *काही कविता*तल्या ३६ व्या कवितेत असाच महानगरी जीवनाचा उपरोध आहे.

काळे पुच्छ
लपवुनी पायी, गर्द
इथे वस्तींत गलिच्छ
भों भों भुंके लालजर्द
संध्याकाळ (पृ. ५३)

हे वर्णन एलियटची आठवण करून देणारे आहे. 'टेबलावर निपचित पडलेल्या, भूल दिलेल्या रोग्यासारखी' 'प्रुफ्रॉक' मधील संध्याकाळ अशीच आहे. याच कवितेतील 'कुट्ट पिवळी पहाट' एलियटच्या 'यलो फॉग' (पिवळे धुके) ची आठवण करून देणारी आहे. महानगरातील रोगिष्ट वातावरण सूचित करणाऱ्या 'प्रभात पांडुर' (पृ. ८८) सारख्या प्रतिमा अनेक वेळा मर्ढेकरांच्या कवितेत येतात. *काही कविता* मधील ४१ व्या कवितेत या 'तांबट - पितळी सृष्टीचा' उपरोध केला आहे. या यंत्रवत जीवनाचे नैसर्गिक मानवी जीवनावर होणारे परिणाम भयानक आहेत -

चकाकणारे अब्लख पिस्टन
हिसके घेती मारित मिटक्या
संज्ञेवाचून संभोगाची
अशीच कसरत असते हलक्या (पृ. ५५)

'मी एक मुंगी' ही कविता हळुहळू अर्थ हरवत चाललेल्या महानगरी जीवनाची दुरावस्था वर्णन करणारी कविता आहे -

- सर्वे जन्तु रूटिना: । सर्वे जन्तु निराशया: ।
सर्वे छिद्राणि पंचन्तु । मा कश्चित दु:ख - लॉग भरेत ।।

(पृ. ९१)

हा या कवितेचा शेवट मर्ढेकरांचे महानगरी जीवनावरील अंतिम भाष्यच वाटते.

या महानगरी संस्कृतीचे अपत्य असलेली जीवनाच्या विघटनाची प्रक्रिया हे आधुनिकतावादी कवितेतील एक महत्त्वाचे विषयसूत्र आहे. विस्कटलेल्या कौटुंबिक व सामाजिक जीवनाचे प्रत्ययकारी चित्रण एलियटच्या कवितेत दिसते. जीवन सह्य करणारे सर्व संदर्भ हरवून बसलेली एकाकी माणसे एलियटच्या कवितेत जागोजागी दिसतात. द्विधा अवस्थेची शिकार झालेला, न्यूनगंडाने पछाडलेला, निर्णायक क्षणी माघार घेणारा दुबळ्या मनाचा प्रुफ्रॉक; भावनिक विनिमयाबरोबर भाषिक विनिमय करण्यासही असमर्थ ठरलेला 'पोर्टेट ऑफ अ लेडी' मधील प्रियकर - मित्र; आपल्या कृत्रिम हाताने फोनोग्राफचा कृत्रिम हात तबकडीवर ठेवणारी 'वेस्टलॅन्ड' मधील गलितगात्र टायपिस्ट मुलगी ही पात्रे या विघटनाचेच बळी आहेत. यंत्रसंस्कृतीचे पर्यवसान असलेली ही विघटनाची प्रक्रिया हेरून तिचे नेमके चित्रण करणारे मर्ढेकर पहिले नवकवी आहेत. या विघटनाचे अनेक संदर्भ त्यांच्या कवितेत आढळतात. त्यांची एकत्रित अभिव्यक्ती त्यांच्या 'गणपत वाणी' या कवितेत झालेली दिसते. निरर्थक आयुष्य तेवढ्याच निरर्थक मरणाने संपविणारा हा प्राणी आहे. कवितेतून सूचित होणारे त्याचे क्षुद्रत्व या विघटनाचाच परिणाम आहे. 'पिपात मेले ओल्या उंदिर' (पृ. ४१) या कवितेत विघटनाचा बळी झालेल्या अर्धमेल्या आधुनिक मानवाचे नि:सत्त्व जीवन सूचित केले आहे. *काही कविता* मधील १५ व्या कवितेत मर्ढेकर म्हणतात :

एकला असून । मनीं दोन झालों,
आतां मात्र भ्यालों । मला मीच ।। (पृ. ३६)

एलियट आणि पाऊंड या आधुनिकतावादी कवींना 'शहरी कवी' असे बिरुद लावण्यात येते. त्यामुळे आधुनिकतावादी कविता म्हणजे शहरी कविता असे समीकरण तयार झाले. एलियटने तर या समीकरणाचा जोरदार पुरस्कार केला. आधुनिक संवेदना ही नागरी संवेदना आहे असा त्याचा आग्रह होता. आपल्या साहित्यिक, सामाजिक वा धार्मिक समीक्षेत त्याने या नागरत्वाचे जोरदार समर्थन केले आहे. आधुनिक संस्कृती ही नागरी संस्कृती आहे, म्हणून आधुनिक साहित्य हे नागरी साहित्य आहे असा त्याचा युक्तिवाद होता. इतकेच नव्हे तर नागरत्व हा भेद वाङ्मयाचा एक महत्त्वाचा निकष आहे असे तो समजत असे. म्हणून ग्रामीण व प्रादेशिक वाङ्मयाचा त्याने निषेध केला. युरोपातील नागरीकरणाच्या प्रक्रियेची तीव्रता लक्षात घेतली तर एलियटची ही भूमिका

बरीच समर्थनीय वाटते. मर्ढेकर ज्या वेळी कविता लिहीत होते त्या काळची मराठी संस्कृतीची अवस्था याहून वेगळी होती. आधुनिकतावाद्यांचा नागरत्वाचा आग्रह या संस्कृतीला आणि पर्यायाने मर्ढेकरांना मानवणारा नव्हता. शहरात वास्तव्य करूनही मर्ढेकरांसारख्या कवीला आपली गावाकडच्या संस्कृतीत रुजलेली पाळेमुळे पूर्णपणे उखडून टाकणे अनैसर्गिक वाटत होते. उलट आपण आपल्या गावापासून तुटून हळुहळू पूर्ण शहरी होत आहोत याची खंत होती. गावजीवन व शहरी जीवन यांच्यात होणारी ओढाताण त्यांच्या कवितेत जाणवते. *आणखी काही कविता* मधील ३१ वी कविता हीच जाणीव व्यक्त करते -

केव्हा तरी चांदण्यांत
पुन्हा जाईन निर्भय;
गावाकाठच्या नदीत
होईन मी जलमय (पृ. १०१)

असे कवी म्हणतो. पण त्याच्या मनात या नदीविषयी, या चांदण्यविषयी एक भीती निर्माण झाली आहे. हा शहरीपणाचा परिणाम आहे. हे शहरी जीवन हे अटळ असे वास्तव आहे, त्यातून सुटका नाही याची जाणीव होते. म्हणून या वास्तवाचा समजूतदार स्वीकार करून तो म्हणतो :

बरा म्हणून हा इथे
दिवा पारवा पाऱ्याचा;
बरी तोतऱ्या नळाची
शिरीं धार, मुखी ऋचा. (पृ. १०१)

म्हणून एलियटने जेवढ्या जोरदारपणे ग्रामीणतेचा व प्रादेशिकतेचा निषेध केला तेवढा मर्ढेकरांना भावणारा नव्हता. मर्ढेकरांच्या कवितेच्या भाषेचा विचार केला तर त्यात पुष्कळ ग्रामीण भाषेच्या लकबी आहेत. त्यांची ‘ फलाटदादा ’ ही कविता या दृष्टीने पाहण्यासारखी आहे.

किती बावटेवाले दादा
मुछीदार अन् मुछीबगर बी;
हमाल - पोर्टर निळेतांबडे
तुमी पाहिले हजर्‌जबाबी !
पचक् पान ह्यो कुनी थुंकले;
कुनि मायेचे निरोप दिधले;
बिडि - माचिस् कुनि इकीत फिरले;
विलायती कुनि मुके घेतले !
हर् गार्डाची न्यारी शिट्टी;

हर् ड्रायव्हरचा न्यारा हात;
तुमांस दादा, ठाऊक आहे
पर् समद्यांची बारिक बात ! (पृ. ४८)

एवढी अनौपचारिक शैली एलियटला मानवणारी नव्हती. त्याने 'संभाषणात्मक शैली' चा अवलंब जरूर केला. आलंकारिक व पुस्तकी भाषा टाळून कवितेची भाषा बोलीभाषेजवळ आणली. पण तरीही हे संभाषण, ही बोली शहरी बोली होती. एलियटने आपल्या कवितेत प्रादेशिक बोलीचा वापर कधी केला नाही. मर्ढेकरांना असे पथ्य पाळण्याचे काही कारण नव्हते. ग्रामीण व शहरी ह्या परस्परविरोधी संकल्पना आहेत हे गृहीततत्त्व त्यांच्या आधुनिकतावादाचा भाग नव्हता, उलट त्यांच्यातील सुसंवादित्व हे त्यांच्या आधुनिकतावादाचे महत्त्वाचे परिमाण होते, असे म्हणावे लागते.

आधुनिकतावाद्यांनी नागरत्वाचा केलेला पुरस्कार हा त्यांनी स्वीकारलेल्या 'आंतरराष्ट्रीय शैली' चा परिणाम होता. मुळात युरोपीय शिल्पकारांनी रूढ केलेली ही शैली साहित्यातही प्रकट झाली. संगीत आणि शिल्पकला यातून आलेल्या प्रतिमा आणि संरचना आधुनिकतावादी कवितेत प्रभावी ठरण्याचे हेही एक कारण होते. एका अर्थाने एलियट आणि पाऊंड यांची संवेदना आंतरराष्ट्रीय संवेदना होती. तो त्यांच्या साहित्यिक जडणघडणीचा परिपाक होता. जन्माने अमेरिकन असलेल्या या कवींनी इंग्लंड हे आपले कार्यक्षेत्र म्हणून निवडले. त्यांना ग्रीक व लॅटिन वाङ्मयाचा वारसा लाभलेला होताच. त्यांनी फ्रेंच, इटालियन वगैरे युरोपीय वाङ्मयाचाही सखोल अभ्यास केला होता. इतकेच नव्हे तर वाङ्मयीन प्रेरणेसाठी ते पौर्वात्य वाङ्मयाकडे वळले. एलियटने आपल्या कवितेत हिंदू व बौद्ध साहित्याचा पुरेपूर वापर केला. तर पाऊंडने आपल्या कवितेत चिनी भाषा व साहित्य यांचा उपयोग केला. अशा विविध वाङ्मयीन परंपरांचा आपल्या कवितेत वापर केल्याने त्यांच्या कवितेला साहजिकच एक आंतरराष्ट्रीय परिमाण लाभले. पूर्वी कधी नव्हता एवढा भाषिक संकर त्यांच्या कवितेत आला. त्यामुळे त्यांच्या कवितेवर केवळ एकाच प्रदेशाचा ठसा उमटला नाही. एका अर्थाने त्यांच्या कवितेने प्रादेशिक व राष्ट्रीय सीमा पार केल्या होत्या. याला आणखीही एक कारण आहे. साहित्यिकांचे स्थलांतर हा विसाव्या शतकाचा एक महत्त्वाचा विशेष आहे. एलियटने आपला देश सोडून इंग्लंडचे नागरिकत्व स्वीकारले. पाऊंड युरोपभर फिरत राहिला. पॅरिस हे तर अशा स्थलांतरितांचे महत्त्वाचे केंद्र होते. यातूनच आधुनिक संवेदना आकाराला आली. यामुळे अर्थातच या साहित्यिकांच्या साहित्याला एक आंतरराष्ट्रीय परिमाण लाभले. या आंतरराष्ट्रीय दृष्टिकोणाला अनुसरूनच एलियटने एकोणिसाव्या शतकातील अमेरिकन साहित्य हे 'प्रादेशिक' व 'संकुचित' आहे अशी टीका केली. हेन्री जेम्सने प्रथम या संकुचित प्रादेशिकतेच्या सीमा पार करून अमेरिकन साहित्याला युरोपीय साहित्याच्या पंक्तीत आणून बसविले म्हणून एलियटने त्याचा गौरव केला.

आधुनिकतावाद्यांचा आंतरराष्ट्रीयत्वाचा हा आग्रह भारतीय साहित्यसंस्कृतीला आणि पर्यायाने मराठी साहित्यसंस्कृतीला मानवणारा नव्हता. युरोपप्रमाणे भारतात अनेक भाषांच्या साहित्यपरंपरा असल्या तरी त्यांच्यात कधी फारसा भाषिक विनिमय नव्हता. त्यामुळे परस्परांच्या देवाणघेवाणीतून कधी एक सामूहिक साहित्यपरंपरा येथे निर्माण होऊ शकली नाही. प्रत्येक भाषेचे साहित्य जवळजवळ स्वयंभू साहित्य म्हणूनच विकसित झाल्याचे दिसते. वेगवेगळ्या वाङ्मयीन परंपरांच्या संकरातून आंतरराष्ट्रीय दृष्टिकोण विकसित करण्यासारखी परिस्थिती व संधी इथल्या साहित्यिकांना मिळणे शक्य नव्हते. मराठी साहित्यिकांचा इंग्रजी साहित्याशी जो परिचय झाला त्यातूनच त्यांना परकीय साहित्यपरंपरेचे परिशीलन करण्यास थोडा वाव मिळाला. पण युरोपीय कवींशी तुलना करता ही संधी नगण्यच वाटते. सुदैवाने आधुनिकतावादाचा प्रणेता असलेल्या एलियटशीच मर्ढेकरांचा संपर्क आला त्यामुळे मराठीत आधुनिकतावादाचे थेट प्रक्षेपण झाले ही त्यातल्या त्यात दिलासा देणारी गोष्ट आहे. भाषिक विनिमयासाठी मर्ढेकर एका बाजूने इंग्रजीकडे व दुसऱ्या बाजूने संस्कृतकडे वळले. तरी मराठी संस्कृतीला पायाभूत असलेल्या प्रादेशिकतेची कास त्यांनी कधी सोडली नाही. पोकळ आंतरराष्ट्रीयत्वापेक्षा उदारमतवादी प्रादेशिकता हा त्यांच्या आधुनिकतेचा विशेष घटक ठरला. मर्ढेकरांची कविता मराठी, इंग्रजी व संस्कृत यांच्या संकरातून साकार झाली पण तिला आंतरराष्ट्रीय शैलीची कविता म्हणता येणार नाही.

महायुद्धांतून निर्माण झालेली विनाशाची जाणीव ही आधुनिकतावादी कवितेचे आणखी एक वैशिष्ट्य आहे. एलियटच्या कवितेत युद्धाचे संदर्भ प्रत्यक्षात फारसे येत नाहीत. युद्धातल्या विध्वंसाचे चित्रण करण्यावर त्याचा फारसा भर दिसत नाही. एलियटच्या कवितेतील विनाशाची जाणीव युद्धजन्य विनाशापेक्षा अधिक व्यापक आहे. युद्धामुळे मानवी अस्तित्वाच्या मुळाशी जी शाश्वत मूल्ये होती ती उद्ध्वस्त झाली. प्रेम, सहानुभूती, सहभाव व श्रद्धा यांवर आधारलेली संस्कृतीची चौकट ढासळली. त्यातून माणसाला जे आध्यात्मिक पंगुत्व आले त्याचे चित्रण एलियटच्या कवितेत दिसते. विनाशाचे हे रूप अधिक भयावह आहे. मानवी संस्कृती या विनाशाकडे वेगाने वाटचाल करीत आहे या जाणिवेने विद्ध झालेली ही कविता आहे. मर्ढेकरांच्या कवितेत महायुद्धाचे बरेच संदर्भ आढळतात. युद्धबुद्धीचा निषेध हे त्यांच्या युद्धविषयक कवितांचे महत्त्वाचे सूत्र आहे. युद्धात झालेल्या विध्वंसाबद्दल त्यांना खंत वाटते. *काही कविता*मधील पहिल्याच कवितेत युद्धातल्या विनाशाचे चित्र आहे (पृ. २४), पाचव्या कवितेत युद्ध हा मानवी श्रमाचा व संपत्तीचा दुरूपयोग आहे असे ते म्हणतात (पृ. २७), अकराव्या कवितेत असाच हिरोशिमा येथे झालेल्या अणुबॉम्बच्या हल्ल्याचा निषेधात्मक उल्लेख आहे (पृ. ३२). अर्थात हा विनाश एलियटने जितका जवळून पाहिला होता तेवढा जवळून पाहण्याची संधी मर्ढेकरांना मिळालेली नव्हती.

म्हणून एलियटशी तुलना करता मर्ढेकरांची युद्धविषयक जाणीव तेवढीच व्यापक असणे शक्य नव्हते. पण मर्ढेकरांच्या नैराश्याला या युद्धजन्य विनाशाच्या जाणिवेचे एक परिमाण होते ते महत्त्वाचे आहे.

मर्ढेकरांच्या युद्धविषयक जाणिवेचे आणखी एक परिमाण म्हणजे त्यांच्या कवितेत व्यक्त झालेला भांडवलशाहीचा निषेध. युद्धस्थितीचा फायदा घेऊन भांडवलदारांनी जनतेची पिळवणूक केली असा त्यांचा आक्षेप होता. युद्धसाहित्याचे कंत्राट घेणाऱ्या 'खादीबंद शेट' चा उपरोध त्यांनी केला आहे (पृ. ३५). जनतेच्या दैन्याकडे दुर्लक्ष करणाऱ्या 'शेठ सावकारां' चा ते असाच निषेध करतात (पृ. ३९). हे भांडवलशहा कामगारांच्या पिळवणुकीलाही जबाबदार आहेत असा त्यांचा आरोप होता. कामगारांच्या दयनीय स्थितीची अनेक विदारक चित्रे मर्ढेकरांच्या कवितेत आहेत. भांडवलशाहीच्या हातात हात घालून राजकरणी जनतेची पिळवणूक करतात म्हणून त्यांच्या कवितेत पुढाऱ्यांचाही उपरोध केलेला आढळतो. आर्थिक विषमतेमुळे मर्ढेकर व्यथित होतात आणि कधीकधी तीव्र शब्दांत आपली चीड व्यक्त करतात. कामगारांचा एवढा सार्थ कैवार आणि त्यांच्याविषयी अपार करुणा मर्ढेकरांच्या पूर्वीच्या कवितेत फारशी दिसत नाही. राजकारणी आणि भांडवलशहा यांच्या युतीचा निषेध करून सामान्य जनतेचा कैवार घेण्यात मर्ढेकरांच्या कवितेची आधुनिकता आहे. याबाबत मर्ढेकर एलियटच्या कवितेपासून फार दूर गेलेले दिसतात. एलियट हा राजेशाहीचा पुरस्कर्ता होता तर पाऊंड मुसोलिनीसारख्या हुकूमशहाचा पाठीराखा होता. त्यांना लोकशाहीतल्या जनशक्तीविषयी फारशी आस्था नव्हती. तसेच त्यांच्या विचारसरणीत आर्थिक प्रश्न गौण होते. एलियटच्या कवितेतील बहुसंख्य माणसे सामान्यच आहेत पण त्यात कोठे कामगार म्हणून कामगाराची प्रतिमा साकार होताना दिसत नाही, कोठे भांडवलशाहीचा विरोध प्रकट झाल्याचे दिसत नाही. एलियट उजव्या विचारसरणींचाच पुरस्कार करताना दिसतो. उलट मर्ढेकरांच्या कवितेत डाव्या विचारसरणीच्या पहिल्या खुणा दिसतात. अशा रीतीने मर्ढेकरांच्या आधुनिकतावादाला डाव्या व पुरोगामी वृत्तीचे परिमाण आहे याची नोंद घेणे महत्त्वाचे आहे.

आधुनिकतावादी कविता रोमॅन्टिक वृत्तीचा विरोध करणारी कविता आहे. एलियटने आपल्या साहित्यिक कारकिर्दीत सातत्याने रोमॅन्टिक कवी व त्यांची रोमॅन्टिक वृत्ती यांच्यावर कठोर टीका केली आहे. एलियटच्या कवितेत रोमॅन्टिक संवेदनेचा थोडा अंश दिसतो. त्याची सेंद्रिय एकतेची संकल्पना, बालपणाचे चित्रण, एक प्रकारचा आदर्शवाद हे त्याचे काही पैलू सांगता येतील. पण त्याच्या एकूण कवितेचा रोख रोमॅन्टिक वृत्तिविरोधी होता असेच म्हणावे लागते. स्वैर व स्वप्नाळू वृत्तीचा उपरोध त्याच्या कवितेत जागोजागी आढळतो. त्याच्या कवितेत वीरश्री, तारुण्य, प्रेम आणि निसर्ग यांचा कोठेही गौरव केलेला दिसत नाही. कोठेही या गोष्टींविषयी खास ममत्व दिसत

नाही. 'द लव्ह साँग ऑफ जे अल्फ्रेड प्रुफ्रॉक' ही कविता एका अर्थाने प्रेमकवितेचे विडंबनच आहे. मध्यम वयाच्या, टक्कल पडलेल्या, ढगाळे कपडे घालणाऱ्या आणि कॉफीच्या चमच्याने आपल्या आयुष्याचे मोजमाप घेणाऱ्या या प्रौढ ब्रह्मचाऱ्यात प्रियकराचे एकही लक्षण दिसत नाही. प्रियकराच्या पैशाने पडलेले दात बसवून घेणारी 'वेस्टलँड' मधील प्रौढ लिल् अशीच प्रेयसी आहे. प्रेमाप्रमाणेच एलियटच्या कवितेतील निसर्गचित्रे कधी प्रसन्न नसतात. त्यात नेहमी एक अनुत्साही नकारात्मक सूर असतो. 'एप्रिल हा अतिक्रूर महिना आहे' अशी 'वेस्टलँड'ची सुरुवात आहे. निसर्गाचे हसरे, नाचरे, भाबडे चित्र त्याच्या कवितेत कोठे दिसत नाही. तर्कशुद्धता, भावनात्मक संयम आणि अलिप्तता हेच एलियटच्या कवितेचे विशेष आहेत. एलियट स्वत:ला 'क्लासिसिस्ट' म्हणायचा ते या अर्थाने समर्पक वाटते. रोमॅन्टिक वृत्तीचा विरोध हे मर्ढेकरांच्याही आधुनिकतेचे वैशिष्ट्य आहे. *शिशिरागम* या त्यांच्या पहिल्या कवितासंग्रहात रोमॅन्टिक वृत्ती दिसते हे खरे आहे. पण *काही कविता* व *आणखी काही कविता* मधील बहुसंख्य कवितांमधे ही वृत्ती लोप पावल्याचे दिसते. त्यांच्या एकूण कवितेत या रोमॅन्टिक वृत्तीचा उपरोध करणाऱ्या कवितांचीच संख्या अधिक आहे. 'उन्नत उरोजा'ला ते 'तेल्याघरच्या ढेपां'ची उपमा देतात (पृ. ६२). रोमॅन्टिक वृत्तीचा मानबिंदू असलेल्या चंद्र प्रतिमेचा ते असाच उपरोध करतात -

जशि धोब्याची मऊ इस्तरी
तलम फिरावी सुतावरूनी,
फाल्गुनातली चंद्रकोर तशि
मलिन मनांच्या धाग्यांवरूनी (पृ. ९१)

मर्ढेकरांच्या नंतरच्या दोन कवितासंग्रहांत निसर्गाचे चित्रण फारसे येत नाही. त्यात मानवी व्यवहारच केंद्रस्थानी आहे. मर्ढेकरांच्या कवितेत प्रभावी होत चाललेल्या शहरीपणाचा हा परिणाम असावा. मानवी वास्तव व त्यातून निर्माण होणाऱ्या समस्या आधुनिकतावादी कवींना पूर्णत्वाने ग्रासून टाकतात असे दिसते. म्हणून त्यात निसर्गाचे स्थान गौण असावे. मानव आणि निसर्ग हे द्वैत जाऊन व्यक्ती आणि समाज हे नवे द्वैत साहित्यात आल्याची ही नांदी आहे.

एलियटने रोमॅन्टिक परंपरेचा निषेध केला पण त्याला अठराव्या शतकातल्या 'निओक्लासिकल' परंपरेचे ऐतिहासिक पाठबळ होते. मर्ढेकरांनी रोमॅन्टिक वृत्तीचा विरोध केला तो अधिक कौतुकास्पद आहे कारण त्यांना आधारभूत होईल असे नजिकच्या काव्यपरंपरेत काही नव्हते. त्यांचा हा विरोध तसा स्वयंभूच वाटतो. आधुनिकतावाद्यांच्या रोमॅन्टिक परंपरेच्या निषेधाला अजून एक पैलू आहे. सर फिलिप सिडनेपासून शेलीपर्यंतच्या रोमॅन्टिक परंपरेच्या पुरस्कर्त्यांनी कवी आणि काव्य यांच्या श्रेष्ठतेचा जो गर्वपूर्ण उल्लेख केला त्याला प्रथम आधुनिकतावाद्यांनी शह दिला. गद्य हे

काव्याइतकेच श्रेष्ठ आहे असे त्यांनी प्रतिपादन केले. गद्य आणि काव्य यांच्यातील भेद तांत्रिक आहे असा सिद्धांत मांडून गद्याला प्रतिष्ठा मिळवून दिली. इतकेच नव्हे तर 'कविता ही गद्याइतकीच चांगल्या रीतीने लिहिली गेली पाहिजे', हे पाऊंडचे वचन आधुनिकतावादी कवींचे घोषवाक्य झाले. एलियटने गद्याचा आपल्या कवितेत कौशल्याने उपयोग करून घेतला. त्याची 'जर्नी ऑफ द मेजाय' ही कविता या प्रकारची श्रेष्ठ कविता समजली जाते. रूढ अर्थाने काव्यमय वाटणार नाहीत अशा प्रतिमा, शब्द, वाक्प्रचार एलियटच्या कवितेत अनेक वेळा दिसतात. मराठीत तर 'गद्य' या शब्दाला एक उपहासात्मक अर्थ आहे. पण त्याची पर्वा न करता मर्ढेकरांनी गद्यमय वाटतील अशा शब्दांचा, प्रतिमांचा व वाक्यरचनेचा आपल्या कवितेत सर्रास उपयोग केला आहे. मराठी रोमॅन्टिक मनाचा गद्याविषयीचा पूर्वग्रह पाहता मर्ढेकरांचा हा प्रयोग धाडशी वाटतो. गद्याचा पुरस्कार करणाऱ्या आधुनिकतावाद्यांनी आलंकारिक आणि काव्यमय गद्याचा निषेध केला. गद्य हे नितळ, साधे व रोखठोक असावे असा त्यांचा आग्रह होता. एलियटने वाल्टर पेटरच्या काव्यमय गद्यावर त्यामुळे कठोर टीका केली. मराठीत फोफावलेल्या ललित गद्याला आधुनिकतेचे परिमाण नव्हते आणि ते ऱ्हासकालीन रोमॅन्टिक वृत्तीचेच फलित होते हे लक्षात घेतले पाहिजे.

उपरोध हे आधुनिकतावादी संवेदनेचे एक महत्त्वाचे परिमाण आहे. बाह्य देखावा आणि अंतर्गत वास्तव यांच्यातील भेदाविषयीचे अज्ञान यांतून उपरोधनिर्मिती होते. 'वाटणे' आणि 'असणे' यांतील अनाकलनीय सीमारेषा उपरोधाचे लक्ष्य होते. एलियटने आपल्या कवितेत रोमॅन्टिक वृत्ती, यंत्रवत शहरी जीवन, आधुनिक मानवाची आध्यात्मिक कोंडी यांचा उपरोध केलेला आहे. वरवर प्रगत आणि समृद्ध वाटणारा आजचा मानव वस्तुत: 'पोकळ माणूस' (हॉलो मॅन) आहे, ही एलियटने चित्रित केलेली आधुनिक मानवाची उपरोधिक प्रतिमा आहे. भोवतालच्या बिकट परिस्थितीचा उपरोध करणारा कवी कधीकधी हा उपरोध स्वत:वर उलटवतो. अशा वेळी हा उपरोध फारच प्रभावी वाटतो. एलियटच्या कवितेतील विनोद हे या उपरोधाचेच एक अंग आहे. गंभीर कवितेत विनोदाला अविभाज्य असे स्थान देऊन एलियटने विनोदाची प्रतिष्ठा वाढविली. लॉरेन्स आणि हार्डी यांच्या लिखाणात विनोदाचा अभाव आहे असा आक्षेप एलियटने घेतला. अर्थात इंग्रजीत चॉसरपासून अशा उपरोधिक आणि विनोदी कवितेची परंपरा होती. एडवर्ड लिअरने समृद्ध केलेली 'नॉनसेन्स पोएट्री' ची परंपराही एलियटचा आदर्श होता. रोमॅन्टिक कवितेच्या काळात खंडित झालेली ही परंपरा एलियटने पुन्हा नावारूपाला आणली. मर्ढेकरांच्या आधुनिकतेलाही उपरोधाचे परिमाण आहे. समकालीन संस्कृतीतील विरोधाभास त्यांच्या कवितेत या उपरोधाचे लक्ष्य झालेला दिसतो. त्यातून अपरिहार्यपणे विनोदनिर्मिती होते. संत कविता सोडली तर मराठी कवितेत विनोदाची परंपरा फार क्षीण आहे. नव्या कवितेचा विचार केला तर मुळात

गंभीर प्रकृतीच्या कवितेत विनोदाचा वापर करण्याचे श्रेय मर्ढेकरांना जाते. आचार्य अत्र्यांचा *झेंडूची फुले* हा पहिला नाव घेण्यासारखा विनोदी कवितासंग्रह आहे. पण त्याचे बहुतांशी स्वरूप विडंबनात्मकच आहे. तसेच विनोदनिर्मिती हीच त्यांची एकमेव प्रेरणा दिसते. मर्ढेकरांच्या कवितेतला विनोद उपरोधाच्या अनुषंगाने येतो. तो त्यांच्या गंभीर काव्यदृष्टीचेच एक अंग आहे. लघुनियतकालिकाच्या चळवळीतून विकसित झालेल्या कवितेत हा संयोग पूर्ण मान्यता पावल्याचे दिसून येते. उपरोध हा मर्ढेकरांच्या शैलीचाही विशेष आहे. आपल्या कवितेत मर्ढेकरांनी मराठी शब्द व वाक्प्रचार यांच्या विनोदी लकबीचा तर वापर केलाच पण इंग्रजी शब्द व वाक्प्रचार यांचाही या कामी पुरेपूर वापर केला. तीच अवस्था संस्कृत शब्दांची व वचनांची आहे. मराठी आणि इंग्रजी या दोन संस्कृतींच्या संकरातून आलेला भाषिक संकरही मर्ढेकरांच्या उपरोधाचे लक्ष्य ठरला हे विशेष आहे. दोन विरुद्ध प्रवृत्तींमधील विपरीत पातळीवरील साम्याचे दिग्दर्शन करून उपरोधनिर्मिती करण्याची एलियटची रीत मर्ढेकरांच्याही कवितेत दिसते. एलियट आणि मर्ढेकर यांची कविता आधुनिक संस्कृतीचे विद्रूप स्वरूप पाहून नैराश्यग्रस्त झालेली कविता आहे. पण एलियटने म्हटल्याप्रमाणे अतुच्छतावादी असे हे नैराश्य आहे (अन्‌सिनिकल डिसइल्यूजनमेंट). त्यामुळे त्यांची कविता हे नैराश्य पार करून श्रद्धेची कास धरताना दिसते. विनाशाकडे वाटचाल करणाऱ्या संस्कृतीला श्रद्धेवाचून पर्याय नाही अशी त्यांची ठाम समजूत होती. धर्मातीततेवर भर देणाऱ्या यंत्रसंस्कृतीत श्रद्धेची प्रतिष्ठापना करण्यात एलियट आणि मर्ढेकर यांच्या कवितेचे वेगळेपण आणि सामर्थ्य दिसून येते. एलियटच्या कवितेतील शोकात्म जाणीव आधुनिक मानवी जीवनात निर्माण झालेल्या आध्यात्मिक पोकळीची तीव्र जाणीव आहे. श्रद्धाहीनतेकडून विनाशाकडे वाटचाल करणाऱ्या आधुनिक माणसाच्या शोचनीय अवस्थेचे विदारक चित्र एलियटने आपल्या कवितेत चितारले. दैवी जीवनाशिवाय मानवी जीवन अपूर्ण आहे हा सिद्धांत एलियटच्या अध्यात्माचा पाया होता. म्हणून त्याने पार्थिवाला अपार्थिवाची व मानवाला ईश्वराची जोड असावी लागते असे प्रतिपादन केले. केवळ श्रद्धेचा पुरस्कार न करता एलियटने प्रत्यक्ष ख्रिस्ती धर्माची विधिपूर्वक दीक्षा घेतली. इतकेच नव्हे तर ख्रिस्ती धर्माने घालून दिलेल्या विधिपूर्वकतेतून मुक्तीचा मार्ग चोखाळला. संतकवींच्या परंपरेचे पुनरुज्जीवन करणाऱ्या मर्ढेकरांना ऐहिक जीवनाच्या मर्यादा स्पष्टपणे जाणवणे स्वाभाविकच होते. अदृश्याच्या जाणिवेतूनच दृश्याचे खरे पूर्ण रूप कळू शकते हे त्यांना जाणवले होते. म्हणून या पारमार्थिक जीवनाची ओढ मर्ढेकरांच्या कवितेत प्रतीत झालेली दिसते. ईश्वरभेटीची आस त्यांना लागलेली दिसते पण त्यांच्या भक्तीत एक फटकळपणा जाणवतो. त्यांनी आपल्या कवितासंग्रहाला *नाठाळगाथा* असे नाव दिले होते ते सार्थच वाटते. देवाशी भांडत, प्रसंगी त्याचा पाणउतारा करीत, कधी स्वत:वर

त्रागा करीत भक्ती करावयाची रीत खास मराठी रीत आहे. पण 'आणि अजून शेलकी/आहे शिवी जिभेवर' (पृ. ६१) असे म्हणणाऱ्या मर्ढेकरांचा जीव देवात अडकलेला दिसतो. त्यांची निर्वाणीची प्रार्थना आहे.

कळ लागते गा येथेही। बाष्पीभूत संज्ञा पाही,
काळोखांतून काळोखीं। जाण्याहि ये।। (पृ. ३४).

आधुनिकतावादाच्या अनुषंगाने केलेले मर्ढेकर आणि एलियट यांच्या साहित्यिक संबंधावरील हे भाष्य परिपूर्ण नाही. इतरही अंगाने या साहित्यिक संबंधाचा तौलनिक अभ्यास करता येईल. शैलीशास्त्राच्या दृष्टिकोणातून या साहित्यिक संबंधाचा अभ्यास केल्यास तो अधिक श्रेयस्कर ठरेल. तसेच या दोन कवींवर ज्या देशी - विदेशी कवींचा प्रभाव होता त्याचाही तौलनिक अभ्यास होऊ शकतो. सतराव्या शतकातल्या तुकारामासारख्या कवीचा मर्ढेकरांवर प्रभाव दिसून येतो तसाच सतराव्या शतकाच्या 'मेटॅफिजिकल' कवींचा एलियटवर प्रभाव दिसून येतो. म्हणून सतराव्या शतकातील इंग्रजी व मराठी कवितेचा तुलनात्मक अभ्यास वरील संदर्भात उपयुक्त ठरणारा होईल. मर्ढेकर आणि एलियट यांची कविता नागरीकरणाच्या प्रक्रियेशी संबधित आहे. म्हणून त्यात प्रतीत होणाऱ्या नागरीकरणाच्या स्वरूपाचा समाजशास्त्रीय दृष्टिकोणातून तुलनात्मक अभ्यास होऊ शकतो. अर्थात या दिशांनी अभ्यास करणाऱ्या मराठी तुलनाकाराला फार अडचणींना तोंड द्यावे लागेल यात संशय नाही. एलियटसारख्या पाश्चिमात्य साहित्यिकाच्या साहित्याचा अनेक अंगांनी विस्तृत व सखोल अभ्यास झालेला दिसतो. त्या मानाने मर्ढेकरांसारख्या मराठी साहित्यिकावरील समीक्षेत अनेक महत्त्वाच्या जागा रिकाम्या सुटलेल्या दिसतात. त्यामुळे मराठी तुलनाकाराला तुटपुंज्या संदर्भसामग्रीवर विसंबून राहावे लागते. मर्ढेकरांना जाऊन तीस वर्षे झाली तरी त्यांच्या इंग्रजी कविता अजून पुस्तकरूपात प्रकाशित होऊ नयेत, किंवा त्यांच्यावरच्या समीक्षालेखांचा एखादा सर्वसमावेशक संग्रह असू नये हे आपल्या साहित्यसंस्कृतीचे करंटेपण लपविण्यासारखे नाही.

मराठीतील आधुनिकतावादी कवितेचे स्वरूप समजावून घेण्यासाठी मर्ढेकरांची तुलना इतर प्रादेशिक भाषांमधील आधुनिकतावादी कवींशी करावयास पाहिजे. उदाहरण म्हणून मर्ढेकर - गजानन माधव मुक्तिबोध यांच्या साहित्यिक संबंधांचा निर्देश करता येईल. त्यातून भारतीय पातळीवर या आधुनिकतावादाची व्यापक व्याख्या करणे सोपे जाईल. बऱ्याच प्रादेशिक भाषांमधल्या आधुनिकतावादी कवितेवर एलियटच्या कवितेचा प्रभाव असल्याचे निदर्शनास आणून देण्यात आले आहे. भारतीय कवितेतील आधुनिकतेचे स्वरूप स्पष्ट करू पाहणाऱ्या तुलनाकाराला महत्त्वाचा संदर्भ म्हणून एलियटची कविता निश्चित उपयुक्त ठरेल. या लेखातील विश्लेषण या व्यापक अभ्यासाची दिशा शोधण्याचा एक नम्र प्रयत्न आहे. □

: ११ :

बेंद्रे आणि मराठी कविता

सुमथीन्द्र नाडिग

दत्तात्रय रामचंद्र बेंद्रे यांची मातृभाषा मराठी होती. आणि तत्कालीन मुंबई इलाख्याचा भाग असलेल्या धारवाडमधील शासनाची भाषाही मराठी होती. एकोणिसाव्या शतकात उत्तर कर्नाटकात मराठीत बोलणे प्रतिष्ठेचे समजले जाई. कित्येक पालक महाराष्ट्रात विवाह संबंध जोडण्याच्या उद्देशाने आपल्या मुलींना मराठी शिकण्यास प्रोत्साहन देत. साहजिकच मराठी ही सुसंस्कृत लोकांची भाषा असे समजले जायचे.

बेंद्रे १९१४ मध्ये पुण्याला गेले व फर्ग्युसन कॉलेजमध्ये त्यांनी नाव दाखल केले. तिथे ते आपल्या चुलत्याकडे राहात. १९१५ मध्ये बेंद्रे व त्यांच्या मित्रमंडळींनी 'शारदा मंडळ' नावाचे वाङ्मयचर्चामंडळ स्थापन केले. तिथे ते खाडिलकरांची नाटके, टिळकांचे *गीतारहस्य* टागोर - वाङ्मय इत्यादी विषयांवर चर्चा करीत. १९१४ ते १९१८ या कालावधीसंबंधी बोलताना बेंद्रे म्हणतात, 'पुण्यात फर्ग्युसन कॉलेजमध्ये मी मराठीतल्याप्रमाणे इंग्रजीतही सहजरीत्या काव्यरचना करीत असे.... कानडी, मराठी व संस्कृतमध्ये मी अनेकविध लिखाण केले.' (साहित्यद् विराट स्वरूप. पृ. ५१, ५४)

बेंद्रे यांचा जन्म १८९६ मधला; वयाच्या सोळाव्या वर्षी त्यांनी पहिली कविता मराठीत लिहिली. तिची पहिली ओळ अशी.

झाली वीस वयस्, आज तरी ही झाली न कार्ये अशी

(बेंद्रे यांची 'कस्तुरी' मधील मुलाखत डिसें, १९६३) बेंद्रे पुढे म्हणतात, 'केशवसुतांचे अनुयायी समजल्या जाणाऱ्या 'गोविंदाग्रजांचे' ते युग होते.' (साहित्यद् विराट स्वरूप, पान ५३) पण १९१८ मध्ये 'तुतूरी' नामक पहिली कानडी कविता प्रसिद्ध झाली, त्यासंबंधीच्या एका टिपणात ते म्हणतात, 'मराठी कवी केशवसुत यांची 'तुतारी' ही कविता वाचून मी माझी कविता लिहिलेली नव्हती, तर मी त्या कवितेचे फक्त शीर्षक ऐकले होते. माझ्या कवितेचे पहिले शीर्षक 'एच्चर' असे होते' (प्रतिभा १ : १, ऑगस्ट १९१८, पृ. ९ - १०).

खरे तर बेंद्रांच्या कवितेचे वरील पहिले कडवे वाचल्यानंतर त्यांनी केशवसुतांची कविता वाचलेली होती हेच स्पष्ट होते.

The days of horn and trumpet are over
and the days of flute, conch and drum
This is the new age, this is a new instrument
Get up and listen to its sound

नव्या युगासाठी नवे संगीतवाद्य - तुतारी - हवे असे केशवसुत यांनी आपल्या कवितेत फक्त सूचित केले होते. तर बेंद्रयांनी त्याचा उघडपणे उच्चार केला आहे. अर्थात बेंद्रयांनी केशवसुतांच्या कवितेतील तपशील गाळून त्या ठिकाणी ' कर्नाटकातील नव्या युगाची पहाट ' असे म्हटले आहे, त्यात त्यांची सृजनशीलता दिसते. पण केशवसुतांच्या *तुतारी*चा त्यांच्यावर प्रभाव होता हे स्पष्ट आहे. बेंद्रे केशवसुतांचा आपल्यावरील प्रभाव लपवू पाहात होते हे त्यांच्याच एका निकटवर्ती मित्राने - श्रीधर खानोलकर यांनी बेंद्रयांच्या ५० व्या वर्धापनदिनी प्रसिद्ध केलेल्या गौरव ग्रंथात लिहून ठेवले आहे, ' त्या वेळी आम्ही इंग्रजी चौथीत असू. वर्गातून बाहेर पडलो की, आम्ही कर्नाटकासंबंधीच चर्चा करीत असू. ही आठवण माझ्या मनात अगदी ताजी आहे. याच सुमारास बेंद्रे एकदा पुण्याला जाऊन आले. त्यांचे काका पुण्याला मिलिटरी अकाउंट्स विभागात कोणी अधिकारी होते. एक महिनाभर ते त्यांच्याकडे होते. पुणे त्या काळात आम्हा सर्वांना मोठे विस्मयकारक वाटायचे ! तिथून त्यांनी आपल्याबरोबर आणली ती एक केशवसुतांची कविता ! ' काठोकाठ भरू द्या पेला फेस भराभर उसळू द्या, प्राशन करिता रंग जगाचे क्षणोक्षणी ते बदलू द्या ' असे ते नुसते स्वतःच म्हणायचे आणि आम्हालाही म्हणायला शिकवायचे.' (कविवर बेंद्रे. संपादन - बेंद्रे सत्कार समिती, ललित साहित्य माला, धारवाड (१९४६) पृ. १२)

केशवसुतांचा आपल्यावर प्रत्यक्ष प्रभाव होता हे बेंद्रे यांनी कधीच मान्य केले नाही; पण केशवसुत एक महान कवी होते असे त्यांनी अनेक ठिकाणी नमूद केले आहे. एकीकडे या कवितेची स्फूर्ती ज्यामुळे झाली तिचा ऋणनिर्देश करून प्रांजळपणा व्यक्त करणाची इच्छा, व दुसरीकडे आपली स्वतंत्र सृजनशीलता ओळखली जायची नाही ही भीती, यामुळेच बेंद्रे यांना या कवितेच्या ' ओळख ' मध्ये केशवसुतांच्या प्रभावासंबंधी संदिग्ध विधाने करणे भाग पडले आहे. अशा तऱ्हेची शृंगापत्ती सर्व मान्यताप्राप्त कवींमध्ये दिसून येते.

उमेदभरीच्या कालावधीत बेंद्रयांवर केशवसुतांचा किती प्रभाव होता हे त्यांच्या कवितांचे विषय व त्यांची हाताळणी यावरून समजून येईल. केशवसुतांच्या ' भृंग,' ' फुलपाखरू,' ' स्वप्नामध्ये स्वप्न,' ' प्रीति,' ' प्रत,' ' कोठे जातोस ' इत्यादी कविता बेंद्रयांना त्याच शीर्षकाच्या कविता लिहिण्यास स्फूर्तिप्रद ठरल्या असल्या पाहिजेत. केशवसुतांच्या काही शीर्षकांमुळे त्यांना काही विषय सुचले असावेत. पण

'फुलपाखरू,' 'झपूर्झा' यांसारख्या कवितांतील आशय आणि अभिव्यक्ती या दोन्हीचाही त्यांच्यावर प्रभाव दिसतो. केशवसुतांच्या 'फुलपाखरू' हे शीर्षक असलेल्या दोन कविता आहेत. त्यांपैकी पहिल्या कवितेतील खालील पंक्ती -

उडू दे, रे
नाचू दे रे
फुलावरी रे
ते इकडे तिकडे
ते सुरेख किती
ते खरे किती
त्याची मजा किती
पहा कसे ते फुलावरी बागडते
जणू आणि हवेमधेची तरते

(केशवसुतांची कविता पृ. १११ - ११३)

दुसऱ्या 'फुलपाखरू' कवितेतील पंक्ती खालील प्रमाणे -

लतिकावरूनी पुष्पावरूनी
गंधयुक्त अवकाशातमधुनी
पुष्पपरागांना सेविता हिंडे
मोदभरे करूनी !
तरल कल्पना जशी कविची
सुंदर विषयावरूनी साची
भ्रमण करी, गती तसेच वाटे
फुलपाखराची !
वा मुग्धेची जैशी वृत्ती
पति सहवासा स्वप्नावरती
विचरे फुलपाखराची तशी
हालचालही ती !

या कविता नृत्याभास निर्माण करतात. त्यात वापरलेले वृत्त व लघुपदरचना, तसेच पूर्ण यमक यामुळे फुलपाखरांचा विहंगविहार सूचित होतो. बेंद्रे यांनी आपल्या 'पातरगित्ती पक्क' या कवितेत (डी. आर. बेंद्रे : गरी पा. ९५ - ९६) केशवसुतांचेच तंत्र व त्यांच्या सूचक प्रतिमा यांचा उपयोग केला आहे. केशवसुतांच्या 'झपूर्झा' या कवितेचा बेंद्र्यांच्या सुविख्यात 'कुणियोणु बार' कवितेवरील प्रभाव तर स्पष्टच आहे. या दोन्ही कविता जणू आपल्याला रोजच्या रूक्ष जीवनापासून दूर नेऊन आनंदात

डुंबायला, बागडायला प्रोत्साहित करतात. एकसारखी छंदोरचना असलेल्या या कविता ऐकणाऱ्याला प्रमुदित करतात.

बेंद्र्यांच्यावर दुसऱ्या एका मराठी कवीचा प्रभाव होता; ते म्हणजे बालकवी ठोंबरे (१८९० - १९१८). ते पुण्यात राहात असत. मंजुळमधूर काव्यरचनेबद्दल ते प्रसिद्ध आहेत. केशवसुतांच्या 'झपूर्झा' कवितेबरोबरच, बालकवींच्या 'आनंदी - आनंद' व 'सृष्टीच्या गायकास' याचाही बेंद्रे यांच्या 'कुणियोणु बार' या कवितेवर प्रभाव पडला असण्याची शक्यता आहे. बालकवींच्या 'चिव चिव चिव या चिमणूताई', 'चिमणी आणि आरसा' या कवितांचा बेंद्र्यांच्या 'चिटगुब्बी चिव चिव' या कवितेवर प्रभाव पडला असला पाहिजे. बालकवींच्या 'वनमाला' या कवितेच्या खालील पंक्ती पाहा :

कलिका सगळ्या घेऊन माळ तयांचि गुंफून कुणी
ठेवली ही इथे ?

वरील ओळीवरून बेंद्र्यांना खालील ओळी सुचल्या असण्याची शक्यता आहे.

यारिरिसिरूवरू मुगिल
मेलिंदिल्लिगे तंदू ?

बेंद्रे आणखी एका मराठी कवीचा गौरवाने उल्लेख करतात; ते म्हणजे गोविंदाग्रज (राम गणेश गडकरी). ते नाटककार म्हणूनही प्रसिद्ध होते. गोविंदाग्रजांच्या कोटीबाजपणाचे त्यांना आकर्षण होते. गोविंदाग्रजांच्या कर्णमधुर जादूने त्यांची गीते अविस्मरणीय झाली आहेत. त्यांच्या सुप्रसिद्ध 'राजहंस माझा निजला' या कवितेत सप्तपदी, कडवे, अअअबबब अशी यमकयोजना, सातवी ओळ ध्रुपद आणि अंतर्गत लयबद्धता आहे. या गुणांमुळे प्रभावित होऊन बेटगेरी कृष्ण शर्मा यांनी आपली 'नम्मदु ई कन्नड नाडू' ही कविता 'राजहंस' समोर ठेवून बेतली आहे. बेंद्र्यांनीही आपल्या एका कवितेसाठी 'नम्मदु ई कन्नड नाडू' हेच शीर्षक आणि हाच सप्तपदी घाट वापरला आहे. खालील उदाहरणांवरून गोविंदाग्रजांचा बेंद्र्यांवरील प्रभाव स्पष्ट होतो.

गोविंदाग्रज : *मंजुळ गुंजारवे रंजवी कुंजगत भृंग*
बेंद्रे : *होंगे हूव तोंगलल्ली भृंगद संगीतकेळि (युगादी)*

गोविंदाग्रज : *स्वार्थ नसे न परमार्थ गाण्याला कुठला अर्थ ?*
बेंद्रे : *अर्थविल्ल स्वार्थविल्ल बरिय भावगीत (भावगीते)*

गोविंदाग्रज : *होते गाणे जरि माझे*
आता झाले ते तुझे
तुझे तरी परि ते कसले ?
गाणे झाले सर्वांचे !

बेंद्रे : *हिग्गु सुखदुःख गळ सुलिंद तिळलू*
याव यॅदयल्लेनु वंदे नेरळू
नोटदलीदु मरेतित्तू हाह डुरूळु
निन्न कोळलहुदु इ नन्न कोरळू (हाडु हुरळू)

केशवसुत, बालकवी आणि गोविंदाग्रज यांच्याप्रमाणे विनायक (१८७२ - १९०९) यांचाही बेंद्र्यांवर प्रभाव पडलेला दिसतो. बेंद्रे आणि विनायक यांनी ' कृष्णकुमारी ' शीर्षक असलेल्या दोन दीर्घ कविता लिहिल्या आहेत. पण शीर्षकाखेरीज दोन्हीत काहीही साम्य नाही हे खरे. दोन्हींच्या कथनशैलीत फरक आहे. केवळ तत्कालीन कालमहिमा म्हणून त्यांनी एकच विषय निवडला असावा. पण विनायकांच्या रचनाकौशल्याचा बेंद्र्यांवर प्रभाव आहे हे निश्चित. बेंद्र्यांच्या ' चित्र,' ' वारि नोट ' व ' कंड तप्पू ' या कवितांची विनायकांच्या ' स्त्री आणि पुरुष ' या कवितेशी तुलना केल्यास हे दिसून येईल. (विनायकांची कविता पृ. ९९ - १००)

विनायकांची आणखी एक कविता ' कवि आणि पोपट ' या शीर्षकाची आहे आणि बेंद्रे यांची ' मल्लाड द गिणिये ' ही कविता पोपटाला उद्देशून लिहिली आहे. विनायकांनी आपल्या कवितेत पोपटाचे तपशीलवार वर्णन केले आहे; आणि ते पोपटाला उद्देशून म्हणतात की, त्याने आपले बुद्धिवैभव असे एकांतवासात व्यर्थ घालवू नये. बेंद्र्यांनीही आपल्या कवितेत तशीच मांडणी केली आहे.

या अर्वाचीन कवींखेरीज महाराष्ट्रातील संत कवींचाही बेंद्रे यांच्यावर पगडा आहे. उदाहरणार्थ चौदाव्या शतकातील चोखामेळा या अस्पृश्य कवीच्या खालील ओळी पाहा :

ऊस डोंगा परि रस नव्हे डोंगा
काय भुललासी वरलिया रंगा ।।
कमान डोंगा परि तीर नाही डोंगा
काय भुललासी
नदी डोंगा परि जल नाही डोंगा
काय भुललासी. . . .
चोखा डोंगा परि भाव नव्हे डोंगा
काय भुललासी. . . .

बेंद्र्यांनी यातील प्रतिमांत थोडा फेरफार करून या भक्तिगीताचे रूपांतर प्रेमगीतात केले आहे. पण चोखामेळ्याच्या काही प्रतिमा तशाच ठेवल्या आहेत.

कब्बिन गने डोंकू अदर् हालदू डोंके
रसिका पेळो
बिल्लू कंबियु डोंकु, बिट्ट बाणवू डोंके ?

रसिका पेळो विधि इत्त कुल डोंकू, नन्न प्रितियु
डोंके ? रसिका पेळो

तुकारामाच्या 'आम्ही जातो आमुच्या गावा, आमचा रामराम घ्यावा' या ओळींवरून बेंद्र्यांना 'नावु बरते विन्न' ही कविता सुचली असावी. धारवाड सोडताना त्यांनी रचलेले हे निरोपगीत आहे. बेंद्र्यांच्या कवितेची सुरुवात खालीलप्रमाणे आहे :

नावु बरतेविन्न नेनपिरली ताई
नम्म नमस्कार निमग

विसाव्या शतकातील कानडीमधले एक ज्येष्ठ कवी बी. एच. श्रीकंठैया यांच्यावर ब्रिटिश रोमँटिक काव्याचा जेवढा प्रभाव आहे तितक्या प्रमाणात मराठी कवितेचा बेंद्रे यांच्यावर प्रभाव आहे असे तुलनात्मकदृष्ट्या म्हणता येईल. १९२६ मध्ये बी. एच. श्रीकंठैयांनी आपल्या *इंग्लिश गीतगळू* हा कवितासंग्रह प्रसिद्ध केला; या वेळेपर्यंत मराठीने ब्रिटिश रोमँटिक कविता पचविलेली होती. त्या वेळेपर्यंत मराठीत भावगीत (पंधरा) हा काव्यप्रकार रूढ झालेला होता; आणि केशवसुत, बालकवी, गोविंदाग्रज व विनायक यांनी आपले उत्कृष्ट काव्य लिहिलेले होते. मराठी कवितेमध्ये बेंद्र्यांना भारतीय रचनाकृतींचे नमुने मिळाले की जे बी. एच. श्रीकंठैयांना इंग्रजी कवितेत शोधावे लागले. मराठी आणि कानडी यांचे भावबंध व तंत्रविशेष समान असल्याने आणि बेंद्रे यांनी कानडीत रचना करण्याचे ठरविल्याने मराठीपासून त्यांनी स्फूर्ती घेतली आणि विसाव्या शतकातील कानडीमध्ये ते एक थोर गीतकार म्हणून मान्यता पावले.

(अनुवाद : वसंत बडवे)

□

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
निबंध
ग्रा. क्र. 35409
ग्रंथ शाखा (स्थळ प्रत)

: १२ :

समकालीन मराठी - हिंदी कवितेचा तौलनिक अभ्यास : एक दिशा

चंद्रकांत पाटील

समकालीन मराठी कविता साधारणत: १९६० नंतर बदलत गेली आणि नव्या जोमाने फोफावत गेली. हिंदी कवितेतही त्याच सुमारास महत्त्वाचे परिवर्तन झाले होते. खरे तर सगळ्या भारतीय कवितेतच हे परिवर्तन कमी - अधिक प्रमाणात सुरू झालेले होते. जरी हे परिवर्तन सार्वत्रिक होते तरी १९६० नंतरच्या मराठी आणि हिंदी कवितेची वळणे मात्र एकमेकांपासून अगदीच वेगळी होती. त्यामुळे हिंदी आणि मराठी कवितेचा १९६० नंतरच्या पंचवीस वर्षांचा तौलनिक अभ्यास महत्त्वाचाच आहे.

वर वर पाहता भारतीय परिदृश्य सारखेच असताना हिंदी आणि मराठी कविता इतक्या भिन्न रस्त्याने कशा वाढत गेल्या हे गूढच वाटण्यासारखे आहे. भारतीय परिदृश्याचा सारखेपणा कोणत्या बाबींवर अवलंबून आहे हे सुरुवातीला स्पष्ट होणे आवश्यक आहे. १९६० नंतरचे एक तप हे भारतीय स्वातंत्र्याचे स्वप्न साकार करण्याचे तप होते. भारतासारखा प्रचंड मोठा देश स्वतंत्र होणे ही आशियासाठी आणि तिसऱ्या जगासाठी अतिशय महत्त्वाची घटना होती. त्यामुळे जगभरच्या वसाहतवादाला मोठाच हादरा बसला. भारतासारख्या विशाल देशातील विविध प्रदेशांत वेगवेगळ्या संस्कृती व समूह प्राचीन काळापासून आपले स्वतंत्र अस्तित्व टिकवून होते. तरीही संस्कृतीच्या मुळाशी असलेली मूल्यव्यवस्था, जीवनविषयक दृष्टिकोण, तिने जपलेले प्राचीन वाङ्मय, प्राचीन आदर्श इत्यादी अनेक स्तरांवर या संस्कृतीचे सहजीवन आणि सहअस्तित्व एकसंधतेचे परिदृश्य निर्माण करणारे होते. ब्रिटिशांच्या संस्कृतीचा सर्वांवर सारखाच आघात होत गेला. ब्रिटिशांच्या संस्कृतीशी झालेल्या संगमामुळे सर्वच भारतीयांवर कमी - अधिक प्रमाणात सारखेच परिणाम होत गेले. मूल्यव्यवस्था बदलत गेली. जीवनव्यवस्था बदलत गेली, आर्थिक उत्पादनाच्या पद्धतींत बदल होत गेले. सामाजिक संस्थांमध्ये बरीच उलथापालथ झाली. कुटुंबव्यवस्थेला तडे गेले. स्वातंत्र्यापूर्वीची स्वप्ने घेऊन जगणाऱ्यांनी त्या स्वप्नांची पूर्तता होण्याचा काळ प्रत्यक्षात सुरू झाल्याची धारणा झाली. वेगवेगळ्या प्रदेशांतील लोकमानसात ह्या स्वप्नांमधील सारखेपणा जाणवतच राहिला.

१९६० पर्यंत भारतातील सामाजिक, आर्थिक, राजकीय स्तरावर सामान्यत: मोहभंगाचीच अवस्था दिसून आली. अन्न, वस्त्र, निवाऱ्यासारख्या मूलभूत गरजांची पूर्तता न होणे, बेकारी आणि महागाईची तीव्रता वाढत जाणे, अनेक भाषिक समस्या निर्माण होणे, जातीय ध्रुवीकरण झपाट्याने वाढत जाणे, शहरे - महानगरांतील आणि खेड्यांतील अंतर जास्तीतजास्त प्रमाणात वाढणे, असे अनेक बदल भारतातील सर्वच भाषांमधे जवळपास सारख्याच प्रमाणात घडून येत होते. आधुनिकतेचा सर्वच भाषांतील साहित्यात सारखाच प्रभाव झालेला होता. आधुनिकतेने सर्वच भारतीयांमधे जे अंतर्बाह्य बदल घडवले तेही जवळपास एकाच गतीने आणि सारख्याच तीव्रतेने. संस्कृतीत जसे बदल होत गेले तसा जीवनप्रणालीवरही परिणाम झाला, आणि साहित्यविषयक संकल्पनाही बदलत गेल्या. व्यक्तीच्या दैनंदिन जीवनात आधुनिकतेने जी चांगली - वाईट परिवर्तने घडवली तिचे स्वरूपही भारतातील सर्व प्रदेशांत एकसारखेच होते. इतक्या वेगवेगळ्या स्तरांवर जर सारखेपणा होता तर मग कवितेचे रस्ते हिंदी आणि मराठीत इतके परस्परभिन्न कशामुळे झाले ? अशा कोणत्या गोष्टी होत्या की ज्यामुळे हिंदी - मराठी कवितेला १९६० नंतर भिन्न दिशेनेच प्रवास करावा लागला ?

वेगवेगळ्या प्रदेशांतील कविता जेव्हा भिन्न असते तेव्हा तिची अनेक कारणे असू शकतात. पैकी पहिले कारण त्या त्या प्रदेशातील भाषेची प्रकृती, संरचना, शैली, अभिव्यक्ती, शब्दकळा इत्यादी. कवितेसारखा वाङ्मयप्रकार भाषेच्या गाभ्याशीच असल्यामुळे भाषाभिन्नतेतून कवितेतील वेगळेपणा, कवितेचा वेगळा प्रवास सहज संभवतो. भाषेशिवाय त्या त्या प्रदेशाची वेगळी, स्वयंभू संस्कृतीही महत्त्वाची होऊन बसते. भूप्रदेशाची विभिन्नता त्या भूप्रदेशातील जनसमूहाच्या मानसिकतेवरही महत्त्वाचा परिणाम करीत असते. त्या प्रदेशातील सामाजिक विचारप्रणाली, विचारप्रवाहाच्या दिशा आणि विकास, जगण्याच्या पद्धती इत्यादी गोष्टी कवितेचा कच्चा माल पुरवत असल्यामुळेही वेगळेपणा निर्माण होतोच. पण या सर्वांहून महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे त्या प्रदेशातील भाषेचा वाङ्मयेतिहास आणि त्यावर आधारीत वाङ्मयीन जाणिवा. १९६० नंतरच्या मराठी आणि हिंदी कवितेत खूपच वेगळेपणा असला तर त्याची पाळेमुळे मराठी - हिंदी कवितेच्या १९६० पर्यंतच्या इतिहासात शोधणे आवश्यक आहे. तिथेच समकालीन हिंदी - मराठी कवितेची बीजे वेगळ्या दिशेनेच का वाढत गेली याचा बोध होऊ शकतो.

१९६० पर्यंतच्या मराठी कवितेवर बा. सी. मर्ढेकरांचा विलक्षण प्रभाव होता. मर्ढेकरांच्या कवितेने प्रचलित मराठी कवितेवर विलक्षण प्रहार केला. कवितेसोबतच मर्ढेकरांची टीकाही प्रत्यक्ष - अप्रत्यक्षपणे त्या काळातील कवितेवर आपला खोलवर ठसा उमटवत होती. १९६० नंतर मात्र मर्ढेकरांच्या कवितेसोबतच इतरही नवे कवी प्रकर्षाने पुढे आल्याने मर्ढेकरांच्या कवितेचा एकांगी परिणाम न होता मर्ढेकरांच्या सोबतच

या काही नव्या कवींनीही काव्यविषयक जाणिवा बदलण्यास हातभार लावला. १९६० नंतरच्या परिदृश्यात दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे हाच सर्वांत मोठा आणि खोलवर परिणाम करणारा कवी असला तरी चित्रे यांची कविताही मर्ढेकरांच्या अंगाने पुढे गेलेल्या टीकेच्या आधारावरच पाहिली गेली. म्हणजे अप्रत्यक्षपणे मर्ढेकरांचा वाङ्मयविचारच १९६० नंतरही केंद्रीय धरला गेला. मर्ढेकरांच्या वाङ्मयविचाराला मराठी परंपरेत समर्थ अशी पूर्वपीठिका नव्हती.

१९६० नंतरच्या हिंदी कवितेवर सर्वांत खोलवर परिणाम झाला तो स्व. गजानन माधव मुक्तिबोध यांचा. मुक्तिबोधांची कविता जेवढा मूलगामी परिणाम करणारी होती तेवढाच त्यांचा वाङ्मयविचारही होता. हिंदीच्या अगदी आज लिहिणाऱ्या कवींवरही मुक्तिबोधांचीच कविता आणि काव्यविचार यांचा चांगल्या अर्थाने प्रभाव आहे. मुक्तिबोधांची केंद्रीयताच उपछायेसारखी या समकालीन परिदृश्यावर पसरलेली आहे, आणि मुक्तिबोधांना वगळून आजच्या हिंदी कवितेची चर्चाच होऊ शकत नाही. समकालीन मराठी व हिंदी कविता अत्यंत भिन्न मार्गाने वाढत गेली ती या मर्ढेकर व मुक्तिबोधांच्या कविता आणि काव्यविचारातील भिन्नतेमुळेच. म्हणूनच मर्ढेकर आणि मुक्तिबोधांच्या कवितेचा व काव्यविचाराचा तौलनिक अभ्यास होणे अतिशय आवश्यक आहे. पुढेमागे एखाद्याने या दिशेने विवेचक अभ्यास केला तर मराठी कवितेसाठी ते अत्यंत उपकारक होईल यात शंकाच नाही.

विसाव्या शतकातील मराठी कविता केशवसुतांपासून समर्थपणे विकास पावत गेली हे स्पष्टच आहे. त्यादृष्टीने केशवसुत ते मर्ढेकर असा एक मोठा कालखंड कवितेचे टीकाकार गृहीत धरतात. हा एवढा कालखंड एकाश्म स्वरूपाचा व अखंड होता असे मात्र नाही. त्यात अनेक प्रवृत्ती होत्या, अनेक छोटीमोठी आंदोलने होती. तरीही सामान्यत: ब्रिटिश रोमँटिक परंपरेच्या वर्तुळातच फिरत राहणारी ती कविता होती. तिच्यात पुढेपुढे ऱ्हासशील रोमँटिक परंपरेचे प्रतिध्वनीच अधिकाधिक प्रमाणात निनादत राहिले. ही कविता 'रविकिरण मंडळा'च्या काळापर्यंत येता येता एकदम निस्तेज, सांकेतिक व मृतप्राय होत गेली. मानवाच्या आदर्श व सर्वश्रेष्ठतेच्या फ्रेंच संकल्पनेतून पूर्णपणे बाहेर येऊन ती व्यक्तीच्या संकीर्ण मानसात, प्रेमासारख्या धूसर, गूढतम व पुढेपुढे अतिसांकेतिक होत जाणाऱ्या आशयद्रव्यातच अडकून बसली. मानवतावादी, अग्निसंप्रदायी, गूढगुंजनपर अशी विविध प्रकारची कविता रोमँटिकतेचीच वेगवेगळी रूपे होती. आणि एकंदर कविता नव्या भाषिक आविष्काराची शक्यताच हरवून बसलेली होती.

या पार्श्वभूमीवर मर्ढेकरांची *शिशिरागम* नंतरची कविता अवतरली. मर्ढेकरांची वेगळ्या प्रकारची संवेदनशीलता आणि सूक्ष्म भाषिक जाण वस्तुत: *शिशिरागम*मध्येच स्पष्ट झालेली होती. पण नंतरच्या *काही कविता*चे स्वरूप इतके विलक्षण होते की

त्यामुळे *शिशिरागम*चा धडपणे विचारच होऊ शकला नाही. मर्ढेकरांची ही कविता तिसऱ्या दशकातील व नंतरच्या एलियट् - ऑडेन् युगाच्या प्रभावातून निर्माण झालेली असली तरी मराठी कवितेच्या परंपरेत खऱ्या अर्थाने आधुनिकतेची सुरुवात करण्याचे श्रेय तिच्याकडे आहे. आधुनिकतेने ज्या पद्धतीने युरोपातील संपूर्ण सामाजिक, आर्थिक, राजकीय विचार - व्यवहारांवर आघात केले त्याची तीव्र परिणती कवितेवर आणि वाङ्मयीन विचारांवरही झाली. ही आधुनिकता युरोपाने केलेल्या बौद्धिक संघर्षामुळे अपरिहार्यपणे निर्माण झालेली होती. आधुनिकतेला अंगभूत करणारी संस्कृती भारतात नव्हती. केवळ विचारांच्या पातळीवरच तिचं अभिग्रहण झाले. भारतीय परंपरेत घट्ट रुतून बसलेला मन - वचन - कर्माचा आधार म्हणून आधुनिकतेचा स्वीकार झाला नाही. तरीही मर्ढेकरांच्या कवितेने किमान वाङ्मयाच्या क्षेत्रात तरी आधुनिकतेच्या स्वीकारासाठी योग्य वातावरण निर्माण केले ही वस्तुस्थिती आहेच. कवितेसोबतच मर्ढेकरांनी *वाङ्मयीन महात्मते*मधून टीकेचा नवा आणि मराठी परंपरेचा अपरिचित असा विचार मांडला. टी. एस्. एलियटच्या टीकेचाही त्यांच्यावर प्रभाव होताच. एलियट्च्या समकालीन लेखक - टीकाकारांचा त्यांनी व्यवस्थित अभ्यास केलेला होताच. युद्धोत्तर काळातील युरोपचे मानस छिन्नभिन्न करणाऱ्या आधुनिकतेवर उतारा म्हणून एलियट ख्रिश्चानिटीकडे वळला. मर्ढेकरांना परंपरेचे भान आत्मसात करण्यासाठी संतकवितेकडे वळावे लागले. अस्तित्वाच्या निरर्थकतेची जाणीव आणि उद्‌ध्वस्त मानवी जीवनाची अभिव्यक्ती करण्यासाठी मर्ढेकरांना नव्यानेच भाषेची जडणघडण करावी लागली. आणि भाषेची पुनर्रचना करणारा कवी निःसंशय थोर असतोच.

मर्ढेकरांची वाङ्मयविषयक भूमिका सामान्यत: ‘ कलावादी ’ म्हणून ओळखली जाते. किंवा ‘ विशुद्ध कलावादी ’ असेही पुढे जाऊन म्हणता येईल.

मर्ढेकरांच्या विवेचनातला महत्त्वाचा भाग असा - सर्व मानवी अनुभव हे इंद्रियजन्य असतात. म्हणजे ऐंद्रिय संवेदनांच्याद्वारेच त्यांचे ज्ञान होते. या संवेदनांच्या समन्वयातून, परस्परसाहचर्यातून अनुभवांची जटिलता वाढत जाते. अशा अनुभवांची नीट संगती लावणे हे मानवी मनाचे एक महत्त्वाचे कार्य आहे. अशी ऐंद्रिय संवेदनांची संगती लावण्याच्या प्रक्रियेत संवेदनांमधील संवादी तत्त्व, विरोधी तत्त्व आणि त्यातील संतुलन यांचा प्रामुख्याने विचार करावा लागतो. हा संवाद - विरोध - समतोलाचा विचार म्हणजेच सौंदर्याचा शोध असतो. सौंदर्यानुभव हा पर्यायाने लयतत्त्वाच्या आधाराने प्रत्ययास येणारा अनुभव असतो. लयतत्त्व हे ऐंद्रिय संवेदनांमधे अनुस्यूतच असते. या लयतत्त्वांच्या आधारे निर्माण होणारे रचनाबंधच कलाकृतीला जन्म देतात. ऐंद्रिय अनुभव हे जीवनप्रक्रियेत अपरिहार्य असले तरी, त्यांच्यावर बाह्य वातावरणाचे परिणाम होत असले तरी, मानसिक अवस्थेतूनच त्यांना जन्म घ्यावा लागत असला तरी, कलाकृतीच्या परिशीलनात, विवेचनात त्यांचा विचार हा उपराच ठरतो. कलाकृतीच्या

विवेचनात वस्तुनिष्ठ, सार्वत्रिक स्वरूपाचे, आत्मनिरपेक्ष सर्वसामान्य असे सौंदर्यतत्त्व शोधणेच केंद्रीय स्वरूपाचे असते. म्हणजेच सौंदर्य हे अनुभूतीशिवायही अस्तित्वात असतेच. आपल्या वाङ्मयीन सौंदर्याच्या संकल्पनेचा आधार घेऊन मर्ढेकरांनी कवितेसंबंधीचा विचार मांडला. ते कवितेला काव्यगत भावनिक अर्थांची किंवा अनुभवांची लयपूर्ण संघटना असे मानतात. ऐंद्रिय संवेदनात्मक व वैचारिक अंगांचे जास्तीत जास्त ज्ञान असणारा माणूस जेव्हा सतत कवितेद्वारे 'भावनानिष्ठ समतानता' प्रस्थापित करीत असतो तेव्हा त्याच्यात आपोआप 'आत्मनिष्ठा' व 'तादात्म्य' निर्माण होते. सच्च्या कवितेच्या निर्मितीच्या मुळाशी अधिकाधिक 'आत्मनिष्ठा' व 'तादात्म्य' असतेच असते. मराठी कवींनी 'आत्मनिष्ठा' व 'तादात्म्य' जोपासले तरच त्यांच्या कवितेला विकासाभिमुखता व श्रेष्ठता प्राप्त होऊ शकेल.

मर्ढेकरांच्या वाङ्मयविचारात सौंदर्याकडून, सौंदर्याच्या संकल्पनात्मक विवेचनाकडून कवितेच्या पद्धतशीर विवेचनचा एक प्रवास दिसून येतो. मर्ढेकरांची कविता अप्रत्यक्षपणे काव्यविषयक जाणिवांना आकार देण्याचा प्रयत्न करीत असली तरी मर्ढेकरोत्तर कवी, लेखक, व टीकाकारांवर मर्ढेकरांच्या टीकेचाच परिणाम जास्त मोठ्या प्रमाणात होत गेला. हा परिणामही फारशा सखोलतेने झाला नाही. पण त्यातून 'नवकविता,' 'नवकथा' आणि 'नवटीके' ची मुहूर्तमेढ रोवली गेली. हे सर्व नवलेखक साहित्याचे स्वरूप स्वायत्त, स्वतंत्र मानून जगण्याच्या अनुभवांना गौण लेखणारेच साहित्य निर्माण करत राहिले, किमान तसे गृहीत धरूनच हे लेखक रूपाचा व सौंदर्याचा शोध घेत होते. आणि हाच 'विशुद्ध कलावादा' चा पाया होता. आजही तो अनेक कवींच्या काव्यविषयक भूमिकेचा आधार आहे. अशी भूमिका घेतल्यामुळे नंतरच्या मराठी कवितेत व्यक्तिवादी आत्मकेंद्रीयता फोफावत गेली. माणसाच्या अंतर्मनाचा सीमित परिघच महत्त्वाचा ठरत गेला, आणि समाजातील गतिमान प्रक्रियांचा वेध घेणे व व्यक्त करणे हे 'काव्यबाह्य' म्हणून पूर्णपणे बाजूला काढण्यात आले. लघुपत्रिकांच्या व दलित साहित्याच्या आंदोलनातील कवितांचा अपवाद वगळता आजची बहुसंख्य मराठी कविता मर्ढेकरांच्या प्रमेयांवरच उभी राहिल्यामुळे तिचे स्वरूप १९६० नंतरच्या हिंदी कवितेपेक्षा सर्वस्वी भिन्न झाले. समकालीन हिंदी कवितेचे आजचे स्वरूप माहीत करून घेण्याअगोदर हिंदी कवितेच्या विसाव्या शतकातील प्रवासाची संक्षिप्त माहिती असणे आवश्यक आहे.

विसाव्या शतकातील हिंदी कवितेच्या इतिहासात छायावादाला विशेष महत्त्व आहे. सामान्यतः सारख्याच पद्धतीने समान तत्त्वांची स्थापना करणारे काही कवी छायावादी आंदोलनाशी संबद्ध होते. पंत, प्रसाद, निराला आणि महादेवी वर्मा हे छायावादाने दिलेले मोठे कवी. त्यातही निराला पुन्हा आपल्या विलक्षण प्रतिभेमुळे केवळ छायावादी कवितेतच नव्हे तर संपूर्ण हिंदी कवितेत विशाल वटवृक्षासारखे वेगळे पडतात.

निरालांकडे विसाव्या शतकातल्या एका श्रेष्ठ हिंदी कवितेचे जनकत्व निर्विवादपणे जाते. छायावादात व्यक्तिवादी रोमँटिसिझमचे पूर्वी अपरिचित असलेले नवनवे उन्मेष दिसून येतात. निरालांचा अपवाद सोडला तर या व्यक्तिवादाच्या मर्यादाही इतर कवींमधे स्पष्ट झालेल्या आहेत. बऱ्याचदा हा व्यक्तिवाद आत्म - आदर्शीकरणात परिणत होतो. आदर्शवादी शब्दसमूहातून व्यक्तिवादी भावनांचे आध्यात्मिक औचित्य प्रस्थापित करण्याचा ही कविता प्रयत्न करते. या कवितेवर ब्रिटिश रोमँटिसिझमची घनदाट छाया होतीच. छायावादानंतर प्रगतिवादी कवितेचा एक क्षीण प्रवाह हिंदी कवितेत येऊन गेला, पण तो बराचसा रोमँटिक पर्यावरणातच निर्माण झाल्यामुळे फारसा तग धरू शकला नाही. नंतरच्या काळात हिंदी कवितेत सर्वांत जास्त वादग्रस्त ठरलेली आणि सर्वांत जास्त चर्चित राहूनही अत्यल्प वाङ्मयीन मूल्यवत्ता असलेली कविता ' तारसप्तक ' च्या रूपाने अवतरली. ' तारसप्तक ' आणि ' रविकिरण मंडळा ' चा तौलनिक अभ्यास हा हिंदी - मराठी कवितेच्या ऐतिहासिक अध्ययनास आणि कवितेच्या तात्त्विक विवेचनास कितपत सहाय्यक होऊ शकेल हे सांगणे कठीण आहे. ' तारसप्तक ' मध्ये नवे ज्ञान आणि नवे विचार काही प्रमाणात तर होतेच, पण छायावादाच्या तुलनेत ' तारसप्तक ' मध्ये नव्या भाषेची निर्मिती अभावात्मकच होती. अज्ञेय, नेमिचंद्र जैन, गिरिजाकुमार माथुर, रामविलास शर्मा, प्रभाकर माचवे, भारतभूषण अग्रवाल आणि गजानन माधव मुक्तिबोध यांचा समावेश ' तारसप्तक ' मधे होता. यात भारतभूषण अग्रवाल यांनी आपल्या अखेरच्या, मृत्युपूर्व पर्वातच महत्त्वाची कविता लिहिली. आणि गजानन माधव मुक्तिबोध ' तारसप्तक ' च्या प्रभावातून बाहेर येऊनच आपली मूलगामी स्वरूपाची महत्त्वपूर्ण कविता लिहू शकले. भारतभूषण अग्रवालांप्रमाणेच मुक्तिबोधांची उत्तरपर्वातील कविताच लक्षणीय होती. पण निव्वळ लक्षणीयच न राहता तिने १९६० नंतरच्या संपूर्ण हिंदी कवितेला वेगळेच वळण दिले. तिचा प्रभाव एवढा विलक्षण होता की तिला नीटपणे पचवूनच हिंदीतील महत्त्वाच्या समकालीन कवितेला उभे राहता आले. विसाव्या शतकातील हिंदी कवितेत निरालानंतरचा सर्वश्रेष्ठ कवी म्हणून गजानन माधव मुक्तिबोधांचंच नाव घ्यावे लागते. वस्तुत: ' तारसप्तका ' च्या काळात मुक्तिबोधांसोबतच नव्या भाषेच्या शोधात सकस कविता लिहिणारे एकमेव कवी म्हणून ज्यांचा उल्लेख करावा लागेल ते समशेर बहादूर सिंह ' तारसप्तक ' पासून बरेच दूर होते. ' तारसप्तक ' नंतरच हिंदीतील खऱ्या अर्थाने आधुनिक व समकालीन कवी उदयाला आले आणि १९६० नंतरच्या या कवींत सर्वांत आघाडीवर नि:संशयपणे रघुवीर सहायच आहेत. समकालीन हिंदी कवितेत आजची स्थिती लक्षात घेण्यापूर्वी मुक्तिबोधांच्या कवितेचा व टीकेचा संक्षिप्त उल्लेख अपरिहार्य आहे.

गजानन माधव मुक्तिबोधांचा जन्म १३ नोव्हेंबर १९१७ ला ग्वाल्हेरच्या श्योपुरला झाला. मुक्तिबोध हे शरच्चंद्र मुक्तिबोधांचे मोठे बंधू. निम्नमध्यमवर्गीय कुटुंबातील

मुक्तिबोध छत्तिसाव्या वर्षी एम्. ए. झाले असले तरी, आणि आयुष्याच्या अखेरीस म्हणजे एक्केचाळिसाव्या वर्षापासून सत्तेचाळिसाव्या वर्षापर्यंत राजनांदगाव येथे प्राध्यापक राहिले असले तरी वयाच्या विसाव्या वर्षापासूनच ते नोकरीनिमित्त हिंडत राहिले. शिक्षक, वायुसेनेतील नोकरी, पत्रकारिता, कारकुनी, आकाशवाणी, प्रकाशनविभाग, पाठ्यपुस्तक लेखन अशा असंख्य नोकऱ्या करीत करीत ते भारतभर भटकत राहिले. लौकिक अर्थाने मुक्तिबोधांची मातृभाषा मराठी होती, पण त्यांनी मराठीत एक ओळही लिहिल्याचे ज्ञात नाही. मुख्यत: कवी म्हणूनच आपली वाङ्मयीन कारकीर्द सुरू करणाऱ्या मुक्तिबोधांनी १९३५ ते १९६४ पर्यंत म्हणजे मृत्युपूर्वीच्या दीर्घ आजारापर्यंत कविता लिहिल्या. मुक्तिबोधांचा पहिला कवितासंग्रह *चाँद का मुँह टेढा है* ते मृत्युशय्येवर असताना प्रकाशित झाल्यामुळे ते पाहू शकले नाहीत. दीर्घ कालावधीनंतर *भूरी भूरी खाक धूल* हा दुसरा संग्रह प्रकाशित झाला. कवितेव्यतिरिक्त त्यांनी कथा, कादंबरी, निबंध, समीक्षा, इतिहास इत्यादी विपुल लेखन केलेले आहे. त्यांचे समग्र साहित्य अलीकडेच म्हणजे १९८० मध्ये *मुक्तिबोध रचनावली* म्हणून सहा खंडांत प्रकाशित झालेले आहे.

मुक्तिबोधांनी १९५० - ५५ पासून प्रामुख्याने दीर्घ कविताच लिहिल्या. ' अंधेरे में ' ही त्यांची सर्वांत मोठी आणि यशस्वी कविता. ' ओ काव्यात्मन् फणिधर ' ' मालव - निर्झर की झर झर कंचन रेखा, ' ' चकमक की चिनगारियाँ, ' ' चाँद का मुँह टेढा है, ' ' एक प्रदीर्घ कविता, ' ' ब्रह्मराक्षस, ' चम्बल की घाटी में, ' ' इस बैलगाडी को ' या त्यांच्या आणखी काही गाजलेल्या दीर्घ कविता. मुक्तिबोधांनी समकालीन वास्तवाची, त्यातील सर्व गुंतागुंतींसह, सूक्ष्मतेसह अत्यंत प्रभावी निर्मिती आपल्या दीर्घ कवितांमधून केली आहे, आणि या विलक्षण कठीण आणि आव्हानात्मक सर्जनासाठी नवी भाषा आणि नव्या लयी घडवण्यात ते यशस्वी झाले. मुक्तिबोधांच्या कवितेचा संग्रह १९६४ मधे प्रकाशित झाला असला तरी १९६० पासूनच त्यांच्या कवितेचा प्रभाव समकालीन हिंदी कवितेवर दिसू लागला होता. १९५७ मधे पहिल्यांदा मुक्तिबोधांच्या कवितेवर नामवर सिंह यांनी एक लेख लिहून मुक्तिबोधांचे महत्त्व विशद केले. मुक्तिबोधांच्या संपूर्ण साहित्यावर मार्क्सवादी विचारांचा खोलवर ठसा आहे. मुक्तिबोध खऱ्या अर्थाने आणि अत्यंत सखोल बांधिलकी मानणारे - मार्क्सवादाशी बांधिलकी मानणारे - लेखक होते. तरीही मुक्तिबोधांना कलावाद्यांनी, रूपवाद्यांनी आणि प्रगतिशील जीवनवाद्यांनी सारख्याच पद्धतीने आत्मसात केले ही एक अभूतपूर्वच घटना हिंदीच्या साठनंतरच्या कवितेत मोलाची ठरली.

मुक्तिबोधांची वाङ्मयीन जाणीव ही साहित्यासोबतच समाजशास्त्र, इतिहास, तत्त्वज्ञान, विज्ञान आणि राजकारणाच्या सखोल अध्ययनातून निर्माण झालेली होती. मर्ढेकरांप्रमाणेच मुक्तिबोधांनी सतत कलेची आणि कलाकृतींची चर्चा केली आहे. विपुल

सौंदर्यशास्त्रीय, लेखन केलेले आहे. पण मर्ढेकरांचा कलाविचार जसा मराठीत काही दोनचार व्यक्तींपुरताच मर्यादित राहिला आणि 'सौंदर्यशास्त्र,' 'कलेचे प्रश्न' वगैरे अतिविशेषित, आकलनबाह्य समजून बहुसंख्य लेखक - टीकाकार - समीक्षकांनी दुर्लक्षित केले तसे मुक्तिबोधांबाबत झाले नाही. याचे एक कारण कदाचित असे असू शकेल की आपल्या पत्रकारितेच्या पार्श्वभूमीचा फायदा घेऊन मुक्तिबोधांनी हे सर्व गुंतागुंतीचे प्रश्न अत्यंत साध्या, सोप्या, सर्वसामान्यांना समजतील अशा पद्धतीनेच मांडले. त्यासाठी त्यांनी वर्तमानपत्रांचे अग्रलेख, दैनंदिनीसारखे स्तंभ, गोष्टी - गप्पा, कथा, कवितांचा वापर केला. फँटसीचे त्यांना विलक्षण आकर्षण होते. त्यांनी वेळोवेळी फँटसीच्या मूलतत्त्वांचीही मीमांसा केलेली आहे. आणि फँटसीचा आपल्या कथा - कवितांमधून प्रभावी वापरही केलेला आहे.

मुक्तिबोधांची कलेसंबंधीची भूमिका सारांशाने खालीलप्रमाणे सांगता येईल.

मानवी जीवन त्रिकोणात्मक असते. त्याची एक बाजू मानवी संबंधांनी निर्माण झालेल्या बाह्य विश्वाशी संबंधित असते. दुसरी बाजू माणसाचे अंतरंग जीवन असते. बाह्य विश्वाला आत्मसात करणे, त्या प्रक्रियेत विविध संवेदनात्मक ज्ञान होत राहणे, बाह्य वास्तवाशी, समाजाशी, निसर्गाशी सामंजस्य प्रस्थापित करण्याचा प्रयत्न करणे हे अंतरंग जीवनात समाविष्ट असते. मानवाच्या अनुभवात असे अंतरंग व बाह्य वास्तवाचे दोन पक्ष असतात. अनुभवांच्या अंतरंगात ज्या प्रवृत्ती असतात त्या आत्मपक्ष निर्माण करतात. अनुभवात ज्या प्रतिमा, प्रतीके, भाव किंवा विचारकल्प असतात ती बाह्य विश्वाचे संपादित, सुधारित रूपे असतात. जीवनाच्या त्रिकोणाची तिसरी बाजू मानवी चेतना असते. ही चेतना उरलेल्या दोन्ही बाजूंमुळेच निर्माण होते. जर वरील दोन बाजूंपैकी एखाद्याच बाजूच्या आधारावर चेतना निर्माण होत असेल तर अशी चेतना अर्थहीनच असते. सारांशाने, अंतरंग आणि बाह्यविश्व यांच्या आवयविक संबंधांतूनच, त्यांच्या एकंकार होण्यातूनच मानवी जीवन निर्माण होत असते. चेतनेची तत्त्वे बाह्य विश्वाच्या आभ्यंतरीकरणाची रूपे असतात. अंत:प्रवृत्तीत आणि त्यांच्याद्वारे प्राप्त होणाऱ्या अनुभवांत परस्पर भिन्नता असते.

कलाकृती ही स्वानुभूत जीवनाची कल्पनांच्या साह्याने केलेली पुनर्रचना असते. यथार्थवादी कलाकृती किंवा वास्तववादी कलाकृती ही वास्तवाच्या अंतर्गत नियमानुसार वास्तवाच्या प्रतिमांची क्रमिक रचना असते. पण भावनेवर आधारित रोमँटिक कलाकृतीत कल्पनेचा पक्ष अधिक प्रबळ होतो. स्वतंत्र होतो आणि जीवनातील अनुभवांची वैशिष्ट्ये समष्टिचित्रांतून व प्रतीकचित्रांतून व्यक्त करू लागतो. कल्पनेचे मूलभूत काम मनातील अंतर्निहित तत्त्वांना अभिव्यक्त करणे, वेगवेगळ्या रंगांत आपल्या संपूर्ण सौंदर्यासह व्यक्त करणे असते. मनातील ही अंगभूत तत्त्वे अंतरंग आणि बाह्य विश्वाच्या परस्पर क्रिया - प्रतिक्रियांमधून निर्माण झालेली असतात, आणि निर्माण

होतानाच ती संस्कारित, सुधारित रूपात बदलेली असतात. त्याची रूपे जीवनसत्याचाच भाग असतो. अंत:करणातील चिरकाल वास करणाऱ्या जीवन - समस्या अंतरंग आणि बाह्य विश्वाच्या द्वंद्वातूनच निर्माण होत असतात. त्यांचे एक टोक अंतरंग तर दुसरे बहिरंग असते. खरे तर अंतरंग आणि बहिरंग हे सापेक्षच असतात.

कल्पनेद्वारा जीवनाची पुनर्रचना म्हणजेच कलाकृती. कलेतील जीवनाची पुनर्रचना ही जगलेल्या आणि भोगलेल्या क्षणांची पुनर्रचना असते. आणि अशा जीवनाचे ती प्रतिनिधित्व करते. पण कलेतील जीवनातील पुनर्रचना आणि प्रत्यक्ष जीवनातील वास्तव यांत गुणात्मक अंतर असते. जगण्याची प्रक्रिया आणि तिची कलेत होणारी पुनर्रचना एकसारखीच असेल, त्यात काहीच फरक नसेल तर अशी पुनर्रचना निष्फळ असते. कलेतील पुनर्रचित जीवन आणि वास्तवातले प्रत्यक्ष जीवन यांच्यात एक वेगळेपण, अंतर, दूरता असावीच लागते. ही दूरता किंवा अंतर असण्याची स्थितीच कलाकृतीत अमूर्तीकरण आणि सामान्यीकरण निर्माण करते. ह्या अमूर्तीकरणाची निर्मिती होण्याचे कारण असे की पुनर्रचित जीवन हे प्रत्यक्ष जगण्यापासून काहीतरी अधिक, कितीतरी विशाल, मोठे असते. कारण पुनर्रचित जीवन ज्या प्रत्यक्ष जीवनाचे प्रतिनिधित्व करते त्यात जगलेल्या - भोगलेल्या अनुभवांसकट तशाच, त्या प्रकारच्याच अनेक शक्यता , संभाव्यताही व्यक्त झालेल्या असतात. म्हणूनच त्यात सारभूत अशी 'विशिष्टता' विकसित होऊन 'सामान्य' बनते. आणि हे सामान्यीकरणच प्रातिनिधिक असते. मुक्तिबोधांची ही धारणा अनेक गोष्टी सूचित करते. एकतर मुक्तिबोध कलाकृतींची स्वायत्तता मर्यादित असल्याचे स्पष्ट करतात. दुसरे मुक्तिबोधांनी कलाकृती आणि प्रत्यक्ष जगण्याचा, जीवनाचा घनिष्ठ संबंध प्रस्थापित केलेला आहे.

कलेच्या निर्मितीबाबत मुक्तिबोधांनी मांडलेला सिद्धांत ' कला के तीन क्षण ' म्हणून प्रसिद्ध आहे. त्यांच्या मते उत्कट आणि तीव्रतम अनुभवांची क्रिया हा पहिला क्षण. अशा अनुभवांचे आपल्या ठसठसत्या, दुखऱ्या मुळांपासून वेगळे होणे आणि 'फँटसीचे' रूप धारणा करणे हा दुसरा क्षण. (मुक्तिबोध 'फँटसी' च्या इतके विलक्षण प्रेमात पडले होते की बऱ्याचदा ते 'फँटसी' म्हणजे कविता, कथा, इत्यादी सृजनशील साहित्यच गृहीत धरतात की काय असे जाणवत राहते. फँटसीत भावपक्ष प्रबळ व प्रकर्षाने पुढे येणारा तर विभाव पक्ष पार्श्वभूमीला राहणारा असतो हे त्यांचे आणखी एक मत.) कलेचा तिसरा क्षण म्हणजे ही फँटसी शब्दबद्ध होण्याची प्रक्रिया. या शब्दबद्ध होण्याच्या प्रक्रियेत जो प्रचंड प्रवाह वाहत असतो त्यात कलावंताचे संपूर्ण व्यक्तिमत्त्व, संपूर्ण जीवनप्रक्रियाच वेगवेगळी रूपे धारण करून येत असते. अनुभव हे मनातील इतर तत्त्वांशी स्वत:ला जोडून घेऊन, मन:पटलावर प्रक्षेपित होऊन, स्वत:च बदलत जातात. असे बदलत जाताना ते निव्वळ वैयक्तिक न राहता त्याच्याही पुढे निघून जातात. कलाकृती अशा वैयक्तिकतेशी संबद्ध असलेल्या आणि नितान्त निर्वैयक्तिक

होत जाणाऱ्या अनुभवांमुळेच निर्माण होत असते. सौंदर्यप्रतीतीचा संबंध हा प्रत्यक्ष सृजनप्रक्रियेशीच असतो अशी मुक्तिबोधांची धारणा आहे. सौंदर्यनिर्मिती ही सृजनशील कल्पनेच्या साह्याने होणाऱ्या संवेदित अनुभवांच्या विस्तारामुळेच शक्य होते. अनुभवप्रसूत फँटसीमधे जीवनाचा अर्थ शोधण्याची आणि त्यातून आनंद घेण्याची प्रक्रिया ज्या प्रसन्न भावना निर्माण करतात तो क्षणच सौंदर्यानुभव असतो असेही मुक्तिबोध मानतात. उत्तेजित जीवन - संवेदनांद्वारे नवनव्या अर्थांचा शोध घेणे हे सौंदर्यानुभवात अनुस्यूत असते. मुक्तिबोध असे गृहीत धरतात की सृजनप्रक्रिया द्वंद्वात्मक असते म्हणून सौंदर्यानुभवही द्वंद्वात्मकच असतो. इथे भोक्तृत्व आणि दर्शकत्व एकमेकांसोबतच असते, आणि त्याची प्रचीती सौंदर्यानुभवात दडलेली असते.

मुक्तिबोधांनी त्याकाळी चाललेल्या सौंदर्याच्या चर्चेवरही बराच प्रहार केला होता. त्यांची अशी धारणा होती की त्याकाळी निर्माण होत असलेली सौंदर्याची परिभाषा फक्त कवितेच्या व त्यातही आत्मलक्षी कवितेच्या वैशिष्ट्यांच्या आधारावरूनच तयार होत होती. म्हणूनच ती अपुरी, चुकीची, आणि निर्णायक होऊ न शकणारी होती.

मुक्तिबोधांना याची सतत जाणीव होती की साहित्यही धोका बनू शकते. एखाद्या विशाल वंचनास्वप्नाचे रूप साहित्याला प्राप्त होऊ शकते. म्हणून केवळ एकाच कसोटीने साहित्याला मोजणे चुकीचे आहे. साहित्याचं निव्वळ मानसशास्त्रीय किंवा निव्वळ समाजशास्त्रीय दृष्टिकोणातून मूल्यांकन करणे चुकीचे आहे. साहित्य हे जीवनातून निर्माण होऊन जीवन प्रभावित करीत असते, म्हणूनच साहित्याची खरी कसोटी जीवनच असते अशी मुक्तिबोधांची ठाम भूमिका होती. मुक्तिबोधांच्या संपूर्ण विवेचनात कुठेही निखळ भावनेच्या पातळीवर किंवा आदर्श स्वप्नाच्या शोधात मार्क्सवादाचा स्वीकार दिसून येत नाही. सृजनशील कवीच्या आंतरिक संघर्षातील द्वंद्वात्मकतेचे स्वरूप समजून घेण्यासाठीच मुक्तिबोध मार्क्सवादाच्या जवळ गेले असले पाहिजेत.

१९६० च्या आसपास अत्यंत वेगळ्या पद्धतीने अनुभवांना भिडणारी आणि त्यासाठी प्रचलित सांकेतिक भाषा मोडून नवीच भाषा निर्माण करण्याचे श्रेय ज्या कवींना जाते त्यात रघुवीर सहाय यांचा क्रम सर्वांत वर लागतो. *सीढियों पर धूप में* या पहिल्याच संग्रहात रघुवीर सहाय यांना आपला चेहरा सापडला. नंतर *आत्महत्या के विरुद्ध* या संग्रहापासून ते अगदी आजतागायत रघुवीर सहाय यांनी सतत परिपक्व होत जाणारी आणि समकालीन वास्तवाच्या विदारक व जटिल अंगांना समर्थपणे अभिव्यक्त करणारी कविता लिहिली. व्यक्तीची अनेक पातळ्यांवर कोंडी करणारी सामाजिक व प्रामुख्याने राजकीय व्यवस्था आणि व्यक्तीच्या या यातनामय आयुष्याची प्रभावी अभिव्यक्ती रघुवीर सहाय यांच्या सर्वच कवितांतून दिसून येते. रघुवीर सहाय यांच्या सोबतच समकालीन कवितेच्या या आरंभकाळात कुँवर नारायण, विजयदेव नारायण साही, श्रीकान्त वर्मा आणि केदारनाथ सिंह यांची कविताही प्रामुख्याने याच काळापासून सुरू

होऊन ती उत्तरोत्तर विकसित होत गेली. या सर्वांची प्रकृती अत्यंत भिन्न होती. त्यांच्या कवितेसंबंधीच्या धारणाही वेगळ्या होत्या. तरीही काही गोष्टींपुरते तरी त्यांच्यात एक सामान्य सूत्र होते. ते व्यक्ती आणि समाज, व्यक्ती आणि राजकीय व्यवस्था यांच्यातील द्वंद्वात्मक नात्यांचा सूक्ष्मपणे वेध घेत होते. त्यांनी आत्मकेंद्रित अहंग्रस्त व्यक्तिवादाला कवितेतून हद्दपार केले, आणि या एकाच मुद्द्यावरून सुद्धा मुक्तिबोधांशी त्यांचे नाते स्पष्ट होते. वस्तुत: यांच्यापैकी फक्त केदारनाथ सिंहच साम्यवादाशी बांधिलकी मानणारे कवी. कुँवरनारायण यांची कुठल्याच राजकीय प्रणालीशी बांधिलकी नाही. रघुवीर सहाय, विजयदेव नारायण साही (मछली घर) वस्तुत: लोहियावादी, तर श्रीकान्त वर्मा लोहियाकडून इंदिरा काँग्रेसच्या समाजवादी लोकशाहीकडे वळलेले कवी. कुँवरनारायण (अपने सामने) यांनी इतिहासबोधातून समकालीन वास्तवातील विसंगतीकडे पाहिले. रघुवीर सहाय यांनी समकालीन जीवनाच्या विडंबनाकडे थंड संयत उपहासातून प्रहार केला. श्रीकान्त वर्मांची कविता (*मायादर्पण, दिनारंभ, भटका मेघ, जलसाघर*) विद्रोही मुद्रेत वेगळ्याच छिन्नभिन्न भाषेतून समकालीन जीवनातील दांभिकतेवर इतका कठोर व जबरदस्त आघात करणारी होती की सुरुवातीच्या काळात त्यांचे नाते बीट जनरेशनशीच असावे असे वाटू लागले. त्यांच्या आणि कैलाश वाजपेयी (*तीसरा अँधेरा*) च्या कवितेने हिंदीतील अत्यंत अल्पजीवी आणि अ - गंभीर अशा 'अकविता' आंदोलनाला स्फूर्ती व प्रेरणा दिली असली पाहिजे. 'अकविता' आंदोलन आपल्या बाल्यावस्थेतच नष्ट झाले हे एक हिंदी कवितेसाठी उपकारच म्हटले पाहिजे. अर्थात 'अकविते' शी नाते नसणारी पण विद्रोहाचा अत्यंत कलात्मक वापर करणारी राजकमल चौधरींची 'मुक्तिप्रसंग' याच पार्श्वभूमीवर प्रकाशित झाली होती. *मुक्तिप्रसंग*चे वेगळेपण प्रखर व प्रभावी भाषा आणि व्यवस्थेच्या विरोधात घेतलेल्या पावित्र्यातून एकदम अराजक व शून्यतेकडे जाणारा उद्रेक यामुळे चमकून उठले. भारतभूषण अग्रवाल आणि मुक्तिबोधांप्रमाणेच श्रीकान्त वर्मांची कविताही त्यांच्या मृत्युपूर्वीच्या काळात विलक्षण समर्थपणे एका वेगळ्याच वळणावर उभी राहिली. *मगध* व *गरुड किसने देखा है* हे संग्रह त्याचीच साक्ष आहेत. केदारनाथ सिंह हे प्रगीतात्मक कवितेपासून आरंभ करणारे एक समर्थ कवी नंतरच्या (*जमीन पक रही है, यहाँ से देखो*) कवितांतून ग्रामीण वास्तवाच्या विशाल मानसिक संघर्षाची व यातनेची अत्यंत कलात्म संतुलन असलेली अभिव्यक्ती करीत गेले. आजही रघुवीर सहाय, कुँवरनारायण यांच्याप्रमाणेच त्यांची कविता आपले समकालीन वास्तव चहू अंगाने शब्दबद्ध करण्याच्या प्रयत्नात अधिकाधिक परिपक्व होताना दिसते.

१९६० च्या सुमारास आलेल्या रघुवीर सहाय - कुँवरनारायण नंतरच्या पिढीतील सर्वांत गाजलेला कवी धूमिल. *संसद से सडक तक* या एकाच आणि पहिल्याच संग्रहामुळे धूमिलचे नाव मुक्तिबोधांनंतर घेतले जाऊ लागले. 'अकविते' च्या

घातचक्रातून अल्पावधीतच बाहेर पडून धूमिलने व्यवस्थेच्या विरोधात घट्टपणे उभे राहून प्रभावी कविता निर्माण केली. रोमँटिसिझमच्या विरोधात ' रणनीती ' म्हणून सकृत्दर्शनी ओबडधोबड वाटणाऱ्या भाषेचा मुक्तिबोधांनी वापर केला होता. धूमिलने त्यांच्यापेक्षा अत्यंत वेगळी प्रगीतात्मक व वास्तववादी स्वरांची कलात्मक संगती असलेली भाषा वापरली. मुक्तिबोधांप्रमाणेच धूमिलची जीवनयात्राही लवकरच संपली. धूमिलसोबतच मार्क्सवादी आणि मुक्तिबोधांच्या प्रभावाखाली महत्त्वाची कविता लिहिणाऱ्या कवींमधे चंद्रकान्त देवताले, लीलाधर जगूडी यांचा आवर्जून उल्लेख करणे आवश्यक आहे. देवतालेंची *भूखंड तप रहा है* ही प्रदीर्घ कविता मुक्तिबोधांनंतरची यशस्वी दीर्घ कविता आहे. याच काळातले दोन लक्षणीय कवी म्हणजे सौमित्र मोहन (*लुकमान अली*) आणि विनोदकुमार शुक्ल (*वह आदमी...*). विनोदकुमार शुक्लांची अनुभव घेण्याची पद्धत आणि ती व्यक्त करण्यासाठी वापरलेली भाषा इतकी विलक्षण वेगळी आहे की तिचे नाते, तिची प्रकृती हिंदी कवितेच्या इतिहासातल्या एकाही कवीशी जुळत नाही. विनोदकुमारच्या कवितेइतका थंड, वरवर निरागसतेजवळ जातोय असे भासवणारा विद्रोह भारतीय कवितेत इतरत्र क्वचितच आढळेल. नंतरच्या काळात हिंदी कवितेने असंख्य चांगले आणि नवे कवी निर्माण केले. मलयज, कमलेश, कुमार विकल, ज्ञानेंद्र पती, मंगलेश डबराल, प्रयाग शुक्ल, राजेश जोशी, विनोद भारद्वाज, अरुणकमल, असद जैदी इत्यादी असंख्य नावे सांगता येण्यासारखी आहेत. हे सर्व कवी आपला स्वत:चा अस्सल चेहरा घेऊन सभोवारच्या अत्यंत जटिल पर्यावरणात गोष्टींच्या, घटनांच्या ऐन गाभ्यात उभे राहून जीवनातील अर्थपूर्ण आणि अनर्थकारी अनुभवांची प्रामाणिक अभिव्यक्ती करीत आहेत. मुक्तिबोधांनी आपल्या एका रचनेच्या अखेरीस एक वाक्य लिहिलेले आहे 'I want to be in the middle of the things.' मुक्तिबोधांची ही प्रखर जीवनेच्छाच आजच्या कवींना दीपस्तंभासारखी मार्गदर्शक आहे. ही सबंध परंपरा संकीर्ण व्यक्तिवादाच्या भोवऱ्याबाहेर आलेली, सामाजिक - राजकीय बांधिलकीतून आलेली आणि आपले आत्मभान जपणारी कविता आहे. ही बांधिलकी मानणारी कविता निराला, मुक्तिबोध, समशेर बहादूर सिंह, नागार्जुन, त्रिलोचनपासून मुळे रोवून बसलेली आहे. आणि तिचा सैद्धांतिक पाया मुक्तिबोधांच्याही आधी रामचंद्र शुक्ल, हजारीप्रसाद द्विवेदी यांच्या टीकालेखनातून घातला गेला आहे. मराठी कवितेचा प्रवाह आणि परंपरा वेगळी पडते ती नेमकी इथेच. कवितेच्या नदीत उन्मेषांना पायाभूत ठरेल अशी सैद्धांतिक समीक्षा जशी हिंदीत लिहिली गेली तशी मराठीत लिहिली गेली नाही.

मराठी कवितेची प्रवृत्ती सामान्यत: व्यक्तिवादी रोमँटिक होती. मर्ढेकरांनी या रोमँटिसिझमच्या विरोधात काव्यलेखन केले. व्यक्तीच्या उद्ध्वस्त होत जाणाऱ्या मानसिकतेची, व्यक्तीच्या तुटलेपणाच्या, एकाकी आणि असहाय्यतेच्या विकल

जाणिवांची अभिव्यक्ती मर्ढेकरांच्या कवितेत होती. आणि या जाणिवा निर्माण करणाऱ्या आधुनिकतेचा पुरस्कार मर्ढेकरांनी केला. मर्ढेकरांच्या कवितेतही व्यक्तिवादाचीच वेगळी आवृत्ती होती. मर्ढेकरांपासून नवकाव्याची सुरुवात झाली. मर्ढेकरांनंतर विंदा करंदीकर आणि शरश्चंद्र मुक्तिबोध यांच्या कविताच वेगळ्या वाटेने आणि नव्या भाषिक आविष्कारासह लिहिल्या जात होत्या. करंदीकरांच्या पहिल्या संग्रहातील कविता व्यक्तीच्या विदीर्ण मानसिकतेची कारणे समाजातील घडामोडीत, असंतुलनात शोधत होती. पण करंदीकर लवकरच आपला हा रस्ता सोडून प्रायोगिकतेकडे वळले आणि त्यातच गुंतून राहिले. परिणामी त्यांची व्यक्ती आणि समाजातील द्वंद्वात्मक नात्याचा वेध घेणारी वृत्ती पुन्हा पहिल्यासारखी कधीच अभिव्यक्त झाली नाही. परिणामी करंदीकरांची भाषाही बौद्धिक आणि कूट होत गेली. शरश्चंद्र मुक्तिबोध हे गजानन माधव मुक्तिबोधांप्रमाणेच सखोल बांधिलकी असणारे कवी. त्यांच्याही काव्यविचारांवर मार्क्सवादी चिंतनाचाच प्रभाव होता. पण काय कारणे असतील ती असोत, मुक्तिबोधांची कविता मोठ्या प्रमाणावर दुर्लक्षित राहिली. मराठी मानस चिंतनशील आहे आणि चिंतनाची परंपरा व्यक्तिकेंद्रित कविताच निर्माण करू शकते, मराठी कविता व्यक्तिकेंद्रितच आहे अशा काही समजुतीही त्यामागे असण्याची शक्यता आहे. कदाचित शरश्चंद्र मुक्तिबोधांची भाषाही एक कारण असण्याची शक्यता आहे. तौलनिक साहित्याच्या विद्यार्थ्यांसाठी गजानन माधव मुक्तिबोध आणि शरश्चंद्र मुक्तिबोधांचा विवेचनात्मक अभ्यास निश्चितच महत्त्वाचा ठरेल. याच काळाच्या आसपास अनिलांसारखे आदर्शवादी मानवतेच्या रोमँटिक अभिव्यक्तीपासून प्रारंभ करणारे कवीही संकीर्ण व्यक्तिवादी पवित्रा घेऊन वाटचाल करू लागले. आणि कवितेच्या घाटाबद्दल, रूपाबद्दल अधिकाधिक प्रयोगशील बनत गेले. मंगेश पाडगावकरांचा 'ॲडोलसंट रोमँटिसिझम,' वसंत बापटांची प्रेमकविता, पु. शि. रेग्यांची अभिजाततेकडे जाणारी कविता ही या सीमित व्यक्तिवादाचीच वेगवेगळी रूपे होती.

१९६० नंतरचे जे लघुपत्रिकांचे आंदोलन झाले त्यातून अरुण कोलटकरांसारखा महत्त्वाचा कवी पुढे आला. शिवाय मनोहर ओक, भालचंद्र नेमाडे, तुळशी परब, सतीश काळसेकर, वसंत दत्तात्रय गुर्जर यांसारखे कितीतरी महत्त्वाचे कवी या आंदोलनाने दिले. लघुपत्रिकांनी वाङ्मयीन जाणिवेतच मूलभूत परिवर्तन घडवून आणले. प्रस्थापितांविरुद्ध प्रखर विद्रोह आणि त्यासाठी वेगळी भाषिक अभिव्यक्ती एवढ्यापुरतीच ही आंदोलने नव्हती. समकालीन वास्तवाला सरळसरळ सामोरे जाऊन जगण्यातली जटिलता सृजनाच्या पातळीवर नेण्याची त्यात धडपड होती. म्हणूनच त्यांचा नकार आणि निषेध हळूहळू भक्कम चिंतनाच्या दिशेने गेला. माणसाच्या यातनेची मुळे तुळशी परब, सतीश काळसेकर यांनी आणि नंतरच्या काळात प्रकाश जाधव, नारायण कुलकर्णी, कवठेकर यांनी भ्रष्ट सडलेल्या राजकीय व्यवस्थेत शोधून समकालीन

मराठी कवितेला नवे वळण देण्याचा प्रयत्न केला. आणि इथे हे लक्षात घेणे आवश्यक आहे की प्रकाश जाधव यांनी आपण समकालीन हिंदी कवितेकडूनच बरेच काही शिकल्याचे सांगितले आहे, तर नारायण कुलकर्णी कवठेकरांना आपले नाते धूमिलसारख्या हिंदी कवीत शोधण्याची गरज वाटली.

१९६० च्या मराठी कवितेतला सर्वांत मोठा कवी दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे. *कविता* या आपल्या पहिल्याच संग्रहाने मराठीतील प्रचलित काव्यविचाराला प्रचंड हादरा देणारी आणि गोंधळात टाकणारी स्थिती चित्रे यांनी निर्माण केली. मराठी कवितेची भाषा नाकारून एका संपूर्णत: नवीन भाषेची निर्मिती आणि मानवी जीवनातील सृजनाचा संपूर्ण नव्याने शोध घेण्याची चित्रे यांची झेप नंतरच्या काळात अनेकांना मार्गदर्शक ठरली. चित्रे यांच्या भाषेचा नंतरच्या सर्वच कवींवर विलक्षण प्रभाव आहे. अर्थात चित्रे मराठीतील व्यक्तिवादाच्या रूढ प्रवाहात मूलभूत क्रांती करत असले तरी त्यांची कविताही व्यक्तिवादीच होती. चित्रे यांच्या प्रभावातून स्वत:ला पूर्णपणे अलिप्त ठेवणारे दोन महत्त्वाचे कवी नारायण सुर्वे आणि ना. धों. महानोर. नारायण सुर्वे हे साम्यवादी विचारसरणीशी बांधिलकी मानणारे कवी. त्यामुळे त्यांना जसे चित्रेंच्या प्रभावातून स्वत:ला वाचवता आले तसेच मराठी कवितेच्या आत्मदर्शी व्यक्तिवादाच्या प्रवाहापासूनही स्वत:ला वेगळे ठेवता आले. याउलट अत्यंत देशी भाषेचा व खास देशी लयींचा स्वीकार करून आपले वेगळे अस्तित्व जपणारे महानोरही समकालीन कवितेच्या मुख्य प्रवाहातच राहिले. याच प्रवाहात सदानंद रेगे, आरती प्रभू, ग्रेस यांचाही समावेश होतो. बहुसंख्य कवयित्रींची कविता या प्रवाहातील लहानमोठ्या लाटांसारखीच आहे, आणि त्यात नीरजा, अरुणा ढेरेसारख्या नव्या लाटाही आहेतच.

समकालीन कवितेला एक महत्त्वाचा स्वर वसंत आबाजी डहाके यांचा आहे. अस्तित्व विघटनाच्या मुळाशी असलेल्या सामाजिक - राजकीय सार्वभौमत्वाची सखोल जाणीव घेऊन, तुटलेपणाचे ओझे वागवीत वाटचाल करणारी डहाके यांची कविता चांगल्या अर्थाने आपल्या पूर्वसूरींचे नाते तोडून मर्ढेकरांशी नाते प्रस्थापित करते. डहाके मात्र अजूनही आपले स्वतंत्र अस्तित्व स्थापित करणाऱ्या भाषेच्या शोधातच असल्याचे दिसते. गुरुनाथ धुरींजवळ तीव्र संवेदनांचे पाठबळ असले तरी ते मात्र मराठीच्या व्यक्तिवादी प्रवाहातच राहतात. आणि त्याच प्रवाहात वसंत पाटणकर, अशोक बागवे पर्यंतचे नवे कवीही समाविष्ट होतात.

या विशाल आत्मग्रस्त व्यक्तिवादाच्या प्रवाहाला तिरका छेद देऊन उभे राहण्याचे सामर्थ्य असलेली कविता नामदेव ढसाळांच्या *गोलपिठात* आहे. नामदेव ढसाळांची कविता विद्रोह आणि नकाराचीच असली तरी तिची जातकुळी लघुपत्रिकांच्या कवितेतील विद्रोह आणि नकारापेक्षा एकदम वेगळी आहे. लघुपत्रिकावाल्यांचा विद्रोह व्यवस्थेच्या पुनर्रचनेबाबतचा विद्रोह होता.

सामाजिक सांस्कृतिक व्यवस्था गढूळ, दूषित आणि मानवविद्रोही आहे, तिच्यात व्यक्तीला अपेक्षित स्वातंत्र्य नाही आणि ते मिळणेही अशक्य आहे. तेव्हा ती व्यवस्था मुळापासून बदलणे लघुपत्रिकावाल्यांना अपेक्षित होते. ढसाळांच्या कवितेने व्यक्तीचे - विशेषतः पददलित व्यक्तीचे जीवन उद्ध्वस्त करणाऱ्या सामाजिक, राजकीय व्यवस्थेत पाठीच्या कण्यासारखी असलेली जातीय व्यवस्था समूळ नष्ट करणे आवश्यक असल्याचे जाणले आणि सर्वंकष उद्ध्वस्तता, हिंसा आणि नकाराचे रूप घेतले. ढसाळांचा विनाश आणि नकाराचा परीघ एवढा व्यापक होता की ज्या व्यवस्थेनं ही भाषा निर्माण केली, कवितेची प्रचलित भाषा घडवली त्या भाषेचीही मोठ्या प्रमाणावर मोडतोड आणि विनाश - संहाराचे काम त्यांनी केले. नामदेव ढसाळांच्या कवितेने नंतरच्या दलित कवितेला जन्म दिला, आणि दलित कवितेच्या आंदोलनाने समकालीन मराठी कवितेच्या मुख्य प्रवाहाच्या विरोधात नवा समांतर प्रवाह रूढ केला. ज. वि. पवार, वामन निंबाळकर, प्रकाश जाधव, त्र्यंबक सपकाळे अशी कितीतरी महत्त्वाची नावे या दुसऱ्या प्रवाहातून मराठी कवितेला मिळाली. अर्थात नामदेव ढसाळांनी आपले काव्यशास्त्र, आपल्या कवितेबाबतच्या नव्या सौंदर्यशास्त्रीय धारणा लघुपत्रिकावाल्यांकडूनच आत्मसात केल्या. १९६० च्या आसपास अमेरिकेतील 'ग्रीनिच विलेज्' मधल्या बीट जनरेशनच्या ॲलन गिन्सबर्ग, जॅक् केरुॲक इत्यादींनी आणि या जनरेशनची काव्यधारणा विकसित करणाऱ्या चार्लस् ऑल्सनने जसे ल रॉय जोन्स वर संस्कार केले आणि त्यातूनच ल रॉय जोन्स (उर्फ अमीरी बराका) ची प्रखर विद्रोही कृष्णकविता आणि कृष्णकवितेचे सौंदर्यशास्त्र निर्माण झाले तशीच काहीशी स्थिती मराठीतील लघुपत्रिकावाले आणि नामदेव ढसाळ यांच्या बाबतीतही असावी. नामदेवच्या कवितांचे पूर्वसूर त्यादृष्टीने अरुण कोलटकर, मनोहर ओक यांच्या कवितेत सापडण्याची शक्यता आहे. अर्थात या दृष्टीने या कवितेचे सखोल विवेचन होणे आवश्यक आहे.

समकालीन मराठी कविता गेल्या वीस - पंचवीस वर्षांत ज्या पद्धतीने वाढत गेली तिचा फक्त निर्देश वर केला गेला आहे. शिवाय याच कालखंडातल्या हिंदी कवितेचाही संक्षिप्त परिचय दाखवण्याचा एक प्रयत्न आहे. हिंदी - मराठी कवितेच्या तौलनिक अभ्यासासाठी एक दिशा सूचित करणे एवढाच मर्यादित उद्देश समोर ठेवून हा लेख लिहिण्यात आला. त्यामुळे एखाद्याला जरी हे काम करण्याची प्रेरणा मिळू शकली तर मराठीच्या दृष्टीने ते उपकारकच होईल.

□

: १३ :

हिंदी - मराठी : नाटक आणि रंगभूमी

निशिकांत ठकार.

नाटक म्हणजे नुसती संहिता नव्हे. ती रंगभूमीवर साकार होते तेव्हाच तिच्या सर्व आंतरिक शक्यता आणि क्षमता प्रकट होतात. त्यामुळे रंगभूमीशी नाटकाचे जैविक नाते असते. असे नाटक ही एक सांस्कृतिक घटना असते - इतर कोणत्याही वाङ्मय प्रकारापेक्षा ती अधिक दृश्य - श्राव्य आणि सामाजिक व सद्यःकालीन असते. त्यामुळे दोन भाषांतील नाटकांचा तुलनात्मक अभ्यास हा दोन समाजांतील सांस्कृतिक प्रक्रियांचा वा सामाजिक अभिरुचीचा अभ्यास व्हावयास हवा. संहिताप्रधान अभ्यास वा समीक्षा नाटकाची समज वाढवण्यास पुरेशी पडणारी गोष्ट नाही.

आधुनिक नाटकाचा आणि रंगभूमीचा प्रारंभ हिंदी आणि मराठी भाषिक क्षेत्रांत एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात झाला. मराठीत तो काही वर्षे आधी झाला असला तरी या आरंभापूर्वीची स्थिती दोन्हीकडे सारखीच होती. संस्कृत साहित्यिक नाटकांची परंपरा मध्ययुगात देशी भाषांतून विकसित होऊ शकली नाही त्यामुळे रंगकर्म हे प्रामुख्याने धर्माश्रित पण लोकरंजक अशा लोकनाट्यपरंपरांतूनच शिल्लक राहिले. त्यांचा काळानुसार विकास होऊ शकला नाही. मराठीत दशावतार, सोंग, तमाशा, कीर्तन वगैरे आणि हिंदीत रामलीला, रासलीला, नौटंकी, भांड, स्वांग, माय वगैरे प्रकारांतून पंचमवेद कसाबसा जिवंत राहिला. मराठीपेक्षा हिंदीमध्ये लोकनाट्यरूपांची विविधता दिसून येते कारण हिंदी भाषिक क्षेत्र हे वस्तुतः अनेक उपभाषांचे व बोलीभाषांचे बृहद् क्षेत्र आहे.

आज आपण आपल्या लोकधर्मी देशी नाट्यरूपांचा शोध घेऊन त्यांच्या नाट्यक्षमतांचा आधुनिक संदर्भात सृजनशीलपणे उपयोग कसा करून घेता येईल याचा जाणीवपूर्वक विचार करीत आहोत. त्यांचा जमेल तसा वापर करीत आहोत आणि समकालीन रंगभूमीची शक्ती वाढवण्याच्या प्रयत्नात आहोत पण हिंदी - मराठीच्या नाटक - रंगभूमीच्या या आरंभकाळात लोकनाट्यपरंपरेकडे प्रायः उपेक्षेनेच नव्हे तर तिरस्कारानेही पाहिले गेले. याचे एक कारण या लोकनाट्यपरंपरा गतार्थ झालेल्या होत्या. निकृष्टावस्थेला पोहोचलेल्या होत्या. दुसरे म्हणजे सभ्य सुशिक्षित समाजाला त्यांच्याविषयी प्रेम नव्हते. लोकनाट्य म्हणजे अश्लील, गावंढळ, असांस्कृतिक, हीन अभिरुचीचे, खालच्या दर्जाचे अशी समजूत प्रबळ होती. नाटक हीसुद्धा तशी

छंदीफंदीपणाची गोष्ट समजली जात असे. तात्पर्य आधुनिक नाटक आणि रंगभूमी या लोकनाट्यपरंपरेतून विकसित झाली नाही. तिचा जन्म इंग्रजी सत्तेमुळे झाला.

इंग्रजी वसाहतवादी आधिपत्यातून संस्कृतिकरणाची जी सामाजिक प्रक्रिया सुरू झाली, त्यातून इंग्रजी नाटक व त्यातही प्रामुख्याने शेक्सपिअरची रंगभूमी ही या दोन्ही भाषिकांसाठी प्रेरक ठरली. संस्कृतिकरणाची ही प्रक्रिया देशीय संस्कृतीला आणि अस्मितेला हानिकारक असल्यामुळे तिच्या प्रतिक्रियेत सांस्कृतिक पुनरुत्थानाच्या अनेक चळवळी सुरू झाल्या. त्या प्रभावाचा एक परिणाम म्हणजे संस्कृत नाटकांचे अनुवाद देशी भाषांतून विपुल प्रमाणात होऊ लागले. हिंदी - मराठी नाटकांच्या इतिहासात ही अनुवाद प्रेरणा सारखीच दिसून येते. अशा प्रकारे पाश्चात्त्य इंग्रजी नाट्यसाहित्य आणि भारतीय संस्कृत नाट्यसाहित्य यांच्या परिचयातून, भाषांतर - रूपांतरातून आणि प्रभावातून आधुनिक हिंदी - मराठी नाटक जन्माला आले. त्यावर लोकनाट्याचा थोडाफार प्रभाव शोधला तर सापडेलही पण तो नगण्यच म्हणावा लागेल. हिंदी प्रदेश हा देशाचा मध्यभाग असल्यामुळे व साक्षरतेचे प्रमाणही खूपच कमी असल्यामुळे तेथे नवयुगाचा, प्रबोधनाचा प्रभाव काहीसा उशिरा व फार मर्यादित जनमानसावर पडणे साहजिक होते. साहित्याच्या संदर्भात तर हा प्रभाव थेट इंग्रजीतून येण्याऐवजी बंगाली संपर्काने आल्याचे दिसून येते. आधुनिक हिंदी साहित्याचे युगप्रवर्तक श्री. भारतेंदू हरिश्चन्द्र यांनी आपल्या बंगालच्या प्रवासात बंगाली नाटकांचे पाश्चात्त्य अवतार पाहिले आणि त्यातून प्रेरणा घेऊन संस्कृत नाट्यतंत्राशी त्यांचा समन्वय केला व वीस - एक नाट्यसंहिता आपल्या अल्प आयुष्यात तयार केल्या. त्यांचे प्रयोग करण्याचे प्रयत्न केले व नाटकाला प्रतिष्ठा मिळवून देण्याची धडपड केली. शृंगार, हास्य, कौतुक, समाजसंस्कार व देश वत्सलता ही उद्दिष्टे त्यांनी ठेवली होती. १८६८ मध्ये *विद्यासुंदर* या बंगाली नाटकाचा अनुवाद भारतेंदू यांनी प्रथम प्रकाशित केला. त्याच वर्षी बनारस येथे नव्या पद्धतीचे नाटकाचे थिएटर सुरू झाले. ह्या थिएटरमध्ये *जानकीमंगल* या पं. शीतलप्रसाद त्रिपाठी यांच्या नाटकाचा प्रयोग झाला तो हिंदी नाटकाचा पहिला प्रयोग होय.

संस्कृत आणि इंग्रजी नाटकाच्या प्रभावातून हिंदी - मराठी नाटक घडले असे जरी सर्वसाधारणपणे म्हणता येत असले तरी मराठी नाटकाच्या आरंभकाळात एक कर्नाटकी सूत्र जोडले गेलेले होते हे विसरून चालणार नाही. विष्णुदास भावे यांनी सांगली संस्थानच्या राजापुढे १९४३ साली जे नाटक करून दाखवले त्यावर कन्नड भागवत शैलीचा मोठाच प्रभाव होता. त्यातील संगीताची परंपरा पुढे मराठी संगीत नाटकात विकसित झाली आणि मराठी माणसाची नाटकाची समजच बिघडून गेली. गाण्याच्या तावडीतून संगीताची सुटका व्हायला बराच काळ जावा लागला. नुकताच मुंबईत *मानापमान* या नाटकाचा संगीत हिंदी प्रयोग *मान - अपमान* या नावाने झाला, त्यातील

वेशभूषा, भाषा, संगीत आदी सर्वच गोष्टींचे हिंदीकरण करण्यात आले होते. संगीत मराठी रंगभूमीचा हा हिंदी अवतार आता एक प्रयोग म्हणूनच कौतुकाचा. संगीत आणि अभिनय यांची आळीपाळीने चालणारी ही खेळी मराठी रंगभूमीवर बराच काळ चालू राहिली. किर्लोस्कर, देवल, खाडिलकरांच्या या रंगभूमीच्या मुळाशी विष्णुदास भावे यांचा कर्नाटकी प्रयोग होता. हिंदी नाटकाच्या आरंभकाळात अशाच प्रकारची संगीताक्रांत पारशी रंगभूमी अस्तित्वात आलेली होती. मराठी आणि हिंदी रंगभूमीला जोडणारा हा एक महत्त्वाचा धागा आहे.

विष्णुदास भावे यांनी १८५३ मध्ये मुंबईचा पहिला दौरा केला. त्याच वर्षी मुंबईत पारशी रंगभूमीवर *इंदरसभा* या उर्दू ऑपेऱ्याचा प्रयोग झाल्याची नोंद आहे. या नाटकाचा लेखक अमानत हा वाजिद अली शहाच्या दरबारी होता आणि त्याच्याच आदेशावरून त्याने ' इंदरसभा ' रचले. लखनौच्या केसरबागेत झालेल्या प्रयोगात स्वत: वाजिद अली शहाने काम केले होते असा इतिहास आहे. १८८० साली पुण्यातील अप्पा बळवंत चौकात पूर्णानंद नाट्यगृहात पारशी ऑपेरा कंपनीचे *इंदरसभा* चालू होते तेव्हा योगायोगाने अण्णासाहेब किर्लोस्करांनी ते संगीत नाटक पाहिले आणि असे चटकदार नाटक आपल्याही रंगभूमीवर आणावे असे त्यांना वाटले. अण्णा लगेच कामाला लागले आणि कालांतराने *शाकुंतल* जन्माला आले. अशा प्रकारे विष्णुदास भाव्यांची भागवतप्रेरित पौराणिक नाटकांची परंपरा आणि पारशी ऑपेरा कंपनीचे *इंदरसभा* यांच्या संगमातून किर्लोस्करी संगीत नाटकाचा जन्म झाला.

गंमतीची गोष्ट अशी की किर्लोस्करांच्या *शाकुंतल* नाटकाच्या यशानंतर त्यांचे अनुकरण करून त्यांच्याशी स्पर्धा करणाऱ्या ' बॉम्बे रॉयल ऑपेरा कंपनी ' च्या वासुदेव नारायण डोंगरे यांनी *संगीत इंद्रसभा* मराठीत आणली. आणि तिकडे काशीत पारशी थिएटरवाल्यांनी कालिदासाची शकुंतला रंगभूमीवर आणली तेव्हा तिचे वाह्यात आणि अश्लील ढंग पाहून काशीतील सुसंस्कृत अभिरुचीचे हिंदी रसिक उठून निघून गेले. पारशी रंगभूमीला हिंदी नाटककारांनी आणि सुशिक्षित हिंदी समाजाने एक प्रकारे वाळीतच टाकले. त्यामुळे हिंदी नाटक रंगभूमीविरहित असे साहित्यिक नाटक म्हणूनच भारतेंदूनंतरच्या काळात लिहिले गेले.

एका दिशेला हिंदी नाटक तर त्याच्या उलट दिशेला पारशी रंगभूमी अशी विभागणी होऊन ही समांतर अवस्था हिंदी क्षेत्रात जवळपास शंभर वर्षे चालू राहिली. सामान्य जन मनोरंजनासाठी पारशी रंगभूमीवरचीच नाटके पाहात होता. वस्तुत: १८५३ साली जगन्नाथ शंकरशेठ यांनी मराठी नाटकासाठी थिएटर सुरू केले तेव्हा त्यांच्यापासून पारशी शेठांना प्रेरणा मिळाली आणि त्याच वर्षी फ्रामजी दलाल यांनी पहिली पारशी नाटक मंडळी स्थापन केली असा इतिहास आहे. पुढे अनेक कंपन्या स्थापन झाल्या आणि हिंदी, उर्दू, गुजरातीतून नाटके करू लागल्या. या कंपन्या पूर्णत: व्यावसायिक

स्वरूपाच्या होत्या. त्यांची केंद्रे मुंबई, दिल्ली, कलकत्ता, लाहोर, अहमदाबाद अशी असली तरी त्यांचे दौरे मुख्यत: हिंदी भाषिक प्रदेशातच होत असत. शेवटची पारशी कंपनी कलकत्त्याची ' मूनलाइट थिएटर कंपनी ' १९६९ मध्ये बंद पडली. अशा प्रकारे शंभर वर्षे समांतरपणे चालत असलेल्या रंगभूमीला हिंदी नाटकाच्या मुख्य प्रवाहात सामील करून घेण्याचा विचारसुद्धा सुशिक्षित हिंदी भाषिकांनी केला नाही. ' थिएटर, ' ' ड्रामा ' अशांसारख्या तुच्छतादर्शक शब्दांनीच या ' भ्रष्ट, ' ' अश्लील, ' ' परकीय ' रंगभूमीचा उल्लेख केला. अलीकडे श्री. लक्ष्मीनारायण लाल आणि श्रीमती विद्यावती नम्र यांच्या संशोधनामुळे पारशी थिएटरच्या वारशाचे पुन्हा एकदा मूल्यमापन करण्याची गरज उत्पन्न झाली आहे, अजूनही पुरेसे संशोधन झालेले नाही.

पारशी थिएटरपुढे मुंबईतील इंग्रजांची शेक्सपिअरची रंगभूमी आदर्श म्हणून होती. तिच्यात त्यांनी जनमनरंजनाचा मसाला मिसळून धंद्याच्या दृष्टीने आवश्यक ते सर्व काही केले. त्यात नाचगाणी भरपूर असत. शेर, गजल, ठुमरी वगैरे आणि वन्समोअरही होत असे. मराठी संगीत नाटकातील ' वन्समोअर ' च्या प्रवृत्तीचे हेच मूळ असावे. पारशी रंगभूमी ही शुद्ध धंदेवाईक असल्यामुळे शेक्सपिअरच्या नाटकांची सवंग आणि स्वस्त रूपांतरे करताना त्यात मूळ नाट्य भ्रष्ट होत आहे याची खंत त्यांना नव्हती. विदेशी स्त्रियांची नृत्ये हे एक खास आकर्षण असे. आणखी म्हणजे ' सीनसिनरी ' आणि आश्चर्यकारक चमत्कारपूर्ण दृश्ये. कथानक नेहमीच अतिरंजित असे. लोकनाट्यांतील युक्त्यांचाही वापर केला जाई. पाश्चात्त्य कोरस धर्तीची समूहगीतेही असत. एकंदरीत अनेक चित्रविचित्र नाट्यशैलीचे मनोरंजक चटकदार भेळीसारखे मिश्रण या पारशी रंगभूमीवर झालेले होते. सभ्य हिंदी समाज या थिएटरकडे अश्लील नाटके करणारी दुराचाराची केंद्रे म्हणूनच पाहात होता. किर्लोस्करांनी पारशी रंगभूमीचा प्रभाव पचवला व त्याला मराठमोळा बनवले तर मध्यवर्गीय हिंदी समाज त्यापासून फटकून राहिला. पारशी थिएटर हे परक्यांचे थिएटर असाही एक भाव असावा.

भारतेंदू हरिश्चंद्र यांच्या नाटकांवर बंगाली माध्यमातून इंग्रजी नाटकांचा, अभिजात संस्कृत नाटकांचा प्रभाव होता तसाच पारशी नाटक कंपन्यांच्याही नाटकांचा प्रभाव होताच. वस्तुत: त्यांच्या नाटकांत विविध शैलींची मिश्रणे दिसून येतात. ते आपल्याला उपयुक्त अशा समन्वित माध्यमाच्या शोधात होते. त्यांच्या नाट्यकृतींपैकी *अंधेर नगरी* (१८८१) हे प्रहसन संस्कृत नाट्यरूपातून लोकनाट्याच्या नौटंकीच्या अंगाने मोठ्या प्रभावीपणाने शासन व्यवस्थेवरील उपरोध व्यक्त करते. त्यामुळे गेल्या एकदोन दशकांतील तरुण रंगकर्मी पुन्हा या नाटकाकडे वळलेले दिसतात. मराठीतल्या कोणत्याही फार्साचे असे पुनरुज्जीवन झाल्याचे दिसत नाही. *अंधेरनगरी* अनेक प्रकारच्या नाट्यशैलीत सादर केले जाऊ शकते. भारतेंदूंनी स्वत: नाटकमंडळी स्थापन केली होती, नाटकात काम केले होते, दिग्दर्शन केले होते, नाटकाचा, नाट्यशास्त्राचा

अभ्यास करून आपले विचार मांडले होते. त्या सर्वांचा परिपाक *अंधेरीनगरीत* प्रत्ययास येतो. पण भारतेंदूंची परंपरा चालली नाही आणि पारशी नाटके मात्र जोरात धंदा करू लागली. याची कारणे अर्थातच हिंदी भाषिक समाजाच्या स्वभावात आढळतात. त्याचा थोडासा संकेत याआधी केलाच आहे. मराठी समाजात मात्र नाटकाला हळुहळू प्रतिष्ठा प्राप्त होत गेली. सुरुवातीला संस्थानिकांचा आश्रय, विष्णुदास भाव्यांची पौराणिक नाटके, वैदिक ब्राह्मणांची इचलकरंजीकरांची मंडळी, सुशिक्षितांनी रंगभूमीवर केलेले पदार्पण यामुळे आणि नंतर लो. टिळकांच्यासारख्या लोकनेत्याच्या उपस्थितीने रंगभूमीला प्रतिष्ठा प्राप्त झाली.

पारशी कंपन्यांनी प्रामुख्याने उर्दू, गुजराती आणि हिंदी भाषेत आपली नाटके सादर केली. मराठीत मात्र त्यांचा फारसा शिरकाव होऊ शकला नाही. पण मराठी नाटक व रंगभूमी यांच्यावर त्यांचा प्रभाव पडल्याशिवाय राहिला नाही. किर्लोस्करांनी त्यापासून प्रेरणा घेतली व *शाकुंतल* लिहिले. त्यात देवलांच्या एका पदाची चाल गझलची आहे. शिवाय अण्णांनी सारथ्याची साकी हिंदीत रचलेली आहे. बनारसी ढंगाच्या ठुमरीचीही एक चाल आहे. पुढे किर्लोस्कर कंपनीने इ. स. १८९६ साली श्री. कृ. कोल्हटकरांचे *वीरतनय* नाटक रंगभूमीवर आणले. ते ' नवीनच निघालेल्या व मराठी नाटके करणाऱ्या एका पारशी मंडळीस देण्याचा प्रथम विचार होता. पारशी मंडळ्यांकडून होणाऱ्या उर्दू नाटकांचे प्रयोग अत्यंत सुंदर होत असून ती नाटके माझ्या फार आवडीची असत ' असे कोल्हटकरांनी आपल्या आत्मवृत्तात लिहिले आहे. पुढे त्यांनी लिहिलेल्या *मूकनायक* (१९०१), *गुप्तमंजूष* (१९०१), *मतिविकार* (१९०७), *प्रेमशोधन* (१९१०) व रंगभूमीवर सादर झालेल्या नाटकांवर त्यांतील संविधानक, रचना, पदे, संवाद, वगैरेंवर या पारशी कंपनीच्या नाटकांचा स्पष्ट प्रभाव दिसून येतो. त्यांच्या नाटकांतली कृत्रिमता, चमत्कृती, ही पारशी कंपनीच्या नाटकातूनच आलेली आहे पण त्यांनी त्यांचा अतिरंजितपणा टाळला याबद्दल श्री. ना. बनहट्टी म्हणतात, ' काल्पनिक अद्‌भुत कथानक रचण्याची प्रवृत्ती ही उर्दू नाटकांच्या उदाहरणांवरून त्यांच्यात उद्‌भवली. उर्दू नाटके काल्पनिकच नव्हे तर कल्पनातीत असत. तसली कोल्हाटउडी घ्यायचे कोल्हटकरांनी मनात आणले नाही हे मराठीचे भाग्य !' ' तथापि हा पारशी वारसा कोल्हटकर संप्रदायातील नाटककारांनी पुढे चालू ठेवला. त्यांचे शिष्य वीर वामनराव जोशी यांनी *खूबसूरत बला* या नाटकाच्या आधारे *राक्षसी महत्त्वाकांक्षा* हे नाटक रचले. त्यांच्या *रणदुंदुभी* सारख्या नाटकातून व कोल्हटकरांचे शिष्योत्तम राम गणेश गडकरी यांच्या बहुतेक सर्व नाटकांतून कृत्रिमता, अद्‌भुतरम्यता, वगैरे कोल्हटकरांकडून आलेला पारशी वारसा पुढे चालू राहिला. एवढेच नव्हे तर पारशी कंपन्यांशी स्पर्धा करणारी उर्दू नाटके ही महाराष्ट्रीय नाटक मंडळ्यांनी सादर केली. नाट्यकला प्रवर्तक मंडळाने *संतीमंजिरी*, *पंजाब मेल*, *एक ही पैसा*, *घरजमाई* वगैरे नाटके सफाईदारपणे

बसवली. किर्लोस्कर मंडळींनीही *कांटों में फूल, भक्त प्रल्हाद* वगैरे नाटके थेट कलकत्त्यापर्यंत नेऊन दाखवली. अशा प्रकारच्या संगीतप्रधान, चमत्कृतिप्रधान नाटकांतूनही राजकीय, सामाजिक वा नैतिक बोध देता येतो हे वासुदेवशास्त्री खरे यांच्या *तारामंडळ (१९१४), चित्रवंचना (१९१७), कृष्ण कांचन (१९१७)* इत्यादी नाटकांतून प्रकट झाले तसेच ते हिंदीत पं. नारायण प्रसाद बेताब यांच्या *महाभारत* (१९१३) या नाटकातूनही सिद्ध झाले.

वस्तुत: पारशी मंडळींना कलात्मकता, तत्त्वबोध वगैरे कशाचेच सोयरसुतक नव्हते. पण हिंदी भाषिक क्षेत्रातही पुनरुत्थानाची प्रक्रिया सुरू झाल्यावर प्रेक्षकांना हवे म्हणून धार्मिक, सामाजिक, राष्ट्रीय विषयही त्यांनी वापरले. त्यातही इंग्रज सरकारच्या डोळ्यांवर येऊ नये अशी खबरदारी घेतली आणि देशभक्ती, राष्ट्रवाद यांसारख्या गोष्टी अद्‌भुत दृश्ये, ट्रान्स्फर सीन्स, रोमँटिक प्रेमकथा, नाचगाणी यांत बुडवून टाकल्या. हिंदी भाषिक समाजात जसजशी राष्ट्रीय भावना जागृत होऊ लागली तसतशी पारशी मंडळींना हिंदी नाटककारांची गरज भासू लागली ती पं. बेताब यांनी भागवली. म्हणून श्रीमती विद्यावती नम्र यांनी पारशी - हिंदी रंगभूमीचा आरंभ १९१३ मध्ये मानला आहे. राधेश्याम कथावाचक वगैरे अन्य काही नाटककारांनी पारशी रंगभूमीला शुद्ध हिंदी नाटके पुरवली असली तरी नाटकांच्या स्वरूपात व शैलीत फरक पडला नाही. पण सभ्य लोक सहकुटुंब ही नाटके पाहू लागले. तरीही हिंदी साहित्य व नाटक यापासून फटकूनच राहिले. त्यामुळे भारतेंदूंच्या नंतर हिंदीमध्ये साहित्यिक नाटक व रंगमंचीय नाटक अशी दुर्भाग्यपूर्ण विभागणी झाली. रंगभूमीची परंपरा नाहीशी झाली पण नाटके मात्र लिहिली जात राहिली. ती अर्थातच पाठ्यपुस्तके, संवादरूप इतिहास, गीतरूप नाट्य अशा पुस्तकी स्वरूपातच. पारशी रंगभूमीची ही प्रतिक्रिया होती. पारशी रंगभूमीने हिंदी, मराठी, गुजराती व उर्दू नाटकांवर व रंगभूमीवर क़ाय प्रभाव टाकला हा तुलनात्मक अभ्यासाचा एक महत्त्वाचा विषय होय. पारशी रंगभूमीवरील मनोरंजक मिश्रणाची तुलना टोटल थिएटरशी करण्याचा मोह काही जणांना होतो पण टोटल थिएटरच्या पाठीमागे जी एक तात्त्विक संकल्पना आहे तिचा पारशी रंगभूमीवर पूर्ण अभाव आहे. त्यांनी जे काही केले ते केवळ धंद्यासाठी केले. त्यांचीच परंपरा पुढे बंबईच्या हिंदीवाल्या फॉर्म्युलाबाज चित्रपटांनी चालू ठेवली.

भारतेंदूंनंतर स्वातंत्र्यप्राप्तीच्या काळापर्यंत म्हणजे जवळपास साठ वर्षे हिंदी नाटक आणि रंगभूमी यांची फारकत झाली. रंगभूमीवर काही हौशी मंडळ्या, शाळा - कॉलेजांतली मंडळी धडपड करीत राहिली. जयशंकर प्रसाद यांच्यासारखा थोर नाटककार आपल्या हयातीत रंगभूमीवर आलाच नाही. *हिंदी रंगमंच का इतिहास* या ग्रंथात डॉ. चंदूलाल दुबे यांनी हिंदी रंगभूमीची सेवा केलेल्या मंडळांचा इतिहास नोंदला आहे. या काळात दोनच संस्थांचे कार्य वाखाणण्यासारखे झाले. ते म्हणजे इंडियन

पीपल्स थिएटर असोसिएशन (स्थापना १९४२) आणि पृथ्वी थिएटर्स (१९४४ - १९६०). पण त्यांनी जी नाटके केली त्यांना साहित्याच्या इतिहासात स्थान नाही. हौशी नाटक मंडळ्यांशी आणि पारशी रंगभूमीशी शुद्ध हिंदी साहित्यिक नाटककारांचा संबंध आला नाही. रामकुमार वर्मा, उपेंद्रनाथ अश्क यांच्या एकांकिका नाटकांनी थोडीफार गरज भागवली पण रंगभूमी ही हिंदी भाषिक समाजाचे सांस्कृतिक अंग होऊ शकली नाही. चित्रपटामुळे ही गरज कमी झाली.

या मधल्या कालखंडात मराठीत देवल, खाडिलकर, गडकरी, वरेरकर, अत्रे, रांगणेकर यांच्या नाटकांतून पौराणिक ऐतिहासिकाकडून सामाजिक वास्तवाकडे नाटकाची जशी वाटचाल झाली तशीच हिंदीतही जयशंकर प्रसाद, हरिकृष्ण प्रेमी, सेठ गोविंददास, लक्ष्मीनारायण मिश्र, उपेंद्रनाथ अश्क यांच्या नाटकांतूनही झाली. रंगभूमीची परंपरा नसतानाही नाटकाची आशयसूत्रे सामान्यपणे सारखीच दिसून येतात पण हिंदीतील ही साहित्यिक नाटके क्वचितच रंगभूमीवर येऊ शकली. कारण त्यांची भाषा नाटकाची भाषा नव्हती. स्वातंत्र्य मिळाल्यानंतर ह्या परिस्थितीत झपाट्याने बदल होऊ लागला.

रंगभूमीची जिवंत परंपरा असलेले मराठी नाटक आणि जवळपास रंगभूमीचा अभाव असलेले हिंदी नाटक यांची पाचसहा दशकांची तुलना केली तर व्यावसायिक तडजोडींनी आणि संगीताच्या मगरमिठीने मराठी नाटक कसे कुंठित झाले हे आपणास पाहता येईल. हिंदी नाटक या प्रकारची बंधने नसल्यामुळे आणि पारशी थिएटरच्या प्रभावातून मुक्त झालेले असल्यामुळे बरेचसे निर्दोष आणि साहित्यिक राहिल्याचे दिसून येईल. रंगभूमीचा अभाव हे नाटकासाठी वरदान सिद्ध होऊ शकते काय? १८६१ ते १९६० या कालखंडातील हिंदी आणि मराठीतील ऐतिहासिक नाटकांचे तुलनात्मक विवेचन करणाऱ्या प्रबंधात डॉ. प्रभुदास भुपटकर यांनी असा निष्कर्ष काढला आहे की नाटक लिहायला एकमेव प्रेरणा ही रंगभूमीची असते ही धारणा हिंदी नाटकांनी खोटी ठरवली. रंगभूमीमुळे नाटकाची हानीही होऊ शकते. सगळ्यात मोठी हानी म्हणजे साचेबद्धता. नाटककार नबीन प्रयोग करायला कचरतो. रंगभूमी नसली म्हणजे तो मुक्तपणे प्रयोग करू शकतो. काही अंशी या विचारात तथ्य असले तरी प्रत्यक्ष अनुभव मात्र तसा नाही. मराठी नाटक एकंदरीने जरी थिटे असले तरी रंगभूमीने नव्या नाटकांना आणि नाटककारांना नेहमीच प्रेरणा दिलेली आहे. पण वरील कालखंडातील दोनचार नाटके सोडली तर आजही हिंदी रंगभूमीवर त्यापैकी कोणतीही नाटके होत नाहीत. ही सर्व पुस्तकी नाटके वस्तुतः व्याज नाटकेच होती. आजही जयशंकर प्रसादांचे *स्कंदगुप्त* शांता गांधी किंवा ब. व. कारंथ करतात तेव्हा त्यांना प्रयत्नपूर्वक रंगावृत्ती तयार करावी लागते. रंगभूमीशिवाय नाटक ही पूर्ण कलावस्तूच होऊ शकत नाही. हिंदी नाटककार अनेक वर्षे वाचण्याचेच नाटक लिहीत राहिले. त्यामुळे काय वाटेल ते लिहीत राहिले.

पण स्वातंत्र्य मिळाल्यानंतरच्या काळात आणि विशेषत: साठोत्तर काळात नव्या रंगभूमीची आणि नाटकांची जी जोरदार चळवळ सुरू झाली आणि त्याला पूरक अशा संगीत नाटक अकादमी, राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय यांसारख्या संस्थांची स्थापना झाली, तसेच रंगायन, थिएटर युनिट, अनामिका इत्यादी संस्थांचे प्रेरक कार्य सुरू झाले तेव्हा दृश्य परिवर्तन झाले. हिंदीला हौशी का होईना पण प्रामाणिकपणे आणि तळमळीने, नव्या जाणिवेने आणि आधुनिक विचाराने भारलेली रंगभूमी मिळाली आणि मोहन राकेश, लक्ष्मीनारायण लाल, सुरेंद्र वर्मा, मुद्राराक्षस, ज्ञानदेव अग्निहोत्री, सर्वेश्वरदयाल सक्सेना, मणि मधुकर, शंकर शेष, भीष्म साहनी, ब्रजमोहन शाह वगैरे कितीतरी नाटककार नवी नाटके लिहू लागले. रंगभूमीच्या भाषेची जाण असलेले असले नाटक यापूर्वी लिहिले गेले नव्हते. तेव्हा तुलनाच करायची तर हौशी व व्यावसायिक रंगभूमी असलेल्या मराठी नाट्यसृष्टीची फक्त हौशीच रंगभूमी असलेल्या साठोत्तर हिंदी नाट्यसृष्टीशी तुलना करणे सयुक्तिक होईल. दिल्ली, मुंबई, कलकत्ता येथे थोडी व्यावसायिक हिंदी नाटके होत असली तरी ती अपवादात्मकच म्हणावी लागतील. आजही हिंदी रंगभूमी ही अव्यावसायिक आणि शौकीन म्हणजेच हौशी राहिलेली आहे. गेल्या तीनचार दशकांतील रंगभूमीची जिवंत आणि सृजनशील परंपरा असूनही स्थिती फारशी बदललेली नाही. पण हौशी रंगभूमीची चळवळ खूप वाढली आहे. दिल्लीतच दोनअडीचशे हौशी नाट्यसंस्था आहेत. शिवाय विशाल हिंदी क्षेत्रातील लहानमोठ्या शहरांतून नाट्यचळवळ चालू आहे. हिंदी क्षेत्राबाहेर मुंबई आणि कलकत्ता येथेही मराठी आणि बंगाली प्रेरणेने हिंदीची हौशी रंगभूमी उभी आहे. पण व्यावसायिक नाट्यसंस्था जवळपास नाहीच. किंबहुना व्यावसायिक रंगभूमीकडे हिंदी भाषी रंगकर्मी काहीशा संशयानेच बघतात. आर्थिक लाभ कमावणे ही हिंदीतील नाट्यसंस्थांच्या स्वप्नातही न येणारी गोष्ट आहे. आपण काही एक सांस्कृतिक महत्त्वाचे कार्य करीत आहोत या प्रेरणेतून जी रंगभूमी उभी राहिलेली आहे ती नाटकालाही उपकारक ठरलेली आहे. रंगभूमी पुढे जात आहे आणि नाटक पुरे पडत नाही असाही अनुभव या हिंदी रंगभूमीवर आपल्याला प्रकर्षाने येतो. म्हणून हे नव्याने चळवळ करणारे गट नव्या नाटकांच्या शोधात हिंदी भाषेच्या कक्षा ओलांडून अन्य प्रादेशिक भाषेतील व पाश्चात्त्य देशांतील नवनव्या आणि जुन्या अभिजात नाटकांची रूपांतरे, भाषांतरे करून घेऊन त्यांचे प्रयोग करीत आहेत. या सर्व परिस्थितीचा नव्या नाटकावर परिणाम झाल्याशिवाय राहात नाही. मराठीतही नवे आणि महत्त्वाचे नाटक हौशी चळवळी मंडळीच रंगभूमीवर आणत असतात. मराठीतही देशी - विदेशी नाटकांचे प्रयोग होत आहेत. व्यावसायिक रंगभूमी या हौशी रंगभूमीच्या प्रयोगांचे, त्यातल्या नावीन्याचे, तंत्राचे अनुकरण करतेच. समांतर रंगभूमीची चळवळ नाटक पुढे नेत असते. या दोन्ही क्षेत्रांत देवघेव चालू असतेच पण हौशी रंगभूमीवर काम करणाऱ्यांमध्ये जी प्रयोगशीलता, निष्ठा, तळमळ आणि माध्यमाच्या शक्यता शोधण्याची धडपड असते ती गल्लाभरू व्यावसायिकांच्याकडून

आपण अपेक्षित नाही. जीवनातील मूलभूत प्रश्नांना भिडणाऱ्या, नवे अस्तित्वदर्शन घडवणाऱ्या सार्थक प्रयोगशील नाटकांचाच विचार आपणास करावा लागतो. हिंदी मराठीतील अशा नाटकांची तुलना होऊ शकते. व्यावसायिक रंगभूमी आणि तिच्यावरची नाटके यांचा विचार या संदर्भात अप्रस्तुत ठरतो. हिंदीजवळ फक्त हौशी रंगभूमी आहे आणि मराठीजवळ व्यावसायिक आणि हौशी अशी रंगभूमी आहे या समीकरणात हिंदी नाटकाच्या सृजनशील आणि प्रयोगशील शक्यतांना जास्त वाव मिळताना दिसतो. नवे हिंदी नाटककार रंगभूमीच्या चळवळीशी संबद्ध आहेत. मणि मधुकर आपले *रसगंधर्व* किंवा मोहन राकेश आपले *लहरों के राजहंस*चे प्रत्यक्ष प्रयोग पाहून आणि दिग्दर्शकाशी चर्चा करून पुन्हा नव्याने लिहितात. ब्रजमोहन शाह यांनी तर आपल्या एका नाटकात प्रयोग करणाऱ्यांनी वाटेल ते बदल करून ते समृद्ध करावे अशी सूचनाच दिली आहे. हिंदी नाटक रंगभूमीच्या इतके जवळ याआधी कधीच आलेले नव्हते. नाटक हे एक दृश्य माध्यम आहे याची जाण मराठी नाटककारांना अजूनही पुरेशी आलेली नाही. मराठी रंगभूमीकडे संगीतासाठी लोक वळले ते प्रेक्षक असण्यापेक्षा श्रोतेच होते आणि नाटककार शब्दबहुल नाटकी भाषाच प्रेक्षकांच्या माथी मारत राहिल्यामुळे या माध्यमाच्या दृश्य मूल्याकडे मराठी नाटकाने दुर्लक्षच केले. त्यामुळे लोकनाट्याची तत्त्वे हिंदी नाटककाराने जेवढ्या क्षमतेने व त्वरेने स्वीकारली तेवढी मराठी नाटककाराने स्वीकारली नाहीत. परिणामी मराठी नाटक मध्यमवर्गीय मानसिकतेतच गुरफटून राहिले.

स्वातंत्र्योत्तर कालखंडात मराठीत हे मध्यमवर्गीय नाटक म्हणजेच तथाकथित इब्सेनप्रेरित सामाजिक दिवाणखानी, ऐतिहासिक वा पौराणिक नाटक बाळ कोल्हटकर, मधुसूदन कालेलकर, वसंत कानेटकर, पु. ल. देशपांडे, रणजित देसाई, वि. वा. शिरवाडकर, रत्नाकर मतकरी यांच्या कृतीतून रंगभूमीवर येत राहिले आहे. 'नंदादीप संप्रदाय' म्हणविणारी तथाकथित संस्कृती जपणारी ही नाटके सामाजिक गरज भागवीत व्यावसायिक तडजोडी करीत थोडेफार तंत्रनावीन्य आणीत होत राहिली आहेत. हिंदीत अशी काही परंपराच नसल्यामुळे काही हौशी मंडळींनी या नाटककारांची काही नाटके हिंदीतही रंगभूमीवर आणलेली आहेत. पण नव्या नाटकांची, नव्या रंगभूमीची चळवळ जाणवू लागते ती विजय तेंडुलकर, शं. गो. साठे, तारा वनारसे, आणि खानोलकर यांच्या नाटकांमुळे. हिंदीत ही चळवळ जाणवू लागते ती मोहन राकेश, जगदीशचंद्र माथुर आणि धर्मवीर भारती यांच्या नाट्यकृतींमुळे.

मानवी जीवनातील प्रश्नांकडे व्यक्तिवादी संवेदनशीलतेतून लक्ष देताना आधुनिक हिंदी आणि मराठी नाटक समकालीन परिस्थितीच्या दबावाहून विसंगतीच्या दर्शनाकडे, अस्तित्वमूल दुःखाकडे, संशय, अनिश्चय, तुटलेपणा, निराशा, कुंठितपणा यांसारख्या प्रवृत्तींकडे जाताना दिसते. याचे कारण स्वातंत्र्योत्तर काळातील मोहभंग करणारी

परिस्थिती आणि पाश्चात्त्य सार्त्र, काम्यू, बेकेट, पिंटर यांच्या नाट्यकृती व विचार यांच्या प्रेरणेत दिसून येईल. मानवी संस्कृतीचा ऱ्हास, मूल्यभ्रष्टता, उद्ध्वस्तपणा, स्वत्वलोप यांसारख्या अनुभवातून दोन्ही भाषांत ॲब्सर्ड नाटकाचा जन्म झाला. काम्यूच्या 'कॅलिगुला' चा पुरुषोत्तम दारव्हेकरांनी *चंद्र नभीचा ढळला* (१९६१) नावाचा अनुवाद रंगभूमीवर आणला. पण खानोलकरांच्या *एक शून्य बाजीराव* (१९६६) ने मूळ मराठी नाटकात जीवनातील विसंगतीचे आणि निरर्थकतेचे नाट्यदर्शन प्रथम घडवले आणि *अवध्य* या नाटकाने मराठी नाटक वयात आले असे म्हणण्यात आले. जीवनातील विसंगतीचा वेध घेण्याचे आव्हान खानोलकरांना पेलले नाही पण मराठी नाटकात हा जीवनानुभव साकारण्याचे श्रेय त्यांना दिले पाहिजे. पुढे मराठीतील प्रायोगिक नाटकांतून विसंगतीचे दर्शन घडत राहिले तरी ॲब्सर्ड नाटकांची परंपरा मात्र सिद्ध होऊ शकली नाही. सतीश आळेकर आणि श्याम मनोहर यांची नाटके या प्रवृत्तीच्या विकासातून पुढे आली पण त्यांचे मध्यमवर्गीय आवाहन ही त्यांची मर्यादा ठरली आहे. मराठीतली जवळपास सर्व महत्त्वाची ॲब्सर्ड नाटके हिंदी रंगभूमीवर आलेली आहेत. हिंदीत मात्र ही परंपरा मराठीच्या आधीच - दुसऱ्या महायुद्धानंतरच्या मूल्यभ्रष्ट काळात जेव्हा पाश्चात्त्य रंगभूमीवर आयनेस्को, बेकेट, जेने यांची नाटके येऊ लागली होती त्या काळातच श्री. भुवनेश्वर यांनी आपल्या समकालीन जीवनानुभवातून *तांबे के कीडे* (१९४६) सारख्या नाट्यकृतींतून निराशा, विसंगती, मानसिक कुंठितपणा आणि स्त्रीपुरुषसंबंधांचे मोठे विदारक दर्शन घडवले. पण त्यांच्यानंतर जवळपास पंचवीसतीस वर्षे ही परंपरा खंडित झाली. जगदीशचंद्र माथुर, मोहन राकेश इत्यादींच्या नाटकांतून आधुनिक प्रवृत्तींचे मिश्रण झाले. पण ॲब्सर्ड नाटक लिहिले ते श्री. बिपिनकुमार अग्रवाल, लक्ष्मीकांत वर्मा, बलराज पंडित, मणि मधुकर, ब्रजमोहन, लक्ष्मीनारायण लाल वगैरे नाटककारांनी.

ॲब्सर्ड प्रवृत्तीहून अस्तित्वमूलक वेदनेच्या शोकात्म अनुभवाकडे जाण्याऐवजी मराठी नाटक लैंगिकता आणि क्रौर्य यांकडे वळले. तेंडुलकरांच्या *सखाराम बाइंडर*, *गिधाडे*, *बेबी* आणि एलकुंचवारांच्या *वासनाकांड*, *गार्बो* इत्यादी नाटकांतून हिंसा, क्रौर्य आणि लैंगिकता यांचे प्रभावी दर्शन घडते त्यामुळे या नाटकांचीही भाषांतरे हिंदी रंगभूमीवर सादर झाली. हिंदीत क्रूरतेचे नाटक मुद्राराक्षस यांच्या *तिलचट्टा*, *युवर्स फेथफुली*, *मरजीवा* इत्यादी नाट्यकृतींतून दिसून येते. पण ही परंपरा हिंदीत चालू शकली नाही. तेंडुलकरांचे *शांतता कोर्ट चालू आहे* हे या प्रवृत्तीतले श्रेष्ठ भारतीय नाटक होय. हिंदीत अनेक दिग्दर्शकांनी हे नाटक पुन्हा पुन्हा हाती घेतले आहे. मोहन राकेश यांचे *आधे अधुरे* हे जरी ॲब्सर्ड वा क्रूरतेचे नाटक नसले तरी त्याचा आशय, भाषा आणि तंत्र आधुनिक जीवनातील अधुरेपणाचा तीव्र प्रत्यय देणारे असल्यामुळे याही नाटकाचे प्रयोग होत राहिले आहेत. पण ही सगळीच नाटके व्यक्तिवादी आधुनिकतावादी प्रेरणेतून

लिहिली गेली असल्यामुळे संघर्षाची अथवा व्यवस्थेच्या विरोधात उभे राहण्याची भूमिका घेत नाहीत.

हिंदी नाटककारांनी ॲब्सर्ड प्रवृत्तीच्या प्रभावातून आणि प्रतिक्रियेतून लोकनाट्याच्या प्रवृत्तींचा स्वीकार करीत सामान्य माणसाच्या बाजूने उभे राहण्याची जी भूमिका घेतली आहे ती मराठीत फारशी आढळत नाही. *एक शून्य बाजीराव* ते *महानिर्वाण*पर्यंत लोकनाट्य आणि लोकसंगीत यांचा वापरच केला गेला. अब्सर्ड अनुभव हा वस्तुतः लोकतत्त्वाला जवळचाच. लोकनाट्यात तो अगदी सहजपणे व्यक्त होऊ शकतो. पण मुळातच जो अनुभव परकीय वा आयात केलेला असेल तो केवळ देशी रूपात मांडल्यामुळे प्रेक्षकांशी नाते जोडू शकत नाही. मणि मधुकर, मुद्राराक्षस, शंकर शेष, यांच्या नाटकांतून लोककलांकडे वळण्याची प्रेरणा दिसते.

या संदर्भात ब्रेश्तचा विचार आवश्यक ठरतो. ब्रेश्तने जागतिक रंगभूमीवर क्रांती केली. त्याच्या प्रयोगामागे काही निश्चित जीवनदर्शन होते. भारतीय रंगभूमीवरही त्याचा प्रभाव येऊन पोहोचला पण त्याचा उद्देश लक्षात न घेता भ्रष्ट अनुकरणेच झाली. वस्तुतः ब्रेश्तवर आशियायी लोकनाट्याचाच प्रभाव होता. त्यातून त्याने ड्रॅमॅटिक थिएटरच्या विरोधात एपिक थिएटरची कल्पना मांडली. ही भरताच्या नाट्यसंकल्पनेशी मिळती जुळतीच आहे. त्याचा ' एलिनेशन इफेक्ट ' ही भारतीय लोकनाट्यासाठी नवीन गोष्ट नाही. नटाने आपल्या भूमिकेतून बाहेर येऊन प्रेक्षकांशी थेट संवाद साधणे हे आपल्या लोकनाट्यात कितीतरी पूर्वीपासून चालत आलेले आहे. आता आपण वस्तुतः आपल्या परंपरा नीट समजून घेण्यासाठी ब्रेश्तची मदत घेतली पाहिजे. पण एकीकडे ब्रेश्तची जनवादी भूमिका लक्षात न घेता *तीन पैशाचा तमाशा* सारखी रूपांतरे केली जात आहेत तर दुसरीकडे ब्रेश्तला मान्य नसलेल्या आशयांच्या सादरीकरणासाठी ब्रेश्त - तंत्राचा वापर केला जात आहे. हिंदीत मुद्राराक्षस, शंकर शेष, ब्रजमोहन शाह, मणि मधुकर, इत्यादींच्या नाट्यकृतीतून ब्रेश्तचा आधार घेत जननाट्याच्या दिशेने वाटचाल सुरू झालेली आहे.

शोकात्म संवेदनशीलतेतून श्रेष्ठ प्रकारची अभिजात ट्रॅजिडी मराठी नाट्यपरंपरेत निर्माण झालेली नाही. *सवाई माधवरावांचा मृत्यू*चे नाव घेतले जाते आणि *नटसम्राट*ची चर्चा होते. शेक्सपिअरच्या प्रभावातून पूर्णपणे मुक्त न झालेली आणि ग्रीक ट्रॅजिडीचे आव्हान न पेलवणारी नाटके मात्र मराठीत बरीच लिहिली गेली. रत्नाकर मतकरींचे *आरण्यक*, विद्याधर पुंडलिकांचे *माता द्रौपदी* आणि कानेटकर, शिरवाडकरांची, पु. भा. भावे यांची ऐतिहासिक - पौराणिक नाटके यांतून मिथचे माध्यम शोकानुभवाला नाट्यगर्भ रूप देऊन ट्रॅजिडीच्या पातळीवर नेऊ शकलेले नाही. ही नाटके वास्तववादाच्या, प्रतीकवादाच्या वा विचारसंघर्षाच्या पुढे जाऊ शकलेली नाहीत. हिंदीत धर्मवीर भारती यांचे *अंधा युग* हे १९५४ मध्येच लिहिले गेले होते. महाभारत

युद्धोत्तर स्थितीचा दुसऱ्या महायुद्धोत्तर अवस्थेशी जो मिथ - संकेत भारतींनी जोडला तो काव्यनाट्याचा आदर्श निर्माण करणारा होता. १९६० नंतर सत्यदेव दुबे व नंतर अल्काझी यांनी त्याचे भव्य प्रयोग करून त्यातील नाट्याशयाचे समर्थ दर्शन घडवले. मराठीत असे समर्थ काव्यनाट्य नाही. हिंदीत मोहन राकेश यांच्या *आषाढ का एक दिन*, *लहरों के राजहंस*, सुरेंद्र वर्मा यांच्या *सेतुबंध*, *आठवा सर्ग*, माथुर यांच्या *पहलाजा*, शंकर शेष यांच्या *एक और द्रोणाचार्य*, दया सिन्हा यांच्या *कथा एक कंस की*, लक्ष्मीनारायण लाल यांच्या *सूर्यमुख*, *कलंकी*, *सत्य हरिश्चंद्र* यांसारख्या नाटकांतून मिथ कमीअधिक प्रभावीपणे वापरली गेली आहे. त्यात बऱ्याच वेळा आधुनिक मानवी जीवनातील अनुभव आरोपित केले जातात. मिथची अनेकसंदर्भसूचकता फारशी ध्यानात घेतली जात नाही. इतिहास - पुराणांतून वर्तमान वास्तव प्रकट करण्याची हिंदी नाटकांची परंपरा तशी जुनीच आहे पण समकालीन अवस्था बदलण्याची, संघर्षाची प्रेरणा तीव्र होत नाही. मराठीतील गाजलेले *घाशीराम कोतवाल*ही याला अपवाद नाही. पण *घाशीराम*मध्ये दिग्दर्शकाला खूपच वाव असल्यामुळे हिंदीतही अनेक शैलींमधून *घाशीराम* सादर करण्यात येते.

सुखात्म अनुभवाची नाट्यरूपे हिंदी - मराठी रंगभूमीवर स्वतंत्र दर्जा सांभाळून उभी राहताना फारशी दिसत नाहीत. मराठीतली विनोदी नाटके ही तर केवळ मनोरंजनासाठीच आहेत. हिंदीतील शरद जोशी किंवा हरिशंकर परसाई यांच्या नाटकांत राजकीय उपरोध अधिक जाणवतो. हास्य आणि कारुण्य, सुख आणि क्रौर्य यांची रूपे एकमेकांत मिसळून ब्लॅक कॉमिडी जन्माला येते तिची काही रूपे सत्यदेव दुबे आणि श्याम मनोहर यांच्या नाटकांत दिसतात. हिंदी - मराठी नाटकांचा हा सर्वंकष तुलनात्मक आढावा नसल्यामुळे दोन्ही भाषांतल्या काही महत्त्वाच्या नाट्यकृतींचा उल्लेख या लेखात झालेला नसेलही, कारण मुख्य मुद्दा तुलनात्मक अभ्यासातून कोणते प्रश्न उभे राहतात हा आहे.

तुलनात्मक अभ्यासाच्या दृष्टीने हिंदी - मराठी नाटकांच्या संदर्भात निर्माण होणारा एक महत्त्वाचा मुद्दा भारतीय किंवा ' राष्ट्रीय ' रंगभूमीविषयीचा आहे. रंगभूमीविषयीची नवी जाणीव, नवे प्रयोग आणि विशेषत: साठनंतरची चळवळ या प्रवृत्ती भारतीय स्वरूपाच्या आहेत. रंगभूमीच्या लेखन, दिग्दर्शन, अभिनय, नेपथ्य, तंत्र इ. सर्वच क्षेत्रांत साधारणपणे एकाच सुमारास अनेक प्रतिभावंत क्रियाशील झालेले दिसतात. रंगभूमीची ही चळवळ फक्त भाषिक किंवा प्रादेशिक राहिली नाही. आपल्या जीवनातील प्रश्नांना भिडताना माणसाच्या मूलभूत विषयांना हात घालणारी, आपला हरवलेला चेहरा शोधणारी, आपल्या देशी परंपरांचा शोध घेणारी आणि नव्या नाट्यभाषेची जडणघडण करू पाहणारी नाटके या काळात कोणत्या भाषेत लिहिली गेली, या गोष्टीला तसे फारसे महत्त्व राहिले नाही. भारतीय रंगभूमीची एक संश्लिष्ट संकल्पना साकार होऊ लागली. अनेक देशी परंपरांनी, रंगरूपांनी भरलेली. या भारतीय रंगभूमीच्या संकल्पनेला हिंदी

रंगभूमीने साकार केले. हिंदी देशातल्या नव्या नाटकांची संपर्कभाषा बनली. आज भारतातल्या कोणत्याही भाषेतल्या नव्या, प्रयोगशील, आधुनिक नाटकाची संहिता हिंदीमध्ये उपलब्ध आहे एवढेच नव्हे तर तिचे प्रयोगही होत आहेत. काही वेळा तर मूळ भाषेत प्रयोग होण्याआधी हिंदीत प्रयोग होतो. आणि हिंदी रंगभूमी तरी केवळ हिंदी भाषिकांची कोठे आहे ? हिंदीसाठी काही नवे कार्य करणारे नेहमीच अहिंदीभाषी असल्याचा इतिहास आहे. नवे हिंदी नाटक मुंबई आणि कलकत्ता येथे रुजले. सत्यदेव दुबे हिंदी एवढ्या प्रेमानेच मराठी नाटके करतो कारण त्याला खरे वेड रंगभूमीचे आहे. राष्ट्रीय नाट्य विद्यालयानेही भारतीय रंगभूमीला एक चेहरा देण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. विविधभाषी रंगकर्मी तेथे हिंदी नाटके करतात. ब. व. कारंथ हिंदी आणि कन्नड नाटके करतात. तात्पर्य, हिंदी रंगभूमीवर आज भारतीय एकात्मतेचा सृजनशील साक्षात्कार घडत आहे. या संकल्पनेत राष्ट्रवादी किंवा आदर्शवादी असा स्वप्नाळूपणा नसून प्रत्यक्ष वस्तुस्थितीचे दर्शन आहे. एतद्देशीय परंपरा न हरवता राष्ट्रीय बनता येणे शक्य आहे हे या रंगभूमीने दाखवून दिलेले आहे. अनेक अहिंदीभाषी हिंदी रंगभूमीवर आज क्रियाशील आहेत. प्रादेशिक नाटककारांना हिंदी रंगभूमी उपलब्ध होताच त्यांना राष्ट्रीय प्रतिष्ठा प्राप्त होत आहे. या विशिष्ट ऐतिहासिक स्थानाचा लाभ हिंदी नाटकाला झाल्याशिवाय राहणार नाही.

हिंदीत हा जो प्रचंड प्रवाह देशीविदेशी नाटकांतून येत आहे त्यामुळे हिंदीभाषी नाटककार थिटा वाटणे साहजिकच आहे. हिंदी रंगभूमीवर हिंदी नाटक अशाही काही अस्मितावादी घोषणा मधूनमधून ऐकू येतात. एखाद्या हिंदी समीक्षकाला दुःखही वाटते की आजचे हिंदी नाटक हे हिंदी रंगभूमीच्या मागे पडलेले आहे, निर्धन आहे. दोनचार नाटके सोडली तर कोणत्याही नाटकाचा प्रभाव भारतीयच नव्हे तर हिंदी रंगभूमीवरही पडलेला दिसत नाही. भाषांतर - रूपांतरांची रंगभूमी असे या रंगभूमीचे स्वरूप होऊन गेले आहे.

याउलट मराठीची स्थिती आहे. कर्नाड, बादल सरकार वगैरेंची नाटके मराठीत आली. पण अल्प प्रमाणात. नाटकांच्या भाषांतर - रूपांतरांच्या बाबतीत मराठी नाटक इतके परपुष्ट आहे की पुरेसे परपुष्ट नाही असे मर्ढेकरांच्या चालीवर माधव मनोहरांनी म्हटले आहे. पण त्यांचा सारा रोख जागतिक, भव्योदात्त अशा नाट्यादर्शाकडे आहे. प्रादेशिक भाषांतील नाट्यसंबंधात त्यांनी ब्र ही काढलेला नाही. हिंदीमध्ये मात्र पाश्चात्त्य नाटकांच्या बरोबरीनेच प्राचीन भारतीय आणि प्रादेशिक नाटकांचा शोध रंगभूमीच्या गरजेतून फार मोठ्या प्रमाणात घेतला जात आहे. याचा नाट्यलेखनावर, नाट्यानुभवाच्या आकलनक्षमतेवर परिणाम झाल्यावाचून राहणार नाही.

□

: १४ :

हिंदीतील तुलनात्मक समीक्षा

चंद्रकांत बांदिवडेकर

तुलनात्मक समीक्षेची शाखा एक शास्त्रीय समीक्षा प्रणाली म्हणून भारतात तशी फारशी प्रतिष्ठित झालेली नाही. आजही विद्वानांमध्ये तुलनात्मक समीक्षेची स्वतःची अशी वेगळी प्रणाली आहे किंवा काय याबद्दल साशंकता व वाद आहे. पण या समीक्षेबद्दल कुतूहल मात्र भरपूर आहे. तसे पाहिले तर जाणता - अजाणता आपल्या समीक्षा व्यवहारात तुलना ही कोणत्या ना कोणत्या स्वरूपात अंतर्भूत असतेच. काही विद्वान असेही मानतात की वस्तूचे ज्ञान हे नेहमी तुलनात्मक दृष्टीनेच होत असते. समीक्षा करताना आणि विशेषत: विश्लेषणानंतर निर्णय देताना आम्ही जे मूल्यात्मक शब्द वापरतो ते तुलनेनेच सिद्ध झालेले असतात. चांगले, अधिक चांगले, श्रेष्ठ, सर्वश्रेष्ठ, सामान्य, अतिसामान्य किंवा फालतू इत्यादी शब्दांचा जो वापर समीक्षेत करावा लागतो तो कलाकृतींच्या तुलनेनेच निर्माण झालेला असतो. आपल्या आवडीनिवडी या सुद्धा तुलनात्मक व्यापारातून पक्क्या होत जातात वा परिवर्तित होत जातात. एका वयाच्या विशिष्ट अवस्थेत किंवा बौद्धिक परिपक्वतेच्या एका विशिष्ट स्थितीत खांडेकर, ना. सी. फडके वा सानेगुरुजी खूप आवडतात. ही आवड पुढे राहातेच असे नाही. या आवडीतल्या परिवर्तनाचा विचार केला तर मधल्या काळात अधिकाधिक चांगल्या व प्रगल्भ कलाकृतींच्या आस्वादाने झालेल्या संस्काराचा भाग महत्त्वाचा असतो. एखादा लेखक आपल्याला आवडतो वा एखादी कलाकृती आवडते असे म्हणतो तेव्हा अन्य लेखकांच्या कलाकृतींच्या तुलनेने आपण ते विधान करीत असतो. याचा अर्थ असा की साध्या आवडीनिवडीपासून ते कलाकृतीच्या समीक्षात्मक मूल्यमापनापर्यंत सर्वच व्यापारांत तुलना - प्रक्रिया सक्रिय असते.

पण म्हणून सर्व समीक्षेला आपण तुलनात्मक समीक्षा म्हणत नाही.

तुलनात्मक समीक्षेत तुलना हा व्यापार अधिक जाणीवपूर्वक आणि त्यावर अधिक भर देऊन वापरला जातो. तुलना ही किमान दोन कलाकृती, दोन लेखक, दोन साहित्यिक प्रवृत्ती यांच्यात होते. मात्र कोणत्याही दोन कलाकृती, लेखक वा प्रवृत्ती यांच्यात तुलना करणे शक्य असले तरी ती फलप्रद होतेच असे नाही. तुलनीय वस्तूंत लक्षणीय साम्य असेल वा एकमेकांवर प्रकाश टाकून एकमेकाला अधिक उठाव देणारा विरोध वा वैषम्य असेल तर तुलनात्मक समीक्षा व्यापार अधिक सार्थक होतो. या

साम्य - भेदाचा विचार करताना कधी समीक्ष्य कलावस्तूंच्या मूळ समान स्रोतांपर्यंत जावे लागते. या ठिकाणी सांस्कृतिक साहित्यिक परंपरांचे महत्त्व लक्षात घ्यावे लागते, लोकसाहित्याचा विचार करावा लागतो. वेगवेगळ्या प्रभावांचा मागोवा घ्यावा लागतो. या दृष्टीने एस. एस. प्रावर यांनी तौलनिक साहित्य समीक्षेची केलेली व्याख्या अधिक समर्पक वाटते. त्यांनी साम्य, वैधर्म्य, प्रभाव आणि प्रभव या गोष्टींना महत्त्व दिले आहे. त्या बरोबर किमान दोन कलावस्तू वा कलावंत यांच्यातील संबंध व देवाणघेवाण यांच्या अभ्यासालाही महत्त्व दिले आहे.

मात्र या ठिकाणी आणखी एक गोष्ट महत्त्वाची म्हणून सांगितली पाहिजे. एकाच भाषेतल्या दोन कलाकृती व दोन लेखक यांच्यातील तुलना तौलनिक अभ्यासपद्धतीची निदर्शक ठरते. तौलनिक साहित्याभ्यासात दोन तुलनीय गोष्टी दोन वेगळ्या राष्ट्रीय भाषांतील असाव्यात. निदान दोन अशा साहित्यातील असाव्यात की ज्यांना भाषेमुळे, परंपरांमुळे, प्रभावांमुळे काही लक्षणीय स्वरूपाचे व्यक्तित्व (identity) प्राप्त झालेले आहे, ही गोष्ट अभ्यासकांनी सामान्यत: मान्य केली आहे. भारतापुरता विचार करायचा झाला तर आपल्या देशात सुमारे पंधरासोळा भाषांना राष्ट्रीय भाषा असे म्हणण्यात येते आणि समान परंपरा, समान मूलस्रोत, समान सांस्कृतिक आधार यांच्यामुळे साम्य निर्माण झाले आहे तर भाषिक भिन्नता, वैयक्तिक प्रतिभेची वेगळी जात आणि भाषेगणिक काहीशी वेगळी साहित्यिक - सांस्कृतिक परंपरा असल्यामुळे या राष्ट्रीय साहित्यांत काहीसा वेगळेपणाही आलेला आहे. जर राष्ट्रीयतेमुळे आलेला वेगळेपणा तुलनात्मक साहित्याच्या अभ्यासास आवश्यक आहे असे मानले तर भारतीय भाषांच्या साहित्यात तुलनात्मक अभ्यासाला काही स्थान आहे काय असा प्रश्न काही वेळा उभा केला जातो. पण भारतीय भाषांच्यातील समान वाटचालीमुळे आलेली एकरूपता लक्षात ठेवून सुद्धा काही भाषांगणिक वेगळेपणा आहे. यामुळे मूलत: भिन्नतेला अभिन्नतेचे सूत्र असलेल्या आपल्या भारतीय भाषांच्या साहित्यांत तौलनिक समीक्षेस अधिकच वाव आहे आणि ही समीक्षा अधिक सार्थकही आहे असेही प्रतिवाद म्हणून म्हटले जाते. भारतामध्ये असलेल्या भिन्न भाषांच्या सहअस्तित्वामुळेच तौलनिक अभ्यासाला भारत ही भूमी अधिक योग्य आहे असे सार्थपणे म्हणता येते. या लेखात या वादात अधिक गुंतून राहाता एवढेच मान्य करू या की किमान दोन राष्ट्रीय भाषांच्या कलाकृतींचा, लेखकांचा, साहित्यिक प्रवृत्तींचा साम्य, वैधर्म्य प्रभाव, प्रभव (स्रोत) या दृष्टीतून अभ्यास तसेच किमान दोन भाषांतील अनुभवांच्या, विचारांच्या, अभिव्यक्तिप्रणालींच्या देवाणघेवाणीचा अभ्यास तौलनिक साहित्याच्या परिधीत येतो.

१९२३ मध्ये पं. छन्नूलाल द्विवेदी यांचा *कालिदास और शेक्सपिअर* हा ग्रंथ प्रकाशित झाला. दोन राष्ट्रीय भाषांतील साहित्यिकांचा हा तुलनात्मक अभ्यास निश्चितपणे खऱ्या अर्थाने तुलनात्मक समीक्षेत मोडणारा आहे. या ग्रंथाचे महत्त्वाचे वैशिष्ट्य हे की दोन

लेखकांतील साम्यापेक्षा वैधर्म्याचे विवेचन यात अधिक केले गेले आहे. मानवाच्या मनाचा संघर्ष शेक्सपिअरमध्ये तीव्रतेने दिसतो तर आदर्श कल्पनेची कालिदासाची सृष्टी अधिक रमणीय होती, सौंदर्यदृष्टीची सूक्ष्मता कालिदासाकडे अधिक होती इ. निष्कर्ष तटस्थ व वस्तुनिष्ठ दृष्टीने लेखकाने काढले आहेत. तसे पाहिले तर यापूर्वी पं. महावीर प्रसाद द्विवेदी यांनी 'कालिदास और शेक्सपिअर' लेख १९२० मध्ये लिहिला होता. छन्नूलाल द्विवेदी यांचा प्रयत्न अधिक महत्त्वाचा आहे. एक प्रकारे किमान दोन राष्ट्रीय भाषांचा तुलनात्मक अभ्यास ही तौलनिक साहित्याभ्यासाची आवश्यक अट मानली तर छन्नूलाल द्विवेदी यांना तौलनिक समीक्षा ग्रंथरूपाने करण्याचे श्रेय द्यावे लागेल.

कथानक, व्यक्तिरेखा, नाट्यात्मकता, काव्य व संदेश या तत्त्वांच्या आधारे द्विवेदी यांनी दोन नाटककारांची तुलना केली असून त्यांचा भर स्वरूप विवेचनावर अधिक आहे. विशेष म्हणजे छन्नूलाल द्विवेदी यांना हा ग्रंथ लिहिण्याची प्रेरणा बंगाली नाटककार व समीक्षक द्विजेंद्रलाल राय यांच्या 'कालिदास और भवभूति' या निबंधावरून मिळाली असावी. बंगाली आणि हिंदी यांचा संबंध आरंभापासूनच अतिशय निकटचा असल्यामुळे हिंदी साहित्याला बंगाली साहित्याचा भरपूर आधार उपलब्ध झालेला आहे. यानंतर अनेक तुलनात्मक समीक्षेचे निबंध प्रकाशित झाले पण दोन लेखकांवर विस्तृत विवेचन करणारा ग्रंथ लिहिला गेला नाही.

सर्वच भारतीय भाषांना तौलनिक दृष्टीने अभ्यास करणे भाग पडावे अशी परिस्थिती भारतात आहे. एक तर सर्व आधुनिक भाषांना संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंशाची परंपरा लाभलेली आहे. सर्व भाषांवर पर्शियन व अरबी साहित्याचा व भाषांचा प्रभाव पडावा व विशेष करून सुफी काव्याचा प्रभाव पडावा अशी ऐतिहासिक परिस्थिती निर्माण झालेली होती. तसेच सर्वच आधुनिक साहित्यांचे फॉर्म्स इंग्रजी व इंग्रजीच्या माध्यमातून अन्य युरोपीय भाषांच्या संस्कारांनी निर्माण झालेले आहेत. म्हणूनच भारतीय समीक्षक हा मूलतःच तौलनिक दृष्टी आवश्यक असलेला विद्वान असणे जरुरीचे झाले आहे. निराला जेव्हा 'पंत और पल्लव' (१७२७ - २८) सारखा दीर्घ निबंध लिहितात तेव्हा त्यांना पंतांवर रवींद्रनाथ, डी. एल. राय, शेली, कीट्स, वर्डस्वर्थ, तुलसी, भूषण इत्यादी कवींचा प्रभाव सहज दिसू लागतो. निरालांचे काही निबंध तौलनिक समीक्षेच्या क्षेत्रात येतात. उदा. - 'मुसलमान और हिंदू कवियोंमें विचारसाम्य' किंवा 'विद्यापति और चंडीदास का तुलनात्मक अध्ययन.' भाषेचा फील निरालांना उपजत असावा असे त्यांच्या विवेचनातून प्रतीत होते. हिंदीचे रीतिकाव्य आणि त्यावरचा पर्शियन भाषेचा प्रभाव पं. विश्वनाथ प्रसाद मिश्र दाखवतात तेव्हा ते तौलनिक समीक्षेच्याच क्षेत्रात वावरतात. त्याचप्रमाणे त्यांनी रीतिबद्ध कवी आणि रीतिमुक्त कवी यांच्यात केलेली तुलनाही तौलनिक समीक्षेची वाटचाल दर्शविते. पंडित विश्वनाथ प्रसाद मिश्र यांच्या स्मृतीमध्ये मध्ययुगीन कवींच्या काव्याचे संस्कार इतके दृढमूल होते की घनानंद, जायसी

वा बिहारी यांच्या संबंधी लिहिताना त्यांच्या लेखनात तुलनात्मक प्रणाली अपरिहार्यपणे येत असते. बिहारी, घनानंद, आणि फार्शी कविता यांचे नाते स्पष्ट होत जाते. पुन्हा घनानंद, बिहारी यांच्यातील भारतीयतेचा शोध त्यांचे मन घेत राहते. घनानंद, तुलसी, सूर यांच्या प्रेमभावनेचा तौलनिक वेध पंडितकवी घेऊ लागतात. (वस्तुतः ही स्थिती पंडित रामचंद्र शुक्ल व पंडित श्यामसुंदर दास यांचीही झालेली दिसते) डॉ. भुवनेश्वर मिश्र यांच्या 'मीरा की प्रेमसाधना' निबंधातही तौलनिक दृष्टी अधिक प्रस्फुटित होते. त्यांच्या मनापुढे ही कबीर, घनानंद आणि आधुनिक कवयित्री महादेवी वर्मा यांच्यातील प्रेम, विरह, व्यथा यांचा समान भावपुंज उभा राहतो. त्यांच्या 'मीरा और अन्य प्रेमकवी' निबंधात जायसी, कबीर, घनानंद, महादेवी यांच्या बरोबर मीरेच्या प्रेमभावनेची तुलना केली गेली आहे. यांच्या या निबंधात प्राचीन व आधुनिक कवींच्या तुलनेचा एक नवा प्रयत्न केलेला दिसतो.

छायावादी प्रमुख कवींच्या वैयक्तिक वैशिष्ट्यांचे स्वरूप सांगताना तौलनिक दृष्टिकोणाचा वापर हा पंडित नंददुलारे वाजपेयी यांच्या समीक्षा व्यापाराचा एक अंगभूत भाग झाला होता. मीरा आणि महादेवी वर्मा यांची त्यांनी केलेली तुलनात्मक विवेचना महत्त्वाची मानली जाते. वाजपेयींच्या तौलनिक दृष्टिकोणाचे वैशिष्ट्य असे आहे की त्यामुळे कवींच्या पृथगात्म वैशिष्ट्यांचा वेध अधिक नेमकेपणाने ते घेतात. उदाहरणार्थ त्यांनी प्रेमचंद व जैनेंद्रकुमार यांच्या वैशिष्ट्यांचा केलेला विचार पाहावा.

हिंदी साहित्याच्या इतिहासात एक महत्त्वाची घटना घडली आणि त्यांच्या तौलनिक दृष्टीने साहित्याकडे पाहण्याच्या प्रवृत्तीला अधिक धार आली.

रामचंद्र शुक्ल यांनी तुलसी व जायसी यांना महाकवी म्हणून गौरविले. सूरदासाचे भरपूर कौतुक केले पण कबीराच्या काव्याकडे त्यांनी अधिक्षेपानेच पाहिले. रवींद्रनाथ टागोरांसारख्या काव्यगुरूने ज्या कवीच्या शंभर पदांचा अनुवाद करून पुस्तक संपादित केले त्या कवीचा असा अधिक्षेप मान्य होण्यासारखा नव्हता. रवींद्रांचे सान्निध्य लाभलेल्या हजारीप्रसाद द्विवेदींनी कबीराच्या व्यक्तिमत्त्वाचा व काव्याचा समर्थपणे मागोवा घेऊन कबीराला हिंदी साहित्यात सन्मानाचे उच्च स्थान प्राप्त करून दिले. पुढे हिंदी विचारवंतांत तुलसी व कबीर या दोन परंपरांचे समर्थक असे दोन तट पडले. अलीकडेच डॉ. नामवर सिंह यांनी लिहिलेल्या *इंग्रजी परंपरा की खोज* या पुस्तकापर्यंत व त्यानंतर झालेल्या टीका - प्रतिटीका यातून हे दोन तट स्पष्टपणे प्रकट होतात. पण त्यामुळे कबीराच्या काव्याचा तौलनिक अभ्यास अधिक जोमदारपणे झाला. कबीराच्या परंपरेचा वेध अधिक सूक्ष्मपणाने घेतला गेला व कबीराच्या मौलिकतेचा ऊहापोहही विशेषत्वाने झाला.

आचार्य नलिनविलोचन शर्मा यांचा विदेशी साहित्याचा अभ्यास मोठा होता. 'दृष्टिकोण' मध्ये 'तुर्गनेव और दस्तयेवस्की' हा त्यांचा लेख तौलनिक अध्ययनाच्या

सखोलपणाची आणि मार्मिकपणाची ग्वाही देतो. मात्र त्यांचे दोन्ही तुलनीय लेखक रशियन आहेत. एकाच परंपरेत वाढलेले पण वैयक्तिक पृथगातमता असलेले हे दोन महान लेखक. यांच्या तुलनेतून त्यांचे वेगळेपण आणि प्रत्येकाचे स्वरूप प्रकट झाले आहे. मला स्वत:ला असे वाटते की एकाच भाषेतील दोन महान लेखकांमध्ये दोन वेगळ्या प्रवृत्ती निर्माण करण्याचे सामर्थ्य असेल तर अशा लेखकांच्या तौलनिक अभ्यास अनेक दृष्टींनी फलप्रद होतो. हिंदीपुरते बोलायचे तर तुलसी व सूर, प्रेमचंद व जैनेंद्र, प्रेमचंद व प्रसाद, मुक्तिबोध व वात्स्यायन. मराठीच्या संदर्भात नोलायचे तर मर्ढेकर व पु. शि. रेगे, नारायण सुर्वे व मंगेश पाडगावकर, जी. ए. कुलकर्णी व गंगाधर गाडगीळ इत्यादी.

एकूण १९४७ पर्यंत हिंदीमध्ये झालेल्या तौलनिक समीक्षेचा विचार करता असे जाणवते की साधर्म्य असलेल्या एकाच साहित्यिक परंपरेच्या लेखकांचा तौलनिक अभ्यास अधिक झाला. छन्नूलाल द्विवेदी यांनी मात्र कालिदास व शेक्सपिअर असा खऱ्या अर्थाने तौलनिक क्षेत्रात येणारा विषय घेतला.

स्वातंत्र्योत्तर काळात झालेल्या तौलनिक अभ्यासाचे एक वैशिष्ट्य आढळते ते म्हणजे केवळ हिंदीतील किमान दोन साहित्यकृतींची वा लेखकांची तुलना करण्याची प्रक्रिया फारच क्षीण झाली. पण संस्कृत साहित्य व देशी भाषेचे साहित्य, देशी भाषांचे साहित्य (हिंदी) व विदेशी भाषांचे साहित्य, भारतातील राष्ट्रीय भाषांचे साहित्य एकमेकांजवळ तुलनेसाठी आणण्याचा प्रयत्न वाढीस लागलेला दिसतो. तौलनिक साहित्य म्हणजे किमान दोन राष्ट्रीय वा प्रादेशिक साहित्यांच्या परस्परांच्या संदर्भात वा सापेक्षतेत केलेली समीक्षात्मक अभ्यास ही परिभाषा आता मान्य होऊ लागलेली दिसते. स्वांतत्र्योत्तर काळात अहिंदीभाषी क्षेत्रांतील विद्यापीठांत एम. ए. व पीएच्. डी. साठी हिंदी विषय घेणाऱ्यांची संख्या वाढली. विशेषत: अहिंदीभाषी विद्यार्थ्यांना मिळणाऱ्या शिष्यवृत्त्यांमुळे हा उत्साह निर्माण झाला. शिवाय हिंदी संपर्क भाषा म्हणून अनेक क्षेत्रांत कार्यान्वित होऊ लागली. आज अनेक अहिंदीभाषी क्षेत्रांत हिंदी घेऊन पदव्या घेणाऱ्यांची संख्या त्या राज्याची राज्यभाषा घेऊन एम. ए. होणाऱ्यांच्या संख्येपेक्षा जास्त दिसते. यांतून अनेक समस्या उत्पन्न झालेल्या आहेत.

पुष्कळसे तौलनिक अभ्यासाचे कार्य पीएच. डी साठी झालेले आहे आणि ते प्रकाशित झालेले नाही. तसेच त्याची गुणवत्ताही संशयास्पद आहे. या लेखात फक्त प्रकाशित झालेल्या व काही गुणवत्ता असलेल्या तौलनिक अभ्यास ग्रंथांचाच उल्लेख होईल. स्वातंत्र्यपूर्व काळात बिहारी व देव असा एक संघर्षाचा मुद्दा होता. स्वातंत्र्योत्तर काळात दोन संघर्षाची केंद्रे निर्माण झाली आणि काहीसे तुलनात्मक विश्लेषण त्या अनुषंगाने झाले. एक केंद्र म्हणजे प्रगतिवाद (मार्क्सिस्ट सौंदर्यशास्त्र) व व्यक्तिस्वातंत्र्यवादी विचारसरणी यांच्यातील संघर्षाचे. एका बाजूला रामविलास शर्मा,

शिवदानसिंह चौहान, नामवरसिंह, रमेश कुंतल मेघ, विश्वंभरनाथ उपाध्याय, शिवकुमार मिश्र यांच्यासारख्या विद्वानांची समीक्षा प्रगतिवादी दृष्टीने प्रभावित झालेली होती तर दुसऱ्या बाजूला वात्स्यायन, जगदीश गुप्त, डॉ. रघुवंश, रामस्वरूप चतुर्वेदी इत्यादी समीक्षक वाङ्मयाच्या स्वायत्ततेचा आग्रह धरत होते. या वैचारिक संघर्षातून अनेक वेळा पूर्वग्रहदूषितपणा व एकांगीपणा आला पण विविध दृष्टिकोणांतून साहित्य व साहित्यविषयक प्रश्नांकडे पाहिले गेल्यामुळे एकूण वाङ्मयीन क्षेत्रात समृद्धता आली. साहित्याच्या क्षेत्रात मतभिन्नतेमुळे आलेली अराजकता स्वागतार्ह मानली पाहिजे. दुसरा संघर्षाचा बिंदू म्हणजे वात्स्यायन आणि ग. मा. मुक्तिबोध यांच्या काव्याच्या तरतमभावाविषयीचा संघर्ष. या विवादात मात्र अनेक वेळा पक्षपाती दृष्टीतून निर्माण झालेली स्थूल शाब्दिक युयुत्सावृत्तीच अधिक बाहेर आली. शचीरानी गुर्टू यांनी *साहित्य दर्शन* ग्रंथात विश्वसाहित्याच्या मानकऱ्यांच्या साहित्याचे विश्लेषणात्मक सर्वेक्षण केलेले आहे. भारतीय व पाश्चात्त्य श्रेष्ठ साहित्यिकांच्या अभ्यासाने सिद्ध केलेल्या या ग्रंथात भाषा, संस्कृती, परंपरा भिन्न असूनसुद्धा साहित्यातील सर्वस्पर्शी एकात्मतेचा प्रत्यय येतो असे दाखवले आहे. या ग्रंथातील लेखकांचा समावेश ग्रंथकर्मीच्या व्यापक अध्ययनाची साक्ष पटवतो. यांनीच *प्रेमचंद और गोर्की* हा ग्रंथ संपादित केला असून त्यातील अनेक लेख परिश्रमपूर्वक लिहिलेले आहेत.

अहिंदीभाषी प्रदेशात हिंदीच्या अध्यापनाची सोय जवळजवळ सर्वच विश्वविद्यालयांत झालेली असल्यामुळे अहिंदीभाषी अभ्यासू आपल्या मातृभाषेतील साहित्याशी हिंदी साहित्याची तुलना करण्याकडे उत्साहाने वळू लागले. प्रत्येक विश्वविद्यालयात अशा कामाचा जणू पूर येऊ लागला. हिंदीप्रेमी विद्वानांच्या औदार्यामुळे पीएच. डी. ची पदवी मिळवणे फारसे त्रासाचे व जिकिरीचे राहिले नाही. यातून फुगवटा आला ही गोष्ट मान्य केली पाहिजे. तरीही जे ग्रंथ प्रकाशित होत आहेत त्यांतले काही उत्तम दर्जाचे आहेत हे मान्य केले पाहिजे.

हिंदी साहित्यावर संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश साहित्याचा तसेच पश्चिमी साहित्याचा प्रभाव भरपूर प्रमाणात पडलेला आहे. तसेच पर्शियन, अरबी साहित्यांचाही प्रभाव पडला आहे.

(भारतीय साहित्य सिद्धान्तांचा व पाश्चात्त्य साहित्य सिद्धान्तांचा तुलनात्मक अभ्यास हिंदीमध्ये खूपच असून या अभ्यासकांत डॉ. नगेंद्र, डॉ. रमेश कुंतल मेघ ही नावे फार महत्त्वाची आहेत. प्रस्तुत लेख फक्त सृजनशील साहित्यापुरताच मर्यादित ठेवला आहे.)

काही अतिशय महत्त्वाच्या ग्रंथांची नोंद या ठिकाणी करणे उचित होईल.

१. *प्राकृत और अपभ्रंश साहित्य तथा उसका हिंदी साहित्य पर प्रभाव* डॉ. रामसिंह तोमर, १९५१.

२. *महाभारत की कथाओंपर आधारित हिंदी काव्य*, डॉ. राघवप्रसाद पाण्डेय, १९६०
३. *हिंदी कृष्णभक्तिकाव्य पर श्रीमद्‌भागवत का प्रभाव*, डॉ. विश्वनाथ शुक्ल,
४. *संत - वैष्णव काव्य पर तांत्रिक प्रभाव*, डॉ. विश्वंभरनाथ उपाध्याय १९६२
५. *प्राकृत और अपभ्रंश तथा उनका ऍंगल साहित्यपर प्रभाव*, गोवर्धन शर्मा, १९६३
६. *हिंदी कविता ओर अरविंद दर्शन*, डॉ. प्रतापसिंह चौहान, १९६५
७. *हिंदी संत साहित्य पर बौद्धधर्मका प्रभाव*, डॉ. विद्यावती मालविका १९६६

याशिवाय भारतीय तत्त्वज्ञान, काव्यपरंपरा, इतिहास, भाष्य यांचा हिंदी साहित्यावर झालेला अनेक स्तरांवरील प्रभावाचा अभ्यास हिंदी अभ्यासकांनी केला आहे.

हिंदी साहित्यावर पडलेल्या पाश्चात्त्य प्रभावाचा विविधांगी अभ्यासही केला गेला आहे. हिंदीतील सर्व आधुनिक वाङ्मयप्रकार पाश्चात्त्य प्रभावाने आकारित झालेले आहेत. जवळजवळ सर्वच वाङ्मय प्रकारांचे अनुशीलन करताना अभ्यासकांनी याची जाण ठेवून पाश्चात्त्य प्रभावांचे विवेचन केले आहे. याशिवाय मार्क्स, फ्रॉईड, युंग, अस्तित्ववादी तत्त्वज्ञ यांच्या प्रभावांचे अध्ययनही केले गेले आहे. काही उल्लेखनीय ग्रंथ :

१. *हिंदी भाषा और साहित्य पर अंग्रेजी का प्रभाव*, (१९२० तक) डॉ. विश्वनाथ मिश्र १९५०
२. *हिंदी नाटक पर पाश्चात्त्य प्रभाव*, डॉ. विश्वनाथ मिश्र
३. *हिंदी नाटकोंपर पाश्चात्त्य प्रभाव*, डॉ. श्रीपति शर्मा
४. *पाश्चात्त्य साहित्यालोचन और हिंदी पर उसका प्रभाव*, डॉ. रवींद्रसहाय वर्मा.
५. *आधुनिक हिंदी कथा साहित्य में मनोविज्ञान* डॉ. देवराज उपाध्याय
६. *आधुनिक मनोविज्ञान के सिद्धान्त तथा हिंदी साहित्यपर उनके प्रभाव*, डॉ. गंगाधर झा. १९६२
७. *हिंदी उपन्यास पर पाश्चात्त्य प्रभाव* डॉ. भारतभूषण अग्रवाल.
८. *इन्फ्ल्युएन्स ऑफ वेस्टर्न क्रिटिसिझम ऑन हिंदी क्रिटिसिझम* डॉ. एस नारायण अय्यर. १९६९.

अशा प्रकारच्या प्रभाव - अभ्यासांचा समावेश तुलनात्मक अध्यय्यनांत होतो. यामुळे साहित्याच्या परंपरांची, त्या परंपरांतील व्यामिश्रतेची जाण येते, आपल्या साहित्याच्या वैशिष्ट्यांची व मौलिकतेची नेमकी कल्पना येण्यास मदत होते.

वरील प्रभाव - अभ्यासांबरोबरच दोन कलाकृती, दोन लेखक वा दोन प्रवृत्ती यांचे तौलनिक अध्ययन करणारे अनेक समीक्षा ग्रंथ १९६० नंतर प्रकाशित झाले आहेत, अहिंदीभाषी विश्वविद्यालयांतील पुष्कळसे अभ्यासग्रंथ अजून प्रकाशित झाले नाहीत. त्यातील अधिकांश ग्रंथ प्रकाशित होण्याच्या योग्यतेचे नाहीत. हिंदी भाषिकांनी दोन हिंदी लेखकांचा तौलनिक अभ्यास केला आहे. बिहारी - देव प्रमाणेच त्यातील महत्त्वाचे दोन प्रकाशित ग्रंथ : १) *कबीर और जायसी का तुलनात्मक अध्ययन*,

डॉ. गोविंद त्रिगुणायन २) *जयशंकर प्रसाद और लक्ष्मीनारायण मिश्र के नाटकोंका तुलनात्मक अध्ययन*, १९६८.

काही हिंदी व अहिंदी लेखकांसंबंधी उल्लेखनीय तौलनिक अभ्यास :

१. *भारतेन्दु और नगेंद्र का तुलनात्मक अध्ययन* - डॉ. अरविंद कुमार देसाई.
२. *मैथिलीशरण गुप्त और बल्लतोल का तुलनात्मक अध्ययन* - डॉ. के. एस. मणि. १९६६
३. *महाकवि सुब्रह्मण्यभारती और महाकवि सूर्यकांत त्रिपाठी निराला के काव्यों का तुलनात्मक अध्ययन* -डॉ. जी जयरामन, १९६६
४. *टैगोर और निराला* - अवधप्रसाद वाजपेयी, १९६५
५. *हिंदी और तेलुगु कृष्णकाव्योंका तुलनात्मक अध्ययन* (महाकवि सूरदास एवं पोतना के संदर्भ में) - डॉ. एन. एस. दक्षिणामूर्ति
६. *सूरदास और नरसिंह मेहता - तुलनात्मक अध्ययन* - डॉ. जोशी, १९६८.
७. *सूरदास और नरसिंह मेहता, तुलनात्मक अध्ययन* - डॉ. ललितकुमार पारीख १९६८
८. *प्रेमचंद और शरद् के उपन्यासों में मनुष्य का बिंब* - डॉ. सुरेंद्रनाथ तिवारी १९६८

ही यादी केवढी तरी वाढवता येईल पण ते या लेखात आवश्यक नाही.

अनेक विश्वविद्यालयांतून दोन लेखकांवरील तुलनात्मक अभ्यास प्रकाशित होत आहेत. सर्वांचा निर्देश शक्य नाही. मात्र या संदर्भात दोनतीन मुद्दे मांडले पाहिजेत. दोन लेखकांतील साम्ये शोधताना आणि त्यांच्या मूळ स्रोतरूप परंपरांचा निर्देश करताना समीक्षेमध्ये पुष्कळ वेळा ढोबळपणा येतो. दोन लेखकांविषयी त्या त्या भाषेत उपलब्ध असलेली माहिती विशिष्ट वर्गीकरणाच्या आधारे समांतर अशी मांडली जाते आणि त्यांतून निघणारे निष्कर्ष इतके ढोबळ असतात की त्यासाठी या सर्व तुलनात्मक व्याकरणाचा व्याप करण्याचे काय कारण आहे ते कळत नाही. खरे तर तौलनिक अध्ययनाने तुलनीय लेखकांच्या पृथगात्मतेवर प्रकाश पडायला हवा, त्याची कारणमीमांसा करताना दोघांच्या पृथक् व्यक्तिमत्त्वाचा वा प्रतिभाधर्माचा आणि वाङ्मयीन वेगळ्या परंपरांचा निर्देश व्हायला हवा. सध्या तरी हे तौलनिक अभ्यास वाचताना दोन भिन्न भाषांतील लेखकांची माहिती एकत्र केली असल्याचाच अनुभव येत राहतो. या प्रकारच्या तौलनिक अभ्यासात कलाकृतीच्या अनुभवविश्वाचा बारकाईने घेतलेला वेध, सौंदर्य स्थळांचे आस्वादक विश्लेषण, कलावंताच्या तंत्रकौशल्यातील नैपुण्याची जाण, आवाहक प्रश्न वा समस्या उभ्या करण्याची ताकद, कलाकृतीच्या पृथगात्म अस्तित्वाचे समर्थन करणाऱ्या वैशिष्ट्यांचा शोध या दृष्टीने अभ्यास करून व त्या अनुषंगाने लेखकाच्या व्यक्तित्वाचा मागोवा घेत तुलनीय लेखकांचे मूल्यमापन करीत त्यांची साम्य, वैधर्म्य, प्रभाव इत्यादी दृष्टीने केलेली तुलना फारशी आढळत नाही.

कधी दोन भाषांतील मान्यवर ग्रंथांची तुलनाही तौलनिक साहित्याचा अभ्यासविषय होऊ शकते. हिंदी साहित्यात दोन संस्कृत ग्रंथांची तुलना विपुल आढळते. अलीकडे ही प्रवृत्ती मंदावली आहे. मात्र *रामचरितमानस, कामायनी, साकेत* या ग्रंथांची तुलना अहिंदीभाषी साहित्यातील तत्सम ग्रंथांशी झाली आहे. हे ग्रंथ म्हणजे सांस्कृतिक जीवनाची प्रतिरूपे असतात. त्यांच्यात अर्थांचे अनेक पदरी जाळे असते. त्यातील संदेश समकालीन परिस्थितीशी निगूढ नाते असलेला असतो. त्यांत परंपरेने विकसित केलेल्या साहित्यिक उपलब्धींचा संश्लेषित ठेवा असतो, भाषेचा अपूर्व उन्मेष असतो. परंपरागत सर्व गोष्टी सामावूनही आपली वेगळी व वैशिष्ट्यपूर्ण सार्थकता प्रतिष्ठित केलेली असते. अशा महनीय कृतींचा तौलनिक अभ्यास योग्य ती खबरदारी घेऊन केला तर तो दोन भाषिक समाजाच्या श्रद्धांचा, मूल्यांचा, सौंदर्यलक्षणांचा, संस्कृतींचा अप्रत्यक्ष अभ्यास होत असतो. कलाकृतीचा सूक्ष्म अभ्यास करण्याची, सौंदर्य शोधण्याची आणि मर्मस्थळांचा आस्वाद घेण्याची, पोत तपासण्याची क्षमता असल्याशिवाय असा अभ्यास निरर्थक ठरतो.

हिंदीमध्ये *वाल्मीकि - रामायण, रामचरितमानस, कंबरामायण, पऊमचरिऊ, कृत्तिवासीय रामायण, भावार्थरामायण, साकेत* इत्यादींचा तौलनिक अभ्यास झाला आहे. विभिन्न भारतीय भाषांतील भागवत पुराणांतील प्रभावित झालेल्या कलाकृतींचा अभ्यास झाला आहे. श्री. परमलाल गुप्त यांचा प्रबंध *रामचरितमानस और साकेत* १९६१, डॉ. रमानाथ त्रिपाठी यांचा प्रबंध *कृत्तिवासी बंगाली रामायण और रामचरितमानस का तुलनात्मक अध्ययन* डॉ. रामेश्वरदयालु अग्रवाल *कंबरामायण और रामचरितमानस* १९७३, हे ग्रंथ महत्त्वाचे मानले जातील. डॉ. ग. न. साठे यांनी केलेले काम *पऊमचरिऊ और रामचरितमानस का तुलनात्मक अध्ययन* महत्त्वाचे असूनही अद्याप अप्रकाशित आहे. डॉ. सज्जनराम केणी यांनी रामचरितमानस - भावार्थ रामायणाचा तुलनात्मक अभ्यास केला आहे. डॉ. मलिकमोहम्मद यांचा *अलवार भक्तों का तमिल प्रबन्धम् और हिंदी का कृष्ण काव्य*, ग्रंथही उल्लेखनीय आहे. या ग्रंथाचे आणखी एक वैशिष्ट्य म्हणजे उत्तर आणि दक्षिण यांची सांस्कृतिक अभिन्नता कृष्णभक्तीच्या बळकट धाग्यात कशी गुंफलेली आहे याचे दर्शन घडते.

हिंदी साहित्यातील वाङ्मयीन प्रवृत्ती व अन्य भारतीय भाषांतील वाङ्मयीन प्रवृत्ती यांतील साम्य - वैधर्म्यावर भरपूर तौलनिक अध्ययन झालेले आहे.

प्राचीन काव्यातील प्रवृत्तींची हिंदीतर साहित्यातील तत्कालीन व समान गुणवैशिष्ट्ये असलेल्या प्रवृत्तींशी तुलना प्रचुर प्रमाणात उपलब्ध आहे. डॉ. जगदीश गुप्त यांनी *गुजराती और व्रजभाषा कृष्ण काव्य का तुलनात्मक अध्ययन* शोध प्रबंध १९५६ साली पूर्ण केला. १४०० ते १७०० या तीनशे वर्षांतील कृष्णकाव्याचा हा अभ्यास व्याप्ती आणि खोली दोन्ही दृष्टींनी आदर्श असून अतिशय विद्वत्तापूर्ण आहे. डॉ. रत्नकुमारी

यांनी ' १६ वीं सदी के हिंदी और बंगाली वैष्णव कवि का तुलनात्मक अनुशीलन ' विषयावर काम केले. कन्नडभाषी डॉ. हिरण्मय यांनी *हिंदी और कन्नड में भक्ति आंदोलन का तुलनात्मक अध्ययन,* १९५६ करून ११५० ते १७०० पर्यंतच्या साडेपाचशे वर्षांच्या काव्याचा तौलनिक अभ्यास प्रस्तुत केला. कृष्णकाव्याचा तौलनिक अभ्यास करताना लेखकाचा एक निष्कर्ष असा आहे की सूर आणि परमानंददास यांच्या इतकी सर्वांगपरिपूर्ण वात्सल्यभक्ती अन्य कुणालाही जमलेली नाही. त्याचप्रमाणे मधुरोपासनेच्या बाबतीतही हिंदी संतांची तन्मयता व मार्मिकता त्यांना मोठी वाटली.

साहित्य सम्पन्नतेच्या संदर्भात डॉ. हिरण्मय यांनी तटस्थपणे हिंदी काव्याची थोरवी मान्य केली. डॉ. प्रभाकर माचवे यांनी *हिंदी और मराठी के निर्गुण सन्त काव्य का तुलनात्मक अध्ययन,* प्रबंध लिहून मराठी - हिंदी तुलनेचा मार्ग प्रसिद्ध केला. माचवे यांनी गुणदोष, साम्य - भेद निदर्शन हा तुलनात्मक साहित्याचा उद्देश मानला. मूल्यमापनात्मक वा तरतम भाषेत निष्कर्ष न मांडता त्यांनी दोन्ही साहित्यांतील एकत्वाचा शोध घेण्याचा प्रयत्न केला. याच वेळी डॉ. र. श. केळकर यांच्या *मराठी - हिंदी कृष्णकाव्य का तुलनात्मक अध्ययन* प्रबंधाचा उल्लेख करायला हवा. डॉ. केळकरांनी वैष्णव भक्तिसंप्रदायाची प्राचीन परंपरा चिकित्सकपणे अभ्यासून भक्ती आंदोलनाचा जन्म दक्षिण आलवार भक्तांच्याही किती तरी आधी वेद वा उपनिषद, पुराण यांतून झाला असल्याचे साधार दाखवून दिले. स्वाभाविकच वैष्णवभक्त आणि इस्लाम व ख्रिश्चन धर्म यांचा संबंध नाही हे आपोआपच सिद्ध झाले. केळकरांनी हिंदी व मराठी वैष्णव काव्याची पृथगात्म वैशिष्ट्ये बरोबर हेरली असून हिंदीतील कृष्णाचे लोकरंजनकारी रूप व मराठीतील लौकिक शृंगारापासून मुक्त असलेले आध्यात्मिक रूप यावर विस्ताराने प्रकाश टाकला आहे. मराठीत कृष्णकाव्यात उत्तानपणा फारच क्वचित दिसतो. याही ग्रंथांतून सूरदास हा सर्वश्रेष्ठ कवी असल्याचा निर्वाळा मिळतो. याच संदर्भात डॉ. न. चिं. जोगळेकर यांच्या *हिंदी और मराठी के वैष्णव साहित्य का तुलनात्मक अध्ययन* या शोध - प्रबंधाचा लेख करायला हवा. जोगळेकरांनी प्रमुख हिंदी व मराठी वैष्णव कवींच्या काव्याचा विस्ताराने आढावा घेतलेला आहे. डॉ. मूर्ति यांनी १८०० पर्यंतच्या तेलुगू आणि हिंदी रामकाव्याचा तौलनिक अभ्यास केला आहे. यांचा निष्कर्ष महत्त्वाचा आहे - तेलुगू रामकाव्याने वाल्मीकि - रामायणाचा प्रभाव स्वीकारला तर हिंदी रामकाव्याने अध्यात्मरामायणाचा, परिणाम तेलुगू रामकाव्यात साहित्यिक व तात्त्विकता अधिक असून हिंदी रामकाव्यात भक्तितत्त्वाचे प्रामुख्य आहे. तौलनिक अभ्यासकाने ज्या प्रकारचे निष्कर्ष काढले पाहिजेत त्या प्रकारचे निष्कर्ष या प्रबंधात काढले गेले आहेत. म्हणून असे प्रबंध अधिक महत्त्वाचे ठरतात. डॉ. ओमप्रकाश यांनी *मध्यकालीन हिंदी और पंजाबी प्रेमाख्यान* यात काव्याची तुलना केली आहे. यांचा निष्कर्ष महत्त्वाचा आहे ' हिंदी आणि पंजाबी प्रेमाख्यानात साम्य कमी आणि वैधर्म्य

अधिक आहे.' याचे स्पष्टीकरण करताना ते सांगतात की हिंदी काव्यात साहित्यिक - सांस्कृतिक गरिमा अधिक आहे, सूक्ष्म सौंदर्यबोध आहे, आदर्शाचा आग्रह आहे. तर पंजाबी काव्यात प्रेमकहाण्यांतही अकृत्रिमता व वास्तवता आहे आणि त्याला लोकसंस्कृतीचा बळकटपणा आला आहे.

आज जवळजवळ सर्व प्रमुख जातीय भाषांतील मध्ययुगीन साहित्य आणि हिंदीचे मध्ययुगीन साहित्य यांचे तुलनात्मक चित्र या प्रबंधातून व्यक्त झालेले दिसते. हिंदी आणि नेपाळी, हिंदी आणि तामिळ. हिंदी आणि मल्याळम, हिंदी आणि काश्मिरी यांतील मध्ययुगीन साहित्यावर प्रबंध लेखन झाले आहे. (हिंदी आणि असामी, हिंदी आणि उडिया यांच्या संबंधाबद्दल अजून काही लिहिले गेल्याचे वाचनात आले नाही.)

आधुनिक साहित्यातील विविध वाङ्मयीन प्रवृत्ती, वाङ्मयप्रकार समकालीन महत्त्वाचे लेखक यांच्या संबंधी तौलनिक अभ्यास करण्याची प्रचंड लाट विशेषतः हिंदीतर विश्वविद्यालयांत आलेली दिसते. हिंदी आणि हिंदीतर सर्व महत्त्वाच्या भाषांतील आधुनिक साहित्याचा तुलनात्मक अभ्यास विद्यापीठांतून सुरू आहे. राष्ट्रीय काव्य, स्वच्छंदतावादी काव्य, गूढगुंजनात्मक काव्य, वास्तववादाचा प्रभाव, प्रगतिशील विचारधारांचा अभ्यास, साहित्यातील स्त्री नायक - नायिका, काव्यातील निसर्ग, मानवतावाद इत्यादी विषय तुलनात्मक अभ्यासासाठी घेतले जातात.

या अभ्यासात एक प्रकारचा सोपेपणा आलेला दिसतो. हे अभ्यास मुख्यत्वे करून साहित्यातील आशयावर आधारलेले असल्यामुळे साहित्यप्रकारांच्या रूपगत वैशिष्ट्यांची, कलात्मकतेची दखल फारशी घेतली जात नाही. दुर्दैव हे की अशी दखल घेण्याची बौद्धिक कुवतच नाही असे वाटते.

दुसरा महत्त्वाचा दोष म्हणजे तुलनात्मक साहित्याध्ययनाच्या सैद्धान्तिक बाजूची दखल फारशी घेतली जात नाही. म्हणजेच तुलनात्मक साहित्याभ्यासाच्या विशिष्ट प्रणालींचा मुलाहिजा ठेवला जात नाही. त्यामुळे दोन साहित्यांचा एकत्र सारांश असेही स्वरूप आलेले दिसते व तौलनिक दृष्टी अस्पष्ट होते. रेमाक म्हणतात की तौलनिक अभ्यासात प्रत्येक वाक्य तौलनिक नसते हे खरे आहे पण तौलनिक दृष्टींचा जराही विसर पडू देऊ नये हेही तितकेच खरे.

काही विद्वन्मान्य झालेले तौलनिक अभ्यास येणेप्रमाणे

१. *आधुनिक हिंदी काव्य तथा मलयालम काव्य* - डॉ. एन. ई. विश्वनाथ अय्यर १९५८.
२. *हिंदी उपन्यास - साहित्य का अध्ययन और पाश्चात्य उपन्यास से उसकी तुलना* - डॉ. गणेशन १९५८
३. *हिंदी और मराठी के सामाजिक उपन्यासका तुलनात्मक अध्ययन (१९२० - ४७)* - डॉ. चंद्रकांत बांदिवडेकर १९६४

४. *हिंदी और तेलुगू के स्वातंत्र्यपूर्व ऐतिहासिक उपन्यासोंका तुलनात्मक अध्ययन* - डॉ. चलपति सुब्बाराव १९६८

हिंदी आणि अन्य भाषांतील साहित्यांचा हा तुलनात्मक अभ्यास केवळ साहित्यापुरता मर्यादित नाही. साहित्यशास्त्र किंवा समीक्षा विचार, व्याकरणातील समस्या, लोकवाङ्मय, भाषेची घटना, वाक्यप्रयोग, म्हणी इत्यादी अनेक बाजूंनी हे अभ्यास होत आहेत.

या अभ्यासांतून एक गोष्ट जाणवते ती ही की बंगाली वगळता जवळजवळ सर्व भारतीय साहित्यांच्या तुलनेने हिंदी साहित्य मागे तर नाहीच नाही पुष्कळ बाबतीत पुढे गेलेले आहे. (डॉ. इंद्रनाथ चौधरी यांनी बंगाली व हिंदी समीक्षा विचाराच्या केलेल्या तौलनिक अभ्यासात हिंदी समीक्षा अनेक बाबतींत पुढे आहे असे दाखवले आहे.)

तरीही हे अभ्यास समाधान देत नाहीत. दहापैकी एखादा दुसरा प्रबंध परिश्रमपूर्वक सिद्ध केलेला व मौलिक चिन्तनाने समृद्ध झालेला आढळतो. स्वातंत्र्यपूर्व काळात वा १९६० - ६५ पर्यंत तौलनिक अभ्यास करताना समीक्षकाच्या आंतरिक जिज्ञासेमधून तुलनात्मक अभ्यास केले जात. अलीकडे व्यावसायिक गरजेपोटी ते काम केले जाते.

जवळजवळ सर्व भारतीय भाषांतील हिंदीकडे जाणारा विद्यार्थ्यांचा ओघ हा साहित्याच्या आंतरिक उमाळ्याने जातो असे वाटत नाही. काहीशा सोपेपणामुळे आणि सुविधा उपलब्ध झाल्यामुळे जातो ही वस्तुस्थिती मान्य करायला हवी. पुन्हा दुर्दैवाची बाब ही आहे की अहिंदी भाषिकांचे आपल्या मातृभाषेतील साहित्याचे सुजाण आकलन व अध्ययन विरळच असते. अनेक विद्यापीठांत हिंदी अध्यापन करणाऱ्यांना फारसे आवाहन नसते. तौलनिक साहित्याच्या अभ्यासकास आपल्या मातृभाषेतील साहित्यात घट्टपणे पाय रोवून उभे असले पाहिजे. केवळ भाषा बोलता, लिहिता येणे या बळावर तौलनिक साहित्याच्या प्रांतात घुसणे म्हणजे डुक्करघुशी आहे. ज्या मार्गदर्शकास आपल्या मातृभाषेतील साहित्याच्या परंपरा, प्रवृत्ती, उत्तम कलाकृती यांचे भान नाही त्याला तौलनिक साहित्याशी संबंधित विषयाशी मार्गदर्शन करण्याचा अधिकार नाही. ही बाब विद्यार्थ्यांसंबंधी. म्हणूनच तौलनिक साहित्याच्या अभ्यासकाने संबंधित भाषांच्या साहित्यांचा समीक्षात्मक अभ्यास करणे आवश्यक आहे. तौलनिक साहित्याच्या शोधकार्यात आलेल्या फुगवट्याला व नि:शक्तपणाला अंतर्मुख होऊन आपल्या मगदुराचा विचार न करता काम सुरू करण्याचा दोष मुख्यत: कारणीभूत आहे. मात्र या परिस्थितीतही काही उत्तम काम होत आहे आणि आज हिंदी ही समान भारतीय साहित्यात संपर्क भाषा म्हणून मानाने काम करू शकते हे लक्षात ठेवले पाहिजे. परक्या भाषेचा अडसर व दडपण दूर झाल्यावर मुक्त मनाने व उत्साहाने कसे काम होऊ शकते त्याचे उदाहरण या प्रक्रियेत आढळते.

□

: १५ :

पुराणाकडून नूतनाकडे

मीनाक्षी मुखर्जी

कादंबरीच्या भारतातील उदयाचा अभ्यास हा केवळ साहित्यिक पातळीवरील अभ्यास मानता येणार नाही. एकोणिसाव्या शतकाच्या मध्यापासून या साहित्यप्रकारच्या वाढीला कारणीभूत असणारे घटक जसे एका वासाहतिक देशातील सामाजिक व राजकीय परिस्थितीतून निर्माण झाले होते तसेच ते, सततच्या बदलांमधूनही तग धरून राहिलेल्या एका प्राचीन संस्कृतीमधील, क्षीण झालेल्या विविध एतद्देशीय कथनपरंपरांमधूनही निर्माण झाले होते. कादंबरीच्या विकासात इंग्रजी शिक्षण आणि त्या शिक्षणातून पाश्चात्त्य साहित्यपरंपरेचे झालेले दर्शन हे दोन घटक अत्यंत प्रभावी होते हे खरे आहे. भारतात बंगाली व मराठी कादंबऱ्यांचे पहिले पीक मेकॉलेने आपले शैक्षणिक धोरण मांडल्यानंतर, बरोबर एका पिढीने उगवले हा काही केवळ योगायोगाचा भाग नाही. इंग्रजीचे ज्ञान हा सुशिक्षित भारतीयाच्या मानसिक जडणघडणीचा आवश्यक भाग आहे असे या मिनिट्समध्ये ठासून मांडले होते. परंतु तरीदेखील भारतीय कादंबरी ही क्रिकेट किंवा रेल्वेसारखा ब्रिटिश राज्याचा वारसा आहे असे जे मत काही काही वेळा मांडले जाते ते मात्र योग्य नव्हे. कारण त्यामुळे एका साहित्यप्रकाराच्या जडणघडणीला कारणीभूत असणाऱ्या व्यामिश्र सांस्कृतिक नियामकांकडे आपले दुर्लक्ष होते.

एकोणिसाव्या शतकातील युरोपमध्ये कादंबरी ह्या वाङ्मयप्रकाराने आपले स्पष्ट, स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्व धारण केले तेव्हा त्याचा घाट हा आधीपासून अस्तित्वात असणाऱ्या महाकाव्य, अद्‌भुतकथा व वीरकथा (saga) या कथनप्रकारांच्या संरचनांपेक्षा निश्चितपणे भिन्न होता. कादंबरी हा तसा अगदी अलीकडे निर्माण झालेला कलाप्रकार. आधुनिकतेची कसोटी लावायची तर द्वितीय क्रमांकाचा. (पहिला क्रमांक चित्रपटाचा लागेल.) त्यामुळे हा प्रकार एका विशिष्ट वेळीच निर्माण का झाला, आणि त्याच्या उदयामागे काही ऐतिहासिक अनिवार्यता होती का, या प्रश्नांवर पाश्चात्त्य देशांत बरेचसे टीकात्मक व तात्त्विक विचारमंथन झाले आहे. हेगेल, ल्युकाच, स्टायनर, वॉट आणि तोदोरोव्ह यांसारख्या समीक्षकांनी, आर्थिक व राजकीय घटकांबरोबरच, माणसाच्या काल, निसर्ग व इतर मानव यांबरोबर असलेल्या नात्यांबद्दलही काही आधिभौतिक धारणा, हा घटकही विचारात घेतला होता. वास्तववाद हे कादंबरीच्या सुरुवातीच्या विकासाचे एक महत्त्वाचे, नियामक वैशिष्ट्य मानले जाते. त्यामधून मानवाच्या

वास्तवाकडे पाहण्याच्या दृष्टिकोणात एक मूलभूत बदल झालेला प्रतिबिंबित होत होता. पाश्चात्त्य देशांतील कादंबरीच्या विकासाबद्दल अनेक सिद्धांत मांडले गेले आहेत. त्यातील दोन प्रमुख सिद्धांतांनी ज्यांवर भर दिला आहे ते म्हणजे, समाजातील आर्थिक व नैतिक पायामध्ये घडून येणाऱ्या बदलांशी कादंबरीचा असलेला निकटचा संबंध आणि समाजातील व्यक्तींना वास्तवाच्या काल व अवकाश या अक्षांबद्दल असलेली जाणीव हे होत. पण यांचा विचार पुढे करू.

ह्यातील एक सिद्धांत साररूपाने सांगायचा तर असा की ह्या वाङ्मयप्रकाराचा उदय हा मध्यमवर्ग आणि आधुनिक भांडवलशाही ह्यांचा विकासाचा परिणाम आहे.[२] म्हणजे असे की या सिद्धांताप्रमाणे कादंबरी हा वाङ्मयप्रकार व्यापक अर्थाने मध्यमवर्गाने निर्माण केलेला व खतपाणी घालून वाढवलेला आहे; आणि त्यात या वर्गाची मूल्ये समाविष्ट झाली आहेत. याउलट महाकाव्य किंवा अद्‌भुतकथांमध्ये सरंजामशाहीची मूल्ये असतात. महाकाव्याच्या नायकाचे दैव त्याच्या समाजाच्या प्रारब्धाशी जोडलेले होते तर अद्‌भुतकथांच्या नायकाला पूर्वनियुक्त असे वीराच्या आणि दाक्षिण्याच्या वर्तणुकीचे नियम पाळावे लागत. परंतु कादंबरीच्या नायकाला मात्र अगदी स्वत:ची अशीच निवड करावी लागते.

दुसऱ्या सिद्धांतानुसार, कादंबरीचा विकास आणि व्यक्तिवादाच्या संकल्पनेचा विकास यांमध्ये एक दुवा आहे असे मांडले आहे. परंतु व्यक्तिवादाची संकल्पना ही औद्योगीकरणामुळे शक्य झालेल्या नवीन सामाजिक अभिसरणाशी देखील जोडली जाऊ शकते. कारण औद्योगीकरणामुळे माणूस त्याच्या पारंपरिक सुरक्षित कोशातून बाहेर फेकत गेला, आणि त्यामुळेच त्याला त्या सामाजिक उतरंडीच्या बाहेर प्रत्येक व्यक्तीत, आणि स्वत:तही, असलेल्या खास क्षमतेची जाणीव झाली. खरे तर हे दोन्ही सिद्धांत फार वेगवेगळे नाहीत.

पाश्चात्त्य कादंबरीच्या कोणत्याही अभ्यासकाला हे सर्व नवीन नाही. पण भारतीय कादंबरीचा अभ्यास करताना ह्या सर्व गोष्टींपैकी किती गोष्टी, एका सांस्कृतिक आणि ऐतिहासिक संदर्भात, जशाच्या तशा आणता येतील, हा खरा प्रश्न आहे. बाणभट्टाची *कादंबरी* ७ व्या शतकात संस्कृतमध्ये लिहिली गेली किंवा इंग्रजीत *टेल ऑफ गेंजी* या नावाने विख्यात असलेले जपानी गद्य कथनप्रकार दहाव्या शतकात लिहिले गेले म्हणून, असे म्हणता येईल का की औद्योगीकरण अथवा मध्यमवर्गाचा उदय ही कादंबरी या वाङ्मयप्रकाराच्या निर्मितीची आवश्यक अशी पूर्वअट मानायची गरज नाही ? *डॉन क्विकोते*, जिला युरोपीय कादंबरीचा अधिक थेट पूर्वज मानता येईल, ही कृती तर सरंजामी मूल्यात पूर्ण बुडालेल्या उद्योगपूर्व स्पेनमध्ये १६०५ साली लिहिली गेली होती. विविध संस्कृतींमध्ये उपयुक्त ठरू शकतील असे कादंबरीचे व्याख्यात्म घटक ठरवले तर आपण कदाचित या प्रश्नाच्या गाभ्यात हात घालू शकू. परंतु एक सुनिश्चित वाङ्मयप्रकार

म्हणून कादंबरी प्रस्थापित झाल्यापासूनच्या गेल्या दोन-अडीचशे वर्षांच्या कालखंडानंतर, आज हा प्रकार अतिशय लवचिक आणि कोणत्याही चौकटीत बद्ध न होणारा आहे याचे इतके स्पष्ट प्रत्यंतर येते आहे, की अशा कोणत्याही व्याख्यात्मक प्रयत्नांमधून हा प्रश्न सुटू शकेल असे मांडणे अवघड आहे. फार तर हा वाङ्मयप्रकार आणि पूर्वीचे कथनप्रकार यांमधील काही ढोबळ फरक नमूद करता येतील, पण यापलीकडे काही फारसे साध्य होणार नाही.

कादंबरीपूर्व कथनप्रकारात - उदाहरणार्थ, *कादंबरी, पंचतंत्र, अरेबियन नाईट्स, द टेल ऑफ गेंजी, लीजंडस् ऑफ किंग आर्थर, डिकॅमरॉन, कॅन्टरबरी टेल्स* - कथनसंरचना पुष्कळदा चक्राकार असते. म्हणजे एका मोठ्या गोष्टीत एक लहान गोष्ट, पुन्हा त्या लहान गोष्टीत आणखी एक गोष्ट, तिच्यात आणखी एक...वगैरे... असे असते. किंवा मध्यवर्ती कथानकाच्या धाग्यात इतर अनेक कथाकहाण्या गुंफल्या जातात. *कादंबरीत* शूद्रक शुकपक्ष्याची कथा ऐकतो; शुकपक्षी महर्षी जाबालींची कथा ऐकतो, त्या कथेत पुन्हा महाश्वेतेची कथा येते. अशा कथांच्या साखळ्या व चक्रे जवळपास प्रत्येक भाषेत आढळतात. अर्थात ही नेहमी गद्यात असतील असे नव्हे. त्यांना वीरकथा, अद्‌भुतकथा म्हटले गेले आहे. पर्शियन भाषेतील 'दास्तान' ह्या शब्दाने मध्ययुगीन काळातील साहसकथांच्या अशाच साखळ्या - जिथे एका कथेतून दुसरी अविरतपणे उलगडत जाते - निर्देशित होतात. (हाच शब्द नंतर उर्दूनेही उचलला.) त्यांच्याशी तुलना करता कादंबरीचे स्वरूप हे अधिक बांधेसूद, व एकात्म वाटते. कादंबरीतील प्रसंग एका समान धाग्याभोवती सैलपणे विणलेले नसतात, तर ते एकमेकांतून जैविक पद्धतीने उलगडले जातात. काही वेळा भूत व वर्तमान ह्यांचा क्रम मागेपुढे होत असला तरी एकंदर घटनाप्रवाह चक्राकार नसून एकरेषीय असतो.

कादंबरीकाराच्या वास्तवाच्या आकलनाचे वैशिष्ट्यपूर्ण लक्षण म्हणजे त्याची काल व अवकाश यांबद्दलची जाणीव. कादंबरीपूर्व कथाकहाण्यांत 'कोणे एके काळी' अशा प्रकारची धूसरता असते आणि त्यात भूतकाळ व वर्तमानकाळ ह्या दोन्हींमधील ताणतणावांचा अभाव असतो. अशा अमूर्त जीवनाच्या कधीही न बदलणाऱ्या नैतिक सत्यांऐवजी, कादंबरीकार काल व अवकाश यांच्या अक्षांवरील घटना मांडतो, आणि मूर्त मानवी वास्तवाकडे पाहण्याचा एक व्यवहार्य घाट, दृष्टिकोण म्हणून वास्तववादाचा वापर करतो. मध्ययुगीन कथा एका संस्कृतीतून दुसऱ्या संस्कृतीत सहज स्वीकारल्या जाऊ शकतात, (चॉसरच्या *पार्डनर्स टेल*चे मूळ जातककथात सापडू शकते.) पण कादंबरी ही तिच्या ऐतिहासिक व भौगोलिक अक्षांश-रेखांशांनी बद्धच असते. कादंबरी संस्कृतींमधील अडथळे, कहाण्या किंवा रूपककथांसारखी, सहज पार करू शकत नाही, कारण ती इतिहासातील एका विवक्षित क्षणी झालेली, एका विशिष्ट समाजातील, विशिष्ट परिस्थितीची, सेंद्रिय अशी निर्मिती असते.

कादंबरी आणि कहाणी, दंतकथा व इतर पारंपरिक कथनप्रकारातील तिसरा महत्त्वाचा फरक व्यक्तिचित्रणात दिसतो. कादंबरीत व्यक्तिचित्रण जीवनसदृश असते तर पारंपरिक कथनप्रकारात ते अधिक शैलीदार असते. अद्‌भुत कथांमधील नायक, नायिका व खलनायक यांचे आदिबंध हे नॉर्थ्रॉप फ्रायच्या मते, युंगच्या लिबिडो, ॲनिमा व शॅडो यांची अनुक्रमे प्रतिबिंबे असतात. फ्रायच्या मते, 'अद्‌भुतकथेत रूपकाचे सूचन सतत कुठेतरी होत राहते'[४] तर कादंबरीतील व्यक्ती वर्गाची किंवा मूल्यांच्या प्रतिनिधी म्हणून न येता विशिष्ट व्यक्ती म्हणून येतात आणि एका विशिष्ट काळाच्या व संस्कृतीच्या संदर्भात त्या खऱ्या वाटणाऱ्या असाव्या लागतात.

(२)

एकोणिसाव्या शतकाच्या मध्यास सुशिक्षित भारतीयाला त्याच्या इंग्रजी साहित्याच्या अभ्यासातून एक संपूर्ण नवे जगच उपलब्ध झाले. स्कॉट, डिकन्स व थॅकरेच्या कादंबऱ्यांमधून प्रतिबिंबित झालेल्या समाज भारतीयांना माहीत असलेल्या आणि ते जगत असलेल्या समाजाहून अतिशय भिन्न होता. आणि प्रत्यक्ष भारतीयांचे तत्कालीन जीवनही त्यांच्या आधीच्या पिढ्यांच्या पारंपरिक, शेतीप्रधान जीवनापेक्षा कितीतरी निराळे होते. ती स्थिर अचल सांस्कृतिक पार्श्वभूमी ब्रिटिश सत्तेने अंशत: उखडून टाकली होती. भारतातील पहिल्या कादंबऱ्या नागरी विभागातील आंग्लशिक्षित मंडळींनी लिहिलेल्या असल्याने (ह्या परिस्थितीत आजही फारसा फरक पडलेला नाही) हे खंडितत्त्व महत्त्वाचे ठरले. (एकोणिसाव्या शतकातील भारतीय जीवनाच्या वास्तवाला भग्न न करता व्हिक्टोरियन कादंबऱ्यामधील वास्तववाद इकडे आणता येईल असा फॉर्म - रूपबंध त्यांना हवा होता.) पण नव्या नागरी समाजाला योग्य होईल असा रूपबंध शोधण्यात ते असमर्थ ठरले त्याचे कारण हे खंडितत्त्व होते. थॅकरे व डिकन्सपेक्षाही विल्की कॉलिन्स, मारी कॉरेली, बेंजामिन डिझ्रेली, बुल्वर लिटन् आणि आता विस्मरणाच्या पडद्याआड गेलेला व लोकप्रिय कादंबऱ्या लिहिणारा जी. डब्लू. एम्. रेनॉल्डस् हे व्हिक्टोरिअन लेखक तेव्हा अधिक प्रभावशाली होते. या लेखकांच्या पुस्तकांच्या वाळवी लागलेल्या प्रती अजूनही भारतातील एकोणिसाव्या शतकापासूनच्या जुन्या घरगुती ग्रंथालयांमध्ये सापडतील. या सर्वच ब्रिटिश लेखकांनी वास्तववादी पद्धत वापरली होती असे नव्हे परंतु एकोणिसाव्या शतकातील भारतीयाला या कल्पनाप्रधान (fictional') कथात्मक घाटांमध्ये अचूक फरक करता येत नव्हता. कारण उघड होते - त्या कादंबऱ्यांमध्ये चित्रित केलेले जीवन हे अतिशय नवखे होते. या कादंबऱ्यांमधील व्यक्ती चित्राकर्षक, मुक्त असत; त्यांच्या जीवनाला अमर्याद शक्यता असत. तर तुलनेने एकोणिसाव्या शतकातील भारतीयाचे जीवन फारच मर्यादित होते. तो राजकीय दृष्ट्या गुलाम होता, आर्थिक दृष्ट्या शोषित होता आणि सामाजिक दृष्ट्या संकुचित परिघात बंदिस्त होता.

युरोपीय कादंबरीच्या पिकॅरस्क परंपरेने एक प्रमुख उद्दिष्ट साध्य केलेले होते. त्यातील नायक हा एक साचेबंद समाजाच्या पोलादी चौकटीतून मुक्त होऊन, स्वत:चे दैव (भवितव्य) काही प्रमाणात तरी स्वत: घडवणारा एक मुक्त मानव होता. *रॉबिन्सन क्रूसो (१७१९), मॉल फ्लँडर्स (१७२२)* आणि *पामेला (१७४०)* ही इंग्रजी कादंबरीच्या सुरुवातीच्या काळातील तीन उदाहरणे आहेत. आणि या प्रत्येक कादंबरीतील मध्यवर्ती व्यक्ती, स्वत:च्या दैवाला आव्हान देणारी, कृतिशून्य नव्हे तर, कृतिशील व्यक्ती ठरे. भारतीय कादंबरीकार एका अशा परंपराबद्ध समाजात लिहीत होता की जिथे स्वत:चा व्यवसाय काय किंवा विवाह काय, कोणतीच गोष्ट व्यक्तीची खाजगी बाब गणली जात नसे. त्याचे आयुष्य त्याच्या कुटुंबाने, समाजाने वा जातीने नियत होई. एकोणिसाव्या शतकातील अतिशय बंदिस्त उतरंडीची रचना असलेल्या कौटुंबिक किंवा सामाजिक व्यवस्थेत व्यक्तिवाद हा साहित्यात सहजतेने उतरवता येईल असा गुण नव्हता. सुरुवातीच्या कादंबरीकारासमोर दोन प्रकारच्या मूल्यव्यवस्थांचा समन्वय साधण्याचे काम होते - एक मूल्यव्यवस्था त्याला एक परके वाङ्मय वाचून मिळाली होती तर दुसरी त्याच्या भोवतालच्या आयुष्यात होती. इथे एकोणिसाव्या शतकातील दोन कादंबरीकारांचे स्वत:समोरील गुंत्याचे समर्थन करणारे दोन उतारे देणे वावगे होणार नाही. पहिला उतारा नारो सदाशिव रिसबूड यांनी आपल्या *मंजुघोषा (१८६८)* कादंबरीला लिहिलेल्या प्रस्तावनेतून घेतला आहे. रिसबूडांनी वास्तववादी घाट सर्वस्वी सोडून का दिला याबद्दलचे हे यांचे स्पष्टीकरण आहे :

> 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. [५]

दुसरा परिच्छेद ओ. चंदू मेनन यांच्या *इंदुलेखा (१८८८)* या कादंबरीच्या अर्पणपत्रिकेतून घेतला आहे. इथे मात्र लेखकाने मूलभूत अडचणीलाच थेट हात घातला आहे. अडचण अशी की एकीकडे व्यक्तिवाद हा मूल्य म्हणून स्वीकारणे आवश्यक असलेल्या रूपबंधात लिहायचे आहे तर दुसरीकडे ज्या समाजाविषयी लिहायचे त्या समाजाने मात्र हे मूल्य नाकारले आहे :

> सुरुवातीलाच म्हटल्याप्रमाणे माझा हेतू इंग्रजी धर्तीवरची कादंबरी लिहिण्याचा आहे. कोणत्याही सर्वसाधारण मल्याळी स्त्रीला या कथानकातील नायिकेची

> भूमिका वठवता यायची नाही हे उघड आहे. म्हणून माझी इंदुलेखा ही काही कुणी सर्वसामान्य मल्याळी स्त्री नव्हे. [६]

लेखक थोडा पुढे जाऊन असेही नमूद करतो की जर कधीकाळी इंदुलेखा ही मानवी रूपात अवतरलीच तर ती मलबारमधल्या सुशिक्षित नायर स्त्रियांमध्येच असेल, याचे कारण इतर सर्व भारतीय स्त्रियांपेक्षा, (मालमत्तेसंबंधीचे कायदे मातृप्रधान असल्याने), मलबार स्त्रियांना बरेच अधिक स्वातंत्र्य आहे. कादंबरीमध्ये लेखकाला माहीत असलेल्या समाजाचे चित्रण करण्याऐवजी कादंबरी भविष्यकालाचेच टोक गाठते.

> इथून पुढे वीस वर्षांनी मलबारमध्ये अशा शेकडो इंदुलेखा सापडतील की ज्यांनी आपल्या पतीची निवड शुद्ध सात्त्विक प्रेमाने स्वतः करतील. माझ्या माधवन्‌च्या प्रणय व प्रियाराधनाच्या कथेचा उद्देश मलबारच्या तरुण मुलींना हे दाखविण्याचा आहे की त्यांचे साथीदार निवडण्याचे स्वातंत्र्य त्यांना जर मिळाले तर त्या किती सुखी होऊ शकतात. [७]

अर्पणपत्रिकेत आणि प्रस्तावनेत लेखकाने जे म्हटले होते त्यापेक्षा खरे तर कितीतरी अधिक कार्य इंदुलेखेने साध्य केले. एका दुय्यम दर्जाच्या व्हिक्टोरियन कादंबरीचे डिझ्रेलीच्या *हेनरिएटा टेंपल*चे रूपांतर म्हणून सुरू झालेली ही कांदबरी मल्याळीतील पहिली अस्सल कादंबरी ठरली. एखादा खरा निर्मितिक्षम लेखक स्वतःच्या मर्यादांची जाण असूनही आणि मनात अनेक गोष्टींबद्दल गंड असूनही, स्वतःच्या काळाची व्यवस्थित जाण आणि स्वतःच्या वास्तवावर व्यवस्थित पकड असेल तर त्याच्या समोरील मर्यादित प्रतिमान (model) ओलांडून कसे पलीकडे जाऊ शकतो याचे ही कादंबरी हे एक चांगले उदाहरण आहे.

परंतु युरोपीय कादंबऱ्यांत अंगभूत असणारे स्त्रीपुरुष संबंधाचे चित्रण, कठीण काम होऊन बसले. कारण भारतीय लेखक ज्या समाजात राहात होता त्यात विवाहाच्या रूढी अतिशय जाचक होत्या. जिथे आईबाप मुलींना यौवनावस्था प्राप्त होण्याच्या आत त्यांचे विवाह उरकून टाकीत, आणि जिथे विवाह ही व्यक्तिगत निवडीची गोष्ट नसून एक सामाजिक संस्था समजली जाई तिथे आंग्लशिक्षित भारतीय मंडळी वाचत असलेल्या युरोपीय कादंबऱ्यांसारखे रोमँटिक विवाहपूर्व प्रेमाचे चित्रण करणे ह्याला फारच कमी वाव होता. मग असे प्रेम देशी वातावरण दाखवायचे तर ते फक्त अद्भुतकथा (रोमान्सेस) मध्ये दाखवणे शक्य होई, कारण मग तिथे वास्तववादाचा काच जाणवत नसे. याला दुसरा एक पर्याय होता. तो म्हणजे निषिद्ध प्रेमाचे चित्रण करणे. पण ह्यामुळे एक दुसराच, दुय्यम प्रश्न तयार होई. तो म्हणजे व्यक्तीच्या आकांक्षा आणि सामाजिक रचनेचे स्थैर्य यांतील पेच. बंकिमचंद्र चतर्जींच्या कादंबऱ्यांत (१८३८ - ९४) बंडखोर प्रेम आणि प्रस्थापित सामाजिक नियम यांचा संघर्ष कधीकधी मध्यवर्ती प्रश्न म्हणूनच उभा राहतो. (उदा. *कृष्णकांतेर विल*, *विषवृक्ष*). परंतु बंकिमचंद्रांना देखील कादंबरीच्या

कलात्मक एकात्मतेची किंमत मोजूनच सामाजिक नीतिनियमांचे दडपण मोठे आहे हे मान्य करावे लागले. इंग्रजी शिक्षणाच्या दुसऱ्या एका परिणामाशी हे सुसंगतच होते. हा परिणाम म्हणजे हिंदू समाज सुधारण्याची किंवा किमान त्यातील अतिरेकी गोष्टी काढून टाकण्याची इच्छा. तसे पाहिले तर, प्राचीन व मध्ययुगीन भारतातही स्त्रीपुरुषांमधील मुक्त प्रणयाचे चित्रण करण्यात आले होतेच. याचे भरघोस पुरावे काव्यात आणि विशेषत: शिल्पांमध्ये कोरले गेलेच आहेत.

मूर्त व्यक्तिचित्रण करण्यासाठी आणखी एक आवश्यक पूर्वअट म्हणजे वर्तमानाची निश्चित जाणीव. कारण कादंबरीतील पात्रे एका विशिष्ट काळात जगतात. प्राक्कथा, अद्भुतकथा किंवा महाकाव्यात असे घडताना आढळत नाही. अगदी एकोणिसाव्या शतकातील पाश्चिमात्य देशातदेखील, 'इतिहास म्हणजे एक उलटी न फिरवता येणारी प्रक्रिया,' अशी जाणीव तुलनेने आधुनिक होती. अभिजात जगतातील भूतकाळाची जाणीव, 'स्वत:तच पूर्णत्व असलेल्या घटनांची मालिका,' अशी होती. प्रबोधनकालोत्तर युरोपपासून मात्र, इतिहासातील घटनांमध्ये एक जैव असे नाते असते, एक अवस्था दुसऱ्या अवस्थेत घडत जाते, अशी दृष्टी तयार होऊ लागली. काळाची ही गतिमान जाणीव निर्माण होत असतानाच युरोपीय कादंबरीचा विकास घडत होता. अठराव्या आणि एकोणिसाव्या शतकातील युरोपीयी कादंबऱ्यांची संरचना अप्रत्यक्षपणे, एका कालिक अक्षावर सरळपणे, एकरेषीय पद्धतीने व क्रमाने घडणाऱ्या घटनांच्या कल्पनेवर आधारलेली असे.

इथे, कथनसंरचनेतील काळ, किंवा अधिक नेमकेपणाने म्हणायचे तर, कथनसंरचनेतील काळाचे कार्य, या प्रश्नाकडे आपण येऊन ठेपतो. प्राक्कथेतील काळ हा मुळातच ऐतिहासिक काळापेक्षा निराळा आहे. ऐतिहासिक काळ कादंबरीत कार्यप्रवण असतो तर पारंपरिक काव्यातील कथनसरंचनेत अखिल काळ हा एका वैश्विक कालचक्राचा भाग म्हणून येतो. परंतु भारतीय कादंबरीच्या अभ्यासात ह्या फरकावर फारसा जोर देता येत नाही. एकोणिसाव्या शतकातील भारतीय लेखक पाश्चात्त्य संकल्पनांनी प्रभावित झाले होते हे खरे. त्यांनी जाणीवपूर्वक, आदर्श म्हणून स्कॉट व थॅकरेच्या कादंबऱ्या स्वीकारल्या होत्या, *बृहत्कथा*, *कादंबरी*, *दासकुमारचरित* किंवा *कथासरित्सागर* हे त्यांचे आदर्श नव्हते हेही खरे, पण तरीदेखील, ह्या साहित्यकृती, मौखिक कथांची पौराणिक परंपरा आणि जवळपास सर्व लेखकांच्या कल्पनाशक्तीला पोसणारे रामायण व महाभारतातील प्रसंग ह्या सर्वांचा त्यांच्यावर अजाणता पडलेला प्रभाव, संपूर्णपणे दुर्लक्षून चालणार नाही. घटनांच्या क्रमांवर फारसा भर न देणाऱ्या, किंवा प्रत्येक घटनेचे स्वरूप वेगळे आहे असे न मानणाऱ्या कालविषयक संकल्पनेचा कोणता ना कोणता परिणाम कादंबरीकाराच्या वास्तवाच्या आकलनावर घडणे अपरिहार्यच आहे. असे म्हणणे शक्य आहे की डीफो ते बाल्झाकपर्यंतच्या

कादंबरीकारांचे वास्तववाद हे खास तंत्र होते आणि त्यातून इतिहासाच्या एका विशिष्ट टप्प्यावर अस्तित्वात असलेला जगाकडे पाहण्याचा दृष्टिकोण प्रतिबिंबित होत होता. प्रत्यक्षाशी असलेल्या निष्ठेचा अर्थ, निकटच्या, सभोवतालच्या, इथे आणि आता असलेल्या गोष्टींवर, दृश्य जगाच्या तपशिलावर आणि विशिष्ट मानवी क्रिया व त्यांच्या पडताळून पहाण्याजोग्या परिणामांवर, लक्ष केंद्रित करणे असा होतो. भारतीय साहित्यात अशा प्रकारच्या वास्तववादाची परंपरा नव्हती; याचे कारण ते वास्तवाबद्दलच्या वेगळ्या दृष्टिकोणावर आधारलेले होते. अगदी जेव्हा एकोणिसाव्या शतकातील भारतीय लेखकाने पाश्चात्त्य लेखकाचे अनुकरण जाणीवपूर्वक करायला सुरुवात केली होती तेव्हाही भौतिक वास्तवाच्या चंचल पृष्ठस्तरामध्ये त्याला रस निर्माण झाला तो कूर्मगतीनेच. या कादंबऱ्यांमधील सूर्यास्ताचे एखाद्या देखाव्याचे आणि अगदी नायिकेच्या नखशिखांत सौंदर्याचे वर्णनदेखील, संस्कृत काव्यपरंपरेतील संकेतानुसारच, अलंकारिक शैलीने, ठरीवपणे केलेले दिसते. परंतु प्रत्यक्ष माणसांचे, वस्तुंचे, इमारतींचे, अंतर्भागाचे वास्तववादी चित्रण मात्र अभावानेच येणारे, अगदी दुर्मिळ, असे आहे. व्ही. एस. नाइपॉलने[९] तर असा सिद्धांतच मांडला आहे की भारतीयांवर बाह्य तपशिलांचा यत्किंचितही परिणाम होत नाही. भारतीय लिखाणात बाह्य वास्तव हे 'स्व' चे सातत्य दाखविण्यासाठीच कसे वापरले जाते त्याची अनेक उदाहरणे त्यांनी दिलेली आहेत. अर्थात इतकी टोकाची भूमिका न घेताही असे म्हणता येते की भारतीय साहित्यिक परंपरेत वास्तवाच्या दृश्यमान पृष्ठस्तराचे मूल्य, डीफो, जॉर्ज, एलियट, बाल्झाक किंवा टॉलस्टॉय यांच्यामध्ये जसे असते, तसे नाही. *रासेलस* व *विकार ऑफ वेकफिल्ड* ह्या दोन कादंबऱ्या भारतातील आंग्ल शिक्षितांच्या पहिल्या पिढ्यांमध्ये सर्वांत अधिक लोकप्रिय होत्या याचे आश्चर्य वाटायचे कारण नाही. कारण दोन्हीही कादंबऱ्यांत नैतिक गुणांवरती अधिक भर दिलेला आहे. डीफो आणि फिल्डिंगच्या कादंबऱ्यांप्रमाणे वास्तववादी वातावरणातील व नैतिक साहसे त्यात कथन केलेली नाहीत.

अशा तऱ्हेने साहित्यप्रकारांचे नियामक साहित्यबाह्य असू शकतात. एडवर्ड सैदने एका निराळ्या संदर्भात मांडल्याप्रमाणे धर्माचा देखील साहित्यप्रकारावर प्रभाव पडू शकतो. विसाव्या शतकापर्यंत अरबी भाषेत कादंबऱ्या का लिहिल्या गेल्या नाहीत याविषयी चिंतन करताना तो सुचवतो.

> अशा तऱ्हेचे आधुनिक प्रकार विकसित होऊ शकतील अशी परंपराच नव्हती. मुळात कधीतरी, एकाक्षणी अरबी लेखकांना, युरोपीय कादंबऱ्यांची जाणीव झाली आणि त्यांनी तसे लिहायला सुरुवात केली. पण हे इतके सोपे नाही हे उघडच आहे. तरी देखील एक पर्यायी जग निर्माण करण्याची इच्छा, किंवा लेखनाच्या कृतीतून खरे जग बदलण्याची वा तीव्रतर करण्याची इच्छा, (जी पाश्चात्त्य कादंबरीच्या परंपरेतील एक अंतःस्थ हेतू होती) ही इस्लामच्या

दृष्टिकोणाच्या पूर्ण विरोधात आहे. प्रेषिताचा दृष्टिकोण सम्यक् होताच ! अरबी भाषेत heresay ह्या शब्दाचा अर्थ ‘ सुरुवात करणे ’ किंवा ‘ सुधारणे ’ यांच्या समानार्थी आहे.[१०]

अर्थात भारतातील परिस्थिती, वरील अवतरणातील परिस्थितीपेक्षा अगदी निराळी होती. पण आतापर्यंत इथे जो सिद्धांत मांडला आहे, की एखाद्या साहित्यप्रकाराचा उदय होण्यास किंवा त्याचा विकास रोखण्यास, सर्वस्वी अनपेक्षित असे साहित्यबाह्य घटक महत्त्वाची कामगिरी बजावतात, त्याला मात्र सैदच्या विधानातून पुष्टी मिळते. आधुनिक जगातील संस्कृतींमधील वाढत्या देवाणघेवाणीमुळे असे घटक निराळे काढणे हे आता अधिकाधिक अवघड होऊ लागले आहे.[११] साहित्यातले काय भारतीय आहे व काय पाश्चात्त्य आहे याबद्दल वर्गीकरणात्मक फरक करणे अतिशय धोक्याचेही आहे. दिलेल्या परिस्थितीमध्ये नेमके कोणते फरक आहेत हे तपासायचे, एवढेच आपण फारतर करू शकतो. म्हणजेच मग प्रत्यक्ष वाङ्मयकृतींच्या पृथक्करणात वेगवेगळे वाङ्मयीन परिणाम कमी विचित्र व कमी अगम्य वाटू लागतील.

(३)

विसाव्या शतकातील अस्सल आधुनिक लेखक वेगवेगळ्या साहित्यप्रकारांमधील फरकांकडे हेतुपुरस्सर दुर्लक्ष करतात. याची नोंद घेत त्झ्वेतान तोदोरोव म्हणतो :

साहित्यप्रकार ही संस्था म्हणून अस्तित्वात असल्यामुळे ते वाचकांच्या अपेक्षांसंदर्भात क्षितिजे म्हणून किंवा लेखनाचे आदर्श म्हणून कार्य करतात.[१२]

युरोपातील एकोणिसाव्या शतकातील विविध विचारांमध्ये असलेल्या, साहित्यप्रकारांविषयीच्या आदराने तत्कालीन भारतीयांवर प्रभाव निश्चित टाकला असला पाहिजे. परंतु सुरुवातीच्या कादंबऱ्या लिहिणाऱ्या लेखकांना आपण भारतीय साहित्यात एक नवीन साहित्यप्रकार निर्माण करीत आहोत याची जाणीव होती का ? आपण एक नवा साहित्यप्रकार वाचत आहोत याची जाणीव त्यांच्या वाचकांना होती का ? त्यानुसार ते आपल्या अपेक्षा बदलून घेत काय ? *यमुनापर्यटन* (मराठी १८५७) किंवा *अलालेर घरेर दुलाल* (बंगाली १८५८) यांच्यासाठी ‘ कादंबरी ’ किंवा कोणताही तत्सम भारतीय शब्द वापरला गेलेला नव्हता. आज मात्र आपण पाठीमागे वळून पाहताना या कृतींमध्ये एका नव्या साहित्यप्रकाराची सुरुवात झाली होती हे ओळखू शकतो. आज बहुतेक उत्तर भारतीय भाषांत कादंबरीसाठी वापरला जाणारा उपन्यास हा शब्द प्रथम भूदेव मुखोपाध्याय यांनी *ऐतिहासिक उपन्यास* (बंगाली १८६२) या दोन, भूतकाळाच्या पार्श्वभूमीवर लिहिलेल्या कथांच्या पुस्तकाचे नामकरण करताना वापरला. याचे भाषांतर ऐतिहासिक कल्पनाप्रधान साहित्य असे करता येईल. अर्थात या कथांमधील इतिहास हा काही फारसा विश्वासार्ह, खरा इतिहास नव्हता. उपन्यास

शब्दाचा इतिहास तपासून पाहायचा तर पूर्वी कधी दीर्घ गद्य कथनासाठी हा शब्द वापरला गेलेला आढळत नाही. संस्कृतातून आलेल्या हा शब्दाचा तिथला अर्थ व्यवस्थित व योग्य मांडणी केलेले कोणतेही विधान असा आहे. (आजही तेलगूत या शब्दाचा अर्थ ' कादंबरी ' असा नसून ' संभाषण ' किंवा ' बोलणे ' असा आहे.) म्हणजेच जेव्हा भूदेव मुखोपाध्यायांनी हा शब्द वापरला तेव्हा ते कथेच्या एका नव्या वर्गासाठी एक नवी संज्ञा घडवीत असले पाहिजेत. त्यांनी सहज रुळवलेल्या ह्या शब्दाचे तत्कालीन महत्त्व त्यांना जाणवले होते का असा प्रश्न उभा राहतो. ह्या नावाखाली त्यांनी सादर केलेल्या कथा काही युरोपीय कथांच्या धर्तीवर, जाणीवपूर्वक बेतलेल्या होत्या असे दिसत नाही, किंवा ह्या शब्दाच्या भावी उपयुक्ततेची जाणीव त्यांना होती असेही दिसत नाही. १८६५ च्या सुमारास बंकिमचंद्रांनी आपल्या कादंबऱ्या लिहायला सुरुवात करेपर्यंत बंगालीत ' उपन्यास ' हा शब्द चांगलाच प्रस्थापित झाला होता. आणि १८७१ साली हिंदीत प्रकशित झालेल्या मनोहर उपन्यास या कादंबरीच्या शीर्षकावरून हा शब्द त्यावेळी हिंदीत स्वीकारला जात होता असे दिसते.

दुसऱ्या बाजूला, मराठीत, ' नॉव्हेल ' साठी ' कादंबरी ' व ' नॉव्हेलिस्ट ' साठी कादंबरीकार ह्या संज्ञा वापरल्या जाऊ लागल्या. हा वापर म्हणजे बाणभट्टाच्या *कादंबरी* ला दिलेली मानवंदनाच आहे, कारण ती या साहित्यप्रकारातील पहिली वाङ्मयीन कृती आहे अशी स्पष्ट मान्यता दिलेली इथे दिसते. विशेषनामाचे रूपांतर सामान्यनामात केले जाण्याचे हे उदाहरण आहे. (जसे आजचे xerox किंवा frigidaire हे शब्द !) ह्या अर्थाने ' कादंबरी ' या शब्दाचा वापर उपन्यासपेक्षा कितीतरी अगोदर झाला होता. १८२९ साली माऊंट स्ट्युअर्ट एलफिन्स्टनच्या प्रेरणेने तयार करण्यात आलेल्या शब्दकोशात ' कादंबरी ' चा अर्थ ' गद्यातील कल्पनाप्रधान अर्थ ' असा दिला आहे.[१४] मराठीतून हा शब्द कन्नडने उचलला.

उर्दूने मात्र ह्या प्रश्नाचे उत्तर वेगळ्या पद्धतीने शोधले. रतननाथ शार्षर यांनी जेव्हा आपले *फसाना - इ - आझाद* प्रकाशित केले तेव्हा त्यांनी असा दावा केला की आपले पुस्तक उर्दू कथात्मक वाङ्मयात संपूर्णपणे नवीन आहे. त्यांनी त्याला ' नावल ' (naval) असे म्हटले. इंग्रजीतील ह्या साहित्यप्रकारासाठी असलेल्या noval या शब्दात ' नावीन्य ' हे या साहित्यप्रकाराचे वैशिष्ट्यही अनुस्यूत आहे. म्हणून उर्दूतील, ' नॉव्हेल ' साठी वापरल्या गेलेल्या ' नावल ' ह्या शब्दातले, ' नॉव्हेल ' शी, ध्वनी आणि अर्थ ह्या दोन्ही दृष्टींनी असलेले साधर्म्य, लक्षात घेता हे नामाभिधान सार्थच म्हटले पाहिजे. गुजरातीने या शब्दाची व्याप्ती थोडी अधिक वाढवून ' नवलकथा ' असा शब्दच तयार केला. त्यात, संस्कृत मधील ' कथा ' ह्या शब्दाने ध्वनित होणारा पारंपरिक अर्थ, आणि नावीन्याचे तत्त्व ह्यांची सांगड घालण्यात आली होती. तामिळ व मल्याळमने इंग्रजी शब्दच उचलला. तेलगूनेही तसेच केले पण तेलगूतील सुरुवातीच्या

कादंबऱ्यांना - उदाहरणार्थ, नरहरी गोपालकृष्ण शेट्टींची *श्री रंगरावचरितम* (१८७२) आणि कुंडुकरी वीरसलिंगम यांची *राजशेखरचरितम* (१८७८) ‘ वचनप्रबंध ’ म्हटले जाई. हे बहुधा prose ficition चे सैल भाषांतर असावे.

पण परिभाषेतील हे फरक तसे फारसे महत्त्वाचे नाहीत. कारण भारतीय भाषांमध्ये नॉव्हेलसाठी कोणताही शब्द वापरत गेला असला तरी सुरुवातीच्या भारतीय कादंबरीकारांच्या कादंबऱ्यांमधील रूपबंधात्मक आणि आशयात्मक आकांक्षा मात्र, ते ज्या इंग्रजी कादंबऱ्या वाचत त्यासारख्याच होत्या. १८६० च्या सुमारास वयात आलेली आंग्लशिक्षितांची पिढी त्या काळच्या ब्रिटिश व्हिक्टोरियन कादंबऱ्यांवर पोसलेली होती, आणि त्यांच्यामुळे प्रभावितही झाली होती असे दिसते. ल्युकाचने जरी, ‘ अशा प्रभावाचे प्रमुख नियामक म्हणजे तो स्वीकारणाऱ्या देशाच्या साहित्यिक गरजा असतात, ’ असे म्हटले असले तरी नेमक्या कोणत्या इंग्रजी कादंबऱ्या भारतात प्रत्यक्ष उपलब्ध होत्या ही गोष्टही या प्रभावामागील एक महत्वाचा घटक म्हणून मानली पाहिजे. भारतीय भाषांत सर्वांत अधिक भाषांतर झालेले लेखक म्हणजे विल्की कॉलिन्स, डिझरेली, रेनॉल्डस् हे व्हिक्टोरियन्स आणि बनियन, जॉन्सन व गोल्डस्मिथ हे त्या आधीचे जुने लेखक. यांपैकी काही लेखकांची भारतातील लोकप्रियता तर विसाव्या शतकात देखील ओसरलेली नाही. मुल्कराज आनंद यांनी त्यांचे ब्लूम्सबरी अनुभव सांगताना व्हर्जिनिया वुल्फने त्यांना सांगितलेली एक आठवण नोंदली आहे. तिला नेहमीच वाटायचे की गाल्सवर्दी, बेनेट व वेल्स हेच लेखक फक्त लोकप्रिय आहेत. पण तिच्या पतीचे मत मात्र वेगळे होते. (हे श्रीलंकेत सरकारी अधिकारी होते.) त्यांच्या मते खरे लोकप्रिय लेखक म्हणजे डब्लू. एम्. रेनॉल्डस आणि मारी कॉरेली हेच. ‘ ह्या गव्हाणीतल्या कडब्याचा ब्रिटिश साम्राज्यातल्या छावण्यामधली शिपाईप्यादी चघळून रवंथ करीत बसायची. ’ [१६]

भारतातील सुरुवातीच्या कादंबरीकारांच्या स्फूर्तिदायी प्रेरणा अतिशय वैविध्यपूर्ण होत्या. एकोणिसाव्या शतकातली *रानी केतकी की कहानी (१८०१)* ही हिंदी भाषेतील सर्वांत पहिली प्रदीर्घ गद्य कथा. तिचे लेखक इन्शा अल्ला खान यांनी तिचे लेखन एक भाषिक प्रयोग म्हणून केले होते. फारशीची छाप असलेल्या उर्दूपेक्षा वेगळी असणाऱ्या आणि तद्देशीय बोली नसलेल्या हिंदीतही कथा लिहिता येते हे यांना सिद्ध करायचे होते. हा कथनप्रकार (form) प्रसंगोत्पात होता आणि त्यातील भाषा हे एक आव्हान होते. इथे कोणताही युरोपीय प्रभाव नाही. आणि या पुस्तकाच्या धर्तीवर अनेक प्रयोग होऊन त्यातून एखादी परंपरा सुरू झाली असेही घडले नाही.

१८६८ मध्ये नंदशंकर तुळजाशंकर मेहता यांनी त्यांच्या *करणघेलो* या ऐतिहासिक अद्भुत कथेला प्रस्तावना लिहिली :

> आमच्या संस्थानचे (सूरतचे) भूतपूर्व शिक्षणतपासनीस मि. रसेल यांनी, इंग्रजी कादंबऱ्या व अद्भुतकथांच्या धर्तीवर लिहिलेली गुजराती पुस्तके पाठवण्याची इच्छा माझ्याजवळ व्यक्त केली होती. मी ही कादंबरी त्या योजनेनुसार लिहिली आहे. [१७]

अर्थात एखाद्या ब्रिटिश अधिकाऱ्याच्या इच्छेच्या पावलावर पाऊल टाकणारे ते काही एकमेव लेखक नव्हते. लॉर्ड मेयोने, 'जी कल्पनारम्य गद्य कृती समाजाच्या चालीरीती व परंपरांचे चित्रण करील' [१८] तिला बक्षीस देण्याची घोषणा केली होती. पहिली तेलगू कादंबरी लिहिली गेली ती या घोषणेला प्रतिसाद म्हणून. या सुरुवातीच्या पुस्तकांपैकी बऱ्याच कादंबऱ्यांची निर्मिती आणि अस्तित्व सरकारी कृपाप्रसादामुळेच शक्य झाले होते. ब्रिटिश अधिकारी भारतीय लेखकांना, त्यांची पुस्तके पाठ्यपुस्तके म्हणून लावून, मदत करीत, कारण मग त्यांच्या विक्रीची खात्री असे किंवा रोख रकमेची बक्षिसे दिली जात. किंवा पुस्तकाच्या प्रती एकगठ्ठा विकत घेण्याची व्यवस्था करण्यात येई. *देवरानी जेठानी की कहानी*चे (हिंदी, १८७०) लेखक पंडित गौरी दत्त यांनी, त्यावेळचे डायरेक्टर ऑफ पब्लिक इन्स्ट्रक्शन मि. एम्. केम्पसन व लेफ्टनंट गव्हर्नर या दोघांचे ऋण कृतज्ञतापूर्वक मान्य केले आहे कारण केम्पसन साहेबांनी पुस्तकांच्या २०० प्रती विकत घेतल्या होत्या तर गव्हर्नरसाहेबांनी शंभर रुपयांचे बक्षीस दिले होते. ब्रिटिश अधिकारी पुस्तकांची भाषांतरे करूनही मदत करीत. ह्याच मि. केम्पसनने नाझीर अहमद यांच्या उर्दू नीतिकथेचे, *ताबूत - उन - नुसूह*चे, *The Repentance of Nusooh* या नावाने इंग्रजीत भाषांतर १८८४ त केले होते. जी. ई. वॉर्ड ह्या सेवानिवृत्त सरकारी अधिकाऱ्याने नाझीर अहमद यांच्या आधीच्या *मीरत - उल - अरूस* (१८८९) या कादंबरीचे *The Bride's Mirror* या नावाने भाषांतर केले होते. जॉन एफ. डब्लू. दुमार्ज या मद्रास इलाख्यातील सरकारी आधिकाऱ्याने *इंदुलेखा* (मल्याळम, १८९८) चे भाषांतर केले होते.

काही वेळा मात्र कादंबरीची प्रेरणा केवळ उद्बोधन व रंजन करण्याची असे. नाझीर अहमद यांनी आपल्या *मीरत - उल - अरूस* या पहिल्या उर्दू पुस्तकाच्या प्रस्तावनेत म्हटले आहे की त्यांच्या मुलींना काहीतरी मनोरंजक वाचायला मिळावे म्हणून त्यांनी ही कादंबरी लिहिली कारण त्यांना धार्मिक पुस्तकांशिवाय इतर काही वाचायला उपलब्धच नव्हते.

> पूर्णतः धार्मिक अभ्यासाचे विषय हे मुलांच्या क्षमतेपलीकडचे असतात. हेच साहित्य माझ्या मुलींना वाचण्यासाठी उपलब्ध होते. त्यामुळे त्यांच्या उत्साहावर विरजण पडे, त्यांच्या नैसर्गिक प्रवृत्ती दबल्या जात आणि बुद्धिमत्ता बोथट होई. त्यावेळेला मग मी प्रस्तुत कहाणी रचली. [१९]

सॅम्युएल वेदनायकम पिलाई यांनी *प्रताप मुदलियार चरितम* (१८७९) या पहिल्या तामिळ कादंबरीच्या प्रस्तावनेत आपला उद्बोधनाचा हेतू स्पष्टपणे मांडला होता. 'हे कल्पनारम्य पुस्तक लिहिण्यात माझा हेतू तामिळमधील अशा गद्य पुस्तकांची उणीव भरून काढण्याचा आहे आणि त्याचबरोबर नैतिकतेच्या नियमांची प्रत्यक्ष उदाहरणे देण्याचाही आहे.'[२०] बंकिमबाबूंनी त्यांच्या सुरुवातीच्या कोणत्याच कादंबऱ्यांच्या प्रस्तावनेत त्यांच्या हेतूंची चर्चा केली नाही. त्यांची कथनशैली आणि त्यांच्या कादंबऱ्यांत लेखक म्हणून त्यांनी केलेले विक्षेप, यांमधून त्यांनी स्कॉट व थॅकरे वाचले होते ह्याचा पुरावा मिळतो. परंतु निसर्ग आणि स्त्रीसौंदर्य यांचे वर्णन करणाऱ्या लालित्यपूर्ण परिच्छेदांमधून संस्कृत साहित्याचे संकेतही स्पष्ट दिसतात. एकोणिसाव्या शतकातील जवळपास प्रत्येक प्रमुख कादंबरीत ढोबळपणे दिसणाऱ्या युरोपियन प्रभावाखाली एका वेगळ्या कथनसंरचनेचा आणि मूल्यव्यवस्थेचा पाया असलेला सापडतो. चंदू मेनन यांनी *इंदुलेखा*च्या प्रस्तावनेत, आपला उद्देश मल्याळममध्ये इंग्रजी शैलीत वास्तववादी कादंबरी लिहिण्याचा आहे असे जाहीर केले होते. पण कादंबरी संपवेपर्यंत आपला उद्देश ते पार विसरून गेले. पुराणांचे मौखिक पठण ज्या भावना व्यक्त करून संपते त्याच भावनांचे प्रतिध्वनी कादंबरीच्या उपसंहाराच्या ओळीमधून ऐकू येतात. 'गोष्टीतील सर्व व्यक्तींनी मानवी सुखाचे शिखर गाठले. आता परमेश्वर आपल्याला आणि ही कथा वाचणाऱ्या सर्वांना सुखी ठेवो' जरी लेखकाने युरोपीय रूपबंधाचा जाणीवपूर्वक स्वीकार केला असला आणि प्राक्कथात्मक काल्पनिकतेला त्याने मुद्दामून झुगारले असले तरी, वरील परिच्छेदातील शेवटच्या ओळीतून कादंबरीपूर्व निवेदन - परंपरांचे अस्तित्व तीव्रतेने जाणवते.

एकोणिसाव्या शतकातील भारतीय कादंबरीच्या शोभादर्शकातील प्रतिमासारख्या दिसणाऱ्या या विश्वात एखादा आकृतिबंध पाहाणे सोपे काम नाही. एकतर कादंबरीचा विकास सर्व भाषांमध्ये एकाच गतीने झाला नाही. आणि इंग्रजीचा प्रभावही सर्वदूर सारखा होता असेही म्हणता येत नाही. खरे म्हणजे कलकत्ता, मुंबई आणि मद्रास इथल्या व्यापारी केंद्रांना पाश्चात्त्य आचार व विचारांचे दर्शन भारतातील इतर विभागांच्या कितीतरी आधी आणि कितीतरी अधिक घडले होते. १८५८ साली भारतात जी तीन विद्यापीठे स्थापन झाली ती या तिन्ही शहरांत एकाच वेळी झाली होती. ह्या गोष्टी लक्षात घेतल्या तर किमान बंगाली, मराठी व तामिळमध्ये तरी आधुनिक साहित्याचा विकास समांतर दिशेने व्हायला हवा होता. पण प्रत्यक्षात मात्र समान घटकांपेक्षा असमान घटकच संख्येने फार जास्त होते, आणि त्यांचे मूळ वेगवेगळ्या धार्मिक, सांस्कृतिक व राजकीय क्षेत्रांमध्ये होते. वेगवेगळ्या भाषांमधील साहित्यिक प्रवाहांमध्ये फरक बरेच आहेत हे तर खरेच. पण तरीही वेगवेगळ्या प्रदेशांमध्ये या प्रवाहांचा विकास काळात थोडा आगेमागे झाला एवढे सोडून दिले तर मग मात्र काही समान आकृतिबंध दिसायला

लागतात. एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात बहुतेक सर्व भारतीय भाषांमध्ये दीर्घ कल्पनाप्रधान कथनात्मक साहित्यकृतींची लाटच उसळली. मग त्यांना उपन्यास, कादंबरी, नवलकथा वा नॉवेल - काहीही म्हटलेले असो. पण ह्या गलबल्यातूनही तीन वर्गीकरणे मांडता येतात. पहिला वर्ग आहे तो हेतुप्रधान कादंबऱ्यांचा. ज्यामध्ये हा नवा साहित्यप्रकार सामाजिक सुधारणा व धर्मोपदेशकांच्या कार्यासाठी वापरला. दुसरा वर्ग अधिक समावेशक आहे. ऐतिहासिकता आणि अद्भुतता ह्या दोन सकृद्दर्शनी परस्परविरोधी असणाऱ्या प्रवृत्ती इथे एकमेकीत बेमालूम मिसळताना दिसतात. त्यांच्यातील समान धागा म्हणजे वर्तमानापासून दूर असलेल्या भूतकाळातील वातावरण निर्माण करणे. तिसऱ्या वर्गातील कादंबऱ्यातील तत्कालीन समाजजीवनाचे वास्तवचित्रण करण्याचा प्रयत्न केला. ‘ कलेने अधिकाधिक वास्तवाभिमुख होण्याच्या प्रयत्नात ’ हे कादंबरीकार युरोपीय लेखकांच्या पक्षात राहिले. हा प्रवाह बहुधा सर्वाधिक महत्त्वाचा होता आणि विसाव्या शतकातील कादंबरीच्या विकासात शेवटी हाच प्रवाह सर्वाधिक प्रबळ ठरला. अर्थात उपरिनिर्दिष्ट इतर दोन प्रवाह फार काळ अदृश्य राहिले असे नाही. ह्या प्रवाहांचीच सविस्तर व वेगवेगळी चर्चा पुढच्या तीन प्रकरणांत केली आहे. आणि प्रत्येक प्रवाहातील काही प्रातिनिधिक साहित्यकृतींचे परीक्षणही करण्यात आले आहे. अर्थातच प्रत्यक्षात ह्या तीन प्रवाहातील सीमारेषा धूसर होऊन ते एकमेकांत मिसळून एकजीवही होताना दिसतात.

(४)

एकोणिसाव्या शतकातील भारतीय कादंबरीकारांना, एका उसन्या घेतलेल्या साहित्यप्रकाराचे रूपांतर इथल्या देशी गरजा भागविण्यासाठी कशा प्रकारे करावे, ह्या प्रयत्नात सोसाव्या लागलेल्या अडचणींची चर्चा करताना आणखी एका महत्त्वाचा मुद्दा मांडायला हवा. हा मुद्दा असा की जवळपास सर्व भारतीय भाषांमध्ये गद्य वाङ्मयाचा उदयच मुळात उशिरा झाला. अठराव्या शतकाच्या जवळपास अखेरीपर्यंत भारतीय साहित्य व पद्यकाव्य हे शब्द जवळ जवळ समानार्थीच होते.

प्रमथ चौधरी (१८६८ - १९४८) हे विनोदी आणि चुरचुरीत शैलीसाठी प्रसिद्ध असणारे बंगाली लेखक एकदा म्हणाले होते, ‘ When the British came, rhyme gave way to reason.’ (‘ ब्रिटिश आल्यानंतर कवित्वाची जागा विवेकाने घेतली.’) बऱ्याच भागात - म्हणजे किमान कलकत्ता, मुंबई आणि मद्रास भोवतालच्या तरी - गद्याचा विकास ख्रिश्चन मिशनऱ्यांच्या पुढाकाराने घडून आला. देशी भाषात साहित्य काढता यावे म्हणून त्यांनी छापखानेही काढले होते. यापूर्वी भारतीय साहित्यात पद्याचे साम्राज्य होते - केवळ कल्पनाप्रधान वाङ्मयातच नव्हे तर भविष्य, वैद्यक, चरित्रात्मक आणि तत्त्वज्ञानविषयक साहित्यातही पद्याचेच अधिराज्य

होते. अगदी अलीकडे पर्यंत बंगालीत होमिओपाथीवरील छोटी पुस्तके (handbooks) आणि गणितातील कोष्टके देखील पद्यात उपलब्ध होती.

सन १८०० हे वर्ष सर्व भारतीय भाषांमधील गद्याच्या विकासाच्या दृष्टीने अतिशय महत्त्वाचे आहे असे सुनितीकुमार चतर्जी मानतात. बंगालीतील सुरुवातीचे गद्य पत्रे आणि दस्तऐवज या स्वरूपात होते. म्हणून जेव्हा अठराशे पन्नासात पहिल्या बंगाली कादंबऱ्या लिहिल्या गेल्या तेव्हा त्या नुकत्याच घडवलेल्या एका ताज्या माध्यमातून लिहिल्या गेल्या होत्या. कथनात्मक साहित्याच्या या नव्या माध्यमातील शक्यता अजून अजमावून वापरल्या जायच्या होत्या. मराठीत तेराव्या, चौदाव्या शतकापासूनची जुनी असलेली महानुभाव पंथाची गद्य परंपरा होती. परंतु एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात ज्या भाषेत मराठी कादंबऱ्या लिहिल्या गेल्या ती भाषा मात्र त्याच शतकात तयार झालेली होती. भारतातील कादंबरीलेखनाच्या या पहिल्या प्रयत्नात एक दुहेरी साहस होते. एक म्हणजे आतापर्यंतच्या भारतीय साहित्यपरंपरेत नसलेला असा एक वाङ्मयप्रकार निर्माण करण्याचे प्रयोग करणे आणि दुसरे म्हणजे आतापर्यंत साहित्यिक अभिव्यक्तीचे माध्यम म्हणून कधीही न वापरल्या गेलेल्या भाषेत लेखन करणे. शिवाय ह्या सगळ्या अडचणींतला गुंता अधिकच वाढवणारी एक वस्तुस्थिती होती. भारतात कादंबरी अशा वासाहतिक परिस्थितीत लिहिली गेली की जिथे इंग्रजीत प्रसिद्ध झालेली कोणतीही गोष्ट सर्वश्रेष्ठ आहे असे गृहीतच धरले जात होते. एकोणिसाव्या शतकातील भारतीय कादंबरीकारासमोर प्रामुख्याने ब्रिटिश व्हिक्टोरियन कादंबरीच आदर्श म्हणून आली हे थोडेसे दुर्दैवी आहे. पाठीमागे वळून पाहताना आता असे जाणवते की एकोणिसाव्या शतकातील भारतीय मनासाठी हे ब्रिटिश आदर्श फारच कमी उपयुक्त होते. एकोणिसाव्या शतकातील आत्मचिंतनमग्न आणि तत्वज्ञानात्मक रशियन कादंबरी किंवा एकोणिसाव्या शतकातील अमेरिकन कादंबरीकाराचे तीव्र नैतिक ध्यास, हे आदर्श, तेव्हाच्या भारतीय लेखकांना कदाचित कादंबरीलेखनाचे पर्यायी ढाचे (model) उपलब्ध करून देऊ शकले असते. आपल्या कितीतरी समकालीन साहित्यिकांनी, इंग्रजी वाङ्मयाचा त्यांच्यावर किती कमी आणि युरोपियन, अमेरिकन (आणि अगदी अलीकडे लॅटिन अमेरिकन) साहित्याचा किती अधिक परिणाम झाला, हे नमूद करून ठेवले आहे. [२३]

भारतातील कादंबरीकारांच्या पहिल्या पिढीला तोलस्तोय, मेलव्हिल, फ्लॉबेर उपलब्ध होण्याचे कोणतेच मार्ग नव्हते. संपूर्ण नतमस्तक होऊन त्यांनी सुमार इंग्रजी कादंबऱ्यांचे अनुकरण केले. ओ. चंदू मेनन या मल्याळी लेखकाचा उल्लेख आधी आलाच आहे. त्यांनी डिझरेलीच्या (आज विस्मृतीच्या पडद्याआड गेलेल्या) कादंबरीचे मल्याळमूमध्ये रूपांतर करायला सुरुवात केली आणि ते शेवटी मल्याळममध्ये पहिली अस्सल कादंबरी लिहून थांबले. हरी नारायण आपटे या मराठीतील पहिल्या

महत्त्वाच्या कादंबरीकाराला जी. डब्ल्यू एम रेनॉल्ड्सची *Seamstress* ही कादंबरी भाषांतरित करावीशी वाटली. बंगाली समीक्षकांनी बंकिमचंद्रांना ' बंगालीचा स्कॉट ' हे नामानिधान सर्वोच्च सन्मान म्हणून बहाल केले होते. खरे तर ऐतिहासिक कादंबरीकार म्हणून नसले तरी एक कादंबरीकार म्हणून बंकिमचंद्र स्कॉटपेक्षा कितीतरी अधिक व्यामिश्र आणि मौलिक आहेत. वास्तववाद हा अनुभूतीचा सर्वोच्च मार्ग म्हणून मानण्यात येऊ लागला (परिशिष्ट २ पहा.) आणि इंग्रजी वृत्तपत्रांनी एका शब्दाने स्तुती केली तरी तो सर्वोच्च सन्मान मानण्यात येऊ लागला. पिअरीचंद्र मिश्रा हे बंगालीतील एका वैशिष्ट्यपूर्ण कादंबरीचे लेखक. त्यांची मनीषा आपली पुस्तके लंडनमध्ये प्रकाशित व्हावीत अशी होती. सुदैवाने त्यांचे मित्र ई. बी. कॉवेल ह्यांनी त्यांचे मन वळविले. पिअरीचंद्राच्या मुलाने, चुनीलाल मित्राने आपल्या वडिलांच्या *अलालेर घरेर दुलाल*च्या धर्तीवर एक उपहासात्मक वर्णन (sketch) लिहिले, आणि त्याला *कोलिकतार नुकोचुरी (कलकत्त्यातील लपंडाव)* असे नाव दिले. पण त्यांना देखील मुखपृष्ठावर पुस्तकाचे नाव *Mysteries of Calcutta* छापावे असे वाटलेच. हे उघडपणे रेनॉल्डस्चे सूचन होते. त्याच्या *Mysteries of London* या बहुखंडीय पुस्तकाची एकोणिसाव्या शतकातील भारतात पारायणे होत. तरीदेखील प्रतिमानाच्या मर्यादा, इंग्रजी व भारतीय स्वभावात मूलभूत आणि कधीच न जुळणारा फरक एवढे असून देखील, इंग्रजी आश्रयाखाली सुरू झालेल्या भारतीय कादंबरीने आपले स्वतःचे वैशिष्ट्यपूर्ण आगळे स्वरूप प्राप्त केले. भारतीय कादंबरीची कोणतीही व्याख्या करण्याचा प्रयत्न न करता, आमचा प्रयत्न हा एक उसन्या घेतलेल्या वाङ्मयीन प्रकार आणि देशी सौंदर्यशास्त्रीय - व सांस्कृतिक अपेक्षा यांचा समन्वय कसा साधला गेला हे तपासून पाहण्याचा राहील. म्हणजे या प्रक्रियेत हा साहित्यप्रकार उत्तरोत्तर किती बदलत गेला हे निश्चितपणे पहाता येईल.

(अनुवाद : माया पंडित)

टीपा

१. अधिक सविस्तर उदाहरणासाठी पहा : *Book Review*, (New Delhi) VII. 4 Jan. Feb. 1983.

२. जॉर्ज स्टायनरने म्हटले आहे : द्वंद्वात्मक भौतिकवादानुसार साहित्य हा, इतर कलांसारखाच कल्पनाप्रणालींचा इमला आहे. आर्थिक, सामाजिक व राजकीय वस्तुस्थितीच्या पायावर बांधलेला तो एक मूल्यात्मक चिद्तत्त्वाचा इमला आहे. कलेची शैली व आशय हा दोहोंमध्ये तिचा भौतिक, ऐतिहासिक पाया प्रतिबिंबित होत असतो. हे जितके डिकन्सच्या कादंबऱ्यांना लागू पडते तितकेच ते *इलियड*लाही लागू पडते. डिकन्सच्या कादंबऱ्यांचे क्रमश; पद्धतीचे लेखन त्यामागचे अर्थकारण प्रखरपणे प्रतिबिंबित करते. त्या एका व्यापक वाचकवर्गासाठी लिहिलेल्या असतात. तसेच *इलियड*सारखे महाकाव्य देखील सामाजिक

परिस्थितीने (सरंजामशाहीची वेगवेगळ्या प्रतिस्पर्धी राज्यात पडणारी शकले) नियत होते. म्हणून मार्क्सवाद्यांच्या मते, कलेचा विकास ऐतिहासिक गरजेच्या नियमांद्वारे नियत होत असतो. *रॉबिन्सन क्रुसो* कादंबरी व्यापारी आदर्शाचा विकास होण्यापूर्वी लिहिली जाईल अशी आपण कल्पनादेखील करू शकत नाही. स्तेंदाल नंतरच्या फ्रेंच कादंबरीच्या ऱ्हासामध्ये आपल्याला फ्रेंच मध्यमवर्गाची प्रतिमा दिसते. पहा *Language and silence* (1958, Harnondsworth, penglwin, 1969) पृ. ३२८.

३. इयान वॉटच्या मते डीफोने संविधानकाला आत्मचरित्रात्मक स्मृतिलेखनापेक्षा गौण मानणे ही कादंबरीतील वैयक्तिक अनुभूतींच्या प्राधान्याची त्याने केलेली एक अतिशय बंडखोर घोषणा आहे. ही बंडखोरी देकार्तच्या cogito ergo sum या तत्त्वज्ञानातील बंडखोरीसारखीच आहे. पहा : त्याचे *The Rise of the Novel* (1957) पुनर्मुद्रण; Harmondsworth, Pengwin 1963) पृ. १५

४. Northrop Frye: *Anatomy of Criticism* (1957) पुनर्मुद्रण (Princeton, 1971): पृ. ३०५

५. अवतरणस्रोत: Ian Raeside 'Early Prose Fiction in Marathi' *The Novel in India* (ed). T. W. clark, London, 1970 पृ. ९०.

६. *इंदुलेखा*: भाषांतरित W. Dumergne (Madras, 1850) pxx, हे भाषांतर १९६५ मध्ये मातृभूमी मुद्रणालय व प्रकाशन संस्था, कालिकत यांनी पुनर्मुद्रित केले.

७. कित्ता पृ. ११

८. ह्या मुद्द्याच्या अधिक चर्चेसाठी Edwin Gerow यांचे पुढील शोधनिबंध पहावेत i) 'The Quintessential Narayan', प्रथम प्रकाशन *Literatare East and West,* x : 1 - 2 (1966) पुनर्मुद्रण : *Considerations* (ed) Meenakshi Mukherjee, (New Delhi, 1977)
२) 'The Persistence of Classical Aesthetic Categeries in Contemporary Indian Literature : Three Bengali Novels,' *The Literature of India : An Introduction,* (ed) Edward Dimocke & others (Chicago 1974)

९. V. S. Naipaul, *India : A Wounded Civilization*: (London : 1976) पहा *A Defect of Vision* हे प्रकरण पृष्ठे ९८ - ११६.

१०. Edward Said, *Beginings : Intention and Method* (New york, 1975) पृ. ८१.

११. एका आंतरराष्ट्रीय परिषदेत एका जपानी समीक्षकाने *The Tales of Genji* पासून ते आधुनिक जपानी कादंबरीपर्यंतचा आलेख घेऊन जपानी कथनप्रकारांच्या मूलतः एकरेषीय रचनेबद्दल एक मुद्दा मांडला होता. त्याच्या मते ही रचना, युरोपियन कादंबऱ्यांत (उदा. तोलस्तोयची (War and Peace) आढळणाऱ्या बहुस्वरात्मक रचनेपेक्षा अतिशय

निराळी आहे. या निरीक्षणाला युकिओ मिशिमा (१९२५ - ७०) या कादंबरीकाराने प्रथम विरोध नोंदवला. त्याने स्वत:च्याच कादंबऱ्यांची उदाहरणे आपल्या विरोधी प्रतिक्रियेच्या पुष्टीसाठी दिली पहा. *Expression, Communication & Experience in Literature and Language,* Proceedings xii Congress FILLM (ed), Ronald Popperall PP 19 - 20

१२. 'The origin of Genres,' *New Literary History,* VII (1976) p 163

१३. ह्याची नोंद शांतिस्वरूप गुप्तांनी त्यांच्या *हिंदी तथा मराठी उपन्यासका तुलनात्मक अध्ययन:* १९०० - १९५० (नवी दिल्ली) १९७६ पृ. ४ यात घेतली आहे.

१४. पहा : कुसुमावती देशपांडे, *मराठी कादंबरी : पहिले शतक,* भाग. १ (१९५३) पृ. २०

१५. *Studies in European Realism* (English Translation 6, Edith Bore (London, 1978) पृ. २४४.

१६. पहा Anand, *Conversations in Bloomsbury* (New Delhi 1981)

१७. के. एम्. मुन्शी *Gujarat and its literature* (मुंबई १९५३)

१८. Telugu Novel : (ed) Adapa RamKrishna Rao & others Vol I. (Secunderabad, 1975) पृ. १३

१९. मिरात - उल - अरूस इंग्रजी भाषांतर G. E. Ward (1896) पुनर्मुद्रण London, 1908 पृ. ८

२०. R. E. Asher quoted 'The Beginings of the Tamill Novel' in *The Novel in India,* पृ. १८४.

२१. *Indulekha :* translation. Dumengne p 368

२२. Hary Levin : *The Gates of Horn* (New York 1963) पृ. ३

२३. अ) आदिल जसावालांनी भारतीय साहित्याच्या त्यांनी संपादित केलेल्या पेंग्विन ॲन्थॉलॉजीच्या प्रस्तावनेत म्हटले आहे : 'आज भारतीय साहित्यावर सर्वात प्रबळ प्रभाव काम्यू, दोस्तोयवस्की, काफ्का आणि सार्त्रचा आहे हा काही योगायोगाचा भाग नाही. अलीकडच्या भारतीय लेखकांना ब्रिटिश साहित्य फारसे अर्थपूर्ण वाटत नाही याचे काय कारण असावे याबद्दल त्यांनी चिंतन केले आहे, पहा *New writing in India* (Harmondsworth, Pengien Book, 1974) पृ. २७

ब) जानेवारी १९७७ च्या नवी दिल्ली इथे झालेल्या एका परिसंवादात वाचलेल्या शोधनिबंधात यू. आर. अनंतमूर्ती हे विख्यात कन्नड कादंबरीकार व इंग्रजीचे प्राध्यापक म्हणाले, ' आजच्या चर्चेत काही नावे व उदाहरणे सतत घेण्यात येत होती. आणि ती दहा

वर्षांपूर्वी फॅशनेबल असलेल्या नावांपेक्षा निराळी आहेत. एलियेट व येटस् ऐवजी (त्यांच्यावर भारतीय तत्त्वज्ञानाच्या असलेल्या प्रभावामुळे ते आपल्याकडे लोकप्रिय आहेत.) आणि आपण काम्यू, काफ्का, सार्त्र आणि ल्युकास यांचे सिद्धांत वापरतो. आज आपण चर्चेत रशियन लेखकांच्या कामगिरीची चर्चा केली. अँग्लो सॅक्सन लेखकांपेक्षा त्यांचा प्रभाव आपल्याला अधिक चांगला वाटतो कारण अँग्लो सॅक्सन लेखकांचा दृष्टिकोण आधिभौतिकवादविरोधी व व्यवहारवादी आहे. क्रांतिपूर्व रशियन चित्र आपल्यासारखेच नव्हते काय ? तिथेही पाश्चिमात्यीकरण करणारे व स्टाव्होफाईल्स यांच्यात संघर्ष झाला की नाही ? नॉव्हेल ऑफ मॅनर्सपेक्षा भारतीय स्वभावाला दस्तएवस्की त्याच्या आधिभौतिकवादी चिंतनामुळे जास्त जवळचा नाही काय ? पहा : त्यांचे 'Search for an Identity', *Identity and Adulthood,* (ed) Sudhir Kackar (New Delhi 1979) पृ. १०६

□

: १६ :

शरद - साहित्याचा स्वीकार

वीणा आलासे

No physicist would be taken seriously if he/she advocated a return to Newton. But literary scholars are still given a fair hearing when they propose phenomenological or immanent methods as the most adequate ways of interpreting texts.

(रिसेप्शन थिअरी : अ क्रिटिकल इंट्रोडक्शन - लेखक रॉबर्ट सी. होलुब/ पृ. ५)

साहित्यिक निकष काळाबरोबर बदलायला हवेत, तसे ते बदलतातही, पण विज्ञानाच्या अथवा इतर ज्ञानशाखांच्या बाबतीत असे दिसते की एकदा कालबाह्य झालेला निकष पुन्हा तसाच्या तसा परत घेता येत नाही. तसे कुणी करू लागले तर त्याच्या विचारांना फारसे महत्त्व दिले जात नाही. पण साहित्याच्या क्षेत्रात मात्र अगदी ॲरिस्टॉटलपासून अथवा भरतमुनींपासून आजपर्यंतच्या कुठल्याही समीक्षकाचे निकष तितकेच महत्त्वाचे ठरतात. विज्ञान अथवा इतर ज्ञानशाखा व साहित्याभ्यास या दोहोंमध्ये हा प्रमुख फरक आहे. हा दृश्य फरक शक्य तितका कमी करून साहित्याभ्यासाला शक्य तितकी वैज्ञानिक (विज्ञानाधिष्ठित नव्हे) बैठक देण्याच्या हेतूने अगदी अलीकडच्या काळात ज्या पाश्चात्त्य समीक्षकांनी निकडीचे प्रयत्न केले आहेत त्यांत जॉस (Jauss) , आयझर (Iser), सीगफ्राइड (Siegfried) इत्यादींचा समावेश होतो. साहित्याभ्यासाच्या दृष्टीने आणि विशेषत: तौलनिक साहित्याभ्यासाच्या दृष्टीने या समीक्षकांनी सुचविलेल्या पद्धती फार लक्षणीय आहेत. या पद्धतींचे शक्य तितके विवरण या लेखात येईलच, पण शरच्चंद्र चतर्जी यांच्या साहित्याचा विचार करताना या नवीन पद्धतींची आठवण का यावी, हा पहिला प्रश्न. त्याचा आधी थोडा परामर्श घेऊ.

शरच्चंद्रांनी केवळ त्यांच्या जीवितकाळात व त्यांच्या भाषेतील साहित्यातच नव्हे तर इतर भारतीय भाषांमधील वाङ्मयातही नेहमीसाठी स्वत:चे एक स्थान निर्माण केले आहे. वाचकांवर जबरदस्त मोहिनी घातली आहे. अगदी थोडक्यात सांगायचे झाले तर भारतीय साहित्यजगतातला शरश्चंद्र हा एक ' न भूतो न भविष्यति ' असा चमत्कार आहे असे म्हणणे अतिशयोक्त वाटू नये. कारण, बंकिमचंद्र व रवींद्रनाथ यांच्यासारखे बंगाली साहित्यातले अतिरथी महारथी मागेपुढे वावरत असताना शरच्चंद्रांनी अखिल भारतीय

कादंबरीच्या इतिहासावर नेहमीकरता स्वत:ची खास मुद्रा रेखून टाकली, वाचकांच्या मनावर ठसा उमटवला, लोकप्रियता मिळवली. असा लेखक तौलनिक साहित्याच्या अभ्यासकाला एक आव्हानच असतो.

कारण कुठल्याही लेखकाच्या साहित्याचा त्याच्या स्वत:च्या भाषेत होणारा स्वीकार (रिसेप्शन) व इतर भाषांमध्ये होणारा स्वीकार एकसारखा नसतो. तो एकसारखाच असतो असे समजणे म्हणजे मूळ प्रश्न डावलून परिस्थितीचे सुलभीकरण केल्यासारखे होईल. अगदी भारतातही कुठल्याही दोन प्रांतांमधील सांस्कृतिक वातावरण संपूर्णपणे समान नाही. वरवर पाहता बरीचशी साम्यस्थळे दिसत असली तरी सूक्ष्म भेद असतात. आणि या भेदांमुळेच विशिष्ट प्रांताची विशिष्टता सिद्ध होत असते. शरच्चंद्रांचे साहित्य बंगालमध्ये कशा पद्धतीने स्वीकारार्ह ठरले व इतर प्रांतांमध्ये कोणत्या कारणांसाठी स्वीकारार्ह ठरले यांचा अभ्यास तौलनिक साहित्याभ्यासाची भारतीय परिमाणे ठरविण्यास आव्हान देणारा आहे.

असा अभ्यास करताना सहजपणे एक पद्धती सुचते ती ही की बंगालीतील समीक्षकांचे शरदसाहित्याबद्दलचे मत व - आपल्यापुरतेच बोलायचे झाल्यास - मराठी समीक्षकांचे शरदसाहित्याबद्दलचे मत या दोहोंमध्ये कोणती साम्यस्थळे व भेद आहेत ते शोधणे व त्यांची कारणमीमांसा करणे. ही एक पद्धती झाली. दुसरी पद्धती अशी की निरनिराळ्या भारतीय भाषांमध्ये शरच्चंद्रांच्या कोणकोणत्या कथा - कादंबऱ्या अनुवादित झाल्या आहेत, त्यांची यादी करून ज्या कलाकृती सर्वच अनुवादकांना महत्त्वाच्या वाटल्या आहेत त्यांच्या अनुवादांचा तौलनिक विचार करणे. कारण अनुवादक हा प्रथम साहित्याचा वाचक असतो आणि वाचक या नात्याने त्याचे विशिष्ट साहित्यकृतीचे स्वत:चे इंटरप्रिटेशन असते. अनुवादाच्या पुस्तकांना प्रस्तावना असतात, त्यांत अनुवादकाचे इंटरप्रिटेशन बऱ्याचदा शब्दबद्ध स्वरूपात मिळते. यांतून निरनिराळ्या भाषांमध्ये एकच लेखक कसा झिरपत गेला त्या प्रक्रियेचा आलेख काढता येणे शक्य आहे. पण या पद्धतीच्या अभ्यासासाठी बंगाली व तीशिवाय निदान दोन भारतीय भाषा चांगल्या अवगत असणे आवश्यक आहे. तिसरी, आणि अगदी अलीकडे उदयाला येऊ लागलेली पद्धती ही 'रीडर्स रिस्पॉन्स' वर, म्हणजेच वाचकांच्या प्रतिसादावर आधारलेली पद्धती आहे. आजपर्यंतच्या साहित्याभ्यासात आपण मुख्यत: समीक्षकाभिमुख राहिलो. आता वाचकाभिमुख होण्याचा प्रयत्न केला तर एखाद्या कलाकृतीची अपरिमित अंगे नव्याने जाणवू शकतात. साधारणत: समीक्षकाचे वाचन हे पठडीबद्ध असू शकते, पण सामान्य वाचक स्वत:च्या आयुष्यातले अनुभव घेऊन साहित्यकृतीला सामोरा जातो. त्यामुळे अनेक वाचकांच्या प्रतिसादांचा तौलनिक अभ्यास केल्यास विशिष्ट साहित्यकृतींचा स्वीकार विशिष्ट प्रांतामध्ये कोणत्या कारणांसाठी झाला त्या प्रक्रियेचे सामाजिक चित्र उभे करता येऊ शकते. वर दिलेल्या

तिन्ही पद्धतींमधून तौलनिक साहित्याभ्यास करताना मूळ साहित्यकृतीचे मूल्यमापन कोणत्याही एकांगी पठडीतून होऊ नये, हे पथ्य पाळावेच लागते. साहित्यकृती व तिचा स्वीकार या गोष्टी शक्य तितक्या मोकळ्या (open ended) ठेवाव्यात हा तौलनिक साहित्याभ्यासाचा हेतू आहे. अशा अभ्यासासाठी, अर्वाचीन भारतीय साहित्यात शरच्चंद्रांसारखा लेखक दुसरा सापडणे जरा कठीणच आहे. प्राचीन कालखंडात जयदेव, कालिदास इत्यादी लेखक आसेतुहिमाचल कसकसे झिरपत गेले ते बघितले की आजकालच्या काळात असे काही होणे शक्यच नाही असे वाटू लागते. पण शरच्चंद्रांनी ते करून दाखवले आहे.

मराठी भाषेत शरच्चंद्रांचा स्वीकार कसा झाला ते पाहण्यासाठी वर दिलेली पहिली पद्धत वापरणे तूर्त शक्य आहे. कारण समीक्षकांचे लेखन उपलब्ध असते. बाकीच्या दोन पद्धतींसाठी जास्त सखोल व्यासंग, श्रम व चिकाटी लागते. अगदी बंगाली वातावरणालाच धरून विचार करायचा म्हटले तरी शरच्चंद्रांचे वाचक स्पष्टपणे दोन भागांमध्ये विभाजित झालेले आहेत. एक साहित्याभ्यासक वर्ग व दुसरा सर्वदूर पसरलेला सामान्य वाचकवर्ग. यांतही पुन्हा पुरुष वाचक व महिला वाचक असे पोटविभाग करता येऊ शकतात. कारण या दोन प्रकारच्या वाचकांच्या संवेदनांमध्ये परिमाणतः मूलभूत असे भेद असू शकतात असा एक विचार आजकाल सर्वमान्य होऊ लागला आहे. तूर्त ते पोटविभाग वगळले तरीही साहित्याभ्यासक वाचक व सामान्य वाचक हे भेद मान्य करावेच लागतात. कारण आजही शरद - रचनावलीची नवीन प्रत बाजारात आली की ती बघता बघता विकली जाते. वाचकांना शरच्चंद्र अतिशय प्रिय आहेत ही गोष्ट सिद्ध करण्याची गरज नाही. कारणांचा वस्तुनिष्ठ अभ्यास झालेला नाही, अनुमाने आपण करणारच आहोत.

बंगाली समीक्षकांनी मात्र शरच्चंद्रांना इतके डोक्यावर घेतलेले नाही. त्याला कारणे आहेतच. साधारणपणे आपण असे समजतो की, समीक्षक हा एक साहित्याभ्यासक व जबाबदार वाचक असतो. त्यामुळे साहित्याचा केवळ तात्कालिक प्रभाव डावलून जरा तटस्थपणे वैश्विक पातळीवरून साहित्यकृतीचे मूल्यमापन करण्याची जबाबदारी समीक्षकावर असते. अर्थात समीक्षकही संपूर्णपणे 'टॅबुला राझा' नसतो. समीक्षकांचीही घराणी असतात, पूर्वग्रह असतात. ढोबळमानाने वर्गीकरण करायचे झाल्यास ही घराणी तीन प्रकारांमध्ये विभागता येतात. - पहिले घराणे अभिजातवादी समीक्षकांचे. यांचे साहित्यिक आदर्श अभिजात (Classical) साहित्यातील निकषांवर आधारलेले असतात. बऱ्यावाईटाच्या व पापपुण्याच्या कल्पना पारंपरिक अभिजात वाङ्मयातील कल्पनांशी जुळत्या मिळत्या असतात. अशा विचारपद्धतीत साहजिक धार्मिक आदर्शांना व निष्ठांना जास्त महत्त्व दिले जाते. परंपरेच्या म्हणजे भूतकाळाच्या पार्श्वभूमीवर नव्याने मूल्यमापन करणारे हे घराणे. दुसरे घराणे वास्तववादी समीक्षकांचे.

विशिष्ट काळातील सामाजिक, राजकीय, आर्थिक घडामोडींचा मानवी जीवनावर व मूल्यव्यवस्थेवर परिणाम होत असतो. तेव्हा बदलत्या मूल्यव्यवस्थेच्या निकषांवर साहित्याचे मूल्यमापन व्हावे असे हे घराणे मानते. माणूसच इतिहास घडवत असतो. त्यामुळे विशिष्ट साहित्यकृती हीदेखील त्या काळात घडत जाणाऱ्या इतिहासाचे अंग ठरते. इतकेच नव्हे तर तत्कालीन इतिहासाचे अंग होण्याची साहित्यकृतीची ताकद जितकी जास्त, तितकी ती साहित्यकृती वास्तववादी समीक्षकांना जास्त मूल्यवान वाटते. या पद्धतीत साहित्य हळूहळू इतर सामाजिक ज्ञानशाखांमध्ये विलीन होऊ लागते. कधीकधी एखाद्या विशिष्ट ज्ञानशाखेच्या अंगाने जास्त विचार केल्यामुळेच मूल्यमापन पूर्वग्रहयुक्त होण्याचाही संभव असतो. तिसरे घराणे आकृतिवादी समीक्षकांचे. या पद्धतीत कलाकृतीच्या अथवा साहित्यकृतीच्या आकृतिबंधावर, सौंदर्यनिर्मितीवर, शैलीवर, स्वतंत्र प्रतिमासृष्टी निर्माण करण्याच्या बळावर भर दिला जातो. कारण साहित्य ही एक स्वतंत्र शाखा आहे, या शाखेचा इतर सामाजिक ज्ञानशाखांशी व धार्मिक परंपरांशी सांस्कृतिक अंगाने अविभाज्य संबंध असला तरी मानवी संबंध आणि त्यातील ताणतणाव हे नेहमीच कुठल्यातरी एखाद्या चौकटीत बसवून टाकण्याइतके सरळसोपे नसतात. साहित्यात मानवी संबंधांवर ही चमत्कृतिपूर्ण व अनपेक्षित नक्षी कोरलेली असते. सौंदर्याच्या अंगाने साहित्याचा विचार करणाऱ्या या पद्धतीत कधीकधी साहित्यकृतीला फारच सार्वभौम स्थान दिले जाते आणि मानवी मनाचे जग व भोवतालचे सांस्कृतिक जग यांची फारकत होऊन जाण्याचीही शक्यता असते.

आपण म्हणजे सामान्य वाचक वाचतो ती समीक्षा वर दिलेल्या कुठल्या ना कुठल्या प्रकारात मोडते. पण लक्षपूर्वक बघितल्यास असे दिसून येईल की भूतकाळातून वर्तमानाकडे व वर्तमानाकडून प्रत्यक्ष साहित्यकृतीकडे समीक्षाविचारांची वाटचाल झालेली आहे. आणि या प्रत्येक पद्धतीत एकांगीपणा आल्यामुळे जे धोके उद्भवू शकतात ते टाळण्यासाठी या टप्प्यावर तौलनिक साहित्याभासाची गरज निर्माण झाली आहे. विशेषत: वाचकांच्या प्रतिसादाचा वस्तुनिष्ठ अभ्यास करून साहित्यकृतीची अपरिमित परिमाणे मोकळेपणाने ग्रहण करणे व तिच्या सखोल अस्तित्वाच्या शक्यता अधोरेखांकित करण्याचा प्रयत्न करणे ही स्वीकार - निर्भर अभ्यासाची दिशा आहे. जाक देरिदा यांच्या शब्दांत 'Penetrating into the deep abyss of being' (of the text) (उद्धृतीचा संदर्भ स्पष्ट व्हावा म्हणून कंसातील पुरवणी माझी) ही साहित्याभ्यासातील एक पुढची व साहित्याभ्यासाला अधिक समावेशक करू शकणारी आणि वैज्ञानिक अधिष्ठान देऊ शकणारी दिशा आहे, असे म्हणायला हरकत नसावी.

तर आता आपल्याला बघायचे आहे की वर दिलेल्या पहिल्या तीन प्रकारच्या समीक्षकांनी (बंगाली) शरच्चंद्रांच्या साहित्याकडे कसे बघितले आहे आणि त्यांच्या

दृष्टीत व काही मराठी समीक्षकांच्या दृष्टीत काही मूलभूत भेद आहे का यासाठी काही प्रमाणात, विवेचनाच्याच संदर्भात, तत्कालीन बंगालमधील सांस्कृतिक वातावरणाचा म्हणजेच धार्मिक, सामाजिक, आर्थिक व राजकीय उलाढालींचा आढावा घेतघेत जावे लागेल. माझ्या मते पहिल्या समीक्षापद्धतीने म्हणजे अभिजात साहित्याच्या वा भूतकालीन धार्मिक परंपरेच्या अंगाने साहित्यविचार करणारे समीक्षक एकोणिसाव्या शतकात बंगालमध्ये तुरळक होते. केशवचंद्र सेन व देवेंद्रनाथ ठाकूर (रवींद्रनाथांचे वडील) यांनी राममोहन रॉय यांच्या विचाराचा एक धागा पकडून धार्मिक परिवर्तनाचे कार्य सुरू केले होते आणि ब्राह्म समाज स्थापन झाला होता. पारंपरिक धर्ममूल्यांची कदर बाळगून पाश्चात्त्य मानवतावादाला त्यात सामावून घेण्याची खटपट सुरू झाली होती. बंकिमचंद्र हे या खटपटीचे साहित्यिक फळ. बंकिमचंद्रांच्या साहित्यनिर्मितीत व साहित्यचर्चेत पारंपरिक, धार्मिक मूल्यांचे पुनरुज्जीवन करण्याची धडपड आहे. आज त्यांच्या विचारसरणीला प्रतिगामी म्हणणारे लोक आहेत, पण त्या काळातला बंगाल बंकिमचंद्रांच्या निर्मितीलाच क्रांतिकारक समजत होता. रवींद्रनाथांचेही सुरुवातीचे लेखन व साहित्यचर्चा याच प्रकारात मोडणारी आहे. पण रवींद्रनाथांचे प्रदीर्घ आयुष्य, त्यातील परिवर्तने, संवेदनक्षम मनाची ग्रहणशक्ती आणि अफाट प्रतिभा हा एक वैश्विक चमत्कार आहे. त्यामुळे त्यांना एकदम कुठल्याही प्रकारात टाकून मोकळे होता येत नाही. मुद्दा इतकाच की पारंपरिक व धार्मिक मूल्यांच्या अंगाने साहित्यचर्चा करणारे काही महत्त्वाचे लेखक व समीक्षक बंगालमध्ये एकोणिसाव्या शतकात दिसतात पण त्यांचा शरदसाहित्याशी फारसा संबंध नाही.

वरील प्रकाराला एकप्रकारचा जबरदस्त शह व धक्का देणारा साहित्यिक मायकेल मधुसूदन दत्त. त्यांनी पाश्चात्त्य विचारसरणी अंगीकारली, धर्मांतर केले व संपूर्ण वेगळ्या दृष्टिकोणातून अभिजात साहित्यातील मिथसूची वेगळी मांडणी केली. (उदा. - *मेघनादवध काव्य*) पारंपरिक रचनेच्या पद्धतीतही स्वातंत्र्य घेतले आणि बंगालीत यमक - यतींच्या बंधनातून मोकळा झालेला 'अमित्राक्षर छंद' निर्माण झाला.

पण यानंतर जेव्हा शरच्चंद्र साहित्यिक पार्श्वभूमीवर अवतरले तेव्हा बंगालमधील सामाजिक व राजकीय परिस्थिती अधिक जटिल झालेली होती. १९१२ सालपर्यंत कलकत्ता हीच ब्रिटिशांची राजधानी असल्यामुळे सांस्कृतिक वातावरणावर इंग्रजी राजवटीचे अनुकूल व प्रतिकूल परिणाम दृग्गोचर होऊ लागले होते. अभिजात साहित्याचे निकष सपाटून कोसळू लागले होते. शरच्चंद्रांच्या कादंबऱ्या एकामागून एक वाचकांचे चित्त मोहून टाकत होत्या. तो काळ फार जिकिरीचा होता. एकीकडून स्वातंत्र्याची चळवळ मूळ धरत होती. तिच्या मूळ स्वरूपात राष्ट्रप्रेम आणि सामाजिक बंधुभाव यांचे मिश्रण होते. पण राजकीय शक्तींनी या दोन्हींवर प्रहार करून फूट पाडली

आणि लॉर्ड कर्झनने बंगालची फाळणी केली. बंगाली माणसाचे भावनिक जग ढवळून निघाले. शहरात सत्तेचे केंद्रीकरण झाल्यामुळे खेडी ओस पडू लागली. ग्रामीण वातावरणातला आनंद ओसरू लागला. अशा परिस्थितीत साहित्यचर्चा सामाजिक घडामोडींपासून संपूर्णपणे अलिप्त राहणे शक्य नसते. रवींद्रनाथ ठाकूर, रजनीकांत सेन, द्विजेंद्रलाल राय, गिरीशचंद्र घोष इत्यादी तत्कालीन प्रधान बंगाली साहित्यिकही या सामाजिक उलाढालींपासून संपूर्ण अलिप्त राहू शकले नव्हते. एक प्रकारची स्वदेशाभिमानी पण आत्मसंशोधनपर दृष्टी विकसित होऊ लागली होती. या पार्श्वभूमीवर बंगाली समीक्षकांनी शरच्चंद्रांचे साहित्य न्याहाळले.

याउलट परिस्थिती होती सर्वसामान्य वाचकाची. परिस्थितीच्या चक्रात भरडून निघत असलेला आणि कौटुंबिक वातावरणात होणारी गतिमान परिवर्तने बघून भांबावलेला मध्यमवर्गीय बंगाली वाचक साहित्यामध्ये काही असे आदर्श शोधत होता की जे त्याच्या मनाला थोडी आशा देतील. नव्याचा संपूर्ण नकार नव्हता, पण जुन्याची नाळ तुटत नव्हती. अत्यंत वास्तववादी चित्रणाने मन अधिकच हताश होत होते. शरच्चंद्रांनी बंगाली वाचकाचे हे नाडी - नक्षत्र ओळखले आणि स्वत:च्या साहित्यात मानवी मनाचे व भोवतालच्या परिस्थितीचे असे काही मिश्रण सादर केले की जे वाचकाला रुचले, समीक्षकांना टोचले. शरच्चंद्रांनी ही किमया कशी केली आहे त्याचे जरा विश्लेषण करून बघू.

शरच्चंद्रांच्या बहुतांश कादंबऱ्यांमधील वातावरण हे ग्रामीण वातावरण आहे. ग्रामीण विभाग सोडून आर्थिक धकाधकीत शहराकडे आलेल्या मध्यमवर्गीय वाचकाच्या मनात या दुरावलेल्या वातावरणाच्या काही रम्य स्मृती रेंगाळत होत्या. पण शहरी वातावरणाचेही संस्कार झालेले होते. त्यामुळे भाषा बदलली होती, तीत एक प्रकारचा सुसंस्कृतपणा आलेला होता. शरच्चंद्रांनी ग्रामीण वातावरण व नागरी भाषाशैली यांचे बेमालूम मिश्रण केले. वाचकांना ही अभिनव पद्धत आवडली. समीक्षकांना खटकली. कारण शरच्चंद्रांच्या कादंबऱ्या ग्रामीण वातावरणावर आधारलेल्या असूनही त्यात ग्रामीण भाषेचा म्हणजे देशी बोलीभाषेचा वापर नाही. पात्रांच्या स्वभावरेखाटनातही ग्रामीण सहजता व नागरी सुसंस्कृतपणा गुण्यागोविंदाने एकत्र नांदताना दिसते. पात्रांच्या स्वभावातली सहजता खेडवळपणासारखी वाटू नये आणि सुसंस्कृतता (Sophistication) कृत्रिम वाटू नये, या गोष्टींची काळजी घेतली ही कलावंताचीच किमया म्हणायला हवी. कारण एकाच व्यक्तिरेखेत परस्परविरोधी गुणविशेष एकत्र गुंफून टाकणे हे काम जिकिरीचे. अशा व्यक्तिरेखा वास्तवात असतात हे खरे, पण त्यांच्या मनातही या परस्परविरोधांचे ताण असतात. अगदी तणावहीन साहचर्य नसते. या दृष्टिकोणातून शरच्चंद्रांच्या साहित्यसृष्टीतील परस्परविरोधी परिस्थितीचे व मानवी व्यक्तिरेखांचे विश्लेषण बंगाली समीक्षकांनी केले आहे. आणि शरच्चंद्रांनी मध्यमवर्गीय

वाचकाच्या मनातील ग्रामीण वातावरणाबद्दलचा नॉस्टाल्जिया व सुसंस्कृत नागरी वातावरणाचे आकर्षण यांचे अत्यंत मनोहर मिश्रण केले आहे याबाबतीत फारसे दुमत नाही. शरदसाहित्यावरील मराठीत झालेल्या समीक्षेत अथवा आस्वादनात हा मुद्दा दुर्लक्षित राहिला आहे. पण एक गोष्ट मात्र मान्य करायला हवी की शरदसाहित्याने प्रभावित झालेल्या कादंबरीकारांमध्येही असे परस्परविरोधी प्रवृत्तींचे व वातावरणाचे मिश्रण करण्याची प्रवृत्ती दिसून येते आणि असे करताना काही खटकू नये अशीही काळजी घेतली जाते.

दुसरी गोष्ट म्हणजे ग्रामीण वातावरणातील राजकीय घडामोडींना बगल देणे. आर्थिक व सामाजिक ताणतणाव शरच्चंद्र गावातील जमीनदारांच्या अन्यायकारक वर्तणुकीतून दाखवतात. अगदी सुरुवातीच्या लेखनात तर हे तणावही अगदी नगण्य आहेत. आता वस्तुनिष्ठपणे बघू गेल्यास शरच्चंद्रांच्या कादंबऱ्यांमध्ये जे सामाजिक वातावरण चित्रित झालेले आहे तो काळ अनुमानाने १८९० ते १९१० या काळाच्या आसपासचा. पण या काळाच्या चित्रणात कुठेही बंगालची फाळणी, त्यामुळे ग्रामीण जीवनाला येऊ लागलेली अवकळा, अखिल भारतीय काँग्रेसचा उदय इत्यादी घटनांचे ग्रामीण जीवनावर होणारे अपरिहार्य परिणाम दूरान्वयानेही येत नाहीत. अर्थात १९२६ साली प्रकाशित झालेली *पथेर दाबी* ही कादंबरी अपवाद. या कादंबरीत त्यांचा ब्रिटिश शासनाला असलेला विरोध तीव्रपणे प्रगट झालेला आहे. पण मुख्यत: शरच्चंद्रांच्या मनाचा सामंतशाहीला विरोध होता असे म्हणावे लागेल. कारण त्यांच्या कादंबऱ्यांमधील जमीनदार हा बहुधा वयस्क, सत्तांध, मद्यपी, लंपट व प्रजेची पिळवणूक करणारा असतो. उदाहरणेच द्यायची झाल्यास *पल्लीसमाज*मधील वेणी घोषाल, *पंडित मोशाय*मधील तारिणी मुखर्जी, *श्रीकांत*च्या तृतीय भागातील कुशारी महाशय, *देना - पावना*तील जीवानंद चौधरी, *विराज बहू*मधील राजेंद्र वगैरे पात्रे ठळकपणे आठवतात. सामंतशाहीत होणारी कुळांची पिळवणूक, ब्राह्मण भटभिक्षुकांचे सामाजिक वर्चस्व, सावकारी पद्धतीने गरिबांना लुबाडणे - वगैरे बाबी शरच्चंद्रांना जास्त महत्त्वाचा वाटल्या व त्यावर आणि त्यातून येणाऱ्या कौटुंबिक समस्यांवर त्यांनी भर दिला. कारण शरच्चंद्रांचा मूळ पिंड भावनाप्रधान. या पिंडाला राजकीय घडामोडींच्या दूरस्थ परिणामांच्या जटिलतेपेक्षा सामाजिक अन्यायाची झळ जास्त प्रमाणात स्पर्शून गेली.

शरच्चंद्रांच्या स्वत:चा जन्म खेड्यातला आणि बालपणही खेड्यातच गेलेले. तिथल्या मध्यमवर्गीयांच्या ओढाताणीचा अनुभव अस्सल. शिवाय ब्राह्मण कुटुंबात जन्म व हिंदू धर्मावरील चिंतन यामुळे एकीकडून या धर्मातील आध्यात्मिक जाणिवेची ओढ व दुसरीकडून अन्याय्य रूढींबद्दलची चीड, जातिभेद, सत्तांधता, सदोष विवाहपद्धती, हुंडापद्धत, सोवळेओवळे, भुताखेतांवरील अंधविश्वास या गोष्टी डाचत

होत्या पण दुसरीकडून पातिव्रत्य, संपूर्ण शरणवृत्ती, मातृत्व, सौहार्द इत्यादी गुण आकर्षणीय वाटत होते, स्त्रियांना स्वातंत्र्य असावे, त्यांनी स्वत:च्या आवडीच्या माणसाबरोबर संसार करावा, पण हे सारे नव्या संस्कृतीत घडत असताना त्यांची मूळ त्यागवृत्ती मात्र जराही बदलू नये, ही केवळ शरच्चंद्रांचीच नव्हे तर तत्कालीन सामान्य नागरिकाची अपेक्षा. पण स्वातंत्र्य हे असे इतके निरुपद्रवी नसते. त्याची किंमत स्वातंत्र्य देणाराला व घेणारालाही चुकवावी लागते. ही अपरिहार्य परिणती शरच्चंद्रांच्या सहृदय मनाला मानवत नाही.

आणखी कितीतरी असे प्रश्न आहेत की ज्याकडे शरच्चंद्र सरळसरळ दुर्लक्षच करतात. विशेषत: त्यांच्या कादंबऱ्यांमधील नायिका अखिल भारतीय कादंबरीविश्वावर स्वत:चा ठसा उमटवून गेलेल्या आहेत. त्यांचे विवेचन थोडे विस्ताराने करणे भागच आहे, पण त्यापूर्वी अधोरेखित करण्याचा मुख्य मुद्दा हा की, वास्तववादी दृष्टिकोणातून शरदसाहित्याचे विश्लेषण करणाऱ्या बंगाली समीक्षकांना ज्या गोष्टी फार प्रकर्षाने जाणवल्या त्या मराठी समीक्षकांना जाणवल्याच नाहीत की काय ? या प्रश्नाकडे वळून मग शरच्चंद्रांच्या स्त्री - पात्रांचा ऊहापोह करू.

श्री. गंगाधर गाडगीळ हे स्वत: एक सृजनशील लेखक व मर्मग्राही समीक्षक. त्यांच्या *खडक आणि पाणी* या समीक्षात्मक लेखांच्या संग्रहात ‘ शरदबाबूंची साहित्यसृष्टी ’ शीर्षकाचा लेख आहे. त्यात ते म्हणतात, ‘ शरदबाबू ज्या काळाबद्दल लिहितात त्या काळात एक समाजरचना मोडून समाजाची नवी घडी बसत होती.... पैसा नावाच्या नव्या धाग्याने माणसे माणसांना जोडली जाणार होती आणि एकमेकांपासून तोडली पण जाणार होती.... एकत्र कुटुंबपद्धतीची समाजधारणेच्या दृष्टीने खास अशी आवश्यकता राहणार नव्हती .... साऱ्या समाजाचा एकजिनसीपणा नष्ट होऊन त्याचे तुकडे पडणार होते.... पण या साऱ्या गोष्टींची चाहूल शरदबाबूंच्या बऱ्याचशा कादंबऱ्यांतून लागत नाही.’ गाडगीळांसारख्या साक्षेपी अर्थशास्त्रज्ञ कलावंताने करावे असेच हे अवलोकन आहे. याबाबतीत बंगाली समीक्षकांशी त्यांचे एकमतच दिसते. एका वकील पात्राबद्दल बोलताना गाडगीळ लिहितात, ‘ वकिलीचा जीवनाच्या इतर अंगांना स्पर्श होत नाही.’ गाडगीळांनी अचूकपणे हेरले आहे की ‘ वैयक्तिक मूल्ये आणि सामाजिक मूल्ये यांच्यात या विश्वात फारशी फारकत होत नाही. त्यांच्या (शरदबाबूंच्या) जगातील माणसे या संस्कृतीविरुद्ध (सामंतशाहीविरुद्ध) बंड करतात. पण त्यांच्या बंडाला मजबूत असा पाया नसतो.’ (कंसातील मजकूर माझा).

शरच्चंद्रांच्या *शेषप्रश्न*वर अतिशय संवेदनक्षम मनाने लिहिणाऱ्या समीक्षिका सरोजिनी वैद्य. त्यांच्या *माती आणि मूर्ती* या पुस्तकात ‘ उत्तरापलीकडचा प्रश्न ’ शीर्षकाचा एक लेख आहे. सरोजिनी वैद्यांचा हा लेख समीक्षा या प्रकारात मोडणारा नसून काहीसा ललित चिंतन व्यक्त करणारा आहे. *शेषप्रश्न*च्या वाचनाने वारंवार त्यांच्या

चिंतनविश्वावर उमटवलेले तरंग सरोजिनी वैद्यांनी अतिशय हळुवारपणे पण प्रभावीपणे मांडले आहेत. तरीही शरच्चंद्रांच्या लेखनात वैचारिकता आणि भावधर्मिता यांचे मिश्रण आढळते, अशा मोघम शब्दांत त्यांनी परस्परविरोधी प्रवृत्ती मिसळून टाकण्याची शरच्चंद्रांची हातोटी ओळखलेली दिसते. अर्थात वैचारिकता आणि भावधर्मिता या प्रत्येक व्यक्तीत कमीअधिक प्रमाणात एकत्र असतातही. पण या मिसळण्याच्या प्रवृत्तीमुळे सांस्कृतिक स्वरूपाच्या व्यक्तिचित्रणात अनेक सामाजिक परिमाणे निसटून जातात. पण सरोजिनी वैद्य या शरदबाबूंच्या साहित्यविश्वावर बोलत नसून फक्त *शेषप्रश्न*वर बोलत आहेत हेही तितकेच खरे. ही गोष्ट मान्य करूनही माझ्या मनात सरोजिनी वैद्यांचा लेख वाचत असताना प्रश्न उद्भवला की या लेखात कादंबरीची नायिका कमल किती प्रमाणात आहे आणि स्वत: सरोजिनी वैद्य किती प्रमाणात ? स्वत: सरोजिनी वैद्य यांनाही या गोष्टीची कल्पना आहे. म्हणूनच त्या म्हणतात ' भावना - विचारांचे हे घुसळण *शेषप्रश्ना*तून सुरू होऊन जेव्हा असे तीव्र आणि व्यापक रूप धारण करते तेव्हा ते माझे स्वतंत्र, नवे वेगळेच, अनुत्तरित असे प्रश्नोपनिषदच असते !' म्हणजे लेखिकेने स्वत:च्या मनाच्या प्रगल्भतेचे श्रेय कमलला देऊन टाकले आहे. कारण याअगोदरच त्यांनी नोंदविले आहे की ' आपल्या देशाच्या ऐहिक प्रगतीचे, समृद्धीचे चित्र आणि आपल्या तत्त्वज्ञानातून मनात रुजलेली जीवनपराङ्मुख करणारी शिकवणूक यांची सांगड कशी घालायची ? जुन्या जगात निर्माण झालेल्या कुटुंबसंस्था, लग्नसंस्था, जाति - धर्म संस्था यांची आजच्या काळातली उपयुक्तता कशी ठरवायची ? देशाची पारंपरिक वैशिष्ट्ये राष्ट्राच्या अस्मितेसाठी टिकवणे आवश्यक आहे का ? आयुष्यात साधनांचे साध्यांशी खरोखरच नेमके किती आणि कसे नाते आहे ? या प्रश्नांच्या शोधात *शेषप्रश्न* वाचताना मी माझ्यासह सर्वांच्याकडे काहीशा तिऱ्हाइतपणे पाहात राहिले.' सरोजिनी वैद्य *शेषप्रश्न* निमित्ताने चिंतन करताना दिसतात आणि ते करता करता शरच्चंद्रांच्या अनेक युक्त्या त्यांनी जोखल्या आहेत. ' आशूबाबू, अविनाशबाबू, नीलिमा, हरेन्द्र, सतीश, अजित, अक्षय, राजेंद्र हे या कादंबरीत खास भारतीय म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या विविध प्रवृत्तींचे प्रतिनिधी आहेत. या व्यक्तींच्या समोर त्यांना आव्हान देण्यासाठी इंग्रज बाप आणि भारतीय आई यांच्या पोटी जन्माला आलेली कमल शरदबाबूंनी उभी केलेली आहे. शिवाय जीवनपद्धतींच्या बाबतीत ' अत्र ना परत्र ' अशा अवस्थेत असलेली शिवनाथ, वेला, मालिनी, मणी इत्यादी मंडळीही *शेषप्रश्न*मध्ये आहेतच. मात्र या सर्वांचे मिळून जे अनुभवविश्व व्यक्त झाले आहे ते प्रातिनिधिक असूनही स्थूल, ठोकळेबाज असे नाही.'

या उद्धृतींवरून स्पष्ट होते की मराठी समीक्षकांना शरच्चंद्रांच्या साहित्यात काहीतरी अतिशय मोलाचे असे सापडले आहे. श्री. गंगाधर गाडगीळांनी काही आक्षेप व त्रुटी नोंदवलेल्या असल्या तरी त्यांना जाणवलेले शरच्चंद्रांचे सामर्थ्यही त्यांनी नोंदवले आहे.

‘शरदबाबू आपल्या पात्रांच्या मनाचे चित्रण करीत बसत नाहीत. ते अधिक साधी आणि अधिक कठीण गोष्ट करतात. ते मुळी त्यांच्या आत्म्यालाच हात घालतात. आणि त्यांची वाङ्मयसृष्टी आपले हृदय मुळापासून हलवू शकते.’ शरदबाबूंच्या साहित्यसृष्टीत ‘चांगुलपणा व व्यसनीपणा (म्हणजेच मानसिक दुबळेपणा) यांचे चमत्कारिक नाते’ दिसून येते. ही गोष्ट मान्य करूनही ‘पात्रे अशरीरी वाटतात. खाणेपिणे, दारू, कामवासनापूर्ती, अफूची तलफ’ इत्यादी सर्व असूनही चित्रण ‘यथातथ्य’ नाही याची जाणीव असूनही गाडगीळ म्हणतात, ‘जीवनाचे जे प्रश्न सोडविण्याचा प्रयत्न ती करत असतात, ते सोडवू पाहणाऱ्या माणसाच्या पदरी असाच दुबळेपणा येत असतो. मघाशी एका पातळीवरून जी पात्रे मला दुबळी वाटली, तीच आता या दुसऱ्या पातळीवरून दुबळी ठरत नाहीत. वाङ्मयाचे रसग्रहण करताना अनेकदा असे गोंधळात पडायला होते. पण मार्क्सवादाची तोकडी फूटपट्टी घेऊन वाङ्मयाच्या वाचनाने होणाऱ्या अमूर्त आनंदाची मोजदाद करणारे विद्वान कधीच असे गोंधळून जात नाहीत. फूटपट्टी लावायची आणि लेबल चिकटवायचे इतके त्यांचे काम सोपे असते.’

या ठिकाणी गाडगीळांनी बंगाली समीक्षकांच्या वर्मावर बोट ठेवले आहे. आणि इथूनच आपला नवा मुद्दा सुरू करता येतो तो तिसऱ्या म्हणजे आकृतिवादी - सौंदर्यवादी विचारसरणीचा. बंगालमध्ये अज्ञेयवादी व सौंदर्यवादी दृष्टीने लिहिणारे कवी रवींद्रनाथ. त्यांच्या कादंबऱ्यांमध्ये व कथासाहित्यात वेगळी वास्तववादी दृष्टी आहे, पण कवितेच्या क्षेत्रातले ते प्रमुख सौंदर्यपूजक. बंगालमध्ये आधुनिक विचारसरणीची व विशेषेकरून मार्क्सवादी विचारसरणीची लाट उसळली तिच्या मुळाशी रवींद्रविरोध होता. म्हणजे जीवनवादी विचारसरणी ही सौंदर्यवादाच्या मर्यादा ओळखून उद्भवलेली दुसऱ्या टोकाची विचारसरणी होती. याउलट मराठीच्या साहित्यक्षेत्रात ह. ना. आपटे, वा. म. जोशी, श्री. व्यं. केतकर यांच्यासारख्या जीवनवादी लेखकांनंतर फडके - खांडेकरादींचे लोकप्रिय लेखन आले. आणि या साऱ्या पार्श्वभूमीवर मर्ढेकर, गाडगीळ, श्री. ना. पेंडसे इत्यादींनी आपापल्या निर्मितीत आकृती आणि सौंदर्य यांचे नवे आविष्कार दाखवले. त्यामुळे मराठी समीक्षकांना शरच्चंद्रांच्या अतींद्रियवादी व सुंदर सहृदय लेखनाचे वैशिष्ट्य वेगळ्या तीव्रतेने जाणवले आहे. १९५० ते ७० च्या दरम्यान मराठीत ही विचारसरणी जागृत होती. त्यानंतर अलीकडे दलित साहित्याची ज्या दिशेने वाटचाल सुरू झाली आहे ती बघितली की शरच्चंद्रांच्या वेळी बंगाली समीक्षकांची परिस्थिती कशी होती त्याची कल्पना येईल. आणि बंगालीतील समीक्षकांनी केवळे लेबले लावली नाहीत तर शरच्चंद्रांच्या कादंबऱ्यांमधील व्यक्तिचित्रणांचे आणि विशेषतः स्त्री - पात्रांच्या स्वभावरेखाटनाचे विश्लेषण करून दाखवले आहे.

शरच्चंद्रांच्या कादंबऱ्यांमधील स्त्री - पात्रे संपूर्ण भारतभर सर्व भाषांमधील वातावरणात अतिशय लोकप्रिय ठरली आहेत. या व्यक्तिरेखांची अनुकरणे झाली आहेत. हा चमत्कार बघितला की असे कोणत्या कारणांमुळे झाले असावे हा प्रश्न येतो. बंगाली वाचकवर्गातही शरच्चंद्रांच्या नायिका फार प्रिय आहेत. प्रश्नाचे उत्तर शोधण्यासाठी अगोदर काही नायिकांचे स्वभावचित्रण आठवू आणि त्यानंतर माझे कारण मी देईनच.

शरच्चंद्रांना समाजातील दुर्लक्षित घटकांबद्दल अतिशय जिव्हाळा होता. स्त्रियांची कुचंबणा बघून त्यांचे हृदय हेलावत असे, त्यामुळे पतीच्या मृत्यूनंतरही संपूर्ण आत्मसमर्पित वृत्तीने कुटुंब सावरणाऱ्या विधवा, पतीचे वाटेल ते ताल सहन करत निखळ प्रेम करणाऱ्या पतिव्रता, असंरक्षणी कन्या अशी भारतीय स्त्रीची अनेक आदर्श रूपे शरच्चंद्रांच्या कादंबऱ्यांमध्ये दिसतात. इतकेच नव्हे तर समाज ज्यांना पतित व भ्रष्ट म्हणून सतत दूर ठेवतो त्या वेश्या व पतिता स्त्रियाही शरच्चंद्रांनी उदार मनाने रंगविल्या आहेत. यासाठी त्यांना स्वतःच्या जीवनकाळातही भरपूर बदनामी सोसावी लागली. पण स्वतःच्या जाणिवांवर आणि जीवननिष्ठांवर निष्ठा ठेवून शरच्चंद्रांनी सर्व सोसले. त्यांच्या नायिका खरोखर वास्तवाच्या निकषांवर किती उतरतात, हा मलाही प्रश्नच आहे. पण या नायिकांच्या स्वभावरेखाटनाचा संपूर्ण भारतीय कादंबरीवाङ्मयावर फार परिणाम झाला आहे. हा इतका परिणाम कसा झाला असावा हे शोधणे हे तौलनिक साहित्याभासातील स्वीकारपद्धतीच्या अंगाने विचार करणाऱ्या अभ्यासकांना आव्हान ठरू शकते. इथे शरच्चंद्रांच्या नायिकांचा सविस्तर परामर्श घ्यायचा म्हटले तर फार विस्तार होण्याचा संभव आहे. म्हणून थोडी उदाहरणे व त्यांची कारणे यांचे विश्लेषण करण्याचा प्रयत्न करते. कारण शरच्चंद्रांनी त्यांच्या नायिकांच्या स्वभावात अशा काही परस्परविरोधी प्रवृत्तींचा मिलाफ करून टाकला आहे की जो नव्या - जुन्याची वाचकानुनयी गुंफण करतो.

उदाहरणार्थ, *श्रीकांत*मधील राजलक्ष्मी व *देवदास*मधील चंद्रमुखी या खऱ्या वेश्या; पण त्यांच्या व्यवसायाचा त्यांच्या प्रेममय व त्यागमय प्रवृत्तींवर काहीही परिणाम नाही. प्रियकरावर त्या नुसते प्रेमच करीत नाहीत तर एखाद्या अस्खलित पतिव्रतेला लाजवतील इतकी निष्ठा ठेवतात. वेश्येचे जीवन, व्यवसायाचे देहमनावर होणारे परिणाम, पुरुषांशी सतत व्यावहारिक संबंध आल्यामुळे येणारा कणखरपणा व कोडगेपणा, अविश्वास, असुरक्षितता, श्रद्धांना गेलेले तडे या गोष्टींकडे पूर्ण दुर्लक्ष करून शरच्चंद्र त्यांचे एकनिष्ठ मातृरूप तेवढे प्रगट करतात. वेश्यांमध्ये हे गुण नसतातच असे नाही, पण त्यावर परिस्थितीचे आसूड आणि लगाम बसलेले असतात ना ? अशा चित्रणाला, म्हणजे एखाद्या पात्राच्या उदात्तीकरणासाठी वास्तवाला बगल देऊन टाकणाऱ्या पद्धतीला, वाचकानुनयी युक्ती म्हणू नये तर काय म्हणावे ? या संदर्भात टॉलस्टॉय यांची *रीसरेक्शन*

ही कादंबरी आठवून बघावी. तिथेही एक तिच्यापरी निष्ठावान वेश्या आहे. वास्तवाच्या कर्दमात आकंठ बुडालेली असूनही माणुसकीचे काही धागे जाणणारी ती सूडघेऊ आहे पण तरीही थोर आहे. तिच्या थोरवीला कुठल्याही प्रकारच्या उदात्तीकरणाची गरजच नाही. पण शरच्चंद्रांना त्यांच्या वेश्या - पात्रांना समाजमनात मुरलेल्या स्त्री - जातीबद्दलच्या मध्यमवर्गीय आदर्शांच्या मुशीत घालायचे होते. म्हणूनच शरच्चंद्रांची वेश्या भारतीय वाचकाला मोह पाडते.

पातिव्रत्य, मातृत्वभाव, संपूर्ण समर्पणवृत्ती हे गुण शरच्चंद्रांना फार मोलाचे वाटत होते. *श्रीकांत*मधील अन्नदादीदी, *देनापावना*मधील शोडषी, *बिंदुर छेले*मधील बिंदु, *रामेर सुमति*मधील नारायणी या पात्रांमध्ये व इतर असंख्य पात्रांमध्ये मातृत्वातील स्निग्धता पुरेपूर भरली आहे. पण त्याबरोबरच या स्त्रिया दुबळ्या नाहीत, कणखर वाटतात. मग प्रश्न असा पडतो की हे कोवळेपण आणि कणखरपणा या गोष्टी एखाद्या पात्रात एकवटल्या तर त्यामागची घटनागत वस्तुस्थिती काय ? कुठल्या मर्मबंधक संघर्षातून हे परस्परविरोधी गुण नकळत एकवटून जातात ? त्या घटना न देता शरच्चंद्र आपल्यापुढे जी नायिका उभी करतात ती तिच्या असामान्य सामर्थ्यासकट. जसे काही या नायिकांचे सर्वच गुण जन्मजात. त्यांचे हे जन्मजात सामर्थ्य मान्य करू शकणाऱ्या वाचकांना या व्यक्तिरेखा मोहक वाटतात. त्या मोहक असतातही, पण त्या तशा झाल्या कशा ते कादंबरीत नसते. माणसात जे काय असते ते जन्मजातच असते असे मानणाऱ्या भारतीय मनाची तकलादू बाजू शरच्चंद्रांनी जाणली आणि जोपासली.

काही विद्रोही स्त्री - पात्रेही आहेत. पण त्यांच्या मनातही भारतीय परंपरेमधील कोणते गुण आदर्श मानले आहेत याचा अंदाज घ्यायला हवा. *श्रीकांत*मधील अभया व सुनंदा, *चरित्रहीन*मधील किरणमयी, *शेषप्रश्न*मधील कमल या काही तेजस्विनी नायिका. दांपत्यजीवनात पुरुषाने दुराचार केला तर चालतो पण बाईने मात्र पतिव्रताधर्म सोडू नये; या अन्यायाविरुद्ध अभया ठामपणे उभी राहते. सुनंदा धर्मनिष्ठेतून स्वातंत्र्याचे बळ घेते. किरणमयी सनातन धर्माचा विरोध करते व चाकोरीबाहेर जाते. *शेषप्रश्न*मधील कमल ही *चरित्रहीन*मधील किरणमयीचेच विकसित रूप होय. असे उद्‌गार मामा वरेरकरांनी काढले आहेत. या सर्व विद्रोही पात्रांचे विश्लेषण इथे अभिप्रेत नाही. पण यांतली सर्वांत बुद्धिवान व विद्रोही नायिका कमल ही सतत तोंडाने परंपरावादी मूल्यांना विरोध करते, धर्माविरुद्ध बोलते पण एकादशा करते. माणसात संयम येण्यासाठी देहदंड सोसण्याची ही पद्धत धार्मिकच नाही का ? किरणमयी भावनांच्या आवेगात स्वतःला झोकून देते आणि त्यामुळे अखेर वेडी होते. *गृहदाह*मधील अचला परंपरागत स्वामित्वाच्या भावनेमुळेच स्वतःला स्खलनातून सावरू शकते. कमलसुद्धा राजेनच्या व्यक्तिमत्त्वापुढे निष्प्रभ; कारण तिची मूळ तारक शक्ती बुद्धीत नव्हे, समर्पणवृत्तीतच आहे. म्हणजे कशीही का असेना, भारतीय स्त्री ही मुळातच सेवापरायण, पतिव्रता,

पतीकडे आईच्या वत्सलतेने बघणारी, बुद्धिमान असली तरी भावनाच प्रधान मानणारी असते, असे शरच्चंद्रांना दाखवावयाचे आहे की काय असे वाटू लागते.

म्हणजेच शरच्चंद्रांना स्त्रियांची बुद्धीही आकर्षक वाटत होती आणि भावनेच्या विश्वात तिने नेहमी भोगापेक्षा त्यागच पत्करावा हा परंपरागत आदर्शही आकर्षक वाटत होता. नेमकी हीच अवस्था भारतीय वाचकाचीही. कारण एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीपासून स्त्रिया शिकूसवरू लागल्या. कुटुंबांच्या पठडीबद्ध सुरक्षिततेला धक्का बसला. त्यात पहिले महायुद्ध. अन्नधान्याची टंचाई. त्यामुळे स्त्रिया आर्थिक हातभार लावण्यासाठी नोकरीच्या क्षेत्रात उतरल्या. नैतिक मूल्यांची पारंपरिक चौकट डगमगू लागली. त्यात एकीकडे गांधींची चळवळ. त्यात स्त्रियांचा सहभाग, एकंदरीतच या सर्व सामाजिक व राजकीय घटना इतक्या वेगाने घडत गेल्या आणि त्यांचा परिणाम इतका सर्वंकष व दूरगामी होता की विशिष्ट सांस्कृतिक वातावरणात सुरक्षित राहू पाहणारे सामान्य माणसाचे मन भांबावून गेले होते. आणि आपल्या आयुष्याची घडी विस्कटण्यास स्त्रियांमधील परिवर्तनच कारणीभूत आहे अशी धारणा सरसकटपणे होऊ लागली होती. शीघ्र औद्योगीकरणाच्या दुष्परिणामांचे आणि नगरकेंद्रित अर्थव्यवस्थेचे विश्लेषण करून आवश्यक ते फेरफार करण्यापेक्षा एकीकडून विज्ञानाचे व औद्योगीकरणाचे फायदे भोगणे व दुसरीकडून बदलत्या कुटुंबव्यवस्थेचे सारे खापर स्त्रियांच्या परिवर्तनावर फोडणे, सोपे. समाजमनाच्या अशा नाजूक परिस्थितीत शरच्चंद्रांनी खेड्यातील वातावरणाची भलावण व स्त्रियांमधील त्यागवृत्तीवर भर या दोन गोष्टी आदर्श मानून व त्या केंद्रस्थानी ठेवून बाकी सर्व आधुनिक गुण व सुधारणा त्या आदर्शांच्या मुशीत बसवल्या. याच सुमारास फ्रॉइड यांचे मनोविश्लेषणात्मक विचार जगभर पसरत होते. शरच्चंद्रांनी मनोविश्लेषणात्मकतेची कास धरली पण त्यातही पारंपरिक आदर्शांचीच मूस कायम ठेवली. भावभावनांचा व मनोविश्लेषणाचा अतिरेक झाला की वास्तवाची पकड ढिली होऊ लागते. उलट फार वास्तववादी लेखनात कधीकधी इतका साचेबंदपणा व तात्त्विक रुक्षता येऊ लागते की मन नावाची काही चीज आहे की नाही याची शंका येऊ लागावी. ही दोन विरुद्ध टोके आहेत. पण श्रेष्ठ साहित्य नेहमीच या दोन टोकांमधील सृजनात्म ताण (creative tension) कायम ठेवत असते.

शरच्चंद्रांच्या कादंबऱ्यांचा इतर भाषांमधील कादंबरी वाङ्मयावर झालेला परिणाम जोखण्याकरता रिसेप्शनच्या म्हणजे साहित्य - स्वीकाराच्या अंगाने तौलनिक संशोधन होण्यास खूप वाव आहे. कारण समीक्षकांचे जितके प्रकार असतात त्यापेक्षा वाचकांचे प्रकार आणखी जास्त. समीक्षक हा जरा जास्त समर्थ वाचक खरा पण त्याबाबतही आजकाल 'Strong readers struggle to master the text by misreading it' किंवा 'The best a reader can achieve is a strong misreading - a

reading that will in turn produce others' (ऑन डीकन्स्ट्रक्शन - जोनाथान कूलर) अशा तऱ्हेची विधाने जाहीरपणे बोलण्यात येऊ लागली आहेत. वाचकांच्या प्रतिसादांचा तौलनिक शोध घेतल्यास कदाचित मूळ साहित्यकृतीतील सत्याच्या अधिक जवळ पोहोचता येईल अशी आशा व्यक्त होऊ लागली आहे.

अनुवादक हा त्यातल्या त्यात मूळ साहित्यकृतीच्या खूप जवळ जाऊन पुनर्निर्माण करणारा वाचक. त्यामुळे अनुवादांचा तौलनिक अभ्यास वाचकांच्या प्रवृत्तीवर प्रकाश टाकू शकतो. शरच्चंद्रांच्या जवळजवळ तीसएक कादंबऱ्यांची व कथासंग्रहांची मराठीत भाषांतरे झाली आहेत. त्यात *अरक्षणीया*, *चरित्रहीन*, *देनापावना*, *देवदास*, *रामेर सुमति*, *परिणीता*, *श्रीकांत*, *विराज बहू*, *विप्रदास*, *शेषप्रश्न* इत्यादींचा समावेश आहे. मामा वरेरकर हे मुख्य अनुवादक शरच्चंद्रांच्या निकट मित्रपरिवारातले एक. त्यांच्याशिवायही वि. सी. गुर्जर, पी. बी. कुलकर्णी, शं. बा. शास्त्री इत्यादींनी मूळ बंगालीवरून परिश्रमपूर्वक शरच्चंद्रांच्या कादंबऱ्यांची भाषांतरे केली आहेत. ही भाषांतरे साधारणतः १९२५ ते ६० या काळात झालेली आहेत. या काळाचा अभ्यास, वाचकांच्या अपेक्षांचा शोध, मराठीतील साहित्यिक परिवर्तने व त्यामागची पार्श्वभूमी, या काळात मराठीत निर्माण झालेल्या साहित्याचा व वाचकांचा परस्परसंबंध - या सर्व गोष्टी शरच्चंद्रांच्या साहित्याच्या स्वीकाराच्या बाबतीत तौलनिक साहित्याभ्यासाच्या दिशा विकसित करणाऱ्या आहेत.

□

: १७ :

अस्तित्ववाद आणि मराठी कादंबरी

रेखा इनामदार - साने

It seems to me it was the greatest pity in the world, when philosophy and fiction got split. They used to be one, right from the days of myth. Then they were parted, like a nagging married couple, with Aristotle and Thomas Aquinas and that beastly Kant. So the novel went sloppy and philsophy went abstract - dry. The two should come together again in the novel.

D.H. Lawrence.

तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रातील विविध विचारप्रणालींपैकी अस्तित्ववादाने साहित्याशी जेवढे निकटचे नाते जोडले तेवढे साहित्याचे संबंध इतर कोणत्याही तत्त्वज्ञानाशी क्वचितच आलेले दिसतील. वेगवेगळ्या काळात, वेगवेगळ्या तऱ्हेने साहित्यात आढळणाऱ्या अभिजातवादापासून अस्तित्ववादापर्यंत चालत आलेल्या वाङ्मयीन संप्रदायांत आज अस्तित्ववादाचा उल्लेख ठळकपणे करावा लागतो. विशेषत: तत्कालीन पाश्चात्त्य साहित्यावर त्याचा अत्यंत खोलवर प्रभाव पडलेला दिसतो, तो स्पष्टपणे जाणवतो. मराठीतही गेल्या पंधरावीस वर्षांत अशा तऱ्हेच्या लेखनास बहर आल्याने अस्तित्ववादी तत्त्वज्ञानाकडे लक्ष वेधले गेले. 'समीक्षेची नवी रूपे न्याहाळणाऱ्या नवकादंबरी' ची वैशिष्ट्ये विशद करणाऱ्या, मराठी साहित्यातील 'नववाङ्मयीन प्रवृत्ती व प्रमेये' तपासणाऱ्या, 'नवसमीक्षेतील' ठळक प्रवाह नोंदवणाऱ्या बहुतेक सर्व समीक्षकांनी अस्तित्ववादी म्हटल्या जाणाऱ्या कलाकृतींच्या अनुषंगाने या तत्त्वज्ञानाची दखल घेतलेली आढळते. साहित्यात अस्तित्ववादाचे जाणता - आजणता पडलेले स्वच्छ वा धूसर प्रतिबिंब, त्याची परिणामकारकता, कलाकृतीच्या सौंदर्याची वा श्रेष्ठत्वाची कारणे व कलावंताची स्वत:ची लेखनासंबंधीची भूमिका याबाबत टोकाचे मतभेद संभवतात. पण एकापरीने हे मतभेद परस्परांतील निकटच्या नात्याची साक्ष देतात, असे म्हणता येईल. किंबहुना अस्तित्ववादाचा साहित्यात प्रवेश झाला म्हणूनच समीक्षकांचे लक्ष त्याकडे वेधले गेले. गेल्या पंचवीसतीस वर्षांतील मराठी साहित्यावर अस्तित्ववादाने आपली छाप निश्चितपणे उमटवलेली आहे. अगदी ऐतिहासिक पुरावा द्यावयाचा असला

तरी, श्री. के. क्षीरसागरांसारख्या ज्येष्ठ व श्रेष्ठ टीकाकारापासून ' अस्तित्वलक्षी आशयसूत्रे ' स्पष्ट करणाऱ्या विलास सारंगांपर्यंत सर्व अभ्यासकांनी ही प्रांजळ कबुली दिलेली आहे. मात्र या प्रकारच्या साहित्यातील जीवनचित्राविषयी ते साशंक आहेत. दि. के. बेडेकर, श्री. के. क्षीरसागर, वसंत शिरवाडकर व व. दि. कुलकर्णी यांना अस्तित्ववादी साहित्य फारसे आशादायक वाटत नाही. अर्थात बीभत्सता, एकांगीपणा, अहंगंडाने पछाडलेले, ओंगळ, बेजबाबदार तुच्छतावादास उत्तेजन देणारे व समाजद्रोही असे शब्द त्यांच्यापैकी कोणी वापरलेले नाहीत. तरीपण नवसाहित्यातील अतिवास्तवतावाद परवडला पण अस्तित्ववाद नको (व. दि. कुलकर्णी ' चालू कविता ' महाराष्ट्र टाइम्स) असे म्हणण्याची पाळी त्यांच्यावर पंधरा वर्षांपूर्वीच आली होती. तेव्हाच चालू पिढीचा तोंडवळा त्यांना पाहावत नव्हता. उलट दिलीप चित्रे, त्र्यं. वि. सरदेशमुख, वसंत आबाजी डहाके, अशोक शहाणे, रा. ग. जाधव व गंगाधर पाटील यांचे या ' विरूप दर्शना ' संबंधीचे कुतूहल व ते जाणून घेण्याची तत्परता अजून कायम राहिलेली आहे. मराठीतील अस्तित्ववादी साहित्य वैशिष्ट्यपूर्ण का ठरले आहे हे पाहाण्यापूर्वी कोणते गुणविशेष अस्तित्ववादाला साहित्याच्या जवळ आणतात आणि त्यामुळे तत्त्वज्ञानाचे व साहित्याचे कूळ एकमेकांशी कसे संबंध प्रस्थापित करते ते जाणून घेतले पाहिजे.

स्वत:तील ' मी ' कडे त्रयस्थ नजरेने पाहून त्याचे स्वरूप उलगडून दाखवण्याची प्रेरणा एकूण तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रात नेहमीच प्रबळ राहिली आहे. कोणाला हा ' मी ' एखाद्या चैतन्यमय परतत्त्वाचा अंश वाटतो तर कोणाला मेंदूच्या पेशींमधील जीवरासायनिक प्रक्रियांचाच आविष्कार वाटतो. ते काहीही असले तरी ज्या जगणाऱ्याला या ' मी ' ची अखंड संगत आहे, त्याला या बौद्धिक आकलनाने काय फरक पडतो ? अखेरीस स्वत:च्या असण्याची जाणीव घेऊन जे जगायचे ते कसे जगायचे ? आणि कशासाठी जगायचे ? हे ज्याचे त्यालाच ठरवावे लागते. किंबहुना माणसाला असणाऱ्या या आत्मजाणिवेमुळेच दर क्षणी काहीतरी ठरवण्याचा, प्राप्त परिस्थितीत, उपलब्ध पर्यायांतून निवड करून निर्णय घेण्याचा प्रश्न समोर उभा राहतो. यामुळे ' मी कोण ' किंवा माझ्या भोवताली पसरलेल्या या अफाट विश्वाचे स्वरूप कसे आहे ? या प्रश्नांपेक्षा इथे व आता मी काय करावे ? कसे वागले म्हणजे ते योग्य ठरेल ? या प्रश्नांची उत्तरे देणे अधिक निकडीचे ठरते. जीवन जगणाऱ्या प्रत्येक व्यक्तीला या उत्तरांचा शोध क्षणोक्षणी घ्यावा लागतो. या शोधात त्याच्या वाट्याला येणारी तगमग, व्याकुळता हाच अस्तित्ववादी तत्त्वविचाराचा केंद्रबिंदू आहे. त्यामुळे काही तत्त्वज्ञांच्या लेखनात तत्त्वप्रणालीने सहज साहित्यरूप घेतलेले आहे तर काही साहित्यिकांच्या भाष्यातून हे तत्त्वज्ञान स्फुरण पावते. काही वेळा नकळत सुरळीत संबंध जमतात तर काही वेळा बिनसतात. मात्र बिनसले तरी तुटत नाहीत.

अस्तित्ववादाने एका नव्या दृष्टीने स्वत:कडे व सभोवतालच्या विश्वाकडे पाहण्यास शिकवले. माणसाच्या असण्याला, त्याच्या क्रिया - प्रतिक्रियांना व त्याच्या गुंतागुंतींच्या मनोव्यापारांना तत्त्वज्ञानाचा केंद्रवर्ती विषय प्रथम बनवले. बाह्य विश्वासंबंधी उपपत्ती मांडताना अलिप्त राहणे सोपे होते. स्वत:च्या अस्तित्वाचा, जगण्याचा शोध घेताना गुंतवणूक अटळ होती. माणसाच्या समग्र अस्तित्वातून हे तत्त्वज्ञान उमलत जाते. तसेच ते फुलले, बहरले पाहिजे असा अस्तित्ववाद्यांचा आग्रह होता. त्यांचे प्रत्यक्ष जीवन, आचरण हाच त्यांनी मांडलेल्या तत्त्वज्ञानाचा पुरावा होता. या गुंतवणुकीमुळे अस्तित्ववादी तत्त्वज्ञांचे लेखन काव्यात्म झाले आहे. सोरेन कीर्केग्योर, फ्रेडरिख् नीत्शे किंवा ज्यां पोल सार्त्र यांपैकी कोणालाही ' तत्त्वज्ञ ' वा ' तत्त्वज्ञान ' या शब्दाने रूढार्थ अभिप्रेत नव्हते. पुस्तकाच्या छापील पृष्ठातून नव्हे, तर व्यक्तीच्या जगण्यातून जीवनाचा अर्थ उमगला पाहिजे, अशी त्यांची भूमिका होती. त्यामुळे हे तत्त्वज्ञान स्वैर व विस्कळीत झाले. कारण ज्या अत्युत्कटतेला, ध्यासाला (passion) ते निर्णायक महत्त्व देतात ती अत्युत्कटता कोणत्याही शिस्तीला जुमानत नाही किंवा आत्माविष्कार कोणत्याही बंधनाने दडपला जात नाही. यामुळे या तत्त्वज्ञानाचे रूप टीकेला आमंत्रण देते तर साहित्याला तत्त्वचिंतनाची डूब मिळून ते अधिक गंभीर व अनुभवाचा गाढ प्रत्यय देण्यास समर्थ बनते. हे पुस्तकी, पढिक पांडित्य नाही त्यामुळे रसिकाने देखील बौद्धिक आकलनावर भर देण्यापेक्षा भावनात्मक दृष्टीने समरस होऊन विचार करावा, तटस्थ राहू नये, असे त्यांचे सतत सांगणे आहे.

' आधी अस्तित्व मग सारतत्त्व ' (Existence proceedes essence) व निरीक्षकाच्या नव्हे तर भोक्त्याच्या भूमिकेतून केलेले तत्त्वचिंतन या दोन प्रमुख सूत्रांतून अस्तित्ववादाचा आशय नेमकेपणाने कळतो. अखिल विश्वरचनेपेक्षा व्यक्तीच्या अस्तित्वाला, बुद्धीपेक्षा भावनेला, विचारांपेक्षा अंत:प्रेरणांना आणि सुतार्किक व्यूहरचनेपेक्षा स्वैरचिंतनाला महत्त्व देणारे हे तत्त्वज्ञान एकोणिसाव्या शतकात सोरेन कीर्केग्योरने प्रथम मांडले. ' अस्तित्व ' या शब्दाला येथे खास अर्थ आहे. केवळ जन्माला आलेला जीव म्हणजे अस्तित्व नव्हे. ते त्याचे निव्वळ ' असतेपण ' झाले, आविष्कारातून हे असतेपण त्याने प्रस्थापित करावयाचे, ठसवावयाचे (assert) आहे. विचारातून व कृतीतून शुद्ध ' असतेपणा ' ला एक निश्चित अर्थ लाभायला हवा. एरवी व्यक्तीच्या फक्त येथे असण्याला, अनेकातला एक होऊन राहण्याला काही किंमत नाही. ज्याचे मन कोरे करकरीत आहे, ज्याच्या नैसर्गिक प्रेरणांचा काहीही आविष्कार होत नाही, अशा निर्जीव माणसाशी या तत्त्वज्ञानाला काडीमात्र कर्तव्य नाही. ते असो वा नसो, त्यामुळे काय फरक पडतो ? माणूस म्हणजे जड वस्तू नाही किंवा गणितातील अपरिवर्तनीय खूण किंवा चिन्हही नाही हे कीर्केग्योरने ठासून सांगितले व मानवी अस्तित्वास प्रतिष्ठा प्राप्त करून दिली.

अस्तित्वाचे सर्वोच्च स्थान मानल्यामुळेच आधीच्या बुद्धिवादी परंपरेचा हे तत्त्वज्ञ निषेध करतात. 'मी विचार करतो' यापेक्षा 'मी आहे' हे महत्त्वाचे. (I am therefore, I think) बुद्धीचा अभाव म्हणजे मनुष्यत्वाचा ऱ्हास हे अस्तित्ववाद्यांना साफ नामंजूर आहे. केवळ बुद्धीच्या साहाय्याने, ती प्रज्वलित असेल तर मानवी अस्तित्वाचा अर्थ उजळून निघेल, असा बुद्धिवाद्यांना अहंकार होता. भ्रम होता. या अहंकाराने डोळ्यांवर आलेले झापड अस्तित्ववाद्यांनी पूर्णपणे दूर केले. माणूस म्हणजे बुद्धी नाहीच ! तसे मानणे - किंबहुना मानवी अस्तित्वातील कोणत्याही एका घटकांचा 'सारतत्त्व' म्हणून उदो उदो करणे हा वस्तुस्थितीचा विपर्यास आहे. दुसरे असे की, माणसाच्या वर्तनातूनच बुद्धीच्या कितीतरी मर्यादा स्पष्ट होतात. कसोटीच्या क्षणात माणूस हमखास भावनेचा आधार घेतो, जीवनातील कितीतरी अनुभवांचा अर्थ बुद्धीने लागत नाही. त्यामुळे त्या आधारे व्यूह बांधणे निरर्थक ठरते. माणूस हा नित्य परिवर्तनीय व स्वत:ला सतत घडवत जाणारा असल्यानेच त्याच्या व्यक्तिमत्त्वातील कोणताही एक घटक 'सारतत्त्व' म्हणून सांगता येत नाही. त्याच्या वर्तनातून, विचारातून व कृतीतून त्याचे सारतत्त्व तयार होत जाते. म्हणजेच तो स्वत: ते निर्धारित करतो. दुसरा कोणी ते बाहेरून लादत नाही. स्वत:ने स्वत:ला घडवत जाणे अभिप्रेत असल्यानेच अस्तित्ववादातील १) आस्तिक/नास्तिक २) निवडीचे स्वातंत्र्य ३) आत्मनिष्ठा व सत्य ४) दुरावा किंवा परात्मता ५) व्यस्तता ६) चिंता, भय व मृत्यू ७) नसतेपणा व ८) अस्सल जीवनसरणी या प्रमुख तत्त्वकल्पनांचा तपशील महत्त्वाचा ठरतो. त्यातून त्यांना 'मानवी स्थिती'चे जे दर्शन झालेले आहे ते स्पष्ट होते. तसेच मनुष्यत्त्वाच्या जाणिवेसंबंधी, त्याच्या अस्सल वा खोट्या जगण्यासंबंधी व त्यामधून सूचित होणाऱ्या नैतिकतेसंबंधी त्यांची धारणाही कोणत्याही स्वरूपाची होती, ते स्पष्ट होते. या तत्त्वकल्पनांचे स्वरूप साधारणपणे पुढीलप्रमाणे मांडता येईल.

अस्तित्ववादी तत्त्ववेत्त्यांपैकी काहीजण श्रद्धेने जीवनाला अर्थ येईल असे मानतात तर नास्तिक अस्तित्ववाद्यांना अशी अर्थपूर्णता म्हणजे स्वत:ची खोलवर करून घेतलेली फसवणूक वाटते. परस्परविरोधी भूमिका आस्तिक / नास्तिक या तत्त्वकल्पनेतून विशेषत्वाने जाणवते. माणसापेक्षा ईश्वर कोणीतरी मोठा, वडीलधारा आहे. तो उच्चासनावर बसून विश्वाच्या रहाटगाडग्याला गती देतो आहे. त्यामुळे त्याला शरण जाण्यातच व्यक्तीचे खरे हित आहे. चिंतेने, उद्वेगाने भरलेल्या या बापुडवाण्या आयुष्यात कृतार्थतेचा क्षण आला तर तो श्रद्धेमुळेच येईल. त्या एका क्षणात आत्मस्वातंत्र्याची प्रतीती येईल म्हणून तेवढ्या क्षणाच्या प्रतीक्षेतच कीर्केगोर, मार्सेल व यास्पर्स हे आस्तिक अस्तित्ववादी तत्त्ववेत्ते जगतात. क्षुद्र, दीनदुबळा माणूस व सर्वशक्तिमान ईश्वर या दोघांमधील क्लेशदायक अंतर काटण्यासाठी प्रयत्नशील असणे म्हणजेच खऱ्या अर्थाने जगणे ! पण ईश्वराचे अस्तित्व बुद्धीच्या आधाराने सिद्ध करता येत नाही. त्यामुळे

माणसाचा निर्णय ही ' अंधारातील झेप ' ठरते. ती घेण्याचे धैर्य त्याने दाखवले तर त्याच्या जीवनास अर्थ, साफल्य प्राप्त होते. उलट ज्याचे अस्तित्व सिद्ध करता येत नाही, त्याच्यापायी स्वत:चे जीवन अर्पण करणे, त्याचे श्रेष्ठत्व मान्य करणे ही काम्यू, सार्त्र व हायडेग्गर या नास्तिक अस्तित्ववाद्यांच्या मते घोर फसवणूक आहे. ज्या विश्वातील घडामोड कोणत्याही सर्वसाधारण, बुद्धिप्रणीत तत्त्वांना व कार्यकारणभावाला अनुसरून होत नाही ते ईश्वरनिर्मित आहे, असे मानण्यास विश्वसनीय आधार नाहीत. पण माणूस हा मूलत: सुरक्षिततेसाठी धडपडणारा, शाश्वताची आस लागलेला असल्याने अचल ईश्वराचा भरभक्कम आधार त्याला हवाहवासा वाटतो. वस्तूचे स्थिर स्वरूप, अमरत्व आणि व्यक्तीची जितीजागती जाणीव ह्यांचा आदर्श संयोग तो ईश्वरी अस्तित्वात कल्पितो. पण सार्त्रच्या मते हे एकत्रीकरण आत्मविसंगत आहे. या दोहोंचे गुणधर्म इतके परस्परविरोधी आहेत की त्यांच्या मिलाफाने तिसरेच कोणतेतरी आदर्श अस्तित्व तयार होईल अ. े मानणे ही स्वत:ची निव्वळ फसगत करून घेणे आहे. कारण जाणीव म्हटली की नसतेपणा आलाच, आणि मग ईश्वराचे सुफळसंपूर्ण स्वरूप भंग पावते. तेव्हा असा काल्पनिक त्राता मानणे कितीही सुखद असले तरी ते अवास्तव आहे. ईश्वराचा मृत्यू झालेल्या या जगात माणूस खरोखरी निराधार व उपराच आहे. परमेश्वरांचे अस्तित्व मानणे वा न मानणे हा चर्चेचा मुद्दाच नाही. चर्चा येथे प्रत्यक्षात असणाऱ्या माणसावर केंद्रित झाली पाहिजे. ईश्वर नसल्याने मानवी स्वातंत्र्याची कक्षा आपोआप रुंदावते. कारण कोणीतरी दिलेले आदेश वा प्रेमळ अनुज्ञा येथे नाहीत. माणसाने स्वत:च निर्णय घेऊन कृती करावयाची अ.हे. हे जसे उमेद देणारे आहे तसेच भिवविणारे आहे, उत्साह वाढवणारे आहे तसेच अगतिक करणारेही आहे. सार्त्रच्या ' निवडस्वातंत्र्या ' वरील विवेचनात दुसऱ्या भावनेची छटा गडद आहे.

निवडस्वातंत्र्य हा माणसाच्या व्यक्तिमत्त्वाचा - पर्यायाने सार्त्रच्या तत्त्वविवेचनाचाही गाभा आहे. मनुष्यत्वाच्या जाणिवेतून या स्वातंत्र्याचा उगम होतो. निवड करताना समोर असणाऱ्या अनेक पर्यायांपैकी माणूस एक पर्याय निवडतो म्हणजेच त्यातून तो त्याचे मूल्य सूचित करतो. पण कित्येकदा प्रत्यक्षात अमुक एकच मूल्य स्वीकारण्याची सक्ती नसतानाही जबाबदारी टाळण्यासाठी किंवा जबाबदारी पार पाडल्याचे कृतक समाधान मिळण्यासाठी रूढी, परंपरा व संकेत यांच्या आधारावर विसंबून माणूस मूल्यात्मक जगण्याचा आभास उत्पन्न करू शकतो. अशा ' मिथ्या निष्ठे ' च्या आहारी न जाता, पळवाटा न काढता ' मूल्यदाता ' व्हावे लागते. मूल्य निवडीसाठी मार्गदर्शक तत्त्वे दिसत नाहीत. त्यामुळे पुढे काय वाढून ठेवले आहे ते न कळल्याने थरकाप होतो. शिवाय ही निवड केवळ व्यक्तिगत नसते तर ती व्यापक असते. एकाच वेळेस मी माझ्यासाठी पर्यायाने सर्वांसाठी भले निवडत असल्याने वेदनेची व धोक्याची भावना प्रबळ होते. त्याचमुळे निवड करण्याचे स्वातंत्र्य आश्वासक न राहता एक कठोर शिक्षा बनते.

(Man is condemned to be free) माझी नियती माझ्या मुठीत आहे या जाणिवेतून उत्साह येतो त्याहीपेक्षा जबाबदारीचे भान जास्त प्रखर होते. हे स्वातंत्र्य माणसाच्या नकारातून व्यक्त होते. कारण माणूस जे असतो ते तो कायम नसतो. स्वत:चा मार्ग स्वत: शोधून काढण्यामागे जी जोखीम, ज्या यातना आहेत त्या ' मूल्यदात्या ' च्या कल्पनेत अभिप्रेत आहेत. त्यामुळेच मनुष्याचे स्वातंत्र्य घटविणाऱ्या ' इतरां ' ची सविस्तर दखल प्रत्येक अस्तित्ववादी तत्त्वज्ञाने घेतली आहे.

प्रत्येक मनुष्य हे एक स्वतंत्र, वेगळे म्हणून वैशिष्ट्यपूर्ण अस्तित्व आहे. माणसाला वेगळा देह आहे तसे वेगळे मन आहे. मनातील सर्व सुप्त शक्यतांचा, शक्तींचा आविष्कार करण्याची क्षमता माणसांत आहे. परंतु भोवतालच्या लोकांमुळे या मुक्त आविष्कार करण्यावर आपोआप बंधने येतात. माणसाला सर्वांसारखेच साचेबंद वागावे लागते, जनरीत पाळावी लागते. विशिष्ट समाजमान्य वर्तनपद्धती त्याच्यावर प्रत्यक्ष - अप्रत्यक्षपणे लादली जाते. भौतिक सुखे मिळवायची असतील तर बहुसंख्यांकांचा आधार लागतो. पदे - पदव्या, प्रतिष्ठा, पैसा, सत्ता कमावण्यासाठी, खेचून आणण्यासाठी एकटा मनुष्य पुरे पडत नाही. तेथे लोकांचा पाठिंबा लागतो. त्यासाठी अनेकदा मन मारून तडजोडी कराव्या लागतात. निदान मनाला मुरड घालावी लागते. क्षणभंगुर क्षुद्र सुखांच्या प्राप्तीसाठी तडफडणाऱ्या लोकांचा कीर्केगोरला मनस्वी संताप येतो. स्वत:च्या व्यक्तिमत्त्वावर चाल करून येणाऱ्या निर्दय गर्दीचा, साचेबंद जगणाऱ्या लोकांच्या संकुचित मनोवृत्तीचा व तात्कालिक उपयुक्ततेवर व फायद्यांवर लक्ष केंद्रित करणाऱ्या संधिसाधू माणसांचा कीर्केगोर मनोमन तिरस्कार करतो. गर्दीच्या तीव्र निषेधातून आत्मनिष्ठा व सत्य तो विशद करतो. (Crowd is untruth हे त्याचे घोषवाक्यच आहे).

अस्तित्ववाद्यांची आत्मनिष्ठा ही सोयीस्कर किंवा आकर्षक नव्हती. ओतप्रोत आत्मप्रेमाने चढलेली ती गुंगी नव्हती. आणि सत्यही व्यक्तिगत पातळीवरचे असले तरी समाजविघातक नव्हते. या आत्मनिष्ठेच्या खडतर व्रतापेक्षा भोवतालच्या गर्दीत हरवून, विरघळून विलीन होणे अन् सत्याशी फारकत घेणेच व्यावहारिक उपयुक्ततेच्या दृष्टीने सुखकर होते. तडजोड करीत जमवून घेण्यात, बाहेरच्या गदारोळात, समुदायाच्या उच्छृंखल जल्लोषात अस्तित्ववादी तत्त्वज्ञांचा ' आतला आवाज ' मारला जात होता. ते एकाकी पडत होते. तरीही स्वनिष्ठेतून येणारे धैर्य वाढवून माणसाने आत्मस्वरूपाची यथातथ्य ओळख करून घेतली पाहिजे, असे त्यांचे मत आहे. कारण प्रत्येकाच्या अंतर्यामी सत्याचा दिवा तेवत असतो. त्या मंदधूसर प्रकाशात चाचपडायचे की बाह्य झगमगाटाचा पाठपुरावा करावयाचा हे अर्थातच ज्याचे त्याने ठरवायचे आहे. तो निर्णय प्रत्येकाच्या अस्मितेवर व आध्यात्मिक बळावर अवलंबून राहणार हे उघड आहे.

अस्तित्ववादी तत्त्वज्ञांची अस्मिता व आध्यात्मिक बळ दोन्ही प्रखर होते म्हणून त्यांचा कौल आत्मनिष्ठ सत्याच्या बाजूने आहे.

माणसाचे समाजाशी असणारे संबंध सुसंवादापेक्षा विसंवादच प्रस्थापित करत असल्याने दुरावा अटळ होता. आधुनिकतेच्या युगात बुद्धी व अन्य मन:शक्तींची फारकत झाल्यानेही दुराव्याची परिस्थिती निर्माण झाली. बुद्धी स्वतंत्रपणे फोफावू लागल्याने विज्ञानाची अपरिमित वाढ झाली. या वैज्ञानिक प्रगतीने माणसाची निसर्गप्रेरणांपासून फारकत केली. ईश्वरापासून फारकत झाल्याने माणसाच्या अंतर्यामी एक भली मोठी रिकामी पोकळी उत्पन्न झाली. आतापर्यंत मनुष्याच्या अंतरंगी त्याचा सखासोबती, जिवलग परमेश्वर थाटामाटाने विराजमान झालेला होता. आता मात्र ईश्वराच्या मृत्यूची दवंडी प्रत्येकाच्या कानी आली. ईश्वर स्वर्गवासी झाल्याने माणूस जसा निराधार झाला तसा तो समाजापासूनही वेगळा पडला. विसंवादामुळे अशांतता वाढली. माणसाला कशातच रस वाटेना. त्याचे मन गुदमरू लागले. स्वत:पासूनच त्याची फारकत झाली. अंतरात्म्याचा आवाज क्षीण झाला. निर्जीव, शुष्क व शक्तिपात झालेल्या माणसांचे घोळके जिकडेतिकडे दिसू लागले. दुरावा असा चौफेर तर आहेच शिवाय तो मानवी अस्तित्वाचाच अविभाज्य घटक मानल्याने त्यापासून कधीच सुटका नाही, तो सततचा आहे.

दुराव्याप्रमाणे संवेदनाशील व्यक्तीला व्यस्ततेचा अनुभवही कधी ना कधी येतोच. कारण मनुष्याला जगण्यासाठी काहीतरी प्रयोजन लागते. आयुष्यात कोणतीही गोष्ट कशासाठी तरी माणूस करत असतो. प्रत्येक कृतीमागे जर हेतू असतो तर जगण्यामागे, या जीवितयात्रेमागे काहीतरी प्रयोजन असले पाहिजे. परंतु ते मात्र सापडत नाही. जगात प्रत्यही घडणाऱ्या घटनांचा कार्यकारणभाव सांगता येत नाही. विसंगतींचा उलगडा होत नाही. जगायचे असेल तर हे जग आहे तसे मान्य करूनच जगावे लागते म्हणून असे म्हणता येईल की समाधान मिळण्यासाठी, सुतार्किक स्पष्टीकरणातून सत्य सिद्ध करण्याची माणसाची स्वाभाविक बौद्धिक व भावनिक गरज आणि त्याविरुद्ध उभे ठाकलेले, निसर्गत:च साम्यविरोधांनी युक्त, मानवी मनोरथ धुळीस मिळणारे अगम्य जग ह्यांच्या एकमेकांशी येणाऱ्या विरोधी संबंधातूनच व्यस्ततेची प्रचीती येते व ती सहन करावी लागते. सुसूत्रतेची ओढ असणाऱ्या मानवी प्रवृत्तीला जगाच्या असंबंध अतार्किक प्रकृतीशी जुळवून घेताना जे ताण सतत सोसावे लागतात, त्यातून व्यस्ततेची छाया गडद होत जाते. हे अजस्र विश्व व त्यात किडामुंगीप्रमाणे भासणारे मानवी अस्तित्व येथे आहे खरे, पण ते का व कशासाठी आहे ते कोणालाच माहिती नाही. अशी एक प्रकारची आगंतुकतेची, नाईलाजाची व हतबल झाल्याची भावना 'व्यस्तता' या शब्दातून जाणवते तरी माणसाने जीवनापुढे हार पत्करता कामा नये.

म्हणून काम्यू आत्महत्या त्याज्य मानतो व स्वत:ची नियती शांतपणाने व जिद्दीने स्वीकारण्याचा संदेश ' सिसिफसच्या प्राक्कथे ' तून देतो.

निवडीच्या स्वातंत्र्यातून व व्यस्ततेच्या साक्षात्कारातून चिंता व भय उत्पन्न होते. कारण निवड, त्याप्रमाणे निर्णय, त्याचे निकष हे सर्व व्यक्तीने ठरवलेले असल्याने तिच्या नैतिक वा अनैतिक कृत्याची संपूर्ण जबाबदारी तिच्यावर पडते. नैतिकतेचे स्थलकालपरिस्थिती, व्यक्तिनिरपेक्ष निकष नाहीत. त्यामुळे माणूस कृती करताना व नंतर त्या कृतीची परीक्षा करताना नेहमीच भयग्रस्त असणार. ते बोट ठेवून नेमके दाखवता येत नाही. त्यामुळे दूर कसे करावे तेही समजत नाही. वस्तुनिष्ठ समर्थनाचा अभाव व ' मूलदाता ' म्हणून येणारी जबाबदारी यापेक्षाही जास्त भय वाटते ते मृत्यूचे ! जगात जगणाऱ्या अस्तित्वाचे अंतिम पर्यवसान कटू व दारूण असले तरी ते नाकारता येत नाही. केवळ मरण येत नाही म्हणून माणसाचे अस्तित्व असते. म्हणजे आयुष्याला मूलभूत व अंतिम हेतू एकच - मृत्यूच्या दिशेने वाटचाल करीत राहाणे. (हायडेग्गरच्या भाषेत Being - towards - death) ही वाटचाल कोणाच्याही मदतीविना, ज्याची त्याला एकट्याला करावी लागते. या एकटेपणाला अस्तित्ववादात अतिशय महत्त्व आहे.

चिंतेमुळे व मरणाच्या अखंड पसरलेल्या सावटामुळे नसतेपणा सर्वत्र भरून राहिलेला आहे. अस्तित्ववादी तत्त्वज्ञांपैकी हायडेग्गर नसतेपणाची संकल्पनात्मक मांडणी विस्ताराने करतो तर सार्त्र नसतेपणाच्या व्यावहारिक अनुभवांना महत्त्व देतो. निषेधातून मानवी स्वातंत्र्य व्यक्त होते. जगात वरवर दिसणारी फसवी संगती, सुसंबद्ध, सुतार्किक कार्यकारणभाव, अंधविश्वास हे सगळे माणसाला नाकारता आले पाहिजे. जबाबदारीचे अवजड ओझे जेव्हा पेलेनासे होते तेव्हा जगावर व स्वत:वर लादलेल्या कृत्रिम संगती प्रमाण मानून माणसे कळत न कळत आत्मवंचनेस उद्युक्त होतात. त्यातून नसतेपणा लखलखीत रूपात सामोरा येतो. स्वत:च्या यशापयशातून स्वतंत्र जीवन जगण्याचा धोका पत्करण्यापेक्षा इतरांच्या अपेक्षांचे बळी होणे, आपापल्या भूमिकांचे समाजाने ठरवलेले आदर्श साचे आत्मसात करून लोकांशी नमवून घेणे सोपे असते. स्वत:च्या निष्क्रियतेला सोयीस्कर ठरणाऱ्या अशा तऱ्हेच्या कुशल दाखवेगिरीला व व्याज जाणिवांना सार्त्र कडाडून विरोध करतो. रोज नित्य - नव्या पद्धतीने अनुभव घेताना होणाऱ्या झगड्यातून मनुष्याच्या ठायी वसत असलेल्या असंख्य शक्यतांचा प्रत्यय नव्याने व सतत घडत असतो. हा प्रवास मरेपर्यंत चालू असतो. तो कोणत्याही एका क्षणी संपत नाही आणि म्हणून जाणिवेने जगणाऱ्या व्यक्तीला नसतेपणा टाळता येत नाही. या सर्व तत्त्वकल्पनांच्या तपशिलातून अस्तित्ववाद्यांना अभिप्रेत असणारी अस्सल जीवनसरणीची तत्त्वे स्पष्ट होत जातात.

कीर्केगोर, यास्पर्स व मार्सेल यांची ईश्वरी साक्षात्कारावर असलेली दृढ निष्ठा, त्यांच्या उलट नीत्शे, हायडेग्गर, सार्त्र व काम्यू यांनी अशा तऱ्हेची फोल श्रद्धा

बाळगण्यास दिलेला नकार (आस्तिक - नास्तिक), यांतून प्रत्येकाने स्वत:च्या आत्मस्वरूपाशी प्रामाणिक राहून निवडलेले विभिन्न वास्तव, त्यातून प्रत्ययास येणारे त्याचे स्वातंत्र्य (निवडीचे स्वातंत्र्य) अबाधित स्वातंत्र्यातून होणारा आत्मनिष्ठेचा प्रखर आविष्कार व त्यातून प्रकट होणारे ज्याचे त्याचे सत्य (आत्मनिष्ठा व सत्य), या सत्याला साक्षी ठेवून सामाजिक तडजोडी न करता प्रत्येकाने कमी अधिक प्रमाणात स्वीकारलेला दुरावा (परात्मता) विसंगतीयुक्त मानवी अवस्थेची व स्वत:च्या अतर्क्य अस्तित्वाची उकल करण्याचा प्रयत्न (व्यस्तता) या प्रयत्नातून मानवी जीवनाच्या मूलभूत घटकांचे तीव्र होत जाणारे भान (चिंता, भय व मृत्यू) आणि अखेरीस या सर्वाला व्यापून टाकणारी नसतेपणाची छाया (नसतेपणा) यातून अस्तित्ववाद्यांना घडणारे ‘ मानवी स्थिती ’ चे दर्शन दु:सह व दु:खद असले तरी अस्सल जगण्यासाठी प्रयत्नशील असणाऱ्या व कणखर मनाच्या मानव प्रतिमेमुळे हे अंधारून गेलेले जग स्वच्छ उजळून निघते.

आत्मस्वरूप जाणणे, कळपातील एक होणे हे नाकारणे, चिंता, भय व मृत्यूची बोचरी जाणीव न चुकवणे, निर्णयातून स्वत:तील असंख्य क्षमता अजमावत जगणे, त्यापासून पळवाटा न शोधणे, स्वत:वर भौतिक प्रलोभनांचे व ‘ त्या ’ चे दडपण येऊन न देणे व मुख्य म्हणजे अंतर्मनाची साद सदैव ऐकू येणे ही अस्सल जीवनसरणीची प्रमुख लक्षणे आहेत. उलट बिनचेहेऱ्याच्या ‘ समाज ’ नावाच्या बागुलबोवाला घाबरून त्यात विलीन होणे, जबाबदारी टाळण्यासाठी स्वत:च्या कृतींच्या समर्थनार्थ बाह्य आधार शोधणे व मिथ्या निष्ठेने स्वत:चे मन मारत जगणे हे खोटे जीवन होय.

एकंदरीत विश्वापेक्षा व्यक्ती हा अस्तित्ववाद्यांच्या अखंड कुतूहलाचा विषय होत राहिला. माणसाच्या संवेदनांना त्यांनी जागे केले, भावनेची उत्कटता वाढवली, माणसाची नजर स्वत:कडे रोखली, बाह्य, अशाश्वत मोहात दंग होण्यापासून परावृत्त केले व असे करताना विवेकही जागृत ठेवला. कोणत्याही संकेताचे अंधानुसरण न करता त्यांनी स्वत:चे आदर्श पुढे ठेवले. तत्त्वज्ञानातून ते संकल्पनात्मक रूपात व्यक्त झाले तर साहित्यात अस्सल व खोट्या जीवनाच्या नानाविध शक्यता मूर्तरूपाने अवतरल्या. साहित्य हे त्यांच्या अभिव्यक्तीचे कितीतरी पटीने अधिक लोकप्रिय व अपरिहार्य माध्यम ठरले. ज्यांना तत्त्वज्ञानाविषयी पूर्णपणे अरुची होती, अशा कितीतरी विद्यार्थ्यांना, तरुण कार्यकर्त्यांना व प्रौढ स्त्री - पुरुष वाचकांना अस्तित्ववादी साहित्याने आकर्षित केले. या आकर्षणाने अस्तित्ववादी साहित्याचा भरपूर प्रसार व प्रचार झाला असला तरी त्यातील परस्परविरोधी भूमिकांतील गोंधळामुळे आक्षेपांची एक भली मोठी लाट उसळली. आत्मनिष्ठा व आत्मकेंद्रितता, व्यक्तिवाद व व्यक्तिपूजा, स्वातंत्र्य व स्वैराचार यांमधील सीमारेषा जसजशी पुसट होऊ लागली तसतसा अस्तित्ववादाचा प्रभाव हा एक चिंतेचा विषय होऊ लागला. साहित्यात व्यस्ततेचा बागुलबोवा उभा केला गेला. निष्क्रियतेला

उत्तेजन मिळू लागले. वैफल्यग्रस्त, थकलेले, औदासीन्याने पछाडलेले नायक समाजमनाचे प्रतिनिधित्व करू लागले. समाजविघातक व अंतिमत: आत्मविघातक अशी भूमिका अस्तित्ववादाने केव्हाच घेतलेली नव्हती. अखेर अस्तित्ववादाने अशा दिखाऊ स्वीकारापुढे व उथळ लोकप्रियतेपुढे सार्त्रला सुद्धा हात टेकावे लागले. अस्तित्ववादाची मानवतावादी भूमिका, स्वत:ची जबाबदारी स्वत: घेण्यातून येणारे गांभीर्य व मन:पूर्वक आत्मपरीक्षण करण्याची निकड त्याने पुन:पुन्हा बजावून सांगितली.

या विशिष्ट तात्त्विक धारणेमागचे एक कारण तत्कालीन सामाजिक परिस्थितीत सापडते. अस्तित्ववादाचे विवेचन करताना द्वितीय महायुद्धोत्तर कालखंडाचा संदर्भ अपरिहार्यपणे येतो. Age of meaninglessness, Age of anxiety, Age of technological Alienation अशी विविध अभिधाने सार्थ करणारा हा कालखंड होता. एकोणिसाव्या शतकाचे विश्लेषण करणाऱ्या ग्रंथांची शीर्षके (The Lonely Crowd, The Hidden Persuaders इ.) किंवा युरोपला उद्देशून वापरलेली विशेषणे (dark, sad, ignoble इ.) तत्कालीन सामाजिक परिस्थितीची उत्तम निदर्शक आहेत. पहिल्या महायुद्धाचे सावट आधीपासून आले होते पण दुसऱ्या महायुद्धाचा धक्का अनपेक्षित होता. प्रगतीच्या भ्रमात असलेल्या समस्त जनतेला तो हादरा देणारा भीषण अनुभव होता. ज्ञान कल्याणकारी असते. मानवी संबंध श्रेयस्कर असतात. तंत्र वैज्ञानिक क्रांती सुखाची गुरुकिल्ली देते किंवा निसर्गावर प्रभुत्व मिळवले की स्थैर्य व सुरक्षितता लाभते, असल्या विधानांवरचा माणसाचा विश्वासच या काळात उडाला. प्रगतीच्या आभासाला ग्रहण लागले. 'निष्ठा,' 'श्रेय,' 'हेतू' हे शब्द पोकळ व अर्थहीन वाटू लागले. माणसाचा साध्य - साधन विवेक तर संपलाच ; पण मुख्य म्हणजे या परिस्थितीने त्याला 'संशयात्मा' बनवले. माणुसकीची हमी नष्ट केली. म्हणून या शतकात जन्माला आलेल्या माणसाच्या वेदनेत भय, चिंता व धास्ती पूर्वीपेक्षा कितीतरी पटीने वाढलेली आहे. सर्वच्या सर्व अस्तित्ववादी तत्त्वज्ञांनी या औद्योगिक यंत्रसंस्कृतीवर विस्तृत भाष्य केले आहे. युद्धोत्तर कालखंडातील युरोपचे हे सर्वजण साक्षीदार आहेत. यांपैकी कितीतरी लेखकांची सैन्यात भरती होण्याची, युद्धात प्रत्यक्ष उतरण्याची इच्छा होती. अशा अस्थिर आक्रमणकाळात प्रत्येकाचे जीवन हीसुद्धा एक समरभूमी होती. संदर्भरहित, मूल्यरहित व अर्थविहीन जीवनाचा प्रत्यय घेणारे बहुतांश अस्तित्ववादी लेखक युरोपीय आहेत हा काही योगायोग नाही. महायुद्धाचा तडाखा व भीषणता युरोपला जेवढी जाणवली, सर्वसंहाराच्या खाईत युरोपखंड ज्रेवढे लोटले गेले तेवढा हा हादरा इतरत्र कोठेही इतक्या तीव्रतेने बसला नाही. ज्या माणसांनी एकमेकांना आधार द्यायचा, त्यांनीच शत्रुत्व पत्करल्याने जगात शस्त्रास्त्र स्पर्धा, क्रांत्या, भ्रष्ट बंडखोरीचे विनाशक उद्रेक, रक्तपात व हिंसा यांखेरीज दुसरे काही दिसतच नव्हते.

माणसाच्या जगण्याचा निसर्गाशी वा समाजाशी ताळमेळ जमत नव्हता. यामुळे या पिढीतील लेखकांची कलात्मक व वैचारिक प्रकृती अस्तित्ववादाशी जवळीक साधते.

'औद्योगिक संस्कृती' ची घडण युरोपात गेल्या शतकाच्या उत्तरार्धात झाली तीच आपल्याकडे सध्या चालू आहे. कदाचित तीव्रता कमी असेल, एक पिढी बरबाद झाली नसेल, लैंगिक स्वैराचार तेवढा बोकाळला नसेल व माणसाच्या आयुष्यात स्वास्थ्याचा अभाव तितकासा जाणवत नसेल; तरीसुद्धा आज या समाजात वाढलेला भ्रष्टाचार, बेकारी, दारिद्र्य, महागाई व स्त्रियांवरील अत्याचार यामुळे येणारा उद्वेग व वांझ संताप, प्राप्त परिस्थितीच्या स्वीकारामुळे स्वत:ची स्वत:ला येणारी चीड, वैताग व अस्तित्वाची पदोपदी कमी होणारी प्रतिष्ठा कोणी नाकारेल असे वाटत नाही. मानवी व्यवहाराचा उबग, त्यातील कंटाळवाणेपण व अखेर या सर्वांचे वैयर्थ्य जाणवल्याने येणारे हताशपण आपल्याकडील बहुतेक सर्व अस्तित्ववादी कलावंत परोपरीने प्रकट करतात. जीवनात समस्या आहेत पण त्या वैयक्तिक वा संस्थात्मक मार्गाने प्रयत्न केल्यास केव्हा ना केव्हा सुटतील, माणसाचे जीवन श्रेयस्कर होऊ शकेल, दु:खाची तीव्रता कमी करता येईल, थोडक्यात सर्वच संबंधातले ताण नष्ट करता येतील अशी आशा, जी युद्धपूर्वकाळात होती - ती आज पूर्ण मावळलेली आहे. ह्याच मावळतीचे दर्शन अनेक प्रत्ययकारी रंगच्छटांसकट अस्तित्ववादी साहित्य सातत्याने घडवते.

युद्धोत्तर कालखंडात वेगवेगळ्या देशांत बदलत्या सामाजिक, सांस्कृतिक संचिताच्या परंपरेत वाढलेल्या अनेक साहित्यिकांवरील अस्तित्ववादाचा प्रभाव वादातीत आहे. काम्यू, सार्त्र हे लेखक तत्त्वज्ञ म्हणून तर मोठे आहेतच पण कलावंत म्हणूनही जागतिक साहित्याच्या परंपरेत त्यांना मानाचे स्थान आहे. आयुष्य असह्य होत असताना त्यांनी लेखन चालू ठेवले. कृतिशीलतेचे बळ वाढवण्याचा प्रयत्न केला. त्यांची लेखनावरील निष्ठा चळली नाही, तसेच त्यांचा प्रतिकारही मंदावला नाही. 'मुक्तीचा मार्ग' म्हणूनच त्यांनी लेखनाकडे पाहिले आहे. काम्यू व सार्त्र याच्या खेरीज मार्सेल हाही नाटककार होता. जीवनातील अनाकलनीय गूढे त्यालाही सतावत होती. विषयाच्या ओघात 'स्वातंत्र्याची शिक्षा,' 'अंधारातील झेप' इत्यादी शब्दयोजना येथे सहजपणे अवतरतात, पुराण - कथांतील प्रतिमा व प्रतीके येतात व व्यवहारातील उपमादृष्टांतही ते नेमकेपणाने देतात. काम्यूचे *आऊटसायडर* तर अस्तित्ववादी लेखकांना प्रमाण - धर्मग्रंथासारखे आहे. याखेरीज सार्त्रची *नॉशिया* (ही ॲन्तनी रौकन्तानची दैनंदिनी' तत्त्वज्ञानाचा प्रबंध म्हणून प्रसिद्ध केल्यास वाचक लाभणार नाहीत या भीतीने प्रकाशकाने ती कादंबरीत रूपांतर करण्याची मौलिक शक्यता सुचवली व प्रबंध म्हणून लिहिलेली ही सार्त्रची कादंबरी वाचकांसमोर आली, हे सूचक आहे) स्वांतत्र्याचे मार्ग दाखवणारे, परिस्थिती व्यामिश्र होत गेल्याने व नैतिक निवड अशक्यप्राय झाल्याने अपुरे राहिलेले कादंबरी चतुष्टक, हेर्मान हेसची *स्टेपनवूल्फ*, मोराव्हियाची द *मूव्हीगोअर* व

काफ्काच्या *द ट्रायल, द कॅसल* इत्यादी अनेक पाश्चिमात्य कादंबऱ्यांत अस्तित्ववादी तत्त्वविचार आशयाशी एकरूप झालेला आहे. यांपैकी काही कलावंत रूढार्थाने तत्त्वज्ञ नाहीत तरीही त्यांच्या कादंबऱ्या कलात्मक मूल्यांच्या कसोटीस उतरून स्वत:च मानदंड ठरलेल्या आहेत. मराठीमध्येही गेल्या काही वर्षांत अशा तऱ्हेचे लेखन वाढलेले आहे. तत्त्वज्ञ - साहित्यिक असे व्यक्तिमत्त्व मराठीत दाखवता आले नाही तरी जी. ए. कुलकर्णी, भाऊ पाध्ये, दिलीप चित्रे, कमल देसाई, भालचंद्र नेमाडे, वसंत आबाजी डहाके यांच्यावर - किंबहुना १९६० सालच्या सुमारास नव्याने लेखनास सुरुवात केलेल्या पिढीवरच अस्तित्ववादाचा प्रभाव विशेषत्वाने जाणवतो. त्यांच्या लेखनातून जी भाववृत्ती प्रकट होते, ती या तत्त्वज्ञानाच्या निकट जाणारी आहे. येथेच आणखी एक गोष्ट प्रकर्षाने ध्यानात येते.

अस्तित्ववादी तत्त्वज्ञानाच्या कलाभिव्यक्तीसाठी बहुसंख्य साहित्यिकांनी कादंबरी हे माध्यम निवडलेले दिसते. पाश्चात्त्य साहित्यिकांपैकी दस्तएव्हस्की, काम्यू, सार्त्र, हेर्मान हेस हे सर्वजण कादंबरीकार आहेत. सार्त्र व काम्यू यांनी कथालेखन केलेले असले तरी ते त्यात फार काळ रमले नाहीत. (अनुक्रमे *इंटीमसी* व *एक्झाईल ॲण्ड द किंगडम)* काफ्काचे लेखनही कथा व दीर्घ कथा यांच्या सीमेवर रेंगाळणारे आहे. नाटक हा आणखी एक साहित्यप्रकार पाश्चात्त्यांकडे मोठ्या प्रमाणावर वापरलेला दिसतो. बेकेट, आयनेस्को, आल्बी, पिंटर इ. च्या नाटकांतून काही अस्तित्ववादी आशयसूत्रे ठळकपणाने व्यक्त झालेली असली तरी अस्तित्ववादी साहित्यकृतींवरील परीक्षणातून किंवा तत्त्वविवेचनातून ज्यांचे उल्लेख येतात, त्या टॉलस्टॉय, हेमिंग्वेसारख्या श्रेष्ठ साहित्यिकांच्या एखाद्या दुसऱ्या कथांचे (अनुक्रमे *द डेथ ऑफ इव्हान इलिच* व *द शॉर्ट ॲण्ड हॅपी लाईफ ऑफ फ्रान्सिस मॅकॉम्बर* या अस्तित्ववादी वाङ्मयात गाजलेल्या कथा आहेत.) अपवाद सोडले तर बाकी बरेचसे पुरावे कादंबऱ्या व नाटकांतील आहेत. कादंबरी व नाटक या दोन्ही प्रांतांत प्रयोग करणारा, यशस्वी ठरलेला व अस्तित्ववादी जीवनदृष्टीने लिहिणारा सार्त्र मात्र ' तत्त्वचिंतनाच्या प्रकटीकरणास कादंबरी अधिक योग्य ठरते ' असा अभिप्राय व्यक्त करतो.

मराठी अस्तित्ववादी साहित्यातही कादंबरी जास्त रुळलेली आहे. विशेषत: युद्धोत्तर कालखंडात बऱ्याच साहित्यिकांनी कादंबरीलेखनच केलेले आहे. कविता हा आणखी एक साहित्यप्रकार अस्तित्ववादी आशयाच्या अभिव्यक्तीसाठी मराठीत वापरलेला दिसतो. विशेषत: लघुअनियतकालिकांतून झालेले या प्रकारचे बरेचसे लेखन काव्यरूपात आहे. अस्तित्ववादी नाटक मराठीत जवळपास सापडतच नाही. (*एक शून्य बाजीराव* एवढाच अपवाद.) तेव्हा अस्तित्ववादाच्या कलाभिव्यक्तीस कादंबरी हा साहित्यप्रकार का अनुरूप ठरतो, ते पाहिले पाहिजे.

सर्व साहित्यप्रकारांत कादंबरीचे रूप सर्वांत अधिक मुक्त, दीर्घ, लवचिक व सर्वसंग्राहक आहे. नाटकाला प्रयोगाशिवाय पूर्णत्व नाही. कादंबरीला अशा तऱ्हेने लोकाभिमुख राहण्याचे, बाह्य दबावांखाली येण्याचे काही कारण नाही. कोणतेही दडपण तिच्यावर येत नाही. तसेच अनुभव व्यक्त करण्यासाठी वेगवेगळ्या निवेदनपद्धतींचा वापर कादंबरीत करता येतो. म्हणून कादंबरी तत्त्वचिंतनाला स्वत:त सहज सामावून घेऊ शकते. केवळ तत्त्वचिंतनच नव्हे तर सर्व साहित्यप्रकारांची वैशिष्ट्ये एकसमयावच्छेदे करून कादंबरीत आढळणेही अशक्य नसते. एकंदरीत व्यापक जीवनपट, विस्तृत भाषिक अवकाश व विविध निवेदनपद्धतींचा वापर यामुळे कादंबरीकाराला स्वमतप्रतिपादनाचे भरपूर स्वातंत्र्य मिळते. नाटकाची बहिर्मुखता किंवा कथेचे एककेंद्री स्वरूप कादंबरीवर बंधनकारक नसल्याने लेखकाची स्वत:ची अंतर्मुखताही येथे वर्ण्यविषय बनू शकते. मात्र कादंबरी हा कलाप्रकार आहे, ती तत्त्वज्ञानाची शाखा नव्हे हे भान तत्त्वचिंतनात्मक कादंबरीत लेखकाला सदैव ठेवावे लागते. अस्तित्ववादी कादंबरीत लेखकाचा स्वत:चा जीवनविषयक दृष्टिकोण प्रभावी असल्याने आत्माविष्काराचा जर अतिरेक झाला, तत्त्वज्ञान जर व्यक्तीवर मात करू लागले तर ते कलाकृतीस हानिकारक ठरते. कथात्मक प्रेरणेवर वैचारिक उबळ मात करू लागली की कथन संपते व निवेदन सुरू होते. सूचकता संपते. मराठीतील अस्तित्ववादी कादंबरीचे वेगळेपण कोणते ? तिच्यात कथात्मक व वैचारिक प्रेरणांना कोणते रूप लाभते ? अस्तित्ववादाचा आशय अनुभवाच्या नाना कळांनी कसा प्रकट झालेला आहे ? हे पाहण्यापूर्वी अस्तित्ववादाचे व्यापक आवाहन लक्षात घेणे आवश्यक आहे.

मानवी नियतीचा हा विचार इतका स्वाभाविक आहे की अनेक श्रेष्ठ साहित्यिकांनी आपल्या कृतीतून त्याचा उत्कट आविष्कार केलेला दिसतो. मी कोण आहे ? कशासाठी मी जन्मास आलो ? या जगात माझ्या अस्तित्वाचे प्रयोजन कोणते आहे ? माझ्या जगण्याचा अर्थ काय ? मुळात जगायला व जीवनाला काही अर्थ आहे काय ? नसेल तर तो मी देऊ शकतो का ? देऊ शकत नसेन तर जगायचे कशासाठी ? या अशासारख्या प्रश्नांनी प्रत्येकच मोठा कलावंत ‘ पछाडलेला ’ असतो. अस्तित्ववादी तत्त्वज्ञान यांपैकी कोणत्याही प्रश्नांचे तयार उत्तर पुरवीत नाही. ज्याने त्याने आपापल्या प्रश्नांची उत्तरे स्वतंत्रपणे शोधावीत यावर त्यांचा कटाक्ष असतो. या प्रकारचे लेखन करणाऱ्या सर्व साहित्यिकांना, वाचकाच्या देहामनावर चढलेला भौतिक सुखासीनतेचा अंमल उतरवण्याची आणि त्याला धक्का देण्याची प्रबळ इच्छा आहे. कधीकधी तर ‘ मानवी स्थिती ’ चे त्यांनी रंगवलेले चित्र इतके नैराश्यजनक आहे की काही जणांना त्यावर किंचितही भाष्य करावेसे वाटत नाही. म्हणूनच ‘Literature of Silence’ किंवा ‘Literature of Exhaustion’ अशा विशेषणांनी या साहित्याचे वर्णन केले गेले आहे. बेकेटच्या *Zero* या मूकनाट्यात एक प्रकारची अस्वस्थ करून टाकणारी शांतता

भरून राहिली आहे. तर आयनेस्कोच्या *चेअर्स*मधील मुका बहिरा निवेदक रिकाम्या रंगमंचावरून रिकाम्या नाट्यगृहाला उद्देशून बोलतो.

मराठी साहित्यातील चित्र यापेक्षा काहीसे भिन्न आहे. येथील नायकांना इतरांशी संभाषण करणे जड जात असले तरी सभोवतालच्या परिस्थितीवरील आत्मचिंतन व्यक्त करण्याचा उत्साह त्यांच्या ठिकाणी आहे. त्यामुळे नि:शब्दतेचे, रितेपणाचे वाचकाला जागीच खिळवून टाकणारे दर्शन सहसा घडत नाही. स्वत:च्या अंतर्विश्वातील पोकळी व रुक्षपणा जेव्हा असह्य होतो तेव्हा त्या असह्यतेला ते व्यक्त रूप देतात. पाश्चिमात्य लेखकांप्रमाणे मराठीतील अस्तित्ववादी साहित्यिकांनादेखील मानवी स्थिती सुखद किंवा आशादायक वाटत नाही. ती व्यस्त, विसंगतियुक्त, स्वातंत्र्याचा हरतऱ्हेने संकोच करणारी, अत्यल्प अनुभवातील उत्कटता शोषून घेणारी व गर्दीच्या गजबजाटात संवेदनाक्षम व्यक्तीला गुदमरून टाकणारी कैदाशीण वाटते. व्यस्त वस्तूचा सभोवताली पसरलेला पसारा सार्त्रच्या *नॉशिया*मधील रॉकान्तानला जसा परका वाटतो, त्यांचा एक घट्ट चिकटाच अस्तित्ववर बसला आहे आणि तो खरवडून काढताही येत नाही, असा जसा त्याला अनुभव येतो तसाच डहाक्यांच्या *मर्त्य*मधील सदाशिवला येतो. चौफेर पसरलेल्या असंख्य, असंबंधित गोष्टींत त्याचे स्वत:चे वडील देखील वस्तुवत होतात. हे जुनाट घर, रंग उडालेल्या भिंती... जुनाट खुर्च्या, ऐसपैस, अवाढव्य टेबलं. छताला टांगलेल्या हंड्या... जमिनीवर कातडी... उंच पलंग. शुभ्र चादर, शुभ्र लोड, शुभ्र तक्के. शुभ्र केसांचे डोळे मिटून बसलेले वडील. कसला संबंध ? कशासाठी मी इथं आलो आहे ? ('मर्त्य' पृ. १००) भोवतालच्या जगातील व्यस्ततेमुळे *मी, मी, मी नटराज* मधील नायकही हैराण झालेला आहे. भौतिक सुखे हात जोडून पुढे उभी असतानाही तो त्यात बुडून जाऊन स्वत:ला विसरू शकत नाही. व्यस्ततेवर नेमके बोट ठेवून ती दूर करता येत नाही किंवा तिच्याकडे दुर्लक्षही करून चालत नाही. त्यामुळे शब्दांना किंचित अडखळण्यावाचून पर्याय नसतो.

> आपणच परमेश्वर असल्याप्रमाणे... वागलं पाहिजे. या विराट व्यामिश्र... माशांचा अवाढव्य थवा... टणक कठीण मस्तक. त्यावर उगवतं फत्ताडं सूर्यफूल : सुंदर !... बटबट डरावणारं ! ('नटराज पृ. ८२)

व्यस्ततेप्रमाणे अमर्याद व भयप्रद स्वातंत्र्य समोर अचानक उभे राहिल्याने, नव्या मूल्यव्यवस्थेची जबाबदारी अकस्मात पडल्याने व प्रारब्ध, परमार्थ यांचे आधार कोसळल्याने माणसाचे मनोविश्व चिंताग्रस्त व मृत्यूच्या जाणिवेने हादरलेले आहे. बहुतेक अस्तित्ववादी साहित्यात चिंतेची टोचणी व शोकाकुल करणाऱ्या मरणाचे भान सदैव उपस्थित असते. मात्र टॉलस्टॉयच्या *द डेथ ऑफ इव्हान इलिच* या कथेत जसा अखेरच्या क्षणात साक्षात्कार घडतो तसा मराठी साहित्यात क्वचितच दिसतो. भौतिक सुखांचा फोलपणा मृत्यूच्या छायेतच प्रत्येकाला जाणवला तरी जगण्याचे मोल ध्यानात

येतेच असे नाही. मात्र अशांततेने वाटणारे भय व मृत्यूची करुणगंभीर जाण जवळपास प्रत्येक कादंबरीत प्रकट होते. *स्रोत*, *प्रतिबद्ध* आणि *मर्त्य आत्मा* यामध्ये मरणाचे भय अनेकदा ग्रासून टाकते. त्याला सामोरे जाण्यासाठी लागणारे धैर्य, निवड करण्यासाठी असलेले अमर्याद स्वातंत्र्य घेऊन स्वत:च्या जीवनास अर्थ देण्याचा प्रयत्न, हा निर्णय घेताना अनुभवास येणारे सुख व अनिश्चितता, याच अपरिहार्य व अनाकलनीय परिस्थितीतून मानवी अस्तित्वाचे सावकाश पण निश्चितपणे घडत जाणे, कृतिशीलतेतून व बंडखोरीतून नसतेपणाशी मुकाबला करणे हे मराठी कादंबरीत आढळत नाही. वास्तविक ही सूत्रे म्हणजे अस्तित्ववादी तत्त्वज्ञानाचा गाभा आहेत. त्यांचा प्रत्यय प्रत्यक्ष घटनांतून येत नाही. त्यावर बहुधा नायकाचे (पर्यायाने लेखकांचे) चिंतन व्यक्त झालेले असते. याचे कारण अस्तित्ववादी नायकांच्या वृत्तीत (व उक्तीत) सापडू शकेल.

वास्तविक 'अस्तित्ववादी नायक' हा जोडशब्द खटकणारा आहे. 'नायक' या संज्ञेने जे गुणविशेष सूचित होतात, ते येथे अभावानेच आढळतात. सर्वसामान्यपणे नायक देखणा, सर्वगुण संपन्न व असाधारण गुणांनी युक्त असण्याची रीत आहे. पण नवकादंबरी हा उज्ज्वल वारसा मानत नाही. ती जास्त वास्तव आहे. अस्तित्ववादी कादंबऱ्यांत नायकाचे स्थान, त्याचे अनुभव व त्याचे भावविश्वच केंद्रस्थानी असले तरी पारंपरिक चौकटीतले जीवनचित्रण तेथे केलेले नसते. अत्यंत कुरूप, खचलेली, अपेक्षाभंगाचे दुःख वारंवार वाट्याला येणारी, पराभूत व खोटी जीवनास बळी पडलेली माणसे येथे 'नायक' म्हणून वावरतात. पाश्चिमात्य अस्तित्ववादी कादंबरीतील नायकांप्रमाणे मराठी कादंबरीतील नायकही सूक्ष्म निरीक्षणे करतात. तीव्र संवेदनाक्षमता, तल्लख विचारशक्ती व सदासतेज कुतूहल यांचे देणे जवळजवळ प्रत्येकाला आहे. जे पाहिले ते तसेच्या तसे सांगण्याची खुबी सर्वांना अवगत आहे. त्यातून त्यांच्या मनोव्यापारांचा भाग लावता येतो. मनातील असंख्य, अबोध प्रेरणांची खळबळ आणखीही एका विशेषातून जाणवते. असंबद्ध व आत्मविनाशक स्वप्ने देशी नायकांनाही सतावतात. सामाजिकतेच्या पलीकडे जाण्याची उत्कट आकांक्षा या अशुभसूचक, दचकून जाग आणणाऱ्या व मनावर ओझे ठेवणाऱ्या दुःस्वप्नातून प्रत्ययास येते. (*मर्त्य* बॅ. अनिरुद्ध धोपेश्वरकर)

व्यवहारात अनेक आघाड्यांवर या नायकांना कायम लढावे लागते. त्यांचे कौटुंबिक जीवन अनेकदा अस्थिर व असमाधानकारक असते. आईवडिलांशी, नातेवाईकांशी त्यांचे अजिबात जमत नाही. *पुत्र* मधील अच्युतला त्याची रागावलेली आई कार्टूनसारखी हास्यास्पद दिसते. तर *एन्कीच्या राज्यात* प्रवेश केलेल्या प्रमोदची प्रेरणा मनाच्या तळाशी साचलेला उबग, वीट ही आहे. संवादाच्या, परस्परसामंजस्याच्या सर्व वाटा येथे खुंटलेल्या व बंद झालेल्या आहेत. पाश्चिमात्य अस्तित्ववादी कादंबरीत कशाच्या ना कशाच्या निमित्ताने नायकाने गाव सोडलेलेच असते. तो कोणत्यातरी

हॉटेलमध्ये खोली घेऊन तात्पुरता राहतो. अस्तित्वाची नैमित्तिकता या वास्तव्यातून देखील सूचित होते.

खिळखिळ्या होत चाललेल्या प्रचलित सामाजिक व्यवस्थांवर मराठी नायकांचा अविश्वास असल्याने शैक्षणिक वा व्यावसायिक प्रगतीचे शिखर कोणीही गाठत नाही. पदवी, पत्नी, पैसा, प्रतिष्ठा हा क्रम सर्वसामान्य व्यक्तीप्रमाणे ते पाळत नाहीत. रूढार्थाने ते हुषार नाहीत. *सात सक्कं त्रेचाळीस* असा समाजाला मान्य न होणारा गुणाकार मांडण्याची धडाडी व निर्भयता (क्वचित अगतिकताही !) या सर्व नायकांच्या ठिकाणी आहे. औपचारिक, लौकिक पातळीवर जगण्याचा तिटकारा व आदिम पातळीवर मुक्त आविष्कार करण्याची आवड प्रत्येक नायकाला आहे. एरवी शरीराला काचणारी सर्व बंधने झुगारून द्यावीत, देहाचे ताण हलके व्हावेत यासाठी हे सर्व नायक प्रयत्नशील असतात. *सात सक्कं*...मधील कुशंकला सर्वस्वाने झोकून देण्यातला आनंद नृत्यातून मिळतो तर *बिढार* मधील चांगदेव पाटील स्थैर्य टाळण्यासाठी शहरातून खेड्यात जातो. दरवर्षी नोकरी बदलतो. प्रमोद वेंगुर्लेकरचा जीवही अमेरिकेत रमत नाही. (*एन्कीच्या राज्यात*) एरवी दबून राहिलेल्या अंतर्मनातील प्रेरणा अचानक उसळून वर येतात व त्या काही क्षणातच या नायकांना खरेखुरे जगल्याचे समाधान लाभते.

सर्वांत विश्वसनीय, जवळच्या व्यक्तीने वा वस्तूने अचानक गुंगारा दिल्याने सर्व अस्तित्ववादी नायक जास्त शंकित व शोधक बनतात. तसेच गोंधळग्रस्तही होतात. आपल्याला नक्की काय हवे आहे ते त्यांना उमजत नाही. चित्र स्थिर व एकाग्र होत नाही कारण काय केले म्हणजे जीवनास अर्थ लाभेल, कशाविरुद्ध लढायचे ते त्यांच्या ध्यानात येत नाही. तासन्तास खोलीत आढ्याकडे टक लावून पडून राहतो, कामात मन स्थिर न होता इकडेतिकडे भरकटणे व हळूहळू अतिविचारामुळे निष्क्रियता वाढणे हे विशेषत: मराठी कादंबरीत सर्वत्र दृष्टोत्पत्तीस येते. त्यामुळे चांगुलपणा असला, सरळमार्गी, सज्जन माणसाविषयी आपुलकी असली तरी त्यांच्या हातून कोणत्याही प्रकारचे भरीव साहाय्य होऊ शकत नाही. जाणूनबुजून पत्करलेला हा ' अलिप्ततावाद ' व स्वत:ला तोशीस न देण्याची वृत्ती यामुळे हे नायक आत्मकेंद्रित व काहीसे स्वार्थी वाटतात. परंतु बहुतेक सर्वजण समाजातील कृत्रिम व्यवस्थांना न जुमानता त्यांना हवे तेच करत असले तरी आत्मनिर्भरतेसाठी अस्तित्व पणास लावण्याची त्यांची तयारी असते. चाकोरीचा तिरस्कार व ती मोडण्याची प्रबळ इच्छा सर्व नाटकांच्या मनात असते. जीवनात ' खरा मी ' अनेकदा दडपलेला असतो. माणूस ' भूमिका ' वठवत असतो, ' सवयीचा गुलाम ' होऊन जगत असतो. या गुलामगिरीचा धिक्कार सर्व नायक करतात. (*बॅ. धोपेश्वरकर, रोबो, अमुकचे स्वातंत्र्य*)

स्वातंत्र्याची कसोटी पाहणारे काही क्षण कोणाच्याही आयुष्यात येतात. तसे ते या नायकांच्याही आलेले आहेत. मात्र पाश्चिमात्य नायकांना जसे अतर्क्य संकटांना

अचानक तोंड द्यावे लागते, परिस्थिती त्यांना सर्व बाजूंनी जशी घेरून टाकते तसे काही प्रसंग मराठी नायकांवर येऊन कोसळल्याचे दिसत नाही. न केलेल्या गुन्ह्यासाठी *आऊटसायडर* मधील मेर्सोला किंवा काफ्काच्या द *ट्रायल* मधील जोसेफ के. ला भयानक शिक्षा भोगावी लागते, आणि ती निमूटपणे भोगण्यावाचून इलाज नसतो. अनाकलनीय नियतीचे असे अवाक् करून टाकणारे दर्शन मराठी अस्तित्ववादी कादंबरीत सहसा घडत नाही.

येथील नायक बहुधा काठावर उभे राहण्याची अतिरेकी दक्षता घेतात. प्रवाहपतितांचा वारंवार तिरस्कार करतात. त्यांना प्रवाहाबरोबर वहात जायचे नसते पण अस्पर्शही रहायचे नसते. प्रवाहात अधूनमधून झोकून द्यायची इच्छा खूप असते पण नाकातोंडात पाणी जाऊन गुदमरण्याची भीतीही त्यांना वाटते. एकूण उडी तर घ्यायची पण कडेलोट टाळण्याची शिकस्तही करायची अशी तारेवरची कसरत काहीजण नेटाने करतात. रामबाबूंचा देह जगवायला हवा होता असे *स्रोत* मधील नायकाला तळमळून वाटते पण प्रत्यक्षात त्यांचे मरण उघड्या डोळ्यांनी पाहण्यावाचून गत्यंतर उरत नाही. बॅ. अनिरुद्ध धोपेश्वरकर शेवटपर्यंत त्याला जसे हवे तसे वागतो. निर्णय घेतो, परिणामांची पर्वा न करता आयव्हीसकट मुलांची जबाबदारी घेतो. पण या खटाटोपाचा परिपाक अनिवार्यपणे कंटाळवाणेपणात होतो. हा ' कंटाळा ' मराठी नायकांचा परवलीचा शब्द आहे. उमेद, उत्साह, हुरूप, तेज, जोम, ताकद, शक्ती, तरतरी - हे शब्द कुणी शोधले ? (*कोसला* पृ. २३०) असा प्रश्न पांडुरंगाला पडतो.

परिस्थितीवर सूड उगवण्यासाठी काहीजण मुद्दाम कौरूप्यदर्शन घडवतात. गबाळग्रंथी कपडे, चमत्कृतिजन्य वाटतील अशा लकबी, विशिष्ट पेशा व दर्जा प्राप्त केल्यावर त्याला शोभादायक न ठरणारे वर्तन हे नायक जाणीवपूर्वक करतात. प्रियंवदेचा नक्षा उतरवण्यासाठी अनिरुद्ध गळ्यात हार घालून, टिळा लावून वसाहतभर फिरतो. ' कॉमिक ' बनतो. उत्कट व मनस्वी स्वभावधर्मामुळे एरवी सहज व सोप्या वाटणाऱ्या तडजोडी करणे त्यांना जड जाते. एकसुरी, रोजचे तेच ते अळणी व नीरस जीवन जगण्यात ते धन्यता मानत नाहीत. मात्र काहीतरी वेगळ्या कृतींनी अर्थपूर्णता देण्याचे प्रयास मराठीतील नायक न थकता, न कंटाळता करीत आहेत; असे दिसत नाही. तथापि कडेलोटी, स्वत:च्या सामर्थ्याचा व आंतरिक बळाचा कस लावावा लागणारी टोकाची घटना क्वचित घडते, त्यामुळे जीवनमरणाची निवड करण्याचा निर्णय - तशी परिस्थिती व उत्कटता येथे सहसा उत्पन्न होत नाही. याचे कारण मराठी अस्तित्ववादी लेखकांच्या मर्यादांत सापडू शकेल. मराठी अस्तित्ववादी कादंबरीचे जे खास येथील विशेष आहेत. त्याकडे लक्ष वेधले पाहिजे. त्यातूनच मराठी अस्तित्ववादी कादंबरीच्या आणखी काही मर्यादाही स्पष्ट होतात.

आपला जन्म अमुकच एका परिस्थितीत, अमुकच एका काळवेळेला का झाला ? ह्याच कुटुंबात आपण का जन्माला आलो ? असा स्वतःचा जन्माचे धागेदोरे उकलण्याचा हव्यास जवळपास सर्वांना आहे आणि जन्माचे सार्थक होण्या किंवा करण्याऐवजी त्याबद्दल त्वेष - द्वेषाची, आत्मनाशाची ओढ बलवत्तर आहे. परंपरेतून जपल्या जाणाऱ्या, टिकून राहणाऱ्या अखंड सातत्यावर *पुत्र* मधील अच्युतचा अविश्वास व त्याने केलेला उपहास प्रातिनिधिक म्हणता येईल. जन्माचे दुर्दैव व त्याबद्दलचे असे प्रकट - अप्रकट चिंतन हा मराठी अस्तित्ववादी कादंबरीचा गुणविशेष दिसतो.

चिंतनशीलता व अंतर्विश्वात गुरफटून जाण्याची वृत्ती नकारात्मक विचारांचे जास्त पोषण करते. दिल्लीतील कानाकोपऱ्यात, गचाळ गल्लीत मुद्दाम जाऊन पराठे खाणाऱ्या *होमसिक ब्रिगेड* मधील निळूचे बोधवाक्यच ' आय वॉन्ट टू गो फॉर समथिंग डर्टी ' हे आहे आणि ' यू मस्ट ऑल्सो गो फॉर समथिंग डिस्ट्रॉयिंग ' अशी त्याची अंतःप्रेरणा आहे. रूढ व्यवहार आपल्या पचनी पडणार नाहीत, सभ्य शिष्टसंमत व कृत्रिम वर्तन कदापि जमणार नाही, स्वच्छ व सत्त्वयुक्त जीवन असू शकत नाही, या धारणेमुळे तसेच महत्त्वाकांक्षी स्वभाव नसल्याने अस्तित्ववादी नायक वयाने तरुण असले तरी औपचारिक जीवनातून मनाने निवृत्त होतात. या नायकांना यश, पैसा व सत्ता जशी मुठीत घट्ट पकडून ठेवता येत नाही तशीच त्यांना आपली प्रकृतीही नीट, व्यवस्थित सांभाळता येत नाही. बहुतेक नायकांच्या नशिबी रुग्णालय आहे. ' हॅट घालणाऱ्या बाई ' च्या स्मृतिभ्रंशाने तिच्या शारीरिक व मानसिक प्रकृतीचा समतोल राहिलेला नाही, *सात सक्कं...* च्या आरंभीच ' पेशंटसच्या जगा ' चे वर्णन येते. कदाचित त्यामुळे आध्यात्मिक पातळीवरचे आत्मचिंतन वाढत असावे.

मराठी अस्तित्ववादी कादंबरीतील बहुतेक सर्व नायक शिक्षणक्षेत्राशी किंवा कोणत्या ना कोणत्या जनसंपर्कमाध्यमाशी संबंधित आहेत. अनिरुद्ध धोपेश्वरकरचा अपवाद वगळता वकिली, वैद्यकीय किंवा अभियांत्रिकी पेशातील माणसे या प्रांतात शिरत नाहीत. चांगदेव पाटील (*बिढार, जरीला व झूल*) प्रमोद वेंगुर्लेकर (*एन्कीच्या राज्यात*) किंवा *काळा सूर्य* अंगावर येऊ देणारी विरंची नगरीतील निवासी मीरा हे सर्वजण मध्यमवर्गीय शिक्षक आहेत. *होमसिक ब्रिगेड* मधील निळू दामलेच्या पत्रकारितेच्या क्षेत्रातील नैतिकतेचा धाक त्याच्या सर्व सहकाऱ्यांना आहे तर *आत्मा* मधील अमृतकर चित्रकार आहे. आदर्शांच्या परिपूर्तीची आकांक्षा, मोकळा वेळ व तो भाषेत मांडण्याची व्यावसायिक सवय या सर्व नायकांना आहे. शिक्षणक्षेत्राशी अधिक लागेबांधे असल्यामुळे की काय या सर्वांचे वाचन भरपूर व वैविध्यपूर्ण आहे. उत्तमोत्तम कलाकृतींशी - केवळ वाङ्मयच नव्हे तर इतर कलांशी त्यांचा चांगला परिचय असतो. त्यातही मराठी किंवा इतर भारतीय भाषांतील श्रेष्ठ साहित्यापेक्षा सातासमुद्रापलीकडच्या अभिजात सौंदर्यगुणांनी युक्त कलाकृतींचे संदर्भ ते अनेकदा

उद्‌धृत करतात. काफ्का, सार्त्र, काम्यू यांच्या साहित्यकृतीतील उल्लेख येथे वारंवार येतात. या प्रकारचे लेखन करणारे बहुतेक सर्वजण अध्यापनाच्या क्षेत्रात आहेत. त्यातही भाषेचे प्राध्यापक आहेत. हे लक्षात घेण्यासारखे आहे. त्यामुळे सर्वांच्या जाणिवा व आकांक्षा यांतील साम्य सहज जाणवण्याजोगे आहे.

मराठी लेखकांची मर्यादा व अस्तित्ववादी कादंबरीचा उणेपणा आणखी एका ठळक गोष्टीतून ध्यानात येतो. बहुतेक कादंबऱ्यांवर पुरुषप्रधान संस्कृतीचा व पितृसत्ताक सामाजिक व्यवस्थेचा जबरदस्त प्रभाव पडलेला दिसतो. या तऱ्हेच्या बहुसंख्य कादंबऱ्यांत स्त्रियांना गौण स्थान मिळते इतकेच नव्हे तर, त्याची अधोगती दाखवण्यातच नायक धन्यता मानतात. कर्तृत्वशून्य, सामान्य वकूबाच्या, क्षुद्र, व्यावहारिक भानगडीत हौसेने रममाण होणाऱ्या, क्षुल्लक बाबींवरून आदळआपट करणाऱ्या, कमकुवत शरीराच्या व कोत्या मनाच्या बायका येथे जागोजागी आढळतात. त्यामुळे त्यांच्याशी आपोआप विसंवाद उत्पन्न होतो. त्यांच्याशी टक्कर देता देता बिच्चारे बुद्धिमान व बंडखोर नायक जेरीस येतात. ते एकतर बायकोला कसेबसे सहन करतात (*बॅ. धोपेश्वरकर*), प्रेयसीपासून वंचित होतात. *(होमसिक ब्रिग्रेड)*, वेश्येपासून नाइलाजाने शरीरभोग घेतात *(अधोलोक)* किंवा स्त्रियांना शक्यतो टाळतात, दूर ठेवतात. *(बिढार, जरीला, झूल)* त्यामुळे अस्तित्ववादी कादंबरीत स्त्रीपुरुषसंबंध 'सुफळसंपूर्ण' ठरत नाहीत, शारीरिक क्रियाकर्म उरकले जाते एवढेच ! या तापदायक भासणाऱ्या बायका जशा नायकांवर अन्याय करतात, तसाच किंबहुना त्यापेक्षा अधिक अन्याय अस्तित्ववादी लेखकांनी स्त्रियांवर केलेला आहे. असे वस्तुवत, स्थितिशील (static) व ठोकळेबाज चित्रण हा खरोखरी मिथ्या - श्रद्धेचाच एक नमुना मानता येईल. उलट कमल देसाईंच्या लेखनात मात्र पुरुषांचे चित्रण वस्तुवत्‌ झालेले नाही. सर्व गौण पात्रे हीसुद्धा वेगवेगळ्या जीवनरीतीचे प्रामाणिकपणे प्रतिनिधित्व करणारी सजीव माणसे आहेत, याचे भान त्या ठेवतात, हे आवर्जून सांगितले पाहिजे.

अस्तित्ववादी कादंबरीतील गौण व्यक्तींमध्ये आणखी दोन मनोवृत्तींना प्राधान्य आलेले दिसते. तेही मराठी कादंबरीचेच वैशिष्ट्य म्हणावे लागेल. किंचित वा अधिक प्रमाणात व्यवहाराचे, तार्किकतेचे व संगतीचे भान सुटलेली, वेडसर मनोवृत्तीची बरीच माणसे या कादंबरीविश्वात शहाण्यासारखी वावरतात व वागतात. सत्य अतार्किक असते. ते संगती, कार्यकारणभाव यांच्या पलीकडे असते. त्यामुळे रूढार्थाने ज्यांना वेडे म्हणून निकालात काढले जाते तेच खऱ्या अर्थाने शहाणे ठरतात. कारण कृत्रिम संगती त्यांनी केव्हाच ठोकरून दिलेल्या असतात. *पुत्र* मधील अच्युतचा वेड्या महादूशी स्नेह आहे. अत्यंत दुबळी हळव्या मनोवृत्तीची माणसे ही याप्रकारच्या नायकांकडे आदराने बघतात. त्यांना स्वतःला बंडखोरी झेपत नाही पण असामान्यत्वाचे आकर्षण वाटते. या आकर्षण व आस्थेपोटी आपला जीवसुद्धा धोक्यात घालण्यास ते मागे पुढे पहात नाहीत.

(नटराज व महेबूब, अनिरुद्ध व चक्रपाणी, हॅट घालणारी बाई व राम) ह्या सर्व व्यक्ती अशा वृत्तीने ज्या वातावरणात वावरतात ते ही त्यांच्या आयुष्यात घडणाऱ्या विविध घटनांना पोषक ठरते.

अस्तित्ववादी लेखकांची शैली या वातावरणाचा परिणाम तीव्र व उत्कट करते. साधारणपणे ढगाळ, चोहोबाजूंनी अंधारून आलेले, झाडे वठलेली, निष्पर्ण, पिवळ्या पानांचा खच पडलेला, उद्ध्वस्त पडके वाडे, सडलेले पदार्थ, दूषित हवा - असे हे उदासवाणे वातावरण नैराश्याला व निष्क्रियतेला उत्तेजन देते. निसर्ग येथे सखासोबती वगैरे नसतो, शत्रुवत्‌ही नसतो. तो आपला घराबाहेर असतो किंवा नसतो. वातावरणाचा उग्र दर्प जसा नाकात घुसतो तसा जडशीळपणाही ध्यानात येतो. मख्ख, मृत स्थळे, रूखेकोरडे रस्ते, भंगलेले घाट, गंज चढलेला उजेड आणि चांदणी विरहित बरबटलेले आकाश येथे पसरलेले आहे. काळा रंग, काळोख, काळेकुट्ट पाषाण तर भरपूर आहेत. ‘ काळोखाचे अंग ’ चाचपण्याचा मोह प्रत्येक नायकाला पडतो तसेच कोळ्यांची जाळी बांधणे, पाली चुकचुकणे व ओकाऱ्या येणे हेही समान गुणविशेष अनेक कादंबऱ्यांत आढळतात. *अजगर* मध्ये इंदू व पंतांना कायम, शिसारी येईल इतक्या प्रमाणात उलट्या होतात.

एकंदरीत स्वत:च्या अस्तित्वाविषयीचा उबग, किळस व घृणा हीच येथे जीवनाबद्दलची प्रतिक्रिया आहे. बीभत्स रसनिर्मितीस हे वातावरण साहाय्य करते. जीवनात सौंदर्य, सुसंगती, सुबद्ध रचना, शृंगार व सुव्यवस्था कमीच असते हे यातून मनावर ठसवले जाते. कालिक परिमाण व कार्यकारणभाव झुगारून देणे, निव्वळ अनुभवप्रामाण्य मानणे यामुळे संज्ञाप्रवाही निवेदनाचा अवलंब बहुतेक सर्व लेखक करतात. तुटक तुटक वाक्यखंडांनी बनलेली शैली मनोविश्लेषण उत्तम साधते तसेच अनुभवाची व्यामिश्रताही जाणवून देते. आरंभ - मध्य - शेवटाची पारंपरिक कल्पना येथे ठोकरून दिलेली असते. उत्कर्षबिंदू कादंबरीत कोठेही येऊ शकतो. आंतरिक जीवनाचे प्रभुत्व सूचित करणारी आवड व त्यामुळे राहणारी आठवण हेच दोन निकष अनुभवाच्या निवडीमागे असतात. उत्कटतेच्या सूत्राने हे अनुभव बांधलेले असतात - काळाच्या सूत्राने नव्हे.

पाश्चिमात्य कादंबरीत दुर्बोधतेला व गोंधळाला आरंभ अस्तित्ववादी नायकांच्या नावापासून होतो. दस्तएव्हस्की, बेकेट इत्यादी कलावंतांना अनाम नायकच आवडतात. परंपरेचा वारसा, जन्मामुळे चिकटलेला वर्ण, वर्ग, परिस्थिती व संचित यांची नाळ त्यामुळे आपोआप तोडली जाते व नायक त्यापासून अलग निघतो. मराठी कादंबरीकार इतके टोकाला जात नाहीत. (मात्र कुशंक, चांगदेव अशी काहीशी अपरिचित नावे ते ठेवतात.) या कादंबऱ्यांची भाषा संवेदनात्मक, आत्मपर व चिंतनगर्भ असते. क्वचित अश्लील वाटतील असेही काही अनुभव धीटपणे शब्दबद्ध करणारी असते. ज्या देहाच्या

माध्यमातून अनुभवांची देवाणघेवाण होते त्या देहाला ती तुच्छ लेखत नाही तर वस्तुस्थिती म्हणून त्याचा स्वीकार करते. याचाच परिणाम म्हणून शारीरिक वेदनावासनांचे अनेक उल्लेख येथे आढळतात.

संदर्भसंपृक्तता हे शैलीचे आणखी एक वैशिष्ट्य आहे. कमल देसाई पुराणकथांचा अन्वयार्थ लावतात तर नेमाडे विसाव्या शतकाचे इतिहासलेखन करतात व काळाच्या दऱ्या पार करून महानुभावांपर्यंत पोचतात. नगरकरांची दृश्य माध्यमावरील पकड *सात सक्कं*... च्या अभिव्यक्तीपद्धतीतून ध्यानात येते. चित्रपटाच्या पडद्यावर दृश्य पहात आहोत असा भास कादंबरी वाचताना अनेकदा होतो. तसेच महानगरातील ज्या संमिश्र संस्कृतीत आज आपण वावरत आहोत. तिचेही दडपण या विश्वावर आलेले दिसते. हिंदी व इंग्रजीची कितीतरी प्रचलित बोली रूपे निवेदनात सहज येतात. त्यातून ही आधुनिकतेची झलक पहावयास मिळते.

या सर्व निरीक्षणांवरून मराठीतील अस्तित्ववादी कादंबरीचे पाश्चात्त्य अस्तित्ववादी कादंबरीच्या तुलनेने सर्वसामान्य स्वरूप स्पष्ट व्हावे. पाश्चात्त्य साहित्यविश्वात व सांस्कृतिकविश्वात अस्तित्ववाद ही काही केवळ एक विचारप्रणाली नाही तर जीवन जगण्याची ती एक रीत आहे. आपल्याकडे विशेषत: मराठी सांस्कृतिक विश्वावर अस्तित्ववादी तत्त्वप्रणालीचा जेवढा प्रभाव आढळून येतो तेवढा प्रभाव जीवनसरणीवर मात्र आढळत नाही. त्यामुळे मराठी कादंबरीतून प्रकटणाऱ्या जीवनदर्शनात अस्तित्ववादी विचारसरणीतील काही प्रमुख व गौण सूत्रे प्रतिबिंबित होतात. पण सर्वस्वी परंपरामुक्त असे जीवन जगण्याची ताकद जशी तिकडच्या साहित्यातून प्रतीत होते तशी ती मराठी लेखनातून जाणवत नाही. मराठीतील अस्तित्ववादी मानले जाणारे सारे लेखन हे मराठी मातीचा, मनाचा स्पर्श घेऊन उभे राहते, पण येथील बंडखोर लेखनालाही भारतीय तत्त्वविचारांची व परंपरेची अटक पडलेली दिसते.

□

: १८ :

विलास सारंगांची दोन रूपे

वसंत बडवे

मराठीत जे बोटावर मोजण्याइतके द्विभाषिक, आधुनिक कवी - लेखक आहेत त्यांपैकी विलास सारंग हे एक (इतर दोघे - दिलीप चित्रे व अरुण कोलटकर). अव्वल इंग्रजी काळापासून आजतागायत पाश्चात्त्य भाषा - संस्कृतीचा प्रभाव भारतीय जीवनव्यवहार व संस्कृतिव्यवहार यांवर होणे अपरिहार्य आहे. ' द्विभाषिकता ' ही संकल्पना हा अशा तऱ्हेच्या भाषा व संस्कृतिव्यवहार यांच्या अनुभवाचाच परिपाक आहे. या संकल्पनेची व्याख्या करताना रिचर्ड डायबोल्ड म्हणतात, ' जेव्हा दोन भाषा एकत्र येतात तेव्हा त्याचपैकी एक भाषा बोलण्यास दुसऱ्या भाषेतील घटक शिकण्याचा संभव असतो. अशा परकी भाषेतील घटक आत्मसात करणे म्हणजेच ' द्विभाषिकता.'[१] त्याचबरोबर या संकल्पनेला समाजशास्त्रीय अभ्यासातच मुख्यत्वेकरून स्थान असते, असेही ते म्हणतात. त्याप्रमाणे ' द्विभाषिकतेच्या ' संदर्भात मानववंशशास्त्रज्ञ ' संस्कृतिसंपर्काचाही उल्लेख करतात. यामध्ये परकी भाषा शिकण्याच्या संदर्भात ' संस्कृतिसंकरही अपरिहार्य होतो; अशा वेळी संस्कृतिधारक व्यक्ती हीच महत्त्वाची असते. आणि अशी व्यक्ती ज्या वेळी परकी संस्कृतीच्या संपर्कात येते त्या वेळी ती व्यक्ती ' द्विसांस्कृतिक ' बनते असेही काही वेळा म्हणता येईल. [२] ' त्याच बरोबर परकी भाषेतील (व्याकरणादी) गुणांचा प्रभाव व सांस्कृतिक उसनवारी अपरिहार्य आहे.' [३] आयनार हॉगेन यांचा हवाला देऊन, द्विभाषिक व ' द्विसांस्कृतिक ' लेखकांची पाश्चात्त्यांमध्ये अनेक उदाहरणे दाखविता येतील. त्यांतील ठळक म्हणजे सॅम्युअल बेकेट व नोबोकोव्ह. पण हे दोन लेखक दोन भाषांमध्ये व तदनुषंगिक दोन संस्कृतींमध्ये सहजसुलभ व्यवहार करताना आढळतात. असे असले तरी दोन भिन्न भाषा व दोन संस्कृतींमध्ये आलटून पालटून लेखनव्यवहार करणे तौलनिक साहित्याभ्यासाच्या दृष्टीने समस्याप्रधान असते हे मान्य करावे लागेल. किंबहुना ही समस्याप्रधान लेखनपद्धती भारतीय लेखकाच्या संदर्भात अधिकच अवघड असू शकते; कारण येथे भाषा आणि एकूण वाङ्मयीन परंपरा, संस्कृतिभिन्नता अधिक प्रमाणात आणि दूरलक्षी असते. विलास सारंग यांचा ' द्विभाषिक ' व ' द्विसांस्कृतिक ' लेखक म्हणून विचार करताना हा तौलनिक साहित्याभ्यासाच्या दृष्टीने महत्त्वाचा ठरणारा प्रश्न ध्यानात घ्यावा लागेल. या संकल्पनेला अनुसरून या लेखात त्यांच्या कथालेखनाचे विवेचन केले आहे.

व्यक्तीचे वैशिष्ट्य म्हणून त्या व्यक्तीला ‘परकी भाषेत ‘कमाल अर्थपूर्ण आविष्कार’ करण्याची क्षमता असली पाहिजे’ असे डायबोल्ड म्हणतात.[४]

वरील विवेचनाच्या संदर्भात विलास सारंगांच्या मराठी - इंग्रजीत लिहिलेल्या कथासाहित्याचा विचार करताना सारंग हे ‘द्विभाषिक लेखक’ या संज्ञेला पूर्णपणे उतरतात. इंग्रजी भाषेवरील प्रभुत्व ही गोष्ट केवळ भाषाप्रभुत्व म्हणून मिरविण्याची नसून त्या भाषांतून प्राप्त होणारे इंग्रजी अगर व्यापक अर्थाने युरोपीय संस्कृतीचे ज्ञान संपादन करणे, त्यातील ग्राह्य अशी जीवनमूल्ये यांचा स्वीकार करणे, हा ‘द्विभाषिक या संज्ञेचा अर्थ आहे. पाश्चात्त्य, विशेषत: आधुनिक पाश्चात्त्य लेखकांचा सारंगांच्या लिखाणावर प्रभाव आहे हे खरेच. हा प्रभावसुद्धा किती डोळसपणे आत्मसात करता येतो याचे उत्तम उदाहरण म्हणजे सारंगांचे मराठीतील *सिसिफस् आणि बेलाक्का (प्रास, १९८३)* हे पुस्तक. यात त्यांनी काफ्का, सार्त्र, काम्यू आणि बेकेट या लेखकांच्या सर्जनशील आणि टीकात्मक लेखनाचा समाचार घेतलेला आहे. बदलत्या काळाच्या संदर्भात त्यांचे लेखन तपासून घेतले आहे. या लेखकांची शक्तिस्थाने तसेच मर्यादा यांची तौलनिक चर्चा केलेली आहे. पाश्चात्त्य साहित्य/सांस्कृतिक प्रभावाबरोबर सारंगांना मराठी साहित्यसंस्कृतीचाही वारसा सांगता येतो. त्यातील त्याज्य वाटणारा भाग कुठला हेही त्यांच्या टीकात्मक लिखाणातून व्यक्त होते. विकल्पाने, पाश्चात्त्य जीवनविषयक दृष्टिकोणातील व भारतीय दृष्टिकोणातील जे ग्राह्य/त्याज्य आहे ते निवडण्याचे लेखकाचे स्वातंत्र्य त्यांच्या टीकात्मक लिखाणातून व्यक्त होते. याचा अर्थ असा की, सारंगांचे व्यक्तिमत्त्व लेखक म्हणून ‘द्विसांस्कृतिक’ आहे असे आपल्याला म्हणता येईल. द्विभाषिक लेखकाच्या संवेदनस्वभावाच्या (दिलीप चित्रे यांचा शब्द) संदर्भात हा द्विसांस्कृतिक मुद्दा महत्त्वाचा वाटतो. सारंगांच्या संवेदनस्वभावाच्या संदर्भात आणखी एक महत्त्वाचा घटक म्हणजे सारंगांचे महानगरातील वास्तव्य. आज एक गोष्ट मान्यच करावी लागेल; ती ही की महानगरात वाढलेल्या बुद्धिवादी व्यक्तीची एरवीसुद्धा एक व्यामिश्र संस्कृती बनलेली असते. महानगरीय जीवनातील सर्व प्रकारच्या वैविध्याचा त्याच्यावर प्रभाव असतो. आज ‘महानगर - हीच एक - संस्कृती अगर सांस्कृतिक क्षयानंतरचे अराजक आहे’[५] या विचारप्रणालीप्रमाणे सारंगांच्या लिखाणात या व्यामिश्रतेचे प्रतिबिंब पडलेले दिसते. युरोपीय साहित्याचा प्रभाव हा केवळ लेखनकौशल्यावर, लेखनतंत्रावरच होतो असे नसून लेखकाच्या संवेदनस्वभावावरही होतो. आणि कुठल्याही ललित लेखनात हा संवेदनस्वभाव मध्यवर्ती असतो. वैचारिक आधुनिकता हे या संवेदनस्वभावाचे प्रमुख वैशिष्ट्य म्हणून सांगता येईल. भोवतालच्या परिस्थितीचे अवलोकन करून निर्माण झालेली परात्मता, ऐहिकता आणि अस्तित्ववादी अनुभव ही या आधुनिकतेची इतर वैशिष्ट्ये. आधुनिकतेच्या या अंत:प्रेरणेचा आविष्कार सारंगांच्या बाबतीत प्रथम मराठीत होतो हे एक त्यांच्या लिखाणाचे वैशिष्ट्य

म्हणून सांगता येईल. कारण हे करताना लेखकाला पारंपरिक, सांकेतिक आणि गुळगुळीत झालेल्या भाषेची व त्या भाषेतील साहित्यप्रकारांची मोडतोड करून नवीन शब्दसंपदा, वाक्यरचना, भाषाकृती करावी लागते. याबाबतीत दिलीप चित्रे (ऑर्फियस, मौज, १९६८) व विलास सारंग यांना मराठी कथावाङ्मयात अग्रेसरत्व द्यावे लागेल. चित्रे हे मुख्यत: कवी म्हणून (आणि हा कविप्रतिभेचा जोष त्यांच्या कथांमध्येसुद्धा व्यक्त होतो) उदयाला आले. तरी चित्रे - सारंग यांच्या संवेदनस्वभावाची जातकुळी थोड्याफार फरकाने एकच आहे असे मानावे लागेल.

(२)

विलास सारंगांच्या मराठी - इंग्रजीतील कथासाहित्याचे तौलनिक मूल्यमापन करताना खालील मुद्दे ध्यानात घ्यायला हवेत -

१. सारंगांनी मराठीत लिहिलेल्या बहुसंख्य कथा त्यांनी स्वत: (किंवा काही वेळा ब्रेऑन मिशेल यांनी नजरेखालून घातलेल्या) इंग्रजीत अनुवादित करून ‘ एनकाउंटर,’ ‘ लंडन मॅगॅझिन् ’ (इंग्लंड), ‘ मुण्डूस आर्टियम्,’ ‘ ट्राय - क्वॉर्टर्ली,’ ‘ न्यू ऑर्लिन्स रीव्ह्यू ’ (अमेरिका); ‘ प्रिझ्म इंटरनॅशनल,’ (कॅनडा) ‘ न्यू क्वेस्ट,’ ‘ देबोन्वॉर ’ (भारत) इत्यादी आंतरराष्ट्रीय आधुनिक साहित्याला वाहिलेल्या नियतकालिकांतून प्रसिद्ध झालेल्या आहेत. अनुवादित कथा मराठीतील मूळ कथेपेक्षा काही प्रमाणात अधिक ‘ निश्चित ’[६] समजावी असे सारंगांचे म्हणणे आहे. या इंग्रजीतील कथांचे ‘ इंडियन रायटिंग - इन् - इंग्लिश ’ च्या संदर्भात स्वतंत्रपणे मूल्यमापन करणे.

२. त्याचप्रमाणे त्यांच्या मराठीतील कथांचे केवळ मराठी साहित्याच्या संदर्भात मूल्यमापन करणे.

३. आणि मराठीतील या कथा व त्यांचे अनुवाद यांचा तौलनिक साहित्याच्या दृष्टिकोणातून अभ्यास करणे, हे तीन मुद्दे महत्त्वाचे आहेत. यांपैकी तिसरा मुद्दा या लेखात अभिप्रेत आहे.

प्रथम आणखी एका प्रश्नाचा खुलासा करणे आवश्यक आहे. लेखक स्वत:च्या साहित्याचे भाषांतर/अनुवाद कशासाठी करतो ? विशेषत: मराठीतून इंग्रजीत ? (एकूणच भारतीय लेखक इंग्रजीत का लिहितात हा प्रश्नसुद्धा विचारता येईल. पण या लेखाच्या संदर्भात या अधिक व्यापक प्रश्नाचा विचार करण्याची गरज नाही.) सारंगांच्या बाबतीत बोलायचे झाले तर त्यांचे कथासाहित्य फ्रेंच भाषिक वाचकालासुद्धा उपलब्ध व्हावे असे वाटल्यावरून ॲलन नादो या फ्रेंच लेखकाने त्यांच्या कथांचा फ्रेंच अनुवाद करून १९८८ मध्ये प्रसिद्ध केला. याचा अर्थ असा की प्रतिभावान द्विभाषिक लेखक स्वत: अनुवादित केलेल्या आपल्या साहित्यांच्या आधारे अधिक दूरस्थ (प्रांतिक व देशी सरहद्दींचे उल्लंघन करून) वाचकापर्यंत पोहोचू शकतो. या दूरस्थ

वाचकांत परप्रांतीय भारतीयही असू शकतात. काझी सलीम म्हणतात त्याप्रमाणे अनुवादाचा उद्देश हा ' आपल्या वैश्विक अनुभवात इतरांना सामील करून घेण्याच्या प्रेरणेत आहे.'[७]

अनुवादाच्या चर्चेत आणखी एक उपप्रश्न उपस्थित केला जातो. तो असा की अनुवाद हा शंभर टक्के संभवनीय आहे का ? भालचंद्र नेमाडेंच्या मते ते शक्य नाही.[८] ' मराठीतून इंग्रजीत (किंवा उलटे) अनुवाद करण्याच्या प्रक्रियेच्या बाबतीत नेमाडे स्पष्टपणे म्हणतात,' मराठी व इंग्रजी या भाषांतील परस्परव्यवहार खालील बाबतीत यशस्वी होऊ शकत नाही १) ओळींची लांबी २) वाक्यरचना ३) शब्द - व्याकरण, ४) पदव्यवस्था, ५) उच्चारपद्धती, ६) लिपीपद्धती, ७) ऐतिहासिक - सांस्कृतिक पद्धती, ८) सामाजिक आणि इतर काही संहितेबाहेरील बाबतीत.'[९]

या जटिल प्रश्नाचे एक उत्तर संभवते, आणि ते म्हणजे जास्तीत जास्त मुळाबरहुकूम अर्थवाहक पर्याय त्या त्या अनुवादलक्ष्यी भाषेत, शैली व व्याकरणशास्त्र यांच्या आधारे व्यक्त करणे. तसेच अनुवाद करताना मूळच्या संहितेतील कमीतकमी मजकूर गाळणे व कमीतकमी बदली मजकूर घालणे ही गोष्ट महत्त्वाची आहे. लेखक स्वत: द्विभाषिक असेल तर हे मोठ्या प्रमाणात यशस्वी होईल. यालाच नेमाडे अनुवाद प्रक्रियेतील वाचकगत पातळी म्हणत असावेत.'[१०]

सारंगांनी आपल्या संवेदनस्वभावानुसार जे कथासाहित्य निर्माण केले आहे त्याचा आविष्कार अर्थातच असांकेतिक लेखनतंत्रे वापरून केलेला आहे. या लेखनास एक प्रायोगिक मूल्य आहे. ऐहिकता, दैहिकता, परात्मता आणि अस्तित्ववादी विचार हे या कथासाहित्याचे मूळ घटक आहेत. त्यामुळे त्यांच्या कथांचे नायक हे बहुतांश एकटे असतात आणि निवेदन प्रथमपुरुषी असते. भोवतालचे जग व आपण यांमधला विसंवाद त्यांच्या स्वभावाचा केंद्रबिंदू असतो. निवेदनशैलीत एकप्रकारचा कोरडा बोथटपणा असतो. (चित्र्यांच्या कथा या बाबतीत निराळ्या आहेत; त्यात काही प्रमाणात भावनिक तीव्रता आढळते.) सारंगांच्या काही कथांमध्ये आजूबाजूला परिस्थितीचा उपहास असतो; पण त्यात बंडखोरीचा इशारा नसतो. मानवी जीवनाचे असहाय्य विडंबन लेखकाला सुचवायचे असावे असे वाटते. तांत्रिकदृष्ट्या सारंग कल्पनाचातुर्य, अतिवास्तववादी वर्णने, स्वप्नसदृश वास्तव, किंवा वास्तवसदृश स्वप्न व भ्रमविभ्रम यांचा उपयोग करतात. कथानक सरळरेषेत काल परिमाणात उलगडत जाते असे सहसा होत नाही. त्याचबरोबर कथेचा शेवट विसंगत वाटावा असाच असतो.

या लेखात सारंगांची, त्यांच्या कथासाहित्याच्या संदर्भात मराठीत एक व इंग्रजीत दुसरी, अशी दोन रूपे आहेत का याचा विचार करायचा आहे. त्यासाठी त्यांच्या काही निवडक कथांचा (मूळ मराठी व त्याची इंग्रजी आवृत्ती) तौलनिक विचार करायचा आहे. उदाहरणार्थ, त्यांची ' चिमा काय कामाची ' ही कथा व तिचा इंग्रजी अनुवाद

'An Excursion' सुरुवातीलाच कथेच्या मराठी शीर्षकाचे इंग्रजीत भाषांतर अशक्य आहे, हे जाणवते. 'चिमा काय कामाची' हा 'रामाला भाला मारा' अशासारखा शब्दखेळ आहे. मुले गंमतीने एकमेकांस 'चिमा काय कामाची' किंवा 'रामाला भाला मारा' ही शब्दमालिका उलटी वाचायला किंवा म्हणायला सांगतात, आणि त्याचा प्रतिसाद हा त्या शब्दमालिकांचाच प्रतिध्वनी स्वरूपात होत असल्याची गंमत अनुभवतात. ही गंमत Excursion या इंग्रजी शीर्षकात लुप्त झालेली आहे. म्हणजे केवळ शब्द अथवा ध्वनी या पातळीवर हा महत्त्वाचा फरक जाणवतो. या अर्थाने इंग्रजी शीर्षक हे समानार्थी तर नाहीच, पण ध्वनीच्या पातळीवरचा आनंदही त्यामुळे तौलनिक वाचक गमावतो. 'An Excursion' हे शीर्षक कथेतील वास्तवाच्या पातळीवर मात्र काही प्रमाणात अर्थपूर्ण ठरते. कथेचा प्रथमपुरुषी नायक एकटा व काहीसा विमनस्क मन:स्थितीत असल्यासारखा एकदा दुपारच्या प्रहरी मुंबईतल्या उपनगरात फिरायला बाहेर पडतो. तो म्हणतो, 'माझी अशी पद्धत आहे की, एका रस्त्यानं शक्य तितकं दूर जाऊन त्याच रस्त्यानं परतायचं.... एवढंच की एकाच रस्त्यानं जाऊन परततेवेळी मी फूटपाथ बदलतो. म्हणजे या फूटपाथवरून पुढं जात असलो तर रस्ता ओलांडून पलीकडल्या फूटपाथवर जातो आणि घरच्या वाटेला लागतो.' या एवढ्या लहानश्या सफरीत जे घडतं त्याला नाव 'An excursion'; या अर्थाने हे 'An Excursion' हे नाव सार्थ वाटते. पण 'चिमा काय कामाची' या शीर्षकात कथेतील खोल रुजलेला अस्तित्ववादी अनुभवाचा अर्थ संपूर्ण कथा मराठीत वाचल्यानंतरच ध्वनित होतो. चिमा ही चिमुरडी पोर काहीशा विक्षिप्त पद्धतीने आणि तरीही निरागस पोरकटपणाने वागते. तिची आई वारली तेव्हा तिला तिरडीवरून नेले हे तिच्या मनात कुठेतरी खोलवर सुप्तावस्थेत रुजलेले असते.

तिच्या आजीने आणलेली मोठी थोरली बाहुली हीच मृत चिमा आहे; स्वत: आपण चिमीचे भूत आहोत अशी काहीतरी तिच्या मनात खूणगाठ बसलेली आहे. आणि ती या मृत चिमाला कथानायकाने घेऊन जावे असा हट्ट धरते. तो ती बाहुली घरी घेऊन जातो पण तिचा त्याला अर्थातच काहीच उपयोग नसतो. किंबहुना ती चिमा व तिची ती म्हातारी आजी यांचाही त्याच्याशी काडीचाही संबंध नसतो. तो ती बाहुली खोलीवर घेऊन येतो व तिला मधोमध टेबलावर ठेवतो. (एक मानवी औत्सुक्य म्हणून तो तिचा फ्रॉक वर करूनही पाहतो) जिवंत चिमा (की जी स्वत:ला भूत समजते) आणि 'मृत' चिमा (अचेतन बाहुली या जणू एकमेकीला 'वास्तव' व 'भूत' स्वरूपात वाकुल्या तर दाखवत नसाव्यात ना! 'चिमा काय कामाची' हा शब्दखेळ (शब्द आणि त्याचा प्रतिध्वनी - 'वास्तव' आणि 'आभास') वाचकाच्या मनात आल्यावाचून रहात नाही. या अर्थाने मराठीतील शीर्षक अधिक अर्थगर्भ झाले आहे. म्हणजे कथेच्या इंग्रजी अनुवादामध्ये हा तोटा झाला आहे असे म्हणता येईल.

आता याच कथेच्या इंग्रजी अनुवादात फायदा कसा झाला आहे हेही पाहता येईल. उदाहरणार्थ ' चिमा काय कामाची ' मधील जवळजवळ साडेतीन पानांचा मजकूर हा ' An Excursion ' मध्ये गाळलेला आढळतो. या तीन साडेतीन पानांत दोन उपाख्याने आहेत. एक असे की, कथेतील प्रथमपुरुषी निवेदक हा टेलिफोन - डिरेक्टरीवर काही काम करीत असतो. ' गेल्या दीड महिन्यापासून मी हा महत्त्वाकांक्षी प्रोजेक्ट अंगावर घेतला आहे... सध्याची टेलिफोन - डिरेक्टरी वर्णानुक्रमानं छापलेली आहे. त्यात नंबर मिनिटभरात सापडतो. यापेक्षा वेगळ्याच तत्त्वावर डिरेक्टरी जुळविण्याची कल्पना माझ्या मनात आली. अमुक एक नाव अमुक एका नावापुढं अशी जुलमी पद्धत न अवलंबिता कोणतेही नाव कोणत्याही नावापुढं अशा मुक्त पद्धतीनं डिरेक्टरी जुळविण्याचं मी ठरवलं. या तत्त्वावर उभारलेल्या डिरेक्टरीत नंबर चटकन सापडण्याचा धोका उरणार नाही.' रोज आठ वाजल्यापासून अकरा वाजेपर्यंत तो हे काम करीत असतो. एक विक्षिप्त कल्पना किंवा कल्पनाचातुर्य म्हणून हा विषय आकर्षक वाटतो; तसाच निवेदकाच्या एकलकोंड्या, परात्म वृत्तीवरही प्रकाश टाकणारा आहे. मूळ कथेच्या इंग्रजी अनुवादात याला फाटा दिला गेलेला आहे. दुसरे उपाख्यान एका स्वप्नाचे आहे. निवेदकाला पडलेले हे एक प्रदीर्घ स्वप्न आहे. स्वप्नात त्याला एका दुकानासमोर एक वयस्क माणूस दिसतो. उभे असताना, चालताना तो माणूस गुडघे आणि हाताचे पंजे टेकत असतो. कुत्र्याप्रमाणे. तो असे का बसतो/चालतो याचे कारण विचारल्यावर तो सांगतो की, तेराचौदा वर्षांचा असताना, वैद्यकशास्त्रात प्रायापिझ्म म्हणून जी लैंगिक विकृती वर्णिलेली आहे, तिचा तो बळी ठरलेला असतो. अखंड लैंगिक उत्थापन असण्याच्या या अवस्थेला प्रायापिझ्म म्हणतात, असे तो सांगतो. पण वय झालं तसं ते उत्थापन नाहीसं झालं, तरी जनावराप्रमाणे चालण्याची सवय मात्र कायम राहिली असे तो सांगतो. ही कथा जवळजवळ अडीच पाने सांगितलेली आहे. चमत्कृतिपूर्ण असलेली ही कथा मनोरंजक व आकर्षक आहे. पण हा विषयसुद्धा इंग्रजी अनुवादात गाळलेला आहे. याचा अर्थ असा की, ' चिमा काय कामाची ' या कथेचा जवळजवळ १/३ भाग (थोडा कमी) 'An Excursion' या इंग्रजी अनुवादात सारंगांनी गाळलेला आहे. अशा तऱ्हेने अनुवादाच्या प्रक्रियेत काटछाट केल्याने मराठीतील कथा ही अधिक अर्थगर्भ असून तेवढ्या प्रमाणात ती इंग्रजी अनुवादात कमी पडते, असे म्हणता येईल का ? कथेच्या आकृतिबंधामध्ये, रूपामध्ये फरक पडला आहे का ? की, एकंदर आशयामध्ये बदल झाला आहे ? या प्रश्नाचे अंशतः उत्तर सारंगांनी ढोबळपणे दिले आहे. या लेखाच्या सुरुवातीला उल्लेख केल्याप्रमाणे इंग्रजीतील अनुवाद हा अधिक ' निश्चित ' (पक्का) समजावा, असे त्यांचे म्हणणे आहे. याचा अर्थ असा होऊ शकेल की, मराठीतील ही कथा काहीशी ' प्रायोगिक ' स्वरूपात आहे, आणि तिचे इंग्रजी रूप हे अधिक ' निश्चित ' म्हणून अधिक स्वीकारार्ह आहे असे म्हणता येईल. मराठीतील रूप हे ' प्रायोगिक ' आहे असे म्हटल्याने मराठीची किंमत कमी होते असा निष्कर्ष

काढता येईल का ? मराठीतील रूपात जी दोन उपरोक्त उपाख्याने आहेत, त्यांचा कथेच्या मूळ संहितेशी, आशयाशी तसा अर्थाअर्थी संबंध नसला, तरी त्यांचा मराठीच्या संदर्भात दोन अर्थांनी उपयोग आहे असे म्हणता येईल. एक म्हणजे दोन्ही उपाख्यानांतील विषय हे केवळ कल्पना - चमत्कृतीच्या जोरावर मनोरंजक/आकर्षक आहेतच; त्यात नावीन्यही आहे; पण त्याचबरोबर कथेच्या प्रथमपुरुषी निवेदकाच्या स्वभावातील एकलकोंडेपणा व त्यामुळे येणाऱ्या लैंगिकतेचे कुतूहल, यांचाही निर्देश होतो. दुसरे असे की कथेशी अर्थाअर्थी संबंध नसलेल्या या दोन उपाख्यानांमुळे संपूर्ण कथेचा आकृतिबंध विस्कळित वाटत असला तरी लेखकाला त्याची पर्वा नाही. याचे एक कारण असे असू शकते की, मराठी कथासाहित्यात परंपरागत स्वीकृत झालेला ढाचा असतो, त्याला किंचित धक्का देण्याचा लेखकाचा उद्देश असावा. तत्कालीन कथेचा (काही चित्रेंसारखे अपवाद वगळून) एकंदर आकृतिबंध, ढाचा, रूप यांपेक्षा काही वेगळे प्रयोग केल्याचा आनंद लेखकाला मिळू शकतो. तेव्हा यामध्ये मराठीतील मूळ कथा कमी लेखण्याचा व इंग्रजीतील अनुवाद, जो अधिक ' निश्चित ' काटेकोर आहे, त्याला अधिक मोलण्याचा प्रश्न उद्भवत नाही. फार तर असे म्हणता येईल की, कथेचे अनुवादित रूप हे अधिक कलात्मक झाले आहे; तर मूळ मराठीतील कथा ही अधिक आशयघन आहे. याचे प्रत्यंतर ज्यांनी ही कथा प्रथम इंग्रजीत आणि नंतर मराठीत वाचली असेल, त्यांना येईल असे वाटते. (हे थोडे विचित्र वाटेल, पण प्रस्तुत लेखकाने सारंगांच्या प्रथम इंग्रजीतल्या अनुवादित व नंतर मूळ मराठी कथा वाचल्या आहेत. तुलनात्मक अभ्यासासाठी हा अनुभव कदाचित अधिक अर्थपूर्ण वाटावा.)

याच प्रकारात, पण यापेक्षा खूपच कमी प्रमाणात अनुवादाचा प्रक्रियेत बदल केलेल्या सारंगांच्या आणखी काही कथा आहेत. उदाहरणार्थ, ' सोलेदाद ' या कथेचा इंग्रजी अनुवाद 'Letters from Nikhil' इथेही शीर्षकातील बदल लक्षणीय आहे. यासंबंधी सारंगांनी स्वतःच लिहिलेले आहे. ' सोलेदाद ' हे स्पॅनिशमध्ये आणि बहुधा पोर्तुगीजमध्ये व्यक्तीचे नाव असते आणि त्याचा अर्थ ' एक ' किंवा ' एकटा ' असा होऊ शकतो. ' या कथेच्या इंग्रजी अनुवादात मी कथानायकाचे नाव बदलले. कारण ' सोलेदाद ' हे नाव पाश्चिमात्य वाचकाला परिचित असण्याचा संभव बराच होता. तेव्हा कथेचे शीर्षक ' लेटर्स फ्रॉम निखिल ' असे ठेवले आहे. निखिल या नावाचे ' निहिल ' या शब्दाशी साधर्म्य असल्याने या नावाद्वारे एक वेगळा, इष्ट परिणाम साधता आला. (निहिल : नथिंग).'[११]

म्हणजे इथे असे आढळून येईल की, सारंगांच्या मनात निदान कथा अनुवादित करताना दोन वेगवेगळे, एक पाश्चिमात्य व दुसरा मराठी - वाचकवर्ग अभिप्रेत आहे. म्हणजे कथा मराठीत लिहिताना सारंगांना अभिप्रेत असलेले पाश्चात्त्य संदर्भ हे प्रायोगिक अवस्थेत सुलभपणे वाचकापर्यंत पोहोचवावे असे वाटत असणार, आणि त्याचबरोबर

त्या कथेचा इंग्रजी अनुवाद करताना पाश्चात्त्यांना सहजप्राप्य असलेले भारतीय संदर्भ लक्षात घेऊन कथा शक्यतो काटेकोर, कलात्मक करण्याचा त्यांचा प्रयत्न असणार. हे अर्थात अपरिहार्यच मानले पाहिजे. या मुद्द्याच्या पुष्ट्यर्थ आणखीही काही उदाहरणे देता येतील. 'बजरंग बर्दापूरकरची डेट' या कथेचे शीर्षक इंग्रजी अनुवादात 'Bajarang, the Great Indian Bustard' असे केले आहे. अनुवादात बजरंग व त्याची प्रेयसी शालिनी यांच्या आडनावांना छाट दिली आहे. मराठी शीर्षकातील 'डेट' इंग्रजी अनुवादात ठेवण्याचे कारण नाही, कारण 'डेट' हा प्रकारच मुळी पाश्चात्त्य आहे. मराठी शीर्षकातील 'डेट' हा किंचित उपहास, किंचित धक्का या स्वरूपात येतो. कथा अधिक बांधेसूद करण्याच्या दृष्टीने किरकोळ नामोल्लेख (उदाहरणार्थ, 'लाइट ऑफ एशिया रेस्टॉरंट' हे नाव) गाळले आहेत. 'माशा मारण्यांचे अनुभव'चे नुसते 'Flies' असे नामांतर होते. 'माशा मारणे' (किंवा 'माशा मारत बसणे') याला मराठीत एक विशेष अर्थ आहे, तो इंग्रजी शीर्षकात नाही. पण एरवी ही कथा जशीच्या तशी अनुवादात उतरते. 'इतिहास आमच्या बाजूला आहे' याचे इंग्रजीत History is on our side' असे तंतोतंत भाषांतर असले तरी काही बदल अनुवादित कथेत अंतर्भूत आहेत. अनुवादात 'संक्षिप्तीकरण' चा प्रयोग लेखकाने केला आहे. शेवटसुद्धा थोडा फार बदललेला आहे. मराठीत नसलेला, पण वादळानंतरच्या शांततेसारखा वाटणारा शांत शेवट हा इंग्रजी चार वाक्ये अधिक वापरून केला आहे. (सारंगांची ही कथा म्हणजे एक महत्त्वाकांक्षी प्रयोग आहे. त्यात अस्तिववादी अनुभव व इतर काही विक्षिप्त वाटणारे विषय, अतिवास्तववादी तंत्र वापरून व्यक्त केला आहे. एकटेपणा, कालप्रवाहाची साक्षेपी अनुभूती, लैंगिकता, विद्वत्ता इत्यादींचा समावेश या कथेत आहे.)

इंग्रजीत अनुवाद करताना सारंगांना जे अपरिहार्य बदल करणे गरजेचे वाटले, त्याचा अधिक बारकाईने विचार केला तर एक महत्त्वाचा प्रश्न उपस्थित होतो तो असा की, अनुवाद करताना लेखकाला जर परका, वेगळा वाचकवर्ग अभिप्रेत असेल, तर त्याच्या संवेदनस्वभावात द्वैत आहे का ? सुरुवातीला उल्लेखिलेल्या संस्कृतिसंकराने उद्भवलेली जी संक्रमणावस्था असते, त्यामुळे लेखकाचे व्यक्तित्व दुभंगले आहे का ? सारंगांना अभिप्रेत असलेला अनुवादित कथांचा पाश्चात्त्य वाचक व मराठीतील कथांचा एतद्देशीय वाचक, या दोन प्रकारच्या वाचकवर्गाखेरीज आणखी एक प्रकारचा वाचकवर्ग असू शकतो. तो म्हणजे द्विभाषिक वाचक; म्हणजे मराठी व इंग्रजी दोन्हीही भाषांतील मजकूर तादात्म्यपणे वाचणारा तौलनिक वाचक. 'चिमा काय कामाची' सारख्या कथेचा अनुवाद करताना जे ठळक महत्त्वाचे बदल केले गेलेले आहेत, किंवा वर उल्लेखिलेल्या आणखी इतर कथांचा विचार केल्यानंतर लेखकाच्या लेखनस्वभावाची दोन रूपे असावीत असे जाणवते. भोवतालच्या वातावरणाचा जो प्रचंड रेटा असतो, त्याच्या

प्रभावात संवेदनस्वभावातील पाश्चात्त्य संदर्भ एकसंध होण्यात अडथळा निर्माण होऊ शकतो. त्याचा परिणाम लेखकाच्या व्यक्तिमत्त्वाची काही प्रमाणात दोन रूपे प्रतीत करतो.

(३)

या लेखात अनुवाद करताना भाषा - व्याकरण इत्यादी पातळ्यांवर ज्या अडचणी येतात, त्या सारंगांनी कशा सोडवल्या याचा विचार केलेला नाही. भाषा - व्याकरण पातळीवरील बदल आणि त्याचबरोबर सांस्कृतिक संदर्भांची सरमिसळ होणे अपरिहार्यच असते. उदाहरणार्थ 'च्यायला, आपला कस्तुरीमृगबीग होतोय की काय?' ('कस्तुरीमृग') याचा अनुवाद असा Good God I am turning into a musk deer or something!' ('Musk Deer') आता 'च्यायला' चे भाषांतर 'Good God' नसते हे स्पष्टच आहे. तसेच वाक्यरचनेच्या बाबतीतही बदल अपेक्षितच असतो. या पातळीवरील बदल केवळ दोन गोष्टींतील फरक/विरोध दर्शीविण्यासाठी होतो. या लेखात तो अभिप्रेत नाही. दोन वेगवेगळ्या संस्कृतींचे संक्रमण लेखकाच्या संवेदनस्वभावात होत असताना त्याचा आविष्कार हा दोन भाषांत कसा होऊ शकतो हे तौलनिक साहित्याच्या दृष्टीने पाहण्याचा या लेखाचा उद्देश आहे. हा आविष्कार दोन भाषांत (एक मातृभाषा व दुसरी पाश्चात्त्य/परकी भाषा) होताना लेखकाचे व्यक्तिमत्त्व दुभंगलेले असते की, एकसंध असते; की काही वेळा ते तसे असते आणि इतर वेळा ते तसे नसते, हे पाहण्याचा या लेखाचा उद्देश आहे. सारंगांच्या कथासाहित्याच्या बाबतीत असे म्हणता येईल की, अनुवाद करताना जेवढ्या प्रमाणात हे बदल करावे लागतात तेवढ्या प्रमाणात लेखकाच्या जाणिवेत हे द्वैत आहे; आणि जिथे हे बदल अगदी किरकोळ आहेत किंवा अजिबात नाहीत, तेवढ्या प्रमाणात लेखकाच्या जाणिवेत अद्वैत आहे. आजवर प्रसिद्ध झालेल्या सारंगांच्या कथासाहित्यात उमटलेली ही रूपे अशी स्फुट स्वरूपात आहेत; आणि म्हणूनच त्यांच्या भविष्यकालीन अनुवादित साहित्याबद्दल औत्सुक्य आहे.

संदर्भ

1. 'When two languages come into contact, speakers of either language may learn elements of the other language. This acquisition of non-native languages produces bilingualism.' A. Richard Diabold, 'Incipient Bilingualism' - *Language in Culture and Society,* Ed. Dell Hymes, Allied Publishers Pvt. Ltd. (Indian Edition) 1964, पृष्ठ ४९६

2. 'Anthropologist refers to the learning situation as culture - contact and to the particular learning process as acculturation. The focus is again the individual culture carrier, who, in a situation of culture contact, is sometimes called bicultural,' कित्ता पृष्ठ ४९६

3. 'Contact and convergence between two different languages or cultures results in a sociological situation wherein the same individual learns elements from a linguistic or cultural system other than his native system.' कित्ता पृष्ठ ४९६

4. 'Haugen has suggested that the minimal qualification for bilingual status is the ability of the speaker to 'produce complete meaningful utterances in the other language.' कित्ता पृष्ठ ४९६

5. *The Critics of Modernism, in Modernism* Ed. Malcom Bradburry and James McFarlane. पेंग्विन बुक्स, १९७६, पृष्ठ क्र. ९७

6. 'Definitive',सारंगांनी स्वतःच्या अनुवादित कथांच्या सूचीमध्ये वापरलेला शब्द

7. 'What is comparitive context after all? I feel it is a humanitarian perspective, a desire to share with the world your own knowledge of the universe.'काझी सलीम, Essays on Comparitive Literature and Linguistics, Ed. Amur G S et al, Sterling, New Delhi (1984)

8. 'The transfer of meaning weighs heavily against the concept of equivalence.' कित्ता क्र. ३९

9. 'It is obvious that English and Marathi cannot operate successfully at the following levels. (1) line length, (2) syntactic, (3) lexical - grammatical (4) morphenic (5) historical - cultural

10. 'Every discourse singals at least three kinds of meaning, denotative, pragmatic and textual. It is the pragmatic meaning which is aimed at in translation because in any two languages there can be substantial agreement only on the pragmatic level.' कित्ता पृष्ठ ४१

11. 'अनुष्टुभ' मार्च - एप्रिल १९८६ पृष्ठ क्र. १३

दा. क्र. 3409

★ ★

प्रा. म. द. हातकणंगलेकर

एक शांत, समंजस, सुसंस्कृत व्यक्तिमत्त्व

डॉ. वि. रा. करंदीकर

★ ★ ★

प्रा. म. द. हातकणंगलेकर हे नाव गेली काही वर्षे वृत्तपत्रे व नियतकालिके यांमधून अनेक वेळा पाहावयास मिळते. मी त्यांचे नाव प्रथम वाचले, ते १९४५ च्या जूनअखेर सांगलीच्या विलिंग्डन महाविद्यालयाच्या सूचनाफलकावरील त्या वेळच्या एफ्. वाय्. च्या वार्षिक परीक्षेतील शिष्यवृत्त्यांच्या यादीत. तेव्हा मी ज्युनियर बी. ए. च्या वर्गात गेलो होतो. पहिला क्रमांक पटकवणारा विद्यार्थी म्हणून माझ्या मनात हातकणंगलेकरांबद्दल एक कुतूहल जागे झाले. त्या काळात ज्युनियर आणि सीनियर बी. ए. चे सर्व विद्यार्थी आवश्यक इंग्रजीच्या तासासाठी एका वर्गात येत असत. तेथे पुढील वर्षी आम्ही एकत्र आलो. इंटरच्या परीक्षेमध्ये हातकणंगलेकरांना इंग्रजी या विषयातील विद्यापीठाचे पारितोषिक मिळाले होते, आणि त्यामुळे त्यांच्याविषयीचे आकर्षण मनोमन अधिक वाढले होते. बी. ए. च्या त्या संयुक्त वर्गात १९४६ च्या जूनमध्ये हातकणंगलेकरांना मी प्रथम जवळून पाहिले. वर्ण सावळा, अंगकाठी शिडशिडीत, त्यामुळे थोडेसे उंच वाटणारे. प्रथमदर्शनी दबदबा उत्पन्न करणारी आजची त्यांची भरदार शरीरयष्टी ही पुढच्या प्रौढ वयातील कमाई आहे, महाविद्यालयीन शिक्षणाच्या त्या काळात तिची कोणतीही खूण नव्हती. मुद्रा सौम्य आणि शांत. कपाळ भव्य, बुद्धिमत्तेची साक्ष देणारे. दुरून पाहताना वृत्तीने अबोल वाटणारे. असे वाटते की, नव्याने त्यांच्या परिचयात येणाऱ्यांना आजही ते असेच वाटत असावेत.

पण हे सारे बाह्य रूप झाले. एवढ्यावरून अंतरंगाचा अंदाज बांधता येतोच असे नाही. त्यासाठी जवळीक यावी लागते, सहवास घडावा लागतो. तसा त्यांचा वैयक्तिक परिचय होण्याची संधी त्या काळात आली नाही, येण्यासारखी स्थितीही नव्हती. एक अभ्यासू आणि बुद्धिमान विद्यार्थी म्हणून हातकणंगलेकर ओळखले जात. पण बी. ए. च्या त्या संयुक्त वर्गात आमची दृष्टिभेट होत राहिली, तरी त्या वर्षात आम्ही एकमेकांच्या जवळ आलो असे म्हणता येत नाही. महाविद्यालयात शिकत असणाऱ्या विद्यार्थ्यांमध्ये समानधर्मी मित्रांचे गट असतात. ज्या मित्रांत मी वावरत होतो ते वर्तुळ

आणि हातकणंगलेकरांच्या भोवती जे मित्र होते त्यांचे वर्तुळ या दोहोंच्या रेषा अनेक कारणांमुळे एकमेकांपासून एवढ्या दूर होत्या की, त्या दोन वर्तुळांचा एकमेकांना स्पर्श होण्याचीही शक्यता नव्हती. त्यामुळे बी. ए. च्या त्या संपूर्ण वर्षामध्ये इंग्रजीच्या तासाच्या निमित्ताने एका वर्गात बसत असूनही, परस्परांशी तोंडओळखीपलीकडे आमचा अधिक संबंध आला नाही. इंग्लिश ऑनर्स हा त्यांचा विषय. मी मराठी विषय घेतलेला. आज काय स्थिती आहे ते मी सांगू शकत नाही, पण चाळीस वर्षांपूर्वीच्या त्या काळात महाविद्यालयामध्ये इंग्रजी आणि त्याखालोखाल अर्थशास्त्र हा विषय ऑनर्ससाठी घेणारे विद्यार्थी थोडे अधिक प्रतिष्ठेचे मानले जात. विद्यार्थिवर्गातही केवळ आपण इंग्रजी घेतले आहे एवढ्याचाच अभिमान मिरवणारे कोणीकोणी आढळत. हातकणंगलेकरांचे जे काही दर्शन बी. ए. आणि नंतर एम्. ए. या परीक्षांसाठी अभ्यास करण्याच्या कालखंडात झाले, त्यामध्ये या भावनेचा लवलेशही कधी आढळला नाही. आपण कोणता विषय निवडतो यापेक्षा आपण घेतलेल्या विषयाचा अभ्यास कसा करतो हे अधिक महत्त्वाचे आहे, ही समज त्यांना होती असा त्याचा अर्थ होतो. विशीच्या आसपासच्या वयात असताना अशी परिपक्वता क्वचितच आढळते. असे अनेक दुर्मिळ घटक हातकणंगलेकरांच्या व्यक्तिमत्त्वाशी एकरूप होऊन गेलेले आहेत, त्याची विद्यार्थिदशेतील छोटीशी खूण येथे शोधता येते.

महाविद्यालयात शिकत असताना आम्ही दोघे ज्या भिन्न परिस्थितीत व वातावरणात वावरत होतो, त्यामुळे कधीकाळी आम्ही एकमेकांच्या निकट येऊ अशी शक्यता त्या वेळी थोडीदेखील वाटली नाही. पुढे एम्. ए. च्या वर्गात आल्यावर वरवर भासणारे अंतर कमी होण्यास प्रारंभ झाला. एम्. ए. च्या परीक्षेत बसण्यास मला एक वर्ष उशीर झाल्यामुळे आम्ही दोघे १९५० साली एकदम एम्. ए. झालो. एम्. ए. होताच १९५० च्या जुलै महिन्यापासून आम्ही विलिंग्डन महाविद्यालयात अंशवेळ प्राध्यापक म्हणून काम करू लागलो. ऐन तरुण वयात एखाद्या व्यवसायात एकाच वेळी पदार्पण करणाऱ्यांमध्ये एक वेगळीच उत्कट जवळीक उत्पन्न होते. दररोज गाठभेट होऊ लागली, तसतसा सहवास व गप्पाटप्पा होऊ लागल्या. हळूहळू ध्यानात येत गेले की, या आपल्या वर्गबंधूचा एक उत्तम विद्यार्थी म्हणून लौकिक असला तरी त्याच्या मनाला अहंभावाचा कोणताही स्पर्श नाही. नकळतच मैत्रीचे धागे जुळत गेले. दोघांमध्ये समानतेचे एक नाते उत्पन्न झाले आणि जिव्हाळ्याचे बंध दृढ होत गेले. त्यानंतरच्या गेल्या छत्तीस वर्षांच्या कालखंडात त्या स्नेहभावाला एवढासाही तडा कधी गेलेला नाही, किंबहुना हातकणंगलेकरांचा मित्रभाव ही माझ्या छोट्याशा जीवनाला मोल प्राप्त करून देणारी एक जमेची बाजू होऊन गेली आहे.

आज साठी ओलांडल्यानंतर ध्यानात येते ते असे की, एवढ्या प्रदीर्घ प्रवासात हातकणंगलेकरांनी विद्यार्थिदशेतील ते आपले सहजसिद्ध असे सौम्य, शांत, समंजस

आणि निरहंकारी व्यक्तिमत्त्व जसेच्या तसे जपलेले आहे. व्यक्तिगत प्रपंचातील, तशीच व्यावसायिक वा सार्वजनिक जीवनातील दुःखे आणि निराशा ही कुणाला चुकली आहेत ? हातकणंगलेकरांचे आयुष्यही त्याला अपवाद नाही. कुटुंबातील सर्वांत निकटच्या व्यक्तीच्या दीर्घकाल चालत राहिलेल्या प्रकृतीच्या अस्वास्थ्यामुळे चिंतेने मन अहोरात्र व्याप्त असावे, कोणा नातेवाइकाची आर्थिक बाजू लंगडी पडल्यामुळे त्या जबाबदारीचा भार कित्येक वर्षे वाहत राहावा लागावा, किंवा दुसऱ्या कोणी आपल्याच कुटुंबातील व्यक्तीने आणखी कोणावर तरी केलेला अन्याय हा जणू आपल्याच हातून झाला आहे अशा भावनेच्या पोटी मन काळवंडून जावे, असे निरनिराळ्या प्रकारचे प्रसंग त्यांच्याही आयुष्यात येऊन गेले आहेत. पण त्यामुळे आपल्या मनाची सुजनताच हरवून बसावे किंवा आपल्या दुःखांचे प्रदर्शन करून ते मिरवीत राहावे, असा एकही क्षण हातकणंगलेकरांनी आपल्या उभ्या आयुष्यात कधी येऊ दिलेला नाही. जीवनातील दुःखे शांतपणाने पचवण्याच्या या संदर्भात त्यांना सतत लाभलेली आपल्या पत्नीची अबोल पण आधार देणारी साथ हे हातकणंगलेकरांचे एक सामर्थ्य असावे. एकमेकांना समजून घेत, आणि सांभाळून घेत सुखदुःखांचे व यशापयशांचे अनेक चढउतार या पतिपत्नींनी आजवरच्या आपल्या कौटुंबिक जीवनात ओलांडलेले आहेत. केवळ परस्परांविषयीच्या निष्ठेच्या बळावर. जे अपरिहार्य अशा दुःखांच्या बाबतीत, तेच सुखाच्या, यशाच्या आणि गौरवाच्या प्रसंगांत. अनुकूल आणि प्रतिकूल अशा दोन्ही प्रकारच्या अनुभवांतून जात असताना आपल्या मनाला कोणताही मलिनतेचा स्पर्श हातकणंगलेकरांनी होऊ दिलेला नाही.

यासाठी अंगी एक शहाणपण असावे लागते. ज्ञान आणि शहाणपण या दोन गोष्टी भिन्न आहेत, आणि विद्येला सुसंस्कृतपणाची जोड मिळावयाची असेल तर ज्ञानापेक्षा शहाणपण ही गोष्ट अधिक महत्त्वाची आहे. असे वाटते की, ज्ञान हे मिळवता येते, कोणीतरी दिल्याने वा उत्तमोत्तम ग्रंथांच्या अभ्यासाने ते प्राप्त करून घेता येते. शहाणपण ही मात्र अशी देण्याघेण्याची गोष्ट नाही. खेड्यातील एखादी अडाणी स्त्रीही शहाणी असू शकते, तर काही वेळा विद्वान गणल्या जाणाऱ्या माणसाला शहाणपणाचा गंध नसतो, असे आढळून येते. तेव्हा असे म्हणावे लागते की, शहाणपणाचा मूळ कंद त्या त्या माणसाच्या ठायी उपजतच असावा लागतो. हातकणंगलेकरांच्या ठायी तो तसा आहे. हे शहाणपण ज्ञानामुळे सूक्ष्म आणि सुजाण होते, तर जीवनातील दुःखे पाहिल्याने वा स्वतः अनुभवल्याने त्याला सखोलता व परिपक्वता यांची जोड मिळते. हातकणंगलेकरांच्या बाबतीत ही सारी प्रक्रिया घडू लागण्याचा प्रारंभ त्यांच्या बालपणातच झाला असावा, असा तर्क करण्यास जागा आहे. त्यांच्या आयुष्याचे सारे तपशील त्यांच्या मित्रांनाही नीटसे माहीत नाहीत. स्वतःविषयी ते फार फार कमी बोलतात, हे त्याचे एक प्रमुख कारण आहे. पण कोल्हापूर जिल्ह्यातील

हातकणंगल्यासारख्या एका छोट्या खेडेगावात त्यांचे बालपण गेले. पन्नास वर्षांपूर्वीच्या काळात त्या खेडेगावातील शाळेत शिकत असताना आपल्या वर्गमित्रांचे दारिद्र्य त्यांनी जवळून पाहिले आहे. जातीपातींचे सारे अडसर हे त्यांच्या मनाने एका स्वभावसिद्ध प्रवृत्तीने तेव्हाच ओलांडले होते. त्यामुळे कोणत्याही थरातील मित्राकडे ते जात - येत असत आणि त्यामुळे त्या त्या मित्राचे घर वा झोपडी कशी आहे व तेथील माणसांची राहणी कशी आहे, हे त्यांच्या दृष्टीस सहजपणे पडत असे. खेडेगावातील सामान्य माणसाचे अज्ञान आणि अर्धपोटी राहून काढावे लागणारे जीवन या गोष्टी हातकणंगलेकरांच्या संस्कारक्षम मनाने त्या वेळीच टिपल्या असाव्यात.

अशा खेडेगावात बालपणीचे दिवस घालवून मग हातकणंगलेकर प्रथम कोल्हापूरच्या व नंतर सांगली येथील शहरी वातावरणात पुढील शिक्षण घेण्यासाठी आले. पण तसे येत असण्याच्या सुमारास कौमार अवस्था नुकती मागे टाकत असलेल्या त्यांच्या मनाला एका भयानक दुःखाचा आघात सोसावा लागला. त्यांचे वडील घरी शेती करीत असत. शेताच्या व्यवहारातील प्रश्नावरून किंवा अशाच स्वरूपाच्या काही निमित्तामुळे जे शत्रुत्व निर्माण झाले, त्याचे पर्यवसान एके दिवशी त्यांच्या वडिलांच्या अचानक मृत्यूत झाले. घटना भीषण होती. कोवळ्या वयात झालेल्या वडिलांच्या या अनैसर्गिक मृत्यूचा आघात हातकणंगलेकरांच्या मनाला विलक्षण हादरा देऊन गेला असणारच. पण असे वाटते की, या दुःखद आघाताची बोच त्यांच्या संवेदनशील मनावर फार खोलपर्यंत पोचली असावी. केवळ अघटित म्हणाव्या अशा नियतीमुळे एखाद्याच्या वाट्याला येणारे दुःख म्हणजे काय, याची एक कठोर प्रचिती आयुष्याच्या प्रारंभकाळातच त्यांना येऊन गेली. प्रतिकूल दैवगतीपुढे माणूस केवळ अशरण असतो हे सार्वकालीन सत्य त्यांच्या मनात या प्रसंगामुळे खोलवर ठसले. त्यातून त्यांच्या मनात दुसऱ्याच्या दुःखाविषयीचा एक सहानुभूतीचा पाझर तर निर्माण झालाच, पण त्यानंतरच्या आयुष्यात येत गेलेल्या अनुभवांमुळे व त्यातून यथाकाल उत्पन्न झालेल्या सामाजिक जाणिवेमुळे त्या भावनेला एक व्यापक परिमाण लाभले. त्यांच्या एकूण जीवनदृष्टीला आधार मिळण्यापर्यंत या अनुभवाचा परिणाम पोचला असावा. नियतीच्या अतर्क्य म्हणाव्या अशा एखाद्या प्रहारामुळे अतिशय हळवी होऊन गेलेली, जीवनाविषयीची सारी उभारी गमावून बसलेली, मनाने केवळ पिचून वा कोळपून गेलेली, किंवा आतून बाहेरून उद्ध्वस्त होऊन पार मोडून पडलेली माणसे आपल्याला जी. ए. कुलकर्णी यांच्या कथाविश्वात भेटतात. हातकणंगलेकरांना जी. एं. च्या कथांबद्दल एक आगळे आकर्षण आहे आणि त्यांतील साध्यासाध्या घटनांचे त्यांचे आकलन एका वेगळ्या पातळीवरचे आहे. त्या कथांमधील वरवर पाहता एकेका सुट्या व्यक्तीची वाटणारी दुःखे अवघ्या मानवजातीच्या भागधेयाशी नाते जोडणारी आहेत, असे हातकणंगलेकरांना भावते. त्याचे मूळ त्यांनी स्वतःच्या आयुष्यात घेतलेल्या दारुण अनुभवात कोठेतरी लपलेले

असेल काय ? हा प्रश्न केवळ मनात उभा राहू शकतो. त्याचे नेमके उत्तर आपल्या हाती लागणे कठीण आहे.

वडील गेल्यावर या कुटुंबाला सांगलीत मामांच्या आश्रयाने राहावे लागले. त्यांचे हे मामा चांगले धनवंत होते, त्यांना गावात प्रतिष्ठा होती. हातकणंगलेकरांना तशी कशाची ददात भासली नसावी. पण कौतुकाने आजोळी राहणे आणि वडिलांचे छत्र हरपल्यामुळे निरुपायाने राहावे लागणे या दोहोंत जो फरक आहे, त्याचा काही परिणाम त्यांच्या मनावर आतल्या आत होत राहिला असावा. निदान एक प्रकारच्या ऋणाचे काही ओझे तरी राहतेच. समजत्या वयापासून हे जे काही पाहावे व भोगावे लागले, त्यामुळे हातकणंगलेकर अधिकाधिक अंतर्मुख होत गेले असावेत, जीवनातील अनुकूल आणि प्रतिकूल घटकांचे एका समधात वृत्तीने स्वागत करण्यास ते शिकले असावेत.

अनेक महत्त्वाच्या व अधिकाराच्या जागा हातकणंगलेकरांकडे चालत आल्या. हातकणंगलेकरांचे विद्यापीठातील यश डोळ्यांत भरणारे. विषय इंग्रजी, म्हणजे तसा महत्त्वाचा. ते एम्. ए. झाले तेव्हा भारताला नुकतेच स्वातंत्र्य मिळाले होते. अनेक क्षेत्रांत तरुण कर्तृत्ववान माणसांची गरज होती. मध्यंतरी चार वर्षे ते धारवाडच्या शासकीय महाविद्यालयात गेले. पण तेथून संधी उत्पन्न होताच विलिंग्डनमध्ये परत आले. माझ्यासारख्या त्यांच्या मित्राची अपेक्षा अशी की, ते आपल्या विषयात डॉक्टरेटची पदवी मिळवतील, एखाद्या विद्यापीठात जातील, मुंबईला वा दिल्लीला एखाद्या महत्त्वाच्या पदावर पोहोचतील, तेथून परदेशात जाण्याची संधी सहज उपलब्ध होईल, आणि अधिकाधिक मोठी पदे ते हस्तगत करतील. व्यावहारिक प्रगतीचा हा राजमार्ग त्यांना पूर्ण खुला होता. आपण कोठे जाणार नाही, सांगलीतच राहणार आहोत, असे ते म्हणाले; तेव्हा मी मनाने थोडा चकित झालो. पण त्यांना खरोखरीच कोणत्याही प्रतिष्ठेच्या मानल्या जाणाऱ्या जागेचा मोह नव्हता. शांत आणि निर्वेध अशा जीवनाचीच त्यांना ओढ होती. ग्रंथांच्या आणि चार मित्रांच्या सहवासाने ते तृप्त होते आणि तसेच ते आजही आहेत. आपण स्वीकारलेल्या जीवनाच्या रस्त्याबद्दल त्यांच्या मनात कोणतीही खंत कधी उत्पन्न झाली नाही, किंवा आपण मिळवावयास हवे होते असे काही राहून गेले असा भाव त्यांच्या चित्रात उद्भवला नाही. निवृत्त होताहोता त्यांनी स्वतःचे सुरेख असे घर बांधले आहे. त्याचे नाव ठेवले आहे 'निर्वेद'. निर्वेद हा शांतरसाचा स्थायिभाव आहे. हा भाव त्यांच्या अंतःकरणात ऐन तरुण वयापासून वास करून राहिलेला आहे.

मध्यंतरी ते विलिंग्डन महाविद्यालयाचे प्राचार्य होते. त्यांना त्या पदाची थोडीशीही अभिलाषा नव्हती. डेक्कन एज्युकेशन सोसायटीचे ते आजीव सदस्य होते, त्या नात्याने आपले हे एक कर्तव्य आहे अशा भावनेने त्यांनी त्या जबाबदारीचा स्वीकार केला. पाच वर्षांची मुदत संपताच ते पद पुढे चालू राहण्याची पूर्ण शक्यता असतानाही ते त्यापासून

अगदी सहजपणाने बाजूला झाले. त्या जागेवरून ते काम करीत होते त्या अवधीत कोणतीही आत्मगौरवाची भावना त्यांच्या मनाला स्पर्श करू शकली नाही, त्याचप्रमाणे ती खुर्ची सोडल्यामुळे आपण काही गमावले असे त्यांच्या मनात आले नाही. शिवाजी विद्यापीठाच्या कुलगुरू पदासाठीही त्यांचे नाव घेतले जात होते, पण त्यांच्या मनाला त्याचा स्पर्श झाला नाही. एखादी लाट उंच उठते त्या क्षणी किंवा तीच लाट नंतर तितकीच खाली जाते म्हणून, समुद्राच्या गहन आणि अथांग अशा स्वरूपात मूलत: काहीही फरक पडत नाही, तसे हातकणंगलेकरांचे अशा सर्व प्रसंगांत स्थिर आणि अलिप्त राहणारे व्यक्तिमत्त्व आहे. हे केवळ ते ज्या शिक्षणाच्या क्षेत्रात काम करीत आले तेवढ्यापुरते नाही. साहित्याच्या आणि समीक्षेच्या, त्याचबरोबर वैचारिक आणि सांस्कृतिक, अशा विविध क्षेत्रांत त्यांना आज एक महत्त्वाचे स्थान प्राप्त झाले आहे. पण त्यांच्या सौम्य, शीतल आणि निरहंकारी वृत्तीला बाधा पोचलेली नाही, हा त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा एक अतिशय महत्त्वाचा विशेष आहे.

व्यवसायाने प्राध्यापक असल्यामुळे आणि मनाच्या विशेष आवडीमुळे ते ग्रंथांच्या सहवासात अधिक काळ घालवीत असले, तरी हातकणंगलेकर मनाने समाजमनस्क आहेत, माणसांच्या सहवासात रमणारे आहेत. त्यांची समाजाभिमुखता एका वेगळ्या अंगाने उठून दिसणारी आहे. हातकणंगलेकर इंग्रजीचे नाणावलेले प्राध्यापक. विद्यार्थिवर्गात त्यांच्याबद्दल आदरभाव. महाराष्ट्र शासनाचा उत्कृष्ट प्राध्यापकासाठी ठेवलेला पुरस्कारही त्यांना मिळून गेलेला. अशा प्रकारे व्यवसायाच्या निमित्ताने दिवसरात्र इंग्रतीत बुडून राहू शकणाऱ्या या अभ्यासकाने मराठीशी संपर्क राखण्याची कोणती गरज होती ? इंग्रजीत बोलल्या - लिहिल्याने आपल्या विद्वत्तेला खरी प्रतिष्ठा प्राप्त होते, असे मानणारे कितीतरी सुशिक्षित आजही आपल्या आसपास आढळतात. हातकणंगलेकर याला अपवाद आहेत. आपण इंग्रजी साहित्य शिकवीत असलो, तरी आपली मातृभाषा मराठी आहे आणि त्या भाषेचे व समाजाचे आपण काही ऋण लागतो, याचे एक जिवंत भान त्यांना आहे. कित्येक गुणवान मराठी लेखकांचा व विचारवंतांचा योग्य तो सन्मान व्हावा, त्यांच्या लेखनाची व कार्याची बूज केली जावी, यासाठी कोणताही गाजावाजा होऊ न देता, ते सतत प्रयत्न करीत आले आहेत. निरनिराळ्या पातळ्यांवरच्या विविध समित्यांवर काम करण्याची संधी मिळत गेल्यामुळे त्यांना हे करणे शक्यही होत गेले. शिवाजी विद्यापीठाचे कुलगुरू डॉ. भणगे किंवा गाजलेले कथालेखक श्री. दा. पानवलकर अशांची स्मृती ठेवली जावी, यासाठी ते जागरुक असतात. प्रतिवर्षी काही कार्यक्रम व्हावा अशी योजना करतात, आणि त्यासाठी पडेल ती सर्व प्रकारची तोशीस सोसतात, हा त्याचा एक वेगळ्या प्रकारचा आविष्कार म्हणता येईल. असे वाटून जाण्याची शक्यता आहे की, कोणा दिवंगताच्या स्मृतीशी संबंधित असणारी अशी कामे प्रासंगिक असतात, मैत्रीचे ऋण फेडण्यातही

कदाचित त्यांचा समावेश करता येईल. अर्थात मैत्रीची जाण अशा प्रकारे ठेवण्यासाठी मनाचा एक थोरपणा असावा लागतो आणि तोही क्वचितच पाहावयास मिळतो.

इंग्रजीइतकेच त्यांचे मराठीचे वाचन आहे, पण त्याच वेळी इंग्रजीपेक्षा मराठीतील साहित्याकडे लक्ष अधिक आहे. आजकालच्या मराठी साहित्यातील उलटसुलट प्रवाह, त्यातून उठणारे वाद आणि उसळणारी वादळे, त्यांचे महाराष्ट्रीयांच्या एकूण सांस्कृतिक जीवनावर होणारे बरेवाईट परिणाम, आणि त्या सर्वांचे या समाजाच्या भवितव्यात पोचणारे धागे, यांचे भान ठेवणे आणि त्याविषयी विचार करणे हे आपले एक कर्तव्य आहे, असे हातकणंगलेकर मानतात. या जाणिवेच्या पोटी ते मराठी साहित्याचा व समीक्षेचा सतत मागोवा घेत आले आहेत. मराठी लघुकथांवरील त्यांचे मर्मग्राही लेखन आणि मराठी साहित्यातील त्यांनी टिपलेली 'अधोरेखिते' ही त्यांची महत्त्वाची खूण आहे. मर्ढेकर, डॉ. पाटणकर आणि प्रभाकर पाध्ये यांच्या साहित्यातील सौंदर्यविषयीच्या उपपत्तींचा त्यांनी घेतलेला परामर्श ही त्यातील आणखी एक जमेची बाजू आहे. दलित असो वा ग्रामीण, ललित असो वा वैचारिक, समीक्षापर असो वा संशोधनपर, कलाविषयक असो वा समाजजीवनविषयक, जे जे म्हणून मराठीत लिहिले जाते त्याबद्दल हातकणंगलेकरांच्या मनात एक ममत्वाचा भाग आहे. या सर्वांचा योग्य दिशेने विकास होत राहिला पाहिजे व मराठीचे सांस्कृतिक जीवन समृद्ध होत गेले पाहिजे, अशी त्यांची पोटतिडिक आहे.

इंग्रजीचे प्राध्यापक असले तरी एरवीच्या व्यवहारात हातकणंगलेकरांच्या तोंडून एकही इंग्रजी शब्द बाहेर पडलेला आढळणार नाही. किंबहुना ज्यांना हा अध्यापनाचा विषय माहीत नसेल, त्यांना हातकणंगलेकर इंग्रजी शिकवतात हे कळणारही नाही. लेखन करीत असताना हरएक नव्या आणि आधुनिक संकल्पनेसाठी ते कटाक्षाने मराठी शब्द योजतील. ते प्रतिशब्द इतके सुंदर आणि अर्थवाही असतील की, सारा जन्म मराठीचा व्यासंग आणि अध्यापन करीत आलेल्यांनाही तशी समर्पक निवड सहजासहजी करता येणार नाही. सूक्ष्मता आणि नेमकेपणा हे हातकणंगलेकरांच्या शब्दकलेचे, तर समतोलपणा आणि विचारगर्भता हे त्यांच्या विवेचनशैलीचे डोळ्यांत भरणारे विशेष आहेत. निरर्थक शब्द, अकारण पाल्हाळ किंवा नटवेपणाकडे झुकणारी अलंकारिकता, अशा गोष्टी त्यांच्या लेखनातून शोधूनही सापडणार नाहीत. विशेषणे आणि क्रियाविशेषणे यांचा हव्यास त्यांना नाही, जेथे ती येतील तेथे सकारण असतील आणि अर्थगर्भ असतील. या बाबतीतील त्यांचा संयम कौतुकास्पद आहे. या सर्वांबरोबर त्यांच्या वैचारिक लेखनालाही सूक्ष्म लालित्याचा नाजूक स्पर्श झालेला आढळेल. हे सारे टिपत असताना असे ही मनात येते की, त्यांच्या लेखनातील या साऱ्या विशेषांचे प्रतिबिंब त्यांच्या दैनंदिन बोलण्याचालण्यातही पडताना दिसते. लेखनातील

हातकणंगलेकर आणि जीवनातील हातकणंगलेकर हे वेगळे नाहीत. ‘चित्ते वाचि क्रियायां च महतां एकरुपता।’ हे वचन त्यांच्या संदर्भात आपण योजू शकतो.

हातकणंगलेकरांची समाजमनस्कता साहित्याच्या वा विचाराच्या क्षेत्राशी थांबत नाही, ती अखेर प्रत्यक्ष माणसांपर्यंत पोचते. हातकणंगलेकर मितभाषी आहेत. स्वत:विषयी तर ते कधीच बोलणार नाहीत. कोल्हापूरच्या दैनिक सकाळमध्ये त्यांनी एका सदरासाठी स्वत:चीच मुलाखत घेणारा एक लेख इतर काही लेखकविचारवंतांबरोबर लिहिला होता. स्वत:संबंधी तर बोलावयाचे पण त्याला आत्मगौरवाचा वा आत्मसमर्थनाचा स्पर्श होऊ द्यावयाचा नाही, उलट आपल्या ठायी असलेल्या मर्यादांचे भान ठेवून त्या लेखनाला आत्मचिंतनाचे किंवा आत्मपरीक्षणाचे रूप द्यावयाचे, हे त्यांच्या त्या लेखाचे ठळक वैशिष्ट्य होते. त्यांना स्वत:च्या संदर्भात बोलते करण्यासाठी ते साठीच्या उंबरठ्याशी आल्यावर त्यांच्या मुलाखतीच घ्याव्या लागल्या आणि तरीही त्यात जेथे वैयक्तिक जीवनाचा विषय आला तेथे त्यांची वाणी सावध आणि संयमपूर्ण राहिली, असा अनुभव त्या मुलाखती वाचताना आला. मात्र दुसरा कोणी आपली सुखदु:खे वा विचारविकार त्यांच्याजवळ व्यक्त करीत असेल, ता अतिशय मन:पूर्वक ते सारे काही ऐकून घेतील. खऱ्याखुऱ्या सहानुभूतीने दुसऱ्याचे म्हणणे कसे ऐकून घ्यावे हे हातकणंगलेकरांकडून शिकावे. असे कोणाचे बालणे ते ऐकत असतात, तेव्हा त्यांच्या प्रतिसादात व एकूण आविर्भावात एक आश्वासकता भरून राहिलेली असते. त्यामुळे त्यांच्या सान्निध्यात येणारी भिन्नभिन्न प्रवृत्तींची व निरनिराळ्या क्षेत्रांतील माणसे त्यांच्याजवळ आपले मन मोकळे करतात.

ऐन तरुण वयात हातकणंगलेकरांच्या मनावर मार्क्सवादाचे आणि रॉयवादाचे काही संस्कार झाले. तोच एक वसा घेऊन त्यासाठी आपले सारे जीवन व्यतीत करण्याचा प्रयत्न मात्र त्यांनी केला नाही. रॉय यांच्या जीवनाचा प्रवास परतंत्र भारतातील शस्त्राचारी क्रान्तिकारकांच्या चळवळीशी सुरू झाला तो मेक्सिको, रशिया आणि चीन अशा देशांतील मार्क्सवादी चळवळींचा महत्त्वाचा टप्पा घेऊन, अखेर स्वदेशात पुन्हा परत आल्यावर रॅडिकल ह्युमॅनिझमशी येऊन पोहोचला. निखळ भारतीयत्वाचे संस्कार रॉय यांच्यावर त्या मानाने कमी दिसतात असे वरवर पाहता भासते. पण तरीही ते एक सच्चे भारतीयच होते, विदेशात वावरत असतानाही आपल्या मातृभूमीविषयीचा विचार त्यांच्या मनात सतत जागता होता. आपल्या जीवानाच्या अखेरच्या पर्वात त्यांनी प्रतिपादिलेला रॅडिकल ह्युमॅनिझमचा विचार हा भारतीय संस्कृतीशी नाते सांगणारा आहे, पण तो विस्तार येथे करण्याचे कारण नाही. रॉय हे बंगालमधील, मूळ नाव नरेन्द्र भट्टाचार्य. बंगालमध्ये त्यांच्या आधी आणखीही एक नरेन्द्र झाला होता. दत्त घराण्यातील तो नरेन्द्र पुढे स्वामी विवेकानन्द झाला, तर त्याच्या मागोमाग आलेल्या दुसऱ्या नरेन्द्राने मानवेन्द्रनाथ रॉय हे नाव घेतले. वंगभूमीमध्ये जन्माला आलेले हे दोन

सुपुत्र आपल्या तेजाने जागतिक रंगभूमीवर झळकले. एक धर्म आणि अध्यात्म यांच्या क्षेत्रातील व्यासपीठावर उभा ठाकला, तर दुसरा राजकारण आणि समाजक्रांती यांच्या रणांगणावर तळपला.

पण या दोन श्रेष्ठ पुरुषांची कार्यक्षेत्रे अगदी वेगवेगळी आहेत असे वाटले, तरी त्यांच्यातही काही आन्तरिक सुसंवाद शोधता येतो. 'मी समाजवादी आहे' असा विवेकानन्दांनी एकदा काढलेला उद्‌गार आहे, तर रॉय निखळ भौतिकवादाकडून अखेर मानवतावादाकडे वळले आहेत. त्या मानवतावादामधील सारा आशय केवळ जडवादाच्या परिघात सामावला जाईल, असे मानणे अवघड आहे. विवेकानन्दांनी आध्यात्मिकतेपासून प्रारंभ करून, संन्यस्त जीवनाचा दरिद्रनारायणाच्या सेवेशी मेळ घातला, तर मानवेन्द्रनाथांनी मेक्सिकोतील मजुरांच्या उठावापासून प्रारंभ करून भौतिकवादाचा करडा आग्रह धरणाऱ्या साम्यवादी विचारसरणीला मानवतावादाची दिशा दिली. या दोहोंमध्ये दडून राहिलेल्या समन्वयाची साक्ष म्हणनू की काय, रॉयवादाचे संस्कार जपत आलेल्या हातकणंगलेकरांच्या घरात रामकृष्ण परमहंसांचे चित्रही आदराने लावलेले आहे. आणि केवळ तेवढेच नाही. दुसऱ्या एका भिंतीवर बालख्रिस्ताला कडेवर घेतलेल्या मेरीचेही. ज्या ज्या ठिकाणी जे जे म्हणून मन उन्नत आणि उदात्त करणारे असेल, त्याचा त्याचा मोकळ्या मनाने स्वीकार करण्याचा हातकणंगलेकरांचा जो मनोधर्म आहे त्याची ही परिणती आहे. माणसाच्या मनाला, बुद्धीला आणि प्रतिभेला भावनेच्या, विचारांच्या, जनकल्याणाच्या, आणि त्याबरोबरच आत्मिक विकासाच्या अंगाने जी जी स्फुरणे प्राप्त होतात, त्या सर्वांचा स्वीकार करण्याची त्यांची ही वृत्ती अतिशय स्पृहणीय आणि विलोभनीय आहे.

निखळ ऐहिकापासून प्रारंभ करून ते विशुद्ध अध्यात्मापर्यंत जे जे म्हणून सत्त्वशील आहे त्याचा आदर करण्याची ही प्रवृत्ती हातकणंगलेकरांच्या ठायी आहे, याचे कारण हे असावे की; माणसाच्या भौतिक गरजा भागल्या पाहिजेत हे जसे ते जाणतात, तसेच केवळ अन्न, वस्त्र, निवारा या प्राथमिक आणि आवश्यक गोष्टी भरपूर मिळाल्या म्हणजे तेवढ्याने माणसाच्या मनाचे खरे समाधान होत नाही हेही ते ओळखतात. त्याचबरोबर हरएक व्यक्तीची आणि समाजाची नियती म्हणून काही एक वस्तू आहे हे सत्यही त्यांना निखालपणे पटलेले आहे, किंबहुना असे म्हणावे की तो त्यांच्या अनुभवाचा भाग आहे. व्यक्तिगत आयुष्यात आपल्या वाट्याला येणाऱ्या अशा दुःखांचा आपण केवळ स्वीकार करावयाचा असतो हे ते पुरते समजून आहेत, तसा स्वीकार ते करीत आलेले आहेत. सार्वजनिक जीवनात येणारी निराशा मात्र ते इतक्या समतोल वृत्तीने स्वीकारू शकले आहेत असे म्हणवत नाही. असे का व्हावे ? माणसाने स्वतःच्याच चुकीमुळे ओढवून घेतलेली दुःखे आणि अपरिहार्यपणे त्याच्या वाट्याला येणाऱ्या यातना असा काही भेद आपण करू शकतो. यांतील पहिल्या प्रकारच्या दुःखभोगाला त्या माणसाचे स्वतःचे

वर्तनच कारणीभूत असते आणि त्यामुळे त्याच्याबद्दल वाटणाऱ्या सहानुभूतीला मर्यादा पडते. त्याचप्रमाणे ज्यांवर माणसाचे काही नियंत्रण असू शकत नाही अशा संकटांमुळे समाजाच्या वाट्याला येणारी दुःखे, आणि जी गोष्ट समाजाच्या स्वाधीन आहे ती नीट पार न पाडल्यामुळे, म्हणजे चुकीची समाजरचना स्वीकारल्यामुळे किंवा त्या रचनेतील जाणवत राहिलेले दोष दूर न केल्यामुळे त्या समाजातील काही घटकांच्या भाली येणारी दुःखे, असा काही फरक करता येतो आणि तो हातकणंगलेकरांच्या मनात असण्याची शक्यता आहे.

असे असले तरी मनुष्य हा जात्याच प्रमादशील आहे, किंबहुना स्खलनशील आहे आणि हरएक माणसाला समजून घेणे याचा अर्थ त्याच्या हातून होणाऱ्या चुकांबद्दल अंत:करणात क्षमाभाव ठेवणे होय, हे तत्त्व हातकणंगलेकरांनी आपलेसे केले आहे. विशेषत: ज्यांच्या ठिकाणी प्रतिभेचा, ध्येयवादाचा किंवा स्वतंत्र विचाराचा काही स्फुल्लिंग आढळतो, तेथे अशा प्रमादांच्या बाबतीत ते अधिक उदार वृत्ती धारण करतात. मात्र अशा उदार राहण्याचीही एक लक्ष्मणरेषा त्यांच्या मनोमनी असते आणि ती नीतिमूल्यांशी संबद्ध असते. त्या मूल्यांच्या तपशिलात येथे शिरण्याचे कारण नाही. पण काही वेळा सुचवून पाहिल्यावरही जर ती लक्ष्मणरेषा ओलांडली जात आहे असे आढळून आले, तर थोडीफार वाट पाहून हातकणंगलेकर शांतपणाने बाजूला होतात. अशा व्यक्तीला फार समजावून सांगण्याचा किंवा त्याच्या कृतीला विरोध करण्याचा प्रयत्न करताना ते दिसत नाहीत. स्वार्थी वृत्तीमुळे किंवा एखाद्या मोहापायी अंध झालेल्या माणसांना मार्गावर आणण्याचा किंवा त्यांना रोखण्याचा खटाटोप आजच्या स्वार्थाने बुजबुजलेल्या जगात फलद्रूप होत नाही, अशी एक खूणगाठ त्यांनी आपल्या मनाशी घातलेली आहे आणि तिची पक्की निरगाठ बसून गेल्यालाही फार काळ लोटला आहे. प्रत्यक्ष संघर्ष किंवा झगडा हे आपले क्षेत्र नाही हा निर्णय तर त्यांनी फार पूर्वीपासून घेतला असावा.

सारासार विवेकाच्या मार्गाने येथवर येऊन पोहोचल्यावर आपल्या हाती काय उरते ? तर स्वत:पुरते निर्मळ राहणे, चांगले दिसेल ते यथाशक्ती उचलून धरणे, आणि वाईटापासून दूर राहणे. एवढ्याचा स्वीकार हातकणंगलेकरांनी मन:पूर्वक केला आहे. आयुष्यभर आपल्या साऱ्या व्यवहारात प्रांजळ आणि प्रामाणिक राहत आले असल्यामुळे हातकणंगलेकरांच्या शब्दाला विशेषत: साहित्याच्या क्षेत्रात आणि एकंदर समाजात आज एक वजन प्राप्त झाले आहे. त्याचा आपल्याला काही उपयोग व्हावा असा हेतू धारण करून त्यांच्या जवळ जाणारी अनेक माणसे आहेत. कोण कोणत्या हेतूने आपल्याकडे येतो हे ओळखण्याचे चातुर्य हातकणंगलेकरांच्या ठायी आहे आणि योग्यायोग्य पारखून जे करणे उचित असेल तेवढेच ते करतात. या बाबतीत केवळ स्वार्थी हेतू मनात ठेवून त्यांच्या निकट पोचण्याचा प्रयत्न ज्यांनी करून पाहिला आहे, त्यांच्या

पदरी काही पडलेले नाही. पण असा काही निर्णय आपल्या प्रवृत्तीला अनुसरून केला आणि स्वत:पुरता आपला मार्ग चोखाळत राहिले, तरी मनाला होणाऱ्या वेदना टळतात काय ? केवळ संघर्षापासून दूर राहिले म्हणजे नीतीची किंवा न्यायाची चाड ज्याच्या मनात जागी आहे, त्याची सुटका थोडीच होते ?

जेथे महत्त्वाचे निर्णय घेतले जातात अशा एखाद्या बैठकीत वा मंडळात आपल्या शेजारी बसलेले सहकारी बहुमताच्या बळावर कोणावर तरी उघड अन्याय करताना दिसतात, आणि आपण तेथे असूनही केवळ हताशपणाने पाहत राहण्यापलीकडे काही करणे शक्य होत नाही असे दिसते, किंवा ज्यांच्या भलेपणाबद्दल व ध्येयवादित्वाबद्दल दीर्घकालपर्यंत मनामध्ये विश्वास बाळगलेला असतो अशा व्यक्ती मूल्यांच्या संदर्भात तडजोडी करताना दिसतात, किंवा योग्य ती कृती करीत नाहीत असे आढळते, तेव्हा हातकणंगलेकरांचे मन आतल्या आत विव्हळ होऊन जाते. ऐहिक व्यवहारातील मृत्तिकेचा स्पर्श श्रेष्ठ पुरुषांच्या पावन चरणांनाही झाल्याशिवाय राहिलेला नाही, अशी इतिहासाची साक्ष आहे. तेव्हा आपल्या आसपास वावरणाऱ्या माणसांकडून फार अपेक्षा करू नयेत हे तर खरेच, पण महत्त्वाच्या जागा भूषवणाऱ्या मान्यवर व्यक्तींच्या साऱ्या अंगभर केवळ मृत्तिकाच साठत आहे त्यांच्या मुखाने ज्यांचा सतत उद्‌घोष होत असतो ती उदात्त तत्त्वे त्यांच्याच वर्तनामुळे मातीमोलाची ठरत आहेत असे जेव्हा आढळून येते, तेव्हा हातकणंगलेकरांच्या अंत:करणात अंधार दाटून येतो. शिक्षण आणि साहित्य यांसारखी समाजाच्या सांस्कृतिक जीवनाच्या मर्मस्थानी असणारी क्षेत्रेही त्याला अपवाद राहिलेली नाहीत असे आढळते, तेव्हा तो अंधार आणखी गडद होतो.

असे का व्हावे हे हातकणंगलेकरांच्या विश्लेषणशील बुद्धीलाही उलगडेनासे होते. व्यक्तिगत जीवनातील दु:खभोग ते मागे टाकतात असे दिसते, पण सार्वजनिक पातळीवरील ही निराशा त्यांच्या मनाला आतल्या आत कोठेतरी चटका देत राहते.

कधी कधी वाटते की, ते आहेत तितके शांत आणि अबोल नसते तर बरे झाले असते. त्यांच्या या आंतरिक वेदनेला काही वाट मिळाली असती आणि तीमधील दाहकतेचा अंश काही प्रमाणात कमी प्रमाणात कमी होऊ शकला असता. हे सारे अटळ असे दु:ख स्वीकारताना चित्ताची समधातता सांभाळता यावी यासाठी संतसत्पुरुषांच्या जीवनाचा स्थायिभाव होऊन राहिलेल्या अध्यात्माचा थोडाफार आधार त्यांना घ्यावासा वाटत असावा. त्यामुळेच की काय, बुद्धिवादी विचारवंतांच्या मेळाव्यामध्ये ते जसे एका आनंदी वृत्तीने वावरताना दिसतात, तसेच या साऱ्या गलबल्यापासून दूर राहणाऱ्या एखाद्या श्रद्धावंत, अध्यात्मशील आणि सौम्य साधनेमध्ये रमलेल्या मित्राच्या सहवासात अधूनमधून दोन घटका निवांतपणाने घालवताना आढळतात.

विचारधन शब्दबद्ध व्हावे असे हे एक शांत, सात्त्विक, समंजस आणि समतोल व्यक्तिमत्त्व. जितके खोल चिंतनशील, तितकेच सूक्ष्म संवेदनशील. निर्लिप्त वृत्तीने

आणि बुद्धीचे डोळे पूर्ण उघडे ठेवून विचाराची आणि मानवी जीवनाची अनेक दालने धुंडाळत राहणारे व त्यांतील सार हस्तगत करण्याचा प्रयत्न करणारे. असे मन ही एक दैवी देणगी म्हणावयास हवी. ती ज्याला लाभली आहे असा शुद्ध मनाचा, सखोल दृष्टीचा, निरहंकारी वृत्तीचा, निरपेक्ष स्नेहभाव जपणारा, आणि समाजजीवनाचा विशाल पट एका सावधान अलिप्ततेने न्याहाळत राहणारा कोणीतरी आपल्या शेजारी असणे, त्याचा सहवास मिळत राहणे, हेही एक भाग्य असते. हातकणंगलेकरांच्या निकट वावरणाऱ्या मित्रांना आयुष्यभर ही स्नेहाची सोबत लाभत आली. आता हातकणंगलेकर सेवानिवृत्त झाले आहेत. दैनंदिन कामाच्या चाकोरीतून मुक्त झाले आहेत. यानंतरच्या आयुष्यातील सारा वेळ आपल्या आवडीच्या क्षेत्रांशी संबंधित अशा कामांत आणि तशा विषयांच्या मननचिंतनात ते घालवू शकतील. साहित्य आणि समाजजीवन यांच्या संदर्भात आपल्या जन्मभरच्या तटस्थ आणि सुजाण अवलोकनातून शाश्वत किंवा चिरंतन स्वरूपाचे असे जे काही विचारधन त्यांच्या हाती लागले असेत, ते सारे त्यांच्या उर्वरित आयुष्यात शब्दबद्ध व्हावे, ग्रंथरूपाने ते समाजासमोर यावे, आणि केवळ आजच्या नव्हे तर पुढील पिढ्यांनाही त्याचा उपयोग व्हावा. त्यांच्या समृद्ध व्यक्तिमत्त्वाचा हा मागोवा घेताना एवढेच अखेर म्हणावेसे वाटते.

□

प्रा. म. द. हातकणंगलेकर : जीवन आणि कार्य कर्तृत्व

जन्म	:	१।२।१९२७ हातकणंगले. (जिल्हा कोल्हापूर)
प्राथमिक शिक्षण	:	हातकणंगले.
माध्यमिक शिक्षण	:	कोल्हापूर आणि सांगली, १९४४ साली मॅट्रिक
महाविद्यालयीन शिक्षण	:	विलिंग्डन महाविद्यालय, सांगली. १९४६ साली इंटर आर्टस्‌ला मुंबई विद्यापीठाचे प्रसिद्ध सेल्बी पारितोषिक. १९४४ साली बी. ए. इंग्रजी विषयाचे एलिस पारितोषिक. १९५० साली इंग्रजी विषय घेऊन एम. ए.
शैक्षणिक अनुभव	:	१९५० ते १९८७ इंग्रजी विषयाचे प्राध्यापक प्रथम ॲग्रिकल्चर कॉलेज, धारवाड येथे व नंतर निवृत्तीपर्यंत विलिंग्डन महाविद्यालय, सांगली. डेक्कन एज्युकेशन सोसायटीचे आजीव सदस्य म्हणून निवड. १९४७ ते १९७८ विलिंग्डन महाविद्यालयाचे प्राचार्य. १९७५ साली महाराष्ट्र शासनाचे 'आदर्श प्राध्यापक' म्हणून सन्मानित. शिवाजी व पुणे विद्यापीठांच्या इंग्रजी अभ्यास मंडळावर वेळोवेळी निवड. शिवाजी विद्यापीठ व मुंबई विद्यापीठाच्या मराठी अभ्यास मंडळावर तज्ज्ञ म्हणून निवड. विविध पीएच्. डी. प्रबंधाचे परीक्षक.
साहित्य समीक्षा (अ)	:	१. साहित्यातील अधोरेखिते (सुपर्ण प्रकाशन, १९८०)
ग्रंथ	:	२. वाङ्मयीन शैली आणि तंत्र (संपादन, अजब, कोल्हापूर) १९०५

३. विचारधारा (संपादन कॉन्टिनेन्टल, पुणे) १९७९.
४. लघुकथा : रूप आणि परिसर सुपर्ण, पुणे, १९८६.
५. मराठी साहित्य : प्रेरणा व स्वरूप संपादन, पॉप्युलर १९८६
६. डोहकाळीमा, संपादन, पॉप्युलर, १९८७
७. श्री. दा. पानवलकर, संपादन, विश्वमोहिनी, पुणे, १९८७
८. श्री. दा. पानवलकर निवडक कथा, साहित्य अकादमी नवी दिल्ली, १९८८
९. वि. स. खांडेकर (इंग्रजी चरित्र) साहित्य अकादमी, १९८६

नियतकालिके (ब) : सत्यकथा, ललित, समाजप्रबोधन पत्रिका, नवभारत, हंस, न्यू क्रेस्ट, (इंग्रजी), साहित्य अकादमी जर्नल (इंग्रजी).

सदस्य :
१. साहित्य संस्कृती मंडळ महाराष्ट्र शासन.
२. विश्वकोश मंडळ, महाराष्ट्र शासन.
३. भारतीय ज्ञानपीठ मराठी भाषा समिती
४. कऱ्हाड साहित्य पुरस्कार समिती
५. रा. श्री. जोग पुरस्कार समिती

पत्ता : 'निर्वेद,' कुपवाड रस्ता, विश्रामबाग, सांगली ४१६ ४१५.

प्रा. हातकणंगलेकर - लेखन सूची

मराठी

समीक्षा

१. हे दुःख आणि ते दुःख, नवभारत, जुलै १९५८
२. साहित्य मूल्यमापनाच्या भूमिका, आलोचना, मार्च - एप्रिल - मे ६८
३. *टीकाविवेक*, समाजप्रबोधन पत्रिका, ऑगस्ट - सप्टेंबर १९६७
४. मराठी विचारवंत आणि आपण; समाजप्रबोधन पत्रिका, नोव्हेंबर - डिसेंबर १९६९
५. साहित्यातील अश्लीलता, खऱ्या समस्येचा केवळ एक मुखवटा, समाजप्रबोधन पत्रिका, मे - जून १९६९
६. मर्ढेकर: साहित्यातील सौंदर्य, समाजप्रबोधन पत्रिका, ऑक्टोबर १९६९ / मार्च १९७०.
७. विद्यार्थ्यांचा असंतोष. समाजप्रबोधन पत्रिका, जानेवारी - फेब्रुवारी १९७०
८. अस्तित्वाचे नवे भान, समाजप्रबोधन पत्रिका, जुलै - ऑगस्ट १९७०
९. ब्रिटिश इमेज ऑफ इंडिया; ॲलन जे. ग्रीनबर्ग यांच्या पुस्तकाचे परीक्षण, समाजप्रबोधन पत्रिका, मार्च - एप्रिल १९७०
१०. मरण आणि वेलबुट्टी, समाजप्रबोधन पत्रिका, नोव्हेंबर - डिसेंबर १९७०
११. १९६९ सालातील वार्षिक वाङ्मय समालोचन, महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका जानेवारी ते जून १९७१
१२. काव्यसमीक्षा: मूल्यसंकेतांची सापेक्षता, युगवाणी, नोव्हेंबर - डिसेंबर
१३. शास्त्रकाव्याच्या कसोटीवर मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र, स. प्र. पत्रिका मे - जून १९७२
१४. नागीण. ललित, जून ७७
१५. एक विलक्षण कादंबरीकार: जॉर्जी सिमेनॉन, ललित नोव्हेंबर - डिसेंबर १९७७
१६. अथांग, ललित, मार्च १९७८
१७. ब्रिटिश लेखक, सॉमरसेट मॉम यांची सुखदुःखे, ललित, १९७८
१८. लेखनाचा जुगार, ललित, ऑक्टोबर १९७८
१९. जेम्स थर्बरचे विनोद - भाले, ललित, १९७८
२०. मी लिहिले कशासःठी ? ललित, मार्च ७९

२१. स्वातंत्र्योत्तर मराठी कथा: रूप, रंग आणि आविष्काराचे प्रकार, नवभारत, मे १९७९
२२. *अंधारवाटा* (सुभाष भेंडे), ललित, जून १९७९
२३. प्रदेश साकल्याचा (पं. वि. सरदेशमुख), नवभारत, ऑगस्ट १९७९
२४. निर्मळ पाण्याचे दुःख, ललित, सप्टेंबर १९७९
२५. *सोन्याचा पिंपळ* (श्रीनिवास विनायक कुलकर्णी) यांच्या पुस्तकाचे परीक्षण, श्रीनिवासांच्या पिंपळातले सोने, समाजप्रबोधन पत्रिका सप्टेंबर - ऑक्टोबर १९७९
२६. *काळा सूर्य*: एका उपेक्षित समाजाची वेधक कादंबरी, १९७९
२७. मराठी ग्रामीण कथेतील टप्पे: एक किरण, महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका, जुलै - डिसेंबर १९८०
२८. कलावंताचे गंमतीदार, ललित, जानेवारी १९८०
२९. वाचकांकडून अपेक्षा, साहित्यसूची, दिवाळी १९८०
३०. सारेच वेडे, ललित, जानेवारी १९८२
३१. सूर्यकार श्री. दा. ललित, फेब्रुवारी १९८२
३२. श्रीनिवास कुलकर्णी, ललित, एप्रिल ८२
३३. चारुता सागर, ललित, ऑगस्ट १९८२
३४. दस्तएव्हस्कीचा मानसपुत्र, ललित, जुलै १९८२.
३५. रुमेर गॉडन: भारतीय जीवनाची नाजुक भाष्यकार, ललित, नोव्हेंबर - डिसेंबर १९८२
३६. जी. ए. कुलकर्णी: कथा साहित्यातील भूगोल, साहित्यसूची, सप्टेंबर १९८३
३७. सॉमरसेट मॉम, ललित, मार्च १९८४
३८. कानडी - मराठी भाषा आणि जी .एं. ची कथा, महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका जुलै ते सप्टेंबर १९८५
३९. कादंबरी: नागर आणि ग्रामीण: साहित्यसूची, नोव्हेंबर - डिसेंबर १९८५
४०. आल्डस् हक्सले: १९६८ ते १९८४ ललित, नोव्हेंबर १९८५
४१. पानवलकरांच्या कथांची कथा, महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका, ऑक्टोबर - डिसेंबर १९८५
४२. मराठी वाङ्मयावरील परकीय प्रभाव, पॉप्युलर, १९८६
४३. जी. एं. ची पत्रे, ललित, नोव्हेंबर १९८६
४४. वास्तुपुरुष (शरच्चंद्र चिरमुले), ललित, ऑगस्ट १९८७

४५. बकुळा (कथासंग्रह), प्रस्तावना, १९८७
प्रेमानंद गजवी (सदर: दशकातील साहित्यिक), ललित, फेब्रुवारी १९९०
लोलिता, गुलमोहर दिवाळी अंक, १९९०
सिम्नॉच्या रोजनिशीतील पाने, ललित दिवाळी अंक, १९९०

अनुवाद

१. आयझॅक बॅबेल, 'मोपांसा' छंद, मार्च - एप्रिल १९५८
२. आल्बार्तो मोराव्हिया, 'मे मधला पाऊस' छंद, वर्ष ६, अंक १, अश्विन कार्तिक १८८१
३. सीगफ्रीड लेन्झ, 'रंजन - पंडित' छंद वर्ष ६, अंक ४, चैत्र - वैशाख १८८२

संपादन

१. विचारधारा: प्रभाकर पाध्ये यांचे निवडक लेख, कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन, पुणे, १९७९
२. वाङ्मयीन शैली आणि तंत्र: अभिजात प्रकाशन, कोल्हापूर, १९८१
३. मराठी साहित्य: प्रेरणा व स्वरूप, १९५० ते १९७५ (प्रा. गो. मा. पवार यांच्या समवेत)
४. श्री. दा. पानवलकर (जया दडकर यांच्या समवेत), विश्वमोहिनी प्रकाशन, पुणे, १९८७
५. डोहकाळिमा. जी. ए. कुलकर्णी यांच्या निवडक कथा, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९८७
६. श्री. दा. पानवलकर यांच्या निवडक कथा, साहित्य अकादमी, दिल्ली, १९८९
७. निवडक ललित शिफारस, मॅजेस्टिक प्रकाशन, १९९०

ग्रंथलेखन

१. साहित्यातील अधोरेखिते, सुपर्ण प्रकाशन, पुणे १९८०
२. लघुकथा: रूप आणि परिसर, सुपर्ण प्रकाशन, पुणे. १९८६

मुलाखती

१. 'ललित' ऑक्टोबर १९८१, मुलाखतकार - अविनाश सप्रे
२. 'म. द. हातकणंगलेकर - मॅन थिंकिंग' रुची, जानेवारी १९८८ मुलाखतकार - अविनाश सप्रे

इंग्रजी समीक्षा

1. Modern Indian poetry (Ed. by A.V.Rajeshwar Rau) Quest: April - June, 1959.
2. Bodily Responses: George Buchanan Quest, July - September, 1959
3. Back to Life (Ed.by Robert Conquest) Quest: January - March, 1960
4. New Trends in Marathi Criticism, Indian Writing Today, July - September, 1968
5. Taming of the (Vulgar) Shrew (Report on film Censorship) Quest, October - December, 1970
6. 'Tagore's Literary Greatness' New Quest, Nov - December, 1980
7. 'Fresh Fields and New Pastures' Annual Survey of Marathi Literature', Indian Literature, November - December, 1980
8. 'The Renaissance of Realistic Wonder' Annual Survey of Marathi Literature, Indian Literature, November - December, 1981
9. 'Of Masks and Masaquades', Annual Survey of Marathi; Literature, Indian Literature, November - December, 1982
10. 'Nativism in Literature:New Quest, May - June, 1984. Editorial
11. 'Many Faces of the Self, Annual Survey of Marathi Literature,' Indian Literature, November - December, 1984

12. 'Borkar's Chaitrapunav' Indian Literature, July - August, 1985
13. 'Nostalgia VS. Reform' Annual survey of Marathi Literature,' Indian Literature, November - December, 1985
14. 'Life As starting point of Literature: Annual Survey of Marathi Literature,' Indian Literature, November - December, 1987.
15. V.S. Khandekar (Monograph in English) Sahitya Akadami, New Delhi, 1986. Entries for Encyclopadia.
16. Novel (Marathi) Prof. M.D. Hatkanaglekar included in Comparative Indian Literature, Volume I. Ed. by K.M. George
Pub. Macmillan India Limited, Madras 1984
17. Ramkrishna, Vivekanand (Translation of a Book by V.R. Karandikar from Marathi into English,) Bharatiya Vidya Bhavan, Bombay, 1991
18. Entries in Encyclopadia
Encyclopadia of Indian Literature
Volume I Ed. Amaresh Datta
(Pub. Sahitya Akademi, New Delhi)
1. Bedekar Dinkar Keshav
2. Chitre Dilip Purushottam
3. Deshpande Yeshwant Khushal.
Volume - 3
1. Mirashi Vasudev Vishnu

लेखक परिचय

१. **चंद्रशेखर जहागिरदार :** शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर येथे इंग्रजी विभागात प्राध्यापक. आधुनिक अमेरिकन कादंबरी या विषयावर विशेष संशोधन : इंग्रजी, अमेरिकन व मराठी वाङ्मयावर तसेच तौलनिक साहित्याभ्यासावर विविध नियतकालिकांतून लेख प्रकाशित.

२. **गणेश देवी :** महाराजा सयाजीराव विद्यापीठ, बडोदे येथे इंग्रजी विभागात प्रपाठक. इंग्रजीतील भारतीय वाङ्मय आणि तौलनिक साहित्याभ्यास या क्षेत्रात विशेष संशोधन व अभ्यास. काही काळ संशोधनार्थ इंग्लंडमधील लीड्स विद्यापीठात वास्तव्य. देशी - परदेशी नियतकालिकांतून लेख प्रकाशित. 'सेतू' या द्वैभाषिक नियतकालिकाचे संपादन.

३. **भालचंद्र नेमाडे :** मराठीतील एक प्रमुख कादंबरीकार, कवी आणि समीक्षक. *कोसला, बिढार, जरीला, झूल* या कादंबऱ्या, *मेलडी* हा कवितासंग्रह आणि *टीकास्वयंवर* हा समीक्षालेखांचा संग्रह. इंग्रजीत विविध विषयांवर महत्त्वपूर्ण समीक्षालेखन. काही काळ लंडन येतील 'स्कूल ऑफ ओरिएंटल ॲण्ड आफ्रिकन स्टडीज' येथे अध्यापन. सध्या मुंबई विद्यापीठात टागोर तौलनिक साहित्य अध्यासनाचे प्रमुख.

४. **मधुसूदन पती :** संबलपूर विद्यापीठ, ओरिसा येथे इंग्रजी विभागात प्राध्यापक. अभिजात संस्कृत वाङ्मय व पाश्चात्त्य समीक्षा यांचा विशेष अभ्यास. उडिया भाषेत अनुवाद व समीक्षालेखन.

५. **आनंद पाटील :** नव्या पिढीतील एक प्रमुख ग्रामीण कथाकार व कादंबरीकार. *घर* व *कागुद आणि सावली* या लघुकादंबऱ्या. मराठी नाटकांवरील पाश्चात्त्य प्रभाव या विषयावर विशेष संशोधन. गोवा विद्यापीठ, पणजी येथे इंग्रजी विभागात प्रपाठक.

६. **रविंद्र किंबहुने :** मराठवाडा विद्यापीठ, औरंगाबाद येथे इंग्रजी विभागात प्रपाठक. इंग्रजी आणि मराठी वाङ्मयावर विविध नियतकालिकांतून लेख प्रकाशित.

७. **अनिरुद्ध कुलकर्णी :** कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन, पुणे, संस्थेचे एक संचालक. इंग्रजी विषय घेऊन मुंबई विद्यापीठातून एम. ए. *डिसेंबर आणि इतर कविता, दस्तएवस्की* आणि *इब्सेनच्या नॉर्वेत* हे ग्रंथ प्रकाशित. इब्सेनवरील ग्रंथ प्रकाशनाच्या मार्गावर. मराठी विश्वकोश (वाई) यात युरोपीय वाङ्मयविभागातील संपादनात सहभाग. 'नवभारत' मासिकातून सातत्याने वाङ्मयीन विषयावर लेखन.

८. **चारुदत्त भागवत :** कन्या महाविद्यालय, मिरज येथे इंग्रजीचे प्राध्यापक. विविध वाङ्मयीन नियतकालिकांतून कविता, कथा व लेख प्रकाशित.

९. **अविनाश सप्रे :** चिंतामणराव व्यापार महाविद्यालय, सांगली येथे इंग्रजीचे प्राध्यापक व उपप्राचार्य. *कोसलाबद्दल, अभिरुची : ग्रामीण व नागर, श्री. दा. पानवलकर, मराठी वाङ्मय : प्रेरणा व स्वरूप, मराठी भाषा आणि साहित्य, संकल्प, प्रदक्षिणा (खंड २), 'वाङ्मयीनवाद : संकल्पना आणि स्वरूप* इत्यादी ग्रंथांत लेखन. सत्यकथा, ललित, स. प्र. पत्रिका, प्रतिष्ठान, सकाळ, केसरी इत्यादीमधून लेखन. 'एन्सायक्लोपेडिया ऑफ इंडियन लिटरेचर' या साहित्य अकादमीतर्फे प्रकाशित झालेल्या खंडातून इंग्रजीतून लेखन.

१०. **प्रकाश देशपांडे - केजकर :** शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर, येथे इंग्रजी विभागात प्रपाठक. टी. एस. एलियटच्या गद्यलेखनावर विशेष संशोधन. इंग्रजी व मराठी साहित्यावर विविध नियतकालिकांतून लेख प्रकाशित.

११. **सुमथिंद्र नाडिग :** बंगलोर विद्यापीठातील कन्नडा अभ्यास केंद्र येथे प्राध्यापक. कन्नडमध्ये पाच काव्यसंग्रह, दोन कथासंग्रह, एक कादंबरी आणि एक समीक्षा ग्रंथ प्रकाशित. आयनेस्को, स्ट्रिण्डबर्ग, ॲरिस्टोफिनिज् यांच्या नाटकांचे कन्नडमध्ये अनुवाद, इंग्रजीतही कन्नड कवितेवर महत्त्वपूर्ण समीक्षालेखन.

१२. **चंद्रकात पाटील :** साठोत्तर पिढीतील एक प्रमुख कवी. अनियतकालिकांच्या चळवळीत आघाडीचा सहभाग. *नि:संदर्भ, इत्थंभूत,* हे कवितासंग्रह, *आणि म्हणून चौकटीबाहेरचे चेहरे* व *विषयांतर* हे टीकासंग्रह प्रकाशित. *पुन्हा कविता, पुन्हा एकदा कविता* हे संपादित काव्यसंग्रह. हिंदी - मराठी तसेच मराठीतून हिंदीत अनेक अनुवाद प्रकाशित. अनुवाद कामगिरीबद्दल श्रीकांत वर्मा पुरस्कार. *समकालीन हिंदी कविता* हा अनुवाद संग्रह नुकताच प्रकाशित. स. भु. महाविद्यालय, औरंगाबाद येथे वनस्पतिशास्त्राचे प्राध्यापक.

१३. निशिकांत ठकार : सोलापूर महाविद्यालय, सोलापूर येथे हिंदीचे प्राध्यापक. हिंदी - मराठी साहित्यावर विविध अभ्यासपूर्ण लेख तसेच अनेक अनुवाद प्रकाशित. *मराठी कविता : स्वरूप आणि विवेचन* हा समीक्षाग्रंथ.

१४. चंद्रकांत बांदिवडेकर : हिंदी व मराठीतील एक प्रमुख समीक्षक. *आधुनिक हिंदी उपन्यास सृजन और आलोचना*, *मराठी कादंबरीचा इतिहास* आणि *मराठी कादंबरी चिंतन आणि समीक्षा* हे प्रमुख ग्रंथ. काही काळ मुंबई विद्यापीठात टागोर तौलनिक साहित्य अध्यासनाचे प्रमुख. सध्या तिथेच हिंदी विभाग प्रमुख व प्राध्यापक.

१५. मीनाक्षी मुखर्जी : इंग्रजीतील भारतीय साहित्य तसेच राष्ट्रकुल वाङ्मय यावर महत्त्वाचे समीक्षालेखन, *ट्वाइसबॉर्न फिक्शन*, *रिॲलिझम ॲण्ड रिॲलिटी* हे समीक्षाग्रंथ. बंगाली कथा व कवितांचे अनेक अनुवाद प्रकाशित. 'वागर्थ' या भारतीय साहित्याच्या अभ्यासाला वाहिलेल्या नियतकालिकाचे संपादन. पाटणा व पेनसिल्व्हानिया विद्यापीठात अध्यापन. सध्या दिल्लीच्या जवाहरलाल नेहरू विद्यापीठात इंग्रजीच्या प्राध्यापिका.

१६. वीणा आलासे : जाधवपूर विद्यापीठात तौलनिक साहित्याचा विशेष अभ्यास. बंगाली व मराठी साहित्यावर विविध नियतकालिकांमधून लेख प्रकाशित. सध्या शांतिनिकेतन विद्यापीठात प्राध्यापिका.

१७. रेखा इनामदार - साने : 'मराठी कादंबरीतील अस्तित्ववाद' या विषयावर पीएच्. डी. विविध नियतकालिकांतून समीक्षालेखन. समाजप्रबोधन पत्रिकेच्या एक संपादिका. एस्. एन्. डी. टी. विद्यापीठ पुणे, येथे मराठीच्या प्राध्यापिका.

१८. वसंत बडवे : शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर येथे इंग्रजीचे प्रपाठक. इंग्रजीतील भारतीय साहित्य तसेच राष्ट्रकुल वाङ्मय यांचा विशेष अभ्यास. तुर्गेनिव्हच्या *फादर्स ॲण्ड सन्स* या कादंबरीचा मराठी अनुवाद साहित्य संस्कृतीमंडळातर्फे प्रकाशित.

१९. वि. रा. करंदीकर : मराठीचे निवृत्त प्राध्यापक, फर्ग्युसन महाविद्यालय, पुणे. सध्या पुणे विद्यापीठातील ज्ञानेश्वर अध्यासनाचे प्रमुख. संतसाहित्याचे एक ज्येष्ठ अभ्यासक. *भगवद्‌गीतेचे तीन टीकाकार*, *रामकृष्ण आणि विवेकानंद*, *वामनपंडिताची यथार्थदीपिका*, *सांस्कृतिक संचित* इत्यादी ग्रंथ प्रकाशित. *रामकृष्ण आणि विवेकानंद* या ग्रंथाचा इंग्रजी अनुवाद प्रसिद्ध.

उल्लेख सूची

अ क्रिटिकल इन्ट्रोडक्शन २६१
अ क्वीअर केस ऑफ लिंग्विस्टिक अकल्चरेशन ६०
अ ग्रामर ऑफ द बेंगॉल लँग्वेज ३८
अ मॅप ऑफ मिसरिडिंग ३३, ३४
अग्रवाल बिपिनकुमार २२६
अग्रवाल भारतभूषण २१२, २३६
अग्रवाल (डॉ.) रामेश्वर दयालु २३८
अजगर २९४
अजब न्याय वर्तुळाचा १३४
अण्णेगौडा १०३
अतिपीड चरित ११५
अत्रे प्र. के. १३६, १३७, १३८, १४०, १९४, २२३
अधोलोक २९३
अनंतमूर्ति (डॉ.) यू. आर २६०
अ हिस्ट्री ऑफ एज्युकेशन इन इंडिया ड्युरिंग द ब्रिटिश पिरियड ५२
अनुष्टुभ ३०५
अनिल २१४
अपने सामने २१२
अपूर्व सारजा १७६
अबदुल्ला लतीफ सय्यद ५९
अब्रॅम्स एम. एच. ३३, ३४, १६८
अब्रास तेविया ९८
अब्राहम १७१
अभिजातवाद २७५
अमीर खुसरो ४४
अमुकचे स्वातंत्र्य २९०
अमेरिकन उपपत्ती ८४ - ८५
अय्यर डॉ. एन. ई. विश्वनाथ २४०
अय्यर डॉ. एस. नारायण २३६
अरविंद २४, २५, ४६, ७५
अरधणिया २७४
अँरस्टॅव्हस्की ११३
अरुण कमल २१३
अरेबियन नाईटस् २४४
अल्फनेस फ्रॉम स्पॅनिश इनफ्ल्युअन्स इन टेक्सास इंग्लिश ६०
अलालेर घरेर दुलाल २५०, २५७
अल्काझी २२८
अलवार भक्तोंका तामिल प्रबंधम् और हिंदी का कृष्णकाव्य २३८
अलोडट रेफरन्स ग्रुप एलिअेनेशन ६०
अल् - बिरूनी / अल्बेरूनी ८, २३
अवध्य २२६
अरक उपेंद्रनाथ २२३
अस्तित्ववाद २५, २७५
अस्तित्ववादी तंत्र ३०३
अळेकर सतिश १४६, १४८, १४९, १५८, १५९, १६०, १६१, २२६
अक्षय तत्त्वज्ञानाची संकल्पना २५
अज्ञेय २०७
अंधायुग २२८
अंधेर नगरी २२०, २२१
अंधेरेमें २०८
ॲडिसन ११५
ॲन इंटिग्रल व्ह्यू ऑफ पोएट्री २४
ॲबसर्ड नाटके २२६
ॲरिस्टॉटल ६१, ६३, ६६, ६७, ६९, ७२, १६८, १८३, २६१
ॲरिओस्टो ७१
अँटनी ॲन्ड क्लिओपात्रा ९६, ११४
आउट साईडर २८५, २९१

आकृतिवादी सौंदर्यवादी विचारसरणी २७०
आगरकर गो. ग. ११९, १२०, १२१, १२२, १२५, १२९, १३१, १६३, १७४
अग्निहोत्री ज्ञानदेव २२४
आर्चर १३२
आणखी काही कविता १८८, १९२
आत्महत्या के विरुद्ध २११
आधुनिक मनोविज्ञान के सिद्धांत तथा हिंदी साहित्यपर उनके प्रभाव २३६
आधुनिक हिंदी काव्य तथा मलयालम काव्य २४१
आधुनिक हिंदी कथासाहित्य में मनोविज्ञान २३६
आधुनिक हिंदी मराठी नाटक २१८
आधे अधुरे २२६
आनंद मुल्कराज २५२
आपटे वा. शि. ११७
आपटे ह. ना. ८, २५६, २७०
आयझर २६१
आयनेस्को २२६, २८६, २८८
आयर्व्हिंग हेन्री ९६
आरण्यक २२७
आरती प्रभू २१५
आर्टस् ॲन्ड मॅन १८२
आर्नोल्ड मॅथ्यू २५, ४३, ५१, ७७
आलासे विणा १७, २६१
आल्केमिस्ट ७८
आल्बी २८६
आशयसूत्राभ्यास ६१
आषाढ का एक दिन २२८
आंद्रे जोल ६६
आंधळ्यांची शाळा १३५, १३६
ऑडेन २०४
ऑथेल्लो ९६, १०२, १०८, १११, ११७, १२२ - १२६
ऑरबाख / ऑरबॉक १०, ३२, ३७
ऑर्थर मेह्यू ४४
ऑर्फियस २९८
ऑस्टिन जेन ११५
इडिपस ॲट कोलोनस ७७
इनफ्ल्युएंस ऑफ वेस्टर्न क्रिटिसिझम ऑन हिंदी क्रिटिसिझम २३६
इन मेमोरियम १७६
इन्शा अल्ला खान २५२
इब्सेन १५, ९२, ११३, १३२, १३३, १३४, १३५, १३७ - १४५, २२५
इब्सेन आणि मराठी नाटक १३२ - १४५
इब्सेन थिएटर १३६
इब्सेनी रंगभूमी १३५
इयरबुक ऑफ कम्पॅरिटिव्ह अँड जनरल लिटरेचर ११, ५०, ५२
इलियड ७०, २५७, २५८
इव्हान्स जी. बी. १०२
इंग्रजी परंपरा की खोज २३३
इंग्लिश गीतगळू २०१
इंटीमसी २८६
इंटिमेट एनिमी १८०
इंडिया : व्हॉट कॅन इट टिच अस ? ५१
इंडियन रिस्पॉन्स टू पोएट्री इन इंग्लिश २५, ५०
इंदर सभा २१९
इंदुलेखा २४६, २४७, २५३, २५४, २५८
ईसाबर्लीन १६७
उईन्सलो रे. जे. सी. १७६
उज्वलतारा १७६
उपन्यास २५१
उपयोजित समीक्षा ६१
उपाध्याय डॉ. देवराज २३६
उपाध्याय विश्वंभर २३५, २३६
उत्तररामचरित ७७
उत्तर संरचनावाद ३१

उद्याचा संसार १३६, १३७, १३८, १४१
एक और द्रोणाचार्य २२८
एकच प्याला १३३, १३४
एक शून्य बाजीराव २२६, २२७, २८६
एक ही पैसा २२२
एक्साईल अॅन्ड द किंगडम २८६
एडवर्ड गॅरी ३९
एडवर्ड सईद १०, ३९, ५१, १७९, २४९, २५०, २५८
एतेआंब्ल ३६, ३७
एथरेज ११५
एनकाउंटर २९८
एनिमी ऑफ द पीपल १३४, १४१, १४३
एन्कीच्या राज्यात २८९, २९०, २९२
एपिक १३४
एमर्सन १७६
एलकुंचवार महेश २२६
एलफिन्स्टन ४४ २५१
एलिट कॉन्फ्लिक्ट इन ए पुरल सोसायटी ट्वेन्टिएथ सेंच्युरी बेंगॉल ५२
एलियट टी. एस. १६, ४२, ७०, ११२, ११८, १३०, १५०, १८२ - १९०
एल्डर ओल्सन ६६
एस्किलस ११५
एस्थेटिकस् ऑफ रिसेप्शन १७८, १८१
ऐतिहासिक उपन्यास २५०
ऐतिहासिक भाषाशास्त्र ५४ - ५५
ओक मनोहर २१४, २१६
ओकीफ ९४
ओमप्रकाश डॉ. २४०
ओरिएन्टॅलिझम १०, ३९, ५१, १७९
ओरिएन्टॅलिझम, पोएट्री अॅन्ड द मिलिनियम: द चेकर्ड द लाइफ ऑफ नॅथनियल ब्रासी ५१
कथा एक कंस की २२८
कथा सरित्सागर २४८
कन्नड भागवत शैली २१८ २१९
कबीर १२, ४७, ५८, २३३
कबीर और जायसी का तुलनात्मक अध्ययन २३७
कमलेश २१३
करग्रहण १३८
करणघेलो २५२
करंदीकर म. अ. १२७, १३१
करंदीकर विन्दा ११७, १२९, १८२, २१४
कर्नाड गिरीश २२९
कल्चर अॅण्ड पॉवर इन दि थॉट ऑफ बंकिम चंद्र १८०
कल्चर अॅण्ड सोसायटी १६२
कल्पनेद्वारा जीवनाची पुनर्रचना २१०
कलंकी २२८
कला के तीन क्षण २१०
कविता २१५
कविवर्य तांबे: साहित्यविचार १७६
कविवर्य बेंद्रे १९७
कम्पेरिंग लिटरेचर ५१
कम्पॅरिटिव्ह इंडियन लिटरेचर ५०, ५२, ७३
कम्पॅरिटिव्ह लिटरेचर इन द सोव्हिएट युनियन टूडे अॅंड यस्टरडे ५०
कम्पॅरिटिव्ह लिटरेचर अॅट द क्रॉस रोडस् ५०, ५१
कम्पॅरिटिव्ह लिटरेचर अॅज नेसेसरी मेथड ५१
कम्पॅरिटिव्ह लिटरेचर इन इंडिया ११
कम्पॅरिटिव्ह लिटरेचर: पॅटर अॅंड मेथड ५१
कम्पॅरिटिव्ह लिटररी स्टडीज ५०, ५१
कंब रामायण २३८
कंब रामायण और रामचरित मानस २३८
कॅंटरबरी टेलस् २४४

कँडी मे. १७६
कॅलिगुला २२६
कॅसग्राड जोसेफ बी. ६०
काऊंटर करंटस् इन द स्टडी ऑफ इंग्लिश ५०
काझी सलीम २९९, ३०५
काणेकर अनंत १३५, १३६, १३९
कादंबरी २४३, २४४, २४८, २५०
कानेटकर वसंत १४१, १४२, १६१, २२५, २२७
काफ्का २८, ४७, २५९, २६०, २८५, २८६, २९१, २९७
काम्यू १२, १८, ४७, १३३, २२६, २५९, २६०, २७९, २८२, २८५, २८६, २९३, २९७
कारंथ ब. व. २२३, २२९
कारखानीस त्र्यं. सी. १३५
कार्लाईल ११३
कालिदास १०, ११, ४७, ७०, ७१, ७९, १७५, २१९, २३२
कालिदास और शेक्सपिअर २३१, २३२
कालिदास व भवभूति २३२
कालिदास व शेक्सपिअर २३४
कालेलकर मधूसूदन २४५
काव्य आणि काव्योदय १७७
काव्यरत्नावली १७५
कार्व्हे जें मारी ८४
कार्सन डेव्हिड ११३
काही कविता १८६, १८७, १८९
काळा सूर्य २९२
काळे के. ना. १३३, १३९, १४०
कांट ३१, ४७
कांटो मे फूल २२२
कॉरेली मारी ११५, २४५, २५२
कॉर्नेली ११५
कॉलिंग वुड ३१
कॉलिन्स विल्की २४५, २५२
कॉवेल ई. बी. २५७
कॉंग्रीव्ह ७५, ११५
किनारा १४४
किर्लोस्कर अण्णासाहेब १०३, ११५, २१९, २२०, २२१
किर्लोस्करी संगीत नाटक २१९
किंकेड डेनिस ९६
किंकेड सी. ए. ८९, ९५
किंग लिअर ११७, १२९
क्रिटिकल अॅप्रोचेस टू लिटरेचर ५०
क्रिस द ला लितरातूर कोंपरे ३७
क्विन्टेसन्स ऑफ इब्सेनिझम १३३
कीट्स ४२, १६९, १७६, २३२
कीर्तने वि. ज. १०२, १०४, १०५, १०६, १०७, १०८
कीर्तिकर (कर्नल) १३८
कीन चार्लस् ९६
कीर्केगार्द सोरेन २७७, २७८, २८०
कुमार विकल २१३
कुमार संभव ८
कुमार स्वामी २४, २५, ४६, ७४, ७५
कुलकर्णी अनिरुद्ध १५, २०, १३२
कुलकर्णी जी. ए. १९, २३४, २८६
कुलकर्णी वा. ल. ८०
कुलवधू १३९, १४०
कुंटे मो. मं. १७०
कुँवर नारायण २११, २१२
कूलर जोनाथन २७४
केणी डॉ. सज्जनराम २३८
केतकर श्री. व्यं. २७०
केनी ९४
केनेथ बर्क ६५, ६६
केम्पसन एम. २५३
केरळ कोकिळ १७५
केसआ जॅक् २१६

केशवसुत १३५, १६३, १६५, १७०, १७२, १७५, १७६, १९६ - २०१, २०४
केशवसुतांची कविता १९८
केळकर डॉ. र. श. २३९
कोपेन एरविन १०८
क्रोचे ३२, ४७, ६१, ८५
कोलटकर अरुण २१४, २१५, २९६
कोलमन ई. ए. ११४
कोलरिज ३४, १६९, १७५
कोलिकतार नुसोचुरी २५७
कोल्हटकर बाळ १६१, २२५
कोल्हटकर महादेव शास्त्री १०२, १०८, ११७, ११९, १२०, १२२ - १२५
कोल्हटकर श्री. कृ. २२१
कोसंबी धर्मानंद ५७, ६०
कोंडी १४३
कृत्तिदास ७०
कृत्तिदासी बंगाली रामायण और रामचरित मानसका तुलनात्मक अध्ययन २३८
कृत्तिदासीय रामायण २३८
कृष्ण कांचन २२२
कृष्ण कांतेर विल २४७
कृष्ण चैतन्य २४
खरे वासुदेवशास्त्री २२२
खाडिलकर कृ. प्र. १३४, १९६
खानोलकर चिं. त्र्यं. २२५, २२६
खानोलकर श्रीधर १९७
खापचेन्को एम. ८५
खांडेकर वि. स. १३८, १४५, २३०
खूबसुरत बला २२१
खेळघर १३८
ग्योएथे ११, २८, ३७, ४७, ६६, ६७
गडकरी राम गणेश ११४, १३३, १३४, १३७, १४४, १४९
गोविंदाग्रज १६२, १६५, १७५, १७६, १९६, १९९, २००, २०१, २२३
गणेशन डॉ. २३१
गरुड किसने देखा है २१२
ग्रंथमाला १७५
गाईड टू लेकस् १७१
गाडगीळ गंगाधर १९, २३४, २६८, २६९, २७०
गामाचे लिंग्विस्टिक अकल्चरेशन ६०
गार्बो २२६
गालिब ५९, १४३
गावडा १०९
गॉथिक परंपरा ४१
गॉण्टलेट १३५
गॉर्की ३०
गॉल्सवर्दी १४२, २५२
गॉस एडमंड १३३
गॉसन स्टीफन ११३
गिधाडे १४४, २२६
गिन्सबर्ग ॲलन २१६
गिलबर्ट १०३
गिलन क्लाडिओ १६३
गिलिज अलेक्झांडर २८
गिंडे वा. पु. ८१
गीतारहस्य १९६
ग्रीक ट्रॅजेडी २२७
ग्रीन ११५
ग्रीनिज विलेज २१६
गुजराती और व्रजभाषा कृष्णकाव्य का तुलनात्मक अध्ययन २३९
गुर्जर वसंत २१४
गुर्जर वि. सी. २७४
गुर्टू शचीरानी २३५
गुप्त जगदिश २३५, २३९
गुप्त परमलाल २३८
गुप्तमंजूषा २२१
गुप्ता ८१
गुप्ता एस. आर. १०२

गुप्ता शांतिस्वरूप २५९
गुप्ते चारुशीला १०४
गुलामगिरी ९९
गुलियन क्लाडिओ ८४, १०६
गृहदाह १४०, १४४, २७२
गृहपाश १४४
गोकाक व्ही. के. २४, ४९
गोडबोले परशुराम पंत १०१
गोमकाळे द. रा. १३५, १३८, १३९
गोल्डन ट्रेझरी १७२
गोल्डस्मिथ ९५, ११५, २५२
ग्यूयर्द मॉरिस फ्रान्स्वा ३१, ८४
ग्यूयर्ड ३६
ग्रेस १५१, २१५
ग्लेब स्ट्रव्ह २९
ग्वारिनी ६७
घरकुल १४०, १४४, १४५
घरजमाई २२२
घरटे आपुले छान १४४
घराबाहेर १३६, १३८, १४०, १४४
घाशीराम कोतवाल १३४, १४७, २२८
घोष गिरिशचंद्र २६६
घोस्टस् १३४, १३५, १३७, १४१
चक्रवर्ती अमिया ४१
चटर्जी बंकिमचंद्र ८, २४७, २५१, २५४, २५७
चतर्जी शरत्चंद्र २६१ - २७४
चतर्जी सुनिती कुमार २५६
चतुर्दशमदी कविता ७२
चतुर्वेदी रामस्वरूप २३५
चरित्रहीन २७२, २७४
चलपति डॉ. सुब्बराव २४१
चंद्र नभीचा ढळला २२६
चंद्रशेखर १६२
चॅटर्जी पार्थ १८०
चॅप्लीन चार्ली १४९
चॉसर २४४
चांद का मुह टेढा है २०८
चित्रवंचना २२२
चित्रे दि. पु. २०३, २०४, २१५, २७६, २८६, २९६, २९७, २९८
चिनुआ अचेबे १२
चिन्हशास्त्र २२
चिपळूणकर विष्णूशास्त्री ११८, १३०, १३१ १७३, १७४
चिमा काय कामाची ३००, ३०१, ३०४
चेअर्स २८८
चेंबरलेन लॉर्ड ९६
चौथा हेन्री १०७
चौधरी डॉ. इंद्रनाथ २४१
चौधरी प्रमय ५५
चौधरी राजकमल २१२
चौहान डॉ. प्रतापसिंह २३६
चौहान शिवदानसिंह २३५
जगताप इंदुमती १२२
जगन्नाथ शंकरशेट १७३, २१६
जगूडी लीलाधर २१३
जमीन पक रही है २१२
जयदेव ४४
जयपाल १०२, १०७
जयरामन डॉ. जी . २३७
जयशंकर प्रसाद और लक्ष्मीनारायण मिश्र के नाटकों का तुलनात्मक अध्यन २३७
जरीला २९२, २९३
जर्मन रोमँटिसिझम १६७
जसावाला आदिल २५९
जलसाघर २१२
जाऊस हॅन्स रॉबर्ट १८०, १८१
जाधवपूर जर्नल ऑफ कंपॅरिटिव्ह लिटरेचर ५२, ७० ७३
जाधव प्रकाश २१४, २१६
जाधव रा. ग. २६५

जानकीमंगल २१८
जायसी २३३
जॉईस जेम्स ४७, ६६, १८४, १८५
जॉन ज्यू ४२
जॉन्सन (डॉ.) २५, १७२, २५२
जॉन्सन जीन बॅसेट ६०
जॉन्सन बेन ११५
जॉर्ज २४९
जॉर्ज के. एम. ५०, ५९, ७३
जॉर्जियन १८५
जॉर्जी सिमेनॉन १८
जॉर्ज हार्ट ७
जॉस २६१
जीवनानंददास ४१
जूर्दा ६६
जेने २२६
जेफर्सन जोसेफ ९६
जेम्स हेन्री १८९
जेरॉव्ह एडविन ५१
जैदि असद २१३
जैन नेमिचंद्र २०७
जैनेंद्रकुमार २३३, २३४
जोग नाना १२२, १२७, १२९, १३१
जोगळेकर डॉ. न. चिं. २३९
जोगळेकर - भागवत १०४
जोन्स इंडालॉजी ३८, ३९
जोन्स (सर) विल्यम ३८, ३९, ४०, ५१
जोशी र. कृ. २०
जोशी राजेश २१३
जोशी व. कृ. ८७
जोशी वा. म. २७०
जोशी वीर वामनराव २२१
झदनॉव्ह २९, ३०
झा डॉ. गंगाधर २३६
झुंझारराव १०२, १०८, १२२ - १२५, १३६
झूल २९२, २९३
ट्रॅगर जॉर्ज एल. ६०
टागोर रवींद्रनाथ ९, ११, १२, २४, ४१, ४७, ७०, १९६, २३२, २३३, २६१, २६५, २६६, २७०
टाय जेम ८४
टायटस अन्ड्रोनिक्स १२३
टॉलस्टॉय २४९, २७१, २८६, २८८
टिळक बा. ग. १७१, १९६, २२१
टिळक रे. ना. वा. १६२, १७५, १७६
टेनिसन ३६, १७२, १७५, १७६
टेम्पेस्ट ८, ९६
टेल्स् ऑफ गेंजी २४३, २४४
टैगोर ऑफ निराला २३७
ट्राय कार्टरली २९८
ट्रायन्डीस हेन्री सी. १०८
ठकार निशिकांत १६, २१७
ठाकूर देवेंद्रनाथ २६५
ठोंबरे त्र्यं. बा. १९९, २००, २०१
डबराल मंगलेश २१३
डहाखे वसंत आबाजी २१५, २७६, २८६, २८८
डार्विन ११३
डायबोल रिचर्ड २९६, ३०५
डॉन क्विकोने २४३
डॉल्स हाऊस ११३, १३२, १३४, १३६ - १४१, १४४
डॉवडेन एडवर्ड ११३
ड्रॉइक्स ३८, ४१
ड्रायडन २८, ११५
डिकन्स चार्लस् ९६, ११५, १८५, १८६, २४५, २५७
डिकॅमरॉन २४४
डिथिरॅब ६७
डिझरेली २४५, २४६, २५२, २५६
डिबिन ९५

डिसकोर्स ऑन द हिंदुज ३८
डीकन्सट्रक्शन २२, ३१
डीफो २४८, २४९, २५८
डीमॉ कॉक्स ७२
डेव्हिड हेर ४४
डोसिअर एडवर्ड पी. ६०
डोंगरे वासुदेव नारायण २१९
ढसाळ नामदेव २१५, २१६
ढेरे अरुणा २१५
ढेरे रा. चिं. ८७
तक्षशिला १३५, १३६, १४२
ताबूत - उन - नुसूह २५३
तांबे के कीडे २२६
तांबे भा. रा. १६२, १६५, १७५ - १७७
तारसप्तक २०७
तारा १२०, १३१
तारामंडळ २२२
तालचेरकर ११५
तासो ७२
तिलचट्टा २२६
तिवारी डॉ. सुरेंद्रनाथ २३७
तीन पैशांचा तमाशा १३४, २२७
तीसरा अंधेरा २१२
तुकाराम ४७, ५८, १५१, १७०, १९५
तुझे आहे तुझपाशी १४४
तुलसी २३२, २३४
तुर्गनेव और दस्तयेव्हस्की २३४
तेन ३१, ८४
तेंडूलकर विजय १४१, १४२, १६१, २२५, २२६
तोकव्हिल ८
तोकोनोव्ह २९६
तोमर डॉ. राजसिंह २३६
तोरोदोव्ह त्स्वेतान २४२, २५०
तौलनिकतेची पारंपरिक जाणीव २३, २४
तौलनिक भारतीय भाषा साहित्य २६, २७
तौलनिक वर्णनपर भाषाशास्त्र ५६
'' साहित्याचा इतिहास ३५, ५२
'' साहित्य : जगाला जोडणारा एक आधुनिक दुवा २४ - २६
'' साहित्याभ्यासाचे कार्य ३४
'' साहित्यातील दुही २९, ३०
'' साहित्याचे भारतातील प्रमुख प्रवाह २२, २३
'' साहित्याचा विचार ८
'' साहित्याची वैधता २१, ४५
'' साहित्याची संकल्पना ३१ - ३५
'' साहित्याची संभाव्य साधने ९, १०, ११, १२, १३
तृतीय रत्न ९८, ९९
त्रिगुणायन डॉ. गोविंद २३६
त्रिपाठी रमानाथ २३८
त्रिपाठी शीतलप्रसाद २१८
त्रिलोकेकर सोकर बापूजी १०३
त्रिलोचन २१३
थर्ड ॲनिव्हर्सरी डिसकोर्स ३८
थॅकरे २४५, २४८, २५४
थॉर्लबी ॲन्टनी २८, ३०, ५०
थोरले माधवराव पेशवे १०१, १०४, १०५, २०६, १११
द इन्फ्लुएन्स ऑफ इंग्लिश लिटरेचर ऑन उर्दू लिटरेचर ५९
द इमेज ऑफ इंडिया इन वेस्टर्न क्रिएटिव्ह रायटिंग २५
द इंटिमेट एनिमी : लॉस अँड रिकव्हरी ऑफ सेल्फ अंडर कलोनियालिझम ४९
द कॅसल २८६
द क्रायसिस ऑफ कम्पॅरिटिव्ह लिटरेचर, कॉन्सेप्टस् अँड क्रिटिसिझिन ५०
द थर्ड ॲनिव्हर्सरी डिसकोर्स, ऑन द हिंदुज वर्क्स ५१
द ट्रायल २८६, २९१

द डान्स ऑफ शिवा ४६
द डिक्लाईन ॲण्ड फॉल ऑफ द रोमॅन्टिक आयडियल ३३ ३४
द डिसिप्लिन्स ऑफ क्रिटिसिझम ५१
द डेथ ऑफ इव्हान इलिच २८६, २८८
द नेचर ऑफ ट्रान्सलेशन १३०
द नेम ॲण्ड नेचर ऑफ कम्पॅरिटिव्ह लिटरेचर ३७, ५०
द मिरर ॲण्डड द लॅम्प ३३, ३४, १६८
दत्त पं. गौरी २५३
दत्त मायकेल मधुसूदन ७०, ७१, ७२
दत्त नरेंद्र ३१४
दत्त सुधींद्रनाथ ४१
द एज्युकेशन ऑफ इंडिया ५२
दर्पण १७५
दलाल फ्रामजी २१९
दलित आत्मकथन ४३
द वे ऑफ द वर्ल्ड ७५
दशचक्र १४३
द शॉर्ट ॲण्ड हॅपी लाइफ ऑफ फ्रान्सीस मॅकॉम्बर २८६
दस्तयेव्हस्की/दोस्तोव्हस्की १२, २८
दोस्तोवस्की २५९, २६०, २९४
द हिस्टरी ऑफ इंग्लिश ड्रामा ८२
दक्षिणामूर्ती डॉ. एन. एस. २३७
दंडी ४२
दाते (सूचीकार) ८२, ९५
दादोबा पांडुरंग १७३
दान्ते ४७, ७१
दारव्हेकर पुरुषोत्तम २२६
दासकुमार चरित २४८
दास शामसुंदर २३३
दास (प्रा.) शिशिर कुमार ९, ७०, ७३
दिनारंभ २१२
द्विवेदी छन्नुलाल २३१, २३२, २३४
द्विवेदी महावीर प्रसाद २३२
द्विवेदी हजारी प्रसाद २१३, २३३
द्विसांस्कृतिकतावाद २२
दुबे डॉ. चंदुलाल २२२
दुबे सत्यदेव २२८
दुमार्ज जॉन एफ डब्ल्यू २५३
दुमिंगुरा पारश ८
देकार्त १६७, २५८
दोनापावना २६७, २७२, २७४
देरिन्दा जाक ४७, २६४
देव अमीन १४, ४१, ४२, ५१, ५२
देवदास २७१, २७४
देवल गो. ब. १०२, १०८, १२०, १२२, १२३, १२५, २१९, २२३
देवरानी जेठानी की कहानी २५३
देवी गणेश १४, २१ - ४५, ४९
देशपांडे कुसुमावती १२७, १३१, २५९
देशपांडे केजकर प्रकाश १६, २०, १८२
देशपांडे पु. ल. १४० - १४३, २२५
देशपांडे गो. पु. १८०
देशी गद्यपद्य नाटक ९७
देशीवार १४, २१
देसाई डॉ. अरविंद कुमार २३७
देसाई कमल २८६, २९५
देसाई रणजित २२५
देसाई ह. वि. १४१
धनानंद २३३
धर्मवीर भारती २२५, २२८
धुरी गुरुनाथ २१५
धूमिल २१२, २१३, २१५
ध्वनिसिद्धांत २४
नगरकर राम २९५
नगेंद्र डॉ. २३५
नटसम्राट २२७
नणदीकर गो. स. १७६
नबनिता देवसेन ४३, ५२
नम्र विद्यावती २२०, २२२

नवभारत ९३
नंदी आशिष २१, ४९, ५२, १८०
नॅथनियल ब्रासी हॅलहेड ३७
नॅश ११५
नाईक जे. पी. ४४, ५२
नाईक एम. के. २५, ५०
नाईपॉल व्ही. एस. २४९
नागार्जुन २१३
नाझीर अहमद २५३
नाट्य कथार्णव ११५
नाट्याचार्य देवल १३१
नाठाळगाथा १९४
नाडिग सुमथींद्र १६, १९६
नादो ॲलन २९९
नानक ५८
नावल आणि नाटक १०५, १११
नामदेव ४४, १७०
नामवरसिंह २०८
नारायणप्रसाद 'बेनाब' २२२
नारायणराव पेशवे यांच्या मृत्यूच्या फार्स ९८
नवा खेळ १३८
नॉशिया २८५, २८८
निओक्लासिकल परंपरा १९२
निकल्स् स्ट्रिफन जी. ५०
निकोल ९४, ९५
निकोल अलाडाईस ८२
निबंधमाला १३०, १३१
निर्भरवाद १६२
निराला २०६, २०७, २१३, २३२
निंबाळकर वामन २१६
नीत्से १६८
नीत्से फ्रेडरिख २७७, २८२
नीरजा २१५
नीलदर्पण १०५
नुरुला सय्यद ५२
नूर यालमन १०६
नूसिनॉव्ह २९
न्यू ऑर्लिन्स रीव्ह्यू २९८
न्यू क्रेस्ट २९८
न्यूटन १६७
नेमाडे भालचंद्र १४, २१, ४९, ५३, ८०, ११२, १७९, २१४, २५९, २८६, २९५, २९९
नेहरू जवाहरलाल १४२
पऊम चरित २३८
पऊम चरित और रामचरित मानस का तुलनात्मक अध्ययन २३८
पटवर्धन मा. त्र्यं. १२०, १३१
पटवर्धन वा. ब. १७०, १७३, १७७
पती मधुसूदन १४, ७४
पती ज्ञानेंद्र २१३
पथेरदाबी २६७
परब तुलसी २१४
परमहंस रामकृष्ण ३१५
परमानंददास २३९
परांजपे शि. म. १२०
परिणिता २७४
परि तू जागा चुकलासी १४३
पर्शियन इन्फ्लुएन्स ऑन हिंदी ५९
पल्लीसमाज २६७
पवार ज. वि. २१६
पहलजा २२८
पंचतंत्र ७८, २४४
पंजाब मेल २२१, २२२
पंडित माया २०, १७९, २५७
पंडित मोशाय २६७
पंत २०६
पंत और पल्लव २३२
पॅरडाईज लॉस्ट ८
पाऊंड १८७, १८९, १९१, १९३
पाचवा हेन्री १०७

पाटणकर रा. भा. ९३, ३१३
पाटील आनंद १५, १७९
पाटील गंगाधर २७६
पाटील चंद्रकांत १६, २०२
पाडगावकर मंगेश २१४, २३४
पाण्डेय राघवप्रसाद २३६
पाध्ये प्रभाकर ३१३
पाध्ये भाऊ २८६
पानवलकर श्री. दा. ३१२
पामेला २४६
पायर हेन्री ८४
पारसनीस द. ब. ८९
पारशी रंगभूमी २१९, २२०
पारिख डॉ. ललितकुमार २३७
पार्टनर्सटेल २४४
पाश्चात्त्य साहित्यालोचन और हिंदीपर उसका प्रभाव २३६
पाश्चात्त्यांचा मराठी नाट्यसृष्टीवर प्रभाव : शेक्सपिअर १३१
पाश्चात्यीकरण झालेले मराठी नाटक ९७
पॉनड्रॉम सायरेन एन. ८१
पिकॅरस्क परंपरा २४६
पिग्मेलियन १४३
पिटरसन ज्युलिस ३१
पिलर्स ऑफ सोसायटी १३५, १४४
पिलाई शिवशंकर ८७
पिलाई सॅम्युएल वेदनायकम् २५३
पिंटर २२५, २८६
पील ११५
पुत्र २८९, २९२, २९३
पुराणाकडून नूतनाकडे २४२
पुरोहित के. ज. १४२
पुष्किन अॅण्ड वर्ल्ड लिटरेचर २९
पुंडलिक विद्याधर २२७
पूर्णानंद नाट्यगृह २१९
पृथ्वी थिएटर्स २२३
पेअर ग्यून्ट १४२ १४३
पेटर वॉल्टर १९३
पेशवे नानासाहेब ११७
पेंडसे श्री. ना. २७०
प्लेटो ४७
पोप १६७, १७२, १७३
पोपोविक अनवान ११७, १३०
पोर्टेट ऑफ ए लेडी १८७
प्रूशे ११५
प्लॅटस् ६७
प्रताप मुदलियार चरितम २५३
प्रतिबद्ध २८९
प्रभावाचे सौंदर्यशास्त्र ८३
प्रसाद जयशंकर २०६, २२३, २३४
प्रसादपूर्ण कथन ६६
प्राकृत और अपभ्रंश तथा उनका साहित्यपर प्रभाव २३६
प्रार्थना समाज १७६
प्रावर एस. एस. २७, २८, ५०, २३१
प्रेमचंद ४७, २३३, २३४
प्रेमचंद और गॉर्की २३५
प्रेमचंद और शरद के उपन्यासोमे मनुष्य का बिंब २३७
प्रेमशोधन २२१
प्रेमा तुझा रंग कसा ? १४०
प्रेमी हरिकृष्ण २२३
प्रूस्त लिलियन १६३, १६७
प्रिझम इंटरनॅशनल २९८
प्रीस्टले ८८
फडके ना. सी. २३०, २७०
फसाना - इ - आझाद २५१
फारकर ११५
फॉरमॅलिझम १८१
फिनिगन्स वेक १८५
फिरदोसी ९
फिल्डिंग २८९

फुलराणी १४५
फुले ज्योतिबा ९८, ९९, १७४, १७५
फूट ९५
फेअर क्ले ११३
फेर्नाल नूनिश ८
फ्यूचर पोएट्री ४६
फ्यूर्स्ट लिलियन आर. ३३, ३४, ५०
फ्रँझ बॉप ३९, ५१
फ्राय खिस्तोफर १५०
फ्राय नॉरथ्रोप १०, १६६, २४५, २५८
फ्रॉइड ३१, ३३, ४७, ८४, ८५, १०१
फ्रेंच रोमँटिसिझम १६७
फ्रेंच प्रतिकवाद २४
फ्लॉबेर २५६
बडवे वसंत १७, २०
बडवे विलास २९६
बनहट्टी श्री. ना. ९३, १२३, १३१
बनियन २५२
बरोक ३२, ४१
बर्गसाँ ८५
बलकियन अँना ८४, ८५
बव्ह सेंत ३६, ४१
बहिणाबाई १६१
बहुभाषिक साहित्याभ्यासाची पद्धती २३
बंकिमचंद्र ४७, २६१
बंदोपाध्याय मानवेंद्रनाथ ६९
बॅ. अनिरुद्ध धोपेश्वरकर २८९ - २९३
बॅन्डमन क्रॉफर्ड ११३
बॅबिट ३२
बॅरी १४२
बॅरीमोर ११५
बाखीन ६७
बागवे अशोक २१५
बाणभट्ट २४३
बादल सरकार २४९
बापट वसंत ८० २१४
बायबल १०७, १५०, १५१, १७१
बायरन १६९, १७५, १७६
बायरन जेनेट ६०
बायोग्राफिया लिटरिया १७५
बॉम्बे गॅझेट ९८
बॉम्बे थिएटर ९८
बॉवरा सी. एम. १०
बिकरस्टाफ ९४
बिहारी २३३, २३७
बिंदूर लेले २७२
बारझन १६६
बालकवी १६२, १७५
बाल्झन २४८, २४९
बाहरी हरदेव ५९
बांदिवडेकर चंद्रकांत १६, २३०, २४१
बी १६२
बुलपर लिटन कमिटी ९५
बूथ एडविन ९६
बृहत्कथा २४८
बेकन १६७ १७३
बेकेट (सॅम्युएल) ६८, १४६, १४८, १४९, १५०, १५२, १५५, १५७, २२६, २८६, २८७, २९४, २९६, २९७
बेटगिरी कृष्ण शर्मा १९९
बेडेकर दि. के. २७६
बेनेट २५२
बेदी २२६
बेरमन जेरॉल्ड बी ६०
बेलसरे ११९, १२०, १२१
बेसिकॉल्ट १०३
बेंद्रे द. रा. १६, १९६ - २०१
बोस बुद्धदेव ११, ४१
ब्लाय रॉबर्ट १२
ब्लॉक हास्कले ८४
ब्रह्मनाळकर रा. ना. १७५
ब्राऊन जॉर्ज ११५

ब्राऊनिंग १६५, १७२, १७६, १७७
ब्रांद १४२, १४३
ब्राह्मसमाज २२५
ब्रिटिशकालिन वाङ्मयीन प्रभावाचे स्वरूप ९२, ९३
ब्रिटिश रोमँटिसिझम १६, १६२, १६५, १६७, १६९, १७०, १७५, २०७
ब्रुनितेर ६६, ६८
ब्लूमबरी अनुभव २५२
ब्रूमफिल्ड जे. एच. ५२
ब्लूम हेन्री ८४
ब्लूम हॅरॉल्ड ३३, ३४, १६३
ब्लेक १६७, १६९, १७२
ब्रेश्त / ब्रेख्ट ६८, १३४, २२७
ब्योर्नसन १३५
भगवत्‌गीता १५२
भट गो. के. १४०
भटका मेघ २१२
भट्टाचार्य नरेंद्र ३१४
भरत २३, २६१
भविष्यवेधी काव्याची संकल्पना २५
भागवत १०५
भागदत्त चारुदत्त १५, १४६
भाण्डारे १७५
भारतातील प्रभावाभ्यास स्थिती ८५ - ८६
भारतेंदु और नगेंद्र का तुलनात्मक अध्ययन २३७
भारतेंदु हरिश्चंद्र २१८, २१९, २२०, २२१, २२२
भारद्वाज विनोद २१३
भावार्थ रामायण २३८
भावे पु. भा. २२७
भावे विष्णुदास ८७, ९४, ११६, २१८, २१९, २२१
भाषाशास्त्रीय शैलीशास्त्र ३१
भाषांतर युग ११६
भाषांतरे व रूपांतरे १०८, १०९
भाषिक आकृतिबंध १५३ - १६१
भिडे ना. म. १७६
भुते १४२
भुपटकर प्रभुदास २२३
भुरी भुरी खाल धूल २०८
भुवनेश्वर २२६
भूखंड तप रहा है २१३
भूषण २३२
भोळे केशवराव १३५
भोळे ज्योत्स्ना १३५, १३६
भोळे बा. वा. १३५
भ्रमणगाथा ६८
मराठी कथा : रूप आणि परिसर १९
मराठी कादंबरी : पहिले शतक २५९
मगध २१२
मणि (डॉ.) के. एस. २३७
मणि मधुकर २२४, २२५, २२६, २२७
मतकरी रत्नाकर २२५, २२७
मतिविकार २२१
मत्तविलास ७७
मथुरा १०६
मध्यपूर्व युरोपिअन डावी पठडी ८५
मनोरंजक फार्स संग्रह १०४
मरजीवा २२६
मर्फी ९४, ११५
मर्डर इन द कॅथीड्रल १८४
मर्ढेकर बा. सी. १६, ४६, ८०, १४८, १५१, १८२ - १९५, २०३ - २०६, २०८, २२९, २३४, २७०, ३१३
मराठीचा नाट्यसंसार १४५
मराठी नाटकांचे मराठीपण ८७ - ८८
मराठी साहित्य परंपरा १४८
मराठी हिंदी कृष्णकाव्य का तुलनात्मक अध्ययन २३९
मराठे का. बा १०५, १११

मलयज २१३
मलिक मोहम्मद डॉ. २२८
महाजनी १११, ११९, १२०, १७५
महाजनी ह. रा. १४३
महाभारत १०, २२२, २४८
महाभारत की कथाओंपर आधारित हिंदी काव्य २३६
महानगरी संवेदना १८५, १८७
महानिर्वाण १५, १४७ - १४९, १५२ - १५४, १५७ - १६१, २२७
महानोर ना. धों. २१५
महासागर १४४
मंजुघोषा २४६
मंडलिक रावसाहेब १७३
मॅकन ९
मॅकबेथ ९६
मॅकरेडी चार्लस् ९६
मॅक्सम्युलर ३९, ५१
मॅलोन डेव्हिड ८४
माचवे प्रभाकर २०७, २३९
माडगूळकर व्यंकटेश १२
माता द्रौपदी २२७
माती आणि मूर्ती २६८
माथूर गिरीजाकुमार २०७
माथूर जगदीशचंद्र २२५, २२६, २२८
मादाम द स्ताईल २८
माधव मनोहर ८०, २२९
मानववंशशास्त्रीय संरचनावाद ३१
माने १३४
मायर्मोसिस ३७
मायादर्पण २१२
मारव्हेल ३७
मालविका डॉ. विद्यावती २३६
मासिक मनोरंजन १७५, १७६
मास्टर बिल्डर १३४, १४३
मॉम १८, १४२
मॉल फ्लॅंडर्स २४६
मिल्टन ३३, ७०, ७१, ७२, ११५
मिल्टन जे. एस. १६३
मित्र शंभू १४३
मित्रा चुनिलाल २५७
मित्रा दीनबंधू १०५
मिशेल ब्रेऑन २९८
मिश्र भुवनेश्वर २३३
मिश्र पिआरीचंद्र २५७
मिश्र लक्ष्मीनारायण २२३
मिश्र विश्वनाथ ५९
मिश्र डॉ. विश्वनाथ २३२, २३३, २३६
मिश्र शिवकुमार २३५
मीमांसाशास्त्र २२
मी मी मी नटराज २८८
मीरत - उल - अरुण २५३
मीरा ४७, २३३
मीरा और अन्य प्रेमकवी २३३
मीरा की प्रेमसाधना २३३
मुक्तिबोध १६
मुक्तिबोध रचनावली २०८
मुक्तिबोध शरत्‌चंद्र २०७, २१४
मुक्तिबोधांची कलाविषयक भूमिका १९५, २०४, २०७ - २१४, २३४
मुखर्जी मीनाक्षी १७, ४७, ५०, ५२, २४२, २५८
मुखोपाध्याय भूदेव २५०, २५१
मुण्डस आर्टिमस २९८
मुद्राराक्षस २२४, २२६, २२७
मुन्शी के. एम. २५९
मुरासाकी ६९
मुसलमान और हिंदू कवियों मे विचारसाम्य २३२
मुंबईची इंग्रजी रंगभूमी ११० - १११
मूकनायक २२१
मूर टॉमस १७५

मृच्छकटिक ७५
मेकॉले ९०, १०८, २४२
मेघ रमेशकुंतल २३५
मेघदूत १०
मेघनादवध ७०, २६५
मेनन ओ चंदू २४६, २५६
मेलव्हिल २५६
मेहता कुमुदिनी ८१, ९३, ९४, ११३
मेहता दिगीश ४५, ५२
मेहता नंदशंकर तुळजाशंकर २५२
मेह्यू आॅर्थर ५२
मैथिलीशरण गुप्त और बल्लतोल का तुलनात्मक अध्ययन २३७
मोराव्हिया २८६
मोलिएर ६६, ८१, ९२, ९५, १०१, ११४, ११५, १३२, १३४, १३८
मार्क्स ४७, १३३
मार्क्सवाद ३१, १८१, २०८, २११, २१३, २५९, २७०
मार्क्सिस्ट सौंदर्यशास्त्र २३५
मार्टन ९५, १०३, ११५
मार्सेल २७८, २८२
मॉर्निंग येट ऑन क्रिएशन १२
यमुना पर्यटन २५०
यहाँ से देखो २१२
यारचर्स २७८, २८२
युकिमो मिशिमा २५९
युरिपिडीस ११५
युरोपीय परंपरा १४८
युवर्स फेथफुली २२६
युंग २४५
युलिसिस १८५
येटस् २६०
रघुवंश ७०
रघुवंश डॉ. २३५
रत्नकुमारी २३९
रसगंधर्व २२५
रसेल २५३
रहाळकर १७५
रॅडिकल ह्यूमॅनिझम ३१४
राकेश मोहन २२४ - २२६, २२८
राजकीय चळवळ आणि मराठी नाट्यसृष्टी ९२
राजगुरू विनायक १४३
राजशेखरचरितम् २५२
राजाराव ७४
राजा लिअर ११७, १२९
रानडे न्या. १७३, १७४
रानडे शंकर मोरो ११५
रानी केतकी की कहानी २५२
रामचरितमानस २३८
रामचरितमानस - भावार्थ रामायण का तुलनात्मक अध्ययन २३८
रामचरितमानस और साकेत २३८
रामदास १७०
रामायण ७०, २४८
रामेर सुमति २७२, २७४
रायकर सीताराम ९८
राय द्विजेंद्रलाल २३२, २६६
रावबहादूर पर्वत्या ११५
राष्ट्रकुल साहित्य २५
रासेलय २४९
रास्ते यशवंत २०
रासिन ७६, ११५
राक्षसी महत्त्वाकांक्षा २२१
रांगणेकर २२३
रांगणेकर मो. ग. १३९, १४०, १४२
रॉबर्टसन १०३
रॉबिन्सन क्रुसो २४६, २५८
रॉय मानवेन्द्रनाथ १८०, ३१४, ३१५
रॉय राममोहन २६५
रिग्टन चार्लस् ११३

रिफॉर्मेशन चळवळ ९१
रिसबूड १७१
रिसबूड तारा सदाशिव २४६
रिसेप्शन थेअरी १८०, २६१
रीड हर्बर्ट १८२
रीझन रोमँटिसिझम ॲण्ड रेव्होल्युशन १८०
रूपकम् १०३, १३१
रूपवाद ३१
रूपरगार्डन १८
रूसो १६८
रेगे पु. शि. २१४, २३४
रेगे सदानंद १४२, २१५
रेझरेक्शन २७२
रेनन ३९
रेनबो १५०
रेनल्ड ११५
रेना ११५
रेनॉल्डस् जी. डब्ल्यू. एम. २४५, २५२, २५७
रेने एतिआंब्ल ६३
रेनेसाँ चळवळ ९१
रेमॉक २७, २९
रेमॉक हेन्री ५०, ५१, ८४
रेंदाळकर १६२, १७६
रोझेन टॉचर ३८, ५१, ५२
रोबो २९०
रोमँटिसिझम ४१, १६२, १६४, १६६, १९८, २०६, २१२,
रोमँटिसिझम इन परस्पेक्टिव्ह ३३, ३४
रोमँटिसिझम इन हिस्टॉरिकल परस्पेक्टिव्ह ५०, ५१
रोमिओ ज्युलिएट ९६
रोऊतान ॲन्टनी २८५, २८८
लघुनियतकालिके १९४, २८६
लरॉय जोन्स २१६
लव्हजॉय १६६
लहरोंके राजहंस २२५, २२८
लंडन मॅगेझिन २९८
लॅम्ब चार्लस ९५, १११
लॅम्बार्डो ऑगेल्टिनो १०५
लाईफ ऑफ पोप २८
लाईफ ऑफ हेलहेड ५२
लाल लक्ष्मीनारायण २२०, २२४, २२६, २२८
लॉईड हेराल्ड १४९
लॉटमन ५८
लॉरेन्स १८५, १९३
लॉरेन्स डी. एच. १५०
लिअर एडवर्ड १९३
लिटन बुलवर २४५
लिलि ११५
लिंग्विस्टिक आस्पेक्टस् ऑफ याकी अकल्चरेशन ६०
लीजंडस् ऑफ किंग ऑर्थर २४४
ल्यूकस एफ. एल. ३३, ३४
ल्यूकाच २४२, २५२, २६०
लेले रा. स. १७६
लेविस विन्डॅम १८५
लेव्ही जेरी ११७, १३०
लेव्ही स्ट्रॉस १२
लेव्हिन २९, ३०, ३६
लेव्हिन हॅरी ५०, २५९
लेंभे १७५
लोकनाट्य परंपरा २१७ - २१८
लोकांचा वैरी १४१
वर्गास सी पॉल ८७
वर्डस्वर्थ प्रा. १०३
वर्डस्वर्थ विल्यम ३४, १६३, १६८, १६९, १७१, १७२, १७३, १७५, १७६, २३२
वर्तक १३६, १४०, १४२
वर्तक पद्मावती १३५

वर्तक श्री. व. १३५
वनमाळी व्यं. रा. १४२
वनहंसी १३८, १४२
वनारसे तारा २२५
वर्मा महादेवी २०६, २३३
'' रवींद्रसहाय डॉ. २३६
'' रामकुमार २२३
'' लक्ष्मीकांत २२६
'' सुरेंद्र २२४, २२८
'' श्रीकांत २११, २१२
वरेरकर २२३, २७४
वरेरकर १३३, १३४, १३६, १३८, १३९, १४१, १४२
वरेरकर आणि मराठी रंगभूमी १३८, १३९, १४६
वह आदमी २१३
वॅन पी ६४
वॅसेलेव्हस्की अलेक्झांडर ६६
वाईल्ड १४२
वाईल्ड डक १३८
वागळे शि. स. ११९, १३१
वाङ्मय आणि सौंदर्य १८३
वाङ्मयीन परंपरा १४८, १४९
वाङ्मयीन प्रभाव प्रक्रियेची विविधांगी मीमांसा ८०
वाङ्मयेतिहासाचा विपर्यास ४३
वाजपेयी अवधप्रसाद २३७
'' कैलास १२१
'' नंददुलारे २३३
वाटवे गो. म. १३१
वात्सायन २३४, २३५
वायकिंग्ज ऑफ हेल्गेलॅंड १३४ - १३६
वाल्मिकी ७०, ७२
वाल्मिकी रामायण २३८
वासडीकर लता ८१, १०७, १२१
वासनाकांड २२६
वास्तववाद ३२
वाळिंबे रा. शं. ९३
वॉट ह्यान २४२, २५८
वॉज इट ऑल इन द मॅनर ऑफ मालार्मे ४१, ५१
वॉर्ड जी. ई. २५३
वॉलफलिन ३२
विकार ऑफ वेकफिल्ड २४९
विकारविलसित ११९, १२१, १३१
विजोड्यांचा मनोरंजक फार्स ९८, १०४
विद्यापती ४४
विद्यापती और चंडिदास का तुलनात्मक अध्ययन २३२
विद्यासुंदर २१८
विनायक २००, २०१
विप्रदास २७४
विमेन इन लव्ह १५०
विराजबहू २६७, २७४
विल्यम रेमंड १६२
विल्यम्स १०३
विल्सन ४४
विल्सन एच. एच. १०
विविध ज्ञान विस्तार १३१, १७५
विवेकानंद १५१, ३१४
विश्रब्ध शारदा १४०, १४५
विश्वसाहित्य २७
विषवृक्ष २४७
वीरतनय २२१
वीरसलिंगम् कुंडुकरी २५२
वुल्फ व्हर्जिनिया २५२
वेटिंग फॉर गोदो १५, १४६ - १४९, १५१ - १५४, १५६, १५७, १५९
वेड्याचे घर उन्हात १४४
वेलेक रेने २७, २९, ३२, ३७, ४४, ५० - ५२, ८४, १६६, १६७
वेल्स १०९, २५२

वेल्स एच. डब्ल्यू. १०३
वेस्टर्न इन्फ्लुएंस इन बंगाली लिटरेचर ५९
वेस्टर्न इन्फ्लुएंस ऑन मलयालम लँग्वेज ॲण्ड लिटरेचर ५९
वेस्टलंड १८३, १८५, १८७, १९२
वैद्य सरोजिनी २६८, २६९
व्यस्ततावादी नाट्यकृती १४७
व्हर्जिल ७० - ७२, ७७
व्हाय आर्ट १८२
व्हिक्टोरियन कादंबऱ्यांतील वास्तववाद २४५
व्हिक्टोरियन नाट्यसमीक्षेतील दोष ११३
शरदबाबू १७
शर्मा गोवर्धन २३६
शर्मा नलिमविलोचन २३४
शर्मा रामविलास २०७, २३५
शर्मा श्रीपती डॉ. २३६
शहाणे अशोक १४३, २७६
शहा वाजिद अली २१९
शॅरिंग्टन (ब्रिटिश सं.) १३२
शाकुंतल ८, ७५, ७६, १०३, ११५, २१९, २२१
शारदामंडळ १९६
शार्बर रतननाथ २५१
शास्त्री श. बा. २७४
शाहनामा ९
शाह ब्रजमोहन २२४ - २२७
शांतता कोर्ट चालू आहे २२६
शॉ १३५, १३७, १३८, १४२, १४३, १४५
शॉ बर्नार्ड १३३ - १३५
शॉपेनहावर १६८
शिकागो जर्नल ऑफ कम्पॅरिटिव्ह लिटरेचर ४६
शिप्ले जेरी १०४
शिरवाडकर वसंत २७६
शिरवाडकर वि. वा. १०८, १२२, १२४, १२५, १२९, १३१, १४२, २२५, २२७
शिलर ६७, १०१, १०५
शिशिरागम १९२, २०४
शुक्ल प्रयाग २१३
शुक्ल रामचंद्र २१३, २३३
शुक्ल विनोदकुमार २१३
शुक्ल विश्वंभर २३६
शूद्रक ७५, २४४
शेक्सपिअर १२, १५, २८, ४७, ७५, ७६, ८१, ९१, ९२, ९८, १०१ - १०३, १०६, १०९, ११०, ११३ - ११७, ११९, १२० - २४ १२६, १२८ - ३०, १३२ - ३४, १७२, १७३, १७५, १७६, २१८, २२०, २२७, २३२
शेट्टी नरहर गोपाळकृष्ण २५२
शेरिडन ९५, ११५
शेली १६९, १७५, १७६, १९२, २३२
शेषप्रश्न २६८, २६९, २७२, २७४
शेष शंकर २२४, २२७, २२८
श्लोगेल ६६
श्रीकंठय्या बी. एच. २०१
श्रीकांत २६७, २७१ - ७२ - ७४
श्रीरंगराय चरितम् २५२
सक्सेना सर्वेश्वर दयाळ २२४
सखाराम बाईंडर २२६
सगनभाऊ ९४
सती मंजिरी २२१
सत्य हरिश्चंद २२८
सदे १७५
सपकाळे त्र्यंबक २१६
सप्रे अविनाश १६, १६२
सप्रे नरेंद्र २०
समर डेव्हिड ९७
समीक्षा विषयक तंत्रज्ञान २३
सरदेशमुख त्र्यं. वि. २७६

सरदेसाई माया ८०
सरलादेवी १३५
सलिव्हॉन १०३
सवाई माधवरावांचा मृत्यू २२७
सहजकथन ६६
सहाय रघुवीर २०७, २११, २१२
संगीत इंद्रसभा २१९
संगीत सौभद्र १०१
संत वैष्णव काव्यपर तांत्रिक प्रभाव २३६
संध्याछाया १४४
संरचनाशैली ३१, ३२, ३४
संशयकल्लोळ १३४
संसद से सडकतक २१२
संस्कृत आणि पाश्चात्त्य नाटकांची मराठी भाषांतरे ८१
संस्कृत काव्यशास्त्राची प्रगत परंपरा २३ - २४
संज्ञा २७ - ३१
साकेत २३८
सागर चारुता १९
साठे १३०
साठे ग. न. डॉ. २३८
साठे शं. गो. २२५
सात सक्कं त्रेचाळीस २९०, २९२
साने गुरुजी २३०
सामाजिक भाषाशास्त्र ५५, ५६
सारंग विलास १७, ८०, २७६, २९६ - ३०४
सार्त्र १३३, २२६, २६०, २७७, २७९, २८२, २८६ - २८८, २९३, २९७
साष्टांग नमस्कार १३७
सांस्कृतिक शैली ३१, ३२, ३४
सांस्कृतिक सापेक्षतावाद ९
साहनी भीष्म २२४
साहित्यातील अधोरेखिते १९
साहिबस् ॲण्ड मुन्शीज: ॲन अकाउंट ऑफ द कॉलेज ऑफ कोर्ट विल्यम् ९
साही विजयदेव नारायण २११, २१२
सॉयर जेनेट बी ६०
सिडने सर फिलिप १९२
सिन्हा दया २२८
सिलेक्शन अमंग अल्टरनेटस् इन लँग्वेज स्टँडर्डायझेशन : द केस ऑफ अल्वानियन ६०
सिसिफस आणि बेलाक्वा २९७
सिंबेलिन १२०
सिंह केदारनाथ २१२, २१३
सिंह नामवर २३३, २३५
सिंह समशेरबहादूर २०७, २१३
सीगमुंड फ्रॉईड २९१
सीढीयोंपर धूप मे २११
सीनेका ११५
सीमीनिडिस ६७
सीसन ११४
सीसन प्रा. ९१
सीसन सी. जे. ८१, १०३
सुखटणकर जे. एस. ८७
सुरामुर भीमराव ९८
सुर्वे नारायण २१५, २३४
सूर्य नारायण मूर्ति डॉ. २३९
सूर २३३, २३४, २३९
सूरदास और नरसिंह मेहेता तुलनात्मक अध्ययन २३७
सूर्यमुख २२८
सेक्रेड बुक्स ऑफ द इस्ट ३९
सेठ गोविंददास २२३
सेतु : जर्नल ऑफ इंडियन लिटरेचर इन ट्रान्सलेशन ४९
सेतुबंध २२८
सेन केशवचंद्र २६५
सेनकोर्ट आर. ४२
सेन प्रियरंजन ५९

सेन रजनीकांत २६६
सेबॉक टॉमस ए. ६०
सेंट टॉमस ६६
सोन्याचा कळस १३८
सोफोक्लिस ६७, ११५
सोलहवी सदी के हिंदी और बंगाली वैष्णव कवियोंका तुलनात्मक अध्ययन २३९
सोलेदाद ३०२
सौमित्र मोहन २१३
सौंदर्य आणि साहित्य ४६
सौंदर्यवाद १६२
सौंदाल २५८
स्कंदगुप्त २२३
स्कॉट ९६, १७५, २४५, २४८, २५४
स्कॉट ए. सी. १११
स्कॉट वॉल्टर ११५
स्वछंदतावाद १६२
स्टायन जे. एल. ८८
स्टायनर २४२, २५७
स्टव्ह ग्लेब ५०
स्टेपनवूल्फ २८५
स्ट्रीच फ्रिझ ३१
स्पॅनिश ॲण्ड इंग्लिश लोनवर्डस् इन ताओस ६०
स्पायसर एडवर्ड एच. ६०
स्पेन्सर १६३
स्मृतिविद्यापिका १७६
स्रोत २८९, २९१
हक्सली १८
हवालदार आरती ८१
हसन इहाब ८४
हॅंजफिल्ड हेल्मट ३२, ५१
हॅट घालणाऱ्या बाई २९२
हॅनलन टोझलिंड ओ. ९९
हॅमिल्टन १०३
हॅम्लेट ११७, ११९, १२१, १२७, १३१
हार्डी १९३
हातकणंगलेकर म. द. १८ - २०, ३०६ - ३१०, ३१२, ३१५ - ३१७
हायडेग्गर २७९, २८२
हिंदी उपन्यासपर पाश्चात्त्य प्रभाव २३६
हिंदी रंगमंच का इतिहास २४२
हिंदी संत साहित्यपर बौद्ध धर्म का प्रभाव २३६
हिंदी संस्कृती और अहिंसा ६०
हिंदुस्थानचा वृत्तांत ८
हिंदू हितेच्छू ९८
हिरण्मय डॉ. २३९
हिस्ट्री ऑफ संस्कृत पोएटिक्स ४९
हेगेल २४२
हेद्दा गाब्लर १३४
हेनरिएटा टेंपल २४७
हेन्री एच. एच. २७
हेमचंद्र ४४
हेमिंग्वे २८६
हेल्गोलॅंडचे चाचे १४२
हेरुहर्मन २८५, २८६
होगेन आयतार २९६
होमर ७०, ७२
होम्स जेम्स ए. १३०
होमसिक ब्रिगेड २९२, २९३
होलक्राफ्ट केनी ९५
होलुब टॉबर्ट सी २६१
ह्यूगो व्हिक्टर ६६, ११५
क्षीरसागर श्री. के. २७६
ज्ञानेश्वर १७०

मराठी ग्रंथसंग्रहालय ठाणे
दा. क्र.
३५०७
२६७३८

REFBK-0026739

सौरभ प्रकाशन

प्रा. म. द. हातकणंगलेकर गौरवग्रंथ

सौरभ प्रकाशन, कोल्हापूर