मराठी साहित्य प्रेरणा व स्वरूप

(१९५०-१९७५)

म. ग्रं. सं. ठाणे.
विषय निबंध
सं. क्र. ३७६५

REFBK-0025193

संपादक :

गो. मा. पवार

म. द. हातकणंगलेकर

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

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

21 JAN 1987

20 APR 1988

22 JAN 1989

19 JUN 1990

30 JUL 1994

23 MAR 1996

3 APR 1996

4 APR 1996

27 APR 1996

(क्र. मा. पद्दा)

५०००–११–८६

संदर्भ निबंध [साहित्य समीक्षा]
३१९५
२५१९३
२१।११।८९

३१९५
२५१९३
निबंध २१।११।८९

मराठी साहित्य : प्रेरणा व स्वरूप

(१९५० ते १९७५)

पॉप्युलर प्रकाशन
मुंबई

महाराष्ट्र

मराठी साहित्य प्रेरणा व स्वरूप

(१९५०-१९७५)

REFBK-0025193

संपादक :

गो. मा. पवार

म. द. हातकणंगलेकर

मराठी वाङ्मय
प्रेरणा व स्वरूप
१९५० ते १९७५
(म–५००)

Marathi Vangmaya :
Prerana Va Swarupa
1950 To 1975
(Marathi : LIterary Criticism)

© पॉप्युलर प्रकाशन प्रा. लि.

प्रत्येक लेखावरील हक्क त्या त्या
लेखकाकडे आहे.

पहिली आवृत्ती
१९८६/१९०७

मुद्रक
चिं. स. लाटकर
कल्पना मुद्रणालय
‘ शिव–पार्वती ’
टिळक रोड, पुणे ४११ ०३०

प्रकाशक
रामदास भटकळ
पॉप्युलर प्रकाशन प्रा. लि.
३५ सी, पं. मालवीय मार्ग
ताडदेव, मुंबई ४०० ०३४

डॉ. भा. शं. भणगे

यांच्या स्मृतीस

मराठी ग्रंथसंग्रहालय ठाणे
३९८५
२५११८३
निबंध २७।११।८६
ग्रंथ, शाखा (स्थळ प्रत)

प्रस्तावना

आपल्या पॉप्युलर प्रकाशन या प्रकाशनसंस्थेच्या रौप्यमहोत्सवी वर्षानिमित्त समकालीन साहित्यावर एक परिसंवाद आयोजित करावा व त्यावर आधारलेला ग्रंथ प्रसिद्ध करावा, असा मनोदय श्री. रामदास भटकळ यांनी प्रा. म. द. हातकणंगलेकर यांच्याजवळ प्रकट केला. प्रा. हातकणंगलेकर व त्या वेळचे कुलगुरु डॉ. भा. शं भणगे यांना हा परिसंवाद, शिवाजी विद्यापीठात नव्यानेच मराठी विभाग सुरू झालेला असल्याने या विभागाच्या वतीने व विद्यापीठाच्या वास्तूत होणे उचित वाटले व प्रस्तुत संपादकद्वय व मराठी अभ्यास मंडळाचे त्या वेळचे अध्यक्ष डॉ. द. ता. भोसले यांच्याकडे परिसंवादाचे संयोजन सोपविण्यात आले.

१९५० ते १९७५ या कालखंडातील "मराठी साहित्य : प्रेरणा व स्वरूप" असा परिसंवादाचा विषय निश्चित करण्यात आला. या कालखंडातील साहित्याचा सर्वांगीण विचार व्हावा, या हेतूने सर्व वाङ्मयप्रकारांच्या जोडीने साहित्यविषयक चळवळींचा व साहित्याच्या स्वरूपावर परिणाम करणाऱ्या अन्य घटकांचाही परामर्श घेतला जावा, अशा दृष्टीने निबंधविषय निश्चित करून त्या त्या विषयांवरील अधिकारी व्यक्तींना निबंध लिहिण्याची विनंती करण्यात आली. निबंधलेखक व त्यांना सुचविण्यात आलेले विषय असे : डॉ. भालचंद्र नेमाडे (कादंबरी), श्री. दिलीप चित्रे (कविता), डॉ. निशिकांत मिरजकर (कविता), डॉ. चंद्रकांत बांदिवडेकर (कथा), डॉ. विद्याधर पुंडलीक (नाटक), डॉ. वि. भा. देशपांडे (एकांकिका), डॉ. द. न. गोखले (चरित्र), डॉ. द. भि. कुलकर्णी (आत्मचरित्र), डॉ. चंद्रशेखर जहागिरदार (ललित गद्य), डॉ. गो. मा. पवार (विनोदी वाङ्मय), डॉ. सुधीर रसाळ (समीक्षा), श्री. वसंत पळशीकर (वैचारिक लेखन), डॉ. वि. रा. करंदीकर (प्राचीन मराठी वाङ्मयाचे संशोधन आणि समीक्षा), डॉ. चंद्रकांत पाटील (लघुनियतकालिके), प्रा. बाळकृष्ण कवठेकर (दलित वाङ्मय), डॉ. द. ता. भोसले (ग्रामीण साहित्य) व प्रा. म. द.

हातकणंगलेकर (मराठी वाङ्मयावरील परकीय प्रभाव).

परिसंवादासाठी निबंध लिहिण्याची विनंती करताना निबंधाच्या स्वरूपासंबंधीची अपेक्षा पुढीलप्रमाणे व्यक्त केली होती. "हा निबंध लिहिताना पुढील बाबींकडे लक्ष दिले तर एकूण चर्चेला एक दिशा मिळेल व परिसंवादातून सिद्ध होणाऱ्या ग्रंथाला एकजिनसीपणा येऊ शकेल असे वाटते. परिसंवादाचा विषय १९५० ते १९७५ या कालखंडातील मराठी वाङ्मय असा असला तरी त्याला केवळ आढाव्याचे स्वरूप यावे अशी अपेक्षा नाही. अभ्यासासाठी निवडलेला कालखंड हा स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतरचा कालखंड आहे. या महत्त्वाच्या राजकीय स्थित्यंतराचा मराठी साहित्यावर काही परिणाम झाला आहे काय ? सामाजिक वास्तवाचे चित्र साहित्यात कितपत उमटले आहे ? या काळातील लेखक-कवींच्या संवेदनशीलतेची वैशिष्ट्ये कोणती ? या कालखंडातील वाङ्मय आणि मराठी साहित्यपरंपरा यांचा संबंध कोणत्या प्रकारचा आहे ? परकीय प्रभावाचे स्वरूप काय ? या व यांसारख्या प्रश्नांचा संदर्भ निबंध लिहिताना आपण मनात वागवालच. सर्वच प्रश्न सगळ्या वाङ्मयप्रकारांच्या संदर्भात सारखेच महत्त्वाचे ठरतील असे अर्थातच गृहीत धरलेले नाही. विशिष्ट वाङ्मयप्रकाराचे स्वरूप सामग्र्याने डोळ्यां-समोर उभे राहावे व त्याच्या निर्मितीच्या मागे असणाऱ्या प्रेरणांचा व त्यामुळे त्याला प्राप्त झालेल्या स्वरूपाचा ऊहापोह असावा, अशी अपेक्षा आहे."

निबंधाची चर्चा अनेक अंगांनी व भरीव व्हावी या हेतूने साहित्याकडे पाहण्याचे विभिन्न दृष्टिकोण असणाऱ्या काही ज्येष्ठ व व्यासंगी समीक्षकांना, तसेच कवि-लेखकांना परिसंवादासाठी निमंत्रित केले. या हेतूने प्रा. वा. ल. कुळकर्णी, प्रा. गंगाधर गाडगीळ, डॉ. रा. भा. पाटणकर, प्रा. म. वा. धोंड, प्रा. श्री. पु. भागवत, डॉ. अशोक केळकर, डॉ. गंगाधर पानतावणे, श्री. नारायण सुर्वे, श्री. ना. धों. महानोर, प्रा. सीताराम रायकर, श्री. वसंत पळशीकर, श्री. शंकर सारडा, प्रा. गंगाधर पाटील, प्रा. म. सु. पाटील, प्रा. पुष्पा भावे, प्रा. गो. म. कुलकर्णी, डॉ. सरोजिनी वैद्य, श्री. र. कृ. जोशी, डॉ. र. बा. मंचरकर, डॉ. आनंद यादव यांना निमंत्रित केले होते.

निबंध लिहिण्यासाठी विनंती केलेल्यांपैकी डॉ. द. न. गोखले (चरित्र), श्री. वसंत पळशीकर (वैचारिक लेखन), डॉ. वि. रा. करंदीकर (प्राचीन मराठी वाङ्मयाचे संशोधन व समीक्षा) व डॉ. द. ता. भोसले (ग्रामीण साहित्य) हे अभ्यासक त्यांच्या अनिवार्य अडचणींमुळे निबंध लिहू शकले नाहीत. प्रा. कमल देसाई (कथा) व प्रा. अविनाश सप्रे (समीक्षा) यांनी परिसंवादानंतर लिहिलेले निबंध ग्रंथात समाविष्ट करता आले. निमंत्रित समीक्षकांपैकी प्रा. वा. ल. कुळकर्णी, प्रा. गंगाधर गाडगीळ, ना. धों. महानोर, प्रा. म. वा. धोंड, प्रा. श्री. पु. भागवत, डॉ. गंगाधर पानतावणे हे वैयक्तिक अडचणींमुळे परिसंवादास उपस्थित राहू शकले नाहीत. तसेच निबंधलेखकांपैकी श्री. दिलीप चित्रे व डॉ.द.भि.कुळकर्णी यांना परिसंवादाला उपस्थित राहणे शक्य झाले नाही.

परिसंवादात चर्चेला भरपूर वेळ मिळावा व निबंध वाचण्यात जास्त वेळ जाऊ नये असे धोरण ठेवून बहुतेक निबंध सहभागी मंडळींना चक्रमुद्रित स्वरूपात सुमारे महिनाभर आधीच पाठविण्यात आले. त्यामुळे परिसंवादात चर्चा सविस्तर व अनेक अंगांनी होऊ शकली व संयोजकांचा हेतू बव्हंशी सफळ झाला.

दिनांक २२ ऑगस्ट १९८० रोजी सायंकाळी प्रा. गं. बा. सरदार यांनी परिसंवादाचे उद्‌घाटन केले. त्या वेळी त्यांनी आपल्या भाषणात काही महत्त्वाच्या गोष्टी स्पष्ट केल्या. मराठी साहित्यविचारात जे साचलेपण आले आहे, ते साहित्याच्या अंगोपांगांच्या वस्तुनिष्ठ विचारानेच कमी होणार आहे. साहित्य हे स्वतंत्र, स्वायत्त क्षेत्र नसून ते जीवनाचे अविभाज्य अंग आहे आणि त्याबद्दलची सामान्य माणसाची जाणीव महत्त्वाची ठरते. केवळ तंत्राच्या पलीकडे जाऊन साहित्यातील मूलभूत तत्त्वे शोधावीत असा विचार या कालखंडात पुढे आलेला दिसतो. तळागाळातील उपेक्षितांचे अनुभव-देखील या कालखंडात अधिक प्रमाणात पुढे येत आहेत. या सर्वांचा निष्कर्ष काढताना ते म्हणाले की, आपली राजकीय गुलामी संपली पण आपले साहित्य मात्र संपूर्णपणे गुलामगिरीतून बाहेर पडले नाही. पुढे परिसंवादात प्रत्येक वाङ्मयप्रकारासंबंधी कमीजास्त प्रमाणात जे असमाधान प्रकट झाले, त्यामागे अप्रत्यक्षपणे हीच खंत भासत होती.

दिनांक २३ ऑगस्ट १९८० ला सकाळच्या सत्रात डॉ. विद्याधर पुंडलीक यांनी टिपणाच्या आधारे आपल्या 'नाटक' ह्या विषयाची मांडणी केली व डॉ. वि. भा. देशपांडे यांनी 'एकांकिका' या विषयावरील निबंध वाचला व त्यावर चर्चा झाली. दुपारच्या सत्रात डॉ. चंद्रकांत पाटील यांनी 'लघुनियतकालिके' व प्रा. बाळकृष्ण कवठेकर यांनी 'दलित साहित्य' हे निबंध प्रस्तुत केले व त्या त्या निबंधांवर चर्चा झाली. दिनांक २४ ऑगस्ट १९८० रोजी सकाळच्या सत्रात डॉ. भालचंद्र नेमाडे यांनी 'कादंबरी' हा निबंध मांडला व त्यावर चर्चा झाली. दुपारच्या सत्रात श्री. दिलीप चित्रे यांचा 'कविते'वरील निबंध डॉ. चंद्रकांत पाटील यांनी प्रस्तुत केला, व डॉ. निशिकांत मिरजकर यांनी आपला 'कविते'वरील निबंध सादर केला. त्यानंतर दोन्ही निबंधांवर चर्चा झाली. दिनांक २५ ऑगस्ट १९८० च्या सकाळच्या सत्रात डॉ. सुधीर रसाळ यांनी 'समीक्षे'वरील निबंध सादर केला व त्यावर चर्चा झाली. त्यानंतर डॉ. भालचंद्र नेमाडे यांनी डॉ. द. भि. कुलकर्णी यांचा 'आत्मचरित्र' या विषयावरील निबंध सादर केला. दुपारच्या सत्रात डॉ. गो. मा. पवार यांनी 'विनोदी वाङ्मयावरील निबंध' सादर केला. त्यावर चर्चा झाल्यानंतर डॉ. चंद्रशेखर जहागिरदार यांनी आपला 'ललित गद्य' हा निबंध सादर केला व त्यावर चर्चा झाली. त्यानंतर प्रा. गो. म. कुलकर्णी यांनी परिसंवादाचा समारोप केला.

१९५० ते १९७५ या कालखंडानंतर साहित्याचा विचार करणाऱ्या मंडळींत एक नवी जोमदार जाणीव उदयास येत आहे, असा मन उल्हसित करणारा प्रत्यय या

परिसंवादाच्या निमित्ताने सहभागी समीक्षक, जिज्ञासू आणि रसिक यांना आला. आजपर्यंतचे मराठी साहित्य हे प्राधान्याने मध्यमवर्गाच्या सांस्कृतिक परिघात वावरणारे राहिले होते. उपेक्षित व दलित समाज या परिघाबाहेरच होता. त्याचे अंतरंग जाणण्याचे तुरळक प्रयत्न या परिघाच्या आतून होत होते हे खरे, पण साहित्यविषयक दृष्टिकोणावर त्यांचा परिणाम झालेला नव्हता. साहित्यसमीक्षेची आणि मूल्यमापनाची दृष्टी पारंपारिक कलापूजकाचीच राहिली होती. ही कलामूल्येही सांकेतिकच होती. त्यांच्यात भाषा-विलासाचा, कल्पनाचमत्कृतीचा आणि जीवनाच्या मंगल आदर्शाचाच अंतर्भाव शिथिल पद्धतीने होत असे. ही दृष्टी शास्त्रीय आणि मूलगामी झालेली नव्हती. तिच्यात समाजशास्त्रीय विचार आलेला नव्हता. विस्तृत समाजजीवनाची आस्था त्यात प्रकट झालेली नव्हती. ही पारंपारिक कलाजाणीव आणि समीक्षादृष्टी मुळापासून तपासून पाहावी आणि साहित्यव्यवहाराचे निखळ स्वरूप जाणून घ्यावे, अशी प्रेरणा काही नव्या समीक्षकांच्या ठिकाणी निर्माण झालेली आहे आणि तिचा पाठपुरावा करण्या-इतका व्यासंग आणि साहित्यनिष्ठा त्यांच्यामध्ये पक्की रुजलेली आहे, याचा पुरावा या परिसंवादात वारंवार मिळत होता.

या परिसंवादाचे एक विशेष फलित म्हणजे जीवननिष्ठा—जिचे वर्णन, भालचंद्र नेमाडे यांनी नवनैतिकतावादी भूमिका असे केले—आणि पारंपरिक कलावादी अथवा रूपवादी भूमिका या परस्परांसमोर ठामपणे मांडल्या गेल्या. या दोन्ही भूमिकांत अभिप्रेत असलेले निरनिराळे अर्थ स्पष्ट झाले. पहिल्या भूमिकेचे प्रतिपादन भालचंद्र नेमाडे यांनी आपल्या निबंधात आणि चर्चेत वेळोवेळी केलेल्या वक्तव्यांतून केले. सामान्यतः कलावादाचा पुरस्कार विद्याधर पुंडलीक, निशिकांत मिरजकर, आनंद यादव यांनी केला, तर नव्या जीवननिष्ठेची अगर नवनैतिकतेच्या भूमिकेची मांडणी आणि पुरस्कार भालचंद्र नेमाडे, चंद्रशेखर जहागिरदार, चंद्रकांत पाटील इत्यादींनी केला. या दोन गटांच्या मध्ये अन्य निबंधलेखक आणि समीक्षक यांची उपस्थिती होती. ही मध्यममार्गी भूमिका कितीही प्रामाणिक आणि दर्जेदार वाटली तरी आजच्या विचाराला प्रस्तुत किंवा उपकारक ठरत नाही, हा अभिप्राय दृढ होत गेला. त्यामुळे कदाचित असेल, पण या मध्यममार्गी भूमिकेतून ज्या निबंधांची मांडणी झाली होती, त्यांवर चर्चा होऊ शकली नाही. कलावादी गटाला गंगाधर गाडगीळ यांची अनुपस्थिती फार प्रकर्षाने जाणवली. त्यांच्या उपस्थितीत पुन्हा एकदा या दोन भूमिका एकमेकांसमोर उभ्या ठाकणे आवश्यक आहे असे अनेकजणांना वाटले. काही विषयांच्या चर्चेतून साहित्याकडे पाहण्याचा मार्क्सवादी दृष्टिकोणही समर्थपणे प्रकट झाला. नारायण सुर्वे यांनी ही भूमिका ठामपणे मांडली.

कादंबरीचा व पर्यायाने साहित्याचा विचार जीवननिष्ठ दृष्टीने करणे याला किती पैलू व खोलवरची अर्थवत्ता आहे, हे आपल्या निबंधाच्या रूपाने मराठी समीक्षेत भालचंद्र

नेमाडे यांनी प्रथमच विस्ताराने मांडले व साहित्याच्या गुणवत्तेचे नवे भान निर्माण केले, असे म्हणणे रास्त ठरेल. त्यांनी प्रस्तुत निबंधात मराठी कादंबरीच्या उगमापासूनच्या प्रवृत्ती निश्चित करून त्या अनुरोधाने कादंबरीचा आजपर्यंतचा प्रवास दाखविला. कादंबरीची भाषा, तिचे रूप व शैली यांचा विचार आपल्या परंपरेच्या व संस्कृतीच्या संदर्भात केला. मराठी कादंबरीचा पट मांडून अवास्तव व वास्तव प्रवृत्तींतून निर्माण होणाऱ्या कादंबऱ्यांचे गट दाखविले. प्रतिकृतिप्रधान व रीतिप्रधान रंजक कादंबऱ्या एका बाजूने निर्माण होत राहिल्या तरी स्वातंत्र्योत्तर काळात वास्तव व कृतिप्रधान प्रवृत्तीचा विकास कसा झाला; शिवाय स्थानप्रधान, पोटसमूह-पोटसंस्कृतप्रधान आणि नवनीति-प्रधान अशा नवनव्या प्रवृत्तींतून उत्तम कादंबऱ्या कशा लिहिल्या गेल्या, ते त्यांनी दाखवून दिले. नेमाडे यांनी निश्चित केलेल्या 'मोचनगड', 'मुक्तामाला' आणि 'यमुनापर्यटन' या कादंबरी-लेखनाच्या प्रमुख प्रवृत्तींपैकी 'यमुनापर्यटन' ही पहिली तत्कालीन सामाजिक परिस्थितीत योग्य ती भाषिक कृती करणारी कादंबरी आहे, असे दिग्दर्शन नेमाडे यांनी केले. अन्य दोन प्रवृत्ती या संकेतावर अगर अनुकरणावर आधारलेल्या म्हणून आवश्यक भाषिक कृती न करणाऱ्या, केवळ रंजनात्मक होत, हे नेमाडे यांचे विश्लेषण अभिनव आणि प्रक्षोभक म्हणावे लागेल. त्यांना अभिप्रेत असलेली कादंबरी ही गंभीर स्वरूपाची सांस्कृतिक संदर्भातली महत्त्वाची कृती असते. कादंबरी वाङ्मयाची गुणवत्ता ठरविताना हा एक महत्त्वाचा मानदंड ठरू शकेल असे वाटते. रीतिप्रधान (मुक्तामाला) आणि प्रतिकृतिप्रधान (मोचनगड) या धारेत नंतर ज्यांनी लेखन केले, त्या लोकप्रिय मराठी कादंबरीकारांचा नेमाड्यांनी कठोर परामर्श घेतला आणि अपेक्षेप्रमाणे त्यावर कडाक्याची चर्चा झाली. प्रस्थापित कलात्मक मूल्ये नाकारणारी व सामाजिक वास्तवाला महत्त्व देणारी त्यांची भूमिका सहजासहजी मान्य होत नव्हती. 'भाषिक कृती' आणि 'नवनैतिकता' हे शब्दप्रयोगही अपरिचित होते. असे असले तरी नेमाडे यांनी मांडलेली भूमिका सहजपणे दुर्लक्षिता येण्याजोगी नाही. त्यांची भूमिका सामाजिक वास्तवाला महत्त्व देणारी, शैलीला स्वतंत्र नव्हे, तर आशयाचेच परिमाण असावे असे मानणारी, वाङ्मयीन सांकेतिकतेवर हल्ला करणारी व लेखकाच्या कृतिशीलतेचा पुरस्कार करणारी आहे. ज्या मूलभूत आकांक्षांवर समाज लौकिक जीवन जगत असतो, अशा समाजमानसात खोल दडलेल्या आकांक्षांना भाषिक कृतीचे रूप प्राप्त करून देणारी आजची नवनीतिवादी कादंबरी त्यांना उत्तम दर्जाची वाटते.

चंद्रशेखर जहागिरदारांनी ललित गद्यावरील निबंधात आपल्या गद्यपरंपरेचा आढावा घेऊन १९५० नंतरचे ललित गद्य म्हणजे मराठी गद्याच्या विघटनप्रक्रियेचा अलीकडील टप्पा होय, असे सांगून आजच्या ललित गद्यात त्यांना जाणवणाऱ्या अनेक उणीवा उघड केल्या. ललित गद्यात ज्या व्यक्तिमत्त्वाचा लालित्यपूर्ण, काव्यात्म आविष्कार होतो

ते व्यक्तिमत्त्व अतिशय ' वाङ्मयीन ' असते, व लालित्याच्या वाङ्मयीन संकेतांनी युक्त असणाऱ्या भाषेतूनच अशा लेखकांचा आत्माविष्कार होताना दिसतो. ते जीवनसंबद्ध नसते तर लालित्यशरण असते व भाषेच्या माध्यमातून उत्कटतेचे भावनिक टोक गाठून वाचकाला गुंगवून टाकण्याचे तंत्र त्यात वापरले जाते. आणखी एका प्रकारच्या ललित गद्याचे गतकालीन जीवनाबद्दलची कधी न संपणारी ओढ (Nostalgia) हे आत्मतत्त्व असते. वर्तमानकाळाचे दर्शन किंवा भविष्याची चाहूल यापेक्षा गतकालीन जीवनशैलीत, स्मृतींच्या साठवणीत रमणारे व्यक्तिमत्त्व हे गद्य प्रकट करते. वास्तवाला विविध स्वरूपात पाहू शकणाऱ्या इरावतीबाईंचे गद्य त्यांना ललित गद्याचा उत्तम नमुना वाटले. जहागिरदार यांनी केलेले हे विवेचन वादग्रस्त ठरले असले तरी त्यांनी स्वीकारलेला दृष्टिकोण लालित्याचे रूढ निकष नव्या परिस्थितीत कसे तपासून घेतले पाहिजेत, याची गरज स्पष्ट करणारा आहे. समकालीन वास्तवाचे भान विसरायला लावणारे काव्यमय, भावविवश, आत्मनिष्ठ स्मृतिरंजन हे लालित्याचे खरे स्वरूप नव्हे; तर समकालीन जीवनाचे सम्यक् संदर्भ जागरूकपणे पाहणारे आणि ते मांडण्यासाठी समर्पक, थेट भाषाशैली वापरणारे लेखन हेच खऱ्या अर्थाने ललित गद्य होय असे त्यांनी प्रतिपादन केले. याचा प्रतिवाद करताना, प्रत्येक वाङ्मयप्रकाराची एक विशिष्ट मागणी असते आणि ती मूलभूत स्वरूपाची असल्याने तिच्याबद्दल शंका व्यक्त करणे गैर होय; ललित गद्याला काव्यात्म भाषेची स्वभावतःच गरज असते असे मत मांडण्यात आले. यावर जुन्या वाङ्मयप्रकारांकडे बदलणाऱ्या नव्या संदर्भात नव्याने पाहावे लागते आणि त्यातले आज प्रस्तुत काय आहे हे ठरवावे लागते, हा महत्त्वाचा विचार मांडण्यात आला. ललित गद्याचे रूप अनेक बाजूंनी ठरविणे आवश्यक आहे, ही नेहमीची समन्वयवादी भूमिका मान्य केली तरी 'आधुनिक काळात संस्कृतिचिंतन करणाऱ्या वैचारिक गद्याची सलग परंपरा मराठीत दिसत नाही ' ही जहागिरदार यांनी दाखवून दिलेली वस्तुस्थिती ध्यानात न घेणे चुकीचेच ठरेल.

दिलीप चित्रे यांनी कवितेवरील निबंधात आपल्या वाङ्मयीन परंपरेचे महत्त्व सांगितले, व कवितेला खुरटेपणा आणणाऱ्या आकृतिवादावर टीका केली. १९५० नंतर कवितेची कोंडी फोडण्याचे कार्य लघुनियतकालिकांनी केले. मध्यमवर्गीय सांकेतिकता, आकृतिवाद्यांची जन्ममृत काव्यदृष्टी यांना हादरा देण्याचे काम त्यांनी केले. आकृतिवादाच्या प्राबल्याने १९५० ते १९७५ या कालखंडात वरकरणी मराठी कवितेत विविधता आढळते खरी, पण विविध कवींच्या वाङ्मयीन विकासात फार मोठा पल्ला किंवा फार मोठे चैतन्यमय जीवनसूत्र आढळत नाही. मार्क्सवादी किंवा दलित कवितासुद्धा सांकेतिक, पूर्वनियोजित आशय आणि अलंकार यांचा तोचतोपणा या आकृतिवादी वैशिष्ट्यांनीच जखडलेली आहे, असा त्यांचा निष्कर्ष आहे.

परिसंवादातील अन्य चर्चा गद्यातून प्रकटणाऱ्या साहित्यप्रकारांवर होती. कविता हा

गद्यसाहित्याहून सर्वस्वी भिन्न साहित्यप्रकार असला तरी चित्रे आपल्या सांस्कृतिक, वाङ्मयीन परंपरेच्या संदर्भात कवितेचा विचार करतात व काव्याचे चैतन्य नष्ट करणाऱ्या आकृतिवादावर हल्ला करतात, ही बाब महत्त्वाची व जीवननिष्ठ नैतिकतावादी दृष्टिकोणातून विचार करणाऱ्या समीक्षकांशी जुळणारी दिसते. मात्र चित्रे यांना अभिप्रेत असलेली नैतिकता आणि नेमाड्यांनी मांडलेली नैतिकता एकरूप नाहीत. चित्रे यांची नैतिकता व्यक्तीवर भर देणारी आणि 'काव्य' या वाङ्मय-स्वरूपाशी निगडित अशी आहे, तर नेमाडे यांची नैतिकता व्यक्ति आणि समाज यांच्या संबंधांवर भर देणारी आणि कादंबरीच्या विस्तृत आशयाशी निगडित अशी आहे. पहिलीवर आंतरराष्ट्रीय जाणिवेचा अधिक संस्कार आहे, तर दुसरीत देशीपणाचा डोळस आग्रह आहे.

चंद्रकांत बांदिवडेकरांच्या 'कथा' या वाङ्मयप्रकारावरील विस्तृत निबंधात या कालातील मराठी कथाकारांचा कालक्रमानुसार आणि स्थलप्रवृत्तिभेदानुसार आलेख काढलेला आहे. त्यांची मांडणी पारंपरिक शिस्तीत बसणारी आहे. कमल देसाई यांचा याच विषयावरचा लेख एक निश्चित भूमिका घेऊन लिहिलेला आहे. ही भूमिका नेमाडे यांच्या भूमिकेशी समांतर असली तरी वेगळा विचार सांगणारी आहे. या काळात आपल्या समाजातील आंतरिक गतिशीलता संपली आणि बाह्य गतिशीलतेचा तो भक्ष्य बनला. म्हणून या त्रुटित आणि असुरक्षित काळात लघुकथेसारखा अल्पावकाशी पण उत्कट वाङ्मयप्रकार गांभीर्याने हाताळला गेला. हे काम काही मोजक्या कथाकारांनी केले. जी. ए. कुलकर्णी यांचा त्यात महत्त्वाचा वाटा आहे. चटपटीत आधुनिक आणि गल्लाभरू रंजक, असा दुसरा प्रवाहही मराठी कथेत दिसत होता. जी. एं.नी लघुकथा हा दुय्यम दर्जाचा वाङ्मयप्रकार आहे हे विसरायला लावणारी व्यामिश्र सामाजिक आशय असलेली आणि कादंबरीचे वजन आणि गांभीर्य असलेली कथा लिहिली. त्यांची कथा रूढार्थाने सामाजिक दृष्टिकोणातून लिहिली गेली नसली तरी तिच्यातील खोल नैतिकता सनातन सामाजिक आशय आत्मसात करणारी आहे. नेमाड्यांच्या भूमिकेचा एक वेगळा पर्याय मांडण्याचा कमल देसाई यांचा हा प्रयत्न लक्षणीय आहे. हा निबंध नंतर आल्यामुळेच त्यावर चर्चा होऊ शकलेली नाही.

सुधीर रसाळ यांनी 'समीक्षे'वरच्या आपल्या निबंधात, या काळात विपुल समीक्षालेखन झाले तरी तिच्यात आढळणाऱ्या वैचारिक शिस्तीच्या अभावामुळे समीक्षेची बाल्यावस्था अजूनही संपलेली नाही, असा निष्कर्ष काढला.

त्यांच्या मते एकूणच या कालखंडातील साहित्याचे नाते बा. सी. मर्ढेकरांशी जोडले गेले आहे. या साहित्यावर त्यांचा प्रभाव नव्हे तर दडपणच अधिक प्रमाणात होते. समीक्षेत ते विशेष होते. मराठी समीक्षा हे दडपण सतत नाकारीत राहिली. मर्ढेकरां-भोवती पाश्चिमात्य विचाराचे वलय होते. आत्मनिष्ठेच्या अभावी मराठी वाङ्मय हिणकस आहे असे त्यांचे मत होते. प्रत्यक्ष वाङ्मयीन समस्यांचा विचार करण्याऐवजी मर्ढेकर

सौंदर्यशास्त्राविषयी लेखन करीत राहिले. या काळातील समीक्षा मात्र साहित्यकृतीच्या वस्तुरूपाची आणि निर्मिति-प्रक्रियेची चिकित्सा करू लागली. ही रंजनवादापासून मुक्त अशी कलावादी समीक्षा होती. या काळातील जीवनवादी समीक्षाही मोठ्या प्रमाणात बदलली. या संदर्भात वा. ल. कुळकर्णी, गंगाधर गाडगीळ, पु. शि. रेगे, दि. के. बेडेकर, शरच्चंद्र मुक्तिबोध यांच्या समीक्षाविचाराचा आढावा रसाळांच्या निबंधात आहे. गोडसे यांच्या नव्या समीक्षादृष्टीचाही विचार त्यात आहे. मर्ढेकरांचा सौंदर्यशास्त्रविचार, त्यावरचे प्रमुख टीकाकार आणि रा. भा. पाटणकर यांनी मराठी समीक्षेत घातलेली भर यांचा परामर्श निबंधाच्या अखेरच्या भागात येतो. निष्कर्ष असा की, शिस्तबद्ध तात्त्विक विचाराच्या अभावी मराठी समीक्षा अजूनही दैन्यावस्थेत आणि बाल्यावस्थेत आहे. यातून पुढे जाण्यासाठी रसाळांच्या मते, आपल्या वाङ्मयीन व कलाविषयक परंपरांना तात्त्विक समीक्षेने सातत्याने सामोरे गेले पाहिजे. त्यासाठी भारतीय आणि पाश्चात्त्य समीक्षाविचार यांची सांगड घालून आपण आपली समीक्षा उभी केली पाहिजे.

चर्चेत सिद्धान्ताकडून उपयोजित समीक्षेकडे जाण्याची प्रथा हितकारक नाही, असे मत आग्रहाने व्यक्त करण्यात आले.

लघुनियतकालिकांच्या चळवळीचे स्वरूप आणि महत्त्व चंद्रकांत पाटील यांनी आपल्या निबंधातून विशद केले. ते स्वतः या चळवळीत नेतृत्व करणारे असल्याने त्यांचे विवेचन तात्त्विक आणि तपशिलाच्या दृष्टीनेही सविस्तर झाले. साहित्यक्षेत्रातील बेगडी, दांभिक प्रवृत्ती आणि प्रतिष्ठा यांच्याविरुद्ध लघुनियतकालिकांनी बंड उभे केले. वाचकांत गंभीर साहित्यिक अभिरुची निर्माण करण्याचा तो प्रयत्न होता. सांकेतिक भाषाशैलीविरुद्ध बोली भाषेला साहित्यिक प्रतिष्ठा देण्याचा प्रयत्नही या चळवळीने केला, तिने जीवनसन्मुखता आणली आणि आकृतिवाद मोडून काढला. विविध भारतीय, जागतिक भाषांतील अनुवाद सादर केले. ही चळवळ मध्येच बंद का पडली? याच चळवळीचे व्यवस्थेविरुद्धचे बंड हे साहित्यिक व्यवस्थेबद्दलचेच होते काय? असे प्रश्न नारायण सुर्वे यांनी चर्चेत उपस्थित केले.

बाळकृष्ण कवठेकर यांनी दलित साहित्यावरील आपल्या निबंधात ही चळवळ दलितांच्या 'आत्मभाना'तून कशी निर्माण झालेली आहे याचे दिग्दर्शन केले. हा आढावा दलितेतर अभ्यासकाने रूढ दृष्टिकोणातून घेतला आहे असा सर्वसाधारण अभिप्राय चर्चेत उमटला. 'आठवणींचे पक्षी', 'उपरा' यांसारखी उत्कृष्ट दलित आत्मकथने निबंधलेखनाच्या काळानंतर प्रसिद्ध झालेली असल्याने द. भि. कुळकर्णी यांनी घेतलेल्या आत्मचरित्राच्या आढाव्यात त्यांचा स्वाभाविकपणे समावेश झाला नाही.

परिसंवादात सादर केलेल्या निबंधांतून आणि त्यावर घडलेल्या चर्चांमधून त्या त्या निबंधातून कोणत्या आनुषंगिक प्रश्नांचा विचार व्हावा याबद्दलची जी अपेक्षा प्रथम निबंध-लेखकांना कळविण्यात आली होती, ती काही प्रमाणात सफल झाली. या कालखंडातील

साहित्यावर राजकीय स्थित्यंतराचा कोणता आणि किती परिणाम झाला ? त्यात वास्तवाचे चित्र किती प्रमाणात आले ? लेखक-कवींची संवेदनाशीलता बदलली का ? शैलीची आणि प्रयोगशीलतेची कोणती वैशिष्ट्ये प्रकट झाली ? या साहित्यावरचा परकीय प्रभाव कोणत्या स्वरूपाचा आहे ? यांसारख्या मुद्द्यांवर विवेचनाच्या ओघात भर देण्यात आला. किंबहुना बहुसंख्य निबंधलेखकांना पटलेली दिशा हीच होती. या कालखंडातील साहित्य हे कोणकोणत्या मार्गांनी आशयाच्या, भाषाशैलीच्या, मांडणीच्या, प्रायोगिकतेच्या दृष्टीने वास्तववादी होत आहे, हे तपासले जात होते. परंपरागत साहित्य-संस्कृतीच्या संकेतांतून हे साहित्य कसे मोकळे होत आहे आणि परिवर्तनाचा कसा पाठपुरावा करीत आहे याचा शक्यतोंवर मागोवा घेण्याकडे या चर्चेचा कल होता.

चर्चेला भरपूर वेळ मिळावा या दृष्टीनेच परिसंवादाचे संयोजन करण्यात आले होते. व हा हेतू बव्हंशी सफळही झाला, असे या पुस्तकात ग्रथित केलेल्या चर्चेवरून दिसून येईल. निबंधातील प्रतिपादनापेक्षा त्या विषयाचे अन्य कोणते पैलू असू शकतात हे निदर्शनाला आणण्याचे, तसेच प्रतिपादनातील त्रुटी व विसंगती दाखविण्याचे काम या चर्चेने चांगल्या प्रकारे साधले गेले असे वाटते. ही चर्चा उद्बोधक तशीच खुमासदारही झाल्याचे दिसून येईल. चंद्रकांत पाटील यांच्या लघुनियतकालिकांवरील निबंधावर नारायण सुर्वे यांनी रास्त आक्षेप घेतल्याचे आढळते. नेमाडे हे काठावरच्यांचे कपडे भिजविणारे मुटके मारतात, असे आपल्या विवेचनाच्या प्रारंभी पुंडलीक म्हणतात; तर नेमाडे हे आपल्या उत्तराच्या अखेरीस समीक्षकाने नुसता ब्लॉटिंग पेपर असू नये, असा प्रतिवाद करतात.

परिसंवादाचा एकंदर परिणाम म्हणून असे चित्र उभे राहते की, साहित्याकडे बघण्याचा जीवनसन्मुखतेचा, नैतिकतेला महत्त्व देणारा, सामाजिक वास्तवाचा पाठपुरावा करणारा गंभीर दृष्टिकोण नेमाडे, जहागिरदार, चंद्रकांत पाटील यांच्या निबंधांतून सविस्तरपणे मांडला गेला, त्याप्रमाणे कलावादी दृष्टिकोण मात्र कुठल्या एका निबंधातून ठाशीवपणे मांडला गेला असे दिसत नाही. तो प्राधान्याने चर्चेतूनच पुढे आला. विद्याधर पुंडलिकांच्या नाटकावरील विवेचनात, "मराठी नाटक अजूनही किरटेच राहिले असून कुठल्याही वास्तवाच्या गाभ्याला हात घालण्याची ताकद मराठी नाटककारांत दिसत नाही, उलट परंपरेचे उदात्तीकरण करण्याचा अट्टाहास दिसून येतो. शोकात्म अनुभवांची उंचीही मराठी नाटकात कुठेही दिसत नाही. पुराणकथांचा खोटा अभिमान बाळगल्याने त्या विषयावरची नाटकेही खुजीच आहेत, इतिहासाशी इमान राखून चांगले ऐतिहासिक नाटक लिहिणेही कोणाला जमत नाही," अशी एखाद्या जीवनवादी समीक्षकाने करावीत अशी विधाने आढळतात, कलावादी भूमिकेला छेद न देता, तिच्यात समाविष्ट होऊ शकणारी विधाने ते करतात, असे वाटते. मात्र अन्य समीक्षकाने कलावादी भूमिका खोडून जीवननिष्ठ नैतिकवादी भूमिका मांडली

की पुंडलीक तिचे खंडन प्रभावीपणे करतात. मग त्यांची कलावादी भूमिका स्पष्टपणे आविष्कृत होते. कादंबरीवरील व ललित गद्यावरील चर्चेत त्यांचा हा दृष्टिकोण स्पष्ट होतो. "साहित्य हे साहित्य आहे की नाही, याचा पहिला निकष आपल्याला साहित्यातच शोधावा लागेल" असे मत ते मांडतात, "कृतीचा" आग्रह अमान्य करतात.

ते रेगे–खानोलकर–दळवी यांच्या कादंबऱ्यांवरील आक्षेपांचे निराकरण करतात. 'नोस्टाल्जिया' हा समाजाच्या आणि व्यक्तीच्या जीवनात एक अतिशय अटळ असा भाग असतो, अस्तित्वाला चिकटलेला अनुभव असतो असे ते वर्णन करतात. त्यामुळे जीवनसन्मुख नैतिकतावादी भूमिकेचा प्रभाव या परिसंवादात अधिक प्रमाणात जाणवला असे वाटते. याचे दुसरेही गमक असे की हा परिसंवाद होऊन आता सहा वर्षे झाली. नेमाडे यांनी कादंबरीवरील निबंधात वापरलेले आशयद्रव्य, आशयसूत्रे, भाषिक अवकाश, देशीपणा हे पारिभाषिक शब्द आता समीक्षेच्या भाषेत वारंवार वापरले जाऊ लागले आहेत. त्यांनी कादंबरीची केलेली व्याख्याही गंभीरपणे विचारात घेतली जात आहे. एकंदरीत साहित्य व रूढ समीक्षा-विचाराला धक्के देऊन साहित्य व समीक्षा-व्यवहाराबद्दल विचार करायला प्रवृत्त करण्याचे काम या परिसंवादाने साधले आहे.

वेगळ्या बाजूने विचार केला तर किंचित वेगळे चित्र उमटते. या कालखंडात मराठीतल्या विविध साहित्यप्रकारांचा जो विकास आणि वाटचाल जी झाली ती जरी बरीच जमेची बाजू असली, हे प्रकार अधिक समावेशक, वास्तवदर्शी, नव्या जाणिवांचे स्वागत करणारे, प्रयोगशील, समाजातील विविध स्तरांतून येणाऱ्या आणि नव्याने लेखन करणाऱ्या लेखकांच्या जोमदार आविष्काराने ढवळून निघालेले असे बनत असले तरी अजून पूर्ण समाधानकारक वाटत नाहीत; अशी असमाधानाची सामान्य प्रतिक्रिया परिसंवादातून वाढत गेली. साहित्यातील या असमाधानाची कारणे आपल्या समाजाच्या, संस्कृतीच्या, परंपरेच्या, व्यवहाराच्या विविध भागांशी संबंधित आहेत. त्याचे समग्र तात्त्विक विश्लेषण या परिसंवादात अपेक्षित नव्हते, पण यातील काही गोष्टींचे अल्प-स्वल्प का होईना दिग्दर्शन झाले, यात शंका नाही. वैचारिक पातळीवर परिवर्तनाची निकड प्रकर्षाने जाणवणे, एखाद्या क्षेत्रातील त्याचे स्वरूप कमीजास्त प्रमाणात स्पष्ट होणे, याला अनुरूप अशी काही स्फुट कृती निर्माण होणे आणि या क्षेत्रातील बहुसंख्य निर्मिती या दिशेने संघटित होणे आणि तिच्यात एक सलग, किमान दर्जा उत्पन्न होणे यात खूप अंतर असते. विशिष्ट रचनेच्या आणि धारणेच्या बहुस्तरीय समाजात तर ही उणीव जाणवणे अपरिहार्य असते. दर्जेदार निर्मितीला पोषक असे जे समाजरचनेचे आणि व्यवहाराचे एकजिनसी स्वरूप मोठ्या प्रमाणात जरुरीचे असते, ते उपलब्ध नसेल तर कोणत्याही क्षेत्रातील प्रत्यक्ष निर्मिती पूर्ण समाधानकारक उतरत नाही. आपल्याकडील तात्त्विक विचारही पुरेसा स्पष्ट नाही, एकसंध परिस्थिती आणि व्यवहार यांचे पोषक संदर्भ नाहीत. त्यामुळे या कालखंडातील साहित्याचा विचार करताना उमेद

वाटली तरी निर्लेप समाधान लाभत नाही. निर्मितीचा प्रबळ आविष्कार साध्य होण्यासाठी समाज-संस्कृतीचे कोणते स्वरूप आणि धारणा उपकारक ठरते, याचा सविस्तर विचार करण्याची आवश्यकता आहे. आजची तिची अवस्था दर्जेदार निर्मितीला उपकारक नाही याचे भान आपल्याला येत आहे. तंत्रकौशल्याने आकर्षक वाटणारी व्यावसायिक निर्मिती आणि वैश्विकतेचा आभास निर्माण करणाऱ्या तथाकथित गंभीर कलाकृती यामुळे कोणत्याही भाषेतील साहित्याचा दर्जा ठरत नाही, हे ध्यानात येत आहे. या मर्यादा ओलांडून आपल्याच देशी परंपरेत चिकित्सकपणे उभे राहून पुढे गेले पाहिजे हे समजत आहे, पण प्रत्यक्ष निर्मिती मात्र सदोष आणि सांकेतिक होत आहे. निर्मिती सक्षम होण्यासाठी कलावंताच्या प्रतिभेखेरीज कोणते बाह्य घटक, कोणत्या अवस्थेत कारणीभूत होतील त्याचा विचार करणे अगत्याचे आहे. परिसंवादात नाटकावरील चर्चेत हा विचार रेखीवपणे पुढे आला. चर्चेत भाग घेताना समाजशास्त्राचे अभ्यासक पुंडलीक म्हणाले, ‘ परंपरा आणि आधुनिकता यांच्या सर्जनशील संश्लेषणाकडे आपण लक्ष दिलेले नाही. प्रबोधनाचा विचार करताना हे नेहमी म्हटले जाते की आम्हाला आधुनिकताही हवी आणि परंपराही हवी. पण त्यातला नेमका कोणता आशय अभिप्रेत आहे ते स्पष्ट झाल्यास अखंड अशा सामाजिक व सांस्कृतिक प्रयोगातून हे आकाराला येत जाईल. याला दोन गोष्टींची गरज आहे. एक, बदल हे मूल्य म्हणूनच आपण स्वीकारले पाहिजे. ते प्रस्थापित करण्याला आपल्याला मानसिक, बौद्धिक शक्ती हवी. पण परिवर्तनाचे हे मूल्य आपल्या परंपरेत एका मर्यादित अर्थानेच आहे. आपली पाळेमुळे धार्मिक जीवनात आहेत. त्यामुळे आपल्याला नवनिधर्मी जीवनही नीट निर्माण करता येत नाही. या दुभंगलेपणामुळे आपले निर्मितिसामर्थ्य मर्यादित राहात असावे.’ हा पेच नेमाड्यांनी आपल्या विशिष्ट शैलीत व्यक्त केला. सर्व वाङ्मयप्रकारांत नाटकाला जास्त सामाजिक पाठिंबा आहे. नाटकाला लागणारे आशयद्रव्य आपल्या समाजात भरपूर आहे. पण ते व्यक्त करण्यासाठी लागणारी शैली आपल्या नाटककारांना अवगत नाही. येथे शैली हा शब्द नेमाडे व्यापक अर्थाने आकलनाची आणि आविष्काराची पद्धत या अर्थाने वापरत आहेत. साहित्याच्या परिवर्तनाचा आणि गुणावगुणाचा विचार करीत, अनेक वळणे घेत, आघात-प्रत्याघात करीत चर्चा पर्यायाने अगर ठोसपणाने मोक्याच्या ठिकाणी येऊन पोहोचत होती, हे या परिसंवादाचे यश होते. पुढची वाट पुंडलिकांनी म्हटल्याप्रमाणे अखंड सामाजिक-सांस्कृतिक प्रयोगांतूनच सापडणार आहे या गोष्टीचे उत्तम भान या परिसंवादाने दिले आहे. या सामाजिक, सांस्कृतिक प्रयोगाच्या दिशा काय असाव्यात आणि त्या दिशांनी अखंड वाटचाल कशी करता येईल, हा यानंतरचा विचार होय. या टप्प्यापर्यंत आपल्याला आणल्याचे श्रेय या परिसंवादाला दिले पाहिजे.

चर्चेबद्दल असा एक अभिप्राय व्यक्त करण्यात आला की, चर्चा रोखठोक झाली,

तिच्यात समन्वयाची भूमिका घेण्यात आली नाही. विचारांना चालना मिळू लागली आहे आणि समीक्षेला वेगळी दिशा लाभत आहे. यावरून कोणत्या तऱ्हेचे विचार आज गंभीरवृत्तीच्या जिज्ञासूंना आवश्यक वाटू लागले आहेत याचा पडताळा येतो. परिवर्तना-साठी समन्वयाची भूमिका उपयोगी पडत नाही याची जाणीव वाढते आहे असे दिसते. समारोप करताना प्रा. गो. म. कुलकर्णी यांनी 'या परिसंवादात झालेले विचारमंथन ही एक सांस्कृतिक घटना आहे' असे जे उद्गार काढले याचे एक कारण म्हणजे साहित्य-विचारात ठाम भूमिका घेण्याची निकड अनेक अंगांनी स्पष्ट होत गेली हे असावे.

परिसंवादाला उत्तम प्रतिसाद मिळाला. प्राध्यापक, विद्यार्थी, कवी, लेखक व समाजाच्या विविध थरांतील दोन अडीचशे साहित्यप्रेमी स्त्रीपुरुषांनी परिसंवादाचा हॉल तुडुंब भरलेला असावयाचा व निबंध आणि चर्चा तन्मयतेने तसेच अवधानपूर्वक ऐकणारी ही मंडळी जाणतेपणाने प्रतिसाद द्यायची. असे प्रसन्न दृश्य परिसंवादाचे तीनही दिवस सातत्याने पाहावयास मिळत होते.

गो. मा. पवार
म. द. हातकणंगलेकर

ऋणनिर्देश

१९५० ते १९७५ या कालखंडातील मराठी वाङ्मय : ' प्रेरणा व स्वरूप ' य विषयांवर शिवाजी विद्यापीठाच्या मराठी विभागाच्या वतीने परिसंवाद घडविण्याचे व त्यावर आधारलेला ग्रंथ प्रसिद्ध करण्याचे प्रमुख श्रेय पॉप्युलर प्रकाशनचे रामदास भटकळ यांचे आहे, हे आम्ही प्रारंभीच कृतज्ञतापूर्वक नोंदवितो. आपल्या प्रकाशन-संस्थेच्या रौप्य महोत्सवानिमित्त भपकेदार समारंभ न करता त्याऐवजी मराठी वाङ्मयाच्या समृद्धीला पोषक ठरेल असा समकालीन साहित्यावर परिसंवाद आयोजित करण्यास आर्थिक आणि अन्य प्रकारचे सर्व सहाय्य करावे असे त्यांना वाटले, यांत त्यांची मराठी साहित्याबद्दलची आस्था दिसून येते. परिसंवादास आर्थिक साहाय्य करण्याचे मान्य करूनही त्यांनी परिसंवाद आयोजित करण्याचे पूर्ण स्वातंत्र्य संयोजकांना दिले, ही त्यांच्या सुसंस्कृतपणाची बाजू आम्हाला अत्यंत आनंददायक वाटली. मात्र आम्ही त्यांच्याशी वेळोवेळी केलेल्या विचारविनिमयाचा परिसंवादाच्या संयोजनाबाबत, तसेच ग्रंथसिद्धीच्या बाबतीत फार मोठा लाभ झाला, हीही गोष्ट नमूद करणे आवश्यक वाटते. सदानंद भटकळ, पां. ना. कुमठा हे भटकळ कुटुंबीयही परिसंवादास उपस्थित राहिले. मृदुला जोशी, सुधा कुलकर्णी ह्या परिसंवादास उपस्थित राहिल्या. चर्चा टेप करून पुढील संस्कारांसाठी संपादकांना उपलब्ध करून देण्याचे काम त्यांनी केले. म्हणून रामदास भटकळ, भटकळ कुटुंबीय व त्यांच्या परिवारातील मंडळी यांचे आम्ही मनःपूर्वक आभार मानतो.

रामदास भटकळ यांच्या सूचनेचा तात्काळ स्वीकार करून हा परिसंवाद आयोजित करण्यास त्यावेळचे कुलगुरु डॉ. भा. शं. भणगे यांनी अनुमती दिली. डॉ. भणगे यांना सामाजिक शास्त्रांबाबत व प्रश्नाबाबत जितकी आस्था होती, तितकीच मराठी वाङ्मय व भाषेबाबत होती. अशा प्रकारचा परिसंवाद आपल्या विद्यापीठाच्या वास्तूत घडावा याबद्दल त्यांना फार उत्साह वाटला. परिसंवादासाठी लागणारा

अधिकचा खर्च विद्यापीठाच्या वतीने देण्याची त्यांनी तयारी दर्शविली. परिसंवादाच्या आधी त्यांचा अकाली व आकस्मिक मृत्यू झाला याची आम्हाला फार हळहळ वाटते. आज त्यांचे अत्यंत कृतज्ञतापूर्वक स्मरण करणे एवढेच आमच्या हाती आहे, ह्या कृतज्ञतेचे चिन्ह म्हणून प्रस्तुत ग्रंथ डॉ. भणगे यांच्या स्मृतीला अर्पण करणे प्रकाशकांना व आम्हाला उचित वाटले.

परिसंवादाच्या वेळचे प्रभारी कुलगुरु प्राचार्य के. भोगीशयन यांनी आम्हाला सर्वतोपरी सहाय्य केले. उद्घाटनाच्या व समारोपाच्या प्रसंगी अध्यक्षपद स्वीकारले, शक्य होईल तितका वेळ ते परिसंवादातील चर्चेला उपस्थित राहिले, याबद्दल संयोजक त्यांचे ऋणी आहेत. विद्यापीठाच्या कुलसचीव डॉ. उषा इथापे यांनी प्रशासकीयदृष्ट्या सर्व प्रकारची मदत केल्याबद्दल आम्ही त्यांचे आभारी आहोत.

जुन्या-नव्या साहित्याचा सामाजिक दृष्टीने अभ्यास करणारे नामवंत समीक्षक व विचारवंत प्रा. गं. बा. सरदार यांनी परिसंवादाचे उद्घाटन करण्याची आमची विनंती मान्य केली एवढेच नव्हे, तर परिसंवादाच्या तीन दिवसांच्या चर्चेला सतत उपस्थित राहून तीमध्ये त्यांनी भाग घेतला. उद्घाटनाच्या वेळी केलेले भाषणही ग्रंथात समाविष्ट करण्यासाठी नंतर लिहून देण्याचे कष्ट त्यांनी घेतले. प्रा. सरदार यांनी दाखविलेल्या आत्मीयतेबद्दल आम्ही त्यांचे ऋणी आहोत.

ह्या परिसंवादासाठी ज्या समीक्षकांनी निबंध लिहिले त्यांचे आभार मानावे तेवढे थोडे आहेत. अभ्यासविषय ठरविलेला कालखंड प्रदीर्घ असला तरी सामाजिक, सांस्कृतिकदृष्ट्या उलथापालथीचा व विपुल वाङ्मयनिर्मितीचा आहे. म्हणून या कालखंडातील वाङ्मयावर लिहिणे कालावधीचे व परिश्रमाचे काम होते. समीक्षकांना निबंध लिहिण्यास अधिक वेळ मिळावा या हेतूने परिसंवादासाठी आधी १९७९ च्या अखेरीची ठरविलेली, तारीख १९८० च्या मध्यापर्यंत लांबविली. कोणताही विशेष लौकिक स्वरूपाचा लाभ डोळ्यांसमोर नसताना समीक्षकांनी केवळ साहित्यप्रेमाच्या पोटी व नैतिक जाणिवेने आपापल्या विषयाचा व्यासंग, चिंतन करून परिश्रमपूर्वक निबंध लिहिले, याची साक्ष बहुतेक निबंधातून येईल. यांतील काही निबंध तर अशा विषयावरील निबंध कसे असावेत याचा आदर्श निर्माण करणारे ठरतील असे वाटते. प्रा. कमल देसाई व प्रा. अविनाश सप्रे यांनी परिसंवादानंतर आमच्या विनंतीवरून निबंध लिहून दिले. परिसंवादातील चर्चा अनेक भूमिकांतून व सर्वांगीण व्हावी या हेतूने ज्येष्ठ व मान्यवर समीक्षकांना व कविलेखकांना आम्ही निमंत्रित केले होते. निमंत्रितांपैकी बहुतेक उपस्थित राहिले. काहींनी आमच्या विनंतीनुसार चर्चासत्राचे अध्यक्षपद पत्करले. प्रा. गो. म. कुलकर्णी यांनी परिसंवादाचा समारोप करण्याचे काम उत्तम प्रकारे पार पाडले.

विविध निबंधांवर झालेली चर्चा प्रस्तुत पुस्तकात समाविष्ट करावी असे ठरविले

होते. टेप करून उतरून काढलेली चर्चा यथायोग्य होण्याच्या दृष्टीने निबंधलेखकांना व सहभागी समीक्षकांना दाखविली. त्यांनी आवश्यक त्या दुरुस्त्या करण्याचे कष्ट घेतले. अशा प्रकारची चर्चा निबंधाच्या जोडीने समाविष्ट केलेली असणे हाही प्रस्तुत पुस्तकाचा एक विशेष ठरेल असे वाटते. हे सगळे साध्य व्हावे यासाठी निबंध लिहिणाऱ्या व निमंत्रित समीक्षकांनी मनःपूर्वक साहाय्य केले याबद्दल आम्ही त्यांचे अत्यंत आभारी आहोत.

परिसंवादाच्या यशस्वितेसाठी तसेच प्रस्तुत ग्रंथ-मुद्रणाच्या अवस्थेपर्यंत जाण्यासाठी विद्यापीठाच्या मराठी विभागातील आमचे सहकारी डॉ. ल. रा. नसिराबादकर, प्रा. प्रभाकर पाटील व प्रा. रमेश ढावरे यांनी विविध प्रकारचे साहाय्य केले, याचा आभारपूर्वक निर्देश करतो. उद्घाटन समारंभासाठी कॉमर्स कॉलेजचे प्राचार्य प्र. भि. कोष्टी यांनी त्यांच्या संस्थेतील सभागृह उपलब्ध करून दिले, त्याबद्दल आम्ही त्यांचे आभारी आहोत. परिसंवादातील निबंधवाचन व चर्चा ऐकण्यासाठी प्रचंड श्रोतृवर्ग तीन दिवस सातत्याने उपस्थित राहात होता. त्यांनी ह्या परिसंवादात जो रस घेतला तो अपूर्व म्हणावा लागेल.

अखेरीस हा महत्त्वपूर्ण परिसंवाद अत्यंत यशस्वी करण्यास ह्या सर्वांनी व इतर अनेकांनी जे सहाय्य केले त्याबद्दल आम्ही त्यांचे अतिशय ऋणी आहोत.

—संयोजक व संपादक

लेखक-परिचय

प्रा. गं. बा. सरदार

प्राचीन व अर्वाचीन साहित्याचे ज्येष्ठ समीक्षक व विचारवंत. 'अर्वाचीन मराठी गद्याची पूर्वपीठिका', 'महाराष्ट्राचे उपेक्षित मानकरी', 'संतवाङ्मयाची सामाजिक फलश्रुती', 'ज्ञानेश्वरांची जीवननिष्ठा' 'महात्मा फुले : व्यक्तित्व आणि विचार' इ. स्वतंत्र ग्रंथ प्रकाशित. 'महाराष्ट्र जीवन : परंपरा, प्रगती आणि समस्या', 'संक्रमण काळाचे आव्हान', 'तुकाराम दर्शन', 'रामदास दर्शन', 'एकनाथ दर्शन' इ. ग्रंथांचे संपादन. बार्शी येथे १९८० मध्ये भरलेल्या अ. भा. मराठी साहित्य संमेलनाचे अध्यक्ष.

डॉ. भालचंद्र नेमाडे

'कोसला' या पहिल्याच कादंबरीने सुप्रसिद्ध झालेले मराठीतील प्रमुख कादंबरीकार. संकल्पित कादंबरीचतुष्टयापैकी 'बिढार', 'जरीला' व 'झूल' या तीन कादंबऱ्या प्रकाशित. 'मेलडी' हा कवितासंग्रह. लघुनियतकालिकांच्या चळवळीशी आरंभीच्या काळात संबंधित. 'वाचा' या नियतकालिकाचे संपादन. मराठी व इंग्रजीतून महत्त्वपूर्ण समीक्षा-लेखन. 'टीकास्वयंवर' हा समीक्षालेखांचा संग्रह व 'शैलीशास्त्र' हा ग्रंथ प्रकाशनाच्या मार्गावर. काही काळ लंडन विद्यापीठात मराठीचे अध्यापन व संशोधनकार्य. सध्या मराठवाडा विद्यापीठात इंग्रजीचे प्राध्यापक.

श्री. दिलीप चित्रे

मर्ढेकरोत्तर कालखंडातील महत्त्वाचे कवी, कथाकार, नव्या कवितेचे समीक्षक, अनुवादक, पत्रकार व 'गुदाम' या चित्रपटाचे दिग्दर्शक. 'शब्द' या लघुपत्रिकेचे संपादक. 'ऑर्फियस' हा कथासंग्रह व 'शिवाराणीच्या शोधात' हे प्रवासवर्णन.

' ट्रॅव्हलिंग इन अ केज ' हा इंग्रजी कवितासंग्रह. ' कविता ' व ' कवितेनंतरच्या कविता' हे दोन कवितासंग्रह. ' ॲन् अँथॉलॉजी ऑफ मराठी पोएट्री '-मराठी कवितांच्या इंग्रजी अनुवादाचे संपादन. काही काळ अमेरिकेतील ' आयोवा ' विद्यापीठात कवी म्हणून निमंत्रित. सध्या भोपाळ येथील भारतभवनाच्या ' निराला ' काव्यकेंद्राचे संचालक.

डॉ. निशिकांत मिरजकर

' नामदेवदर्शन ', ' नामदेवांची अभंगवाणी ' (सहकार्याने) हे ग्रंथ संपादित. ' कवितेची रसतीर्थे ' हा काव्यसमीक्षेचा लेखसंग्रह.
विविध नियतकालिकांतून समीक्षात्मक स्फुट लेखन. सध्या दिल्ली विद्यापीठात मराठीचे प्राध्यापक.

डॉ. विद्याधर पुंडलीक

प्रसिद्ध कथाकार व नाटककार. ' पोपटी चौकट ', ' टेकडीवरचे पीस ', 'देवचाफा', ' माळ ', ' निवडक पुंडलिक ' हे कथासंग्रह. ' माता द्रौपदी ', ' चार्वाक ' आणि ' श्रद्धा ' ही नाटके. ' आवडती माणसे ' हा व्यक्तिचित्रांचा संग्रह. ' शाश्वताचे रंग ' रसग्रहणात्मक लेखांचा संग्रह समाजशास्त्राचे प्राध्यापक म्हणून पुणे विद्यापीठातून निवृत्त.

डॉ. वि. भा. देशपांडे

नाट्यसमीक्षक. ' नाटककार खानोलकर ', हा समीक्षाग्रंथ. ' नाट्यसमीक्षा : काही दृष्टीकोण ', ' निवडक एकांकिका ', ' निवडक मनोगते ' ही संपादित पुस्तके. ' स्वातंत्र्योत्तर मराठी रंगभूमी : स्थिती आणि गती ' हे पुस्तक प्रकाशनाच्या मार्गावर. मॉडर्न कॉलेज, पुणे येथे मराठीचे प्राध्यापक व विभागप्रमुख.

डॉ. चंद्रकांत बांदिवडेकर

हिंदी व मराठी साहित्यातील प्रसिद्ध समीक्षक. ' हिंदी और मराठीके सामाजिक उपन्यासोंका तुलनात्मक अध्ययन ', ' मराठी कादंबरी : चिंतन आणि समीक्षा ' हे ग्रंथ प्रसिद्ध. विपुल स्फुट समीक्षालेखन. मुंबई विद्यापीठात तौलनिक साहित्याभ्यास विभागाचे प्रमुख व प्राध्यापक.

प्रा. कमल देसाई

नवकथेच्या काळानंतरच्या एक प्रमुख कथाकार आणि कादंबरीकार. ' रंग ' हा कथासंग्रह ', ' रात्रंदिन आम्हा युद्धाचा प्रसंग ', ' काळा सूर्य आणि हॅट घालणारी बाई ' या लघुकादंबऱ्या प्रसिद्ध. ' थी लेक्चर्स ऑन एस्थेटिक्स ' या ग्रंथाचे भाषांतर त्यांनी केले आहे.

डॉ. चंद्रशेखर जहागिरदार

विविध वाङ्मयीन नियतकालिकांतून आधुनिक साहित्यावर महत्त्वपूर्ण समीक्षालेखन. इंग्रजी व अमेरिकन साहित्यावरही समीक्षालेखन. शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर येथे इंग्रजीचे प्राध्यापक.

डॉ. द. भि. कुळकर्णी

समकालीन तसेच प्राचीन साहित्याचे प्रसिद्ध समीक्षक. 'ज्ञानेश्वरांचे श्रोतृसंवाद', 'पहिली परंपरा', 'दुसरी परंपरा', 'तिसऱ्यांदा रणांगण', 'पार्थिवतेचे उदयास्त', 'चार शोधनिबंध', 'नाट्यवेध', 'मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र : एक पुनःस्थापना' हे समीक्षाविषयक ग्रंथ. 'रेक्वियम' हा कथासंग्रह व 'मेघ, मोर आणि मैथिली' हा ललित लेखांचा संग्रह. नागपूर विद्यापीठात मराठीचे प्राध्यापक.

डॉ. गो. मा. पवार

'विवेकनिष्ठ जीवनदृष्टी', 'महर्षी विठ्ठल रामजी शिंदे यांची रोजनिशी' (संपादित) हे ग्रंथ प्रकाशित. 'विनोद : तत्त्व आणि स्वरूप' हा ग्रंथ प्रकाशनाच्या मार्गावर. विविध वाङ्मयीन नियतकालिकांतून समीक्षालेखन. महर्षी शिंदे यांची चरित्रविषयक साधन-सामग्री मिळविण्यासाठी इंग्लंड व युरोपचा अभ्यासदौरा. शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर येथे मराठीचे प्राध्यापक व विभागप्रमुख.

डॉ. चन्द्रकांत पाटील

कवी, अनुवादक व समीक्षक. 'निस्संदर्भ' व 'इत्थंभूत' हे दोन कवितासंग्रह. 'पुन्हा कविता' व 'पुन्हा एकदा कविता' हे समकालीन कवितेचे संग्रह सहकार्याने संपादित. मराठीतून हिंदी व हिंदीतून मराठी असे कवितांचे विपुल अनुवाद. मराठी दलित कवितेचा हिंदीत केलेला अनुवाद प्रकाशित. लघुनियतकालिकांच्या चलवळीत आघाडीचा सहभाग. सरस्वतीभुवन महाविद्यालय, औरंगाबाद, येथे वनस्पतिशास्त्र विभागाचे प्राध्यापक.

प्रा. बाळकृष्ण कवठेकर

'वाङ्मयीन चर्चा आणि चिकित्सा' व 'दलित साहित्य : एक आकलन', ही समीक्षापर पुस्तके. विविध वाङ्मयीन नियतकालिकांतून समीक्षालेखन. ज्ञान विज्ञान महाविद्यालय, औरंगाबाद येथे मराठीचे प्राध्यापक.

प्रा. म. द. हातकणंगलेकर

समकालीन साहित्याचे नामवंत समीक्षक. 'साहित्यातील अधोरेखिते', 'मराठी कथा

रूप आणि परिसर ' हे समीक्षालेखसंग्रह प्रसिद्ध. ' मराठी साहित्य : तंत्र आणि शैली ' आणि ' विचारधारा ' हे संपादित ग्रंथ. मराठी व इंग्रजी भाषांतून विपुल समीक्षालेखन. विलिंग्डन महाविद्यालय, सांगली येथे इंग्रजीचे प्राध्यापक व विभागप्रमुख.

डॉ. सुधीर रसाळ

' कविता आणि प्रतिमा ' हा काव्याची तात्त्विक मीमांसा करणारा ग्रंथ आणि 'काही मराठी कवी : जाणिवा आणि शैली' हा समीक्षापर ग्रंथ प्रकाशित. इतर वाङ्मयप्रकारांवरही विपुल समीक्षालेखन. मराठवाडा विद्यापीठ, औरंगाबाद येथे मराठीचे प्राध्यापक.

प्रा. अविनाश सप्रे

इंग्रजी व मराठी वाङ्मयीन नियतकालिकांतून समीक्षालेखन, चिंतामणराव व्यापार महाविद्यालय, सांगली येथे इंग्रजीचे प्राध्यापक.

प्रा. गो. म. कुलकर्णी

मराठीतील ज्येष्ठ समीक्षक. ' खंडनमंडन ', ' सादपडसाद ', ' वाटा आणि वळणे ', ' मराठी साहित्यातील स्पंदने ' हे समीक्षालेखसंग्रह प्रकाशित. ' दलित साहित्य : प्रवाह आणि प्रतिक्रिया ' या ग्रंथाचे संकलन व संपादन. मराठीचे सेवानिवृत्त प्राध्यापक.

परिसंवादास उपस्थित असलेले निबंधलेखक, समीक्षक, कवी व लेखक.

१. डॉ. भालचंद्र नेमाडे, औरंगाबाद
२. डॉ. निशिकांत मिरजकर, दिल्ली
३. प्रा. कमल देसाई, सांगली
४. डॉ. विद्याधर पुंडलीक, पुणे
५. डॉ. वि. भा. देशपांडे, पुणे
६. डॉ. चंद्रशेखर जहागिरदार, कोल्हापूर
७. डॉ. गो. मा. पवार, कोल्हापूर
८. प्रा. बाळकृष्ण कवठेकर, औरंगाबाद
९. डॉ. चंद्रकांत पाटील, औरंगाबाद
१०. डॉ. सुधीर रसाळ, औरंगाबाद
११. प्रा. अविनाश सप्रे, सांगली
१२. प्रा. म. द. हातकणंगलेकर, सांगली
१३. डॉ. रा. भा. पाटणकर, मुंबई
१४. श्री. नारायण सुर्वे, मुंबई
१५. प्रा. गंगाधर पाटील, मुंबई
१६. प्रा. पुष्पा भावे, मुंबई
१७. डॉ. सरोजिनी वैद्य, मुंबई
१८. श्री. र. कृ. जोशी, मुंबई
१९. श्री. रामदास भटकळ, मुंबई
२०. सौ. सुधा कुलकर्णी, मुंबई
२१. सौ. मृदुला जोशी, मुंबई
२२. प्रा. मंगला आठलेकर, मुंबई
२३. प्रा. गं. बा. सरदार, पुणे
२४. प्रा. गो. म. कुलकर्णी, पुणे
२५. डॉ. अशोक केळकर, पुणे
२६. प्रा. सीताराम रायकर, पुणे
२७. डॉ. आनंद यादव, पुणे
२८. श्री. शंकर सारडा, सातारा
२९. प्रा. रवींद्र किंबहुने, औरंगाबाद
३०. डॉ. र. बा. मंचरकर, श्रीरामपूर
३१. डॉ. द. ता. भोसले, मंचर
३२. डॉ. गणेश देवी, बडोदे
३३. प्रा. कमलाकर दीक्षित, कोल्हापूर
३४. प्रा. उदय नारकर, कोल्हापूर
३५. श्री. दिलीप धोंडो कुलकर्णी, कोल्हापूर
३६. प्रा. शरद नावरे, कोल्हापूर
३७. प्रा. म. सु. पाटील, मनमाड

परिसंवाद

कार्यक्रम

मराठी साहित्य : प्रेरणा व स्वरूप (१९५० ते १९७५) ह्या विषयावरील चर्चासत्राचे उद्घाटन शुक्रवार दिनांक २२ ऑगस्ट १९८० रोजी कॉमर्स कॉलेज सभागृह, कोल्हापूर येथे गं. बा. सरदार यांच्या हस्ते झाले. शिवाजी विद्यापीठाचे प्रभारी कुलगुरु भोगीशयन हे अध्यक्षस्थानी होते. पॉप्युलर प्रकाशनच्या वतीने रामदास भटकळ यांनी स्वागत केले.

चर्चासत्र २३, २४ व २५ ऑगस्ट १९८० रोजी शिवाजी विद्यापीठाच्या इमारतीत भरले. दर दिवशी दोन सत्रांत पुढीलप्रमाणे निबंधांवर चर्चा झाली.

शनिवार, २३ ऑगस्ट १९८०

सत्र १ : अध्यक्ष : गो. म. कुलकर्णी
नाटक (टिपण) : विद्याधर पुंडलीक
एकांकिका : वि. भा. देशपांडे

सत्र २ : अध्यक्ष : पुष्पा भावे
लघुनियतकालिके : चंद्रकांत पाटील
दलित साहित्य : बाळकृष्ण कवठेकर

रविवार, २४ ऑगस्ट १९८०

सत्र ३ : अध्यक्ष : म. द. हातकणंगलेकर
कादंबरी : भालचंद्र नेमाडे व चंद्रशेखर जहागिरदार

सत्र ४ : अध्यक्ष : अशोक केळकर
कविता : दिलीप चित्रे व निशिकांत मिरजकर

सोमवार, २५ ऑगस्ट १९८०

सत्र ५ : अध्यक्ष : रा. भा. पाटणकर
आत्मचरित्र : द. भि. कुळकर्णी
समीक्षा : सुधीर रसाळ

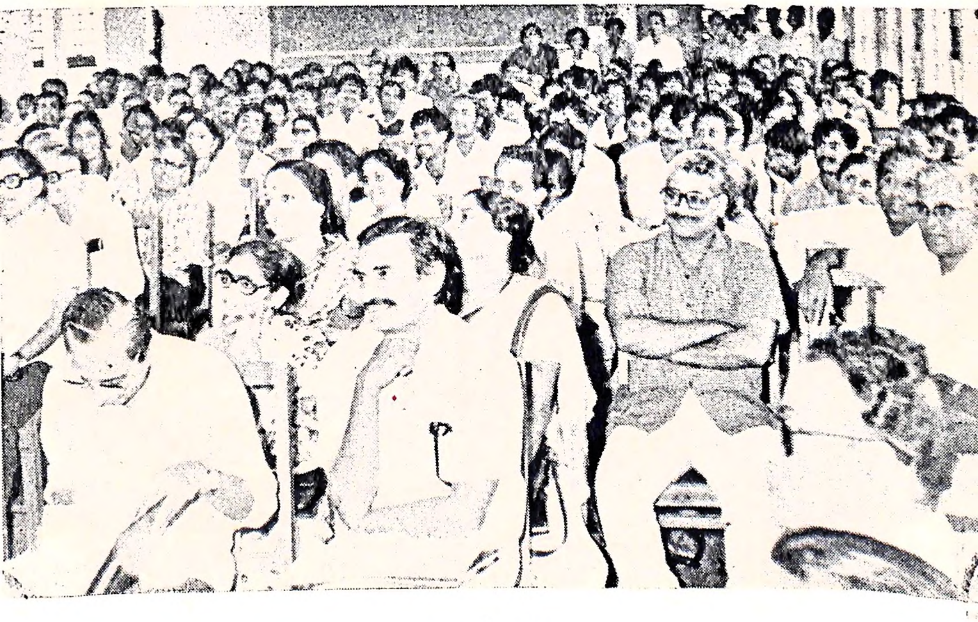
सत्र ६ : अध्यक्ष : सरोजिनी वैद्य
विनोदी वाङ्मय : गो. मा. पवार
ललित साहित्य : चंद्रशेखर जहागिरदार

चर्चासत्राचा समारोप प्रभारी कुलगुरु प्राचार्य भोगीशयन यांच्या अध्यक्षतेखाली गो. म. कुलकर्णी यांनी केला. संयोजकांच्या वतीने गो. मा. पवार यांनी आभार मानले.

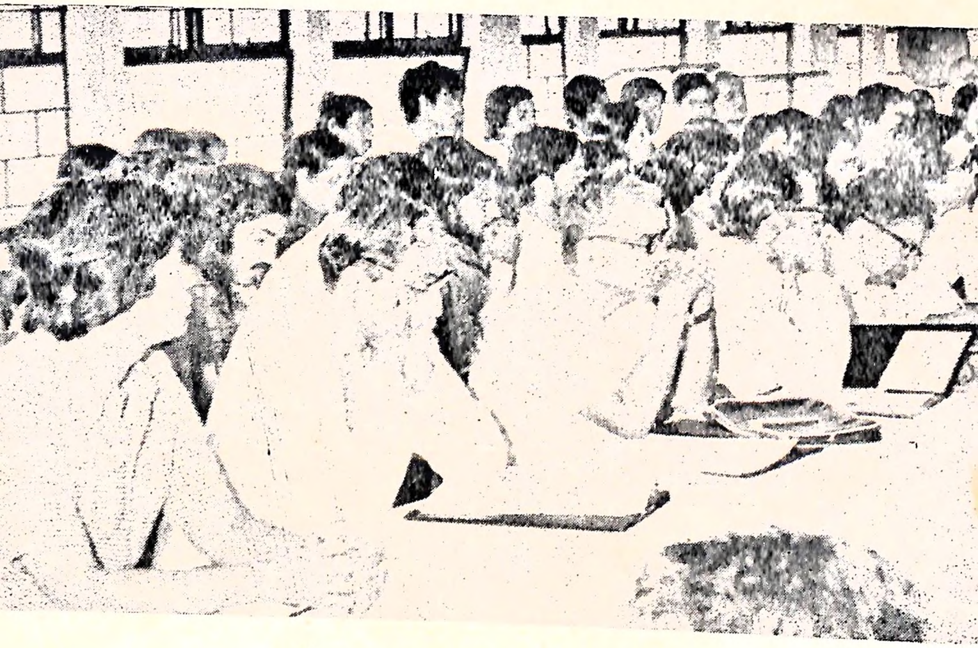
अनुक्रमणिका

परिसंवादाच्या
उद्घाटनाचे भाषण / गं. बा. सरदार १
कादंबरी / भालचंद्र नेमाडे १३
कादंबरी परिशिष्ट / चंद्रशेखर जहागिरदार ५७
कादंबरी चर्चा ६१
कविता : एक / दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे ७६
कविता एक : परिशिष्ट / दिलीप चित्रे ८४
कविता : दोन / निशिकांत मिरजकर ८८
कविता दोन : चर्चा १०४
नाटक / विद्याधर पुंडलिक १०९
नाटक : चर्चा १२१
एकांकिका / वि. भा. देशपांडे १२६
कथा / चंद्रकांत बांदिवडेकर १३६
आत्मचरित्र / द. भि. कुलकर्णी १९०
ललित गद्य / चंद्रशेखर जहागिरदार २०२
ललित गद्य : चर्चा २१३
विनोदी वाङ्मय / गो. मा. पवार २२६
विनोदी वाङ्मय : चर्चा २४५
लघुनियतकालिक / चंद्रकांत पाटील २५२
लघुनियतकालिक चर्चा २७८
दलित वाङ्मय / बाळकृष्ण कवठेकर २८१
दलित वाङ्मय चर्चा ३०४
मराठी वाङ्मयावरील परकीय प्रभाव / म. द. हातकणंगलेकर ३०८
समीक्षा / सुधीर रसाळ ३२२
समीक्षा : परिशिष्ट / गो. म. कुलकर्णी ३६५
समीक्षा : चर्चा ३६७
उपयोजित साहित्य-समीक्षा / अविनाश सप्रे ३७८
समारोपाचे भाषण / गो. म. कुलकर्णी ४२९

डावीकडून : रामदास भटकळ, गं. बा. सरदार, के. भोगीशयन, उषा इथापे
गो. मा. पवार, म. द. हातकणंगलेकर



श्रोतृवृंद



चर्चासत्रात सहभागी झालेले निमंत्रित

मराठी कादंबरीवरील निबंध वाचताना भालचंद्र नेमाडे

परिसंवादाच्या उद्‌घाटनाचे भाषण

गं. बा. सरदार

ह्या साहित्यचर्चेत अनेक अधिकारी लेखक व समीक्षक भाग घेणार आहेत. कविता, कादंबरी, कथा, नाटक, ललित गद्य इत्यादी वाङ्मयप्रकारांची आणि लघुनियतकालिके व दलित साहित्य यांसारख्या वाङ्मयीन चळवळींची येथे चर्चा होणार आहे. चर्चेसाठी जो कालखंड निवडलेला आहे, तो आपल्या अगदी नजीकचा आहे. किंबहुना त्यातच आपण अद्याप वावरत आहोत. म्हणून या पंचवीस वर्षांतील साहित्याचे सम्यक् दृष्टीने मूल्यमापन करणे हे काम तसे सोपे नाही. तटस्थपणा व अलिप्तता राखण्यासाठी चर्चाविषय आणि समीक्षक यांत काळाचे व परिस्थितीचे जे अंतर असावे लागते ते येथे नाही. तेव्हा पन्नास वर्षांपूर्वीच्या साहित्याचे जसे वस्तुनिष्ठ दृष्टीने परिशीलन आपण करू शकू तसे स्वातंत्र्योत्तर काळातील साहित्याचे आपल्याला करता येणार नाही, हे उघड आहे. तरी ही जबाबदारी आपल्याला टाळता येणार नाही. सामाजिक वा वाङ्मयीन विचारमंथनात अंतिम असे काही असत नाही. साहित्यसमीक्षा ही अखंड चालू राहणारी एक प्रक्रिया आहे; तो कधीही न संपणारा एक शोध आहे. बदलत्या परिस्थितीच्या संदर्भात गतकालातील व वर्तमानकालातील साहित्याची चिकित्सा व मूल्यमापन सातत्याने होत राहिले पाहिजे. पुढच्या पिढ्यांतील समीक्षक या साहित्याचे जे मूल्यमापन करायचे ते करतील. त्या वेळी आपल्या आजच्या मूल्यमापनाचा कस काय आहे तेही ते पाहतीलच. आपण मात्र आपल्या मर्यादांचे भान ठेवून अत्यंत सावधगिरीने व साक्षेपी वृत्तीने निष्कर्ष काढण्याची खबरदारी घेतली पाहिजे.

हा स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतरचा कालखंड आहे. ह्या महत्त्वाच्या राजकीय स्थित्यंतराचा मराठी साहित्यावर काही परिणाम झाला आहे काय? सामाजिक वास्तवाचे चित्र साहित्यात कितपत उमटते? लेखक–कवींच्या संवेदनशीलतेची कोणती वैशिष्ट्ये जाणवतात? त्यांच्या नवतेचे अथवा आधुनिकतेचे स्वरूप काय व त्यामागील प्रेरणा कोणत्या? विविध वाङ्मयप्रकारांत आढळून येणाऱ्या शैलीची व प्रयोगशीलतेची वैशिष्ट्ये कोणती? या कालखंडातील वाङ्मय आणि मराठी परंपरा यांचा संबंध कोणत्या

प्रकारचा आहे? परकीय प्रभावाचे स्वरूप काय? — यांसारख्या प्रश्नांचा संदर्भ डोळ्यांपुढे ठेवून एकंदर चर्चा व्हावी, अशी संयोजकांची अपेक्षा आहे. ती आपण पूर्ण कराल, याबद्दल मला तिळमात्र संदेह नाही. स्वातंत्र्योत्तर काळातील मराठी साहित्याच्या 'प्रेरणा व स्वरूप' यांचा ऊहापोह करताना त्यातून पुढील वाटचालीची दिशा सूचित झाली, तर परिसंवादाच्या यशात खचितच लक्षणीय भर पडेल.

मी ललित लेखक नाही किंवा साहित्य-समीक्षकही नाही. एक सामान्य साहित्यप्रेमी वाचक वा अभ्यासक म्हणून मी स्वतःकडे पाहतो. मला नेहमी असे वाटते की, सर्व-सामान्य सहृदय व रसिक वाचक हा वाङ्मयीन व्यवहाराचा एक मुख्य घटक आहे. वाङ्मयाच्या सर्वांगीण प्रगतीचा तो खरा आधार आहे. या सामान्य वाचकाला साहित्याबद्दल किती ममत्व आहे, साहित्यातील कलात्मकतेची त्याला किती जाण आहे, त्याची वाङ्मयाभिरुची किती निकोप व अद्ययावत आहे, यांवर त्या त्या वाङ्मयाचे भवितव्य अवलंबून आहे, असे मी मानतो. अशा सामान्य वाचकांपैकी एक या नात्याने मी आपल्यापुढे काही विचार मांडणार आहे.

मानवी जीवनामध्ये कलात्मक साहित्याला अत्यंत महत्त्वाचे स्थान आहे. कोणत्याही प्रगत मानवसमूहाचे जीवन म्हटले की त्यात सामाजिकता ओतप्रोत भरून राहिलेली असते. सामाजिक जीवन हे प्रायः सलग व प्रवाही असते. त्याची कौटुंबिक, आर्थिक, राजकीय, सांस्कृतिक इत्यादी अनेकविध अंगे परस्परांशी निगडित असतात. त्यांचा एकमेकांवर कमीजास्त परिणाम होतच असतो. या अंगोपांगांना प्रेरणा देणारी, त्यांच्यावर भलेबुरे संस्कार घडविणारी तीन प्रमुख शक्तिकेंद्रे म्हणजे तत्त्वज्ञान, विज्ञान आणि कला ही होत. त्यांमधून मनुष्याच्या सर्जनशीलतेचा आविष्कार विशेषत्वाने होत असतो. ही तिन्ही परस्परपूरक आहेत. समाजाचे स्थैर्य व प्रगती यांसाठी तत्त्वज्ञान आणि विज्ञान ही अत्यावश्यक आहेत. त्यामुळे मनुष्याची जीवनदृष्टी अधिक मूलग्राही, सकस व सर्वस्पर्शी बनते. शिवाय विज्ञान हे जीवनसमृद्धीचे साधन म्हणूनही प्रभावी ठरते. मात्र तत्त्वज्ञान आणि विज्ञान यांना कलेची जोड लाभल्याखेरीज मानवी जीवनाला परिपूर्णता येत नाही. कला ही मानवी जीवनाला समूर्तपणे व समग्रतेने अर्थ-पूर्णता आणते. कलेच्या प्रांतात चित्रसंगीतादी कलांहून ललित साहित्याची महती विशेष आहे. खरे कलात्मक साहित्य हे स्वभावतःच समग्रलक्ष्यी असते. मनुष्याच्या वैयक्तिक व सामाजिक जीवनातील अंतःप्रवाहांचा साकल्याने वेध घेण्याचे सामर्थ्य साहित्याच्या ठिकाणी असते. साहित्याचे स्वरूप हे केवळ छायात्मक नाही. कोणत्याही समाजाच्या साहित्यात त्याची संस्कृती प्रतिबिंबित झालेली असते हे तर खरेच; पण एवढ्याने साहित्याचे कार्य संपत नाही. संस्कृतीच्या निर्मितीतही साहित्याचा सहभाग असतो. संस्कृतीचे संगोपन, संवर्धन, नवीकरण व प्रसार प्रज्ञावंत आणि प्रतिभासंपन्न लेखक साहित्याच्या माध्यमातून काही प्रमाणात करू शकतात. अशा प्रकारे साहित्य व

संस्कृती यांचा आंतरिक, सचेतन व अतूट संबंध आहे.

मराठी साहित्याचा उत्कर्ष व्हावा असे जेव्हा आपण म्हणतो, तेव्हा आपल्याला नेमके काय अभिप्रेत आहे, ते प्रथम पाहिले पाहिजे. मराठीतील काही साहित्यकृती तरी कलात्मकतेच्या, वाङ्मयीन गुणवत्तेच्या बाबतीत अशा उत्तुंग असल्या पाहिजेत की त्यांना विश्वसाहित्यातील सर्वश्रेष्ठ कृतींची बरोबरी करता आली पाहिजे. मराठी संस्कृती ही सर्वसमावेशक व विकासप्रवण अशा भारतीय संस्कृतीचे एक अविभाज्य अंग आहे. या आपल्या संस्कृतीची मौलिकता आणि ऐश्वर्य इतर देशांतील लोकांच्य निदर्शनास आणून देऊन आपल्या राष्ट्राच्या लौकिकात भर घालण्याचे श्रेय मराठी साहित्याला मिळाले पाहिजे. स्वतंत्र राष्ट्र म्हणून भारताची प्रतिष्ठा जगात ज्यामुळे उंचावेल, असे अव्वल दर्जाचे ग्रंथ मराठीत निर्माण झाले पाहिजेत. वाङ्मयाच्या सर्वांगीण विकासाची ही एक महत्त्वाची कसोटी आहे असे मी मानतो. परंतु त्याबरोबरचा साहित्याच्या अभिवृद्धीची दुसरीही एक कसोटी आपण विचारात घेतली पाहिजे. सध्याच्या परिस्थितीत तर तिच्यावर आवर्जून भर देण्याची गरज आहे. सुसंस्कृत समाज कोणता ? प्रगत समाजाचे लक्षण कोणते ? असा जर कोणी प्रश्न केला, तर त्याचे उत्तर अगदी स्पष्ट आहे. ज्या समाजाचे साहित्य अगदी तळच्या माणसांपर्यंत जाऊन पोचले असेल, त्यांच्या अंतर्जीवनाचा ते एक भाग होऊन राहिले असेल, तो समाज प्रगत व सुसंस्कृत आहे असे म्हणणे उचित होईल. वर्णश्रेष्ठत्वाच्या व विशेषाधिकाराच्या कल्पना आता कालबाह्य झाल्या आहेत. त्यांचे नैतिक अधिष्ठान कधीच ढासळले आहे. तेव्हा यापुढे एका बाजूला एखाद्या दिवाणखान्यामध्ये बसून काव्यशास्त्रविनोदात रममाण होणारे काही थोडे प्रतिष्ठित लोक आणि दुसऱ्या बाजूला उन्हातान्हात काबाडकष्ट उपसणारे आणि विद्यानंदाला आणि कलास्वादाला वंचित झालेले लक्षावधी लोक ही स्थिती फार काळ चालू राहणे इष्ट नाही आणि शक्यही नाही. निरनिराळ्या थरांतील लोकांच्या कल्पकतेला व निर्माणक्षमतेला चालना देण्याइतके साहित्याचे प्रभावक्षेत्र विशाल व विमुक्त असेल, तरच विविध स्वरूपाचे श्रेष्ठ साहित्य मोठ्या प्रमाणात निर्माण होऊ शकते नाही तर मूठभर पुढारलेल्या लोकांची मिरास बनलेले वाङ्मय डबक्यासारखे साचून राहण्याचा धोका संभवतो. म्हणून साहित्याची गुणवत्ता व उंची आणि त्याच्या प्रभावक्षेत्राचा विस्तार या एकाच नाण्याच्या दोन बाजू आहेत, याचा आपण विसर पडू देता कामा नये.

चर्चेसाठी संयोजकांनी जो कालखंड घेतला आहे, तो आपल्या देशाच्या इतिहासातील अत्यंत महत्त्वाचा असा कालखंड आहे. १९५० साली भारतीय संविधान सिद्ध झाले व त्याला लोकप्रतिनिधींची रीतसर मान्यता मिळाली. त्यावरून कोणत्या तत्त्वप्रणालीच्या आधारे आपण आपल्या राष्ट्राची नव्याने उभारणी करण्याचा संकल्प केला होता ते ध्यानात येते. गेल्या तीस वर्षांत प्रत्यक्षात त्या दृष्टीने आपण किती प्रगती

केली, हा प्रश्न अगदी अलाहिदा. कदाचित असे दिसून येईल की उत्तरोत्तर आपल्या देशापुढील प्रश्न अधिकाधिक गंभीर व गुंतागुंतीचे होत आहेत. पण त्यामुळे या कालावधीत आपली पीछेहाट झाली असे समजण्याचे कारण नाही. उलट हे समाजातील सार्वत्रिक जागृतीचे लक्षण आहे. विविध थरांतील लोकांच्या वाढत्या आकांक्षांचे ते द्योतक आहे. नव्या नव्या शक्ती प्रथमच बंधमुक्त होत आहेत. नवे नवे सामाजिक संबंध अस्तित्वात येत आहेत. नव्या नव्या जाणिवा मूळ धरू लागल्या आहेत. या सर्वांतून नवे ताण-तणाव जाणवू लागले आहेत. हा सगळा संदर्भ साहित्याचा विचार करतानाही सतत नजरेसमोर ठेवला पाहिजे. संपूर्ण आर्थिक व सांस्कृतिक जीवनाचा ढाचा बदलून जाण्याचा, त्याची नव्याने घडण होण्याचा हा काळ आहे.

अधिक मर्यादित अर्थाने या कालखंडात साहित्याच्या प्रांतात लक्षणीय बदल घडून आला आहे. कलेच्या मूलभूत तत्त्वांची आता प्रथमतःच पद्धतशीरपणे मीमांसा सुरू झाली आहे. स्वातंत्र्यपूर्व काळ हा साहित्याच्या संदर्भात तंत्रचिकित्सेचा काळ होता. त्या वेळची साहित्यसमीक्षा ही बहुतांशी तंत्रसमीक्षाच होती. कथा, कादंबरी, नाटक, लघुनिबंध, भावकाव्य इत्यादी वाङ्मयप्रकारांच्या तांत्रिक अंगांचा तपशीलवार परामर्श घेतला जात होता. परंतु अलीकडे कलामीमांसा आणि तंत्रविचार यांत फरक करण्यात येऊ लागला आहे. कलास्वरूपशास्त्राच्या अध्ययनाला खऱ्या अर्थाने प्रारंभ झाला आहे. ह्या कालखंडाचे हे आणखी एक वैशिष्ट्य म्हणून सांगता येईल.

ह्या काळाचा विचार करताना दुसरीही एक गोष्ट लक्षात घ्यावी लागते. या आधी आपला जगाशी जो संबंध आला, तो इंग्रजांच्या साम्राज्यातील एक गुलाम राष्ट्र म्हणून. आता मात्र इतर राष्ट्रांशी आपला एक स्वतंत्र सार्वभौम राष्ट्र म्हणून संबंध येत आहे. त्या दृष्टीने भारतीय समाजाच्या इतिहासात स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतर नवे पर्व सुरू झाले आहे. मराठी साहित्यावरील परकीय प्रभावाची चिकित्सा करताना या स्थित्यंतराची दखल घेतली पाहिजे. इतके दिवस आपण हरएक बाबतीत इंग्रजीच्या ओंजळीने पाणी पीत आलो. हे परावलंबित्व आपण कधीच झुगारून द्यावयास हवे होते. पण अजूनही जगातील वेगवेगळ्या घडामोडींची, प्रवृत्तींची व प्रवाहांची ओळख करून घेण्यासाठी आपण इंग्रजी भाषेतील भाषांतरावरच विसंबून राहतो. फ्रेंच, जर्मन, रशियन, चिनी इत्यादी भाषांतील साहित्याशी स्वतंत्रपणे संपर्क ठेवण्याचे पुरेसे प्रयत्न होत आहेत असे दिसून येत नाही. उलट आपल्या मनावरील इंग्रजीची पकड दिवसानुदिवस अधिकाधिक घट्ट होत चालली आहे. पारतंत्र्याच्या काळातील गुलामी मनोवृत्तीचाच हा वारसा आहे.

प्रगत देशांतील नवे विचारप्रवाह इंग्रजीच्या द्वारा का होईना, आपण तत्परतेने आत्मसात करतो का, हा पुन्हा एक प्रश्नच आहे. अलीकडे पाश्चात्त्य देशांत साहित्याच्या अभ्यासाला पूरक म्हणून समाजविज्ञानाचा अभ्यास करण्याची आणि विज्ञानोपासनेला

साहित्याच्या अभ्यासाची जोड देण्याची प्रवृत्ती विद्वन्मान्य झाली आहे. मानसशास्त्रीय व समाजशास्त्रीय विश्लेषणांच्या साह्याने साहित्यसमीक्षा अधिक खोल, समग्रलक्ष्यी व प्रत्ययकारी करण्याचे प्रयत्न तिकडे चालू आहेत. परंतु आमच्या येथे अजूनही साहित्याच्या अभ्यासकाला समाजविज्ञानाची ओळख कशासाठी आणि समाजविज्ञानाचे अध्ययन करणाऱ्याला साहित्याच्या अभ्यासाची गरज काय, असे प्रश्न विचारले जातात; हे कशाचे लक्षण आहे?

मराठी साहित्यावर पडलेल्या परकीय प्रभावाची छाननी करताना हा प्रभाव कुणावर पडतो आणि नेमक्या कोणत्या गोष्टींचा पडतो, त्याचा शोध घेतला पाहिजे. यांपैकी कोणत्या गोष्टी खरोखर आत्मसात केल्या गेल्या आहेत आणि कोणत्या गोष्टींचा उपरेपणा एकदम नजरेत भरतो, ते नीट लक्षात घेतले पाहिजे. या प्रश्नांचा उलगडा करावयाचा, तर त्यासाठी आपल्या सामाजिक वास्तवातील वेगवेगळे प्रवाह नीट समजून घेतले पाहिजेत. आपल्या समाजाची अंतःप्रकृती आणि तिच्यावर बाहेरून होणारे संस्कार यांच्यातील गुंतागुंतीचा संबंध नीट उकलता आला पाहिजे. त्याखेरीज गेल्या पंचवीस वर्षांत मराठी साहित्यात परकीयांचा जो प्रभाव पडला, तो कुणाकुणावर आणि का पडला, याचा अचूक निर्णय करता येणार नाही.

आपल्या राज्यघटनेने सामाजिक, आर्थिक व राजनैतिक न्याय, विचार, अभिव्यक्ती, विश्वास, श्रद्धा व उपासना यांचे स्वातंत्र्य, व्यक्तीची प्रतिष्ठा व संधिसमानता इत्यादी तत्त्वे घोषित केली. परंतु प्रत्यक्षात काय घडत गेले? या राज्यघटनेचे एक शिल्पकार डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर यांनी तत्त्व आणि व्यवहार, आदर्श आणि वास्तव यांच्यातील दरीकडे त्याच वेळी सर्वांचे लक्ष वेधले होते. ह्या संविधानात ग्रथित केलेल्या मूलभूत तत्त्वांना अनुसरून आपल्या देशात आर्थिक, सामाजिक व सांस्कृतिक समता स्थापन झाली नाही, तर आपल्या या राज्यघटनेला काही अर्थ उरणार नाही; इतकेच नव्हे तर आपली लोकशाही देखील संकटात येईल; त्यांनी दिलेला हा इशारा किती अर्थपूर्ण होता, याचा आज आपल्याला वारंवार अनुभव येत आहे.

काही थोड्या लोकांनी विद्या, साहित्य, संस्कृती यांची मक्तेदारी मिरवावी आणि बाकीच्या असंख्य लोकांनी मात्र फक्त श्रम करीत राहावे, हे काही हजार वर्षे चालले. पण आता जमाना बदलला आहे, शिक्षणाची दारे सर्वांना खुली झाली आहेत. संयुक्त महाराष्ट्राच्या स्थापनेनंतरच्या गेल्या वीस वर्षांत द्रुतगतीने झालेला शिक्षणप्रसार ही आपल्या सांस्कृतिक जीवनावर फार मोठा परिणाम घडवून आणणारी एक महत्त्वाची घटना आहे. या काळात उदयास आलेला नवशिक्षित वर्ग हा बहुजिनसी, बहुजातीय, बहुस्तरीय आहे. जुन्या पद्धतीच्या बंदिस्त सांस्कृतिक चौकटीतून मुक्त होण्याची त्याची धडपड सुरू झाली आहे. ह्या नवशिक्षितांचे ग्रामीण जीवनाशी ऋणानुबंध आहेत. हे सर्वजण मध्यम व कनिष्ठ जातींतून पुढे आलेले आहेत. दलित समाजातील नव-

शिक्षितांची संख्याही मोठी आहे. या नवोदित तरुणांनी जुन्या जीवनसरणीतील आपली अगतिकता व लाचारी झटकून टाकली आहे. त्यांची भाषा आव्हानाची आहे; बंडाची आहे. ज्यांनी कधी पिढ्यान् पिढ्या साहित्याकडे ढुंकून पाहिले नाही, ते म्हणत आहेत की मराठी साहित्यात आम्हाला योग्य स्थान मिळाले पाहिजे, आणि ते आम्हीच आमच्या कर्तृत्वाने मिळविणार. तुम्ही उच्चवर्णीयांनी बोलायचे आणि आम्ही ऐकायचे, तुम्ही धडे द्यायचे आणि आम्ही ते तंतोतंत गिरवायचे, हे आपले परंपरागत नाते कधीच संपले आहे. आता आम्ही सुद्धा बोलू लागलो आहोत. आम्ही जे काही भोगत आहोत, ते साहित्याच्या माध्यमातून प्रभावीपणे व्यक्त करण्याची प्रेरणा आम्हांला मिळाली आहे, म्हणून आमच्या विद्रोही वाङ्मयाची दखल तुम्हाला घ्यावीच लागेल. आपल्या साहित्यात व सांस्कृतिक जीवनात एक विलक्षण तणावाचे वातावरण निर्माण झाले आहे. अगदी खालच्या थरातील नवशिक्षित तरुण लिहू लागला आहे. त्याच्या लेखनातून मराठी साहित्यात अनुभवांची एक आगळीच अपूर्वता, निर्व्याजता व विविधता यांचा प्रत्यय येत आहे.

मराठी लेखकांनी व समीक्षकांनी या गोष्टीचा गंभीरपणे विचार करण्याची वेळ आलेली आहे. राजकारण, अर्थकारण व समाजकारण या क्षेत्रांतील नेत्यांनी बदलत्या परिस्थितीविषयी जागरूक राहिले पाहिजे, हे तर खरेच; पण साहित्यिकांनीही डोळसपणे या स्थित्यंतराचा अर्थ समजून घेतला पाहिजे. वाङ्मय हे देखील भोवतालच्या वातावरणापासून अलग राहू शकत नाही. महाराष्ट्रातील उच्चवर्णीय मध्यमवर्ग जेव्हा जनआंदोलनांपासून दूर गेला, तेव्हापासून आपल्या साहित्यविचारात तंत्रवादाचे तुणतुणे सुरू झाले. पुढे १९५२ पासून येथील राजकीय नेतृत्वात बदल घडून येण्याच्या प्रक्रियेस प्रारंभ झाला आणि याच वेळी येथे आत्यंतिक व्यक्तिवाद व निखळ कलावाद यांचा पक्ष हिरिरीने पुढे आला. आज ग्रामीण परिसरातून वा मोठमोठ्या औद्योगिक शहरांतून उदयास आलेला नवोदित लेखक स्वभावतःच कलावादी होऊ शकत नाही. कलावादी भूमिका पत्करण्यासाठी सभोवार शांत व सुस्थिर वातावरण असावे लागते. जीवनाकडे तटस्थ वृत्तीने पाहता येण्यासाठी लेखकास किमान सुखस्वास्थ्य लाभावे लागते. दुर्दैवाने या गोष्टी त्यांच्या वाट्याला आलेल्या नसतात. त्यांचे जीवन हे असुरक्षितता, अन्याय, प्रक्षोभ, वेदना आणि संघर्ष यांनी ग्रासलेले असते. अर्थातच त्यांच्या साहित्यात त्यांची वेदना आणि विद्रोह यांचेच प्रकर्षाने दर्शन घडणार. या बाबतीत दलित साहित्य हे आघाडीवर आहे. त्यात जसे काही गुण आहेत, तसे काही दोषही आढळून येतील. परंतु त्यातील आशयाची पृथगात्मता आपल्या रूढ साहित्यविषयक जाणिवांना धक्का देणारी आहे. आपल्या साहित्यात हा वेगळा प्रवाह का निर्माण झाला, त्याला कोणत्या परिस्थितीतून येथे प्रेरणा मिळाली, याचा विचार करण्याची गरज नाही का? ह्या नव्या साहित्यामुळे आपल्यासमोर उभी

ठाकलेली आव्हाने आपण लक्षात घ्यावयाला नकोत काय ? स्थितिशील जमान्यातील साहित्यविषयक कल्पनांची सध्याच्या परिवर्तनमय युगात फेरमांडणी करण्याची आवश्यकता आहे, याचे भान आपण ठेवणार की नाही ?

आज मराठी साहित्यात ग्रामीण व दलित लेखकांचे एक आणि लहानमोठ्या शहरांतील प्रस्थापित लेखकांचे एक अशी दोन भिन्न जगे अस्तित्वात आहेत. एकीकडे समाजाभिमुखता व अनुभवांचा अस्सलपणा आहे, तर दुसरीकडे कल्पकता, तंत्रनैपुण्य, भाषाप्रभुत्व, पण त्याबरोबरच आत्मकेंद्रितता व साचलेपण आहे. या दोन जगांत कधीतरी, नव्हे लवकरात लवकर सुसंवाद निर्माण झाला पाहिजे. तसे झाल्याखेरीज मराठी साहित्याची संकुचितता व साचेबंदपणा संपणार नाही. मराठी साहित्य खऱ्या अर्थाने समृद्ध व प्रभावशाली होणार नाही. खालच्या थरांतील नव्या लेखकांचा आज पुष्कळच कोंडमारा होत आहे. त्यांच्या साऱ्या धडपडीची क्वचितच दखल घेतली जाते. मुंबई-पुण्याच्या तिसऱ्या दर्जाच्या लेखकाला जी प्रसिद्धी सहजासहजी मिळते, ती आडगावातील पहिल्या दर्जाच्या लेखकालासुद्धा एकदम मिळत नाही. वृत्तपत्रीय प्रसिद्धी, परीक्षणे, सभा-समारंभ, परिसंवाद, प्रकाशकांचा वरदहस्त इत्यादी गोष्टी त्याला उपलब्ध नसतात. मग त्याच्या नैसर्गिक प्रतिभेवर यथोचित संस्कार कुठून होणार ? त्याच्या साहित्याचा दर्जा उंचावत जाऊन एकंदर मराठी साहित्याला वळण लावण्याची क्षमता त्याच्या ठिकाणी कुठून येणार ? आज जेथे नवा समाज घडत आहे, सांस्कृतिक परिवर्तनाची मुहूर्तमेढ रोवली गेली आहे, तेथे उदयास येणारे नवे प्रवाहच मराठी साहित्यातील सध्याची कोंडी फोडू शकतील. तसे पाहिले, तर साहित्यक्षेत्रातील ही साचलेपणाची स्थिती आपण निर्माण केलेली नाही. पण कालमानानुसार तिच्यात त्वरित बदल घडवून आणला पाहिजे अशी आपल्याला आच नसेल, किंबहुना ती टिकून राहण्यास आपली उदासीनता व स्वयंतुष्टता कारणीभूत होत असेल तर त्या दोषांचे धनी मात्र आपणच आहोत.

ह्या नवोदित लेखकांना आत्मविकासाची व आत्माविष्काराची पुरेशी संधी उपलब्ध नाही. निर्बंधांचा अभाव म्हणजे स्वातंत्र्य, संधिसमानता हे समीकरण बरोबर नाही. नव्यानेच लिहू लागलेल्या या लेखकांच्या भोवती उत्साहवर्धक व विकासानुकूल वाङ्मयीन वातावरण नाही. उत्तम ग्रंथालये नाहीत. मार्गदर्शन नाही. जुन्या प्रस्थापित आदर्शांच्या दडपणांमुळे आपली स्वतःची भाषाशैली व रचनातंत्र सिद्ध करण्याचे त्यांचे प्रयत्न बहुतांशी निष्फळ होतात. त्यांच्यापाशी अर्थपूर्ण अनुभवांची शिदोरी असते. साहित्याच्या माध्यमातून हे अनुभव प्रगट करण्याची त्यांना ओढ असते. पण एवढ्याने भागत नाही. एखादा तुकारामासारखा किंवा केशवसुतासारखा साहित्यिकच प्रतिकूल परिस्थितीतही उत्स्फूर्तपणे जुनी चाकोरी सोडून देऊन आपल्या अनुभूतीला कलात्मक रूप देण्याची किमया साधू शकतो. पण अनेकानेक संस्कारक्षम सामान्य लेखकांना

प्रोत्साहनाची व मार्गदर्शनाची आवश्यकता असते. त्यांना कलामूल्यांचे, तंत्रविचाराचे, विद्याव्यासंगाचे महत्त्व पटवून द्यावे लागते. त्यांची साहित्यसाधना योग्य दिशेने व्हावी म्हणून त्यांना साह्य करावे लागते.

आताशी कुठे आपण दलित साहित्याची दखल घेऊ लागलो आहोत; आणि तीही त्या साहित्यिकांनी नकाराचे, विद्रोहाचे शस्त्र उपसल्यावर. विधायक दृष्टी आणि नकारात्मक दृष्टी या दोन्ही एकाच नाण्याच्या दोन बाजू आहेत. काही नवे घडवायचे म्हटले की जुन्यातील काही नाकारावेच लागते. दलित साहित्यातील नकारात नव्या क्रांतिकारक मूल्यांचा स्वीकार अंतर्भूत आहे. कोणताही वाङ्मयीन प्रवाह घेतला तरी जातिवंत दर्जेदार साहित्य थोडेच असते. दलित साहित्यही याला अपवाद नाही. प्रस्थापित साहित्याच्या प्रवक्त्यांना दलित साहित्याचे अस्तित्व तर ध्यानात घ्यावेच लागते. परंतु बरेचसे साहित्य-समीक्षक अजूनही त्यातील ज्वलंत प्रेरणा दुर्लक्षून त्याच्या उणिवांवरच वारंवार भर देतात. ही छिद्रान्वेषणाची दृष्टी काही झाले तरी वाईटच. परंतु वडिलकीच्या नात्याने नुसती पाठथोपटणी करण्याने देखील दलित साहित्यिकांची दिशाभूल होण्याचा संभव आहे. सम्यक्, स्वागतशील वृत्तीने, पण वस्तुनिष्ठ दृष्टीने त्याचे परीक्षण होत गेले, तरच हे साहित्य आपले ऐतिहासिक कार्य उत्तम रीतीने बजावू शकेल. दलित साहित्याच्या बाबतीत उलटसुलट प्रतिक्रिया तरी व्यक्त होत आहेत. पण ग्रामीण भागातून अगदी अलीकडे लेखकांची जी नवी पिढी साहित्य-क्षेत्रात प्रवेश करीत आहे, तिच्या लेखनाचा आपण सहसा विचारच करत नाही. हा लेखकवर्ग समाजाच्या खालच्या थरांतून स्वयंप्रेरणेने पुढे येत आहे. ग्रामीण परिसरातील वेगवेगळ्या महाविद्यालयांची नियतकालिके बघा. लहानमोठ्या समारंभांतून त्यांनी सादर केलेल्या नाटिका किंवा एकांकिका पाहा. त्यांतून या विद्यार्थ्यांच्या कल्पकतेची साक्ष पटत नाही का? त्यांच्या सर्जनशीलतेचा आपल्याला प्रत्यय येत नाही का? त्यांना आपला संपूर्ण विकास करून घेण्याची संधी मिळाली, तर मराठी साहित्यात नवेनवे प्रवाह निर्माण होतील आणि ते मोठ्या प्रमाणात मराठी जनतेच्या आपुलकीचा व अभिमानाचा विषय बनतील. राजकारण, अर्थकारण इत्यादी क्षेत्रांतील परिवर्तनशील वास्तवाला सामोरे जाण्याची आपण दक्षता घेतो, मग साहित्यातील मिरासदारी टिकवून धरण्याचा अट्टाहास कशासाठी?

आधुनिक काळात जिकडेतिकडे समतातत्त्वाचा उद्घोष चालू असताना आपण कोणत्याच स्वरूपाच्या मिरासदारीचा उघडपणे आग्रह धरू शकत नाही. आपण जे वारंवार साहित्यविषयक विचार मांडतो, त्यांत आपल्या सामाजिक वर्तुळाबाहेरील नव्या प्रवाहांचे मोकळेपणाने स्वागत करण्याची वृत्ती क्वचितच दिसून येते "जाऊ दे कार्पण्य 'मी' चे, दे धरूं सर्वांस पोटीं" असे आपल्यातील कविश्रेष्ठ व कलामीमांसक मर्ढेकर यांनी म्हटले आहे. हे कार्पण्य आपल्या मनाच्या अगदी खोल

गाभ्यात अगदी पक्के घर करून बसले आहे. त्यामुळे मराठी साहित्याचे प्रभावक्षेत्र खूपच सीमित झाले आहे. तसे पाहिले तर हे कार्पण्य म्हणजे आपल्या जातिसंस्थेच्या बंदिस्तपणाचा व कूपमंडूक वृत्तीचाच परिपाक आहे. मी महाराष्ट्रीय आहे, भारतीय आहे, येथपर्यंत अजून आपल्या सामूहिक अस्मितेची मजल जाऊन पोचलीच नाही. व्यापक सामाजिक जाणिवेपेक्षा मी अमुक जातीचा, पोटजातीचा, संप्रदायाचा, ही भावनाच आपल्या मनात प्रबळ होऊन राहिलेली असते. मनुष्य जितका स्वयंतुष्ट, स्थितिप्रिय व गतानुगतिक तितके त्याचे विश्व छोटे व खुरटे बनते. ‘ विश्वाचा विस्तार केवढा, ज्याच्या त्याच्या डोक्याएवढा ’ ही केशवसुतांची उक्ती प्रसिद्ध आहे. ‘ डोक्याएवढा ’ या शब्दात मनाएवढा हा भावही अभिप्रेत आहे. सारा समाज एकात्म झाला पाहिजे, असे आपण वारंवार पुकारतो; पण त्याच्या आड येणारी ही कृपणता नष्ट करून टाकण्याची मात्र आपली तयारी नाही.

विकसनशीलतेचा विचार करताना आणखी एक मुद्दा ध्यानात घेतला पाहिजे. चैतन्यमय जीवनात सातत्य असते; त्याबरोबरच परिवर्तनही होत असते. ही द्वंद्वात्मकता हे प्रवाही व प्रगमनशील जीवनाचे एक व्यवच्छेदक लक्षण आहे. नवनिर्मिती ही काही पोकळीतून होत नाही; ती प्रत्यक्ष वास्तवातूनच आकारास येत असते; आणि वास्तव हे पूर्वपरंपरेपासून अजिबात तुटलेले असे कधीच असत नाही. म्हणून नव्याची उभारणी करण्याची जे उमेद बाळगतात, त्यांना जुन्या परंपरेतील चैतन्यतत्त्व आणि जडद्रव्य यांची चांगली जाण असावी लागते. कालबाह्य भागावर प्रहार करताना सातत्य कायमचे भंग पावणार नाही, याची काळजी घ्यावी लागते. त्यासाठी विद्यमान वास्तवाची जडणघडण आणि समाजाचे गतितत्त्व यांची अचूक ओळख पटावी लागते. साहित्य-क्षेत्रालाही हाच न्याय लागू पडतो. साहित्याकडे एक जिवंत प्रवाह म्हणून पाहण्याची शिस्त आपण अंगी बाणवून घ्यावयास हवी. त्यातील अनेकविध प्रवृत्तींचा परस्पर-संबंध आणि बलाबल यांची यथार्थ कल्पना आली, तरच या प्रवाहाला योग्य वळण लावून नव्या प्रेरणांना वाट मोकळी करून देता येते. त्यासाठी साहित्याच्या निर्मात्यांची, समीक्षकांची दृष्टी सूक्ष्म, साक्षेपी, सर्वस्पर्शी असली पाहिजे. तशीच ती निर्लेप व निष्कंप असावयास हवी. मोह, भीती, स्वार्थ आणि द्वेषबुद्धी यांपासून ती मुक्त हवी. तसेच कोणत्याही बाह्य शक्तींचे दडपण झुगारून देण्याइतके नीतिधैर्य तिच्या अंगी असले पाहिजे.

“ लोभ जीभेचा जळूं दे, दे थिजूं विद्वेष सारा,
द्रौपदीचें सत्त्व माझ्या, लाभुं दे भाषा–शरीरा ”

मर्ढेकरांच्या ह्या उद्गाराचा इत्यर्थ याहून काही वेगळा नाही.

दलित व ग्रामीण समाजातील लेखकांना आणखी एक गोष्ट आवर्जून सांगावीशी वाटते. तुमच्या अनुभूतीत सच्चेपणा असेल, तुमच्या भावना उत्कट व तीव्रतर

असतील, तुमच्या साहित्यामागील प्रेरणेत बंडखोरपणाची ऊर्मी असेल, पण विद्रोही क्रांतिकारक साहित्य कलात्मक होऊन प्रभावी ठरण्यासाठी एवढे भांडवल पुरेसे नाही. त्यासाठी विद्याव्यासंगाची व विचारसाधनेची नितान्त आवश्यकता आहे. 'आम्हांला स्फुरेल तसे आम्ही लिहू' असे म्हणण्यात हशील नाही. वाङ्मयीन गुणवत्तेसाठी साहित्यिकाने आपल्या नैसर्गिक प्रतिभेवर अवलोकन, वाचन व चिंतन यांच्या द्वारा सतत संस्कार करीत राहिले पाहिजे. साहित्याचा व निरनिराळ्या सामाजिक शास्त्रांचा अभ्यास चालू ठेवला पाहिजे. त्यांखेरीच ललित लेखकाच्या चिंतनात सखोलता व सकसपणा येणार नाही. त्याला आपल्या अनुभवांचा समग्र आशय जाणून घेता येणार नाही; आणि समर्थपणे प्रगटही करता येणार नाही. साहित्योपासना व ज्ञान-साधना यांत तमप्रकाशवत विरोध, ही कल्पनाच मुळी चुकीची आहे.

मराठी वाङ्मयाचा उत्तरोत्तर उत्कर्ष आणि सार्वत्रिक प्रसार व्हावयाचा असेल तर ते लोकाभिमुख होण्याची आज खरी निकड आहे. समाजाच्या वेगवेगळ्या थरांतील नवशिक्षितांपर्यंत आपले साहित्य जाऊन पोचले पाहिजे. त्यासाठी जाणीवपूर्वक पद्धतशीर प्रयत्न करावे लागतील. त्यासाठी आधी आपला सर्वसामान्य माणसाच्या सहृदयतेवर, रसिकतेवर व सारासार विवेकक्षमतेवर विश्वास असला पाहिजे. त्याच्या ठिकाणी वाङ्मया-भिरुची निर्माण करता येईल, याबद्दल आपल्या मनात यत्किंचितही संदेह असता कामा नये. सर्व थरांतील लोकांना व निरनिराळ्या जातींच्या व धर्मांच्या लोकांना हे साहित्य आपले आहे असे मनोमन वाटले पाहिजे. त्यासाठी भिन्नभिन्न थरांतील लोक आपापले अनुभव साहित्याच्या माध्यमातून व्यक्त करण्यास उद्युक्त झाले पाहिजेत. अजूनही आपले सामाजिक जीवन परंपरागत धर्माच्या प्रभावापासून मुक्त झालेले नाही. पुढारलेल्या सुशिक्षित लोकांच्या मनातही धर्मनिरपेक्ष इहवादी दृष्टिकोण भिनलेला नाही. अगदी एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरपर्यंत मराठी वाङ्मयाचा इतिहास म्हणजे वैदिक परंपरेतील मराठी वाङ्मयाचा इतिहास, अशीच आपली धारणा होती. अलीकडेच आपण महानुभाव, लिंगायत, जैन, ख्रिस्ती, मुसलमान लेखकांच्या साहित्याचा विचार करू लागलो आहोत. परंतु हे सर्व साहित्य प्रायः धार्मिक स्वरूपाचे आहे. आपले सर्वच जुने वाङ्मय परमार्थपर व धर्मप्रधान आहे. यासाठी त्याची उपेक्षा करणे योग्य नाही, हे तर खरेच; तेव्हा आता कोणत्याच विशिष्ट संप्रदायाचा अभिनिवेश न धरता केवळ धर्मनिरपेक्ष ऐतिहासिक दृष्टीने त्याच्याकडे पाहावयास आपण शिकले पाहिजे. इहवादी सामाजिक व वाङ्मयीन दृष्टीने आपण त्याचे परिशीलन केले पाहिजे, म्हणजे मग आपले वाङ्मय हे सहा कोटी मराठी जनतेचे वाङ्मय बनेल. त्या दृष्टीने नव्याने बौद्धधर्म स्वीकारलेल्या दलित लेखकांच्या वाङ्मयात परलोकनिष्ठ धर्मभावनेपेक्षा इहवादी सामाजिक आशयालाच प्राधान्य आहे, ही गोष्ट लक्षात घेण्यासारखी आहे.

शेवटी एकच मुद्दा मांडावयाचा आहे, तो म्हणजे साहित्याचे व्यवस्थापन. सध्याचे

युग हे नियोजनाचे युग आहे. नियोजन म्हणजे साचेबंदपणा नव्हे. कोणतेही क्षेत्र घेतले, तरी त्यात साचेबंदपणा येणे हे अनिष्टच. परंतु साहित्याच्या क्षेत्रात तर तो जास्तच अपायकारक होईल. व्यक्तीच्या उपक्रमशीलतेला व साहित्यिकाच्या लेखन-स्वातंत्र्याला बाध येऊ न देता साहित्यक्षेत्राच्या नियोजनाचा विचार करता येईल. शिक्षणाच्या संदर्भात व्यक्तीची प्रतिष्ठा आणि व्यक्तिविकास ही मूल्ये इतर श्रेष्ठ मूल्यांइतकीच आपण महत्त्वाची मानतो, तरी शिक्षणसंस्थांच्या संघटित कार्याची आवश्यकता आपण नाकारत नाही. देशातील शिक्षणपद्धतीत व शिक्षणविषयक धोरणात एकसूत्रीपणा असावा, असा आपला आग्रह असतो. एकसूत्रीपणात व सुनियंत्रिततेत प्रयोगशीलतेला वाव असू शकत नाही, असे म्हणणे बरोबर नाही. म्हणून सामाजिक जीवनातील विविध प्रवाह व प्रवृत्ती लक्षात घेऊन वाङ्मयाच्या वाटचालीला योग्य ती दिशा देता येईल. वैचारिक व विज्ञानविषयक वाङ्मयाचे नियोजन निश्चितच फलदायी ठरेल. ललित वाङ्मयाचा प्रश्न अधिक गुंतागुंतीचा आहे. पण त्या बाबतीतही काही संकेत रूढ करता येतील. आत्यंतिक व्यक्तिवादी व केवलकलावादी लेखक जे लिहायचे ते लिहितील. त्यांना प्रतिबंध करण्याचे किंवा त्यांच्यावर ठराविक पद्धतीने लिहिण्याची सक्ती करण्याचे काही कारण नाही. उलट अशा प्रकारच्या बाह्य प्रतिबंधाला वा निर्बंधाला आपण तत्त्वतः विरोधच केला पाहिजे. मात्र या सर्व वाङ्मयाची इष्टानिष्टता तपासण्याचा आणि सामाजिक दृष्टीने त्याचे मूल्यमापन करण्याचा लोकांचा अधिकार आपण मान्य केला पाहिजे. व्यक्ती आणि समाज हे द्वंद्व मूलतः परस्परपूरक व सुसंवादी आहे असे आपण मानत असू, तर व्यक्तिवादी प्रवृत्तीच्या अतिरेकाला व बेजबाबदारपणाला पायबंद घालावयाचा, तो विचाराच्या, चर्चेच्या पातळीवरूनच घातला पाहिजे. शिवाय प्रकाशनसंस्था, नियतकालिके, समीक्षावाङ्मय, साहित्यसंस्था, शासकीय अनुदान व पारितोषिके यांचे कार्य व्यापक सामाजिक जाणिवा निर्माण करण्यास पोषक असले पाहिजे. समाजाचा म्हणजेच लोकांचा पैसा कोणत्या गोष्टीसाठी खर्च करावयाचा, याचा निर्णय करताना शुद्ध वाङ्मयीन दृष्टीबरोबर सामाजिक दृष्टीचाही अवलंब करणे अगत्याचे आहे. हा प्रश्न मुळातच वादग्रस्त आहे. त्याची तपशीलवार चर्चा झाली पाहिजे. फक्त व्यवस्थापनाच्या या प्रश्नाकडे लक्ष वेधण्याचा येथे माझा उद्देश होता.

उद्‌घाटन—समारंभाच्या निमित्ताने माझे विचार मांडण्याची जी संधी मला दिली, त्याबद्दल परिसंवादाच्य संयोजकांचे आणि शांतपणे माझे भाषण ऐकून घेतल्याबद्दल आपले सर्वांचे मी मनःपूर्वक आभार मानतो.

कादंबरी

भालचंद्र नेमाडे

प्रास्ताविक

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

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

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

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

४. मराठी कादंबरी मराठी कादंबरीकारांनी निर्मिलेली आहे, आणि मराठी कादंबरीकार मराठी समाजाने निर्मिलेले आहेत हे देशीपणाचे भान सतत जागृत ठेवणे नव्या पिढीला आवश्यक आहे. जगभरच्या नाना भाषांतील नाना 'कलाकृतीं'ना उचलून त्यांची मराठी 'कलाकृतीं'च्या मूल्यमापनासाठी तुलना करण्याची 'कलात्मक' मराठी समीक्षेची वृत्ती अडाणीपणाची असल्याने टाळणे आवश्यक आहे. दोन्ही (!) संस्कृतींचा नीट खोल अभ्यास असल्याशिवाय अशी तुलना करणे समीक्षेलाच धोक्याचे असते. संस्कृती ही कृत्रिम उष्णतागृह नसून एक भूमिनिष्ठ प्रक्रिया आहे, साहित्य हे सैद्धान्तिक प्रणाली नसून जिवंत व्यवहार आहे, हे तत्त्व मानले पाहिजे.

मराठी समीक्षेत काही तुरळक लेख सोडल्यास कादंबरीचा विचार झालेला नाही. नव्या कादंबरीने निर्माण केलेल्या प्रश्नांची तर क्वचितच दखल घेतलेली दिसते. मराठी

समीक्षेचे कानूनही (canons) नसल्यामुळे संकल्पनांचा गोंधळही फार आहे. प्रस्तुत निबंधात शक्य असेल त्या त्या ठिकाणी संकल्पना स्पष्ट केल्या आहेत. **रीती** ही संज्ञा आकृतिनिष्ठ, रूपवादी, रंजक, पंडिती, अ-वास्तव कलावाद ह्या अर्थी वापरली आहे. **शैली** ही संज्ञा आशयद्रव्याची माध्यमाद्वारे (= भाषेद्वारे) रूपात मांडणी करताना वापरली जाणारी तंत्रे ह्या सर्जक वापराच्या अर्थाने वापरली आहे. शैली म्हणजे भाषा नव्हे, केवळ भाषेचा वापरही नव्हे. **नैतिकता** ही संज्ञा वैयक्तिक मूल्यविचार ह्या अर्थी वापरली आहे. सामाजिक, स्थिर, व्यक्तिनिरपेक्ष नीतिमत्ता हा अर्थ अभिप्रेत नाही. **कृती** ही संज्ञा action ह्या अर्थी व **प्रतिकृती** ही संज्ञा आभास, प्रतिमा ह्या अर्थी वापरली आहे.

१. मराठी कादंबरीच्या तीन मूळ प्रवृत्ती : उगम

आजच्या मराठी समाजात कादंबरी निर्मिणाऱ्या प्रेरणा तिच्या उगमस्थानी अधिक शुद्ध स्वरूपात सापडू शकतील, ह्या गृहीतकृत्याच्या आधारे ऐतिहासिक पुनर्रचन पद्धतीने मागे जात, विविध प्रवृत्तींची सजातीय लक्षणे जुळवीत, शेवटी आपल्याला खालील तीन प्रवृत्ती सापडतात. ह्या प्रवृत्ती विकसत, बदलत, परस्परसंयोग करत प्रत्येक कालखंडात व्यक्त होताना दिसतात. ह्या तिन्ही प्रवृत्तींची पाळेमुळे आपल्या वाङ्मयीन संस्कृतीतच असावी. ह्या पद्धतीमुळे आपणांस आपल्या परंपरेचेही भान आपोआपच येते. मधल्या काळातले दुवेही सापडतात. थेट तेराव्या शतकापर्यंतही ह्या तीन प्रवृत्ती शोधता येतील.[1] येथे फक्त कादंबरीपुरताच विचार केलेला आहे.

१. यमुनापर्यटन : (बाबा पदमनजी, १८५७) ह्या कादंबरीत प्रकट झालेली **यमुनापर्यटनप्रवृत्ती**. पाश्चात्त्य संस्कृतीचा आंग्लकाळात हिंदुसंस्कृतीशी जो संयोग झाला, त्यातून निघालेल्या कादंबरीवाङ्मयातील ‘ यमुनापर्यटन ’ ही हिंदुस्थानातील पहिलीच कादंबरी समजली जाते.[2] व्यक्ती व समाज ह्यांच्या संबंधांत अनेक प्रश्न असतात व ह्या संदर्भात काही निश्चित नैतिक भूमिका घेऊन कादंबरीकाराने भाषिक कृती केलेली असते, त्यानुसार आशयसूत्र निवडलेले असते. ह्या आशयसूत्रानुसार शैली भाषेच्या माध्यमातून विविध तंत्रांनी रूपाची मांडणी करते. ‘ यमुनापर्यटन ’मध्ये अशी कृती दिसते. खुद्द पदमनजी हे त्या काळातील बुद्धिमान व व्युत्पन्न गृहस्थ होते, हे त्यांच्या विविध धार्मिक-सामाजिक विषयांवरील साठ-सत्तर तरी पुस्तिकांवरून दिसते. पुनरुज्जीवनाच्या काळात हिंदुस्थानात व मराठीत पहिल्यांदाच अशी कृतिप्रधान कादंबरी निर्माण व्हावी, हा केवळ योगायोग आहे की आधुनिक होऊ पाहणाऱ्या मराठी समाजाची ही सर्वात प्रबळ इच्छा असेल, हा स्वतंत्र चर्चेचा विषय आहे. ही प्रवृत्ती मराठीत अखंड आहे. (पदमनजी – हरिभाऊ – वा. म. जोशी – साने गुरुजी – विभावरी शिरूरकर – भाऊ पाध्ये – अनंत कदम – दीनानाथ मनोहर इ.)

एकोणिसाव्या शतकात अस्वस्थ प्रयत्नवादी आंग्लसंस्कृतीशी स्वस्थ चिंतनशील

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

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

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

मराठीतली पहिली आंग्लशिक्षित पिढी १८५७ नंतर स्वतंत्र गद्य लिहू लागली.[४] ह्या आंग्लशिक्षितांवर एका बाजूने इंग्रजी कादंबरी आणि दुसऱ्या बाजूने बाणादी

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

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

"सुमारे तीस हजार वर्षांपासून आजपर्यंत आपल्या हिंदुलोकांच्या प्रपंचाच्या स्थितीविषयीचा शोध करून पाहता असे दिसून येते की, त्या स्थितीत फारसा बदल नसून तीत काही अद्‌भुत चमत्कारही दृष्टिगोचर होत नाहीत.... प्रत्येक मनुष्याच्या आयुष्यामध्ये मोठा, सर्व स्थिती बदलणारा जो प्रकार म्हणजे–विवाहाविषयीची हल्लीची आपली रीत; ती तर केवळ आपल्यास लाज आणणारी आहे.... विवाहरीतीच्या व आणखी दुसऱ्या पुष्कळ कथांनी...हिंदू लोकांच्या आयुष्यामध्ये अतिशय मोहक सद्‌गुण किंवा दुर्गुण हे

दोन्हीही आढळत नाहीत, व हीच ' नॉव्हेल्स ' सारखे ग्रंथ करण्यास हल्ली अडचण होते. अनुभवास येणाऱ्या अशा गोष्टी जर लिहिल्या तर त्यापासून विशेष मनोरंजन होणार नाही. तेव्हा मनोरंजन करण्याचा उद्देश धरून कोणत्याही ग्रंथास हात घातला म्हणजे अद्भुत गोष्टींच्या कब्जात आपण येतो."[७]

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

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

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

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

२. भाषा

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

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

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

स्वातंत्र्योत्तर काळातही पाठ्यपुस्तकात शि. म. परांजपेसारख्या मराठी नीट न येणाऱ्या माणसाचे धडे लहान मुलांना उत्कृष्ट शैलीची उदाहरणे म्हणून गळी उतरवले जातात. त्यातून तयार झालेल्या वाङ्मयीन संस्कृतीतली मुले 'अशी थोर मराठी आपल्याला येणारच नाही' अशी समजूत करून पुढे लिहिणेच टाळू लागली किंवा असे कृत्रिमच लिहू लागली तर मराठीचा विकास होणे अशक्यच आहे. मराठीच्या ह्या ब्राह्मो–आंग्ल संस्कारामुळे भाषा आविष्कारशून्य होत गेली. ठराविक भावभावना व्यक्त करण्यापुरती टिकून राहिली. आजही एका बाजूने हरदासी गद्य तर दुसऱ्या बाजूने इंग्रजीची पेरण केलेली मराठी हे 'स्टेटस् सिंबल' समजले जाणारे, बायकांपर्यंत पोहोचलेले प्रदूषण;

ह्यातून मराठी भाषेचा विकास कठीण आहे (अशोक केळकर).[13] उच्चवर्गीय चाकरमान्या शहरी समाजातली कोवळी मुले इंग्रजी माध्यमाच्या शाळेत लोटली जातात. त्यांना बौद्धिक पंगुत्व आल्याने स्वतंत्र सर्जक भाषा निर्माण होणे ह्या वर्गातून अशक्य आहे. विद्यापीठांनी – विशेषतः मुंबई व पुणे ह्या दोन विद्यापीठांनी – मराठीचा विकास विशेष केला नाही, हेही ह्या संदर्भात लक्षात घेतले पाहिजे. सरकारी पातळीवर अलीकडेच थोडी हालचाल सुरू झाली. पण ह्या पिढीला त्याचा उपयोग नाही.

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

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

३. शैली व रूप

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

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

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

'कादंबरी हा शब्द आपला पण कल्पना परकीय म्हणावी लागेल,' (प्र. वा. बापट–ना. वा. गोडबोले),[१८] किंवा 'मराठी साहित्याचा इतिहास सातशे-आठशे वर्षांचा आहे, परंतु मराठी कादंबरीचा इतिहास जेमतेम सत्तर वर्षांचा आहे' (ना. सी. फडके),[१९] ही विधाने खरी असली तरी ती ज्या अर्थाने वापरली

जातात, तो अर्थ मराठी समीक्षेत दिशाभूल करणारा झाला आहे. कादंबरीचे स्वरूप केवळ इंग्रजी नाही. तिचा उगमही इंग्रजीत नाही. ह्या साहित्यप्रकाराचे मूळ शोधता शोधता डिकॅमेरन, बँडेलो, पंचतंत्र...असे देशोदेशी हिंडावे लागते. मॅक्समुल्लरने संस्कृत पंचतंत्रातील गोष्टी हिंदुस्थानातून इराणमार्गे बगदाद व कॉन्स्टॅटिनोपल ह्या केंद्रांतून युरोपभर कशा पसरत व बदलत गेल्या याचा इसवी सनाच्या सहाव्या शतकापर्यंत शोध घेतला; तसेच मूळ हिंदू कथेतील 'सुवर्णदेवी'ची 'सिंड्रेला' कशी झाली, अशी अनेक उदाहरणे रॉलिनसनने उद्धृत करून जगभर साहित्यप्रकार कसा त्या त्या देशकालनिष्ठ संस्कृतीचा ठसा दाखवतात, हे सांगितले.[२०] रूपाची तत्त्वे साहित्यप्रकाराशी जोडताना साहित्यप्रकार हे देशकालातीत असतात तितकेच देशकालनिष्ठही असतात, हे भान ठेवावे लागते. हे भान ठेवले तर कादंबरी हा साहित्यप्रकार जरी इंग्रजीवरून संयोगाने आला तरी एक रचनाप्रकार म्हणून तो हिंदुस्थानात तरी नवा नाही, हे लक्षात घेतले पाहिजे.

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

‘पहिली पिढी हरिभाऊ आपट्यांची, दुसरी फडके-खांडेकरांची, तिसरी भाव्यांची, असं ज्याप्रमाणे म्हणता येतं त्याप्रमाणं चौथी अमक्या अमक्याची असं म्हणणं कठीण आहे... कादंबरीच्या प्रारंभकाळात हरिभाऊ आपट्यांनी अधिराज्य गाजवलं. त्यानंतरच्या काळात फडके-खांडेकरांचं अधिराज्य गाजलं.... परंतु नंतर अमक्या कादंबरीकाराचं अधिराज्य चालू आहे, असं म्हणण्यासारखी अद्वितीय कामगिरी एकानंही केलेली नाही.’[२]

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

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

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

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

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

लघुकथा– दीर्घकथा : ‘माणूस नावाचा बेटा’ – ‘तुती’ (जी. ए. कुलकर्णी)

दीर्घकथा– लघुकादंबरी : ‘अवलोकिता’ – ‘सावित्री’ (पु. शि. रेगे)

लघुकादंबरी– कादंबरी : ‘सावित्री’ – ‘अंधारवाटा’ (पु. शि. रेगे, सुभाष भेंडे)

लघुकथा– लघुकादंबरी : ‘ माणदेशी माणसे ’ – ‘ बनगरवाडी ’
(व्यंकटेश माडगूळकर)

दीर्घकथा– कादंबरी : ‘ गारंबीचा बापू ’ – ‘ रथचक्र ’ (श्री. ना. पेंडसे)

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

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

४. सामाजिक वास्तव : वास्तववाद

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

आतापर्यंत वेळोवेळी दर्शवलेल्या अनिष्ट प्रवृत्तींमुळे मराठी कादंबरीत वास्तववाद का जोमाने वाढत नाही, हे लक्षात येते. तथापि आपल्या लेखकांची सर्वांत निश्चित दिशाभूल होते ती देशी संस्कृतीला डावलून व्यक्ती व समाज यांच्या चुकीच्या (परदेशी) सामान्यीकरणामुळे. ह्यामुळेही परंपरेला डावलले जाते आणि कादंबरीतले जग बाहेरचे सर्व संदर्भ छाटून आकृतिनिष्ठ तपशिलाने उभारले जाते. दुर्मिळ व आकर्षक तेच

सुंदर, अशा खोट्या कल्पना रूढ केल्या जातात. मराठीला लाभलेल्या एकमेव 'पश्चिमेकडील खिडकी'तून व्यक्तिस्वातंत्र्य इ. परदेशी मूल्ये आपल्या लेखकांनी पाहिली. अशी मूल्ये त्यांच्या सामाजिक संदर्भाशिवाय पाहिल्याने आपोआपच आकर्षक ठरली. व्यक्तिस्वातंत्र्याच्या हिमनगाखाली केवढे सामाजिक जबाबदाऱ्यांचे भान असावे लागते हे त्यांनी टाळले. कारण ते आकर्षक नव्हते. अशी मूल्ये कादंबऱ्याही आकर्षक करती झाली, कारण त्यांचे वाचकवर्गातही रोमँटिक आकर्षण असल्यामुळे अल्पमुदतीच्या लोकप्रियतेसाठी ती व्यापारी कादंबरीकारांना उपयुक्त होती. अजूनही ह्या पाश्चात्त्य कल्पनांचा मोह भल्याभल्यांना टाळता येत नाही.

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

पारलौकिकतावादाच्या आधाराने वाढत गेलेला आपल्या साहित्यातील तुकारामादिकांचा वास्तववाद नव्या भौतिकवादामुळे कोलमडून पडल्याने स्वतंत्रपणे उभा राहिला नाही. १८१८ पासून १९५० पर्यंतच्या काळात नव्या भौतिकवादाची मुळे आपल्या समाजात पुरेशी खोल गेली नव्हती. उदाहरणार्थ, मराठी कादंबरीतील व्यक्तिवादी लैंगिकतेचे स्तोम. संतति-निर्मितीचे निहित धर्मकृत्य पारंपरिक निष्ठेने पार पाडणाऱ्या सद्गृहस्थांच्या ह्या समाजात व्यक्तिवादाच्या इंग्रजी कल्पना घुसल्याबरोबर स्त्री-पुरुषसंबंधाच्या नग्न स्वातंत्र्यमूल्यांना अपरिमित बहर आला. प्रेमाची कल्पनाच मूल्य बनली. प्रेमाचा अगणित पद्धतींनी बहुरूपी आविष्कार झाला. कादंबरीत 'मुक्तामाला'पासून खांडेकर, फडके, माडखोलकर, गाडगीळ, भावे, रेगे, खानोलकर, जोगळेकर, असे आजपर्यंत ह्या रोमँटिक प्रेमाने थैमान घातले. ह्या लाटेत पु. य. देशपांडेसारखे उपजत कल्पकता असलेले लेखकही सापडले होते, ह्याचे आश्चर्य वाटता कामा नये. कारण लैंगिक स्वातंत्र्याची बहुतेक सर्वांना सुप्त रोमँटिक भूक असते आणि बुभुक्षितांच्या मनात दुसरे काय असणार? परंतु प्रेमाच्या ह्या कल्पनेला तोलून धरणारी आर्थिक पार्श्वभूमी समाजात अस्तित्वात नसली तरी कादंबरीत उभारावी लागते. ह्यामुळे वास्तवाचे मोठ्या प्रमाणावर विकृतीकरण होते. कादंबरीच्या आकृतीच्या केवळ गरजेनुसार

आशयाची सूत्रेसुद्धा ठरतात. तपशील तर आपोआपच त्यामागे जातो. मग कादंबरी त्यातल्या त्यात प्रेमाला पोषक अशा औद्योगिक शहरात, उच्च वर्गात, कॉलेजात, बंगला– नोकरी– गाडी अशा यंत्रसामग्रीत उभी करावी लागते. मग ह्याच वातावरणाचा परिचय असलेले शहरी लेखक निर्माण होतात. तशीच अल्पसत्ताक भाषा रूढ होते. सौंदर्य-कल्पना उलटया बाजूने अल्पसंख्यांकांकडून विशाल समाजावर लादल्या जातात. मोटारींचे अपघात होऊन धनुष्याकृती भुवयांचे प्रेम उद्भवते ('जादूगार' १९२७), वेश्येची मुलगी गच्चीवर व्हायोलिन वाजवते आणि प्रभाकर तिच्या 'प्रेमात' पडतो ('बंधनाच्या पलीकडे' १९२७), राजकीय चळवळीतूनही 'प्रेम' निघणे आवश्यक ठरते ('क्रौंचवध' १९४२), मुंबईतच राहून रत्नागिरी जिल्ह्याच्या निसर्गात हे 'प्रेम' हिंदी सिनेमाच्या पातळीवर जाते. वस्तुतः आपल्या समाजात प्रेम ही केवळ कल्पना असून तिचा वाङ्मयीन अर्थ लैंगिकता होतो. कारण प्रेमात तोलून धरणारी पाश्चात्त्य पद्धतीची स्त्रीपुरुषसंबंधांची व्यासपीठे आपल्याकडे नाहीत. आर्थिक व्यवस्था प्रगत होईपर्यंत ती अशक्यच आहेत. 'प्रेमविवाह' हा संयुक्त सामासिक शब्द (लव्हमॅरेज) मूळ इंग्रजीत नसतानाही मराठीत पक्का झाला याचे कारण 'प्रेम' म्हणजे 'विवाहपूर्व लैंगिकता' हाच रोमँटिक अर्थ सुप्त मराठी मनात आहे.

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

५. १९५० ते १९७५ मधील प्रवृत्ती

१९५० नंतरच्या काळात मराठीच्या मोचनगडप्रवृत्ती, मुक्तामालाप्रवृत्ती आणि यमुनापर्यटनप्रवृत्ती ह्या तिन्ही प्रवृत्ती तर शाबूत आहेतच, पण त्यांचा एकमेकींशी संयोग होऊन किंवा त्यांच्यातूनच विकसित अशा काही नव्या प्रवृत्तीही सीमारेषांवर निर्माण झाल्याचे दिसते. वास्तव व कृतिप्रधान अशा यमुनापर्यटनप्रवृत्तीचा आज सर्वांत अधिक विकास झालेला दिसतो, हे वास्तववादाची मराठीतली दुर्दशा संपत आल्याचे चिन्ह म्हणता येईल. ह्या कृतिप्रधान प्रवृत्तीचे, मूळ समस्याप्रधान स्वरूप अधिक वास्तव

तर झालेच पण त्याबरोबर स्थानप्रधान (विशिष्ट भौगोलिक प्रदेशासंबंधी), पोटसमूह–पोटसंस्कृतिप्रधान (समाजाचाच एक भाग म्हणून पाहिलेल्या समूहांविषयी, दलित, स्त्रिया इ. संबंधी) आणि नवनीतिप्रधान (आजपर्यंतच्या लेखकांच्या रंजकतेला विरोधी नैतिकता दर्शविणारी वास्तव आशयसूत्रे इ. संबंधी) अशा नवनव्या प्रवृत्ती दिसतात. मोचनगडप्रवृत्तीचाही ऐतिहासिकतेकडून पौराणिक, चरित्रप्रधान आणि अद्‌भुतरम्य–डिटेक्टिव्ह अशा प्रवृत्तींत विस्तार झालेला दिसतो. मूळ मुक्तामालाप्रवृत्तीतील लैंगिकता अधिक स्पष्ट झाली आहे आणि शैलीचा विकास झालेला दिसतो, त्यापलीकडे आशयाच्या अंगाने विकास झालेला नाही. अशा रीतीने प्रतिकृतिप्रधान अ–वास्तव ते वास्तवनिष्ठ प्रवृत्तींच्या कादंबऱ्यांचा एक विस्तीर्ण पट आज दाखवता येतो. १९५० च्या आधी असा पट अस्तित्वात नव्हता, हे स्वातंत्र्योत्तर कादंबरीच्या संख्यात्मक व गुणात्मक विकासाचे सुचिन्ह म्हणता येईल :

कादंबरी पट

अवास्तव ——————→ ←—————— वास्तव

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

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

ह्यात एखाद्या लेखकाचे वर्गीकरण त्याच्या एकूण प्रवृत्तीनुसार करावे लागेल. काही कादंबऱ्यांच्या वर्गीकरणाबद्दल मतभेद रुचीनुसार शक्य आहेत. काही कादंबरीकार ह्या सर्व प्रवृत्तींमध्ये बसतील (उदा. गो. नी. दांडेकर). काही कादंबरीकारांची एक कादंबरी एका प्रवृत्तीची तर दुसरी दुसऱ्याच प्रवृत्तीची तर तिसरी भलत्याच प्रवृत्तीची, असेही चित्र दिसते. हे मराठी साहित्यिकांच्या व्यापारी व करिअरिस्ट वृत्तीचे द्योतकच

आहे. एकाच साहित्यविचाराला किंवा तंत्राला आजन्म वाहून घेऊन इंचभर तरी प्रगती करावी, असे वाण कोण्या साहित्यिकाने घेतले असे क्वचित दिसते. अशा खऱ्याखोट्या नाण्यांच्या गर्दीत समीक्षेकडून काटेकोर कानून (canons) अपेक्षित नसतात. जगभरच्या निष्ठावंत साहित्यिकांनी आयुष्यभर तडीस नेलेली तंत्रे सर्व मिळून मराठीतल्या एकाच कादंबरीकारात आयती सापडू शकतात – प्रतीकवाद, रोमँटिकवाद, वास्तववाद, फ्राइडवाद, अतिवास्तववाद इ. सर्व, मेळ्यासारखी एकसमयावच्छेदेकरून वास करताना दिसतात. ह्यावरून लिहिणे हा एक सातत्याचा सांस्कृतिक व्यवहार आहे याचेही भान फार थोड्यांना आहे, असे म्हणता येते.

१. ऐतिहासिक पौराणिक इ. प्रतिकृतिप्रधान कादंबऱ्या

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

ह्या प्रवृत्तीचे पुनरुज्जीवन करणारी व युगकर्ती ठरलेली रणजित देसाई यांची ‘स्वामी’ ही कादंबरी तंत्रे, पात्रनिर्मिती, प्रसंगनिर्मिती, ट्रॅजिक नायकाला हळुवारपणे हाताळणारी संरचना ह्या बाबतीत क्रांतिकारक आहे. येथे ब्राह्मणी राष्ट्रवादाला कसे उचलून धरले आहे, याची अनेक उदाहरणे दिसतात. ‘आपण त्या पेशव्यांचे काही देणे लागतो’ असे म्हणून

रणजित देसाई ह्यांनी महाराष्ट्रात धुडगूस घालणाऱ्या ब्राह्मण-मराठा प्रवृत्तींचा सुरेख संगम घडवून आणला, आणि अभिरुचीच्या क्षेत्रात जोरदार दरबारच भरवला. ह्या कादंबरी-साठी दरबारी पद्धतीचे हुबेहूब समारंभही प्रकाशक रा. ज. देशमुख पुण्यात भरवीत. एका बाजूने चित्पावन अस्मितेला सुखवून दुसऱ्या बाजूने 'मराठी राज्याची चिंता' प्रकट करण्याचे कसबही सबंध कादंबरीभर देसाईंनी कसे पार पाडले, हे पाहण्यासारखे आहे. ह्या कादंबरीतील आशयाच्या संदर्भात पेशव्यांच्या ब्राह्मणी कावेबाजपणाला वैतागलेल्या पुण्याबाहेरच्या होळकर, शिंदे, भोसले इ. कर्तबगार सरदारांचे उद्योग टाळलेले आहेत. पुण्यातली त्या काळातली खालावलेली नीतिमत्ता येऊ दिलेली नाही. माधवरावांवरच फोकस ठेवूनही 'मराठी राज्याच्या चिंते'चा प्रश्न त्यांच्या बाबतीत बाजूला ठेवला आहे. आपल्याच नादान मूर्ख भावाला आपल्यानंतर पेशवा करावे काय? बायकोने सती जावे काय? राज्य म्हणजे घरगुती इस्टेट असते काय? त्या काळाच्या मानानेसुद्धा माधवराव बुद्धिनिष्ठ होता काय? भारतीयत्वाचा विचार त्याच्याजवळ होता काय? (शेजवलकर).[२२] हे प्रश्न उपस्थित होऊ नयेत, अशी व्यवस्था कादंबरीत आहे. जागोजाग दांडी मारून आशयसूत्र पुढे नेले आहे. कादंबरीच्या शेवटी सनावळीत माधवरावाच्या मृत्यूस 'महाप्रयाण: १७७२' असे का म्हटले? शेवट : 'पाहता पाहता ज्वाला धडाडू लागल्या... काही दिसेनासे झाले—क्षणभर दर्शन झाले ते ज्वालांच्या सोबतीने फडफडणाऱ्या रेशमी श्वेतपदराचे.' ह्यातले मोहक संस्कृत शब्द मराठी शब्दांनी बदलले तर परिणाम बदलेल, हेही सोडा, पण राजा राममोहन रायपासून सुरू झालेल्या हिंदुधर्माच्या पुनरुज्जीवनाला काही अर्थ नाही काय?– सारांश, ह्या तपशिलाबद्दल नैतिक भूमिका घेण्याची गरज इथे भासू दिली नाही. भाषिक कृतीचा मुद्दाच प्रतिकृतिप्रधान कादंबरीत उपस्थित करता येत नाही. अ-वास्तव हेच वास्तव समजून आशय कल्पिलेला असतो.

तथापि 'स्वामी'च्या युगकर्तृत्वाला दुसरीही कारणे आहेत; इतिहासाचा आभास निर्माण करता करता ही कादंबरी वर्तमान वास्तवाशीही परावर्तित पद्धतीने नाते सांगते. मराठी समाजाचे समूहमानस ऐतिहासिक सूत्रातून मांडले आहे. 'स्वामी' अशा वेळी प्रसिद्ध झाली (१९६२) की, ज्या वेळी संयुक्त महाराष्ट्र प्रत्यक्षात आल्यावर सबंध मराठी समाजाला आपले कर्तृत्वहीनत्व कळून चुकले होते. ब्राह्मण-मराठा धुडगूस, शैक्षणिक क्षेत्रात पीछे-हाट, व्यापारापासून ते संगीत, चित्रपट, नृत्य इ. कलांपर्यंत सर्वत्र बोंब; महाराष्ट्राबाहेर मराठी तरुणांना 'स्कोप' नाही म्हणत बेकारीपायी फिरणारी तरुण सुशिक्षित मुले, त्यांचे भौतिक आकांक्षा उंचावलेले भोगवादी आईबाप, हे सर्व माधवराव बल्लाळ ह्या तडफदार तरुणाचे चित्र पाहून सुखावले. ज्या वर्षी आय. ए. एस. ला एकही महाराष्ट्रीय तरुण का पास होत नाही वगैरे चर्चा वर्तमानपत्रांतून चाले, त्या काळातल्या वास्तवाची ही 'प्रतिमा' आहे. ह्या काळात झाशीच्या राणीवरची किंवा पहिल्या बाजीरावावरचीही कादंबरी लोकांना आवडली नसती. 'श्रीमान-योगी' (१९६८) तर आवडली नसल्याचे

सिद्धच झाले आहे. कर्तृत्वशून्य पिढीच्या अपेक्षा 'स्वामी'मध्ये पूर्ण होताना दिसतात. माधवरावांच्या मोहिमा, पराक्रम, काका-काकू इ. म्हातान्यांना 'वाजवण्याची' माधवरावांची पद्धत, अधिकार मिळवण्याची व टिकवण्याची ताकद, निर्णय घेण्याची पद्धत ह्या मराठी मनाला भुरळ घालणाऱ्या गोष्टी 'स्वामी'त आल्या. ह्याही पुढे जाऊन असे म्हणता येईल की, 'स्वामी'ची संरचना कौटुंबिक आहे. राघोबासारखी जुनी 'रिटायर' न होणारी पिढी (जी साहित्य-संस्कृति-मंडळापासून राजकारणापर्यंत 'रिटायर' झालेली नाही), दागिन्यांची हौस असलेली आनंदीबाई, मेलेला बाप, विधवा आई, जबाबदारी पेलू पाहणारी नवी सून रमाबाई, जुन्या मंडळींच्या अपेक्षा सहन करण्याचे ओझे वाहणारा, खर्चाची ताणाताण आणि मानसिक ताण सहन करणारा तरुण तडफदार माधवराव : अशा आईबाप– काकाकाकू– धाकटा भाऊ–नातेवाईक–तरुण बायको ह्या मराठी कौटुंबिक संरचनेत 'स्वामी' अत्यंत 'फिट' बसली. महाराष्ट्राबाहेर मर्दुमकी गाजवावी, हे सुशिक्षित मराठी बेकार तरुणाचे स्वप्न 'स्वामी'त होते. ब्राह्मणधर्म सोडून क्षत्रिय व्हा म्हणणारे रामशास्त्री, खरे तर नव्या ब्राह्मण पिढीलाच उद्देशून बोलत होते. ह्या कौटुंबिक संरचनेत माधवराव– गोपिकाबाई–रमाबाई हा मराठी कुटुंबातला सार्वत्रिक त्रिकोणही देसाईंनी अत्यंत कुशल निवेदनतंत्रांनी, अल्पशब्दक संवादांनी, घटनांच्या सर्जकतेने इतका हृदयस्पर्शी बांधला की ऐतिहासिकता नावापुरतीच राहिली. त्यातून हा पेशवा सोळा वर्षांचा पोर असल्याचे, मायेचे आणि क्षय सुरू झाल्याचे सहानुभूतिजनक उल्लेख ठिकठिकाणी घालून सर्व आशयसूत्र भावनेच्या स्रोतात मिसळले आहे. आईला छावणीतून पत्र, 'त्याचे वय लहान, त्याच्या हातून चुका झाल्या तरी आम्हीच सोसल्या पाहिजेत' –मल्हारराव; 'माधवाला सांगा. मूल लहान आहे. मायेची पाखर हवी'–त्र्यंबकरावमामा, क्षयाचा रोग, घरच्या कटकटी, वाढत्या जबाबदाऱ्या, खुनाचे प्रयत्न, तरुण विरही बायको, मोहिमा, मृत्यू, सती – असे दुःखान्तिकेचे संदर्भ शेवटपर्यंत असल्याने नायकाभोवती सहानुभूतीचे भक्कम वलय आहे. 'स्वामी'चे अंतरंग ऐतिहासिक नाही, हेच तिच्या थोरवीचे खरे कारण आहे. एकाच वेळी एकाच सामाजिक वास्तवातून देशमुख आणि कंपनीतूनच एका बाजूने इंद्राचा ऐरावत (थोरले माधवराव पेशवे – १९६२) तर दुसऱ्या बाजूने शामभट्टाची तट्टाणी (पांडुरंग सांगवीकर – १९६३) कसे बाहेर पडतात, हा वाङ्मयाचा समाजशास्त्रीय अभ्यास करणाऱ्यांना उपयुक्त विषय होईल.

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

चरित्रपर कादंबऱ्यांमध्ये आशयाची आभासमय प्रत्यक्षावर संपूर्ण भिस्त असते.

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

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

२. रीतिप्रधान कादंबऱ्या

मूळ 'मुक्तामालाप्रवृत्ती'च्या ह्या रंजक कादंबऱ्या रीतिप्रधानतेमुळे विविध प्रकारांनी विकसित झालेल्या दिसतात. ह्यांची शैलीच्या कसोटीवरून प्रतवारी करणे अशास्त्रीय आहे. कारण ह्या सर्व कादंबऱ्यांत वास्तवाचा जुजबी आधार घेत त्याच्याच आधारे त्या त्या कादंबरीच्या आकृतीपुरते परजीवी वास्तव (जे खरे तर अ-वास्तव असते) उभारून भाषिक कृती टाळलेली असते. त्यामुळे ह्या प्रवृत्तीत शैलजा राजे, कुसुम अभ्यंकर, योगिनी जोगळेकर, सुमती क्षेत्रमाडे, माधव कानिटकर, ज्योत्स्ना देवधर ह्या लोकप्रिय कादंबरीकारांपासून ते रंगनाथ देशपांडे, उद्धव शेळके, पु. शि. रेगे, चिं. त्र्यं. खानोलकर, काही प्रमाणात श्री. ना. पेंडसे, गंगाधर गाडगीळ ह्या समीक्षकप्रिय कादंबरीकारांपर्यंत विविध छटा असलेले अनेक रीतिनिष्ठ कादंबरीकार येतात. ह्यांतले काही शैलीच्या 'साहित्यिक' गुणांवरून प्रतिष्ठित झाले; परंतु ही सर्व परंपराच फडके, खांडेकर, माडखोलकर यांची आहे. त्यामुळे ह्या परंपरेला तयार समीक्षेचेही पाठबळ मिळाले. ह्या कादंबऱ्या दीर्घकथांकडे झुकतात, कारण यांचे आशयसूत्र एकपदरी असते. संरचना संकुचित असते, कारण विस्तृत संरचनेमुळे सामाजिक आशय आत शिरून ह्या कादंबरीची नाजूक घडी विस्कटण्याची भीती असते. शेवट बंदिस्त असतो. शक्यता आणि असंभवनीयता यांच्यामध्ये ह्या

कादंबरीची पात्रे व प्रसंग टिकाव धरून असतात, ती कादंबरीच्या आकृतीच्या गरजेपोटी निर्माण होतात. लैंगिकता व तिच्याशी निगडित प्रेम, प्रणय, वासना, विविध प्रकारच्या शक्यतेतल्या विविध कामविकृती, परपुरुषसंभोग, जबरी संभोग, मारहाण, खून, आत्महत्या, समूहहिंसा – असे ठरीव आशय ह्या प्रवृत्तीत येतात. रीतिनिष्ठ – रूपवादी– आकृतिनिष्ठ– सौंदर्यवादी ह्यांचे मिश्रण असलेल्या मराठी समीक्षेला ही प्रवृत्ती सर्वश्रेष्ठ वाटते. ह्या प्रवृत्तीतील रीतिनिष्ठ भावुक लिरिक भाषा आणि लैंगिकता यांचा अविभाज्य संबंध लक्षात घेण्यासारखा आहे. असंभवनीय व अ-वास्तव पात्रे, घटना-प्रसंग ह्यांची विकृत न-नैतिक, आत्यंतिक आशयसूत्रे फुगवण्यासाठी, पुढे ढकलण्यासाठी, कथेकडून कादंबरीकडे नेण्यासाठी हे भावुक लिरिक-आलंकारिक जिने वापरणे अपरिहार्य असते. किंवा वास्तवाची पोकळी उघडी पडू नये म्हणून अवगुंठणारे धुकेरी पडदे असेही ह्या शैलीला म्हणता येईल.

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

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

आहे. खरे तर नतद्रष्ट मराठी समीक्षक, प्रकाशक यांना बळी पडून ते घातले आहे, असे वाटते. ' लव्हाळी ' (१९६६) मध्ये ते पुन्हा कृतिप्रधान तर फिरून ' ऑक्टोपस 'मध्ये (१९७२) रीतिप्रधान लैंगिक झालेले आहेत.

ह्याच काळातला दुसरा एक बळी म्हणून गंगाधर गाडगीळ यांचे उदाहरण घेता येईल. पात्रांची वास्तव तंत्रांनी धारणा करून मराठी कथावाङ्मयात क्रांती करणाऱ्या ह्या लेखकाला लघुकथासंस्कृतीने इतके घेरून टाकले की पात्रांचे मानसिक विश्व वास्तवापर्यंत विस्तारणेच अशक्य झाले. त्यामुळे त्यांच्या कथांमध्ये विस्तृत परिमाण धारण करणारी पात्रे सुद्धा आशयसूत्राच्या अभावी भोवरे करून कथा संपवतात. ' लिलीचे फूल ' (१९५५) मध्ये त्यांनी मानसशास्त्राच्या आधारे एक कृत्रिम फॅन्टसी उभी केली. एका बाजूला एक मुकुंद साठे नावाचा तरुण काही दिवसांकरता ' वास्तव ' सोडून समुद्रकाठच्या बंगल्यात राहायला आलेला—एकटा—किनारा—होडी—फुलं इ. दुसऱ्या बाजूला ह्या अ-वास्तवाची गरज म्हणून पुष्ट वक्षस्थळे इ. असलेली एकटी, प्रेमात (= लैंगिकतेत) पडायला सुलभ अशी ' नीला ' नावाची कोवळी तरुणी—मग तिची लैंगिक थंड वृत्ती—त्याचा इतिहास—एक मनसुखलाल शेट – दारुडे – हे दारुडे तिच्यावर बलात्कार करणार—वेड—दरीत उडी मारून नीलाची आत्महत्या, हा शेवट.

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

मराठीतील पंडिती काव्य परंपरेशी नाते सांगणारी, गद्याचे कृतिशीलतेचे कार्य विसरणारी ही प्रवृत्ती आहे. नटलेली भाषा, प्रतिमा-प्रतीके-उपमा-आलंकारिकतेचा सोस, अशा शैलीला साजेशीच नाजूक पात्रे, भाषेच्या विचार व भावना जागृत करणाऱ्या दोन शक्तींपैकी भावनेचाच गद्यात पाठपुरावा करणे, तसेच हळवे प्रसंग निवडून काढणे, ह्या गरजांपायी कादंबरीच्या दुसऱ्या महत्त्वाच्या गरजांकडे दुर्लक्ष करणे, त्याचे पुन्हा प्रतिमासृष्टी, प्रतीकीकरण वगैरे सिद्धान्त (?) वापरून समर्थन करणे[२३], समाज टाळल्या-मुळे ओक्याबोक्या झालेल्या पंगू पात्रांना कधी मानसशास्त्राच्या कुबड्या तर कधी निसर्गसौंदर्याच्या अडाणी प्रतीकीकरणांचे टेकू देणे, ह्यासाठी नोस्टाल्जिया म्हणजे ' घरी परत जाण्याचे वेड ' म्हणून गावाकडच्या काल्पनिक वास्तवाचा सांगाडा उभारणे

(श्री. ना. पेंडसे व अन्य : रत्नागिरी जिल्हा) किंवा वास्तव व काल्पनिक यांच्यामधला धूसर प्रदेश निवडणे (पु. शि. रेगे) – ही सर्व लक्षणे कलाकृतीचे ' रीतिप्रधान सेंद्रिय विश्व ' ह्या कल्पनेतच असू शकतात, एरवी नाही. ह्या सर्व अ–वास्तव घटकांनी वाचकाची बुद्धिनिष्ठ विचारशक्ती, सदसद्विवेकबुद्धी आणि वास्तवसंवेदन आपोआपच नाहीसे होते. मुंबईतील चाळीचेही जग कादंबरीत घेताना फक्त सोईस्कर लैंगिक आशयसूत्रानुरूप पात्रे–प्रसंग घेतलेली असतात.

हे कादंबरीकार पौगंडावस्थेतील लैंगिकतेतून बाहेर आलेले दिसत नाहीत (रेगे, खानोलकर) किंवा काहींनी हे लैंगिकतेचे व्यापारी तंत्र म्हणून टिकवलेले दिसते (जयवंत दळवी). नवराबायको यांच्यात कधी नीट संभोग होऊच नये, अशी व्यवस्था केलेली असते. जोडप्यात कधी एक तर कधी दुसरे नादुरुस्त असते. कधी बायकांचे परपुरुषांशी संबंध, कधी याच्या उलट; पोटे आणणे, पोटे पाडणे – हे आकृतिबंध ठोकळपणे वापरलेले असतात. ज्याला परसंभोग पाहणे (व्हायरिझम) म्हणता येईल अशा विकृत दृष्टीने उन्मादक लिंगसंबंध वर्णिलेले असतात. हिंदी सिनेमाच्या प्रेक्षकांचे मानसशास्त्र सांभाळलेले दिसते. स्त्रीपुरुषसंबंध नुसत्या निर्जीव वस्तू होणे, ही ह्या कादंबरीची सर्वांत मोठी अधोगती होय. ह्या प्रवृत्तीचे उगमस्थान व केंद्र मुंबई ही औद्योगिक वसाहत असावी. कारण अशा वसाहतीमध्ये जागेच्या मानाने स्त्रीपुरुष जास्त झाल्याने लैंगिक चुंबकीय क्षेत्र तीव्रतम होते. इतर प्रगत मूल्यांच्या मानाने सांस्कृतिक मूल्ये मागे राहिल्याने लिंगव्यवहार हेच आपले स्वत्व टिकवण्याचे साधन होऊन बसते. ह्या अधःपतनाची सामाजिक प्रक्रिया न समजणाऱ्या अडाणी लेखकांनी हे करुण संदर्भ लक्षात न घेता रोमँटिक आकृत्यांसाठी हे आशयद्रव्य वापरले. कृतिप्रधान नैतिक साहित्यिकांच्या कादंबऱ्यांत हेच आशयद्रव्य असूनही लैंगिकता विकृत पद्धतीने येत नाही (भाऊ पाध्ये, सुभाष भेंडे), हे तौलनिक दृष्ट्या पाहण्यासारखे आहे. ह्या रीतिप्रधान लेखकांना मुक्त स्त्री-पुरुषसंबंध पाहिजे आहेत काय ? ह्यांना स्त्री-मुक्ती हवी आहे काय ? ही कृती मात्र यांच्या कादंबऱ्यांत टाळलेली असते. ह्याच लैंगिकतेचे दुसरे स्वरूप कौटुंबिक संरचनेतून, असंतुष्ट गृहिणींच्या कामेच्छांतून व्यक्त होताना दिसते (कुसुम अभ्यंकर, योगिनी जोगळेकर, शैलजा राजे, ज्योत्स्ना देवधर, सुमती क्षेत्रमाडे इ.).

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

दुसरे चिं. त्र्यं. खानोलकर यांच्या कादंबऱ्या, दीर्घकथा तपासल्या तर रीतिप्रधान कादंबरीची अनेक लक्षणे स्पष्टपणे दिसतात. यांची पहिली दीर्घकथा 'झाडे नग्न झाली'

१९६१ मध्ये (‘ रहस्यरंजन ’ दिवाळी) प्रसिद्ध झाली. तिचे नंतर ‘ पुनर्लेखन ’ करून ‘ रात्र काळी... घागर काळी ’ (१९६३) अशी कादंबरी झाली. ह्या दोन्ही संहितांची शैलीच्या अंगाने छाननी केली तर रीतिनिष्ठ कादंबऱ्यांचे १९५० नंतरच्या पिढीने जोपासलेले सर्व संकेत ठळकपणे लक्षात येतात. ही प्रवृत्ती वाचकाभिमुख कशी आहे, आत्मनिष्ठेपेक्षा बहिर्निष्ठा का मानते, कृतीऐवजी विकृतीला का जोपासते, आशयापेक्षा आकृतीला का चिकटून असते, ‘ न-नैतिक ’ का होते— ह्या प्रश्नांची उत्तरे आपल्याला त्यांच्या इतर कादंबऱ्यांतूनही सापडतात.

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

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

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

अशा रीतीने भाषा पूर्णपणे कोसळल्यामुळे तिचे लिंगसंवेदन व्यक्त करण्याचे सामर्थ्यही संपते आणि ती शेवटी कामशास्त्रातच शिरू लागते. उदा. आपल्या जाराचा पराक्रम आपल्या टी. बी. झालेल्या मृत्युशय्येवरील लग्नाच्या नवऱ्याला सांगणारी बाई : ‘ वसंतरावानं माझ्या अंगावरची वस्त्रं फेडली, आणि माझं शरीर तापून निघालं.

त्याने माझे दोन्ही स्तन असे काही कुस्करले की माझ्या शरीरातून वाफा निघाल्या. मी त्याचे पटापट मुके घेतले आणि त्यानं माझा नागडा देह दोन्ही हातांनी उचलून मऊमऊ गादीवर फेकला. आणि त्यानं माझ्या पालथ्या शरीरावर स्वतःला एखाद्या प्रचंड वृक्षासारखं झोकून दिलं. मीही काही कमी नव्हते...' इ. ('पाषाणपालवी' १९७६)

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

'त्या मधल्या खोलीच्या काळोखात स्वामीचा गजर करत ते भक्तगण नंदिनीच्या देहावर नंगानाच घालत होते. कुणी तिच्या झिंज्या ओढत होते, तर कुणी तिची चोळी फाडून तिचे घट्ट स्तन चुरगळीत होते.' ('अगोचर' १९७५)

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

अशा रीतीने लिरिक भाषेचा भुसा भरलेल्या ह्या कादंबऱ्या, 'काळी घागर दूर कुठेतरी तरंगत होती' ('रात्र काळी...') असे जिथे तिथे अडाणीपणाने प्रतीकासारखे पेरत भाषेची सबंध सूचकता नाहीशी करतात. 'कोंडुऱ्या'तली (१९६६) गर्भ जिरवण्याची मुळी, नको तिथे येणारे तुकारामाचे लिरिक अभंग 'रात्र काळी'...'कोंडुरा' 'पाषाणपालवी'– ह्या तिन्ही कादंबऱ्यांत असेच येतात. 'अजगर' (१९६५) मधील पांगळा माणूस, 'पाषाणपालवी'तील खार, 'अगोचर'मधील तातू, 'दादू भर देवळात आडवा तिडवा नाचत होता' असा शेवट, 'रात्र काळी...'तील 'वेडा नरू अजुनी म्हाताऱ्याभोवती नाचत होता,' 'वेडा नरू टाळ्या वाजवून पाय उचलीत नागड्याने नाचत होता'. 'कोंडुऱ्याची गर्जना चालूच होती'– ह्या ठोकळेबाज वाक्यरचना, 'अजूनही कुठल्याही गावातला एखादा हसन घोडीमागून पळतोच आहे आणि अजूनही त्याचा मुलगा कुठल्यातरी रिकाम्या घरात बसून हसनची वाट बघतो आहे'– हा 'भागधेय'चा शेवट, केळींना कुऱ्हाडीने तोडणे, वाघाची शिकार, 'आणि त्याच वेळी पुरुष दोन पुरुष उंचीच्या वारुळामागच्या खोल कोरड्या पालापाचोळयानं भरलेल्या विहिरीत एका लालभडक सरड्यानं वारुळावरून उडी घेतली,' 'कुठल्यातरी वारुळातून एक फूत्कार

निघाला आणि एका फणसाच्या डहाळीवर बसून एक कावळा कर्कश ओरडू लागला' ('भागधेय' १९७६), आग लागलेला वाडा ('अगोचर'), 'सालं हे जग अनुभवावरच जगतं... का? अनुभव हवेच कशाला? अनुभव म्हणजे काही नसतंच मुळी... हे सालं सगळं काही खरं नाही. कसले अनुभव आणि कसलं काय.' ('चाफा' १९७५)

कृतक शैलीची ही अशी अनेक उदाहरणे कादंबरीतल्या एका रंजक प्रवृत्तीची बाह्यांगे आहेत. खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांची लैंगिक रीतिप्रधान आशयसूत्रे, हिंसक मॉबसीन ('चानी', 'अगोचर'), हिंसक कृत्ये, खोटी दुःखान्तिका साजरी करण्याची शैली, लैंगिक कामपिसाट उत्तेजकता, देवळातच रक्त निघेपर्यंत भाविणीच्या कोवळ्या मुलीवर जबरी संभोग करणारा दिगंबर, लक्ष्मीबरोबर लग्न करून संशय म्हणून तिच्या-बरोबर झोपत नाही, मग लक्ष्मीचा रात्रीचा तडफडाट व दिगंबर वेडा होऊन मुंबईला, भाविणीच्या मुलीला गर्भ येऊन जिरतो, पुढे ती दाजी दुकानदाराबरोबर झोपते, दाजीची मुलगी खटखटे कारकुनाबरोबर पळून जाते, पोट आणून जन्मलेली, फेकून दिलेली बकुळही पुढे दाजीकडे झोपते, रांगेने गोविंदाच्या पाठीवरून, मग केमळेकर, गोडकर, दाजी, दाजीचा भाऊ, वामन, खटखटे कारकून—अशी कामाग्नी चेतवीत पण कुणाबरोबरही न झोपत लक्ष्मी हे तकलादू आशयसूत्र ढकलत नेते, सदाशिव संभोगावाचून लक्ष्मीला झाला, हे गूढ ठेवलेलेच असते, म्हणून आईचा द्वेष करत तिला मारायला ठेवलेला कुत्रा शेवटी वेडा होऊन सदाशिवचाच गळा फोडतो. 'कोंडुऱ्या'त तात्याला गर्भ जिरवता येणारी मुळी एका गुप्त होणाऱ्या कफनीवाल्या जोग्याकडून मिळते. आपल्या बायकोबरोबर तो झोपत नसल्याने तिचा तडफडाट रात्रभर चालू. ह्याउलट तिकडे दुसरा एक लिंगपिसाट माणूस नारोबा ह्याचे सुनेशी लफडे आहे. पुतण्याच्या बायकोकडे तो कादंबरीभर हात लांबवतच असतो, त्यात आणखी म्हणून भावाच्या बायकोशी झोपल्यामुळे तिला वेड लागलेलेच आहे. पुन्हा अंगात येणाऱ्या भगतिणीशीही तो संभोग करतोच.

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

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

वेश्या करतात— हा शेवट.

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

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

स्वरूपच आहे हेही सिद्ध करता येते.

३. स्थानप्रधान कादंबऱ्या

१९५० ते १९६० ह्या दशकात प्रबळ झालेल्या पंडिती रीतिप्रधान प्रवृत्तीचीच चौकट सांभाळत वास्तव आशयद्रव्य मांडणारी ही प्रवृत्ती 'बनगरवाडी' (१९५५) मध्ये प्रथम उमटली. ह्यात कथेची बरीचशी तत्त्वे सांभाळून तटस्थ निरीक्षण शुद्ध स्वरूपात मांडलेले असते. भाषा, प्रदेश, जमिनीशी संबंधित मानवी व्यवहार, परंपरागत समाज, असहाय समूह हे घटक ह्या काळातल्या कथेत येत होतेच. पण सलग अवकाश मिळाल्यामुळे ह्या कादंबऱ्यांनी (लघुकादंबऱ्यांनी) केवळ आशयाच्या बळावर नवनवी तंत्रे पुढे आणली आणि शैलीत क्रांती केली. केवळ आशयाच्या बळावर तंत्रे रूढ करणे रीतिप्रधान कादंबरीला अशक्यच होते. ते ह्या कादंबऱ्यांनी सुरू केले. मात्र तटस्थ, न-नैतिक निरीक्षणाने ही कादंबरी रीतिप्रधान व कृतिप्रधान प्रवृत्तींच्या मधला स्वतंत्र प्रदेश सांभाळते. जाति-जमातींच्या जगण्यावर सूक्ष्मदर्शक भिंग ठेवणारी ही प्रवृत्ती दुसऱ्या बाजूने आकृतीच्या मर्यादाही पाळते. त्यामुळे ह्या कादंबरीत विशिष्ट स्थानाचे भौगोलिक भान सर्वाधिक महत्त्वाचे ठरते, त्याबाहेर ती जात नाही. त्यामुळे ह्या प्रवृत्तीत लघुकादंबऱ्या निर्माण झाल्याचे दिसते. उदा. 'बनगरवाडी'ची संरचना जितकी स्वाभाविक तितकीच बंदिस्त आहे. ह्यामुळे ह्या लघुकादंबरीचा कॅनव्हास छोटाच राहण्याला मदत होते, तो कादंबरीच्या विस्तृततेकडे जाण्याला मदत होत नाही. कमाल मर्यादेकडे न जाता ह्या कादंबऱ्या घटना, पात्रे, परिसराची मांडणी, व्यवहारही तपशिलाच्या पातळीवर आणून सूक्ष्मदर्शकी भौगोलिकता जास्त पसंत करतात, मग ती ग्रामीण असो की शहरी, वारणेचे खोरे असो की रत्नागिरी जिल्हा ('बनगरवाडी' १९५५, 'फकिरा' १९५९, 'चक्र' १९६३, 'माहीमची खाडी' १९६९, 'गोतावळा' १९७१, 'गांधारी' १९७३, 'पाचोळा' १९७१).

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

ह्या प्रवृत्तीचे समस्याप्रधान पोटसमूह – पोटसंस्कृतिप्रधान अशा वास्तव प्रवृत्तींशी जवळचे नाते आहे. काही कादंबऱ्यांमध्ये ह्या सीमाही अस्पष्ट आहेत. 'धग' (१९६०), 'टारफुला' (१९६४) ह्या कादंबऱ्यांत स्थानप्रधानता ओलांडून ही प्रवृत्ती कृतिप्रधानतेकडे वळून नवीन समाजाभिमुखता व्यक्त करते. स्थानप्रधान कादंबरीत व्यक्ती

व समाज यांतील समस्यांनाही भौगोलिक आलेखाबाहेर महत्त्व नसते. त्या त्या प्रदेशा-संबंधी ज्ञानकोशपर माहितीने अवकाश भरलेला असतो. लेखक सहभागी न होता तटस्थ निरीक्षक राहिल्याने नैतिक प्रश्न टाळलेले असतात. हेही आकृतीची रीतिनिष्ठ पकड न सुटल्याने घडते. ट्रॅक्टर आल्यावर काय करायचे हा नारबाचा प्रश्न ('गोतावळा'), दुष्काळ पडल्यानंतर बदली ('बनगरवाडी'), झोपडपट्टी उठली, पुढे काय ? ('चक्र'), पिढीजात चोऱ्या करणाऱ्या उपाशी महारमांगांनी धान्य लुटावे हे अपरिहार्य आहे तसेच समाजात कायदा-सुव्यवस्था वगैरेसाठी पोलिसांनी त्यांना पकडून डांबावे की नाही ? ('फकिरा'), असे नैतिक प्रश्न टाळलेले असतात.

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

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

'टारफुला' ही ह्या प्रवृत्तीची आणखी एक अप्रतिम कादंबरी आहे. हिचे आशयसूत्र मराठी कादंबरीच्या परंपरागत साचेबंदपणाला आव्हान देणारे होते. त्यातल्या एका गावाच्या बेबंदशाहीतून, सुरक्षिततेच्या प्रश्नातून आपल्या सबंध समाजाला रूपकात्मक अर्थ देण्याचे सामर्थ्य आहे. ही खरे तर १९६४ च्या सुमारास सबंध देशाचेही रूपक होते. त्यामुळे स्थानप्रधानतेच्या बाहेर कृतीकडे वळणारे नैतिक तपशील ह्या कादंबरीत भरपूर होते. एका जबर शासनाच्या अस्तित्वाशिवाय असा समूह नीट चालत नाही, हे एका

जबर पाटलाच्या अस्तित्वाने आणि त्याच्या मृत्यूनंतरच्या भीतिदायक बेबंदपणाने, नानाविध सूचक तंत्रांनी दर्शवले आहे. आबा कुळकर्ण्याला ते विघटित समाजजीवन सांभाळता येत नाही हे कुळकर्णी कुटुंबातल्या अस्थिर, दुर्बळ वातावरणातून शंकर पाटलांनी ज्या अल्पशब्दकतेतून चितारले आहे, ते १९६४ साली अपूर्व होते. गावातल्या विविध कुटुंबांतील नवरा-बायकोचे संवाद, गावातल्या गुंडांचे संबंध इ. प्रत्येक तपशिलातून दबावदार नेतृत्वाची गरज सुचवण्यात लेखकाने दाखवलेला निग्रह अभिजात मराठी कथनशैलीचा नमुना आहे. सबंध गावातील व्यवहारांचा भेदरलेल्या समाजजीवनातून विशाल पट दाखवत ही कादंबरी नव्या पाटलाने जम बसवेपर्यंत चिरेबंद रूप मांडते. दुर्दैवाने हा निग्रह उत्तरार्धात सुटून ही कादंबरी प्रमाण बदलवून गावातल्या किचकट राजकीय डावपेचांत रुतून सबंध गावाच्या रूपकाचे भान विसरते.

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

४. पोटसमूह-पोटसंस्कृतिप्रधान कादंबऱ्या

कृतिप्रधानतेने वास्तवसन्मुख होणारी ही कादंबरी स्थानप्रधानतेच्या मर्यादा ओलांडून एखादा समूह किंवा त्याची संस्कृती एका विशाल समाजाचाच पोटभाग आहे असे भान ठेवते. आपल्या समाजाचे विविध जातिजमातींचे आणि संस्कृतींचे मिळून झालेले पोत किती समृद्ध आहे, हे अल्पसत्ताक अभिरुचीमुळे स्वातंत्र्यपूर्व काळात अपरिचित होते. विविध पोटसमूहांतून विशाल समाजाशी नाते सांगणाऱ्या ह्या आशयसूत्रांमुळे आविष्कारासंबंधीचा — विशेषतः भाषेसंबंधीचा हीनगंड नाहीसा होत आला, हे मराठी कादंबरीच्या विकासाचे सुचिन्ह आहे. समस्याप्रधान कादंबरीच्या बरोबरीने प्रस्तुत प्रवृत्तीची कादंबरीही आशयाचे नवे प्रांत व्यापून, नवी आशयनिष्ठ तंत्रे शोधून विकसित झाली. ह्यामुळे मराठी कादंबरीचे रूप विस्तारले. नैतिक प्रश्न घसाला लागून कादंबरीच्या आशयद्रव्यांची चौकट विस्तारली. विशिष्ट समूहाच्या जाणिवांनी सीमित असली तरी आत्यंतिक व्यक्तिवादी आशयसूत्रे इथे आपोआपच नाबाद ठरतात.

'इंधन' (१९६४) ही ह्या प्रकारची उत्कृष्ट कादंबरी आहे. पोटसमूह आणि पोटसंस्कृती ह्यांच्या मधल्या सीमारेषा आपल्या समाजात किती गडद आहेत, हे अशा फार थोड्या कादंबऱ्यांनी स्पष्ट केले आहे. 'दलित साहित्य' म्हटल्या जाणाऱ्या अण्णा-

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

पोटसंस्कृतिप्रधान प्रवृत्तीत शहरी व ग्रामीण दोन्ही स्तरांना छेदून जाणारे विविध वर्ग- कष्टकरी, गुन्हेगार, स्त्रिया, आदिवासी, अत्याधुनिक वर्ग, राजकारणी, वर्तमानपत्रसृष्टी, अ-मराठी, अ-हिंदू समाज इ. अनेकांना आपल्या आशयात घेणाऱ्या कादंबऱ्या येतील. ह्यांपैकी 'अंधारवाटा' (सुभाष भेंडे, १९७८) ही एक महत्त्वाची कादंबरी आहे. जयू ह्या मध्यमवर्गीय स्त्रीला वरच्या अत्याधुनिक भ्रष्ट नीतिमत्तेच्या वर्गात ठेवून ही कादंबरी एका शहरी पोटसंस्कृतीचे अप्रतिम प्रकटीकरण करते. ह्या क्लब, डिनर, ड्रिंक्स, मुक्त लैंगिक व्यवहार, उच्च राहणीमान, अपरिमित भोगवादी गरजा इ. व्यक्तिमत्व पोखरणाऱ्या व्यवहारांचा एक प्रचंड वास्तवपट ह्या कादंबरीने उभा केला आहे. ह्या व्यवहारातले ' परदेशीपण ' देशीपणाच्या विरोधात पूर्ण उघडकीला आणले आहे. समाजाला सोसणाऱ्या या उपसंस्कृतीचा संपूर्ण सांगाडा समोर ठेवताना भेंडे ह्यांनी पात्रे, प्रसंग, संवाद ह्यातून ह्या उपसंस्कृतीचे सर्व घटक, करमणुकी, भानगडी, लाचलुचपतीचे प्रकार, हुद्दे मिळवणे, राहणीमान उंचावणे, नवीन बायका गाठणे, सौंदर्याचा व्यापार, चाळीपासून तर गाडी बंगल्यापर्यंतचे बदल इ. नानाविध तपशिलांना ज्या मितव्ययाने आणि झपाट्याने कादंबरीच्या रूपात मांडले आहे, ते मराठी कादंबरीच्या विकासाचा पुरावाच म्हणता येईल. संपूर्णपणे भ्रष्टतेचे व लैंगिकतेचे अंतःप्रवाह असूनही जबरदस्त सामाजिक जाणिवांनी ही कादंबरी नैतिक आशयसूत्र मांडते. अफाट क्षेत्रांना स्पर्श करूनही मध्यमवर्गीय वास्तव प्रत्यक्ष आणि अप्रत्यक्ष पद्धतींनी प्रकट करत राहते.

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

५. समस्याप्रधान कादंबऱ्या

पोटसमूह– पोटसंस्कृतिप्रधान प्रवृत्तीत मिसळून गेलेली ही प्रवृत्ती मूळ यमुनापर्यटन-प्रवृत्तीचे आजचे विकसित टोक आहे. कृतिप्रधानता टिकवून ठेवणारी ही प्रवृत्ती स्वातंत्र्य-पूर्व काळात रोडावली होती. जेव्हा रंजक रीतिप्रधान प्रवृत्तीलाच कलात्मक कादंबरी समजले जाई, तेव्हा विभावरी शिरूरकरांची 'बळी' (१९५०) पुढे येऊन वास्तववादाचे नवे पर्वच सुरू झाले. मराठीतली वास्तववादाची दैन्यावस्था 'बळी'नंतर संपुष्टात येणे अपरिहार्य होते, इतकी 'बळी' ऐतिहासिक महत्त्वाची आहे. स्वातंत्र्योत्तर काळात लिहीत असलेल्या लेखकांच्या पिढीत एकट्या विभावरी शिरूरकरच पक्व होत्या. वास्तवाचे धीट आव्हान कुठल्याही प्रकारच्या रीतिप्रधान मोहांना बळी न पडता त्यांनी स्वीकारले. 'हिंदोळ्यावर' (१९३४) आणि 'शबरी' (१९६२) ह्या त्यांच्या कादंबऱ्याही सामाजिक समस्येचे सर्जक रूप मांडणाऱ्या पदमनजी– ह. ना. आपटे– वा. म. जोशी– केतकर– साने गुरुजी ह्या शुद्ध परंपरेतल्या आहेत. विभावरींनी निष्ठेने जोपासलेल्या ह्या वास्तव परंपरेला जरा उशिरा– १९६० नंतर– अप्रतिम बहर आल्याचे आपण पाहतोच ह्या प्रवृत्तीतली कृतिपरता समस्येत गुरफटून तिला ' प्रचारकी ' लेबल मिळण्याची भीती त्या वेळच्या सौंदर्यवादी-रूपवादी मराठी अभिरुचीत मोठीच होती. पण 'बळी'मध्ये भाषा, तपशील, तंत्रे काबूत ठेवून नीट वाट काढली आहे. न–नैतिक तटस्थ निरीक्ष-काची दृष्टी टाळून जातीच्या चौकटीच्याही खालच्या पायरीवरचे 'बळी'तले जग सबंध हिंदुसमाजाची उतरंड अत्यंत सूचकतेने हादरवून टाकते. ह्यात कुठलाही आक्रस्ताळे-पणा येऊ दिलेला नाही. लैंगिकता हा नित्याचा भाग असलेल्या जीवनावर झोत टाकूनही आशय रंजक होऊ दिला नाही. हे शास्त्रीय वस्तुनिष्ठ शिस्तीच्या सर्जकतेनेच शक्य होते. दलित साहित्य असूनही 'बळी' जातीय नाही, हाही एक आदर्श होता.

'वावटळ' (१९६४), 'उगवतीचे रंग' (१९७७), 'थँक यू मिस्टर ग्लाड' (१९७५), ' डोंगर म्हातारा झाला ' (१९७७) ह्या कादंबऱ्या ह्या प्रवृत्तीतल्या होत. तथापि

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

६. नवी कादंबरी

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

उद्धव शेळके ('धग' १९६०), मनोहर तल्हार ('माणूस' १९६३), भाऊ पाध्ये ('डोंबाऱ्याचा खेळ' १९६०, 'करंटा' ६१, 'वैतागवाडी' ६४, 'वासूनाका' ६५, 'ॲ. अनिरुद्ध धोपेश्वरकर' ६७, 'अग्रेसर' ६८, 'होमसिक ब्रिगेड' ७४, 'राडा' ७५, 'वणवा' ७८), मनोहर शहाणे ('देवाचा शब्द'१९६८), ए. वि. जोशी ('काळोखाचे अंग' १९६६), प्रभाकर पेंढारकर ('अरे संसार' १९७१), किरण नगरकर ('सात सक्कं त्रेचाळीस' १९७४', अनंत कदम ('क्रिडे' १९७१, 'स्रोत' ७७, 'पाखरू' ७९), दीनानाथ मनोहर ('रोबो' १९७८) हे सर्व कादंबरीकार नवी नैतिकता आपल्या कादंबऱ्यांत मांडताना दिसतात. त्याचबरोबर कमल देसाई ('रात्रंदिन आम्हा'...१९६४) आणि इतर अनेक 'कथाकार' खरे तर कथेची संकुचित संरचना मोडून कादंबरीकडे आलेले आहेत. हे

कथाकार नवी नैतिकता अंगिकारतात. हा स्वतंत्र विवेचनाचा विषय असल्यामुळे येथे त्यांचा विचार केलेला नाही. ह्याशिवाय रीतिनिष्ठ लैंगिकतेकडे झुकणारे जयवंत दळवी ('स्वगत', 'अथांग'), त्र्यं. वि. सरदेशमुख (' बखर एका राजाची ', ' उच्छाद '), ह.मो. मराठे (' निष्पर्ण वृक्षावर ', ' काळेशार पाणी '), वसंत कानेटकर (' घर ') इ. कादंबरीकारही प्रस्तुत प्रवृत्तीशी संशयास्पद नाते सांगतात.

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

प्रचलित अभिरुचीच्या दुष्ट प्रवृत्तींची दखल ह्या नव्या कादंबऱ्यांनी आपल्याबरोबर आशयातूनच घेतलेली दिसते (उदा. अनंत कदम–'स्रोत'मधील साहित्यासंबंधीचे उल्लेख, भाऊ पाध्ये– 'बॅ. अनिरुद्ध धोपेश्वरकर'मधील लैंगिकतेबद्दलची मते, दीनानाथ मनोहर–'रोबो'मधील लेखकाच्या जबाबदारीची मते, इ.). अत्यंत तात्त्विक प्रखर मतप्रणालीही ह्या कादंबरीच्या आशयात बसू शकते, अशी वास्तवाची विशाल बैठक असल्यामुळे मराठी कादंबरीचे सगळे रीतिनिष्ठ संकेत कोलमडले. इतक्या जाणीवपूर्वक साहित्याचे भान आधीच्या कोणत्याही कादंबरीला नव्हते. स्वातंत्र्योत्तर काळातल्या नव्या जगात स्वतंत्र देशाचे आपण जबाबदार नागरिक आहोत, ही भूमिका ह्याच लेखकांना प्रथम आली. बेजबाबदार अतिरिक्त व्यक्तिवादी आशयसूत्रे बाद ठरली. बाबा पदमनजींपासून आजपर्यंत टिकून राहिलेले कृतीचे मूलतत्त्व नव्या कादंबरीच्या वैयक्तिक

नैतिकतेतून अधिक व्यापक झाले. सामाजिकतेकडे झुकणाऱ्या भाषिक कृतीपेक्षा व्यक्तीकडे झुकणारी भाषिक कृती कृतिप्रधानतेचा विकास दाखवते.

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

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

ह्या कादंबरीला देशी परंपरेचे जितके भान आहे तितकेच परदेशी जागतिक संबंधही महत्त्वाचे वाटतात. पूर्वीची आंग्लधार्जिणी संकुचित वाङ्मयीन संस्कृती त्यामुळे अधिक विशाल झाली आहे. इंग्लंडबाहेरील युरोपीय देश व अमेरिका येथील साहित्य नव्या मराठी कादंबरीकारांच्या जास्त जवळ आले. त्याचबरोबर विविध जातिजमातींचे विविध थरांतून आलेले लेखक लिहू लागल्यामुळे जातिधर्मनिरपेक्ष मराठी समाजाचा एवढा दीर्घ परीघ ह्या आधीच्या कादंबरीत नव्हता. सौंदर्यकल्पनांची संख्याही वाढली. नवनव्या सौंदर्यकल्पना रूढ होत आहेत, त्यामुळे जीवन व साहित्य ह्यात कल्पिलेले पारंपरिक अंतर कमी झाले. कृत्रिम पात्रे, खोटी आशयसूत्रे, जुळवलेले प्रसंग, गंभीर प्रवृत्तीच्या कादंबरीत यापुढे चालणार नाहीत असे अभिरुचीचे स्थित्यंतर झाले. हे सर्व नव्या कादंबरीने समीक्षकांच्या शिवाय, प्रसंगी समीक्षकांना विरोध करून प्रस्थापित केले हे नमूद केले पाहिजे.

मराठी समीक्षेत ह्या कादंबऱ्यांच्या नायकांना अस्तित्ववादी, प्रतिनायक अशा प्रवृत्तींनी संबोधलेले दिसते. हिंदू समाजरचनेत ह्या प्रवृत्ती टिकण्याची-जन्मण्याची

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

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

'डोंबाऱ्याचा खेळ' (१९६०) आणि 'करंटा' (१९६१) ह्या कामगार चळवळींच्या क्लिचकट आशयापासून 'वणवा' (१९७९) ह्या अत्याधुनिक उच्चवर्गीय जोडप्यांच्या अरण्यातल्या लैंगिक व्यवहारावर लिहिलेल्या कादंबरीपर्यंत आधुनिकतेचा विशाल आशय जिद्दीने, निर्व्याजपणे, कुठेही दांडी न मारता मांडणारे भाऊ पाध्ये ह्यांनी नव्या कादंबरीचा सर्वोत्कृष्ट आविष्कार केला.[२८] खुल्या संरचना मांडून नाना तऱ्हेचे वास्तव आशय निवडून पाध्यांनी अभिरुचीचा नवा प्रांत निर्माण केला. त्यांची मुंबईची भाषाही त्यांच्या नव्या वास्तववादातूनच जन्मली. तिच्यात काव्यात्मकतेचा मागमूसही नसतो. ' पोट एकदम टायरसारखं गच्च झाल्यासारखं वाटलं मला ' ('वैतागवाडी'),

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

वास्तवतेची भरभराट करणाऱ्या नव्या कादंबरीत प्रमाणभाषेची बथ्थड परंपराही मोडून तऱ्हेतऱ्हेच्या बोलीभाषा आत्मविश्वासाने पुढे आल्या. ह्यापैकी मनोहर तल्हारांची कादंबरी 'माणूस' (१९६३)ही अमरावतीच्या हिंदू व मुसलमान अशा दोन रिक्षावाल्या दोस्तांच्या हिंदीतून संपूर्णपणे उभी राहते. तल्हारांनी निवडलेले आशयसूत्र १९६० पूर्वीच्या कादंबरीत येणेच शक्य नव्हते. ह्यातले सहिष्णू उदार लोकजीवन स्त्रीपुरुष – उच्चवर्गीय – अधोवर्गीय – पोलिस – मवाली – गुंड – हाटेलवाले – ब्राह्मण – ब्राह्मणेतर हिंदू – मुसलमान ह्या सर्वांना भावनेच्या ओलाव्यात गुंडाळून देशी ढोलाने उभे राहते. ज्यात व्यक्ती व समाज अशा कल्पनाही वेगवेगळ्या करता येत नाहीत, असे हे कष्ट-कऱ्यांचे जीवन नवे रूप धारण करते.

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

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

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

१९७० नंतर अधिक स्पष्टपणे प्रतीत होते. ह्या दिशेने जाणारी मराठी कादंबर
समस्याप्रधानता, पोटसंस्कृतिप्रधानता, स्थानप्रधानता अशा सर्व शाखांना एकवट
असल्याचे दिसते. 'रोबो'मध्ये सैनिकी जीवनात शिरणाऱ्या आधुनिक मनाने त्य
जीवनाची संपूर्ण आंग्लधार्जिणी चौकट तपशिलांचा छेद घेऊन तर उभी केली
आहे, पण ह्या चंगीझखान पंथाकडे मानवजातीला नेणाऱ्या आधुनिक मिलिटर
संस्कृतीचे नैतिक मूल्यमापनही केलेले आहे. नव्या नैतिकतेमुळे लेखकाची कृती अत्यं
पायाभूत असे सामाजिक उद्बोधन किती काव्यात्म पद्धतीने करते, याचे 'रोबो'
उदाहरणच आहे. 'अरे, ह्यांचं सिव्हिलाईज्ड जग सुरक्षित राहावं म्हणून आम्हाला यं
बनवतात हे. यांचं माणूसपण टिकावं म्हणूनच आमचं माणूसपण नष्ट करतात'—
असं म्हणणारा शेखू हा सैनिक पुढे आघाडीवर 'वॉश आऊट' झालेल्या पलटणीत
खतम झाल्याचा फक्त उल्लेख आहे. निवेदनाला कायम नैतिकतेचे सुकाणू असल्या
अशा कादंबऱ्या कसेही भरकटणारे तपशील देत असल्या तरी निश्चित दिशाच
दाखवत असतात.

अनंत कदम ह्यांच्या 'किडे' (१९७१) आणि 'स्रोत' (१९७७) ह्यांमधून वास्तव
निष्ठ शैलीचे आणखी विकसित स्वरूप दिसते. कदम यांची शैली प्रसन्न, सुबोधतेकडे
जाणारी, छोट्या छोट्या बोली भाषेतल्या वाक्यांतून निर्मळ आत्मनिष्ठ विश्लेषण करणारी
सूक्ष्म हळवे मनाचे पोत मांडणाऱ्या आत्मक्लेशी प्रथमपुरुषी निवेदनतंत्राची आहे
परंतु वास्तवाचे आशयद्रव्य असल्यामुळे त्यांच्या कादंबऱ्या प्रथमपुरुषी निवेदकाला
सामाजिकतेचा एक घटक म्हणूनच सामावून घेतात. 'किडे'मध्ये त्यांनी संज्ञाप्रवाहाचे
तंत्र वापरून घरातल्या सगळ्यांना नकोशा झालेल्या तरुण बेकाराचे एका दिवसाचे
तपशील सांगितलेले आहेत. कस्टममध्ये पैसे खाण्यात सहभागी न झाल्याने भ्रष्ट सह-
काऱ्यांनी कट करून ह्याला काढलेले असते. तरी त्याची प्रतिक्रिया आत्मसुलभ कडू
नाही. आपल्याला नोकरी नसल्याने कडूपणा येणे ह्यातही भोगवादी स्वार्थ असतो, पण
'किडे'चा नायक ह्यापलीकडे वास्तव समजून घेत चिंतनशील झालेला असतो. आपण
इतरांसारखे घाणीत लोळू नये पण इतर सगळे अशा लोळण्यातच आनंद मानतात
त्यांनाही आपण काही करू शकत नाही. अशा भूमिकेतून सकाळी सात वाजता सुरू
झालेला हा किंकर्तव्यमूढ बेकार तरुणाचा संज्ञाप्रवाह तासाभरातच सबंध समाजाला
आपल्या गोड भाववृत्तीने कवेत घेतो. नव्या कादंबरीचे हे कडूपणा टाळणारे वळण
अभ्यसनीय आहे. वैफल्य म्हणजे हतबलता नव्हे, भ्रमनिरास म्हणजे निराशावाद नव्हे, हे
कृतीनेच ही कादंबरी सिद्ध करते. नोकरी असताना आईबाप माया लावायचे, आई पोहे
करून द्यायची; नोकरी गेल्यापासून घरची माया व बाहेरचा दर्जा घालवून बसलेला हा
नायक घरासमोरच्या व्हरांड्यातल्या मोडक्या खुर्चीत कायम बसून सबंध चाळीतल्या
कुटुंबचित्रांना, माणसांना, त्यांच्या वृत्तींना, बाहेरच्या रस्त्यात दिसणाऱ्या समाजचित्रांना

आध्यात्मिक पातळी लावून पाहतो आणि हे सर्व किडे आहेत, असे अफाट रूपक त्याच्यासमोर उभे राहते. हे वास्तवाचे मूल्यप्रमाण कादंबरीभर टिकून राहते. तरुण माणूस हा आर्थिक गरज म्हणूनच कुटुंबात असतो. कुटुंबाबाहेरची कमविण्याची कृती भ्रष्टतेशिवाय शक्य नाही, हेही सत्य आहे; अशा कात्रीत सापडलेल्या ह्या नायकाला संज्ञाप्रवाहाचे तंत्र स्वाभाविक लागू होते. त्यातूनच शहरी समाजजीवनाचे अवाढव्य भीतिदायक रूप उभे राहते. स्वतःचे स्थान शोधू पाहणाऱ्यालाच हे अवाढव्य रूप लक्षात येते. हळूहळू तो ह्या कात्रीतून स्वतःची कृती शोधून काढतो. घराबाहेर कोणाला न सांगता नाहीसा होतो.

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

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

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

"त्या दिवशी मधला मुलगा 'आई, आई' म्हणून मोठ्यानं किंकाळी फोडीत उठला. 'आई, तू मरू नकोस !' असं बायकोला सारखं सारखं सांगू लागला. त्याला तिनं कितीतरी वेळ छातीशी धरून समजावलं. त्याला भयंकर स्वप्नं पडलं असावं. ते

स्वप्न होतं, हे त्या तीन वर्षांच्या पोराला किती सांगूनही पटत नव्हतं." ('स्रोत', पृ. १६).

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

समारोप

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

विरोधी आकांक्षा आपल्या कादंबरीत मांडल्या, ती निष्ठा ह्या कालखंडात पुन्हा प्रबळ झालेली दिसते. मराठी कादंबऱ्यांचे जनक आज विविध सामाजिक थरांतून आलेले, तीव्र संवेदनक्षमता असलेले आहेत. कादंबरीच्या सर्व घटकद्रव्यांत आणि घटित द्रव्यांत आज संख्यात्मक तशीच गुणात्मक वाढ दिसते. उद्याच्या सबंध पिढीला ही कादंबरी आपली वाटेल अशी चिन्हेही स्पष्ट दिसत आहेत. मराठी कादंबरीला देशीपणा आला आहे. ही ह्या कालखंडातल्या कादंबरीची सर्वाधिक कमाई म्हणावी लागेल.

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

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
३९९५
२५९९३
२९।७।८६

उल्लेखसूची

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

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

३. Ralph Linton, 'Nativistic Movements', *Ralph Linton*, Adelin Linton and Charles Wagle (Smds.), New York, Columbia Univer Press, 1971, pp. 112–117.

४. M. G. Ranade, 'A Note on the Growth of Marathi Literature, 1898', *The Miscellaneous Writings of the Late Hon'ble Mr. Justice M. G. Ranade*, Poona, Ramabai Ranade, 1915, p. 14.

५. गंगाधर पाटील, परिसंवाद, **उत्तम** (वार्षिक १९७२) सं. वा. रा. ढवळे व व. दि. कुलकर्णी, पृ. ३७–४२.

६. Suniti Kumar Chatterji, *Indo-Aryan and Hindi*, Ahmedabad, Gujarat Vernacular Society, 1942, p. 102.

७. नारो सदाशिव रिसबूड, प्रस्तावना, **मंजुघोषा** १८६७; आ. ११ वी, पुणे, मॉडर्न बुक डेपो, १९६२, पृ. १५–१६.

८. का. बा. मराठे, **नावल व नाटक ह्यांविषयी निबंध**, मुंबई, १८७२, पृ. १६; वि. का. राजवाडे, 'कादंबरी', **ग्रंथमाला**, कोल्हापूर, वि. गो. विजापूरकर, १९०२, पृ. १५–१६.

९. Anil Seal, *The Emergence of Indian Nationalism*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1971, pp. 89–93.

१०. L.S.S. O'Malley, *Modern India and the West*, Ch. XVI, London, Oxford Univ. Press, 1941, p. 585.

११. M. G. Ranade, उपरोक्त, पृ. ५२.

१२. गो. मा. पवार (सं.), प्रस्तावना, **महर्षी वि. रा. शिंदे यांची रोजनिशी** औरंगाबाद, मराठवाडा साहित्य परिषद, १९७९, पृ. ४३ (उद्धृत).

१३. अशोक केळकर, **मराठी भाषेचा आर्थिक संसार**, औरंगाबाद, मराठवाडा साहित्य परिषद, १९७७, प्रकरण ३.

१४. श्री. रं. कुलकर्णी, **प्राचीन मराठी गद्य : प्रेरणा व परंपरा**, मुंबई, सिंधु पब्लिकेशन्स्, १९७०, पृ. ५७–६४.

१५. कुसुमावती देशपांडे, **मराठी कादंबरी : पहिले शतक**, मुंबई, मुंबई मराठी साहित्य संघ, १९५३, पृ. १७.

१६. रा. श्री. जोग, **मराठी वाङ्मयाभिरुचीचे विहंगमावलोकन**, पुणे, पुणे विद्यापीठ, १९५९.

१७. Sir Richard Temple, *Men and Events of My Time in India*, London, John Murray, 1882, p. 495.

१८. प्र. वा. बापट व ना. वा. गोडबोले, **मराठी कादंबरी : तंत्र व विकास**, आवृत्ती ३, पुणे, व्हीनस प्रकाशन, १९[illegible], पृ. ३.

१९. ना. सी. फडके 'मराठी कादंबरीची वाटचाल' **परिसंवाद**, पुणे, कुलकर्णी ग्रंथाकार, १९७२.

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

२१. ना. सी. फडके, उपरोक्त.

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

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

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

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

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

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

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

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

३०. Albert Camus, *The Rebel*, Ch. 4, 'Rebellion and the Novel,' trans. A. Bower, Harmondsworth, Penguin Books, 1962, p. 224.

कादंबरी परिशिष्ट*

नेमाड्यांनी आपल्या निबंधात स्वतःच्या कादंबऱ्यांचा उल्लेख केलेला नाही, पण कादंबरीलेखनामागील त्यांची स्वतःची नैतिक भूमिका मात्र स्पष्ट केली आहे. तिचा फक्त निर्देश करून एकूण मराठी कादंबरी-परंपरेच्या संदर्भात नेमाड्यांच्या कादंबरीचे थोडक्यात विवेचन करण्याचा प्रयत्न मी करणार आहे.

कादंबरी हा मूलतः सामाजिक, वास्तवात खोलवर मुळे रोवलेला वाङ्मय-प्रकार आहे. मेलव्हिलच्या 'मॉबी डिक' सारख्या प्रतीकवादी कादंबरीचे उदाहरण म्हणून आपले टीकाकार घेतात, तेव्हा त्यात सुद्धा अमेरिकेतील तत्कालीन प्यूरिटन सामाजिक वास्तवाची मुळे किती खोलवर दडली आहेत, हे ते सोईस्करपणे दृष्टीआड करतात. मराठी कादंबरीची बाबा पद्मनजींपासून सुरू झालेली वास्तववादी परंपरा सलग, सातत्यपूर्ण कधीच राहिली नाही. हरिभाऊ, केतकर अशा खंडित स्वरूपातच ती दिसून येते. मानस--ऐतिहासिक दृष्ट्या (Psycho-historically) याचे स्वतंत्र विवेचन होऊ शकते, पण सामान्यतः असे म्हणता येईल की, कृत्रिम आदर्शवाद (खांडेकर), स्वप्नरंजन (फडके), भूत आणि वर्तमान यांतील गुंतागुंतीचा संबंध टाळून ऐतिहासिक वास्तवाचे केलेले रोमॅंटिक उदात्तीकरण (मराठी ऐतिहासिक कादंबऱ्या); या सर्वांमध्ये मागणी-पुरवठ्याचे वाङ्मयीन अर्थशास्त्र दिसून येते. परिणामतः वास्तववादाची मुळे देखील जिथे भक्कम झाली नव्हती, त्या कादंबरीच्या परंपरेत संज्ञाप्रवाह, प्रतीकवाह, व्यक्तिकेंद्रित काव्यात्मकता इत्यादी उपपरंपरा निर्माण झाल्या. मर्ढेकर, खानोलकर, पु. शि. रेगे यांच्या कादंबऱ्या याच उपपरंपरा दाखवतात. वस्तुतः सामाजिक वास्तवाचा अवकाश मोठा असेल, त्याला मूल्य आणि अस्तित्वभावाचा सखोल आधार असेल तर प्रतीके, संज्ञावर्णने, काव्यात्मकता इत्यादी

* भालचंद्र नेमाडे यांच्या 'कादंबरी' या लेखाच्या संदर्भात चंद्रशेखर जहागिरदार यांनी लिहिलेले टिपण.

परिमाणांना आत्मसात करणारी सर्वसमावेशक कलाकृती सिद्ध होऊ शकते, पण मराठी कादंबरीच्या संदर्भात मात्र वास्तवसन्मुख आणि वास्तवविन्मुख असे कादंबरी संवेदनशैलीचे सरळ सरळ विभाजन झाले. मुळात मराठी कादंबरीची वास्तववादी परंपरा खंडित न राहता सलग स्वरूपात दृढ झाली असती, वास्तववादाची विविध परिमाणे विकसित झाली असती तर कदाचित हे विभाजन आणि त्यातून निर्माण झालेल्या उपपरंपरा यांचे सगळे संदर्भ बदलले असते. जे घडले ते मात्र असे की काव्यात्मता म्हणजे व्यक्तिमनाची अंतर्गत कलाकुसर, प्रतीकात्मता म्हणजे धूसर गूढात्मता, असली सोपी समीकरणे बांधण्यात आली.

१९५० नंतरची मराठी कादंबरीपरंपरा लक्षात घेताना एक वैशिष्ट्य जाणवते, ते असे की भारतीय समाजाप्रमाणेच तिच्यातही निरनिराळे गट पडलेले दिसतात. प्रादेशिक, शहरी वा पांढरपेशी, ग्रामीण, दलित, झोपडपट्टीचे चित्रण करणारी— अशा अनेक गटांच्या रूपाने कादंबरीची बरीचशी संख्यात्मक आणि काहीशी गुणात्मक वाढ झाली. या गटांचे इथे विवेचन करण्याची दोन कारणे आहेत; एक म्हणजे मुळातच खंडित असणारी वास्तववादी परंपरा या गटांच्या संदर्भात अधिकाधिक क्षीण होत गेली; तिला केंद्रीय स्वरूप मिळाले नाही. दुसरे म्हणजे फार थोड्या अवधीत या गटांचे आपापले संकेत निर्माण होऊन त्या संकेतांच्या आवर्तात मराठी कादंबरी अडकून पडली. प्रादेशिक, ग्रामीण इत्यादी उपपरंपरांमुळे मराठी कादंबरीला बहुकेंद्री समृद्धता न मिळता तीत उलट अनुकरणशील संकेतव्यवस्था मात्र निर्माण झाल्या. १९६० हा जर टप्पा धरला तर व्यंकटेश माडगूळकरांसारखे अपवाद वगळता तत्कालीन कादंबरीचे दृश्य बव्हंशी वरीलप्रमाणेच होते.

यात पुन्हा भर घालणारी, मराठी अध्यापनक्षेत्रात दबदबा असणारी, रूपवादी मर्ढेकरी समीक्षा होती. या मर्ढेकरप्रणीत समीक्षेने मराठी कादंबरीच्या एकूण परंपरेचे निर्भीड पुनर्मूल्यमापन करण्याचा प्रयत्न कधी केला नाही. त्यामुळे एकेकाळी मराठी कादंबरीचा रोखठोक विचार करणारी राजवाड्यांची समीक्षापद्धतीही कधी स्थिरावू शकली नाही. वाङ्मयीन आत्मनिष्ठेची चर्चा करणाऱ्या मर्ढेकरांना आपल्या साहित्यिक संस्कृतीत काहीतरी चुकते आहे याची जाण असल्याचे दिसून येते, पण नंतरच्या समीक्षकांना तीही असल्याचे आढळत नाही. 'स्व-रसरंजनात्मक'तेचा वैश्विक सिद्धान्त मांडणाऱ्यांना 'मेघदूत' आणि 'कोसला' यांच्या आशयरूपांतील प्रस्तुततेचा फरक उमगणे कठीण आहे.

१९६० नंतर या सर्वच परिस्थितीत, एका महत्त्वाच्या वाङ्मयीन परिवर्तनाची प्रक्रिया सुरू झाल्याचे आढळते. भाऊ पाध्ये, किरण नगरकर, व. ह. पिटके, ह. मो. मराठे, मनोहर शहाणे, बाबूराव बागुल—यांच्या लेखनाची वैशिष्ट्ये निराळी असली तरी या सर्वांमधून मुळात विलग, खंडित असणारी वास्तववादी परंपरा पुन्हा केंद्रीभूत

होऊ पाहात आहे, असे दिसून येते. नेमाड्यांच्या कादंबऱ्यांचे ऐतिहासिक महत्त्व असे की ' कोसला ' ते ' झूल ' या एकूण सर्जनाने त्यांनी मराठी कादंबरीतील वास्तववादी परंपरेची पुनर्मांडणी केली. या वास्तववादात व्यक्तीच्या अंतर्मुखतेची तसेच सामाजिक आत्मपरीक्षणाची आणि उलटतपासणीची परिणामे आहेत. या आत्मपरीक्षणात भावुकपणा किंवा एखाद्या कबुलीजबाबाची अगतिकता नाही तर प्रखर कठोर जीवनसन्मुखता आहे. " माणसंच्या माणसं कशाचा तरी घाट होऊन बसतात. हे बाहेरचे घाट जसेच्या तसे उचलून घालता आले पाहिजेत—" असे ' बिढार 'मधील चांगदेव म्हणतो, ते यामुळेच. यातून मग सामाजिक अवकाशात पसरलेल्या आंतरव्यक्तिगत मानवी संबंधांचा पट तपासला जाऊन जगण्याच्या विविध पर्यायांचा विचार होतो. ' कोसला'तील गिरिधर आणि पांडुरंग, ' बिढार ' मधील नारायण आणि चांगदेव, ' झूल'मधील नामदेव भोळे हे जगण्याचे विविध व्यक्तिगत पर्याय दाखवतात. व्यक्तिव्यक्तींमधील संबंधांना तोलून धरू पाहणाऱ्या कुटुंब, शिक्षण, धर्म, जातिव्यवस्था, विवाह इत्यादी सामाजिक संस्थांच्या संदर्भात माणूस आणि समूह या दोहोंचेही चित्रण होते. वेड, हिंसा, विकृत लैंगिकता, आत्महत्या, ही संस्कृती आणि सामाजिकता नाकारण्याची व्यक्तिवादी प्रतीके आहेत. भारतीय संस्कृतीच्या परंपरेत ही जीवनविन्मुख टोके नाकारून नेमाड्यांचा वास्तववाद व्यक्ती आणि समूहाच्या परस्परसंबंधांची नैतिक जीवनसन्मुखतेने पुनर्तपासणी करतो. या प्रकारच्या वास्तववादाने प्रादेशिक, ग्रामीण, इत्यादी गट आणि त्यांच्या संकेतव्यवस्था टाळल्या जाऊन समकालीन समाजाचा आडवा छेद घेणारे, सलग आणि म्हणून सापेक्षतः समग्रलक्ष्यी असे वास्तव, नेमाड्यांच्या कादंबऱ्यांतून प्रक्षेपित होते. उदाहरणार्थ ' कोसला ' मधील हिंदुसमाजाचे सलग वास्तव, ग्रामीण आणि शहरी कादंबरी या भेदातील कृत्रिमपणा दाखविते.

१९६० नंतर मराठी वाङ्मयपरंपरेत पहिल्यांदाच खऱ्या अर्थाने आधुनिकतेचा प्रवाह आला. नवे कालभान आणि मूल्यभान यांची जोडणी कशी करायची, हा या आधुनिकतेपुढील महत्त्वाचा प्रश्न होता. ही जोडणी ज्यांना कधीच जमली नाही, असे चंद्रकांत खोतांसारखे एकेकाळचे बंडखोर लेखक आधुनिकतेच्या प्रवाहात कुठे वाहात गेले, हे लक्षातही आले नाही. (कवितेत—उदा, ग्रेस—) काही वेळा ही आधुनिकता अहंपूजन (Cult of the ego) म्हणून आली तर किरण नगरकरांच्या कादंबरीत ती अनुभवपूजन (Cult of experience) म्हणून आली. आधुनिकतेचा हा प्रश्न मराठी परंपरेत आपापल्या परीने सोडविण्याचा प्रयत्न अनेक लेखकांनी केला. नेमाड्यांनी अभिजातवादी परंपरेत आपल्या आधुनिक संवेदनशैलीची व्याख्या केली. महानुभाव आणि संतवाङ्मय यांच्या देशी अभिजाततेत नेमाड्यांच्या संवेदनाशैलीने अवैयक्तिक परिमाणे आत्मसात केली. व्यक्तिवैशिष्ट्यांचा समूहभावाशी आणि संस्कृति-चिंतनाशी तोल साधणारी अभिजात अवैयक्तिकता, हे नेमाड्यांच्या संवेदनशैलीचे महत्त्वाचे

वैशिष्ट्य आहे. यामुळेच त्यांना अतिसंस्कारित तंत्राचे अवास्तव स्तोम, पाश्चात्त्य वाङ्मयीन घटकांची आयात, आत्मरत अस्तित्ववाद— यांसारखे आधुनिकतेचे मोह यशस्वीपणे टाळता आले.

या सर्वांतून सिद्ध होणारा नेमाड्यांचा कादंबऱ्यांचा फॉर्म मराठी कादंबरीपरंपरेत महत्त्वाचा ठरतो. जीवनविषयक मानवी शक्यतांचा खुला वाङ्मयीन संच, अशी फॉर्मची एक व्याख्या केली तर नेमाड्यांनी फॉर्मचा खुला संच— विशेषतः 'बिढार' पासून निर्माण केला आहे, तो अवकाशाचे अंतःसूत्र वापरून. त्यामुळे घटितांचा प्रचंड तपशील वापरणारा, गतिशील, विविधरंगी असा अभिजात 'पिकरेस्क' फॉर्म त्यांच्या कादंबऱ्यांना मिळाला आहे. अशा फॉर्ममध्ये नेहमीच व्यक्ती, संस्कृती आणि मानवसमाज यांच्यातील द्वंद्वात्मकतेचे आशयसूत्र केंद्रस्थानी येते. व्यक्तीची सामाजिकता तसेच तिची अस्तित्ववेदना यांना एका व्यापक वास्तवसंदर्भात पाहणारा हा फॉर्म; काव्यात्मता, प्रतीके, संज्ञावर्णने, शैली-वैशिष्ट्ये इत्यादी रूपात्मक घटकांचा आपल्यात समावेश करून त्यांना आशयात्म कसे करतो; हे नेमाड्यांच्या कादंबऱ्यांवरून दिसून येते. प्रचलित वाङ्मयीन संकेतांना कार्यक्षमतेने वापरून निर्माण केलेला फॉर्म हा आपल्या साहित्यात नेहमीच दिसून येतो, पण जीवनविषयक मानवी शक्यतांचा नैतिक अक्षावरून शोध घेऊन नवीन वाङ्मयीन संकेतांकडे जाणारा फॉर्म हा नेमाड्यांमध्ये 'कोसला' ते 'झूल' पर्यंत दिसून येतो.

कादंबरी चर्चा

सीताराम रायकर : मला नेमाड्यांना असं विचारायचं होतं, की ज्या समस्या-प्रधान, नवनीतिप्रधान कादंबऱ्यांचा त्यांनी उल्लेख केला, त्यांत कांही कादंबऱ्यांचा उल्लेख का नाही ? तसा उल्लेख न करण्यात त्यांची काही भूमिकाही असेल. त्यांनी शरच्चंद्र मुक्तिबोध यांच्या कादंबरीत्रयीचा उल्लेख केला नाही. त्यांची गणना नवनीति-प्रधान कादंबऱ्यांत व्हायला हवी, असं मला वाटतं. माझा दुसरा मुद्दा जहागिरदारांच्या विवचनाबद्दल आहे. त्यांच्या विवेचनात त्यांनी नेमाड्यांच्या कादंबऱ्यांना महत्त्वाचं स्थान दिलं आहे. आणि ते योग्य आहे, यात काहीच शंका नाही; तथापि त्यांनी नेमाड्यांच्या कादंबऱ्यांचं 'समग्रलक्षी' असं वर्णन केलं आहे. त्याबद्दल मात्र माझा मतभेद आहे. नेमाड्यांच्या निबंधावरून सुद्धा, लक्षात येतं की मराठी वाङ्मयात जो देशी वसाहतवाद आला, ब्राह्मणी संस्कृतीचं वर्चस्व झालं, त्याच्याविरुद्ध बंड करून उठलेले जे कादंबरीकार आहेत, त्यांच्यांतच त्यांची कादंबरी मोडते. आपल्या गट-बाजीचे सगळ्यांत अधिक विकृत आणि जोरकस स्वरूप म्हणजे जातिसंस्था आहे, पण या दृष्टीनं पाहता 'कोसला' मधल्या चित्रणाला 'समग्रलक्षी' म्हणणं बरोबर होणार नाही. खेड्याचं चित्रण म्हटलं तरी कृषिव्यवस्थेतील घटकांचे परस्परसंबंध, औद्योगिक संस्कृतीचं ग्रामीण अर्थव्यवस्थेवर, समाजव्यवस्थेवर होणारं आक्रमण, शहरी संस्कृतीचे प्रश्न विशेषतः त्यांतल्या राबणाऱ्या मजूर–कामगार जीवनाचे प्रश्न, यात कुठं उमटले आहेत ? नेमाड्यांनी हे करावं असं मी म्हणत नाही, पण 'समग्रलक्षीपणा' जर यायचा असेल तर आपल्या जीवनाच्या या बाजूचं त्यात प्रत्याप्रत्यक्ष दर्शन व्हायला हवं. या दृष्टीनं पाहिलं तर नेमाड्यांच्या कादंबऱ्या मध्यमवर्गीयांच्या शिक्षणक्षेत्रात असलेल्या गटबाजीपुरत्याच मर्यादित राहातात. समाजजीवनाच्या एकाच अंगाचं ते चित्रण आहे. आपल्या समाजाची आजची विकीर्ण अवस्था पाहता हे होणं अपरि-हार्य आहे. झोपडपट्टीतल्या लोकांच्या, कामगारांच्या, दलितांच्या जीवनावर जी कादंबरी असेल तिच्यातून कदाचित इतर वर्ग निसटतील. समाज जर विकीर्ण आहे

तर त्याचं दर्शन विकीर्ण स्वरूपातच होणार. समग्रलक्षी नाही.

ज्या वेळी हे सांस्कृतिक जीवन तुलनेनं पाहाता जास्त एकसंध होतं—म्हणजे जेव्हा लेखक–वाचकांची विश्वकल्पना एकच होती–त्यावेळी म्हणजे हरिभाऊंच्या काळी कदाचित निराळ्या प्रकारचं चित्रण शक्य होतं.

याचबरोबर मला असंही वाटतं की समाज-वास्तवाशी एकरूप होऊन त्याचं प्रत्यय-कारी दर्शन कादंबरीत द्यायचं तर समाजात वैचारिक वाङ्मयाची फार गरज असते. सकस वैचारिक वाङ्मय जेव्हा निर्माण होतं, तेव्हा त्याबरोबरच उत्कृष्ट कादंबरी-कारही निर्माण होतात. तेव्हा सकस वैचारिक वाङ्मयाचा अभाव, हेही कादंबरीच्या अवनतीचं कारण आहे. याचा विचार नेमाडयांनी करायला हवा होता—

द. ता. भोसले : नेमाड्यांनी कादंबऱ्यांचं विश्लेषण केलं आहे. त्यात रीतिवादात लैंगिकतेचा गट मांडला आहे आणि नवनीतिप्रधानतेत ‘अंधारवाटा’सारखी कादंबरी घातली आहे. मला स्पष्टीकरण असं हवं— एखादी रीतिवादी प्रकारची लैंगिकता आविष्कृत करणारी कादंबरी आणि नैतिकता सांभाळून लैंगिकतेचं आविष्करण करणारी कादंबरी यांच्यामधलं व्यवच्छेदक लक्षण कोणतं?

म. सु. पाटील : नेमाडे यांच्या प्रतिपादनामागे कादंबरी हे गद्य महाकाव्य आहे, असा विचार दिसतो. कादंबरी भाषिक अवकाश प्रचंडपणे व्यापते. कादंबरीच्या आशयद्रव्यात वास्तव जीवनसन्मुखता हे प्रधान. हे वास्तव पुन्हा मराठमोळा भाषेतून त्या आशयानुसारी भाषेतून मांडलं पाहिजे, असं ते म्हणतात. या वास्तवावर ते जोर देतात, या वास्तवाला जेव्हा कलावंत अभिव्यक्त करतो तेव्हा त्याची वस्तु-निष्ठता जशीच्या तशी राहाते का? जेव्हा एखादा कादंबरीकार हे व्यक्त करतो, तेव्हा त्याला मनोगत असं स्वरूप प्राप्त होत नाही का? ‘मनोगत’ असं वास्तव असतं की नाही? याची दखल आपण घेणार आहोत की नाही?

दिलीप धोंडो कुलकर्णी : नेमाडेंचा पेपर मला आवडूनदेखील एक तक्रारवजा मुद्दा मांडायचा आहे–नेमाड्यांच्या कादंबरीत लिटररी आणि पॅरालिटररी संस्कृतीचं वास्तवदर्शन आपल्यापुढं मांडलेलं दिसतं. त्यांनी शिक्षण, शिक्षणसंस्था यांचे प्रश्नही हाताळले, पण खोलात जाऊन त्यामागचा राजकीय, सामाजिक वास्तवाच्या तप-शिलात जाऊन––परिवर्तनाचा विचार केलेला नाही. नेमाडे वास्तव मांडून केवळ थांबतात. ‘दुःख’ या कल्पनेला गूढ स्वरूप प्राप्त करून देतात.

निशिकांत मिरजकर : नेमाडयांच्या उत्कृष्ट पेपरनंतर काही बोलणं धाडसाचं, पण किंचितसा मतभेद वा एक शंका विचारायची होती– खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांत लैंगिकतेचा आविष्कार जरूर आहे, पण मानवी जीवनानुभूती, ही एकप्रकारे विस्कळीत विफल, अयशस्वी आहे. लैंगिकता या एका उत्कट प्रेरणेनं खानोलकर जीवनार्थाचा शोध घेण्याचा प्रयत्न करीत असावेत, अशी माझी समजूत होती. ती आजच्या या

विवेचनानं बदलावी की काय याचा मी विचार करू लागलो आहे.

नेमाड्यांनी जो उतारा वाचला त्याचा संदर्भ लक्षात घेतला तर रुग्णशय्येतील नवऱ्याला पत्नी जो प्रसंग सांगते तो ऐकूनच त्याचं समाधान होणार असतं. वाचकांना चाळवण्याचं उद्दिष्ट त्यामागं नेमाड्यांना दिसतं, परंतु अत्यंत भीषण अशा प्रसंगात सापडलेल्या स्त्रीलाही विकृत दृष्टीनं पाहून त्या विकृततेतच आनंद मानणारे आपल्याला कितीतरी दिसतात.

दुसरी शंका भाऊ पाध्यांविषयी. ‘ अग्रेसर ’ ही कादंबरी अतिशय सामान्य आहे, अशी आजपर्यंत माझी समजूत होती. नेमाड्यांनी तिला या वर्षातली सर्वोत्कृष्ट कादंबरी ठरवली आहे. लैंगिकतेशी निगडित असणारं प्रेम हे खरं प्रेम नव्हे, पण केवळ लैंगिकतेच्या वेगळ्या प्रकारांनी निर्माण झालेल्या प्रेमाची विविध चित्रं पाध्यांनी रेखाटलेली आहेत. संभोगाचे विविध प्रकार याही कादंबरीनं उचलून धरले आहेत. या कादंबरीचं केंद्र मुंबईची औद्योगिक वसाहत हेच आहे. या पलीकडच्या सामाजिक जीवनाला या कादंबरीनं स्पर्श केलेला नाही. या कादंबरीतले काही प्रसंग, काही वर्णनं वाचकांचं लिंगसंवेदन जागृत करणं याचसाठी आली असावीत, असा संशय येतो, तर अशा पार्श्वभूमीवर ही कादंबरी मराठीतील सर्वोत्कृष्ट कादंबरी कशी ठरते, याचं विवेचन उपयुक्त ठरेल.

भालचंद्र नेमाडे : मी क्रमानं उत्तर देतो. मी मुक्तिबोधांच्या कादंबऱ्या वाचल्या पण त्या या सर्व्हेमधून निसटल्या, हे खरं. एवढ्या मोठ्या सर्व्हेत, दुय्यम, बारीक बारीक गोष्टी नजरेतून निसटतात हे कारण. मला त्यांच्या तिन्ही कादंबऱ्या या इतक्या महत्त्वाच्या वाटलेल्या नाहीत. आता रीतिवादी कादंबरीला आपण कोणी लैंगिक म्हटलं तरी त्या कादंबरीची संरचना ही निखळ कादंबरीच्या वाङ्मयीन संकेतांनुरूप असणं हे रीति-वादी कादंबरीचं प्रमुख लक्षण. म्हणून ती या रकान्यात बसू शकत नाही. ‘ अग्रेसर ’ सारखी कादंबरी अशा वाङ्मयीन संकेतांचा वापर करीत नाही. रीतिवादी कादंबरीत वाङ्मयीन संकेत महत्त्वाचे मानले जातात. रीतिवादाची, रंजनाची रूढ झालेली तंत्रं ‘ अग्रेसर ’ सारख्या कादंबरीत येत नसतील तर ती अर्थातच वेगळी मानावी लागेल— तिचं आशयद्रव्य जरी लैंगिक असलं तरी ! नैतिकता हे यापासून तुटून राहण्याचं एकमेव शस्त्र. त्याचं इथं अत्यंत प्रभावी चित्रण आहे. वाचकांसाठी परसंभोग-दर्शनाचा प्रयोग करावा, असा भाऊ पाध्यांचा मुळीच इरादा नाही. तेव्हा ती भोसल्यांनी पुन्हा वाचून पहावी.

म. सु. पाटलांनी एक महत्त्वाचा मुद्दा मांडला आहे. वास्तवचित्रण करताना देशी शैली वापरावी, हे मी मानतो हे खरंच. आता मनोगत वास्तव असतं की नाही ? हा मुद्दा. भाषेतून व्यक्त झालं तर ते वास्तव मी मानीन. भाषेचा समूह महत्त्वाचा. मनात काय आहे हे मला माहीत नाही. माझ्या मनात जे वास्तव आहे ते मानसिक

वास्तव तुम्हाला कळणं शक्यच नाही. भाषा सामाजिक संस्था असते व लेखक तिला अपरिहार्यपणं बांधलेला असतो. भाषेच्या ज्या रूढ संकल्पना, रचना, विशेषणं आहेत तीच मी वापरीन. या पन्नास विशेषणांना आपण बांधलेले. मी एकावन्नावं शोधणार नाही. शोधलं तर ते इतरांनी मान्य केलं पाहिजे. आपलं नवीन वास्तव प्रचलित भाषेविरुद्ध असेल तर बंड करून नवी भाषा निर्माण करावी लागते. मनोगत वास्तव इतकं समर्थ असलं तर एकावन्नावं विशेषण तुम्ही काढू शकता. हे रीतिनिष्ठांना शक्य नाही. ऐतिहासिक कादंबरीकार, नवनीतीवाले काहीतरी नवी भाषा काढतात, पण लैंगिक कादंबरीकारांनी नवी भाषा काही घडवली नाही; उलट आहे ती बिघडवली; तेव्हा नवी भाषा हीही मी एक कसोटी मानतो. आता कुलकर्णींचा मुद्दा– मी एक शिस्त पाळतो; मी माझ्या कादंबऱ्यांबद्दल सांगत नाही.

आता मिरजकरांचा ' पाषाणपालवी ' मधला मुद्दा. ह्या कादंबरीतला पॅसेज मी इथं मुद्दाम ' कोट ' केला. गैरवापर करण्यासाठी कोट केला असं वाटणं कुणाला शक्य आहे, तशी धास्ती मलाही होतीच. तरी मी त्यातल्या त्यात बराच सोबर पॅसेज काढला. यात मुद्दा असा की, तुम्ही कादंबरी वाचता तेव्हा तुम्ही काय सांगता- निवेदक काय सांगतो, आणि पात्र काय सांगतं, यातल्या दोन लेव्हल्स स्पष्ट व फारच महत्त्वाच्या. मी स्वतः लिहिणारा असल्यामुळं हे मला माहीत आहे. ' पाषाणपालवी ' वाचताना लक्षात येतं की तो रुग्णशय्येवरच पडलेला आहे. त्यामुळं विकृत असायची गरज नाही. ती बाई विकृत असेल तर तिनं विकृत पद्धतीनं ते सांगायला हवं. तिनं आलंकारिक भाषा वापरू नये किंवा इंटरमधल्या विद्यार्थिनीसारखी भाषा वापरू नये. संस्कृतमधले शब्द वगैरे वापरून ' रात्र काळी...' मध्ये 'हा देहच तो उद्या नेसून जाईल' असं म्हणणारी लक्ष्मी ही स्वतःची वास्तव भाषा वापरूच शकत नाही. ती निवेदकाची भाषा वापरते. कादंबरीकारानं निवेदकाची पातळी सांभाळणं आवश्यक असतं. ती ' पाषाणपालवी'त सांभाळली गेलेली नाही.

चंद्रशेखर जहागिरदार : नेमाड्यांच्या कादंबरीसंबंधी मी काही मुद्दे मांडले आणि रायकर व दिलीप धोंडो कुलकर्णी यांनी त्यावर जे दोन प्रश्न उपस्थित केले, त्यांची उत्तरं मी देणार आहे...रायकरांनी असा प्रश्न विचारला, की नेमाड्यांची कादंबरी ही समग्र-लक्षी कशी ठरते ? वास्तवप्रक्षेपणाची अशी एखादी पातळी असू शकते की जेथून आपल्या समाजजीवनाचा सलग असा विचार करता येतो. सलग म्हणजे परिपूर्ण नव्हे. नेमाड्यांच्या कादंबऱ्यांत कामकऱ्यांचे प्रश्न येत नाहीत, मजुरांचे प्रश्न येत नाहीत, संपूर्ण ग्रामीण जीवनही येत नाही, पण उदा. ' कोसला'त असं एक वास्तव आहे की जे शहरी व ग्रामीण यांना जोडणारं आहे. सामाजिक वास्तवाच्या दृष्टीनं त्यांचा एकत्रित विचार करता येतो. तेव्हा ' समग्रलक्षी ' शब्द वापरताना निरनिराळ्या गटांचं साहित्य मी नाकारतो अशातला भाग नाही किंवा ' केवळ ' या अर्थानंही मी तो

शब्द वापरला नाही. तुलनात्मक अर्थानं मला ते विधान करायचं होतं.

दिलीप धोंडो कुलकर्णींनी असा प्रश्न विचारला की नेमाड्यांच्या कादंबरीतील नायक परिवर्तन घडवून आणणारी क्रिया कुठं दाखवतात का ? एक असं की, दुःखाचा अनुभव त्यांच्या कादंबरीत ' कोसला ' पासून ते अगदी ' झूल ' पर्यंत आहे आणि दुःखाचा अनुभव सगळीकडे असूनही तुम्हाला जगण्याचे विविध पर्याय नेमाड्यांच्या कादंबरीत दिसून येतातच. उदा. चांगदेवसारखा तरुण सुरक्षिततेचं तत्त्वज्ञान नाकारतो आणि स्वतःचं जीवन स्वतः जगायचं ठरवतो. जगण्याचा प्रयोग तो करतो. एक प्रकारचं प्रायोगिक मूल्य त्याच्या जगण्याला आलं आहे. त्यातून एक प्रकारची अस्वस्थताही येते. ' बिढार ' मधला नारायण सुरक्षिततेचं तत्त्वज्ञान करतो आणि त्याच्यामध्ये समस्यांची जाणीव असूनसुद्धा तो तडजोड करून जगायचं ठरवतो, तर नेमाडे असे विविध पर्याय चित्रित करतात, ही गोष्ट मला महत्त्वाची वाटते.

गं. बा. सरदार : कुलकर्णींनी जो मुद्दा मांडला त्याच्या संदर्भात मी एक–दोन मुद्दे मांडणार आहे—त्यांनी असा प्रश्न विचारला की ' मराठी ' असा आशय असतो का ! मूल्यभावाचा म्हणून काही मराठी असा आशय असतो, असं मला वाटत नाही. एक ' मराठी मूल्य ', एक ' इंग्रजी मूल्य ' हे असं काही नसतं. उदाहरणार्थ, व्यक्तिस्वातंत्र्य हे एक मूल्य घेतलं तर इंग्लंडचं वेगळं, फ्रान्सचं वेगळं, असं असू शकत नाही.

ब्रिटिश पूर्वकाळात मराठी समाजात एक सलगपणा होता हे खरं आहे. त्यातही तुकारामापासून मोरोपंतापर्यंत सलगपणा होता असं म्हणता येणार नाही. या स्थितिशील समाजात फारसं परिवर्तन झालेलंच नाही, पण ब्रिटिश अमदानीत आम्ही जी मूल्यं घेतली ती इंग्लंडची म्हणून घेतली नाहीत तर आधुनिक म्हणून घेतली. आता एक मान्य, ही मूल्यं आत्मसात करता आली पाहिजेत, यासाठी आपल्या पूर्वपरंपरेचं, सामाजिक वास्तवाचं भान ठेवलं पाहिजे, त्यात उपरेपणा राहाता कामा नये. पूर्वी दोन हजार वर्षांत आपण नवी मूल्यं आत्मसात केलेली नाहीत. ही प्रक्रिया नव्यानं सुरू झालेली आहे. पण सतत ' स्वदेशी ' म्हणून मूल्यं वेगळं करणं शक्य असतं का ? संस्कृती जर विकसनशील असेल तर नवी मूल्यं आत्मसात करता आली पाहिजेत.

समाज सलग आहे, एकसंध आहे, हे गृहीतकृत्य बरोबर आहे का ? मग समग्रलक्षी याला एक वेगळा अर्थ येतो. तुम्ही मोलकरणीचं चित्र काढता की कारकुनाचं की उद्योगपतीचं, हे महत्त्वाचं नाही, तर ज्या चौकटीत ते जीवन आहे त्या सबंध जीवनाबद्दल तुमची दृष्टी समग्रलक्षी असली पाहिजे, हा मुद्दा आहे. तुम्ही कोणता तुकडा घेतला हे महत्त्वाचं नाही. दृष्टी समग्रलक्षी असेल आणि मग ते वास्तव परिवर्तनशील असेल तर ज्या ठिकाणी लेखकाचं मनोगत व्यक्त होतं; तिथं परिवर्तनाची भूमिका आहे की नाही, याला मी नैतिकता म्हणतो आणि अशी नैतिकता ही परिवर्तनाला अनुकूल असली पाहिजे. तटस्थतेचा एक संप्रदाय आहे. पण संपूर्ण तटस्थ माणूस

असूच शकत नाही. मूल्यनिरपेक्ष दृष्टी या शब्दाला अर्थ नाही, ‘ कलरलेस कलर ’ या शब्दाला जसा अर्थ नाही—तसा यालाही अर्थ नाही. तुम्ही कोणतं पात्र, विषय, निवडता याला महत्त्व नाही, महत्त्व तुम्ही समग्रलक्षी परिवर्तनशील दृष्टीनं पाहाता की नाही, याला आहे. मला या संदर्भात ‘ स्वदेशी ’ हा शब्द कळत नाही, फारतर स्वदेशी कापड असेल, मूल्यदृष्ट्या असं काय निखळ स्वदेशी असू शकतं ?

समग्रलक्षीची आमची अपेक्षा अशी आहे की त्यात शहरातलं जीवन रंगवलं, की एखाद्या जातीचं जीवन रंगवलं, याला महत्त्व नाही. ही जात संपूर्ण महाराष्ट्रीय, भारतीय समाजातला एक तुकडा असेल. त्यांच्याकडे पाहण्याची दृष्टी परिवर्तनशील असेल तर ती नैतिक असेल, नसेल तर ती अमॉरल–नीतिनिरपेक्ष असेल, आणि ती विरोधी असेल तर अनैतिक असेल. मात्र याचा अर्थ असा नव्हे की याबाबतीत उपरेपण, चिकटवलेपण आम्ही मान्य करू.

अशोक केळकर : ‘ स्वदेशी ’चा जो मुद्दा आहे त्याबद्दल माझी स्वतःची भूमिका अशी की मूल्यांच्या वा विचारांच्या प्रांतामध्ये स्वदेशी असं काही नसतं, तर आग्रह जो धरला पाहिजे तो स्वराज्याचा धरायला पाहिजे. विचार घ्यावेत किंवा जुन्या एखाद्या संस्कृतीमधला विचार पुनरुज्जीवित करून नव्यानंही घ्यावा, पण जे घ्यायचं ते केवळ आत्मसात करणं एवढंच महत्त्वाचं नाही. संस्कृतीचा सोस म्हणून ते ते घ्यायचं नाही. आपण निवड करायला पाहिजे. कुणाच्या प्रेस्टीजखाली, दडपणाखाली ते विचार स्वीकारायचे नाहीत आणि त्या दृष्टीनं आपले वैचारिक वा मूल्यांसंबंधी स्वराज्य आपण मिळविलं आहे किंवा नाही, हा खरा प्रश्न.

उदाहरणार्थ ‘ एनव्हायर्मेंट इकॉलॉजी ’चा ऊहापोह तिकडं सुरू झाल्यावर आपल्याकडंही सुरू झाला. ‘ वुईमेन्स लिब ’ तिकडं आल्यावर आपल्याकडंही बायका बोलायला लागल्या, हे परावलंबित्व केव्हातरी थांबलं पाहिजे. एखादं वैचारिक उत्थान आपल्याकडं प्रथम आलं मग तिकडं, असंही नको का व्हायला ? देवाणही हवी, केवळ घेवाण नको. आपलं वैचारिक स्वराज्य आपल्याला मिळवलं पाहिजे. मग स्वदेशी—परदेशीची एवढी चिंता करायचं कारण नाही.

दुसरं, भाषेला आपण अवास्तव महत्त्व देतोय का ? ॲरिस्टॉटलच्या प्रमेयाची मला आठवण येते. त्या पद्धतीनं मांडणी केली तर मग भाषेला आपण योग्य महत्त्व देऊ, अवास्तव देणार नाही. कुठंतरी त्यानं म्हटलं की, मनाच्या भूमीवर जे जे काही वावरतं त्याचा प्रथम कुठून तरी बाहेरून, आपल्या संवेदनातून, प्रवेश झालेला असतो, आता ही भूमिका ग्राह्य आहे की नाही, हा तत्त्वज्ञानाचा प्रश्न. आपण त्या चालीवर असं म्हणू शकू की, साहित्याच्या प्रांतात जी जी काही घडामोड होते ती प्रथम भाषेच्या दारातून आत यावी लागते. तशी आली नाही तर ? उदा. भाऊ पाध्यांची भाषा व त्यांचा उद्देश यांचा संबंध तपासून पाहताना काय दिसतं ? त्यांचा उद्देश भाषेतून

प्रगट झाला आहे का? तसं जर होत नसेल तर मग त्यांचा उद्देश अस्पष्टच राहिल्यासारखा आहे. कारण साहित्यात सगळा व्यवहार भाषेच्या नाण्यावर वाजवायला लागतो. एवढ्यापुरतंच भाषेचं महत्त्व आहे.

भालचंद्र नेमाडे : मराठी आशय असा काही असतो का? असा एक प्रश्न मधाशी कुलकर्ण्यांनी विचारला. मी मराठी आशय मानतो, कारण मी काही भाषांतरं करून पाहिली आहेत. मराठी संतांची किंवा मराठी कवितांची भाषांतरं इंग्रजीत तंतोतंत होत नाहीत. किंवा इंग्रजीची मराठीत होत नाहीत. याचा अर्थच 'मराठी' असा आशय आहे. मराठी आशय म्हणजे भौगोलिक परिसरापुरताच मर्यादित असा नाही. पण मराठी भाषेत व्यक्त होणारा असा आशय असतो. त्यावर मराठी करन्सीची छाप असते. एरव्ही अर्थ–मीनिंग–हा देशकालातीत कधीच नसतो. तो भाषेपुरताच असतो. भाषेच्या पलीकडे असा काही नसतो. हा अर्थ. 'देशी' असतो, म्हणजे तो त्या भाषेतच असतो. इंटरनॅशनल मीनिंग असं काही नसतं, उदा. 'मोटार', 'इंजिन' हे शब्द तुम्ही दुसरीकडून आणले, म्हणजे मराठीत असा आशय पूर्वी नव्हता. आज तुम्ही तो उसना घेऊन तयार केला आहे. गं. बा. सरदार जे ठासून सांगतात की मूल्यं ही ह्या देशातील, त्या देशातील नसतात. सरदारांनी 'इंटरनॅशनल मॅन' अशी काहीतरी कल्पना करून घेतलेली आहे. सरदारांहून वेगळं मला असंही जाणवलं आहे की इंग्लंडची, फ्रान्सची अशी वेगवेगळी मूल्यं निश्चितच असतात. ती त्या त्या लोकसमूहाची असतात. ती मूल्यं त्या त्या प्रांतांतून कल्चर केली जातात. म्हणून ते त्या समूहाचंच कल्चर असतं. आता माणसांत जसं कॉमन एलिमेंट असतं तसं कल्चर्समध्येही सारखेपण असतं, पण म्हणजे सगळ्यांचे, जीन्स सारखेच असतात असं नाही. सरदारांची ही माणसाची कल्पना माणूस एक आहे, असतो, वगैरे आता जुनी झाली आहे, तर तसं काही नाही. भारतीय माणूस भारतीय आणि इंग्लंडचा, .इंग्लंडसारखा. तिथल्या तिथल्या मातीचा आणि पाण्याचासुद्धा एक परिणाम होत जातो. हे डार्विननंतर सांगायला नको. ज्या देशात उंच झाडं असतात, तिथं उंच मानेचे जिराफ असतात, हे आता शिकायची गरज नाही. तर आपल्या देशातल्या परिस्थितीनुसार आपली मान कमीजास्त राहते. आपल्या कल्चरमध्ये आणि बारीक बारीक गोष्टीतसुद्धा देशी भान ठेवावं लागतं. तुम्ही काय उसनं देता आणि काय घेता हा पुन्हा बँकिंगच्या व्यवहारासारखा प्रकार असतो. थोडक्यात त्या त्या भूमीत उगवणारं ते अत्यंत महत्त्वाचं ! ह्यात इंटर नॅशनॅलिझम मला पसंत नाही. इथून आपण परंपरेकडं येतो. ही माणसं इथं जगत आली आहेत, त्यांनी इथं काय काय मूल्यं निर्माण केली आहेत, हे महत्त्वाचं.

गो. मा. पवार : नेमाड्यांच्या कादंबरीतील नायकांबद्दल मघाशी कुलकर्णींनी एक आक्षेप घेतला की नेमाड्यांचा नायक जे काही घडतं ते पॅसिव्हली बघतो, ते

बदलण्यासाठी तो काहीही कृती करत नाही. नेमाड्यांच्या नायकाला दोन पातळ्या आहेत. त्यांपैकी आध्यात्मिकता आपण बाजूला ठेवून व्यवहारातील चित्रण लक्षात घेऊ. नेमाड्यांची नुसती 'बिढार' कादंबरी विचारात घेतली तरी आपल्याला तीमध्ये अनेक सामाजिक, सांस्कृतिक अंगातल्या बिघाडांचं चित्रण आढळतं. लघुनियतकालिकं चालविणाऱ्या उत्साही तरुणांचा उथळपणा, प्रकाशकांचा हिशेबीपणा व स्वार्थीपणा, शिक्षणसंस्थांमधील जातीयता, प्राध्यापकांची मूल्यहीनता व लाचारी इत्यादी; ह्या साऱ्यांत वावरणाऱ्या चांगदेव पाटलाचं चित्रण करून, त्यामधला संकुचितपणा दाखवून, नैतिक जाणीव निर्माण करण्याचं काम ही कादंबरी करते. नेमाड्यांनी काय बिघडलं आहे, याची जाणीव निर्माण केली आहे. कलाकृतीच्या द्वारा जाणीव निर्माण करणं महत्त्वाचं. त्यातून परिवर्तनाची दिशा सूचित होते. परिवर्तनासाठी नायक प्रत्यक्ष कृती करतो याचं चित्रण आहे की नाही, हा भाग गौण. सबंध कलाकृतीतून कादंबरीकाराचा भावरूप दृष्टिकोण प्रत्ययाला येणं महत्त्वाचं. काय बिघडलं आहे ते दाखवून काय असावयास पाहिजे, हे नेमाडे आपल्या कादंबरीतून जाणवून देतात, असं निश्चितपणानं म्हणता येतं.

दिलीप धोंडो कुलकर्णी : या समाजाची संस्कृती नेमाड्यांना काही बाबतीतच ऱ्हासकालीन वाटते. सगळ्या बाबतींत नाही, याचं उगमस्थान काय? हे प्रश्न केवळ सामाजिक, सांस्कृतिक आहेत की काय? याचं उत्तर राजकीय आहेसं वाटतं. ही समाजव्यवस्था बदलण्यासाठी नेमाडे कादंबरीकार म्हणून व चांगदेव पाटील नायक म्हणून काय उत्तरं शोधतात? ती कशी असतात? परिवर्तनाची दिशा नेमाडे कादंबरी-तून दाखवत नाहीत. कादंबरीकार म्हणून किंवा कलावंत म्हणून कृती करताना नेमाडे जे सत्य, दृश्य वास्तव आहे, ज्या वेगवेगळ्या प्रकृती आहेत, त्या फक्त रिफ्लेक्ट करीत असतात. कलावंताचं काम फक्त आहे तेवढंच, तसंच दाखवणं आहे का? का याच्यावर उत्तर शोधणं आहे?

भालचंद्र नेमाडे : हा डिबेटचा प्रश्न आहे. ह्या पद्धतीनं विचार करणारांना असं वाटत असेल, की कलावंतानं दिशाही द्यायला पाहिजे—ती राजकीय असली तरी. अशा प्रकारची राजकीय बांधिलकी स्वीकारून कादंबरी लिहिली तरच ती कृती होते. अन्यथा होत नाही, हे दिलीप धोंडोंचं म्हणणं दिसतं. तर मला असं वाटतं की भाषिक कृती करणं हीसुद्धा तेवढीच महत्त्वाची कृती आहे. पोलिटिकल सिस्टिम आणि लेखक ज्यात काम करतो ती सिटिम, ह्या वेगवेगळ्या आहेत. भाषिक कृती समाजावर परिणाम करणारी असेल, तो परिणाम खोल असेल, रिॲक्शनरी नसेल. सर्वांना समजेल अशा व्यवस्थित पद्धतीनं विचार करायला लावणारी भाषिक कृतीही तेवढीच महत्त्वाची असेल.

विद्याधर पुंडलीक : नेमाड्यांचा निबंध वाचून आणि ऐकून, पोहणाऱ्यांच्या तीन

प्रवृत्ती आठवल्या आणि असंही वाटलं की टीकाकारांत सुद्धा तीन प्रकार असतात; पहिला प्रकार काठाकाठानं पोहणारे. दुसरा, काही फार चांगलं पोहणारे, मधूनच डुबी मारणारे, पाण्याचा तळ गाठणारे. तिसरा धाडकन् मुटका मारणारे—काठावरून चांगला मुटका मारावयाचा आणि काठावरच्यांचे कपडे भिजवायचे! हा आनंद म्हणजेच पोहणं, अशी त्यांची गैरसमजूत असते! नेमाड्यांमध्ये कुठेतरी ही मुटका-प्रवृत्ती जास्त प्रबळ आहे. नेमाडे, मधूनमधून तुम्ही या पेपरात मुटका मारून खोल गेलेले आहात; कधी कधी नुसताच मुटका मारला आहात, तर कधी नुसतंच काठा-काठानं गेलेले आहात.

सरदारांनी उपस्थित केलेल्या मुद्द्याला नेमाड्यांनी असं उत्तर दिलं की आपण स्वतः इंटरनॅशनल मॅन असं काही मानत नाही. प्रश्न असा आहे की आपल्या साहित्याचा विचार आपण जागतिक साहित्याच्या संदर्भात करणार आहोत की नाही? सौंदर्यमूल्यं खरोखरच पूर्णपणे संस्कृतिसापेक्ष असतात का? उदाहरणार्थ, स्त्री-पुरुषां-मधील संबंध घ्या. पातिव्रत्याची निष्ठा हे मूल्य घ्या. कुणी असं म्हणू लागला की हे मूल्य आम्ही मानत नाही. हे मूल्य तुम्ही मानता म्हणून तुमची कादंबरी आम्हाला अर्थपूर्ण वाटत नाही. तर इथं भांडणं होईल. तथापि काही ललितकृती अशा असतील की त्यांचा संस्कृतिसापेक्षतेच्या पलीकडं जाऊन विचार करावा लागतो, आणि नेमाडे, तुमच्या कादंबऱ्यांतील नायक-विरोध (Anti hero) ह्याचे धागे पाश्चात्त्य वास्तवतेशी आहेतच. मूल्ये, नैतिकता आणि साहित्यातील सौंदर्य हा फार गुंतागुंतीचा प्रश्न आहे. टी. एस. इलिएटने—Literature must be Judged in terms of Literary standard असं म्हटलं आहे—ती त्याची प्राथमिक अट आहे. साहित्य हे साहित्य आहे की नाही ह्याचा पहिला निकष आपल्याला साहित्यातच शोधावा लागेल. आता त्याच्या प्रती ठरवायच्या असतील तर मग आणखी काही निकष—उदाहरणार्थ, नैतिकतेचा मुद्दा आपल्याला ध्यानी घ्यावा लागेल.

हा मुद्दा नेमाड्यांच्या संदर्भात मी अशासाठी विचारतो की काही काही वेळा मला त्यांच्या आस्वादामध्ये अतिशय गंभीर गफलती आढळलेल्या आहेत एक विशिष्ट प्रकारची सामाजिक वास्तवता हेच ते एक अंतिम सौन्दर्यमूल्य मानतात, असं वाटतं. हे स्वीकारणं अशक्य आहे. आता मिरजकरांनी त्यांना प्रश्न केला—मिरजकरांनी मृदू भाषेत म्हटलं की 'अग्रेसर' ही काही चांगली कादंबरी नाही. मी ते अधिक ठामपणं म्हणतो. नेमाड्यांची अभिरुची आणि मूल्यमापन यांच्या विसंगतीचे असे कितीतरी पुरावे देता येतील. उदाहरणार्थ, भाऊ पाध्ये यांची 'बॅ. अनिरुद्ध धोपेश्वर-कर' ही कादंबरी घ्या. ही कादंबरी इथल्या वास्तवतेत मुरलेली नाही. तीतील अस्तित्व-वाद तकलुबी आणि बेगडी आहे. तो भाऊ पाध्यांच्या व्यक्तित्वाशी यत्किंचितही जुळता-मिळता नाही. पण नेमाड्यांना तो प्रिय आहे! तो किती अस्सल आहे आणि

भाऊ पाध्यांच्या समग्र व्यक्तित्वाशी त्याच्या तारा जुळतात की नाही, हे प्रश्नसुद्धा ते उपस्थित करीत नाहीत. नेमाडे, अशी तर गफलत आपण करत नाही ना—की एक विशिष्ट प्रकारची वास्तवता—एक विशिष्ट चित्रण आणि दर्शन हेच खरं, हेच सार्वभौम!

कृतीबद्दल नेमाडयांचे असेच घोटाळे त्यांच्या निबंधात दिसतात. कृतीबद्दलचे त्यांचे काही विचित्र आग्रह आहेत. उदाहरणार्थ, 'यशोदा' ही कादंबरी. कृतिप्रधानचा इतका हव्यास नेमाडयांनी काही वेळा का म्हणून धरला आहे? 'टारफुला' ही कादंबरी मला आवडलेली नाही. लघुकथेतले वास्तववादी शंकर पाटील त्यात नाहीत. ही चित्रपटतंत्रानं लिहिली गेलेली कादंबरी आहे. 'वासूनाका'तील पहिली चारपाच प्रकरणं खरोखर चांगली आहेत. पुढं कादंबरीचं रूप त्याला राहिलं नाही. नेमाडेंना 'बनगरवाडीत' कृती हवी आहे का? काहीवेळा जीवनात कृती अशक्य असते, आपण एका डेड एंडशी आलेलो असतो—जीवनातलं हे विदारक सत्य नेमाडयांना मी सांगितलं पाहिजे काय? 'गोतावळया'चा पट कादंबरीचा नाही. तो दीर्घकथेचा किंवा फार तर लघुकादंबरीचा आहे—हा आक्षेप समजण्याजोगा आहे. मलाही तसंच वाटलं आहे. पण 'गोतावळया'त नारबा काही कृती करत नाही, हा आक्षेप हास्यास्पद आहे.

पु. शि. रेग्यांबाबतही नेमाडयांनी एक मूलभूत घोटाळा केला आहे. पु. शि. रेगे नेमाडयांना कवी म्हणून फार आवडतात. कवी म्हणून आवडणाऱ्या, त्यांच्या आशयविश्वाचा ते विचार करतात; मग कवितेतलं त्यांचं आशयविश्व जर तुम्हाला आवडतं तर त्यांच्या कादंबरीतलं त्याच जातीचं आशयविश्व तुम्हाला का आवडत नाही?

खानोलकरांच्या बाबतीत—माझा प्राथमिक आरोप असा—तुम्ही काही अवतरणं दिली आहेत—त्यामागचे संदर्भ तुम्ही सांगत नाही, हा लेखकावर अन्यायच आहे. कोणत्या परिस्थितीत उतारे लिहिले गेले आहेत, हे तुम्ही सूचितसुद्धा करीत नाही. कादंबरीचं कथानक सांगायची तुमच्यावर जबाबदारी नाही. हे एखाद्या हरदासासारखं वाटतं. एखादा हरदास एखाद्या आधुनिक मुलीवर, तिच्या केसावर, तिच्या वेषभूषेवर ज्या प्रकारची टीका करतो; त्याच पद्धतीची नेमाडयांची ही टीका आहे, आणि ही मोठी दुःखाची गोष्ट आहे; कारण खानोलकर हा लेखक व्यापारी किंवा बाजारू प्रवृत्तीचा नाही. विस्कळीत, विघटित प्रतिभेचा असा हा लेखक आहे. खानोलकरांना पूर्णपणे स्वीकारता येत नाही, त्यांना पूर्णपणे नाकारताही येत नाही. असा हा एक विचित्र लेखक आहे. मला स्वतःला खानोलकर कादंबरीकार म्हणून फार आवडत नाहीत. तरी पण त्यांच्या कादंबरीमागची प्रेरणा केवळ लैंगिक प्रवृत्ती चेतविणं ही आहे, असं जर नेमाडे समजत असतील, तर ते बरोबर नाही.

खरा प्रश्न असा आहे की, एका वेगळ्या प्रकारचा नैतिक कन्सर्न खानोलकरांनाही आहे आणि मला वाटतं नेमाडे तो लक्षात घेत नाहीत. केवळ तुमच्या प्रवृत्तीशी

एखादा लेखक जुळवून घेत नाही, म्हणून तुमचं भाष्य तुम्ही विलक्षण ताणत नेलेलं आहे, ते का? खानोलकरांपाशी मॉरल कन्सर्न तीव्र आहे. मृत्यू म्हणजे काय? जन्म म्हणजे काय? दुःख म्हणजे काय? हे प्रश्न खानोलकरही वारंवार विचारतात. त्यांना या प्रश्नांना अनुरूप असे माणसांचे आणि व्यक्तींचे आकार सापडत नाहीत; त्यांना कल्पना सापडतात. त्यामागचं चैतन्यही सापडतं, पण जीवनाची ते एक भरभक्कम चौकट उभी करू शकत नाहीत. याप्रकारे टीका करणं वेगळं, आणि खानोलकरांजवळ कोणत्याच प्रकारचा नैतिकतेचा दृष्टिकोण नव्हता, असं म्हणणं वेगळं!

सानेगुरुजी हा थोर माणूस होता. नेमाड्यांचं हे गुरुजीप्रेम मी गेल्या वर्षापासून ऐकतोय! 'आवडलेली माणसं' या माझ्या संग्रहात मी साने गुरुजींना उद्देशून एक पत्र लिहिलं आहे—'मांगल्याच्या ध्यासाचा बळी' असं त्याचं शीर्षक आहे. ज्यानं जन्मभर मांगल्य सांगितलं, त्याला अखेर आत्महत्या करावी लागली. जे मांगल्य त्यांनी साहित्यात पाहिलं ते त्यांना जीवनात दिसलं नाही. त्यांचं जीवन एकच सांगतं मांगल्य म्हणजे सर्व जीवन नाही. सानेगुरुजींची प्रशस्ती तुम्ही करता त्यावेळी त्यांचं समग्र व्यक्तित्व तुम्ही ध्यानात घेता की नाही? आमच्यासमोर मांडता की नाही? त्यांच्यातल्या विसंगती, आंतर्विरोध आणि ताण यांचं तुमचं स्पष्टीकरण काय आहे? याची जबाबदारी तुमच्यावर येते असं तुम्हाला वाटत नाही का? 'श्यामच्या आई'तल्या काही कथा खरोखर चांगल्या आहेत, पण कोणत्याही अर्थानं ती कादंबरी नाही.

आता दळवी हा लेखकही लैंगिकतेचं व्यापारी किंवा बाजारू तंत्र हाताळणारा नाही. त्यांच्या बहुतेक पात्रांमध्ये वेड आणि लैंगिकता यांचं चमत्कारिक मिश्रण दिसतं. लैंगिकता आणि विकृती व वेडेपणाभुळं येणारं एकटेपण, हे रंगवायचा दळवी प्रयत्न करतात. त्यात ते नेहमीच यशस्वी होतात, असं नाही. उदा. 'बॅरिस्टर' वर लिहिताना हातकणंगलेकरांनी चांगलं लिहिलं होतं; या सबंध नाटकामधे अनेक ट्रॅजिक सीन्स आहेत, पण ही काही ट्रॅजिडी नाही. यातला पहिला भाग महत्त्वाचा नाही का? ट्रॅजिक सीन्स आहेत हा! दळवींच्या लिखाणामागं एक नैतिक सहानुभूतीचा दृष्टिकोण आहे. अगदी गेल्या दिवाळीतली कादंबरी पहा. लैंगिक वासनेचा त्यात वणवा पसरलेला आहे. मला या व्यक्ती पूर्ण यशस्वी झाल्यात असं वाटत नाही. पण तुम्ही लेखकाचा पॉइंट ऑफ व्ह्यू पुरता समजून न घेता एकदम धाडकन मुटके मारता! काहीवेळा माणसं त्यामुळं चकितही होतात आणि माणसांना चकित करणं, हा तुमच्या प्रतिभेचा एक विशेष आहे. या लेखामधे मधूनमधून कितीतरी चांगले मुद्दे आहेत, ते आपल्याला आधी सुचू नयेत याचं वैषम्यही वाटलं! नेमाड्यांमध्ये धडक आहे ती आमच्यामध्ये नाही! कारण जीवनातील आणि साहित्यातील गुंतागुंत ज्यांना समजते त्यांना नेमाड्यांसारखी धडक मारताच येत नाही! नेमाडे काही काही वेळा साहित्यातील गुंतागुंत समजूनच घेत नाहीत.

आता ‘ स्वामी ’बद्दल ! रणजित देसाईंच्या कादंबरीबाबतचा निबंधातला ‘ ब्राह्मणी राष्ट्रवाद ’ हा शब्द खटकला. समजा देसाईंची अशी भूमिका असेल की मी ब्राह्मणी राष्ट्रवादच मांडतो आहे. तत्कालीन ऐतिहासिक वास्तवतेशी तो पूर्णपणे सुसंगत आहे; तर काय चुकलं त्यांचं ? या कादंबरीतील शेवटच्या वाक्यावर नेमाड्यांनी अचूक शरसंधान केलं आहे पण पुढं राजा राममोहन राय वगैरेंनी जे काही हिंदू पुनरुत्थानाचे प्रयत्न केले त्याच्या संदर्भात नीट विचार झाला पाहिजे. सती जाण्यामागचं कारुण्य, निष्ठा ही तुम्हाला पूर्णपणे मान्य नाही, पण म्हणून काही बायका जर सती जात असतील (उदा. व्यंकटेश माडगूळकरांचं ‘ सती ’ नाटक) तर चित्रणाचा विषय म्हणून तुम्ही त्यावर प्राथमिकच आक्षेप कसा घेऊ शकाल ? या नाटकाचा पडदा तुम्ही उघडू देणार नाही की काय ? सती जाणं इरॅशनल आहे, अशी भूमिका घेता येईल. सतीचे सामाजिक परिणाम काय असतील, हा आणखी वेगळा विषय आहे, पण त्याच्या चित्रणाचा लेखकाचा अधिकार तुम्ही मान्य केला पाहिजे.

‘ जरीला ’ ही कादंबरी वाचताना नेमाड्यांचं ते सुप्रसिद्ध कोळिष्टक सारखं मधे येतं. मला वाटलं की कुठेतरी झाडू मारून ही कोळिष्टकं झाडल्याखेरीज ही कादंबरी पुढं वाचता येणार नाही. हे जे प्रतीक आहे, कोळिष्टकाचं; ते कन्व्हेन्शनल तर आहेच, शिवाय ते बोअरडमचं प्रतीक दाखविण्यासाठीच लेखकानं कंटाळवाणेपणानं राबवलं आहे. सेल्फ स्टाईल्ड बोअरडमचं हे कोळिष्टक म्हणजे एक प्रतीक आहे; या आक्षेपांचा नेमाड्यांनी विचार करावा. ज्या प्रकारची कृती ‘ यशोदा ’ मधे नाही, असं तुम्ही म्हणता वा ज्या प्रकारची कृती काही कादंबऱ्यांत आहे, म्हणून तुम्हाला आनंद झालेला आहे, त्या प्रकारची कृती तुमच्या स्वतःच्या कादंबऱ्यांत आहे का नाही, याचा तुम्ही विचार करायला पाहिजे. ज्या प्रकारची कृतिप्रधानता आम्हाला ‘ कोसला ’ मधे दिसते, त्याप्रकारची कृतिप्रधानता तुमच्या पुढच्या कादंबऱ्यांमधे नाही, अशी माझी, रसिकांची तक्रार. अर्थात मुळातच कृतिप्रधानतेचा मुद्दा बरोबर नाही, हे लक्षात घ्यायला हवं.

नैतिकता—अनैतिकता हा सबंध प्रश्न, नेमाडे, इतका सोपा आहे का ? काही काही प्रश्न असे असतात की ते सुटत नाहीत. त्यांचं एक कोडं असतं. मनुष्याचं आणि समाजाचं नैतिक विश्व इतकं गुंतागुंतीचं असतं की त्यात तुम्ही सोल्यूशन्स अपेक्षिताच कशी ? केवळ सोल्यूशन नाही म्हणून तुम्ही मराठीतल्या काही कादंबऱ्यांवर काट मारता. शेवटी पु. शि. रेगे ! एक प्रकारची शांत धर्मप्रवण नैतिकता, तिचं सौंदर्य पु. शिं.ना कादंबऱ्यांतून आणायचं होतं. मलासुद्धा त्यांच्या काही कादंबऱ्या फार आवडत नाहीत; जैन मंदिरातला गोमटा बाळकृष्ण जसा सुंदर असतो, तशाच पु. शि. रेग्यांच्या कादंबऱ्या ! ज्या प्रकारची रक्तबंबाळ करणारी मर्मभेदकता, धार्मिक अस्वस्थता डोस्टोव्हस्कीमध्ये आहे, टॉलस्टॉयमध्ये आहे, तो धार्मिक प्रवृत्तीचा झगडा

रेग्यांमध्ये अंशमात्र नाही. जिथं अशा प्रकारचा झगडा आहे, अशाच कादंबऱ्या मला आवडतात. पण पु. शि. रेग्यांना समतोल रंगवायचा होता, एक परफेक्ट पॉइंज सांगण्याचा त्यांचा प्रयत्न होता, हे आपण समजावून घ्यावं—की हे जमलेलं नाही. परंतु आपल्याला प्रिय असलेले काही निकष घ्यायचे आणि त्या प्रिय निकषांवरच हे मूल्यमापन करायचं, याला वास्तवता म्हणत नाहीत, किंवा याला सामाजिक वास्तवतेचं भानही म्हणत नाहीत आणि सौंदर्यात्मक आकलन तर म्हटलं जात नाहीच नाही !

शंकर सारडा : नेमाड्यांनी ज्या प्रकारचं कादंबऱ्याचं वर्गीकरण केलेलं आहे, ते थोडंसं फसवं आणि अत्यंत असमाधानकारक आहे त्यांनी वास्तवाच्या विरोधी अवास्तव उभं केलं आहे आणि मध्येच सुवर्णमध्य म्हणून लैंगिक टाकलं आहे. परस्पर गफलती, विसंगती ध्यानात न घेता केलेलं हे वर्गीकरण; वास्तवाची जी व्याख्या केली आहे, ती लक्षात घेता, आणखी काही वास्तव दिसतं. व्यक्ती व समाज यांचे संबंध मानले, तर साहित्यातील वास्तववादाची काही प्रमुख लक्षणं आहेत. वास्तवाची व्याख्या करताना एकीकडे व्यक्ती व समाज यांचे संबंध मानणं, आणि अवास्तव म्हणून ऐतिहासिक, पौराणिक, चरित्रपर असं सांगणं, हा गफलतीचाच प्रकार. चरित्रपर कादंबरीत व्यक्ती व समाज यांचा संबंध नसेल असं अनुमान कसं काढता येईल ? ऐतिहासिक वातावरणनिर्मितीतही हा संबंध नसेल असं कसं होईल ? ही सबंध सिस्टिम नेमाडे अशी काही बंदिस्त, चिरेबंदी असल्याचा आभास निर्माण करताहेत की त्यांचंच दडपण येऊन, हे खरं वाटायला लागेल. तेव्हा ही समजूत बरोबर नाही, हे मला लक्षात आणून द्यायचंय.

भालचंद्र नेमाडे : पुंडलीकांनी प्रभावीपणे माझ्या निबंधामधील ज्या काही त्रुटी आणि दोष मांडले त्याबद्दल मी आभारी आहे. माझ्याऐवजी त्यांनी जर हा पेपर मांडला असता तर मी तितक्याच प्रभावीपणे बोलू शकलो असतो—याच मुद्द्यांच्या आधारे. कारण ही मराठी समीक्षेतील दोन टोकं आहेत. कलाकृती ही एन्ड प्रॉडक्ट असते की तिच्यातून काही आणखी अपेक्षित असतं, हा बेसिक मुद्दा आपल्या वाङ्मयीन संस्कृतीतच आहे. पैकी एका टोकाला पुंडलीक आहेत आणि एका टोकाला मी आहे. आमच्यात संवाद चांगला होतो, एकमेकांचं पटतं, पण मान्य करवत नाही.

त्यांच्या मुद्द्यांचा थोडक्यात उल्लेख करून उत्तर देतो : जागतिक संदर्भ तुम्ही साहित्याला मानता की नाही किंवा लेखक-समीक्षकांनी तो मानावा का ? तर मी असं म्हणेन की लेखकांनी काय किंवा समीक्षकांनी काय हे संदर्भ अजिबात मानू नयेत. आता ' बनगरवाडी ' ही आपल्याकडची अत्यंत चांगली कादंबरी. ती इंग्लंडमध्ये कोणीही वाचत नाही. तुम्ही मग इंटरनॅशनल मूल्यांची काळजी कशाला करता ? तुम्ही तुमच्याच मूल्यांची, कादंबऱ्यांची चांगली काळजी घ्या. युरोपियन राष्ट्रांचा जो

इंटरनॅशनॅलिझम होता तो एवढ्याच साठी की त्यांची मूल्यं आपण मान्य करावीत. दीडशे वर्षं इथं राहून बादलीतून आंघोळ करावी एवढं साधं मूल्य त्यांना आपल्यापासून घेता येऊ नये ! म्हणजे आपल्याकडून त्यांनी काहीच घ्यायचं नाही आणि आपण तेवढं घेत राहायचं, हे संस्कृतीला मारक आहे. हिंदुस्थानात आज दोनशे चांगल्या कादंबऱ्या असतील तर त्या जगाला माहीत नाहीत आणि आपण मात्र त्यांच्या फालतू कादंबऱ्यांतून मूल्य शोधतो, हे मला मान्य नाही. समीक्षकांनी तरी याला विरोध करावा.

दुसरा मुद्दा : सौंदर्यमूल्यं पूर्णपणे संस्कृतिसापेक्ष असतात काय ? ते म्हणतात, नसावीत. मी म्हणतो की सौंदर्यमूल्यं संस्कृतिसापेक्षच असतात. आपली मातृभाषा किंवा आपली भूमी यांच्यावर प्रेम करावं, ही संस्कृतिसापेक्षच मूल्यं आहेत. माझ्या देशावर माझं प्रेम आहे कारण मी इथंच जन्मलोय. सौंदर्यमूल्यं अशीच तयार होतात. एरव्ही मर्ढेकरांनी उभी केलेली फ्रेमवर्क काही आम्हाला फारशी मान्य नाही. संस्कृतिसापेक्ष मूल्यंच सौंदर्यमूल्यं असतात. परकीय मूल्यं मानू नयेत, हे या अर्थानं. बॉरोइंग जरूर करावं, इन्फ्लूएन्सेस असावेत, त्यातूनच लेखकाला आपल्या कलाकृती तयार करता येतात. मात्र ते चॅनलाईजड नसावेत. फक्त इंग्लंडमधलं, फक्त युरोपमधलं, असं नसावं; तर अत्यंत एक्स्टेन्सिव्ह असावं. पानं, फांद्या तुम्ही कितीही लांबवा, मुळं मात्र इथंच असावीत. ती लांबवणं बरोबर नाही. ती इथंच रोवलेली हवीत.

तिसरं रेगे कवी म्हणून आवडतात, मग रेगे कादंबरीकार म्हणून का आवडत नाहीत ? मी पहिल्या सत्रात नाटकाबाबत म्हटलं की सगळी सामग्री असते, पण एखाद्या माणसाला ती तंत्रंच जमत नाहीत. तसं रेग्यांना सामग्री मिळाली तरी त्यांना कादंबरी कशी लिहावी हे कळलं नाही. तसंच खानोलकरांची वृत्ती नैतिकच आहे. पुंडलीक म्हणाले तशी लैंगिकतेत नैतिक भूमिका असेल तर, नैतिक कन्सर्न असतील तर मी खानोलकरांना मोठा मानायला तयार आहे. मला आनंदच आहे. कारण त्यात तुम्ही हे नैतिकतेचं मूल्यं मानलं असा अर्थ होतो. आता सानेगुरुजींसंबंधी. या कालखंडात ते येत नाहीत. मला निबंध अधिक लांबवायचा नव्हता.

'स्वामीं 'मधलं सती जाणं किंवा ब्राह्मणी राष्ट्रवाद वगैरे यामागे काही अधिष्ठान असेल. त्यात नैतिकता वगैरे असेल तर ते मला मान्य आहे, पण १९६२ सालात त्याबद्दल काहीही नैतिकता न दाखवता हा ब्राह्मणी राष्ट्रवाद जसाच्या तसा उचलावा, 'या पेशव्यांचं मी काही देणं लागतो.' असं म्हणावं आणि एवढंच नव्हे, सती जाणं हे कसं चूक आहे हे काही न सांगता नुसतंच परिणामकारक पद्धतीनं वापरावं, याच्या निवेदक याअर्थी रणजित देसाईंवर जबाबदाऱ्या पडतात. त्या रणजित देसाईंनी पार पाडल्या नाहीत. याबद्दल जबाबदारीनं काही सांगितलं नाही. तुम्ही जे तपशील कादंबरीत देता, त्या तपशिलाचं वर्णन करता त्यातून तुमची नैतिकता दिसते. मी

‘ स्वामी’मधल्या तपशिलावरून रणजित देसाईंची नैतिकता ठरवणार. ‘ स्वामी ’ मध्ये त्यांना या गोष्टी मान्य आहेत का अमान्य आहेत याचे काहीही उल्लेख नाहीत. त्यांना नेमकं काहीच म्हणायचं नसतं. लोकांनी पाहिजे तो अर्थ काढावा. तर हे दोन्ही बाजूंनी यश घेणं बरोबरं नाही. मी जे मुटके मारण्याचं धाडस केलं आहे ते पुंडलीकांना मान्य नाही. परंतु मला असं वाटतं की समीक्षकानं नुसतं ब्लॉटिंग पेपर असता कामा नये. आपली स्वतःची म्हणून काही मूल्यं असतील तर ती त्यानं त्या निमित्तानं मांडायला हवीत.

कविता : एक

दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे

जन्मजात, घरंदाज आणि बेवारस : मराठी कवितेची नवी विविधता—

कोणत्याही वाङ्मयीन संस्कृतीत प्रतिभेची विविधता व्यक्त होण्यासाठी प्रतिभावंतांना निकराचे आत्मभान असावे लागते, तसेच त्यांना परंपरेची खोल समज असावी लागते. १९५० च्या सुमारास मराठी कवितेत असे प्रतिभावंत होते. मर्ढेकर, पु. शि. रेगे, मनमोहन नातू, इंदिरा संत, विंदा करंदीकर, शरच्चंद्र मुक्तिबोध, वैशाख (त्र्यं वि. सरदेशमुख), य. द. भावे, वसंत हजरनीस या सर्वांच्या कवितेकडे एकदम पाहिले तर विविधतेचा समाधानकारक प्रत्यय येतो. या काळात अगोदरच्या पिढीतल्या कवींवरही वरील नव्यांचे अप्रत्यक्ष संस्कार होऊन त्यांच्या कवितेलाही नवी वळणे मिळाली. कुसुमाग्रज, बा. भ. बोरकर, अनिल, गुणवंत हनुमंत देशपांडे, ना. घ. देशपांडे, वा. रा. कान्त, बी. रघुनाथ, कृ. ब. निकुंब, श्रीकृष्ण पोवळे अशा मुळात "पारंपरिक" कवींच्या कविता किंवा ग. दि. माडगूळकर, अमर शेख, वसंत बापट यांच्याही चाकोरीत मोडणाऱ्या कविताही काहीशा चाकोरीबाहेर पडल्या.

या समग्र बदलाचे श्रेय एकट्या मर्ढेकरांना जात नाही; ते वाङ्मयाच्या वाढत्या, जास्त परिपक्व जाणिवेला जाते. मात्र मर्ढेकरांचे महत्त्व हे की एकट्या त्यांनाच मराठी कवितेच्या प्राचीन व अर्वाचीन परंपरा आधुनिक दृष्टीने पाहता आल्या.

'शिशिरागम' हे चांगले पुस्तक असूनही ते रविकिरणमंडळ व त्या अगोदरचे तांबे, गोविंदाग्रज, बी, बालकवी, केशवसुत यांच्यापलिकडे काव्याची संकल्पना विस्तारणारे पुस्तक नव्हते, 'काही कविता' मात्र वारकरी, रामदासी, आणि आदिवारकरी (ज्ञानदेव, नामदेव) यांच्यापासून थेट आधुनिक युरोपियन कवितेपर्यंत काव्यसंकल्पना-क्षेत्र असलेल्या कवितांचा संग्रह होता. ह्या व्यापक, बहुस्रोत परंपरा मर्ढेकरी कवितेच्या मुख्य प्रवाहात एकत्र आल्यामुळे १९५० ते १९६० च्या काळात ती कविता मराठी कवितेचाच उत्कर्षबिंदू ठरली. बहुपेडी, बहुपदरी, अनेकमुखी अशी मर्ढेकरांची कविता

एकोणिसाव्या–विसाव्या शतकांतल्या मराठी कवितेचा एक महत्त्वाचा टप्पा बनली.

१८८० पासून १९४५ पर्यंत मराठी कविता सर्वसाधारणपणे सुशिक्षित मध्यमवर्गीयांचे करमणुकीचे व विरंगुळ्याचेच एक साधन होती. दिवाणखान्यात, विद्यापीठात, व्यासपीठावर तिचा वावर राहिला. जणू काय ज्ञानदेव ते तुकाराम भरभराटलेली वारकरी काव्यपरंपरा इथे नव्हतीच, असा १८८० ते १९४५ पर्यंत भास निर्माण केला गेला. लोकगीतं, ओव्या, लावण्या यांचेही तिच्यावर संस्कार नव्हते. इंग्रजाळलेली म्हणावी तर ती इंग्रजी काव्यपरंपरेचेही संस्कार पचवू शकत नव्हती. तिच्या प्रेरणा आकृतिवादी होत्या. अंतःप्रेरणा आणि प्रयोजकता यांना तिच्यात वाव नव्हता. ती आलंकारिकतेचा अतिरेक आणि वक्तृत्वसदृश वाचाळपणाच्या आहारी जात होती. भाषेत व काव्यपरंपरेत उपलब्ध असणाऱ्या समृद्ध साधनांचे तिला भान नव्हते. १९४५ ते १९७५ च्या कालखंडातही संख्येच्या दृष्टीने अशीच कविता जास्त आढळते आणि मराठी कवितेच्या समीक्षेतही गेल्या आठशे वर्षांतली मराठी कविता आणि १९–२० व्या शतकात आपल्याला परिचित होऊ शकणारी पाश्चिमात्य व अन्य देशीय कविता यांचा संकल्पनात्मक मेळ घालण्याचा विशेष प्रयत्न दिसत नाही. वस्तुतः मर्ढेकर–रेग्यांच्या कवितेनंतर १९५०–१९६० च्या दशकात, हा प्रयत्न होणे आवश्यक होते. कारण अशा प्रयत्नांद्वारा ज्ञानदेवांपासून मर्ढेकर-रेग्यांपर्यंतच्या मराठी कवितेचे आकलन आणि रसग्रहण सुसूत्रपणे करता आले असते. हा प्रयत्न नंतरच्या पंधरा वर्षांतही-म्हणजे १९६० १९७५ या काळातही झालेला नाही. कवितेची समज महाराष्ट्रात फारशी आढळत नाही. उलट, मराठी कवितेला गेल्या सात शतकांत विविध परिमाणे लाभलेली आहेत, इतकेच काय गेल्या सातशे वर्षांतल्या निवडक शंभर कवितांचे संकलन व भाषांतर केल्यास मराठी कवितेचा वैश्विक दर्जा सिद्ध होऊ शकेल अशी खात्री देता येईल. १२९० ते १६५० हा ३६० वर्षांचा कालखंड मराठी कवितेचा उत्कर्षकाल होय. त्यानंतर १८९० पर्यंतचा २४० वर्षांचा काळ मराठी कविचेचा ऱ्हासकाल मानता येईल. १८९० पासून १९४० पर्यंतच्या काळात मराठी कवितेचे पुनरुज्जीवन होण्यास जरी सुरुवात झाली, तरी या काळात मराठी कवितेच्या मूळ परंपरेचा लोकांना विसरच पडला होता. १९४० ते १९७५ या कालखंडात मर्ढेकर, अरुण कोलटकर आणि मी स्वतः अशा तीनच कवींच्या कवितेत आधुनिकतेचा आत्मविश्वास आणि परंपरेचे समग्र भान दोन्ही आढळतात. यात स्वतःचे नाव घेतल्याने आत्मश्लाघेचा दोष येण्याचा संभव आहे; पण हे विधान मी कवी म्हणून करीत नसून आलोचक म्हणून करीत आहे. याचा अर्थ वरील तीनच कवी महत्त्वाचे किंवा श्रेष्ठ आहेत, असा नाही. या तीन कवींखेरीज इतर अनेक कवींनी मराठी कवितेचा आवाका आणि समृद्धी वाढवलेली आहे. उदाहरणार्थ मनमोहन नातू, वसंत हजरनीस, मनोहर ओक, नामदेव ढसाळ, विलास सारंग आणि वसंत दत्तात्रेय गुर्जर यांच्यासारखे भाषेचे अंतर्मन धुंडाळणारे कवी; पु. शि. रेग्यांसारखे अभिजात

वाङ्मयीन व कलात्मक संकल्पनांचे पुनरुज्जीवन करणारे कवी; विंदा करंदीकरांसारखे—एकनाथांची आठवण करून देणारे—विविध प्रयोग करणारे कवी; आरती प्रभू व सदानंद रेग्यांसारखे स्वतःचे काव्यात्म व्यक्तिविश्व निर्माण करणारे कवी; शरच्चंद्र मुक्तिबोध व तुलसी परबांसारखे व्यापक समाज—व्यवस्थेशी कवितेचा संबंध जोडू शकणारे राजकीय कवी; इंदिरा संत व मल्लिका अमरशेखांसारख्या आधुनिक स्त्रीत्वाची मूल्ये व संवेदना स्पष्ट करणाऱ्या कवयित्री, चोखा कांबळ्यांसारखे लोकवाङ्मयातून सहज कवितेत आलेले कवी; दामोदर प्रभू व प्रकाश बांदेकरांसारखे कवितेच्या संकल्पनाच नाकारणारे कवी, य. द. भाव्यांपासून थेट सतीश काळसेकरांपर्यंतचे अंतर्मननिष्ठ कवी, वंडू वझेसारखे भारतीय गूढवादाशी नाते जुळवणारे कवी—अशी विविध प्रकृतींची प्रतिभा मराठी कवितेला गेल्या तीस वर्षांत समृद्ध करत आहे. या सर्व प्रतिभास्वभावांची ऐतिहासिक परिमाणांत मांडणी करणारी समीक्षा मात्र मराठीत अजून नाही. तसेच या कवींच्या विशिष्ट कार्याची चिकित्सा करणारीही समीक्षा नाही.

कवींची प्रतिभा जितकी वैयक्तिक असते तितकीच सांस्कृतिक असते. कविता हा सर्वांत अधिक व्यक्तिसापेक्ष आणि संस्कृतिसापेक्ष वाङ्मयप्रकार आहे, आणि याच शतकात जगभर त्याला व्यापक संकल्पनात्मक चौकट लाभते आहे.

आधुनिक मराठी कवितेत एक परंपरा कौशल्याची आहे, दुसरी कलेची. कलेत कौशल्य अंतर्भूत असतेच. पण कौशल्यात कलेचा निव्वळ तांत्रिक विचार होतो. मराठी समीक्षेत कवितेतल्या कौशल्याचा विचार कलेच्या विचारापेक्षा जास्त आहे गद्य आणि कविता यांच्या भाषिक आणि प्रातिभिक घडणीतला फरक मराठी समीक्षा अजून करत नाही. कवितेचे मितभाषीपण, अनंतध्वनिकारक अंतःस्थ अवकाश आणि गद्याचा तपशीलप्रचुर, अनंतसंबंधकारक बहिर्गामी अवकाश, यांतला भेद मराठी समीक्षेला पुरेसा उमजलेला नाही. १९५० नंतरच्या मराठी कवितेची चिकित्सा करण्यापूर्वी ज्ञानदेवांपासून कवींना समजलेला हा भेद सध्याच्या मराठी समीक्षकांना कळायला हवा. येथे फक्त त्यांच्या विचारांना चालना देण्यासाठी माझ्या मते काही दिशा सुचवीत आहे.

२

कविता आणि गद्य यांच्यातला फरक पद्य किंवा छंदाच्या निकषानेच केवळ स्पष्ट होत नाही. कवितेत भाषाच अनुभवाचा विषय बनते, कल्पनेचे संचारक्षेत्र बनते, संवेदनाचे सूत्र बनते, अर्थाचे यंत्र बनते. कवितेतले भाषेचे चलन इतर सर्व चलनांपेक्षा मूलतः निराळे असते. ज्ञानदेव, नामदेव व तुकाराम यांनी कवितेचा हा वेगळेपणा सतत साजरा केला. मनोव्यापारांच्याच लयींना समर्पक, नेमके शाब्दिक रूप देऊन त्यांनी बोलीभाषेच्या नजीकच्या ओव्या—अभंगांची लवचिक लयकारी निर्माण केली. मात्र त्यांच्या काळात वाङ्मयीन गद्य असे नव्हतेच. गद्य-पद्याचा सर्जनशील संघर्ष मराठीत

सुरू झाला तो अव्वल इंग्रजीत. कथाकादंबऱ्यांमधले बेशिस्त, पसरट, प्रयोजनशून्य आणि अतिरेकी आलंकारिक गद्य, मराठीत प्रथम फोफावले; त्याचे कारण कित्येक शतके गद्याचा उपयोग फक्त हरदासी पातळीवर होत होता; वक्ते आणि गायक, काव्याचे व पौराणिक कहाण्यांचे नाट्यमय व स्वैर वर्णन करण्यासाठी जे गद्य बोलत ते, आणि इंग्रजी कादंबरीवाङ्मयाची रचना यांचे चमत्कारिक मिश्रण सुरुवातीच्या मराठी कथावाङ्मयात आढळते. उलट याच सुमारास मराठी कवी गद्यसदृश भाषणे, वर्णने, व निवदने पद्यबद्ध रूपात करून त्याला कविता म्हणू लागले. बरेचदा इंग्रजी कवितेच्या विषयांचा गद्यसदृश पण पद्यबद्ध अनुवाद ते करू लागले. मराठी नाटकातले गद्य असेच ' काव्यमय ' व आलंकारिक होते. देवल, खाडिलकर, वरेरकर, अत्रे वगैरे यांतले सन्मान्य अपवाद. परिणामी १९२०–१९४० या काळात गोविंदाग्रजी कविता, गडकरी वळणाचीच नाटके, खांडेकरी गद्य, तांबे-छाप गीते इत्यादींनाच लोकप्रियता लाभत गेली. एकीकडे कृतक–काव्य फोफावले तर दुसरीकडे काव्यात गद्यातला पसरट विस्कळितपणा येऊन अनिलांच्या व मुक्तिबोधांच्या सैल वक्तृत्वबाजीपर्यंत आपण पोहोचलो, किंवा गोविंदाग्रजांच्या अलंकारवक्तृत्वाच्या मिश्रणातून थेट कुसुमाग्रज, गोविंद पोवळे, वसंत बापटांपर्यंत येऊन ठेपलो. तांब्यांपासून सुरुवात करून बोरकर, माडगूळकर अशा मार्गाने थेट पाडगावकरापर्यंत पोहोचता येते आणि ' गेयता ' किंवा अनुप्रास यमकादी ' श्राव्य ' (!) गुणांची काव्यात्मतेशी गल्लत करता येते. मध्यंतरीच्या काळात रविकिरण मंडळाचे दुष्परिणाम वाढत जाउन व्यासपीठावरील कविता फोफावत जाऊन तिची परिणती अखेर सध्याच्या कविसंमेलनांत झालेली दिसते. मराठी वाङ्मयीन संस्कृतीत हा सर्व कालखंडच गोंधळाचा आणि मूल्यसंभ्रमाचा आहे व तो एकूणच मराठी संस्कृतीत तसा आहे. महाराष्ट्रात संगीत नाटके लोकप्रिय झाल्यामुळे अखेर अभिजात संगीताची अभिरुचीच विकृत झाली; किंवा भातखंड्यासारख्यांनी संगीतशास्त्र लिहून अभिजात संगीतपरंपरेला कालबाह्य आणि भ्रामक चौकटी दिल्या. तीच गत मराठी कवितेची व कवितेच्या समीक्षेची झालेली आहे. कविता वाचण्याच्या, शिकण्याच्या, अभ्यासण्याच्या चुकीच्या पद्धती बोकाळण्याचे मुख्य कारण हेच की, मूळ मराठी परंपरेतल्या श्रेष्ठ कवितेचे संस्कार या काळात क्षीण होऊन त्यांच्याजागी चटपट अनुकरणे करणारी कृतक आधुनिकता आली. कवितेचा नट्टापट्टा वाढला, तिची कलावंतीण झाली. किंवा तिची दांडगाई वाढून तिचा गावगुंड झाला. ती करमणुकीचा प्रकार बनली; अस्तित्ववेदनेपासून तिची फारकत झाली. तिचे भाषिक नखरे वाढले पण तिच्या भाषिक हालचालींना स्वायतत्ता व प्रयोजकता उरली नाही. राजकीय घोषणा, नैतिक उपदेश, दांभिक नायकत्वाचा आविर्भाव, इत्यादी मराठी मध्यमवर्गीयांची वैशिष्ट्ये कवितेत प्रतिबिंबित झाली. हा मध्यमवर्ग मेकॉलेच्या आशीर्वादाने भरभराटलेल्या ब्राह्मण, कायस्थ, सारस्वत आदी उच्चवर्णीय हिंदूंचा होता. तो सरकारी

नोकरशाहीत सुरक्षित चरित्रमार्ग शोधणाऱ्यांचा होता. तो महाविद्यालये व विश्वविद्यालये ' रोमँटिसाईज ' करणाऱ्या पण तेथे प्रेमप्रकरणे गॅदरिंग्ज, वक्तृत्वस्पर्धा यांच्यापलीकडे न जाणाऱ्या व स्वतःला पाश्चिमात्त्यांचे प्रतिस्पर्धी मानणाऱ्या पण स्वार्थी तडजोडी करून जगणाऱ्यांचा होता. गेल्या शंभर वर्षांत प्रेम, क्रांती, सामाजिक सहसंवेदना असल्या उत्तुंग विषयांवर वारेमाप कविता लिहिली गेली आहे व जात आहे, पण या कवितेत आश्चर्यकारक प्रतिभाविलास, सूक्ष्म किंवा खोल संवेदना, स्वतःच्या मानवतेचे भान, अस्सल इंद्रियनिष्ठा, प्रामाणिक आध्यात्मिक आच, निर्माणक्षमतेचा जोष व अभिमान सहसा दिसत नाहीत. मराठी वाङ्मयाचे शिक्षणच जिथे चुकीच्या पद्धतीने दिले जात आहे, जिथे कोणतीही सुबुद्ध, संवेदनाक्षम समीक्षा फारशी नाही, जिथे फालतू कवींना श्रेष्ठत्व लाभत आहे, तिथे अस्सल, आधुनिक प्रयोगशील आविष्कारांची बूज तरी कशी होणार ? कविता सवयीच्या पातळीवर येणे वाङ्मयीन संस्कृतीच्याच क्षीणपणाचे लक्षण आहे. नारायण सुर्वे एकीकडे तर दुसरीकडे ग्रेस, अनियतकालिक एकीकडे तर ' सत्यकथा 'वाले कवी दुसरीकडे, छोट्यामोठ्या मासिकांतल्या चौकटी भरणारे तर खूपच. हे सर्व सवयी—सरावाने सुरळीत व यांत्रिक कविता करणारे लोक. त्यांचे शब्दविश्व अत्यंत मर्यादित आहे. त्यांचे काव्याचे व्याकरण फार कच्चे किंवा प्राथमिक स्वरूपाचे आहे. त्यांची प्रतिमासृष्टी भोंगळ, अप्रयोजक आणि एकसुरी आहे. वाचकाला आणि समीक्षकांना या दोषांचीच गोडी लावण्यात मात्र ते यशस्वी ठरलेले आहेत. ' फॉर्म्युला ' कविता मराठीत प्रतिष्ठित झालेली आहे.

मर्ढेकरोत्तर मराठी कवितेतही मर्ढेकरपूर्व मराठी कवितेची व्यंगे व उणिवा शाबूत आहेत. प्रस्तुत निबंधाची पूर्वतयारी करण्यास पुरेसा वेळ न मिळाल्याने, गेल्या पाचांपैकी अडीच वर्षे परदेशात वास्तव्य केल्याने, व इतर अडचणींमुळे पुष्कळशी संग्रहित —असंग्रहित कविता मला वाचायला मिळालेली नाही. तसेच नियतकालिके व अनियतकालिके अवलोकण्याची संधी मिळालेली नाही. तरीही वरील सर्वसामान्य विधान करता येईल, अशी खात्री आहे.

यात आपण सध्याच्या वाङ्मयीन व विशेषतः काव्यसंस्कृतीचाच विचार करत आहोत. १९५० च्या सुमाराला व पुढे १९६० पर्यंतच्या कालखंडात ' अभिरुची ', ' सत्यकथा ' छंद ', ' साहित्य ', ' प्रतिष्ठान ', ' युगवाणी ' इत्यादी वाङ्मयीन नियतकालिकांनी 'कवितेला विशेष महत्त्व देऊन ती व तिच्यावरील समीक्षा प्रसिद्ध केली. या काळात महत्त्वाची कविता प्रसिद्ध होत असूनही संपादकांना कोणतीही खास आग्रही काव्यदृष्टी असल्याचे मात्र जाणवत नव्हते. उदाहरणार्थ, ' अभिरुचि ' व ' सत्यकथा ' या नियतकालिकांत मर्ढेकरांच्या कवितेशेजारीच पारंपरिक वळणाच्या आणि क्षीण गुणवत्तेच्या चालू कविता येतच राहिल्या. ' युगवाणी ' आणि ' प्रतिष्ठान ' मध्ये कळत नकळत प्रांतीय कविताच येत राहिली. ' छंद ' आणि ' साहित्य ' मधला काव्यविचार कमालीचा

सैद्धांतिक आणि बव्हंशी शिळाच आकृतिवादी विचार राहिला.

ही कोंडी फुटणे केवळ एकाच मार्गाने शक्य होते. नवी, पर्यायी नियतकालिके किंवा अनियतकालिके सुरू करून आपापले मूल्याग्रह व्यक्त करणे. १९५४–५५ मध्ये 'शब्द' हे चक्रमुद्रित लघुनियतकालिक सुरू झाले आणि त्याने जो पर्यायी प्रकाशनाचा पायंडा पाडला त्यातून स्फुरण घेऊन पुढे अशी इतर लघुनियतकालिके व प्रकाशनसंस्था निघाल्या. 'शब्द' च्या यशाचे रहस्य त्याच्या संपादकांच्या मूल्याग्रहात आणि त्यांच्या स्वतःच्या कवितेच्या वेगळेपणात शोधावे लागेल. अरुण कोलटकर, बंडू वझे, रमेश समर्थ व दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे हे 'शब्द' चे संस्थापक. चौघेही कवी. 'शब्द' ने अनुवादित कविताही प्रसिद्ध केल्या. अशोक केळकर, बाबूराव सडवेलकर, कोलटकर व चित्रे यांचे आधुनिक पाश्चिमात्त्य कवींचे अनुवाद 'शब्द' मध्ये आले. भाऊ पाध्ये, प्रल्हाद वडेर यांच्यासारख्या एरव्ही कथाकादंबरीच्या क्षेत्रांतल्या लेखकांच्या कविता 'शब्द' मध्ये आल्या. मनमोहन नातू, पु. शि. रेगे, शरच्चन्द्र मुक्तिबोध, वसंत बापट, विंदा करंदीकर, इंदिरा संत, मंगेश पाडगावकर, सदानंद रेगे या तेव्हाही प्रतिष्ठित कवींखेरीज 'शब्द' मध्ये आरती प्रभू, सी. श्री. उपाध्ये, आ. ना. पेडणेकर, वि. ज. बोरकर, दत्ता कदम, द. म. महंत, कमलाकर सारंग, मीना ताकाखाव, पुरुषोत्तम पाटील, रमेश तेंडुलकर अशा अनेक चांगल्या कवींच्या कविता आल्या. अरुण कोलटकरांच्या सुरुवातीच्या सर्वोत्कृष्ट कविता 'शब्द' मध्ये आल्या. 'शब्द' च्या बंद पडण्यापूर्वीच्या (ऑगस्ट १९६० च्या) अंकात भालचंद्र नेमाडे, बाबा दीक्षित (मनोहर ओक) व अशोक शहाणे यांच्या कविता व अनुवाद आले. गुरुनाथ धुरींचीही कविता 'शब्द' मध्ये आली. व्यापक दृष्टिकोण ठेवूनही प्रायोगिक, नव्या परंपरा—नवतेचा अर्थपूर्ण संबंध जोडणाऱ्या कवितांवर 'शब्द' ने भर दिला. 'असो' 'वाचा', 'एकंदर' 'आत्ता' व नंतरच्या नियतकालिकांनी 'शब्द'चे अनुकरण न करता ही प्रथा चालू ठेवली असली तरी 'शब्द' चा व्यापक रंगपट त्यात नव्हता. भालचंद्र नेमाडे, अशोक शहाणे, राजा ढाले, सतीस काळसेकर, नामदेव ढसाळ, चंद्रकांत खोत अशा वेगवेगळ्या किंवा त्याच त्या अनियतकालिकांच्या संपादकांनी स्वतःचा वाचकवर्ग शोधला, संघटित केला, आणि वाढवला. मात्र मराठी काव्याभिरुचीला गतिमान बनवणे या मोहिमांना शक्य झाले नाही. याची कारणे त्यांच्या स्वतःच्या आग्रही पण पुष्कळअंशी असंस्कृत काव्यदृष्टीत आढळतात. अशोक शहाण्यांसारखा एरव्ही सुबुद्ध संपादक—अनुवादक भोळ्या भक्तिभावाने ॲलन गिन्सबर्ग किंवा मलय रायचौधुरीसारख्या पंथ—नायकांना (Cult heroes) शरण जावा, किंवा अरुण कोलटकरसारख्या वस्तुतः व्यापक महत्त्वाच्या कवीचाही निव्वळ या संपादकांमुळे पंथपती बनावा, हे या मोहिमांचे अपयश. अनियतकालिकांना राजकीयसदृश स्वरूप आले. चंद्रकांत पाटलांचा हिंदी कवितेचा सोस असो वा ढसाळ-ढाल्यांचा विद्रोह. काळसेकर-

खोतांचे तत्कालीन लैंगिक ध्यास वा गंड असोत की 'भारुड' सारख्या अनियत-कालिकाच्या रूपाने येणाऱ्या पार्टी-पत्राचा वाङ्मयीन मुखवटा असो; कवितेकडे स्वच्छ स्थिर दृष्टीने बघू शकणारी वृत्ती यांच्यात नव्हती. ते प्रस्थापित नियतकालिकांच्या संपादकांसारखे भोंदू नव्हते, एवढ्याच नैतिक गुणाच्या आधारावर त्यांच्या काव्यात्म कर्तृत्वाला प्रतिष्ठित बनवता येणार नाही. त्यांचे यश मर्यादित आहे. मध्यमवर्गीय सांकेतिकता, साहित्यातली वर्णाश्रमदृश्य श्रेणी, आकृतिवाद्यांची जन्ममृत काव्यदृष्टी यांना हादरा देण्याचे काम त्यांनी केले. तुलसी परब, गुरुनाथ धुरी, ना. धों. महानोर, मनोहर ओक, वसंत दत्तात्रय गुर्जर यांच्यासारख्या चांगल्या किंवा लक्षणीय कवींना त्यांनी प्रकाशित केले. मुख्य म्हणजे प्रांतीय हद्दी ओलांडून मराठी कवींचे आणि वाचकांचे एक व्यापक जाळे त्यांनी निर्माण केले. यांत पर्यायी व्यवस्थेची बीजे आहेत; पण या लोकांना स्वतःची समीक्षा निर्माण करता आली नाही; कारण बुद्धि-वादाचे त्यांना वावडे होते. कवितेची उत्तम समज असलेला व तीक्ष्ण बुद्धीचा राजा ढाल्यांसारखा मनुष्य शेरेताशेरे, घोषणा व चटपटीत पण विध्वंसक वक्तृत्वशैलीच्या आहारी गेला. एक नेमाडे व चित्रे वगळता यांतल्या बहुतेकांनी समीक्षेविषयी, वैचारिक संवादाविषयी कमालीचे औदासीन्य दाखवले. डाव्या विचारसरणीच्या ('मागोवा' 'तात्पर्य'—तत्पूर्वी 'दिशा' 'भारुड') नियतकालिकांच्या संपादकांना संस्कृतीची व वाङ्मयाची समज कमी होती व तिची कसर ते राजकीय आग्रहाने भरून काढत होते.

वस्तुतः कविता हे संवेदनेचे संस्कार करणारे कलामाध्यम आहे आणि भाषेइतकाच त्याचा प्रभाव सर्वंकष होऊ शकतो. परंपरेची जाणीव आणि बाह्य, प्रायोगिक, नवीन संस्कारांची ओढ या दोन्ही गोष्टी कवितेच्या विकासाला आवश्यक आहेत. गद्यापेक्षा जास्त सहज, कविता आकृतीच्या चौकटीत आणि संवेदनांच्या किंवा भावनांच्या सवयीत अडकू शकते. विविध चौकटींत बसणाऱ्या, विविध सवयींचे लाड पुरविणाऱ्या कविता मराठीत वाढत आहेत. यातही प्रस्तुत लेखकाला धोकाच दिसतो. 'प्रयोजन तशी आकृती' ह्या नैसर्गिक नियमाचा पाठपुरावा करू न शकणारी, बंदिस्त व्यवस्था आणि संपूर्ण अराजकाच्या दरम्यानचे पर्याय पाहू न शकणारी संस्कृती यांच्या मुळाशी आहे. कल्पनाशक्तीचे अपयश हे लोकजीवनाचे अपयश होय. ते सबंध समाजाचे व संस्कृतीचेच नैतिक अपयश होय. याही दृष्टीने १९५०–१९७५ काळातल्या काव्यांतर्गत घटनांचा आपण तपास करणे आवश्यक आहे.

३

मानवी मूल्ये माणसाच्या नैसर्गिक स्वभावात गर्भित असतात असे मान्य केले तर मानवी कृती, मानवनिर्मित रचना आणि व्यवस्था, मानवी संस्कृती आणि सामाजिक संस्था यांना, त्या मानवाच्या नैसर्गिक स्वभावाचा परिपोष व समृद्धी कितपत करतात

हीच कसोटी लावावी लागते. कविता हा अंतर्मुख आणि मितभाषी वाङ्मयप्रकार आहे हे जितके खरे, तितकेच तो कल्पनेची झेप घेऊन दूरवरच्या पदार्थांना एकाच अवकाशात एकवटणारा वाङ्मयप्रकारही आहे. नैसर्गिक वातावरणातले इंद्रियगम्य तपशील, मानवी मनोव्यापारांची अनेकपदरी जाणीव, मानवी भावनांचे सूक्ष्म भान, सर्व सामाजिक व सांस्कृतिक व्यवहारांकडे बघण्याची व्यक्तिविशिष्ट दृष्टी, स्वभावाच्या आविष्कारशक्तींची जाण, स्वतःच्या वाङ्मयीन परंपरेची खोल समज इत्यादी गुणांना काव्यलेखनात महत्त्व येते, याचे कारण कविता ही मानवतानिष्ठ कला आहे. आकृतिवाद ही मानवनिष्ठ मुक्तव्यवस्था नाकारून त्याऐवजी पूर्वनियोजित तत्त्वाची बंदिस्त मूल्यव्यवस्था काव्यलेखावर आणि समीक्षेवर लादते. १९५० ते १९७५ या कालखंडात वरकरणी मराठी कवितेत विविधता आढळते खरी, पण विशिष्ट कवींच्या वाङ्मयीन विकासात फार मोठा पल्ला किंवा फार चैतन्यमय जीवनसूत्र आढळत नाही. याला मर्ढेकरसुद्धा अपवाद नाहीत. 'शिशिरागम' ते 'काही कविता' हा पल्ला मोठा आहे, पण 'आणखी काही कविता' मध्ये तांत्रिक कौशल्य जास्त असूनही छंदांचा, सुरांचा, आशयाचा, संवेदनांचा, भावनांचा, दृष्टिकोणाचा, प्रतिमांचा, अलंकारांचा वाढता एकसुरीपणा आढळतो. तांत्रिक कौशल्यात मर्ढेकरांच्याही वरचढ असलेल्या पु. शि. रेग्यांच्या कवितेतही पुनरावृत्ती फार आहे. अरुण कोलटकरांच्याही कवितेस ह्याच मर्यादा पडताना दिसतात. उलट विंदा करंदीकरांसारखे प्रायोगिक कवी प्रयोगाच्या नावे पुनरुक्ती करत राहातातच आणि तेही आकृतिवादी ठरतात. उदाहरणार्थ 'आततायी अभंग' 'तालचित्रे' 'मुक्त सुनीत' 'विरूपिका' हे प्रकार घ्या. मार्क्सवादी किंवा दलित कवितासुद्धा सांकेतिक, पूर्वनियोजित आशय आणि अलंकार यांचा तोच तोपणा या आकृतिवादी वैशिष्ट्यांनाच जखडलेली आहे. मुक्तिबोध, नारायण सुर्वे, केशव मेश्राम, दया पवार या सर्वांच्या जितक्या जास्त कविता वाचाव्या तितके हे स्पष्ट होते. आरती प्रभू, सदानंद रेगे, ग्रेस यांच्यासारखे कवीही विशिष्ट शैलीचे, परिभाषेचे, लयींचे व प्रतिमासृष्टीचे बंदिवान होताना आढळतात. हे न्यून आकृतिवादाच्या व्यवस्थेतच असते आणि आधुनिक मराठी कवीला व समीक्षेला पडलेले ते सर्वांत जाचक बंधन आहे, त्याची चौकशीसुद्धा या संदर्भात करणे आज आवश्यक आहे, याचे कारण त्याच्या मुळाशी मराठी संस्कृतीत आज रूढ होऊ पाहणारी खुरटी मानवसंकल्पना.

कविता एक : परिशिष्ट

दिलीप चित्रे

प्रस्तुत कालखंडातील मराठी काव्य–संस्कृतीचा विचार करताना पुढील निकष, मूल्याग्रह व गृहीतकृत्ये समोर ठेवलेली आहेत :

(१) येथे आपण विशिष्ट कविता अथवा कवी यांच्या अंतर्गुणांचा विचार प्रामुख्याने करत नसून मराठी कवी, समीक्षक, वाचक यांच्या परस्परव्यवहाराच्या विश्वाचा विचार करत आहोत.

(२) ह्या विश्वाची ऐतिहासिक व सांस्कृतिक व्याप्ती सुमारे एक हजार वर्षांपूर्वीपासून आजपावेतोंच्या मराठी वाङ्मयीन (लेखी व मौखिक, दोन्ही) व्यवहाराएवढी आहे.

(३) ह्या एकूण कालखंडात मराठी काव्यसंस्कृतीत जी संक्रमणे झाली त्यांत काही सूत्र आढळते की नाही व ते आढळत असेल तर मराठी काव्याच्या रूढी किंवा परंपरा, विशिष्ट विधिनिषेधांची संहिता व तिला आधारभूत संकल्पना कोणत्या–हा विचार आपण टाळू शकत नाही.

(४) मराठी काव्यपरंपरेत कवी—वाचक—समीक्षक या त्रिपुटीवर प्रभाव टाकणारी, सर्वानुमते ग्राह्य व सर्वांना ठाऊक असलेली कविता ही विठ्ठलभक्त वारकऱ्यांनी तेराव्या ते सतराव्या शतकांत लिहिली. तिच्या प्रकट व अध्याहृत, स्फुट व गर्भित, फलित व बीजभूत शक्यतांना निकष मानून अठराव्या ते विसाव्या शतकातल्या मराठी काव्यसंकृतीचे परीक्षण करता येणे शक्य आहे काय; व ते शक्य असेलच तर तिच्यात आलेले परसंस्काररूपी नावीन्य, आत्मविकासरूपी नावीन्य, संकल्पनाजन्य नावीन्य व कृतिजन्य नावीन्य यांचा विवेक आपण कसा करू शकू ?

(५) आधुनिकतेचा आत्मविश्वास (जो आत्मप्रत्ययातून व समकालीन विश्व-वास्तवाच्या जाणिवेतून येतो) आणि परंपरेचे समग्र भान (जे स्वतःच्या सांस्कृतिक वंशपरंपरेच्या वैशिष्ट्यांच्या आकलनाने जागृत होते), या कसोट्यांवर जोखल्यास

प्रस्तुत कालखंडातील कोणती परंपरा व कोणते कवी महत्त्वाचे ठरतात ? या प्रश्नाचे आपणच उत्तर द्यावयाचे आहे.

(६) कवींच्या व कवितांच्या याद्या, वाङ्मयीन व काव्यात्म तंत्रांची व प्रयोगांची वर्गीकरणे, समीक्षेतल्या संकल्पनांची जंत्री वगैरे तपशील होत. प्रस्तुत कालखंडातील काव्यसंस्कृतीतल्या स्थित्यंतराची व्यापक मूलाकृती काढल्यानंतरच ते तपशील भरता येतील. निव्वळ तपशील एकत्र आणून ती मूलाकृती तयार होणार नाही.

कविता : एक चर्चा

शरद नावरे : चित्र्यांच्या लेखनाबद्दल, त्यांच्या निष्कर्षाबद्दल आणि त्यांना अभिप्रेत असलेल्या समीक्षामूल्यांबद्दल माझे काही आक्षेप आहेत. पहिल्याच पानावर चित्रे म्हणतात ‘ निकराचे आत्मभान व परंपरेची खोल समज यातून प्रतिभेची विविधता व्यक्त होते. ’ आता यामुळे चांगली कविता निर्माण होऊ शकेल, पण चित्रे म्हणतात तशी प्रतिभेची विविधता व्यक्त होईल याची गॅरंटी कशी देता येईल ? यासाठी अनुभवक्षेत्राची विविधता असणं हेच आवश्यक वाटतं.

दुसरं असं की १९४५ च्या आधीच्या कवितेबद्दल त्यांनी म्हटलं आहे, ‘ या कवितेच्या प्रेरणा आकृतिवादी होत्या. ’ मला वाटतं केशवसुत, बालकवी, गोविंदाग्रज माधव जूलियनसारख्या चांगल्या कवींच्या कविता रोमँटिक होत्या. बाकीची बरीचशी कविता निरर्थक, भोंगळ, अशी आहे. उदा :- रविकिरणमंडळ. यांपैकी चांगल्या, रोमँटिक काव्यात प्रेरणा निश्चितच होती. परंपरेची खोल समज जीवनविषयक विशिष्ट भूमिका घेतल्यानं येते.

ती तीन प्रकारे व्यक्त होऊ शकते.

(१) आपल्या भूमिकेशी नातं सांगणारा असा एखादा परंपरेतील प्रवाह निवडून त्याच्याशी ‘ आयडेंटिटी ’ प्रस्थापित करणं, की जे कवितेत मर्ढेकरांनी आणि कादंबरीत नेमाड्यांनी केलं.

(२) परंपरेविषयी मॉडर्न सेन्सिबिलिटीमधून सिनिक भूमिका घेऊन. जे अरुण कोलटकरांनी केलं.

(३) परंपरा नाकारण्यातूनही परंपरेचं भान येऊ शकतं, जे नामदेव ढसाळ व इतर दलित कवींनी केलं.

परंपरेशी रिगरसली कन्फ्रंट होताना जीवनविषयक स्वतःची अशी भूमिका असणं महत्त्वाचं आहे. यांतून परंपरेची खोल समज येते. केवळ पारंपरिक प्रतीकांच्या वापरातून नव्हे.

अशोक केळकर : चित्र्यांच्या निबंधात तीन मुद्दे आहेत : गद्य आणि कविता यांत मूलभूत फरक आहे. या फरकाचा समज मराठी लेखक आणि समीक्षक दोघांनाही

न आल्यानं कवितेत गोंधळ होतो.

दुसरा मुद्दा असा-- आकृतिवाद उघडपणे स्वीकारणारे आणि न स्वीकारणारे या दोघांच्याही जाणिवा आकृतिवादानं झाकोळलेल्या आहेत. त्यामुळे एक प्रकारचा छुपा आकृतिवाद बोकाळला आहे.

तिसरा मुद्दा असा की अनियतकालिकांची कोंडी फोडण्याचा प्रयत्न आधीच यशस्वी झालेला आहे. आणि त्यानंतर बारगळलेला आहे. चित्र्यांचे हे तीन मुद्दे क्रमानं घेऊन चर्चा केली तर चर्चेला व्यवस्थितपणा येईल.

सुधीर रसाळ : मला या मूळ लेखकाबद्दल व परिशिष्टांबद्दल जाणवतं ते असं की, चित्र्यांनी अतिशय स्थूल असा आढावा घेतला आहे. दुसरं, १९७० पर्यंतच्या कवितेपुरताच हा आढावा मर्यादित आहे. १९६० नंतर जी कविता निर्माण झाली, तीसंबंधी दिलीप चित्र्यांनी काहीही विधान केलं नाही.

तिसरा मुद्दा असा-- हा निबंध मांडताना कोणती तात्त्विक भूमिका घ्यावी याबाबत, चित्र्यांनी धरसोड केलेली आहे. मधेच ते मानवतावादी मूल्यसंकल्पनेचा उल्लेख करतात. मधेच प्रत्येक कविता ही अनन्यसाधारण असते म्हणून तिचं थोडं विश्लेषण पुरलं असतं, असंही म्हणतात. मधेच गूढवादाकडं गेलेले दिसतात. म्हणून हा संपूर्ण निबंध काही वैशिष्ट्यपूर्ण अशा मूल्यात्मक भूमिकेतून लिहिला गेलेला दिसत नाही.

अशोक केळकरांनी उपस्थित केलेल्या मुद्द्यांबद्दल मात्र मी चित्र्यांशी सहमत आहे. आपली परंपरा गद्य व काव्य यांचा भेद करण्याच्या बाबतीत अनुकूल नाही. केशवसुतांपर्यंत गद्य आणि काव्य असा भेदच दिसत नाही आणि हा प्रकार कमी अधिक प्रमाणात मर्ढेकरांपर्यंत चालू असलेला दिसतो. गद्य आणि काव्य हा भेद मर्ढेकरांनंतर मराठी कवितेत केला जाऊ लागला. या कालखंडामध्ये कविता दुर्बोध व अनाकलनीय वाटली कारण हा वेगळ्या प्रकारचा भाषिक व्यवहार आहे याची समजच वाचकांच्या ठिकाणी नव्हती. याप्रकारच्या मूल्यकल्पनाच वाचकांच्याजवळ अस्तित्वात नव्हत्या. काव्यपूर्ण शब्द म्हणून काही स्वतंत्र शब्द असतात अशी भूमिका घेऊन या कालखंडात चर्चा झालेली दिसते.

आपण काव्य कशाला म्हणतो ? हा वेगळा भाषिक व्यवहार कसा ? गद्यापेक्षा वेगळ्याच प्रकारचं भाषेचं संघटन कसं केलं जातं ? याचा विचार मराठीत झालेला नाही. म्हणून मला चित्र्यांची तक्रार योग्य वाटते.

गो. म. कुलकर्णी : आपल्याकडे गद्य आणि काव्य यांचा भेद करण्याच्या बाबतीत योग्य कल्पना नव्हत्या, हे म्हणणं बरोबर नाही. संतकाव्य जर पाहिलं तर विशेषतः स्फुट काव्य, पूर्वकवींना गद्य आणि काव्य यांतील फरकाचे भान असल्याचं जाणवतं, विशेषतः ज्ञानेश्वरांच्या विराण्या, तुकारामाचे अभंग. कोणत्याही चांगल्या कवीला ' काव्य ' म्हणजे काय, याचं भान असतंच. मग तो कवी जुना असो वा नवा.

गंगाधर पाटील : चित्र्यांची अनेक विधानं कोणत्याही साहित्याला वा वाङ्मय-प्रकारात लागू होणारी आहेत, ती केवळ कवितेबद्दल नाहीत. भाषेचा वापर करावयाचा झाल्यास तो काव्यात्मपणे करण्याची समज नव्हती. असं वाटत नाही. कवीची प्रतिभा जेवढी वैयक्तिक तेवढी सांस्कृतिक असते, हे कादंबरीकारांबद्दलही म्हणता येईल.

कविता आणि गद्य वेगळं असतं खरं, पण कवी भाषेचा वापर कोणत्या प्रकारे करतो हे महत्त्वाचं. 'वाटेवरती पायघड्या घातल्या' हा वाक्याचा गद्यात्मक वापर तर 'सखये तुझ्या वाटेवर पापणीच्या पायघड्या'-- हा काव्यात्मक वापर. कवितेची भाषा वेगळी. गद्याची भाषा वेगळी. कादंबरीची भाषा वेगळी किंवा शास्त्रीय साहित्याची भाषा वेगळी--अशा वेगवेगळ्या भाषा नसतात. भाषा एकच असते. भाषा विविध प्रकारचे कार्य करीत असते. कवितेत भाषा काव्यात्म स्वरूपाचे कार्य (पोएटिक फंक्शन) करीत असते. कवितेत भाषेचा काव्यात्म वापर केला जातो असं म्हणता येईल. कवीच्या दृष्टीनं आकृतिवाद ही समीक्षापद्धती आहे. यानं कवितेचं परीक्षण करता येतं. दुसरं असं की आकृतिवादी .कल्पना थोडीशी परमेश्वरासारखी झाली आहे. ती नेमकी कशी आहे, ते सांगता येत नाही.

कविता दोन

निशिकांत मिरजकर

भूमिका

कवितेच्या पंचवीस वर्षांच्या वाटचालीचा आढावा एका निबंधात घेण्याचा यत्न करणे म्हणजे एक आव्हान स्वीकारणे आहे. साहित्याच्या विविध आकृतिबंधांपैकी कविता हा सर्वांत अधिक व्यक्तिनिष्ठ असा प्रकार असतो. त्याचप्रमाणे तो सर्वांत अधिक धूसर आणि नित्यनूतन असतो. त्यामुळे विशिष्ट कालखंडातील विवक्षित कवींचे अथवा कवितांचे गट कल्पून त्यासंबंधी सरासरीची विधाने करणे दिशाभूल करणारे असते. अशी सरासरी करताना कवींच्या आणि कवितांच्या व्यवच्छेदकत्वांनाच अलगद काट मारली जाण्याचा संभव असतो.

त्याचप्रमाणे १९५० ते १९७५ या कालातील मराठी कवितेविषयी, विशेषतः मर्ढेकरांसारख्या त्या कालखंडातील प्रमुख कवीविषयी आजपर्यंत या ना त्या संदर्भात बरेच काही लिहिले आणि बोलले गेले आहे. तिकडे संपूर्ण दुर्लक्ष करून पुनरुक्तीचा अस्थानी वापर करणे, किंवा बहुचर्चित वैशिष्ट्यांचा अनुल्लेख करून आलेखनात अपुरेपणा येऊ देणे, या दोन्ही प्रमादांना चुकवत हा आढावा घ्यावयाचा आहे आणि त्यातून या पंचवीस वर्षांत मराठी कवितेने काही आगळ्या प्रेरणांचे व वैशिष्ट्यांचे दर्शन घडविले का, याचा विचार करावयाचा आहे.

पंचवीस वर्षांचा हा काळ अतिशय महत्त्वाचा आहे. भारताला स्वातंत्र्य प्राप्त झाल्यानंतरची ही पहिली पंचवीस वर्षे आहेत. परकीय दडपणापासून मुक्त होऊन स्वतःचा विकास स्वतःच्या जबाबदारीवर आणि हिंमतीवर साधण्याचा प्रयत्न राष्ट्रीय स्तरावर होत असताना वाङ्मयीन क्षेत्रामध्ये त्याचे काय पडसाद उमटले हे पाहणे उद्बोधक आहे. हे पाहताना अर्थातच पुढील गृहीते प्रथम लक्षात घ्यावी लागतात :

१. भारताला स्वातंत्र्य प्राप्त झाले. त्यामुळे स्वातंत्र्यप्राप्तीकरिता चालू असलेली देशव्यापी चळवळ आणि तदनुषंगिक देशभक्तीचा भावाविष्कार, हा साहित्याचा

वेधविषय उरला नाही.

२. नव्या राष्ट्राची उभारणी करताना मनात असलेली स्वप्ने आणि प्रत्यक्षात देशभर पसरलेली नव्या राजकीय संधिसाधूपणाची निरर्गल लाट, यांच्या संघर्षाने साहित्याला एक नवे दालन उघडून दिले.

३. सामाजिक समस्यांकडे नव्या अस्मितेने पाहण्याचे धैर्य आल्यामुळे युगायुगांच्या अन्यायाविरुद्धचा आक्रोश अधिक परखडपणे व्यक्त होण्याची शक्यता निर्माण झाली.

४. इंग्लिश आणि इतर भाषांमधील जगभरच्या साहित्याकडे आणि त्यांतील नवनव्या प्रयोगांकडे अधिक डोळसपणे आणि अनाग्रही वृत्तीने पाहून आपल्या साहित्यविषयक जाणिवा समृद्ध करण्याची अनुकूलता निर्माण झाली.

५. साहित्य हे राजकीय आणि सामाजिक जागृतीचे साधन न उरता या दोन्ही क्षेत्रांतील अनुभवांचे आत्मनिष्ठ आलेखन इतर अनेकविध व्यक्तिनिष्ठ अनुभूतींच्या बरोबरीने होत राहण्याची शक्यता निर्माण झाली.

अर्थात ही गृहीते सर्वसामान्यपणे आणि अगदी स्थूल स्वरूपात स्वीकारलेली आहेत.

नवकवितेचा अवतार व तिचे स्वागत

कवितेपुरते बोलावयाचे, तर मर्ढेकरांपासून बदललेल्या तिच्या स्वरूपाने तिच्या विषयीच्या अपेक्षांना चांगलेच हादरे दिले. तिला ‘ नवकविता ’ असे संबोधले जाऊ लागले आणि तिच्यातील ‘ नव ’ वैशिष्ट्यांबाबतच्या प्रतिक्रिया जोरदारपणे व्यक्त केल्या जाउ लागल्या. रा. श्री. जोगांसारख्या जबाबदार समीक्षकाने ‘ मुख्यार्थाची कैफियत ’ सादर केली आणि कवितेच्या ‘ नव ’ आविष्काराविषयी साशंकता आणि तक्रार व्यक्त केली. ही कविता दुर्बोध आहे, ती व्रीडादायक आणि अश्लील यांचा निरर्गल आविष्कार करणारी आहे, ती आशयापेक्षा प्रतिमांना अवाजवी महत्त्व देणारी आहे, इत्यादी तक्रारी त्यांनी संयत शब्दांत परंतु ठामपणाने पुढे मांडल्या. गंगाधर गाडगीळांसारख्या समीक्षकांनी त्यांचा प्रतिवाद करून नवकाव्याच्या वैशिष्ट्यांचे गौरवपूर्ण समर्थन केले. दुसऱ्या कोणत्याही साहित्यप्रकारापेक्षा या काळात कवितेची उलटसुलट चर्चा जास्त प्रमाणात झालेली दिसून येते. कवितेतील आशय, तिची आविष्काररूपे, तिची भाषा, तिच्या प्रतिमा, हे सर्व काही अभिनिवेशयुक्त चर्चेचे विषय बनले.

अर्थात जुन्या पिढीतील कवींनी कविता लिहिणे थांबवले आणि त्यांची जागा नव्या कवींनी घेतली, असे झाले नाही. असे कधी होत नसतेच. जुने कवी कविता लिहीत राहिले. परंतु नवीन आविष्कारपद्धतींचा त्यांच्यावर हळुहळू, परंतु निश्चित परिणाम होत राहिला. जुन्यांपैकी काही नामवंत कवींनी नवे संस्कार स्वीकारले आणि त्यांच्या कवितेचा तोंडवळा लक्षात येण्याइतका बदलत गेला. काहींनी जुन्या–नव्याचा उत्कृष्ट समन्वय करून नव्या बदललेल्या परिस्थितीतही स्वतःचे स्थान लक्षणीय राखले. ज्यांना

हे जमले नाही, किंवा ज्यांची ती प्रवृत्ती नव्हती, त्यांचे काव्य झाकोळून गेले.

सामान्यपणे स्वातंत्र्यानंतरच्या या पंचवीस वर्षांच्या काळातील मराठी कवितेचा आढावा घेताना मर्ढेकर, अनिल इत्यादी कवींच्या आणि त्यांच्या धाराप्रवाहाशी अनुरूप असलेल्या कवींच्या कवितांचा विचार केला जातो, आणि त्या आधारावर एकूण मराठी काव्याविषयी विधाने केली जातात. स्थूल मानाने ते बरोबरही आहे. ही कविता पुस्तकांतून व नियतकालिकांतून प्रसिद्ध होणारी कविता होती. या रूढ माध्यमांचे स्वरूप या पंचवीस वर्षांच्या कालखंडात पुष्कळच बदलत गेले. नियत-कालिकांची संख्या बारेमाप वाढली. दिवाळी अंक हा एक खास प्रकार निर्माण झाला व रुळला. कथा—कादंबऱ्यांइतकेच कवितांनाही त्यामध्ये महत्त्वाचे स्थान मिळू लागले. खास वाङ्मयीन दृष्टीने काढलेली आणि साहित्यातील नव्या प्रयोगांना प्रोत्साहन देणारी वाङ्मयीन नियतकालिके निर्माण झाली. कवींचे काव्यसंग्रह प्रकाशित होणे आणि त्यांचा वाचकांत प्रसार होणे, पूर्वीइतके दुष्कर राहिले नाही. या साऱ्यांमुळे कवितेच्या नव्या प्रयोगांना अनुकूल वातावरण निर्माण झाले, आणि कवितेची अभिरुचीही विकसित होत गेली.

परंतु त्याचबरोबर आणखी एका गोष्टीचाही आवर्जून उल्लेख केला पाहिजे. पुस्तके व मासिके यांव्यतिरिक्त इतरही माध्यमे वाढत्या प्रमाणात व बदलत चाललेल्या स्वरूपात मराठी कवितेला उपलब्ध झाली. चित्रपट हे त्यांपैकी प्रमुख. या माध्यमाची स्वतःची काही वैशिष्ट्ये आहेत. त्याचा एक साचा आहे. त्यातून घडलेली आणि पुस्तकी कवितेपेक्षा जास्त सामान्य जीवनस्तरापर्यंत पोचणारी कविता, हीही मराठी कविताच आहे. 'काव्य' या दृष्टीने ती गौण असेल, कमी प्रतीची असेल, परंतु अनुल्ले-खाने टाळण्यासासारखी नाही. एकूण मराठी कवितेविषयी सर्वसामान्य विधाने करताना याही कवितेची नोंद घेतली पाहिजे, आणि तिच्या बऱ्यावाईटपणाचा उल्लेख केला गेला पाहिजे.

आकाशवाणीवर आणि कविसंमेलनांतून झालेल्या काव्यसंमेलनांनी कविता सादर करण्याचे एक नवे रूप आणि नवे तंत्र निर्माण केले. रविकिरणमंडळातील कवींनी काव्यगायनाची परंपरा निर्माण केली होती. अलीकडच्या काव्यवाचनांनी मुक्तच्छंद आणि विमुक्त छंद यांच्यातील अंतर्गत लय समजून घेणारी अभिरुची तयार केली. त्याचा परस्पर परिणाम पुन्हा कवितेच्या जडणघडणीवर सूक्ष्मपणे होत राहिला.

शिक्षणाचा विस्तार झपाट्याने होत राहिला. आजवर प्रमुख शहरांत साकळलेले शिक्षण खेड्यांत आणि कुग्रामांत झराझर झिरपत गेले. विद्यालये आणि महाविद्यालयाची संख्या अहमहमिकेने वाढू लागली. शेणाच्या पाट्या वाहणारे आणि मातीमध्ये बरबट-लेले हात लेखणी चालवू लागले. खेड्यांतले तरुण त्यांतल्या त्यात सोपे म्हणून कलाविभागात शिक्षण घेऊ लागले, मराठी साहित्याचा अभ्यास करू लागले. त्यांच्या

मनीमानसी कोंडलेली युगांची वेदना शब्दबद्ध करण्यासाठी त्यांना कवितेची वाट सापडू लागली, जवळची वाटू लागली. दलित साहित्याची एक प्रभावी जोमदार शाखा मराठी कवितेत सरसरून फोफावू लागली.

महाविद्यालयातील कविसंमेलने, नियतकालिके यांच्यामधून सर्वच थरांतील तरुण मनांना कवितेची वाट पावलांखाली घालावयास संधी मिळू लागली. त्यांच्या नवथर, अननुभवी परंतु क्वचित अतिशय जातिवंत आत्मोद्गारांची कवितारूपे हळूहळू प्रगल्भ रूप धारण करण्याची धडपड करू लागली.

या तरुण कवींचे आदर्श नव्या कवींपैकी होते. सुरुवातीला त्यांचे आंधळे अनुकरण करता करता त्यांतीलच काही सच्चे प्रतिभावंत स्वतःच्या नव्या समांतर वाटा धुंडाळू लागले. नवकवितेचे नवे आकृतिबंध त्यांतून नवनवी रूपे घेऊ लागले. शिक्षणाच्या वाढत्या आणि आंधळ्या प्रसाराचा अटळ परिणाम म्हणून आलेल्या बेकारीमुळे नव-शिक्षितांच्या भविष्यात उग्र प्रश्नचिन्हे निर्माण झाली आणि संतप्त तरुणांची लाट मराठी कवितेतही कमीजास्त प्रमाणात उसळू लागली. शिक्षणाने फुंकर घालून जाग आणलेली स्वप्ने आणि वास्तवातले सर्व क्षेत्रांतले अपेक्षाभंग यांच्या संघर्षाचे वारे या कवितेतून आवाज उठवू लागले.

ग्रामीण संस्कृतीच्या अस्मितेला प्रतिष्ठा लाभली. मुंबईतले खुरटे यंत्रमय जीवन जसे कवितेचा विषय होऊ शकते, तसे खेड्यातले लोकजीवन, तिथले भावसंघर्ष तिथला खरा-खुरा अस्सल निसर्ग हेही कवितेचे विषय होऊ शकतात, याचे भान आले. लोकसाहि-त्याला खऱ्या अर्थाने प्रतिष्ठा लाभल्यामुळे लावणी, लोकगीते यांचे रंग आणि छंद मराठी कवितेत सहजपणाने मुरत चालले.

संयुक्त महाराष्ट्रासाठी मराठी जनतेने प्राणपणाने दिलेला लढा, चीन आणि पाकिस्तान यांच्याबरोबर झालेली युद्धे आणि व्यक्तिगत स्वातंत्र्याला गुदमरवून टाकणारी आणीबाणी या तीन ऐतिहासिक महत्त्वाच्या घटना महाराष्ट्राच्या राजकीय जीवनात घडल्या. त्यांनी मराठी कवितेला एका वेगळ्याच आविष्काराची प्रेरणा दिली. अत्रे – बांदेकरांची राजकीय विडंबनगीते, कुसुमाग्रज–माडगूळकर–बापट यांची समरगीते आणि आणी-बाणीच्या काळ्या वेदना व्यक्त करणारी कविता त्यातून निर्माण झाली.

तथापि हा अपवाद वगळता सर्वसाधारणपणे असे म्हणावे लागते, की या पंचवीस वर्षांमधील वैचित्र्यपूर्ण परिस्थितीने मराठी कवितेची नवनवीन प्रकारची आविष्कार-रूपे निर्माण केली. परंतु तिचे वेधविषय मात्र चिरंतन आणि प्रासंगिकतानिरपेक्ष अशा अनुभूतीचेच राहिले. शतकानुशतके विशिष्ट वर्गसमूहावर होणाऱ्या अमानुष अन्याया-बद्दलचा त्वेष, निसर्गातील नानाविध प्रकारची सुंदरतेची जिवंत अनुभूती, स्त्रीपुरुष-संबंधातील भावविश्वाचे अनेकविध पदर, एकूणच मानवी अस्तित्वाच्या अर्थपूर्णते-विषयीची विचार-भावनांची आंदोलने व विसाव्या शतकातील :विज्ञानसापेक्ष विचार-

प्रणालींनी त्यांना जाणारे छेद; हे या काळातील मराठी कवितेचे प्रमुख विषय दिसून येतात.

या कवितेची रूपवैशिष्ट्ये

अगदी मर्ढेकरांच्या काळापासूनच या मराठी कवितेतील बीभत्सतेबद्दल हाकाटी झालेली दिसून येते. महायुद्धोत्तर कालात जीवनाचे सगळे मोहरेच बदलून गेले. आजवर उरीपोटी जपलेली, निदान देखाव्यात गोंडसपणे मांडलेली मूल्ये उभी-आडवी भंगून गेली. मानवी जीवन आणि मानवता यांच्या तथाकथित उच्च उदार गृहीत कल्पनेचा भ्रमनिरास झाला. यंत्रयुगाने एकीकडून भौतिक समृद्धीचे इमल्यावर इमले चढविले, तर दुसरीकडून माणसातले माणूसपण हिरावून घेतले. या सगळ्यांचे पडसाद जग-भरच्या सर्व भाषांतील काव्यातून कमीजास्त प्रमाणात उमटले, तसे ते मराठी कविते-तूनही उमटले. त्यांचे आविष्करण बीभत्स परिभाषेत होणे अपरिहार्य होते. कारण ही सारी प्रक्रियाच बीभत्स होती. युद्धसाहित्याचे कंत्राट घेणारा शुभ्र खादीवंद शेठ, चोळामोळा झालेली वेश्या, बिडी पितापिता मरून गेलेला गणपत वाणी, ‘ हलो हलो ’ ला मिळणारे हलकट उत्तर, कामावर दुजी बाई ठेवू नका असे विनवणारी गर्भपात झालेली फिक्कट पांडुर मोलकरीण, सकाळपासून रात्रीपर्यंत दैनंदिन जीवनात असणारे कंटाळवाणे ‘ तेच ते ’, ‘ आत्मा वीक उचल किंमत ’ म्हणणारे निशाचर, कंगालांच्या कुल्ल्यावरती असणारी चिंधी, अशा विविध अंगांनी सामोरे येणारे, विस्तारलेले बीभत्स अनुभवविश्व या कवितेने आपला वर्ण्यविषय बनविले. जीवनानुभवातील भयानक विरोध चित्रे, विदारक वास्तवता आणि हरवलेली आदर्शमूल्ये यांचा न बसणारा ताळमेळ, विचार थकून जावेत असले प्रत्यहीचे रोकडे अनुभव, यांच्या आविष्काराला बीभत्सा-शिवाय अन्य रूप सापडणे अशक्य होते.

मात्र या बीभत्सतेच्या बाह्यावरणाखाली सुंदरतेची अतृप्त तहान होती. केवळ एक नवीन टूम म्हणून हे बीभत्सतेचे आडंबर नव्हते. जे असायला हवे, ते दिसत नाही, आणि जे दिसू नये, तेच चोहीकडून सामोरे येत राहते, या बद्दलच्या चिडीमधून, जीवनाने केलेल्या घोर फसवणुकीच्या निषेधातून ही बीभत्सता निर्माण झालेली होती. ही एकप्रकारची सुसंगत विक्षिप्तता होती. “ हेचि दान देगा देवा सारा जन्म व्यर्थ जावा ” यासारखा उपरोधपूर्ण वैताग,

किंवा

“ पृथ्वीची तिरडी—एरव्ही परडी
फुलांनी भरली—जळो देवा भली. ”

यासारखा विक्षिप्त कडवटपणा, किंवा

" पहा विचारूनि त्यांना कसली
मैथुनात हो असते झिंग ?
दाखवतिल ते भोक रिकामे
जिथे असावे मांसल लिंग "
यासारखी निरर्गल विदारकता, (हाडांचे सापळे) किंवा
" चिखलामधुनी चिखल उडावा
अनामिकाने मूळ धरावे "

असले भेदक अस्तित्वभाष्य त्या सुभगतेच्या न शमणाऱ्या तहानेतून निर्माण झालेले होते. ही सुंदरतेची अतृप्त इच्छा कलावंताची तशी मूलभूत प्रवृत्तीच म्हणावयास हवी. जगातल्या कुठल्याही कालखंडातील सामाजिक परिस्थितीचा छेद घेतला, तरी सुभगता, सुंदरता, परिपूर्णता यांचा अभाव जाणवल्यावाचून राहाणार नाही. आणि या अभावाचे आक्रंदन त्या त्या काळातील कवींनी शब्दबद्ध केलेलेही आढळेल. पण १९५० पूर्वीच्या मराठी कवितेत हे आक्रंदन कोणत्या ना कोणत्या विधायक अथवा अविक्षिप्त किंवा अबीभत्स मार्गाने प्रकट झालेले दिसेल. कारण त्या त्या कवींच्या धारणेनुसार या आक्रंदनाला शमवण्याचा मार्ग दाखविणारी, counter balance करणारी कोणती ना कोणती तरी प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष कल्पना त्यांच्यासमोर होती. संतकवींनी अध्यात्माची वाट चोखळली होती, केशवसुत–बालकवी 'बी' इत्यादिकांना सौंदर्यवादी विचार, भावाविष्कार, निसर्गाचे रमणीयत्व, क्रांतिकारी उद्घोषाची झिंग यामध्ये आधार गवसला होता, कुसुमाग्रजांसारखा क्रांतीचा जयजयकार काहींच्या मनाला दिलासा देत होता, कधी स्वप्नरंजन तर कधी गूढगुंजन, कधी आवाहन तर कधी सौंदर्यावगाहन अशा पद्धतीने आपली अतृप्तता परिवर्तित करून कवी काव्यामध्ये व्यक्त करीत होते. परंतु पायाखालची वाळू सरकावी तसे हे सारे आधार नव्या काळात पाहता पाहता निसटून गेले आणि एक प्रकारचा पोकळ निरर्थकपणा निर्माण झाला. अध्यात्मापासून तथाकथित क्रांतीच्या आवाहनापर्यंत सगळ्याच गोष्टी बदललेल्या आणि बदलत चाललेल्या परिस्थितीत कशा तकलादू भुसभुशीत आणि भंपक ठरणाऱ्या आहेत, याचे अचानक भान आले, आणि त्यातून हा आक्रोशक विक्षिप्तपणा निर्माण झाला. जुनीच वेदना नव्या तिरकसपणाने मुसंडी मारून वर उठली.

बीभत्सतेप्रमाणेच या कवितेच्या अश्लील आविष्करणाबाबतही वेळोवेळी चर्चा झालेली आहे. श्लील आणि अश्लील यांच्या व्याख्या करून वाङ्मयीन संदर्भात अश्लीलतेच्या कक्षा ठरवणे हे स्वतंत्र चर्चेचे काम आहे. प्रस्तुत निबंधात ते अभिप्रेत नाही परंतु १९५० नंतरच्या कवितेत अश्लीलता आहे असे तिच्या टीकाकारांना का वाटले आणि त्या संदर्भात तिचे नेमके स्वरूप काय एवढे पाहणे आवश्यक आहे. मागे आलेल्या मर्ढेकरांच्या 'हाडांचे सापळे' या कवितेतील ओळी किंवा

" शिवलिंग माझे लिंग
हेच अशांतीचे विंग
ज्यांच्या झुंजे संज्ञारिग
व्यापिजे गा "

यांसारख्या त्यांच्या ओळीमध्ये अश्लीलता असल्याची हाकाटी केली गेली.

" लंपट ओले वस्त्र होऊनी
अंग अंग तव लिंपुन घ्यावे "

यांसारख्या पु. शि. रेग्यांच्या ओळींमध्येही अश्लीलता असल्याचे सांगण्यात आले,

" या गुहेत येथे हजारो संहितांचे समसंभोग
कवींचे तांडे नग्न : थोटे हातः थोटे वृषण
सहस्र डोळ्यांचे स्तन इथे गलितगात्र
दधिचीची हाडे। वेश्यांच्या आर्ष योनी। "

(' गुहा ' – चंद्रकांत खोत)

यासारख्या ओळींमध्ये दचकविणारी अश्लीलता अनेकांना दिसून आली आणि विंदा करंदीकरांच्या ' वक्रतुंड महाकाय ' या विरूपिकेच्या अश्लीलतेबद्दल तर प्रक्षोभक निदर्शनेदेखील झाली. ही उदाहरणे केवळ नमुन्यादाखल वेगवेगळ्या प्रवृत्तींच्या कवींच्या कवितांतून घेतलेली आहेत. यांसारखी अथवा यापेक्षा किंचित वेगळ्या प्रकारची उदाहरणे आणखी अनंत आहेत. जीवनदर्शनाचा वैचारिक आलेख वा भावालेख मांडताना उत्कट प्रीतीची आसुसलेली आवाहक शृंगारिकता व्यक्त करताना, प्रतिमांची निर्मिती करताना, अथवा कल्पनाचमत्कृतीची शब्दार्थक्रीडा करून त्यातून काही भावसत्याची अनुभवाकृती साकार करताना या कवितेने तथाकथित अश्लील रूपे धारण केलेली आहेत. या तथाकथित अश्लीलतेचे मूळ बदललेल्या लैंगिकतेच्या परिकल्पनेत आहे. मानसशास्त्राच्या अभ्यासाच्या प्रसारामुळे, व्यक्तिस्वातंत्र्याच्या अतिरेकी उदारमतवादामुळे आणि पाश्चात्त्य साहित्याच्या वाढत्या परिशीलनामुळे लैंगिकता हा पूर्वीसारखा ' टाबू ' उरला नाही. ती काहीतरी भयंकर, अस्पर्श्य आणि चोरटेपणाची गोष्ट नसून मानवी जीवनाच्या ऐंद्रीय अनुभूतींपैकी ती सर्वांत प्रभावी अशी अनुभूती आहे, याची जाण या कवितेने पेलून धरली. लैंगिकतेची सार्वत्रिकता व सर्वप्राथमिकता समजून घेतली गेली. देहातीत उदात्त प्रीतीचा-प्लेटॉनिक लव्हचा-भ्रमनिरास होऊन शरीराचे महत्त्व त्याच्या मर्यादांसहित अधोरेखित झाले. हे काहीसे जाणीवपूर्वक झाले. (उदा. ' प्रेम करावे शुद्ध पशूसम, विंदा करंदीकर; ' सुंदर आहे माझी वासना ' पाडगावकर; तुकारामाच्या सगळ्या ' अश्लील ' शब्दांस चंद्रकांत खोतांच्या ' मर्तिक ' ची अर्पणपत्रिका) तर

बरेचसे ओघाओघात झाले. लैंगिकतेला प्रतिमेत गोवून अनुभूतीच्या प्रमाथी उत्कटतेला शब्दांकित केले जाऊ लागले. त्याला अनुरूप अशी अभिरुचीही आपोआप तयार होऊ लागली. मर्ढेकरांवरील अश्लीलतेचा आरोप नकळत विरून गेला, रेग्यांची उत्कट शारीर प्रीती हेच त्यांच्या कवितेचे बलस्थान ठरले, विंदा करंदीकर 'वक्रतुंड महाकाय' ही विरूपिका काव्यवाचनाच्या कार्यक्रमात मिश्र श्रोतृवर्गापुढे सादर करू शकले. भूकंपाच्या धक्क्याची लाट कालांतराने जिरून जावी, तशी या अश्लीलतेच्या धक्क्यांची स्थिती कवितेविषयीच्या अभिरुचीमध्ये नकळत जिरून गेलेली दिसते.

समाजसापेक्ष आणि आत्मसापेक्ष अनुभूतींचे वास्तवदर्शन घडविण्याचा प्रयत्न या कवितेने केलेला आहे. कवींच्या सहानुभूतीला विविध स्तरांतील अनुभवांनी आवाहन केलेले आहे. गावकुसाबाहेरची ठसठसणारी प्रक्षोभक वेदना, दलितांच्या अपमानित अस्मितेचा युगानुयुगांचा आक्रोश, हिमालयाच्या बर्फराशीवर कोसळताना 'खाकी' मधले ओघळलेले रक्त, इंजिनाच्या भट्टीत कोळसे टाकणारा नव्या मनूचा गिरिधरपुतळा, रोज शंभर रेशमी साड्या विणून घरधनिणीचे नेसू मात्र लाजिरवाणे पाहणारा विणकर, गांधींची फुकट हजामत करण्याची इच्छा ठेवून मरणारा धोंड्या न्हावी, आजूबाजूला लाचारांचे मुजरे घेत गुर्मीत जाणारा राजकीय पुरुषसिंह, युद्धाच्या खाईमध्ये निर्वासित झालेला निष्पाप चिनी मुलगा, अशा असंख्य समाजचित्रांचे भावोत्कट दर्शन ही कविता घडविते. या दर्शनाने समाजात काही जागृती वगैरे होईल, किंवा सार्वत्रिक जनमत तयार होईल, असली भाबडी अपेक्षा ती ठेवत नाही. या चित्रणात बऱ्याच वेळा प्रक्षोभ असतो अभिनिवेश असतो, आवाहनाचा सूर असतो, परंतु ही सारी केवळ अंतरीच्या वेदनेची आविष्काररूपे असतात.

सदानंद रेगे, आरती प्रभू अरुण कोलटकर, यांच्यापासून ते मनोहर ओक, सतीश काळसेकर, गुरुनाथ धुरी, विजय कारेकर यांच्यापर्यंतच्या कवींच्या कवितांमधून विविध पातळ्यांवर मनाचे छेद घेऊन त्यातील वैचित्र्यपूर्ण वृत्तिप्रवृत्तींच्या सूक्ष्म छटा टिपण्याचा प्रयत्न दिसून येतो. त्यातून मानवी मनाचे अनोखे आणि क्वचित अनाकलनीय चित्र प्रत्येक वेळी नवेपणाने साकार होत राहते. व्यक्तीच्या मनावरील सामाजिक आणि सांस्कृतिक आवरणे ओरबाडून काढून आतील नग्नतेचे आणि कृति-विकृतीचे प्रदर्शन करणे, न बुजणाऱ्या जखमा सहानुभूतीच्या खोट्या फुंकरीने बऱ्या करण्याचा सोस न बाळगता, त्यांची ठसठस शब्दांतून व्यक्त करणे; अस्पष्टीकरणात्मक गूढ प्रेरणांची लैकिकतेमध्ये रुजलेली मूळे शोधणे; ही या कवितेच्या प्रवाहाची दिशा दिसून येते. १९४५ नंतरच्या मराठी कवितेविषयी बोलताना, त्यातील समाजसापेक्ष काव्यधारांपैकी एका आशावादी, समाजवादी, बौद्धिक धारेचे प्रणेते कवी अनिल असून, दुसऱ्या व्यक्तिवादी, अहंवादी, निराशावादी अबौद्धिक धारेचे प्रणेते मर्ढेकर असल्याचे विधान पूर्वी रा. श्री. जोगांनी केले होते. परंतु या दोन धारा अशा वेगळेपणाने शेवटपर्यंत दिसत

नसून वेगवेगळ्या प्रकारची आत्मनिष्ठ प्रतिरूपे या काळातील मराठी कवितेमध्ये आढळून येतात. ही कविता समाजदर्शन घडविते ते एक सामाजिक कर्तव्य म्हणून नव्हे, तर भोवतालच्या समाजात तिला आंतरिक विरोधांचे तीव्रतर ताण प्रत्ययास येतात म्हणून आणि हे ताण एरव्ही गद्यप्राय असणाऱ्या जीवनाच्या तपशिलाला काव्यात्म बनवीत असतात. संकेतांना डावलणारे, तर्काला कुंठित करणारे, असंगत असे जीवन कवितेच्या आशयातून व्यक्त करण्याचा या काळातील मराठी कवितेचा प्रयत्न आहे. केवळ समाजदर्शन घडविण्याच्या हेतूपेक्षा हे उद्दिष्ट निश्चितच अधिक व्यापक आणि अधिक कलात्मक, अधिक मूलगामी आणि अधिक सचेतन आहे. स्वतःच्या अनुभूतीच्या द्वारा स्वतःला प्रतीत होणारा चालू युगाचा अर्थ, अनर्थ वा निरर्थ व्यक्त करण्याचा हा यत्न आहे.

हे करताना आणि एकप्रकारे मनाच्या खोलीचा शोध घेऊन त्याचा अबोध तळ धुंडण्याचा प्रयत्न करताना, या कवितेला अनेकपदरी आणि गुंतागुंतीची अशी आविष्कारपद्धती अवलंबावी लागलेली आहे. त्यामुळे तिच्यात चमत्कृतीला प्राधान्य मिळाल्यासारखे वाटते. संवेदनांच्यावर या कवितेचा प्रामुख्याने भर असून विविध संवेदनांच्या सूक्ष्म आवाहनाचा प्रत्यय ती विविध प्रकारांनी देताना दिसते. प्रतिमा हे तिचे जवळ जवळ मूलतत्त्व बनलेले आहे. प्रतिमांची भाषा ही तिची नेहमीची भाषा बनलेली आहे. त्यामुळे स्पष्टीकरण, निवेदन, प्रस्तुतीकरण या सगळ्या प्रक्रिया अथवा अवस्था या कवितेच्या बाबतीत फजूल ठरलेल्या आहेत. अनुभूतीचा शोध घेताघेताच तिचा आविष्कार करणे, संपूर्ण कविता हाच एक शब्द-संवेदना-भाव-विचार-यांच्या परस्परसंयोगातून एकरूपतेने साकार झालेला अनुभव असणे, या अनुभवाच्या आशयाला अनेकविध केंद्रे असून त्यांची वलये आस्वादकाच्या अनुभवक्षमतेनुसार कमी-जास्त विस्तारत जाण्याची शक्यता निर्माण होणे, इत्यादी वैशिष्ट्ये या कवितेने अंगीकृत केलेली आहेत. १९५० मध्ये मुंबई येथे झालेल्या मराठी साहित्यसंमेलनातील काव्यविभागाच्या अध्यक्षीय भाषणात मर्ढेकरांनी बोलून दाखवले की काव्यामधील नवीनता ही त्यातील आशयापेक्षा त्याच्यातील प्रतिमांच्या नावीन्यावर अवलंबून असते. या दृष्टीने पाहता या कालखंडातील कविता सतत नवीन राहिली आहे, असे म्हणावे लागेल. कारण प्रतिमांचे नवे नवे आकृतिबंध तिने व्यक्त केले आहेत. अर्थात यांतील सर्वच प्रतिमासंघात यशस्वी आहेत, असे नाही. अतिशय विस्कळीत व गोंधळलेल्या प्रतिमांपासून अत्यंत रेखीव, प्रमाणबद्ध आणि संपूर्ण प्रतिमांपर्यंत विविध प्रकारच्या प्रतिमा या कवितेमध्ये आढळून येतात. परंतु प्रतिमांचे स्वरूप यशस्वी, अल्पयशस्वी किंवा अयशस्वी कसेही असो, प्रतिमांना या कवितेत महत्त्वाचे केंद्रीय स्थान प्राप्त झाले, ही स्थिती नाकारता येणार नाही. शिवाय ही प्रतिमासृष्टी विविधतेने नटलेली, उत्कटतेने समृद्ध बनलेली आणि कवीच्या अनुभतीशी समतानता राखणारी अशी आहे, हेही स्थूलमानाने दिसून येते.

निसर्ग, संवेदनाविषय, लोकव्यवहार आणि कल्पनाचित्रे अशा चहू अंगांनी या प्रतिमा-सृष्टीस बहर आलेला दिसून येतो.

या कवितेच्या दुर्बोधतेविषयी फार बोलले गेले आहे. रा. श्री. जोगांनी 'मुख्यार्थाची कैफियत' लिहून या तक्रारीला पहिल्यांदा वाचा फोडली. त्यांची तक्रार काव्यार्था-संबंधीच्या चुकीच्या गृहीतकल्पनांवर आरुढ आहे. मुख्यार्थ, लक्ष्यार्थ, व्यंग्यर्थ अशा तीन स्वतंत्र अवस्था कल्पून आजच्या कवितेतील प्रतिमांच्या नावीन्यामुळे आणि विचित्र प्रतिमासंघातांमुळे मुख्यार्थ पुरेसा स्पष्ट होण्याआधीच व्यंग्यर्थ पुष्ट करण्याचा प्रयत्न केला जातो, असे त्यांना वाटले. परंतु या कालखंडातील कवितेने मुख्यार्थ, लक्ष्यार्थ, व्यंग्यार्थ हा अनुक्रमच नाकारलेला आहे. जेव्हा कविता निवेदनाच्या पायरीवर उभी होती तेव्हा हा क्रम ठीक होता. पण ती पायरी ओलांडून ती आत्मोद्गाराच्या आणि आत्मशोधनाच्या पायरीवर स्थिरावल्यामुळे हा क्रम या कालखंडातील कवितेमध्ये विसकटून गेला आहे. कविता ही एक सेंद्रीय प्रक्रिया बनली आहे. तिचे वाच्य, लक्ष्य, व्यंग्य, अभिभाव्य या साऱ्यांचा परस्परांत सांद्र विलय झालेला आहे. तिच्या विविध शब्दरूपांच्या संगीताने जाणवत राहील तो तिचा अर्थ आणि त्या अर्थाच्या प्रकाशात अधिकाधिक खुलत राहील ते तिच्या शब्दबंधाचे सौंदर्य. शब्द आणि अर्थाशय यांच्या परस्परांवर प्रतिक्रिया होऊन शब्दांचे अर्थ अनुभूतीच्या संदर्भात विस्तारत गेलेले किंवा अर्थाच्या गरजेनुसार नवेनवे शब्द कवितेत तयार होत असलेले मर्ढेकरांपासून अरुण कोलटकरांपर्यंत विविध कवींच्या कवितांमध्ये दिसून येतात. या कालखंडातील कविता ही भावस्थितींची कविता असल्यामुळे असे होणे हे अपरिहार्य होते. विंदा करंदीकरांनी या दुर्बोधतेच्या तीन अवस्था सांगितलेल्या आहेत : केशवसुतांची 'झपूर्झा' किंवा बींची 'चाफा' यांसारख्या गूढगुंजनपर कवितेत दिसून येणारी पहिली निर्भरशील अवस्था; येथे कवीचा अनुभवच स्पष्टीकरणात्मक निवेदनाच्या पलीकडचा असल्यामुळे त्याचा आविष्कार दुर्बोध झालेला असतो. दुसरी मर्ढेकरांच्या 'पिपात ओल्या मेले उंदिर' यासारख्या कवितेतील संमिश्र अवस्था. येथे कवीची अनुभूती धूसर नाही, परंतु तिच्या आविष्करणातील यथार्थतेसाठी कवीला प्रतिमांची दुर्बोध गुंफण करणे आवश्यक वाटलेले आहे. तिसरी अरुण कोलटकरांच्या 'घोडा' या कवितेसारखी निरवयवी अवस्था. जेथे शब्दबंधांचा ताल आणि अनुभूतीची सेंद्रीय विकासक्षमता यांच्या अपारंपरिक आघातांनी दुर्बोधता आलेली आहे. कवितेचे सरळ गद्यात भाषांतर होऊ शकलेच पाहिजे, या अट्टाहासापायी दुर्बोधतेविषयी तक्रार निर्माण होते. परंतु तसा आग्रह न धरता कवितेचे आस्वादन करण्याची तयारी ठेवली, तर दुर्बोधता हे आजच्या मराठी कवितेचे केवळ एक वैशिष्ट्य म्हणून त्याची नोंद करून घेता येईल. पुन्हा जसजशी अभिरुची विकसित होत जाईल तसतशी दुर्बोधतेची तीव्रता कमी होत जाते, हा अनुभव आहेच. मर्ढेकरांची कविता त्यांच्या नंतरच्या काळात तितकीशी दुर्बोध

वाटली नाहीच.

प्रतिमांच्या भाषेने संपृक्त झालेल्या या काळातील कवितेतून आलंकारिक, वक्तृत्वपूर्ण शैलीचे पूर्णपणाने उच्चाटन झाले, असेही नाही. विंदा करंदीकरांच्या कितीतरी कवितांमधून अशा प्रकारची शैली आढळते. आरती प्रभूंच्या कित्येक कवितांमधील भावनेचा आवेग खोटा आणि यांत्रिक वाटू लागतो. वसंत बापटांच्या बऱ्याचशा कवितांची शैली या प्रकारची असल्याचे सहज जाणवते. दत्ता कदम, वामन इंगळे, केशव मेश्राम, वि. ज. बोरकर, वामन निंबाळकर, चंद्रकांत खोत, लक्ष्मीकांत तांबोळी इत्यादिकांच्या कवितांमध्येही अशा प्रकारची वक्तृत्वाचा प्रभाव असणारी आलंकारिक शैली भेटत राहते, अशा तऱ्हेची शैली असणे म्हणजे त्या कवितांचा काही दोष आहे, असे नव्हे. पण तितक्याच प्रमाणात या कवितांचे आधारकेंद्र आत्मोद्‌गारात्मक सहजाविष्कारापासून जाणीवपूर्वक निवेदनाकडे सरकलेले असते. अशा कविता १९५० पूर्वीच्या मराठी कवितेच्या परंपरेशी प्रस्तुत कालखंडातील कवितेच्या संबंधाचा धागा स्पष्ट करतात. नवी कविता संदर्भरहित व एकारलेली अशी कुठूनतरी टपकलेली नसून मराठी कवितेच्या विकासक्रमातील ते स्वाभाविक स्थित्यंतर आहे, हे त्यामुळे प्रतीत होते.

या कालखंडातील कवितेने आविष्कारपद्धतीमध्ये नवेनवे प्रयोग करून ते रूढ केले. मुक्तछंदाचा प्रयोग रुळवून सुरू झालेला हा कालखंड. पण अनिलांनी सांगितलेल्या 'प्रेमजीवन' आणि 'मानवता' या दोन मुक्तछंदांमधील उरली सुरली नियमांची बंधनेही या कवितेने झुगारून दिली. गद्यप्राय ओळींच्या तुकड्यांची कविता केवळ आंतरिक लयीच्या आधारावर कविता म्हणून उभी राहू शकते, हे तिने दाखवून दिले. त्याचबरोबर अभंगासारखा जुना आकृतिबंध नव्या रूपात तिने स्वीकारला. आकाशवाणीच्या माध्यमाने संगीतिकेसारख्या नव्या रूपबंधाच्या प्रयोगाला प्रतिष्ठा मिळवून दिली. ग. दि. माडगूळकरांची 'कथा ही रामजानकीची' नृत्यनाट्यासारख्या सर्वस्वी नव्या प्रयोगातून निर्माण झाली. 'गीतरामायणा'ला मिळालेल्या अमाप लोकप्रियतेने 'गीतशिवायन', 'गीतगोविंद', 'गीतदत्तायन' इत्यादी प्रयोगांना स्फुरण दिले. विंदा करंदीकरांची मुक्तसुनीते आणि तालचित्रे, अनिलांच्या दशपद्या, पाटणकरांची मराठी शायरी, कवितेच्या आशयानुरूप तिचे दृश्यचित्ररूप सादर करण्याचा र. कृ. जोशींचा अट्टाहास, करंदीकरांच्या विरूपिका, पाडगावकरांच्या वात्रटिका हे सगळे कमीजास्त प्रमाणात यशस्वी ठरलेले व स्थिरावलेले या कालखंडातले नवे प्रयोग. एकच वातावरण, संदर्भ, मनोवृत्ती, प्रतिमा अथवा प्रतीक घेऊन त्यातून भाववृत्तीचे विविध आकार व्यक्त करण्याचाही प्रयोग या कालखंडात झाला. शिरीष पै यांच्या एका पावसाळ्यात या कविता, ग्रेसच्या संध्याकाळच्या कविता, सदानंद रेग्यांच्या 'मासा' या प्रतिमेभोवती गुंफलेल्या कविता, ही अशा प्रयोगाची उदाहरणे म्हणावी लागतील. प्रतिमा आणि शब्द यांच्या बाबतीत तरी ही कविता सतत प्रयोगशील राहिली. जुन्या

शब्दांचे, कल्पनांचे प्रस्तर भंग करून नव्या आशयाला अनुरूप असे नवे शब्द बनविण्याचा मर्ढेकरांनी प्रतिष्ठित केलेला प्रयोग, नंतरच्या कवींनीही पुढे चालू ठेवला. या विविध प्रयोगांपैकी जे केवळ हौसेखातर प्रयोगासाठी प्रयोग म्हणून केलेले होते, ते तिथेच संपले. पण उरलेल्यांनी मराठी कवितेला समृद्ध केले, विकसित केले.

या कालखंडातील कवींची पथगात्म भर :

१९४५ नंतरच्या कवींविषयी बोलताना रा. श्री. जोगांनीं या कवींच्या चार पिढ्या सांगितल्या होत्या. १. मर्ढेकर – पु. शि. रेगे– य. द. भावे, २. करंदीकर,– बापट, पाडगावकर, ३. दिलीप चित्रे– आरती प्रभू, आणि ४. त्यानंतरचे कवी. असे वर्गीकरण त्यांनी केले होते. परंतु असे ढोबळ गटविभाजन न करता या कालखंडातील प्रमुख कवींनी कवितेच्या प्रेरणा आणि स्वरूप यांच्यावर आपला प्रभाव कसा उमटवला हे पाहणे आवश्यक आहे.

बोरकर – कुसुमाग्रजांच्याही आधी अनिल काव्यलेखन करू लागले होते. म्हणून अनिल हे नवकाव्याचे– निदान त्यातील एका प्रवाहाचे– खरे प्रवर्तक आहेत, असे शरच्चंद्र मुक्तिबोधांनी आग्रहाने सांगितले होते. (' नवी मळवाट ' प्रस्तावना). १९५० नंतरच्या काळात, म्हणजे १९६१ मध्ये त्यांचा ' सांगाती ' हा कवितासंग्रह प्रकाशित झाला. या संग्रहात १९४६ ते १९६१ या काळात अनिलांनी लिहिलेल्या कविता आहेत. या संग्रहाची १९४६ मध्ये दुसरी आणि १९७१ मध्ये तिसरी आवृत्ती निघाली. साहित्य अकादमीचा पुरस्कारही त्याला प्राप्त झाला. अनिलांच्या पूर्वीच्या कवितांपेक्षा ' सांगाती 'मधील कवितांत प्रतिमांची भाषा अधिक प्रमाणात दिसून येते.

अनिलांची अनुभूती भावविवश होत नाही, तीत उत्कटता आहे, पण वाहून जाण्याची वृत्ती नाही. या अनुभूतीचे काटेकोर प्रत्यंतर अनिलांची कविता घडविते. रंगांची जाणीव, सहवासचित्रे, भावमधुर आठवणी आणि निसर्गसौंदर्य यांतून अनिलांची प्रतिमासृष्टी फुलली आहे. निसर्ग आणि विविध भाववृत्ती यांच्या दुपेडी गोफामधून त्यांच्या कवितेला अर्थवाही प्रतीकात्मता येते. विशेषणांची आतषबाजी, वर्णनाचा पाल्हाळ आणि संवेदनांच्या गुंतागुंतीच्या मिश्रणाची दुर्बोधता यापासून ' सांगाती 'तील कविता मुक्त आहे. व्यक्तिगत आत्मनिष्ठ अनुभूतीप्रमाणे समाजदुःखाचा तीव्र स्वात्मप्रत्ययही तिच्यात दिसतो. अनिलांच्या कवितेने मराठी कवितेला नवीन पृथगात्म वळण दिले, असे म्हणण्यापेक्षा, रूढ मळलेल्या वाटेशी किंचित कोन साधून स्वतःची नवी वाट निर्माण केली, असे म्हणणे अधिक सयुक्तिक होईल. ' दशपदी 'च्या रूपाने मात्र अनिलांनी मराठी कवितेला एक सुंदर देणगी दिलेली आहे.

१९५० च्या आधीपासून कविता लिहीत असलेले दुसरे ज्येष्ठ कवी म्हणजे बोरकर. प्रीतीचा जिवंत उत्कट प्रत्यय, निसर्गाचे वेड आणि ईश्वराची ओढ ही त्यांच्या काव्यानुभूतीची ठळक वैशिष्ट्ये आहेत. स्वप्नाळू हुरहुरीने भारलेली त्यांची वृत्ती उत्कट संवेदना टिपणारी आहे. रंग, हालचाल, स्तब्धता, आकृती अशा विविध प्रकारांनी त्यांच्या कवितेतील दृश्यप्रतिमा अनुभवाचे गहिरे रूप उत्कटतेने व्यक्त करतात. दृश्यांच्या अर्थवाही सामर्थ्यामुळे त्यांच्या कवितेतील अलंकार, प्रतिमांचे आकार धारण करतात. अनेक संवेदनांच्या संश्लेषाने एकजीव आवाहक ऐंद्रिय प्रतिमानुभव त्यांच्या कवितेतून दिसून येतो. 'मिथ'चा लोभसवाणा अर्थपूर्ण उपयोग करून बोरकर भावनेचे हळुवार पैलू, गूढ संवेदनाक्षम प्रत्यय, भव्यतेचा साक्षात्कार, अवास्तवाचा सौंदर्यप्रत्यय व्यक्त करतात. त्यांच्या कवितेला सुरेल गेयतेचा एक तालबद्ध डौल आहे. मात्र कित्येकदा सफाईच्या नादात संस्कृतप्रचुर शब्दांच्या आहारी जाणे, ही त्यांच्या कवितेची मर्यादा आहे. शृंगारप्रधान अशा त्यांच्या काही कवितांतून मराठी लावणीच्या परंपरेचा कसदार धागा आढळून येतो. बोरकरांइतकी नादमाधुर्याची जाण दुसऱ्या कोणत्याही कवीमध्ये दिसत नाही. जीवनावर प्रेम करण्याची बोरकरांची वृत्ती असल्यामुळे भयानक किंवा बीभत्स वास्तवाची बेचैनी त्यांच्या कवितेमध्ये फारशी दिसून येत नाही.

बोरकरांइतकेच ज्येष्ठ कवी कुसुमाग्रज हे आहेत. जोरकस सामाजिक आशय, आव्हानपूर्ण भाषा, सृष्टीचे वास्तवदर्शन, विचारांची जाण व कर्तव्याचे भान असलेली उत्कट प्रीती, दिमाखदार शब्दवैभव, ही त्यांच्या कवितेची वैशिष्ट्ये पूर्वीपासूनच जाणवत होती. रूपकात्मतेने साधलेल्या दृश्यप्रतिमा त्यांच्या नंतरच्या कवितेत अधिकाधिक भावार्त व सहज बनत गेलेल्या दिसतात. मराठी कवितेच्या विकासाची अवस्थांतरे त्यांच्या कवितेने मुरवून घेतलेली आहेत. तिच्यातील स्पष्टीकरणात्मकता नंतर कमीकमी होत होत नाहीशी झाली. प्रभावी नाट्यमयता, निसर्गाचें कल्पनारोपित व्यक्तिमत्त्व ही तिची पूर्वीपासूनची वैशिष्ट्यें कायम राहिलेली असली, तरी अनुभूतीच्या ऐंद्रिय आविष्कारातील सजीवता वाढत गेलेली दिसते. अनुभवही सघन आणि विविध पैलूंचा असतो. अत्यंत आवाहक बौद्धिक प्रतिमा हे कुसुमाग्रजांचे एक वैशिष्ट्य आहे. गूढतेचा आशय त्यातून उकलून दाखविलेला असला तरी तो दुर्बोध बनत नाही. केवळ संवेदनांचा उत्कट अनुभव देऊन कुसुमाग्रजांची कविता थांबत नाही. ती वाचकाला अंतर्मुख बनविते. विचार करायला लावते. कुसुमाग्रजांच्या पहिल्यापहिल्या कवितांत स्थंडिल, यज्ञ, निखारे, अंगार यासारखी साम्यवादी क्रांतीच्या विचाराने व आवेशाने भरलेली सरळ एकावयवी प्रतिमाने पुनःपुन्हा आलेली होती. नंतरच्या कवितांत गुंतागुंतीच्या अनेकावयवी प्रतिमा आहेत. त्या अनेकार्थवाही आहेत. कुसुमाग्रज हे सदा ताजे राहणारे कवी आहेत. मात्र त्यांच्या उत्तरकालीन कवितांतून एक प्रकारची

अनुभवसमृद्ध कलावंताची अलिप्तता जाणवते. चीनच्या आक्रमणाने भारतभर जी आवेगाची भावना निर्माण झाली. त्या लाटेत घुसळून निर्माण झालेली कुसुमाग्रजांची समरगीते उत्कट भाववृत्तीमुळे प्रासंगिकतेच्या बंधनांना भेदून जाताना दिसतात. कुसुमाग्रजांचे व्यक्तिमत्त्व अधिक समृद्ध बनलेले नंतरच्या कवितांतून दिसून येते. मिष्कील उपरोधाच्या आश्रयाने मध्यमवर्गाच्या समस्या वर्णन करताना दांभिकते मुखवटे ते ओरबाडून काढतात. पण एकूण त्यांचा मोहरा संयत आत्माविष्काराचाच असतो. उत्कट, भव्य, उदात्त विषयांचा त्यांना मोह आहे.

मर्ढेकरांच्या बरोबरीच्या काळात कविता लिहिणाऱ्या पु. शि. रेग्यांच्या कवितांचा घाट मर्ढेकरांपेक्षा कितीतरी वेगळा आहे. त्यांच्या कवितांचे विषय देशकालस्थितीच्या चौकटीत बहुधा बंदिस्त नसतात. त्यामुळे त्यांत वास्तवाला वेगळाच कापीव, कोरीव, विकृत आकार प्राप्त होतो. मानवाची सर्जनशील शक्ती हाच रेग्यांच्या बहुतेक काव्यानुभवाचा एककेंद्री विषय बनलेला दिसतो. या सृजनशक्तीस स्त्रीच्या रूपाने त्यांनी मूर्त रूप दिलेले आहे. तिची विविध रूपे त्यांच्या कवितेतून व्यक्त होतात. त्याच्या जोडीला मोजक्या शब्दांत रेखाटलेली कोरीव निसर्गचित्रेही शृंगाराच्या विविध छटा यथार्थतेने प्रगट करतात. त्या स्त्रीप्रतिमांच्याच निसर्गातल्या प्रतिकृती असतात. पाल्हाळिक न बनता रेखीवपणा आणि निश्चितता आणणारी विशेषणे हे रेग्यांच्या भाषेचे एक महत्त्वाचे वैशिष्ट्य आहे. उत्तरकालीन कवितांत रेग्यांची प्रतिमासृष्टी जास्त तरल, हळुवार आणि अर्थवाही बनत गेली. तिने सूचक, संदिग्ध आणि अमूर्त अनुभवाला यशस्वीपणे आवाहन केले. त्यांची कविता आशयसुलभ नसली, तरी दुर्बोध नाही. तिची संघटनतत्त्वे सूक्ष्म आहेत. त्यामुळे संदिग्ध, तरल, अस्पष्ट अशा अनेक सूक्ष्म भाववृत्तींची वलये तिच्यातून निर्माण होत राहतात. त्यांच्या कवितेतील शब्द एकमेकांच्या संबंधात नवीन अर्थ धारण करताना दिसतात. अनुभव समजून घेण्याची आणि व्यक्त करण्याची विलक्षण क्षमता रेग्यांच्या कवितेने मराठी कवितेत हळूवारपणे निर्माण केली. त्यांच्या कवितेतील नवेपणा हा मर्ढेकरांच्याप्रमाणे ‘ क्रांती ’च्या स्वरूपाचा नसून ‘ उत्क्रांती ’च्या तऱ्हेचा आहे. पूर्णपणे आत्मलक्ष्मी, आत्मतृप्त आणि आत्मरत अशी ही आत्मकेंद्रित कविता आहे.

बोरकरांप्रमाणे गीतसंप्रदायाची बरीचशी वाट चालून झाल्यावर, मग मात्र मराठी कवितेच्या बदलत्या रूपाशी समरस होणारे कवी म्हणजे वा. रा. कांत. तथापि त्यांचे हे अवस्थांतर त्यांच्या मूळ प्रकृतीला मानवणारे नसल्यामुळे की काय, त्यांच्या कवितांतून गोंधळलेल्या आणि विस्कळीत प्रतिमांचे दर्शन सातत्याने घडत राहिले. नव्या परिभाषेतल्या नव्या प्रतिमा त्यांनी स्वीकारल्या. पण त्यांची प्रयोजने संदिग्ध राहिली. त्यामुळे बिघडलेल्या त्यांच्या कवितेचा घाट मराठी कवितेवर स्वतःचा कोणताही प्रभावी ठसा उमटवू शकला नाही.

कवयित्रींच्यामध्ये सर्वात विपुल काव्यलेखन इंदिरा संतांनी केले. त्यांची प्रतिमासृष्टीही सर्वांत प्रभावी आहे. मराठी कवितेच्या अनेक अवस्था डोळसपणाने पाहून त्यांच्याशी त्या समरस झालेल्या आहेत. उत्कट भावना, निसर्गात मुरलेली भाववृत्ती आणि तीव्र संवेदना ही त्यांच्या कवितेची वैशिष्ट्ये आहेत. प्रियकराच्या चिरविरहाची आर्त भावना त्यांच्या बहुतेक सर्व काव्याला व्यापून असली, तरी त्यामुळे त्यांची कविता एकांगी अथवा एकसुरी झालेली नाही. एकाच भावनेतील कितीतरी वैविध्यपूर्ण छटा त्यांनी सूक्ष्मपणे टिपल्या आहेत. निसर्गाचे सौंदर्य, भोवतालचे वातावरण आणि स्वतःच्या मनातील भावना या विविध संश्लेषणातून त्यांची निसर्गकविता तयार होते. कल्पित व वास्तव यांच्या तरल सीमारेषेवर त्यांचे मन वावरत असते. आत्मनिष्ठ अंतर्मुखता आणि सहृदय निरीक्षण, यांचा मुग्ध समन्वय त्यांच्या काव्यवृत्तीत दिसून येतो. कुठल्याही काव्यबाह्य प्रेरणेचे दडपण येऊ न देता, त्यांच्या कवितेने निखळ आत्मनिष्ठेचा स्वीकार केला आहे. इंदिरा संतांच्या प्रतिमांमध्ये विलक्षण रेखीवपणा आहे. त्यांत शब्दांची उधळमाधळ नाही. संश्लिष्ट अनुभव असूनसुद्धा विस्कळीत व विक्षिप्त प्रतिमासंघात नाहीत. त्यांची भाषा चित्रमयी आहे. व्याकुळलेल्या वेदनेचा जिवंत प्रत्यय ती देते. साऱ्या अनुभवाला व्यापून टाकणारी व्यापकता या वेदनेत असते. त्यामुळे त्यांच्या प्रतिमा अत्यंत इंद्रियनिष्ठ बनतात. नव्या सामाजिक शब्दांची निर्मितीही सहजपणाने होते. मात्र समकालीन सामाजिक घडामोडींनी त्यांचे चित्त फारसे वेधून घेतले नाही.

पद्मा गोळे यांची कविताही रूपबंधाच्या बाबतीत इंदिरा संताच्या कवितेला जवळचीच म्हणावी लागेल. ओवीचा चपखल उपयोग, जरूर तेथे मुक्तछंदाचा आश्रय आणि आत्मनिष्ठ उत्कट अनुभूतीचित्रण यांच्याही कवितेत आहे. प्रीतीची सफल चित्रे संघर्षरहित तृप्तजीवन, सर्वसामान्यांच्या जीवनदुःखाची अस्पर्श्यता, वास्तवाच्या बीभत्सतेचा अभाव, एक प्रकारची गाढ चिंतनशीलता यांचे प्रत्यंतर त्यांच्या कवितेत होते. उत्कट संवेदनशीलतेमुळे येणारी अनामिक हुरहूर, गूढतेचे अबोध आकर्षण, लौकिकाच्या पलीकडची अस्वस्थ चाहूल, यांच्या खुणा त्यांच्या कवितेत उत्तरोत्तर वाढत गेलेल्या दिसतात.

संजीवनी मराठ्यांनी मात्र तांब्यांच्या गीतसंप्रदायाचे वळण फारसे सोडलेले दिसत नाही. गेयता आणि नादमाधुर्य यांचे प्राबल्य त्यांच्या कवितेत राहिलेले दिसते. तिच्यातील नाट्यमयता उत्तरोत्तर रेखीव होत गेली, अनुभवातील संमिश्रता वाढत गेली, स्पष्टीकरणात्मक निवेदनाची वृत्ती कमी होत गेली, प्रतिमायोजनेत कलात्मकता आली, अर्थवलयांचा विस्तार झाला, तरी तिचा बाह्याकार फारसा बदलला नाही.

त्या मानाने शांता शेळके यांनी नव्या वाटांचा शोध अधिक मनःपूर्वक घेतलेला

दिसतो. त्यांच्या अनुभवाच्या कक्षा रुंदावत गेलेल्या जाणवतात. शब्द आणि कल्पना यांच्या आवर्तात गुरफटलेली त्यांची कविता वेगळी, प्रौढ आणि सखोल जाणीव प्राप्त झाल्यामुळे विकसित झाली. भोवतालच्या वास्तव जीवनाचा खराखुरा अन्वयार्थ लावण्यासाठी धडपडू लागली. जीवनाविषयीच्या सुजाण, सखोल चिंतनामुळे अंतर्मुख करणारी ही कविता आहे.

कविता दोन : चर्चा

चंद्रकांत पाटील : चित्र्यांच्या कवितेच्या संदर्भात बोलायला हवे होते असे एक दोन मुद्दे बोलतो. मिरजकरांच्या निबंधात, १९५० ते १९६० या कालखंडात लिहिली जाणारी कविता, तिच्या प्रभावाखाली लिहिली जाणारी नंतरची प्रतिमाजंजाळ कविता यांचाच उल्लेख आहे. प्रतिमाविरहित अशा स्वरूपाची कविताही फार मोठ्या प्रमाणात लिहिली गेली आहे. तिचा फारसा उल्लेख केलेला नाही. १९६० नंतरची कविता प्रतिमा टाळून लिहिली गेली. याचं एक कारण असं होतं की प्रतिमा बऱ्याचशा झिजलेल्या होत्या. या प्रतिमांतून नवे अर्थबंध निर्माण व्हायची शक्यता नव्हती. या दृष्टीनं अरुण कोलटकरांच्या कवितांचा सुरवातीचा भाग महत्त्वाचा आहे. अरुणनं वेगळ्या पद्धतीनं प्रतिमा वापरल्या. उदा. इराणी शहा. पण नंतर प्रतिमाबंबाळ कविता लिहिण्यापेक्षा सरळ सरळ कविता लिहिणं अधिक बरं, हे त्यांच्या लक्षात आलं असावं. उदा. इस्पितळातल्या कविता किंवा 'चरित्र'

नव्या कवींनी भाषेचे जे प्रयोग केले त्यांतील पहिली गोष्ट म्हणजे शक्यतों भाषेला सामान्यांच्या जीवनाशी जोडण्याचा त्यांचा प्रयत्न. कविता सरळ सरळ लिहायला सुरुवात केली. यामुळेच नव्या भाषिक लकबीसुद्धा कवितेला आपोआप मिळत गेल्या.

भाषणबाजी किंवा वक्तृत्वबाजी हल्ली कवितेत जास्त दिसते अशी चित्र्यांची तक्रार आहे. 'ऱ्हेटरिक' हा शब्द मी चांगल्या अर्थानं घेतो. गेल्या काही वर्षांत जीवनाचा संश्लिष्ट स्वरूपाचा संबंध कवी लक्षात घेऊ लागला. ही जी नवी कविता आहे, ती जगण्यातून स्वतःला शोधण्याचा प्रयत्न करणारी आणि जगण्याची प्रक्रिया समजून घेणारी कविता आहे. जगण्यातला एखादा तरी भाग कवितेतून मांडता यावा, वाचकांशी प्रत्यक्ष संवाद साधता यावा, म्हणूनच चांगल्या अर्थानं ती 'ऱ्हेटारिकल' झाली असं मी मानतो. याचं उत्कृष्ट उदाहरण म्हणजे मनोहर ओक, नामदेव ढसाळ यांच्या कविता. ऱ्हेटरिक एखादे वेळी वाया जाण्याची सुद्धा शक्यता आहे. पण ऱ्हेटरिक

आवश्यक बनतं ते कवी आणि वाचक यांच्या बदललेल्या नात्यामुळे. हे केवळ मराठी पुरतंच खरं आहे असं नाही. जगभरचे बहुतेक कवी हे चांगलं ऱ्हेटरिक वापरूनच पुढे गेलेले आहेत ऱ्हेटरिकच्या संदर्भात मला असं वाटतं की शब्दबंबाळपणा, विशेषणांचा प्रतिमांचा अतिरेकी वापर, आशयाचा भाग कमी, किंवा शब्दांनी फुलवलेला किंवा आशयाला दिलेली बगल, म्हणजे ऱ्हेटरिक नव्हे. ऱ्हेटरिक हा शब्द मी सरळ सरळ, कुठल्याही आडवळणानं न जाता लिहिणं ह्या अर्थी वापरतो. आणि हे वैशिष्ट्य ढसाळ, मनोहर ओक आणि त्यानंतरच्या बहुतेक कवींत दिसून येतं.

पूर्वी कवी विशिष्ट वाचकवर्ग गृहीत धरून लिहित होता. माझ्या भावना काही लोकांनाच समजतील एवढ्यापुरती कविता लिहायची. इतरांना ती कळलीच पाहिजे असं नाही. ही पूर्वी कवीची धारणा होती. आपली कविता विशिष्टापुरती न राहता जास्तीत जास्त लोकांपर्यंत जायची असेल तर त्यासाठी 'स्पीच लँग्वेज'चा बोली-भाषेचा उपयोग होणं, वापर होणं आवश्यक आहे. अशा बदललेल्या नात्यामध्ये ही कविता ऱ्हेटरिककडे जाते आहे. मिरजकरांनी इथं एकंदर कवितेबाबत अत्यंत गोलगोल शब्दांत चांगलंही नाही, वाईटही नाही, काही चांगलंही आहे व काही वाईटही आहे असं विवेचन केलं आहे. यातून कुठलीही भूमिका स्पष्ट होत नाही.

१९५० ते १९६० आणि त्या अगोदरची कविता प्रतिमांनी लदबदलेली— आज-पर्यंत एका बाजूला चालूच आहे. तिचा अतिरेक ग्रेस वगैरेंसारख्या काही महत्त्वाच्या कवींमध्ये दिसून येतो.

एका बाजूस ही अशी कविता आणि दुसऱ्या बाजूस नवी, वेगळी कविता, जी अरुण कोल्हटकर, दिलीप चित्रे, मनोहर ओक, वसंत गुर्जर, तुळसी परब, सतीश काळसेकर वगैरेंनी लिहिली. मल्लिका अमरशेख यांनीही पहिल्यांदाच अत्यंत वेगळ्या पद्धतीनं, स्त्रीमनाच्या सगळ्या जटिल पातळ्या व्यक्त केल्या आहेत. सांकेतिक सोशल रिलेशन-शिपचा त्यांचा आग्रह नाही. अतिरिक्त सामाजिकता तिच्यात कुठे दिसत नाही. जी बऱ्याचशा दलित कवींमध्ये दिसते.

दुसरा मुद्दा राजकीय विचारधारा कवितेत आणणारे कवी म्हणून नारायण सुर्वे, नामदेव ढसाळ यांचा उल्लेख केला जातो. मला खऱ्या अर्थानं राजकीय धारा या दोघांच्याही कवितेत दिसत नाही. त्यांची कविता सामाजिक आशयच व्यक्त करते. सामाजिक विषमतेमागची कारणंही त्यांच्या कवितांतून सृजनात्मक पातळीवर जातात. सामाजिक विषमतेच्या जाणिवांमागील कारणांचा शोध घेणारी खरी राजकीय कविता माझ्या मते तुळशी परबचीच आहे. त्यांच्यापासून समकालीन राजकीय कविता सुरू होते. 'धादांत' मधल्या कविता हे त्याचं उत्कृष्ट उदाहरण.

अशोक केळकर : चंद्रकांत पाटलांनी ऱ्हेटरिक शब्दाचा जो उपयोग केला त्यामुळे माझ्या असं लक्षात आलं की, श्रोत्यांच्या मनातील गुंता अधिक वाढण्याचा संभव

आहे. यामध्ये दोन निरनिराळे ट्रेंडस एकत्र मांडण्यानं हा गोंधळ झाला आहे.

ढोबळमानानं पाटलांना चार प्रकारच्या कविता अभिप्रेत आहेत असं वाटतं. (१) चांगलं ऱ्हेटरिक असणाऱ्या म्हणजे सरळ सरळ निवेदन करणाऱ्या (२) शब्दबंबाळ, कृत्रिम ऱ्हेटरिक वापरणाऱ्या (३) चांगल्या प्रतिमा वापरणाऱ्या, आत्माविष्कारावर भर देणाऱ्या (४) प्रतिमाबंबाळ कविता.

कवितेत प्रतिमा आहेत की नाहीत हे गुणांचं लक्षण होतं का? चांगल्या प्रतिमा असतील, वाईटही असतील. ऱ्हेटरीकला मी आवाहन असा शब्द वापरतो, आणि आवाहक कविता चांगली असू शकेल किंवा वाईटही असू शकेल. प्रतिमा असल्या की कविता वाईट होते असा समज चंद्रकांत पाटलांच्या बोलण्यावरून होईल. पण मला वाटतं की हा गैरसमज होईल. त्यांनाही तसं म्हणायला नसावं, म्हणून हा खुलासा.

चंद्रशेखर जहागिरदार : मिरजकरांचा पेपर मला अतिशय असमाधानकारक वाटतो. त्याची एकदोन कारणं सांगतो : काव्यनिर्मित व परंपरेमागच्या प्रेरणांचा विचार करताना दुर्बोधता व अश्लीलता यांचा विचार आपण करत नाही. तो विचार आपण अभिरुचीच्या संदर्भात करतो. मिरजकरांनी अभिरुची सारख्या संकल्पनाचा विचार प्रेरणाविषयक निबंधात केला आहे. त्यामुळं होतं काय, की मर्ढेकरांविषयी लिहिताना, बरीचशी पानं दुर्बोधता व अश्लीलता यावर ते खर्च करतात. दुर्बोधता व अश्लीलता या त्यांचा काव्यामागच्या प्रेरणा नव्हत्या. याचा निराळ्या दृष्टीनं विचार करावा लागेल. मर्ढेकरांना आपण आधुनिक म्हणतो. त्या आधुनिकतेच्या प्रेरणा कोणत्या? एका बाजूला समकालीन महानगरीय जाणीव आणि दुसऱ्या बाजूला संतपरंपरेशी नातं, असा एका प्रेरणेचा विचार केला तर ती मर्ढेकरांपासून ते चित्रे, कोलटकर यांच्यापर्यंत पाहता येते. अशा मूळ प्रेरणांचा विचार न करता मिरजकरांनी त्यांच्याशी संबंधित नसलेल्या दुर्बोधता, अश्लीलता अशा अभिरुचीशी संबंधित असणाऱ्या संकल्पनांचा विचार केला आहे.

भालचंद्र नेमाडे : सात शतकांची परंपरा असलेल्या आपल्या कवितेच्या सत्रात इतकी कंटाळवाणी चर्चा काही बरोबर नाही. दिलीप चित्रे यांचा पेपर आणि मिरजकरांचा पेपर या दोन्ही निबंधांत नीट मुद्देसूद विचार न मांडता जास्तीत जास्त गोंधळ घातला आहे. मराठी कविता, कवितेची अभिरुची आणि मराठी कवितेची समीक्षा या तीन विषयांवर इथं एकत्र विचार केला आहे. हा विचार वेगवेगळा काढायचा प्रसंग आपल्यावर आला आहे. या काळात मराठी कवितेची अभिरुची फारशी उंचावलेली दिसत नाही, हे चित्र्यांनी पॉझिटिव्ह आणि मिरजकरांनी निगेटिव्ह पद्धतीनं इथं सांगितलं ते खरंच असावं, कारण आजही अश्लीलता आणि दुर्बोधता यांचा विचार इथं करावा लागतो. तेही याच्यावर अजून लिहितात, हे काही अभिरुची उंचावल्याचं लक्षण नाही.

दुसरं असं की आपल्या समीक्षकांनी काय केलं आणि काय नाही याचा स्वतंत्रपणे विचार करणं आवश्यक आहे, इथं मी कवितेचा विचार करतो. मर्ढेकरांच्या नंतर आणि आजपर्यंतचे चारपाच चांगले कवी घेतले (मर्ढेकर, पु. शि. रेगे, अरुण कोलटकर, दिलीप चित्रे, नारायण सुर्वे आणि नामदेव ढसाळ) तर बाकीची गर्दी आपल्याला बाजूला ठेवावी लागेल. (नाहीतर फक्त मराठवाड्यातच दोनशे कवी आहेत. महाराष्ट्रात नऊशे. तर कवींचा सर्व्हे घेण्यात काही अर्थ नाही) या सहा कवींचा विचार केला तर दोन प्रकार दिसतात. ऱ्हेटरिकची व्याख्या पाटलांनी त्यांच्या स्वभावानुसार केली. मी माझ्या स्वभावानुसार करतो. ऱ्हेटरिक म्हणजे आशय खुलवण्यासाठी भाषेची जी कृत्रिम योजना केलेली असते ती. १८१८ पासून गद्य अस्तित्वात आलं, कादंबरी, निबंध वगैरे; तर कवितेत याच गोष्टी पुन्हा मांडण्याची गरज नसते. गद्याचा नीट वापर न करणं, हे कवितेच ओझंच असतं. विंदा करंदीकरांनी गद्यच लिहिलं असतं तर बरं झालं असतं. ते चांगले गद्यलेखक झाले असते. मर्ढेकरांच्यातही ऱ्हेटरिकल वृत्ती आहे. एकपट आशय नव्व्याण्णव पटींनी खुलवणं हे मर्ढेकरांचही कौशल्य आहे. आणि तीच वृत्ती आजपर्यंत आदर्श मानल्यामुळे कोलटकरांच्या सुरुवातीच्या कवितातही दिसते. मर्ढेकरांची मुळं मागे नेता येत नाहीत. ती कदाचित इंग्रजीत नेता येतील. पु. शि. रेगे यांची मुळं आपल्याला बरीच मागे देशी परंपरेत नेता येतील.

आता अभिरुचीचा मुद्दा. आपल्याकडे शाळेपासून ते विद्यापीठापर्यंत कविता नीट शिकवली जात नाही. संगीत हे अनेक वर्षे गुरूचा गंडा बांधल्याशिवाय येत नाही. पण कविता काय आपोआप वाचली की समजतेच, अशी धारणा असते. कविता करणारा सुद्धा कविता उत्स्फूर्त वगैरे उद्‌गार काढतो, लिहायला लागलो की आपोआप ती येते, अशी चुकीची समजूत घेऊन बसलेला असतो. हा सिद्धान्त कोणत्याही कलेच्याबाबत चुकीचा आहे.

प्रतिमा वगैरेंचे हे वेगळे वाद कवितेत यायची गरज नाही. भाषा नीट कळणं ही खरी समस्या आहे. ती कथेत येत नाही, कादंबरीत येत नाही. मग कवितेतच का येते, हे बघायला हवं. भाषा जर तुमचीच आहे तर ती तुम्हाला कळणं आवश्यक आहे. त्यासाठी आकृतिवाद वगैरे वादाची गरज नाही.

कविता शिकवण्याची अत्यंत गरज आणि पुन्हा ती कशी शिकवायची हे शिकवण्याची दुसरी गरज आहे. आपली लहान मुलं, ‘ चांदोबा चांदोबा भागलास का ’ हे अत्यंत आवडीनं समजून घेतात आणि म्हणतात. त्यांना दुर्घट वगैरे काही वाटत नाही. आपल्याला वाटतं. याचा अर्थ लहानपणापासून आपण कविता ‘ अनलर्न ’ करत जातो. मग वयाच्या पंचविसाव्या वर्षी कविता आपल्याला कळत नाही, अशी पाळी आपल्यावर येते. चांदोबा चांदोबापासून तर मंगेश पाडगावकरांपर्यंत ही उलटी पद्धत आहे. ती बदलून आपण उलट जाणं आवश्यक आहे. ‘ चांदोबा चांदोबा ’ का

आवडते, कशी आवडते, म्हटली की येते ती भाषा कशी, याचा विचार करायला हवा.

निशिकांत मिरजकर : पाटील, जहागिरदार आणि नेमाडे यांच्या प्रश्नांना उत्तर देण्याच्या फंदात न पडता फक्त त्या संबंधातील माझी भूमिका मांडतो. चंद्रकांत पाटलांना रूपवैशिष्ट्य हा शब्द कळला नव्हता. तो शब्द 'कॅरॅकरिस्टिक' या शब्दाला प्रतिशब्द म्हणून वापरला आहे. 'गुणवैशिष्ट्य' म्हटलं तर त्यात काही गुणात्मकच प्रतिमांचा भाग वाटण्याची शक्यता असते. म्हणून हा शब्द वापरला. १९६० नंतरच्या प्रतिमाविरहित कवितांचा विचार माझ्या निबंधात झाला नाही असं त्यांनी म्हटलं आहे. पण प्रतिमाविरहितता हे १९६० नंतरच्या कवितेचं व्यवच्छेदक लक्षण आहे असं मला वाटत नाही. कारण मी असं म्हटलं आहे की अमुक एका कालखंडातील कवितांचा विचार करताना प्रतिष्ठित मासिकांतून प्रसिद्ध झालेल्या आणि वारंवार चर्चेत घेतलेल्या वा विशिष्ट चळवळीतून— लघुकथानियतकालिकांसारख्या प्रसिद्ध होणाऱ्या कविता चर्चेला गृहीत धरून त्या म्हणजेच एकमेव मराठी कविता असं मानून त्यावरच निष्कर्ष आधारित असतात. सबंध मराठी कविता बघितली तर प्रतिमाराहित्य हे त्याचं व्यवच्छेदक लक्षण आहे, असं म्हणता येणार नाही.

प्रतिमा या संकल्पनेतच काही घोटाळा असावा असं मला वाटू लागलं आहे. कारण प्रतिमा असणं म्हणजे आपला अनुभव विकृत करून मांडणं आणि जसंच्या तसं सांगणं म्हणजे काही तरी चांगलं सांगणं; अशी पाटलांची व्याख्यानावरून माझी समजूत झाली. जहागिरदारांनी सांगितलं की दुर्बोधता व अश्लीलता या प्रस्तुत कालखंडातील कवितेच्या प्रेरणा नव्हत्या व त्या आहेत असं मी भासवलं. मी तसं सांगितलं असल्याचं मला आठवत नाही. परंतु ह्या कवितेच्या स्वरूपाची वैशिष्ट्यं म्हणून सांगायला प्रत्यवाय नसावा.

आता नेमाड्यांचा मुद्दा : त्यांनी अश्लीलता व दुर्बोधता यांचा अभिरुचीच्या संदर्भात विचार मांडला. मला वाटतं, कुठलीही वाङ्मयीन संकल्पना व त्याविषयीची अभिरुची या दोन गोष्टी एकमेकांपासून फारशा वेगळ्या काढता येत नाही. कोणत्याही वाङ्मयीन संकल्पनेचा विचार करताना त्यासंबंधीची अभिरुची त्यामध्ये छाया स्वरूपानं तरी असतेच. अर्थात अभिरुची ही वेगळी आणि त्यामधला वाङ्मयीन संकल्पनेचा भाग वेगळा, असा भेद करून मी या माझ्या निबंधात दाखविलेलं नाही हे खरं आहे.

नाटक

विद्याधर पुंडलीक

(१) भूमिका

आपल्या कोणत्याही कलाप्रकाराच्या ऐतिहासिक मागोव्यात पाच घटकांचे विवेचन महत्त्वाचे असते. (१) प्रतिभाशाली लेखकाचे व्यक्तित्व, मानवी अनुभवाकडे बघण्याचा त्याचा दृष्टिकोण आणि त्या प्रकारचे रूप. (२) आपल्या सांस्कृतिक परंपरा (३) त्या त्या कलाप्रकारातील प्रस्थापित झालेली अंतर्गत परंपरा (४) चालू घडीचे समाजजीवन आणि त्यावर होणारे आर्थिक, राजकीय, सामाजिक शक्तींचे आघात आणि (५) पाश्चिमात्य संस्कृती आणि साहित्य यांचा प्रभाव.

यांतील कोणताही एक घटक निरपवादपणे निर्णायक ठरेलच असे नाही. ललित-सौंदर्यात्मक गुणवत्ता आणि जात (Quality) पहावयाची असल्यास, पहिला घटक मला अधिक अर्थपूर्ण वाटतो. कलाप्रकाराचा उगम, विकास, त्यातील विशिष्ट प्रवृत्ति-प्रेरणांचे प्रभुत्व, त्यांची उपस्थिती वा अभाव इकडे आपले लक्ष असल्यास २ ते ५ घटक विचारात घ्यावे लागतील.

साहित्याला एक व्यापक सामाजिक संदर्भ असतो, साहित्य आणि समाज हे परस्परा-वलंबी आहेत, परंतु समाजरचना आणि साहित्य यांचे जैविक (organic) किंवा गणिती स्वरूपाचे संबंध नसतात, अशी इथे भूमिका आहे.

मराठी नाटकाच्या बाबतीत वरील घटक स्पष्ट आहेतच. तथापि तिसरा घटक म्हणजे गडकरी, खाडिलकर आणि देवल यांनी निर्माण केलेली नाट्यसंस्कृती होय, हे सांगितले पाहिजे. त्याचप्रमाणे चौथ्या घटकात स्वातंत्र्यप्राप्ती, संयुक्त महाराष्ट्राची निर्मिती भारतीय व प्रादेशिक अस्मितेचे प्रश्न, १९६० नंतरचा सामाजिक व राजकीय ऱ्हास इत्यादींचा समावेश आहे, ह्याचाही उल्लेख केला पाहिजे.

तसेच या लेखात मी वरील सर्व घटकांचा साकल्याने विचार केलेला नाही. या घटकांचे एकमेकांवरील आघात-प्रत्याघात आणि एकमेकांतील गुंतागुंत समजावून

घेतल्यावरच मराठी नाटकाची या कालखंडातील पूर्ण मीमांसा होऊ शकेल, याची मला जाणीव आहे. तथापि दोन कारणांमुळे मी माझी चर्चा मर्यादित ठेवणार आहे. पहिले, हा पाच घटकांच्या परस्परसंबंधांचा विषय फार मोठा आहे. आणि दुसरे, वर सांगितल्याप्रमाणे लेखकाचे व्यक्तित्व आणि त्याचा मानवी अनुभवाकडे बघण्याचा समग्र दृष्टिकोन, हा घटक मला सापेक्षतः अधिक अर्थपूर्ण आणि अधिक अंतिम वाटतो. त्याचप्रमाणे, मराठी प्रवृत्ती आणि प्रेरणा यांची सामाजिक–सांस्कृतिक मीमांसा ही प्रधानतः समाजशास्त्राच्या अंगाने जाणारी मीमांसा आहे, हेही ध्यानात घेतले पाहिजे. तथापि या सर्व घटकांचा एकत्रित विचार या लेखात नसला, तरी त्या त्या घटकाच्या वजनाप्रमाणे, जागोजागी त्याचे महत्त्व मी सूचित केलेले आहे.

(२) मराठी नाटकातील परंपरेचे चित्रण

सांस्कृतिक परंपरा ही साहित्यामागील एक महत्त्वाची बाजू असते. ' अँटि-एस्टॅब्लिशमेंट ' आणि ' विद्रोह ' यांच्या चालू गजरात या गोष्टींचे भान हवे. रेमंड विल्यम्सने म्हटले आहे.

' I believe it is true that a system of meanings and values which offers to be the core of a particular lived society, has to include at least some versions of the part which make sense at some depth. '

परंपरेचा शोध, तिचा अर्थ नव्या रूपात सांगणे, तिचे आणि आधुनिक जीवनामधील अदृश्य पूल सूचित करणे, हा अनुभव मराठी नाटकात जवळजवळ नाहीच. या चित्रणात निःशंक भक्ती, संस्था आणि प्रतीके यांचे पूजन, लबाडी, व्यावहारिक फायदे उपटण्याची प्रवृत्ती आढळते. कधी कधी त्यात वरवर भुलविणारे उदात्तीकरण असते (बाळ कोल्हटकर, मधुसूदन कालेलकर) तर कधी आक्रमक कडवेपणा (पु. भा. भावे). चरित्र्याचा खानदानी पीळ असला तरी त्यात अतिनाटकी ढंग असतो (पुरुषोत्तम दारव्हेकर) वरील प्रवृत्तींच्या संदर्भात कंसात उल्लेखिलेल्या नाटककारांच्या काही नाटकांचे संदर्भ समर्पक ठरावेत. या प्रकारच्या नाटकांचे विशिष्ट वर्गाची सामाजिक आणि मानसिक गरज भागविण्याचे सामर्थ्य मोठे असल्यामुळे मराठी रंगभूमीवरील हा ' नंदादीप संप्रदाय ' कितीतरी रात्री प्रकाशत राहणार आहे. मात्र व्यंकटेश माडगूळकरांचे सती हे नाटक म्हणजे या परंपरेतील सन्माननीय अपवाद मानला पाहिजे.

(३) मराठी नाटकातील शोकात्म अनुभवाची मर्यादित कक्षा आणि पल्ला :

(अ) शोकात्म अनुभवाची उंची हा नाट्यपरंपरेच्या प्रगल्भतेचा निदर्शक असतो. पर्यायाने तो समाजाच्या कलाभिरुचीचाही निदर्शक असतो.

शोकात्म अनुभवाचा वेध हा अंतिमतेचा वेध असतो. धर्मजाणीव आणि शोकात्मिके-मागील जाणीव यांमधील समान धागा म्हणजे हा अंतिमतेचा शोध. हास्यात्मिकेचा विचारही इथे अपरिहार्य आहे. कारण त्याशिवाय शोकात्मिकेचा विचार अर्धवट असतो.

शोकांतिकेच्या कोणत्याही तात्त्विक सिद्धान्ताला (उदा. ग्रीक 'कॅरॅक्टर इज डेस्टिनी) बांधून घेण्याचे कारण नाही. इथे भर शोकांतिका या रूपापेक्षा शोकात्म अनुभवाच्या स्वरूपावर आहे. या अनुभवाचे उगम अनेक असू शकतील– नियती, स्वभावदोष, व्यक्तींचा नैतिक ध्येयवाद, विषमता, दारिद्र्य यामुळे निर्माण झालेली असह्य सामाजिक परिस्थिती इत्यादी.

(ब) मराठी नाटककार शोकात्म आशयाला भिडत नाहीत किंवा घडकत नाहीत, ही मराठी नाटकाची आणि मराठी नाटककारांची शोकांतिका आहे.

याची काही कारणे अशी देता येतील : वास्तवाबद्दलच्या चुकीच्या कल्पना आणि निष्ठा. उदाहरणेच द्यायची झाल्यास– ' सखाराम बाईंडर ' हा एक खरा माणूस आहे ' रायगडाला जेव्हा जाग येते ' मधील ऐतिहासिक इमानाचा कानेटकरांना असलेला अभिमान; ' संध्याछाया 'तील म्हाताऱ्यांच्या एकाकीपणाबद्दल ' ब्रेन ड्रेन 'च्या मुद्यावरून घेतले जाणारे आक्षेप.

' अखेरच्या सवाल 'मधील केवळ व्यक्तीच नव्हे तर त्यातील संवादही पूर्णपणे खरे आहेत, इत्यादी संदर्भ (आणि आक्षेप) आठवतात.

आमचे तात्कालिकतेचे आणि चालू वर्तमानाचे अतिरिक्त भान–यामागेही नाट्यां-तर्गत परंपरा आहे ' भाऊबंदकी ' मधील तात्कालिक प्रश्नांच्या अप्रमाण महत्त्वामुळे त्याच्या शोकात्म अनुभवांतील घोटाळे , ' सवाई माधवराव ' मागे असे तात्कालिक संदर्भ न देण्यामुळे त्या नाटकाला आलेली उंची.

(४) मराठी नाटकातील ' मिथ ' बद्दलच्या आदर्शवादी संकल्पना :

या ठिकाणी काही तुलना उद्बोधक ठरतील. (संदर्भ– ' साद-पडसाद ' : गो. म. कुलकर्णी) टागोरांचे लक्ष गांधारी व उर्मिला यांच्या सूक्ष्म व सखोल दुःखाकडे जाते. खाडिलकर ' विद्याहरण ' 'कीचकवध' ' मेनका ' या नाटकांतून राजकीय संघर्षाची व विभूतींची रूपके बांधतात. गिरीश कर्नाड 'ययाति' मध्ये पुरूच्या अंतर्भेदी व्यथेकडे वळतात. कुसुमाग्रज कल्पक आहेत. त्यांच्याजवळ उपहास आहे. त्यांच्या 'ययाति' आणि 'देवयानी' मध्ये पहिल्या व तिसऱ्या अंकात जादूचे सुंदर व नाट्यमय वातावरणही आहे. पण 'भोगतृष्णा' 'शुभत्वाची शक्ती' 'युद्ध–शांतता' इत्यादी आदर्शवाद त्यांच्या 'कचा' मध्ये येतो. मोहोन राकेश यांनी ' आषाढके एक दिन 'मध्ये कालिदासाच्या भावविश्वातील रंगवलेली उलथापालथ फार लक्षणीय आहे. या दृष्टीने

'अरण्यक' मागची मातकरींची धडपड ही काहीशी वेगळी आणि नक्कीच स्वागतार्ह होती.

(५) मराठी नाटकातील मूल्यकेंद्रित व शोकात्म अनुभवामागील ताणाचे स्वरूप :

मराठी नाट्यपरंपरेत नैतिकतेचा हा ताण एकतर अभावाने असतो किंवा तो घट्ट असत नाही. किंवा त्याची खेच चुकीच्या दिशेने घेतली जाते. असा अभाव 'रायगडाला जेव्हा जाग येते'मध्ये आहे. हे नाटक शिवाजी-संभाजीच्या गंभीर मतभेदावर आधारले जाण्याऐवजी, अटळ नसलेल्या दोघांच्या गैरसमजावर डगडगत राहिले आहे. (गो. मा. पवार–रायगडाला जेव्हा जाग येते– 'प्रतिष्ठान' नाट्यविशेषांक १९७१)

नाटककारांच्या खास व्यक्तित्वामुळे मूल्यकेंद्रित अनुभवातून शोकात्म नाट्य निसटून जाते. 'तू वेडा कुंभार' हे नुसतेच रसरशीत नाटक रहाते. एका सरळ रेषेत अपेक्षित रस्त्याने त्याचा नाट्यप्रवास होतो. 'पद्मिनी' मध्ये भावे स्वतःच हौतात्म्याच्या भावनेने इतके धुंद आहेत की हौतात्म्यामागचे कारुण्य ते ध्यानात घेत नाहीत. 'वीज म्हणाली धरतीला' मध्ये काही प्रमाणात शोकात्म उदात्तता असली तरी कुसुमाग्रजांचे विजीगीषू विभूतीबद्दलचे प्रेक्षकांना स्तिमित पातळीवर ठेवणारे भारलेपण आहेच. (सेंट-जोनचे शेवटचे वाक्य इथे आठवते.) काही वेळा असे घडते की, तुल्यबळ संघर्षाच्या कक्षाच नाटकात उभ्या रहात नाहीत. 'अँटिगनी', 'बेकेट' थॉमस मूरवरचे 'मॅन ऑफ ऑल सीझन्स' या मुशीतून निर्माण होणारे नाट्य मराठीत का विकसित होऊ नये, हे एक कोडेच आहे. हे कोडे मराठी रसिकांना 'तुझे आहे तुजपाशी' पासून पडलेले आहे. नाटककाराचे सारे वजन एका पात्राच्या तराजूत जाऊन पडते– व दुसरे पार खाली जाते (काकाजी व आचार्य) 'उद्ध्वस्त धर्मशाळे'मधील मार्क्सवादी प्राध्यापक धारदार, पण रजिस्ट्रार, उपकुलगुरू आणि प्राचार्य-सगळे एकतर उथळ किंवा एकजात भंपक व राजकीय तत्त्वज्ञानाच्या कसोटीवर पोकळ. 'सूर्यास्त' (जयवंत दळवी) मधील संतराम अप्पाजीपेक्षा जास्त भाव खाऊन जातो. त्यांचे वडील–बाळासाहेब 'मुख्यमंत्री' हे संतरामपेक्षा अधिक सॉफेस्टीकेटेड इतकेच. स्वतंत्रपणे अविस्मरणीय आहे तो 'गायकवाड.'

कुसुमाग्रजांनी हा तणाव 'दुसरा पेशवा'मध्ये चांगला पेलला आहे. त्यातील चिमाजी अप्पाची बाजीराव विरुद्धची भूमिका आणि काशीबाईची बाजीरावच्या मरणसमयीची झेप, यामुळे हे नाटक एका उंचीपर्यंत चढते. वसंत कानेटकरांचे 'हिमालयाची सावली' खिन्न करते. हळहळ वाटायला लावते. पण प्रो. भानूंना लंगडे करणारे नियतीचे सूत्र त्या नाटकाच्या रचनेत कुठेच नसल्याने ते नुसत्या वास्तववादी पातळीवरच राहिले आहे. याउलट त्यांच्या कोणत्याही नाटकामध्ये आजवर न आलेली

शोकात्म उदात्तता Tragic Sublimity त्यांच्या 'विम्रवृक्षाची छाया' मधील इतिहासकाराला प्राप्त झाली आहे. आणखी एका नाटकाचा संदर्भ इथे अपरिहार्य आहे–'माता द्रौपदी'चा. कृष्ण, अश्वत्थामा, भीम, गांधारी आणि द्रौपदी या पाच बलदंड व्यक्तींमधले मूल्यकेंद्रित संघर्षामागचे भावनात्मक ताण आणण्याचा लक्षणीय प्रयत्न त्यात आहे.

या बाबतीतला शेवटचा मुद्दा हा आत्यंतिक टोकाच्या परिस्थितीच्या चित्रणाचा आहे. शिरवाडकरांच्या 'नटसम्राट'मधील काव्य अस्सलपणे नाट्यगर्भ आहे. बेलवलकर आणि कावेरी या दोन्ही व्यक्तिरेखांची जडणघडणही पक्की आहे. पण त्या नाटकातील क्रौर्याची व कृतज्ञतेची वळणे रूढ कौटुंबिक चौकटीत राहातात आणि तिसऱ्या अंकातील सिनेमा तंत्रामुळे ती मोठ्या शोकात्मिकेच्या वेगाने सरसरत जात नाहीत.

अशा काही प्रवृत्ती आणि प्रेरणांमुळे मराठीतील शोकात्म अनुभवाचा पट मर्यादित झाला आहे. अधूनमधून सूचित केल्याप्रमाणे ही नाटके वास्तववादी किंवा 'पॅथेटिक' अनुभवास पोहोचवितात. हे कशामुळे होत असावे, हे निश्चित सांगणे कठीण आहे. आपल्या संस्कृतीतील कर्मसिद्धान्तामुळे आणि समाजजीवनातील सर्वंकष समन्वयवादी धारणेमुळे आत्यंतिक टोकाची परिस्थिती आपण मनःपूर्वक स्वीकारूच शकत नाही, हे माझ्या दृष्टीने महत्त्वाचे कारण आहे. पाश्चात्य नाट्य–परंपरेप्रमाणे इथेही शोकांतिकेचा मृत्यू झाला आहे, असे म्हणता येणार नाही.

(या सगळ्या विवेचनात शोकात्म अनुभवांचे शोकात्मिकेच्या दिशेने जाणे हे अर्थपूर्ण असते, नाट्यानुभवाची चौरस प्रगल्भता त्या दिशेत आहे, हे गृहीत धरले आहे. इथे मतभेद संभवतात.)

(६) हास्यात्मिका, फार्स इत्यादी :

हास्यात्मिकेबद्दल चार शब्द लिहिले की हे विवेचन पूर्ण होते. गडकरी, अत्रे यांच्यानंतर आपल्याकडे हास्यात्मिकांचा खडखडाटच आहे. 'वाजे पाऊल आपुले' छान आहे पण रूपांतरित. 'झोपी गेलेला जागा झाला' 'खून पहावा करून' 'दिनूच्या सासूबाई राधाबाई' 'पळा पळा कोण पुढे पळे तो' ही सगळी तशीच. उत्कृष्ट विनोदी एकांकिका लिहिणाऱ्या पु. ल. देशपांडे आणि गंगाधर गाडगीळ यांच्याकडून याबाबतच्या अपेक्षा पुऱ्या झाल्या नाहीत. वसंत कानेटकरांचे 'प्रेमा तुझा रंग कसा ?' सारखे हलके फुलके प्रसन्न नाटकच पुनः पुन्हा डोळ्यासमोर आणावे लागते. खुद्द कानेटकरांनाही त्या जातीचे नाटक पुढे जमले नाही. एकूण 'साष्टांग नमस्कार' आणि 'भ्रमाचा भोपळा' यानंतर विनोदप्रधान असे हे दोन्हीही प्रकार नाहीत. कोटीबाजपणा आणि विडंबन यांतच रमणाऱ्या मराठी विनोदाची परंपरा आणि स्वयंपूर्ण विनोदी व्यक्तिरेखांचा आणि अखंड हास्यकारक प्रसंगनिर्मितीचा त्या परंपरेतील

अभाव, यांचा हा एक दूरगामी परिणाम असावा. किंचित गूढ काव्यात्मता आणि सहजकारुण्याची छटा घेऊन येणारा प्रकार हाही मराठीत जोराने येऊ शकला नाही. ‘ मन पाखरू पाखरू ’ (नवरे) ‘ सभ्य गृहस्थहो ’ (दळवी) ही न जमलेली उदाहरणे. या क्षेत्रातले सर्वांत उल्लेखनीय नाटक विजय तेंडुलकरांचे ’ ‘ अशी पाखरे येती ’ एका अबोल, कुढ्या मुलीला उमलवून तिच्यापासून प्रेम घेऊन दुरावलेल्या एका भटक्या जीवावरचे हे नाट्य परकीय आधारावर उभारले असले तरी त्यावर तेंडुलकरांची स्वतंत्र मुद्रा आहे हे निःसंशय. पुढे पुढे पार नष्ट झालेली तेंडुलकरांमधील हळुवार काव्यात्मता आणि मिस्किल फिका विनोद यांची शेवटची साक्ष हे नाटक देते.

ज्या एका लेखकाजवळ जीवनातल्या गूढतेची चमत्कारिक जाणीव होती, माणसाच्या अस्तित्वाबद्दलच्या काही मूलभूत प्रश्नांनी जो जखमी झालेला होता आणि ज्याच्याजवळ शोकात्मतेशी अविभाज्य असलेली काव्यात्मता होती, तो लेखक म्हणजे अर्थातच खानोलकर होय. पण नाटकाला ते कधी आकारच देऊ शकले नाहीत. उत्स्फूर्त, स्वयंप्रेरणेने किंवा Intuition नेच ज्यांचे लिखाण होत असते त्यांतले खानोलकर हे एक होते. आकाराची, सुसंघटित अनुभवाचीही एक क्रूर मागणी असते, खानोलकर ती मागणी समजावून घेणारेच नव्हते. दुर्दैवाने त्यांच्या रंगभूमीवरील बेबंद दंग्याचे अप्रमाण कौतुक झाले. ‘ एक शून्य बाजीराव ’ ने खूप खळबळ माजवली आणि प्रायोगिकतेचे एक चमत्कारिक वलय निर्माण केले तरी त्या नाटकाला एक निश्चित सौंदर्यवेध नाही. खानोलकरांची नाटकातील कविता केवळ कवितेसाठी होती. कल्पनांचे विश्व म्हणजे मानवी अनुभवाचे विश्व नव्हे, हेच खानोलकर सिद्ध करतात. आणखी एक फार चांगली सकसता असणारे व खानोलकरांनी उधळलेले नाटक म्हणजे ‘ कालाय तस्मै नमः ’.

(७) लैंगिकता, हिंसा आणि क्रौर्य यांची रंगभूमी

मराठीतील बहुतेक लेखक झरोक्यातून कामक्रीडा पहाणारे आहेत. या विषयाच्या चित्रणात धैर्य, वैयक्तिक आणि सामाजिक व्यंगाची शस्त्रक्रिया करण्याइतके धारदार-विश्लेषण आणि तरीही सहृदयतापूर्ण समज आणि एक उच्च दर्जाची सांस्कृतिक व नैतिक संवेदनाक्षमता इतक्या गुणांची अपेक्षा असते. मराठीत बहुतेक नाटककारांमध्ये वरवरचे धैर्य असते पण तत्त्वनिष्ठ बंडखोरी आणि सनसनाटीपणा, सच्चे सामाजिक पुरोगामित्व आणि धक्का देण्याचा आवेश, यांमधील सूक्ष्म अंतर आपण ओळखले पाहिजे.

विजय तेंडुलकर : ‘गिधाडे’ आणि ‘सखाराम बाईंडर’ या दोन नाटकांमधील कोणतेही नाटक आपल्याला अस्वस्थ करीत नाही, अंतर्मुखही करीत नाही. कारण ही नाटके आपल्या मराठी सामाजिक भूमीतीलही वाटत नाहीत किंवा त्यांच्या बीजभूत शक्यता

आपल्याकडे आहेत, असाही व्यापक प्रत्यय ती देऊ शकत नाहीत. पाश्चात्य वास्तवतेचे त्यात अनुकरण आहे. 'गिधाडे' तर पहिल्या अंकातच थकून, संपून जाते. 'सखाराम बाईंडर' आणि 'गिधाडे' या दोन्ही नाटकांतील हिंसा लेखकाने भांग चढवत न्यावी तशी ताणत नेली आहे. त्यांच्या नाट्यानुभवातील नैतिकता हळवी आणि भावविवश आहे. तुलनेने हिंसेचे भेदक आणि सूक्ष्म दर्शन तेंडुलकरांच्या 'शांतता कोर्ट चालू आहे' मध्येच आहे. तेच तेंडुलकरांचे सर्वोत्कृष्ट नाटक.

महेश एलकुंचवार सच्चे व बिनधास्त नाटककार आहेत. 'होळी' (एकांकिका) मधील हिंसेचे चित्रण प्रखर आणि सुन्न करणारे आहे, तसेच लैंगिकतेची सहृदय आणि समजदार जाणीव 'रक्तपुष्प' मध्ये आहे. (हीही एकांकिकाच.) 'वासनाकांड' आणि 'गार्बो' या दोन्ही नाटकांत ती अभावानेच आहे. 'गार्बो' मधील पात्रे— 'इंटुक', 'पॅन्झी' आणि श्रीमंत' ही प्रातिनिधिक वाटण्याइतकी मूर्तही नाहीत. जिवंत हाडामांसाच्या व्यक्तींऐवजी काही अपूर्व बौद्धिक कल्पनांची आणि प्रतिकांची ती नुसती वाहक आहेत.

लैंगिकतेमागची नैतिक सहानूभूती दळवींमध्ये अधिक खोल आहे. (बॅरिस्टर). पण 'महासागर'मध्ये हवा तो सामाजिक वेडरपणा नाही. या नाटकातील रहमान आणि चंपा यांच्या आत्महत्त्या म्हणजे सोप्या बोधवादी अशा जवळच्या वाटा आहेत.

(८) प्रायोगिक रंगभूमी

प्रायोगिक रंगभूमी म्हणजे काय याबद्दलचे काही अर्थ लोकप्रिय झालेले आहेत. हे अर्थ नाकारणे हे सर्वप्रथम आवश्यक आहे. 'जे नाटक चालत नाही ते प्रायोगिक' अशी गंमतीदार थट्टा नेहमी केली जाते. थट्टा असली तरी ती सूचक आहे, 'प्रायोगिक नाटक अल्पजीवी असते', 'प्रायोगिक चटकन संपते', 'प्रायोगिकतेचे आवाहन सामान्य प्रेक्षकांना फारसे होत नाही, काही खास उच्चभ्रूसाठीच ते असते', 'असले नाटक गल्ला देत नाही'— इ. इ. असे बरेच लेख या खिल्लीमध्ये अभिप्रेत आहेत. यामागचे महत्त्वाचे कारण असे की, 'व्यावसायिक विरुद्ध प्रायोगिक' अशा द्वंद्वातूनच प्रायोगिकते-कडे आपण पहातो. निदान आपल्या मराठी रंगमंचावर तरी ही द्वंद्वाच्या विरोधी पावित्र्यातील विचारसरणी जवळजवळ प्रस्थापित झाली आहे. अर्थात ती चुकीचीही आहे आणि हानिकारकही आहे.

नाटक ही साहित्याशी जैविक संबंध असलेली पण तरीही एक स्वायत्त अशी कला आहे. अनुभवाचे दृश्य आणि श्राव्य, अभिनयनिष्ठ असे रूप म्हणजे नाटक. या सर्व-सामान्य व्याख्येतील 'श्राव्यता' आणि 'दृश्यता' हे दोन घटक त्याचे स्वतंत्र माध्यम आणि अस्तित्व सूचित करतात. पण ते 'मानवी अनुभवाचे रूप' आहे असे म्हटल्यावर अनुभवाच्या सौंदर्यगतींचे जे निकष साहित्यात असतात, तेच आपल्याला नाटकालाही

लावावे लागतात. केवळ दृश्यता, केवळ श्राव्यता, केवळ अभिनय, हे निकष स्वयंभू नसतात आणि नाहीत, तसेच नाटकातील अनुभवही स्वयंभू नसतो. तो नाट्यगर्भ असतो. म्हणजेच श्राव्यनिष्ठ आणि दृश्यनिष्ठ असतो. नाटक वाचतानासुद्धा एक रंगमंच आपोआप आपल्या मनामध्ये उभारला जात असतो. थोडक्यात नाटकातील अनुभवा-मागची साहित्यसौंदर्याची मूल्ये आणि रंगभूमीवरची प्रायोगिक मूल्ये; ही परस्परांशी अविभाज्यपणे निगडित असतात.

या पार्श्वभूमीवर नाटकातील प्रायोगिकता म्हणजे काय हे आपल्याला समजावून घेता येईल. प्रायोगिकता ही संकल्पना व्यापक 'अर्थाने साहित्यातील प्रयोगशीलता किंवा नवता या संकल्पनेशी संबंधित आहे. एखाद्या अनुभवाच्या शक्यता नव्याने कळल्या, जाणवल्या, त्याची नवी अपेक्षित परिचित परंपरेहून वेगळी रूपे दिसली की साहित्यातील नवता सिद्ध होते. रंगभूमीवरही नवता किंवा प्रायोगिकता अशीच जाणवते. थोडक्यात ' संहितेतील अनुभव रंगमंचावर असा आकार घेईल असे वाटले नव्हते बुवा '! 'म्हणजे असेही नाटक असू शकते तर !' ही प्रतिक्रिया जो रंगमंच आपल्या मनात निर्माण करतो तो प्रायोगिक रंगमंच होय. या संदर्भात केनीथ टायनन या प्रसिद्ध ब्रिटिश समीक्षकाने Waiting For Godot या बेकेटच्या विख्यात नाटकाबद्दल काढलेले उद्गार अगदी बोलके आहेत– ' by all the known criteria Samual becket's ' Waiting For Godot ' is a dramatic vaccum. It forced me to Re-Examine the rules which have hitherto governed the drama.' (' आपल्याला माहीत असलेल्या सर्व निकषांवर पहाता सॅम्युअल बेकेटचे ' वेटिंग फॉर गोदो ' ही एक नाट्यमय पोकळी आहे. नाटकामागच्या आजपर्यंतच्या नियमांचा पुनर्विचार करायला त्याने मला भाग पाडले ') बेकेटचे नाटक प्रायोगिक दृष्ट्या क्रांतिकारकच होते. प्रत्येक प्रायोगिक नाटक अशा टप्प्यावरचे असेलच असे नाही. पण त्यात एखाद्या दिशेची अस्फुट शक्यता असली तरी पुरे.

ही प्रायोगिकता येते कोठून ? ती अभिनयात असते असे वाटत नाही. प्रायोगिक रंगभूमीवरील अभिनय वेगळा आणि व्यावसायिक रंगभूमीवरील वेगळा, असा फरक करता येणार नाही. कायिक आणि वाचिक अभिनय मूलतः एकच असतो. ' उद्ध्वस्त धर्मशाळा ' आणि ' काचेचा चंद्र' या दोन नाटकांतीस डॉ. श्रीराम लागूंच्या अभिनयाची जात वेगवेगळी आहे, असे म्हणता येईल ? व्यावसायिक नाटकाच्या वेळी जास्तीत जास्त प्रेक्षकांपर्यंत ते पोचविण्यासाठी आरडाओरडा करावाच लागतो. अभिनयाला स्थूल आणि बटबटीतपणा आणावाच लागतो. याउलट प्रायोगिक रंगभूमीवरचा अभिनय संयत आणि Undertones चा असावाच लागतो, हे आणि अशासारखे बोलणे अर्थातच खोटे आहे. अगदी योजनापूर्वक प्रयत्न केल्यासच

एखादा नट आपल्या अभिनयाच्या अशा दुभंगलेल्या पातळीवर वावरू शकेल. पण तो प्रयत्न अनैसर्गिक आणि अप्रामाणिक म्हणूनच मानावा लागेल. नटाच्या वैयक्तिक अभिनयाबाबत हे जसे खरे तसे समूहाला महत्त्व असणाऱ्या नाटकातील सामूहिक अभिनयाबाबतही ते खरे आहे.

नेपथ्य, प्रकाश-योजना, रंगमंचावरील पातळ्या (Levels) ध्वनि-संकलन इत्यादी तंत्रविशेषांतही प्रायोगिकतेचे खरे रहस्य सामावलेले आहे, असे वाटत नाही. रंगभूमीवरील या तंत्रात यंत्रज्ञानातील थक्क करणाऱ्या शोधांमुळे, चित्रकला, शिल्पकला आणि वास्तुकला या तिन्हीमधील आधुनिक जाणिवांमुळे कमालीची सुधारणा झाली आहे. नाटकातील भाषा आणि दृश्य, या सर्व तंत्रांमुळे अधिक अर्थपूर्ण आणि उत्कट होते यातही शंका नाही. हे सर्व रंगमंचाचे अविभाज्य घटक आहेत. मुळातच हे उपरे, बाहेरचे किंवा झालरीसारखे रंगमंचाची शोभा वाढवणारे घटक आहेत, अशी जी काही जुन्या मंडळींची कल्पना आहे ती बरोबर नाही. रंगभूमीच्या कामगिरीत (crafts), दृश्य-श्राव्यतेत मुरून जाणारे हे सर्व भाग आहेत; आणि कोणत्याही कलेप्रमाणे नाटकातही या कारागिरीला एक महत्त्वाचे स्थान आहे. मात्र या कारागिरीतच नाटक अडकण्याचा धोका असतो, आणि असे झाले म्हणजे हे सारे तंत्रविशेष उपरे आगाऊपणे अंगावर येणारे होतात, हे अलीकडच्या कितीतरी प्रायोगिक नाटकांनी सिद्ध केले आहे. प्रायोगिक नाटके म्हणजे ‘ लेव्हल्सवरचे सर्कसवाले ’, ‘ रंगमंचाचा पी. टी. मंच ’ करणारे किंवा ‘ चांगले बत्तीवाले,’ अशा ज्या प्रतिक्रिया ऐकू येतात, त्याला तंत्राचा अप्रमाण स्वीकारच कारणीभूत असतो.

नाटकातील प्रायोगिकतेच्या शक्यता या नाटककाराच्या लेखनात म्हणजे त्यामागच्या अनुभवविषयक दृष्टिकोणातच असतात. आयनेस्कोच्या ‘खुर्च्या’ (chairs) या गाजलेल्या नाटकाच्या संदर्भात ही गोष्ट सहज प्रचीतीला येते. आयुष्यात काहीही न मिळालेल्या एका म्हाताऱ्या जोडप्याची ही कथा. म्हाताऱ्याला आपला अखेरचा संदेश द्यावयाचा आहे, आणि त्यासाठी या दोघांनी अनेक पाहुण्यांना बोलावले आहे. त्यासाठी रंगमंचावर खुर्च्या ठेवलेल्या दिसतात. एक एक अदृश्य पाहुणा येतो आणि रंगमंच नुसत्या खुर्च्यांनीच भरून जातो ! या खुर्च्यांशीच हे जोडपे बोलत आहे. आता रिकाम्या खुर्च्या म्हणजे केवळ तांत्रिक चलाखी नाही. ती प्रत्येक रिकामी खुर्ची हे एक प्रतीक आहे. आणि ते प्रतीक आहे– एका माणसाला दुसऱ्या माणसाचे काही कळत नाही, या आयनेस्कोच्या मानवी अनुभवविषयक भूमिकेचे. ही भूमिका मूलतः दृश्य आणि श्राव्यगर्भ आहेच पण ती साकार करण्यासाठी आयनेस्कोला पूर्णपणे अयशस्वी असलेल्या दोन खऱ्याखुऱ्या जिवंत व्यक्तीही सापडल्या आहेत, हेही तितकेच महत्त्वाचे आहे. थोडक्यात प्रायोगिकतेच्या सुप्त शक्यता संहितेत असतात आणि त्यातल्या दृश्य-श्राव्याला, एका सुविहित विकास मार्गाने रूप देण्याचे कार्य दिग्दर्शकाला करावयाचे असते.

सन १९७० नंतर मराठी प्रायोगिक रंगभूमीवर बरीच नाटके झाली. 'घाशीराम कोतवाल,' 'जुलूस,' 'होळी,' 'बूट पॉलीश,' 'अजब न्याय वर्तुळाचा,' 'उद्ध्वस्त धर्मशाळा,' व 'महानिर्वाण,' ही त्यांतील कमी-अधिक प्रमाणात अर्थपूर्ण– त्यांतील 'घाशीराम कोतवाल' हे सर्वांत महत्त्वाचे आणि एक नवी दिशा दाखविणारे क्रांतिकारक नाटक आहे हे निर्विवाद. त्यानंतरचा लक्ष वेधून घेणारा प्रयोग 'जुलूस'चा. तथापि आजच्या मराठी प्रायोगिक रंगमंचाबद्दल अनेकांच्या मनात असमाधानही आहे. प्रायोगिक नाटकांनी नाट्यवस्तूच्या विकासाचा 'एक अंकी' 'एक प्रवेशी' हा रूढ साचा मोडून अक्षरशः वाट्टेल तसे आणि वाट्टेल तेव्हा नाटकातील कथावस्तूच्या रचनेचे आणि मांडणीचे स्वागतार्ह आणि प्रसन्न प्रयोग केले; पण हे करताना त्यामागे आवश्यक असणारा मानवी अनुभवांकडे आणि संबंधांकडे पाहण्याचा सकस आणि सखोल दृष्टिकोण त्यांच्या नाट्यलेखनात अभावानेच दिसून आला. लैंगिकता आणि हिंसा या अनुभवांचे चित्रण करणाऱ्या नाटकांनी खरे म्हणजे प्रेक्षकांना अस्वस्थ केले पाहिजे. पण त्याऐवजी अभिव्यक्तीचा कर्कशपणा, या क्षेत्रातील पाश्चात्य वास्तवतेचे अनुकरण प्रेक्षकांना अंतर्मुख करण्याऐवजी त्यांना धक्का देणे हेच वास्तवतादर्शनाचे कार्य हा अपसमज, एके ठिकाणी वर सूचित केल्याप्रमाणे पहिल्या अंकातच संपणारा नाट्यवस्तूचा एकरेषी प्रवास, याच गोष्टी त्यात प्रतिबिंबित झाल्या. अनुभवांचे वैफल्य आणि अर्थशून्यता यांचे अस्सल सूर आणण्याऐवजी 'या जाणिवा फक्त आम्हालाच कळल्या आहेत, तुम्हाला त्या कळणे अशक्यच' हा ऐटबाजपणाही काही प्रायोगिक नाटकांना नडला आहे. 'महानिर्वाण'चा पहिला अतिशय लक्षणीय अंक सोडला तर वरवर विसंगत अन् गंमतीदार पण आतून विदारक अशा जातीच्या खेळकर विनोदाचा प्रवाह, प्रायोगिक नाटकात क्वचितच आला आहे. साहित्यिक परंपरेतील नाटकांमधील शब्दप्रधानतेला विरोध करता करता 'थिएटर' म्हणजे 'शब्दविरोध'च असे एक चुकीचे समीकरण तर प्रायोगिक रंगभूमीवर येऊ पाहात नाही ना? अशीही एक शंका मला येते. वास्तविक बेकेट, पिंटर आदी पाश्चात्य नाटककारांची नाटके बाह्यतः शब्दविरोधी वाटत असली तरी ती तशी नाहीत. शब्दांना अगदी वेगळेच स्थान देण्याचा त्यांत प्रयत्न आहे. कमीत कमी शब्दांत जास्तींत जास्त अर्थ, हे त्यांचे सूत्र आहे. 'याही मार्गाने आम्ही एक वेगळे दृश्य आणि श्राव्य रूप रंगभूमीवर आणू शकतो.' हे त्यांच्या आव्हानाचे खरे मर्म आहे. टीका, उपरोध, उपहास या मार्गांनी नाट्यानुभवाचा विकास करताना प्रायोगिक रंगभूमीने आजपर्यंतच्या अभिजात नाट्यपरंपरेतील सत्त्व गमावता कामा नये. खानोलकरांच्या काव्यात्मतेला एकात्म, एकसंध नाट्यरूप आणि त्यासाठी आवश्यक असलेल्या जिवंत व्यक्तिरेखा सापडल्या नाहीत, पण या एका लेखकाचे या बाबतीतले यशापयश काहीही असो, मुद्दा तो नाही; तो हा आहे की मराठी प्रायोगिक रंगमंच 'ओसाड' किंवा 'वैराण' होऊ नये, 'वैताग' 'वैफल्य'

'अर्थशून्यता ' इ. इ. विचारानुभव व्यक्त करणाऱ्या पाश्चात्य देशांतील ॲबसर्डिस्ट परंपरेतील कितीतरी नाटकांना एक सूक्ष्म काव्यात्मक पदर आहे, हेही इथल्या प्रायोगिक मंडळींनी ध्यानात ठेवलेले बरे. लघुकथा आणि ललितलेखन या प्रकारांतील तेंडुलकरांची काव्यात्मता पुढे पुढे लोप पावावी, हे मराठी प्रायोगिक रंगभूमीवरचे मोठेच दुर्दैव होय.

प्रायोगिक रंगभूमीला एक विशिष्ट परिस्थिती आवश्यक असते, असे वाटत नाही. कारण 'प्रयोग' हीच एक नित्यनूतन गोष्ट आहे. त्यामुळे प्रायोगिक रंगमंचाचे एकच एक रूप किंवा एकच एक तंत्र असू शकत नाही. 'वेड्याचं घर उन्हात' हे त्या काळातले एक प्रायोगिक नाटकच होते. गिरीश कर्नाड यांचे 'तुघलक' हे मोठे प्रायोगिक साहस होते. इतके मोठे नसले तरी 'रायगडला जेव्हा जाग येते' हेही ते जेव्हा झाले तेव्हा एक प्रायोगिक साहसच होते. 'माता द्रौपदी' या पौराणिक नाटकामध्ये एक प्रयोगच होता. व्यावसायिक नाटकाचे प्रेक्षक आणि प्रायोगिक नाटकांचे प्रेक्षक अगदी पूर्णपणे भिन्न थरांचे आणि भिन्न अभिरुचींचे असतात, असे दिसत नाही. याबाबत नेहमी टोकाची आणि म्हणूनच सोयीची उदाहरणे घेतली जातात. 'नटसम्राट' 'हिमालयाची सावली' 'संध्याछाया' या व्यावसायिक नाटकांचा प्रेक्षकवर्ग आणि 'घाशीराम,' 'महानिर्वाण' आणि 'उद्ध्वस्त धर्मशाळा' यांचा प्रेक्षकवर्ग एकमेकांत विखुरलेला असतो, असे नक्कीच म्हणता येईल. 'लोकशाही'मध्ये 'लोका'ची सुसंगत, तर्कशुद्ध व्याख्या नाही. तरीही 'लोक' हे सत्यच आहे. नाटकातल्या 'प्रेक्षका' बद्दलही हेच म्हणता येईल. प्रायोगिक नाटक हे थोड्या निवडक लोकांना आवडते, हे अगदी खरे आहे; पण असे मर्यादित आवाहन असणे यातच काहीजणांना एक निरपवाद मोठेपणा वाटतो. त्याच कारणामुळे व्यावसायिक मंडळी– 'शिष्ट उच्चभ्रूनीच ते पाहावे' असा उपहासाचा पवित्रा घेतात. वास्तविक प्रेक्षकांची संख्या व प्रमाण याहीपेक्षा त्या त्या नाटकाच्या गुणवत्तेची स्वतंत्र जात आणि वैशिष्ट्ये ओळखणे हे अधिक समंजसपणाचे आहे. याबाबत रंगभूमीवर जितके प्रवाह असतील तितके ते स्वागतार्हच मानले पाहिजेत. लोकशाहीसारखेच हे 'Live and let live' कलेलाही समृद्ध करणारे सूत्र आहे.

मराठी नाट्यजगात व्यावसायिक नाटक हे एक धुडासारखे प्रचंड प्रकरण होत चालले आहे. व्यावसायिक मराठी रंगमंचाचा आर्थिक बोजा उचलणे आणि तो वाहून नेणे, हे दिवसेंदिवस कठीण होत चालले आहे. अशा स्थितीत 'जास्तीत जास्त गल्ला किंवा तो नाही तर किमान गल्ला' यावरच नजर ठेवून नाटके निघत राहणे हे अपरिहार्य आहे. आता यातही नाट्यगुण, बहुजन समाजाकडूनची लोकप्रियता आणि पैसा या तिन्ही गोष्टी साधणारी 'नटसम्राट', 'हिमालयाची सावली', 'प्रेमा तुझा रंग कसा', 'तो मी नव्हेच', 'रायगडला जेव्हा जाग येते' इ. इ. अशी नाटके येत

राहावीत. परंतु यांत कमालीची अनिश्चितता असते. म्हणूनच एका अर्थाने नाट्य-व्यवसायाचे विकेन्द्रीकरण झाले पाहिजे. गावोगावी आणि एकाच गावात नाटकात प्रयोगशीलता असणाऱ्या नाट्यसंघांचे जाळे निर्माण करता आले पाहिजे. अशा विकेन्द्रित पातळीवरूनच नाट्यकलेचे नवेनवे धुमारे फुटत राहतील आणि जिवंत राहतील. आर्थिक यशाच्या जुगारापासून दूर असलेल्या पण नाट्यक्षेत्रात अर्थपूर्ण धडपड करू पाहणाऱ्या मंडळींना एक प्रायोगिक रंगमंच अगदी 'मुक्तांगण' म्हणून मिळाला पाहिजे. कलेमधील प्रयोगशीलतेचे स्वातंत्र्य आणि त्या स्वातंत्र्याचा खुला अनिर्बंध आविष्कार यामधूनच समग्र रंगभूमीची प्रगती होणे शक्य असते. व्यावसायिक रंगभूमीच्या प्रगल्भ विकासासाठीही ही प्रयोगशीलता जगत राहिली पाहिजे. शेवटी प्रायोगिक रंगभूमी म्हणजे स्वातंत्र्याचे वातावरण, रंगभूमीशी संबंधित असलेल्या लेखकांनी, नाट्यसंघांनी, प्रेक्षकांनी, सरकारने आणि एकूणच समाजाने हे भान ठेवले पाहिजे, राखले पाहिजे.

नाटक : चर्चा

पुष्पा भावे : साहित्यमूल्य आणि रंगमूल्य या दोन स्वतंत्र मूल्यव्यवस्था मी मानीत नाही. नाटक या रूपात व्यक्त होणारं सारं काही त्या तर्कशास्त्रानं तपासायला हवं. द्विमूल्यात्मक जाणिवेनं मराठी नाट्यसमीक्षेत अनेक आभासात्मक प्रश्न निर्माण झालेले आहेत.

पुंडलीकांच्या भाषणात अनेक अस्पष्ट मुद्दे आहेत. त्यांतल्या काहींना स्पर्श करू. एक मुद्दा ऐतिहासिकतेविषयी. मराठी वातावरणात जी चर्चा होते ती ऐतिहासिक–अनैतिहासिक याविषयी परंतु खरा प्रश्न आहे तो इतिहासकार आणि नाटककार यांच्या इतिहासाकडे पाहण्याच्या दृष्टिकोणाचा–अनुभवाच्या जातीचा. ऐतिहासिक–पौराणिक कथानकाला स्वभावतः एक वेगळं परिमाण असतं ते ' माता द्रौपदी'त दिसतं. अनेकदा मिथ–प्राक्कथा– हे स्वरूप लक्षात न घेता आपण चर्चा करतो. उदा. ' ययाती देवयानी'च्या तिसऱ्या अंकात शिरवाडकरांनी महाभारतीय कथानकाबाबत जी उथळ दृष्टी व्यक्त केली आहे ती मागे शाप–वर या महाभारतीय संकेतांचं योग्य आकलन नाही. पुंडलीकांनी मांडलेल्या शोकात्म अनुभवाच्या जातीशीही याचा संबंध पोहोचतो. शिरवाडकरांसारख्या कवी नाटककारालाही शोकात्मिकेच्या ठिकाणी नाट्याभास जवळचा वाटतो, ही भारतीय नाट्यपरंपरा आहे. आपल्या मनातून देवपार्टी वा राक्षसपार्टी गेलेली नाही.

बाळ कोल्हटकरांचा संदर्भ चेष्टेपुरता देणं योग्य नाही. त्यामागे एक सांस्कृतिक प्रतिमा आहे. ज्यांची जन्मसिद्ध प्रतिष्ठा हरवली वा श्रेय हरवलं आहे त्यांना हिरवी साडी, पुरणावरणाचा स्वयंपाक यामध्ये दिलासा लाभतो. परंपरेचे गोडवे चतुराईनं गाणारे अन्यही लेखक आहेत. उदा. पु. ल. ते अनेकदा हेच अधिक हुषारीनं करतात. मराठी नाट्यसृष्टीत जो गुणात्मक अभाव आहे त्याचं एक कारण निकराच्या आत्मभानाचा अभाव हे असू शकेल. व्यावहारिक तडजोड बिनदिक्कतपणे नाटककार पत्करतात, हाही

एक आत्मभान नसल्याचा पुरावा असेल. ज्या प्रेक्षकवर्गाचं दडपण पडत, त्याचं सांस्कृतिक विश्लेषण होण्याची गरज आहे.

चंद्रकांत पाटील : फक्त एकच मुद्दा मला सांगायचाय. पुष्पाबाईंनी देव आणि राक्षस यांतील संघर्षाबद्दल सांगितलं. हा वस्तुतः 'गुड' आणि 'ईव्हल' मधील संघर्ष आहे. तो एक नैतिकतेवर आधारित संघर्ष आहे, हे लक्षात घेतलं की देव आणि राक्षसाचं स्वरूप कायमच का आहे, हे स्पष्ट होऊ शकेल.

भालचंद्र नेमाडे : नाटकाला सर्व वाङ्मयप्रकारांत जास्त सामाजिक पाठिंबा आहे. आशयद्रव्य पैसा, रंगमाध्यम इ. सगळे घटक चांगले असून नाटकं चांगली का नाहीत ? आपल्याला नाटकं नीट करता येत नाहीत हेच त्याचं कारण. म्हणजे नाटकाला लागणारं आशयद्रव्य आपल्या समाजात भरपूर आहे, पण ते व्यक्त करण्यासाठी लागणारी शैली आपल्या नाटककारांना अवगत नाही. ते एक दृश्यमाध्यम आहे. केवळ शब्दांना या माध्यमात किती महत्त्व द्यावं हे आपल्या पु. ल. देशपांडे, कानेटकर, दळवी वगैरे नाटककारांना कळत नाही. हे लोक तात्कालिकतेच्या आहारी गेलेले आहेत, आणि नाटकाच्या शैलीबद्दलचे गैरसमज त्यांच्या आकलनाला अडथळे निर्माण करतात. शिवाय जे तात्कालिक आहे, जो चालू काळ आहे, त्याचं पर्सेप्शन बरोबर होत नाही, कालभान नाही.

विद्याधर पुंडलीक : आत्यंतिक टोकाची सांस्कृतिक मनोभूमिका बरोबर नाही. उदा. तुम्ही जर रसिकाला असं सांगितलं की, वेगवेगळ्या बाबतींत आधुनिकता आणि परंपरा यांचा असा– असा संयोग होतो तर त्याला काही अर्थ आहे. परंपरा व आधुनिकता यांच्या सर्जनशील संश्लेषणाकडं आपण लक्ष दिलेलं नाही. सगळ्या प्रबोधनाचा विचार करताना हे नेहमी म्हटलं जातं की आम्हाला आधुनिकताही हवी आहे आणि परंपराही हवी. पण त्यातला नेमका कोणता आशय ? पूर्ण विभक्त कुटुंब हवं ? नको. मग संयुक्त कुटुंबाचा कोणता आशय आज स्वीकारणं शक्य आहे ? नव्या जबाबदाऱ्या आणि नव्या स्वातंत्र्यातून जे प्रश्न निर्माण होतात त्यांना तुम्ही कसं तोंड देणार ? आपल्याला नवं कुटुंब तर हवं असतं, पण त्याची बदलती परिस्थिती तर पेलवत नाही, असा प्रकार चालला आहे. अखंड अशा सामाजिक व सांस्कृतिक प्रयोगांतून 'हे आकाराला येत जाईल. याला दोन गोष्टींची गरज आहे. एक बदल हे मूल्य म्हणूनच आपण स्वीकारलं पाहिजे, ते प्रस्थापित करण्याची आपली मानसिक व बौद्धिक शक्ती हवी. पण परिवर्तनाचं हे मूल्य आपल्या परंपरेत एका मर्यादित अर्थानंच आहे. आपल्या परंपरेला समन्वय मानवतो, परिवर्तन नाही.

आपण नेहमी बंडखोरीची मागणी करतो. त्याला विरोध करायचं कारण नाही. पण तरीही खरं सांगतो हिंदुपरंपरेचं दुबळेपण जसं चटकन कळतं तसं तिच्या सामर्थ्याचं रहस्य कळत नाही. तथापि या परंपरेतही एक शहाणपणा आहे. हा शहाणपणाचा

विधायक अर्थ टिळकांमध्ये, गांधींमध्ये दिसतो, तसा नंतरच्या नेत्यांमध्ये तो दिसत नाही. अजूनही आपण खूपच संभ्रमावस्थेत आहोत. आपली सगळी पाळंमुळं धार्मिक जीवनात आहेत. त्यामुळे पण आपणाला नवं निधर्मी जीवनही नीट निर्माण करता येत नाही. पण त्याचं आकर्षण तर वाटतं. आपला एक पाय परंपरेत, एक पाय आधुनिकतेकडे आहे. या अवस्थेत आपण राहात आहोत. त्यातून ज्यांना सेक्युलर वे ऑफ लाईफ हवा आहे, त्यांना तो निर्माण करता येत नाही. सेक्यूलर सोसायटी किंवा रॅशॅनलिस्ट किंवा ह्यूमॅनिस्ट सोसायटी अशासारख्या संस्था पाश्चात्त्य देशांतही जोमानं टिकलेल्या नाहीत.

गणपती उत्सवाविरुद्ध कितीही आरडाओरडा करा. पण जोपर्यंत त्याला अन्य पर्याय उत्पन्न होत नाहीत, पर्यायी सामाजिक जीवन नाही तोपर्यंत या संभ्रमित मनोवस्थेत परंपरा हे काही लोकांचं मानसिक आणि सामाजिक आसऱ्याचं स्थान राहणारच. हा पेच आपल्या प्रेक्षकांना आवडतो. पण हा पेच कथा-कादंबऱ्यांत दिसत नाही. तथापि आपलं नाटक इतकं परंपरावादी का याचा विचार केला पाहिजे.

गो. मा. पवार : लेखकाचा कलेकडे बघण्याचा जो दृष्टिकोन तयार होतो त्याला सामाजिक वातावरण बऱ्याच प्रमाणात कारणीभूत होत असतं. नाटक असो की सिनेमा त्याचा प्रेक्षकवर्ग सामान्यतः मध्यमवर्गीय असतो. नाटककारही याच थरातील. तो या प्रेक्षकवर्गाचं रंजन करण्यासाठी, त्यांना दिलासा मिळावा यासाठीच प्रामुख्यानं नाटक लिहितो. त्याचेच सिनेमेही करतो. आता या नाटक–सिनेमांचे विषय असतात दलितांवरील अत्याचार, आणीबाणी, राजकारणी लोकांचा भ्रष्टाचार, वगैरे. ह्या लेखकांचा प्रामाणिकपणा गृहीत धरला तर निदान त्यांचा मगदूर फार कमी असतो असं म्हणावं लागेल. 'सूर्यास्त'सारख्या नाटकात नाटककाराचं राजकारणाचं काय आकलन दिसतं ? आपल्या नाटककारांना राजकारणाच्या, समाजकारणाच्या अनेकविध पैलूंचं आकलन होत नाही. मग ते असे विषय निवडतात याचं कारण प्रेक्षकांना ते आवडतात. सर्वसामान्य मध्यमवर्गीय प्रेक्षकांचं रंजन करण्याच्या हेतूनंच आपली नाटकं व चित्रपट तयार होताना दिसतात. लेखकाची काही व्यक्तिगत संवेदनशीलता असलीच तर ती बाजूला राहात असणार.

बाळकृष्ण कवठेकर : मराठी नाटकांसंबंधी या ठिकाणी जे असमाधान व्यक्त करण्यात आलं त्याच्याशी मी सहमत आहे. या असमाधानाची माझ्या मतानं तीन कारणं सांगता येतील. पहिलं कारण हे की, जाणवलेलं जीवनभाष्य सर्वांगानं साकार करण्याचा ताण आमच्या नाटककारांना सोसत नसावा, म्हणजे असं की, व्यक्तिजीवनातून किंवा सामाजिक समस्यांतून निर्माण होणाऱ्या नाट्याचं पूर्णपणे आकलन होण्यासाठी आवश्यक असलेलं चिंतन करणं त्यांना जमत नसावं. हे चिंतन म्हणजे ठरवून केलेला विचार नसतो. तर तसं चिंतन करणं हा नाटककाराच्या व्यक्तित्वाचा भाग असतो. या चिंतनशीलतेच्या बाबतीत आमचे नाटककार कमी पडत असावेत.

मला असं वाटतं की, मराठी नाटककार प्रकृतितःच चिंतनशीलतेपेक्षा भावनाशीलतेकडे खरं तर भावविवशतेकडे झुकणारे आहेत. परिणामतः त्यांना जाणवलेलं नाट्य भाव-विवश कृतकनाट्याच्या स्वरूपात उभं राहताना दिसतं.

मराठी नाटकाच्या अयशस्वितेचं दुसरं कारण म्हणजे धंद्यावर नजर ठेवून केल्या जाणाऱ्या तडजोडी. या तडजोडी किती प्रकारच्या व कोणकोणत्या पातळीवरच्या असतील ते खरोखरच सांगता येत नाही. तत्त्वनिष्ठांना सवंगपणे उभं करून हास्यास्पद बनवणं, ऐतिहासिकतेला विकृत समजणं, ऐतिहासिकाला विकृत बनवणं, उथळ भावना-शीलतेला भडक आणि उथळ बनवणं, योगायोगाचा हवा तसा वापर करणं, कथानकाला हव्या तशा कलाटण्या देणं, सुभाषितवजा वाक्यांची फेक करणं– मराठी नाटककारांनी धंद्यासाठी केलेल्या अशा तडजोडी किती म्हणून सांगाव्यात? शोकात्मिकांचा असह्यपणा, विचारनाट्यातील विचारगर्भ संघर्ष किंवा व्यक्तिमानसातील सूक्ष्म भाव आणि तज्जन्य कृती या सर्वसामान्य अभिरुचीला पेलणाऱ्या नसतात. म्हणून मग या साऱ्यांना भडक, सवंग आणि उथळ अशा व्याजनाट्याच्या स्वरूपात सादर केलं जातं. या नाटकांना लोकप्रियता मिळते हे खरं, पण नाटककारांना जाणवलेल्या मूळ जीवन-नाट्यापासून मात्र ती दूर गेलेली असतात. म्हणून मग असं म्हणावं लागतं की, या नाटकांना मिळालेली लोकप्रियता ही त्यांनी केलेल्या सवंग लोकानुरंजनाची निशाणीच होय.

मराठी नाटक फसण्याचं तिसरं कारण असं की, काही भलेबुरे नाट्यादर्श डोळयां-समोर ठेवून त्यांची निर्मिती होते. पूर्वी इब्सेन व शेक्सपीअर यांचे आदर्श डोळ्यांसमोर ठेवून नाट्यनिर्मिती होत असे. आज इब्सेन बाजूला सरकला असला तरी शेक्सपीअरचा आदर्श कायम असून त्याच्या जोडीला आणखी काही पाश्चिमात्य नाटककार आलेले आहेत. विशेषतः शेक्सपिअरचं जे भूत खाडिलकर–गडकऱ्यांपासून मराठी नाटकाच्या मानगुटीला बसलेलं आहे, ते आजही बाजूला सरकलेलं नाही. आपल्याला जाणवलेलं जीवननाट्य प्रकट करण्यासाठी हे परके नाट्यादर्श कितपत उपयुक्त आहेत, याचा विचार न करता मराठी नाटककार नाट्यलेखन करताना दिसतात. शेक्सपीअरच्या नाट्यरचनातंत्रात स्वतःला प्रतीत होणारं जीवननाट्य प्रकट करण्याचे खटाटोप भल्याभल्यांनी केलेले असले तरी ते फारसे यशस्वी आणि मराठी नाट्यसृष्टीच्या दृष्टीनं फारसे हितकारक ठरलेले नाहीत.

सप्रे : पुंडलीकांनी आपल्या भाषणात खाडिलकर तात्कालिकतेच्या आहारी गेल्यामुळे त्यांच्या नाटकातील कलात्मकता कमी झाली असं म्हटलं. यासंबंधी माझा आक्षेप आहे. मला तरी खाडिलकरांना तात्कालिकतेचे किंवा अधिक चांगल्या भाषेत सांगायचे तर 'वर्तमान भान' सम्यक स्वरूपात होतं असं वाटत नाही, आणि हे फक्त त्यांच्यापुरतंच नसून खाडिलकरांपासून ते थेट पु. ल. देशपांडे मार्गे जयवंत दळ-

वींच्या 'सूर्यास्ता'पर्यंत मराठी नाटककारांना वर्तमान समस्यांचं सर्वांगीण आकलन झालेलं आहे असं दिसत नाही, कलात्मकतेचं बुजगावणं पुढं करून पुंडलीक तात्कालिकतेला जे हीन लेखतात, ते खास कलावादी दृष्टीच्या संकुचिततेचं दर्शन आहे.

चंद्रकांत पाटील : ' नियतीचं दुःख ' याकडे बघण्याचा आपला दृष्टिकोण वेगळा आहे. त्यामुळे आपल्याकडे ग्रीक धर्तीची ट्रॅजेडी नाही. शिवाय एखाद्या तत्त्वावर निष्ठा ठेवावी, अशी तत्त्वं वा आदर्शच नाहीत. आज त्यामुळे मॉडर्न ट्रॅजेडी नाही.

पुंडलीक : कोणत्या प्रकारचं नाटक यापुढे निर्माण होईल हे आजवरचं नाटक लक्षात घेऊन पाह्यला हवं. सामाजिक शक्तीमध्ये येणारा कॉनफ्लिक्ट जेव्हा लेखक पकडतो, तेव्हा ट्रॅजेडीचा अनुभव आणि मृतप्राय शक्तींची फन, यातून कॉमेडी.

कोणत्या शक्ती नष्ट होताहेत, कोणत्या निर्माण होताहेत हे पाहिलं तर कोणत्या प्रकारची निर्मिती त्यावेळी आहे हे कळेल. आपल्या समाजात एकावेळी एकच कॉनफ्लिक्ट नाही.

सारडा : मग ग्रीक ट्रॅजेडी व कॉमेडी एकाच काळात कशी झाली ?

गो. म. कुलकर्णी : या काळात आपण काही अचिव्हमेंटस् केल्याच नाहीत का ? हा विचार आताच्या चर्चेत झालेलाच नाही. माझ्या मते गेल्या दहा–वीस वर्षांत मराठी रंगभूमी पूर्वीच्या तुलनेनं खूपच प्रयोगशील बनलेली आहे,. रंगमूल्यं आणि शब्दमूल्यं यांचा या संदर्भात पुनर्विचार होत आहे. रंगमंचावरील प्रयोग हा त्या नाटकात काम करणाऱ्या साऱ्याच कलावंतांच्या सर्जनशीलतेला प्रोत्साहित करणारा असावा, ही धारणा वाढीस लागली आहे. सर्जनशीलता आणि समूहाशी जुळतं–मिळतं घेणं, या दुहेरी प्रक्रियेचं भान संबंधित साऱ्याच कलाकारांना येत आहे. रंगभूमीच्या बाबतीत आंतरप्रांतीय आदानप्रदानही एका नव्या पातळीवरून सुरू होत आहे. चर्चासत्रं, शिबिरं, स्पर्धा इ. मुळे आज मराठी नाटक आणि मराठी रंगभूमी यांसंबंधीचं साऱ्याच मराठी समाजाचं अवधान जागृत होत आहे. माझ्या मते या साऱ्या स्वागतार्ह घटना होत.

एकांकिका

वि. भा. देशपांडे

स्वातंत्र्यपूर्व कालात जे नाट्यलेखन झाले त्यामध्ये एकांकिकालेखनाचे प्रमाण अल्पच आहे. त्यातही आंग्लपूर्व कालखंडातील या नाट्यवाङ्मय प्रकाराचा शोध आपण घेतला तर असे आढळले की, भारतीय नाट्यशास्त्रात (म्हणजे भरतप्रणीत) 'दशरूपक' संकल्पनेमध्ये 'उत्सृष्टिकांक' असे स्वतंत्र नामाभिधान असलेल्या 'अंक' रचनेचा आढळ होतो. भाण, वीथी, व्यायोग ह्या 'रूपक' प्रकारांचे नाट्यरूपही एकांकीच होते. तंजावरी नाट्यलेखनातील 'पार्वती–कल्याण'चे लेखन एकांकीच आहे.

इंग्रजी राजसत्ता आपल्याकडे आली आणि कालांतराने इंग्रजी वाङ्मयाचा आपल्याला परिचय घडला. त्यातूनच विविध वाङ्मयकृतींची भाषांतरे-रूपांतरे आपल्याकडच्या लेखकांनी केली. अन्य वाङ्मयाप्रमाणेच एकांकिकांचेही अनुवाद झाले. उदाहरणार्थ वुइल्यम बॅरेमोर यांच्या 'धी सिक्रेट'चा अनुवाद किरातांनी 'संशयी जिजाबाई' या नावाने केला. तर माधव मनोहरांनी 'The Dear Departed', 'आजोबांच्या मुली'; 'coming through the Rye'चा 'जन्मापूर्वी' असे अनुवाद केले. नाट्यछटाकार दिवाकरांनी मेटरलिंकच्या लेखनावरून 'आंधळे' हा दीर्घांक लिहिला. राम गणेश गडकरी यांनी लिहिलेले 'दीडपानी नाटक' हे अनुवादित नसले तरी दीर्घांक स्वरूपाचे आहे.

याचा अर्थ एका बाजूने संस्कृत नाट्यलेखन–रंगभूमीची धारा आणि दुसरीकडून आंग्ल नाट्यलेखनधारा मराठी नाट्यलेखकांसमोर होती. त्यांपैकी संस्कृत नाट्यधारा एकांकिका लेखनाच्या संदर्भात निष्प्रभ ठरली. वरेरकर, रांगणेकर; काणेकर ह्यांना आंग्ल नाट्यलेखनाचा जसा परिचय होता, तशीच आपल्या रंगभूमीची गरज कोणती आहे याचे काहीसे भान होते. त्याला अनुसरूनच त्यांनी एकांकिकालेखन केले. त्यांच्या बरोबरीने शामराव ओक, दतू बांदेकर, व्यंकटेश वकील, शं. बा. शास्त्री यांनीही एकांकिका–लेखन चालू ठेवलेले होते.

आंग्ल नाट्यलेखनाच्या परिचयामुळेच आपल्याकडे ‘One act Play’ हा शब्द आला. या शब्दाचे मराठीकरण एकांकी नाटक, एकांक, एकांकिका अशा विविध पद्धतींनी झाले. यांतील ‘अंक’ शब्दाचे नाते संस्कृत नाट्यलेखनातील ‘अंका’शी निगडित नसून ‘One act’ या शब्दाशीच अधिक निकटचे आहे. १९५० पर्यंतच्या काळात मराठी एकांकिका, नावाने आणि रूपाने परप्रेरित होती. त्या काळात तिच्या प्रेरणांचे विभाजन होऊ पाहात होते. परंतु त्या विभाजनाची नेमकी जाग एकांकिका लेखकांना नव्हती. वाङ्मयीन प्रेरणा आणि रंगभूमीची प्रेरणा असे तिचे विभाजन होत होते. रंगभूमी–प्रेरणेची जाण यायला काही काळ जावा लागला. त्या काळात मराठी एकांकिका स्वतःची दिशा आणि आकार शोधीत होती.

१९५३–५४ च्या सुमारास आंतर महाविद्यालयीन स्तरावर एकांकिका स्पर्धा सुरू झाल्या आणि त्या निमित्ताने मराठी एकांकिकेला एक दिशासूत्र गवसले. केवळ वाङ्मयीन आवर्तात अडकून न पडता रंगभूमीवरील प्रयोगाच्या दिशेने लेखन व्हायला जाणतेपणाने आरंभ झाला. आपल्या लेखनाला उत्तम प्रयोगरूप येते आहे असे पाहून वाङ्मयमूल्यांचा आणि रंगमूल्यांचा परस्परसंबंध लेखकाला अधिक स्पष्टपणे उलगडत गेला. पुढच्या वीस-पंचवीस वर्षांत एकांकिका एककेंद्री, एकरसात्मक, एकसंस्कारी झाली. स्वतंत्र नाट्यकृती म्हणून सिद्ध झाली. तिचा प्रवास स्थूलतेकडून सूक्ष्मतेकडे सुरू झाला. आविष्काराचे एक माध्यम म्हणून या वाङ्मयप्रकाराकडे नाटककार पाहू लागला. आपल्या अनुभवाशी, स्वत्वाशी इमान राखून ती व्यक्त होऊ लागली. म्हणजेच ती केवळ साधनीभूत न राहता साध्य बनली. कथा, कविता, कादंबरी आदी समकालीन वाङ्मयप्रकारांत घडत असलेली प्रयोगशीलतेतील नवतेची जाण, त्यांना लाभलेला स्वागतशील प्रतिसाद, हा एकांकिका लेखकांना आत्मप्रेरित करणारा ठरला. त्याचबरोबर आर्थिक स्थितीची भेसूरता, सामाजिक आणि कौटुंबिक प्रश्नांची वाढती गुंतागुंत, त्यांतून निर्माण झालेला मूल्यसंघर्ष या सर्वांमुळे जीवनाला येऊ घातलेले अस्थिरतेचे स्वरूप लेखकाला अंतर्मुख व्हायला भाग पाडीत होते. आपल्या कक्षेतील अनुभवाला सामोरे जायला लावीत होते. स्वप्नरंजनातून दूर लोटीत होते. परिस्थितीचा रेटा सहजी नाकारणे अशक्य झाले होते. त्यामुळे एकूणच वाङ्मयाचा चेहरामोहरा बदलू पाहात होता. त्यातही नवकथा आणि नवकविता यांना लाभलेली यशदायी दाद एकांकिकालेखनाच्या पृथगात्म जाणिवेला किंवा स्वत्वाच्या जाणिवेला कारणीभूत ठरली.

पृथगात्मतेची, स्वत्वाची जाणीव खऱ्या अर्थाने विजय तेंडुलकरांच्या एकांकिका-लेखनापासून झाली. ‘रात्र’ ‘काळोख’ ‘ओळख’ ‘गादी’ ‘अजगर आणि गंधर्व’ ‘खलित्यांची लढाई’ ‘काही खरं नव्हे’ आदी एकांकिकांमधून तेंडुलकरांनी मध्यम वर्गीय माणसांच्या अनेक स्वभावविशेषांचे चित्रण केले. मध्यमवर्गीय माणसाची जीवनस्वप्ने, त्याची कामातुरता, हिंसकवृत्ती, क्षुद्रत्व, प्रेमजीवन, परस्परांतील नातेसंबंध

आदींचे चित्रण भेदकपणाने व्यक्त झाले. ‘ रात्र ’ व ‘ अजगर आणि गंधर्व ’मध्ये वेश्येच्या जीवनातील पुरुषसंबंधांचे चित्रण आहे. त्यामध्ये पुरुषाच्या दृष्टीतून स्त्री कशी आहे, ते परखडपणाने तेंडुलकर सांगतात. हाच पुरुष स्त्रीच्या संबंधात मनातून खोलवर प्रेम करणारा, हळवा होणारा कसा आहे ते ‘ मादी ’, ‘ ओळख ’मध्ये व्यक्त होते. हेच सूत्र त्यांच्या अन्य एकांकिकांमधूनही व्यक्त होताना दिसते. तेंडुलकरांची एकांकिका, घटना–प्रसंगांच्या गुंत्यात अडकून पडत नाही तर तिला मानवी नातेसंबंधाच्या सूक्ष्मतेचा वेध घेण्याचा ध्यास आहे. एखाद्या घटना–प्रसंग–क्षणाच्या निमित्ताने ते माणसाच्या जीवनातील काही प्रश्नांना थेट भिडतात. मराठी एकांकिकेला या प्रकारची सवय यापूर्वी नसल्याने प्रथम बुजल्यासारखे झाले. याच लेखनामुळे किंवा त्यातील विषय-आशयामुळे मराठी एकांकिकेला नवे परिमाण लाभत होते. नवी दिशा लाभत होती.

मध्यमवर्गीय जीवनातील विविध प्रश्नांचे चित्रण करण्याचा प्रयत्न त्यानंतरच्या एकांकिकाकारांनी सतत केला. रत्नाकर मतकरींनी ‘ एकाच मातीची खेळणी ’ ‘ लाल गुलाबाची फुले’ ‘सत्य’ ‘अंधावाडा’ ‘ काचसामान : जपून वापरा ’ आदी एकांकिकांमधून मध्यमवर्गीय भावजीवनाचे दर्शन घडवले. त्यांनी लेखनाबरोबर प्रयोगमूल्यांचेही भान राखले. पुरुषोत्तम दारव्हेकर, मनोहर काटदरे यांचेही लेखन भावदर्शनाशी निगडित होते.

मध्यमवर्गीय जीवनाचे चित्रण जसे गांभीर्याच्या स्तरावरून होत राहिले, तसेच ते विनोदाच्या आश्रयानेही व्यक्त झाले. पद्माकर डावरे, वसंत सबनीस, वसंत माने, गंगाधर गाडगीळ, जयवंत दळवी, वसंत कानेटकर, वि. वा. शिरवाडकर, द. मा. मिरासदार आदींनी विनोदाश्रयी एकांकिकालेखन केले. गुणवत्तेच्या निकषांवर यातले लेखन फार काळ तग धरू शकले नाही. कारण विनोदी–फार्सिकल स्तरावरचे हे लेखन घटना–प्रसंग दर्शनाच्या आवर्तात अडकून राहिले. अधिक सूक्ष्मतेकडे गेले नाही. म्हणजेच विषय–आशय संदर्भातील गुणवत्ताकक्षा ते रुंदावू शकले नाही. गंगाधर गाडगीळांच्या एकांकिका-लेखनाने मध्यमवर्गीयांचे प्रतिनिधित्व करणारी ‘ बंडू ’ ही व्यक्तिरेखा लक्षवेधी ठरली. पु. ल. देशपांडे यांनी विनोदाचा आश्रय घेऊन केलेली जी एकांगिकानिर्मिती आहे ती आपल्या गुणवैशिष्ट्याने स्थिर झाली, मान्य झाली. उदाहरणार्थ ‘ विठ्ठल तो आला आला ’ ‘ सारं कसं शांत शांत ’ ‘ छोटे मासे मोठे मासे ’ ‘ सदू आणि दादू ’ ‘ सांत्वन ’ आदी. त्यांच्या या लेखनात समाजातील विविध स्तरांवरच्या, विविध वृत्तींच्या व्यवसायाच्या माणसांचे चित्रण आहे. हे चित्रण व्यंगात्मक आहे. उपरोध, उपहास यांच्या साह्याने घडवलेले दर्शन आपल्याला रंजनाच्या पातळीवर तर आवडतेच, पण काही वेळा अंतर्मुख करणारे ठरते. या लेखनाचे स्वरूप व्यक्तिदर्शन आणि शब्दनिष्ठ विनोदाचे आहे. या विनोदाचा अधिक शोध घेतला तर

असे जाणवते की, या विनोदाला शब्दांचा सोस असला तरी असभ्यतेचा, द्व्यर्थीपणाचा हव्यास नाही. निखळपणाची दिशा त्याने स्वीकारलेली आहे.

पु. शि. रेगे, चिं. त्र्यं. खानोलकर यांच्या एकांकिका-लेखनाचे स्वरूप भिन्नस्तरीय आहे. त्यांच्या लेखनाचा एकूणच बाज तरलता, सूक्ष्मता, काव्यात्मता आणि या सर्वांना पूरक ठरणारी कल्पनीयता यावर आधारलेला आहे. 'रंगपांचालिक' (पु. शि. रेगे), 'आपुले मरण पाहिले म्यां डोळा' (चिं. त्र्यं. खानोलकर) अशा काही लेखनाच्या अवलोकनाने ध्यानात येते की, या लेखकांचे अनुभवविश्व, त्यातून तयार होत गेलेली जीवनदृष्टी ही सखोल, सूक्ष्म आहे. त्यांनी आपल्या एकांकिका-लेखनातून रंगमूल्यांचे प्रयोगमूल्यांचे जे भान राखलेले आहे, त्यासाठी जी वेगळी दिशा स्वीकारलेली आहे, तिचा स्वीकार प्रत्यक्ष रंगभूमीवर मोठ्या प्रमाणात झाला नाही. परिणामी काव्यात्मता लाभलेले लेखन लक्षवेधी स्वरूपात घडले नाही.

विषय-आशय भिन्नतेच्या दृष्टीने विचार केला तर वसुधा पाटील, विद्याधर पुंडलीक यांच्या लेखनात तो आढळतो. वसुधा पाटील यांच्या 'अनाथ' 'जात' 'धर्म' 'सरहद्द' ह्यातील विषय मराठी एकांकिकेला नवे आहेत. 'जात'मधील तृतीयपंथी माणसाच्या भावविश्वाचे दर्शन मराठी एकांकिकेत तरी प्रथमच आले. (त्या अगोदर हा विषय चिं. त्र्यं. खानोलकरांच्या 'केळीचे सुकले बाग' या तीन अंकी नाटकात एका व्यक्तिरेखेच्या निमित्ताने आलेला आहे.) 'धर्म'मधील व्यक्तिरेखेच्या निमित्ताने गुप्तरोगाचा विषय एकांकिकेत आला. 'सरहद्द' मध्ये युद्ध, सैनिक यांचा विषय मर्यादित अर्थाने आला. युद्धसंबंधित जीवन किंवा सैनिकाचे भावविश्व 'पाच दिवस' (अनुवाद-वृंदावन दंडवते), 'प्रार्थना' (विद्याधर पुंडलीक) यांमध्ये चित्रित झालेले आहे. परंतु सहसा मराठी एकांकिकाकाराने जी वाट मळण्याचा जाणीवपूर्वक प्रयत्न केला नाही ती वाट विद्याधर पुंडलीकांनी स्वीकारली. 'चक्र' या दीर्घ एकांकिकेच्या निमित्ताने महाभारतातील एका महत्त्वाच्या विषयाचे चित्रण केले गेले. द्रौपदी, अश्वत्थामा आणि भीम यांच्या भावसंबंधांचे चित्रण करून विचारघनतेच्या आणि आशयघनतेच्या दृष्टीने मराठी एकांकिकेला प्रतिष्ठा प्राप्त करून दिली.

१९५० नंतरची पहिली बारा-पंधरा वर्षे बहुतांश मराठी एकांकिकाकारांचा लेखनाविष्कार एकाच दिशेने चालला होता. मराठी नाटककारांच्या पूर्वपरंपरेत नंतरचे अनेक नाटककार वावरत असल्याने विशिष्ट संवादलेखनरीती त्यांच्या अंगवळणी पडलेली होती, अनेकांनी तिचा स्वीकार जाणते-अजाणतेपणे केला. त्यामुळे मराठी एकांकिकाही शब्दाळतेतून लौकर मुक्त होऊ शकली नाही. चटपटीत, आकर्षक, पल्लेदार, भावुक पद्धतीचे संवादलेखन सतत मोह घालणारे ठरले. एका बाजूने मर्ढेकर पु. शि. रेगे यांच्यासारख्यांचे मिताक्षरी, आशयसंपन्न लेखन किंवा त्यांच्या शब्दकळेचे सामर्थ्य जाणवत असतानाही आपण मिताक्षरी संवादलेखन करावे, असे भान लौकर

आले नाही. विजय तेंडुलकरांचे लेखन हा अपवाद आहे. त्यांनी स्वतःची अशी वेधक परिणामकारी संवादशैली निर्माण केली. मिताक्षरता हा जसा त्यांच्या संवादशैलीचा विशेष आहे तसाच त्यामध्ये श्राव्यतेचा, दृश्यात्मकतेचा, मनोविश्लेषणाचा भागही तितक्याच ताकदीने आलेला आहे. नाट्यलेखनातील कृतिशीलता ही शब्दसंवादांतरी असते, म्हणजेच शब्दसंवाद त्या अंगाने यावा लागतो, याचे भान दीर्घकाळ अनेकांना नव्हते. एकांकिकेचा लेखनविस्तार हा मर्यादित असल्याने त्यातल्या संवादांत ही अंतःशक्ती कमालीची असावी लागते, याकडे अनेकांनी दुर्लक्ष केले. अधिकाधिक संवादलेखन करून त्यातून एक 'गोष्ट' सांगणे या आवर्तात बहुतांश एकांकिकाकार अडकून पडले. या शब्दसंवादांच्या मोहामुळे समग्र नाट्यातील सूक्ष्मता किंवा व्यक्तीच्या मनाचे विश्लेषणात्मक दर्शन, आशयातील सखोलता, व्यामिश्रता दूर राहिली. मिताक्षरी संवादशैली आणि आशयव्यामिश्रता ह्यांच्या साह्याने हे आवर्ताचे जोखड विजय तेंडुलकरांनी दूर फेकून दिले. 'मादी' 'रात्र' 'बळी' 'अजगर आणि गंधर्व' 'भेकड' आदी एकांकिका याला साक्षी आहेत. तेंडुलकरांच्या एकूणच एकांकिका वाचताना किंवा प्रयोगरूपाने पाहताना त्यांनी वापरलेले संवादलेखनाचे वेगळे तंत्र आणि सामर्थ्यही प्रथमदर्शनीच जाणवते.

१९७० नंतर मराठी एकांकिकेचे स्वरूप अंतर्बाह्य पालटलेले दिसते. याचे श्रेय सतीश आळेकर, सुहास तांबे, महेश एलकुंचवार, वृंदावन दंडवते, चंद्रकांत देशपांडे, दिलीप परदेशी, शफाअत खान, वामन तावडे, सुभाष सोनवणे यांसारख्या लेखकांना देता येईल. यांच्या लेखनाने एकांकिकेला अनेकार्थी नवे परिमाण लाभले. प्रथमदर्शनीच जाणवते की, एकांकिका विषय-आशय-आविष्कार यांच्या पारंपरिकतेतून मुक्त झाली. ती स्वतःच्या अनुभवांना आकारू लागली. एकांकिका हा केवळ वाङ्मयीन प्रकार नसून आपला अनुभव नाट्याच्या माध्यमातून अगदी थोड्या अवकाशात व्यक्त करण्याचे साधन आणि साध्य आहे; याची सजग जाण निर्माण झाली. तिला साधनीभूत साह्याची अवस्था प्राप्त झाली. एक विशिष्ट चौकट तयार करून त्या चौकटीत आपला अनुभव चपखल बसविण्यापेक्षा आपल्या एकांकिकेला आकारित करण्याचे तंत्र आल्याने एकांकिकेतील अनुभवकक्षाही विस्तृत झाल्या. उदाहरणार्थ 'झुलता पूल', 'भजन' (सतीश आळेकर), 'म्हाताऱ्याचा खून', 'रक्तबीज', 'होळी', 'सुलतान', 'यातनाघर' (महेश एलकुंचवार), 'माझी गोष्ट', 'डिअर पिनाक', (सुहास तांबे), 'खोटं नाटक', 'पुढारी' (वृंदावन दंडवते), 'इतिहास', 'समुदाय', 'अस्तित्व' (चंद्रकांत प्रभाकर देशपांडे), 'महाद्वार', 'मनपिंजऱ्याचे' (दिलीप परदेशी), 'चिऊ ताई चिऊ ताई दार उघड' (प्रदीप राणे), 'घोटभर पाणी' (प्रेमानंद गज्वी), 'काहूर' (शफाअत खान), 'छिन्न', 'रायाची रापी', 'कन्स्ट्रक्शन' (वामन तावडे) ह्या सर्व एकांकिका गुणवत्तेच्या स्तरावर समान नाहीत. त्यातल्या

प्रत्येक नाट्यकृतीची चर्चा स्वतंत्र करावी लागेल. त्यातला विषय, आशय, शब्दसंवाद-रूप, एकूण लेखनशैली नित्य नवे प्रश्न निर्माण करते. याचे कारण वास्तव जीवनातील अनंत प्रश्नांना ही एकांकिका सामोरी जाण्याचा प्रयत्न करते आहे. आपल्याला भावलेले भोवतालचे जग कसे दिसते, ते धीटपणाने सांगते आहे. आजच्या जीवनातील कोमलता हळवेपणा, नग्नता, हिंसाचार, वैषयिकता, मूल्यभ्रष्टता असे अनेकपदरी जीवनचित्र ती साकारते आहे. त्यासाठी शब्दसंवादाची आलंकारिक चाकोरी सोडून आपल्याला भावलेल्या शब्दांत ती व्यक्त होत आहे. या शब्दांतला उपरोध, उपहास, धग जाणवणारी आहे. विविध प्रश्नांचा विचार करायला लावणारी आणि अंतर्मुख करणारी ही एकांकिका व्यष्टी-समष्टीचा एकत्रित तर कधी अलगपणे शोध घेत आहे वानगीदाखल एक-दोन उदाहरणांचा विचार करता येईल. सतीश आळेकरांच्या ‘ झुलता पूल ’ मध्ये त्यांनी तरुण पिढीचा प्रश्न हाताळला आहे. तरुणाच्या जीवनातले साधे साधे प्रश्नही पारंपरिकतेमुळे, सांकेतिकतेमुळे, कौटुंबिक व्यवस्थेमुळे कसे रूप धारण करतात, त्याची स्थिती आधुनिकता आणि पारंपरिकता यांच्यात झुलत्या पुलासारखी कशी झाली आहे ते भिन्न भिन्न प्रवेशांतून व्यक्त होते. या तरुणाचे आयुष्य अनेक प्रश्न निर्माण करते. त्या प्रश्नांच्या गुंत्यात त्याचे मन कसे आहे, याविषयीचे चित्रण आजचे आहे, प्रत्येक सुशिक्षित तरुणाचे वाटावे इतके प्रत्ययकारी आहे. तसेच आणखी एक उदाहरण म्हणजे महेश एलकुंचवार यांच्या ‘ होळी ’ एकांकिकेचे. महाविद्यालयीन विद्यार्थ्यांच्या जीवनाचे इतके प्रत्ययकारी चित्रण मराठी एकांकिकेत तरी दुर्लभ आहे. या एकांकिकेत समूहात असणारा विद्यार्थीवर्ग कसा आहे आणि व्यक्ती म्हणून वावरणारा कसा असतो ते व्यक्त केले आहे. समूहमनाची विध्वंसवृत्ती, क्रूरता, शिक्षण-संस्कार-परंपरा यांना हरताळ फासणारी कृती या विनाशी समूहवृत्तीत व्यक्तिमनाचे होरपळणे; हे इतक्या जाणिवेने, संवेदनक्षमतेने व्यक्त झाले आहे की, तो नाट्यानुभव घेताना आपण सुन्न होतो. आजच्या विद्यार्थी जगतात इतकी भयाण, भेसूर स्थिती असेल याची दुरून कल्पना येत नाही. या होळीत सत् आणि असत् या दोहोंचीही राख होणार हे ठरलेले आहे. हा नाट्यानुभव आपल्यासमोर अनेक प्रश्न निर्माण करतो. त्याचवेळी लक्षात येते की, हे नाट्यमाध्यम-एकांगिकामाध्यम किती ताकदीचे आहे !

आजची एकांकिका केवळ एकप्रवेशी राहिली नसून ती बहुप्रवेशी झाली आहे. निवेदन, कथन, दृश्य यांच्या साह्याने ती बहुधा अनुभवांना आकारीत आहे. तिची अंतर्बाह्य गुणात्मकता वाढती असल्याचे जाणवले, तरी ती परिपूर्णतेच्या अवस्थेत आहे, असे म्हणता येणार नाही. याचे एक महत्त्वाचे कारण म्हणजे बहुतांश एकांकिका लेखक मध्यमवर्गीय समाजातले किंवा विशिष्ट वृत्तीचे आहेत. ते तसे असल्याने त्यांच्या अनुभवविश्वाच्या, विचारदर्शनाच्या मर्यादा स्पष्ट आहेत. त्यांच्या बाजूने विचार केला तर असे जाणवते की, त्यांनी आपल्या अनुभवविश्वाशी प्रतारणा केलेली नाही. जे

आपल्याला जाणवले नाही, भावले नाही ते आपण व्यक्त करू नये, ही प्रामाणिकता त्यांच्यात आहे. पण त्याचबरोबर हेही जाणवते की, त्यांच्या अनुभवाला जवळीक साधणारी किंवा फटकून असणारी आणखी काही अनुभवविश्वे आहेत, त्यांचा त्यांनी सहसा विचार केलेला दिसत नाही. ते अभावानेच आहे. एकांकिकेतील भावात्मकता आणि अभावात्मकता तुलनात्मक दृष्टीने पाहिली तर चित्र अपुरे आहे असे जाणवते. आत्मसंतुष्टपणा बाजूला ठेवून विचार केला तर असे दिसते की, वर्तमान जीवनातील सामाजिक, राजकीय, आर्थिक, धार्मिक आदि व्यामिश्र जीवनाची सजगता अभावाने आहे. नकारात्मक आहे. राजकीय, सामाजिक घडामोडींच्या वादळात व्यष्टि–समष्टीचे जीवन किंवा मन होरपळते, त्यातून विविध प्रश्नांची मालिका उभी राहाते. सुन्न करणारे क्षण निर्माण होतात. अशा स्थितीत जीवनमूल्यांना नव्याने तपासून पाहावे लागते. रंगभूमीच्या माध्यमात हा मूल्यांचा पुनर्विचार किंवा पुनर्शोध किती घेतला जातो, हा महत्त्वाचा प्रश्न आहे. त्याचेही उत्तर नकारात्मच येते. बंगाल आणि आंध्र प्रदेशांत रंगभूमी माध्यमाचा उपयोग आपले तत्त्वज्ञान मांडण्यासाठी, ते लोकांच्या मनात उतरविण्यासाठी आवर्जून केला जातो. विशिष्ट हेतुनिश्चिती असलेली रंगभूमी ही प्रचारी रंगभूमीही मानली जाते. मराठी एकांकिकाकारांनी या रंगभूमीचा अनुनय करावा असे कोणीच म्हणणार नाही. पण राजकीय, सामाजिक विचारांची सजगता रंगभूमी माध्यमात मोठ्या प्रमाणात यायला हवी. प्रचारमाध्यमे आणि कलात्मक मूल्ये यांच्याविषयी एक आकसाची, नकारात्मक भूमिका आपण सदैव बाळगून आहोत. त्यामुळे राजकीय विषयाचा अंतर्भाव नाट्याकृतीत करावयाचा म्हणजे प्रचारकर्त्याची माती अंगाला लागते आणि कलावंत म्हणून आपली प्रतिमा उणावते, असा दीर्घकालीन समज आपल्याकडे आहे, तो जायला हवा. रंगभूमीच्या माध्यमात राजकीय, सामाजिक विषयांच्या वापराच्या शक्यता तपासून पाहायला हव्यात. कलात्मकतेविषयीचा गंड दूर करायला हवा. आजच्या एकांकिकेत राजकीय संबंधित गोष्टींचा उपयोग उपहासाच्या–टवाळीच्या स्तरावर आहे. तो उपयोग गंभीर रूपात किंवा आशयघन स्वरूपात व्यक्त व्हायला हवा. तीच वस्तुस्थिती दलितांच्या जीवनदर्शनाची आहे. गेल्या काही वर्षांत दलित जीवनावरचे वाङ्मय मोठ्या प्रमाणात प्रकाशित होत आहे, कथा, कविता, आत्मवृत्त या वाङ्मयप्रकारांत त्यांनी लक्षवेधी कामगिरी केलेली आहे. त्या तुलनेत एकांकिकालेखन क्षणजीवी ठरले आहे. जे थोडेफार लेखन घडत आहे ते संवादलेखन, वृत्तलेखन एवढ्याच स्तरांवर रेंगाळत आहे. 'प्रतिज्ञा' (श्यामला वनारसे) 'नाव नसलेला गाव' (अविनाश डोळस), 'कळकीचं बाळ' (रत्नाकर मतकरी यांच्या कथेवर आधारित), तसेच गंगाधर पानतावणे यांचे थोडेफार एकांकिकालेखन असे काही प्रयत्न वगळता, रंगभूमीचे माध्यम आणि एकांकिका या स्वयंपूर्ण प्रकाराची जाण असलेले दलित जीवनावरचे लेखन दिसत नाही. दलित वाङ्मयात अपवादाला तरी असे

काही लेखन घडते आहे, पण ग्रामीण लेखकांकडून तेही घडत नाही. विज्ञान, यंत्रयुगाने आलेल्या सुखसोयी, शहरी जीवनाची ओढ, जिल्हा परिषदा, ग्रामपंचायती यांच्या निमित्ताने गावात आलेली सत्ता आणि राजकारण ह्या सर्वांतून ग्रामीण जीवनाचे बदलते रूप नाट्यानुभवाच्या स्तरावर व्यक्त होऊ शकले नाही. त्यामुळे विशिष्ट शहरातील लेखक, नाट्यसंस्था, कलाकार यांच्या हाती एकांकिका कलाप्रकाराचे भवितव्य साकारले. या विशिष्ट लेखकांची जीवनानुभव घेण्याची क्षमता, त्यांच्या श्रद्धा, परंपरा, दृष्टिकोण, रंगमूल्यांचे भान यावरच एकांकिका प्रकाराचा विकास आणि विस्तार अवलंबून राहिला. त्यामुळे त्याला आलेले एकारलेपण, एकदिशापण नाकारता येणारे नाही.

नाटक हा वाङ्मयप्रकार विशुद्ध नाही. रंगमंचावरील प्रयोगदर्शनामुळे ती नाट्यकृती परिपूर्ण होते. हे आता मान्य आहे. आजच्या एकांकिकाकारांमध्ये प्रामुख्याने वाङ्मयीन गुणवत्तेपेक्षा रंगमंचीय प्रयोगगुणांचीच ओढ अधिक आहे. तो आपली एकांकिका रंगमंचाच्या माध्यमात पाहतो. ते रूप त्याला अधिक प्रिय आहे. त्यामुळे या लेखकाला रंगमूल्यांचे भान कमालीचे आलेले आहे, असे जाणवते. किंबहुना त्याचा परिणाम म्हणून रंगभूमीत सतत वावरणारांमधून एकांकिकालेखन करणारा वर्ग निर्माण होत आहे. अशा लेखकांना रंगभूमीच्या तांत्रिक अंगांची किमान माहिती असल्याने त्याचा वापर ते आपल्या लेखनात सहजपणाने करू शकतात. तपशिलात जाऊन रंगसूचन केले जाते, यामुळे रंगभूमी हेच साधन आणि साह्य बनते. हा एकांकिकालेखक एकांकिकालेखनाकडून मोठ्या नाटकांकडे वळताना दिसतो. आपल्या अनुभवकक्षा विस्तारीत तो आपला लेखनपट मोठा करीत जातो. कालांतराने तिथे तो स्थिरावतो. तेंडुलकर, मतकरी, एलकुंचवार, दंडवते, आळेकर, तावडे अशी काही महत्त्वाची नावे या संदर्भात सांगता येतील. या उलट पूर्वी वरेरकर, रांगणेकर, शिरवाडकर, पु. ल. देशपांडे, वसंत कानेटकर आदींचा नाट्यलेखनप्रवास मोठ्या नाटकांकडून एकांकीलेखनाकडे झालेला दिसतो. पूर्वीच्या मानाने परभाषीय एकांकिकांच्या अनुवादांचे प्रमाणही घटत चाललेले दिसते. गेल्या पंधरा-वीस वर्षांत झालेल्या एकांकिका-अनुवादांमध्ये काही महत्त्वाचे अनुवाद असे- आयनेस्कोचे ‘ चेअर्स ’ (खुर्च्या), ‘ लेसन ’ (अभ्यास), आल्बीची ‘ झू स्टोरी’ (जनावर) मोहन राकेशचे ‘कदाचित’, उत्पल दत्तची ‘शतकावली’ आदी.

एकांकिकालेखनाच्या आरंभापासूनच तिला रंगमंचीय प्रयोगरूप सतत लाभत गेले. प्रयोगतंत्र जसजसे विकसित होत गेले, त्यातील घटकांची तीव्रता, एकाग्रता जाणवू लागली तसतशी एकांकिकालेखकाला या कलात्म प्रकाराच्या सामर्थ्याची जाण येऊ लागली, हे तर खरेच. पण नुसते लेखन चांगले होऊन भागणारे नसते. त्या लेखनाचे प्रयोगरूप तपासून पाहणे, दुरुस्त करणे, आवश्यक होते. ही प्रक्रिया लेखनाच्या बरोबरीने घडणे महत्त्वाचे असते. ते घडले. ते घडविण्यासाठी काही व्यक्ती आणि संस्था यांचे श्रम कारणीभूत झाले. १९५३–५४ ला मुंबईच्या भारतीय विद्याभवनने आरंभित

केलेली एकांकिका प्रयोगस्पर्धा, रंगायन या नाट्यसंस्थेने विजय तेंडुलकरांच्या एकांकिकांचे केलेले प्रयोग, ('पुढारी' 'खुर्च्या' 'पाच दिवस' ह्यांचे प्रयोग) महत्त्वाचे आहेत. या पहिल्या लक्षणीय प्रयत्नांत नंदकुमार रावते, आत्माराम भेंडे, बबन प्रभू, दामू केंकरे, वसंत माने, विजया मेहता, अरविंद देशपांडे, माधव वाटवे आदी महत्त्वाचे कलाकार सामील होते. या कलाकारांचे प्रयत्न रंगभूमीविषयक वातावरणनिर्मितीच्या दृष्टीने हितकारक ठरले. त्यानंतरच्या प्रयत्नांत पुण्याच्या महाराष्ट्रीय कलोपासकांनी आरंभित केलेली 'पुरुषोत्तम करंडक स्पर्धा' ही आंतर महाविद्यालयीन एकांकिका स्पर्धा मोलाचे कार्य करीत आहे. मुंबईतील 'उन्मेष' 'इंडियन नॅशनल थिएटर' यांच्याही स्पर्धा महत्त्वाची कामगिरी करीत आहेत. या व्यतिरिक्त अनेक गावांतील लहानमोठ्या संस्थ आणि आकाशवाणी, दूरदर्शन यांच्या वतीने होणाऱ्या एकांकिकालेखन प्रयोगांच्या स्पर्धाही आहेत. याला अपवाद आहे तो फक्त शासनाचा. ज्या राज्यशासनाच्या नाट्यस्पर्धांमुळे मराठी रंगभूमीला नट, नाटककार, दिग्दर्शक, तंत्रज्ञ लाभले, त्या शासनाने एकांकिका संग्रहाला पारितोषिके देण्याव्यतिरिक्त प्रयोगाच्या संदर्भात किंवा एकांकिका चळवळीच्या संदर्भात कोणतीही कामगिरी केलेली नाही. त्या दिशेने प्रयत्नही केलेले नाहीत. अर्थात त्यामुळे एकांकिकालेखन आणि प्रयोगांचा •विस्तार थांबला नाही. आपल्या दिशेने होतच राहिला. त्याचे मुख्य कारण जसे नाट्यकलावंत, नाट्यसंस्था हे आहे, तसेच प्रेक्षकांचा प्रतिसाद हेही आहे. कालांतराने का होईना पण मराठी प्रेक्षकाने एकांकिका या प्रकाराची दखल पृथगात्म कलाप्रकार म्हणून घेतलेली आहे. मोठ्या नाटकाला केवळ पर्याय म्हणून तिचा स्वीकार केलेला नाही. म्हणजेच कोणत्याही कलाप्रकाराच्या निर्मितीबरोबरच त्याचा प्रेक्षक निर्माण व्हावा लागतो. त्याची कलात्म अभिरुची अधिक सकस व्हावी अशी अपेक्षा असते. एकांकिकांच्या संदर्भात ते घडले. ज्यावेळी 'रंगायन' संस्थेने 'मादी' 'खुर्च्या' 'अजगर आणि गंधर्व' 'पाच दिवस' या महत्त्वपूर्ण एकांकिकांचे प्रयोग पेश केले, तेव्हा प्रयोगकर्ते आणि प्रेक्षक यांत सुसंवाद घडण्यात अनेक अडचणी निर्माण झाल्या होत्या. रंगभूमीच्या संबंधात परंपरेने प्रेक्षकांचा एक विशिष्ट दृष्टिकोण तयार झालेला असतो, किंवा त्यांच्या अभिरुचीचा विशिष्ट स्तर गृहीत धरावा लागतो. प्रयोगशील कलावंतांची गृहीते जर प्रेक्षक-अभिरुचीशी समांतर राहिली तर फार मोठे प्रश्न निर्माण होत नाहीत. परंतु त्या दोन गोष्टी जर परस्परांना छेदक बनल्या तर अनेक प्रश्न उभे राहतात. तसा प्रश्न 'खुर्च्या'च्या निमित्ताने निर्माण झाला. रंगभूमिप्रेक्षकांच्या अभिरुचीतील पारंपरिकपण आणि नवतेचा स्वीकार करण्याची क्षमता यांत अंतराय निर्माण झाला. प्रेक्षक-प्रतिक्रियेचा एक भाग असा होता की ही नाट्यकृती आमच्या भावविश्वाशी जुळणारी नाही किंवा आस्वादनाच्या संदर्भात सामाजिक, कौटुंबिक स्तरांवर मूलभूत अंतर आहे, तेव्हा हे प्रयोग आम्हाला नकोत. रंगभूमीतील प्रयोगशीलता, नवता ही प्रेक्षकअभिरुचिसापेक्ष असते.

याचा अर्थ लेखक किंवा प्रयोगकर्ते यांनी प्रेक्षकानुनय करावा असा होत नाही. गेल्या दहा वर्षांतील एकांकिकाकारांनी हे बंध केव्हाच झुगारले आहेत. एकांकिकेतील प्रयोगशीलता, नवता आणि प्रेक्षक ही सामान्यतः समांतर आहेत. तर कधी लेखक त्यांना पुढे घेऊन जात आहे.

स्वातंत्र्योत्तर काळातील एकांकिकांचे वाङ्मयीन आणि रंगमंचीय प्रेरणास्वरूप पाहिल्यावर शेवटी असे जाणवते की, मराठी कथा, कविता, कादंबरी आणि अन्य ललितलेखन यांमध्ये ज्या जाणिवेने नवतेचे प्रयोग होत राहिले, तपासून पाहिले गेले, त्यांतले काही स्वीकारले गेले काही नाकारले गेले, पण एकांकिका नाटक यांच्या संदर्भात मात्र ही प्रयोगशीलता क्रमाने अखेरीला घडली. ती जेव्हा घडली तेव्हा तिने यशदायी प्रवास जरूर केला. पण तिच्या या विकासाच्या, विस्ताराच्या प्रवासात तिची सखोल समीक्षा अल्प प्रमाणात झाली. ती समीक्षा सहप्रवासी राहिली नाही. जी समीक्षा झाली ती प्रामुख्याने प्रयोगसमीक्षा झाली. वाङ्मयसमीक्षा गुणात्मकरीत्या झाली नाही. एकांकिकाप्रकार समीक्षेच्या स्तरावर पुनःपुन्हा तपासून पाहिला गेला नाही. ही समीक्षा लिहिली गेली नाही, याची खंतही लेखकांना किंवा प्रयोगकर्त्यांना वाटलेली दिसत नाही. आपण एकांकिका लिहिली की त्वरेने तिचा प्रयोग पेश व्हावा, अशी लेखकाची वृत्ती आणि प्रयोगाची संख्या, कौतुक होत राहावे, अशी प्रवेशकर्त्यांची मनीषा त्यामुळे या संपूर्ण प्रक्रियेवर जाणतेपणाने काही लिहिले जाते आहे की नाही याचा विधिनिषेध फारसा बाळगला गेला नाही. त्यातही काही निमित्ताने काहींनी एकांकिकेचे वाङ्मयीन मूल्य तपासण्याचा प्रयत्न केला आणि काहींनी स्वतंत्रपणे प्रयोगमूल्यांवर लिहिले त्यामुळे झालेली समीक्षा अपुरी झाली. वाङ्मयीन आणि रंगमूल्यांचे एकत्रित भान ठेवून या कलाप्रकाराची तपासणी कितीशी झाली हा खरा प्रश्न आहे. दुर्दैवाने असा सहयोग असलेला समीक्षकांचा वर्ग आपल्याकडे कमी प्रमाणात आहे. स्वातंत्र्योत्तर काळात एकांकिकालेखकांची, प्रयोगकर्त्यांची, प्रेक्षकांची संख्या जशी वाढत गेली तशी तुलनात्मक रीतीने नाट्यसमीक्षकांचीही संख्या वाढणे अगत्याचे आहे.

कथा

चंद्रकांत बांदिवडेकर

एक राजकीय घटना म्हणून भारतीय स्वातंत्र्य १९४७ ला मिळाले असे विधान करता आले तरी साहित्यातील प्रवाहांचा आणि अशा एखाद्या तारखेचा निश्चित संबंध जोडणे शक्य नसते. जीवनात घडणाऱ्या राजकीय व सामाजिक घडामोडींचा साहित्याच्या निर्मितीशी बिंबप्रतिबिंब भावाने संबंध लावणे कठीण असले तरी तो नाकारणेही चुकीचे आहे. स्वातंत्र्याच्या प्रेरणांचा आंदोलनात्मक प्रवृत्तींचा व त्यांतील गर्भित मूल्यांचा साहित्यिकांच्या संवेदना, अनुभूती, विचार, यांच्याशी चांगलाच संबंध होता आणि 'राजकीय कथा' म्हणून सशक्त कथेकडे बोट दाखवता आले नाही तरी राजकीय वातावरणातील विचारांचा कलाकारांच्या प्रेरणांशी संबंध नाकारणे चुकीचे ठरेल. १९४२–४३ साली मराठी कथेचे वेगळेपण जाणवू लागले म्हणून १९४७च्या राजकीय बदलाशी या नवेपणाचा संबंध नाही, हे म्हणणे फारसे बरोबर नाही. असा संबंध नाकारणे म्हणजे १९४२च्या आसपास साहित्यनिर्मितीच्या दृष्टीने भरात येऊ लागलेली पिढी राजकीय दृष्ट्या (म्हणजेच एकूण आपल्या काळाशी) त्यावेळच्या स्वातंत्र्याच्या कल्पनांनी काही क्रांतिकारी कार्य करू पाहाणाऱ्या तरुणांपेक्षा वेगळी होती, असे म्हणण्यासारखे ते ठरेल. गांधीवादाने राष्ट्रीय अस्मितेबरोबरच आदर्शपूजनाची, अंतर्मुखतेची, आंतरिक सत्यान्वेषणाची वृत्ती निर्माण केली. चोरघड्यांची कथा गांधीवादाच्या प्रेरणांनीच घडवली असे म्हणणे योग्य नसले तरी अंतर्मुखतेमुळे, सहज भावाविष्काराच्या स्वाभाविकपणामुळे, घडणीच्या अकृत्रिमतेमुळे व आटोपशीरपणामुळे लक्षणीय ठरली. त्याचा संबंध गांधीवादी संस्कारांशी लावणे अनुचित ठरू नये. मराठी कथेवर १९२० नंतर मंद-गतीने पण १९३५ नंतर अधिक तीव्रतेने समाजवादी व नवमतवादी विचारसरणींचा प्रभाव पडला. पुरोगामी साहित्य, अश्लीलता व नैतिकता इत्यादी वाद गाजले. कला-वादाने प्रत्यक्षात सुखसंवादाचे सुलभ रूप घेतले तरी नीती आणि कला यांचे संबंध तपासून घेण्याच्या दृष्टीने एक प्रकारचा उत्साह उत्पन्न केला. कलावादाने तंत्रवादी

यांत्रिक भूमिका घेतली तरी साहित्यातील आशयाचा व रसाचा अधिक जाणतेपणाने वेध घेण्याचा उत्साह उत्पन्न केला. जीवनवादी व कलावादी अतिरेकी भूमिकांचा हाडाच्या कलाकारावर जो प्रत्यक्ष प्रभाव पडला तो निश्चितपणे अधिक समंजस होता. कलावादाने मर्ढेकरांच्या सौंदर्यवादाला चांगलीच भूमी निर्माण करून ठेवली होती. कलावादातील आग्रही भूमिका तंत्रशरण झाली, तसेच सौंदर्यवादाचा परिणाम रूपवाद प्रबळ ठरण्यात होणे स्वाभाविक होते, मात्र यातून मर्ढेकरांची कविता व गाडगीळांची कथा वाचली, हे स्वाभाविकही होते. कारण हाडाचा कलाकार, प्रभाव ग्रहण करतो ते आपल्या कलेला पोषक होतील तेवढेच. या सर्व वैचारिक वादांच्या प्रभावाने १९४२-४३ च्या आसपास लिहू लागलेली ही पिढी प्रभावित होत होती. यातून एक प्रकारची स्वप्रत्ययनेय, अस्मितायुक्त, स्वातंत्र्येच्छू पिढी निर्माण झाली व तिचा पहिला जोमदार आविष्कार नवकथा, नवकविता या रूपांनी झाला. या पिढीवर झालेल्या वैचारिक प्रभावाशी पाश्चात्त्य विचारवंतांचा प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष संबंध आहेच; पण त्यांचा या निबंधात विचार करण्याचे कारण नाही.

भारतीय साहित्यिकाच्या दृष्टीने काही सामाजिक घटना महत्त्वाच्या होत्या. शहरातून एकत्र कुटुंबव्यवस्था उखडली गेली होती, पण तिची उखडलेली मुळे साहित्यिकाच्या मनाला फार टोचत होती. विभक्त कुटुंबव्यवस्थेत समंजसपणे सामावून जाण्यास लागणारा व्यक्तिवाद मनाला पचला नव्हता. नवकथेत वा इतर पुष्कळ लोकांच्या कथांतून नात्यागोत्याच्या माणसांतील संबंधांत निर्माण झालेल्या विकृतीचे व बिघडलेल्या संबंधाचे दुःख व्यक्त झालेले आहे; तसेच एकेकाळच्या मधुर पण आता सुकून जाऊ लागलेल्या भावनिक संबंधांविषयीचे अतीतोन्मुखी (Nostolgic) चित्रणही झालेले आहे. खरे म्हणजे या लेखकांच्या व्यक्तित्व सिनिसिझम, मॅसॉचिझम वा सॅडिझम, निराशा, कडवटपणा, उपरोध व उपहासाचीच सतत सवय जडलेली आहे. माणसावरचा अविश्वास जीवनाविषयीचे भय, असुरक्षिततेची भावना, हिंस्रता, आक्रमकता, एकटेपणाचे रवंथ करण्याची वृत्ती, इतरांपासून वेगळे असण्याची प्रचंड जाणीव, व ते वेगळेपण सतत राहावे, अशी दक्षता निर्माण झालेली आहे. आत्मरक्षणाच्या भावनेतून निर्माण झालेल्या अहंकाराच्या व दंभाच्या भिंती, अनुभवाची आत्मकेंद्रितता जपण्याची विलक्षण धडपड इ. गोष्टींचा कलावंताच्या कौटुंबिक व्यवस्थेशी फार मोठा संबंध आहे. व्यक्ती म्हणून स्वतंत्रपणे जगण्याची आकांक्षा निर्माण झाली असली तरी व्यक्ती आणि समाज यांच्या संबंधांची समंजस जाणीव नसल्यामुळे कितीतरी लेखकांच्या कथांतून आढळणारे आत्मभान नकली व एकांगी वाटते. १९६० नंतरच्या असंख्य कथांत वरील प्रकारच्या प्रवृत्ती अधिक प्रमाणात दिसतात. विघटनशील कुटुंबव्यवस्थेतील तुटणाऱ्या, सुकणाऱ्या, इतस्ततः विखुरल्या जाणाऱ्या भावबंधांचा व माणसामाणसांतील संबंधांचा शोध-बोध मराठी नवकथेत मोठ्या प्रमाणावर घेतला

गेला आहे, मात्र ७० नंतरची कथा याबाबतीत अधिक विघटनशील झालेली दिसते. वाढते औद्योगीकरण व परिणामी जीवनात आलेली यांत्रिकता यांच्याशी तोल साधणे मराठी मनाला कठीण झालेले आहे. माणसे बाह्यतः जवळ आली पण संबंध मात्र हार्दिक न होता औपचारिक वा तिरकस होऊ लागले. जवळपणातला हा तटस्थपणा वा तिरकेपणा, आत्मीयतेचा अभाव, शुष्क दिखाऊपणा यांचा काच मनाला अधिक असह्य करू लागला. औद्योगीकरणातून उत्पन्न होणाऱ्या मानवी मनाच्या परात्मपणा-सारख्या समस्यांना तोंड देण्यासाठी आमच्या समाजात जो संस्थात्मक बदल व्हायला हवा तो झालेला नाही. आमचे सोशल क्लब वा महिला मंडळे हे कार्य करायला अक्षम असून त्या परस्परस्वार्थसाधन, प्रतिष्ठा व दंभप्रदर्शनाच्या संस्था झाल्या आहेत. यातून माणूस अधिक हास्यास्पद झाला. औद्योगीकरण व यांत्रिकता यातून निर्माण झालेल्या मानवी मनाच्या समस्या सोडविणे हाताबाहेरचे आहे अशी समजूत झाल्यामुळे एकूण जीवनाकडेच अनास्थेने पाहण्याची तुसडी वृत्ती उत्पन्न झाली. संवेदनशील माणूस अधिक एकटा झाला व या एकटेपणातच सुख शोधण्याची प्रवृत्ती उत्पन्न झाली. यातून एक रस्ता परपीडनाकडे जातो. आणि याचा मध्यमवर्गीय आविष्कार म्हणजे हक्काच्या पत्नीवर अत्याचार, अवलंबून असणाऱ्या असहाय्य माणसावर अन्याय आणि शेजाऱ्यांविषयी ईर्ष्यात्मक असूया. आत्मपीडनाचा आविष्कार होतो व्यसनाधीनतेने स्वतःलाच नष्ट करण्यात. या तऱ्हेच्या कितीतरी कथा मराठी साहित्यात दिसतात.

१९३५ नंतर स्त्रीविषयी दाक्षिण्याच्या सामंतवादीवृत्तीतून मध्यमवर्गीय समाज अंशतः बाहेर पडला होता. वैचारिक पातळीवर स्त्रीमुक्तीबरोबर लैंगिक स्वातंत्र्य, देहाच्या पावित्र्याभोवती जखडलेल्या नैतिक कल्पनांचा संकुचितपणा या गोष्टी वैचारिकदृष्ट्या मान्य झाल्या होत्या, पण स्त्री–पुरुषांची दृष्टी अजूनही अहेतुकपणे सामंतयुगीन मूल्यांची जपणूक करीत राहिली आहे. (स्त्रीला सातत्याने विनोदविषय बनविणे, हा त्यातलाच अंश आहे.) स्त्री–पुरुष संबंधांचे विविध पातळ्यांवरचे स्वरूप शोधणे, कथाकारांना आव्हान देणारे असते. व्यक्ती म्हणून दुसऱ्याचा मान ठेवणे, व्यक्तीच्या स्वातंत्र्याची जपणूक करणे, दुसऱ्या व्यक्तीला स्वतःच्या सुखाचे (Relief) चे साधन न बनविणे, आणि एका समंजस पातळीवर परस्परांच्या व्यवहारातील सुमनस्कता व सौहार्द्र टिकवणे, या गोष्टी अजूनही कल्पनेच्या कक्षेतच राहिल्यामुळे पुष्कळशी कथा वास्तवात दिसणाऱ्या निखळून गेलेल्या स्नेहसंबंधांची टिपणे करण्यातच खर्ची पडलेली दिसते. यात व्यथा असली तरी तिची उभारणी एकांगी व अप्रगल्भ मानसिकतेवर आहे. स्त्रियांनी लिहिलेल्या पुष्कळशा कथांत प्रेमाचा पहिला बहर संपून गेल्याची व्यथा आढळते. पण हा बहर हिवाळ्यात नष्ट होणारच असतो, आणि परस्परसंबंधाचा पाया शारीरिक रोमांच्याच्या पुळणीवर न

घालता अधिक समंजस संबंधांवर घातला पाहिजे अशी प्रगल्भ जाणीव फारशी दिसत नाही. स्त्रियांकडे संसारात अडकवणारी व स्वातंत्र्यावर घाला घालणारी माया म्हणून पाहाण्याची सामंतकालीन पुरुषीवृत्ती पुष्कळशा तथाकथित आधुनिक लेखकांमध्येही दिसते. त्याचप्रमाणे अशा पुरुषी वृत्तीला समंजस विरोध न करणाऱ्या किंवा खऱ्या अपेक्षा व्यक्त न करता या हिंस्त्र वृत्तीच्या भिंतीवर असहाय्यपणे डोके आपटून घेणाऱ्या पुष्कळशा कथा लिहिल्या गेल्या आहेत. अशा कथा लिहिणे चुकीचे नाही पण त्यामुळे निर्माण झालेल्या भावनात्मक अवरोधाचा विचार करून कथेत निर्माण झालेले आवर्त, पार करणे महत्त्वाचे आहे.

सर्वच भारतीय साहित्यावर भारताशी अप्रत्यक्ष संबंध आलेल्या दुसऱ्या महायुद्धाचा अप्रत्यक्ष प्रभाव पडलेला आहे. लाखो लोकवस्तीची समृद्ध शहरे एका क्षणात नष्ट होऊ शकतात; विजयासाठी व स्वार्थासाठी माणूस कुठल्याही पातळीवर जाऊ शकतो; सत्तेसाठी कल्पनातीत निर्घृण बनू शकतो; या सत्यामुळे दुरूनही भयावह वाटणाऱ्या युद्धाच्या कथांनी माणसाच्या एकूण मनोविश्वाबद्दल, स्वभावाबद्दल त्याच्या नियतीबद्दल, संवेदनशील मनाला नुसतेच साशंक केले आहे असे नव्हे, तर हादरवूनही टाकलं आहे. माणूस मुळात चांगला असतो पण परिस्थितीने विकृत व वाईट बनतो. त्याच्या भोवतालची परिस्थिती बदलली तर तो पुन्हा चांगला होऊ शकतो, ही धार्मिक वा मार्क्सवादी आस्थाच नष्ट होऊ लागली आहे. लेखकाच्या मनात विलक्षण खळबळ माजविणारी ही स्थिती आहे. एकूण सृष्टीच्या मागे माणसाला विकासाकडे नेणारी संचालक शक्ती आहे व माणसाचे भवितव्य उज्ज्वल आहे. अशासारख्या युटोपियन आशावादाला प्रश्नचिन्हाने घेरले आहे. माणसाची प्रवृत्ती सुष्ट वा दुष्ट अशी स्थिर नसते. माणसांचे व्हर्टिकल विभाजन शक्य नसते. तो पुष्कळशा ऊर्मींवर, मनोवस्थेवर, वर्तमानक्षणावर जगणारा प्राणी असतो. कथाकारांनी त्याच्या जगण्याच्या उत्कट ऊर्मींना, मनोवस्थांना, क्षणांना महत्त्व दिले. हे करणे, कादंबरीपेक्षा लघुकथेला अधिक शक्य असते. म्हणूनच परिवर्तनाच्या खुणा काव्यात व लघुकथेत आधी उमटलेल्या दिसतात. हा काळच असा होता की आपल्या संवेदनयंत्राशी प्रामाणिकपणा बाळगून जीवनाच्या वास्तवाला सामोरे जायचे म्हणजे अव्यवस्था, जटिलपणा, अनिश्चितता, क्षणिकता, कालतत्त्वाचा सर्वभक्षीपणा याचे शरीरभर पसरलेले व आत्म्याला जाळणारे जहर ओकत राहणे, या सर्व वास्तवाचे भान ठेऊन उत्कटपणे जगणे, सार्थक्य शोधणे; मराठीतील नवी कथा व नंतरची कथा ज्या वास्तवाला सामोरी जात होती, तिचे स्वरूप आणि त्या कथाकारांची मानसिकता थोड्याफार फरकाने अशी होती. काही कथाकारांनी या घोर वास्तवाला गावाकडील विनोदी गोष्टींच्या, 'रम्य ते बालपण'सारख्या आस्थांच्या किंवा सांस्कृतिक गौरवावरच्या विश्वासाच्या आधारे बगल देऊन सहन करण्याचा प्रयत्न केला.

नवकथाकारांची कामगिरी

नवकथाकारांनी सर्वांत ठळकपणे कोणती गोष्ट केली असेल तर त्यांनी कथाप्रधान रंजनानुसारी व आरोपित उद्दिष्टवादी, ध्येयवादी, नीतिवादी, आदर्शवादी, समाजवादी, जनवादी, कलावादी, रूपवादी, सौंदर्यवादी इ. कथा लिहिण्याची प्रासंगिकता (Relevanec) संपवून तिला अनुभवगर्भ बनविले. जीवनाचा अनुभव शब्दबद्ध करण्याच्या आग्रहातून तथाकथित घटनाप्रधान कथानकावर आक्रमण झालेच, पण स्थिरवृत्तिप्रधान स्वभावचित्रण करणाऱ्या कथांवरही आघात झाला नवकथा एका बाजूने विलक्षण अंतर्मुख झाली आणि जीवनातील स्थिर विचारांचे, भावनांचे साचे तुटूफुटू लागले. या अनुभवगर्भ नवकथेचं वैशिष्ट्य असे की लेखकाचे अनुभव घेणारे मन (त्याच्या संवेदना, भावना, बुद्धी कल्पना इ.) आणि बाह्य वस्तुजात यांच्यातले द्वैत लोपले किंवा एकमेकापासूनचा कठीण वेगळेपणा संपला. अर्थात Subjective-objective अशी भाषाच निरर्थक झाली. बाह्य जीवनातल्या घटना, प्रसंग व माणसे आणि एका बाजूला त्यांना कथेच्या मुशीत ओतणारा लेखक, असा प्रकार राहिला नाही. यात एक प्रकारची द्वंद्वात्मकता महत्त्वाची ठरली. या अनुभवगर्भ कथेच्या अंतर्मुखतेचे एक वैशिष्ट्य असे की, अनुभवाचे नुसते ग्रहण नव्हे तर त्या अनुभवाचे चिंतन व मनन नवकथेने महत्त्वाचे मानले. प्रत्यक्षात दुय्यम दर्जाच्या कथाकारांनी नव्या नव्या अनुभवांची क्षेत्रे शोधली. पण बिनीच्या कथाकारांनी त्या अनुभवाच्या मननशील रूपाला आकार देण्याचा प्रयत्न केला. यात एका बाजूला तन्मयता होती, गुंतलेपणा होता तर दुसऱ्या बाजूने प्रवाहात डुंबत असतानाही तटस्थपणे पहाण्याचा अलिप्तपणाही होता. ज्या संज्ञेने अनुभव टिपायचा त्याच संज्ञेने स्वतःकडे पहायचे, असा हा प्रकार होता. सापेक्षतः जुन्या कथानकारांमध्ये अनुभवाबद्दलची ही अंतर्मुखता, ही चिंतनशीलता कमी होती. त्यांना जे सांगायचे होते त्यासाठी त्यांना घटनांनी युक्त अशा कथानकाचा आधार घ्यावा लागत होता किंवा स्थिरवृत्तींच्या माणसांचा आधार घ्यावा लागत होता. माणसाच्या स्थिर स्वभावापेक्षा त्याच्या चपल गतिशील मनःस्थितीचे प्रवाहीपण पकडण्याचा व ते स्थिर बनलेल्या भाषाप्रयोगांतून व स्थाणू शब्दांतून व्यक्त करण्याचा प्रयत्न म्हणजे एक प्रकारचा भाषिक संघर्षच होता. यातून भाषेचे संज्ञाप्रवाही प्रयोग आले, स्वप्नचित्रणाची शैली आली. फ्लॅशबॅक पद्धतीवर भर आला. फॅंटसीचे प्रयत्न आले, दृष्टान्त वा रूपक कथेच्या ऐवजी प्रतीकात्मक कथारूपे आली. आत्माविष्काराची प्रेरणा महत्त्वाची ठरली व निवेदन तिचा अपरिहार्य भाग म्हणून आले. यामागे प्रदर्शनाचा वा दाखवेखोरीचा भाग नसून आंतरिक अनुभवाची प्रबळ मागणी होती. ही कथा जीवनाशी भिडणारी होती, पण 'जीवनवादी' नव्हती. ती कलात्मकतेची अपरिहार्य बूज टेवणारी होती पण 'कला

वादी ' नव्हती. या अनुभवगर्भ कथेने कल्पनाशक्ती विन्मुक्त करून टाकली आणि जीवनातील सामान्याबरोबरच असामान्याचा, प्रकृतीबरोबरच विकृतीचा, वैचित्र्याचा, विक्षिप्तपणाचा, अपवादात्मिकतेचा शोध आणि वेध घेण्याचा प्रयत्न केला.

कथेत आलेल्या अंतर्मुखतेचा आणि अनुभवगर्भतेचा एक परिणाम असा झाला की, कथाकाराला आपल्या पृथगात्मक व्यक्तित्वाविषयी विलक्षण आत्मविश्वास निर्माण झाला. अनुभवाच्या प्रामाणिकपणाला महत्त्व आल्यामुळे आणि या प्रामाणिकपणाचा निकषही व्यक्तिगत अनुभवाचा उत्कटपणा हा राहिल्यामुळे लेखक आपल्या अनुभवाच्या पृथगात्मतेची अधिक कसोशीने जपणूक करू लागला. (काही वेळा वेगळे सांगण्याच्या अभिनिवेशातून चित्रविचित्र आकारहीन व बेचव खपविण्याचाही प्रयत्न झाला) यातूनच पुढे कलावंताला मारक ठरणारी आत्मकेंद्रितता आली. अनुभवाच्या महात्मतेचा विवेक करण्याकडे दुर्लक्ष झाले. आपल्याला जे वेगळे जाणवत आहे, तेच आणि तेवढेच सत्य आहे, अशी उथळ मुद्राही स्वीकारण्यात आली. एक फायदा असा झाला की अनुभवातला तोचतोचपणा टळू लागला. एका घडणीच्या व अनुभवाच्या अनेक कथा लिहिण्यापेक्षा स्वतःच्या व्यक्तित्वाच्या ठशाने व्यक्तित्ववान ठरलेली कथा लिहिणे, कथालेखक अधिक महत्त्वाचे मानू लागला. अनेक नवकथाकार चांगले, भरदार, व्यक्तित्ववान, पण मोजकेच लिहितात; याचे एक कारण हे असावे.

या अनुभवगर्भ कथेने व्यक्तींच्या चरित्राचा गाभा शोधण्याचा प्रयत्न केला. व्यक्ति व्यक्तील संबंधांच्या वैविध्याचा वेध घेण्याचा प्रयत्न केला. माणसामाणसांतील संबंध तर्कातीत वासनेवर, आकर्षणावर, रक्ताच्या उसळीवर ठरतात, याचा प्रत्यय दिला. हे सर्व करताना पुष्कळवेळा या लेखकांनी, भारतीय समाजात बद्धमूल झालेल्या रूढींचे व परंपरांचे अनुभवालाच साचेबंद करणारे रूप जितक्या गंभीरपणे पाहायला हवे होते तितके ते पाहिले नाही, असे म्हणणे शक्य आहे.

ते कसेही असो; नवकथाकारांनी मध्यमवर्गीय आदर्शपूजनाच्या ढोंगी वृत्तीवर स्त्री–पुरुषातील प्रेमसंबंधांना, कामभावनांना दडपणाऱ्या नैतिक साचेबंद निष्ठांवर आघात केला एवढे खरे.

नवकथेनंतर

नवकथेनंतर विशेषतः १९५९–६० नंतर लिहिल्या गेलेल्या नागरकथेचे स्थानच पुष्कळसे पालटल्याचे दिसते. नवकथेने उद्ध्वस्त होणारे बाह्य जग पाहिले, माणसाच्या मनाचा अंधकारपूर्ण तळकोपरा पाहिला तथापि नवकथाकारांमध्ये माणसाच्या जीवनावरील आस्था कुठेतरी दिसते. जीवन विकृत असले, पुष्कळसे सडलेले असले तरी त्यात जगण्यासारखे पुष्कळ आहे, असा विश्वास दिसतो, उपरोध व उपहास या हत्यारांचा उपयोग करणाऱ्या व माणसाचे किडलेले मन उघड करणाऱ्या

आघात केले एवढे खरे.

गाडगीळांवर सिनिसिझमचा आरोप करण्यात येतो, पण त्यांच्या कितीतरी कथांमध्ये माणसाविषयीचा जिव्हाळा दिसतो. त्यांना माणसाच्या मनाविषयी उदंड कुतूहल आहे आणि माणसाची असंख्य रूपे त्यांनी शोधली आहेत. त्यांच्या मनात परमन-प्रवेशाचा अमाप उत्साह दिसतो व तो जीवनावरच्या आस्थेने निर्माण झालेला आहे. नवकथेच्या माणसावरच्या निखळ प्रेमाचे आणखी एक प्रमाण म्हणजे नवकथाकारांनी काढलेली असंख्य कथात्मक व्यक्तिचित्रे. या संदर्भात गोखले व माडगूळकरांची नावे विशेष लक्षात येतात. व्यक्तिचित्रे व कथा यांच्या सीमारेषेवर असलेल्या अनेक उत्कृष्ट कथा नवकथाकारांनी लिहिल्या आहेत. नवकथेनंतर नागरकथेत जीवनाबद्दल अश्रद्ध झालेल्या कथाकारांचा एक मोठा लेखकवर्ग आहे. या अंधश्रद्धेची परिणती सिनिसिझम वा निहिलिझममध्ये होते व परिणामी जिजीविषेच्या मंदतेबरोबर सृजन-कार्याची गतीही मंदावते, ही अश्रद्धा नकली असेल तर कथेत एक स्मार्ट मुद्रा येते व लेखनात अपरिहार्यपणे निर्जीवपणा जाणवतो. खरीखुरी असेल तर त्या अश्रद्धेच्या आवेगाचा पहिला जोर संपेपर्यंत उत्तम लेखन होते नंतर मुळे सुकल्यासारखे लेखन सुकून जाते. याचे कारण असे की अश्रद्ध जीवनात सृजनात्मक कलांची सार्थकता काय ? याचे समाधानकारक उत्तर मिळत नाही. अर्थातच लेखन—अनिवार्यपणे संपते. निदान लेखकाला आत्मनुभवाच्या वाटा सोडून अन्य मार्ग धुंडाळावे लागतात. त्यातून रूपककथा, दैवतकथांचे नवरूप इ. गोष्टी येतात.

नवकथेचे विनीचे मानकरी

महायुद्धोत्तर जीवनाला आलेल्या भयावह स्वरूपाचे अत्यंत प्रामाणिक निरीक्षण व कलात्मक चित्रण प्रचुरतेने केले, ते गंगाधर गाडगीळांनी. खऱ्या अर्थाने मराठी कथेला आधुनिकतेने सर्वांगीण रूप देण्यात गाडगीळांचा वाटा सिंहाचा.

भारतीय सामाजिक जीवनाचे दुर्भाग्य असे आहे की, अनेक जाती व वर्ण यांत विभागलेला हा समाज कधीच एकसंध नव्हता, शहरात आलेल्या मध्यमवर्गावर एका बाजूने जातिनिरपेक्षतेचे संस्कार बाह्य सामाजिक जीवनाच्या रूपामुळे होत होते तर दुसऱ्या बाजूने रक्तात भिनलेल्या जातीच्या संस्कारांना तो विसरू शकत नव्हता. यातून आलेली मानसिक गुंतागुंत मराठी कथेत येऊ शकली नाही. तशी ती गाडगीळांच्या कथेतही आली नाही. याचं मुख्य कारण गाडगीळांची दृष्टी जितकी मनोवैज्ञानिक आहे तितकी ती सामाजिक नाही. सामाजिकतेची जी जाणीव गाड-गीळांच्या कथांत दिसते ती सहज निरीक्षणातून आलेली आहे. सजग निरीक्षणातून नाही.

गाडगीळांच्या कथेत माणसाचे मन केंद्रस्थानी आहे. त्याच्या बाह्य व्यापारांच्या

गाभ्याशी असलेल्या मानसिकतेचा वेध अतिशय सखोलपणे देण्याचा प्रयत्न गाडगीळांनी केला, त्यात त्यांना विलक्षण यश मिळाले. याचे एक कारण त्यांनी कोणत्याही पूर्वग्रहाने, पूर्वगृहीत दृष्टिकोणाने, श्रद्धेने माणसाकडे पाहिले नाही. स्वतःच्या निरीक्षणाने कलावंताच्या निर्लेपदृष्टीने आणि जन्मजात प्रचंड प्रतिभेच्या बळावर त्यांनी माणसाची विविध रूपे चित्रित केली गाडगीळांना माणसाची विविध रूपे पाहाण्याचे कुतूहल दांडगे, कलात्मक जाणिवा प्रगल्भ. माणूस पूर्णपणे सुष्ट वा दुष्ट नसतो. तो बाह्य व्यवहारात दिसतो तसा असतोच असे नाही. पुष्कळ वेळा तो अंतरी वेगळाच असतो. तो गूढ व अनाकलनीयही असू शकतो, हे गाडगीळांनी दाखविले. माणसाच्या मनाचा जटिलपणा दाखविताना त्यांना बाह्य घटनांचा योजनापूर्वक साचा उभा करावा लागला नाही. प्रतीकात्मकतेचा खटाटोप करावा लागला नाही. कृत्रिम साधनांचा वापर करावा लागला नाही. माणसाच्या मनाच्या तळकोपऱ्यावर त्यांनी झगमगीत प्रकाश टाकला. त्याच्या विशिष्ट मनोवस्थांचा साक्षात्कारी प्रत्यय आणून दिला. कथा सामान्य मध्यमवर्गीय माणसाच्या जीवनाशी कलात्मकतेने संबंद्ध केली. त्यांच्या कथांत आबालवृद्धांच्या मनोवस्थांचा आलेख आढळतो आणि जीवनाकडे किती विविध दृष्टींनी पाहता येते, याची प्रचीती येते. दरिद्री जीवन जगायला भाग पाडलेल्या व त्यामुळे किडलेल्या माणसापासून ते श्रीमंतीने सडलेल्या माणसापर्यंतचा विस्तृत पट गाडगीळांच्या कथाविश्वात आढळून येईल. यात चाळीतले खुरटलेले जीवन आढळेल तर ऐश्वर्याने सुजलेल्या माणसाची ऐटही आढळेल. गाडगीळ दारिद्र्याकडे किंवा सामान्य जनतेकडे जसे कणवेने पहाण्याचा हव्यास बाळगीत नाहीत, तशीच त्यांच्या कथांतून उच्च वर्गाबद्दल ओढही आढळणार नाही. याचे कारण असे की गाडगीळ कलाकार म्हणून विलक्षण निर्लिप्त असतात. पण या निर्लिप्तपणातून थंडपणा वा उदासीनता डोकावत नाही. म्हणून ही निर्लिप्तता जातिवंत कलाकाराची वाटते. गाडगीळ एखाद्या वर्गाच्या सामूहिक मनाचे रेखांकन करतात, तसेच व्यक्तीच्या तरल संवेदनांची शब्दांत पकडायला अतिशय कठीण अशी अनुभूती प्रभावीपणे व्यक्त करतात. जितक्या समर्पित तन्मय व हळुवार काव्यात्मक वृत्तीने ते माणसाच्या उत्कट गहिऱ्या भावनेचे क्षणचित्र रेखाटतात, तितक्याच निर्भयतेने माणसाच्या क्षुद्रतेचा कडवट व जहरी उपहासही करू शकतात. गाडगीळांनी एकूण माणसाच्या जीवनाबद्दल कोणत्याही प्रकारचे तत्त्वज्ञान पूर्णपणे स्वीकारलेले नाही, त्यामुळे कथांना पडणाऱ्या मर्यादा त्यांनी टाळल्या आहेत. याचा अर्थ त्यांची प्रखर बौद्धिकता तत्त्वज्ञानाच्या सूक्ष्म व अमूर्त क्षेत्रात प्रवेश करूच शकत नाही, असे नव्हे; पण कलावंताच्या अनुभव-अन्वेषी वृत्तीने त्यांनी कोणत्याही विशिष्ट दृष्टीचे दडपण मान्य करण्याचे नाकारले आहे. माणसांच्या वर्तनाच्या मुळाशी कामप्रेरणाच असते, माणूस नियतीच्या हातातले बाहुले असतो. जीवन

निरर्थक व विसंगतिपूर्ण असते. माणसाचा ‘ अहं ’ त्याच्या सर्व कार्याची प्रेरणा असतो. माणसाची सत्ता गाजविण्याची प्रवृत्ती त्याच्या सर्व व्यवहाराला दिशा देत असते. त्याच्या वर्तनाच्या मुळाशी न्यूनगंडच असतात. माणूस परिस्थितीचा दास असतो व आर्थिक परिस्थिती त्याची सर्व संस्कृती घडवीत असते इ. विविध दृष्टिकोणांतला आवश्यक तेवढा तथ्यांश मान्य करूनही गाडगीळांनी जीवनाकडे पुष्कळच खुल्या दृष्टीने पाहिले आहे. कोणत्याही एका दृष्टीला निर्णायक मानले नाही. त्यामुळे त्यांचे मन आजपर्यंत जीवनाचा शोध घेणारे व अनुभववेधी राहिले आहे.

गाडगीळांच्या कथांमध्ये एकत्र कुटुंबपद्धतीने उखडलेले व विकृत झालेले रूप दिसते तसेच विभक्त कुटुंबातील पतिपत्नींच्या संबंधांचे विविध प्रकारचे चित्रणही आढळते. त्यात प्रणयाचे नाजूक चित्रण आहे, तसेच जडवत् बनू पहाणाऱ्या संबंधांचे व परिणामाचे चित्रणही आहे. विचित्र व विक्षिप्त मनःस्थितीच्या माणसांचा वेध गाडगीळांनी घेतला आहे. स्त्रीपुरुषांच्या वेगवेगळ्या अवस्थांतील मनोवस्थांचा मागोवा घेतला आहे. माणसामाणसांतले जुन्या मूल्यांवर व अनुबंधावर आधारलेले, पण नव्या जगात खिळखिळे झालेले संबंधही त्यांनी चितारले आहेत. जीवनातल्या पराजितपणाच्या, जीवन निसटून गेल्याच्या दुःखद जाणिवेचा, एकटेपणाचा व्यथापूर्ण अनुभवही त्यांनी व्यक्त केला आहे. माणसाच्या मूड्सची ते चित्रे रेखाटतात. याला त्यांच्यातल्या काव्यात्मकतेने व विलक्षण शक्तिशाली प्रतिभेने सहाय्य केले आहे. त्यासाठी त्यांनी संज्ञाप्रवाही शैली, स्वप्नप्रणाली, फँटसी इ. विविध प्रकारच्या अत्याधुनिक शैलीचा वापर केला आहे. गाडगीळांची प्रयोगशीलता त्यांच्या आशयाचाच नैसर्गिक आविष्कार वाटते. गाडगीळांनी निसर्गाच्या विविध अवस्थांचाही कथेतील मनोविश्वांचा अपरिहार्य घटक म्हणून मोठ्या ताकदीने उपयोग करून घेतला आहे. माणसामाणसांतील भावसंबंधांची विविध रूपे गाडगीळांच्या कथांतून दिसतात. उत्कट जवळिकेने बद्ध झालेल्या माणसांतील अटळ अंतर गाडगीळ समर्थपणे उभे करतात. मानवीय संबंधांना कार्यकारण भावाने बांधण्याचा अपुरेपणाचा प्रत्यय गाडगीळ कथांतून वारंवार देतात. माणूस बाह्य जीवनाशी जसा निबरपणे बांधलेला असतो, तसा तो कधी उच्चाशयातही भराऱ्या मारतो. अर्थात जगाच्या दृष्टीने ‘ हरवला ’ जातो. याची प्रखर जाणीव गाडगीळांची कथा देते. उल्हास, आनंद, शारीरिक सुखाचा उत्कट गंध, मृदुता याचबरोबर ईर्षा, घृणा, हिंस्रता, क्रौर्य, स्वार्थ, आत्मकेंद्रितपणा, वासनांधता, संवेदनेचा निबरपणा इ. परस्परविरोधी अनंत भावनांच्या सूक्ष्म वळकट धाग्यांनी गाडगीळ कथांचा गोफ विणतात.

गाडगीळांच्या कथेतील समृद्धपणाचे, वैविध्याचे प्रमुख कारण म्हणजे त्यांनी माणसांच्या विविध रूपांचे दर्शन घडविण्याचा सतत प्रयत्न केला आणि हे दर्शन घडविताना कोणत्याही साचेबंद विचारप्रणालीचे जोखड त्यांनी स्वीकारले नाही, हे

आहे. माणसांची विविध रूपे दाखविताना त्यांनी आपली संवेदनाशक्ती सतत स्वागतशील ठेवली. त्यांनी काही विक्षिप्त मनाच्या कथा लिहिल्या पण विक्षिप्तपणाला वा विलक्षणपणाला त्यांनी नेहमीच अपवादभूत मानले.

गंगाधर गाडगीळांच्या बरोबरीने कथालेखन करणाऱ्या अरविंद गोखल्यांचे मराठी कथेला झालेले योगदानही फार महत्त्वाचे आहे. दोघांनीही मध्यमवर्गाच्या सुख-दुःखालाच केंद्रस्थानी ठेवले. पण गाडगीळांचा माणूस हा अधिक व्यक्तिवादी, अधिक उखडलेला व अवतीभवतीच्या जगाशी संवाद करण्याची क्षमता व इच्छा मुळातच कमी असणारा काहीसा एकलकोंडा; तर गोखल्यांचा माणूस कुटुंबपद्धतीत वाढलेला, भावबंधांनी इतरांशी बांधलेला, बुद्धीपेक्षा भावनांनी व्यक्तित्व संघटित केलेला, असा आहे. गोखले आपल्या पात्रांच्या या संदर्भात तटस्थ राहू शकले तरी त्यांचा मूळ पिंड माणसावर अतिशय प्रेम करणारा. माणुसकीची मूल्ये जपणारा आणि म्हणूनच माणुसकीच्या मूल्यांवर झालेल्या आघातांनी तळमळणारा, त्यातली वेदना टिपून घेणारा. गोखल्यांची कथा भावनाशील माणसाला अधिक आपलीशी वाटते. जीवनात पराभूत झालेल्या, होरपळलेल्या व एकटेपणाने जगणाऱ्या माणसांचे चित्रण गोखले करतात. तरीही जीवन अर्थशून्य आहे, विसंगतीचे गाठोडे आहे, अशा तऱ्हेची जाणीव देत नाहीत. त्यांची कथा चमत्कृतीवर आधारलेली असते. सामान्य माणसातील विचित्रपणा, वेगळेपणा, विक्षिप्तपणा शोधण्याकडे त्यांची प्रवृत्ती असते. 'चमत्कृती, अनुभूती व प्रगती' या तिन्ही गोष्टी एकत्र करून उत्कृष्ट कथा बनते.' असा विश्वासही ते व्यक्त करतात. गोखल्यांच्या कथेला मध्यमवर्गीय कौटुंबिक जीवनाची भक्कम पार्श्वभूमी आहे. त्यांची दृष्टी नैतिकतेच्या स्थूल कल्पना बाजूला सारणारी व माणसांच्या वासनांचा व मूलभूत सहज प्रवृत्तींचा सहानुभूतिपूर्वक विचार करणारी असली तरी माणसामाणसातील प्रेमसंबंधाचे महत्त्व ते जाणतात व मानतात. त्यातील प्रामाणिकपणा व पावित्र्य ते जपू पाहतात; असे वाटते म्हणूनच गोखल्यांची कथा वाचकाला हादरे देणारी, भेडसावणारी, वाचकाला सुन्न करून टाकणारी न वाटली तरी जीवनाबद्दल अधिक समंजस दृष्टी निर्माण करणारी वाटते. गोखले कोणत्याही अतिवादी प्रवृत्तीचा आग्रह धरीत नाहीत. त्यांची कथा ललित निबंधाच्या पातळीवर जात नाही. तत्त्वज्ञानाच्या अमूर्ततेत हरविली जात नाही. ती असते सामान्य संवेदनशील माणसाच्या सुखदुःखाची, विशेषतः दुःखाची कहाणी. या दुःखाची तीव्रता प्रत्ययास यावी व ती विश्वसनीय वाटावी इतकी अनुभूती व मनोविश्लेषणात्मक जाण गोखल्यांकडे असते. ती फारशी चिंतनपर होत नाही. अमूर्त होत नाही. मूढगूंजन करीत नाही. सामान्यतः त्यांच्या कथेच्या मुळाशी अंतर्विरोधाचा बंध असतो. दोन विरोधी स्वभावाच्या व्यक्ती, घटना, प्रवृत्ती, जीवनाच्या दिशा, त्यातील विरोधाचे आरोह-अवरोह त्यांच्या कथेत असतात.

गोखल्यांच्या कथांत वैविध्य आहे आणि वेगवेगळ्या क्षेत्रांत, विचित्र माणसांत संचार करण्याची महत्त्वाकांक्षा ते बाळगात. दारिद्र्याच्या यातना भोगणाऱ्या माणसाच्या व्यथा व विलासी जीवनाच्या कथा त्यांच्या विश्वात आहेत. त्यांच्या विश्वात माणूस जसा दिसतो, जसा भावतो तसाच चित्रित केलेला असतो. तो कसा असावा, जीवनाचे स्वरूप कसे असावे, अशा तऱ्हेचा प्रगतीचा विचार त्यांच्या कथेत फारसा आढळत नाही. एकूण नवकथेने माणसाच्या प्रत्यक्ष वैयक्तिक वास्तवाचा वेध घेतलेला आहे. गाडगीळ काय किंवा गोखले काय जीवनाची जाण समृद्ध करतात ते माणसाच्या मनाच्या वैविध्यपूर्ण व सूक्ष्मातीसूक्ष्म छटा रंगवून—त्यांच्या एकूण कथा व्यापारात जीवनपरिवर्तनाच्या दृष्टीने भाष्य नसते. या अर्थाने त्यांची कथा सामाजिक-राजकीय परिवर्तन घडवून आणण्याची आच असलेली मने या कथाकारांच्या आकर्षणाचे केंद्र बनत नाहीत.

पु. भा. भावे यांच्या कथाविश्वाची व्यापकता भावनेची उत्कटता व तीव्रता, प्रचंड आवेग, भाषेचा आवेश, कणखरपणा व कसदारपणा, ओज व प्रवाह, याबद्दल खूप प्रशंसा झालेली आहे व ती उचितही आहे; पण भाव्यांच्या अंगभूत मर्यादांनी त्यांच्या कथासमृद्धीला खूप मर्यादाही पडल्या आहेत. कथालेखक म्हणून भावे खूपच आत्म-निष्ठ वाटतात. ते कथांतून दिसतात याचा अर्थ असा की आवश्यक त्या प्रमाणात बहुरूपीपणा व परमनप्रवेशाची सिद्धी त्यांना लाभलेली नाही. ‘ दुःख ’, ‘ परितशी ’ ‘ पाषाण ’, ‘ पुतळा ’ सारख्या कथांतून काही वेगळी माणसे उभी केली असली तरी तीही एकपदरी आहेत. भावे एकपदरी माणसाच्या उत्कट मनोवृत्तींचे शब्दचित्र अतिशय प्रवाही व आवेगमयी भाषेत काढू शकतात. ‘ सतरावे वर्ष ’ सारख्या अनेक पदरी कथा ते फारशा लिहू शकले नाहीत. भाव्यांचा काही जीवनमूल्यांवरचा विश्वास अढळ आहे. नागरिक म्हणून ते उचित असले तरी लेखक म्हणून त्यामुळे मर्यादा पडतात. त्यामुळे अनेकार्थक वास्तवाशी सामना करणे शक्य होत नाही. पुष्कळवेळा असे वाटते की, भावे यांना कथेचे बीज एखाद्या संकल्पनेसारखे लाभले की ते आपल्या हुकमी भाषाप्रभुत्वाने त्याला कथेचे रूप देतात. अनुभवाच्या प्रसरणशील वलयांऐवजी भाषेच्या फुलोऱ्याचा अनुभव हाती येतो. त्यावेळी असे वाटते की कथाकार भावे व पत्रकार भावे यांच्यातील सीमारेषा धूसर झाली आहे.

जुन्या—नव्याच्या तिखट चर्चेत भाग न घेता आपल्या भावविश्वाशी व काळाशी इमान राखून लेखन करणाऱ्यांपैकी शांताराम व दि. बा. मोकाशी यांची कथा विशेष लक्षणीय आहे. या दोघांकडे चमत्कृत करणारा लक्षवेधी गुणविशेष नाही. दोघांनी मोडतोड करण्याच्या अभिनिवेशाने लिहिले नाही. स्वतःच्या लेखकीय व्यक्तित्वाशी अव्यभिचारी निष्ठा ठेऊन जीवनात येणाऱ्या अनुभवांना प्रमाण मानले. दुःखाला जसे शाश्वत सत्याचे रूप दिले नाही, तसेच सुखाला दूर लोटले नाही. शांताराम

यांच्या कथेत जीवनावर, माणसावर खूप प्रेम करणारे, आपल्या मध्यमवर्गीय संस्कारां-कडे, मिस्किलपणे पाहून त्यावर निष्ठा ठेवणारे, माणसांच्या गुणदोषांचा, वासना-विकृतीचा सहज औदार्याने विचार करणारे अंतर्मुख मन प्रकट झाले आहे. त्यांच्या कथा वाचताना या मनाबद्दल खूप जवळीक वाटते. माणसाच्या मनोवस्थांचे तल्लीन-तेने वेध घेण्याचे शांताराम यांचे कौशल्यही वाखाणण्यासारखे आहे. त्यातही माणसा-तल्या निसरड्या, निसटत्या चकवा देणाऱ्या पण जीवतात हरघडी अनुभवास येणाऱ्या अनुभवांना पकडण्याचे शांतारामांचे कसब महत्त्वाचे वाटते. शांताराम यांचे महत्त्वाचे वैशिष्ट्य असे की कथांतून सकस प्रतीके वापरून त्यांनी आशय विलक्षण भरदार केला आहे. आणि या प्रतिकांची अनिवार्यता तर जाणवतेच पण कथेची भावगर्भताही वाढलेली दिसते. ही प्रतीके म्हणजे बौद्धिक उपयोजन नसते. शांताराम यांची कथा संवेदनशील, सुखवस्तू पण सहानुभूतिशील गृहस्थाची कथा वाटते. तिची पाळेमुळे कौटुंबिक जीवनात खूप खोलवर गेलेली आहेत. यादृष्टीने शांतारामचे लेखन विशेष महत्त्वाचे ठरले. दि. बा. मोकाशींची कथा अधिक संयत, साधी, संथप्रवाही असते. ते घटना व माणसे अलिप्तपणे समोर ठेवतात. त्यांची सहानुभूती व्यापक आहे. बालका-पासून वृद्धापर्यंत निरनिराळ्या व्यक्तींची मने ते साकार करतात. मोकाशींच्या कथेत संस्कारशील धार्मिक वृत्तींचा मनोज्ञ प्रत्यय येतो. आधुनिकता आपल्या परंपरांशी एकरूप करून घेऊन संतुलित दृष्टीने कथा लिहिणाऱ्या शांताराम व मोकाशी यांच्या कथा लक्षणीय ठराव्यात.

सदानंद रेगे यांनी खूप वेगळ्या वळणाची कथा लिहिली. त्यांच्या कथांत सामान्य मानवी मनोधर्मापेक्षा काही वेगळ्या प्रकारची माणसे येतात. त्यांच्या तिरकस मनाचा वेध रेगे आपल्या तितक्याच तिरकस प्रणालीतून घेत असतात. रेग्यांनी वैविध्यपूर्ण व प्रयोगधर्मी कथा लिहिली. रहस्यमय, भावप्रधान, मनोविश्लेषणप्रधान, तरल मनोवृत्तीने भारलेली, स्वप्न व फँटसीच्या अद्‌भुतातही संचार करणारी, काव्यात्मकतेने हळुवार झालेली व कल्पनाचमत्कृतीने तळपणारी कथा रेग्यांनी लिहिली. ही विलक्षण पृथगात्म कथा वाचकांवर मर्यादित प्रभाव टाकू शकली.

पु. शि. रेग्यांनी काही मोजकी कथा लिहिली. एकाचवेळी भोग व निर्लिप्तपणा यांचे अनुभव देणाऱ्या मनातून स्त्रीच्या देहाविषयीच्या आसक्तीची उत्कट क्षणचित्रे त्यांनी रेखाटली. त्यांची कथा वेगळी असली तरी एकसारखी वाटते. जीवनात आलेल्या काही स्त्रियांच्याबद्दलची ओढ मनोगतासारखी व्यक्त झाली आहे इतकेच.

मराठी ग्रामीण कथा

खरी मराठी ग्रामीण कथा लिहिण्याचा मान नवकथेचे बिनीचे कथालेखक व्यंकटेश माडगूळकर यांना निर्विवादपणे व सार्थपणे दिला जातो. माडगूळकरांचे सर्वांत वैशिष्ट्य

म्हणजे त्यांनी स्वतःच्या लेखनप्रवृत्तीच्या शक्ती व मर्यादा ओळखल्या व प्रकृतीशी इमान राखले. त्यांची कथा म्हणजे गावाकडच्या माणसांची कथा. खरे म्हणजे त्यांनी पाहिलेल्या माणसावेगळी ती नाहीच. विलक्षण निरीक्षण शक्ती, सहज सिद्धीसारखी प्राप्त झालेली बोलकी भाषाशैली. अनायास सापडलेला कलात्मक तोल, यामुळे माडगूळकरांचे व्याप्तीने मर्यादित व सखोलतेच्या दृष्टीने काहीसे सीमित कथालेखन विलक्षण प्रभावशाली झाले आहे. माडगूळकरांनी जी माणसे पाहिली त्यांचीच वास्तवपूर्ण शब्दचित्रे रेखाटली. त्यामुळे आत्माविष्कारातील सहज उत्स्फूर्तता व व वास्तवापासून आलेली निर्लिप्त वस्तुनिष्ठा यांचा अकृत्रिम संयोग माडगूळकरांच्या कथांत झाला. माडगूळकरांनी पाहिलेल्या माणसांत स्वभावाचे व जीवनपद्धतीचे वैविध्य आहे, पण कुठेतरी ही माणसे स्थितिशील आहेत. विलक्षण सोशिक व शांत आहेत. कारण ज्या मातीतून ही माणसे आकार घेतात ती मातीच तशी आहे. माडगूळकरांची माणसे अंतर्मुख नसतात. भावनांचे जटिल वास्तव त्यांच्यापाशी नसते. अनुभवाचा संमिश्रपणा नसतो. ती आपल्या एकसुरी पद्धतीने वागत असतात. कारण ती पुष्कळशी जगण्याच्या शारीरिक पातळीवरच जगत असतात. ही माणसे तशी असणे हेच स्वाभाविक आहे व त्या माणसांचे चित्रण इमानदारीने करायचे तर काही मर्यादा स्वीकारणे भाग होते. अशी कथा एका बाजूने परिणामकारकतेने वजन वाढवते तर दुसऱ्या बाजूने सखोलतेचे व उत्कटतेचे परिमाण गमावून बसते. बाह्य वास्तवाचे कलात्मक चित्रण करण्यात माडगूळकर जेवढे यशस्वी होतात तेवढे मानवी मनाचे सूक्ष्म पदर उलगडण्याचे सामर्थ्य दाखवीत नाहीत. श्लील अश्लीलतेचे किंवा माणसाच्या मनाविषयीचे काही नवे, विलक्षण वा हादरवून टाकणारे अनुभव माडगूळकरांनी व्यक्त केले आहेत, असे दाखवता येणे कठीण आहे. त्यांनी जे पाहिले ते मात्र अतिशय ताकदीने मूर्त केले, जिवंत केले. जीवनातील वर्गीय संबंधांचे चित्रणही धारदारपणे करण्याचे माडगूळकरांनी टाळले आहे. सामाजिक, आर्थिक स्वरूपाच्या दुःखाला ते चिरंतन दुःखाचे स्वरूप देतात, असे वाटते. व्यापक सामाजिक आकलनातून परिस्थिती व व्यक्ती, व्यक्ती व व्यक्ती यांच्या अंतःसंबंधाचे जे आघात प्रत्याघात व्यक्त व्हायला हवेत, ते होत नाहीत; म्हणूनच माडगूळकरांची कथा म्हणजे त्यांनी अतिशय संवेदनशीलतेने भोगलेल्या आपल्याच भूतकाळाचा कलात्मक पुनर्भोग वाटतो. यात बौद्धिकतेचे, चिंतनपरतेचे व कल्पनेचे लेणे फारसे त्यांना चढवावे लागले नाही.

माडगूळकरांच्या कथालेखनाला जी विलक्षण दाद मिळाली याला काही साहित्य-बाह्य कारणे आहेत. माडगूळकरांनी ज्या ग्रामीण कथेच्या पार्श्वभूमीवर कथा लिहिली ती ग्रामीण कथा फारच तोकडी होती, कृतक रोमँटिक होती. माडगूळकरांचा कथा-प्रदेश वाचकांना नवा होता; त्यातील भोळी, खुळी, लबाड, चतुर, गपिष्ट गुन्हेगार,

अपराधी, कष्टाळू, सुष्ट-दुष्ट, बेरकी माणसे आकर्षक वाटत होती. भाषेचा रांगडेपणा व अंगभूत चित्रमयता प्रत्ययकारी वाटली. नवकथेच्या नागर-कथेपेक्षा या कथेत मनोरंजनाचे मूल्य अधिक होते. माडगूळकरांचा अंगभूत अस्सल गोष्टीवेल्हाळपणा व गप्पीदास-पणा बहार आणीत होता. माडगूळकरांची कथा प्रामाणिक अनुभवाच्या बाबतीत शंभर नंबरी सोने होते. मात्र त्या कथांतील अनुभवाचे मूल्यमापन केले तर तितके मुक्तपणे बोलणे कठीण होईल. माडगूळकरांना जे भावले, जे दिसले ते त्यांनी आपल्या खास माडगूळकरी बाजाने लिहिले. त्यावर विचारांचे, कल्पनेचे संस्कार करण्याची आवश्यकता त्यांना वाटत नव्हती.

माडगूळकरांच्या कथेनंतर शंकर पाटलांनी खऱ्या अर्थाने ग्रामीण कथा लिहिली. माडगूळकरांनी ग्रामीण जीवन पाहिले ते एका मर्यादेपर्यंत वस्तुनिष्ठ दृष्टीने, पण ते उभे केले ते नागर भाषेच्या सहाय्याने. यात एक भूमिका होती—नागर माणसांना ग्रामीण माणसांची ओळख करून द्यायची आहे–ही भूमिका जाणता—अजाणता माडगूळकरांनी घेतली होती. याउलट, शंकर पाटलांना स्वतःला भावलेले, उत्कटपणे जाणवलेले विश्व आंतरिक ऊर्मीपोटी व्यक्त करायचे होते. अर्थात पाटलांची कथा-विषयाकडे पाहाण्याची दृष्टी अधिक निर्दोष होती. तीव्र संवेदनांनी भोगलेल्या जीवना-नुभवांना त्यांना आकार द्यायचा होता. शंकर पाटलांना माणसाच्या मनाचा शोध घेणारी कथा खरी वाटत होती. म्हणूनच त्यांच्या कथांतून निसर्ग, ग्रामीण परि-सरातील घटना व प्रसंग, मानवी मनाची स्पंदने हे सर्व घटक रासायनिक प्रक्रियेने एकरूप झाल्यासारखे वाटतात. पाटलांनी काही उत्कृष्ट विनोदी कथाही लिहिल्या, पण त्याबरोबर येणाऱ्या मनोरंजनाच्या मर्यादा त्यांनी स्वीकारल्या नाहीत. पाटलांची कथा ग्रामीण मनाचा वेध घेण्यात रमते. मानवी मनाची सहज जाण असल्यामुळे त्यांच्या कथेला फार मोठा दर्जा प्राप्त होतो. शंकर पाटलांच्या विनोदी कथा ह्या केवळ गंमतीच्या गोष्टी सांगण्यासाठी अवतरत नाहीत. त्यांत मानवी मनावर प्रकाश टाकलेला असतो. पाटलांच्या काही कथा अत्यंत थोर आहेत हे मान्य करूनही सर्व कथालेखनावर नजर टाकताना एक खंत वाटत राहाते. ग्रामीण जीवनातील बाह्य स्थित्यंतरांचा व त्यामुळे ढवळून जाणाऱ्या ग्रामीण मनाचा वेध पुरेशा व्यापकपणे पाटील घेऊ शकले नाहीत असे वाटते. आणि त्याचे कारण त्यांनी स्वतःच सांगितल्या-प्रमाणे ते बालपणी जे विश्व रसरसून जगले तेच आणि तेवढेच ते व्यक्त करतात असे वाटते आणि माणसामाणसातल्या विविध संबंधांचे खरे तळकोपरे त्यांच्या लक्षात येत नाहीत, म्हणूनच पाटलांच्या कथांत मानवी संबंधांतील क्रौर्य, हिंस्त्रता, शोषण फारसे आले नाही.

ग्रामीण घटनांचा, प्रसंगांचा व माणसांचा विनोदाच्या अंगाने उपयोग करून विलक्षण लोकप्रियता मिळविली द. मा. मिरासदारांनी. माडगूळकरांनी गावाकडची

माणसे आणली तर मिरासदारांनी गावाकडच्या हकिकती कधी अतिशयोक्ती करून तर कधी भडकपणा व व गडदपणा आणून मोठ्या खुमासदार पद्धतीने सांगितल्या. या कथा वाचताना जाणता वाचक निवेदनशक्तीने, मिस्किलपणाने, गोष्ट सतत वाढत्या प्रमाणात रंगवत नेण्याच्या कौशल्याने बाह्य वर्तनातील विसंगती खुबीदारपणे टिपण्याच्या व हास्योत्पादक ढंगाने व्यक्त करण्याच्या चातुर्याने निश्चितपणे गुंतून जातो. मात्र कथा वाचून संपविल्यावर अधिक चौकसपणे वा अंतर्मुख होऊन कथान्तर्गत अनुभवाविषयी जेव्हा विचार करू लागतो, तेव्हा ही कथा फार प्रभाव टाकू शकली आहे, माणसाच्या मनाबद्दल, जीवनाबद्दल, चिन्तनोन्मुख होऊन विचार करू शकली आहे, असे वाटत नाही. माडगूळकर, पाटील, मिरासदार तिघांच्या कलात्मकतेबद्दल अभिमान वाटण्यासारखे पुष्कळ असले तरी या कथांतून जीवन जगण्यासाठी हेतु-पूर्वक संघर्ष करणाऱ्या ग्रामीण जनतेचा व त्यांच्या संघर्षाचा अनेक अंगांनी धारदार अनुभव येत नाही. मानवी जीवनाबद्दल पुष्कळ सहानुभूती असलेल्या त्यांच्या कथा काहीशा सुखवस्तू मनाने लिहिलेल्या वाटतात. त्यांच्यातील वेदना अस्सल असली तरी त्यांत गुंतलेपणापेक्षा तटस्थतेचा भाग अधिक आहे, असे वाटते. त्यात वेदनेचा व्यापकपणा जाणवत नाही.

या पार्श्वभूमीवर आनंद यादव, रा. रं. बोराडे, सखा कलाल, चारुता सागर, महादेव मोरे यांची कथा १९६० नंतर लिहिली गेली.

आनंद यादवांच्या कथेचे प्रमुख वैशिष्ट्य हे की तिने ग्रामीण मनाच्या आंतरिक स्पंदनाचा खूपच सूक्ष्म वेध घेतला. बाह्य वास्तवावरची यादवांची पकड ढिली नसते. ग्रामीण जीवनातल्या ढासळत्या जीवनमूल्यांचा, जीवनकलहाच्या वाढत्या तीव्रतेचा, ग्रामीण जीवनातील व्यवहारांचा व व्यापारांचा त्यांचा अनुभव सूक्ष्म असतो पण कथेचे मनोविश्व साकार करताना हे सर्व वास्तव पार्श्वभूमीसारखे असते. एकापरीने ग्रामीण संवेदना, भावना व त्याला अनुरूप प्रतिमांची व भाषेची योजना यांचे विलक्षण प्रभावी रसायन यादवांच्या कथेत आढळते. ग्रामीण जीवनाची कथा व त्यांचे शोकाकुल अनुभव हे आनंद यादवांचे खास क्षेत्र आहे. हे शोकाकुल करणारे अनुभव गहनतेचे परिमाण घेऊन येतात. आनंद यादवांच्या कथेत माडगूळकरांचे सूक्ष्म वस्तुनिष्ठ निरीक्षण आहे, शंकर पाटलांची गंभीर करुणार्द्र जीवनदृष्टी आहे आणि कथेच्या केंद्रीय अनुभूतीशी प्रारंभापासून शेवटपर्यंत लयात्मक अवस्थेत राहण्याची कविप्रवृत्तीही आहे. ही कथा भावकवितेसारखी अटकर बांध्याची जातिवंत ग्रामीण कथा आहे. मात्र यादवांची कथा मनोगताचा एकच एक फॉर्म घेऊन बऱ्याच वेळा अवतरते आणि यामुळे बाह्यजीवनाचे तपशील व प्रत्यक्ष कार्यव्यापारगत प्रधान जीवनांगे तीत कमी येतात. ही कोंडी त्यांनी फोडायला हवी.

बोराड्यांच्या कथेत ठोकर खाणाऱ्या, सरपटत जीवन जगणाऱ्या व दुःखाचे

ओझे वहाणाऱ्या ग्रामीण जनतेच्या यातना सामान्य घटनांतून व प्रसंगातून व्यक्त होतात. पण वास्तवाचे वस्तुनिष्ठ चित्रण करण्याची क्षमता असतानासुद्धा माणसांची व्यामिश्रता व वास्तवाचे अनेकपदरी रूप व्यक्त करण्यात ते कमी पडतात. हेच सखा कलाल व चारुता सागर यांच्याबद्दल म्हणता येईल. ग्रामीण माणसाच्या मनातील नाजूक, हळव्या, प्रेमळ व करुणेकडे झुकणाऱ्या अनुभवांचे प्रकटीकरण सखा कलाल संयतपणे करतात. ग्रामीण माणसांच्या भावबंधांचे नाजूक चित्रण ते मृदूपणे करतात. दारिद्र्यातही टिकून असलेल्या भावबंधाच्या लव्हाळीकडे ते सतत पाहात असतात. त्यांची माणसे मुळात पापभीरू, संस्कारशील पण दारिद्र्या-मुळे स्खलनशील होणारी आणि अपराधाची जाणीव असणारी आहेत. कुचंबलेल्या अगतिक जीवनाचे चित्रण ते करतात. 'खून' सारख्या एखाद्या कथेत ते वर्गकलह सूचित करणारी सूडाची भावना चित्रित करतात. एकूण आवेग, तीव्रता, अत्युत्कटता आणि वास्तवाचे नग्न जीवनघेणे रूप चित्रित करण्याचा निर्भयपणा त्यांच्या लेखनात कमी. पण कलात्मकतेची जाण दांडगी. आपल्या आटोपशीर कथांत ते भावविव्हलता कटाक्षाने टाळतात. त्यांची लहानशी कथा बांधेसूद वाटते. ग्रामीण जीवनातील दुःखाचे अगतिकतेचे चित्रण चारुता सागरही करतात पण त्यांचा ओढा, चमत्कृती-कडे अधिक. शेवट काहीसा वेगळा करण्याच्या अंदाजाने लिहिलेल्या कथांत यांत्रिकता येते.

ग्रामीण कथालेखक म्हणून प्रसिद्ध असलेले महादेव मोरे यांच्या कथा शहर व गाव यांच्या सीमारेषेवरच्या आहेत. शोषणाची विविध रूपे ते साकार करतात. त्यांची माणसे दुःख सोशिकतेने भोगत असतात. त्यांच्या मनात या दुःखाच्या कारणांचा मागोवा घेण्याची क्षमता नसते. त्यामुळे ही सर्व माणसे एका बाजूने क्रियाशील व दुसऱ्या बाजूने गतिहीन जीवन जगणारी. दरिद्री व अशिक्षित–स्त्री–जीवनाच्या लैंगिक शोषणाच्या प्रभावशाली कथा मोरे यांनी लिहिल्या आहेत, यात सवंगपणा नसतो, एक विदारक दृष्टी असते. ड्रायव्हर, पेंटर, खानावळवाले, मजूर, रक्तदान करून जीवन जगण्याचे ओझे वहाणारे बेकार तरुण, गर्मीने सडलेल्या वेश्या, जीवनाचा डाव हरलेल्या वृद्धा, राजकीय जीवनाचे वास्तव ते चित्रित करतात. त्यात सपाटपणा खूप जाणवतो. पण एकूण शोषितांच्या जीवनातले कढ आणि ओढ त्यांच्याच भाषेतून मोरे समर्थपणे रंगवितात. एकूण लेखनात नाजूकपणा, मृदुता, कोमलता, कमी; कणखरपणा व रगेलपणा जास्त. मराठी कथेला त्यांनी वास्तवाची वेगळी वळणे दाखविली आहेत. भोगलेल्या यातनांना अभिव्यक्त करताना त्यांचा उत्साह अमाप असतो व त्यामुळे त्यांच्या लेखनातला बांधेसूदपणाचा अभाव वा तत्सम कलात्मक दोषांकडे दुर्लक्षच होते.

ग्रामीण साहित्याच्या स्वरूपाकडे पाहिले तर अनेक अंतर्विरोधांनी ही कथा

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
शाखा (स्थळ प्रत)

काहीशी मंदतेज झाल्यासारखी वाटते. गावाकडच्या भानगडी मनोरंजकपणे सांगून लोकप्रियता मिळविण्याचा काळ आता संपला, राजकारणाच्या प्रदूषणाचे परिणाम ग्रामीण जनतेला ढवळून काढीत आहेत. शोषकवर्गाबद्दल असंतोषाचा व त्वेषाचा स्फुल्लिंग धुमसतो आहे. त्यांचे वास्तवदर्शी चित्रण मराठी कथेत फारसे कुठे दिसत नाही. एक सरकारमान्य वर्ग ग्रामीण जनतेचे शोषण करीत आहे. त्याचे विदारक चित्र ग्रामीण कथेत फारसे दिसत नाही. याच ग्रामीण जीवनाविषयीचे जे विदारक वास्तव दलित साहित्यात आले आहे त्याच्याशी तुलना करता हे ग्रामीण कथेचे वास्तव काहीसे मध्यमवर्गीय आहे, असे वाटते. पुष्कळशी ग्रामीण कथा कौटुंबिक संबंधींच्या गुंतागुंती दाखविण्यातच अडकून पडल्यासारखी दिसते. सूड, हिंस्रता यांचा उद्रेक आलाच तर त्यांच्या पाठीमागची समाजशास्त्रीय बैठक पुरेशा ताकदीने मांडली जात नाही. ही कथा एकेरी व व्यक्तिकेंद्रित होत चालली आहे. या कथांतून व्यक्त झालेल्या दारिद्र्यातून लेखकांच्या मानवी सहानुभूतीचा प्रत्यय येतो पण दारिद्र्याच्या दुःखाचा व व्यथांचा आविष्कार करून थांबण्यातच लेखकाचा उत्साह मंदावतो. दुःखाच्या कारणाकडे जाण्याची आकांक्षा दिसत नसल्यामुळे कथा रोडावल्यासारखी वाटते. ती अजूनही स्थितिशील ग्रामीण जीवनाचा सुटा सुटा आलेख काढण्यात मग्न आहे. गाव व शहर यांतील द्वंद्वात्मक संबंधांचे वास्तवदर्शी चित्रण करणाऱ्या कथा वाचनात आल्या नाहीत. हे असे का व्हावे? ग्रामीण लेखक, लेखक म्हणून प्रतिष्ठा पावला की त्याची मुळे सुकून जातात काय?

ग्रामीण कथेने मराठी भाषेच्या सीमा खूपच विस्तारल्या. शुद्धाशुद्धतेचा फार मोठा अडथळा दूर करून उत्स्फूर्त अनुभवाच्या आविष्कारातील प्रतिरोध दूर केले. पण नागर साहित्याचे आदर्श या लेखकांना पूर्णपणे झुगारून देता आले नाहीत, असे वाटते. नागरकथा आज माणसाच्या मनाचे पापुद्रे उकलण्यात मग्न झालेली आहे आणि अशी कथा माणसाच्या दुःखाचे शाश्वत रूप व्यक्त करण्याच्या नादात वेदनेची गीते गात असते. जीवनाचा गतिशील व्यापार अवरुद्ध झाल्यासारखा होतो व माणसे व्यथेची बेटे बनून राहतात. जीवनातला हाही एक भाग आहे, महत्त्वाचा भाग आहे म्हणून त्याचे चित्रण करणे वेगळे व तेच एक चिरंतन वास्तव आहे म्हणून वेदनेचे गोडवे गात बसणे वेगळे. पुष्कळशी नागर मराठी कथा शाश्वत वेदनेच्या आविष्काराच्या नादात भावविवश होऊन बसते. याचा परिणाम ग्रामीण कथेवर झाला आहे. ग्रामीण कथाही वास्तवतेकडे प्रखर नजरेने पाहाण्याचे टाळते आहे. तीव्र मनोगतांच्या अभिव्यक्तीच्या नादात कठोर वास्तवाचे अनेक पदरी रूप फारसे प्रकट होत नाही. ग्रामीण कथेत व्यक्त होणाऱ्या लैंगिक संबंधांच्या काहीशा अतिरेकीपणाची मीमांसाही वरीलप्रमाणेच करावी लागेल. १९७१ च्या ऑक्टोबर महिन्यात हिंदी लेखक संगोष्ठीत वाचलेल्या मराठी कथेवरच्या निबंधातला उतारा या ठिकाणी

उद्धृत करण्याचा मोह होतो–"गॉव जीवनही विविध जातियाँ और उनके अन्तःसंबंध, नये विचारोके आगमनसे होनेवाले वैचारिक परिवर्तनके सूक्ष्म आंदोलन, सामंतशाही या जमींनदारीके भोथरे होते जानेवाले नाखून और तन्जन्य परिस्थितियाँ, विवाह, जन्म, मृत्यू इत्यादिके अवसरपर होनेवाले कर्मकाण्ड, साहूकारोंका क्रमशः अंत होते जानेकी स्थिति, शहरोंका गाँवोपर होनेवाला विविध प्रकारका प्रभाव इत्यादि ऐसे प्रचुर संदर्भ है, जिनको कथाका विषय बनना आवश्यक है मराठी ग्राम्य जीवनकी कथापर समग्र दृष्टि डालनेसे यह प्रतीत होता है कि मराठी कथाकार व्यक्तिपर जितना ध्यान केंद्रित करते हैं, उतना सामूहिक जीवनपर नहीं।" (प्रकाशित 'नागरी पत्रिका' वाराणसी फरवरी–मार्च १९७२) यावर फक्त एकच वाक्य आणखी लिहावेसे वाटते १९७१ मध्ये लिहिलेला हा मजकूर आजही तितकाच लागू पडतो, असे वाटते.

प्रादेशिक जीवनाशी संबद्ध कथाकार

नवकथेच्या प्रारंभी कथाकारांनी जाणता–अजाणता काही संकल्पना उराशी बाळगल्या होत्या. अनुभवाशी इमान राखणे, अनुभवलेल्या जीवनाचा वास्तवाच्या पातळीवरून कल्पनात्मक पुनः प्रत्यय देणे आणि सामान्य माणसे जशी जगताना दिसतात व भावतात तशी त्यांच्या स्वभाववैशिष्ट्यांसह, प्रकृती व विकृतीसह त्यांचा प्रत्यय देणे इ. संकल्पना होत्या. यातूनच व्यंकटेश माडगूळकरांनी ग्रामीण जीवनाची सोन्याची खाण उपसायला सुरुवात केली. माणसाचे जीवन व तो ज्या परिसरात जगतो त्याचा अतूट संबंध असतो. सामान्य माणसाचे जीवन तर सभोतालच्या परिस्थितीशी खूपच जखडलेले असते. गांधींच्या ग्रामीण जीवनाविषयीच्या आवाहनानंतर व लोकशाहीत सामान्य व्यक्तीला लाभलेल्या प्रतिष्ठेबरोबर साहित्यक्षेत्रातही ग्रामीण जीवन व त्यातील माणसे यांच्याबद्दल कुतूहल वाढलेले साहित्य ही एक सांस्कृतिक प्रक्रिया असल्यामुळे अशा विषयाला प्रतिष्ठा येणे स्वाभाविक असते. प्रादेशिकतेचा साक्षात्कार घडवून आणण्याच्या उत्साहामागील आणखी एक वस्तुस्थिती महत्त्वाची आहे. साधारणपणे उत्कट संवेदनेने पाहिलेल्या जगलेल्या जीवनाकडे काही काळ लोटल्यावर पाहणे व त्यातला आनंद घेणे ही एक मनोवैज्ञानिक गरज असते. उद्धव शेळके यांनी वैदर्भीय जनतेच्या सुखदुःखाचे जीवनप्रणालींचे, बोलींचे सहानुभूतीपूर्वक चित्रण केले. कोणत्याही विशिष्ट विचारसरणीचा चष्मा न घालता शेळके यांनी उपेक्षित, पीडित व दरिद्री माणसांच्या व्यथांना वाणी दिली. या माणसांवर नागर जीवनातील आधुनिकतेचे, शिक्षणाचे संस्कार नाहीत. अन्न वस्त्र आणि सामान्य वैवाहिक जीवनाच्या अपेक्षा यांचीही पूर्तता न झाल्यामुळे यातनामय जीवन व्यतीत करणाऱ्या सामान्य मानवाचे, लघुमानवाचे दर्शन शेळके यांच्या

कथांत आढळते. या सामान्य जीवनातले नाट्य हेरणे आणि सामान्य घटनांतून ते रोचकपणे प्रस्तुत करणे, हे कलात्मकदृष्ट्या अवघड असलेले कार्य शेळके यांनी केले. कृत्रिमता व भडकपणा यांच्या आहारी न जाता वा भावूक न होता, कृत्रिम घटनांचा वा चमत्कृतींचा आधार न घेता, जीवनाचा तुकडा समोर ठेऊन शेळके कथा संपवितात. या सामान्य लोकांचे असंख्य नमुने त्यांच्या कथांतून दिसतात. त्यांचे धंदे, त्यांचा आर्थिक स्तर यातही खूप वैविध्य असते. इमानदार, समझोता करणारी सोशिक व सहनशील असलेली माणसे अपरिमित कष्ट करतानाही जिजीविषेने धडपडत व खूप चटका लावून जातात. एकमेकांविषयी अकृत्रिम सहज पण अत्युत्कट स्नेहाच्या अनुबंधांनी बांधलेली माणसे, कौटुंबिक जीवन जगणारी, वासना व कर्तव्य यांच्या धाग्यांनी जुळलेली पण क्रियाशील असतात. ही फारशी सुखी नसतात, असंतुष्ट असली तरी आत्महत्येच्या विचाराने विचलित झालेली नसतात. ती जमातीतील दुःखे सोशिकपणाने पचवीत असतात. त्यांच्या खुशामतीतून, खोट्यानाट्याकृतींतूनही त्यांची विवशता व निर्व्याजपणा जाणवतो. या खऱ्याखुऱ्या माणसांतून वैदर्भीय जनताच नव्हे तर भारतीय जनता प्रकट होते. वास्तवाच्या दृश्य पातळीच्या फारसे मागे व खोल न जाताही व्यावहारिक जगातील माणसे निर्माण करून शेळके यांनी मराठी कथेला समृद्धी दिली आहे. गहन, सूक्ष्म चिंतन, वा जीवनातले सूक्ष्म वैचित्र्य शेळके यांच्या कथांतून दिसत नाही. त्यामुळे एक मोठी मर्यादा त्यांच्या लेखनावर पडली आहे.

अ. ना. पेडणेकरांच्या कथारचनेची प्रेरणा दक्षिण कोकणच्या माणसांच्या इरसालपणात आहे. दरिद्री, भाबडी, अंधश्रद्धाळू, क्वचित प्रसंगी लुच्चेपणाचा व्यवहार करणारी बेरकी माणसे व त्यांचा परिसर पेडणेकरांच्या कथांत जिवंतपणाने येतो. भावनांची सौम्य तरलता, सहृदयतापूर्वक केलेला उपरोध, नर्मविनोद व संस्कारसंपन्न मिस्किलपणा पेडणेकरांच्या कथांना रोचकता देतो. अत्यंत संयमाने लिहिलेल्या या कथा सुखाचा वा दुःखाचा उद्रेक निर्माण करून संपतात. मधु मंगेश कर्णिकांनी याच परिसराच्या पार्श्वभूमीवर मध्यमवर्गीय कुटुंबातल्या सुखदुःखांचे मार्मिक चित्रण केले आहे. कोकणातल्या सांस्कृतिक व धार्मिक जीवनाच्या तपशिला-वर कर्णिकांची चांगली पकड आहे. खास कोकणातील घटनांची व कोकणी माणसांची इतकी विपुलता कर्णिकांच्या कथांतून दिसते की, त्यांची कथा म्हणजे कोकणचा चलत्चित्रपट वाटतो. त्यांच्या कथांची जडण-घडण साधी व सरळ असली तरी त्यांतील भावना मनाला सरळ भिडणारी असते. कर्णिकांना चित्रात्मक व संवेदनाशील भाषेचे देणेही लाभलेले आहे.

शून्यवाद

नवकथा माणसाच्या जीवनात रंगून जाणारी होती. जीवनाची विविध रूपे

न्याहाळण्यात व त्यांचा कलात्मक आविष्कार घडविण्यात ती दंग होती. म्हणूनच कथा व व्यक्तिचित्रे यांतले अंतर विलुप्त झाले होते. नवकथाकारांना जीवनातले विविध रंग दिसले. काळेशुभ्र, अशुभशुभ्र, उथळ गहिरे, नाटकी—सच्चे, सर्व प्रकारच्या जीवनाच्या अवलोकनात त्यांना सुखापेक्षा दुःखमय जीवनाचे दर्शन अधिक घडले व त्याचे चित्रण करण्यात त्यांना सृजनात्मक साफल्याचे समाधान लाभले. क्वचित जीवनाकडे सिनिक दृष्टीनेही पाहिले गेले. पण ही स्थायी प्रवृत्ती नव्हती. जीवन जगताना येणाऱ्या क्षुद्रतेच्या अनुभवाबद्दलचीच ती प्रतिक्रिया होती. व्यथा आणि शुद्रता, विद्रूपता आणि स्वार्थ यांच्यासह जीवन जगण्यासारखे आहे, अशी त्यांची जीवनविषयक श्रद्धा होती आणि ती कधीच डळमळीत झाली नाही. साठच्या आसपास नागर संवेदनांनी संस्कारित अशा पुष्कळशा लेखकांच्या मनात जीवनाविषयीची ती श्रद्धा राहिली नाही. ही श्रद्धा डळमळीत होण्याचे कारण बाह्य जीवनातील आर्थिक सामाजिक विषमता व तीतून उद्‌भवणाऱ्या दुःखाचा अटळपणा हे नव्हते. मराठी कथेपुरते बोलायचे तर आमच्या बुद्धिजीवी वर्गावर सुखवस्तुपणाची अशी काही उबदार शान होती की सामाजिक, आर्थिक विषमता त्यांना पुरेशा तीव्रतेने बोचू शकलीच नाही. जातीयवाद व त्याचे राजकारणावरचे, समाजजीवनावरचे विकृत परिणाम सलत राहिलेच नाहीत. या लेखकांना जीवनात फेकले गेल्याची खंत सतावू लागली. माणसांचे स्वातंत्र्य व त्यावरच्या मर्यादा याविषयी त्यांचे मन चिंतन करू लागले. हरक्षणी अनुभवास येणारी जगण्याची शक्ती, माणसाचे स्वातंत्र्य मर्यादित करणारी नियती व तिचे स्वरूप; जीवनातील तर्काचा व सुसंगतीचा अपुरेपणा; बुद्धीचा पांगळेपणा, अर्थ व काम यांच्या तृप्तीनंतरही जाणवणारी दाहक अतृप्ती; जन्माच्या क्षणापासून निर्माण झालेल्या संस्कारांच्या व प्रयोजनांच्या सवयी आणि त्यांतून सुटका करून घेताना जाणवणाऱ्या पोकळीचा जीवघेणा अनुभव; माणसाच्या कल्पकतेला, बुद्धिवैभवाला व कर्तृत्वाला वेडावून हसणारी अजस्र विनाश शक्ती, माणसाने निर्माण केलेल्या प्रयोजनातील, संगतीतील युक्तिवादातील, सुसूत्रतेतील पटकन जाणवणारी निरर्थकता; समाजापासून, कुटुंबापासून, मित्रांपासून अलग नेणारा, सुन्न करणारा एकटेपणा; यांत्रिक जीवनप्रणालीमुळे जीवनात आलेली एकरसता, कंटाळा आणि खिन्नता; एकूण जीवनाचे पंगुत्व प्रत्ययास आणून देण्यात होणारी आत्मान्वेषणाच्या धारदारपणाची परिणती; या सर्वांचा कथेच्या माध्यमातून प्रत्यय देण्याचा प्रयत्न साठनंतरच्या कथेने केला. हा अस्तित्ववादाचा प्रभाव आहे किंवा अस्तित्ववादी साहित्यिकांच्या प्रभावाचा परिणाम आहे, असे म्हणून ही कथा बाजूला सारणे शक्य नाही. या स्वरूपाच्या कथेला जी. ए. कुलकर्णींसारख्या अतिशय सामर्थ्यवान कलावंताचा हस्तस्पर्श झाला व या स्वरूपाच्या लेखनाने निश्चितपणे मराठी वाचकांना प्रभावित केले.

पोलादी; काटेरी शिल्पे

जी. ए. कुलकर्णी यांच्या कथेवर अनेकांनी खूप विचार केला आहे आणि तिची विशिष्टये विविध प्रकारे सांगण्यात आलेली आहेत. माधव आचवल, गंगाधर गाडगीळ यांच्यासारख्या मातब्बर टीकाकारांनी जी. ए. कुलकर्ण्यांच्या कथांचे चित्रण व वैशिष्टये निःपक्षपातीपणे निर्देशिली आहेत. १९७१ मध्ये हिंदी संगोष्ठीत वाचलेल्या निबंधात व १९७४ मध्ये ‘ समाजप्रबोधन ’मध्ये ‘ काजळमाया ’चे परीक्षण करताना मी जी. एं. च्या कथांविषयी काही विवेचन केले होते.

जी. एं. च्या कथा स्थूल अर्थाने सामाजिक आहेत. सामाजिक वातावरण घेऊन त्या अवतरल्या आहेत. पण त्यांना खऱ्या अर्थाने सामाजिक म्हणणे कठीण आहे, कारण त्यांच्या पात्रांना सामाजिक-सांस्कृतिक जाणिवांचा सजग बोध नसतो. त्यांच्या अनेक कथांतील पात्रे असा “ क्षण ” घेऊन आपल्यापुढे अवतरतात की जेव्हा त्यांना जीवनाच्या निरर्थकतेचे वा जीवनाचा आनंद निसटून गेल्याचे भीषण भान झालेले असते. प्रत्येक दिवस गिधाडासारखा येतो आणि जीवनाचा लचका तोडून निघून जातो. शिकार करणाऱ्याच्या हाती येते शेवटी जुगुप्सामय प्रेत. जीवन म्हणजे शाप. आजन्म कारावासाची शिक्षा. अगदी ‘ स्वामी ’मधल्या कथेत कोठडीत बांधून ठेवलेल्या स्वामीसारखी भयाग शिक्षा; अशा अनुभवाच्या क्षणी प्रश्नांच्या भोवऱ्यात जी. ए. आपल्या पात्रांना पकडतात. त्यांना जीवनातले जय – विजय, यश – अपयश, लौकिक कीर्ती–अपकीर्ती, मुक्तता–बंधन, पाप–पुण्य या सर्वच गोष्टी त्यांच्या “ यात्रिका ” मधल्या डॉन क्विझोटला वाटतात तशा निरर्थक वाटत असतात. दुसऱ्यांना फसविणारी व स्वतः त्याचवेळी फसवली गेलेली माणसे त्यांच्या कथांत असतात. डाव हुकलेली, पराभूत, हताश व निराश माणसे जी. एं. च्या कथांत येतात. पराकाष्ठेची क्रूर व सोशिक माणसे असतात. पुष्कळशा माणसांत विकृती असतात, विक्षिप्तपणा वा तऱ्हेवाईकपणा असतो. ही माणसे पहाताना दोन शंका मनात येतात– जी. एं. ना गुणदोषांनी, विशिष्ट वृत्तीप्रवृत्तींनी वैशिष्ट्यवान ठरलेली व्यक्तित्वे चित्रित करावयाचीच नाहीत. त्यांची स्वतःची अशी काही तात्त्विक भूमिका आहे आणि ती मांडण्यासाठी काही पात्रांचा त्यांना साधनासारखा उपयोग करायचा आहे. जी. एं.कडे बाह्य बारकावे व विशिष्ट लकबींचा उपयोग करून वेगळेपणा उत्पन्न करण्याचे जबरदस्त कौशल्य आहे. त्यामुळे वरकरणी ती माणसे वेगळी वाटली तरी स्वरूपतः ती तशी नसतात. जी. एं.च्या ऐंद्रिय संवेदनांनी व विलक्षण प्रखर प्रतिमांनी वाचक दिपून जातो. पण वेगवेगळ्या व्यक्तित्वांच्या स्पर्शाने जीवनविषयक जाणिवा समृद्ध होत आहेत, असे वाटत नाही. याचे कारण त्याची काही निश्चित विचार-प्रणाली व दुसरे जी. ए. ज्या जीवनाचा वेध घेतात तेही त्यांच्या पात्रांप्रमाणेच

अपवादात्मक अवस्थांनी भारलेले असते. त्यांच्या कथांत अद्‌भुतता व रहस्यमयता असते. प्रखर बुद्धीच्या शलाका वाचकाला चकित करून टाकत असतात. प्रतीकात्मक व प्रतिमाप्रचुर निवेदनाने विलक्षण प्रवाह निर्माण झालेला असतो. पण या झपाटून टाकणाऱ्या कथांतूनही वाटत रहाते ते हे की कथांना प्रत्यक्ष जीवनाच्या प्रवाहाचा जिवंत स्पर्श नाही. त्यामुळे त्यांच्या पात्रांशी तल्लीन होणे तर दूरच राहो पण त्यांच्या सुखदुःखांनी आम्ही खोलवर स्पंदित होत नाही. कारण त्यांच्या पात्रांना स्वतःची अशी सुखदुःखे नसतात. (याला अपवाद त्यांनी बालकांच्या जीवनाविषयी लिहिलेल्या अत्युत्तम कथा.) 'ऑर्फियस' कथेतले चिंतनपर युक्तिवाद जी. एं.च्या बुद्धिवैभवाचे स्तिमित करणारे दर्शन घडवितात, पण त्यात पत्नीबद्दलच्या ऑर्फियसचा आंतरिक प्रेमभाव व्यक्त करणारे वा व्यथित करून काळजाला हात घालणारे वाक्य सापडणार नाही. ही ताकद जी. ए. मध्ये नाही असे नाही. 'कवडे' 'रात्र झाली गोकुळी' 'तुती' 'कैरी' सारख्या जीवनस्पंदनाने चैतन्यमय झालेल्या कथा जी. ए. लिहू शकतात. पण इतर अनेक कथा मानवी सुखदुःखाविषयीचे कोरडे जग दाखविणाऱ्या वाटतात. म्हणूनच जी. ए. जी 'दुखरी नस' पकडण्याचा प्रयत्न करू पाहतात ती पकडली जात नाही. त्यांना गावाबाहेरच्या माणसांच्या माध्यमातून सर्वच जीवन 'फुंका' असल्याचे सांगायचे आहे. पुष्कळ वेळा जी. एं. च्या कथांत येणारी दरिद्री माणसे जी. ए. या कलावंताच्या स्पर्शामुळे दारिद्र्याचा विलक्षण प्रत्यय देतात, पण माणसाचे दारिद्र्य हा केंद्रीय प्रश्न त्यांना कधी वाटला नाही. नियतीची प्रचंड शक्तिमत्ता, माणसाची मृत्यूकडे वळलेली दिशा, अशाश्वतता, सांगण्यासाठी अमानवीय स्थितीच्या अद्‌भुत वातावरणाचे संदर्भ जी. ए. निर्माण करतात, तेव्हा वाचक त्यांच्या उत्तुंग प्रतिभेने चमत्कृत झाला तरी जीवनानुभवाच्या वैविध्यपूर्ण व गरम स्पर्शाने भारावला जात नाही. आणखी एक असमाधान जाणवते. जी. ए. सारखा लोकोत्तर प्रतिभेचा मनुष्य व्यावहारिक जीवनाची अपरिहार्य चौकट कशी आहे? तिच्या गुंतागुंतीचे स्वरूप कसे आहे? तिच्या मुळाशी प्रेरणा कोणत्या आहेत? याचा विचार करण्याची व अन्नपाणी, वस्त्र इ. मानवी जीवनाच्या मूलभूत गरजांकडे लक्ष देण्याची आवश्यकता लक्षात घेतच नाही. या गरजांभोवती जखडलेले मानवी भावभावनांचे, मानवी संबंधांचे जग जी. एं.ना उपेक्षणीय वाटते. जी. एंच्या कथा वाचताना समकालीन जीवनातील विविध सांस्कृतिक व राजकीय विचारांचे, जीवनावर प्रत्यक्ष पडणाऱ्या त्यांच्या प्रभावाचे भान जी. ए. ठेवतात असे वाटत नाही. समकालीन जीवनाच्या भरीव संदर्भाशिवायच जी. ए केवळ तात्त्विक भूमिकेत वावरत आहेत असे वाटते. व्यक्तिगत रूचि-अरूचीचा भाग समजून जीवनाच्या प्रत्यक्ष संदर्भाचे प्रश्न मोठ्या कथाकारांच्या बाबतीत टाळता येण्यासारखे नाहीत तेव्हा या महान लेखकाची ही मर्यादा आहे, असे म्हणावे लागते. ही कथा जीवना-

विषयीचे प्राथमिक व तात्कालिक प्रश्न न विचारता चिरंतनाचे काल्पनिक प्रश्न सतत उभारते. त्यामुळे त्यांच्या अपवादभूत व विक्षिप्त पात्रांच्या माध्यमातून ते जी वेदना पकडू पाहतात, ती खरीखुरी वेदना वाटत नाही. म्हणूनच त्यांच्या कथांत क्रौर्याने चिरडलेली असहायता असली तरी कारुण्य असते असे वाटत नाही. तरीही जी. एं.च्या कथेतील उत्तुंग बौद्धिक पातळीने, कल्पनेच्या विराट प्रत्ययाने, प्रतिमाप्रचुर भाषाशैलीच्या नेत्रदीपक उपयोजनेने जी. एं.नी मराठी कथेला जी समृद्धीची परिमाणे दिली आहेत, त्यांनी एकूण कथेच्या मूल्यमापनाची परिमाणेही बदलली आहेत. जीवनविषयक अमूर्त चिंतन व जिवंत साहित्य यांचा इतक्या यशस्वीरीत्या गंगा-जमनी मेळ प्रभावीपणे जी. एं.नी घातला. सजीव व निर्जीव सृष्टीचे सूक्ष्म निरीक्षण, त्यांचा वा प्रत्येक कथाघटकांचा प्रतिमांच्या प्रतीकांच्या भाषेतून प्रभावीपणे आविष्कार समर्थपणे जी. एं.नी केला. मराठी कथेत परुष, विद्रूप, क्रूर असे जग वैपुल्याने चित्रित झाले. अतिशय कोमल, नाजूक व काव्यात्मक लिहू शकणारे जी ए. भयानक कठोर व हिंस्र असेही लिहू शकतात. असे सव्यसाचित्व मराठी कथेत दुसऱ्या कुणालाही इतक्या प्रमाणात लाभलेले नाही. कथेच्या रूपाविषयीचे सर्व प्रकारचे आधुनिक प्रयोग व परंपरागत कथाशिल्पांचे रूपबंध यांचा सहजपणे उपयोग इतक्या मोठ्या प्रमाणावर करणारा मराठीतला सर्वश्रेष्ठ कथाकार म्हणजे जी. ए.; जी. एं.ची कथा म्हणजे पोलादी काटेरी शिल्पे, मधूनच एखादे त्यात सहजपणे अडकलेले कोमल पीस वाचकाला वेगळ्याच पातळीवर नेते. मराठी नवकथेत जे स्थान गंगाधर गाडगीळांचे आहे तेच साठनंतरच्या कथेत जी. ए. कुलकर्णी यांचे आहे.

आत्मपीडक मनाच्या विकृतीची कथा

जी. ए. कुलकर्णी व कमल देसाई यांच्या कथांत काही साम्य आहे. दोघांनीही मानवी मनाच्या विकृतीकडे, विरूपतेकडे, अतार्किक व अबौद्धिक व्यापाराकडे अधिक लक्ष दिलेले आहे. पण कमल देसाईच्या कथांनी अंगभूत दुर्बोधतेमुळे जाणत्या वाचकापुढेही आकलनसंबंधी प्रश्नचिन्ह उभे केले आहे. तसे जी. एं. च्या कथांत जाणवत नाही. कमल देसाईंनी जी. एं. प्रमाणे जीवनविषयक ठाम भूमिका घेतली नाही; पण कळत नकळत कमल देसाई जी. ए. प्रमाणेच शून्यवादाने प्रभावित झाल्या आहेत. त्यांची कथान्तर्गत पात्रे, तर्क, कार्यकारणभाव जीवनप्रेरणांसंबंधी निश्चित असे एखादे तत्त्वज्ञान यांची थट्टा उडवतात व स्वतःला छिनून काढीत असतानाही स्वतःपुढेही अनोळखी व गूढ ठरतात. म्हणूनच त्यांची कथा पुष्कळवेळा अनेकार्थ सूचित करणारी व गूढ वाटते. अनुभवात अनिश्चितता जाणवते, कारण अनुभवाला निश्चितता देणारे स्थळ व कालतत्त्व त्यांनी झुगारून दिलेले असते. एकाच क्षणी व एकाच अवकाशाच्या बिंदूवर स्थळकाळाच्या अनेक पातळ्यांचा समग्र अनुभव संश्लेषित

करण्याचा त्यांचा प्रयत्न असतो. या प्रयत्नाच्या पाठीमागे प्रकट मनोपेक्षही नेणिवेचा दाब अधिक जोरदार असतो. स्वप्ने (विशेषतः दुःस्वप्ने) फँटसी (दुःखाच्या असंख्य सुयांनी बोचणारी) पूर्वदीप्ती, अर्थगहन प्रतीके प्रतिमांची गुंतवळ, संज्ञाप्रवाहाचा वापर, अनेक पातळींवरच्या संवेदनांचा एकाचवेळी घेतलेला वेध, भावातिरेकी आचरणातला विक्षिप्तपणा, कुठल्यातरी आंतरिक ताणांची कमाल मर्यादा गाठल्यावर बदसुरी वर्तनातील चमत्कारिकपणा आणि स्वच्छंद कल्पनेचा प्रवाह, या सर्व बाबी कथेत अपरिहार्यपणे येतात.

कमल देसाईंची कथा जी माणसे घेऊन अवतरते, त्यांच्यातील संबंध विचित्र असतात, त्यातून वेडसरपणाची झाक मारत असते. ती सामान्य व व्यावहारिक जीवन जगणारी नसतात. किंबहुना एका पातळीवर व्यावहारिक जीवन जगणाऱ्या माणसांचे ऑथेंटिक रूप दाखविण्याचा प्रयत्न त्या करतात व ते रूप विक्षिप्त भासते. त्यांचा विक्षिप्तपणा व वेडसरपणा बाहेरून पाहाणाऱ्या तटस्थ दर्शकाला दिसणार नाही पण लेखिका त्यांचे अंतरंग ढवळून काढत असल्यामुळे त्यांचे खरे रूप (!) लोकविलक्षण भासते.

कमल देसाईंच्या बऱ्याचशा कथा स्त्रीच्या मनाच्या केंद्रातून निर्माण झालेल्या आहेत. बाह्य जीवनातील राजकीय सामाजिक, सांस्कृतिक, संदर्भांशी त्यांचा फारसा संबंध नसतो. ही मने स्वतःच्या जाणिवांनी व नेणिवेतील खळबळीने विव्हळ झालेली, जखमांनी तडफडणारी असतात. ती इतकी आत्मकेंद्रित असतात की त्यांचा स्वेतरांशी संवाद कठीण होऊन बसतो. त्यामुळे त्यांच्या कथांत दुतर्फी प्रणयाचे वा स्नेहबंधांचे, मानवातील सुखद भावबंधांचे धागे फार विरळ असतात. त्यांच्या कथांतून प्रकटणारे स्त्रीमन जवळ जवळ एकसारखे असते. विशिष्ट सामाजिक-सांस्कृतिक संदर्भात स्त्रीवर इतकी बंधने असतात की, तिचे अंतर्मन एका साच्यात ओतल्यासारखे एकसुरी बनून जावे. ही स्त्री अतिशय संवेदनशील असते व तिला बुद्धीचे देणेही भरपूर प्रमाणात प्राप्त झालेले असते. ही बुद्धिमान संवेदनशील स्त्री एका पातळीवर विलक्षण विद्रोही होऊ पाहते, रीतिरिवाजांच्या, आचारणप्रणालीच्या पुरूषप्रधान समाजातील स्थापित संबंधांच्या चौकटी ती पार उडवून लावू इच्छिते, पण प्रत्यक्षात तिला तेवढे धैर्य नसते. हे धैर्य नसण्याचे एक कारण म्हणजे जीवनाविषयी एक अनास्था असते किंवा आपल्या अपुऱ्या शक्तीची जाणीव असते. यामुळेच स्वतःलाच पीडा देण्यात एक प्रकारचे विकृत समाधान मनाला मिळत असते. परिणामतः निर्णय न घेता ही स्त्री स्वतःलाच पीडा देत असते. यातूनच तिचा हट्टी, जिद्दी, अहंकारी व स्वपीडक स्वभाव निर्माण होत असतो. अशा स्त्रीला वैफल्य व निराशा यांचेच दान सतत पडत असते. कोणताही संवाद शक्य न करणारा एकटेपणा व एकटेपणापासून आलेला कडवटपणा जीवनांविषयी अधिकच उदासीन करतो. ही अंतर्मुख स्त्री पुरुषाशी सतत विरोधी

भावाने वागत असते, कारण आपल्या दुर्बळपणाची जाणीव तिला त्याच्या सान्निध्यात होत असते. क्रूर वाटावा इतका निस्संगपणा तिच्यात येत असतो. पुष्कळ वेळा असे वाटते की अहंकेंद्रावर आघात झाल्यामुळे संवेदनशील मनाने एकूण जीवनाचाच उपहास केला आहे "ऑथेंटिक सेल्फ" व "अनऑथेंटिक सेल्फ" यांच्यातला संघर्ष हे सूत्र अनेक कथांतून दिसते.

माणसाच्या मूळ स्वरूपाचा शोध घेणारी ही कथा आहे. कोणत्याही मनोवैज्ञानिक सिद्धान्ताला सर्वस्व मानून चालणारी ही कथा नसून मनाचे पापुद्रे काढीत बसणारी ही कथा आहे. या प्रक्रियेत यातना असून शेवटी काहीच हाती लागत नाही. कांद्याच्या पापुद्र्यांत अंती काही लागत नाही—उग्र वास व डोळ्यांत झोंब, एवढेच हाती लागते. पण या प्रक्रियेत मनाविषयीची जाण समृद्ध करण्याचे सामर्थ्य आहे. कमल देसाईंच्या कथा वाचताना असे वाटत राहते की जीवनाविषयीचे त्यांचे विचार एकांगी आहेत; कारण ज्या पात्रांच्या मनोभावांतून त्यांनी जीवनाकडे पाहिले आहे ती मने कावीळ झालेली आहेत. स्वकेंद्रित, विकृत व अपवादात्मक विकृतीलाच येथे प्रकृतीचे स्थान मिळाल्यासारखे वाटते. कथाविश्वांच्या मर्यादांची ही जाणीव व्यथित करते. माणसाची दृष्टी अंतर्मुख असावी पण डोळे गच्च मिटून भोवतालचे जग न पाहताच किंवा पाहून नाकारण्यात व गच्च मिटलेल्या डोळ्यांपुढचे हिरवे काळे भीषण रंगच तेवढे खरे मानण्यात जीवनाचा खूपच मोठा भाग अव्हेरला जातोच, पण जीवनाला अव्हेरणाऱ्या सृजनकार्याला काळ त्या त्या परीने योग्य न्याय देतोच, कमल देसाई, जी. ए. सारखी जीवनविषयक सूत्रे घट्ट पकडून चालल्या आहेत असे वाटत नसले व मानवी मनाच्या अंधार कोठड्यापर्यंतच त्यांची दृष्टी सीमित राहिली असली तरी त्यांचे अंतिम जीवनविषयक तत्त्वज्ञान जी. एं. प्रमाणे भौतिक मायावादाचे असावे असे वाटते.

खवळलेल्या समुद्राला दयाळू किनारा

१९६० नंतरच्या बहुतेक लेखकांनी जीवनाबद्दल मूलभूत प्रश्न उभे करायला सुरुवात केली. ईश्वरविषयकाचे आस्तिक्यबुद्धीने जीवनसमर्थन करणे शक्यच नव्हते. भोवतालच्या जीवनातील विसंगती आणि दुःख यांचे अस्तित्वही नाकारणे कठीण होते. ही जीवनविषयक चिंतनाची काळोखी वाट शेवटी सर्जनशील कार्याविषयी उदासीनता उत्पन्न करते. पण या अंतिम औदासिन्याच्या कितीतरी आधी, जीवनात असलेला सौंदर्यसृजनाचा आनंद या अंधारवाटेत मिणमिणती सोबत करीत असतो. अंततः एकूण जीवनाविषयी शून्यवादी भूमिका घेतलेले कितीतरी कलावंत या प्रकाशात वाटचाल करीत असतात. चिं. त्र्यं. खानोलकर यांपैकी महत्त्वाचे कलावंत. जाणिवेत रुतलेला शून्यवादाचा व मायावादाचा काळ लक्षात घेऊनही खानोलकर

अगम्य सृजन-प्रेरणेने सुंदर कथा लिहून गेले. त्यांना साहित्य लिहायला प्रेरणा मिळाली ती वेदनेत सहभागी होण्याच्या मानवी वृत्तीमुळे आणि सौंदर्य पाहाण्याच्या जातिवंत कलावंताच्या वेडामुळे. उरी फुटलेल्या माणसांच्या वेदना खानोलकरांनी अतिशय प्रभावीपणे साकार केल्या, ('सनई', 'राणूची गोष्ट', 'बळी') जीवनाच्या प्रवाहात दैवयोगाने फेकलेला असहाय्य, केविलवाणा, आणि कींव यावी इतका दुबळा फाटका माणूस खानोलकरांनी उभा केला. कोणत्याही ग्रंथकर्त्याचे बोट न धरता सहज प्रतिभेच्या आधारे त्यांनी आपल्या कथांना मनोवैज्ञानिक गहन स्पर्श दिला. ('राणूची गोष्ट', 'युद्ध', 'घनदाट', ' हडकुळा आणि गलेलठ्ठ ', 'एक फाटका माणूस', 'रामू आणि त्याचा बाप', 'पंढरी' इ.) माणसाच्या सर्व व्यवहाराच्या मुळाशी असलेला आत्मकेंद्री कातडी बचाऊपणा ते विलक्षण सामर्थ्याने व्यक्त करतात. ('सत्य', 'युद्ध', ' ताजा माणूस ') खानोलकरांचे मन कलाकाराचे होते. त्यांची इंद्रियसंवेदना अत्यंत प्रखर होती. प्रतिमांची रास त्यांचा अनुभव फुलवण्यासाठी त्यांच्या आवाहनाची वाट पाहात असल्यासारखी होती. माणसाच्या मनात शिरून त्यांच्या वृत्ती-प्रवृत्तींचा कल्पनेने वेध घेण्याची त्यांची क्षमता विलक्षण होती. जीवनाबद्दल ते जे सहजपणे, अंतःप्रेरणेने लिहून जात; त्यात मंत्रशक्ती होती. त्यांच्यातील कलाकार तितकासा चिंतनपर नव्हता. खानोलकरांच्या कथावाङ्मयात नियतीचे अशुभ रूप शक्तिशाली व सर्वव्यापी आहे. ती एक भयानक खेळ खेळणारी नटी अनेक रूपाने येत असते. या असत् शक्तीपुढे मानवी शक्ती अगदीच दुर्बल ठरते. या असताचा कणखरपणे विरोध करणारी माणसे फारशी त्यांच्या कथांतून दिसत नाहीत. या माणसांची नियतीशी लढत झालीच तर त्यांची हत्यारे असतात—वेड ('फाटक्या शिडाचे पडाव') आत्मक्लेश ('राणूची गोष्ट') काल्पनिक पलायन ('पंढरी' 'एक विचित्र फुलदाणी') हत्या किंवा आत्महत्या ('एका स्वामीची महायात्रा', 'बळी', 'काळोखातील पांढरपेशा खडक ' इ.) पण खानोलकरांची माणसे जीवनाच्या स्वरूपाचा जाणीवपूर्वक शोध घेत जाणारी नसतात, जीवनविषयक त्यांची समज अंतःप्रेरणेतून प्राप्त झाल्यासारखी वाटते. स्वतः खानोलकर कोणत्याही वैचारिक भूमिकेबद्दल ठाम नव्हते. तो त्यांचा पिंड नव्हता. त्यांच्या कथावर धर्मविषयक जाणिवांचा खूप प्रभाव आहे, पण त्या जाणिवा म्हणजे त्यांच्या मनावर असलेले जन्मजात हिंदुसंस्कार. या संस्कारांकडे प्रश्नार्थक मुद्रेने, संशयाने, अविश्वासाने खानोलकर पाहात नाहीत. खानोलकरांच्या लेखनात मृत्यूची सावली सतत पडलेली दिसते, पण त्यांच्या पात्रांची दृष्टी त्यामुळे भयाकुल झालेली दिसत नाही. त्यांची कथा अशुभाची गडद छाया घेऊनही 'डीहयूमनायझेशन्' वा ' सिनिसिझम 'कडे वळत नाही, याचे कारण काही संस्कारगत श्रद्धा. म्हणूनच त्यांच्या कथा म्हणजे मृत्यूच्या छायेत वाढू पहाणारा रसरसता जीवनाचा कोंब ! या जीवनाबद्दलच्या आस्थेचे एक रूप प्रकट होते ते मुले आणि आई यांच्याबद्दलच्या

त्यांच्या उदंड आत्मीयतेत. त्यांच्या माणसांतही आपलेपणाचे संबंध टिकून असतात. खानोलकरांनी जीवनाचा खवळलेला समुद्र पाहिला पण त्याला दयेचा किनारा असतो याचे भानही मनात सतत बाळगले, म्हणूनच 'हाक' सारख्या मराठीतल्या सर्वोत्कृष्ट कथेत सार्थकतेची, तृप्तीची, मानवी भीतीच्या पलीकडची आत्मिक शांतीची भावना अतिशय कलात्मकतेने त्यांनी व्यक्त केली आहे. 'हाक' मधले आबूकाका चित्रकार आहेत, तर सख्या विठ्ठलभक्त आहे. जीवन आणि मृत्यू, सृजन आणि संहार, शुभ आणि अशुभ यांच्या संधिकालातला खेळ या कथेत आहे. काळ येतो, काळोख येतो, पण माणूस आपल्या सर्जनशीलतेच्या देणगीमुळे सार्थकतेचे, साफल्याचे विलक्षण उत्कट सुखानुभव घेऊ शकतो. आणि निष्काम भावनेने समर्पणास सिद्ध होतो. खानोलकरांच्या अलौकिक प्रतिभा सामर्थ्याची झलक ही कथा दाखवते. त्यांच्या कथेत वैविध्य आढळते याचे कारण जीवनाच्या शून्यतेचा वेध घेत असतानाही त्यांना जीवनातील सार्थकतेचा मार्ग शोधण्याचा ध्यास होता— अजाणता.

मिसफिट झालेल्या माणसांची दुःखे

शरच्चंद्र चिरमुल्यांची कथासृष्टी 'श्रीशिल्लक'मध्ये पुष्कळशी मोकळी होती. सोशिकपणे दुःखाचे कडू घोट घेत जगणाऱ्या त्यांच्या माणसांच्या संवेदना उत्कट होत्या व परिचित जीवनात सामान्यतः न घडणाऱ्या थोड्याशा नाट्यपूर्ण (व नाटकीही) घटना या पात्रांच्या जीवनात घडायच्या. निसटून गेलेले श्रेय, अपूर्ण राहिलेल्या इच्छा व आकांक्षा, अटळ वेदनेची कळ, चिरमुल्यांच्या पात्रांचा स्थायिभाव असायचा. घटना कल्पित वाटायच्या व त्यामुळे पात्रांचे भावही कधी नाटकी वाटायचे, पण 'श्रीशिल्लक'मध्ये ताजेपणा होता. 'कॉग्ज'मध्ये संवेदना व जीवनदृष्टी यांच्यातला मोकळेपणा क्षीण झाल्याचा प्रत्यय येतो. त्यात एक साचेबंदपणा आल्याचे जाणवते. परस्परसंबंध नसलेल्या घटना दाखवावयाच्या या घटनात विशेषतः मृत्यूचे चित्रण करायचे, जीवनाच्या कार्यकारणभावाला हुलकावणी देत 'अंडरटोन'मध्ये काही विलक्षण भोगल्याचा आभास उत्पन्न करायचा, असे स्वरूप त्यांना आज येऊ लागले आहे. चिरमुल्यांच्या 'कॉग्ज'मध्ये आजच्या जीवनात मिसफिट झालेल्या माणसांच्या दुःखाला वाचा फोडण्याचे कार्य केलेले आहे. पण आंतरिक दुःखाला अभिव्यक्ती देण्याऐवजी अशा माणसांच्या जीवनाचा बाह्य आलेख काही घटनांच्या आधारे काढून ठेवण्याकडे चिरमुल्यांचा कल अधिक दिसतो. जो भावानुभव चिरमुले व्यक्त करू पाहातात तो पेलण्याची शक्ती असणारी व्यक्तित्वे चिरमुले निर्माण करू शकत नाहीत, असे वाटते.

यंत्रवादाची भयावह शून्यता

आजच्या जीवघेण्या वास्तवाचे बौद्धिक भान आणि त्यात माणसाच्या सर्जनशील-तेचा, स्वास्थ्यपूर्ण निरोगी विकासाचा, झालेला अवरोध यातून निर्माण झालेल्या भयातून अनिल डांग्यांच्या कथांना प्रेरणा मिळालेली आहे. आधुनिक जीवनाचे यांत्रिकतेतून निर्माण झालेले विरूपीकरण ('कारखाना' 'अस्तित्वाचा शब्द') डांग्याना जाणवते व भेडसावते. यंत्रयुगीन आधुनिक जीवनाने निर्माण केलेले प्रश्न त्यांना जितके निकडीचे वाटतात तेवढे सामाजिक जीवनातील आर्थिक व सांस्कृतिक विषमतेचे प्रश्न जिव्हाळ्याचे वाटत नाहीत ('अमीन'), विज्ञानाने निर्माण केलेल्या सर्वभक्षी विनाशाची नियती त्यांना अटळ वाटत असावी व तिला रोखून धरणे वा मानवी सुरक्षिततेचे काही अन्य मार्ग शोधून काढणे, अशक्य आहे असे त्यांना वाटत असावे ('अस्ति-त्वाचा शब्द', 'सूर्यकाच' 'यंत्र' 'अमीन'). म्हणूनच त्यांची माणसे सर्वनाशाचा धीटपणे स्वीकार करण्याचा निर्णय घेतात. ('अंधक', 'साधुवाण्याची नाव') किंवा आत्मरक्षणाची नकली चिलखते घालण्याचा विफल प्रयत्न करतात ('अंतरिक्षातील रॉबिन्सन क्रूसो ' अमीन ').

दुसऱ्या प्रकारच्या कथांतून माणसाच्या मनाचा मनोवैज्ञानिक वेध घेण्याचा प्रयत्न डांगे करतात. – 'पांघरूण', 'केवडा', 'पोपडा', 'पिंजरे', ' फॉसिल्स ' इ. पहिल्या प्रकारच्या कथांत मानवी स्थितीचे सूचन असते तर दुसऱ्या प्रकारच्या कथांत मानवात निर्माण झालेल्या वास्तववृत्तींचा कठोरपणे वेध घेण्याचा प्रयत्न असतो.

डांग्यांच्या कथा प्रतीकांच्या प्रचुर उपयोगाने दुर्बोध झाल्यासारख्या वाटतात; पण दुर्बोधतेतील संप्रेषणाच्या (Communication) अभावापेक्षा या प्रतीकांमुळे जो भावशबल बौद्धिकतेचा शुष्क स्पर्श होतो, तो धोकादायक वाटतो. शेवटी कथेचे कथापण अनुभवातील भावगर्भ गहनतेत असते – बौद्धिक चातुर्यातून उत्पन्न झालेल्या यांत्रिक चमत्कृतीत ते नसते. डांग्यांच्या कथा वाचताना वाटत रहाते की मानवी जीवनावर हिंस्र पंजे पसरून येत असलेल्या काळ्या अंधाराच्या छायांनी डांगे भावात्मक पातळीवर फारसे विचलित झालेले नाहीत, ते या संकटाचे भयावह स्वरूप आपल्या वैज्ञानिक तटस्थपणे प्रतिकांच्या दुर्बिणीने पाहात आहेत व त्रयस्थपणे मांडत आहेत. जीवनाचे जिवंत संदर्भ म्हणजेच हाडामांसाची खरीखुरी माणसे व त्यांच्या सभोवतालची भ्रूतराष्ट्री कवेत कवटाळणारी परिस्थिती, यांच्या सृजनशील संबंधांतून अनुभव व्यक्त करण्याऐवजी ते प्रतिकांतून निवेदित करतात. डांग्यांच्याजवळ अस्सल कलावंताचे कसब नाही असे नाही. त्यांच्या ' पोपडे ', ' केवडा ', ' गारदी ' या कथा त्याची साक्ष देतात. सुदैवाने या डांग्यांच्या अलीकडच्या कथा आहेत, त्यामुळे ते खूप आशा निर्माण करतात. याही ठिकाणी एक धोक्याचा कंदील दाखवावासा

वाटतो. क्रौर्य, हिंस्रता, वासनेच्या विकृती या मानवी वास्तवाच्या अपरिहार्य भाग असल्या तरी त्याच सर्वत्र व्याप्त आहेत, हे प्रमेयही शेवटी एकांगिकतेकडे, अपुरेपणाकडे नेणारे आहे. दुसरी महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे जीवनाकडे पाहाताना कलावंताचा भावनात्मक दृष्ट्या गुंतून जाण्याचा गुणधर्म शुष्क होत असेल तर कथा शेवटी रक्तहीन होऊन जाते. कलात्मक तटस्थता ही विषयाविषयीची शुष्कता यांना पर्याय समजण्याचे गणित कुठेतरी कलावंताच्या मनात आहे असे वाटते.

अमानवीकरणाची पोकळी

विलास सारंग यांच्या कथा एका बाजूने विलक्षण आत्मकेंद्री वाटतात, पण दुसऱ्या बाजूने आजच्या मानवी अवस्थेत मनुष्याला आलेल्या भयावह एकाकीपणाची, सहानुभूतिशून्य कोरड्या मानवी संबंधांची जाणीव करून देणाऱ्या या कथा आहेत. जुगुप्सामय संदर्भ आवर्जून पोटी बाळगणाऱ्या कथा मानवी संस्कृती ' टेक ऑफ'च्या अवस्थेत असल्याची भीषण जाणीव करून देतात. आज माणसाचे जीवन इतके यांत्रिक होत चालले आहे की त्याला अस्तित्व आहे इतकेच. हे अस्तित्वही भूतकाळाच्या स्मृतीवर टिकलेले आहे. भविष्यकाळाची कुठलीही जाणीव माणसापुढे नाही. कारण वर्तमानक्षणी तो सांस्कृतिक दृष्ट्या निष्क्रिय झालेला आहे. माणूस म्हणणे पंख छाटले गेल्यामुळे उडता न येणारा उडण्याच्या प्रयत्नात कोलमडणारा कावळा. जिवंतपणाची खूण एवढीच. वाळवंटात स्वतःसमोरच स्वतः दगडी मृगजळ असावे तशी ही अवस्था (' टेक ऑफ ') माणसाच्या जीवनात येत चाललेल्या निरुद्देशपणाची विदारक जाणीव सारंग करून देतात. ही निरुद्देश जीवन जगणारी माणसे कंटाळवाणेपणा टाळण्यासाठी स्वप्न लिहिण्याचे काम घेतात. टेलिफोनचे निरुद्देशपणे नंबर जुळवण्याचे निरर्थक ' प्रोजेक्ट ' घेतात. तसाच निरुद्देश्यपणे बसमधून प्रवास करतात. वर्तमानपत्रातल्या बातम्यांची कात्रणे जमविण्यासारखी कामे करतात. मग एखादेवेळी घड्याळात अडकलेल्या कोळयाला चिमटीत पकडण्याचा प्रयत्न करतात. माशा मारण्यात गुंग होऊन जातात. (पुस्तक वाचण्यासारखे सांस्कृतिक काम विसरून जातात). माणूसही असाच स्थळकाळाच्या कात्र्यांत कोळी होऊन बसला आहे. मृत्युघंटा ऐकणे एवढेच त्याच्या हाती आहे. ही माणसे कशातही गुंतून जात नाहीत. म्हातारीचे गाठोडे मानवी संस्कारामुळे कुणी घेतलेच तर त्यातही विलक्षण थंडपणा असतो. सशासारखे शरीर पातळीवर जगणे एवढेच हाती राहिलेले असते. निवड करण्यासाठी काहीच पर्याय न उरलेल्या या जगात आयुष्य इतके निरुद्देशपणे चाललेले आहे की आयुष्याच्या कारावासातली जीवनाची पोकळी भरून काढण्यासाठी काहीही संबंध नसलेली कामे माणूस करू लागला आहे ('सोलेदाद') जीवनात प्रेमाचा अनुभवही इतका क्षुद्र आहे की शरीर उबेच्या पलीकडे त्याला

फारशी किंमत राहिलेली नाही. मित्राच्या आईच्या चितेशेजारी शेकोटीची ऊब घ्यावी तितक्या निःसंगपणे माणूस वागू शकतो ('बजरंग बर्दापूरकरांची भेट') माणसामाणसांतले संबंध इतके कोरडे झाले आहेत की फोनमेटच्या मृत्युप्रसंगी मैत्रिणीबरोबर इकडच्या खोलीत झोपणे, पार्ट्या झोडणे आणि मुर्दाडपणे मृत्यूचा प्रसंग विसरून जाणे, सहज होऊन गेलेले आहे ('फोनमेट'). माणसामाणसातल्या आतड्यांच्या संबंधाला बेंबीच्या गळूसारखी घाण मारू लागली आहे. जीवनात महत्त्वाचे असे काहीच राहिलेले नाही; असतात त्या फक्त घटना. पण त्या घटनांच्या क्रमाला वा त्यांच्याशी संबंधित व्यक्तीला काहीही महत्त्व राहिलेले नाही. इतिहासाला काहीही किंमत नाही, कारण वर्तमान क्षुद्रच आहे. भविष्याची कोणालाही आशा नाही. ('इतिहास आमच्या बाजूस आहे') माणसाच्या संस्कृतीच्या चर मऱ्हासाचे हे रूप. माणूस काळाचा एक क्षुद्र टेपरेकॉर्डर बनलेला आहे. सारंगांच्या कथा नसतेपणाची (Nothingness) जाणीव थंडपणे पण प्रभावीपणे करून देतात. कारण ते बौद्धिक प्रतिकांचा कोरडा व यांत्रिक खेळ मांडीत नाहीत. माणूस Dwar झाला आहे आणि तरी तो स्वतःला 'पुरुषोत्तम' समजतो. कोणत्याही प्रकारच्या भावनात्मक संप्रेषणाची शक्यता राहिलेली नाही. माणूस Receiving Endला आहे. कोणतातरी अजस्र अमानवी व्यवस्थेचा (system चा) केवळ नगण्य साधन म्हणून त्याचा उपयोग होत आहे. पुरुषोत्तम किड्यासारखा जगतो आणि किड्यासारखा मेल्यावर फेकला जातो ('356054'),

या कथा विलक्षण तिरप्या (Oblique) आहेत. संज्ञाप्रवाहाचा प्रयोग, फँटसी, स्वप्न, विलक्षण प्रभावी प्रतीकसृष्टी, क्षुद्र तपशिलांचा कलात्मक उपयोग, निवेदनातला जबर थंडपणा, ही वैशिष्ट्ये.

सारंगांच्या कथांचा सांस्कृतिक संदर्भ आजच्या भारतीय जीवनाला परका वाटण्याची शक्यता आहे. पण द्रुतगतीने औद्योगीकरण होत चाललेल्या जीवनात या कथा विलक्षण महासूचक घंटा वाजवतात असे वाटते. मराठी कथेत जीवनाच्या प्रत्यक्ष संदर्भाने Nothingness चा इतका प्रभावी प्रत्यय कुणी दिला नाही. अमानवीकरणाची प्रक्रिया सारंगांच्या कथांतून कलात्मकतेच्या पातळीवर परिणत होते.

अमानवीकरणाची साथ

मराठी कथेवर या अमानवीकरणाचा आशय व रूपबंध या दोन्ही दृष्टींनी परिणाम होऊ लागलेला आहे, याचा एक परिणाम असा होतो की, 'साहित्यिकाचा अनुभव घेण्याचा उत्साहच मंदावतो—आणि त्याच्या निवेदनात नीरस थंडपणा येतो. आजूबाजूच्या माणसांकडे माणूस म्हणून ऊबदार जिव्हाळ्याने न पाहाता कोरड्या तट-

स्थ्याने पाहाण्याची वृत्ती बळावते. प्रेम, सहानुभूती, करुणा, सेक्स, विवाह, कुटुंब, समाजातील रीतिरिवाज या सर्वांबद्दल एकप्रकारची अनास्था निर्माण होते व उपहास करण्याची प्रवृत्ती निर्माण होते. उत्कटतेने व जिव्हाळ्याने अनुभव न घेता आल्याने एक प्रकारची बौद्धिकता कथेवर पसरते. काहीशी निषेधाची वृत्ती बळावते. ती कथा जीवनातील घडामोडींच्या वा व्यापारांच्या प्रतिमातून व्यक्त न होता अमूर्त प्रतिकांचा उपयोग करू लागते. उपहास, निषेध, अस्वीकार शेवटी का व कशासाठी याची समाधानकारक उत्तरे न मिळाल्यामुळे लेखकाच्या अनुभवात एकांगीपणा येतो. स्वतःच्या अस्तित्वाबद्दलसुद्धा तेव्हा युक्तिवाद करणे शक्यच नसते तेव्हा एकप्रकारच्या अहंकाराचे कवच घ्यावे लागते. त्यातून दुसऱ्याकडे, समूहाकडे, बाह्य व्यवहाराकडे, उपहासाच्या उच्चभ्रू चष्म्यांतून पाहाण्याची प्रवृत्ती उत्पन्न होते. या प्रवृत्तींतून लिहिलेल्या लेखनात एका सीमेपर्यंत बऱ्यापैकी लेखन करता येते. पण हळूहळू सर्वच उत्साहाला शोष पडतो.

श्याम मनोहरांची कथा या मार्गाला लागली आहे असे वाटते. ‘ एक वाडा, एक जोडपे आणि बाकीचे सगळे आहेच ’, ‘ मिस्टर थिंकर मंकी ’ ‘ अरुचि ’, ‘नागरिक ’ या कथा याचा पुरावा देतात. मात्र त्यांची ‘ हुतात्मा ’ ही कथा वेगळीच वाटते. अतिशय मंद स्वरात लिहिलेल्या या कथेत समाजात पसरणाऱ्या वर्गीय जाणिवांचे उत्कृष्ट चित्रण केले आहे. त्यांची ‘ कॉंपिटिशन ’ ही कथाही दोन मित्रांच्या वेगळ्या तऱ्हांचा आलेख काढते. या दिशेने श्याम मनोहरांना जावेसे वाटले तर त्यांच्या कथांना खूप आशयघनता येईल असे वाटते.

जीवनावर आस्था ठेवणारी कथा

मराठी कथा नियतिवादाचा हात धरून जीवनाच्या निरर्थकतेबद्दल कुरबूर करीत निरुद्देश्यांतून आलेल्या निष्क्रीयतेचे रवंथ करीत आणि मानवी संस्कृतीच्या विनाश-काळाच्या कळा अनुभवीत वाटचाल करीत असतानाही दुसऱ्या बाजूला मानवी जीवनावर आस्था ठेवून मानवाच्या मनाचे विविध पदर उलगडण्यात, जीवनातील सुख-दुःखांची चिकित्सा करण्यात, श्रेय-प्रेमाची जिज्ञासा व्यक्त करण्यात गुंतलेली दिसते. ही कथा कधी माणसाच्या सामान्य वा असामान्य स्वभावाचा वेध घेऊ पाहाते, कधी त्याच्या आगळ्या भाववृत्तींचा मागोवा घेण्याचा प्रयत्न करते, कधी जीवनात निर्माण झालेल्या अवरोधांचा विचार करते, विकासाच्या खुणा पाहाण्याचा प्रयत्न करते, निरनिराळ्या क्षेत्रांतील अनुभववैविध्याचा पसारा पहाण्याची उमेद बाळगते, कधी बाह्य व्यवहारांवर व्यापारांवर दृष्टिक्षेप टाकून त्यांचा गुंतागुंतीचा संबंध पहाते. कधी अंतर्मुख होऊन माणसा-माणसांतील भावसंबंधांचे चिंतन करते. कधी मानवी संस्कृतीवर आलेल्या टेक्नॉलॉजीच्या आक्रमणामुळे व्यथित होते व आपले सृजनशील जीवन टिकवून ठेवण्यासाठी विचारप्रवृत्त होते. कधी त्या संस्कृती–

संकराच्या स्वरूपाचे निरीक्षण करते. ही मराठी कथा विविध वर्गांत, विविध जातींत व स्तरांत तर जातेच, पण माणसाच्या निरनिराळ्या अवस्थांत त्याच्यात होणाऱ्या परिवर्तनाचे जटिल रूपही आकळण्याची आकांक्षा धरते. या कथेच्या मुळाशी जीवनाबद्दलची आस्था सक्रिय असल्यामुळे दिक्कालाच्या बंधनांच्या पलीकडे ती स्वैर विहार करू पाहाते. अशा या प्रबल जीवनेच्छेने भारलेल्या जीवनदृष्टीला कल्पनेची साथ मिळाल्यावर अशी एकही व्यक्ती स्थळ, काळ, स्थिती, अवस्था जगात शिल्लक रहात नाही, की जी या कथेपासून मुक्त राहू शकेल. सुदैवाने विलक्षण वेदनेचे जहर पचवतानाही जीवनावर आस्था ठेवणारे कथाकार मराठीत विपुल आहेत.

१९६० नंतरच्या कथाकारांमध्ये दिलीप चित्रे यांच्या सर्वच लेखनाने जिज्ञासा व वाद उत्पन्न केले आहेत. चित्र्यांनी संख्येच्या दृष्टीने फार कमी लेखन केले पण त्यांची प्रत्येक कथा काहीतरी वैशिष्ट्य व आगळेपणा घेऊन आली. चित्रे यांना त्यांच्या कथेतील दुर्बोधतेमुळे म्हणा किंवा नितांत वेगळेपणामुळे म्हणा अस्तित्ववादी लेखक तर ठरविण्यात आलेच (ते चूक आहे असे नाही) पण त्याबरोबर त्यांच्यावर निराशावादी, अश्लीलतेचे प्रचारक इ. आक्षेपही घेण्यात आले. आपल्या कथेविषयी लिहिताना ‘ अस्तित्वाचे भान ’ या गोष्टीवर फार भर स्वतः चित्रे यांनी दिला आहे. जगावेसे वाटणे, मर्त्य आहोत हे ठाऊक असूनही जगावेसे वाटणे, या गोष्टीला चित्रे यांनी महत्त्व दिले आहे. तसेच प्रेम करण्यालाही त्यांनी अतिशय महत्त्व दिले आहे. यांतूनच जीवनाचा प्रत्येक क्षण उत्कटतेने जगण्यावर त्यांचा भर आहे आणि उत्कटतेने जगताना, स्वतःचे वैशिष्ट्य कायम ठेवून जगताना, आजच्या भारतीय सांस्कृतिक–सामाजिक संदर्भात अनेक प्रकारच्या जाणिवेतल्या वा नेणिवेतल्या नियंत्रणांना नाकारण्याचे दायित्व येते आणि समकालीन जीवनाबद्दल दक्ष असण्याची अनिवार्यताही अटळपणे येते. दिलीप चित्र्यांच्या कथांना या नैतिकतेचा कणा आहे.

दिलीप चित्र्यांच्या काही कथांचे विशेष विवरण करायला हवे, याचे कारण असे की त्यांनी मराठी कथेत काही वेगळेपणा आणण्याचा प्रयत्न केलेला आहे आणि दुर्दैवाने तो नीटसा समजून घेण्यात आलेला नाही. त्यांना प्रेम या भावनेबद्दल खूप आस्था आहे आणि उत्कटपणे जीवन जगू पाहाणाऱ्या कोणत्याही संवेदनशील मनाला ही भावना अतिशय महत्त्वाची वाटणार यात शंका नाही. या दृष्टीने ‘ जाराचं स्वगत ’ ही कथा विश्लेषणीय आहे. परंपरागत कथाशिल्पावर आघात करणारी ही कथा आहे. कारण परंपरागत वैचारिक धारणेवरही ती आघात करते. वैचारिक स्वगत आणि अन्तर्मुख अनुभवाला भिडून प्रकट होणारी कथा यांच्या सीमारेषेवरचे हे प्रभावी लेखन आहे. प्रेम या संकल्पनेभोवतीचे सवयींचे, रूढींचे, परंपरांचे, जुनाट नैतिक संस्कारांचे कवच भेदून अंतरीच्या उत्कट अनुभवाने केलेली प्रेमाची ही गाथा, कथारूप न हरवता अप्रतिम वैशिष्ट्यपूर्ण अनुभवाची प्रतीती देते. पाप-पुण्याच्या

शरीरी अशरीरी भेदाच्या पलीकडे गेलेला, अपार आस्था, उत्कटता आणि तन्मयता यांनी बहरलेला प्रणयानुभव व्यक्त करताना स्त्रियांच्या साचेबंद सांकेतिक व निर्जीव पतिप्रेमावर आघात करतानाच पुरुषांच्या निर्दय, आत्मकेंद्रित बलात्कारी प्रवृत्तीवरही प्रकाशझोत टाकून या कथेला चित्र्यांनी एकाच वेळी व्यापकतेचे व गहनतेचे परिमाण दिले आहे. जीवनातील चैतन्यपूर्ण सर्जनशील प्रेरणांचा पुरस्कार यात आहे. एकाच वेळी आत्मशोधन व संस्कृतिटीका करणारी ही कथा वाचकांना अपराधित्वाची तीव्र जाणीव करून देऊन अन्तर्मुख बनवते. अनुभवातील भावगर्भता व चिन्तन दोन्ही घटकांचे संतुलन ठेवणारी ही कथा फार मूल्यवान कथा आहे.

जीवनातील चैतन्य, आत्मभाव, उत्कटता शोषून घेणाऱ्या परंपरांवर, लोक व्यवहारांवर चित्रे वार करतात. ते सूक्ष्म असतात. स्त्री–पुरुषांतल्या उत्कट शारीर संबंधांचे यांत्रिकीकरण करणाऱ्या पति-पत्नी संबंधावर चित्रे आघात करतात ('दहा हजार शब्द') सुरक्षिततेच्या कवचासाठी स्वतःला दडपून प्रणयाचे कोंब खुरडून टाकणाऱ्या तथाकथित सुसंस्कृत व परंपरासमृद्ध जगावर डाफरतात. ('मेथिड्रिन') मनातील ग्रंथींनी किंवा शिष्टतेच्या खोट्या मुखवट्यांनी समागम सुखापासून स्वतःला वंचित करणाऱ्या स्त्रीच्या संपलेल्या आयुष्याची कोरडी कथा सांगतात ('केसाळ काळेभोर पिल्लू') किंवा इंद्रियसुखाविषयी उदासीन राहिलेल्या तरुणाच्या विकृतीचा निर्भय वेध घेतात. ('तिडीक, तिरडी, अनंत काळ') कधी स्त्री–पुरुषांच्या वासनात्मक संबंधांचे तिरकस चित्रण करून त्यांतले उपरेपण व्यक्त करतात. ('अंधारातला अप्रेंटिस') मात्र याला राजकीय मताचे लावलेले अस्तर तर्कदृष्ट्या समर्थनीय म्हटले तरी वैयक्तिक पातळीवर आल्यासारखे वाटते, लैंगिकतेबद्दल असलेल्या अज्ञानामुळे म्हणा वा समाजाच्या विकृत दृष्टीमुळे म्हणा तरुणांमध्ये वाढत असलेल्या नपुंसकतेच्या गूढ 'व्हायरस'ची कथा लिहून एका कटू सत्यावर चित्रे प्रकाश टाकतात. या सर्व कथांतून एक प्रमुख सूत्र आहे, ते असे की आमच्या समाजात जीवनातील अत्यंत महत्त्वाच्या गोष्टीबद्दल विलक्षण विकृत, सांकेतिक कल्पना ठाण मांडून बसलेल्या आहेत. जीवनातील उत्कट आनंदाला व प्रेम या भावनेच्या निरोगी विकासाला आम्ही मुकतो आहोत. चित्रे यांची 'टाइपरायटर' ही अशीच एक महत्त्वाची कथा. नॉर्मल–ॲबनॉर्मल यांच्या संघर्षात सामान्य, असामान्यांवर कसा सर्वप्रकारे बलात्कार करतात त्याचे हे प्रतीकात्मक प्रकटीकरण. स्वतःच्या व्यक्तित्ववैशिष्ट्यांबद्दल अतिशय जागरूक असलेल्या चित्रेंना सामान्यांचे हे आक्रमण अनेक स्तरांवर जाणवते–बोचते. यातही स्त्रीला स्त्रीत्वापासून वंचित करणाऱ्या समाजाबद्दल तीव्र प्रतिक्रिया व्यक्त झाली आहेच. 'काम' हा एक पुरुषार्थ मानणाऱ्या संस्कृतीला आज ती बाब गर्हणीय वाटते व व्यक्तित्वाच्या विकासाच्या आड ती येते, तेव्हा संवेदनशील कलावंत असा निषेधाचा आवाज बुलंद करणारच.

चित्रे यांची ' स्कॉर्पिओ ' ही एक अशी दमदार कथा आहे. नष्ट होत चाललेल्या पारशी समाजाविषयीची ही कथा वैयक्तिक पातळीवर अनुभवाचे प्रकटीकरण करीत असतानाच सामाजिक सांस्कृतिक संदर्भांनी खूपच वजनदार होते. यातील व्यथेला मनोविज्ञानाचा जाणता व सशक्त स्पर्श, सामर्थ्य प्रदान करतो. चेहराहीन होत असलेल्या समाजातल्या ट्रॅजिक नियतीचा हा कारुण्यपूर्ण वेध नर्गिसच्या जिवंत, सळसळत्या व्यक्तित्वाच्या माध्यमातून घेतल्यामुळे फार प्रभावी झाला आहे. स्वतःच्या भावाविषयी चिंतातुर झालेल्या नर्गिसला आत्मदान करण्याची मनाची तयारी ठेवावी लागते. या कथेतले सर्वच बारकावे कलात्मक आहेत. ही कथा उद्ध्वस्त होत चाललेल्या प्रचंड दगडी शिल्पातून झळाळणाऱ्या चैतन्याचा जिवंत प्रत्यय देते.

चित्रे कधी एकांगी भूमिका घेतात. मिसेस राणेंचा एका तेरा-चौदा वर्षांच्या मुलाने झोपेत घेतलेला भोग हा अवास्तव वाटतो. अकलात्मकही. त्यांचा सदानंद छत्तीसाव्या वर्षापर्यंत स्त्री-पुरुष संबंधांच्या बाबतीत फारच भोळा दाखवला गेला आहे, पण या तपशिलाच्या चुका आहेत. जाणिवेचा संचार अप्रतिहत आणि निरंकुश कधी चित्रे आपले आत्मभान कायम ठेवण्यासाठी, सामूहिक जाणिवेचा स्वीकार न करता, कायमची स्वेच्छया स्वीकारलेली असुरक्षितता स्वतंत्र लेखकाला पत्करावी लागते असे मानतात पण असे मानताना आत्मभान व सामूहिक जाणीव यांत एक कायमचा संघर्षमय विरोध आहे, असे मानून ते चालतात. ही भूमिका अतिरेकी वाटते, कारण सामूहिक जाणीव आत्मभानाला संवादीच नव्हे तर संरक्षकही असते व ती तशी करून घेण्याचा प्रयत्न हीही स्वतंत्र लेखकाची जबाबदारी असते, हे चित्रे विसरतात.

दिलीप चित्र्यांना मरणाच्या अनुभवाची विविध रूपे पाहण्याचे वेड आहे. खरे म्हणजे मरणाच्या अनुभवाचा प्रत्यय हा एक चकवा आहे. मरणाच्या कल्पनेने जीवनात निर्माण झालेल्या भय, उत्कटता, गतिशीलता, कर्मण्यता, शोक, चिंता, हुरहूर इत्यादी गोष्टींचा कलात्मक वेध घेणे शक्य आहे व इष्टही आहे. पण मृत्यूच्या अनुभवाची साक्षात प्रतीती देणारी कथा मृत्यूच्या दारातून परतलेला एखादा डोस्टोवस्कीच देऊ शकेल.

दिलीप चित्र्यांची कथा वरकरणी चित्रगत वाटते, ती अश्लीलही वाटण्याची शक्यता आहे. पण ती अनेक चिवट धाग्यांनी संस्कृती व समाजाशी गुंतलेली आहे. हे तिचे गुंतलेपण तिला खूप वजन देते. चित्र्यांनी मराठी कथेला अनेक बाबतींत खूप मोकळे करून टाकले. एकाच वेळी आत्मशोध करणारी कथा समग्र जीवनाचे शोधन करते आणि तसे करताना कथेचे घटक म्हणून आलेल्या घटनांमध्ये तार्किक, कालिक, व वरकरणी सूत्रबद्धता आणणारे कोणतेही संबंध आणण्याचे कारण नाही हेही स्पष्ट करते. कथेतील घटना, प्रसंग, स्वप्ने, दिवास्वप्ने, स्वगते या सर्वांच्या अनिवार्यतेचा निकष म्हणजे त्या कथेच्या केंद्रभावाच्या प्रसरणाला असलेली त्यांची आवश्यकता.

कथातत्त्व न हरवता चिंतनात्मकता कथेला कसे सामर्थ्य मिळवून देते, हे चित्र्यांनी जोमदारपणे स्पष्ट केले.

जीवनप्रेमाने ओथंबलेली समृद्ध कलात्मक कथा : विद्याधर पुंडलीक

विद्याधर पुंडलीकांची कथा मनाच्या गुंतागुंतीचा विलोभनीय वेध घेणारी कथा आहे. हा वेध घेताना ते लघुकथेच्या सौष्ठवाला शोभेल व झेपेल इतका समृद्धपणे जिवंत पात्रे निर्माण करून त्यांच्या माध्यमातून नेमकेपणाने हा वेध घेतात. म्हणून त्यांच्या कथान्तर्गत अनुभवाला पेलून धरणारी विभावन सामग्री त्यांच्या कथांत असते. मात्र पात्रांच्या जीवनाचा व्यावहारिक तपशील देण्यापेक्षा त्यांच्या जीवनाच्या एकूण घडणीतील मूळ प्रेरणाकेंद्रे व मर्मस्थाने शोधण्याचा त्यांचा प्रयत्न असतो.

बाह्यव्यापाराच्या मुळाशी असलेल्या मानसिक गुंतागुंतीवर प्रकाश टाकणारी ही कथा 'माणूस असा का?' याचे रहस्य शोधण्याचा प्रयत्न अत्यंत सूचकपणे करत असते, कधी कधी कादंबरीला पेलवेल इतका आशय अत्यंत मितव्ययतेने, सूचकपणे आणि कलात्मक दक्षतेने ते कथेतून पेश करतात. त्यांच्या कथेतील अनुभव एका बाजूला मनोवैज्ञानिक सत्याशी पूर्णपणे संवादी असतो. पण हा संवाद अनाग्रही असतो. निरनिराळ्या मनोग्रंथी सामाजिक–सांस्कृतिक–धार्मिक संदर्भ यांचा व्यक्तिमत्वावर पडलेला दाब यांचा एकत्र विचार त्यांच्या अनुभवातून व्यक्त होतो. म्हणजेच कोणत्याही सामाजिक मनोवैज्ञानिक संकल्पनेला अंतिम न मानता अनाग्रही व खुल्या वृत्तीने पुंडलीक कथा लिहितात. यामुळेच त्यांच्या कथांत वैविध्य व गहनता आढळते.

या कथान्तर्गत अनुभवाचे दुसरे वैशिष्ट्य असे आहे की हा अनुभव मुळातच विशिष्ट उंची असलेला, गुंतागुंतीचा व सुसंस्कृत माणसाच्या अनेक मूल्यकल्पनांना आवाहन करणारा असतो. म्हणूनच आविष्कारप्रक्रियेत त्यावर बौद्धिकतेचे व कल्पनाशक्तीचे संस्कार होत होत तो अनुभव समृद्ध होतो. साहजिकच पुंडलीकांच्या कथांतून अपरिहार्यपणे येत असणारे संवाद व्यक्तित्वांवर प्रकाश टाकणारे, भावगर्भ तर असतातच, पण वैचारिक उंची असलेलेही असतात. जीवनातील नाट्यात्मकतेचा वेध घेणारी त्यांची वृत्ती संवादांना आगळी कलात्मकता देत असते. पुंडलीकांच्या कथेचे मोठे वैशिष्ट्य म्हणजे विचार व कल्पना यांनी विशिष्ट पातळीवर दिलेली भावगर्भता. ही कथा व्यक्तिमनाचा वेध घेणारी असली तरी सामाजिक संदर्भांची भक्कम पृष्ठभूमी तिला लाभलेली असते. अधिक नेमकेपणाने बोलायचे तर कुटुंबव्यवस्थेतील अत्यंत सूक्ष्म धाग्यांनी विणलेला पट घेऊनच ही कथा अवतरते. पुंडलीकांचे लेखकीय व्यक्तित्व माणसाविषयीच्या अकृत्रिम प्रेमाच्या भावनेने ओथंबलेले वाटते. यातूनच त्यांना निरनिराळे कथाविषय सुचत असतात. जीवनविषयक प्रेम व चिन्तनशील आस्था यांतून कथा अवतरित होते. पुंडलीकांच्या कथांतून सांस्कृतिक

चालीरीतींचे, समजुतींचे श्रद्धांचे, अंधविश्वासांचे, धार्मिक संस्कारांचे विपुल संदर्भ येतात व कथेला ते पोषक असतात, पुष्ट करतात. याचे कारण असे की, भारतीय कौटुंबिक जीवन पुंडलीकांनी खूप आत्मीयतेने अनुभवलेले असावे व सहज निरीक्षणाने त्यांनी ते समजून घेतले असावे.

पुंडलीकांना सामान्य माणसाच्या भाववृत्तींचा, मनाचा वेध घेण्याचा छंद आहे. तसाच महान व्यक्तित्वांच्या जडणघडणीच्या मुळाशी असणाऱ्या प्रेरणांचा तळ शोधण्याची जिद्दही आहे. प्रखर अन्तर्भेदी दृष्टीने दोन्ही प्रकारच्या कथांतून ते यशस्वी होतात.

जन्म, मृत्यू, माणूस व नियती यांचे संबंध, निरनिराळ्या राजकीय विचारसरणींच्या तळाशी असलेली मानसिकता, याकडे प्रश्नाकुल दृष्टीने ही कथा पहाते. आध्यात्मिक प्रेरणांच्या मुळाशी असलेल्या ऐहिक अतृप्तीचा मिस्किलपणाने ते वेध घेतात. पण हे सर्व करताना अनुभवातील भावगर्भता ते कधीच क्षीण होऊ देत नाहीत, म्हणूनच त्यांची कथा संकल्पनात्मक अमूर्ततेत कधीच हरवून जात नाही. पुंडलीकांतील कथाकाराचे एक महत्त्वाचे वैशिष्ट्य असे की ते सर्व गोष्टींकडे कलाकाराच्या तन्मयतेने पाहातात व म्हणूनच त्यांची कथा कधीच थंड व कोरडी वाटत नाही.

पुंडलीकांचे माणसाच्या मनाविषयीचे कुतूहल मोठे आहे. लहान मुलापासून म्हाताऱ्यापर्यंत सर्वच मानवी अवस्थांचे चित्रण ते करू पाहतात. विलक्षण हळुवारपणा, कोमलता, भावनांतील तरल आर्तता त्यांच्या कथाविश्वात आढळते तर दुसऱ्या बाजूला बौद्धिक धारदारपणाने ती कणखरही होऊ शकते. माणसामाणसांतल्या स्वस्थ व निरोगी संबंधांचे चित्रण ते आवडीने करतात. त्यात गोडवा असतो तसा खट्याळपणाही असतो.

ही कथा अन्तर्मुख कलाकाराची कथा आहे. कथेला जिवंतपणा, प्रत्यक्षता, मांसलता लाभावी एवढी बाह्य विषयांची मांडणी ते करतात. पण त्यातून मानवी मनाच्या वैचित्र्याचा, गहनतेचा ठाव शोधक वृत्तीने घेतात. पुंडलीकांच्या कथेने मराठी साहित्याला अशा सन्तुलित व कलात्मक कथांची महत्त्वाची देणगी दिली आहे. अलीकडे त्यांची कथा महाभारतकालीन मनाचा वेध घेण्याचा महत्त्वाकांक्षी प्रयत्न करते आहे.

गरुड नजरेचा दमदार कलाकार : श्री. दा. पानवलकर

पुंडलीकांपेक्षा वेगळ्या तऱ्हेची पण तितकीच सामर्थ्यशाली कथा लिहिणारे श्री. दा. पानवलकर साठ नंतरच्या अग्रणी मराठी कलाकारांत मोडतात. सामाजिक, राजकीय, सांस्कृतिक वा नैतिक अशा कोणत्याही प्रकारच्या मूल्यसंघर्षापासून वा

अमूर्त चिंतनप्रणालीपासून अलिप्त राहणाऱ्या या कथाकाराची धारदार नजर जीवनाच्या गतिशील, सक्रिय व जिवंत गोचर रूपावर रोखलेली असते. विलक्षण पण सहजपणे केलेल्या निरीक्षणातून आलेल्या भरगच्च पण नेमक्या जीवनव्यापारांच्या तपशिलांचा उपयोग करून लिहिलेली त्यांची कथा विलक्षण जिवंत व चैतन्ययुक्त वाटते. मध्यमवर्गीय नाजुक-साजूक सुख–दुःखांपेक्षा वेगळ्या क्षेत्रात त्यांनी कथा नेली. सोने, गांजा, अफू, दारू यांचा चोरटा व्यापार करणारे व त्यांच्याशी संबंध असलेल्या राकट, कणखर व बेरक्या लोकांचे जग हा त्यांच्या कथाविश्वाचा एक भाग. मात्र ही कथा गुप्तहेर कथा नसते. किंवा चातुर्यकथांचा सनसनाटीपणाही तीत नसतो. ही कथा भर देते माणसाच्या कणखर व दिलदार मनावर, त्याच्या प्रत्यक्ष कर्ममय विश्वावर. ही कथा जुनी की नवी, घटनाप्रधान की भावप्रधान, मनोविश्लेषण-प्रधान की वातावरणप्रधान, असले वावदूक विवाद या कथांच्या आसपास येत नाहीत. म्हटली तर त्यांची कथा घटनाप्रधान आहे आणि शेवटपर्यंत एक कुतूहल ते कथेत ठेवतात, पण तरीही त्यांच्या कथेला असलेले मानवी मनाचे भक्कम अस्तर कुठेही विरविरीत होत नाही, घटनांच्या सगळ्या मानवी व्यापाराचा अचूक वेध घेण्याची त्यांची शक्ती व तो व्यापार नेमक्या शब्दांत सरळठोक ठेवण्याची प्रवृत्ती, यामुळे त्यांची कथा रसरशीत वाटते. ताजी वाटते. 'सूर्य'सारख्या कथेत व्यक्तित्वाचा पूर्ण कायापालट ज्या सूक्ष्मतेने त्यांनी साकार केला आहे, तो वास्तवदर्शी व प्रत्ययकारी वाटतो. कोमल, हळवे, भावुक, काव्यप्रेमी मन आपल्या प्रवृत्तींना नेस्तनाबूत करून कठोर, पौरुषवान व निबर कसे बनते; याची वेधक प्रक्रिया या कथेत येते. समाजातील स्खलित व्यक्तित्वे दुसऱ्या पातळीवर जीवनाशी किती बांधिलकी राखून असतात याचा प्रत्यय देणारी त्यांची कथा, माणसावरच्या त्यांच्या मायेची खात्री देते.

पानवलकरांना विविध वातावरणातल्या कथा लिहिण्याची आवड आहे. ज्या वातावरणाची निवड ते कथेसाठी करतात ते वातावरण तपशिलांनी जिवंत करतात व त्या वातावरणाशी त्यांच्या पात्रांच्या स्वभावाचा व जीवनगतीचा सांधा पुरेपूर जुळलेला असतो. त्यांची माणसे वेदनांची शाब्दिक प्रदर्शने करीत नाहीत, भोगलेल्या दुःखाला अतिरेकी रूप देत नाहीत; पण त्यांच्या दुःखाची धग कमी असते असे मात्र नव्हे. फारशी न शिकलेली त्यांची रांगडी माणसे विलक्षण संवेदनशील असतात. त्यांची संवेदनशीलता व अनुभूतिक्षमता त्यांच्या बाह्य वर्तनातून सूक्ष्म बारकाव्यांसह पानवलकर व्यक्त करतात.

पानवलकरांच्या कथांतील अनुभवविश्व वैविध्यपूर्ण आहे. 'जांभूळ'सारख्या कथेत ते पौगंडावस्थेतील प्रणयाचे उत्कट तीव्र शब्दांच्या पलीकडचे रूप पात्रांच्या घालमेलीतून व्यक्त करतात, 'ट्रायल'सारख्या कथेत मध्यमवर्गीय युवकांचे समलिंगी आकर्षण सूक्ष्मपणाने व्यंजित करतात. माणसाच्या मनाच्या उत्कट ऊर्मी

वा मनोवृत्तीही ते सहज पकडू शकतात.

पानवलकरांच्या कथा सामान्यतः पुरुषप्रधान असतात. त्यांच्या स्त्रिया परंपरागत वळणाच्या, स्वतःचे व्यक्तित्व नसलेल्या अशा असतात.

पानवलकरांचे भाषाप्रभुत्व विलक्षण आहे. शब्दांचा चपखल व नेमका वापर कथांचा आशय चित्रात्मक करण्यास त्यांना मदत करतो. त्यांच्या भाषेला स्वतंत्र, कणखर व समृद्ध असे व्यक्तित्व आहे. पानवलकरांची भाषा वातावरणाचा खास छाप घेऊन येते. त्या वातावरणातील माणसांचाही त्यांच्या भाषेला वास असतो. अतिशय काटेकोर व बोलक्या भाषेचा प्रयोग करणाऱ्या मोजक्या लेखकांमध्ये पानवलकरांचे स्थान फारच वरचे आहे. त्यांच्या भाषेचे, वातावरणनिर्मितीचे, प्रसंग चित्रात्मक करून डोळ्यांपुढे जिवंतपणे उभे करण्याचे विलक्षण सामर्थ्य व वैविध्यच पहायचे असेल तर उंदरांना मारून जगणाऱ्या असहाय्य पोराची कथा व ' अग्निसर्प'-सारखी कथा समोरासमोर ठेवून पहावी.

सुख – दुःखाला स्पर्श : जयवंत दळवी

जयवन्त दळवी जीवनातल्या सुख-दुःखांविषयी आस्थाशीलतेने लिहिणारे लेखक आहेत. त्यांच्या कथांतून प्रेमाची विविध रूपे साकार झाली आहेत. त्यांचा पिंड चिंतकाचा नाही. तो भावनाशील कलावंताचा आहे. दळवींना कथांची प्रेरणा जीवनातील भावनात्मक उत्कट प्रसंगांमध्ये किंवा भावनावेड्या व्यक्तींच्या सुखदुःखांत मिळते. ते विनोदी कथा लिहू शकतात. त्याचबरोबर कारुण्याने आर्द्र झालेली कथाही लिहितात. स्त्री-पुरुषातील सूक्ष्म संयम, अबोल ओढ उत्कटपणे व्यक्त करण्यात दळवी खूपच यशस्वी झाले आहेत. माणसाच्या हळव्या व वेडसर झालेल्या भाववृत्तींचा मागोवा घेण्यातही दळवी विशेष आस्था दाखवतात. दळवींचा खास परिचयाचा वर्ग, मध्यमवर्ग असला तरी त्यांच्या सहानुभूतीचा परीघ वाढत चाललेला आढळतो. ते अनाथ, बेवारशी, भटक्या, स्खलनशील माणसांच्या जीवनातला भावोद्रेक उत्तम तऱ्हेने चित्रित करतात. मराठी कथेला त्यांच्याकडून खूप अपेक्षा आहेत. याचे कारण असे की या ३-४ वर्षांत त्यांची प्रतिभा अधिक जोमाने फुलू लागलेली आहे. त्यांचे अंगभूत सामर्थ्य फार मोठे आहे.

एकटे पडण्याची दुखरी जाणीव : आनंद जातेगावकर

आनंद जातेगावकरांनीही जीवनानुभवाशी प्रामाणिकपणा ठेवून कथा लिहिली आहे. कोणत्याही विशिष्ट तत्त्वज्ञानाचे बोट घट्ट पकडून त्यांनी लिहिले आहे असे वाटत नाही. आजच्या सामाजिक जीवनात मध्यमवर्गीय माणूस एकटा पडत असल्याची दुखरी जाणीव त्यांच्या कथेतून व्यक्त होत असली तरी तिच्या पाठीमागे

जीवन निरर्थक व विसंगतिपूर्ण असल्याची व नियतीच्या सर्वभक्षीपणाची ठाम जाणीव आहे, असे अजून तरी दिसत नाही. जीवनात अतर्क्यपणा स्वीकारला, तरी तर्काचे महत्त्व ते अमान्य करीत नाहीत; जीवनातील पानगळ, पडझड, कंटाळवाणेपणा, नश्वरता, मृत्यूचे सर्वभक्षीपण जमेस धरूनही जीवन जगले पाहिजे; अशी जाणीव त्यांच्या कथा देतात. मध्यमवर्गाच्या जीवनात निर्माण होणारी पोकळी त्यांना भेडसावते व झपाट्याने नष्ट होत चाललेल्या कुटुंबव्यवस्थेबद्दल त्यांच्या मनात ओढ आहे. त्यांच्या कथांतून जीवनव्यापाराचे भरगच्च तपशील असतात. त्यामुळे त्यांची कथा ऐसपैस असल्यासारखी वाटते. जन्म-मृत्यू, वेदना, वासना, अस्मिता याविषयी ते कधी कधी सांकेतिकपणे लिहितात. मात्र त्यांची कथा प्रतीकांच्या वापरात धूसर बनत नाही. त्यांच्या काहीशा परंपरागत वाटणाऱ्या कथा 'मुखवटे', 'घर', 'गुलमोहोर' अधिक यशस्वी आहेत. 'पावलं'सारखी थोड्या वेगळ्या धर्तीची कथा ते लिहितात तेव्हा ती खूप विस्कळीत झाल्याचे जाणवते. कारण जातेगावकरांचा प्रकृतिधर्म परंपरावादी असावा असे वाटते.

काही उल्लेखनीय कथाकार :

मध्यमवर्गाच्या ढोंगी, नैतिक कल्पनांवर आक्रमक हल्ला चढवला विजय तेंडुलकरांच्या कथांनी. मध्यमवर्गाची नीति-अनीतीची कल्पना मुख्यत्वे करून लैंगिक पावित्र्याशी जखडलेली व त्यामुळे संकुचित राहिलेली, माणुसकीला पारखी झालेली; या नैतिक काचपात्रांवर तेंडुलकरांनी निर्भयतेने दगड मारले. मध्यमवर्गीय संस्कृतीत वाढणारी मेषपात्रे त्यांच्या मर्मभेदी लेखणीची शिकार झाली. माणसाच्या मनात लपलेली हिंस्रता, वासना आणि स्वार्थीपणा यांचे वस्त्रहरण तेंडुलकर करतात. कडवट उपहास, तिखट उपरोध आणि कारुण्य यांचा विविधरंगी गोफ त्यांच्या कथांत आढळतो.

माणसाच्या वैशिष्ट्यपूर्ण संबंधांचे चित्रण करण्यात ज्ञानेश्वर नाडकर्णी विशेष रस घेतात, असे दिसते. या विचित्र संबंधांच्या पाठीमागे आकस्मिकता दिसते. विशिष्ट तत्त्वज्ञान वा दृष्टिकोण न स्वीकारल्यामुळे त्यांच्या कथांतील घटनांत व पात्रांत वैविध्य आढळते. त्यांच्या कथांची मूळ कल्पना पुष्कळ वेळा मौलिक असते. पण ते पुष्कळ वेळा अनावश्यक विस्तार व विस्कळीतपणाला बळी पडतात.

ए. वि. जोशी वेगळ्या तऱ्हेने मध्यमवर्गीय नीति-कल्पनांवर आघात करतात. माणसाच्या बेबंद वासनेचे काहीसे भडक चित्रण ते करतात. त्यांची माणसे मुख्यतः दैहिक पातळीवर जगणारी असतात. आर्थिक समस्या व लैंगिक भुका यांचे गुंतागुंतीचे चित्रण जोशींच्या कथांतून येत असते. या माणसांच्या मनात नैतिक मूल्यांचा फारसा जाच नसतो, म्हणून अपराधीपणाची भावनाही नसते. त्यांच्यातला संयम

म्हणजे सामाजिक दडपणाने आलेले नियंत्रण. माणसांची विशेषतः पुरुषांची अगतिकता व असहायता त्यांच्या कथांतून व्यक्त होते. त्यांच्या स्त्रिया आपल्या रक्ताच्या ऊर्मींवर वाटचाल करणाऱ्या असतात व हे जोशींच्या कथांचे वेगळेपण आहे. त्या आवाहक व शक्तिशाली वाटतात व वंचित झाल्या तरी दृढ असतात. तसा बेरकीपणा व रंगेल-पणाही व्यक्त होतो. जोशींची भाषा अतिशय प्रत्ययदर्शी आहे. पण कथांत विस्कळीत-पणाही खूप जाणवतो.

ह. मो. मराठे यांनीही लक्षणीय अशी मराठी कथा लिहिली आहे. जीवनातल्या कठोर व रानवट वास्तवाचे चित्रण त्यांच्या कथांत विशेष आढळते. दारिद्र्यातून आलेली दुःखे विलक्षण प्रत्ययकारी पद्धतीने मराठ्यांनी प्रस्तुत केली आहेत. त्यांच्या लेखनात कधी कृतक नाट्यात्मकता व भडकपणाही कलात्मक परिणामकारकतेत अडथळे उत्पन्न करतो. रत्नाकर मतकरींनी काही उत्तम कथा लिहिल्या आहेत. त्यांनी कथेत अनेक प्रयोग केले आहेत. काही कथा मनोविश्लेषणात्मक आहेत तर काही रहस्यमय आहेत. भय, गूढता, रहस्यमयता, मानवी जीवनातील विक्षिप्तता व कारुण्य त्यांच्या कथांतून विशेषत्वाने व्यक्त होत असते. मराठीमध्ये क्वचित आढळ-णारी, राजकीय स्पर्श झालेली कथा वसंत नरहर फेणे यांनी लिहिली आहे. फेणे यांचे विषय वेगवेगळे असतात. चरित्राच्या अंगाने कथेचा विकास ते करतात. त्यांना नेटकी व परिणामकारक शैली लाभलेली आहे. माणसांच्या मनाची त्यांची जाण त्यांच्या सामर्थ्यशाली शैलीतून नेमकेपणाने प्रकट होते. कमी पण वजनदार लिहिणारे फेणे मराठीतले एक महत्त्वाचे कथाकार आहेत.

स्त्रियांचे मनोविश्व :

लेखिकांचा वेगळा गट कल्पून त्यांच्या साहित्यावर लिहिणे फारसे उचित नव्हे, पण गुणवत्तेचा विचार बाजूला ठेवूनही असे विधान करणे शक्य आहे की मराठी बहुसंख्य लेखिकांच्या कथांना स्त्रीचा असा एक हळवा स्पर्श असतो.

विजया राजाध्यक्षांची कथा संख्येने विपुल आहे. स्त्रीचे असे वेगळे व्यक्तित्व सुरक्षित ठेवूनही विजयाबाईंनी खूप साहसाने स्त्री-पुरुष संबंधांकडे पाहिलेले आहे. आणि स्त्रीलाच सार्थपणे येऊ शकतील असे अनुभव त्यांनी मोठ्या आवेगाने कथांतून व्यक्त केले आहेत. 'कमळ'मधील एका विशिष्ट वयानंतर संभोगाबद्दल वाटणारी अनिच्छा आणि पुरुषांबद्दल वाटणारे भय याचा विलक्षण प्रत्ययकारी अनुभव स्त्रीलाच समर्थपणे व्यक्त करणे शक्य आहे. 'विदेही', 'जन्म' या कथांतील अनुभवही खास स्त्रियांचे असे आहेत. विजयाबाईंच्या कथांमध्ये आत्मकेंद्रितपणा खूप असतो व पुष्कळ वेळा तो आशयावर आरोपित होऊन येतो. काही कथांतून अनुभवाची उत्कटता व आवेग ओसरत जाऊन केवळ भाषेच्या फुलोऱ्यातून कथा

ताणली जात आहे असे वाटते. खरे तर विजयाबाई अलिप्तपणे ' हुंकार 'सारखी यशस्वी व भरदार कुटुंब-कथा लिहितात तेव्हा असे वाटत राहते की त्यांनी कथान्तर्गत अनुभवावर अधिक चिंतन करायला हवे. त्यांच्या शैलीत व भाषेत अनुभवाला अचूकपणे पकडण्याची शक्ती आहे. पण प्रतीकात्मक लिहिण्याचा हव्यास आशयाला पुष्कळ वेळा शबल करतो.

तारा वनारसे याही समर्थ कथाकार. त्यांच्यातला आत्मकेंद्रितपणा, त्यांच्या पात्रांचा स्वभावधर्म बनून गेल्यासारखा वाटतो. या पात्रांच्या समस्या मानसिक. त्यांच्या कथेला कारण त्यांचाच अहंकेंद्रित स्वभाव. स्वतःशीच आपल्या व्यथांना पिंजत बसणाऱ्या प्रक्रियेतून वनारसेंच्या कथा जन्म घेतात. या व्यथांचा संबंध असफल प्रेमाशी असतो. तृप्ती, असंतोष, उद्वेग, चिडचिड, आत्मक्लेश, राग या भावच्छटांचे समर्थपणे विश्लेषण व चित्रण करण्याचे सामर्थ्य या कथालेखिकेत आहे. सूक्ष्मता व सूचकतेचा वापर करीत संयमाने त्या कथा लिहितात, पण त्यांचे अनुभवविश्व खूप मर्यादित झाले आहे. त्यामानाने सुधा नरवणे यांचे विश्व अधिक बहिर्मुख व व्यापक आहे. पद्मिनी बिनीवाले कौटुंबिक जीवनातील घटनांचा अतिशय तरल व संवेदनशील आविष्कार करतात. त्यांचे मृदुमुलायम व नाजूक भावविश्व प्रत्ययकारी भाषेतून प्रसन्नपणे प्रकट होत असते.

अलीकडे ऊर्मिला सिरूर या जोमाने कथालेखन करीत आहेत. त्यांच्या कथा स्त्री-पुरुष संबंधाभोवती गुंफलेल्या असल्या तरी कौटुंबिक वातावरणाची व त्या संबंधांतील धाग्यांची बैठक त्यांच्या कथांना असते. कौटुंबिक जीवनातील गुंता झालेल्या संबंधांचे ताण त्यांच्या कथांत प्रकर्षाने जाणवतात. अलीकडेच प्रसिद्ध झालेल्या ' बाय आल्फ ' व ' वंशवृक्ष ' या कथा पाहता त्यांच्या कथाविश्वाच्या सीमा खूप विस्तारित होत आहेत, याची सुखद जाणीव देतात. गेल्या दोन-चार वर्षांत सानिया नावाच्या लेखिकेने पुष्कळ कथा लिहिल्या. त्यांची ' सत्यकथे 'त आलेली ' पूल ' नावाची दीर्घकथा लक्षणीय आहे. मात्र त्यांच्या भाषेवर परकीय प्रभाव स्पष्ट दिसतो आणि तो भाषेच्या आगळेपणातून नव्हे तर अक्षमतेतून निर्माण झाल्यासारखा वाटतो. स्त्री-पुरुष संबंधाचा खूप मुक्त असा विचार त्या करू शकतात, हे महत्त्वाचे वाटते.

स्त्रीत्वाच्या पलीकडे जाणारी व्यक्तित्वसंपन्न स्त्री

मराठी लेखिकांमध्ये वेगळेपणाने जाणवते ती गौरी देशपांडे यांची कथा. संख्येने अल्प पण गुणवत्तेने मोठी. गौरी देशपांडे स्वतःच्या मनाचा वेध घेत कथा लिहीत असल्या तरी त्याला कमालीचा अलिप्तपणा असतो आणि त्यामुळे त्यांच्या आत्मनिवेदनाला, व्यथावेदनांना आणि अन्य अनुभवांना वस्तुनिष्ठतेचे बळ आपोआप प्राप्त होते. स्वतःच्या अनुभवाकडे पहाताना विलक्षण मिस्किलपणा व तटस्थता मराठीत

फक्त लक्ष्मीबाई टिळकांकडे होती. गौरी देशपांडेचे अनुभव मुळात विलक्षण तीव्र व उत्कट असतात. या अनुभवांच्या पाठीमागचे लेखकीय व्यक्तित्वही विलक्षण असते. हे आगळे अनुभव व्यक्त करताना गौरी देशपांडे भावुकतेचे, हळवेपणाचे, आर्ततेचे स्वर कटाक्षाने टाळतात. असे वाटते की त्या सजगपणे आपल्यातील तथाकथित स्त्रीपणा बाजूला ठेवून लिहीत आहेत. परंपरा व स्वतःची मौलिक अनुभूतिक्षमता यांच्यातले द्वंद्व त्यांच्या कथांत आरंभापासून अंतापर्यंत ताणलेले असते. संवेदनेतला ताजेपणा व वास्तवाची सहज प्रातिभ पकड त्यांच्या कथेला जिवंतपणा देतात. परंपरा, अस्तित्वाला येऊ पहाणारा जडशिळपणा, याविरुद्ध गौरीच्या लेखनात सखोल असा संघर्ष असतो. तो संघर्ष उपहासातून व्यक्त होत असतो. गौरी देशपांडे सामान्यतः दुर्लभ अशी आत्मनिंदेची मुद्रा घेऊन येतात, त्यामुळे त्यांच्या लेखनामध्ये जबर विश्वसनीयता निर्माण होतेच पण अनुभव तिरकसपणे व्यक्त करताना स्मार्टनेस नसतो, वेगळेपणाची दाखवेखोरी नसते. व्यक्तित्वाचाच वेगळेपणा जाणवतो व तो एकूण कथांतर्गत जीवनानुवाशी खोलपणे संबद्ध असतो. वरकरणी उपरोध, उपहास, आत्मनिंदा, मिस्किलपणा व फटकळपणा दाखविणाऱ्या त्यांच्या कथांत वेदनेची खोल वाहती जखम असते (‘ नाही तर मरा ’ ‘ आहे हे असं आहे ’), ती वाहती दाखविण्याऐवजी तिची ठणकती कळ जेव्हा त्यांच्या कथेतून व्यक्त होते तेव्हा या लेखकीय व्यक्तित्वाची खोली व अंतर्मुखता प्रभावीपणे जाणवते.

स्मृतींचा सोहळा

काही कथाकार गतजीवनाकडे मोठ्या ओढीने पहात असतात. त्यांचे भावविश्व वर्तमानकालीन सक्रियता, बाह्य राजकीय, सामाजिक घडामोडी किंवा भविष्यकालातील चांगल्या–वाईट कल्पना यांनी फारसे स्पंदित होत नाही. गतकाळातील विशेषतः बालपणातील रोमांचकारी जीवनाचा पुनःप्रत्यय घेताना हे लेखक तल्लीनतेने, कल्पनाप्रवण दृष्टीने हरखून येत असतात. त्यांच्या साहित्यात दुःखद स्मृतींवरही एक सुखाचा लेप चढलेला असतो. गावातून शहराकडे आलेला संवेदनशील लेखक, मनाने गावातच राहिलेला असतो. उद्‌ध्वस्त होत चाललेल्या गावातील रम्य निसर्ग, वृद्ध स्त्री-पुरुष, सामाजिक-धार्मिक उत्सव व चालीरीतीतला गोडवा, चकवा ठेवून गेलेले बालपण, हरपलेले तारुण्य या सर्वांकडे गोड हुरहुरीच्या दृष्टीने पाहण्याचा छंद या लेखकांना असतो. अशांपैकी सामर्थ्यवान लेखक म्हणजे बाळकृष्ण प्रभुदेसाई व श्रीनिवास कुलकर्णी (यांचे नाते महादेवशास्त्री जोशी यांच्या प्रसन्न व रसात्मक कथेशी जोडता येईल) यांच्या लेखनात उत्कट संवेदनशीलता, मनाची निर्व्याजता आणि प्रसन्नता असते. यांचे निरीक्षण अतिशय सूक्ष्म व भाषा चित्रात्मक असते. यांपैकी श्रीनिवास कुलकर्णींच्या लेखनाला ‘ कथा ’ म्हणता येईल का, हा वादाचा

प्रश्न होऊ शकेल. या लेखनाचे महत्त्व खूप मोठे आहे. याचे कारण असे की आज जुन्याकडे, विशेषतः वरच्या वर्गाच्या लोकरिवाजांकडे विद्रोही दृष्टीने पाहिले जात आहे, शेकडो वर्षे विशिष्ट तऱ्हेने जीवन जगलेल्या माणसांतील माणुसकीचे, त्यांच्या चालीरीतीतल्या सौंदर्याचे, जीवनेच्छेचे, महत्त्व आहेच आणि ते त्यांच्याशी तन्मय होऊन लिहिणाऱ्या लेखकांनी निव्वळ सौंदर्यभावनेने चितारावे, यातही औचित्य आहे. तात्कालिकतेच्या व वर्गीयतेच्या मर्यादा ओलांडून साहित्याचा आस्वाद घेण्याची एक महत्त्वाची चित्तावस्था असते आणि त्या दृष्टीतून हे लेखन खूप प्रसन्नता देणारे, संवेदनांना फुलवणारे आणि निर्मळ सौंदर्याचा आस्वाद देणारे ठरावे.

काही बहिर्मुखी कलाकार

मराठी कथेचा एक फार मोठा भाग अंतर्मुख कथाकारांचा आहे. जीवनाच्या विविध क्षेत्रांत जाऊन कथाविषय हुडकण्यापेक्षा आपल्या मनाला केंद्रस्थानी ठेवून लिहिण्याकडे त्यांची अधिक प्रवृत्ती असते. यातून एक अतिरेकी प्रवृत्ती निर्माण झालेली आहे आणि ती म्हणजे बाह्य विषयांकडे, क्षेत्रांकडे संपूर्ण पाठ फिरवून मनातल्या भावना, वासनांची ग्रंथी पिंजत बसण्याची व खंत करीत राहण्याची. याचा परिणाम स्वगते लिहून काढण्यात होतो. अलीकडे काही नागर कथाकार विविध क्षेत्रांत हिरीरीने जाऊन त्या क्षेत्रांचा उपयोग कथालेखनासाठी करण्याचा प्रयत्न करीत आहेत. श्री. दा. पानवलकरांच्या कथांचा विचार केलाच आहे. अच्युत बर्वे व रत्नाकर पटवर्धन यांची नावे या संदर्भात आवर्जून घ्यायला हवीत. अच्युत बर्वे यांची कथा मोठ्या पगारदार वर्गातील लोकांच्या भ्रष्टाचारावर प्रकाश टाकते, तर रत्नाकर पटवर्धन अनेक क्षेत्रे काबीज करण्याचा महत्त्वाकांक्षी प्रयत्न करताना दिसतात, आणि ते या भिन्न भिन्न वातावरणांतून संचार करताना माणसाच्या मनावरची दृष्टी विचलित होऊ देत नाहीत. कधी बॉक्सिंग ('बळी'), कधी व्यायाम ('हरवलेला'), कधी संगीत ('आडोसा') कधी फाईन आर्टस् कॉलेज ('मोझेस') या विविध वातावरणांतून ते संचार करतात. या क्षेत्रांशी त्यांचा चांगला परिचय तर दिसतोच पण मनोविज्ञानाची चांगली जाणही दिसते. 'तास वाजे' सारखी कथा लिहून ते वृद्धावस्थेतले दैन्य, विवशता, कारुण्य प्रगल्भ दृष्टीने व्यक्त करतात. या संदर्भात म. वि. कोल्हटकरांचाही उल्लेख करायला हवा. क. दि. सोनटक्के यांच्याही काही कथा मनाला भिडणाऱ्या आहेत. अशोक प्रभाकर मोटे, अरुण हेबळेकर, मोहन म्हाडदळकर यांनी काही अपेक्षा निर्माण केल्या आहेत.

मराठी दलित कथा : अतिवास्तव वाटणारे वास्तव

साहित्याचा आणि सामाजिकतेचा संबंध कसा असतो याचे उत्कृष्ट उदाहरण मराठी

साहित्यातील दलित कथा देऊ शकते.

स्वातंत्र्योत्तर काळात लोककल्याणाचे उद्दिष्ट समोर ठेवून धर्मातीतता, लोकशाही, व समाजवाद या तीन आधारभूत तत्त्वांना मार्गदर्शक मानून भारताची वाटचाल सुरू झाली. शिक्षण, स्वातंत्र्य व संस्कृती यापासून वंचित झालेल्या उपेक्षित व दलित समाजाला समान सोयी व संधी उपलब्ध करून दिल्या गेल्या. याचा परिणाम म्हणून व डॉ. आंबेडकरांच्या प्रखर नेतृत्वाच्या प्रेरणेने महाराष्ट्रातील दलित समाजामध्ये एक सुशिक्षित पिढी निर्माण झाली. (माणुसकीच्या आपल्या हक्कासाठी या महत्त्वाकांक्षी पिढीने युयुत्सू वृत्तीने व क्रांतिधर्मी भावनेने प्रस्थापित समाजव्यवस्थेविरुद्ध, प्रतिष्ठितांच्या अन्यायाविरुद्ध प्रखर आवाज बुलंद केला. राजकीय व सामाजिक क्षेत्रांत आक्रमक पवित्रे घेतले. साहित्यक्षेत्रातही लेखणीचा तलवारीसारखा उपयोग करायला सुरवात केली. या संघर्षमय वृत्तीचे मराठी कवितेत व कथेत विशेषत्वाने प्रतिबिंब उमटले.)

मराठी साहित्यात शिरव्यासारख्या येणाऱ्या दलितांबद्दलच्या सहानुभूतीचे, दयेचे आणि आत्मीयतेचे दान या दलित लेखकांनी नाकारले. दलितांबद्दल कळवळ्याने लिहिणाऱ्या या पांढरपेशा वर्गाने केलेल्या दलितचित्रणाबद्दल तीव्र नापसंती व्यक्त केली. दलितांचे साहित्य दलितच लिहू शकेल, कारण दलितांना जे वास्तव भोगावे लागते, ज्या यातनाचक्राचे काटेरी दाते उरीपोटी खुपसून घ्यावे लागतात, त्याचे दुःख दलितेतरांना कल्पनेने समजणे व भावनेने जाणवणे शक्य नाही, ही त्यांची भूमिका. ही भूमिका शुद्ध साहित्यिक युक्तिवादाच्या दृष्टीने टिकणारी नाही, पण प्रत्यक्षात शंकरराव खरात, अण्णाभाऊ साठे, बंधुमाधव, बाबूराव बागुल यांच्या लेखनात आलेले जुगुप्सामय, भयावह व कटुवास्तव भोगलेल्या कथेतून आलेली कडू जहर नजर कुठल्याही मराठी पांढरपेशा लेखनात आलेली दिसत नाही. हे सत्यही नाकारणे अशक्य आहे.

दलित समाजाच्या नैतिक अभावाचे, मानसिक दुःखाचे आणि पेटलेल्या भाववृत्तीचे संवेदनेला भिजवून टाकणारे वास्तव दलित कथेने प्रगट केलेच, पण या अभावांच्या व दुःखांच्या पाठीमागे जाऊन मूळ आर्थिक, धार्मिक व सांस्कृतिक कारणांचा सामर्थ्याने वेध घेतला. दुःखाच्या चिरंतनतेचे गणित मांडणाऱ्यांपुढे व नियतीच्या विनाशकारी शक्तीकडे अंगुलिनिर्देश करणाऱ्यांपुढे तसेच साहित्याचा सामाजिकतेशी संबंध नाकारणाऱ्यांपुढे एक फार मोठे प्रश्नचिन्ह उभे केले. जात, सामाजिक विषमता, आर्थिक श्रेणीविभाजन, धार्मिक, सांस्कृतिक तथाकथित महात्मता या सर्वांवर प्रकाशझोत टाकून मराठी साहित्याला खऱ्या अर्थाने सामाजिक संबंधाचे (relevance) स्वरूप समजावून दिले. मराठी कथेत सजग सामाजिक relevance फार कमी. ग्रामीण कथेपेक्षाही अधिक प्रखरपणे तो दलित साहित्याने मराठीत आणला.

अण्णाभाऊ साठे यांच्या कथेवर लोकप्रियतेच्या आहारी गेल्याचा, रंजनप्रधान बनल्याचा आरोप आहे व तो खराही आहे. त्यांच्या कथांत अतिरंजितता, भडकपणा, कृतक नाटकीपणा आहे; पण समाजाच्या पापांचा, दुष्कृत्यांचा, स्खलनशील व्यवहारांचा, माणुसकी गमावून टाकण्याचा संबंध पोटाच्या भुकेशी कसा निगडित असतो, याची वास्तव जाणीव साठे यांच्या कथा देतात.

शंकरराव खरातांच्या कथेत दलितांच्या जीवनातले प्रश्न, त्यांचे दैन्य, त्यांचे दुःख, त्यांच्या व्यथा, त्यांचे अपमान व त्यांचा समाजाकडून होणारा छळ यांचे वास्तवदर्शी चित्रण आहे. घासभर अन्नासाठी पोटच्या गोळयाला विकावे लागते, अब्रूचा बाजार मांडावा लागतो, अशा भयानक दारिद्र्याचे रूपदर्शन या कथा करतात. त्याचबरोबर या दारिद्र्यातही धुगधुगत असणारी माणुसकी कशी मधूनच प्रज्वलित होते, यांचेही मनोरम रूप त्यांच्या कथांत दिसते.

कोणताही पांढरपेशा साहित्यिक परंपरांनी प्रभावित न होता दलित जीवनाचे भयानक वास्तव बागुलांनी दलित कथेत आणले. यांच्या कथेतून उसळणाऱ्या प्रश्नांकडे डोळेझाक करणे अशक्य व्हावे, इतक्या स्फोटकपणे त्यांनी लिहिले. दलितांची अस्मिता जागी करणारे आणि मराठी कथेला झोपडपट्टीच्या बीभत्स शहारे आणणाऱ्या व सर्व कोमलतेचे, हळवेपणाचे कोंब चुरडून टाकणाऱ्या वास्तवाचे दर्शन घडविले. गावकुसाबाहेरच्या जिंदगीची खरीखुरी हालत प्रस्तुत केली. समाजाच्या उच्चभ्रू वर्गाशी संबंध आल्यावर दलित मनाला पडलेल्या अपमानाच्या भयावह भेगा त्यांनी दर्शविल्या. हिंदूंच्या देवकल्पनेवर आघात केले. धार्मिक रीतिरिवाजांतील विद्रूपावर प्रखर आक्रमण केले. 'व्यथा' सारखी चिंतनशीलता पोटी दडलेली कथाही ते लिहितात. तर 'पान' सारखी आंतरराष्ट्रीय मानवीय संबंधाबद्दलची कथाही लिहितात. बागुलांना दलितांच्यावरचे अन्याय दूर करणारा अधिक प्रभावी मार्ग सापडला असेल व म्हणून कथालेखनाकडे त्यांना लक्ष देता आले नसेल, तर खरोखर तक्रार करण्याचे कारण नाही. कारण कथा ही एक साधन असेच बागुलांनी मानले, त्याची तर्कसंगत परिणती त्यांनी अधिक महत्त्वाच्या कार्याला वाहून घेणे हीच आहे.

दलित कथेच्या वास्तवाची धार यत्किंचितही कमी न करता, कलात्मक मूल्यांचे भान राखून केशव मेश्राम यांनी कथा लिहिल्या. 'दमछाक' मधील भंगी जीवनाचे वास्तव, चित्रात्मक व प्रभावी तर आहेच पण फार वेगळे आहे. 'बोहनी' मधला जीवनात फेकला गेलेला आणि आपल्याच नशिबावर सोडलेला मुलगा एका कोवळ्या मुलीला ठार मारून आपल्या अपराधी जीवनाला प्रारंभ कसा करतो, याचे

मनोवैज्ञानिक वास्तवदर्शी चित्रण फार भेदक झाले आहे. 'गोमकाला' मध्ये फूटपाथवर जिंदगी घालवणाऱ्या पोराचे जीवन, दोन वेळा जेवणाऱ्या प्रत्येक सुखी माणसाला अपराधित्वाची सखोल जाणीव देणारे आहे. केशव मेश्राम 'मोर्चा' सारख्या कथेत दलितांच्या लढाऊ संघटनेच्या गुणदोषांची विचिकित्सा तटस्थपणे करतात. त्यावेळी, त्यांच्या चिंतनशील स्वभावाबद्दल समाधान वाटते. भास्कर चंदनशीव यांनी दलित जनतेचे दारिद्र्य, तिचे होणारे निरनिराळ्या प्रकारचे शोषण, वरच्या वर्गाकडून होणारे बलात्कार, मापटेभर धान्यासाठी करावे लागणारे शरीरदान, स्मशानात पोराला पुरू न देणाऱ्या वरच्या वर्गाची क्रूर माजोरी, विविध दडपणांखाली जगणारा अगतिक समाज, यांची मोठी प्रत्ययकारी चित्रे रेखाटली आहेत. योगीराज वाघमारे यांनी शिकलेल्या दलितांच्या कुचंबणेचे व त्यांच्यावर वरच्या वर्गाकडून केल्या जाणाऱ्या अन्यायांचे तसेच त्यांच्या जीवनसंघर्षाचे विदारक चित्र रेखाटले आहे. दलितांच्या पोरीबाळींवर होणाऱ्या बलात्काराची अनेक रूपे दलित कथाकारांनी समाजाच्या कचेरीपुढे मांडली आहेत. भीमराव शिवराळे, अर्जुन डांगळे, माधव कोंडविलकर, योगेंद्र मेश्राम, धांडगे इत्यादी कितीतरी कथालेखक दलित साहित्याने दिले.

अनुभवाकडे विनोदी पद्धतीने पाहून कटुवास्तवाची प्रखरता कमी होऊ न देता कथा लिहिण्याचे आगळे कार्य वामन होवाळ यांनी केले आहे. त्यांच्या कथेत स्त्री-पुरुष संबंधाचे गोड रूपही येऊन जाते.

दलित कथेत दलितावरचे अन्याय, त्यांचे भयानक दारिद्र्य, दलितांच्या मनातील असंतोष, तीव्र क्रोध, त्यांची कोंडी करणाऱ्या हिंदुसमाजाचे दुष्ट चित्र, हे सर्व आले आहे. या सर्वांचा कलात्मक व अकलात्मक आविष्कार दलित कथेत झालेला आहे. एक प्रकारचा तोचतोचपणा आलेला आहे. असे वाटते की केवळ जीवनाबद्दल रागाची प्रतिक्रिया व्यक्त करण्यात जीवनाचे इतर पैलू निसटून जातात व कथाविश्वात एक-साचीपणा येतो. सामाजिक संदर्भाने त्यांचे समाधान करता आले तरी साहित्यिक मूल्यांच्या दृष्टीने हे करणे समर्थनीय नाही.

दलित कथेत सुशिक्षित व संपन्न दलित वर्गाचे चित्रण फारसे आलेले नाही. सुशिक्षित दलितांचे त्यांच्या स्वतःच्या मागासलेल्या समाजाबरोबरचे संबंध कसे आहेत याचेही चित्रण दलित कथेत आलेले नाही. हा नागर जीवनात रममाण होणारा शिक्षित दलित जर आपल्या समाजापासून दुरावला असेल तर तो मध्यमवर्गीय 'बूर्ज्वा' संस्कृतीचे अनुकरण करतो आहे आणि त्याने लिहिलेले पूर्वजीवनातील भोगलेल्या व्यथेची कथा त्याच्या बांधिलकीशी, खऱ्या अर्थाने जुळणारी नाही, असे म्हणणे भाग आहे. आपले पाय मातीचे आहेत, या प्रगल्भ भावनेतूनही कथेचा आविष्कार संभवतो, पण तो तटस्थपणा आत्मनिरीक्षणाच्या यातनांतून जाऊन चित्रित झाला पाहिजे.

दलित कथेच्या चर्चेत कथेने केलेल्या नव्या प्रयोगाची चर्चा केली जात नाही. माझ्या विचाराप्रमाणे दलित लेखकांनी कथेच्या संदर्भात जवळजवळ सर्व जुने फॉर्मच वापरले आहेत.

आणखी एक दोन गोष्टी तटस्थपणे सोडायला हव्यात. दलितांच्या साहित्यावर खूप कौतुकाने लिहिले जात आहे. यात काही भाग खऱ्याखुऱ्या संवेदनेचा आहे. बराचसा अपराधित्वाच्या जाणिवेचा आहे. काही वेळा दहशतीच्या वा भयाच्या पोटी कौतुक केले जात आहे. तर काही वेळा साहित्याचे वस्तुनिष्ठ मूल्यांकन न होता, आपल्या मानवताप्रेमाचे झरे कसे मुक्त आहेत, हे दाखविण्याच्या इच्छेतूनही कौतुक होत आहे. दुसऱ्या टोकाला अतिरेकी टीकाही होत आहे. दलितांनी स्वतःच्या कलाकृतीचे मूल्यमापन करावे हे योग्य आहे. यातही ' अहो रूपम् अहो ध्वनिम् 'चा भाग आज तरी अधिक दिसतो. कलावंतांच्या कला-विकासाच्या दृष्टीने ही गोष्ट फार घातक आहे. शेवटी कलेचे मोठेपण आरडाओरड करून, धाकदपटशाही किंवा परस्परांची प्रशंसा करून ठरत नाही. खरा कलावंत जसा अंतर्मुख होऊन स्वतःच टीकाकार होतो, तसाच समाजात दलितांच्या साहित्याचा खराखुरा टीकाकार निर्माण होण्याची आवश्यकता आहे. गेल्या १५–२० वर्षांत या साहित्याला खूप प्रोत्साहन दिले गेले आहे. आता त्यातूनच निःपक्षपाती टीकाकार यावेत, हे कलाविकासाच्या दृष्टीने आवश्यक वाटते.

गेल्या सुमारे ३५ वर्षांच्या कथेचा हा वेध. यात केवळ हा वाङ्मयप्रकार गांभीर्याने स्वीकारणाऱ्यांचाच उल्लेख केला आहे. मनोरंजनाच्या पातळीवर लेखन करणाऱ्या लेखकांचा विचार या ठिकाणी केलेला नाही. या मनोरंजनपर लेखनाचे एक महत्त्वाचे कार्य आहे, ते म्हणजे सामान्य माणसालाही हे वाङ्मय, कल्पनेच्या पातळीवर जीवनाचा आस्वाद घ्यायला शिकवते. तशा सवयी लावते. या मनोरंजनपर लेखनाचाही गांभीर्याने विचार करायला हवा. याची टर उडविली तर कृतघ्नपणाचे ठरेल. याचे कारण असे की सर्वच जाणते वाचक त्याच्या एका विवक्षित अवस्थेत मनोरंजनाकरिता वाचन करतो व त्यातून पुढे त्याची जिज्ञासा विस्तारते. रहस्यकथा, विज्ञानकथा, विनोदाचे बोट धरून आलेली हलकी फुलकी कथा, भूतप्रेतयोनीबद्दल लिहिलेली चित्तथरारक कथा, जीवनातले अनुभव रसाळपणे सांगणाऱ्या कुटुंबाच्या, पुनःप्रत्ययाचा गोडवा देऊन जगणाऱ्या कथा, बालकांसाठी लिहिलेल्या कथा. आदर्शांचे, ध्येयवादाचे संस्कार करू पाहणाऱ्या संस्कारशील कथा, कथेचे कितीतरी प्रकार मराठीत लिहिले जात आहेत व या ना त्या रूपाने समाजाच्या विविध सांस्कृतिक गरजा भागविण्याचे कार्य या कथा करीत आहेत. यांचा निर्देशही करणे या निबंधात शक्य झाले नाही, याची खंत वाटते. तसेच कितीतरी कलावंत गांभीर्याने लिहीत आहेत. त्यांचा नामनिर्देश झालेला नसणेही शक्य आहे.

मराठी कथा वाचताना निश्चितपणे असे वाटते की मराठी कथा दर्जेदार व समृद्ध

आहे. इतर वाङ्मयप्रकारांच्या तुलनेने मराठी कथेचा प्रकार अधिक सामर्थ्यशाली आहे. या कथेने मानवी मनाचे वैविध्य व भावनांचे गहिरेपण, स्वभावाची व्यामिश्रता दाखवून माणसाच्या जीवनाबद्दलच्या जाणिवा समृद्ध केल्या आहेत. काही कथाकारांनी एकूण जीवनाबद्दल मूलभूत प्रश्न उभे करून कथेला उंची दिली आहे.

पण समग्रपणे पाहता या कथेवर सुखवस्तुपणाचा हात लवकर फिरतो, असे वाटते. मराठी कथा लिहिणारा मध्यमवर्गीय लेखक उच्चवर्णाच्या राहण्याच्या, खाण्याच्या, रीतिरिवाजांच्या पद्धतींचे चविष्टपणे वर्णन करतो, तेव्हा असे वाटते की हा एक प्रकारचा अमूर्त इच्छांचा विलास आहे. तथाकथित 'स्मार्ट' संवाद यांपैकीच. मराठीची ग्रामीण कथा त्याचे उदाहरणच आहे. कित्येक कथाकार एका संग्रहानंतर संपतात व त्यांची निर्मिती क्षीण होऊ लागते. तोचतोचपणा येतो. नागरकथेतील अंधारयात्रा करणारी कथाही कथेला जीवनापासून अमूर्तात घेऊन जाते आहे असे वाटते. मराठी कथेचा एक मोठा दोष म्हणजे पुष्कळसे कथाकार जीवनाकडे मागे वळून पाहण्याच्या दृष्टीने म्हणजेच पुनःप्रत्यय घेण्याचे व देण्याचे सीमित उद्दिष्टच समोर ठेवतात. वर्तमानकाळाने गतिमान होणारी, घडत असलेली कथा समोर ठेवण्याचे टाळतात. त्यांच्या घटना घडवलेल्या असतात. माणसांची व्यक्तित्वे बनचुके वर्गातली असतात दुसरी मर्यादा म्हणजे समकालीन जीवनावर अर्थात राजकीय, सामाजिक, आर्थिक समस्यांवर व त्यामुळे निर्माण होणाऱ्या व्यक्तींच्या, समाजाच्या जीवनविषयक गुंतागुंतीवर कथाकारांचे ध्यान नसते. मराठी कथा सामाजिक 'रेलेव्हन्स'च्या दृष्टीने फारच रोडावलेली वाटते. (ही उणीव अंशतः दलित कथेने भरून काढली.)

मराठी कथेत व्यापक अर्थाने धार्मिक व आध्यात्मिक अस्वस्थता व्यक्त होत नाही, हे आमच्या उथळपणाचे लक्षण आहे. त्यामागे कलावंत जे अनुभव सहजपणे मिळवतो ते व तेवढेच त्याने प्रामाणिकपणे मांडावे, असा एक समज रूढ झालेला आहे. कलावंत अनुभवाचे क्षेत्र विस्तारित करून टाकतो व प्रयत्नपूर्वक जीवनाचे वैविध्य कथेत आणू शकतो. पण या विषयीच मराठी कथाकार-कलावंताच्या मनात शंका आहे. हाही एक प्रकारचा सुखवस्तुपणाचाच भाग आहे. शेवटी कलावंताच्या अनुभवाची महात्मता जशी त्याच्या उत्कटपणावर, प्र[illegible] संवेदनशीलतेवर अवलंबून आहे, तसेच जीवनानुभवतीच्या वैविध्याच्या ध्यासावरही अवलंबून आहे. यासाठी कलावंतानेही कलावंताच्या निष्ठेने समकालीन जीवनात गुंतून राहणे आवश्यक आहे. माणसाचे मन महत्त्वाचे आहे. पण मनाला घडवणारी बाह्य परिसरातील शक्तिकेंद्रेही महत्त्वाची आहेत व त्यांचे भान न ठेवणे म्हणजे आत्मज्ञानाची फारच अपुरी कल्पना बाळगणे.

कथा : दोन

कमल देसाई

१९४७ मधे – म्हणजे स्वातंत्र्याच्या काळात – मराठी साहित्यात कथा या वाङ्मय-प्रकाराला एकाएकी बहर आला. तो इतका की इतर सर्व वाङ्मयप्रकार या काळात मागे पडले. या दशकात कथा अंगोपांगांनी विकासली. तिने नवी क्षितिजे धुंडाळली. तिच्या कक्षा विस्तारल्या. हे इतके वेगाने घडले, की त्यामुळेच इतर सर्व वाङ्मयप्रकार त्या काळात कथेने मागे सारल्यासारखे दिसू लागले. साहित्यात तिचे एक वर्चस्व प्रस्थापित झाले, आणि ती आक्रमक बनू लागली.

असे का घडले ? याच काळात कथा एकदम इतकी का फोफावली असेल ? ती काळाची गरज होती, की लेखकाने त्या वाङ्मयप्रकाराची आपल्या निकडीने निवड केली ? की लेखक मंडळी सहज कथा लिहीत गेली ? त्या सहज चांगल्या उतरल्या ? आणि असले लेखन चांगले होते म्हणून लेखक–वाचकांनी त्या वाङ्मयप्रकाराकडे विशेष लक्ष पुरवले ? की कांही बाह्य कारणे होती म्हणून कथा फोफावली ? कदाचित हा वाङ्मयप्रकार त्या काळाच्या गरजेहून अधिक बहरला असावा.

१९४७ साली स्वातंत्र्य मिळाले खरे, पण त्यामुळे आपल्या चेहऱ्यावर काही तेज चढले नाही; कसला आनंद झाला नाही. हे स्वातंत्र्य आपण जबाबदारीने आणि आंतरिक सर्व शक्तींनिशी स्वीकारले नाही की उत्स्फूर्तपणे कार्यप्रवण झालो नाही. स्वातंत्र्य आपल्या अंगावरून बेसावधपणे ओघळून गेले. पेशवे काळात आधीच ढेपाळलेला आपला समाज ब्रिटिश अमदानीत परकीय मूल्यांनी कृत्रिम बनलेल्या जीवनाने जरा सावरल्याचा भास झाला खरा; परंतु ब्रिटिश सत्ता गेली आणि आपली सत्ता आली, तेव्हा समाजाचे संपूर्ण विघटन झालेले होते. समाजजीवनाबरोबरच व्यक्ति-जीवनही विस्कळीत, अस्थिर, भांबावलेले झाले. रूढी–परंपरांनी जखडबंद कृत्रिम बनलेले समाजजीवन उपऱ्या, मूळ नसलेल्या परकीय मूल्यांनी आणखीच कृत्रिम घडवले आणि या दुहेरी कृत्रिम आवरणात आपण आपला चेहरामोहराच हरवला.

आपण आपल्याला परके झालो. आपल्याला आता या जीवनाविषयी कसली आस्था राहिली नाही की कसल्या निष्ठा राहिल्या नाहीत.

त्यातच बाहेरचे जग अधिक जवळ आले होते. यांत्रिक प्रगतीने जीवन न झेपेल एवढे गतिशील बनले होते. ही गतिशीलता आपण टाळू शकलो नाही. या आंधळ्या गतिशीलतेच्या रेट्यात मोडकळलेले, भांबावलेले आपण आणखीच हीनदीन झालो. समाजजीवनात आंतरिक गतिशीलता असावी लागते पण तो जेव्हा स्थितिशील बनतो आणि बाह्य यांत्रिक गतिशीलतेचे भक्ष्य बनतो, तेव्हा त्या समाजाची अवस्था भोवंडल्यासारखी होते आणि तो अगतिकपणे धावेला लागतो. या काळातील त्रुटित, अस्थिर, असुरक्षित, आपल्याच संस्कृतीतून उखडलेल्या माणसाला कादंबरीसारखे मोठे, प्रदीर्घ असे काही वाचण्याइतपत मानसिक स्थैर्य नव्हते, तेवढा वेळही नव्हता. या माणसाला नक्की काय हवे आहे, हे कळण्याइतके भानही नव्हते. पण तरीही नकळत कुठे तरी एकसंधता, एकाग्रता याची त्याला आस होती.

या अस्थिर समाजाला कथेसारख्या आकाराने लहान, पण उत्कट, आणि एकेरी आशयसूत्राने बंदिस्त, अशाच वाङ्मयप्रकाराची गरज होती आणि हे हेरून लेखकांनी गंभीरपणे तो वाङ्मयप्रकार राबवलेला दिसतो. या अस्थिर, सुट्या-त्रुटित समाजाचे भेदक चित्र गाडगीळ-गोखले, भावे-माडगूळकर यांच्या कथांतून दिसते. या काळातील कथा घाटांना फार जपतात, घाटाकडे अधिकाधिक लक्ष पुरवताना, घाट जोपासताना दिसतात, आणि आशयसूत्र नेमके टिपण्याचा, नेमकेपणाने आशयाचे भान देण्याचा कथाकारांचा प्रयत्न दिसतो. मोडकळलेल्या समाजाला याचा दिलासा हवा असतो. या सुट्या धाग्याच्या पलीकडे उभी असलेली सुसंगती, याचे भान या लेखकांनी आपल्या कथांतून दिले आहे. त्यांच्या आधीच्या लेखकांपेक्षा हे कथालेखक सामाजिक वास्तवाशी आणि स्वतःशी अधिक प्रामाणिक होते. बाह्य जगाशी होणाऱ्या आपल्या साद-प्रतिसादांशी, क्रिया-प्रतिक्रियांशी त्यांनी इमान राखले. याचे आणखी एक कारण असे होते की आधीचे वाङ्मयीन साचेही आणि संकेतही जाचक झाले होते; त्यांतून कथेला मुक्त करणेही आवश्यक होते. कथा हा वाङ्मयप्रकार काही नवा नव्हता; जुनाच होता. पण तिचा जुना साचा की जो धड सनातन कथेशी नाते जोडणारा नव्हता, आणि धड वाङ्मयीन-सांकेतिकही नव्हता, ज्या साच्यातून सामाजिक आशयही व्यक्त होऊ शकला नसता इतका तो मोडकळीस आलेला होता. स्वातंत्र्याच्या आधीच्या काळात कथा हा वाङ्मयप्रकार फारसा लोकप्रिय नव्हता. त्यावेळी कादंबरीची चलती होती. कादंबरीनेच कथेवर वर्चस्व गाजवलेले असल्याने कादंबरीतील पाल्हाळिकपणा, घटनाप्रधानता, वर्णनात्मकता, अनेक उपकथानके आणि त्यांतून येणारा रचनेचा भोंगळपणा आणि कृत्रिमपणा याने कथा गुदमरलेली होती. तो एक स्वतंत्र वाङ्मयप्रकार म्हणून तिला महत्त्व देणे तर सोडाच, पण

तिच्याकडे लक्षही पुरवले जात नव्हते. एक दिवाकर कृष्ण आणि विभावरीबाई शिरूरकर सोडल्या तर कथेच्या घाटाची, कथेच्या वेगळेपणाची आणि आशय व्यक्त करण्याच्या तिच्या ताकदीची कल्पना जवळपास कुणालाच नव्हती. नव्या कथाकारांनी या जाचातून कथेला सोडवले आणि तिची वैशिष्ट्ये तिला प्राप्त करून दिली. गुंतागुंत–सुरगाठ–उकल या जाचक नियंत्रणातून कथाकारांनी तिला मुक्त केले, तिला नव्याने घडवले.

भाषा हे साहित्याचे माध्यम आणि या भाषेतून आपल्याला रचना करावयाची असते याचे एक स्पष्ट भान या काळात कथाकारांना आलेले दिसते. हे भान फडके–खांडेकरांच्या काळात नव्हते. पण हे भान संपूर्णतया मराठी भाषेच्या आस्थेतून आलेले दिसत नाही. इंग्रजी वाङ्मयाच्या अभ्यासातून ते प्रथम जाणवले आणि मराठीत नवीन काही तरी करता येते या कुतूहलातून उतरले. माडगूळकरांसारखा एखादा लेखक आपल्या ग्रामीण भाषेच्या आणि ग्रामीण जीवनाच्या आस्थेतून लिहिताना दिसतो. पण एरवी परकीय दबावच जाणवतो. या काळात सामाजिक आशय कथेतून प्रकट झालेला दिसत असला तरी लेखकांनी सामाजिक बांधिलकी आणि त्यातून येणारी जबाबदारी स्वीकारलेली नव्हती. साहित्य ही एक सांस्कृतिक घटना आहे, याचे अस्पष्टसे भान यावेळच्या कथांतून डोकावत असले तरी याची प्रगल्भ, सखोल आणि स्पष्ट जाणीव दिसत नाही. एवढेच की समाजाचे चित्र दिसले तसे त्या स्वरूपात जास्तीत जास्त प्रामाणिकपणे रंगवणे यावर भर होता.

याबरोबरच या काळात परकीय साहित्याच्या अभ्यासातून कथा ही आधी कथा असते, आणि जीवनमूल्ये व वाङ्मयीन मूल्ये वेगळी असतात, साहित्य, कला असल्याने सामाजिक आशयाशी त्याला काही एक कर्तव्य नसते, आणि साहित्य वाङ्मयीन मूल्यांनीच तपासायला हवे; हा एक रूपवादी आग्रही प्रवाह प्रभावीपणे मूळ धरू लागला होता. आधीच स्थितिशील कृत्रिम बनलेल्या समाजाला हा रूपवादी विचारप्रवाह फार समजण्यासारखा होता. तिथे कृतिशील अशी काही एक जबाबदार भूमिका स्वीकारण्याची आवश्यकता नसते. या प्रकारच्या दबावामुळे कथेचे स्वाभाविक सामाजिक वास्तवातून निरोगी बनू लागलेले रूप थोडे डागळले आणि सामाजिक आशय व रूपवाद यांचा संघर्ष सुरू झाला. प्रतिमावादाला अवास्तव महत्त्व प्राप्त झाले. या काळातली बरीचशी मराठीत मूळ न धरू शकलेली कथा परकीय साहित्याच्या व त्या वाचनीय साहित्यातून आलेल्या विचारमूल्यांवरच जास्त पोसलेली दिसते. त्या कथेला इथल्या स्थितिशील समाजजीवनाचे सोयरसुतक नव्हते. कथेला या परके-पणाने व रूपवादाने घेरलेले दिसते. गाडगीळ-गोखलेसारखे रूपवादी भूमिका असलेले लेखकही कथा लिहिताना सामाजिक आशयावर भर देतात, असा परस्परविरोधही दिसू लागला.

स्वातंत्र्याच्या काळात मासिके–वर्तमानपत्रे यांचाही सुकाळ झाला. या मासिक वर्तमानपत्रांना घाईचा, पानेच्या पाने भरावा लागणारा मजकूर हवा असे. मासिके–वर्तमानपत्रे खपावीत म्हणून रंजकता–चमत्कृतिपूर्णता आवश्यक असे. त्यांच्या य– मागणीमुळे कथेला आणखीच पूर आला. ती दुथडी भरून वाहू लागली. कथा तशी आकाराने लहान, हाताळायला सोपी, अशी एक समजूत बनून गेली आणि लेखन व जीवन यांच्याशी सुतराम काही कर्तव्य नसलेला कोणीही कथा लिहू लागला. यातून कथेला सवंग, गल्लाभरू, बाजारू व लोकप्रिय रूप प्राप्त झाले. कथा अधिक फोफावली. त्याचे हे एक बाह्य कारण होते.

या काळातील कथेची दोन स्पष्ट रूपे दिसतात : एक सनातन, गंभीर रूप. या कथेने जीवनाशी इमान राखण्याचा प्रयत्न केला. वाङ्मयीन निष्ठा पाळल्या, आणि दुसरे हे मासिक–वर्तमानपत्राच्या मागणीतून अवतरलेले गल्लाभरू रूप. पण या गंभीर कथेलाही या सवंग कथेच्या रेट्याने निखळ राहाता आले नाही. गाडगीळ–गोखले यांच्या कथांतून जो एक आकर्षक चटपटीतपणा दिसतो, तो हा सवंगपणा टाळता न आल्याचेच एक लक्षण होय. गाडगीळांचा बंड्या यातच कुठेतरी रंजक रूप घेतो. ही गंभीर कथा थोडी वर्तमानपत्री चमत्कृतिपूर्ण रंजक आणि थोडी सनातनी प्रामाणिक अशी संमिश्र झाली. त्या काळातील चांगली म्हणून गाजलेली कथाही अशी संमिश्रच राहिली. पु. लं. च्या व्यक्तिरेखा अशा इतक्या रंजक का ? याचे उत्तर इथे सापडते. बिनीच्या कथाकारांनाही हा सवंगपणा टाळता आलेला नाही. याचे कारण साहित्य ही एक गंभीरपणे घ्यावयाची सांस्कृतिक घटना आहे, याची प्रगल्भ जाणीव कुठल्याच कथाकारात प्रकर्षाने आलेली नाही. आपण साहित्याच्या कृतीतून एक ठाम भूमिका घेत असतो, याचे आकलन कथाकारांना नाही.

१९६० च्या आगेमागे जी. एं ची कथा भरास आली; आणि कथा या वाङ्मय-प्रकाराने उत्कर्षाचे टोकच गाठले. आता साहित्याच्या प्रांतात कथेचा दरारा वाढला. कथेचे सनातन गंभीर रूप 'सूत शौनकाला सांगतो' इतक्या मागे जाते. हे सूत कथाकार म्हणून समाजात नेमकी भूमिका बजावत असत आणि सामाजिक वास्तव आपल्या कथांतून उभे करत असत. आश्चर्यकारक रीतीने या सनातन रूपाची जोपासना जी. एं. च्या कथांतून दिसते. जी. ए. सरळ कथा सांगतात. जी. एं.नी कथा हा वाङ्मयप्रकार गंभीरपणे स्वीकारला. माणसाला चहू अंगाने ग्रासणारे दुःख पाहून या दुःखाला जणू आपणच जबाबदार, अशा जबाबदारीने हे दुःख त्यांनी स्वतःच्या खांद्यावर वागवले; आणि त्यामुळेच कथा सवंगपणाच्या पाशातून मुक्त झाली; तशी ती वाङ्मयाच्या रूपवादी चौकटीतूनही मुक्त झाली.

कथेला तिचे असे सनातनी रूप असते. ते कृतिशील असते. काही एक ठाम नैतिक भूमिका घेणारे असते. कथा आकाराने लहान म्हणून हातळायला सोपी, या

समजुतीला धक्का बसला आणि जी एं.नी कथेची बलस्थाने नीट हेरून ती राबवल्यामुळे कथेचे कलात्मक रूप उजळून निघाले. तिच्यातून व्यामिश्र सामाजिक आशय व्यक्त होऊ लागल्याने ती बळकट, निरोगी झाली. जी.एं.नी सामाजिक बांधिलकी स्वीकारणे म्हणजे नेमके काय करावयाचे, हे आपल्या कथालेखनातून दाखवून दिल्यानेच एक प्रकारे आजच्या कादंबरीचा मार्ग मोकळा झाला. एरवी कादंबरीही रूपवादाच्या वाङ्मयीन चौकटीत, वर्तमानपत्र-मासिकाच्या बाजारू सवंगपणात हरवून गेली असती. विस्कळीत समाजातील सुटे घटक म्हणजे एक एक situation असते. ही अशी situation अंगोपांगाने न्याहाळणे, तिच्या पाठीमागे उभी असलेली संगती शोधणे, हे कार्य जी.एं.ची कथा करते. यामुळेच कादंबरीला वाट मोकळी होते; आणि तिच्यातून सांस्कृतिक पट उभा करणे कादंबरीला शक्य होते. तेव्हा कथेचे हे वाट तयार करण्याचे कार्य नाकारता येणार नाही.

कधी कथेत उत्कट भावना आढळते, तर कधी नुसतीच कल्पकता जाणवते; पण भावना-कल्पना-बुद्धी यांचे एक अद्‌भुत रसायन, हा कथेच्या बाबतीत विरळा योग. जी.एं.च्या कथांतून हे अद्‌भुत रसायन मुसमुसताना दिसते म्हणून समीक्षकांनी जी.एं.ना शून्यवादी असे लेबल चिकटवू नये. ज्या 'स्वामी' कथेचा बांदिवडेकर आपल्या निबंधात उल्लेख करतात तिच्या शेवटी शिक्षा भोगणारा तो माणूस एका लहानशा अंकुराला हळुवारपणे हवा—प्रकाशाची वाट करून देताना दिसतो. याला शून्यवाद म्हणून वासलात लावणे थोडेसे धाष्ट्र्याचे होईल. जीवन आनंदाने ओसंडले आहे, आणि मी जीवनावर उदंड प्रेम करतो; अशी नुसती पोपटपंची करणाऱ्या लोकप्रिय लेखकांपेक्षा जीवनाचे सखोल भान असलेला, जीवनाच्या निष्ठेतून स्फुरलेला जी.एं.चा शून्यवादच समाजाला आणि साहित्याला उपकारक ठरणार आहे. त्यांच्या कथेत दिसणारी बौद्धिक झेप आजच्या आपल्या वाचकाला पेलली नाही तर तो वाचकाचा दोष. त्यांची कथा म्हणजे मराठी कथा किती मजल मारू शकते, किती पेलू शकते, ह्याची कसोटीच ठरणार आहे.

भालचंद्र नेमाडे आपल्या कादंबरीवरच्या निबंधात कथा या वाङ्मयप्रकाराला क्षुद्र म्हणतात. कादंबरीच्या तुलनेने कथा आकाराने लहान असल्याने व्यामिश्र सामाजिक आशय व्यक्त करण्यास ती असमर्थ असते. त्याच्यामते, "चमत्कृतिप्रधान व्यापारी वाङ्मयप्रवृत्तीवर फोफावलेल्या लघुकथा ह्या प्रकाराचे मराठी कादंबरीवरचे आक्रमण ही एक अनिष्ट प्रक्रिया १९५० पासून आजपर्यंत चालू आहे.

"लघुकथा आणि दीर्घकथा हे दोन प्रकार जवळचे नाते सांगणारे तर लघुकादंबरी आणि कादंबरी हे एकत्र बसणारे प्रकार होत. या दोन्ही जोड्यांमधे स्पष्ट रूपभेद आहे, तो पुसून टाकण्याकडे आजच्या मराठी समीक्षेचा कल आहे, कारण ही समीक्षा लघुकथेवर पोसली गेली आहे. लघुकथा हा कमी लांबीचा चिंचोळा भाषिक अवकाश

पुरवणारा, एकसुरी आशयसूत्रातून स्थलकालाचे संकुचित म्हणून तीव्र संवेदन देणारा प्रकार आहे. ”

कोणताही एखादा वाङ्मयप्रकार केवळ प्रदीर्घ असल्याने स्वभावतःच श्रेष्ठ किंवा क्षुद्र नसतो. वाङ्मयप्रकार लवचिक असतात, परंतु स्वतः निर्जीव नसतात. त्यांच्यांत सुप्त रूपाने शक्तिकेंद्रे असतात, पण ती स्वतः कार्यरूप नसतात. लेखक आणि वाङ्मय-प्रकार यांच्या संयोगातून तो वाङ्मयप्रकार कार्यप्रवण होतो, आणि फुलतो. लेखक नसेल तर वाङ्मयप्रकार रिक्त आहे. वाङ्मयप्रकारांचा स्वभाव ओळखून त्यांचा उपयोग करणारा कलावंत नसेल तर ती क्षमता असूनही वाङ्मयप्रकार आपले रूप हरवून बसेल. वाङ्मयप्रकाराची बलस्थाने हेरून लेखक त्या बलस्थानांना योग्य प्रकारे राबवतो, हे लेखकाचे कौशल्य. लेखक आणि वाङ्मयप्रकार असा परस्परविचार आवश्यक असतो, तिथे तुलना अप्रस्तुत ठरते. दिवाकरांनी नगण्य असा नाट्यछटा हा वाङ्मय-प्रकार कौशल्याने राबवला आणि त्याचे सोने केले. जी.एं.नीं कथेला असलेली बलस्थाने हेरून व्यामिश्र सामाजिक आशय पेलण्यास समर्थ केले आहे.

पण भालचंद्र नेमाडे यांना या तुलनेतून काही वेगळे सुचवायचे असावे. कारण काही कथाकार कादंबरीकार ठरतील असेही एक विधान त्यांनी आपल्या निबंधात हलकेच ठेवून दिले आहे. याचा अर्थ काय ?

त्यांना क्षुद्र वाटलेली कथा हा वर्तमानपत्र-मासिकाच्या गल्लाभरू व्यापारी वृत्तीतून निर्माण झालेली कथा आहे. ‘ सूत शौनकास सांगतो ’, या परंपरेतून आलेल्या सनातन कथेबद्दल त्यांची तक्रार नसावी. मासिकेही उदंड आणि कथाही उदंड. त्यांत चम-त्कृतिपूर्णता, रंजकता, सामाजिक वास्तवाचा आभास वगैरे येतात. पण वर्तमानपत्र–मासिकांनी बाहेरून कथेवर असा सवंगपणा लादला आणि संधिसाधू लेखकांनी त्याचा फायदा उठवला तरी कथेचे ते काही अस्सल रूप नव्हे. कथा काही एक बांधिलकी स्वीकारून ठामपणे नैतिक भूमिका घेऊन उभी राहू शकते, हे जी.एं.नी दाखवून दिलेच आहे.

आणि नेमाडेंना हेच अभिप्रेत आहे की साहित्याने आपली भूमिका स्वीकारावी, बजावावी. हे आज आवश्यक आहे. मराठी साहित्यात त्याची उणीव आहे. आपला समाज, जीवनही गंभीरपणे घेत नाही आणि साहित्यही गंभीरपणे घेत नाही, हीच शोकांतिका आहे.

आज तर गल्लोगल्ली क्षुद्र मासिक–पुस्तकांचे पेव फुटले आहे. कोणीही रेम्या डोक्याचा माणूस कथा लिहून मासिकाचे रकाने भरतो आणि प्रतिष्ठित लेखक म्हणून मिरवतो. आज गल्लोगल्ली जे दिवाळी अंक खास म्हणून निघतात ते तो एक किफायतशीर धंदा म्हणून काढले जातात. त्यात साहित्याची आस्था दूरान्वयानेही नसते. बेकारीत तो एक चांगला उद्योग झाला आहे. एखादा दिवाळी अंक

जाहिरातीतून फायदा काढतो आणि नगद दोन हजार काढणाऱ्याच्या खिशात जातात. मासिकवाल्यांनी इतके पोटभरू राहून चालणार नाही. मासिक-पुस्तके ही एक शक्ती आहे आणि ती सुद्धा जबाबदारीने सांभाळली नाही तर चांगलेसुद्धा भरडले जाईल. एवढे मात्र खरे की एखादे मासिक काढायला कुणालाच कसली भीती वाटत नाही. समाजातले हे शक्तीचे मूल्य हरवले आहे, हेच दिसते.

अलीकडे साहित्यावर बाह्य दडपणेही फार आहेत. जागतिक साहित्य इंग्रजी भाषेतून वाचले जाते, नव्हे ते वाचावेच लागते; न वाचणारा आज धीटपणे उभा राहू शकत नाही, आणि न कळत तो परिणाम होतो. एखादा विचार आवडतो पण तो विचार त्या विशिष्ट सांस्कृतिक पार्श्वभूमीपासून अलग केलेला, सुटा, संदर्भ नसलेला असतो. तो इथे रुजत नाही. जागतिक परिस्थिती आपल्या सामाजिक जीवनावर काही ना काही परिणाम करत असते, पण या परिणामापेक्षा साक्षात् साहित्यातूनच जीवन चित्र शोधले जाते, त्यावरच भर दिला जातो. त्यातच आपले राजकीय जीवन-अधिकाधिक आक्रमक बनते आहे, त्याचे दडपण अस्वस्थ करणारे. आणीबाणीचा काळ तर मराठी साहित्यावर एक मोठा कलंक ठेवून गेला आहे. तो कधी पुसला जाईल असे दिसत नाही. अशावेळी अस्सल मराठी बाणा कशाला म्हणावयाचे ? या जगात आपण म्हणजे कोण आहोत ? आणि आपण नेमकी भूमिका कशी घेऊ शकू ? जगभरचे साहित्य तर वाचायलाच हवे; आपली परिस्थिती, आपले भोवताल तर समजायला हवे; आपला संदर्भ निश्चित करता यावयाला हवा; समीक्षकावर अवलंबून न राहाता आपणच या आपल्या भोवतालचा जागरूक शोध घ्यावयाला हवा. १९५० नंतर सार्वत्रिक भ्रष्टता चिघळल्यासारखी झाली आहे. स्वतःची स्वतःलाच आता भीती वाटू लागली आहे आणि लेखक स्वतःपासून पळ काढतो आहे. यात लेखक नेमकी काय भूमिका घेणार, यावर उद्याच्या कथेचे भवितव्य आहे.

आज कथेत विविधता आली आहे पण ठाम भूमिका घेण्याची ताकद कुणातच दिसत नाही.

आत्मचरित्र : द. भि. कुलकर्णी

१

१९५० ते १९७५ या पंचवीस वर्षांत मराठीत सुमारे शंभर आत्मचरित्रे लिहिली गेली. ‘ सुमारे ’ असे म्हणायचे कारण असे की ‘ आत्मचरित्र ’ या प्रकारात (१) समग्र व्यक्तिजीवनेतिहास (२) स्वसापेक्ष आठवणी (३) दैनंदिनी (४) स्वसापेक्ष व्यक्तिचित्रे व प्रवास इत्यादी विविध लेखनरूपांचा समावेश केला जातो. यांतून,

कोणत्या लेखनाला 'आत्मचरित्र' म्हणावे, याबाबत मतभिन्नता निर्माण होते. यावर इलाज म्हणून 'आत्मचरित्र' हा लवचिक आणि व्यापक वाङ्मयप्रकार आहे, असे सुचविले जाते. हे मत खरे असले तरी (१) आत्मचरित्र व (२) आत्मचरित्रमूल्य असलेले लेखन, असे तारतम्य बाळगले तर या संदर्भातील पुष्कळशी संदिग्धता कमी होऊ शकेल. अर्थात अशा तारतम्यातून, काही आत्मचरित्रांना आत्मचरित्रमूल्य नाही, असाही विरोधाभासात्मक निष्कर्ष निघेल; त्याला इलाज नाही.

आत्मचरित्रांचा आढावा घेताना आणखी एक विवेक सांभाळावा लागेल; मराठी-मध्ये आत्मचरित्रांचा विचार बहुधा तंत्रनिष्ठ भूमिकेतून व आत्मचरित्रकाराच्या भूमिकेतून होतो; आत्मचरित्र कसे लिहावे याबाबतच्या रीतसर सूचना त्यात दिलेल्या असतात. कुठल्याही लेखनाचा विचार (१) लेखकमुखाने (२) लेखनमुखाने व (३) वाचकमुखाने असा तीनही मुखांनी व परस्परसापेक्ष पद्धतीने व्हायला हवा, हे खरेच; परंतु लेखकमुखाने विचार करणे म्हणजे लेखकास तंत्रनिष्ठ मार्गदर्शन करणे नव्हे;

जरा अधिक अवधाने दिली म्हणजे लक्षात येते की, लेखनमुखी विचार हा खरोखर आस्वादसापेक्ष विचारच आहे. वाचनसापेक्ष विचार करताना ही एकात्मता जाणवू लागते. ह्या भूमिकेतून आपण आत्मचरित्राशी वाचक म्हणून आपले नाते काय, हा लेखक कोणत्या गोष्टी जरा झाकतो आहे आणि कोणत्या गोष्टी उघड करतो आहे, हा समजतो तेच त्याच्यां जीवनाचे केंद्र आहे का, जीवनकेंद्राशी त्याचे जीवन व त्याचे लेखन सुसंवादी आहे का, या संवाद–विसंवादाचे भान त्याला आहे का, आपण समांतर-पणे स्वतःच्या जीवनाचा प्रत्यव घेतोय काय, हा प्रत्यय लौकिक आहे की लौकिकभिन्न आहे, तो कसा असावा, आत्मचरित्र ललितकृती असते की जीवनकृतीच असते, इत्यादी प्रश्न आपण स्वतःला विचारत जातो.

शंभरएक आत्मचरित्रे वाचल्यानंतर आपल्याला वाटू लागते की आत्मचरित्राने ललितकृती होऊ नये, फक्त प्रसंगी त्याला ललितमूल्य प्राप्त व्हावे. आत्मचरित्राचे आपले वाचन लौकिक जीवनानुभवाचा लौकिक प्रत्ययच असतो; लेखकानेही तीच भूमिका घ्यावी व आपले राग-लोभ, ईर्ष्या-असूया, पूर्वग्रह–पक्षपात हे सारे लौकिक व्यक्तिविशिष्ट पातळीवर मांडावे. त्याचे लेखकाने व आपणही आपल्या भूमिकेने साधारणीकरण करू नये. स्वतःच्या आयुष्याच्या केंद्रशोधातून आत्मचरित्र लेखनाची प्रेरणा जन्मास यावी. त्या शोधाशी आणि त्याच्या स्थापनेशी जो जो तपशील जे जे विचार व जी जी भावना सुसंगत असेल, ते ते सारे त्याने अभिव्यक्त करावे.

१९५९ ते १९७५ या कालखंडातील आत्मचरित्रांचा येथे मुख्यतः या दृष्टीने विचार करावयाचा आहे.

२

असा विचार करताना या कालखंडात प्रकाशित झालेले पण फार पूर्वी लिहिले गेलेले व भाषांतरित आत्मचरित्रवाङ्मय बाजूला ठेवावे लागेल; कारण अशा आत्मचरित्राची प्रेरणा या काळाशी संबंधित नसते व त्यांचे आपले वाचनही 'ऐतिहासिक दस्तऐवज' वा 'परकीय दस्तऐवज' या भावनेने शबल झालेले असते.

या कालखंडातील अशी आत्मचरित्रे येणेप्रमाणे :

(१) **रा. केशव शिवराम भवाळकर यांचे आत्मवृत्त (१०६१)**
संपादक : प्रा. भ. श्री. पंडित

(२) **सत्याचे प्रयोग (१९६९)**
अनुवादक : श्री सी. पु. पटवर्धन

(३) **हुतात्मा दामोदर हरी चापेकर यांचे आत्मवृत्त (१९७४)**
संपादक : श्री. वि. गो. खोबरेकर

(४) **मी-इझाडोरा डंकन (१९६५)**
अनुवादक : रोहिणी भाटे

या पूर्ववर्ती आणि परभाषिक आत्मचरित्रांप्रमाणेच आणखी एका प्रकारच्या आत्मचरित्रांबद्दल सावधगिरी बाळगली पाहिजे; विभिन्न क्षेत्रांतील व्यक्तींनी आत्मचरित्रलेखन करावे, असा घोष गेल्या काही वर्षांपासून सुरू आहे व तो योग्यही आहे. त्याचा परिणाम म्हणून की काय एक अयोग्य रिवाज या कालखंडात मराठीतून सुरू झालेला आहे. मध्ययुगात राजकवी स्वतः काव्य लिहून त्या काव्याचा 'अभंग' राजास देत असत. अर्वाचीन काळातही क्वचित सत्ताधारी आणि धनिक यांच्यासाठी 'घोस्ट रायटिंग' होताना आढळते. पण हे प्रकार छुपेपणाने व अपराधगंडातून होत. आज मात्र आत्मचरित्राच्या क्षेत्रात प्रतिष्ठा पावलेल्या व्यक्तींची आत्मचरित्रे, लेखनिक किंवा सहाय्यक अशी भूमिका घेऊन, अन्य व्यक्तींकडून लिहिली जाताहेत. एखाद्या निरक्षर किंवा अति-पंगू व्यक्तीने लेखनिक घेणे वेगळे व तरबेज लेखकाने दुसऱ्याचे आत्मचरित्र लिहून काढणे वेगळे, अशा प्रयत्नांत आत्मचरित्रलेखनातील आत्मविष्काराची, आत्मशोधाची जिवंत प्रक्रिया क्षीण होऊन तंत्रकौशल्य व भाषासरणी यांना आशयविभक्त, आत्मघातक महत्त्व प्राप्त होते; भाषाभान आणि वाङ्मयीन अवधान नसलेल्या मूळ चरित्रकाराने यापेक्षा कितीतरी कसदार आत्मचरित्र लिहिले असते असे वाटते. अशी परस्वाधीन आत्मचरित्रे येणेप्रमाणे :

(१) **सांगत्ये ऐका (१९७२)**
हंसा वाडकर

(२) **मी : एक कार्यकर्ता (१९७४)**
विश्वनाथअण्णा तथा तात्यासाहेब कोरे
लेखनसहाय्यक : प्रा. विजय पानसरे
प्रा. मुकुंद दातार

याशिवाय ' अजून चालतेचि वाट ' (१९७२) या आनंदीबाई विजापुरे यांच्या आत्मचरित्रलेखनास प्रा. ना. सी. फडके यांचे साह्य झाले आहे. (या कालखंडात न येणारे ' माझ्या जीवनाची सरगम ' हे श्री. सी. रामचंद्र यांचे आत्मचरित्र, श्री. ग. दि. माडगूळकर यांच्या सहकार्याने लिहिले गेले अशी बोलवा आहे व शैलीवरून त्या बोलवेस बळकटीही येते) या कालखंडात प्रकाशित झालेल्या सत्ताधारी व श्रीमंत व्यक्तींच्या आत्मचरित्रांचाही या दृष्टीने संशोधकांनी शोध घ्यावयास हवा. मौज प्रकाशनगृहाचे संचालक प्रा. श्री. पु. भागवत हे परिष्करणाकरिता प्रसिद्ध आहेत; एका ज्येष्ठ समीक्षकाने तर ' या माझ्या ग्रंथातील कोणते विचार माझे व कोणते ' श्री.पुं. 'चे हे सांगता येत नाही ' असा त्यांचा गौरव केला आहे;[१] हे लक्षात घेता ५०-६६ या कालखंडात प्रकाशित झालेल्या ' मौजे 'च्या आत्मचरित्रांचीही अशी संशोधकीय छाननी व्हायला हवी आहे; ती आत्मचरित्रे येणेप्रमाणे :

(१) **माझी जीवनकथा (१९६०)**
गंगाधरराव देशपांडे

(२) **दिवस असे होते (१९६१)**
वि. द. घाटे

(३) **स्मृतिधन (१९६५)**
नानासाहेब चापेकर

(४) **जेव्हा माणूस जागा होतो (१९७०)**
गोदावरी परुळेकर

(५) **सांजवात (१९७२)**
आनंदीबाई शिर्के

(६) **श्री. ना. पेंडसे – लेखक आणि माणूस (१९७४)**
एक मित्र

(**बहुरूपी** (१९५७) हे श्री. चिं. ग. कोल्हटकर यांचे आत्मचरित्र मुळात मोटे प्रकाशनाचे आहे.)

३

या कालखंडातील आत्मचरित्रांचा वर्गवारीच्या दृष्टीने विचार केल्यास सर्वांत जास्त

म्हणजे ३१ आत्मचरित्रे 'कलावंत' या गटातील आढळतात. याला कारण कलावंत स्वभवतःच आत्माविष्कारातुर असतो हे आहे की यात आपण तमाशा – कलावंतापासून साहित्यिकापर्यंत अनेकांचा समावेश करतो हे आहे, हे सांगणे कठीण. या गटातील बहुचर्चित आत्मचरित्रे ही :

(१) **बहुरूपी** (१९५७)
चिं. ग. कोल्हटकर

(२) **दिवस असे होते** (१९६१)
वि. द. घाटे

(३) **कऱ्हेचे पाणी** (१९६३, १९६४, १९६५, १९६७, १९६८)
प्र. के. अत्रे

(४) **प्रभातकाळ** (१९६४)
शांताराम आठवले

(५) **मातीची चूल** (१९७०)
आनंद साधले

(६) **शिबाराणीच्या शोधात** (१९७१)
दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे

(७) **सांगते ऐका** (१९७२)
हंसाबाई वाडकर

(८) **स्मरणगाथा** (१९७३)
गोपाल नीलकंठ दांडेकर

यांपैकी कुठल्याच आत्मचरित्रात आपल्यातील 'कलावंताला' केंद्रस्थानी ठेवून आत्मशोध घेण्याचा आणि आपल्या कलाप्रेरणातील पूर्वानुभवांची पुनर्निर्मिती करण्याचा जाणीवपूर्वक व सलग प्रयत्न येथे नाही व या अर्थाने ही कलावंतांची आत्मचरित्रे नाहीत.

दुसरा मोठा गट 'स्त्रियांच्या आत्मचरित्रां'चा आहे. या गटात २५ आत्मचरित्रे असून त्यांतील, चर्चाविषय झालेली आत्मचरित्रे ही :

(१) **गोदातरंग** (१९६९)
सुधा अत्रे

(२) **मीच हे सांगितलं पाहिजे** (१९६९)
शीलवती केतकर

(३) **जेव्हा माणूस जागा होतो** (१९७०)
गोदावरी परुळेकर

(४) **पण ऐकतं कोण ?** (१९७०)

उषाताई डांगे

(५) **अजून चालतेचि वाट (१९७२)**

आनंदीबाई विजापुरे

(६) **सांगते ऐका (१९७२)**

हंसा वाडकर

(७) **स्नेहांकिता (१९७२)**

स्नेहप्रभा प्रधान

(८) **पानाआडचे फूल (१९७५)**

आशालता सावे

आज स्त्री-पुरुषांची जीवनरूपे खूप सरमिसळ झाली आहेत म्हणून की काय माहीत नाही, पण रमाबाई रानडे व लक्ष्मीबाई टिळक यांची आत्मचरित्रे वाचताना आपण ' स्त्रियांची आत्मचरित्रे ' वाचत आहोत असे वाटते, तसे इथे होत नाही.

याचा अर्थ असा की ५० ते ७५ या कालखंडातील आत्मचरित्रांचा असा गट-वारीने विचार करणे उचित नाही.

४

या कालखंडातील चार आत्मचरित्रे वेगवेगळ्या कारणांनी विशेष लक्षणीय आहेत :

(१) **माझ्या आठवणी (१९५५)**

ग. य. चिटणीस

(२) **शंख आणि शिंपले (१९५७)**

ना. ग. गोरे

(३) **दिवस असे होते (१९६६)**

वि. द. घाटे

(४) **शिबाराणीच्या शोधात (१९७१)**

दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे

' माझ्या आठवणी ' हे निबंधशैलीने लिहिलेले आत्मचरित्र आहे. नाट्यात्मकता, काव्यात्मकता व इतिहास सदृश तपशील देण्याचा प्रयत्न येथे लेखकाने कुठेही केलेला नाही. वास्तविक चिटणीसांचे आयुष्य नाट्य, काव्य आणि ऐतिहासिक घटना यांनी गजबजलेले आहे, परंतु आत्मचरित्रलेखनासंबंधी एक निश्चित आणि सुजाण भूमिका त्यांच्यापाशी आहे; त्यामुळेच आपल्या आत्मचरित्राचे आठवणीपण त्यांना अचूक टिपता आले. प्रास्ताविकात त्यांनी म्हटले आहे, ' माझा असा समज आहे की कुणीही

आत्मचरित्र लिहिण्याचा प्रयत्न करू नये. आत्मचरित्र म्हटलं की, सबंध वंशवृक्षाचा इतिहास, ज्या गावात तो जन्मला असेल त्या गावाची सविस्तर माहिती, त्या मनुष्याच्या लहानपणीसुद्धा त्याची बुद्धिमत्ता किती अलौकिक होती हे दाखविण्याचा प्रयत्न, या सर्व गोष्टी टाळण्याचा आपण प्रयत्न केला पाहिजे. "२

व्यक्तिजीवनाचा इतिहास देण्याऐवजी आठवणींच्या रूपाने आत्मचरित्रलेखन डॉ चिटणीसांनी का केले? कारण तशा आत्मचरित्रापेक्षा आठवणींच्या द्वारे स्वतःचा बुद्धिविकास कसा झाला. हे यथामती दाखविणे अधिक श्रेयस्कर, असे त्यांना वाटले म्हणून.

अर्थात 'माझ्या आठवणी' म्हणजे डॉ. चिटणीसांच्या बुद्धिविकासाचा आलेख नव्हे. ग्रंथाच्या प्रारंभी, 'त्रिखंड हिंडुनि धुंडितसे न परि हरपले ते गवसे!' हे अवतरण नमूद आहे; तेच या आत्मकथेचे सार होय ब्राह्मोसमाज, विश्वभारती, खिस्ती धर्म, कामगार आंदोलन, पौरस्त्य आणि पाश्चात्य विदेश, महाराष्ट्र आणि बंगाल, अशा अनेक क्षेत्रांतून आणि प्रांतांतून डॉक्टरांनी आयुष्यभर संचार केला, पण त्यांना कधीही आपले श्रेय गवसले नाही.

ही श्रेयार्थ भटकंती वेळोवेळी फार दुःखान्त झाली असणार, हे उघड आहे, पण डॉ. चिटणीस, आपण एका प्रांतातून दुसऱ्या प्रांतात खरोखर का शिरलो आणि त्यावेळी आपली मनःस्थिती आतून काय होती याचे विश्लेषण देत नाहीत; ती जबाबदारी ते वाचकावर सोपवतात; ते सांगतात आठवण. दिक्कालाच्या परिघात राजरोस घडलेली घटना. म्हणूनच त्यांच्या लेखनास निबंधशैली प्राप्त होते. वाचक मात्र त्या वास्तवदर्शनाने अस्वस्थ होऊन चिंतन आणि विश्लेषण यांना प्रवृत्त होतो.

आपल्या गतकाळाकडे आत्मचरित्रकाराने कोणत्या भूमिकेतून पाहावे, या महत्त्वाच्या प्रश्नाचाही डॉ. चिटणीसांनी विचार केलेला होता. प्रास्ताविकात ते म्हणतात, "ज्या वेळच्या आठवणी लिहिल्या गेल्या, त्यावेळी माझा जो दृष्टिकोण होता, तोच मी वाचकांना सादर करण्याचा प्रयत्न केला आहे. "४

एवढेच नव्हे तर आठवणींची धूसरताही त्यांनी बरोबर ओळखली आहे. अनेक आत्मचरित्रकार पन्नास-पन्नास वर्षांपूर्वीच्या आठवणी प्रसंग, व्यक्ती आकडेवारी यांच्या तपशिलासह इतक्या ठामपणे सांगतात की त्यामुळेच त्या बनावट वाटू लागतात. डॉ. चिटणीस मात्र जागोजाग आपल्या आठवणींबद्दल साशंक होतात व त्यातूनच नकळत वाचकांचा विश्वास संपादन करीत जातात.

वरवर पाहता "माझ्या आठवणी" हे एका "आऊटसायडर"चे आत्मचरित्र वाटते. पण ते खरे नाही. अनेक प्रांत आणि अनेक क्षेत्रे यांत वावरणारा हा माणूस तिऱ्हाईत कुठेच नाही; जिथे जातो तिथे तो पूर्णपणे गुरफटून जातो; फक्त कुठेच तो दीर्घकाळ स्थिर होत नाही; जणू काही एखादी गोष्ट आतून आणि पूर्ण समजली की

तिचे निरर्थकत्व त्याच्या प्रत्ययास येते; मग तो दुसरीचा वेध घेऊ लागतो. म्हणूनच "प्रवास" आणि "स्मृती" ही डॉ. चिटणीसांच्या आयुष्याची आणि व्यक्तित्वाची प्रतीके आहेत असे वाटू लागते, अर्थात ती जाणिवेने त्यांनी ग्रंथात कुठेहीयोजिलेली नाहीत.

५

'शंख आणि शिंपले' हे ना. ग. गोरे यांचे पुस्तक 'माझ्या आठवणीं'च्या अगदी विरुद्ध टोकाचे पुस्तक आहे.

श्री. गोरे यांना गंगू नावाची वडील बहीण होती. ती सतराव्या वर्षीच वारली. तिच्या व 'शंख आणि शिंपले' या पुस्तकाच्या संदर्भातील लेखकाचे प्रस्तावनेतील उद्गार पाहण्याजोगे आहेत. श्री. गोरे म्हणतात, 'देवगडच्या वेळेवर खेळताना उमटलेली आमची पावले समुद्राच्या लाटा जशा डोळ्यांदेखत पुसून टाकीत, त्याच-प्रमाणे काळाच्या लाटांनी गंगूचे चित्र व बाळपणींच्या स्मृती बहुतेक पुसून टाकलेल्या आहेत. माझी आपली कल्पना आहे की, गंगूलासुद्धा आम्ही आता नीटसे आठवत नसू. पण आमची पुळणीवरची पावले पुसली गेली असली तरी त्यावेळी आम्ही जमवलेल्या शंख, शिंपा व कवड्या अजून राहिलेल्या आहेत. गंगूची शंख–शिंपांनी मढवलेली एक चिमुकली ऐन्याची पेटीही आमच्याकडे आहे. पेटीवरचे चिमुकले आरशाचे भिंग, आतले गुलाबी अस्तर अद्याप जसेच्या तसेच आहे. ती पेटी असते मोकळीच; पण ती एखाद्या वेळी उघडली तर तिच्या पोटातून त्या काळच्या जीवनाच्या काही स्मृती दरवळून वर येतात. त्यांतल्या काहींना शब्दरूप देण्याचा हा प्रयत्न आहे.'[५]

'माझ्या आठवणीं'चे लेखन सलग आहे; त्यात प्रकरणे दिसतात ती मागाहून, वाचकाच्या सोयीसाठी पाडलेली आहेत; उलट येथे एकेका अनुभवावर एकेक प्रकरण आलेले आहे. जसे—देवगड; दिल्ली; शाळा; इत्यादी.

डॉ. चिटणीस तिऱ्हाईत वृत्तीने जगले नाहीत तरी लेखन मात्र त्यांनी तिऱ्हाईत वृत्तीनेच केले; उलट येथे श्री. गोरे, बहुतेक मुलांप्रमाणे, बालपणात देहभान विसरून रमलेले आहेत आणि त्यांचे लेखनही पर्युत्सुक वृत्तीने झालेले आहे. श्री. गोरे यांनी त्यांच्या बालपणचे कोकण आणि पुणे फार प्रभावीपणे चित्रित केले आहे, या आत्मकथेचे ललितमूल्य फार मोठे आहे; एका विदग्ध मनाचा तो सुसंस्कृत आत्माविष्कार आहे.

परंतु 'शंख आणि शिंपले' वाचताना आपण आत्मचरित्र वाचीत आहोत, असे भान कधीच येत नाही. ही आत्मकथा केवळ बाळपणापुरती आहे; तिच्यात वंशवृक्ष,

सनावळ्या इत्यादी तपशील नाही, म्हणून असे होते का? नाही. इथे आपल्याला 'ना. ग. गोरे' या व्यक्तीचे जीवन, मन आणि बालपण दिसत नाही; तर त्या काळातील एक प्रातिनिधिक जीवन, मन आणि बालपण दिसते, इथे अनुभवाचे पूर्ण आणि प्रभावी साधारणीकरकरण झाले आहे. त्यामुळेच 'शंख आणि शिंपले' हे मधुर काव्यात्म ललित लेखन झाले आहे. 'आत्मचरित्र' हे त्याचे अगदी गौण मूल्य आहे. 'स्मरणगाथा', 'निशिगंध' इत्यादी आत्मचरित्रांमध्येही कमी-अधिक प्रमाणात असेच घडले आहे.

६

वि. द. घाटे यांनी मधला रस्ता शोधला आहे. आपले आत्मचरित्रलेखन शतपावलीसारखे आहे; असे त्यांनी म्हटले, [६] ते अनेक अर्थांनी खरे आहे, अनुभवाकडे पाहण्याची त्यांची दृष्टी गतकालसापेक्ष आणि लेखनकालसापेक्ष अशी दुहेरी आहे.

घाटे ज्या काळात वावरले त्या काळात कुठल्याच क्षेत्रात ते अग्रणी नव्हते. वाङ्मयाच्या क्षेत्रात तांबे, चंद्रशेखर, माधव जूलियन त्यांच्याभोवती होते. शिक्षणक्षेत्रात होळकर कॉलेज, ब्राऊनसाहेब, वारपुते पर्सोनल, हॅमूले होते. कुटुंबक्षेत्रात तर दत्तांचा जिवंत वारसाच होता, या परिस्थितीचा लाभ आत्मचरित्रास पुरेपूर झाला आहे. अग्रणी जेव्हा आत्मचरित्र लिहितो तेव्हा स्वाभाविकच त्याला सार्थ आत्मगौरव करावा लागतो. तो कितीही खरा असला तरी आपले मन त्यामुळे कसनुसे होते. ('दिवस असे होते' मध्येही घाटे स्वतःला इतिहासाची पाठ्यपुस्तके आणि अन्य शैक्षणिक प्रयोग या क्षेत्रांत अग्रणी समजतात, तिथे त्यांचे लेखन आपला नेहमीचा आब गमावून बसले आहे.)

प्रत्यक्ष जीवनातील दुय्यम भूमिकेमुळे लेखकास इथे आत्मदर्शन घडविणे फार सोपे झाले. प्रत्यक्षपणे आपले गुण आणि यश न सांगता, आपल्या आदर्श व्यक्तीचे आणि आदर्श संस्थांचे चित्र रेखाटायचे; त्यातून अप्रत्यक्ष पण प्रभावी आत्मदर्शन साधायचे. होळकर कॉलेज आणि रविकिरण मंडळ यांचा घाटे यांनी केलेला गौरव हा सूचक व अप्रत्यक्ष आत्मगौरवच नाही का? डॉ. चिटणीसांप्रमाणे घाटेही वरवर आऊटसायडर वाटतात. डॉ. चिटणीस अस्थिर वृत्ती आणि तटस्थ लेखन यामुळे तसे भासतात, तर घाटे 'स्व'चे साक्षात चित्रण न करता, आपले पूजाविषय आणि आस्था विषय स्वतःच्या दुय्यम स्थानावरून चित्रित करीत गेल्यामुळे आऊटसायडर वाटतात.

घाटे यांनी स्वतःला 'इरॅस्मस', म्हणजे कुठल्याही तत्त्वाच्या सर्व बाजू पाहू शकणारा असे म्हटले आहे, पण ते खरे नाही. दत्त, चंद्रशेखर, होळकर कॉलेज,

रविकिरण मंडळ, माधवराव पटवर्धन, महात्मा फुले, राजर्षी शाहू महाराज हे त्यांचे श्रद्धाविषय आहेत आणि अनन्यभावाने ते तिथे नम्र झाले आहेत, मग ते स्वतःला इरॅस्मस का म्हणवितात ? आस्थाविषय नसलेल्या संदर्भात ते खरे आहे.

म्हणजे 'दिवस असे होते' हे एका उदार, समजूतदार, रोमँटिस्ट व्यक्तिमत्त्वाचे आत्मचरित्र आहे.

घाटे यांच्या जीवनाचे केंद्र काय आहे ? त्याची जाणीव श्री. घाटे यांना आहे का ? त्याच्याशी त्यांचे जीवन आणि लेखन कितपत सुसंगत आहे ?

घाटे यांचे व्यक्तित्व बहिर्मुख आहे; त्यामुळे जाणिवेने ते आत्मशोध घेतील, आपल्या व्यक्तित्वाचे व आयुष्याचे केंद्र शोधतील, अशी अपेक्षा करणेच गैर आहे; ते नुसते बहिर्मुखच नाहीत, तर सावध आणि तटस्थही आहेत; त्यामुळेच त्यांच्या भोवतीच्या दत्त–चंद्रशेखर–माधव जूलियन इत्यादी व्यक्तींना जे आघात सोसावे लागले, ते घाटे यांना सोसावे लागले नाहीत. रविकिरण मंडळाच्या अनुषंगाने त्यांनी म्हटले आहे, 'चार मित्र पोहण्यास उतरतात आणि पाचवा काठावरच राहतो व सारे पाहतो तशी माझी स्थिती होती.'[७] हे घाटे यांच्या एकूण व्यक्तित्वाबाबतच खरे आहे. वामन चोरघडे आणि घाटे यांच्या शैलीत जे साम्य आहे. ते या वृत्तिसाम्यातून आले आहे.

या तटस्थ, सावध आणि दुय्यम भूमिकेमुळे जीवनाचा आस्वाद मात्र घाटे उत्कटपणे घेऊ शकले.

'दिवस असे होते' मध्ये शैक्षणिक व सामाजिक समस्यांवरील चिंतन आहे; ते लेखकाच्या तटस्थ आणि सावध वृत्तीचे फलित आहे. 'दिवस असे होते' मध्ये दत्त, नानी, तांबे, चंद्रशेखर, माधवराव पटवर्धन इत्यादिकांच्या भावोत्कट व्यक्तिरेखा आहेत, तो दुय्यमपणाला आलेला मोहर आहे.

दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे यांचे 'शिबा राणीच्या शोधात' हे मराठीतील पहिले अस्तित्ववादी आत्मचरित्र आहे.

हे प्रवासवर्णन नाही; आत्मचरित्र आहे. लेखकाने म्हटलेच आहे, 'मी लिहितोय आत्मचरित्र, प्रवासवर्णन नव्हे.'[८] प्रवासवर्णनात स्थलसापेक्ष तपशील असतात किंवा स्थलसापेक्ष संस्कार असतात; त्यांना केंद्रस्थान असते. श्री. चित्रे दोनदा इथिओपियाला जाऊन आले, पण इथिओपियाचे तपशील किंवा त्याचा संस्कार यांना इथे केंद्रस्थान नाही. इथे केंद्रस्थान आहे चित्रे यांच्या स्वत्वातील प्रतिविश्वाला. जन्म, तारुण्य, सुखदुःखे, प्रवास, चाकरी, सहकारी इत्यादी घटकांनी त्यांचे बाह्यविश्व सिद्ध झाले आहे. मिशनरी, डॉक्टर, प्रसूत होणारी पत्नी, रंगेल मित्र, शिष्टाचारयुक्त मेळावे...या कशातूनच त्यांचे प्रतिविश्व, त्यांचे अस्तित्व जागे होत नाही, अर्थपूर्ण होत नाही; ते जागे आणि अर्थपूर्ण होते पेप्टिक अल्सर, तेज दारू, बिनभाडोत्री स्वेच्छापूर्ण समागम, एकाकीपणा आणि वेदना यांतून.

बाह्यविश्व आणि प्रतिविश्व यांच्यातील ताण आणि विरोध हे श्री. चित्रे यांच्या आयुष्याचे आणि आत्मचरित्र लेखनाचे केंद्र आहे. अस्तित्वाचे हे आदिम स्वरूप ही शिबा राणी आहे, आणि तिचा अचूक शोध चित्रे यांना लागला आहे.

हे जीवनाचे तात्त्विक आकलन बौद्धिक नाही. (तसे आकलन मनोहर दिवाण 'माझी जीवननिष्ठा वा धर्मभावना' या आत्मचरित्रात दिसेल.) तर ते समग्र अनुभूतिमय आहे. म्हणूनच या आत्मचरित्रात कोरडा तपशील, व्यवहारी गद्य, सताल गद्य, स्वैर गद्य व लयबद्ध पद्य यांचा एकमेळ आविष्कार आढळतो. या उपयोजनात व एकूण मांडणीत कुठेही सावध योजना नाही. तो एक मुक्त आणि स्वाभाविक आविष्कार आहे.

या भूमिकेसंबंधी एकच शंका आहे. वस्तुभानातून आत्मभान, आत्मभानातून तीव्र वस्तुभान, तीव्र वस्तुभानातून तीव्रतर आत्मभान. हे ठीक आहे. पुढे काय ? हे तीव्रतम आत्मभान कशाला ? वस्तुभान आणि आत्मभान यांना वैश्विक आत्मभानाचे अधिष्ठान असल्याशिवाय, कुठलेच मूल्य आणि प्रयोजन प्राप्त होऊ शकत नाही.

अर्थात शिबाराणीपेक्षाही हा शोध अधिक महत्त्वाचा आणि अवघड आहे.

साकल्याने विचार केल्यास या कालखंडात वर्णनपर आत्मचरित्रांचीच अधिक निर्मिती झाली; आपल्या आयुष्यात घडलेल्या घटनांचे व आलेल्या व्यक्तींचे तपशीलवार कथन करणे, असा धोपटमार्ग बहुतेक आत्मचरित्रकारांनी पत्करलेला दिसतो. 'कऱ्हेचे पाणी', 'पथिक' इत्यादी नामांकित व्यक्तींची आत्मचरित्रे याच प्रकारची आहेत, आत्मचरित्रलेखन हा त्यांच्या आयुष्यातील महत्त्वपूर्ण, अर्थपूर्ण क्षण नाही.

'जेव्हा माणूस जागा होतो,' 'स्नेहांकिता', 'सांगत्ये ऐका' ही आत्मचरित्रे त्या त्या लेखिकेच्या विशिष्ट जीवनांगावर आधारलेली आहेत. 'जेव्हा माणूस' मधील सामाजिक शौर्यगाथा, 'स्नेहांकिका' मधील उदात्त स्त्री-पुरुषमैत्रीचा ध्यास आणि 'सांगत्ये ऐका' मधील नियतीचे अघटित नाट्य वाचकाला व विशेषतः स्त्री वाचकाला चटकन् आकृष्ट करते. परंतु 'जेव्हा माणूस' मधील– गरीब–श्रीमंत वर्गाचे खांडेकरी चित्रण आणि साम्यवादी पक्षाच्या योगदानाबाबतचे मौन; 'स्नेहांकिता' मधील अन्य व्यक्तींचे पक्षपाती चित्रण व आत्मशोधाचा अभाव, 'सांगत्ये ऐका' मधील परस्वाधीन लेखन या मर्यादा त्या त्या आत्मचरित्रांचे मूल्य एकदम क्षीण करतात.

एखाद्या कालखंडात आत्मचरित्रे विपुल निर्माण होतात तेव्हा त्याचा अर्थ तिथे एका पिढीचा उमेदीचा काळ संपुष्टात आलेला असतो. न. वि. गाडगीळ, प्र. के. अत्रे, वि. द. घाटे, श्री. म. माटे, गोदावरी परुळेकर, शीलवती केतकर ही सर्व स्वातंत्र्यपूर्व कालातील कर्तबगार माणसे. यांच्या आत्मचरित्रांनी एका पर्वाची परिसमाप्तीच सूचित केली आहे.

रविकिरण मंडळ, प्रभात चित्र संस्था, वैभवशाली नाटक कंपन्या यांची भरतवाक्ये

वि. द. घाटे, वा. गो. मायदेव, शांताराम आठवले, नानासाहेब फाटक, चिं. ग. कोल्हटकर, नानासाहेब चापेकर, बाबूराव पेंढारकर यांच्या आत्मचरित्रांत कुणालाही ऐकू येतील. या कालखंडात गौरवग्रंथही विपुल निर्माण झाले. याचा तरी अर्थ आणखी काय आहे?

१९५० ते १९७५ या काळातील कथा-कविता-कादंबरी आदी वाङ्मयप्रकारांचा आढावा घेताना आपण उमेदीच्या समकालीन प्रतिभावंतांच्या सहवासात असतो, आत्मचरित्राचा असा आढावा घेताना आपण ज्येष्ठ पण उमेद संपत आलेल्या प्रतिभावंतांच्या सहवासात जातो, ते खरोखरच गेल्या पिढीचे आत्मकथन असते.

आपल्या गंभीर आत्मचरित्राने एखादाच ज्येष्ठ किंवा आपल्या व्यामिश्र आत्मचरित्राने एखादाच तरुण आत्मचरित्रकार याला अपवाद असतो.

समकालीन आत्मचरित्र हा समकालीन वाङ्मय आणि वाङ्मयाभिरुची यांच्याशी कमीत कमी नाते सांगणारा लेखनप्रकार आहे. समकालीन संवेदनवृत्तीतून जसजशी अधिकाधिक आत्मचरित्रे निर्माण होतील, तसतसे समकालीन आत्मचरित्रांचे गत कालीनत्व कमी होऊन ती खऱ्या अर्थाने समकालीन आत्मचरित्रे होतील.

तळटिपा :

१. 'माझे मित्र श्री. पु. भागवत ह्यांनी मला लिहिते केले व सततच माझ्या सर्व लिखाणांचा पाठपुरावा केला. ह्या संग्रहातील प्रत्येक लेख हा वेळोवेळी त्यांच्याशी चर्चा करीत आणि त्यांची सहज मदत घेत लिहिला आहे – असा की, ह्या सर्व लिखाणात त्यांचे किती आणि माझे किती हे सांगणेही मला अवघड होईल, हे ऋण शब्दांनी फेडता येण्यासारखे नाही.' (पृ. ४ – प्रस्तावना) माधव आचवल, 'जास्वंद', मुंबई, १९७४.

२. ग. य. चिटणीस, माझ्या आठवणी, मुंबई, १९५५, पृ. १०

३. तत्रैव – पृ. १०

४. तत्रैव – पृ. १०

५. ना. ग. गोरे, शंख आणि शिंपले; पुणे १९६७, पृ. ३ (प्रस्तावना)

६. वि. द. घाटे, दिवस असे होते, मुंबई, १९६१, पृ. १३२

७. तत्रैव पृ. ३५१

८. दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे, शिबा राणीच्या शोधात, मुंबई, १९७१, पृ. ६२

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
३९९५
२५५९३
शाखा (स्थळ प्रत)

ललित गद्य

चंद्रशेखर जहागिरदार

महानुभाव व बखर वाङ्मयात दिसून येणारी मराठी गद्यपरंपरा पाहिली तर लक्षात येते की या गद्याचे स्वरूप सर्वसमावेशक स्वरूपाचे होते. व्यक्तिचित्रण, समाजदर्शन अध्यात्मचिंतन, तत्त्वचर्चा, विनोदात्मता इत्यादी विविध हेतूंसाठी या गद्याचा वापर करण्यात आला. 'लीळाचरित्रा'तील नागदेव, महदाईसापासून ते साध्या मोळीविक्याचे देखील वर्णन करणारी व्यक्तिचित्रे बोलीभाषेची लय व लकब आत्मसात केलेल्या शैलीतून येणारी प्रसंग–स्थल–वर्णने, 'सूत्रपाठा'च्या प्रार्थनेतील आध्यात्मिक विकलता, 'दृष्टांतपाठा'तील सूत्रबद्ध, रेखीव तत्त्वविवेचन, ही महानुभाव गद्यसामर्थ्याची प्रमुख वैशिष्ट्ये होत. बखरीमध्ये देखील तत्कालीन ऐतिहासिक व राजकीय परिस्थिती, त्यात गुंतलेल्या व्यक्तींची मानसिक अवस्था, तत्कालीन समाजदर्शन इत्यादींचा गद्याच्या माध्यमातून सहज आविष्कार होतो. महानुभाव व बखर वाङ्मयातील गद्य हे अशा प्रकारे विविध हेतूंसाठी, विविध पातळ्यांवर वापरले जाणारे, सर्वसमावेशक व एकात्म स्वरूपाचे होते. १९ व्या शतकात मात्र दोन महत्त्वाच्या गोष्टींमुळे या एकात्म परंपरेचे विघटन सुरू होताना दिसते. एक म्हणजे पत्रकारितेची वाढ आणि दुसरे म्हणजे त्याच प्रबोधनकालात स्थिर झालेले व्यक्तिनिष्ठा, व्यक्तिवाद हे मूल्य. त्यामुळे व्यक्तीच्या वैचारिक जीवनाच्या आविष्कारासाठी गद्याचा वापर प्रामुख्याने करण्यात आला आणि व्यक्तिनिष्ठ वैचारिक गद्याची परंपरा सुरू झाली. फुले, आगरकर, टिळक यांनी ही परंपरा समृद्ध केली. याच परंपरेतील वैचारिक गद्याला संस्कृतप्रचुर काव्यात्मतेची जोड देऊन शि. म. परांजप्यांनी ते वाचकानुकूल, सहजासहजी भावनिक आवाहन करणारे असे केले. पत्रकारितेशी निगडित असणाऱ्या या वैचारिक गद्याच्या परंपरेला पुढे लघुनिबंध हा अधिक वाचकानुकूल असा पर्याय निघून मूळच्या एकात्म, समावेशक गद्याची विघटनप्रक्रिया अधिक पुढे नेण्यात आली. फुले, टिळक यांच्या वैचारिकतेला समृद्ध व्यक्तिमत्त्वाची जोड होती. पुढे

मात्र ही वैचारिकता लघुनिबंध या वाङ्मयप्रकारात हलक्या फुलक्या स्वरूपाची जीवनविषयक तात्पर्ये, खेळकरपणा व चिंतनशीलता यांचा आव आणून, वाचकाला रिझविण्यासाठी प्रकट होऊ लागली. इंग्रजी गद्यपरंपरेत ज्याचा गंभीरपणे कोणी उल्लेख करीत नाही अशा लिंड, गार्डनर यांसारख्या तृतीय दर्जाच्या लेखकांचा लघुनिबंधाच्या निर्मितीवर पडलेला प्रभाव तत्कालीन साहित्यिक संस्कृतीची काही वसाहतवादी मुळे तर दाखवतोच; पण त्याहीपेक्षा महत्त्वाचे म्हणजे १९ व्या शतकात वैचारिक गद्याची जी समर्थ परंपरा पत्रकारितेतून निर्माण झाली होती तिला लघुनिबंधाचा हा मध्यमवर्गीय, मनाला रिझवणारा, सर्वच गोष्टींचे थोडक्यात सुलभीकरण करणारा पर्याय निर्माण झाला हे होय. हा पर्याय तत्कालीन अभिरुचीवर किती प्रभावी होता, हे वा. ल. कुळकर्णी यांनी वि. स. खांडेकरांच्या लघुनिबंधावर लिहिलेल्या एका लेखात दिसून येते—

‘एखादे लहान मूल एखाद्या सुंदर बगिच्यात सोडावे, या ताटव्यावरून त्या ताटव्याकडे त्याने हर्षभरित अंतःकरणाने बागडत बागडत हिंडावे, फुलांचे नयन-मनोहर रंग, फुलपाखरांच्या रंगेल भराऱ्या, थुईथुई करीत बागडणारे कारंजाचे तुषार, गोड लुसलुशीत हिरवळ, या सगळ्यांनी त्याला भुरळ पाडावी आणि भटकत भटकत त्याने आपल्या निवासस्थानापासून लांबवर जावे, मग चुकून मागे वळून पाहाताच त्याला आपण जेथून निघालो ते ठिकाण दिसण्याऐवजी जर जिकडे तिकडे फुले, पाने आणि फुलपाखरेच दिसली तर त्यात काय नवल? लघुनिबंध लिहिताना खांडेकरांची स्थिती अशीच होते व त्यांचे लघुनिबंध वाचताना वाचकांचीही स्थिती तीच होते’ वा. ल. कुळकर्णी यांनी वर्णन केलेली ही साहित्यिक संस्कृतीची बालवाडी पाहिली म्हणजे मग शेजवलकरांसारखा प्रक्षोभक वैचारिकतेचा लेखक सर्वसाधारण वाचकांपर्यंत बराच काळ का पोहोचू शकला नाही, हे लक्षात येते.

मराठी गद्यपरंपरेचा हा जो थोडक्यात आढावा घेतला त्यामुळे १९५० नंतरच्या ललितगद्य किंवा ललित निबंधामागील प्रेरणा समजण्यास मदत होते. मूळ एकात्म, सर्वसमावेशक असलेल्या मराठी गद्याच्या विघटनप्रक्रियेतील ललित गद्य हा अगदी अलीकडील टप्पा आहे. लघुनिबंधातील गोष्टीवेल्हाळ उपदेशकाची किंवा मित्राची घेतलेली भूमिका जाऊन स्वैर आत्माविष्काराला ललित गद्यात महत्त्व आले. निबंधातील वैचारिकतेपेक्षाही लालित्य हा भाषिक गुणधर्म महत्त्वाचा होऊन त्याद्वारे व्यक्त होणारे व्यक्तिमत्त्व केंद्रस्थानी आले. मंगेश पाडगावकरांच्या ‘ निंबोणीच्या झाडामागे ’ यातील लेख जुन्या लघुनिबंधाच्या परंपरेतील आहेत. पण विंदा. करंदीकरांच्या ‘ स्पर्शाची पालवी ’ आणि ‘ आकाशाचा अर्थ ’ यामध्ये मात्र लघुनिबंधाची पूर्वीची बंदिस्त रचना जाऊन ललित गद्यातील स्वैर आत्मनिष्ठ आविष्कार दिसून येतो. व्यक्तिमत्त्वाचा लालित्यपूर्ण,

काव्यात्म आविष्कार हे एकदा ललित गद्याचे प्रमुख लक्षण ठरले की मग त्या व्यक्तिमत्त्वाचे, त्याच्या आविष्काराचे आणि लालित्याचे नेमके स्वरूप काय असे महत्त्वाचे प्रश्न उपस्थित होतात. पहिली गोष्ट लक्षात येते ती ही की ज्या व्यक्तिमत्त्वाचा ललित गद्यात आविष्कार होतो ते अतिशय वाङ्मयीन असते. ज्या अर्थाने आपण लक्ष्मीबाई टिळकांच्या स्मृतिचित्रात किंवा विठ्ठल रामजी शिंद्यांच्या रोजनिशीत जीवनसंबद्ध आत्माविष्कार आहे असे म्हणतो, त्या अर्थाने ललित गद्यातील आत्माविष्कार आहे असे म्हणता येणार नाही. कारण त्यापाठीमागील व्यक्तिमत्त्वही तसे जीवनसंबद्ध नसते. उदाहरणे घेऊन हा मुद्दा जास्त स्पष्ट होऊ शकेल. येरवड्याच्या तुरुंगात शिंदे असताना एक पक्षाचे जोडपे त्यांच्या खोलीत येऊन बसत असे. साळुंकीचे हे जोडपे पाहिल्यानंतर शिंद्यांना तुरुंगाच्या एकांतवासात त्यांचे निकटचे स्नेही गणपतराव शिंदे आणि त्यांच्या पत्नी अहिल्याबाई यांची तीव्रतेने आठवण येई. आपल्या या मनःस्थितीचे वर्णन करताना शिंदे लिहितात :

> ‘तुरुंगात अर्थात बराच वेळ उदासीनतेत जातो. पण ह्यात मला हर्ष देण्यास कित्येक वेळ एक पक्षी येत असतो. तो साळुंकी हा होय. हिलाच मैनाही म्हणतात. हिची चोच व पाय पिवळे असतात. आणि रंग मळकट काळसर भुरा असतो. चोच लांबट आणि डोक्याभोवतीही पिवळेपणा असतो. ह्या पक्ष्याकडे पाहिले की मला ज्यांच्याविषयी मनात आदरयुक्त प्रेम वाटते, त्या अहिल्याबाई शिंदे ह्यांची आठवण येते.
>
> सायंकाळी ५ वाजता खोलीत कोंडला गेलो म्हणजे पुष्कळ वेळा ह्या पक्षांचे जोडपे उंच छपराच्या वाशावर येऊन बसत असते. मला वाटते गणपतराव व अहिल्याबाईच मला भेटावयास आले! गणपतराव! अहो, तुरुंगात असे बिगर परवाना यावयाचे नसते बरे. अहिल्याबाई, तुम्हीही असे अवचित यायचे! ही पाखरे ह्या गोड कल्पनेने मला फारच आवडती झालेली आहेत. तुरुंगात चिमण्या, कबुतरेही, पुष्कळ; भाकरीचे तुकडे टाकलेले खावयाला येतात. पण, मला हे मैनाचेच जोडपे इतके का मोहून टाकते बरे. हा पक्षी फार लाजाळू आहे. चिमण्या, पारव्याप्रमाणे किंवा त्यांच्या इतका हा माणसाच्या वाऱ्याला उभा राहात नाही. म्हणून ही जोडपी केव्हातरी– एकेकच जोडपे–आम्हाला कोंडल्यावर चहूकडे सामसूम झाल्यावर माझ्या खोलीपुढील अंगणात उतरत पण माझ्या खोलीच्या उंच खिडकीत बसून हे जोडपे गुळूगुळू बोलू लागले म्हणजे माझे काळीज जणू उडून त्या दोघांचेमध्ये जाऊन बसे. इतका आनंद मला होई. तेव्हा मला वाटले की मैना नावाचा बोलका पक्षी हाच. पण गणपतराव किंवा अहिल्याबाई या दोघांना गाता तर मुळीच येत नाही. हे मोठे वक्तेही नाहीत. गळा जरी गोड नाही तरी तुम्हा दोघांचा स्वभाव गोड, कितीतरी गोड

आहे, नव्हे? त्यामुळेच तर माझ्या उतारवयात मी इतरांची घरे व संगती वर्ज्य केली तरी धावून तुमच्या घरी येतो ना! आणि ती परत भेट तुम्ही मला ह्या उदासवाण्या तुरुंगात अशा काव्यमय मार्गाने देता काय? धन्य. तुमचे नाव शिंदे हे रद्द करून साळुंखे हे काव्यमय नवे नाव चालू करितो! आणि अहिल्याबाई तुम्हाला आजपासून मैनाबाई म्हणून हाक मारीन. तुम्ही मला 'जी' म्हणाल ना? तुम्ही मैनाबाई साळुंखे! असा नामकरणविधी आज झाला.'

तुरुंगातील एकाकीपण, स्वजनांचा वियोग आणि त्यांची तीव्र आठवण व फक्त पक्ष्यांचे साहचर्य या सर्व गोष्टींकडे आपल्या जीवनसंबद्ध व्यक्तिमत्त्वाच्या संदर्भात अतिशय सूक्ष्म अशा काव्यात्मतेने आणि विनोदात्म खेळकरपणाने विठ्ठल रामजी शिंदे पाहतात. या उलट करंदीकरांच्या 'स्पर्शाची पालवी' मधील हा उतारा पाहा. त्यातील आत्माविष्काराचे आणि शैलीचे विश्लेषण केल्यास बऱ्याचशा ललित गद्याचे प्रतिनिधित्व तो करतो, असे दिसून येईल. स्पर्शसंवेदनेचे महत्त्व सांगताना करंदीकर लिहितात–

"ज्यावेळी पहिल्या स्पर्शाचे संवेदन झाले त्यावेळी आत्म्याचा जन्म झाला. त्याच वेळी विश्वामध्ये क्रांती घडून आली. त्या क्रांतीचा प्रारंभ हे अजूनही एक गर्भगूढ आहे... म्हणूनच मी स्पर्शवादी आहे. मला वाटते, प्रत्येक कलावंत हा स्पर्शवादीच असतो. त्याची प्रत्येक कलाकृती ही ह्या गर्भगूढ क्रांतीचा अनंतोत्सव साजरा करीत असते. वस्तूचा स्पर्श भोगल्याशिवाय मला तिचे पुरे आकलन होऊ शकत नाही.... म्हणून मला काही बोलावयाचे असले की मित्रांच्या खांद्यावर हात टाकतो. मग शब्दांना आपली वाट सापडू शकते, नाही तर ते कुठेतरी जातात, भरकटत सुटतात, स्वतःभोवतीच घुमत राहातात, आकाशावर पाठ घासतात किंवा पातळात दडी घेतात. ते पृथ्वीला भिडत नाहीत; अस्तित्वामध्ये भिजत नाहीत. ती फक्त नकली नाणी असतात. पण खांद्यावर हात टाकले की सारे ठीक होते. त्या स्पर्शाच्या आधाराने शब्दांचे ओठ भावनेशी भिडू लागतात. माझी सुखदुःखे ही फक्त स्पर्शपल्लवीची भाषाच बोलू शकतात. तीच प्राणाची आदिभाषा आहे... स्पर्शामध्ये अपार सामर्थ्य आहे. दोन जीवांनी परस्परांना स्पर्श केला की संस्कृतीने उभ्या केलेल्या भिंती धडाधड कोसळून पडतात. जीवाच्या मूलभूत अद्वैताचा साक्षात्कार होऊ लागतो.[३]

शब्दकळेच्या दृष्टीने ह्या उताऱ्याचे विवेचन केले तर आत्मा, विश्व, गर्भगूढ क्रांती, प्राणाची आदिभाषा, मूलभूत अद्वैत, साक्षात्कार, क्रांतीचा अनंतोत्सव, संस्कृती, अस्तित्व, इत्यादी परंपरेने वजनदार असलेल्या शब्दांचा वाचकांना केवळ संमोहित करण्यासाठी केलेला तथाकथित वापर दिसून येतो. वाक्यबंध तपासून पाहिले तर साधारणीकरण दर्शविणारी वाक्ये– "ज्यावेळी पहिल्या स्पर्शाचे संवेदन झाले

त्यावेळी आत्म्याचा जन्म झाला." आणि प्रथमपुरुषी एकवचनी विधाने– "मी स्पर्शवादी आहे... काही बोलावयाचे असले की मित्रांच्या खांद्यावर हात टाकतो"– या दोन्ही टोकांत अर्थाचा तोल कुठेतरी सांधण्याचा प्रयत्न आहे, असे दिसून येते. हे पुरेसे नाही म्हणून की काय "शब्द हे भरकटत जातात, कुठेतरी जातात (खरे म्हणजे करंदीकरांच्या शब्दांचे नेमके हेच इथे होते), आकाशावर पाठ घासतात, दडी मारतात, स्वतःभोवतीच घुमत राहतात" अशी वाक्यांची दिशाहीन पुनरावृत्ती होते. 'स्पर्शामुळे शब्दांचे ओठ भावनेशी भिडू लागतात.' असे केवळ व्याकरण दृष्ट्या सुविहित पण अर्थदृष्ट्या अतिशय गोंधळलेले रूपक वापरले जाते. अशा शब्द-कळेतून व वाक्यबंधांतून निर्माण होणारी भाषिक संहिता (discourse) लालित्य व काव्यात्मतेचे संकेत वापरून वाचकाला संमोहित करणाऱ्या वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्वाचाच आविष्कार करू शकते आणि वाचक संमोहनाची ही प्रक्रिया शेवटी 'दोन जीवांनी परस्परांना स्पर्श केला की संस्कृतीच्या भिंती धडाधड कोसळू लागतात, अद्वैताचा साक्षात्कार होतो' अशा भव्य, अंतिम स्वरूपाच्या विधानाच्या धुरळ्यात विरून जाते. विठ्ठल रामजी शिंद्यांचा जीवनसंबद्ध व्यक्तिमत्त्वाचा सहज, सूक्ष्म काव्यात्म आविष्कार आणि संकेताचा आत्मभानी लालित्याचा वापर करणारे करंदीकरांचे वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्व या दोहोंतील फरक चटकन लक्षात येण्यासारखा आहे.

लालित्याच्या वाङ्मयीन संकेतांनी युक्त असलेल्या भाषेतून होणारा आत्माविष्कार हे मराठीतल्या बऱ्याचशा ललित गद्याचे वैशिष्ट्य असल्याचे दिसून येते. ललित गद्याला कोणत्याच विषयाचे वावडे नाही, अनुभवांच्या कुठल्याही प्रांतात ते संचार करू शकते, असे नेहमी केले जाणारे एक विधान आहे. खरी गोष्ट अशी आहे की, बहुतेक ललित गद्यात एखादे समग्र व्यक्तिमत्त्व वास्तवाचे विविध पैलू पाहून त्यानुसार स्वतःचे बहुविध स्वरूप प्रक्षेपित करत आहे, असे आपणास दिसत नाही. उलट हाती घेतलेला विषय, वर्ण्यवास्तव कोणतेही असले तरी, लालित्यशरण भाषेच्या माध्यमातून उत्कटतेचे भावनिक टोक गाठून वाचकाला गुंगवून टाकावयाचे– असे एक तंत्र ललित गद्य लेखकांनी वापरलेले दिसते. उदाहरणार्थ, 'स्पर्शाची पालवी' या ललित लेखात 'ज्यावेळी पहिल्या स्पर्शाचे संवेदन झाले त्याचवेळी आत्म्याचा जन्म झाला' असे उत्कटस्वरूपी विधान करणारे करंदीकर त्याच संग्रहातील 'नवेनवे शोध' या लेखात 'पायी चालणे' याविषयावर लिहिताना "मनुष्य पायाने चालत नाही. तो मनाने चालतो. अंतर्मनाने चालतो. म्हणूनच आपल्या आत्म्याची लय आपल्या चालण्यात व्यक्त होत असते" अशी तितकीच उत्कट, वक्तृत्वात्मक विधाने करतात. 'पहिला पाऊस' असा विषय असला की "पावसाचा नि माणसाचा संबंध तर्कापलीकडचा आहे. या पावसानेच आपल्या आत्म्याला पंचेंद्रियांचा साज चढविला आहे." असे उत्कट-रूपी विधान, वाचकसंमोहनाचे भाषिक अस्त्र म्हणून येतेच. 'सुखी होण्याचा हक्क'

या लेखाच्या शेवटी "महापुरुष कोणताही संदेश देवोत, सामान्य माणसाने मन प्रसन्न करणारे घर, शरीराला गुदगुल्या करणारे कपडे, जिभेशी लाघळपणा करणारे अन्न" यांना आपल्या 'सुखाच्या कल्पनेत अग्रहक्क' दिला पाहिजे, असे वाचकाभिमुख विधान करतात आणि महापुरुषांविषयी बोलताना रसेल, मूर, विटगेनस्टाईन, तुकाराम यांची उदाहरणे देऊन त्यांचे वैचारिक जीवन म्हणजे "मृत्यू आणि पुनर्जन्म यांचा एक न संपणारा लपंडाव आहे." असेही लिहितात. याचा अर्थ असा की महापुरुष व सामान्य माणूस यांच्यातील संबंधांना एकात्मदृष्टीने पाहणारे समग्र व्यक्तिमत्त्वच इथे नाही. आणि असे समग्र व्यक्तिमत्त्व नसले की साहजिकच आत्मा, पुनर्जन्म सारख्या शब्दांची अनाठायी पुनरावृत्ती होऊन चतुर लेखक व भोळा वाचक दोघेही उत्कटतेचा सोहळ साजरा करतात आणि काव्यात्म न होऊ शकल्यामुळे गद्य असल्याची फक्त शंका यावी अशा लालित्यशरण भाषेचा उपयोग मात्र मागे उरतो.

दुर्गा भागवत ह्या समाजशास्त्र व लोकसाहित्य क्षेत्रातील एक अधिकारी व्यक्ती. पण ललित गद्य लेखिका म्हणून त्यांचा विचार केला की आतापावेतों केलेली विधाने त्यांनाही लागू पडतात, असे दिसते. 'पैस' 'ऋतुचक्र' ही त्यांच्या ललित लेखनाची प्रसिद्ध उदाहरणे. 'पैस'च्या प्रस्तावनेत त्यांच्या ललित लेखनामागील निर्मितिप्रक्रिया सांगून त्या लिहितात. "कवितेप्रमाणेच ललित लेखनाला भाववृत्तीत डूब घेण्याची आवश्यकता असते. किंबहुना भाववृत्ती नसेल तर सृजनांचा अंकुर उगवणारच नाही. प्रीती, मृत्यू, प्रत्यक्ष जीवन आणि सृष्टीचा विराट पसारा यांच्यातल्या अबोल रहस्यांची बोचणी लागल्यावाचून भाववृत्ती जागृत होत नाही."[४] आता प्रीती, मृत्यू, प्रत्यक्ष जीवन, सृष्टीचा विराट पसारा यासारखी प्रमुख वाङ्मयप्रकारांच्या मोठ्या अवकाशात व्यक्त होणारी विषयसूत्रे ललित गद्याच्या पाच-सहा पानांत कशी अभिव्यक्त होणार? याचे सोईस्कर उत्तर असे की या भाववृत्तीला लालित्यशरण केले, उत्कटतेचे स्वरूप दिले की ही विषयसूत्रें आविष्कृत झाली, असा आभास निर्माण करता येऊ शकतो. ह्या आभासाच्या निर्मितीसाठी पुन्हा काही वाङ्मयीन भाषिक संकेत उपलब्ध असतातच. उदाहरणार्थ 'डोंगर माथ्यावर' या 'पैस'मध्ये संग्रहित केलेल्या लेखात डोंगरमाथ्यावर असताना खालच्या दरीतून येणाऱ्या कुबट, थंड वासाविषयी दुर्गाबाई लिहितात—

> "या वासात मला विश्वव्यापी चिरविनाशाचे प्रतीक दिसते. प्रतिक्षणी वस्तुजाताला करवंडणारा विनाश अगदी सूक्ष्म रूपाने सर्वत्र वावरत असल्याचा भास होतो. या वासाबरोबरच एक भयाची ऊर्मी मनात उसळते. पण ते भय घूस घर पोखरते तसे केवळ पोखरणारेच असते, असे म्हणवत नाही. त्यात जिज्ञासा असते, मरणाच्या नंतरच्या स्थितीबद्दलची. त्यात एक आशाही असते, मरणोत्तर जीवनाच्या चिरसुंदरतेची. त्यात शांतीची अपेक्षा असते, थकलेल्या गात्राला, मरगळलेल्या मनाला कायमची विश्रांती देण्याची. चिरजीवन,

क्षयहीन सुंदर चिरजीवन आणि शांतीने कवटाळलेली विश्रांती आणि तरीही कायमचे निर्गमन.[५]

दरीतून येणाऱ्या थंड कुबट वासाची गंधसंवेदना विश्वव्यापी चिरविनाश, मरणोत्तर चिरसुंदरता, चिरजीवन, निर्गमन इत्यादी शब्दांच्या वापराने एका आधिभौतिक उत्कटतेत संक्रमित होते आणि 'मृत्यू', 'सृष्टीचा विराट पसारा' याविषयी काहीतरी प्रचंड मूलगामी चिंतन करणारे व्यक्तिमत्त्व इथे आविष्कृत होत आहे, असे संमोहित वाचकाला वाटू लागते. 'पैस' प्रमाणे 'ऋतुचक्र' हा दुर्गाबाईंचा आणखी एक प्रसिद्ध ग्रंथ. ऋतूंच्या बदलत्या चक्राचे तपशीलवार काव्यमय, लालित्यपूर्ण वर्णन दुर्गाबाई इथे करतात. हे लालित्य, अगदी शीर्षकांपासून टिकून राहील याची कटाक्षाने काळजी घेण्यात आलेली आहे. 'वसंतहृदयी चैत्र', 'मेघश्याम आषाढ', 'सोनेरी आश्विन', 'संध्यारंजित कार्तिक', 'तालबद्ध पौष', 'मायावी माघ' अशा शीर्षकांनी वाचकांची लालित्याला स्वीकारण्याची मनोभूमिका अगोदरच तयार केली जाते आणि ऋतुवर्णनांचे सर्व संकेत वापरून काव्यात्मता निर्माण केली जाते. 'ऋतुचक्र'मधील सर्व ऋतूंचे वर्णन वाचताना एक गोष्ट जाणवते ती ही की निसर्गाच्या रौद्र, भीषण, विनाशकारक स्वरूपाला इथे स्पर्शही केला गेलेला नाही. तसे झाले असते तर कदाचित लालित्याचा डौल बिघडला असता, हळुवार काव्यात्मतेला धक्का लागला असता आणि कदाचित वाचक संमोहित होण्याऐवजी विचार करू लागला असता. समग्र मानवी व्यक्तिमत्त्व असलेला फणीश्वरनाथ रेणूसारखा लेखक आपल्या 'धनजल–ऋणजल' या पुस्तकात बिहारमधील महापूर व दुष्काळ अशा दोन्ही संदर्भांत निसर्ग व मानवसमूह यांचे संबंध तपासून पाहातो. रेणू हे करू शकतात याचे कारण लालित्य हे त्यांचे उद्दिष्ट नाही आणि त्यामुळे ठराविक भाषिक संकेत वापरून काव्यात्म उत्कटतेचा परिणाम घडवून आणून वाचकाला गुंगवून टाकण्याची त्यांना गरज भासत नाही. मराठी ललित गद्य मात्र याच गरजेच्या अनुरोधाने वाढलेले दिसून येईल. करंदीकर, दुर्गा भागवत यांच्या परंपरेत त्यामुळे ग्रेस (चर्चबेल), केशव मेश्राम (छायाबन), आनंद यादव (स्पर्शकमळे), हे देखील येतात. या परंपरेला विरोधी स्वरूपाचे, अतिशय चांगले असे गद्य म्हणजे व्यंकटेश माडगूळकर यांचे 'नागझिरा' हे होय. माडगूळकरांना अनाठायी तत्त्वचिंतनाचा, लालित्यपूर्ण काव्यात्मतेचा वापर करण्याची गरज भासत नाही. कारण जे प्राणिजीवन ते विविध स्वरूपांत पाहतात, तेच मुळात इतके अस्सल प्रत्यक्ष व समृद्ध असते की ते पाहू शकणाऱ्या लेखकाचे व्यक्तिमत्त्व आपोआपच जीवनसंबद्ध ठरते. या व्यक्तिमत्त्वाच्या संदर्भात मग लालित्य, काव्यात्मता, उत्कटता, भावनिक आवाहन इत्यादी शैलीविशेष गौण ठरतात. यालाही विरोधी अशी काही फुटकळ उदाहरणे पहा : 'चिवारीची फुले' मधील 'आमचा जॉय' या लेखात पाळलेल्या कुत्र्यांच्या मृत्यूने व्यथित झालेले प्रभाकर पाध्ये दिसून येतात तर 'आहे आणि नाही'मध्ये 'तो कोठे गेला असेल...'

या लेखात वि. वा. शिरवाडकर न पाळलेल्या कुत्र्याच्या मृत्यूने व्यथित होतात.

मराठी ललित गद्याचा अजून एक प्रकार आहे. ह्या प्रकारच्या ललित गद्यात आत्माविष्काराचा संबंध हा बहुतेक लहानपण व त्याच्या आठवणी, आजोळ, मामाचे घर, बालपणीचे आठवणारे खेडेगाव यांच्यासारख्यांशी असतो. गतकालीन जीवनाबद्दल कधीही न संपणारी ओढ (Nostolgia) हे अशा प्रकारच्या ललित गद्याचे आत्मतत्त्व असते. वर्तमानकाळाचे दर्शन किंवा भविष्याची चाहूल यापेक्षा गतकालीन जीवनशैलीत, स्मृतींच्या साठवणीत रमणारे व्यक्तिमत्त्व हे गद्य प्रकट करते करंदीकरांच्या 'आकाशाचा अर्थ' व 'स्पर्शाची पालवी' मधील त्यांना आठवणारे लहानपणचे कोकण, प्रभाकर पाध्यांची ' चिवारीची फुले 'मधील ' घुंगुरघंटांचा स्वरमेळ 'मधील लहानपण, व्यंकटेश माडगूळकरांच्या 'रानमेवा' मधील हरवलेले बालपण, ही अशी ललित गद्याची काही उदाहरणे होत. अगदी अलीकडे सुरेश मथुरे यांच्या ' चंद्रकांत राजाची कन्या ' यातील अभिव्यक्ती याच स्वरूपाची आहे, असे दिसून येईल. पण भूतकाळ व स्मृती यांत बद्ध झालेल्या व्यक्तिमत्त्वाचे चित्रण एका व्यापक पातळीवर श्रीनिवास विनायक कुलकर्णी यांनी 'डोह' व 'सोन्याचा पिंपळ' यांमध्ये केले. या दोन्ही लेखसंग्रहांत प्रमुख आकर्षण आहे, ते वर्ण्यवास्तवाचे. हे वास्तव केवळ बालपण, त्यातील काही घटना अशा स्वरूपाचे नसून आता जवळपास नाहीशा झालेल्या संस्कृतीच्या जीवनशैलीशी संबंधित आहे. मोठे एकत्र कुटुंब, त्यातील माणसांचे परस्परसंबंध, रूढी, आचार, श्रद्धा, संकेत यांनी गुंफले गेलेले एकात्म समूहजीवन, त्या समूहजीवनाची निसर्गाशी असलेली सहज, स्वाभाविक जवळीक—सामाजिक बदलामध्ये आता जवळपास नष्टप्राय होऊ पाहणाऱ्या या लोकजीवनाशी संबंधित असे ' डोह ' व ' सोन्याचा पिंपळ ' मधील विश्व आहे. ग्रामीण परिसर व जीवनपद्धती, निसर्ग व लोकसंस्कृती याला संबंधित असणारे श्री. वि. कुलकर्ण्यांचे तपशील हे अस्सल आहेत यात वाद नाही. प्रश्न आहे तो ज्या पद्धतीने या तपशिलामागचे व्यक्तिमत्त्व प्रकट होते त्याचा. कुलकर्ण्यांसकट गतकालची अनामिक ओढ केवळ त्याचे हृद्य चित्रण करून थांबत नाही तर अनुभवलेल्या एका जगाला गूढवादात रूपांतरित करून शाश्वत करण्याचा प्रौढपणाचा प्रयत्नही इथे आहे. ' हरवलेल्या वाटांच्या आठवणींना जाणारी वाट आता हरवू नये ' हे ' डोह 'मधील प्रमुख भावनिक सूत्र ठरते. ही वाट हरवू नये म्हणून अनुभवांचे सर्व तपशील एका गूढात्म भावनेत रूपांतरित होतात. उदाहरणार्थ—

> 'कुठल्या अनोळखीपणातून चालताना काहीच कळत नसते आणि कुठून तरी अनेक जन्माच्या सोबतीसारखे ते उन्ह अचानकपणे येते. त्या अनोळखीपणावर पसरते. हलते नि माझ्यात मिसळून जाते. आणि कधी न पाहिलेले ते अनोळखीपण पूर्वी कुठेतरी भेटले आहे, ते सारे स्मरणारे आहे, असे वाटून जायला लागते. ओळखीचे होऊन जाते.'[३]

Stream Consciousness

अशा प्रकारच्या गूढवादी भावनेतून हरवलेल्या वस्तूजाताला काल व अवकाशाच्या संदर्भात एक प्रकारची शाश्वतता मिळते. शैलीच्या पातळीवर पाहिले तर 'डोह'मधील वाक्यबंध, विशेषतः क्रियापदांचे स्वरूप पाहिले की या धातूच्या वापराने सूचित होणारा अपूर्णरीतिभूत उभा केला जातो. क्रियेची नियमितवेळी एकसारखी पुनुरुक्ती करून वाक्यबंधाच्या पातळीवर नोस्टाल्जियाला भावनिक शाश्वतता देण्याचा प्रयत्न होतो. उदाहरणार्थ—

'वाऱ्याच्या चक्राची लय मंदावू लागे. उधळलेली धूळ पाण्यात तळाला जाणाऱ्या कणांसारखी, हवेच्या काचातून खालती येताना दिसे आणि वेग मंदावला तरी काहीतरी तगमगल्यासारखे भासे. दिवस अधिकच कोरडा-पांढरा होई. वारा का आला होता, त्याने असे सगळे का उदासून टाकले, कळत नसे.[७]'

'सोन्याचा पिंपळ'मध्ये एका जीवनशैलीचे तपशील सरळसरळ गूढात्म अनुभवात रूपांतरित होतात आणि या अनुभवाची निश्चिती दर्शविणारा शुद्ध वर्तमानाचा वापर होतो;

'सांगायचं झालं तर, कधी डोळे मिटून बसलं की एक तारा दिसतो आणि त्याचा अत्यंत शांत पण तेजस्वी प्रकाश माझ्या डोळ्यांपुढं पसरतो. त्या प्रकाशानं माझं चित्त शांत शांत होतं.... मी हे जागृतीत अनेकदा अनुभवलं आहे. डोळे उघडून पाहिल्यावर ते समाधान, नीरव शांतता तशीच असते हा भ्रमविभ्रम काही नाही.'[८]

'डोह' 'सोन्याचा पिंपळ' मधील लोकजीवनाच्या तपशिलाचा अस्सलपणा, गूढात्म अनुभवाचा प्रामाणिकपणा मान्य केला तरी देखील एकूण ललित गद्याच्या परंपरेविषयी काही मूलभूत प्रश्न उभे राहतात : ललित गद्याच्या या एकूण परंपरेलाच समकालीन वास्तवाचे वावडे का असावे? ललित गद्यातील काव्यात्मता, लालित्य, आत्माविष्कार या गोष्टी वास्तवाची काही रूपे टाळूनच व्यक्त होणारी असतील तर प्रकारात्मकदृष्ट्या रुची आणि अभिरुचीच्या दृष्टिकोणातून ऐतिहासिक कादंबरी आणि ललित गद्य यांना एकाच सूत्रात गोवावे लागेल.

वरील विवेचनाच्या ओघातच १९४९ साली प्रसिद्ध झालेल्या इरावती कर्वे यांच्या 'परिपूर्ती'चा उल्लेख करावा लागेल. आतापर्यंत ललित गद्याच्या ज्या परंपरेचे विवेचन आपण केले त्याबाहेर जाणारे 'परिपूर्तीचे' गद्य आहे. गतकालाबद्दल हुरहूर, हरवलेले बालपण, केवळ वाङ्मयीन संकेत उत्कटतेने वापरून निर्माण होणारे व्यक्तिमत्त्व यांपैकी कशाचाही आढळ 'परिपूर्ती'मध्ये होत नाही. चिंतनशील, चौरस समकालीन वास्तवाला सामोरे जाणारे इरावती कर्व्यांचे व्यक्तिमत्त्व, त्या वास्तवाला विविध स्वरूपांत पाहू शकत असल्यामुळे कुठल्याही एकसुरी भावविवशतेत विसर्जित होत नाही. सीता, कुंती-सारख्या पौराणिक स्त्रिया, लोकसंस्कृतीत दिसून येणाऱ्या गौराया, यांच्याविषयी तर इरावतीबाई लिहितातच, पण त्याचबरोबर भिकारणी, बाल गुन्हेगार, नवी पिढी व जुनी पिढी यांतील मूल्यसंघर्ष, आधुनिक स्त्रीच्या समस्या, महारोगी, या विषयांवरही तितक्याच

Stream Consciousness

डोळसपणाने त्या लिहितात. 'वाटचाल' या लेखात अशिक्षित वारकऱ्यांच्या दिंडीचे त्या वर्णन करतात. निरक्षर समाजात संस्कृतीची एक परंपरा कशी खोलवर रुजते, ती त्यांना श्रद्धेचा निरंतर आधार कशी देते, याचे त्या विवेचन करतात, पण त्याचबरोबर धर्माच्या अफूने किंवा ज्ञानमदिरेने मानवी प्रगतीचा आभास बऱ्याच वेळा निर्माण केला जातो, हेही त्या नोंदवून ठेवतात. पण हे सांगत असताना देखील दिंडीत सहभागी झालेल्या वारकऱ्यांच्या आनंदाला, भाविकपणाला एक स्वयंभू मानसिक मूल्य आहे, हे त्या विसरत नाहीत. इरावतीबाईंच्या ललित गद्यातील व्यक्तिमत्त्व असे व्यामिश्र आहे. चिल्का सरोवराचे नैसर्गिक सौंदर्य पाहताना सभोवतालच्या महारोग्यांची वस्ती देखील त्यांना दिसते. महाराष्ट्र संस्कृतीविषयी लिहिताना तिच्यातील अभिमानाची स्थळे त्या पाहतात, त्याचप्रमाणे तिच्यातील कुटुंबव्यवस्था, जातिसमस्या याचेही भान ठेवतात. इरावती कर्व्यांचे व्यक्तिमत्त्व हे अशाप्रकारे जीवनसन्मुख, समकालीन असल्याने लालित्याचा, उत्कटतेचा सोस त्याला नाही. खरे म्हणजे 'परिपूर्ती' हे 'ऋतुचक्र' किंवा 'डोह' या ललित गद्याच्या मर्यादापरंपरेत बसणारे नाही. त्र्यंबक बापूजी अत्रेंचा 'गाव-गाडा' विभावरी शिरुरकरांचा 'बळी' माथ्यांचे 'उपेक्षितांचे अंतरंग' या व्यापक परंपरेच्या मूलस्त्रोताशी नाते सांगून नंतरच्या अनिल अवचटांच्या 'माणसं' यांसारख्या गद्यकृतीचा ती निर्देश करते. ललित गद्याच्या परंपरेत 'परिपूर्ती' सारखी कृती एकाकी पडते. हे मात्र महत्त्वाचे आहे.

१९५० ते ७५ या काळात मराठी ललित गद्याची परंपरा वाढल्याचे दिसून येते. मासिके, वर्तमानपत्राची रविवार आवृत्ती यांत अधिकाधिक ललित गद्य छापले जात आहे. महाविद्यालयीन वार्षिके पाहिली तरी ललित गद्य लिहिणाऱ्यांची संख्या लक्षणीय असल्याचे दिसून येते. इतकेच काय, आस्वादक समीक्षा या प्रतिष्ठित नावाने समीक्षेतही हे गद्य शिरलेले आहे. अशा समीक्षेचे गद्य नवीन काही सांगण्याचा प्रयत्न न करता लालित्यप्रदर्शनाने वाचकाला संमोहित करू पाहाते. उदाहरणार्थ, सरोजिनी वैद्य यांच्या 'माती आणि मूर्ती' यातील पु. शि. रेग्यांच्या 'सावित्री'वरील लेखातील खालील उतारा पहा :

> 'एका सुजाण व्यक्तीची अभिजात सुजाणता खूप उत्कटतेने आणि निकटतेने आपल्याला गुरफटून घेते आहे. या अनुभवाला कसे स्वीकारावे ते उमजत नाही. त्या अनुभवाची गोडी कळत असून सांगता मात्र येत नाही, आणि सांगण्याचा प्रयत्न करावा तर मन दूरदूर झेपावते. सावित्री पलीकडच्या एका वेगळ्या नव्या विश्वाला जाऊन भिडते. जिथून साराच सृष्टिव्यवहार, सावित्रीच्या शब्दांत सांगायचे म्हणजे एका 'सुखापलीकडच्या सुखातून' आपल्याला पाहता येत असतो; जिथे वेदनासुद्धा क्लेशमुक्त, विशुद्ध झालेली असते. संध्याकाळ होताच एखाद्या फुलाने मिटावे आणि पुन्हा सूर्योदयाबरोबर अधिक दळदारपणे

उमलावे, तसे तिचे नवे, ताजे, टवटवीत रूप दिसत असते. पहिल्या जन्माशी नाते सांगणारा हा तिचा अधिक सुंदर, परिपूर्ण असा पुनर्जन्म असतो. त्या केवळ आनंदमय अशा जगात आपल्याला नेणारे सावित्री हे एक सुंदर निमित्त असते. नव्हे तो आनंद म्हणजे सावित्रीने आपल्या मनात उभे केलेले एक नवे आकाशच असते. मनात हे नवे आकाश आणि डोळ्यासमोर करुण, गंभीर, प्रसन्न लडिवाळ अशा अनेक विभ्रमांसह मधूनच धुक्यातून प्रकटणारी सावित्री."[९]

ललित गद्याच्या या वाढत्या परंपरेविषयी केलेल्या विवेचनाचा समारोप करताना एक प्रश्न उपस्थित करावासा वाटतो : १९ व्या शतकात मराठी वैचारिक गद्याची परंपरा अतिशय समृद्ध होती. नंतरच्या स्वातंत्र्यपूर्व काळातही केतकर, राजवाडे, शेजवलकर यांनी वैचारिक गद्याची ही परंपरा चालू ठेवली. १९५० नंतर मात्र दि. के. बेडेकरां-सारखे काही अपवाद वगळले तर वैचारिक गद्याची सलग परंपरा नाही; हे लक्षात येते. सामाजिक व मानव्यशास्त्रे यांच्या अभ्यासातून, समकालीन वास्तवाच्या संदर्भात संस्कृतिचिंतन करणाऱ्या वैचारिक गद्याच्या सलग परंपरेचा अभाव हा अभिरुचीच्या पातळीवर ललित गद्याच्या लेखनात आणि लोकप्रियतेत साकार होतो. एकदा वाङ्मयीन संस्कृती आणि अभिरुची यांपाशी आपण येऊन ठेपलो, की ज्या कारणांसाठी मराठीतील कौटुंबिक नाटके, बराचसा विनोद, ऐतिहासिक—रोमँटिक कादंबऱ्या निर्माण होतात, त्याच कारणांसाठी ललित गद्याची निर्मिती व आस्वाद, हेही घडतात असे म्हणावे लागेल.

संदर्भ

१. पारिजात : खंड पहिला, संपा. वि. स. खांडेकर, कॉंटिनेन्टल प्रकाशन पुणे. १९६१, पृ. १८ (उद्धृत).
२. महर्षी विठ्ठल रामजी शिंदे यांची रोजनिशी, सं. गो. मा, पवार, मराठवाडा साहित्य परिषद, औरंगाबाद, १९७९, पृ. १७५–७६.
३. स्पर्शाची पालवी, गो. वि. करंदीकर, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९५८, पृ. २.
४. पैस, दुर्गा भागवत, मौज प्रकाशन, मुंबई, १९७०, पृ. २०.
५. कित्ता, पृ. १०२.
६. डोह, श्रीनिवास विनायक कुलकर्णी, मौज प्रकाशन, मुंबई, १९६५, पृ. ५७.
७. कित्ता, पृ. ८०.
८. सोन्याचा पिंपळ, श्रीनिवास विनायक कुलकर्णी, मौज प्रकाशन, मुंबई, १९७५, पृ. ७६.
९. माती आणि मूर्ती, सरोजिनी वैद्य, मॅजेस्टिक बुक स्टॉल, मुंबई, १९७५, पृ. ६१.

ललित गद्य : चर्चा

अशोक केळकर : मघाशी पवारांच्या विनोदावरील निबंधावर चर्चा करताना आपण म्हटले, की विनोदाकरता विनोद करायला गेलं की, विनोद हाती येत नाही आणि जहागिरदारांच्या निबंधातला विचार थोडक्यात सांगायचा तर लालित्याकरता लालित्य शोधायला गेलं तर लालित्य हातात येत नाही. हे कृतक ललित निबंध होतात जहागिरदारांनी आपला हा विचार अर्धाच मांडला आहे. वैचारिक गद्याबद्दल त्यांनी. म्हटलं आहे की वैचारिक गद्याची परंपरा खंडित झाली आहे. त्याचबरोबर इथं कृतक वैचारिक गद्याची परंपरा उत्पन्न झाली आहे हे मात्र त्यांनी नमूद करावयास पाहिजे होतं. त्याचं एक उदाहरणही इथंच मांडलं गेलं. रसाळांनी आपल्या निबंधात कुरुंदकरांनी मर्ढेकरांवर केलेल्या टीकेचं विश्लेषण केलं होतं. त्यात कुरुंद-करांचं वैचारिक गद्य कसं आहे, याचं विश्लेषण रसाळांनी जाता जाता सुचवलं होतं. कृतक वैचारिक गद्याचाच तो एक नमुना आहे. तर कृतक लालित्य कृतक वैचारिकता आणि कृतक विनोद या तिघांचे संबंध आणि जातकुळी जर स्पष्ट झाली तर आपल्या महाराष्ट्रातल्या सांस्कृतिक विनोदावर बराच प्रकाश पडू शकेल.

साहित्यातील निरनिराळी दालनं काढून त्यावर एकेक निबंध मागवले हे ठीकच झालं. पण ही सगळी दालनं एकत्र पाहाण्याचा प्रयत्न व्हायला हवा होता, १९५० ते १९७५ मधलं महाराष्ट्रातलं जीवन, त्याच्यामधले विविध पदर, काही विरकटलेले काही कसे ते लक्षात आलं असतं. तसा एक स्वतंत्र निबंधच लिहिला गेला असता तर बरं झालं असतं.

गणेश देवी : जहागिरदारांनी ललित गद्यावर जे आक्षेप घेतले आहेत त्यांतला प्रमुख आक्षेप म्हणजे ललित लेखकांची काव्यात्मतेला शरण जाण्याची प्रवृत्ती. एखादं प्रखर व्यक्तिमत्त्व वास्तवाचा सुसंगत आणि सलगपणे विचार करून ते मांडते आणि

ललित निबंधातून तसा विचार मांडला जाणं अपेक्षित आहे. परंतु वैचारिक गद्य, तत्त्वज्ञान, समाजशास्त्र यांत लिहिणारे लोकही अशा प्रकारचा विचार मांडत असतात. तशा प्रकारचे गद्य आणि ललित गद्य यांत काव्यात्मतेमुळेच फरक होत नाही का? ललित गद्य लिहिणाऱ्या लेखकांनीसुद्धा काव्यात्मतेचा आधार घेतला त्यात वास्तवाची परीक्षा नसावी असं नाही — पण तो आधार घेतला तर ते चुकीचं किंवा हानिकारक ठरू शकतं काय?

जहागिरदार : केळकर म्हणाले, की खंडित वैचारिक गद्य व कृतक वैचारिक गद्य आपल्याकडे आहे. याचा संबंध दाखविण्यात यावा. माझ्या लेखाच्या शेवटी ललित गद्याची वाढती परंपरा आणि वैचारिक गद्याच्या समृद्ध परंपरेचा अभाव यांची सांगड घालण्याचा मी प्रयत्न केला आहे. १९५० नंतर वैचारिक गद्याचा अभाव जाणवतो. तुमच्याकडे निरनिराळी वैज्ञानिक, समाजशास्त्रीय, सांस्कृतिक निबंधांची पुस्तकं असतील तर माणसं ती वाचतील, त्या समृद्ध परंपरेचा अभाव आणि ललित गद्याची व्याप्त परंपरा यांचा संबंध मी सूचित केला आहे.

आता दुसरा प्रश्न — ललित गद्यानं काव्यात्मतेचा आधार घेतला तर काय बिघडलं? खरा प्रश्न असा की, भाषेच्या पातळीवर केवळ मी ललित गद्याचं विवेचन केलेलं नाही. ललित गद्याची मूळ प्रेरणा ललित गद्य लेखकाच्या व्यक्तिमत्त्वाशी संबंधित आहे आणि हे व्यक्तिमत्त्व मग लालित्यशरण भाषेचा अवलंब करतं आणि ते का करतं याचं सविस्तर विवेचन मी केलेलं आहे. काव्यात्मता वापरून ललित गद्य होऊ शकतं हाच फक्त भाषिक शैलीचा पारंपरिक मर्यादित अर्थ मी विचारात घेतलेला नाही. त्याची मुळं व्यक्तिमत्त्वाशी संबंधित असतात. या व्यक्तिमत्त्वाचा मी विचार केलेला आहे. आणि अशा प्रकारच्या मर्यादा असलेलं व्यक्तिमत्त्व लालित्य-शरण भाषेचा अवलंब करतं. काव्यात्म भाषा म्हणजे ललित गद्य, हा रूपवादी विचार झाला.

आनंद यादव : जहागिरदारांनी हा निबंध वाचला. टीकाकाराच्या भूमिकेतून विचार करता त्यांचं प्रतिपादन मला अनैतिक वाटतं. टीकाकार म्हणून, समीक्षक म्हणून काही विचार आपल्याला मांडायचे असतात तेव्हा कमीतकमी, जे जे साहित्य-प्रकार मानलेले असतात त्या त्या साहित्यप्रकारांचं म्हणून जे काही मागणं असतं, ते मागणं काय आहे हे जर नेमकं समजून घेतलं नाही, तर आपणाला कोणताही साहित्य-प्रकार निकालात काढता येण्यासारखी परिस्थिती निर्माण होत असते. उदाहरणार्थ, तुम्ही वास्तवाला जर इतकं सामोरं जाऊ लागलात तर कविता प्रथम निकालात काढावी लागेल; आपल्याला केव्हाही कवितेमध्ये बोलता येणं शक्य नाही. हा प्रकार वाङ्मयातच फक्त अस्तित्वात असू शकतो, हे लक्षात घेतलं पाहिजे. लेखकाचा संबंध एक प्रकारे जसा स्वतःच्या समाजाशी असतो तसा स्वतःशीही असतो. आत्मिक

पातळीवर, भावनिक पातळीवर, संवेदनेच्या पातळीवर, काव्यात्मतेच्या पातळीवर त्याचा त्याच्याशी असा म्हणून काही एक संबंध असतो. मुद्दा असा आहे की तुम्ही त्या लेखकाशी, त्या साहित्यप्रकाराशी जेव्हा समरस होत नाही, लेखकाच्या जाणिवांशी समरस होऊन त्याला समजून घेत नाही, तेव्हा त्याचं लेखन अन्य भूमिकेवर उभं राहून ते या प्रकारे निकालात काढता येतं.

म्हणून ललित गद्य हा कलाप्रकार जहागिरदार यांनी नीटपणे समजूनच घेतला नाही असं म्हणावंसं वाटतं. ही कला आहे असं जेव्हा मी म्हणतो तेव्हा त्याचा अर्थ वास्तवापासून कुठंतरी एका वेगळ्या पातळीवरच ती कला म्हणून अस्तित्वात असते, असं मी गृहीत धरलेलं असतं. तेव्हा सारे साहित्यप्रकार आपण जर नीट समजून घेतले नाहीत तर चर्चा पुढं नेता येणं कठीण आहे.

चंद्रकांत पाटील : फक्त एकदोन गोष्टींचा खुलासा मला करावयाचा आहे. पहिली गोष्ट अशी की, 'कविता कुठं असते ? ती फक्त पुस्तकातच असते' असं आनंद यादवांनी म्हणावं याचं मला फार दुःख होतं. माझी अशी समजूत होती की, यादव खेड्यातून आले, खेड्यातील वास्तवाशी त्यांचा काहीतरी संबंध आहे आणि अतीव दुःख झालं की, खेड्यात आजही बायका (१९८० सालच्या ऑगस्ट महिन्यात) आपलं अतीव दुःख कवितेतून व्यक्त करतात, या परंपरेशी यादव तुटून बरीच वर्षं झाली असतील, तर हे सत्य आहे हे त्यांनी इतरांना उघडपणे सांगावं.

दुसरी गोष्ट अशी की, जेव्हा जेव्हा नवीन विचारप्रवाह येतात, जेव्हा जेव्हा काही बदल होत असतात, तेव्हा जे जुने वाङ्मयप्रकार आहेत त्याकडे आपण पुन्हा एकदम नव्यानं बघायचं असतं आणि त्या वाङ्मयप्रकाराचा रेलेव्हन्स आणि आथेंटिसिटी तपासायची असते. वाङ्मयप्रकार हे काही संपादकांनी घालून दिलेले नसतात. संपादक सांगतो म्हणून हे पद्य आहे आणि ही कादंबरी असं नसतं. एवढा समज इथं श्रोत्यांच्या मध्ये आहे. तेव्हा वाङ्मयप्रकारांची जर कुणी मूलगामी चर्चा करू लागलं तर आनंद यादवांनी नैतिकतेचा प्रश्न काढावा याचं मला फार दुःख होतं. ही गोष्ट अभिरुचीस आणि संकेतास धरून नाही.

अशोक केळकर : वाङ्मयप्रकाराची काही वैशिष्ट्ये असतात, काही मागणं असतं हे तर खरंच आहे आणि याबद्दल काही जहागिरदारांचं वेगळं म्हणणं असावं असं त्यांच्या निबंधावरून तरी मला वाटलं नाही. तेव्हा निबंधात जे भांडण आहे ते लालित्याबद्दल नाही. गद्य हे वैचारिक असावं, ललित नसावं, असंही ते म्हणत नाहीत. कारण त्यांना आवडलेली उदाहरणं त्यांनी आवर्जून दिलेली आहेत. मात्र आपण अशा प्रकारचा आक्षेप घेऊ शकतो की हा आढावा म्हणून घेताना त्यांनी जी उदाहरणं आणि आकडेवारी दिली आहे किंवा करंदीकरांचे त्यांनी जसे कृतकललित उतारे नोंदवले आहेत, तसेच त्यांचेच इतरही चांगले उतारे सापडू शकतील. मग विषयाचा

बरोबर प्रतिवाद केला असं होईल. कारण त्याला माप टाकण्याचा तो भाग आहे. चांगलं ललित गद्य आणि न आवडलेलं ललित गद्य हे त्यांनी मांडलं आहे. त्यांनी मूळ ललित गद्य या कल्पनेवरच आघात केला आहे असं मला वाटत नाही. आणि इथं नीतिमत्तेचा प्रश्न आला आहे. तेव्हा हे लक्षात घ्यायला हवं. कलेचीही एक नीतिमत्ता असते आणि ती वेगळ्या प्रकारची असते. प्रथम आपण साध्या नीतिमत्तेकडे वळू.

Honesty is the best policy but he who is governed by that maxim is not an honest man असं रिचर्ड व्हेडली या तत्त्वज्ञानं म्हटलं आहे. कलेचीही एक नीतिमत्ता अशी —Beauty is certainly fulfillment of Art but pursuing beauty is bad art हीच कलेची मोरॅलिटी आहे. आणि त्या मोरॅलिटीची जहागिरदार आठवण करून देताहेत असं वाटतं.

निशिकांत मिरजकर : आनंद यादवांचं म्हणणं हे जास्त समजून सांगण्यासाठी मी उभा आहे. कारण त्यांच्यावरती अत्यंत चुकीच्या पद्धतीनं चंद्रकांत पाटलांनी घेतलेला आक्षेप आणि फार चांगल्या तऱ्हेनं अशोक केळकरांनी त्याला दिलेली बगल यात मूळ मुद्दा निसटून जातोय.

जहागिरदारांच्या पेपरमध्ये अडचण अशी झाली आहे की ते पेपर लिहिताहेत ललित गद्यासंबंधी पण त्यांचा ओढा आहे तो मात्र वैचारिक गद्याकडं.

ललित गद्य या वाङ्मयप्रकारातलं ‘ ललित ’ हे जे विशेषण आहे ते त्या गद्याचं स्वरूप निश्चित करणारं विशेषण आहे, हे लक्षात न घेता त्यातलं लालित्य हे अमूकच प्रकारचं असावं किंवा अनुभूतीचा लालित्यपूर्ण आविष्कार होताना तो अमक्याच अनुभूतीचा का झाला, तमक्या अनुभूतीचा का झाला नाही, असे प्रश्न विचारून निबंधामध्ये काहीशी दिशाभूल करण्याचा प्रयत्न झाला आहे.

उदाहरणं घेऊन बोलतो, ‘ ऋतुचक्रा ’मधील ऋतूंचं वर्णन वाचताना एक गोष्ट जाणवते ती ही : निसर्गाच्या रौद्रभीषण विनाशकाली स्वरूपाला इथं स्पर्शही केला गेलेला नाही. कोणत्याही कलावंतांकडून आपण अशी अपेक्षा करू शकतो का, की एखाद्या विषयासंबंधी लिहिताना त्यानं विषयाच्या प्रत्येक न् प्रत्येक पैलूला स्पर्श केलाच पाहिजे. प्रीती, मृत्यू , सृष्टीचा विराट पसारा, प्रत्यक्ष जीवन, यांसारखी प्रमुख वाङ्मयप्रकारांच्या मोठ्या अवकाशात व्यक्त होणारी विषयसूत्रं ललित गद्याच्या पाचसहा पानांत कशी अभिव्यक्त होणार ?

विषयसूत्रांचा आणि पानांचा हा जो ताळमेळ आणि हिशेब आहे तो कोणत्या तत्त्वानं घातला गेला आहे हे मला समजू शकत नाही. कारण तसं म्हटलं तर कविता तर अर्ध्या किंवा पावच पानात बसणारी. या पाव पानात या किंवा यापेक्षाही गंभीर विषयांचा परामर्श कवी घेऊ शकतो. पण ललित गद्याला तो परामर्श घ्यायला जहागिरदारांची का हरकत असावी, ते समजू शकत नाही.

एकूणच जी उदाहरणं घेतली गेली आहेत, त्यांचा रोख चेष्टेचा आणि विडंबनाचा, विनोदाचा आहे. सरोजिनी वैद्यांच्या ' माती आणि मूर्ती ' यातल्या उताऱ्याचा संदर्भ देताना त्यांच्याच 'पहाटपाणी' या सुंदर ललित गद्याच्या निबंधसंग्रहाचा का उपयोग केला गेला नाही, हे मला समजू शकलं नाही. तेंडुलकरांचा एकही उतारा यामध्ये येऊ शकला नाही. ललित गद्य या वाङ्मयप्रकारातली या काळातली काही सुंदर यशस्वी अशी उदाहरणं टाळून नेमक्या त्यांना सोईस्कर अशा त्यांच्या दृष्टीनं अयशस्वी ठरणाऱ्या निबंधांवरती उदाहरणांचा भार टाकला गेला आहे.

चंद्रकांत पाटील : जहागिरदारांनी उपस्थित केलेल्या मुद्द्यांवरती जरूर चर्चा होऊ शकते, पण त्यांनी अमूक एक गोष्ट नीट वाचलेली नाही, असा दूरान्वयानंही निर्देश करणं आणि त्याजवर अनैतिकतेचा आरोप करणं हे फार होतं आहे. दुसरी गोष्ट वाङ्मयप्रकाराची मागणी आणि 'सत्यकथे'ची किंवा विद्यापीठातल्या विद्यार्थ्यांची मागणी यात गल्लत केली जाऊ नये. वाङ्मयप्रकाराची मागणी ही वास्तवाची मागणी आहे.

अशोक केळकर : ' मागणी ' हा शब्द इथं वारंवार वापरला गेला आहे. या शब्दाचं विश्लेषण करणं जरूर आहे. म्हणजे इथं जे घोटाळे होताहेत ते होणार नाहीत. ' मागणी ' शब्द ' डिमांड ऑफ द फॉर्म ' म्हणून येतो. आता यात काय अनुस्यूत आहे, हे पाहिलं म्हणजे काही उलगडे होतील.

जेव्हा एखाद्या वाङ्मयप्रकाराची मागणी असते असं यादव म्हणतात तेव्हा ती प्रतीत कुणाला होते ? ती कोण पुरी करू शकतं ? मला असं वाटतं, की मागणी ही संकल्पना आहे, समीक्षक जेव्हा म्हणतो की या या कृती मला मूल्यवान वाटतात. आणि त्या का वाटतात याचा शोध घेताना दिसतं की ज्या मूल्यवान कृती आहेत त्यांत अमुक अमुक मूल्यदायी गुण आहेत. ज्या मूल्यवान वाटत नाहीत त्यांत अमुक अमुक मूल्यदायी गुण नाहीत. म्हणजे एखादं नाटक यशस्वी व्हायचं असेल तर त्यात अमुक अमुक गुण असले पाहिजेत. म्हणजे अमुक अमुक गुण त्या नाटकात असले तर ते नाटक खरं नाटक होतं, नाट्यात्मक होतं. ही जी मागणीची जाणीव आहे ही समीक्षकाची जाणीव आहे. जेव्हा नाटककार लिहीत असतो तेव्हा त्याला मागणीची जाणीव होते का ? होते; पण ती निराळ्या प्रकारानं होते. आणि ती कुठल्या प्रकारात होते, हे मी आता सांगत नाही. तो निराळ्या निबंधाचा विषय होईल.

मला असं म्हणायचंय की ज्या निर्मितीसाठी असे असे मूल्यदायी गुण आणायला हवेत. अशा स्वरूपात ती मागणी निर्मिती करणाऱ्या समोर येत नाही. ती निराळ्या प्रकारे येत असली पाहिजे. ती कशी येत नाही याचं विवेचन मी मघाशी केलं. An artist who persues beauty as a policy वगैरे. यादव ज्या पातळीवर मागणी म्हणताहेत त्या पातळीवर लेखक पुरी करायला लागला तर काहीतरी भलतंच त्याच्या हातामध्ये पडेल.

दुसरा खुलासा – जहागिरदारांचा निबंध आहे तो संपूर्ण निखोड आहे, असं मला सुचवायचं नव्हतं. त्यामुळं मी बगला देण्याचा प्रश्न नाही. उलट जहागिरदारांचा प्रतिवाद कोणत्याप्रकारे करता येईल, हेही मी सुचवलं होतं. करंदीकरांचे चांगलेही ललित निबंध आहेत. मिरजकरांचा प्रतिवाद योग्य दिशेनं आहे. माझं व्यवसायक्षेत्र वेगळं; त्यामुळे मी हे सर्व ललितगद्य वाचलेलं नाही. जहागिरदारांच्या विवेचनातला दुसरा कच्चा दुवा मात्र मला दाखववासा वाटतो. जेव्हा ते नकारात्मक विधान करतात– 'लालित्याचा शोध करायला गेलात तर लालित्य हातातून निसटतं.' तर मग कशाचा शोध घ्यायला गेलात तर लालित्य चुकून का होईना आपल्या हाती येईल? त्यांचा रोख असा दिसतो की वास्तवाच्या जवळ गेलात तर लालित्य हाती येईल.

इथं घोटाळा होण्याचा संभव आहे. यात पडायचं तर रूपवाद, आशयवाद वगैरे मूलभूत चर्चेत आपल्याला पुन्हा शिरायला लागेल. एवढा जरी विचार आपण बरोबर घेऊन गेलो, की तात्त्विक प्रश्नांबाबत आपण एक घाबरून तरी बोलतो, नाहीतर उपहासानं तरी बोलतो, ह्या दोन्ही ॲटिट्यूडस चुकीच्या आहेत. तेव्हा हे तात्त्विक प्रश्न एका दृष्टीनं जिव्हाळ्याचे प्रश्न आहेत. निरनिराळ्या प्रकारची वाङ्मयीन "उलझने" आपल्यासमोर असतात. त्यांच्यातून दूर व्हायला हे तात्त्विक प्रश्न आपल्याला मार्गदर्शक झाले, तरी पुष्कळ झालं.

गणेश देवी : व्यक्तीचा स्वतःच्या अंतर्मनाशी काही संबंध असतो का ? आणि त्याची मागणी काय ? हा प्रश्न यादवांनी उपस्थित केला. कवितेत सामान्याचं उदात्तीकरण तर नॉव्हेलमध्ये उदात्ताचं सामान्यीकरण होत असेल. ललित गद्यात कदाचित या दोन्हींच्या मध्यावर लेखक कुठेतरी येऊन थांबत असेल. जहागिरदार सलगपणाचा मुद्दा सलगपणे आणि सततपणे मांडत आले आहेत. पण माझं त्यांच्याशी एकच भांडण आहे की, ललित गद्यात ते अपेक्षितात त्यापेक्षा अधिक काव्यात्मता असू शकते आणि ती चांगली असू शकते.

विद्याधर पुंडलीक : हा निबंध मी आताच ऐकला. यापूर्वी वाचला असता तर बरं झालं असतं. दुसरी अडचण सांगतो ती ही की, ही सारी पुस्तकं वाचून बरेच दिवस झालेले आहेत. त्यांतल्या काही गोष्टी मी विसरलो आहे. त्यामुळं नेमाड्यांना मी जेवढ्या मनापासून आणि जोरानं उत्तर देऊ शकलो तसं उत्तर मी जहागिरदारांना देऊ शकणार नाही उत्तर द्यायचंच म्हणून मी इथं उभा नाही.

एका प्रश्नाचं उत्तर खुद्द जहागिरदारांनी द्यायचं आहे. तुम्ही घेतलेले सर्वच उतारे तुम्हाला त्या त्या लेखकाचे प्रातिनिधिक वाटतात का ? त्याबद्दल माझी एक अडचण आहे. 'स्पर्शाची पालवी' हे १०–१५ वर्षांपूर्वीचं पुस्तक आहे. त्यातले दोन–तीन निबंध मला अजूनही आठवतात. ते निबंध तुम्ही कोट का करीत नाही ? ते निबंध उदा.– "आंबा– आंबा कसा खावा ?" जर तुम्ही असं दाखवून दिलंत की, करंदी-

करांच्या उत्कृष्ट अशा ललित निबंधात सुद्धा या उणिवा आहेत, हे दोष आहेत, जे संमोहित करण्याचं तंत्र असतं, ते आहे, तर मी तुमच्यावर विश्वास ठेवायला तयार आहे. कारण मूल्यमापन नेहमी लेखकाच्या उत्कृष्ट कृतीवर आधारलेलं असावं.

मी यादवांसारखं, तुम्ही काही अनैतिक भूमिकेवरून लिहिलं आहे असं बोलत नाही. पण आमच्या विश्वासाला मात्र तुम्हीसुद्धा पात्र व्हायला पाहिजे, इतका प्रातिनिधिक पुरावा तुम्ही दिला पाहिजे, हे जाता जाता सांगतो. उदा. करंदीकरांच्या ललित निबंधांचा विचार केला तर किती तरी गोष्टी सांगाव्या लागतील. करंदीकरांजवळ एक सूक्ष्म विनोद आहे. बोहारणीवर त्यांनी एक लेख लिहिला आहे. बोहारीण जी हाक देते ती प्रथम स्वयंपाकघरात जाते आणि बायकोनं ऐकल्यावर मग ती मला ऐकू येते, असं ते लिहितात— तर अशी काही उदाहरणं जहागिरदार तुम्हाला आठवतात का हो ?

दुसरं, एखादा लेखक एक विशिष्ट प्रकारं वर्णानुवर्षे या विशिष्ट संमोहित करणाऱ्या शैलीतूनच लिहितो आहे, असं तुम्हाला सिद्ध करता आलं पाहिजे. ती जबाबदारी तुमच्यावर आहे. उदा. नेमाड्यांचं (विषयांतर करून सांगतो) खानोलकरांविषयीचं बोलणं घ्या. त्यांच्या निबंधात खानोलकरांचे काही वाईट उतारे होते. त्याला उत्तर म्हणून खानोलकरांचे किती तरी चांगले उतारे मी काढून देऊ शकेन. मला त्यावेळेला नेमाड्यांवर आक्षेप घ्यावा लागला तो याचसाठी घ्यावा लागला की, तुम्ही बऱ्यावाईटाची साक्षेपानं नोंद करा ना ! आणि नोंद करून मग फार तर म्हणा की, खानोलकरांच्या प्रतिभेचा एकूण धर्मच असा विकृत आहे. तसं नेमाड्यांनी केलेलं दिसत नव्हतं, नव्हे, नाहीच केलं. तसं जहागिरदारांनी केलंय की काय ? तर याबद्दल मला स्पष्ट उत्तर हवंय.

आता ' ऋतुचक्र ' आणि ' पैस ' बाबत जहागिरदारांच्या विचाराशी सहमत होता येण्याजोगं आहे. ' पैस ' हा दुर्गाबाई भागवतांच्या उतरलेल्या ललित लेखांचा संग्रह आहे. परंतु ' ऋतुचक्रा 'बाबत जहागिरदारांची विधानं सरसकटपणे मान्य होतील असं नाही. इथं मतभेदाच्या काही जागा आहेत. जे तुम्हाला वाटतं ते आम्हाला वाटत नाही. जसं तुम्हाला प्रतीत झालं तसं आम्हाला झालं नाही, हे जहागिरदारांना सांगितलं पाहिजे उदाहरणार्थ करंदीकरांच्या निबंध ' महापुरुष कोणताही संदेश देवो—' तुम्ही वाचता कसे, त्यात ध्वनी कोणते असतात, यालासुद्धा फार महत्त्व असतं. ' महापुरुष कोणताही संदेश देवो, सामान्य माणसानं मन प्रसन्न करणारं जग, शरीराला सुखावणारे कपडे, यांना आपल्या सुखाच्या कल्पनेत अग्रहक्क दिला पाहिजे.' असं वाचकाभिमुख विधान करतात. वाचकाभिमुख विधान म्हणजे काय ? वाचकांचा अनुनय ? आता याबद्दल मला इतरांचे साक्षीपुरावे काढायची गरज वाटत नाही. परंतु मला या वाक्यात काहीही आक्षेपार्ह वाटत नाही. या वाक्यानं लेखक वाचकांचा अनुनय करीत आहे असंही वाटत नाही. पण वाचकाभिमुख म्हणजे काय ? कुठं तरी वाचकांशी माझी गाठ आहे, वाचकांसमोर माझं लिखाण जायचं आहे, अशा अर्थानं जहागिरदार बोलत नाहीत. त्यांना

नक्की म्हणायचं आहे की, यात वाचकांचा अनुनय आहे. मला या विधानातून वाचकांचा करंदीकरांनी अनुनय केलाय, असंही वाटत नाही. उलट करंदीकरांचं सरळसोट, काहीसं रांगडं व्यक्तिमत्त्व आहे. त्याची निदर्शक अशी ही वाक्यं आहेत. करंदीकरच लिहू शकतील अशा प्रकारची ही वाक्यं आहेत. आणि असंही वाटलं की, करंदीकरांच्या व्यक्तिमत्त्वावर काही प्रकाश टाकणारीही वाक्यं आहेत. आणि ललित गद्यात हेच नेहमी अपेक्षित असतं, की कुठेतरी तुमच्या व्यक्तिमत्त्वाचा एक आविष्कार तुम्हाला वाचका-पर्यंत पोचवायचा असतो.

दुर्गाबाईंच्यावर जहागिदारांचा असा आक्षेप आहे की ऋतुवर्णनाचे सर्व संकेत वापरून त्यांनी काव्यात्मता निर्माण केली आणि लालित्याला स्वीकारण्याची मनोभूमिका अगो-दरच घेतली. का म्हणून? तुम्हाला असं वाटतं का की, 'वसंतहृदय चैत्र' म्हटलं की, वाचकाची कळी एकदम खुलते? 'सोनेरी आश्विन' यात काय चूक आहे? काय आक्षेपार्ह आहे यात? 'सोनेरी आश्विन' असं म्हणण्यानं एका सबंध ऋतूचं काही एक रम्य सौंदर्य एका शब्दात आणण्याची दुर्गाबाईंची धडपड असेल तर तुम्ही कुठेतरी प्रथमपासून लेखकाच्या विरुद्ध तोंड करून का उभे आहात? ते जर वाचकाभिमुख आहे असं तुम्हाला वाटतं तर तुम्ही अगदी शब्दापासून अबाऊटटर्न करून का वाचायला लागता? यात देवघेव कुठे आहे? थोडक्यात अशा मतभेदाच्या जागा आहेत. तुम्हीही त्यांचा विचार करावा. यासाठी की, जिथं मतभेद असतात तिथं आपणसुद्धा पन्नास टक्के चुकलो असण्याची शक्यता असते. वाचक आणि लेखक यांच्या मधला जो विनिमय असतो, जे कम्युनिकेशन असतं तिथं हे नेहमी ध्यानात ठेवायला हवं की, एखादा वाचक पन्नास टक्के फसलेला असेल किंवा एखादा लेखक पन्नास टक्के अयशस्वीही झालेला असेल. पन्नास टक्के लेखक यशस्वी झालेला असेल पन्नास टक्के वाचक अयशस्वी झालेला असेल. आपण नेमकं कुठं उभे आहोत याचा जहागिरदारांनी विचार करावा.

दुसरं वाचकाला संमोहित करणं हे काय आहे? म्हणजे जादूगार रघुवीरांसारखे हे लेख आहेत. आणि ते 'हिप्नोटाइज' करताहेत का? यामागे तुमची नेमकी भूमिका कोणती आहे? जहागिरदारांनी हे ओळखावं की, काही विशिष्ट प्रकारचे अनुभव वाचकांकडे पोचवणं हे फार मोठं आव्हान असतं. हे आव्हान लेखक पेलताहेत का? हा पहिला महत्त्वाचा प्रश्न आहे. मी दोन वर्षांपूर्वी संगीतावर एक कथा लिहिण्याचा प्रयत्न केला. आणि मला जाणवलं की, संगीतानं मनात काय निर्माण होतं हे दुसऱ्याला सांगणं फार कठीण आहे. लिहिताना मी असं म्हटलं होतं की, 'यमनाचे आर्जवी सूर पसरत गेले.' तर जहागिरदारांसारखे लोक हमरीतुमरीवर येऊन 'आर्जवी सूर' का? ते आर्जवी कशावरून? भांडखोर का नाहीत? म्हणतील तर याबाबत काही सांगणं अवघड आहे. कम्युनिकेशनचा हा जो प्रश्न आहे तो जहागिरदार समजतात

तेवढा सोपा नाही.

अनुभवाच्या अशा काही एरियाज आहेत, असे काही प्रांत आहेत. आता माझं इंग्लिश वाङ्मयाचं इतकं वाचन नाही. परंतु माझी खात्री आहे, अशा प्रकारचे अवघड आध्यात्मिक अनुभव जेव्हा कवी सांगतो. मी अगदी थोडाफार ब्लेक वाचला आहे त्याच्यावर तेच आक्षेप घेता येतील ! पण ते घेतले जात नाहीत असं मला वाटतं. अनुभवाच्या काही क्षेत्रांत कम्युनिकेशचे कांही चॅलेंजेस असतात. तिथपर्यंत येण्याचा लेखकानं प्रामाणिकपणे प्रयत्न केला आहे, पण त्यात तो फसला आहे, असं म्हणणं वेगळं आणि प्रथमच तुम्ही जादूगार रघुवीरासारखे आमच्यावर काही शब्द फेकता आणि तो जसे तोंडातून रंगीत फुगे वगैरे काढतो, तसे तुम्ही भाषेचे पट्टे काढता अशा प्रकारची टीका मनाशी काही गृहीत धरून करणं वेगळं. हे बरोबर नाही. मला वाटतं, जहागिरदारांच्या मनात कुठेतरी रेझिस्टन्स आहे, विशिष्ट प्रकारचेच अनुभव असतात तेच आपण स्वीकारले पाहिजेत; असं त्यांचं मत आहे हे मला जाणवतं.

तीच गोष्ट श्रीनिवास कुलकर्णींच्याबाबत. इथं प्रथमच मतभेदाची जागा आहे. "वाऱ्याच्या चक्राची लय मंदावू लागली. उधळलेली धूळ पाण्यात खळाळल्या जाणाऱ्या कणासारखी हवेच्या दाबातून खालती उतरू लागली आणि काही तरी तगमगल्यासारखं भासे. दिवस अधिकच कोरडा पांढरा होई. वारा का आला होता.... त्यानं आपलं सगळं असं का उपटून टाकलं कळत नसे." हा सबंध उतारा चांगला आहे. यात आक्षेपार्ह काहीही नाही.

"वारा का आला होता ? त्यानं सगळं असं का उपटून टाकलं कळत नव्हतं –' हे वाक्य लेखकाची काही मनस्थिती सांगण्याचा प्रयत्न करत आहे. आणि यात मल काही आक्षेपार्ह वाटत नाही. तीच गोष्ट स्पिरिच्युअल अनुभवांची. जेव्हा ते सांगायचे असतात तेव्हा भाषेचा काही एक अडसर येतो. तो ओलांडून काही तरी कळवणं हे केव्हा यशस्वी होतं, केव्हा अयशस्वी हातं, हे सांगणं कठीण आहे.

आता समकालीन वास्तवाबद्दल. नोस्टाल्जिआ हा समाजाच्या आणि व्यक्तीच्या जीवनात एक अतिशय अटळ असा भाग आहे. आपण पुढे पुढे चालत असतो आणि पुढे चालून गेल्यानंतर मागेही वळून पाहातो. हे अतिशय स्वाभाविक असतं. माणसं मागे वळून पाहातात. भूतकाळाकडे पाहाताना त्यांना लहानपणीचं घर आठवतं– आणखी काही आठवणी येतात– आपले आईवडील आठवतात. या प्रकारचा अनुभव हा अतिशय अटळ आहे. नोस्टाल्जिआ हा अस्तित्वाला चिकटलेला अनुभव आहे. तो कधी अस्तित्वापासून वेगळा करता येत नाही. फार मोठ्या पाश्चात्त्य लेखकांमध्ये सुद्धा अशाच प्रकारचे नोस्टाल्जिआ मी दाखवू शकेन. तुम्ही अमुक अमुक नोस्टाल्जिआ हा अन्‌डिसायरेबल नोस्टाल्जिआ आहे, असं काही म्हणत असाल तर जरूर विचार करता येईल. पण नोस्टाल्जिआ कुठं आक्षेपार्ह आणि आक्षेपार्ह कुठं नाही, याबद्दलचं

विवेचन जहागिरदारांच्या लेखात कुठंही नाही. उलट माझं तर असं इंप्रेशन झालं की नोस्टाल्जिआचा विचार करण्याची उत्सुकता त्यांच्या मनात नाही आहे. कदाचित समकालीन वास्तवाची त्यांना इतकी काही ओढ लागली आहे की, अशा प्रकारचं सुद्धा एक वास्तव आहे– आणि हे ध्यानात ठेवायला लागतं की, नोस्टाल्जिया हा सुद्धा वास्तवाचाच प्रकार आहे. नोस्टाल्जिया वास्तवापासून तुम्ही अलग करू शकत नाही. हे ते लक्षात घेत नाहीत.

मराठी लेखकांचा नोस्टाल्जिआ कुठं आक्षेपार्ह होतो, कुठं तो भावुक होतो? हा खरा प्रश्न आहे. आणि तुम्ही आम्हाला काय सांगता नोस्टाल्जियाचं! 'चेरी ऑर्चर्ड' या चेकॉव्हच्या नाटकावर कोणीही नोस्टाल्जिआ म्हणून आक्षेप घेतलेला नाही. 'चेरी ऑर्चर्ड' हे त्याचं नाटक एका विशिष्ट वर्गाची सबंध संस्कृती जात चाललेली आहे याबद्दलचं आहे. आपल्याला हे नाटक माहीत असेल. हे चेरीचं ऑर्चर्ड एका बाईच्या मालकीचं असतं. ते विकायला काढावं असं चाललेलं असतं. त्या झाडांचे शेवटी खाटखाट तुकडे पडत असतात. आणि ती बाई रडत असते. चेकॉव्हचं हे फार मोठं नाटक समजलं जातं. आपले जहागिरदारांसारखे लोक तिथंच हट्टीपणानं बसून राहतील व म्हणतील, बाई ग, तुला या चेरी ऑर्चर्डबद्दल काहीही वाटण्याचं कारण नाही. हे चेरी ऑर्चर्ड हे गतकालीन संस्कृतीचं प्रतीक आहे. हे प्रतीक नष्ट होतंय याचं तू दोन बाहू उंच उभारून स्वागतच केलं पाहिजेस. परिवर्तनाला, चालू वर्तमानाला आपण सामोरं जायचं असतं. जे समकालीन वास्तव आहे, त्या वास्तवाचा स्वीकार करायचा हे सोडून तू या चेरी ऑर्चर्डबद्दल दुःखाचे अश्रू का गाळीत बसली आहेस? एकूण जहागिरदारांनी अधिक मूलभूतपणे चिकित्सा करावी असं माझं त्यांना सांगणं आहे.

भालचंद्र नेमाडे : गद्याच्या परंपरेतील आपली वैचारिक निबंधाची परंपरा लोप पावून ती हळूहळू ललित गद्यापर्यंत आल्याचं जहागिरदारांनी सांगितलंच. ही विघटन-प्रधान अशी प्रक्रिया ललित गद्य या प्रकारात दिसते. आता दुर्दैव असं झालं की आपण ललित गद्य असा जो प्रकार म्हणतो तो सुद्धा आपण पद्धतशीरपणे तपासून घेतलेला नाही. आणि आजही तसा घेणार नाही, अशी माझी खात्री आहे.

मी फक्त मुद्दे सांगतो. एक मुद्दा असा की गद्य म्हणजे काय ते आपण तपासून पहावे. गद्य हा प्रकार उशिरा निर्माण झालेला, पद्यापासून वेगळं काही लिहिता येईल म्हणून तयार झालेला, आणि ज्यात रॅशनॅलिटी असते असा. नाहीतर गद्यापेक्षा इतर मार्ग आपल्याला उपलब्ध आहेत. ललित गद्य हा प्रकार असतो, म्हणजे तुम्हाला अललित गद्य असतं असं म्हणायचंय काय? उदा. कादंबरी. कथा हे काय अललित गद्य आहे? हेच ललित गद्य आहे. खरं तर गद्य सगळंच ललित असतं असं म्हणा किंवा गद्यात रॅशनॅलिटी हा आत्मा असतो, असं म्हणा. दोन्हीपैकी कुठलाही पक्ष मी स्वीकारू शकतो.

मुद्दा असा आहे की, रॅशनॅलिटी हे गद्याचं अगदी मूलभूत लक्षण जहागिरदार मानतात. त्यांनी एक मुद्दा मांडला आहे आणि तो सविस्तरपणे लावून दाखविला आहे, एवढंच नव्हे तर असं ललित गद्य लिहिण्यात सुद्धा काही चांगले लेखक आहेत. इरावती कर्वे वगैरे. मी तर याच्याही पुढे जाऊन म्हणेन की, गद्य आणि ललित गद्य हा भेद करणंच बरोबर नाही. गद्यातही लालित्य असतंच. आणि त्यामुळे ललित गद्य हाच शब्द मुळी बरोबर नाही. मघाशी आपण चर्चा केली. तेव्हा या विषयावरील अधिकारी म्हणाले, की विनोदी वाङ्मयप्रकार स्वतंत्रपणे मोजता येत नाही. कारण त्याला मराठीमध्ये परंपरा नाही. हे विनोदासारख्या प्रकाराबद्दल आपण अत्यंत गंभीरपणे आज जसं म्हणतो— अनेक मोठमोठे लेखक झाले. चिं. वि. जोशींसारख या शतकातला मोठा लेखक या विनोदी वाङ्मयात झाला. तरी या विषयातली अधिकारी व्यक्ती म्हणते की, तशी परंपरा नाही. पण ललित गद्याची परंपरा नाही, एवढंच नाही तर उलट परंपरा वगैरेबद्दल काहीच न बोलता ललित गद्य हा फॉर्म मानूनच पुढे गेले. आता ह्या ललित गद्याला मराठीत काय परंपरा आहे, मला सांगा. १९५० साली ललित गद्य हा शब्द मी ऐकला नव्हता. ५५ साली सुद्धा मला आठवत नाही. त्यावेळी ललित लेख असं काही तरी तुम्ही म्हणायचे. नंतर लघुनिबंध म्हणायचे. म्हणजे गुपचूप आलेला हा फॉर्म. इकडे जीव तोडून परंपरेबद्दल बोलता, रॅशनॅलिटीबद्दल बोलता, पुन्हा तुम्ही गुपचूपपणे हा फॉर्म रूढ करू पाहाता, हे मला पसंत नाही. आताच या विषयावर बोलताना पुंडलीकांनी ' चेरी ऑर्चर्ड 'चं उदाहरण दिलं आणि म्हणाले की, नॉस्टाल्जिआ हा वास्तवाचाच एक प्रकार आहे. मी पुंडलीकांच्याच व्हेनमध्ये बोलतो की, त्यांनी कृपा करून डिक्शनरी पाहावी. त्याचा अर्थही पाहावा. नोस्टाल्जिआ हा मानसिक विकृतीचाच एक प्रकार आहे. आणि नोस्टाल्जियाचा खरा अर्थ मानसोपचारातला— घरी परत जाण्याचे वेड. वेडाचा एक प्रकार. आणि आपण असं म्हणालात की, अनुभवाचाच एक प्रकार आहे. तर डिक्शनरी मीनिंग हे नाही. आपण डिक्शनरीतला अर्थ मानता का ? तर तो सांगतो, केंटचे ' मटिरिया मेडिका ' हे पुस्तक मी नुकतंच पुण्याला विकत घेतलं आणि हे माझ्याबरोबर होतं. केंट हा या विषयातला अथॉरिटी समजला जातो आणि एका मानसरोगाची चिकित्सा करताना त्यानं काय काय लक्षणं सांगितली ते मी थोडक्यात सांगतो : apprehensive anxiety...anxiety about the future, about his health, about his salvation...becomes hypochondriacal हा महत्त्वाचा भाग. आता जर ती स्त्री असली तर she takes an antipathy to her husband, she is cruel to her baby and husband... aversion to company.... confusion of mind morning and evening...imaginations...He wells much

in fancy...homesickness... effects of grief and prolonged sorrow. A nervous hurry is noticed in action and speech ...melancholia...there is a loathing of life. हे मला महत्त्वाचं वाटतं. जहागिरदारांनी ललित निबंधाबद्दल सूचित केलं, की त्यात जीवनाबद्दल प्रेम असण्याऐवजी एक प्रकारची विकृत घृणा असते. हे यात पुन्हा येतं. ओव्हरसेन्सिटिव्ह इन जनरल वगैरे लक्षणं इथं या पुस्तकात सांगितली आहेत. त्याच्यावर औषधंही इथं सांगून ठेवली आहेत. नोस्टाल्जिआचं एवढं वर्णन पुरे. पुन्हा मी एकवार सांगतो की असे आपल्या परंपरेत नसलेले हे वाङ्मयप्रकार आहेत. हे कसे घुसले आणि ते वापरले गेले, हे योग्य का, हे समीक्षकांनी पहिल्यांदा तपासलं पाहिजे. आणि नंतरच या सगळ्या गोष्टींची चर्चा केली पाहिजे. रॅशनॅलिटी नसल्यामुळे गद्य चांगलं असू शकत नाही.

आनंद यादव : मी बोलल्यानंतर चंद्रकांत पाटील यांनी आक्षेप घेतला. माझं म्हणणं त्यांनी पुन्हा नीट लक्षात घ्यावं. मी असं म्हणालो की, साहित्यप्रकार हे कुठं तरी वास्तवात आपण जसेच्या तसे वापरत नसतो. त्याच्यासाठी एक वेगळं विश्व आपणाला कल्पावं लागतं. जीवनातलं काव्य आणण्यासाठी. "कविता" हा एक वाङ्मयीन फॉर्म वापरावा लागतो आणि त्याचं असंही एक रूप त्यात अवतरत असतं. वास्तवाच्या निखळ पातळीवर कोणताही साहित्यप्रकार आपण पारखून पाहू लागलो तर तो साहित्यप्रकार वास्तवाच्या पातळीवर कित्येक वेळा टिकण्याची शक्यता नसते, हे आपण लक्षात ठेवून साहित्याकडे पाहिलं पाहिजे, अशी माझी भूमिका आहे. जीवनात हे काव्य नसतं असं मी म्हणत नाही. उलट ते असतं आणि ते व्यक्त करण्यासाठी साहित्याकडे–त्याच्या एका प्रकाराकडे जावं लागतं, अशी माझी भूमिका होती.

सेमिनारसाठी एखादा पेपर आपण जेव्हा लिहितो तेव्हा त्याची काही नीती असते, असं मला वाटतं. ज्या साहित्याविषयी लिहीत असतो, त्याच्या लेखकाशी प्रथम समरस होऊन त्याची भूमिका काय आहे, हे टीकाकारानं प्रथम पाहाणं ही त्याची नीती असते. आता हे साहित्यचर्चेत मानायचं नसेल तर भाग वेगळा. तेव्हा दुर्गाबाईंनी कोणत्या भूमिकेतून लिहिलं आहे किंवा इतर काही लघुनिबंधकारांनी कोणत्या भूमिकेतून हे लिहिलेलं आहे, हे तुम्ही प्रथम नीट समजून सांगितल्यानंतर मग त्याच्या काय काय मर्यादा आहेत, कोणत्या दोषास्पद आहेत, हे नंतर सांगा. ही नीती सांभाळली पाहिजे असं मला वाटतं. लघुनिबंध हा नेमका कोणत्या काळात कसा निघाला? त्याच्या निर्मितीची कारणं काय होती? हे प्रथम सांगितलं पाहिजे. या अर्थानं मी अनैतिक म्हणालो.

जहागिरदार : इथं नऊ दहा वक्त्यांनी काही प्रश्न उपस्थित केले आहेत. प्रत्येक वक्त्याचा उल्लेख करून उत्तर द्यायचं तर त्याला बराच वेळ लागेल. काही कॉमन प्रश्न आहेत, त्याची आधी उत्तरं देतो.

पुंडलीकांनी म्हटलं की मी केवळ समकालीन वास्तवाचाच पुरस्कार करतो. बऱ्याच जणांना चर्चेत ते जाणवलेलं दिसलं. विठ्ठल रामजी शिंद्यांचा जो उतारा मी विश्लेषणासाठी घेतला त्याच्यामध्ये समकालीन वास्तव आणलेलं नाही. व्यंकटेश माडगूळकरांचा जो उल्लेख केला. त्याच्यामध्येही समकालीन वास्तवाचा उल्लेख नाही. ज्या पद्धतीनं ते प्राणिजीवन पाहातात त्यात, मला असं म्हणायचं नाही, की १९७८ सालचा वाघ माडगूळकर दाखवतात.

माझ्या मते तरी ललित गद्याची ही परंपरा पाहिल्यानंतर तो आवर्तात सापडलेला 'फॉर्म' आहे, हे लक्षात येतं. हे आवर्त का निर्माण झाले याचा विचार केला तर असं दिसून येतं की गद्य आणि काव्य यांच्या प्रयोजनातील फरक नीट लक्षात न घेता खोटी काव्यात्मता निर्माण करून वाचकाला संमोहित करणं हेच कार्य ललित गद्यलेखक करू पाहतो. संपूर्ण ललित गद्य मी निकाली काढलेलं नाही. त्यातली मला आवडलेली अस्सल उदाहरणं मी दिली आहेत. पण एकूण मराठी गद्यपरंपरेच्या संदर्भात विचार केला तर ललित गद्याची परंपरा अतिशय तकलादू, व्याजस्वरूपाची वाटते. यासाठी मी वापरलेला निकष वैचारिक गद्य हा नाही. ह्या व्याजस्वरूपाचं मूळ गद्य आणि काव्य यांच्या प्रयोजनातील गोंधळ आणि ललित गद्यामागे असलेलं लेखकाचं व्यक्तिमत्व ह्यात आहे.

नोस्टाल्जिआला मी विरोध करतो असं म्हणून मग पुंडलीकांनी चेकॉव्हवर बराच वेळ खर्च केला. इथे पुंडलीकांचा गोंधळ झालेला दिसतो. माझ्या निबंधात मी लेखकाच्या स्वतःच्या नोस्टाल्जिआविषयी चर्चा केली आहे. 'चेरी ऑर्चर्ड' मधील नोस्टाल्जिआ एका पात्राचा आहे, चेकॉव्हचा नाही. त्याहीपेक्षा चांगलं उदाहरण फॉकनेरच्या कादंबऱ्यांचं आहे. 'सिव्हिल वॉर' पूर्वीच्या दक्षिणेतील संस्कृतीत नोस्टाल्जिआच्या रूपानं अडकून पडलेल्या पात्रांचा एक मोठा शोकात्म व्यूह तो उभा करतो. वास्तवाच्या इतर विविध पातळ्यांच्या संदर्भात नोस्टाल्जिआचं स्वरूप पाहाणं निराळं आणि इतर सर्व वास्तव प्रकारांना विन्मुख होऊन केवळ नोस्टाल्जिआत डुंबत बसणं हे निराळं. आपले बहुसंख्य ललित गद्य लेखक नोस्टाल्जिआत डुंबणारे आहेत असं माझं मत आहे.

विनोदी वाङ्मय

गो. मा. पवार

स्वातंत्र्योत्तर काळातील, म्हणजे गेल्या तीस एक वर्षांतील मराठीमधील विनोदी साहित्याचे स्वरूप लक्षात घेणे व त्याच्या निर्मितीमागील प्रेरणांचा शोध घेणे, हे प्रस्तुत निबंधाचे उद्दिष्ट आहे. साहित्यातील सर्वच संकल्पना वादग्रस्त असतात. विनोद ही संकल्पनाही तशीच असल्याने विनोदाच्या स्वरूपाबद्दल अनेक मतमतांतरे पाहावयास मिळतात. म्हणून प्रस्तुत विवेचन करण्यापूर्वी विनोदविषयक भूमिका सुरुवातीलाच स्पष्ट करणे, आवश्यक वाटते. ही भूमिका विशद केल्यानंतर स्वातंत्र्यपूर्व काळातील आधुनिक मराठी वाङ्मयातील विनोदाची परंपरा ध्यानात घेऊन प्रस्तुत कालखंडातील विनोदाचे स्वरूप समजून घेण्याचा प्रयत्न करू.

विनोदाची संकल्पना :

कोणतीही वाङ्मयीन कलाकृती काहीएक जीवनविषयक जाणीव प्रकट करीत असते. विनोदी वाङ्मयाचे वेगळेपण त्यामधून प्रकट होणाऱ्या अनुभवाच्या व जीवनविषयक जाणिवेच्या अनुरोधाने ठरवावे लागते. अनुभवाचे हे शोकात्म वा सुखात्म स्वरूप असे दोन प्रकार कल्पावे लागतात. अनुभवाचे शोकात्म वा सुखात्म स्वरूप त्यामधून प्रकट होणाऱ्या जीवितप्रेरणेच्या वैशिष्ट्यांवरून ठरते. जीवितप्रेरणा ज्या वेळेला हतबल, पराभूत झाल्याचे चित्रण येते त्यावेळी तो अनुभव शोकात्म स्वरूपाचा; तर मानवी जीवनेच्छेचा, जीवन जगण्याच्या सफलतेचा जेव्हा प्रत्यय येतो त्या वेळेला तो अनुभव सुखात्म स्वरूपाचा ठरतो. विनोद हा सुखात्म जाणिवेची प्रतीती देणारा असतो. मात्र केवळ सुखात्म जाणिवेची प्रतीती देणे म्हणजे विनोदात्मता असणे नव्हे. केवळ सुखात्म जाणिवेची प्रतीती बालकवींची ‘ फुलराणी ’सारखी कविता वाचूनही येऊ शकते. विनोदनिर्मितीसाठी मात्र सुखात्म जाणिवेची प्रतीती ठराविक अभिव्यक्तिवैशिष्ट्यांसह यावी लागते. वेगवेगळ्या पातळ्यांवरील दोन विभिन्न आकलनांचा परस्पराघात आक-

त्मिकपणे जाणवून देणे, हे अभिव्यक्तीचे वैशिष्ट्य तेथे असावे लागते. या वैशिष्ट्यांसह सुखात्म जाणिवेची प्रतीती देणारा धर्म म्हणजे विनोद अथवा विनोदात्मता. या धर्माने युक्त असणारे लेखन म्हणजे विनोदी वाङ्मय होय.

सुखात्म जाणिवेचा आविष्कार वेगवेगळ्या प्रकारे होऊ शकतो. ह्या आविष्कार-भेदामुळेच विनोदाची तीन मूलभूत रूपे कल्पिता येतात. ही तीन रूपे अशी : मानवी जीवनेच्छेला, चांगले जगण्याला प्रतिरोधी ठरणाऱ्या गोष्टींवर टीका केल्याने, त्यातील उणिवांचे दर्शन घडविल्याने, चांगुलपणाचे व मूल्यांचे प्रतिष्ठापन होत असते. या प्रकारचे विनोदरूप म्हणजे उपहास. चांगल्यावरील आक्रमणाचा प्रतिकार हा उपहासरूप असतो. व्यंग हे जीवनाचा तोल बिघडवत असते, चैतन्ययुक्ताचे चैतन्य झाकळून टाकीत असते. व्यंगाचा उपहास केल्याने अव्यंग काय याची सुखात्म प्रतीती येत असते.

माणसाची जीवितप्रेरणा स्त्रीपुरुष प्रेमातून, त्याचप्रमाणे इतर विविध मानवी नात्यांतील परस्परप्रेमातून प्रकट होत असते. अशा प्रेमपूर्ण व व्यंगरहित जीवनाचे प्रत्यक्षपणे केलेले चित्रण सुखात्म जाणिवेचा प्रत्यय देत असते. या विनोदरूपाला केवल विनोद म्हणता येईल.

विनोदाचे तिसरे एक रूप संभवते. ह्या विनोदरूपात वास्तवातील अनुभवाची मोडतोड करून तो विक्षिप्त (वि + क्षिप् = विपरीत ठिकाणी ठेवणे) स्वरूपात मांडलेला असतो. त्यासाठी ' स्थानांतर ' व ' संक्षेपीकरण ' या तांत्रिक वैशिष्ट्यांचा उपयोग केला जातो. कोणत्यातरी प्रकारची बंधने, दडपणे आपल्यातील चैतन्याला गुदमरवून टाकीत असतात. सामाजिक नियमने, रूढी, अधिसत्ता, चैतन्याला प्रकट होऊ देत नाहीत. विचारपद्धतीतील कार्यकारणभावाचा असाच जाच आपल्याला सतत सहन करावा लागत असतो. ही दोन्ही प्रकारची बंधने झुगारल्यावर आपल्याला विमुक्ततेचा जो प्रत्यय येतो, तो सुखात्म स्वरूपाचा प्रत्यय असतो. वग-प्रहसनात देव, राजा, बाप या अधिसत्तांबद्दलचा धाक, त्यांचे विपर्यस्त स्वरूपात चित्रण केल्यानंतर नाहीसा झाल्यासारखा वाटतो व आपल्याला विमुक्ततेचा प्रत्यय येतो. काही लेखनात नेहमीची तार्किक चौकट उधळून टाकली जाते. या प्रकारच्या विनोदाला आपण कोटिरूप विनोद असे म्हणू शकतो. हे कोटिरूपत्व लहानशा विनोदी चुटक्यांतून जसे आढळते तसेच कथांतून व वग-प्रहसनांतूनही आढळू शकते. विनोदाच्या या प्रकारात तांत्रिक वैशिष्ट्यांवर भर असला तरी त्यांचा संबंध जीवितविषयक जाणिवेशी काहीएक प्रमाणात का होईना असतो.

कोणत्याही प्रकारची वाङ्मयीन कलाकृती ही भाषा या सामाजिक स्वरूपाच्या माध्यमाचा उपयोग करीत असल्याने ती जीवनाशी संबद्धच असते. भाषेतून प्रकट होणारा विनोद हा स्वाभाविकपणेच जीवनाशी संबद्ध असतो. त्याची कलात्मकता

गृहीत धरून अंतिम मूल्य ठरविताना त्याचा जीवनाशी असलेला संबंध ध्यानात घ्यावा लागतो. वर उल्लेखिलेल्या विनोदाच्या विविध प्रकारांत जीवनचित्राचे सामर्थ्य वेगवेगळया क्षमतेचे असते. याबाबतीत क्रम लावायचा झाला तर वास्तवजीवनाचे व्यंगरहित स्वरूपात चित्रण करणाऱ्या केवल विनोदात ते जास्तीत जास्त प्रमाणात असते, विविध वाङ्मयीन क्लृप्त्यांचा अवलंब करून व्यंगाचा उपहास करणाऱ्या कोटिरूप विनोदात हे सामर्थ्य कमी प्रमाणात वा क्षीण स्वरूपात असते. कोटिरूप विनोद बव्हंशी रंजनाचेच कार्य करतो.

विनोदाची ही तीनही रूपे जीवनदर्शनाचे कार्य जसे करतात तसेच रंजनाचे कार्यही करतात. जीवनदर्शन घडविणे व रंजन करणे, या दोन प्रेरणा विनोदनिर्मितीच्या पाठीमागे असतात, असे आपण म्हणू शकतो. जीवनदर्शनाच्या क्षमतेत ज्याप्रमाणे विविध विनोदप्रकारांत फरक असतो तसाच रंजन करण्याच्या क्षमतेतही असतो. केवल विनोद व उपहासपर विनोद यांच्या निर्मितीमागे जीवनदर्शनाची प्रेरणा गौण असते. कोटिरूप विनोदाच्या निर्मितीमागे रंजनाची प्रेरणा प्रधान असते, तर जीवनदर्शनाची प्रेरणा अत्यंत क्षीण असते. खरे तर जीवनदर्शन या शब्दाचा प्रयोग करावा अशा स्फुट स्वरूपात ती जाणवतही नसते. परिणामावरून तिच्या जीवनसंबद्धतेचे अनुमान काढावे लागते. कोटिरूप विनोद हा आपल्याला विमुक्ततेचा प्रत्यय देत असतो. ह्या विमुक्ततेच्या प्रत्ययाबरोबरच आधीच्या बांधलेपणाची कल्पना येऊ शकते. (आपण ठराविक संकेतांत अडकलेले असतो, आपण तार्किक पद्धतीचे गुलाम असतो, ही ती बांधलेपणाची जाणीव) ही जाणीव जीवनविषयक जाणीव असते व ती अत्यंत क्षीण स्वरूपात जीवनदर्शनाचे कार्य करते, असे आपण म्हणू शकतो.

विनोदाची ही तीनही रूपे विविध वाङ्मयप्रकारांत (कथा, कादंबरी, नाटक) प्रकट होत असतात. एकाच लेखनकृतीमध्ये दोन वा तीनही प्रकारच्या विनोदरूपांची सरमिसळ झालेली असण्याची शक्यता असते. अशा लेखनकृतींतून प्राधान्याने अवतरणारे विनोदरूप विवेचनातील वर्गीकरणात गृहीत धरलेले आहे.

मराठी विनोदाची परंपरा

प्राचीन मराठी साहित्यात विनोदाचे स्वतंत्र दालन निर्माण झाले नाही. आधुनिक वाङ्मयातील विनोदी लेखकांनी प्राचीन साहित्यपरंपरेशी नाते जोडण्याचा प्रयत्न केलेला दिसत नाही. प्राचीन साहित्यातील 'लीळाचरित्रा'तील श्रीचक्रधरांच्या विनोदाचा व तुकाराममहाराजांच्या अभंगांतील विनोदाचा आवर्जून उल्लेख करावासा वाटतो. 'लीळाचरित्र' या मराठीतील आद्य गद्यग्रंथात श्रीचक्रधरांच्या श्रेष्ठ विनोदवृत्तीचा अनेक लीळांमधून प्रत्यय येतो. उपहास, परिहास अथवा केवळ विनोद आणि कोटी या तीनही विनोदप्रकारांचे उत्तम नमुने 'लीळाचरित्रा'तील विनोदात

आढळतात. 'लीळाचरित्रा'तील विनोद अस्सल चरित्रात्मक ग्रंथातील म्हणजे जीवनसंबद्ध आहे. चक्रधरांची चिंतनशीलता, त्यांचे माणसांवरील प्रेम, समाजशील वृत्ती, मनुष्यस्वभावाचे सूक्ष्म अवलोकन व मार्मिक आकलन, आपल्या परिवाराबद्दलचा जिव्हाळा (आणि स्वाभाविक अशी क्रीडावृत्ती) इ. बौद्धिक आणि मानसिक वैशिष्ट्ये त्यांच्या विनोदाच्या मुळाशी आहेत, याचा प्रत्यय येतो. नेमके हेच विधान आपण तुकाराममहाराजांबद्दलही करू शकतो. त्यांच्या विनोदातील उपहासाची धार अधिक तीव्र असते, असे फार तर आपण म्हणू शकतो. जीवनाबद्दलचा आणि माणसाबद्दलचा गंभीर विचार दोघांच्याही विनोदाच्या मुळाशी आहे.

आपल्याला अभिप्रेत असलेल्या कालखंडातील विनोदी लेखकांना वारसा लाभला तो श्रीपाद कृष्ण आणि चिं. वि. जोशी यांसारख्या थोर विनोदी लेखकांचा. या दोघांच्या लेखनप्रेरणा व लेखनवैशिष्ट्ये लक्षात घेतली की पुढच्या विनोदी लेखनाचे मूल्यमापन करणारे निकषही आपोआप मिळतील.

आधुनिक मराठी साहित्यात केवळ विनोदी म्हणता येईल अशा लेखनाला जोरकस प्रारंभ करून त्याचे संपन्न रूप दाखविले ते श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांनी. त्यांच्या विनोदी लेखनापाठीमागे द्विविध प्रेरणा असून उपहासरूप व कोटिरूप अशा दोन्ही प्रकारचे श्रेष्ठ दर्जाचे विनोदी लेखन त्यांनी केले. सामाजिक जीवनातील व्यंगांचे भेदक परंतु तितकेच विनोदात्म चित्रण करून व्यंगरहित सामाजिक जीवनाची जाणीव करून देणे, ही जीवनदर्शनाची प्रेरणा त्यांच्या उपहासरूप विनोदाच्या मुळाशी आहे. त्यांचे 'शिमगा' 'श्रावणी' 'गणेशचतुर्थी' 'धर्मांतर' 'यशःसिद्धीचे सोपे व अचूक मार्ग' इ. उपहासपर लेख या प्रेरणेतून निर्माण झालेले आहेत; तर अनुभवाची विक्षिप्त रूपे निर्माण करणाऱ्या कोटिरूप विनोदाच्या मुळाशी सामान्यत प्रेरणा होती ती रंजन करण्याची. 'आमचे बैठे खेळ' 'आमच्या गावातील पाण्याचे दुर्भिक्ष्य' इ. लेखांची निर्मिती या प्रेरणेतून झालेली दिसते.

श्रीपाद कृष्णांच्या विनोदी लेखनात जो सकसपणा आलेला आहे तो त्यांच्या समृद्ध वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्वामुळे. ते माणुसकीवर श्रद्धा ठेवणारे; समता, स्वातंत्र्य या मूल्यांची कदर करणारे व अव्वल दर्जाची सौंदर्यग्राही दृष्टी असलेले लेखक होते. त्यांनी विनोदी लेखन केले ते लेखक म्हणून असलेल्या जबाबदारपणाच्या जाणिवेतून. त्यांच्या उपहासपर लेखनाच्या मुळाशी व्यापक बैठक होती. समकालीन जीवनाला मूल्यनिष्ठ दृष्टीने सामोरे जाण्याची त्यांची वृत्ती होती. विषमतेवर आधारलेल्या, व्यक्तीच्या स्वातंत्र्याचा संकोच करणाऱ्या हिंदू धर्मातील रूढी त्यांच्या उपहासाचा एक प्रमुख विषय झाल्या. पुष्कळशा अनिष्ट असलेल्या, निरर्थक असलेल्या चाली पाळणे म्हणजेच धर्मसाधन; अशी जी अडाणीपणाची कल्पना सनातन्यांच्या मनात असते, तिचा सातत्याने उपहास श्रीपाद कृष्णांनी आपल्या अनेक विनोदी लेखांतून

केला. सांस्कृतिक क्षेत्रातील अनिष्टांचा उपहास त्यांच्या ‘ वर्तमानपत्रकर्ता ’, ‘ साहित्य-संमेलनाची पूर्वतयारी ’, ‘ चोरांचे संमेलन ’ इ. लेखांत आढळतो. त्यांच्या मुळाशीही रंजनाची प्रेरणा असली, तरी त्यांमध्ये वरच्या दर्जाचा कल्पनाविलास दिसतो. त्यांच्या सौंदर्यदृष्टीचा चोखंदळपणा व परिश्रमपूर्वकता दिसते. या गुणवैशिष्ट्यांमुळे त्यांचा हा कोटिरूप विनोद विमुक्ततेचा प्रत्यय देणारा आहे.

श्रीपाद कृष्णांनी मराठीमधे स्वतंत्र विनोदी लेखनाचे प्रवर्तन केले. मुखवटा धारण करणारी कल्पनानिर्मित पात्रे निर्माण करून ती विविध घटना-प्रसंगांतून नेली. विनोदासाठी स्फुट विषय निवडले. विनोदनिर्मितीसाठी कल्पनांचा विरुद्ध न्यास साधणारी शैली निर्माण केली व या शैलीवैशिष्ट्यांचा त्यांनी समर्थपणे उपयोग केला. त्यांच्या विनोदी लेखनातील या वैशिष्ट्यांचा स्वाभाविकपणेच पुढीलांवर परिणाम झाला. गिरविण्यासाठी तयार नमुने त्यांना मिळाले.

श्रीपाद कृष्णांकडून उपेक्षित राहिलेले तिसरे विनोदरूप चिं. वि. जोशी यांनी पहिल्यांदाच समर्थपणे, संपन्न स्वरूपातच आविष्कृत केले. जीवनाचे वास्तव रूपच त्यांनी विनोदात्म स्वरूपात मांडले. ‘ चिमणरावाचे चऱ्हाट ’ या पुस्तकाला त्यांनी दिलेले ‘ शेकडा शंभरातील एका माणसाचे आत्मचरित्र ’ हे पर्यायी नाव अत्यंत समर्पक आहे. चिमणरावाच्या आत्मनिवेदनपर स्फुट कथांतून महाराष्ट्रातील पांढरपेशा मध्यमवर्गीयाचे प्रदीर्घ कालखंडातील जीवनाचे अनेक अंगांनी भरघोस असे चित्र रेखाटले. विसाव्या शतकाच्या प्रारंभापासूनच्या तीन पिढ्यांचे जीवन यथातथ्य, अर्थपूर्ण आणि विनोदात्म स्वरूपात त्यांनी दाखविले. स्फुट विनोदी गोष्टींत अवतरणारी भीमाआजी खाणावळवाली आपली जीवनकथा सांगते (चार दिवस सुनेचे). या कथेतून टिळककालीन पिढीतील कौटुंबिक जीवन राजकीय सामाजिक ताणांसह प्रकट होते. पुढच्या पिढीतील चिमणरावाचे जीवन त्याचे कुटुंबीय, गुंड्याभाऊसारखे नातलग, गुलाब दिघे, प्रो. हवालदार यांच्यासारखे स्नेही यांसह आविष्कृत होते. चिमणरावाच्या नंतर दुसऱ्या महायुद्धाचा काळ आणि त्यानंतरची मोठी झालेली मोरूमैनाची पिढीही चिं. वि. जोशांनी रंगविली आहे. भालचंद्र नेमाडे हे चिं. वि. जोशांची गणना कादंबरीकारांत करू पाहतात. त्यांचा अभिप्राय एका अर्थाने खरा आणि महत्त्वाचा आहे. अर्धशतकाच्या कालावधीतील महाराष्ट्राचे कौटुंबिक, सामाजिक सांस्कृतिक जीवन त्यांमधील स्थित्यंतरांसह अर्थपूर्ण रीतीने चित्रित करण्याचे आव्हान तथाकथित कादंबरीकारांनाही सहजी पेलण्यासारखे नाही. चिं. वि. जोशी यांनी ते पेलले आहे, एवढेच नव्हे तर अशा प्रकारचे चित्रण त्यांनी समर्थपणे आणि विनोदाच्या शैलीत केले आहे. मानवी नात्यातील गुंतागुंत, माणसा-माणसांतील प्रेमपूर्वकता, त्यामधील क्षुद्र हेवेदावे, तसाच चांगुलपणा, त्यांची सामाजिक-सांस्कृतिक पार्श्वभूमी इत्यादिकांचे आकलन चिं. वि. जोश्यांनी केले आहे, ते लेखकाला शोभेल अशा व्यापक

माणुसकीच्या भूमिकेवरून. समंजस, चिंतनशील वृत्तीने. समकालीन जीवनाला ते पूर्वग्रहरहित दृष्टीने सामोरे जातात. जीवनचित्रण करताना ते भावविवश, हळवे होत नाहीत; की कुत्सापूर्ण दृष्टीने पाहात नाहीत. जीवनाचे या पातळीवरून आकलन करून विरोध-विसंगतींच्या विनोदनिर्मिती करणाऱ्या तंत्राचा वापर करून ते विनोदात्म लेखन करतात.

मराठी साहित्यात विनोदी साहित्याचा आदर्श घालून दिला तो या दोन लेखकांनी. दोघेही विद्वान, व्यासंगी होते. त्यांची दृष्टी जीवनाभिमुख व वृत्ती मूल्यनिष्ठ होती. त्यांनी विनोदी लेखन केले तेही निष्ठावंतपणे, गेल्या पाव शतकातील विनोदी लेखकांना परंपरेचा वारसा होता तो या दोघांच्या लेखनाचा. परंतु आपल्याला कोणत्या मौल्यवान परंपरेचा वारसा लाभला आहे, याची जाणीव अलीकडील फारच थोड्या विनोदी लेखकांना आहे.

स्वातंत्र्योत्तर काळातील विनोदी वाङ्मयाबद्दल विधान करावे लागते ते हे : या कालखंडातील काही थोड्या विनोदी लेखकांनी नव्या विनोदात्म शैलीचा अवलंब करून चांगले विनोदी वाङ्मय निर्माण केले आहे. परंतु बहुसंख्य विनोदी लेखकांच्या ठिकाणी निकोप जीवनदृष्टीचा, लेखनविषयक गांभीर्याचाच अभाव असल्याने त्यांनी निर्माण केलेले तथाकथित विनोदी वाङ्मय हे अनुकरणात्मक, उथळ व शुष्क आहे.

विनोदाचे नवे आविष्कार :

या कालखंडातील विनोदी वाङ्मयाचा विचार ऐतिहासिक दृष्टीने कालक्रमानुसार वा प्रमुख लेखकांच्या अनुषंगाने करता येणे शक्य आहे. परंतु या वाङ्मयाचे स्वरूप नीट लक्षात येण्याच्या दृष्टीने व त्याचे यथार्थ आकलन, मूल्यमापन करण्याच्या दृष्टीने या वाङ्मयाच्या निर्मितीपाठीमागे असलेल्या प्रेरणांच्यामुळे त्याला चांगले वा सुमार अथवा निकृष्ट रूप कसे प्राप्त होते, याचा विचार करणे फलदायी होईल असे वाटते. हा विचार आपण कल्पिलेल्या तीन मूलभूत विनोदांच्या अनुषंगाने आपल्याला करता येऊ शकेल.

प्रथमतः ही गोष्ट नमूद केली पाहिजे, की अलीकडच्या काळात विनोद नवनवीन शैलीत विविध रूपांतून प्रकट झाला आहे. याबाबतीत मराठी विनोदाचा विकास झाला आहे. काही चांगल्या दर्जाचा विनोद जीवनदर्शनाच्या प्रेरणेतून, मूल्यनिष्ठेतून निर्माण झाला आहे; तर रंजनाच्या प्रेरणेतून निर्माण झालेल्या कोटिरूप विनोदाचे काही चांगले नवे आविष्कार साधले आहेत. पूर्वी ज्या वाङ्मयरूपांतून विनोद सहसा प्रकट होत नव्हता अशा रूपांतून अथवा वाङ्मयप्रकारांतून विनोदाची निर्मिती करून या कालखंडातील लेखकांनी या विनोदाच्या अनेक शक्यता दाखवून दिल्या, ही महत्त्वाची गोष्ट आहे. मात्र असे लेखन दमदारपणे, सातत्याने व मोठ्या प्रमाणावर झालेले

नाही. केवळ चांगल्याचे नमुने दाखविता यावेत एवढे तुरळक प्रमाण अशा लेखनाचे आहे.

पु. ल. देशपांडे हे या कालखंडातील सर्वाधिक लोकप्रिय आणि महत्त्वाचे विनोदी लेखक. व्यक्तिचित्रे विनोदात्म करता येतात हे दाखवून पु. ल. देशपांडे यांनी मराठीत विनोदाचा नवा आविष्कार केला. त्यांच्या 'चितळे मास्तर,' 'अंतू बरवा', 'बापू काणे' इ. व्यक्तिरेखा प्रत्यक्ष जीवनातील चैतन्याने रसरसणाऱ्या आणि प्रेमाने परिपूर्ण अशा आहेत. त्यांना जीवन जगण्याची ओढ आहे, इतरांबद्दल प्रेमभाव आहे, मूल्यनिष्ठा आहे. पु. ल. देशपांडे यांच्या ठायी सूक्ष्म निरीक्षणशक्ती, तरल कल्पनाशक्ती आहे. त्यामुळे त्यांचे निवेदनही विनोदात्म बनू शकते. 'सेक्रेटरी म्हणून जन्माला आलेल्या' बापू काणेचे ते वर्णन करतात, 'जन्माला येणारे पोर हे बोलूचालू शकत नाही ही एक अडचण असते म्हणून, एरवी बापू स्वतःच्या बारशाला देखील सेक्रेटरी झाला असता, आणि त्याने आपल्या आईच्या आणि उपस्थित स्त्रियांच्या आभाराचे भाषण केले असते... 'माननीय मातुश्री आणि भगिनींनो, आजच्या ह्या नामकरण समारंभाला आपण उपस्थित राहिलात ह्याबद्दल काणेकुलातर्फे आभार मानण्याची गोड कामगिरी माझ्याकडे आली आहे. काणेकुलाचा इतिहास मी गेले नऊ महिने ऐकतो आहे...'.

आपल्या विद्यार्थ्यांच्या जीवनाशी पूर्णपणे समरस झालेले व त्यांच्याशी कायमचे नाते जोडलेले, त्यांच्याशिवाय वेगळे अस्तित्वच नसलेले, वरकरणी कठोर परंतु अंतर्यामी ओतप्रोत माया असलेले 'चितळे मास्तर' अनेक लकबींसह त्यांनी चित्रित केले आहेत. लग्नकार्यात हजार अवधाने सांभाळणारा, अजिबात न कंटाळता लग्नाच्या खरेदीपासून तो वरातीपर्यंत सतत बिनचूक काम करीत राहणारा 'नारायण' त्यांनी चित्रित केला. फटकळ आणि वाकडे बोलणे हा 'अंतू बर्व्या'चा स्वभावच. 'अहो कसला गांधी? जगभर गेला पण रत्नांग्रीस फारसा आला नाही – पक्का तो. त्यास नेमके ठाऊक इथे त्याच्या पंचाचे कौतुक नाही नी दांडीचे नाही – आम्ही सगळे पंचेवाले नि त्याच्याहीपेक्षा उघडे' हा त्याचा महात्मा गांधींवरील अभिप्राय. परंतु लेखक विमानाने परदेशप्रवास करणार हे कळल्यावर पहाटे पाच वाजता पोहोचवायला येऊन विश्वेश्वराच्या अंगाऱ्याची पुडी देणारा, सश्रद्ध आणि मायाळू. गैरमार्गाने पैसा मिळवून चिक्कार श्रीमंत झालेला बबडूही जीवनातील काही श्रद्धा जपतो.

पु. ल. देशपांड्यांची ही व्यक्तिचित्रे म्हणजे व्यंगाचा उपयोग न करता वास्तव जीवनाचे चित्रण करणाऱ्या केवळ विनोदरूपाचा आविष्कार होय. विनोदनिर्मितीची सहेतुकता, भावनात्मकतेची जोड यांच्या साह्याने लेखक परिणामकारकता वाढवण्याचा प्रयत्न करतो, हे मात्र जाणवल्यावाचून राहात नाही.

याच प्रकारचा पु. लं. चा दुसरा प्रयत्न म्हणजे त्यांचे 'बटाट्याची चाळ' हे पुस्तक. अनेक सांस्कृतिक अंगांनी युक्त असणारे, कनिष्ठ मध्यमवर्गीयांच्या एका चाळीमधील सामूहिक जीवनाचे विनोदात्म चित्र त्यांनी विविध लेखांतून रेखाटलेले आहे. मात्र या लेखांना विडंबन-उपहासाची जोड असल्याने त्यातील विनोदाचे केवलत्व कमी झाले आहे. नव्याचे मोकळेपणे स्वागत करण्याऐवजी गेलेल्याची हुरहुर व्यक्त करण्याची लेखकाची वृत्ती आहे.

केवळ विनोदरूपाचा कथारूप आविष्कार आपल्याला आढळतो तो शंकर पाटलांच्या प्रारंभीच्या विनोदी कथांमधून. पाटलांची विनोदी कथा ही अत्यंत वैशिष्ट्यपूर्ण आणि कलादृष्ट्या वरच्या दर्जाची आहे. आपल्या 'नाटक', 'टिपिशन', 'आफत', 'मिटिंग', 'कुस्ती' यांसारख्या कथांतून विनोदनिर्मितीसाठी ते जाणीवपूर्वक काहीही करीत नाहीत. अतिशयोक्ती. व्यंगदर्शन, कल्पनांचा विरोधात्म न्यास इ. विनोद-निर्मितीच्या तंत्रात्मक साधनांचा उपयोग ते करीत नाहीत, वास्तवाचे ते कलात्मक चित्रण मात्र करतात. ठार वास्तवातच विनोदनिर्मिती करणारे विरोधात्म घटक असतात. त्यांच्या अन्य गंभीर कथांचे जे वैशिष्ट्य ते या प्रकारच्या विनोदी कथांचेही वैशिष्ट्य असते. कोणातरी व्यक्तीच्या मनावरील ताणाचे चित्रण करणे, हे ते वैशिष्ट्य होय. खेडेगावातील नाटक बसविणाऱ्या अन्याबा परटाला कोणत्या दिव्यातून जावे लागते, भूक लागल्याने कोणा पात्राने पाव खाल्ल्याने स्त्रीपात्राच्या सजावटीत ऐनवेळी घोटाळा कसा होतो. 'सुशमा'चे काम गुप्तपणे करणाऱ्या पाटलाच्या शिवाला त्याचा बाप ऐन नाटकातून तंगडं धरून ओढीत कसा नेतो व सगळ्या नाटकाचीच परवड कशी होते, याचे चित्र 'नाटक' या कथेत येते. कथारूपात केवळ विनोदाचा कलात्मक आविष्कार हे शंकर पाटलांच्या या प्रकारच्या कथांचे मराठी विनोदातील वैशिष्ट्यपूर्ण स्थान म्हणता येईल.

आत्मचरित्रपर निवेदन विनोदात्म पद्धतीने करणारे राम नगरकर यांचे 'रामनगरी' हे पुस्तक वैशिष्ट्यपूर्ण आणि अपवादात्यक म्हणावे लागेल. नगरकरांनी या पुस्तकात आपली जीवितकथा तर सांगितली आहेच, परंतु त्याबरोबरच आपली जात तथा-कथित ग्रामीण असंस्कृत समाज व शहरी समाज यांतील अंधश्रद्धा, अहंकार, संकुचितपणा यांवर, कुठेही विखार येऊ न देता, विनोदात्म पद्धतीने प्रकाश टाकला आहे. त्यांना भाष्य करण्याचीही जरुरी पडत नाही. त्यांनी वर्णिलेले प्रसंगच ते कार्य करतात. त्यांची प्रसंगांची निवड व सहजपणे केलेले विनोदात्म निवेदन जीवनाचे अर्थपूर्ण दर्शन घडवितात. लक्ष्मीबाई 'टिळकांची स्मृतिचित्रे', अत्र्यांचे 'मी कसा झालो' या आत्मचरित्रपर पुस्तकांत अनेक ठिकाणी चांगल्या दर्जाचा विनोद आहे. परंतु सगळे जीवनचरित्रच (अर्थात ते परिपूर्ण असू शकत नाही) विनोदात्म पद्धतीने सांगणे, ही गोष्ट राम नगरकरांनी प्रथमच केली आहे; व तीही अत्यंत समर्थपणे.

अलीकडच्या काळातील मराठीमधील विनोदाचा आणखी एक आविष्कार आढळतो तो संपूर्ण विनोदाच्या सुरात लिहिलेल्या प्रवासवर्णनांमध्ये. या प्रथेमधील पहिले पुस्तक पु. ल. देशपांडे यांचे 'अपूर्वाई'. बघणारा मनुष्य विनोदात्म दृष्टीचा असला म्हणजे तो देशाबाहेरील जीवनही विनोदी पद्धतीने पाहू शकतो. बघणारा लेखक एका विशिष्ट संस्कृतीत घडलेला असतो. परदेशातील अन्य संस्कृती आणि जीवन बघताना त्याच्या मनावर नव्या संस्कृतीचे आघात होतात व विनोदाने बघणाऱ्याला विनोद-निर्मितीची सामग्री या दोन परस्पराघातांतून सुलभपणे मिळू शकते. पु. ल. देशपांडे यांच्या 'पूर्वरंग' या प्रवासवर्णनातील मलाय भाषेवरील विनोदात्म भाष्य, जयवंत दळवी यांच्या 'लोक आणि लौकिक' मधील 'अमेरिकन कुटुंब' हे प्रकरण, बाळ गाडगीळ यांच्या 'सिगरेट आणि वसंत ऋतू' मधील 'अमेरिकन इंग्रजी' हे प्रकरण, हे भाग अशा प्रकारच्या विनोदाचे चांगले नमुने आहेत.

केवळ रूपाच्या एवढ्या नवीन तऱ्हांनी विनोदाचा आविष्कार व्हावा, ही गोष्ट महत्त्वाची आहे. लघुकथेच्या रूपात उपहास किती कलात्मपणे प्रकट होतो, हे द. मा. मिरासदारांच्या अनेक कथांत दिसून येते. त्यांची 'माझी पहिली चोरी' ही एक उत्कृष्ट उपहासरूप कथा आहे (तिच्यात कोटिरूप विक्षिप्त विनोदाची छटाही मिसळलेली आहे). इतरांच्या जीवनात काय घडते – विशेषत: अनिष्ट काय घडते – ते बघण्याचे विकृत कुतूहल माणसाच्या ठिकाणी असते. प्रामुख्याने या व्यंगाचे (व अनुषंगाने पोलिसांच्या अकार्यक्षमतेचे) चित्रण त्यांच्या कथेत येते. लोकांना काय काय चोरीला गेले आहे हे समजून घ्यायचे असते. चोरांनी भिंतीला पाडलेले भोक पाहायचे असते. लोकांच्या गर्दीमुळे होणाऱ्या त्रासाला व नातेवाईकांच्या गर्दीमुळे होणाऱ्या खर्चाला कंटाळून, आता उद्ध्वस्त झालेले पूर्वीचे शांत खाजगी जीवन मिळावे म्हणून अखेर निवेदक एका अपराधी शेजाऱ्याच्या भिंतीला प्रचंड भगदाड पाडून चोरी करतो. मग त्याच्या दाराशी लागलेली लोकांची रांग शेजारच्या घरी लागते व त्याचे घर शांत, निर्मळ होते.

दु:खद आघात न करता, व्यंगाची जाणीव करून अव्यंग जीवनाची सूचना करणारा मिरासदारांच्यासारखा उपहासरूप विनोद फारच कमी प्रमाणात दिसतो.

या कालखंडातील विनोदात्म शैलीचा एक महत्त्वाचा आविष्कार म्हणजे लीलाधर हेगडे यांचे राजकीय जीवनावरील उपहासपर लेखन. (हेगडे यांच्या लेखनाआधी राजकीय विषय आणि व्यक्ती यांवर लेखन केले ते आचार्य अत्रे व दत्तू बांदेकर यांनी. परंतु ह्या दोघांचेही लेखन म्हणजे छापून काढलेली शिवीगाळ होय.) हेगडे यांच्या 'गुंतागुंत' (१९६७), 'फेडाफेडी' (१९७१), 'पुन्हा प्रपंच' (१९७७) या पुस्तकांत याप्रकारचे लेखन समाविष्ट केलेले आहे. राजकीय विषयावरील विनोदाला विशिष्टाची मर्यादा ओलांडून व्यापक पातळीवर नेणे, ही अत्यंत कठीण अशी गोष्ट.

हेगडे यांच्या 'फेडाफेडी' ह्या नाट्यरूप पुस्तकातील राजकीय लेखन विशिष्ट पक्षाबद्दल अथवा व्यक्तिविषयक असूनही ते चांगल्या प्रकारचे उपहासलेखन ठरते. हेगडे राजकीय जीवनाला आपल्या निरीक्षणाचा विषय बनविताना ते एकांगी, पक्षपाती वा प्रचारकी नसतात. ते 'कॉंग्रेसचं रूप कसं असावं?', 'समाजवाद पाहिजे' यांसारख्या संवादरूप लेखनातून सर्वच पक्षांच्या अंतर्गत गटांचा सारखाच उपहास करतात व विशिष्ट राजकीय विचारप्रणालीच्या वरती जाऊन राजकीय जीवनातील व्यंगे हास्यास्पद करून अव्यंग राजकीय जीवनाची प्रतीती देतात. राजकीय जीवनाकडे ते जीवनाचा एक भाग म्हणून कलावंताच्या दृष्टीने पाहतात, हे जाणवते. 'पुन्हा प्रपंच' मधील आणीबाणीवरील संवादात मात्र त्यांना मनाचा हा समतोल टिकवून धरता आलेला नाही.

लीलाधर हेगडे यांच्या 'फेडाफेडी' मध्ये विविध राजकीय पक्षांतील व्यंगांचा उपहास केलेला आढळतो. देशात किती इंजीनिअर्स बेकार आहेत? या प्रश्नावर काही पुढाऱ्यांची उत्तरे अशी :

विनोबाजींचे चिटणीस : विनोबा सध्या सूक्ष्मात शिरले असल्याने त्यांनी मौन धारण केले आहे. उत्तर पाठवू शकत नाहीत.

जयप्रकाश : ह्या प्रश्नाचे उत्तर शोधण्यासाठी सर्वांनी जनतेत गेले पाहिजे.

मिनू मसानी : ह्या प्रश्नाचे अचूक उत्तर सी. आय. ए. देऊ शकेल.

अटल बिहारी बाजपेयी : कॉंग्रेस राज्यात सर्व हिंदू इंजीनियर्स बेकार असून फक्त मुसलमान इंजीनियर्स कामावर घेण्यात आले आहेत.

नानासाहेब गोरे : विरोधी पक्षांनी काय काय करावे अशी आपली अपेक्षा आहे?

नाथ पै: आर यू नॉट अशेम्ड टु आस्क मी थिस क्वेश्चन?

मधु लिमये : कॉंग्रेस नष्ट झाल्याशिवाय या प्रश्नाचे उत्तर मिळणे शक्य नाही.

डांगे : मोरारजी अर्थमंत्री असल्याने अमेरिकेत शिकून आलेल्यांना नोकऱ्या मिळतात. रशियातून शिकून आलेल्यांना मात्र त्या दिल्या जात नाहीत, त्यामुळे ते सर्व बेकार आहेत.

अशोक मेहता : मी मंत्री असताना हा प्रश्न आणला असता तर बरे झाले असते. असो, सध्या अमेरिकेत १ टक्का, रशियात २ टक्के, ब्रिटनमध्ये ३ टक्के इंजीनियर्स बेकार आहेत. त्याअर्थी आपल्या देशात ६ टक्के बेकार इंजीनियर्स असतील.

हे व्यक्तींवरीस उपहासपर लेखन असले तरी त्यात व्यक्तिगत कुचाळकीचा भाग येत नाही. या सर्व व्यक्तींचे विचार राजकीय दृष्टिकोणातून वा ध्यासातून प्रकट होतात. त्यांच्या विचार करण्याच्या लकबींत एक प्रकारचा एकारलेपणा, एकांगीपणा आहे. या व्यक्तींचे विचार करण्याच्या पद्धतीचे तंत्र जणू लेखकाला सापडले आहे, हे जाणवते. हे व्यंग असले तरी या व्यक्तींची चारित्र्यहानी करणारे नाही. कारण हे व्यंग

व्यक्तिगत स्वार्थातून निर्माण झालेले नसून स्वपक्षाबद्दलच्या आत्मीयतेतून निर्माण झालेले असते. 'फेडाफेडी' या शीर्षकाच्या संवादाचे लेखनातही यशवंतराव, मधु लिमये, नाथ पै, डांगे, मोरारजी, मिनू मसानी, बाजपेयी या व्यक्ती एकमेकांशी हिकमतीने, हातचे राखून वागताना दाखविल्या आहेत. या व्यक्तींचा धोरणीपणा, खोटेपणा, अंतरंगात एक ठेवून वरवर वेगळेच दाखवायचे ही वैशिष्टये व्यंगरूपाने दाखविलेली आहेत. परंतु हे व्यंग त्यांच्या राजकीय हेतूंतून निर्माण झालेले आहे. त्यात व्यक्तिगत स्वार्थाचा भाग नाही. म्हणून त्यांची व्यक्तिविशिष्टता ध्यानात घेऊनही त्यांना राजकारण करणाऱ्या व्यक्तींचे प्रतीकत्व प्राप्त होते. दुसऱ्याला त्याच्या पक्षातून फोडून आपल्या पक्षात घेऊन आपल्या पक्षाला अधिक बळकटी आणण्याचाच त्यांचा उद्देश असतो. हे त्यांचे व्यंगही कोणत्या तरी चांगुलपणाचा निर्देश करणारे असते. ह्या समग्र लेखनाचा परिणाम राजकीय जीवनाचा प्रत्यय देणारा ठरतो. वर्ण्य व्यक्तींबद्दल वाचकांच्या मनात तिरस्काराची, संतापाची भावना निर्माण करण्याचा लेखकाचा उद्देश नसतो. हेगडे यांच्या राजकीय स्वरूपाच्या या विशिष्ट व्यक्तींवरील लेखनाला एकप्रकारची व्यापकता लाभत असल्यामुळे हा उपहास कलात्मक पातळीवरचा असतो.

कोटी या विनोदरूपाचा कथारूप धारण करून होणारा आविष्कार हे या कालखंडातील विनोदाचे आणखी एक विकसित रूप. कोटी या रूपात, संदर्भाचे स्थानांतर होणे व दोन विभिन्न गोष्टींचे संक्षेपीकरण होणे, या तांत्रिक वैशिष्ट्यांमुळे कोटीला विक्षिप्त रूप प्राप्त होत असते. सामान्यतः कोटी ही संज्ञा एखाद्या कल्पनाविलासाला वा चुटक्याला लावण्याचा प्रघात आहे. परंतु येथे कोटी हा शब्द तिच्यांतील तांत्रिक वैशिष्ट्य ध्यानात घेऊन अधिक व्यापक अर्थाने वापरला आहे. द. मा. मिरासदार यांच्या काही कथा उत्तम प्रकारच्या कोटिरूपात मोडतात. त्यांनी 'माझ्या बापाची पेंड' या कथेत वास्तवाची चौकट कायम ठेवून तीमध्ये 'स्थानांतरा'मुळे विनोदाची निर्मिती घडविली आहे. धायगुड्याच्या मुलाने पेंड समजून आणलेला गांजा मास्तर खातात व मग त्यांच्या बोलण्याच्या, वागण्याच्या, गाणं म्हणण्याच्या जागा चुकतात. हेडमास्तरांच्या गळ्यात हात टाकून ते म्हणतात 'हेडमास्तर, तुम्ही काठेवाडी घोडा आहात.' या संपूर्ण कथेतील विनोद प्रामुख्याने स्थानांतर या तंत्रवैशिष्ट्याने निर्माण झालेला असल्याने व 'स्थानांतरा'चे वैशिष्ट्य निर्माण करणारी घटना कथेत केंद्रस्थानी असल्याने संपूर्ण कथेला एका फुलारलेल्या कोटीचे स्वरूप प्राप्त होते. मिरासदारांच्या 'व्यंकूची शिकवणी' या दुसऱ्या कथेतही वरील तंत्राचाच उपयोग केलेला आहे. व्यंकू आणि त्याचा मास्तर यांचे नाते विद्यार्थी व शिक्षक यांचे. परंतु त्यांचे हे नाते बदलते. अभ्यासाचे विषय बदलतात. पुस्तकी अभ्यासाऐवजी बाई कशी गटवावी हा अभ्यासाचा विषय बनतो व व्यंकूकडे

शिक्षकाची भूमिका जाते व मास्तर विद्यार्थ्यांची भूमिका पत्करतात. ' स्थानांतर ' या तंत्रवैशिष्ट्यामुळे ही सर्व कथाच कोटिरूप धारण करते.

जयवंत दळवी यांच्या ' विक्षिप्त कथा ' या संग्रहातील कथाही कोटिरूप आहेत. त्यांच्या ' मी बोका होतो ' या कथेमध्ये संक्षेपीकरण आणि स्थानांतर या दोन्ही तंत्रवैशिष्ट्यांचा सातत्याने उपयोग केलेला आहे. प्रेमभंग झालेल्या माणसासारखा सदू वणवण फिरतो. तलावाच्या काठी त्याला जादूचा ताईत सापडतो. त्यामुळे तो मनात आणील ते रूप घेऊ शकतो. या रूपात मैनेला – आपल्या प्रेयसीला, भेटू शकतो व परत सदूचे रूप धारण करू शकतो, याचा त्याला विश्वास वाटतो. बोक्याचे रूप धारण करून सदू मैनेला भेटतो. तिच्या घरात वावरतो. त्यामुळे होणारे विनोदप्रसंग कथेमध्ये आलेले आहेत. या कथेतील बोका हा एकाच वेळेला बोका म्हणून व सदू म्हणून आपल्या प्रत्ययाला येत असतो. संक्षेपीकरणाच्या या तंत्राचा उपयोग केल्यामुळे ही कथा म्हणजे कोटीचाच आविष्कार ठरते.

वर उल्लेखिलेल्या कथा एकेका कोटीसारख्या वाटतात. काही कथांमध्ये अनेक कोट्यांची मालिका पाहावयास मिळते. गंगाधर गाडगीळ यांच्या ' खरं सांगायचं म्हणजे ' या कथेमध्ये माणसाच्या मनात कसे स्वैर, उडाणटप्पू विचार आणि कल्पना येत असतात, याचे चित्रण केलेले आहे. कोटिसदृश्य असलेली व विक्षिप्ताचे रूप धारण करणारी ही कथा रंजन तर करतेच, शिवाय माणसाच्या अप्रकट मनात निर्माण होणाऱ्या विचारभावनांचा प्रत्यय देण्याचे कार्य करून मानवी मनाचा एक पैलू दाखविते. गंगाधर गाडगीळ यांच्या बंडू – स्नेहलताच्या कथा प्राधान्याने विक्षिप्ताचे चित्रण करणाऱ्या कोटिरूपाच्या असल्या तरी त्यांत उपहासाचा धागा असतो. बंडू आणि स्नेहलता या पात्रांना वेगवेगळ्या प्रसंगांत गोवून गाडगीळांनी अनेक कथा लिहिल्या आहेत. (खरं सांगायचं म्हणजे १९५४, बंडू १९७५) त्या दोघांच्या ठिकाणी स्थिर स्वरूपाची स्वभाववैशिष्टणे निर्माण करून, काही प्रमाणात त्या दोघांना नवरा व बायको या वर्गाचे प्रतिनिधी केले आहे. असे असले तरी बंडूसारखे अनपेक्षित प्रतिक्रिया व्यक्त करणारे व विनोदनिर्मितीला कारणीभूत होणारे व्यक्तिचित्र मराठीत सर्वस्वी नवे ठरते. ' बसचं तिकीट ', ' दोन चाके ', ' संसारसुखाचा एक दिवस ', ' बंडू सिगरेट ओढतो ' इत्यादी कथांतून विक्षिप्त स्वरूपाची विनोदाची निर्मिती होते व मानवी वर्तनावर प्रकाश टाकण्याचे कार्यही घडते. ' दोन चाके ' या कथेत स्नेहलतेच्या सायकल शिकण्याचे मूळ तिच्या इतर बायकांबद्दलच्या मत्सरात असते. सायकल येण्यापेक्षा इतरांना खुमासदार हकीकती सांगता येण्याची संधी तिला पाहिजे असते. सिगरेट सोडल्यानंतर बंडू ' नॉर्मल ' कसा राहात नाही याचे चित्रण ' बंडू सिगरेट सोडतो ' या कथेत आहे. विक्षिप्ताचे चित्रण करून रंजन करणाऱ्या व त्याचवेळी माणसाच्या मनातील काही गूढ भाग प्रकट करणाऱ्या, कोटी व

उपहासरूप यांचे मिश्रण असणाऱ्या बंडूच्या कथा मराठी विनोदामध्ये वैशिष्ट्यपूर्ण आहेत.

गंगाधर गाडगीळांच्या ‘ फिरक्या ’ (१९७६) हे आणखी एका प्रकारचे विमुक्त शैलीतील विनोदी लेखन आहे. यातील काहीतून ‘ फिरक्या ’ कथारूप, काही प्रसंग-चित्रण करणाऱ्या तर काही बव्हंशी निवेदन करणाऱ्या. काही वास्तवातील व्यक्ती घेऊन, त्यांची वैशिष्ट्ये कायम ठेवून त्यांना काही प्रसंगांत दाखविले आहे. अनेक प्रसंग काल्पनिक (मात्र खोटे नव्हेत) असण्याची शक्यता आहे. कोणत्याच वाङ्मयरूपाचे बंधन स्वतःवर लादून न घेता विमुक्तपणे लिहिलेल्या ‘ फिरक्या ’ रंजन तर करतातच परंतु मानवी जीवनव्यवहार दाखविण्याचेही काम त्या करतात. ‘ कॉलेजाच्या मुली – पूर्वीच्या ’, ‘ कॉलेजच्या मुली – हल्लीच्या ’, ‘ मधूची फिरकी ’, – ‘ अशी सुरू होतात आंदोलने ’ इत्यादी लेखन, वैशिष्ट्याचा प्रत्यय देणारे आहे.

अशा विविध रूपांतून प्रकटणाऱ्या विनोदाने मराठीतील विनोदी वाङ्मय समृद्ध केले आहे. विनोदाच्या आविष्काराच्या नव्या दिशा दाखविल्या आहेत.

सुमार दर्जाचा विपुल विनोद

आपण आतापर्यंत जीवनदर्शनाच्या हेतूतून आणि मूल्यनिष्ठेतून निर्माण झालेल्या व मराठीतील विनोदाचा विकास करण्याचे सामर्थ्य असलेल्या विविध विनोदरूपांतील लेखनाचा विचार केला. वर विचारात घेतलेले व त्या प्रकारचे वाङ्मय सोडले तर उरते ते विपुल प्रमाणात लिहिले गेलेले सुमार वा निकृष्ट प्रतीचे तथाकथित विनोदी वाङ्मय. ह्या वाङ्मयनिर्मितीच्या मुळाशी जीवनाचे काहीएक अर्थपूर्ण दर्शन घडवावे वा श्रेष्ठ दर्जाचा कल्पनाविलास साधून वाचकांना विमुक्ततेमुळे मिळणारा आनंद द्यावा, ही प्रेरणा नसते अथवा या लेखकांची तशी क्षमताही नसते. केवळ उथळ प्रकारचे रंजन करण्याचे काम या प्रकारचे साहित्य करते. हा विनोद प्राधान्याने उपहासरूपात्मक आणि तोही विडंबनाच्या स्वरूपाचा व कोटित्व साधणारा असा आहे. जीवितविषयक वा वाङ्मयविषयक गांभीर्य या लेखकांच्या ठिकाणी नसते. (श्रीपाद कृष्णांच्या विनोदानंतर त्यांचा शिष्य म्हणविणाऱ्या राम गणेश गडकऱ्यांपासूनच अधःपाताच्या ह्या परंपरेला प्रारंभ होतो. तरल कल्पनाशक्तीचे देणे लाभलेल्या गडकऱ्यांच्या ठिकाणी व्यापक मानवतावादी जीवनदृष्टी नव्हती म्हणून त्यांचा विनोद बुद्धिप्रधान असूनही सहानुभूतिशून्य व आशयाच्या दृष्टीने पोकळ झालेला आहे) या कालखंडात विनोदी वाङ्मयाचे पीक मात्र झपाट्याने वाढते आहे. विशेषतः १९६० नंतर विनोदी लेखकांची संख्याही वाढली आहे आणि त्यांच्या विनोदी वाङ्मयाच्या निर्मितीचे प्रमाणही वाढले आहे. श्रीपाद कृष्ण आपल्या हयातीत एकंदर बत्तीसच विनोदी लेख लिहू शकले, चिं. वि. जोशींनी आयुष्यभर निष्ठावंतपणे प्राधान्याने

विनोदनिर्मिती केली, परंतु त्यांच्या लहानमोठ्या पुस्तकांची संख्या २५–२६ पेक्षा जास्त नाही. वि. आ. बुवांनी मात्र १९६१ ते १९७१ या दशकात ५६ पुस्तके लिहिली. रमेश मंत्र्यांनी १९७९ या एकाच वर्षात २५ नवी पुस्तके लिहून व ११ जुनी नव्याने छापून एका वर्षात ३६ पुस्तके समारंभपूर्वक प्रसिद्ध केली. त्यांच्या या विक्रमाबद्दल गौरव आणि गाजावाजाही झाला. (एका वर्षात २५ पुस्तके लिहिणे याबद्दल गौरव करावा की निषेध ?) शिवाय विनोदासाठी म्हणून दर महिन्याला निघणारी नियतकालिके आहेत आणि त्यांतही कसर राहू नये म्हणून लठ्ठ वार्षिके, दिवाळी अंक म्हणून प्रसिद्ध होत असतात. चांगले विनोदी लेखन करणाऱ्या लेखकांनी आता बहुतेक आपले लेखन थांबविले आहे, आणि केवळ निकृष्ट अशा विनोदी वाङ्मयाची पैदास होत आहे. मासिकाच्या संपादकाच्या मागणीवरूनच केलेले असले लिखाण पुस्तकात चिरस्थायी करण्यासाठी विनोदी लेखांचे आणि कथांचे संग्रह निघतात. अशा तऱ्हेने फार तर चहा-पानाच्या वगैरे वेळी खपवून घ्यायचे विनोद ग्रंथनिविष्ट होतात.

वर्तमानपत्री वाचकांमध्ये लोकप्रिय ठरलेला दत्तू बांदेकरांचा विनोद हा शिवीगाळीच्या स्वरूपाचा आणि अश्लील असा आहे. वर्तमानपत्रातील अत्र्यांचा विनोदही शिवराळ असून अशा विनोदाला मराठी समाजात प्रतिष्ठा मिळवून देण्याचे अपश्रेय त्यांचेच. संयुक्त महाराष्ट्राच्या चळवळीच्या संदर्भात कॉंग्रेस, नेहरू, चव्हाण, शंकरराव देव, स. का. पाटील हे या दोघांचेही शिवीगाळीचे विषय होते. 'घनःश्याम बंदरा सदोबा' हा अत्र्यांच्या विडंबनाचा नमुना.

हा वर्तमानपत्री विनोद सोडला आणि विनोदी लेखकांचे स्फुट लेखन बघितले तर वाङ्मयीन स्वरूपाच्या उपहासपर, विडंबनात्मक लेखनाचे प्राचुर्य आढळून येते. पु.ल. देशपांडे यांचे 'नस्ती उठाठेव', 'खोगीरभरती', 'गोळाबेरीज' या संग्रहातील वाङ्मयीन विडंबनपर लेख संख्येने विपुल आहेत. 'त्याचे व्यवच्छेदक लक्षण' 'माझी कै. (हाय) पुस्तके', 'नवे सौंदर्यवाचक विधान', 'शांभवी : एक घेणे', 'वाल्मीकीचे लोक-रामायण' अशा कितीतरी लेखांचा निर्देश करता येऊ शकेल. पु. ल. देशपांडे यांच्या अशा प्रकारच्या लेखनात विदग्ध, बहुश्रुत वाचकांचे निदान रंजन करण्याचे तरी सामर्थ्य आहे. परंतु ते सामर्थ्य नसणाऱ्या अनेक लेखकांनी अशा विपुल प्रकारचे लेखन केलेले आहे. बाळ गाडगीळ यांच्या 'हसत खेळत' या लेखसंग्रहात 'मी नॉट आऊट पाचशे' (म्हणजे पाचशे कादंबऱ्या लिहिणारा) 'वैश्विक वाङ्मयावर (अ) ज्ञ किरण'. 'रहस्यकथा लेखकांसाठी गाईड' ह. बारांपैकी अकरा लेख वाङ्मयीन विडंबनाच्या स्वरूपाचे आहेत. जयवंत दळवी (कशासाठी पोटासाटी), सुभाष भेंडे (हसवेगिरी), मं. वि. राजाध्यक्ष (खडेंघाशी), बाळ सामंत (तारांबळ) असे कितीतरी लेखक हेच विषय गिरविताना दिसतात. काही ठराविक विषय सगळ्याच

विनोदी लेखकांना प्रिय वाटतात. पत्रकार हा असाच एक विषय आहे. एखाद्या प्रभावशाली लेखकाचे अनुकरणही केले जाते. गडकऱ्यांनी 'स्वयंपाकघरातील गोष्टी' लिहिल्या तर बाळ सामंत यांनी 'खास सांस्कृतिक फराळ' लिहून चिवडा, मेतकूट, गुळाचा गणपती, रेवडी इ. पदार्थांच्या कृती सांगितल्या. रमेश मंत्री यांचा विनोदाचा अमरकोश (१९७८) हा असलाच प्रयत्न, उदा.

तंग : जागतिक परिस्थितीचे वर्णन. ही नेहमी तंग म्हणजे ताणलेली असते. महागाई वाढण्याला या तंग परिस्थितीचा उपयोग होतो. हल्ली तरुण स्त्रियांच्या कपड्यांना उद्देशूनही हा शब्द वापरतात. (विनोदाचा अमरकोश).

अनेक विनोदी लेखक तर विषय शोधण्यासाठी स्वतंत्र लेखकांकडेसुद्धा जात नाहीत. एका विनोदी लेखकाचाच विषय घेऊन दुसरा त्या धर्तीवर आपला लेख तयार करतो. पु. ल. देशपांडे यांच्या 'गच्चीसह – झालीच पाहिजे, या लेखानंतर बाळ गाडगीळ – 'आम्हाला समुद्र मिळाला(च) पाहिजे' (हसायचं नाही) हा लेख लिहितात. आणि बाळ गाडगीळांच्या 'स्त्रियांना विनोदबुद्धी असते काय ?' या लेखानंतर राजाराम हुमणे 'वनिता समाजात विनोदाचा खून' (छबिना) हा लेख तयार करतात.

बहुतेक विनोदी लेखकांनी स्त्री हा एक कायम विनोदविषय करून ठेवलेला आहे. "स्त्रियांना डोके नसते असे म्हणणाऱ्या पुरुषांच्या डोळ्यांत अंजन घालण्यासाठी स्त्रियांनी आपल्या डोक्याची जास्तीत जास्त काळजी घेतली पाहिजे" ('सोळावं वरीस', तारांबळ, बाळ सामंत) यासारखे विनोद हे लेखक बिनदिक्कतपणे करीत असतात. मंत्री हा यांचा आणखी एक महत्त्वाचा विनोदविषय. स्फुट विनोदी लेखनात चांगल्या ठरणाऱ्या 'पानवाला', 'अंगुस्तान विद्यापीठ' या पु. ल. देशपांड्यांच्या लेखांसारखे लेख तुरळकच पाहावयास मिळतात.

विनोदी कथारूपांत अलीकडे आणखी एक निकृष्ट प्रकार रूढ आणि लोकप्रिय झालेला दिसतो. तो म्हणजे शृंगार आणि विनोद यांची जुळणी करणे. केवळ विनोदाच्याद्वारा वाचकांचे आपण रंजन करू शकतो एवढा विश्वास नसल्याने म्हणा, की रंजनाची जास्तीत जास्त साधने वापरून परिणामकारकता साधण्याचा हव्यास असल्याने म्हणा, शृंगार आणि विनोद यांचे रोचक मिश्रण बनविण्याकडे काही लेखकांचा विशेष कल आढळतो. इंद्रायणी सावकार यांच्या 'और चाभी खो जाय' या संग्रहातील ह्याच शीर्षकाची गोष्ट. तन्वंगी (हे विशेषण नाही; विशेषनाम) ह्या आपल्या तरुण मुलीला खाण्यापिण्यापासून तो मोठ्या गोष्टीपर्यंत अहोरात्र जपणारे श्रीमंत आईबाप केवळ तिची हौस म्हणून नोकरी करू देतात. परंतु तिला मोटारने सोडणार व मोटारने आणणार. सदासर्वकाळ नोकर दिमतीस. आईबापांच्या ह्या प्रेमळ काळजीला कंटाळलेली तन्वंगी, आईबाप एक दिवसासाठी पुण्याला गेले

आहेत ही संधी साधून कचेरीत असलेली एका रिकाम्या फ्लॅटची किल्ली घेऊन एक दिवस स्वातंत्र्यात घालविण्यासाठी जाते. लिफ्टमध्ये आलेल्या दुसऱ्या तरुणाला घाबरते. तो तिला मदत करण्याचाच प्रयत्न करतो. हा आपल्या फ्लॅटच्या बाहेर अडकतो म्हणून तिच्या फ्लॅटमधून आपल्या फ्लॅटमध्ये जाण्यासाठी बळेच घुसतो. मग तिचे बेशुद्ध पडणे, ह्याने तिला सावरणे, शुद्धीवर आणणे, आपण केलेली खमंग भाजी तिला खाऊ घालणे, तिने केलेल्या कच्च्या पोळ्या आवडीने खाणे घडते. अशा तऱ्हेने तन्वंगी गुप्ते हिचे सुकुमार प्रधानशी जुळत चालले असतानाच तिच्या आईवडिलांनी शोधत तिथे येणे व ह्या दोघांच्या लग्नालाच संमती सुचविणे, अशी ही कथा. ह्या दोघा तरुणांचे जुळते तसेच शेजारच्या कुटुंबात आश्रयाला येऊन मोल-करणीसारखे जगणाऱ्या, ह्या जोडप्यावर लक्ष ठेवणाऱ्या जीजी या प्रौढ विधवेचेही रामशरण ह्या दुसऱ्या प्रौढाशी ह्या सगळ्या गोंधळात जुळून जाते. शृंगाराची विनोदाशी सांगड घातल्याने वास्तवता, संभाव्यता असल्या कसोट्यांचा कोणी घोळ घालू नये, अशी तरतूद आपोआपच होते. सिनेमातंत्राचा उपयोग आणि तन्वंगी गुप्तेला भेटणारा सुकुमार प्रधानच असतो हे दाखविण्याची दक्षता एवढ्या धमाल गर्दीतही लेखिका घेते. कारण प्रेम वगैरे जडताना जातीय चौकटीलाही धक्का लागतो, असे बघण्याचा प्रसंग येऊन वाचकांच्या तोंडाची चव जाऊ नये. इंद्रायणी सावकारांच्या बहुतेक कथा ह्या प्रकारच्या.

ग्रामीण विनोदी म्हणून मिरविली जाणारी आणि सरकारी पारितोषिकाने गौरविली गेलेली बा. भ. पाटील यांची कथाही विनोदाचा मुलामा असलेली शृंगार उर्फ भानगडीची कथा असते (घरची दशमी, १९७७). गावचा पाटील अथवा सरपंच याची एखादी शाळामास्तरीण, नर्स, कामवाली हिच्याशी भानगड दाखविणे एवढेच या कथेचे उद्दिष्ट असते. हा सरपंच अथवा पाटील बुद्धीने बेताचा. त्याला ध्यास फक्त बाईचा. मग सरपंच – पाटलांचा बेरकी, बुद्धिमान जोडीदार एखादी शक्कल काढून त्याचा हेतू साध्य करीत असतो. पाटील – सरपंचांच्या जीवनाला दुसरा कोणता पैलू नसतोच. तेव्हा अन्य जीवनानुभवांच्या संदर्भात विनोदनिर्मिती करण्याचा प्रश्नच येत नाही. वसंत मिरासदारांची ‘ प्रात्यक्षिक ’ ही व त्यांच्या इतर अनेक कथा याच धर्तीच्या. वि. आ. बुवा यांची ‘ खिडकी ’ ही त्याच शीर्षकाच्या संग्रहातील कथा तर अजबच. एका तरुणाला समोरच्या इमारतीत राहणारी तरुणी पत्र पाठवून रात्री बोलावून घेते व शृंगारचेष्टांसह शय्यासोबत करते. दुसरे दिवशी सकाळी हा तरुण पाहतो तर सर्व फ्लॅट रिकामा. नुसता एक मोडका पलंग. मग त्याला शेजाऱ्याकडून कळते की हा अनुभव बाकीच्यांनीही घेतला आहे व हा भुताटकीचाच प्रकार आहे. आपले विनोदी लेखक आचरटपणाच्या कोणत्या टोकापर्यंत जाऊ शकतात ह्याचा हा नमुना.

शंकर पाटील यांच्यासारखा लेखकही असल्या शृंगारिक-विनोदात्म गोष्टी लिहिण्याच्या मोहाला बळी पडतो. त्यांची 'ताजमहालात सरपंच' ही कथा या प्रकारची. गावचा सरपंच शाळेच्या इमारत फंडासाठी आशा पारेखचा डान्स ठरविण्याचे निमित्त दाखवून शाळामास्तरणीला मुंबईला नेऊन ताजमहालमध्ये कसा राहतो, याचे चित्रण ते करतात. बाईकडून सरपंच हिंगमिऱ्याच्या हिकमतीकडे जातात. मोसंबी (देशी दारू)ची बाटली नेऊन. तेव्हा सरपंचाला खूष करणारा हिमकती म्हणतो, "मोसंबी तुम्हाला वशाच बगा."

"म्हंजे ?"

बाजल्याखालचे दोन ग्लास काढीत हिकमती बोलला, आता काय ती कविता हाय व्हय, तवा त्याचा अर्थ सांगू ?

मुसुंब तुमच्या हातात आणि अर्थ मला इचारता व्हय ?' (ताजमहालातील सरपंच, पृ. २) ह्या प्रकारच्या ग्रामीण विनोदी कथेतील संवाद या नमुन्याचे. द्व्यर्थी बोलण्यातून एक शृंगार वा अश्लीलता सुचविणारा अर्थ. वसंत मिरासदारांची 'प्रात्यक्षिक' (मिष्किल कथा, १९७५) ही व त्यांच्या इतर अनेक कथा या स्वरूपाच्या आहेत. या विनोदी कथांचे रूप सामान्यतः निकृष्ट स्वरूपाच्या चातुर्यकथेचे असते,

मंगेश पाडगांवकरांच्या 'वात्रटिका' पद्यात लिहिलेल्या आहेत. परंतु फुटकळ कोटिबाजपणा आणि अश्लीलतेकडे झुकणारा विनोद, हीच या वात्रटिकांची वैशिष्ट्ये होत.

या विनोदी लेखनाच्या निकृष्टपणाची कारणमीमांसा अशी करता येईल : विनोद हा जीवनविषयक व वाङ्मयविषयक काही एक महत्त्वाचे कार्य करीत असतो आणि त्याने ते केले पाहिजे अशी श्रद्धा या विनोदी लेखकांची नसते. (याचे एक गमक त्यांनी अपल्या विनोदी पुस्तकांना दिलेल्या नावांतही पाहावयास मिळते. आपल्या वाङ्मयाचे गौणत्व सुचविणारी नावे त्यांनी आपल्या पुस्तकांना दिलेली दिसतात, श्रीपाद कृष्ण कोल्हट-करांनी सुदामा हे परंपराशिष्टतेचा मुखवटा धारण केलेले पात्र सहेतुकपणे निर्माण केले होते व त्यांच्या भूमिकेला अनुसरून 'सुदाम्याचे पोहे' हे नाव आपल्या पुस्तकाला दिले. (गडकऱ्यांनी आपल्या पुस्तकाला 'रिकामपणाची कामगिरी' हे नाव दिले, हे बरोबरच आहे.). परंतु नंतरच्या चांगल्या लेखकांनीही 'वायफळाचा मळा', 'एरंडाचे गुऱ्हाळ', 'चिमणरावाचे चऱ्हाट' अशी नावे दिली, बाकीच्यांची नावे बघितली तर ती 'फाफटपसारा', 'चिरीमिरी', 'उगाच काहीतरी', 'गबाळग्रंथ', 'तारांबळ', 'कागदी घोडे', 'चोरटे हल्ले', 'चोरपावले' यासारखी. ('खरं सांगायचं म्हणजे' हे नाव अपवादात्मक आहे. विनोद काही एक खरे आणि महत्त्वाचे सांगू पहातो ही सूचना नावावरून मिळते.) अर्थात

याचा उल्लेख केवळ एक बाह्य लक्षण म्हणून केला आहे. मला वर केलेल्या विधानावरच भर द्यावासा वाटतो. जीवनदर्शनाची प्रेरणाही त्यांच्या ठिकाणी नसते व ते आपले अनुभवक्षेत्र म्हणून प्रत्यक्ष जीवनाचा विचार करीत नाहीत. निदान जीवनातील महत्त्वाच्या अंगांकडे ते लक्ष देत नाहीत. त्यांचा विनोद हा प्रत्यक्ष जीवनावर आधारलेला नसतो. कितीतरी विनोदी लेखक प्रत्यक्ष जीवनावर नव्हे तर, वाङ्मयविषयावरच आपला निर्वाह करतात. टुकार पुस्तकाचे वा भिकार वर्तमानपत्राचे विडंबन करण्यात धन्यता मानतात; म्हणजे मुळातच जीवनाचा आधार न घेता लिहिलेल्या पुस्तकावर यांचा विनोदी लेख आधारलेला असतो, हा प्रकार तर प्रतिबिंबाच्या आभासाशी खेळण्याचा झाला. काही लेखक तर काहीही सांगायचे नसताना, सांगण्याजोगे नसताना निव्वळ शब्दांशी चाळा करीत असतात. त्यांच्या ठायी जीवनाबद्दलची आणि मूल्यांबद्दलची निष्ठा नसते. स्वाभाविकपणेच लेखन ही निष्ठावंतपणे करायची गोष्ट असते, ही जाणीवही नसते. याचा स्वाभाविक परिणाम म्हणून लेखकाच्या ठायी अपेक्षित असणारी जीवनाबद्दलची व्यापक जाणीव, माणसाबद्दलची खोल सहानुभूती नसते. ही जीवननिष्ठाच नसल्यामुळे व्यासंगाचा, चिंतनशीलतेचा अभाव असतो. स्वतःच्या वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्वाची जोपासना न केलेल्या जीवनपराङ्मुख अशा लेखकाच्या हातून कसदार वाङ्मयाची निर्मिती होणे ही कठीण गोष्ट आहे. श्रीपाद कृष्ण अनेक शास्त्रांचा अभ्यास करणारे व्यासंगी होते. स्वतःच्या नोकराशी ते किती चांगुलपणाने वागत होते याची कल्पना त्यांच्या या विधानावरून येऊ शकेल – 'नोकरास ममतेने वागविणे हा त्याच्या पगाराचाच भाग मी समजतो.' चिं. वि. जोशी हे पाली भाषा, बौद्ध धर्म या विषयाचे व्यासंगी उपासक होते. अनेक सार्वजनिक स्वरूपाच्या कार्यात त्यांनी भाग घेतला. लेखक म्हणून असलेल्या जबाबदारीची जाणीव त्यांना होती. (सध्याच्या एका विनोदी लेखकाने इंग्रजी पुस्तकाचे भाषांतर करताना 'कापसाचे बी' असा शब्दप्रयोग केला आहे. निदान या वस्तूला मराठीत 'सरकी' म्हणतात एवढा जीवनाचा आणि भाषेचा संबंध असायला हरकत असू नये).

अनेक विनोदी लेखकांची वास्तवाला आणि वर्तमानाला सामोरी जाण्याचीच तयारी नसते. मग वास्तवाचा आणि वर्तमानाचा अर्थ लावण्याची तर गोष्ट दूरच. चिं. वि. जोशी यांनी स्वातंत्र्यपूर्व व स्वातंत्र्योत्तर अशा प्रदीर्घ कालखंडात लेखन केले. त्यांची वृत्ती वर्तमानाला सामोरे जाऊन स्थित्यंतराची दखल घेण्याची गरज स्पष्ट करते. 'आमचा पण गांव' (१९५२) या पुस्तकात त्यांनी 'खेडेगावचे निर्मळ वातावरण, तेथले निर्मळ वातावरण, साधेभोळे आतिथ्यशील लोक, तेथील दूधदुभते, भाजीपाला वगैरेंची विपुलता' इत्यादी दृढ समजुतींना धक्का पोहोचेल असे ग्रामीण वास्तवाचे विनोदात्म चित्रण केले आहे. आपले विनोदी लेखक मात्र पाटील–सरपंचाच्या रंगेल

विनोदी कथा लिहिण्यातच मशगुल झालेले आहेत, आपला मोरू भिन्नजातीय मुलीवर प्रेम करतो याबद्दल चिमणरावाची तक्रार नाही. उलट आपली झालीच तर त्याला मदत व्हावी अशी त्याची इच्छा असते. (चौथे चिमणराव, १९५८). चिं. वि. जोशी यांनी उतारवयात व प्रतिभावैकल्याच्या काळात लिहिलेल्या कथांतूनही त्यांची विनोदकार म्हणून व्यापक भूमिका होती याचा प्रत्यय येतो. आजच्या बहुसंख्य विनोदी लेखकांची लेखक म्हणूनच मनोभूमिका सिद्ध नसल्याने, त्यांच्या ठिकाणी व्यापक सहानुभूती नसल्याने मंत्र्यांची चेष्टा, स्त्रियांची चेष्टा असले ठराविक विषय त्यांच्या लेखनात येतात. कोल्हटकर-चिं. वि. जोशी यांच्या लेखनात स्त्रीची स्त्री म्हणून केलेली चेष्टा कुठेही आढळत नाही.

उथळ, शुष्क, विषय स्फुटलेखनाला घेणे; यापेक्षा विनोदी लेखकांचा मगदूर जास्त नसल्यामुळे मराठीत विनोदी कादंबऱ्या का लिहिल्या जात नाहीत, याचेही उत्तर मिळते. वि. वि. बोकील यांची ‘ दोन तरुण व दोनच तरुणी ’ वा बाळ गाडगीळ यांची ‘ रानोमाळ ’ यांसारख्या कादंबऱ्या फुगविलेल्या लघुकथाच वाटतात.

विनोदी वाङ्मय : चर्चा

र. बा. मंचरकर : मी विनोदाच्या संकल्पनेबद्दल दोन प्रश्न मांडणार आहे. मराठीमध्ये विनोदविषयक संकल्पना कधी आशयाच्या अंगानं तर कधी अभिव्यक्तीच्या अंगानं मांडण्यात आली होती. पवारांच्या निबंधात व प्रबंधातही ती आशय व अभिव्यक्ती या दोन्ही अंगांनी साकल्यानं मांडलेली आहे, आणि ही भूमिका मराठीत एकूणच नवीन आहे. उपहास, केवळ विनोद व कोटी ही विनोदप्रकारांची वर्णनेही मान्य होण्यासारखी; पण हे सगळंच विवेचन आपल्यासमोर एक प्रश्न उभं करतं. हे प्रश्नच तेवढे मी मांडतो.

या विविध प्रकारांना आपल्या पोटात घेणारा विनोद हा स्वतःच एक वाङ्मयप्रकार का होत नाही ? अशी माझी शंका आहे. पवारांची भूमिका परंपरेपेक्षा वेगळी आहे. परंपरेच्या दृष्टीनं हा प्रश्न उपस्थितच होऊ शकत नाही. संस्कृत काव्यशास्त्र मानतं की विनोद म्हणजे हास्य, हा एक रस आहे आणि तो कोणत्याही प्रकारातून अभिव्यक्त होतो. म्हणून विनोदाला प्रकार मानण्याचं कारण नाही.

विनोद हा वाङ्मयप्रकार का होऊ शकत नाही याचं उत्तर परंपरा देते, असं मला वाटतं. पण परंपरेपेक्षा वेगळं असं पवार आपल्याला सांगताहेत. विनोदाचे आशय वैशिष्ट्य आणि अभिव्यक्ती वैशिष्ट्य त्यांनी स्पष्ट केलं आहे. साहजिक आता प्रश्न असा उपस्थित होतो की, वाङ्मयप्रकाराचं वेगळेपण, त्याचं पृथगात्म वैशिष्ट्य नेमकं कशावर अवलंबून असतं ? काहीजण ते आशयाच्या तर काहीजण ते अभिव्यक्तीच्या अंगानं स्पष्ट करतील. पवारांनी सोय करून दिली आहे की आशय आणि अभिव्यक्ती कोणत्याही अंगानं तुम्ही वाङ्मयप्रकाराचे व्यवच्छेदकत्व मान्य करायला तयार असलात तरी त्यांच्या भूमिकेला बाध येत नाही, कारण ते विनोदाचं वैशिष्ट्य उभय अंगांनी सांगतात. कोणत्याही वाङ्मयप्रकाराच्या स्वतंत्र अस्तित्वासाठी या गोष्टी अत्यंत आवश्यक आहेत. या दोन्हीही त्यांच्या मते विनोदामध्ये आहेत. मग असं असताना

विनोद हा एक स्वतंत्र वाङ्मयप्रकार का होत नाही ? विनोद हा नेहमी एका मोठ्या वाङ्मयप्रकाराचा अंतर्गत भाग म्हणून का प्रकट होतो ? विनोद हा असा परावलंबी का आहे ? ही माझी पहिली शंका आहे.

माझी दुसरी शंका अशी की, वाङ्मयप्रकारांमध्ये आपल्याला दोन गोष्टी दिसतात. सर्व प्रकारच्या जीवनविषयक जाणिवा आपल्याला विविध वाङ्मयप्रकारांतून प्रगट होताना दिसतात. उदा. माणूस आणि निसर्ग यांचे संबंध कथा, कविता नाटक यांतूनही प्रकट होताना दिसतात. सर्व वाङ्मयप्रकारांमध्ये अभिव्यक्तीचे काही घटकसुद्धा सर्व-संचारी असे दिसतात. उदा. संवाद, वर्णन, प्रतिमा. ते सर्वत्र दिसतात. पण आपण नेहमी त्यांचा जो अर्थ घेतो तोच प्रत्येक वाङ्मयप्रकाराच्या संदर्भात गृहीत धरतो. असं मानल्यामुळं आपल्याला त्या वाङ्मयप्रकाराचं सुटं स्वतंत्र रूप सापडत नाही. मला वाटतं, नाटकामध्ये संवादाचं जे स्थान आहे त्याच्यापेक्षा वेगळ्या प्रकारचं ते कथेमध्ये, कवितेमध्ये आहे. आणि हे वेगळेपण आपण जेव्हा लक्षात घेऊ तेव्हाच आपल्याला त्या त्या वाङ्मयप्रकाराचं पृथगात्म वैशिष्ट्य सांगता येईल. तर मग कथेतून प्रगट होणारा विनोद, कादंबरीतून प्रगट होणारा विनोद, कवितेतून प्रगट होणारा विनोद, गद्य माध्यमातून प्रगट होणारा विनोद, यांच्या मध्ये नेमका कोणता फरक पडलेला असतो की त्यामुळे त्याला वेगळं अस्तित्व येतं ? तेव्हा माझे प्रश्न दोन : एक, विनोद स्वतंत्र वाङ्मयप्रकार का होऊ शकत नाही ? आणि दुसरा, विविध वाङ्मय-प्रकारांतून जो विनोद प्रगट होतो, त्याला त्याचं असं काही स्वतंत्र वैशिष्ट्य असतं का ?

गो. मा. पवार : विनोद हा स्वतंत्र वाङ्मयप्रकार नाही, ही वस्तुस्थिती आहे. विनोद कोणत्या वैशिष्ट्यांनी निर्माण होतो, ते वैशिष्ट्य मी सांगितलं त्या वैशिष्ट्याला विनोदात्मता असं म्हणता येईल. मंचरकरांनी माझी भूमिका नीट समजून घेतलेली दिसत नाही. विनोदनिर्मितीचे इतर वाङ्मयप्रकारांहून वेगळं वैशिष्ट्य आहे. ते असं, की सुखात्म जाणीव निर्माण करणं हे आशयाचं वैशिष्ट्य व वेगवेगळ्या पातळ्यांवरील दोन विभिन्न आकलनांचा परस्पराघात आकस्मिकपणे जाणवून देणं, हे अभिव्यक्तीचं वैशिष्ट्य; अशी दोन्ही वैशिष्ट्यं जेव्हा एकाच वेळी अनुभवाला येतात तेव्हा तेथे विनोदात्मता हा धर्म निर्माण होतो. नुसत्या आशयाच्याही अंगानं विनोद आहे की नाही, हे पाहता येतं, अथवा अभिव्यक्तीच्याही अंगानं विनोद आहे की नाही हे पाहता येतं, ही मंचरकरांची कल्पना माझ्या विवेचनाला धरून नाही. विनोद निर्माण करणाऱ्या ह्या धर्माला मी विनोदात्मक असं नाव दिलं असून तो विविध वाङ्मयप्रकारांमध्ये आविष्कृत होऊ शकतो. माझ्या भूमिकेनुसार विनोद हा वाङ्मयप्रकार नाही. ते एक वाङ्मयाचं क्षेत्र आहे. आपण सोय म्हणून अशी वर्गवारी करतो, विनोदात्मकता हा धर्म असल्यानं तो धर्म असणारं लेखन वेगवेगळ्या वाङ्मयप्रकारांत दिसतं.

कोटीच्या स्वरूपात जेव्हा विनोद प्रगट होतो, तेव्हा त्याची जीवनदर्शनाची क्षमता

कमी असते. विनोदानं जिथं प्रदीर्घ अवकाश व्यापलेला असतो, उदा. कादंबरी तिथं विनोदाचं सामर्थ्य अधिक प्रमाणात प्रत्ययाला येतं. ज्या वाङ्मयप्रकारातून विनोद प्रकट होतो. त्यातून वेगवेगळ्या प्रकारचं कार्य तो साधतो. ज्या वाङ्मयप्रकाराशी तो योग साधतो, त्या वाङ्मयप्रकाराची वैशिष्ट्यं तो घेतो.

आनंद यादव : प्रश्न थोडासा तात्त्विक आहे. विनोदात्मतेच्या आधारानं विनोद हेच ज्याचं व्यवच्छेदक लक्षण आहे, असा एक साहित्यप्रकार का करता येऊ नये ? हे खरंच आहे की, एरवी अनुभवाचा घटक म्हणून काव्यात्मता येते, नाट्यात्मता येते. विनोद येतो. असं असूनसुद्धा कविता हा स्वतंत्र वाङ्मयप्रकार असू शकतो, नाटक हा स्वतंत्र प्रकार असू शकतो, आणि विनोद हा स्वतत्र प्रकार का करता येऊ नये ?

पवार : नाट्यात्मता हा धर्म वेगवेगळ्या वाङ्मयप्रकारांत असू शकतो. मात्र तो नाटकामध्ये प्राचुर्यानं असतो. त्याच्याशिवाय नाटकाचं अस्तित्वच असू शकत नाही. एखाद्या कथेमधे, क्षीण रूपात भावकवितेतसुद्धा नाट्य असू शकतं. तेव्हा नाट्यात्मता हा धर्म सर्वसंचारी आहे, तो वेगवेगळ्या प्रकारांत असतो, परंतु प्राचुर्यानं तो एखाद्या संवादरूप लेखनप्रकारात पाहावयास मिळतो. म्हणून आपण रूढीनं त्याला 'नाटक' अशी संज्ञा देतो. आपल्या बोलण्याची लकब बघितली तर ' त्यानं मला एक विनोद सांगितला ' असं जेव्हा म्हटलं जातं, तेव्हा त्यानं मला एक कोटी, चुटका सांगितला, असं अभिप्रेत असतं. नाट्यात्मतेच्या धर्तीवर विनोदाचं क्षेत्र सीमित करायचं ठरविलं तर कोटी, चुटका म्हणजे विनोद हा प्रकार असं म्हणावं लागेल. विनोदात्मता या धर्माचं संचार करण्याचं सामर्थ्य लक्षात घेऊन, त्याला विविध वाङ्मयप्रकारांत अभिव्यक्त करण्याचं कौशल्य लेखकांनी दाखविलेलं असल्यामुळं त्याला वाङ्मयीन पातळीवरचा एकच एक विशिष्ट प्रांत राखून ठेवला गेलेला नाही. नाट्यात्मतेचं राखीव क्षेत्र म्हणजे नाटक, काव्यात्मतेचं कविता, त्याचप्रमाणं म्हणायचंच झालं तर विनोदात्मतेचं राखीव क्षेत्र म्हणजे कोटी. कोटीमध्ये विनोदात्मता अपरिहार्यपणे असतेच.

अविनाश सप्रे : पवारांनी विनोदाच्या निबंधात दोन महत्त्वाचे उल्लेख टाळलेले आहेत. ज्या जीवनविषयक व्यापक जाणिवेचा त्यांनी पुन्हा पुन्हा उल्लेख केलेला आहे, आणि या जाणिवेच्या अभावामुळे मराठीतील विनोद किती क्षुद्र झालेला आहे त्यांचं दर्शन त्यांनी घडवलं आहे. या पार्श्वभूमीवर या मराठी जीवनाच्या व्यापक जाणिवेतून निर्माण झालेला सर्वोत्तम विनोद नेमाड्यांच्या ' कोसला ' पासून मराठी साहित्यामध्ये आला आहे. याचं विवेचन आवश्यक आहे. आपण ' कोसला ' पाहिली, ' बिढार ' पाहिली की लक्षात येतं की हा काही केवळ विनोदासाठी विनोद नाही; आणि याची चर्चा इतर कुठल्याही क्षुद्र विनोदी लेखकांपेक्षा अतिशय सविस्तरपणे व्हायला हवी होती.

याच जोडीला सतीश आळेकरांसारख्यांच्या ' महानिर्वाण ' सारख्या ब्लॅक कॉमेडीमध्ये ज्या प्रकारचा विनोद आहे, तो सगळ्या जुन्या लेखकांच्या विनोदापेक्षा अतिशय

व्यापक आणि वेगळा असा विनोद आहे. खऱ्या अर्थानं ६० नंतरच जीवनाच्या जाणिवेतून निर्माण झालेला विनोद आहे. तो आपले नाटक, कथा, कविता यांतून व्यक्त होतो, याचा उल्लेख व्हायला हवा.

दुसऱ्या गोष्टीचा उल्लेख. इथं आनंद यादव आहेतच. हे एका बाजूला ज्या वेळेला अतिशय काव्यात्म अशा कथा लिहीत असतात तेव्हा दुसऱ्या बाजूला विनोदी कथालेखनही करतात. मागेही मी ही शंका उपस्थित केली होती, की हे जे स्वतःला वेगळं करणं आहे, की मी आता काव्यात्म कथा लिहितो, मी आता विनोदी कथा लिहितो अशा तऱ्हेनं. एकच लेखक जर वेगवेगळ्या पद्धतीनं स्वतःला चित्रित करीत असेल तर ते फार कॉन्शसली केलेलं अतिशय कृत्रिम असं लिखाण होतं. अशी विभागणी आपले मराठीतील सर्व प्रतिष्ठित लेखक करत असतात आणि आपल्या काही लेखनाला गंभीर लेखन असं म्हणून लिहितात. काही विनोदी म्हणून, काही कलात्मक म्हणून, काही सहज म्हणून, अशी विभागणी आनंद यादव, शंकर पाटील यांसारख्या काही मंडळींनी केलेली दिसते. अशा विभागणीमधून झालेल्या गुंत्याची चर्चा व्हायला हवी आहे.

अशोक केळकर : मी फर्गसन कॉलेजचा विद्यार्थी असताना चिं. वि. जोशींनी विनोदावर एक व्याख्यान दिलं. त्यानंतर चर्चेत मी एक शंका त्यांना विचारली, ती त्यांनी मान्य केली, आणि त्याचं उत्तर मजजवळ नाही, असं प्रांजलपणानं म्हटलं. तर ती शंका मी पुन्हा एकदा मांडतो : जुन्या वाङ्मयामध्ये विनोदी वाङ्मय असा वर्ग आढळत नाही. जो विनोद दिसतो तो निरनिराळ्या वाङ्मयप्रकारांच्या आश्रयानं दिसतो. पूर्वीप्रमाणे आजही अनुषंगानं विनोद चालूच आहे, शिवाय विनोदी वाङ्मयाचं वेगळं नवीन दालन उघडलेलं आहे. तर पहिली शंका अशी— असं का व्हावं ? म्हणजे मला मंचरकरांना जो प्रश्न पडला आहे त्याच्या नेमका उलट प्रश्न पडला आहे की, विनोद स्वतंत्र का होऊ नये, यापेक्षा तो वेगळा का व्हावा ? मासिकांतसुद्धा ह्यूमर म्हणून स्वतंत्र सदर काढलेलं दिसतं. मला हीच चमत्कारिक स्थिती वाटते. विनोद अनुषंगानं येणं, ही स्वाभाविक स्थिती आहे. स्वतंत्रपणे येणं ही काय भानगड आहे ?

दुसरं असं. असं झाल्यामुळं काही धोके दिसतात. अनुषंगानं येणारा विनोद स्वाभाविक असण्याची गरज जास्त. जो स्वतंत्र स्वतंत्र स्वरूपात प्रकट झालेला असतो. त्यामध्ये पवारांनी वर्णन केलेल्या उणिवा येण्याचा संभव जास्त. अर्थात अनुषंगानं येणारा विनोदही निकृष्ट असू शकेल. आता जी चर्चा झाली त्यात असं दिसलं की विनोद व शृंगार यामध्ये संबंध दिसतो. मात्र विनोदाचं जसं स्वतंत्र सदर प्रस्थापित झालं आहे तसं शृंगारिक वाङ्मय असं सदर का निर्माण झालं नाही ? पोरनोग्राफी वेगळी आहे. तिला कोणी शृंगार म्हणत नाही. शृंगाराचं वेगळं सदर सापडत नाही. विनोद हा निबंधाचा वेगळा विषय ठेवला गेला तसा मराठीतील शृंगारिक वाङ्मय असा विषय सुचविला गेला असता तर ?

दुसरी प्रश्नवजा सूचना — शृंगार आणि विनोद यांचा काही विशेष संबंध दिसतो. त्या दृष्टीनं प्राचीन रसव्यवस्थेत शृंगार–हास्य यांचा संबंध मानलेला आहे. वसंतोत्सव (स्प्रिंग फेस्टिव्हल) आणि मदनोत्सव (फेस्टिव्हल ऑफ इरॉस) आणि हास्य यांचा संबंध जोडला आहे.

दुसरं, ' फादर फिगर ' आणायची आणि तिची टर उडवायची; हा तरुण लोकांच्या विनोदाचा विषय आणि तरुण जोडप्यांच्या शृंगाराकडे वास्तविक दृष्टीनं पाहणं, या एकाच नाण्याच्या दोन बाजू असाव्यात. ' ऑथॉरिटी 'चे ताण सैल झाल्यावर या दोन गोष्टी दिसतात. आदिबंधात्मक समीक्षेमार्फत या बंधाचा अधिक शोध करता येईल. नीत्शेच्या ' बर्थ ऑफ ट्रॅजेडी ' प्रमाणं ' बर्थ ऑफ कॉमेडीचा ' विचार करता येईल.

भालचंद्र नेमाडे : मंचरकरांनी जो प्रश्न विचारला तो. मी जो रचनाप्रकार आणि वाङ्मयप्रकार हे दोन भेद आवश्यक म्हटलं त्याच्याशी जुळतो. एक म्हणजे विनोद हा वेगळा वाङ्मयप्रकार नाही, हे अर्धसत्यच म्हणावं लागेल. कारण हा रचनाप्रकार नसला तरी वाङ्मयप्रकार आपल्याकडे निश्चितच आहे. मला वाङ्मयप्रकार तात्त्विक भूमिकेवरून सिद्ध करता येत नाहीत. बरेचसे वाङ्मयप्रकार परंपरेनं आलेले असतात. आणि त्यांचा कोणी वाचताना लिहिताना फारसा विचार करीत नाही. उदा. मी कादंबरी वाचायला आता सिद्ध झालो आहे, असं मी कधी म्हणत नाही. मी कथा वाचणार कादंबरी वाचाणार, यातला फरक मी वाचताना ठरवत नाही, तर समीक्षक म्हणून तो मी मान्य करतो आणि वाचायला सुरुवात करतो. तर विनोदाला परंपरेचं अधिष्ठान नाही, म्हणूनच तो कदाचित वाङ्मयप्रकार होऊ शकलेला नाही. आता केळकर म्हणाले, शृंगार हा सुद्धा वाङ्मयप्रकार का होऊ नये? तर तोही वाङ्मयप्रकार व्हायला हरकत नाही. फक्त त्याला परंपरा पाडली तर उद्या शृंगार आणि विनोद हे दोनच वाङ्मयप्रकार दिसतील.

दुसरा प्रकार— विनोदाचा भाषेशी अत्यंत घनिष्ठ संबंध आहे, तो असा : भाषेच्या सरकवासरकवीनं बरेचसे विनोद होऊ शकतात. परंतु विनोदात भाषेची सरकासरकव केली, की एक ठराविक प्रकारचा विनोद होतो. योग्य ठिकाणी अयोग्य शब्द घातला की एक वेगळ्या प्रकारचा विनोद तयार होतो. पवारांनी सांगितलेला जो केवळ विनोद आहे, तो मात्र भाषेच्याशिवाय होतो. निदान उपहास, कोटी दोन तरी भाषेच्या अंगानं करता येतात. विनोद हा स्वतंत्र वाङ्मयप्रकार होतो की नाही, या संदर्भात हे दोन मुद्दे.

गो. म. कुलकर्णी— पवारांनी ज्या दोन परंपरा मानल्या त्यांत त्यांनी कोल्हटकरांचा गौरवपूर्ण उल्लेख केला. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर हे मराठी विनोदाचे आधुनिक आचार्य आहेत, हे खरंच आहे. तथापि मराठीमध्ये विनोदाची जी परंपरा निर्माण झाली आणि त्या परंपरेत ज्या मर्यादा निर्माण झाल्या, त्यालाही स्वतः कोल्हटकर जबाबदार आहेत. विशेषतः वाङ्मयीन वा शब्दनिष्ठ स्वरूपाचा विनोद प्रचलित करण्यात कोल्हटकरांचा फार मोठा वाटा आहे. जीवनाशी संदर्भ असलेला त्यांचा जो काही चांगल्या

प्रकारचा विनोद असेल त्याचा संबंध तत्कालीन सामाजिक परिस्थितीशी, प्रश्नांशी आहे. मला मात्र त्यांच्या विनोदात कोटीबाजपणाचा भाग अधिक आलेला दिसतो. ती परंपरा अत्रे, पु. ल. वगैरेंनी पुढे चालविलेली दिसते. त्या मानानं गडकऱ्यांमध्ये विनोदाची पोटेन्शियालिटी अधिक वाटते. धुंडिराज, तळीराम वगैरे मधील विनोद जीवनाला अधिक जवळ आहे. मराठीमध्ये जीवननिष्ठ विनोदापेक्षा शब्दनिष्ठ किंवा वाङ्मयनिष्ठ क्लृप्तिबाज विनोदाची जी परंपरा निर्माण झाली, तिला काही प्रमाणात आधुनिक विनोदाच्या मूळ पीठाचे आचार्य श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर जबाबदार आहेत.

कमलाकर दीक्षित : विनोद हा स्वतंत्र वाङ्मयप्रकार का नाही, या विषयाचा सांगोपांग विचार ऑर्थर कोस्लरनं 'दि अॅक्ट ऑफ क्रिएशन' मध्ये केलेला आहे. शास्त्रीय शोध काव्य आणि विनोद या तीन वेगळ्या जाती आहेत. त्यांच्यामध्ये दोन वेगवेगळे अपरिचित असे अनुभवबंध एकत्र आणले जातात आणि त्याच्यामधून जे काही घडते त्यामुळे विनोद, काव्य आणि शास्त्रीय शोध या तीन वेगवेगळ्या घटना घडतात. त्या एकमेकांत मिसळता येत नाहीत. हे मान्य करायचं तर विनोद हा कोणत्याही परिस्थितीत वाङ्मयप्रकार होणारच नाही. त्याला वाङ्मय म्हणून तरी म्हणता येईल की नाही ही शंका.

गो. मा. पवार : गो. म. कुलकर्णी यांनी जो प्रश्न उपस्थित केला आहे, तो माझ्या विवेचनाच्या त्रुटितपणामुळं निर्माण झाला आहे. माझी भूमिका अशी : चांगली कोटी ही विमुक्ततेचा प्रत्यय देते. ती जास्तींत जास्त मोकळेपणाचा प्रत्यय देणारी असल्यानं तिच्यामुळं एक प्रकारचा विशेष आनंद होत असतो. पण केवळ शब्दांशी खेळ करणारी कोटी वरच्या दर्जाची नसते. हा विमुक्ततेचा प्रत्यय देणाऱ्या कल्पना जिथे चालवलेल्या असतात ती मात्र वरच्या दर्जाची कोटी. कोल्हटकरांचा विनोद हा, माझं वर्गीकरण मान्य केलं तर विनोदाच्या जातीत गडकऱ्यांपेक्षा निश्चितच वरच्या दर्जाचा आहे. मी जे कोटी म्हणून वर्गीकरण केलं त्यात केवळ शब्दनिष्ठेला महत्त्व नाही तर विक्षिप्तपणाला आहे ! 'आमच्या गावातील पाण्याचे दुर्भिक्ष्य, हा कोल्हटकरांचा लेख आहे. त्यात पाणीच दुर्मिळ झाल्यावर काय काय घडेल याचं वर्णन येतं. दुर्भिक्ष्यामुळे लोकांना पाण्याची चटक लागली. माणसं पाणी चोरून प्यायला लागली; आणि काय पितोस विचारलं तर काही नाही– 'दारू पितो' असं उत्तर देऊ लागली; हा जो विनोद आहे, तो नेहमीच्या आपल्या अनुभवाची पूर्णपणे मोडतोड करणारा आहे. या प्रकारचा विनोद करून विमुक्ततेचा प्रत्यय ते देतात. मला अभिप्रेत असलेला त्यांचा कोटिरूप विनोद हा कल्पना शक्तीमुळे वरचा दर्जा असलेला विनोद. पांडू तात्याकडे एक मुसलमान यायचा आणि हा अमुक एक नातेवाईक गेला त्याला पुरण्याकरता पैसे द्या, म्हणावयाचा. हे इतकं वाढलं की तो पुन्हा आल्यावर 'तुझ्या सगळ्या नातेवाइकांना पुरण्याइतके पैसे माझ्या जवळ नाहीत. आता खुद्द तूच मेलास तर फार तर तुला मी

पैसे देईन ' असं त्यांनी उत्तर दिलं. या प्रकारची कल्पनाशक्ती गडकऱ्यांजवळ नाही. विमुक्तता कोणत्या प्रकारे अनुभवायला मिळते हे महत्त्वाचं; आणि कोटी हा केवळ शब्दनिष्ठ विनोद नाही, असं मला वाटतं. विनोदाची जास्तींत जास्त रूपं आणण्याचा प्रयत्न कोल्हटकरांनी केला.

केळकर व मंचरकरांच्या प्रश्नांचं उत्तर खरं म्हणजे नेमाड्यांच्या उत्तरात मिळतं की तशी परंपरा नाही. काही मात्र विनोदाला वाङ्मयप्रकाराचा दर्जा देऊन ' फॉर्म ऑफ लिटरेचर, म्हणून अभ्यासही करतात. आपण कोणती भूमिका घेऊन या विषयाकडे बघतो यावर हे अवलंबून.

दीक्षितांनी उल्लेखिलेल्या पुस्तकात एक मूलभूत सिद्धांत मांडलेला आहे. काव्य शास्त्रीय शोध व विनोद यांच्या निर्मितीमागे एक द्विसाहचर्याची प्रक्रिया असते, असा कोसलरचा प्रमुख सिद्धांत आहे. माझं मत असं आहे की विनोदविषयक इतर प्रश्न राहू द्या, कोसलरला विनोदाचं वेगळेपणही सांगता आलेलं नाही.

लघुनियतकालिक

चंद्रकांत पाटील

'लघुनियतकालिक' हा शब्द 'लिटल मॅगझीन' या इंग्रजी शब्दाचे सरळ सरळ भाषांतर आहे. 'लिटल मॅगझीन'. ला 'अनियतकालिक' 'अनियमितक', 'लघु-कालिक', 'छोटे नियतकालिक', 'छोटे मासिक', 'लघु अनियतकालिक', 'लहान मासिक', 'न्हानं मासिक' असे अनेक पर्यायी शब्द या चळवळीतील लोकांनी वापरलेले आहे. हा सर्व गोंधळ टाळण्यासाठी या लेखात सर्वत्र 'लघुपत्रिका' असा शब्द वापरलेला आहे. हा शब्द सोपा, सुटसुटीत आणि सहज रूढ होण्यासारखा आहे. शिवाय हिंदीवाल्यांनी तो आधीच रूढ करून ठेवलेला आहे.

मराठीतील पहिली लघुपत्रिका 'शब्द' मानली जाते. 'शब्द' ही केवळ कवितांची लघुपत्रिका १९५५ मध्ये रमेश समर्थ यांनी संपादित केली होती. नंतर १९६० मध्ये अशोक शहाणे यांनी 'अथर्व' ही लघुपत्रिका संपादित केली आणि १९६२ मध्ये 'असो' चा पहिला अंक प्रकाशित झाला. लघुपत्रिकांचे खरे स्वरूप 'अथर्व–असो' पासूनच स्पष्ट झाले, हे पुढे विस्ताराने येईलच. मराठी वाङ्‌मयात मोलाची भर घालणारी एक महत्त्वाची चळवळ म्हणूनच लघुपत्रिकांकडे पाहिले जाते. लघुपत्रिकांचा 'चळवळ' म्हणून विचार करण्यासाठी, तिच्या प्रेरणा आणि कार्याचा आढावा घेण्यासाठी, लघुपत्रिकांपूर्वीच्या राजकीय–सामाजिक–सांस्कृतिक पार्श्वभूमीचा विचार करणे आवश्यक आहे. पार्श्वभूमीचा हा काळ स्वातंत्र्योतर आणि विशेषत: १९५० ते १९६० पर्यंतचा काळ आहे.

१९५० ते १९६० या काळाला स्वातंत्र्यानंतरचे पहिले दशक म्हणून विशेष महत्त्व होते. या काळात एका बाजूला स्वातंत्र्योत्तर पिढी वाढत होती. दुसऱ्या बाजूला स्वातंत्र्यपूर्व काळातील आदर्शवाद जपणारी पिढी हळूहळू बाजूला पडत चालली होती. तिची जागा नोकरशाहीतील आणि राजकीय क्षेत्रातील पोकळी भरून काढणाऱ्या ध्येयशून्य करिअरिस्ट आणि आत्मलुब्ध– आत्मकेंद्रित पिढीने घ्यायला सुरुवात केली होती.

देशप्रेम आणि स्वातंत्र्याची नारेबाजी करीत स्वार्थासाठी सत्तेचा आणि अधिकाराचा वापर करणारी ही पिढी होती. सामान्य माणसांच्या सुखदुःखापासून दूर गेलेल्या या पिढीला स्वातंत्र्यापूर्वीच्या आदर्शवादाचे आणि मूल्याधिष्ठित जीवनपद्धतीचे सोयर-सुतकही नव्हते. क्वचित कुठे काही बुद्धिवादी लोक आपला क्षीण आवाज या प्रचंड कोलाहलात उंचावण्याचा एकेकटा प्रयत्न करीत होते. सामान्य माणसाच्या दैनंदिन व्यवहारात स्वातंत्र्याने कुठलेही मूलभूत परिवर्तन घडवून आणले नाही. राजकारण आणि समाजकारणात प्रचंड दरी वाढत चाललेली होती. समाजातील विकसित आणि उच्चवर्णीय घटकांनी बौद्धिक मिरासदारीच्या आणि बहुसंख्येच्या जोरावर दुर्बल घटकांना 'आश्रित' म्हणूनच वागवले. दुर्बलांना या स्वतंत्र देशाचे प्रतिष्ठित नागरिक म्हणून प्रतिष्ठा मिळत नव्हती. दुर्बलांना मतांपुरतेच अस्तित्व होते आणि मतांचा व्यापार उघड उघड चालू होता. या विदारक राजकीय परिस्थितीची पाळेमुळे एका बाजूने वसाहतवादाच्या अवशेषांत आणि दुसऱ्या बाजूने चिरंतन जातिवादात होती.

या दशकातील सामाजिक स्थितीतही परिवर्तनाची चिन्हे दिसत नव्हती. जातिपाती अधिकाधिक घट्ट, स्थिर आणि एकसंध होत होत्या. जाती-जातींतील सामंजस्य आर्थिक विषमतेमुळे आणि सत्तासंघर्षामुळे अशक्य झालेले होते. यात आणखी भर म्हणून 'नागरी' आणि 'ग्रामीण' अशा दोन नव्याच महाकाय जाती निर्माण होऊ लागलेल्या होत्या. या नव्या जातींचे वेगवेगळे सांस्कृतिक व्यूह निर्माण होऊ लागले होते. एका बाजूने सामान्यांपासून पराङ्मुख होत असलेले शास्ते आणि दुसऱ्या बाजूने नागरी विरुद्ध शहरी संस्कृती; अशा कोंडीत शोषणाची उग्रता आणि शोषितांची असहाय्यता वाढतच चाललेली होती. शहरी वसाहतीमधून सुखलोलुपतेकडे जाण्याची धडपड आणि मूल्यांचा अभाव बळावत चालला होता. शहरे अमर्याद वाढत चालली होती आणि खेडी कंगाल होत होती. झपाट्याने घसरणीला लागलेल्या समाजात सामान्य माणसांचे 'व्यक्ती' म्हणून मूल्य हरवलेले होते. प्रतिष्ठा संपलेली होती. व्यक्ती-व्यक्तींतला विसंवाद वाढत चाललेला होता. राजकारणात आणि अधिकारावर असलेल्या काही थोड्याशा व्यक्तींचा वर्ग सोडल्यास बहुसंख्य माणसांना असहाय्य, परात्म, निराश आणि वैफल्यग्रस्त आयुष्य जगावे लागत होते आणि त्यांच्या या जगण्याचे वास्तव चित्रण राजकीय, सामाजिक, सांस्कृतिक स्तरांवर प्रतिबिंबित होत नव्हते. सगळीच मूल्ये डागाळलेली तरी होती किंवा मूळ मूल्यांचाच अभाव होता, आणि या विदारक पर्यावरणाशी साहित्यादी कलांचा काहीच संबंध नव्हता.

या काळातील वाङ्मयाची स्थिती खोलात जाऊन तपासणे प्रस्तुत लेखाच्या संदर्भात अगत्याचे आहे. हे दशक आणि नंतरचीही बरीच वर्षे 'लघुकथेचा सुवर्ण-काळ' म्हणून नोंदवली जात असत. 'सत्यकथा' हे वाङ्मयीन नियतकालिक सर्वोच्च परिमाण म्हणून उदयाला आलेले होते. 'सत्यकथे'त छापली जाणारी लघुकथा

आदर्श म्हणून रूढ होऊ लागली होती. ही कथा व्यक्तिकेंद्रित, बंदिस्त, हळवी, उत्कट, मानसिक विश्वातील वरवरच्या भावनांत गरगरणारी, यौनसंबद्ध आणि यौनसूचक काव्यात्म धक्का देऊन परिणाम साधणारी, आशयाला लपवून अभिव्यक्तीच्या वेगवेगळ्या प्रयोगांत गुंतलेली, संरचना आणि सौंदर्याला साध्य मानणारी आणि भाषिक जंजाळात अडकलेली होती. या मर्यादा तोडून क्वचित काही अस्सल आणि चांगल्या कथाही या काळात लिहिल्या गेल्या. पण 'सत्यकथा'त्मकतेच्या वर्चस्वामुळे अशा वेगळेपणाची फारशी दखल घेण्यात आली नाही.

कथांच्या वर्चस्वामुळे कादंबऱ्यांची स्थिती फारच गंभीर झालेली होती. बहुसंख्य कादंबऱ्यांमधून राजकीय पर्यावरणाचा आणि सामाजिक विषमतेचा केवळ पार्श्वभूमी म्हणूनच उपयोग केलेला असे. या काळातील कादंबऱ्या समकालीन समस्या, रूढी, चालीरीती, आर्थिक– सामाजिक स्तरीकरण, सांस्कृतिक प्रवाह, समूह आणि समाजातील संघर्ष, समूहाची परात्मता, समूह आणि निसर्गाचे नाते, व्यक्ती आणि समाजातील संघर्ष, व्यक्तीच्या दैनंदिन आयुष्यातील नैतिक संघर्ष, व्यक्तिगत आणि सामाजिक नीतिमूल्यांचा संघर्ष, इत्यादी अनेक गोष्टींना तत्कालीन कादंबऱ्या टाळत होत्या. कादंबरी हा सामाजिक दस्तऐवज आहे, समाज ही व्यक्ती–व्यक्तीतील आणि समूहासमूहातील सर्व प्रकारच्या आणि सर्व पातळ्यांवरच्या संबंधांची एक विशाल आणि गतिमान संहती आहे, ही जाणीवच नसल्यामुळे कादंबऱ्यांना वाचकसापेक्ष रंजकता एवढेच एक मूल्य होते. काही प्रयोगक्षम कादंबरीकार तंत्राचा, संरचनेचा आणि सौंदर्यवृद्धीचाच विकास करण्यात गुंतलेले होते. समाज ही संप्रेषणाची एक परिपूर्ण संहती आहे, असे मानण्याइतपत कुठल्याही कादंबरीकाराची झेप नव्हती. समाजाची संकल्पनाच नाकारून बसल्यामुळे किंवा दुर्लक्षिल्यामुळे काही कादंबरीकार 'जगण्या' बद्दल लिहिण्याऐवजी 'जीवन' या अमूर्त संकल्पनेबद्दल सूत्रात्मक भाष्य करून स्वतःला 'जीवनवादी' म्हणवून घेत होते. काही कादंबरीकार ऐहिक सुखाच्या गर्तेत सापडून प्रेमाचे समभुज त्रिकोण रंजक पद्धतीने चित्रीत होते. 'सत्यकथा'त्मकते ने या क्षेत्रात फसवी क्रांती केली आणि कादंबरीला सर्वसामान्यांच्या रंजकतेऐवजी एका मर्यादित आणि विशेषाधिकारी वर्गाच्या रंजकतेचे साधन मानले. आकृतिवादाचे आणि सौंदर्यवादाचे श्रेष्ठत्व प्रस्थापित केले. वस्तुतः या संवेदनशीलतेच्या कादंबऱ्या बऱ्याचदा कथांच्याच वाढीव आवृत्त्या होत्या. याशिवाय राष्ट्रीय अस्मितेच्या नावाखाली ऐतिहासिक पौराणिक रंजनही कादंबऱ्यांतून चाललेले होते. कुटुंबवत्सलता भळभळून वाहवणाऱ्या कादंबरीकारांचे लेखनही अव्याहत चालू होतेच. सौंदर्यवादाच्या आधिक्यामुळे याच दशकाच्या सुरुवातीस प्रकाशित झालेल्या 'बळी' या अस्सल सामाजिक कादंबरीला योग्य स्थान मिळाले नाहीच. शिवाय भाऊ पाध्येंच्या याच दशकाच्या अखेरीस लिहिल्या गेलेल्या 'डोंबाऱ्याचा खेळ' आणि 'करंटा' या खऱ्या अर्थाने

पहिल्या राजकीय कादंबऱ्या; पण आपल्या समीक्षकांकडून पूर्णपणे दुर्लक्षिल्या गेल्या.

या दहा-पंधरा वर्षांत 'नाटक' हा प्रकार फारच अविकसित होता. शाब्दिक कोट्या, शाब्दिक आतषबाजी, अलंकरणाची कलाकुसर आणि क्षोभप्रधान आशयाची परंपरा लाभलेली आपली नाटके या दशकात अधिकच ऱ्हासाला लागलेली होती. हसण्या-रडण्याचा प्रमाणशीर उपयोग केलेली, ढोबळ भावनांच्या यांत्रिकी अभिव्यक्तीसाठी वापरलेल्या जागा आणि टाळयांसाठी खास योजिलेल्या खटक्यांना भरपूर वाव असलेली आपली नाटके, पांढरपेशा मध्यमवर्गीय प्रेक्षकांना दोनअडीच तास झुलवत ठेवत असत आणि महाराष्ट्रीय लोकांच्या नाट्यवेडाची राष्ट्रीय प्रतिमा कायम ठेवण्याला हातभार लावीत असत. ओसे ओर्तेगा ई गासेत ज्याला 'Tear and Laughter are aesthetically Fraud.' म्हणतो त्याचे पुरेपूर प्रत्यंतर आपल्या नाटकांमधून येत होते. आपल्या तथाकथित श्रेष्ठ नाटककारांचे बर्नार्ड शॉ, सॉमरसेट मॉम, बेसिए रुडॉल्फ इत्यादी मध्यमपक्षी परदेशी नाटककारांच्या नाटकांना मराठी रंग फासून झाकून टाकण्याचे आणि त्यावरून आपले श्रेष्ठत्व प्रक्षेपित करण्याचे खास मराठी नाटकही याच दशकात भरभराटीला आले होते. एखाद्या चळवळीतील बौद्धिक जाणिवांचे परिशीलन करण्याऐवजी त्या चळवळीतील व्यक्तींवर हास्यजनक पात्रे बेतून नाटके लिहिणारे आणि पांढरपेशांची शाबासकी मिळविणारे नाटककारही मोलिअरची जातकुळी सांगू लागले आणि आपल्या समीक्षकांनीही त्यांना निर्विवाद श्रेष्ठत्व बहाल केले. प्रयोगधर्मितेच्या नावाखाली रंजकतेचा पुरस्कार करण्याचे हे तंत्र या दशकातच भरभराटीला आले होते. मूलभूत समस्यांना हात न लावता प्रत्येक नाटकात वेगवेगळी आणि परस्परविरोधी भूमिका घेणारे, कुठलीही व्यक्तिगत नैतिक भूमिका नसलेले अनेक तथाकथित श्रेष्ठ नाटककार याच दशकात उदयाला आले आणि आजही ते लोकप्रिय आहेत; यावरून आपल्या वाङ्मयीन संस्कृतीचेच चित्र स्पष्ट होण्याला मदत होते. या गर्दीतून बाहेर पडणे नाटककारांना आत्मघातकी असते आणि आपला कृतिशून्य मध्यमवर्गही त्यांना त्यांच्या अभिरुचीच्या कचाट्यात अडकवून ठेवत असतो. हे घातचक्र नेहमीच चालू असते, आणि प्रेक्षकसापेक्ष क्षुद्र नाटककारांचीही चलती नेहमीच असते, हे कबूल करूनही 'अस्सल' आणि 'नक्कल' मधील विभाजनरेषा दाखविण्याचे काम करणाऱ्या आपल्या टीकाकारांनीही या घातचक्रात सामील व्हावे आणि अशा क्षुद्र नाटककारांना श्रेष्ठत्व द्यावे, ही गोष्ट दुर्दैवीच नाही तर विदारकही आहे.

'कविता' या आणखी एका वाङ्मयप्रकारची विस्ताराने दखल घेणे आवश्यक आहे. या काळात कविता प्रचंड मोठ्या प्रमाणावर लिहिली जात होती आणि तिच्या उपछायेत बाकीचे गद्य गढूळ होत होते. या दशकात मराठी कवितेच्या मर्यादा निश्चित झालेल्या होत्या. कविता अचेतन झालेली होती. अशी स्थिर, गतिहीन कविता अनुकरणासाठी आदर्श असल्यामुळे तिच्या असंख्य आवृत्त्या प्रतिष्ठित नियतकालिकांमधून

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
३१८५
२५५६३
२१।११।८८

प्रकाशित होत होत्या. या कवितेचे समकालीनतेशी असलेले नाते तुटलेले होते. सामाजिक वास्तवाचे भान नसलेली ही कविता आत्मरंजनी 'अहम्'वादाने जर्जर झालेली होती. अर्थ हरवून बसलेल्या शब्दांचे आधिक्य, वांझ शब्दसंघटन, शब्दचमत्कृती, अलंकरणशीलता, नव्या शब्दांची अर्थशून्य निर्मिती, प्रतिमांचा अतिरेक, प्रतिमांचे उसनेपण, उत्कटताक्षीण आशय, अर्थक्षयाने ग्रस्त असलेली संरचना, आयातित अनुभूती, केंद्रहीनता, संदर्भहीन अस्तित्ववाद, यौन – अराजकता, छद्म-विद्रोह, 'ऑक्वर्ड' लयी, सुट्या ओळींमधून मांडलेली चमकदार रचना आणि अशा ओळींनी बांधलेली विस्कळीत रचना, अशा असंख्य गोष्टींच्या प्रभावामुळे ही कविता 'सत्यकथानिष्ठ संवेदनशीलता' प्रस्थापित करीत होती. तिच्या परीघा बाहेरील कविता नाकारण्याचे किंवा पूर्णपणे दुर्लक्षिण्याचे काम या काळात सौंदर्यवादी टीकाकारांनी जोरात चालवले होते. अशी कविता लिहिणाऱ्या सगळ्याच नव्या कवींना सहजासहजी 'सत्यकथे'त प्रवेश मिळत नसे. त्यांना बरीच वर्षे याच प्रकारातल्या दुय्यम–तिय्यम दर्जाच्या नियतकालिकांमधून उमेदवारी करावी लागत असे. या काळात टीकाकारांनी उचलून धरलेल्या काही महत्त्वाच्या कवींनी एक नवाच प्रकार सुरू केला होता. काव्यवाचनाच्या 'खास' कविता लिहून सामाजिक बांधिलकी सांगावयाची आणि समाजाचे रंजन करण्याचा धंदा करावयाचा, तर त्या सोबतच साहित्यिक श्रेष्ठत्वासाठी दुसऱ्या बाजूने आत्यंतिक सौंदर्यनिष्ठ आकृतिवादी कविता लिहायच्या. अशा छिन्नमानसात अडकलेल्या या कवींना फक्त रविकिरण मंडळींना हटवून त्यांची जागा पटकावण्याशिवाय आणि स्वतःचा भौतिक विकास साधण्याशिवाय इतरही काही वाङ्मयीन जिव्हाळा होता, असे त्यांच्या कवितादी साहित्यावरून तरी वाटत नाही. वरील स्थितीचा विचार करता अरुण कोलटकरसारखा कवी अवघ्या दोन कविता लिहून 'सत्यकथे'पासून कायमची फारकत का घेतो, हे समजण्यासारखे आहे. शिवाय 'सत्यकथे'त राहूनच दिलीप पुरुषोत्तम चित्रेसारखा कवी अतिशय महत्त्वाच्या कविता आणि एकंदर कवितेविषयी मूलभूत स्वरूपाची टीका लिहीत होता तरीही त्याचा प्रत्यक्ष परिणाम 'सत्यकथा'निष्ठ संवेदनशीलतेचा वसा घेतलेल्या आपल्या कवी-टीकाकार-संपादक-वाचकांवर झाला नाही. परिणामी 'सत्यकथात्मकते'ची पाळेमुळे अधिकच घट्ट रुजत गेली.

या काळात गद्यात नवी भाषा, नवे विषय, नवे साहित्यप्रकार अगदीच अपवादात्मक स्वरूपात निर्माण झाले आणि दुर्लक्षिले गेले. वैचारिक वाङ्मय सर्वांगाने विकसित झाले नाही. टीका एकयात्री आणि 'सत्यकथा'त्मकच राहिली. टीकेच्या क्षेत्रात वेगवेगळ्या प्रवाहांची भर घालून त्यावर आधारित अप्लाईड टीका, काही तुरळक अपवाद वगळता लिहिली गेली नाही. अध्यापकच्च्या निकषांवर आधारित, घासलेल्या भाषेतून अनाकलनीय टीका लिहिणारे, साहित्याला स्वयंभू मानून त्याचा जगण्याशी संबंध नसल्याचे जाहीर करणारे, निव्वळ दुय्यम दर्जाची, पुरेसे अप्लाइडही नाही आणि सैद्धांतिकही नाही

अशी टीकेची पुस्तके लिहून टीका ही सृजनच असल्याची अफवा पसरवून देणारे, महत्त्वाच्या साहित्यप्रकारांचे मानदंड प्रस्थापित न करता कलाकृतिगणिक मानदंड बदलवणारे, कुठलीही नैतिक भूमिका न घेता तुकाराम, दॉस्तएव्स्कीवर पानेच्या पाने लिहिणारे, साहित्य–संगीत–नाट्यशास्त्र–चित्रकला–राजकारण–समाजकारण–तर्कशास्त्र–तत्त्वज्ञान-इतिहास-कम्युनिझम-नेहरू-मुस्लिमांचे प्रश्न-राष्ट्र सेवादल राष्ट्रीय स्वयंसेवक संघ-पेरी मेन इत्यादी असंख्य विषयांवर उथळ प्रस्तावना लिहून आणि धंदेवाईक व्याख्यान-बाजी करून श्रेष्ठ समीक्षक म्हणवून घेणारे टीकाकार या मधल्या काळात प्रतिष्ठित होऊन बसले. शिवाय टीकेचे काम फक्त गोड किंवा गोलमोल लिहिणे आणि कशालाही–कुणालाही वाईट न म्हणणे, अशी भूमिकाही स्थिर झालेली होती. हिणकस साहित्यसुद्धा ते लिहिणाऱ्याचा राजकीय–आर्थिक–सामाजिक–सांस्कृतिक दर्जा लक्षात घेऊन श्रेष्ठ ठरवले जात होते. आपल्या वाङ्मयीन संस्कृतीत जे जे काही ‘ सत्यकथात्मक ’ लिहिले जात आहे ते ते श्रेष्ठ, आदर्श, क्रांतिकारक असा सुवर्णकालीन अपसमज पसरवला जात होता. खास मध्यमवर्गीय शिक्षित वाचकांना रिझवणाऱ्या दुय्यमतिय्यम दर्जाच्या साहित्यप्रकारांनाही अवास्तव महत्त्व येऊ लागले होते; आणि विनोदी लेख, लघुनिबंध, ललितनिबंध इत्यादी प्रकार श्रेष्ठतेच्या यादीत येऊ लागले होते.

या भलत्याच दिशेने वाढत चाललेल्या साहित्यादी कलांची पाळेमुळे सखोल विचार करता, वसाहतवादी ब्रिटिशांपर्यंत पसरलेली दिसतात एकोणिसाव्या शतकातला ऱ्हासो-न्मुख ब्रिटिश रोमँटिसिझम ब्रिटिशांनी आमच्या विद्यापीठातून शिकवायला सुरुवात केली आणि आपल्या समीक्षक टीकाकारांनीही त्याला नव्या जोमाने आणि आधुनिक वगैरे म्हणून उचलून धरले आणि लेखकांनीही त्यावर आपले साहित्य साकारून घेतले. मराठी भाषेवरही त्याचे आघात झाले. भाषेचे देशी वळण संपून रोमँटिझमला पोषक अलंकरणशीलता, क्लिष्टता, पंडिती थाटाचे इंग्रजी वळण, काव्यात्मता अशा जीवन-विन्मुख गोष्टींचे वर्चस्व तीत वाढू लागले. ठराविक आशयसूत्राच्या सतत वापरामुळे भाषा झिजून गेली, तिच्यात साचलेपणा निर्माण झाला आणि ती अधिकाधिक गढूळ होत गेली. भाषेला काव्यात्मतेच्या झालरी लावून निव्वळ भाषेवरच मारून नेता येतील असे दुय्यमतिय्यम दर्जाचे साहित्यप्रकार यामुळेच फोफावत गेले. या आसन्नमरण भाषेतले प्रयोगसुद्धा हळूहळू आकृतिजन्य सौंदर्यवादाकडे झुकू लागले. हे सर्व परिणाम वसाहतवादामुळे आलेले होते आणि जगातल्या सर्वच वसाहतीमधील त्यांचे वर्चस्व देशी परंपरांच्या विनाशाला कारणीभूत होते. म्हणूनच जगातल्या सर्वच वसाहती जसजशा स्वतंत्र होत गेल्या तसतसे त्या स्वतंत्र देशांना भाषा आणि साहित्य व त्या अनुषंगाने सर्वच कलांमध्ये देशी परंपरांकडे वळणे, अगत्याचे होऊन बसले. अशा सर्व देशांना पहिला निकराचा संघर्ष द्यावा लागला तो ‘ फारमॅलिझम् ’ विरुद्ध. म्हणूनच वसाहत-वादाविरुद्धच्या राजकीय चिंतनात फ्रान्झ फॅननने आणि फॅननसारखा विचार करणाऱ्या

त्याच्या मित्रांनी भाषा, साहित्य आणि इतर कलांचाही मूलभूत विचार केलेला आहे. आपल्याकडेही राम मनोहर लोहियांच्या ' लोकभाषा वनाम सामंती भाषा ' या लेखातून व इतर अनेक भाषणांतून आणि लेखनातून हा भाषेचा इत्थंभूत विचार वेळोवेळी आलेला आहे. शिवाय नव्या जागतिक जाणिवा आत्मसात करणाऱ्या लघुपत्रिकावाल्या पिढीनेही ही गोष्ट हेरलेली होतीच. लघुपत्रिकांचे आंदोलन उभारण्यामागे हीही एक महत्त्वाची प्रेरणा होती.

या कालखंडात आणि नंतरही केवळ साहित्यातच नव्हे, तर सगळ्या वाङ्मयीन संस्कृतीतच ऱ्हासाची अनेक चिन्हे दिसत होती. या संस्कृतीच्या अधःपतनाचा सविस्तर विचार भालचंद्र नेमाडे यांनी आपल्या टीकालेखांतून आणि सृजनात्मक साहित्यातून वारंवार केलेला आहे. या काळात लेखक आणि प्रकाशक यांच्यात विचित्र नाते निर्माण होत होते. साहित्याची मुळीच समज नसलेले प्रकाशक, प्रकाशन व्यवसायाचा धंदा करून लेखकांचे सर्व तऱ्हेने शोषण करीत होते. लेखकही पैसा– प्रतिष्ठा– करिअरच्या तिठ्यावर उभे राहून, लेखकाचे ब्रीद घालवून, गुलामासारखे वागत होते. प्रकाशकांचे हितसंबंध जपून विद्यापीठातील बाजारू प्राध्यापकही पुस्तके लावून घेण्याचा आणि त्या बदल्यात स्वतःची हिणकस पुस्तके प्रकाशित करून घेण्याचा धंदा राजरोसपणे करीत होते. हेच लोक टीकाकारही असल्याने विशिष्ट प्रकाशकांनी प्रकाशित केलेल्या हिणकस पुस्तकांवरही लांबलचक वर्तमानपत्री परीक्षणे छापून वाचकांची दिशाभूल करीत होते. नव्या दमाने लिहिणाऱ्या नव्या लेखकांना प्रकाशकांची दारे बंद असत. वाङ्मयीन संस्थांमधून आणि परिषदांमधून आपमतलबी राजकारणाशिवाय आणि विशिष्ट लेखकांना प्रक्षेपित करण्याशिवाय काहीच चालत नसे. शासनानेही या वाङ्मयीन क्षेत्रात प्रचंड प्रमाणावर प्रदूषण चालवलेले होते. त्यातील प्रत्येक घटकांवर आणि पद्धतीवर लघुपत्रिकावाल्यांनी वारंवार विस्ताराने लिहिले होतेच. शासनाच्या विविध समित्यांवर वर्णी लावणे, आकाशवाणीवर घुसवणे, बक्षिसांच्या समित्यांत आणि टेक्स्ट बुकांच्या समित्यांत घुसवणे, विद्यापीठांशी संबद्ध समित्यांत समावेश करणे, असा खास शासकीय शिरस्ता चालू होताच. ऐहिक लालसेच्या मायाजालात अडकून आपले बुद्धिमंत आणि तेजस्वी लेखक–टीकाकार या घुसाघुशीत शिरण्याचा केविलवाणा प्रयत्न करीत आणि एकदा शासनमान्य झाल्यावर विमा उतरवल्यासारखे आपापल्या पदांना आमरण चिकटवून ठेवण्यासाठी आटापिटा करीत. अशा अधोगामी वाङ्मयीन संस्कृतीत चांगले सकस, निरोगी वाङ्मय निर्माण होणे अशक्य होते, हे ओळखूनही काही स्वतंत्र विचार करणाऱ्यांना या संस्कृतीविरुद्धच बंड करून उठण्याची निकड भासू लागली होती.

साहित्यादी कला जेव्हा जेव्हा अशा कोंडीत अडकलेल्या असतात, भाषा ही एखाद्या विशिष्ट वर्गाच्या, परंपरागत समाजाच्या भोवऱ्यात अडकून मरणप्राय होते, तिच्यातील नव्या अनुभूतींना, नव्या जाणिवांना अभिव्यक्त करण्याची क्षमता नाहीशी होते, व्यव-

स्थेच्या चिरेबंद साहित्यप्रकारांचा जगण्याशी संबंधच उरत नाही, तेव्हा या परिस्थिति-विरुद्ध संघर्ष करण्यासाठी आणि या परिस्थितीला पोषक असलेल्या व्यवस्थेशी सर्व तडजोडी नाकारून संवेदनाक्षम कलावंत बंड करून उठतात त्यासाठी त्यांना स्वतंत्र विद्यापीठे उभारावी लागतात. त्यांना त्यांची स्वतःची मुखपत्रे सुरू करण्याची नितांत आवश्यकता भासू लागते. परिणामी, लघुपत्रिकांचा जन्म होतो. समविचारांच्या आणि समानधर्मा लेखक-कलावंतांच्या आविष्कारासाठी, नव्या जाणिवांसाठी आणि वाचकां-मध्ये अशा प्रकारची गंभीरता पचवण्यासाठी आवश्यक अभिरुची निर्माण करण्यासाठी चळवळ उभारणे, आवश्यक असते. ती त्या काळाचीच निकड असते. लघुपत्रिकांची चळवळही अशीच १९५० च्या आसपास उदयाला आली; आणि तिच्या प्रेरणा इथल्याच वाङ्मयीन संस्कृतीच्या आणि साहित्याच्या अधःपतनाविरुद्धच्या संघर्षात आणि विद्रोहात होत्या. तिचा संबंध इथल्याच मातीशी होता, इथल्याच वर विस्ताराने उल्लेखिलेल्या पार्श्वभूमीशी होता, हे नाकारून चालणार नाही.

लघुपत्रिकांची चळवळ ही एक देशी चळवळ होती, हे मुद्दाम नमूद करण्यामागचे कारण असे की या सबंध चळवळीच्या आणि नंतरच्या कालखंडातही अनेक भाष्य-कारांनी तिची पाळेमुळे परदेशात शोधण्याचा केलेला प्रयत्न. बऱ्याच लेखकांनी तिचा संबंध सरळसरळ ब्रिटनमधल्या ' लिटल रिव्ह्यू ' पासून सुरू होणाऱ्या, अमेरिकेतल्या हॅरिअट मन्रोच्या ' पोएट्री ' पासून सुरू होणाऱ्या, फ्रान्समधल्या ' दादाइझम् 'पासून सुरू होणाऱ्या, कॉर्सो गिन्सबर्ग केरुवापासून सुरू होणाऱ्या, किंवा बंगालीतल्या हंग्री जनरेशनच्या ' रचना-संग्रहा 'पासून सुरू होणाऱ्या चळवळीशी लावून लघुपत्रिकांचे मराठी आंदोलन कनिष्ठ, हिणकस, परावलंबी, आयात केलेले वगैरे म्हणण्याचा अप्रामाणिकपणा केलेला आहे. असा अपसमज पसरवणाऱ्या लोकांनी १९५०-६० मधील मराठी साहित्य व संस्कृतीच्या अधःपतनाकडे डोळेझाक केली. असे करण्याचेही एक मतलबी कारण आहेच. असे लोक याच वाङ्मयीन संस्कृतीतून उदयाला आलेले कवी-लेखक-टीकाकार होते आणि त्यांच्याजवळ लघुपत्रिकांकडे बघण्यासाठी आवश्यक असलेली तटस्थता असणे अशक्य होते. आंधळेपणाने ' व्यवस्था ' स्वीकारून तिचे गुणगान करणाऱ्या अशा प्रकारच्या लोकांबाबत स्व. गजानन माधव मुक्तिबोधांनी पूर्वीच लिहून ठेवले होते की ' बडे बडे आदर्शवादी आज रावण के यहां पानी भरते हैं, और हां मैं हां मिलाते हैं। बडे प्रगतिशील महानुभाव भी इसी मर्ज में गिरफ्तार हैं' व्यवस्थेला नाकारण्याच्या प्रक्रियेचे मुक्तिबोधांनी 'रावण के घर पानी भरने से इन्कार ' असे अगदी समर्पक वर्णन केले होते आणि रावण हा दशग्रंथी विद्वान ब्राह्मण होता हे विसरून चालता येण्यासारखे नाही. लघुपत्रिकांच्या चळवळीत अशाच ' इन्कारा '-चीही प्रेरणा होती. तिचा उगम परदेशात शोधणे हास्यास्पदच आहे.

' शब्द ' ही मराठीतील पहिली लघुपत्रिका मानण्याचा प्रघात आहे. ' शब्द ' ही

१९५५ मध्ये रमेश समर्थ यांनी सुरू केलेली कविताविषयक लघुपत्रिका. ' शब्द 'चा आकार, चक्रमुद्रित स्वरूपे, नियमिततेतील चढउतार, अव्यावसायिक स्वरूपे आणि नव्या कवींना तिच्या अंकांतून दिला जाणारा सहज प्रवेश इत्यादी कारणांमुळे 'शब्द'-ला प्रथमदर्शनी तरी लघुपत्रिका म्हणता येईल. मात्र ' शब्द 'मध्ये नव्याने लिहिणाऱ्या कवींसोबत ' सत्यकथा 'निष्ठ संवेदनशीलतेतून लिहिल्या गेलेल्या आकृतिजन्य सौंदर्यवादी पद्धतीच्या आणि ' सत्यकथे 'तूनही शोभून न दिसणाऱ्या (किंवा ' सत्यकथे 'ने परत केलेल्या), प्रतिष्ठित कवींच्या कविताही आग्रहाने छापल्या जात असत. संपादक रमेश समर्थ यांनी आणि ' शब्द 'शी संबद्ध दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे यांनी नव्या जुन्यांना, प्रतिष्ठित आणि प्रतिष्ठाविरोधी कवींना एकत्रच छापून बरे-वाईटपणाचा निकष वाचकां-वरच सोपविण्याच्या भूमिकेचे समर्थन केलेले आहे. सर्वांचे सर्व काही छापण्याच्या या आदर्श भूमिकेतील एक संभाव्य धोका दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे यांच्या नजरेतून सुटलेला दिसतो. बहुसंख्य वाचकांची अभिरुची ही प्रतिष्ठित किंवा बाजारू नियत-कालिकांतील आणि वर्तमानपत्रांतील समीक्षा, कवितादी लेखनावर पोसलेली असते. त्यांच्या बरे–वाईटपणाच्या कसोट्याही याच लेखनाच्या आकलनावर तयार झालेल्या असतात. अशावेळी नवे, प्रयोगशील, विचार करायला लावणारे आणि गंभीर स्वरूपाचे लेखनही त्यांच्या दृष्टीने ' हिणकस ' ठरायची शक्यता असते. अस्सल आणि नकली साहित्यातील फरक त्यांना कळत नाही आणि आपले व्यवस्थाप्रिय टीकाकारही निःपक्षपातीपणे हे कार्य करीत नाहीत. अशा वेळी लघुपत्रिकांनीच हे कार्य करणे आवश्यक असते. खालील एकाच उदाहरणावरून ही गोष्ट लक्षात येण्यासारखी आहे. दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे आणि अरुण कोलटकर हे दोन्ही मराठीतील पहिल्या दर्जाचे कवी. दोघांनीही १९५५ च्या आसपास ' सत्यकथे 'तून कवितालेखनाला सुरुवात केली. चित्रे यांनी अव्याहतपणे ' सत्यकथे 'तून काव्यलेखन केले तर कोहलटकरांनी एकदोन कवितांनंतर ' सत्यकथा ' आणि तत्सम मासिकांतून लिहिणे कायमचे बंद केले. परिणामी चित्रे यांचे नाव बहुतेक वाचकांना माहीत तर झालेच शिवाय त्यांच्या नावाभोवती क्रांतिकारी वलयसुद्धा आपल्या टीकाकारांनी निर्माण करून ठेवले होते. या उलट कोलटकरांचे नाव माहीत होण्यासाठी आपल्या बहुसंख्य वाचकांना जवळजवळ तेवीस वर्षे लागली आणि मग टीकाकारांनी कोलटकरांच्या नावाचा उल्लेख करायला सुरुवात केली. हे कशाचे द्योतक आहे ? हीच गोष्ट अजूनही पुढे वाढत जाते ती अशी— चित्रे यांनी अलीकडच्या काही वर्षांत ' सत्यकथे 'तून अव्याहतपणे लिहिणे सोडून दिले. त्यामुळे विधानविद्ध समीक्षा लिहिणाऱ्या त्र्यं. वि. सरदेशमुखांसारख्या मान्यवर टीकाकारांनीसुद्धा चित्रे कवी म्हणून संपल्याचे आपल्या मुलाखतीतून सूचित केले. त्याचवेळी चित्रे यांचा " कवितेनंतरच्या कविता " हा संग्रह बाहेर आला आणि तोही स्मरणपत्र सारखी नव्याने लिहिलेली आणि अस्सल कविता घेऊन. आता सरदेशमुखां-

सारखे जमेल तेवढे 'दक्ष' राहणारे टीकाकारसुद्धा अशी गफलत करतात तर सामान्य वाचकांचे काय ? आणि ह्या गफलतीची मुळेसुद्धा तडजोडवादी सर्वसमावेशक भूमिकेतच आहेत. म्हणूनच 'शब्द'ला खऱ्या अर्थाने लघुपत्रिका म्हणता येत नाही. 'शब्द' हा लघुपत्रिकांचा पूर्वसूर होता, असे फार तर म्हणता येईल.

'शब्द'च्या तुलनेत 'अथर्व', 'असो' या लघुपत्रिकांना निश्चित स्वरूपाची भूमिका होती आणि ही भूमिका 'अथर्व'च्या एकमेव अंकात आणि 'असो'च्या सर्व अंकांतून दिसून येते. या लघुपत्रिका खऱ्या अर्थाने लघुपत्रिका होत्या. त्यांच्यातून प्रकाशित झालेल्या लेखनाला निश्चित दिशा होती. एक सुसंगती होती. या संपादकांना कुठलीही तडजोडीची भूमिका मान्य होणे शक्य नव्हते आणि त्यांचे लेखन 'सत्यकथा'निष्ठ संवेदनशीलतेतून जन्म घेणाऱ्या आकृतिजन्य सौंदर्यवादाहून मूलतःच वेगळे होते. 'अथर्व' आणि नंतरच्या 'असो'च्या बहुतेक अंकांचे संपादन अशोक शहाणे यांनी केले होते. या लघुपत्रिकेच्या निर्मितीमागील कारण स्पष्ट करताना अशोक शहाणे यांनी लिहून ठेवले आहे की, "बाकीच्या मासिकांतून येणाऱ्या गोष्टी– कवितांत काहीतरी एक नाही, असे ठाम माहीत होते. ते दुसरीकडे– नसलेले– काहीतरी 'अथर्व– असो' मधून हळूहळू आकार घेत आहे, अशी प्रामाणिक समजूत होती.... चालू साहित्यातली जिवंतपणाची गैरहजेरी खटकत होती एवढे मात्र खरे."[१०] ही चालू साहित्यातील जिवंतपणाची गैरहजेरी भरून काढणारे तात्त्विक अधिष्ठान 'असो– अथर्व'ला होते, आणि लघुपत्रिकांच्या चळवळीची प्रेरणाही हीच होती.

लघुपत्रिकांच्या चळवळीतील तात्त्विक भूमिकेचा पाया अशोक शहाणे आणि भालचंद्र नेमाडे यांनी आपल्या लेखनाद्वारे वेळोवेळी स्पष्ट केलेला आहे. अशोक शहाणे यांनी 'मराठी साहित्यावर क्ष–किरण' या लेखातून लघुपत्रिकावाल्यांची विचारसरणी साररूपाने व्यक्त केलेली आहे.[११] या लेखाच्या पहिल्या भागात तात्त्विक भूमिका विशद केलेली असून दुसऱ्या भागात १९६२ पर्यंतच्या मराठी साहित्यावरील आपली स्फोटक प्रतिक्रिया मांडलेली आहे. त्यांच्या लेखातील पहिल्या भागातून स्पष्ट होणारी मते संक्षेपाने खाली दिलेली आहेत: भाषा सार्वभौम असते. भाषेतून होणारा आत्माविष्कार म्हणजे साहित्य. साहित्याला स्वतःचे असे अंगभूत तत्त्व असते, तंत्र असते. म्हणून साहित्यावर लादलेले वर्गीकरण अंतिम स्वरूपाचे नसते. म्हणूनच विनोदी वाङ्मय, ललित निबंध, ग्रामीण कथा वगैरे वर्गीकरण गौण मानले पाहिजे. शिवाय या साहित्य-प्रकारांवर पानेच्या पाने खर्ची घालून केलेली त्यांच्या संरचनेची, आकृतीची, घाटाची मीमांसा कितीही 'स्मार्ट' आणि चमकदार वाटत असली तरी तिचा जगण्याशी काहीच संबंध नाही. लेखकाने चिरेबंद राजकीय विचारप्रणालीची गुलामगिरी पत्करणे योग्य नाही. लेखकाने स्वतःशी, स्वतःच्या जगण्याच्या बांधिलकीशी प्रामाणिक असणे आवश्यक आहे. साहित्यात समवृत्तीने जगणाऱ्यांची एक पिढी निर्माण होते. अशी पिढी

आपापले जगणे प्रामाणिकपणे अभिव्यक्त करून आपल्या पिढीचे साहित्य निर्माण करते. त्यातूनच तिचे साहित्यिक कर्तृत्व लक्षात येते.

भालचंद्र नेमाडे यांनी साहित्याच्या विश्लेषणासोबतच वाङ्मयीन संस्कृतीतील एकंदर परिस्थितीचा सतत सखोल विचार केलेला आहे. त्यांच्या या विचारांबाबतचा विस्तृत लेख 'हल्ली लेखकाचा लेखकराव होतो, तो का ?[१२] ' 'वाचा' या लघुपत्रिकेत प्रकाशित झालेला आहे. याशिवाय त्यांच्या 'बिढार' 'जरीला' या कादंबऱ्यांमधूनही या विषयीचे विवेचन अधूनमधून आलेले आहे. उपरोक्त लेखात अधःपतनाकडे झुकलेली आपली वाङ्मयीन संस्कृती, लेखकाचे होणारे नैतिक स्खलन, या दोन्ही ध्रुवांमधील सर्व परस्परसंबद्ध दुवे इत्यादींचा ऊहापोह करून वाङ्मयीन धंदेवाजीचा दंभस्फोट परखडपणे वाचकांसमोर ठेवलेला आहे. नामशेष होऊ घातलेल्या प्रचंड उग्र लेखकाच्या स्वरुपावर प्रकाश टाकत असतानाच नेमाडे यांनी 'बुळया लेखनस्वातंत्र्या'बाबत आणि खुळया बाजारी आविष्कारतत्त्वाबाबतची स्वतःची भूमिका मांडलेली आहे. 'ह्या वाङ्मयीन धंदेवाजीने दोन जबरदस्त आधार हस्तगत करून घेतले आहेत. एक म्हणजे आपल्या लोकशाहीने दिलेले लेखनस्वातंत्र्य आणि दुसरे आपल्या अर्धवट साहित्यशास्त्राने रुढ केलेले आविष्काराचे तंत्र. लेखनस्वातंत्र्याचा खरा उपयोग आपले सबंध अस्तित्व लेखनात उमटवू शकणाऱ्या लेखकांनाच होऊ शकतो– असे म्हणताना नेमाडे लघुपत्रिकेच्या चळवळीतील लेखकांनी आपले सबंध अस्तित्व लेखनात उमटविण्याची भूमिका आणि वाङ्मयीन धंदेवाजीविरुद्ध विद्रोह करण्याचे तत्त्वच एका परीने स्पष्ट करताना दिसतात.

अशोक शहाणे व भालचंद्र नेमाडे यांच्याप्रमाणेच या चळवळीतील अनेक लेखकांनी या चळवळीमधील विविध घटकांचा, विविध तत्त्वांचा, प्रेरणांचा वेळोवेळी जाहीर विचार केलेला आहे. यांपैकी राजा ढाले, सतीश काळसेकर, वसंत गुर्जर इत्यादींनी 'व्यवस्थे'चा प्रखर विरोध हे आपल्या संघर्षाचे केंद्र मानले होते. अरुण खोपकर यांनी 'व्यवस्थे'च्या संदर्भात " Establishment येत्या क्षणाचा स्वच्छंदपणा नाहीसा करू पाहते." असे म्हटलेले आहे. " म्हणूनच प्रत्येक अनुभव कौमार्यावस्थेत घेणे, हाच Establishment विरुद्धचा लढा आहे " अशी त्यांची भूमिका आहे. तात्पर्याने, त्यांची भूमिका ही 'व्यवस्थे' विरुद्धचा लढा समिष्टीविरुद्धचा व्यक्तीच्या पद्धतीने लढवला जावा, असे सूचित करणारी आहे. चंद्रकांत खोत आणि वसंत आबाजी डहाके हे मध्यमपक्षी लेखक 'व्यवस्थे'च्या चौकटीत राहूनच लघुपत्रिकांच्या चळवळीचे समर्थन करणारे आहेत.

'अथर्व' आणि 'असो' नंतरच्या ज्या विविध दहा-बारा लघुपत्रिका मराठीत प्रकाशित झाल्या त्यांची सूची चंद्रकांत खोत यांनी 'अबकडई'च्या एका अंकात दिलेली आहे.[१४] 'असो' नंतर काही भूमिका असलेली लघुपत्रिका म्हणून 'भारुड'चा

उल्लेख करावा लागेल. ‘ भारूड ’चे शशी प्रधान, तारा रेड्डी आणि अरुण खोपकरांनी संपादन केलेले होते. ‘ भारूड ’च्या पहिल्या काही अंकांत ढोबळ स्वरूपाची राजकीय भूमिका होती. शिवाय मुक्तचिंतनावरही भर दिलेला असे. नंतरच्या अंकांतून मात्र भडक राजकीय मतप्रणालीचा पुरस्कार सुरू झाला आणि मग त्याच मार्गाने त्यांनी “ उद्या जेव्हा व्हिएतनाम पुन्हा एक होईल ” सारखी प्रचारकी पुस्तकेही काढली. ‘ भारुड ’ नंतरची आणखी एक लघुपत्रिका ‘ फक्त ’ सतीश काळसेकर, वसंत गुर्जर, प्रदीप नेरूरकर यांनी संपादित केली होती. ‘ फक्त ’चे काही अंक चक्रमुद्रित तर काही छापील होते आणि त्याला बेताचीच संपादकीय भूमिका होती. ‘ असो ’ ‘ सोबत ’ आणि नंतर काही काळ ‘ आता ’ ही राधिका जयकरच्या कल्पनेवर आधारित आणि राजा ढाले संपादित अशी जबाबदार व गंभीर स्वरूपाची लघुपत्रिका होती. राजा ढाले यांनी सत्यकथात्मकतेच्या साहित्य व राजकारणाविरुद्ध ‘ येरू ’चा एक वादग्रस्त अंकही काढला होता. या शिवाय काळसेकर वगैरेंनी ‘ तापसी ’ नावाची लघुपत्रिकाही काढली होती. मात्र ‘ असो ’ नंतरची एक महत्त्वाची लघु-पत्रिका म्हणून जिचा विशेष उल्लेख झाला, ती लघुपत्रिका ‘ वाचा ’ भालचंद्र नेमाडे यांनी संपादित केली. ‘ वाचा ’चे सहा अंक निघाले आणि नंतर तिचे रूपान्तर ‘ वाचा प्रकाशन ’ या कवितेच्या प्रकाशनसंस्थेत झाले. याच प्रकाशनसंस्थेतर्फे भालचंद्र नेमाडे, मनोहर ओक, सतीश काळसेकर, वसंत दत्तात्रय गुर्जर, चंद्रकांत पाटील, तुळसी परब आणि दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे यांचे कवितासंग्रह प्रकाशित झाले. वसंत गुर्जरांचा पहिला संग्रह ‘ गोदी ’ आणि राजा ढालेंच्या कवितांचा ‘ स्थितीच्या कविता ’ हे संग्रह ‘ राजा ढाले प्रकाशना ’तर्फे प्रकाशित झाले. राजा ढाले व सतीश काळसेकर यांनी लघुपत्रिकेचे स्वरूप असलेले ‘ चक्रवर्ती ’ नावाचे दैनिकही काही दिवस चालविले. लघुपत्रिकांच्या नंतरच्या काळात ‘ अबकडई ’ या चंद्रकांत खोत यांनी संपादित केलेल्या लघुपत्रिकेने दोन महत्वाच्या गोष्टी केल्या : एक म्हणजे मराठीतील लघुपत्रिकांच्या विस्तृत सूचीचा एक विशेषांक आणि लघुपत्रिकांच्या चळ-वळीतील लोकांच्या मुलाखतींवर आधारित एक विशेषांक. याच नामावलीत आणखीही बरीच नावे घालता येतील. त्यांत मुद्दाम उल्लेख करावा अशी एक लघुपत्रिका म्हणजे एक पाय लघुपत्रिकेच्या चळवळीत आणि एक पाय ‘ सत्यकथे ’त पक्का रोवून उभे असलेल्या वसंत आबाजी डहाके यांच्या संपादनाखाली निघणारी चक्र ‘ त्रिशंकू ’ नावाची लघुपत्रिका. यात पुढे लघुपत्रिकांच्या चळवळीचे आत्मतत्त्व हरवून बसलेल्या आणि काहीच संपादकीय दृष्टिकोण नसलेल्या आणखीही बऱ्याच लघुपत्रिकाही काही अंक काढून बंद पडत गेल्या. आणि ही चळवळ ‘ अथर्व ’पासून सुरू होऊन नंतर एका तपातच नामशेष झाली.

गेल्या २५ वर्षांतील मराठी साहित्यात लघुपत्रिकांच्या चळवळीने प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष-

पणे मूलभूतच परिवर्तन घडवून आणलेले आहे आणि या चळवळीचा आपल्या वाङ्मयीन संस्कृतीवरही दूरगामी परिणाम झालेला आहे, हे लघुपत्रिकांच्या कार्याचा विचार नीटपणे करताना लक्षात येते.

लघुपत्रिकांनी एकंदर भाषेच्या संदर्भात केलेले कार्य अत्यंत महत्त्वाचे आणि पायाभूत स्वरूपाचे आहे. लघुपत्रिकांच्या भूमिकेतच गतिहीन, प्रमाण इंग्रजी वळणाने अपभ्रष्ट झालेल्या भाषेविरूद्ध बंड अंतर्भूत होते. लिहिण्याची ग्रांथिक भाषा (Speech Language) आणि बोलभाषा यांच्यातील प्रचंड दरी नाहीशी करून लघुपत्रिकावाल्यांनी बोलभाषेलाच लेखनातून प्रस्थापित केले. खास ग्रांथिक भाषेतील इंग्रजी वळणाची पल्लेदार वाक्ये आणि अर्थ झिजून गेलेल्या संस्कृतप्रचुर शब्दांना, लघुपत्रिकावाल्यांनी कटाक्षाने टाळायला सुरुवात केली. मधल्या काळात नामशेष होऊ घातलेले वरेचसे देशी शब्द आणि बोलीभाषांतील (Dialects) अर्थसघन शब्द नव्याने वापरले जाऊ लागले. त्यामुळे सपाट वाक्यांना आपोआपच लय प्राप्त झाली आणि अशा भाषेला नवे सौंदर्य प्राप्त झाले. लघुपत्रिकांमधील भाषेच्या मराठीकरणाची ही चळवळ म्हणजे लेखनातील भाषेला सर्वसामान्यांच्या दैनंदिन व्यावहारिक भाषेशी जोडण्याची आणि त्याद्वारे सर्वसामान्यांच्या स्तरावर संवादसम्प्रेषण प्रस्थापित करण्याची एक मूलभूत प्रक्रिया होती. या भाषेने नव्या प्रयोगशील वाङ्मयनिर्मितीसाठी ' Four Grounding ' केले. भाषा जिवंत गतिमान आणि प्रवाही झाली. या भाषिक जाणिवेमुळेच लघुपत्रिकावाल्यांनी आपल्या विस्कळीत गद्यपरंपरेतील दुवे हेरून त्यांचा नव्याने विचार सुरू केला. म्हणूनच गोडसे भटजींचे ' माझा प्रवास ', लक्ष्मीबाईंचे ' स्मृतिचित्रे ' सानेगुरुजींचे एकंदर वाङ्मय लघुपत्रिकावाल्यांना जवळचे वाटले. विनोबा भावेंची भाषाही त्यांच्या दृष्टीने आदर्श गद्यात वर्गीकृत झाली. लघुपत्रिकांमधूनही अशा सुंदर गद्याचे नमुने रघू दंडवते, अशोक शहाणे, भाऊ पाध्ये, भालचंद्र नेमाडे, राजा ढाले, श्याम मनोहर, अरुण खोपकर, जयंत पाटणकर यांच्या लेखनातून आढळून येतात. रघू दंडवते यांचा ' अथर्व ' मधील ' मावशी ' आणि ' असो 'तील ' खर्डा ' हा मजकूर स्वच्छ, नितळ, पारदर्शक, लयबद्ध आणि खास मराठी गद्याचे आदर्श उदाहरण आहे. दंडवते यांनी केलेला राम मनोहर लोहियांच्या लेखाचा अनुवादही असाच नितांतसुंदर आहे. श्याम मनोहरच्या कथा आणि नित्शेचा अनुवाद, राजा ढालेची समीक्षा आणि इतर सर्व मजकूर, भाऊ पाध्ये यांचे कादंबऱ्यांमधील उतारे, अशोक शहाणेचा सर्व मजकूर, जयंत पाटणकरचा ' वाचा 'मधील कादंबरीचा उतारा इत्यादी सर्वच लेखनाला उत्कृष्ट गद्याचे परिमाण लाभलेले आहे. या गद्याचे मराठीपण आणि त्यातून आलेले सौंदर्य समजावून घ्यायचे असेल तर कुणीही रघू दंडवते यांचा ' खर्डा ' आणि श्रीनिवास विनायक कुलकर्णी या ' व्यवस्थाप्रिय ' लेखकाचा कुठलाही लेख समोरासमोर ठेवून वाचून बघावा; किंवा राजा ढालेच्या कुठल्याही समीक्षात्मक

लेखनासमोर प्रभाकर पाध्ये, रा. ग. जाधव यांची कुठलीही समीक्षा ठेवून बघावी; म्हणजे सहजच लघुपत्रिकावाल्यांच्या अस्सल भाषाशैलीचा आणि जिवंत गद्याचा प्रत्यय येईल. गद्याचे सर्वांत जास्त आणि विविध प्रकार भालचंद्र नेमाडे यांनी आपल्या लेखनातून वापरलेले आहेत. ब्रिटिश वसाहतवादाच्या अवशेषामुळे स्थिर व गढूळ झालेल्या मराठी भाषेत लघुपत्रिकांनी आणलेली जिवंतता आणि जीवनाभिमुखता मराठी साहित्याला अत्यंत उपकारक ठरली आहे.

शैली ही आशयानुरूप बदलणारी आशयानुसारी आहे, अशी भूमिका घेतल्यामुळे लघुपत्रिकांमधून लिहिणाऱ्या लेखकांच्या भाषेची आणि शैलीची जिवंतता त्यांच्या अनुभवविश्वाच्या व्यापकतेवर आणि विविधतेवर अवलंबून होती. लघुपत्रिकांमधून लिहिणारे लेखक ठराविक पद्धतीच्या साचेबंद आशयसूत्रांची अधिकाधिक सौंदर्यबद्ध मांडणी करण्याच्या विरोधात होते. त्यांनी जगण्याच्या प्रवाहातले लहानमोठे, कमीअधिक महत्त्वाचे तमाम अनुभव अभिव्यक्त करण्याचा प्रामाणिक प्रयत्न केला. जे काही इतरांना सांगण्यासारखे आहे, सम्प्रेषित करण्यासारखे आहे, ज्यामुळे स्वतःचे जगणे स्वतःला नीट उकलत जाण्यासाठी मदत करणारे आहे, ते सगळे काही अभिव्यक्त करणे म्हणजे वाङ्मय; अशी मुळातच विशाल आणि उदारमतवादी भूमिका घेतल्यामुळे लघुपत्रिकावाल्यांनी अनुभवावरील नियम न पाळता, सर्वच अनुभवांना व्यक्त करण्याची कामगिरी प्रथमच लघुत्रिकांमधून वाचकांसमोर ठेवली. एका बाजूने प्रवाही बोलभाषेचा वापर आणि दुसऱ्या बाजूने जगण्याच्या गूढ आणि संश्लिष्ट प्रवाहातील सर्वच अनुभवांची प्रामाणिक अभिव्यक्ती, अशा दुहेरी विणीतून लघुपत्रिकावाल्यांनी आपल्या लेखनाला जिवंत आणि समकालीन केले. कुठल्याही आत्यंतिक भावनांचा किंवा भूतकालीन सुखद रम्यतेचा भाषिक आविष्कार न करता, अनुभवांचे सरळसरळ शब्दांकन आणि तेही अतिशय सहज शैलीतून केल्यामुळेच रघू दंडवतेचा ‘ अथर्व ’ ‘असो’ मधील मजकूर समकालीन गद्याचे प्रभावी आणि प्रामाणिक प्रतिनिधित्व करतो. भाऊ पाध्येचे ‘ पॅगोडा ’ आणि ‘ चांदी ’ मधील उतारे आदर्श ठरतात. त्यातून दिसून येणाऱ्या सामाजिक दुःस्थितीची वास्तवता अंतर्मुख करते. राजा ढालेच्या झेन गोष्टींना अमानवी होत चाललेल्या महानगरांतून मानवीकरणाचे मूल्य शोधण्याचे महत्त्व प्राप्त होते. जयंत पाटणकरच्या अप्रकाशित कादंबरीतील उताऱ्यांतून जगण्यातील संघर्षाची आणि सगळे काही स्वीकारत जगताना होणाऱ्या विदारकतेची जाणीव अस्वस्थ करून टाकते. श्याम मनोहरचे ‘ कंटिन्यूटी ’ कथेतील नात्यांचा गुंता सरळसरळ प्रक्षेपित करणारे आशयसूत्र जगण्यातील मूलभूत समस्येवरच आघात करते. मनोहर ओक यांच्या ‘ चरसी ’ कादंबरीतील उतारा महानगरांतील गुन्हेगारी जगाचा अंतर्च्छेद मध्यमवर्गीय संवेदनशीलतेवर जगणाऱ्या चौकटीतल्या वाचकांना हादरवून सोडतो. वांझोटा वैताग, भयंकर निराशा, षंढता, जगण्यातील बेदरकारपणा, जगण्यावरची

ढळत चाललेली श्रद्धा, योनिशुचितेचा दांभिकपणा इत्यादी अनेक गोष्टी प्रथमच लघुपत्रिकांतील लेखनांमुळे कुठल्याही गलबल्याशिवायच वाचकांसमोर आल्या. अनुभव-विश्वातील या विविधतेने मध्यमपक्षीय, मध्यमवर्गीय संवेदनशीलतेच्या घातचक्रात अडकून गंजलेल्या मराठी गद्याला जिवंत, प्रवाही केले आणि साहित्याचा जगण्याशी संबंध प्रस्थापित केला.

गद्याप्रमाणेच कवितेच्या क्षेत्रातही लघुपत्रिकांनी भरीव कामगिरी केलेली आहे. संख्येने कवितांचे प्रमाण लघुपत्रिकांमधून सर्वांत जास्त राहिलेले आहे. कविता हा वैयक्तिक आविष्काराचा साहित्यप्रकार असल्यामुळे लघुपत्रिकांचा आकार व पानांची मर्यादा लक्षात घेता, आणि लघुपत्रिकेतील नव्या लोकांचा उत्साह लक्षात घेता, कवितेचे आधिक्य समजण्यासारखे आहे. लघुपत्रिकावाल्यांनी कवितेच्या संदर्भात कित्येक मूलगामी प्रयोग करून प्रतिष्ठित नियतकालिकांतून छापल्या जाणाऱ्या कवितेपेक्षा एकदम भिन्न स्वरूपाची कविता लिहिली. या कवींनी कुठल्याही सौंदर्यवादी चौकटीत स्वतःला गुंतवून न घेता, मानसिक विश्वातील जटिलता आणि अराजकता सरळसरळ कवितेतून भाषांतरित केली. नवी आशयसूत्रे, अभिव्यक्तीतील विविधता आणि विविध पातळ्यांवरून फिरणारे अनुभव, प्रतिमाप्रतीकांचा कमीत कमी वापर, अनलंकरण, एकदम नव्या व अपरिचित लयी, इत्यादी गोष्टींमुळे ही कविता ताजी आणि समकालीन झाली. अधिकाधिक प्रयोगशील राहूनही या कवीतेला केवळ प्रयोगाचेच मूल्य नव्हते तर ती कविता जगण्याशी आणि जगण्याचा प्रत्यक्ष संबंध असलेल्या समाजाशी संबद्ध होती. एकूणच मराठी कवितेचा आणि परंपरेचा विचार करता आपले स्वतंत्र स्थान निर्माण करणाऱ्या आणि लघुपत्रिकांतून लिहिणाऱ्या कवींच्या यादीत अरुण कोलटकर, अशोक शहाणे, रघू दंडवते, वंझू वझे, भालचंद्र नेमाडे, सुधीर कोलटकर, दामोदर प्रभू, मनोहर ओक, राजा ढाले, वसंत दत्तात्रय गुर्जर, सतीश काळसेकर, तुलसी परब, अनिल वांदेकर, चंद्रकांत खोत, अनंत अमदाबादकर, नामदेव ढसाळ इत्यादींचा समावेश होतो. शिवाय 'असो'तून मनमोहनच्या वेगळ्या धर्तीच्या आणि प्रयोगक्षम अशा काही कविताही छापण्यात आल्या होत्या.

लघुपत्रिकांतून लिहिणाऱ्या कवींमध्ये कवितेचे भाषा, संरचना आणि नव्या आशय-सूत्रांच्या संबंधात अरुण कोलटकरांनी सर्वांत जास्त प्रयोग केलेले आहेत. कोलटकरांची भाषा अत्यंत नवी आणि अर्थवाही असून त्यांनी नव्या संरचना, अनुभवाची नवी व मराठीला अपरिचित अशी क्षेत्रे, नव्या प्रतिमा, नवी प्रतीके आणि अपरिचित लयींचा मोठ्या प्रमाणावर उपयोग करून कवितेला वेगळी परिमाणे दिली आहेत. कोलटकरांची सुरुवातीची कविता व्यामिश्र, जटिल स्वरूपाची आणि एकाचवेळी अनेक मानसिक पातळ्यांवर सहजपणे फिरणारी होती. त्यामुळे क्वचित त्यांची कविता बौद्धिक कोड्या-सारखी दुर्बोध होत असे. हळूहळू ती व्यामिश्रतेकडून सरलतेकडे झुकू लागली, आणि

पुढे पुढे तर त्यांनी काही कवितांतून कविताच नाकारून 'प्रतिकविता' लिहिण्याचा प्रयत्न केला. त्यांनी कवितांसाठी परंपरेतील संतवाङ्मय, लोकगीते, सर्वसामान्यांची भाषा, भाषा शिकविण्यासाठी वापरली जाणारी बालवर्ग, पहिल्या वर्गाची क्रमिक पुस्तके, भजने इत्यादींपासून ते अधिवास्तव, दृक्‌कला, पाब्लो नेरुदा, बीटस आणि महत्त्वाच्या सर्व परदेशी कवींना आणि कवितेच्या चळवळींना व्यवस्थित पचवलेले आहे. म्हणूनच त्यांची कविता 'श्री ज्ञानेश्वर समाधिवर्णन' आणि 'मै मॅनेजर को बोला' किंवा 'न्यू यॅर डे' अशा दोन आत्यंतिक बिंदूंच्या दरम्यान फिरत राहून वर्णपटासारखा समकालीन कवितेचा मोहक आणि सौंदर्यपूर्ण पट वाचकांसमोर निर्माण करते. समकालीन समस्यांना छेदून जाणाऱ्या त्यांच्या कविता महानगरातील भयावह आयुष्य कुठलाही तक्रारीचा सूर न लावता सगळया मानसिक गुंतागुंतीसह अभिव्यक्त करतात. म्हणूनच कोलटकरांच्या कवितेला मराठी कवितेच्या इतिहासात अतिशय महत्त्वपूर्ण स्थान असेल, हे निस्संशय. त्यांनी प्रथमच नवे ताण वापरून बौद्धिक पातळीवरची कविता मराठीला दिली. मनमोहनचा अपवाद वगळता, प्रथमच अधोवास्तववाद मराठीत आणला. त्यांच्या 'श्री ज्ञानेश्वर समाधिवर्णन', 'घोडा' 'या तावदानात...' 'चिखल ठरलो भिक्षापात्र' 'मुंबईनं भिकेस लावलं' 'चरित्र' 'इस्पितळातल्या कविता' 'मेणबत्ती' इत्यादी अनेक कविता मराठीतल्या अप्रतिम कविता आहेत. मनोहर ओक यांच्या कविताही त्यांची गूढ भाषा, विलक्षण प्रवाही लयी, अत्यंत वेगळी प्रतिमासृष्टी आणि गुन्हेगारी जगाच्या दाहकतेपासून अंतर्विश्वातील मोहक जटिलतेपर्यंतच्या सर्व विविध विषयांपर्यंत फिरत राहतात. त्यांच्या 'अंधार' 'माझी स्वप्नं चौकात पडलेली' 'देवः दवः दारू' 'जे दिलं जातं' 'मुंबई' इत्यादी कविता मराठी कवितेच्या प्रवाहातील एकदमच महत्त्वपूर्ण कविता आहेत. रघू दंडवतेच्या कविता शिशुवत् निरागसता आणि प्रत्यक्ष जीवनातील उग्रता, सभोवारचे अमानवी हात, भोवतीचे पर्यावरण यांच्या ताणांतून प्रतीत होणारी विदारकता फारच प्रभावीपणे व्यक्त करतात. भालचंद्र नेमाडे यांचे 'गांडकरी महाराजांचे अभंग' आणि अशोक शहाणेचे 'एका गांडूचे गाऱ्हाणे' वांझ पिढीच्या कर्तृत्वशून्यतेवरील उत्कृष्ट प्रतिक्रिया आहेत वसंत दत्तात्रय गुर्जर यांनी आपल्या कवितांतून कवितेची सातशे वर्षांची समृद्ध परंपरा असलेली भाषाच नाकारली आणि अमानवीकरणाकडे झुकलेल्या महानगराच्या उग्रतेचे विदारक प्रक्षेपण केले. नामदेव ढसाळने सामाजिक समस्यांना सरळ सरळ हात घालून विद्रोहाची परंपरा पुढे नेली तर तुलसी परबने पहिल्यांदाच खऱ्या अर्थाने गंभीर, चिंतनगर्भ राजकीय कविता लिहिली. सतीश काळसेकरने यौनभावनेतील रम्यधूसर रोमँटिक मिश्रण नष्ट करून जैविक भूमिकेचा पुरस्कार केला आणि समकालीन संश्लिष्ट जीवनप्रवाहातील यौनभावनेचे योग्य चित्रण केले. एकंदरीत कवितेच्या क्षेत्रात लघुपत्रिकांतून लिहिणाऱ्या कवींनी काव्यविषयक जाणिवा विस्तारून निश्चितच मूलगामी परिवर्तन घडवून आणले.

लघुपत्रिकांतील लेखकांची साहित्यविषयक भूमिका ही ओतेंगाच्या खालील ओळीं-मधून व्यक्त होणाऱ्या दृष्टिकोणाशी सुसंगत होती :

" Art, all art, is a highly respectable matter, but it is superficial and frivolous if it is compared with the terrible seriousness of life " लघुपत्रिकावाल्यांनी जगण्याची अस्वस्थता, परात्मता, पूर्वग्रह आणि असुरक्षिततेशी आणि संस्कृतीचा स्वस्थता, स्थिरता आणि सुरक्षिततेशी संबंध जोडणाऱ्या आधुनिक विचारप्रणालीचा पुरस्कार केलेला होता. स्वतःच्या जग-ण्याशी प्रामाणिक राहून, ' मी ' आणि ' मी 'च्या सभोवारच्या तमाम संबंधांशी सरळ सामना करणाऱ्या या लेखकांनी कलावादाशी आणि सौंदर्यवादाशी फारकत घेतली. सौंदर्यवादाचे अवास्तव आधिक्य धुडकावून लावले. आणि सगळे अस्तित्व पणाला लावून लिहिले. या भूमिकेतूनच लघुपत्रिकांतून आपोआपच विविध प्रकारचे गद्य लिहिले गेले नव्या शैलींना जन्म दिला गेला आणि प्रयोगासाठी मुद्दाम प्रयोग न करता गद्यप्रकारांत नवी आणि महत्त्वाची भर घातली गेली. या संदर्भात मराठीत पहिल्यांदाच साहित्याच्या सर्व शक्यता अजमावल्या गेल्या. कहाणीसदृश प्रकारांचे पुनरुज्जीवन, झेनच्या धर्तीवरील चालू काळातल्या गोष्टी, दोन पिढ्यांतील बदलत जाणाऱ्या नात्यांचा क्रमविकास दाखवणारा मधु मुंगसेकरचा मजकूर; माधव वाटवे, रविंदर कपूर, मधू सावणे, शांताबाई उगार, बाळकृष्ण नरहर आराध्ये, मनमोहनचा स्वतःबद्दलचा मजकूर ' वाचा ' च्या कादंबरी अंकातील मजकूर, कोयनेबद्दलचे पत्रक, पारंपरिक तंत्र, मनोहर काटदरे आणि वृंदावन दंडवतेंच्या एकांकिका, बिनधोक, प्रामाणिक समीक्षा, विविध व्यक्तींच्या पत्रांतील उताऱ्यांचे पुनर्मुद्रण इत्यादी मजकुरां-वरून लघुपत्रिकांतील साहित्याचा आवाका सहजपणे लक्षात येण्यासारखा आहे. या साहित्यांतून प्रतीत होणारे सामाजिक वास्तव आणि लेखकाचे स्वतःशी, समूहाशी, समाजाशी आणि संस्कृतीशी असलेले नाते, ही लघुपत्रिकांची मौलिक देणगी आहे. लघुपत्रिकांनी सौंदर्यवादी प्रायोगिकता टाळून साहित्यात गांभीर्य आणले आणि या गांभिर्याचा जगण्यातल्या गांभीर्याशी सरळ सरळ संबंध होता, हे लक्षात घेतले की लघुपत्रिकांच्या कामगिरीची कुणालाही सहज कल्पना येईल.

लघुपत्रिकांनी केलेले आणखी एक महत्त्वाचे कार्य म्हणजे विविध भारतीय आणि जागतिक भाषांतील साहित्याचे वेळोवेळी केलेले अनुवाद. लघुपत्रिकावाल्यांनी ऱ्हासशील ब्रिटिश साहित्यावर पोसलेल्या मर्यादित वाङ्मयविषयक जाणिवांविरुद्ध बंड केले. युरोप, अमेरिका आणि जगभरच्या निवडक साहित्याचे अनुवाद छापून आणि सम-कालीन साहित्याचा परिचय करून देऊन वाचकांची जाणीव विशाल, विस्तृत व सखोल होण्यासाठी मदत केली. लघुपत्रिकांमुळेच वैश्विक जाणिवा मराठी लेखक–वाचकांत निर्माण झाल्या. शिवाय वाङ्मयीन संस्कृतीला संपन्न करण्यासाठी आवश्यक असलेले

अनुवादाचे कार्य वाचकांवरोबर लेखकांमध्येही मूलभूत परिवर्तन घडवून आणण्यासाठी सहाय्यभूत ठरते. सृजनशील लेखकांना, अनुवाद करत असतानाच स्वतःच्या भाषेतील सूक्ष्मतेच्या सर्व शक्यता लक्षात येऊ लागतात आणि भाषेकडे बघण्याचा सखोल, परिशीलनात्मक आणि चिंतनगर्भ दृष्टिकोण निर्माण होतो. शिवाय या सर्व गोष्टींमुळे अभिरुचीचा स्तर उंचावण्यास मदत होतेच. नव्या विस्तारित जाणिवांमुळे लघुपत्रिका-वाल्यांनी आपल्या देशी परंपरांकडे वळून त्यांचे मूल्यांकन सुरू केले आणि त्यांचा समकालीनतेशी संबंध प्रस्थापित केला. लघुपत्रिकांमुळे वाचकांना जी असंख्य परदेशी व अन्य भारतीय भाषिक नावे माहीत झाली, त्यांत राइनर मारिया रिल्के, एझरा पाउंड, पाब्लो नेरुदा, किर्केगार्द, ओसे ओर्तेगा, ई गासेत, ईअनेस्को, ब्रेख्त, पिरँदिलो, ज्यॉ जेने, आन्तोनी आर्तो, पीटर आर्लोस्की, ग्रेगरी कॉर्सो, ॲलन गिन्सबर्ग, ज्यॉ आर, डेव्हिड मेल्टझर, ल राय जोन्स, नॉर्मन मेलर, निजिन्स्की, इम्रेझियो सिलोन, नाझली नुर, इन्तजार हुसेन, जीवनानंद दास, संदीपन–सुरंजन–शक्ती चटोपाध्याय सुनील नारायण गंगोपाध्याय, तारापद राय, उत्पलकुमार बसू, शैलेश्वर घोष, शीर्षेंदू मुखोपाध्याय, वासुदेव दासगुप्त, प्रदीप चौधुरी, सुबिमल बसाक, गोपालकृष्ण आडिगा, राजकमल चौधरी, आदिल मन्सूरी इत्यादी नावांचा समावेश होईल. शिवाय कामू, काफ्का, सार्त्र, दॉस्ताएवस्की, गोगोल इत्यादी सर्वमान्य लेखकांचा प्रभावही या पिढीमुळेच मराठी वाचकांपर्यंत पोचला.

लघुपत्रिकांच्या चळवळीमुळे मराठी साहित्य आणि संस्कृतीतील सर्वच घटकांवर प्रत्यक्ष–अप्रत्यक्षपणे, कमी-अधिक प्रमाणावर, तात्कालिक आणि दूरगामी स्वरूपाचे परिणाम झाले. 'व्यवस्थे'ने निर्माण केलेल्या चिरेबंद संवेदनशीलतेच्या परिघाबाहेर राहून लेखन करणाऱ्या लेखकांच्या साहित्याकडे बघण्यामागील पूर्वग्रहदूषितता काही प्रमाणात तरी कमी झाली आणि अशा लेखकांची दखल घेणे भाग पडले. भाऊ पाध्ये-सारखा पहिल्या दर्जाचा कादंबरीकार केवळ स्वस्त, सवंग, लोकप्रिय लिहिणारा म्हणून दुर्लक्षिला जात असे. त्याच्या सर्वच कादंबऱ्यांचा सम्यक् विचार होऊ लागला. मनमोहन-सारख्या कवीची गांभिर्याने दखल घेणे भाग पडले आणि मर्ढेकरांसोबत मनमोहनचेही नाव नव्या व आधुनिक लेखकांत घेतले जाऊ लागले. कवितेच्या क्षेत्रात हे परिणाम सर्वाधिक प्रमाणात दिसून आले. १९६० नंतरचे महत्त्वाचे बहुसंख्य कवी 'व्यवस्थे'च्या बाहेर राहूनच काव्यलेखन करू लागले आणि त्यांचे संग्रहही प्रतिष्ठित प्रकाशकांच्या परिघाबाहेरच छापले गेले. 'सत्यकथे'नेही अचानक आपली भूमिका बदलवून नव्या लेखक– कवींचे साहित्य छापायला सुरुवात केली. पुढे पुढे त्याचा 'सत्यकथे'च्या पॉलिसीवर असा काही परिणाम झाला की पहिल्यांदाच लिहिणाऱ्यांची यादी वाढवत न्यायची आणि मग दिवाळी अंकाच्या संपादकीयातून आम्ही यंदा इतके नवे कवी व इतकेइतके नवे कथाकार वर्षभरात छापले, असा आणि एवढाच मुद्दा अभिमानाने

छापायचा, असाही प्रघात सुरू झाला. आता नव्या लेखक-कवींना छापणे, ही चांगली गोष्ट असली तरी नव्या जाणिवांना, नव्या संवेदनशीलतेला प्राधान्य देणे अधिक महत्त्वाचे आहे आणि क्वचित केव्हातरी अपवादात्मक वाहरू सोनवणेसारखा आदिवासी कवी 'सत्यकथे'त दिसतो एवढेच. बहुसंख्य नव्या कवींनी आपले संग्रह स्वतःच किंवा लघुपत्रिकावाल्यांकडून प्रकाशित केल्यामुळे 'मौज प्रकाशन'लाही तडजोडीचे उमेदवार म्हणून घाईघाईने वसंत आबाजी डहाकेंचा काव्यसंग्रह प्रकाशित करावा लागला. शिवाय लघुपत्रिकांच्या परिणामामुळेच कदाचित 'मौजे'ने वृंदावन दंडवतेसारख्या एरव्ही कायम दुर्लक्षिल्या गेलेल्या, खास लघुपत्रिकांची संवेदनशीलता असलेल्या नाटककाराच्या एकांकिकांचा संग्रहही प्रकाशित केला. प्रतिष्ठित टीकाकारांच्या गोलमोल आणि बिनमुद्द्याच्या लेखनकामाठीला काही प्रमाणात तरी लघुपत्रिकांमुळे आळा बसला. लेखकाला कुठल्याही प्रतिष्ठित अड्ड्यात समाविष्ट न होताही त्याच्या लेखनाच्या दर्जावरून प्रतिष्ठा मिळू लागली. आणि वाङ्मयीन संस्कृतीतही हळूहळू बदलाची चिन्हे दिसू लागली.

या चळवळीने साहित्याला विशिष्ट वर्गाच्या बंदिस्त संवेदनशीलतेतून आणि आकृतिजन्य सौंदर्यवादाच्या कारागिरीतून मुक्त केले. जगण्याच्या प्रवाहातील सर्व अनुभवांना सृजनाच्या पातळीवर नेले. जगण्याच्या प्रक्रियेत यौनभावना ही अनेक जाणिवांपैकी एक जाणीव आहे, हे लक्षात घेऊन व्यक्ति-व्यक्तीतील अनेकविध नात्यांच्या गुंत्यातून आणि संप्रेषणातून साकारत जाणाऱ्या सामाजिक जाणिवेचे भान ठेवून, अस्तित्व आणि अस्तित्वासाठी करावयाच्या संघर्षाला सामोरे जाऊन प्रामाणिक अभिव्यक्ती करणाऱ्या लघुपत्रिकांच्या चळवळीनेच पुढे अन्याय-विषमता-दांभिकता-आर्थिक असंतुलन आणि अमानवीकरणाविरुद्ध विद्रोहाचे शस्त्र उगारले आणि याच्या परिणामातूनच राजा ढाले व नामदेव ढसाळने 'दलित पँथर' सारख्या महाराष्ट्राच्या विकलांग समाजावर आघात करणारी संघटना स्थापन केली. दलितांच्या मुक्तीसाठी आणि प्रतिष्ठेसाठी सर्व पातळ्यांवर संघर्ष करणाऱ्या या संघटनेमुळे दलितांना आपल्या पोटसंस्कृतीची आणि हक्कांची योग्य जाणीव होऊन 'दलित साहित्या'चा जोमाने विस्तार सुरू झाला. लघुपत्रिकांच्या आणि दलित साहित्याच्या चळवळींमुळेच नामदेव ढसाळसारख्या अत्यंत महत्त्वाच्या विद्रोही कवीला आपल्या वाङ्मयीन संस्कृतीने काहीही खळखळ न करता तात्काळ सामावून घेतले.

या चळवळीचा आणखी एक दूरगामी परिणाम म्हणून राजकीय चिंतनाला वाहिलेल्या 'मागोवा' आणि 'तात्पर्य' सारख्या गंभीर नियतकालिकांच्या जन्माकडे बोट दाखविता येईल. लघुपत्रिकांनी साहित्यासोबतच संगीत, नाट्य, चित्रकला, चित्रपट इत्यादी सर्वच क्षेत्रांतील पारंपरिक आणि नव्या पाश्चात्य प्रवाहांची ओळख करून देण्याचे महत्त्वाचे कार्य केले होते. शिवाय समकालीन साहित्याच्या सर्वंकष आकलना-

साठी साहित्यासोबतच सामाजिक शास्त्रे आणि राजकीय विचारप्रवाहाचे तसेच विज्ञानाचेही आकलन आवश्यक आहे, ही गोष्ट लघुपत्रिकावाल्यांनी स्पष्ट केलेली होतीच. याच भूमिकेवरून पुढे जाऊन 'मागोवा' आणि 'तात्पर्य' मधील लोकांनी साहित्या-सोबत मुक्त सामाजिक व राजकीय चिंतन प्रकाशित करून साहित्य आणि समाज, साहित्य आणि राजकारण, यांचे परस्परसंबंध उकलून दाखवण्यास मदत केली. कुठल्याही पंडिती थाटापासून मुक्त असा चिंतनगर्भ विचार वाचकांसमोर ठेवताना या नियत-कालिकांतील लेखकांनी राजकीय पक्षाच्या चिरेबंदी कोंडवाड्यांविरुद्ध बंड करून 'मुक्त मार्क्सवाद्यां'चा नवा प्रवाह उदयाला आणला.

लघुपत्रिकांची चळवळ सुमारे एक तप चालू राहिली आणि नंतर संपुष्टात आली. वस्तुतः ही चळवळ नंतरही चालू राहणे आवश्यक असताही योग्य त्या प्रमाणात फैलावली नाही तिच्या ओहोटीची कारणे, तिच्यातील उणिवा आणि नंतर झालेली वाताहत या संबंधात सविस्तर विवेचन करणारा एक लेख 'वाचा'च्या अखेरच्या अंकात प्रकाशित झाला होता.[१६] भालचंद्र नेमाडे यांनी आपल्या 'बिढार' या कादंबरीच्या पहिल्या भागात याचा ऊहापोह केलेला आहे. नेमाडे यांच्या मुलाखतीतही लघुपत्रिकांच्या चळवळीबाबतची त्यांची मते आलेली आहेत.[१७] अशोक शहाणेच्या 'रुची'मधील लेखातही हा विषय चर्चिलेला आहे.[१८] आज या चळवळीकडे मागे वळून बघताना सहजासहजी लक्षात येणाऱ्या उणिवा संक्षेपाने मांडता येण्यासारख्या आहेत. पैकी पहिला महत्त्वाचा मुद्दा म्हणजे 'असो' आणि 'वाचा'चा अपवाद वगळता, इतर कुठल्याही लघुपत्रिकेने लक्षात येण्यासारखे आणि सातत्याने स्पृहणीय कार्य केलेले नाही. रीड व्हिटमोअरने लघुपत्रिकांची व्याख्याच मुळात "a little magazine is a serious magazine or a serious magazine is a little magazine. Such a definition may be nonsense but it is as near to definition as most readers of little magazines get" अशी केली आहे[१९] लघुपत्रिकांच्या चळवळीतील पहिल्या काही थोडथोडक्या लघुपत्रिका-वाल्यांनी पाळलेले गांभीर्य नंतरच्या या चळवळीत शिरलेल्या लोकांनी घालवून टाकले, आणि याची कारणे एकतर या लोकांतील निव्वळ उत्साह आणि दुसरे म्हणजे त्यांच्या-कडे असलेला लघुपत्रिकांमागील तात्त्विक भूमिकेचा अभाव, ही आहेत. जेव्हा जेव्हा अशा चळवळींमध्ये कुठल्याही तात्त्विक भूमिकेशिवायच लोक येत राहतात, तेव्हा अशा लोकां-मध्ये अंधानुकरण वेगाने संक्रमित होणाऱ्या रोगासारखे फैलावत राहते आणि परिणामी असे अंधानुकरण चळवळच संपवून टाकते. या चळवळीत असे कित्येक लोक शिरले आणि त्यांनी अशा लघुपत्रिकांना जन्म दिला की निश्चित भूमिकेचा आणि संपादकीय पॉलिसीचा त्यांच्याशी अर्थाअर्थी संबंध नव्हता. या लोकांनी प्रामुख्याने कविता हा हाताळण्यासाठी सोपा प्रकार निवडला आणि अनुकरणातून आलेल्या असंख्य कविता

छापून लघुपत्रिकांची रद्दी वाढवली. पहिल्या दर्जाचे, संपूर्ण मराठी कवितेची परंपरा शिरस्ते आणि प्रवाह लक्षात घेऊन काही वेगळे आणि नवे लिहू पाहणारे काही मोजकेच कवी सोडले तर बाकी बहुतेकांच्या कविता तारुण्यसुलभ यौनभावनेभोवतीच घुटमळत होत्या. 'व्यवस्थे'चा विरोध करण्याचे तत्त्व समजण्यात बऱ्याच लोकांची गफलत झाली, मुळात ज्या विरोधाचे स्वरूप ' व्यवस्थे 'ने प्रस्थापित केलेल्या विशिष्ट प्रकारच्या ' सत्य-कथा 'त्मक संवेदनशीलतेचा आणि तिला अंतिम व सर्वश्रेष्ठ समजून लिहीत राहणाऱ्या लेखकांचा विरोध, हे होते; तिथे या उत्साही लोकांनी फक्त ' सत्यकथे 'त लिहिण्याचाच विरोध, इतके सोपे करून टाकले आणि स्वतः मात्र तीच संवेदनशीलता जोपासून लघुपत्रिकांमधून लिहिणे चालू ठेवले. कवितांच्या तुलनेत लघुपत्रिकांमधून गद्यलेखन विपुल प्रमाणात झाले नाही. जे काही गद्य निव्वळ उत्साहापोटी लिहिले गेले त्यातही संदर्भहीन तुकडे, दैनंदिनीच्या बुरख्याआडून लिहिलेल्या रटाळ, बिनमुद्द्यांचा अति-वैयक्तिक मजकूर, चिंतनहीन विस्कळीत ओळींच्या ओळी, आत्मकरुणात्मक मजकूर, धिटाईचा पवित्रा घेऊन लिहिलेले दांभिक यौनसाहित्य, इत्यादी भरताडच अधिक होते. कॉर्सो–गिन्सबर्ग–कैरवा–बरोज यांच्या साहित्याला संदर्भ सोडून चुकीच्या पद्धतीने आत्मसात केल्यामुळे अशा यौन अराजकाला लघुपत्रिकांमधून फारच उधाण आले होते. दोनचार उत्साही तरुणांनी एकत्र जमून लघुपत्रिका काढावी, चार दिवस खळखळ करून ' हिरोइझम ' दाखवावा 'आणि नंतर गप्प व्हावे, अशा राजरोस प्रकारांमुळे तत्त्वहीनता आणि अप्रामाणिकता वाढीस लागली व ही चळवळ नामशेष होत गेली. शिवाय लघुपत्रिकांचे भांडवल करून काही लोकांनी आपली खोटी नाणी चालवली व हळूच ' व्यवस्थे 'च्या अवाढव्य पसाऱ्यात प्रवेश मिळवला..अशा दांभिक करिअरिस्ट नव्या लोकांनी नंतर लघुपत्रिकेच्या चळवळीला शिव्या देणे अपरिहार्य झाले. शिवाय बऱ्याच लोकांनी ' व्यवस्था ' आणि ' व्यवस्थे 'चा विरोध यावर अवास्तव घोळ घालून मुद्देच बाजूला केले. लघुपत्रिकांतून नव्या लोकांच्या टीकेचे दारिद्र्य प्रकर्षाने जाणवले. राजा ढाले यांची साहित्यविषयक टीका आणि भालचंद्र नेमाडे यांची वाङ्मयीन संस्कृतीवरील टीका या लोकांनी नीटपणे समजून घेतली नाहीच. आणि टीकेसाठी आवश्यक असलेल्या शिस्तीच्या, चिंतनाच्या आणि स्वतःच्या निश्चित दृष्टिकोणाच्या अभावामुळे अत्यंत उथळ, बिनमुद्द्याची टीकाटिपण्णी लिहून आपला अडाणीपणा मात्र दाखवून दिला. ' सत्यकथे 'ला विरोध तर करायचा, पण आकृति-जन्य सौंदर्यवादाला विरोध करून नैतिकवादी भूमिका स्वीकारायची नाही, अशा कुतरओढीमुळे समीक्षाच काय पण सृजनात्मक लेखनाची अधोगती ह्या लोकांना थांबवता आली नाही. शिवाय सुरुवातीस चमकदार काहीतरी लिहून नंतर त्याच पद्धतीची आवर्तनेही बऱ्याच लोकांनी चालू ठेवली. या तमाम गोष्टींमुळे लघुपत्रिकांची चळवळच धोक्यात आली.

मराठीतील नंतर-नंतरच्या लघुपत्रिकांनी साहित्याव्यतिरिक्त इतर कुठल्याही कलांची फारशी दखल घेतली नाही. गुजराथेत गुलाम मोहम्मद शेख आणि भूपेन खक्कर यांनी 'वृश्चिक' ही गंभीर स्वरूपाची लघुपत्रिका संपादित करून चित्रकलेच्या क्षेत्रात राष्ट्रीय स्वरूपाची मूलभूत कामगिरी केली होती. ('वृश्चिक'ने अरुण कोलटकरांनी केलेली मुक्ताबाई, जनाबाई आणि नामदेवाच्या अभंगांची उत्कृष्ट इंग्रजी भाषांतरेही छापली होती.) हिंदीवाल्यांनीही बिवसदास, अनिल करंजाई, करुणानिधान मुखर्जी आणि सुबीर चतर्जीसारख्या मुक्त चित्रकारांची चित्रे प्रदर्शित करून आणि लघुपत्रिकांमधून छापून चित्रकलेतील विद्रोहाच्या सीमा विस्तारित केल्या होत्या. आपल्याकडे प्रदीप नेरूरकर आणि वसंत गुर्जर यांनी संपादित केलेल्या चित्रकलेच्या लघुपत्रिकेचा एकमेव अपवाद वगळता लघुपत्रिकांमधून बहुतेक चित्रांना फाटाच दिलेला असे. 'असो'ने मुखपृष्ठावर काही चांगली चित्रे छापली. क्वचित राजा ढाले आणि वसंत आबाजी डहाकेची रेखाचित्रेही काही लघुपत्रिकांतून प्रकाशित झाली. एरव्ही मात्र बऱ्याच अडाणी लोकांनी वाटेल तशा रेघोट्या मारून याही क्षेत्रात फसवेगिरी सुरू केली आणि गांभीर्य नष्ट करण्याचा प्रयोग चालू ठेवला. बहुसंख्य हिंदी लघुपत्रिकांशी संबद्ध असलेल्या भाऊ समर्थसारख्या आपल्या श्रेष्ठ चित्रकाराची चित्रे मराठी लघुपत्रिकांतून कधीच आली नाहीत. फक्त एकदा 'फक्त' मधून त्यांच्या दैनंदिनीची पाने प्रकाशित झाली होती. भाऊ समर्थ यांची लघुपत्रिकेतील चित्रकलेबाबतची धारणा त्यांच्या खालील विधानावरून लक्षात येते :... आज लघुपत्रिकाओं पर छापनेवाली गतिमान सौंदर्यकृतियों का अनुसरण बडी पत्रिकाएँ करती हैं. कला हमेशा ऊपरी वर्ग से नीचे आती रही है लेकिन नीचे से उपर जाने की गती कलाप्रवाह ने पैदा कर ली, यह काम लघुपत्रिकाओं मे योग देनेवाली श्रेष्ठ कलाकृतियो का है."[२०] दुर्दैवाने मराठी लघुपत्रिकांनी चित्रकलेच्या बाबतीत अशी कुठलीही मूलभूत कृती केलेली नाही. म्हणूनच भाऊ समर्थ यांची हिंदी लघुपत्रिकांतील चित्रकलेबाबतची मते ते स्वतः मराठी असूनही, मराठीला लागू पडत नाहीत. केवळ साहित्यापुरताच- आणि तोही नंतर नंतर ऱ्हासाला लागलेल्या साहित्यापुरताच- विचार केल्यामुळे लघुपत्रिकांची चळवळ अधिकाधिक संकुचित होऊन नष्टप्राय झाली.

लघुपत्रिकांतील मजकूर हा बराचसा वाङ्मयीन संस्कृतीत भरभराटीला येणाऱ्या अपप्रवृत्तींना विरोध करणारा होता. या अपप्रवृत्ती ज्या समाजात राजरोस घडतात त्या विरुद्ध लघुपत्रिकावाल्यांनी कुठलीही निश्चित भूमिका घेण्याचे, त्या विरुद्ध संघर्ष करण्याचे टाळले. सुरुवातीच्या काही पत्रिका अधूनमधून राजकीय आणि सामाजिक क्षेत्रांतील अपप्रवृत्तींबाबत, अनागोंदीबाबत काही भूमिका घेत असत. नंतर नंतरच्या तत्त्वशून्य संधिसाधू लोकांनी केवळ अतिवैयक्तिक कविता आणि मजकूर छापून इतर सर्व क्षेत्रांतील बाबींकडे दुर्लक्ष केले आणि या चळवळीला मर्यादा पडत गेल्या. वस्तुतः

जगभरच्या लघुपत्रिकांचा उद्देश ' आदर्शवादी उदारमतवादा 'चा प्रसार करणे आहे अशी विशाल भूमिका जॉन. एल. कूपरने मांडलेली आहे. कूपरच्या मते " The Little Magazines seek to identity and expose the non humanistic aspects of the existing social systems and their praposals for change is based upon exposing these decadent elements.[२१] अशी भूमिका मराठीत अगदी अपवादात्मकच होती आणि ' विद्रोह 'च्या लघुपत्रिकेने हे काम काही काळ केले. ' विद्रोह 'च्या मुळातच सामाजिक विषमतेच्या विरोधात करावयाचा संघर्ष आणि दलितांच्या पोटसंस्कृतीतून निर्माण होणाऱ्या वाङ्मयाच्या सर्व शक्यतांचा प्रसार करण्याची जाणीव होती. दुर्दैवाने राजा ढाले आणि नामदेव ढसाळ यांच्यातील मतभेदांमुळे आणि ' विद्रोह 'मध्ये नंतर नंतर आलेल्या विशिष्ट राजकीय विचारसरणीच्या आग्रहामुळे उदारमतवाद संपुष्टात आला आणि त्यातील विद्रोदी लेखनालाही एक प्रकारच्या रोमँटिक सौंदर्य-वादाचे स्वरूप येत गेले. ' विद्रोह ' सारख्या लघुपत्रिकांचे योग्य तात्त्विक भूमिकेवरून तग धरून राहणे, अत्यल्प प्रमाणात का होईना सामाजिक सांस्कृतिक पुनरुज्जीवनास सहाय्यभूत ठरते, हे खरे असले तरी शास्त्यांच्या राजकीय अस्तित्वाला धक्के देणाऱ्या या लघुपत्रिकांतील लेखक-संपादकांना शासनाची आणि शासनप्रणीत ' व्यवस्थे 'ची महाकाय यंत्रणा गिळंकृत करून टाकते. भौतिक सुखलोलुपतेमुळे असे ' विद्रोही ' लोकही निष्क्रिय होतात, आणि लघुपत्रिकांचे आंदोलनच नामशेष होते, असा जग-भरचा इतिहासच आहे. मराठीतही काही प्रमाणात हे घडले आहे आणि त्याची झळ या चळवळीला निश्चितच पोचलेली आहे.

' व्यवस्था ' सगळाच विद्रोह हळूहळू सामावून घेत असते आणि विद्रोहवाद्यांची पिढी पांगत जाते. काही लोक ' व्यवस्थे 'त शिरून प्रस्थापित होत असतात तर काही लोक जगण्याच्या संघर्षात साहित्यादी कलांपासून दूर जातात. याची आणखी काही उदाहरणे पाहिली की लघुपत्रिकांची चळवळ थांबण्याची कारणे सहज लक्षात येऊ शकतील. पैकी पहिले उदाहरण म्हणजे प्रतिष्ठित नियतकालिकांनी बदललेले संपादकीय धोरण. ' सत्यकथा ' आणि तत्सम नियतकालिकांनी अचानक आपले धोरण बदलून नव्या लोकांना प्रसिद्धी देण्याचा कार्यक्रम हाती घेतला. त्यामुळे नव्या उत्साही लोकांनी लघुपत्रिका काढण्याची गरज उरली नाही. शिवाय पहिल्या परिषदांची शासनाच्या मदतीवर चालणारी मुखपत्रेही नव्या लोकांना प्रोत्साहित करू लागली. आता अशा नव्या लोकांनीही करिअरीझमच्या किल्ल्या हातात आल्याबरोबर पंडिती थाटात लघु-पत्रिकांना शिव्या द्यायला सुरुवात करणे क्रमप्राप्तच होते. मात्र हे तत्त्वशून्य नवे लोक मुळातच हे विसरून गेले की लघुपत्रिकांनी शासनाच्या मदतीविरुद्धही संघर्ष पुकारला होताच. शासनयंत्रणेच्या मदतीने चांगल्या व सकस साहित्याचा प्रसार करणे ही केवळ

अशक्य गोष्ट आहे, हे सत्य लघुपत्रिकावाल्यांनी पूर्वीच ओळखले होते. केवळ इथेच नव्हे तर अमेरिकेसारख्या संपन्न देशातही हे घडणे शक्य नाहीं. याची अमेरिकन विचारवंतांनी वेळोवेळी जाणीव करून दिलेली आहे. या संदर्भात विलियम बॅरेटचा खालील उतारा अतिशय बोलका आहे.

"Patronage was once indispensable to the Arts; but when the patronage is institutional and the money is poured down bureaucratically from the top, we have to view all this new prosperity for the literati in very sober relation to other things now going on in the national life- particularly in relation to a peculiar kind of stilted and unspontaneous self-consciousness that we Americans have been developing towards the Arts...The habit of believing that everything can be managed from the top down inevitably begets a secondhand and cerebral attitude towards experience. May be a corporation can be managed that way, but hardly literature and certainly not a good many other things in life more important than literature and on which literature in the end depends." [२२]

या दशकाच्या सुरुवातीस लघुपत्रिकावाल्यांनी महाराष्ट्र शासनातर्फे देण्यात येणाऱ्या वाङ्मयीन पारितोषिकांतील राजकारणाविरुद्ध जाहीर पत्रक काढून निदर्शने केली होती. परिणामी शासनाने याची दखल घेऊन नव्या लोकांच्या प्रथम प्रकाशनासाठी ५०० रुपयांचे पुरस्कार जाहीर करून नव्या लोकांचा विद्रोह दाबून टाकला. नव्या उत्साही लेखकांसाठीच असलेल्या या पारितोषिकांच्या स्पर्धेत पुन्हा म्हातारेच घुसले आणि शिवाय दुय्यम-तिय्यम दर्जाच्या लोकांनाच ही पारितोषिके विभागवार, जातवार वाटण्यात येऊ लागली. विलियम बॅरेटची मते आपल्याही वाङ्मयाला आणि संस्कृतीला लागू पडणारी तर आहेतच, शिवाय लघुपत्रिकांच्या चळवळीच्या अधोगतीची काही कारणेही त्यात दडलेली आहेत, हे वरील उदाहरणावरून लक्षात येण्यासारखे आहे.

ही चळवळ संपण्याचे आणखी एक कारण या चळवळीतील जबाबदार लोकांशी संबंधित आहे. या लोकांनी हळूहळू आपल्या विद्रोहाच्या सीमा विस्तारित करून स्वतःला वेगवेगळ्या कृतिशील चळवळीत गुंतवून घेतले. वाङ्मयाच्या क्षेत्रात सुरू केलेला हा मूल्याधिष्ठित संघर्ष फैलावत जाऊन त्याने सामाजिक, आर्थिक, राजकीय समस्यांना कवेत घेतले. आणि या कृतिशील गोष्टींमुळे लघुपत्रिकांच्या चळवळीला गौणत्व येत गेले. राजा ढाले– नामदेव ढसाळने 'दलित पँथर' मधून केलेला विद्रोह,

सतीश काळसेकरने 'बँक एम्प्लॉईज युनियन.'मध्ये केलेले नेतृत्व, तुळसी परबने श्रमिक संघटनेच्या माध्यमातून केलेला संघर्ष, अरुण खोपकरने फिल्म इन्स्टिटयूट-मध्ये केलेला संघर्ष, भालचंद्र नेमाडे यांनी विद्यापीठातील राजकारणाविरूद्ध केलेला संघर्ष आणि चंद्रकांत खोत यांनी धंदेवाईक आयुष्य घेतून स्वतःच्याच प्रामाणिकपणाविरुद्ध केलेला संघर्ष इत्यादी गोष्टी कृतिशील आयुष्याच्या द्योतकच आहेत. या पिढीची तात्त्विक भूमिका नीटपणे उमजून न घेतल्यामुळे किंवा करिअरिझमच्या प्रवाहात वाहत गेल्यामुळे लघुपत्रिकांच्या चळवळीत शिरलेल्या नंतरच्या अडाणी लोकांनी या चळवळीला अखेरची मूठमाती दिली.

आज 'असो'– 'वाचा'च्या तात्त्विक भूमिकेशी सुसंगत एकही लघुपत्रिका मराठीत नाही. वस्तुतः आज उत्साहाने लिहावे अशी एकही गंभीर स्वरूपाची लघु-पत्रिका किंवा वाङ्मयीन नियतकालिक मराठीत नाही. 'सत्यकथे'च्या संपादकीय धोरणाचा आदर्श ठेवून 'युगवाणी', 'प्रतिष्ठान,' 'संदर्भ', 'अनुष्टुभ', 'ऋचा' अशी एकाहून एक मध्यमपक्षी मासिके मराठीत निघून त्यांनी पुन्हा एकदा 'सत्य-कथा'त्मक संवेदनशीलतेचे वर्चस्व प्रस्थापित करण्यास सुरुवात केली आहे. अशा वेळी वाङ्मयीन संस्कृतीतील अधःपतनाविषयी सर्वसामान्यांना जागरूक करण्यासाठी, युवा लेखनातील मूकचिंतनाच्या सृजनात्मक आविष्कारासाठी आणि सर्वसामान्यांच्या अभि-रूचीचा स्तर उंचावण्यासाठी पुन्हा एकदा लघुपत्रिकांची नितांत गरज आहे.

संदर्भसूची

१. Jose Ortegay Gasset : 'On Love...Single Aspect of A Theme', Cape Edition 1969.

२. Franz Fannon : 'The Wretched of the Earth'; Penguin 1965

३. Renate Zahar : 'Farnz Fannon Colonialism and Alienation' trans : by Wilfried F. Feuser; Monthly Review Press, New York 1974

४ राम मनोहर लोहिया : भाषा, नवहिंद प्रकाशन, हैदराबाद (१९६५)

५. चंद्रकांत पाटील : साहित्यिक प्रदूषण और सफाई की जरूरत : मराठी साहित्य का एक्स – रे', 'आवेश' – ७२ संपादक : रमेश बक्षी, आवेश फोरम, दिल्ली (१९७२).

६. गजानन माधव मुक्तिबोध : 'एक साहित्यिक की डायरी', भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन, दिल्ली.

७. रमेश समर्थ : मुलाखत, ' अबकडइई ' वर्ष १ ले, अंक ५
८. दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे : 'चालू' कविता : पावडर, पडद्यावर, पडद्यामागे आणि नंतर, 'महाराष्ट्र टाइम्स ', रविवारची आवृत्ती, १७ सप्टेंबर १९६७.
९. त्र्यं. वि. सरदेशमुख यांची निशिकांत ठकार यांनी घेतलेली मुलाखत ' ललित ' (१९६८)
१०. अशोक शहाणे : मुलाखत, ' अबकडइ ' वर्ष पहिले, अंक ५ वा.
११. अशोक शहाणे : ' मराठी साहित्यावर क्ष–किरण ' मनोहर (१९६२)
१२. भालचंद्र नेमाडे : ' हल्ली लेखकाचा लेखकराव होतो, तो का ? ' ' वाचा ' अंक दुसरा (१९६८)
१३. अरुण खोपकर : मुलाखत, ' अबकडइ ' वर्ष पहिले, अंक ५ वा (१९७२)
१४. ' अबकडइ ' : लघुनियतकालिकांचा सूचिका अंक, सं. : चंद्रकांत खोत.
१५. Jose ortegay Gasset : The Dehumanization of Arts and other Essays on Arts, Culture and Literature, Pninceton Uni. Press (1968)
१६. चंद्रकांत पाटील : छोटी नियतकालिके आणि नवे लेखक ' वाचा ' – ६ वा अंक (१९६९)
१७. चंद्रकांत पाटील : भालचंद्र नेमाडे यांची मुलाखत, समाज प्रबोधन पत्रिका – ८१, मे-जून १९७८.
१८. अशोक शहाणे : ' वामकुक्षी निर्वेध चालू आहे ', ' रुची ' दिवाळी अंक, १९७८ संपादक : दिनकर गांगल.
१९. Reed Whittmore : Little Magazines; Pamphlets on American Writers, No 32, Uni. of Minne sota Press, Minnaepolis (1963)
२०. भाऊ समर्थ : ' लघुपत्रिकाओंके साथ जुडी चित्रकला ' ऋतुचक्र (लघुपत्रिकाएँ अंक), दिसंबर १९७७ सं. विक्रमकुमार.
२१. John L. Cooper : The Role of Little Magazines 'Avesh 68' Link Issue, Editor Ramesh Bakshi (1968)
२२. William Barrett : Declining Fortunes of Literary Review, (1945–57) The Anchor Review No. II (1957)

लघुनियतकालिक : चर्चा

पुष्पा भावे : एका अर्थानं लघुपत्रिका आणि दलित साहित्य यांच्या चर्चेसाठी एक चर्चासत्र असणं अर्थपूर्ण आहे. केवळ हे दोन्ही एका काळातील विद्रोही आविष्कार आहेत म्हणून नव्हे. दलित साहित्य हे एका संस्कृतिविरुद्ध विद्रोह व्यक्त करतं तर लघुपत्रिका सबकल्चर निर्माण करण्याचा प्रयत्न करतं. छपाईपासून ते साहित्यस्वरूपापर्यंत सर्व संकेत बदलण्याचा लघुपत्रिकांचा प्रयत्न होता. प्रश्न असा आहे की, सबकल्चरच्या निर्मितीच्या ओघात लघुपत्रिकांचंच संकुचित वर्तुळ तयार झालं का? विद्रोहानं काही नव्या वाटा उपलब्ध झाल्या का?

अशोक केळकर : या चळवळीचं स्वरूप एका अर्थी नकारात्मक होतं– म्हणजे चांगल्या अर्थी नकारात्मक. यांपैकी पहिला नकार सांगावयाचा म्हणजे ही चळवळ आपल्याला एकाच वेळी गंभीरपणे व व्रात्यपणे बघायला शिकवीत होती. गंभीरपणाने असे म्हणावयाचे कारण आपल्या आधीच्या पिढीबद्दल तिची अशी तक्रार होती की, ती तात्पुरत्या आणि उथळ उत्तरावर संतुष्ट आहे. त्याचबरोबर भारतीय समाजात गांभीर्य = लांब चेहरा आणि उथळपणा = अवखळपणा, अशी समीकरणे पडून गेलेली आहेत. तीही या चळवळीनं नाकारली. या चळवळीला गांभीर्य अवखळपणानं साधायचं होतं. दुसरा नकार, व्यक्ती आणि समाज यांच्या संबंधाबद्दलचा होता. समाजातील तांडवाची दखल साहित्यिकांनी घेतली नाही तर त्यांचे व्यक्तिमत्त्व खुरटतं आणि साहित्यिक संस्था विशेषतः, प्रस्थापित साहित्यसंस्था यांच्या आहारी साहित्यिक गेले तर लेखकाचे लेखकराव बनायला वेळ लागत नाही. नवनवीन नियतकालिकं काढत राहायचं. जमायचं आणि फुटायचं, असा क्रम त्यांनी चालविला, पण या व्यक्तिकेंद्री कार्यपद्धतीची सांगड सामाजिक भानाशी घातली गेली– अवखळ गांभीर्यासारखा हाही एक विरोधाचा आभास— खराखुरा आंतरविरोध मात्र नाही. याच चालीवर आपल्या आधीच्या पिढीला मान्य असलेल्या आणखी काही द्वंद्वांची या चळवळीनं वासलात

लावली. तुम्ही आत्मकेंद्री की आशयकेंद्री याचं उत्तर " दोन्हीही नाही " असं मिळतं. तुम्ही परपुष्ट, पाश्चात्य साहित्यचळवळीचे भान ठेवणारे का अस्मितावादी, नेटिव्हि-जमवाले ? या प्रश्नाचं तसंच आडमुठं वाटणारं उत्तर या लेखकांकडून मिळतं. यांची चळवळ चांगल्या अर्थानं नकारात्मक होती. असं मी म्हणतो ते यावरून लक्षात येईल.

भालचंद्र नेमाडे : या पेपरमधील उगमस्थान व फलश्रुती यांच्याशी मी सहमत आहे. या चळवळीनं मराठीला आदर्श दिले. असेसमेंटचा विचार न करता चळवळीकडे पाहणं मला पसंत नाही. या चळवळीनं अनेक बुद्धिमानांची देणगी दिली. इतके चांगले लोक कोणत्याही एका दुसऱ्या चळवळीन मराठीला दिलेले नाहीत. दिलीप चित्रे, अरुण कोल्हटकर, भाऊ पाध्ये यांसारख्या या बुद्धिमंतांची देणगी ह्या चळवळीला आवश्यकच होती.

नारायण सुर्वे : या पेपरात व्यवस्थेला विरोध म्हणून चळवळ निर्माण केली असं म्हटलं आहे. मग व्यवस्था बदलली का ? नाही. ' सत्यकथा ' बदलली का ? व्यवस्थेला टिकवून धरणाऱ्या गोष्टी अजूनही आहेत. जगणं पूर्वीचं जर बदललं नाही तर लढाही बंद होता कामा नये. मग ही चळवळ बंद का पडली, याचा खुलासा व्हावा. आदर्शवादी उदारमतवाद म्हणजे काय ? व्यवस्थेला विरोध म्हणजे केवळ सत्यकथेला विरोध का ? प्रकाशकांना विरोध का ? तसं असेल तर ती चळवळ बंद पडणारच. कारण व्यवस्था समाजानं केलेली आहे. लघुनियतकालिकांची भाषा लोकभाषेकडे नेण्याचा प्रयत्न, हा पाटलांचा मुद्दा. पण दिसतं ते असं की ही भाषा चार मित्रांत अडकून राहिलेली आहे. ग्रांथिक भाषेची मोडतोड मात्र त्यात आहे. समाजजीवनाची किती चर्चा यात आहे ? त्यातल्या प्रश्नांची निकड — तिची चर्चा आहे का ? नाही. ह्या चळवळीनं कोंडी फोड-ण्याचा प्रयत्न केला ही गोष्ट स्वागतार्ह. मात्र जनजीवनाशी तुम्ही समरस झाला का ? राजकीय विचारांच्या चळवळीवर लघुपत्रिकांचा परिणाम झाला हे खोटं. ' तात्पर्य, ' ' मागोवा ' यांनी अनियकालिकांचं ऋण कधीही मानलं नाही.

चंद्रकांत पाटील : सुर्व्यांच्या मुद्द्यांची संक्षेपानं उत्तरं अशी : एक, ' व्यवस्था ' शब्दाचा मी लेखात विस्तारानं विचार केलेला आहेच. मी मुख्यत: वाङ्मयीन आणि ' परावाङ्मयीन ' म्हणजे पॅरालिटररी संदर्भात व्यवस्थेचा विचार केलेला आहे. व्यवस्थेला विरोध म्हणजे ' सत्यकथे'ला विरोध असा माझा मुद्दा नाही, व्यवस्थेला विरोध म्हणजे ' सत्यकथे'सारख्या व्यवस्थाप्रिय नियतकालिकांनी निर्माण केलेल्या चुकीच्या संवेदन शीलतेला विरोध – हे सुर्व्यांनी लक्षात घेतलेलं नाही म्हणून त्यांचा घोटाळा झाला. . . ' व्यवस्था ' ही ४/५ वर्षांत बदलणारी गोष्ट नसते. पण ती बदलत असते हे निश्चित. १९७० च्या आसपास अचानक ' सत्यकथे'लाही आपला पवित्रा बदलणं भाग पडलं. पण पटवर्धन दिवाळी अंकातून वर्षभरात इतके नवे कवी, कथाकार, छापले म्हणून जे प्रास्ताविक लिहितात; त्यानं व्यवस्था आणि व्यवस्थाप्रिय संवेदनशीलता बदलल्याचं सिद्ध

होत नाही. म्हणजे पटवर्धनही सुर्व्यांसारखीच काहीतरी गल्लत करतायत् एवढंच कळतं. ...भाषेचा मुद्दा असा की, भाषा अगदी जशीच्या तशी लिहिली की कविता होते असाही सुर्व्यांचा गैरसमज झालेला असावा. वस्तुतः दैनंदिन व्यवहारातील भाषासुद्धा सृजनप्रक्रियेतून जाताना बदलत असतेच. तिचं मेटालँग्वेजमध्ये रूपांतर होतं... राजकीय विचारांची ' मागोवा ' ' तात्पर्य ' सारखी मासिकं लघुपत्रिका आंदोलनाच्या पूर्वी कधी मराठीत निघाल्याचं एखादं उदाहरण सुर्वेंना माहीत आहे काय ?

दलित वाङ्मय

बाळकृष्ण कवठेकर

स्वातंत्र्योत्तर काळात मराठी साहित्यक्षेत्रात निर्माण झालेला एक सामर्थ्यवान प्रवाह असे दलित साहित्याचे वर्णन करता येईल. डॉ. बाबासाहेब आंबेडकरांच्या चळवळीने जागृत झालेल्या दलित समाजात स्वातंत्र्योत्तर काळात शिक्षणाचा प्रसार झाला. त्यातून प्राप्त झालेल्या नव्या जाणिवेने दलित तरुण जीवनाकडे पाहू लागले, स्वतःच्या समाजाची शतकानुशतकांपासून चालत आलेली दुःसह स्थिती, ती निर्माण होण्याची व आजही अस्तित्वात असण्याची कारणे, यांचा ते विचार करू लागले. दलित समाजाला या साऱ्यांमुळे प्राप्त झालेल्या नव्या जाणिवेतूनच दलित साहित्याचा जन्म झाला. डॉ. आंबेडकरांच्या कार्याने व विचाराने जागृत केलेल्या दलितांच्या आत्मभानामुळेच हे सारे घडलेले असल्याने डॉ. आंबेडकर हेच दलित साहित्याचे प्रेरणास्थान होते, असे म्हणावे लागते. सर्व दलित साहित्यिकांनी कृतज्ञतापूर्वक त्यांचा उल्लेख केलेला आहे.

या जागृत दलित आत्मभानाला वर्तमान काळात आलेल्या व येणाऱ्या अतीव दुःखदायक अनुभवांचे कारण हजारो वर्षांपासून चालत आलेली भारतीय संस्कृती, परंपरा आणि समाजव्यवस्था हेच आहे, असे जाणवले. असह्य दुःख आणि दारुण मनोभंग यांच्या चटक्यांनी पोळून निघालेली ही दलित मने म्हणूनच त्या साऱ्यांच्या विरुद्ध बंड करून उठली. दलितांचे दुःख, तज्जन्य प्रक्षुब्धता आणि विद्रोह यांतून दलित साहित्याचा जन्म झालेला आहे. म्हणूनच अन्यायी संस्कृती, परंपरा, समाज-व्यवस्था यांना दलित साहित्याने नकार दिलेला आहे, त्यांच्याविरुद्ध त्याने विद्रोह पुकारलेला आहे. त्या साऱ्यांचा विध्वंस करून नवे मानवतावादी, समतावादी, विज्ञान-निष्ठ दृष्टीचे जग निर्माण करण्याची त्याची मनीषा आहे. नकार, विद्रोह, मानवता आणि विज्ञाननिष्ठ दृष्टी ही दलित साहित्यिकांनी प्राणभूत तत्त्वे मानलेली आहेत. दलित साहित्यिकांनी सामाजिक बांधिलकी पत्करलेली असून तिनेही त्यांच्या साहित्य-

निर्मितीला काही एक स्वरूप प्राप्त करून दिले आहे.

अन्यायाबद्दलची चीड, शतकानुशतकांचे दुःख, दुःखकारणांचा निषेध, नवसमाजनिर्मितीची आस इत्यादींनी युक्त असलेल्या दलित साहित्याने जाणिवांचा, जीवनानुभवांचा एक प्रभावी स्रोत मराठी साहित्यात आणला असून साहित्याविषयीच्या सर्व कल्पनांना जबरदस्त धक्के दिलेले आहेत. साहजिकच त्या निमित्ताने विपुल प्रमाणात समीक्षात्मक लेखनही झाले आहे. साहित्याची निर्मिती आणि समीक्षा या दोन्ही क्षेत्रांत दलित साहित्याने असे नवे चैतन्य निर्माण केले आहे. एखाद्या वाङ्मयीन चळवळीला एवढे मोठे यश मराठी साहित्याच्या इतिहासात पूर्वी कधीही मिळाले नव्हते.

दलित साहित्यातील विविध प्रवाह आणि प्रवृत्ती यांचा प्रत्यक्ष साहित्यकृतींच्या आधारे या निबंधात विचार करण्याचे योजले आहे.

दलित साहित्य म्हटल्यावर चटकन् डोळ्यांपुढे येणारे साहित्य म्हणजे दलित कविता हेच होय. बहुतांश दलित साहित्यिकांनी आपल्या अभिव्यक्तीसाठी काव्याचेच माध्यम स्वीकारलेले असल्यामुळे संख्यात्मक दृष्ट्या दलित साहित्यामध्ये कविता हाच वाङ्मयप्रकार उठून दिसणारा आहे. पण संख्यात्मक वैपुल्य हेच काही दलित कवितेचे ठळक वैशिष्ट्य नाही. दलित साहित्याची प्रेरणा, त्याचे तात्त्विक अधिष्ठान, त्याच्या दलित साहित्यिकांना अभिप्रेत असणाऱ्या आणि इतरांनाही जाणवणाऱ्या पृथकत्वाची समर्थ वैशिष्ट्ये या साऱ्यांचा प्रवाही आढळही दलित कवितेमध्येच होतो. दलित साहित्याचे सामर्थ्य आणि त्याच्या मर्यादा, त्याचे गुण आणि दोष, त्याच्या विस्तारक्षम क्षितिजात्मक जाणिवा आणि त्याची रुद्धगतिकता या साऱ्यांचे एकसमयावच्छेदेकरून प्रत्यंतर दलित कवितेतूनच प्रभावीपणे येत असल्याने तीच दलित साहित्यातील मध्यवर्ती प्रवाह राहिलेला आहे.

दलित कवितेच्या या संख्यात्मक आणि गुणात्मक मध्यवर्तित्वामुळे प्रथमच निर्माण होणारा प्रश्न असा की, दलित अभिव्यक्तीला काव्याचे माध्यमच का स्वीकारावेसे वाटले ? दलित अभिव्यक्तीने काव्याचे माध्यम जाणीवपूर्वक स्वीकारले असण्याची शक्यता फारच कमी आहे. ते स्वाभाविकपणेच झाले असावे. नव्याने जागृत होणाऱ्या उद्रेकी जाणिवांनी अभिव्यक्तीसाठी काव्यमाध्यम स्वीकारणे स्वाभाविकच मानले पाहिजे. डॉ. आंबेडकरांच्या चळवळीने जाग्या झालेल्या आत्मभानामुळे निर्माण झालेल्या आजवरच्या दलित जीवनाविषयीच्या आणि त्यांच्या दुःस्थितीस जबाबदार असणाऱ्या विषयीच्या दुःखपूर्ण आणि प्रक्षुब्ध प्रतिक्रिया काव्यरूपातच प्रकट होणे शक्य होते. अनुभवाविष्कारापेक्षा त्या अनुभवांनी निर्माण केलेल्या मनःस्थितींचा, तीव्र प्रतिक्रियांचा आविष्कार करण्याची निकड या नवजागृत दलितांना वाटत असल्यामुळे अपरिहार्यपणे त्यांनी काव्यमाध्यमच निवडले. या जाणिवांना कथा, कादंबरी वा नाटक या तुलनेने

पसरट, व्याप्तीने मोठी, अशी माध्यमे स्वीकारणे शक्यच नव्हते. त्यासाठी आवश्यक असणारा 'पेशन्स' अनुभवाची विविध अंगे उलगडण्याची तयारी, त्यासाठी आवश्यक असणारे तटस्थ चिंतन, या बाबी दलित भावनोद्रेकाच्या या पहिल्या प्रहरात असणेही शक्य नव्हते. एका अर्थाने दलित मन घडवू पाहत असलेल्या उद्याच्या संस्कृतीचा हा प्रारंभकालच होता. प्रत्येक नवजागृत समाजाच्या सांस्कृतिक उषःकालात होणारी वाङ्मयीन वाटचाल काव्याच्या पावलांनीच होते का? दलित समाजाच्या बाबतीत तरी तसे झालेले दिसते.

दलित कवितेचा स्वरूपविचार करण्यापूर्वी तिच्या निर्मितिप्रक्रियेचा विचार करणे योग्य होईल. कारण या निर्मितिप्रक्रियेनेच तिची स्वरूपनिश्चिती केलेली आहे. सामान्यतः सर्वच साहित्यकृती–म्हणूनच कविताही, जीवनानुभवातून निर्माण होते; हे ढोबळ विधान दलित कवितेच्या बाबतीत करताना आणखी काही गोष्टी लक्षात घ्याव्या लागतात; जीवनानुभव आणि दलित कविता यांच्या अगोदरही एक महत्त्वाचा टप्पा आहे, तो नवजागृत आत्मभानाने निर्माण केलेल्या जीवनानुभवाकडे पाहाण्याच्या पूर्वनिश्चित, विचारप्रधान दृष्टिकोणाचा. हा दृष्टिकोण म्हणजेच नकार, विद्रोह यांनी युक्त अशी दलित साहित्याची भूमिका होय. परिणामतः जीवनानुभवातून काव्यनिर्मिती होण्याऐवजी विशिष्ट भूमिकेतून पाहाताना जीवनानुभवाविषयी निर्माण होणाऱ्या प्रतिक्रिया प्रकट करण्यासाठी काव्यनिर्मिती; असा क्रम दलित काव्यनिर्मितीच्या बाबतीत दिसतो. विशिष्ट भूमिका, त्या दृष्टीतून मांडलेला जीवनानुभव किंवा त्याच्याविषयीची प्रतिक्रियादलित कविता; अशी ही निर्मितिप्रक्रिया आहे. जीवनानुभवांच्या विविध छटा चित्रित करण्याऐवजी विविध जीवनानुभवांच्या संदर्भात उपरोक्त पूर्वनिश्चित प्रतिक्रिया प्रकट करणे, असे जे स्वरूप दलित कवितेला पुष्कळदा प्राप्त झालेले दिसते; त्याचा उलगडा ही निर्मितिप्रक्रिया समजावून घेतल्यास होऊ शकतो. दलित कवितेच्या आशयाची, तिच्या सुराची, तिच्या एकूणच अंतर्बाह्य स्वरूपाची निश्चिती या प्रक्रियेनेच झालेली दिसते.

हे सूत्र पकडून विचार करू लागलो की लक्षात येते की दलित कवितेच्या आशयाच्या सीमारेषा उपरोक्त भूमिकाधिष्ठित निर्मितिप्रक्रियेने आखल्या आहेत. मूलतः ही भूमिका दलितत्व आणि त्या संदर्भातील नवी जाणीव यांच्यावरच अधिष्ठित असल्याने त्यांनीच दलित कवितेचा आशय ठरविलेला आहे. ढसाळ, डांगळे, मनोहर, पवार इत्यादींच्या कवितांवरून सहज नजर फिरवली तरी या आशयाचे स्वरूप चटकन लक्षात येते. शतकानुशतकांपासून दलितांवर होत आलेले निर्घृण अन्याय, त्यांना भोगावी लागलेली जीवघेणी अवहेलना, लौकिक आणि पारमार्थिक अशा दोन्ही पातळ्यांवर त्यांच्या वाट्याला आलेली तुच्छता या साऱ्यांची आणि तज्जन्य वेदनांची भेदक चित्रे दलित कवितेने रेखाटली आहेत. दलितांच्या दुःस्थितीचे तात्त्विक मंडन करण्याचा लज्जास्पद प्रयत्न करणारे कर्मसिद्धांतासारखे तत्त्वज्ञान आणि दलितांना सतत पायदळी ठेवणारी

समाजव्यवस्था उभी करणारे 'मनुस्मृती' सारखे ग्रंथ यांच्याविषयीचा जहाल संताप दलित कवितेने प्रकट केला आहे. वर्तमान कालातही दलितांना जगाव्या लागणाऱ्या दारिद्र्याने चिडलेल्या, उच्चवर्णीयांच्या छळाला बळी पडणाऱ्या, पदोपदी अपमानित होणाऱ्या जीवनाचे आणि आज काहीशी सुस्थिती असली तरी गतायुष्याकडे मागे वळून पाहाताना जाग्या होऊन जीव जाळणाऱ्या स्मृतींचे आणि या दोन्हींमुळे होणाऱ्या तीव्र दुःखाचे चित्र दलित कवितेने रेखाटले आहे. दलितांच्या दुःस्थितीला कारणीभूत झालेली संस्कृती आणि परंपरा यांच्या विरुद्ध दलित कविता चिडून उठते. गावकुसाबाहेरील जीवनाला वाङ्मयातही अस्पृश्य ठरवणाऱ्या, उपहासाचा, कुचेष्टेचा विषय बनवणाऱ्या, पशुतुल्य लेखणाऱ्या व उबग येईल अशा रीतीने सहानुभूती व्यक्त करणाऱ्या गेल्या सातशे वर्षांतील मराठी वाङ्मयाची दलित कवितेला मनस्वी चीड येते. ही संस्कृती, परंपरा आणि हे वाङ्मय यांना दलित कवितेने कडाडून नकार दिलेला आहे. दुःखाने तगमगणाऱ्या, संतापाने पेटून उठणाऱ्या दलित कवितेत कृतज्ञतेचे कोमल सूरही हृद्यपणे उमटले आहेत. बहुतांश दलित कवींच्या आईविषयीच्या कविता या संदर्भात आवर्जून पाहण्यासारख्या आहेत. डॉ. आंबेडकर, म. फुले, कार्ल मार्क्स यांच्याविषयी दलित कवितेने नितांत आदर प्रकट केला आहे दलित कवितेला निराशेचा स्पर्शही झालेला नसून भविष्यकाळाची अत्यंत उज्ज्वल अशी स्वप्ने तिने रंगविलेली आहेत. सामाजिक समतेची, मानवाच्या मुक्तीची गाणी तिने उत्साहाने गायिलेली आहेत. दुःख, वेदना, विद्रोह, नकार यांच्याबरोबरच कृतज्ञता, आदर, आशावाद आणि उत्साह ही एकूणच दलित कवितेच्या आशयविश्वाची वैशिष्ट्ये आहेत.

दलित कवितेच्या आशयाचे हे स्वरूप पाहिले की परंपरेने चालत आलेल्या मराठी कवितेपेक्षा ती आशयदृष्ट्या वेगळी असल्याचे जाणवते. मराठी कवितेचे अनुभवविश्व तिने अधिकाधिक व्यापक केले. उच्चवर्गीयांच्या भावभावनांचा आविष्कार करणाऱ्या कविताप्रवाहास समाजाच्या तळापर्यंत नेऊन पोहोचवले. शेकडो वर्षे मूक राहिलेल्या अंतःकरणाचे कढ दलित कवितेद्वारे प्रकट होऊ लागल्याने जाणिवांचा एक समर्थ प्रवाह मराठी कवितेत अवतरला. या अस्सल शक्तिशाली, जिवंत जाणिवांच्या प्रवाहाने मराठी कविता अधिकच तेजस्वी बनली. दलित कवितेचे हे श्रेय निःसंकोचपणे मान्य केले पाहिजे.

आपल्या कवितेच्या प्रेरणास्थानाविषयीची आणि प्रचलित काव्यविचार आणि परंपरेने चालत आलेली मराठी कविता यांच्यापेक्षा असलेल्या तिच्या वेगळेपणाविषयीची जाणीव बहुसंख्य दलित कवींनी आपल्या कवितेतून प्रकट केली आहे. सर्व दलित कवींनी डॉ. आंबेडकरांना आपल्या कवितेचे प्रेरक मानले असून त्यांच्याविषयीची भावनोत्कट आदर भावना त्यांनी आपल्या कवितेतून व्यक्त केली आहे. ढसाळांच्या 'डॉ. आंबेडकर,' 'आता' या कविता, ज. वि. पवार यांची 'आज, 'पन्नास वर्षांनी' ही कविता किंवा

यशवंत मनोहर यांची 'भीमराव रामजी आंबेडकर,' 'मला पाहून आता,' 'त्याच्या आठवणींशीही डोळे भिडवताना' या कविता; या संदर्भातील दलित जाणिवेचा प्रातिनिधिक आविष्कार करणाऱ्या आहेत. या कवितांतून डॉ. आंबेडकरांविषयी प्रकट होणाऱ्या जाणिवा कृतज्ञता, आत्मभान आणि त्यामुळे प्राप्त झालेला सद्यःस्थितीचा आलोक व डॉ. आंबेडकरांनी पेटवलेली क्रांतिज्योत आपल्यामुळेच क्षीण होत जात आहे, याबद्दलची खंत आणि चीड यांनी युक्त अशा आहेत. एकूण दलित जीवनातील म्हणूनच दलित कवितेतील डॉ. आंबेडकरांच्या स्थानाची त्यावरून कल्पना येते. त्याचप्रमाणे दलित कवींच्या जागृतीच्या आणि आत्मशोधाच्या पाऊलखुणाही त्यांतून जाणवल्याशिवाय राहात नाहीत. कृतज्ञतेला अस्वस्थतेची जोड मिळाल्याने या कविता भावपूर्णतेबरोबरच चिंतनगर्भही झालेल्या आहेत. त्यांतील भावपूर्णता दलित भावविश्वाच्या महत्त्वाच्या अंगावर तर त्यांतील चिंतनगर्भता दलित जीवनाच्या महत्त्वाच्या समस्यांवर प्रकाश टाकणारी आहे. त्यामुळेच आपल्या प्रेरणास्थानाविषयी लिहिलेल्या या कवितांनी दलित कवितेचे बहुतांश आशयविश्व स्वतःत सामावून घेतले आहे, असे म्हणता येईल. या संदर्भातील कमीअधिकपणा अर्थातच त्या त्या कवींच्या व्यक्तिगत व्याप्तिक्षमतेवर अवलंबून आहे, हे सांगायला नकोच.

आपले काव्यलेखन आजवरच्या मराठी कवितेपेक्षा लक्षण, प्रयोजन, रीती ह्या साऱ्याच बाबतींत निराळे असल्याची जाणीव सर्वच दलित कवींना असून ती त्यांनी आपल्या कवितेतून अनेकदा व्यक्तही केली आहे. त्यांची कविता खरोखर तशी वेगळी आहे का ? याचा विचार बाजूला ठेवला तरी दलित कवींना ती तशी असावी असे वाटते, आणि त्यासाठी ते जाणीवपूर्वक प्रयत्नही करतात, हे मात्र या प्रकारच्या कवितांतून दिसून येते. दलित कवींना अभिप्रेत असलेले हे वेगळेपण मूलतः आणि मुख्यतः त्यांच्या कवितेच्या आशयाच्या बाबतीत आपणास जाणवते, हेही येथे नोंदवले पाहिजे. नुकत्याच जागृत झालेल्या आत्मभानाच्या प्रकाशात जीवनाकडे पाहू लागलेल्या दलित जाणिवेचे आशयविश्व असे वेगळे होणे अपरिहार्यच होते. या आत्मभानाने दलितांचा एकूण जीवनविषयक दृष्टिकोणच बदलला असल्याने कवितेची अभिव्यक्ती आणि प्रयोजन यांच्याविषयीच्या त्यांच्या दृष्टिकोणातच बदल होणे, स्वाभाविकच होते. या बाबतीतील दलित कवितेचा वेगळेपणा समकालीन रंजनप्रधान साहित्यकृती आणि त्याचबरोबर कलेचे स्वायत्तपण मानणारी विचारसरणी यांच्या संदर्भात विशेषकरून जाणवणारा आहे. स्वरसरंजनात्मक, सौंदर्याविष्कारी, कलात्मक कवितेपेक्षा जीवनवादी, संस्कार करण्यास कटिबद्ध असलेली; बांधिलकी मानणारी दलित कविता वेगळी झाली आहे. पण त्याबरोबरच हेही नोंदवले पाहिजे की दलित कवितेला अभिप्रेत असणारी साहित्यविषयक भूमिका, जिला स्वतः दलित साहित्यिकच जीवनवादी भूमिका असे म्हणतात, मराठी साहित्यात पूर्वीपासूनच चालत आलेली आहे. यशवंत मनोहरांसारख्या

समर्थ दलित कवीला ' केशवसुतांनी आपल्या कविलेला कुलारंभ दिलेला आहे ' असे सांगावेसे वाटते, हे ह्या संदर्भात अवश्य लक्षात घेण्यासारखे आहे. केशवसुतांसारख्या कवींच्या जाणिवेपेक्षा दलित कवींच्या जाणिवेचे संदर्भ वेगळे आहेत, या जाणिवेची उग्रताही अधिक आहे, हे खरे; पण या दोन्हींची कुळी मात्र एकच आहे. तेव्हा दलित कवितेचे वेगळेपण हे मुख्यतः तिच्यातून प्रकट होऊ पाहणाऱ्या जीवनानुभवांचे आणि त्यांच्याकडे पाहण्याच्या दृष्टिकोणाचे वेगळेपण आहे. वेगळी शब्दरचना आणि प्रतिमाने ही त्यामानाने आनुषंगिक आणि गौण बाब आहे. ढसाळ, मनोहर इत्यादी श्रेष्ठ कवींची कविता त्यांच्या काव्याविषयक भूमिकेला ओलांडून पुढे आलेली दिसते, श्रेष्ठ कलाकृती झालेली दिसते, हेही त्यांच्या पूर्वीच्या केशवसुतादी कवींच्या कवितेसारखेच झालेले आहे. यावरून लक्षात येते ते हे की, दलित कवी हे कोणत्याही श्रेष्ठ कवीप्रमाणे मूलतः कवीच आहेत, त्यांच्या दलितत्वाने त्यांना अनुभवांचा आणि जाणिवेचा एक वेगळेपणा मात्र दिलेला आहे. काव्यलेखक हा मूलतः कवी असावा लागतो, हे बहुसंख्य नवोदित दलित कवींनी ढसाळ, मनोहरांच्या उदाहरणांवरून अवश्य लक्षात घेण्यासारखे आहे.

बहुतांश दलित कविता दलितांच्या लढ्यातून निर्माण झालेली असून दलित कवींना ती आपल्या लढ्याचे प्रभावी साधन आहे, शस्त्र आहे असेच वाटते. आपली कविता म्हणजे विध्वंस आणि नवनिर्मिती ही दोन्ही कार्ये समर्थपणे करणारे प्रखर शस्त्र आहे, असे त्यांनी आपल्या कवितेतून कधी स्पष्टपणे तर कधी अप्रत्यक्षपणे बोलूनही दाखवले आहे. अन्यायग्रस्त समाजाचे घटक म्हणून अत्यंत प्रक्षुब्ध असणाऱ्या या कवींना कविता लिहिणे म्हणजे आपल्या लढ्याचा भाग असलेली कृती करणेच होय असे वाटते. याचा एक परिणाम असा झाला आहे की, बहुतांश दलित कविता पुष्कळदा समूहाच्या स्वरात बोलत असते. कवी अशावेळी एक व्यक्ती न राहता, एका प्रचंड समाजाच्या मनातील (क्वचित निर्माण होणे शक्य असलेल्या) भावना बोलून दाखवू लागतो किंवा असेही म्हणता येईल की, संपूर्ण समाजच अशावेळी नायकपदी येतो आणि कविता म्हणजे त्याची निःश्वसिते बनते. अशावेळी कविमनाची समाजाशी इतकी तद्रूपता झालेली असते की, त्याच्या जाणिवेतील व अभिव्यक्तीतील स्वविशिष्टता संपून जाते. याचे वाङ्मयीन परिणाम काय होत असतील ते असोत, पण असे निश्चितपणे म्हणता येईल की, त्यामुळे संपूर्ण दलित समाजाला ही कविता ' आपली ' वाटायला लागते. दलित समाजाला दलित कवितेविषयी केवढी आत्मीयता वाटते हे सर्वज्ञात आहे. एका संपूर्ण समाजाला त्याचेच घटक असणाऱ्यांनी लिहिलेल्या साहित्याविषयी अशी आत्मीयता वाटणे, ही खरोखरच अपूर्व घटना होय. मराठी साहित्याच्या इतिहासात तरी हे प्रथमच घडत आहे. दलित कवितेने मराठी कविता समाजाभिमुख करण्याची अपूर्व किमया केली आहे, हे आवर्जून नोंदविले पाहिजे.

दलित कवींनी आपल्या कवितेला अशा रीतीने लढ्याचे साधन मानलेले असल्याने

आत्मनिष्ठा आणि समूहनिष्ठा या दोन्हींच्या संघर्ष-संनिकर्षाचे चित्र त्यांच्या कवितेतून उमटलेले दिसते. दलित कवींचे अनुभव एका समाजाचे घटक म्हणूनच त्यांना आलेले असल्याने त्यांची कविता स्वाभाविकपणेच समाजदर्शनपर होते. पण या अनुभवांचा स्वीकार आणि आविष्कार ज्या जाणिवेने होतो, ती जाणीव बहुतांशी वैयक्तिक स्वरूपाची असते. क्वचितच'ती संपूर्ण समूहाची जाणीव असते. या जाणिवेच्या घडणीत चळवळी-बरोबरच त्या त्या कवीचे अंगभूत प्रकृतिविशेषही सहभागी झालेले असतात. ही जाणीव म्हणजेच दलित कवींची स्वनिष्ठता होय. प्रचलित परिभाषेत तिलाच आत्मनिष्ठा असेही म्हणता येईल. दलित कविता वाचताना सतत जाणवते की जिथे ही आत्मनिष्ठा प्रभावी ठरते, तिथे दलित कविता काव्यात्म होते, कविता होते; आणि जिथे समूहनिष्ठेला प्राधान्य मिळते तिथे तिथे कवितापण शबल होते, ती गद्यप्राय होते; सर्वमान्य संकेतांचे, विचारांचे प्रकटीकरण ती करू लागते. ढसाळ, मनोहर यांच्यासारख्या श्रेष्ठ दलित कवींची ही आत्मनिष्ठा काव्यनिर्मितीच्या क्षणी बलस्थानी असल्यानेच त्यांच्या कवितेला कवितापण प्राप्त होऊ शकले आहे. आत्मनिष्ठा आणि समूहनिष्ठा या दलित कवींच्या बाबतीत नेहमीच परस्परविरोधी ठरलेल्या आहेत असे समजण्याचे कारण नाही. उलट या दोन्हीतूनच दलित कवितेचा जन्म झालेला असल्याचे दिसून येईल. पण समूह-निष्ठेतून सामाजिक भान येते तर आत्मनिष्ठेतून समाजस्थितीचे स्वविशिष्ट आकलन होऊन त्याची काव्यात्म पुनर्निर्मिती होत असल्याने कवितेच्या संदर्भात समूहनिष्ठेपेक्षा आत्मनिष्ठेला प्राधान्य असणे, महत्त्वाचे किंबहुना आवश्यक ठरते. काव्यशास्त्रीय परि-भाषेत बोलायचे झाल्यास समूहनिष्ठा ही लौकिक जीवनजाणीव होय. आत्मनिष्ठेमुळे या जीवनजाणिवेला अलौकिक काव्यानुभूतीचे आणि तिच्या अभिव्यक्तीला कवितेचे रूप प्राप्त व्हायला लागते. ढसाळ-मनोहर यांच्यासारख्या प्रथमश्रेणीच्या दलित कवींच्या बाबतीत असेच झालेले आहे. बहुसंख्य दुय्यम दर्जाच्या दलित कवितेच्या बाबतीत मात्र ही लौकिक जीवनजाणिवेचे अलौकिक काव्यानुभूतीत रूपांतर होण्याची प्रक्रिया घडलेली दिसत नाही. तिचे एकूणच स्वरूप जागृत समूहाच्या ढोबळ जाणिवेला शब्दरूप देणारे झाले आहे. त्यामुळे ती अनुकरणशील, पुनरुक्तिप्रचुर, संकेतशरण, गद्यप्राय अशी झालेली आहे. तिचे बोलणेही आक्रस्ताळे, कंठाळी आणि काही वेळा शब्दबंबाळ असे झाले आहे. सामान्यत: एकाच स्वरूपाचा आशय ढसाळ-मनोहरांच्या कवितेत काव्यात्म रूप धारण करतो आणि या बहुसंख्य दुय्यम दर्जाच्या दलित कवितेत मात्र काव्यात्मतेपासून कितीही दूर राहतो, याचे कारण ही स्वविशिष्टता किंवा आत्मनिष्ठा हेच होय. तिचे प्राधान्य दलित कवितेला कवितापण आणि तिचे उपरोक्त सामर्थ्य प्राप्त करून देणारे ठरते, तर तिचा अभाव किंवा तिचे क्षीणत्व दलित कवितेला उपरोक्त मर्यादा घालते. दलित कार्यकर्ता आणि दलित कवी यांच्यातील सीमारेषेचे भान दलित कवींनी सतत जागे ठेवण्याची आवश्यकता वाटते, ती त्यामुळेच. दोन्हींचा

सुयोग्य संगम, दोन्हींचे एकात्म अस्तित्व अशक्य नसले तरी अत्यंत अवघडच होय. ते प्रयत्नपूर्वक साधण्याचा खटाटोप उभयपक्षी हितावह ठरण्याची शक्यता कमीच म्हटली पाहिजे.

दलित कवितेविषयीच्या या सर्वसामान्य विवेचनानंतर काही प्रमुख दलित कवींच्या काव्यविशेषांचा विचार करणे योग्य होईल. या दृष्टीने विचार करताना प्रथमतः डोळ्यांपुढे येणारे नाव अर्थातच नामदेव ढसाळ यांचे होय. ढसाळांची कविता हा दलित कवितेचाच नव्हे तर एकूण दलित साहित्याचाही एक मानदंड आहे. दलित कवितेचे वेगळेपण आणि कवितेचे सर्वमान्य कवितापण या दोन्ही दृष्टींनी ढसाळांच्या कवितेने मराठी काव्यक्षेत्रात लक्षणीय असे स्थान मिळवले आहे. ढसाळांची कविता आपल्यातलेच पण आपणास सर्वस्वी अपरिचित असे अनुभवविश्व साकार करते. हे पांढरपेशा जीवनाबाहेरचे जग मराठी कवितेत आणण्याचे श्रेय ढसाळांना दिले पाहिजे. या जगाचे वर्णनात्मक दर्शन घडवणे हे ढसाळांच्या कवितेचे वैशिष्ट्य नाही, हे जग त्यांच्या कवितेत काही विचारप्रणालींनी संस्कारित झालेल्या, काही जीवनमूल्ये मानणाऱ्या आणि आत्मनिष्ठेपासून विचलित न झालेल्या एका कवीचा अनुभव म्हणून येते. ज्या प्रत्यक्षातून हा अनुभव या कवीने घेतला आहे, त्याचा तोही एक घटक असल्याने या अनुभवाला वस्तुदर्शित्वाचे परिमाण तर प्राप्त झाले आहेच, पण कवीच्या वैचारिक भूमिकेने, त्याच्या संस्कारित मनाने आणि अंगभूत व अर्जित कलाविषयक भानाने त्याला एक निराळा अर्थ प्राप्त करून दिला आहे. या अर्थामुळे हा अनुभव केवळ वस्तुदर्शनाच्या पातळीवर न राहता काव्यात्मतेच्या पातळीवर जाऊन पोचला आहे. काव्यगत जीवनानुभव घेणारा कवीतील माणूस, त्याचा अर्थ लावणारा विचारवंत, त्याची नवी संगती लावून तो प्रकट करणारा कलावंत, आणि हे जीवन बदलण्यासाठी युद्धसज्ज झालेला कार्यकर्ता, हे सर्व घटक ढसाळांच्या कवितेत एकजीव झालेले दिसतात.

ढसाळांच्या कवितेतील सामाजिक वास्तवाचे आकलन आणि आविष्कार करणारी दृष्टी किंवा वृत्ती सबंध समाजाची नसून त्यांची स्वतःची अशी आहे. या व्यक्तिविशिष्टतेमुळेच त्यांच्या कवितेतील सामाजिकता तिच्या काव्यात्मतेला शबल करू शकलेली नाही. सामाजिक वास्तवाचे दर्शन घडवत असतानाच त्यातून भावी काळात प्रकट होण्याची शक्यता असलेल्या समूहमनाचे ढसाळ हे जणू अग्रदूत झाले आहेत.

ढसाळांच्या कवितेतून दुःखग्रस्त, विषादपूर्ण, भ्रमनिरस्त, प्रक्षुब्ध, प्रलयाकांक्षी आणि जुन्याचा संपूर्ण विनाश करून नव्या जगाच्या निर्मितीचे स्वप्न पाहाणाऱ्या आशावादी मनोवृत्ती प्रकट होतात. या सगळ्या मनोवस्था त्याची निर्मिती करणाऱ्या अनुभवांशी सेंद्रियपणे निगडित झालेल्या असल्याने उपऱ्या किंवा केवळ बौद्धिक वाटत नाहीत. त्यांच्या कवितेतील 'विचार'ही या मनोवस्थांचेच घटक असल्याने त्यांची अभिव्यक्ती करणारी कविता गद्यप्राय होत नाही. सामाजिकता आणि वैयक्तिकता,

वैचारिकता आणि भावपूर्णता, यांना या अनुभवजन्य मनोवस्थांनी ढसाळांच्या कवितेत अविभाज्यपणे व्यक्त केले आहे.

ढसाळांच्या कवितेची भाषाही खास तिचीच, तिच्यातून प्रकट होणाऱ्या अनुभवांचीच आहे. विषाद आणि वेदना, भ्रमनिरास आणि क्रोध यांचे रंग तिने धारण केले आहेत. ती तीव्र, धक्के देणारी, खिजवणारी, शिव्या देणारी अशी असली तरी कृत्रिम वाटत नाही. आक्रस्ताळी, कर्कश, खोटी, प्रचारकी वाटत नाही. एरवी अशिष्ट, अश्लील, ओंगळ वाटणारे शब्द ढसाळांच्या कवितेत अपरिहार्य वाटतात. म्हणूनच ते त्यांच्या कवितेच्या काव्यात्मतेचेही अविभाज्य घटक होतात. बंडखोरीच्या झळाळीने ढसाळांचे शब्द अंतर्बाह्य दीप्तिमान झाले आहेत. ' रक्तात पेटलेले अगणित सूर्य ' ' पिसाळलेला जाळ ' ' पापाचे छिनाल घट ' ' लाच खाल्लेला दिवस ' ' वास्तविकाची वाळवी ' ' दारिद्र्याचे स्वतंत्र शेत ' ' शिंदळकीचे सात घोडे ' या आणि यासारख्या कितीतरी प्रतिमांच्या भाषेत ढसाळांची कविता बोलते. पुष्कळदा या प्रतिमा पांढरपेशा मनाला थरकापून टाकणाऱ्याही असतात. या प्रतिमा म्हणजे मूलतः ढसाळांचे अनुभवच असतात. ही प्रतिमात्म अभिव्यक्ती ढसाळांच्या कवितेला कवितेच्या पातळीवर नेते.

' गोलपिठा ' या कविता संग्रहातील ढसाळांच्या कवितेचे स्वरूप हे असे आहे. ' गोलपिठा ' नंतर मात्र त्यांच्या कवितेला तिचे कवितापण जपता आले नाही. ढसाळांच्या जाणिवेच्या वैयक्तिकतेचे सामूहिकतेत आणि त्यांच्यातील कवीचे कार्यकर्त्यात इथे रूपांतर झालेले आहे. त्यामुळे ही नंतरची कविता वक्तृत्वपूर्ण, शब्द उधळणारी, विचार प्रकटीकरणात्मक, निबंधवजा, प्रचारकी आणि काव्यहीन झालेली आहे. दलित साहित्याच्या भूमिकेचा केवळ बौद्धिक पातळीवरून स्वीकार आणि आविष्कार करणाऱ्या बहुसंख्य दुय्यम दर्जाच्या दलित कवितेसारखेच तिचे स्वरूप आहे. ' गोलपिठा 'तील ढसाळांची कविता नवजागृत दलित आत्मभानाला काव्यात्म आत्मनिष्ठेची जोड मिळाल्यास त्याचा आविष्कार केवढी मोठी झेप घेऊ शकतो हे दाखवणारी आहे, तर या आत्मनिष्ठेपासून ढळलेले आत्मभान कोणत्या प्रकारचे लेखन करील याचे प्रत्यंतर ' गोलपिठा ' नंतरच्या कवितेने आणून दिले आहे.

यशवंत मनोहर हे आणखी एक लक्षणीय दलित कवी. ' उत्थानगुंफा ' या त्यांच्या काव्यसंग्रहातील त्यांची कविता दलितांच्या अपरंपार दुःखाचे आणि त्यातून निर्माण झालेल्या सर्वंकष विद्रोहाचे तेजस्वी दर्शन घडविते, आपल्या कवितेची ज्ञातकुळे, तिचे आत्मतत्त्व, तिचे अवतारकार्य आणि तिचा परिणाम या सर्व बाबतींतली स्पष्ट जाणीव मनोहरांनी प्रकट केली आहे. एका मागोमाग येणाऱ्या वेगवान विधानांच्या भाषेत बोलणारी त्यांची कविता वैचारिक वाटत असली तरी आवेगी, अनावर, आक्रमक, रौद्र भावनात्मकता हेच तिचे खरेखुरे वैशिष्ट्य आहे. तिच्यातील वैचारिकतेचे स्वरूप

कवीच्या आत्मनिष्ठ, प्रतिक्रियात्मक भावगर्भ जाणिवेच्या स्वरूपाचे आहे. त्यांच्या कवितेतील सामाजिकतेचे स्वरूपही समाजदर्शनपर आणि समूहनिष्ठ जाणिवेचा आविष्कार करणारे असे नसून सामाजिक दुःखांच्या कारणांविरुद्ध विद्रोहाची आत्मनिष्ठ जाणीव प्रकट करणारे असे आहे. जाणिवेच्या या आत्मनिष्ठ आणि भावगर्भ स्वरूपामुळे मनोहरांच्या अभिव्यक्तीला कवितेचे रूप आले आहे.

मनोहरांच्या कवितेला ' कवितापण ' प्राप्त करून देणारी महत्त्वाची कारणे म्हणून त्यांचे प्रभावी व्यक्तिमत्त्व आणि त्यांचे प्रतिमानिर्मितीचे प्रचंड सामर्थ्य यांचाही उल्लेख केला पाहिजे. कवितेतूनच जाणवणाऱ्या मनोहरांच्या चैतन्यशाली व्यक्तिमत्त्वाने त्यांच्या कवितेला धगधगत्या अग्निज्वालेचे रूप प्राप्त करून दिले आहे. एरव्ही गद्यप्राय, शुष्क वाटण्याची शक्यता असणाऱ्या शब्दसंहितांना आणि विधानात्म वाक्यरचनेला या व्यक्तिमत्त्वाने उसळती भावगर्भता प्राप्त करून दिली आहे. पुस्तकी वाटण्याची शक्यता असणाऱ्या प्रतिक्रियांना या व्यक्तिमत्त्वाने थरारून टाकणारी जीवकळा प्राप्त करून दिली आहे. कंठाळी, कृत्रिम, घोषणाबाज वाटण्याची शक्यता असणाऱ्या इशाऱ्यांना स्वाभाविक उद्घोषांचे तेज प्राप्त करून दिली आहे. ' कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाने भारून गेलेल्या शब्दांची कविता ' असे मनोहरांच्या कवितेबद्दल म्हणूनच रास्तपणे म्हणता येईल. मनोहरांच्या या व्यक्तिमत्त्वाने निर्माण केलेली प्रतिमासृष्टी ही अर्थसघन, प्रसरणशील, अनेक संदर्भसूचक आणि म्हणूनच कवितेला काव्यात्म बहुपरिणामात्मकता प्राप्त करून देणारी आहे. शब्दपूजेच्या सोसातून निर्माण होणारी अलंकारप्रचुरता म्हणजे ही प्रतिमासृष्टी नव्हे, हे मुद्दाम सांगितले पाहिजे. जन्मव्याकुळतेला आणि सर्वंकष विद्रोहाला या प्रतिमासृष्टीने भावोत्कट कवितेच्या पातळीवर नेऊन ठेवले आहे. या स्तिमित करून टाकणाऱ्या प्रतिमावैभवाला काव्याच्या रूपगंधाविषयीच्या जाणिवेची जोड मिळालेली असल्याने मनोहरांची कविता, ते नाकारत असलेल्या कलाकवींच्या कवितेइतकीच जिवंत, प्रत्ययकारी, सौंदर्यसमृद्ध आणि रसिकांची जीवनजाणीव उंचावणारी झाली आहे.

केशव मेश्राम, दया पवार, वामन निंबाळकर, ज. वि. पवार, प्रल्हाद चेंदवणकर, अर्जुन डांगळे, त्र्यंबक सपकाळे या कवींचा, दलित कवितेच्या प्रवाहाला समृद्ध करणारे कवी म्हणून उल्लेख करता येईल. मूलतः सौंदर्यवादी असलेल्या वृत्तीला नवजागृत दलित आत्मभानाची जोड मिळालेल्या कवींची कविता, असे मेश्रामांच्या कवितेचे वर्णन करता येईल. या दोन वृत्तींच्यामध्ये कविमनाची होणारी ओढाताण, त्यांच्या कवितेतून अनेकदा प्रतिबिंबित झालेली दिसते. दुःखपूर्ण जीवनानुभवांचा संयत आविष्कार हे दया पवार यांच्या कवितेचे वैशिष्ट्य आहे. एक समंजस आणि विचारी मन त्यांच्या कवितेतून प्रकट होते. दुःखार्त मनाचे आक्रंदन वामन निंबाळकरांची कविता प्रकट करते. आवेशापेक्षा हळुवारपणा, संतापापेक्षा आर्तपणा, नकारगर्जनेपेक्षा आशावादाचे

कोमल चित्रण आणि प्रतिक्रियात्मक प्रहारापेक्षा दुःखार्द्र आत्माविष्कारण हीच निंबाळकरांच्या कवितेची प्रकृती असल्याचे जाणवते. अस्पृश्यतेच्या दुःखाबरोबरच कामगारांच्याही दुःखाची जाणीव चेंदवणकरांच्या कवितेने प्रकट केली आहे. धुमसणाऱ्या क्षुब्धतेचा सावेश आविष्कार हे ज. वि. पवार यांच्या कवितेचे वैशिष्ट्य आहे. चिंतनशील, विश्लेषक, समाजहितेच्छू आणि क्रांतीशी समांतर राहू इच्छिणारे मन अर्जुन डांगळे यांच्या कवितेतून प्रकट होते. अस्वस्थता आणि क्रोध यांच्याबरोबरच भविष्याबद्दलचा आशावाद त्र्यंबक सपकाळे यांच्या कवितेतून प्रकट होतो.

दलित कवितेतून प्रकट होणाऱ्या काही प्रमुख दलित कवींच्या कवितेच्या विशेषांचा असा विचार केल्यानंतर एकूण दलित कवितेच्या सामर्थ्याची आणि मर्यादांचीही थोडीफार कल्पना येते. चाकोरीबाहेरच्या अनुभवविश्वाचे आणि भावभावनांचे प्रभावी आविष्करण, अस्सल प्रत्ययकारी जीवनदर्शन, उद्रेकी आणि प्रक्षुब्ध भावस्थितीचे चित्रण, बेधडकपणा, अन्वर्थक आणि नव्या प्रतिमा आणि शब्दसंहती, ही दलित कवितेची बलस्थाने आहेत. तर आशयाचा स्थिरकेंद्रीपणा, अनुभवाच्या विस्तारक्षमतेची जाणीव प्रकट न करणे, विशिष्ट प्रतिमांची पुनरुक्ती आणि स्वनिर्मित संकेतांच्या आहारी जाणे, या तिच्या मर्यादा आहेत. असे वाटते की स्वतःच निर्माण केलेल्या आवर्तात ती सापडली आहे. त्याच्यातून तिने बाहेर पडणे तिच्याच नव्हे तर एकूण मराठी कवितेच्या दृष्टीनेही आवश्यक आहे.

संख्यात्मक दृष्टीने विचार केल्यास दलित साहित्यसृष्टीत कवितेच्या खालोखाल कथेचा क्रमांक लागतो. निर्मितीचा उत्साह आणि वेगळ्या जीवनदर्शनाची जाण या गुणांनी युक्त असलेल्या काही दलित कथाकारांनी दलित कथेला, कवितेइतके नसले तरी, लक्षणीय स्थान मिळवून दिले आहे. अर्थात स्वातंत्र्योत्तर कालातील मराठी कथालेखनाच्या संदर्भात विचार करताना अनुभवक्षेत्राचे वेगळेपण बाजूला ठेवल्यास दलित कथेचे पृथकत्व इतकेसे जाणवत नाही, हे मान्य करावे लागते.

बाबूराव बागुल यांचा ‘ जेव्हा मी जात चोरली होती ’ हा कथासंग्रह हा दलित कथेचा खऱ्या अर्थाने प्रारंभ होय, असे म्हणावे लागते. बागुलांपूर्वी लेखन करणाऱ्या दलित कथाकारांतील अण्णाभाऊ साठे आणि शंकरराव खरात यांच्या कथालेखनाचा यथायोग्य गौरवोल्लेख करूनही असे म्हणावे लागते. आंबेडकरी प्रेरणेने जागे झालेले आणि दलित साहित्याला पृथकत्व प्राप्त करून देणारे सामर्थ्यविशेष मिळवून देणारे दलित आत्मभान बागुलांच्या कथेतूनच प्रथमतः प्रकट होते. त्यांच्यापूर्वीच्या दलित लेखकांची कथा फडके– खांडेकरांच्या वळणानेच चालणारी होती, एकीकडून स्वप्नाळू आदर्शवाद आणि दुसरीकडून वास्तवाला सवंग करणारा रंजनवाद, यांनी ती बाधित झालेली दिसते.

बागुलांच्या दृष्टीने गौरवाची बाब ही आहे की, दलित कथेचा प्रारंभबिंदू असलेली

त्यांची कथा हाच आजवरच्या दलित कथेचा सर्वोच्च बिंदू बनलेला आहे. बागुलांची कथा आणि त्यांच्या नंतरची दलित कथा यांच्यामध्ये एक अनुल्लंघ्य स्तरभेद आहे, हे जाणवल्याशिवाय राहत नाही. म्हणून दलित कथेच्या सर्वश्रेष्ठ सामर्थ्यविशेषांबद्दलची विधाने फक्त बागुलांच्याच कथेला लागू होतात. अन्य दलित कथालेखनाचा वेगळाच विचार करावा लागतो.

असा विचार करताना प्रथमतः जाणवते की दलित कथा ही सामान्यतः दलित जीवनदर्शनपर असून वेगळे जीवनदर्शन हेच तिचे प्रमुख बलस्थान आहे. दलित जीवनाचे अन्यसमाजसापेक्ष दर्शन घडविणे, या तिच्या विशेषापेक्षा दलित जीवनातील ताणतणाव आणि विविध समस्या यांचे भान प्रकट करणे, हा तिचा विशेष अधिक महत्त्वाचा आहे. दलित कुटुंबजीवन, जुनी पिढी व नवी पिढी यांच्यातील संघर्ष, सुशिक्षित दलित तरुणांचे स्वकीयांपासून तुटत जाणे, हे सारे दलित कथा समजदारीने साकार करू पाहात आहे. सांस्कृतिक नवजागरण आणि आर्थिक प्रगतीच्या अपुऱ्या संधी यामुळे निर्माण होणाऱ्या विविध समस्यांचे भान दलित कथा प्रकट करीत आहे. दलित समाजघटकांतील अंतर्गत ताण आणि विषमता, उच्चनीचभाव यांचेही चित्र ती धिटाईने रेखाटत आहे. दलित कथाकारांनी दाखवलेली ही जीवनाभिमुखता आणि वास्तवाचे विश्लेषण करण्याची क्षमता लक्षात घेण्याजोगी आहे.

दलित कवींप्रमाणेच कथाकारही सामाजिक बांधिलकीमुळे ढोबळ समाजदर्शन, छुपा बोधवाद, स्वप्नाळू आदर्शवाद यासारखे दलित जीवनचित्रणाच्या जिवंतपणाला बाधक ठरणारे दोष दलित कथेत आलेले असले तरी तिच्यामुळेच दलित कथा दलित वास्तवाशी पक्केपणाने बांधली गेलेली असून तिला आत्मविश्लेषक सामाजिक भानही प्राप्त झाले आहे. दलितांच्या चळवळीची स्पंदनेही तिच्यातून उमटलेली दिसतात, तीही या बांधिलकीमुळेच. दलित संवेदनेच्या वाटचालीशी समांतर राहण्याचा तिचा प्रयत्नही उल्लेखनीय आहे.

बाबूराव बागुल यांची कथा ही दलित आत्मभानाने मराठी साहित्यसृष्टीला दिलेली सर्वश्रेष्ठ देणगी होय. 'जेव्हा मी जात चोरली होती,' 'मरण स्वस्त होत आहे' हे दोन कथासंग्रह आणि 'सूड' ही दीर्घकथा या बागुलांच्या साहित्यकृतींनी दलित साहित्याच्या चळवळीला एक अपूर्व सामर्थ्य प्राप्त करून दिले आहे. बागुलांची कथा ही मराठी कथेस्या वाटचालीतील एक अत्यंत महत्त्वाचा टप्पा आहे, असेही म्हणता येईल.

बागुलांच्या कथेचे बळही तिच्यातून प्रकट होणाऱ्या मुख्यतः अनुभवविश्वातच सामावलेले आहे. उग्र, दाहक, भयानक, किळसवाणे, क्षुधित, तसेच रम्य आणि उत्तुंग असे अनुभव त्यांच्या कथेतून प्रकट होतात. पांढरपेशा जीवनापासून, मूल्यकल्पनांपासून हे अनुभवविश्व शतयोजने दूर आहे.

बागुलांच्या कथेत हे अनुभवविश्व प्रामुख्याने व्यक्तिजीवनाच्या माध्यमातून येते. या तथाकथित व्यक्ती या जगापासून पूर्णपणे अभिन्न आहेत. बागुलांच्या कथेतील माणसे संस्कृतीपासून दूर असून त्यांचे एकूणच वर्णन मानवी प्रकृतीच्या पातळीवरच वावरणारे असते. राग, लोभ, द्वेष, मद, मत्सर, काम या सर्व मानवी प्रवृत्ती त्यांच्यात पराकोटीच्या तीव्र स्वरूपात नांदत असतात. काडी टाकताच भडका उडणाऱ्या स्फोटकाप्रमाणे त्यांची मनोवस्था नेहमीच असते. त्यामुळे त्यांच्या मनात त्या भावना जागृत होताच त्यांच्या आधीन होऊन ती झपाटल्याप्रमाणे कृती करू लागतात. प्राकृतिक प्रेरणांप्रमाणे बेधडक वागत जाणाऱ्या या माणसांपैकी बहुतेकजण बेफाट जीवनशक्तीने युक्त असून सुखदुःखाच्या कोसळणाऱ्या कड्यांनी ती क्वचितच दबली जातात. बागुलांच्या कथेतील बेफाट, बेधडक, बेदरकार त्याचप्रमाणे दुबळ्या, लाचार, अनैतिक, केविलवाण्या पण जीवनेच्छेने ओतप्रोत भरलेल्या माणसांमुळेच त्यांच्या कथेला एक धडक मारणारे रांगडे सामर्थ्य प्राप्त झाले आहे.

या माणसांबरोबरच त्यांची संपूर्ण वस्तीही अपरिहार्यपणे बागुलांच्या कथेत आलेली आहे. त्यांच्या वस्तीचा भूगोल आणि संस्कृती यांचे समग्र चित्र बागुलांची कथा रेखाटते.

मानवी स्वभाव आणि वर्तन यांच्यातील पिसाटपणा, रानटीपणा, वासनांधता, विकृती, बेछूटपणा यांचे रंजकता आणि वाचकांच्या सुप्त वृत्ती चाळवणे यापासून अलिप्त असणारे चित्र रेखाटणे, हे बागुलांचे यश लक्षणीय आहे. बागुलांची कथा विकृतीला विकृती म्हणून, अनाचाराला अनाचार म्हणूनच साकार करते. ती वाचकांचे मन चाळवत नाही, अस्वस्थ करते, विषण्ण करते, अंतर्मुख करून अनेक प्रश्न स्वतःलाच विचारायला लावते. दुःखदर्शन घडवत असतानाच दुःखकारणांचा शोध घेण्यासही प्रवृत्त करते.

बागुलांना हे शक्य झाले याची, ते मानत असलेली सामाजिक बांधिलकी आणि तिला मिळालेली कलावंताच्या सहृदय अलिप्ततेची निर्मितिक्षम जोड ही दोन कारणे सांगता येतील. बागुलांच्या सामाजिक बांधिलकीने त्यांना वास्तवाचे रोचक, रंजक-सवंग चित्रण करू दिलेले नाही, पण ते आपल्याच समाजाचे अविभाज्य पण ज्याच्या परिवर्तनासाठी प्रयत्नशील राहिले पाहिजे, असे वास्तव असल्याची जाण त्यांच्या कथेत आलेली आहे तर त्यांच्यातील कलावंताच्या सहृदय निर्मितिक्षम अलिप्ततेने या वास्तवाला ठोकळेबाज, यांत्रिक समीकरणात्मक चित्राचे रूप येऊ दिलेले नाही. तत्त्वज्ञान मानवाच्या दुःखमुक्तीचा एक शक्यतेच्या कोटीतला मार्ग दाखवू शकेल, पण जीवनाला ते संपूर्णपणे कवेत घेऊ शकत नाही, याची जाणीव बागुल या कलावंताच्या सहृदयतेमुळेच जपू शकले आहेत. विशिष्ट सामाजिक स्थितीमध्ये मानवी दुःखाचे एक कारण समाजव्यवस्था हे असते, हे भान त्यांची कथा प्रकट करते. पण सर्वच दुःखे

व्यवस्थेनेच निर्माण केलेली असतात असे आंधळे समीकरण मात्र ती मांडत नाही. समाजदर्शन, विकट वास्तव बदलण्याचे आवाहन, परंपरेला आव्हान देणारे विचारप्रवर्तन यांच्या जोडीनेच जीवनार्थाची संगती लावणारी कलात्मक निर्मिती आणि तिच्या प्रतीतीने होणारा श्रेष्ठ कलानंद देण्याची शक्ती, हे गुणविशेष बागुलांच्या कथेत आलेले दिसतात, हे उपरोक्त दोन कारणांमुळेच.

बागुलांच्या कथालेखनातून प्रकट होणाऱ्या सामाजिक बांधिलकीचे स्वरूप एखाद्या निश्चित विचारसरणीशी विचारशक्ती बांधून टाकून जीवनाच्या सर्व समस्यांना तीच उत्तरे देऊ शकते, असे साचेबंद चित्र रेखाटणारे नाही. जीवनाच्या दृश्य स्वरूपाला समाजव्यवस्था हेही एक कारण असते, या जाणिवेने वास्तवाचे चित्रण करणे, हे त्यांच्या बांधिलकीचे स्वरूप आहे. म्हणूनच त्यांची कथा जीवनातील समस्या उभ्या करते, पण त्यांची हमखास उत्तरे मात्र सांगत नाही. ती जबाबदारी ती वाचकांवर सोपवते. बागुलांमधील निश्चित भूमिका असणाऱ्या विचारवंताने त्यांच्यातील कथाकाराला असे झापडबंद केलेले नाही.

बागुलांच्या कथालेखनातून अशी प्रगल्भ सामाजिक जाणीव प्रकट होत असल्याने त्यांच्या अनुभवचित्रांतून प्रकट होणाऱ्या सर्वप्रकारच्या माणसांबद्दल आपणास सहानुभूतीच वाटते. त्यांना समजून घेण्याची शक्यता बागुलांची कथा सतत निर्माण करीत असते. छळले जाणारे आणि छळवणारे असे सारेच जण एका व्यवस्थेची अपत्ये असतात, क्वचित त्यांचे वर्तन वैयक्तिकदृष्ट्या अपरिहार्यच असते, हे बागुल दाखवून देतात. बागुलांचे कथालेखन आपल्यातील सहृदयतेला साद घालून बिघडलेल्या माणसांना आणि दुष्ट प्रवृत्तींना समजून घेतले जाण्याची शक्यता निर्माण करीत असते. श्रेष्ठ वाङ्मयकृती वाचकांची जीवनजाणीव प्रगल्भ करतात असे जे म्हटले जाते, त्याचा बागुलांच्या कथालेखनाच्या संदर्भात एकसारखा प्रत्यय येतो. असंस्कृततेच्या चित्रणातून सुसंस्कृततेचे सार वाढवत नेण्याचे बागुलांच्या कथेचे हे सामर्थ्य लक्षणीय आहे.

मानवी मनातील क्रिया-प्रतिक्रिया आणि मानवी वर्तन यांच्याविषयी बागुलांच्या कथालेखनातून प्रकट होणारी समज अत्यंत प्रगल्भ अशी आहे. मानवी वर्तनाच्या कार्यकारणभावाची जाण प्रकट करीत असतानाच त्याच्याबद्दल कसलाही आडाखा ठरवता येत नसल्याचे भानही ते प्रकट करीत असतात. त्यांच्या कथेतील बहुतेक पात्रांना उद्ध्वस्ततेचा अनुभव येतो, पण त्याच्या परिणामी होणारे सर्वांचे वर्तन मात्र एकसारखे नसते. कोणी विमनस्क तर कोणी क्रूर, कोणी रागीट तर कोणी लाचार, कोणी सिनिक तर कोणी स्वप्नरंजनात रममाण होणारा असा होतो. विकृतीच्या सीमारेषेवर वावरणारी अनेक माणसे बागुलांनी अत्यंत प्रत्ययकारीपणे उभी केली आहेत.

उद्ध्वस्तेची, दुःखाची, विकारांच्या थैमानांची, क्षुद्रतेची आणि भीषणतेची चित्रे रेखाटणाऱ्या या कथालेखनातून प्रकट होणारे बागुलांचे मन मात्र जीवनावर श्रद्धा

ठेवणारे, मानवतेला महान मानणारे, उद्याच्या प्रकाशमान जगाची आशा बाळगणारे आहे. बागुलांच्या या मनोवैशिष्ट्यांमुळे त्यांच्या कथेतील प्रसंग आणि व्यक्ती यांना एक वेगळा मूल्यात्मक अर्थ प्राप्त झालेला आहे. तुच्छतावाद, विफलतावाद, भोगवाद या मूल्यसारणी नाकारणारे, जीवनाच्या परिवर्तनक्षमतेवर विश्वास ठेवणारे असे एक मूल्य या जीवनचित्रणातून सतत सूचित होते. हा भाबडा बोधवाद नव्हे तर मानवी जीवनाच्या सखोल आकलनातून बळकट होत गेलेले ते एक मूल्य आहे, याची प्रतीती बागुलांच्या कथेतून सतत येते.

बागुलांचे हे कथाविश्व ज्या भाषेतून व्यक्त झालेले आहे, ती भाषा या विश्वाचे सर्व विशेष स्वतःत सामावून घेणारी अशी आहे. प्रक्षोभक प्रतिमा, झपाटून टाकणारा आवेग आणि सर्वांना व्यापून राहणारे वज्रदेही पौरुष, हे बागुलांच्या भाषेचे लक्षणीय विशेष आहेत. क्वचित तिच्यात कृत्रिमता, आलंकारिकता येते हे खरे, पण सामान्यतः सर्वत्र ती तिच्यातून प्रकट होणारे राकट रांगडे अनुभवविश्व ताकदीने उभे करते.

बागुलांच्या कथा, कथेच्या आकृतिबंधाविषयीच्या मराठी समीक्षेतील लोकप्रिय कल्पना उधळून लावणाऱ्या आहेत. त्या अफाट, अस्ताव्यस्त रूपांत आकारलेल्या असतात. नेटकेपणा, सुटसुटीतपणा, परिणाम साधणारा तांत्रिक कसबीपणा यांची त्या फिकीर करीत नाहीत. त्यांचे बळ त्यांच्यातून सळसळणाऱ्या चैतन्यात सामावलेले असते. जो बहुकेन्द्री, बहुपरिमाणात्मक, अफाट चैतन्यशक्तीने सळसळणारा जीवनानुभव ते व्यक्त करू पाहतात, त्याला कथेचा रूपबंध पुरेसा नाही, ओसंडून वाहणाऱ्या फेसाळल्या पाण्याप्रमाणे तो कथेचे बांध सतत ओलांडून जातो आहे.

स्वातंत्र्योत्तर कालातील अग्रगण्य मराठी कथाकारांत बागुल यांची गणना निःशंक-पणे करता यावी, असेच त्यांच्या कथेचे स्वरूप आहे.

बागुलांच्या बरोबरच त्यांच्या आगेमागे लेखन करणारे दलित कथाकार म्हणून केशव मेश्राम, अर्जुन डांगळे, योगिराज वाघमारे इत्यादी कथाकारांचा उल्लेख करता येईल. आत्मकथेच्या जवळपास येणारे तरीही समजूतदार, संयत असे जीवनदर्शन घडवणारे ' हकीकत ' सारखे कथालेखन मेश्राम यांनी केले आहे. ' जटायू ' सारखी त्यांची दीर्घकथा दलित समाजघटकांमधील ताणतणाव अभिनिवेशरहितपणे दाखवून एका संवेदनाशील तरुणाची शोकांतिका चित्रित करते, ' ही बांधावरची माणसं ' हा अर्जुन डांगळे यांचा कथासंग्रह बागुलांच्या नंतरच्या पिढीतील दलित कथेच्या संदर्भात आवर्जून उल्लेखिण्यासारखा आहे. डांगळे हे पँथरचे नेते, दलित चळवळीतील धडाडीचे कार्यकर्ते. डॉ. आंबेडकरांच्या प्रेरणेने जागृत झालेल्या त्यांच्या संवेदनाशील मनाने विविध सामाजिक, आर्थिक आणि राजकीय विचारधारांचा मागोवा घेतलेला असून त्यामुळे एक वैचारिक दृष्टिकोण त्यांना प्राप्त झाला आहे. एका मूल्याधिष्ठित दृष्टीने ते जीवनाचे आकलन आणि चित्रण करताना दिसतात. गंभीर, चिंतनशीलवृत्ती त्यांच्या

लेखनातून प्रकट होते. बदलत्या दलित जीवनातील अनेकविध समस्या, सुशिक्षित दलितांचे पांढरपेशीकरण, ग्रामीण दलितांवर होणारे अत्याचार, दलित समाजघटकांतील अंतर्विरोध, सुविद्य, सुसंस्कृत दलित तरुण मनाची होणारी घुसमट, या साऱ्यांचे चित्रण डांगळे यांनी धिटाईने, बारकाईने आणि दलित–जीवनाविषयी वाटणाऱ्या आत्मभावाने केले आहे. ‘ आणि बुद्ध मरून पडला ’ आणि ‘ घुसमट ’ या सारख्या त्यांच्या कथांचा आवर्जून उल्लेख केला पाहिजे. ‘ उद्रेक ’ या कथासंग्रहातील योगिराज वाघमारे यांच्या कथाही त्यांच्याविषयी अपेक्षा निर्माण करणाऱ्या आहेत. घटनाचित्रणात्मकता आणि दलित जीवनदर्शनपरता हे त्यांचे विशेष आहेत.

आजच्या दलित कथालेखनाचा विचार करताना वास्तवनिष्ठ समाजदर्शनपरता हा त्याचा विशेष असल्याचे जाणवते. बागुल यांचे कथालेखन, डांगळे यांच्या काही कथा हे लेखन समाजदर्शनातून जीवनाची नवी संगती लावणाऱ्या कलानिर्मितीच्या पातळीवर जात असले तरी अन्यत्र हे समाजदर्शन वर्णनाच्या पातळीवरच राहिलेले आहे या समाजदर्शनाला घटनाप्रसंगांतील सूक्ष्म गुंतागुंतीची जाणीव आणि संकेतांच्या पुढे जाणारी चिंतनात्मकता यांची जोड मिळवण्याची आवश्यकता आहे. सामाजिक सत्याच्या सिद्धतेसाठी द्यावयाचे पुरावे म्हणजे कथेतील घटनाप्रसंग, असे जे आजच्या दलित कथालेखनाचे पुष्कळदा स्वरूप असते ते बदलण्याची गरज आहे. अनुभवाच्या पृष्ठभूमीवरच न वावरता त्याचा अंतःशोध घेणे, सामाजिक वास्तवाचे व्यक्तिविशिष्ट आकलन करून घेणे, या बाबीही दलित कथालेखनाच्या संदर्भात आवश्यक म्हणून नोंदवता येतील. दलित कथाकारांचे अनुभव अस्सल आहेत, रंजकतेचे मोह त्यांनी टाळले आहेत, वास्तवाचे त्यांचे भान पक्के आहे. त्यांच्या या गुणांना उपरोक्त बाबींची जोड मिळाली तर त्यांचे कथालेखन दलित कवितेप्रमाणेच, मराठी साहित्यसृष्टीत लक्षणीय स्थान मिळविणारे होईल.

उपलब्ध दलित साहित्यातील सर्वांत सकस, समर्थ अशा साहित्यकृतीमध्ये अलीकडेच काही दलित लेखकांनी लिहिलेल्या आत्मकथांची गणना निश्चितपणे करता येईल एवढेच नव्हे तर दलित साहित्यातील सद्यःकालीन रुद्धगतिकता या आत्मकथांमुळे संपण्याची आणि दलित अभिव्यक्तीला एक नवा मार्ग मिळण्याचीही शक्यता आहे. दया पवार यांचे ‘ बलुतं ’, प्र. ई. सोनकांबळे यांचे ‘ आठवणींचे पक्षी ’ आणि माधव कोंडविलकर यांच्या ‘ मुक्काम पोस्ट देवाचे गोठणे ’ या तीन आत्मकथांचा या संदर्भात अवश्य उल्लेख करता येईल. ‘ अस्मितादर्श,’ ‘ ललित ’ इत्यादी नियतकालिकांतून प्रसिद्ध झालेल्या काही दलित लेखकांची आत्मनिवेदनेही लक्षणीय आहेत.

उपरोक्त तीनही आत्मकथांचे एक समान वैशिष्ट्य असे की, त्या विशिष्ट व्यक्तींच्या आत्मकथा होत असतानाच त्या त्या व्यक्तींच्या समाजाच्याही कथा होतात. त्यांच्या वाट्याला आलेले जीवन बहुतांशी ते त्या समाजाचे घटक असल्यानेच घडविले गेलेले

असल्याने, त्यांची व्यक्तिविशिष्टता लक्षात घेऊनही ते बहुतांशी समाजजीवनाशी एकरूप झाले आहेत. त्यामुळे त्या त्या लेखकांचे व्यक्तिमत्त्व आणि वैयक्तिक जीवन याबरोबरच अज्ञान, अंधश्रद्धा, दारिद्र्य, अस्पृश्यता इत्यादींमुळे दुःखग्रस्त झालेला एक प्रचंड समाजही या आत्मकथांमधून प्रत्ययकारीपणे साकार होतो.

या तीनही आत्मकथांचे आणखी एक समान वैशिष्ट्य असे की त्या निर्लेप मनाने जीवनाला सामोऱ्या जातात. जीवन जगताना आणि त्यानंतर बऱ्याच वर्षांनी त्याच्याकडे मागे वळून पाहाताना कुठलीही वैचारिक भूमिका– त्यात दलित साहित्याची भूमिकाही आलीच– घेण्याचे त्यांनी टाळलेले आहे. याचा अर्थ अगदी थंडपणाने हे लेखक जीवनाला सामोरे जातात, असा नव्हे. अनुभवजन्य भावना, संवेदना आणि विचार यांनी त्यांचेही मन रंगून जाते व त्यांचाही ते आविष्कार करते. पण पूर्वनिश्चित भूमिकेतून क्षणोक्षणी जीवनानुभवांवर भाष्य करणे, आपल्या भूमिकेला सोईस्कर असे स्वानुभवच फक्त मांडणे, ही भूमिका अधिक ठळक होईल अशा स्वरूपात अनुभवांचे रंग सौम्य-भडक करणे, या बाबी त्यांनी टाळल्या आहेत. भूमिका मांडून जीवन टाळणे किंवा भूमिकेसाठी जीवनदर्शन घडवणे, असा प्रकार त्यांनी केलेला नाही.

याचा एक चांगला परिणाम असा झालेला आहे की, या आत्मकथा वाचकांना स्वतःबरोबर प्रत्यक्ष जीवनाच्या प्रांगणातच घेऊन जातात. वाचकांना त्या जीवनदर्शन घडवितात, पण त्यांनी त्याकडे असे किंवा तसे पाहावे असे दूरान्वयानेही सुचवीत नाहीत. पूर्वनिश्चित भूमिकेशी बांधील न राहाता जीवनाकडे जाण्याचे लेखकाचे व कुठल्याही भूमिकेचे दडपण येऊ न देता साहित्यकृतीतून प्रकट होणाऱ्या जीवनानुभवांकडे पाहाण्याचे वाचकांचे स्वातंत्र्य अबाधित ठेवणे, हे या तीनही आत्मकथांचे यश अवश्य नोंदविले पाहिजे.

दुःख हा या तीनही आत्मकथांचा स्थायिभाव आहे. पवार, सोनकांबळे आणि कोंडविलकर या तिघांच्याही जीवनाला दुःख एखाद्या काळसर्पाप्रमाणे विळखा घालून बसले आहे. प्रत्यक्ष दुःखकारणांपासून तिघेही आज दूर गेलेले असले तरी त्या काळसर्पाचे फूत्कार त्यांना आजही ऐकू येत आहेत, हे आपणास जाणवल्याशिवाय राहात नाही. या दुःखाचा प्रपंच वैयक्तिकतेपासून सामाजिकतेपर्यंत पसरलेला आहे. जन्मप्राप्त अस्पृश्यता, सर्वव्यापी दारिद्र्य आणि तज्जन्य भूक, पोरकेपण इत्यादींमुळे भोगावे लागलेले दुःख काहीही डावे-उजवे न करता, या तिघांनीही साकार केले आहे.

आपल्या वाट्याला आलेले हे जीवघेणे दुःख हे तीनही लेखक सोशिकपणे सहन करतात. त्यांना यातना होत नाहीत असे नाही, त्या होतातच; त्यांच्या मनात स्वतःच्या अवस्थेविषयी, समाजस्थितीविषयी, स्वबांधवांच्या अन्यायग्रस्ततेविषयी प्रश्नही उभे राहतात. सारे समजून उमजूनही या प्रश्नांची अवघड उत्तरे त्यांना सांगता येत नाहीत आणि मनाची तगमग वाढतच राहते. दुःखाशी साथसंगत करत, निरुत्तर राहणाऱ्या

प्रश्नांचे टप्पे घेत त्यांचे व्यक्तित्व विकास पावू लागते, प्रगल्भ होते. या तीनही आत्मकथा म्हणजे वेदना पचवून प्रगल्भ झालेल्या व्यक्तिमनांचा विकास पावत गेलेला आलेखच होय. विशेषतः दया पवार आणि सोनकांबळे यांच्या आत्मकथांतून निष्पाप पण परिस्थितीने शहाण्या व म्हणून अकाली प्रौढ बनलेल्या बालपणापासून ते भौतिक-दृष्ट्या सुखी पण मानसिक-दृष्ट्या भ्रमनिरस्त आणि उद्ध्वस्त झालेल्या, दुभंगलेल्या प्रौढपणापर्यंतच्या वाटचालीचे जिवंत चित्र उभे राहिलेले दिसते. परिस्थिती त्यांच्या बालदेहाला प्रौढ मनाचे डोळे पुरवते आणि मग घरातले वडीलधारे, समाजातले पुढारी शाळेतले शिक्षक या साऱ्यांची वास्तव व म्हणूनच भेदक रूपे त्यांना दिसायला लागतात. त्यांच्या हातून होत गेलेल्या बालसुलभ कृती कारुण्याने वेढल्या जातात. टक्के-टोणपे खात जीवनाचा चढ ते चढून येतात आणि अपेक्षित सुख आपणापासून दूरच राहिले असे त्यांना जाणवते. आघातांनी शहाण्या झालेल्या, विस्तार पावत राहाणाऱ्या प्रश्नांनी प्रगल्भ केलेल्या, असंस्कृतपणाचा पदोपदी अनुभव घेत सुसंस्कृत झालेल्या संवेदनशील मनाची अथपासून इतिपर्यंतची कुचंबणा म्हणजे या आत्मकथा होत. अशा सर्वग्राही दुःखाचे चित्रण मराठी आत्मकथनात्मक साहित्यात खरोखरच अपूर्व होय.

या तीनही आत्मकथांच्या समान सामर्थ्यस्थलांचा असा विचार केल्यानंतर आता व्यक्तिविशिष्टतेमुळे त्यांना प्राप्त झालेल्या गुणदोषांची थोडीशी चर्चा करू.

'बलुतं' मध्ये दगडू मारुती पवार (म्हणजे लेखक स्वतःच) दया पवार यांना (म्हणजे स्वतःलाच) आत्मकहाणी सांगतो आहे, अशी एक 'पोझ' घेण्यात आली आहे. स्वतःकडे अलिप्तपणे पाहाता यावे म्हणून किंवा एक तंत्रप्रयोग म्हणून त्यांनी तसे केलेले असले तरी त्यामुळे या लेखनात प्रथमदर्शनीच जाणवणारी कृत्रिमता निर्माण झाली आहे. निवेदनाच्याच निमित्ताने जाणवणारी आणखी एक गोष्ट अशी की 'बलुतं'-च्या निवेदनात लक्षात घेण्याइतका (जीवन व व्यक्तिस्वभाव यांच्याशी काहीसा विसंगत वाटणारा) सफाईदारपणा आलेला आहे. त्यामुळे काहीवेळा वर्ण्य विषयाची तीव्रता, धार कमी झालेली आहे. कथनविषय झालेले जीवन आणि आजचा लेखक यांच्यातील स्तरभेदामुळे तसे झाले असणे शक्य असले तरी ते काहीसे खटकते, हे नाकारता येत नाही.

दया पवार जीवनाच्या वाटचालीबरोबर क्रमाने स्वतःच्या समाजापासून दूर जात असलेले, तुटत असलेले दिसतात. हे तुटणे आणि ते जाणवल्यामुळे होणारे दुःख, यांचे दोन्हीचे चित्र पवारांनी पुरेशा संयमाने पण प्रत्ययकारीपणे रेखाटले आहे. आपल्या समाजाविषयीचे त्यांचे प्रेम मात्र आटलेले नाही. हे प्रेम कधी प्रत्यक्षपणे तर कधी अप्रत्यक्षपणे, व्यक्तिचित्रणांमधून प्रकट झाले आहे. 'दादा', 'आई', 'तात्या', 'जावजीबुवा', 'सदाशिव', 'हरी' अशी कितीतरी माणसे आणि त्यांच्याद्वारे आपला समाज पवारांनी उभा केला आहे. या व्यक्तिचित्रांमुळे आणि पवारांच्या दुःख अनुभवत

असतानाही शाबूत राहिलेल्या मिस्किलपणामुळे 'बलुतं'ला एक रोचक वाचनीयता प्राप्त झाली आहे.

'बलुतं'ची ही रोचकता लक्षात घेऊनही तिच्यात क्वचित 'बानू', 'सलमा' अशी रोमँटिक व 'बलुतं'च्या एकंदर सुराशी विसंगत अशी प्रकरणे येऊनही पवारांच्या या आत्मकहाणीचा वाचकांच्या मनावर उमटणारा ठसा मात्र दुःखपूर्णतेचाच असतो. 'बलुतं' ही अव्यंग, परिपूर्ण दलित आत्मकथा आहे असे जरी म्हणता आले नाही, तरी ती तशी निर्माण होण्यासाठी आवश्यक असलेली पाऊलवाट तिने घालून दिली आहे, असे मात्र निश्चितच म्हणता येईल.

'मुक्काम पोस्ट : देवाचे गोठणे' या माधव कोंडविलकरांच्या दैनंदिनीच्या स्वरूपात लिहिलेल्या आत्मकथेत त्यांनी आपल्या जीवनातील आठ वर्षांची कहाणी सांगितली असून तिच्यातून कोकणातील चांभार समाजाचे आणि दलित कुटुंबजीवनाचे चित्र प्रथमच मराठी साहित्यात आलेले आहे. कोंडविलकरांच्या या आत्मकथेतून तगमगणारे स्वतःचा सोशिक समजूतदारपणा गमावून न बसलेले सुसंस्कृत मन प्रकट होते. स्वजातीय आणि परजातीय अशा दोन्ही लोकांनी लाथाडल्याने होणारी त्रिशंकूसारखी अवस्था कोंडविलकरांनी भेदकपणे साकार केली आहे. स्वजातीय आणि परजातीय अशा दोघां-कडून होणाऱ्या छळाची कोंडविलकरांनी चित्रित केलेली रूपे भारतीय समाजव्यवस्थेतील ताणतणाव, परस्परांत मिसळलेले लहानमोठे मनोगंड आणि कसल्याही आडाख्यात न बसणारे समाजघटकांचे परस्परसंबंध यांचे विलक्षण अस्वस्थ करणारे दर्शन घडविणारी आहेत. व्यक्तिदर्शन आणि समाजदर्शन घडवणारी आहेत. व्यक्तिदर्शन आणि समाज-दर्शन या दोन्ही अंगांनी ही आत्मकथा अनुक्रमे कादंबरी आणि समाजचिंतनपर लेखन या दोन्हीपेक्षा कितीतरी पटींनी प्रभावी ठरणारी आहे.

'आठवणींचे पक्षी' हा प्र. ई. सोनकांबळे यांच्या आत्मकथनपर लेखांचा संग्रह. सोनकांबळे यांनी दाखवलेले दुःखाचे विविध अवतार, त्यांच्याकडे पाहण्याची अलिप्त साक्षीवृत्ती, त्यातून प्रकट होणारे त्यांचे प्रगल्भ, समजूतदार, क्षमाशील व्यक्तिमत्व, स्वतःबद्दलही त्रयस्थपणे लिहिण्याची क्षमता, दाखवेगिरीचा अभाव आणि अस्सल महारी भाषा इत्यादींमुळे त्यांची आत्मकथा दलित साहित्यापुरतीच नव्हे तर एकूणच आत्म-कथात्मक लेखनात क्वचितच गाठली जाऊ शकेल, अशी उंची गाठणारी झाली आहे.

या तीन दलित आत्मकथा वाचल्यानंतर दलितांचे आत्मकथालेखन दलित साहित्याची सद्यःकालीन कोंडी फोडणारे तर आहेच पण मराठी साहित्यातील आत्मचरित्रांचे दालन अधिक समृद्ध करणारेही आहे, असे वाटल्याशिवाय राहत नाही.

दलित साहित्यसृष्टीचा विचार करताना असे जाणवते की दलित लेखक नाट्य-लेखनाकडे फारसे वळलेले नाहीत. या बाबतीत काही तुरळक प्रयत्न झालेले असले तरी ते व्यावसायिक मराठी नाटकांचे अनुकरण करणारेच असल्याने आवर्जून विचारात

घेण्यासारखे नाहीत. लोककलांची परंपरा जतन करणाऱ्या दलित समाजातील लेखकांनी नाट्यलेखनाकडे वळणे इष्ट झाले असते... होईलही. दलित नाट्यलेखनामध्ये दत्ता भगत यांचा ज्यांच्याविषयी अपेक्षा बाळगाव्यात असे एक नाटककार म्हणून उल्लेख करता येईल. ' आवर्त ' या एकांकिका संग्रहातील त्यांच्या एकांकिकांतील नवजागृत दलित आत्मभान मराठी नाट्यलेखनातही सकस जीवननाट्याचा स्रोत आणू शकेल असे आश्वासन देणाऱ्या आहेत. या एकांकिका दलित आणि दलितेतर, दलित कुटुंबातील नवी-जुनी पिढी, अस्पृश्य मानल्या गेलेल्या वेगवेगळ्या जाती यांच्यातील नाट्यात्म ताणांचे अत्यंत समजूतदारपणे चित्रण करणाऱ्या आहेत. मानवी वर्तन व घटना यांचे सर्वमान्य व सांकेतिक अन्वयार्थ लावणे टाळून त्यांच्या मागील कार्यकारणभाव, त्यातील गुंतागुंत सूचित करणाऱ्या आहेत. ढोबळ सामाजिक मीमांसेने त्यांचा उलगडा होऊ शकत नाही. ही जाणीव भगत यांच्या एकांकिकांतून प्रकट झालेली आहे. भगत यांना समस्याप्रधान जीवननाट्यात अधिक रस आहे. त्यांच्या एकांकिका वाचक-प्रेक्षकांच्या समोर म्हणूनच प्रश्नचिन्हे उभी करताना दिसतात. क्वचित त्यांचे लेखन विचारविनिमय करणाऱ्या, खंडनमंडनात्मक व व्याख्यानवजा संवादांनी युक्त असले तरी समाज-जीवनाचे दर्शन घडविण्याची त्याची क्षमता लक्षात आल्याशिवाय राहत नाही. काव्य-लेखनाच्या तंत्राबाबतचा एक प्रयोग ' आवर्त ' या एकांकिकेत त्यांनी केलेला असला तरी, समकालीन मराठी नाट्यलेखनाच्या संदर्भात त्याचे वेगळेपण फारसे जाणवत नाही. काही प्रमुख दलित साहित्यिकांच्या साहित्यकृतींचा असा मागोवा घेतल्यानंतर असे लक्षात येते की, काव्य आणि कथा हे वाङ्मयप्रकारच दलित साहित्यिकांनी अधिक करून हाताळले आहेत. अन्य वाङ्मयप्रकारांकडे ते का वळले नसावेत ? हा एक विचार करण्यासारखा प्रश्न आहे. दलित लेखक काव्यनिर्मितीकडेच का वळले, याचा थोडासा विचार पूर्वी कवितेसंबंधीच्या विवेचनात केला आहेच. संख्यात्मकदृष्ट्या कवितेच्या खालोखाल दलित साहित्यात कथालेखन झालेले दिसते. हेही स्वाभाविकच म्हटले पाहिजे. कोणत्याही लेखकाचे लेखन हे एका अर्थाने त्याचे आत्मचरित्रच असते, असे जे म्हटले जाते ते दलितांच्या कथालेखनाच्या बाबतीत फार मोठ्या प्रमाणात खरे आहे. हे लक्षात घेतले की, दलित साहित्यिक कथालेखनाकडे का वळले असावेत, या प्रश्नाचा थोडाफार उलगडा होतो. नवजागृत दलित समाजातील नवीन लेखकांना आपल्या स्वतःच्याच जीवनातील घडामोडी, सत्यकथा, अनुभव सांगावेसे वाटणे स्वाभाविकच म्हटले पाहिजे. शिवाय जी वैचारिक नवदृष्टी त्यांना प्राप्त झाली आहे, जी जीवनविषयक भूमिका त्यांनी स्वीकारली आहे, ती बळकट होईल असे अनुभव त्यांना आलेले असणारच. हे घटना-प्रसंगात्मक अनुभव, आपल्या भूमिकेच्या पुष्ट्यर्थ सांगावेत असे त्यांना वाटणे म्हणूनच शक्य आहे. दलित कथालेखनाचा उगम यातूनच झालेला असावा. कथन आणि निवेदन, हे अभिव्यक्तींचे तुलनेने सुलभ असे मार्ग होत. नव्याने

लिहिणाऱ्यांनी ते पत्करावेत हे स्वाभाविकच होय. अर्थात ही दलित कथालेखनाची संभाव्य उगममीमांसा होय. क्वचित त्यामुळे दलित कथालेखनाला मर्यादा पडलेल्या असल्या तरी श्रेष्ठ दलित कथाकारांचे लेखन त्यांना ओलांडून पुढे गेले आहे, हे आपण पाहिले आहेच.

दलित लेखकांच्या जडणघडणीच्या काळातील मराठीतील वाङ्मयीन वातावरणाच्या प्रभावामुळेही दलित लेखक कथालेखनाकडे वळले असावेत. आजच्या बहुतेक दलित लेखकांची जडणघडण १९५० ते १९६५ या काळात झालेली आहे. या काळात मराठी वाङ्मयसृष्टीत लघुकथा हा वाङ्मयप्रकारच अधिक प्रभावी, नवीनवी रूपे धारण करणारा असा होता. वाङ्मयीनदृष्ट्या हा काळ कथासंस्कृतीचाच होता. दलित लेखकांच्या मनावर याचाही परिणाम झाला असणे शक्य आहे.

दलित लेखक कथालेखनाकडे वळण्याची ही कारणमीमांसा कमी-अधिक प्रमाणात मान्य केली तरी एक प्रश्न उरतोच, तो हा की, दलित लेखकांना कादंबरीलेखनाकडे का वळावेसे वाटलेले नाही ? दलित लेखकांनी कादंबऱ्या लिहिलेल्या नाहीत, असे नाही? पण त्या रंजनात्मक, स्वप्नाळू, चटकदार अशा मराठी कादंबरीच्या वळणाच्याच आहेत. प्रश्न आहे तो हा की खरीखुरी दलित कादंबरी का निर्माण होऊ शकली नाही. खरे तर दलित जीवनाचा शतकांचा प्रवास हा एखाद्या महाकादंबरीचा विषय होऊ शकेल. मर्यादित स्वरूपात विचार केला तरी प्रत्येक दलित लेखकाचे जीवन हाही कादंबरीला पुरेसा समर्थ विषय होऊ शकेल. तरीही दलित कादंबरी निर्माण होऊ शकलेली नाही, असे का ?

असे होण्याची दोन कारणे सांगता येतील : पहिले दलित साहित्याच्या भूमिकेशी निगडित असून दुसरे सद्यःकालीन सांस्कृतिक अवस्थेत दडलेले दिसेल. नकार, विद्रोह यांनी युक्त अशी दलित साहित्याची भूमिका दलित साहित्याला लढ्याचे साधन मानते. साहजिकच या भूमिकेला उपयुक्त ठरतील, त्यादृष्टीने परिणामकारक ठरतील, अशा स्वरूपाचे वाङ्मयप्रकारच दलित साहित्यिकांकडून हाताळले गेले आहेत. ही भूमिका परिणामकारकरीत्या प्रकट होईल असेच अनुभव दलित साहित्यिकांनी निवडलेले दिसतात. साधनाची परिणामकारकता वाढेल असे एककेन्द्री, एकपदरी, स्थलकाल-मर्यादा असलेले, फारसे प्रसरणक्षम नसलेले अनुभवच सामान्यतः दलित साहित्यकृतींतून प्रकट झालेले दिसतात. असे अनुभव काव्य वा कथारूपांतच प्रकट होणार. कादंबरी-सारख्या पसरट, मोठ्या आवाक्याच्या वाङ्मयप्रकाराला असे एककेन्द्री, एकपदरी अनुभव फारसे उपयुक्त न ठरणे स्वाभाविकच होय. तेव्हा एका विशिष्ट भूमिकेतून जीवनानुभवांचा केलेला स्वीकार आणि आविष्कार हे दलित साहित्यातील कादंबरीच्या अभावाचे महत्त्वाचे कारण आहे. साहित्यिक चळवळीने पत्करलेली भूमिका त्या चळवळीच्या औरस-चौरस विकास होण्यास काही वेळा असा अडथळा निर्माण करते,

हे अवश्य विचारात घेतले जावे असे वाटते.

दलित कादंबरीच्या अभावाचे दुसरे कारण ज्या सांस्कृतिक अवस्थेमध्ये आज दलितसमाज आहे, त्या अवस्थेत दडलेले आहे. अर्थात या अवस्थेला हा समाज कारणीभूत नसून भारतीय समाजव्यवस्थेने त्याला शतकानुशतकांपासून जी वागणूक दिली आहे, तिचा ही परिस्थिती हा अटळ परिपाक होय. नवजागृत दलित समाजाला जीवनाच्या प्रत्येक आघाडीवर संघर्ष करून नवजीवनाची सुरुवात करावी लागत आहे. भौतिक समृद्धीपासून सतत दूर ठेवल्या गेलेल्या या समाजातील लोकांना केवळ जगण्यासाठी करावयाच्या खटाटोपात अधिकांत अधिक वेळ व जीवनशक्ती खर्च करावी लागते. आपले रास्त हक्कही मिळवण्यासाठी त्याला सतत संघर्षसिद्ध राहावे लागते. पूर्वीपासूनच हा समाज गावकुसाबाहेर ठेवला गेलेला आहे. आजही इतर समाजाशी त्याचे व्हावे तसे अभिसरण होण्याइतकी भारतीय समाजस्थिती प्रगत झालेली नाही. परिणामतः दलित समाजास, त्यातील नवजागृत तरुण लेखकांसही भारतीय समाजजीवनात कप्पाबंद स्वसमाजापुरतेच समूहजीवन जगावे लागते. त्यामुळे आपल्या समाजाकडे, एकूणच जीवनाकडेही दलित लेखक फक्त आपल्या समाजाच्याच दृष्टिकोणातून पाहू शकतात. इतर समाजाशी होणाऱ्या अभिसरणातून येणारी दृष्टिकोणाची बहुपरिभाषात्मकता, अनेकार्थ आकलनक्षमता, त्याचा बहुपेडीपणा या बाबी अजून तरी दलित दृष्टिकोणात आलेल्या दिसत नाहीत. वर म्हटल्याप्रमाणे याला दलित समाज कारणीभूत नसून त्याच्यावर लादण्यात आलेल्या परिस्थितीचे ते अपरिहार्य फलित आहे.

कादंबरीसारख्या वाङ्मयप्रकाराच्या निर्मितीसाठी नेमक्या याच बहुपरिमाणात्मक, बहुपेडी, अनेकार्थग्राहक, स्वेतरमतसमावेशक अशा दृष्टिकोणाची गरज असते. दलित साहित्यिकांमध्ये आजच्या घडीला ही दृष्टी नसल्याने कादंबरीसारख्या वाङ्मयप्रकाराची निर्मिती त्यांच्या हातून होऊ शकत नसावी, असे वाटते. या दृष्टिकोणाची आजच अपेक्षा करणे अकाली ठरणारे आहे, हे उघडच आहे. पण त्यासाठी आवश्यक ती सांस्कृतिक वाटचाल होण्याची गरज आहे, असे म्हणणे अस्थानी ठरणार नाही. वाङ्मयप्रकार हे त्या त्या समाजाच्या सांस्कृतिक अवस्थेशीही निगडित असतात, हे लक्षात घेता उपरोक्त गरजेची तीव्रता लक्षात घेणे, आवश्यक ठरेल. आजच्या घडीला फक्त बागुल यांच्यामध्येच अशी महाकादंबरी निर्माण करण्याचे सामर्थ्य आहे, असे म्हणावे लागते. त्यांच्या कथालेखनातूनही उपरोक्त दृष्टिकोणाचा प्रत्यय येत असल्याने त्यांच्याकडून समर्थ अशा ‘ दलित कादंबरी ’ची अपेक्षा करणे योग्यच होईल.

दलित साहित्याचा असा विचार केल्यानंतर प्रकर्षाने लक्षात येणारी गोष्ट म्हणजे त्याने केलेली सामाजिक जाणिवेची निर्मिती आणि समाजजागृती ही होय. नवजागृत दलित आत्मभानातून निर्माण झालेल्या साहित्याने दलित आणि दलितेतर

अशा सर्वच समाजघटकांना जागृत केले आहे. या साहित्यातील बेफामपणे धडक देणाऱ्या शक्तीने सामाजिक, सांस्कृतिक, वाङ्मयीन, अशा साऱ्याच क्षेत्रांतील पारंपरिक विचारसारणींची फेरतपासणी करण्याची आवश्यकता निर्माण केली आहे, हे त्याचे मोठेच यश आहे.

हजारो वर्षे वाचा बंद असलेल्या समाजाला आत्माभिव्यक्तीसाठी उद्युक्त करणे, ही देखील दलित साहित्याने केलेली ऐतिहासिक महत्त्वाची कामगिरीच मानली पाहिजे. अनेक दलित तरुण मोठ्या उत्साहाने साहित्यनिर्मितीकडे वळताना दिसताहेत. हजारो वर्षे मूक राहिलेली दलित सरस्वती आता मुक्तपणे बोलू लागली आहे. शतकानुशतकांचे दुःख उरी वागवत ते प्रकट करीत असतानाच उद्याच्या सुखी जीवनाची स्वप्ने दलित साहित्यिक पाहत आहेत. मराठी साहित्यसृष्टीला आपल्या परीने समृद्ध करण्याऱ्या या प्रकाशमान अक्षरयात्रेचे कोणताही साहित्यप्रेमी शुभचिंतनच करील.

दलित वाङ्मय : चर्चा

पुष्पा भावे : कादंबरी, नाटक या रूपांपर्यंत दलित वाङ्मय का जात नाही, असा आपल्या मनात एक प्रश्न येतो. दलित चळवळीला रंगमंच हे प्रभावी साधन वापरावे असे का वाटले नाही ? की नाटक, कादंबरी अशा साहित्यरूपाला आवश्यक असे सामाजिक द्रव्यच अजून दलितांना उपलब्ध नाही ?

नारायण सुर्वे : समूहनिष्ठा आणि आत्मनिष्ठा या लेखकाच्या बाबतीत दोन नाहीतच. त्या वेगळ्या करता येणार नाहीत. आंबेडकर, मार्क्स, फुले यांची विचारसरणी हा लेखक मानतो असं कवठेकर आपल्या निबंधात म्हणतात. तो कोणत्याही विशिष्ट विचार-सरणीनं लिहीत नाही. याचा अर्थ काय ? कलावादाचीच नव्यानं मांडणी या पेपरमध्ये आहे, असा मला संशय येतो आहे. दलित साहित्यिक समूहात वावरतो समूहाची अभि-व्यक्ती करतो म्हणून तो तिथं जोडलेला आहे. कुठलाच 'इझम' नको म्हणणं, हा देखील एक इझम आहे. तेव्हा या निबंधातून कलावादाचीच परत मांडणी होऊ पाहतेय.

भालचंद्र नेमाडे : मी फक्त भाषेचा समूह मानतो. समूहनिष्ठेच्या संदर्भात मी हे बोलतो. तेव्हा निष्ठा फक्त भाषेवरच असू शकते. कविता जास्त का ? कारण उत्साह आणि कविता यांची सांगड आहे. आणि विशीच्या आसपासचं वय कविता लिहिण्याचं. पण नुसता उत्साह असणं म्हणजे कवी असणं नाही. या निबंधात चॅरिटेबल क्रिटिसिझम म्हणता येईल अशी आहे. थोडसं चूक पण तसं बरं चाललंय, हा सूर. दलित साहित्याचे समीक्षक चॅरिटेबल क्रिटिसिझमचे पुरस्कर्ते आहेत. पु. ल. देशपांडे अशी समीक्षा करतात. वर्तमानपत्रवाले असेच छापतात. दलित साहित्याला असं अभयारण्य करून दिलं तर कठीण आहे मात्र दीडशे नवीन शब्द ढसाळांनी कवितेतून दिले हे खरं आहे.

अशोक केळकर : दलित साहित्यात नाटक अस्पर्शित, तसाच विनोदाचाही स्पर्श नाही. 'रामनगरी' हा दलित चळवळीचा भाग मी मानत नाही.

काही चळवळींत सुरुवातीला वैचारिक आविष्कार असतो. तसंही दलित साहित्यात दिसत नाही. त्यातही गंमत अशी आहे, की दलित चळवळीनं दलितांसाठी लिहिलेलं साहित्य असं याचं मूळ स्वरूप नाही, तर दलित चळवळीनं दलितेतरांनी वाचावं म्हणून लिहिलेली कैफियत, असा रंग या साहित्याला आलेला आहे. दलित चळवळीतून निर्माण झालेलं साहित्य या अर्थानं ' दलित साहित्य ' हा शब्द मी मानतो. दलित समाजातही अंतर्गत चळवळ होणं आवश्यक आहे. आता इनसिक्युरिटीचा भाग, इमॅच्युअर असा भाग जाऊन दलित लेखकाला ताटस्थ्य येईल, तेव्हा ही उणीव भरून येईल. हे साहित्य वयात येईल. दलित साहित्यिकांनी स्वत:च्या साहित्याकडं अलिप्ततेनं बघणं आवश्यक आहे.

सुधीर रसाळ : सतत प्रतिष्ठित वाङ्मयाचे आदर्श दलित चळवळीपुढे राहिले. या काळात कविता, कथा हेच प्रतिष्ठित प्रकार होते. त्यामुळे या साहित्याची निर्मिती घडली. या वाङ्मयप्रकारांचे आदर्श समोर ठेवून– प्रस्थापित नाटक-कादंबरीचे आदर्श समोर ठेवून ते वाङ्मयप्रकार लिहावेत असं मात्र घडलं नाही, कारण या वाङ्मयप्रकारांना लक्षणीय प्रतिष्ठा प्राप्त झालेली नव्हती. प्रतिष्ठित बनावं अशी जाणीव दलित वाङ्मयात प्रभावीपणे आढळते. आपण वाङ्मयात मूलभूत विद्रोह करतो ही भाषा वापरली जाते, पण ती तितकीशी खरी नाही. नवी भाषा, नवा फॉर्म असा मूलगामी बदल त्यांनी केला नाही. यातली बहुसंख्य कविता प्रतिष्ठित कवींच्या आकर्षणातून आलेली आहे. प्रतिष्ठित कवींची प्रतिमासृष्टी व शैली आणि दलितांच्या जीवनाचा तपशील याचं विचित्र मिश्रण दलित कवितेत आहे. तिथं नव्या जाणिवांच्या संदर्भात येणारे नवे फॉर्म्स, व नवी भाषा नाही. या वाङ्मयात परिपूर्ण विद्रोह प्रकट होत नाही. आवर्तातच ही चळवळ आडकतेय.

गं. बा. सरदार : व्यक्तिवादी वर्ग सोडला तर बाकी सारा समाज जातिवादीच! तुकारामही शूद्राचंच दु:ख बोलून दाखवतो. दलितांची वेदना समूहाशीच निगडित आहे. कारण त्यांना अजून माणूसपण मिळालं नाही. अनुभव व्यक्तीचा खरा पण प्राधान्य समूहजाणिवेचं. समूह म्हणून त्यांचा छळ. म्हणून त्यांच्या वेदना समूहातून. आविष्कार व्यक्तीनं केला तरी त्यात तिच्यासकट समूह अंतर्भूत असतो. केशवसुत ' आम्ही कोण ? म्हणतात तेही समूहनिष्ठेतून. ही सारी भाषा समूहाची आहे. अनुभव व्यक्तीचे पण ठसा समाजाचा. एकेक व्यक्ती वेगळी होऊन स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्व निर्माण होणं, ही फार पुढची पायरी.

मनोहर, ढसाळ यांच्या आविष्कारातील फरक हा शिक्षणामुळे. परंपरा, वाङ्मय यांचे संस्कार आणि स्वजीवन यामधल्या द्वंद्वातून आलेला आहे. तुकारामही विद्रोहाची, संतापाची भाषा बोलतो. ' बरे झाले देवा कुणबी केलो.' असे तो म्हणतो.

भालचंद्र नेमाडे : परंतु तुकाराम असंही पुढं म्हणतो, .' नाहीतरी दंभे असतो मेलो.' तुकारामाची धाव छोटया समूहाकडून मोठयाकडे जाण्याची आहे. सर्जनाच्या

पातळीवरही समूह टिकवायचा का हा प्रश्न. निदान सर्जनाच्या पातळीवर तरी समूहाची जाणीव बाजूला ठेवणं आवश्यक आहे. आजच्या दलितांच्या लेखनात अशी जाणीव नाही.

गं. बा. सरदार : आजच्या दलितामधला बंडखोरपणा तुकारामात नव्हता. म्हणून ट्रॅडिशनल आयडिऑलाजी येते. पण त्याची खरी वेदना येते तेव्हा ती शूद्राचीच असते. तुकाराम आणि आजचा कवी यांत मूलभूत फरक आहे. संस्काराचं दडपण तुकाराम फेकू शकत नाही. त्याची प्रेरणा फक्त वेदनेला वाचा फोडण्याची. आजची प्रेरणा नवा समाज घडविणारी.

'कविता उदंड गवताऐशी.' हे पहिल्यापासून आहे. दासोपंत मोठा का? तर त्यांनी सव्वालाख ओवी लिहिली. संख्यात्मक वाढ ही सर्वच मराठी काव्यांत आढळते. चळवळीला जोर येण्यासाठी. चॅरिटेबल क्रिटिसिझम झाले ते डायलॉग प्रथम सुरू होणं आवश्यक आहे यासाठी. मुख्य मुद्दा समूहनिष्ठेचा. आधी भूमिका निश्चित करा, हे बरोबर नाही. अनुभवाला अर्थ देणं हे भूमिकेचं काम. दृष्टिगत अनुभवच हवा. ही दृष्टी आंबेडकरांनी दिली. त्यातून अनुभव आला. अनुभव बोलका झाला. दृष्टी होती म्हणून अनुभव आशयघन बनला. अनुभवाच्या सच्चेपणाचे त्यांचे गुण आणि आविष्कारासह त्यांनी केलेलं वरिष्ठांचं अनुकरण यांतून आलेले दोष– असं हे साहित्य.

गो. म. कुलकर्णी : समूहनिष्ठा, व्यक्तिनिष्ठा–हा प्रश्न तरी साहित्यात आज का येतो? कारण अलीकडे आपण व्यक्तिवादी साहित्यालाच अधिक महत्त्व देऊ लागलो आहोत. पण समूहात्मकता आणि व्यक्तिनिष्ठा हे इतके परस्परविरोधी घटक आहेत का? समूहाच्या प्रेरणा याही साहित्याचा विषय होऊ शकतात. उदा. 'गर्जा जयजयकार' सारखी कविता. याचं भान दलित साहित्यानं पुन्हा आपल्याला आणून दिलं. दलितांनी वाङ्मयात प्रवेश केल्यानंतर, आपली ही व्यक्तिवादी सवय टाकून दिली पाहिजे, हे जाणवून दिलं. वाङ्मयाकडे व्यापक दृष्टीनं पाहण्यास प्रवृत्त केलं.

समूहात्मक म्हणजे बटबटीत, ढोबळ, प्रचारात्मक असा आपला एक गैरसमज आहे. काही वेळा समूहातून व्यक्तीला बळ मिळतं, हे नाकारून कसं चालणार? समूहाची प्रेरणा अस्सल साहित्याचा विषय होऊ शकते. दलित साहित्यानं 'बांधिलकी'च्या प्रश्नालाही हात घातला आहे. प्रचारात्मकता व बांधिलकी यांच्या बाबतही आपल्या मनात गोंधळ आहे. बांधिलकी निष्ठावंत असेल तर ती कसदार साहित्यही निर्माण करू शकते. तुकारामाची ईश्वरनिष्ठ कविता ही एक प्रकारे बांधिलकीचीच कविता नाही काय? तुकारामाला कवी म्हणून या बांधिलकीनं काही बळ दिलं नाही का? पण दलित साहित्याचा विचार करताना मात्र आपण ही वस्तुस्थिती लक्षात घेत नाही, एका वेगळ्या अर्थानं संतसाहित्यासारखाच चमत्कार आज पुन्हा एकदा होतोय. बांधिलकी-मुळे साहित्य सामान्य पातळीवर येतं असं मानायचं कारण नाही.

वास्तवता व कलात्मकता यातील संवादाचा विचारही दलित साहित्यानं आपल्या समोर नव्यानं मांडला आहे. या संबंधी या दलित साहित्यात निःसंशय त्रुटी आहेत. पण त्या त्रुटींचा विचार या साहित्याला नाक मुरडून होणार नाही. त्यासाठी अधिक विधायक भूमिका घेतली पाहिजे.

सीताराम रायकर : दलित साहित्याच्या आशयाचं विश्लेषण करून त्यातले गुण शोधणं आवश्यक. मूल्यांचं प्रक्षेपण तिथं होतं का ? ही मूल्यं क्रांतिकारक परंपरेशी संबंधित आहेत का ? दलित साहित्य मोनोलिथीक नाही. त्याची तीन केंद्रं– एक मुंबई — वर्किंग क्लास, दुसरं औरंगाबाद — मराठवाडा, आणि तिसरं नागपूरकडं.

चंद्रकांत पाटील : दलित साहित्याची समीक्षा हा मुद्दा कवठेकरांनी चर्चिलेला नाही. दलित साहित्याचं नेमकेपण सांगणारं एकही पुस्तक नाही. गोलगोल बोलणं असतं किंवा त्यात बाजारूपणा असतो.

बाळकृष्ण कवठेकर : दलित कवींना आत्मभान आहे. त्या अर्थानं सारा दलित समाज जागा झाला आहे का ? कवींना आलेलं भान साऱ्या समाजाला आलं आहे का ? बांधिलकी ही जाणीवपूर्वक बौद्धिक पातळीवर मान्य केलेली निष्ठा. दलित साहित्याची जितकी चर्चा केली जाते तितकं लिहिलं जात नाही व वाचलंही जात नाही.

अशोक केळकर : बौद्ध धर्माच्या परिणामाचं चित्र या साहित्यात नाही. मेश्रामांच्या कादंबरिका–कादंबऱ्या नव्हेत. त्या दीर्घकथा आहेत.

मराठी वाङ्मयावरील परकीय प्रभाव

म. द. हातकणंगलेकर

१९४१ साली प्रसिद्ध झालेल्या 'वाङ्मयीन महात्मता' या ग्रंथात कै. बा. सी. मर्ढेकर यांनी एक प्रक्षोभक विधान केले आहे. "मराठी वाङ्मय इतके परपुष्ट आहे, की ते पूर्णपणे परिपुष्ट नाही, याचा अर्थ ते एकांगीपणाने परपुष्ट आहे. एका विशिष्ट परभाषीय वाङ्मयावरच ते पुष्ट आहे. हेच जर ते तत्सम इतर वाङ्मयावरही पुष्ट असते तर त्याला निराळेच स्वातंत्र्य लाभले असते. पण काही विशिष्ट मर्यादेपर्यंतच एक वाङ्मय दुसऱ्या वाङ्मयाला, तद्व्यतिरिक्त वाङ्मयाच्या मदतीच्या अभावी उपकारक होऊ शकते, हा सिद्धांत डोळ्यांआड केल्यामुळे इंग्रजी वाङ्मयाचा आपल्या मराठी वाङ्मयावर जुलूम झाला आहे... मराठी वाङ्मय म्हणजे इंग्रजी आत्म्याला मराठी भाषा व जीवन यांच्या रक्तामांसाचे घातलेले अवगुंठन यापलीकडे काही नाही. इंग्रजीव्यतिरिक्त इतर युरोपीय वाङ्मयातील लेखकांचा अभ्यास फारच थोड्या मराठी लेखकांनी केलेला आढळेल. पण त्याची जरुरी आहे. भिन्नभिन्न विचार-भावना-पद्धतीचे संघर्षण थांबल्यामुळे मराठी साहित्यात व्यापकता येत नाही... मराठी लेखक-कविवर्गातल्या नामांकित व्यक्तींच्याही, एखाद्या प्रसंगाविरुद्ध, व्यक्तीविरुद्ध, किंवा विचाराविरुद्ध होणाऱ्या कल्पनात्मक प्रतिक्रियांत निर्जीव आवर्तपणा आलेला आहे. आणि त्यांच्या या कल्पनात्मक प्रतिक्रियांत इंग्रजी लेखकांच्या तसल्याच किंवा त्या प्रकारच्या प्रतिक्रियांचेच नमुने पुढे दिसतात. इंग्रजी वाङ्मय आणि जीवन यांतील या प्रगमनशून्य परंपरेमुळे (Conservative Tradition) मराठी लेखकांच्या नैसर्गिक कल्पनात्मक शैथिल्यात (Imaginative Lethargy) एकसारखी भरच पडत आहे... आपल्या टीकाकारांच्या लेखी इंग्रजी टीकाकारांची टीकातत्त्वे म्हणजे जणू काही वेदवाक्ये होऊन बसली आहेत." मर्ढेकरांनी प्रामुख्याने दोन गोष्टींवर भर दिला आहे. एक म्हणजे मराठी साहित्यिकांनी समोर ठेवलेला इंग्रजी साहित्याचा आदर्श अपुरा व अयोग्य आहे, कारण तो बराच

परंपरागत आहे. दुसरे म्हणजे युरोपीय साहित्य हे स्वतंत्र, मोकळ्या विचारांचे अधिक व्यापक साहित्य आहे. 'मराठी वाङ्मय इतके परपुष्ट आहे, की ते पूर्णपणे परपुष्ट नाही–' (सौंदर्य आणि साहित्य– १९५५) या विधानात ज्या विचाराचा 'सिद्धांत' म्हणून मर्ढेकर उल्लेख करतात. तो सिद्धांतस्वरूपात त्यांना कोठे सापडला ते ध्यानात येत नाही.

मर्ढेकरांनी दिलेल्या अभिप्रायात बरेचसे तथ्य आहे. मराठी वाङ्मय परभृत आहे पण ते पुरेसे परभृत नाही; पण ते म्हणतात त्यापेक्षा वेगळ्या अर्थानेदेखील या अभिप्रायाची यथार्थता पटवून घेता येते. मराठी वाङ्मयाचे भरणपोषण पाश्चिमात्य वाङ्मयापैकी केवळ इंग्रजी वाङ्मयाने होत असल्याने मराठी वाङ्मयाला मर्यादा व एकांगीपणा प्राप्त झाला. इंग्रजी वाङ्मयाबरोबरच युरोपमधल्या फ्रेंच, जर्मन, इटालियन, नॉर्वेजिअन इत्यादी वाङ्मयाशी मराठीचा संपर्क आला असता तर मराठीच्या मर्यादा कमी संकुचित झाल्या असत्या, असा मर्ढेकरांच्या विचाराचा रोख आहे. तो एका मर्यादित अर्थानेच सयुक्तिक वाटतो. युरोपीय वाङ्मयाची ओळख मराठीला इंग्रजीद्वारा होत आलेली आहेच. ती फार अपुरी आहे असे वाटलेले नाही. आजदेखील इब्सेनचेच उदाहरण घेतले तर इंग्रजीमधून मराठीला परिचित झालेला 'इब्सेन' आणि त्यानंतर अनेक वर्षांनी मूळ नॉर्वेजिअनमधून मराठीला पुन्हा एकदा परिचित झालेला इब्सेन यांच्यामध्ये मराठी वाङ्मयावरील परिणामाच्या दृष्टीने फार मोठा फरक पडला आहे असे दिसत नाही. याचे प्रमुख कारण असे असावे की युरोपीय भाषा या एका कुटुंबातील भाषा आहेत. मराठी ही त्या सर्व भाषांपासून सारख्याच अंतरावर असावी. इंग्रजी भाषेचा अधिक काळ सातत्याने सराव झालेला आहे इतकेच !

जर्मन फ्रेंच, रशियन, इटालियन साहित्यकृतींची ओळखही आपल्याला इंग्रजी भाषांतरांतूनच होत आलेली आहे. केवळ यामुळे मराठी साहित्यावर पडलेल्या प्रभावात महत्त्वाचा फरक पडतो असे म्हणता येत नाही. ज्या विचाराचा सिद्धान्त म्हणून मर्ढेकरांनी उल्लेख केला आहे, तो विचार इंग्रज कवी, टीकाकार मॅथ्यू आर्नोल्ड याने आदर्श टीकाकाराला आवश्यक असणाऱ्या तयारीच्या संदर्भात मांडलेला आहे. आदर्श टीकाकाराच्या अभ्यासात त्याच्या मातृभाषेतील साहित्यातील उत्तम ग्रंथांचा समावेश साक्षेपाने असावाच, पण त्याबरोबरच अन्य एक अगर अधिक भाषांतील साहित्याशीही त्याचा दृढ परिचय असावा. जितकी दृष्टी विशाल व सखोल तितका तुमच्या निर्मितीचा व व्यासंगाचा कस वाढण्याची शक्यता अधिक, हे एक सहज मान्य होण्याजोगे सामान्य तत्त्व त्याने मांडले. मराठी साहित्यिकांचा मोठ्या प्रमाणावर युरोपीय साहित्याशी प्रत्यक्ष परिचय असता तर मराठी साहित्याला वेगळे वळण व वजन मिळाले असते असे ठामपणे म्हणता येत नाही.

अव्वल इंग्रजीत व विसाव्या शतकाच्या पहिल्या पंचवीस/तीस वर्षांत मराठी

साहित्यात नवनिर्मितीची जी जोमदार लाट निर्माण झाली, तिच्या पाठीमागे केवळ इंग्रजी साहित्याशी झालेला परिचय, या साहित्याचे स्वागत, अनुकरण, अनुवाद इ. इतकेच कारण दिसत नाही. नव्या वैचारिक जीवनाच्या उभारणीचे प्रत्यक्ष प्रवाह त्याकाळी उगम पावले व त्या प्रवाहांना आकार व उद्गार प्राप्त करून देणारी समर्थ निष्ठावंत कार्यकर्त्या लेखकांची पिढी त्या काळात निर्माण झाली. वास्तव जीवनातील ऊर्मी व साहित्यनिर्मिती यांचा संबंध त्या काळात निकटचा राहिला. शेक्सपिअर, मिल्टन, शेली, कीट्स, बायरन, टॉलस्टॉय, डिकन्स, थॅकरे यांच्या लेखनाची प्रेरणा व कस मराठी लेखकांनी जाणला पण आपली देश, काल, परिस्थिती विसरून आपल्या लेखनात त्यांचे केवळ अनुकरण करण्याचा प्रयत्न त्यांनी केला नाही असे वाटते. त्यांनी अनुवाद केले पण ते इंग्रजी नावनिशीवार केवळ अनुवाद म्हणून केले. त्यांचे आपल्या समाज परिस्थितीचे भान नाहीसे झालेले नव्हते. उलट निष्ठावान निबंधकारांनी पाश्चात्त्य विचार जाणतेपणाने पचवून ते स्वजनांसाठी ठाशीव स्वभाषेत मांडल्याचे आपल्याला दिसते.

पाश्चात्त्य विचाराशी अधिकाधिक परिचय झालेल्या पुढच्या पिढीत मात्र हे स्वत्वाचे भान कमी झाले व परिणामी अनुकरणात अगतिकता डोकावू लागली, त्यामुळे नंतरच्या भाषांतरात अधिक सूक्ष्मता, सौष्ठव, साक्षेप येत राहिला, असे दाखविता येत असले तरी या भाषांतराचे सत्त्व व मराठी साहित्याला असणारी संगती (Relevance) कमी झाली, असे म्हणावे लागते.

या कालखंडातील मराठी साहित्यावरील परकीय प्रभावाचा विचार करताना असे सामान्यतः जाणवते की, कोणत्याही एका विशिष्ट विचारप्रणालीचा, विचारवंताचा, साहित्यिकांचा अगर साहित्यकृतीचा फार गडद आणि सततचा प्रभाव कुठेही दिसत नाही. पाश्चात्त्य साहित्याचा सर्व संदर्भ स्फुट आणि अंधुक स्वरूपाचा आहे. त्यात सातत्य शोधता येत नाही. मात्र आता पूर्वीप्रमाणे हा संदर्भ केवळ ब्रिटिश साहित्या-पुरता मर्यादित राहिलेला नाही. अन्य देशांतील साहित्याचे पडसादही त्यात उमटतात. अमेरिकन, युरोपिअन साहित्याची जवळीक साधली आहेच पण आफ्रिकन, चिनी, जपानी साहित्याचेही उल्लेख तुरळकपणे आढळतात. पण ही सगळी अर्धीकच्ची सरमिसळ वाटते; त्यात खोलवर व्यासंग, आस्थेतून निर्माण झालेला व संथपणे वाहणारा प्रवाह कुठेही दिसत नाही. मग आपले शिष्टसंमत साहित्य अधिकाधिक परकीय प्रभावाचे दर्शन घडविते असे जे म्हटले जाते त्यात अजिबात तथ्यांश नाही का ? तसे म्हणता येणार नाही. या प्रभावाचे स्वरूप व मर्यादा ध्यानात घेणे सयुक्तिक होईल. आधुनिक परकीय साहित्याची जी स्थूल लक्षणे आहेत आणि त्यातून निर्माण झालेले जे आवश्यक वातावरण आहे, त्याचा प्रभाव कमी-जास्त प्रमाणात मराठी साहित्यावर दिसतो. साहित्यातील आधुनिकता परकीयांकडे प्रस्थापित मूल्यव्यवस्थे-

संबंधी, त्यावर आधारलेल्या संस्थात्मक रचनेसंबंधी, आचार, विचार, संकेत कळत नकळत स्वीकारलेल्या इष्टानिष्टाच्या, बऱ्या-वाईटाच्या, नीति-अनीतीच्या कल्पना-संबंधी मोठा संशय व्यक्त करण्याच्या प्रवृत्तीतून निर्माण झाली. प्रस्थापिताला विचारलेले प्रश्न, प्रस्थापिताचा अधिकार अमान्य करण्याचे धैर्य आणि नीति-अनीतीच्या नियम-निषेधाबद्दलची अनास्था, बंडखोरी ही आधुनिकतेचे एक प्रमुख लक्षण मानले गेले आहे. विसाव्या शतकाची सुरुवात व तिचे साहित्यातील प्रतिबिंब हेच प्रश्न चिन्हांकित करीत असते. इंग्रजी साहित्यातले विसाव्या शतकाचे एक वर्णन 'प्रश्नचिन्हांचे युग' असे करण्यात आले आहे. या प्रवृत्तीतूनच निर्माण झालेली संदिग्धता, संभ्रम, वैचारिक अराजकता, त्रस्तता, संताप, वैताग, दिशाशून्यता आधुनिकतेला व्यापून राहिलेली आहे. आधुनिकतेचे अवघे रूप या संशयातून निर्माण झालेले आहे. मराठी साहित्यात हे लक्षण स्वातंत्र्यानंतरच्या काळात बळावल्या-सारखे दिसते. युद्धकालीन परिस्थितीमुळे पाश्चात्त्यांच्याकडे जो गाढ आणि व्याकुळ भ्रमनिरास पसरला, तो मराठी व भारतीय साहित्यामध्ये स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतरच्या काळात प्रामुख्याने अवतरला. मर्ढेकरांच्या दृष्टिकोणाचे मर्मही याच काळात अधिक अधिक पटू लागले. परिणामाच्या दृष्टीने युद्धामुळे निर्माण झालेले अनुभव व स्वातंत्र्यप्राप्ती-नंतर फोफावलेल्या प्रवृत्तीमुळे व परिस्थितीमुळे निर्माण झालेला भ्रमनिरास व कटू निराशा यांच्यात गुणात्मक फरक आहे असे एकसारखे जाणवते. स्वातंत्र्याचा असा निस्तेज व कोमट परिणाम आपल्यावर व्हावा ही इतर दृष्टीने चिंताजनक बाब आहेच पण साहित्याच्या दृष्टीने ती अधिक लक्षणीय ठरते. कोणत्याही उत्पाती व सर्वस्पर्शी घटनेचा आपल्या साहित्यावरचा परिणाम असाच मंद, म्लान असतो काय? पूर्वीपासून तो तसाच राहत आला आहे काय? साहित्यनिर्मिती करणारा एक विशिष्ट सामाजिक थर आहे आणि त्या थराचा विशाल समाजजीवनाशी साक्षात संबंध आला नाही, ही वस्तुस्थिती या प्रकाराला कारणीभूत आहे काय? पाश्चात्य देशांत सुशि-क्षित मध्यमवर्गीय तरुणच रणांगणावर लढले आणि युद्धाचा सर्वांगीण- अनुभव त्यांच्यातील संवेदनशील तरुण मनांनी घेतला, साहित्यात या अनुभवाला एक प्रखर उद्गार प्राप्त करून दिला आणि साहित्याचे अंतरंग ढवळून काढले. तसा कोणताही प्रकार निर्णायक पद्धतीने आपल्या साहित्यात- तसेच उत्पाती प्रसंग राष्ट्रीय जीवनात येऊनदेखील- घडला नाही, हे खेदजनक सत्य आहे.

आधुनिक मनोवस्थेचे आणखी एक लक्षण म्हणजे संवेदनशील मनाचा एकाकीपणा. परंपरागत धारणेच्या मूल्यावरचा विश्वास नष्ट झाल्यावर, जीवनाच्या व्यवहाराची संगती न सापडल्याने आणि प्रयोजनच हरपल्याची तीव्र जाणीव अंतःकरणाला व्यापून राहिल्याने कोणत्याच अनुबंधासंबंधी ममत्व वाटेनासे होते. संसारात राहूनही परकेपणाची भावना अंतःकरणाचे रस शोषीत राहते. यातून केवळ निराशेपेक्षाही भयाण असा

एकटेपणा निर्माण होतो. या तऱ्हेच्या एकटेपणाचा दाट रंग आधुनिक संवेदनशील मनात भरभरून वाहतो.

अर्थ आणि संगती मिळाली नाही तरी संवेदना जिवंत असते, किंबहुना ती अधिक तीव्र, तत्पर बनते. ज्या क्षणावर ती विसावते त्या क्षणात दडलेल्या विश्वरचनेचा अंतर्भेद करण्यात ती धन्यता पावते, किंबहुना ही प्रक्रिया म्हणजेच जीवनार्थाचे कवेत घेता येण्याजोगे एक रूप बनते. तर्कसंगती आणि मूल्य निर्णयाच्या काचातून सुटल्याने ही संवेदना मुक्त, स्वैर व स्वच्छंदी बनते. स्वतःच्या व्यामिश्रतेचे, ततेतेचे, जहरी कटुतेचे, विकट व्यस्ततेचे आणि विकारी हास्यगर्भतेचे एक क्षणानुकारी साफल्य ही संवेदना निर्माण करू शकते. संवेदनेची परिपूर्णता व तिचा अनुनय हे आणखी एक लक्षण मानता येते.

या संगतिहीनतेच्या, मूल्यविध्वंसाच्या, संवेदनामग्नतेच्या संमिश्र अवस्थेत निर्मिति-प्रक्रिया सुरू झाली की तीत माध्यमाचेच अनेक आकार, रचना, प्रवाही, परावर्तित होणाऱ्या, बदलणाऱ्या दिसू लागतात आणि त्यांचेच एक अद्भुत, विलक्षण, भयकारी जग वसू लागते. या जगात अनेक माध्यमांचे एक चमत्कारिक पण मन बांधून ठेवणारे रसायन तयार होते. निर्मितीची ही तर्कदुष्ट, कल्पनाप्रवाही, आदि–अंत नसलेली रीत ही या वातावरणाची आणखी एक कळा. याहूनही आणखी बरेच भेद न्याहाळता येतील, पण मराठी साहित्याच्या संदर्भात जो परकीय प्रभाव जाणवतो त्या प्रभावाचे जे संकलित वातावरण आहे, त्याचे हे स्थूल दिग्दर्शन. हे वातावरण, तितके तप्त, तीव्र सर्जक नव्हे– पण तसलेच वाटणारे, दिसणारे. मराठी कथा, काव्य, ललित लेख, नाटक कादंबऱ्या यांतून आपल्या प्रत्ययास येते.

परकीय प्रभाव दाखविणाऱ्या मराठी लेखकांतही काही प्रकार दिसतात. काही लेखक, सर्वस्वी परकीय प्रवृत्तींच्या अंमलाखाली वावरताना आढळतात. हे लेखक मराठी, इंग्रजी या दोन्हीही भाषांतून निर्मिती करीत असतात, पण इंग्रजीतली निर्मिती अधिक प्रतिष्ठेची मानतात. केवळ इंग्रजीत निर्मिती करणाऱ्या भारतीय लेखकांच्या गटात मात्र त्यांना दुय्यम प्रतिष्ठाच असते. तर शुद्ध मराठी लेखकांच्या गटात त्यांच्याबद्दल संशय व छुपी असूया दिसून येते. परकीय प्रभाव दाखवणाऱ्या लेखकांच्या दुसऱ्या वर्गात मोडणाऱ्या साहित्यिकांना भारतीय अभिजात परंपरेची योग्य जाण असते पण समकालीन भारतीय मराठी साहित्यपरंपरेबद्दल मात्र त्यांना आस्था असत नाही. दिलीप चित्रे या वर्गात बसतात. या संदर्भातला तिसरा जो वर्ग आहे त्याचा परकीय प्रभाव हा बराच व्यावसायिक आकांक्षेतून निर्माण झालेला आढळतो. या प्रभावाचे स्वरूप हे साधे अनुकरणाचे, भाषांतर, रूपांतराचेच असते.

दुसऱ्या वर्गात मोडणाऱ्या लेखकांचा विचार आपल्याला प्रामुख्याने करावा लागेल. त्यातील एक ठळक उदाहरण म्हणजे विलास सारंग यांच्या कथा– कवितांचे–

विलास सारंग यांचा 'सोलेदाद' हा कथासंग्रह घेऊ. या संग्रहात १३ कथा आहेत. त्यांपैकी प्रत्येक कथेत परकेपणाची भावना कमी-जास्त प्रमाणात आढळते. हा पाश्चात्त्य संस्कृतीच्या सतत संपर्कात राहिलेल्या व स्वदेशीमुळे हरवलेल्या सुशिक्षित पिढीचा परकेपणा आहे. ही परकेपणाची भावना नेहमीच अप्रामाणिक असत नाही, किंबहुना ती अती प्रामाणिक असते. परकेपणाची, अस्तित्ववादी मनोवस्थांची वृत्ती साकार करणारे साहित्य व्याकुळ उपहासात्मक शैलीत लिहिलेले असते. तरीपण ही व्याकुळता या समाजाच्या प्रातिनिधिक अवस्थेचे दर्शन घडविते असे वाटत नाही. किंबहुना कोणत्याही सामाजिकतेशी तिचा संबंधही असत नाही. सूक्ष्म निरीक्षणाचा, दिशाहीन चिंतनाचा, पाश्चिमात्य संस्कृतीशी व कलाप्रकारांशी असणाऱ्या संबंधांचा, विकसित झालेल्या आविष्कारपद्धतींचा आणि तंत्रनिपुणतेचा प्रत्यय मात्र त्यातून येत राहतो. 'सोलेदाद' या कथासंग्रहातील कथांची नावे वाचली तर असे आढळते की त्यात चार इंग्रजी नावे स्पष्टपणे दिसतात. 'टेक ऑफ,' 'फोनमेट,' 'एक्झॉर्सिझम,' 'बजरंग बर्दापूरकरची डेट,' एक तर नंबर आहे, ३५६०५४. केवळ नावापुरताच हा परिणाम दिसतो असे नाही. तसे पाहिले तर आता कितीतरी हिंदी–मराठी चित्रपटांची नावेदेखील इंग्रजी होऊ लागलेली आहेत. त्यांतील पात्रांचे पोषाख, रीतिरिवाज, चालचलणूक, ही-देखील थेट इंग्रजी असते, हा एका दृष्टीने पाश्चात्त्यांचा प्रभाव म्हणता येईल; पण गंभीरपणे विचार करावा असा तो प्रभाव नव्हे. संदर्भविरहित अनुकरणाचाच तो भाग होतो. अंतरंगात, वृत्ति-विचारांत भिनलेला प्रभाव आपल्याला अभिप्रेत आहे. त्याचा शोध वरच्या स्थरावरील सांस्कृतिक व्यवहारातच घेतला पाहिजे. या संग्रहातील एका कथेचा विचार करू.

'फोनमेट' हे या कथेचे नाव. एका अमेरिकन होस्टेलमधल्या खोलीतला अनुभव कथेत डायरीच्या स्वरूपात वर्णन केला आहे. दोन खोल्यांच्यामध्ये बसवलेला एक फोन. पलीकडच्या खोलीत आल्फ्रेडो नव्हारो नावाचा इसम राहत असतो. एके दिवशी त्याच्यासाठी फोन खणखणतो. पलीकडच्या खोलीतून कुणीच उठत नाही. लेखक झडपेतून डोकावून पाहतो तेव्हा आल्फ्रेडो त्याला निश्चल पडलेला दिसतो. तो मेलेला असेच लेखकाला वाटते, ही घटना तो मनात सामावून घेण्याचा प्रयत्न करतो. त्या रात्री, अलीकडे हा पलंगावर जागा आणि पलीकडे तो मृत अवस्थेत पडलेला. दुसऱ्या दिवशी तो नेहमीप्रमाणे बाहेर हिंडला. मित्र-मैत्रिणींना भेटला, पण लक्ष कशातच लागत नव्हते. तिसऱ्या दिवशी पुन्हा त्या माणसाचा आल्फ्रेडोसाठी फोन आला. त्याने एक मेसेज दिला. तो कागदावर लिहून पलीकडच्या खोलीत सरकावून दिला बीभत्स रस हा रसांचा राजा हा विचार डोक्यात आला. पिणे, संगीत यात बुडण्याचा प्रयत्न केला. पलीकडे पाहिले. वास येऊ लागला होता. तो भरपूर आत घेतला. डोके हलके झाले. दुसऱ्या दिवशी एका मुलीला खोलीवर आणून तिच्याशी एकांत, 'सुवासिक कंट'

रविवारपर्यंतचे दिवस असे घालवले. पलीकडच्या खोलीत सोमवारी मेड येईल. आणि परिस्थितीचा निरास होईल.

या कथेतील घटना, वातावरण व वर्णिलेली मनोवस्था सर्वथैव परकीय आहे. ही कथ घडतेच मुळी परदेशात. पण तो तितका महत्त्वाचा मुद्दा नव्हे. कथेत वर्णन केलेली घटना व त्यातून निर्माण झालेली निवेदकाची मनोवस्था आणि तिच्या बुडाशी असलेली त्याची संवेदनाशीलता ही आपल्या पुरातन अगर अलीकडच्याही विचारपरंपरेत बसणारी नाही. जन्म, मृत्यूचा विचार हा तर अनादी प्रश्न. प्राचीनांनी त्याचे चिंतन, विश्लेषण पुरेपूर केलेले. त्यांचे निष्कर्ष आधुनिकांना न पटणारे, त्यांची श्रद्धाच आज अमान्य असलेली. सृजनशील प्रतिभेला निष्कर्षांची इतकीशी गरज नसते. प्रश्नांचे विशिष्ट घटनेद्वारा तयार झालेले स्वरूप व ते अनुभवताना निर्माण झालेल्या प्रतिक्रिया यांतच प्रतिभेला रस असतो. या कथेतील प्रतिक्रियाही आपल्या संवेदनारीतीत न बसणाऱ्या आहेत. पाश्चात्त्य औद्योगिक विकास झालेल्या नागरी संस्कृतीत माणसा-माणसांमधले संबंध इतके विपरीत व विकृत झालेले आहेत की ते काय आहेत, कसे असावेत, असावेतच का ? या गोष्टींचा संभ्रम त्यांना पडलेला आहे. किंबहुना जिवंत माणसांमधली सफल देवाण-घेवाण, संवाद, संभाषण ही एक गूढ, अशक्यप्राय गोष्ट आहे, अशी त्यांची धारणा. प्रत्येक व्यक्ती स्वतःच्या कोषात बंदिस्त झालेली आणि त्या मर्यादेतच स्वतःच्या अस्तित्वाचा शोध घेत असलेली. लौकिक जीवनाचा पसारा अनिच्छेने पेलणारी पण या पसाऱ्यात आपल्या जीवनाची दिशा व अर्थ सापडेल हे न स्वीकारणारी. यासंबंधीची आपली नाराजी किंवा निराशा अनेक तिरकस, कडवट, गंमतीशीर, बीभत्स, धक्कादायक असांकेतिक मार्गांनी व्यक्त करण्याची जी रीत आधुनिक पाश्चात्य वाङ्मयात रूढ व संमत झालेली आहे; तिच्यापर्यंत सुशिक्षित, सुसंस्कृत, संवेदनाशील, साहित्यप्रेमी समाज म्हणून आपण पोहोचलो नाही. या मनोवस्थेची बीजे आपल्या सांस्कृतिक भूमीला अजून उपरी राहिलेली आहेत. पाश्चात्य नागर संस्कृतीचा परिचय आपल्या ज्या तरुण साहित्यिकांना झालेला आहे, त्यांचे लेखन मराठीतून असले तरी ते मराठी वाचकांसाठी आहे की नाही, याची शंका वाटते. त्यात येणारे देहधर्मासंबंधीचे स्पष्ट आणि खुलासेवार उल्लेख, जे घृणास्पद वाटते त्याबद्दलची आस्था, आसक्ती, प्रस्थापित अभिरुची हादरवून टाकणारे संदर्भ यांचे प्रयोजन सर्वसामान्य रसिकाच्या ध्यानात येत नाही. या अवस्थेपर्यंत पाश्चात्त्य देशांत साहित्यिक अभिरूचीचा जो प्रवास झालेला आहे आणि जो विशिष्ट आधुनिक साहित्यकृतींच्या आकलनासाठी आवश्यक आहे, त्याची उणीव आपल्याकडे असल्याने या पाश्चात्त्य प्रभावांचा अन्वयार्थ आपल्याला समजेनासा होतो. या पद्धतीने आपल्या सांस्कृतिक परिस्थितीला सर्वस्वी उपरे वाटणारे जे अत्याधुनिक साहित्य आहे, त्याचा प्रभाव न पडता केवळ परकेपणाचाच भाव निर्माण होत राहील. सुदैवाने या साहित्यिकांची संख्या अल्प आहे आणि ते मर्यादित वर्तुळाचेच साहित्य

राहिलेले आहे. या संदर्भात एक महत्त्वाची गोष्ट ध्यानात येते ती अशी की, यांपैकी बहुतेक साहित्यिक हे दोन भाषांत लेखन करताना दिसतात. एक स्वभाषेत व दुसरे इंग्रजीत. आपल्या इंग्रजी लेखनाचीच प्रतिष्ठा ते अधिक मानतात. ते खरे तर इंडो-अँग्लियन लेखकच आहेत. विलास सारंग, दिलीप चित्रे, किरण नगरकर यांसारख्या लेखकांवरचा पाश्चात्त्य प्रभाव त्यांच्यापुरताच मर्यादित राहतो. पण सर्वस्वी असे घडत नाही. हा प्रभाव मराठी सांस्कृतिक परिस्थितीशी जवळिक असणाऱ्या अन्य लेखकांपर्यंत काही प्रमाणात व काही प्रकारे झिरपत जातो. रिकाम्या वेळात मग्नता आणण्याचा प्रयत्न करताना अणुरेणूत विश्वदर्शन घडल्याचा भास होतो आणि लहान तपशिलात विशाल आशय आढळू लागतो. कथांच्या विषयांतही याचा प्रत्यय येतो. 'घड्याळातला कोळी,' 'माझ्या मारणाऱ्याचे अनुभव,' 'ससा,' 'कस्तुरीमृग' आणि या विषयाच्या मांडणीत निर्वेदातून निर्वाण मिळविण्याचे सारे प्रयत्न दिसून येतात. त्यासंबंधीचा काही मजकूर पहिल्या कथेत आढळतो, 'माझ्या मनात आलं, ही झाडं इथं अशीच उभी, वर्षानुवर्षं, खिळून राहिलेली, एकमेकांच्या जवळ आणि तरीही एकमेकांपासून दूर. त्यांना हलता येत नाही, एकमेकांकडे जाता येत नाही, केवळ स्वतःकडेच.'

स्वतःकडेच गुंतून, गुंगत राहण्याच्या या प्रवृत्तीतून कितीतरी चिंतनाचा आभास निर्माण करणाऱ्या आणि सर्व जड व्यवहारातले निरर्थकत्व तुच्छतेने न्याहाळणाऱ्या कथा लिहिल्या जात आहेत. ज्या कथांमध्ये अनुभूतीचा प्रत्यक्ष–दाहक भाषेने उबवि-लेला नव्हे–दंश आहे, त्याच, या पद्धतीच्या कथा मनाला भिडतात, अन्य कथा आजारी माणसाच्या किरकिरण्यासारख्या अवास्तव व अनावश्यक वाटतात.

या तऱ्हेचे लेखन म्हणजे अस्तित्ववादी मनोवस्थेचा आविष्कार असे मानण्यात येते. असे मानल्यामुळे आपोआपच या लेखनाला एक प्रतिष्ठा येते, असाही समज आहे. मराठीतील अस्तित्ववादी प्रवृत्तीचाही विचार या संदर्भात करावयास पाहिजे. अस्तित्व-वादाला जुन्या धर्मकल्पना व मूल्यधारणा अमान्य आहेत. आधुनिक विज्ञानाचेही महत्त्व त्याला वाटत नाही. विज्ञानाने येणारे यांत्रिकीकरण अस्तित्ववादाला उद्वेगजनक वाटते. अस्तित्ववादातील व्यक्तिनिष्ठा निरंकुश व आत्मनिर्भर असते. तो शुद्ध आत्म-प्रामाण्यवादी आहे. अस्तित्ववादी साहित्य म्हणजे सातत्याने मांडले-मोडले जाणारे अनिवार्य आत्मस्पंदन होय. अस्तित्ववादाला अभिप्रेत असलेल्या भाववृत्तींचे, मनोवस्थांचे व तत्त्वचिंतनाचे दर्शन हे पूर्वीच्या साहित्यातून अधूनमधून आविष्कृत होत असले तरी त्याचे स्थिर व उत्कट दर्शन पहिल्याने मर्ढेकरांच्या काव्यात आणि गंगाधर गाडगीळांच्या काही कथांतही (बिनचेहऱ्याची संध्याकाळ, आंधळे दळण) दिसते. नंतरच्या पिढीत, दिलीप चित्रे, चिं. त्र्यं. खानोलकर, सदानंद रेगे, भाऊ पाध्ये, जी. ए. कुलकर्णी, कमल देसाई, महेश एलकुंचवार, ए. वि. जोशी, अरुण कोलटकर यांच्या कथा-कादंबऱ्यांत आणि त्यानंतर अनिल डांगे, श्याम मनोहर, रत्नाकर

पटवर्धन, एस. डी. इनामदार यांच्या कथांत अधिकच सातत्याने दिसत आहे.

या लेखनामध्ये देहनिष्ठ संवेदनांची सूक्ष्मातिसूक्ष्म स्पंदने हीच विश्वाच्या आकलनाची माध्यमे का होतात, याचे मननीय विश्लेषण दिलीप चित्रे, यांनी 'ऑर्फियस' या कथासंग्रहाला जोडलेल्या प्रास्ताविकात केलेले आहे. दुराव्याच्या भावनेबरोबर या मतप्रणालीत मृत्यूला अतिशय महत्त्व आहे. या तऱ्हेच्या साहित्यात मरणाचे संदर्भ अधिक.

अस्तित्ववादी आशयाच्या दृष्टीने मराठीत काव्य-कथा-कादंबरी-नाटक असा क्रम लावलेला आढळतो. त्याचे कारणही उघड आहे. स्पंदन-प्रवाहाला अनुकूल असे वाङ्मयप्रकारच अस्तित्ववादाला जवळचे. 'कोसला', 'काळोखाचे अंग' 'चॅ. अनिरुद्ध धोपेश्वरकर', 'पुत्र' या कादंबऱ्यांचा ठळकपणे उल्लेख करावा लागतो. अस्तित्ववादाचा मराठीतला आविष्कार अनेक समीक्षकांना बोथट वाटलेला आहे. पाश्चात्त्य साहित्यातून जे प्रवाह व ज्या प्रवृत्ती मराठीत आल्या, त्यांपैकी बऱ्याच स्वदेशी जीवनातून आल्या नसल्याने त्यांचा जोम आणि धार पाश्चात्त्यांच्या तुलनेने कमी परिणामकारक वाटते; पण हा परिणाम स्थूल व अपेक्षित म्हणून बाजूला ठेवायला हरकत नाही. अधिक महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे, ज्या जीवनातल्या दडपणामुळे, अबोध आघात-प्रत्याघातांमुळे या प्रवृत्ती जन्माला येतात आणि विकास पावतात आणि नंतर त्यांचे प्रतिबिंब निरनिराळ्या कलांत त्या त्या कलांच्या धर्मानुसार पडते, या मूळ कारणांचे स्वरूप आणि कलाप्रकारांत त्या ज्या प्रक्रियेने प्रतिबिंबित होतात, त्या प्रक्रियेचे स्वरूप न जाणताच केवळ आविष्कृतीची ही एक नावीन्यपूर्ण रीत आहे म्हणून तिचे अनुकरण झाले तर ते अनुकरण अप्रस्तुत म्हणून हास्यास्पद व प्राणहीनच भासते. मराठीत अस्तित्ववादी दृष्टिकोणातून जे लेखन झाले आहे ते बहुतेक या तऱ्हेचे संदर्भरहित, बिनबुडाचे वाटते. काही लेखकच आत्मप्रत्ययाने व स्वतःच्या बळावर साहित्यनिर्मिती करताना दिसतात. त्यांत भाऊ पाध्ये, भालचंद्र नेमाडे, ए. वि. जोशी यांचा उल्लेख केला पाहिजे.

मराठी कवितेत परकीय प्रभाव हा काही प्रवृत्तींच्या स्वरूपात शोधणेच इष्ट होईल. कोणत्याही एका प्रसिद्ध पाश्चात्त्य कवीचा सतत प्रभाव कोणत्याही एका मराठी कवीवर झाला आहे असे दिसत नाही. मर्ढेकरांच्यानंतर या प्रकारच्या प्रभावाची शक्यता असणारे कवी म्हणजे विंदा करंदीकर, सदानंद रेगे, दिलीप चित्रे, अरुण कोलटकर, विलास सारंग वगैरे. विंदा करंदीकर हे प्रत्यक्ष परदेशी जाईपर्यंत त्यांच्या काव्यावर कोणत्याही पाश्चात्य काव्यप्रवृत्तीचा प्रभाव दिसणे शक्य नव्हते. त्यांची कविता स्वतंत्रपणे कमावलेल्या श्रद्धेतून जन्माला आलेली होती. ती त्यांची 'स्वेदगंगा' होती. तिचे वेद आणि वेदना स्वदेशी होत्या. इंग्रजी हा त्यांचा केवळ व्यवसाय होता. इंग्रजी काव्याचे काही पडसाद त्यांच्या काव्यात सापडतील पण त्याच्या काव्यप्रवृत्तीवर मात्र

त्यांचा प्रभाव नाही. अमेरिका प्रवासात त्यांनी केलेली रचनाही त्या परिसरातली आहे इतकीच परकी छाया तीवर आहे. सदानंद रेगे यांच्या कवितेच्या वळणावर जो प्रभाव आहे तो पाश्चिमात्य काव्यातील प्रतिमा प्रवृत्तींचा. त्यांच्या बऱ्याच कविता Imagist काव्यप्रवाहात उत्तम बसतील अशाच आहेत, अनेक कविता इंग्रजी शीर्षकाच्या व इंग्रजी विषयावरच्या आहेत. (ऑफेलिया, बेटोवन, इडिपस, ऑफेलिया आणि बेवीट) बॉदेलेअरच्या काही कवितांचे अनुवाद त्यांनी केले आहेत. प्रतिमांचा विलक्षण वेगवान संकर आणि संभ्रम हे आधुनिक पाश्चिमात्य काव्याचे एक व्यवच्छेदक लक्षण मानले तर या प्रवृत्तीचा लक्षणीय भर आपल्याला सदानंद रेगे यांच्या कवितेत पहिल्याने आढळतो.

स्वरगर्भ दिशांना फुटते आहे
चित्रगंध स्वप्नाची नादमुग्ध पालवी
आकारकफनावर विणते निःशब्दाची नक्षी
बावरल्या चांदण्याची आनंदभैरवी

या प्रवृत्तीचा प्रवाह अनेक वळणे घेत आणि वेगवेगळ्या दृष्टिकोणांना आणि भावबंधांना कवटाळीत दिलीप चित्रे, 'ग्रेस', कोलटकर आणि इतर अनेक कवींच्या काव्यांतून वाहताना आणि वाढताना आपल्याला दिसतो, किंबहुना असाही एक विचार सिद्ध करता येणे शक्य आहे की काव्योद्भव आणि काव्याविष्कार म्हणजे केवळ प्रतिमांची संकल्पना आणि विलास आहे, ही जी आधुनिक काव्याची प्रधानरीती बनलेली आहे, तिचा उगम परकीय काव्यप्रवृत्तींतच शोधता येतो. दलित कविता म्हणून जी पुढे आली ती अमेरिकन निग्रो साहित्यातील प्रेरणेमुळे. निग्रोंच्या दुरवस्थेची सांस्कृतिक व धार्मिक पार्श्वभूमी आणि दलितांच्या दुरवस्थेची भारतीय पार्श्वभूमी यांत कितीतरी अंतर आहे, तरीपण या दोन्ही आविष्कारांतला पवित्रा आणि आवेश एकसारखाच वाटतो. दलित साहित्यिकांनी आपल्या साहित्याचे निग्रो साहित्याशी असलेले ऋण मान्य केले आहे. आवेशाला छेदून जाणारे एक लक्षण दलित कवितेत दिसते ते संमिश्र प्रतिमांचे आणि प्रतिमाप्रवाहाचे होय. (गजमल माळी यांचे ' नागफणा आणि सूर्य ') हे लक्षण दलितेतर आधुनिक मराठी कवितेला समांतर असे आहे. ही दलित कविता १९४० च्या सुमारास अगर त्या अगोदर लिहिली गेली असती तर तिच्या आविष्काराची ही शैली बनली नसती.

मराठी कवितेत या कालखंडात उद्भवलेली आणखी एक प्रवृत्ती म्हणजे तिच्यात शिरलेली प्रयोगशीलता. रचनेचे, नादाचे, मुद्रणाचे देखील वेगवेगळे प्रयोग करण्याची ऊर्मी. या संदर्भात र. कृ. जोशी यांचे मूर्तकाव्य एकदम नजरेसमोर येते. विंदा करंदीकरांची तालचित्रे आठवतात. ग्रेसचे धूसर आकृतिबंध मनावर तरंगतात.

महानोरांच्या काव्यातील नादाची मनोहारी आंदोलने सांकेतिक वाटली तरी अभिनव लावण्याने नटलेली. ही कविता शक्यतेच्या नव्या वाटा उत्कटत्वाने शोधताना आढळते.

मराठी समीक्षेवरही पाश्चात्त्य समीक्षाप्रणालींचा व समीक्षाव्यवहारांचा परिणाम झालेला दिसला तरी त्यातही सातत्याचा अभावच जाणवतो. तंत्रकौशल्य, रचनाचातुर्य, रूपसिद्धी हे साहित्यकलेचे एक स्वतंत्र, स्वयंपूर्ण आणि शुद्धतम मूल्य आहे; या सिद्धांतावर आधारलेली समीक्षा या काळात विकास पावणे शक्य होते, किंबहुना मराठी समीक्षेने घेतलेली ती नवी दिशा होती. पण या दिशेने सिद्धान्तस्वरूपी किंवा उपयोजित अशा कोणत्याच समीक्षेने लक्षणीय विकास साधलेला आढळत नाही. मर्ढेकरोत्तर समीक्षेचे फलित याद्दष्टीने सततही नाही आणि सकसही नाही. या आकारवादी समीक्षेची ही कदाचित मर्यादाही असेल, पण मूलभूत मर्यादेच्या अंतर्गत जो विकास शक्य असतो, त्याचेही वेध मराठी समीक्षा घेत आहे, असे दिसत नाही. नव्या पाश्चिमात्य समीक्षेच्या ढोबळ वाटा मात्र परिचित करून घेण्याचा प्रयत्न मराठीत होत आहे. काही वाटांवरचा प्रवास अधिक सकस वाटतो. चरित्रात्मक समीक्षा हा पाश्चात्य समीक्षेतही सांकेतिक झालेला पण सातत्याने लिहिला जात असलेला प्रकार. या प्रकारात, केशवसुत बालकवी, गडकरी, माधव जूलियन यांच्यावरची नवी समीक्षा जी लिहिली गेली, तीत जो शास्त्रीय संशोधन व साक्षेपाचा भाग येतो, त्याचा उगम अभ्यासकाच्या पाश्चात्त्य संस्कारात शोधता येतो. याच्या बरोबरच जी सौंदर्यवादी व संस्कारवादी समीक्षापद्धती आपण पाश्चात्यांकडून घेतली तीही या काळात अधिक सूक्ष्म, काव्यात्म व आकर्षक होत आहे. त्र्यं. वि. सरदेशमुखांची 'अंधारयात्रा' आणि माधव आचवल यांचा 'जास्वंद' या ग्रंथांची या संदर्भात आवर्जून आठवण करावी लागते. आकार, रचना, लय, घाट या संकल्पनांबरोबरच साहित्याचे मूलद्रव्य जी भाषा त्या भाषेच्या शास्त्रावर आधारलेली जी अल्प समीक्षा मराठीत आकार घेत आहे तिची प्रेरणा पाश्चात्त्य आहे, हे उघडच आहे. डॉ. अशोक केळकर हे भाषाकोविद या प्रवाहाचे प्रणेते आहेत. डॉ. सुहास मेहेंदळे या तरुण समीक्षकाचाही उल्लेख या संदर्भात केला पाहिजे. पाश्चात्त्य समीक्षेतील मूलघाटावर व प्रतीककथांवर आधारलेल्या समीक्षाप्रवाहातही मराठीत अल्प लेखन होत आहे. श्री. द. ग. गोडसे यांच्या अभिनव समीक्षा-विचारामागे हीच प्रेरणा आहे असे दिसते. त्यांनी केलेले संशोधन मात्र अतिशय स्वतंत्र आणि कुतूहलजनक आहे. मराठी समीक्षेवरचा पाश्चात्त्यांचा प्रभाव हा असा प्राथमिक स्वरूपाचाच वाटतो.

या कालखंडात इंग्रजी भाषेतून जी नाटके भाषांतरित अगर रूपांतरित झाली, त्यांची यादी करता येईल. नाटकांचा विचार ठळकपणे करण्याचे कारण म्हणजे नाटक हा प्रकार अनुकरणाला अनुकूल व आकर्षकदेखील. पाश्चात्य रंगभूमीवर गाजलेल्या कलाकृती, त्यांच्याशी त्या भाषेतून परिचित असणाऱ्या लेखकांना मोठेच आवाहन

करताना दिसतात. या नाटकांचे प्रयोग पाहण्याची संधिदेखील काही जणांना मिळालेली असते. मराठी नाट्य साहित्याच्या प्रचलित धारांत ते कसे बसेल, याचा मात्र पुरता अंदाज लेखनाच्यावेळी करता येत नसावा. त्यामुळे बरीच भाषांतरित, रूपांतरित नाटके मराठीत उपरी व अवघडल्यासारखीच वावरताना दिसतात. ‘ संशयकल्लोळ ’ व ‘ वाजे पाऊल आपले ’ या सारख्या नाटकांना मराठी रंगभूमीवर मनमोकळी दाद मिळते असे जरी वाटले तरी मराठी संस्कृतीमध्ये ती पूर्णपणे मिसळतात, असे म्हणवत नाही. गेल्या पंचवीस वर्षांत जी नाटके भाषांतरित झाली आहेत, त्यांत अमेरिकन नाटककारांची नाटके अधिक प्रमाणात दिसून येतात. युजिन ओनिलच्या ‘सुख पाहता’ : स. गं. मालशे, ‘ बादशहा ’ : सदानन्द रेगे, ‘ ज्यांचे होते प्राक्तन शापित ’ : सदानन्द रेगे. टेनेसी विल्यम्सची दोन नाटके, ‘ काचेची खेळणी, (नावापासूनच हे परके वाटायला लागते) आणि ‘ वासनाचक्र ’ : ‘ विजय तेंडुलकर. त्यानंतर असे दिसते की इब्सेन नंतर अन्य युरोपियन नाटककारांचीही ओळख वाढत आहे. ज्यॉं अनुईचे ‘ बेकेट ’ : वि. वा. शिरवाडकर, बार्टोल्ड ब्रेश्टचे ‘ अजब न्याय वर्तुळाचा ’ : चिं. त्र्यं. खानोलकर, आणि ‘ तीन पैशाचा तमाशा ’ : पु. ल. देशपांडे, लुइजी पिरांदेल्लोच्या ‘ नाटककाराच्या शोधात सहा पात्रं ’ हे माधव वाटवे यांनी केलेले भाषांतर त्याचप्रमाणे सोफोक्लिसच्या शोकांतिकेची ‘ Oedipus rex ’ची पु. ल. व सदानंद रेगे यांनी केलेली भाषांतरे. शेक्सपिअरकडेही लक्ष दिले जात आहेच. (या संदर्भातली एक गोष्ट म्हणजे भाषांतराच्या काळात शेक्सपिअरच्या बहुतेक नाटकांची एक-दोन भाषांतरे झाली असली तरी अधिक भाषांतरे त्याच्या, ‘ Teming of the Shrew ’ची झालेली आहेत. (या नाटकाचा विषय आपल्या व कोणत्याही संस्कृतीत सहज बसणारा आहे, हे त्याचे कारण असेल काय ?) हिंदी, कानडी, गुजराती सारख्या अन्य भारतीय भाषांतूनही मराठीत नाटकांचे अनुवाद होत आहेत.

याचा एक अर्थ असा होतो की, मराठी नाट्यवाङ्मय हे अन्य भाषांतील नाट्यवाङ्मयाचा स्वीकार करण्यास स्वाभाविकपणे उत्सुक झाले आहे, कारण विकासाचा आणि विस्ताराचा तो एक सुलभ मार्ग आहे. दुसरा अर्थ असा की आपल्या जीवनातले नाट्यार्थ आपल्याला गवसत नाहीत अगर त्यांची कलात्मक रूपे आपल्याला जाणवत नाहीत अगर ती आपल्याला तुलनेने पुरेशी प्रौढ, बंडखोर आणि कलेच्या दृष्टीने पुरोगामी वाटत नाहीत. एकीकडे अभिजात नाट्यकृतींतला आदिम जोम व चिरंतन आशय आपल्यावर प्रभुत्व मिळवतो व दुसऱ्या बाजूने कलात्मक पुरोगामित्वाचे टप्पे आपल्याला भुरळ घालतात. आधुनिक काळातील आपल्या जातीचे व मातीचे नाट्य काय असेल याचा मात्र अंदाज आपल्याला लागत नाही. या प्रभावामुळे मराठी नाटके अधिक अश्लील, अधिक स्वैर, अधिक आचरट झाली की काय असा संशय येतो. फार्स, संगीत रिव्ह्यू यामधले स्त्री-पुरुष व्यवहारातील मोकळेपणा आपल्या विनोदी नाट-

कात कृत्रिम प्रकारे वाटते आहे की काय अशी शंका येते. नव्या मनूतील मध्यमवर्गीय जीवनातली कुटुंबनाटके पाहतानाही हा मोकळिकतेचा अतिरेक अनेक ठिकाणी जाणवतो. जे उल्लेख व शब्दप्रयोग आचार्य अत्र्यांच्या रंगभूमीवर क्वचितच ऐकू येत, ते आता सर्रास रंगभूमीवर वापरले जातात. शिव्या-शापांचा तर पूरच असतो. नाटक हे जीवनाच्या बाह्यांगांना जवळ करते आहे. या जीवनाची सार्वत्रता व्यक्त करणारी नाटके कोणती ? तेंडुलकरांनी ते करण्याचा जाणिवेने आणि कसोशीने प्रयत्न केला आहे. त्यांच्या काही नाटकांवर– 'सखाराम बाइंडर', 'गिधाडे' सारख्या अमेरिकन नाटकांचा विशेषतः टेनेसी विल्यम्सच्या, 'स्ट्रीटकार' सारख्या नाटकांचा प्रभाव आहे, असे आरोप करण्यात आले. विषयाची निवड, मांडणी याद्दष्टीने साम्यस्थळे दाखविता येतात, पण तेंडुलकर हे केवळ अनुकरण करणारे दुय्यम दर्जाचे साहित्यिक नाहीत, हे विचारांती कबूल करावेच लागेल. आधुनिक जीवनातील अंतःस्रोतांचा शोध त्यांनी आपल्या समाजाच्या संदर्भात घेण्याचा प्रयत्न केला आहे आणि अमेरिकन नाट्यकृतींना समांतर असाव्यात असा संशय येणाऱ्या पण स्वतःच्या चिंतनातून निर्माण केलेल्या आविष्कारपद्धतींचा अवलंब ते करीत आहेत. त्यांची निर्मितिप्रक्रिया या पातळीवर किती कार्यक्षम होऊ शकते याचा पुरावा, 'शांतता कोर्ट–' व अंतिमरीत्या 'घाशीराम कोतवाल'ने दिला आहे. 'घाशीराम' हे संपूर्ण अर्थाने आधुनिक मराठी प्रयोगनाट्य आहे, त्यात आधुनिक विचाराचा प्रभाव आहे, कोणत्याही पाश्चात्य नाटककाराचा अगर नाट्यकृतीचा नाही. या संदर्भात वसंत कानेटकरांचे 'बेकेट' प्रणीत 'बेईमान' हे नाटक पाहिले तर ते संपूर्णतया नाटकी, शब्दबंबाळ व झगझगीत भासते. त्यापेक्षा त्यांची जी चरित्रप्रधान नाटके आहेत, त्यांच्यातील प्रवृत्ती ही पाश्चात्यांचा प्रभाव अधिक लक्षणीय पद्धतीने व्यक्त करते. सार्वजनिक व्यक्तिमत्त्वाचे विश्लेषण हे वैयक्तिक कौटुंबिक पातळीवर शास्त्रीय, क्वचित मूर्तिभंजक वाटेल अशा रीतीनेही करण्यास हरकत नाही, ही ती पाश्चात्त्य प्रवृत्ती होय. या संदर्भात हे आठवावयास हरकत नाही की वसंतराव कानेटकरांनी लेखनाची सुरुवात पाश्चात्त्य प्रभावाखाली केली. त्यांच्या पहिल्या कादंबऱ्या 'घर', 'पोरका' यांना लिहिलेल्या प्रस्तावनेत याचे पुरावे मिळतात. चिं. त्र्यं. खानोलकर हे सर्वथैव स्वतंत्र प्रकृतीचे या मातीतले प्रतिभावंत. शेवटी शेवटी त्यांनी जे नाटकांत प्रयोग केले व 'अजब न्याय वर्तुळाचा' हे भाषांतर केले, त्यात ते स्वतःच्या मार्गाने व गतीने पाश्चात्त्य प्रवृत्तींना जवळ जात होते असे म्हणावे लागते. स्त्रीशक्तीच्या रहस्याचा ते घेत असलेला शोध अगदी स्वतंत्र होता. त्यातून ते लैंगिकतेवरच लिहीत आहेत, असा भास निर्माण होणाऱ्या काही कृतींची निर्मिती झाली. 'अजब न्याय वर्तुळाचा' या भाषांतरित नाट्यकृतीत ती देशी करण्याचा खानोलकरांनी हरतऱ्हेने आटोकाट प्रयत्न केला आहे. या प्रयत्नात त्यांच्या काव्यप्रतिभेचा त्यांना मोठा उपयोग झाला आहे, पण हा साराच विषय परकीय आहे.

हा भाव मात्र चुकत नाही. पु. ल. देशपांडे यांच्या 'तीन पैशाच्या तमाशा'तही हेच जाणवते. विलक्षण तत्पर अशी हुन्नर, भाषा-सिद्धी अगर काव्यात्मता या गुणांच्या बळावर परकीय प्रवृत्तीचे शंभर टक्के स्वकीयीकरण होत नाही, असाच निष्कर्ष निघतो असे वाटते. अभिजात ग्रीक नाट्याची आणि शेक्सपीअरच्या नाटकाची नवी भाषांतरे हेच सुचवतात की या नाट्यातली जी आदिमशक्ती आहे तिचे आवाहन आजच्या आमूलाग्र बदललेल्या सांस्कृतिक संदर्भातही वाटत राहते. आजच्या संदर्भातही ते मुरविण्याचा प्रयत्न शिरवाडकरांच्या 'नटसम्राट' मध्ये आढळतो, पण तोही काही ठिकाणी उघडा पडतो असे वाटते. मराठी नाटकांत पाश्चात्य प्रभावाचे प्रत्ययकारी दर्शन तेंडुलकर, एलकुंचवार, आळेकर यांच्या नाटकांत शोधता येते, पण हा प्रभाव पूर्णपणे ज्यात आत्मसात केला गेला आहे अशा मोजक्याच नाट्यकृती अगर नाट्य-कृतीतील जागा सापडतात.

पाश्चात्त्य प्रभावाच्या बाबतीत कै. मर्ढेकरांनी जे विधान १९४१ साली केले होते, त्यात एका दृष्टीने असा बदल झाला आहे की मराठी वाङ्मय या कालात अधिक परपुष्ट झाले आहे. या पुष्टतेत इंग्रजी बरोबर अन्य पाश्चिमात्य भाषांतील वाङ्मयाचा वाटाही वाढला आहे, पण ते पुरेसे परपुष्ट अजूनही वाटत नाही कारण जे काही पाश्चिमात्यां-कडून घेतले ते योग्य तऱ्हेने आत्मसात झालेले नाही आणि स्वदेशी वाङ्मयपरंपरेची अर्थपूर्ण वाढ करण्यासाठी त्याचा उपयोग करण्याची पद्धत काय असेल याचा अजू-नही शोध आपल्याला लागलेला दिसत नाही.

समीक्षा

सुधीर रसाळ

इ. स. १९५० ते १९७५ च्या कालखंडातील समीक्षा असा विषय जरी या चर्चासत्राच्या संयोजकांनी मला दिलेला असला तरी मी मात्र या कालखंडातील तात्त्विक समीक्षेपुरताच विचार करण्याची मर्यादा आखून घेतली आहे. हा तात्त्विक समीक्षाविचार ग्रंथांमधून आणि नियतकालिकांमधील स्फुट लेखांमधून विखुरला गेला आहे. ही सर्व सामग्री जमवून अभ्यासून लेखन करणे हे अगत्याचे आणि दिलेल्या विषयास न्याय देणारे असले, तरी मला ही सर्व सामग्री उपलब्ध करून घेणे दुर्दैवाने जमू शकले नाही, म्हणून या निबंधात मी फक्त ग्रंथरूपांत समाविष्ट झालेल्या तात्त्विक समीक्षेचाच विचार केला आहे. त्यामुळे माझे निष्कर्ष अपुऱ्या सामग्रीवर आधारित आहेत आणि म्हणून ते फारसे बरोबर नसण्याचीही शक्यता आहे, हे मी नाकारीत नाही.

१९५० ते १९७५ हा कालखंड एकूण मराठी वाङ्मयाच्या दृष्टीने महत्त्वाचा आहे. १९४५ च्या आगेमागे मराठी वाङ्मयात एक मूलगामी परिवर्तन झाले. या परिवर्तनातून जे नवे वाङ्मय निर्माण झाले ते १९६० पर्यंत स्थिरावले आणि त्यानंतर या वाङ्मयाचे स्वरूपही हळूहळू सांकेतिक बनत गेले. १९४० च्या सुमारास मराठी वाङ्मय ज्या अवनतीच्या पातळीवर उभे होते तेथेच ते आजही उभे आहे. नववाङ्मयाच्या निर्मितीपासून ते आजच्या ऱ्हासापर्यंतचे एक चक्र पूर्ण होत आले आहे. नववाङ्मयाच्या जोडीला नवसमीक्षाही १९५० च्या आगेमागे निर्माण झाली. नववाङ्मयाला तिची साथसंगत होती. नववाङ्मय उतरणीला लागल्यानंतर ही समीक्षाही दिशाहीन होऊ लागलेली दिसते. सध्या सौंदर्यशास्त्रातील प्रश्नांवर काही प्रमाणात चर्चा होत असली तरी प्रत्यक्ष वाङ्मयव्यवहारावर मात्र फारशी चर्चा होत नाही. १९४५ ते १९६० या काळात नववाङ्मयाच्या निमित्ताने नव्या जुन्या टीकाकारांमध्ये उलटसुलट, भल्याबुऱ्या चर्चेची केवढी रणधुमाळी माजली होती. आज समीक्षकांचे आवाजच निघत नाहीसे झाले आहेत. तेव्हा १९४५–५० च्या सुमारास एक दिशा घेऊन वाटचालीला प्रारंभ

केलेल्या समीक्षेची पावले थांबलेली आहेत. तेव्हा गेल्या पंचवीस वर्षांची वाटचाल मागे वळून पाहण्याची, ही वाट कितपत बरोबर होती, याचा विचार करण्याची ही वेळ आहे, असे म्हणावे लागेल.

१९५० ते १९७५ या कालखंडातील एकूण वाङ्मयाचे नाते बा. सी. मर्ढेकरांशी जोडले गेले आहे. मर्ढेकरांच्या ललितलेखनाचा या कालखंडावर खरोखरीच प्रभाव आहे काय? असा प्रश्न यासंबंधी उपस्थित करता येऊ शकेल. मराठी समीक्षेपुरते बोलायचे झाल्यास मर्ढेकरांच्या सौंदर्यशास्त्रीय आणि समीक्षात्मक लेखनाचा या काळातील मराठी समीक्षेवर प्रभाव असण्याऐवजी दडपणच अधिक प्रमाणात आहे. मर्ढेकरांनी ज्या पद्धतीने सौंदर्याचा व एकूण वाङ्मयाचा विचार केला, ती पद्धत व त्यांनी वाङ्मयव्यवहाराची व कलाव्यवहाराची जी एक व्यवस्था लावली ती व्यवस्था या काळातील मराठी समीक्षेने स्वीकारली आहे, असे दिसत नाही. उलट ही समीक्षा मर्ढेकरांच्या विचारावर सतत प्रहार करीत आलेली दिसते. मर्ढेकरांना खोडल्यावाचून जणू कुठल्याही समीक्षकाला समीक्षाक्षेत्रात स्वतःची प्रस्थापनाच करता येत नाही. असे जे घडते त्याचे कारण मर्ढेकरांच्या सौंदर्यविचाराचे व वाङ्मयविचाराचे एक दडपण मराठी समीक्षेच्या क्षेत्रावर पडले आहे आणि प्रत्येकजण या दडपणातून मुक्त होण्याचा प्रयत्न करतो आहे. मर्ढेकरांभोवती प्रतिष्ठेचे एक वलय निर्माण झाले होते. १९३५ पासून म्हणजे ' साहित्य आणि आत्मनिष्ठा ' हा लेख प्रसिद्ध झाल्यापासून मर्ढेकरांनी मराठी वाङ्मयाला जबरदस्त हादरे द्यायला सुरुवात केली. अनंत काणेकरांचे 'कोळ्याचे गाणे ', यशवंतांची ' माहुतास ' आणि विशेषतः माधव जूलियन यांची ' काहूर ' या कवितेवर जी टीका त्यांनी आपल्या पहिल्या लेखात केली ती निरुत्तर करून टाकणारी होती.[1] 'वाङ्मयीन महात्मता' ह्या लेखमालेची मूलभूतता या काळातील लेखक, समीक्षक आणि वाचक यांना प्रभावित करून टाकणारी ठरली. मर्ढेकरांच्या समीक्षेची मूलभूतता व नवेपणा यामुळेच केवळ हे दडपण पडायला सुरुवात झाली, असे नाही. याबरोबरच इतर काही वाङ्मयबाह्य कारणेही होती. वाङ्मयीन महात्मतेत येणारे इटालियन टीकाकारांचे उल्लेख, १९३७ साली इंग्लंडमधील प्रकाशकाने त्यांचे प्रसिद्ध केलेले ' Arts and Man ' हे पुस्तक आणि त्यातील माध्यमासंबंधीचा नवा विचार, त्यानंतर त्यांच्या प्रसिद्ध होऊ लागलेल्या वेगळ्या प्रकारच्या कविता ह्या सर्वांमुळे मर्ढेकरांच्या लेखनाभोवती एक वलय निर्माण झालेले दिसते. या काळात मर्ढेकरांवर उलटसुलट टीका जरी होत असली तरी ती या वलयाला मिळणारी पावतीच होती. १९५५ साली ' सौंदर्य आणि साहित्य ' हे पुस्तक प्रसिद्ध झाले, आणि त्यांच्या विचारांची सर्वांगीण परीक्षा होण्यापूर्वी म्हणजे १९५६ साली त्यांचे निधन झाले आणि या सर्वांमुळे त्यांचे हे वलय अधिकाधिक प्रभावशाली बनत गेले. त्याचा परिणाम असा झाला की मर्ढेकरांच्या विचारांची दखल, ह्या ना त्या प्रकारे घेतल्याशिवाय मराठी समीक्षेचे पान

हालेनासे झाले. मराठी समीक्षेवर आणि विशेषतः मराठीतील सौंदर्यविचारावर मर्ढेकरांच्या विचाराचे जे दडपण पडले, त्यांची नोंद घेऊन त्यांच्या समीक्षेचा एकूण मराठी समीक्षेवर जो अप्रत्यक्ष परिणाम झाला त्याची चर्चा केली पाहिजे.

आधुनिक मराठी वाङ्मयाच्या सामान्यपणाच्या तीव्र जाणिवेतून 'वाङ्मयीन महात्मता' ही लेखमाला १९३५ ते १९३९ या कालावधीत लिहिली गेली होती. आधुनिक मराठी वाङ्मय हे सामान्य आहे, त्याचे एक कारण त्यात एक आवर्तपणा आला आहे. हा आवर्तपणा आला आहे कारण आपले वाङ्मय हे इंग्रजी वाङ्मयावरच केवळ पुष्ट होत आले आहे, त्यामुळे इतर (पाश्चात्त्य) भाषांतील विचारभावनासमुच्चय मराठी लेखकांना अपरिचित राहतात आणि त्यांच्या कल्पनात्मक प्रतिक्रियांत आवर्तपणा निर्माण होतो. मराठी वाङ्मयाच्या हिणकसपणाचे असे एक निदान मर्ढेकरांनी केले.[२] परंतु त्यांनी एवढेच फक्त केले नाही. श्रेष्ठ वाङ्मयाच्या निर्मितिप्रक्रियेचा शोध घेतघेत मराठी लेखकांमध्ये त्या निर्मितिप्रक्रियेला अवरोध करणाऱ्या गोष्टी कशा आढळून येतात याचीही मीमांसा त्यांनी केली आणि शेवटी, "मराठी वाङ्मयाच्या हिणकसपणाला मराठी साहित्यिकांत असलेल्या वाङ्मयीन महात्मतेचा अभाव बव्हंशाने जबाबदार आहे,"[३] असा निष्कर्ष त्यांनी काढला. वाङ्मयीन महात्मता ही तादात्म्यावर व आत्मनिष्ठेवर अवलंबून असते. आपल्या कल्पनात्मक प्रतिक्रियांशी मराठी लेखक आत्मनिष्ठ रहात नाहीत,[४] आणि वाङ्मयीन तादात्म्याची प्राथमिक पात्रताच मराठी लेखकांत फारशी दिसत नाही,[५] असे या हिणकसपणाचे निदान मर्ढेकरांनी या काळात केले.

मराठी वाङ्मयाच्या दुर्बलतेची अशी परीक्षा करताना दुसरीकडे कवी मर्ढेकर एक वेगळ्या प्रकारची कविता लिहू लागले. महायुद्धामुळे झपाट्याने बदलणारे सामाजिक वास्तव, या काळातील एकूण वाङ्मयाच्या हिणकसपणाची होणारी जाणीव आणि मर्ढेकरांसारख्या कवींची नवी कविता, या सर्वांच्या परिणामातून मराठी वाङ्मयाने एक नवे वळण घेतले. आपल्या कल्पनात्मक प्रतिक्रियांशी, आपल्या प्राथमिक अनुभवाशी अधिकाधिक प्रामाणिक राहण्याच्या प्रयत्नांतून नवकविता व नवकथा जन्माला आली. रंजनासाठी आणि जीवनावर ध्येयवादाचे संस्कार करण्यासाठी जाणीवपूर्वक लिहिल्या जाणाऱ्या आणि काही तांत्रिक परंपरांना शरण जाण्याच्या वृत्तीतून लिहिल्या जाणाऱ्या वाङ्मयापेक्षा एक वेगळे वाङ्मय अस्तित्वात येऊ लागले. हे नवे वाङ्मय निर्माण करणारे लेखक, वाचकांची म्हणजे त्यांच्या रंजनाची व नीतीची काळजी वाहण्यापेक्षा आपल्या अनुभवांची अधिक काळजी वाहू लागले. आपल्या अनुभवाच्या व्यामिश्रतेचा शोध घेऊन निर्मिती करू लागले. त्यामुळे सर्व प्रस्थापित नकली, तांत्रिक परंपरा कोलमडून पडल्या. अवाङ्मयीन अनुभव (म्हणजे रंजनक्षमता असलेले, सद्भिरूची, मांगल्य, उदात्तता इ. गोष्टी सांभाळणारे) व वाङ्मयीन भाषा (गुळगुळीत, आकर्षक, सुभाषित-

वजा, आलंकारिक इ.) आणि वाङ्मयीन अनुभव (अश्लील, ग्राम्य, गद्य असा शिक्का असलेले) व वाङ्मयीन भाषा (अश्लील, ग्राम्य, गद्य असा जिच्यातील शब्दांवर शिक्का बसला आहे आणि जिचा शब्दानुक्रम 'गेय' नाही अशी) असा कृत्रिम फरकच नष्ट झाला.[६] ज्या ज्या जीवनांगांबद्दल लेखकाची कल्पनात्मक प्रतिक्रिया होईल ती ती जीवनांगे लेखक बेधडकपणे वाङ्मयात चित्रित करू लागले.[७] मर्ढेकरांची सुरुवातीची म्हणजे 'वाङ्मयीन महात्मते'तील समीक्षा या काळातील मराठी वाङ्मयाच्या एकूण विकासाला अप्रत्यक्षपणे उपयुक्तच ठरली. एकतर त्यांची ही समीक्षा समकालीन वाङ्मयीन वातावरणाबद्दलचा, या काळातील वाङ्मयाच्या दर्जाबद्दलचा एक प्रतिकूल उद्‌गार होता. वाङ्मयाच्या अवनतकाळाचे ते एक स्वच्छ निदान होते. दुसरे म्हणजे वाङ्मयनिर्मितीसाठी आवश्यक असलेल्या आत्मनिष्ठा, तादात्म्य या मूलभूत अटी या समीक्षेने स्पष्टपणे प्रथमच सांगितल्या होत्या. महायुद्धकाळात जे नवे वाङ्मय आकार घेऊ लागले, त्यात आत्मानिष्ठा, तादात्म्य या निर्मितीच्या अटी पाळलेल्या दिसू लागल्या. म्हणून नववाङ्मयाच्या उदयास मर्ढेकरांच्या सुरुवातीच्या समीक्षेचा हातभार लागला आहे, असे म्हणावे लागते.

दुसऱ्या महायुद्धकाळापासून जे नवे वाङ्मय अवतीर्ण होऊ लागले, त्याने काही नव्या वाङ्मयीन समस्या निर्माण केल्या. या समस्यांचा विचार वाङ्मयसमीक्षेत होणे अगत्याचे होऊन बसले. परंतु अशा ह्या परिस्थितीत मर्ढेकरांनी मात्र या समस्यांवर विचार केल्याचे दिसत नाही. या काळात ते सरळ सौंदर्यशास्त्राविषयी लेखन करण्याकडे वळले. त्यामुळे नववाङ्मयाच्या मागोमाग जी नवी टीका उदयाला येऊ लागली, तिच्या जडणघडणीस मर्ढेकरांचा फारसा हातभार लागला नाही. मर्ढेकरांच्या समीक्षेने नवलेखकांना अनुभव योग्य प्रकारे स्वीकारण्यास आणि ते योग्य प्रकारे अभिव्यक्त करण्यास प्रवृत्त केले. त्यातून जे वाङ्मय निर्माण झाले, त्याने मराठी समीक्षाही बदलली. या बदललेल्या समीक्षेने वाङ्मयाचा वेगळ्या प्रकारे विचार करायला सुरुवात केली. ह्या विचारात मर्ढेकरांच्या आत्मनिष्ठा-तादात्म्य या संकल्पनांचा समावेश होता. या मार्गाने मर्ढेकरांच्या समीक्षेचा या काळातील मराठी समीक्षेवर प्रभाव पडला, असे म्हणता येईल.

महायुद्धकाळापासून निर्माण होऊ लागलेल्या वाङ्मयाची अनुभवसामग्री बदलली, जीवनातील विविध अनुभव प्रथमच कथा–कवितेतून व्यक्त होऊ लागले. कथा-कवितेचा घाट बदलला, भाषा बदलली, शैली बदलली. मराठी वाङ्मयाच्या इतिहासात कथा-कविता सारख्या वाङ्मयप्रकारांत असा सर्वांगीण बदल प्रथमच होत होता. त्यामुळे कथा-कवितांच्या बदललेल्या अंगांमुळे मराठी समीक्षेसमोर नवे आणि वेगळेच प्रश्न उभे राहिले.

मर्ढेकरपूर्वकालीन समीक्षा वाङ्मयाच्या प्रयोजनाची, वाङ्मयाच्या उद्दिष्टांची चर्चा प्रामुख्याने करीत होती. वाङ्मयाने करमणूक करावी की बोध करावा, वाङ्मयाने रिझवावे

की शिकवावे, कला ही कलेसाठी की जीवनासाठी, वाङ्मय हे कालनिष्ठ असते की व्यक्तिनिष्ठ असते, वाङ्मय हे सार्थ असते की परार्थ असते, अशा प्रकारचे प्रश्न मर्ढेकरपूर्वकालीन समीक्षेसमोर होते. वाङ्मयाच्या प्रयोजनाची चर्चा कलेसाठी कला की जीवनासाठी कला हा वाद लढवून उत्साहाने केली जात होती. वाङ्मयाच्या प्रयोजनविचाराबरोबर रसचर्चाही तितक्याच जोमाने केली गेलेली दिसते. रसांची सांगड आधुनिक मानसशास्त्राशी घालून त्यांना आधुनिक रूप देण्यासाठी रसव्यवस्थेतील भाव मानसशास्त्राने मांडलेल्या भावनांच्या चौकटीत बसविण्याचा प्रयत्न केला जात होता. त्यासाठी शँड, मॅक्डुगल यांसारख्या मानसशास्त्रज्ञांच्या विचारांना राबवले जात होते. रसव्यवस्थेतील जे भाव या भावनांच्या चौकटीत बसत नव्हते, ते रसव्यवस्थेबाहेर काढण्याचा किंवा त्यांची व्याख्या बदलवून टाकण्याचा प्रयत्न होत होता. रसव्यवस्थेसंबंधी दुसरा प्रश्न होता रससंख्येसंबंधीचा. रस आठ की नऊ ? ते आठ किंवा नऊच का ? या रससंख्येत काही नवी भर घालता येणार नाही का ? बीभत्सरसाला या रसव्यवस्थेत स्थान द्यावे का ? वत्सल, भक्ती असे रस मानावेत काय ? आणि आधुनिक वाङ्मयाच्या संदर्भात क्रांती हा रस मानावा काय ? या रसचर्चेच्या संदर्भात काव्यानंदाचे व काव्यास्वादाचे स्वरूप काय, हाही प्रश्न या समीक्षकांसमोर होता. आस्वादात रसिक सविकल्प समाधीचा अनुभव घेतो काय, त्याची भूमिका स्वायत्ततादात्म्याची असते की सहानुभूतिपूर्वक ताटस्थ्याची असते, करुणरसापासून रसिकास आनंद कसा मिळतो, अशा प्रश्नांची चर्चा सुरू होती.

वाङ्मयाचे प्रयोजन काय आणि वाङ्मयाचा आस्वाद कसा घेतला जातो या दोन मुख्य प्रश्नांभोवती ही सारी चर्चा होत असली तरी हे दोन्ही प्रश्न साहित्यकृतीच्या स्वरूपाशी, एक वस्तू म्हणून, साहित्यकृतीला जे एक अस्तित्व प्राप्त होते त्याच्याशी निगडित आहेत, साहित्यकृतीच्या स्वरूपाची मीमांसा केल्याशिवाय या दोन्ही प्रश्नांची योग्य चर्चा होऊ शकणार नाही, याकडे मर्ढेकरपूर्वकाळातील समीक्षेचे लक्ष गेले नाही. त्यामुळे साहित्यकृतीच्या स्वरूपाची प्रत्यक्षात चिकित्सा करून त्या आधारे हे प्रश्न सोडविण्याचा प्रयत्न झाला नाही. त्याऐवजी लेखकाने जर ठरविले तर तो विशिष्ट प्रयोजनाचा स्वीकार करून लेखन करू शकतो व त्याने जर ठरविले तर तो वाचकावर विशिष्ट प्रकारचा परिणाम साधू शकतो, असे गृहीत धरले गेले. कला ही रिझविण्यासाठी आहे हे आपण लेखकांना व वाचकांना पटवून द्यावयाचे आहे. असे पटवून दिले की लेखक रिझविण्यासाठी वाङ्मय लिहितील आणि वाचक रिझवून घेण्यासाठीच ते वाचतील असे कलावाद्यांना व वाङ्मय हे जीवनासाठी आहे हे लेखक वाचकांना पटवून देऊन त्यांच्याकडून जीवनवादी वाङ्मयाचा निर्मिति– आस्वाद– व्यवहार घडवून आणला पाहिजे असे जीवनवाद्यांना वाटत होते. लेखकांनी हाती आलेल्या सत्यास मनोरम रूप

द्यावे, शिवाची दक्षता घ्यावी, मग त्यांना कलात्मकता चालवायला सारे रान मोकळे असा सल्ला श्री. म. माट्यांनी म्हणूनच दिलेला दिसतो.[९] याला रसासंबंधीचे केले गेलेले आकलनही जबाबदार होते. कारण संस्कृतदर्शनी रसचर्चेचा भर कलावस्तूचे स्वरूप स्पष्ट करण्यापेक्षा कलास्वादाची चर्चा करण्यावर आहे असे दिसून येत होते. मम्मटासारख्यांनी कलावस्तूच्या स्वरूपाचा आधार न घेताच काव्याची प्रयोजने सांगितली होती. या परंपरेचे संस्कार मराठी समीक्षकांवर असल्यामुळे कलावस्तूच्या स्वरूपाचा विचार न करताच काव्याच्या प्रयोजनाची व काव्यास्वादाची चर्चा ते या काळात करीत राहिले. एखाद्या कवितेचा, कथेचा, कादंबरीचा एक कलाकृती म्हणून घाट कसा असतो, ही कलावस्तू इतर वस्तूंपासून कोणकोणत्या बाबतींत वेगळी असते, तिचे सत्तास्थान (Ontological Place) कोणते, ह्याचा विचार आणि तिच्या प्रयोजनाचा व आस्वादाचा विचार हा परस्परसंलग्न आहे ह्याचे भानच या काळात दिसत नाही. साहित्यकृतीच्या विश्लेषणाच्या नावाखाली वाङ्मयप्रकारांच्या तांत्रिक बाबींचा विचार केला म्हणजे या समीक्षकांना पुरेसा वाटत होता. थोडक्यात आपणास असे म्हणता येईल की ‘ कलास्वरूपशास्त्र ’ या नात्याने समीक्षाशास्त्राचा विकासच या काळात होऊ शकला नाही. त्यामुळे वाङ्मयाच्या हेतूसंबंधीचे व आस्वादासंबंधीचे प्रश्न योग्य पायावर विचारातच घेतले गेले नाहीत. १९३५ च्या सुमारास वाङ्मय-निर्मिती-प्रक्रियेचे स्वरूप, लेखकाच्या व्यक्तिमत्त्वाचे स्वरूप आणि महान वाङ्मयाचे मूल्य यांची योग्य पायावर मर्ढेकरांनीच चर्चा केलेली दिसते. ही चर्चा करताना आधारासाठी साहित्यकृती घेणे, साहित्यकृतीचे विश्लेषण करून त्या आधारे आपले विचार मांडणे, हे प्रथमच केले गेले.[१०] वाङ्मयासंबंधी निर्माण होणाऱ्या कोणत्याही प्रश्नाचा विचार हा साहित्यकृतीच्या वस्तुरूपाशी निगडीत असतो याची एक जाण मर्ढेकरांच्या सुरुवातीच्या लेखनापासूनच दिसून येते.

दुसऱ्या महायुद्धकाळात जे नववाङ्मय प्रस्थापित झाले ते सर्वांगाने इतके वेगळे होते की समीक्षकाचे लक्ष त्याच्या वस्तुरूपाकडे अपरिहार्यपणे खेचले गेले आणि त्यामुळे साहित्यकृतीच्या वस्तुरूपाची चिकित्सा करण्याची एक नवी प्रवृत्ती मराठी समीक्षेत बळावली. ललित वाङ्मयातील विविध संकेत, ललित वाङ्मयाची भाषा, ललित वाङ्मयातील प्रतीके, काव्य आणि तालबद्धता यांचे परस्परसंबंध यांची चर्चा या काळात सुरू झालेली दिसते. पारंपरिक वाङ्मयापेक्षा नवे वाङ्मय रूपाच्या, घाटाच्या, जाणिवांच्या दृष्टीने कोणकोणत्या बाबतींत वेगळे आहे, याचा शोध सुरुवातीला घेतला गेलेला दिसतो. त्याबरोबरच वाङ्मयात आवर्तशीलता कशी येते आणि त्यानंतर वाङ्मयात परिवर्तने कशी होतात याकडेही समीक्षकांचे लक्ष गेलेले दिसते. प्रा. वा. ल. कुळकर्णी यांचे सुरुवातीचे समीक्षालेखन वाचल्यास समीक्षेपुढे नववाङ्मयाने कोणकोणते नवे प्रश्न उभे केले ह्याचे स्वच्छ चित्र उमटलेले दिसते.[11] निर्मिती करताना काय करावे,

कशासाठी लिहावे कोणती भाषा वापरावी, सुबोध लिहावे की दुर्बोध लिहावे, हे लेखकाच्या हाती नसते. हे सारे वास्तवासंबंधीच्या त्याच्या जाणिवांनी, त्याच्या अनुभवांनी ठरलेले असते, हे या नव्या समीक्षेचे गृहीत कृत्यच होते. नव्या कवींनी वापरलेल्या नव्या प्रतीकांबद्दल बोलताना प्रा. वा. ल. कुळकर्णी म्हणतात, " आपले आजचे विचार, आजच्या भावना ह्या जुन्या संकेतांचा उपयोग करून आपणास व्यक्त करिता येत नाहीत, असे त्यांचे (नवकवींचे) म्हणणे आहे... आमचे आजचे भाव निःसंदिग्धपणे प्रगट करण्यासाठी आम्हांस निराळी उपमाने, निराळी प्रतीके वापरली पाहिजेत. कवींच्या या म्हणण्यात तथ्य आहे कारण... जो एक नवा प्रत्यय वा अनुभव आपणास (वाचकास) यायला हवा तो ही जुनी उपमाने आपणास आणून देऊ शकत नाहीत... त्या काळात जीवनाकडे मानव ज्या दृष्टीने पाहत होता त्याच दृष्टीने तो आज जीवनाकडे पाहू शकत नाही कारण जीवनच बदलले आहे... काव्याची परिभाषा योजून हेच सांगायचे झाले तर असेच म्हणावे लागेल की आता उपमेयच बदलले आहे... तेव्हा त्याला साजेशी उपमाने नकोत का वापरायला ?... कारण अंतःकरणातील मूळ भावाशी ज्या कल्पनाचित्रांचे भाव-साधर्म्य असते, अशीच कल्पनाचित्रे (Images) कवींच्या डोळ्यांसमोर काव्यनिर्मितीच्या वेळी खेळत असतात, व ह्या कल्पनाचित्रांनाच शब्दांच्या द्वारा अभिव्यक्ती देऊन कवी आपले मूळ भाव व्यक्त करीत असतो.[१२] कवीचे अनुभव वास्तवसंलग्न असतात व त्याची भाषा ही अनुभवसंलग्न असते, त्यामुळे साहित्यनिर्मिती करताना आपल्या अनुभवात, आपल्या भाषेत मनःपूत बदल करणे हे लेखकाला अशक्य असते अशी वाङ्मयासंबंधीची एक नवी जाणीव या काळात उदयाला येऊ लागलेली दिसते. आपण काय लिहावयाचे व कसे लिहावयाचे हे लेखकाच्या हाती नसल्यामुळे यासंबंधी त्याला सल्ला देण्याचे समीक्षकांना काहीही कारण नाही असे ही नवी समीक्षा मानत होती. याच काळात दि. के. बेडेकरांसारखे समीक्षक जेव्हा नवकाव्यातील दुर्बोधतेबद्दल कवींना, ' काव्य हे बालबोध असावे असे कोणीच म्हणणार नाही, पण ते रसिकबोध असलेच पाहिजे. " असा सल्ला देऊ लागतात,[१३] तेव्हा गंगाधर गाडगीळांसारखे लेखक समीक्षकही, ' दुर्बोधता हे काव्याचे व्यवच्छेदक लक्षण आहे, ' असे ' ठणकावून ' सांगताना दिसतात.[१४] लेखकांना त्यांच्या लेखनाबद्दल सल्ले देण्याऐवजी साहित्यकृतीचे आहे ते अस्तित्व मान्य करावे, तिच्या रूपाचा शोध घ्यावा आणि त्या आधारे आपला समीक्षाप्रपंच करावा ही एक शिस्त समीक्षकांना लागत आलेली दिसते.

दुसऱ्या महायुद्धाच्या काळात निर्माण झालेल्या नववाङ्मयाचा समीक्षेवर झालेला आणखी एक परिणाम नोंदवला पाहिजे. नवे लेखक आपल्या अनुभवाशी प्रामाणिक राहू पाहत होते, निर्मिती करताना आपल्या अनुभवाचे पदर अन् पदर स्पष्ट करू पाहत होते. त्यामुळे वाचकांना काय हवे अन् काय नको, तसेच वाचकांना आपल्या

लेखनातून काय देणे इष्ट आहे आणि काय देणे अनिष्ट आहे, याचा विचार करणे या लेखकांनी टाळले. त्याचा परिणाम असा झाला की लेखकाने निर्मितीक्षणी स्वीकारलेल्या रंजनवादी किंवा जीवनभाष्यवादी भूमिकेने साहित्यकृतीला जे काही रूप प्राप्त होते त्यापेक्षा एक वेगळे रूप तिला प्राप्त होऊ लागले. आग्रही सामाजिक व राजकीय मते असलेल्या पु. भा. भाव्यांनीही या काळात जी कथा लिहिली ती आपल्या मतासाठी राबवण्याच्या हेतूतून लिहिली नाही. केवळ कलारूप सिद्ध करणे ह्या प्रेरणेतून या काळात वाङ्मय निर्माण होऊ लागले. त्याचा परिणाम या काळातील समीक्षेवर झाल्यावाचून राहिला नाही. रंजनवादापासून मुक्त अशी कलावादी भूमिका या काळात प्रथमच मांडली गेली.

१९४५ च्या आगेमागे जे नववाङ्मय निर्माण झाले त्याच्या परिणामातून एक वेगळी समीक्षा आकाराला येऊ लागली, असे थोडक्यात आपणास म्हणता येईल. नववाङ्मया-मुळे साहित्यकृतीचे रूप इतके आमूलाग्र बदलले की समीक्षकांचे लक्ष साहित्यकृतीच्या वस्तुरूपाकडे खेचले गेले आणि साहित्यकृतीची, तिच्या रूपाची चिकित्सा प्रथमच सुरू झाली. (लेखकाच्या निर्मितीचे स्वरूपही या नववाङ्मयामुळेच ध्यानात येऊ लागले.) निर्मात्याला मनःपूत निर्मिती करता येत नाही कारण तो त्याच्या जाणिवांशी, त्याच्या अनुभवांशी बांधलेला असतो. त्यामुळे त्याच्याकडून जी निर्मिती होते, त्याला त्याचाही नाइलाज असतो. हे नववाङ्मयामुळे समीक्षकांनी लक्षात घेतले आणि ‘ अशी असावी कविता म्हणून तशी नसावी कविता फिरून ’ असा लेखकांना उपदेश करणे हे आपले कार्य नव्हे, याची समीक्षकांना जाणीव झाली. विशुद्ध कलाप्रेरणेतून या कालखंडातील नववाङ्मय निर्माण झालेले असल्यामुळे त्याच्या परिणामातून रंजनवादापासून मुक्त असा कलावाद समीक्षेने मोठ्या प्रमणात स्वीकारला. वाङ्मयाचा हेतू व फल एकच असतात असे सांगता सांगता सुंदर वाङ्मयात नीतिबोध, म्हणजे दुधात साखरच[१५] असा आडवळणाने उपयुक्ततावादी विचार मांडण्याऐवजी ‘ आधुनिक काळात कलेचे सांस्कृतिक महत्त्व काडीइतकेही नाही ’ असे ही समीक्षा झडझडून सांगू लागली.[१६] त्यामुळे या काळातील जीवनवादी समीक्षाही मोठ्या प्रमाणात बदलली. कलाकृतीच्या स्वरूपाचा, तिच्या घाटाचा विचार जीवनवादी समीक्षेनेही केला. तीही कलामूल्यांचा आग्रह धरू लागली. कलाकृतीची जीवनसन्मुखता ही तिच्या रूपातच पाहण्याचा प्रयत्न करू लागली. एकूण १९५० च्या आगेमागे मराठी समीक्षेचे चित्र फार मोठ्या प्रमाणात बदललेले दिसते.

वा. ल. कुळकर्णी हे १९५० ते १९७५ या कालखंडातील प्रमुख समीक्षक आहेत. वा. ल. कुळकर्णी यांच्या एकूण लेखनात तात्त्विक समीक्षेचा भाग तुलनेने कमी आहे. विविध वाङ्मयप्रकारांच्या स्वरूपाचा, वाङ्मयप्रकारांच्या व वाङ्मयाच्या विकासाचा आणि ऱ्हासाचा, लेखकाच्या वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्वाचा, एखाद्या लेखकाच्या समग्र

वाङ्मयाच्या स्वरूपाचा अभ्यास त्यांनी तुलनेने अधिक प्रमाणात केलेला आहे. तात्त्विक समीक्षेच्या विचाराबरोबरच वाङ्मयसमीक्षेच्या विविध अंगांना त्यांनी आपल्या लेखनातून आधुनिक रूप दिले आहे. वाङ्मयाची ऐतिहासिक मीमांसा, वाङ्मयप्रकारांच्या वैशिष्ट्यांचा अभ्यास, लेखकाच्या वाङ्मयाचा अभ्यास, या सर्व समीक्षाप्रकारांचे नवे आदर्श वा. ल. कुळकर्ण्यांनी घालून दिले आहेत. अशा प्रकारे वाङ्मयाचा सर्व प्रकारचा अभ्यास करणारे वा. ल. कुळकर्णी हे या काळातले परिपूर्ण समीक्षक आहेत. वा. ल. कुळकर्ण्यांच्या तात्त्विक समीक्षेने साहित्यकृतीच्या वस्तुरूपाची जी वैशिष्ट्ये सांगितली, ती आजच्या कलावादी समीक्षेत सर्वमान्य झालेली आहेत. आधुनिक मराठी समीक्षेची परिभाषाही त्यांनीच रुजविली आणि रुळविली असे म्हणावे लागेल.

प्रा. वा. ल. कुळकर्ण्यांची तात्त्विक समीक्षा साहित्यकृतीच्या वस्तुरूपाचा शोध घेत घेत तिच्यासंबंधीचे प्रश्न सोडवले पाहिजेत, या गृहीतकृत्यावर उभी आहे. त्यामुळे साहित्यकृतीच्या वस्तुरूपाची वैशिष्ट्ये त्यांनीच प्रथमतः नोंदविली. त्याबरोबरच त्यांनी साहित्यकृतीच्या निर्मितिप्रक्रियेचाही शोध घेतला. साहित्यकृतीच्या निर्मितीचा शोध घेण्याची प्रवृत्ती, हा या कालखंडाचा विशेष आहे. बा. सी. मर्ढेकरांच्या समीक्षा-लेखनाची सुरुवातच मुळी वाङ्मयनिर्मितीच्या प्रश्नापासून झाली. साहित्यकृती जर अपूर्व, अनन्यसाधारण असेल, तिचे रूप व तिचा आशय जर परस्परापासून वेगळा काढता येत नसेल, ती एकाच वेळी असाधारण व साधारण असेल तर अशा प्रकारची वस्तू व्यक्तिमनातून कशी निर्माण होते हे सांगितले पाहिजे, असे कुळकर्ण्यांसारख्या समीक्षकांना वाटत होते. विशिष्ट वास्तवातून साहित्यकृती जन्मत असेल तर त्या विशिष्ट वास्तवातून ती कशा प्रकारे जन्मते व वास्तवातील ती कशा कशाचा स्वीकार करते हे सांगितले पाहिजे, असे दि. के. बेडेकरांसारख्या समीक्षकांना वाटत होते. ह्यामुळे वा. ल. कुळकर्णी, गंगाधर गाडगीळ, पु. शि. रेगे, दि. के. बेडेकर या सर्वांनीच कमीअधिक प्रमाणात निर्मितिप्रक्रियेसंबंधी लेखन केले आहे.

एखादी लेखनकृती साहित्यकृती केव्हा ठरते हे शोधणे, वा. ल. कुळकर्ण्यांना महत्त्वाचे वाटते. त्यामुळे हा प्रश्न उपस्थित करून ते साहित्यकृतीची वैशिष्ट्ये नोंदवितात. लेखकाला आलेला एक अर्थपूर्ण भावानुभव शब्दांद्वारा साक्षात झालेला असतो. त्याला पृथगात्म, अनन्यसाधारण आणि वैश्विक रूप प्राप्त झालेले असते. साहित्यकृतीतून व्यक्त होणारा भावानुभव सेंद्रिय व चैतन्ययुक्त असतो. आपल्या अभिव्यक्तीचे रूप त्याने स्वतःच सिद्ध केलेले असते. तो साकार होताना आशय व अभिव्यक्ती यांचे अभिन्नत्व प्रस्थापित झालेले असते. ते इतके की त्या भावानुभवाहून रूपाची वेगळी जाणीवच आपणास होत नाही. ही साहित्यकृती जीवनातूनच घडलेली असली तरी ती अनन्यपरतंत्र व स्वयंपूर्ण असते.[१७]

शब्दापलीकडे लेखकाला काहीतरी जाणवलेले असते आणि त्याच्या या जाणिवेल

लेखक शब्दरूप देत असतो, तिला आकृतिबद्ध करीत असतो. असे एकीकडे आपण मानतो व दुसरीकडे आपण आशयाभिव्यक्तीची अभिन्नताही मानतो. एकीकडे आपण साहित्यकृती ही व्यक्तिमनाची विशिष्ट रूपातील निर्मिती असते असेही म्हणतो व दुसरीकडे ती वैश्विक असते, असेही मानतो. या परस्परविरोधी विचारांचा समन्वय साधण्या साठी वा. ल. कुळकर्ण्यांनी एक निर्मितिप्रक्रिया कल्पिलेली दिसते.

कलेचा जन्म वास्तवाच्या अनुभूतीतून होत असला तरी कलावंत या वास्तवाला कल्पनेच्या पातळीवर नेऊन तिची स्थल, काल, नामरूपादींची बंधने नाहीशी करून तिचे उत्कट अनुभवसत्यात रूपांतर घडवून आणतो. यालाच वा. ल. कुळकर्णी अनुभवातील खाजगी भाग, ' स्व ' गळणे, असे म्हणतात. अनुभवातील ' स्व ' गळून गेला की त्या अनुभवाला अनुभवसत्याचे रूप मिळते व कलावंताला त्यात सामावलेल्या चित्राकृतीचे रूप जाणवावयास लागते. अनुभवाची ही चित्राकृती कलावंत साकार करतो आणि कलाकृती किंवा साहित्यकृती निर्माण होते.[१८]

वा. ल. कुळकर्णी येथे निर्मितिप्रक्रिया जरी सांगत असले तरी कलानिर्मितीत असेच घडते, याला ते पुरावे देताना दिसत नाहीत. खरे म्हणजे या विवेचनातून ते साहित्यकृतीच्या स्वरूपाचाच विचार करतात. कलाकृतीतील अनुभव लेखकाचा असला तरी तो स्थलकालनिबद्ध नसतो आणि म्हणून तो वैश्विक असतो आणि अनुभवाला स्वतःची चित्राकृती असते आणि ती जर अभिव्यक्त झाली तर आशय व अभिव्यक्तीची अभिन्नता आपोआपच प्रस्थापित होते, हेच प्रामुख्याने त्यांना सांगावयाचे आहे.

साहित्यकृतीबद्दलचे विशेष वा. ल. कुळकर्ण्यांनी मांडले असले तरी ते विशेष कसे सिद्ध होतात याची सकारण, सांगोपांग चर्चा मात्र त्यांनी केलेली दिसत नाही. त्यांचे लेखन स्फुट स्वरूपाचे असल्यामुळे अशी सांगोपांग मांडणी झालेली नसावी. नववाङ्मयाने एक कलावादी भूमिका प्रसृत केली. साहित्यकृतीबद्दलचे हे विशेष कलावाद्यांना अभिप्रेत असल्यामुळे नववाङ्मयाच्या कलावादी जमान्यात ते व्यापकपणे स्वीकारले गेले. वा. ल. कुळकर्ण्यांच्या सभोवती जे वाङ्मय होते त्याची सुसंगत व्यवस्था या विचारामुळे लागत होती. या कारणामुळेही कदाचित त्याची सकारण चर्चा झाली नाही.

ही समीक्षा साहित्यकृतीच्या रूपाचा, घाटाचा विचार करीत असली तरी तीतून रूपवादी समीक्षा मात्र जन्माला येऊ शकली नाही. वा. ल. कुळकर्ण्यांनी रूपवादी समीक्षेची भाषा वापरली असली तरी त्यांची समीक्षा मात्र रूपवादी आहे, असे म्हणता येत नाही. ती आशयवादीच आहे. आशयाभिव्यक्तीची अभिन्नता मानताना साहित्याचे रूप हा भावानुभावाचा इतका एकजीव घटक असतो की ह्या रूपाची त्या भावानुभवाहून वेगळी अशी जाणीव आपणास होत नाही, असे ते मानतात. त्यामुळे ते साहित्यकृतीच्या रूपाची मूल्ये देण्याऐवजी भावानुभवाची मूल्ये देऊ लागतात. ह्या भूमिकेत आशया-

भिव्यक्तीचे अभिन्नत्व मानण्याची गरज उरत नाही. कारण रूप-घटक भावानुभव यथायोग्यपणे, प्रामाणिकपणे आविष्कृत करीत असतात. असे जरी मानले तरी वा. ल. कुळकर्ण्यांनी मांडलेली एकूण भूमिका स्वीकारता येते. ही भूमिका स्वीकारण्यासाठी आशयाभिव्यक्तीची अभिन्नता मानण्याची गरज उरत नाही. भावानुभवाला स्वतःची चित्राकृती असते, असे मानले की निर्मिति-प्रक्रिया ही भावानुभवाची अंगभूत चित्राकृती शोधून काढावयाची प्रक्रिया बनते. लेखकाने काही निर्माण करावयाचे नसते, त्याच्या अनुभवाला स्वतःची चित्राकृती असल्यामुळे ती शोधून शब्दबद्ध करणे एवढेच करावयाचे असते, असे येथे मानावे लागते. मग साहित्यकृती ही निर्मितीच राहत नाही.

वा. ल. कुळकर्ण्यांची तात्त्विक समीक्षा स्थूलमानाने कलावादी असली तरी मर्ढेकरांच्या समीक्षेप्रमाणे विशुद्ध कलावादी मात्र नाही. साहित्यकृतीची वैश्विकता ते भावसत्याच्या आधारे प्रस्थापित करू पाहतात. कलानिर्मितीत सत्याला भावसत्याचे स्वरूप येत असते म्हणून कलाकृतीच्या परिशीलनाने एकाच वेळी सत्य आणि सौंदर्य यांचा साक्षात्कार होतो, असे ते म्हणतात.[११] ललित वाङ्मयाच्या प्रयोजनाच्या संदर्भात ते जीवनदर्शनाची, जीवनानुभूतीची भाषा वापरतात. जीवनानुभूती व आनंद यांचा संमिश्र अनुभव देणे, हे त्यांच्या दृष्टीने वाङ्मयाचे प्रयोजन आहे. याचा अर्थ असा की त्यांची भूमिका ज्ञानवादाकडे झुकलेली आहे. जीवनानुभूती व भावसत्य यांचा प्रत्यय वाचकाला का हवासा वाटतो किंवा लेखक आपल्या निर्मितीतून भावसत्याचा प्रत्यय का घडवतो, या भावसत्याचा जीवनात उपयोग काय, या प्रश्नांची चर्चा त्यांनी केलेली नाही ती जर त्यांनी केली असती तर त्यांची ज्ञानवादी भूमिका अधिक स्पष्ट झाली असती. जीवनदर्शन घडवणे, जीवनानुभूतीचा किंवा भावसत्यांचा प्रत्यय घडवणे, हे कलेचे प्रयोजन ते मानीत असल्यामुळे त्यांनी मूल्यमापनासाठी मूल्यांचा जो संच दिला आहे, त्यात त्यांनी अनेक–संदर्भ–सूचकत्व, जीवनसन्मुखता, या मूल्यांचा समावेश केला आहे.

"साहित्याकृतीचे परिशीलन करताना आपण जीवनानुभवातच एकदम एवढे रंगतो की, त्या साहित्यकृतीचा पृथक्‌पणा आपणास जणू जाणवतच नाही... येथे जणू जीवनानेच साहित्याचे रूप धारण केलेले असते"[१२] असे ते म्हणताना दिसतात. त्यामुळे त्यांच्या समीक्षेला जीवनवादाची एक छटा प्राप्त झालेली दिसते. परंतु वा. ल. कुळकर्ण्यांच्या विचारामध्ये कलावादाचा व जीवनवादाचा मेळ घातला गेल्याचे मात्र जाणवत नाही. या दोन्ही भूमिका त्यांच्या लेखनात समांतरपणे जाणवत राहतात.

गंगाधर गाडगीळ हे या काळातील कलावादी भूमिका आग्रहाने मांडणारे लेखक-टीकाकार. नवकाव्य व नवकथा यांवर प्रचलित वाङ्मयीन भूमिकेतून जेव्हा जोरदार हल्ले होऊ लागले तेव्हा नवसाहित्याच्या स्वरूपाचे दर्शन घडविण्याची आणि त्याचे समर्थन करण्याची आवश्यकता भासल्यामुळे गंगाधर गाडगीळांनी टीका-लेखनाला

प्रारंभ केला.[२१] आपल्या तात्त्विक समीक्षालेखनातून त्यांनी वाङ्मयासंबंधीच्या पारंपरिक विचारांचे जोरदार खंडन तर केलेच, परंतु त्याबरोबर ललित वाङ्मयाच्या स्वरूपासंबंधी, ललित वाङ्मयाच्या मूल्यासंबंधी पारंपरिक समीक्षेपेक्षा एक वेगळी व नववाङ्मयाला न्याय देणारी भूमिका त्यांनी मांडली.

नववाङ्मयाला न्याय देणारी परंतु केवळ नववाङ्मयाच्याच नव्हे, तर एकूण वाङ्मयाच्या आकलन–मूल्यमापनाला मदत करणारी भूमिका गाडगीळांनी मांडली. त्यामुळे एका विशिष्ट वाङ्मयीन प्रवाहाचे समर्थन करणारे टीकाकार एवढाच दर्जा त्यांना मिळाला नाही, व त्यांचा समीक्षाविचार हा विशिष्ट काळातील, विशिष्ट वाङ्मयापुरता मर्यादित ठरला नाही. आपला समीक्षाविचार मांडताना गाडगीळांनी पारंपरिक समीक्षाविचार मुळातूनच नाकारला. 'रसचर्चा ही एक अडगळ आहे,' अशी भूमिका घेतली. वा. ल. कुळकर्णी आणि गंगाधर गाडगीळ यांचा पारंपरिक समीक्षेकडे पाहण्यातील फरक येथे नोंदवला पाहिजे. वा. ल. कुळकर्ण्यांची वृत्ती पारंपरिक संकल्पनांना आधुनिक अर्थ देण्याची आहे, म्हणूनच त्यांनी रसकल्पना कायम ठेवून रसाच्या मूल्यमापनाला आधुनिक निकष जोडले.[२२] ॲरिस्टॉटलच्या कॅथार्सिसची संकल्पना स्वीकारून ती केवळ शोकात्मिकांपुरती न मानता सर्वच वाङ्मयाला लागू पडेल असा तिचा अर्थविस्तार करण्याचा वा. ल. कुळकर्ण्यांनी प्रयत्न केला.[२३] गंगाधर गाडगीळ मात्र नवा विचार रुजविण्यापूर्वी आणि तो रुजविण्यासाठीही पारंपरिक विचार समूळ उपटून काढतात. त्यामुळे हा नवा विचार कोणत्या बाबतीत नवा आहे, हे स्वच्छपणे दिसू लागते.

पारंपरिक टीकाकार ललित वाङ्मयाचे आकलन, मूल्यमापन करताना एक तर ललित वाङ्मयाची रसपूर्णता विचारात घेत होते, दुसरे म्हणजे ललित वाङ्मयातून विचार बाजूला काढून त्या विचाराच्या महत्त्वाच्या आधारे, त्यांच्या सामाजिक उपयुक्ततेच्या आधारे वाङ्मयाचे मूल्य ठरवीत होते, किंवा टीकाकार फारच 'आधुनिक' असला तर साहित्याच्या सुरगाठ-निरगाठ-उकल या सारख्या तांत्रिक बाबींचा विचार करत तंत्राचे आकर्षकत्व, नावीन्य आणि निर्दोषत्व यांच्या आधारे साहित्याचे मूल्य ठरवीत होते. गाडगीळांनी या समीक्षेचा तात्त्विक पायाच उद्‌ध्वस्त करण्याचा प्रयत्न केला. रसचर्चेला त्यांनी 'अडगळ' ठरविले.[२४] ललित कृतीतील विचार हा अनुभवाचे एक अंग असून त्याचे स्वरूप प्राक्तार्किक असते,[२५] तो गवसला की कलेचे मर्म कळते, असे मानता येत नाही. लेखकाला जे सुचते ते शब्दरूप झाल्याशिवाय निर्मिती पूर्ण होत नाही, आणि एकदा निर्मिती पूर्ण झाल्यावर तिला तंत्राचा उपयोग करण्याची आवश्यकता नाही, निर्मिती पूर्ण होण्यापूर्वी तिचे स्वरूप अज्ञात असल्यामुळे तेथेही तंत्राचा उपयोग नाही.[२६] एकुण रसमीमांसा, वैचारिक, नैतिक मूल्यकल्पना आणि तंत्रवाद यांच्या आधारे वाङ्मयाचे आकलन, मूल्यमापन होऊ शकत नाही, किंबहुना हे मार्ग वाङ्मयावर अन्याय करणारे आहेत, असे त्यांनी आग्रहाने प्रतिपादले.

पारंपरिक समीक्षेतील या संकल्पना गाडगीळांनी चुटकीसरशी उडवून जरी लावल्या असल्या तरी तशा त्या सहजपणे डावलता येण्याजोग्या नाहीत. रसचर्चेमध्ये वाङ्मयीन आनंदाचे स्वरूप स्पष्ट होत नाही, पात्रांच्या सुखदुःखाचा आपण अनुभव घेतला तर त्यापासून आनंद व्हावा, हे ह्या उपपत्तीने तितकेसे स्पष्ट होत नाही, असे त्यांनी म्हटले आहे.[२८] वस्तुतः रसकल्पनेत आनंदासंबंधी एक कारणमीमांसा दिलेली आढळते. लौकिक विश्व हे प्रवृत्ति–निवृत्तीरूप असल्याने ते व्यक्तिसंबद्ध आहे, म्हणून ते सुखदुःखात्मक आहे, अलौकिक काव्यातील विश्व अलौकिक आहे, ते साधारणीकृत असल्याने ते कोणाही एकाचे नाही, ते स्व-परभाव नाही, त्यामुळे ते सुखदुःखात्मक नाही, असे विश्व फक्त आनंददायक असते.[२९] रसकल्पनेतील आनंदाच्या उपपत्तीबद्दल मतभेद होऊ शकतील, परंतु रसकल्पनेत आनंदाचे स्वरूप स्पष्ट होत नाही, असे मात्र म्हणता येत नाही. रसकल्पनेमध्ये आशयाचा विचार नाही आणि रसकल्पनेने साहित्याचा दर्जाही ठरविता येत नाही, हे आक्षेपही रसकल्पना तपासल्यास योग्य वाटत नाहीत. रसकल्पनेतील भाव, विभाव, अनुभाव यांची चर्चा ही वेगळ्या पद्धतीने केलेली आशयाचीच चर्चा आहे आणि साधारणीकरण होते की नाही, विभावानुभाव व्यभिचारींचा संयोग होतो की नाही, काही रसविघ्ने उपस्थित होतात काय, यांच्या आधारे रसाचे मूल्य ठरविता येऊ शकते.

ललित वाङ्मयातील तांत्रिक अंगांना परंपरा असतात आणि लेखक जेव्हा निर्मिती करतो तेव्हा वाङ्मयप्रकाराची तांत्रिक अंगे, भाषा, प्रतिमा, शब्दन्यास, छंद, लय यासंबंधीच्या त्या विशिष्ट भाषेतील परंपरा, यांचे एक भान त्याला असते. आपल्या जाणिवांच्या संदर्भात तो ही अंगे वाकवतो. परंतु या अंगांची निर्मितीत गरजच पडत नाही, असे म्हणता येत नाही.

ललित वाङ्मयाचा विचार करताना आपण त्याची संवेदनशीलता, या संवेदनशीलतेमागील तात्त्विक व्यूह लक्षात घेत असतो. याचे स्वरूप तार्किक विचारांसारखे नसले तरी त्यात वैचारिकता येतेच. कवीची संवेदनशीलता ही त्याच्या निर्मितीतील संघटनतत्त्व असते. कलाकृतीतील संघटना उकलीत असताना आपण लेखकाच्या संवेदनशीलतेकडे व त्यातील तात्त्विक व्यूहाकडे जातो. त्यामुळे त्या लेखकाचे समग्र वाङ्मय जाणून घेण्यास मदत होत असते. या वैचारिक अंगांना मूल्य देणे, हे मात्र कलाकृतीवर अन्याय करणारे असते.

आपल्या तात्त्विक समीक्षेत गाडगीळांनी तांत्रिक बाबी आणि वैचारिकता नाकारली असली तरी समीक्षक म्हणून साहित्यकृतींना सामोरे जाताना मात्र ते या संकल्पनांचा वापर करतात. मर्ढेकरांवर लिहिताना ते मर्ढेकरांच्या अनुभवाची घडण विरोधतत्त्वावर कशी झाली आहे आणि ते साधर्म्यातही कसे रंगतात, भाषेतले जुने वाक्प्रचार ते कसे वापरतात, अनुप्रासांची आकृती त्यांच्या काव्यात कशी आहे, हे सर्व सांगताना

दिसतात.[३०] वाङ्मयातील तांत्रिक अंगे साहित्यकृतीत अर्थपूर्ण असली पाहिजेत, या गृहीतकृत्यातून त्यांचे हे विवेचन होत असते. तांत्रिक बाबींबद्दल अशी भूमिका घेणे वेगळे आणि वाङ्मयाचा आणि तांत्रिक बाबींचा संबंधच नाकारणे वेगळे. मर्ढेकरांच्या काव्यात अर्थशून्यतेचा अनुभव आढळतो, असे विधान जेव्हा गाडगीळ करतात, तेव्हा ते अनुभवातील वैचारिकता वेगळी काढीत असतात आणि तिच्या आधारे मर्ढेकरांची कविता समजावून घेत असतात.[३१]

हे सारे विस्ताराने सांगावयाचे कारण असे की नवी समीक्षा तात्त्विक पातळीवर जुन्या समीक्षेने वापरलेली हत्यारे नाकारीत असली तरी प्रत्यक्ष साहित्यकृतीच्या विश्लेषण मूल्यमापनात मात्र तीच हत्यारे स्वीकारताना दिसते. नव्या समीक्षेने साहित्यकृतीचे जे स्वरूप आग्रहाने मांडले आणि ज्या कसोट्या मूल्यमापनासाठी सुचविल्या त्यांचा फार मर्यादित वापर प्रत्यक्षात झालेला दिसतो.

गंगाधर गाडगीळांची वाङ्मयविषयक भूमिका थोडक्यात पुढीलप्रमाणे मांडता येईल :—

कलाकृतीतून भावना किंवा विचार नव्हे तर विशिष्ट अनुभव व्यक्त होतो. संवेदना, भावना व विचार ही या अनुभवाची अंगे आहेत.[३२] या अनुभवाची साधर्म्य–विरोध अशा सौंदर्यतत्त्वानुसार संघटना बांधलेली असते.[३३] हा अनुभव सर्वसामान्य स्वरूपाचा नसतो तर तो विशिष्ट असतो.[३४] कलावंत त्यातील खाजगी भाग वगळून तो स्वतंत्र व स्वयंपूर्ण बनवतो. त्यामुळे त्याला वैश्विक रूप प्राप्त होते. असे घडत असले तरी त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचा ठसा त्या अनुभवावर असतोच.[३५] हा अनुभव जिवंत, सजीव, संघटित स्वरूपाचा असतो. तो कुठल्याही मूल्याची मांडणी करण्याचे कार्य करीत नाही. तो मूल्यनिरपेक्ष असतो, या अनुभवाचे स्वरूप असे असते की रसग्रहणात त्यातील मूल्यांचा स्वीकार करणे आवश्यक नसते.[३६] या अर्थानेही तो विश्वात्मक असतो[३७] कलावंत अनुभवाची आकृती निर्माण करतो. कलाकृतीपासून आशय वेगळा काढता येत नाही, कलाकृती ही एकसंघ गोष्ट आहे.[३९] कलाकृती ही नैतिक उपदेश करीत नाही. नैतिक मूल्ये प्रस्थापित करणे, समाजसुधारणा करणे आणि समाजाबद्दल सिद्धांत मांडणे हे तिचे उद्दिष्ट नसते.[४०] अनुभवाची विशिष्ट संगती निर्माण करणे, एवढेच तिचे उद्दिष्ट असते.[४१] आपल्या कलेतून कलावंत विशिष्ट सत्य–भावसत्य–सांगत असतो.[४२] सौंदर्या-पासून व भावसत्याच्या प्रतीतीपासून होणारा आनंद वाचकाला देणे.[४३] सौंदर्यप्रतीतीने वाचकाचे अनुभूतिविश्व संपन्न करणे.[४४], शास्त्र व तत्त्वज्ञान यांना माणसाचे जे दर्शन होत नाही ते साहित्याला होते.[४५] म्हणून वाचकाची जाणीव प्रगल्भ करणे,[४६] हा वाङ्मयाचा, कलेचा हेतू असतो.

गंगाधर गाडगीळांची भूमिका व वा. ल. कुळकर्ण्यांची भूमिका यांत बरेच साम्य आहे असे जाणवते. दोघेही अनुभवाच्याच भाषेत बोलतात, दोघेही अनुभवातील

खाजगी भाग वगळल्यावर तो वैश्विक बनतो असे मानतात, दोघेही अनुभव जिवंत, सजीव, संघटित, स्वतंत्र व स्वयंपूर्ण मानतात. कलावंत आपल्या अनुभवातून भावसत्य सांगतो असे दोघांचेही मत आहे. वा. ल कुळकर्णी अनुभवाच्या स्वरूपाबद्दल फक्त विधाने करीत जातात. गंगाधर गाडगीळ मात्र ती सकारण मांडीत असतात. आशय आणि आकृती यांचे अभिन्नत्व दोघांनाही मान्य आहे. वा. ल. कुळकर्ण्यांप्रमाणेच गंगाधर गाडगीळ वाङ्मयाच्या संदर्भात अनुभव हा शब्द वापरतात. परंतु दोघांनीही हा शब्द आपण कुठल्या अर्थाने वापरतो हे स्पष्ट केलेले नाही. गंगाधर गाडगीळ अनुभव शब्द स्वीकारताना रिल्केच्या 'Verses are Experiences' या विधानाचा आधार घेतात. काव्य हा एक अनुभव आहे, असे रिल्केने म्हटले आहे. गाडगीळ या विधानाचा अर्थ वाङ्मयात अनुभव असतो, असा करतात.[४५]

साहित्यकृतीच्या वैशिष्ट्यांचा विचार करणे आणि त्या आधारे तिच्या संबंधीच्या विविध प्रश्नांचा विचार करणे, ही पायाभूत चौकट गंगाधर गाडगीळही पाळतात. वाङ्मयातील अनुभवाचे स्वरूप व वैशिष्ट्ये नोंदवीत त्यांनी साहित्य आणि प्रचार, साहित्यातील विचारांचे स्थान, साहित्य आणि नैतिक, राजकीय निष्ठा इत्यादी प्रश्नांची जी चर्चा केली आहे; ती कलावादी भूमिकेशी सुसंगतच आहे आणि ती कलावाद्यांना मान्य होण्यासारखी आहे. परंतु गंगाधर गाडगीळही, वाङ्मयाचे उद्दिष्ट सांगताना वा. ल. कुळकर्ण्यांच्या प्रमाणेच जीवनमूल्यांचा अप्रत्यक्षपणे आधार घेतात. कला ही विशिष्टाचे सत्य-भावसत्य सांगते, शास्त्र व तत्त्वज्ञान यांना माणसाचे जे दर्शन होत नाही ते साहित्याला होते, साहित्य हे वाचकाचे अनुभवविश्व संपन्न करते, त्याची जाणीव प्रगल्भ करते, या विधानांमधून वाङ्मयाच्या उद्दिष्टाबद्दल गाडगीळ ज्ञानवादी भूमिका घेत असलेले दिसतात. त्यांच्या या भूमिकेचा व 'अनुभवाची विशिष्ट संगती निर्माण करणे एवढेच कलेचे उद्दिष्ट असते' या विधानातील भूमिकेचा मेळच घालता येत नाही. या काळात रंजननिरपेक्ष भूमिका धारण करणारा कलावाद जोरकसपणे मांडला गेला असला तरी मर्ढेकर वगळता तो विशुद्ध रूप धारण करू शकला नाही. वाङ्मयाचे मूल्य ठरविताना कलावाद्यांनीही जीवनवादी विचारांचा प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे आधार घेतलेला दिसतो.

पु. शि. रेगे हे या काळातील तिसरे कलावादी कवि-समीक्षक. रेगे हे रूपवादी समीक्षक आहेत. परंतु मर्ढेकरांपेक्षा त्यांची रूपवादी भूमिका संपूर्णपणे वेगळी आहे. वा. ल. कुळकर्णी हे रूपवादी परिभाषा वापरूनही आशयवादी भूमिका मांडतात. गाडगीळ आकृतीचा उल्लेख करीत असले तरी त्यांची भूमिका ही आशयवादी आहे. म्हणून मर्ढेकरांनंतर रेग्यांनीच फक्त रूपवादी भूमिका घेतली, असे म्हणावे लागते. पु. शि. रेग्यांची भूमिका थोडक्यात पुढीलप्रमाणे मांडता येईल : कलाकृतीत काय सांगितले यापेक्षा कसे सांगितले, हे महत्त्वाचे असते. विचार व जीवनदर्शन यांना कलेत स्वयंभू

स्थान नाही. कौशल्य सारे रचनेत आहे हेच म्हणणे खरे आहे.[४८] कलाकृतीत आकृती हाच आशय असतो.[४९] कलेत अनुभव हे साधनरूप असतात व या अनुभवांच्या अनुषंगाने कलावंत कलानिर्मिती करतो.[५०] कलाकार व रसिक या दोन टोकांतून कलात्म संवाद होत असतो आणि कलावस्तू ही या संवादाचे मध्यवर्ती केंद्र असते. या संवादातून उद्‌भवणारी प्रतिक्रिया रसिकसापेक्ष असते. ही संवादप्रक्रिया कलावस्तूच्या अस्तित्वामुळे घडते. या कलावस्तूच्या घाटाची तीन रूपे असतात. साहित्यकृतीतील शब्द, पदान्वय म्हणजे शब्दानुक्रम व अर्थच्छटा हा कलावस्तूचा प्राकृतिक घाट. हा प्राकृतिक घाट साधनांच्या वापरावर अवलंबून असतो. कोणती साधने वापरावयाची याचे एक तंत्र समाजात रूढ झालेले असते. शब्द विशिष्ट अनुक्रमाने एकत्र येतात व एक वाक्बंध घडवतात. म्हणून या शब्दानुक्रमाला, पदान्वयाला Syntaxला फार महत्त्व असते. शब्द कसे गोवले आहेत, त्यांचा रचनाबंध कसा झाला आहे, हे महत्त्वाचे असते. या पदान्वयातून एक प्रतिमांकित रूप निर्माण होते. या प्रतिमांकित रूपाची जाणीव झाली की कलाकार व रसिक यांच्यात संवाद सुरू होतो. प्रतिमांकित रूपातून परिवारसापेक्ष व व्यक्तिसापेक्ष या दोहोंचे मिश्रण असलेला अर्थ प्राप्त होतो. तो अर्थ रसिकांच्या व्यक्तिगत जाणिवेत रुजला की त्याला मनोनीत रूप प्राप्त होते. पदान्वयातून प्रतीत होणाऱ्या स्तरांच्या आधिक्यावर जाणिवेची व्यामिश्रता अवलंबून असते. पदान्वयातून प्रतीत होणारे कल्पन, पदाचे स्थान, त्यांच्या वर्णांचा स्वन, त्यांच्यातील प्राकृतिक व मनोनीत अंतर यात काव्याची लय अनुस्यूत असते.[५१]

असे हे जे रूप आहे त्याच्याकडून सामाजिक हिताची अपेक्षा बाळगता येत नाही.[५२] बोधाच्या आणि उपयुक्त ज्ञानाच्या अपेक्षेने जे वाचले जात नाही ते साहित्य, असे म्हटले पाहिजे.[५३] कलाकृती का ? उत्तर—ती कलाकृती आहे म्हणून आणि ती कशासाठी ? तर वाटेल त्याच्यासाठी. असे या प्रश्नाचे उत्तर शेवटी द्यावे लागते.[५४] कलेच्या प्रयोजनासंबंधी असा विशुद्ध कलावादी विचार मांडीत असतानाच ते कला जीवनदर्शन घडवते,[५५] ती जीवनाच्या कक्षा विस्तृत करते, जीवनाला ती अप्रत्यक्ष मदत करते.[५६] अशीही भूमिका घेत आलेले दिसतात. याहीपेक्षा रेगे आपल्या समीक्षेत सत्यदर्शनाला अधिक महत्त्व देतात. साहित्य आणि कला उपयुक्ततेच्या पलीकडे जाऊन सत्यदर्शन करू पाहतात. जीवनातील सत्याप्रमाणे कलेतील सत्य सापेक्ष नसते तर ते देशकाल-परिस्थिती पलीकडेचे पूर्ण सत्य असते. या सत्याचा जीवनावर परिणाम होईलही, पण तो दुय्यम स्वरूपाचा असतो. जीवन जगले तर जगण्यासारखे काही उरणार आहे, हे लक्षात ठेवले पाहिजे.[५७] असे रेगे म्हणतात.

रेग्यांचा समीक्षाविचार हा मराठीतील तात्त्विक समीक्षेच्या परंपरेपासून एकदम वेगळा आहे. अनुभव किंवा भावना यांना त्यांच्या समीक्षाविचारात कोणतेच स्थान नाही. किंबहुना आकृतीपलीकडे ते आशयच मानीत नाहीत. अशी भूमिका स्वीकारल्या

नंतर कलेचा आस्वाद घेताना मनावर उमटणाऱ्या संस्काराचे वेगळेपण सांगणे आवश्यक असते, परंतु रेगे ते सांगत नाहीत. त्याऐवजी जीवनदर्शन घडणे, जीवनाच्या कक्षा रुंदावणे, पूर्ण सत्य व्यक्त करणे या पारंपरिक संकल्पनांचाच ते आधार घेतात. पूर्ण सत्य व आकृती यांचे नाते काय असते ? कलाकृतीतून व्यक्त होणाऱ्या सत्याचे स्वरूप काय ? या प्रश्नांची उत्तरे रेग्यांच्या मीमांसेतून मिळत नाहीत. कलाकृतीद्वारा कलाकार–रसिक असा संवाद साधला जातो, असे ते म्हणतात. परंतु या संवादात साहित्यकृतीची आकृतीच का हवी ? आकृतीतूनच हा संवाद का व कसा साधला जातो ? कलास्वाद घेताना रसिक कलाकाराशी संवाद साधतो याला पुरावा काय ? रसिकाला कलाकृतीचे जे स्वरूप, जो अर्थ कळतो तो कलाकाराला अभिप्रेत होता, हे कसे सिद्ध करणार ? कलाकृतीच्या पाठीमागे असलेल्या कलाकारापर्यंत रसिकाला पोचताच येत नाही. म्हणून कलावस्तू व रसिक अशी दोनच पदे आस्वादात मानावी लागतात.

रेग्यांचे लेखन सूत्रबद्ध असते. कलास्वरूपाविषयी विधाने करण्यावर त्यांचा भर असतो. या विधानांची सांगोपांग व सकारण मीमांसा ते करीत नाहीत. त्यामुळे त्यांचे विवेचन संदिग्ध व दुर्बोध बनते. केवळ आकृतीला महत्त्व देणारी व भावानुभवाचा आधार न घेता साहित्यकृतीची व्यवस्था लावू पाहणारी एक नवी समीक्षा रेग्यांनी मराठीत मांडली, हे श्रेय मात्र त्यांना द्यावे लागेल.

आतापर्यंत आपण या कालखंडातील कलावादी समीक्षेचा विचार केला. या समीक्षेकडे जर साकल्याने पाहिले तर तिची त्रुटितताच प्रथम लक्षात येते. कुठल्याही प्रश्नाची सांगोपांग चर्चा या काळात झालीच नाही. आपली कलावादी भूमिका सांगोपांगपणे मांडणारा एकही ग्रंथ या काळात निर्माण झालेला नाही. साहित्यकृतीच्या वस्तुरूपाचे स्वरूप स्पष्ट करणे, या वस्तुरूपाचे सत्तास्थान नक्की करणे व जीवनातील, व्यवहारातील बोधनेपेक्षा कलाकृतीमुळे होणारी बोधना ही वेगळी कशी, तिच्यात साध्यसाधनभाव कसा नसतो, ती उपयुक्ततेपासून कशी मुक्त असते हे स्पष्ट करणे, ही जबाबदारी कलावाद्यांना स्वीकारावी लागते. परंतु या कालखंडातील कलावाद्यांनी ही जबाबदारी नीटपणे पार पाडलेली दिसत नाही. हे समीक्षक ज्या संज्ञांचा वापर करतात त्यांच्या मागील संकल्पनाही नीटपणे स्पष्ट केल्या गेल्या नाहीत. अनुभव, भावानुभव, चित्राकृती, घाट, विश्वात्मकता, विशिष्टता, सत्य, भावसत्य, जीवनदर्शन अशा अनेक संज्ञा या समीक्षेत येतात. परंतु त्यामागील संकल्पना स्पष्ट करण्याची जबाबदारी कोणीच उचलली नाही. उदाहरणार्थ, जीवन जगताना कलावंताला एक अनुभव येतो; कलानिर्मिती करताना त्याला एक अनुभव येतो; कलाकृतीच्या आस्वादात घटना, भावना, मनःस्थिती यांचा एक प्रत्यय म्हणजे एक अनुभव वाचकाला येतो; यांपैकी कलाकृतीच्या विचारात कोणता अनुभव महत्त्वाचा ? हे स्पष्ट केले जात नाही. कला

जीवनदर्शन घडवते म्हणजे ती जीवनाचे हुबेहूब अनुकरण करते की जीवनावर भाष्य करते ? त्याचा अर्थ सांगते ? याचा बोध होत नाही.

कलेचे जीवनात स्थान काय, तिचे उद्दिष्ट काय, ती का निर्माण होते व का आस्वादिली जाते ? हा प्रश्न या कालखंडातील कलावादी समीक्षकांना अडचणीचा ठरलेला दिसतो. कारण मर्ढेकरांप्रमाणे कलेला सांस्कृतिक महत्त्व काडीइतकेही नाही. अशी भूमिका स्वीकारली तर कलेचे समाजातील स्थान व महत्त्वच धोक्यात येते. तिला जीवनात मूल्य असायला हवे, असे तर वाटत असते. यातून या काळातील कलावाद्यांनी आडवळणाने जीवनवादी भूमिकेचा स्वीकार करून कलेचे मूल्य, स्थान व महत्त्व मांडले. त्यासाठी सत्याऐवजी भावसत्य, पूर्णसत्य, स्थलकालनिरपेक्ष सत्य, अशा संकल्पनांची त्यांनी मदत घेतली. परंतु या संकल्पनांचे विश्लेषण केल्यास असे काही वेगळे कलेचे सत्य निष्पन्न होतच नाही, ही भूमिका सरळ ज्ञानवादी ठरू लागते. त्यामुळे कलेचे उद्दिष्ट कलाच असते या म्हणण्याला काही अर्थ राहत नाही.

खरे म्हणजे मराठी साहित्यविचार हा परंपरेने उपयुक्ततावादीच राहात आला. जेथे भौतिक आणि सांस्कृतिक विकासाची प्रबल प्रेरणा समाजात असते तेथे कलावादी समीक्षकही परखडपणे कलेला कसलेही सांस्कृतिक, सामाजिक उद्दिष्ट नसते असे सांगू शकत नाहीत. या काळातील मराठी समीक्षेला कलावादी विचारांची ओढ वाटते परंतु परिपूर्ण कलावादी भूमिका स्वीकारण्याचे धैर्य मात्र तिला होत नाही.

१९५० ते १९७५ ह्या काळावर कलावादी समीक्षाविचाराचा खूप प्रभाव असला तरी मांडला गेलेला जीवनवादी समीक्षाविचार दुर्लक्षणीय खासच नाही.

१९३५–४० च्या सुमारास मार्क्सवादी विचारांचा एक प्रभाव मराठी समीक्षेवर पडू लागलेला दिसतो. परंतु मार्क्सच्या विचारांच्या पायावर समीक्षेची एक सुसंगत मांडणी दि. के. बेडेकरांनीच प्रथम केलेली दिसते. बेडेकरांच्या विचारावर मार्क्सवादाचा संस्कार जरी असला तरी ते पोथीनिष्ठ .मार्क्सवादी विचार मांडताना दिसत नाहीत. या काळात नववाङ्मयाची जी प्रस्थापना झाली तिचाही एक परिणाम बेडेकरांच्या विचारावर पडलेला दिसतो. या काळात बेडेकरांनी नववाङ्मयाची चिकित्सा मोठ्या हिरीरीने केली. नववाङ्मयाचा पुरस्कार करणाऱ्या टीकाकारांशी दोन हातही केले. परंतु हे घडत असतानाच नववाङ्मयाने साहित्यकृतीच्या रूपात जे आमूलाग्र परिवर्तन घडवून आणले त्यामुळे साहित्यकृतीची जी रूपवैशिष्ट्ये वाचकांच्या मनात ठसली त्यांचाही बेडेकरांच्या विचारावर प्रभाव पडला.

प्रचारकी कलेचा पुरस्कार मार्क्सवादी समीक्षा करते, असा जो एक आरोप होत होता; तो त्यांनी पुसून टाकण्याचा प्रयत्न केला. प्रचार, बोध व करमणूक या उद्दिष्टांपासून त्यांनी कलेला बाजूला काढले. कलावाद्यांनी आग्रहाने पुरस्कारिलेली कलेची स्वायत्तता व कलावंताचे निर्मितिस्वातंत्र्य बेडेकरांनीही स्वीकारले. कलाकृती ही लयपूर्ण

आकृती असते, तिच्यात आशय व अभिव्यक्ती एकजीव झालेली असते, कलेचा अर्थ कलेतच सामावलेला असतो हे रूपवाद्यांचे म्हणणेही त्यांनी आपल्या समीक्षेत आग्रहाने मांडले. परंतु त्याबरोबरच कलेचे जीवनाशी, देशकालपरिस्थितीशी, सामाजिक वास्तवाशी एक अतूट नाते असते, ही जीवनवादी भूमिकाही त्यांनी सोडली नाही. कलावाद्यांचे सशक्त मुद्दे सामावून घेऊन एक सुसूत्र जीवनवादी भूमिका मांडण्याचा प्रयत्न त्यांनी केला. ती मांडत असताना त्यांनी कलानिर्मितीपासून सर्व कलासंबद्ध बाबींचा विचार केला.

दि. के. बेडेकरांची भूमिका पुढीलप्रमाणे मांडता येईल:

कला ही अर्थरूपाची (Symbol) निर्मिती व विकल्पन (Pattern)[५८] आहे. शब्द, रूप किंवा नाद घेऊनच हे विकल्पन जन्म घेते.[५९] ती प्रमाणबद्धता, भव्यता व सुसंवाद या कलात्मक अनुभवांचा प्रत्यय देणारी रचना असते. कलाकृती हे एक शाश्वत रूप असते.[६०] तिच्यात आशय व आकृती या दोन गोष्टी एकाच वेळी एकात्म व विलग असतात.[६१] स्वतःचा अर्थ स्वतःच समजावून घेणारी[६२] ती एक आकृती आहे. तिची एक अंतर्गत व्यवस्था असते आणि तिचे बाह्य वास्तवाशी संबंधही असतात.[६३]

वास्तव व कलावंताचे व्यक्तिमत्त्व यांच्या द्वंद्वांतून कलानिर्मिती घडते.[६४] कविमन मुळात आत्मनिष्ठ असूनही ते वास्तवाशी तादात्म्य पावून त्याचा आकार घेऊ पाहते. उलट वास्तव हे आपली मूळ बाह्यार्थाची स्थिती सोडून कविमनाच्या आकाराचा आशय बनू पाहते. या परस्परप्रक्रियेतून कलाकृतीचा जन्म होतो.[६५] व एक वस्तू म्हणून ती रसिकासमोर उभी ठाकते.[६६]

आस्वादप्रक्रियेत रसिकमन कलाकृतीशी तादात्म्य पावते. रसिकमन कलाकृतीरूप बनू पाहते. तर कालाकृती रसिकमनाचा आशय बनू लागते. त्यामुळे रसिकाला कलाकाराच्या मनाची व कलाकृतीतील वास्तवाची ओळख पटते.

वास्तव हा कलाकृती निर्माण करणारा घटक आहे. परंतु कलावंतासमोर सर्वसामान्य वास्तवापेक्षा वेगळ्या प्रकारचे वास्तव नसते[६८]. विशिष्ट काळात घडलेले कलावंताचे व्यक्तिमत्त्व आणि विशिष्ट काळाचे वास्तव हे कलाकृतीचे घटक असल्यामुळे कलेला देशकालाच्या मर्यादा पडलेल्या असतात[६९].

कलाकृती घडविणारे कलावंताचे व्यक्तिमत्त्व व वास्तव हे घटक समाजसापेक्ष असल्यामुळे कला व नीती यांचा संबंध अप्रत्यक्ष असतो म्हणून बोध हे तिचे उद्दिष्ट होऊ शकत नाही.[७०] कलेमुळे माणसाच्या वर्तनामध्ये परिवर्तन घडू शकत नाही.[७१] तसेच कलेने आनंद होतो या म्हणण्यातही काहीच स्वारस्य नाही.[७२] कलाकृतीला ज्ञान किंवा ज्ञानाचा विषयही म्हणता येत नाही.[७३] परंतु विज्ञान व कला हे विश्वगूढाचे ज्ञान मिळविणारे, एकाच दिशेने परंतु भिन्न प्रकारे जाणारे दोन मार्ग आहेत.[७४] म्हणून वास्तवाचे, जीवनाचे, व माणुसकीच्या अर्थाचे आकलन करणे[७५] व तो व्यक्त करणे[७६]

हे कलेचे उद्दिष्ट आहे. अशा कलेत मानवी मनाला उन्नत करण्याचे सामर्थ्य असते.[७७]

समीक्षाशास्त्राचे कार्य अर्थरूपाची निर्मिती व विकल्पन यांचा शोध घेणे हे आहे[७८] समीक्षाशास्त्राचे कार्य हे समाजशास्त्राच्या कार्यासारखेच व्यापक आहे. प्रत्येक काळातल्या देशातल्या व वर्गातल्या कलावंताने मानवी व्यक्तित्वाची कोणती अवस्था व दशा मूर्त केली हे सांगणे, समाजाच्या विकासात कलावंताचे स्थान ठरविणे, हे समीक्षाशास्त्राचे कार्य आहे व त्यासाठी समीक्षकाने समाजशास्त्राशी सहकार्य केले पाहिजे[७९] कलाकृती-कडून कलावंतांच्या समग्र जीवनदर्शनाकडे व तेथून पुढे देशकालाच्या कलाव्यूहाकडे जाणे समीक्षाशास्त्राचे कार्य आहे.[८०]

दि. के. बेडेकरांची ही भूमिका सकृद्दर्शनी कलावादाला जवळ जाणारी वाटते. विशेषतः त्यांनी कलारूपाची जी चर्चा केली आहे ती कलावाद्यांना मान्य होण्यासारखी आहे. परंतु कलारूपाची ही वैशिष्ट्ये बेडेकरांच्या भूमिकेत महत्त्वाची नाहीत. कारण कलेची त्यांनी जी उद्दिष्टे सांगितली आहेत, त्यांच्याशी या कलारूपाच्या वैशिष्ट्यांचे काहीही नाते नाही. कला ही विज्ञानाला समांतर असा ज्ञान मिळविण्याचा मार्ग आहे. वास्तवाचे, जीवनाचे, माणुसकीचे आकलन व्यक्त करणे हे कलेचे कार्य आहे, असे ते म्हणतात; परंतु हे कार्य साध्य करण्यासाठी 'अर्थरूपाचे विकल्पन' हे स्वरूपच तिला का मिळते, ती प्रमाणबद्ध, भव्य, सुसंगत, शाश्वत असे रूप धारण का करते, हे कार्य करण्यासाठी आशयाभिव्यक्तीची अभिन्नता तिच्यात का साधली जाते, या प्रश्नांची उत्तरे बेडेकरांची समीक्षा देत नाही. कलारूपाचा त्यांनी केलेला विचार बाजूला ठेवला की उरलेली त्यांची भूमिका सुसंगतपणे अस्सल जीवनवाद पुरस्कारिते. कला ही देशकालपरिस्थितिसापेक्ष असते, विशिष्ट काळातील वास्तवातून ती जन्मते, ती ज्या कविमनाची निर्मिती असते तेही देशकालपरिस्थितिबद्ध वास्तवाचाच परिपाक असते. ही वैशिष्ट्येच खरे म्हणजे बेडेकरांना अभिप्रेत आहेत. निर्मितिक्रिया व आस्वादनप्रक्रिया त्यांनी आलंकारिक, रूपकात्मक भाषेत मांडली असली तरी देशकालपरिस्थितीतून घडलेले कलावंताचे मन बाह्य वास्तवाशी तादात्म्य पावते. त्याच्या द्वंद्वातून कलाकृती जन्मते. रसिकही कलाकृतीशी तादात्म्य पावताना असला द्वंद्वात्मक अनुभव घेतो. कविमन व वास्तव यांतून जन्मलेली कलाकृती रसिकांना काय पुरविते तर कविमन व वास्तव यांचे ज्ञान. वास्तवाचे आकलन व्यक्त करणे, हे कलाकृतीचे वैशिष्ट्य–उद्दिष्ट असल्याने त्याच्याशी ही निर्मितिप्रक्रिया सुसंगतच आहे. कविमन व वास्तव हे देशकालपरिस्थिति-सापेक्ष असल्यामुळे रसिकाला कलाकृती ज्या काळाची असेल त्या काळातील वास्तवाचे ज्ञान होत असणार. समकालीन कलाकृती समकालीन वास्तवाचे व भूतकालीन कलाकृती भूतकालीन वास्तवाचे ज्ञान देतात, असे बेडेकरांना म्हणावयाचे आहे. हे ज्ञान कशासाठी, तर विशिष्ट कालातील मानवी संज्ञा कशी कार्य करीत होती व ती मानवाच्या विकासाला कितपत उपयुक्त होती, हे तपासण्यासाठी. म्हणूनच त्यांनी

समीक्षाशास्त्राचे कार्य हे समाजशास्त्राच्या कार्यासारखे मानले आहे. 'अर्थरूपा'च्य विकल्पनांचा शोध घेऊन प्रत्येक काळातल्या, देशातल्या व वर्गातल्या कलावंताने मानवी व्यक्तित्वाची कोणती अवस्था व दशा मूर्त केली हे सांगणे, समाजाच्या विकासात कलावंताचे स्थान ठरविणे, हे समीक्षाशास्त्राचे कार्य आहे असे ते म्हणतात. ही भूमिका घेतली की सामाजिक वास्तवाचे ज्ञान देणारे साधन असे रूप कलेला प्राप्त होते व समीक्षाशास्त्र हे समाजशास्त्राचे आणि ऐतिहासिक विश्लेषणाला मदत करणारे एक उपशास्त्र बनते. मग कलेच्या स्वातंत्र्याला, स्वायत्ततेला एक वेगळा अर्थ येतो. कलावंतावर अंकुश नसेल तर तो वास्तवासंबंधीची वर्गीय संज्ञा प्रामाणिकपणे मांडील व त्यामुळे तिच्या आधारे वास्तवाचे सामाजिक स्थितीचे, तिच्यातील विकासबीजाचे विश्लेषण करणे सोपे जाईल. शेवटी ही भूमिका कलेला साधन मानणारी व समीक्षाशास्त्राला समाजशास्त्राची उपशाखा मानणारी भूमिका ठरते.

शरच्चंद्र मुक्तिबोधही बेडेकरांप्रमाणेच कलारूपाचा विचार मांडतात. कला ही कलावंताच्या प्रतीतीतून उमललेली चैतन्यकृती असते,[११] निर्मितीत आशय हा आकृतिरूप बनतो व आकृती आशयरूपात विलीन होते, आशयाकृतीत चैतन्यपूर्ण द्वंद्वात्म अद्वैत असते.[१२] असे शरच्चंद्र मुक्तिबोधही मानतात. कलेचे स्वातंत्र्य, आशयाभिव्यव्यक्तीची अभिन्नता, आकृतित्वाची अपरिहार्यता, हे सर्व मुक्तिबोध मानीत असले तरी या गोष्टींच्या आधारे कलेच्या मूल्यमापनासाठी कसोट्या मात्र ते देत नाहीत. कलावंत सामाजिक प्रगतीच्या, मानवी विकासाच्या द्वंद्वशील सत्याशी एकजीव होतो आणि त्याला येणारी प्रतीती त्याच्या कलेत प्रतिबिंबित होते.[१३] ही प्रतीती जेवढी सखोल व व्यापक तेवढी त्याची कलाकृती श्रेष्ठ[१४]. म्हणजेच मानवी विकासाचे द्वंद्वशील सत्य किती प्रमाणात त्याच्या कलाकृतीत प्रतिबिंबित झाले आहे यावर त्या कलाकृतीचे मूल्य ठरते. हे जीवनसत्य कलारूपातूनच का व्यक्त व्हावे याचे उत्तर अर्थात मिळत नाही. द्वंद्वशील जीवनसत्य जे कलारूप घेते ते कलारूप मूल्यवान आहे काय, या प्रश्नाचे उत्तरही या प्रकारच्या समीक्षेत टाळले जाते.

या कालखंडात बेडेकर–मुक्तिबोधांनी मार्क्सवादाच्या प्रभावातील जीवनवादी तात्त्विक समीक्षा मांडली. दुसऱ्या महायुद्धानंतरचा काळ हा प्रामुख्याने कलावादी वाङ्मयनिर्मितीचा काळ असल्यामुळे आणि या काळात साहित्यकृतीचे रूप विशेषत्वाने नजरेत भरत असल्यामुळे या काळातील जीवनवादी समीक्षेवर कलावादी, रूपवादी विचारांचा संस्कार झालेला दिसतो. परंतु कलावादी विचार पचवून त्यातून वेगळ्या प्रकारचा जीवनवादी विचार मात्र निर्माण झाला नाही. तसा विचार निर्माण होणे शक्यही नव्हते. कारण जीवनवाद्यांचे सारे लक्ष रूपाचे कवच फोडून आतील आशय वेगळा काढण्यावर, त्याचा जीवनसापेक्ष विचार आणि मूल्यमापन करण्यावर असतो. त्यामुळे त्यांनी कलारूपाचा विचार करण्याचे कितीही ठरविले तरी जोंपर्यंत आशय वेगळा

काढता येतो आणि या आशयाचे मूल्य स्वतंत्रपणे निश्चित करता येते, ही भूमिका सुप्तासुप्तपणे कायम असते, तोंपर्यंत कलारूपाचा त्यांनी केलेला विचार हा उपराच ठरणार. बेडेकर आणि मुक्तिबोध यांच्या मीमांसेत कलारूपाचा विचार असाच उपरा ठरताना दिसतो.

कला ही जोंपर्यंत जीवनाचे वास्तव समजावून घेण्याचे म्हणा किंवा जीवनाच्या विकासाला हातभार लावण्याचे म्हणा साधन आहे असे मानले जाते तोंपर्यंत तिच्या स्वायत्ततेला किंवा स्वातंत्र्याला काही अर्थ नसतो. कारण या उद्दिष्टांचा एक अंकुश तिच्यावर सतत रोखलेला असतो. बेडेकर–मुक्तिबोध कलेच्या स्वायत्ततेचा पुरस्कार करताना दिसत असले तरी त्यांच्या समीक्षेत या पुरस्काराला फारसे महत्त्व मिळू शकत नाही.

कलेच्या हेतुनिरपेक्षतेचा विचार या काळातील कलावाद्यांना अडचणीचा वाटत आला आणि त्यांनी आडमार्गाने हेतुसापेक्षता स्वीकारली. कलाकृतीच्या घाटाचा, आकृतीचा विचार हा या काळातील जीवनवाद्यांना अडचणीचा ठरत होता. म्हणून त्यांनीही कलाकृतीच्या घाटाच्या वा आकृतीच्या विचाराचा समावेश आपल्या भूमिकेत केला. कलावादी विचाराच्या चौकटीत कलेच्या उद्दिष्टांचा विचार जसा उपराच राहिला तसा जीवनवादी विचारांच्या चौकटीत कलारूपाचा विचारही उपरा राहिला. सकृद्दर्शनी या दोन भूमिका या काळात जवळजवळ आल्यासारख्या दिसत असल्या तरी मुळात त्या एकमेकींपासून खूपच दूर होत्या.

या काळातील कलावादी समीक्षा ही जशी त्रोटक आहे, तिच्यात कलेचा सूक्ष्मपणे केलेला सर्वांगीण विचार जसा दिसत नाही तसेच जीवनवादी समीक्षेबद्दलही म्हणता येईल. तीही त्रोटक व स्थूलच आहे असे म्हणावे लागते. ज्या बिंदूपाशी या दोन्ही समीक्षकांना आव्हान मिळते त्या ठिकाणी त्या नमते घेताना, पड खाताना व तडजोड करताना दिसतात. आव्हान देणारे प्रश्न टाळण्याकडे या कालखंडातील एकूण समीक्षेची प्रवृत्ती आहे.

असे असले तरी १९५० आधीच्या समीक्षेच्या मानाने ती अधिक सखोल आहे. तिची उभारणी अधिक शास्त्रीय पद्धतीने झालेली दिसते. कलेच्या वस्तुरूपाकडे दुर्लक्ष करून काही विशिष्ट प्रश्नांची चर्चा जशी १९५० पूर्वीची समीक्षा करीत होती, तशी आताची समीक्षा करीत नाही. आजची समीक्षा ही कलेच्या वस्तुरूपात अधिक रस घेते. कलेच्या मूल्याकडे, तुलनेने तिचे कमी लक्ष आहे असे म्हणावे लागेल.

कलाकृती आणि काळ, कलाकृती आणि एकूण समाजाचा दृष्टिकोण यांच्या संबंधाचा आणि कलेच्या तांत्रिक अंगाबाबतच्या उदय-विकास-ऱ्हास या चक्राचा विचार द. ग. गोडसे यांनी या काळात केला. गोडशांचा हा विचार कलेच्या अंतर्गत रूपाची किंवा संघटनेची चिकित्सा करणारा नाही. कला आणि युग, कला आणि समाज यांच्या

नात्याचा शोध घेणारा हा विचार आहे. द. ग. गोडसे यांना कलेचे मूल्य, मूल्यमापनाच्या कसोट्या यांसारख्या प्रश्नांचा विचार अभिप्रेतही नाही. कलेसंबंधी एक सर्वांगीण विचार करणारी तात्त्विक समीक्षा मांडणे हाही गोडशांचा उद्देश नाही. कलाकृती विशिष्ट काळातील जीवनविषयक दृष्टिकोणाचा परिपाक असते, कलाकृतीकडून आपण तत्कालीन समाजाच्या जीवनविषयक दृष्टिकोणापर्यंत पोचू शकतो, ही जीवनवाद्यांनी मांडलेली भूमिका गोडशांनीही स्वीकारली आहे. म्हणून गोडशांच्या भूमिकेचा विचार इतर जीवनवाद्यांबरोबरच केला पाहिजे.

द. ग. गोडशांचे म्हणणे पुढीलप्रमाणे आहे :

समाजात अमूर्तपणे अस्तित्वात असलेली विशिष्ट जीवननिष्ठा कलानिर्मितीची मूळ प्रेरणा असते. ती कलाकृतीतील जाणिवांमधून प्रतीत होते. या जाणिवांचे विश्लेषण करून आपण या जीवननिष्ठेपर्यंत जाऊ शकतो व त्यातून विशिष्ट काळातील समाजाचे दर्शन घडू शकते.

भाषा, रंग, रेषा इत्यादी गोष्टी या जाणिवा व्यक्त करण्याचे माध्यम होय. हे माध्यम म्हणजे आविष्कार-यंत्रणा. तिचे स्वरूप जाणिवांवर आणि समाजाच्या एकूण जीवननिष्ठेवर अवलंबून असते. जीवननिष्ठा नवी असेल तर एक नवी आविष्कारयंत्रणा सिद्ध होते. तिचे सुरुवातीचे स्वरूप प्राथमिक असते. हळूहळू ती विकसित होऊन ती अधिक समर्थपणे जाणिवा व्यक्त करू लागते. त्यानंतर मात्र हळूहळू तिचा जाणिवांशी संबंध संपुष्टात येऊ लागतो व ती सांकेतिक बनते. यानंतर तिचे घटक हळूहळू विगलित होऊ लागतात व ती कलानिर्मितीसाठी निरुपयोगी बनते. या काळात सामाजिक जाणिवाही सांकेतिक बनलेल्या असतात. नवी जीवनदृष्टी निर्माण होताच याच अवस्थांतून नव्या आविष्कार-यंत्रणेचा प्रवास सुरू होतो.

हा सिद्धांत मांडताना गोडशांनी वस्त्रोत्पादनाशी संबंधित ‘ पोत ’ ही संज्ञा वापरली आहे. पोत म्हणजे ताणा व बाणा यांची विशिष्ट जागेत करण्यात आलेली वीण. कापूस, रेशीम यासारखी सामग्री, तंतूची जाडी, पीळ, त्यांची विशिष्ट जागेतील संख्या आणि वस्त्र तयार करण्यास वापरलेली मागासारखी यंत्रणा, यावर पोताचे स्वरूप व दर्जा अवलंबून असतो. समाजाची जीवननिष्ठा, कलाकृतीतील सामाजिक जाणिवा आणि रंग, रेषा आणि भाषा यासारखी यंत्रणा यावर कलाकृतीचे स्वरूप व दर्जा अवलंबून असतो. पोत तपासून आपण वस्त्राची सामग्री व यंत्रणा यांचे स्वरूप जसे सांगू शकू त्याप्रमाणे कलाकृतीतील जाणिवा, आकार, अवकाश तपासून आपण समाजाची जीवननिष्ठा ही सामग्री आणि रंग, रेषा, भाषा ही यंत्रणा, यांचे स्वरूप सांगू शकू.[८८]

गोडशांना जे मांडावयाचे आहे त्यासाठी ‘ पोत ’ सारख्या नव्या संज्ञेची मुळी आवश्यकताच नव्हती. त्यांनी नवी संज्ञा वापरली पण नवी कला-संकल्पना मात्र दिली नाही. ‘ पोत ’ ही संज्ञा न वापरता त्यांचे म्हणणे वर मांडले आहेच, त्यावरून हे

स्पष्ट होईल.

दुसरी गोष्ट अशी की वस्त्रोत्पादनाचा दृष्टान्त त्यांनी इतका ताणला आहे आणि कलाव्यवहाराशी तो इतका समांतर बनवला आहे की त्यामुळे काही विसंगती निर्माण झाल्याचे जाणवते.[८६] उदाहरणार्थ, मागासारखी यंत्रणा हा वस्त्राच्या पोताचा घटक असू शकत नाही. परंतु या यंत्रणेशी समांतर कल्पिलेली रंग, रेषा, भाषा ही यंत्रणा मात्र कलाकृतीचा प्रत्यक्ष घटक असते. वस्त्राच्या पोताचे स्वरूप व दर्जा ठरविताना ते कोणत्या प्रकारच्या यंत्रणेतून तयार झाले याचा शोध घेण्याची व त्या यंत्रणेचे स्वरूप तपासण्याची गरज नसते. कलाकृतीत मात्र आपण रंग, रेषा, भाषा यांचे स्वरूप तपासतो. म्हणून गोडशांनी वापरलेला दृष्टान्त गैरसमज निर्माण करणारा ठरतो.

या भूमिकेत कलावंत हा केवळ निमित्तमात्र ठरतो. कारण कलाकृतीला प्रेरणा देण्याचे कार्य जीवननिष्ठा करते. यातून सामाजिक जाणिवा तयार होतात. जीवननिष्ठा व सामाजिक जाणिवा नव्या असतील तर अर्थात तंत्रही नवे आणि त्या सांकेतिक असतील तर तंत्रही सांकेतिक. कलावंताला यापैकी काहीही बदलण्याचे स्वातंत्र्य नाही. भास्करभट्ट बोरीकरांचे 'शिशुपालवध' हे कलाविहीन आहे. पण त्याची जबाबदारी भास्करभट्टांवर नाही. त्या काळात प्रत्यक्ष शेक्सपियर जरी महाराष्ट्रात जन्मला असता तरी त्याचे वाङ्मय भास्करभट्टांसारखेच झाले असते, असे मानण्याची आपत्ती येते.

जीवनदृष्टी, सामाजिक जाणिवा आणि कलाकृती यांचे इतके सरळ नाते असते का? ते जर असेल तर विशिष्ट कालखंडातील कलाकृतीवरून आपण तत्कालीन समाजाचा वैचारिक, सांस्कृतिक इतिहास सहजपणे तयार करू शकू. गोडशांनीही तो तसा तयार केला आहे.

भित्तीचित्रणावरून त्यांनी पूर्वकालीन माणसाला हत्ती हे 'सृष्टीने प्राणिमात्राला दिलेले श्रेष्ठ वरदान आहे' याची मनोमन जाणीव होती, असा निष्कर्ष काढला आहे.[८७]

समाज व कलाकृती यांच्या नात्यांचा शोध हा कलाकृतीच्या स्वरूपावर प्रकाश टाकणारा जर नसेल आणि तो जर मूल्यमापनाला मदत करणारा ठरत नसेल तर असा शोध हा कलासमीक्षेचा भाग न बनता तो समाजशास्त्राचा, इतिहासाचा भाग बनतो. नरेन्द्र, भास्करभट्ट बोरीकर, ज्ञानेश्वर यांचे काव्य सांकेतिक आहे असे मूल्यमापन करण्यासाठी यादवकालीन समाज कसा होता, हे सांगण्याची गरज आहे काय?

मराठी वाङ्मयात कलावस्तू आणि बाह्य वास्तव यांच्या संबंधांचा अभ्यास जवळपास ८
झालेलाच नाही. सामाजिक, राजकीय, आर्थिक, धार्मिक वास्तव आणि ललितवाङ्मय यांच्या परस्परसंबंधांचा अभ्यास कलावस्तूच्या आकलनाला, कलावस्तूच्या निर्मितीचे गूढ समजावून घेण्याला आवश्यक असतो. अशा अभ्यासाच्या सीमा इतर ज्ञानशाखांत शिरलेल्या असतात. समीक्षाशास्त्र व इतर शास्त्रे यांच्या सीमारेषेवरचा हा अभ्यास असतो. ललित वाङ्मयाचे, कलांचे स्वरूप शोधणे; समाजात चालू असलेल्या कला-

व्यवहाराचे स्वरूप स्पष्ट करणे; या उद्दिष्टांऐवजी अनेकदा कलांच्या आधारे समाजव्यवहार तपासण्याचा धोका या प्रकारच्या समीक्षेत निर्माण होतो. अर्थात या प्रकारचा शोध घेऊ नये असे नाही, पण तो वाङ्मयाचा अभ्यास ठरणार नाही. मराठीत ललित वाङ्मयाच्या बहिःस्थ अभ्यासाची (Extrinsic Study) वानवाच आहे. या दृष्टीने द. ग. गोडशांचे ‘ पोत ’ ही या प्रकारच्या अभ्यासाची लक्षणीय सुरुवात आहे, असे म्हणता येईल.

या निबंधाच्या सुरुवातीला बा. सी. मर्ढेकरांच्या समीक्षेचे आणि सौंदर्यशास्त्राचे जे दडपण एकूण मराठी समीक्षेवर पडले त्याचा उल्लेख केला होता. येथे आता मर्ढेकरांच्या सौंदर्यविचाराचा आणि वाङ्मयसमीक्षेचा विचार करावयाचा आहे. वस्तुतः जेथे मराठीतील कलावादी समीक्षकांचा विचार केला आहे तेथेच मर्ढेकरांच्या सौंदर्यशास्त्राचा आणि समीक्षेचा विचार करावयास हवा होता, परंतु कलावादी समीक्षकांचा विचार करीत असताना मर्ढेकरांना मुद्दामच बाजूला ठेवले होते. याचे एक कारण असे की मर्ढेकरांचा सौंदर्यविचार व मर्ढेकरांच्या सौंदर्यशास्त्रावरील एकूण टीका यांचा एक भागच या कालखंडातील समीक्षेत अस्तित्वात आला आहे. त्यामुळे मर्ढेकर व त्यांचे टीकाकार यांचा एकत्रच विचार करणे योग्य ठरेल, हे लक्षात घेऊन येथे मर्ढेकरांचा सौंदर्यविचार व या विचारावर भाष्य करणारे, टीका करणारे इतर टीकाकार यांचा एकत्र विचार केला आहे.

१९३५ पासून १९५५ पर्यंत मर्ढेकरांनी सौंदर्यशास्त्रातील व समीक्षाशास्त्रातील काही समस्यांवर स्फुट लेखन केले. त्याचा संग्रह १९५५ साली ‘ सौंदर्य आणि साहित्य ’ या शीर्षकाखाली प्रसिद्ध झाला. १९५५ च्या नंतर मराठीमध्ये सौंदर्यशास्त्रावर लेखन होऊ लागले. सुरेन्द्र बारलिंगे, नरहर कुरुंदकर, मे. पुं. रेगे, शरच्चंद्र मुक्तिबोध, प्रभाकर पाध्ये, रा. भा. पाटणकर इत्यादिकांनी याच काळात सौंदर्यशास्त्रावर लिहिले. परंतु सौंदर्यशास्त्रावर लेखन करणाऱ्यांचा भर स्वतंत्र सौंदर्यशास्त्रीय विचार मांडण्याऐवजी मर्ढेकरांच्या सौंदर्यविचारांचा परामर्श घेण्यावर अधिक राहिला. रा. भा. पाटणकरांचा अपवाद वगळल्यास बहुतेक सर्वांनी मर्ढेकरांच्या विचारातील विसंगती टिपण्यालाच अधिक महत्त्व दिले. हे सर्व लेखन त्यामुळे नकारात्मक स्वरूपाचे झाले आहे. हे लेखन जणू ‘ मर्ढेकरगंडा’ ने पछाडलेले आहे.

मर्ढेकर व त्यांचे टीकाकार यांचा विचार करण्यासाठी प्रथम मर्ढेकरांची भूमिका थोडक्यात मांडली पाहिजे.

मानवी अनुभव समृद्ध बनणे हे महत्त्वाचे आहे, मूलात्मक आहे, जीवनात अनुभव हे अपरिहार्य असतात, त्यांची समृद्धी अपरिहार्य नसते. अनुभवाची समृद्धी दोन प्रकारे साधता येते; एका प्रकारच्या इंद्रियसंवेदनेचा दुसऱ्या प्रकारच्या किंवा अनेक प्रकारच्या इंद्रियसंवेदनांशी संबंध जोडून त्या संघटित, संबंधित झाल्या की इंद्रियानुभवांची प्रत्यय-

दर्शनी समृद्धता परिणत होते. एकाच प्रकारच्या इंद्रियसंवेदनांच्या गुणधर्मामध्ये संबंध प्रस्थापित करून इंद्रियानुभवांना सौंदर्यात्मक समृद्धी प्राप्त करून देता येते. मानवी अनुभवाच्या मुळाशी इंद्रियसंवेदना असतात. म्हणून माणसाची धडपड त्यांची संगती लावण्याकडे असते. ही संगती दोनच प्रकारे लावता येत असल्याने माणसाच्या अनुभवाची ओढ सत्याकडे किंवा सौंदर्याकडे असते. म्हणून सत्य आणि सौंदर्य हीच फक्त अंतिम मूल्ये आहेत.

इंद्रियसंवेदनांच्या गुणधर्मांची संगती संवाद, विरोध, समतोल या लयतत्त्वांच्या अनुरोधाने लावली की आपणास सौंदर्याचा अनुभव येतो. आपला अनुभव सौंदर्यदृष्ट्या समृद्ध बनतो.

प्रखर, तीव्र इंद्रियसंवेदनांची त्यांच्या अंगभूत गुणधर्मावर आधारलेली लयबद्ध रचना म्हणजे कलाकृती. कलावंताच्या इतर मनोव्यापारांची, समकालीन परिस्थितीची प्रत्यक्ष व अप्रत्यक्ष छाया प्रत्येक कलाकृतीवर थोडीशी असायचीच. पण सौंदर्यनिर्मिती ओळखायची, तिचे मूल्यमापन करायचे ते ह्या अवांतर गोष्टी टाळून. एकाच ज्ञानेंद्रियामार्फत प्राप्त होणाऱ्या संवेदनांमधून जाणवणारे वास्तवाचे अंग हे कलावंताचे माध्यम असते. या माध्यमात तो आपली लयपूर्ण रचना सिद्ध करतो.[८९]

निरनिराळ्या कलांत निरनिराळ्या संवेदना अभिप्रेत असतात. संगीतात फक्त एकाच प्रकारची इंद्रियसंवेदना अभिप्रेत असते. म्हणून ती सौंदर्यदृष्ट्या नितळ कला. इतर कलांत एकापेक्षा अधिक इंद्रियसंवेदना अभिप्रेत असल्यामुळे त्या तितक्याशा नितळ नसतात.

सौंदर्यानुभवात घाटाला अधिक महत्त्व असते. ज्या प्रमाणात हा घाट अधिक सुबक, अधिक परिणामकारक, म्हणजेच अधिक गुंतागुतीचा, त्या प्रमाणात ती कलाकृती अधिक सुंदर. घाटाची जाणीव कायम आणि प्रखर ठेवून तदंतर्गत लयात विविध लयबंध जितके अधिक बसविलेले असतील, तितका तो ‘ घाट ’ अधिक सुंदर आणि त्या घाटाची कलाकृती अधिक सौंदर्यसंपन्न. अशा कलाकृती सौंदर्यदृष्ट्या अनुभवांना समृद्ध बनवीत असतात.[९०]

सौंदर्य अनुभवल्यानंतर सौंदर्याबद्दल आपण जी विधाने करतो ती व्यक्तिगत स्वरूपाची नसतात. आपणास सौंदर्यवाचक विधान करावयाचे असेल तर सौंदर्याचा अनुभव घेतलाच पाहिजे. व्यक्तिगत अनुभवांवर आधारलेल्या अशा अहंकेन्द्री विधानांमधून आपण वस्तुनिष्ठ व सार्वत्रिक अशा संवेदनांच्या आधारे आणि वस्तुनिष्ठ व सार्वजनिक अशा लयतत्त्वांच्या आधारे अहंनिरपेक्ष वस्तुनिष्ठ, सर्वसामान्य सौंदर्यवाचक विधान करू शकतो.

सौंदर्यवाचक विधानांचा पाया जरी अनुभूती असला तरी सौंदर्यमात्र अनुभूतीशिवाय अस्तित्वात असू शकते. एखाद्या वस्तूपासून आपणास एकाच प्रकारच्या

इंद्रियसंवेदना प्राप्त झाल्या व त्या लयसंबंध असल्याचे आपणास जाणवले आणि या संवेदना वस्तूच्या ज्या घटकांपासून प्राप्त होतात त्या घटकांतही एक संबंध असल्याचे आपणास दिसले, अशा वेळी त्या त्या वस्तूतील घटकांत अमूक एक संबंध असल्यास त्या घटकांपासून मिळणाऱ्या संवेदनांत अमूक एका प्रकारचा लयसंबंध प्रस्थापित होतो, असे म्हणू शकतो आणि या आधारे आपण विशिष्ट प्रकारचे संबंध असणारी सुंदर वस्तू अस्तित्वात असू शकते, असे म्हणू शकतो.[११]

सौंदर्याच्या आस्वादात आपल्या ठिकाणी जीवशास्त्रीय ध्येय नसणारी भावना निर्माण होत असते, ती परिस्थितीच्या लयबद्ध रचनेवर अवलंबून असते. तिच्यामुळे निर्माण होणाऱ्या शारीरिक अंतर्बाह्य प्रतिक्रिया जी शक्ती पुरवते ती सौंदर्यानुभूती टिकविण्यासाठी वापरली जाते.[१२]

काव्यात भावनिक अर्थाची किंवा अनुभवाची लयपूर्ण संघटना साधली जाते. काव्यास्वादात इतर कोणत्याही गोष्टींना महत्त्व न देता या लयपूर्ण रचनेचा किंवा संघटनेचा आस्वाद घेतला पाहिजे.[१३]

काव्याबद्दल, साहित्याबद्दल लिहिताना मर्ढेकरांनी महान काव्याची निर्मिती कशी होते, कवीच्या अनुभूतीचे स्वरूप काय, काव्यात नवीनता कशी येते, याही प्रश्नांचा विचार केला आहे. जीवन जगताना कवीला जो अनुभव येतो त्याच्याशी कवीने आत्मनिष्ठ रहावे, त्याच्याशी तादात्म्य होऊन आपल्या या अनुभवाची जास्तीत जास्त इंद्रियसंवेदनात्मक व वैचारिक अंगे जाणून घ्यावीत. ही तो जितक्या प्रमाणात जाणवून घेईल तितक्या प्रमाणात त्याच्या लिखाणात व्यापकता व सखोलता येईल.[१४]

कवीच्या अनुभवात दोन पदे असतात. एखादी गोष्ट त्याला त्या गोष्टीसारखी तर दिसतेच पण ती दुसऱ्या गोष्टीसारखीही दिसते. या दोन गोष्टींत म्हणजेच पदांत तो भावनानिष्ठ समतानता प्रस्थापित करीत असतो. या भावनानिष्ठ समतानतेतील नवेपणावर त्याच्या काव्यातील नवता अवलंबून असते.[१५]

मर्ढेकरांनी मांडलेल्या विचारातील प्रत्येक मुद्यावर मराठीत टीका झाली आहे. ही टीका इतकी विस्तृत आहे की मर्ढेकरांच्या भूमिकेचे पुन्हा मूल्यमापन करीत बसण्यास फारसा वाव नाही. तेव्हा त्यांच्या या भूमिकेचे स्वतंत्र मूल्यमापन करण्याऐवजी मर्ढेकरांवर झालेल्या टीकेचा परामर्श घेणे अधिक योग्य ठरेल. मर्ढेकरांच्या विचारावर दोन प्रकारची टीका झालेली दिसते. मर्ढेकरांनी सुंदर, सौंदर्य या पदाचे जे तात्त्विक विश्लेषण केले आहे त्यावर टीका केली गेलेली दिसते आणि मर्ढेकरांनी जे कलास्वरूपशास्त्र मांडले त्यावर ते कलारूपास किती न्याय देते याच्या तपासणीतून टीका केलेली दिसते. मर्ढेकरांचे ' सौंदर्य आणि साहित्य ' प्रसिद्ध झाल्यानंतर दीड एक वर्षांनी सुरेन्द्र बारलिंगे यांचे ' सौंदर्याचे व्याकरण ' हे पुस्तक प्रसिद्ध झाले. बारलिंगे यांनी मर्ढेकरांच्या भूमिकेतील उणिवा दाखवून आपला सौंदर्यविचार मांडला. मर्ढेकरांच्या सौंदर्यविवे-

चनाबद्दल ते म्हणतात– मर्ढेकरांनी ‘ सुंदर ’ या विशेषणाची व्याख्या कोठेच केलेली नाही. जी घटना किंवा वस्तू लयबद्ध संवेदना व्यक्तीत स्फुरविते ती घटना अथवा ती वस्तू सुंदर असे मर्ढेकर म्हणत असले तरी ‘ सुंदर = संवाद, विरोध, समतोल ’ असे समीकरण मांडता यावयाचे नाही. कारण लयतत्त्वे ही सुंदर विशेषणाचे भाग नसून ते सुंदर वस्तूचे भाग आहेत.[१६] असा आक्षेप बारलिंगे यांनी घेतलेला आहे. बारलिंगे आपल्या लेखनात विधाने करीत जातात, परंतु त्यांची सकारण, युक्तिवादात्मक चर्चा मात्र करीत नाहीत. उदाहरणार्थ, सुंदर = संवाद, विरोध, समतोल असे समीकरण आपणास मांडता यावयाचे नाही, असे ते म्हणतात. परंतु ते का मांडता यावयाचे नाही याचे स्पष्टीकरण मात्र ते देत नाहीत. अनेकदा बारलिंगे यांची मांडणी दुर्बोध होते. उदाहरणार्थ, त्यांची पुढील विधाने पहा : ‘ मला वाटते सौंदर्याचे अस्तित्व हा शब्द-प्रयोग घोटाळ्यात टाकणारा आहे आणि भाषेच्या दौर्बल्यामुळेच असे शब्दप्रयोग आपणास करावे लागतात. ‘ सौंदर्याचे अस्तित्व ’– एका अर्थी सौंदर्याचे अस्तित्व असते, पण दुसऱ्या अर्थी सौंदर्य जर अस्तित्ववाचक नसेलच तर सौंदर्याचे अस्तित्व हा वदतोव्याघातच नव्हे काय ?[१७] ’

‘ सौंदर्याचे अस्तित्व ’ हा शब्दप्रयोग घोटाळ्यात टाकणारा का आहे ? भाषेच्या दौर्बल्यामुळे असे शब्दप्रयोग आपणास का करावे लागतात ? सौंदर्याचे अस्तित्व कोणत्या अर्थाने सौंदर्याचे अस्तित्व असते ? असा कोणता दुसरा अर्थ आहे की त्यामुळे सौंदर्य अस्तित्ववाचक ठरत नाही ? आणि येथे वदतोव्याघात कोणता ? या संबंधीची स्पष्टीकरणे देण्याची जबाबदारी न स्वीकारता येथे फक्त एका मागोमाग एक विधाने केली जातात. सौंदर्यशास्त्रावरचे लेखन ही फार अवघड गोष्ट आहे, असा एक दबदबा या प्रकारचे जे लेखन या काळात झाले त्यामुळे निर्माण झाला. त्यामुळे मराठीत सौंदर्यशास्त्र ही मूठभर व्यक्तींमधील बाब बनली. ज्यांच्यापासून मराठीत सौंदर्यशास्त्राची सुरुवात झाली त्या मर्ढेकरांचे लेखन मात्र या पार्श्वभूमीवर अतिशय सुबोध आहे.

काही वेळा बारलिंगे मर्ढेकरांचे म्हणणे नीटपणे मांडण्याची काळजीही घेत नाहीत. त्यांचे पुढील विधान पहा, ‘ कवीचा भावनामय अनुभव जर ‘ क्ष ’ असेल तर रसिकाचा भावनामय अनुभव ‘ क्ष ’ राहील. या कवी-रसिक-संबंधातून उत्पन्न होणाऱ्या गोष्टीलाच कै. मर्ढेकर भावनानिष्ठ समतानता म्हणून संबोधतात.’[१८] वस्तुतः मर्ढेकरांनी कवीच्या अनुभवाला दोन पदे असतात व तो ‘ अ ’ ही वस्तू ‘ अ ’ सारखी तर पाहतोच पण तो ती ‘ ब ’ या वस्तूसारखीही पाहतो, असे म्हटले आहे.

नरहर कुरुंदकरांचे मर्ढेकरांवरचे विवेचने अनेक ठिकाणी असेच दुर्बोध झाले आहे. मर्ढेकरांची संपूर्ण भूमिका कुरुंदकरांना अमान्य आहे. परंतु या संपूर्ण भूमिकेच्या मर्यादा, कलाकृतीच्या स्वरूपावर प्रकाश टाकण्यात आणि तिचे

मूल्यमापन करण्यात तिला आलेले अपयश, याची चर्चा करण्याऐवजी कुरुंदकरांचा भर तिच्यातील तार्किक विसंगती दर्शविण्यावर आहे. या प्रकारच्या विसंगती सांगताना अनेक ठिकाणी ते मर्ढेकरांवर अन्याय करीत आहेत असे वाटते. उदाहरणार्थ कुरुंदकर म्हणतात, ' ते (मर्ढेकर) म्हणतात सौंदर्याचे अस्तित्व अपरिहार्यपणे प्रत्ययावर अवलंबून नसते. प्रत्ययाखेरीजही सौंदर्य अस्तित्वात असू शकते. प्रत्यय आणि अस्तित्व भिन्न केले म्हणजे सौंदर्य वस्तुनिष्ठ आहे हे सिद्ध होते. सौंदर्याची प्रत्ययनिरपेक्षता मर्ढेकर गृहीत धरतात आणि मग त्याची वस्तुनिष्ठता ते गृहीत धरतात वा सिद्ध करतात, तर दुसऱ्या वेळी सौंदर्याची वस्तुनिष्ठता आणि त्याची प्रत्ययनिरपेक्षता प्रतिपादन करतात. प्रत्ययनिरपेक्षता व वस्तुनिष्ठता हे दोन्हीही एकच अर्थ सांगण्याचे दोन भिन्न भाषाप्रकार आहेत[९९]. कुरुंदकरांनी मर्ढेकरांचे जे वाक्य अवतरणचिन्हात दिले आहे, ते त्यांच्या ग्रंथात कोठे आहे, हे त्यांनी सांगितले नाही. त्यामुळे मर्ढेकर खरोखरीच असे म्हणतात काय, हे तपासणे दुष्कर बनते. सौंदर्याची प्रत्ययनिरपेक्षता गृहीत धरून मर्ढेकर वस्तुनिष्ठता सिद्ध करतात व वस्तुनिष्ठता गृहीत धरून ते प्रत्ययनिरपेक्षता सिद्ध करतात, असे जे कुरुंदकर म्हणतात ते सिद्ध करण्याची जबाबदारी त्यांनी टाळली आहे. प्रत्ययनिरपेक्षता, वस्तुनिष्ठता हे दोन्ही एकच अर्थ सांगण्याचे दोन भिन्न भाषाप्रकार आहेत, हे कुरुंदकरांचे म्हणणेही वस्तुनिष्ठतेचे भिन्न अर्थ नाकारणारे आहे[१०८]. संवेदना या व्यक्तिगत असल्या तरी त्या सर्वांना समान असल्यामुळे व आपल्या जाणिवेचा विषय असल्यामुळे वस्तुनिष्ठ असतात. तसेच लयतत्त्वे सर्वसामान्य स्वरूपाचे नियम असल्यामुळे तीही वस्तुनिष्ठ असतात. यांच्या आधाराने अहंकेन्द्री विवक्षित सौंदर्यवाचक विधान हे अहंनिरपेक्ष. वस्तुनिष्ठ, सर्वसामान्य सौंदर्यवाचक विधान बनू शकते, असे मर्ढेकरांना म्हणावयाचे आहे. संवेदना स्फुरविणारे काही घटक बाह्य वास्तवात असतात. एकाच प्रकारच्या विविध संवेदना बाह्य वास्तवातील विविध घटनांमधून प्राप्त होणार. या विविध घटनांमध्ये काही एक संबंध असणारच. या आधारे, विशिष्ट प्रकारची लयपूर्ण संवेदनाकृती स्फुरवणारी अशी एक वस्तू बाह्य वास्तवात असणार की जिच्या घटकांमध्येही काही विशिष्ट संबंध प्रस्थापित झालेले असतील. आपल्या घटकांमध्ये विशिष्ट संबंध असलेली व लयपूर्ण संवेदनाकृती स्फुरवणारी अशा बाह्य वास्तवातील वस्तूच म्हणजे सौंदर्य, सुंदर वस्तू. कोणत्या प्रकारची लयपूर्णता कोणत्या प्रकारच्या घटकांच्या संबंधांमुळे स्फुरतात, हे नक्की करता आले तर प्रत्यय न घेताही सुंदर वस्तूचे अस्तित्व मानता येते, असे मर्ढेकरांचे म्हणणे आहे. मर्ढेकरांच्या सौंदर्य हे अनुभूतिव्यतिरिक्त अस्तित्वात असू शकते का ? या प्रश्नाबद्दलच्या विवेचनावर मे. पुं. रेग्यांनी म्हटले आहे, ' आता कोणतीही सार्वजनिक वस्तू वेगवेगळया प्रेक्षकांच्या मनात साधारणपणे सारखेच संवेदनासमुच्चय निर्माण करते असे मानले (व असे मानणे सयुक्तिक दिसते) तर

सौंदर्य हा सार्वजनिक वस्तूचा दुय्यम अर्थाने गुण आहे असे म्हणता येईल[१०१].

मर्ढेकरांना जे अभिप्रेत नाही ते त्यांना अभिप्रेत आहे असे मानून अनेकदा कुरुंदकर त्यांच्यावर टीका करतात. एके ठिकाणी ते म्हणतात, 'त्यांच्या (मर्ढेकरांच्या) मते अहंकेन्द्री विधानापासून वस्तुनिष्ठ विधानापर्यंतचा प्रवास फक्त वस्तुनिष्ठ संवेदनांच्या आधारावर करता येणे शक्य आहे. मला या मुद्याची मांडणी नीटशी समजत नाही. समजा मला काही संवेदना प्राप्त झाल्या, त्या जोरावर मी असे विधान केले की, मला भिंत दिसते तर हे विधान अहंनिष्ठ संवेदनांच्या आधारावर केलेले मानावयाचे काय ?[१०२] वस्तुतः मर्ढेकरांनी वस्तुनिष्ठ संवेदना व अहंनिष्ठ संवेदना असे संवेदनांचे प्रकार मानले नाहीत. प्रत्येक संवेदना ही आपल्या ज्ञानाचा किंवा जाणिवेचा विषय या अर्थाने व ती सर्व व्यक्तींना समान या अर्थाने वस्तुनिष्ठ असते असे मर्ढेकर मानतात. संवेदनांना प्राप्त होणारे ' अर्थ ' खाजगी असतात. हे अर्थ वगळले की संवेदना या वस्तुनिष्ठच असतात असे त्यांना म्हणावयाचे आहे. ' मी अब्दुल करीमखाँ ऐकला ' ह्यात स्थल-काल-परिस्थितीचे संदर्भ असल्यामुळे या विधानाला खाजगी अर्थ आहे. त्यातला खाजगीपणा स्थलकालपरिस्थितीचे संदर्भ वगळले व केवळ संवेदना-समुच्चय समोर ठेवून ' मी तीव्र पंचम ऐकला ' असे म्हटले की ते विधान अहंकेन्द्री असूनही वस्तुनिष्ठ बनते. अशा विधानांना ते संवेदनावर्गातली विधाने म्हणतात व वस्तुनिष्ठ सौंदर्यवाचक विधान या वर्गातील विधानाच्या आधारे केले पाहिजे, असे म्हणतात.

मर्ढेकरांच्या सौंदर्यमीमांसेपेक्षा त्यांच्या साहित्यमीमांसेवर कुरुंदकरांनी अधिक अन्याय केला आहे. मर्ढेकरांच्या साहित्य-मीमांसेसंबंधी लिहिताना त्यांनी पुढील आक्षेप घेतलेले आहेत; वाङ्मयकृतीतून भावना तेवढ्या वेगळ्या करून त्याचा विचार करणे सदोष आहे, मर्ढेकरांनी भावना वेगळ्या काढून विचार केला आहे[१०३]. वाङ्मयसमीक्षेत त्यांनी तार्किक ज्ञानाचे महत्त्व वाढविले[१०४]. तार्किक, शास्त्रीय आकलनाला अधिक महत्त्व दिले[१०५].

आपल्या विवेचनात मर्ढेकर ' भावना ' असा शब्द वारंवार वापरीत असले तरी तो भावनिक अर्थ, भावनार्थ या शब्दासाठी ते वापरतात[१०६]. भावार्थामध्ये (Emotional Meaning) त्यांना भावनांबरोबर संवेदना व विचारही अभिप्रेत आहेत. उत्तरकालीन लेखनात तर ते अनुभवांची लयबद्ध रचना[१०७] किंवा लयबद्ध रचनेतून साधलेली अर्थाकृती[१०८] असे शब्दप्रयोग करताना आढळतात. वाङ्मयीन तादात्म्याचा व महात्मतेचा विचार करताना मर्ढेकर 'विचार' व ' ज्ञान ' असे शब्द वापरतात. परंतु ते शब्द तार्किक ज्ञान, किंवा शास्त्रीय ज्ञान या अर्थाने वापरीत नाहीत. विचार हा शब्द मानसिक घटना या अर्थी[१०९] व ' ज्ञान ' हा शब्द भावनांचे व्यापक स्वरूप जाणणे किंवा भावनांची सखोल जाणीव होणे, या अर्थाने त्यांनी वापरला आहे.[११०] हे शब्द वापरताना त्यांनी या शब्दांच्या जोडीला अनेकदा जाणीव, भावनांचे स्थायीभूत ज्ञान

असे शब्दप्रयोग केले आहेत[१११]. भावनांचे स्थायीभूत ज्ञान अधिक प्रमाणात होणे हे कलावंताच्या व्यासंगावर म्हणजे ' एकूण ज्ञानावर ' अवलंबून असते, असे त्यांनी म्हटले आहे[११२]. मर्ढेकर जेव्हा विचारगर्भ तादात्म्य असा शब्दप्रयोग करतात तेव्हा संवेदनामुळे मनात जी एक घटना अस्तित्वात येते तिच्याशी तादात्म्य, त्यांना अभिप्रेत असते. ते जेव्हा ' भावनांचे स्थायीभूत ज्ञान ' असा प्रयोग करतात तेव्हा त्यांना ' भावनांच्या मूळ स्वरूपाची जाणीव ' हा अर्थ अभिप्रेत असतो. या संबंधीचे विवेचन करताना त्यांनी ' विचारांच्या तर्कशुद्धसंबंधापेक्षा त्यांची लयपूर्ण प्रमाणबद्धता आकलन होणे यातच लेखकाच्या विचारगर्भ तादात्म्याची खरी कसोटी आहे '[११३] असे स्पष्टपणे म्हटले आहे. म्हणून कुरुंदकरांनी घेतलेले हे आक्षेप मर्ढेकरांवर अन्याय करणारे आहेत असे म्हणावे लागते.

मर्ढेकरांचे तिसरे टीकाकार शरश्चंद्र मुक्तिबोध. यांनीही मर्ढेकरांवर आपल्या टीकेतून अन्याय केलेला आहे. मुक्तिबोधांनी मर्ढेकरांच्या भावनानिष्ठ समतानतेच्या सिद्धान्तावर त्यांच्या वस्तुनिष्ठतेच्या व लयतत्त्वाच्या संकल्पनांवर टीका केली आहे.

कवीच्या अनुभूतीत दोन पदे असतात आणि अकवीच्या अनुभूतीत मात्र एकच पद असते हे म्हणणे चुकीचे आहे. या आधारे कवी आणि अकवी असा भेद करता येत नाही अशी रास्त टीका केल्यानंतर ते ' नवीनते 'वर टीका करताना म्हणतात की एकीकडे मर्ढेकर नवीनता प्रतिभासापेक्ष मानतात तर दुसरीकडे ज्या क्षणी प्रभावी प्रतिमासृष्टी काव्यात दृष्टोत्पत्तीस येते त्या क्षणी काव्याचे एक युग संपून दुसरे सुरू झाल्याची साक्ष पटते, या विधानातून नवीनता कालसापेक्ष मानतात, यात विसंगती दिसून येते.[११४] मर्ढेकरांची नवीनतेसंबंधीची प्रतिभासापेक्षतेसंबंधीची भूमिका मानल्यास ' पंक्चरली जरी रात्र दिव्यांनी तरी पंपतो कुणी काळोख ' यातील टायरची प्रतिमा एखादा कालिदासही निर्माण करू शकेल असे मानावे लागते[११५]. प्रतिमा प्रतिभासापेक्ष नव्हे तर कालसापेक्ष असतात[११६].

काव्यातील नवीनतेचा सिद्धांत सांगताना मर्ढेकर तथाकथित नवकाव्याचे लक्षण सांगत नाहीत तर मूलभूत नाविन्याचे लक्षण सांगत आहेत. टायर, पिस्टन, क्लच, रोबो अशी नवी प्रतिमासृष्टी काळ बदलला की कवितेत येतेच. प्रतिमा आणि प्रतिमा-सृष्टी हा शब्द मर्ढेकरांनी भावनानिष्ठ समता ज्या दोन पदांत प्रस्थापित होत असते, त्या पदांना उद्देशून वापरला आहे. नवीनता ही (नव्या किंवा जुन्या) प्रतिमांमध्ये प्रस्थापित होणाऱ्या भावनानिष्ठ समतानतेमध्ये असते. ती चिरंतनपणे नवीनताच राहते. ' अलवार कोवळे अंग जशी काय फुलांची मूस ' यात ' मूस ' ही प्रतिमा नवी आहे की नाही हे महत्त्वाचे नाही तर ' कोवळे अंग ' व ' मूस ' या प्रतिमांमध्ये प्रस्थापित होणारे भावनिक नाते नवीन आहे की नाही हे महत्त्वाचे आहे. मर्ढेकर नवीनता शब्द कालिकदृष्टीने नव्हे तर Originality या अर्थाने वापरीत आहेत.[१२६] ते

१९४५ च्या सुमाराला उदयाला आलेल्या नवकाव्याची नव्हे तर मौलिक काव्याची चर्चा करीत आहेत.

या काळात सुरुवातीला मर्ढेकरांवर जी टीका झाली ती मर्ढेकरांचे विचार नीट जाणून घेऊन केली गेली नाही. तात्त्विक वैचारिक स्वरूपाच्या लेखनाची जी एक शिस्त असते तीही पाळली गेली नाही. तात्त्विक स्वरूपाचे लेखन करण्याची परंपराच मराठी समीक्षेत निर्माण झालेली नव्हती. आलंकारिक भाषेत वकिली थाटाने युक्तिवाद करीत आपले म्हणणे मांडणे, हा प्रकार विशेषत्वाने प्रचलित होता. या पार्श्वभूमीवर या काळात मराठी समीक्षा ही तात्त्विक मांडणीच्या पातळीवर जात होती. समीक्षेच्या इतिहासात हे प्रथमच घडत असल्यामुळे या मांडणीत अशा प्रकारच्या उणिवा निर्माण झाल्याशिवाय राहिल्या नाहीत.

१९५७ मध्ये 'छंद' या नियतकालिकात मे. पुं. रेगे यांचा 'मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र' हा लेख प्रसिद्ध झाला होता.[११७] मर्ढेकरांची भूमिका त्यांनी नीटपणे समजावून दिली होती व त्यातील उणिवाही त्यांनी साधार स्पष्ट केल्या होत्या. विशेषतः मर्ढेकर वस्तुनिष्ठता हा शब्द कोणत्या अर्थाने वापरतात, सौंदर्याचे अस्तित्व हे अनुभूतिनिरपेक्ष असते असे ते कोणत्या अर्थाने म्हणतात, हे रेग्यांनी स्पष्ट केले असूनही त्याची दखल सौंदर्यशास्त्रावर लेखन करणाऱ्यांनी घेतलेली दिसत नाही. मर्ढेकर सौंदर्याला वस्तुनिष्ठ कोणत्या अर्थाने म्हणतात हे स्पष्ट करताना रेग्यांनी म्हटले आहे की संवेदना या 'ज्ञानाचा विषय' या अर्थाने वस्तुनिष्ठ असतात; सौंदर्य हा संवेदना समुच्चयाच्या अंगी असलेला गुण आहे. म्हणून सौंदर्य हे वस्तुनिष्ठ आहे. परंतु हा संवेदनासमुच्चय विशिष्ट घटनेने निर्माण झालेला असतो. म्हणून गौणार्थाने ती विशिष्ट घटना सुंदर म्हणता येते. प्राथमिक अर्थाने सुंदर हे विशेषण केवळ संवेदनसमुच्चयांना लावता येते व दुय्यम अर्थाने ते सुंदर संवेदनासमुच्चय देणाऱ्या वस्तूला लावता येते. ही वस्तू कुठल्याही प्रेक्षकाच्या मनात साधारणपणे सारखेच संवेदनासमुच्चय निर्माण करते, म्हणून सौंदर्य हा सार्वजनिक वस्तूंचा दुय्यम अर्थाने गुण आहे असे म्हणता येते.[११८]

रेग्यांनी मर्ढेकरांच्या लयतत्त्वांवर अनेक आक्षेप घेतले आहेत. मर्ढेकरांनी लयतत्त्वे व्याख्येच्यां स्वरूपात मांडली आहेत. ती तत्त्वांच्या स्वरूपात मांडली नाहीत. सौंदर्य सिद्ध करण्यासाठी यांतील प्रत्येक लयतत्त्व स्वतंत्रपणे समर्थ आहे की सर्व तत्त्वे मिळून ही गोष्ट सिद्ध करता येते, या संबंधी मर्ढेकर काहीच सांगत नाहीत, असे ते म्हणतात. संवाद हा दोन संवेदनांमधील संबंध नसून तो दोन संबंधांतील संबंध आहे. संवेदनांमध्ये फरक, भेद, साम्य, अंतर असे संबंध असतात. तसेच मर्ढेकरांनी 'सुंदर' या पदाची व्याख्या दिली नाही. अशा काही महत्त्वाच्या त्रुटी मर्ढेकरांच्या मीमांसेत आढळत असल्याचे त्यांनी नमूद केले आहे.[११९] मर्ढेकरांच्या विचारांचा परामर्श घेताना रेग्यांच्या विवेचनाची फारशी दखल घेतली गेली नाही.

मर्ढेकरांच्या सौंदर्यशास्त्रावर या कालखंडात प्रभाकर पाध्यांनी ' मर्ढेकरांची सौंदर्य-मीमांसा ' हा ग्रंथ लिहून सविस्तर आणि सांगोपांग चर्चा केली आहे.[१२०] मर्ढेकरांची संपूर्ण कलामीमांसा प्रभाकर पाध्यांना अमान्य आहे. मर्ढेकरांच्या भूमिकेचा अपुरेपणा दाखवीत आपल्या अधिक पूर्ण अशा पर्यायी भूमिकेच्या प्रतिपादनातून प्रभाकर पाध्यांचे लेखन झालेले नाही. त्याऐवजी मर्ढेकरांच्या भूमिकेच्या सर्व अंगांमधील बारीकसारीक विसंगती टिपण्याकडे पाध्यांची प्रवृत्ती आहे. दुसरे म्हणजे पाश्चात्य सौंदर्यशास्त्रात कोठे कोठे व कोणकोणत्या तत्त्वज्ञांच्या विचारांत या भूमिकेची पाळेमुळे आहेत, याचाही शोध त्यांनी घेतलेला आहे. त्यामुळे मर्ढेकरांची भूमिका ही अनेक विसंगतींनी डागळलेली व अनेकांचे विचार उचलून तयार झालेली आहे, असा मर्ढे-करांबाबत एक संस्कार या ग्रंथाचा होतो. रसेलच्या धर्तीवर मर्ढेकरांनी सौंदर्यात्मक संघटनेची कल्पना उभारली, एवढाच त्यांच्या बुद्धिमत्तेचा विलास नव्हता. त्यांनी क्लाइव्ह बेल यांचे सौंदर्यशास्त्र आणि बर्ट्रांड रसेल यांचे तत्त्वज्ञान यांचा मेळ घाल-ण्याचा जो प्रयत्न केला, त्यातही त्यांच्या बुद्धिमत्तेची झेप व्यक्त झाली. हा मेळ घालताना, क्लाइव्ह बेल यांनी जे सौंदर्यशास्त्र पूर्णत: व्यक्तिनिष्ठ मानले होते त्याला त्यांनी वस्तुनिष्ठ स्वरूप देण्याचा प्रयत्न केला आणि ज्या ' अर्थपूर्ण आकृतिबंधाचे ' स्वरूप निश्चित करण्यात क्लाइव्ह बेलना चक्क अपयश आले त्याचे स्वरूप स्पष्ट करण्याचा आणि त्यांचे नियम निश्चित करण्याचा प्रयत्न मर्ढेकरांनी केला. ही कामगिरी मोठी होती.[१२०] असे श्रेय जरी पाध्यांनी मर्ढेकरांना एका हाताने दिलेले असले तरी अशा प्रकारे निश्चित केलेले नियम कसे अतार्किक, विसंगतिपूर्ण आहेत हे मांडून त्यांनी हे श्रेय दुसऱ्या हाताने काढून घेतले आहे.

मर्ढेकरांच्या भूमिकेवर पाध्यांचे आक्षेप पुढीलप्रमाणे आहेत.

पाध्यांनी मर्ढेकरांच्या विशुद्ध संवेदनेच्या संकल्पनेवरच प्रथम आक्षेप घेतले आहेत. बोधनेच्या आशयाची जाणीव आपणास होण्यापूर्वीच आपल्या संवेदनांवर पूर्वानुभवाचे अर्थाचे संस्कार झालेले असतात. म्हणून विशुद्ध रूपात आपणास संवेदना जाणवतच नाहीत. त्या अर्थमुक्त असत नाहीत.[१२१]

आपण एका इंद्रियसंवेदनेच्या आधीन झालो तर दुसऱ्या इंद्रिय संवेदनेकडे दुर्लक्ष होते, हे मर्ढेकरांचे मतही पाध्यांना मंजूर नाही. माणसाच्या ठिकाणी संयुक्त संवेदन-शक्ती असते आणि एका संवेदनेचे कार्य दुसऱ्या संवेदनेच्या सहकार्याने चालते. एकाच अनुभवात अनेक परस्परानुकूल संवेदनांचा संचार होत असतो.[१२२]

मर्ढेकरांना लय व सौंदर्य यांत फरक करता आला नाही. संवाद, विरोध, समतोल हे लयाचे नियम आहेत तर सौंदर्याचे नियम कोणते,[१२३] हे मर्ढेकरांनी स्पष्ट केले नाही. मर्ढेकरांनी लयाची व्याख्या केली नाही आणि ही लयकल्पना कलाकृतीची गुणवत्ता व प्रत ठरविण्याच्या दृष्टीने निरुपयोगी आहे.[१२४]

मर्ढेकरांनी सौंदर्यभावनेचे स्वरूप स्पष्ट केले असले तरी सौंदर्याच्या निकषात तिला स्थान नाही. विशुद्ध संवेदनांच्या प्रतीतीने सौंदर्य-भावना जागृत होते असे जरी ते म्हणत असले तरी त्यांना लयबद्ध रचनाच अभिप्रेत आहे[१२७].

सौंदर्यवाचक विधान मर्ढेकरांनी वस्तुनिष्ठ मानले आहे, पण दुसरीकडे मात्र त्यांनी ते सुंदर वस्तूच्या अनुभवाशिवाय करता येणार नाही, असेही म्हटले आहे. ज्या ज्या रचनेत संवेदनांची लयबद्ध रचना असेल ती ती रचना सुंदर ही व्याख्या तीन बाजू असलेली आकृती म्हणजे त्रिकोण या व्याख्येसारखीच आहे. अशी व्याख्या असल्यास अनुभवसिद्ध विधानांची गरज काय ?[१२८]. अशा प्रकारे पाध्यांनी मर्ढेकरांची विशुद्ध संवेदनी संकल्पना, लयसिद्धांत, सौंदर्यवाचक विधानाचे वस्तुनिष्ठत्व आणि सौंदर्य-भावनेची संकल्पना हे सर्वच नाकारले आहे. परंतु मर्ढेकरांची भूमिका समूळ उखडून काढताना पाध्यांनी मर्ढेकरांच्या भूमिकेतील काही गोष्टींकडे दुर्लक्ष केले आहे.

मर्ढेकरांनी संवेदनांची जी चर्चा केली आहे तीत त्यांनी विशुद्ध संवेदनांच्या प्रतीतीमुळे सौंदर्यभावना निर्माण होते असे किंवा विशुद्ध संवेदनांची लयबद्ध रचना म्हणजे सौंदर्य, असे कोठेही म्हटले नाही. ‘ विशुद्ध संवेदना ’ या शब्दाऐवजी मर्ढेकर ‘ संवेदनांच्या गुणधर्माची लयबद्ध रचना ’ असे शब्दप्रयोग करतात. विशुद्ध संवेदना ही अमूर्त कल्पना आहे, हे पाध्यांचे म्हणजे इष्टच आहे. परंतु मर्ढेकरांना अभिप्रेत असलेली ‘ संवेदनांचे गुणधर्म ’ ही कल्पना अमूर्त नाही. सवेदना या अर्थयुक्त असतात. परंतु आपण अर्थांना बाजूला ठेवून संवेदनांचे केवळ गुणधर्म लक्षात घेऊ शकतो. फिका, गडद रंग, तीव्र, मंद सूर, कठीण स्पर्श असे शब्द म्हणूनच आपण वापरू शकतो. बोधनेतील एखाद्या घटकाची निवड करून तिच्यावर आपण लक्ष केन्द्रित करू शकतो. प्राप्त होणाऱ्या अनुभवातील अर्थाकडे दुर्लक्ष करून त्यातील संवेदनांच्या गुणधर्मावर आपण लक्ष केन्द्रित करू शकतो. अर्थांना बाजूला ठेऊन कलावंत संवेदनांच्या गुणधर्मांची लयपूर्ण रचना करू शकतो. संवेदनांबद्दल पाध्यांचे म्हणणे मान्य करूनही आपण संवेदनांच्यां केवळ गुणधर्मावर लक्ष केन्द्रित करू शकतो, या गुणधर्मांची लयपूर्ण आकृती निर्माण करू शकती, ती आस्वादू शकतो, असे म्हणता येऊ शकते. मर्ढेकरांची ही उपपत्ती नाकारावयाची असेल तर संवेदनांचे गुणधर्म आपण जाणून घेऊ शकत नाही, आणि संगीतादी कलांमध्ये संवेदनांच्या गुणधर्मांची नव्हे तर अर्थांची आकृती असते, असे सप्रमाण म्हणावे लागेल.

अनुभवात अनेक इंद्रियसंवेदना एकत्र असतात, माणसाच्या ठिकाणी संयुक्त संवेदनशक्ती असते, हे पाध्यांचे म्हणणे मान्य करूनही एका प्रकारच्या संवेदनेच्या गुणधर्मावर लक्ष केन्द्रित केल्यावर त्याच क्षणी दुसऱ्या प्रकारच्या संवेदनांच्या गुणधर्मावर लक्ष केन्द्रित करता येत नाही, हे मर्ढेकराचे म्हणणे अमान्य आहे, असे म्हणण्याचे कारण नाही.

मर्ढेकरांनी सौंदर्यभावनेचा विचार निकषाच्या संदर्भात केला नाही. हे पाध्यांचे म्हणणे खरे आहे. परंतु त्यांना कलास्वाद घेताना इतर भावनावस्थेपेक्षा निराळी भावनावस्था कशी निर्माण होते एवढेच सांगावयाचे आहे. कलेला जीवशास्त्रीय, लौकिक प्रयोजन नाही, कला हे कशाचेही साधन नाही, हे मत जर मांडायचे असेल तर कलनिर्मिती– कलास्वाद हा संपूर्ण कलाव्यापार स्वरंजनात्मक, अलौकिक, स्वयंसाध्य कसा, हे दाखविले पाहिजे. म्हणून कलास्वाद घेताना अलौकिक भावनावस्था निर्माण होते एवढेच मर्ढेकर म्हणतात.

संवेदना ही केवळ अनुभवाचीच बाब आहे व सौंदर्यात संवेदनांची लयबद्ध रचना असल्यामुळे ही रचनाही केवळ अनुभवाचीच बाब असणार. ज्या ज्या रचनेत संवेदनांची लयबद्ध रचना असेल ती ती रचना सुंदर, ही व्याख्या लयबद्ध अनुभवाची आहे; असा अनुभव देणाऱ्या वस्तूची नव्हे म्हणून ही व्याख्या तीन बाजू असलेल्या आकृतीस त्रिकोण म्हणतात, या व्याख्येसारखी अनुभवनिरपेक्ष वस्तुनिष्ठ नाही. ' सर्व जागांना समान ' या अर्थाने मर्ढेकर संवेदनांना वस्तुनिष्ठ मानतात, वस्तूचा घटक या अर्थाने नव्हे.

पाध्यांनी बोधनेची मार्मिक मीमांसा केली असली तरी त्यातून निघणारे निष्कर्ष मर्ढेकरांची भूमिका खोडू शकत नाहीत. त्यामुळे पाध्यांनी मर्ढेकरांवर घेतलेले बहुतेक आक्षेप गैरलागू ठरतात आणि मर्ढेकरांच्या लयसिद्धान्ताबद्दल पाध्यांनी घेतलेले आक्षेप तेवढे उरतात.

मर्ढेकरांचा लयसिद्धांत, त्यांची सौंदर्यभावनेची संकल्पना, सौंदर्याच्या वस्तुनिष्ठतेची त्यांनी केलेली मीमांसा, त्यांचा भावनिष्ठतेचा सिद्धांत, त्यांनी लयतत्त्वानुरोधाने केलेले कविताविश्लेषण हे सर्वच या कालखंडातील समीक्षकांनी नाकारलेले आहे. कलेच्या माध्यमासंबंधी मर्ढेकरांचा विचार मात्र मूलगामी आहे असे मानले जात होते. गो. वि. करंदीकरांनी, ' सौंदर्यशास्त्रातील माध्यमाच्या कल्पनेचे त्यांनी केयेले विश्लेषण आणि ललित वाङ्मयाच्या माध्यमाविषयीचे त्यांनी केलेले संशोधन ही जागतिक कलामीमांसेतील एक क्रांतिकारक घटना आहे '[१२९] असे प्रशस्तिपत्रच मर्ढेकरांना दिले आहे. पाध्यांनी मर्ढेकरांच्या माध्यमकल्पनेबद्दल ती त्यांनी जेसपवरून उचलली एवढेच म्हटले होते, तिचे महत्त्व त्यांनाही मान्य होते[१३०]. मर्ढेकरी सौंदर्यमीमांसेच्या अंगावर उरलेले हे वस्त्रही रा. भा. पाटणकरांनी हिरावून घेतले. पाटणकर म्हणतात की, इंद्रियांच्या द्वारे ज्याची जाणीव होते असा वास्तवाचा एक भाग म्हणजे माध्यम, ही मर्ढेकरांची कल्पना स्वीकारल्याने तैलरंग, जलरंग, रंगांच्या पेन्सिली यांच्यातील भेदाचा लोप होतो. परंतु हे भेद महत्त्वाचे आहेत. कारण तैलरंगामधील चित्र जलरंगामधील चित्रासारखे दिसत नाही. कोणताही कलावंत दृक्संवेदना किंवा श्रुतिसंवेदना यांच्या माध्यमात काम करीत नाही. तो तैलरंग, जलरंग, मानवी आवाज, ऑर्गनचे सूर यांच्या माध्यमात

काम करतो. द्रव्य व माध्यम असा जो भेद मर्ढेकर करतात, तसा तो करणे चूक आहे[१३१]. एवढेच नव्हे तर मर्ढेकरांचे सिद्धांत काव्याला लागत नाहीत तसेच ते इतर कुठल्याही कलांना लागत नाहीत, संगीताला तर ते मुळीच लागत नाहीत, असेही त्यांनी स्पष्टपणे सांगून टाकले आहे.

बा. सी. मर्ढेकरांच्या सौंदर्यविचाराचा परामर्श घेणाऱ्या काही प्रमुख समीक्षकांच्या विचारांचा आतापर्यंत मागोवा घेतला. आपले म्हणणे मांडण्यावर भर देण्याऐवजी मर्ढेकरांचे मत चुकीचे कसे हे सांगण्याचा उत्साहच या काळात अधिक दिसतो. परंतु मर्ढेकरांच्या मतांचा परामर्श घेण्याचे हे कार्यही या काळात समाधानकारक झाले नाही. आधुनिक मराठी संस्कृतीला तात्त्विक विचारांच्या परंपराच नाहीत. त्यामुळे तात्त्विक विचारांचे प्रतिपादन करण्याची जी एक शिस्त असते तिचा सराव दिसत नाही. हे जे घडले आहे याचे कारण भारतीय तात्त्विक परंपरांची आपणास विस्मृती झालेली आहे आणि पाश्चात्त्य परंपरा आपण आत्मसातच करू शकलो नाही. आमच्या कला-व्यवहारातून आमचे कलेसंबंधीचे काही प्रश्न उपस्थित होताहेत आणि हे प्रश्न सोडविण्यासाठी आपण कलांची चिकित्सा करतो आहोत आणि यातून एक कलास्वरूपशास्त्र व त्यामागील सौंदर्यविषयक तत्त्वज्ञान निर्माण होते आहे, अशी प्रक्रियाच मुळी आपल्याकडे दिसत नाही. आपली सर्वसामान्य अभिरुची, आमचे तथाकथित कलात्मक वाङ्मय आणि आमचा कलाविचार यांत कसलाही मेळ दिसत नाही. डॉ. रा. भा. पाटणकरांच्या सौंदर्यमीमांसेवर गंगाधर गाडगीळांनी जी एक 'फिरकी' लिहिली होती, तिच्यात आमची अभिरुची व आमचा सौंदर्यविचार यांत संबंधच उरला नाही, हे सूचित केले होते. तेव्हा आपला सौंदर्याबद्दलचा तात्त्विक विचार हा आपल्या कलाकारांच्या व अभिरुचीच्या संदर्भात उपराच राहिला आहे. आणि जो काही तात्त्विक विचार मांडला जातो आहे त्याची अवस्थाही अद्यापि प्राथमिक आहे. सौंदर्यासंबंधीच्या तत्त्वज्ञानात आपले लहान मुलासारखे अडखळणे, पडणे चालू आहे. त्यामुळे विचार तर्कशुद्धपणे मांडणे, दुसऱ्यांच्या विचारावर अन्याय होणार नाही याची खबरदारी घेणे, ही शिस्त फारशी दिसत नाही. दुसरे असे की आपले सौंदर्यशास्त्र उपरे असल्यामुळे आणि कलाव्यवहारसन्मुख होणे त्याला शक्य नसल्यामुळे एकमेकांचे विचार खोडण्यात ते अधिक रस घेते. इतरांच्या मतांचा, विचारांचा परामर्श घेणे, ती मते खोडून टाकणे, हे निषेधार्ह कार्य आहे असे येथे अजिबात सुचवायचे नाही. समीक्षेत सौंदर्यविचारात दुहेरी कार्य चालू असते. इतरांची मते खोडली जातात पण त्याबरोबरच कलाकृतीचे एक नवे, एक वेगळे व्यवस्थापनही लावले जाते. 'मर्ढेकरांनंतर कलाकृतीचे व्यवस्थापन लावण्यासाठी कोणी सौंदर्यविचार मांडला?' असा जर प्रश्न उपस्थित केला तर १९७५ पर्यंतच्या काळात डॉ. रा. भा. पाटणकरांच्या शिवाय दुसरे नावच घेता येत नाही. डॉ. बारलिंगे यांनी मूरच्या विचारांचा आधार घेऊन

काही एक भूमिका मांडण्याचा प्रयत्न केला होता. पण तो अतिशय त्रुटित होता. म्हणून डॉ. रा. भा. पाटणकरांचे एकमेव नाव या संदर्भात घ्यावे लागते. तेव्हा आता मर्ढेकरांनंतर सौंदर्यविचारांची जी मांडणी मराठीत झाली आहे तिचा विचार करावयाचा आहे.

सुरेन्द्र बारलिंगे यांनी 'सौंदर्याचे व्याकरण' या आपल्या ग्रंथात मूरच्या तत्त्वज्ञानाच्या आधारे सुंदर या पदाचे स्वरूप स्पष्ट करण्याचा प्रयत्न केला आहे. मूरने 'चांगले' हे पद निरवयव असल्यामुळे जसे अव्याख्येय व अविश्लेष्य मानले तसे बारलिंग्यांनी सुंदर हे पद निरवयव आहे म्हणून अव्याख्येय व अविश्लेष्य मानले. परंतु असे मानीत असताना ते निरवयव व अव्याख्येय कसे, हे बारलिंगे कोठेच स्पष्ट करीत नाहीत. सुंदर या विशेषणाची व्याख्या होऊ शकत नाही ही परिस्थिती मर्ढेकरांच्या विवेचनाच्या आधारे प्रथम ते स्पष्ट करतात. मग सुंदर या विशेषणाची व्याख्या का करता येऊ नये असा प्रश्न ते उपस्थित करून म्हणतात की, कारण उघड आहे. केवळ सावयव विशेषांचीच व्याख्या करता येते... सुंदर या विशेषणाची व्याख्या करता येत नसेल तर त्याचे कारण एवढेच की सुंदर हे विशेषण एका विशिष्ट अर्थाने निरवयव आहे, सावयव नाही.[१३३] या संपूर्ण विवेचनात सुंदर हे विशेषण सावयव का नाही व ते निरवयव का आहे, हे कोठेही स्पष्ट केले जात नाही. बारलिंगे आपल्या विवेचनात अनेक गोष्टी वाचकांना ज्ञात आहेत असे गृहीत धरून विवेचन करीत असावेत. सुंदर हे पद निरवयव आहे यासंबंधीची विधाने मांडल्यावर बारलिंग्यांनी सुंदर वस्तूचे गुण सांगितले आहेत[१३४]. परंतु ते सांगत असताना 'सुंदर' या निरवयव विशेषणाचे व सुंदर वस्तूच्या ठिकाणी असलेल्या गुणांचे नाते काय आहे, हे मात्र स्पष्ट केलेले नाही. त्यामुळे त्यांचे सर्व विवेचन हे त्रोटक व असमाधानकारक झाले आहे.

मर्ढेकरांनंतर स्वतंत्र सौंदर्यविचार व्यवस्थितपणे डॉ. रा. भा. पाटणकर यांनी 'सौंदर्यमीमांसा' या ग्रंथात मांडला आहे. मराठीतील सौंदर्यशास्त्रीय लेखन ज्या दोषांनी डागाळलेले दिसते ते दोष प्रथमच 'सौंदर्यमीमांसे'मध्ये दूर झालेले दिसतात. विचारांची स्पष्टता आणि नेमकेपणा, साधार विवेचन, तर्कशुद्ध व सुबोध स्पष्टीकरणात्मक मांडणी ही वैशिष्ट्ये मराठीतील तात्त्विक विवेचनाच्या क्षेत्रात प्रथमच अवतरलेली दिसतात त्याचा परिणाम असा होतो की हा ग्रंथ वाचीत असताना सौंदर्यशास्त्राबद्दलचा आत्मविश्वास वाचकांत रुजतो आणि वाढतोही. मराठीतील समीक्षेच्या विकासाला सौंदर्यशास्त्रीय लेखनाची मदत होऊ शकेल असे आपण मानतो. पण हे सौंदर्यशास्त्र वाचकामध्ये, अभ्यासकांमध्ये जर दहशतच निर्माण करणारे असेल तर मराठीत सौंदर्यशास्त्राचा व समीक्षेचा दर्जा वाढणे संभवतच नाही. पाटणकरांच्या लेखनाचे पहिले महत्त्वाचे वैशिष्ट्य असे की त्यांनी सौंदर्यशास्त्राला दंडुकेशाहीमधून बाहेर काढले.

पाटणकरांच्या ‘ सौंदर्यमीमांसा ’ या ग्रंथाचे दुसरे वैशिष्ट्य असे की पाश्चात्त्य (आणि भारतीयही) सौंदर्यशास्त्रातील प्रवाहांचा, मतांचा व्यवस्थितपणे खात्रीलायक असा परिचय त्यांनी करून दिला आहे. परंतु तो नुसता परिचयही नाही. ती या विचारांची, मतांची परीक्षा व मूल्यमापनही आहे. त्यांच्या या लेखनाने पाश्चात्त्य सौंदर्यशास्त्राच्या सीमा व त्याने व्यापलेले क्षेत्र यांचा एक काटेकोर नकाशा प्रथमच मराठी वाचकांच्या डोळ्यापुढे उभा राहिला. या ग्रंथाचे नीट परिशीलन करणारा वाचक अर्धेमुर्धे विचार मांडणारे, तार्किक शिस्त झुगारून देणारे आणि दुर्बोध मांडणीतून वाचकांना भिवविणारे सौंदर्यशास्त्रीय लेखन सहन करू शकणार नाही. त्यामुळे बिनधास्तपणे सौंदर्यशास्त्रावर लिहिणाऱ्यानाच तसे लिहिणे अवघड बनणार आहे.

या ग्रंथाचे तिसरे वैशिष्ट्य असे की त्यात सौंदर्यशास्त्रातील विविध विचार-प्रवाहांची मांडणीच नाही तर लेखकाची स्वतःची एक सौंदर्यशास्त्रीय भूमिकाही मांडली गेली आहे. ‘ सौंदर्यमीमांसा ’ या ग्रंथातून सौंदर्यशास्त्राचा एक नकाशा जसा समोर आला आहे तशीच एक स्वतंत्र अशी सौंदर्यमीमांसाही मांडली गेली आहे.

पाटणकरांच्या भूमिकेवर मूर, विटगेन्स्टाईन व गॅली या तीन तत्त्वज्ञांचा प्रभाव आहे. या तिघांच्या काही संकल्पना स्वीकारून व काही नाकारून त्यांनी आपला सौंदर्य विचार घडवला आहे.

शिवाप्रमाणेच सौंदर्य ही निरवयव, अविश्लेष्य व म्हणून अव्याख्येय संकल्पना आहे. शिवाप्रमाणेच सौंदर्यही अप्राकृतिक असले तरी ते प्राकृतिक गुणविशेषांच्या आश्रयाने राहते. शिव गोष्टीतले शिवत्व व शिवेतर गुणविशेष यांत निश्चित संबंध असतो, तसेच सुंदर गोष्टीतले सौंदर्य व सौंदर्येतर गुणविशेष यांच्यात निश्चित संबंध असतो. या गुणांना सौंदर्यकारक गुण म्हणता येईल. सौंदर्य व सौंदर्यकारक गुण यांच्यातील संबंध आपणास प्रातिभज्ञानाने कळतात. या सौंदर्यकारक गुणांना सौंदर्याचे निकष समजायला हरकत नाही. सौंदर्यसिद्धांतात सौंदर्य व सौंदर्यकारक गुण यांच्यातील आवश्यक संबंध सांगितलेला असतो[१२५].

काव्यात एक सत्व असते व ते सर्व काव्य असले पाहिजे हा अट्टहास व्यर्थ. भावंडांमध्ये जसे साम्यभेद असतात तसे काव्या-काव्यांतही असतात. म्हणजेच काव्यात कुलसाम्य असते. कुलसाम्यात मूलादर्शाला फार महत्त्वाचे स्थान असते. एखादी गोष्ट एखाद्या कुलातली आहे की नाही हे त्या कुलाच्या मूलादर्शाशी ती ताडून पाहून आपण ठरवितो. एखाद्या कुलाच्या मूलादर्शाची जाण आपणास सामान्याची जाण जशी येते तशीच येते. ह्या मूलादर्शात गुणांची विविधता असते व त्या कुलातील प्रत्येक गोष्ट या मूलादर्शातील एखाद्या किंवा अनेक गुणांशी नाते जोडणारी असते. हे नाते आपण सांगू शकतो.[१२६]

काव्याला, कलेला विविध अंगे असतात. निरनिराळ्या व्याख्या विविध अंगांचे दर्शन घडवितात. या अंगांमध्ये व त्यासंबंधीच्या व्याख्यांमध्ये सतत झगडे चालू असतात. असा अंतर्गत कलह, हा या संकल्पनांचा विशेष आहे. या संकल्पनांचे 'स्वभावत: वादग्रस्त संकल्पना' असे गॅलीने वर्णन केले आहे. मूल्यसंकल्पना समाजाबरोबर घडते व बदलते. इतिहासातील तिच्या एका कालखंडात एका अंशावर तर दुसऱ्या कालखंडात दुसऱ्या अंशावर भर दिला जातो. गॅलीच्या या भूमिकेच्या आधारे असे म्हणता येईल की कलेची प्रमुख अंगे तीच राहतात. कलाविषयक सिद्धांतांचे दोन गटांत विभाजन होते. त्यातून दोन परस्परविरोधी संकल्पनाव्यूह उभे राहतात. एक संकल्पनाव्यूह कलामूल्ये स्वायत्त मानणारा, रूपाला महत्त्व देणारा व अलौकिकतावादी तर दुसरा कला जीवनाचे पोषण करते, असे मानणारा, आशयाला महत्त्व देणारा व लौकिकतावादी. या दोन गटांना किंवा ध्रुवांना अलौकिकतावादी ध्रुव व लौकिकवादी ध्रुव असे म्हणता येईल. बहुतेक कलांमध्ये हे दोन्ही ध्रुव बीजरूपाने उपस्थित असतात. कला एका ध्रुवाकडून दुसऱ्या ध्रुवाकडे व पुन्हा दुसऱ्या ध्रुवाकडून पहिल्या ध्रुवाकडे जात असतात.[१३७]

डॉ. पाटणकरांनी आपला सौंदर्यविचार सुसूत्रपणे मांडला असला तरी तो स्वीकारण्यात काही अडचणी येतात. त्याचे निराकरण पाटणकरांच्या भूमिकेत होत नाही. पाटणकरांनी या तीन भूमिकांना एकत्र करून एक भूमिका मांडली आहे. परंतु यांपैकी प्रत्येक भूमिकाच फक्त स्वीकारणे अपुरे कसे ठरेल याचे विवेचन केले नाही. मूरच्या विचारावर इतर सिद्धांतांचे (उदाहरणार्थ स्वभावतः वादग्रस्त संकल्पनांचा सिद्धांत आणि 'द्विध्रुवात्मकले'चा सिद्धांत यांचे) संस्कार करावे लागतील. आणि अशा संस्कारित स्वरूपात मूरचा विचार स्वीकारणीय ठरेल,[१३८] असे पाटणकरांनी म्हटले असले तरी मूरच्या सिद्धांतावर असे संस्कार का करावे लागतील, हे स्पष्ट होत नाही.

मूरची भूमिका सौंदर्य आणि सौंदर्यकारक गुण यांच्यातील नाते प्रातिभज्ञानाने कळते असे प्रतिपादते. ह्या नात्याचा झटितिप्रत्ययच येतो असे येथे मानले जाते. असे जर मानले तर सौंदर्यशास्त्राचा प्रपंचच संभवणार नाही. परंतु सौंदर्यशास्त्र हे तर सिद्ध होते. यावर मूरवादी असे म्हणतील की सुंदर म्हणण्यासाठी आवश्यक असणाऱ्या सौंदर्यकारक गुणधर्माबाबत संभ्रम होऊ शकतो. तो दूर करण्यासाठी या गुणांची चर्चा करणारे सौंदर्यशास्त्र अस्तित्वात येते असे जर मानले तर सर्वांनाच सौंदर्य व सौंदर्यकारक गुण यांच्यातील नात्याचा झटितिप्रत्यय येऊ शकत नाही, असे मानावे लागेल.

कुलसाम्याच्या संकल्पनेतही अडचणी निर्माण होतात. कुलसाम्याच्या निश्चितीसाठी मूलादर्श वापरावा लागतो. परंतु अमूक एक कलावंत किंवा त्याची अमूक एक साहित्यकृती मूलादर्श आहे हे कोण व कसे ठरविणार? त्याबद्दल जर मतभेद झाले तर पुढे येणाऱ्या विविध मूल्यादर्शातील कोणता मूलादर्श मान्य करावयाचा? योग्य मूलादर्श

प्रातिभज्ञानाने कळतो काय? तसा तो कळत नसेल तर तो ठरविण्याचे निकष नक्की करावे लागतील. आणि असे निकष जर नक्कीच करावे लागणार असतील तर ते निकष मूलादर्श ठरविण्यासाठी वापरण्याऐवजी एकूण वाङ्मयालाच लावून त्याचे सौंदर्य का ठरवू नये? दुसरे असे की, कुलसाम्य व मूलादर्श यांच्या आधारे एखादी वस्तू ही कलेच्या गटात मोडते की नाही ते ठरेल. पण अशा वस्तूमध्ये तरतम ठरविण्यास ही संकल्पना वापरता येणार नाही. उदाहरणार्थ, शेक्सपीयरला मूलादर्श मानून शेलीचे साहित्य काव्य आहे, कारण त्यात शेक्सपीयरच्या काव्याप्रमाणे भावोत्कटता आहे, आणि पोपचे साहित्यही काव्य आहे. कारण ते भावोत्कट नसले तरी शेक्सपीयरच्या काव्याप्रमाणे त्यात बुद्धीचे चापल्य व औचित्यपूर्ण शब्दयोजना आहे असे आपण ठरवले. परंतु शेली व पोप यांच्यात या आधारे दर्जा कसा ठरविणार?

द्विध्रुवात्मकतेच्या संकल्पनेच्या आधारे सौंदर्यशास्त्रातील परिवर्तनांची व्यवस्था नीट लागते. परंतु त्या आधारे आपण जर मानू लागलो की लौकिकतावादानंतर अलौकिकतावादाचे प्राबल्य होणारच. आज जरी लौकिकतावादी निकष मान्य असले तरी उद्या अलौकिकतावादी निकष प्रभावी बनणार आहेत. हे जर आपण मान्य केले तर कलाकृतीच्या मूल्यमापनाला काही अर्थच राहत नाही. मूल्यमापनात नेहमी मी जे मूल्यमापन करणार आहे तेच योग्य आहे आणि ते इतरांनीही स्वीकारावे असा आग्रह असतो. या भूमिकेमुळे प्रेरणा देणारा हा आग्रहच नष्ट होईल. मग कोणीही मूल्यमापनाचा प्रपंच करणार नाही.

पाटणकरांनी सौंदर्यमीमांसेमध्ये दोन उद्दिष्टे समोर ठेवली आहेत. एक म्हणजे स्वतःची सौंदर्यशास्त्रीय भूमिका मांडावयाची व दुसरी सौंदर्यशास्त्रातील विचारांचा नकाशा द्यावयाचा. यांपैकी दुसरे कार्य हे इतके व्यापक आहे की ते नीट करण्यासाठी पाटणकरांना आपली स्वतःची भूमिका विस्तारपूर्वक मांडणे शक्य झाले नसावे. खरे म्हणजे त्यांनी स्वतःच्या भूमिकेची सांगोपांग मांडणी करणारे स्वतंत्र पुस्तक लिहावयास हवे.

समीक्षेच्या क्षेत्रात पाटणकरांनी केलेल्या आणखी एका कार्याचा उल्लेख करावयास हवा. त्यांनी कांटच्या आणि क्रोचेच्या कलामीमांसेचा जो सूक्ष्म व सांगोपांग परिचय ग्रंथरूपाने करून दिला[१४०] त्याचे दूरगामी आणि चांगले परिणाम मराठी समीक्षेवर होणार आहेत. मराठी समीक्षेवर चैतन्यवादी विचारांचा प्रभाव आहे. आपल्या प्रचलित विचारांची पाळेमुळे कोठे आहेत; आपल्या विचारांमागे मुळात कोणता तात्त्विकव्यूह आहे, याचे ज्ञान होणे मराठीतील चैतन्यवादी समीक्षेच्या शास्त्रीय व तर्कशुद्ध उभारणीस मदत करणारे ठरेल. डॉ. पाटणकर स्वतः चैतन्यवाद अमान्य करणारे समीक्षक असूनही त्यांनी कांट व क्रोचे मराठीत आणला. तेव्हा त्यामागे मराठी समीक्षेच्या वृद्धीची वस्तुनिष्ठ भूमिका आहे, हे मान्य केले पाहिजे.

मराठी समीक्षेचे बाल्य खरे म्हणजे अजून संपलेलेच नाही. याचे कारण या समीक्षेच्या मागे मूलभूत तात्त्विक व्यूहाचे पाठबळ नाही. ती व्यापक अशा तात्त्विक व्यूहातून जन्मलेली आहे असे म्हणता येत नाही. ती जर समर्थ बनवायची असेल तर तिची बीजे विविध तात्त्विक व्यूहांत रुजतील अशी परिस्थिती निर्माण केली पाहिजे. त्यासाठी पाश्चात्य कलाक्षेत्रात निर्माण झालेले मूलगामी विचार मराठी अभ्यासकांस मराठीतून खात्रीशीरपणे उपलब्ध व्हावयास हवेत. म्हणून सौंदर्यशास्त्र व समीक्षा या क्षेत्रांतील सर्व अभिजात ग्रंथांची खात्रीशीर, यथायोग्य भाषांतरे मराठीत उपलब्ध व्हावयास हवीत. गो. वि. करंदीकरांनी ॲरिस्टॉटलचे काव्यशास्त्र मराठीत आणले[१४१] हा एकमेव सन्माननीय अपवाद. भाषांतराबरोबरच तत्त्वज्ञांच्या विचारांवर भाष्यग्रंथ, परिचयग्रंथ निर्माण व्हावयास हवेत. नरहर कुरुंदकर यांच्या रिचर्ड्‌सची कलामीमांसा या ग्रंथापासून ही परंपरा सुरू होते.[१४२] यातही पाटणकरांचे कार्य महत्त्वाचे आहे.

तात्त्विक मराठी समीक्षा किती बाल्यावस्थेत आहे, याचे एक अस्वस्थ करणारे उदाहरण म्हणजे भारतीय साहित्यशास्त्रावरील मराठी लेखन. १९५८ साली ग. त्र्यं. देशपांडे यांचे 'भारतीय साहित्यशास्त्र'[१४३] हे पुस्तक प्रसिद्ध झाल्यानंतर भारतीय साहित्यविचारांचा खात्रीलायक व यथायोग्य परिचय मराठी वाचकांस झाला. त्या आधी किमान साठ–सत्तर वर्षे मराठी समीक्षा रसकल्पनेचा वापर करीत होती. रससिद्धांताची तात्त्विक चर्चा करीत होती. मम्मट, अभिनवगुप्तादी साहित्यशास्त्रकार संस्कृतातून उपलब्ध होते. परंतु त्यांचे विचार नीट समजावून घेतले गेलेच नाहीत. १९५० च्या सुमारास दि. के. बेडेकरांनी[१४४] व १९५७ च्या सुमारास सुरेन्द्र बारलिंग्यांनी[१४५] भरतमुनींची रसकल्पना प्रथम नीटपणे मांडली. मूळ संदर्भच माहीत नसल्यामुळे रसकल्पनेवर जी टीका होत होती व तिच्यात ज्या काही दुरुस्त्या–पुरुस्त्या निर्माण होत होत्या, त्या किती हास्यास्पद होत्या, ते बेडेकरांच्या व बारलिंग्यांच्या लेखनाने स्पष्ट झाले. भारतीय साहित्यशास्त्रावरील ग. त्र्यं. देशपांडे यांच्या ग्रंथानंतर भरतमुनीच्या नाट्यशास्त्रातील सहाव्या, सातव्या आणि अठराव्या, एकोणिसाव्या अध्यायांचे भाषांतर र. प. कंगव्यांनी अनुक्रमे 'रसभावविचार' व 'दशरूपकविधान'[१४६] या नावाने प्रसिद्ध केले. संस्कृत भाषेत दडलेली आमची तात्त्विक समीक्षेचीच परंपरा आम्हांस नीट माहीत नाही. तिच्याशी आमचा असलेला जिवंत संबंध तुटलेला आहे. पाश्चात्त्य तात्त्विक समीक्षा ही त्यांच्या कलाविषयक प्रश्नांमधून निर्माण झालेली, त्यांच्या एकूण सामाजिक समस्यांमधून जे तत्त्वज्ञान उगवले त्यात तिची पाळेमुळे असलेली. आपण ती कितीही आत्मसात करण्याचा प्रयत्न केला तरी ती आम्हांला परकीयच राहणारी. आम्हांला आमचेही उरले नाही व इतरांचे ते आमचे होऊ शकत नाही. अशी एक चमत्कारिक अवस्था आमच्या तात्त्विक साहित्य समीक्षेची आहे.

आपल्या वाङ्मयीन व कलाविषयक परंपरांना सतत सामोरे जाण्यासाठी भारतीय तात्त्विक समीक्षाविचार व पाश्चात्य तात्त्विक समीक्षाविचार यांची मदत घेत, त्यांची सांगड घालत आपण आपली तात्त्विक समीक्षा उभी केली पाहिजे. जोपर्यंत हे घडत नाही तोपर्यंत आपल्या समीक्षेचे दैन्य दूर होत नाही.

संदर्भ टीपा :

१. बा. सी. मर्ढेकर : **सौंदर्य आणि साहित्य**, मौज प्रकाशन, मुंबई १९७५ पृष्ठ १४७ ते १५६
२. कित्ता पृ. १४१
३. कित्ता पृ. १७०
४. मला स्वतःला मराठी वाङ्मयात लेखनगर्भ आत्मनिष्ठेची उणीव पदोपदी भासते कित्ता पृ. १५६
५. कित्ता पृ. १६२
६. ‘ लघुकथालेखनातील माझे प्रयोग ’ या निबंधात गंगाधर गाडगीळ लिहितात, ‘ जीवन असे आहे अशी मोठ्या माणसांनी आणि मराठी लेखकांनी माझी कल्पना करून दिली होती. तसे ते मला मुळीच आढळलेले नाही... जीवनात जे भीषण होते, विकृत होते, ते जीवनाच्या नाजूक, सुंदर व अविकृत भागांना कवटाळून बसले होते. आणि साहित्यात त्यांची कृत्रिम फारकत करणे मला प्रशस्त वाटेना. साहित्यातील प्रांतात ही अस्पृश्यता पाळणे हेच मुळी मला विकृत वाटले.’ गंगाधर गाडगीळ : **खडक आणि पाणी**, पॉप्युलर, मुंबई १९६० पृ. १९०–१९१
७. या संदर्भात मर्ढेकरांनी १९३५ मध्ये लिहिलेल्या ‘ साहित्य आणि आत्मनिष्ठा ’ या निबंधातील पुढील उतारा लक्षणीय वाटतो.

“ एखादी सुंदर स्त्री... बघितली तर... समजा.... एकाची भावना फक्त इंद्रियनिष्ठ सुखाची आहे. अशा वेळी उत्तम मार्ग म्हणजे त्याने आपल्या भावनेला वाङ्मयस्वरूप देण्याचा प्रयत्नच न करणे पण तितका मनोनिग्रह झाला नाही व लेखन करणे अपरिहार्यच झाले तर निःशंकपणे आपली खरी भावना त्याने वर्णन करावी.... खरोखरच वाटलेली ही इंद्रियनिष्ठ भावना लपवून तिच्या ऐवजी गुलगुलीत, निर्व्याज प्रेमाची गीते लिहिणे यापेक्षा अधिक दूषणीय गोष्ट नाही. ‘ **सौंदर्य आणि साहित्य** ’, पृ. १४७

८. सत्यकथा. जून १९४७ मध्ये मर्ढेकरांनी गंगाधर गाडगीळांवर लिहिलेला लेख

तेवढा अपवाद. त्यात त्यांनी गाडगीळांच्या शैलीचा, कथेच्या घाटाचा पारंपरिक समीक्षेपेक्षा वेगळ्या प्रकारे विचार केला आहे. कित्ता गंगाधर गाडगीळ पृ. १९० ते २००

१०. आपले विवेचन करताना मर्ढेकरांना माधव ज्यूलियनच्या 'काहूर' या कवितेचे विश्लेषण ... 'काहूर या कवितेतील संघटनेची मर्ढेकरांनी जी चर्चा केली आहे तिचे वाचकांनी कसे कौतुक केले याचा उल्लेख वा. म. जोश्यांनी 'वाङ्मयीन महात्मते' ला लिहिलेल्या प्रस्तावनेत केला आहे. बा. सी. मर्ढेकर : **वाङ्मयीन महात्मता**, रामकृष्ण प्रकाशन मंडळ मुंबई १९४१. प्रस्तावना, वा. म. जोशी, पृ. २७

समीक्षा : परिशिष्ट

प्रा. गो. म. कुलकर्णी

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
३९९५
२५१६३
निबंध
शाखा (स्थळ प्रत)

रसाळांनी आता जे अभ्यासपूर्ण विचार मांडले आहेत, ते महत्त्वाचे आहेत. त्यांची मुख्य विचारधारा मला मान्य आहे. विवेचनात तपशिलामध्ये एक दोन नावांचा उल्लेख या कालखंडाचा विचार करताना आवश्यक होता. एक माधव आचवल. १९५० नंतर मराठी समीक्षेला जे स्वरूप प्राप्त झालं त्यात आचवलांनी एका वेगळ्या दिशेनं आपल्या वाङ्मयीन जाणिवा जागृत करण्याचा उपक्रम केला आहे. दुसरं नाव श्री. के. क्षीरसागर याचं १९५० नंतरच्या काळात साहित्याकडे विशेष गांभीर्यानं पाहण्याची जी प्रवृत्ती बळावली तिची सुरुवात क्षीरसागरांनी केली.

या काळातील समीक्षेचा आणखी एक विशेष म्हणजे जुन्या साहित्याचा नव्याने होऊ लागलेला विचार. आजच्या संतसमीक्षेत संतकालीन कालप्रवृत्तींचा लोकजीवनाचा अधिक साक्षेपाने विचार होत आहे. कलावादाच्या दृष्टीनेही प्राचीन साहित्याचा या काळात अधिक चोखंदळपणे विचार होऊ लागलेला आहे.

या कालखंडात घडलेली आणखी एक महत्त्वाची घटना म्हणजे जुन्या साहित्याच्या पुनर्मूल्यमापनाची. केशवसुतांच्या काव्याचे पुनर्मूल्यमापन झाले किंवा बालकवींच्या काव्याकडे पाहण्याची एक वेगळी दृष्टी आज कलावादानं आपल्याला दिली. अशा काही गोष्टी विचाराच्या पूर्णतेच्या दृष्टीनं इथे अंतर्भूत व्हायला हव्या होत्या.

आणखी असे की, विद्यापीठांमध्ये गेल्या काही वर्षांत जे प्रबंधलेखन झालं त्याची गुणवत्ता काही असो पण सात-आठ विद्यापीठांमध्ये मिळून जवळजवळ तीनशे प्रबंध जुन्या आणि नव्या साहित्याबद्दल निर्माण झाले. ही संख्या दुर्लक्षिण्यासारखी नाही. त्यांच्यातही काही विचार आले आहेत. अर्थात ते प्रकाशित न झाल्याने उजेडात आलेले नाहीत.

या कालखंडात मराठी समीक्षेला जे विशिष्ट रूप प्राप्त झालं ते का? याचाही विचार व्हावयास पाहिजे. रसाळांच्या मते ही समीक्षा बाल्यावस्थेत आहे. मी इथं

त्याचा अर्थ अप्रौढ असा घेतो. दुसऱ्या एका संदर्भात वयात येण्या-न येण्याची जी भाषा बोलली जाते ती इथे वापरणं मला बरं वाटत नाही. मराठी समीक्षा अपक्व, अप्रौढ आहे असे विधान करावेसे मला वाटतं. दुसरं असं की, समीक्षाव्यवहारात आपण तकलुपी, तात्पुरता असा तत्त्वविचार मांडतो, असे डॉ. रसाळ म्हणतात. असा आपण विचार करतो हे खरेच आहे. पण असा विचार आपण करतो याला मराठी समीक्षेची परंपराही काही प्रमाणात कारणीभूत आहे. १९५० नंतर मात्र मराठी समीक्षेत नवे वारे वाहू लागले. तत्पूर्वीचा आपला साहित्यविचार इंग्रजी–संस्कृतच्या कुबड्यावर विशेषत्वाने आधारलेला होता. त्याचबरोबर साहित्याच्या तांत्रिक अंगातच आपण अधिक गुरफटलो होतो. उदाहरणार्थ, सुनीताच्या ओळी किती असाव्यात? किंवा निर्यमक कविता असावी-नसावी; यासारखे प्रश्न आपण हिरीरीने चर्चिले आहेत.

दुसरं असं की आपल्या समीक्षेत शालेय गरजांनाच अधिक प्राधान्य असते. त्यामुळेही मराठी समीक्षेची पातळी जुजबी राहिली आहे.

या काळाचं विवेचन करताना डॉ. रसाळ म्हणाले, कलावाद, जीवनवाद हा मराठी समीक्षेला छळणारा प्रश्न आहे. आता त्याला सामोरे जाऊ नये म्हटले तरी तो समोर दत्त म्हणून उभा राहातो. तेव्हा त्याची योग्य ती व्यवस्था आपल्याला लावावी लागेल. कला आणि जीवन यांचे संबंध खोलात जाऊन आपण पाहत नाही. हा आपला दोष आहे. या दोषाचे मूळ पुन्हा आपल्या विचार करण्याच्या पद्धतीशीच निगडित आहे. ५० ते ७५ या कालखंडातील एकंदर सांस्कृतिक समस्या काय आहेत हेच जर आपण अजून नीट तपासून पाहत नाही तर आपण कलाजीवनाच्या प्रश्नाची तड तरी कशी लावणार?

समीक्षा : चर्चा

अशोक केळकर : या निबंधात आढावा व विश्लेषण यांचा चांगला संगम आहे. हे विश्लेषण कधीकधी रोगनिदान व चिकित्सा याच्या वळणावर गेलं आहे. याबद्दल थोडाबहुत मतभेद सांगून या विषयावर माझं थोडंसं मत मांडायचं आहे. रोगनिदान करताना ते म्हणतात की मराठी समीक्षा अजून बाल्यावस्थेत आहे, कारण तिला पुरेसं तात्त्विक अधिष्ठान नाही. पण हे इतकं महत्त्वाचं कारण मला वाटत नाही.

रसाळांनी गृहीत धरलेले समीक्षेचे दोन भाग म्हणजे सैद्धान्तिक आणि उपयोजनात्मक समीक्षा. मला या विभागणीतच थोडी गफलत वाटते.

काही एक सिद्धान्त मांडायचे आणि मग नंतर त्यांचं उपयोजन विशिष्ट कृतीला लावून दाखवायचं असं काही समीक्षक करतात. परंतु विशिष्ट कृतीचं विश्लेषण करणं, तीवर चर्चा करणं, ती समजावून घेणं यातून एक समीक्षेची भाषा तयार होते. नंतर समीक्षेच्या भाषेचं व्याकरण, वैचारिक व्याकरण, आणि त्यातून सैद्धान्तिक समीक्षा उत्पन्न होते त्यामुळे सिद्धान्ताकडून उपयोजनाकडे असा हा प्रवास नसतो. हा उलटा प्रवास आहे. विशिष्ट कृतीकडून सामान्य सिद्धान्ताकडे जायचं. मराठी समीक्षेत असं होत नाही, हे त्यांचं माझ्या दृष्टीनं खरं रोगनिदान आहे. आणि त्या दृष्टीनं आपण उपाययोजना केली पाहिजे.

दुसरा भाग त्यांनी पाटणकरांच्या सौंदर्यमीमांसेबाबतीत मांडला. त्यांनी एक आशावाद प्रगट केला की, यामुळे समीक्षेला बरे दिवस येतील. त्याबद्दल मी साशंक आहे. पाटणकरांनी निरनिराळ्या पाश्चात्य विचारसरणींचा व्यवस्थित परिचय करून दिला ही चांगली गोष्ट. याच्या पलीकडे जाऊन याचा परिचय अधिक वाढवणं, याला मराठी अभ्यासक प्रवृत्त न होता आता हे आपल्याला मिळालंच आहे, इथंच थांबावं, असा मोह त्याला होण्याचा संभव आहे. उदा. ग. त्र्यं. देशपांडे यांचं पुस्तक पहा. यांनी चांगल्या प्रकारे संस्कृत साहित्यशास्त्रकारांचा परिचय करून दिला आहे. याचा परिणाम

असा झाला का की ते पुस्तक वाचून साहित्यशास्त्रातले घोटाळे दूर झाले; आणि आम्ही मूळ अभिनवगुप्त वगैरे वाचले का ? तर आम्ही ग. त्र्यं. देशपांड्यांशीच थांबलो. हा दोष पाटणकर वा देशपांडे यांचा नाही. आपला आळशीपणा आहे. रसाळांनी निरनिराळे वाद दर्शविताना एक गोष्ट लक्षात घ्यायला हवी होती की समीक्षेतले वाद दोन प्रकारचे :

(१) विशिष्ट विचारसरणीमधले अंतर्गत वाद.

(२) दोन विरुद्ध विचारसरणींतील वाद.

पहिल्या प्रकारच्या वादात समन्वयी भूमिका येऊ लागते. आता समीक्षेच्या क्षेत्रात मूलभूत विचारसरणी तरी कोणत्या ? यामध्ये मी काही तात्त्विक हिशोब सादर करणार आहे. हे चर्चेला पूरक होईल अशी आशा आहे. कलावाद, रंजनवाद इत्यादी शब्द आपण बाजूला ठेवूया. येथे आपण पाच निरनिराळ्या भूमिका मांडू. ही माझी मांडणी कवितेला लावणं अधिक सोपं आहे :

(१) कवितेनं आनंदापुरतं असावं.

(२) कवितेनं सांगण्यापुरतं असावं. म्हणजे असणं दुय्यम. सांगणं महत्त्वाचं.

(३) कवितेनं सांगू नये फक्त असावं. A Poem should not mean but be.

(४) कवितेनं सांगण्यासाठी असावं. A Poem should be in order to mean.

कवितेनं सांगण्यापुरतं असावं यापेक्षा ही भूमिका वेगळी आहे. या भूमिकेचा अर्थ असा की कवितेनं असणं तर आवश्यक आहेच, पण असण्याचं सार्थक ती सांगते तेव्हा होतं. एका मर्यादेपर्यंत कवितेची असण्याची स्वायत्तता इथे मान्य केली आहे.

(५) कवितेनं काही सांगितल्याशिवाय ती असूच शकत नाही.

या पाच भूमिकांपैकी पहिली रंजनवादी म्हणता येईल. दुसरी बोधवादी वा अभिप्रायवादी, तिसरी रूपवादी वा कैवल्यवादी, चौथी आशयवादी आणि पाचवी आशय रूपवादी असं मी म्हणेन. यात समीक्षेतले सगळे वाद येतात असा माझा दावा नाही. उदा. रंजनवादी भूमिका लौकिकसापेक्ष व लौकिकनिरपेक्ष अशा दोन्ही बाजूंनी मांडता येईल.

या दृष्टीनं अलीकडल्या काळातील समीक्षेचा आढावा घेतला तर– मर्ढेकर पूर्वार्ध व मर्ढेकर उत्तरार्ध असे दोन भाग पाडता येतील. पूर्वार्धात वाङ्मयीन महात्मता लिहिणारे मर्ढेकर आहेत, तर उत्तरार्धात सौंदर्यवादी भूमिका मांडणारे मर्ढेकर आहेत. उत्तरार्धातले मर्ढेकर जवळ जवळ रूपवादी आहेत. पूर्वार्धातले मर्ढेकर आशयरूपवादी आहेत. दि. के. बेडेकर पूर्वार्धात अभिप्रायवादी व उत्तरार्धात आशयरूपवादी आहेत. हे नमुने पुरेसे आहेत. समीक्षेतले काही वाद तपशिलापुरते ' सिव्हिल वॉर '

सारखे आहेत. काही अत्यंत मूलभूत आणि न संपणारे वाटतात. त्यांच्यासाठी आपल्याला या नकाशाची मदत होईल.

सुधीर रसाळ : साहित्यकृतीकडून सैद्धान्तिक समीक्षेकडे जावं असं मी नेहमी म्हणत आलो आहे. कलाकृती काही प्रश्न उभे करते आणि तिचा आस्वाद घेताना, विश्लेषण करताना त्यातून आपण कलाविषयक सिद्धान्तांकडे जात असतो. आपण काही ऐकीव सैद्धान्तिक भूमिका घेऊन कलाकृतीकडे जात नाही. कलाकृती मला आवडली, चांगली वाटली. तर मग ती का आवडली, का चांगली वाटली असे प्रश्न आपण उपस्थित करतो. त्या प्रश्नांचा शोध घेण्याचा प्रयत्न करतो. हीच पद्धत मला अभिप्रेत आहे. माझ्या निबंधात मी तीच स्वीकारली आहे.

दुसरा मुद्दा असा की समीक्षेला बरे दिवस येतील असा अयोग्य आशावाद मांडतो असं केळकरांचं म्हणणं आहे. मी आशावाद मांडत नाही; कारण आपण आळशी आहोत, हे त्यांच्याप्रमाणेच मलाही पटलेलं आहे माझं म्हणणं एवढंच, कांट असं म्हणतो, रिचर्ड्स असं म्हणतो असं वाचकाला घाबरवून जे काही चाललं होतं– ते पाटणकरांच्या पुस्तकानं थांबलं. निदान खात्रीलायकपणं कांट काय म्हणतो ते प्रथमच सांगितलं गेलं. त्यामुळे मराठी समीक्षेत जे चाललं होतं ते बरोबर नाही असं लोक म्हणतील. एवढी तरी शक्यता पाटणकरांच्या पुस्तकानं निर्माण झाली आहे. एवढ्यापुरताच मी आशावादी आहे.

म. सु. पाटील : या पेपरात तात्त्विक समीक्षा म्हणजे जवळ जवळ सौंदर्यशास्त्राचा विचार झाला आहे, असं मला वाटू लागलं आहे. इथं साहित्याची समीक्षा अभिप्रेत आहे. तेव्हा साहित्यशास्त्रापुरताच हा निबंध मर्यादित हवा होता. साहित्यशास्त्रापुरतीच प्रश्नांची चर्चा मर्यादित हवी होती.

बेडेकरपूर्व समीक्षा धड कलावादी नाही, धड जीवनवादी नाही. ही व्याजकलावादी, व्याजजीवनवादी मानता येईल. बेडेकरांनी आत्मनिष्ठा– अनुभवनिष्ठा कवी–लेखकांबाबत सांगितली. त्यावेळी कलावादी–जीवनवादी बनण्यापेक्षा लेखक जसे अनुभवनिष्ठ तसे समीक्षकसुद्धा कलाकृतिनिष्ठ झाले. कलाकृतीच्या आशयाकडे दुर्लक्ष करता येईना आणि त्यातल्या संघटनातत्त्वांकडे दुर्लक्ष करता येईना अशी त्यांची ओढाताण झाली. कलाकृतिनिष्ठा त्यांना जीवनवादी होऊ देईना आणि कलावादीही होऊ देईना.

मंचरकर : मला मागच्या एका मुद्द्यांकडे जायचं आहे. ललित मासिकात गेले काही दिवस 'आजचे समीक्षक' या नावानं मुलाखतमाला येते. मराठीतले बरेच सीनियर समीक्षक यात आहेत. त्यांतले काही इथे उपस्थितही आहेत. यांतल्या बहुतेकांनी स्वतःच्या समीक्षेबद्दल बोलताना आपलं समाधान आनंदपूर्वक व्यक्त केलं आहे. आणि एकूण मराठी समीक्षेबद्दल बोलताना मात्र त्यांनी नाराजीचा सूर काढला आहे. हा विसंवाद मोठा चमत्कारिक वाटणारा आहे. कदाचित वैयक्तिक आत्मसंतुष्टता आणि

सार्वत्रिक निराशा अशा आपल्या चमत्कारिक वृत्तीच याचं कारण असावं.

रसाळांनी सांगितलं की समीक्षा बरी व्हायला आशादायक परिस्थिती आता आली आहे. याला मला पुष्टी द्यायची आहे. या परिसंवादात काय काय नाही याचा आपण अतिशय परखडपणे विचार केला आहे. पण गेल्या पंचवीस वर्षांत आपण काहीच मिळवलं नाही का? याचा मात्र आपण फार कमी विचार केला आहे.

१९६० ते १९७० हे मी साहित्यनिर्मितीचे दशक मानतो. आणि १९७० ते १९८० समीक्षेचं दशक मानतो. ६० ते ७० मध्ये नवी मोठी लाट आली. नवे लेखक, कवी आले, नवे विचार आले. ७० नंतर हे सगळे आवर्तात सापडल्यासारखे बधिर झाले आणि वाङ्मयनिष्ठा थंडावल्यासारख्या झाल्या. आणि वाङ्मय उतरणीला लागत असताना ७० ते ८० मध्ये समीक्षा मात्र बहरात आली आहे. असं का झालं? याबद्दल गो. म. कुळकर्णींशी बोलताना त्यांनी सांगितलं होतं, की दुकानाचं दिवाळं निघालं की हिशेबाच्या वह्या तपासून पाहिल्या जातात, तसंच हे काहीसं झालं असावं.

७० ते ८० चं Contribution म्हणून मला दिसतं की या दशकानं 'सौंदर्यमीमांसा' 'सृष्टी, सौंदर्य आणि साहित्यमूल्य' आणि 'सौंदर्यानुभव' असे ज्यांना आपण बीजग्रंथ म्हणू असे विचारप्रवर्तक ग्रंथ दिले. सलग ग्रंथरूपामध्ये मराठी समीक्षा फार कमी प्रमाणात अवतरते. या दशकात ती जास्त प्रमाणात अवतरली हे या दशकाचं एक वैशिष्ट्य. पाटणकर, पाध्ये, अशोक केळकर, मुक्तिबोध, गो. म. कुळकर्णी, हातकणंगलेकर, गंगाधर गाडगीळ यांचं महत्त्वाचं लेखन ग्रंथरूपानं पुढे आलं आहे. या दशकानं मर्ढेकरी समीक्षेची कसून छाननी केली. सबंध मराठी समीक्षा कलावादाकडून जीवनवादाकडे झुकलेली दिसते. याच काळात कांट, क्रोचेसारख्या पाश्चात्य विचारवंतांची मतं आपल्यासमोर पुष्कळशा शुद्ध स्वरूपात आली.

आणखी एक भाग म्हणजे केवळ मराठीच्या प्राध्यापकांपेक्षा आणखी इतर लोकांनी समीक्षा लिहिल्यामुळे समीक्षा जरा बरी झाली आहे. केवळ भाषेच्या अभ्यासापेक्षा समाजशास्त्र, भाषाशास्त्र, मानसशास्त्र अशा विविध शास्त्रांचं भान बाळगून समीक्षा लिहायला सुरुवात झाली. अन्य शास्त्रांचं आलोचन या काळात जेवढं झालं तेवढं या आधी नाही. फार चांगलं व विस्तारानं लिहिलं गेलं असं नाही. पण वाङ्मयाकडे पाहण्याचे अनेक दृष्टिकोण, त्याची स्वतंत्र शिस्त, त्यामागची स्वतंत्र तात्त्विक बैठक, यांचं या काळानं अधिक चांगलं भान ठेवलं. उदा. आदिबंधात्मक समीक्षेला आरंभ झाला. अशोक केळकरांच्या रूपानं भाषाशास्त्रीय समीक्षा, वगैरे चांगले भाग.

दुसरं रसाळ, केळकर म्हणतात त्याप्रमाणे उपयोजित समीक्षा ही आपल्याकडं काहीशी कमी दर्जाची समजली जाते ही विपुल प्रमाणात व्हायला पाहिजे. म्हणजे आपल्या विधानांना प्रत्यक्षाचा काही आधार सापडेल. जी समीक्षा लिहिली गेली ती सगळीच समाधानकारक आहे असं नाही, पण चांगली समीक्षा लिहिली जाण्याची

शक्यता तिनं निर्माण केली आहे, एवढंच मला म्हणायचं आहे. तेव्हा नेमाडे म्हणतात तसे बरेचसे शेंबडे समीक्षक असले तरी नाक स्वच्छ असलेले लोकदेखील अलीकडं दिसायला लागले आहेत.

आनंद यादव : मी कोणत्याही पंथाचा समीक्षक नाही. या निबंधाबद्दल एक दोन शंका आणि मतभेद नोंदवायचे आहेत. रसाळांनी मर्ढेकरांविषयी बोलताना सांगितले की, नंतर समीक्षा ही मर्ढेकरांच्या दबावाखाली गेली आहे, प्रभावाखाली नाही. पुढेही त्यांनी असं विधान केलं की, कलावाद्यांनाही संपूर्ण कलावादी भूमिका स्वीकारण्याचं धैर्य झालेलं नाही. ते जीवनवादी भूमिका मांडायला लागले. मतभेद असा– वा. ल. कुळकर्णी, गंगाधर गाडगीळ हे रसाळ म्हणतात तसे मला कलावादी समीक्षक वाटत नाहीत. कुळकर्णी, गाडगीळ यांनी मर्ढेकरांच्या दबावात न राहता त्यांच्या आधाराने आपली भूमिका स्वीकारली आहे. ही परंपरा सौंदर्यवादी मर्ढेकरांची नसून पूर्वार्धात साहित्याकडे पाहणाऱ्या मर्ढेकरांची निर्माण झालेली आहे. आणि ती वा. ल. कुळकर्णी, गंगाधर गाडगीळ यांच्या रूपानं वाहते आहे आणि व्यक्तिवैशिष्ट्यानं त्यात काही फरक पडत गेला आहे. गाडगीळसुद्धा 'अनुभवांचे आकार' शोधतात. गाडगीळांनी शुद्ध कलावादी भूमिकेला मुरड घालून आपली भूमिका मांडलेली आहे.

नंतर पाध्यांबद्दल रसाळांनी जरा गैरसमज करून घेतलेला वाटतो. मर्ढेकरांनी 'विशुद्ध संवेदना' हा शब्दप्रयोग केला नाही, हे बरोबर आहे. आणि पाध्यांनी जो 'विशुद्ध संवेदना' हा शब्दप्रयोग केला तो मर्ढेकरांना जे म्हणायचं आहे त्याच्यासाठी वापरलेला आहे. मर्ढेकरांनी असं म्हटलं आहे की, जिथं एका इंद्रियावर आधारलेली संवेदना त्या कलाकृतींमध्ये दिसते, आणि या संवेदना जितक्या अर्थमुक्त तितका संवेदननिष्ठ अनुभव आपल्याला येतो. एकचएक संवेदना आणि तीही अर्थमुक्त संवेदना याच्यासाठी पाध्यांनी तो विशिष्ट शब्दप्रयोग वापरलेला आहे.

कमलाकर दीक्षित : रसाळानी आशा प्रगट केली, आता समीक्षेला तात्त्विक भूमिका प्राप्त झाल्यामुळे तिला बरे दिवस येतील. यातील तात्त्विक भूमिका या शब्दाबद्दल मला शंका आहे. तात्त्विक भूमिका म्हणजे तत्त्वज्ञानात्मक भूमिका की समीक्षेचं काही स्वतंत्र शास्त्र-तत्त्वज्ञान निर्माण झाल्यामुळं जी तात्त्विक भूमिका निर्माण होणार ती अभिप्रेत आहे ? समीक्षेला स्वतंत्र तत्त्वज्ञानाचं पाठबळ मिळाल्यामुळं ती मोठी होईल की नाही याबद्दल शंका आहे. कारण तत्त्वज्ञानाचा दबाव पडून समीक्षा कुंठित होण्याचा संभव असतो. समीक्षेला तत्त्वज्ञानाचा उपयोग करून घ्यायचा असेल तर समीक्षेतल्या तात्त्विक प्रश्नांपुरताच करून घ्यावा, अन्यथा समीक्षा त्या दबावाखाली आपले स्वत्व हरवून बसेल.

रा. भा. पाटणकर : केळकरांनी कलाकृतींविषयीच्या उत्स्फूर्त प्रतिक्रियांना टीकाकाराच्या प्रवासाची पहिली पायरी मानलं आहे; त्यांच्या दृष्टीनं सैद्धांतिक विचार नंतर

येतो. या भूमिकेविषयी एक गैरसमज होण्याचा संभव आहे. तो टाळायला हवा.

उत्स्फूर्त प्रतिक्रिया कोऱ्या मनानं केलेल्या प्रतिक्रिया असतात, असा जर केळकरांच्या भूमिकेचा अर्थ घेतला तर त्यामुळं गैरसमज होईल. खरं म्हणजे आपल्या उत्स्फूर्त प्रतिक्रियांमध्ये कोणता ना कोणता तरी संकल्पनाव्यूह अनुस्यूत असतो. आपल्याला कलाकृतीची 'कलाकृती' म्हणून जी ओळख पटते तीच मुळी कोणत्या तरी संकल्पनाव्यूहामुळे. हा व्यूह कलाक्षेत्रापुरता मर्यादित असतो असं नाही. तो ज्या समाजात निर्माण होतो त्या समाजाच्या पायाभूत अशा एकूण संकल्पनाव्यूहाचा तो भाग असतो. कलाकृतींविषयीच्या आपल्या उत्स्फूर्त प्रतिक्रियांमध्ये अनुस्यूत असलेल्या या संकल्पनाव्यूहाला वेगळं काढण्यासाठी आपल्याला एका वेगळ्या पातळीवर जाऊन तात्त्विक चर्चा करावी लागते. अर्थात नुसती तात्त्विक चर्चा करून काही साधत नाही.

म. सु. पाटील यांनी, रसाळांचा निबंध साहित्याच्या स्वरूपाच्या चर्चेपुरता मर्यादित न ठेवल्याबद्दल त्यांना दोष दिला आहे. यावर उत्तर असे की एका कलेचा विचार करताना दुसऱ्या कलेबद्दलच्या विचाराकडे आणि एकूण सौंदर्यविचाराकडं जावंसं वाटणं हे अनैसर्गिक नाही आणि अवैधही नाही.

प्राथमिक काळापासून भारतीय हे एका विशिष्ट संकल्पनाव्यूहात वावरताना दिसतात आणि त्यांची उस्फूर्त प्रतिक्रिया बघितली तर ती रसांच्या आजूबाजूला जाण्याची संकल्पना दिसते. म्हणजे असं म्हणता येईल– उत्स्फूर्त प्रतिक्रियांमध्ये ज्या संकल्पना अनुस्यूत असतात त्या वेगळ्या काढणं म्हणजेच तात्त्विक चर्चा सुरू करणं. यात बऱ्याच वेळा घोटाळे होऊ शकतात.

भालचंद्र नेमाडे : या निबंधाबद्दल मी समाधान व्यक्त करतो कारण एवढ्या मोठ्या कालखंडातले प्रश्न अत्यंत स्पष्टपणे व निर्मळपणे आखले आहेत. ही शिस्त मला आदर्श वाटते. इथे समीक्षेची मर्यादा स्वीकारली आहे. ग्रंथरूपात समाविष्ट झालेल्या तात्त्विक समीक्षेचा विचार रसाळ करतात. यामुळे किती मर्यादा पडल्या? ग्रंथरूपात समाविष्ट होणं हा बराचसा योगायोगाचा प्रश्न असतो. दुसरं, इथं तात्त्विक समीक्षेचा फक्त विचार केलेला आहे. हे लक्षात घ्यावं की समीक्षेचा इतका संकुचित विचार करून आपल्याला गेल्या पंचवीस वर्षातला काय पण एकूण समीक्षेचाही विचार फारसा पुढे नेता येत नाही. या कालखंडात अत्यंत चांगली समीक्षा मराठीत लिहिली आहे ग्रामोपाध्ये, कोलते, तुळपुळे, गं. बा. सरदार इत्यादींनी.

समीक्षा म्हणजे केवळ कांट किंवा रसेल नाही. समीक्षेचा अर्थ निव्वळ सौंदर्यशास्त्र मुळीच नाही, हे मी आपणा सर्वांना व रसाळांना सांगू इच्छितो. सौंदर्यशास्त्राचा आणि समीक्षेचा काहीही संबंध नाही, असंही मी म्हणू शकेन. सौंदर्यशास्त्र हा मुळात तत्त्वज्ञानाचा विषय आहे. साहित्याचा आणि सौंदर्यशास्त्राचा संबंध फार दूरान्वयानं आहे. सौंदर्यशास्त्राला वगळून आपल्याला समीक्षेचा विचार करणं शक्य होतं. दुसरं हे युग

मर्ढेकर युग आहे असं भासवायचा प्रयत्न अत्यंत पद्धतशीरपणं केलेला आहे. आता मर्ढेकरांनी पद्धतशीरपणं एकत्रपणं वा साकल्यानं मराठी समीक्षेचा, मराठी परंपरेचा विचार केला आहे हे त्यांच्या ग्रंथरूपात समाविष्ट झालेल्या तात्त्विक समीक्षेवरून मला दिसत नाही. कारण हे वेळोवेळी लिहिलेले लेख, अध्यक्षपदावरून वाचलेली भाषणं, पन्नास पानांची, दहा पानांची विस्कळीत स्वरूपाची अशी ही समीक्षा आहे. तर तिच्यातून सबंध पंचवीस वर्षांच्या कालखंडाला मार्गदर्शक तत्त्वं सापडतील असं मला वाटत नाही.

उदा. ग्रामोपाध्यांच्या 'पेशवेदप्तरातील मराठी भाषेचं स्वरूप' यातलं एक प्रकरण आपण पाहावं. त्यात तात्त्विक समीक्षेचा स्पर्शसुद्धा नसताना भाषिक अभिरुचीची आणि गद्यअभिरुचीची महत्त्वाची मूल्यं मांडलेली आहेत. आणि ती ग्रंथरूपात सुद्धा समाविष्ट झालेली आहेत. पण असा विचार करण्याची आपल्याकडं पद्धत नाही. अमूक एक धारा आपण मान्य केली की त्या धारेवरच केंद्रित होऊन मर्ढेकरांवर पाध्यांनी काय म्हटले, पाध्यांवर मे. पु. रेग्यांनी काय म्हटले, मे पुं. वर पाध्यांनी काय म्हटले किंवा मर्ढेकरांना कांट कसा समजला नाही हे पाध्यांना कसं समजलं किंवा पाध्यांना हे कसं समजलं नाही हे पुन्हा पाटणकरांना कसं समजलं हे जे चाललेलं आहे, त्याला छेद दिला पाहिजे. तरच आपल्याला पुढे जाता येईल.

दुसरी गोष्ट आपल्याकडं कुठं काय छापावं याबद्दलही समीक्षकांनी मर्यादा घातली पाहिजे. महाराष्ट्र टाईम्सचा 'ग्रंथ परिचय' ही काय सौंदर्यशास्त्राची चर्चा करण्याची जागा असते काय ? मग याचा सगळा परिणाम नाहीसा होतो. मग आपण ती धारा महत्त्वाची मानून त्यावरच चर्चा करीत राहतो. आणि मग सगळे लोक एका बाजूला, सगळं साहित्य एका बाजूला आणि हे पाचसहा लोक एका बाजूला अशी स्थिती होते. तर निदान आढावा घेताना तरी याला छेद देण्याची सवय आता लावून घेतली पाहिजे. समीक्षेची एक शिस्त आहे. रिव्ह्यू लिटरेचरमध्ये कोणी काय मांडलं आहे, ते एकदा पाहिलं की मग परत मुळातून वाचण्याची गरज नसते.

रसाळांनी मर्ढेकरांना दोन पानं, पाध्यांना दोन ओळी, पाटणकरांना 'चार ओळी असं करायला हवं होतं.

दुसरा मुद्दा- आपण नेहमी म्हणतो की मराठी समीक्षा अजून रसाळांनी— म्हटल्याप्रमाणं— बाल्यावस्थेत आहे. बाल्यावस्था ही मोठीच रेंज (Range) आहे. त्यात बोबडं, बोलणं, रांगण्यापासून अनेक स्टेजेस येतात. तर ती नेमकी कोणत्या स्टेजला आहे ? बाल्यावस्था ही अगदी सहा महिन्यांच्या लेकरापासून सुद्धा असू शकते. तर ती कोणती स्टेज ? ते यात आलेलं नाही. माझ्या मते ही स्टेज आता नुकतीच पुरी होण्याच्या मार्गावर आहे. तरीही ती पुढे जाण्यासाठी आपण वर्तमानपत्रातून येणाऱ्या गोष्टींवर चर्चा करत राहिलो तर ती अजून तशीच राहील. समीक्षक खूप

आहेत आणि समीक्षाच नाही अशी जी काही स्थिती आहे ती आपण आता बंद केली पाहिजे.

तिसरं, मराठीत आता आपण समीक्षा सुरू करताना सबंध कलाकृतीचा पट असतो निर्मिती, कलाकृती आणि आकलन असे या पटाचे विभाग करता येतील. त्यांत आपण नेमक्या कोणत्या गोष्टीवर लिहिणार, बोलणार आहोत ते समीक्षकांनी ठरवावं. मराठी समीक्षेत सबंध घोटाळा एकाच गोष्टीमुळे झालेला दिसतो हे यातून दिसेल. सर्व तत्त्वांचा विचार करून मग आपल्याला एखादा बारकासा विचार सांगता येतो. उदा. आपण कलाकृतीचा सर्व व्यवहार जर पाहिला तर प्रथम निर्मितीवर जर तुम्ही विचार करीत असला तर मग निर्मितीशी संबंधित ज्या ज्या गोष्टी आहेत तेवढ्यावरच तुम्हांला बोलता येईल. तुम्ही सबंध पट घेऊन त्यावर जर समीक्षा सुरू केलीत तर तुम्हाला फारसं पुढं जाता येणार नाही.

नंतर कलाकृती प्रत्यक्ष– म्हणजे तिचं स्वरूप–त्यात पुन्हा अनेक गोष्टी तिचं द्रव्य– म्हणजे आशय किंवा तिचं माध्यम, तिची शैली या प्रत्येकावर स्वतंत्र लिहिणं शक्य आहे. ह्या प्रत्येकात काय काय चाललं आहे, झालं आहे हे सगळं नीट वाचणं, समजावून घेणं, त्याचा अभ्यास करणं आणि मग एखादा बारकासा विचार मराठीत देणं ही शिस्त लावून घेतली पाहिजे. सबंध सौंदर्यशास्त्र, सबंध कलाकृती हे टाळलं पाहिजे. कलाकृतीचं आकलन कसं होतं त्याचा विचार करून, अभ्यासून आकलनानंतर लिहावं लागेल. सौंदर्यशास्त्रावर नाही. इथे हा प्रश्न येतो की, लेखकाचा वाटा कोणता? अभिव्यक्ती कशी होते? अभिरुचीशी संबंधित गोष्टी कोणत्या? या गोष्टीत थोडी थोडी शिस्त पाळूनच थोडं काही करता येईल. मग शेवटी मूल्यमापनाचा प्रश्न. ते वेगवेगळ्या गटांत विभागून त्यातल्या एखाद्या गटावर बोट ठेवून नीट अभ्यास करून लिहिता आलं पाहिजे. आळस हा शत्रू होय, हे याबाबत खरं नाही. तर शिस्त महत्त्वाची. नुसत आळस टाकून काही होणार नाही. उलट आळस टाकून या सगळ्यांत जर कोणी शिरला तर जास्त वाईट परिणाम होतील.

एक महत्त्वाची गोष्ट–कुठल्याही समीक्षकाला करता येण्यासारखी गोष्ट अशी की त्यानं आपलं केंद्र मराठीपुरतं मर्यादित ठेवावं. सबंध जगातला आणि सौंदर्यमीमांसेचा पट आणू नये. आता मर्ढेकरधारा वाढविणारांना आजपर्यंत मर्ढेकरांवर एकही चांगलं पुस्तक लिहिता आलं नाही हे आपण पाहतो. नंतर आणखी एक विषय– कांट वगैरे मांडताना त्याचा मराठीशी काही संबंध आहे का किंवा रिचर्डसची कलामीमांसा याचा कुरुंदकरांना मराठीशी काही संबंध सापडला का?

दुसरं, टर्मिनॉलॉजीही मराठीत नीट केली पाहिजे. ही शिस्त पाटणकरांच्या 'सौंदर्य-मीमांसा' ह्या एकाच पुस्तकात दिसते. कोणत्या संज्ञेला कोणता मूळ शब्द वापरतात? पुन्हा त्याचा अर्थ काय? त्याच्या संबंधीच्या कलाकृती कोणत्या? ही शिस्त. तिसरं

भाषांतर करणं. एखादा चांगला फॉरमॅलिझम-स्ट्रक्चरॅलिझमवरच्या पुस्तकांचा अनुवाद करावा. फालतू पुस्तक लिहिण्यापेक्षा यांची भाषांतरं करणं व ती छापणं हे जास्ती महत्त्वाचं आहे. म्हणजे निदान Formalism काय आहे हे कळेल. Structuralism काय हे लोकांना कळेल. आणि मुख्य म्हणजे भाषांतरं करताना आपल्यालाही ते जास्त कळत जातं हे महत्त्वाचं. नुसतं वाचणं, नुसते त्यासंबंधीचे उल्लेख करणं आणि हे पहा ते पहा म्हणणं, यापेक्षा या अत्यंत बेसिक गोष्टी सुरू करणं महत्त्वाचं. म्हणजे बाल्यावस्था हा जो आपल्याला मोठा रेंज वाटतो तो आपल्याला बराच कमी करून बाल्यावस्थेच्या शेवटपर्यंत जाता येईल.

गंगाधर पाटील : साहित्यकृती, तिचा आस्वाद, तिची समीक्षा आणि साहित्यविचार ही सारी परस्परांना काही एक देत-घेत असतात, कला की जीवन ? या वादावर आता अधिक भर देता कामा नये. साहित्यातील प्रश्न, साहित्याची विशेषता या गोष्टीवर अधिक लक्ष केंद्रित केलं पाहिजे.

साहित्यकृतीचा आस्वाद निर्मळ मनानं घेतला पाहिजे असं म्हटलं जातं. परंतु आपल्या मनावरही काही पूर्वसंस्कार घडलेले असतात, साहित्याविषयी काही मूल्यसंकल्पना आपल्या मनात असतात. त्यानुसार आपण साहित्यकृतीचा आस्वाद घेत असतो. डॉ. रसाळांनी निबंध समतोलबुद्धीने व अभ्यासपूर्ण रीतीने लिहिला आहे.

रा. भा. पाटणकर : काही टीकाकार स्वतःला पूर्ण कलावादी मानतात पण त्यांची समीक्षा बघितली तर ते पूर्ण कलावादी वाटत नाहीत. त्याचं एक कारण वाङ्मयाबद्दल पूर्ण कलावादी (म्हणजे कलानुभव पूर्णपणे स्वायत्त आहे ही) भूमिका घेणे, वाङ्मयाचे स्वरूप लक्षात घेता, अशक्य दिसतं.

कोल्हापुरला शिवाजी विद्यापीठातच असा विचार मी मांडला होता की, क्रोचे, कॉलिंगवूडचा एक प्रभाव विशिष्ट दशकामध्ये मराठीत मांडला होता. त्याच्या आधी रिचर्डसचा. हे पूर्ण कलावादी.

कला कशाला म्हणू नये ? मनोरंजन करते ती कला नव्हे, अमूक करते ती कला नव्हे. हे सर्व मुद्दे त्या दशकातील ४० वर्षांतील मराठी टीकाकारांच्या टीकेमध्ये येतात. वा. ल. कुलकर्णी, गाडगीळ यांच्यासारखे टीकाकार वाङ्मयातील जीवनदर्शनाला महत्त्व देतात, म्हणजेच त्यातील ज्ञानात्मकता स्वीकारतात. मग हे स्वतःला स्वायत्ततावादी कसं म्हणवून घेतात ? याच्या मुळाशी क्रोचे-कॉलिंगवूड यांचं एक चुकीचं आकलन असण्याची शक्यता आहे.

आता क्रोचेनं जे विज्ञान देऊ शकणार नाही अशा प्रकाराचं ज्ञान आपल्याला कला देऊ शकते, असं म्हटलं आहे. यात आपल्या आकलनातच थोडी चूक झाली असावी असं मला वाटतं. क्रोचे ज्याला ज्ञानाची प्रथमावस्था म्हणतो त्याला सबंध ज्ञानच आपण म्हणतो. त्यानं सबंध विश्वचैतन्याचे चार पैलू सांगितले आहेत.

(१) प्रातिभज्ञान (२) संकल्पनात्मक ज्ञान (३) कृती (४) नैतिक बुद्धी.

त्यांपैकी पहिल्या पैलूबरोबर कलेचे समीकरण मानलं आहे. हा पैलू म्हणजे 'प्रातिभ' ज्ञानाचा. यानंतर येते ते संकल्पनात्मक ज्ञान. प्रातिभ ज्ञानाचे विषय असतात विशिष्ट गोष्टी. संकल्पनात्मक ज्ञानाचे विषय असतात सामान्य. प्रातिभ ज्ञानाच्या विषयांच्या सत्ताशास्त्रीय स्थानाविषयी आपण उदासीन असतो. आणि येथेच प्रातिभ ज्ञान व ज्याला आपण सामान्यपणे ' ज्ञान ' म्हणतो त्यात फरक पडतो. कारण वरीलपैकी दुसऱ्यात ज्ञानाविषयीच्या अस्तित्वाबद्दलचा दावा अनुस्यूत असतो. क्रोचे-कॉलिंगवूड यांनी जेव्हा कलेचं प्रातिभज्ञानाशी समीकरण कल्पिलं तेव्हा त्यांच्या मनात ज्यात ज्ञानाविषयीच्या सत्ताशास्त्रीय स्थानाविषयी कसलाच दावा अनुस्यूत नाही असं ज्ञान होतं. समोर प्रत्यक्षात असलेला विशिष्ट ग्लास बघणं व केवळ कल्पनेत असलेला विशिष्ट उंट मनःचक्षूंनी बघणं यात क्रोचे-कॉलिंगवूडच्या मते प्रातिभ ज्ञानाच्या पातळीवर काहीही फरक नाही. जेव्हा मराठीतील टीकाकार वाङ्मयाला ज्ञानात्मकतेचं परिमाण देतात तेव्हा त्यांच्या मनात क्रोचे-कॉलिंगवूडचे ' प्रातिभ ज्ञान ' नसून ज्याला सामान्य अर्थानं ज्ञान म्हटलं जातं ते असतं. ' प्रातिभ ज्ञान ' हे पूर्ण कलावादी भूमिकेशी सुसंगत आहे हे खरं असेल. पण सामान्य अर्थानं ज्याला आपण ' ज्ञान ' म्हणतो तेही पूर्ण कलावादी भूमिकेशी सुसंगत आहे असं त्यावरून ठरत नाही. क्रोचे-कॉलिंगवूड कशाला ' प्रातिभ ज्ञान ' म्हणतात याच्या चुकीच्या आकलनामुळं मराठी टीकाकारांनी पूर्ण कलावादात सामान्य अर्थानं जिला ज्ञानात्मकता म्हणतात तिला स्थान दिलं असावं.

सुधीर रसाळ : नेमाडे म्हणतात, ग्रंथरूपानं समाविष्ट होणं हे योगायोगाचं. हे सुद्धा सांगायचं असेल तर ग्रंथामध्ये जे आलं त्याची समीक्षा करावी लागते. प्रथम ग्रंथरूपात काय काय आहे हे पहावं लागतं. कुठे तरी सीमा आखावीच लागते. ती आखल्याशिवाय आपल्याला चर्चा करताच येणार नाही.

तात्त्विक समीक्षेच्या पलीकडे जी उपयोजित समीक्षा, तिचा विचार मी केलेला नाही. कोलते, ग्रामोपाध्ये वगैरे आहेत. त्यांची समीक्षा आहे. हे सगळं करायला पाहिजे हे मान्य. पण हे करायचं तर तो प्रबंधाचा विषय होतो. निबंधाचा नाही. हा विचार इथं मी निबंधाचा आवाका लक्षात घेऊन टाळलेला आहे. पण तो विचार होणं अगत्याचं आहे, हे मला मान्य.

कमलाकर दीक्षितांचे काही मुद्दे : समीक्षेचं तत्त्वज्ञान की तात्त्विक समीक्षा हे दोन स्वतंत्र विषय आहेत समीक्षा– तिचं स्वरूप काय, प्रयोजन काय वगैरेचा विचार होतो तो समीक्षेचं तत्त्वज्ञान म्हणून आपण घेतो. तात्त्विक समीक्षा म्हणताना, कलास्वाद घेताना कलेचं स्वरूप बघत असताना जे तात्त्विक प्रश्न उभे राहतात ते म्हणजे कलेचं स्वरूप काय आहे ? तिचं सत्तास्थान कोणतं आहे ? तिचं आकलन जे आपण करतो

त्यातून बोधनेचं स्वरूप काय आहे? असे व यातून उत्पन्न होणारे आणि तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रात जाणारे जे प्रश्न, त्यांची चर्चा म्हणजे तात्त्विक समीक्षा असं आपण म्हणतो,

कलावादी व जीवनवादी असा भेद करणं बरोबर नाही, असं इथं म्हटलं गेलं. पण हा भेद कायम राहतो. पाटणकरांनी म्हटल्याप्रमाणं लौकिकतावादी– अलौकिकतावादी असे भेद आपण मानतो. कलाकृती ही संकल्पनाविरहित अशी संघटना आहे, की ती संकल्पनांची संघटना आहे? असा प्रश्न आपण कलाकृतीबद्दल विचारीत असतो. म्हणजेच ती संकल्पनाविरहित आहे ह्या मताचा एक ध्रुव व ती संकल्पनांची संघटना आहे ह्या दुसरा ध्रुव आपण मानतो. हे दोन ध्रुव समीक्षेत अपरिहार्यपणे येतात.

केळकरांनी वेगळ्या प्रकारची भूमिका मांडली आहे. त्याचा स्वतंत्रपणे विचार करता येईल. पण एकूण कलाविचारात आपण काहीतरी एक व्यवस्था लावीत असतो. कलाविचाराचे ध्रुव दोन की पाच? हा वेगळा मुद्दा असला तरी आपण विचाराचे काही ध्रुव मानत असतोच.

श्री. के. क्षीरसागरांचा विचार या निबंधात हवा होता असे गो. म. कुळकर्ण्यांनी म्हटले आहे. कालखंडाच्या दृष्टीने क्षीरसागर जरी या काळातले समीक्षक असले तरी मर्ढेकरांची व मर्ढेकरोत्तर अशी जी नवी समीक्षा या काळात निर्माण झाली तिच्याशी क्षीरसागरांचा संबंध नाही. क्षीरसागरांचा विचार करायला हवा असेल तर मग जोगांचा का नको? येथे समीक्षेला जे नवे वैचारिक वळण मिळाले त्याचाच विचार केला आहे. माधव आचवलांच्या समीक्षेचाही मी विचार केला नाही असं म्हटलं गेलं. परंतु माधव आचवलांची समीक्षा तात्त्विक आहे की नाही याची मला शंका वाटते, तात्त्विक समीक्षेचा विचार करण्याची मर्यादा मी स्वीकारल्यामुळं त्यांचा विचार मी केलेला नाही.

गो. मा. पवार : ह्या सत्रात उपस्थित झालेल्या एका मुद्द्याचा विचार राहून गेलेला आहे. तो होणं आवश्यक आहे असं मला वाटतं. मघाशी नेमाड्यांनी सौंदर्यशास्त्राचा समीक्षेला काही उपयोग नाही, अशा प्रकारचा आक्षेप घेतला. त्यांचं म्हणणं पटू शकत नाही. निदान आज तरी सौंदर्यशास्त्राचं प्रमुख कार्य म्हणजे कलेच्या व साहित्यसमीक्षेच्या व्यवहारात वापरल्या जाणाऱ्या संकल्पनांचे विश्लेषण करणं, त्यांच्या आशयाची निश्चिती करणं मानलं जातं. नेमाडे यांना मराठी समीक्षेबद्दल असमाधान वाटतं, मराठी समीक्षकांचा ते शेंबडे समीक्षक असा उल्लेख करतात. समीक्षेचा दर्जा सुधारायचा असेल तर मूलभूत संकल्पनांच्या आशयाची स्पष्ट कल्पना असणं आवश्यक असतं. आणि सौंदर्यशास्त्र त्याला मदत करतं. पाटणकरांच्या सौंदर्यमीमांसा या ग्रंथानंतर मराठी समीक्षकांना याची जाणीवही झाल्याचं दिसून येतं.

उपयोजित साहित्य-समीक्षा

अविनाश सप्रे

स्वातंत्र्योत्तर कालखंडातल्या मराठी उपयोजित साहित्य समीक्षेचा विचार इथे करावयाचा आहे. प्रत्यक्ष साहित्यकृतींच्या परिशीलनातून, आस्वादातून निर्माण झालेले समीक्षालेखन ' उपयोजित समीक्षा ' या सदराखाली येते. असे लेखन या कालखंडात उदंड झालेले आहे. मासिके, वर्तमानपत्रांच्या रविवार आवृत्त्या, साप्ताहिके, साहित्य-कृतींना मान्यवर समीक्षकांनी लिहिलेल्या प्रस्तावना, वेळोवेळी होत असलेल्या वाङ्मयीन चर्चासत्रासाठी लिहिलेले निबंध, विद्यापीठीय अभ्यासक्रमाच्या निमित्ताने आणि परीक्षा डोळ्यांसमोर ठेवून केलेले लेखन आणि संशोधनाच्या नावाखाली झालेले प्रबंधलेखन; अशा अनेक निमित्तांनी उपयोजित समीक्षा मराठीमध्ये लिहिली जात आहे. हा सर्व पसारा या लेखाच्या निमित्ताने लक्षात घेणे अत्यावश्यक आहे. हे मान्य असूनही प्रत्यक्षात मात्र संपूर्ण लेखन उपलब्ध होऊ शकलेले नाही ही मर्यादा प्रथमच कबूल करायला हवी. असे असले तरी जे जास्तीत जास्त लेखन उपलब्ध होऊ शकले, त्याचा मनःपूर्वक विचार केल्यानंतर काही विधाने करता येतात आणि उपयोजित समीक्षेच्या प्रांतातील प्रवृत्ती आणि प्रेरणा यांचा वेध घेता येतो.

प्रथमच अत्यंत ठळकपणे लक्षात येते, की या प्रांतात समजापेक्षा गैरसमज अधिक आहेत, व्यवस्थेपेक्षा गोंधळ जास्त आहे आणि वस्तुस्थितीपेक्षा भ्रमच अधिक प्रबळ आहेत, प्रभावी आहेत. मतभिन्नता असणे ही गोष्ट समीक्षेच्या क्षेत्रात अपरिहार्य असते, हे मान्य करूनही असे विधान करता येते. हा गोंधळ निर्माण व्हायला लेखक, वाचक आणि समीक्षक आपापल्या परीने जबाबदार आहेत. ' ज्याला लिहिता येत नाही तो समीक्षक होतो ' अशी एक सर्वसामान्य समजूत आहे. आपल्या आकलनाला समृद्ध करण्यासाठी, साहित्यकृतींची आपल्या आवाक्यात न आलेली महत्त्वपूर्ण अंगे समजून घेण्यासाठी आणि आपल्या 'वाङ्मयीन .अभिरूचीला प्रगल्भ करण्यासाठी प्रतिभावंत समीक्षकाची मदत होऊ शकते, असे वाचकांना फारसे वाटत नाही. साहित्य आणि

समीक्षा या दोन्हीकडेही बहुसंख्य वाचक गंभीरपणे बघत नाहीत. लेखकांच्या मनातही समीक्षकाबद्दल विचित्र असा भयगंड वावरताना दिसतो. आम्ही लिहितो ते वाचकांसाठी, समीक्षकासाठी नव्हे. समीक्षक आपल्या बौद्धिकतेचा टेंभा मिरवण्यासाठी लिहितो, असे नवशिक्या लेखकापासून ते थेट प्रतिष्ठित लेखकांपर्यंतचे म्हणणे असते. हे म्हणणे तितकेसे खरे नसते, कारण यांतल्या अनेक लेखकांनी प्रतिष्ठित समीक्षकांच्या लंब्या-चवड्या आणि सोयीस्कर प्रस्तावना आपल्या पुस्तकासाठी घेतलेल्या असतात. खरी वस्तुस्थिती अशी असते, की आमच्या लेखकांना समीक्षक 'सोयीने' हवा असतो. तो आपल्या 'वर्मावर' बोट ठेवतोय असे दिसू लागले की मग हेच लेखक साप साप म्हणून भुई धोपटू लागतात. (ज्यांच्या पुस्तकांना प्रस्तावना नसते असे लेखक या प्रवृत्तीपासून मुक्त असतात असे मानायचे कारण नाही.) नमुन्यादाखल रा. रणजित देसाई काय म्हणतात ते पहा–

"सामान्य माणूसच मनासमोर धरला पाहिजे. त्यालाच कथा-कादंबऱ्यांची खरी गरज असते. विद्वान हे सामान्यतः कथाकादंबऱ्यांकडे अभ्यासासाठी, चर्चेसाठी, परि-संवादासाठी वळत असतात असे मनापासून वाटते. त्यात आस्वादाचा भाग कमी असतो. स्वतःच्या विद्वत्तेच्या प्रदर्शनाचा भागच जास्त असतो. आणि सामान्य माणूस हा समाजाचा गाभा असतो. तुम्हाला सांगतो, मी ज्ञानेश्वरभक्त आहे. ज्ञानेश्वरांनी सामान्यांसाठीच लेखन केले. त्यांना घडवण्याचा प्रयत्न केला. माझ्या लेखनामागची नेमकी हीच भूमिका आहे."

स्वतःची तुलना ज्ञानेश्वरांनी केलेल्या महान कार्याच्या प्रेरणेशी करणे हे केवढे धाडस! पण रा. देसाई ते बिनधास्तपणे करतात कारण ज्ञानेश्वरप्रेमाचा बुरखा स्वतःवर चढवल्यामुळे ते स्वतःचे खरे रूप लपवू शकतात. संस्कृत भाषेचे अल्पसत्ताकरण झुगारून देऊन मराठीमध्ये लेखन करणारे ज्ञानेश्वर बंडखोर लेखक होते. त्यांची दृष्टी प्रागतिक होती आणि निर्मितीमागे 'कालभान' आणि 'मूल्यभान' होते. विसाव्या शतकात वावरूनही सरंजामशाहीच्या मनोवृत्तीतून लेखन करणाऱ्या रणजित देसाईंना ज्ञानेश्वरांचे नाव घेण्याचा नैतिक अधिकार असत नाही. आणि त्यांचा 'सामान्य वाचक' म्हणजे तरी कोण? तर, मुख्यतः 'मध्यमवर्गीय वाचक' असा वाचक जो सदैव 'सामान्य' असण्याची लाज बाळगतो आणि सामान्यापासून दूर राहण्याचा आटापिटा करतो. तर ते जाऊ दे. मुख्य म्हणजे, लेखक म्हणून वाटणाऱ्या आंतरिक भीतीपोटी अशी सवंग विधाने निर्माण होत असतात आणि समीक्षक आणि समीक्षे-संबंधी गैरसमज वाढवण्याला मदत करीत असतात. (भयगंडापासून मुक्त असलेले लेखक फार विरळाच आहेत : नमुन्यादाखल, उदाहरणे म्हणून कुसुमाग्रज, जी. ए. कुलकर्णी आणि भालचंद्र नेमाडे यांचा गौरवपूर्ण उल्लेख करता येईल.) खुद्द समीक्षक मंडळीही समीक्षक असणे ही एक गंभीर आणि नैतिक जबाबदारी आहे असे

मानीत नाहीत. व्यक्तिगत हेवेदावे दाखवण्यासाठी आणि हल्लाप्रतिहल्ला करण्यासाठी समीक्षेचा वापर करणारे समीक्षक आढळतात. तात्त्विकतेची ठाम बैठक नसल्यामुळे भरकटलेली समीक्षा जशी आढळते तशीच तात्त्विकता न पचल्यामुळे गोंधळलेली समीक्षाही दिसून येते. विनोबांनी एके ठिकाणी आपल्या शिक्षण पद्धतीवर टीका करताना 'आपण ज्ञान घेतो आणि ओकून टाकतो' असे मार्मिकपणे म्हटले आहे. आमचे अनेक समीक्षकही असे अधाशासारखे इकडचे तिकडचे ग्रहण करतात आणि समीक्षेच्या नावाखाली (न पचल्यामुळे) ओकत असतात. आपल्याला संपूर्णपणे नव्यानेच विचार करायला लावणाऱ्या फ्रॉईड, डार्विन, मार्क्स अशांचा आपल्यावरचा प्रभाव असा उदाहरणार्थ न पचलेला म्हणून दाखवता येईल. 'एका विशिष्ट भाषिक संस्कृतीचे समग्रलक्षी भान' बहुसंख्य समीक्षकांमध्ये नसल्यामुळे समीक्षेला दिशाहीनता प्राप्त होते. जे समीक्षक अत्यंत ॲकडेमिक लेखन करतात, त्यांचे समाजजीवनाशी संप्रेषण राहत नाही. परिणामी त्यांचे लेखन एकांगी बनत जाते. अशांची समीक्षा 'वर्गात शिकवल्या' सारखी बनते. बेकनने अशांचे वर्णन "Only Brushers of Noble Men's Clothes" असे केलेले आहे. आणि Charles Churchill ने समीक्षकांची खिल्ली उडवताना म्हटले आहे—

"Conscious of guilt and fearful of light
they lurk enshrouded in the veil of night
safe from detection, seizethe unwary prey
And stab like bravoes all who come that way"

किरकोळ साहित्यकृतींना झोडपणे म्हणजे निःशस्त्र गरिबांवर हल्ला करणे. असे करणारे समीक्षक आव्हान देणारी साहित्यकृती आली म्हणजे मात्र पळवाटा शोधीत असतात. आपण रा. भालचंद्र नेमाडे यांच्या 'कोसला'चे उदाहरण घेऊ. ह्या कादंबरीने नुसते वाङ्मयीन प्रश्नच उपस्थित केले नाहीत, तर साक्षात जीवनाकडे, माणसाकडे आणि त्याच्या भोवती असलेल्या सामाजिक पर्यावरणाकडेच नव्या दृष्टीने बघायला लावले. इथे समीक्षकाची खरी कसोटी. पण एरवी भरभरून लिहिणाऱ्या प्रतिष्ठित समीक्षकांनी एकतर 'कोसला'वर लिहायचे टाळले किंवा ज्यांनी लिहिले, त्यांनी आपले भांबावलेपणच दाखवून दिले. आलेल्या पुस्तकांची पोच देण्याच्या उद्देशातून निर्माण झालेली अर्धवट, अपुरी आणि उथळ वर्तमानपत्री समीक्षा तर या क्षेत्रात धुडगूसच घालीत असते. वाङ्मयाचे नेमके भान नसलेलेच प्रामुख्याने असे समालोचन करीत असतात. त्यामुळे वर्तमानपत्रासारखे प्रचंड खपाचे आणि लोकाभिमुख माध्यम अभिरूचीचे संवर्धन करण्याऐवजी अभिरूची सवंग आणि गढूळ करण्याला मदत करीत असते. समीक्षकांना सोयीने घेण्याच्या लेखकांच्या प्रवृत्तीला बळी पडून लेखकांच्या सोयीने

लिहिणारे समीक्षक सर्रास आढळतात. हे सोयीने घेणे-देणे घातक असते. आस्वादक आणि स्वागतशील वृत्तीच्या नावाखाली गोलमाल वृत्ती फोफावत असते, पण भलेभले समीक्षक असे मानत नाहीत आणि अत्यंत प्रामाणिकपणे घोटाळे वाढवीत राहातात. श्री. वा. ल. कुळकर्णी यांनी या वृत्तीला प्रतिष्ठा प्राप्त करून द्यायला सदैव हातभार लावला आहे. उपयोजित समीक्षेच्या प्रांतात 'टिपणे संस्कृती' निर्माण करण्याचे मोठे श्रेय त्यांनाच द्यायला हवे. सौंदर्यमीमांसेच्या गहनगूढ जंगलात घुसलेले विद्वान एकीकडे, तर सवंग लेखन करणारे गोंधळी दुसरीकडे अशी सांप्रतची अवस्था दिसते.

अशा परिस्थितीत संबंधितांना समीक्षेचा धसकाच बसतो. काही समीक्षक इतके परंपराप्रिय असतात, की त्यांना नव्या प्रवृत्ती साहित्यात निर्माण होणे ही एक अधोगतीच वाटते आणि त्यामुळे अशा लेखनाकडे ते संपूर्णपणे पूर्वग्रहित दृष्टीने बघत राहतात. श्री. के. क्षीरसागरांनी मर्ढेकरोत्तर साहित्याला वारंवार झोडपले आहे ते अशा अपरिवर्तनीय आणि परंपराप्रिय दृष्टीमुळेच. या व अशा कारणांमुळे उपयोजित समीक्षा खुजी, आंधळी, बोथट आणि मठ्ठ बनते. त्यामुळे अर्थपूर्ण व्यवस्था निर्माण होण्याची प्रक्रियाच उभी रहात नाही, राहू शकलेली नाही. निर्मिती आणि आस्वाद या दोन्ही क्षेत्रांना मराठीतल्या उपयोजित समीक्षेचा विधायक उपयोग होतो आहे असे म्हणता येत नाही. समीक्षेचे हे ढळढळीत अपयश आहे. व्यवस्थेच्या प्रक्रियेत समीक्षेने सहभागी होणे म्हणजे काहींना लेखक आणि वाचक यांच्या स्वायत्ततेवर केलेले आक्रमण वाटते, हे खरे नाही. कारण निर्मिती आणि आस्वाद या दोन्हीही 'मानुष' प्रक्रियाच आहेत. या प्रक्रिया म्हणजे काही आध्यात्मिक, अलौकिक चमत्कार नव्हे. म्हणूनच प्रतिभावंत समीक्षक या दोन्ही बाजूंनी विधायक कार्य करून जडता, अज्ञान, पूर्वग्रह आणि कुतर्क भावनांची जळमटे दूर करू शकतो. सकस वाङ्मयीन अभिरुचीचे वातावरण निर्माण करण्यात प्रतिभावंत समीक्षकांचा हातभार लागत असतो असे निश्चितपणे म्हणता येते.

साहित्यविश्वाशी संबंधित असलेले घटक म्हणजे (१) अनुभवविश्व (२) भाषा (३) साहित्यिक आणि (४) वाचक. यांतला प्रत्येक घटक प्रश्न उपस्थित करीत असतो. पण 'अनुभव' आणि 'भाषा' हे दोन घटक साहित्यकृतीबाहेरही अस्तित्वात असतात आणि साहित्यातून ते जसे वाचकाला जाणवतात, तसे या साहित्यबाह्य अशा साक्षात वास्तवातूनही वाचकांशी संबंधित असतात. साहित्याच्या आस्वाद प्रक्रियेत त्यामुळे काही मूलभूत प्रश्न निर्माण होतात. पण लेखक लिहीत असतो आणि वाचक वाचीत असतो. काही प्रश्न लेखकाच्या निर्मितीशी संबंधित असतात, काही प्रश्न वाचकांच्या आस्वाद प्रक्रियेशी संबंधित असतात, तर काही प्रश्न लेखक आणि वाचक या दोन्ही घटकांना सामावून घेणाऱ्या 'सांस्कृतिक वास्तवाशी' संबंधित असतात. समीक्षकाला हे त्रिविध भान सातत्याने ठेवावे लागते. या साऱ्या प्रक्रियेतले हितकारक ते मांडीत असताना अहितकारक जे वाटते त्याच्यावर आघातही करण्याशिवाय पर्याय असत नाही.

इथेच समीक्षक असणे ही एक आत्यंतिक नैतिक भूमिका ठरत असते. ही भूमिका समीक्षकावर कुणी लादीत नाही. त्याच्या शोधप्रक्रियेचीच ती एक अपरिहार्य परिणती असते आणि या अवस्थेप्रत पोहोचलेल्या समीक्षेमध्ये एक ठाम मूल्यव्यूह कार्यरत असावा लागतो. याचा परिणाम म्हणून अशा समीक्षकाच्या समीक्षेला एक अर्थपूर्ण संदर्भ चौकट प्राप्त होत असते. त्याचे आकलन नेमके, सुसंगत आणि वैशिष्ट्यपूर्ण बनत असते. ' निखळ आस्वाद ' ही खरे तर एक वल्गना असते. कारण वाचकांच्या अगदी उत्स्फूर्त प्रतिक्रियांमधेसुद्धा अप्रत्यक्षरीत्या मूल्यांचाच आविष्कार होत असतो. उदाहरणार्थ, भाऊ पाध्ये यांची वासूनाका ही कादंबरी अश्लील आहे असे म्हणणाऱ्या वाचकाची उत्स्फूर्त प्रतिक्रिया ही ' श्लील ' काय आणि ' अश्लील ' काय या संबंधीच्या पारंपरिक कल्पनेचाच आविष्कार असतो. ' गिधाडे ' मधला डाग दाखवणे भयंकर आहे हे म्हणणे प्रेक्षकाच्या रंगभूमीसंबंधीच्या औचित्यकल्पनेचा, आजवरच्या जाणिवेचाच मूर्त आविष्कार असतो. वाचकांपेक्षा समीक्षकामधे हे मूल्यभान निर्णायक स्वरूपात कार्य करीत असते. हे मूल्यभान निर्माण होण्यामधे साहित्याबरोबरच समाजशास्त्र, मानसशास्त्र तत्त्वज्ञान, जीवशास्त्र अशा विविध ज्ञानशाखांचीही त्याला मोठ्या प्रमाणात मदत होत असते. आपल्या आकलनावर पक्की मांड असलेला असा समीक्षक जेव्हा साहित्याला सामोरा जातो तेव्हा साहित्याच्या संदर्भातले काही प्रश्न त्याला दिसत असतात. माझ्यासमोर शब्दांतून आकाराला आलेली एक रचनाकृती आहे. मी तिला साहित्यकृती का मानतो ? ही साहित्यकृती भाषेतून व्यक्त होते. मग साहित्यातल्या भाषेचे स्वरूप कसे असते ? एका साहित्यकृतीपेक्षा दुसऱ्या साहित्यकृतीला श्रेष्ठ किंवा कनिष्ठ मानताना माझ्यासमोर कोणत्या कसोट्या असतात ? साहित्यकृतीला निर्मिणाऱ्या लेखकाची प्रवृत्ती त्याच्या लेखनातून कशी जाणवते ? साहित्यकृतीमधल्या भावना आणि विचार यांचे स्वरूप कसे असते ? साहित्यकृतीचे संप्रेषण कशामुळे शक्य होते किंवा अशक्य होते ? साहित्यकृतीतल्या नैतिकतेसंबंधी काय अटकळ बांधता येते ? या व अशाच महत्त्वाच्या प्रश्नांचा शोध त्याच्या साहित्याच्या आस्वादातून प्रकट होतो. उत्कट भावनांची उत्स्फूर्त प्रतिक्रिया म्हणजे समीक्षा नव्हे. समीक्षक जाणीवपूर्वक प्रश्नांना भिडणारा असावा लागतो व त्यातूनच त्याचे आकलन आणि मूल्यमापन सिद्ध होत असते. उपयोजित समीक्षेमधे जे वेगवेगळे प्रकार आढळून येतात तेही या प्रश्नांच्या अनुरोधाने निर्माण होणाऱ्या भूमिकांतून साक्षात होत असतात.

उपयोजित समीक्षेसंबंधीची ही प्राथमिक निरीक्षणे प्रस्तुत केल्यानंतर आता प्रवाहाच्या मुख्य प्रश्नांकडे वळू. ' कलावाद ' आणि ' जीवनवाद ' हे दोन शब्द १९५० च्या अगोदरच मराठी साहित्यविश्वामधे प्रतिष्ठित झाले होते. या दोन भूमिका अनुक्रमे ना. सी. फडके आणि वि. स. खांडेकर यांनी अत्यंत हिरीरीने मांडल्या. पण त्या मांडीत असताना ' कलावाद ' म्हणजे कृत्रिम रचनेचा अट्टहास आणि ' जीवनवाद ' म्हणजे

सामाजिक समस्यांचा ऊहापोह एवढेच ढोबळ समीकरण रूढ झाले. वा. म. जोशीं-सारख्या समीक्षकांनी या संकल्पनामधे काहीशी सूक्ष्मता आणण्याचा प्रयत्न केला पण त्यांचा ठळक प्रभाव पडला नाही. गांधीवाद, मार्क्सवाद इ. विचारही या दोन संकल्प-नांच्या जवळपास वावरत होते. पण हे विचार मांडणाऱ्यांमधे उत्साहातून आलेला आंधळे-पणाच दिसत होता. संकल्पनांना सिद्ध करण्यासाठी आवश्यक असलेली प्रखर वैचारिक-ताच यात कुठे दिसत नव्हती. ठळकपणे लोकांसमोर आले ते कलावादी म्हणून फडके आणि जीवनवादी म्हणून खांडेकर. पण फडक्यांच्या तंत्रात लेखक कारागीर बनला, तर खांडेकरांच्या तंत्रात लेखक उपदेशक बनला. मूळच्या संकल्पनाच त्यामुळे डागाळल्या. आजतागायत याच पातळीवरून साहित्याकडे बघणारा वाचक, समीक्षकवर्ग बहुसंख्येने उपलब्ध आहे. खरे तर फडके, खांडेकर हे दोघे दोन भूमिका घेत असले तरी मूलतः एकाच कृतक आणि कृत्रिम पातळीवर वावरत होते. आणि दोघांतला भेदही उथळ आणि वरवरच्या अपेक्षांतून निर्माण झालेला होता. १९५० नंतरच्या कालखंडातही जी समीक्षा मराठीत होताना दिसते त्यामधेही कलावादी भूमिका आणि जीवनवादी भूमिका याच दोन मध्यवर्ती आणि प्रमुख प्रवृत्ती म्हणून वावरताना दिसतात. मात्र, या कालखंडामधे या संकल्पनांनी तात्त्विक पातळीवर पूर्वीपेक्षा अधिक पृथगात्म स्वरूप धारण केलेले दिसते.

(१) कलेचे विश्व स्वायत्त आहे, स्वतंत्र आहे, स्वयंपूर्ण आहे आणि अलौकिक आहे, ही कलावादी भूमिकेमागची धारणा आहे. कलाकृतीच्या अंतर्गत रचनातत्त्वांचा विचार या भूमिकेत महत्त्वाचा मानला आहे.

(२) कलेचे विश्व कलावादी मानतात त्या अर्थाने स्वायत्त नाही. कलानिर्मिती ही जीवनातलीच एक अर्थपूर्ण कृती आहे. ती लौकिक, मानुष आणि मूल्यवान आहे ही जीवनवादी भूमिकेमागची प्रेरणा आहे.

व्यक्तिनिष्ठ संवेदनांची अंतिम प्रतिष्ठा कलात्मक पातळीवर कलावादी भूमिकेला शोधायची असते तर जीवनवाद म्हणजे बोधवाद नसून अस्तित्त्वाच्या समग्रतेचा सर्जनशील शोध आहे. साहित्यातील ‘ कलात्मक काय ? ’ हा कलावादी भूमिकेतला मध्यवर्ती प्रश्न आहे तर साहित्यातल्या आशयामध्ये ‘ कृतक काय ? ’ हा जीवनवादी प्रश्न आहे. साहित्यातील सौंदर्याचा विचार करताना कलावादी भूमिका ‘ अपार्थिवता ’ मानते तर जीवनवादी भूमिकेचा आधार ‘ पार्थिवता ’ हा आहे. कलाकृतीमधले सौंदर्य कलावादी भूमिकेमध्ये अनुभव घटकांच्या अंतर्गत संघटनेमध्ये शोधले जाते तर जीवन-वादामध्ये सौंदर्याचा शोध आशयाच्या कसदारपणात पाहिला जातो.

(३) या दोन प्रमुख प्रवृत्तींशिवाय जीवनवादाच्याच अंगाने जाणारी पण भिन्न असलेली आणि साहित्याचे आध्यात्मिक चिंतन प्रस्तुत करणारी तिसरी एक प्रवृत्ती आहे. संपूर्ण आदर्शवादाचा पाया या भूमिकेने स्वीकारलेला असतो. विवेचनाच्या ओघात ही भूमिका आधिभौतिक पातळीवर जाते. कलावादी भूमिकेपेक्षा वेगळ्या

अर्थाने अलौकिक असा आनंद देणारे साहित्यसौंदर्य ही समीक्षा दाखवू पाहते.

या प्रवाहांनाच वेळोवेळी, वेगवेगळ्या समीक्षकांच्यामुळे वेगवेगळी वळणे लाभत आलेली आहेत.

या कालखंडातील उपयोजित साहित्य-समीक्षा ही प्रामुख्याने ‘ कलावादी ’ किंवा ‘ जीवनवादी ’ राहिली आहे. अर्थात पूर्णपणे कलावादी किंवा जीवनवादी भूमिकेवरून विचार करणारे समीक्षक तसे थोडेच आहेत. कलावादाचा विचार करता करता अनेक जण साहित्यातल्या आशयावरच विचार करताना दिसतात, तर जीवनवादी म्हणविणारेही रूपवादी बनलेले दिसतात, हे पुढच्या सविस्तर विवेचनावरून लक्षात येईल. या भूमिकांच्यामागे प्रामुख्याने भाषाशास्त्रीय, व्यक्तिवादी, सामाजिक, मानसशास्त्रीय, समाजशास्त्रीय, नैतिक, सांस्कृतिक, आध्यात्मिक आणि भौतिक अशा प्रेरणा कार्यरत दिसतात. या प्रेरणा कधी सुट्या सुट्या तर कधी एकमेकींत मिसळून वावरत असतात. अर्थात या प्रेरणांचे आकलन संपूर्णपणे झाले आहे असे फार थोड्या समीक्षकांच्या बाबतीत म्हणता येते. सर्वश्री वा. ल. कुलकर्णी, श्री. के. क्षीरसागर, गंगाधर गाडगीळ, कुसुमावती देशपांडे, दि. के. बेडेकर, प्रभाकर पाध्ये, नरहर कुरुंदकर, माधव अचवल, रा. ग. जाधव, गो. म. कुलकर्णी, द. भि. कुलकर्णी, त्र्यं. वि. सरदेशमुख, सरोजिनी वैद्य, विजया राजाध्यक्ष, गो. वि. करंदीकर इ. नी वेगवेगळ्या साहित्यकृतीवर वेळोवेळी केलेले समीक्षालेखन ग्रंथनिबद्ध आहे. अशोक शहाणे, राजा ढाले, भालचंद्र नेमाडे, गंगाधर पाटील, दिलीप चित्रे, अशोक केळकर, रा. भा. पाटणकर, गो. मा. पवार, सुधीर रसाळ, माधव मनोहर, चंद्रकांत पाटील, चंद्रशेखर जहागिरदार, आनंद यादव, भालचंद्र फडके इ. आणखी काही महत्त्वाच्या समीक्षकांची नावे. सत्यकथा, प्रतिष्ठान, समाज–प्रबोधन–पत्रिका, युगवाणी, नवभारत, आलोचना, महाराष्ट्र–साहित्य–पत्रिका आणि ललित इ. विचारप्रवर्तक नियतकालिकांनी साहित्यकृतींची परीक्षणे नेहमीच आणि आवर्जून प्रकाशित केली आहेत. लघुपत्रिकांच्या चळवळीमध्येही अशा तऱ्हेचे समीक्षालेखन जोमाने झाल्याचे आढळून येते. दलितसाहित्य चळवळीचा हिरीरीने पुरस्कार करणाऱ्या ‘ अस्मितादर्श ’मधूनही परीक्षणे प्रकाशित होत असतात. यांतून प्रकाशित झालेल्या समीक्षेचे अवलोकन केल्यानंतर सर्वसाधारणपणे उपयोजित साहित्य-समीक्षेची खालीलप्रमाणे वर्गवारी करता येईल.

(१) **प्रमेयदर्शी समीक्षा** : एक विशिष्ट प्रमेय घेऊन ते साहित्यातून उलगडून दाखवण्याचा प्रयत्न या प्रकारच्या समीक्षेमध्ये आढळतो. दि. के. बेडेकर यांनी केशवसुतांच्या कवितेमधून ‘ स्वर्गसमक्षते ’ची कल्पना दाखवून दिली आहे, तर त्यांनी आधुनिक मराठी कवितेमधून ‘ धर्मप्रायते ’चे प्रमेय दाखवण्याचा प्रयत्न केला आहे. त्र्यं. वि. सरदेशमुख यांनी ‘ अंधारयात्रा ’ या ग्रंथातही अशा प्रमेयदर्शी समीक्षेचा वापर केलेला आढळतो. द. भि. कुळकर्णी यांचे ‘ पहिली परंपरा ’ आणि ‘ दुसरी

परंपरा ' ही आणखी दोन उदाहरणे म्हणता येतील.

(२) **परिणामदर्शी समीक्षा** : प्रत्यक्ष साहित्यकृतींच्या आस्वादाचा परिणाम म्हणून आस्वादकाच्या मनःपटलावर उमटलेल्या परिणामांचे (Impressions) कलात्मक संघटन साहित्याच्या समीक्षेमध्ये जेव्हा मिसळून जाते, तेव्हा परिणामदर्शी समीक्षा निर्माण होते. माधव आचवल यांचे इंदिरा संत यांच्या काव्याचे रसग्रहण, सरोजिनी वैद्य यांचे पु. शि. रेगे यांच्या ' सावित्री 'चे परीक्षण किंवा 'काळोखाचे अंग' या कादंबरीचे परीक्षण या स्वरूपाचे आहे.

(३) **निर्माणक समीक्षा** : परिणामदर्शी समीक्षा निव्वळ परिणामांच्या पातळीवर न राहता अधिक व्यक्तिगत बनत जाते आणि शुद्ध आत्माविष्कार हेच तिचे प्रधान वैशिष्ट्य बनते तेव्हा अशा समीक्षेला निर्माणक (Creative) समीक्षा म्हणता येईल. श्री. के. क्षीरसागर यांचे ' उमरखय्यामची फिर्याद'मधील समीक्षा अशा स्वरूपाची आहे.

(४) **तत्त्वदर्शी समीक्षा** : अशा समीक्षेमधे प्रत्यक्ष साहित्यकृतीचा आस्वाद घेताना समीक्षकाने स्वीकारलेले तत्त्व जाणीवपूर्वक प्रत्यक्षपणे, स्वतंत्रपणे आणि ठळकपणे दृग्गोचर होत असते. स्वीकारलेल्या तत्त्वाच्या चौकटीत साहित्याला कोंबण्याचा अट्टाहास या समीक्षेमधे पदोपदी आढळून येतो. प्रभाकर पाध्ये यांच्या ' आस्वाद ' या पुस्तकात जी परीक्षणे समाविष्ट केलेली आहेत, त्यामधून त्यांना कलाप्रक्रियेबाबतचे 'मोनॅड'-सारखे जे तत्त्व अभिप्रेत आहे त्याचे दर्शन ते वारंवार घडविण्याचा प्रयत्न करतात. द. भि. कुळकर्णी यांनी ' पार्थिवतेचे उदयास्त 'मध्ये अस्तित्ववाद आणि नवअनुभववाद या आधुनिक तत्त्वांच्या चौकटीमध्ये जी. ए. कुलकर्णी, ग्रेस, नेमाडे, पु. शि. रेगे, कमल देसाई इ. च्या साहित्याचे विवेचन केले आहे.

(५) **आस्वादक समीक्षा** : वेगवेगळ्या साहित्यकृती आणि साहित्यप्रकार यांचा आस्वादक आणि स्वागतशील दृष्टीने विचार करून लिहिलेली समीक्षा या प्रकारात मोडते. वा. ल. कुळकर्णी यांचे लेखन अशा प्रकारचे आहे. याच प्रकारच्या समीक्षेमध्ये कलानिर्मितीच्याबाबत एकच एक निकष न मानता निकषांची अनेकविधता मानायला हवी अशी भूमिका घेतलेले समीक्षकही आढळतात. गो. म. कुलकर्णी यांचे ' खंडन-मंडन ', 'साद पडसाद 'मधले लेखन किंवा म. द. हातकणंगलेकर यांचे 'साहित्यातील अधोरेखिते 'मधले लेखन अशा स्वरूपाचे आहे.

(६) **शास्त्रीय नवजीवनवादी समीक्षा** : कलावाद, जीवनवाद आणि अध्यात्मवाद इ.च्या परस्परांवरील आरोप-प्रत्यारोपांच्या पार्श्वभूमीवर आजकालची नवी समीक्षा प्रकट होत आहे. परंपरा आणि नवता यांचे संश्लेषण हा तिचा पाया आहे. तिचे स्वरूप Anthropological आहे. भालचंद्र नेमाडे, गो. मा. पवार, गंगाधर पाटील, रा. ग. जाधव इ. च्या समीक्षालेखनाचा उल्लेख या संदर्भात करता येईल.

उपयोजित समीक्षेतले हे भेदाभेद समीक्षकाचा ' रोख ' काय आहे, समीक्षेमधे तो

कशाला महत्त्व देतो आहे, आणि त्याच्या शोधाचे स्वरूप काय आहे, याचा विचार करून केले आहेत आणि विचाराच्या सोयीसाठी केलेली ही एक व्यवस्था आहे.

(१) कलावादी भूमिका : न पेललेले शिवधनुष्य :

मर्ढेकरांच्या कवितेबरोबर १९५० नंतर मराठी साहित्यामधे एक नवे चैतन्य आले असे मानले जाते. पुढे बहराला आलेली कविता मग 'नवकविता' म्हणून संबोधली जाऊ लागली. याच दरम्यान गंगाधर गाडगीळ प्रभृतींची कथा अवतीर्ण झाली आणि 'नवकथा' हे नामाभिधान प्रतिष्ठित झाले. मर्ढेकर आणि गाडगीळ या दोघांचीही भूमिका कलावादी आहे हे त्यांनी वेळोवेळी केलेल्या समीक्षेवरून लक्षात येते. पाठोपाठ कादंबरीकार म्हणून प्रसिद्धीस आलेल्या श्री. ना. पेंडसे यांनी 'कला फक्त कलेकरताच असते या तत्त्वावर माझा दृढ विश्वास आहे,' असे म्हटले आहे. कथा, कविता आणि कादंबरी या क्षेत्रांत मान्यवर झालेल्या लेखकांमुळे कलावादी भूमिकेला प्रतिष्ठा प्राप्त झाली. याच कालखंडातल्या वा. ल. कुळकर्णी यांच्यासारख्या समीक्षकानेही 'साहित्य-सृष्टी ही एक स्वायत्तसृष्टी आहे, ती अपरसृष्टी आहे, एका परीने संपूर्ण आणि स्वयंपूर्ण आहे,' असे मानल्यामुळे समीक्षेच्या प्रांतातही हे मत मान्यता पावले. ही भूमिका पुन्हा एकदा नव्याने प्रतिष्ठित होण्याला १९५० च्या अगोदर मराठी साहित्य-समीक्षेमध्ये घुसलेली बटबटीत उपदेशकाची भूमिका कारणीभूत होती. साहित्याचा विचार करताना साहित्यकृती हे एक निमित्त करून इतरच भारूडभर चिंतन मांडण्याची समीक्षकांना सवय लागली होती. साहित्य जीवनातून निर्माण होते आणि म्हणून जीवनासंबंधीचे प्रश्न उपस्थित होण्यात गैर काहीच नाही; पण हे प्रश्न साहित्यकृतीच्या अंतर्गत आणि अपरिहार्यपणे निर्माण व्हायला हवेत, हे भान त्या समीक्षकांना म्हणावे तेवढे नव्हते. कलावादी भूमिकेने या वर्मावर बोट ठेवले. पण हे झाले नकारार्थी कार्य. प्रत्यक्ष कलावादी भूमिकेची म्हणून जी तत्त्वे आहेत ती साक्षात साहित्यकृतींना लावता आली का? तर यांचे ठाम उत्तर 'नाही' असेच द्यायला हवे. कलावादाचे हे शिवधनुष्य या समीक्षकांना पेललेले नाही, असेच कलावादी समीक्षकाच्या समीक्षेच्या आधारे दाखवून देता येते.

मर्ढेकरांची कविता 'नवीन' आहे किंवा गाडगीळांची कथा 'नवीन' आहे असे म्हणताना कलावादी समीक्षकांनी हे नवेपण कशात शोधले? या लेखकांच्या अगोदरच्या आविष्कारपद्धतीपेक्षा मर्ढेकर-गाडगीळांची आविष्काराची रीत नवी होती, त्यांनी नव्या प्रतिमा आणल्या, इ. गोष्टींचा उल्लेख केला तर हे रूपवादी विवेचन रचनेच्या संदर्भातले आहे एवढे म्हणता येते. 'गाडगीळांनी लेखन सुरू केले त्या वेळी रूढ, लोकप्रिय व प्रतिष्ठित असलेले कथेतील अनुभवाचे व निवेदनाचे आडाखे जसे त्यांनी लवकरच झुगारून दिले, त्याप्रमाणे कथेच्या भाषेबद्दलचे संकेतही फारसे मानले नाहीत'

असे श्री. पु. भागवत त्यांच्या नवकथेचे वैशिष्ट्य सांगतात आणि मग त्यांच्या कथेची म्हणून जी वैशिष्ट्ये ते नोंदवतात ती आशयवादी दृष्टिकोणातूनच येत राहतात. शिवाय ती इतकी ढोबळ व सर्वसामान्य (जनरल) विधाने असतात की, ती खास गाडगीळांच्या कथेचीच विधाने न राहता अन्य कथाकारांनाही लावता यावीत. मर्ढेकरांचे मोठेपण सांगताना गंगाधर गाडगीळ यांनी, 'मर्ढेकरांचे श्रेष्ठत्व सगळी चौकट मोडून रचनेची नवी तत्त्वे आणि नव्या पद्धती निर्माण करण्यात आहे,' असे रूपवादी विधान केले आहे. कलावादी भूमिकेमागे रचनातत्त्वांचा ठाम आग्रह आहे, इथपर्यंतचे हे नवेपण मान्य करता येते. पण याच्यापुढे जाऊन हे नवेपण शोधायचेच झाले तर मर्ढेकर-गाडगीळांच्या लेखनातून कलावंताची व्यक्तिवादी भूमिका अधिक व्यवस्थित स्वरूपात आविष्कृत झाली असे म्हणता येईल. या वृत्तीचा फार मोठा प्रभाव स्वातंत्र्योत्तर काळातल्या लेखकावर पडला. व्यक्तिवादी भूमिकेतून जीवनाचा सर्जनशील शोध घेण्याची ही रीत, 'कलावादा'चे नाव घेऊन अवतरली. पण एकदा का या नवेपणाचा शोध व्यक्तिवादी भूमिकेच्या अंगाने येणाऱ्या संवेदनक्षमतेत घ्यायचे म्हटले तर मग 'मूल्यां'चा विचार करायला हवा आणि मूल्यभाव विचारात घ्यायचे ठरले की साहित्याच्या स्वायत्ततावादी मूल्यांकनाची भूमिका सोडावी लागते किंवा 'कला ही अशी मूल्यनिरपेक्ष असल्यामुळे तिच्यात विश्वात्मकता आली आहे' असा आंधळा हटवादीपणा करावा लागतो. वा. ल. कुळकर्णी यांनी स्वायत्ततेची भूमिका उपयोजित समीक्षेत वारंवार सोडली आहे. गंगाधर गाडगीळांनी हटवादीपणा केला आहे तर माधव आचवलांनी ही भूमिका थोडीफार लावून दाखवताना दमछाक झाल्यामुळे सोडून दिली आहे. कलावादी भूमिकेचे असे त्रांगडे आजतागायत सर्वत्र बघायला मिळते.

मर्ढेकरांनी साहित्यातून निर्माण होणाऱ्या सौंदर्याचा तात्त्विक विचार केला आहे. असे करीत असताना त्यांनी मानवी व्यवहारातील मूल्यकल्पना नाकारल्या, शुद्ध संवेदनांचा आग्रह धरला आणि लयतत्त्वाचा पुरस्कार केला. हे तत्त्व प्रत्यक्ष साहित्यकृतींना लावताना त्यांनी ओढाताणच केली. बालकवींच्या 'खेड्यांतील रात्र' या कवितेस हे तत्त्व त्यांनी अत्यंत कृत्रिम पद्धतीने लावले. पण त्यापेक्षा वाईट म्हणजे एवढे मोठे तत्त्व सिद्ध करण्यासाठी यशवंतांची 'माहुतास', काणेकरांचे 'कोळ्यांचे गाणे' आणि माधव जूलियन यांची 'हें काय असें होई!' अशा सामान्य कवितांची निवड केली. अनेकांचा नुसता नामोल्लेखच केला. आपल्या भूमिकेच्या चष्म्यातून बघताना मर्ढेकरांना अर्वाचीन मराठी कवितेत 'बालकवी' हेच एकमेव शुद्ध आणि श्रेष्ठ कवी आहेत असे सांगण्याची पाळी आली. कलावादाच्या मठातील आद्य शंकराचार्यांची ही अवस्था! त्यांच्या शिष्यगणांची अवस्था तर याहूनही केविलवाणी झालेली दिसेल.

'साहित्याच्या क्षेत्रात जेव्हा नव्या प्रवृत्ती निर्माण होतात तेव्हा त्यांच्याबरोबर एक नवी अभिरुची निर्माण होते. नव्या साहित्याच्या आणि अभिरुचीच्या मुळाशी नवी

वाङ्मयीन मूल्ये असतात.' अशी ठाम जाणीव ठेवून गाडगीळांनी या कालखंडात नव्याजुन्या साहित्यकृतींची समीक्षा केली आहे. काही ठिकाणी त्यांचे लेखन चलाख हुषारीने आपली भूमिका बरोबर कशी आहे याचा आभास निर्माण करते तर काही ठिकाणी विसंगतीचे दर्शन घडवते. गाडगीळांच्या समीक्षेमध्ये एक धोकादायक स्मार्टनेस आहे. आणि तो चोखंदळ म्हणवणाऱ्या प्रकाशकांनी जपलाही आहे. त्याचे दडपण बाजूला ठेवूनच त्यांची भूमिका बघायला हवी. मर्ढेकर काय किंवा केशवसुत काय त्यांचे मोठेपण त्यांना रचनेच्या नव्या पद्धतीत दिसते आणि त्यालाच ते कवितेच्या स्वरूपातला 'मूलभूत बदल' मानतात. कलेत येणारी विश्वात्मकता मूल्यनिरपेक्ष भूमिकेतून येत असते असे त्यांना वाटते. साहित्यातील क्रांतीच्या या गाडगिळी कल्पनेला जवळ ठरावी अशीच ही ना. सी. फडके यांची वाक्ये पाहा : (अ) इब्सेनने जी क्रांती केली ती नाट्यलेखनाच्या तंत्रात केली. (ब) अमर ठरलेल्या ललितकृती या शाश्वत आणि सर्वसामान्य मनोधर्माच्या आणि सुखदुःखांच्या अधिष्ठानावर उभ्या असतात. एकदा काही मूल्यनिरपेक्षतेची भूमिका स्वीकारली की मग प्रत्यक्ष साहित्यकृतींचा आस्वाद घेताना ते 'नंदनवना' सारखे प्रमेय मांडतात. प्रत्येक माणसाच्या हृदयात त्याचे असे एकट्याचेच एक नंदनवन असते...कोणाला ते यौवनाच्या उंबरठ्यावर पाऊल ठेवल्यावर सापडते तर कोणाला बालपणात गवसते. असे सांगून ते पेंडशांच्या कादंबऱ्यांचा विचार करताना या नंदनवनाच्या कल्पनेला मध्यवर्ती स्थान देतात. पेंडशांच्या कादंबऱ्यांत भरकटत नेणारी कामेच्छा का आढळत नाही ? याचे उत्तर 'हे नंदनवन जेव्हा निर्माण झाले तेव्हा स्त्रीच्या आकर्षणाचा पुसटता अनुभव पेंडशांना आला असावा. पण त्यापलीकडच्या अनुभवांना त्यात स्थान मिळाले नाही असे अजब तर्कट मानतात. मानसशास्त्रीय विवेचनाचा आभास हे विधान करीत असले तरी ते अत्यंत अशास्त्रीय आणि ठिसूळ पायावर आधारलेले असल्यामुळे त्यांचे पेंडशांच्या कादंबऱ्यांचे असे विवेचन भोंगळच बनते. (अलीकडे जी. ए. कुलकर्णी यांच्या कथेवर लिहितानाही असाच त्यांच्या खाजगी आयुष्याबद्दलचा बेजबाबदार अंदाज मांडून कथाकार जी. एं. च्या वर्मावर बोट ठेवल्याचा बहाणा केला आहे. अशी समीक्षा म्हणजे एक प्रकारची अनैतिकताच आहे.) हुषार म्हणवणाऱ्या गाडगीळांना पेंडशांच्या कादंबऱ्या कृतक रोमँटिक, दिवास्वप्नांनी भारलेल्या, पलायनवादी आणि रंजनतेकडे झुकणाऱ्याच आहेत हे तेव्हा जाणवले नाही. कारण त्यांनी समीक्षक म्हणून असा खोलवर विचारच केलेला नाही. माडगूळकरांच्या कथा लोकप्रिय का झाल्या ? ह्या प्रश्नाचे उत्तरही माडगूळकरांसारख्या अस्सल प्रतिभावंतावर अन्याय करणारेच आहे. गाडगीळांचे या प्रश्नाचे उत्तर 'अशी माणसे भेटली म्हणजे शहरी मनाला विसावल्यासारखे वाटते. आपल्या पाठीवरचे ओझे ते त्यांच्या सहवासात खाली टाकू शकते. काही तरी हरवले आहे, ते मिळाले असे वाटते,' असे देतात. गाडगीळांना त्यांच्या हटवादी कलावादाचा अधूनमधून विसर

पडतो आणि मग ते साहित्यकृतींचे समाजशास्त्रीय विवेचन करू लागतात. अशा वेळी त्यांची समीक्षा मार्मिक बनते. त्यांनी केलेले सौभद्रचे विवेचन मुद्दाम लक्षात घ्यावे. या संदर्भात ते म्हणतात : 'सौभद्र हे भाबडे पण गोड संगीतप्रधान नाटक असून एका रोमांचकारी कथेची ही एक घरगुती सुखांतिका आहे.' आणि त्याचा अर्थ तत्कालीन प्रेक्षकांची रसिकता किती कोती होती व वृत्ती किती संकुचित होती आणि श्रद्धाळू होती हाच करता येतो. गाडगीळांची रसिकता दाखवणारी काही विधानेही अधूनमधून दिसतात. उदाहरणार्थ इंदिरा संतांच्या कवितेतल्या प्रियकराला 'अतिमानुष स्वरूप दिलेय आणि विश्व व्यापून राहिलेल्या प्रियकराचे कवयित्रीच्या सर्वभाववृत्ती उचंबळून आणणे हेच कार्य आहे.' किंवा रेग्यांच्या कवितेमध्ये, 'मानवाची सर्जनशक्ती हाच काव्याचा विषय आहे आणि सर्जनशक्तीचे हे जे अधिक तरल व चैतन्यमय दर्शन त्यांना होते ते देखील स्त्रीच्या शरीरातून होते. अनुभवाशी इमान राखण्यापेक्षा आपल्या प्रकृतीशी इमान राखणे हे अशावेळी कवीला अधिक महत्त्वाचे वाटते.' समीक्षक गाडगीळांचे मोठेपण आज समजून घेताना त्यांना प्रिय असणारे विश्वात्मकतेचे सूत्र (अवघ्या पंचवीस वर्षांच्या अवधीतच) बाजूला ठेवावे लागते आणि तत्कालीन संदर्भ लक्षात घेऊनच आज त्यांचे श्रेय द्यावे लागेल असे म्हणावे लागते. म्हणजे एका अर्थाने समीक्षक गाडगीळांची समीक्षा एका विशिष्ट साहित्याचा हिरीरीने पुरस्कार करणारी काहीशी प्रचारकी समीक्षाच होती असे म्हणता येईल. 'खडक आणि पाणी' आणि 'साहित्याचे मानदंड'च्या नंतर गाडगीळांनी केलेली समीक्षा अलीकडेच प्रकाशित झालेल्या 'पाण्यावरली अक्षरे' आणि 'आजकालचे साहित्यिक' मध्ये वाचायला मिळते. टिळकांच्या जीवनावर गाडगीळांनी लिहिलेल्या 'दुर्दम्य' बाबत जोरदार टीका झाली. स्वतः गाडगीळांनी मात्र आपले लंगडे आत्मसमर्थन करणारा लेख लिहून आपण चरित्रात्मक कादंबरीला एक प्रकारचे योगदानच केल्याचा दावाही या लेखातून केला आहे. गाडगीळांच्यामध्ये आजकाल आत्मपरीक्षण कसे विलयाला गेले आहे, त्याचा हा नमुना आहे. तेंडुलकर, जी. ए. आणि खानोलकर यांच्यासंबंधी लिहितानाही गाडगीळांनी एक प्रकारची 'पेट्रनायजिंग' वृत्ती स्वीकारलेली दिसते. पूर्वीची पकड आता ढिली झाली असून विसंगती मात्र अधिक ठळक झाल्या आहेत असे आताच्या गाडगीळांच्या समीक्षेबद्दल म्हणता येईल. वानगीदाखल एक उदाहरण : गाडगीळ 'कादंबरीची शैली ही विविध प्रकृतीची असावी लागते' असे मानतात. कादंबरीच्या या प्रकृतीमुळे तिच्याद्वारे अपरिहार्यपणे जीवनाच्या एका विस्तीर्ण भूखंडाचे चित्रण होते. कादंबरीच्याद्वारे एका केवळ काल्पनिक अगर प्रत्यक्षाशी जवळचे नाते असलेल्या समाजाचे चित्रण घडते...अशी विधाने करतात. पण खानोलकरांच्या कादंबरीवर लिहिताना मात्र 'कादंबरी हा साहित्यप्रकार खानोलकरांच्या लेखनप्रकृतीशी नाटकापेक्षा अधिक जुळणारा आहे' असे म्हणून 'काव्यात्मकता हा खानोलकरांच्या निवेदनाचा

प्रकृतिधर्म आहे ' असे सांगून, ' ही काव्यात्मकता नटवी, स्वतःतच रमलेली, स्वतःवरच खूष असणारी नाही. ती अकृत्रिम, स्वतःचं रूप आरशात पुन्हा पुन्हा न्याहाळणारी अशी आहे,' असे समर्थनही करतात. टॉलस्टॉयच्या ' वॉर अँड पीस ' चे रसग्रहण करताना त्यांनी लेखकाने समकालीन वास्तवामध्ये कसा मनःपूर्वक रस घेतला आहे, ते दाखवले आहे. आणि त्याच्या ' सावेपणा व विस्कळीतपणा ' यांचे कौतुकही केले आहे. मात्र खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांवर लिहिताना त्यांना त्यांच्या शैलीची रचना ' कृत्रिम, आलंकारिक आणि हेतुतः जाणीवपूर्वक निर्माण केलेली वाटत नाही. आजकालच्या साहित्यिकांतून कोणते लेखक निवडायचे ते ठरवताना ' या लेखकांचा समकालीन रसिकांवर, समीक्षकांवर व लेखकांवर किती प्रभाव पडला ते मी पाहिले,' असे म्हणणाऱ्या गाडगीळांनी ' कोसला'वर न लिहिण्याचे कारण म्हणून, ' या प्रयत्नांतून काही प्रवृत्ती बहरल्या असे आपण म्हणू शकत नाही,' असे म्हणावे, हे गाडगीळ आता समकालीन साहित्यापासून किती दूर गेले आहेत त्याचेच लक्षण आहे.

' कोणतीही कलाकृती श्रेष्ठ ठरते ती तिच्या आशयसूत्रामुळे नव्हे, तिचे कलात्मक मूल्यमापन करायला वेगळेच निकष लावावे लागतील,' असे प्रभाकर पाध्ये यांना वाटते. पाध्ये ' आस्वाद आणि समीक्षा ' यांत फरक करतात. आस्वाद ही एक खाजगी प्रक्रिया आहे असे त्यांनी मानले आहे. त्यांच्या भूमिकेमध्येही साहित्याचा उद्देश सौंदर्यनिर्मिती करणे हाच मानला गेला आहे. हा विचार त्यांना इतका प्रिय आहे की, वामन मल्हार जोशींच्या कादंबऱ्यांचा विचार करतानाही ' विचारांचे महत्त्व त्यातून सौंदर्य किती निर्माण होईल यावरच अवलंबून राहील ' असे म्हटले आहे. पाध्यांनी स्वीकारलेली तात्त्विक भूमिका त्यांच्या उपयोजित समीक्षेमध्ये वारंवार आणि स्वतंत्रपणे अवतरत असते. ' कोंडुरा 'चे परीक्षण करताना ते ' कोणत्याही कलाकृतीतला अनुभव चैतन्यशक्तीने किती मुसमुसलेला आहे आणि प्रतिमात्मकतेची कशी नि कोणती रूपे धारण करून व्यक्त झाली आहे यावर तिचे मोल ठरते ' असे सौंदर्यमीमांसेच्या पुस्तकात शोभावे असे विधान करतात. आणि मग ' कोंडुरा 'मधून जाणीवपूर्वक हे तत्त्व शोधू लागतात. त्यासाठी सर्व कादंबरी सोयीने फिरवून घेतात. ही तात्त्विकता विवेचनाच्या ओघात अपरिहार्य म्हणून येत नाही तर अट्टाहासाने बौद्धिक पातळीवरच प्रकट होते. पाध्यांच्या लेखनात आस्वादातली सहजता जाते आणि ओढाताण मात्र लक्षात राहते. तात्त्विकतेच्या चौकटीत साहित्यकृती बसवण्याच्या अट्टाहासापोटी पाध्ये इतरांचे भले मोठे दाखले तरी देतात किंवा इतरांची मते खोडीत राहतात. उदारहणार्थ, ' स्मृतिचित्रा 'तील टिळकांचा संदर्भ आला की मग मनोविश्लेषणासाठी आल्फ्रेड ॲडलर यांचा मोठा उताराच ते प्रस्तुत करतात, ' आदिम प्रतिभे 'चा उल्लेख करताना युंगचे दाखले देतात. ' गोतावळा 'चे परीक्षण करताना ' प्रतिभेचे कार्य खरोखर काय असते ? ' असा सैद्धान्तिक प्रश्न निर्माण करून ' बोधनेचे कार्य काय

असते ?' याचेच विवेचन करू लागतात. नंतर 'या कादंबरीला एक लय आहे' असे म्हणून 'आपले लयतत्त्व कोणते आहे ?' त्याचेच विवेचन करतात. एखादी वयातही न आलेली मुलगी अंगभरच्या बोजड दागिन्यांनी वाकून जावी तसे या बिचाऱ्या 'गोतावळा'चे होते. चिरमुल्यांच्या कथेवर लिहितानाही स्वतंत्रपणे उत्तम कलाकृतीत दिसणारा 'प्रतिमात्मक अनुभव' कसा येतो, याचे तात्त्विक विवेचन येतेच. पुन्हा चिरमुल्यांची कथा 'कसदार' असते असे जे विधान ते करतात ते त्यांच्या कलावादी भूमिकेत बसत नाही. पाध्यांना प्रत्येक साहित्यकृतीमध्ये 'अन्यून अनतिरिक्त' हे तत्त्व गाभा म्हणून आवश्यक वाटते; पण त्यांना हे तत्त्व सहजतः साहित्यकृतीतून दाखवून देता येत नाही. पाध्यांचे एखाद्या साहित्यकृतीचे गुणदर्शन किंवा दोषदर्शन काही विशिष्ट भागाचा आधार घेत उभे राहते, त्यामुळे त्यांचा साहित्यास्वाद साहित्यकृतीचे 'संपूर्णपण' लक्षात घेत नाही. मग एकूण लेखाचा खूपच भाग एका मुद्द्यावर आणि त्याच लेखात उरलेले मुद्दे चक्क गुंडाळलेले अशी अवस्था होते. त्यामुळे लेखाचे संतुलन जाते आणि समग्रपणही हरवले जाते. उदाहरणार्थ, दिलीप चित्रे यांच्या 'केसाळ काळेभोर पिल्लू' या गाजलेल्या कथेचे परीक्षण करताना पाध्ये संभोग या घटनेला एवढे महत्त्व देतात की, त्याच संदर्भातले त्यांचे चिंतन लेखाचा तीन-चतुर्थांश भाग व्यापते. हमीद दलवाई यांच्या 'इंधन' या कादंबरीच्या शैलीमध्ये प्रतिमात्मकता आहे आणि पृथगात्मकता आहे असे ते म्हणतात, पण हे कसे काय ते सप्रमाण न मांडता ते एकदम या कादंबरीतले 'भाभी' चे चित्रण कसे झाले आहे, यावरच भर देतात. या कादंबरीत सर्वत्र 'पुरोगामी हमीद' वावरतो आहे असे रूपवाद्याला न शोभणारे विधानही ते करतात आणि पुन्हा ही कादंबरी 'शुद्ध वाङ्मयीन' कसोट्यांवर उतरणारी चांगली कादंबरी आहे, असेही विवेचनाच्या सुरुवातीलाच सांगून जातात "शांतता ! कोर्ट चालू आहे.' मधले शेवटचे 'स्वगत' थोडेसे लाचारीचे आहे" हा मुद्दाच ते या नाटकावरच्या लेखात सविस्तरपणे सांगतात. एवढ्या एका मुद्द्याचेच हे विवेचन असावे, अशी मग शंका येऊ लागते. पाध्यांच्या या पद्धतीत मग विवेचनाच्या ओघात आलेले काही महत्त्वाचे मुद्दे अर्धवटच राहतात. उदाहरणार्थ, 'शांतता...' वरच्या परीक्षणाच्या शेवटी हे नाटक इतके का चालतेय यासंबंधी पाध्ये लिहितात : "नाटक इतके चालले याचे आणखी एक कारण असावे. ते म्हणजे या नाटकाचा विषय. तो तेंडुलकरांनी अशा रीतीने हाताळला आहे की, त्याला अपरिहार्यपणे सनातन वळण लागते आणि ते आमच्या अंतर्यामी सनातनी असलेल्या मनाला मनापासून भावते." हा मुद्दा महत्त्वाचा आहे. लोकाभिरुचीला आमचा नवा नाटककारही कसा शरण जातो हे दाखवणारा आहे. आणि मुख्य म्हणजे अनुभवामध्ये घुसणाऱ्या सनातनी वृत्तीवर बोट ठेवणारा मूल्यात्मक असा आहे. पण मग असे विवेचन तथाकथित वाङ्मयीन कसोट्यांत बसत नाही. कदाचित त्यामुळे असेल, पाध्ये त्यावर लक्ष केंद्रित

करीत नाहीत. त्यामुळे हा मुद्दा शेवटी अडगळींसारखा येतो. " कला ही काहीतरी संदेश सांगते किंवा जीवनार्थ देते असा दावा मांडणाऱ्यांनी चिरमुल्यांच्या कथेशी मुकाबला करावाच, " असे म्हणताना पाध्यांच्या समोर काही सोईस्कर कथा असतात आणि त्यावरून ते चिरमुल्यांच्या कथेसंबंधीचे सर्वसाधारण विधान करतात. खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांवर त्यांनी जे स्वतंत्र पुस्तक लिहिले आहे त्याचे स्वरूप तर एखाद्या महाविद्यालयीन गाईडसारखेच आहे. कलावादी पाध्यांनी मर्ढेकरांप्रमाणेच सौंदर्यमीमांसेची साद्यंत आणि सविस्तर चर्चा केली आहे. पण साक्षात साहित्यकृतींच्या समीक्षेमध्ये मात्र मर्ढेकरांप्रमाणेच ते अपयशी ठरले आहेत. आपण जी तात्त्विक भूमिका स्वीकारली आहे ती सहजतः (आणि अंतिमतः) साहित्यकृतींच्या आकलनासाठी असायला हवी, पण पाध्यांच्या समीक्षेत असे घडत नाही, हे त्यांच्याच लेखांतून दिसून येते.

उपयोजित समीक्षेमध्ये कलावादी भूमिकेची सर्वांत व्यवस्थित मांडणी करण्याचा प्रयत्न माधव आचवल यांनी केला आहे. पण हा प्रयत्नही त्यांना शेवटपर्यंत निभावून नेता आलेला नाही; रसास्वादाला मूलभूत असलेली कलाकृतीच्या स्वरूपाची तीन अंगे ते अशी मानतात : (१) कलाकृतीची निर्मिती हा जीवनप्रवाहाचाच एक भाग असतो. (२) कलाकृतीचे कलाकृतीपण अनुभवघटकाच्या नवरचनेत असते. (३) ह्या रचनेतून सचेतनत्वाचा प्रत्यय आल्याखेरीज कोणतीही घटना ही कलाकृती म्हणून सिद्ध होत नाही. " भाषा या साधनाच्याद्वारा केलेली जीवनानुभवाची सचेतन रचना म्हणजे वाङ्मयीन कलाकृती." अशी व्याख्याही ते देतात. आचवलांनीही साहित्यकृतीतून 'सौंदर्यनिर्मिती होते आणि वाचकांना या सौंदर्याचा प्रत्यय देण्यात येतो' अशी साहित्यकृती आपले मोठेपण सिद्ध करते असे मानले आहे. आचवलांची भूमिका उघड उघड रूपवादी आहे. गंगाधर गाडगीळ यांच्या कथेवर लिहिताना प्रथम त्यांनी कलाकृतीतून प्रत्ययाला येणारे 'चैतन्यतत्त्व' हे जीवनातील चैतन्यतत्त्वापेक्षा कसे वेगळे आहे हे दाखवून देण्याचा आटोकाट प्रयत्न केला आहे. " प्रत्यक्ष जीवनात भावनात्मक आशय जीवनाचाच भाग असल्यामुळे जीवनाचे चैतन्यतत्त्व टिकवणे हेच त्याचे उद्दिष्ट... तर कलाकृतीतील भावनात्मक आशय हा केवळ चैतन्याचाच भाग असल्यामुळे त्याशिवाय दुसरे कोणतेही उद्दिष्ट त्याला असू शकत नाही. ज्या कलाकृतीचा तो घटक असतो तिच्याशी केवळ त्याचे संबंध असतात आणि हे अंतर्गत संबंध ज्या तत्त्वांनी घडविले जातात ती सुसंवाद, विरोध व तोल ही सौंदर्यतत्त्वे केवळ कलाकृतीची मूल्ये होऊ शकतात. " असे सांगून आचवलांनी कलेतील सौंदर्य, कलेतील चैतन्य आणि कलास्वादाची विशुद्ध आणि निखळ सिद्धता कशी असू शकते हे प्रमेय मांडले आहे. " स्पंदनाचा आभास हा भावनात्मक आशयाच्या सौंदर्यतत्त्वांनुसार केलेल्या मांडणीतून होतो आणि या आभासाचा संबंध कलाकृतीच्या चैतन्यतत्त्वाकडे जोडलेला असतो. जीवनातल्या चैतन्याकडे नव्हे " असेही ते या विवेचनात आवर्जून सांगतात.

अतिशय चिरेबंद आणि काव्यात्म वाटावी अशी भाषाशैली आचवलांनी आपल्या समीक्षेमध्ये वापरली असल्यामुळे त्याचे एक भाबडे संमोहन निर्माण होते आणि हा समीक्षक आपणाला पद्धतशीररीत्या चकवतो आहे, हे अनेकजण विसरून जातात. कलानिर्मितीला जीवनातून तोडून टाकण्याची वसाहतवादी दृष्टी आचवलांसारख्यांनी प्रतिष्ठित करून मोठाच घोटाळा निर्माण करून ठेवला आहे, हे आपण इथे ध्यानपूर्वक लक्षात घ्यायला हवे. जी भूमिका आचवल स्वीकारतात ती जास्तीत जास्त प्रमाणात ते गंगाधर गाडगीळ यांच्या कथांना लावून दाखवतात. गाडगीळांनीही स्वतःच जाणीवपूर्वक मूल्यनिरपेक्ष, कलावादी दृष्टी लेखक म्हणून स्वीकारलेली असल्यामुळे रूपवादी आचवलांचे इथे चांगलेच फावते. गाडगीळांच्या कथेमुळे ' कृतिक्षेत्रा 'ऐवजी ' प्रेरणाक्षेत्रा 'कडे आपले लक्ष वेधले गेले. प्रत्येक व्यक्तीच्या अनुभवाची स्वयंपूर्णता ही नवीन जाणीव निर्माण झाली, त्यांच्या भाषेने स्पंदनलयीचे वाहन म्हणून कार्य केलेय आणि त्यांच्या कथेत भावनात्मक आशयांची स्वयंपूर्ण रचना आहे इ. मुद्दे त्यांनी गाडगीळांच्या कथांची वैशिष्ट्ये म्हणून सांगितली आहेत. इंदिरा संतांच्या कवितेसंबंधी लिहिताना आचवल आपल्या रूपवादी भूमिकेला परिणामदर्शी (Impressionist) आविष्काराचे स्वरूप देतात आणि काव्यात्म भाषाशैलीचा वापर करतात. त्यामुळे या लेखाचे स्वरूप ललितगद्यासारखे होते. पु. शि. रेग्यांच्या कवितेवर लिहितानाही माधव आचवलांना आपली भूमिका सांभाळता येते कारण रेगेही एक कवी म्हणून रचनेच्या बाबत अत्यंत जागरूक होते. पण मग आचवल जेव्हा जी. ए. कुलकर्णी यांच्या कथेकडे वळतात तेव्हा मात्र त्यांच्या कथेचे सामर्थ्य सांगताना त्यांना आपली तात्त्विक भूमिका बाजूला ठेवावी लागते. आणि जी. एं. ची कथा ' मानवी व्यक्तिमत्त्वाची विलगता ' दाखवते, ' नियतीच्या अटळतेची ती गूढ जाणीव त्यांच्या कथेत आहे, योजनारहित जीवनातील सर्वंकष सूत्रहीनता, विलगता आणि या उपऱ्या सीमेवरच उफराट्या स्वरूपात जाणवणारी अंतर्व्यवस्था ' यांचे दर्शन जी. ए. सामर्थ्याने घडवतात, असे सांगून आचवल स्पष्टपणे कबूल करतात की, ' जी. एं.च्या कथाविश्वाची समस्या ही खरे तर कलेची समस्या नाही, ती जीवनातीलच समस्या आहे. जी. ए. सारख्या जबरदस्त लेखकाचा आस्वाद घेताना आचवलांनी ही जी कबुली दिली आहे, त्याचा अर्थ असा होतो की कलावादी/रूपवादी समीक्षा काही प्रकारच्या साहित्यालाच लावून दाखवता येते. पुढे चिं. त्र्यं. खानोलकर यांच्या कादंबऱ्यांवर लिहिताना आचवल पूर्णतःच जीवनवादी समीक्षेला शोभेल असे विवेचन करतात. खानोलकर, " पूर्वनियोजित स्वयंभू नियती आणि आपले आयुष्य आपल्याला हवे तसे स्वेच्छेने घडवण्याचे माणसाचे स्वातंत्र्य या दोहोंतले नाते खरोखर काय असते ? " ह्या प्रश्नाशीच लेखक म्हणून झुंज घेत आहेत, असे आचवलांना वाटते. " जुनाट आता ढासळत चाललेले, ढासळतानाही अस्तित्व सांभाळण्यासाठी चिवटपणे

अटीतटीने प्रयत्न करणारे, शतकांनुशतके जातीवर आधारलेले जीवन जगलेल्या समूहाची ही मूल्ये आहेत. ही मूल्ये पारंपरिक व सनातन हिंदुसंस्कृतीला घट्ट चिकटून असलेली अशीच आहेत." असेही त्यांनी खानोलकरांच्या जगासंबंधी म्हटले आहे. एरव्ही अत्यंत चिकित्सक भूमिका घेणारे आचवल हे वाक्य लिहितात आणि थांबतात. असे जे लयाला जाणारे जग खानोलकरांच्या लेखनात येते, त्याला लेखक म्हणून खानोलकरांनी कोणते नैतिक परिमाण दिले आहे यासंबंधीचे विवेचनही आता अपरिहार्यपणे यायला हवे. पण आचवलांना इथे सोईस्कर मौन पाळावे लागते. कारण असा विचार करणे त्यांनी स्वीकारलेल्या भूमिकेत बसत नाही साहित्यकृतीतून प्रतीतीला येणाऱ्या अनुभवामधे लेखकाचा 'रोल' नेमका कसा असतो आणि असायला हवा, हा स्वतंत्र विवेचनाचा विषय आहे, तरी पण अनुभवघटकांच्या निवडीमध्ये आणि संघटनेमधे लेखकाची नैतिकता अपरिहार्यपणे यायला हवी. आणि चांगल्या साहित्यातून ती निश्चितपणे दाखवताही येते. पण मग साहित्याचा उद्देश 'सौंदर्यनिर्मिती करणे' हा असतो, अशी भूमिका स्वायत्ततेच्या पातळीवर न घेता मानवी पातळीवर विचारात घ्यायला हवी. आचवल खानोलकरांवर लिहिताना या सीमेपर्यंत जाऊन परत येतात, कारण त्यांनी स्वीकारलेल्या भूमिकेने त्यांचेही बद्धीकरण केलेले असते. माधव आचवल यांच्या उपयोजित समीक्षेमध्ये रूपवादी भूमिकेचे सामर्थ्य आणि मर्यादा एकाच वेळी लक्षात राहते. म्हणून त्यांची समीक्षा मराठीमध्ये वैशिष्ट्यपूर्ण मानायला हवी.

वा. ल. कुळकर्णी हे या कालखंडातले कलावादी भूमिकेचे सर्वांत मोठे प्रचारक आहेत. नव्या जुन्या साहित्यिक आणि साहित्यकृतींवर वा. लं. नी उदंड लेखन केले आहे. नवनवीन प्रवत्तींचे मनःपूर्वक स्वागतही त्यांनी केले आहे. वा. लं. चे लेखन उदंड असले तरी भरघोस नाही आणि वरवर पाहताना वाटते तेवढे ते अर्थपूर्णही नाही. वा. लं. ची वृत्ती उदार आहे. दृष्टी चिकित्सक आणि रसिक आहे आणि त्यांचे लेखन उदारमतवादी आहे असे मानले जाते. पण एवढेच असून चालत नाही. वा. लं. नी प्रामुख्याने टिपणे लिहिली आहेत. त्याचा एक परिणाम म्हणजे भरपूर लिहूनही त्यांच्या लेखनातून Passing Remarks च हाती येतात आणि या विधानांच्या संदर्भात सविस्तर विवेचन नसल्यामुळे त्यांच्यासंबंधी निश्चित अंदाज बांधणे कठीण होऊ लागते. वा. लं. च्या दृष्टीने ही एक सोय असेल पण अभ्यासकांच्या दृष्टीने ती अडचणच असते.

आपल्या लेखनातून प्रश्न उपस्थित करायचे, त्यांची जुजबी आणि फुटकळ उत्तरे द्यायची आणि वर 'मौज अशी आहे की' म्हणत वाङ्मयातल्या गूढतेचा गौरवही करायचा! तसे अंतिम सत्य समजायला समीक्षक काही आचार्य किंवा प्रेषित असत नाही, पण मूल्याधिष्ठित अशी एक स्वतःपुरती व्यवस्था सत्यान्वेषी आणि संश्लेषक दृष्टीने तयार केलेली असते. वा. ल. गेली तीस चाळीस वर्षे लिहीत आहेत, आणि

तरीही त्यांच्या समीक्षेतून भाषा, संस्कृती, समाज, साहित्य, अभिरुची, साहित्यप्रकार, परंपरा आणि नवता इ. संबंधी त्यांची भूमिकाच निर्माण होत नाही, हे समीक्षकाला अशोभनीयच आहे. त्यांनी साहित्याच्या स्वायत्ततेचा पुरस्कार केला आहे आणि आपल्या लेखनातून मात्र ही भूमिका वारंवार सोडून दिली आहे. काही उदाहरणे घेऊ : 'पण लक्षात कोण घेतो ? 'वर लिहिताना ते "यमूच्या शोककथेबरोबरच ती हरिभाऊंच्या काळातील महाराष्ट्रीय पांढरपेशा कुटुंबजीवनाची शोककथा आहे" असे म्हणतात. हरिभाऊंना कुटुंबचित्रे आणि विलक्षण कुचंबणा समर्थपणे चित्रित करता येण्याचे कारण सांगताना, "हरिभाऊंचे चरित्र वाचताना एक गोष्ट आपल्या नेहमीच निदर्शनास येते ती म्हणजे एका मोठ्या कुटुंबात गेलेली त्यांच्या वयाची अनेक वर्षे आणि त्या कुटुंबात वावरताना त्यांची सतत झालेली मानसिक कुचंबणा." या दोन वाक्यांतले पहिले वाक्य वा. लं. नी साहित्यकृतींच्या बाबत घेतलेला संदर्भवादी दृष्टिकोण दाखवते आणि दुसरे वाक्य लेखकाच्या आकलनासाठी त्यांनी लेखकाच्या चरित्राचा घेतलेला आधार दाखवते. या दोन्ही गोष्टी कलावादी भूमिकेतून स्वीकारलेल्या साहित्याच्या स्वायत्ततेत न बसणाऱ्या आहेत. ज्या थोड्या वेळा वा. लं. नी सविस्तर लिहिले आहे त्यात एक 'तुकारामाची कविता : काही विचार' हा लेख आहे. तुकारामाच्या भाषे-संबंधी लिहिताना ते म्हणतात– 'लोकभाषा ही मुळातच काव्यात्म असते. तिचे प्रतिमाशिवाय हरघडी पान हलत नाही.' बुद्धिजीवी वर्गामधे कवितेची म्हणून ओळ-खली जाणारी एक 'बनावट भाषा' पुष्कळदा दिसून येते, असेही ते म्हणतात. त्यांनी तुकारामाची भाषा Self conscious नाही, असेही म्हटले आहे. इथे प्रतिमानिर्मिती-संबंधीच्या दोन प्रक्रिया वा.लं. नी दाखवल्या आहेत आणि तुकारामाचा गौरव करताना त्यांनी साक्षात जीवनातून निर्माण झालेल्या अस्सल भाषेचे आणि त्यातून निर्माण झालेल्या प्रतिमांचे कौतुक केले आहे. लोकभाषेच्या सामर्थ्याचे वा. लं. ना भान आहे आणि म्हणूनच साहित्यामध्ये जाणीवपूर्वक प्रतिमात्मक बनणाऱ्या स्वतंत्र भाषाशैली-बद्दल त्यांना तितकेसे अप्रूप नसावे, असा जर अंदाज वा. लं. च्या या लेखावरून केला तर तो बरोबर ठरत नाही. कारण मर्ढेकरोत्तर कवितेतल्या जाणीवपूर्वक आणि शैली-बाज प्रतिमांचेही त्यांनी इतरत्र असेच कौतुक केले आहे. अशी विसंगती आस्वादाच्या नावाखाली ठिकठिकाणी वेगवेगळ्या प्रवृत्तींना सारखेच आणि आपले मानण्याच्या प्रवृत्तीतून निर्माण होत असते. अर्वाचीन आणि प्राचीन अशा अनेक साहित्यकृतींवर लिहिलेले वा. लं. चे लेखन वाचल्यानंतरही वा. लं. ची भाषेसंबंधीची भूमिका गोल-मालच आहे, असा निष्कर्ष काढता येतो. "तुकारामाची कविता अशी आहे की ती आपणास कवितेचा विसर पाडते व जीवनाचाच विचार करायला लावते... त्यामुळे हे साहित्य वाचत असता आपण केव्हा जीवनाचा विचार करायला लागतो ते सांगणे कठीण आहे." असे जे त्यांचे सांगणे आहे ते "साहित्याची ही प्रतिसृष्टी जीवनातून

जन्मली असूनही जीवनाहून अलग आहे. " या भूमिकेत बसत नाही. १९५१ सालचे तुकारामासंबंधीचे हे वा. लं. चे विवेचन आहे आणि तरीही नंतरच्या सर्व काळात ते वाङ्मयाचा वाङ्मय म्हणून विचार व्हायला हवा, असे म्हणत आले आहेत. पुन्हा साहित्याकडे साहित्य म्हणून पाहा म्हणणाऱ्या वा. लं. नी साहित्यातल्या 'रूपा'कडेही (Forms) सदैव दुर्लक्षच केले आहे. एखादा जीवनानुभव साहित्यातून रूपबद्ध होतो तेव्हा ते रूप त्या अनुभवाला अपरिहार्यपणे प्राप्त होते की लेखकाच्या इच्छेचा हा मामला असतो ? वा. लं. नी कवितेवर, नाटकावर, ललितगद्यावर, कथेवर किंबहुना बहुतेक सर्व साहित्यप्रकारांवर लिहिलेय. पण या महत्त्वाच्या प्रश्नाची, साहित्यप्रकारांची चर्चा करताना मात्र त्यांनी दखल घेतलेली नाही. " 'डोह'मधले गद्य अगदी सहजपणे काव्यरूप झाले आहे " एवढाच उल्लेख करून वा. ल. पुढे जातात आणि 'डोह'च्या निमित्ताने' असे शीर्षक असूनही हा लेख धड 'डोह'चे सविस्तर परीक्षणही ठरत नाही. धड ललितगद्याचे करायला हवे असे विवेचनही ठरत नाही. धड बाई नाही धड बाबा नाही, अशी ही अवस्था. पण वा. लं. मध्ये ती सर्वत्र वावरते. तुकारामाचे कौतुक करताना 'जीवनव्यवहाराच्या चिंतनातून' त्याचे काव्य निर्माण होते म्हणणारे वा. ल. केतकरांचा पिंड ललितलेखकाचा नाही म्हणून तक्रार करतात. पाडगावकरांच्या 'धारानृत्य' मधली कविता बोरकर, कुसुमाग्रज यांच्या अनुकरणातून निर्माण झाली आहे आणि 'जिप्सी'मधे पाडगावकरांना स्वतःचे असे कल्पनाविश्व सापडले आहे, असे ते सांगतात. पण 'हे वेगळेपण कोणते?' वा. ल. जे काही वेगळेपण सांगतात ते बोरकर-कुसुमाग्रजांतही आहेच की ! कुसुमाग्रजांबद्दल ते म्हणतात, 'कुसुमाग्रजांची प्रतिमा ही एकाच वेळी creative, associative आणि interpretative आहे... कुसुमाग्रज हे मनच 'स्व'च्या संकुचित कक्षा ओलांडून पलीकडे झेपावणारे मन आहे. म्हणूनच या मनाची मनोगते ही केवळ त्या मनाची राहिली नाहीत, ती समाजमनाची मनोगते ठरली.' आता कुसुमाग्रजांचे हे वैशिष्ट्य मर्ढेकरांच्या 'स्व' जवळ नेले तर व्यक्तिवादी आणि अहंकेन्द्री जाणिवेपेक्षा वेगळे आहे हे लक्षात येते. आता इथे श्रेष्ठतेच्या परीचा (Grade चा) प्रश्न निर्माण होणार आणि समीक्षक म्हणून केव्हातरी एकदाचा दोन भूमिकांसंबंधी निर्णायक विचारही करावाच लागणार. वा. लं. नी नेमका हा विचार टाळला आहे आणि " मर्ढेकरांची कविता ही आजच्या मराठी कवितेपेक्षा अधिक व्यक्तिनिष्ठ आहे, तिच्यात अहंला फार महत्त्वाचे स्थान आहे, तिचा स्वाभाविक कल आत्मश्रेष्ठता सूचित करण्याकडे आहे, तिच्यात तिला न कळत एक प्रकारची एकांतिकता, आग्रह, अभिनिवेश व प्रचारकी थाट येणे अपरिहार्य आहे. " असे सांगून 'कवीही आपली पातळी सोडून ह्या सर्वसामान्यांच्या पातळीवर जाण्यात धन्यता मानू लागले आहेत' अशी कोपरखळीही मारली आहे. आता सवंग बनणे या अर्थाने सर्वसामान्य पातळीवर जाणे, असा अर्थ वा. लं. ना

अभिप्रेत असेल तर अशी सर्वगता वा. लं. ना आवडणाऱ्या पाडगांवकरांमध्येही आहे, त्याचे काय? आणि कवी हा सर्वसामान्यांपेक्षा वरचा असतो अशी अभिजनवादी भूमिका वा. लं. ना घ्यायची आहे असा जर दुसरा अर्थ घेतला तर मग वा. लं.ना आवडणाऱ्या तुकारामाचे काय? 'रायगडाला जेव्हा जाग येते' या नाटकाच्या निमित्ताने इतिहास आणि ललित लेखन यांच्या संबंधात वादळ उठले. वा. लं. नी 'इतिहास आणि ललित लेखन' असा लेख लिहिला असून तो या नाटकाच्या चौथ्या आवृत्तीमध्ये दिला आहे. शिवाजीमधे एक माणूस म्हणून रमून जाण्याची वृत्ती ललित लेखकामधे असते असे ते सांगतात आणि पुढे ते इतिहासाच्या सांगाड्यात ललित-लेखक रक्तमांस भरून त्याला जिवंत करीत असतो, असेही सांगतात. 'रायगड'मधे कानेटकरांनी असा प्रयत्न केला आहे, असे शिफारसपत्रही आनंदाने देतात. आता इतिहास काय किंवा इतर अनुभव काय त्यातला माणूस शोधणे हा लेखकाचा गुण-धर्मच आहे, पण इथे लेखकापुढचे खरे आव्हान मोठ्या व्यक्तिरेखेच्या आकलनाचे असते आणि ते लेखकाला कितपत झेपलेय हा समीक्षकापुढचा खरा प्रश्न असतो. पुन्हा ऐतिहासिक व्यक्तीमधला माणूस शोधणे म्हणजे त्याला मध्यमवर्गीय बनवणे नव्हे. कानेटकरांनी हा घोटाळा माणूस शोधण्याच्या गोंडस नावाखाली केला आहे. असा घोटाळा मराठीतले प्रतिष्ठित लेखक सरसकट करीत असतात. या निमित्ताने खरे तर व्यक्तिमत्त्वाच्या आकलनात लेखकाची वर्गीय जाणीव कशी अडथळे निर्माण करते, ते वा. लं. नी शोधायला हवे. पण असे होत नाही. कारण समीक्षक वा. लं. नी अशी काही कसोटी मानायला हवी इकडे लक्षच दिलेले नाही. त्यामुळे ललितलेखन आणि इतिहास यांच्यातला भेदाभेद (सुलभ करून) सांगणे त्यांना शक्य झाले. पण प्रत्यक्ष नाटक आणि नाटककार यांची वृत्ती यावर मात्र चार ओळीसुद्धा त्यांना लिहाव्याशा वाटल्या नाहीत. वा. ल. प्रश्न उपस्थित करून कसे जुजबी उत्तर देतात, याचे हे उदाहरणच आहे. आपल्या लेखकाचे, भव्यतेचे / गुंतागुंतीचे आकलन मुळातच खुजे असते आणि त्यात वा. ल. सारखे समीक्षक या खुज्या वृत्तीची पाठराखण करून तिला प्रतिष्ठाच प्राप्त करून देतात. तुकारामाच्या कवितेच्या निमित्ताने लोकभाषेतील सामर्थ्य आणि निर्मितिप्रक्रियेचा साक्षात जीवनकृतीशी असलेला अपरिहार्य संबंध यांचे महत्त्व आणि कुसुमाग्रजांच्या कवितेच्या निमित्ताने 'स्व'च्या समाजाभिमुखतेचा वा. लं. नी आदर केला तरी त्यांच्या मनात विशुद्ध भावकविता नावाचा प्रकार शिल्लक राहतोच. वा. लं. च्या विवेचनात जे बरे असते, ते त्याच्या आशयाच्या आस्वादातून. म्हणूनच खरे तर ते एक मर्यादित आशयवादीच आहेत असे म्हणता येईल. 'केशवसुत : काही विचार,' 'बोरकरांची कविता,' 'इंदिरा संतांची कविता' इ. लेखांतून वा. लं. नी केलेले विवेचन आशयवादी आहे. वा. लं. चे मोठेपण सांगताना जीवनवादी म्हणवणारे त्यांचे एक शिष्य कुरुंदकर म्हणतात, "जर आज मराठी

वाङ्मयसमालोचनात बदल दिसत असेल तर तो वा. लं. चा परिणाम मानावा लागतो. पण ही गोष्ट आज फारशी जाणवत नाही. याचे खरे कारण हे आहे की, वा. लं. ची मूल्यमापने आता पूर्णपणे अंगवळणी पडली आहेत व ती त्यांनी एकेकाळी प्रवाहाच्या विरोधी, वाङ्मयावरील गाढ प्रेमामुळे धैर्य करून केली आहेत." वा. लं. चे हे कालसापेक्ष महत्त्व थोडे फार मान्य केले तरी वा. लं. नी अनेक वर्षे लिहूनही त्यांच्या प्रस्थापित कालखंडात त्यांची समीक्षक म्हणून झालेली 'वाढ' मात्र दिसत नाही, हे स्पष्टच आहे. खरी तक्रार ही आहे. आणि कुरुंदकर अत्यंत कौतुकाने जो 'वा. लं. चा परिणाम' म्हणून सांगतात तो खरे तर समीक्षेमध्ये गोलमालवृत्ती प्रतिष्ठित करण्याचाच दिसतो. आणि ज्यांच्यावर वा. लं. चा अजिबात प्रभाव पडला नाही आणि त्यामुळेच असेल, ज्यांनी अर्थपूर्ण समीक्षा लेखन केले आहे असे काही तुरळक समीक्षकही दाखवता येतात. गेल्या दशकात कधी नव्हे इतके आव्हान देणाऱ्या साहित्यकृती निर्माण झाल्या. 'कोसला,' 'गोलपीठा,' चित्र्यांची कथा–कविता, 'वासूनाका,' 'एक शून्य बाजीराव' इ. उदाहरणार्थ. एरवी समकालीन वाङ्मयाबद्दल सातत्याने लेख आणि टिपणे लिहिणाऱ्या वा. लं. नी अशा साहित्यकृतींकडे जवळजवळ पाठ फिरवली आहे, आणि खाडिलकर, कोल्हटकर आणि केळकर अशा कालबाह्य झालेल्या लेखकांवर विवेचन केलेले आहे. आपले मानदंडच जर असे खुजे असतील तर आपली समीक्षाही खुजीच होणार. आणि एखाद्याच्या हौसेला, स्वागतशीलवृत्तीला समीक्षेमध्ये एका मर्यादेपर्यंतच महत्त्व आहे, हे आपण केव्हा ओळखणार ?

'कलावादी' म्हणवणाऱ्या समीक्षकांचे उपयोजित समीक्षेतले हे ढळढळीत अपयश नोंदवले तरी या समीक्षेला स्वातंत्र्योत्तर कालखंडात प्रतिष्ठा मिळाली हे खरेच. मर्ढेकरांच्या 'साहित्य आणि सौंदर्य'सारख्या ग्रंथाला 'बीजग्रंथा'चे स्थान मिळवून देण्यात या कालखंडातले कलावादाचे प्रचारक यशस्वी झाले त्यामुळे कलावादी भूमिकेचा ध्रुवतारा 'सौंदर्य' आहे, हे निश्चित झाले आणि तिथपर्यंत बहुतेकांना पोहोचता आले नाही, तरी कुठे जायचेय हा मार्ग या समीक्षकांना प्राप्त झाला. जीवनवादी भूमिकेच्या संदर्भात असा बीजग्रंथ मर्ढेकरी भूमिकेला पर्यायी म्हणून निर्माण न झाल्याने जीवनवादी भूमिका कलावादाच्या टेंभ्यापुढे दबत राहिली. जीवनवादाच्या अनुरोधाने येणाऱ्या संकल्पनांचे संघटन उभे न राहिल्यामुळे पहिल्या काही वर्षांत प्रभावी परिणाम निर्माण झाला नाही. जे प्रयत्न झाले ते सुटेसुटेच होते. अपुरे होते. असे असूनही या कालखंडातली जीवनवादी समीक्षा उपयोजिततेच्या प्रांतात अधिक अर्थपूर्ण ठरली आहे, असे आता मागे वळून पाहताना लक्षात येते. साठ सालानंतर तर जीवनवादी समीक्षाच प्रभावी ठरू लागली असून आता तर तिचा प्रभाव जोमदार होऊ लागला आहे असेच दिसते आहे. लघुपत्रिकांची चळवळ, दलित साहित्याची चळवळ आणि नेमाडे, भाऊ पाध्ये अशांचे लेखन इ. मुळे आपले लक्ष आता रूप-

वादावरून उडाले असून ते आता जीवनवादी दृष्टिकोणाकडे वळू लागले आहे, ही स्वागतार्ह घटना म्हणायला हवी. त्यामुळे ज्यांना प्रतिष्ठित करण्यात आले त्यांचे परखड पुनर्मूल्यांकनही आता होऊ लागले आहे. ही समीक्षा कलात्मकतेची बूज राखते, पण यापेक्षाही अधिक खूप काही असते, त्याचा विचारही करते. कुसुमावती देशपांडे, दि. के. बेडेकर, द. ग. गोडसे ही सुरुवातीच्या कालखंडातील काही चांगली उदाहरणे. अलीकडच्या काळात भालचंद्र नेमाडे यांनीही कलावादाच्या नावाखाली घुसलेल्या अपप्रवृत्तींचा खरपूस समाचार घेत घेत साहित्य आणि संस्कृती यांच्या संदर्भातली ' नवी नैतिकता ' जोरदारपणे प्रतिपादली आहे.

या जीवनवादी समीक्षेचा विचार दोन टप्प्यांमध्ये करता येईल.

(२) जीवनवादी भूमिका : पहिल्या टप्प्यावर दवलेली अर्थपूणता

कलावादी समीक्षेच्या दबदब्याच्या काळात जीवनवादी भूमिकेचा स्वीकार केलेले लेखक–समीक्षक आपल्या भूमिकेची पुनर्मांडणी करू लागले होते. शरच्चंद्र मुक्तिबोधांच्यामध्ये आपणाला ही जाणीव दिसते. मर्ढेकरी संवेदनावृत्ती आणि रीतीपेक्षा वेगळी वृत्ती आणि रीती असू शकते आणि तीही आधुनिक असते, असे ते जाणीवपूर्वक दाखवण्याचा प्रयत्न ' नवी मळवाट ' या त्यांच्या संग्रहाला जोडलेल्या सविस्तर विवेचनातून करतात. कुसुमावती देशपांडे यांच्या समीक्षेमध्येही ही दृष्टी ठळकपणे प्रत्ययाला येते. कलावादी, रूपवादी समीक्षकांच्या आकलनातून सुटलेले किंवा त्यांनी हेतुतःच दुर्लक्षिलेले काही मूलभूत मुद्दे कुसुमावतीबाईंच्या जीवनवादी भूमिकेत नेमकेपणाने आविष्कृत होताना दिसतात. लेखक आणि वाचक यांच्या अन्योन्यसंबंधाचे परंपरा आणि सांस्कृतिकता यांच्या पार्श्वभूमीवर त्यांनी केलेले विवेचन हा असा एक मुद्दा आहे. लेखकाने लिहावे यापेक्षा त्याची काहीच जबाबदारी असत नाही अशी उद्दाम आणि स्वार्थी भूमिका इथे दिसत नाही. " बहुजन समाजाच्या जीवनाकडे सहृदय दृष्टीने पाहायला शिकले पाहिजे. " असे त्या मानतात. " हे उच्चभ्रू कलावंत दूर उंच एका मनोऱ्यावर राहणारे लोक यांची सामान्य जनांविषयी कल्पना हीच की त्यांना खरे, सुसंस्कृत, तरळ, कलात्मक असे काही कळावयाचे नाही ", असे सांगून त्या आपल्या या तथाकथित उच्चभ्रू, अभिजनवादी आणि मुख्यतः संकुचित असलेल्या वाङ्मयदृष्टीचे दर्शनही घडवतात. पण सामान्यजनाबद्दलची आस्था म्हणजे त्यांचे सवंग रंजन करणे नव्हे, ही जाणीवही त्यांच्या टीकादृष्टीत पदोपदी जाणवते. कुसुमावतीबाईंना कलावंताचे ' सामान्यत्व ' महत्त्वाचे वाटते. देशी परंपरेतील चांगल्या संचिताचे भानही आपण आवर्जून ठेवायला हवे, असे त्या मानतात. (अलीकडे भालचंद्र नेमाडे यांनी अत्यंत आग्रहपूर्वक आणि सविस्तर स्वरूपात हा मुद्दा मांडला आहे हे इथे लक्षात घ्यावे.) आत्मनिष्ठेचे महत्त्व त्या

नाकारीत नाहीत पण ही आत्मनिष्ठा समाजविन्मुख नसते असे त्या मानतात. म्हणून त्या आपल्या समीक्षेत 'कलात्मक ऋजुता' हा शब्द वापरतात. 'आभासविरहित' दृष्टीचा आग्रहही त्या धरतात. जीवनमूल्यांची राखण करणे, त्यांच्याविषयी मानवी मनाला सदैव जागृत ठेवणे ही कलेची भूमिका आहे असे त्यांनी मानले आहे. (इथे सहजतःच अल्बेर काम्यूच्या एका वाक्याची आठवण येते. "My role is not to transform the world or man... but it is perhaps to contribute my own part in serving those few values without which even a transformed world is not worth living, without which even a new man will not deserve respect." (Actuells I, page 236) अभिजात कला ही मूल्यांची पाठराखण करण्याचे कार्य सदैव करीत आली आहे, असे त्या सांगतात. अभिजात कला 'साधी' असते, 'सौजन्यशील' असते, 'मानवतापूर्ण' असते, 'सत्य' असते, आणि 'वास्तव' असते, असे सांगून ही कला मानवतेचे संवर्धन करण्याच्या प्रक्रियेत सदैव सहभागी होत असते, असे त्यांनी मानले आहे. कुसुमावतीबाईंनी आपल्या भूमिकेची सविस्तर मांडणी केलेली नाही, पण त्यांच्या भूमिकेची दिशा कळू शकते. या भूमिकेचा पाया 'लौकिकता' हा असून दृष्टी नैतिक आहे, असेही लक्षात येते. या भूमिकेची त्यांनी जर तात्त्विक मांडणी केली असती तर जीवनवादावर जी बांडगुळे चढली ती चढती ना! आणि रूपवादी भूमिकेचे जे हकनाक महत्त्व वाढले तेही वाढले नसते, असे वाटत राहते. कुसुमावतीबाईंच्यामध्ये ही दूरदृष्टी होती आणि हे सामर्थ्यही होते. केशवसुतांचा 'नवा शिपाई' 'आम्ही कोण?' इ. कवितांची परीक्षणे 'पासंग' मध्ये आहेत. कुसुमावती-बाईंच्या समीक्षादृष्टीचा चांगला प्रत्यय या समीक्षणांतून येत राहतो. 'मराठी कादंबरी पहिले शतक' या द्विखंडात्मक ग्रंथातून त्यांनी १८५० ते १९५० या कालखंडातील मराठी कादंबरीची चिकित्सा केली आहे. ही चिकित्सा अत्यंत महत्त्वाची आहे. कारण कादंबरी या साहित्यप्रकाराची आणि त्या अनुषंगाने निर्माण होणाऱ्या मूलभूत प्रश्नांची त्यांना नेमकी जाणीव आहे, हे या ग्रंथावरून लक्षात येते. हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांवर लिहिताना त्या (१) जीवनाच्या प्रवृत्तीचे सरळ, वास्तव व मूलग्राही विश्लेषण (२) अशा तऱ्हेने आकळलेल्या प्रवृत्तींचे चित्रण अत्यंत प्रत्ययकारी स्वभावचित्रांच्याद्वारे करणे हे दोन महत्त्वाचे गुणधर्म म्हणून सांगतात. कादंबरीकाराजवळ 'मानवतापूर्ण आणि केवळ मानवतेने भरलेली वृत्ती हवी' आणि जीवनदर्शन हे 'मुख्य व्यक्तीशी तादात्म्य' होण्यावर अवलंबून असते, असे आणखी दोन मुद्देही त्या महत्त्वाचे मानतात. 'पण लक्षात कोण घेतो' मधल्या 'यमूच्या उभ्या जीवनात हरि नारायणांना मानवतेचा साक्षात्कार झाला' असे त्यांनी म्हटलेय. बाबा पदमनजी यांची 'यमुना पर्यटन' ही कादंबरी त्यांना हरि नारायण आपटेंच्या 'वाङ्मयकृतीचे पूर्वचिन्ह' वाटते.

तिचे वैशिष्ट्य म्हणून त्या ' वस्तुस्थितीच्या सूक्ष्म व व्यापक अवलोकनावर ' आधारलेली आणि ' एका नव्या मानवतापूर्ण दृष्टिकोणाची जोड ' असलेली कादंबरी, असे वर्णन करतात. मूल्यांचा विचार कादंबरीच्या संदर्भात करणे त्यांना अ-कलात्मक वाटत नाही, उलट अपरिहार्यच वाटते. हरि नारायण आपट्यांच्या कादंबऱ्यांतून जो वास्तववाद उभा राहिला तो कृतक नव्हता, कारण ' सर्जनशील प्रतिभेचा चैतन्यदायी हात ' त्यावर फिरला होता आणि ' भावनोत्कट सहानुभूतीने त्या वास्तवाच्या चित्रणात प्राण ' भरला होता असे त्या दाखवून देतात. याच्या उलट खांडेकरांच्या लेखनातून ' सामाजिक वास्तवाचा आभासच ' निर्माण झाला, कारण त्यांची निर्मिती बुद्धिनिष्ठ होती, ती कलावंताच्या 'सर्वांगीण समरसतेतून ' निर्माण झाली नाही. त्यांच्या व्यक्तिरेखेच्या मागे ' संकल्पित असलेल्या बुद्धिनिष्ठ कल्पनेची रूक्ष जाणीव होते व त्या कल्पनेचा अपुरेपणा आढळून येतो. " येथे व्यक्तिजीवनावर कृत्रिमपणे सामाजिक आशयाची पुटे चढवली जातात " अशी त्यांची सूक्ष्म निरीक्षणे आहेत. कुसुमावतीबाईंना साहित्याच्या कलात्मकते प्रमाणेच साहित्यातील कृतक आणि अस्सल वृत्तींचा भेदाभेदही महत्त्वाचा वाटतो, हे त्यांच्या हरिभाऊ आणि खांडेकर यांच्यावरच्या विवेचनाच्या आधारे दाखवता येते. " मराठी कादंबऱ्यांत जीवनातील काही प्रश्न उभे राहतात, जीवन उभे राहात नाही. मर्ढेकरांचा संज्ञाप्रवाहाचा प्रयत्न सहजतेने केलेल्या चाळ्यासारखा आहे." क्रांतिकारकांच्या चळवळीविषयी काहीतरी मोठे वाटण्यापलीकडे माडखोलकरांची मजल जात नाही." अशी अत्यंत मार्मिक आणि मूलभूत निरीक्षणे कुसुमावतीबाईंच्या कादंबरीवरच्या विवेचनात वारंवार भेटतात. एका महत्त्वाच्या कालखंडाचे आणि एका महत्त्वाच्या वाङ्मयप्रकाराचे कुसुमावतीबाईंनी केलेले हे भरघोस विवेचन आजही अत्यंत महत्त्वाचे वाटावे, एवढे सामर्थ्यवान आहे.

या कालखंडातील उपयोजित साहित्य समीक्षेच्या प्रांतातील एक समीक्षक म्हणून दि. के. बेडेकर यांचा निःसंकोचपणे उल्लेख करायला हवा. समंजस, प्रगल्भ, डोळस, रसिक, अभिजात आणि सर्वंकष दृष्टी ही बेडेकरांच्या समीक्षालेखनाची वैशिष्ट्ये आहेत. मार्क्सवादी दृष्टिकोणाचा स्वीकार करूनही त्यांची वृत्ती आंधळ्या हटवादीपणाची राहिली नाही. आपण स्वीकारलेल्या तात्त्विक भूमिकेवरची पकड किंचितही न सोडता ते उदार आणि गतिमान राहतात. " माझ्या लेखनात सामाजिक संदर्भ कधी सुटत नाही. कालिदास असो नाहीतर हेगेल, ललितकृती असो नाहीतर तात्त्विक प्रमेय असो, रसव्यवस्थेचे विवेचन असो नाहीतर औदुंबरसारख्या कवितेची समीक्षा असो, मी या सर्वांतून कालच्या व आजच्या माणसांची मने समजून घेण्याचा प्रयत्न करीन. या शोधासाठी माझे लेखन असते. त्यामुळे केवळ स्वतःचे एकाकी मत मी मांडीत नाही. माणूस व्यक्ती म्हणून एकाकी असतो हे सत्य आहे आणि माणसाच्या साध्या किंवा मोलाच्या कृती सामाजिक असतात हेही सत्य आहे. माझ्या लेखनात ही दोन सत्ये

बिलग न राहता संवादी राहावीत असा माझा प्रयत्न असतो." स्वतःसंबंधी, स्वतःच्या भूमिकेसंबंधी आणि काळाबरोबर घडणाऱ्या स्थित्यंतरासंबंधी बेडेकरांमध्ये असलेली नेमकी आणि प्रांजळ जाणीव मराठी समीक्षेमध्ये विरळाच आहे. बेडेकरांच्यामध्ये जसे वाङ्मयबाह्य पण महत्त्वाच्या अशा सामाजिकतेचे भान आहे तसेच आणि तितकेच चित्र, शिल्प इ. रचनात्मकतेच्या अंगाने जाणाऱ्या दृश्य कलांचेही सुजाण आकलन आहे. साहित्यकृतीतल्या आशयाचा वेध घेताना त्यांना या दोन्ही बाबींनी मदत केली आहे. नेमक्या तात्त्विक अधिष्ठानामुळे त्यांची समीक्षा पसरट होत नाही. आकारबद्ध कलांच्या अभ्यासामुळे साहित्यकृतीतल्या रचनातत्त्वांचा विचारही ते व्यवस्थित करू शकतात. त्यांनी आस्वादक आणि प्रमेयदर्शी अशा दोन्ही प्रकारांची समीक्षा केली आहे त्यातून त्यांच्या सर्वंकष दृष्टीचा प्रत्यय येतो. केशवसुतांनी मराठी कवितेत क्रांती केली हे कलावादी, जीवनवादी आणि श्री. के. क्षीरसागरांसारखे रोमँटिक समीक्षकही मान्य करतात. ही क्रांती कसली? आपण पाहिलेच की गंगाधर गाडगिळांसारख्या कलावादी समीक्षकाने केशवसुतांनी (व पुढे मर्ढेकरांनी) रचनेची नवी तत्त्वे आणि नव्या पद्धती निर्माण करण्यात ही क्रांती केलीय असे रूपवादी उत्तर दिलेय. बेडेकरही हा प्रश्न उपस्थित करतात आणि त्याचे उत्तर केशवसुतांच्या 'सारतत्वा'मध्ये देतात. बेडेकर लिहितात— "कवी, वास्तव आणि कविता यांच्या संबंधाने केशवसुतांची एक दृढ नवीन भूमिका होती. हे जग जड आहे पण खोटे आभासमय नाही, ही केशवसुतांची श्रद्धा आहे. मानवी मन हे सर्जनाचे केंद्र मानणे हा तो गाभा आहे. यात काव्याकडे पाहण्याची केवळ दिशा बदलण्याचा प्रश्न नसून एका कोपर्निकस क्रांतीचा प्रश्न आहे." असे ते मानतात. कोपर्निकसने पृथ्वी सूर्याभोवती फिरते हे सिद्ध करून मानवी ज्ञानामध्ये एक सर्वंकष क्रांती केली. नवा ज्ञानव्यूह तयार केला. तसेच मानवी मन हे नवे केन्द्र प्रस्थापित करून परंपरागत धर्मप्रणीत आणि तत्त्वज्ञानप्रणीत ज्ञानव्यूहापासून केशवसुतांनी मुक्तता करून घेतली त्यामुळे पारलौकिक तत्त्वाभोवती गुंफलेले श्रेयचिंतन व कलात्मक सर्जन आता ऐहिकाशी, मानवी मनाशी निगडीत झाले. धर्मचिंतनाची जागा कलात्मक चिंतनाने घेतली." बेडेकरांनी इथे केशवसुतांच्या 'मूर्तिभंजन', 'हरपलेले श्रेय', 'घड्याळ', 'पुष्पाप्रत' इ. कवितांची मार्मिक परीक्षणे केली आहेत. इथे त्यांची समीक्षा प्रमेयदर्शी बनते आणि केशवसुतांच्या काव्याच्या केन्द्रस्थानी स्वर्गसमक्षतेची जाणीव होती हे दाखवण्याचा प्रयत्न करते. त्यांच्या मते केशवसुतांच्या लेखी साध्या विषयात नुसता मोठा आशयच नव्हे तर "मनुष्यमात्राला समक्ष असू शकणारा स्वर्ग आहे... त्या स्वर्गाचा मानव हा एकमेव अधिकारी आहे." बेडेकरांनी हा विचार मांडून केशवसुतांच्या कवितेच्या आकलनाला एक वेगळे परिमाण प्राप्त करून दिले. मात्र व्यवस्था लावण्याचा हा प्रयत्न करताना ते काहीसे टोकाला जातात असेही वाटते. कारण एका सूत्राधारे संपूर्ण

काव्याचे मर्म हाती लागेलच असे नाही. प्रमेयदर्शी समीक्षेची ही एक मर्यादा आहे. 'चिन्हीकरण' आणि 'तत्त्वतः पाहता नामानिराळा' या आकलनाला अवघड असलेल्या कवितांचे पटेल असे मर्मग्राही विश्लेषणही बेडेकरांनीच केले आहे. मर्ढेकरोत्तर नवकवितेचा विचारही बेडेकरांनी 'धर्मप्रायता' च्या प्रमेयाच्या आधारे केला आहे. ही धर्मप्रायता म्हणजे धर्माशी एकरूपता नव्हे, धर्मप्रवणताही नव्हे, 'निर्जीवातला जीव' पाहण्याची कवीची आकांक्षा 'धर्माच्या मूलभूत श्रद्धेसारखी आहे' आणि 'अस्तित्वाचा शोध' घेण्याचा इथे प्रयत्न आहे असे त्यांना वाटते. ही धर्मप्रायता 'केवळ मानवी' आहे असेही ते निक्षून सांगतात. सदानंद रेगे यांच्या 'कोकरू'मधून व्यक्त होणारी निरागसता, अनिलांच्या 'ओढ तुझी' मधले प्रकाश पाहण्यासाठी आसुसले मन, कुसुमाग्रजांच्या 'ईश्वर'मधील देवाचा शोध, आरती प्रभू यांच्या 'प्रार्थना' मधील मानवी अस्तित्व आणि विराट अस्तित्व यांतली एकरूपता आणि सुरेश मथुरे यांच्या 'चेटूक'मधले मृत्यू आणि आत्मा यांचे द्वंद्व इ. मधून बेडेकरांनी या नव्या धर्मप्रायतेची वैशिष्ट्ये सांगितली आहेत. ओघामध्ये त्यांनी गोविंदाग्रजांच्या कवितेचे विवेचनही केले आहे. 'भावनेची, नाट्याची, शब्दचातुर्याची रेलचेल त्यांच्या कवितेत असली तरी ही कविता 'आंधळी व जड' आहे आणि भावना चेतवण्यातच' ती इतिकर्तव्यता मानते. म्हणूनच तिच्यात 'कलात्मक दृष्टीचा नवीनपणा' नाही असे ते म्हणतात. धर्मप्रायतेच्या प्रमेयातून त्यांना आजच्या कवींना जाणवलेली निर्व्याज आकांक्षा आणि घोर वंचना यांचे द्वंद्व सांगावेसे वाटते. आजच्या युगमनाची एक नेमकी अवस्था या कवींच्या उदाहरणातून प्रत्ययाला येत असली तरी प्रत्येक कवीची वृत्ती संपूर्णपणे अशी आहे असे म्हणता येणार नाही. बेडेकरानी एक प्रमेय सिद्ध करण्यासाठी या कवींची काही उदाहरणे घेतली आहेत एवढेच म्हणता येईल. पण असे असले तरी बेडेकरांच्या या दृष्टीची मार्मिकता मानायला हवी हे मात्र खरेच! आधुनिक कवितेचे विवेचन केल्यानंतर बेडेकर आपली एक तक्रारही नोंदवतात. "अस्तित्वाची जाणीव या कवींना आहे पण अस्तित्वाच्या सामाजिक अंशाची जाणीव जणू ऑपरेशन करून ॲपेंडिक्सप्रमाणे काढून टाकली आहे." याचे कारण सांगतानाही ते "मध्यंतरीच्या काळात सामाजिकतेच्या स्पर्शाबद्दल जो कलात्मक विटाळ मानला गेला" त्याचा हा परिणाम असेल असा निष्कर्ष काढतात. अशा प्रकारची साहित्यकृती सामर्थ्यवान असू शकते असे बेडेकर मानतात आणि म्हणूनच अशा कृतींकडे दुर्लक्ष न करता ते प्रथम ही साहित्यकृती नेमकेपणाने समजून घेतात आणि मग आपले आक्षेपही नेमकेपणाने नोंदवतात. दिलीप चित्रे यांच्या 'केसाळ काळेभोर पिल्लू' या कथेचे त्यांनी केलेले मार्मिक परीक्षण आठवावे. ही कथा त्यांना कलात्मक आणि सामर्थ्यवान वाटते. या कथेचे सामर्थ्य 'मानवी मनातल्या स्पर्शाच्या ओढीमधे आहे' असे सांगून ही ओढ किती नाजूक, प्रबळ आहे आणि हिच्या अभावी

माणसाचे अस्तित्व कसे गारठून जाते ते चित्रे विठ्ठलच्या आजीच्या चित्रणातून दाखवतात. ही आजी बेडेकरांना 'शान्त असूनही जीवनाशी झगडणाऱ्या युयुत्सू वृत्तीचे प्रतीक' वाटते आणि 'या व्यक्तिरेखेच्या निर्मितीने चित्र्यांमधल्या कलावंताने त्यांच्यातल्या तत्त्वज्ञानावर मात केली आहे' असेही ते म्हणतात. बेडेकर या कथेवर दुर्बोधतेचा आरोप करीत नाहीत. अश्लीलतेचा, अनैतिकतेचा आरोप करीत नाहीत. कथेच्या आविष्कार तंत्राबद्दलही त्यांची तक्रार नाही. "मानवाचे अस्तित्व दुःखमय आहे, सान्त आहे हे खरे असले तरी मानवाच्या मनात आपल्या अस्तित्वाच्या सीमेवर धडक देण्याचे सामर्थ्य आहे, याचे त्यांना (चित्रेंना) भान नाही. ही गारठलेली बद्धता आहे." ही त्यांची तक्रार आहे. ही तक्रार या कथेइतकीच आधुनिक म्हणवणाऱ्या प्रवृत्तीबद्दलचीही आहे. आणि ती बेडेकरांनी अन्यत्रही मांडली आहे. कादंबरीचा परिणाम कसा व्हायला हवा, हे बेडेकर जेव्हा सांगतात तेव्हा त्यांच्या भूमिकेतला आणखीन एक महत्त्वाचा विचार हाती येतो. ते म्हणतात, "कादंबरीमुळे भावनांचे कल्लोळ उठणे हे खरे यश नसून माणसांच्या मनाची जडता, रचनेचा स्थायीपणा (स्ट्रक्चरल इनर्शियाचा) भंग पावला पाहिजे. स्थायी व्यूह आणि भावनांचा एक समतोल ढळून दुसरा समतोल आला पाहिजे. कादंबरीचे यश यात आहे." 'रणांगण' मधली हार्टा, मुक्तिबोधांच्या कादंबऱ्यांचा नायक विशू आणि 'कोसला'चा पांडुरंग सांगवीकर इ. उदाहरणे ते या संदर्भात देतात. याच संदर्भात मुक्तिबोधांच्या त्रिखंडात्मक कादंबऱ्यांचे त्यांनी केलेले विवेचन महत्त्वाचे आहे. प्रत्यक्षता, प्रवाहशीलता मानवी मन आणि मानवाचे विश्व यांतले द्वंद्व भारतीय तरुणाच्या या मानसचित्रात आहे असे ते सांगतात. 'रायगडाला...' या नाटकातल्या नेमक्या वर्मावरच बेडेकर बोट ठेवीत आहेत. "एका वास्तविक आणि द्वंद्वाच्या जागी एक शबल हळवे नाट्य उभे राहिले." अशी या नाटकाची अवस्था निर्माण झाली आहे असे सांगून ती होण्याची कारणे त्यांनी शोधून दाखवली आहेत. "माणूस शोधण्याची मी धडपड केली आहे." या कानेटकरांच्या वाक्याचे बेडेकरांना अप्रूप वाटत नाही, कारण प्रत्येक साहित्यकृतीची हीच प्रेरणा असते. पण मोठ्या व्यक्तीचे माणूसपण शोधणे म्हणजे त्यांना 'खुजे' करणे नव्हे. कानेटकरांनी हे केले आहे. "शिवाजी महाराजांची एक भगवी कठोर मूर्ती निर्माण केली व प्रधानमंडळातले मोरोपंतादी लोक भिक्षुकी, सनातनी वृत्तीचे व मत्सरी दाखवले म्हणजे 'संभाजी असा का झाला?' या यक्ष-प्रश्नाचे उत्तर दिल्यासारखे होते, असा नाटककाराचा समज दिसतो." आपले हे आकलनातले सामान्यपण लपवण्यासाठी कानेटकर मग चलाखी करतात त्याचेही विवेचन इथे बेडेकरांनी केले आहे. लेखकाने वापरलेल्या युक्त्या अशा: (अ) महाराज हे स्वभावाने विरक्त आहेत तर शंभूराजे विलासी आहेत. महाराज इतरांवर विश्वास टाकणारे तर शंभूराजे आत्ममग्न, विकारमग्न आहेत. (ब) लहरी, उतावळा, स्वैर

पुत्र असेल तर पिता कठोर हृदयाचा, व्यवहारचतुर पण पुत्रावर मायेची पाखर घालण्यास असमर्थ असतो, असा मनोविश्लेषणात्मक गैरसमज. (क) भेकड मोरोपंत, पाताळयंत्री अण्णाजी, निरागस राजाराम, कपटी सोयराबाई ह्या वामनमूर्तींची निर्मिती. राजारामाच्या तोंडून अण्णाजी व मोरोपंत यांची लबाडी उघड करून राजकारणाचा गुंता सोडवण्याची कानेटकरी युक्तीही बेडेकराना हास्यास्पद वाटते. एकूण शेवटी नाटकही 'चित्तचक्षुचमत्कारिक'च बनते असा निष्कर्ष बेडेकर काढतात आणि रंजनवादी प्रेरणा गंभीर म्हणवणाऱ्या लेखनातही कशी उतरत असते, ते समर्थपणे दाखवून देतात. कानेटकरांच्या या नाटकाचे म्हणून जे दोष आणि ते लपवण्यासाठी लेखकाने वापरलेल्या ज्या युक्त्या दिसतात त्या या कालखंडात फोफावल्या. ऐतिहासिक पौराणिक आणि चरित्रात्मक कादंबऱ्यांमध्येही त्या ठळकपणे आढळून येतात. म्हणून 'रायगड'चे हे विवेचन प्रातिनिधिक म्हणून महत्त्वाचे आहे, असे म्हणता येते. 'शाकुंतल'मध्ये आधुनिक व्यक्तिप्रधान श्रेयांचा आरोप झाला तो का याचे विवेचन त्यांनी शाकुंतलावरच्या समीक्षणामध्ये दिले आहे. कलावादी आणि पारंपरिक दृष्टि-कोणापेक्षा बेडेकरांचे हे विवेचन वेगळे आहे आणि महत्त्वाचे आहे. (बेडेकरांच्या समीक्षादृष्टीमध्ये 'कालातिक्रमणाचा'– ॲनाक्रॉनिझमचा दोष आढळत नाही, हेही इथे मुद्दाम नोंदवायला हवे.) 'मरणानेही कर्मबंध सुटत नाहीत हे भारतीय अध्यात्म आहे. या कर्मबद्धतेची फक्त डळमळीत व पुसटती जाणीव नव्या सुशिक्षित वर्गाला होती. या वेढ्यातून हा वर्ग सुटत होता व पूर्ण सुटण्यासाठी धडपडत होता. त्या धडपडीतूनच या वर्गाच्या भ्रमाचाही जन्म झाला. ज्या कर्मवादातून आपल्याला सुटावयाचे आहे त्यातून भारतीय संस्कृतीच्या आदर्शकाळातील लोक सुटले होते, हा तो भ्रम. ह्या भ्रमाने शाकुंतलचे आकर्षण वाढले. साहित्यकृतीच्या सांस्कृतिक संदर्भाचे भान बेडेकरांच्या टीकादृष्टीत कसे कार्यरत होते त्याचा हा नमुना आहे. खांडेकरांनी वर्तमान अवस्थेचे चिंतन म्हणून ययातीच्या पुराणकथेला आधुनिक संदर्भ देण्याच्या नावाखाली जो प्रयत्न केला आहे तो या दिव्य सृष्टीला मानवी जीवनाच्या हळव्या पातळीवर आणण्याचा आहे असे बेडेकर 'ययाती'वरच्या परीक्षणात सांगतात. कलात्मकदृष्ट्या हे रसभंग करणारे कसे घडले आहे याचे सविस्तर विवेचनही त्यांनी केले आहे. बेडेक-रांच्या समीक्षालेखनामधून वैचारिकतेचे जे दर्शन घडते ते स्वातंत्र्योत्तर काळातल्या फार थोड्या विचारवंतांच्या गद्यातून प्रत्ययाला येते. "एका चिंतनशील व चिकित्सक अशा अभिजात रसिक मनाच्या स्वाभाविक प्रतिक्रिया, असेच बहुतांशी त्यांच्या लेखनाचे स्वरूप आहे." असे गं. बा. सरदार 'विचारयात्रा' या पुस्तकाच्या प्रस्तावनेत म्हणतात. हे वर्णन अगदी यथार्थ आहे असे बेडेकरांची उपयोजित समीक्षा वाचताना वारंवार जाणवत राहते.

नरहर कुरुंदकर यांनीही जीवनवादी भूमिकेचा उघड उघड पुरस्कार केला आहे.

त्यांच्या उपयोजित समीक्षेमध्ये चमक दिसते, पण सुसूत्र असे संघटन प्रत्ययाला येत नाही. वा. ल. कुळकर्ण्यांच्या समीक्षेमध्ये प्रश्न उपस्थित केलेले असतात, पण त्यांची उत्तरे मात्र जुजबी असतात असे आपण पाहिले. कुरुंदकरांच्याबाबत यापेक्षा वेगळीच गोष्ट दिसते. कुरुंदकरांच्या समीक्षेत उत्तरे ठोस असतात, आत्मविश्वासपूर्वक दिलेली असतात, अंतिमसत्य सापडावे इतक्या ठामपणे आलेली असतात; पण मुख्य गोची असते ती म्हणजे कुरुंदकरांचे प्रश्नच नेमके असत नाहीत. कलावादी समीक्षा जे आक्षेपार्ह मानते पण जीवनवादी भूमिकेला जे आक्षेपार्ह वाटत नाही असे प्रश्न जेव्हा उभे राहतात तेव्हा त्यांची उत्तरे देण्याऐवजी कुरुंदकर मूळ प्रश्नालाच सोईस्कर बगल देतात आणि मग आडवळणाने कलावादी भूमिकेचाच आश्रय घेतात. लेखकाची प्रतिबद्धता (कमिट्मेंट) हा एक असा घोळदार प्रश्न आहे. कलावादी भूमिका लेखकाची प्रतिबद्धता आक्षेपार्ह मानते. साहित्यिक पूर्णतः मुक्त हवा असे मानते. वैचारिक बांधिलकी त्यांना अडथळा वाटतो. जीवनवादी भूमिकेला हा सोवळेपणा खरे तर अमान्य आहे. आणि प्रतिबद्धता कलात्मकतेमध्ये रूपांतरित होऊ शकते हे सार्त्र, कामू, ब्रेख्त इ. च्या उदाहरणातून दिसून येते. (आपल्याकडे ती कलात्मक होत नसेल तर त्याची कारणे काय आहेत याचा शोध घेणे हाही एक महत्त्वाचा विषय होऊ शकतो.) खरा प्रश्न ही प्रतिबद्धता कलावंताला झेपली आहे का ? पचली आहे का ? त्याच्या जाणिवानेणिवांत मुरली आहे का, हा आहे. पण कुरुंदकर नारायण सुर्वे यांच्या कवितेवर दीर्घ विवेचन करतात. “ सुर्वे हा माणूस कम्युनिस्ट असेल पण त्याची कविता ही फक्त त्याच्या व्यथेचा हुंकार आहे... कवितेत जो कवी दिसतो त्याचा त्याच्या त्या तत्त्वज्ञानाशी काही अपरिहार्य संबंध नाही ” असे म्हणतात. आणि केशवसुतांवर लिहिताना तर, “ कलाकृतीचा विचार हाच कलासमीक्षेतला मध्यवर्ती प्रश्न आहे...माझ्या समोर असलेली आकृती कलाकृती आहे काय ? या प्रश्नाचाच शोध घ्यायला हवा,” असे कलावाद्यास शोभेल असे मत मांडतात. वैचारिकतेची मर्यादा असू शकते असे त्यांना वाटत असावे त्यामुळे ते, “ केतकर, वामन मल्हार व हरिभाऊ यांच्या अवलोकनाला त्यांच्या वैचारिक भूमिकांची मर्यादा होती अशी कोणतीच मर्यादा पेंडसे यांना नव्हती ” हे विधान करतात. पुन्हा निखळ आकलन अमर्याद असू शकते हे इथे त्यांनी मान्य केले आहे. ‘ बनगरवाडी ’मध्ये त्यांना ‘ एकपदरी भोळेपणा ’ दिसतो आणि ‘ नाटकी हळवेपणा ’ पेक्षा तो बरा असे पेंडशांचे कौतुक करण्याच्या ओघात ते सांगतात. पेंडशांमध्ये हळवेपणा नसेल पण नाटकीपणा जरूर आहे आणि तोही एकपदरीच आहे हे कुरुंदकरांना आक्षेपार्ह वाटत नाही. पुन्हा पेंडशांच्या कादंबऱ्यांत ‘ नाट्यात्मकता ’ असेल पण जीवनाचे आकलन नाही, ‘ दर्शन ’ नाही त्याचे काय ? याही कादंबऱ्या एकपदरी आहेत. फक्त त्यांना रोमँटिक झिलई आहे एवढेच. कुरुंदकरांनी पेंडशांचा विचार एरवीची चिकित्सा बाजूला ठेवून

आंधळया प्रेमाने केला असावा असे वाटते. 'धार आणि काठ' हा मराठी कादंबरीचा, तिच्यातील प्रवृत्तिप्रवाहांचा व टप्प्यांचा एक आढावा आहे.' असे ते प्रास्ताविकामध्ये म्हणतात. पण 'रणांगण' आणि 'सावित्री' या कादंबऱ्यांनी मराठी साहित्यात कोणते प्रवाह निर्माण केले? (१) व्यक्तिमत्त्वाची सलगता (२) वास्तव जीवनाचा संदर्भ आणि (३) जीवनाच्या प्रवाहात त्या व्यक्तिमत्त्वाचे आकलन अशा कसोट्या ते कादंबरीबाबत स्वीकारतात. मात्र 'सावित्री'चे विवेचन करताना या कसोट्या बाजूला ठेवून ते 'सावित्री' मधल्या मुग्ध चिंतनावरच भाळलेले दिसतात. हे चिंतन 'कादंबरी' झाले आहे का? आणि त्या मागची मूल्यधारणा कोणती आहे? हे त्यांना लक्षात घ्यावेसे वाटत नाही. पण 'कोसला'वर लिहिताना हेच कुरुंदकर, "या जीवनाचे कलात्मक चित्रण होण्यासाठी समाजजीवनात त्याची संगती जोडून घ्यावी लागते" असे सांगून "पांडुरंग कधी गंभीरपणे घ्यावासाच वाटत नाही" असा ठाम निष्कर्षही काढतात. 'कोसला'ने केलेले आव्हान 'धार आणि काठ' मधल्या इतर कुठल्याही कादंबऱ्यांपेक्षा जास्त महत्त्वाचे आहे. अनेक थरांवर ही कादंबरी जाते आणि प्रश्न उपस्थित करते. इतर अनेक मान्यवर समीक्षकांप्रमाणे कुरुंदकरही इथे संपूर्णपणे समजून घेण्यात अयशस्वी झालेले दिसतात. विशेष म्हणजे या कालखंडामधेच शरच्चंद्र मुक्तिबोधांनी आपले 'कादंबरीत्रय' लिहिले. पण कुरुंदकरांनी त्यांचे विवेचन तर राहोच साधी दखलही आपल्या या विवेचनात घेतलेली नाही. 'धार आणि काठ' मधले रंजनवादी कादंबऱ्यासंबंधीचे विवेचन आणि खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांचे विवेचन चांगले आहे. "श्रद्धा, परंपरा व समाज यांच्या संदर्भात खानोलकर जीवनातील विकृतीचे दर्शन घडवतात आणि जीवनातील मूल्यांनाच काही अर्थ आहे काय, या प्रश्नापर्यंत ते वाचकांना घेऊन जातात असे त्यांना वाटते. समाजात प्रतिष्ठित असलेल्या मूल्यांचा व्यर्थपणा आणि व्यक्तिमनाची विकृती यांची सांधेजोड करण्यात खानोलकरांना 'कोंडुरा' मध्ये सर्वाधिक यश मिळाले आहे म्हणून ही त्यांची श्रेष्ठ कादंबरी आहे असे ते मानतात. मराठीमध्ये निर्माण झालेल्या वेगवेगळ्या प्रकारांच्या कादंबऱ्यांचा आशयानुसारी आढावा मुक्तपणे घ्यायला हरकत नाही; पण तो घेत असताना कादंबरीसंबंधीची नेमकी संकल्पना समीक्षकाच्या मनात हवीच. कुरुंदकरांच्या या आढाव्यात अशा संकल्पनेचा अभाव जाणवतो. त्यामुळे विवेचनात अनेक प्रकारच्या विसंगती आढळून येतात. कुरुंदकरांच्या उपयोजित समीक्षेमध्ये 'देवलांची शारदा' हा लेख महत्त्वाचा आहे. कारण तो कुरुंदकरांच्या जीवनवादी वृत्तीतून निर्माण झाला आहे आणि जीवनवादी भूमिकेची वैशिष्ट्ये लेवून आलेला आहे. सर्वसामान्यपणे देवलांच्या शारदेमध्ये सुधारणावादी दृष्टिकोण आहे असे मत आहे. कुरुंदकरांनी हे मत अत्यंत तर्कशुद्धपणे खोडून टाकले आहे. परंपरावादी मन जेव्हा सुधारणावादी विषयाला हात घालते तेव्हा एक आभास निर्माण होतो. पण त्याच्याही आत गेलो तर

आपणाला दिसते ते सनातनी चित्रच. देवलांच्या 'शारदे'त असे घडले आहे. "परंपरावादी मनाला दुखावेल असा कोणताही मार्ग देवल स्वीकारण्यास तयार नव्हते कारण त्यांचे स्वतःचे मन परंपरावादी होते" असे कुरुंदकर सांगतात. आणि नंतर लेखकाने या दृष्टीने केलेल्या सोयी म्हणून कोदंडाचे गोत्र अत्री ठेवणे, करवीरपीठाच्या शंकराचार्यांचा त्याला शिष्य करणे, बाला-जरठ विवाह धर्मशास्त्राविरोधी आहे असे धार्मिक कारण पुढे आणणे इ. उदाहरणे कुरुंदकरांनी दिली आहेत. शारदेच्या बापाचे त्यांनी केलेले विवेचनही आजवरच्या विवेचनापेक्षा वेगळे आहे 'रायगड'च्या निमित्ताने बेडेकरांनी आकलनच खुजे असले की लेखक कोणत्या युक्त्या योजतो हे दाखवले आहे तर कुरुंदकर इथे 'शारदे'च्या निमित्ताने लेखकाच्या सनातनी, परंपराप्रिय मनःप्रवृत्तीचा त्याच्या निर्मितीवर होणारा परिणाम नेमकेपणाने दाखवत आहेत. मराठी लेखकांचे हे दोन महत्त्वाचे दोष आहेत आणि ते आजतागायत दिसून येतात, हे इथे जाता जाता सांगायला हवे. 'शारदे'वरच्या या लेखासारख्या काही लेखांचा अपवाद केला तर त्यांनी आपल्या भूमिकेची सर्वंकष मांडणी जीवनवादाच्या पायावर केली आहे असे जाणवत नाही. आणि काही वेळा तर कुरुंदकर जीवनवादाच्या प्रांतात घुसलेले छुपे कलावादीच आहेत काय, अशी शंका येत राहते.

जीवनवादी समीक्षेमधे पसरटपणा, सैलपणा आणि दिशाहीनता येण्याची दाट शक्यता असतेच. समीक्षकांचे अवसान जरा जरी ढळले तरी असे घडू लागते. मग गोंधळ दिसू लागतो. तात्त्विक संकल्पनांचा हव्यास धरला तर त्यांचे अपचनही होण्याची शक्यता असते. द. भि. कुलकर्णी यांच्या बाबत असे घडले आहे. द. भि. सातत्याने साहित्यिक आणि साहित्यकृती यांच्यामधल्या तात्त्विकतेवर आपले लक्ष केंद्रित करतात. पण असे म्हणण्यापेक्षा तात्त्विक प्रमेयांच्या चौकटी घेऊन त्यात साहित्याला कोंबण्याचा जाणीवपूर्वक प्रयत्न ते करीत राहतात असे म्हणणेच अधिक योग्य ठरेल. तात्त्विक संकल्पनांच्या आत्यंतिक हव्यासापोटी कलावादी समीक्षेत पाध्यांचे जे होते तेच इकडे द. भिं. चे होताना दिसते. अशी ओढाताण हे द. भिं.च्या समीक्षेचे वैशिष्टय आहे. त्यात विसंगत आणि चुकीच्या विधानांची भरही पडत असते. जणू काही तात्त्विक संकल्पनांचा अभ्यास करून मगच लेखक लिहीत असावा, असे द. भिं. चे लेखन वाचून वाटत राहते. उदाहरणार्थ त्यांनी 'नवअनुभववाद' आणि 'अस्तित्ववाद' यांचे विवेचन करून त्यामध्ये जी. ए. कुलकर्णी, कमल देसाई, नेमाडे, दिलीप चित्रे, ग्रेस, आचवल इत्यादी सरसकटपणे बसवले आहे. त्यांच्या मताने कमल देसाई, पु. शि. रेगे हे नव–अनुभववादी तर जी. ए., चित्रे, ए. वी. जोशी, तेंडुलकर, हे अस्तित्ववादी. या लेखकांमधे या वादांच्या काही खुणा दिसल्या तर त्याचा अर्थ ते या दर्शनाचे प्रतिनिधी ठरत नाहीत. शिवाय तेंडुलकर, नेमाडे यांच्यात किमानही साम्य नाही तरीही ते दोघे एकाच तत्त्वदर्शनाचे प्रतीक

कसे ? अस्तित्ववाद हे एक सम्यक तत्त्वज्ञान आहे, हे विसरून द. भिं. ना कठोपनिषदाची आठवण होते आणि मग ते दोन्हीतले साम्य दाखवणारी अवतरणे प्रस्तुत करतात. आपण पाश्चात्त्य आणि पौर्वात्य असे दोन्हीकडचे तत्त्वज्ञान अभ्यासले आहे हे दाखवण्या पलीकडे ही साम्यस्थळे दाखवण्याचा काहीच उपयोग असत नाही. दोन महायुद्धांत पाश्चात्त्य राष्ट्रांत जे घडले व जसे घडले तसेच इकडेही घडलेय असे द. भि. गृहीत धरतात. या विचारांचा रिलेव्हन्स त्यांना इथल्या संदर्भात बघावासा वाटत नाही. मग मधेच ते हे साहित्य 'मूलतः असामाजिक' का झाले आहे हे बघण्यासाठी जगाच्या विचारावरून महाराष्ट्राचा विचार करतात आणि या लेखकांना मुंबई–धारवाड-हैदराबाद इकडे राहावे लागल्यामुळे असे घडत असावे, असा अंदाज व्यक्त करतात. खरे तर या लेखकांचे साहित्य असामाजिक आहे म्हणण्यापेक्षा ते सामाजिकतेच्या वेगवेगळ्या प्रतिक्रिया आहेत आणि त्या निर्माण व्हायला खास अशी 'देशी' कारणेच जबाबदार आहेत. पण द. भि. पाश्चात्त्य तत्त्वज्ञानाच्या आंधळ्या प्रेमात गढल्यामुळे या 'देशी कारणां'कडे ते संपूर्णपणे दुर्लक्ष करतात. द. भिं. च्या विवेचनात एक प्रचंड गोंधळ धुडगूस घालतोय हे जाणवत राहते. या लेखकांच्या साहित्याची मीमांसा करताना द. भि. 'पार्थिवतेचे' प्रमेय स्वीकारतात. ही पार्थिवता म्हणजे "परलोकविहीत अध्यात्म' आहे असे ते म्हणतात. जी. ए. किंवा रेगे यांच्या लेखनातून खरे तर अपार्थिव प्रेरणाही आल्या आहेत. पण द. भिं. नी स्वीकारलेल्या प्रमेयामुळे त्यांना इकडे सोयीस्कर म्हणून दुर्लक्ष करणे भाग पडते. 'पार्थिवतेचे उदयास्त' मधे त्यांनी जी. एं च्या 'निळा सावळा', 'पारवा', 'हिरवे रावे', 'रक्तचंदन' आणि 'काजळ माया' या संग्रहांचे विवेचन केले आहे. या संग्रहांतून ते विशिष्ट तात्त्विकता बघतात. पारवा–पार्थिवता, हिरवे रावे= जीवन म्हणजे नुसते अस्तित्व. रक्तचंदन=जीवनाची पूर्वनियोजितता आणि काजळ-माया=मानवी ज्ञान हेही अज्ञानच. अशी समीकरणे त्यांनी दाखविली आहेत. या पद्धतीने एखाद्या लेखकाची जी तात्त्विकता जाणवते ती त्याच्या जाणिवेची वाढ आहे का ऱ्हास आहे, हे ते इथे तपासत नाहीत. ग्रेसच्या ललित गद्यामधे जी हकनाक गूढता आणली आहे, ती त्यांना कृतक वाटत नाही. उलट ते या ललित गद्याने भारावून जातात. मराठी काव्याच्या प्रांतात त्यांनी दोन परंपरा मानल्या आहेत. (१) पहिली परंपरा=केशवसुती परंपरा=लौकिकतावाद (२) दुसरी परंपरा= तांबे परंपरा=अलौकिकतावाद. पहिल्या परंपरेची वैशिष्टये=कवीचे स्वातंत्र्य. आत्माविष्कार, कवीचे उत्तरदायीत्व, यातले कवी=केशवसुत, बालकवी, गोविंदाग्रज, मुक्तिबोध. दुसऱ्या परंपरेची वैशिष्टये=नाट्यनिष्ठ, वस्तुनिष्ठ, लोकाभिमुख इ. यातले कवी=कुंटे, चंद्रशेखर, तांबे, माधव जूलियन, कुसुमाग्रज, बापट इ. एक प्रमेय मांडून मराठीतल्या काव्यपरंपरेची व्यवस्था लावण्याचा द. भिं. चा इते प्रयत्न

आहे. पण त्यामध्ये केवढी तरी ओढाताण करावी लागली आहे. उदाहरणार्थ पहिल्या परंपरेमधे कवीचे उत्तरदायित्व हे वैशिष्ट्य आहे ते दुसऱ्या परपरेत टाकलेल्या कुसुमाग्रजामधेही दिसते. तर दुसऱ्या परंपरेमधे टाकलेल्या माधव जूलियनमधे अलौकिकतावाद कुठे आहे ? पहिल्या परंपरेत ढकललेल्या गोविंदाग्रजांच्या काव्यात खरे तर नाट्यात्मकतेच्या अंगाने आलेली चमकच जास्त आहे, पुन्हा प्रत्येक कवीचा विकास होत असताना वेगवेगळ्या टप्प्यावर तो बदलला असण्याची शक्यताही असू शकते. उदाहरणार्थ पूर्वार्धात निःशंकपणे ' ईश्वरा ' बद्दल शंका घेणारे उत्तरार्धात तेवढे तीव्र· शंकेखोर राहात नाहीत. या प्रकारचे बदल या व्यवस्थेच्या आधाराने समजून घ्यायला जायचे ठरवले तर घोटाळेच अधिक वाढू लागतात. जीवनवादी समीक्षा बदनाम व्हायला हे असे अर्धवट, अट्टाहास कारणीभूत झाले आहेत.

(३) आध्यात्मिक जीवनवाद : सर्जनशील आत्मचिंतन

डॉ. द. भि. कुलकर्णी यांच्या समीक्षेमधे आशयाच्या निमित्ताने तत्त्वचिंतन ठळक होते. तर व्यं. वि. सरदेशमुख यांच्या समीक्षेत आशयाच्या निमित्ताने सर्जनशील आत्मचिंतनाला महत्त्व येते आणि मग साहित्य समीक्षेतही आत्मचिंतनाला प्रेरक ठरलेले जे. कृष्णमूर्ती, अरविंद, तुकाराम, रामदास, मांडुक्य उपनिषदे, पाश्चात्त्य–पौर्वात्य तत्त्वचिंतक एवढेच नव्हे तर लेखकांच्या पत्रांतील खाजगी उतारे, अवती-भवतीचे अन्य संदर्भ यांचा सढळ वापर होऊ लागतो. सरदेशमुखांच्या समीक्षेत ' मनोविश्लेषण ' आणि ' भावविश्लेषण ' यांना नैतिक, भौतिक आणि आध्यात्मिक प्रेरणांची साथ लाभते. व्यापक अर्थाने त्यांचे आकलन आध्यात्मिक वृत्तीतून निर्माण झाले आहे असे म्हणता येईल. जे वास्तवात नाही आणि तरीही आदर्श पातळीवर जे ' संपूर्ण ' आहे ' साकल्याने ' आहे त्याची जाणीव या प्रकारच्या चिंतनात सातत्याने राहात असते. सरदेशमुखांची समीक्षा त्यामुळे मूलतः प्रमेयदर्शी असूनही निर्माणक आणि परिणामदर्शी बनू शकते. " मनुष्याचे मन सुखदुःखांचा प्रत्यय घेत जाणिवेचा संचय आणि विकास करीत जाते. जीवनातील शाश्वत मूल्यांना ओळखण्याची व आत्मसात करण्याची त्याला ओढ नेहमीच वाटत आली आहे... या साहसी आशाविफलतेने कलावादी आत्मप्रत्ययाच्या आविष्करणाचे सर्व मार्ग शाश्वताला उन्मुख करण्याचा चंग बांधलेला दिसतो. " सरदेशमुखांच्या या वाक्यांतून समीक्षक म्हणून ते काय शोधीत आहेत हे लक्षात येते. " साहित्यातील परतत्त्वस्पर्शा 'चाच शोध घेणे हे त्यांचे उद्दिष्ट बनते ते या भूमिकेमुळे. अतींद्रीय, बुद्धीपलीकडील परतत्त्व, भौतिक विश्वातील परमतत्त्व, शब्दापलीकडची भावसाधना, अध्यात्म असे शब्द वारंवार त्यांच्या समीक्षेमधे येत राहतात. ' अंधारयात्रा ' आणि ' गडकऱ्यांची संसारनाटके ' या ग्रंथांतली समीक्षा अशा स्वरूपाची आहे. अशा समीक्षेत समीक्षकाची

श्रद्धा हा महत्त्वाचा घटक असतो. आणि तोच अमान्य असेल तर ही समीक्षाही स्वीकारता येत नाही. सरदेशमुखांनी सर्वसमावेशक (कॅथॉलिक) अभिरुचीचा उल्लेख केला आहे. पण ही सर्वसमावेशकता आत्यंतिक व्यक्तिगत स्वरूपाची असते. त्यामुळे समीक्षेच्या प्रांतात ती ' व्यवस्था ' म्हणून कार्य करू शकत नाही. पण या प्रकारच्या चिंतनामधेही विलक्षण सामर्थ्य असू शकते हे सरदेशमुखांनी दाखवून दिले आहे. केशवसुत, गोविंदाग्रज बालकवी आणि मर्ढेकर यांच्या काव्याचे आकलन एका ' चिंतनसूत्रा 'द्वारे त्यांनी ' अंधारयात्रा 'मधून घडवले आहे. या कवींचे ' भावविश्व एका काळोखाने व्यापलेले ' दिसून येते असे ते मानतात. काळोखाच्या संवेदनांचा झोत त्यांना या कवीच्या मनोधर्माच्या गाभाऱ्यातून वाहताना दिसतो. हे प्रमेय ते या कवींच्या काव्यातून सविस्तरपणे दाखवतात. लौकिक आणि अलौकिक, वास्तव आणि वास्तवातीत, दृश्य आणि अदृश्य, आकलनीय आणि अनाकलनीय, गूढ आणि अगूढ इ. च्या ताण्याबाण्यातून कलावंताची सर्जकता आकाररूप घेते असे त्यांना वाटत असावे. एका बाजूला मार्क्सवादाला अभिप्रेत असलेला ' द्वंद्वात्मक भौतिकवाद ' ठेवला तर सरदेशमुखांचे हे चिंतन अगदी दुसरे टोक ठरते, कारण ते आध्यात्मिक पातळीवरच्या द्वंद्वामधेच रस घेतात. वरील कवींच्या कवितेतून जाणवणारा ' काळोख, त्यांचा त्यांच्या काळाचा, आजकालचा आहे तसाच तो अनादी काळाचा असला पाहिजे हे वारंवार जाणवत गेले, ' असे ते म्हणतात. त्यांच्या विवेचनातला ' आजकाल ' आणि ' अनादिकाळ ' या संकल्पनांना प्रामुख्याने ' मेटॅफिजिकल ' पातळीच अभिप्रेत आहे आणि त्याची प्रक्रिया संदर्भामधे व्यक्ती पाहण्याऐवजी व्यक्तीमधे संदर्भ पाहण्याची आहे. त्यामुळेच ते बालकवींची प्रतिभा ' यौगिक ' जातीची आहे आणि ' भयानकाची ' आणि ' अंधाराची ' अशुभ चाहूल देणारी संवेदना त्यांच्यात आहे, असे त्यांना वाटते. ' दिक् ' आणि ' काल ' यांच्या अमर्याद आणि अनाकलनीयतेत गडकऱ्यांच्या भाववृत्तीची व्यथा प्रकट होते तर मर्ढेकरांच्या कवितेत भयानकाचा, प्रकाशशून्यतेचा आणि अगतिकतेचा अनुभव आहे असे सांगून ते ' मर्ढेकरांना जीवन अर्थशून्य वाटत नाही, ते अनर्थपूर्ण दिसते ' असे मतही नोंदवतात. (असे करताना ते मग त्यांच्या खाजगी पत्रातील वाक्येही उद्धृत करतात.) सरदेशमुखांनी आपल्या विवेचनात कलाकाराचे अवघे लौकिक जीवन अलौकिक निर्मितीच्या ध्यासाने झपाटलेले असते असे गृहीत धरले आहे. आणि त्यामुळेच लौकिक जीवनातला एखादा साधा वाटणारा संदर्भही ते आपल्या विवेचनात महत्त्वाचा म्हणून स्वीकारतात. कलावादी भूमिकेमधे माणूस आणि कलावंत या दोन वेगवेगळ्या बाबी असू शकतात. जीवनवादी भूमिकेमधे कलानिर्मिती ही त्याची एक अर्थपूर्ण लौकिक अशी सर्जनशील कृती असते. सरदेशमुखांच्या विवेचनात कलावंताच्या असतेपणात त्याचे अवघे माणूसपणच विलीन झालेले असते. मानवी अस्तित्वाचा आध्यात्मिक विचार

साहित्यामधेही कसा आविष्कृत होत असतो, ते सरदेशमुखांना बघावेसे वाटते. मानवी जाणिवेला विस्तृत करणे, खोल करणे, उज्ज्वल करणे, निर्मळ करणे असा वाङ्मयाचा उद्देश त्यांनी सांगितला आहे. आपली भूमिका सविस्तर आणि विस्तृत स्वरूपात मांडण्याची सरदेशमुखांची ही समीक्षावृत्ती एक दिशा म्हणून महत्त्वाची ठरते. या भूमिकेशी मतभेद होऊ शकतात, पण त्यांची भूमिका गंभीर आणि विचारांस प्रवृत्त करणारी आहे, हे मान्य करावेच लागते.

सरदेशमुख प्रामुख्याने या कालखडातील समीक्षक आहेत. आणि मर्ढेकरपूर्व आणि मर्ढेकरोत्तर कालखंडातली संवेदनशीलता त्यांनी सारख्याच आस्थेने समजून घेतली आहे. श्री. के. क्षीरसागर सरदेशमुखांच्या अगोदरच्या काळातच समीक्षक म्हणून मान्यता पावले आणि याही कालखंडात त्यांनी उपयोजित समीक्षा केली आहे. सरदेशमुख आणि क्षीरसागर यांच्या समीक्षादृष्टीत साम्य आहे, पण क्षीरसागरांनी मर्ढेकरोत्तर काळातल्या साहित्याला समजून न घेता वारंवार टिंगलटवाळी मात्र भरपूर केली आहे. या काळातल्या कलावादी भूमिकेच्या दृष्टीने क्षीरसागर कलावादी नाहीत, कारण त्यांना या भूमिकेमागे अभिप्रेत असलेली सौंदर्याची संकल्पना आणि स्वायत्ततावाद अमान्य आहे. पण म्हणून ते या कालखंडातल्या जीवनवादी भूमिकेने पुरस्कारलेल्या मूल्यांचा आग्रह आणि कलानिर्मितीचा लौकिक पायाही अमान्य करतात. जडवादाला त्यांचा विरोध आहे आणि ‘ रोमँटिक ’ वृत्तीचा त्यांनी सातत्याने, उघड उघड आग्रही पुरस्कार केला आहे. मी स्वतःला सौंदर्यवादी आणि अध्यात्मवादी म्हणवितो असे त्यांनी म्हटले आहे. सौंदर्याधिष्ठित शाश्वत जीवनमूल्यांची पाटराखण साहित्याने करायला हवी, असे ते मानतात. परिणामदर्शी सर्जनशील, आत्माविष्कारी आणि निर्माणक असे त्यांच्या समीक्षेचे स्वरूप आहे. गूढवादाला अध्यात्मापासून मुक्त करून एक दृष्टी म्हणून साहित्यात त्यांनी गूढवादाचा स्वीकार केला आहे. या दृष्टीला आवश्यक असलेली ध्यानावस्था वाचकांमध्ये कशी निर्माण व्हायची? क्षीरसागरांना त्याची चिंता नाही. अशी अवस्था येऊ शकते एवढेच ते मानतात. आणि ही अवस्था न येणाऱ्याला ‘ अडाणी ’ ठरवायलाही ते मागेपुढे बघत नाहीत. वाङ्मयातून ‘ आध्यात्मिक सत्यदर्शना ’पर्यंत पोहचता येते असे क्षीरसागरांना वाटते, असे काही लेखक त्यांना सातत्याने आवडत आले आहेत. उमर खय्याम, शरद्बाबू, केशवसुत, गडकरी ही काही उदाहरणे. ‘ उमर खय्यामची फिर्याद ’ या संग्रहातली समीक्षा अशी आहे. तिचे स्वरूप ‘ शुद्ध आत्माविष्कारी ’ आणि ‘ स्वजनसंवाद ’ असे आहे असे ते म्हणतात. सरदेशमुखांच्या प्रमाणेच क्षीरसागरांची ही भूमिका श्रद्धेच्या पातळीवर वावरते. ‘ शास्त्रकाव्याची कसोटी ’ तिला मंजूर नाही. रोमँटिसिझम ही एक जीवनरीत आहे, निव्वळ वाङ्मयीन भूमिका नाही, असे ते म्हणतात. या अंगाने येणारा जो ‘ इगो ’ असतो तो क्षीरसागरांच्या विवेचनातही वारंवार जाणवतो.

उत्स्फूर्तता, भावनात्मकता, रहस्योत्कटता यांचे त्यांना फार अप्रूप वाटते. एवढेच नव्हे तर ‘ Poets are the unacknowledged legislators of the world ’ असे शेलीप्रमाणे तेही मानतात. कलानिर्मिती ही आधुनिक जगात धर्माची जागा घेऊ शकेल असे त्यांना वाटत असावे. कारण त्यांच्या समीक्षेत याची प्रत्यंतरे येतात. शरदबाबूंच्या व्यक्तिरेखा गूढ, आकर्षक, भावनावादी, रहस्यवादी आणि बंडखोर आहेत असे ते सांगतात. ‘ ध्येयवादी भावनापूजक व्यक्ती आणि पोटभरू भावनाशून्य व्यक्ती यांच्यातील जन्मजात वैर ’ हा विषय श्रेष्ठ वाङ्मयात येतो आणि तोच शरच्चंद्रांच्या भारतीमधे आहे असे ते सांगतात. कमळचे बंड शुद्ध बौद्धिकतेतून आलेले नसून ‘ हृदयाच्या ऊर्मी दडपून टाकण्याच्या ’ प्रवृत्तीचा निषेध करण्याच्या वृत्तीतून आले आहे असे मत मांडून त्यांनी महाराष्ट्रीय लेखकांच्या बौद्धिक दृष्टीतून आलेल्या बंडखोरीची चेष्टा केली आहे. ‘ कीचकवधा ’मधे धड नैतिकताही नाही आणि राजनीतीही नाही, असे सांगून त्यांनी खाडिलकरांच्या कलाबाह्य अशा भाषेचे वाभाडे काढले आहेत. (उदा० —सैरंध्रीच्या तोंडचे “ इश्श ! कुणी ऐकेल ” हे वाक्य. भीम द्रौपदीच्या निरीला हात घालतो हे वाक्य राजा विराटच्या तोंडचा ‘ उल्लू ’ हा शब्द, दशग्रंथी ब्राह्मणाच्या तोंडचा ‘ गरीब परवर ’ हा शब्द आणि लवंडीच्या, रंडी, प्यारी इ. शब्द) क्षीरसागरांचे सामर्थ्य दाखवणारा लेख म्हणून त्यांनी केलेल्या ‘ एकच प्याला ’ या नाटकाच्या दीर्घ विवेचनाकडे बोट दाखवायला हवे. या विवेचनात ते प्रथम शोकान्तिकेच्या मूळ स्वरूपाचे सविस्तर विवेचन करतात आणि नंतर ‘ गंभीर, वास्तव आणि काव्यात्म ’ पातळीवर वावरणाऱ्या या नाटकाचे मनोज्ञ दर्शन घडवतात. त्यांच्या मताने ही एक ‘ रोमँटिक ट्रॅजेडी ’ आहे आणि त्यामधे मानी मन, निष्ठुर दैव आणि भिकार व हिणकस जग यातून निर्माण होणारा शोकान्त अनुभव गडकऱ्यांनी दाखवला आहे. “ सुधाकराचा अधःपात हा सज्जनाने दुर्जनाची मैत्री केल्याचा परिणाम नव्हे, तर सज्जनांना स्नेहशून्य अशा अवस्थेत जो भेसूर एकलेपणा अनुभवावा लागतो त्याचा परिणाम होय. ” म्हणूनच हे नाटक व्यसनांचा दुष्परिणाम दाखवण्याच्या एकमेव हेतूने लिहिले आहे असे ते मानत नाहीत. Tragic Nature म्हणजे गंभीर आणि आत्यंतिक वृत्ती, ती सुधाकरामधे ओतप्रोत आहे. तो पाणीदार, बुद्धिमान आणि सरळ आहे. मुख्य म्हणजे त्याची वृत्ती रोमँटिक आहे. ‘ कोमल सुंदर मन आणि निर्घृण व बीभत्स परिस्थिती ’ यांतल्या द्वंद्वातून हे भीषण नाट्य उभे राहते असे क्षीरसागर म्हणतात. या नाटकाचा गाभा ‘ सरळ मनाचा कोंडमारा ’, त्याच्या भोवतीचे थर म्हणजे ‘ अपमान व एकलेपणाचा दाह ’, त्यावरचा तोडगा म्हणून उगवलेला सूड, महाराष्ट्रीय मध्यमवर्गाच्या विविध प्रतिनिधींचे चित्रण, आणि या साऱ्यांतून उभे राहणारे ‘ संमिश्र व गूढ चित्र ’ अशी त्यांची मांडणी आहे.

तळीरामाला ते खलनायक न मानता ' निष्ठुर शून्यवादाचा प्रतिनिधी ' समजतात. ' बुद्धिवाद, प्रयत्नवाद आणि सुधारणावाद यांच्या कसोट्यांवर हे जीवनदर्शन घासून बघता येणार नाही ' असेही ते ठणकावून सांगतात. ' सुधारणावादी कोल्हटकरांचे शिष्यत्व पत्करले तरी गडकरी सुधारणावादाच्या मर्यादा ओलांडू शकले आणि मानवी मन हा आपल्या अवलोकनाचा त्यांनी विषय केला ' हे त्यांनी इथे आवर्जून सांगितले आहे. ज्या रोमँटिक भूमिकेतून क्षीरसागर जीवनाचा आणि वाङ्मयाचा विचार करतात, त्याचा ठाम आधार त्यांनी कधीही सोडलेला नाही. पण एकतर रोमँटिक भूमिकेलाच त्यांनी संकुचित करून घेतले आहे आणि आपल्या भूमिकेला अडचणीत आणतील असे प्रश्न किंवा त्यामागच्या तात्त्विक संकल्पना याचा अत्यंत धारदार व बोचक शैलीत उपहास करण्यापलीकडे त्यांना जाता आलेले नाही. विशेषतः मर्ढेकर आणि मर्ढेकरोत्तर काळातल्या साहित्याने त्यांच्या भूमिकेला जबरदस्त आव्हानच दिले. ते स्वीकारण्याऐवजी एकतर त्यांनी त्याकडे दुर्लक्ष केले, नाही तर त्याचा फक्त उपहासच केला. आपल्या विवेचनात त्यांनी सतत व्यक्ती विरुद्ध समाज यांचे द्वंद्व गृहीत धरले आहे आणि त्यामधेही सातत्याने समाजाला दोषी धरले आहे. मात्र व्यक्ती आणि समाज यांच्यातल्या संबंधांची गुंतागुंत त्यांच्या कधीच ध्यानात आलेली दिसत नाही.

(४) आस्वादक समीक्षा :

कलावादी भूमिका आणि जीवनवादी भूमिका यांच्या परस्परविरोधी भूमिकेच्या घुसळीतून जे भान निर्माण झाले त्यातून या कालखंडातली आस्वादक समीक्षा निर्माण झाली आहे. गो. वि. करंदीकर, गो. म. कुलकर्णी, म. द. हातकणंगलेकर, सरोजिनी वैद्य, विजया राजाध्यक्ष अशी काही उदाहरणे या संदर्भात देता येतील. करंदीकरांच्या समीक्षेमधे परंपरा, नवता, साहित्यरूपे आणि त्यांची पृथगात्मक वैशिष्ट्ये आणि शैली इत्यादीचा विचार अत्यंत व्यवस्थितपणे झाला आहे. त्यांचा समीक्षा-विचार प्रामुख्याने ' वाङ्मयीन 'च आहे. आणि तरीही तो कलावादी समीक्षकासारखा हटवादी नाही. केशवसुत, माधव जूलियन आणि मर्ढेकर यांच्या काव्यवैशिष्ट्यांचा त्यांनी सविस्तर विचार प्रस्तुत केला आहे. केशवसुतांच्या काव्याचे व्यवच्छेदक लक्षण म्हणून ते ' निर्भरशीलते 'चा उल्लेख करतात आणि ' वास्तवा 'पासून अवास्तवतेकडे त्यांची गतिशील दृष्टी कशी जाते ते दाखवतात. माधव जूलियन यांच्या काव्याचे वैशिष्ट्य सांगताना त्यांनी काव्याच्या माध्यमामधे म्हणजेच जीवनविषयक आशयामधे मध्यमवर्गीय भावजीवन व त्याचा सामाजिक संदर्भ यांच्या स्वरूपाची उपहासपूर्ण व उपरोधपूर्ण जाणीव हा घटक प्रथमच अंतर्भूत केला. हे त्यांचे योगदान आहे असे सांगून नंतर ते माधव जूलियनांमधे " कलात्मक साहस अचाट होते पण कलात्मक

समज त्या तोलाची नव्हती " हा त्यांचा दोष होता याचा निर्देश करतात. करंदीकरांच्या चिकित्सक आस्वादाचा उत्तम नमुना म्हणून त्यांच्या मर्ढेकरांच्या काव्याच्या विवेचनाचा उल्लेख करता येईल. मर्ढेकरी कवितेमागील परंपरा, त्यांच्या काव्यपिंडाची वैशिष्टये, त्यांच्या कवितेतील घाट आणि त्यांच्या कवितेतून दिसणारा विकासक्रम या मुद्यांचा विचार त्यांनी केला आहे. मर्ढेकरांच्या काव्यपिंडाची वैशिष्ट्ये (१) चिंतनात्मकता, (२) संयमशीलता, (३) बहुपेलीत्व आणि (४) प्रयोगशीलता ही आहेत. त्यांच्या घाटाचे वैशिष्ट्य ' मर्यादित वस्तुक्षेत्राची अमर्याद संदर्भ क्षेत्राशी प्राणिसदृश्य एकात्मता साधणे ' हे आहे. प्रतिमासंघात संदर्भसंक्रमण, रूपविषयी केन्द्रचलन, अर्थानुप्रास, परस्परानुप्रवेश इ. आणखी विशेष. मर्ढेकरांमध्ये पाश्चात्त्य आणि पौर्वात्य परंपरांचा सुरेख संगम आहे. त्यांच्या कवितेचा विकास (१) शिशिरागम : व्यक्तिगत जाणिवा, (२) काही कविता : सामाजिक जाणिवा, (३) आणखी काही कविता : आध्यात्मिक जाणिवा असा आहे. ' भावनात्मकतेकडून विचारात्मकतेकडे व विचारात्मकतेकडून विचारातीत जाणिवेकडे ' हे त्यांच्या विकासक्रमाचे सूत्र आहे, असे ते सांगतात. ' अव्वल दर्जाची प्रतिभा ', ' डोळस सौंदर्य ', आणि इतिहासदत्त स्थित्यंतरांची सुस्पष्ट जाणीव ' ही त्यांची आणखी काही वैशिष्ट्ये. म्हणून मर्ढेकरांइतकी अर्थपूर्ण, संमिश्र व उत्कट भावकविता अर्वाचीन कालखंडामधे दुसऱ्या कोणत्याही कवीने लिहिलेली नाही. ' असा त्यांचा निष्कर्ष आहे. मर्ढेकरांवर आजतागायत वारंवार लिहिले जात आहे. तरीही करंदीकरांचे हे विवेचन आजही विचारप्रवर्तक आणि म्हणून महत्त्वाचे वाटते. प्रामुख्याने जीवनवादाची कास धरून आस्वादक समीक्षा लिहिणारे समीक्षक म्हणून गो. म. कुलकर्णी आणि म. द. हातकणंगलेकर यांचा उल्लेख करायला हवा. मूल्यसंकेतांची सापेक्षता आणि निकषांची अनेकविधता या दोघांच्या समीक्षेने स्वीकारलेली दिसते. रसोद्ग्राही, मार्मिक आणि विचारप्रवर्तक असे लेखन त्यांनी केले आहे. ' खंडनमंडन ' आणि ' साद-पडसाद 'मधे गो. म. कुलकर्णी यांचे आस्वादक लेखन समाविष्ट करण्यात आले आहे. गो. मं. च्या विवेचनामधे व्यापक अशा सामाजिक सांस्कृतिकतेची जाणीवही कार्यरत असते, हेही इथे नोंदवायला हवे. पुंडलिकांच्या ' माता द्रौपदी 'चे त्यांनी केलेले परीक्षण त्यांच्या प्रगल्भ आणि समंजस दृष्टीचा प्रत्यय देते. हे नाटक म्हणजे निव्वळ पुराणकथा नाही. प्राक्कथेच्या माध्यमातून ' सखोल चिंतनात्मकतेला, सूक्ष्म संवेदनानुभवांना सामोरे राहण्याचा ' पुंडलीक या नाटकात मनःपूर्वक प्रयत्न करीत आहेत असे ते दाखवून देतात. या नाटकातून लेखकाची ' श्रद्धान्वितता ' सूचित होते आणि हे यश मिळवताना पुंडलिकांनी आपल्या ' मूळ कलात्मक जाणिवेशी इमान ' राखले आहे, असे त्यांचे मत आहे. ' परंपरेतून स्रवणाऱ्या श्रेयस्तोत्राला त्यांची लेखणी पुन्हा पुन्हा स्पर्श करीत असते. ' हे त्यांचे मत त्यांच्या पुंडलिकांच्या

साहित्याच्या आकलनाचे निदर्शकच आहे. या नाटकातले काही महत्त्वाचे दोषही त्यांनी दाखवले आहेत. ते दाखवताना त्यांनी 'कालविसंगत ठरणाऱ्या जाणिवा' नकळत लेखकाच्या लेखनात कशा उतरतात ते दाखवले आहे. उदाहरणार्थ द्रौपदीच्या आपल्या मुलांच्या लहानपणाच्या आठवणी 'आजच्या मध्यमवर्गीय कौटुंबिक जाणिवेतून आलेल्या आहेत,' असे ते म्हणतात. विजय तेंडुलकरांची नाटके, रेग्यांच्या कादंबऱ्या, 'दुसरा पेशवा' किंवा 'संशयकल्लोळ'वरचे त्यांचे विवेचनही मोकळ्या आणि मार्मिक आस्वादाचे दर्शन घडवते. म. द. हातकणंगलेकर यांनी 'मरण आणि वेलबुट्टी' या दीर्घ लेखात बागूल, चित्रे, पानवलकर, ए. वी. जोशी, इंगळे, पुंडलीक, खानोलकर, रेगे इ. च्या कथासंग्रहांचे परीक्षण करण्याच्या निमित्ताने आधुनिक मराठी कथेतील वेदना आणि विभ्रम यांचा आलेख काढला आहे, हा लेख त्यांच्या 'साहित्यातील अधोरेखिते' या पुस्तकात संग्रहित केला आहे. समजून घेणे आणि समजावून देणे हा त्यांच्या वृत्तीचा खास विशेष आहे. या वृत्तीचा प्रत्यय त्यांच्या या लेखात येतो. बागूल, चित्रे, पानवलकर, खानोलकर हे वेदनेचे भाष्यकार आहेत तर पुंडलीक, रेगे, ए. दि. जोशी यांच्या लेखनात विभ्रमाच्या प्रेरणा आहेत असे ते सांगतात व नंतर त्या त्या लेखकांचे मार्मिक विवेचन करतात. एका कालखंडातील समकालीन लेखकांच्या प्रवृत्ती–प्रेरणांची तुलना विरोध आणि साम्यभेद यांचे दर्शन या विवेचनातून घडते. जी. ए. कुलकर्णी यांच्या कथेचे भाष्यकार म्हणूनही त्यांना ओळखले जाते. 'समाज प्रबोधन पत्रिके' मधे त्यांनी जी. एं.च्या कथांचे सामर्थ्य दाखवणारा लेख लिहिला आहे. श्रीनिवास कुलकर्णी यांच्या 'सोन्याचा पिंपळ' या ललितगद्याच्या निमित्ताने त्यांनी (समाज प्रबोधन पत्रिकेतून) आध्यात्मिक जाणिवांचे कलात्मक रूपांतर कसे होत असते ते दाखवले आहे. एका समंजस आणि उदार अभिरुचीचा अनोखा प्रत्यय त्यांच्या आस्वादक समीक्षेमधून येत राहतो.

सरोजिनी वैद्य यांची आस्वादक समीक्षा 'माती आणि मूर्ती' या ग्रंथामधे संग्रहित झालेली आहे. ही समीक्षा साहित्यकृतींचा आस्वाद घेताना क्वचित इतर संदर्भांचा आधार घेत असली तरी मूलतः वाङ्मयाचा 'वाङ्मय' म्हणूनच शोध घेणारी आहे. त्यांच्या लेखनातून 'खरा वाङ्मयानुभव' येतो असे प्रस्तावनेतच वा. ल. सांगतात. हे लेखन 'रसास्वादात्मक' असल्यामुळेच ते आस्वाद घेता घेता परिणामदर्शी (Impressionalist) बनते. उदाहरणार्थ, त्यांनी केलेले 'सावित्री'चे परीक्षण. "आता या क्षणी मला वाटते आहे की 'सावित्री'च्या त्या पडद्याआडच्या प्रियकरा-सारखी मीही अजून उन्हातच उभी आहे." 'काळोखाचे अंग' ही कादंबरी वाचून निर्माण झालेली मानसिक अवस्था त्या या परीक्षणातच नोंदवतात ती अशी: "कादंबरीचे शेवटचे वाक्य वाचले तेव्हा मनावर साचत असलेला केवढा तरी ताण

एकदम सैल पडला. " आस्वादाचे खाजगीपण इथे ललित गद्याच्या रूपात प्रकट होते आणि आत्यंतिक ' व्यक्तिगत मतप्रदर्शन ' असे स्वरूप समीक्षेला प्राप्त होते. ' रणांगण ', ' काळोखाचे अंग ', ' शेष प्रश्न ', ' सावित्री ', ' डोह ' इत्यादी साहित्यकृतींतून जाणवणाऱ्या अनुभवांच्या निमित्ताने सरोजिनीबाईंचे ' मी ' पण वारंवार समीक्षेमधे मिसळू लागते. त्याचा परिणाम असा होतो की, ललितगद्याची ' आत्मनिष्ठा ' ही त्यात हरवते आणि समीक्षेची ' वस्तुनिष्ठा ' ही विलयाला जाते. मोहकपणाच्या आवरणाला बाजूला केल्यानंतर मग लक्षात येते की या समीक्षेतले गद्य ' कृतक् ' स्वरूपाचे आहे, आणि ते Twice removed from truth ' ही आहे.

विजया राजाध्यक्ष यांनीही या कालखंडात उपयोजित समीक्षा लिहिली आहे. त्यांनी सातत्याने कवितेचा मागोवा घेण्याचा प्रयत्न वेगवेगळया कवींच्या काव्यवृत्तीच्या निमित्ताने केला आहे. कुसुमाग्रज, अनिल, महानोर, तांबे, डहाके, नामदेव ढसाळ इत्यादींच्या काव्यासंबंधीचे त्यांचे लेख अलीकडेच प्रकाशित झालेल्या ' कवितारती ' या संग्रहात एकत्रित करण्यात आले आहेत. त्यांच्या विवेचनात वैविध्य, मोकळेपणा, उत्स्फूर्तता, उत्कटता आणि सहजस्वाभाविकता आहे, आणि त्यांची काव्य आकलन करण्याची वृत्ती रसिक, बुद्धिमान, संवेदनाक्षम आणि संस्कारित आहे. खरे तर विजयाबाईंनी या लेखनातून कवितेपेक्षा कवींच्या व्यक्तिमत्वांचा मागोवा घेण्याचाच प्रयत्न केला आहे, असे म्हणणे जास्त योग्य ठरेल. महानोरांच्या काव्यातल्या रोमँटिक वृत्तीचा त्या शोध घेतात, डहाक्यांच्या काव्यामधे त्यांना आऊट सायडरचे हरवलेपण दिसते आणि ढसाळांच्या ' गोलपीठा 'मधला विद्रोही चढासूर तपासावा वाटतो. त्यामानाने कुसुमाग्रजांवरचे त्यांचे विवेचन तितकेसे मार्मिक नाही. या लेखनातून विजयाबाईंची भाषा उगीचच हळवी वगैरे बनत नाही याचाही मुद्दाम उल्लेख करायला हवा. आपली प्रतिभा सर्वसंचारी आहे असे दाखवण्याचा उगाचच आव न आणता त्यांनी कवितेवर विशेष लक्ष केंद्रित केले आहे हेही विशेषच म्हणायला हवे. अर्थात विजयाबाईंनी या कालखंडात आव्हान वाटणाऱ्या चित्रे, अरुण कोलटकर अशा कवींच्या काव्यासंबंधी लिहिलेले नाही. तुळसी परब, वसंत गुर्जर, सतीश काळसेकर, चंद्रकांत पाटील इ. च्या महत्त्वपूर्ण काव्याचाही त्यांनी विचार केलेला दिसत नाही. खरे तर या कवींच्या निमित्ताने त्यांना ज्याला खऱ्या अर्थाने ' आधुनिक ' म्हणता येईल अशा संवेदनशीलतेचा विचार करता आला असता. पण प्रस्थापित झालेल्या साहित्यकृतींचाच विचार करण्याची मराठी समीक्षकांची सवय विजयाबाईंच्यामधेही असावी.

डॉ. सुधीर रसाळ यांनीही ' प्रतिष्ठान 'मधून वेळोवेळी समीक्षालेखन केले आहे. कुसुमाग्रज, नारायण सुर्वे, बापट इत्यादींच्या काव्यासंबंधी आणि ' शांतता कोर्ट चालू

आहे ', ' एक शून्य बाजीराव ' अशा नाटकांवरचे त्यांचे लेख उदाहरणार्थ सांगता येतील. डॉ. रसाळ यांची भूमिका प्रामुख्याने कलावादी असली तरी आशयाच्या अनुषंगाने कलाकृतीतल्या अनेकविध घटकांच्या संघटनेचा विचार ते करीत असतात, असे त्यांच्या लेखांवरून लक्षात येते.

आस्वादक समीक्षेच्या संदर्भात आणखीन काही प्रयत्नांचा आवर्जून उल्लेख करायला हवा. ' आलोचना ' मासिकाने सातत्याने ग्रंथविषयक परीक्षणे प्रकाशित केली आहेत. प्रा. ल. ग. जोग यांच्या ' लावण्यवेळ ' सारख्या पुस्तकात संग्रहित केलेली परीक्षणे अशा अंकांतूनच प्रथम त्यांनी लिहिली आहेत. श्री. वा. रा. ढवळे यांनी संपादित केलेल्या ' मधुघट ' या पुस्तकात भा. रा तांबे यांच्या निवडक कवितांची वेगवेगळ्या समीक्षकांनी लिहिलेली परीक्षणे आली आहेत. ' प्रतिष्ठान 'ने १९७१ साली प्रकाशित केलेला नाट्यविशेषांकही याहष्टीने अत्यंत महत्त्वाचा आहे. कारण या अंकात स्वातंत्र्योत्तर काळातल्या महत्त्वाच्या अशा नाट्यकृतींची वेगवेगळ्या समीक्षकांनी केलेली परीक्षणे आली आहेत. मराठी नाट्याच्या सामर्थ्य आणि मर्यादा या अंकामुळे लक्षात येतात. डॉ. विद्याधर पुंडलीक यांनी वेगवेगळ्या पाश्चात्त्य साहित्यकृतींच्या निमित्ताने केलेले चिंतनपर लेखनही एक वेगळ्या प्रकारचा रसास्वाद म्हणून महत्त्वाचे आहे. आस्वादाचे विविध दृष्टिकोण अशा लेखनामुळे लक्षात घ्यायला मदत होते.

(५) शास्त्रीय नव-जीवनवाद :

कलावाद, जीवनवाद आणि अध्यात्मवाद यांचा हिरीरीने पुरस्कार करणाऱ्या समीक्षकांनी एकमेकांवर वारंवार आघात-प्रत्याघात केला आहे. या पार्श्वभूमीवर आणि त्यातून निर्माण झालेल्या संकल्पनांचे सामर्थ्य आणि मर्यादा लक्षात घेऊन मराठीतली आजची समीक्षा प्रकट होते आहे. परंपरा आणि नवता याबद्दलचा दुराग्रह सोडून त्याचा ' सांस्कृतिक ' आधार आता शोधला जातोय. त्यामुळे परकीय किंवा देशी विचारांचा आंधळा पुरस्कार किंवा धिक्कार करण्याची प्रवृत्ती आता कमी होताना दिसते. भाषा आणि शैली यांचा विचार करताना त्यांचा निव्वळ माध्यम म्हणून विचार न करता ' अनुभवांचे भाषिक भान ' शोधले जातेय. भाषेचा शास्त्र-शुद्ध अभ्यास करून निर्माण झालेला ' भाषाशास्त्रीय दृष्टिकोण ' आता समीक्षेच्या प्रांतात प्रतिष्ठित होऊ लागलाय. वाङ्मयाच्या आकलनामधे व्यापक असे समाज-शास्त्रीय भान आधारभूत ठरू लागले आहे. साहित्य आणि समीक्षा यांचे स्वरूप आता व्यापक अर्थाने Anthropological होऊ लागले आहे. ' प्रति-बद्धे 'च्या (कमिटमेंटच्या) संकल्पनेऐवजी आता समग्र अस्तित्वविषयक जाणिवेतून निर्माण झालेली नैतिकतेची संकल्पना महत्त्वाची ठरू लागली आहे. या टप्प्यावरची

ही समीक्षा जीवनवादीच असली तरी ती जास्तीत जास्त 'शास्त्रीय' पायावर उभी राहते आहे. 'सामाजिक वास्तव', 'व्यक्तिसमान संबंध', 'साहित्यरूपे' इ. संकल्पना त्यामुळेच पूर्वीपेक्षा सुनिश्चित (Well–Defined) स्वरूपात समीक्षेत येतात. जीवनवादी भूमिकेचे विशुद्ध स्वरूप आता दिसू लागले आहे.

रा. ग. जाधव यांच्या समीक्षेत समग्र सांस्कृतिक संदर्भांचा विचारही ते मुक्तपणे करतात. त्यामुळेच दया पवारांसारख्या विद्रोही दलित कवीच्याही कवितेत 'कमंडलू'ची प्रमिमा येते तेव्हा तिचे कारण काय असावे ते मार्मिकपणे ते शोधतात तर केशव मेश्राम यांच्या 'उत्खनन' या काव्यसंग्रहामधे 'पुरावास्तवाचे अंतःसंवेदन' कसे प्रकट होते हे ते पाहतात. 'पीडितांचा वर्ग हा मानव्याचे भग्नविशेष आहेत. अवघ्या इतिहासकाळातील साचत साचत गेलेले ते पुरातत्त्वीय वास्तव आहे.' 'या वास्तवातच कवीला 'स्व'चा शोधबोध करता येतो. कारण हा 'स्व' त्या परंपरेतील आहे.' असे त्यांनी यामागचे कारण सांगितले आहे.

बाबूराव बागूल यांच्या 'सूड' या दीर्घकथेचे त्यांनी केलेले विवेचनही महत्त्वाचे आहे. "जानकीच्या आत्मपरिवर्तनाची ही कहाणी रूपास येताना तिला एक आदिम आकृतिबंध प्राप्त झाल्याचे जाणवते. तथाकथित मानवी संस्कृतीच्या शबल आवरणातून मुक्त होऊन पुन्हा एकदा आदिम अवस्थेची शुद्धता प्राप्त करून घेण्याचा एक प्रभावी जीवनार्थ तिच्यातून प्रत्ययाला येतो. संस्कृतीच्या भ्रमातून, फसव्या संकेतांतून बाहेर पडून संस्कृतिपूर्व प्राकृतिक जगाचे सुंदर जग पुन्हा शोधण्याची धडपड या कथेतून सूचित होते." आणि म्हणून जाधवांना या कथेचे सामर्थ्य या मूलभूत जाणिवेत आहे असे वाटते. जाधवांच्या समीक्षा–दृष्टीचा चांगला प्रत्यय त्यांच्या जी. ए. कुलकर्णी यांच्या 'तळपट' या कथेच्या परीक्षणातून किंवा पु. भा. भाव्यांच्या 'मुक्ती' या कथेच्या परीक्षणात येतो. त्यांनी खानोलकरांच्या 'एक शून्य बाजीराव' या अवघड नाटकाचेही मार्मिक परीक्षण केले आहे. (त्यांच्या 'वाङ्मयीन आकलन' या पुस्तकात हे परीक्षण स्पष्ट झाले आहे.) त्यांच्या समीक्षेची भाषा अद्याप बोजड आहे, संकल्पनांच्या ओझ्याखाली दडपलेली आहे, नेमकेपणाचा काहीसा अभावही या भाषेतून जाणवत राहतो. हे दोष मान्य केले तरी त्यांच्या समतोल अशा सांस्कृतिक, मीमांसक बुद्धीचा आणि मानव्याचे भवितव्य मानण्याच्या वृत्तीचा प्रत्यय त्यांच्या समीक्षेतून येतो हे मानायलाच हवे.

श्री. गंगाधर पाटील यांच्या समीक्षेचीही आवर्जून दखल घ्यायला हवी. समीक्षेच्या प्रांतात 'आदिबंधात्मक' (Archetypal) दृष्टीचा अर्थपूर्ण वापर त्यांनी केला आहे. या प्रकारची समीक्षा मराठीमधे संपूर्णपणे नवी आहे. ही समीक्षा कलाकृतीचा परिणाम सांगताना 'मानसशास्त्रीय' बनते, संस्कृतीतील 'मूलाकार' शोधताना समाजशास्त्रीय बनते. संस्कृतीचा भूतकाळ पाहताना ऐतिहासिक बनते. काळातील

अशा मूल्यांच्या शोधात इतिहासातीत (Non-Historical) बनते. तर प्राक्-कथांचे विश्लेषण करताना वर्तमान संदर्भांचा जोरदार विचारही करते. आधुनिक माणसाची आदिम मुळे या प्रकारच्या साहित्य आणि समीक्षेमुळे दृष्टिपथात येतात. ‘ It defines the human and humanizes the divine ’ असेही या पद्धतीबाबत सांगण्यात येते. प्रत्यक्ष साहित्यकृतीचा सूक्ष्म अभ्यास करण्याच्या वृत्तीमुळे ही समीक्षा रूपवादाच्याही जवळ जात असते. मराठीमध्ये या समीक्षेचा वापर म्हणावा तसा नाही. पण गंगाधर पाटील यांनी हा आरंभ केला आहे. पु. शि. रेगे यांच्या निवडक कवितांचे संपादन त्यांनी ‘ सुहृदगाथा ’ या नावाने केले आहे. आणि या समीक्षेच्या प्रकाशात रेग्यांच्या कवितेची वैशिष्ट्ये उलगडून दाखवली आहेत. “ रेग्यांच्या काव्यानुभवाच्या मुळाशी पुरुषमनाला लागलेली स्त्रीची सनातन आणि मूलतम ओढ आहे. ” असे सांगून ते “ रेग्यांची प्रतिभा स्त्रीशरीराचा अनुभव घेत असताना ती स्त्रीदेहाच्या सेंद्रीय रूपविभ्रमापासून ते स्त्रीमनातील अबोध, अगोचर भावरूपापर्यंत अनेक रूपे शब्दांकित करते. त्यांनी स्त्रीच्या शरीरलावण्याची संवेदनामय व आवादक अशी रूपचित्रे आपल्या कवितांतून जशी रेखाटली आहेत तशीच त्यांनी काम आणि प्रेम या भावनांची मनमोकळी, निकोप पण कल्पकतापूर्ण भावचित्रेही रंगविली आहेत, ” असे ते म्हणतात. रेग्यांच्या कवितेतल्या स्त्रीची प्रतिमा “ आदिशक्तीच्या आदिबंधाशी ” आपले नाते सांगत असते, असे त्यांना वाटते. या संग्रहामधे निवडलेल्या कवितांची त्यांनी सविस्तर रसग्रहणे प्रस्तुत केली आहेत, ती अत्यंत लक्षणीय आहेत, विशेषतः ‘ त्रिधा राधा ’चे परीक्षण सुंदर आहे. अस्तित्ववाद आणि मार्क्सवाद यांच्या आकलनातून निर्माण झालेल्या संवेदनशीलतेचा विचारही गंगाधर पाटील यांनी केला आहे. ‘ उत्तम ’ दिवाळी अंक १९७२ मधे प्रकाशित झालेला ‘ कोसला आणि परात्मभाव ’ हा त्यांचा लेख याचाच निदर्शक आहे.

डॉ. अशोक केळकर हे एक प्रख्यात भाषाशास्त्रज्ञ आहेत. त्यांनी उपयोजित समीक्षा लेखन फारसे केलेले नाही. पण जेव्हा जेव्हा केले आहे तेव्हा त्यांनी आपल्या वैचारिक सामर्थ्याचा प्रत्यय घडवला आहे. भाषाशास्त्र आणि तत्त्वज्ञान यांचा गाढा अभ्यास करून तो पचवलेले स्वतंत्र प्रज्ञेचे विद्वान म्हणून त्यांना मानले जाते. ते जेव्हा एखाद्या साहित्यकृतीवर लिहितात तेव्हा अगदी गाभ्यालाच हात घालू शकतात. उदाहरणार्थ, ‘ कोसला ’वरचा त्यांचा लेख तसा लहान आहे पण कोसलाच्या मुळा-पर्यंत ते पोहचले आहेत असे त्या लेखावरून वाटते. ते लिहितात— “ आधुनिक मानवाच्या विचार – कल्पना विश्वातली ही एक महत्त्वाची जाणीव. हिची जातकुळी एकीकडे शेक्सपिअरच्या हॅम्लेटपर्यंत पोहचते, दुसरीकडे बौद्ध, जैन ह्यांच्यापर्यंत... माणसाला संवेदनक्षमता जरूर असावी, पण तो अवघा संवेदनाच होऊन गेला आहे. ‘ सम ’ जाऊन वेदनाच शिल्लक राहिली, तर ज्या विश्वाची चिंता करायची त्या

विश्वाशीच संबंध तुटतो...जैसा स्वये बांधून कोसला मृत्यू पावे. पण हेही तितकेच खरे की हे हालाहल पचवल्याशिवाय आपणा जिवंतांची सुटका नाही. तरच देवाच्या अन्नाचे आपण अधिकारी होऊ." नेमाड्यांनी यासाठी जे तंत्र आणि शैली वापरली आहे त्याविषयी ते म्हणतात, "पांडुरंग सांगवीकर ही व्यक्तिरेखा पारदर्शी ठेवून तिला धक्का न लावता आपले सांगणे लेखकाने बिनबोभाट सांगून टाकले आहे. आणि ही अवघड गोष्ट मुख्यतः शैलीच्याद्वारा साधली आहे. पांडोबा भडाभडा भाबड्या भाबड्या सांगत आहेत, पण मधेच असे काही दाहक बोलून जातात की वाचकाला दचकून जायला व्हावे. पण पांडोबाला बाजूला ढकलून लेखक आपले घोडे दामटतो आहे असे मात्र वाटू नये." केळकरांचे हे परीक्षण १९६४ मध्ये 'आलोचना' मासिकात प्रकाशित झाले आहे. कोसलाने भल्याभल्यांना भांबावून टाकले आहे असे याच परीक्षणाच्या आगेमागे जे लेख प्रकाशित झाले त्यावरून लक्षात येते. आणि इथे नेमकेपणाने केळकर या कादंबरीला भिडले आहेत. डॉक्टर रा. भा. पाटणकर यांनी 'नटसम्राट' या नाटकाचे 'सत्यकथे'तून केलेले परीक्षणही अत्यंत महत्त्वाचे असे आहे. 'नटसम्राट'च्या प्रचंड लोकप्रियतेचे दडपण किंचितही येऊ न देता, डॉ. पाटणकर यांनी या नाटकातल्या वास्तवाचे चित्रणच किती कृत्रिम आहे ते दाखवले आहे. त्यांमुळेच या अनुभवविश्वाला साजेशीच अशी कृत्रिम आलंकारिक भाषा नाटककाराने वापरणे यात त्यांना नवल वाटत नाही. नाटकावर कितीही असंभवतेचा आक्षेप घेतला तरी हे नाटक आपल्या संवेदनशीलतेला जवळचे आहे, असेही ते सांगतात आणि मग या नाटकाच्या निमित्ताने आपल्या खास प्रवृत्तीचेही विश्लेषण करतात.

प्रा. गो. मा. पवार यांनीही जे समीक्षा लेखन केले आहे त्यावरून त्यांच्या परखड, निर्भीड, चिकित्सक आणि रसिकदृष्टीचा प्रत्यय येतो. 'लीळाचरित्रा'तील विनोद असो (प्रतिष्ठान : जानेवारी १९७०) 'आनंद यादवांचे कथालेखन' (प्रतिष्ठान : मे १९६८) असो किंवा पु. ल. देशपांडे यांच्या 'तुझे आहे तुजपाशी'चे परीक्षण असो (प्रतिष्ठान : नाट्यविशेषांक – १९७१) प्रा. पवार अत्यंत चिकित्सकपणे विचार करतात. साहित्यकृतीमधे 'कृतक् प्रवृत्तीचा आविष्कार' आणि 'अस्सल प्रवृत्तींचा आविष्कार' यांची सरळमिसळ झाली असण्याची दाट शक्यता असते आणि म्हणून समीक्षेने यातला भेदाभेद ठोकपणे उघड करणे आवश्यक ठरते. प्रा. पवार यांच्या समीक्षादृष्टीला याची जाणीव आहे. त्यामुळेच लीळाचरित्रातला विनोद 'त्याच्या वैपुल्याने, अभिजाततेने व मानवी मनावर प्रकाश टाकण्याच्या त्याच्या सामर्थ्याने' आपल्याला कसा प्रभावित करतो ते पवार सविस्तरपणे दाखवतात. विनोदाकरता विनोद असे या विनोदाचे स्वरूप नसून चक्रधराच्या एकंदर व्यक्तिमत्त्वाचा एक अपरिहार्य व सुसंगत भाग म्हणून त्याची विनोदवृत्ती प्रकट होत असते,' असे त्यांचे म्हणणे आहे. हे म्हणणे स्पष्ट करण्यासाठी ते चक्रधराच्या स्थायीभावांचीही मीमांसा

करतात. 'तुझे आहे तुजपाशी'च्या परखड परीक्षणाचा इथे आवर्जून उल्लेख करायला हवा. कारण पु. लं. सारख्या मान्यवर लेखकानेही कसे सवंग लोकरंजन केले आहे ते त्यांनी या परीक्षणातून साधार दाखवून दिले आहे. डॉ. पवारांचे काही महत्त्वाचे आक्षेप असे आहेत–(१) ह्या नाटकामधून लेखकाने सरंजामशाही प्रवृत्तीचा आणि या प्रवृत्तीला आधार देणाऱ्या मूल्यांचाच पुरस्कार केला आहे. (२) वाचकांच्या सफळ प्रेमकथेची हौस भागवण्याचा पारंपरिक दृष्टिकोण याही नाटकात आहेच. (३) सामाजिक ढोंगाचा उपहास करण्याचा आभास या नाटकाने निर्माण केला असला तरी टिंगलटवाळी पलीकडे लेखकाची दृष्टी पोहचू शकली नाही. (४) या नाटकातील व्यक्तिरेखा, त्यांची वृत्यंतरे त्यांच्या कृती यांचे एकसंध चित्रण न झाल्याने लेखकाचे जीवनाचे आकलन स्वतंत्रपणे मांडले जाते आणि सरळ सरळ बोधच जीवनदर्शनाचे सोंग घेऊन येतो. (५) मध्यमवर्गीय प्रेक्षकांचा आणि त्यांच्या आवडीनिवडीचा अनुनय करता येईल अशी रचना नाटकातून प्रकट होते. त्यामुळे खरा संघर्ष उभा राहात नाही. आपल्या प्रेक्षकांना रुचेल, झेपेल अशाच जीवनदृष्टीचा पुरस्कार लेखक करून सवंग पातळीवर राहण्यात धन्यता मानतो. (६) प्रेक्षकांच्या संदर्भात बोलायचे तर 'स्वतःला बुद्धिवादी समजणारा मराठी नाटकाचा प्रेक्षकवर्ग कुचाळकीचा भोक्ता आहे' हे नाटकाच्या लोकप्रियतेने सिद्ध होते. वसंत कानेटकर यांच्या 'रायगडला जेव्हा जाग येते' या नाटकाचेही डॉ. पवार यांनी याच अंकात असेच परखड परीक्षण केले आहे. आणि 'खऱ्याखुऱ्या जबरदस्त वृत्तिविरोधाचे नाट्य निर्माण न करता प्राथमिक पातळीवरचे पोकळ गैरसमजाचे नाट्य निर्माण करून त्याला सवंग भावविवशतेची जोड कशी दिली आहे ते सप्रमाण दाखवून दिले आहे. सुधीर बेडेकर, अशोक राजवाडे, शरद नावरे, दिगंबर पाध्ये इत्यादी नव-मार्क्सवादी तरुण समीक्षकांनी 'मागोवा', 'तात्पर्य', 'सत्यकथा' इत्यादी मधून समीक्षा लेखन केले असून तेही लक्षणीय आहे. मार्क्सवादी विचारपद्धतीमधेही आता नवनवीन संदर्भ, संकल्पना आणि विचार लक्षात घेतले जातात, याचा प्रत्यय या नवीन समीक्षकांच्या लेखनातून येतो. मात्र दि. के. बेडेकरोत्तर अशा आजच्या टप्प्यावर मार्क्सवादी विचारांचे प्रभावी संघटन साहित्यामधे होते आहे असे दिसत नाही. दलित साहित्याचा पुरस्कार करणारी चळवळ 'अस्मितादर्श'सारख्या मासिकाने नेटाने चालवली आहे. मार्क्सवाद की आंबेडकरवाद की दोन्हींचा समन्वय अशी संभ्रांत अवस्था दलित साहित्याच्या चळवळीत दिसते आणि हिचे प्रतिबिंब समीक्षेतही उमटताना दिसते. केशव मेश्राम, दया पवार, गंगाधर पानतावणे, अर्जुन डांगळे इ. नी साहित्यनिर्मितीबरोबरच सातत्याने साहित्यकृतींवरही समीक्षा लिहिली आहे. 'विद्रोहाचे पाणी पेटले आहे' या पुस्तकामधून पानतावण्यांनी अनेक महत्त्वाच्या परिचित आणि अपरिचित अशा दलित लेखकां संबंधी विवेचन केले आहे.

भालचंद्र नेमाडे यांनी मराठी कादंबरीच्या क्षेत्रामध्ये अत्यंत महत्त्वाची कामगिरी केली आहेच. त्याशिवाय त्यांनी 'वाचा'सारख्या लघुपत्रिकेच्या निमित्ताने लघु-पत्रिकांच्या चळवळीमधेही सक्रिय भाग घेतला आहे. या चळवळीचा उद्देश मराठी साहित्यामध्ये बोकाळलेल्या अनेक अपप्रवृत्ती आणि कृतकवृत्तीवर जोरदार प्रहार करून साहित्याला अधिकाधिक जीवनाभिमुख करणे हा होता. नेमाड्यांच्या लेखनावर या चळवळीचे विधायक संस्कार उमटले आहेत. आणि आता ते समीक्षेच्या प्रांतातही नव्या जोमाने उतरले आहेत. त्यांची समीक्षाशैली आक्रमक आहे, प्रक्षोभक आहे आणि अपप्रवृत्तीवर सरळ सरळ प्रहार करणारी आहे. पुष्कळांना हे लेखन औचित्य-विवेक सोडणारे वाटते. पण समीक्षेच्या प्रांतात जी विलक्षण जडता, अज्ञान, पूर्वग्रह, कृतक प्रवृत्ती आणि भलतेच सिद्धान्त प्रतिष्ठित झाले आहेत त्यांना उखडण्यासाठी थेट आणि आव्हानपूर्वक लिहिण्याशिवाय गत्यंतरच नाही. नेमाड्यांनी भाषा, परंपरा, नवता आणि सांस्कृतिकता यांचा सखोल अभ्यास केला आहे. आणि या घटकांचे विश्लेषण आणि संश्लेषण करून एक ठाम भूमिका लेखक आणि समीक्षक म्हणून स्वीकारलेली आहे. ही भूमिका रूपवादी, कलावादी भूमिकेपेक्षा वेगळी आहेच पण ती आजवरच्या ढोबळ जीवनवादी आणि मार्क्सवादी भूमिकेपेक्षाही वेगळी आहे. नेमाडे 'सामाजिक वास्तव' आणि 'देशीभान' (नेटीव्ह अवेरनेस) यांचा आग्रह धरतात. आणि तो टाळून निर्माण झालेल्या साहित्याचा खरपूस समाचार घेतात. आशयाच्या निवडीमध्ये लेखकाची नैतिकता सिद्ध होते असे त्यांना वाटते आणि नैतिक भानाने युक्त असलेली एक 'भाषिक कृती' लेखक करीत असतो, असे ते मानतात. नेमाड्यांची ही भूमिका जीवनसन्मुख, लौकिकतावादी, एतद्देशीय, मूल्यभान आणि कालभान मानणारी आणि नैतिक अधिष्ठानावर आधारलेली अशी शास्त्रीय आणि जीवनवादी भूमिका आहे. त्याच्या रूपाने उगीचच दबून न जाता ठाम आत्मविश्वासाने जीवनवादाला आपल्या पायावर पुन्हा एकदा उभा करणारा समीक्षक मराठीला मिळाला आहे. पु. शि. रेगे यांच्या कादंबऱ्यांचा नेमाड्यांनी केलेला पुनर्विचार इथे लक्षात घ्यावा. वस्तुतः साहित्यातील 'रूपा'चा विचार रेग्यांच्या कादंबऱ्यांच्या संदर्भात कलावादी म्हणवणाऱ्या समीक्षकांना उपस्थित करायला हवा होता, पण ते रेग्यांच्या मुक्त चिंतनावर भाळले. वा. ल., सरोजिनी वैद्य इत्यादींनी असा प्रश्न उपस्थितच केला नाही. रेग्यांच्या कादंबऱ्यांतील आशयासंबंधी आणि त्यामागच्या मूल्यविचारासंबंधीचे प्रश्न जीवनवादी म्हणवणाऱ्या समीक्षकांनी उपस्थित करायला हवे होते. पण कुरुंदकरांसारखे समीक्षकही त्यांच्या चिंतनावर खूष झाले आणि चिकित्सा करायचे विसरून गेले. आशय आणि रूप या दोन्हींच्या संदर्भात रेगे पद्धतशीररीत्या चमकत आहेत, असे फारसे कुणाला वाटले नाही आणि 'सावित्री' हा मराठीतला एक अपूर्व प्रयोग म्हणून प्रतिष्ठित झाला. नेमाड्यांनी मात्र सविस्तर-

पणे या दोन्ही संदर्भांत परखडपणे लिहिले आहे. रेग्यांची भूमिका अत्यंत 'व्यक्तिवादी' 'समाजपराङ्मुख' 'न-नैतिक' आणि 'रोमँटिक' आहे असे नेमाडे दाखवून देतात आणि 'कादंबरीसारख्या सामाजिक आधारांचे आशय असलेल्या वाङ्मयप्रकाराला ज्या गोष्टी आवश्यक असतात, त्याच रेग्यांनी कादंबरीलेखनात टाळल्या आहेत, असे सोदाहरण सिद्ध करतात. त्यांनी घेतलेले काही महत्त्वाचे आक्षेप असे आहेत — (१) पात्रांचा व बाहेरच्या जगाचा जणू काही संबंधच नाही, अशी परिमाणे सबंध कादंबरीवर लादली जातात. (२) कूर्ग, स्वीडन, इंग्लंड, जपान, नवी दिल्ली, न्यूयॉर्क, पॅरिस, कंबोडिया, इराण इत्यादींचे चित्रण खोटे कामचलावू आणि वास्तव-विन्मुख असते. (३) सामाजिक परिमाणे नसलेली पात्रे कादंबऱ्यांत भेटतात. यानंतर ते लिहितात 'हा सगळा काय प्रकार आहे? मराठी की भारतीय की कुठल्या परिकथांतले स्त्री पुरुष? आणि हे कुठल्या अद्‌भुत कथांतले देश आहेत? स्त्री फक्त भोग्य वस्तू आहे की तिला काही मन असते? स्त्रियांचे हे कोणते मध्ययुगीन रूप आहे? स्त्रीत्वाचा अर्थ फक्त लैंगिकच होतो काय? या सर्व प्रश्नांचे उत्तर एकच की संपूर्ण मानवी व्यक्तिमत्त्व रेग्यांच्या कादंबऱ्यांना पेलवत नाही. लैंगिकतेला सामाजिक आणि नैतिक परिमाणे लावल्याशिवाय ती कलेचा विषय होऊ शकत नाहीत. एरवी ती फक्त जीवशास्त्रीय बाब म्हणून उरते. एकंदर जीवनाचे भान राखणे रेग्यांना जमलेले नाही.' याच लेखात त्यांनी गद्यशैलीची वैशिष्ट्ये नोंदवली आहेत. नेमाड्यांना गद्याचे, गद्य म्हणून काही सामर्थ्य आहे आणि ते गद्यवाङ्मयप्रकारात कटाक्षाने आले पाहिजे, असे आग्रहाने वाटते. म्हणूनच त्या रेग्यांची भाषाशैली "मढवलेल्या, ठोकून ठोकून चकचकित केलेल्या पत्र्यासारखी मुलायम, चकचकित म्हणजेच पर्यायाने जाडी नसलेली अशी आहे. या नाजुकपणात आपोआप आशयाचे पातळ-द्रव्य लक्षात येते" असे म्हणतात. दिलीप चित्र्यांच्या कवितेवरही त्यांनी एक छोटी नोंद केली आहे आणि ती फार महत्त्वाची आहे. चित्र्यांची कविता अनेकांना चक्रावून टाकते. दुर्बोधतेपासून परभृततेपर्यंतचे सारे शिक्के मारून समीक्षक रिकामे झाले आहेत. तर ज्यांनी त्यांच्यावर लिहिले आहे अशा द. भि. कुळकर्ण्यांसारख्या समीक्षकाने त्यांना संपूर्णपणे पाश्चात्त्य तत्त्वज्ञानाच्या चौकटीत कोंबले आहे. नेमाडे चित्र्यांच्या कवितेची थेट वैशिष्ट्ये अशी सांगतात— 'त्यांनी मराठी कविता खऱ्या अर्थाने भावोत्कट केली. नवी शब्दकळा कवितेत रूढ केली. शब्दकळेचा अतिव्यय हे त्यांचे जगण्याचा उत्सव साजरा करण्याचे एक महत्त्वाचे माध्यम आहे. मर्ढेकरोत्तर मराठी नवकवींनी रूढ केलेले भावनाप्रधान व विचारप्रधान असे विभाजन अप्रस्तुत ठरावे, अशी नवी शैली त्यांनी निर्माण केली. 'स्व'चे अव्यक्तिकरण करून संवेदनांचे सरळ सरळ भाषांकन करणे, भाषेला सतत कवितेच्या सार्वभौमत्वाचे भान देणे, शब्दांच्या विविध गुणांचा जल्लोष उमटवत राहणे हे त्यांच्या कवितेचे विशेष मराठी

कवितेला वळण देणारे ठरले. त्यांच्या कवितेची पाळेमुळे जुन्या मराठी कवितेपासून आधुनिक युगीय कवितेपर्यंत किती विस्तीर्ण क्षेत्रांत पसरली आहेत हे त्यांच्या वसुधैव-कुटुंबी प्रतिमानामधून व्यक्त होते.' नेमाडे रोखठोक लिहितात. मुद्देसूद लिहितात. आणि त्यांचे आकलन सुनिश्चित (Well–Defined) असते. समीक्षा विचार-प्रवर्तक आणि अर्थपूर्ण होण्याच्या दृष्टीने असेच लेखन होणे आज विशेष गरजेचे आहे. डॉक्टर चंद्रशेखर जहागीरदार यांनी नेमाड्यांच्या कादंबऱ्यांचे आणि श्याम मनोहर यांच्या 'आणि बाकीचे सगळे' या कथासंग्रहाचे केलेले मार्मिक आणि नवीन असे विश्लेषणही याच वाटेने जाणारे आहे.

या प्रकारच्या समीक्षेलाच आता उज्ज्वल भवितव्य आहे असे निश्चितपणे म्हणता येते.

समारोप :

स्वातंत्र्योत्तर कालखंडातल्या मराठी उपयोजित साहित्य समीक्षेचा इथवर विचार केला. सर्वच समीक्षक आणि समीक्षा यांचा विचार स्थळमर्यादेमुळे करणे शक्य नव्हते. म्हणून काही प्रातिनिधिक उदाहरणे घेऊन या प्रांतातल्या प्रवृत्ती आणि प्रेरणा यांचे विवेचन केले. आणि हे विवेचन करताना उपयोजित समीक्षेचे अपेक्षित कार्य कसे प्रचंड प्रमाणात अपयशी झाले आहे, तेच स्पष्ट होत गेले. जी भूमिका आपण घेतो ती धडपणे आपणाला निभावत नाही, पेलवत नाही हे दृश्य खरे तर लाजिरवाणे आहे आणि तरीही आपण म्हणावे तसे गंभीर नाही, अंतर्मुख नाही! समीक्षेने काही अर्थपूर्ण काम करायचे असते अशी श्रद्धा जर आपण बाळगणार असू तर काही गोष्टी मुळापासूनच आपल्यामध्ये रुजणे अतिशय आवश्यक आहे. आणि त्यासाठी लेखकाप्रमाणेच समीक्षकामध्येही आत्यंतिक आत्मनिष्ठा असणे गरजेचे आहे. प्रचाराची आणि प्रसाराची माध्यमे वाढत असताना आपले स्खलन होऊ न देणे ही समीक्षकांची नैतिक जबाबदारी आहे. ही जबाबदारी अवघड असली तरी अपरिहार्य आहे. जे आपणाला भावले आहे, जाणवले आहे समजले आहे त्याची अर्थपूर्ण व मूल्यवान व्यवस्था लावण्यामधे समीक्षकांची समीक्षावृत्ती सिद्ध होते आणि त्यातून सकस, दर्जेदार अभिरुचीचे वातावरण निर्माण होण्याला मदत होते. आपल्या साहित्यसंस्कृतीतले हिणकस आणि कृतक म्हणून जे जे काही आहे ते चांगल्यापासून बाजूला करून आपल्यामधे असणाऱ्या दर्जेदार आणि अस्सल प्रतिभावंतांना आणि त्यांच्या सर्जनशीलतेला प्रोत्साहित करण्याचे महनीय कार्य आपण करायचे असते ही समीक्षकाची श्रद्धा हवी आणि ती आटोकाट जपण्याचे सामर्थ्यही त्याच्याजवळ हवे. वॉल्ट व्हिटमनने म्हटले आहे – 'To have great poets there must

'be great audience too' चांगले कवी निर्माण होण्यासाठी चांगले श्रोते हवेत आणि चांगले श्रोते निर्माण होण्यासाठी चांगली-समीक्षाही हवी.

संदर्भ

१. रविवार सकाळ, दिवाळी अंक, ९ ऑक्टोबर १९८०
डॉ. आनंद यादव यांनी रणजित देसाई यांची घेतलेली मुलाखत.

२. डॉ. बाबा भांड संपादित 'कोसलाबद्दल' हे पुस्तक.

३. शंकर सारडा यांनी १९६२ ते ६४ या कालावधीत 'महाराष्ट्र टाईम्स'मधून काही महत्त्वपूर्ण साहित्य कृतींची परीक्षणे लिहिली. 'काही लेखक काही पुस्तके' या पुस्तकात ही निवडक परीक्षण संग्रहित केली आहेत. दृष्टी असलेली अशी परीक्षणे वर्तमानपत्रातून क्वचित येतात.

४. श्री. ना. पेंडसे यांनी कुसुमावती देशपांडे यांना लिहिलेले पत्र.
'मराठी कादंबरी : पहिले शतक.'

५. हैदराबाद साहित्य संमेलनाचे अध्यक्षीय भाषण.
'साहित्य : शोध आणि बोध.'

६. 'गाडगीळांची कथा', श्री. पु. भागवत संपादित पुस्तक.

७. गंगाधर गाडगीळ, 'खडक आणि पाणी' मर्ढेकर-दुसरे केशवसुत.

८. गंगाधर गाडगीळ, 'खडक आणि पाणी'.

९. गंगाधर गाडगीळ, 'साहित्याचे मानदंड' प्रस्तावना.

१०. प्रा. ना. सी. फडके, 'साहित्य आणि संसार.'

११. गंगाधर गाडगीळ, 'खडक आणि पाणी', 'हर्णेचा दीपस्तंभ.'

१२. गंगाधर गाडगीळ, 'खडक आणि पाणी', 'हर्णेचा दीपस्तंभ.'

१३. गंगाधर गाडगीळ, अनुष्टुभ, दिवाळी अंक १९७९, 'भोवऱ्यात अडकलेला'.

१४. गंगाधर गाडगीळ, 'खडक आणि पाणी' कथालेखक - व्यंकटेश माडगूळकर.

१५. गंगाधर गाडगीळ, 'साहित्याचे मानदंड' 'सौभद्र'चे परीक्षण.

१६. गंगाधर गाडगीळ, 'खडक आणि पाणी' इंदिरा संत व पु. शि. रेगे यांच्या काव्यावरचे लेख.

१७. गंगाधर गाडगीळ, 'पाण्यावरची अक्षरे' लघुकथा, ललित निबंध.

१८. गंगाधर गाडगीळ, 'आजकालचे साहित्यिक' खानोलकरांवरचा लेख.

१९. गंगाधर गाडगीळ, प्रस्तावना.

२०. प्रभाकर पाध्ये, 'वामन मल्हार आणि विचार सौंदर्य.

२१. प्रभाकर पाध्ये, 'वामन मल्हार आणि विचार सौंदर्य.

२२. प्रभाकर पाध्ये, 'आस्वाद' पुस्तकातील अवतरणे.

२३. माधव आचवल, ‘ रसास्वाद ’, ‘ रसास्वादाचे स्वरूप ’ लेख.

२४. माधव आचवल, ‘ जास्वंद ’ गंगाधर गाडगीळ यांच्या कथांवरील लेख.

२५. माधव आचवल, ‘ जी. ए. कुलकर्णी यांच्या कथांवरील लेख.

२६. वा. ल. कुळकर्णी, ‘ साहित्य शोध आणि बोध ’, ‘ पण लक्षात कोण घेतो ’ वरील लेख.

२७. वा. ल. कुळकर्णी, ‘ मराठी कविता : नवी आणि जुनी, तुकारामाची कविता : काही विचार.

२८. वा. ल. कुळकर्णी.

२९. वा. ल. कुळकर्णी, ‘ कुसुमाग्रज : एका मनाचा शोध ’.

३०. वा. ल. कुळकर्णी, ‘ मर्ढेकरांची कविता ’.

३१. नरहर कुरुंदकर, पायवाट ‘ वा. ल. कुळकर्णी एक समीक्षक ’

३२. कुसुमावती देशपांडे, पासंग ‘ नवभारतातील कला. ’

३३. दि. के. बेडेकर, ‘ विचारयात्रा ’ ‘ माझे लेखन कशासाठी. ’

३४. दि. के. बेडेकर, केशवसुतांची काव्यदृष्टी.

३५. दि. के. बेडेकर, आधुनिक मराठी काव्य.

३६. दि. के. बेडेकर, आधुनिक मराठी काव्य.

३७. दि. के. बेडेकर, ‘ विचारयात्रा ’ साहित्यातील बीभत्स गारठा.

३८. दि. के. बेडेकर, आजची मराठी कादंबरी.

३९. दि. के. बेडेकर, ‘ साहित्यविचार ’ ‘ रायगडाला... ’ वरील लेख.

४०. दि. के. बेडेकर, शाकुन्तल.

४१. नरहर कुरुंदकर, ‘ पायवाट ’ नारायण सुर्वे यांची कविता.

४२. नरहर कुरुंदकर, ‘ पायवाट ’ केशवसुत : काही प्रतिक्रिया.

४३. नरहर कुरुंदकर, ‘ धार आणि काठ ’ पेंडशांच्या कादंबऱ्यांचे विवेचन.

४४. नरहर कुरुंदकर, ‘ कोसला ’ संबंधीचे विवेचन.

४५. नरहर कुरुंरकर, ‘ पायवाट ’ देवलांची शारदा.

४६. द. भि. कुळकर्णी ‘ पार्थिवतेचे उदयास्त ’ – युगदर्शन

४७. द. भि. कुळकर्णी, ‘ पहिली परंपरा ’ ‘ दुसरी परंपरा ’.

४८. त्र्यं. वि. सरदेशमुख, ‘ अंधारयात्रा ’ प्रास्ताविक.

४९. त्र्यं. वि. सरदेशमुख, ‘ अंधारयात्रा ’ प्रास्ताविक.

५०. श्री. के. क्षीरसागर, ‘ वाङ्मयीन मूल्ये ’ प्रस्तावना.

५१. श्री. के. क्षीरसागर, ‘ वादसंवाद ’ ‘ एकच प्याला – एक विवेचन ’.

५२. गो. वि. करंदीकर, ‘ परंपरा आणि नवता, ‘ माधव जूलियन एक प्रयोगशील कवी ’.

५३. गो. वि. करंदीकर, मर्ढेकरांच्या कवितेवरील लेख.
५४. रा. ग. जाधव, ' निळीपहाट ' उत्खनन : पुरावास्तवाचे अंत:संवेदन.
५५. रा. ग. जाधव, ' आदम आणि ईव्हकडे '.
५६. गंगाधर पाटील, ' सुहृदगाथा ' पु. शि. रेगे यांच्या निवडक काव्यसंग्रहाची प्रस्तावना.
५७. भालचंद्र नेमाडे, ' अनुष्टुभ ' पु. शि. रेगे विशेषांक.
५८. भालचंद्र नेमाडे, ' कवितेनंतरची कविता ' प्रास्ताविक.

समारोपाचे भाषण

गो. म. कुलकर्णी

येथे गेले तीन दिवस जो वाग्यज्ञ चालला आहे, त्याच्या प्रारंभाला मला बोलण्यास सांगण्यात आलं होतं. पुन्हा समारोपाच्या निमित्तानं बोलावयास सांगण्यात येत आहे, यात एक आवर्तन पूर्ण करण्याचा संयोजकांचा इरादा असावा असं वाटतं. या खेरीज हे काम मजवर सोपविण्याचे अन्य काही कारण दिसत नाही.

गेले तीन दिवस चाललेल्या या परिसंवादाचा समारोप करण्याबद्दल सुचविताना मला सांगण्यात आले की, या परिसंवादाबद्दलची माझी एकंदर प्रतिक्रियाही मी व्यक्त करावी अशी अपेक्षा असणार. खरी म्हणजे या परिसंवादाची अखेर केवळ बौद्धिक प्रतिक्रियात्मक न राहता तिचं रूपांतर कुठल्यातरी प्रत्यक्ष शारीरिक कृतीमधे होईल की काय अशी अधून-मधून भीती वाटत होती. इतका हा परिसंवाद अखेरी अखेरीस तापत गेला. एकमेकांना समजून घेण्याबरोबरच एकमेकांना 'समज' देण्यामध्येही त्याचं रूपांतर होत होतं. परंतु हे सगळं चालू असताना असंही जाणवत होतं की, यात सहभागी होणाऱ्या प्रत्येकाच्या ठिकाणी साहित्याविषयी दांडगं प्रेम आहे, उदंड उत्साह आहे. या प्रेमातून साहित्यविषयक काही विचार–कल्पना प्रत्येकानं मनापासून जपलेल्या, जोपासलेल्या आहेत. दीर्घकालपर्यंत आपल्याला आवडत आलेल्या संकल्पनांना धक्का बसल्यानंतर अशा प्रकारच्या तीव्र क्रिया- प्रतिक्रिया थोड्या फार प्रमाणात का होईना सुरू होणं स्वाभाविकच आहे. या परिसंवादाचा आजचा उत्तरार्ध यामुळेच खुमासदार झाला, रंगला. त्याचा आनंदही आपण घेतला पण त्याबरोबरच असंही वाटत राहिलं की, हा सारा वादविवाद किंवा संवाद अधिक अंतर्मुख वृत्तीनं झाला असता तर बरं झालं असतं. यामुळे येथे जमलेल्या मंडळींनी आपले दृष्टिकोण बदलले असते असं नव्हे, पण परस्परसामंजस्याला त्याची अधिक मदत झाली असती. कोणच्याही आणि कोणात्याही प्रकारच्या साहित्यविचारात अंतिम असं काही असू शकत नाही. सारे विचार सापेक्षच असतात. अशा प्रसंगी तरी

याचं भान कटाक्षानं बाळगणं इष्ट असतं.

महाराष्ट्राच्या आणि मराठीच्या दृष्टीनं गेले तीन दिवस चाललेला हा परिसंवाद म्हणजे एक महत्त्वाची सांस्कृतिक घटना आहे. ही घटना कार्यान्वित होण्यासाठी पॉप्युलर प्रकाशनसारखी महाराष्ट्रातील एक नामवंत प्रकाशनसंस्था आणि शिवाजी-विद्यापीठासारखे महाराष्ट्रातील एक नामवंत विद्यापीठ एकत्र येताहेत. या दोन महत्त्वाच्या संस्थांच्या सहकार्यातून, संयोजनातून ही सांस्कृतिक घटना इथे उभी राहिलेली आहे. माझ्या कल्पनेप्रमाणे तरी महाराष्ट्रात घडणारी या प्रकारची ही पहिलीच घटना. आतापर्यंत मराठी साहित्यावर परिसंवाद घडले नाहीत असं नाही, परंतु अशा तऱ्हेने एवढ्या मोठ्या प्रमाणावर कलावंत समीक्षक, रसिक, प्राध्यापक यापूर्वी क्वचितच एकत्र आले असतील.

शिवाजी विद्यापीठाच्या परिसराच्या रम्य भागात महाराष्ट्रातील एका नामवंत, प्रकाशनसंस्थेच्या रौप्यमहोत्सवाच्या निमित्तानं आपण एकत्र आलो असल्यामुळं या परिसंवादाला एका आनंद सोहळ्याचेही रूप प्राप्त झालं आहे. ज्या प्रकारे आपण या परिसंवादाला दाद देत गेलात ती मराठी वाङ्मयाच्या विकासाच्या दृष्टीनं अतिशय महत्त्वाची वाटते. हा सारा सोहळा एक जपून ठेवण्याजोगा अनुभव ठरला आहे. गेले तीन दिवस हा अनुभवानंद घेण्याची संधी आपण आम्हाला प्राप्त करून दिलीत, त्याबद्दल इथे जे बाहेरून आलेले लोक आहेत त्यांच्या वतीने मी श्री. रामदास भटकळ, त्यांची प्रकाशनसंस्था, शिवाजी विद्यापीठ, या विद्यापीठातील मराठी विभागाचे प्रमुख डॉ. गो. मा. पवार, त्यांचे सहकारी या सर्वांचे मनःपूर्वक आभार मानतो. आणि हा मेळावा यशस्वीपणे पार पाडल्याबद्दल अभिनंदनही करतो.

परिसंवादात काय काय झालं आणि काय नाही ते आपणा सर्वांना माहीत आहेच. त्याचा तसा आढावा घेण्याची आवश्यकता वाटत नाही. काही विषय येथे चांगल्या तऱ्हेनं चर्चिले गेले. काहींची चर्चा अर्धामुर्धीच राहिली आणि वेळेच्या अभावी किंवा काही व्यक्तींच्या अनुपस्थितीमुळं काही विषयांना नुसता स्पर्शच झाला; किंवा काही वेळा तोही झाला नाही. कोणत्याही कालखंडातील साहित्याबद्दल दोनतीन दिवसांच्या अवधीत सामग्र्यानं बोलणं हे मुळातच अतिशय अवघड. त्यातूनही निरनिराळ्या प्रवृत्तीचे विचारवंत आजच्याप्रमाणे जेव्हा चर्चेसाठी एकत्र येतात तेव्हा मतैक्यापेक्षा मतभेदांचाच गदारोळ माजतो. संवादापेक्षा वादच अधिक होतो. त्यातूनही गेल्या पचवीस–तीस वर्षांच्या ज्या कालखंडाबद्दल आपण विचार करत होतो तो खंड तर अनेक गुंतागुंतींनी नागमोडी वळणांनी, तीव्र मतभेदांनी भरलेला आहे. यातील विविध प्रवाहांचे स्वरूपही अद्यापि स्पष्ट झालेलं नाही. आपण सर्वजणच या कालखंडाच्या प्रवाहाचे घटक आहोत त्यामुळे चर्चेला ज्या प्रकारची तटस्थता हवी ती अपेक्षिणंच इथं कदाचित चुकीचं ठरण्याचा संभव आहे.

ऱ्या परिसंवादातही पुन्हःपुन्हा होतच होतं. या परिसंवादात इथं जे वर्दळीवर येणारे वादविवाद झाले, ठिणग्या उडाल्या, स्फोट झाले त्याचं कारण या कालखंडातल्या प्रक्षुब्धपणात आहे असं मला वाटतं. वेदना, विग्रह, विद्रोह, नकार हे आजच्या दलित साहित्यात परवलीचे शब्द बनले आहेत ते यामुळेच. पूर्वापार चालत आलेला मराठी साहित्यातील कला-जीवनवाद इथं नव्यानं गती घेऊन आणि वेगळे परिमाण घेऊन पुन्हा उफाळून उठलेला आहे. आजवरच्या साहित्यविचारात व प्रयोजनात जग उलथवून टाकण्याची भाषा असली तरी भर होता तो साहित्यशोधावर आणि आनंदबोधावर. विशेषतः १९२० पासून हा प्रयोजनविचार उद्बोधनवादाकडून कलावादाकडे वळला. नवसाहित्याच्या उत्कर्षकालात हा कलावाद अधिकच बलवान दृढ आणि प्रगल्भही झाला. पण १९६० नंतर बदललेल्या राजकीय, सामाजिक, सांस्कृतिक परिस्थितीमुळे साहित्य प्रांतात ज्या संतप्ततेच्या लाटा निर्माण झाल्या त्या लाटांनी या एकंदर कलावादाला तडा गेला आहे. कलाजीवनवादाला पुन्हा नव्यानं भरती आली आहे.

काल समीक्षेच्या चर्चेत मी म्हटलं होतं की, मराठी समीक्षेला हा कला—जीवनवाद सतत छळत आलेला आहे. पण असं असूनही मराठी समीक्षा या वादाला निर्णायकरीत्या सामोरी गेलेली नाही. या—ना त्या प्रकारच्या जुजबी युक्तिवादावरच बहुतेक भर राहिला आहे. या वादाचा वेग आता अधिकच वाढत चाललेला आहे. हा वेग आताच एवढा का वाढला? गेल्या पंचवीस—तीस वर्षांत मराठी साहित्य आणि संस्कृती कोणत्या दिशेने वाटचाल करीत आहे? गेल्या पंचवीस—तीस वर्षांतील मराठी मनाचे संवेदन कोणत्या प्रकारे कार्यप्रवण होत आहे? यासारख्या प्रश्नांची उत्तरे आपल्याला शोधायला हवीत. ती शोधायची झाल्यास स्वातंत्र्योत्तर काळातील राजकीय, सामाजिक सांस्कृतिक स्थित्यंतरांचा नीट वेध घेतला गेला पाहिजे. बदलत्या समाजातील बदलत्या आशाआकांक्षांचं स्वरूप योग्य प्रकारे समजून घेतलं पाहिजे. त्या दिशेनं या परिसंवादांत जी चर्चा व्हायला पाहिजे होती ती झाली नाही. तशी ती झाली असती तर मराठी साहित्यातील कलाजीवनवादाचा उलगडा होण्यास त्याचं साहाय्य झालं असतं. या परिसंवादाला एक वैचारिक बैठक लाभली असती. हरिभाऊंच्या उद्बोधनवादाचा वारसा सोडून आपण फडके यांच्या कलावादाकडे का वळतो? पुढे फडके यांचा कलावाद टाकून देऊन आपण मर्ढेकरांच्या वेगळ्या प्रकारच्या कलावादाचा स्वीकार का केला? कलेला स्वयंभू मूल्य असतं असं आपण नव्यानंच का मानू लागलो? कला हाच आपला धर्म आहे हे आपण मर्ढेकर कालापासूनच का ठरविले? कलेला वरदान मानण्याचा साक्षात्कार मराठी साहित्यिकांना आत्ताच का झाला? हे पाहावयाचं झाल्यास आपलं सारं सांस्कृतिक संचित पुन्हा पारखून पाहण्याची गरज आहे. काही प्रचलित साहित्य-संकल्पनांची या संदर्भात

ज्या समकालीन वास्तवाचा, त्यातील विविध साहित्यिक सांस्कृतिक घटनांचा येथे विचार करण्यात आला त्या घटकांचा आपणही एक भाग असल्यामुळं या साऱ्यांचा विचार करणं म्हणजे आपण आपला विचार करणं ठरतं. हे एक प्रकारचं आत्मदर्शनच आहे. प्रामाणिक, प्रांजळ आत्मदर्शन ही कोणालाही झाली तरी सहसा न साधणारी गोष्ट आहे. यामुळं या परिसंवादात आत्ममग्नतेचा हुंकार अधिक आढळला. त्यातून यथायोग्य आत्मदर्शन घडलंच असं म्हणता येत नाही.

या कालखंडाबद्दल बोलताना, हा कालखंड सांस्कृतिकदृष्ट्या विकीर्ण असल्याचाही कुणीतरी उल्लेख केला तो बरोबरच आहे. बरेच छेदभेद असलेल्या या कालात समानतेपेक्षा वेगळेपणाच अधिक जाणवतो. पूर्वीच्या कालखंडात एवढी विकीर्णता नव्हती. अर्वाचीन मराठी साहित्याचा विचार करताना असं दिसून येतं, की अव्वल इंग्रजीचा काल, ज्याला आपण आधुनिक साहित्याचा काल म्हणतो, तो काल किंवा त्यानंतर पुढे आलेल्या साहित्याचा काल या सर्वांसंबंधी आपण काही बोलू शकतो. तेथील मतभिन्नतेत एक ढोबळ संगती आहे. कारण इंग्रजी राजवटीमुळं इथे जी नवीन मूल्यं आली त्यांचा अवलंब, अनुसरण, समन्वय, किंवा संघर्ष हेच या काला-तील जाणिवांचे प्रधानसूत्र होतं. आजही हे सूत्र सुटलेलं आहे असं नाही. स्वातंत्र्योत्तर काळातही आपण पाश्चात्य मूल्यांचंच अनुसरण करीत आहोत. एक प्रकारे ते अपरिहार्यही आहे. तथापि स्वातंत्र्योत्तर कालातील प्रश्नांचं स्वरूप व परिमाण बदललेलं आहे! या कालखंडाच्या पूर्वार्धात नवसाहित्य येतं, तर उत्तरार्धात दलित साहित्याचा प्रसार आढळतो. या दोन अर्धांचा एकत्र आणि वेगळा असा विचार करण्याची जबाबदारी या कालखंडाचा विचार करणाऱ्यांवर पडते. या दोन्हीबद्दल आजवर तशी उलट-सुलट चर्चा काही कमी झालेली नाही. तरीपण यामुळे सारं चित्र पुरेसं स्पष्ट झालेलं नाही. नवसाहित्याच्या आणि दलितसाहित्याच्या प्रेरणा व प्रवृत्ती आणि स्वरूपही परस्परांहून भिन्न आहे. नव्हे ते परस्परविरोधीच आहे, तथापि या पाठीमागेही एक गुंतागुंतीचं कालसूत्र आहेच. लिटल मॅगेझिन्सची चळवळ हा या दोघांना सांधणारा एक दुवा आहे. तो पुरेसा बळकट नाही. मराठी साहित्याच्या पूर्वीच्या कालखंडांच्या तुलनेनं प्रस्तुतच्या कालखंडांचा विचार अधिक जटिल का बनला असावा याची आपणास कल्पना येते. पूर्वीच्या कालखंडापेक्षा या कालखंडानं निर्माण केलेलं आव्हान वेगळं आहे. सर्वच मराठी साहित्याचा आणि संस्कृतीचा पुनर्विचार, फेरमांडणी करण्याची गरज या अनुषंगानं निर्माण झालेली आहे. या कालखंडातील छेदभेद केवळ साहित्यिक स्वरूपाचे नाहीत. त्याच्या बुडाशी सांस्कृतिक विभाजनाचा मोठा भाग आहे. या विभाजनामुळं नवसाहित्य आणि दलित साहित्य ही मराठी साहित्याचे जे दोन महत्त्वाचे घटक आहेत ते दोन विरुद्ध बाजूंना फेकले गेले आहेत. त्यांचा परस्परांशी निकराचा संघर्ष चालू आहे. या संघर्षाचं दर्शन आपल्याला

होण्याची निर्माण झालेली शक्यता. या परिसंवादात कला आणि वास्तव यासंबंधी जो विचार झाला तो या प्रकारचा होता. उदाहरणार्थ भालचंद्र नेमाडे यांचे वास्तववाद-विषयक विचारच घ्या. नेमाडे यांचं मराठी कादंबरीविषयक विवेचन खूपच महत्त्वाचं आहे. त्यांनी ज्या परखडपणे मराठी कादंबरीची चिरफाड केली आहे ती विलक्षण लक्षवेधी आहे, त्यांच्या प्रतिपादनपद्धतीमुळे ती अधिकच लक्षवेधी आणि प्रक्षोभक झाली. तसा त्यांचा उद्देशही असावा. मराठी कादंबरीचाच नव्हे तर एकंदर मराठी साहित्याचा पुनर्विचार करण्याची गरज त्यांच्या मूर्तिभंजक प्रतिपादनामुळे जाणवू लागली आहे. पण हे असं एका बाजूनं जाणवत असताना दुसऱ्या बाजूनं असंही वाटत राहतं की नेमाडे यांचा वास्तववादाचा पुरस्कार वाजवीहून अधिक आग्रही आहे. त्यामुळे त्यांच्या कक्षेत न येणाऱ्या कलावंतांवर व कलाकृतीवर अन्याय होण्याची शक्यता आहे. ऐतिहासिक मूल्यमापनांचा तोल त्यामुळं ढासळण्याची शक्यता आहे. आता हे असं वाटणं कितपत बरोबर आहे किंवा नाही याची काही चर्चा येथे झाली. पण ती पुरेशी वाटली नाही. वेळेच्या अभावी इतर प्रश्नांच्या बाबतीतही असंच झालेलं आहे तसं होणं अपरिहार्यही होतं. मराठी साहित्यावरील कोणताही परिसंवाद साठा उत्तरी सफल झाल्याचा दाखला नाही. विविध कारणांनी कोणत्या ना कोणत्या त्रुटी त्यात नेहमीच राहात आलेल्या आहेत. हा परिसंवाद त्याला अपवाद कसा असणार ? कोणत्याही साहित्यविषयक परिसंवादाला त्यातील प्रश्नांची तड लावणं शक्य नसतं. चर्चा करूनही प्रश्नांचा पूर्ण उलगडा होतो असं नाही. मात्र त्या प्रश्नांना नवं परिमाण मिळणं शक्य असतं आणि तसं परिमाण या परिसंवादानं निश्चितपणं दिलेलं आहे. हीच या परिसंवादाची महत्त्वाची फलश्रुती.

यासारखे परिसंवाद घडवून आणणाऱ्या संयोजकांना अनेक अडचणींना तोंड देत देत काम करावे लागते, याची कल्पना असूनही या मंडळींनी हे जे काम स्वीकारलं आणि यशस्वी केलं त्याबद्दल मी आपणा सर्वांतर्फे त्यांचे पुन्हा एकदा आभार मानतो. धन्यवाद देतो.

•

मराठी ग्रंथसंग्रहालय ठाणे

कसून पाहणीही करावी लागेल. उदाहरणार्थ मर्ढेकरांची आत्मनिष्ठेची किंवा वाङ्मयीन महात्मतेची संकल्पना आपण घेऊ. एके काळी राजकारण, समाजकारण, किंवा काही वेगळ्या पद्धतीचं सांस्कृतिक कार्य करण्यात रस घेणाऱ्या, त्यालाच महत्त्व देणाऱ्या, त्यात माहात्म्य मानणाऱ्या, सुशिक्षित मराठी बुद्धिवंताला वाङ्मयातच सर्व महात्मता सामावली आहे असे जे वाटू लागलं ते का वाटू लागलं असावं? राजकारण, समाजकारण वगैरेंना पाठमोरं होऊन आपण वाङ्मयातच महात्मता शोधू लागलो ती का? या पाठीमागं केवळ कलेची महती पटल्याचाच भाग आहे, की इतर क्षेत्रांतील पराभवाची जाणीवही कुठंतरी तरळते आहे, त्याचा छडा लावला पाहिजे आणि त्यावरोबरच या नव्या कलावादानं साहित्यविषयक जाणिवांत घडविलेल्या परिवर्तनाचाही विचार केला पाहिजे. या नव्या कलावादानं साहित्यदृष्ट्या एक महत्त्वाची गोष्ट साधली. कलेकडं अधिक गंभीरपण, अधिक प्रौढपणं पाहाण्यास त्यानं आपल्याला शिकवलं. कलेचं स्वरूप आणि तिची आंतरिक प्रक्रिया समजून घेण्यास त्यानं साहाय्य केलं. फडके किंवा रविकिरण मंडळाच्या काळात आपण form–conscious झालो असं जर मानलं तर नव्या काळात आशय–आकृतीची सेंद्रियता आपल्याला अधिक जाणवू लागली असं म्हणता येईल. मुख्य म्हणजे काही काळ या नव्या कलावादाने सुशिक्षित मराठी मनाला एक सौंदर्यपूजक श्रेयोमूल्य पुरविलं. कालांतरानं म्हणजे १९६० नंतर या कलावादातील त्रुटींकडं बहुजनसमाज जागृतीमुळं आपलं अधिक लक्ष खेचलं गेलं. परिणामतः कलावादाकडून आपण पुन्हा जीवनवादाकडं आलो. विचारांचा लंबक एका टोकाकडून दुसऱ्या टोकाकडं जाण्याचा हा प्रकार मराठी साहित्यात वारंवार घडत आलेला आहे. उदाहरणार्थ मोरोपंतांसारखा कवी झालाच नाही. इथपासून मोरोपंत हा फक्त यमक्या होता येथपर्यंत आपण उलट सुलट विधान करीत असतोच. या पार्श्वभूमीवर आता पुन्हा नव्यानं मोरोपंत तपासून पाहावेसे वाटू लागले आहे. केशवसुतांना कधी आपण क्रांतिकारक कवी मानले तर कधी स्त्रैण म्हणून त्यांची संभावना केली. पुन्हा आता आपण युगप्रवर्तकत्व त्यांना बहाल करीत आहोत गडकऱ्यांच्या बाबतीतही हेच घडत आलं आहे. उत्साहाच्या भरात आपण एखाद्या ग्रंथकाराचं किंवा विचारप्रणालीचं खूप कौतुक करतो आणि या उत्साहाचा पहिलावहिला बहर ओसरला की मग त्या ग्रंथकाराची किंवा विचाराची छेड काढू लागतो.

पुनर्विचाराची साहित्यात नेहमीच गरज असते. नव्या दृष्टीनं केलेल्या पाहणीपुढं काही जुने गैरसमज दूर होण्यास मदत होते. पण यापुढं आपण नव्या गैरसमजांनाही जागा करून देत असतो. पुनर्विचार कोणता आणि केवळ प्रवाहसापेक्ष असा अतिरेक कोणता याची सावध जाणीव आपण बाळगावयास नको काय? हे सारं इथं आठविण्याचं कारण या परिसंवादाच्या निमित्तानं वरील जुन्या प्रवृत्तीची नव्यानं उजळणी

संदर्भ-टीपा

(पुरवणी)

REFBK-0025193

१९५० ते १९७५ या कालखंडातील समीक्षा : सुधीर रसाळ, या लेखास टीप क्र. १० नंतर जोडावयाच्या टीपा

११. प्रा. वा. ल. कुळकर्ण्यांच्या १९४६ साली प्रसिद्ध झालेल्या **वाङ्मयीन वादस्थळे** या संग्राहातील 'मराठी कादंबरीतील जीर्ण संकेत', 'वाङ्मयीन संकेतांची इष्टा-निष्टता'; 'नवे कवी आणि जुनी प्रतीके', 'ललित वाङ्मयाची भाषा' आणि 'काव्य व तालबद्धता' हे लेख पाहावेत.

वा. ल. कुळकर्णी : **वाङ्मयातील वादस्थळे**, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९६२-

१२. 'नवे कवी आणि जुनी प्रतीके' हा लेख पाहावा.

वा. ल. कुळकर्णी : **वाङ्मयातील वादस्थळे**

१३. दि. के. बेडेकर : **साहित्य : निर्मिती आणि समीक्षा**, चित्रशाळा, पुणे १९५४ पृ. ७९

१४. गंगाधर गाडगीळ : **खडक आणि पाणी**, पॉप्युलर प्रकाशन १९६०, पृ. १०२

१५. **मराठी साहित्य संमेलने : अध्यक्षीय भाषणे**, : संपा. भीमराव कुलकर्णी महाराष्ट्र साहित्य परिषद, पुणे १९७१,

अध्यक्षीय भाषण : बडोदे १९२१

न. चिं. केळकर, पृ. ९२

१६. बा. सी. मर्ढेकर : **सौंदर्य आणि साहित्य** पृ. ५२

१७. प्रा. वा. ल. कुळकर्णी : **साहित्य : स्वरूप आणि समीक्षा**, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई १९७५, 'ललित वाङ्मयाची प्रकृती' पृ. १ ते १८ आणि पृ. ५८

१८. प्रा. वा. ल. कुळकर्णी : **वाङ्मयीन टीपा आणि टिपणी**, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई १९६० पृ. ८३-८४.

१९. वा. ल. कुळकर्णी : **साहित्य : स्वरूप आणि समीक्षा**, पृ. ८०

२०. कित्ता, पृ. ६२

२१. गंगाधर गाडगीळ : **खडक आणि पाणी**, प्रास्ताविक, पृ. ८

२२. वा. ल. कुळकर्णी : **साहित्य : स्वरूप आणि समीक्षा**, 'रस म्हणजे काय ?' पृ. ६४ ते ७१

२३. कित्ता : 'कॅथार्सिस' पृ. ५३ ते ५७

२४. गंगाधर गाडगीळ : **खडक आणि पाणी**, 'रसचर्चेची अडगळ' पृ. १ ते ७

२५. कित्ता : पृ. ४७
२६. कित्ता : पृ. ४९
२७. कित्ता : पृ. ८३
२८. कित्ता : पृ. ३
२९. ग. त्र्यं. देशपांडे : **भारतीय साहित्यशास्त्र**, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई १९५८ पृ. २५५ ते २६७
३०. गंगाधर गाडगीळ : **खडक आणि पाणी** 'मर्ढेकर दुसरे केशवसुत' पृ. ११९ २१९
३१. कित्ता : पृ. १९९–२००
३२. कित्ता : पृ. ९–१०
३३. कित्ता : पृ. ४८
३४. कित्ता : पृ. २५
३५. कित्ता : पृ. ६३
३६. कित्ता : पृ. ६४
३७. कित्ता : पृ. ६६
३८. कित्ता : पृ. १९
३९. कित्ता : पृ. ८२
४०. कित्ता : पृ. १७–१८
४१. कित्ता : पृ. ३७
४२. कित्ता : पृ. १४ व पृ. ३८
४३. कित्ता : पृ. ५
४४. कित्ता : पृ. ६२
४५. कित्ता : पृ ४३
४६. कित्ता : पृ. ६५
४७. कित्ता : पृ. ४
४८. पु. शि. रेगे : **छांदसी**, मौज प्रकाशन, मुंबई, १९६८
४९. कित्ता : पृ. १६२
५०. कित्ता : पृ. १५३
५१. कित्ता : पृ. 'साहित्याचे माध्यम' हा निबंध
५२. कित्ता : पृ. ११
५३. कित्ता : पृ. १८०
५४. कित्ता : पृ. ५ व पृ. १६
५५. कित्ता : पृ. २८

५६. कित्ता : पृ. १५०
५७. कित्ता : " साहित्य आणि जीवननिष्ठा " हा निबंध
५८. दि. के बेडेकर : **साहित्य : निर्मिती व समीक्षा**, पृ. ४
५९. कित्ता : पृ. २०
६०. कित्ता : पृ. १३४–१३५
६१. कित्ता : पृ. १४२
६२. दि. के. बेडेकर : **साहित्यविचार**, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई पृ. ३६५
६३. कित्ता : पृ. १३९–४०
६४. दि. के. बेडेकर : **साहित्य : निर्मिती व समीक्षा**, पृ. २१
६५. कित्ता : पृ. २९
६६. कित्ता : पृ. ३०
६७. कित्ता : पृ. ३०
६८. कित्ता : पृ. ५०
६९. कित्ता पृ. ६३–६४ साहित्यविचार; पृ. १३२
७०. **साहित्य : निर्मिती व समीक्षा** पृ. २२–२३
७१. **साहित्यविचार**, पृ. १५३
७२. कित्ता : पृ. १५२
७३. **साहित्य : निर्मिती व समीक्षा**, पृ. २७
७४. **साहित्यविचार**, पृ. ३६४
७५. **साहित्य : निर्मिती व समीक्षा**, पृ. ६३
७६. **साहित्यविचार**, पृ. १२७
७७. कित्ता पृ. १४४
७८. **साहित्य : निर्मिती व समीक्षा**, पृ. ४
७९. कित्ता, पृ. २४
८०. **साहित्यविचार**, पृ. ९६
८१. शरच्चंद्र मुक्तिबोध : **काही निबंध**, नागपूर प्रकाशन, १९६३ पृ. ११५
८२. कित्ता : पृ. ११२
८३. कित्ता : पृ. ७१
८४. कित्ता : पृ. ११८
८५. द. ग. गोडसे : **पोत**, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई १९६३ यातील ' तंतू आणि ओतू ' हे प्रकरण पाहावे.

८६. द. ग. गोडशांनी हे समांतरत्व पुढीलप्रमाणे मांडले आहे—कापड ज्या पदार्थांचे बनविण्यात येते तो पदार्थ = जीवनविषयक तत्त्व. धागा = तत्त्व विशद करणारी

जाणीव. ताणाबाणा = या जाणिवांची आडवी-उभी वीण. यंत्रणा = जाणिवांचा आविष्कार घडवून आणणारे माध्यम (भाषेचे, चित्राचे, शिल्पाचे) कित्ता : पृ. ७

८७. कित्ता : पृ. ५३

८८. बा. सी. मर्ढेकर : **सौंदर्य आणि साहित्य**, मौज प्रकाशन मुंबई, १९७५ ‘ सौंदर्यविचार ’ हा निबंध पाहावा.

८९. बी. एस. मर्ढेकर : **आर्टस अँड मॅन**, पॉप्युलर प्रकाशन, बॉम्बे १९६० “ ऑन मेडियम्स ” हा लेख पाहावा.

९०. बा. सी. मर्ढेकर : **सौंदर्य आणि साहित्य**, १९७५ ‘ सौंदर्यविचार ’ हा निबंध पाहावा.

९१. कित्ता : ‘ सौंदर्यवाचक विधानाचे स्वरूप ’ हा निबंध पाहावा.

९२. कित्ता : ‘ सौंदर्यभावना म्हणजे काय ? ’ हा निबंध पाहावा.

९३. कित्ता : ‘ वाङ्मय आणि सौंदर्यशास्त्र ’ हा निबंध पाहावा.

९५. कित्ता : ‘ काव्यातील नवीनता ’ हा निबंध पाहावा.

९६. सुरेंद्र बारलिंगे : **सौंदर्याचे व्याकरण**, मराठवाडा साहित्य परिषद मराठवाड साहित्य परिषद, औरंगाबाद पृ. ४ ते ६

९७. कित्ता : पृ १४

९८. कित्ता : पृ. ५४

९९. नरहर कुरुंदकर **रूपवेध**, देशमुख आणि कं. पुणे १९६४, पृ. ४८

१००. वस्तुनिष्ठेचे तीन अर्थ मे. पुं. रेगे यांनी विस्ताराने चर्चिले आहेत. पहा—छंद, मार्च–एप्रिल १९५७ ‘ मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र ’ हा निबंध.

१०१. कित्ता : पृ. १३४

१०२. नरहर कुरुंदकर : **रूपवेध**, पृ. ६२

१०३. कित्ता : पृ. १७६

१०४. कित्ता : पृ. १७६

१०५. कित्ता : पृ. १७८

१०६. बा. सी. मर्ढेकर : **सौंदर्य आणि साहित्य**, पृ. १६६

१०७. कित्ता : पृ. १०८

१०८. कित्ता : पृ. १०९

१०९. कित्ता : पृ. १५९

११०. कित्ता : पृ. १६६

१११. कित्ता : पृ. १६६

११२. कित्ता : पृ. १६७

११३. कित्ता : पृ. १६०

११४. शरच्चंद्र मुक्तिबोध : **काही निबंध** पृ. ४१-४२

११५. कित्ता : पृ. ४३

११६. कित्ता : पृ. ४५ आणि बा. सी. मर्ढेकर : **सौंदर्य आणि साहित्य** पृ. १३८

११७. छंद : मार्च–एप्रिल १९५७

११८. कित्ता : पृ. १३३–१३४

११९. कित्ता : पृ. १४२ ते १४७

१२०. प्रभाकर पाध्ये : **मर्ढेकरांची सौंदर्यमीमांसा,** मौज प्रकाशन मुंबई १९७०

१२१. कित्ता : पृ. ७८

१२२. कित्ता पृ. १९

१२३. कित्ता : पृ. १७

१२४. कित्ता : पृ. ४०

१२५. कित्ता : पृ. ४२

१२६. कित्ता : पृ. ४५

१२७. कित्ता : पृ. ४९

१२८. कित्ता : पृ. ५४

१२९. कित्ता : पृ. ६६

१३०. गो. वि. करंदीकर : **परंपरा आणि नवता,** पॉप्युलर प्रकाशन मुंबई १९६७ पृ. १५

१३१. प्रभाकर पाध्ये : **मर्ढेकरांची सौंदर्यमीमांसा,** पृ. २८

१३२. रा. भा. पाटणकर : **सौंदर्यमीमांसा,** मौज प्रकाशन, मुंबई, १९७४, पृ. ११४–११५

१३३. कित्ता : पृ. ४२१ तसेच संभाजी कदम यांच्या 'मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र : दृश्यकला' आणि अशोक रानडे यांच्या 'मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र : संगीत' या निबंधांत मर्ढेकरांची लयकल्पना चित्र व संगीत या कलांना कशी लागू पडत नाही याची चर्चा आली आहे. पहा – संपा. कमलाकर दीक्षित : **मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र,** युनिव्हर्सल पब्लिकेशन्स कोल्हापूर, १९७६

१३४. सुरेंद्र बारलिंगे : **सौंदर्याचे व्याकरण.** पृ. ६–८

१३५. कित्ता पृ. ३१ ते ४४

१३६. रा. भा. पाटणकर : **सौंदर्यमीमांसा** पृ. ४३ ते ५१

१३७. कित्ता : पृ. ६३ ते ६५

१३८. कित्ता : पृ. ६६ ते ७२

१३९. कित्ता : पृ. ५५

१४०. रा. भा. पाटणकर : **कांटची सौंदर्यमीमांसा,** मौज प्रकाशन मुंबई १९७७

आणि रा. भा. पाटणकर : **क्रोचेचे सौंदर्यशास्त्र**, प्राज्ञ पाठशाळा वाई १९७४

१४१. गो. वि. करंदीकर : **ॲरिस्टॉटलचे काव्यशास्त्र**, मौज प्रकाशन मुंबई, १९५७

१४२. नरहर कुरुंदकर–शिवाजी गऊळकर : **रिचर्डसनची कलामीमांसा**, मराठवाडा साहित्य परिषद, औरंगाबाद १९६२

१४३. ग. त्र्यं. देशपांडे : **भारतीय साहित्यशास्त्र**, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई १९५८

१४४. दि. के. बेडेकर : **साहित्यविचार**

१४५. सुरेंद्र बारलिंगे : **सौंदर्याचे व्याकरण**,

१४६. अनु. र. पं. कंगले : **रस-भावविचार**, महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृती मंडळ १९७३

१४७. अनु. र. पं. कंगले : **दशरूपविधान**, महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृतिमंडळ, १९७४

ॐ

'पॉप्युलर'चे साहित्य-दालन यांनी समृद्ध केले

अनिल अवचट ■ कुसुम आडिवरेकर ■ विंदा करंदीकर
गो.वि करंदीकर ■ सदा कऱ्हाडे ■ वसंत कानेटकर ■ काका कालेलकर
के. नारायण काळे ■ वसंत कामत ■ साधना कामत ■ धनंजय कीर
कुसुमाग्रज (वि.वा. शिरवाडकर) ■ जी.ए. कुलकर्णी ■ वा.ल. कुळकर्णी
गो.म. कुलकर्णी ■ द.भि. कुळकर्णी ■ ग.कृ. कुलकर्णी ■ मधुकर केचे
ना.वा. कोगेकर ■ प्रभा गणोरकर ■ आशा गवाणकर
गंगाधर गाडगीळ ■ ग्रेस ■ अरविंद गोखले ■ प्रभाकर गोरे
द.ग. गोडसे ■ ग.य. चिटणीस ■ रा.ग. जाधव ■ मो.वा. जोशी
शेखर ताम्हाणे ■ शं.गो. तुळपुळे ■ पुरुषोत्तम दारव्हेकर
ग.त्र्यं. देशपांडे ■ गो.पु. देशपांडे ■ निर्मला देशपांडे ■ कमल देसाई
मृणालिनी देसाई ■ ज्योत्स्ना देवधर ■ यशवंत देव ■ श्रीरंग दिनकर
केशवराव धायबर ■ कविता नरवणे ■ भालचंद्र नेमाडे
सरिता पदकी ■ मंगेश पदकी ■ शकुंतला परांजपे ■ सई परांजपे
रजनी परुळेकर ■ स्नेहप्रभा प्रधान ■ मंगेश पाडगावकर ■ प्रभाकर पाध्ये
भाऊ पाध्ये ■ वसुधा पाटील ■ भाल पाटील ■ पुरुषोत्तम पाटील
चंद्रकांत पाटील ■ अशोक पाटोळे ■ शिरीष पै ■ अनुराधा पोतदार
राजा बढे ■ अनिल बर्वे ■ वसंत बापट ■ देवीदास बागूल
पद्मिनी बिनीवाले ■ दि.के. बेडेकर ■ विश्राम बेडेकर ■ सुधीर बेडेकर
दुर्गा भागवत ■ भा.रा. भागवत ■ लीलावती भागवत ■ मधू भोसले
गोपाळकृष्ण भोबे ■ रत्नाकर मतकरी ■ ना.धों. महानोर
नारायण महाडिक ■ सुरेश मथुरे ■ श्याम मनोहर ■ वा.वि. मिराशी
केशव मेश्राम ■ श्री.बा. रानडे ■ मो.ग. रांगणेकर ■ सदानंद रेगे
पु.शि. रेगे ■ श्रीराम लागू ■ भा.वि. वरेरकर ■ तारा वनारसे
अ.वा. वर्टी ■ अच्युत वझे ■ मोहिनी वर्दे ■ शंकर वैद्य ■ सरोजिनी वैद्य
अशोक व्हटकर ■ ना.कृ. शनवारे ■ उद्धव शेळके ■ उषा शेठ
मा.पं. शिखरे ■ आशालता सावे ■ शं.गो. साठे ■ शंकर सारडा
सुधा साठे ■ वसंत सावंत ■ सिनिक ■ नारायण सुर्वे
अनिल सोनार