म. ग्रं. सं. ठाणें
विषय निबंध
सं. क्र. २८४४

अनुभव आणि आकार



प्रल्हाद वडेर

REFBK-0023094

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.

16 MAY 1981

22 JUL 1981

9 OCT 19[illegible]

(क्र. मा. प.)
५०००-४-८०

निबंध/वाङ्मय-समीक्षा
२८४४
३०९४
संदर्भ ग्रंथ
१२।८९

अनुभव

आणि

आकार



REFBK-0023094

डॉ. प्रल्हाद वडेर

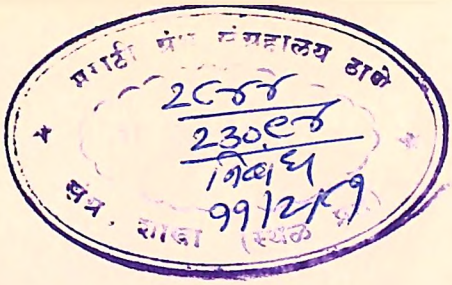
© डॉ प्रल्हाद वडेर
पदव्युत्तर केंद्र
(मुंबई विद्यापीठ)
पणजी (गोवा)

प्रकाशक
अनिल मेहता
मेहता पब्लिशिंग हाऊस
२०६, चित्रशाळा बिल्डिंग
सदाशिव पेठ,
पुणे ४११०३०

मुद्रक :
हरीश विनायक चौधरी
अंजिश कमर्शियल
आर्ट प्रिंटर्स
शाहूपुरी,
कोल्हापूर ४१६००१

प्रथमावृत्ती : जुलै १९७९

मूल्य रुपये सत्तर
रु. २०=००



The good critic is free of his knowledge and method. And he is free of the delusion that he can explain everything in the author he treats, or that he can say once and for all what literature is, has been, should be.

Mark Van Doren :
The Happy Critic

गेल्या काही वर्षांत मी लिहिलेल्या निवडक टीकालेखांचा व पुस्तक परीक्षणांचा हा संग्रह. यात पणजी येथील पदव्युत्तर केंद्रातर्फे झालेल्या तीन चर्चासत्रांवर आधारित वृत्तांतही समाविष्ट केला आहे. या निमित्ताने त्या त्या विषयांवर अधिक विचार व्हायला त्यामुळे मदत व्हावी एवढाच त्यामागे हेतू आहे.

या संग्रहातील काही लेखांची शीर्षके फार लांबलचक असल्याने ती संपूर्ण देणे अशक्य होते. त्यामुळे त्यांना 'प्रकरण' असे म्हटले आहे. तरी याबद्दल कोणाचा गैरसमज होऊ नये. हे लेख पुनर्मुद्रित करताना त्यांत क्वचित तपशीलाच्या चुका सोडल्या तर इतर कोणतेही बदल करण्याचे टाळले आहे.

कमल देसाई यांच्या कथा–कादंबऱ्या हा लेख 'सत्यकथे'च्या ऑक्टोबर १९७८ च्या अंकात प्रसिद्ध झाला आहे. लेखाच्या शेवटी त्याचा कालनिर्देश करण्याचे राहून गेले.

मी गोव्यात दूर असल्याने या पुस्तकाच्या निर्मितीचे श्रेय श्री. अनिल मेहता व श्री. बाबा पाटील यांचे आहे. त्यांचे मनःपूर्वक आभार. तसेच सर्व लेख व परीक्षणे ज्या नियतकालिकांत प्रसिद्ध झाली त्यांच्या संपादकांचाही मी ऋणी आहे.

पणजी (गोवा) **प्रल्हाद वडेर**
दि. ११ मे १९७९

कै० व० ह० पिटके
याना–
त्यांच्या व माझ्या गेल्या
३० वर्षांच्या सुंदर मैत्रीस,
–त्याना हा संग्रह पाहून फार आनंद
झाला असता !

अनुक्रम

१. दलित साहित्य : काही विचार / १
२. कमल देसाई यांच्या कथा–कादंबऱ्या / १४
३. 'आनंदी गोपाळ' : चरित्रात्मक कादंबरीचे यश आणि अपयश / २९
४. 'गोतावळा' व 'पाचोळा' : निवेदनविषयक काही विचार / ३८
५. लघुकथेतील व्यक्तिदर्शन / ४२
६. बा. भ. बोरकर यांचे कथाविश्व / ५४
७. पं. महादेवशास्त्री जोशी : एक वाङ्मयीन मुलाखत / ६२
८. आजचा मराठी विनोद / ७१
९. मराठीतील विडंबन काव्य आणि 'झेंडूची फुले' / ७६
१०. आजची मराठी कविता / ८२
११ 'गितार' : बा. भ बोरकर / ९१
१२. 'आभाळ वाटा' : शंकर रामाणी / ९७
१३. 'मराठी कविता : १९४५ ते १९६५' : रा. श्री. जोग / १०३
१४. 'बटाट्याची चाळ' : पु ल. देशपांडे / १०७
१५. 'आमचें गोंय ! आमका जाय ! ' : सुभाष भेंडे / ११०
१६. 'सर्वोत्कृष्ट मराठी कथा : खंड १' / ११४
१७. 'खळाळ' : आनंद यादव / १२०
१८. कथाकार व्यंकटेश माडगूळकर : दोन कथासंग्रह / १२५
१९. मराठी वाङ्मयाचा इतिहास आणि त्याचे अध्यापन : एक चर्चासत्र / १३०
२०. मराठी लघु अ–नियतकालिके : एक चर्चासत्र / १३५
२१. दलित साहित्य : एक चर्चासत्र / १४१

शुद्धिपत्र

पृष्ठ	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
१	७	दत्ता पवार	दया पवार
३	४	एन्. पी. वानखडे	म. ना. वानखडे
७	२७	मूळभेद	मूलभेद
१०	२३	सोडावी लागेल	सोडावी लागेल हा
३७	१	मूळ बंद पडले	मूल बंद पडले
५१	९	delioetitely	deliberately
६३	१७	वाचविलं नाही	वाचविलं.
७०	१०	संस्कृती	संस्कृत
७७	२८	त्याने	त्यानी
१०१	२०	घुंगुरस जघे	'घुंगुरसा जडे'
१०२	१	ठिणगोव	ठिणगावे
१०२	१	अस्क उशा	अस्कडशा
१३५	१	येथील	पणजी येथील

दलित साहित्य : काही विचार

दलितांची चळवळ ही गेल्या दहा पंधरा वर्षांतली आहे. पण दलित साहित्याच्या विचाराला मात्र गेल्या काही वर्षांपासून जोराची चालना मिळाली आहे. डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर यांनी दलित वर्गाची अस्मिता १९२७ मध्येच जागृत केली होती पण त्यांनी केलेल्या बौद्ध धर्माच्या सामुदायिक स्वीकारानंतर (१९५६) या चळवळीला जोराने तोंड लागले. त्या मानाने दलित साहित्याचा विचार नवा आहे. त्यात खुद्द दलित वर्गातील लेखक व विचारवंत आहेत, तसेच दलितेतर साहित्यिक व विचारवंतही आहेत. बाबुराव बागुल, नारायण सुर्वे, दत्ता पवार, शंकरराव खरात इत्यादी दलित साहित्यिकांनी वाचकांचे लक्ष वेधून घेतले आहे. दलितांची वेगळी साहित्यसंमेलने भरत आहेत आणि 'अस्मितादर्श' सारखी त्यांची स्वतःची नियतकालिकेही निघत आहेत. या सर्वांतून दलित साहित्याचे एक तत्त्वज्ञान निर्माण होऊ पाहात आहे.

'दलित्य साहित्य' म्हणजे काय? दलित, साहित्यिक कोणाला म्हणावे? 'दलित साहित्य'च का? अशा काही प्रश्नांची चर्चा करणे हा या निबंधाचा हेतू आहे. दलित साहित्यिकांनी व त्यांच्या समर्थकांनी मांडलेली भूमिका काय आहे व त्यावर काय आक्षेप घेतले जातात हे शक्य तर त्या त्या लेखकांच्या वा विचारवंतांच्या शब्दातच शोधण्याचा हा एक प्रयत्न आहे. हे शक्यतो अलिप्तपणे करण्याचा प्रयत्न केला असला तरी भूमिका मांडण्याबाबतही काही मतभेद होण्याचा संभव आहे आणि दलित साहित्याच्या या विचारातून मराठी वाङमयाच्या संदर्भात काही प्रश्न निर्माण होतात त्यांचाही विचार शेवटी केला आहे.

भारतीय स्वातंत्र्याचा रौप्य महोत्सव १९७२मध्ये साजरा झाला. भारतीय घटनेप्रमाणे अस्पृश्यता, रूढी व जातीशी संबंधित असणाऱ्या अनेक भेदांना कागदोपत्री तरी तीलांजली मिळाली. पण प्रत्यक्षात मात्र अस्पृश्य किंवा दलित समाज होता तिथेच राहिला आहे. त्याचे राजकीय हक्क मान्य केले गेले, पण माणूस म्हणून त्यांच्या समस्या कायमच राहिल्या आहेत, हे आज सवर्ण हिंदूंकडून रोज कोठे ना कोठेतरी दलितांवर होणाऱ्या अन्यायाच्या व अत्याचाराच्या बातम्यांवरून दिसून येते. स्वातंत्र्य मिळून २९ वर्षे झाली तरी चाललेल्या या प्रकारामुळे दलितांच्या समस्येचे गांभीर्य वाढलेले आहे. दुसरे म्हणजे डॉ. आंबेडकरांच्या बौद्ध धर्माच्या स्वीकारानंतर दलितांतील अस्मिता जागृत झाली आणि

त्यातून जो समाज आपल्याला जवळ घेत नाही, माणुसकीने वागवत नाही, त्याचे आपणही काही लागत नाही अशी भावना त्या समाजातील लेखकांत व विचारवंतांत निर्माण झाल्यास नवल नाही. त्यातून दलितांसाठी वेगळे दलित साहित्य, दलित विद्यापीठ अशा प्रकारच्या मागण्या पुढे आल्या. स्पृश्य किंवा सवर्ण समाजाकडून आपल्याला न्याय मिळणे शक्य नाही, त्यांच्या व आपल्या परंपरा वेगळ्या आहेत, त्यांच्या साहित्य, सांस्कृतिक व राजकीय संस्था आपल्यासाठी नाहीत ही जाणीव त्यांच्यात बळावल्यामुळे अमेरिकेतल्या निग्रोप्रमाणेच आपणही वेगळे आहो असे त्यांना वाटू लागले आहे. निग्रोप्रमाणेच त्यांची ही अस्मिता जागृत झाली आहे. तेव्हा एका दृष्टीने दलित साहित्याच्या विचारांचे मूळ हे या खोल सामाजिक जाणीवेत आहे. आपल्याला माणूस म्हणून जगता आले पाहिजे. इतरांच्या बरोबरीने हक्क मिळाले पाहिजेत. आणि हे होत नसेल तर आपण वेगळे आहो; व हिंदु समाज, साहित्य व संस्कृती यांच्या परंपरा आपल्या नव्हेत, या जाणीवेतून दलित साहित्याची वेगळी भावना निर्माण झाली आहे. दलित साहित्यामागील ही सामाजिक पार्श्वभूमी समजावून घेतल्याशिवाय त्यांच्या साहित्यविषयक भूमिकेचे पूर्णपणे आकलन होणार नाही.

दलित साहित्याचा विचार करताना दलित वर्गातील साहित्यिक, विचारवंत व त्यांचे समर्थक यांची भूमिका तरी काय आहे हे पाहाणे आवश्यक आहे. श्री. बाबुराव बागुल या प्रसिद्ध दलित लेखकाने 'दलित साहित्य हे माणसाचे साहित्य आहे' असे म्हणून त्याची विशालता स्पष्ट केली आहे. याचे एक कारण म्हणजे मराठी साहित्याची परंपरा ही दलितांना आपली वाटत नाही. मराठी साहित्याने दलितांच्या व्यथांची कधी दखलच घेतली नाही अशी एक त्यामागे तक्रार आहे. गेल्या ३०-३५ वर्षांत डॉ. आंबेडकरांनी जे आंदोलन घडवून आणले त्याला इतिहासात तोड नाही. पण त्याची मराठी वाङमयाने किती दखल घेतली ? म्हणून दलित साहित्याचे एक प्रमुख समर्थक डॉ. म. ना. वानखडे असे विचारतात की, 'दलितांनी वाचावे, आपले मानावे असे आहे तरी काय त्या वाङमयात ? हरिभाऊ आपटे यांच्यापासून (माटे यांचा अपवाद सोडून) आजपर्यंत ज्या सामाजिक कादंबऱ्या लिहिल्या गेल्या,त्यांच्यातील प्रश्न मूठभर पांढरपेशांचेच होते. काही अपवाद सोडले तर हे मराठी साहित्य म्हणजे दलितांच्या दृष्टीने मृगजळच आहे. समतेचा घोष जिकडे तिकडे होतो आहे. परंतु मराठी वाङमयात ह्या कल्पनेचा कुठे निर्देश सापडतो का ? म्हणूनच दलितांना हे वाङमय नाकारावेसे वाटते त्यातील मूल्ये त्यांच्या जीवनाची, साहित्याची नाहीत. त्यातील जीवन त्यांचे नाही... भूतदयावादाने त्यांचे प्रश्न सुटण्यासारखे नाहीत. उलट भूतदयावाद हा त्यांना आपल्या जखमेवर मीठ चोळल्यासारखे वाटते व हेही अनैसर्गिक नाही.' [१] याच लेखात त्यांच्या बंडाची मीमांसा करताना वानखडे म्हणतात की, त्यांचा विद्रोह आहे तो प्रस्थापित साहित्यिक व नैतिक मूल्यांविरुद्ध. त्यांचा गाभा द्वेष नसून सामाजिक जाणीव आहे. या

दलित साहित्यिकांचे आदर्श जेवढे बंडखोर आहेत ते सगळे अगदी थेट चार्वाक, फुले ते बाबासाहेबांपर्यंत. निग्रो वाङमय व लेखकही. जेथे जेथे पददलितांचे प्रश्न आहेत, माणसकीच्या हक्काचे, माणुसकीचे प्रश्न आहेत व जेथे त्यांचा आविष्कार झाला ते त्यांचे आदर्श आहेत. ही त्यांची श्रद्धा आहे. एन्. पी. वानखडे यांच्याप्रमाणेच दलित साहित्याचे दुसरे एक भाष्यकार प्राचार्य म. भि. चिटणीस यांनाही असेच वाटते की, " मराठी साहित्यात एकटे केशवसुत वगळले तर समाजातील एक पंचमांश लोकांना पशूहूनही हीन समजणे हा गुन्हा आहे व त्या पापाचे परिमार्जन करणे हे आपले कर्तव्य आहे, ही जाणीव कोठेही दिसत नाही. स्वातंत्र्य, समता व बंधुता ही तत्त्वे राजकारणाच्या क्षेत्रातच बंदिस्त होती व आहेत. मराठी संतांची ' जे जे भेटे भूत, ते ते मानिजे भगवंत ' किंवा ' सर्वांभूती भगवद्भाव ' ही भावना फक्त चंद्रभागेच्या वाळवंटातच होती. इतर व्यवहारात मात्र मनुप्रणित चातुर्वर्ण्याचे साम्राज्य. तशीच काहीशी स्वातंत्र्य, समता व बंधुता या तत्त्वासंबंधी मराठी विचारवंतांची भूमिका होती. दलित लेखकाला हा बौद्धिक अप्रामाणिकपणा वाटावा हे स्वाभाविक आहे." [२] " क्रौंचवध पाहाताच दुःखाने विव्हळ होऊन महाकाव्य गाणाऱ्या कवीला, हीन दीन जातीत जन्मास येऊन आपली सांस्कृतिक पातळी उंचावू पाहाणाऱ्या शंबुकाचा रामाकडून शिरच्छेद करण्यात काहीच वाटत नाही, उलट तो महाकवी त्या कृत्यावर देवांकडून पुष्पवृष्टी करवितो. चोखामेळ्यासारख्या कवीला वेठीस धरायला स्पृश्य समाजाला दिक्कत वाटत नाही. पण तोच चोखा कवी भित कोसळून चिरडला गेला तरी समाज त्याची चौकशी करीत नाही. मराठेशाहीत लढाईत प्राणपणाने झुंजणाऱ्या अस्पृश्य वीराच्या पुत्र-पौत्रांची गावकुसाबाहेरची वस्ती काही कधी गावकुसात आली नाही.त्यामुळे दलित समाजाची सृजनशक्ती या सहानुभूती-शून्य व भयदायक वातावरणात जळून जावी हे साहाजिकच आहे," असे उद्गारही श्री. चिटणीस यांनी मुंबई येथे डिसेंबर १९६७ मध्ये भरलेल्या बौद्ध साहित्य सभेच्या साहित्य संमेलनाच्या अध्यक्षपदावरून काढलेले आहेत.

दलितांना मराठी साहित्य का आपले वाटत नाही. हे सांगताना श्री बाबुराव बागुल यांनी म्हटले आहे की, " आमच्या सुधारकांनी संपूर्ण समाजाचा विचार कधी केला नाही. हिंदू संतांनी स्त्री-शुद्रांसाठी एवढीही चळवळ केली नाही. उलट स्त्रीला मोक्षाच्या मार्गातील धोंड मानून तिच्याबद्दल ओंगळवाणा प्रचार केला. अस्पृश्यांना त्यांनी अपवित्रच मानले.अस्पृश्यतेचा पुरस्कार केला.एकाही संताने कर्मवादाला,पुनर्जन्माला आव्हान दिले नाही. संत हे चाकर म्हणून राजसत्तेशी बांधले गेले नसताही कुशल व क्रूर समाजरचनाकारांनी केलेली समाजाची रचना त्यांनी बिनतक्रार मान्य केली. अर्वाचीन काळात स्त्रियांचे केशवपन, बालविवाह, पुनर्विवाह प्रतिबंध पाहून ज्या लेखक कवींचे अंतःकरण कळवळले त्यांना अस्पृश्यांची दुःखे, आदिवासींच्या आर्त किंकाळ्या, उपेक्षि-

तांच्या व्यथा बघून का कळवळले नाही, असा प्रश्न विचारून बागुलांनी म्हटले आहे की, "म्हणूनच दलितांना मराठी साहित्याची परंपरा ही आपली वाटत नाही." [३]

आजचे मराठी साहित्य दलितांना आपले न वाटण्याचे आणखी एक कारण म्हणजे त्यावर असलेला वर्णव्यवस्थेचा प्रभाव असे श्री. दा. ता. रूपवते यांना वाटते. "मराठी साहित्य हे मुख्यतः ब्राह्मणी साहित्य आहे. उच्चवर्णियांतूनच बहुतांशी साहित्यिक निपजत असल्याने आजच्या सामाजिक मंथनाचे, परिस्फोटाचे स्फोटक समस्यांचे आकलन त्यांना होत नाही, अनुभूतीशिवाय ते होणेही शक्य नाही. येथे मायेची कड हवी, दयेची रड नको," [४] असे त्यांनी म्हटले आहे.पांढरपेशा साहित्यातील आजच्या निर्जीवतेचा संबंध त्यांनी उच्चवर्णीयांकडून सत्ता गेल्याने त्याचे वैषम्य वाटून केवळ द्वेष, टिंगल, निराशा व चावटपणा यांचाच आढळ त्यांच्या लेखनात होतो याच्याशी त्याच लेखात लावला आहे. म्हणूनही दलितांना ते आपले वाटत नाही.

वरील विचारांच्या पार्श्वभूमीवर दलितांचे वेगळे साहित्य असू शकते काय व ते का व कसे आणि त्यातील वेगळेपणा निश्चित कोणता असे काही प्रश्न निर्माण होतात. त्यांची उत्तरे पुन्हा दलित साहित्यिकांकडून व त्यांच्या समर्थकांकडूनच शोधणे योग्य होईल. बागुलांच्या मते, "दलित साहित्याची उत्पत्ती होते ती मराठी साहित्याच्या वैचारिक ललित शाखेत होत नाही. तर ती होते अस्पृश्यतेत. इथे अस्पृश्यता नसती, तिच्याविरुद्ध गेल्या आठशे किंवा शेपाचशे वर्षात हिंदू साहित्याने झुंज केली असती तर दलित साहित्याचा जन्मच झाला नसता.दलित साहित्यिकांना देव,धर्म,देश आणि जात यांचा अभिमान नाही आणि दुराभिमानही नाही. त्याने जे लिहिलेले असते ते साहित्य असते. टीकाकारांनी त्याला वास्तववादी, अतिवास्तववादी अशी काही तरी नावे दिलेली असतात. या देशातील अस्पृश्यता, देव, धर्म, समाजव्यवस्था या सर्वांविरुद्ध दलित साहित्याने विद्रोह पुकारला आहे. दलितांच्या विद्रोही साहित्याला सोवती नाही. तो हवा माणसावर प्रेम करणारा, प्रेषिताप्रमाणे दुःखाला सामोरा जाणारा, उद्याची भव्य स्वप्ने पाहाणारा. पण स्पृश्यांतील संतप्त लेखक (Angry Young Men) यंत्र तंत्र विज्ञानाला विरोध करतात. माणसाला मुंगी समजतात. पण त्यांच्याशी दलित साहित्याचा संबंध नाही. यंत्राच्याच पावलाखाली अस्पृश्यता चिरडून जाऊन माणसाची मुक्ती ठरणार आहे. म्हणून (युरोपातील यंत्राचा विरोध ठीक असला तरी) इथे या संतप्तांशी दलितांना आपले नाते वाटत नाही. त्यांना हवे आहे ते माणसाच्या मुक्तीचा आणि महत्तेचा पुरस्कार करणारे साहित्य. तसेच ती ऐतिहासिक गरज आहे म्हणून स्वतःला ते वेगळे नाव धारण करते, " [५] असे बागुलांनी म. बौ. सा. स. महाडच्या अध्यक्षपदावरून म्हटले आहे. याच भाषणात ते म्हणतात की, दलित साहित्याला प्रेरणा, प्रेरक आणि प्रकाशक आहे. या देशात माणसाचा भयंकर अवमान झाला आहे. माणसाचा एका व्यवस्थेने कोंडी करून मुडदा पाडलेला आहे. आणि म्हणूनच द. सा. माणसाला केंद्र करते. माणसाच्या स्वातंत्र्याचा प्राणपणाने उच्चार करते.

माणसाला महान मानते आणि देवधर्माला माणसापेक्षा लहान मानते. माणूस म्हणजे महाकाव्य... म्हणून हे युग आम्हाला आमचे युग वाटते. कारण या युगाने माणसाला मुक्ती दिली आहे." [६] दलित साहित्याचा वेगळेपणा सांगताना याच संमेलनाचा वृत्तांत लिहिणाऱ्या प्रा. गंगाधर पानतावणे यांनी म्हटले आहे की, "सामान्यतः मराठी साहित्यिकाच्या मनातील प्रश्न आणि दलित बौद्धांच्या मनातील प्रश्न वेगळे असतात. त्यांचे अनुभवविश्व वेगळे. म्हणून त्यांच्या वाङमय निर्मितीचा धागाही निराळा. जे मराठी साहित्याने यापूर्वी लिहिले नाही असे काहीतरी अनोखे या जीवनात आहे, जाणीवांत आहे. ते अक्षरबद्ध झाले तर मराठी साहित्याला महावस्त्रातला एक भरजरी पदर लाभेल." [७]

आजपर्यंतचे दलित वाङमय हे दलितवर्गीय आणि काही स्पृश्य लेखकांनी स्पृश्यांच्या अंतःकरणात नैतिक संघर्ष निर्माण करण्यासाठी लिहिलेले वाङमय आहे. दलितांनी दलितांसाठी निर्मिलेले वाङमय अद्यापि व्हावयाचे आहे व अशा प्रकारच्या वाङमयाची नितांत आवश्यकता असल्याचे प्राचार्य म. भि. चिटणीस यांचे मत आहे. परिस्थितीमुळे अंतर्मुख होऊ लागल्याने बौद्ध तरुणांतील जागृती आणि त्याच्या अशिक्षित कुटुंबियांची रूढिप्रियता यातून निर्माण झालेला संघर्ष अजून दलित वाङमयात अवतरलेला नसला तरी समाज-स्वास्थ्याच्या दृष्टीने तसे होणे अत्यावश्यक आहे असेही त्यांना वाटते.

दलित लेखकांच्या वाङमयीन प्रेरणा ह्या आणखी एका बाबतीत इतर मराठी लेखकांच्यापेक्षा भिन्न आहेत. सौंदर्यभावना आणि नीती (Asthetics and Morality) ह्या त्यांच्या प्रेरणेत एकरूप आहेत; कारण त्यांची वाङमयीन प्रेरणा जितकी वैयक्तिक तितकीच सामाजिक आहे असे प्रा. चिटणीस यांना वाटते. जुनी अन्यायी समाजरचना मोडल्याशिवाय आपले व्यक्तिगत व आपले वर्गीय जीवन सुंदर होणार नाही, असा त्यांचा दृढ विश्वास असल्याने त्यांच्या वाङमयीन अभिव्यक्तीत नीतीची प्रेरणा राहाणारच. व ही नीती म्हणजेच बाबासाहेबांनी सांगितलेला बौद्धधर्म. व तीच दलित लेखकांची प्रेरक शक्ती होय. म्हणूनही मराठी साहित्याहून ते वेगळे आहे. अशी ही दलित भूमिका आहे.

दलित साहित्याचा वेगळेपणा आणखी एका दृष्टीने काहीजणांना असा वाटतो की, नवबौद्धांच्या साहित्यात सामाजिक चित्रण जर प्रामाणिकपणे, प्रभावीपणे चित्रित झाले तर एक नव्या प्रकारचे साहित्य निर्माण होईल. या प्रकारचे साहित्य इतर कोणताही वर्ग निर्माण करू शकणार नाही. " यातूनच असा प्रश्न निर्माण होतो की, पददलित समाजाजवळ त्याचे वाङमयाच्या बाबत काही स्वतःचे आहे. (जे वरच्या वर्गाजवळ नाही.) तर वरच्या वर्गाला त्याची जाणीव वा भूमिका कशी येऊ शकेल ? Honesty to Experence हे जर वाङमयाचे गमक असेल तर नवबौद्धांची भूमिका ही वरच्या थरातील समाज वा टीकाकार कसा समजू शकेल ? " [८] म्हणून दलित वा नवबौद्ध समाजाचा जिवंत अनुभव जर साहित्यात पडायचा असेल तर तो त्याच्याकडूनच पडला पाहिजे हे

उघड आहे. दलित साहित्याच्या समर्थकांच्या मते याचाच अर्थ असा की, दलित साहित्य हे दलित लेखकच लिहू शकतील.

या अर्थाने मनुप्रणीत चातुर्वर्ण्यावर आधारलेल्या समाजव्यवस्थेने मानवतेवर केलेल्या निर्घृण आघातातून आलेले आक्रंदन म्हणजे दलित साहित्य; अशी दलित साहित्यिकांची व त्यांच्या समर्थकांची भूमिका आहे. गावकुसाबाहेर रौरव नरकासारखे जीवन ज्यांच्या वाटचाला आले त्यासंबंधीचा संताप, अगतिकता, घृणा आणि नवीन जीवनाचा वेध घेण्याची युयुत्सु वृत्ती यांचे दर्शन या लेखनात घडते. मराठीत जे आजवर कुणी व्यक्त केले नाही ते सारे आक्रमक प्रवृत्तीने आजचा दलित कलावंत मांडू लागला आहे. ज्यांना देशाने, धर्माने, संस्कृतीने काही दिले नाही, जे पशुप्रमाणे जगतात त्यांचे साहित्य म्हणजे दलित साहित्य. मराठी साहित्यातील मुसलमान पात्रे, ख्रिचन, दलित, आदिवासी यांचे चित्रण पाहून त्यांच्याबद्दल चीड येते, तुच्छता वाटते. ही पात्रे खुनी, हलकट, मूर्ख, लाचार व पशू वाटतात म्हणून दलितांतील कवी ह्या देशाचे वैशिष्टय पाहून बंड करून उठतो, वैतागून म्हणतो –

'ज्याने चूक केली इथे जन्म घेण्याची
ती त्याने सुधारलीच पाहिजे–'
देशांतर करून ... भीषण युद्धे करून ...! [९]

'दलित साहित्या'चा हा वेगळेपणा अशा रीतीने स्पष्ट केल्यानंतर यापुढील प्रश्न म्हणजे दलित कोणाला म्हणावे हा होय. दलितांबद्दल सहानुभूती असणारे त्यांचे मित्र डॉ. सदा कऱ्हाडे यांच्या मते सामाजिकदृष्टया 'अस्पृश्य' असा समाज हाच अधिक 'दलित' आहे. पण या शब्दाची व्याप्ती मर्यादित करून त्यांनी असे म्हटले आहे की दलित म्हणविणाऱ्या साहित्यिकांना दलित किंवा अस्पृश्य समाज हा सर्व अस्पृश्यांना सामावून घेणारा समाज वाटत नसून फक्त 'महार' समाज व तोही डॉ. आंबेडकरांनी ज्यांची अस्मिता जागृत केली तो नवबौद्ध समाजच 'दलित' होय.म्हणूनच बौद्ध धर्माचा स्वीकार न केलेल्या अस्पृश्य समाजाला सामावून न घेणारे दलित साहित्य सर्व दलितांना सामावून घेण्याइतके व्यापक वाटत नाही. [१०] असे श्री. रा. भि. जोशी यांना वाटते. कुसुमाग्रज यांनाही हा शब्द केवळ बौद्ध–हरिजन यांच्या संबंधातच वापरणे चुकीचे वाटते. मध्यमवर्ग म्हणजे जसा केवळ ब्राह्मणवर्ग असे मानणे चुकीचे,तसेच हेही. कारण ब्राह्मणांपासून बौद्धांपर्यंत कमी अधिक प्रमाणात दलितवर्ग पसरलेला आहे. आदिवासी, भिल्ल, कोळी इ. अनेक समाज दलितावस्थेतच आहेत व त्यांचाही समावेश दलितांतच करावा लागेल असे कुसुमाग्रजांनी म्हटले आहे. [११] म्हणून आर्थिक विषमतेचा बळी असलेला कामगारवर्ग व सामाजिक विषमतेचा बळी असलेला अस्पृश्य समाज या दोन्ही दलितांचा समन्वय (मार्क्सवाद व आंबेडकरवाद) केला पाहिजे [१२] अशी एक नवी व्याख्या डॉ. कऱ्हाडे यांनी सुचविली आहे.

दलितांची दलितांसंबंधीची व त्यांच्या साहित्यासंबंधीची ही भूमिका लक्षात घेतल्यावर तीवर येणारे आक्षेप अनेकविध आहेत. पहिला आक्षेप हा मराठी साहित्याच्या परंपरेसंबंधी आहे. दलितांना आपले वाटावे असे तिच्यात काही नाही व दया व करुणा या दोन भावनांतच आजवर दलित जीवनाचे चित्रण उच्च वर्णीयांनी केले आहे, असा दलित साहित्यिकांचा व समर्थकांचा आक्षेप आहे. फक्त चक्रधर व महानुभाव पंथाचे वाङमय व केशवसुत यांना ते अपवाद समजतात पण संतांनी खऱ्या अर्थाने बंड केले नाही. हे खरे असले तरी त्याला संत दोषी नाहीत असे कुसुमाग्रजांनी म्हटले आहे. संत वाङमयातही करुणेच्या आधारे न्यायाची तीव्र जाणीव त्यांना दिसते. पण न्याय हा त्या काळी दयेचा विषय होता, हक्काचा नव्हे व ही न्यायाची कल्पना युरोपातील लोकसत्तेच्या लढ्यात व मार्क्सच्या विचारप्रणालीत पुढे तत्त्वबद्ध झाल्याने संतांना दोष देता येणार नाही. शिवाय ज्ञानेश्वर, तुकाराम यांनाही दलितांच्याच यातना भोगाव्या लागल्या व त्यांनीही त्या सोसल्या असे वा. ल. कुलकर्णी यांनी म्हटले आहे. दलित जीवनाचे आजवरचे चित्रण दया आणि करुणा या दोन भावनांतून झाले आहे, याबद्दलही दलितांचा राग कसा अनाठायी आहे हे स्पष्ट करताना कुरुंदकरांनी म्हटले आहे की, मिसेस स्टोव स्वतः निग्रो नव्हती. तिने निग्रोंविषयी (अंकल टॉम्स केबिन लिहून) अनुकंपा निर्माण केली हा तिचा गुन्हा झाला की काय ? "...दलित समाजाचे प्रश्न दयेने व अनुकंपेने सुटणार नाहीत हे मान्यच आहे...पण म्हणून अनुकंपेने व्याप्त होऊन सेवा करणाऱ्याविषयी, सुधारणा घडवून आणणाऱ्यांच्याविषयी तुच्छता कशी समर्थनीय ठरेल ? परम कारुणिकाच्या उपदेशावर हक्क सागणाऱ्यांनी हाही प्रश्न विचारात घेतला पाहिजे"[१३] नवबौद्धांना स्वनिर्मित परंपरा नाही, त्यामुळे मराठीत दलितांना आपले वाटावेसे असे काय आहे असा सवाल करणाऱ्या वानखडयांनासुद्धा परंपरेचे ऋण अमान्य करणे हितावह ठरणार नाही असे वाटते. म्हणून संतकाव्यातील प्रागतिक विचार, केशवसुत, बालकवी वगैरेंना आपल्या वारशात त्यांनी जमा करावे असे त्यांनी सुचविले आहे. दलितांनी नवीन Myths निर्माण कराव्या असेही काहींनी सुचविले आहे. पण पुराणकथा फार तर नवे वैचारिक दर्शन घडवू शकतील. आजचा सामाजिक प्रक्षोभ व्यक्त करण्याला त्या कशा उपयोगी पडू शकतील ? असे कुरुंदकरांनी म्हटले आहे. पुन्हा हिंदुपुराणकथा व बौद्ध कथा यात केवळ कथानकभेद आहे. मूळभेद नाही हेही त्यांनी दाखवून दिले आहे.

पण या परंपरेच्या विचारांपेक्षा दलित साहित्याचे परीक्षण करण्याकरिता काही वेगळी मूल्ये मानावी काय हा खरा प्रश्न आहे ' मध्यमवर्गीय ' कसोटचा लाऊन दलित साहित्याचे परीक्षण करणे दलित साहित्यिकांना वा त्यांच्या समर्थकांना अमान्य आहे. याबाबत एका अर्थाने नवा Social anthropological approach टीकाकारांना घ्यावा लागेल. त्याशिवाय या विद्रोही लेखकांचे साहित्य समजणार नाही अशी भूमिका वानखडे यांनी घेतली आहे. कारण या लेखकांचा जो raw experience आहे तोच महत्त्वाचा

आहे व त्याला अमुकच एक Form येतो आहे की नाही ही गोष्ट महत्त्वाची नाही असेच वा. ल. कुलकर्णी यांनाही वाटते. "कारण हा raw experience आहे तोच इतका अर्थपूर्ण आहे की, त्याला Form येणारच आहे असा त्यांचा विश्वास आहे. आणि विशेशतः असा अनुभव reportage च्या स्वरूपात व्यक्त झाला तरी त्याचा परिणाम विलक्षण प्रभावी होणार आहे. कारण मराठीत असे साहित्य नाहीच मुळी... आहे ते सगळे सहानुभूती निर्माण करणारे"[१४] असे म्हणून वा. ल. कुलकर्णी यांनी शेवटी म्हटले आहे की या नवीन लेखकांनी आत्मचरित्रवजा लेखन करावे; त्यांनी Form चा विचार करू नये.

अशा प्रकारे दलित लेखकांची व दलित साहित्याच्या समर्थकांची भूमिका ही जशी वेगळेपणाने उठून दिसणारी आहे, तशीच ती अनेकांना खटकलेली व खटकणारीही आहे. दलित कोण या बाबतीत जसे मतभेद आहेत तसेच या साहित्याच्या मागे एक ठाम पण नकारात्मक भूमिका आहे. त्यामुळे चिडीवर, संतापावर आधारलेले साहित्य कायम टिकू शकणार नाही असा एक आक्षेप डॉ. विद्याधर पुंडलिक यांसारख्या काही टीकाकारांनी घेतला आहे. शिवाय " मराठी साहित्याची परंपरा स्वीकारावयाची याचा अर्थ जाती-व्यवस्था स्वीकारणे, संतांची शिकवण शिरोधार्य मानणे, सुखवस्तू मध्यमवर्गीयांची सुखदुःखे चिवडीत बसणे असा होतो, ही या मंडळींनी घेतलेली भूमिकाही भ्रामक आहे. खुद्द ज्या केशवसुतांना ही मंडळी मानतात त्यांना या परंपरेची अडचण झाल्याचे दिसत नाही. शिवाय मराठी भाषेत लिहिण्याचे एकदा ठरविल्यानंतर मराठी साहित्याची परंपरा स्वीकारण्यावाचून गत्यंतरच नाही; कारण वाङ्मय हे suddenly निर्माण होऊ शकत नाही. भाषाच काय, भावनाही traditional च आहे. आणि मराठी भाषेला ज्या काही associations आहेत त्यांच्याविरुद्ध बंड करता यायचे नाही असाच विचार मे. पुं. रेगे, रा. ग. जाधव व म. भि. चिटणीस यांच्या चर्चेत व्यक्त झाला आहे. [१५]

दलित साहित्याच्या वेगळेपणाचा आग्रह धरीत असताना दलित वर्गांच्या सामाजिक, राजकीय संघर्षात जागृतीचे एक साधन म्हणून दलित साहित्यिकांच्या कलाकृतीचे स्थान राहील. पण वाङ्मय म्हणून त्यांना स्थान मिळेलच असे नाही. साहित्याच्या क्षेत्रात तरी आम्ही दलितांची दुःखे चितारतो म्हणून आम्हाला वेगळी मूल्ये लावा, विशेष वागणूक द्या असा आग्रह धरणे कितपत योग्य आहे ? आपल्या लेखनाला प्रसिद्धी मिळत नाही याचे कारण आपले दलितपण, ओबड धोबड भाषा, सवर्णांचा दलितांबद्दलचा तुच्छभाव व त्यांची मक्तेदारी टिकवण्याची इच्छा असा गैरसमज करून घेणे हेही वस्तुस्थितीला धरून नाही. मराठी साहित्यक्षेत्रात कंपू असले तरी ते सवर्ण विरुद्ध दलित, मध्यवर्गीय विरुद्ध दलित असे असल्याचे निश्चित दिसत नाही. दलितांच्या या भूमिकेमुळे दिसतो फक्त त्यांचा न्यूनगंड. त्यामुळेच दलितांची भूमिका काहींना विकृत व आग्रही वाटते. पुन्हा ज्यांच्याविरुद्ध हे बंड आहे त्या पांढरपेशांच्या पसंतीची पावती दलितांना का हवी ? एकवेळ दलित म्हणून त्यांना कौतुक व मानसन्मान मिळेलही. पण अशा कृत्रिम व खोट्या

कौतुकाने त्यांच्यातील संवेदनाशील कलावंत मरून जाईल अशी भीती श्री. वसंत पळशीकर यांनी व्यक्त केली आहे. [१६]

आजच्या दलित साहित्यावर निग्रो लेखकांचा व निग्रो चळवळींचा जबरदस्त प्रभाव आहे. आपण म्हणजे भारतीय निग्रो अशी त्यांची भूमिकाही आहे. सवर्णांचे सर्वच नाकारले पाहिजे, व लढाऊ निग्रोंच्या पावलांवर पाऊल टाकून सर्वत्र संघर्ष केला पाहिजे अशी भूमिका ते जाणूनबुजून घेत आहेत. डॉ. कऱ्हाडे यांना हचा निष्ठा परप्रेरित वाटतात. पण त्याचबरोबर " वाङमयीन वृत्ति-प्रवृत्तीच्या प्रेरणा व जाणीवा कोणत्याही जागतिक वाङमयातून घ्याव्या " [१७] असेही ते म्हणतात. व असे म्हणून आपले विधान ते खोडून काढताना दिसतात. पण निग्रो समाजातील एकसंधता, आर्थिक सामर्थ्य, संगीत, साहित्य यातून त्यांनी निर्मिलेली संपन्न संस्कृती या बाबतीत दलित त्यांच्या पासंगालाही पुरू शकणार नाहीत ही वस्तुस्थिती लक्षात घेतली तर हीही एक पोझच आहे असे पळशीकरांनी म्हटले आहे. पण दया पवार यांनी आपणास फक्त निग्रोंच्या वाङमयीन प्रेरणा व जाणीवा तेवढचाच अभिप्रेत आहेत, तेथील राजकीय चळवळीशी नाते जोडण्याचे कारण नाही हे स्पष्ट केले आहे. [१८] तुच्छतेचे बळी निग्रो व दलित दोघेही आहेत. आणि दोघेही मानेवर खडा ठेवून स्वतःच्या अपमानित व अगतिक जीवनात खोलवर शोध करू पाहात आहेत. हा श्री. पवार यांचा खुलासा मान्य करूनही आपला भूतकाळ व आपली परंपरा नाकारण्यानेच आपला उद्धार होईल ही भूमिका दलित लेखक घेत आहेत. तसे निग्रोंनी केले नाही ही वस्तुस्थिती आहे. सामाजिक, राजकीय व आर्थिक क्षेत्रात लढाऊ संघर्षाची भूमिका कायम ठेवून आपल्या लोकजीवनाच्या परंपरेत खोलवर जाऊन त्यांनी साहित्य व जीवन समृद्ध केले आहे. याउलट सवर्ण हिंदूनी आपल्या सर्व आदिम परंपरा त्याज्य ठरविल्या, आपली मूल्ये त्यांच्यावर लादली. म्हणून आम्ही ती परंपरा व संस्कृतीच नाकारतो, यात खरी बंडखोरी नाही. धर्मांतर ही त्या दृष्टीने पुनरुत्थानाची, नव्या आरंभाची खूण नसून पराभावाची कबुली आहे असे दलित साहित्याच्या एका टीकाकाराने म्हटले आहे. निग्रोंनी आपले निग्रोपण ' भूषण ' म्हणून स्वीकारले. म्हणूनच त्यांच्या चळवळीला विलक्षण तेज व सामर्थ्य प्राप्त झाले ही गोष्ट दलित लक्षात घेत नाहीत. ही या दृष्टीने दुर्दैवाची गोष्ट आहे ! व त्यामुळे दलित साहित्याच्या चळवळीचे पाऊल पुढे पडणार नाही अशी भीती वाटते.

वाङमयाच्या संदर्भातही दलित साहित्याविषयी काही प्रश्न उभे राहतात. त्यापैकी पहिला प्रश्न असा की, संताप, प्रक्षोभ, विरोध ही व्यवच्छेदक लक्षणे समजली तर दलित साहित्याच्या मर्यादा आणखी संकुचित होतील. शिवाय मध्यमवर्गियांविरुद्ध हे शस्त्र वापरले तर स्पृश्य दलित साहित्याची उपेक्षा करतील, व त्यामुळे दलित अधिकच संतप्त होतील. मग फक्त दलितच ते वाचतील. तसे झाल्यास "दलितांनी, दलितांसंबंधी, दलितांसाठी लिहिलेले साहित्य " अशी त्याची व्याप्ती मर्यादित होईल. (शिवाय आज दलित

साहित्यात तोचतोपणा येतो आहे असा अनुभव दलित साहित्याचे एक प्रकाशक वा. वि. भट यांनी एका मुलाखतीत सांगितला आहे. त्यावरूनही दलित साहित्याला असलेला आणखी एक धोका लक्षात येईल.) शिवाय ज्या सदाशिव पेठी साहित्याबद्दल दलित बोलतात ते दलित साहित्याच्या संभाव्य कक्षांच्या मानाने अनुभव, विचार, अभिव्याप्ती यांच्या विवक्षतेच्या दृष्टीने अमर्याद आहे. त्यांचे वाङमय एकसाची नाही. म्हणून त्यांच्या-संबंधी केवळ Slogans च्या भाषेत बोलणे साहित्याच्या क्षेत्रात तरी फारसे उपयोगाचे नाही. दलित समाजाचे जीवन कितीही विविध असले तरी त्यांच्या जीवनाच्या परिस्थितीने आणि पातळीनेच त्याला काही मर्यादा घातल्या आहेत ... त्यामुळे त्यांची कितीही वर्णने केली तरी त्यात तोचतोपणा आल्यावाचून राहणार नाही. आणि अशा संतप्त साहित्याच्या साहाय्याने समाजपरिवर्तन करायचे त्याचे काय होईल ?[१९] असा प्रश्न रा. भि. जोशी यांनी विचारला आहे, तोही निश्चितच विचाराला चालना देणारा आहे. (सत्यकथा जुलै १९७०).

केशवसुत व इतर मध्यमवर्गीयांचे दलितविषयक लेखन हे केविलवाणे व तरीही सुधारणांचा भाग म्हणून वाखाणले गेले. आजही दिलीप चित्रे, भाऊ पाध्ये इत्यादी संतप्त तरुण पिढीचे मराठी साहित्यातील बंड हे सुद्धा केवळ वाङमयातील तंत्राविरुद्धचे बंड आहे असे दलित साहित्याच्या समर्थकांचे मत आहे. केवळ नाविन्य म्हणून झोपडपट्टी, वासूनाका इत्यादी विषय स्पृश्य साहित्यिकांनी हाताळले. तर दलितांचे बंड हे अन्यायाच्या पोट-तिडिकेतून आले आहे असे वानखडे यांना वाटते. पण या प्रकारच्या साहित्याचा आणि परंपरागत मूल्यांविरुद्ध बंड करून उठलेल्या चित्रे यांचा कुठेतरी सांधा जुळून येईल व मग दोन्ही बंडांची भूमिका एकच राहील व तो सर्वांचा प्रश्न राहील– केवळ नवबौद्धांचा नव्हे असा मे. पुं. रेगे यांनी मांडलेला विचारही लक्षात घेण्यासारखा आहे. पण त्यासाठी दलित साहित्याच्या समर्थकांनी आजची भूमिका–आपण एकाकी आहो, सर्व समाज आपणाविरुद्ध आहे अशी करून घेतलेली कल्पना सोडावी लागेल. मे. पुं. रेगे यांनी दिलेला इशारा मोलाचा आहे.

मराठी वाङमयात अलीकडील काही वर्षांत चर्चेचा विषय झालेल्या दलित साहि-त्यासंबंधीच्या बाजू आतापर्यंत काहीशा स्पष्ट झाल्या असाव्या. दलित साहित्यिकांनी मराठी वाचकवर्गाचे व टीकाकारांचे लक्ष आपणाकडे वेधून घेतले हा त्याच्या सामर्थ्याचा एक पुरावा म्हणता येईल. मराठी वाङमयात आजवर कधीही व्यक्त न झालेले काही अनुभव इतरांच्याहून अधिक जीवंतपणे, सच्चेपणाने दलित लेखकांनी व्यक्त केले, या दृष्टीने त्यांचे वेगळे महत्त्व सिद्ध झाले यात शंका नाही. पण त्याचबरोबर दलित साहि-त्याच्या समर्थकांच्या विशिष्ट भूमिकेमुळे त्यावर काही मर्यादाही पडल्या आहेत. विशेषतः दलित साहित्याचे केंद्र हे मानवता किंवा माणूस असे म्हणत असतानाच ही सगळी चळवळ डॉ. बाबासाहेबांच्या धर्मांतराच्या हाकेने बौद्ध झालेल्या अस्पृश्यांपुरतीच मर्यादित

केली जाण्याचा आग्रह धरला जावा हे चमत्कारिकच नव्हे तर विपरीतही वाटते. दलित साहित्याला मोकळीक हवी ती वाऱ्याची, समुद्राची असे म्हणत असताना पुन्हा त्याने केवळ हिंदू परंपरा, हिंदुधर्म व हिंदू साहित्य यांच्याविरुद्ध एक ठाम विद्रोहाची व नकारात्मक भूमिका घ्यावी हे खटकल्यावाचून राहात नाही. त्यामुळे त्यातील सामाजिक आव्हानाला वा आव्हानाच्या प्रतिज्ञेला केवढा तरी बाध येतो हेही दलित साहित्याच्या समर्थकांच्या लक्षात आलेले दिसत नाही.

दलित साहित्याचा विचार करीत असताना व त्यातील आजवर कधीही व्यक्त न झालेल्या अनुभवामुळे मराठी वाङमय समृद्ध होत असल्याचा आनंद व्यक्त करीत असतानाच दलित वाङमयातील मर्यादांचा विचार करणेही योग्य होईल. आजचे दलित साहित्य हे संतापावर, चिडीवर व विद्रोहावर अवलंबून आहे. त्यापेक्षा त्याला व्यापक भूमिका निदान आज तरी दिसत नाही. पण काळाच्या प्रवाहात हळूहळू परिस्थिती बदलल्यावर हे चिडीचे, संतापाचे आवाहन नाहीसे होईल. मग दलित साहित्य हे साहित्य म्हणून न राहता ते इतिहासजमा होईल. यामुळेच दलित साहित्याच्या मूल्यमापनासाठी वेगळ्या कसोट्या लावा हा आग्रहही असाच भयावह वाटतो. आज त्याला वेगळ्या कसोट्या लावल्या व ते श्रेष्ठ ठरविले. (मराठीत सवंग लोकप्रियता मिळविण्याच्या मागे लागलेल्या काही टीकाकारांनी ते श्रेष्ठ असल्याचे जाहीरही केले आहेच!) तरी कालाच्या ओघात त्यातील तात्कालिक भाग शिळा झाल्यावर ते साहित्य राहाणार नाही. आणि निरनिराळ्या साहित्यांसाठी वेगळी मूल्ये किंवा वेगळ्या कसोट्या अशा नसतात. त्या सगळीकडे सारख्याच असतात. बाबूराव बागूल किंवा नारायण सुर्वे यांच्या कथा किंवा कविता या त्या केवळ 'दलित साहित्य' म्हणून टिकणार नाहीत. साहित्य हेच त्यांचे मूल्य व त्यामुळे त्या टिकतील.

दलित साहित्यातील वेगळेपणा आजच कमी कमी होत आहे असे दलित साहित्याचे एक प्रकाशकच कबूल करतात; त्या अर्थी आणखी आठदहा वर्षांनी दलित साहित्याचे स्वरूप कसे होईल याची कल्पना करता येईल. यासाठी दलितांनी आपल्या साहित्याबाबत व्यापक भूमिका घेतली नाही व स्पृश्यांकडून आपणावर होणाऱ्या अन्यायाचा कोळसाच ते उगाळीत बसले तर त्यांच्या वाङमयाला एक प्रकारचे साचेबंद स्वरूप येईल. यासाठी दलितांना आपली विद्रोही, नकारात्मक भूमिका सोडावी लागेल. स्पृश्य टीकाकारांकडून काही काळ मिळणाऱ्या पसंतीच्या पावतीचा मोहही सोडावा लागेल. तरच दलित साहित्याचे वैशिष्ट्य टिकू शकेल, केवळ वेगळेपणासाठी वेगळेपणा त्यांना फार काळ निभावून नेऊ शकणार नाही!

मराठी वाङमयाच्या परंपरेबाबत दलितांनी घेतलेली आग्रही व एकांगी भूमिका हीही दलित साहित्याच्या दृष्टीने मारक ठरेल. परंपरेचा धागा असा तोडतो म्हणून तोडता येणे अशक्य आहे आणि एखादी परंपरा स्वीकारायची म्हणजे त्यातील सर्व वाई-

टही स्वीकारावयाचे ही कल्पनाच चुकीची आहे यासाठी दलितांनी मराठी वाङ्मयाच्या परंपरेकडे अधिक डोळसपणे पाहाणे जरुरीचे आहे. स्पृश्यांनी आजवर दया व करुणा या दोन दृष्टिकोनांतून दलितांचे जे चित्रण केले त्याकडे केवळ तिरस्कार व द्वेष या भावनांतून पाहाणे हेही योग्य ठरणार नाही. स्पृश्य साहित्याच्या त्या मर्यादा असतील; आहेतही. पण जणू तो त्यांचा गुन्हा आहे अशी भूमिका घेतली तर दलित अधिकच एकाकी पडण्याचा फार मोठा धोका आहे. त्याचा परिणाम दलित साहित्यावर अधिकच संकुचित बंधने पडण्यात होईल. या दृष्टीने दलित साहित्याचा मर्यादित वेगळेपणा मान्य करून त्यांची प्रेरणा, भूमिका व स्वरूप या सर्वच बाबतीत नव्याने विचार करण्याची आज नितांत गरज वाटते. याचाच अर्थ असा की, दलित साहित्याच्या या बंडखोर प्रवाहाला मराठी वाङ्मयाच्या विशाल प्रवाहात सामील व्हावे लागेल. तेव्हाच खऱ्या अर्थाने दलित साहित्य हे 'माणसां'चे साहित्य होईल.

(मनोरा, दिवाळी १९७६)

टीपा

१. अस्मितादर्श, दिवाळी अंक १९७०.
२. तत्रैव.
३. महाड येथील बौद्ध साहित्य संमेलनाच्या अध्यक्षपदावरून केलेले भाषण : अस्मितादर्श, वर्ष ४ अंक १.
४. दा. ता. रूपवते, प्रतिष्ठान, फेब्रुवारी १९६८.
५. बाबुराव बागुल, प्रतिष्ठान, मार्च १९७६.
६. तत्रैव.
७. गंगाधर पानतावणे, प्रतिष्ठान, मार्च १९७१.
८. रा. ग. जाधव : महाराष्ट्रातील आज–उद्याचा सामाजिक संघर्ष, प्रतिष्ठान, फेब्रुवारी १९६८.
९. बाबुराव बागुल, प्रतिष्ठान, दिवाळी १९६९.
१०. रा. भि. जोशी : दलित साहित्य, सत्यकथा, जुलै १९७२.
११. वि. वा. शिरवाडकर : दलितांचे साहित्य : जाणिवा, प्रवृत्ती आणि प्रेरणा, मराठवाडा, दिवाळी १९६९.
१२. डॉ. सदा कऱ्हाडे, सत्यकथा, जुलै १९६९.
१३. नरहर कुरुंदकर, प्रतिष्ठान, एप्रिल १९६८.
१४. वा. ल. कुलकर्णी, मराठवाडा, दिवाळी १९६९.

१५. मे. पु. रेगे, रा. ग. जाधव व म. भि. चिटणीस : दलित साहित्य एक चर्चा, अस्मितादर्श, डिसेंबर १९६७.

१६. वसंत पळशीकर : दलित साहित्य, समाज प्रबोधन पत्रिका, जानेवारी १९७१.

१७. डॉ. सदा कऱ्हाडे : दलित साहित्य, सत्यकथा, जानेवारी १९७०.

१८. दया पवार, सत्यकथा, जानेवारी १९७१.

१९. रा. भि. जोशी : दलित साहित्य, सत्यकथा, जुलै १९७२.

कमल देसाई यांच्या कथा–कादंबऱ्या

' रंग ' हा कमल देसाई यांच्या लघुकथांचा एकुलता एक संग्रह १९६२ मध्ये प्रकाशित झाला आणि ' रात्रंदिन आम्हा युद्धाचा प्रसंग ' ही कादंबरी १९६४ मध्ये आली. तर त्यांच्या (' सत्यकथा ', दिवाळी १९६८ व ' मौज ', दिवाळी १९७० यांत अनुक्रमे प्रसिद्ध झालेल्या) ' काळा सूर्य ' व ' हॅट घालणारी बाई ' या दोन दीर्घकथा १९७५ मध्ये दोन लघुकादंबऱ्या म्हणून प्रकाशित झाल्या आहेत. इतके मोजके लेखन करूनही समीक्षकांचे व चोखंदळ रसिकांचे (सामान्य वाचकांचे मात्र नव्हे) लक्ष वेधून घेणाऱ्या काही थोडचा लेखकांत कमल देसाई ह्या प्रमुख आहेत.

१९४५ च्या सुमारास गंगाधर गाडगीळ, अरविंद गोखले, व्यंकटेश माडगूळकर व पु. भा. भावे यांनीच केवळ नव्हे तर दि. बा. मोकाशी, सदानंद रेगे, शांताराम इत्यादी अनेक कथाकारांनी मराठी कथेचे रूप बदलून टाकण्यास सुरुवात केली त्यामुळे मराठी लघुकथेचे जुने साचे व आडाखे पूर्णपणे निकालात जरी निघाले नाहीत, तरी त्यांना जबरदस्त हादरा बसला. ज्या एडगर पो व ओ. हेन्री यांच्या आदर्शावर जुनी मराठी कथा वाढली होती ते मागे पडून गाय द मोपांसा, अँटन चेखोव, विल्यम सारोयन, एच. ई. बेट्स इत्यादी कथाकारांतील मोकळेपणा व घाटाची लवचिकता मराठी कथेनेही आत्मसात केली. फडक्यांची सफाईदार, गुळगुळीत व खांडेकरांची कृतक–समस्यात्मक लघुकथा त्याआधीच य. गो. जोशी, वि. वि. बोकील, कुसुमावती देशपांडे, वामन चोरघडे यांनी खिळखिळी करण्यात कमालीचे यश मिळविले होते.फ्रॉईडच्या मनोविश्लेषणशास्त्राने जागतिक वाङमयाबरोबरच मराठीतही नवे प्रवाह आणले होते. दुसऱ्या महायुद्धाने मराठी मध्यमवर्गीय विश्वात झालेल्या पडझडींचे पडसाद मराठी कथेतही उठणे अपरिहार्य होते. या सर्वांतूनच मराठी नवकथेने जन्म घेतला. तिचे शिल्पकार केवळ गाडगीळ, गोखले, माडगूळकर व भावे एवढेच नसून इतरही होते याची जाणीव मराठी समीक्षकांनी जितकी ठेवावी तेवढी ठेवली नाही याचे कारण इतरांची कामगिरी तेवढी डोळ्यात भरणारी नव्हती, हेच आहे. अर्थात त्यांतील सर्वच कथाकार 'नवकथाकार' नव्हते. आणि अनेकांनी नंतर (विशेषतः नवकथेवर टीका होऊ लागल्यावर) आपण ' त्यांतले' नव्हे असे हळूच जाहीर केले ! पण या नवकथेने मराठी कथेच्या विकासातील अनेक अडसर दूर केले. कलाकृतीच्या घाटाची, शैलीची व तंत्राची अनेक उपरी बंधने दूर करून तिच्या स्वयंभू–

पणाची व लवचिकतेची नवी जाणीव करून दिली. आणि खऱ्या अर्थाने तिची जीवनदर्शन घडविण्याची ताकद प्रत्ययाला आणून दिली.

या कथाकारांनी खोदलेल्या नव्या वाटांचा मागोवा घेत पण स्वतंत्रपणे अनेक लेखक-लेखिकांनी कथालेखन करायला सुरुवात केली. त्यांत कमल देसाई, तारा बनारसे, विजया राजाध्यक्ष, सरिता पदकी यांचा प्रामुख्याने उल्लेख केला पाहिजे. मराठीतील नवकथाकारांचा, विशेषत: त्यातील गंगाधर गाडगीळांचा त्यांच्या सुरुवातीच्या लेखनावर काहीसा प्रभाव होता. ('धपापल्या उरांनी लिहिणाऱ्या लेखिका' असेही त्यांचे उपरोधपूर्ण वर्णन खुद्द गाडगीळांनीच विनोदाने केले होते.) त्यापैकी तारा बनारसे व सरिता पदकी यांनी प्रत्येकी एकेका संग्रहानंतर (अनुक्रमे 'पश्चिमकडा' व 'बारा रामांचं देऊळ') फारसे काही लिहिले नाही. कमल देसाई यांचाही 'रंग' हा एकच कथासंग्रह प्रसिद्ध झाला. आणि नंतर एक कादंबरी व दोन लघुकादंबऱ्या. त्या सर्वांचा विचार येथे करावयाचा आहे.

कमल देसाई यांच्या कथांचे वर्णन रूढ अर्थाने 'कथा' म्हणून करता येणार नाही. कारण त्यात 'कथा' अशी नावालाच असते. (किंवा कधी कधी तर ती मुळीच नसते.) त्यांचे वर्णन 'भावस्पंदने' असे करता येईल. जेम्स जॉयसने 'युलिसिस' मध्ये प्रथम संज्ञाप्रवाहाचा (स्ट्रीम ऑफ कॉन्शसनेस) उपयोग केला. कमल देसाई आपल्या कथांतून ही संज्ञाप्रवाहाची वळणेच पकडताना दिसतात. एकाच वेळी भूत वर्तमान आणि भविष्य अशा तिन्ही काळांची सरमिसळ त्या करतात. एकच एक सलग अनुभवाचा किंवा भावनेचा आलेख काढणे हे त्यांच्या कथेचे उद्दिष्ट कधीच नसते. वर्तमानकाळातील एखादी व्यक्ती प्रसंग वा भावना ही केवळ निमित्तमात्र असते. त्यामुळे भूतकालातील स्मृती जाग्या होतात. काळाचा पडदा निमिषमात्र दुभंगतो आणि त्या स्मृतीच्या पाकळ्यांचे सहस्त्रदली कमल डोळ्यासमोर फुलू लागते, तेवढ्यात ते पुढच्या क्षणी मिटून जाते. आणि हे सगळे इतक्या थोड्या वेळात होते की, ते कधी घडले हेही सांगता येत नाही. पुन्हा दुसरी स्मृती, भूतकाळ, पुन्हा नवी भावस्पंदने. जे० बी० प्रिस्टलेच्या 'द टाईम प्लेज' मध्येही हीच कालाचा पडदा क्षणभर दुभंगण्याची कल्पना आली आहे. कमल देसाई यांच्या कथांतूनही त्यातील नायिका एकदम भूत, वर्तमान व भविष्य या तीनही काळात लीलया प्रवेश करताना दिसतात.

'रंग' या त्यांच्या संग्रहात १९५५ ते १९६० या सहा वर्षांच्या काळात प्रसिद्ध झालेल्या एकोणीस कथांचा समावेश आहे. पण कथा जरी अनेक असल्या तरी वास्तविक पाहता ती एकच प्रदीर्घ कथा आहे. त्यांच्याच एका कथेच्या शीर्षकातून सांगायचे तर ती एक 'न संपणारी गोष्ट' आहे. आणि विशेष म्हणजे या सर्वच कथा नायिकाप्रधान आहेत. त्यांनी जरी सुमित्रा, उर्मिला, सरला, उमा, मिसेस साठे, नलिनी इत्यादी नावे घेतली

असली (किंवा नसली) तरी ह्या नायिकांचा केवळ तोंडवळाच नव्हे, तर त्यांचे भाव-जीवनही सारखेच आहे.

ही नायिका एकाकी आहे. मध्यमवर्गीय नोकरी पेशातील तरुण स्त्रीचा आजच्या जगात होणारा कोंडमारा तिच्या वाटचाला आला आहे. आजूबाजूच्या, जवळच्या माणसांनी तिला दूर लोटल्यामुळे ती अधिकच एकाकी आहे. प्रकृती, रूप, संपत्ती अशा कोणत्याच जमेच्या बाजू तिच्याकडे नाहीत. आणि त्यामुळे चमत्कारिक न्यूनगंड, बुजरे-पणा, कासवासारखी तोंड व पाय पोटाशी मुडपून कुढत बसण्याची तिची प्रकृती या सर्वच नायिकांतून जाणवते. आणि या सर्वात तिचे दुर्दैव असे की, ती अतिशय संवेदना-क्षम आणि मनस्वी आहे. कोडगेपणा करीत जगत राहण्याची तिची प्रकृतीच नाही. वाङ्मयीन विश्वाचे उत्कट संस्कार तिच्यावर आहेत. जे भारतीय आहेत, युरोपीय आहेत, तसे ग्रीकही आहेत. पण तिथेही, विशेष म्हणजे त्यातल्या वेदनांपुरतीच जणू ती त्यांच्याशी बांधली गेली आहे. शरीराने ती या जगात जगत असली तरी मनाने ती इथली नाहीच मुळी. एका विलक्षण उत्कट, तरल व काल्पनिक जगात ती मनाने जगू इच्छिते.

तिचे जग हे एक ' उद्ध्वस्त विश्व ' आहे. मृत्यू आणि एकाकीपणा यांची कमल देसाई यांच्या नायिकांना विलक्षण ओढ आहे. जिथे जीवन बहरते, रसरसते, माणसे उत्साहाने थबथबतात तिथे त्यांच्या नायिकेला राहाणे अशक्य होते. तिचे जग त्या सर्वांहून वेगळे आहे. ' आम्हा घरी धन- ' मधल्या नायिकेला ते रसरसते जीवन असह्य होते तिथल्या चहा भोवती घोंघावणाऱ्या माश्या मग माश्या राहात नाहीत. त्या सार्त्रच्या ' फ्लाइज ' या नाटकातल्या ' फ्यूरीज ' होतात. ते नुसते शहर राहात नाही. ते अरगॉस शहर होते. झीअसचा पुतळा हा ' गॉड ऑफ डेथ अँड फ्लाइज ' वाटू लागतो...

म्हणूनच तिथून कुणालाही न सांगता ती पळ काढते. बाहेरच्या जीवनात तिला कुरतडणारे नातेवाईक आहेत. तिच्यावर आपली ओझी लादणारे स्वार्थी लोक आहेत. आपलेच सुख पाहाणाऱ्या भाऊ-बहिणी आहेत. तिचा दुस्वास करणाऱ्या स्त्रिया आहेत. आणि केवळ निरपेक्ष प्रेम करणारे आईवडीलही आहेत. तिचे जग असे एकरंगी आहे. आपल्या कुजलेल्या जीवनाची, जगाच्या ढोंगीपणाची आणि स्वतःच्या दुबळेपणाची तिला चीड आहे. निःसत्व जीवन जगणारी शाळामास्तरीण सुमित्राबाई (' बाई, सर्व्या घंटचा झाल्या '), तुटक उदासीन आत्मकेंद्री, कासीमप्रमाणे जीवनाची तिळा उघडण्याची परवल विसरलेली भयाकुल उर्मिला (' तिळा बंद '), स्वप्नरंजनात गुरफटलेली सरला (' मी एक मुंगी ... तू एक मुंगी '), साचेबंद जीवन जगणारी श्रीधरची पत्नी (' दुःख '), मृत्यूपासून दूर पळणारी मिसेस साने (' न संपणारी कहाणी ')- सगळ्या उदासीन. चैनन्यहीन. त्यातील बहूतेकांना जीवनात काही मिळत नाही. प्रीतीचा उत्कट क्षण तर कधीच नाही ! ' रंग ' या शीर्षकाच्या कथेतील सुमित्रा एखादीच. पण तीलाही केशव साठेच्या नव्हे, तर श्रीरंगाच्या अस्तित्वात स्वतःचे अस्तित्व संपवल्यावरच तो क्षण भेटतो.

आणि ती एवढी आत्मकेंद्री व मनस्वी आहे की, तेच आपले जीवनसाफल्य आहे हे कळू-नही, मनोमन पटूनही शक्य तितके त्या क्षणापासून ती दूर राहू इच्छिते, त्याच्यापासून पळ काढू पाहाते ! कमल देसाई यांच्या सगळ्याच नायिका अशा मनस्विनी आहेत ! त्यांची स्वतःच्या पृथक व्यक्तिमत्त्वाची जाणीव विलक्षण तीव्र आहे. आपल्या व्यक्ति-मत्वाचे हंसगीत ('स्वान साँग') त्या सतत गात राहाताना दिसतात. त्यात त्यांचा बहुतेक वेळा पराभव होतो. त्या मोडतात, पण वाकत नाहीत. ब्रॅडले 'हॅम्लेट' च्या बाबतीत म्हणतो तसे, ओकचे झाड एखाद्या काचेच्या छोट्या कुंडीत लावावे तसे त्यांचे जीवन वाटते. मुळे कुंडीभर पसरतात आणि काचपात्राचे तुकडे तुकडे होतात !

कमल देसाई यांच्या कथेत काही अनुभव विलक्षणपणे व्यक्त होतात. 'ओढ' या कथेत ऑफिसच्या कामासाठी परगावी आलेली एक तरुणी गाडी चुकल्याने पावसात भिजते. एका घराचे दार ठोठावते. तिथे राहणारी बहीणभाऊ तिला आत घेतात. तिला ताप भरतो. ती दोघे तिची शुश्रूषा करतात. पण ती मरते. तिचा भाऊ येऊन तिचा अंत्यसंस्कार करतो. त्या वेळी ज्या घरात तिला आश्रय मिळाला तिथला भाऊ म्हणतो, " एखादच्या परक्या मुलीनं इथं अवचित येऊन मरावं हे कसंसंच वाटतं, नाही ?" 'अखेर चहा येतो' या कथेतील नायिकेने आपले सगळे सामान हलवून दुसऱ्या जागी नेले आहे. आणि भकासपणे ती रिकाम्या खोलीत बसली आहे. आपण अशा का बसलो आहो, हे तिला कळत नाही. बाहेरच्या पावसाने त्या भकासपणाची अवकळा वाढविली आहे. तिला वाटते की, ती खोलीही आपल्यापासून दूर सरकली आहे. पण तरीही " आम्ही मुर्दाड-पणानं एकमेकांना चिकटून राहिल्या आहोत. कारण नसतानाही. " कमल देसाई यांच्या सगळ्याच नायिकांना अशा मुर्दाडपणाने, काही कारण नसताना, आपण जीवनाला चिक-टून राहिलो आहो असेच जणू वाटते. नायिकेने आपली सगळी पत्रे फाडून टाकली आहेत त्यात 'त्याचे' ही पत्र असेच तुकडे तुकडे करून तिने टाकून दिले आहे. तिच्या ओळ-खीच्या, तिच्यासारखेच मुर्दाडपणाने जीवनाला चिकटून राहिलेल्या, सांधे घरलेल्या अव-जड शरीराच्या काकूंच्या स्नेहाची आगळीच ऊब अनुभवत असतानाही आवेगाने तिला ओरडावेसे वाटते की, " नाही काकू, तसं काही नाही...मला तुम्हांला मुळीसुद्धा बांधून ठेवायचं नाही. मुळीसुद्धा नाही. " कमल देसाई यांच्या नायिकांचे हे आणखी एक वैशिष्ट्य. स्वतः कुणात न गुंतता, दुसऱ्या कुणाला आपल्यात गुंतू न देता अलिप्तपणे जीवन जगणे, खरे तर त्याला मुर्दाडपणे चिकटून राहणे ही त्यांची प्रवृत्ती आहे. बा. सी. मर्ढेकरांनी एका कवितेत एक आत्मा दुसऱ्या आत्म्याला टेलिफोन करतो, पण त्याच्या 'हॅलो हॅलो' ला नेहमीच हलकट उत्तर मिळते असे म्हटले आहे. इथे मात्र उत्तर, साद प्रतिसाद–काहीच नको आहेत. धागे जुळविण्याची धडपडही नाही. कारण त्यांच्या नायि-कांना कुठे गुंतायचेच नाही.

'आणि भिंती दूर सरकतात', 'मी एक मुंगी... तू एक मुंगी...', 'बांधू चिमणे खोपट की...', 'न संपणारी गोष्ट', 'आम्हा घरी धन' ही त्यांच्या काही कथांची शीर्षकेही सूचक आहेत. तसेच त्यांच्या नायिकांना अभिजात वाङमयाची ओढ आहे, आणि वास्तव जगात जगण्यासारखे काही नसल्यामुळे त्या दिवास्वप्नात रंगतात. ('वाङमय म्हणजे दिवास्वप्न' असे त्यांच्या एका कथेत एका पात्राने नाहीतरी म्हटलेच आहे !)

'रंग' मधील 'महादेववाडी' या कथेचा कॅनव्हास त्यामानाने खूप मोठा आहे. पण एकूण त्याच्या मूळ प्रकृतीत काही फरक आहे असे वाटत नाही, 'महादेववाडी' या कथेत एका वाडीतील एका दिवसाचे जीवनचित्रण आहे. तेथील माणसांचे सरळ दोन भाग पडतात. एक मम्मी मराठे व त्यांच्या भोवतालचे श्रीमंत माणसांचे पोशाखी जग, आणि दुसरे म्हणजे खालच्या पातळीवरील, दारिद्र्य, अन्याय, अपेक्षा सहन करणाऱ्यांचे. त्यात निष्पाप संवेदनाक्षम माणसांचा कोंडमारा होतो. मम्मी मराठेच्या घरातील वाढदिवसाची एक घटना केंद्रस्थानी ठेवून लेखिकेने समाजातील हे दोन थर उपरोधपूर्ण शैलीत रंगविले आहेत.

असाच कोंडमारा 'रात्रंदिन आम्हा युद्धाचा प्रसंग' या कादंबरीतील शमा रेगे, मधू, सुशीला, श्रीनिवास यांचा झालेला आहे. (या कादंबरीची पहिली तीन प्रकरणे 'सत्यकथा', दिवाळी अंक १९५९ मध्ये प्रकाशित झाली. शेवटचा भाग नव्याने लिहिलेला असून तो पहिल्यांदाच पुस्तकात प्रकाशित होत आहे, असे लेखिकेनेच सांगितले आहे.)पहिल्या तीन भागात आलेली ही कहाणी चवथ्या भागात काहीशी पुरती करण्याचा तिने प्रयत्न केला आहे.

कमल देसाई यांच्या कथालेखनाप्रमाणेच ही कादंबरीही वर सांगितलेल्या व्यक्तींच्या उद्ध्वस्थ जीवनाची कहाणी आहे. कादंबरीच्या शीर्षकाशी असलेल्या तुकारामाच्या अभंगातील ओळींचे साम्य अर्थपूर्ण आहे. आणि ते कादंबरीच्या प्रकृतीवर खूप भाष्य करते, कथेप्रमाणेच लेखिकेने इथेही व्यक्तींच्या भावस्पंदनावर सगळा भर दिला आहे. कथेपेक्षा तिचा कॅनव्हास मोठा असल्याने साहजिकच काहीशा सलगपणे एक अनुभव व्यक्त झाला आहे. पण घटनांपेक्षा इथे अधिक महत्त्व आहे जे संज्ञाप्रवाहांना. बेचाळीसची चळवळ, शमा, सुशीला यांचे मृत्यू, श्रीनिवासला आलेले कटू अनुभव वगैरे घटनांना इथे महत्त्व नसून त्यांनी या व्यक्तींच्या अंगावर जे ओरखडे काढून त्यांचे आयुष्य रक्तबंबाळ केले, त्यांना आहे.

शमा, मधू, सुशीला, श्रीनिवास, फर्नांडिस, प्रबोधचंद्र इत्यादींच्या एकमेकांत मिसळून गेलेल्या आणि नंतर विलग झालेल्या जीवनधाग्यांची ही कहाणी. पक्षाची गैरमर्जी झाल्यामुळे दूर पाठविलेल्या मधुबरोबर शमाही जाते. ती दोघे तिथे नवी शाळा काढ–

तात. एकमेकांच्या प्रेमात पडून लग्न करतात. शाळा चांगली चालल्यावर व्यवस्थापक मंडळाकडून त्यांना हाकलण्यात येते. शमाला पुढे अपघाती मरण येते. मधू एकटा पडतो, आणि त्याच्या एकेकाळच्या मित्राने काढलेल्या कॉलेजात लेक्चरर म्हणून जायचे ठरवितो. पण तो केवळ शारीरिक दृष्ट्याच नव्हे, तर मानसिक दृष्ट्याही मोडून पडलेला असतो मधूची बालमैत्रीण सुशीला हिच्या वाट्यालाही वेगळे काही येत नाही. तिलाही अकाली मृत्यू येतो. श्रीनिवासला त्याच्या आईने, तो बापाच्या मुळावर आला म्हणून जन्मभर छळले. त्यामुळे त्याचे संबंध जीवनच भरकटून जाते. सुशीला बेचाळीसच्या चळवळीत तुरुंगात जाते आणि आपल्या घरच्या माणसांपासून दुरावते. स्वतंत्रपणे जीवन जगण्याचा प्रयत्न करते आणि पाणी बांधण्याचे निमित्त होऊन मरते. फर्नांडिस, प्रबोधचंद्र, सुशीलेची आजी, मधूची आई,सुशीलेचा भाऊ या आणखी काही व्यक्तिरेखा या उद्ध्वस्त झालेल्या माणसांचा उद्ध्वस्तपणा अधिक गडद करतात.

कमल देसाई यांच्या कथांचा आणि या कादंबरीचा एक धागा समान आहे. आणि तो त्यांच्या एकूण जीवनाकडे पाहण्याच्या दृष्टीवरच प्रकाश टाकतो. शमाच्या बहिणी-बद्दल तिची आजी म्हणते की, " रांडिचीनं काही भोगलं नाही तशीच कष्ट भोगून निघून गेली." नेटका चकचकीत संसार करण्याची आवड असलेली तिची बहीण नुसते दुःख भोगूनच का गेली होती ? का इथे अशी आली ? नुसते असे निखळ दुःख तिच्या वाट्याला का आले ? कमल देसाई यांच्या सर्वच लेखनाचा हा एक महत्वाचा 'थीम' आहे असे वाटते.

त्यांच्या लेखनातील व्यक्तींच्या दुःखाचे कारण त्यांच्या मनस्वीपणात आहे एक अबोध गूढ काळोख त्यांच्या जीवनाला वेढून टाकतो. त्या जे जे करायला जातात ते सगळे अखेर त्यांच्या हातातून निसटते, हिसकावून घेतले जाते. परिस्थितीशी झगडण्यातच त्यांचे आयुष्य संपते. 'रात्रंदिन आम्हा महायुद्धाचा प्रसंग' हेच खरे आहे. " सो, हाऊ इज लाइफ ?" या प्रश्नाला, " लाइफ ईज डिफिकल्ट अँड इंपॉसिबल " असे उत्तर सुशीला देते, ते अर्थपूर्ण आहे. कुठल्या तरी राक्षसाने तिला सात किल्ल्या दिल्या : " लक्षात ठेव. सातवी उघडू नको." पण तिने सातवीच आधी उघडली. " मग ह्यावीच का मुळी सातव्या खोलीची किल्ली ? लपवून ठेवली असती तर ? तिनं मुळीच मागितली नसती."सुशीलेचे हे प्रश्न तिचे एकटीचे नाहीत. आणि त्यांना उत्तरेही नाहीत !

इथे लेखिकेच्या लेखनामागचे आणखी एक सूत्र सापडते : आपण अजस्त्र अज्ञाना-पुढं उभे आहोत. पण 'अलिबाबा आणि चाळीस चोर' मधल्या कासीमसारखा आपण परवलीचा शब्दच विसरून गेलो आहोत. तो आपल्याला आठवतच नाही की माहीतच नाही ? किंवा " तो पुंगीवाला आहे ना, त्यानं भराभर सगळ्या चांगल्या मुलांना नेलं. त्याला पोहोचायला थोडा उशीर झाला. त्या लंगड्या मुलासारखा. पलिकडचा रम्य प्रदेश एकदम बंदच झाला. आपण उगीचच मागं राहून गेलो, वगळले गेलो." असे आईने छळ-

लेल्या श्रीनिवासला वाटते. मधूला वाटते " कोणीतरी आपल्या नाकात वेसन घालून नाचवते आहे. पण का म्हणून ? मी नाचणार नाही. " तो जिवाच्या आकांताने किंचाळतो. आपल्या नाकात वेसन वगैरे काहीच नाही असे त्याला वाटते. तो मुक्तपणे गोल फिरतो, नाचतो. आणि त्याला कळते की, आपण नाचतोच आहोत. त्याने आपल्याला चकवले, यापेक्षा आपण चकलो याची त्याला विलक्षण चीड येते.

प्रचंड शक्तीपुढची दुबळी धडपड.झोपल्या अवस्थेत नळाला गिळणारा प्रचंड अजगर. लेऑकून. केवढा भीषण आक्रस्ताळी झगडा. पण नाही तरी काय करायचे होते त्यांनी ? शमा-मधूजवळ या प्रश्नाचे उत्तर नाही. सुशीलासुद्धा अशीच आहे. " वेल, हाऊ इज लाईफ ? " या प्रश्नाला तिचे " रिडिक्युलस " असे आणखी एक उत्तर आहे. बेचाळीसमध्ये जिवाच्या आकांताने अनंत स्वप्नांनी, अपार श्रद्धांनी तिने जीवन उधळून दिले. पण ललिता फडके हिची दीड मिनिटाची देशभक्तीच अधिक गाजली. तिच्या लक्षाधीश बापाने ती गाजविली. श्रीनिवासमध्येही एक ' एन्शंट मरिनर ' आहे. त्यालाही वाटते तो परवलीचा शब्द आणला पाहिजे. " पण कसा ? तो आहे ना, त्याला विचारायला हवं. पण तो कोण ? अश्वत्थाम्याच्या शापानं माणसाचं सनातन दुःख चिरंजीव होऊन हुंदके देत आहे. त्याला उशःप हवा ! हवाच ! ईव्हनं ज्ञानफळ खाल्लं. ते कसं खाल्लं असेल ? जिन्याखालच्या अंधारात. पण ती फार भ्यायली असावी. त्यामुळं सगळं अर्धवटच झालं असावं. त्या ज्ञानफळाबरोबर दुःख आलं, भय आलं. आपल्याला असं डोळे बांधून का सोडण्यात यावं ? आणि वर खिजवावं का ? " कमल देसाई यांच्या ' परत्र ' ' रहस्य ' इत्यादी नंतरच्या कथांतूनही हे सूत्र पुन्हा पुन्हा व्यक्त होताना दिसते, त्याचा उगम इथे आहे.

शमा, मधू, सुशीला, श्रीनिवास या साऱ्यांनाच कुठे एकाग्र होणे जमतच नाही. मधू अबोलपणे यातना भोगतो. श्रीनिवास दारिद्र्य कचाकच चावून वर हसतो, पण भरकटणारे आयुष्य सावरू सकत नाही. सुशीला, शमा यांच्या वाट्याला दुःखच येते. फक्त फर्नांडिस व प्रबोधचंद्र हे अपवाद. ते कुठेच गुंतत नाहीत; पण त्यांना प्रतारणा करूनच जगावे लागते.

लेखिकेने या सर्वांच्या आयुष्याची उद्ध्वस्त कहाणी त्यांच्या अंतर्मनांचा वेध घेऊन, त्यांचे संज्ञाप्रवाह पकडून सांगितली आहे. त्यांची वीण त्यांच्या कथेसारखीच दुहेरी, तिहेरी, चौफेरी आहे. भूत, वर्तमान, भविष्य ही तीन्ही टोके एकमेकात गुंफलेली आहेत. शमाशी बोलत असतानाच माळरानावरून उडचा मारीत सुशीला मधूच्या मनात शिरते. भूतकाळातले क्षण जिवंत होतात. पुढच्याच क्षणाला वर्तमान काळातला थबकून राहिलेला क्षण पुन्हा पुढे सरकू लागतो. सुशीलाही बोलता बोलता मधूशी, मधूच्या आईशी एकरूप होते. तशाच घटनाही. शमा आणि मधू यांनी लग्न केले, तिचा अपघाती मृत्यू झाला हे सुद्धा " शमाला जाऊनसुद्धा वर्ष होत आलं की ! " असे अनपेक्षितपणे येते. पण

तिच्या पाण्याच्या वेडाचे संदर्भ एकदोनदा येतात. शमाला स्वप्नात वाटते, किती ओढ आहे पाण्याला. तिला पोहताच येत नाही. पाण्यानेच तिला मृत्यू येतो. खूप उंचावरून उडी घेण्यासाठी ती मोटेवर चढते. पण तिला तोल सावरताच आला नाही. वेडीवाकडी होऊन ती पडली. मुका मार लागला....

'रात्रंदिन आम्हा युद्धाचा प्रसंग' मध्ये आलेल्या काही प्रतिमा त्यांच्या कथांची आठवण करून देतात. शमाच्या "पोटातून सावकाश सुरी फिरते." फर्नांडिस डालडाची जाहिरात पाहण्यात गर्क होतो. "डालडाचे डबे त्याच्याभोवती फिरतात. तो चक्क डब्यात अडकतो." "कौलावरून ऊन आवाज न करता मधूपुढं उडी मारतं. त्याच्याकडे पाहून डोळे मिचकावतं आणि एकदम धावत सुटतं." या सर्वांवरची गाडगीळांच्या प्रतिमासृष्टीची छाप लपत नाही. पण यातील व्यक्तिरेखनातील सूचकता, नाजूकता व उत्कटताही लक्षात राहते. शाळेतून काढून टाकल्यावर शमा एकदा शाळा पाहून येते. आपणच चढविलेल्या भिंतीवरून हात फिरवते. भिंतीवर मान टेकून ती असहाय्यपणे हुंदका देते. ती आणि मधू यांच्यातील संभाषणे मनात घर करून राहतात :

"असं असतं का जीवन ?"

"मला सुद्धा माहीत नाही. ते असं दिसतं तेव्हा असेलही."

"मला एखादं बाळ असलेलं आवडलं असतं." (पण ट्यूब फुटलेली असते. ते शक्य नसते.)

"अर्थ काय रे या साऱ्याचा ?"

"कशाचा ?"

"ही माती, ही खुर्ची, हा तू, ही मी-- कसली संगती आहे यात ? कसला हेतू असेल यात ? का काहीच नाही ?"

सुशीला वारल्याचे कळल्यावर मधूच्या हातातला पाइप गळून पडतो. माळराना-वरून कुरळे केस सुटलेली सुशीला धावत येते... भिंतीवर टांगलेले चित्र त्याला दिसते. "दोन पक्षी उडत चालले आहेत. पण रंग उडत चालले आहेत. मधूला वाटतं, आपण भिंतीवर टांगलेलं चित्र आहोत. रंग संपतील, विटून जातील. आणि ते पक्षी एक दिवस डोंगरात उडून जातील."

'रात्रंदिवस आम्हा युद्धाचा प्रसंग' ही कादंबरी असा एक सलग अनुभव मांडण्यात 'महादेववाडी'हून दोन पावले पुढे जाते. 'महादेववाडी' प्रमाणे येथे पात्रांची गर्दी नसूनही ती 'कादंबरी' चा अनुभव देण्यात खूप यशस्वी होते. या दृष्टीने 'काळा सूर्य' आणि 'हॅट घालणारी बाई' यांचे यश संमिश्र वाटते.

'काळा सूर्य' आणि 'हॅट घालणारी बाई' या दोन लघु कादंबऱ्या (किंवा दीर्घ-कथा) 'महादेववाडी'हून अधिक विस्तृत फलकावर चित्रीत केलेल्या आहेत. 'काळा

सूर्य' ही 'विरंची' या महाभारतकालीन आणि अतिप्राचीन वाटणाऱ्या गावाची कहाणी आहे. ते गाव शापदग्ध आहे. इथे नुसते दगड आहेत. तिथे झाडे जगत नाहीत. इथला सूर्य अति तीक्ष्ण किरणांचा आणि काळेकुळकुळीत दगड. कुणी गंधर्व, किन्नर येथे शापित होऊन झोपले आहेत. या कथेच्या चौथ्या भागात अश्वरथांची पुराणकथा येते. सूर्याचे मंदिर बांधून आकाशापर्यंत शिडी करून सूर्याला आणण्याची तपश्चर्या भंगते. तेव्हापासून तो ईश्वराने साखळदंडाने बांधलेला आंधळा अश्वरथ देवांचा, मानवांचा व पृथ्वीचा शत्रू बनतो. काळ्या पाषाणाच्या देवालयात कसलीच मूर्ती नाही. या 'काळ्या' शहरातच नायिका नोकरीनिमित्त येते.

येथूनच मग या कथेचे वास्तवाचे पाय सुटू लागतात. अनेक व्यक्ती, अनेक प्रसंग एकामागोमाग येतात. झाडे नाहीत म्हणून हाय खाऊन मेलेला कोणी गिरीश कायकिणी, दुर्दैवी आत्या, शरीरावर कुठेही केस नसलेला शाडूच्या मूर्तीसारखा नारायणशा, हाता-तोंडाशी आलेली मुलगी व सून गेलेली सावित्रीकाकी व पाय नसलेली तिची पांगळी नात शशी, आठ मुली असलेले शिरसाटमामा. त्यांच्या मोठ्या मुलीने आत्महत्त्या करण्यासाठी विहिरीत उडी घेतली. मग तिला झालेली शिक्षा. पुढे ती वेश्या बनली. तिच्या कमाईवर चालणारे घर. कथेच्या नायिकेला अविनाशने झोपेची गोळी देऊन केलेली फसवणूक आणि नंतर पाठविलेली आपल्या लग्नाची पत्रिका. विरंचीच्या नायिकेच्या मामी व त्यांचा प्रचंड वाडा. त्यात त्यांच्या नवऱ्याचे भूत झोपाळा हलवते. मानेवर वशिड असलेले वशिडे, आणि त्यांची इतरांकडून होणारी हिडीस थट्टा. धाकट्या भावाने लुबाडलेले गणूकाका. चित्रकार व कवी यांच्या नावांची अदलाबदल झाल्यामुळे त्यांच्यात कोण कोणता हे न कळणे. दिवास्वप्ने पाहणारा मण्णूर. सदा दार बंद करून बसणारे, स्वतःच्या मुलीशीच सबंध ठेवणारे बेंद्रे. म्हणून लोकांनी त्यांना वाळीत टाकले. मग नंतर त्यांनीच इतरांना वाळीत टाकले. शेवटी नायिका त्यांच्याकडे जाते. कारण तिला त्यांच्याशी लग्न करायचे आहे, पापात जळून जायचे आहे. पापाप्रमाणेच मृत्यूचेही तीव्र आकर्षण तिला आहे. आपल्या आईला सुख द्यावे म्हणून ती तिला आपल्याबरोबर आणते तर आईच अचानक मरते. बेंद्र्याशी संबंध ठेवला म्हणून तिच्या आईच्या प्रेताला अग्नी द्यायलाही कोणी येत नाही.

नायिका आईच्या मृत्यूनंतर स्वतःला गर्तेत झोकून देते. जगण्याचा उत्साह आहे, पण असे काही इथे आहे की ते जगू देत नाही. जे घडते ते गर्तेत नेते. संदर्भ, संगती लागत नाही. इथे आहेच काय दुःखाखेरीज, विद्रूपतेखेरीज ? जग विपरीत, आपण असहाय्य असे तिला वाटते. आणि मग ती अश्वरथाने बांधलेले देऊळ उध्वस्त करायचे ठरवते. अश्वरथाचे जुलमी परमेश्वराविरुद्ध युद्ध होते. तिचे युद्ध आंधळ्या अजस्त्र शक्तीविरुद्ध आहे. वशिडे, कैकिणी, गणूकाका, शिरसाटमामा, आत्या, बेंद्रे ... सगळी त्या अजस्त्र शक्तीखाली चिरडून गेली आहेत. म्हणून ती देवळाखाली सुरुंग पेरते आणि ते उध्वस्त करते. आपण तसे का

केले हे सांगताना नायिका म्हणते की, "मला काहीतरी अचाट करायचं होतं. आणि हे माझं काम होतं. सर्वांनीच चांगलं काम केलं तर वाईट कुणीतरी करायला हवंच की. आणि चांगल्याचा मला अनुभव नाही." निष्पाप राहणे परवडतच नाही माणसाला या जगात. अशी कोणती एखादी कृती आहे की जी इथल्या पापापासून सुटली आहे ? पण एवढेच नाही, तिला असेही वाटते की, कुणी सांगावे, यातूनच पुन्हा काही चांगले निघेल. आजवर इथे काहीच उगवत नव्हते. या देवळाच्या रूपाने हा शाप होता. आता पाऊस पडेल आणि उगवेल...

अश्वरथाची कथा ही अशी या कथेतील सगळ्यांच्या आयुष्यांना जोडणारी 'मिथ' आहे. पाप आणि दुःख, आणि अजस्त्र आंधळी नियती व त्याविरुद्ध झगडणारा नि त्यातच मरणारा मानव– अशा दोन पातळ्यांवर ती आकार घेते. त्यातून लेखिकेला मानवाचीच शोकांतिका रंगवायची आहे. वास्तव, अवास्तव व अतिवास्तव अशा तीन पातळ्यांची गुंतागुंत करून ही कथा सांगितली गेली आहे.

'हॅट घालणारी बाई' ही त्या मानाने कमी गुंतागुंत असलेली कथा आहे. त्यातही आंधळी नियती, जीवनातील अतर्क्यता वगैरे आहे. पण 'काळच्या सूर्या'प्रमाणे तिला एका विशाल गूढ 'मिथ'ची पार्श्वभूमी लाभलेली नाही. पण या कथेतही त्यांच्या कथाविश्वातील स्त्री–पुरुष भेटतात.

यातील हॅट घालणारी बाई एका विलक्षण कल्पनेने झपाटलेली आहे. तिला डिस्नेसारख्या परीकथा चित्रित करायच्या आहेत. बालकवींच्या 'फुलराणी'चा चित्रपट करावयाचा आहे. त्यासाठी ती काहीही करायला तयार आहे. तिच्या या वेडाने मग इतर माणसंही झपाटली जातात. रजनी मेहता, राम, हरी वेदपाठक,तात्याबा, कैलासशेट ही विविध क्षेत्रांतली आणि विविध पातळ्यांवर जगणारी माणसे. त्यांतील रजनी मेहताच्या आयुष्याची ट्रॅजेडी म्हणजे त्याची एकुलती एक मुलगी सविता दूर काशीला मरते. तिच्या लग्नाची शोकांतिका होते आणि तेव्हापासून त्याच्या व बायकोच्या अबोल्याला सुरुवात होते. राम हा एक 'भयंकर' यशस्वी माणूस आहे. पण आपले आयुष्य क्षुद्र, निरर्थक चालले आहे असे त्याला वाटते. तो राजीनामा देतो आणि म्हणतो की, आपण पापी बनायचे ठरविले आहे. काही करायला हवे, नाहीतर आपल्याला वेड लागेल. हरी वेदपाठकाला त्याचे वडील वारल्यावर ताईच्या यजमानांनी आसरा दिला नाही. मामाने त्याला नोकरी लावली, पण वेगळे राहायला सांगितले. पुढे लग्नाआधीच दिवस गेलेली मुलगी सासऱ्यांनी त्याच्या गळ्यात बांधली. त्याला ब्रँच-मॅनेजर केले. पण सदैव तुच्छतेने वागविले. तात्याबा हा विद्रूप, शुंभ, आडमाप. त्याला काहीच येत नाही. कैलासशेट स्टुडिओचे मालक व पक्के व्यवहारी.

हॅट घालणाऱ्या बाईच्या अचाट कल्पनांनी ही माणसे झपाटून जातात. रजनी

तिला घरी ठेवून घेतो. परिणामी बायको घर सोडून जाते. शिवाय हॅटवालीला स्मृति-भ्रंश. त्यामुळे तिला काही आठवत नाही. भावाला ती ओळखत नाही. कैलासशेट तिला वर्षभर आपली रखेली म्हणून जाहीरपणे राहण्याच्या अटीवर आपला स्टुडिओ देतात. आणि त्याला ती लगेच तयार होते. पण ती त्यांच्या वाटचाला येत नाही म्हणून ते स्टुडिओला आग लावतात. तशातही ती पुन्हा रजनी मेहताच्या मदतीने फिल्म करते पण स्टुडिओला दुसऱ्यांदा लागलेल्या आगीत ती स्वत:च मरते. कोणी म्हणतात. तिनेच ती लावली. अशी ती कुणातच न गुंतणारी, कुणावरच प्रेम न करणारी मुलगी, सगळे कुटुंब अपघातात सापडून गेल्यावर स्मृतिभ्रंश झालेली होती असे कळते. पण ती कोण होती, तिचे खरे नांव काय होते, स्मृतिभ्रंश हा तिचा बहाणा होता की आणखी काही हे अखेरपर्यंत कळतच नाही. आगेमागे काहीच नाही. तिने सगळेच नाकारले. नातीगोती, कशाचाच जंजाळ तिने मानला नाही.–अशी 'हॅट घालणाऱ्या बाई'ची कहाणी अखेरपर्यंत गूढच राहते, जीवनातील 'अज्ञाता'सारखीच चकवते नि भुलवते.

पापाचे आकर्षण, नियतीची अतर्क्यता कमल देसाई यांच्या बहुतेक सर्वच कथांत दिसते. कधी 'मिथ'च्या रूपाने, कधी प्रतीकात्मक तऱ्हेने. 'रंग' नंतर प्रकाशित झालेल्या यांच्या एकदोन असंग्रहित कथांतही ते असेच प्रतीक रूपाने आले आहे. वास्तव, अति-वास्तव यांची सरमिसळ त्यात होताना दिसते. 'परत्र' या कथेत अर्ध्या झोपेतून नायिकेला कुणीतरी उठविते. अमुक दिवशी नऊ क्रमांकाच्या कचेरीत हजर रहायचे आहे अशी तिला तार आलेली असते, पण कशासाठी जायचे, तिनेच का जायचे याचा खुलासा होत नाही. कचेरीतल्या लोकांना ती येणार हे माहित नाही, तिच्यासाठी तिथे जागा नाही. "खरं म्हणजे या कचेरीत तुम्हाला यावं लागाव यातच तुम्ही काय ते समजा. माणसाचं आणखी वाईट काय व्हायचं असतं?" असे तिथले मंजेश्वर तिला म्हणतात. आणि शेवटी असे उत्तर येते की, "नजरचुकीनं तुमच्या तारेत नऊ हा क्रमांक पडला आहे. तो खरा कोणता याचा शोध घेतला जात आहे. त्याचं उत्तर येईल." पण ते कधीच येत नाही. 'रहस्य' या आणखी एका कथेतही एका जीर्ण चोपडीतला मजकूर जशाचा तसा उतरविण्याचे काम नायिकेला देण्यात येते. ते कुणी, केव्हा व का सांगितले याचा तिला पत्ता नाही. यात काहीच बदल होणे नाही. स्वत:चा मजकूर तिथे उतरविता यावयाचा नाही. शेवटी ती जो मजकूर उतरवत असते तो असा की, "रोज सकाळी उठल्यावर समोरच्या भिंतीवर डाव्या पायानं जोरात लत्ताप्रहार करावा; गर्दभास, कावळचास, श्वानास नमस्कार करावा; त्यायोगे राग येत नाही." हे वाचून ती हादरून जाते.

'प्लॅस्टिकचे विश्व' मध्येही एक कचेरी आहे. ती बाहेरून सुंदर व आतून किडलेली व क्षुद्र माणसांनी भरलेली आहे. आणि नायिका सागराची गाज ऐकत हिंडणारी आहे. या प्लॅस्टिकच्या विश्वातली माणसे निर्जीव, क्लीव पण दुसऱ्याचे बरे न पाहणारी, क्षुद्र

आहेत. बाहेरून सुंदर वाटणारी कचेरी आतून अशा क्षुद्र किड्यांनी भरलेली असावी हा विसंवाद नायिकेला खटकतो. जीवनातली अटळता, क्षुद्रता व वैय्यर्थता पकडण्याचा प्रयत्न 'काळा सूर्य' नंतर अशा काही प्रतीक कथांतून कमल देसाई यांनी केलेला दिसतो. त्यांच्या 'रंग' मधील आत्मकेंद्री कथांहून हे रूपकात्मक वळण काहीसे वेगळे वाटते. 'मी फॉलस्टाफच्या प्रेमात पडते.' आणि अगदी अलीकडची 'आत्मा विकणे आहे' या दोन कथांतून विनोद उपरोधाच्या अंगाने त्यांची कथा जीवनातील अज्ञाताचे आणि वाटचाला आलेल्या दुःखाचे दर्शन घडविण्याचा प्रयत्न करताना दिसते.

'रंग' मधील कथांवर गंगाधर गाडगीळांच्या शैलीची व प्रतिमासृष्टीचा गडद छाप आहे : सरस्वतीबाईना हसू येतं. तळ नसलेले शब्द त्यांच्या पायापाशी पडतात. त्या ते तसेच पडू देतात." ('दुःख' पृष्ठ ३७); "मुळी तिला अस्तित्वच जर नाही! ही उभार शरीराची बाई ठसठशीत चेहरामोहरा असूनही अशी बिनचेहऱ्याची आहे." ('अखेर चहा येतो' पृष्ठ ४५); "ती एकदम इजिप्शियन ममी होते. आणि कसे कुणास ठाऊक, आत भरलेले सारे मसाले गळून पडतात. शरीर सडतं." ('तिळा बंद' पृष्ठ ५९); "जाता जाता अगदी सहज ती प्रयोगशाळेतलं थर्मामीटर घेते. त्यात अक-रावीचा अभ्यासक्रम बंद करून टाकते. आणि हळूच बागेतल्या खड्ड्यात पुरून टाकते." ('तिळा बंद' पृष्ठ ६७); "पण होतं काय? तर अलगद ती चिमणी आपल्या पंखानं सागरच झाकून घेते. कसं शक्य होतं ते? होतं असं कधी कधी. सावकाश तुम्हांला त्या चिमणीचे पंखच खाऊन टाकतात." ('न संपणारी गोष्ट' पृष्ठ ९९); "ती चहाचा कप त्याच्या डोक्यावर ओततो. तसाच पालथा घालून त्यात त्याला ती अडकवते." ('आम्हा घरी धन' पृष्ठ १०८); "ती समाधानाने बाहेर पडते. मुखवटा आणला की प्रश्नच उरणार नाही. पण मग तिला एकदम गोंधळायला होते, दुखवटयाच्या सभांच्या वेळी तो मुखवटा काढायचा की तसाच ठेवायचा? प्रश्न डोक्यावर फडफडतो." ('प्रश्न' पृष्ठ २३१); "ती कचकन आपलं बोट दारात चिंबवते. ओघळणारं रक्त बघता बघता तिला बरं वाटतं... काही विणायला घेतलं की टचकन सुई डोळ्यात जाते. तिचा डोळा फुटतो, लोंबतो, ती आंधळी होते." ('महादेववाडी' पृष्ठ १३३). यावरून गाडगीळांच्या शैलीची व प्रतिमासृष्टीची छाप कमल देसाई यांच्या पहिल्या कथा संग्रहावर किती पडली होती हे लक्षात येते.

पुढे पुढे मात्र ही छाप कमी झालेली दिसते. 'काळा सूर्य' – मध्ये क्वचित सूर्य "पेल्यात ठेवलेल्या डावभर आईस्क्रिमसारखा" दिसतो, किंवा "कर्मभोग हा शब्द आपण कचाकचा चावून खाल्ला व पोटावरून हात फिरविला आणि ढेकर दिली." अशी वाक्ये भेटतात. पण एकूण या प्रकारच्या प्रतिमांचा सोस कमी झालेला दिसतो. आणि ते त्यांच्या कथेच्या अनुभवाला अनुरूपही ठरते. 'रात्रंदिन०' मध्येही फार क्वचितपणे गाडगीळ भेटतात याचे विवेचन मागे आलेच आहे.

कमल देसाई यांच्या कथेसंबंधी समीक्षकांनी व्यक्त केलेले अभिप्राय विविध असले तरी त्यांच्यात जवळजवळ एकमत आहे. ज्ञानेश्वर नाडकर्णी यांनी 'रंग' हा संग्रह नव-कथेचा पुढचा टप्पा असल्याचे सांगितले आहे. "गाडगीळांनी कथेच्या कथानकप्रधान रंगरूपाची कल्पनाच बदलून टाकली. पण त्याच्याही पुढे जाऊन निवेदनाच्या बुडाशी असलेल्या चैतन्यशीलतेचा वेध कमल देसाई यांनीच घेतला" असे नाडकर्णी यांना वाटते. त्यांच्या कथा सरळ रेषेत कधीच पुढे जात नाहीत व तरल भाववृत्तीचा संवेदनाक्षमतेने त्या वेध घेतात असे सांगून शंकर सारडांनी म्हटले आहे की, या कथा काहीशा संदिग्ध ॲब्स्ट्रॅक्ट वाटतात, संवेदनांचे व भावनांचे एकमेकांत गुंतलेले धागे नीट सुटत नाहीत. पण एकदा का त्यांच्या कथेच्या तंत्रातला व निवेदनपद्धतीतला विशेष ध्यानात आला की मग त्यातील अनाकलनीयता बरीचशी दूर होते. आपल्या तोंडावळ्याच्या नायिका रंगविताना एरवी कमालीचा तटस्थपणा ठेवणारी ही लेखिका अलिप्ततेत अडखळते, ही त्यांची उणीव सांगून सारडांनी तऱ्हेवाईक अनुभवांचे चारसहा पानांचे चित्रण करण्यात त्या वाकबगार असल्याचे म्हटले आहे. "हा तऱ्हेवाईकपणा म्हणजे शेवटी दुसरे तिसरे काही नसून एकी-कडे स्वतःच्या कल्पनेप्रमाणे स्वतःचे पृथगात्म व्यक्तित्व टिकविण्याची इच्छा, आणि जगात वावरावयाचे तर त्याचसाठी मुखवटा वापरावयाची पदोपदी भासणारी गरज या दोहोंत 'रिकन्सिलिएशन' साधता येत नसल्याची जाणीव हेच आहे. एकाकीपणाचा हा साप विसाव्या शतकातील माणसाला किती निरनिराळ्या रूपांत डसत असतो!"
(काही पुस्तके, कांही लेखक', पृष्ठ २९).

कमल देसाई यांच्या एकूण कलात्मक वाङ्मयाचा विचार करता त्यांची 'रात्रंदिन आम्हा युद्धाचा प्रसंग' ही कादंबरी मराठीतील राजकारणाच्या पार्श्वभूमीवरील इतर कादंबऱ्यांपेक्षा आपल्या वेगळेपणाने उठून दिसते. मधू, शामा, श्रीनिवास, फर्नांडिस इत्यादी अनेकांच्या भावजीवनाचे धागे ती उलगडत असली तरी प्रामुख्याने मधू, शामा व सुशीला यांचीच ती जीवनकहाणी आहे. तत्कालीन राजकीय पक्षकार्याची पार्श्वभूमी तिला असली तरी राजकारणाचे भडक रंग येथे नाहीत. तर मधू, शामा व सुशीला या तीन मनस्वी व्यक्तिरेखांच्या दुःखाची 'भावस्पंदने' आणि त्यांच्या मनातली आंदोलने त्यांच्या पार्श्व-भूमीसकट सूक्ष्मपणे त्यानी शब्दांत पकडली आहेत. कमल देसाई यांच्या कथांतील इतर पात्रांप्रमाणे याही व्यक्तिरेखांना एक प्रकारची विफलता व विकलता आहे. इथेही प्रत्येक व्यक्ती मनस्वी आहे. ती परिस्थितीशी, माणसाशी तडजोड करू शकत नाही. आणि त्यातच तिच्या दुःखांचा उगम आहे. अशा माणसांनी आयुष्यात जे वाट्याला आले त्याच्याशी दिलेली टक्कर, त्याच्याशी रात्रंदिन केलेला संघर्ष, युद्धाचा प्रसंग या कादं-बरीत उत्कटपणे व्यक्त होताना दिसतो. आणि मराठीतील इतर तथाकथित राजकीय कादंबऱ्यांहून ती इथेच वेगळी वाटते. राजकारणाचे उथळ व भडक रंग टाळूनही कादं-बरीतील व्यक्तींची भावजीवने राजकीय परिस्थितीच्या पार्श्वभूमीपासून वेगळी करता

येऊ नयेत, अशी किमया मराठीतल्या 'राजकीय' कादंबरीबावत क्वचितच घडते. 'रात्रं-दिन आम्हा युद्धाचा प्रसंग' हा असाच एक अपवाद.

कमल देसाई यांच्या लघुकथांचा विचार केला तर मात्र त्यांना कथेहून प्रदीर्घ लेखनच अधिक मानवते असे वाटते. यांच्या कथेचा घाट भालचंद्र फडके यांना मोठा विलक्षण वाटतो. " इट इज द एक्स्पीरियन्स दॅट डिसाइड्स द एक्स्प्रेशन " या न्यायाने त्यांच्या कथेचे निवेदन चिंतनीय आहे असे त्यांनी संपादित केलेल्या 'सहा कथाकार'च्या प्रस्तावनेत त्यांनी म्हटले आहे. आणि इंदुमती शेवडे यांनी कमल देसाईच्या कथेवर घेतलेला एकसुरीपणाचा आरोपही फडक्यांना अमान्य आहे. 'रंग' नंतर त्यांची कथा एकसुरीपणातून मुक्त झाली आहे असे त्यांना वाटते. यापेक्षा प्रभा गणोरकरांनी त्यांच्या कथेचे केलेले वर्णन अधिक अर्थपूर्ण आहे. त्यांना त्यांची कथा " भयंकर स्वप्नासारखी, मनात अहर्निश चाललेल्या मायाजालासारखी आहे, " असे वाटते, आणि " कसला तरी जीवघेणा पण गूढ-धूसर असा अनुभव आपल्याला येत राहतो " असे त्यांनी म्हटले आहे. ('कमल देसाई यांची कथा', 'युगवाणी' ऑक्टोबर-नोव्हेंबर १९७३, पृष्ठ ४६३). 'काळा सूर्य' ही गणोरकर यांना संबंध मानवाचीच एक विराट शोकांतिका वाटते.

कमल देसाई यांची कथा आपल्या संज्ञाप्रवाही व वास्तव अवास्तव यांच्या एकमेकात गुंतलेल्या धाग्यांच्या रचनेने मराठी कथेत वेगळी वाटते. अज्ञाताचे एक बंद महाद्वार ती ठोठावते. आणि त्यावर धडका घेत असताना ती स्वतःच रक्तबंबाळ होते. जीवनातील अतर्क्यता, गूढता, वैय्यर्थता, नियतीची क्रूरता ही 'रंग' नंतरच्या दोन दीर्घ कथांतून त्यांनी अधिक प्रभावीपणे व्यक्त केली आहे. पण त्यांच्या 'रंग' मधील कथांत मात्र अनुभवाची सलगता क्वचितच दिसते. आणि तिच्यातील प्रतिमासृष्टीवर गंगाधर गाडगीळांच्या शैलीचीही फार गडद छाया आहे. त्यातील काही तुकडे वैशिष्टयपूर्ण वाटले तरी एखाद्या समग्र जीवनानुभवाला इथे तिथे कुठे तरी निसटता स्पर्श करावा. पण मूळ गाभ्याला मात्र भिडू नये असे त्यांच्या 'रंग' मधील कथा वाचताना सारखे जाणवत राहते. त्यातील एकसुरीपणाही जाणवतो. माणसाची जीवनाची ओढ, त्याचे ताणलेले, तुटलेले संबंध, त्यांची गुंतागुंत या सर्वांचे चित्रण त्या कमालीच्या कोरडेपणाने करतात. त्यांच्या नंतरच्या 'काळा सूर्य' मध्ये 'मिथ'चा केलेला वापर लक्षणीय आहे. 'परत्र', 'रहस्य', 'प्लॅस्टिकचं विश्व' या अलिकडच्या कथांत त्यांची अज्ञाताची ओढ वेगळ्या प्रकारे व्यक्त होते. जी. ए. कुलकर्णीही 'मिथ' चा व प्रतीकांचा वापर करून मानवी जीवनातील नियतीशरणता, अटळपणा, गूढता यांचे दर्शन घडवितात. पण त्यांच्या जीवनानुभवाच्या चित्रणाला जो भरघोसपणा व खोली लाभते ती कमल देसाई यांच्या कथांना फार क्वचित लाभते. 'काळा सूर्य' मध्ये काही प्रमाणात ही धग टिकते. पण आपल्या व्यक्तिमत्त्वाच्या कक्षा ओलांडून एखाद्या जीवनानुभवात स्वतःला झोकून देणे कमल देसाई यांना कधी जमतच नाही ! त्यांच्या सगळ्या नायिका, सगळे जीवनानुभव हे एकाच

तोंडावळ्याचे का वाटतात याचे उत्तर इथे मिळते. जी. ए. कुलकर्ण्यांना (अर्थात त्यांच्या चांगल्या कथांत) जे साधले ते देसाई यांच्या हातातून असे का निसटले याचा विचार करण्यासारखा आहे.

एखाद्या लेखकाच्या कर्तृत्वाचे मूल्यमापन करताना त्याची झेप (रेंज) आणि विकास (डेव्हलपमेंट) ही दोन्ही लक्षात घ्यावी लागतात. या दृष्टींने कमल देसाई यांच्या कथांचा विचार केला तर दोन्ही दृष्टींनी त्या एका विशिष्ट वर्तुळातच फिरतात याची जाणीव होते. विशेषत: ' रात्रंदिन ' व ' काळा सूर्य 'मध्ये त्यांनी ज्या अपेक्षा निर्माण केल्या त्या ' हॅट घालणाऱ्या बाई 'ने पुऱ्या केल्या असे वाटत नाही.

मग कमल देसाई यांच्या कथात्मक वाङ्मयाचे वैशिष्ट्य काय? एकूण मराठी कथेवर त्यांची कथा आपला काही ठसा उमटवू शकली आहे काय ? ' आलोचने 'च्या अनामिक समीक्षकाच्या शब्दांत सांगायचे तर " त्यांच्या कथासंग्रहाच्या वाटचाला नवतीच्या नवलाईचे कौतुक आले नाही. आणि येत नाही. कारण वरवर रंजकता, नीतितत्त्वे, गोजिरवाणा, हळवा कलाविष्कार, यशस्वी म्हणून म्हटल्या जाणाऱ्या शैलीदार कृतीत पाहण्याची ज्यांना सवय झाली त्यांना ' रंग ' भुलवू शकणार नाही. रिझवू शकणार नाही. नव्हे, कुणाला रंगविण्यासाठी, रिझविण्यासाठी कलाविष्काराचा पसारा फुलविण्याचे तंत्र ' रंग ' मध्ये मुळीच आढळणार नाही... मात्र ' रंग ' सारख्या कृती अचानक व अजाणता धक्का देऊन त्याची ठराविक गती थोपवितात व कलासमिक्षेच्या प्रांगणातील वातावरण काही काळ मोकळे करण्यास मदत करतात. " (' आलोचना ', जून १९६३, पृष्ट २२)

कमल देसाई यांच्या कथेने गाडगीळ, गोखले यांच्या प्रमाणेच कथानकप्रधान कथेकडून वास्तव–अवास्तव यांची गुंतागुंत करणाऱ्या संज्ञाप्रवाही कथेकडे लक्ष वेधले, व नव्या वाटांची शक्यता स्पष्ट केली. पण त्या वाटेने त्या स्वत: मात्र फार पुढे जाऊ शकल्या नाहीत (त्यापेक्षा ' रात्रंदिन आम्हा युद्धांचा प्रसंग ' व ' काळा सूर्य ' ही प्रदीर्घ लेखने त्यांना अधिक मानवल्यासारखे दिसले.) त्यांच्या कथेने असे एक ऐतिहासिक कार्य केले व मग ती तिथेच थांबली. अलिकडच्या ' परत्र ',' रहस्य ', ' आत्मा विकणे आहे ' इत्यादी कथांतून काही वेगळ्या वाटा शोधण्याचा त्यांचा प्रयत्न दिसतो. पण त्या वाटा वसंत आबाजी डहाके, जी. ए. इत्यादींनी आधीच काहीशा मळविलेल्या आहेत. म्हणून कमल देसाई यांच्या कथेने अजून तरी नवीन लक्षणीय झेप घेतलेली नाही. पण मर्ढेकरांनी म्हटल्याप्रमाणे कलावंताच्या हिंमतीची कुंडली कुणी मांडावी ?

* * *

आनंदी गोपाळ : चरित्रात्मक कादंबरीचे यश आणि अपयश

आनंदी गोपाळ ही श्री. ज. जोशी यांची कादंबरी १९६८ मध्ये प्रसिद्ध झाली आणि मराठीतील एक वेगळचा प्रकारची कादंबरी म्हणून ती चर्चेचा विषय झाली. एक तर तिचा विषय १०० वर्षापूर्वी होऊन गेलेल्या आनंदीबाई व गोपाळराव जोशी या एका लोकविलक्षण जोडप्याचा होता. आणि अनेक कष्ट व हाल सोसून अगदी तारुण्यात अमेरिकेत जाऊन डॉक्टर होऊन आलेल्या, पण नंतर मृत्यूमुखी पडलेल्या आनंदीबाईच्या शोकांतिकेमुळे वाचकांना तिने चटका लावला होता. त्याशिवाय चरित्रात्मक कादंबरीचा एक नवा प्रयत्न म्हणूनही रसिकांचे व समीक्षकांचे लक्ष तिने वेधून घेतले.

यापूर्वी 'स्वामी' कादंबरीने अलिकडच्या काळात ऐतिहासिक कादंबरीच्या परंपरेला नवा उजाळा दिला. त्यापूर्वी ऐतिहासिक व्यक्तींवर आधारलेल्या कादंबऱ्या हरिभाऊनीही लिहिल्या होत्या. पण त्या सगळचा व्यक्ती दूरच्या ऐतिहासिक काळात गुरफटून धूसर झाल्यामुळे त्यांना चरित्रात्मक कादंबरी असे म्हणता येत नव्हते. याला अपवाद म्हणजे गंगाधर गाडगीळांची लोकमान्य टीळकांवरील दोन भागात लिहिलेली कादंबरी 'दुर्दम्य' ही होय.

कादंबरीचे परीक्षण कादंबरी म्हणूनच अखेर व्हावे; मग ती चरित्रात्मक, ऐतिहासिक, राजकीय वा कशीही असो. कारण तिचे वाङमयीन मूल्यमापन करताना तिला अखेर कादंबरीचीच मूल्ये लावली जावीत हा आग्रह एका अर्थाने बरोबरही आहे. पण तरीही विविध प्रकारच्या कादंबऱ्यात काही फरक आढळून येतात. ते दृष्टीआड करता येणार नाहीत. या दृष्टीने चरित्रात्मक कादंबरी म्हणजे नेमके काय हे शोधण्याचा व अखेर 'कादंबरी' म्हणून तिचे मूल्यमापन करण्याचा हा एक प्रयत्न आहे.

टिळकांवरील आपल्या 'दुर्दम्य' या कादंबरीची भूमिका स्पष्ट करताना गंगाधर गाडगीळांनी चरित्रात्मक कादंबरीतील काही समस्यांचा उल्लेख केला आहे. कादंबरीमय चरित्र आणि चरित्रात्मक कादंबरी हा भेद तर स्पष्टच आहे. जुन्या ऐतिहासिक कादंबऱ्या ह्या कादंबरी Form मध्ये सांगितलेली चरित्रे म्हणता येणार नाहीत. त्या कादंबऱ्याच आहेत. लेखक आणि वाचक हे चरित्र –नायकाच्या काळापासून खूप किंवा पुरेशा दूर

अंतरावर असल्याने कादंबरीकारांनी कल्पनेचे पुरेपूर साहाय्य घेतले आहे. त्यामुळे त्यात चरित्र कमी व कादंबरी अधिक आहे. त्यामुळे अगदी अलिकडील गाजलेली 'स्वामी' सुद्धा थोरल्या माधवरावांचे संपूर्ण जीवन चरित्र रंगवीत असूनही ती कादंबरीलाच जवळची आहे; नव्हे ती एक कादंबरीच आहे.

या उलट चरित्र-कादंबरी ही मात्र निराळी वाटण्याची अनेक कारणे आहेत. 'आनंदी गोपाळ' किंवा 'दुर्दम्य' यांतील 'व्यक्ती ९०-९५ वर्षांपूर्वी प्रत्यक्ष होऊन गेलेल्या आणि अजूनही जुन्या पिढीच्या स्मरणात असलेल्या आहेत. त्यांच्यावर लिहिल्या जाणाऱ्या ललितकृतीपासून वाचकांच्या काही वेगळ्या अपेक्षा असणे साहजिक आहे आणि त्यांची बंधने कलावंतावर पडणेही तितकेच साहजिक आहे. त्यांच्याबाबत कलावंत हवे तितके कल्पनेचे स्वातंत्र्य घेऊ शकत नाही. चरित्रात्मक कादंबरीचा वाचकाच्या मनावर होणारा संस्कार हा संमिश्र असतो, असे गाडगोळानी 'दुर्दम्य'च्या संदर्भात म्हटले आहे. शुद्ध कलाकृती म्हणून पाहात असतानासुद्धा प्रत्यक्षात होऊन गेलेल्या व्यक्तींच्या आयुष्याचा कालपट आपण पाहात आहो याची त्याला जाणीव असते. म्हणजे एक कलाकृती म्हणून आणि दुसरे म्हणजे घडलेल्या घटनांच्या आधाराने मनात निर्माण होणाऱ्या अपेक्षा अशा दुहेरी भूमिकांचा संकर वाचकांच्या मनात होत असतो; किंबहुना असा संकर घडवून आणावा असा लेखकाचा हेतू असतो व तो होणार हे वाचकालाही माहित असते असे गांडगोळानी पुढे म्हटले आहे. व हीच मुळी चरित्रात्मक कादंबरीची प्रकृती आहे असे त्याना वाटते.

लो. टिळकांवरील किंवा आनंदीबाई व गोपाळराव जोशी यांच्यावरील चरित्रात्मक कादंबरीकडून वाचकांच्या नेमक्या कोणत्या अपेक्षा असतात ? या व्यक्तींच्या उपलब्ध चरित्रावरून व आठवणी, आख्यायिकांमधून किंवा त्यांच्या पत्रव्यवहारावरून त्यांच्या मनात काही प्रतिमा निर्माण झालेल्या असतात. टिळकांसारख्या लोकोत्तर व्यक्तीविषयी तर नको इतके लिहिले अगर बोलले गेले आहे. गोपाळराव जोशी व आनंदीबाई यांच्या विषयीही बऱ्याच हकीकती, गोष्टी व दोघांची पत्रे व आनंदीबाईचे चरित्र इत्यादी साधने उपलब्ध आहेत. शिवाय त्यांना अजून ऐतिहासिक कांदंबरीतल्या व्यक्तीप्रमाणे मिथ् चे स्वरूप आलेले नसल्यामुळे लेखकाला कल्पनेचाही पुरेपूर आधार घेणे अशक्य आहे. शिवाय या व्यक्तींवरील कांदंबरी ही चरित्रात्मकच हवी अशीही एक अपेक्षा असते. टिळक किंवा आनंदी व गोपाळराव जोशी यांच्या काळावर लिहिलेली व त्यात ही गौण पात्रे असलेली कादंबरी चरित्रात्मक कादंबरी म्हणता येणार नाही. त्यांना नायक वा नायिका हे प्रमुख पद दिल्याखेरीज व त्यांचे कार्य हा केंद्रबिंदू केल्याखेरीज ती चरित्रात्मक होणार नाही. त्यांचे भावजीवन हा केंद्रबिंदू त्यामानाने गौण ठरतो. केवळ ललितरम्य शैलीतील चरित्र लिहूनही ती कादंबरी होणार नाही. फार तर हे चरित्र कादंबरी सारखे वाचनीय आहे

एवढेच म्हणता येईल. चरित्रात पुन्हा कार्याच्या मूल्यमापनाची, खंडनमंडनाची, समग्र कार्याची अपेक्षा असते. चरित्र–कादंबरीत ही अपेक्षा असणार नाही.

' दुर्दम्य ' ही कादंबरी लिहिताना आपण लो. टिळकांच्या चरित्राशी आवश्यक व शक्य तेवढ्या प्रमाणात इमान राखल्यामुळे तिला चरित्रात्मक कादंबरीचे स्वरूप आले आहे व तसे ते इतर कोणत्याही कादंबरीत राखले गेले नसल्यामुळे ती एकमेव चरित्रात्मक कादंबरी आहे. असे विधान करण्याचा मोह आपल्याला होतो असे गाडगीळांनी म्हटले आहे. ' दुर्दम्य ' मध्ये प्रसंगाची तारीखवार माहिती देऊन व पुढे काय होणार हे वाचकांना माहित आहे असे गृहित धरणारी विधाने आपण केली आहेत आणि वरवर पाहता कादंबरीशी एकरूप न होणारी राजकीय व सामाजिक घडामोडींची माहिती आपण दिली आहे; व अशाप्रकारे चरित्रात्मक कादंबरीचे स्वरूप आपण अधोरेखित केल्याचेही ते सांगतात. सारांश, जे प्रत्यक्ष घडले त्याच्याच आधारे कादंबरी लिहावयाची ही चरित्रकाराची जबाबदारी आहे. त्यातून मग अन्वयार्थ लावायचा व तो अन्वयार्थही वेगवेगळा असू शकतो हीही जाणीव हवी अशी अनेक व्यवधाने चरित्रपर कादंबरीकाराला पाळावी लागतात असे त्यानी शेवटी म्हटले आहे.

या उलट " चरित्रात्मक कादंबरी म्हणजे एखाद्या व्यक्तीचे निव्वळ चरित्र नसते किंवा चरित्र नायकाचा अथपासून इतिपर्यंत जीवनपट उलगडून दाखविलेला नसतो. व्यक्तीच्या चरित्रातील घटितातून त्याचे एक रूप, त्याची एक प्रतिमा त्याला गवसलेली असते. आणि त्या प्रतिमेचे दर्शन कादंबरीकार घडवीत असतो. पण आमच्या कादंबरीकाराना चरित्र नायकाची प्रतिमाच नीटशी गवसलेली नसते " असे भालचंद्र फडके यानी म्हणून, टिळकांच्या ' दुर्दम्य ' व्यक्तिमत्वाचे दर्शन घडवीत असताना त्यांचा काळही सजीव करावयाचा आहे, टिळक, त्यांच्या निष्ठा, त्यांचे राजकीय जीवन, भोवतालच्या व्यक्ती यावर एक प्रकारचा नवा प्रकाश टाकीत असताना त्यांच्या (गाडगीळांच्या) मनात काही पूर्वग्रह असावेत असेत असे वाटते असे म्हटले आहे. शिवाय केळकरांच्या टिळक चरित्रातून टिळक जेवढे जाणवतात तेवढेच 'दुर्दम्य ' मधून जाणवतात. असे त्यानी म्हटले आहे. वि. ग. कानिटकरांची ' होरपळ ' मात्र त्याना रे. नीळकंठशास्त्री गोऱ्हे यांच्या चरित्रातील एका महत्त्वाच्या अज्ञात घटनेचा अन्वयार्थ लावण्याचा यशस्वी प्रयत्न करते असे वाटते. पण ' होरपळ ' ही खऱ्या अर्थाने चरित्रात्मक कादंबरी वाटत नाही. कारण तीतील चरित्राचा धागा अत्यंत क्षीण आहे. किंबहुना ते चरित्र आहे असं न दाखविण्याचा प्रयत्न करून ती कादंबरीच आहे असं भासविण्याचा ' होरपळ ' च्या लेखकाचा प्रयत्न आहे. त्यामुळे तिला चरित्रात्मक कादंबरी खऱ्या अर्थाने म्हणता येणे कठीण वाटते. ' आनंदी गोपाळ ' स्वरूप या दृष्टीने वेगळीच आहे.

चरित्रात्मक कादंबरी म्हणून ' आनंदी गोपाळ'ने कादंबरी व चरित्र या दोन्ही प्रकारांचा समन्वय करण्याचा प्रयत्न केला आहे. एक तर ती घटनांबाबत काशीबाई

कानिटकरांनी लिहिलेल्या ' डॉ. आनंदीबाई जोशी याचे चरित्र ' या पलिकडे जात नाही. कादंबरीतील प्रसंग निर्मितीत व व्यक्तिनिर्मितीतही चरित्रापलीकडे काल्पनिक भाग जवळ जवळ नाही. आणि तरीही आनंदीबाई व गोपाळराव या प्रमुख व्यक्ती चरित्रातून दिसतात त्यापेक्षा कादंबरीत वेगळ्या रंगविलेल्या दिसतात हे आश्चर्य होय. विशेषत: गोपाळराव व आनंदीबाई यांच्या पत्रांतून दिसणाऱ्या या जोडण्याचे वेगळेच दर्शन चरित्रात होते.

आनंदीबाई व गोपाळराव यांच्याबद्दल माहिती मिळण्याची आणखीही काही साधने पाहिली तर वरील विधानांना दुजोराच मिळतो असे दिसून येते. त्यांपैकी एक म्हणजे केळकरांचे टिळक चरित्र. त्याच्या पहिल्या खंडात पंच हौद मिशन प्रकरण व संगमावर गोपाळरावांनी घेतलेला बाप्तिस्मा यांचा उल्लेख करताना केळकरांनी गोपाळराव ही एक वल्ली होती व त्यांचा स्वभाव कुत्सित होता असे म्हटले आहे. शिक्षण फारसे झाले नसलें तरी त्याना स्त्री शिक्षणाबद्दल फार आस्था होती पण विचित्र स्वभावामुळे लोकांना धक्के देण्याचा त्यांचा स्वभाव होता व त्यानी पंचहौद मिशन प्रकरणात टिळक, रानडे यांच्यासह सर्वांनाच पेचात आणले असे म्हटले आहे. 'वासुकाका जोशी व त्यांचा काल' या श्री. त्र्यं. र. देवगिरीकर यांच्या चरित्रातही पंचहौद मिशन चहा प्रकरणाचा असाच उल्लेख आला आहे. त्याचप्रमाणे 'मामा परमानंद व त्यांचा काळ' या श्री. पु. बा. कुलकर्णी यांच्या चरित्रातही सुबोध पत्रिकेत दि. २८-१२-१८९० रोजी गोपाळरावांनी लावलेल्या गाढव-गाढवीच्या लग्नाची बातमी आहे व त्यात गोपाळराव हे बाणेदार व दृढनिश्चयी सुधारक आहेत व असा मनुष्य उगाच काही गंमतीखातर असे कृत्य करणार नाही असे म्हटले आहे. या सगळ्या उल्लेखांवरून गोपाळरावांची एक मिस्किल, सुधारकी व काहीशी विक्षिप्त प्रतिमा डोळ्यासमोर उभी राहते. पण तिच्या मागील त्यांची भूमिकाही समजते. आनंदी गोपाळमध्ये गोपाळराव जोशी यांच्या चरित्राचे धागे उलगडून दाखविण्याचा प्रयत्न दिसत नाही. एककल्ली, कुत्सित, विक्षिप्त अशी एक कल्पना लेखकाने प्रारंभापासून गृहित धरलेली दिसते व आनंदीबाईला त्याने करुणामूर्ती म्हणून रंगवून एक शोकान्त नाटच आकारण्याचा त्याचा प्रयत्न दिसतो.

एक वास्तववादी सामाजिक कादंबरी म्हणून 'आनंदी गोपाळ' चे मूल्यमापन करणे हे अर्थातच पूर्णपणे शक्य नाही. कारण तिच्यात चरित्रात्मक कादंबरीचे धागे गुंतलेले आहेत. या दृष्टीने इतरांनी लिहिलेल्या चरित्रांतून, आठवणींतून, पत्रांतून त्यांच्या व्यक्तिमत्वाचा शोध घेऊन त्यांची यथार्थता पाहणे आवश्यक वाटते. एक कलाकृती म्हणूनच तिच्याकडे पाहावे असे काहीजणांना वाटणे साहजिकच असले तरी 'चरित्रात्मक कादंबरी' याला मग काही अर्थच उरणार नाही. या दृष्टीने तत्कालीन कालाचा संदर्भ हा जो चरित्रात्मक कादंबरीचा महत्त्वाचा भाग त्यालाही मग काही अर्थ उरत नाही. म्हणून

'आनंदी गोपाळ'चे मूल्यमापन त्यांचा काळ व त्यांची प्रत्यक्ष घडलेली चरित्रे यांच्या आधाराशिवाय पूर्णपणे करता येणे कठीण आहे.

या दृष्टीने 'आनंदी गोपाळ'ची कथावस्तू कोणती ? एका विशिष्ट काळातील एक दांपत्यजीवन : तो शंभर वर्षांपूर्वीचा काळ लेखकाला उभा करता आलेला आहे काय ? त्यावेळची ती दोन माणसे त्याला 'दिसली' आहेत काय ? त्या दोघांचे संबंध किती वेग–वेगळ्या दृष्टींनी व वेगवेगळ्या पातळ्यांवर तो पाहू शकला आहे? त्याच्या भोवतालच्या जगाने (समाजाने, कुटुंबाने) या दांपत्य जीवनाकडे बघण्याचे काही वेगळे परिमाण लेखकाला, वाचकाला दिले काय ? आणि सर्वांत महत्त्वाचे म्हणजे, जे जे त्याला जाणवले ते ते वाचकाला प्रत्ययकारी पद्धतीने व्यक्त करण्यात लेखकाला कितपत यश आले आहे? लेखकाने त्या दोघांच्या जीवनातील वैचारिक दृष्टचा व्यक्त केलेले सूत्र कोणते ?

या सर्व प्रश्नांचा विचार करताना असे वाटते की, लेखकाला हे सर्व जमलेले नाही. गोपाळराव व आनंदीबाई यांच्यासंबंधी त्याने एकेक कल्पना गृहित धरली आणि केवळ एका बौद्धिक जाणीवेतून त्यांचा व त्यांच्या काळातील संघर्ष सोडविण्याचा प्रयत्न केला. गोपाळराव विक्षिप्त का, तर तो त्यांचा जन्मजात स्वभाव म्हणून. एवढेच उत्तर लेखकाने गृहित धरलेले दिसते. त्यामागील भूमिका त्याने समजावून घेतली नाही. व्यक्तीमध्ये काही भाग कालजन्य व काही भाग स्वभावजन्यही असतो. आनंदीबाईलाही त्याने पहिल्यापासून एक भयग्रस्त जीव म्हणून करुणेचा विषय केला. आनंदीबाई अमेरिकेत गेल्यावर काहीशी बदलते, पण गोपाळराव हा पहिल्यापासून शेवटपर्यंत एकाच पातळीवर वावरतो.

आनंदी गोपाळराव यांच्या कालाची थोडीशी सामाजिक पाहाणी केली तर लेखक आपल्या चष्म्यातून त्यांच्याकडे कसा पाहातो हेही दिसून येते. ही पात्रे खरोखर गेल्या शतकात अस्तित्वात असलेल्या दोन व्यक्ती होत्या. व गोपाळराव म्हणजे केवळ एक विचित्र एककल्ली राक्षस व आनंदीबाई म्हणजे त्यांच्या तावडीत सापडलेले एक सावज होते असे त्याचे लेखकाने दाखविलेले स्वरूप नव्हते. व केवळ आधुनिक दृष्टिकोनातून पाहिल्यामुळे असा समज निर्माण होतो. याची काही उदाहरणे पाहाता येतील.

१. आनंदीबाई व गोपाळराव यांच्या शारीरिक संबंधाबाबत आनंदी ही अल्लड, निरागस, अकरा वर्षांची बालिका गोपाळरावांच्या वासनेला बळी पडली आहे असे लेखकाने दाखविले आहे. पण त्या काळात सरसकट बालविवाह रूढ होते व सर्वांनाच प्रथमवर मिळत होते असे नव्हे. नहाण, गर्भादान वगैरे प्रसंग समारंभपूर्वक होत व ते बायकापोरींच्या बोलण्यात नेहमी असत. आणि मुलीला भीती वाटावी असा हा प्रसंग असला तरी त्याला त्यांची तयारी असे. ही वस्तुस्थिती लक्षात घेतली तर लेखकाने तत्कालीन संदर्भ येथे लक्षात घेतला नाही असे दिसते. त्याचबरोबर अंगापिंडाने गोपाळराव अतिशय मोठे नव्हते

व आनंदी आपल्या भावालाही कुस्तीत पाडण्याइतकी सुदृढ व उफाड्याची होती अशी वर्णने लेखकानेच पुनः पुन्हा केली आहेत. ती लक्षात घेतली तर गोपाळरावांवर अन्याय झाल्यासारखा वाटतो. इतकेच नव्हे तर, लेखकाला रूढ करावयाच्या दोघांच्या प्रतिमाच सदोष आहेत हे स्पष्ट होते.

अमेरिकेत नवराबायकोच्या भेटीत आनंदीला गोपाळरावांची घृणा आली हेही तत्कालीन स्त्रीच्या मनाची ठेवण, दोघांचा आधी झालेला सहवास, मुलं ही लक्षात घेतली तर चमत्कारिक वाटते. तसेच नवऱ्याने बायकोला मारणे हेही त्या काळात नवीन नव्हते. गोपाळरावांनी बायकोला एकदा मारले व तिने त्याची आठवण देऊन वरेचदा त्यांना लाजविले असे काशीबाई कानिटकरांच्या चरित्रात आहे. गोपाळरावांनी तिला खायला प्यायला कमी केले नाही; त्यांच्याजवळ त्यावेळच्या रीतीप्रमाणे गोठ–तोड्यांसुद्धा मोठाले दागिने होते, असे चरित्रावरून दिसते. त्यामुळे लेखकाने आनंदीबाईंचे वर्णन त्या किती नाजूक, नुकत्याच उमलत्या फुलाप्रमाणे होत्या व गोपाळराव किडकिडीत, बरगड्या बाहेर आलेले व भुरुभुरु शेंडी हालणारे होते असे दोन तीन वेळा केले आहे, त्यातही गोपाळ-रावांवर अन्याय झाल्याचे दिसते. आणखी एक महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे गोपाळराव हे आनंदीबाईंपेक्षाही एक अधिक गुंतागुंतीचे व्यक्तिमत्त्व होते. त्यांचा एकाकीपणा, झपाटले-पणा, दूरदृष्टी या मानाने आनंदी ही ठराविक आर्य स्त्री वाटते. म्हणून आनंदी एका एककल्ली, हेकट, दिसायला कुरूप अशा माणसाच्या हाती सापडलेली एक सुकुमार मुलगी होती असे म्हणणे बरोबर वाटत नाही. उलट जिला आपण आकार दिला ती बघता बघता आपल्याला मागे टाकून पुढे जाते आहे हे पाहून गोपाळरावांच्या मनात उठलेले काहूर लेखकाच्या खिसगणतीतही नाही. अमेरिकेत असलेल्या आनंदीला गोपाळराव कुत्सित पत्रे लिहितो. त्याच्या पाठीमागे असलेले, त्याच्या मनातले वादळही लेखकाला पकडता आलेले नाही. आपण मनाशी निर्माण केलेल्या दोघांच्या भावुक प्रतिमांच्या प्रेमात तो जो एकदा पडला तो पडलाच !

आनंदीला गोपाळराव कळले असे ती शेवटी म्हणते. पण त्याच्या खुणा अगदी शेवटच्या भागात, तेही शेवटच्या २०–२५ पानांत येतात. आनंदीबाई आता वाचत नाही असे कळल्यावर गोपाळराव पुन्हा विक्षिप्त बनतात व ते गाढवा–गाढवीचे लग्न व संगमा-वर बाप्तिस्मा घेऊन पाद्र्याला मारहाण करून पुन्हा संध्या करतात असे दाखविले आहे. त्यावेळी आनंदीबाई 'तुम्ही कुणालाच कळला नाही' असे म्हणते. त्याआधी केवळ धाक आणि भय एवढ्यापुरतेच गोपाळराव तिला कळलेले दाखविलेले आहे. पुन्हा हा भागही अनैतिहासिक आहे.कारण गोपाळरावांचे गाढव-गाढवीचे लग्न व संगमावरचा बाप्तिस्माही आनंदीबाईच्या मृत्यूनंतरची आहेत. आनंदीबाई २६–२–१८८७ रोजी मृत्यू पावल्या. गाढव–गाढवीच्या विवाहाचा सोहळा दि. १८–१२–१८९० रोजी पार पडला. (मामा परमानंद या पु. बा. कुलकर्णी यांच्या पुस्तकात त्याची निमंत्रणपत्रिका व सुबोधपत्रिकेतला

२८-१२-१८९० चा उताराही आहे.) तसेच गोपाळरावांचा बाप्तिस्माही इ. स. १८९० मधला असून, पंच हौद मिशन चहा प्रकरण हे ४ ऑक्टोबर १८९० रोजी झालेले आहे. गोपाळरावांच्या या विक्षिप्तपणाच्या तीनही घटना लेखकाने आनंदीबाईच्या मृत्यूपूर्वी ओढल्याने त्याच्या पाठीमागील त्यांची भूमिकाच विपर्यस्त स्वरूपात आलेली आहे. सुबोधपत्रिकेने "गोपाळराव हे बाणेदार व दृढनिश्चयी सुधारक आहेत .. तेव्हा असा मनुष्य उगीच पोकळ टर उडविण्यासाठी किंवा गंमतीखातर विनाकारण असे कृत्य करील हे संभवत नाही" असे २८-१२-१८९० च्या अंकात म्हटले आहे. पंचहौद मिशन चहा प्रकरणात तर खुद्द गोपाळरावांनी पुणेवैभव पत्रात आपल्या भूमिकेचा खुलासा केला आहे तो असा: "जगात लबाडी फार चालली आहे ती बंद केली पाहिजे आप, तेज, वायू हे शुद्ध आहेत ते अशुद्ध होत नाहीत. वाटेल ते करा, उच्चार करू नका, असे कोठपर्यंत चालावयाचे ? आमच्या समजुतीप्रमाणे आम्ही कधीच का वागू नये ? हा तोंड धरून बुक्क्यांचा मार मला सहन होत नाही. यावरून गोपाळरावांच्या वरवरच्या प्रत्येक विक्षिप्त दिसणाऱ्या कृतीमागे एक निश्चित दृष्टिकोन होता हे स्पष्ट जाणवते. आनंदी गोपाळमधील गोपाळरावाला ही भूमिकाच नाही.

आनंदी व गोपाळराव यांच्या लेखकाने कल्पिलेल्या व्यक्तिमत्वातील संघर्षही वेग-वेगळ्या पातळीवरून लेखकाला हाताळता आलेला नाही. एक विजोड जोडपे (आनंदी कोवळी, अजाण, अज्ञान तर गोपाळराव निबर प्रौढ व सज्ञान किंवा नंतर ती सज्ञान, विशाल बुद्धीची तर गोपाळराव संशयी, मत्सरी व संकुचित, म्हणून लेखकाने ते प्रारंभा-पासून शेवटची २०-२५ पाने सोडून चित्रित केले आहे. पण त्याहीपेक्षा ती दोघे मिळून एका नियतीशी, समाज नावाच्या हिंस्त्र शक्तीशी झगडत होती हे लेखकाने समजून घेतले नाही. यातच दोघांच्या असामान्यत्वाचा भाग होता. दोघांच्या आयुष्यातले हे संघर्ष केंद्र लेखकाच्या लक्षात आले असते तर गोपाळराव-आनंदी यांची उंची व ध्येयनिष्ठा त्याला दिसली असती व तिचे प्रत्ययकारी दर्शन त्याला काळाच्या पार्श्वभूमीवर घडविता आले असते. पण केवळ बाह्य कृतींवरच लक्ष केंद्रित झाल्याने गोपाळराव विक्षिप्त ठरला आणि आनंदीबाई केवळ करुणामूर्ती झाली. गोपाळरावांच्या व्यक्तित्वातील वखवखलेल्या पुरुषाचे पुढे काय झाले हेही कळत नाही. त्याचबरोबर अमेरिकेत गेल्यावर मनाने विशाल झालेल्या आनंदीबाईवर लहानपणीच्या व वैवाहिक आयुष्यातील कोणते तिरस्करणीय वळ मनावर राहिले? गोपाळरावांनी आनंदीला घडविले आणि तेच तिच्या मृत्यूला कारणीभूत झाले याचे पडसाद तरी गोपाळरावावर काय उठले? या सर्वच दृष्टींनी दोघांची व्यक्तीदर्शने फार फार अपूर्ण वाटतात.

'आनंदी गोपाळ' मध्ये आनंदी हे त्या मानाने गतिशील व्यक्तिमत्त्व वाटते गोपाळराव मात्र प्रथमपासून एकच वाटतात. अलिबागला आनंदीला लोकांचा त्रास झाल्यावर गोपाळराव वैतागतात. पण त्यावेळी ती त्यानीच शिकवलेला 'अयि रूढे' हा

श्लोक म्हणून दाखविते. अमेरिकेला गेल्यावर तर ती आणखी बदलते. तत्कालीन स्थिर, गतिहीन विचारसरणीच्या विविध व्यक्तींच्या पार्श्वभूमीवर (सोमणशास्त्री, गंगाधर शास्त्री, गणपतराव, दांडेकर, मेहेंदळे, आजीबाई इ.) हे बदलते व्यक्तिमत्व आणखी स्पष्ट व्हायला हवे होते. पण तिची करुणामूर्ती ही प्रतिमा लेखकाने मनाशी प्रारंभापासून घट्ट धरून ठेवल्यामुळे ' ब्रह्मसंबंध आणि त्याने झपाटलेले झाड ' असेच स्वरूप दोघांच्या व्यक्तिमत्त्वांना येते. पत्रांतून व्यक्त होणारी आनंदी तर लेखकाला आकलन झालेलीच दिसत नाही.

त्यामुळे ही कादंबरी गोपाळरावावर अधिक केंद्रित झालेली असून तिला एक शोकात्म घाट यायला हवा होता तो आल्याचे जाणवत नाही. एकात्म, अखंड शोकात्मिकेचा परिणाम येथे होत नाही. ज्या अवस्थांतून जोडप्याचे संबंध जातात त्यांतील तीन टप्पे म्हणजे १) माजघर ते स्वयंपाक घर यात जखडलेली पण गोपाळरावांनी ज्ञानाच्या क्षेत्रात आणलेली आनंदी २) अमेरिकेतील अफाट विश्वाचा संबंध आल्याने प्रगल्भ झालेली पण तरीही परंपरेचा धागा न तुटलेली आनंदी आणि ३) शरीराने व मनानेही मोडलेली आनंदी. पण तिच्या शोकात्म नाटचाची उकल फक्त शेवटच्या काही पानांत होते. गोपाळरावांनी पाहिलेले तिचे मरण हे काहीसे ग्रीक शोकात्मिकेसारखे आहे. पण दोघांच्या जीवनातला नियतीचा गूढ स्पर्श या कादंबरीत जाणवत नाही. गोपाळरावांची पहिली उदारता व आनंदीबाई अमेरिकेत गेल्यावर आलेला सनातनीपणा याचीही उकल लेखकाने केलेली नसल्यामुळे स्वभावचित्रणात विसंगती जाणवते.

या कादंबरीची भाषा हाही एक अतिशय खटकणारा भाग आहे. त्या भाषेवर तत्कालीन काळाचा स्पर्श नाही. जसा जुन्या ठेवणीतल्या कपडचांना एक प्रकारचा वास येतो तसा हे ९०-९५ वर्षांपूर्वीचे जीवन रंगविताना यायला हवा होता. गंगाधर गाडगीळांनी ' दुर्दम्य ' लिहिताना आपण आपली शैली टिळकांच्या व्यक्तिमत्वाला अनुरूप, साधी व कालानुसार घडविण्याचा प्रयत्न केला आहे असे म्हटले आहे. टिळकांच्या, व्यक्तिमत्वाप्रमाणेच ती साधी, गद्य, रुक्ष व बदलती मराठी शैली आहे. पण ' आनंदी गोपाळ ' ची शैली ही अगदी आजची आहे. त्यातील आधुनिकपणा, मनोविश्लेषण, आजच्या प्रतिमा यांवरून वर्तमानकाळाच्या तुलनेने लेखक गतकालाकडे पाहातो हे सारखें स्पष्ट होते. लेखकाला भूतकाळाबद्दल एक काहीसे विकृतही कुतूहल व आश्चर्य वाटते. तत्कालीन बालविवाह, समागम, जुने समारंभ, जुना काळ, जुनी माणसे याबद्दल त्याला एक रोमँटिक आकर्षण वाटत असल्याचे जाणवते. त्यातच तो नवसाहित्यातील प्रतिमाही वापरताना दिसतो. सोमण भटजी सारख्या जुन्या काळच्या माणसाला वाडा माणसांना गिळायला बसलेल्या एखाद्या राक्षसासारखा पसरलेला वाटतो. आनंदी गोपाळरावांना तुमचे ते काळे काळे डोळे माझ्या शरीरातून काढून घ्या, मला माझा मी पणा परत द्या असे विनविते. आनंदीला गोपाळरावांचे डोळे लोंबत्यासारखे वाटते. झाड महा-

रोग्यासारखे वाटणे आणि ' मूळ बंद पडले ' असे म्हणणे हे सगळे त्या काळ व व्यक्ती यांच्या पार्श्वभूमीवर विसंगत वाटते.

' आनंदी गोपाळ ' मधून एक मोठी शोकांतिका उभीच राहात नाही. तिच्यात एका महान शोकांतिकेची बीजे असूनही. त्यांच्या जीवनाला नियतीचा एक महान शाप होता. ' सर्व अडथळे आणि प्रतिबंध आता आम्ही जिंकले, पण मृत्यूचा आणि दैवाचा घाला आम्हाला टाळता आला नाही. ' असे गोपाळरावांनी लिहिले आहे. हिंदुस्थानात परतलेली आनंदी ही डॉक्टर राहातच नाही. ती खचते, मोडते व कमालीची धार्मिक व अंधश्रद्ध होते. आपल्या काळाची बंदिस्त चौकट अक्षरशः फोडून बाहेर पडलेल्या या दोन माणसांच्या अंतिम विफलतेची ही शोकांतिका लेखकाला पकडता आली असती तर ती मराठीतील एक वेगळी व श्रेष्ठ चरित्रात्मक कादंबरी झाली असती.

संदर्भ साहित्य :

१. लो. टिळक चरित्र : न. चि. केळकर.
२. वासुकाका जोशी व त्यांचा काळ : त्र्यं. र. देवगिरीकर.
३. मामा परमानंद आणि त्यांचा काळ : पु. वा. कुलकर्णी
४. डॉ. आनंदीबाई जोशी यांचे चरित्र : काशीताई कानिटकर
५. आनंदी गोपाळ (परीक्षण) : सरोजिनी वैद्य (सत्यकथा ऑगस्ट १९६८)
६. आनंदी गोपाळ (,,) : विद्याधर पुंडलिक (,, ,, ,,)
७. आनंदी गोपाळ (,,) : इरावती कर्वे (,, ,, ,,)
८. आनंदी गोपाळ : एक अर्थपूर्ण शोकांतिका (परीक्षण) आलोचना, ऑगस्ट १९६८
९. ' दुर्दम्य ' लेखकाची भूमिका : गंगाधर गाडगीळ (ललित, जून १९७२)
१०. १९६८ मधील कादंबरी : भालचंद्र फडके (ललित : जून १९६८)

* * *

'गोतावळा' व 'पाचोळा': निवेदनविषयक काही विचार

आनंद यादव व रा. रं बोराडे यांच्या अनुक्रमे 'गोतावळा' आणि 'पाचोळा' या कादंबऱ्यांपर्यंत मराठीतील प्रादेशिक (किंवा ग्रामीण) कादंबरीचा एक टप्पा पूर्ण होतो. या दोन्ही कादंबऱ्यांमागील भूमिका, दृष्टिकोन व आविष्कार यात व पूर्वीच्या ग्रामीण साहित्यात पूर्णपणे नसला तरी सहज लक्षात येण्याइतका फरक आहे. या दृष्टीने हे वेगळेपण उद्धव ज. शेळके यांच्या 'धग' या कादंबरीपर्यंतही जाते. ठराविक अर्थाने समाजातील दलितांवर होणारे अन्याय, दारिद्र्य व त्याविषयी वाटणारी कणव असे या दोन कादंबऱ्यांत व्यक्त होणाऱ्या अनुभवांचे ठोकळ स्वरूप नाही. 'पाचोळा' व 'धग' यांत तर खूपच साम्य आहे. त्यातील नायक व्यवसायाने शिंपीच आहेत. त्यांच्यावर झालेला अन्याय व त्यांच्या जीवनाच्या झालेल्या शोकांतिका यात त्या माणसांच्या स्वभावाचा भाग फार मोठा आहे. 'गोतावळा' मध्येही ट्रॅक्टर हे यंत्रसंस्कृतीचे प्रतीक उभे असले तरी नारबाच्या व्यक्तिमत्वाची घडण अधिक महत्त्वाची आहे.

या दोन्ही कादंबऱ्यांच्या निवेदनातही साम्य आहे. ते प्रथमपुरुषी आहे. त्यांत अनुक्रमे कोल्हापुरी (गोतावळा) व उस्मानाबादी (पाचोळा) बोलींचा संपूर्ण उपयोग केलेला आहे. पण या बाबतीत गो. नी. दांडेकर यांच्या 'पडघवली' या कादंबरीतही सबंध निवेदन व संवादही एका जुन्या पिढीतील एका स्त्रीच्या मध्यमवर्गीय बोलीत केले गेले होते व हे श्रेय त्यांना द्यावे लागेल. पण 'गोतावळा' व 'पाचोळा' या कादंबऱ्यांइतकी ही गोष्ट त्यावेळी इतकी लक्षात आली नव्हती. म्हणून या दृष्टीने मराठी ग्रामीण कादंबरीचे हे एक डिपार्चर आहे. एका अर्थाने ते आत्मनिवेदन, त्याहीपेक्षा loud thinking ही आहे. त्यातून भोवतालची माणसे, प्रदेश, निसर्ग इत्यादींवर प्रकाश पडत असला तरी या सर्वांचे केंद्र निराळे आहे. कादंबरीतील प्रमुख पात्रांच्या जीवनात निर्माण झालेला संघर्ष, त्यांची अगतिकता व झालेली शोकांतिका या सर्वांचे प्रत्ययकारी चित्रण करणे हेच ते केंद्र होय.

या दोन्ही कादंबऱ्यांतील निवेदन अथपासून इतीपर्यंत त्या त्या प्रादेशिक बोलीमधून केले गेले आहे. हा त्यांचा एक महत्त्वाचा विशेष आहे. या बाबतीत पूर्वीच्या

प्रादेशिक लेखकांनी पत्करलेला ' compromise ' यादव वा बोराडे यांनी स्वीकारलेला नाही. आजपर्यंत निवेदन व संवाद यासाठी दोन वेगवेगळ्या बोलींचा वापर करण्याची पद्धत रूढ होती. इंग्रजीत ती सर वॉल्टर स्कॉट (१७७१–१८३२) इतकी जुनी आहे. त्याने आपल्या सुरुवातीच्या कादंबऱ्यांत ' English for narration and background description and Scot for the dialogue of those who are the natives of Scottland ' अशी विभागणी केली होती. त्याच्याही पूर्वी फील्डिंग व स्मॉलेट यांनी आपल्या लेखनात बोलीचा संभाषणासाठी उपयोग केला होता. स्कॉटच्या आधी बर्नस् या कवीने तर स्कॉटिश भाषेला कवितेत महत्त्वाचे स्थान मिळवून दिले व त्यापासून स्कॉटने स्फूर्ती घेतली असे म्हटले जाते.

' पाचोळा ' व ' गोतावळा ' या दोन कादंबऱ्यांनी वरीलसारखी तडजोड न करता निवेदन व संवाद या दोन्हींसाठी बोलींचा वापर केला, हे या दृष्टीने मराठी कादंबरीचे एक पुढचे पाऊल आहे. उद्धव शेळके यांनी आपल्या ' धग ' या कादंबरीत संवादासाठी बोलीचा भरपूर उपयोग केला होता. पण तिचे निवेदन प्रथमपुरुषी नव्हते व ते त्यांनी नागरी बोलीतच ठेवले. ' गोतावळा ' व ' पाचोळा ' या दोन्ही कादंबऱ्यांनी प्रथम पुरुषी निवेदनाची चौकट स्वीकारल्यामुळेच त्यांना सबंध कादंबरीत बोलीभाषा वापरणे शक्य झाले असावे. (मात्र या दोन्हीही कादंबऱ्यांत एका प्रसंगातील संवाद नागरी बोलीतच निवेदन केला गेला आहे.)

या बोलीच्या संपूर्ण उपयोगामुळे कादंबरीत एक वेगळेपणा निर्माण झाला, तशाच काही मर्यादाही पडल्या असे वाटते. त्यामुळे वाङ्मयातील काही संज्ञांचा (literary tearms) नव्याने विचार केला पाहिजे काय असे वाटू लागते. जीवनाचा एक तुकडा (A slice of life) जिवंत करणे, आशय व अभिव्यक्ती यांचे अद्वैत इ. वाङ्मयीन संज्ञांचा सढळ उपयोग आज आपण करतो, तो कितपत जाणीवपूर्वक करीत असतो ? बहुधा हा जीवनाचा तुकडा नेहमी एका विशिष्ट कालाच्या संदर्भातच व्यक्त झालेला दिसतो. त्याला रुंदी, उंची व खोली इत्यादी परिमाणे क्वचितच लाभतात. पण हा तुकडाही जसाच्या तसा व्यक्त होत असतो काय ? की तो संस्कारित, पुनर्निर्मित असतो? हे लक्षात न घेतल्यामुळेच कलावंताने केवळ हुबेहूब चित्रण करावे अशी आपण न कळत अपेक्षा करतो आणि कलावंतही ती पूर्ण करण्याचा प्रयत्न करीत असतो. यातूनच वाङ्मयातील वास्तवासंबंधी काही गैरसमज तर निर्माण होत नाहीत ? ' पाचोळा ' व ' गोतावळा ' या कादंबऱ्यांतील बोलींचा एक ' डिपार्चर ' म्हणून विचार करीत असताना तिचा पाया या दृष्टीने कच्चा वाटतो. कारण त्यामुळे त्यातून वास्तव चित्रणाच्या अपेक्षा पूर्ण झाल्याचे समाधान लाभले तरी व्यक्त होणाऱ्या अनुभवांवर निष्कारण मर्यादा पडल्यासारखे वाटते.

पुन्हा सर वॉल्टर स्कॉटचे उदाहरण घेतले तर त्याने केलेला स्कॉटिश बोलीचा

उपयोग सूक्ष्म व पुनर्निर्मितीचा आधार म्हणून जाणवतो. त्यात बोलीची सगळी वैशिष्ट्ये कायम होती. त्यात स्कॉटची स्पेलिंग्ज मात्र ' irregular ' व ' inconsistent ' आहेत पण त्याचे कारण ती तत्कालीन इंग्रजी वाचकांना आकलन व्हावी म्हणून जास्तीत जास्त त्यावेळच्या इंग्रजी स्पेलिंग्जना त्याने ती जुळवून घेतली होती. म्हणूनच तो Sire, good, house, heart, right असेच लिहितो. त्यांना Saire, guid, hoose, hert or richt अशी स्कॉटिश रूपे देत नाही. *

मराठीतील ग्रामीण लेखकांनी आतापर्यन्त आपल्या कथा–कादंबऱ्यांतून निवेदन व संवाद यामध्ये एक अपरिहार्य 'तडजोड' स्वीकारली. स्कॉटसारखीच त्यांनी निवेदने नागरीत केली व संवाद ग्रामीण बोलीत, व्यंकटेश माडगूळकर, शंकर पाटील, उद्धव शेळके यांनी अनुक्रमे 'बनगरवाडी', 'टारफुला' व 'धग' या कादंबऱ्यांत हा 'Compromise formulae' स्वीकारला व त्यातून प्रादेशिक वातावरणाची पुनर्निर्मिती करण्याचा यशस्वी प्रयत्न केला.

यादव व बोराडे यांनी असा कोणताच 'फॉर्म्यूला' न स्वीकारल्यामुळे कलाकृती म्हणून त्यांच्या कादंबऱ्यांचे मूल्य वाढले काय ? या प्रश्नाचे निश्चित उत्तर देता येणे कठीण आहे. कारण या कादंबऱ्यांतून व्यक्त होणाऱ्या अनुभवाच्या आविष्कारावर त्यांच्या बोलीतील संपूर्ण निवेदनाच्या मर्यादा पडल्या आहेत असेच वाटू लागते.

कथा-कादंबरीतील अनुभवाप्रमाणे स्वाभाविकपणे तिचे तंत्र व भाषा वा निवेदन व्हावे याबाबत मतभेद होण्याचे कारण नाही. माडगूळकर, शंकर पाटील व उद्धव शेळके यांनी हे भान ठेवूनच नागरी बोलीत आपल्या कादंबऱ्यांची निवेदने केली, पण संवाद मात्र बोलीत देणे त्यांना अपरिहार्य वाटले. विशेषत: पाटलांनी 'टारफुला ' मध्ये नागरीत निवेदन करताना बोलीतील 'कडास्नं' सारखा शब्द आधी establish केला व नंतर तो संवादात आणला. त्यामुळे कादंबरीतील अनुभवाचा आविष्कार होताना कुठेही वाचकांना कसल्याही प्रकारची adjustment करावी लागली नाही. बोराडे, यादव यांनी आपल्या कादंबऱ्यांचे लेखन एक डोळा वाचकांवर ठेवून केले नसेल अशी शक्यता गृहित धरूनही ही adjustment शब्दाशब्दाला करावी लागते. त्यामुळे कादंबरीतील अनुभवाच्या आविष्काराचे केंद्र बदलून ते शैलीचे केंद्र होते आणि त्यातील भाषेला, निवेदनाला एक स्वतंत्र अस्तित्व प्राप्त होते. पण त्यामुळे त्या कलाकृतीचा अस्सलपणा वाढतो असे म्हणणे कठीण आहे. उलट कलाकृतीच्या एकाग्र व एकसंघ केंद्राला तडा जातो असाच अनुभव येतो.

येथे बोली भाषेसंबंधी आणखी एक प्रश्न निर्माण होतो. तो म्हणजे तिची जिवंत पुनर्निर्मिती व यांत्रिक पुनर्निर्मिती यांमधील फरक. ज्यावेळी एखादा कलावंत बोली भाषेचा

---

* पाहा The Two Languages in Scott : David Murison (p. 220) in Scott's Mind and Art Compiled and edited by Norman Jeffares.

संपूर्ण वापर करून तिच्या निवेदनालाच केंद्र मानतो त्यावेळी तो तिच्या प्रेमात पडतो व तिची एक यांत्रिक पुनर्निर्मिती तो नकळत करतो.अशा वेळी कलाकृतीत व्यक्त होऊ पाहाणाऱ्या अनुभवांचा आविष्कार अवघडतो, त्याची गती अडखळते व तो रेंगाळल्यासारखा वाटतो. 'गोतावळा' व 'पाचोळा' वाचताना हा अनुभव वारंवार येतो. आणि बोली भाषेतल्या जिवंत व सुप्त सामर्थ्याचा उपयोग करून घेण्याऐवजी तिच्या यांत्रिक पुनर्निर्मितीत लेखक रंगला आहे, याची सारखी जाणीव होत राहाते. म्हणूनच बोलीच्या सामर्थ्याचा व जिवंतपणाचा शेळके व पाटील यांच्याप्रमाणे उपयोग न करून घेता यादव व बोराडे यांनी तिच्या मर्यादांचा मात्र स्वीकार केला आहे असे वाटल्यावाचून राहात नाही. नागरी भाषेतील निवेदन असूनही शेळके यांच्या 'धग' मधील कौतिकाच्या शोकांतिकेची सर 'पाचोळ्या' च्या नायिकेला येत नाही. याचे कारण काय ? आणि अखेर या कादंबऱ्यांतून व्यक्त झालेल्या सखोल जीवनानुभवापेक्षा त्यांचे निवेदन व शैली हीच जाणवत राहावी यातच त्यांचे एक कलाकृती म्हणून अपयश जाणवते. 'गोतावळा' व 'पाचोळा' या कादंबऱ्या एका विशिष्ट बोलीच्या निवेदनाच्या केंद्राभोवती फिरतात, असे सारखे वाटत राहाते. त्यांच्यातून व्यक्त होणाऱ्या अनुभवांना वेगळी परिमाणे लाभत नाहीत. या दृष्टीने 'पडघवली' या कादंबरीचा अपवाद सोडला तर यादव व बोराडे यांनी बोली भाषेचा संपूर्ण वापर करून मराठी ग्रामीण कादंबरीचा एक नवा टप्पा निर्माण केला हे खरे असले तरी त्यांनी धोक्याचा एक लाल कंदीलही उभा केला आहे असे वाटते.
(प्रतिष्ठान, मार्च १९७२)

* * *

लघुकथेतील व्यक्तिदर्शन

जेव्हा आपण ललित वाङमयातील अविस्मरणीय व्यक्तिरेखांचा मनाशी विचार करू लागतो, तेव्हा आपल्याला आठवतात ते हॅम्लेट, हार्डीची टेस, डिकन्सचा पोरका डेव्हिड, डोस्टोव्हस्कीचा रॉस्कॉलिन्कोव, टॉलस्टॉयची ॲना, डॉन किग्झोट आणि हरिभाऊंची यमू, भावानंद, पेंडश्यांचा गारंबीचा बापू, राधा, रथचक्रमधील 'ती' वगैरे. पण लघुकथेतील अशा व्यक्तिरेखा आपल्या डोळ्यांसमोर क्वचितच येतात, किंवा मुळीच येत नाहीत. याचे कारण काय असावे ? नाही म्हणायला आपल्याला चिमणराव व गुंड्याभाऊ आठवतात, दाजी आपल्या लक्षात राहतो, आणि शेरलॉक होम्सही आपण विसरू शकत नाही. पण एका दृष्टीने या लघुकथांच्या मालिका आहेत, केवळ स्वतंत्र लघुकथा नाहीत, तेही त्याचे कारण असावे. कथानक, व्यक्तिरेखा, वातावरण (किंवा पार्श्वभूमी) इत्यादी घटक कादंबरी व लघुकथा या दोन्ही वाङमयप्रकारांत समान असूनही व्यक्तिरेखांच्या संदर्भात लघुकथांतील एकही व्यक्तिरेखा अविस्मरणीय ठरू नये वा लक्षातही राहू नये, हे खरोखरच [illegible] आहे. याचाच अर्थ असा की लघुकथा व कादंबरी यांच्या व्यक्तिरेखांतच काही मूलभूत फरक आहे. लघुकथेतील व्यक्तिदर्शनाचा या दृष्टीने शोध घेण्याचा हा एक प्रयत्न आहे.

उत्कृष्ट लघुकथेमध्ये कादंबरीप्रमाणेच कथानक, व्यक्तिरेखा, पार्श्वभूमी (वातावरण) इत्यादी घटक एकमेकांत मिसळून गेलेले असतात. केवळ विचारांच्या सोयीसाठीच आपण ते वेगळे काढतो. लघुकथेतील व्यक्तिदर्शन या घटकाचा असा वेगळा विचार याच दृष्टीने येथे अभिप्रेत आहे. लघुकथेतील व्यक्तिदर्शनांतील विकासाचे टप्पे स्पष्ट करून जुन्या व आज सगळीकडे लिहिल्या जाणाऱ्या लघुकथांतील या घटकांत काही मूलभूत फरक पडला आहे काय, हे पाहणे अतिशय मनोरंजक आहे.

व्यक्तिदर्शन हा ललित वाङमयाचाच एक महत्त्वाचा भाग आहे. किंबहुना कोणत्याही ललित वाङमयप्रकाराची विभागणी 'कथानकप्रधान' आणि 'व्यक्तिप्रधान' या दोनच भागांत करता येईल. कादंबरी व लघुकथा या दोन वाङमयप्रकारांचा आजवरचा विकास पाहिला तर त्यांचे सुरुवातीचे स्वरूप कथानकाच्या गुंतागुंतीकडून व्यक्तिदर्शनाच्या सूक्ष्मतेकडे गेलेले स्पष्ट दिसते. कथानकापेक्षा व्यक्तिदर्शन हेच महत्त्वाचे हा विचारही जवळजवळ सर्वमान्य आहे. " The foundation of good fiction is characteri-

gin young they grow old, they move from scene to scene, from place place." [४] लघुकथेत हे शक्य नाही. म्हणूनच एच्. ई. बेट्सने कादंबरी हा जीवनाचा ध असूनही त्यात मानवी भावना व इच्छा यांची गुंतागुंत व आशा-निराशा ही सगळी क्त होतात असे म्हणून, लघुकथेत मात्र 'time need not move, except by an finitesimal fraction; charactors themselves need not move; they need ot grow old, indeed there may be no charactors at all,' [५] या शब्दांत ाजच्या लघुकथेतील व्यक्तिदर्शन या घटकाचे स्वरूप कसे बदलून गेले आहे हे स्पष्ट केले आहे. लघुकथा आणि कादंबरी या दोन वाङ्मयप्रकारांतील व्यक्तिदर्शनाची ही मर्यादा लक्षात घेतली तर त्यांच्यातील स्वरूपात कोणतेही मूलभूत फरक नाहीत. मात्र गेल्या शंभर वर्षांत लेखकांच्या लेखनतंत्र-पद्धतीत काही बदल झालेले स्पष्ट दिसतात.

डिकन्स किंवा हरिभाऊ यांच्या काळी कादंबरी काय किंवा लघुकथा काय ही एक ऐसपैस गोष्ट होती. या वाङ्मयप्रकारांचे क्रमशः प्रकाशन होत असल्यामुळेही त्यांच्या रचनेत व व्यक्तिचित्रणात हरदासी पाल्हाळ, वाचकांना विश्वासात घेण्याच्या वृत्तीचा अभाव, आणि सर्व काही स्पष्ट करून टाकण्याचा उत्साह, यामुळे त्यांचे लेखन बरेच स्थूल स्वरूपाचे झालेले दिसते. या लेखनाचा सॉमरसेट मॉमने जो 'फॉर्म्युला' सांगितला आहे तो असा :"The pattern of the short story as it was written in the past is simple, It consists of A, the setting, B, the introduction of the characters, C, what they do and what is done to them, and D, the [illegible]come. This was a leisurely way of telling a story and the author could make it as long as he liked." [६] पण नियतकालिकांच्या उदयाबरोबर कथेवर मर्यादा आल्या. आणि म्हणून वरील चार घटकांतील अनावश्यक घटकांना एक तर लेखकांना फाटा द्यावा लागला, किंवा त्यांचा संकोच करणे त्यांना भाग पडले. पण व्यक्ती आणि त्यांच्या कृती या दोन घटकांना मात्र वगळणे शक्य नव्हते. कारण त्याशिवाय कथा होणेच शक्य नव्हते. वातावरण आणि कथेची अखेर ही दोन्ही वाचकांवर सोपविणे शक्य आहे आणि ते सर्वसामान्यपणे केले जाते असे मॉमने पुढे म्हटले आहे, आणि कथेचे स्वरूप कसे बदलत गेले हे दाखविले आहे.

लघुकथेतील व्यक्तिदर्शनाचा वेगळा विचार हडसनपासून ते वेलेक-वॉरेनपर्यंत वेगळा करण्याचीही कोणा टीकाकाराला फारशी गरज भासलेली नाही. याचे एक कारण म्हणजे लघुकथा हा वेगळा वाङ्मयप्रकार आहे ही जाणीव नवी आहे. म्हणूनच बेट्सने आधुनिक लघुकथेचा इतिहास हा फक्त गेल्या शंभर वर्षांचाच आहे असे मानले आहे. व्यक्तिदर्शनासंबंधीचा ई. एम्. फॉर्स्टरचा विचार हा त्यातील एक महत्त्वाचा विचार. पण तोही केवळ लघुकथेच्या संदर्भातील नसून एकूण ललितकृतींसंबंधी आहे. त्याने केलेल्या सपाट (flat) व भरीव (round) व्यक्तिरेखा या दोहोंतील भरीव व्यक्ति-

zation and nothing else," असे अर्नोल्ड बेनेटने एके ठिकाणी म्हटले आहे. हेन्री जेम्सने कथानक आणि व्यक्तिरेखा या दोहोंचा परस्पर संबंध स्पष्ट करताना What is incident but the illustration of character असे म्हणून लघुकथेतील हे दोन्ही घटक एकमेकांवर कसे अवलंबून आहेत हे सांगितले आहे. प्रा. ना. सी फडके यांनी 'प्रतिभा साधना'तही कथारचना–चातुर्यापेक्षा व्यक्तिदर्शन–चातुर्य दसपटींनी अधिक महत्त्वाचे आहे'[1] कथारचनेपेक्षा व्यक्तिदर्शन हेच ललित कथेचे अधिक महत्त्वाचे अंग आहे'[2] अशा शब्दात त्याचे महत्त्व मान्य केले आहे. 'कथानकातून व्यक्ती निर्माण होत नाहीत तर व्यक्तितून कथानक निर्माण होत जाते. व्यक्तींचे विशिष्ट स्वभाव ही मुख्य गोष्ट होय व पेचदार प्रसंग म्हणजे केवळ त्या व्यक्तींच्या प्रतिक्रियांतून निघणारे स्फुल्लिंग होत... कादंबरीतील किंवा नाटकातील निकराचे प्रसंग (Situations) कथानकाची आकर्षकता वाढवितात हे खरे; परंतु हे प्रसंग काही स्वयंभू नसतात. मुख्य विरोधी हेतू एकमेकांवर घासले गेले तरच त्या प्रसंगांचा उद्भव होतो.[3] या फडके यांनी काढलेल्या निष्कर्षातही कथानकापेक्षा व्यक्तिचे स्थान ललित कृतीत किती अनन्यसाधारण आहे हे स्पष्ट होते.

प्रा. फडके यांच्या डोळ्यासमोर त्यावेळी एडगर ॲलन पो, मोपांसा व ओ. हेन्री यांची कथा होती. त्यांतील मोपांसाचा काहीसा अपवाद सोडला तर लघुकथा ही एक कौशल्यपूर्ण रचना आहे, आणि तिचा हेतू एकात्म परिणाम (Single effect) साधणे हा आहे, या दृष्टीने त्यांनी व्यक्तिरेखा या लघुकथेतील घटकांचाही विचार केला. २० व्या शतकातील जागतिक लघुकथेचा विकास ज्या तऱ्हेने त्यावेळी होत होता व आजही तो होत आहे त्याची त्यांनी फारशी दखल घेतल्याचे दिसत नाही. विशेषत: जेम्स जॉईस, चेखॉव, कॅथरिन मॅनस्फिल्ड, हेमिंग्वे व विल्यम सारोयान ही नावे या संदर्भात अतिशय महत्त्वाची आहेत. यापैकी प्रा. फडके यानी तर चेखॉवच्या काही कथांची 'नमुनेदार गोष्टी' म्हणून भाषांतरेही केली होती. पण व्यक्तिदर्शनाचे ललितकृतीतील असाधारण महत्त्व मान्य करूनही त्यानी तिच्या घटकाकडे केवळ एक साधन म्हणूनच पाहिले ! चेखॉव, मॅनस्फिल्ड, हेमिंग्वे व सारोयान यांनी आधुनिक लघुकथेतील व्यक्तिदर्शन या घटकाचे स्वरूपच इतके बदलून टाकले की, जुनी गोष्ट आणि नवी लघुकथा यांत जसा आपण फरक करतो त्याचप्रमाणे जुनी लघुकथा आणि नवी लघुकथा यांच्या बाबतही तो करावा लागेल. पण त्याआधी ललितकृतीतील व्यक्तिदर्शनाचे सर्वसामान्य स्वरूप काय आहे याचे आजवरच्या टीकाकारांनी घालून दिलेले काही आडाखे पाहाणे मनोरंजक होईल.

कादंबरी आणि लघुकथा यांतील व्यक्तिदर्शनांतच काही मूलभूत फरक स्पष्ट आहेत आणि ते त्यांच्या चित्रफलकाच्या (कॅनव्हासच्या) मर्यादेतूनच निर्माण झालेले आहेत. व्हर्जिनिया वूल्फने ललितकृतीतल्या व्यक्तिरेखांसंबंधी म्हटले आहे की, " Characters

रेखा या श्रेष्ठ मानल्या. पण सपाट व्यक्तिरेखांमध्ये आपण व्यक्तीची एकच बाजू पाहातो, तिच्या व्यक्तिमत्त्वाचा एखादाच विशेष दिसतो, आणि भरीव व्यक्तीरेखांमध्ये आपणास तिचे सर्वांगांनी व सर्वार्थाने दर्शन घडते व म्हणून भरीव व्यक्तीच आपल्या अधिक लक्षात राहातात, हा फॉर्स्टरने केलेला युक्तिवादही निरपवादपणे मान्य केला गेलेला नाही. डिकन्सच्या बहुतेक व्यक्ती या सपाट आहेत असे विधान त्याने त्याच्या दुय्यम (मिसेस मिकेबरसारख्या) व्यक्तिरेखांवरून केलेले आहे हेही डिकन्सच्या वाङ्मयातील व्यक्ति-रेखांना अन्यायकारक आहे, असा सूर अनेक टीकाकारांनी काढलेला आहे. पण त्याहीपेक्षा सपाट व्यक्तिरेखांपेक्षा भरीव व्यक्तिरेखाच श्रेष्ठ का, यालाही तसे काही कारण आहे हेच मूरसारख्यांना मान्य नाही. व्यक्तिरेखा भरीवच का असाव्यात, सपाट का असू नयेत, या प्रश्नाचे उत्तर त्याने असे दिले आहे की, " The only real answer to this is that the present taste in criticisum prefers round characters. The taste of the next generation may prefer flat, for all we know. " [७] सपाट व भरीव व्यक्तिरेखांचा प्रश्न अशा तऱ्हेने निकालात काढूनच न थांबता मूरनी पुढे एका विशिष्ट प्रकारच्या जीवनदर्शनासाठी कादंबरीकाराला सपाट व्यक्तिरेखाच फक्त उपयोगी पडू शकतात असे आपल्या प्रबंधात सिद्ध केले आहे !

पण सपाट किंवा भरीव व्यक्तिरेखांचा प्रश्न खरोखर लघुकथेच्या संदर्भात उद्‌भवण्याचे कारण नाही. कारण कादंबरीकारांप्रमाणे व्यक्तिचा संपूर्ण, प्रदीर्घ विकास लघुकथेत शक्य नाही, हे एकदा लक्षात घेतल्यावर फॉर्स्टरच्या वर्गवारीप्रमाणे लघुकथे-तील व्यक्तिरेखा या सपाटाशिवाय दुसऱ्या वेगळ्या असूच शकत नाहीत. आणि तरीही मोपसा, चेखॉव, कॅथरीन मॅनस्फिल्ड इत्यादी लघुकथाकारांनी कादंबरीकारांइतकेच जीव-नाचे उत्कट दर्शन घडविण्याच्या प्रयत्नात यश मिळविलेले आहे, यात शंका नाही ! म्हणूनच व्यक्तिरेखांबाबत सपाट, भरीव, विकसनशील (developing), अविकसनशील (static) इत्यादी भेद हे फक्त टीकाकारांच्या दृष्टीने महत्त्वाचे ठरतात. यासाठी खरा भेद जीवनातील व्यक्तीप्रमाणे हुबेहूब (life-like किंवा real) आणि (living) व्यक्ति-रेखा, असाच करावा लागेल.

लघुकथेच्या मर्यादित परीघात एखाद्या व्यक्तीचे संपूर्ण दर्शन घडविणे अशक्य आहे हे मान्य केल्यावर त्या व्यक्तीचे काही विशेष लेखकाला निवडणे भाग पडते. अर्थात या मर्यादेत त्याला तिचे दर्शन प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष (किंवा नाट्यपूर्ण) रीतीने घडविता येते. प्रत्यक्ष पद्धतीत आपण त्या व्यक्तिची मते, आवडीनिवडी, स्वभाव, पोषाख, यासंबंधी फक्त लेखकांकडून ऐकत असतो. पण त्या व्यक्तीची व आपली गाठ मात्र कधी पडलेली नसते. अप्रत्यक्ष पद्धतीत मात्र आपण त्या व्यक्तीला प्रत्यक्ष पाहातो; त्याच्या बोलण्याचालण्यातून, त्याच्या कृतीतून त्याचा स्वभाव आपल्याला कळतो. अर्थात कोणीही श्रेष्ठ कलावंत यापैकी केवळ एकाच पद्धतीचा कधी अवलंब करतो असे नव्हे. पण कथा-

कादंबरीच्या सुरुवातीच्या काळात व्यक्तिरेखन स्थूल स्वरूपाचेच होते, मराठी कथेच्या इतिहासातही हरिभाऊंच्या काही कथांचा अपवाद सोडला तर दिवाकर कृष्णांच्या कथे-पर्यंत व्यक्तिरेखन प्रत्यक्ष पद्धतीचेच असल्याचे जाणवते. हरिभाऊपूर्व कादंबरीत तर पात्रांच्या नावांवरूनही त्यांचे स्वभाव स्पष्ट करण्याची हौस आढळून येते. 'मुक्ता-माले'तील (१८६१) राजा भयानक हा क्रूर, अविचारी, दुर्व्यसनी व अक्षरशून्य आहे, तर शुक्लाक्ष हा कृतघ्न, कपटी व दुराचारी. उलट मुक्तामाला, धनशंकर, सोमदत्त ही व्यक्तींची नावेच त्यांचा वेगळेपणा स्पष्ट करतात. हळबेशास्त्रांच्या 'रत्नप्रभें'तही (१८७८) नायक मदनविलास व नायिका रत्नप्रभा यांच्या प्रेमात विघ्न आणणाऱ्या मावशीचे नाव क्रव्यादा आहे ! वा. म. जोशी यांनीही इंदू काळे व सरला भोळेमध्ये 'नागे व फुरशे' ही मंडळी आणली आहे व त्यांच्या नावांवरून त्यांचे स्वभाव स्पष्ट कर-ण्याचा मोह त्यांनाही आवरलेला नाही. (त्या वेळच्या काव्यातही 'रंगराव हर्षे' व 'चिंतोपंत उदास' अशी नावे आढळतात. पण लघुकथेतील अशीं नावे मात्र आता आठवत नाहीत. पण ती 'मनोरंजन'पूर्व काळातल्या गोष्टींत शोध केला तर सापडू शकतील, असे वाटते.) कथा-कादंबरीच्या या स्थूल, प्रतीकात्मक नावांच्या व्यक्तिरेखनाच्या पद्धतीपासून आजच्या लघुकथेतील वेगळ्या अर्थाच्या प्रतिकात्मक व्यक्तिदर्शनापर्यन्त या वाङ्मय-प्रकाराने केलेला प्रवास आश्चर्यकारक आहे. पण हरिभाऊंच्या काळात उद्‌बोधन आणि मनोरंजन हेच दोन हेतू जोपर्यन्त आपल्या लेखकांच्या डोळ्यासमोर होते तोपर्यंत ते व्यक्तीचे शारीरिक विशेष, कपडे, बोलण्याचालण्याच्या लकबी व आवडीनिवडी यांच्या-विषयी अत्यंत तपशीलवार कथन करताना दिसतात. इतकेच नव्हे तर, हे लेखन क्रमश: प्रकाशित होत असल्याने त्यांना या सर्व तपशीलाची पुन: पुन्हा उजळणीही करावीशी वाटते. त्यांच्या डोळ्यासमोर डिकन्स थॅकरे, ट्रोलोप हे जे आदर्श होते त्यांच्याही अनु-करणातून हे सगळे अपरिहार्यच होते. दुसरे म्हणजे, तोपर्यंत लेखकांनी व्यक्तीच्या अंतरंग-दर्शनाचाही फारसा विचार केलेला नव्हता. हरिभाऊंच्या 'पण लक्षात कोण घेतो'व 'मी' सारख्या आत्मनिवेदनदर कादंबऱ्यांत किंवा स्फुट गोष्टींत व्यक्तीच्या अंतर्विश्वाचा फारसा विचार नाही.त्यानंतर आलेल्या वा.म.जोशी,केतकर,फडके व खांडेकर यांनीही आपल्या कथा-कादंबऱ्यांतून व्यक्तिरेखनाला दुय्यम स्थान दिले व ते केवळ साधन म्हणूनच त्याचा उपयोग केला.प्रा. फडके यांनी लघुकथेचा आत्मा 'चित्तवेधकता , संघर्ष, संग्राम'हाच मानला. व्यक्तीच्या स्वभावछटेची जी हकीगत सांगायची तिच्यात विसंगती किंवा नाटच असायला हवं; 'आणि'तुमची लघुकथा कोणत्याही प्रकारची असो, तिच्यातल्या पात्रांच्या स्वभावात कोणती तरी चमत्कृती असल्याखेरीज व त्या स्वभाववैशिष्टयाची पक्की स्पष्ट कल्पना तुम्हाला असल्याखेरीज तुमच्या कथेची घडण पक्की व सहज होणार नाही,'[९] असे त्यांनी मानले. त्यामुळे स्वभावदर्शन, संवाद, निसर्गवर्णन, भाषाशैली या सर्वांना त्यांनी साधनापेक्षा अधिक महत्त्व दिलेले नाही. निसर्गवर्णनाला तर त्यांनी 'कथेची स्वादिष्टता

वाढविणारा आणखी एक मसाला ' [१०] असेच म्हटले आहे. कथानकांतून व्यक्ती निर्माण होत नाहीत तर व्यक्तींतून कथानक निर्माण होत जाते असे ' प्रतिभासाधना'त प्रतिपादन करणारे फडके ' लघुकथालेखन : मंत्र व तंत्र ' मध्ये मात्र अशा प्रकारे कथावस्तू केवळ मसालेदार व रंजक करण्याकडे व्यक्तिचित्रांचा उपयोग करू पाहातात, हा त्यांच्या दृष्टिकोनातील बदल लक्षणीय आहे.

जुन्या कथेतील व्यक्तिदर्शन हे ज्याप्रमाणे साधनभूत होते. त्याचप्रमाणे ते मार्मिकही होते. माणसाच्या वर्तनातील वरवरची आणि पुष्कळशी जाणीवपूर्वक निर्माण केलेली जी संगती असते तिचे चित्रण करण्यालाच जुन्या कथाकारांनी महत्त्व दिले. माणसांच्या अंतर्विश्वाचा शोध घेण्याचा प्रयत्न करण्यापेक्षा केवळ एकाच पातळीवरून त्यांच्या व्यक्तिमत्वांचा आलेख चित्रित करण्यात त्यांनी धन्यता मानली, तर गंगाधर गाडगीळ, अरविंद गोखले, पु. भा. भावे, व्यंकटेश माडगूळकर इत्यादी आधुनिक मराठी लघुकथाकारांनी माणसाचे अनेक पदरी व्यक्तिमत्व, त्यातील संगती–विसंगती व अंतर्विरोध या सर्वांचे उत्कटपणे चित्रण केले. मराठी लघुकथेतील व्यक्तिचित्रणाच्या या नव्या जाणिवांमागे युरोपातील मोपांसा, चेखॉव, मॅनस्फिल्ड, हेमिंग्वे, वेट्स, सारोयान इ. कथाकारांचा मोठा भाग होता, यात शंका नाही. व्यक्तिदर्शनाच्या पद्धतीत खुद्द मोपांसा आणि चेखॉव यांच्यातही फार मोठा फरक आहे. आणि विशेषतः चेखॉवपासून पुढे लघुकथेतील व्यक्तिदर्शनाचे स्वरूपच पार बदलून गेले. मोपांसामध्ये व्यक्तिदर्शन या घटकाची वेगळी जाणीव अधिक दिसते. याचे कारण तो चेखॉवपेक्षा जुन्या तंत्रप्रधान लघुकथेला अधिक जवळ आहे. एका तार्किक पद्धतीने आपल्या वाचकांना सर्व काही सांगून टाकल्यावरच तोही थांबतो. पण सर्व काही सांगण्यापेक्षा सूचित करण्याच्या पद्धतीत जो एक प्रकारचा धोका असतो, तो पत्करण्याची त्याची चेखॉवप्रमाणे तयारी नाही. म्हणून माणसाच्या बारीक सारीक हालचाली, त्याच्या लकबी, शारीरिक तपशील वगैरे सर्व तो देतो. बेट्सने त्याच्या या पद्धतीचे वैशिष्ट्य सांगताना मार्मिकपणे म्हटले आहे की,'When Maupassant talks of sweat you not only see sweat, feel it and smell it. When he discribes a voluptous and seductive woman the page itself seems to quiver sensuously.' [११] पण याचमुळे ' Maupassant's appeal will always be more direct and immediate, less subtle and oblique than Tchekhov's.[१२] असे बेट्सने पुढे म्हटले आहे. पण मोपांसा आणि चेखॉव या दोघांनाही माणसातली क्षुद्रता, विसंगती, लोभ आणि क्रौर्य या सर्वांची सारख्याच तीव्रपणे व उत्कटतेने जाणीव होती यात शंका नाही. पण तरीही मोपांसापेक्षा चेखॉवच्या कथांतील व्यक्तिदर्शन, किंबहुना सर्व कथाच वेगळी झाली, याचे कारण दोघांच्या दृष्टिकोनांत फरक आहे. आपल्या पात्रांकडे पाहाण्याची मोपांसाची दृष्टीही काहीशी वकिली बाण्याची, थंड, त्यांच्या सुख–दुःखात स्वतःला गुंतवून न घेणाऱ्याची, तर चेखॉवची एखाद्या डॉक्टराची, सहानुभूतीची

व अधिक संवेदनाक्षम अशी आहे. मोपांसाच्या कथेत वाचकांवर विश्वास टाकण्याची तयारी दिसत नाही. चेखॉव मात्र आपल्या वाचकांना रहस्याच्या, चित्तवेधकतेच्या, तंत्राच्या, निसर्ग वर्णनाच्या मालमसाल्यावर झुलवायचे आहे, अशी भूमिका कधीच घेत नाही. चेखॉवचा रसिकांच्या संवेदनाक्षमतेवर विश्वास आहे. त्यामुळेच Tchekhov, taking it for granted that his audience could fill in the detail and even the colour of a partially stated picture, wrote consistently on a fine line of implication.' १३

यात चेखॉवने एक फार मोठा धोका पत्करला, यात शंका नाही. म्हणूनच त्याच्या कथेत 'काही घडत नसल्याचा' आक्षेप नेहमीच घेण्यात आला आहे. (मराठीतल्या नव-कथेवरही याच आक्षेपाची उजळणी अनेकवार झालेली आहे.) या आक्षेपाला बेट्सने दिलेले उत्तर लघुकथेतील व्यक्तिदर्शनाच्या नव्हे तर तिच्या नव्या स्वरूपावर प्रकाश टाकणारे आहे. : " The truth is that always, in Tchekhov, a great deal happens : not always on the page or during the scene or during the present. Events or happening are implied; they happen 'off' : they are hinted at, not stated; most important of all they go on happening after the story has ended." १४

जागतिक लघुकथेच्या विकासात चेखॉवइतकाच कॅथरीन मॅनस्फिल्ड या लखकन् वमकून नाहीशा झालेल्या कथालेखिकेचाही वाटा फार मोठा आहे. तिच्यावर चेखॉवच्या कथेचाही परिणाम झालेला आहे. (जरी ते तिचा पती जे. मिल्डटन मरी याला मान्य नसले तरी) या दोघांच्या कथांमुळे मागे उद्धृत केलेल्या मॉमच्या लघुकथेच्या घटकातील वातावरण आणि लघुकथेची अखेर या दोन घटकांचा संकोच झाला, आणि व्यक्तिरेखा-व त्यांच्या कृती यांच्यावरच नव्या कथेचे लक्ष केंद्रित झाले. म्हणूनच चेखॉवने नव्या कथा-कारांना उपदेश केला आहे तो असा की, कथा लिहिल्यानंतर त्यांनी तिचा प्रारंभ व शेवट काढून टाकावा ! यामध्ये नुसती व्यक्तिदर्शनाची जाणीव नाही, तर जीवनाच्या अखंड-पणाची, सातत्याची जाणीव आहे. मॅन्स्फिल्डने प्रारंभ आणि शेवट वगळून जीवनातील सूक्ष्म क्षण असे पकडले आणि एका संपूर्ण अनुभवाचे तिने उत्कटपणे चित्रण केले. तिच्या Garden Party, Bliss, Prelude, At the Bay अशा कितीतरी कथा वाचताना ही कथा खरोखर वातावरणाची, व्यक्तींची, घटनांची, की आणखी कशाची असा संभ्रम निर्माण होतो. आणि तरीही ही सगळी एकमेकांशी कशी एकरूप होऊन गेलेली दिसतात. आणि त्यातून जाणवतो तो जीवनाचा एक उत्कट अनुभव.

मॅन्स्फिल्डनंतर हेमिंग्वे-सारोयान यांनी लघुकथेला वेगळे रूप दिले. हेमिंग्वेने कादं-बरी व लघुकथेच्या क्षेत्रात कथानक, व्यक्तिदर्शन, वातावरण या सर्वांना संवादाच्या माध्यमातून एक नवे परिमाण दिले. 'Take care of character, action and

dialogue will take care of themselves ' असे गाल्सवर्दीने एके ठिकाणी म्हटले होते. हेमिंग्वेने त्यात बदल करून ' Take care of dialogue, character and action will take care of themselves ' असे जणू सिद्ध केले ! त्याच्या ' The Killers ' सारख्या कथेतून केवळ संवादाच्या सामर्थ्यपूर्ण हाताळणीतून व्यक्ती, प्रसंग, वातावरण यांचे विलक्षण उत्कट दर्शन घडते.स्पष्टीकरण, भाष्य, चर्चा, कथन, वातावरण भाषावैभव या सर्वांना त्याच्या कथेत स्थान नाही. Hills Like White Elephants, A Clean Well Lighted Place यासारख्या कथांतही त्याचे हेच व्यक्तिदर्शनाचे वेगळे सामर्थ्य दिसून येते. हेमिंग्वेची ललितवाङ्मयातील व्यक्तिरेखांसंबंधीची कल्पना त्याच्या ' Death in the Afternoon ' या एका वेगळ्याच प्रकारच्या पुस्तकात स्पष्ट झालेली आहे. ' When writing a novel a writer should create living people. People and not characters. A character is a carricature. If a writer can make people live there may be no great characters in his books but it is possible that his book will remain as a whole; as an entity as a novel.. people in a novel, not skillfully constructed characters, must be projected from the writer's assimilated experience, from his knowledge, from his head, from his heart and from all there is of him." " लेखकाने जगातील माणसासारख्या दिसणाऱ्या ' हुबेहूब ' व्यक्तिरेखा रंगवायच्या नसून ती जिवंत माणसेच वाटली पाहिजेत. ही हेमिंग्वेची कल्पना अतिशय महत्त्वाची आहे. हेमिंग्वेप्रमाणेच सारोयान यानेही लघुकथेला नवी परिमाणे दिली. त्याने तर जुन्या लघुकथेचे सारेच संकेत धुडकावून लावले. आज जरी सारोयानची कथा एका विशिष्ट जागी फिरत राहिली असली तरी बेटस्ने म्हटल्याप्रमाणे ती महत्त्वाची आहे. ' Yet Saroyan is... important not so much for what he has done, as for what he has indicated can be done. Saroyan has shown that the short story can be stripped of every shred of convention, turned inside out and upside down, and yet remain the short story. He has shown that it can exist not only without plot, which we knew already, without characterization and without carefully created atmosphere but without any of the other rules by which fictional life has projected through imagination."[१६]

लघुकथेकडे पाहाण्याच्या या नव्या जाणीवेमुळे तिच्या व्यक्ती,घटना, कथन, संवाद, वातावरण इत्यादी घटकांना आता स्वतंत्र अस्तित्वच उरलेले नाही. याला आणखी एक कारणही आहे. पोपासून स्फूर्ती घेणारी लघुकथा ही एखाद्या ' जिग-सॉ-पझल ' सारखी

होती. तिच्यातला एखादा भाग जरी हलविला तरी तिची जादू नाहीशी होत होती. पण त्या भागांचा विचार साधन म्हणून होत होता. आताची कथाही वेगळ्या अर्थाने ' जिग-सॉ-पझल ' च आहे. आता तिच्यातील वेगळे घटक ही साधने नाहीत, ही नवी जाणीव लेखकांना झाली आहे. आजच्या कथेतील प्रत्येक शब्द आणि वाक्य महत्त्वाचे आहे. म्हणून मधली पाने गाळून उलटून वाचणारा आजचा वाचक पूर्वीच्या वाचकाप्रमाणे अखेर सगळे कळेलच (लेखकाच्या उपसंहारात), अशी अपेक्षा करू शकणार नाही. लघुकथेतल्या व्यक्तिदर्शनाच्या बाबतीतही तेच झाले आहे. कारण आता तिच्यात व्यक्त होणारा जीवनाचा संपूर्ण अनुभव महत्त्वाचा आहे: केवळ व्यक्तिदर्शन नव्हे किंवा तिचे आणखी कोणते घटकही नव्हेत ! त्यामुळे लघुकथेतील (किंवा कादंबरीतील) व्यक्तिदर्शन आता पूर्वीइतके स्पष्ट वा ठाशीव राहिलेले नाही. ते अस्पष्ट झालेले आहे. खरे म्हणजे याची सुरुवात डी. एच्. लॉरेन्सपासून झाली आहे ' After ' Sons and Lovers ' we do not remember figures in Lawrence's books, except for a few malicious sketches. There are hardly any people in Virginia Woolf (Mr. Ramsay in 'To the Lighthouse' stands out) or in Forster or Elizabeth Bowen or Henry Green ... but the last great creator of character in the English novel was Joyce. It is the same on the continent. After Proust a veil is drawn.' असे मेरी मॅकार्थीने आपल्या Character in Fiction या लेखात म्हटले आहे.[१७] आणि याचे कारण कथा-कादंबरीकाराचा जो सामाजिक दृष्टीकोण होता त्यातील स्वारस्य संपले, असे तिने दिले आहे. हा कथा किंवा कादंबरीतला technical किंवा technological crisis असला पाहिजे, असे सांगून तिने पुढे असे म्हटले आहे की, २० व्या शतकातील ललितवाङ्मयातील प्रयोगाने दोन वळणे घेतली. त्यातील एक वळण संवेदना (sensibility) आणि दुसरे सनसनाटीचे (sensationचे) आहे. व्हर्जिनिया वूल्फ, कॅथरीन मॅन्स्फिल्ड, हेमिंग्वे इत्यादींनी संवेदनांची नोंद करण्याचा प्रयोग केला, तर दुसऱ्या वळणाने जाणारी कथा-कादंबरी काल्डवेल, जेम्स केन, रेमंड चांडलर व बीट जनरेशनची पिढी यांनी दाखविली. तिच्यातील खून, हिंसा, अत्याचार यांच्या आकर्षणातून तिचा मोहरा खून व डिटेक्टिव्ह कथांकडे वळला. या दोन प्रवृत्ती एकमेकांविरुद्ध आहेत. पण आश्चर्य असे की, त्या दोहोंतही व्यक्तिदर्शनाला स्थान नाही. खून, अत्याचार, सेक्स इत्यादींप्रमाणेच केवळ संवेदनांचा आलेख काढतानाही आपण कोण आहो याचा, ' स्व ' चा, विसरच पडतो. यासाठीच लॉरेन्सच्या ' लेडी चॅटर्लीज लव्हर ' मध्ये व्यक्ती नाहीत. (असलीच तर फक्त तिचा नवरा की जो पुरुष नाही!) असे मेरी मॅकार्थीने शेवटी म्हटले आहे. आधुनिक लघुकथेतही संवेदना व हिंसा आणि सेक्स या दोन वळणांनी जाणारे प्रवाह दिसतात. त्यापैकी दुसऱ्या प्रवाहाचा विचार करण्याचे कारण नाही. कारण खून किंवा रहस्यकथा यात व्यक्तिदर्शनाला कधीच महत्त्वाचे स्थान नव्हते. पण संवेदनांच्या प्रवाहातील कथांतही



व्यक्तिरेखा महत्त्वाच्या नसून त्यातून व्यक्त होणारा जीवनाचा संपूर्ण अनुभवच महत्त्वाचा आहे, हे सारखे जाणवते. १९ व्या शतकात ललितवाङ्मयाच्या संदर्भात त्यातील व्यक्ति-रेखा 'अविस्मरणीय' असाव्यात, प्रसंग 'खरे' असावेत व वातावरण 'खरे' असावे, हे व असे बरेच संकेत रूढ होते. आजच्या लघुकथेत हे सर्व असूनही तिच्यातून व्यक्त होणाऱ्या संपूर्ण अनुभवात त्यांना स्थान असले तरच त्यांची अपरिहार्यता सिद्ध होऊ शकेल, एरव्ही नाही! आधुनिक लघुकथेतील व्यक्तिरेखा, अविस्मरणीय का असाव्या? त्या 'मुद्दामच अविस्मरणीय' केल्या जात नाहीत, असे 'Stories : British and American' च्या संपादकद्वयांनी स्पष्टपणे म्हटले आहे : "In fact the characters in a modern story are often delioetitely made 'unmemorable', their personality pathetically weak, their intellect insufficient to master the problems which beset them"[१८] म्हणूनच आजच्या ललितकृतीतली "अमुक एक व्यक्तिरेखा ही अविस्मरणीय आहे की नाही?" असे विचारण्यापेक्षा ती व्यक्ती ज्या प्रसंगात गुंतली गेली आहे तो अनुभव अविस्मरणीय आहे की नाही, असे विचारणे योग्य होईल, असे त्यांना वाटते. किंबहुना हाच प्रश्न आणखी वेगळ्या तऱ्हेने म्हणजे 'What meaning is the author dramatizing through this situation?' असाही विचारता यावा, असे त्यांनी सुचविले आहे व तो अधिक अर्थपूर्ण आहे. आणि इथेच लघुकथेतील व्यक्ति-रेखांना पुन्हा वेगळे अस्तित्व राहात नाही.

आजच्या लघुकथेतील व्यक्तिरेखा, प्रसंग किंवा पार्श्वभूमी या सर्वांचा उपयोग कधी कधी प्रतीकात्मक (symbolic) तऱ्हेनेही केला जातो. (उदाहरणार्थ काफ्काची The Metamorphesis ही कथा) अशा वेळी व्यक्ती, प्रसंग, वातावरण ही सर्व (किंवा त्यातील एक घटक) प्रतीके बनतात पण त्यातील अनुभवाचाच तो भाग होतो. ही सगळी त्या संपूर्ण जीवनानुभवात अखेर विरून जातात व आपल्या लक्षात राहातो तो अनुभवच.

मराठी लघुकथेच्या विकासातही दिवाकर कृष्णांच्या कथेच्या काळापर्यंत व्यक्ति-दर्शनाची अशी वेगळी जाणीव दिसत नाही. किंबहुना त्यानंतरची म्हणजे १९४०–४५ पर्यंतची कथाही तशी कथानकप्रधानच आहे १९४५ नंतरच्या नवकथेच्या प्रमुख शिल्प-कारांनी मात्र लघुकथेतून व्यक्त होणाऱ्या अनुभवालाच महत्त्व दिले. मनोविश्लेषण हा त्यांच्या कथेचा एक अविभाज्य भाग आहे. त्यांनी माणसाच्या गुंतागुंतीच्या व्यक्तित्वाचे आपल्या कथांतून मराठी वाचकांना दर्शन घडविले, आणि मानवी व्यक्तित्वाच्या अजाणते-पणात बुडालेल्या भागाचे चित्रण करून त्याला एक नवे परिमाण व पूर्णत्व दिले असे तिच्या एका प्रमुख शिल्पकाराने म्हटले आहे.[१९] पण त्याचबरोबर नवकथाकारांनी याही गोष्टीची जाणीव ठेवली आहे की, प्रत्येक कथेत संपूर्ण व्यक्तिचित्रण असलेच पाहिजे असे नाही. एखादी मनःस्थिती हा देखील कथेचा अत्यंत प्रभावी विषय होऊ शकतो. या त्यांच्या शब्दांत मराठी कथाकारांना झालेली नवी जाणीवच स्पष्ट होते.किंबहुना मराठी कथाकारांत

जी. ए. कुलकर्णी व शरश्चंद्र चिरमुले यांचा काहीसा अपवाद सोडला तर इतर कोणाची कथा व्यक्तिप्रधान आहे असे दिसत नाही. जी. एं. च्या कथेचे केंद्र मात्र बहुधा व्यक्ती हेच असते. पण तरीही तिच्यातून जाणवतात त्या व्यक्ती नसून मानवी जीवनाची क्षुद्रता, मानवी अलगता. म्हणूनच तिच्यात कधी कधी भरपूर व्यक्ती असूनही तिचा रोख सारखा बदलत असतो. (उदा. गुंतवळ, मुखवटा वगैरे.) जी. ए. प्रमाणेच चिं. त्र्यं. खानोलकर आणि दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे यांच्या कथेतही व्यक्ती असूनही ते दोघे जीवनातील गंभीर अनुभवच उत्कटतेने व्यक्त करीत असतात. त्यांपैकी खानोलकर एका विशिष्ट प्रकारच्या-विशेषत: सेक्सच्या–विकृतीने पछाडलेले वाटतात. चित्रे यांच्या ' केसाळ काळंभोर पिल्लू' किंवा ' टाईपरायटर ', ' ऑफिस ' सारख्या कथेतूनही मानवाच्या अस्तित्वाचे भान, त्याची ' लॉस ऑफ आयडेंटिटी ' आणि जीवनाची अर्थहीन गुंतवळ हीच सगळी जाणवत राहातात. ' केसाळ काळंभोर पिल्लू ' मधल्या विठ्ठल महादेव जामखेडकरालाही तिच्यात व्यक्ती म्हणून स्थान नाही !

पण मराठी कथेतील व्यक्तिरेखन हा एक वेगळाच विषय आहे. जागतिक लघुकथेतील व्यक्तिरेखनाचे संकेत व स्वरूप कसे बदलत गेले हेच पाहाण्याचा या लेखाचा हेतू होता.

जी. ए. कुलकर्णी, खानोलकर व चित्रे यांच्या आजच्या लघुकथांतून मराठी कथेतील व्यक्तिदर्शनाचीही आता वेगळी जाणीव राहिलेली नसून तिच्यातून व्यक्त होणाऱ्या जीवनाच्या संपूर्ण अनुभवात ते पूर्णपणे विरून गेले आहे, हेच स्पष्ट दिसते.

(आलोचना लघुकथा विशेषांक, ऑक्टोबर १९७२)

---

१. प्रतिभासाधन : ना. सी. फडके (१९३१) पृ. १०९.
२. कित्ता, पृ. ११०.
३. कित्ता, पृ. ११०–१११.
४. Virginia Woolf : The Leaning Tower : Folios of New Writing Edited by John Lehman, Autumn 1940, p. 11.
५. H. E. Bates : The Modern Short Story 1941, p. 19.
६. W. Somerset Maugham : Points of view / The Short Story, P. 157.
७. Edwin Muir : The Structure of the Novel 1928, p. 26.
८. ना. सी. फडके : लघुकथा लेखन– मंत्र आणि तंत्र (१९५३), पृ. १४०.

११. H. E. Bates : The Modern Short Story (1941), P. 92.
१२. Ibid, P. 92.
१३. Ibid, P. 86.
१४. Ibid, P. 87.
१५. Ernest Hemingway : Death in the Afternoon (1932), P. 182–183.
१६. H. E. Bates : The Modern Short Story (1941) P. 191–192.
१७. Mary Mccarthy : The Humanist in the Bathtub and Other Essays, (1947), P. 198.
१८. Jack Barry Ludwig and W. Richard Poirer : Stories–British and American (1953), Introduction, P. 10.
१९. गंगाधर गाडगीळ : नवकथा : स्वरूप आणि आक्षेप : खडक आणि पाणी, (१९६६) पृ. २२५–२२६.
९. कित्ता, पृ. १४२.
१०. कित्ता, पृ. १४६.

* * *

बा. भ. बोरकर यांचे कथाविश्व

एखादा प्रतिभावंत लेखक वाङ्मयाच्या अनेक प्रकारांत सारख्याच तेजाने चमकू शकतो असा अनुभव फार दुर्मिळ. इंग्रजीमध्ये असे काही लेखक आहेत. मराठीत पु. शि. रेगे हे असे एक नाव सहज आठवते. त्यात बा. भ. बोरकर हे नावही आता समाविष्ट करायला हवे. बोरकर म्हटल्यानंतर त्यांची कविता कामिनी रसिकांच्या डोळ्यांसमोर झटकन् उभी राहात असली तरी कादंबरी, ललित निबंध, टीका आणि कथा ही इतर क्षेत्रेही त्यांनी कमी अधिक प्रमाणात झळाळून टाकली आहेत.

पण असे असले तरी कथाकार म्हणून त्यांची दखल फारशी (किंवा खरे म्हणजे मुळीच) कोणी घेतलेली नाही. काही कारणेही अर्थातच त्याला आहेत. त्यांचा आज-पर्यन्तचा कथांचा एकुलता एक संग्रह ३० नोव्हेंबर १९६० रोजी म्हणजे त्यांच्या एकावन्नाव्या वाढदिवशी प्रकाशित झाला. त्यानंतर बोरकर आणखी कथा लिहीतील अशी खरे तर अपेक्षा. पण नंतर त्यांनी या लोकप्रिय वाङ्मयप्रकाराकडे पाठच फिरविल्या-सारखे दिसते. ' आजकालचा गोमंतक ' या गोवा हिंदू असोसिएशनच्या रौप्य महोत्सव प्रसंगी प्रसिद्ध झालेल्या ग्रंथात गोमंतकीय ललितसाहित्याचा आढावा घेणाऱ्या अना-मिकाने त्यांच्या नावावर ' काचेची किमया ' हा कथासंग्रह नमूद केला आहे. पण ती उघड उघड चूक दिसते. १९६० नंतर प्रसिद्ध झालेल्या मराठी ललितवाङ्मयाच्या आढाव्यात बोरकरांच्या ' प्रियदर्शिनी ' या संग्रहाचा कोणी उल्लेख केल्याचे दिसत नाही. याला अपवाद म्हणजे डॉ. अनुराधा पोतदार. त्यांनी मात्र ' कांचनाची नीरांजने ' [१] या पं. महादेवशास्त्री यांच्या निवडक कथांच्या संग्रहाला प्रस्तावना लिहिताना सर्वश्री वि. स. सुखटणकर, लक्ष्मणराव व जयवंतराव सरदेसाई यांच्याबरोबर बोरकरांचा उडता उल्लेख केला आहे. एकूण, कथाकार बोरकरांकडे समीक्षकांचे तर दुर्लक्ष झालेच, पण वाचकांचेही दुर्लक्ष झाले असावे. त्यांच्या कथालेखनासंबंधी लिहिताना त्यांच्या एका गोमंतकीय स्नेह्या-नेच असे लिहिले आहे की, ' कथालेखक म्हणून त्यांना उच्च स्थान मिळाले नाही आणि ' भावीण 'च्या यशानंतरही त्यांनी कादंबरी लेखन केले नाही, याचे एक महत्त्वाचे कारण म्हणजे बोरकर हे पिंडाने कथाकार नाहीत.' [२] गोमंतकीय कथासाहित्याच्या इतिहासात सुखटणकर, सरदेसाई, पं. महादेवशास्त्री जोशी इत्यादी कथाकारांचा उल्लेख अपरिहार्य आहे. पण त्यात बोरकरांचा उल्लेख टीकाकारांना अपरिहार्य वाटत नसावा याचे कारण

काय ? याचे कारण त्यांची मोजकी कथानिर्मिती की, आणखी काही याचा विचार होणे आवश्यक आहे. याबरोबरच बोरकरांच्या 'प्रियदर्शिनी' तील कथाविश्वाचे स्वरूप पाहाण्याचा हा एक प्रयत्न आहे.

बोरकर कथाकार कसे झाले याचा इतिहास त्यांनी स्वतःच ' प्रियदर्शिनी 'च्या प्रस्तावनेत सांगितला आहे. ' गोव्याची चळवळ सुरू झाल्यानंतर थोड्याच दिवसांनी ' नवयुग 'चा गोमंतक अंक निघाला. त्यात लघुकथा कमी पडल्या म्हणून मी ' सुताराची सून ' ही गोष्ट लिहिली. या अंकात माझे बरेचसे साहित्य होते. त्यामुळे ही गोष्ट मी ' प्रियदर्शिनी' या टोपण नावाखाली. लिहिली. ती अनेकांना आवडली. आणि काही संपादकांनी हे गुपित हेरून मला आणखी गोष्टी लिहायला भाग पाडले. गेली १२-१३ वर्षे अधून मधून मी या गोष्टी लिहिल्या. '

म्हणजे बोरकरांच्या साक्षीप्रमाणे पाहिले तर त्यांच्या कथांचा काळ १९४७ ते १९५९-६० असा आहे. हा मराठी कथेचा ऐन उत्कर्षाचा कालखंड. सर्वश्री गाडगीळ, भावे, माडगूळकर व गोखले यांच्याप्रमाणेच मोकाशी, पं. महादेवशास्त्री जोशी, शांताराम, सदानंद रेगे यांनीही आपल्या विविध कथांनी मराठी कथेच्या कक्षा विस्तारायला सुरुवात केली होती. पण आश्चर्य हे की, त्याच सुमारास लिहू लागलेल्या बोरकरांच्या खिसगणतीत ही नवी मराठी कथा नाही. मराठी नवकथेच्या नव्या स्वरूपाचा काहीही परिणाम ' प्रियदर्शिनी 'तल्या कथांवर नाही. मराठी कथेतल्या नव्या प्रयोगांचे वारे जणू बोरकरांपर्यंत येऊन पोहोचलेलेच नाहीत. त्यांच्या कथांत विषयांचे, तंत्रांचे, निवेदनाचे नवे प्रयोग नाहीत, की तोवर नव्या मराठी कथेचा अविभाज्य भाग झालेल्या मनोविश्लेषणाच्याही ते भानगडीत पडलेले नाहीत. मर्ढेकर-रेगे यांच्या नवकवितेपासून जसे ते प्रकृतीने अलिप्तच राहिले तसेच इथेही काहीसे झालेले दिसते व याचे नवल वाटते.

बोरकरांच्या कथेचे खरे धागे पहिल्या मराठी आणि गोमंतकीय प्रादेशिक कथाकारांशीच म्हणजे- वि. स. सुखटणकर यांच्याशीच जुळणारे आहेत. सुखटणकरांचीही गोमंतकीय जीवनाची सच्चेपणाने दर्शन घडविणारी कथा पुढे पुढे चांगलीच बदनाम झाली. तिने त्या लेखकांना तर बदनाम केलेच, पण गोव्यालाही केले. गोव्याविषयी बहुसंख्य वाचकांत भरपूर अज्ञान आणि गैरसमज आणि थोडेसे चमत्कारिक कुतूहल असल्यामुळे, " गोवा म्हटले की, कल्पना हुळहुळायची; तिला आणखी चेतविण्याचा उद्योग तेवढा कठीण नव्हता. दारू स्वस्त, तीही पुण्या-मुंबईतल्यापेक्षा उजळ माथ्याने घेण्याची सोय, कलावंतीणींची वर्दळ आणि तिला निमित्त मात्र थोडीशी कला; दुसऱ्या बाजूला देवदेवळे-भाविकपणा-भोळेपणा इत्यादी; आणि या दोहोंतील वरवरच्या विरोधाला लीलया निरस करणारा दुवा म्हणजे भावीण. या नरम-गरम मसाल्याला वाचक चटावला. त्याची खुमारी वाढविण्यासाठी कोणी गुंजमाशाने राजकारणही टाकले. सगळे मिश्रण कसे डोक्यात

चढणारे ! ... गोव्यावर फिरंग्यांइतकेच असल्या लेखणीच्या रंगरावांनीही अत्याचार केले आहेत. "[3] या प्रा. मं. वि. राज्याध्यक्षांच्या शब्दात सर्व काही आले.

पण बोरकरांनाही प्रादेशिक कथाच लिहावयाची होती. 'मी ज्या बहुतेक कथा लिहिल्या त्याही गोव्यासंबंधीच्याच. तिथली जीवनमूल्ये आणि स्वभावचित्रे यांच्याविषयीच्या आकर्षणामुळे' (प्रियदर्शिनी : प्रस्तावना) गोमंतकीय कथाकारांच्या गोव्यासंबंधीच्या कथा वाचल्यानंतर सर्वसाधारणपणे तीन प्रवाह दिसून येतात असे म्हणता येईल. त्यापैकी एक म्हणजे गोमंतकाच्या स्वातंत्र्यासाठी झालेली राण्यांची बंडे, दुसरा म्हणजे गोमंतकीयांचा घराण्याचा अभिमान,आणि तिसरा प्रवाह म्हणजे गोमंतकीय जीवनातील भोगविलास. वि. स. सुखटणकरांपासून जयवंतराव, लक्ष्मणराव सरदेसायांपर्यंत प्रमुख गोमंतकीय मराठी लेखकांच्या लेखनात हे तीन्ही प्रवाह कमी अधिक प्रमाणात आढळतात. याला सपूर्ण व ठळक अपवाद म्हणजे पं. महादेवशास्त्री जोशी यांचा. बोरकरांच्या 'प्रियदर्शिनी' मध्येही हे तीन्ही प्रवाह प्रामुख्याने खळाळून वाहातात. या दृष्टीने त्यांचे गोत्र प्रमुख गोमंतकीय कथाकारांशीच चपखलपणे जुळते. मराठीतल्या नवकथेशी नव्हे ! नव्या मराठी कथेने नव्या जाणीवा, नवा दृष्टिकोन दिला, त्या सर्वांपासून बोरकर कटाक्षाने अलिप्त राहिलेले दिसतात.

बोरकरांच्या कथांतून लक्षात राहतात ती माणसे. प्रसंग फार क्वचित्. घराण्याचा विलक्षण अभिमान असणारी, परंपरांना जपणारी आणि जिद्दी व मानी अशी माणसे. त्यांच्या निष्ठा वेगळ्या आहेत तशीच ध्येयेही वेगळी आहेत. एका अर्थाने आजच्या जगात व आजच्या काळात ही माणसे 'आऊट सायडर' आहेत. पैसे न उधळता ते पेरणारे, संस्काराचं धन वाटणारे आणि परोपकाराचं संचित जमा करणारे काका (पूर्णविराम), शाम पै व धर्मा पै यांचं घर फुटू नये म्हणून पदराला खार लावून ते वाचबिणारे आणि त्याची वाच्यतासुद्धा न करणारे पुरुषोत्तमबाबा (लामणदिवा), आणि ते कळल्यावर त्याचं ते धन व्याजासहित फेड करू पाहणारे पै बंधू ही माणसे जगावेगळीच आहेत. 'आपली घराणी भल्या माणसांच्या अब्रूला संरक्षण मिळावं – कोसळणाऱ्या घराला आपला आधार मिळावा यासाठी आपली संपत्ती आहे. ही केवळ घरे नाहीत. डोळ्यात तेल घालून अखंड तेवणारे समाजाचे जागते नंदादीप आहेत.' ह्या पुरुषोत्तमबाबांच्या उद्‌गारांवरून ही माणसे कसल्या पाण्यावर पोसली गेली आहेत हे कळते. त्यागात, उपकार करण्यात जणु त्यांची स्पर्धा लागते. 'पांघरूण' मधील अंतुभटजींची पत्नी व्यभिचारी आहे. पण ते पाहूनही त्यांची शांती ढळत नाही. उलट ते तिच्या प्रियकरावर आपल्या अंगावरची शाल काढून घालतात व पित्याच्या डोळ्यांनी तिला आशीर्वाद देत निघून जातात.

ही माणसे वेगळी आहेत, त्यांचे कायदे निराळे आहेत. 'देवांचा न्याय माणसांचा मुलाहिजा ठेवीत नाही; घरची रीत सोडणारा मनुष्य घरचा राहत नाही. अर्थात् तो आपल्या घरचा नाही असे समजून काय ते करा'असा कठोर निर्णय देणारे सोनबा हेही एक

महापुरुषच. जनतेचे बाहेरच्या धाडीपासून संरक्षण करणारा माणूसच उन्मत्त झाला तर त्याची हत्या करून गाव निर्धास्त केले पाहिजे, ही कर्तव्यकठोरता त्यांच्यात आहे. देवीवर विलक्षण श्रद्धा ठेवणारा श्रीधरभटजी (देवीचे दान) आणि 'घराण्याची अब्रू' हेच खरे धन मानणारे दाजीसाहेब अशी कितीतरी माणसे बोरकरांनी ठसठशीतपणे घडविली आहेत. लक्ष्मणराव सरदेसाई यांच्या 'मोहर,' 'घराण्याची तलवार' व पं. महादेवशास्त्री यांच्या 'धन आणि मन' अशा गाजलेल्या कथांशी बोरकरांच्या कथेचा धागा जुळतो. गोमंतकाच्या जुन्या पिढीतील ही माणसे म्हणूनच लक्षात राहतात.

बोरकरांच्या कथांतील दुसरा प्रवाह राण्यांच्या बंडाचा. 'दोन बळी,' 'रक्ताचा निवाडा,' 'सुताराची सून' सारख्या काही कथा त्या एका उज्ज्वल कालखंडाचे दर्शन घडवितात. 'ते कर मन्मातेचे' या आणखी एका कथेतही हीच पार्श्वभूमी आहे. सगळ्या मुलांच्यावर माया करणाऱ्या आणि त्यांना न्हाऊ–माखू घालण्याचा सोस असणाऱ्या लक्ष्मीला आपल्या लाडक्या मुलाच्या प्रेताला आंघोळ घालण्याचा पोर्तुगिजांचा क्रूर विनोद सहन करावा लागतो.'दोन बळी' मध्ये राण्यांच्या बंडाच्या तेजस्वी कालखंडाच्या पार्श्वभूमीवर मित्राचा विश्वासघात करणाऱ्या एका माणसाची विलक्षण तडफड उत्कटतेने व्यक्त झाली आहे. 'सुताराची सून' मध्ये एका लंफट पोर्तुगीज पोराला एक सुताराची सून प्रायश्चित्त देते आणि तो भूत होऊन साऱ्यांना झपाटू लागतो हे एका नवोढेच्या निवेदनातून नाजूकपणे व्यक्त होते.

या संग्रहातील 'प्रियदर्शिनी' व 'निरक्षराचा प्रश्न' या दोन कथा काहीशा वेगळ्या आहेत. गोमंतकियांच्या एका विलोभनीय पैलूवर पहिली प्रकाश टाकते. गोंवेकर पोटासाठी भटकत कितीही दूर गेला तरी जन्मभूमीची आठवण विसरत नाही. आणि आपल्या देहाची माती अखेर तिथेच पडावी यासाठी तो कसा आसुसतो हे चार नंबरच्या केबिनमधल्या म्हाताऱ्याच्या कहाणीतून उत्कटतेने व्यक्त होते. गोव्याची भूमी एकदा पहावी, ही त्याची अपेक्षा पुरी न होताच बोटीवरच त्याचे प्राणोत्क्रमण होते. आणि बोटीच्या नियमाप्रमाणे समुद्र दफन त्याच्या वाटचाला येते. पण भगीरथ प्रयत्न करून गोव्याच्या गव्हर्नराच्या संमतीने प्रेत गोमंतकाच्या भूमीवर उतरविण्याची परवानगी बोटीवरल्या गोवेकरांना मिळते. आणि आपल्या मायभूवर उतरविण्याचा पहिला मान ते त्या शवाला देतात. 'कारण जिवंतापेक्षाही त्या शवाचे स्वागत करायला आपल्या प्रियदर्शिनी मायभूमीला अधिक आनंद होईल, यात कुणालाच शंका नव्हती.' बोरकरांची ही कथा गोवेकरांच्यातल्या नाजूक धाग्यांना उत्कटतेने हात घालते. 'निरक्षराचा प्रश्न' मध्येही एका सामान्य पाववाल्याने मोठा अर्थपूर्ण प्रश्न विचारला आहे. आणि त्याचे उत्तर लिसेवातल्या प्राध्यापकालाही देणे जड जाते. इथेही जुन्या निष्ठाच आहेत. सुखाचे दिवस येऊनही पूर्वायुष्य विसरणे अंतोन या पाववाल्याला पाप वाटते, पण हुषार गिल्योर्मीला शिक्षणाचा गर्व चढल्यावर आपल्या निरक्षर बापाची लाज वाटू लागते. आणि

त्याचा खोटेपणा कळल्यावर, " जी विद्या लबाडचा करायला, आईवडिलांच्या परंपरांची शरम वाटायला लावते ती विद्या नाही तर साक्षात अवदसा " म्हणून तो गिल्योर्मीचे शिक्षणच बंद करून टाकतो. त्या निरक्षर पण निर्मळ हृदयाच्या अंतोनच्या प्रश्नाचे उत्तर देणे खरोखरच लेखकाला अशक्य वाटते.

बोरकरांच्या तिसऱ्या, म्हणजे भोगविलासाच्या प्रवाहाचे प्रतिनिधित्व करणारी ' समुद्रकांठची रात्र ' ही एकच कथा या संग्रहात आहे. आयुष्यभर ज्यानं भीतीनं, नीती अनीतीच्या कल्पनांनी मन मारलं त्या सुरेश शिरोडकराच्या जीवनाची ही कहाणी एका वेगळ्याच जगात घेऊन जाते. ही गोमंतकीय जीवनातील भोगविलासाचे स्थान रंगविणारी कथा असली तरी ती लक्ष्मणराव सरदेसाई, व्यं. अ. पै, रायकर इ. लेखकांच्या तशा कथांपेक्षा अगदी वेगळी आहे. ती केवळ भोगविलासाच्या तिथेच थांबत नाही. समुद्र-काठावर भरलेल्या जत्रेतील रंगीबेरंगी वातावरणाचे त्यातील चित्रण अखेर एका अतींद्रिय जगात घेऊन जाते हे तिचे वैशिष्ट्य. केवळ गोमंतकीय जीवनातील भोगविलासाचे चित्रण करणाऱ्या कथांहून ती आपला वेगळेपणा सिद्ध करते. एक विषप्रयोगानं मेलेली कुमारिका त्या ओसाड बंगल्याच्या बाजूनं गेलेल्या तरुणाच्या प्रेयसीचं रूप घेऊन आपल्या अपुऱ्या वासना पुरवून घेते याचं वास्तवता आणि भास या सीमारेषेवरचं चित्र बोरकरांनी कौशल्यानं या कथेत केलं आहे.

बोरकरांच्या या गोव्याच्या जीवनातील तीन ठळक प्रवाहांचे प्रतिनिधित्व करणाऱ्या कथा या लघुकथा आहेत की, कहाण्या आहेत की गोष्टी आहेत ? खुद्द बोरकरांना त्यांच्यावरच्या ' लेबला ' ची पर्वा नाही. ' या गोष्टी आहेत, कथा आहेत की, कहाण्या आहेत हे ठरविणे हे जाणकारांचे काम.त्यातून वाचकाला खऱ्याखुऱ्या गोव्याचे दर्शन घडले तर माझे काम सफल झाले,असे मी समजेन.' असे ते प्रस्तावनेत म्हणतात आणि खरे तर बोरकरांच्या या कथा म्हणजे ' संस्कार कथा ' च आहेत. त्यांचे नाते जुन्या कहाण्यांशीच आहे. त्यांतून गोमंतकियांच्या अनेक पिढ्यांपूर्वीच्या उत्कृष्ट परंपरांचे, संस्कारांचे, त्यागाचे व ध्येयवादाचे होणारे दर्शन सुखद आहे. इतकेच नव्हे तर या कथांची रचनाही कहाण्यांसारखीच आहे. त्यांत संथपणा आहे, विषयांतरे आहेत आणि तरीही आपल्याला जे सांगायचे आहे त्यावरची दृष्टी स्थिर आहे. त्यांची रचना काहीशी शिथिल आहे. आणि त्यात लिहिण्यापेक्षा कथा सांगण्याचा एक डौल आहे. यांतील बहुतेक कथा कोणीतरी कुणाला तरी सांगितलेल्याच आहेत. त्यांची कथा सरळ सरळ कालानुक्रमानं क्वचितच निवेदिली जाते. ' पूर्णविराम ', ' रक्ताचा निवाडा ', ' देवीचे दान ', ' दोन बळी ', ' घराण्याची अब्रू ' या सगळ्या कथा सांगण्यात जुन्या कहाणीतली लयबद्धता आहे. त्यांतून ऐकणाऱ्याच्या मनावर श्रद्धांचा, जीवनमूल्यांचा एक संस्कार व्हावा अशी भूमिका आहे. म्हणूनच या संस्कार कहाण्या किंवा संस्कार कथा आहेत. त्यांत जुन्या कहाण्यांतले कथनकौशल्य आहे आणि कहाण्यांतले सगळे गुणदोषही आहेत.

बोरकरांच्या कथांचे आणखी एक वैशिष्ट्य आहे. ते म्हणजे त्यांच्या कथा बहुधा एका उत्कर्षबिंदूपासून सुरू होऊन 'फ्लॅशबॅक' घेऊन मागे जाताना दिसतात. 'पूर्णविराम' मध्ये 'धन्यानी पैसे उधळले नाहींत... ते पेरले...' या सुभद्रेच्या उद्‌गारांनी कथा निवेदकाच्या जुन्या स्मृती जाग्या होतात. 'ते कर मन्मातेचे' मध्ये गोव्याहून शहरात आलेल्या आईच्या आगमनाने लक्ष्मीच्या मनात स्मृतींची वादळे उठतात. 'देवीचे दान' मध्ये ती शितूभटजींच्या थट्टेतून; 'दोन बळी' मध्ये ती कीरच्या मित्रद्रोहाच्या पश्चात्तापातून फ्लॅशबॅकने अवतरतात. हे सगळे आरंभ बऱ्याच वेळा आकर्षक आणि उत्सुकता वाढविणारे असतात. जेव्हा त्यांची कथा सरळ अवतरते (उदा. सोनकेळ, समुद्रकांठची रात्र, पांघरूण, प्रियदर्शिनी, निरक्षराचा प्रश्न इ.) तेव्हा ती त्या त्या अनुभवाप्रमाणे आकार घेते. 'समुद्रकांठची रात्र' मधला शिरोडकरचा अनुभव हा केवळ वास्तव सृष्टीतला नाही, हे ती निवेदनांतून सूचकपणे सांगते. ती वाचताना या सर्वांत काहीतरी विचित्र आहे असे शिरोडकराला जसे जाणवत असते, तसे ते वाचकाला वाटत असते. 'निरक्षराचा प्रश्न' मधले संथ निवेदन स्वतः निवेदक, त्याच्या आवडीनिवडी, पाववाला अंतोन व त्याचा मुलगा गिल्योर्मी यांची व्यक्तिचित्रे हळहळू स्पष्ट करीत अखेरचा उत्कर्षबिंदू गाठते व वाचकाला अंतर्मुख करते. 'प्रियदर्शिनी' च्या सगळ्या निवेदनावरच एक करुण, उदास, पण तरीही उदात्त छाया पहिल्यापासूनच पडली आहे. त्यातील मायदेशाच्या विलक्षण प्रेमाचे हृद्य चित्र रसिकांना हलवून सोडते.

बोरकरांच्या सर्वच कथा सारख्याच उत्कट आहेत असे नव्हे. या कथांच्या रचनेतही एक प्रकारचा संथपणा आहे. तिला मारुतीच्या शेपटासारखी लांबलचक वळणेही आहेत. आजीने सांगितलेली फटबाची गोष्ट अपुरी राहिल्याने खुद्द फटबालाच पुढे चार वर्षांनंतर तालुक्याच्या गावांत कथा निवेदकाला बोलवून ती पुरी करावी लागते. (दोन बळी) बोरकरांच्या कथांतील मुले ही बरीचशी आगाऊ व स्वतःला न शोभणारी भाषाही बोलतात. जिथे जुन्या आठवणी कथा निवेदक सांगतो, तिथे हे फारसे खटकत नाही. फटबाला निवेदक जे प्रश्न विचारतो ते त्याच्या वयाच्या मानाने फार प्रौढ आहेत. 'रक्ताचा निवाडा' मध्ये झाडावरचे जांब पाहून तोंडाला पाणी सुटण्याच्या वयाचा बाल कथानिवेदक 'हा समंध कोण आणि आम्हाला तो का त्रास देतो बाबा ?' 'तरीच या ठिकाणचा खंड आमच्याकडे येत नाही,' 'गोंदबाच्या आठवणीमुळेच कैफापासून सावध राहाण्याचा इषारा दिला वाटतं मला' ही वाक्ये मोठ्या माणसांप्रमाणे बोलून जातो. सगळ्या घटना कथानिवेदकाच्या साक्षीने घडविण्याचा मुद्दाम केलेला प्रयत्न 'घराण्याची अब्रू' या कथेत खटकल्याशिवाय राहात नाही. 'दृष्ट' या कथेतही असेच झाले आहे. स्वतःच्या 'दृष्टी' चा धसका घेतलेल्या काकबाना भेटायला दाजीबरोबर कथानिवेदक हट्टाने जातो, याचे कारण त्याला कथेचे निवेदन करावयाचे असते हेच आहे.

बोरकरांच्या या कथा प्रादेशिकच आहेत. त्यांच्या निवेदनांतूनही ते स्पष्ट होते. ही

माणसे गोमंतकाच्या भूमीतली, तिथले संस्कार घेऊन आलेली आहेत. दुसरीकडे ती रुजू शकणेच शक्य नाही. इथे केवळ गोमंतकाची पार्श्वभूमी नाही. आणि या बाबतीत पं. महादेवशास्त्री जोशी यांच्यात व बोरकरांत एक महत्त्वाचा फरक आढळतो. पं. महादेवशास्त्रींनी एका मुलाखतीत म्हटले आहे, 'कुठलीही कथा ही प्रादेशिकच असते, असे मानणारा मी आहे.ती कथा जिथे घडते त्या भोवती एक परिसर पार्श्वभूमी असतेच असते.या दृष्टीने प्रादेशिकतेचा संकोच करावा असे मला वाटत नाही. पं. महादेवशास्त्रींना गोमंतकीय जीवन ही काही वेगळी गोष्ट आहे असेही वाटत नाही. त्याच मुलाखतीत ते पुढे म्हणतात : ' सुष्टदुष्ट प्रवृत्ती जशा भारतात इतरत्र सापडतात, तशा त्या गोमंतकातही आहेत. शाश्वत मानवी स्वभाव तोच आहे. वेगळेपणा जर कुठे आला असेल तर तो परिस्थितीमुळे. गोव्यातल्या दूर अंतरावर पसरलेल्या वाडचांमुळे एकटेपणा, दुरावा ही वैशिष्टचे आली आहेत. मात्र देश व कोकण यात फरक आहे. तो फक्त गोव्यातच नाही. कोकणातील माणूस अधिक संस्कारक्षम आहे. तरल बुद्धीचे देणे त्याला लाभलेले आहे; त्याच्या भाषेचे एक खास वळण आहे. त्यात व्यंग्यार्थ, उपरोध, म्हणी यांचा वापर दिसतो. पु. ल. देशपांडे यांचे, 'अंतु बर्वा' हे अशा कोकणच्या माणसाचे एक प्रातिनिधिक व्यक्तिचित्र आहे.इतर मूलभूत फरक मात्र काहीही नाहीत. म्हणून गोमंतकाचे खास वेगळे वैशिष्टच आहे, वेगळी संस्कृती आहे, असे मी मानीत नाही.' [४] पं. महादेवशास्त्र्यांच्या मनावरच्या अभिजात संस्कृत साहित्याच्या संस्कारामुळेही हे असे झाले असेल. (व त्यांना ते मान्यही आहे.) पण बोरकरांच्या ' प्रियदर्शिनी ' तील कथा मात्र तिथली जीवनमूल्ये आणि स्वभावचित्रे यांच्याशी इतकी एकरूप झाली आहेत की, ती माणसे दुसरीकडे रुजूच शकणार नाहीत. गोमंतकाच्या दोन श्रेष्ठ कथालेखकांच्या जीवन–दृष्टीतच हा मूलभूत फरक आहे, यात शंका नाही.

बोरकरांच्या या प्रादेशिकतेतूनच गोमंतकीय निसर्गचित्रे त्यांच्या कथांमधून अधून मधून आली आहेत. आणि विशेष म्हणजे ती कथेतल्या मूळ गाभ्याशी बहुधा एकरूप झालेली आहेत. ' सोनकेळ ' या पहिल्याच कथेतील कुळागाराचे वर्णन हे नुसते वर्णन नाही. ते कथेची नायिका शांतागौरी हिच्या मनाशी एकजीव झाले आहे. बोरकरांची कवितेतली शब्दकळा इथेही मधून मधून जिवंत होते. क्वचित ' तेथे शल्य होते, माधुर्य होते, सौंदर्य होते तसे शुचित्व होते, आरोग्य होते तशी समृद्धी होती ' असे विषयांतर ती करते, नाही असे नाही. एरवी त्यांच्या कथेतील प्रत्येक प्रसंग व प्रत्येक व्यक्ती निसर्गाशी एकरूप झालेलीच आढळते.

बोरकरांच्या या कहाण्या,त्यांच्यातील श्रद्धेच्या भूमिकेमुळे कदाचित नवीन वाचकांना आकर्षून घेऊ शकल्या नसतील काय असा एक प्रश्न मनापुढे उभा राहातो. त्यांचे जग, त्यांनी रंगविलेली माणसे ही आता इतिहास जमा झाली आहेत.आणि म्हणूनही कथाकार बोरकरांकडे वाचकांचे, समीक्षकांचे दुर्लक्ष झाले असणे शक्य आहे. पण बोरकरांच्या या

कथा म्हणजे जुन्या कहाण्यांची एक नवनिर्मिती आहे. त्यात पुष्कळ संस्कार–धन आहे. आणि त्यांना कलात्मकतेचेही कोंदण आहे. आणि 'प्रियदर्शनी' सारख्या कथेत तर मायभूमीच्या निस्सीम प्रेमाचा थरारून टाकणारा अनुभव आहे बाकीच्या त्यांच्या कथा विसरल्या गेल्या तरी ती विसरणे कठीण आहे. आणि यातच बोरकरांचा वेगळेपणा आहे.

बोरकरांनी 'प्रियदर्शनी' सारख्या आणखी कथा लिहायला हव्यात. कारण कवी, कादंबरीकार, समीक्षक यांच्या इतकीच बोरकरांची कथाही मराठी व गोमंतकीय कथा–साहित्याचा एक महत्त्वाचा टप्पा आहे.

('मांडवी', वा. भ. बोरकर षष्ठ्यब्दि
विशेषांक, नोव्हेंबर १९७०)

टीपा

१. डॉ. अनुराधा पोतदार : कांचनाचो नीरांजने, १९६६.

२. बा. द. सातोस्कर : गेल्या १०० वर्षांतील गोमंतकीय मराठी कथासाहित्याची साधना, गोमंतक दिवाळी अंक, १९६६.

३. प्रा. मं. वि. राजाध्यक्ष : कथा कांता– पं. महादेवशास्त्री जोशी यांच्या निवडक कथा, १९६०, प्रस्तावना, पृ. ६.

४. प्रल्हाद वडेर (संपादक) : पं. महादेवशास्त्री जोशी : विविध दर्शन, १९६७ पृ. ४७.

* * *

पं. महादेवशास्त्री जोशी : एक वाङ्मयीन मुलाखत

प्रश्न : आपल्या लेखनासंबंधीच्या सुरुवातीच्या काही आठवणी आपण सांगू शकाल काय ? आपल्याला लेखनाची प्रेरणा कशी मिळाली.

उत्तर : माझ्या लेखनाच्या सुरुवातीच्या आठवणी सांगायच्या झाल्या तर १९२० पर्यंत मागं जावं लागेल. १९२० ते १९२६ मी सांगलीत शिकत होतो. त्यावेळी माझ्या-पुढं जे लेखक होते ते अर्थातच प्रा. ना. सी. फडके आणि वि. स. खांडेकर. त्यांनी लोक-मान्यतेचं जे वैभव भोगलं ते त्यानंतर कोणाच्याच वाट्याला आलं नसेल. अर्थात, १९२६ पर्यन्त मी दोघांचं वाङ्मय आवडीनं वाचत होतो. ललितप्रवृत्ती, वाङ्मयाची आवड ही पूर्वीपासून होती. वाङ्मयाकडे कलात्मक दृष्टिकोनातूनही पाहाण्याची प्रवृत्ती होती. पहिली कथावस्तू मला सुचली ती वयाच्या सोळाव्या वर्षी. फडके, खांडेकर कथा लिहितात तर आपण का लिहू नयेत? असं मला वाटायचं.पण नंतर मात्र पाच सात वर्षे लेखन झालं नाही. त्यामुळं पहिली कथा लिहून झाली ती १९३६ मध्ये. पुणे येथे 'चैतन्य' नावाचं एक मासिक निघत होतं, त्यात ती प्रसिद्ध झाली. सांगलीत अध्ययन करीत असताना किरकोळ लेखन चालूच होतं. 'सद्विचार' हे हस्तलिखित मासिक १९२०-२१ मध्ये निघत होतं त्याचा मी दुसरा संपादक होतो आणि सांगायची गंमत म्हणजे 'तीर्थरूप महाराष्ट्रा'ची बीजकल्पना तेव्हापासून माझ्या मनात आली होती. 'सद्विचार' मासिकाला लेखन पुरविण्याची निकड होती आणि सांगलीपासून जवळ असलेलं प्रसिद्ध तीर्थक्षेत्र श्री नरसोबावाडीचं प्रवासवर्णन मी त्यावेळी लिहिलं होतं.माझ्या 'तीर्थरूप महाराष्ट्रा'च्या मागं हा एवढा 'सद्विचार' आहे !

सांगली सुटल्यानंतर मी गोवा गाठला. लेखन अधूनमधून चालूच होतं. गोव्यातून मडगाव येथे वै. दत्तात्रय व्यंकटेश पै यांच्या संपादनाखाली निघणाऱ्या 'हिंदू' या साप्ताहिकातून मी लिहू लागलो. 'उत्तिष्ठत जागृत' हा माझा लेख तर पै यानी अग्रलेख म्हणून छापला. नंतर मी पणजीत आलो. पणजीत पुस्तकं वाचण्याची सोय उत्तम नसली तरी बरी होती. १९३० ते १९३२ या काळात मी मराठी साहित्य वाचलं. य. गो. जोशी, वि. वि. बोकील यांच्या कथा वाचून पुन्हा माझ्यातील कथालेखक जागा झाला. पण लेखन मात्र झालं नाही.

नंतर माझ्या जीवनालाच एक वेगळं वळण लागलं. मी गोवा सोडण्याचा निर्णय घेतला, व पुण्याला प्रस्थान ठेवलं. गोवा सोडण्याचा हेतू आर्थिक होता. लेखन हाही एक दुसरा हेतू होता. आणि पुण्याला निघणाऱ्या 'चैतन्य' मासिकाच्या मे १९३६ च्या अंकात माझी 'कर्णच्छेद' ही लघुकथा प्रसिद्ध झाली. ती माझी पहिली लघुकथा.

प्रश्न : त्यावेळी तुमच्यापुढं कोणकोणते लेखक होते ?

उत्तर : फडके आणि खांडेकरांचे ते युग होते. हे मागं सांगितलंच आहे. मी दोघांचंही लेखन आवडीनं वाचत होतो. पण माझा खरा ओढा मात्र फडके यांच्याकडं होता. त्यांच्या लेखनातील विलासप्रिय वातावरणापेक्षा त्यांची तंत्रदृष्टया निर्दोषता माझ्या मनात भरलेली होती. त्यांच्या भाषेचीही मोहिनी माझ्या मनावर पडली होती. प्रवृत्तीच्या दृष्टीने मात्र य. गो. जोशी, खांडेकर हे माझे समानधर्मी होते. खांडेकरांचा परिणाम माझ्यावर झाला. त्यांच्या कल्पकता, चमत्कृती व उपमा यांनी मी मोहून गेलो होतो. थोडसं अनुकरणही नकळत करीत होतो. पण ते बरं नव्हे, अशीही जाणीव होती हे विशेष. य. गो. च्या लेखनातील तंत्राचा अभाव व उपहास, बोकिलांच्या लेखनातील अवखळपणा व उपरोध हीही त्यावेळी आवडत होती. पण कुणाचे जाणून बुजून अनुकरण करावे असे मला कधीच वाटले नाही. नकळत काही झालं असेल तेवढंच. आणि दृष्टी मला प्राचीन वाङमयानं दिली. त्या अभिजात वाङमयाच्या अभ्यासानं माझी कलादृष्टी विशुद्ध बनवली. आणि कोणाच्याही अनुकरणाच्या मोहातून मला वाचविलं नाही.रामायण महाभारत, कालिदास, भवभूती इत्यादी प्रचंड आदर्श माझ्यासमोर उभे होते. त्या सर्वांनीच मला अनुकरणाच्या मोहातून वाचविलं असं मला वाटतं.

प्रश्न : तुमची पहिली लघुकथा प्रसिद्ध झाल्यावर वाचकांचा प्रतिसाद तुम्हाला कसा काय मिळाला ? तिची टीकाकारांनी दखल घेतली काय ?

उत्तर ; त्या दृष्टीनं मी अतिशय भाग्यवान आहे. वाचकांचं प्रेम मला नेहमीच मिळालं. 'चैतन्यां'त कथा प्रसिद्ध झाल्यावर अनेक वाचकांनी ती आवडल्याचं कळविलं. 'ध्रुव' मासिकाच्या लघुकथा स्पर्धेत माझ्या 'धन आणि मन' या कथेला पहिलं पारितोषिक मिळालं. वातावरण भिन्नतेमुळंही वाचक माझ्या कथेकडं आकृष्ट झाले. टीकाकारांनी मात्र माझी दखल घेण्यात अक्षम्य दिरंगाई व उपेक्षा केली. नव्या मराठी लघुकथाकारांची जी चार संध्येतल्यासारखी नावं घेतली जातात, त्यात माझा उल्लेख कुणी केला नाही. केलाच तर तो हेटाळणीयुक्त असे. याचं कारण माझ्या कथेवर कोणतीही 'लेबलं' नव्हती. आणि कै. वामन मल्हार जोशींसारख्या विशुद्ध मताच्या "अजातशत्रू" टीकाकारांची पिढी संपली होती. त्यामुळं लेखन गुणापेक्षा इतर वाङमयबाह्य मूल्यांनाच महत्त्व आलं होतं. त्यामुळं माझा चार नवकथाकारांबरोबर उल्लेख कधी झाला नाही. कुणी केलाच तर अगदी गळ्याशी आवंढा आल्यासारखा. याचं

कारण मी मुंबईकर संपादक टीकाकारांच्या भूवईकडं पाहून लेखन केलं नाही, हे असेल. त्यांना एखादी कथा आवडल्याचा भाव त्यांच्या डोळ्यात दिसला की, 'कैवल्य' गव– सल्यासारखं वाटणारा व दाखविणारा मी नव्हतो. कदाचित माझ्या नावातील 'शास्त्री' ही उपाधी आड आली असेल. कुणी सांगावं ! पण टीकाकारांनी आजतागायत माझी उपेक्षा केली एवढं खरं. माझे पहिले टीकाकार प्रा. फडके हेच होते. 'लघुकथा, लेखन, तंत्र व मंत्र' मध्ये त्यानी माझ्या 'जगावेगळं सासर' या कथेला आदर्श कथा म्हणून स्थान दिलं, व तिचं विवेचनही केलं. त्यानंतर प्रा. मं वि. राजाध्यक्षानी 'कथाकांता' ला विस्तृत प्रस्तावना लिहिली. मला टीकाकारांनी केलेल्या उपेक्षेचं वैषम्य वाटत नाही. वाचकांचं प्रेम मला भरपूर मिळालेलं आहे. अनेक वर्षं मी मराठीतील लोकप्रिय कथा– लेखक होतो. आणि दिवाळी अंकाच्या जाहिरातीत माझं नाव अग्रभागी असे, नंतर इतर नावं असत. टीकाकारांनी जरी उपेक्षा केली तरी वाचकांनी मात्र भरपूर प्रतिसाद दिला. आणि त्यातच मला आनंद आहे.

प्रश्न : १९३१ मध्ये श्री. वि. स. सुखटणकरांचा 'सह्याद्रीच्या पायथ्याशी' हा कथासंग्रह प्रसिद्ध झाला. आणि मराठीत प्रादेशिक कथांची शाखा उघडली गेली. आपलं त्यांच्या कथा-लेखनाकडं लक्ष गेलं होतं काय ? आपल्या एका कथासंग्रहाच्या प्रस्तावनेत आपण लिहिलं आहे की, आपल्या काही कथांतून गोमंतकाची पार्श्वभूमीही आलेली आहे. प्रादेशिक कथा किंवा गोमंतकाचं प्रादेशिकत्व ही काही वेगळी गोष्ट आहे असं आपण मानता काय ? प्रा. लक्ष्मणराव सरदेसाई, बा. भ. बोरकर इत्यादिंबरोबर आपला प्रादे– शिक कथाकार म्हणून सहसा कोणी उल्लेख करीत नाही, याचं कारण काय ?

उत्तर : वि. स. सुखटणकरांचा कथासंग्रह मी वाचला होता. त्यातल्या काही कथा मला आवडल्याही होत्या. पण त्या कथांना आकार नव्हता. त्या कथांचं आकर्षण न वाटण्याचं ते एक कारण असावं. वाङ्मयातील प्रादेशिकतेसंबंधी माझ्या कल्पना जरा वेगळ्या आहेत. कुठलीही कथा ही प्रादेशिकच असते, असं मानणारा मी आहे. ती कथा जिथं घडते त्याभोवती एक परिसर, एक पार्श्वभूमी असतेच असते. या दृष्टीनं प्रादेशिक– त्वाचा संकोच करावा असं मला वाटत नाही. माझ्या 'मानिनी' या कथेची नायिका ही प्रातिनिधिक स्त्री आहे. तिला नुसती प्रादेशिक म्हणण्यात काही अर्थ आहे असं मला वाटत नाही. गोव्यात माझं बरचसं जीवन गेलं. त्यामुळं प्रादेशिक पार्श्वभूमी माझ्या प्रत्येक कथेत आलीच आहे. ते जीवन, ती माणसं, त्यांची सुखदुःखं माझ्या परिचयाची आहेत. मला जी क्षेत्रं अज्ञात होती ती मी टाळली. मर्यादित क्षेत्रात वावरणं ही मी उणीव मानीत नाही. आणि माझी दृष्टी एखाद्या प्रदेशापुरतीच संकुचितही होऊ शकत नाही. मी ज्या अभिजात संस्कृत वाङ्मयाच्या परंपरेत वाढलो व व्यासंग केला त्यामुळंही असेल ; पण सीता, पार्वती, सावित्री अशीच स्त्री चित्रं माझ्या डोळ्यापुढं येतात. मानवी स्वभावाचे असे अनेक नमुने माझ्या कथांतून आले आहेत. त्यामागं माझी दृष्टी शाश्वत

मूल्यांवर खिळलेली आहे. माझी 'हंसे मुक्ता नेली' ही कथा प्रादेशिकच आहे. निदान त्यात प्रादेशिक कथेची सगळी वैशिष्ट्ये टीकाकारांना सापडतील. पण तरीही मी 'प्रादेशिक कथा' असं वेगळं 'लेबल' मानायला तयार नाही.

गोमंतकीय जीवन ही काही वेगळी गोष्ट आहे असंही मला वाटलं नाही.वाटतही नाही. सुष्ट दुष्ट प्रवृत्ती जशा भारतात इतरत्र सापडतात तशा त्या गोमंतकातही आहेत. शाश्वत मानवी स्वभावही तोच आहे. वेगळेपणा जर कुठे आला असेल तर तो परिस्थितीमुळं. गोव्यातल्या दूर दूर अंतरावर पसरलेल्या वाड्यांमुळं एकटेपणा, दुरावा ही वैशिष्ट्यं आली आहेत. मात्र देश आणि कोकण यात फरक आहे तो फक्त गोव्यातच नाही. कोकणातील माणूस हा अधिक संस्कारक्षम आहे; तरल बुद्धीचं देणं त्याला लाभलेलं आहे; त्याच्या भाषेचं एक खास वळण आहे. त्यात व्यंगार्थ, उपरोध, म्हणी यांचा वापर दिसतो. पु ल. देशपांडे यांचं 'अंतु बर्वा' हे अशा कोकणच्या माणसाचं एक प्रातिनिधिक व्यक्तिचित्र आहे. इतर मुलभूत फरक मात्र काहीही नाहीत. म्हणूनच गोमंतकाचं काही वेगळं वैशिष्ट्य आहे, वेगळी संस्कृती आहे, असं मी मानीत नाही. आणि माणसं सगळीकडं सारखीच असल्यामुळं मी 'माझ्या कथांतून गोमंतकीय जीवनाची पार्श्वभूमी आली आहे,' असं म्हटलं. त्यामुळंच कदाचित माझा प्रा. लक्ष्मणराव सरदेसाई, बोरकर इत्यादीं बरोबर उल्लेख होत नसावा. पण टीकाकारांच्याबद्दल मी पूर्वी सांगितलंच आहे त्यात सर्व काही आलं.

प्रश्न : मराठीत 'नवी कथा' व 'जुनी कथा' असा भेद केला जातो. नवकथा ही खरोखरच वेगळी आहे असं आपणास वाटतं काय ?

उत्तर : 'नवकथा' हा प्रकार मला मान्य आहे. तो कितपत बरा, वाईट हा भाग वेगळा. मात्र 'नवकथा' मराठीत आली आहे हे मान्य केलंच पाहिजे असं मला वाटतं. कथेमध्ये 'कथा' हवी हा आग्रहही मी धरत नाही. गंगाधर गाडगीळांसारख्या लेखकानं नवकथेचं हे सामर्थ्य सिद्ध केलं आहे. इतरांना हे 'शिवधनुष्य' पेलणार नाही. मात्र आमच्या कल्पनेतसुद्धा नव्हतं असं वळण मराठी कथेला आज लागलेलं दिसत आहे. मनोविश्लेषण, फ्रॉईड, बिटनिक्स ही गेल्या महायुद्धाची संतती. युरोपातील राष्ट्रांत त्या दणक्यात प्रचंड उलथापालथ झाली. आपल्याला तसे काहीच हादरे बसले नाहीत. पण ते बसले असं दाखवून लेखन करण्याची 'फॅशन' बरीच लोकप्रिय झालेली आहे. वाङ्मयात नवं काही आणण्याची प्रवृत्ती केव्हाही स्वागतार्हच. पण त्यातून 'वासुनाका' निर्माण होता कामा नये. कारण 'वासुनाका' ही वास्तवता नाही. सदैव उपेक्षित वर्गातल्या लेखकानं ते निर्माण केलं तर एक वेळ ते परिस्थितिजन्य वा क्षम्य समजता येईल. पण संस्कारपूर्ण लेखकाकडून ती अपेक्षा नाही. कितीही नाही म्हटलं तरी, लेखनाचा समाजावर

परिणाम होतोच. हे जाणून लेखकानं लेखणी उचलावी. वाईट, क्षुद्र, बीभत्स मुद्दाम टाळू नये; पण ते रुचीनं दाखवूही नये; ते चिवडण्यातच धन्यता मानू नये. ही प्रवृत्ती मला भयावह वाटते. लेखकात द्रष्ट्रत्वाची धडपड हवी. नवचित्रकलेत मला बीभत्सतेतून, विचित्रपणातून पुढं जाण्याची एक दिशा दिसते, द्रष्टेपणा दिसतो. पण कथावाङ्मयातील आज दिसणारा द्रष्टेपणा हा मात्र निव्वळ मोडतोडच करण्याचा दिसतो. मॅक्झिम गॉर्कीने रंगविलेल्या जीवन चित्रणात हा द्रष्टेपणा मला दिसतो, अपार विविधता दिसते. 'वासुनाक्या'त मला हे दिसत नाही. लेखक हा प्रवाहपतित होता कामा नये. 'वासुनाक्या'साठी टेपरेकॉर्डरही पुरेसा आहे. त्याला लेखक–कलावंतांची काय जरूरी आहे? कलेसाठी कला, जीवनासाठी कला हे वाद नेहमीच चालणारे आहेत. जीवनाला सोडून वाङ्मय अशक्य आहे. पण 'वासुनाका' जीवनाला सोडून आहे– ती जीवनविकृती आहे. सद्भावनांची सद्भावनांत परिणती कशी होते हे मी 'कन्यादान' मधल्या पहिल्या कथेत दाखविले आहे. तीच माझी ललितवाङ्मयविषयक भावना आहे. सद्भावनांची विकृतीत परिणती ही मी त्याज्य समजतो.

कलेची मर्यादा व सद्भिरुचीची मर्यादा या दोन गोष्टी मी भिन्न मानीत नाही. 'वासुनाक्या' तील आशय व अर्थ सद्भिरुचीच्या मर्यादा न सोडता मांडता येईल. पण त्यांना सर्वच मोडतोड करावयाची आहे. त्या लेखकावर माझा व्यक्तिशः कोणताही राग नाही, हे मी पुन्हा सांगतो. पण आजची ती एक ठळक प्रवृत्ती आहे. म्हणून तिचा मी उल्लेख करतो एवढंच. माझं आजच्या लेखकांना एवढंच सांगणं आहे की, गुण हे गुण म्हणून मांडा. गुण हे उपहासपूर्वक मांडावयाचे आणि दोष चविष्टपणे सांगावयाचे ही प्रवृत्ती मला त्याज्य वाटते. स्खलनशीलता ही माणसांत असूनही ती माणसंच असतात. तशी असूनही ती जवळ करण्यासारखी असू शकतात. माझ्या एका कथेत अशा एका बाहेरख्याली माणसाचं चित्र आलं आहे. त्याच्यातील दोष रंगवितानाही माझी सहानुभूती मात्र त्या माणसाकडं आहे. ही कलेची मर्यादा आहे, आणि सामर्थ्यही.

प्रश्न : गोमंतकीय लेखकांच्या, कथालेखकांच्या कथालेखनाचे निरीक्षण केल्यावर असं वाटतं की, त्यांच्यात दोन–तीन प्रवाह स्पष्टपणे दिसतात. एक म्हणजे खानदान व ते प्राणापलिकडं जपण्याची जाणीव; राण्यांची बंडं व स्वातंत्र्यलालसा आणि तिसरं म्हणजे भोग व विलासप्रियता. पण ही तीनही वैशिष्ट्यं आपल्यात फारशी दिसत नाहीत, याचं कारण काय ?

उत्तर : तुम्ही सांगितलेले तीनही प्रवाह गोमंतकीय लेखकांत दिसतात हे खरं आहे. आता माझ्यात ते आले नाहीत याचं कारण त्या वातावरणात माझी वाढ झाली नाही हे आहे. खानदानीपणा हा जमीनदारीतून येतो. आमच्याकडं ती कधीच नव्हती. भोगासक्ती, विलासप्रियता यांच्याशी कधी माझा चुकूनही संबंध आला नाही. त्यामुळं भाविण आणि त्यांचं मादक जग यासंबंधी लिहिण्याचं मी टाळलं. ज्या गोष्टीची

आपल्याला काही माहिती नाही, त्यासंबंधी मी कधी लिहिलं नाही. आणि म्हणूनच वरील तीनही व्यवच्छेदक प्रवाह माझ्यात तुम्हाला सापडणार नाहीत.माझं बरंचसं आयुष्य गोव्याबाहेर गेलं, हेही एक कारण असावं असं मला वाटतं. म्हणून सुखटणकर, लक्ष्मण-राव सरदेसाई, बोरकर इत्यादींत जे आलं ते माझ्यात आलं नाही.

प्रश्न : तुमच्या कथालेखनात व्यक्तिचित्रंच अधिक आहेत. 'विराणी' मधील वहिनी, 'माहेरचं मूळ' मधील जया; 'अरत्र ना परत्र' मधील तुंगा, घारी मावशी, उमा ही सहज आठवणारी स्त्रीपात्रं.त्यात वास्तव आणि कल्पना यांचं प्रमाण किती आहे?

उत्तर- माझ्या कथालेखनातील स्त्री चित्रं आणि पुरुष चित्रं यात कुठलीही गोष्ट काल्पनिक नाही. फक्त कलेच्या कोंदणात मी ती बसविलेली आहेत. त्या प्रत्येक पात्राला सत्याचा स्पर्श आहे. पण सत्य हा कलेचा निकष नव्हे. आणि ही व्यक्तिचित्रे, कथा वाचकांना आवडली, त्यांनी ती डोक्यावर घेतली. वाचकांची आलेली पत्रं, कात्रणं सांभाळून ठेवण्याचा माझा स्वभाव नाही. नाहीतर असंख्य पत्रं आज घरी साठली असती. दोन वाचकांनी पत्रं लिहून मला कळविलं की, तुमची गोष्ट वाचल्यामुळंच आपल्या जीवनाला एक वेगळं वळण लागलं. कोणाही लेखकाला धन्य वाटावं असे हे क्षण आहेत. माझ्या लेखनाचं सार्थक झालं असं मी समजतो.

प्रश्न : आपणाला कथेखेरीज इतर ललित वाङ्मयप्रकार हाताळावे असं कधी वाटलं नाही. तुमच्या कथांवरून केलेली नाटकं व चित्रपट गाजले. पण तुम्हाला कादंबरी, नाटक लिहावं असं कधी वाटलं नाही ?

उत्तर- कादंबरीची कल्पना डोक्यात आली नाही असं नव्हे. पण कथा हा वाङ्मयप्रकार हाताळायला सर्वांत कठीण आहे. लघुकथेचा जीव जरी फार लहान असला तरी जीवनदर्शनाचं अपार सामर्थ्य तिच्यात साठलेलं आहे, असं मला वाटतं. कथेवर एकदा तुमचा हात बसला की, मग इतर वाङ्मयप्रकार सुकरतेनं साकार होतात. म्हणून मी कथेवरच सगळं लक्ष केंद्रित केलं. मध्ये एकदा कादंबरीचा एक प्रयत्नही केला होता. त्यानंतर तीर्थरूप महाराष्ट्र, बालवाङ्मय, आंतर-भारतीय पुस्तकमाला इत्यादी लेखन करावसं वाटलं. त्यात कादंबरी मागं पडली ती पडलीच. आता तर संस्कृती कोश पर्व सुरू आहे.

प्रश्न : तीर्थरूप महाराष्ट्र, आंतरभारती पुस्तकमाला, बालवाङ्मय यांकडे तुम्हाला वळविणाऱ्या प्रेरणा कोणत्या ?

उत्तर : लहान मुलांच्यावर संस्कार करणं हीच या लेखनामागची प्रेरणा. महाराष्ट्र मला प्रिय आहे. त्याच्या गुणावगुणासकट मला प्रिय आहे. पण महाराष्ट्र भारताच्या पोटात आहे ही जाणीव मात्र कधीही ढळली नाही. म्हणून आंतरभारती पुस्तकमाला लिहिताना मी केरळकडून म्हणजे खालून सुरुवात केली. त्यातून 'संस्कृतिकोशां'ची कल्पना

निघाली. आज 'धर्म' या शब्दाची जागा 'संस्कृती' या शब्दानं घेतली आहे. मुलांना आपल्या संस्कृतीची फार थोडी माहिती आहे असं मला आढळून आलं. शाळेत आणि घरीसुद्धा त्यांना आपल्या प्राचीन परंपरा, दैवतं, कहाण्या यांच्याबद्दल ज्ञान मिळत नाही. त्यामुळं मी बालवाङ्मय लिहिलं. 'तीर्थरूप महाराष्ट्रा'चे दोन भाग लिहिले. आणि आता 'संस्कृतिकोश.' पण कोशकारापेक्षाही कथाकार म्हणून माझं नाव राहावं, हीच माझी मनापासूनची इच्छा आहे.यज्ञप्रसंगी एखादं महत्कार्य सिद्धीस जाण्यासाठी आपल्या अत्यंत प्रिय गोष्टीचा त्याग करावा लागतो. कथा हा मी केलेला त्याग आहे. पण माझ्या अत्यंत प्रिय वस्तूचा तो त्याग आहे. पण कोशरचनेत माझ्यातल्या कथाकाराचा मला फार मोठा उपयोग झालेला आहे. संक्षिप्तपणा, सुटसुटीतपणा या गुणांनी तुमचे कोश कादंबरी इतकेच रंजक झाले आहेत, असं मला अनेकांनी सांगितलं. अर्थात हे श्रेय माझं एकटयाचं नसून माझ्या सहकाऱ्यांचंही आहे.

प्रश्न : तुमच्या लेखनाच्या सवयी, आवडी–निवडी कोणत्या आहेत ? आणि तुमचा पहिला टीकाकार कोण ?

उत्तर : तशा माझ्या आवडीनिवडी कोणत्याच नाहीत.विशिष्ट वातावरण, विशिष्ट कागद असले चोचले करण्यासारखी परिस्थितीच मुळी कधी नव्हती. कथालेखन ही एके–काळी आर्थिक गरज होती. त्यामुळं निवांत खोली वगैरे गोष्टीसाठी अडून राहणं शक्यच नव्हतं. पण कथा लिहिणं हा एक आनंद होता. एक कथा लिहिण्याला मला आठ दिवस लागतात (म्हणजे लागत.)आणि त्यातील पात्रं आनंदानं, दुःखानं मला सुखवितात, दुख–वितात. काही पात्रं मला छळतात; मी आखलेल्या मार्गानं जाण्याचं ती चक्क नाकारतात आणि स्वतंत्रपणे मार्ग काढतात, असा उत्कट अनुभव मला अनेकवेळा आला आहे. मृत्यू मला कधीही रडवीत नाही. (याला अपवाद कै. काकासाहेब गाडगीळ यांच्या मृत्यूचा) पण दिव्यत्वानं, कृतीनं मला पात्रं रडवितात. माझ्या कथांत मृत्यू जवळजवळ नाहीत हेच त्याचं कारण. कथेचं चिंतन अनेक दिवस केल्यावर मग संपूर्णपणे कथा मनात तयार होते. आणि मग मी ती लिहितो.

सौ. सुधाताई याच माझ्या पहिल्या वाचक. रसिक, टीकाकार वगैरे सर्व काही, पण त्या फार कठोर टीकाकारही आहेत.सत्याचा स्पर्श नसलेली एक कथा मी एकदा लिहिली ती सुधाताईंना आवडली नाही. ती त्यांनी मला जाळून टाकायला सांगितली. आणि ती जरी प्रसिद्ध झाली तरी संग्रहात मात्र त्यांनी मला ती घेऊ दिली नाही.

प्रश्न : तुम्ही लिहीत होता त्यावेळची कथा आणि आजची कथा, ललित वाङ्मय यामध्ये तुम्हाला जाणवण्याजोगा असा काही फरक वाटतो काय ?

उत्तर– आजच्या कथेचं नवं वळण मी यापूर्वीच सूचित केलं आहे. नवकथा – बरी वाईट कशीही असो – आज अस्तित्वात आली आहे हे मान्य करायला हवंच.पण आजच्या

कथेचं वळण हे मला पुन्हा जुन्याकडं वळणार आहे असं वाटतं. पुन्हा ती जुन्या कथानक प्रथानतेकडं वळत आहे. नव्यावरही जुने संस्कार आहेत. फडके, खांडेकर, गाडगीळ यांचं अनुकरण नवे करताना दिसतात; तसंच जुनं वळणही प्रयत्नपूर्वक जिरवताना दृष्टीस पडतात. (महादेवशास्त्रींचं अनुकरण मात्र कोणी केलेलं दिसत नाही.) पण मराठी कथेत जाणवण्याजोगा फरक पडला आहे हे खरंच. प्रामुख्याने तिची भाषा बदलली आहे, भावनाविश्व बदललं आहे. अर्थात यातली बरीचशी क्रांती (?) वरवरची आहे. आता खरोखर कथा हवी आहे ती संपूर्ण जीवनदर्शन घडविणारी. जीवनाचीच. आजची कथा व बरेच ललितलेखन यांत प्रयोगच – आणि तेही लोकविलक्षण – अधिक असतात. जीवनाची अनुभूती प्रामाणिक हवी. नवे कथाकार पुढे गेले यात नवल नाही. ते तसे गेले नसते तर मला वाईट वाटले असते. आजची कॉलेजातील मुलंमुलीसुद्धा किती सफाईदार, रेखीव व घाटदार कथा लिहितात हे पाहिलं की, आश्चर्य वाटतं, आनंदही होतो. आजच्या कथालेखनात मुळातच काही त्रुटी, उणीवा आहेत, हे मात्र जाणवतं. अनुभूती मुद्दाम विकृत केल्या जातात. वास्तवता, वास्तवता म्हणून घोष करणाऱ्या किती लेखकांनी पर–वाच्या भारत–पाकिस्तानच्या युद्धावर लिहिलं? स्वातंत्र्यानंतरच्या जीवनाचं प्रतिबिंब आमच्या वाङ्मयात का दिसत नाही ? खरी गोष्ट अशी आहे की, कामाविष्कार, अर्थ, काम या पलिकडं आजची मराठी कथा जात नाही. स्वातंत्र्य मिळाल्यानंरतचं बिंबच वाईट आहे; त्यामुळं प्रतिबिंबसुद्धा तसलंच पडणार ! पण नारायण हरी आपटे यांच्यासारखा मर्यादा असणारा लेखकही परिणामकारक लिहू शकला. एका पिढीचं त्यांनी मनोरंजन केलं, मार्गदर्शन केलं ही गोष्ट लक्षात ठेवण्यासारखी आहे. ' राजा कालस्य कारणम् ' हेच इथंही खरं आहे.

शेवटी मला असं वाटतं की, लेखक हा वाढला पाहिजे. लेखकाचं सुरुवातीचं लेखन व आजचं लेखन यांमध्ये फरक दिसत नसेल तर त्याची वाढ खुंटली असंच समजायला हवं. अनेक कादंबरीकार, कथाकार गेली एक दोन तपं लेखन करीत आहेत. पण त्यापैकी फार थोड्यांच्याजवळ मला ही वाढ दिसते. फडके यांच्यात काही बदल झाला आहे असं मला वाटत नाही. सफाई वाढली तेवढीच. लेखकाच्या व्यक्तित्वाला या वाढीची अतिशय जरूरी असते. त्यातूनच नवे नवे प्रयोग (प्रयोगासाठी प्रयोग मात्र नव्हे) करायची, नव्या अनुभूती घेण्याची त्यांची शक्ती वाढत असते. कलावंतानं याची जाणीव ठेवली पाहिजे.

प्रश्न : आपली भाषा ही रसपूर्ण, संस्कृतप्रचुर अशी आहे. तिचा आपल्याला कधी अडथळा झाला काय ? ललित लेखनात भाषेचं स्थान कोणतं ?

उत्तर : भाषेचा मला अजिबात अडथळा झाला नाही. अनेकांनी माझ्या ' शास्त्री ' पदवीचा व तिचा ओढूनताणून संबंध लावण्याचा प्रयत्न केला आहे. पण ती कोठे अकारण संस्कृतप्रचुर झाली आहे असं मला वाटत नाही. माझ्या भाषेवर व शैलीवर अभिजात

वाङ्मयाचे संस्कार झाले आहेत हे खरंच आहे. आणि त्यासाठी मी लहानपणापासून प्रयत्नही केला आहे. जे जे वाचलं त्यांतले उत्तमोत्तम उतारे मी लिहून पाठ केले होते. त्यांच्या ढीगभर वह्या पानशेतच्या पुरात वाहून गेल्या. प्रतिभेला सौष्ठव हवं. त्यासाठी चांगलं वाङ्मय वाचणं, उतारे पाठ करणं याचा मी कधी कंटाळा केला नाही. यासाठी पूर्वसूरींना शरण जाणं आवश्यक आहे. आज ही साधना मला कुठं फारशी दिसत नाही. तुम्ही काहीही लिहा. शृंगार लिहिला तरी तो अस्सल लिहा. पण त्यासाठी आपलं जुनं वाङ्मय, परंपरा यांचा अभ्यास करायला हवा. ते फार समृद्ध आहे. प्रा. मं. वि. राजाध्यक्षांनी 'कथाकान्ता'च्या प्रस्तावनेत जेव्हा म्हटले की, " शास्त्रीबुवांच्या भाषेनं संस्कृती आणि जुनी मराठी यांची शब्दकळा स्वतःमध्ये जिरवून घेतली आहे; अलंकरणासाठी त्याचा उपयोग ते करीत नाहीत," ते वाचून मला फार फार बरं वाटलं.

(मडगाव, गोवा येथील श्रीमती पार्वतीबाई चौगुले महाविद्यालयातर्फे प्रकाशित झालेल्या 'पं. महादेवशास्त्री जोशी : विविध दर्शन' या पुस्तकासाठी लेखकाने पुणे येथे दि. १ नोव्हेंबर १९६६ रोजी घेतलेली मुलाखत. त्यांच्या परवानगीने साभार पुनर्मुद्रित.)

* * *

आजचा मराठी विनोद

विनोद हा मराठीतील सध्या सर्वांत लोकप्रिय वाङ्मयप्रकार आहे – लोकप्रिय आणि वाचकप्रिय (आणि म्हणून तो संपादकप्रियही आहे.). पण या इतक्या लोकप्रिय वाङ्मयप्रकाराची 'प्रकृती' मात्र अतिशय गंभीर आहे. टीकाकारांच्या या चिकित्सेला अलिकडेच एका विनोदी लेखकाने विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांच्या थाटात 'आमच्या विनोदास काहीएक झाले नसून त्याची नाडी अद्याप साफ चालत आहे,' असे उत्तरही दिले होते. त्या लेखकाचा हा उत्साह कितीही दुर्दम्य आणि कौतुक करण्यासारखा असला तरी आज विनोद हा वाङ्मयप्रकार स्थिरावल्यासारखा व एका विशिष्ट वर्तुळातच तो फिरल्यासारखा वाटतो. मराठीतील जयवंत दळवी, बाळ सामंत व राजाराम हुमणे या तीन खंद्या विनोदकारांच्या संदर्भात या प्रश्नांची काही उत्तरे सापडतात काय हे पहावयाचे आहे.

या तिन्ही विनोदकारांची प्रकृती वेगवेगळी आहे. त्यांपैकी सामंत व हुमणे यांचा विनोद कोल्हटकर, गडकरी व पु. ल. यांच्या वळणावळणाने जाणारा असून दळवींचा विनोद कथांच्या रूपाने म्हणजे काहीसा चिं. वि. जोशी पद्धतीने जाणारा आहे. श्रीपाद-कृष्ण कोल्हटकर ते पु. ल. देशपांडे आणि त्यानंतरचे आजचे विनोदी लेखक यांच्या एकूण विनोदाच्या प्रकृतीत काही मूलभूत फरक पडला असे जाणवत नाही. (त्यातील स्पृहणीय अपवाद चिं वि. जोशी). श्रीपाद कृष्ण व 'बालकराम' यांनी केलेल्या, विशेषत: वाङ्मयीन प्रवृत्तीच्या उपहासाला पु. ल. दे. मध्ये बहर आला व त्यातील सूक्ष्म उपरोध, विडंबन यांचा एक विलक्षण गोफ त्यांनी आपल्या विनोदातून गुंफला. त्याचे रूप, त्यातील सफाई चकित करणारी होती. त्यानंतर पु. लं. चे लेखन थांबल्यासारखे झाले आणि मग लिहू लागलेल्या नव्या विनोदकाराकडे पाहिलं तर पु. लं. चाच (म्हणजे कोल्हटकर बालकराम इत्यादी पूर्वपरंपरेतील कोणत्या ना कोणत्या तरी प्रवृत्तीचाच) तो आविष्कार आहे असे वाटल्यावाचून रहात नाही. कालानुरूप या विनोदी लेखकाचे विषय, तपशील आणि लेखकागणिक शैलीत काहीसा फरक पडला तरी मूळ गाभा व त्यांच्या विनोद-विश्वाचा परीघही तोच राहिला. (हे इतके लेखक आपल्याच प्रवृत्तीचा आविष्कार करतात म्हणून पु. ल. नी आपले लेखन बंद केले असेल काय?)

राजाराम हुमणे, बाळ सामंत व जयवंत दळवी यांचे हे पहिलेच लेखसंग्रह नाहीत.

हुमण्यांची तर ही चवथी खेप आहे. तर सामंतांची सातवी अन् दळवींची चवथी खेप आहे. या तीनही पुस्तकांना वसंत सरवटे यांच्या मिष्किल कुंचल्याचा मोठाच हातभार लागला आहे हे येथे मुद्दाम (रंगवून जरी नाही तरी– संपादक) सांगितले पाहिजे.

या तीन विनोदी लेखकांपैकी हुमणे व सामंत यांच्या विनोदी लेखनात खूप साम्य आहे. त्यांचे विषय, त्यांची शैली यातही सारखेपणा जाणवतो, (आज सर्वच विनोदी लेखकात विषय व शैली यांचे साम्य दिसते. ते तसे का दिसावे हाही एक खरोखरच चिंतेचा विषय आहे.) आपले आजचे राजकारण, मध्यमवर्गीय जीवन, वाङमयीन विश्व (आणि विनोदी लेखकांच्या बायका) असे काही विषय अनेक विनोदी लेखकांचे अत्यंत आवडते आहेत. हुमणे यांच्या संग्रहातील ' कृपया अहेर आणू नये ' (आजच्या मध्यम–वर्गीय जीवनातील एक ज्वलंत प्रश्न !), ' आभार मानणं : एक कडू काम ', ' लिफ्ट : एक देणे ', ' साक्षीदाराच्या पिंजऱ्यात मी–कारकून ', या लेखांच्या नुसत्या शीर्षकांवरून आपण त्यातील आशयाचा व शैलीचा अंदाज करू शकतो... आणि तो सहसा खोटा ठरत नाही ! सामंतांच्या संग्रहात तर आपले हे अंदाज शंभर टक्के खरे ठरतात ' नाटक पहावे कसे ', ' काही कौटुंबिक वाङमयप्रकार ', ' असा दिवस उजाडतो ', ' एका मंत्र्याची रोजनिशी ', ' स्वर्गात मद्यपानबंदी ', ' खास सांस्कृतिक फराळ ', ' सुलभ प्रणय मार्गदर्शिका ' इत्यादी शीर्षके फार बोलकी आहेत. हुमणे अतिशयोक्तीचे तंत्र फार चांगले वापरतात. त्यांची शैलीही विलक्षण विरोधात्मक आहे. त्यामुळे ' मला जेव्हा व्याधाची बाधा होते,' 'लिफ्ट–एक देणे' इत्यादी लेख उपरोधिक होतात. ते सफाईने लिहिताना दिसतात. 'पठार येईपर्यंत आपण ठार होणार अशी भीती माझ्या धडधडत्या हृदयाला वाटू लागली (पृ. १४), 'कैलासवासी न होता मी कैलास गाठलं'(पृ. १५), 'लग्न ही घटना अशी आहे की, ज्यामुळे स्त्री गर्भवती होते तर पुरुष गर्भगळित होतो.' (पृ. ११) हो एकाच लेखातली सहज हाताला लागलेली उदाहरणं. या शैलीमुळेच त्यांचे लेखन अतिशय चुरचुरीत व वाचनीय होते; पण हुमणे यांच्याबद्दल एक तक्रार करावीशी मात्र वाटते. ती म्हणजे, विलक्षण सफाई, सूक्ष्म विनोदबुद्धी आणि उपहास, उपरोध इत्यादी सगळी आयुधे असलेल्या या विनोदकाराला अजून आपला सच्चा सूर का सापडत नाही?

बाळ सामंत यांचे लेखनही खुसखुशीत आहे. हुमणे यांचे काही विशेष त्यांच्यातही आढळतात. पण त्यांचे लेखन अधिक 'बुकिश' वाटते. त्यांच्या विनोदाचे विषय सरकारी पातळीवरील दिरंगाई, भ्रष्टाचार, व मध्यमवर्गीयांच्या जीवनाशी निगडीत आहेत.

एखादी लहानशी कल्पना घेऊन ती अकारण ताणण्याकडे त्यांचा कल आहे. त्यामुळे अतिशयोक्ती या एकाच वैशिष्ट्याने त्यांचे लेखन सजलेले वाटते.'काही कौटुंबिक वाङमय प्रकार ', ' खास सांस्कृतिक फराळ ', ' शत्रू कसे मिळवावेत ', ' असा दिवस उजाडतो–असा दिवस मावळतो', ' सुलभ प्रणय मार्गदर्शिका ', ' एका मंत्र्याची रोजनिशी ' हे सारे लेखन बरेचसे जंत्रीवजाही झालेले आहे. सांस्कृतिक फराळ व कौटुंबिक वाङमय प्रकारांची

स्फूर्ती त्यानी बालकरामापासून घेतली आहे, तर बाकीची पु. लं. च्याकडून. काही काही लेखांत; जेव्हा ते कलमवार लेखन करू लागतात तेव्हा तर त्यातील विनोद हरवतो. (उदा. ' सुलभ प्रणय मार्गदर्शिकेमध्ये ' ते सुंदर पोरी कशा गवसतात, तरुणी कोठे टेहळाव्यात, इत्यादींची प्रत्येकी पाच सहा कलमेच ते देतात, ' शत्रू कसे मिळवावेत'मध्ये ते शत्रूंचे प्रकार, उपप्रकार सांगतात. ' नाटक पहावे असे! 'मध्ये नाटकाची निवड, त्याचा पास कसा मिळवावा, थिएटरची निवड, घरी कसे परतावे वगैरे वगैरे येते... आणि ' सांस्कृतिक फराळा 'त चिवडा ('संगीत चिवडामणी ' हां कोटी पुन्हा पु. लं. नी वापरलेलीच), मेतकूट, खिमा, खिचडी, कडबोळी, लष्करच्या भाकऱ्या, अंगाच्या लाह्या व रेवडी हे प्रकार बालकरामांच्याकडून घेतलेले आहेत. याला तेथे फक्त साहित्यविश्वाचा संदर्भ नव्हता, तो सामंतांनी दिला आहे. (ही साहित्यिक विडंबने कोणाची याची शंका राहू नये म्हणून की काय वसंत सरवटे यांनी त्या त्या साहित्यिकांची ओळख पटविणारी रेखाटने काढून या विनोदाची जणू सांगताच केली आहे!) एकूण ' सांस्कृतिक फराळ 'हा बाळ सामंतांपासून वि. आ. बुवांपर्यंत आजच्या सर्वच विनोदी लेखकांचा आवडता प्रकार दिसतो.

' एका मंत्र्याची रोजनीशी ' या ग्रंथातील काहीसा वेगळा लेख. सुप्रसिद्ध विनोदी लेखक वामनराव जंगले वनमंत्री झाल्यावर त्यांच्याकडे पाहण्याचा सगळ्यांचा दृष्टिकोन कसा क्षणात बदलतो. आणि मग एक मंत्री व्हायला लायक नसलेल्या (म्हणजेच नालायक, बेवकूफ, लाळघोट्या वगैरे) मंत्र्याची ती कारकीर्द दोन दिवसांतच कशी संपते याचे उपरोधपूर्ण चित्रण सामंतांनी केले आहे(तिथेही बडतर्फ करण्याची कारणे देताना दहा कलमे देण्याचा मोह सामंतांना आवरता आलेला नाही.)त्यातील 'अग पण मंत्री व्हायला मी काय बेवकूफ आहे? नालायक आहे? कशासाठी मला मंत्री करणार?'ही प्रतिक्रिया पुरेशी बोलकी आहे तशीच त्यातील डायरेक्टर ऑफ पब्लिसिटी वं. ग. ताटके, फॉरेस्टचे सोमलवार, चीफ कॉन्झर्वेटर जगदाळे इत्यादी व्यक्तिचित्रेही. 'असा दिवस उजाडतो, असा दिवस मावळतो' मधील मंत्री, संपादक, लेखक, पोलीस इन्स्पेक्टर, नट, कारकून ही व्यक्तिचित्रेही अशीच आजच्या समाजातील प्रातिनिधिक चित्रे आहेत. सामंतांनी कलमवार लिहिण्याचा मोह सोडला तर त्याना किती भेदकपणे व उपरोधिकपणे लिहिता येते याचे प्रत्यंतर वरील लेखांवरून येते.

जयवंत दळवी यांच्या विनोदाचे स्वरूप वरील दोघांहून वेगळे आहे.त्यांच्या कथांना त्यांनी विनोदी कथा म्हटले नसून 'विक्षिप्त' म्हटले आहे, ते अर्थपूर्ण आहे. एक म्हातारा माणूस पोपट होतो, दुसरा गणपती होतो. एक बाई कोंबडी होते तर शिवाजी महाराजांचा पुतळाच पळून जातो. कावळा आणि कावळी कावकाव करणाऱ्या माणसांवर कावकाव करतात. राणीच्या बागेतले ब्रिटिश राज्यकर्त्यांचे पुतळे बोलू लागतात... अशा विक्षिप्त कल्पना दळवींच्या या कथांत येतात आणि हे वाचीत असतानाच लक्षात येते.

या निरनिराळ्या कल्पना नसून एकाच कल्पनेची ती विविध रूपे आहेत. त्यामुळे पहिल्या काही कथा वाचल्यावर त्यांतला तोच तोपणा जाणवू लागतो. विशेषत: सलगपणे या कथा वाचताना तर त्या कंटाळवाण्याच होतात. (म्हणून वाचताना वाचकांनी त्या मधून मधून वाचाव्या, एका बैठकीत वाचू नयेत अशी ' चेतवणी ' दळवींनी द्यायला हवी होती !)

पण हा कल्पनेचा एकसुरीपणा सोडला तर मात्र या कथा वैशिष्ट्यपूर्ण आहेत. एक म्हणजे, त्यातील विनोद पुस्तकी नाही. तसाच तो मध्यमवर्गीय राजकारण, जीवन आणि संस्कृती यांच्या भोवतीच ठराविक रिंगणातच फिरत नाही. तो इतर मराठी विनोदकारांच्या विनोदाप्रमाणे जीवनावर लादलेला वा चमत्कृतिजनक नसून जीवनातूनच तो उमलला आहे. त्यातल्या विनोदालाही कारुण्याची एक किनार आहे. त्यामुळे 'वासांसि जीर्णानि', ' आमची पोपटपंची ', ' कुत्र्याचं शेपूट वाकडं ते वाकडं, ' 'आम्ही गणपतीच' यांतील वृद्धांच्या व्यथा फार बोलक्या होतात. ' महाराणी व्हिक्टोरिया ' मधील रात्री जिवंत होणारे ब्रिटिश सत्ताधाऱ्यांचे पुतळे, चौथऱ्यावरून पळून गेलेले शिवाजी महाराज, जिवंत झालेला भीमरूपी महारुद्र इतर विक्षिप्त कथांतून ही दळवी मिस्कीलपणे आजच्या जगातील विविध माणसे व त्यांच्या प्रवृत्ती यांवर भाष्य करीत असतात. आणि ते वाचीत असताना एकीकडे हसू फुटत असतानाच दुसरीकडे त्यातील कारुण्यही जाणवत असते. 'वासांसि जीर्णानी' मधील म्हाताऱ्याला मृत्यू आल्यावर तो वर तरंगू लागतो. त्या वेळी तो दुसऱ्या आत्म्याला म्हणतो की, वेग येत नाही. त्या वेळी तो सांगतो की, ' तेरा दिवस हीच स्पीड ! सदर्न मराठा ... फिफ्टीन एम्. पी. एच्,' ' शेवटी दु दु असलं की ते ज्ञानेश्वरांचं असलं पाहिजे !' अलिकडे ज्ञानेश्वर इथे न येण्याचे कारण : ' ज्ञानेश्वरीचा एक एक अध्याय एडिट करून टेक्स्ट बुक म्हणून लावून घेणारे प्रोफेसर इथे आहेत–ते ज्ञानेश्वरांची भेट घेऊन त्यानाच ज्ञानेश्वरीचा अर्थ सांगतात. तो अर्थ ऐकून ते एकदा वर पळाले ते खाली आलेच नाहीत !' 'शिवाजीची चौथऱ्यावरून सुटका' मध्ये एक वेळ महाराज गेले तरी परवडले असते. पण घोडा गेला म्हणजे कंबक्तीच. याचे कारण ' महाराजांच्या दुप्पट मेटल आहे घोड्यात... ' ' कामं थोडी वावचरंच खूप !' 'खाविन्दानी क्षमा करावी. दौलतीचा बंदोबस्त आम्ही करू ... खोटी वावचरं मागं ठेवून योग्य ती तरतूद करूं. ' ' मी उभा होतो तिथं गार्डनमध्ये दरवर्षी युनिव्हर्सिटी स्टुडंटस् येत. त्यावेळी वाटायचं, ते मॅकबेथ, ऑथेल्लो वाचतील. ओऽ ! नथिंग डुइंग ! ते कुटमुटियाचंच गाईड वाचायचे!' 'संभवामि युगे युगे म्हणत श्रीकृष्ण गेली कित्येक युगे उभे आहेत. कारण संरक्षण करण्यासाठी साधूच नाहीत. आणि दुष्टांचा नाश करावा तर ते साधू सारखेच दिसतात. ' दळवींच्या विक्षिप्त जगात अशा हसविणाऱ्या आणि अंतर्मुख करणाऱ्या कल्पनांचा सगळीकडे सडा पडला आहे.

मराठीतील आघाडीच्या या तीन विनोदवीरांची पुस्तके वाचल्यानंतर एकूण

मराठी विनोदाची काही वैशिष्ट्ये एकत्रितपणे लक्षात येतात तशाच त्याच्या मर्यादाही जाणवतात. मराठी विनोदाचे क्षेत्र पु. लं. च्या मध्ये आधी मर्यादित झाले. श्रीपाद-कृष्ण, चिं. वि. जोशी यांचा सामाजिक संदर्भ सोडून वाङ्मयविषयक प्रवृत्ती-भोवती तो फिरू लागला. त्यानंतर आज त्याचा आणखी संकोच झालेला दिसतो. अधून मधून त्यात काही इतर विषय येत असले तरी प्रामुख्याने तो वाङ्मयीन आणि म्हणून ' पुस्तकी ' च झाला आहे. त्याला महाराष्ट्रीय जीवनाचा विशाल (मध्यम-वर्गीय सुद्धा) संदर्भ नाही. पुन्हा त्यातील अनेकांना आपला सच्चा सूर अजूनही सापडलेला दिसत नाही. बहुतेकांचा भर शब्दनिष्ठ विनोदावरच आहे. आणि दळवी, रमेश मंत्री यांच्यात काही प्रमाणात तो प्रसंगनिष्ठ वळणावळणाने जाताना दिसतो तेव्हा त्याचे रूप देखणे वाटते. पण तिथेही पुन्हा त्या विनोदाचे पाय जमिनीवर घट्ट रोवलेले नसल्यामुळे तो ' विक्षिप्त कथे ' त (वा कल्पनेतच) जमा होतो. आज खरोखर जर काही हवे असेल तर आपल्या आजच्या जीवनातून सहजपणे निर्माण झालेला विनोद, जीवनावर लादलेला नव्हे, जीवनातलील केवळ चमत्कृती शोधणारा नव्हे. त्यासाठी पुन्हा हवे आहेत ते पांडुतात्या, बंडूनाना, चिमणराव (एखादा दाजी सुद्धा चालेल) यांसारखे मानसपुत्र. जनू बाण्डे निर्माण करून रमेश मंत्री याना गुप्तहेर प्रवृत्तीचे सुरेख विडंबन करण्यात विलक्षण यश लाभले आहे. याचाच अर्थ असा की, मुद्दाम बावळटपणा कर-णाऱ्या बंडूपेक्षा जीवनातून सहजपणे निघणाऱ्या, माणसातल्या विविध प्रकृतींचा वा प्रवृत्तींचा उपरोध- उपहासपूर्ण समाचार घेणारा विनोद हवा आहे. हुमणे, सामंत व विशेषत: दळवी यांच्यामध्ये (आणि आणखीही काही विनोदी लेखकांत) हे सामर्थ्य निश्चित आहे. फक्त त्यांनी कोटचा, अतिशयोक्ती आणि शब्दबंबाळपणा यांचा मोह मात्र सोडायला हवा. मराठीतील आजचे आघाडीवरचे हे तीन विनोदवीर तोच इषारा देत आहेत. *

(नवनीत : ऑक्टोबर १९७३)

---

१) **राजा बोले** : राजाराम हुमणे.

२) **तारांबळ** : बाळ सांमंत.

३) **विक्षिप्त कथा** : जयवंत दळवी.

* मे. ग. पां. परचुरे प्रकाशन मंदिर, गोरेगावकर चाळ क्र. २, गिरगाव, मुंबई-४ यांची प्रकाशने.

मराठीतील विडंबन काव्य आणि झेंडूची फुले

मराठी माणसाला दुसऱ्यांना शिकवणे फार आवडते. मराठीतल्या विनोद वाङ्मय-प्रकाराची सुरुवातही समाजाला काहीतरी शिकविण्यासाठी, समाजातील काही सोंगेढोंगे व दुष्ट रूढी यांच्यावर प्रहार ओढण्यासाठी झाली, हे आज सर्वमान्य झाले आहे. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर, गडकरी, प्र. के. अत्रे, चिं. वि. जोशी आणि पु. ल. देशपांडे यांच्या-पर्यंतच्या विनोदाचे स्वरूप पाहिले तर हे स्पष्ट व्हावे. मराठीतील विडंबनकाव्यही या नियमाला अपवाद नाही.

'झेंडूची फुले' प्रकाशित होण्यापूर्वी मराठीत विडंबनकाव्ये लिहिली गेली होती हे सिद्ध करणे फारसे अवघड नाही. प्रा. अनंत काणेकर यांनी आपली 'प्रेम आणि पतन' हे विडंबन काव्य, गडकऱ्यांची 'प्रेम आणि मरण' पुढे ठेवून इ. स. १९२४ मध्येच लिहिलं होतं. झेंडूच्या फुलानंतर तर मूळ कवितांपेक्षा विडंबनकाव्येच अधिक लिहिली गेली असावीत. नवकाव्याच्या आजच्या जमान्यात मात्र त्याचे प्रमाण थोडेसे कमी दिसते. (पण त्याचे कारण नवकाव्य हेच मुळी काव्याचे विडंबन असल्यामुळे आणखी निराळे विडंबन कशाला, अशी बऱ्याच जणांची कल्पना असावी!) 'झेंडूच्या फुलां'ना अमाप लोकप्रियता लाभली याचे कारण इतकी सुंदर विडंबने इतक्या विपुल प्रमाणात एकत्रित-पणे कधीच लिहिली गेली नव्हती. हे त्याचे यश काही कवींना आणि टीकाकारांना त्यावेळी इतके सलले की, 'झेंडूची फुले' मात्सर्याने फुलली काय? असा प्रश्न 'प्रतिभे'च्या रामशास्त्र्यांनाही तेव्हा पडला, आणि त्यानंतर 'विडंबन' या काव्यप्रकारालाच विलक्षण बहर आला.

'झेंडूच्या फुलांची' चिकित्सा करण्याआधी विडंबनकाव्याचे स्वरूप समजावून घेणे इष्ट ठरेल, 'मी विडंबनकवी कसा झालो' या आपल्या लेखात खुद्द आचार्यांनीच आपली विडंबनकाव्ये कोणत्या परिस्थितीत स्फुरली, त्यांचे स्वरूप काय व त्यातील धोके कोणते याची अतिशय उद्बोधक चिकित्सा केली आहे. (मी कसा झालो : पृष्ठे ३८ ते ५१).

मराठी कवितेच्या इतिहासात १९२० हे वर्ष फार महत्त्वाचे आहे. १९०५ मध्ये केशवसुत वारले, आणि त्यानंतर १९१८-१९ मध्ये बालकवी व गोविंदाग्रज यांची निर्याणे झाली. या सर्वांनी आणलेल्या नव्या कवितेच्या वैभवाचा काळ संपला. आणि मग सुरू

झाली ती ' रविकिरण मंडळा 'ची कारकीर्द. या मंडळाच्या काव्यांनीच देवाच्या आळंदीला पोहोचण्याची ईर्षा बाळगून राहिलेल्या केशवकुमारांना चोराच्या आळंदीला आणून सोडले ! आणि मराठीत विडंबनकवितेची नांदी म्हटली ! (गडकरी–बालकवींच्या) 'या धुंदीमधून आम्हाला वीस–एकवीस साली पुण्याच्या ' रविकिरण मंडळा ' ने जागे केले. नुसते जागे केले नाही तर गार पाण्याची बादली घेऊन ती आमच्या डोक्यावर अक्षरशः भडाभडा ओतली आणि ... माझ्यामधला व्रात्य विडंबनकार डरकाळी फोडून एकदम बाहेर पडला !' (मी कसा झालो : पृष्ठ ४०) ' गीत–गंगे 'च्या काठावर झेंडूच्या कुलांचे रान कसे माजले त्याची पार्श्वभूमी ही अशी आहे.

केशवकुमारांच्या विडंबनकाव्याला प्रामुख्याने कारणीभूत झालेले 'रविकिरण' मंडळातील कवी म्हणजे माधव ज्यूलियन उर्फ कै. माधव त्र्यंबक पटवर्धन. त्यांच्या (त्यावेळच्या) फारशीमिश्रित बेंगरूळ भाषेने आणि धेडगुजरी काव्याच्या स्वरूपाने गडकरी–बालकवींच्या कवितेच्या धुंदीत रमलेल्या रसिकांना एकच हादरा बसला. (जसे नंतर बा. सी. मढेंकरांच्या नवकाव्याने पुढे काहीजणांना खिळखिळे केले !) त्यांच्या व इतर कवींच्या शाब्दिक व इतर वैशिष्ट्यांची केशवकुमारांनी 'झेंडुच्या फुलां'त दखल घेतली आणि काव्यक्षेत्रात नवा इतिहास घडविला !

विडंबन कवितेचा मुख्य हेतू मूळ कविता अगर तिचा कर्ता व त्याची शैली यांचे विडंबन करणे हा होय. याबाबतीत विडंबनकवितेची व्यंगचित्राशी तुलना करता येईल. व्यंगचित्रकार ज्याप्रमाणे व्यक्तिविशेष फुगवून दाखवितो; तसेच विडंबनकवीही करतो. तो हे अनेक तऱ्हांनी करू शकेल. मूळातील गंभीर काव्यवस्तू पोरकट पातळीवर आणून अगर थिल्लर काव्यविषय गंभीरपणे हाताळून विनोदनिर्मिती करता येईल. 'झेंडूच्या फुलां'त 'कवी आणि चोर' हा विषय खंडकाव्याच्या भारदस्त व गंभीर पातळीवर हाताळून विडंबन साधण्यात आले आहे. जडजंबालांची श्री ज्ञानोबारायांच्या प्रेमळ 'पसायदाना'सह असलेली एकाच वाक्याची प्रस्तावना आणि शार्दूलविक्रीडित, अनुष्टुभ, मंदाक्रांता, आर्या, साकी इ. वृत्तांत केलेली रचना एक क्षुद्र विषय गंभीरपणे हाताळून उपहासाची निर्मिती करते. अशा प्रकारे मूळ विषय अगर कवी यांना हास्यास्पद करणे हा विडंबनकाव्याचा मुख्य हेतू केशवकुमारांनी 'झेंडूच्या फुलांत' अनेक ठिकाणी चांगल्या रीतीने साधला आहे. कधी मूळ कवीच्या शाब्दिक व इतर लकबींचे विडंबन करूनही ही निर्मिती त्याने साधली आहे. विडंबन या काव्यप्रकाराची मुळे ग्रीक काव्यापर्यंत खोल गेलेली दिसतात. होमरच्या महाकाव्याचे विडंबन करणाऱ्या ' दि बॅटल ऑफ फ्रॉग्ज अॅण्ड माईस' या रचनेचा कर्ता अज्ञात असला तरी काव्य ज्ञात आहे. गद्यातही सर्व्हेंटिसचे 'डॉन क्विझोट' मध्ययुगीन साहसी रोमांचकारी कादंबऱ्यांचे विडंबन करण्यासाठीच अवतीर्ण झाले. मात्र विडंबन काव्याचा मुख्य रोख जर विशिष्ट कवी व त्याची शैली असेल किंवा त्याला वैयक्तिक कुचाळीचे अगर सूडाचे स्वरूप आले तर मात्र त्याचे स्वरूप शुद्ध

राहू शकणार नाही. त्याची पातळी उंच राहू शकणार नाही. पण मूळ प्रवृत्तीचे,विषयाचे, शैलीचे विडंबन असेल तर ती विडंबनकृती स्वतंत्र काव्याइतकीच श्रेष्ठही ठरू शकेल.अशा वेळी त्यातील अप्रत्यक्ष टीका मूळ कवीला कधीकधी अपकारकही ठरेल. पण त्याहीपेक्षा तो एक विरोधी भक्तीचाही प्रकार ठरेल. एखाद्या कवितेचे तेवढेच प्रत्ययकारी विडंबन हा मूळ कवितेचा व तिच्या कर्त्याचा एकप्रकारे गौरवच आहे.अर्थात ही गोष्ट 'रविकिरण मंडळा'तील कवींच्या ध्यानात न आल्याने त्यांनी कै. श्री. कृ. कोल्हटकरांना 'झेंडूच्या फुलां'चा जाहीर निषेध करायला लावला ही गोष्ट निराळी ! आणि त्यातही विनोद असा की, कोल्हटकरानी तो केला, पण त्याच वेळी 'झेंडूची फुले' उत्कृष्ट असल्याबद्दलचे एक खाजगी पत्रही त्यांनी केशवकुमारांना पाठविले !

म्हणूनच आचार्य अत्रे यानी विडंबन काव्याचे स्वरूप स्पष्ट करताना दिलेला इषारा फार मोलाचा आहे. ' काहीतरी अर्वाच्य विषय घेऊन अद्वातद्वा रचना केली म्हणजे विडंबन काव्य होते अशीच बहुतेकांची समजूत दिसते. काव्यरचनेच्या तंत्रावर प्रभुत्व असल्यावाचून आणि काव्याच्या बारीकसारीक मख्ख्यांचे मार्मिक ज्ञान असल्याखेरीज विडंबनकाव्य लिहिता येणे अशक्य आहे. सर्कशीमध्ये विदूषक घोड्यावर बसण्याचे विडंबन करून जो हशा पिकवितो त्याचे एकच कारण म्हणजे तो स्वत: पट्टीचा घोडेस्वार असतो ... विडंबनकाव्य हा एक वाङ्मयीन टीकेचा अत्यंत सुसंस्कृत आणि प्रभावी प्रकार आहे. एखाद्या कवीचे विडंबन करणे म्हणजे अप्रत्यक्षपणे आदर व्यक्त करण्यासारखेच आहे. ' (मी कसा झालो : पृष्ठे ५०–५१)

' झेंडूच्या फुलां ' त वर सांगितलेली विडंबन काव्याची सर्व वैशिष्ट्ये सापडतात. त्यातील गीतांना स्वतंत्रपणा आहे हे त्यांचे सर्वांत मोठे वैशिष्ट्य. केशवकुमारांनंतर महाराष्ट्रात विडंबन गीतांचे पेव फुटले. आणि धर कविता, की कर तिचे विडंबन (किंवा विटंबना) असा प्रकार सुरू झाला. (जसे दिवाकरांच्या नाट्यछटांनंतर महाराष्ट्रात प्रत्येकजण नाट्यछटा लिहू लागला होता !) पण ' झेंडू ' च्या फुलांची सर त्यांना आली नाही. जयकृष्ण केशव उपाध्ये, अनंत काणेकर, दत्तू बांदेकर आणि आता शां. शं. रेगे यांच्यासारखे काही अपवाद सोडले तर ' झेंडूची फुले ' म्हणजे विडंबन काव्य हे समीकरण अगदी आजतागायत कायम राहिले आहे. तसाच एखादा विडंबनकवी जन्माला येईपर्यंत कायमच राहील !

'झेंडूच्या फुला'त कवी हाच विनोदाचा प्रधान विषय आहे. कवी या जातीचे अनेकविध विशेष अत्रे यांनी मार्मिकपणे टिपले आहेत. 'आम्ही कोण ?' या कवितेत कवी हा एकेकाळी (आणि आजही) काय प्राणी होता याचे एक विलक्षण उपहासपूर्ण चित्र आहे. केशवसुतांच्या याच नावाच्या कवितेची अक्षरश: शेकडयांनी विडंबने झाली. पण केशवकुमारांची सर एकालाही आली नाही. कवी, त्याच्या सवयी, प्रवृत्ती, त्याचा अहंकार

व त्याचा निर्लज्जपणा या सर्वांवरच फार चांगले कोरडे येथे ओढलेले आहेत. म्हणूनच अशा कवींची कवी बोबडे यांनी वर्णन केल्याप्रमाणे–

'अरे आला कवी! आता धावा! धावा!
पळा लपा! पाठीराखे स्मरा! किंवा रामरक्षा तरी जपा'

अशी धास्ती पुढे सगळचा रसिकांनी घेतली. 'फूल, कवी, बाला आणि मासिक, त्याचे काव्य लेखन' इत्यादी कवितांतून कवी आणि त्याची व्यवच्छेदक लक्षणे आणखी स्पष्ट होतात. उपहास, कोटचा, उपरोध, अतिशयोक्ती अशी विनोदाची सगळी शस्त्रे ते सारख्याच लीलेने वापरताना दिसतात. 'शामले' सारख्या कवितेत तर कवीची प्रतिभा काडेचिराईतापासून खडीसाखरेपर्यंत भरारी घेते आणि आपण स्वत: व आपली प्रेयसी यातील विलक्षण तफावत अशा काही विलक्षणपणे दाखविते की, ओळीमागून ओळी वाचताना वाचकांना हसू आवरत नाही. माधवराव पटवर्धनांनी उर्दू, फारशीमिश्रित कवितेचे जे लोण मराठीत आणले त्याचाही भरपूर समाचार 'शामले' त आहे. 'कषाय पेय पात्र पतित मक्षिकेप्रत' सारख्या कवितेतून, लांबलचक संस्कृत समासावर हल्ला आहे. 'नव रसमंजिरी' तल्या प्रत्येक रसातील विनोदविषयही 'बापडा' कवीच आहे!

'मोहरममधील मर्दुमकी', 'कादरखां' यासारख्या कवितांत खोटचा आवेशपूर्ण राष्ट्रीय कवितेचा उपहास आहे. एके काळी दु. आ. तिवारी यांची 'मराठचांची संग्रामगीते' फार गाजली होती. त्यातील 'गोखलखां'ने 'कादरखा' ला स्फूर्ती दिली. तिवारींच्या राष्ट्रीय कवितांचे पुढे फार हसे झाले; कारण त्या नमुन्याबरहुकूम अनेक खोटचा कवितांची निर्मिती झाली. आणि कवींतील उमाळा कोणता आणि उबळ कोणती हेही स्पष्ट झाले. केशवकुमारांनी ते अचूक ओळखले, आणि 'कादरखा' मध्ये संग्रामगीतांच्या प्रवृत्तीचे व शैलीचे विडंबन केले. ही कविता केवळ विडंबनकविता म्हणूनच नव्हे तर एक स्वतंत्र कविता म्हणूनही आता अमर झाली आहे. त्यातील पठाण व. त्याचा जीवनक्रम यांचे निरीक्षण व तपशील अस्सल आहेत. तीच गोष्ट 'पाहुणे' या विडंबनकवितेचीही! केशवसुतांची 'दवाचे थेंब' ही कविता एकवेळ कोणाला आठवणार नाही पण केशवकुमारांच्या 'पाहुण्यां'ची आठवण विसरणे कसे शक्य आहे?

बालकवींच्या कोमल 'अरुणा'ची थट्टा करण्यासाठी गोविंदाग्रजांनी 'भयंकर अरुण' लिहिला. पण केशवकुमारांनी त्यावरही ताण करण्यासाठी आपला 'अतिभयंकर अरुण' लिहिला! (बारा वर्षाच्या आतील बालकवींनी तो वाचण्याच्या भानगडीत पडू नये अशी त्यावर त्यांची सक्त ताकीदही आहे.) या कवितेतील लाल रंगाच्या कल्पनांची उतरंड पाहून वाचक चकित होतो. त्यात––

'नील चांदवा जुन्या पुराण्या गगनाचा फाटे
आलवणाचे अस्तर आले बाहेरी वाटे!'

किंवा

' जाण्याच्या घाईत घसरुनी बालरवी पडला--
तोंडावरती, आणि गोळणा हा त्याचा फुटला !'

यापासून तो

' पृथ्वीवरच्या नको कवीचे ' गायन '
ऐकाया ।
म्हणुनि त्यास की पाठविती सुर शेंदूर
हा प्याया ?'

अशापर्यंत एकाहून एक ' अतिभयंकर ' कल्पनांची रेलचेल आहे. त्यांचा आस्वाद मुळातून घेतला पाहिजे. ' प्रेमाचा गुलकंद, ' ' प्रेमाचे अद्वैत ' या दोन कविताही तत्कालीन प्रेम कल्पनांतील आचरटपणावर प्रकाश पाडतात. प्रेयसीला दिलेल्या गुलाबाच्या फुलांचा तिने गुलकंदासाठी ' विधायक ' उपयोग कसा केला व त्यामुळे प्रेम लाभले नाही तरी–

' याच औषधावरी पुढे तो कसा तरी जगला
हृदय थांबुनी कधीच ना तरि तो असता खपला !'

' प्रेमाच्या अद्वैता ' तही ठराविक प्रेमकल्पनांचा असाच पुरेपुरे उपहास आहे.

' परिटा, येशील कधी परतून?' ' मनाचे श्लोक ' ही केशवकुमारांची आणखी काही गाजलेली विडंबने. रे. ना. वा. टिळकांनी ' पाखरा, येशील कधी परतून ' ही बालकवींना उद्देशून एक आर्त व नितांत सुंदर कविता लिहिली. त्याचे ' परिटा येशील कधी परतून' हे विडंबन. मुळची आर्तता हृदयाला पीळ पाडणारी व भावनांनी ओथंबलेली, पण तेच वृत्त व तीच शैली केशवकुमारांनी परिटाला उद्देशून आरोळी ठोकण्यात वापरली आणि एका प्रभाबी विडंबनाचा जन्म झाला. परटाची सगळी व्यवच्छेदक लक्षणे त्यांनी अशा मार्मिकपणे टिपली की, ती रसिकांना लगेच पटली. तेच रामदासांच्या ' मनाचे श्लोकां ' चेही. केशवकुमारांचे ' मनाचे श्लोक ' वाचताना जणू संत रामदासच बोलताहेत असे वाटण्याइतके त्यांच्या शैलीचे अनुकरण कवीला साधले आहे. केशवकुमार त्यावेळी अनिल, वा. ना. देशपांडे इत्यादी कवींनी ' पाप्युलर ' केलेल्या मुक्तछंदाच्याही राशीला लागले. ' नंदनवन मुकल्यावर ' हा एकेकाळी वा. ना. देशपांडे यांनी केलेला (काव्यापेक्षा) मुक्तछंदाचा गाजलेला एक प्रयोग ॲडम आणि ईव्ह यांना नंदनवनातून हाकलून दिल्यावर ' तम केव्हा सरे?'असा प्रश्न त्यांना पडतो. केशवकुमारानी ॲडम आणि ईव्ह या आदिम जोडप्याऐवजी सरकारी ऑफिसातल्या बंडो व धोंडो या दोन कारकुनांची योजना केली. आणि ' तम केव्हा सरे !' या आर्त प्रश्नाऐवजी 'काम केव्हा सरेल?' असा प्रश्न विचारावयास लावले. (प्रा. अनंत काणेकर यानीही आधुनिक ॲडम व ईव्हना एकतीस तारखेच्या दिवशी 'पगार

केव्हा सरला ! –हाय– केव्हा बरं सरला !' असे विचारावयास लावूनही एक वेगळे यशस्वी विडंबन लिहिले आहे.)

केशवकुमारांच्या 'झेंडूच्या फुलांचे' स्वरूप व त्यामागील पार्श्वभूमी ही अशी आहे. त्या आधी (व अर्थातच नंतरही) विडंबन काव्ये लिहिली गेली हे सिद्ध करता आले तरी केशवकुमारांची आद्य व श्रेष्ठ मराठी विडंबनकार ही पदवी हिरावून घेता येणे शक्य नाही. कारण विडंबनकाव्याला स्वतंत्र व मानाचे स्थान त्यांनीच प्राप्त करून दिले. प्रा. काणेकर यांनी एके ठिकाणी म्हटल्याप्रमाणे विडंबनकार हा केवळ निष्णात वेडावणारा असेल तर आपण पोटभर हसू. त्यात तो मर्मभेदक टीकाकार असेल तर हसताना त्याच्याबद्दल भीतीयुक्त आदरही वाटेल. पण वेडावताना तो स्वतंत्र सौंदर्य निर्माण करीत असेल तर कलावंत कवी म्हणूनही तो आपले मन जिंकील. तो जर उत्तुंग कल्पनाशक्ती आणि असाधारण भाषाप्रभूत्व असलेला स्वतंत्र प्रतिभेचा कवी असेल तर त्याचे विडंबनकाव्य म्हणजे एक अघटित घटना होऊन बसते. उत्तम कला व उत्तम टीका ही मग एकत्र येतात. केशवकुमारांच्या विडंबनकाव्याचे स्वरूप हे असे आहे. काणेकरांनी त्यांच्या 'शामले' या कवितेबाबत जे म्हटले आहे ते 'झेंडूच्या फुलां'तील सर्वच कवितांना लागू पडण्यासारखे आहे. त्यात हुबेहुब वठवलेल्या नकलेचे सौंदर्य, वेडावण्यातली गंमत 'विदारक व्यंगदर्शन व पंचवीस पट्टीचे टीकाकार मिळून करू शकले नसते इतकी अमोघ टीका आहे आणि आश्चर्य म्हणजे बालकवींच्या उत्तम काव्यातले नाजूक नादमाधुर्य आणि गडकऱ्यांतील डोळे दिपवून टाकणारा कल्पनाविलास ही आहे.'

केशवकुमारांनंतर विडंबनकाव्याची एक प्रचंड लाट महाराष्ट्रात उसळली.जो उठला तो विडंबने करू लागला.'आम्ही कोण ?'ची शेकडो विडंबने झाली.तशीच'कादरखां'चीही 'हा कोण इथे पडलेला ! मोटर हाकनेवाला!' किंवा 'मला थंडी झाली! आता खूप खूप शिकायच् !' अशा सारखी विडंबने निर्माण होऊ लागली. 'उपहासिनी' हा विडंबन काव्याचा एक प्रातिनिधिक संग्रह आचार्यांच्या प्रस्तावनेसह त्याच वेळी प्रसिद्ध झाला. ज. के. उपाध्ये यांची 'चालचलाऊ भगवद्गीता' अनंत काणेकरांचे 'शिवाजीचे बेगमेस उत्तर', 'लग्नघरातील स्वयंपाकिणीचे गाणे' व 'प्रेम आणि पतन' ही काही अस्सल विडंबने. त्यानंतर अलीकडे पु. ल. देशपांडे यानी मर्ढेकरांच्या 'पिपात मेले ओल्या उंदीर'चे (जुन्या) अभिरुचीचे केलेले विडंबन व 'शांभवी एक घेणे', आणि शां. शं. रेगे यानी मंगेश पाडगावकर, वसंत बापट, इंदिरा यांच्या कवितांची केलेली मिस्किल विडंबने आठवतात. विडंबन कवितेच्या या परंपरेला आज काहीसा खंड पडलेला दिसतो; याचे कारण अर्थातच केशवकुमारांसारखा अस्सल व समर्थ विडंबनकार कोणी नाही हेच आहे.

(केदार, दिवाळी अंक १९६७)

* * *

आजची मराठी कविता

'सत्यकथे'च्या छत्तिसाव्या वर्षात प्रसिद्ध झालेल्या कवितांच्या निमित्ताने

'सत्यकथे'च्या नोव्हेंबर १९६८ ते ऑक्टोबर १९६९ या वर्षातील कवितांसंबंधीच्या प्रतिक्रिया नमूद करण्याआधी काही गोष्टी स्पष्ट करणे आवश्यक आहे. एक म्हणजे एखाद्या नियतकालिकातील एका वर्षाचा कालखंड हा केवळ कवितेच्या स्वरूपासंबंधीच नव्हे, तर त्या त्या कवीच्या संदर्भातही काही निश्चित विधाने करण्याबाबत अतिशय अपुरा आहे. म्हणून या प्रतिक्रिया तारतम्यानेच घेतल्या पाहिजेत. तरी काही जमेच्या बाजूही येथे आहेत. त्यांपैकी पहिली अशी की, केवळ नवेपणाच्या कैफात 'वाट्टेल' ते छापणारी छोटी (अ)नियतकालिके सोडली तर कवितांना आवर्जून प्रसिद्धी देणारी मासिके मराठीत दुर्मिळ आहेत. अर्थात, एखाद्या मासिकातील कवितांची निवड ही संपादकांची वैयक्तिक आवडनिवड सुचवीत असली, तरी ती प्रायोगिक कवितेची कदर करीत असेल व त्याचवेळी मराठी परंपरेशी आपले नाते स्पष्ट करूनही, स्वतःचे वैयक्तिक वैशिष्ट्य जोपासणाऱ्या सर्वच कवितांना ती आवर्जून स्थान देत असेल, तेव्हा एका वर्षाचा कालखंडही वाङ्मयीनदृष्ट्या महत्त्वाचा ठरतो. वर्षभरात आपण जे काही चांगले लिहिले ते अशा नियतकालिकांतून रसिकांपुढे यावे, अशी सर्वच कवींची अपेक्षा असणे साहजिक आहे. म्हणूनच 'सत्यकथे' च्या ह्या वर्षातील कविता एकूण मराठी कवितांचे बऱ्याच प्रमाणात प्रतिनिधित्व करतात असे म्हणण्यास हरकत नसावी.

'सत्यकथे'तून त्या वर्षात एकूण ८२ कवींच्या २०१ कविता प्रसिद्ध झाल्या. (त्यात हिशेबाची एखाद दुसरी चूक होणे शक्य आहे.) विशेष म्हणजे मराठी कवींच्या जवळजवळ चार-पाच पिढ्यांनी ही कविता लिहिली आहे. त्यापैकी पहिल्या पिढीचे प्रतिनिधी पु. शि. रेगे यानी सर्वांत जास्त म्हणजे १४ कविता लिहिल्या आहेत. त्या खालोखाल आरती प्रभू (१३), ना. धों. महानोर (७), दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे (६) शंकर रामाणी (६), म. म. देशपांडे (४), यांनी लिहिल्या आहेत. त्याबरोबरच आनंद विनायक जातेगावकर, श्रीनिवास वि. कुळकर्णी, वामन इंगळे इत्यादी, इतर वाङ्मयप्रकारात स्वतःची वैशिष्ट्ये प्रकट करणाऱ्यांनी हौशी कवी म्हणूनही येथे प्रवेश केला आहे. तर फ. मुं. शिंदे, जयप्रकाश वि. मोरे, कृष्ण माधव, रमेश ललगुणकर, सोपान हाळमकर ही अगदी अपरिचित नावेही आढळतात. या वर्षातील दोन वाङ्मयीन घटना

म्हणजे पु. शि. रेगे यांची 'प्रियाळ' ही दीर्घ कविता (एप्रिल १९६९) आणि ऑक्टेव्ह पाझ या स्पॅनिश कवीच्या 'सूर्यपाषाण' (फेब्रुवारी १९६९) या दीर्घ कवितेचा दिलीप चित्रे यानी केलेला अनुवाद. त्याबरोबरच विंदा करंदीकर यांची संपूर्ण अनुपस्थितीही त्या वर्षी जाणवते.

ह्या सगळ्या कविता वाचल्यानंतर त्यांच्यातील विविध प्रवाह स्पष्ट होतात. त्यातील पहिला प्रवाह म्हणजे ज्याला स्थूलमानाने सामाजिक जाणीवेचा म्हटला जातो, तो आहे आणि तिचे आकर्षण का कोण जाणे, पण जुन्याइतके नव्यांनाही आहे. कवीच्या संवेदनाक्षम मनाला जाणवणारे आजच्या जगाचे स्वरूप, ढोंगाबद्दलची चीड व अगतिकता यांच्या कमी अधिक तीव्र प्रतिक्रिया अद्ययावतपणे व चटपटीतपणे व्यक्त होताना दिसतात. 'स्मोकबाँब्ज', 'प्रकाश किरणांचे प्रिझम्स', 'भावनांचे प्रोग्रॅमिंग व्यवस्थित करणारे काँप्युटर्स' अशी नवी प्रतिमासृष्टी व परिभाषा ही कविता सहजपणे वापरताना दिसते. पण अशा कवितांचा आता एक साचा झाल्यासारखा वाटतो. तपशीलाच्या स्पष्टीकरणाच्या व बटबटीत विरोधाभासाच्या चित्रणातून ही कविता जुन्या रविकिरण कवितेशी आपले नाते सुचविते. आणि तिच्यात शुध्द त्वेष, उपरोध वगैरे न येता, तिरकस प्रतिकांतला बालबोधपणा व ती ताणण्याचा हव्यासच फक्त जाणवतो. म्हणूनच 'हे वृक्षांनो' (अंजली ठकार : नोव्हें. ६८), 'सर्वांच्या भव्य सकाळी' (वसंत आबाजी डहाके : नोव्हें. ६८) 'बुडबुडे' (विश्वास कानडे : जाने. ६९) अशांसारख्या कवितांतील तळमळ प्रामाणिक आहे असे समजले, तरी ती केवळ कंठाळी व जुजबी भाष्ये होतात. अशा बऱ्याच कवितांनी या वर्षीच्या कवितांचा भाग अडवला आहे; आणि त्यातील जुन्याबरोबरच नव्यांचेही अपयश जाणवते.

नव्या कवींकडे वळण्याआधी श्रेष्ठ व ज्येष्ठ कवींच्या कामगिरीचा आढावा घेणे सोयीचे होईल. काही ज्येष्ठ कवींची हजेरी आता केवळ शोभेसाठीच दिवाळी अंकातून लागणार आहे का, असा एक प्रश्न इथे अस्वस्थ करतो; इतके त्यातील काहींचे लेखन आता सामान्य वाटू लागले आहे. त्याबरोबरच पु. शि. रेगे व बा. भ. बोरकर हे दोन कवी अतिशय 'फॉर्मा'त आहेत, ही मराठी कवितेच्या दृष्टीने फार भाग्याची गोष्ट आहे. रेगे यांची 'प्रियाळ' ही दीर्घ कविता 'सूर्यपाषाण' या ऑक्टेव्ह पाझच्या कवितेप्रमाणेच जीवनावरचे एक सूक्त आहे. त्यात कवीचे आजवरच्या जीवनविषयक चिंतनाचे सार आहे. तिच्यातील अंतर्मुखता व अर्थसघनता आणि विशेष म्हणजे भाववृत्तीची एकाग्रता या सर्वांना मराठीत क्वचितच तोड मिळावी. त्यातील गीतांचा उपयोग अतिशय कौशल्यपूर्ण व कवितेच्या चिंतनाच्या मूळ गाभ्याशी एकरूप झाला आहे. त्यांच्या त्या वर्षी सर्वांत जास्त कविता प्रसिद्ध झाल्या आहेत, हे मागे आले आहेच. त्यापैकी 'आठव्वा' (जाने. ६९) हा आठ कवितांचा गुच्छही असाच रचना व अनुभव या दृष्टीने आठ पदरी आहे. त्यापैकी :

तू म्हणाली होतीस :
चांदणं पाण्यात डुंबतं
तेव्हा आपण बोलायचं नसतं
कारण तेव्हा ते एकटं असतं

किंवा

भर दुपारच्या उन्हात
ढगांच्या सावलीत
माळाला थोडा विसावा घेऊ द्यावा;
विसरायचं ते
विसरून झाल्यावर
तो नाही पुन्हा दया याचणार.

या चार वा सहा ओळींतही त्यांच्या कवितेतील सूचकतेचे सामर्थ्य केवढे मोठे आहे, याची जाणीव होते. त्यांची कविता एक नव्याने कात टाकते आहे असे वाटते. प्रतिमांकडून, अलंकाराकडून ती अधिकाधिक साधेपणाकडे जाते आहे, तसे तिच्यातले उत्कट अनुभव देण्याचे सामर्थ्यही वाढते आहे. त्यांच्या कवितांतील शब्दांना जणू 'शास्त्रकाटचाची कसोटी' आली आहे. रेगे यांच्याप्रमाणेच बा. भ. बोरकर यांची कविताही अधिकच गहिरी होत आहे. त्यांच्या कवितेतील त्यांनी रचलेले सौंदर्यकृतीचे विविध आकार, नाद, रंग, रूप व गंध यांची विलक्षण नाजूक रूपडी लेऊन आलेले वाटतात. त्यांची संवेदनाक्षमता आणि शब्दांचा चोखंदळपणा खरोखरच थक्क करतात.

रेगे-बोरकरांच्या पिढीकडून ना. घ., म. म. देशपांडे, मंगेश पाडगावकर, मधुकर केचे, शांता शेळके, आरती प्रभू, शंकर रामाणी या त्यानंतरच्या एक दोन पिढ्यांकडे आपण जेव्हा येतो, तेव्हा एक गोष्ट लक्षात येते : ती म्हणजे हे सर्वच कवी आता कवितेत स्थिरावलेले आहेत. ना. घ. देशपांडे मुक्त रचनेत नेहमी काहीसे फिके वाटतात. 'कललेला मनोरा' (नोव्हें. ६८) मध्ये छापील अक्षरातही 'कललेला मनोरा' दाखविण्याचा त्यांचा प्रयत्न गमतीदार वाटला तरी अर्थपूर्ण वाटत नाही. त्यांची 'मी!' (जाने. ६९) ही कविताही अशीच फिकी वाटते. म. म. देशपांडे यांच्या कविता काहीशा कूटात्मक व गूढ स्वरूपाच्या वाटतात. त्यांच्या पूर्वीच्या कवितेतील व्यक्तिवाचे मंद, फिके रंग आता काहीसे ढोबळ झालेले दिसतात. ('विद्रोही' : जाने. ६९) शरच्चंद्र मुक्तिबोध यांनी एकच कविता लिहिली आहे ('आभाळच आभाळ' : नोव्हें. ६९) आणि तिच्यातील आभाळाच्या प्रतिमेचा वापर अतिशय अर्थपूर्ण वाटतो.

मंगेश पाडगावकर यांच्या 'काळोख' (जाने. ६९) व 'अस्वल' (नोव्हें. ६८) या दोन्ही कवितांतून ते अजून 'विदुषका'च्या विश्वाबाहेर पडले नसल्याची चाहूल लागते,

'विदुषक' मधील कवितेचे सगळे गुणदोष याही कवितांत जसेच्या तसे जाणवतात, यात सर्व काही यायला हरकत नाही.

याच पिढीच्या संदर्भात शंकर रामाणी यांचाही उल्लेख करायला हवा. खरे म्हणजे कितीतरी आधीपासून रामाणी कवितालेखन करीत असूनही, रसिकांचे लक्ष त्यांच्या कवितेकडे ज्या प्रमाणात जायला हवे त्या प्रमाणात अद्यापही गेलेले नाही. 'आभाळवाटा' हा कवितासंग्रह प्रकाशित होऊनही त्यांची कविता बहुसंख्य रसिकांना अपरिचित राहावी याचे आश्चर्य वाटते. त्यांच्या कवितेवर एक उदास, गूढ छटा आहे. त्यातील व्यक्तित्वाचा आविष्कार काहीसा मंद, फिक्या रंगाचाच आहे. त्यामुळे एखादी साधना केल्यासारखे ते कविता लिहितात. कवितेकडे पाहाण्याची त्यांची एकाग्र दृष्टी, त्यातील गांभीर्य व मनःपूर्वकता नव्या कवींत तरी अपवादात्मकच आढळावी. 'प्रकाशाचा पहिला बहर', (जाने. ६९), 'पहिला पाऊस' (ऑगस्ट ६९), 'दिवे' (सप्टें. ६९) आणि 'दुरांत झडले' (नोव्हें. ६८), या कवितांतील विविध भावचित्रे व रंगचित्रे वैशिष्ट्यपूर्ण आहेत. तर 'शिशिरगुन्हा' (जून ६९) मधील सूचकतेचे सामर्थ्य फार मोठे आहे. त्यांच्या 'तीन धिटुकल्या कवितां'तील (ऑक्टो. ६९) नेमकेपणा व मोजकेपणाही असाच लक्षात राहातो. म्हणूनच 'आभाळवाटा'हून नव्या दिशेने ते करीत असलेल्या त्यांच्या या वाटचालीबद्दल अपेक्षा वाटतात.

मधुकर केचे यानी मराठी अभंगाला एक नवे, उत्कृष्ट प्रवाही रूप प्राप्त करून दिले. पण पुढे पुढे या काव्यप्रकाराचे सामर्थ्य संपले की काय, असे वाटण्याइतकी ठरीव रचना त्यांनी (व इतरांनीही) केली. यंदाच्या वर्षात त्यांचा एकच अभंग प्रसिद्ध झाला आहे. (जानेवारी १९६९) आणि तो त्यातील उत्कटता व आर्तता यामुळे लक्षात राहातो: केचे यांच्या उलट आरती प्रभु यानी प्रस्तुत कालखंडात खूप लिहिले आहे, त्यांची 'ओंजळ' (जाने. ६९) ही एक चांगली कविता. पण 'मांजर' (डिसें. ६८) सारख्या कवितेत,

ही कसली तयारी ? कुठे जाताय ?
मांजरसुद्धा नेणार ? मग न्या की !
... ...
छे हो, थट्टा नव्हे ... होऽऽसांगा ना !
... ...
समजले ? अं ? समजले ! काय ? हो ऽ ऽ पण--

याला कविता म्हणणे केवळ अशक्य आहे. त्यांची कविता ही बऱ्याच वेळा काहीशी आक्रस्ताळी, आणि कर्कशही होते. पण त्याहीपेक्षा काचा, वाचा, बाडबिस्तरा, वस्तरा, इमान, कमान तुमान ... ('हे वाचा अन् हेही वाचा' : जुलै ६९) अशा शाब्दिक खेळा-

तही ते रमतात. त्या मानाने 'अर्थ' (मार्च ६९) सारख्या छोटया कवितेत त्यांचे सामर्थ्य अधिक जाणवते.

दिलीप चित्रे यांचे कोणतेही लेखन हे एक आव्हान असते. 'सूर्यपाषाण'च्या अनुवादातही त्यांच्या व्यक्तित्वाच्या छटा उधळलेल्या दिसतात. त्यांच्या कवितेतील प्रयोगशीलता आणि संपूर्ण अ-मराठी व अतिवास्तवचादी प्रतिमासृष्टी यामुळे ती काहीशी धूसर व अनाकलनीयही होते. पण जन्म आणि मृत्यू, अस्तित्व आणि त्यातली व्यर्थता यांचे इतक्या गांभीर्याने व एकाग्रपणे केलेले चिंतन अतिशय दुर्मिळ आहे. स्वत:च्या संदर्भात अंतर्मुख होऊन ते जेव्हा लिहितात, तेव्हा वाचकांनाही ते झपाटून टाकतात. त्यांच्या 'काळी चित्तीण वावरते भासांच्या रात्रीत' (नोव्हें. ६८), 'पुन्हा मी गाडला जातोय' (मार्च ६९), 'निद्रानाश' (जाने. ६९) इत्यादी सर्वच कवितांतून, आपल्या अनुभवांना नवे नवे घाट शोधण्याचे त्यांचे सामर्थ्य उत्कटपणे जाणवते. अर्थात, 'कविता' या संग्रहातील कवितांत असलेली 'लिरिकल क्वालिटी' आजच्या त्यांच्या कवितांत क्वचितच जाणवते हे खरे. पण भावनेचे रंग जाणूनबुजून पुसून टाकून, एका वेगळ्या बौद्धिक पातळीवरून आपल्या अस्तित्वाचा शोध घेण्याची त्यांची ही वेगळ्या दिशेने केलेली वाटचाल तितकीच लक्ष्यवेधी ठरते. पु. शि. रेगे जसे साधेपणातून, कमीत कमी शब्दांतून काही वेगळेच साधू पाहातात, तसेच चित्रेही घडवू पाहाताहेत असे वाटते.

'ग्रेस' आणि महानोर या दोघांचेही स्थान, आता नव्या मराठी कवींच्या पिढीत पक्के झालेले आहे.त्यांच्यापैकी ग्रेसची कविता अजूनही बालकवींच्या तरल,नाजूक कोवळीकेशी आपले नाते सांगते. पण मुक्तछंदात त्यांचे हे सामर्थ्य कधीकधी तोकडे पडते. शब्दांतला गोडवा कायम आहे, पण आता 'पहाडी थिएटर'(नोव्हें. ६८), 'चंद्रमाधवीचे प्रदेश' (जाने. ६९) सारख्या कवितांचा अर्थ तर राहोच, पण त्यातील अनुभवही अनाकलनीय वाटायला लागला आहे. आणि मग उरतो तो शब्दांचा भूलभुलैया नि त्याने निर्माण केलेले मायाजाल. या गोड गोड शब्दांच्या मोहातून हा तरुण कवी कधी बाहेरच येणार नाही काय ?

ना. धों. महानोर यांच्या या वर्षीच्या कविता म्हणजे बहुतेक सगळी निसर्गसुक्ते आहेत. निसर्गातली विविध रंगचित्रे व भावचित्रे त्यानी फार नाजूक हाताने शब्दांत पकडली आहेत. पाडगावकरांनंतर इतक्या तरलपणे, पण तरीही वेगळेपणाने, निसर्गात विरघळून गेलेला हा कवी म्हणूनच लक्षात राहातो. त्यांची 'मृगाची टिपणे' (नोव्हें० ६८), 'तीन कविता' (जाने. ६९) व 'एक कविता' (ऑगस्ट ६९) या सर्वच कविता धुंद करणाऱ्या आहेत. त्यांच्यात बालकवी, बोरकर व पाडगावकर यांच्या तरल कल्पनाशक्तीचे व सौंदर्यदृष्टीचे विलक्षण नाजूक मिश्रण झाले आहे.

काव्यप्रांतात स्थिरावलेल्या या जुन्या व नव्या, ज्येष्ठ व श्रेष्ठ कवींनंतर अगदी नव्यांकडे दृष्टी टाकली तर आपले अनेकपदरी अनुभव व्यक्त करण्याची सर्वांची धडपड

दिसते. वसुधा माने यांच्या कवितेतील विविध मूडस् वेधक वाटतात व विशेषत: 'चाहूल' (डिसें. ६८) मधील उत्कटता व आर्तता ही दोन्हीही जाणवतात. जोत्स्ना पांडूरंग दीक्षित यांच्या 'जळदीप' (जून ६९) व 'जिथे कोंभलें चांदणें' (नोव्हें. ६८) यांमधील अनुभूतींची चित्रे जितकी नीटस आहेत तितकीच त्यांच्या 'वेड भरतारी' (सप्टें. ६९) मधील शब्दसमूहांच्या पुनरावृत्तीची रचना लक्षणीय वाटते. त्याहीपेक्षा सुमित्रा भावे यांच्या दोन कवितांतून प्रीतीच्या उत्कट छटा ज्या धीटपणे व्यक्त होतात त्या फार लक्षात राहातात. विशेषत: 'हक्क तुझा' (ऑगस्ट ६९) मध्ये :

दोन्ही
स्तनभर प्रेमाचा
हक्क तुझा
एकदाच
अंगी लावून घे.

पण पुढे मात्र 'मग झपाटलेल्या जंगलात स्वत:वर विषप्रयोग करून घेताना नाग फणा उभारतील माझ्या डोक्यावर' या ओळी मात्र काहीशा फिक्या वाटतात. गुरुनाथ धुरी यांच्या 'आडोसा' (नोव्हें. ६८) वर 'विदुषक' मधील पाडगावकरांची छाया स्पष्ट आहे. पण त्यांच्या 'घोडा' (जून ६९) व 'कारंजे' (सप्टें. ६९) या मात्र त्यांच्या रचनेतील नेमकेपणा स्पष्ट करतात.

सुधीर बेडेकर हे आजच्या नव्या कवींपैकी लक्षात राहाणारे एक प्रमुख नाव. पण त्यांच्या प्रतिमासृष्टीचे तुकडेच अधिक लक्षात राहातात. 'पैलूदार काळोख' 'सुसाट कोसळणारे आकाश,' 'हृदयाचे जंगल', 'राजधान्यांची शाई,' 'नव्या जुन्या भू-भागांवर सरपटणारे हिमयुगाचे थंड शरीर' इत्यादी प्रतिमा नव्या आणि चटपटीतही वाटतात. पण क्वचितच त्या अनुभवाच्या मूळ गाभ्याशी एकरूप होतात. आजच्या जगाचे ढोंगी मुखवटे फाडू पाहाणारी त्यांची भाष्ये ही स्पष्टीकरणात्मक आणि कंठाळी स्वरूपाचीच अधिक होतात. बेडेकरांप्रमाणेच विश्वास कानडे, शरद साटम, चंद्रकांत प्रभाकर देशपांडे, अनिल डांगे, गुरुनाथ सामंत, विद्याधर भागवत ही आणखी काही नवी-जूनी नावे. त्यांपैकी विश्वास कानडे यांच्या कवितेला केवळ शब्दच्छलाचे स्वरूप येते. (उदाहरणार्थ, 'बुडबुड्या/गुडगुड्या बडबड्या' किंवा 'पुन्हा पापणी ओलावली-/पापणी-पापिणी/पिपाणी'- इत्यादी.) त्यांच्या 'बुडबुडे' (जाने. ६९) या जवळजवळ दीडशे ओळींच्या कवितेत असेच शब्दांचे अनेक खेळ आहेत. तर त्यांची 'आरसा' ही कविता सदानंद रेग्यांच्या 'वेड्या कवितां'शी मिळतीजुळती वाटते. विद्याधर भागवतांची कविता अति तार्किक रचनेमुळे रुक्ष होते व अनिल डांगे तिरकस प्रतिमांमुळे अनुभव मुद्दाम अनाकलनीय करतात, असा भास होतो. चंद्रकांत प्रभाकर देशपांडे यांच्या छोट्या कवितेत शंकर रामाणींना तशाच काव्यप्रकारात जे साधते, त्याचा अभाव आहे. केशव

मेश्राम व आनंद यादव यांनी मात्र अनुक्रमे अंधशाळेच्या परिसरातील व ग्रामीण जीवनातील अनुभवांची चित्रे वैशिष्ट्यपूर्ण तऱ्हेने शब्दांत पकडली आहेत.विशेषत: यादवांच्या 'फडाचं गाणं' (ऑगस्ट ६९) यातील रचनेतील वेगळी लय लक्षात राहाणारी आहे.

आणखीही काही कवींचा याच संदर्भात उल्लेख करायला हवा. वसंत आबाजी डहाके, अंजली ठकार, सुरेश मथुरे, प्रभा गणोरकर ही त्यांपैकी काही नावे. त्यापैकी डहाके यांचे सामर्थ्य दीर्घ रचनेत जसे जाणवते, तसेच स्फुट कवितेत क्वचितच जाणवते असा अनुभव येतो. याला अपवाद 'फ्रांझ काफ्का : डिसें. १९६७' (जून ६९), त्यातील उत्कट व जोषपूर्ण प्रतिमांचा वापर लक्षात राहातो. अंजली ठकार यांची 'हे वृक्षांनो' सारखी कविता उघडउघड तार्किक व 'रविकिरणी' तपशीलाने भरलेली वाटली तरी 'जपुनि ठेवि केशपाश' (सप्टें. ६९). सारखी उत्कट कविताही त्यानी लिहिली आहे. सुरेश मथुरे यांचे 'शब्दांनो' हे शब्दसूक्त रसरशीत व उत्कट वाटते. पण क्वचित त्यांची रचना रुक्षही होते. जुन्यानव्या रचनेतही ते गोडवा आणू शकतात आणि 'भुजंगप्रयात' सारखे वृत्तही ते सहजपणे हाताळताना दिसतात. पण यापेक्षा ज्यांच्याबद्दल अधिक अपेक्षा बाळगाव्या अशा कवयित्री म्हणजे प्रभा गणोरकर. त्यांची कविता एका निष्ठेतून आल्यासारखी वाटते. 'वाताहत' (नोव्हें. ६८), 'द्वारका' (जाने. ६९), 'ऋणानुबंध' (जुलै.६९) या सालच्या या तीनही कवितांतील अनुभव फार खोल व उत्कट आहेत. त्यातील रचनेचा मोजकेपणा व नेमकेपणाही अनेक जुन्या नव्या कवितेतसुद्धा फार दुर्मिळ आहे. क्वचित त्यांचा अनुभव तपशीलवजा व रुक्ष होतो, नाही असे नाही. पण अनुभवावरची एकाग्रता हे त्यांचे मोठे सामर्थ्य वाटते. गणोरकरांप्रमाणेच नारायण पेडणेकर यांच्या 'काळोखाचं झाड' (नोव्हें. ६८), 'मैदानांतच भेटू,' (जून ६९) वगैरे कविता लक्षात राहातात.

नव्या प्रयोगशील कवींच्या संदर्भात र. कृ. जोशी यांचा उल्लेख अपरिहार्य आहे. 'सत्यकथे' च्या दिवाळी अंकाच्या मुखपृष्ठावर 'उगवती' या कवितेचे दृश्यरूप ब्रेल लिपीत दाखविण्याचा त्यांचा प्रयत्न, म्हणजे कवितेला शब्दाच्या रूढ माध्यमाहून वेगळे माध्यम शोधण्याचा प्रयत्न, लक्षणीय आहे. ('ध्वनिकविता' हा असाच आणखी एक प्रयत्न.) पण त्यामुळे कवितेच्या संदर्भात काय फरक पडतो हे सांगणे कठीण आहे.त्यांच्या इतर कवितांतही असेच जाणीवपूर्वक केलेले प्रयोग अजून तरी प्रायोगिक पातळीवरचेच वाटतात. त्यापेक्षा शंकर वैद्य आणि संभाजी कदम हे दोन कवी एका वेगळ्या प्रकारची कविता लिहीत आहेत, हे अधिक महत्त्वाचे वाटते. शंकर वैद्यांच्या तीन कवितांपैकी 'बादली' (नोव्हें. ६८) या कवितेला सुरुवातीपासूनच एक गंभीर सच्चा, सूर लाभतो:

कधी बुडाली बादली कोणास ठाऊक काठोकाठ
भरले हिनकळतें पाणी

ओढतां ओढतां वाटलें आली पुरती भरून मधीच
ठेचकाळून सांडून गेलें पाणी

आणि ही संबंध कविता म्हणजेच एक उत्कट जीवनभाष्य वाटते. त्यांच्या ' वास फुलांचा घेताना ' या कवितेतील प्रेमच्छटाही वेधक आहेत. संभाजी कदम यांची रचनाही वैद्यांप्रमाणेच इतर कवींहून वेगळी उमटून पडणारी आहे. पण वैद्यांच्या कवितेइतकी तिच्यात अनुभवावरची पकड एकाग्र वाटत नाही. शाब्दिक कसरतीचा मोह त्याना टाळ-वतोच असे नाही : पण ' छप्पर गवताचेच असेल ' (डिसें ६८) ' मजले ' (ऑक्टो.६९) इत्यादी कविता वेगळ्या वाटतात. ' नंतर काहीच झाले नाही ' (डिसें. ६८) सारख्या कवितेत विशिष्ट ओळींची पुनरावृत्ती करून ते वेगळा परिणाम साधण्याचा प्रयत्न कर-ताना दिसतात :

स्वामी स्वत:हून बसले
स्वामी जमिनीवर बसले
स्वामी त्याच्यासमोर बसले
...
स्वामी घरांत राहिले नाहीत
स्वामी बाहेर पडूं शकले नाहीत
स्वामी बोलूं शकले नाहीत.

या सर्वांतून त्याना काहीतरी वेगळे करावयाचे आहे हे जाणवते. पण अजून त्यात ते यशस्वी झाले आहेत, असे वाटत नाही. पण वैद्य आणि कदम या दोघांच्या कविता-लेखनाकडे अधिक लक्ष द्यायला हवे, यात शंका नाही.

या जुन्या नव्या कवींबरोबरच कृष्णमाधव, श. स. निरखी, विलास सारंग, सोपान हाळमकर, ललगुणकर इत्यादी अगदी नवीन कवींच्या एखाददुसऱ्या कविता प्रसिद्ध झालेल्या आहेत. पण त्यांच्यापैकी कोणाला आपले खास वैशिष्ट्य व्यक्त करण्यात यश मिळालेले नाही. त्यांच्यातून कोणातरी प्रथितयशाचेच सूर कानी पडतात,

अशी ही ६८/६९ वर्षीची ' सत्यकथे ' तील कविता. त्यांत कोणाचा उल्लेख चुकून राहून गेला असणे शक्य आहे. विशेषत: शांता शेळके, वुंदा लिमये, अनुराधा पोतदार, रमेश तेंडुलकर यांचा उल्लेख करायला हवा होता. ही सर्वच कवि-कवयित्री काव्यप्रांतात आता स्थिर झालेली आहेत. या नव्याजुन्या चार-पाच पिढ्यांच्या कवितांचा एकत्रित विचार केला तर काही गोष्टी मनात येतात. त्यांपैकी एक अशी की,आजची नवी कविता ही वाचकांपासून हळूहळू दूर जात स्वत:तच अधिक रमली आहे काय ? (म्हणजे हा लंबक आता उलटच्या दिशेने झुकला आहे, असे म्हटले पाहिजे.) तिच्यातील अनुभव प्रतिमा ही अधिकाधिक खासगी तर बनत नाहीत ना ? कधी कधी अनुभव मुद्दाम गूढ व

धूसर करण्याकडेही कवीचा कल असावा, असाही संशय येथे अशक्य नाही. पण त्याबरोबरच दुसरी एक गोष्ट म्हणजे कवितेचे 'टेकनिक' अगदी नव्या कवींनीही आज चांगलेच आत्मसात केले आहे आणि त्यांना प्रतिमा, अलंकार किंवा रूढ काव्यप्रकार यांचीही फारशी मातब्बरी वाटत नाही. वृत्ते व अलंकार आजवर कवितेतील अनुभवांवर कुरघोडी करीत असत, या दृष्टीने ही गोष्ट कवितेला उपकारकच म्हणता येईल. पण त्याचबरोबर बहुतेक सर्व नव्या कवितेच्या रचनेमध्ये एक प्रकारचा साचेबंदपणा त्यामुळे येऊ घातलेला दिसतो, तो मात्र अस्वस्थ करतो. कवींची नावे न छापता कविता छापल्या तर प्रतिमा व रचना यांतील हे साम्य नव्या कवींबाबत अधिकच खरे ठरावे. अगदी नव्या कवींपैकी कोणीही आपल्या कवितेवर आपल्या व्यक्तित्वाची भारलेली नाममुद्रा उठवू शकला नाही, हे त्यांचे या संदर्भातले अपयश स्पष्ट आहे.

ज्याप्रमाणे नव्या कवींना भरजरी भाषा, अलंकार व विविध रचना यात रस नाही, त्याचप्रमाणे त्यांची अनुभवावरची दृष्टीही एकाग्र किंवा स्थिर नाही. सखोल अंतर्मुखतेतून, चिंतनातून आलेला अनुभवाचा गाभा, विनोद, उपरोध, शाब्दिक कोटचा यांनी डागळण्याचा मोह नव्या कवींनी क्वचितच टाळलेला दिसतो. हा करंदीकरांचा अलंकरणाचा परिणाम असावा असे वाटते. आणि विनोद व उपरोध व चिंतन या दोन्हींचे कलमही त्यांच्या कवितेत क्वचितच नीट जमते. (सदानंद रेगे यांच्यासारख्या कवीला खरोखरच विनोद करावयाचा आहे की आणखी काय, असा प्रश्न मनात येतो.) प्रतिमांच्या अर्थपूर्णतेपेक्षा त्यातील संमिश्रता व नवेपण यांचे आकर्षण सरसकट सर्वच नव्या कवींना दिसते पण ज्येष्ठ व श्रेष्ठ कवींची काव्यविषयक सखोल एकाग्र दृष्टी किंवा तत्त्वज्ञान वा कवितेकडे पाहाण्याचे गांभीर्य यांचा मात्र बहुधा सगळीकडेच अभाव आहे. त्यामुळे त्यांच्या कवितांतून त्यांचे स्वत:चे सूर क्वचितच ऐकू येतात. जाणीवपूर्वक प्रयोग करणाऱ्या कवींचा अपवाद सोडला तरी मळलेल्या वाटेने जाणाऱ्यांची संख्याच अधिक आहे. आणि जुन्या रविकिरणी संकेताप्रमाणेच काव्यप्रांतात अद्ययावत्पणाच्या नावाखालीही काही नवे संकेत रूढ होऊ पाहात आहेत, हा धोकाही डोळ्यांआड करणें आत्मघातकीपणाचे ठरेल. विशेषत: काय छापावे यापेक्षा काय छापू नये यासाठीही फार मोठे धैर्य लागते, हे नव्याने सांगण्याचे कारण नाही. आणि हे सर्वच जुन्या नव्या-कवींबाबत खरे आहे. त्यामुळेच काव्य ही एक साधना आहे, या केशवसुती निष्ठेची आज खरी गरज आहे. तरच रेगे-बोरकर-मर्ढेकर-करंदीकर यांच्या परंपरेत नवे चैतन्य खेळू शकेल. एरव्ही महानोरांनंतरच्या नव्या कवितेला तसा काही खास चेहराच नाही !

(सत्यकथा : ऑक्टोबर १९७०)

* * *

गितार

कविवर्य बा. भ. बोरकर हे मराठीतले एक जिवंत, जागते व गाजलेले वाङ्मयीन व्यक्तिमत्व आहे. १९३० च्या त्यांच्या ' प्रतिभा ' काव्यसंग्रहापासून त्यांची काव्यसाधना चालू आहे. मराठी कवितेत अलिकडे काही स्थित्यंतरे झाली. त्यातली काही बाह्य होती, तर काही अंतरंग ढवळून टाकणारी होती. पण त्यापैकी कशाचाही बोरकरांच्या कवितेवर परिणाम झालेला दिसत नाही. त्याची साधना अशीच अखंड सुरू आहे. याचा अर्थ असा नव्हे की, त्यांची कविता बदलली नाही. त्यानीही प्रयोग केले, पण त्यामुळे त्यांच्या काव्याची मूळ प्रकृतीच बदलून जावी असे काही घडले नाही. ' प्रतिभा ' ते आज माझ्यापुढे असलेल्या ' गितार ' या ताज्या कवितासंग्रहापर्यंत बोरकरांची कविता कस-कशी समृद्ध व विकसित झाली याचा प्रत्यय येतो.

मराठी टीकाकारांनी मात्र बोरकरांच्या तांबे घराण्याच्या गायकीवर अकारण जोर दिला असे आज ' गितार ' वाचून तीव्रतेने वाटते. अर्थात त्याला ' कविवर्य तांब्यांच्या घराण्याची गायकी पुढे चालविण्याच्या निष्ठेने मी कलेच्या उपासनेला लागलो ', हे ' जीवन संगीता ' च्या प्रास्ताविकातील खुद्द बोरकरांचे उद्‌गारही तितकेच कारणीभूत आहेत. पण टीकाकारांनी मात्र त्या वाक्याचा शब्दशः अर्थ घेतला हेही खरे. ' गितार 'च्या ' पहिले वहिले सूर ' या बोरकरांच्या आत्मनिवेदनात रसिकाला बोरकरांच्या कवितेला रंगांचे, तालाचे, सुरांचे आकर्षण केवढे होते यांच्या धुंद करणाऱ्या आठवणी आहेत. त्यावरून त्यावेळी तांबे यांच्या कवितेने बोरकराना का भुरळ घातली असावी यावरही फार मोठा प्रकाश पडतो. पण बोरकरांची कविता तांब्यांच्याच घराण्याशी थबकली नाही, तर तिने निराळी वळणे घेतली, स्वतःचा असा एक स्वतंत्र ठसा उमटविला हे नंतरच्या त्यांच्या कवितांनी सिद्ध केले आहे. बोरकरांच्या कवितेत कवित्वाबरोबर ' गीता ' चाही फार मोठा भाग आहे. पण हा गीताचा भाग अपरिहार्यपणे कवित्वाचाही भाग आहे. विशेषतः बोरकरांना आपल्या कविता म्हणताना, ऐकताना त्यातल्या कवित्वाकडे कधीही दुर्लक्ष होत नाही. काव्य आणि गीत यांचा इतका सुंदर स्वरमेळ आजच्या दुसऱ्या कुठ-ल्याही मराठी कवीत (काहीसा ना. घ. देशपांडे यांचा अपवाद) क्वचितच दाखविता येईल. बोरकरांचे आणखी एक वैशिष्ट्य असे की, त्यांनी सुरुवातीला तांब्यांच्या गाय-कीची चौकट जरी आधाराला घेतली, तरी तिच्यात बोरकरांनी जी सूक्ष्मता, कोमलता

आणि संवेदनक्षमता ओतली ती तांबे यांच्या कवितेला त्यांनी जे स्वतंत्र वळण दिले, त्याचीच निदर्शक आहे.

बोरकरांचे व्यक्तिमत्व हे एक गूढ व्यक्तिमत्व आहे. त्यांचा पिंड सौंदर्यवादी आहे. त्यामुळे त्यांच्या कवितांतून एखादे व्यापक जीवनविषयक तत्त्वज्ञान काढणाऱ्यांची निराशाच होईल. पण तरीही त्यांच्या सबंध व्यक्तित्वाला तत्त्वज्ञानाचे गडद फिके रंग आहेत. तिचे स्वरूप हे पूर्णपणे पार्थिव वा लौकिक असले तरी तिला अपार्थिवाची व अलौकिकत्वाचीही विलक्षण ओढ आहे. ' गितार ' मधून येणारी अनुभूती हीही त्या गूढ व्यक्तिमत्वाचा प्रत्यय देते. त्यांचे व्यक्तित्व हे पुन्हा सश्रद्ध आहे.

जगात दोन महायुद्धांमुळे आणि इतर अनेक कारणांमुळे अनेक पडझडी झाल्या. त्यामुळे अनेक कवींची व्यक्तिमत्वे दुभंगली व त्यांची श्रद्धाच उडाली. पण बोरकरांचे तसे झाले नाही. जीवनातील चांगुलपणावरचा त्याचा विश्वास उडाला नाही आणि उडतही नाही. म्हणूयच आपल्यालाही जगाच्या व्यथा दिसल्या तरी :

जगीं घाण नी चिखलच सारा
म्हणो कितीही कुणी शहाणा
पदोपदीं मज कमळ घालितें
गुणगंधाचा नवा उखाणा

असे ते म्हणू शकतात आणि त्या कमळाचे व आपले नाते आपल्या कैफात आपण पाहातो असे ते म्हणतात. त्यांच्या या वृत्तीतून त्यांच्यात कधीही कडवटपणा येऊ शकला नाही.

' गितार ' मध्ये बोरकरांचे हे सगळे विशेष अतिशय उत्कटपणे प्रकट झाले आहेत. पण मुख्यत्वेकरून यातील प्रेमकविता आणि निसर्गाचे त्यानी पकडलेले 'मुडस्' मनाला ओढ लावतात. विशेषत: त्यानी शब्दात पकडलेली निसर्गचित्रे अतिशय अविस्मरणीय आहेत.

जीवनातील श्रेष्ठ मूल्यांवर त्यांची श्रद्धा असल्यामुळेच या संग्रहातील प्रीतीची गाणी ही बहुतेक विफल प्रेमाची असली तरीही ती कवीला तशी वाटत नाहीत. कारण कवीची वृत्तीच अशी आहे की, प्रेमाच्या विफलतेतही त्याला सफलता दिसते. प्रीतीचा पूर ओसरला तरी त्याच पुराचे 'अजून घुमते इथे मूक संगीत ' असे त्याला वाटते. 'ती एक याद' या कवितेत कवीच्या या वृत्तीचे होणारे दर्शन वेगळे आहे :

सळसळ लाटा क्षाळिती काठा, वाळूवरही फेनतुरे
साद नसो पडसाद नसो; ती एक याद पण आज पुरे

प्रेम सफल होवो किंवा विफल होवो, त्यावरच्या आठवणींवर संतुष्ट राहाण्याच्या या

वृत्तीतूनच मग आणखी कवीला वाटते की :

तू रहा अशीच दूर; मी भरून ऊर
एकलाच आळवीन जो दिलास सूर...

त्याबरोबरच प्रेयसीला आपले पाश तोडताना ज्या यातना झाल्या त्यांचीही जाणीव कवीच्या मनात आहे म्हणूनच :

नसे रोष काही, तुझा रोष नाही
असे सक्तही प्राक्तनाची तऱ्हा

असे म्हणून शेवटी पुन्हा त्याने म्हटले आहे की :

वृथा बोल लावू नको गे स्वतःला
व्यथेचा पुरा ठाव घेई जरा
चिऱ्याखालुनी अमृताचा स्वयंभू
कृपाळूपणे एक वाहे झरा

' प्रीत वहावी संथ ' ' भांडणानंतर ' ' राग नाही रोष नाही ' या काही कवितांतूनही प्रेमाच्या आणखी काही छटा व्यक्त झालेल्या आहेत. जे प्रेम मिळाले त्याबद्दलची कृतज्ञता कवीच्या मनात आहे. ' निशा होऊनी आलीस, पण तू उघडून गेलीस उषा, आणि म्हणून :

' गेलीस म्हणुनी रुसुंझुरूं का आलिस हे का उणे ?
रात्र निमाली म्हणुनी उरातिल सरते का चांदणे ?

असा त्याला प्रश्न पडतो.

बोरकरांच्या कवितेतील प्रियकराच्या या सफलविफल भावभावनांबरोबरच प्रेयसीच्या भावनांचेही सादपडसाद काही कवितांत आहेत. ' तुझ्या दुःखा वाणी आहे, माझे मात्र दुःख मुके ' हा तिच्या भावनांचा आविष्कार स्त्रीला साजेसाच आहे. पण प्रियकराने भोवऱ्याच्या या बंडाळीत हात दिला तर आपण आतापर्यंत दिली तशीच साथ पुढेही देऊ असे आश्वासन ती देते. ' माझ्या घरी मीच मला लूटावे ' या कवितेत जेथे जीव जडला तिथे थारा नाही, आणि त्यामुळे सभोवती व्यर्थ रिता पसारा हे तिचे दुःख व्यक्त झालेले आहे. म्हणून ' रे थांब जरासा ' मध्ये ती ' पुढच्या काळोखात उद्याचा दे हासून दिलासा ' असे मागणे मागताना दिसते.

या कवितेतील प्रेमाच्या विविध छटांबरोबरच ओढ लावणारा दुसरा विशेष म्हणजे बोरकरांची निसर्गचित्रे. अतिशय रेखीव, मोजक्या शब्दांत, जिवंत प्रत्यय देणारी ही निसर्गचित्रे अपूर्व आहेत. ती वाचून बालकवींच्या उत्कट निसर्ग चित्रांची आठवण येते. पण त्यांतही पुन्हा फरक आहे. बालकवींची निसर्ग चित्रे ही मुख्यतः बालसुलभ वृत्तीतून आलेली आहेत. तेच त्यांचे सौंदर्य आहे, तशीच त्यांची ती मर्यादाही. बोरकरांच्या या

निसर्ग चित्रामागे एक समृद्ध, विकसित मन आहे. ते कधी रसिकांच्या मनावर हर्षाचे रोमांच उभे करते, तर कधी विषण्णतेचा काटा फुलविते. पुन्हा बालकवींचा निसर्ग हा बऱ्याच ठिकाणी तेवढ्या चित्रापुरता वेगळा काढता येतो. बोरकरांचा निसर्ग हा निसर्ग म्हणून वेगळा काढताच येत नाही. इतका तो त्यांच्या व्यक्तित्वाशी एकरूप होऊनच येतो. त्यात गंध, रंग, रूप, रस यांचा उत्कट वाद्यमेळ आहे. निसर्गाच्या या विविध रूपांत आपल्या अनुभवांची प्रतिबिंबे पाहात बसण्याचे बोरकरांना वेडच आहे. ' वाटे गेला रंग ' मधील ' जळात आपले स्वरूप ' बघत बसणारा औदुंबर बालकवींच्या ' औदुंबर ' या कवितेची आठवण करून देतो. फुलाफुलांतून कुंकुमाक्षता आणि झाडांमधून चौघडा झडतो. आणि असा ' लावण्याचा बाण लागल्यावर तृप्तीलासुद्धा तहान फुटावी, यात मग नवल ते काय ? '

'हवा पावसाळी ' या कवितेतील निसर्ग चित्र अविस्मरणीय आहे.

हवा पावसाळी
जरा रात्र काळी
ढगांआडचा चंद्र थोडा फिका
दिसे दूर काही
धुक्याच्या प्रवाही
जळी पूल लुळा मोडका

तसेच हे आणखी एक निसर्ग चित्र :

उदकावर खेळाव्या वाफा, होड्यांच्या बदकांचा ताफा
रुप बघाया जरा झुकावा काठीं अन् फुलता
कुडचाफा
कळकबनाचा हिरवा शेपा धूसर क्षितिजी
गर्द फुलावा
निळ्या गिरीतून अन् जास्वंदी लवलवणारा
तुरा खुलावा

किंवा

पर्जन्याची पिसे सांडली
पिसावलेल्या उन्हात
आणि .. फांदीसारखी झुकते सांज, जांभळासारखे
पिकती ढग

हवेत गारवा जड होऊन पेंगुळ पांगुळ होते जग. अशा प्रतिमांतून बोरकर आप-- ल्याला हवा तो परिणाम किती उत्कटपणे साधतात हे कळते.

बोरकरांच्या या विलक्षण किमयेचा, आणि त्यांच्या उद्दाम बेबंद प्रीतीची, समर्पणाची चित्रे उत्कट शब्दांत पकडण्याच्या शक्तीचा प्रत्यय जर कुठे या संग्रहात विशेषत्वाने येत असेल तर तो ' इंद्रदिनाचा असर सरेना ' या कवितेत. त्यांच्या ' जपानी रमलाची रात्र ' ची पुन्हा आठवण यावी असे हे भव्य शब्दशिल्प आहे. या कवितेची लय खरोखरच ' विसरू म्हणता विसरेना ' अशीच आहे. तिची लय पहिल्या कडव्यापासून वाढत जाते आणि अखेर

जखम गाळतो म्लान चंद्रमा
क्षितिजावरुनी निसरेना
थारोळे जरी उरी दाटलें
रुधिराची लय उतरेना
विसरू म्हणता विसरेना

असा वाचकालाही कवीच्या मनात दाटलेल्या रम्य स्मृतीचा उत्कट प्रत्यय ती देते. निसर्गाची अशी अनेक रूपे बोरकरांनी आपल्या सखोल, संयत, सूचक व कलात्मक तऱ्हेने शब्दांत अमर केली आहेत. ती मुळातूनच वाचायला हवीत. त्यांतील लालित्य, सहजता, तन्मयता यांचे सौंदर्य रसिकांच्या मनाला भुरळ घालणारे आहे.

बोरकरांच्या या संग्रहात काही वेगळे सूरही आहेत. ' चालले हे उंट कोठे?' आणि ' पैगाम ' यामध्ये ध्येयवाद्यांचा खडतर प्रवास असतो व ' यज्ञ आयुष्य हे,मृत्यु ही सांगता' असते. तसेच एखादे ध्येय साधल्यावर उचल्यांची घाई होते आणि मग पहाट होताच ज्योती अशा एकाएकी विझल्या कशा असे कवीला वाटते. पत्नीविषयीची ओढ ही ' तू गेल्यावर ' यामध्ये फार हळूवारपणे व्यक्त झाली आहे. यातील मुक्तछंद मात्र फार फिके वाटतात– ती बोरकरांची प्रकृती वाटत नाही.

बोरकरांची प्रतिमासृष्टी ही निसर्गातील ' मूडस् 'ची आहे आणि त्यांची शब्दकळा अतिशय समृद्ध आहे. त्यातील शब्द न शब्द हा त्यांनी खास घडविलेला आहे आणि तरीही त्यात जराही कृत्रिमता नाही. बोरकरांच्या या निसर्गातील प्रतिमासृष्टीने त्यांच्या काव्याला एक वेगळीच पातळी प्राप्त झालेली आहे. त्यात इतिहासाचे, पुराणाचे अनेक संदर्भ आहेत. ' तलम रेशमापरी सळसळते गगन जांभळे निळे ' एवढेच म्हणून ते थांबत नाहीत, तर ' कुब्जेपरि कुणी झाड वाकडे खिळूनि राहिले खडे ' असे ते सहजपणे लिहून जातात. कुणग्या कुणग्यामधून गोपींचे पैंजण सांडतात. साधा कावळासुद्धा त्रिशूळसा अवकाशाला कापीत येतो. या सगळ्यातून बोरकर विशुद्ध कवितेकडे अधिकाधिक जात आहेत. ते नुसते तंत्र नाही. त्यातील सौंदर्य निराळे आहे. आणि वरवरच्या आनंदी,

जीवनात रंगलेल्या, जीवनातील वाईट गोष्टींमुळे कडाडून संतापणाऱ्या, स्वतःलाच काय हवे हे कधी कधी न कळलेल्या व्यक्तित्वाखाली एक संवेदनाक्षम मन जागे आहे.

बोरकरांच्या कवितेतील प्रादेशिकतेवर सर्वांनीच भर दिला आहे. हे त्यांचे वैशिष्टच मान्य केले आहे. बोरकरांचा निसर्ग हा एका विशिष्ट प्रदेशातील आहे हे जाणवतें. अनुरूप कोकणी शब्दांचा उपयोग आपण करतो असे त्यांनी एकदा सांगितले होते. 'पिसोळी' ही त्यांची एक आवडती प्रतिमा. 'फुलपंखाची निळी पिसोळी' 'पिसावलेल्या हिरव्या पिवळ्या पिसोळ्यांचा उन्हेरी झगा' 'हिरव्या पिवळ्या पिसोळ्यांचा थवा' त्याबरोबर दुम, गिमाचा, कुसवा असे काही कोकणी शब्द ते चपखलपणे वापरतात.

'गितार' वाचल्यावर बोरकरानी यशाची आणखी शिखरे गाठावीत असे वाटते.

* * *

आभाळ वाटा

श्री. शंकर रामाणी यांचा 'आभाळ वाटा' हा दुसरा कवितासंग्रह. त्यांचा 'कातर-वेळ' हा पहिला काव्यसंग्रह काही वर्षांमागे प्रसिद्ध झाला. पण त्यात त्यांचे स्वतःचे सूर फारसे नव्हते. 'आभाळ वाटा' मध्ये मात्र त्यांना आता आपल्या स्वतःच्या सगळ्या वाटा मोकळ्या झाल्या असल्याचा सुखद प्रत्यय येतो.

श्री. रामाणी गेली कित्येक वर्षे सातत्याने काव्यलेखन करीत आहेत. एखादी साधना करावी तसे ते निष्ठेने काव्य लिहीत आहेत. या अवधीत मराठी काव्यात काही स्थित्यंतरे झाली. दोन महायुद्धे जमा झाली.नवकाव्य आले (आणि काहींच्या मते गेले!) पण रामाणींच्या कविता-लेखनामध्ये ही वादळे पोहोचलेली दिसत नाहीत. अर्थात त्यांची कविता बदलली नाही असे नव्हे. 'कातरवेळ' ते 'आभाळ वाटा' हा प्रवासच त्याचे उदाहरण आहे. पण त्यानी जे प्रयोग केले, त्यांच्यात जे बदल झाले त्यामुळे त्यांच्या काव्याची मूळ प्रकृती ढवळून गेली नाही. मला त्यांच्या कवितेचे सर्वांत जर कोणते वैशिष्टय जाणवले असेल तर आपली ही कविप्रकृती त्यानी निष्ठेने जोपासली आहे.त्यांची कविता मला आत्यंतिक आत्मनिष्ठेचे एक शिखर वाटते. इंग्रजीत ज्याला Swan Song of Individualism किंवा व्यक्तिवादाचे हंसगीत म्हणता येईल तशी त्यांची कविता आहे. स्वतःतच ती रंगली आहे. बाह्य जगाशी असलेले धागे तिने तोडले आहेत. स्वतःभोवती निर्माण केलेल्या त्यांच्या जगात लौकिक जगातल्या गोष्टींना, घटनांना प्रवेश बंद आहे.

'आभाळ वाटा' वाचल्यानंतर प्रकर्षाने असे जाणवते की, ही व्यक्ती अतिशय एकाकी आहे. या जगात राहूनही तिचं मन त्यात रमत नाही. या अर्थाने ती एक Outsider आहे. या व्यक्तीवर कसल्यातरी असह्य वेदनेचे एक दडपण आहे. हे दुःख कसले आहे हे ते कुठेही व्यक्त करीत नाहीत. त्याचा एवढासाही तपशील ते देत नाहीत पण हा विषाद, हे मुके दुःख त्यांचा पाठलाग करीत आहे आणि जगातल्या सगळ्या गोष्टींतून ही जाणीव अधिकच दाट झाली आहे. निसर्गाच्या निरनिराळ्या विभ्रमांत,

रंग, रूप, रस आणि गंधांत त्याना ही वेदनाच दिसते किंवा त्यांच्या दर्शनानं ती अधिकच गहिरी बनते. निसर्गाच्या रूपांत ती आसरा शोधण्याचा प्रयत्न करताना दिसते. पण तिथेही ती वेदनाच अधिक तीव्र होण्यापलिकडे दुसरे काही घडत नाही. आणि त्यामुळे त्यांच्यातील हळवे संवेदनाक्षम व्यक्तित्व अधिक हळवे व कातर होऊन आक्रंदन करताना दिसते. ते कुढते; स्वतःच्या व्यथा स्वतःशीच जपते आणि त्या निसर्गात आकाशाएवढ्या झालेल्या पाहाते. हे दुःख कसले, कशासाठी हे काहीही न सांगता, त्याला शब्द न फुटता मुकेपणानेच भरून राहाते. आणि मग या वेदनेलाच एक अर्थ येतो. ही वेदनाच सुंदर होऊन बोलू लागते. या वेदनेचेच मग एक गाणे होते. आणि कवी म्हणतो, 'अत्तरला फाया। वेदनेचा ...' या वेदनेच्या आभाळ वाटा अज्ञेयाच्या माळावरून उधळल्या जातात.

श्री. शंकर रामाणी यांची कविता अशा प्रकारे एका तीव्र वेदनेने झाकाळून गेली आहे. हे दुःख कसले आहे ? मानवी अस्तित्वाबद्दलचे हे दुःख आहे काय? अस्तित्व अबोल करणारा मानवातला हा एकाकीपणा तर नव्हे ? याचे निश्चित उत्तर मला माहीत नाही. पण निसर्गाच्या विविध रूपांत ही आर्त मुकी अशी विद्ध काळीज-कहाणी उलगडू लागते आणि –

सांज दाटता विद्ध परतलें
एक पांखरू केविलवाणें
दिवसभराची चोंच कोरडी,
दिठींत पण अश्रूंचे दाणे !

असा अनुभव रसिकांनाही येतो.

कवीच्या मनाला व्यापून राहिलेली ही व्यथा त्यांच्या अनेक कवितांतून व्यक्त झाली आहे. विद्ध पाखरू हे त्या व्यथेचे पुन्हः पुन्हा येणारे एक प्रतीक आहे. एकाच वेळी रामाणी यांच्यातील कवीचे व्यक्तित्व निसर्गाच्या निरनिराळ्या विभ्रमांत हरखून जाते, त्या 'मूडस्'नी त्यांच्यावर चेटूक केले जाते आणि त्याचवेळी त्याना त्यात आपली व्यथा साकार झाल्याचा प्रत्यय येतो. किंबहुना त्याना तसा प्रत्यय येतो म्हणूनच निसर्गाच्या त्या त्या 'मूडस्'शी ते समरस होतात. हे त्यांचे दुःख विलक्षण खोल आहे. माणसाचे सगळे अस्तित्वच जणू त्याना एक गुढ वाटते. उदासीन काळोखाचे हे गूढ उकलत नाही. आणि पावलांना पावलांची ओढ उमजत नाही. या व्यथेला ऐलपैल नाही; मध्येच फक्त एक फसलेली कथा आहे आणि म्हणून 'पुनवेला अर्थ आज अवसेच्या संदर्भी' असे त्याना वाटते. त्याना आणखी अनुभव येतो...

मनाच्या काळ्याकुट्ट गुहेंत
कितीही दूरवर पाहिले

तरी कांही दिसत नाही
दिसतात फक्त
मेलेल्या मानवाच्या
खुज्या रक्ताचे डाग
विस्मृतीत थिजलेले.

या कथेमुळेच त्यांचे सगळे जग बदलून गेले आहे. अस्तित्वाची अबोध व्यथा त्याना

वेदनेची वीज
उरीं जोजवावी,
आसवांची ओवी
अनुभवावी.

असे म्हणायला लावते.

श्री. रामाणी यांच्या कवितेत कोणताही अनुभव तपशीलाशिवाय जसा व्यक्त होतो, तसाच तो प्रतिमा रूपानं व्यक्त होतो. हे मला त्यांचे आणखी एक वैशिष्ट्य वाटते. आपल्या उदास, विषण्ण व्यक्तित्वाच्या छटा त्यानी आभाळवाटांत उधळून दिल्या आहेत. निसर्गातल्या प्रत्येक प्रतिमांना, छटांना मग त्यांच्या व्यक्तित्वाचे गहिरे रंग चढतात. आतापर्यंतच्या जगण्यातला हरवलेला अर्थ शोधीत ते अस्तित्वाचा वेध घेतात. आणि हे सगळे प्रतिमा रूपाने व्यक्त करतात. या दृष्टीने ' तीन उन्हाचे दगड ठेविले ' ही कविता फार अर्थपूर्ण आहे.

तीन उन्हाचे दगड ठेविले
आणि रांधले जिणें
माध्यान्हींचा सूर्य ढाळतो
माथ्यावर चांदणें
पदराखाली बाळ जपावें
जखम तशी झाकिली;
अंगाईला मुकीं–भुकीं
मम हृदयाचीं स्पंदनें.
दो दिवसांच्या मुशाफरीला
फुटे दग्ध पालवी;
नसांतल्या घनदर्द तमाचीं
घमघमली काननें
तीन उन्हाचे दगड ठेवुनी
आज रांधले जिणें.

कविप्रकृतीने जे जें अनुभवले, भोगले, ते ते या कवितेत अर्थपूर्ण प्रतिमांनी व्यक्त होते. 'तीन उन्हाचे दगड ठेवूनी रांधले जिणे' या ओळीतच खोल जीवनानुभव देण्याचे फार मोठे सामर्थ्य आहे. 'कोठेतरी जाणार होतो. पण ते आता आठवतच नाही.'अशी काहीशी त्यांची अवस्था होते. कारण लांबच लांब वैतागलेला दुखणाईत काठ आणि समोर अंत नसलेला समुद्र ... आणि तोही नीळकंठ, तळापासून ओहोटलेला, अशान्त ... या सगळ्या प्रतिमा कवीच्या जीवनाचा हुकलेला अर्थ सांगतात. आणखी एका कवितेत अस्तित्वा-बद्दलची ही जाणीव प्रतीक रूपाने उत्कटतेने व्यक्त होते.

सावल्यांत जगतांना
जग अनोळखी झाले,
वठलेल्या अंधाराला
एकाकीपणाचीं फुले ...

निसर्गातले निरनिराळे 'मूडस्' पाहाता पाहाता रामाणींच्या मधला कवी विलक्षण हरकून जातो. 'हिरवे हिरवे मळे मनाचे; हिरवा पक्षी उडे' हे पाहिल्यानंतर 'हिरवळलेली शेज मदालस; स्पर्शसुखाचा सडा। भोवळलेले गात्र गात्र अन् मुखांत श्रावणविडा.' अशी त्यांची तंद्री लागते. पण पुढे हा हिरवा पक्षी दडतो आणि पैलथडीच्या प्राणांच्या चौघ-डयांची त्याला चाहूल लागते. निसर्गाचे हे सौंदर्य भान हरपून पाहात असतानाच ते एका वेगळ्या चिंतनात मग्न होतात. आणि त्यानी शब्दांत टिपलेल्या सौंदर्यालाच स्वगताचे स्वरूप येते.

दिशांत
नांगरून पडलेले एक मनोहर गाणें
कुसुंबी रंगाचे.
मनांत –
निःशब्द हुंकारणारें एक जखमी जिणें
आभाळपक्षाचें ...

'सांज घुंगुरली तेव्हा' त्याना 'माझी जखम नेसली! कुण्या स्मरणाचा साज' असे वाटते. 'सांज घुंगुरली तेव्हा। होरी खेळला श्रीरंग' हे त्याना जाणवते न जाणवते तोच,

माझी फाटकीच कथा--
तिचा असंगाशी संग

हेही जाणवते. अशा प्रकारे निसर्गातले त्यांच्या मनाला वेड लावणारे सौंदर्यच केव्हा त्यांच्या व्यथेच्या पातळीवर जाते हे कळतच नाही. त्या उत्कटतेच्या पातळीवर असा एक क्षण येतो की, निसर्ग कोणता आणि त्यांची व्यथा कोणती हे कळतही नाही.

श्री. रामाणी यांच्या कवितेत आणखी एक जाणवते ते म्हणजे कवीला रूढ अर्थाने प्रेयसी नाही. तशी 'सये' वरची एक दोन गाणी हा कवीही चुकून गाताना दिसतो. पण त्यातही 'सये' वेगळ्या आपुल्या आज वाटा' हेच तो सांगतो. 'तू निघून गेल्यावरही। सुख छळत राहिले मागे।' अशी त्याची अवस्था होते. तर कधी 'आज डोळ्यांनी टाकले। माझे आभाळ गहाण। तुझ्यासवे उडण्याची माझी मालवली आण...' आणि म्हणून 'तुझ्यासाठी फळू आले। माझ्या व्यथेचें दिगंत' असे तो सांगतो. पण तिच्यावरच्या प्रेमापेक्षा त्याच्या व्यथेलाच त्यांच्या कवितेत स्थान आहे. आपली ही व्यथा तो तिलाही सांगू शकत नाही. शरीर–प्रेमापासूनही ही कविता दूर आहे. प्रेयसीच्या बाजूनेसुद्धा 'माझा खुळा रावा कुठे। काही दिसेना भोवती' असे ती 'गझल' मध्ये म्हणते. पण तीही एकटीच आहे. 'मम एकलेपण प्राशुनी सजलें कुंवार पिसें उरीं। रक्तांतल्या फळुनी दिशा उरले तरी मी एकटी!' अशी तिची अवस्था आहे. आणि 'अभिसार' मध्ये दोन मनाच्या संगमी निर्भयपणे डुंबतानाही ती त्यामुळेच 'गवसलें श्रेय। स्पर्शातीत समागमी' असे म्हणू शकते. यांतील 'स्पर्शातीत समागमी' हा शब्दप्रयोग फार अर्थपूर्ण आहे. एकूण या कवीच्या भावसृष्टीत प्रेयसीला, प्रीतीला, सगळ्या विश्वालाच स्थान नाही. स्थान आहे ते फक्त त्याच्या आकाशाएवढ्या झालेल्या व्यथेला!

श्री. रामाणी यांची प्रतिमासृष्टी वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. ती फार समृद्ध मात्र नाही. मोजक्याच प्रतिमा पुन्हा पुन्हा येतात. अंधार, सांज, अवस, सावल्या अशा काळ्या रंगाच्या प्रतिमा त्यांच्या आवडीच्या आहेत. त्यांची पांखराची प्रतिमाही अर्थपूर्ण आहे. 'एक पांखरू केविलवाणें' 'दिशांत दूर, धुंद एक पांखरु' 'पंख फाटले अबोल पांखरु' 'घरटयांत पांखरे ओली तिथे झोंबती पांखरे पावलांची', 'घुंगुरसा जघे पायीं पांखराचा सूर'... श्री. रामाणी यांच्यावर संतवाङ्मयाचेही फार गाढ संस्कार झाले आहेत. विशेषत: त्यांच्या अभंगात त्याचा प्रत्यय येतो. 'त्वचेच्या रानात न शिरलेला नंदाचा पोर, त्वचेच्याही पैल पालवणारी अभोगी वाट, त्वचेची नशा आंधळी' हे वाचताना 'त्वचेचिया राना। जाऊ नको मना। तेथे नंदाचा कान्हा। डोळा घाली' या ज्ञानेश्वरांच्या अभंगाची आठवण येते.

यामुळेच त्यांच्या कवितेची भाषा ही आजची म्हणजे समकालीन नाही. ती भरजरी आहे. अभिजात आहे. कवितेतली शब्दांची बांधणी सहज वाटली तरी ती मुद्दाम घडविलेली आहे. त्यांच्या कवितेची भाषाही कालातीत आहे. कारण ती कोणत्याही एका कालाशी बांधलेली नाही. या बाबतीत त्यांचे काहीसे पु. शि. रेगे यांच्याशी साम्य आहे. रामाणी यांच्या प्रतिमा वैशिष्ट्यपूर्ण असतात. मौनाचे गर्द धुके, शुभ्र नक्षत्र फुलांनी माखलेले आभाळ, बकुळतळी माहेर-मायेने भिजलेले चांदणे. निखाऱ्यापरी फुललेली नागवी यातना, दिशांचे कार्तिककोवळे ओठ, विवस्त्र सावल्या, चांदण्यात सुखावलेले स्वच्छ एकटेच तळे या काही सहज आठवलेल्या प्रतिमा. काही शब्दही त्यांनी स्वतंत्रपणे घडविलेले आहेत.

उदा. ठिणगोव, मृदंगते, निठूर, अस्क उशा. त्याचबरोबर त्यांची शब्दकळा संस्कृतप्रचुर आहे. द्युती, ध्वान्त, अमा, मनपवन, प्रारब्ध, विहग यामुळे ती भरजरी झाली आहे. पण हे शब्द कवितेतील भावनेत, चिंतनात वेगळे उमटून पडत नाहीत, बोजडही वाटत नाहीत. या भाषेमुळे त्यांच्या कवितेला एक कालातीत परिमाण लाभलेले आहे.

श्री. रामाणी यांच्या कवितेने माझ्या मनात उठणारे काही तरंग हे असे आहेत. त्यांची कविता सांगते फार थोडे, पण सुचविते फार. त्यामुळे प्रथम दर्शनी ती गोंधळात टाकते. पण संवेदनाशील रसिकांच्या मनात त्यांच्या कवितेतील व्यथा घर करून राहाते. अशा प्रकारच्या एकाकीपणाचा, वेगळ्या व्यथेचा इतका सूचक अनुभव आज तरी इतर कोणाही मराठी कवीने दिलेला दिसत नाही. हेच त्यांचे वैशिष्टय.

अर्थात याचा अर्थ रामाणी यांच्या कवितेतील धोक्यांकडे दुर्लक्ष करावे असा नाही. प्रतिमांची पुनरावृत्ती व मर्यादितपणा यांचा उल्लेख मी यापूर्वी केलाच आहे. मृत्यू, अंधार, वेदना, काळोख यांचे त्याना फार आकर्षण आहे. संतांच्या अध्यात्मिक वृत्तीचाही त्याना मोह होतो. पण काही वेळा एका विशिष्ट आवर्तात त्यांची कविता फिरताना दिसते. त्यामुळेही त्यांची कविता काहीशी एकसुरी, एकरंगी वाटते. पण ज्या ठिकाणी ती उत्कट होते तिथे मात्र ती स्वतःची एक उंच अशी झेप घेते.प्रबळ आत्मनिष्ठेने वेदनेची गाणी गाणारा कवी तेथे जाणवतो. आणखी एक धोका म्हणजे ' कातरवेळ ' या संग्रहात त्यांचे फारसे सूर नव्हते. चौकटही त्यांची नव्हती. त्यामुळे ती चौकट मोडणे त्याना सोपे गेले. पण आता ' आभाळ वाटा ' मधले विश्व, शब्द व सूर त्यांचे आहेत. ते मोडणे त्याना कठीण जाईल. म्हणूनच यापुढे ते कोणती नवी क्षितिजे गाठतात, याबद्दल मला फार उत्सुकता आहे.

(वीणा, मार्च १९६८)

* * *

मराठी कविता : १९४५ ते १९६५

केशवसुत जन्मशताब्दी महोत्सवाचा भाग म्हणून मुंबई मराठी साहित्य संघाने आयोजित केलेल्या व्याख्यानमालेत सुप्रसिद्ध टीकाकार प्रा. रा. श्री. जोग यानी दिलेली तीन व्याख्याने 'मराठी कविता. १९४५–१९६५ : रा. श्री. जोग' या पुस्तिकेत समाविष्ट आहेत. गेल्या वीस वर्षांतील मराठी कवितेचा परामर्श घेण्याचा जोगांनी येथे प्रयत्न केला आहे. त्यांची रसिकता, व्यासंग, अभ्यासू वृत्ती आणि विधाने तोलूनमापून करण्याची त्यांची पद्धत, या त्यांच्या जुन्या सर्वच वैशिष्ट्यांचा प्रत्यय या पुस्तिकेतही येतो.

पहिल्या व्याख्यानात आधुनिक मराठी कवितेच्या संदर्भात, गेल्या दोन दशकांत जी काही स्थित्यंतरे झाली, त्यांचा आढावा त्यानी घेतला आहे. काव्यविषयक झालेली परिवर्तने आणि त्यांचे मराठी काव्यावर झालेले परिणाम हे स्पष्ट करून दुसऱ्या व्याख्यानात नवकवींत बसू न शकणाऱ्या कुसुमाग्रज, बोरकर, बापट इत्यादी कवींचा विचार त्यानी केला आहे. तर शेवटच्या व्याख्यानात करंदीकर, पु. शि. रेगे, सदानंद रेगे, आरती प्रभू व दिलीप चित्रे यांच्याबरोबरच आज कविता लिहिणाऱ्या नव्या पिढीच्या कवितेचाही परामर्श त्यानी घेतला आहे.

या तीन व्याख्यानांपैकी पहिल्यात जोगानी मराठी कवितेच्या संदर्भात काही महत्त्वाची विधाने केली आहेत.गेल्या वीस वर्षांत नवकाव्याचा एक जोरदार प्रवाह मराठीत निर्माण झाला. तथापी पूर्वपरंपरेशी नाते सांगणारे प्रवाहही तीत मिसळले आहेत, असे जोगाना वाटते.आणि प्रत्येक कवीच्या कवितेचा सविस्तर परामर्श घेण्याऐवजी,ही नवप्रवाहातील गुंतागुंत उलगडून दाखविण्यावर आपला मुख्य भर आहे,असे त्यानी स्वतःच म्हटले आहे. या संदर्भात पहिला विचार त्यानी मांडला आहे तो असा की, जे नवे निर्माण झाले आहे ते सर्वच एकजिनसी नाही, व जे नव्यात नवे आहे ते अद्याप स्थिर झालेले नाही. त्याबरोबर मराठी कवितेच्या भवितव्याविषयी (इतर काही मराठी 'चिंतातुर जंतुं'प्रमाणे) ते साशंक नाहीत. तिला ओहोटी तर लागलेली नाहीच, उलट भरतीच आलेली आहे आणि तिचा काल अजून संपलेला नसावा असे त्यानी शेवटी म्हटलेले आहे. जोगांची कवितेविषयीची मते नवी नाहीत आणि स्पष्टही आहेत. पण ज्या आशावादाने त्यानी या व्याख्यानाचा शेवट केला आहे त्यामुळे त्यांचे महत्त्व विशेष वाटते. अर्थात कवितेच्या भविष्यकालाबद्दल शंकाकुल होणाऱ्या काहींची भावना त्याना अगदीच दुर्लक्ष करण्याजोगी

वाटू नये हेही साहजिकच आहे. आजची कविता काव्यरसिकांपासून दूर दूर जाऊ लागली आहे; कविता आणि रसिक यांच्यामध्ये संवाद होणे दिवसेंदिवस कठीण व अशक्यप्राय होऊ लागले आहे आणि याबाबत कवींकडून जी उत्तरे मिळतात ती समंजस आहेत असे त्याना वाटत नाही. आणि रसिकांची तरी उपेक्षा होऊ नये व हेही दिवस जातील अशी त्यांची भावना आहे. 'एकीकडून छटेल विक्षिप्तपणा मात्र प्रगट होत राहावयाचा' व दुसऱ्या पक्षाकडून मात्र 'कविता अंगावरील वस्त्रे फेडून देऊन भोगायची असते' अशा नग्न सरळपणाची अपेक्षा करीत राहायचे हे एकपक्षीय काम फार काळ जमण्यासारखे नाही असे त्यानी शेवटी स्पष्टपणे बजाविले आहे.

जोगानी आपल्या पहिल्या व्याख्यानातून काही महत्त्वाचे प्रश्न निर्माण केले आहेत. पण त्यांची उत्तरे देण्याचे मात्र टाळले आहे नवकवितेला वीस वर्षे होऊनही तिला स्थिरत्व आलेले नाही. केशवसुतांच्या वेळी मराठी काव्यावर जसा इंग्रजी कवितेचा आघात झाला तसा तो इलियट-पाउंडचा मर्ढेकरांवरही झाला व हे दोन आघात झाले नसते तर मराठी कवितेने जे वळण घेतले ते घेतले असते काय याची शंका वाटते असे सांगून, या दोन्ही वेळी मराठी काव्यावर इंग्रजी कवितेचे कलम झाले, असे जोगानी म्हटले आहे आणि त्यातूनच मग काव्य हे स्वार्थ की परमार्थ? नवकाव्य म्हणजे काय? काव्यातील प्रतिमांचे स्थान, काव्यातील वैफल्य, अश्लीलता व दुर्बोधता, काव्यातील मुक्तछंदाचे प्रयोजन, काव्य नवे केव्हा होते – आशयनावीन्यामुळे की आणखी कशामुळे? आणि नवकाव्याची व्यवच्छेदक लक्षणे कोणती? असे काही महत्त्वाचे प्रश्न जोगानी निर्माण केले आहेत. यापैकी सर्व प्रश्नांचे विवेचन केल्याचा आभास त्यानी निर्माण केला आहे. पण खरी चिकित्सा केलेलीच नाही. नवकाव्याचा विचार करताना इतर काहींनी सांगितलेली त्याची लक्षणे कशी बरोबर नाहीत, हे उपरोधिकपणे सांगण्यातच त्यांची ही व्याख्याने संपली आहेत असे वाटल्याशिवाय राहात नाही. स्वतः जोग नवकाव्याच्या कोणत्या कसोट्या मानतात हे शेवटी स्पष्ट होतच नाही. की जोगाना नवकाव्य वा नवकविता हा प्रकार वा त्याचे अस्तित्वच मान्य नाही? मर्ढेकर, पाडगावकर, करंदीकर, पु. शि. रेगे यांच्या काव्यासंबंधी विवेचन करताना जोग वस्तुनिष्ठ, पद्धतीने तिची आलोचना करतात. 'असे दिसते', 'असे असावे', अशा सावधपणे केलेल्या विधानातून हाती काहीच लागत नाही, ही माझी जोगांच्या विरुद्ध खरी तक्रार आहे.

आपल्याला गेल्या वीस वर्षातील मराठी कवितेचा इतिहास सांगावयाचा नाही. असे म्हणूनही जोगानी अखेर तीन व्याख्यानात इतिहासच सांगितला आहे. गेल्या वीस वर्षातील मराठी कवितेतील अनिल, मर्ढेकर यांचे संप्रदाय, मुक्तिबोधानी मानलेल्या मानवतावादी वा समाजवादी धारा, नवकाव्याचे श्रेय स्वतःकडे घेण्याचा मनमोहन किंवा पु. शि. रेगे यांचा आग्रह, हा सगळा इतिहास तपशीलवारपणे त्यांच्या व्याख्यानातून

आला आहे. अर्थात इतिहास म्हणून हा आढावा उपयुक्तही ठरेल. पण त्यामुळे स्वतःच निर्माण केलेल्या प्रश्नांकडे जोगांचे दुर्लक्ष झाले आहे, किंवा त्यानी केले आहे.

काव्यात नावीन्य केव्हा येते– आशयनावीन्यामुळे की आणखी कोणत्या कारणा–मुळे, असा एक प्रश्न जोगानी विचारला आहे व मर्ढेकरांचे उत्तर आशयनावीन्याला अनुकूल नाही असे पुढे म्हटले आहे. (म्हणजे खुद्द जोगाना काय वाटते हे कळत नाहीच !) काव्यातील प्रतिमांचे स्थान कोणते या विचारात मात्र काव्यविचारात क्रांती झाली आहे हे जोगाना मान्य आहे. पण इथेही आशय व प्रतिमा यांचे अद्वैत त्याना मान्य नाही. " प्रतिमांची प्रतिष्ठा आज जेवढी सांगण्यात येते, तेवढी वस्तुतः नाही, नसते " असे त्याना वाटते. पण या आशय–प्रतिमांच्या अद्वैतामुळे, दंडीने सांगितलेल्या काव्य–समाधिगुण या काव्यसर्वस्वाची प्रचिती येत असली तरी त्याला लोकसीमेची मर्यादा न पाळली गेल्याने, त्यात प्रसाद व अर्थव्यक्ती या दोन गुणांचे अस्तित्व धोक्यात आल्याची त्याना जाणीव होते. त्यामुळे कवितेतील अलंकारांचे क्षेत्र संकुचित झाले, पण यमक–अनुप्रासादी शब्दालंकार मात्र आपले स्थान टिकवून आहेत असे जोगाना वाटते. आणि मुक्तछंदाचे प्रवर्तक कवी अनिलही अलिकडच्या दशपद्यांत यमकाकडे वळले ही मुक्त–छंदाच्या पराभवाची त्यानी दिलेली कबुलीच म्हणावी लागेल, असा निष्कर्ष जोग घाई–घाईने काढतात. मुक्तछंदाने यमकाचे बंधन का झुगारले याची साधी कारणमीमांसा करण्याचा विचार जोगांच्या मनात येऊ नये याचे आश्चर्य वाटते. मुक्तछंद म्हणजे यमकबंदी, असे एक सोपे समीकरण ते मांडतात. पण एकाद्या कवीने स्वतःहून स्वीकार–लेले आणि त्याच्यावर लादलेले बंधन यामधील फरक जोग लक्षात न घेता दशपद्यांतील यमक ही अनिलांच्या मुक्तछंदाच्या पराभवाची कबुली मानतात.

अशीच आणखी काही सोपी व साधी समीकरणे नवकवितेचा विचार करताना एक–दोन ठिकाणी भेटतात. 'मुक्तछंद म्हणजे मानवता' असे अनिलांच्या संदर्भात गृहित धरून मुक्तछंद व मानवता यांची सांगड पुढे टिकली नाही व मुक्तछंद हा वैयक्तिक प्रतिक्रियाच–मानवतावादी नव्हेत–व्यक्त करण्यासाठी इतर कवींनी (मर्ढेकर वगळून) घेतला व त्यामुळे 'धक्का' बसून अनिल पुन्हा प्रेषिताची भूमिका सोडून वैयक्तिक आत्मा-विष्काराकडे वळले, असे जोगानी म्हटले आहे. यातील प्रत्येक विधान वादग्रस्त आहे. मालवण साहित्य संमेलनाच्या अध्यक्षपदावरून अनिलानी नवकाव्याविरुद्ध व्यक्त केलेल्या प्रतिक्रियेचा संदर्भ अगदी वेगळा आहे हे जोगानी लक्षात घेतलेले नाही व मुक्तछंदाच्या पराभवामुळे अनिल दशपद्यांकडे वळले असा निष्कर्ष काढला आहे.यंत्रयुग आणि नवकाव्य यांचेही एक समीकरण जोगानी गृहित धरले आहे आणि निकुंब व वि. म. कुळकर्णी हे, ज्या मुंबईत यंत्रयुगाच्या परिणामांचा आविष्कार होतो, तिच्यापासून दूर राहात अस–ल्याने, मर्ढेकराना त्यांच्याकडून हुंकार मिळणे शक्य नव्हते असे त्याना वाटते. पाडगाव–करांचे परिवर्तन बरेच झाले असले तरी सौंदर्य आणि लालित्य यांचे अवधान सुटत नाही म्हणून तर ते आणि इंदिरा नवकवींबरोबर-आजतागायत अशी काव्यरचना करूनही

नवकवींत बसू शकत नाहीत. इथे पुन्हा नवकाव्याच्या कसोट्या काय याबद्दल जोग काहीच बोलत नाहीत. की सौंदर्य आणि लालित्य यांचे अवधान सोडणे हीच नवकवितेची मुख्य कसोटी ते मानतात ?

दिलीप चित्रे, आरती प्रभू व इतर नवे कवी यांच्याबाबत मात्र जोग हताश झाल्यासारखे वाटतात. क्वचित एखाद्या कवितेचा अपवाद सोडला तर हे कवी वाचकाला सारखी कोडीच घालतात असे त्याना वाटते. आता मराठी कवींवर तक्रार करण्यासारखी रचनेची कोणतीच बंधने राहिली नाहीत, पण छंद मोडता मोडता कविता ही कविता राहात नाही तर ती गद्यरूप होते, आणि हे योग्य आहे काय असे त्यानी विचारले आहे. पण नवकवितेतील ही सगळी मोडतोड लयतत्त्वाच्या कसोटीवर पारखून घेण्याकडे मात्र ते दुर्लक्ष करतात. यमक, प्रतिमा यांचा विचार ते या दृष्टीने न करता केवळ तांत्रिक तऱ्हेने त्यांच्यातील दोष दाखवून, प्रतिमारहित व प्रतिमायुक्त कविता, अशी एक वेगळीच कृत्रिम विभागणी ते करतात व केशवसुतांच्या 'सतारीचे बोल' या कवितेत प्रतिमा नाहीत व म्हणून ती कविताच नव्हे काय, असा (एक स्वत:ला बिनतोड वाटणारा) प्रश्न ते विचारतात. पण यातून काहीच सिद्ध होत नाही. कवितेतील यमकांचा यांत्रिक वापर ('करि गहन हृदयदोहन गे । घनवदन मदनमोहन गे ।') आणि 'नव' कवितेत चित्रे वगैरे कवींनी साधलेली यमके यात त्याना कोणताच फरक वाटत नाही. अनुभव एकाच वेळी अनेक पातळ्यांवरून घेणे काव्याला आवश्यक, उपकारक ठरू शकेल काय ? उपकारक नसेल तर ते आवश्यक तरी कसे समजावयाचे ? असेही प्रश्न ते विचारतात. जसे आहे तसे चित्रण करण्यात कला असेल तर फोटोग्राफीला कमी का लेखायचे असा प्रश्न विचारताना, कवींचा प्राथमिक अनुभव जशाचा तसा कलाकृतीत अवतरतो, तो चिंतनात्मक, मननात्मक असू शकण्याची कल्पनाही त्यांच्या मनात येत नाही व ते दुर्बोध, विक्षिप्त अशा शब्दांनी कवींना झोडपत सुटतात.

गेल्या वीस वर्षांतील मराठी कवितेचे जोगानी घडविलेले विहंगम दर्शन असे आहे. त्यात एका निश्चित भूमिकेचा अभाव आहे. लेखनात सावधपणाही आहे. स्वत: कोणत्याच कसोट्या वा तत्त्वे न सांगता इतरांनी सांगितलेली काही विधाने कशी अपुरी आहेत यांचाच प्रपंच या पुस्तिकेत आहे. अर्थात जोगांची काव्यातील दुर्बोधता वगैरेंबद्दलची मते स्पष्ट आहेत. त्यामुळे ही तीन व्याख्याने म्हणजे पुन्हा एकदा दिलेली 'मुख्यार्थाची कैफियत' असेच तिचे स्वरूप वाटते. जोगानी मिस्किलपणे व उपरोधिकपणे अनेकांना चिमटे घेतले आहेत. ते मात्र दीर्घकाळ लक्षात राहातील.

मराठी कविता : १९४५–१९६५ : रा. श्री. जोग;

(सत्यकथा, जुलै १९६५)

* * *

बटाट्याची चाळ

मराठीत चांगल्या विनोदी लेखकांची व म्हणून लेखनाची नेहमीच वाण भासत आली आहे. त्यामुळे एखादा सामान्य विनोदी लेखकसुद्धा लोकप्रिय होऊन त्याच्या सुमार पुस्तकाच्या आवृत्त्यांवर आवृत्त्या प्रकाशित झाल्याचे दृश्य पाहायला मिळते. श्री. पु. ल. देशपांडे यांची गोष्ट वेगळी आहे. त्यांच्या तोडीचा विनोदी लेखक अनेक वर्षानंतर भाषेला लाभतो. कोल्हटकर, गडकरी, अत्रे या मराठी विनोदाच्या एकेक टप्प्यानंतरचा आजच्या मराठी विनोदाचा वारसा पु. ल. नी निर्माण केला आहे. अशा या विनोदकाराचे हे पुस्तक. त्यांच्या ' बटाट्याच्या चाळी ' चा आता इतका बोलबाला झाला आहे की, सदरहू चाळ गिरगावात निश्चितपणे कुठे तरी सापडेल असा रसिकांना विश्वास वाटू लागला आहे. त्या चाळविषयक तेरा विनोदी लेखांचा या पुस्तकात समावेश झाला आहे.

मात्र या सगळ्या विनोदी लेखांमागे काही योजना असल्याचे दिसत नाही. (बटाट्याची चाळ दर दिवाळीला थोडी थोडी बांधत आणली–अशी कबुली नाही तरी लेखकाने दिली आहेच.) त्यामुळे काही लेख बटाट्याच्या चाळीशी केवळ ' बादरायण ' संबंध लावून या पुस्तकात घुसले आहेत. काहींचे स्वरूप विनोदी कथावजा, तर काही विनोदी लेखांसारखे असे संमिश्र स्वरूपाचे आहे. शिवाय या सर्व लेखनातील निवेदनांतही कोणतीच सुसूत्रता नाही. कधी लेखक वाचकांना तिऱ्हाइतपणे ' बटाट्याची चाळ ' दाखवितो, तर कधी चाळीतील एकमेव साहित्यिक पोंबुर्पेकर, वजन उतरविण्यासाठी उपवास करणारे पंत व आगामी आत्मचरित्राची ' झलक ' दाखविणारे एक आचार्य स्वतःच आपली कहाणी सांगताना आढळतात. त्यातून बटाटीय चाळीय जीवनापेक्षा त्यांचे स्वतःचेच दर्शन अधिक होते व ते तसे व्हावे यातही नवल नाही. एकूण ' बटाट्याच्या चाळी ' च्या बांधकामात असा कच्चेपणा राहून गेला आहे.

पु. लं. च्या विनोदाचे स्वरूप आता काहीसे ठरून गेले आहे. त्यात फारसा बदल होण्याची शक्यता कमी. आचार्य–गुरुजी, विद्वान् साहित्यिक व विदुषी या मंडळींवरील त्यांचे प्रेम (!) फार प्रसिद्ध आहे. त्यामुळे असल्या सगळ्या छांदिष्ट माणसांच्या बऱ्या वाईट लकबींकडे त्यांनी तिरप्या दृष्टीने पाहून केलेली विडंबने फार खुशखुशीत होतात.

साहित्यिकांच्या टीपा, तळटीपा, त्यांचे संशोधन, यातले त्यांच्या दृष्टीतून काहीही सुटत नाही. त्याना श्लेष चांगला साधतो, त्यांचे शब्द फार वेचक पडतात, शब्दाशब्दामागच्या अर्थाचे त्यांचे ज्ञान फार सूक्ष्म आहे. तसेच त्यांचे निरीक्षणही. आचार्य बाबा बर्वे, नाट्यभैरव कुशाभाऊ, गृहगौरव अण्णा पावसे, प्रा. नागूतात्या आढ्ये, संगीतडाग (अगर सुरुंग) एच्च. मंगेशराव व त्यांच्या सुंदर (आणि सुदृढ) पत्नी वरदाबाई, विदुषी प्रा. कु. कल्पलताबाई झेले आणि असे त्यानी एक अख्खी चाळभर जमा केलेले माणसांचे नमुने या पृथ्वीच्या पाठीवर कोठेही सापडावेत इतके प्रातिनिधिक आहेत. ' ती ती पदें नित्य फिरूनि येती । त्या त्या अर्थाप्रति दाविताती ' हे या सर्व चाळीय पात्रांबाबतही खरे आहे. त्यातूनच ' गच्चीसह बटाट्याची चाळ झालीच पाहिजे ', ' सांस्कृतिक शिष्टमंडळ ', ' सांस्कृतिक चळवळ ', ' भ्रमण मंडळ ' ' काही वासऱ्या ' अशा सारखी बहारीची व रंगतदार ' प्रकरणे ' निर्माण होतात. त्यातून आपल्या मध्यम वर्गीय सामाजिक नि राजकीय जीवनातील विसंगती व स्वभाव वैशिष्ट्ये यांची लक्तरे पु. ल. वेशीवर टांगतात. आणि हे ते सगळे इतक्या साळसूदपणे करतात, की वरवर निरुपद्रवी वाटणाऱ्या त्यांच्या शब्दांमागे व वाक्यात केवढा स्फोटकपणा दडलेला असतो हे कित्येकदा बऱ्याच वेळानंतर लक्षात येते आणि त्यांच्या विनोदाचे सामर्थ्य जाणवते. गडकऱ्यांप्रमाणेच कसल्याही शैलीचे सहज अनुकरण करणारी आणि जुन्या व नव्या साहित्याच्या व्यासंगाने संपन्न बनलेली त्यांची भाषा हे त्याना लाभलेले एक देणे आहे. त्यांच्या सर्व विशेषांचा प्रत्यय या पुस्तकातील तेराही लेखांतून कमीअधिक प्रमाणात येतो. ' राधू नानाची आपल्या कन्येस पत्रे ', ' आगामी आत्मचरित्र ' यासारखी काही प्रकरणे ' बटाट्याच्या चाळी ' त ' फिट्ट ' बसत नसली तरी ती स्वतंत्रपणे वाचनीय आहेत.

पण ' बटाट्याची चाळ ' लिहिताना त्यामागे जशी निश्चित योजना नाही तसा एक निश्चित दृष्टिकोनही नाही हे जाणवते. या पुस्तकातील ' बटाट्याची चाळ : एक चिंतन ' हा एक अतिशय वरच्या दर्जाचा लेख आहे. अश्रू आणि हास्य यांच्या सीमारेषेवर रेंगाळणाऱ्या खऱ्या विनोदाची पातळी या लेखाला लाभली आहे. ' एका मावळत्या संस्कृतीचे सच्चा विनोदकाराने केलेले मिस्किल व हृद्य चित्रण ' अशी या पुस्तकाची एकदा प्रकाशकांनी केलेली जाहिरात फक्त या चिंतनालाच काय ती लागू पडते. इथे ऊनपावसात भिजत मोडकळीस आलेल्या बटाट्याच्या चाळीबद्दल, चुकलेल्या पावलांबद्दल एक प्रकारचा मिस्किल थट्टेखोर दृष्टिकोन आहे. या दोहोतून एक वेगळेच करुण, गंभीर व मिस्किल दर्शन लेखकाला घडविता आले आहे. हा चिंतनाचा सूर इतर लेखांशी विसंगत आहे. इतर सगळ्या लेखांना ही पातळी लाभली असती तर हे पुस्तक मराठी वाङ्मयाचे एक चिरंतन लेणे ठरले असते. इतर लेखांत हा भावनेचा ओलावा नाही. फक्त बोचकारे व प्रच्छन्न उपहास आहे–विनोद आहे तो फक्त ओरबडणारा. एकाच वेळी धारदार शब्दांनी जखम करणारा आणि त्याच वेळी फुंकर घालून मलम लावणारा वरच्या

दर्जाचा विनोद पु. ल. ना साधलेला नाही ही खरोखरच दुर्दैवाची गोष्ट आहे. म्हणूनच, 'एक चिंतन' वाचले की पु. ल. नी हातचे काय गमावले याची जाणीव होऊन हळहळ वाटते.

वर्ण्य विषयाबद्दल लेखकाला अमाप प्रेम आणि त्याचबरोबर उदंड मिस्किलपणा असला की, काय करता येते याचे एक उदाहरण म्हणून स्टीफन लिकॉकच्या 'सनशाईन स्केचीस ऑफ ए लिटिल टाऊन' या पुस्तकाचा उल्लेख करता येईल. मारिपोसा या एका छोट्या शहरातील जग लिकॉकने तेथे फार मिस्किलपणे पण गाढ सहानुभूतीने रंगविले आहे. मारिपोसातले हे काल्पनिक जग जिवंत वाटते, आपल्या खऱ्या जगाशेजारी ते तेवढ्याच जिवंतपणे वावरते. त्याच्यावर अश्रू आणि हास्य या जीवनातल्या ऊनसावल्यांचा शिडकावा झालेला आहे. त्यातील विनोद जीवनातून वेगळा काढता येऊ नये इतका तो एकजीव झाला आहे. 'बटाट्याच्या चाळी' त नेमकी हीच उणीव (एक चिंतन सोडून) जाणवते. ती एरवी वाचनीय असूनही तिचे 'असे' व्हावे याबद्दल चुटपुट लागून राहाते.

'बटाट्याची चाळ' अजून उभी असली तरी ती आता पडायला आली आहे. पु. ल. नी तिच्या डागडुगीचा मोह सोडून देऊन हास्याचे नवे वेगळे मजले चढविण्याचे लवकर मनावर घ्यावे, या पलीकडे त्यांच्याकडून माझ्यासारख्या त्यांच्या एका (नम्र) चाहत्याची दुसरी कोणती अपेक्षा असणार?

(वीणा)

* * *

आमचें गोंय ! आमका जाय !

मराठीत राजकीय कादंबरीचे काही 'फॉर्म्युले' अतिशय प्रसिद्ध आहेत. (तसे ते प्रादेशिक कादंबरीचेसुद्धा आहेत !) चार चमचे प्रेम आणि अर्धा किंवा पाव थेंब राजकारण, हा त्यातीलच एक फॉर्म्युला. शिवाय राजकारणावर सबंध कादंबरीत अखंड बडबड करणारी तीनचार पात्रे (विशेषतः ती निरनिराळ्या धर्मांची) असल्यास तिच्यातील 'राजकारण' आणखी उजळून निघते ! सुभाष भेंडे यांची 'आमचें गोंय आमका जाय' ही पहिली कादंबरी या सर्वांना अपवाद आहे. किंबहुना ती राजकीय कादंबरीही नाही. प्रादेशिक, सामाजिक, राजकीय, सांस्कृतिक इत्यादी 'लेबले' तिला लावता येऊ नयेत इतकी ती या सर्वांच्या पलीकडे आहे, आणि तरीही सर्व काही आहे.

गोव्याच्या पार्श्वभूमीवर आजवर लिहिल्या गेलेल्या कादंबरीपेक्षा भेंडे यांच्या या कादंबरीचे स्वरूप वेगळे आहे. लक्ष्मणराव सरदेसाई यांच्या 'मांडवी, तू आटलीस', चंद्रकांत काकोडकरांच्या 'मांडवी, तू पेटलीस' किंवा बा. द. सातोस्करांच्या 'आज मुक्त चांदणे' इत्यादी कादंबऱ्यांना मराठीतल्या राजकीय कादंबऱ्यांची चौकट मोडता आलेली नाही. त्यातील पहिल्या दोन कादंबऱ्यात तर सारस्वतविरुद्ध सारस्वतेतर (म्हणजे ब्राह्मणविरुद्ध ब्राह्मणेतर) हा संघर्ष अतिशय भडकपणे रंगविला गेला आहे. याला एक सन्माननीय अपवाद म्हणजे लॅबर्ट मस्कान्हेनिस यांची 'सॉरोइंग लाइज आयलँड' ही कादंबरी (प्र. श्री. नेरुरकरकृत मराठी अनुवाद : 'गोवा माझा सुखाचा'). भेंडे याना आपल्या कादंबरीत केवळ गोवामुक्तीचा इतिहास सांगावयाचा नाही. तसेच राजकारणाची पार्श्वभूमी म्हणूनही त्यानी इतिहासाचे पुनर्लेखन केलेले नाही. त्याऐवजी मुक्तीपूर्वी आणि मुक्तीनंतरच्या पाचसहा वर्षांच्या कालखंडातील माणसांच्या मनांचा शोध घेण्याचा प्रयत्न केला आहे. आणि ही गोष्ट फार महत्त्वाची वाटते.

गोवा स्वतंत्र होऊन या वर्षी दहा वर्षे पूर्ण होतील. पण तरीही गोव्याच्या सामाजिक, राजकीय व सांस्कृतिक जीवनात झालेली उलथापालथ पूर्ण झालेली नाही. पोर्तुगीज राज्यकर्ते गेले, भारतीय आले. खुद्द गोव्यातील नेतृत्वाची केंद्रेही बदलली. गोव्यातील सामान्य माणसाला आपल्या अस्मितेचा शोध लागला. घाणेकर, वैकुंठबाब नाडकर्णी यांच्यासारख्या पिढ्यानपिढ्या अधिकार गाजवण्याची सवय झालेल्या माणसांची अरेरावी व अधिकार ही दोन्ही संपुष्टात आली. परैरा, श्रीपाद यांच्यासारख्यांचे नवे नेतृत्व निर्माण

झाले आणि गोव्याच्या संथ वातावरणाच्या तळचातल्या पाण्यात खडा पडला आणि ते सवंध जीवन ढवळून निघाले. भेंडे यानी या सामाजिक, सांस्कृतिक पार्श्वभूमीवर माणसांच्या मनांचा शोध घेण्याचा पुष्कळच यशस्वी प्रयत्न केला आहे.

सत्तावीस प्रकरणांत विभागलेल्या या कादंबरीची रचना अतिशय बांधेसूद व आकर्षक आहे. हळदोणे-बस्तोडे तिठ्यावरच्या बाबय वेरेकर यांच्या 'ताव्हेर्ना'च्या आसपास बहुतेक सगळचा घटना घडतात. पहिल्या प्रकरणात बाबय वेरेकर, अप्पा गायतोंडे, संभू गाडेवाला, घाणेकर, वैकुंठबाब, शेवंती, मरिया, डॉ. मकसूद इत्यादी प्रमुख पात्रांची ओळख होते. आणि त्यांचा जीवनपट हळूहळू उलगडू लागतो. प्रत्येक प्रकरणातून कादंबरीचे केंद्र सारखे बदलत राहून वर्तुळाकार फिरत राहाते. आणि तरीही कथानकाचा ओघ कुठे तुटल्यासारखा वाटत नाही.

स्मगलिंगवर श्रीमंत झालेले व पैशापलीकडे काहीही पाहू न शकणारे घाणेकर, अंगवस्त्र बाळगणारे व वासनापूर्तीपलिकडे इतरांना किंमत न देणारे पिढीजात गर्भश्रीमंत वैकुंठबाब, त्यांच्या वासनेला बळी पडलेल्या शेवंती व कस्तुरी, परैरा व श्रीपाद हे क्रांतीकारक, अप्पा गायतोंडे व संभू गाडेवाला ही क्रांतीच्या लाटेत सामील झालेली सामान्य माणसे, आफ्रिकेला गेलेल्या अंतोनची वाट पाहाणारी पण नंतर एका पोर्तुगीज अधिकाऱ्याकडे राहिलेली मारिया व मारियासाठी जीव टाकणारा पण तिने दुसरा घरोबा केल्याचे कळल्यावर मोडून पडलेला अंतोन – या सगळ्या स्त्रीपुरुषांची चित्रे प्रातिनिधिक आहेत. त्यांची मुळे गोमंतकाच्या भूमीत खोलवर घुसलेली आहेत. गोमंतकाच्या मातीशी असलेला त्यांचा अतूट संबंध सारखा जाणवावा इतक्या त्यातील काहींच्या व्यक्तिरेखा उत्कट आहेत. घाणेकर आणि मारिया या या कादंबरीतील अशा दोन व्यक्तिरेखा. काजूची फेणी पोटात गेली की त्यांच्या जिभेवर सरस्वती नाचते. नव्याने श्रीमंत झालेल्या या माणसांना जे जे 'इंडियन' त्याबद्दल विलक्षण तिरस्कार आहे. (अशी माणसे अजूनही गोव्यात अपवाद नाहीत !) पण राज्यकर्ते बदलल्यावर इंडियन अधिकाऱ्यांची हांजी हांजी करण्याची त्यांना लाज वाटत नाही की, स्वतःच्या मुलीच्या अब्रूचीही त्यांना पर्वा नाही. त्यांचे एकच दुःख आहे आणि ते म्हणजे आपल्याला पिढीजात, खानदान गोवेकरांचो प्रतिष्ठा नाही. ती मंडळी आपल्याला अस्पृश्य मानतात. श्रीपाद सारख्या सामान्य माणसाने आपला निवडणुकीत पराभव केला याचे दुःख ते विसरू शकत नाहीत. घाणेकरांच्यातली पैशाने आलेली मस्ती, मुजोरीपणा, सामान्यांबद्दलचा तिरस्कार आणि आपल्याला कोणी किंमत देत नाही ही तडफड भेंडे यांनी उत्कटपणे व्यक्त केली आहे. असेच मारियाचेही व्यक्तिचित्र आहे. किंबहुना मारिया–अंतोनच्या शोकांत प्रेमकहाणीने गोव्यातला ख्रिश्चन समाजाचा एक तुकडा जिवंत होतो. मारियाची अंतोनसाठी तडफड, सुखाची व चैनी जीवनाची ओढ आणि पोर्तुगीज गेल्यानंतर वेश्याव्यवसायाखेरीज इतर कुठलाही मार्ग नसल्यामुळे त्याचा अगतिकपणे केलेला स्वीकार

यातून मारिया स्पष्टपणे तिच्या जीवनाच्या पार्श्वभूमीसह वाचकांच्या डोळ्यांसमोर साकार होते. तिच्यासाठी धावत आलेला अंतोन तिने पोर्तुगीजांशी 'काजार' केले हे कळल्यावर एखाद्या माडासारखा खाली कोसळून मोडून पडतो. मारियाच्या आईचे अगदी निसटते दर्शनही लक्षात राहाते.

त्या मानाने श्रीपाद, परैरा, प्रिया व डॉ. मकसूद यांच्या चित्रणात भेंडे यांना फारसे यश आलेले नसल्याचे जाणवते. ब्राह्मण-ब्राह्मणेतर असा सोपा संघर्ष भेंडे यांनी टाळला ही गोष्ट महत्त्वाची; पण परैरा-श्रीपाद यांचे चित्रण करताना राजकारणाचा तपशील त्यांना टाळता आला नाही. ते पूर्णपणे शक्यही नव्हते. पण त्यांच्यातील माणसांचा शोध घेण्यात ते कमी पडतात. घाणेकर, मारियासारख्या परैरा-श्रीपाद या हाडामासांच्या व्यक्ती वाटत नाहीत. त्या सपाटच (फ्लॅट) वाटतात. डॉ. मकसूद व प्रिया यांच्यातील प्रेमही मारिया-अंतोनच्या उत्कट प्रीतीच्या पार्श्वभूमीवर फार फार फिके वाटते. किंबहुना एक वेळ प्रिया काहीशी लक्षात राहाते, पण डॉ. मकसूद मात्र लेखकाच्या हातातील बाहुले वाटतो. परैरा-श्रीपाद यांच्या संवादातून गोव्याच्या राजकीय व सामाजिक इतिहासाचे काहीसे पुनर्लेखन होते, तर प्रिया आणि डॉ. मकसूद यांची प्रेमकहाणी एकाच ठिकाणी फिरत राहाते.दुसरा एक विशेष म्हणजे या कादंबरीतील मारिया, शेवंती, मोगा, कस्तुरी, प्रिया, प्रियाची आई वत्सला ह्या सगळ्या स्त्रिया अगतिक आहेत,प्रवाहपतित आहेत. गोव्याच्या शेकडो वर्षांच्या सांस्कृतिक इतिहासात याहून वेगळी भूमिका त्यांच्या वाट्याला कधी आलेली नाही.

भेंडे यांची ही कादंबरी राजकीय, सामाजिक, प्रादेशिक अशा लेबलांपलिकडची आहे आणि तरीही तिच्यात हे सगळे विशेष आहेत असे प्रारंभीच म्हटले आहे. भेंडे यांची कादंबरी प्रादेशिक आहे, पण प्रादेशिकता तिच्यावर लादली गेलेली नाही. (जसा मराठी-लेखकांचा विनोद मराठी जीवनातून स्फुरत नाही, तर तो त्यावर कृत्रिमपणे लादला जातो.) या कादंबरीतील प्रादेशिकता केवळ पार्श्वभूमी म्हणून आलेली नाही. त्या जीवनाचाच तो अविभाज्य भाग आहे. बस्तोडे-हळदोणे तिठ्यावरच्या भौगोलिक तुकड्यावर गोव्याच्या सांस्कृतिक, सामाजिक, आर्थिक व राजकीय जीवनाच्या सूक्ष्म धाग्यांनी ही प्रादेशिकता घडलेली आहे. त्या जीवनाचे भेंडे यांचे निरीक्षण सूक्ष्म आहे. त्यांच्या भाषेनेही त्याला मदतच केली आहे. प्रादेशिक जीवनाचा 'फील' त्या भाषेला आहे. अपरिचित प्रादेशिक शब्दांच्या अतिरेकी वापराने या कादंबरीचे वाचन भेंडे यांनी अशक्य केलेले नाही. आणि ही गोष्टही आजच्या मराठी ग्रामीण कादंबरीच्या पार्श्वभूमीवर महत्त्वाची वाटते. त्यांचे निवेदनही अतिशय ओघवते आहे. घाणेकर, वैकुंठबाब, अंतोन, मारिया, प्रिया व डॉ. मकसूद अशी निवेदनाची केंद्रे सारखी बदलत राहूनही तिच्यातील सलगता कुठेही तुटत नाही. हा 'फेड इन्-फेड आऊट' चित्रपटतंत्राचा वापर फार आकर्षक वाटतो.

गोव्याच्या स्वातंत्र्यपूर्व व स्वातंत्र्योत्तर कालखंडात वावरलेल्या; त्याच्याशी अतूट संबंध असलेल्या माणसांची ही कहाणी घाणेकर, वैकुंठबाब, अंतोन, मारिया व प्रिया यांच्या आयुष्याच्या शोकांतिकांत आणखी खोल जायला हवी होती, असे मात्र वाटल्यावाचून राहात नाही. तशी ती गेली असती तर तिला आणखी निराळी परिमाणे लाभली असती. पण आज आहे त्या स्वरूपातही केवळ गोव्याच्याच संदर्भातच नव्हे, तर मराठी कादंबरी-तही तिचे स्थान वरचे आहे.

(सत्यकथा, डिसेंबर १९७२)

* * *

सर्वोत्कृष्ट मराठी कथा : खंड १

'सर्वोत्कृष्ट मराठी कथा' हा श्री. राम कोलारकरानी केलेला १८५४ ते १९२४ या कालखंडातील मराठी कथांचा संग्रह नेहमीपेक्षा वेगळा आहे. त्यांच्याच शब्दात सांगायचे तर ते एक उत्खनन आहे. "त्यानी केलेली निवड ही अर्थात त्यांची खास निवड आहे. तिच्यात त्यांची कथादृष्टी व्यक्त झालेली आहे." असे प्रा. वा. ल. कुलकर्णी यानी लिहिलेल्या पुरस्कारात म्हटले आहे, ते खरेच आहे. हा मराठीतल्या प्रातिनिधिक कथांचा संग्रह नाही. यात लेखकही प्रातिनिधिक नाहीत आणि कथाही प्रातिनिधिक नाहीत.

प्रातिनिधिक कथांचे एक लक्षण प्रा. अ. के. भागवत यानी पूर्वी सांगितले आहे : "'प्रातिनिधिक' लघुकथासंग्रह म्हणजे ज्या लेखकाच्या कथांनी लघुकथेच्या प्रवाहाला काही वळण लावले, ह्या वाङमयप्रकाराची लांबी, रुंदी, खोली वाढविली, त्याला नवा तजेला, टवटवी आणली अशा लघुकथालेखकाची कथा. भावनांच्या व कल्पनेच्या एका दिव्य, भव्य, उत्कट उद्रेकात एखादा अज्ञात लेखकसुद्धा एखादी घटना, व्यक्ती वा परिसर लघुकथेच्या रूपाने उजळून टाकील; त्यामुळे अगदी विशुद्ध स्वरूपातली, आशय व अभिव्यक्ती यांचा एकजीव साधलेली, विषयाच्या प्रकृतीने घाट निवडून त्याला सुबक घडण अपरिहार्यपणे मिळालेली अशी कलाकृती तो अज्ञात कवीप्रमाणे निर्माण करून जाईल. ही कलाकृती कोठल्याच प्रचलित वाङमयप्रवाहात, अभिरुचीच्या सर्वमान्य झालेल्या स्रोतात न सापडता स्वतःच्या आगळचा सौंदर्याने वा पृथगात्मतेने चमकून जाईल.लघुकथा म्हणून ती कितीही तंत्रशुद्ध असली तरी तिचा प्रातिनिधिक संग्रहात समावेश...होऊ शकणार नाही." ('मराठी लघु-कथा' संग्रह : प्रस्तावना, पृष्ठे ५-६.)

कोलारकरांचा प्रयत्नही या दृष्टीने प्रातिनिधिक कथांचा संग्रह करण्याचा असावा असे (पुस्तकाच्या शीर्षकावरून तरी) दिसत नाही. त्यांचा प्रयत्न आहे तो एडवर्ड जे. ओब्रायनच्या धर्तीवर सर्वोत्कृष्ट वार्षिक कथांचे संपादन करण्याचा. त्याच्याप्रमाणेच एकेका विलग वर्षावर दृष्टी एकाग्र करून हजारो कथांच्या शब्दशः वाचनातून ओंजळभर कथा निवडून काढण्याचे कार्य कोलारकरानी केले आहे. कथेकडून कथाकाराकडे नेणारा हा नवा मार्ग त्याना अनुकरणीय वाटला व आपला आदर्श निश्चित झाला असे त्यानी आपल्या निवेदनात म्हटले आहे. मराठी लघुकथेचा विकास गेल्या चाळीस-पंचेचाळीस वर्षांतच झपाटचाने झाला. दिवाकर कृष्णांपासून आधुनिक वळणाची कथा लिहिली जाऊ

लागली ही आपली रूढ समजूत. कोलारकरांचा प्रयत्न त्याहीमागे जाऊन तिच्या विकासाचे सूत्र तपासण्याचा आहे. आणि ते सूत्र त्यानी इ. स. १८५४ पर्यंत मागे नेऊन दाखविले आहे. त्यातून काही धक्का देणारे निष्कर्ष त्यांच्या हाती लागल्याचे वरवर दिसते. पण कोलारकरांच्या या प्रचंड व अभिनंदनीय प्रयत्नामागचा दृष्टीकोन तपासला तर त्यांचे स्वरूप वेगळे आहे असे कळून येते.

प्रथमच हे सांगितले पाहिजे की, कोलारकरांच्या ' अधुरी कहाणी ' व 'प्रस्तावना' या दोन निवेदनांतील अनेक विधानांत विसंगती आहे. कोलारकराना निश्चित काय करावयाचे आहे ? ' अधुरी कहाणी ' मध्ये ' ॲथॉलॉजी ऑफ द बेस्ट मराठी शॉर्ट स्टोरीज ' करावयाची हे आपले एक दिवास्वप्न होते असे ते सांगतात. आणि तो करत असताना त्यातून ज्या कथा हाती लागल्या त्यांच्याद्वारे ते लघुकथेच्या विकासाचे एक सलग सूत्र प्रस्तावनेतून मांडण्याचा प्रयत्न करतात. हे दोन्ही परस्परविरोधी आहे आणि त्यातूनच त्यांचे धक्का देणारे निष्कर्ष निर्माण होतात ! कोलारकरानी निवडलेले अनेक लेखक असे आहेत की, ज्यांची आज नावनिशाणीही राहिलेली नाही. आणि त्यांचा परिणाम मराठी लघुकथेच्या विकासावर जराही झालेला न'ही. त्यांतील काही कथाकारांचे नमुने तर अगदीच हास्यास्पद आहेत. शिवाय कोलारकर कथेच्या निवडीमागचा दृष्टिकोन स्पष्ट करतात, पण कथेच्या त्यानी गृहीत धरलेल्या विशेषाबद्दल मात्र बोलत नाहीत. त्यामुळे नीतिकथा, पुराणकथा, शब्दचित्रे, नाटचछटा अशा अनेक नमुन्यांची सर्वोत्कृष्ट मराठी कथा म्हणून का निवड व्हावी यावर प्रकाश पडत नाही. यातून एका वाङमयप्रकाराच्या उत्क्रांतीचा आलेख काढण्याचा त्यांचा प्रयत्न धाडसी ठरावा यात काहीच नवल नाही !

१८५४ ते १९२४ या एकाहत्तर वर्षांच्या कालखंडातील निरपवाद कर्तृत्व केवळ चारच कथा करतात असे त्याना अभ्यासाच्या पहिल्या टप्प्पावर आढळून आल्यावर, पुन्हा आपण कालसापेक्ष दृष्टिकोनातून आणखी तीस कथा निवडल्याचे ते सांगतात. आणि इथेच त्यांचा गोंधळ झाला असावा असे वाटते. " विचलित न होणारी आत्मनिष्ठा पाठीशी असल्यावर क्षीणकर्तृत्व कालखंडाकडे शुद्ध ऐतिहासिक दृष्टिकोनातून पाहायला काय हरकत आहे ? एका विशिष्ट वाङमयप्रकाराच्या उत्क्रांतीचा आलेख काढणे जितके कठीण तितकेच वाङमयेतिहासाला आवश्यक नाही काय ? " (प्रस्तावना : पृष्ठ १६) या त्यांच्या प्रश्नातून त्यांची भूमिका धड ॲथॉलॉजो करणाऱ्या ओब्रायनची राहिली नाही की, विकासाचे सलग सूत्र मांडणाऱ्या वाङमयेतिहासकाराची राहिली नाही. आणि तरीही " ' सर्वोत्कृष्ट ' हे जे विशेषण त्याची अतिव्याप्ती कृपया कोणीही करू नये त्या त्या कथा आपापल्या विशिष्ट वर्षांतल्या सर्वोकृष्ट कथा आहेत, समग्र कालखंडातील नव्हेत ... म्हणजे कोणाची फसगत होणार नाही. " असे कोलारकर म्हणतातच. पण यात खरी फसगत कोणाची झाली आहे ?

कोलारकरानी 'प्रस्तावने'त जागतिक कथेच्या संदर्भात मराठी कथेचा विकास स्पष्ट करण्याचा प्रयत्न केला आहे. १८५४ मध्ये मराठी कादंबरीबरोबर 'विष्णु घन–श्याम नामक इसमाने' मराठीत स्वतंत्र कथालेखनाचा प्रयत्न केला व ती ज्ञानप्रसारकने छापली ही कोलारकरानी दिलेली माहिती महत्त्वाची आहे. पण त्यापूर्वीच्या कथेचे विवेचन स्पष्ट नाही. मराठी कथा, जातक कथा, पंचतंत्र, इसाप, हितोपदेश,प्राणिकथा,कहाणी इत्यादी अंगांनी वाढली. पण त्या सर्वापेक्षाही एकोणिसाव्या शतकातील नियतकालिकांच्या उदयापासून निर्माण झालेल्या कथालेखनाचे स्वरूप वेगळे आहे, याचा विचार होणे आवश्यक आहे. नियतकालिकांचे स्वरूप, लेखक व वाचकवर्ग यांच्या मर्यादा या सर्वांचा तिच्या वाढीशी अपरिहार्य संबंध आहे. नीतिकथा, प्राणिकथा, पुराणकथा, कहाण्या या सर्वांना आजच्या अर्थाने लघुकथा म्हणता येणार नाही. आणि तरीही कोलारकरानी अशा कथांना या संग्रहात 'सर्वोत्कृष्ट' म्हणून स्थान दिले आहे. त्याचबरोबर गोष्टीशतक, ज्ञानोदय व दिग्दर्शन या १८५० पूर्वीच्या कथासंग्रहाचा वा मासिकांचा उल्लेख त्यानी केलेला नाही. १८५४ चे कथालेखनाचे सूत्र त्यामुळे १८४० पर्यंत मागे नेता येणे शक्य झाले असते.

जागतिक कथावाङ्मयाचा आढावा घेताना कोलारकरानी बोकॅशियोला सामान्य कथाकार म्हटले आहे. पण ते म्हणतात त्याप्रमाणे बोकॅशियो हा केवळ नव्या–जुन्या कथाकारांमधला पूल, एवढेच त्याच्या लोकप्रियतेचे कारण नाही. आधुनिक भौतिक, वास्तव जगाची जाणीव झालेला, स्वच्छंदवादातून बाहेर पडलेला तो पहिला आधुनिक कथाकार होता, हे त्याचे खरे कारण आहे. 'दिकॅमेरॉन' मधील कथा नुसत्या रंजक नव्हत्या. म्हणूनच चिनी, जपानी वा स्पॅनिश कथांचे खजिने रंजक असूनही त्यांना 'दिकॅमेरॉन'चे महत्त्व मिळाले नाही. त्याचबरोबर जागतिक कथेच्या विकासावर ओ हेन्री, मोपासा आणि चेकोव्ह या तीन कथाकारांचा विलक्षण परिणाम झाला आहे. त्यापैकी ओ हेन्रीचा परिणाम पुढे क्षीण होत गेला, हेही कोलारकरांच्या आढाव्यात कुठे तरी यायला हवे होते.

मराठी ज्ञानप्रसारक, करमणूक, मनोरंजन,इत्यादी मराठी नियतकालिकांचा मराठी कथेच्या विकासात फार मोठा वाटा आहे. पण केवळ अंशतः सुसह्य कथा शोधून काढण्याच्या प्रयत्नावर सगळे लक्ष केंद्रित केल्यामुळे यांतील काही मासिकांवर व त्यांच्या संपादकांवर अन्याय झाला आहे. कथा हा वाङ्मयप्रकार लोकप्रिय करण्याचे आद्य श्रेय 'करमणुकी'ला दिले पाहिजे, असे म्हणूनही तिची निवड कधीही चोखंदळ नव्हती असे धाडसी विधान ते करतात. 'मनोरंजन' मासिकाच्या प्रारंभीच्या एका तपातील एकूण कामगिरीबद्दल शेरा मारताना ते म्हणतात की, "स्वतंत्र मराठी कथेत यत्किंचितही मोलाची भर आढळत नाही. बंगाली कथांची भाषांतरे कितीतरी सापडतात; पण दोन अपवाद सोडल्यास मूळ कथांची निवड अगदीच सामान्य आहे" फक्त रहस्यकथा हा नवा

कथाप्रकार रूढ केल्याबद्दल 'मनोरंजन'चे अभिनंदन करावे लागेल असे ते म्हणतात हेच विशेष ! एकूण 'करमणूक' व 'मनोरंजन' यांच्या ऐतिहासिक कार्याकडे ते कमालीच्या पूर्वग्रहांनी पाहातात.

असाच राग कोलारकरानी हरिभाऊ, वि. सी. गुर्जर, दिवाकर कृष्ण, खांडेकर यांच्याविषयी व्यक्त केला आहे, तोही अस्थानीच म्हणावा लागेल. इंग्रजी कादंबरीकारांकडून वास्तववाद आणि बंगालमधून भावरंजित वास्तववाद आयात केल्यामुळे मराठी कथा समकालीन समाजजीवनाचे यथातथ्य दर्शन घडवू शकली नाही, असा निष्कर्ष कोलारकर काढतात. पण 'दोन घटका मनोरंजन' चे तीन भाग आणि हरिभाऊंच्या 'स्फुट गोष्टी' किंवा 'मनोरंजन'च्या त्या त्या वेळच्या फाईली चाळल्या तर त्या 'संसार-कथा'ही 'आजकालच्या गोष्टी' होत्या आणि पांढरपेशा मध्यमवर्गीय कुटुंबातील अनेक सामाजिक प्रश्नांना त्या हात घालतात व तत्कालीन समाजजीवनाचे वास्तव दर्शन घडविण्याचा प्रयत्न करतात, हे स्पष्ट झाले असते. पण कोलाकराना ते मान्य होणार नाही. कारण, त्याना त्या कथा म्हणजे ' बदलत्या काळातील स्वानुभूत आकलन न झाल्यामुळे दृश्यश्राव्य पृष्ठभागाच्या निरीक्षणातून अनेकदा उमटलेली ती निव्वळ छायाचित्रे' वाटतात (पृष्ठ २६) याला काय इलाज आहे !

याहीपेक्षा कोलारकरानी हरिभाऊंचे एकूण कथाकर्तृत्व फुसके आहे असे म्हणून त्यांच्यावर फार मोठा अन्याय केला आहे. त्या त्या काळातील एकमेव उल्लेखनीय कथाकार असे म्हणूनही " हरिभाऊंच्या ' दोन चित्रे ' या प्रायोगिक कथेतील सखोलता त्यांच्या कथालेखनात अन्यत्र चुकूनही आढळत नाही ", असे कोलारकर म्हणतात. हरिभाऊंच्या ' डिस्पेप्शिया 'मधील मनोविश्लेषण व ' काळ तर मोठा कठीण आला ' यामधील प्रखर वास्तवचित्रण यांकडे ते सोईस्कर दुर्लक्ष करतात, असेच म्हणावे लागेल. (आणि हरिभाऊंची 'दोन चित्रे' ही कथा खरे तर एक मामुली शब्दचित्रच आहे. आणि दिवाकरांच्या 'पंत मेले, राव चढले' या नाट्यछटेसारखी तिची रचना विरोधी शैलीत आहे.)कोलारकर मराठी लघुकथेच्या आद्य जनकाचे श्रेय श्री. गो. गं. लिमये यांना देतात. त्याबद्दल वाद असण्याचे कारण नाही. पण व्यवहारात जरी एकच जनक असला तरी एखाद्या वाङ्मय-प्रकाराचे एकाहून अधिक जनक असू शकतात, ही गोष्ट मान्य व्हायला काय हरकत आहे ? आणि त्यातून हरिभाऊना वगळता येऊ नये.

हरिभाऊंच्या कर्तृत्वाचा ' फुसकेपणा ' अशा रीतीने उघड केल्यावर कोलारकरांचा रोख वि. सी. गुर्जर, दिवाकर कृष्ण व खांडेकर यांच्याकडे वळला आहे. गुर्जरांचा वारेमाप लौकिकाचा डोलारा केवळ संख्याबळावर आहे असे विधान करताना त्यांच्या विषय, शैली आणि घाट यांमधील प्रयोगशीलतेकडे कोलारकरांचे सोईस्कर दुर्लक्ष झाले आहे आणि सर्वांत मोठा विनोद म्हणजे ते श्रेय त्यांनी ना. के.बेहेरे याना दिले आहे.कारण "रशियात जे गोगोलने केले,अमेरिकेत जे आयर्व्हिगने केले ते मराठीत बेहरे यांनी केले," असा त्यांचा

दावा आहे. पण बेहऱ्यांच्या कर्तृत्वाचा दावा कोलारकरानी निवडलेल्या दोन कथा वाचल्या की किती हास्यास्पद आहे हे कळते. आधुनिक कथेच्या अग्रदूती म्हणून 'त्याग' व 'प्रवासी' या दोन कथांचा ते उल्लेख करतात. त्यापैकी पहिली ना. के. बेहरे यांची आहे व दुसरी दिवाकरांची नाटचछटा आहे. एकूण कोलारकरांचे कथेचे निकषच स्पष्ट नाहीत, हाच या सर्वाचा अर्थ आहे.

गुर्जरांप्रमाणेच दिवाकर कृष्णांच्या कथालेखनाकडे पाहाण्याची आवश्यक ती पूर्वग्रहविरहीत दृष्टी कोलारकर दाखवू शकले नाहीत. भावरंजित वास्तववादातून व टागोरांच्या दोषातून त्यांची कथा जन्मली असे म्हणणे योग्य होणार नाही. टागोरांचे कथालेखन त्यानी आधी वाचलेही नव्हते, हे त्यानी स्वतःच एकदा स्पष्ट केल्याचे येथे आठवते. खांडेकराना सर्वस्वी त्याज्य अशा संप्रदायाचे पाईक म्हणण्यातही कोलारकरांची फार घाई झाली आहे. कारण त्यांच्या कर्तृत्वाचा काळ अजून पुढे आहे, हे ते विसरतात.

एकूण कोलारकरांच्या सर्वोत्कृष्ट कथासंग्रहाचे फलित हे असे आहे. १८५४ ते १९२४ हा क्षीणकर्तृत्वाचा कालखंड आहे हे तर खरेच. पण त्या कालखंडाचे दर्शन घडविताना कोलारकरांच्या द्विधा वृत्तीने हा संग्रह खऱ्या अर्थाने धड सर्वोत्कृष्ट कथांचाही झालेला नाही,की प्रातिनिधिकही नाही व म्हणूनच त्यांच्या निवडीतून एका वाङमयप्रकाराचे सूत्र स्पष्ट करण्याचा त्यांचा प्रयत्न यशस्वी झालेला नाही. १८५४ते१९२४ हा पुन्हा परपुष्टतेचा कालखंड आहे. तेव्हा यातील किती कथा भाषांतरीत, रूपांतरीत वा स्वैर अनुवादित, यांचा पत्ता लागणे फार कठीण आहे. कोलारकरानी ज्या चौतीस कथा निवडल्या आहेत, त्यापैकी अनेकांबद्दल हीच शंका येते. विशेषत: 'एका मांजराचे शहाणपण', 'सगळेच चोर', 'पत्नी का अनोळखी स्त्री?', 'बालमित्रांची भेट', 'मातोश्री' इत्यादी. आणि कोलारकरांना 'डिपार्चर' वाटणारी व समकालीन जीवनाचे वस्तुनिष्ठ चित्रण करणारी दर्भे यांची 'दैवयोग' ही कथा अँटन चेखोवच्या 'दि लॉटरी टिकिट' या कथेचे रूपांतर असावी, इतके त्या दोन्ही कथांत विलक्षण साम्य आहे! तसेच श्री. बा. रानडे यांच्या 'तारेचे हास्य' या विज्ञानकथेला काही आधार आहे काय? या संदर्भात एच. जी. वेल्सच्या वैज्ञानिक कथा कादंबऱ्यांचा आपल्या समकालीन वाङमयावरील प्रभाव लक्षात घेणे जरूरीचे आहे. त्याशिवाय श्री. बा. रानडे हा खऱ्या अर्थाने 'शोध' ठरणार नाही.

कोलारकरानी 'सर्वोत्कृष्ट कथा' सिद्ध करण्यासाठी खूप उत्खनन केले, पण त्याना 'अंशतः सुसह्य कथाही' फार थोडचा मिळाल्या आहेत. त्यानी दिलेली कथांची सूची उपयुक्त आहे. पण ती अपुरी आहे. तीत वर्ष आहे, पण महिना वा इतर माहिती नाही. 'करमणूक' इ. स. १९१७ पर्यंत चालू असूनही कोलारकरांच्या सूचित मात्र १८९९ नंतरच्या तिच्यातील कथांचा समावेश नाही! काही मासिकेही गळली आहेत.

एकूण कोलारकरांचे कथावेड विलोभनीय असूनही त्यात भिन्नभिन्न दृष्टिकोनांचा व अभ्यासकाला जरूर असलेल्या अलिप्तपणाचा अभाव असावा, ही गोष्ट खटकते. आणि देशोदेशींच्या श्रेष्ठ कथांचे प्रातिनिधिक संग्रह वाचूनसुद्धा त्याना धड मराठी सर्वोत्कृष्ट कथांचे निकष सापडू नयेत किंवा मराठी कथेच्या विकासाचे सूत्र पकडता येऊ नये, याचेही विलक्षण आश्चर्य वाटते !

सर्वोत्कृष्ट मराठी कथा : खंड १ : १८५५ – १९२४; संपादक : राम कोलारकर ;
(सत्यकथा, जानेवारी १९७२)

* * *

खळाळ

'खराखरा खाजवीत गिरामीण कथा आली पचाक्कन् थुंकताना मुरका मारून गेली
... ...
... ...

आळीमिळी कानखिळी शेजाऱ्याला कोपरखळी
इचीभनं मर्दा, हेतं लई बेस् झालं
गिरामीण बोलीचं टेक्निक आलं !'

(ना. धो. महानोर : रानातल्या कविता)

अलिकडच्या काही वर्षांत वरच्या ओळी खऱ्या वाटाव्यात असं स्वरूप ग्रामीण कथेला आलं. चिं. य. मराठे, व्यंकटेश माडगूळकर, द. मा. मिरासदार, शंकर पाटील यांच्या दर्जेदार कथा लेखनानंतर मराठी ग्रामीण कथेचाही 'सिनेमा' झाला. मधल्या काही वर्षांत वरील लेखकांचीही निर्मिती सुमार बनली आणि बघता बघता बटबटीत, कलाहीन ग्रामीण-कथेची निपज गवताऐसी उदंड झाली. पण पुन्हा अलिकडे ग्रामीण कथेमध्ये नवे काही घडेल अशी काहीशी आशा निर्माण झाली. त्याला 'खळाळ'कर्त्या आनंद यादवांचे कथा लेखन बरेचसे कारणीभूत आहे.

'खळाळ' मध्ये यादवांच्या चोवीस अनुभवांचा समावेश आहे. मी त्यांना कथा मुद्दामच म्हटलेले नाही. (नवी मराठी कथा अनेक वाङ्मयप्रकारांशी एकाच वेळी सलगी करू लागली आहे हे सत्य ध्यानात घेऊनही.) यादवांच्या या लेखनामागे पुन्हा एक विशिष्ट भूमिका आहे हे एक त्यांचे वैशिष्ट्य म्हणता येईल. यापूर्वी अशी भूमिका मांडण्याची वा 'घेण्याची' इतर कोणा ग्रामीण लेखकाला कधी आवश्यकता वाटली नव्हती. आपल्या कथेत ग्रामीण बोलीचा अतिरेकी वापर आहे. वाचकाला त्यामुळे ती त्या भाषेत कळू शकत नाही अशा काही प्रतिक्रियांना उद्देशून यादवांनी 'एक टिपण' लिहिले आहे. 'कथेतील स्वाभाविक अनुभवाप्रमाणे तिचे निवेदन होते व तशी भाषा लिहिली जाते. त्यामुळे अमुक भाषेचा वा बोलीचा वापर होतो असले प्रश्न कथा निर्मितीच्या कक्षेबाहेरचे आहेत' असे यादवांचे म्हणणे. ते एका मर्यादेपर्यंत पटते. पण जितके अपरिचित वा ग्रामीण शब्द जास्त तितकी आपली कथा अस्सल असे उद्याचा एखादा ग्रामीण कथा लेखक म्हणू

लागला तर त्याचे उत्तर स्वतः यादव काय देतील ? दुसरा एक मुद्दा यादवानी मांडून कलावंतांची दोन कृत्रिम गटांत फाळणी केली आहे ती अधिकच खटकते. कथेच्या स्वभावावर तिचे माध्यम अवलंबून असते हे एक विधान केल्यावर लेखकातील निवेदकाचे निवेदन व कथेत तो अनुभव जगणाऱ्या पात्राने केलेले निवेदन अशी ते विभागणी करतात व आविष्कार करणारा निवेदक जेव्हा बोलू लागतो तेव्हा तो समरसून जातो व त्याच्या भाषेला स्वतंत्र अस्तित्वच राहात नाही, व ती भाषा ग्रामीण की नागरी आहे याचेही भान राहात नाही, अशी भूमिका ते घेतात. पण पुन्हा तेच म्हणतात की " अशा वेळी भाषेतल्या बारीक सारीक गोष्टींनाही धक्का लावता येत नाही. ' माझं बॉट कापलं'च्या ऐवजी 'माझे बोट कापले,' किंवा 'न्हाई'च्या ऐवजी 'नाही' असे जरी केले तरी विक्षेप येतो व... एकूण अनुभवाचीच लय बिघडू लागते. " हेही म्हणणे अतिरेकातच जमा होईल. कारण श्रेष्ठ कथा वाचताना वाचक भाषेचे भान कितपत ठेवतो ? त्यामुळे 'न्हाई'चे ' नाही ' किंवा ' व्हत्याचे ' ' नव्हते ' झाले तरी त्याचे भान असत नाही. ही वस्तुस्थिती आहे.

आनंद यादवांच्या या सगळ्या विचारांत कुठेही सुसंगती जाणवत नाही. उत्कट अनुभवाच्या निवेदनात भाषा ही स्वतंत्रपणे अस्तित्वात नाही असे तेच एके ठिकाणी कबूल करतात. पण त्याच भाषेतल्या बारीकसारीक लकबांचा कोणी ' अतिरेक झाला ' असे म्हटले की, त्याच्यावर ते डोळे वटारतात. आतापर्यंतच्या लेखक कवींनी ग्रामीण भाषा ' नवी टूम ' म्हणून ' वापरली ' असेही ते म्हणतात. अर्थात त्यातले काही तथ्य मान्य केले तरी श्रेष्ठ कलावंताच्या अनुभवात आशय व अभिव्यक्तीची एकरूपता झालेली असते ही गोष्ट ध्यानी घेतली तर लेखकातला निवेदक, आविष्कार करणारा निवेदक, त्याची भाषा अशी कृत्रिम विभागणी करण्याचा प्रश्नच येत नाही. त्याने काय साधते ? खुद्द ' खळाळ ' मध्ये काय अनुभव येतो ?

हे झाले यादवांच्या ' एक टिपणा ' विषयी. ' खळाळ ' मधून व्यक्त होणाऱ्या अनुभवातदेखील असाच काही ' गडबडगुंडा' आढळतो. यादवांच्या ' माती खालच्या माती' त काही कथाबीजे त्यानी व्यक्तिचित्रांच्या स्वरूपात मांडली. आणि त्यामुळेही त्यांच्यातल्या परिणामकारक स्वरूपाला काहीसा ढळ पोहोचल्यासारखा वाटला. आता ' खळाळ 'मध्ये यादवानी त्यातील काही अनुभव ' स्वगता ' च्या स्वरूपातून मांडले आहेत. किंवा याहून स्पष्ट सांगावयाचे झाल्यास चक्क दिवाकरी ' नाटचछटे ' च्या रूपात साकार केले आहेत. यादवांच्या मधील कथाकार अनुभवाचे सरळ निवेदन न करता तो आणखी एक निवेदक निर्माण करतो. व त्याच्या तोंडून कधी चिंतनाच्या स्वरूपात (वारकरी) कधी दोन व्यक्तींच्या संवादांतून (मुंडरी, माणूस, सासुरवाशीण, उनाचं, सातवं) कधी स्वतःशीच बोलल्यागत म्हणजे स्वगतातून (सून) अशा सरमिसळ स्वरूपांतून ह्या व्यक्ती बोलतात. स्वतःच्या जीवनातल्या दुःखांना स्वतःशीच आकार देतात किंवा समोरच्या व्यक्तीपुढे

आपले हृदय भडाभडा ओततात. त्यांची ही दुःखेही नेहमीची, प्रपंचातली आहेत. म्हातारपणी मुलांनी न विचारणं, विधवेच्या आयुष्याची फरफट होणं, म्हातारपणी बायको सोडून जाणं, प्रेम विफल होणं, सुनेची अगतिकता आणि सबंध जीवनाला कवटाळून बसलेले भयानक दारिद्र्य ही या दुःखाची कमी-अधिक कारणं.

वरील नाट्यछटासदृश अनुभवांत लेखकाने 'टिपणा' त मांडलेल्या निवेदकातल्या निवेदकाची ती सुप्रसिद्ध 'पोज' घेतलेली आहे. पण तीही काही नवी नाही. प्रथमपुरुषी निवेदनाच्या शेकडो ग्रामीण कथा लिहिल्या गेल्या आहेत. त्यांतील काही श्रेष्ठही आहेत. यादवानी मात्र नवीन तंत्र म्हणून कथेचे निवेदन त्यातील प्रमुख पात्रांच्या तोंडून नाट्यछटेसदृश घडविले आहे. पण हे सगळे अनुभव चिं. य. मराठे, माडगूळकर, शंकर पाटील यांच्याही कथांतून उत्कटपणे व्यक्त झालेलेच आहेत. आणि त्यांच्या 'सर्व्हिस मोटर', 'बळी', 'तिसरी पिढी', 'भुजंग' अशा काही कथा केवळ अविस्मरणीय आहेत. मग यादवानी निवेदकांतील निवेदक अशी, 'नवी भूमिका' घेऊन ग्रामीण कथेला नवे कोणते परिमाण मिळवून दिले या प्रश्नाचे उत्तर सापडत नाही. यादवानी आपल्या या कथांतील लेखन अर्थातच प्रामाणिकपणे केले आहे याबद्दल शंका घेण्याचे कारण नाही. पण का कोण जाणे, ही सगळी माणसे व्यक्ती म्हणूनही रसिकांच्या हृदयाला स्पर्श करीत नाहीत की, त्यांचे अनुभव म्हणूनही ते मनाला भिडत नाहीत. या कथांतून शेवटी जाणवते ती यादवांची भाषा आणि तीच अखेर लक्षात राहाते ! म्हणजे यादवाना जे होऊ नये असे वाटते तेच या निवेदकांच्या विचित्र जोडगोळीतून निर्माण झाले आहे. आणि अशी भाषा ही रसिकांना खटकली तर त्याचे आश्चर्य वाटू नये. कारण इथे व्यक्तिचित्रण, त्यातील अनुभव यांचे बळ अक्षरशः विखरून वाया जाते व मग उरते ते त्यातील मामुली पातळीवरून घडलेले दर्शन. कथांमधली दुःखे वा इतर अनुभव यात तसा कोणताच वेगळेपणा नाही. आजवरच्या श्रेष्ठ ग्रामीण कथांतून ते उत्कटपणे व्यक्त झालेलेच आहेत. यादवांच्या कथांत त्यांना कोणतीही वेगळी पातळी लाभलेली नाही. त्यामुळे या नाट्यछटासदृश लेखनात (किंवा ड्रॅमॅटिक मोनोलॉग्जमध्ये) यादवांचा अनुभव फुलतच नाही. त्याला एक खोल किंवा उंच परिमाण लाभावे ते लाभत नाही. 'खळाळ' वाचल्यानंतर हे जाणवणारे असमाधान आहे.

यादवांच्या या संग्रहात 'वखार', 'वरातीचा शालू', 'मुद्या' याही कथा आहेत. तशाच 'मोट', 'बाळा पाडा', 'इंजेन' आणि 'कथा' ह्याही (त्यापैकी 'कथा' ही कथा यादवांच्या एकूण लेखनातच अपवादात्मक आहे.) कुणाच्या तरी मरणात खरोखर जग जगते, किंवा आपल्या आजारी मुलाच्या औषधासाठी पाटलाच्या मेलेल्या मुलाच्या कानातल्या मुद्या चोरण्याचा होणारा मोह हे अनुभव खरे म्हणजे भयानक. ते ऐकतानाही मनाचा थरकाप उडविणारे पण या कथांचे शेवट वाचकाला आधीच कळतात आणि जाणवते ती मग लेखकाने साधलेली चमत्कृती. विशेषतः 'वखार'मध्ये शेवटी असे काही होणार हे वाटत

असते व ते तसेच घडतेही. 'मंतिकाचं सामान लाऊन द्या' हे 'अमृतमधुर' शब्द ऐकल्यावर सगळ्यांचे चेहरे खुलतात. आणि वखार मालकाची मुलगी मंजी यादवानी अशी अखेर मांडली आहे–'येताना वाट मोकळीच होती पर आता फुलांचा सडाच्या सडा पडला होता. तांबडी, पांढरी... अंजीचं मन आणखी फुललं. मसणात जणू भोसल्याची कवटी फुटल्याचा आवाज तिच्या कानावर आदळला. पण त्याच्याकडं तिचं लक्ष्यच नव्हतं. घराची वाट चालता चालता कुठलं तरी गाणं म्हणत तिनं रस्त्यावर पडलेलं एक छानदार फूल केसात खोवलं.' प्रेताची कवटी फुटल्याचा आवाज ऐकूनही त्यानं थरारून न जाणाऱ्या मुलीचा हा उल्लेख इथे विलक्षण खटकतो.'वरातीचा शालू' मधला अनुभव हाही अस्वस्थ करणारा. दारिद्र्यामुळं वरातीचा शालू विकायला निघालेल्या स्त्रीच्या मनाचं दर्शन यादवानी या कथेत घडविण्याचा प्रयत्न केला आहे. पण दारिद्र्याने गांजलेली, घरी चार कच्चीबच्ची भुकेली असलेली गृहिणी तो विकलेला शालू परत घेऊन येते व तो नेसून पाहाता पाहाता ती जुन्या स्मृतीने झपाटली जाते. या शेवटातही सहजपणा जाणवत नाही. अशा प्रसंगी ग्रामीण स्त्री कशी वागेल यापेक्षाही, नकळत लेखकाच्या मध्यमवर्गीय दृष्टिकोनाचा अधिक प्रभाव पडलेला मला दिसतो. त्यामूळे लेखकातील निवेदकावर ही एक प्रकारची कुरघोडी केल्यासारखे वाटते.

यादवांच्या कथांमधला एक विशेष बाकीच्या काही कथांमधून आला आहे आणि त्यावर लेखकातील निवेदक, खरा निवेदक व भाषा अशी कृत्रिम बंधने न पडल्याने त्या पुष्कळच प्रत्यकारी उतरलेल्या आहेत. त्यातील 'मोट' ही त्यांची एक श्रेष्ठ कथा. आपल्या शेतावर, शिवारावर, बैलावर न् झाडांवर उत्कट प्रेम करणाऱ्या ग्रामीण मनाचे एक विलोभनीय दर्शन त्या कथांतून होते. 'बाळा पाडा', 'इंजेन', व विशेषतः 'मोट' या त्या कथा.आणि इथेच यादवांतले खरे सामर्थ्य दिसते.'मोट' मधल्या हिऱ्या बैलाबद्दलच्या बाबूच्या भावना यादवानी विलक्षण उत्कटपणे या कथेत साकार केल्या आहेत... 'हिऱ्यानं जलमभर, जलम संपल्यावरबी पिकाला पाणी पाजलं. मोट वडून पाजलं, मोट होऊन पाजलं...आता हिऱ्या हिरीत गेला, पाण्यातला गेला...हिऱ्या, मोटबी तूच पांगणबी तूच. चाबूक, वादी, जुपण्याबी तूच व्हय रं?... आणि मी बी तूच कसा झालास, हिऱ्या?' बाबूच्या स्वगताला खरा अर्थ इथे लाभतो. बाबू, हिऱ्या, लेखकातला निवेदक आणि भाषा या सर्वांचेच सामर्थ्य इथे एकवटून आलेले दिसते. कुठलेही अंग वेगळे जाणऊ नये अशी या कथेची 'बंदिश' यादवाना साधली आहे. बाबूने हिऱ्या बैलावर केलेल्या उत्कट प्रेमाची धुंदी रसिक वाचकाच्या अंगावर अक्षरशः काटा आणते. आणि तो अंतर्बाह्य थरारून जातो.

'खळाळ' मधल्या कथा वाचल्यानंतर यादवांची 'मोट' सारखी कथा सोडली तर त्यांच्यातील कलावंत विखरून वाया गेलेलाच जास्त जाणवतो. मानवी जीवनातील सर्वसामान्य अनुभव सर्वसामान्य पातळीवरूनच व्यक्त होताना येथे दिसतात. आणि माडगूळकर किंवा पाटील यांच्या श्रेष्ठ कथांमधून व्यक्त झालेल्या अनुभवांशी ते कुठे

जवळपासही येताना दिसत नाहीत. म्हणूनच 'मोट' मधील आपले सामर्थ्य लक्षात न घेता 'नाटचछटां' तून 'स्वगता' तून त्यानी घडविलेले जीवनदर्शन उत्कट होताना दिसत नाही.

यादवानी ग्रामीण कथेच्या भाषेला एक वेगळे वळण दिले आहे. पण हे त्यांचे वैशिष्टच म्हणावे किंवा काय हे मात्र निश्चितपणे सांगता येत नाही. यादव मूलतः कवी आहेत. त्यामुळे या कथांतील त्यांची भाषा प्रतिमांतून बोलते. त्यातील काही प्रतिमा खरोखरच रसरशीत व उत्कट आहेत. 'मोट' मधल्या प्रतिमा हेही ह्या कथेचे एक बळ आहे. लेखकामधला निवेदक जेव्हा या प्रतिमांतून बोलतो तेव्हा त्यातील वेगळेपणा, उत्कटता ही सर्व जाणवतात. पण हेच निवेदन व्यक्तींच्या स्वगतातून, चिंतनातून आले की, मात्र त्यातील काव्य वेगळे पडताना दिसते. लेखकाने अशा वेळी आविष्कार करणाऱ्या निवेदकात कुठल्याही प्रकारे विक्षेप आणू नये असे यादव स्वतः म्हणतात. पण नेमके तेच इथे दृष्टिआड होते असे वाटते व त्यातील काव्यमय प्रतिमा खटकतात. यादवानी मांडलेली दोन निवेदकांची विभागणी मुळातच कृत्रिम आहे हे त्यांच्या न कळत डोकावणाऱ्या लेखकाच्या प्रतिमांच्या वापरावरून जाणवते. पण ही बंधने लेखकाने स्वतःवर आपणहूनच घालून घेतलेली आहेत. त्यामुळे स्वगतातल्या, चिंतनातल्या, संवादातल्या प्रतिमा वेगळ्या पडतात. एरवी ज्या सरळ निवेदनात चपखलपणे बसल्या असत्या,उत्कट वाटल्या असत्या त्याच कथांच्या सामर्थ्याऐवजी तिला विस्कळित करणाऱ्या ठरल्या असा अनुभव येतो.

यादवांच्या कथा वाचून माझ्या मनात जे विचार आले त्यांना शब्दरूप देण्याचा हा एक अल्प प्रयत्न आहे. त्यांच्या कथांसंबंधी मातब्बर मंडळींनी वेगळी मते व्यक्त केली आहेत.त्यामुळे आपलेच काही चुकत नाही ना असेही मला वाटले. पण मला मात्र त्यांच्या स्वगतात, चिंतनात, संवादात एक उपरे तंत्र निर्माण झालेले वाटले, अनुभव व्यक्त होण्यातल्याही त्रुटी जाणवल्या. म्हणून त्यातील खटकणाऱ्या गोष्टी दाखविल्या पाहिजेत असे वाटले. मला स्वतःला 'मोट' सारख्या कथा हेच यादवांचे सामर्थ्य वाटते. आणि ते जितके लवकर त्यांच्या लक्षात येईल तितके अर्थातच अधिक चांगले. कलावंत म्हणून यादवांचे सुप्त सामर्थ्य अनेक ठिकाणी जाणवते म्हणूनच एवढा हा प्रपंच. एरवी महानोर म्हणतात त्याप्रमाणे 'गिरामीण बोलीचं टेक्निक' आलेलं आहे !

(वीणा : सप्टेंबर १९६८)

('खळाळ' आनंद यादव)

* * *

कथाकार व्यंकटेश माडगुळकर

गेल्या पाच वर्षांत मराठी कवितेवरोबरच कथेनेही चांगले वाळसे धरले. यासाठी ज्या प्रमुख कथाकारांचे श्रम कारणीभूत झाले त्यांत श्री. व्यंकटेश माडगूळकर यांचा वाटा मोठा. त्यांचे दोन संग्रह * आज माझ्यापुढे आहेत. दोन्हीत मिळून त्यांच्या जवळ जवळ चोवीस कथा संग्रहित झालेल्या आहेत.

माडगूळकरांची कथा प्रथमदर्शनीच वाऱ्यावर डोलणाऱ्या एखाद्या रानफुलांच्या ताटव्यासारखी वाटते. प्रदर्शनासाठी, प्रसिद्धीसाठी किंवा पैशासाठीही त्यांचे लेखन झाले असेल असे वाटत नाही. केवळ राहावले नाही म्हणून झालेला तो एक उत्स्फूर्त आविष्कार वाटावा इतकी त्यातली सहजता मनाला भिडते. आणि यातच त्यांच्या कथेचा नवेपणा, वेगळेपणा आहे ग्रामीण जीवनाचे अकृत्रिम चित्रण त्यानीच प्रथम केले. किंबहुना त्यांच्या-पूर्वीचा काळच असा होता की त्यावेळच्या साऱ्याच लेखकांना कसे सांगावयाचे हे माहीत होते – फक्त त्यांच्याजवळ सांगण्यासारखे मात्र फार थोडे होते ! या पार्श्वभूमीवर माडगूळकरांची कथा उठून दिसते. त्यांच्या कथांची मुळे त्या प्रदेशाच्या भूमीत खोल गेली आहेत हे पटते आणि त्या एकंदर चित्रणातील निरागसता, ताजेपणा ही अधिक मोह घालतात.

म्हणूनच त्यांच्या कथेत कृत्रिमतेला थारा नाही. मानवी मनाची गुंतागुंत, जीव-नातल्या चमत्कृती किंवा तंत्राचे नवे नवे प्रयोग यांचा तिला हव्यास नाही. वरवरच्या या तंत्राच्या खोडचात गुंतून न पडता ती जीवनाशी एक साधी सरळ धडक घेते. लेखकाने जे पाहिले तेच आणि तसेच कागदावर उमटविल्याची तिथे साक्ष पटते. आणि खुद्द लेख-काच्या व्यापक अनुभवाचीही येथे जाणीव होते. मात्र हे सर्व पाहाण्यामागे एखाद्या मॉमची पृथ्वीपर्यटनाची हाव नाही हेही लगेच लक्ष्यात येते. लेखक ज्यांच्याबरोबर लहानपणी खेळला, बागडला, त्यांच्याच सुखदुःखांशी तो समरस झाला नि त्यांचे ते चित्रण त्याने विलक्षण समरसतेने नि प्रामाणिकपणे केले. म्हणूनच या कथा वाचताना खेडेगावातीलच एक व्यक्ती आपल्याशी बोलते आहे असेच नेहमी वाटत राहाते.इतरांच्या 'ग्रामीण ' कथा

---

*

१. हस्ताचा पाऊस : प्रका. विमल चित्रे, मुंबई २२. मूल्य तीन रुपये.

२. काळी आई : प्रका. कॉंटिनेटल प्रकाशन, पुणे २, मूल्य तीन रुपये.

वाचताना हा अनुभव सहसा येत नाही. म्हणूनच प्रत्यक्ष जागेवर बसून केलेले एखादे निसर्गचित्र नि नंतर त्याचेच स्टुडिओत बसून केलेले चित्रण या दोहोंत जेवढा फरक, तेवढाच फरक माडगूळकरांच्या नि त्यांच्या पूर्वीच्या ग्रामीण कथांत आढळतो. माडगूळकरांच्या कथेतला जोम, विविधता नि नेमकेपणा इतर कुठेच आढळत नाही.

आणि त्यांच्या कथांतील साधेपणा, अस्सलपणा, निरागसता इत्यादींबरोबरच नेमकेपणा हाही एक महत्त्वाचा भाग आहे. लिआम ओ ' फ्लॅहर्टी या आयरिश कथालेखकातही हाच नेमकेपणा आढळतो. अगदी थोडक्या रेषांत एक संपूर्ण जीवनचित्र वाचकांच्या डोळ्यापुढे उभे करण्याचे विलक्षण सामर्थ्य माडगूळकरांत आहे. माणदेशचा एक छोटा तुकडा त्यांच्या कथांत कसा ठसठशीतपणे उजळून निघतो.पहिल्या एक दोन परिच्छेदांतच वाचक कथेतल्या व्यक्तीच्या सुखदुःखांशी समरस होतो नि कान टवकारून ऐकू लागतो. शेरवुड अँडरसन या अमेरिकन लेखकाने विन्सबर्ग ओहिओ हा एक छोटा तुकडा अशाच जिवंतपणे वाचकांपुढे उभा केला आहे. त्याची येथे आठवण होते आणि माडगूळकरांचे चित्रण त्याच्या तोडीचे आहे हे कबूल करायला आनंद वाटतो. आणि माडगूळकरांना सूचकतेचेही फार मोठे देणे आहे. त्यांची कथा सांगण्यापेक्षा सुचविते अधिक आणि कथा संपली तरी तिच्यातील व्यक्ती वाचकांच्या मनात सारख्या राहातात. नि त्यामुळे तिची पातळी केवढी तरी उंचावते.

माडगूळकरांच्या कथांतले चित्रण हे मुख्यतः माणदेशच्या दुःखाचे आहे. तिथल्या व्यक्तींचे दुःख, प्राण्यांचे दुःख यांची काळी सावली त्या प्रदेशावर पडली आहे. असहायता, अज्ञान नि अगतिकता यांनी गांजलेल्या या माणसांच्या दुःखाचे कारण एकच आहे. ते म्हणजे तिथले भयानक दारिद्र्य. परिस्थितीने ती माणसे मुर्दाड बनलेली आहेत. म्हणूनच मूळची माणुसकीही काळवंडली आहे. मुळातल्या उत्साही, निरोगी जीवनावर चढलेले हे पटल वाचकाला अस्वस्थ करते. पण विशेष हे की, तिथली माणसे याबाबत काहीच करताना दिसत नाहीत. आपल्यावर झालेले अन्याय ती निमूटपणे सोसताना दिसतात. कधीतरी एखादा देवा सटवा महार झालेल्या अन्यायाने चिडून जाऊन पायातले वर उगारतो. पण तेवढेच. एरवी काहीच 'विपरीत घडत नाही' आणि संघटितपणे काही करण्यापेक्षा ती भाव्या नि राव्या ('पडकं खोपट') सारखी एकमेकांचे जीव घेण्यातच गढून गेलेली दिसतात. आणि हा त्यांचा अकर्ता किंवा तेढा संयमही वाचकाला कित्येक वेळा बधिर करतो.

माडगूळकरांची लेखणी या भयानक दारिद्र्याने गांजलेल्या जीवनाचे चित्रण करूनही कधीच विकृत किंवा तुच्छतावादी बनत नाही हे केवढे आश्चर्य ! माणदेशी जीवनातील निरोगीपणा, उत्साह यावरच तिचे लक्ष केंद्रित असते. (अर्थात कलात्मक सौंदर्यापेक्षाही जीवनातील सत्याला ती अधिक महत्त्वाचे स्थान देते हे येथे मुद्दाम स्पष्ट केले पाहिजे.) त्यांच्या दुःखाकडे ती अपार सहानुभूतीने पाहाते. त्यांच्या अगतिकतेला परिस्थितीच

सुरुवातीच्या कथा नि 'नामा सुढाळाचे सुखदुःख', 'सर्व्हिस मोटर' यांसारख्या अलिकडच्या कथा एका बैठकीत वाचल्या तर माडगूळकरांच्या दृष्टीचे लक्ष्य कसे बदलले, तिच्यात सूक्ष्मता, परिपक्वता कशी आली याचे चांगले दर्शन होते. 'पडकं खोपट' मध्ये मार्तंडा बाजाराच्या गावी जाऊन पैरणीसाठी कापड खरेदी करतो त्या प्रसंगाचे वर्णन–

"दुकानदाराने गज घातले. तीन वार झाल्यावर त्या ठिकाणी कातरीने थोडा कातरा मारला. आणि मग हाताने तो तुकडा टारकन् फाडून वेगळा केला. त्याची घडी घालून ती आपटत तो मार्तंडाला घाईने म्हणाला,

"हं काढा पैसे, पैलवान !"

एवढचा तपशीलवारपणे माडगूळकरांनी वर्णन केले आहे तीच नामा सुढाळाच्या सुख-दुःखाची कहाणी त्यानी केवढचा सहानुभूतीने नि नाजूकपणे रंगविली आहे. आज त्यांच्या कथेत सूचकता, सफाई आणि खोली अधिक आली आहे. आणि असले भाग्य फार थोडचा लेखकांच्या नशीबी असते.

पण असे असले तरी माडगूळकरांची शैली तशी फारशी बदललेली नाही हेही लगेच लक्ष्यात यावे. तपशीलांतील बारकावे पूर्वीही होतेच. आता त्यात चोखंदळ निवड झाली. रंग, आकृती, गंध नि आवाज त्यांच्या लेखणीने पूर्वी टिपले. आता नाजूकपणा, सौंदर्य यांचीही लेणी तिला लाभली. पण माणदेशी मातीवरची निष्ठा, दृष्टी देखील तीच राहिली. ठसठशीत, ओबडधोबड नि कणखर व्यक्ती तशाच कसदारपणे चित्रित करण्याचे सामर्थ्य मात्र आता अधिक बळावले, त्यात अधिक सूक्ष्मता आली. म्हणूनच इतर काही लेखकांच्या पहिल्या कथांसारख्या त्या अवाचनीय होत नाहीत की त्यांच्यातला नवथरपणाही जाणवत नाही. उलट त्यातली व्यक्तिरेखाटने आजही ताजी वाटतात.

माडगूळकरांच्या पहिल्या संग्रहात दोन प्रेमकथाही आहेत. वैयक्तिक सुखदुःखाच्या म्हणता येतील अशा या एवढचाच कथा. भोवतालच्या दारिद्र्याच्या दर्शनाने कदाचित हे दुखणे फारसे चिघळले नसावे. आणि त्यातही काही बिघडले नाही. (तरीसुद्धा 'वसाण' नि 'पोकळी' यांच्यामध्ये आलेले मध्यमवर्गीय तरुणाच्या विरहव्यथेचे व अनुकंपनीयतेचे चित्रण चटका लावतेच.) माडगूळकरांच्या प्राणीकथांचाही उल्लेख करायला हवा. त्या फारशा वैशिष्टचपूर्ण नसल्या तरी मराठीतील एकंदर प्राणीकथांच्या अभावामुळे त्या उठून दिसतात. येथेही माडगूळकरानी त्यांच्या दुःखाचेच चित्रण केले आहे. माणसांकडून त्यांच्यावर होणाऱ्या अन्यायाला वाचा फोडली आहे. 'हस्ताचा पाऊस' ही या संग्रहातली उत्कृष्ट प्राणीकथा. उकिरडा फुंकणाऱ्या दोन कष्टी जीवांना क्षणभर सुखाचे दिवस लाभतात न लाभतात तोच त्यांचा आधार दैव घेऊन जाते नि ती पुन्हा उघडी पडतात. याचे माडगूळकरांनी केलेले चित्रण अतिशय कारुण्यपूर्ण आहे.

एवढे सांगितल्यावर माडगूळकरांच्या काही न जमलेल्या कथांचाही उल्लेख केला पाहिजे. काही ग्रामीण आवर्त नि युक्त्या ते पुन्हा पुन्हा वापरतात. (म्हणूनच 'माणदेशी माणसा' नंतर 'गावाकडच्या गोष्टी' किंचित फिक्या वाटल्या) 'धार' या कथेत एका मध्यमवर्गीय स्त्रीच्या दुपारच्या वेळच्या मनःस्थितीचे चित्रण आहे. पण त्याला कसलीच धार येत नाही. 'बळीची गोष्ट' ही तर 'डेकॅमेरन' मध्ये छान शोभेल. 'गुणा आई' या एका चांगल्या कथेलासुद्धा अद्‌भूतरम्यतेचा वास जरा जादा दिला आहे असे वाटते. एरवी एका विलक्षण महत्त्वाकांक्षी स्त्रीचे चित्रण म्हणून ती स्मरणात राहते. 'पाणी' आणि 'अनुभव' याही अशाच काही न जमलेल्या कथा. आणि आणखी एक सांगायचे म्हणजे माडगूळकरांचा संयमही क्वचित ठिकाणी ढळतो. 'सर्व्हिस मोटर' मध्ये अखेर भावनावश होऊन ते म्हणतात की, 'इजाप्पा, वेड्या, अजस्त्र यंत्राखाली तुझी काया फुका का इरेला घातलीस!' अशी ही कलावंताची जाणीव काही ठिकाणी सुटते नि ही वाक्य रसभंग करतात. 'या दत्तारामाचे झाले काय' या कथेतही अखेरी अखेरीला असेच झाले आहे.

पण त्यांच्या दोषाचा इतका बाऊ करण्याचे खरोखर काहीच कारण नाही; इतकी त्यांच्या गुणांची रास मोठी आहे. असे हे मराठीतले एक गुणवान् वाङ्मयीन व्यक्तिमत्व आहे. अर्स्किन काल्डवेल या अमेरिकन निग्रो जीवनाचे चित्रण करणाऱ्या लेखकाची तुलना त्याच्या एका टीकाकाराने श्रेष्ठ स्पॅनिश चित्रकार गोया याच्याशी केली आहे ती या संदर्भात आठवते. काल्डवेलने ज्या जॉर्जिया प्रांताचे चित्रण केले त्याची तुलना आर्थिक हलाखीने गांजलेल्या, किडलेल्या नि अंदाधुंदी माजलेल्या स्पेनशी केली आहे. आपल्या भवितव्याविषयी कोणालाच काही कल्पना नाही, फक्त जगण्याची धडपड तेवढी चालू आहे. हे जीवन जसे दिसले तसेच नि तेवढेच गोयाने रंगविले. त्यात कधीही भावविवशता नि असत्याचा शिरकाव त्याने होऊ दिला नाही. कलावंताची जाणीव कधीही त्या अलिप्त, संथ चित्रणाला त्याने स्पर्शू दिली नाही. तिथले दारिद्र्य, त्यातली भयानकता, अगतिकता हे हवे तर प्रेक्षकाने, वाचकाने समजून घ्यावे. भुकेने वखवखलेल्या, जगण्यातच सगळी धडपड खर्च होणाऱ्या माणदेशच्या माणसांचे दुःखही वाचकानेच जाणून घ्यावे. त्यासाठी ती माणसे रडत नाहीत, लेखकही रडत नाही. म्हणूनच ते चित्रण परिणामकारक होते नि बधिर करते. आणि हे सगळे फक्त माणदेशपुरतेच मर्यादित आहे असेही नव्हे. त्यातली माणुसकी सर्वस्पर्शी आहे. माडगूळकरांचे दोन संग्रह वाचून संपविले की त्यातल्या व्यक्तींची दुःखे विशाल बनतात नि मनात खळबळ माजते.

(मौज, २५ जुलै ५४)

* * *

मराठी वाङ्मयाचा इतिहास आणि त्याचे अध्यापन : एक चर्चासत्र

पणजी येथील 'पदव्युत्तर अध्यापन व संशोधन केंद्रा'ने महिन्यापूर्वी, गोवा शासनाच्या सहकार्याने एका महत्त्वाच्या विषयावर एक चर्चासत्र आयोजित केले. 'मराठी वाङ्मयेतिहासाचे लेखन व त्याचे अध्यापन.' या चर्चेत गोव्यातील सर्व कलामहाविद्यालयांतील मराठीच्या प्राध्यापकांनी तर भाग घेतला होताच, पण त्याबरोबरच वेंगुर्ला, सावंतवाडी, कारवार व बेळगाव येथील महाविद्यालयांतील मराठीच्या प्राध्यापकांनाही त्यासाठी मुद्दाम निमंत्रण दिले होते.

त्याआधी जवळ जवळ महिनाभर पदव्युत्तर केंद्रातील मराठी विभागाचे प्रमुख डॉ. गं. ब. ग्रामोपाध्ये यांनी वरील विषयासंबंधी एक आधारभूत निबंध लिहून, तो सर्व संबंधितांकडे पाठविला होता. आणि चौगुले महाविद्यालय, धेंपे महाविद्यालय यांतील मराठी विभागांकडून व प्रा. कृ. ब. निकुंब यांच्याकडून चर्चेसाठी निबंध मागविले होते. प्रा. वा. ल. कुळकर्णी यानीही 'वाङमयेतिहास लेखन आणि अध्यापन : काही विचार' हा एक लेख मुद्दाम पाठविला होता. या सर्व निबंधांच्या आधारे या चर्चासत्रात चर्चा झाली.

डॉ. ग्रामोपाध्ये यांच्या मूळ निबंधात न्या. रानडे यांच्या इ. स. १८६४ च्या वाङ्मयसमालोचनापासून आतापर्यंतच्या वाङमयेतिहास–लेखनाच्या प्रयत्नांचा आलेख होता. आणि त्या सर्वांतील वृत्तिप्रवृत्तींचा विद्यापीठातील मराठीच्या अभ्यासक्रमाशी असणारा संबंध लक्षात घेऊन त्यातील काही उणीवा व समस्या त्यानी नमूद केल्या होत्या. त्यापैकी एक म्हणजे व्यक्तिनिष्ठ विवेचनामुळे प्राचीन वाङमयाच्या इतिहास–लेखनात कधी सांप्रदायिक कार्याला वा तत्त्वज्ञानाला अवास्तव स्थान मिळालेले दिसते; तर कधी अर्वाचीन वाङमयाच्या संदर्भात वेगवेगळ्या वाङमयप्रकारांच्या विकासाचे सलग व सुसंगत दर्शन अशक्य झाल्याचे त्यानी म्हटले होते. दुसरे म्हणजे प्राचीन वाङमय (अपवाद फक्त शाहिरी कविता) आध्यात्मिक स्वरूपाचे असल्याने, वाङमयविचारात तत्त्वज्ञान वाजवीपेक्षा जास्त झाल्याने तो इतिहास वाङमयाचा न होता तत्त्वज्ञानाचा होतो.त्याचबरोबर वाङमयेतिहासात वाङमयाचे वाङमयीन दृष्टीने केलेले गुणदोष विवेचन

व मूल्यमापन किती असावे, आज वाङमयाच्या अभ्यासात मराठी वाङमयाचे स्थूल व सूक्ष्म रूपाने पण साकल्याने दर्शन होण्याची निकड कशी आहे, हेही आपल्या टिपणात त्यानी स्पष्ट केले होते.

डॉ. ग्रामोपाध्ये यांच्या विचारांच्या आधारे, (१) वाङमयेतिहासाचे अध्यापन आणि त्यात ग्रंथकाराचे चरित्र व तत्त्वज्ञान आणि पंथीय प्रेरणेने लिहिल्या गेलेल्या वाङमयाच्या इतिहासाध्यापनात पंथांचा इतिहास व पंथांचे तत्त्वज्ञान यांचे प्रमाण किती असावे ? (२) वाङमयेतिहासाच्या अध्यापनात ग्रंथांवरील टीकेचा अंतर्भाव करावा काय ? करावयाचा झाल्यास तिचे प्रमाण काय असावे ? आणि (३) बी. ए. आणि एम. ए. च्या परीक्षांसाठी वाङमयेतिहासाच्या अभ्यासक्रमाचे स्वरूप, या तीन निबंधांवर चर्चासत्रात चर्चा झाली.

"पंथीय प्रेरणेने लिहिल्या गेलेल्या वाङमयाच्या इतिहासाध्यापनात पंथांच्या इतिहासाचे व तत्त्वज्ञानाचे प्रमाण किती असावे" हा निबंध चौगुले कॉलेजच्या मराठी विभागाने लिहिला होता. त्यात आपली भूमिका स्पष्ट करताना लेखकांनी म्हटले होते की, आजवरच्या इतिहासलेखनाच्या पद्धतीत लेखकाचे चरित्र, पंथांचे तत्त्वज्ञान, ग्रंथातील संदेश व त्याचे प्रयोजन व तत्कालिन सामाजिक परिस्थिती, यांच्याच विवेचनाला अवास्तव प्राधान्य मिळालेले आहे; पंथीय वाङमय हे बहुश: पद्यमय असले तरी त्याचा आशय गंभीर व तत्त्वज्ञानात्मक आहे, त्यामागे कलावंताच्या आत्माविष्काराची भूमिका नसून, तत्त्वज्ञानाच्या प्रचाराची व प्रसाराची भूमिका आहे, म्हणून पंथीय वाङमयाचा इतिहास लिहिताना तो वाङमयाचा इतिहास न होता तो समाजेतिहास किंवा विचारेतिहास किंवा तत्त्वज्ञानाचा इतिहास अथवा आढावा होण्याचा धोका संभवतो. यासाठी वाङमयाचा इतिहास लिहिताना त्यातील विकासाचे सूत्र इतिहास लेखकाला समग्र वाङमयाच्या अभ्यासातून स्फुरलेले असावे; त्याला वाङमयाचे कला म्हणून यथार्थ मूल्यमापन करण्याची समज व टीकादृष्टी असावी आणि वाङमयाचा इतिहास म्हणजे केवळ ग्रंथ व ग्रंथकारांची सूची नसावी, अशी काही मार्गदर्शक सूत्रे सुचविण्यात आली होती.

धेंपे कॉलेजच्या मराठी विभागाने लिहिलेल्या दुसऱ्या निबंधात,"वाङमयेतिहासाच्या अध्यापनात ग्रंथावरील टीकेचा अंतर्भाव करावा का? व केल्यास तिचे प्रमाण काय असावे?" याच्यापैकी पहिल्या प्रश्नाचे उत्तर होकारार्थी देऊन पुढे म्हटले होते की, आजवरच्या प्रथेप्रमाणे संप्रदाय, स्वरूप, व्यक्ती व राजकीय स्थित्यंतरे असे चार निकष मानून वाङमयाचा इतिहास लिहिण्याऐवजी त्यासाठी एकच एक निकश मानण्याची आवश्यकता आहे. आणि वाङमयीन दृष्टीने विचार करता त्या त्या कालखंडातील प्रबळ वाङमयीन प्रवृत्ती, हाच तो एकमेव निकष होय. आणि यासाठी ऐतिहासिक मूल्यांवर आधारित टीकापद्धती हीच त्या कालखंडाचे वस्तुनिष्ठ दर्शन घडवू शकेल. अशा वाङमयेतिहासात प्रत्येक ग्रंथाची वा ग्रंथकाराची नोंद न करता, वाङमयीन परंपरेत भर टाकणाऱ्या ग्रंथां-

वरील टीकेचाच त्यात अंतर्भाव करावा व इतरांची केवळ नोंद पुरेशी आहे, असेही मत व्यक्त केले होते.

प्रा. वा. ल. कुळकर्णी यांच्या निबंधात वाङमयेतिहासकाराला येणाऱ्या (विशेषतः साधनविषयक) अडचणींचा विचार होता. वाङमयेतिहासलेखन ही एक तारेवरची कसरत आहे असे प्रथमतःच स्पष्ट करून त्यानी म्हटले होते की, कोणत्याही वाङमयाचा इतिहास त्या वाङमयाच्या प्रकाशन संस्थांच्या इतिहासाशिवाय अपुराच राहील. या दृष्टीने भजन, कीर्तन, पुराण, तमाशा इत्यादी प्राचीन मराठी साहित्याच्या प्रधान प्रकाशन संस्थाच होत्या. त्याचबरोबर वेगवेगळ्या धर्मपंथांच्या व संप्रदायांच्या इतिहासाचाही आधार वाङमयेतिहासाला आवश्यक आहे. प्राचीन मराठी वाङमय लिहिले गेले त्या काळच्या महाराष्ट्राचा राजकीय, सामाजिक, आर्थिक व सांस्कृतिक इतिहास अधिकृत स्वरूपात उपलब्ध होणे व भौगोलिकदृष्टचा तेराव्या शतकापासून मराठी वाङमयाची बदलती निर्मिती केंद्रे लक्षात घेणे, हेही आवश्यक आहे .तसेच अर्वाचीन वाङमयाच्या संदर्भात जातिपरत्वे आणि व्यवहारपरत्वे विचार करण्याचीही गरज आहे, असेही त्यानी म्हटले होते.

बी. ए. व एम. ए. च्या परीक्षांतील वाङमयेतिहासाच्या अभ्यासक्रमाचे स्वरूप, हा प्रा. कृ. ब. निकुंब यांचा निबंध, इतिहासलेखनापेक्षा अध्यापनाशी अधिक संबंधित होता. संपूर्ण वाङमयेतिहास केवळ बी. ए. च्या परीक्षेला अभ्यासाला लावणे म्हणजे त्या विद्यार्थ्यांना व विषयालाही अन्याय करणारे आहे; फार काय, त्यामुळे या विषयाच्या प्राध्यापकांवरही स्वतःच्या अध्यापनविषयक जाणीवांशी प्रतारणा करण्याचा कसा प्रसंग येतो, हेही त्यांनी नंतरच्या चर्चेत स्पष्ट केले. प्राचीन वाङमयात गद्याची शाखा तेवढीशी परिपुष्ट न झाल्याने व काव्याचे विविध प्रकारही फारसे विकसित न झाल्याने प्राचीन वाङमयाचा आटोप कसाबसा बंदिस्त करता येतो; पण अव्वल इंग्रजीनंतर अर्वाचीन गद्य आणि त्यातही प्रत्येक वाङमयप्रकाराची वाढ स्वतंत्रपणे होत गेल्याने, समग्र प्राचीन आणि अर्वाचीन वाङमयेतिहासाचे अध्ययन बी. ए. च्या विद्यार्थ्यांकडून अपेक्षिणे गैर आहे. म्हणून बी. ए. साठी प्राचीन वाङमय (प्रारंभापासून ते इ. स. १८१८ पर्यंत) व एम. ए. साठी अर्वाचीन मराठी वाङमयाच्या दहा कालखंडांपैकी कोणताही आलटून पालटून एक अशी सुटसुटीत मांडणी त्यानी सुचविली होती व त्याचा तपशीलही नीटनेटकेपणाने मांडून दाखविला होता.

या चार निबंधांच्या तपशीलवार चर्चेसाठी उपस्थितांचे दोन गट करण्यात येऊन त्यापैकी एकाचे नेतृत्व प्रा. निकुंब यांनी केले व दुसऱ्याचे डॉ. ग्रामोपाध्ये यानी. आणि नंतर प्रत्येक गटाने काढलेल्या निष्कर्षांची पुन्हा एकत्र चर्चा झाली.

वाङमयाच्या इतिहासलेखनात वाङमयीन दृष्टीलाच प्राधान्य असावे आणि त्यात केवळ परंपरेत भर टाकणाऱ्या ग्रंथांचीच नोंद व सूक्ष्म अभ्यास असावा; केवळ काल-

सापेक्ष विचारांबरोबरच शाश्वत कलामूल्यांच्या आधारे त्यांचे निर्दोष मूल्यमापन केले जावे आणि या आकलनाला साहाय्यभूत ठरणाऱ्या गोष्टी म्हणजे सामाजिक, सांस्कृतिक, राजकीय स्थित्यंतरे, धर्मपंथ तत्त्वज्ञान इत्यादी बाबींचा विचार व्हावा, यावर सर्वांचे एकमत झाले. त्याबरोबरच ग्रंथकाराचे चरित्रविषयक तपशील व वादग्रस्त मुद्दे (ज्ञानेश्वर एक की दोन, नामदेव एक की दोन इत्यादी) यांचीही नोंद असावी, हेही मान्य झाले.

वाङ्मयेतिहासात ग्रंथावरील टीका आवश्यक असते व ही मुख्यतः वाङ्मयीन असावी, यावर भर दिला गेला. ग्रंथकारांवर ज्या अनेक टीका झालेल्या असतात त्यांचाही वाङ्मयेतिहासात उल्लेख असावा, असेही एक मत मांडले गेले. परंतु मग तो इतिहास वाङ्मयाचा न होता टीकेचा होईल, अशी भीती व्यक्त केली गेली. ग्रंथांवरील टीकेसाठी आस्वाद + आकलन + मूल्यांकन = समीक्षा असे समीकरण प्रा. निकुंब यांच्या गटाने सुचविले, ते महत्त्वाचे होते. समीक्षेत काही सौंदर्य स्थळांचा तरी उल्लेख असावा व त्या कलाकृतींच्या पाठीमागील व पुढील कृतींच्या पार्श्वभूमीवर त्यांचे मूल्यांकन व्हावे याबाबतही मतभेद नव्हता.

वाङ्मयेतिहासात कालखंड पाडण्याची आवश्यकता मान्य होऊनही ते कसे पाडावेत याबाबत मात्र एकमत होऊ शकले नाही. व्यक्ती, प्रवृत्ती, राजकीय राजवट इत्यादींचा विचार करताना त्या त्या कालखंडातील प्रबळ वाङ्मयीन प्रेरणा व वाङ्मय कृतींतले चढउतार, ग्रंथकारांचे परस्परसंबंध इत्यादी विविध प्रवाह लक्षात घेऊन सर्व कालखंडांचे एकसूत्रीकरण करण्याची (वाङ्मयाच्या स्थितिगतीचा आलेख स्पष्ट करण्याच्या दृष्टीने) जरूर आहे आणि आजवर प्राचीन वाङ्मयाच्या अभ्यासात विविध वाङ्मयप्रकारांच्या स्वरूपाकडे जे दुर्लक्ष झाले आहे त्याचीही दखल घेणे भाग आहे, यावर या चर्चेत भर देण्यात आला.

प्रा. वा. ल. कुळकर्णी यांच्या निबंधाच्या संदर्भात डॉ. ग्रामोपाध्ये यांच्या गटाने असे सुचविले की, कीर्तन, पुराण, तमाशा इत्यादी प्रकाशन संस्थांच्या संबंधांबरोबरच आधुनिक वाङ्मयाच्या संदर्भात काही विशिष्ट घटकांचाही (उदाहरणार्थ, नाटकाच्या संदर्भात रंगभूमीवर झालेल्या तांत्रिक प्रगतीचा) विचार करावा. वाङ्मयनिर्मितीची बदललेली निर्मिती क्षेत्रे यांचा वाङ्मयाच्या संदर्भात विचार व्हावा आणि वेळोवेळी वाङ्मयेतिहास शिळे होत असल्याने त्यांचेही पुनर्मूल्यमापन व्हावे. वाङ्मयेतिहासात लेखकाच्या जातीपातीचा संदर्भ व संबंध जेथे आवश्यक तेथे विचारात घेतला जावा, वाङ्मयेतिहासात सर्वत्र शकाऐवजी सन वापरावा, या वा. ल. कुळकर्ण्यांच्या आणखीही काही सूचना ग्रामोपाध्यांच्या गटाने मान्य केल्या. (प्रा. निकुंब यांच्या गटाने मात्र हा निबंध चर्चासत्राच्या कक्षेबाहेरचा वाटल्याने आपल्या चर्चेतून वगळला होता.)

प्रा. निकुंबानी बी. ए. व एम. ए. च्या परीक्षांसाठी सुचविलेली मांडणी ही सर्वांना मान्य झाली. बी. ए. साठी फक्त प्राचीन मराठी वाङमयाची रूपरेखा असावी व तिचा विशेष भर वाङमयाच्या परिचयावर व पाठोपाठ समीक्षेवर असावा, हेही त्यानंतर ओघानेच आले. अर्वाचीन वाङमयाच्या संदर्भात वाङमयनिर्मिती फार मोठी असल्याने संप्रदाय व परंपरा यांचा विचार (विशेषतः गद्यपरंपरेच्या बाबत) करणे आवश्यक. विशेषत: गद्यपरंपरांचा विचार करताना त्या परस्परांना कशा पूरक झालेल्या आहेत, हे पाहाणेही अपरिहार्य ठरावे म्हणून एम. ए. साठी प्रा. निकुंबानी या संदर्भात संत, पंडित, शाहीर या परंपरा व लोकहितवादी-आगरकर, चिपळूणकर-टिळक, कोल्हट-कर, केशवसुत, तांबे व मर्ढेकर अशा एकूण नऊ वाङमयीन परंपरा व संप्रदाय सुचविले होते. त्याबाबत मात्र काही मतभेद झाले. केशवसुतांपासून सौंदर्यवादी परंपरा निर्माण झाली असे म्हणता येणार नाही काय ? किंवा केशवसुत संप्रदाय म्हणताना कादंबरी, नाट्य, निबंध, कथा इत्यादी विविध वाङमयप्रकारांचे स्थान कसे ठरवावयाचे ? असे काही प्रश्न निर्माण होतात. त्याला निकुंबांचे उत्तर असे की, लोकहितवादी व टिळक-आगरकर संप्रदाय हे दोन संप्रदाय साहित्याच्या तत्कालीन ललित-वाङमयप्रकारांना (विशेषतः गद्य) परस्परपूरक व पोषक झाले आहेत, याची चर्चा येथे अपेक्षित आहे. या नऊ संप्रदाय व परंपरांतही अगदी अलिकडचे नवकथा,नवनाट्य इत्यादी वाङमयप्रकार बाजूला पडत असल्याने ' अत्याधुनिक ललित वाङमय ' असा आणखी एक कालखंड जोडला जावा अशी सूचना केली गेली आणि ती निकुंबानाही मान्य झाली. या एम. ए. च्या प्रश्नपत्रिकेचे संपूर्ण स्वरूपच वाङमयेतिहासाचे नाही, तर ती त्या इतिहासाच्या प्रश्नपत्रिकेला पूरक आहे. म्हणून या अभ्यासात ' वाङमयीन परंपरा ' या विचारनिष्ठेकडे दुर्लक्ष होऊ नये असा इषारा मुद्दाम दिला गेला व तो योग्यच होता. महाराष्ट्रातील सर्वच विद्यापीठांनी बी. ए. व एम. ए. च्या मराठीच्या अभ्यासक्रमांची पुनर्रचना करण्याची आवश्यकता त्यामुळे पटावी.

असे हे एका महत्त्वाच्या प्रश्नावरील दोन दिवसांचे चर्चासत्र यशस्वीपणे पार पडले. मराठी वाङमयाचा इतिहास कसा असावा, कसा नसावा याची चर्चा पुन्हा एकदा त्यामुळे रंगली. आजवरच्या इतिहासलेखनाच्या प्रयत्नांकडे त्यामुळे लक्ष वेधले गेले, त्यातील उणिवा खटकल्या आणि समस्या केवढ्या मोठ्या आहेत, हेही नव्याने जाणवले.

(सत्यकथा)

* * *

मराठी लघु-अनियतकालिके : एक चर्चासत्र

मुंबई विद्यापीठाच्या येथील पदव्युत्तर संशोधन व अध्यापन केंद्रातर्फे गेल्या ऑक्टोबर महिन्यात मराठीतील लघु-अनियतकालिकांवर एक चर्चासत्र घेण्यात आले.पणजीच्या धेंपे कॉलेजातील मराठीचे प्राध्यापक रवींद्र घवी यानी मराठीतील लघु-अनियतकालिकांच्या चळवळीचा आढावा घेणारा एक निबंध लिहिला होता व त्याच्या अनुरोधाने लघु-अनियतकालिकांची चळवळ, तिचे स्वरूप व प्रेरणा आणि फलश्रुती, इत्यादींवर चर्चा झाली. या चर्चेला पणजी, मडगाव व म्हापसे येथील महाविद्यालयांतील व पदव्युत्तर केंद्रातील हिंदी, मराठी व इंग्रजी या तिन्ही विषयांचे प्राध्यापक तर आवर्जुन हजर होतेच पण त्याशिवाय अनेक लेखक, टीकाकार व रसिक यांना मुद्दाम निमंत्रण दिले होते. श्री. पु. शि. रेगे हेही निरीक्षक म्हणून हजर होते.

आदल्या दिवशी संध्याकाळी पदव्युत्तर केंद्रात भरलेल्या लघु-अनियतकालिकांच्या प्रदर्शनाच्या उद्घाटनाने या चर्चासत्राला प्रारंभ झाला. पणजीच्या ' नवप्रभा ' या दैनिकाचे संपादक श्री. द्वा. भ. कर्णिक यानी प्रदर्शनाचे उद्घाटन करताना म्हटले, ' लघु-अनियतकालिके हा वाङ्मयातील एक नवा प्रवाह आहे व त्याची उपेक्षा होता कामा नये. नियतकालिकांच्या चाकोरीबद्ध जीवनातून बाहेर पडलेल्या या अनियतकालिकांची, आपल्याला कोणी पाठिंबा द्यावा अगर सहानुभूती दाखवावी, अशी साधी अपेक्षाही नाही. पण त्यांना उत्तेजन देणे हे आपले कर्तव्य आहे. आमच्या उत्तेजनाने त्यांना मदत होईल, न होईल. पण त्यांचे असे काही वेगळे विचार समजून घेण्याने इतरांचा मात्र निश्चितच फायदा होईल. "

यानंतर पदव्युत्तर केंद्रातील मराठीचे प्रमुख डॉ. गं. ब. ग्रामोपाध्ये यांनी मराठीतील अनियतकालिकांची पूर्वपीठिका स्पष्ट केली. त्यामागे एक ' निषेधात्मक व नकारात्मक भूमिका ' असल्याचे दिसते असे सांगून ते पुढे म्हणाले, " ही चळवळ वाङ्मयात स्थिर होऊ पाहाते आहे व तिच्या प्रेरणा, प्रयोजन, आविष्कार व फलश्रुती या साऱ्यांचा तटस्थतने अभ्यास केला पाहिजे. "

दुसऱ्या दिवशी सकाळी चर्चेला सुरुवात झाली.

स्वतः अनियतकालिकांशी संबंध असलेल्या प्रा. घवी यांनी आपल्या निबंधात, या चळवळीचा इतिहास, तिचा हेतू, तिची वैशिष्ट्ये व वैगुण्ये व तिचे मूल्यमापन या सर्वांचा

आत्मीयतेने आढावा घेतला होता व या 'व्रतस्थ' मासिकांचे कार्य फार महत्त्वाचे ठरते, असा निष्कर्ष काढला होता. या चळवळीचा हेतू सांगताना इतर भाषांतील चळवळींप्रमाणेच प्रस्थापितांविरुद्ध वाङ्मयीन निषेध नोंदविणे, धुमसत्या असंतोषाला वाचा फोडणे हा तिचा पाया आहे असे नमूद करून त्यांनी पुढे म्हटले होते," तरीही ही चळवळ दिशाशून्य अवस्थेत भरकटत चालली आहे. प्रस्थापित वृत्तीशी झुंज घेणे, 'सत्यकथे'ची वाङ्मयीन मक्तेदारी संपविणे, साहित्य व साहित्यबाह्य जगात क्रांती करणे, अत्युच्च लेखनस्वातंत्र्य घेणे, या विविध हेतूंबरोबर, 'कोणताच हेतू नको तर चिक्कार अराजक हवे,' हाही हेतू या चळवळीच्या मागे आहे." घवी यानी पुढे म्हटले होते की, दीर्घकालीन सातत्याच्या अभावामुळे मराठी साहित्यावर या चळवळीचा क्षीण ठसा उमटला. मात्र नाविन्यपूर्ण बहिरंग व अंतरंग, छोटे छोटे वाङ्मयप्रकार, नवा आशय व नव्या जाणिवा यांतून तिच्या फलश्रुतीसंबंधी त्यानी असा निष्कर्ष काढला होता की, तिने अत्युच्च उच्चार-स्वातंत्र्याचा लाभ घेतला; काही नवे लेखक (दि. पु. चित्रे, नेमाडे इत्यादी) व नवीन समीक्षा दिली. आणि या अंकातील साहित्याने नव्या व जुन्या पिढीतील निर्माण झालेल्या अंतराची जाणीव देऊन मूल्य परिवर्तनाला चालना दिली; जुन्या मंडळींना नव्यांचा अनुनय करायला लावून विस्कळित, दिशाशून्य का होईना, एक चळवळ आकाराला आली; पदरमोड करून नवे व्यासपीठ निर्माण करण्याची ही पोटतिडीक तिने दिली आणि त्याहून विशेष म्हणजे 'सांगण्यासारखे संपले की, खुशाल थांबावे' हा शहाणपणा दाखविला. पण प्रस्थापितांच्या विळख्यामुळे या चळवळीचा समाजाला धाक मात्र निर्माण झालेला नाही उलट चेष्टा व कौतुकच होत आहे. म्हणून घवी यांनी शेवटी असा निष्कर्ष काढला होता की, सामाजिक क्षेत्रात या चळवळीने कोणतीही भरीव कामगिरी केली नाही. म्हणून चळवळीतील असंतोष, उद्रेक, नकार व निषेध हा सृजनात्मक व मंगलभपणे व्यक्त न झाल्यास तिला फारसे भवितव्य नाही, असा इषाराही त्यांनी दिला होता. आपल्या निबंधाच्या शेवटी त्यानी अनियतकालिकांची एक विस्तृत सूचीही जोडली होती.

प्रा. घवी यांच्या निबंधवाचनानंतर डॉ. गं. ब. ग्रामोपाध्ये यानी आपल्या प्रास्ताविक भाषणात या चळवळीचे वर्णन 'वाङ्मयीन विश्वातला एक अपरिहार्य संक्रमणकाल' असे केले व तिची दखल अलिप्तपणाने घेतली जाण्याची आवश्यकता सांगितली. 'चळवळीच्या प्रवर्तकांच्या व बाहेरच्या लोकांच्या भावना तीव्र असल्या तरी या अनियतकालिकांतून व्यक्त होणाऱ्या बहिरंग, आशय व प्रवृत्तींमधून उद्याच्या वाङ्मयाचे दर्शन होते, याची जाणीव ठेवणे आवश्यक आहे. म्हणून चर्चा वैयक्तिक गुणदोषांपेक्षा तात्त्विक पातळीवर नेण्याची अधिकच गरज आहे' असे ते शेवटी म्हणाले.

प्रा. घवी यानी आपल्या निबंधाच्या शेवटी चर्चेसाठी अकरा प्रश्न उपस्थित केले होते. पण त्या सर्वांचा विचार करायला फार वेळ लागेल म्हणून श्री. ग्रामोपाध्ये यानी

त्यांची पाचसहा प्रश्नांत पुनर्रचना करून उपस्थितांना चर्चेसाठी आवाहन केले.

त्यापैकी पहिला प्रश्न अर्थातच चळवळीच्या प्रेरणांसंबंधी व नव्या व्यासपीठाचे प्रयोजन कोणते, हा होता. या चळवळीमागे काही तात्त्विक अधिष्ठान आहे काय व असल्यास ते उसने आहे काय, असाही एक उपप्रश्न ओघाने त्यात समाविष्ट होता. यासंबंधी प्रारंभीच एक विचार असा मांडला गेला की, ही चळवळ अद्याप वाङ्मयात स्थिर झालेली नाही व म्हणून तिचे मूल्यमापन करण्याचा इतक्यात प्रयत्न न करता अलिप्तपणे तिचे निरीक्षण करण्याची आज खरी गरज आहे. या विचाराबरोबरच चळवळीला सहानुभूती लाभलेल्यांकडून तिचे जोरदार समर्थनही केले गेले,व्यक्तिगत असमाधान, नव्या कलात्मक प्रेरणा व सामाजिक रूढीभंजन, यासारख्या जाणिवांतून नव्या साधनांची व व्यासपीठांची गरज निर्माण झाली व हिप्पींसारख्या प्रवृत्तींतून लघु-अनियतकालिकांची चळवळ जन्म पावली, असे काहींना वाटले. तर प्रस्थापितांची दारे अशा लेखनाला बंद झाल्याने हे बंड निर्माण झाले, असे इतरांचे मत पडले. पण अनेकांना या चळवळीच्या प्रवर्तकांची हिप्पी पंथीयांशी केलेली तुलना आवडली नाही. ' गॉड, गव्हर्न्मेन्ट अँड गार्डियन ' यांच्याविषयी अनादर ही हिप्पींची भूमिका. पण भारतीय संस्कृतीत वाढलेल्या तरुणाबद्दलही तसेच म्हणता येईल असे नव्हे. तो केवळ भाबडेपणाने आईबापांबद्दल आदर बाळगीत नाही, एवढ्यावरून त्याची हिप्पींशी तुलना करता येणार नाही. त्यामुळे ही चळवळ म्हणजे ' लिटरेचर ऑफ प्रोटेस्ट-बट नॉट ऑफ एक्स्प्रेशन ' असून तिला एक तात्त्विक अधिष्ठान आहे, ते कृत्रिमतेच्या विरुद्ध बंड आहे, पण आपले हेतू साध्य होण्यासाठी त्यांनी हाताळलेली पद्धतीच त्यांच्या अपयशाला कारण ठरली आहे, असा एक वेगळा सूर चर्चेत व्यक्त झाला. चळवळीला विरोध करणाऱ्यांनी तिच्या मागे तात्त्विक अधिष्ठान वगैरे काही नसून तिचा गंभीरपणे विचार करू नये, असे म्हटले. त्याची कारणे देताना चळवळीच्या प्रवर्तकांचे खाजगी जीवन व वाङ्मयातील नकाराची भूमिका यातील तफावत, जीवनातील वैफल्य, असमाधान, भंकसपणा यांचे केवळ शब्दांकन करण्यातील कलात्मक अपयश यांचा उल्लेख केला गेला. पु. शि. रेगे यानी सांगितले की, 'अनियतकालिके' हा शब्द-प्रयोगच बरोबर नाही. कारण, अनियतकालिके हेही एक प्रकारे नियतकालिकच असते. साहित्य संस्था व धनिकांनी या संतप्तांना मदत करावी व त्यांच्या लेखनाला उत्तेजन द्यावे म्हणजे त्यांचा संताप ओसरेल. या चळीवळीमागे काही गंभीर तत्त्वज्ञान आहे असे आपणास वाटत नसल्याचे त्यानी स्पष्टपणे सांगितले.

पण या चळवळीने वाङ्मयीन शैथिल्य नष्ट केले, नव्या विचारांचे व आविष्कार पद्धतीचे दर्शन घडविले व स्वतःचे वेगळे व्यासपीठ निर्माण केले, असेच सर्वांचे शेवटी मत झाले. विशेषतः हा 'इम्यॅच्युअर प्रोटेस्ट' नसून त्यामागे अस्तित्ववादी तत्त्वज्ञानापासून आर्थिक, मनोविश्लेषणात्मक, वस्तुनिष्ठ अशा अनेक जाणिवा असून त्यांच्याकडे दुर्लक्ष करता येणार नाही, हा व्यक्त झालेला सूर महत्त्वाचा होता.

चर्चेतील दुसरा प्रश्न या चळवळीच्या प्रवर्तकांच्या प्रेरणा खऱ्या की उसन्या आहेत व त्यांना अपरिहार्य वाङ्मयीन स्वरूप वा घाट आला आहे काय, असा होता. त्यात दाखवेगिरीचा भाग किती व बहिरंग व अंतरंग याबाबत खऱ्या प्रयोगशीलतेचा किती ? त्यात अश्लीलता उतरते काय ? यावर उपस्थितांत तीव्र मतभेद झाले. पु. शि. रेगे यांनी सांगितले की, लघु–अनियतकालिकांतील वाङ्मयीन घाटाची अपरिहार्यता जाणवली पाहिजे व ते लेखन पुन्हा पुन्हा वाचावेसे वाटले पाहिजे. कोणत्याही वाङ्मयकृतीचे 'रूप' प्राथमिकच असले पाहिजे. पण वाचकांना खूष करण्याचा विचार या चळवळीच्या प्रवर्तकांत नाही व जुनी मूल्ये व परंपरांच्या आधारे त्यांच्या साहित्याचे मूल्यमापन करता येणार नाही, असा दुसरा एक विचार मांडला गेला. मात्र रूढ अर्थाने अश्लीलतेचा आरोप फारसा कुणालाच मान्य झाला नाही, हे विशेष. अश्लीलतेसंबंधी ती अनियत–कालिकांत (१) आहे (२) नाही (३) हे लेखन अश्लीलतेच्या पलिकडचे आहे आणि ४) अश्लीलता असलीच तर ती जाणीवपूर्वक आलेली आहे, अशी विविध मते व्यक्त झाली. समाजाने, जुन्या पिढीने आम्हाला इंद्रियसंवेदनेशिवाय काहीच ठेवलेले नाही; त्यामुळे हे लेखन मुद्दाम अश्लील बनविलेले आहे; कधी कधी त्यातल्या प्रतिमा अतिशय 'शॉकिंग' असतात. विद्रोहींची प्रतिमासृष्टी स्त्री–पुरुषसंबंधातून बरीचशी आलेली आहे. पण तिथेही त्यांना बापाबद्दल, स्वतःच्या पिढीबद्दल रागच व्यक्त झालेला आहे. मात्र आविष्कारच्या संबंधात कलाकृतीला आवश्यक असणारा अलिप्तपणा राहात नाही व काही गोष्टींचे तटस्थतेने निरीक्षण न होता तेथे त्याचे चर्वणच केले जाते व म्हणून काही प्रमाणात अश्लीलता उतरल्यासारखी दिसते, यावर एकमत झाले.

पुढचा प्रश्न, 'लघु–अनियतकालिकांनी आजवर काय साधले, काय साधणे शक्य आहे,' हा होता. म्हणजे एक प्रकारे मूल्यमापनाचा होता. या संदर्भात या चळवळीने वाङ्मयीन शैथिल्याला धक्का दिला, दोन पिढ्यांतले अंतर स्पष्ट केले, हे विचार यापूर्वीच येऊन गेले होते. पण त्याचबरोबर कमीत कमी शब्दांत आशय मांडण्याचे नवे तंत्र, भाषेचा सोईस्कर उपयोग, नवी शब्दकळा, छोटेछोटे वाङ्मयप्रकार रूढ करण्याचा प्रयत्न–ह्यांचे श्रेय त्यांना द्यावे लागेल. पण बंडखोर आपल्या लेखनाला कोणतीही लेबले न चिकटविता, त्यांना सरसकट 'मजकूर' म्हणतात, हीही गोष्ट लक्षात घेतली जावी, असे सुचविले गेले. बंडखोर महानुभावी गद्याचा आदर्श मानतात, तुकाराम, लक्ष्मीबाई टिळक यांच्या लेखनाबद्दल त्यांना आत्मीयता वाटते, याही गोष्टी महत्त्वाच्या. या वेळी आपला मतभेद व्यक्त करताना पु. शि. रेगे यानी असे म्हटले की, कोणत्या फॉर्मात काय बसते हा प्रश्न वेगळा आहे. पण तो फॉर्म प्राथमिकच असला पाहिजे. तो परत परत वाचावासा वाटायला हवा. त्यातील विचार किंवा आशय यावरून त्याचे मूल्यमापन होता कामा नये. त्या फॉर्मची अपरिहार्यता जाणवली पाहिजे तरच त्याला वाङ्मयीन रूप येते. पण असे असले तरी अनियतकालिकांनी परंपरागत वाङ्मयप्रकारांना

धक्का दिला व 'न्यू सेन्स ऑफ फ्रीडम' निर्माण केला व अशोक शहाण्यांसारख्यांनी वाङमयाच्या नव्या व्याख्या सुचविण्याचा प्रयत्न केला, ही या चळवळीची जमेची बाजू म्हणावी लागेल. असा या प्रश्नाचा समारोप ग्रामोपाध्ये यानी केला.

या चळवळीचे क्षेत्र केवळ वाङमयापुरतेच मर्यादित आहे की सबंध जीवनाला व्यापणारे? म्हणजेच या चळवळीची एकंदर 'काँट्रिब्यूशन' काय? प्रा. धवी यानी ही चळवळ केवळ वाङमयीन नाही, ती वाङमयाच्या बाहेर जायला हवी, असे सुचविले. या वेळी 'छंद' चे एक संस्थापक व संपादक म्हणून पु. शि. रेगे यांनी आपले विचार व्यक्त करताना सांगितले की, कलाकार पुष्कळदा अवास्तव भूमिका घेतो, हे आपल्याला मान्य नाही. आपण क्रांती करतो ही कलावंताची प्रतिज्ञाही असू शकेल, पण इतरांनीही ते मान्य करावे असे नाही. साहित्यात स्वतःचा विचार मांडणारा इतर क्षेत्रातही क्रांती करू शकेल. केशवसुतांच्या काळी त्यांचे क्रांतीकारकत्व वा युगप्रवर्तकत्व कुणाला जाणवले नाही. नंतर इतरांनी त्यांच्यावर तसा आरोप केला. रोमँटिक कालखंडात वर्डस्वर्थ, शेले यांच्यामुळे ही क्रांती झाली नाही. कलावंत ज्या काळात जगतो त्यातील सामाजिक व आर्थिक परिस्थितीमुळे क्रांती होते. या दृष्टीने मार्क्सवादाचा सिद्धांत पक्का आहे. त्या क्रांतीचे प्रतिबिंब साहित्यात पडते. अनियतकालिकातील लेखनही असेच काळाला धरून आहे. त्यातील नवेपणा हा काळाचा भाग आहे. हे जग जाहिरातीचे आहे, म्हणूनच लक्ष वेधून घेण्याच्या युक्त्या हा या काळाचाच प्रभाव आहे. म्हणून अनियतकालिकातील दाखवेगिरी व स्टंट. पण त्याकडे फार कठोरपणे पाहू नये. आणि आशय व अभिव्यक्ती यांबाबतही फारशी चर्चा करू नये. तो आपोआप रसिकांपर्यंत पोहोचला पाहिजे. ढोबळ आशयाचा चुकीचा परिणाम होतो. टिकाऊ साहित्याचा अंकुर सतत मनात वाढत असतो. पुन्हा पुन्हा वाचली जाणे,ही साहित्यकृतीची महत्त्वाची कसोटी. रामायण-महाभारतातील काव्याचा अंकुर आजही चेतना देतो. अनियतकालिकातूनही पुष्कळसे चांगले लेखन आलेले आहे, आणि त्याला वाट सापडेलही, असा विश्वास त्यानी व्यक्त केला.

अनियकालिकांतील अकृत्रिमतेसंबंधी बोलताना ते म्हणाले की, प्रत्येक कलाकृती कृत्रिमच असते. अनुरूप घाट जमला नाही तर ती फसते. पण ही कृत्रिमता म्हणजे ठरा-विक साचा नव्हे. आधीची कलामूल्ये त्यामागे असतातच व त्यातूनच नवीन घाट पुढे येतो. हे साहित्यातही इतर क्षेत्रामुळे होते. पण कोणतेही आत्मलेखन म्हणजे कला नाही. कला ही कृत्रिमच, पण तिचा अर्थ वेगळा. तिच्यात बाहेरचा भाग नसावा. तो अपरिहार्य पणे यावा. तो तसा आला नाही की, ती कृती फसली.फलश्रुतीबाबतही रेगे यानी सांगितले की, त्याबाबत जास्त घोळ घालू नये. आनंद हीच खरी फलश्रुती; क्रांती वगैरे वगैरे नव्हे. त्यातील बीजाने आपल्यातील काही चाळवले जाऊन वाढीस लागले पाहिजे. निव्वळ वेळ घालविण्यास मदत करणारे वाङमयही एक प्रकारे सामाजिक कार्य करतेच. पण लेखकाला आपल्या लेखनाचे समाधान मिळाले पाहिजे, असे शेवटी ते म्हणाले.

या चर्चासत्राचा समारोप करताना श्री. ग्रामोपाध्ये म्हणाले की, या अनियतकालिकांतील लेखनाचे मूल्यमापन करताना प्रस्थापित मूल्यांचा प्रभाव पडतोच. यासाठी त्यांच्यातीलच टीकाकारांनी व समीक्षकांनी निवडक लेखनाची एक 'अँथॉलॉजी' तयार करणे आवश्यक आहे. त्यामुळे मराठी वाङ्मयात एक महत्त्वाची भर पडेल.

या चर्चासत्राचा विशेष म्हणजे भरविण्यात आलेले अनियतकालिकांचे प्रदर्शन. त्यात एकशेपस्तीस अनियतकालिके होती. आणि त्यांत केवळ मराठीतीलच नव्हे तर इंग्लिश, कानडी व हिंदी अनियतकालिकांचा समावेश होता. त्या सोबतच बंडखोर लेखकांच्या दहा निवडक साहित्यकृती व चळवळीची समीक्षा करणारे लेखही होते. या दृष्टीने लघु अनियतकालिके व त्यांवरील समीक्षा इतक्या संख्येने प्रथमच पाहायला मिळत होत्या व त्यामुळे अपेक्षा वाढल्या व या चर्चासत्रामागची पार्श्वभूमी आपोआप तयार झाली.

(सत्यकथा : मार्च १९७२)

* * *

दलित साहित्य : एक चर्चासत्र

पणजी येथील मुंबई विद्यापीठाच्या पदव्युत्तर केंद्राच्या विद्यमाने १९७३ च्या मार्च दहा व अकरा तारखेस रामनाथी देवालयाच्या परिसरात 'दलित साहित्य' या विषयावर एक चर्चासत्र घेण्यात आले. त्याला गोवा शासनाचेही सहकार्य मिळालेले होते. या चर्चासत्राला गोव्यातील सर्व महाविद्यालयांतील मराठीचे प्रमुख प्राध्यापक, माध्यमिक शाळांतील निवडक शिक्षक इत्यादी मंडळी हजर होती. पहिल्या दिवशी केंद्रातील मराठीचे प्रमुख डॉ. गं. ब. ग्रामोपाध्ये यानी या चर्चासत्राचे उद्देश व स्वरूप स्पष्ट केले. त्यानी आपल्या भाषणात, यंत्रतंत्रकुशल युगातही मनुप्रणित सनातनी समाजव्यवस्थेचा जाच असह्य होत असून, दलित समाजाची अस्मिता डॉ. बाबासाहेब आंबेडकरांनी जागृत केल्यामुळे दलितांत एक प्रखर विद्रोहीवृत्ती निर्माण होत आहे असे सांगून पुढे म्हटले की, चीड, संताप, बंडखोरी ही या प्रवृत्तीची काही लक्षणे.या वृत्तीचा कलात्मक, अ-कलात्मक आविष्कार म्हणजे आजचे दलित साहित्य. विशेष म्हणजे ही बंडखोर वृत्ती व त्यातून निर्माण होणारे वाङमय ही केवळ तात्कालिक वा क्षणिक नसून मराठी वाङमयविश्वात होऊ पाहाणारी व अर्थपूर्ण ठरू शकणारी अशी घटना आहे. आणि म्हणूनच या घटनेचा, प्रेरणाप्रवृत्तींचा आणि त्यांना येऊ पाहाणाऱ्या वाङमयीन आविष्कार-रूपांचा व त्यातून वा तत्संबंधाने निर्माण होणाऱ्या प्रश्नांचा गंभीरपणे विचार करणे अगत्याचे बनले आहे. मराठी भाषा व मराठी वाङमय यांच्या अभ्यासकांचे तर ते कर्तव्यच आहे; पण हा अभ्यास करताना दलितांचे सामाजिक व सांस्कृतिक प्रश्न आणि त्यांचे वाङमय यांची गल्लत आपण टाळली पाहिजे, असा शेवटी त्यानी दिलेला इषारा महत्त्वाचा होता.

(या चर्चासत्राला जोडूनच दलित साहित्याचे एक प्रदर्शनही परिश्रमपूर्वक भरविण्यात आले होते. या दोन्हींचे उद्घाटन गोवा शासनाच्या राज्यमंत्री सौ. शशिकला काकोडकर यानी केले.)

या चर्चासत्रासाठी प्रा. प्रल्हाद वडेर यानी 'दलित साहित्य : काही विचार' हा निबंध लिहिला होता. त्याबरोबरच डॉ. नरेश कवडी यानी बाबुराव बागूल यांच्या 'मरण स्वस्त होत आहे'या कथेवर व डॉ. ग्रामोपाध्ये यानी 'जेव्हा मी जात चोरली होती', या कथेवर टिपणे लिहिली होती. पहिल्या दिवशी वडेर यांच्या निबंधावर चर्चा सुरू झाली. आपल्या निबंधात त्यानी दलित साहित्यिकांनी व त्यांच्या समर्थकांनी मांडलेली तात्त्विक

भूमिका त्यांच्याच शब्दात मांडून शेवटी मराठी वाङमयाच्या संदर्भात निर्माण होणाऱ्या काही प्रश्नांची चर्चा केली होती. दलित साहित्याने मराठी वाचकवर्गाचे लक्ष वेधून घेतले हा त्याच्या सामर्थ्याचा पुरावा म्हणता येऊनही ते डॉ. आंबेडकरांच्या धर्मांतराच्या हाकेने बौद्ध झालेल्या अस्पृश्यांपुरतेच मर्यादित ठेवण्याचा आग्रह धरल्यामुळे त्यातील सामाजिक आव्हानाच्या व आवाहनाच्या प्रतिज्ञेला केवढा तरी बाध येतो; त्याचबरोबर मराठी वाङमयाच्या परंपरा तोडण्याविषयीची त्यांची आततायी भूमिकाही एकांगी असून मराठी वाङमयाच्या विशाल प्रवाहात सामील झाल्या खेरीज ते खऱ्या अर्थाने माणसाचे (ताऱ्यांचे, वाऱ्यांचे, समुद्राचे इत्यादी–इति बाबुराव बागूल) साहित्य होणार नाही, असे त्यानी शेवटी म्हटले होते व त्याच्या मूल्यमापनाच्या संदर्भात कलामूल्यांचाच आग्रह धरला होता.

या निबंधाच्या आधारे चर्चा करताना दलित साहित्यिकांनी मांडलेली तात्त्विक भूमिका कोणती, ती कितपत यथार्थ व समर्थनीय आहे आणि मराठी वाङमयाची परंपरा त्यांना का अमान्य आहे असे प्रश्न सुरुवातीलाच उपस्थित होऊन त्यांची उत्तरे शोधण्याचा प्रयत्न झाला. दलितांवर होणाऱ्या सामाजिक अन्यायाच्या पार्श्वभूमीबद्दल अर्थातच कोणाचेच दुमत नव्हते. फुले, आंबेडकर यांचे नेतृत्व या चळवळीला लाभले. पण दलित साहित्याच्या चळवळीची पार्श्वभूमी 'सोशिओलिटरल' आहे आणि मराठी वाङमयात आपल्यावर होणाऱ्या अन्यायाला प्रतिनिधित्व मिळत नाही, ही त्यांची खरी तक्रार आहे; वाङमयात आपल्यावर अन्याय होतो ही भूमिका फुले यांची कधीच नव्हती हा एक नवा विचार या चर्चेत मांडला गेला.

या चळवळीचे रूपांतर राजकीय चळवळीत होईल, अशीही भीती काहींना वाटली. दलितांतील नवबौद्धांनी आपले वेगळेपण कायम ठेवण्यासाठी बुद्धिपुरस्पर हे लेखन चालू ठेवले आहे; निग्रोंच्या 'ब्लॅक लिटरेचर' प्रमाणे आपले दलित साहित्य वेगळे आहे हे सिद्ध करण्याचा त्यांचा अट्टाहास आहे व ही चळवळ सर्व शोषित वर्गांची आहे असे ते म्हणत असले तरी तिच्या पुरस्कर्त्यांना केवळ नवबौद्धांचेच वाङमय अभिप्रेत आहे व तेच दलित साहित्य आहे असे म्हणायचे आहे; म्हणून ही चळवळ नजिकच्या भविष्यकाळात राजकीय स्वरूप धारण करील अशी शक्यता आहे, असेही काहींनी म्हटले.

या विचाराबरोबरच दलित साहित्याच्या मूळ प्रेरणा कोणत्या आहेत याचाही शोध घेण्याचा प्रयत्न झाला. जेव्हा एखादी महत्त्वाची घटना घडते तेव्हा साहित्याचे मूळ रूपच बदलते व डॉ. आंबेडकरांचे सामुदायिक धर्मांतर ही अशीच एक महत्त्वाची घटना आहे. लक्षावधी अस्पृश्यांनी बौद्धधर्म स्वीकारला, त्यामुळे ते हिंदू राहिले नाहीत. त्यातून त्यांच्या वेगळेपणाचा आग्रह. पण त्यांनी आंबेडकरांप्रमाणे परंपरा नाकारल्या नाहीत. बौद्धधर्म आणि हिंदुधर्म यांच्यातील फरक समजण्याइतकी कुवतही त्यांच्यापैकी फार थोड्यांत आहे. मात्र आंबेडकरानी त्यांच्या चळवळीला केवळ अस्मिताच दिली नाही तर तात्त्विक अधिष्ठानही दिले हे मात्र खरे असे म्हटले गेले.

मात्र ही चळवळ निश्चित हिंदुधर्म–विरोधी आहे व केवळ सामाजिक परंपरेलाच नव्हे, तर वाङमयीन परंपरेलाही त्यांचा विरोध आहे. आमच्या व्यथा वाङमयात मांडल्या जात नाहीत; मांडल्या गेल्याच तर विकृतपणे मांडल्या जातात, किंवा दया व सहानुभूतीच्या दृष्टिकोनातून मांडल्या जातात; म्हणून दलित साहित्याचा वेगळेपणा त्यांना प्रस्थापित करावयाचा आहे. त्याचबरोबर असेही एक मत व्यक्त करण्यात आले की, ही चळवळ वाङमयातील प्रस्थापितांविरुद्ध आहे. पण वाङमयातील 'अँग्री यंग मेन' शी तिचा संबंध जोडणे अनेकांना मान्य झाले नाही. 'अँग्री' लोकांची चळवळ ही बरीचशी साहित्यात मोडतोड करण्याच्या वृत्तीतून आली आहे असे म्हटले गेले व दलित साहित्याची चळवळ ही 'सामाजिक अन्यायाच्या विरोधातून वाङमयीन विरोध' अशी असल्याचे व विरोधाची भूमिका समर्थनीय असल्याचे सर्वसाधारणपणे मान्य केले गेले.

या चर्चेतील दुसरा प्रश्न होता तो असा की, विद्रोह, चीड, संताप इत्यादी भावनांतून व्यक्त होणारे तीव्र अनुभव (रॉ एक्स्पीरियन्सेस) वाङमयीन रूप घेऊ शकतात काय ? तसे होत नसल्यास त्यांना वाङमय मानता येईल काय ? यावर चर्चा होताना प्रथमच 'रॉ एक्स्पीरियन्सेस' म्हणजे काय यावरच तीव्र मतभेद झाले. त्याचबरोबर हा प्रश्न अनुभूती व अभिव्यक्ती किंवा लोकप्रिय शब्दांत सांगावयाचे तर आशय व अभिव्यक्ती यांच्याशी निगडित आहे आणि तो केवळ दलितांच्याच नव्हे तर इतरांच्या वाङमयातही निर्माण होतो, असे अनेकांनी दाखवून दिले. कदाचित अशा 'जशाचा तसा' अनुभव व्यक्त करण्यातूनच नवी वाङमयीन मूल्ये तयार होऊ शकतील असे काहींना वाटलेले दिसले. पण तशी नवीन वाङमयीन मूल्ये आजवर निर्माण झाल्याचे दिसत नाही या विचारापासून ते, मूल्ये आणि वाङमयीन निकष म्हणजे नक्की काय, या जटिल प्रश्नांच्या जंगलात जी चर्चा घुसली ती बाहेरच आली नाही ! मूल्ये ही तात्त्विक पातळीवरची, तर निकष हे त्यांचे प्रत्यक्ष अवलंबन (ॲप्लिकेशन) आहे असे म्हटल्यानंतर शेवटी कलेचे निकष दलित साहित्याला लावण्याची घाई न करता त्याला हवे ते रूप घेऊ द्यावे व त्यात काही सामर्थ्य असेल तर ते स्वतःचा एखादा फॉर्म घेईलही, अशी बरीचशी समंजस व समन्वयवादी भूमिका घेऊन या प्रश्नावरची चर्चा संपली. (म्हणजे संपविण्यात आली !)

पण वरील प्रश्नापेक्षाही अधिक मतभेद दलित साहित्याचे मूल्यमापन करण्याबाबत झाले. परंपरागत वाङमयीन निकषांनी दलित साहित्याचे मूल्यमापन करणे कितपत योग्य आणि शक्य आहे? असल्यास का ? आणि नसल्यास का नाही ? नवे निकष निर्माण होणे कितपत शक्य आहे ? वाचकाच्या संदर्भात सर्जनशील वाङमय व समीक्षा यांचे संबंध काय असतात, विद्रोही वाङमय नवीन निकष निर्माण करू शकते का, दलितांची बंडखोरी व वाङमयीन बंडखोरी यांची तुलना वा समन्वय होणे कितपत शक्य आहे, आणि दलित

वाङ्मयाची वेगळी समीक्षा व वेगळे समीक्षक निर्माण होणे कितपत शक्य व इष्ट आहे, असे अनेक उपप्रश्न निर्माण झाले.

सर्जनशील वाङ्मयातूनच निकष निर्माण होतात आणि कलेला चिरंतन मूल्यांचेच निकष लावले पाहिजेत हा एक विचार; तर कालानुसार निकषही बदलले पाहिजेत असा दुसरा विचार, अशा परस्परविरोधी भूमिका पदव्युत्तर केंद्राच्या (एम. ए. च्या) दोन विद्यार्थ्यांनीच मांडल्या. त्याबरोबर पुन्हा जीवनमूल्ये आणि वाङ्मयीन मूल्ये यांवर खडाजंगी झाली. जीवनमूल्ये व वाङ्मयमूल्ये ही परस्परांशी समांतर आहेत, काही मूल्ये चिरंतन असतात; दलितांच्या दुःखांचे चित्रण करणारी कलाकृती त्या व्यथा दूर झाल्यावरही तशा व्यथा असणाऱ्या अन्य लोकांच्या दुःखाचेही कलात्मक प्रतिनिधित्व वा चित्रण करू शकेल, असा एक विचार व्यक्त करण्यात आला. दलितांची बंडखोरी ही व्यापक सामाजिक बंडखोरी आहे, हेही सर्वसाधारणपणे मान्य झाले. या वेळी सामाजिक बंडखोरी व वाङ्मयीन बंडखोरी याच्या संदर्भात वाङ्मयीन बंडखोरी ही पारंपारिकता, सांकेतिकता याविरुद्ध असते; दलितांनी असा कोणताच वाङ्मयीन संकेत मोडलेला नाही, मग त्याला वेगळी मूल्ये वा निकष लावण्याचे कारण काय? असा प्रश्न विचारण्यात आला.

पण अशी भूमिका घेतली जात असतानाच दलित साहित्याची समीक्षा व समीक्षक वेगळे असावेत का, याचे उत्तर वेगळ्या प्रकारे शोधण्याचाही प्रयत्न झाला. दलितांची बंडखोरी मूलतः सामाजिक आहे; या बंडखोरीचा आविष्कार करणाऱ्या त्यांच्या लेखनाला वाङ्मयाचे परंपरागत व चिरंतन स्वरूपाचे निकष लावणे योग्य ठरणार नाही, असे काहींना वाटले. दलित साहित्यिकांच्या लेखणीत तेवढे सामर्थ्य असलेच तर तशी समीक्षा (व समीक्षकही) आपोआप निर्माण होतीलही, असाही त्यामागे एक आशावाद होता. 'आमची संवेदना तुम्हाला कळणार नाही' अशी दलित साहित्यिकांची भूमिका असेल तर त्यांची ती 'संवेदना' जाणणारे त्यांचे वेगळे समीक्षक असण्यासही हरकत नाही, असा एक सूर या विचारमंथनातून निर्माण झाला.

या चर्चासत्राच्या पहिल्या दिवशी शेवटी चर्चेला घेण्यात आलेला प्रश्न दलित वाङ्मयाच्या भाषेसंबंधी होता. दलित वाङ्मयाचे लेखन मराठीतच असल्याने भाषेचा अभिव्यक्तीवर परिणाम झाला आहे काय? परंपरागत भाषा त्यासाठी पुरेशी आहे का, नवीन भाषा निर्माण करणे कितपत शक्य आहे, आणि मग मराठी वाङ्मयाची परंपरा तोडून टाकण्याच्या दलित प्रतिज्ञेचे काय– या सर्व महत्त्वाच्या प्रश्नांची उत्तरे शोधण्याचा प्रयत्न करताना भाषेमागे संस्कृती व संचित असते व त्यांचा उपयोग साहित्यात होणे अपरिहार्य आहे व या अपरिहार्यतेबरोबरच वाङ्मयीन आविष्कारावर काही मर्यादा येतात, यासंबंधी कोणाचेच मतभेद नव्हते, त्याचबरोबर दलितांची मराठी वाङ्मयाची परंपरा तोडण्याची भूमिका कशी आततायी व एकांगी आहे व तसे करण्याची आवश्यकता

नाही व ते शक्यही नाही इत्यादी मुद्यांचा विचार होत असतानाच पुन्हा एक विधायक दृष्टिकोन व्यक्त झाला व तो महत्त्वाचा होता. तो असा की, दलित वाङमयामुळे मराठी वाङमय समृद्ध होणार आहे अशी आपली भावना असेल तर ते वाङमय दलित वाचकवर्गात अधिकाधिक प्रभावी कसे ठरेल हे आपणही पाहिले पाहिजे. हे साहित्य प्रभावी होण्यासाठी नव्या पुराणकथा (मिथ्स) निर्माण झाल्या पाहिजेत प्रसंगी त्या दलितेतर साहित्यिकांनीही लिहायला हरकत नाही. अर्थात दलितेतर साहित्यिकांच्या अशा पुराणकथेबद्दल वाद निर्माण होईल आणि पुन्हा त्या करुणा व दया यांतूनच निर्माण करण्यात आल्या असा आक्षेपही घेतला जाईल, हे खरे. दलित साहित्यिकांनी समृद्ध मराठी भाषेचा अवश्य उपयोग करावा. (पण नाही तर काय करणार) अर्थात दलित साहित्य लिहिणाऱ्यांची ही पहिलीच पिढी आहे. या साहित्याचे बाळकडू मिळालेली पुढील पिढी भाषेच्या प्रश्नाकडे गंभीर लक्ष पुरवील आणि आवश्यक वाटल्यास नवी भाषा घडवील असे विचार व्यक्त झाले; अर्थात, नवीन पुराणकथा निर्माण करणे किंवा भाषा घडविणे हे वाटते तितके सोपे नाही, असा इषाराही देण्यात आला.

दुसऱ्या दिवशीची चर्चा दलित साहित्याची भाषा व आविष्कारपद्धती या संबंधीची होती व त्यासाठी डॉ. नरेश कवडी यानी बागुलांच्या ' मरण स्वस्त होत आहे ' या कथेवर व डॉ. गं. ब. ग्रामोपाध्ये यानी ' जेव्हा मी जात चोरली होती ' यावर टिपणे लिहिली होती. श्री. कवडी यानी आधी ती कथा वाचून दाखविल्यावर, ती कथा वाटत नसून ते एक शद्बचित्रच वाटते, असा एक पहिलाच आक्षेप घेण्यात आला. त्यावर, आधी ही कथा असल्याचे गृहीत धरून नंतर ती कथा नसल्याच्या निष्कर्षाला येणे योग्य नाही, असे उत्तरही मिळाले. काहीना ती कथा कृत्रिम असल्याचेही जाणवले. पण त्याहीपेक्षा, बागुलांच्या या संग्रहाच्या नावावर व अर्पणपत्रिकेवर भर देऊनच त्या संदर्भात बागुलांच्या कथांचे कलारूप व कलामूल्य तपासण्याच्या कवडी यांच्या प्रयत्नाला अनेकांनी विरोध केला. कथासंग्रहाची शीर्षके वा अर्पणपत्रिका ही लेखकाच्या कलारूपाची प्रातिनिधिक असतातच असे नव्हे; तो सोयीचा, वाचकांचे लक्ष वेधून घेण्याचा एक मार्ग असतो, अशी मते व्यक्त होऊनही कवडी आपल्या मताला चिकटूनच राहिले.

कथेतील तपशिलाच्या प्रश्नाकडे वळताना, ही कथा दलितांचीच का मानावी, असा तिच्यावर एक मूलभूत आक्षेप घेण्यात आला. कथानायक इर्ष्येला बळी पडतो आणि त्यातून त्याचे दुःख निर्माण होते. म्हणून ही कथा केवळ दलितांचीच नव्हे तर ती कोणाचीही होऊ शकेल. त्यावर, हा आक्षेप म्हणजे दलित कथेचे ' जनरलायझेशन ' करण्याचा प्रयत्न आहे, असे काहींना वाटले. दलितांची व पांढरपेशांची दुःखे वेगवेगळी असल्याने कथाही वेगळी असणार असे म्हणताना दलित संवेदना ही पांढरपेशा संवेदनेपेक्षा निश्चि-

तच वेगळी असणार, हे सर्वांना जवळजवळ मान्य झाले. पण हे म्हणत असतानाच चांगला दलितेतर साहित्यिक दलितांच्या संवेदना व्यक्त करू शकेल असे मत व्यक्त केले गेल्या-मुळे वरील विधानाला परस्पर छेद गेल्यासारखा वाटला. एखाद्या घटनेबाबतच्या संवेदना बागूल जितक्या प्रभावीपणे व्यक्त करू शकतील तितक्या त्या पांढरपेशा लेखक व्यक्त करू शकणार नाही हे मान्य करीत असतानाच प्रत्येक दलित हा कलावंत असेलच असे नव्हे; त्यामुळे शेवटी कलावंताची संवेदनशीलता हाच इथे महत्त्वाचा प्रश्न ठरतो, हेच शेवटी या चर्चेतून निष्पन्न झाले. मात्र समाजाच्या विविध थरांतून आलेल्या लेखकांमुळे साहित्य अधिक समृद्ध होईल याबाबत कोणाचाच मतभेद नव्हता. डॉ. ग्रामोपाध्ये यांच्या 'जेव्हा मी जात चोरली होती' या कथेवरील टिपणावर चर्चा करताना 'मरण स्वस्त होत आहे,' यावर झालेल्या चर्चेतील अनेक मुद्दे पुन्हा आले. या वेळी, दलित व दलिते-तरांची काही दुःखे समान आहेत, पण दलितांचीच काही खास दुःखे व अनुभव आहेत व ती इतरांना व्यक्त करणे अशक्य आहे, असे म्हटले गेले. त्याचबरोबर तीव्र दलित संवे-दना असलेल्या लेखकाची कृती फसण्याचा ही संभव असतो व पांढरपेशा कलावंताच्या बाबतीत ती वरच्या पातळीवर जाऊ शकेल; यामुळे 'दलित संवेदना' ही कल्पना आपण फार ताणतो आहो की काय, असेही वाटले. (विशेषतः आजच्या दलित साहि-त्यिकांनी दलित जीवन रंगविण्याचा इतरांचा अधिकार नाकारून आपला एक वेगळा झेंडा उभा केला आहे, या संदर्भात ही चर्चा महत्त्वाची होती.)

दलित साहित्याचे मूल्यमापन करताना ठराविक वाङमयीन निकष लावण्याबाबतही बरेच विचारमंथन झाले. साहित्याला कोणते निकष लावायचे हे समीक्षक ठरवीत नसून ते साहित्यच ठरविते या विचारापासून ते दलित साहित्याचे मूल्यमापन वाङमयीन निकष लावूनच करावे लागेल, अशा मतापर्यंत चर्चा आली. आधी नवे निकष लावून पहा; निरुपयोगी ठरले तर जुने निकष लावा, अशीही एक व्यवहारी (व विनोदीही) सूचना केली गेली.दलित साहित्याचे हे वेगळेपण काळाच्या ओघात टिकून राहणार नाही. त्यांची दुःखे बोथट होतील आणि मग त्यातील शाश्वत भागच तेवढा टिकून राहील, हा चर्चेच्या ओघात व्यक्त झालेला विचार, त्याचे मूल्यमापन कोणत्या निकषांनी करावे लागेल, हे आपोआपच सुचवीत होता असेही वाटले.

त्याच दिवशी पुन्हा चर्चा रंगली ती नामदेव ढसाळ यांच्या 'माणसाने पहिल्या प्रथम स्वतःला पूर्ण अंशाने उध्वस्त करून घ्यावे ..' या कवितेच्या वाचनाने. ती अश्लील आहे, बीभत्स आहे अशी संतप्त प्रतिक्रिया जशी तिच्यावर व्यक्त झाली, तसाच 'अश्लील काय : शब्द की आशय ?' असा प्रतिप्रश्न विचारला गेला. व 'दोन्ही !' असे त्याला उत्तरही मिळाले. 'एखादी महिला हजर असती तर तुम्ही ही कविता येथे वाचली असती काय' (चर्चासत्राला एकही महिला हजर नव्हती !) या प्रश्नाला 'नाही' असे उत्तर देऊनही, कवीला हे जुने भ्रष्ट जग मोडीत काढावयाचे असून मग चिरंतन मूल्यांची

प्रतिष्ठापना करावयाची आहे व या दृष्टीने तो कवीचा जाहिरनामाच आहे, असे या कवितेचे जोरदार समर्थन करणारे वक्तेही निघाले. पण शेवटी ही चर्चा कक्षेबाहेरची म्हणून सोडून देण्यात आली! (हे लवकरच लक्षात आले हे छान झाले!)

हे दोन दिवसांचे चर्चासत्र अनेक दृष्टींनी वैशिष्ट्यपूर्ण ठरले. आजच्या एका जिव्हाळ्याच्या आणि स्फोटक विषयावर ही चर्चा अतिशय मोकळेपणाने झाली. त्यात गोव्यातील मराठीचे प्राध्यापकच नव्हे तर माध्यमिक शिक्षकांनी व एम. ए. च्या विद्यार्थ्यांनीही समरसून भाग घेतला. या चर्चेला एखादा दलित साहित्यिक हजर असायला हवा होता, असे मात्र वाटले. मधूनमधून ही चर्चा विषयाच्या कक्षेबाहेर जात होती, व मग डॉ.ग्रामोपाध्ये याना (आणि शंकर रामाणी यानाही) आपण ही चर्चा दलित साहित्यावरच करतो आहो ना, अशी पुनःपुन्हा आठवण करून द्यावी लागत होती! यावरून दलित साहित्याचा प्रश्न सामाजिक, सांस्कृतिक, राजकीय व आर्थिक प्रश्नांमुळे कसा गुंतागुंतीचा झाला आहे हेच स्पष्ट होत होते.

(सत्यकथा, जुलै ७३)

* * *

मराठी ग्रंथ संग्रहालय दादर
2687
23/8/87
विभाग
9711471
ग्रंथ. शाखा (स्थळ प्रत)



REFBK-0023094

डॉ. प्रल्हाद वडेर

यांनी गेल्या काही वर्षात लिहिलेल्या निवडक मराठीत
व मराठीतील काही महत्वपूर्ण पुस्तकांवर्ग्रा ' पासून ते
हा संग्रह म्हणजे आधुनिक मराठी व आधुनिक मराठी
एक छेद आहे. मराठीत आज रत्र-कादंबरी, अ-लघु-
साहित्या " पासून ते 'र्यांनि मुलाखत इत्यादी सर्वांची
निक मराठी लघुक त वा ' पंथा ' त सामील न होता
त्यांनी केलेली परखड चिकित्सा जशी महत्त्वाची
आहे, तसाच एका अनाग्रही व रसिक मनाने त्यांचा
घेतलेला आस्वादही लक्षणीय आहे.

कव्हर : अंजीश, कोल्हापूर.