म. ग्रं. सं. ठाणे.
विषय निबंध
सं. क्र. २०७१

दीपमाळ

(टीकात्मक लेखसंग्रह)

डॉ. उषा माधव देशमुख

REFBK-0023641

सं निबंध (टीकात्मक लेखसंग्रह
साहित्य समीक्षा

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
२६७५
दा. क्र. २३.६.७९
निबंध ३७१०
ग्रंथ शाखा (स्थळ प्रत)

संदर्भ निबंध (साहित्य समीक्षा)
२९७९
२३६७९
२९।१०।८२

दी प मा ळ

(टीकात्मक लेखसंग्रह)

डॉ. उषा माधव देशमुख

REFBK-0023641

ज्ञानेश प्रकाशन
६, नवनिर्माण, प्रतापनगर
नागपूर ४४० ०२२

प्रकाशिका
सौ. शैलजा काळे
ज्ञानेश प्रकाशन,
६, नवनिर्माण, प्रतापनगर
नागपूर ४४० ०२२

© लेखिकेच्या स्वाधीन

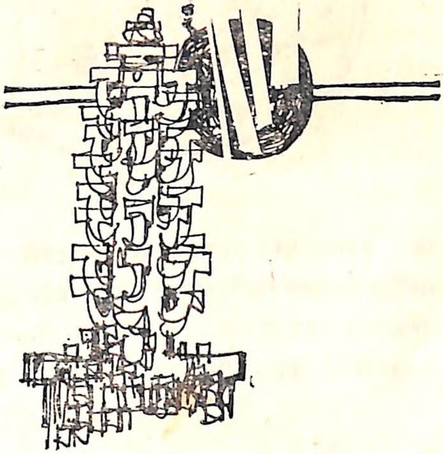
मुद्रक
मधुसूदन बनहट्टी
नारायण मुद्रणालय
धनतोली, नागपूर

मुखपृष्ठ व सजावट
संजय धोतरकर, नागपूर

प्रथमावृत्ती
१९८२

किंमत
वीस रुपये

मुखपृष्ठ छपाई
सोनी प्रिंटर्स
रामदासपेठ, नागपूर



आनंद, जय, विजय व सौ. मायास

आई

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
2592
दा. क्र. 23.6.79
विभाग
संदर्भ शाखा (स्थल ग्र.)

साहित्यमुद्रा

'दीपमाळ' हा माझा दुसरा टीकात्मक लेखसंग्रह! 'साहित्यरंग' या संग्रहानंतर तो आज प्रसिद्ध होत आहे याचा आनंद वाटतो. गेल्या दशकात माझ्याहातून विविध साहित्यप्रकारांविषयी आणि लेखकांविषयी व त्यांच्या कलाकृतींविषयी जे चिंतन आणि मनन झाले त्यातील काही समीक्षात्मक लेखांचा हा शब्दरूप परिपाक होय.

प्राचीन मराठी साहित्य संशोधनातील विविध समस्या आणि मराठी साहित्य संशोधनाची परंपरा तसेच पाठचिकित्सेत उभ्या राहणाऱ्या अडचणींचा मागोवा घेण्याचा प्रस्तुत प्रयत्न केला आहे. आज चरित्रे आणि आत्मचरित्रे यांची वाढ होताना दिसते पण तीत कलात्मक आत्मचरित्रांची संख्या फार अल्प आहे. असे का होते? या चिंतनातून 'आत्मचरित्र विचार' स्फुरला आहे. वि. स. खांडेकरांची जीवनदृष्टी आणि तिचे त्यांच्या कादंबरीत पडलेले प्रतिबिंब शोधण्याच्या प्रयत्नातून खांडेकरांच्या जीवन संदर्भशोधक कादंबऱ्यांचे वाङ्मयीन स्वरूप शोधले आहे.

मराठीतील तीन गतार्थ वाङमयप्रकारांचे स्वरूप आणि समीक्षा व तेंडुलकरांच्या नाटयसृष्टीतील 'शांतता! कोर्ट चालू आहे!!' या नाटकाची वैशिष्टयपूर्णता जोखली आहे. तसेच आज्ञापत्रातील शिवराज नीती, शिरवाडकरांची नाटयसृष्टी आणि नाटयदृष्टी व मराठी समीक्षेतील बदलते प्रवाह यांचे संदर्भशोधन प्रस्तुत वाचकांसमोर सादर केले असून त्याची रुजवात वाचकांनी स्वीकारावयाची आहे.

प्रस्तुत लेखसंग्रहात साहित्य संशोधनात्मक पाठचिकित्सेपासून सुरवात करून नाटक, कथा, कादंबरी, समीक्षा या पद्धतीने मराठी ललितगद्याची परिवर्तने व त्याची वाङ्मयव्यवहारातील साहित्यिक मुद्रा कशी स्पष्ट होत गेली याचा आस्वादक भूमिकेतून परामर्ष घेतला आहे. विषयाची विविधता या लेखसंग्रहात जाणवत असली तरी त्या पाठीमागील सूत्र मात्र त्या त्या वाङमयप्रकारातील परंपरा व नवता शोधून काढण्याच्या प्रयत्नात जोपासले गेले आहे.

टीकात्मक क्षेत्रातील ही 'दीपमाळ' साहित्यमंदिरातील अभ्यागतांच्या दृष्टिपथात येवो हीच मर्यादित अपेक्षा येथे व्यक्त करीत आहे. नुकत्याच प्रसिद्ध

झालेल्या माझ्या 'मराठी साहित्याचे आदिबंध' या ग्रंथाचे पहिले प्रकरण 'दीपमाळ' म्हणून आले आहे. आज 'दीपमाळे'ची सुरवात 'साहित्य मुद्रे'ने करीत आहे. वाचक व रसिक तिचे स्वागत करतील अशी उमेद आहे.

या टीकात्मक लेखसंग्रहातील शोधनिबंध युगवाणी, वसंत, प्रतिष्ठान आलोचना आणि ललित या मासिकांतून पूर्वप्रकाशित झाले आहेत. या नियतकालिकांच्या संपादकांची मी ऋणी आहे.

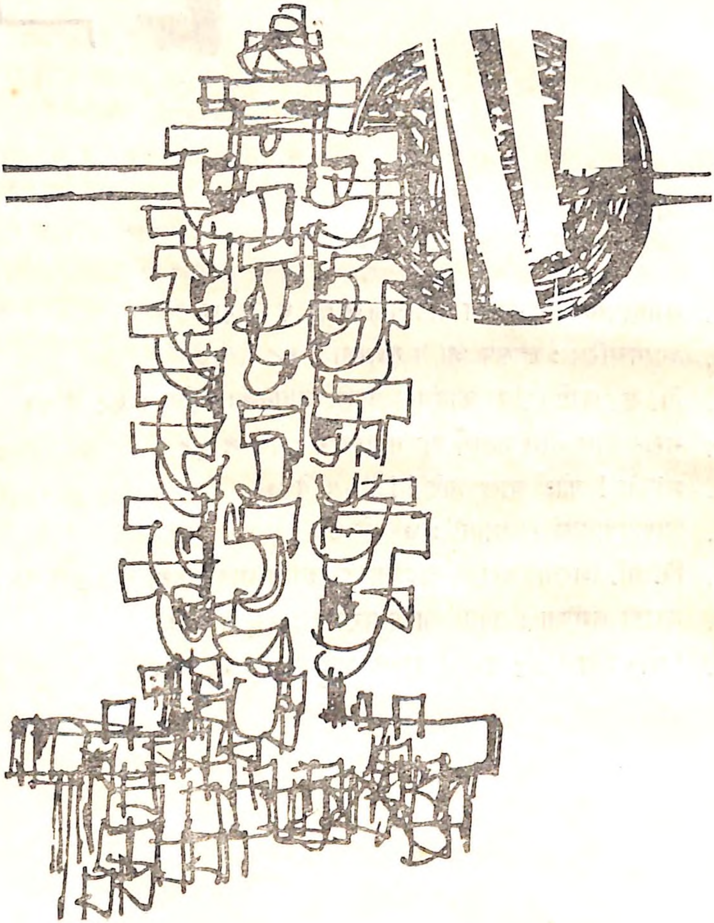
'दीपमाळ'च्या प्रकाशनाची जबाबदारी ज्ञानेश प्रकाशनाच्या सौ. शैलजा काळे यांनी उचलली असून श्री. मधुसूदन बनहट्टी यांनी सुबक मुद्रण करून दिले याबद्दल मी त्यांची मन:पूर्वक आभारी आहे. नारायण मुद्रणालयाच्या कर्मचारी वर्गानेही पुस्तक लवकर मुद्रित करण्यात मोलाचे साह्य केले. त्या सर्वांचे मी मन:पूर्वक आभार मानते. नागपूरचे तरुण चित्रकार श्री. संजय धोतरकर यांचा आवर्जून उल्लेख केल्याशिवाय या मनोगताला पूर्णता येणार नाही. श्री. धोतरकर यांनी प्रस्तुत ग्रंथाच्या व्यक्तिमत्त्वाला साजेसे मुखपृष्ठ व आतील सजावट करून दिल्याबद्दल मी त्यांची आभारी आहे व त्यांना शुभेच्छा देते. ज्ञानेश्वरांनी म्हटल्याप्रमाणे 'न्यून ते पुरते अधिक ते सरते' वाचकांनी करून घ्यावे ही विनंती.

उषा मा. देशमुख

१९ मे, १९८२
१२, विद्यापीठ निवास
माटुंगा, मुंबई ४०००१९

अनुक्रम

१. साहित्यसंशोधन आणि पाठचिकित्सा : १ ते १७
२. आत्मचरित्र : स्वरूप आणि समीक्षा : १८ ते २७
३. वि. स. खांडेकरांची कादंबरी आणि जीवनसंदर्भशोध : २८ ते ४५
४. मराठीतील तीन गतार्थ वाङ्मयप्रकार : ४६ ते ५८
५. शांतता ! कोर्ट चालू आहे ! ! : ५९ ते ७०
६. आज्ञापत्रातील राजनीती : ७१ ते ७७
७. वि. वा. शिरवाडकरांची नाट्यसृष्टी आणि नाट्यदृष्टी : ७८ ते ९५
८. मराठी समीक्षा : नवता आणि परंपरा : ९६ ते १०५
९. ‘लोककथा’ ७८ मधील दाहक अनुभव : १०६ ते ११२



मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
२५७५
दा. क्र. २३८-२१
निबंध ३४/९०१५
ग्रंथ शाखा (स्थळ प्रत)

एक

साहित्यसंशोधन आणि पाठचिकित्सा

(वैज्ञानिक शास्त्रे वस्तुनिष्ठ तर सामाजिक शास्त्रे समाजनिष्ठ असतात परंतु कला व साहित्याची निर्मिती ही मनोनिष्ठ, प्रतिभानिष्ठ आणि सृजनप्रधान असल्यामुळे साहित्याच्या संशोधनात वैज्ञानिक आणि सामाजिक पद्धतींबरोबरच इतर काही शोधपद्धतींचे साह्य घ्यावे लागते. चित्र, नृत्य, संगीत या कलांप्रमाणे 'साहित्य' ही एक मानवीय कला आहे. साहित्यकलानिर्मिती आणि कलेचा आस्वाद या सूक्ष्म आत्मनिष्ठ प्रक्रिया आहेत. साहित्याच्या द्वारा मनुष्य आपले भाव, कल्पना, विचार व्यक्त करीत असतो. एक संवेदनांचे विश्व साहित्यातून गोचर होत असते.) त्याचे प्रगटन आणि आस्वादन या दोन्ही अनिर्वचनीय मानसिक प्रक्रिया आहेत. (साहित्य ही एक कलावंताने घेतलेली अनुभूती असते. साहित्य हे 'नियतिकृत नियमरहित' असे असते. मानवी बुद्धीचा एक नितांतरमणीय विलास म्हणजे साहित्यनिर्मिती होय. तिच्या निर्मितीची प्रक्रिया विलक्षण गुंतागुंतीची, विविध प्रेरणांनी आणि संस्कारांनी संकुल झालेली असते की तिला नियमात बसविणे केवळ अशक्य ठरावे. पण तरीही काव्यशास्त्र आणि साहित्यशास्त्राची निर्मिती अनेक शतकांपासून होत आलेलीच आहे. याचे कारण 'साहित्यनिर्मिती' ही जरी गूढ अनिर्वचनीय मानसिक प्रक्रिया असली तरी तिची अभिव्यक्ती प्रकट आणि इंद्रियगम्य व संवेदनगम्य असते. म्हणून त्याच्या साह्याने साहित्याचा शास्त्रीय विचार सहज करता आला.(अवलोकन, सामग्री संपादन, परस्पर तुलना या साधनांच्या साह्याने नियम, व्याख्या व सिद्धान्तनापर्यंत साहित्याचा शास्त्रीय विचार पोहचविता येतो.)

(साहित्य संशोधनात तर्कप्रधान अशा दोन शोध प्रक्रिया विशेष महत्त्वपूर्ण मानल्या जातात. या दोन शोध प्रक्रियांमधूनच पुढे दोन शोधपद्धती स्वीकारल्या

गेल्या. पैकी एक म्हणजे डिडक्टिव्ह मेथड (निगमन पद्धती). या संकल्पनेविषयी मराठी संशोधकात एकवाक्यता नाही. डॉ. देशमुख या पद्धतीला विगमन पद्धती म्हणतात तर प्रा. श्री. ना. बनहट्टी सिद्धान्तानुगामी पद्धती म्हणून संबोधितात. आणि इन्डक्टिव्ह मेथड (विगमन पद्धती) ही दुसरी पद्धती होय. इन्डक्टिव्ह मेथडला डॉ. देशमुख निगमनपद्धती व प्रा. बनहट्टी उद्‌गमनपद्धती असे संबोधितात. प्रा. बनहट्टींची परिभाषा भाषासल्लागार मंडळाने स्वीकारली आहे. पाश्चात्य संशोधनात इन्डक्टिव्ह पद्धतीचा स्वीकार केला. साहित्यसंशोधनात पाठचिकित्सा-शास्त्रात दोन पद्धतींनी महत्त्व मिळाले. एकीकडे साहित्यसंशोधनाचा (विशेषतः प्राचीन साहित्याचा) तो पाया असून मूलभूत संशोधनाची सुरवात पाठचिकित्सेपासून करावी लागते आणि दुसरीकडे समग्र साहित्य संशोधनशास्त्रात Research Methodology मध्ये मात्र पाठचिकित्साशास्त्र ही एक महत्त्वपूर्ण शाखा ठरते.

मराठी साहित्याच्या संशोधनापुरता विचार केला तर प्राचीन हस्तलिखिते, मुद्रा, ताम्रपट, शिलालेख, मूर्तिकला, चित्रकला, ऐतिहासिक दस्तऐवज यांच्यापुरतेच हे शास्त्र विशेषत्वाने कार्यवाही ठरते. अन्यथा मुद्रणसंस्कारित साहित्याचा शोध पाठचिकित्सापद्धतीपेक्षा इतर शोधपद्धतींच्या साह्याने घ्यावा लागतो. या दृष्टीने पाठचिकित्साशास्त्र मराठी साहित्यापुरते बोलावयाचे झाले तर प्राचीन साहित्य, ताम्रपट, शिलालेख, मूर्तिकला, चित्रकला यांच्यापुरतेच मर्यादित झालेले दिसते. परंतु मराठी साहित्यापाठीमागची सातशे वर्षांची परंपरा व मुद्रणाची सोय नसल्यामुळे निर्माण झालेली विपुल हस्तलिखितपरंपरा यांचा शोध घेण्यासाठी पाठचिकित्सेशिवाय दुसरा कोणताही पर्याय आज उरत नाही. म्हणून हे शास्त्र एकीकडे साहित्य संशोधनाचा पाया आहे तर दुसरीकडे साहित्य संशोधनाची ती एक प्रगल्भ आणि परिपक्व अशी शाखा ठरते. उदाहरणार्थ महानुभाव वाङ्मयाचे पाठचिकित्सात्मक पद्धतीने डॉ. वि. भि. कोलते यांनी केलेले संशोधन किंवा प्रा. अ. का. प्रियोळकर यांचे 'दमयंती स्वयंवर' किंवा रा. ग. हर्षे यांचे 'ज्ञानेश्वरी' संशोधन, डॉ. कृ. पां. कुळकर्णी यांचे 'विवेकसिंधू' संशोधन हे सारे संशोधनप्रकल्प पाठचिकित्साशास्त्राच्या पायावर उभे आहेत आणि पाठचिकित्सेमुळे आज ते मौलिक साहित्य अभ्यासकांच्या हाती यथामूल पद्धतीने येऊन पोहोचले आहे. आणि या शोधग्रंथांच्या साह्याने नव्या संशोधकांना अधिक कसून आणि सूक्ष्म असा शोध घेता आला. उदा. डॉ. डोळके यांचे 'रुक्मिणी स्वयंवर' किंवा डॉ. तुळपुळे यांच्या 'लीळाचरित्रा'च्या संशोधित आवृत्त्या किंवा डॉ. पारखे यांचे 'स्मृतिस्थळ' तसेच अर्वाचीन साहित्यांत कवी केशवसुत, भा. रा. तांबे, वि. कृ. चिपळूणकर यांच्या संहितांची निश्चितता किंवा

डॉ. व. दि. कुळकर्णी यांचे 'लीळाचरित्र : एक अभ्यास' हे ग्रंथ म्हणजे पाठचिकित्सा शास्त्राने जणू संशोधकांच्या स्वाधीन केलेले वाङ्मयधनच होय.

पाठचिकित्सेचे शास्त्र म्हणजे काय ?

पाठचिकित्सा हे एक प्रात्यक्षिक संशोधन म्हणजे Active Research आहे. कारण त्यात criticism पेक्षा महत्त्व आहे ते Research ला. या दृष्टीने प्राचीन मराठी साहित्याचे संशोधन करताना पाठचिकित्सा शास्त्राचे उपयोजन केल्याशिवाय ते अशक्य आहे. या दृष्टीने या शास्त्राला जो Textual criticism असा प्रतिशब्द योजिला जातो तो नाही म्हटले तरी दूरान्वयाने मूळ विषयाची ज्ञानात्मक बाजू मांडतो. त्यासाठी पाठचिकित्सा शास्त्राला Textual Research असे म्हणणे औचित्याला धरून होईल. पाश्चात्य संशोधकांसमोर जे साहित्य आहे ते मुद्रणसंस्कार झालेले साहित्य आहे. उदा. शेक्सपीयरची नाटके व त्यांच्या विविध आवृत्त्या किंवा बायबलची विविध भाषिक परिवर्तने किंवा चॉसरच्या कवितेच्या विविध आवृत्त्या ! पाश्चात्य संशोधकांपुढे मूळ मुद्रितप्रत उपलब्ध असल्यामुळे तिची अन्त:संगती आणि तिची संपादणी संशोधकांना करावी लागली. या मधून Textual criticism ही परिभाषा पाठचिकित्साशास्त्राला उपयोजिली गेली व त्यांच्या संशोधनाचे स्वरूप आहे त्याला ती योग्यही ठरते परंतु मराठी साहित्याच्या संशोधनाच्या संदर्भात पाठचिकित्साशास्त्राला Textual Criticism म्हणून भागणार नाही तर त्याला Textual Research असे संबोधावे लागेल. 'संहिता संशोधन' असा नवा शब्द येथे मी सुचविते आहे. मराठी वाङ्मय समीक्षा या संकल्पनेला एक विशिष्ट अन्वयार्थ आहे त्या दृष्टीने संशोधक पाठचिकित्सात्मक शोधमूल आवृत्ती तयार करीत नसतो कारण शोधसंहितेची ती समीक्षा नसते तर ते असते संशोधन ! मूल संहितानिश्चिती करणे व संहितेची मूल स्थापना करणे हे मराठी साहित्याच्या संदर्भातील पाठचिकित्साशास्त्राचे महत्त्वाचे कार्य आहे. त्या दृष्टीने संशोधक मूलानुसारी अशी एका अर्थाने संपादणी करीत असतो. पाठशुद्धी, पाठचिकित्सा, पाठसंशोधन आणि पाठविज्ञान या सर्व संकल्पनांना पाठचिकित्साशास्त्रात विलक्षण महत्त्व आहे. विविध साधन चिकित्सेतून पाठचिकित्सेपर्यंत संशोधक पोहचू शकतो. त्यातून शब्दकोश निर्मिती, स्थळकाळाची अस्सलता, स्वीकृत साहित्याचा वंशवृक्ष आणि त्याच्या शाखोपशाखा, भाषाशास्त्र, व्याकरण, वाङ्मयीन आशयाचे स्वरूप, शब्दघडण, पदसिद्धी, अर्थनिश्चिती मूल संहितास्थापना, सूचिशास्त्र, हस्तलिखित वर्णने इत्यादि बौद्धिक आणि पारिश्रमिक कसरतीतून संशोधक मूळ संहितेपर्यंत किंवा मुळाजवळ जाऊन पोहोचतो. त्यावेळी त्याला होणारा आनंद हा ब्रह्मास्वाद सहोदराइतका अलौकिक असतो. बुद्धिगम्य

ज्ञानात्मक आनंदाचा तो धनी ठरतो. आणि त्याच्या पाठचिकित्सात्मक संशोधनाच्या आधाराने पुढील संशोधकांच्या अनेक पिढ्या काम करीत असतात म्हणून पाठचिकित्साशास्त्र एकीकडे साहित्य संशोधनाचे विशेषत: प्राचीन साहित्याचे आणि अर्वाचीन साहित्याचे पायारूप असून पुन: ती त्याची समृद्ध शाखाही आहे.

'पाठ' आणि प्राचीन साहित्य

प्राचीन मराठी साहित्यात 'हरिपाठाचे' अभंग, 'नामपाठ' किंवा 'दृष्टान्तपाठ', 'सूत्रपाठ' अशी 'पाठ'मय स्वरूपाची साहित्यरूपे आपण बघत असतो. महानुभाव साहित्यात आणि वारकरी साहित्यात 'पाठ' या शब्दाभोवती एक विशिष्ट संकल्पना निर्माण झाली आहे. महानुभाव परंपरेत 'पाठ' म्हणजे चक्रधरांनी दिलेला आदेश, धडा; Lesson असा आहे. उदा. पिढीपाठाचे लीळाचरित्र याचा अर्थ असा की महानुभाव परंपरेतील प्रमुख पिढीने (हिराईसा हिने) घोक पद्धतीने मांडलेले लीळाचरित्र! वारकरी परंपरेत अभंग निर्मिती ही मूलत: प्रार्थनेसाठी ईश्वरी उपासनेसाठी निर्माण झाली. त्यामुळे 'हरिपाठ' म्हणजे Learnt by heart, पाठ म्हणजे पठण ग्रंथ किंवा पठण अभंग असा त्या मागील आशय आहे. पाठचिकित्साशास्त्रात 'पाठ' म्हणजे मूळ संहितेतील शब्द, त्याचा आशय, त्याचे भाषाशास्त्रीय, व्याकरणीय स्वरूप हा होय. मूळ संहितेतील पदरचना किंवा वाक्यरचना या मधील शब्दविचार अशी 'पाठ' या शब्दामागील भूमिका होय. अशा पाठाची चिकित्सा, संशोधन आणि शुद्धता निश्चित करणारे जे शास्त्र ते म्हणजे पाठचिकित्साशास्त्र होय. आणि 'शास्त्र' म्हणजे अनुशासनबंध (Interdiciplinary Relationship). आधुनिक युगाचे प्रधान लक्षण म्हणजे पृच्छावृत्ती आणि अन्वेषणवृत्ती Spirt of enqiry होय. या वृत्तीतून उपलब्ध होणारी जी सामग्री तिचे परस्परसंबंधी अनुशासन म्हणजे शास्त्र होय. योग्य अनुमान आणि तौलनिक भूमिका यांच्या साह्याने अनुशासन तयार होते. 'शास्त्र' म्हणजे साधनसामग्रीतील अनुशासनबंधाचा शोध घेणे होय. त्यांचा पौर्वापार संदर्भ शोधणे व त्यातून व्यवस्था लावणे, संपादणी करणे हे प्रमुख कार्य होय. "The Aim of a textul critic may be defined as the restoration of the text as far as possible to its original form if by 'Original Form' we underestand the form intended by its author." अशी अपेक्षा पाठसंशोधकाकडून केलेली आहे.

संस्कृत वाङ्मयाच्या निर्मितीपासूनच पाठचिकित्सा होत होती. किंबहुना महाभारताची जी अनेक संस्करणे आहेत त्याचाही अर्थ लक्षात घेतल्यास ही कला आज एकदम जन्माला आली असे नाही. संस्कृत साहित्यावर अनेक टीका

निर्माण झाल्या. पैकी मल्लीनाथाची टीका प्रसिद्ध आहे. परंतु मल्लीनाथाने संस्कृत साहित्याची शोधणी करीत असता कोणती पद्धत उपयोजिली याविषयी चिंतन केलेले उपलब्ध नाही. महानुभाव साहित्यातील सातही ग्रंथांवर तीन टीपग्रंथ लिहिले गेले. परंतु त्यातही चक्रधर या ईश्वराला अनुसरण्याची भूमिका प्रभावी ठरली. शके १५०६ मध्ये एकनाथांनी ज्ञानेश्वरी प्रतिशुद्ध केली असा नाथांनीच उल्लेख करून ठेवला असला तरी हे काम एका भक्तिमार्गाच्या संस्थापकाच्या आदरातूनच जन्माला आले. युरोपात १५ व्या शतकापासूनच विद्येच्या पुनरुज्जीवनाकडे संशोधकांचे लक्ष वेधले व त्यातून ग्रीक लॅटिन ग्रंथांच्या सशास्त्र शोधण्या जन्माला आल्या. व कोणत्या पद्धतीने हे संशोधन झाले याविषयीही तिकडे विस्तृत लेखन झाले व त्यातून पाठचिकित्सेला शास्त्रीयता आणि अचूकता आली. आपल्याकडे वाङ्मयाची प्राचीनता असूनही व संशोधकांची दृष्टी चिकित्सक असूनही अनेक हेतुप्रवाहांमुळे प्राचीनांनी केलेल्या संशोधनाची जडणघडण टिपून ठेवली गेली नाही व त्यामुळे संशोधन आणि पाठचिकित्सा त्या काळात होत असली तरी तिचे स्वरूप समजू शकत नाही. १९ व्या शतकाच्या उत्तरार्धात इंग्रजी भाषेच्या आणि वाङ्मयाच्या परिचयाने व विद्यापीठांच्या स्थापनेमुळे एक नवे वारे इतर क्षेत्रांप्रमाणे संशोधनाच्या क्षेत्रात खेळू लागले आणि त्यातून जुन्या हस्तलिखितांच्या संशोधनाला गती मिळाली. 'नवनीत', 'विविध ज्ञानविस्तार', 'काव्येतिहाससंग्रह', 'काव्योदय', 'सर्वसंग्रह' या आणि अशा प्रकारच्या अनेक नियतकालिकांनी जुनी मराठी हस्तलिखिते मिळवून त्यांची बाडे तपासून प्रसिद्ध करण्यास सुरुवात केली. महानुभाव साहित्य तर सांकेतिक लिप्यांमध्ये बंदिस्त होते. वि. ल. भावे आणि राजवाडे यांनी सर्वप्रथम सांकेतिक लिप्यातील गुप्तता संपुष्टात आणून महानुभाव साहित्य खुले करून दिले व या काळात खऱ्या वाङ्मयीन विद्वत्संशोधनाला (अॅकॅडॅमिक रिसर्च) सुरुवात झाली, अनेक हस्तलिखिते प्रसिद्ध होऊ लागताच संशोधकांचे लक्ष त्यांच्या पाठचिकित्सेकडे वळले व मराठीतील प्राचीन वाङ्मयाचे, ताम्रपटांचे, शिलालेखांचे अज्ञात दालन खुले झाले व पाठचिकित्सेला चालना मिळाली. या दृष्टीने पाठचिकित्सेचे प्रामुख्याने मराठीपुरते लक्षात घेतले तर मूळ क्षेत्र म्हणजे प्राचीन 'हस्तलिखिते' व 'ताम्रपट', 'शिलालेख' हे ठरते.

पाठचिकित्सा का संभवते !

विविध शिष्यांकडून लीळा गोळा करून म्हाइंभट्टाने लीळाचारित्राचे संकलन केले. परंतु ही मूळ मराठी संहिता खालसेयाच्या धाडीत नष्ट झाली आणि मूळ संहिता गुरुमुखाने पुढील पिढ्या घोकपरंपरेने मुखपरंपरेने जोपासू लागल्या. त्यामुळे त्यांच्यात विविध वासनांतरे झालीत. विविध अम्नाय परंपरा निर्माण

झाल्या. काही परंपरा परस्परात मिसळून गेल्या तर काही अतिशय भिन्न झाल्या. भ्रष्ट झालेली मूळ संहिता तयार करण्याचे आव्हान हीराइसा या चक्रधर शिष्येने स्वीकारले असे अन्वयस्थळकार सांगतात. हीराइसेने मुखपाठ सांगितला तो पिढीपाठ. पुढच्या काळात महानुभाव कवितेवर टीपग्रंथ निर्माण झाले व हे सर्व वाङ्मय सांकेतिक लिप्यांमध्ये अन्तर्धान पावले. अनेक ग्रंथ एका पोथीत आणि अनेक पोथ्यांची निर्मिती प्रत्येक शतकात होत जाऊन हस्तलिखितांची संख्या वाढत गेली. प्रत्येक शतकातील भाषिक वळण, सांस्कृतिक वातावरण आणि लेखनिकाची पात्रता यांचाही परिणाम पोथीवाङ्मयावर झाला व एकाच हस्तलिखितात काळानुरूप आणि व्यक्तिनुरूप परिवर्तन घडत गेले. महानुभाव साहित्याप्रमाणे वारकरी साहित्यातही पोथी परंपरा असलेली ज्ञानेश्वरी सच्चिदानंदबाबाने लिहिली आहे यावरून दिसते. परंतु या ग्रंथातील तत्त्वज्ञानामुळे, भक्तिमार्गामुळे त्याचे महत्त्व आणि वैशिष्टय जाणवून त्याच्या अनेक नकला प्रत्येक शतकात निर्माण होत गेल्या व त्यातही नकलकाराच्या दृष्टिकोणाचा ठस नकलेमध्ये उमटत गेला. अशा पद्धतीने मूळ लेखकाची संहिता उपलब्ध नसल्याने त्याच्या जवळची प्रत प्रमाण मानण्यासाठी पाठचिकित्सा आवश्यक ठरली. आज मराठी साहित्यात मूळ लेखकाच्या हस्तप्रती जवळ जवळ जुन्यातली जुनी म्हणजे तुकारामाच्या गाथेची म्हणावी लागते किंवा मोरोपंतांचे हस्तलिखित साहित्य उपलब्ध होताना दिसते. यावरून जवळ जवळ १३ व्या शतकापासून १६ शतकाच्या उत्तरार्धापर्यंतचे सर्व मराठी साहित्य मूळ लेखकांच्या प्रमाणप्रतीत उपलब्ध नाही आणि जितका ग्रंथ लोकप्रिय व राजमान्य तितक्या त्याच्या नकला अधिक व जितक्या नकला अधिक तितके ते ग्रंथ पाठदृष्टचा भ्रष्ट ठरतात, म्हणूनच पाठचिकित्सेचे मूळ ध्येय मूळ संहिताशोध घेणे किंवा निराग्रही वृत्तीने मूळ प्रतीच्या जवळ जाऊन पोहचणे! या दृष्टीने मराठी साहित्याची पाठ चिकित्सा प्रियोळकर, कोलते, कृ. पां. कुळकर्णी यांनी शास्त्रशुद्ध रीतीने सुरू केली ती साधारण १९३५ नंतर. पाश्चात्यांनी स्वीकारलेले शास्त्र उपयोजून आज प्राचीन हस्तलिखितांची पाठचिकित्सा व पाठसंशोधन आपल्याकडे होत आहे.

संस्कृत पाठचिकित्सा व मराठी पाठचिकित्सा

भारतात पाश्चात्य पाठचिकित्साशास्त्राचा पहिला संस्कार हा सुरवातीला संस्कृत ग्रंथांना लाभला. मॅक्समुल्लरने ऋग्वेदसंहितेच्या संपादनाच्या प्रयत्नातून तो दिसून येतो. सरकारी साह्य आणि अनुदानही सुरवातीच्या संस्कृत ग्रंथांच्या संशोधनाला मिळाल्यामुळे मराठी ग्रंथाच्या संशोधनाला शास्त्रीयपद्धतीने शोधरूप मिळू शकले नाही. संस्कृत साहित्याला पाश्चात्य पाठचिकित्सेचे सर्व वैशिष्टचे लावून त्याचे संशोधन करता येत नाही असा विचार संस्कृत महा-

भारताच्या 'आदिपर्वाच्या' संशोधनात डॉ. सुखठणकरांनी केला आहे. त्यावरून संस्कृत संहितासंपादनाचे पाठचिकित्साशास्त्र मराठी ग्रंथांना लावता येत नाही या अडचणीचा उल्लेख मुक्तेश्वरकृत महाभारताच्या आदिपर्वाच्या प्रस्तावनेत प्रा. अ. का. प्रियोळकर यांनी केला. पुढे प्रा. श्री. ना. बनहट्टी यांनीही संस्कृतचा स्वभाव व स्वरूप वेगळे, त्या भाषेला व्याकरणाचे सर्वकष बंधन आहे. वृत्तबद्धता हा संस्कृत भाषेचा पाठभेदासाठी व वर्णभेदांसाठी फार मोठा आळा घालणारा घटक आहे. तसेच मराठी प्राचीन साहित्य अभंग आणि ओवी या सैल वृत्ताच्या मोकळेपणामुळे पाठभेद जास्तीत जास्त संभविले जाण्याची शक्यता नाकारता येत नाही. समग्र संतसाहित्य, महानुभाव गद्यपद्य आणि फादर स्टिफन्स सारख्या मिशनरी लोकांनी केलेले कार्य या तीन शाखांतून पाठचिकित्सा संभवते. तसेच ताम्रपट व शिलालेख यांचाही अभ्यास व संशोधन पाठचिकित्सेच्या साह्याने करता येतो.

पाठचिकित्सा, शब्दकोशनिर्मिती आणि ग्रंथसूची असे शोधविद्येचे तीन विभाग कल्पिता येतील. पैकी मुखपरंपरेची आणि पोथी परंपरेची हस्तलिखिते (प्रबंध प्रतिबिंबे), मुद्रा, शिलालेख, ताम्रपट, भूर्जपत्रे, ताडपत्रे, मूर्तिशिल्प आणि चित्रकला यांच्या संहितेच्या मूलस्थापनेचा (Restoration of the text) शोध पाठचिकित्सेने घेता येईल. पैकी हस्तलिखितांमध्ये संतसाहित्य, महानुभाव साहित्य, ख्रिस्तीसाहित्य यांचे बरोबरच बखरवाङ्मय पत्रवाङ्मय यांचाही शोध घेता येईल व तसा 'भाऊसाहेबांची बखर' या ग्रंथाच्या शोध आवृत्तीत डॉ. साने यांनी घेतला आहे. हस्तलिखितांच्या संदर्भात सर्वप्रथम त्याचे प्राचीनत्व म्हणजे कालनिर्णय, स्थलनिर्णय, लिपिविचार, बाह्यांगस्वरूप, अंतरंगस्वरूप, ग्रंथ आणि ग्रंथकाराचे नाते परंपरा, विषयवैशिष्टच यांच्या साह्याने पाठनिश्चिती, पाठसंशोधन, पाठशुद्धी, पाठचिकित्सा आणि पाठविज्ञान तयार करावे लागेल तरच ग्रंथाच्या मूळ स्वरूपापर्यंत जाणे संशोधकाला शक्य होईल. पाठचिकित्सकाचे मूळ ध्येय म्हणजे पाठनिश्चित संहिता तयार करणे व तिच्यासाठी मूळ लेखकाच्या निर्मिती पातळीवर मनाने जाऊन पोहोचणे तरच त्याला एका अर्थाने पुनर्रचना करता येईल.

पाठचिकित्सेचे ध्येय कोणते ?

साधनचिकित्सेच्या साह्याने (Documentary Research) copies of copies असलेल्या संहितेचे मूळ ग्रंथवार सापेक्ष संपादन करणे हे पाठचिकित्सकाचे पाठसंशोधनामागील मूळ ध्येय समजावे लागेल. ताम्रपट, शिलालेख म्हणजे कोरीव लेखांच्या साह्याने स्थळ, काळ निर्णयासाठी उपयोग होऊ शकतो. लिपीविज्ञानाच्या साह्याने हस्तलिखिताच्या स्वरूपावर प्रकाश पडू शकतो. म्हणून विविध साधनांच्या पाठचिकित्सेतूनही साहित्याचे संशोधन करणे शक्य आहे व

'विवेकसिंधू', 'लीळाचरित्र', 'ज्ञानेश्वरी' या साहित्याच्या संशोधनात कोरीव लेख व लिपीविज्ञानाने मोलाची मदत केलेली आहे. कालोल्लेखावरून आणि कालगणनापद्धतीवरून तसेच नागरी, गौडी आणि महानुभाव सांकेतिक लिप्यांमधून साहित्याची पाठचिकित्सा झालेली आहे. उदा. सर्व महानुभाव वाङ्मय सांकेतिक लिपीमध्ये बंदिस्त असता लिपीविज्ञानाच्या साह्याने पाठचिकित्सा शक्य झाली. हस्तलिखिताच्या नकलकारांचे प्रमाद लक्षात घेऊन मूळ संहितेपर्यंत पोहोचणे हे चिकित्सकाचे महत्त्वाचे ध्येय ठरते. मिळालेल्या हस्तलिखितांच्या साह्याने विविध शाखा, परंपरा, वंशवृक्ष आणि मिश्रपरंपरांचा शोध घेणे आवश्यक ठरते. शुद्धसत्यान्वेषण आणि प्रामाणिकपणाने केलेले मूळ शोधन यांची विशेष गरज आहे. तर संशोधकाला पाठचिकित्सेच्या साह्याने मूळ ग्रंथप्रतीपर्यंत पोहोचता येईल. अर्थात हे काम अतिशय बिकट आहेच. कारण आजही 'केशवसुतांची कविता', 'तांबे यांची कविता', चिपळूणकरांची 'निबंधमाला' व 'झेंडूची फुले', या साहित्याचे पाठचिकित्साशास्त्रानुसार संशोधन होत असून त्यासाठी त्यांनी घेतलेले परिश्रम त्या पाठशोधित आवृत्त्या वाचताना जाणवतात. अर्थात संशोधकाच्या अभिरुचीला व व्यक्तिनिष्ठेला आधुनिक मराठी साहित्याच्या पाठनिश्चितीत अधिक स्वातंत्र्य आहे. उदा. डॉ. मालशे यांनी 'झेंडूची फुले' या आचार्य अत्रे यांच्या विडंबन काव्याच्या सात प्रती घेऊन मूळ नियतकालिकातील प्रत्येक कविता अवलोकून यथामूल आवृत्ती निर्माण करण्याचा प्रयत्न केला आहे. म्हणजे लेखकाच्या मूळ हस्तलिखिताला न स्वीकारता किंवा ते उपलब्ध नसताना संशोधकाला अभिप्रेत असलेली यथामूल आवृत्ती डॉ. मालशे यांनी तयार केली आहे. यावरून पाठचिकित्सा आधुनिक आणि प्राचीन वाङ्मयाची करता येत असली तरी आजही प्राचीन मराठी वाङ्मयाचे संशोधनाकडेच हे शास्त्र विशेष झुकलेले दिसते ही गोष्ट मात्र तितकीच खरी आहे. कारण पाठचिकित्सा करणे म्हणजे एका अर्थाने संशोधकाच्या व्यक्तिनिष्ठेतून आकारास आलेली 'पुनर्रचित संहिता' होय. ती मूळ लेखकनिष्ठ होण्यापेक्षा संशोधकनिष्ठच आज तरी असलेली दिसते. शास्त्रशुद्ध अनुमानांच्या साह्याने संशोधक मूळ पाठांच्या जवळ जाण्याचा प्रयत्न करीत असला तरी तो मूळ असेलच असे नाही. म्हणूनच संशोधकाला आवडणाऱ्या पाठापेक्षा मूळ संहितेशी जुळणारा पाठ स्वतःच्या दृष्टीने न बघता मूळ लेखकाच्या निर्मितीव्यापाराच्या पातळीवर जाऊन संशोधकाने निश्चित केला पाहिजे. नकलकार जितका अडाणी तितकी हस्तलिखितप्रत शुद्ध स्वरूपात मिळण्याची शक्यता वाढीस लागते. कारण नकलकार जर बुद्धिमान, संवेदनशील असला तर नकल उतरवून घेता घेता तो आपल्या संप्रदायाची, आपल्या दृष्टिकोणाची सरमिसळ मूळ संहितेत करून टाकतो व त्यामुळे पाठसंशोधनाचे काम

अधिकच गुंतागुंतीचे होते. जितकी पाठरूपे जुनी तितकी त्यांची विश्वसनीयता वाढण्याचा संभव अधिक असतो, याची संशोधकाला जाणीव असली पाहिजे. उदा. 'विवेकसिंधू' भाषिक वळण प्रतकारांच्या लिखाणामुळे आधुनिक भासत असले तरी त्यामुळे बिचकून जाण्याचे कारण नाही कारण शांकरभाष्यातील तत्त्वज्ञान स्वीकारताना त्याने उपयोजिलेल्या ज्या संकल्पना आहेत त्यांना प्रतकाराने धक्का न लावल्यामुळे विवेकसिंधूचे प्राचीनत्व अबाधित राहिले आहे. तसेच ज्ञानेश्वरीत वो > ॐ अशी रूपे (दोन्ही प्रकारची) आलेली आहेत. उदा. दे ॐ > देवो, खे ॐ > खेओ अशा वेळी पाठचिकित्सकाने दोन्ही रूप ठेवून मूळ शोधनाकडे वळले पाहिजे. 'लीळाचरित्रा'त अशी अनेक उदाहरणे दाखवून देता येतील. डॉ. कोलते यांनी 'पाठचिकित्सा' हे शास्त्र असूनही पुनः ती एक कला आहे असे जे म्हटले आहे त्याला फार महत्त्व आहे. कारण संशोधक व्यक्तिनिष्ठ संपादन पद्धतीचा किंवा वस्तुनिष्ठ संपादन पद्धतीचा अवलंब करून पाठचिकित्सा करू लागतो त्यावेळी ग्रंथाची भाषाशैली ग्रंथकाराचे हार्द उकलून दाखवीत असते याची त्याला जाणीव होते. लेखकाच्या व्यक्तित्वाचा शैलीमध्ये उमटणारा ठसा चिकित्सकाला ओळखता आला पाहिजे. तसेच आशयवाहन असलेल्या शैलीत ग्रंथकाराच्या अभिरुचीचाही पडताळा संशोधकाला आला पाहिजे. मन आणि बुद्धी जागरूक ठेवून संशोधकाला मूळ लेखकाशी समरस होता आले पाहिजे. तरच त्याला पाठपाठांच्या जंगलातून मूळ लेखकास अभिप्रेत असलेल्या पाठापर्यंत म्हणजे संहितेपर्यंत पोहोचता येईल. स्वतःचा दृष्टिकोण मूळ संहितेवर लादण्याऐवजी संशोधकाने मूळ लेखकाच्या मनोभूमिकेवर आरूढ होण्याची खटपट केली पाहिजे व त्यावेळी मूळ लेखकाच्या इतर वाङ्मयाचेही परिशीलन करणे अगत्याचे ठरेल. उदा. ज्ञानेश्वरीची पाठचिकित्सक आवृत्ती तयार करताना आजचे व्याकरणाचे नियम आणि आजचे भाषाशास्त्र घेऊन प्रा. बनहट्टी 'ज्ञानेश्वरी'कडे वळलेले नाहीत. तर, सातशे वर्षापूर्वीची भाषासरणी महानुभाव ग्रंथातून शब्दकोशातून पडताळून त्यांनी 'ज्ञानेश्वरी'ची पाठचिकित्सा केली आहे.

पाठचिकित्सेच्या दोन पद्धती

प्राचीन मराठी वाङ्मयाचे संशोधन करताना संशोधकांनी पाठचिकित्सेच्या दोन पद्धती स्वीकारल्या आहेत. पैकी एक म्हणजे ज्ञेयनिष्ठ (objective) आणि दुसरी म्हणजे ज्ञातृनिष्ठ (subjective) ! पैकी स्थूलमानाने ज्ञेयनिष्ठ पद्धतीला वस्तुनिष्ठ आणि ज्ञातृनिष्ठ पद्धतीला व्यक्तिनिष्ठ पद्धती असे म्हटले जाते. वि. का. राजवाडे, वा. अ. भिडे, डॉ. कोलते, डॉ. ढोळके या संशोधकांनी अनेक हस्तलिखितातील एक अधिकृत हस्तलिखित निश्चित करून इतर पोथ्यांतील पाठ पाठ संचयात देऊन ज्ञेयनिष्ठ पद्धतीचा अवलंब केलेला दिसतो. प्रतप्रमाण भूमिका

त्यांनी स्वीकारली म्हणून त्यांच्या पद्धतीला प्रतप्रामाण्यवादी पद्धती असेही म्हणता येईल. विविध नकलांतील पाठ टिपून त्यांची परस्पर तुलना मूळ अधिकृत हस्तलिखिताशी करून संशोधन केले जाते त्याला काहींनी 'परंपरावादी' असेही म्हटले आहे. शास्त्रीयपद्धती असेही तिला संबोधिता येईल. परंतु एका विशिष्ट काळातील भाषेचे, व्याकरणाचे आणि सांस्कृतिक जीवनाचे प्रतिबिंब गोचर होण्यास ही पद्धत विलक्षण उपयुक्त ठरते. उदा. डॉ. डोळके यांचे 'रुक्मिणी-स्वयंवर' किंवा डॉ. कोलते यांचे 'वछाहरण', 'ज्ञानप्रबोध', डॉ. हर्षे यांची 'ज्ञानेश्वरीची विप्रप्रत' इत्यादी संपादने या विधानाची साक्ष देतील. वस्तुनिष्ठ पद्धतीत अधिकृत संहिता व पाठ व्यवस्थापन या पद्धतीने काम करावयाचे असते तर व्यक्तिनिष्ठ पद्धतीत म्हणजे ज्ञातृनिष्ठ पद्धतीत चिकित्सकाच्या बुद्धीला पटलेला पाठ स्वीकारून मूल संहितेची पुनर्स्थापना (Restoration of text) करीत असतो. या पद्धतीला चिकित्सक पद्धती असे म्हणता येईल. चिकित्सकाची खरी कसोटी येथे लागते. शाखा परंपरा आणि वंश परंपरेतून समजा तीन ते चार हस्तलिखिते स्वतंत्र पाठ दर्शवित असली तर चिकित्सकाने नेमका कोणता पाठ उचलावयाचा ही खरी कसोटीची वेळ येते. बऱ्यापेक्षा खरा आणि आवडीपेक्षा निवडीला त्याने महत्त्व दिले पाहिजेच. पण त्याबरोबरच भाषा विज्ञानाचा आणि पाठविज्ञानाच्या आधाराने त्याने पाठ संशोधन आणि पाठशुद्धी केली पाहिजे. सांप्रदायिकता आणि पारंपारिकता यांचे अडसर पार करून चिकित्सकाने विशिष्ट पाठांची संदर्भमूल दिशा शोधली तर तो मूळ पाठापर्यंत पोहचू शकेल! कृ. पां. कुळकर्णी यांचे 'विवेकसिंधू'चे संपादन किंवा अ. का. प्रियोळकर यांचे 'दमयंतिस्वयंवर', 'मुक्तेश्वराचे महाभारत', डॉ. कोलते यांचे 'लीळाचरित्र' संपादन यांची उदाहरणे देता येतील. ज्ञातृनिष्ठ किंवा व्यक्तिनिष्ठ पद्धतीमध्ये काही दोषही संभवतात ते म्हणजे संशोधकाने घेतलेले पूर्ण स्वातंत्र्य हे होय. संपादक संशोधनाच्या नावाखाली एक नवी संहिताच पुनर्रचित करतो. त्यात संपादकाची वैयक्तिकता मिसळून जाण्याचा संभव विशेष असतो. मूल शोधनापेक्षा आणि मूल स्थापनेपेक्षा संशोधक नवरचना करण्याचे स्वातंत्र्य घेतो. महानुभाव आणि ख्रिस्ती वाङ्मयाचे संशोधन मराठीमध्ये ज्ञेयनिष्ठ पद्धतीने प्रामुख्याने झाले आहे तर भागवत संप्रदायाच्या साहित्याचे संशोधन ज्ञातृनिष्ठ पद्धतीने झालेले दिसते. वरीलपैकी एका पद्धतीने संशोधनाला सुरवात होताच हस्तलखितांच्या अनेक प्रतीच्या सैन्याला तोंड द्यावे लागते.

प्रतिलेखन किंवा नकला का निर्माण होतात?

"नामा म्हणे ग्रंथ श्रेष्ठ ज्ञानदेवी। एक तरी ओवी अनुभवावी" असे नामदेवाने सांगून ठेवले आहे. ते त्याचे समकालीन आणि पश्चातकालीन भक्त

मंडळी शीरोधार्य मानू लागतात आणि मूळ संहितेच्या प्रतिनकलांना चालना मिळते. मुद्रणकलेचा अभाव हेही एक प्रमुख कारण नकला करण्यापाठीमागे प्रभावी आहे. संप्रदायमान्यता, धर्ममान्यता आणि लोकमान्यता प्राप्त झालेल्या ग्रंथांच्या प्रती संग्रही ठेवण्यातील प्रतिष्ठेमुळे ग्रंथनकला झाल्या. ग्रंथपूजा व मनन-चिंतनासाठी धार्मिक ग्रंथ म्हणून ग्रंथनकला करण्याकडे लक्ष वेधले गेले. 'विवेकसिंधू'च्या किंवा 'ज्ञानेश्वरी'च्या अनेक पोथ्या उपलब्ध होतात व त्याही विविध काळात, विविध शतकात आणि विविध जातिजमातींच्या संग्रही जपून ठेवलेल्या आढळतात. वेगवेगळ्या कालखंडातील संस्कृतीच्या निरनिराळ्या थरात नकला होण्याची प्रक्रिया झाल्यामुळे त्या त्या काळातील भाषेचा ठसा व अर्वाचीकरण तसेच संस्कृतीचे विविध थरांतील स्वरूप त्यामधून स्पष्ट होते. मूळ ग्रंथसंहिता जरी आज उपलब्ध नसल्या तरी त्या ग्रंथाच्या असंख्य प्रती मात्र उपलब्ध होतात व त्यात अनंत पाठ पाठांतरे सरमिसळून जातात. मूळ ग्रंथ जितका समाजाच्या मनात खोलवर रुतून बसलेला असेल तितक्या प्रमाणात त्याच्या असंख्य नकला होत गेल्या. त्या पाठीमागे मूळ भूमिका पाठशुद्धीची प्रभावी होती असे नाही तर भक्तिभाव हेच त्यामागील प्रमुख कारण समजावे लागते. व जितक्या नकला अधिक तितका मूलसंहिता शोधनात पाठचिकित्सेचा प्रश्न जटिल बनत जातो.

नकला करण्याच्या विविध पद्धती

नकलनवीस ज्यावेळी मूळ हस्तलिखिताची नक्कल करण्यास घेतो त्यावेळी ते हस्तलिखित कसे आहे, त्याचे स्वरूप कसे आहे त्यावर नकलनवीसाला अव-लंबून राहावे लागते. तसेच पठण परंपरेने त्याने नकल करण्यास घेतली असल्यास एकाने मुखपाठ म्हणावयाचे व दुसऱ्याने लिहून काढावयाचे ही एक पद्धत अनु-सरली जाते. तीमुळे अनेक पाठांतरे निर्माण होतात. एक म्हणजे चुकीचे वाचन, शब्द तोडीतील चुका, नजरचुका, ऐकण्यातील चूक यातून पाठपाठांतरांची गर्दी नकलेत मिसळून जाते. दुसरी पद्धती म्हणजे यथाप्रती लेखनाचा आदर्श ठेवून केलेली नक्कल. अशा पद्धतीत पदभ्रंश, अक्षरभ्रंश, वाक्यभ्रंश या दोषांना जागा मिळते आणि काही अवक्षेपही या पद्धतीमुळेच निर्माण होतात. एका बैठकीत पोथी नक्कल करणे शक्य नसल्यामुळे पोथीच्या पानांची उलट सुलट रचना होण्याच्या शक्यतेला नाकारता येत नाही. या दृष्टीने या पद्धतीमुळे पाठांतरे निर्माण होतात. तिसरी पद्धती म्हणजे एकाने मूळ पोथी वाचावयाची व दुसऱ्याने ती लिहून काढावयाची ! याही पद्धतीमुळे उच्चार भ्रंशासारखे दोष निर्माण होतात आणि चौथी पद्धती म्हणजे सांप्रदायिक नकलकाराने केलेली नकल ! तीत प्रक्षेपांचा भरणा अधिक होण्याची शक्यता असते, अशा रीतीने नकलनवीसांनी

जी पद्धती अनुसरली असेल त्या पद्धतीतून त्या त्या नकलेत विविध पाठपाठांतरांची गजबज वाढलेली असते. पुन: नकलकार अडाणी घोक्या असेल तर तो प्रक्षेपांना जागा देणार नाही तर त्याच्या लेखनात वरवरचे भाषिक दोष प्रामुख्याने निर्माण होतील. पण नकलकार जर चतुर, बुद्धिमान, सांप्रदायिक असेल तर मूळ संहितेत तो अनेक प्रकारची 'पूर्णता' निर्माण करण्याचा प्रयत्न करतो व त्यामुळे संहिता भ्रष्ट होत जाते. नकलकाराकडून घडणाऱ्या चुकांमुळेच मूळ संहिता बदलत जाते. असे बदल का होतात ?

१ अबुद्धिपुरस्सर बदल

मूळ हस्तलिखिताची नक्कल करताना गैरसमजाने, काही न कळल्यामुळे आणि निष्काळजीपणामुळे मूळ संहितेतील पाठांचे बदल होत जातात. पुढे हेच बदल पुढच्या नकलकाराच्या लेखनात स्वीकारले जाऊन अधिक अपपाठ निर्माण होत जातात आणि अशारीतीने मूळ संहिता भ्रष्ट होत जाते. डॉ. हाल आणि जे. पी. पोष्टगेट यांनी प्रतकाराच्या चुका होण्याची अबुद्धिपुरस्सर आणि बुद्धिपुरस्सर अशी कारणे आपल्या 'Companion to classical Texts' आणि 'Textual criticism' या आपल्या ग्रंथात दिलेली आहेत ती सर्व सामान्य स्वरूपाची आहेत. परंतु मराठी हस्तलिखित पोथ्यांमध्ये चुका होण्याची जी कारणे आहेत त्यांचा विचार आधी केला पाहिजे दृष्टिप्रमादामुळे हे बदल घडून येतात. उदा. **शब्दभ्रंश** हा शब्द गळणे, शब्द वाढणे, शब्द चुकीचा वाचणे, चुकीचा लिहिणे आणि एका ऐवजी दुसरा लिहिणे इतक्या प्रमादातून निर्माण होतो. वाक्यभ्रंश, पदभ्रंशाचेही वरील कारण संभवते. काही वेळा समान शब्दातील एक शब्द चुकून गळतो उदा. ज्ञानेश्वरी १२ अध्यायात 'तरिगा तू मज भज' ऐवजी 'तरिगा तू भज' असा 'मज' शब्द गाळला जातो. डोलो > जेलो असे लिहिले जाते. काही वेळा शब्द नीट जोडला किंवा तोडला नाही तर भलताच शब्द निर्माण होतो.

२ अक्षर भ्रंश

कित्येक वेळा अक्षरसाम्यामुळे अक्षरभ्रंश होतात. पूर्वी पोथ्यांमधून 'अ' हे अक्षर 'प्र' सारखे लिहिले जाई त्यामुळे 'आशा' ऐवजी 'प्राशा' अशी चूक नकलकाराकडून घडू शकते. ज्ञानेश्वरीच्या १२ व्या अध्यायाच्या २३५ ओवीत प्रतकाराच्या सुधारणाबुद्धीमुळे व अज्ञानातून निर्माण झालेल्या गैरसमजामुळे किती पाठांतरे निर्माण होतात हे प्रा. श्री. ना. बनहट्टी यांनी चांगले दाखवून दिले आहे. अक्षरभ्रंशात काही वेळा अनवधानाने अक्षर सुटते. उदा. श्ररण > श्रण किंवा सागर>सगर. तसेच वाचन दोषामुळे अक्षरभ्रंश संभवतो. उदा. त–न, ध–घ, उ–ड, प–ष, प–व, ट–ठ, क–फ, म–भ, यामुळे अपपाठ निर्माण होतात. काहीवेळा अक्षर

गळते तसे वाढविलेही जाते. उदा. चौकी > चौचकी, तेतुले > तेतुलाले. काहीवेळा अक्षरांतील उच्चारसाम्याभासामुळे पाठ भेद तयार होतात. उदा. ण–न, ष–श, न–ण. उदा. क्षय > क्षए, उभय > उभए, येणे > एणे. तसेच अ आणि आ या विषयी प्रतलेखक अजाण असतो किंवा दुर्लक्ष करतो उदा. अगाध > आगाध, अवर > आवर, आगम > अगम. नकलाकार आडाणी असल्यामुळे आपल्या लहरीनुसार आणि मर्जीनुसार ऱ्हस्वदीर्घ लिहितो तर काहीवेळा अक्षरांचे–शब्दांचे सुलभीकरण नकळत करून टाकतो. मात्राबिंदुभ्रंश त्यामुळेच संभवतो. उदा. चरणांगुळी > चरणागुळी असे तो लिहितो. अक्षरभ्रंश होण्याचे आणखी एक कारण म्हणजे बाराव्या शतकातील मराठी लेखनात एकाच अक्षराची निरनिराळी रूपे विविध प्रांतात चांगली प्रचारात होती व हे प्रांत एका छत्राखाली आल्यावर त्या अंमलात हे निरनिराळे प्रकार एकजीव होऊन उपयोजिली गेलीत. काहीवेळा जुनी रूपे पूर्ण मागे न पडता नवे रूप प्रचारात येऊन दोन्ही रूपे वापरण्यात येत. ज्ञानेश्वरीत असे कितीतरी अक्षरांविषयी दिसून येते. तसेच उच्चारभ्रंशामुळेही पाठांतरे होतात. उदा. वर्णागम वर्षाव > परिवाय, सकळ > सकळा, वर्णलोप नाशे >नसे, हान > हन, लागे > लगे, समवर्णलोप वाद्यमंत्र > वाद्यंच, भववनी > भवनी, विशेषनाम व पारिभाषिक शब्द यांच्या वाचनातील संदिग्धतेमुळे पाठांतरे होतात. उदा. याज्ञसेनी > याज्ञशेनी, धनंजय > धनंजेय, भीमसेन > भिमशेन या प्रकारचा बदल प्रतीत निर्माण होतो व पुढे तोच संक्रमित होत जातो. त्याचप्रमाणे अडाणीपणामुळे एखादेवेळी संपूर्ण पद किंवा वाक्य गाळले जाते त्यावेळी पदभ्रंश दोष निर्माण होतो. हे नकलकाराने केलेले बदल अबुद्धिपुरस्सर असतात पण काही वेळा नकलकार जर हुशार, मुरब्बी अभ्यासू असला तर काही दोष निर्माण होतात त्यांना बुद्धपुरस्सर दोष किंवा बुद्धिपुरस्सर बदल असे म्हटले जाते ते कोणते बघू या.

बुद्धिपुरस्सर बदल

काही वेळा अडाणीपणाने झालेले बदल पाठचिकित्सकाला शोधून काढणे सोपे जाते. कारण मूळ आशयाला फारसा धक्का त्यामुळे लागलेला नसतो. म्हणून ते वरवरचे दोषही असू शकतात पण लेखनिक जर हुषार असेल; तर तो आपली पदे, रचना मूळ संहितेमध्ये घुसडून देतो. ज्ञानेश्वरीची ओवीसंख्या नऊ हजाराचे आसपास असता काही प्रतीतून ती दहा हजाराच्या घरात गेली आहे. नामदेवगाथा, तुकाराम गाथा अशाच फुगलेल्या आहेत याचे कारण धार्मिक ग्रंथाच्या लोकप्रियतेमुळे पठणकर्ते, कीर्तनकार आपली रचना त्यात घुसडून देतात. काही वेळा मूळ हस्तलिखितातील कठीण शब्दाचा अर्थ समासात किंवा काकपाद टाकून लिहिला जातो. कालांतराने तो मजकूर मूळ म्हणून स्वीकारला जातो व

संहितेत भर पडत जाते. काही वेळा मूळ हस्तलिखितातील प्रसंग अधिक नाट्यपूर्ण, चटकदार आणि कीर्तनासाठी रसाळ होण्यासाठी अधिक भर घातली जाते. यामुळे मूळ संहिता बदलते या बदलांना **प्रक्षेप** किंवा **प्रक्षिप्तपाठ** (Interpolation) असे म्हणतात. (१) स्वमत प्रसारासाठी आपल्या आश्रयदात्याला आणि सांप्रदायिकाला आनंदी ठेवण्यासाठी; (२) विलक्षण पंथाभिमानातून आणि (३) श्रद्धेतून ग्रंथात भर पडत जाते. पण डॉ. कृ. पा. कुळकर्णी यांनी म्हटल्याप्रमाणे फुगोटी ही अर्थशास्त्रात जशी हानिकारक असते तशी ती चिकित्साशास्त्रालाही हानिकारक ठरते. महानुभाव ग्रंथातील कालनिर्देशक ओव्यांचा या संदर्भात उल्लेख करता येईल. रुक्मिणीस्वयंवराच्या वेगवेगळ्या प्रतीत वेगवेगळी ओवीसंख्या असलेली दिसते. (४) काही वेळा नकलकार मूळ संहितेत दुरुस्ती करण्याचा प्रयत्न करतो व त्यामुळे प्रक्षेप वाढीस लागतात; (५) काही वेळा प्रतकार जी प्रत करीत असेल त्यावेळी इतर ग्रंथातील समानार्थक उतारे त्याला आठवू लागतात व ते तो मूळ संहितेमध्ये बसवून देतो. (६) काही वेळा प्रतकाराला मूळ पोथीतील काही शब्द लागत नाहीत, त्यांची दुर्बोधता टाळण्यासाठी प्रतकार अर्थाला अनुसरून नवी रचना करतो व अर्थ सुलभीकरणाचा प्रयत्न त्यातून जन्माला येतो. त्यामुळे प्रक्षेप वाढीस लागतात. उदा. ज्ञानेश्वरी १२ अ. ५ व्या ओवीत परिचे देसी > झोके देशी असे शब्दाचे सुलभीकरण व आधुनिकीकरण केलेले आढळते. प्रक्षेपांमुळे जशी मूळ संहितेत वाढ होते त्याचप्रमाणे **विक्षेपांमुळे** किंवा **अवक्षेपांमुळे** (omission) मूळ संहिता भ्रष्ट होते. (१) मूळ संहितेतील लेखकाला आटोपशीरपणा यावा म्हणून किंवा (२) दुर्बोधता टाळण्यासाठी किंवा (३) शृंगाराबद्दल अश्लील वर्णने धर्मग्रंथात येऊ नयेत या समजुतीपोटी लेखनिक काही भाग गाळून टाकतो, नष्ट करतो, त्याला अवक्षेप असे म्हटले जाते. उदा. नवरसनारायणाचे शल्यपर्व किंवा मुक्तेश्वराचे सभापर्व यांच्या प्रतीत अवक्षेपांची बरीच गर्दी झालेली आहे. (४) काही वेळा नजरचुकीने मूळ संहितेतील मजकूर गाळला जातो. काही वेळा (५) स्वमताला किंवा (६) स्वपंथाला विरोध दर्शविणारे संहितेतील काही भाग नकलकार गाळून टाकतो. त्यामुळे अवक्षेप निर्माण होतात. (७) काही वेळा धार्मिक ग्रंथातील प्रतलेखनात तत्त्वज्ञानाला महत्त्व देऊन प्रतकार पोथीच्या पहिल्या तीन ओळी लक्षपूर्वक न्याहाळतो पण चौथी ओळ पादपूरक यमकप्रासयुक्त समजून दुर्लक्ष करतो व स्वतःची यमकरचना त्याठिकाणी बसवून देतो. व पाठचिकित्सेचा प्रश्न अधिकच गुंतागुंतीचा आणि जटिल बनू लागतो. पाठचिकित्सकाला मूळ संहितेतील अपपाठ कोणते आणि पाठांतरे कोणती याची अचूक जाणीव झाल्याशिवाय त्याला पाठनिश्चिती करता येणार नाही. त्यासाठी त्याला

हस्तलिखितांचे वंशवृक्ष किंवा शाखापरंपरा तयार करावी लागते व तिच्या साह्याने तो जुन्यातल्या जुन्या पाठाची विचिकित्सा करू शकतो.

पाठचिकित्सकाचे कार्य

हस्तलिखित पोथ्या गोळा करण्यासाठी विविध हस्तलिखितसंग्रह, जुनी घराणी, विद्यापीठे, ग्रंथालये, मठ, देवळे आणि खेड्यातील पंडितांची दप्तरे येथे शोध घ्यावा लागतो. विविध सांस्कृतिक केंद्रामध्येही हस्तलिखिते जतन करून ठेवलेली असतात. महानुभाव पोथ्यांच्या बाबतीत तर काबूलपासून कन्याकुमारी-पर्यंत आणि गुजराथपासून बंगालपर्यंत आजही हस्तलिखित पोथ्या सापडतात. काही पोथ्या मूळ मराठी असल्या तरी त्यांची भाषा तमीळ, तेलगू, पंजाबी असू शकते म्हणून अशा पोथ्या एकत्र आणून किंवा त्यांच्या झिरॉक्स, फोटोस्टॅट, मायक्रोफिलम करून त्यांचा तौलनिक अभ्यास मनाचा शांतपणा जोपासून पाठचिकित्सकाला करावा लागतो. त्यामुळे पोथीच्या विश्वसनीयत्वाबद्दल त्याला हळूहळू अंदाज येऊ लागून त्यातून पाठनोंदणीला सुरवात होईल. उदा. ज्ञानेश्वरीच्या १२ व्या अध्यायाच्या प्रा. बनहट्टी यांनी एकूण सोळा प्रती जमविल्या. त्यातील तीन प्रती मुद्रित आणि १३ हस्तलिखित प्रती मिळविल्या. पैकी प्रत्येक ओवीसाठी व प्रत्येक ओवीतील शब्दासाठी एक चौकोन रेखून मोठा चार्ट तयार केला व त्यावर प्रत्येक ओवीसाठी एक असा चार्ट करून सर्व तीस पोथ्यातील प्रत्येक शब्दाची नोंद केली. यालाच पाठनोंदणी असे म्हणतात. सर्व पोथ्यांचे विवरण अशा पद्धतीने होताच त्यातील पोथ्यांचा वंशवृक्ष त्यामधून तयार झाला व वंशवृक्षाच्या साह्याने ज्ञानेश्वरी १२ व्या अध्यायाच्या एकनाथी परंपरा, सिद्धनाथपरंपरा, बरवापरंपरा, पाटंगणपरंपरा आणि स्वतंत्र परंपरा असा वंशवृक्ष किंवा पोथीकुटुंब प्रस्थापित केले. प्रा. कृ. पां. कुळकर्णी यांनी 'विवेकसिंधू'चा किंवा प्रा. अ. का. प्रियोळकर यांनी 'दमयंती-स्वयंवरा'चा किंवा प्रा. म. रा. जोशी यांनी संपूर्ण ज्ञानेश्वरीचा वंशवृक्ष सिद्ध केला आहे.

हस्तलिखितांच्या वंशवृक्षाची आवश्यकता

पाठचिकित्सेचे मूळ क्षेत्र म्हणजे ग्रंथांची बाडे, दस्तऐवज, दानपत्रे, आज्ञा-पत्रे, पत्रव्यवहार, हस्तलिखिते हीच महत्त्वाची साधनसामग्री (Documents) असल्यामुळे ज्या ज्या क्षेत्रातून ती मिळविली असतील त्यांचा तपशीलही जपून ठेवावा लागतो. कारण एकाच ग्रंथाचे ते हस्तलिखित असले तरी सांस्कृतिक, भौगो-लिक, प्रादेशिक परिणाम व लेखनिकाची मनोवस्था यावर त्या दस्तऐवजाचे स्वरूप अवलंबून राहील. उदा. विवेकसिंधूच्या पोथ्या व महानुभाव पोथ्यांतूनही सापडतात. आणि विदर्भपरंपरा व मराठवाडा परंपरा अशा दोन परंपरा विवेकसिंधूच्या निर्माण झाल्या आहेत. पोथीवर्गीकरणामुळे पोथीवंशवृक्ष तयार होणार असल्यामुळे चिकि-

सामान्य तत्त्वे (classification of Manuscripts) असे त्याला संबोधता येईल. (१) संपूर्ण पोथीचे स्वरूप लक्षात घेणे. तिची एकूण पृष्ठसंख्या अक्षरवळण, पोथीचा आकार, कागदाचे जीर्णत्व, प्रत कुठे मिळाली, कुणाजवळून मिळाली याचा तपशील, प्रत्येक पृष्ठावरील ओळी व प्रत्येक ओळीतील शब्द, मंगलाचरण, आणि फलश्रुती या सर्व नोंदीमुळे संपूर्ण पोथी किंवा अपूर्ण पोथी असे एक वर्गीकरण करता येईल. कालनिर्देशक पोथी व कालनिर्देश नसलेली पोथी असे दुसरे वर्गीकरण करता येईल. त्यातही केवळ कालनिर्देशावर विसंबून न राहता भाषाशास्त्रीय, व्याकरणविषयक साम्यावर भर देऊन वर्गीकरण केले पाहिजे तरच वंशवृक्ष अचूक होऊन परंपरेच्या मुळापर्यंत पोहोचता येणे शक्य होईल. (२) मूळ ग्रंथकाराचा दृष्टिकोण समजावून घेऊन स्वतःच्या दृष्टीने पाठांतराकडे न बघता ग्रंथकाराच्या दृष्टीतून पाठ बघून निश्चित करावा व अशा पोथीला निश्चित स्थान द्यावे. (३) पोथीची बाह्य साम्ये, अन्तर्गत साम्ये, बाह्यांग शोध, नकल समकालीन की पश्चातकालीन, भाषांतर आणि रूपांतरातील मूळ ग्रंथावलोकन (उदा. गीता, शांकरभाष्य) यांचा शोध घेऊन वंशवृक्षात पोथीला स्थान देता येईल. (४) पोथ्यांमधील आंतर अनुशासन संबंध (Inter–diciplinary relationship) ठरविण्यासाठी अव्वल गोष्टींचे साम्य म्हणजे सारखे पाठ सारखी वैशिष्टचे असलेल्या पोथ्या एकत्र आणाव्या व वर्गीकरण करावे. (५) लहान–सहान शब्दप्रयोगातील साम्य ध्यानात घेऊन वर्गीकरण करावे. (६) लिपिसाम्य, शब्दप्रयोग साम्य, पाठसाम्य, ओवी साम्य, प्रक्षेप साम्य, अवक्षेप साम्य, अर्थ साम्य आणि वैधर्म्य यावरून विविध पोथ्यांचा वंशवृक्ष तयार करता येईल व त्यातून हस्तलिखितांची मुख्यपरंपरा, उपपरंपरा, मिश्रपरंपरा, आणि स्वतंत्र परंपरा निश्चित करता येईल व अशा परंपरांमध्ये किंवा वंशावळीत हस्तलिखितांना बसविल्यावर पाठनिश्चिती अधिक सुकर होऊ शकेल. (७) विशिष्ट शब्दांच्या अवक्षेपांच्या साह्याने, जुने शब्द, जुन्या रचनांच्या साह्याने व प्रत्येक हस्तलिखिताच्या स्वतःच्या वैशिष्टचांमधून हस्तलिखिताची वंशावळ तयार करता येते. भाषिक कसोटीच्या साह्याने भाषिक संक्रमणाच्या अवस्थाही त्यामुळे लक्षात येतात. (८) पोथ्यांच्या मिश्रपरंपरा (conflated manuscripts) मुळे भाषाशास्त्रीय आणि व्याकरण यांच्यासह संकलित झालेले पाठभेद व संशोधित चिकित्सक प्रत संशोधक संपादकाला करता येईल व त्याच्या प्रयत्नातून हस्तलिखितांचा इतिहास तयार होईल. (९) महानुभाव पोथ्या आणि भागवत संप्रदायाच्या पोथ्या यांच्या तौलनिक अभ्यासातून भाषिक कसोटी मूळ आधार धरून हस्तलिखिताची परंपरा निश्चित करता येईल. आतापर्यंत साहित्यसंशोधनात पाठचिकित्साशास्त्राचे स्थान कोणते आणि साधनचिकित्सेच्या साह्याने पाठ-

चिकित्सकाने काही मूलभूत सामान्य तत्त्वे स्वीकारली पाहिजेत. पोथीवर्गीकरणाची चिकित्सक साहित्यसंशोधन कसे करू शकतो हे बघितले. पाठचिकित्सा का संभवते ? साहित्य संशोधनाची पाठचिकित्सा ही पायाभूत आहे की त्याची एक शाखा आहे ? याचा विचार केला. तसेच पाठचिकित्सेच्या पद्धती, पाठ चिकित्सेचे कार्य, ध्येय, धोरण, प्रयोजन, साध्य आणि फलित काय याचाही विचार आतापर्यंत केला. पाठचिकित्सकाला साहित्याचे संशोधन करून संकलित पाठसंचाच्या साह्याने 'प्रतिशुद्ध संहिता' तयार करावयाची असते. एक पुनर्निर्मिती नवरचना तो साधीत असतो त्यामुळे प्राचीन मराठी साहित्यसंशोधनात पाठ संशोधित आवृत्ती तयार करण्याच्या कार्यातील प्रक्रिया किचकट आणि सूक्ष्म तपशिलाला विचारात घेणारी असते. त्यासाठी प्रा. कृ. पां. कुळकर्णी यांनी सांगितल्याप्रमाणे पाठसंकलन, पाठविचक्षणा, ग्रंथकर्त्याच्या पाठांची स्थापना आणि सर्जनसंशोधन या माध्यमातून संशोधकाला मूळ संहितेप्रत पोहोचावयाचे असते. त्यासाठी संशोधकाच्या ठिकाणी काही मूलभूत गोष्टी असणे आवश्यक ठरते. उदा. अक्षरविन्यास शास्त्राला (Palaeography) त्याची ओळख असली पाहिजे.

पाठचिकित्सकाचे ठिकाणी तर्ककुशल विवेचकतेबरोबर अभिजात रसिकता आणि सौंदर्यदृष्टी असली पाहिजे. तसेच वस्तुनिष्ठ निराग्रही वृत्ती त्याचे ठिकाणी असेल तरच तो साहित्यक्षेत्रीय संशोधनाचा तात्त्विक अभ्यास आणि आत्मनिष्ठ प्रतिक्रियेवर अधिष्ठित अभ्यास चिकित्सक दृष्टीने आणि शोधकबुद्धीच्या कसाने करू शकेल ! त्यासाठी त्याच्या जवळ परिश्रमशीलता, चिकाटी, योग्य परीक्षेस लागणारी बौद्धिकता असणे गरजेचे आहे, बुद्धीची कुशाग्रता, तर्कनिष्ठता, विविध विषयांचे ज्ञान, तौलनिक चिकित्सा त्याला करता आली पाहिजे. वचनांची, शब्दांची अर्थनिश्चिती करण्यासाठी, शब्दाशब्दातील भेद प्रभेद, त्यांचा क्रमविकास, संक्रमणे ऐतिहासिक दृष्टीतून येणारा तरतमभाव, यांची ओळख त्याच्या संशोधनातून लक्षात येणार असते. विविध विषयांच्या ज्ञानाबरोबरच आज घटकेपर्यंतच्या संशोधनाची व शोधांची दखल घेण्याइतकी अद्ययावतता त्याचे ठिकाणी असली पाहिजे. कुशाग्र विवेचक बुद्धी, अभिजात रसिकता आणि लक्षणीय साक्षेप यांच्या योग्य तयारीसह पाठचिकित्सकाने साहित्यसंशोधन केले तर ते पुढील संशोधकांना मार्गदर्शक ठरेल !

* * *

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
दा. क. ....
ग्रंथ शाखा (स्थळ प्रत)

दोन

आत्मचरित्र स्वरूप आणि समीक्षा

आत्मचरित्र लेखनासाठी ज्यावेळी एखादी व्यक्ती प्रवृत्त होते त्यावेळी ती स्वत:चे व्यक्तिगत जीवन मूलगर्भापासून शोधण्याचा प्रयत्न करीत असते. म्हणूनच आत्मचरित्र हा वाङमयप्रकार नवनिर्मितीपेक्षा पुनर्निर्मितीकडे झुकलेला असतो. स्वत:ची घडण, स्वत:वरील संस्कार, भेटलेल्या जीवनप्रवासातील व्यक्ती, त्यांची जीवनभ्रमणे, त्याचा स्वत:च्या आयुष्यावर झालेला परिणाम, त्यामुळे घडत असलेली परिवर्तने व त्या सर्वांचा जपलेला अनुभवबंध आपण आत्मचरित्रातून शोधत असतो. आत्मचरित्रातून प्रकट झालेले जीवनचित्रण हे तत्त्वत: हेतुपूर्वक आणि जाणीवपूर्वक झालेले असते. त्या लेखनाचा मूळ उद्देश तोच असतो व एकमेव उद्देशही तोच असतो. त्यामुळे ज्या व्यक्तीच्या जीवनात अनंत परिवर्तने असतात आणि विलक्षण भावनिक संघर्षाचे आरोह अवरोह असतात. तोच वास्तविक आत्मचरित्रलेखनाकडे वळतो. त्याच्या ठिकाणची संवेदनशीलता त्याला लेखनापासून परावृत्त करू शकत नाही. स्वत:च्या जीवनातील विविध अनुभववर्तुळे व त्यांचा परस्परांना गेलेला छेद किंवा परस्परांचा झालेला स्वरमेळ यांचे अपूर्व प्रकटीकरण केल्याशिवाय राहवत नाही त्याक्षणी आत्मचरित्राचा जन्म होतो.

चरित्र आणि आत्मचरित्र

चरित्रलेखन हे तसे आत्मचरित्र लेखनापेक्षा सोपे आहे, कारण विलक्षण व्यक्तिमत्वाचे जीवनचित्रण विविध सूक्ष्म तपशिलांच्या साह्याने करीत गेले की काम भागण्यासारखे असते. चरित्रलेखनात एक तर व्यक्तित्व विलक्षण असते किंवा त्याच्या जीवनातील अनुभव विलक्षण असतात त्यावेळी चरित्रलेखन सहज

शक्य होते व तो लिहिणारा लेखक असतो. अशावेळी मूळ व्यक्ती लेखक असावीच लागते असेही नाही. 'लोकमान्य टिळकांचे चरित्र' किंवा 'शिवाजी महाराजांचे चरित्र' लेखनासाठी त्यांचे जिवंत आणि जातिवंत असे जे जगणे होते ते स्फूर्तिप्रद वाटल्यामुळे लोकोत्तर व्यक्तिमत्त्वांची चरित्रे लिहिण्यास चालना मिळू लागते. थोर व्यक्तींच्या जीवनातील रोमहर्षक तपशील आणि त्यांच्या आयुष्यातील कर्तृत्व न्याहाळत जाता जाता चरित्र उभे राहते. चरित्रलेखनामागे हेतुपूर्वकता त्यामुळेच येते, ही हेतुपूर्वकता अनेक प्रकारची असू शकते. जीवनकहाणीला अभिव्यक्त करण्याचा प्रयत्न 'मी जसा आहे तसा रंगव' अशा भूमिकेतून रंगविलेला असतो. चरित्रलेखनात स्वाभाविकच एक दूर अंतर असते अनुभव आणि अभिव्यक्तीत. दोन व्यक्तींचा अधिकार चरित्रावर गाजत असतो. एक म्हणजे चरित्रविषय व दुसरा म्हणजे चरित्रलेखक. त्यातही चरित्रविषय हा (स्टील) स्थिर प्रवृत्ती असतो. ज्या दृष्टीने त्याला न्याहाळले जाईल तशी त्याची प्रतिमा स्पष्ट होत जाईल. उदा: माधवराव पटवर्धनांचे चरित्र डॉ. सु. रा. चुणेकर आणि डॉ. द. न. गोखले या दोघांनीही लिहिले परंतु चरित्रविषय एक असूनही चरित्रनिर्मिती भिन्न वृत्तिधर्माच्या लेखकांमुळे व त्यांच्या विशिष्ट दृष्टिकोणामुळे स्वतंत्र झाली. एखादा तपशील एखाद्या चरित्रकाराला महत्त्वाचा वाटेल तर दुसऱ्याला तसा तो वाटणारही नाही. म्हणून चरित्रलेखनात चरित्रविषयाला बंधनात्मकता असते व चरित्रलेखक ती स्वपूरित पद्धतीने निर्मिती साधीत असतो. उदा. डॉ. जॉन्सनचे बॉसवेलने लिहिलेले चरित्र किंवा लिटन स्ट्रॅचीचे 'व्हिक्टोरिया राणीचे चरित्र' ही चरित्रे त्या त्या काळात आदर्श म्हणून गाजली व नंतरच्याही काळात अनेक चरित्रग्रंथ निर्माणही झालेत, परंतु आत्मचरित्रात तसे घडत नाही.

आत्मचरित्राचे स्वरूप

अनुभवविषय आणि अनुभवी एकच व्यक्ती असते. एका अर्थाने ती व्यक्तीची 'आत्मकहाणी' असते. ही व्यक्तीही फॉस्टरने म्हटल्याप्रमाणे 'फ्लॅट' असून चालत नाही तर ती 'राऊन्डेड' असावी लागते. बहुसंख्य माणसांचे जीवन एका चाकोरीतील, एका वर्तुळातील तुमच्या माझ्यासारखे असते. सकाळी उठल्यापासून झोपेपर्यंत त्यात काही घडतही नसते आणि घडले तरी त्यावर विचार करावा असेही काही नसते. नाहीतर प्रत्येकानेच आत्मचरित्र लिहिले असते. म्हणूनच वरवर हा वाङ्मयप्रकार साधा, सरळ, सोपा वाटत असतो परंतु खरोखर तसा नसतो हेच खरे. सर्वश्रुत, कर्तृत्वसंपन्न, लोकविलक्षण आणि बहुढंगी व्यक्तिमत्त्वाचे आत्मवृत्त असले तरच तुमच्या माझ्यासारखे वाचक ते वाचण्यासाठी उत्सुक असतील! म्हणजे आत्मचरित्र लिहिताना एका लोकविलक्षण

जीवनानुभवाचे सान्निध्य आपण अपेक्षित असतो. त्याविषयीचे कुतूहल वाढीस लागलेले असते. त्यातील भावसत्य आपणास जाणून घ्यायचे असते. आपल्याला माहिती असलेल्या जीवनविषयक तपशिलाला आत्मचरित्रात स्थान दिले आहे किंवा नाही याविषयी वाचकाच्या मनात शंका निर्माण झालेली असते. उदा. ‘ माझे जीवन एक कादंबरी ’ सजवीत असताना ना. सी. फडके यांनी आपल्या आत्मलखनात प्रथम पत्नीची जी अवहेलना केली आहे त्यामुळे वाचक साशंक होतो. सत्यापलाप हा आत्मचरित्राला बाधक ठरणारा असतो व त्यामुळे कल्पिताच्या साह्याने आत्मचरित्र ज्यावेळी आकार घेऊ लागते त्यावेळी ते तकलादू, खोटे आणि सत्यापलाप करणारे ठरते. उलटपक्षी ‘ सांजवात ’ किंवा ‘ सांगत्ये ऐका ’ ही अलीकडची अनुक्रमे आनंदीबाई शिर्के आणि हंसा वाडकर यांची आत्मचरित्रे ! वाङ्मयीनदृष्टचा विलक्षण कलात्मक पातळीवर पोहोचली आहेत. आनंदीबाईंनी वयाच्या ऐंशीव्या वर्षी आत्मचरित्र लिहिले. ‘ एखाद्या निर्मितीचे काहीतरी तंत्र असते. तेव्हा चरित्रलेखनाचे काहीतरी तंत्र असेलच याची मला जाणीव आहे. परंतु मला ते अवगत नाही. त्यामुळे माझे हे लिखाण कोणत्या सदरात बसेल ते मला कळत नाही ’ असे त्या उद्‌गार काढतात व त्यामुळे त्यांच्या आत्मकहाणीत इतर हेतुप्रवाह मिसळून गेले नाहीत व त्यांच्या व्यक्तित्त्वाचे स्पष्ट प्रतिबिंब त्याच्या आत्मकथनातून स्वाभाविकपणे गोचर होते. मनस्वी प्रांजळपणा, सहृदयता आणि स्वाभाविकता ‘ सांजवात ’ला आली त्याचे कारण तंत्राच्या बेड्या त्याला पडल्या नाहीत. सूर्योदय होताच हळूहळू संपूर्ण आसमंत प्रकाशमान होत जावा तसे ‘ सांजवात ’ वाचू लागता साठसत्तर वर्षांपूर्वीच्या मराठी कथालेखिकेचा खळखळता जीवनप्रवाह आपल्याला जाणवू लागतो. आग्रह, दुराग्रहापेक्षा विलक्षण जीवनओढ त्यात प्रकट झालेली असते. खोटा अहंकार आणि ‘ स्व ’चे उदात्तीकरण त्यात झालेले नसते. स्वाभाविकपणे दालनामागून दालने ओलांडीत गाभाऱ्यातील मूर्तिपर्यंत वाचक जाऊन पोहोचतो आणि या मार्गावरच मग लेखिकेचे साहित्यिक विश्व, जपलेले भावसंबंध, लौकिक संसार आणि वाङ्मयीन संसार, भेटलेली माणसे, आलेले प्रसंग, पतिपत्नीचे भावसंबंध कुटुंबातील विविध ताण, तत्कालीन जीवन, त्यातील स्थित्यंतरे वाचकाला भेटत जातात. भाषा बोलकी बोलकी होते आणि ती चित्रे रेखाटू लागते. स्वानुभवाच्या चाळणीतून अनुभवाचे टपोरे दाणे प्रसंग, घटना व्यक्तीच्या रूपाने घरंगळू लागतात. तरी मूळ अनुबंध त्या एकमेव व्यक्तीच्या जीवनदृष्टीशीच राहतो. चांगले कलात्मक आत्मचरित्र नेहमीच संपूर्ण त्या काळाला आणि त्या काळातील भावजीवनाला, आत्मवृत्त लेखकासह, जिवंत करीत असते तसे समाधान

'सांजवात' आपल्याला देते. आत्मकथनातील एकरूपता आणि एकात्मता आत्मचरित्राला जिवंत करीत जाते.

आत्मचरित्राची परिमाणात्मकता

आत्मचरित्रलेखनात काळाचे कोणतेच बंधन नसते. आनंदीबाई शिर्के यांनी वयाच्या ऐंशीव्या वर्षी आत्मवृत्त लिहिले तर दया पवारांनी उणेपुरे चाळीस वर्षांचे आयुष्य 'बलुतं'मध्ये उभे केले. संतकवी नामदेवाने आपल्या अभंगातून 'आत्मचरित्र' गोवले आहे. तसेच मराठीमध्ये चरित्र आणि आत्मचरित्र हे दोन्ही वाङ्मयप्रकार सुखेनैव एकत्रही नांदत आलेले आहेत. उदा. 'गुरुवर्य कृष्णराव केळुसकरांचे चरित्र आणि आत्मचरित्र' धनंजय कीर यांनी संपादित केले आहे. 'निरोप घेता' हे ना. भि. परुळेकरांचे चरित्रात्मक आत्मवृत्त ठरते. 'माझे जीवन एक कादंबरी' हे ना. सी. फडक्यांचे कल्पित मनोगत आहे. गो. नी. दांडेकरांच्या 'स्मरण गाथा'चे स्वरूपही असे विकसित आहे. तसेच 'श्री. ना. पेंडसे : लेखक आणि माणूस–एक मित्र' असे स्वरूप असले तरी तो मित्र म्हणजे स्वतः लेखकच आहे. आत्मचरित्रलेखनाला आज अनेक परिमाणात्मकता आलेली आहे. अशा लेखनाला ती येते कारण केवळ जीवनप्रवाहाला येणारी समृद्धी आणि सौंदर्य शोधण्याचा प्रयत्न नसून अखंड वाहात्या जीवनप्रवाहातील कणाकणांची जुळणी आणि क्षणाक्षणांची मिळणी करण्याचा प्रयत्न तो ठरतो. आंतरिक समतोलाने केलेले ते जीवनचिंतन असते. म्हणूनच आत्मचरित्रासह वरील लेखनाच्या कक्षा रुंदावल्या गेल्या एका चैतन्ययुक्त एकात्म जीवनस्रोताची अनेक परिमाणात्मक अनुभूती लेखनातून अभिव्यक्त झाली. खाजगी व्यक्तीच्या जीवनतपशिलापेक्षा अधिक व्यापकता वरील लेखनाला आली. म्हणून त्याने आत्मचरित्रलेखनाच्या कक्षाही समृद्ध केल्या. श्री. ना. पेंडसे यांनी आपल्या जीवनाचे खळाळ न्याहाळताना वाङ्मयाचीही समीक्षा केली आहे म्हणजे या आत्मचरित्रात 'जीवनसमीक्षा' आणि 'वाङ्मयसमीक्षा' यांची जोडयात्रा सातत्याने जाणवते. मराठी कादंबरी व त्यात स्वतःच्या कादंबरीचे स्थान यांचे सूक्ष्म विवेचन पेंडसे 'लेखक आणि माणूस' या ग्रंथात करतात. 'every genius is born a critic of art...' या Lessing च्या उक्तीप्रमाणे स्वनिर्मितीचे आकलन आणि स्वजीवनाचे आकलन एकाच लेखक आणि माणूस यांचेकडून वाचकाला मिळते. आत्मचरित्रात माणसाचे संपूर्ण जीवन आकाराला येत असते. परंतु गो. नी. दांडेकर किंवा श्री. ना. पेंडसे यांनी माणसाच्या उभ्या जीवनाबरोबरच लेखक म्हणून कलाजीवनातील लेखन व्यापारावरही दृष्टी स्थिर केली आहे.

तटस्थ आणि प्रामाणिक जीवनशोध आत्मचरित्रातून व्यक्त व्हावा अशी आपली अपेक्षा असली तरी हा शोध जर शब्दबंबाळ होणार असेल तर त्याची

कलात्मकता उणावल्यावाचून राहणार नाही. 'मी कसा झालो' यापेक्षा 'मी कसा आहे' हे शोधण्याच्या घ्यासातून 'मातीची चूल' या आनंद साधले यांच्या 'आत्मदर्शनाला' विस्कळितपणा आला आहे. विविध निरीक्षणातून परीक्षणातून आणि विश्लेषणातून त्यांनी जीवनदर्शन घेतले आहे. पण त्यात एकसंघत्व येत नाही. साधले कुठेहीं तटस्थपणाने स्वजीवनाचा संदर्भशोध घेत आहेत असे जाणवत नाही. सतत वाचकाचा अनुनय व त्याच्यासाठी लेखनाची अनुबद्धता साधले स्वीकारतात. एका ऋणमुक्तीच्या सत्राची सुरवात साधले यांनी केल्यामुळे सर्वच लेखनाला वेगडी भावुकतेची डूब मिळाली आहे. व्यक्तिपूजनातच लेखक दंग होत जातो. स्वतःची एक आठवण देताना तिच्यावर साधले भाष्य करतात. हे भाष्य सुटचा स्वरूपात आकर्षक असेलही पण मूळ जीवनाभूतीला ते कितपत पथ्यकारक आहे याविषयी प्रश्न पडतो. तसेच साधले जीवनातील सत्याला निर्भीडपणे सामोरे जाऊ शकत नाहीत. उदा. आजोबा व सून यांचे परस्पर संबंध कोणत्या स्वरूपाचे होते ! यावर धीटपणाने व तटस्थपणे साधले बोलू शकत नाहीत. याउलट हंसाबाई वाडकर यांच्या 'सांगत्ये ऐका' मध्ये सत्याला सामोरे जाण्याची धिटाई जी बाईंनी दाखविली आहे त्यामुळेच त्या लेखनाची मौलिकता वाढीस लागली आहे. 'मातीची चूल' मधील विषयांतरे, भाष्ये, टीकाटिप्पणी, मल्लीनाथी, अतिरेकी वर्णने, संयमाचा अभाव यातून आत्मचरित्राची तटस्थता आणि प्रांजळपणा गळून पडतो. याच आत्मचरित्रात 'मातीची चूल' पेटविण्याऱ्या उषाबाईनीही पतीचे चित्र रेखाटले आहे तेही व्यक्तिगौरव व पारंपारिक ढाच्याचेच ठरते. वास्तविक आत्मचरित्र म्हणजे एका व्यक्तीने स्वतःच्या जीवनात डोकावण्याचा केलेला प्रयत्न स्वजीवनात घडलेल्या घटनांचे, प्रसंगांचे आणि आलेल्या व्यक्तींचे केलेले निवेदन होय. त्याच्या जीवनाशी ते एकरूप असावे आणि जीवनातूनच निर्माण व्हावे वास्तवाचे भान जसे त्याने सोडू नये तसेच कल्पनेच्या साम्राज्यातही रमू नये. 'मातीची चूल' यात आत्मगौरव आणि आत्मसंतुष्टता मिसळली असल्यामुळे आत्मदर्शनापेक्षा आत्मप्रदर्शनाचीच प्रतीती त्यातून जाणवते. आत्मगौरव आणि आत्मसमर्थन यामुळे 'मातीची चूल' या आणि 'स्नेहांकिता' व 'अजुनि चालतेची वाट' याही आत्मचरित्रांना हीच बाधा निर्माण झाली आहे. स्टीफन बेंडरच्या 'वर्ल्ड विदिन वर्ल्ड' या आत्मचरित्रात अतिखाजगी व नाजुक तपशिलामुळे त्याने काल्पनिक नावे व प्रसंग तयार करून निवेदिले आहेत. तर महात्मा गांधी, रुसो, दादोबा पांडुरंग, श्री. कृ. कोल्हटकर नाना फडणीस यांची आत्मचरित्रे म्हणजे परखडपणे सत्याचा घेतलेला शोध होय. आत्मतुष्ट अशी ही व्यक्तिमत्वे नव्हेतच. तर त्यांनी स्वजीवनातील सत्याचा शोध आणि मीमांसा केली होती. एका प्रखर जीवनजाणिवांची धग त्यांच्या

लेखनाला त्यामुळेच येऊ शकली. 'स्व'चा शोध घेत असता त्यांनी प्रांजळपणा निर्भीडता पाळलेली होती. सत्य आणि सत्याभास यामधील गफलत त्यांना अचूकपणे कळलेली होती हाच त्याचा अर्थ नव्हे का ?

आज मराठी साहित्यक्षेत्रात 'आत्मचरित्र' या वाङ्मयप्रकाराला चांगलीच समृद्धता आलेली आहे. आत्मचरित्रात्मक कादंबरीचाही उदय झालेला आहे. स्त्रियांनीही फार मोठा हातभार या वाङ्मयप्रकाराच्या समृद्धीसाठी लावलेला आहे. आत्मचरित्रात एका विशिष्ट टप्प्यावर थांबून लेखकाने स्वत:चा घेतलेला आत्मशोध असतो. एका अर्थी एका व्यक्तित्वाचा तो जीवनहिशोब असतो. भूतकालीन प्रमुख घटनांचे चित्रण आणि सलग निवेदन आत्मचरित्रात गोवलेले असते. अर्थात या घटना लेखकाच्या प्रत्यक्ष जीवनात घडलेल्या असतात. त्यात काही प्रसंग, व्यक्तीही गोवलेल्या असतात व लेखकाच्या जीवनाच्या जडणघडणीत ते प्रसंग आणि घटना कारणीभूत झालेल्या असतात. लेखकाचे जीवन, त्याचे व्यक्तिमत्त्व आणि त्याचे कर्तृत्व यांचा स्पष्ट ठसा आत्मकथनातून वाचकाला मिळत जातो. वस्तुस्थिती आणि सत्य यांना आत्मचरित्रात महत्त्व मिळते. लेखकाच्या आतल्या 'मी'ला लेखकाच्या बाहेरच्या 'मी' ने तटस्थपणे न्याहाळावयाचे असते. 'मी'चा शोध घ्यावयाचा असतो. आत्मचरित्राचा अनुभव विषयच मुळी 'मी' असतो. म्हणून आत्मचरित्र आत्मनिष्ठ आणि आत्मपर होण्यात तक्रार नाही तर आकलनातील वस्तुनिष्ठता आणि निवेदनातील आत्मपरता सांभाळता न आल्यास आत्मचरित्राचा तोल ढळल्याशिवाय राहात नाही. मराठी भाषेत आत्मचरित्रांची समृद्धी आणि वाढ झपाट्याने होत असता मात्र असे चांगले आत्मचरित्र काही अपवाद वगळता निर्माण होऊ शकलेले नाही.

'बलुतं', 'अजुनी चालतेची वाट', 'स्नेहांकिता', 'स्मरणगाथा', 'कमलाकी', 'मातीची चूल' अशी बहुचर्चित आत्मचरित्रे डोळ्यापुढे असूनही वरील विधान करावे लागते. वरील आत्मचरित्रे आत्मगौरवात आणि आत्मसमर्थनात मग्न असलेली दिसतात. आत्मचरित्रात 'मी' केंद्रस्थानी असला तरी तो 'मी' एकटा नसतो तर त्याच्याभोवती अनेक संदर्भ, अनेक प्रसंग, घटना, व्यक्ती, परिस्थिती आलेली असते व त्यातून भूतकालाचे स्मृतिरूप दर्शन घेऊन पुन:प्रत्ययाचा आनंद लेखक घेत असतो.

'अजुन चालतेची वाट' या आत्मचरित्रात आनंदीबाई विजापुरे यांनी आपले वैवाहिक जीवन आणि विवाहबाह्य संबंध या संदर्भात आत्मसमर्थन केले आहे. वरिष्ठ मध्यमवर्गीय जीवन जगत असता न आवडणाऱ्या नवऱ्याबरोबर

त्या अनेक वर्षे नांदत आहेत. मुलेबाळेही झालेली आहेत आणि कालांतराने त्या एका विवाहित पुरुषाच्या एकतर्फी प्रेमात पडतही आहेत, शेवटी विजापुरे फार चांगले होते असेही मरणोत्तर त्यांचे गुणगान गात आहेत. हे आत्मसमर्थन काय दर्शविते. माझ्यावर आलेली संकटपरंपरा आणि त्यावर जिद्दीने मी मिळविलेला विजय हीच आत्मप्रौढीची भावना येथे प्रभावी ठरत नाही का ? उलटपक्षी सावत्र मुलगा, स्वतःची मुले, बेहेरे यांचे कौटुंबिक जीवन, मुलांच्या विवाहात येणाऱ्या अडचणी या संदर्भात काही प्रसंग निर्माण झालेच नसावेत का ? की ते आत्मगौरवात अडचणीचे वाटले म्हणून टाळले गेले ? स्वतःच्या स्वैरवर्तनाचा तात्त्विक पातळीवरून काही विचार होणे अगत्याचे नव्हते का ? 'दोन्ही मुले कॉलेज जीवनात रमून गेली. वसंत आणि काका (विजापुरे) मुंबईला राहू लागले. मी एकटी पडले. एखाद्या किल्ल्याच्या तटबंदीत एक कच्ची जागा असावी आणि त्यामुळे सर्व किल्ला शत्रूच्या स्वाधीन व्हावा त्याप्रमाणे माझ्या एकाकीपणाचा फायदा साहेबांनी (बेहेरे) घेतला.' (पृष्ठ २३८) असेही विजापुरेबाईंना वाटते तेही कितपत सत्य आहे ? पतीची ओढ आणि मुलांचे वात्सल्य हे सत्य आहे की स्वैरजीवनात गुंतत असता बेहेरे यांनी केलेली प्रतारणा हे खरे सत्य आहे ! पत्नी, प्रेयसी या नात्यांपेक्षा आई हेच नाते त्यांनी स्वीकारले आणि आपला बंडखोरीचा झालेला पराजयच एकार्थाने कबूल केला नाही का ? वैवाहिक जीवन, विवाहबाह्य वर्तन आणि मातृत्वाची स्त्रीसुलभ विलक्षण ओढ यांची भावकहाणीच 'अजुनी चालतेची वाट 'मधून गोचर होणे आवश्यक असता बाई घेतात कल्पनेचा आधार !

जीवनतळ शोधन

'स्नेहांकिता 'मध्ये स्नेहप्रभाबाई प्रधान आणि डॉक्टर शिरोडकर उर्फ डॉक यांच्या विवाहबाह्य प्रेमसंबंधाची पार्श्वभूमी आहे. दोघांची व्यक्तिमत्त्वे संवेदनशील असल्यामुळे दोघेही एकमेकात गुंतत गेले. शिरोडकर हे जागतिक ख्यातीचे शल्यविद्याविशारद आणि स्नेहप्रभाबाई या भारतीय कीर्तीच्या अभिनेत्री, रसिक, कलासक्त, सहृदयी, मर्मज्ञ, सुशिक्षित. अशा बाईच्या जीवनातील त्यांचा प्रवेश बौद्धिक प्रेमातून झाला आणि पितृसदृश प्रियकराचे स्थानही त्यांना बाईच्या जीवनात मिळाले. या सर्व भावसंबंधात सौभाग्यवती शिरोडकर यांची भूमिका नेमकी कोणती होती ? शिरोडकरांची मुले आणि आईवडील यांच्या भावनिक ओढाताणीचे नेमके स्वरूप कोणते ? या संदर्भात स्नेहप्रभाबाईही मौन धरतात आणि समाजाने, जगाने आपल्यावर कसा आणि किती प्रमाणात अन्याय केला आहे याचीच एकसारखी उजळणी करीत जाऊन आत्मसमर्थन करू लागतात. याउलट 'माझ्या जीवनाची सरगम ' हे सी. रामचंद्र यांचे किंवा 'माझा

जीवनप्रवाह' हे चिं. द्वा. देशमुख यांचे किंवा राम नगरकर यांचे 'रामनगरी' हे आत्मकथन अधिक मोलाचे व वाङ्मयीनदृष्टचा व आत्मचरित्रदृष्टचा अधिक सकस जीवनजाणिवांची अभिव्यक्ती करण्यात यशस्वी झाले आहे. राम नगरकरांचे 'रामनगरी' हे जाणीवपूर्वक आत्मकथन नसूनही त्याच्या वाचनाची प्रतीती आत्मचरित्र वाचनाची येते. राम नगरकर यांचा स्वभावच मुळी स्वतःकडे स्वतःच वळून बघण्याचा व त्याला हसण्याचा असा आहे. त्यांच्या 'लग्नाची हकीकत', 'बायकोला एरॉसमध्ये सिनेमाला नेण्याची हकीकत' या साऱ्या हकीकतीतून एका मिस्किल थट्टेखोर गतिमान निवेदनाच्या धारेला आपण लागतो. कुठेही स्वसमर्थन नाही, आत्मप्रौढी नाही किंवा आत्मगौरवातून येणारा सत्यापलापही नाही. एका निखळ, निरंग मनाचे लख्ख दर्शन 'रामनगरी'मधून घडत असते. त्यांचे आयुष्य इतके उघडेवाघडे आहे की तेथे मुळी खाजगी, खोटे, लपविण्यासारखे असे काही नाहीच. त्यामुळेच त्या लेखनाला वाचनीयता आणि कलात्मकताही आलेली आहे. संथ पाण्यात जसा त्याच्या तळापर्यंतचा भाग स्वच्छ दिसावा तसे राम नगरकर 'रामनगरी'त स्पष्ट दिसू लागतात. त्यांच्या वाणीला पुनः एक विलक्षण स्वाभाविकता आणि मिस्किलता आली आहे. स्वतःची फजितीदेखील अतिशय सूक्ष्मातिसूक्ष्म तपशिलासह जणू हावभाव करीत, अभिनय करीत ते सांगत असतात म्हणूनच 'रामनगरी'त नाटच अवतरते. जीवनातील नाटच शोधण्याचा प्रयत्न नसूनही शैलीतील स्वाभाविक नाटचपरतेमधून वाचनीयता तर अशा आत्मचरित्राला येतेच परंतु त्याबरोबरच वाचकाचे कुतूहल वाढविण्याचे, जिज्ञासा वाढविण्याचे सामर्थ्यही आपसूक त्यात उतरलेले असते. केवळ जीवनातील घटना, प्रसंगांची साखळी आणि सनावळीचा तपशील दिला की आत्मचरित्र झाले अशी ढोबळपणाची अभिव्यक्ती 'रामनगरी'च्या वाचनातून येत नसते. तर एकीकडे लेखकाचा म्हणजे नगरकरांचा जीवनसंदर्भ वाचकाला जाणवत असतो आणि दुसरीकडे तो अधिकाधिक अंतर्मुख होत जात असतो. 'रामनगरी'मधील माणसं काही गावाकडची आहेत, काही शहरी आहेत, काही तालुक्याची आहेत. परंतु ती सारी आपल्या स्वभाववैशिष्टचासह जिवंत होत जातात. विविध पातळीवर विखुरलेले जीवन, त्यात प्रत्यही वाटचाला आलेले कडू गोड क्षण, झालेला मनस्ताप, होणारा आनंद या सर्वांसह एक 'जगणे' तुम्हाआम्हाला जाणवत असते. पुनः या लेखनात कोणतीही पोझ घेतलेली नसते. आजच्या जीवन जगण्याच्या काठावर उभे राहूनच स्वजीवनाचा तळ शोधण्याचा तो प्रयत्न ठरतो.

'बलुतं' वाचताना सतत ज्या जगापासून आपण फार दूर असतो व ज्या जगाची आपल्याला तीळमात्र कल्पनाही नसते अशा एका विलक्षण जगात

जगणाऱ्या आणि लहानाच्या मोठ्या होणाऱ्या एका जीवाच्या कहाणीचा प्रत्यय येत असतो. 'बलुतं'मध्ये सुरुवातीस पवार गडबडलेले आहेत परंतु त्यांची लेखणी धारेला लागताच अनामिकाची तटस्थता ते सांभाळू शकलेले नाहीत. 'श्री. ना. पेंडसे–लेखक आणि माणूस' प्रमाणेच 'बलुतं'चे आत्मचरित्र यादृष्टीने हीच एक महत्त्वाची गोष्ट समांतर दिसते. बाल्यापासून शैशवापर्यंत आणि शैशवापासून तारुण्यापर्यंतची 'जीवनघडण' बलुतंमध्ये शब्दांकित होते. ही घडण अतिशय अवघड तर खरीच पण तीतील जीवनाशयही तितकाच भावकोमल आणि मृदु आहे. आत्मपरतेच्या रंगाने 'बलुतं' रंगलेले आहे. त्यात खाजगी, वैयक्तिक, लपविण्यासारखे असे काही नाहीच इतकी विलक्षण प्रामाणिकता त्यातून डोकावीत असते. कलात्मक तटस्थपणाने आपल्या गत-जीवनातील व्यक्तींचा, घटनांचा आणि प्रसंगांचा अन्वय लावण्याचा प्रयत्न मन:पूत रीतीने दया पवार करतात. जीवनाची पीळदार वळणे आणि त्या त्या वळणांवर भेटलेली माणसे, असलेली परिस्थिती, उडालेले भावनिक आणि वैचारिक संघर्ष, त्यांचा होणारा तात्कालिक परिणाम या सर्वांसह एक व्यक्तित्व 'बलुतं'मध्ये वाढीस लागते, विकसित होत जाते. हेवेदावे, रागलोभ, हर्षमर्ष, सुखदु:ख हाणामाऱ्या, सूड, बलिदान, प्रेम, वात्सल्य इत्यादि भावभावनांची आणि माणसा-माणसातील नात्याची इंद्रधनुष्ये 'बलुतं'मध्ये निर्माण होत असतात आणि त्यातून दया पवार हे व्यक्तिमत्त्व रंगरूपाला येत असते. एखादी मूर्ती घडवितांना होणारे नक्षीकाम 'बलुतं'मध्ये घडत नसते तर तेथे असते भावनांचे वादळ, वासनांचे वणवे आणि जिद्दीचा सागर! ज्या जगाशी आणि वस्तुस्थितीशी जन्माची नाळ बांधली गेली त्या जगाचा आणि वस्तुस्थितीचा विलक्षण संताप आहे तशी कणवही आहे. हर्षामर्षाच्या क्षणांनी आंदोलित होणारे व्यक्तिजीवनाचे भावपट विणले जात असतानाच तत्कालीन सामाजिक परिस्थितीच्या झंझा-वाताने कोळपून गेलेली भावजीवनाची लक्तरेही येथेच वाचकाला भेटत असतात. त्यातून घडत गेलेला आणि आजवर घडलेला 'माणूस' वाचकाला भेटत असतो. त्याच्या जीवनरीतीची आणि जीवनपद्धतीची ओळख वाचकाला होत असते. चांगले काय किंवा वाईट काय हे आत्मचरित्र वाचताना वाचक बघत नसतो तर आत्मचरित्रातून भेटलेला 'माणूस' किती स्वत:शी प्रामाणिक आहे. त्याचे अनुभव कितपत जिवंत आणि जातिवंत आहेत, त्या अनुभवांच्या अस्सलतेची पातळी कितपत वरच्या दर्जाची आहे याची प्रचीती चांगल्याकला-त्मक आत्मचरित्रामधून वाचकाला येत असते व अशी काही चांगली 'आत्म॰ चरित्रे' सुदैवाने मराठी भाषेत लिहिलीही जात आहेत.

आज आत्मचरित्रलेखनात मात्र पुरुषांपेक्षा स्त्रिया विशेष आघाडीवर दिसत आहेत. बहुजनसमाजातील व्यक्ती आत्मचरित्र लेखनासाठी प्रवृत्त होत आहेत. 'स्व'च्या जीवनशोधातून हाती आलेले 'सत्य' शब्दबद्ध करण्याची प्रामाणिक धडपडच त्यातून स्पष्ट होत आहे. चरित्र आणि आत्मचरित्रात्मक कथा असे अनेक नवेनवे घुमारे आत्मपर लेखनाला मिळत आहेत. लालित्य, चिंतनशीलता, जीवन-संदर्भसूचकता आणि सत्यान्वेषण हे आत्मचरित्राचे निकष ढोबळपणाने आपण मानू लागलो तर सर्वच ललितवाङ्मयाचे ते निकष ठरतात आणि चरित्रापेक्षा 'आत्मचरित्र' हा वाङ्मयप्रकार ललितवाङ्मयाच्या विशेष जवळ जाऊ बघत आहे. किंबहुना ललितवाङ्मयाचाच तो एक प्रकार आपण मानू लागलो आहोत. एका संवेदनशील व्यक्तिमनाचा तो जीवनशोध असल्यामुळे 'आत्मचरित्र' कसे असावे आणि कसे नसावे' हे सांगणे म्हणजे सशाच्या शिंगाचा आणि खपुष्पाचा शोध घेण्यासारखे ठरते. नद्या अनेक असल्या तरी प्रत्येकीची चाल वेगळी, प्रवाह वेगळा, डौल वेगळा. त्याचप्रमाणे आत्मचरित्रात ज्या मातीतून 'मी' जन्म घेतो तिच्याशी तो कितपत प्रामाणिक आहे आणि सत्याचे पातिव्रत्य कितपत पाळतो यावरच त्याची सूक्ष्मता आणि मानसपटलावरील मूर्ती कोरली जाणार असते. तेथे बेगडी जडावाचे काम केले गेले तर मूर्ती बटबटीत दिसेल आणि अलंकरणातच तिचा जीव गुदमरून जाईल.

* * *

तीन

वि. स. खांडेकरांची कादंबरी आणि जीवन संदर्भ शोध

वि. स. खांडेकरांच्या कादंबऱ्यांचा विचार करू बघणे म्हणजे या लेखकाने जीवन जाणिवांच्या तळापर्यंत जाण्याचा केलेला जो प्रयत्न आहे तो समजावून घेणे असा होतो. खांडेकर ज्या वातावरणात वाढले. आणि ज्या संस्कारातून त्यांचे लेखन झाले यांचा शोध घेणे म्हणजे जवळजवळ एका पिढीचे आत्मकथन समजावून घेणे होय. लेखनातील विविधता, आणि अनेकपदरीपणा, चिरंतन मूल्यांचा ध्यास, ध्येयवेडेपणाची हौस स्वप्निल दृष्टीने जीवनाला सामोरे जात असता प्रत्यही निर्माण होणारे अडथळे यांचे मोठे संमिश्र चित्रण खांडेकरांच्या काळातील कादंबरीत घडत होते. किंबहुना समकालीन सर्वच वाङ्मयनिर्मितीचा तो धर्म ठरू बघत होता. हरिभाऊ आपटे आणि त्यांच्या भोवतीची कादंबरी व वि. स. खांडेकर आणि त्यांच्या भोवतीची कादंबरी यात एक परिवर्तनाची दिशा स्पष्ट होते यांचे कारण हेच आहे की मराठी वाङ्मय समाज प्रबोधनापासून एक पाऊल पुढे टाकण्याच्या प्रयत्न करू लागले. केवळ समाज प्रबोधन, केवळ नैतिक शिकवण आणि केवळ धर्मरूढींविरुद्ध शब्दच्छल करण्यापेक्षा मराठी वाङ्मयाची अधिक काहीतरी मागणी होती. त्याला अधिक चिरंतन मानवी मूल्यांच्या संदर्भात परिपक्व असे विचारधन अपेक्षित होते आणि ते हरिभाऊंच्या नंतरच्या पिढीने म्हणजे वामनमल्हार आणि वि. स. खांडेकर यांनी कादंबरीक्षेत्रात मिळवून दिले. वस्तुतः वि. स. खांडेकरांच्या काळातही सर्वच अग्रगण्य लेखक विविध वाङ्मय-प्रकार हाताळीत होते. अजूनही तसे घडते. परंतु आपल्या मनोधर्माला आणि प्रतिभाबळाला कोणता वाङ्मयप्रकार अनुकार देतो हे लक्षात घेत जाणे वाङ्मय-

निर्मितीक्षेत्रात महत्त्वाचे ठरते. खांडेकरांनी नाटके आणि कविताही लिहिल्या. पण ते फार काळ तेथे रमू शकले नाहीत. खांडेकरांनी समीक्षात्मक लेखनही केले आणि कथा व लघुनिबंध यामध्येही स्वैर आणि दिलखुलासपणे, मोकळेपणाने सुखेनैव संचार केला.

कादंबरी हाच प्रकृतिधर्म

खांडेकरांची प्रतिभा रमली ती प्रामुख्याने कादंबरीच्या विशाल आणि विस्तारित अवकाशामध्ये ! याचे कारणही अगदी उघड आहे. जीवनाच्या अनेकपदरी रूपांना न्याहाळताना आणि त्याचा अनेकपदरीपणा लक्षात घेतांनाच खांडेकरांचे कलामन रंगून जाते. जीवनाचा प्रचंडपणा, आक्राळविक्राळपणा आणि तरीही संवेदनांना जपणारा जिवंतपणा खांडेकर आपल्या कादंबरीतून शोधू बघतात आणि ज्या माणसांच्या संदर्भात जीवनाला अर्थ प्राप्त होणार असतो त्या माणसांच्या जाणिवांच्या तळाशी जाण्याचा प्रयत्न करू लागतात. खांडेकरांच्या कादंबरीची वीण एखाद्या वटवृक्षासारखी आहे. विस्तार हे त्याचे वेगळेपण असते पण पारंब्याची गुंतागुंत आणि पुन: सृजनशील निर्मिती हे त्याचे वैशिष्टच असते. ओबडधोबडपणा त्या वृक्षाचा दिसत असला तरी त्यातही एक घरंदाजपणा असतो. खांडेकर सर्व ललितवाङ्मचप्रकारांपेक्षाही कादंबरीशी अधिक एकरूप झाले, अधिक तदात्म झाले. कादंबरीचा जो विस्तारित असा आशयपट आहे तो खांडेकरांच्या प्रवृतिधर्माशी एकतर जुळणारा ठरला आणि खांडेकर या व्यक्तीचे समाजावर जे अपरंपार प्रेम होते, माणसे मुक्तपणाने आणि स्वतंत्रपणाने जीवन जगण्याची जी धडपड करतात त्याना कादंबरीतून कलारूप देण्याचा खांडेकरांनी प्रयत्न केला. खांडेकरांचे संपूर्ण कादंबरीविश्व हे माणसामाणसांच्या जळत्या, जागत्या, अधुऱ्या, पुऱ्या अशा भावभावनांचे उन्मेष आणि कढ अभिव्यक्त करीत असते. त्यांच्या कादंबरीविश्वाचे क्षितिज जसे सागराशी सीमित आहे तसेच अनुभवविश्वाचे क्षितिज हे माणसावरील अपरंपार प्रेमाशी, श्रद्धेशी सीमित झाले आहे. हरिभाऊ आपट्यांपेक्षा खांडेकर हे येथे स्पष्ट वेगळे झालेले आढळतील. खांडेकरांच्या कादंबरीत एक Universal appeal आहे, एक विशिष्ट Significance आहे. याचे कारण ' माणूस 'ही त्यांच्या कलानिर्मितीची बीजभूमी आहे, बीजकेंद्र आहे.

रागिणी परंपरेचा कालखंड

खांडेकरांनी ज्या काळात कादंबरी लेखनाला सुरवात केली तो काळ हा भारताच्या आणि महाराष्ट्राच्याही स्थित्यंतराचा, वैचारिक, भरण पोषणाचा काळ होता. आगरकर आणि हरिभाऊ आपटे यांच्या वैचारिक आणि वाङ्मयीन परिणामवाताने झपाटलेले असे वातावरण या कालखंडात होते, एकीकडे

गांधीजींच्या विचारसरणीचा प्रभाव या काळावर पडत होता तर दुसरीकडे रशियन समाजक्रांतीने सर्व जगाचे लक्ष आपल्याकडे वेधून घेतले होते त्यात मराठी लेखकही होता. समाजवाद आणि साम्यवादाचा पगडा मराठी वाङ्मयावर बसू बघत होता तर आगरकर–हरिभाऊ आपटे दीपस्तंभासारखे मार्ग दाखवित होते. विविध प्रवाहांनी विशेषत: वैचारिक आणि भावनिक प्रवाहांनी इ. स. १९२० नंतरचा कालखंड झपाटला गेला होता. महाराष्ट्र तर या वैचारिक आंदोलनात पहिल्यापासूनच अग्रेसर ठरला. अस्पृश्योद्धार, स्वातंत्र्याची चळवळ, जागतिक वाङ्मयातील विचारधारा यांचे डोळसपणे व प्रांजळपणे लेखक आकलन करू लागले व त्याचा परिणाम तत्कालीन मराठी वाङ्मय निर्मितीवर झाला. गांधी-वाद व साम्यवाद हाती हात घेऊन लघुकथेतून, कादंबरीतून अवतरू लागला. विशेषत: या काळातील कादंबरी डोळ्यापुढे आणली तर काय दिसते ? विविध पातळ्यांवरून जीवनशोध घेण्याचा ती प्रामाणिक प्रयत्न करीत असते तर दुसरी-कडे विविध विचारसरणींच्या साह्याने बौद्धिक आकलन समृद्ध करण्याचा प्रयत्न करीत असते. हरिभाऊ आपट्यांनी जी स्त्रियांची दु:खे वेशीवर टांगली त्याही-पेक्षा स्त्रीच्या दास्य विमोचनाची आणि स्त्री स्वातंत्र्याची आकांक्षा वा. म. जोशी यांच्या ‘ रागिणी ’ परंपरेने सुरू केली होती. प्रबोधनाची दिशा बदलली होती, तीत परिवर्तन झाले होते. आणि तिचे केंद्रही बदलले होते. विचारप्राधान्य आणि बुद्धिप्रामाण्य हे दोन विशेष या काळातील कादंबरीतून लक्षात येत होते. उदा. पु. य. देशपांडे यांची ‘ सुकलेलं फूल ’ आणि ‘ विशाल जीवन ’, माडखोलकरांची ‘ भंगलेलं देऊळ ’ आणि ‘ चंदनवाडी ’, वा. म. जोशी यांची ‘ सुशीलेचा देव ’ आणि ‘ इंदुकाळे सरला भोळे ! ’ सैद्धान्तिक स्वरूपाच्या चर्चा आणि स्वातंत्र्याची काळजी प्रामुख्याने या कादंबऱ्यांनी वाहिली. डॉ. केतकरांनी सामाजिक समस्यांचा तळ गाठण्याचा प्रयत्न आपल्या कादंबरीतून केला. त्यामुळे त्यांची कादंबरी सम-कालीन कादंबरीसारखी केवळ सामाजिक न राहाता ती समाजशास्त्रीय बनली. त्यांच्या ‘ब्राह्मणकन्या’ या कादंबरीत अनेक समाजशास्त्रीय सिद्धान्तांची खुली चर्चा झाली व त्यातून कुमारी मातांचा प्रश्न, स्खलनशील तरुणांचे अध:पात, समाजोन्नतीसाठी झटणारे तरुण यांची ‘ रामराव ’ आणि ‘ कालिंदी ’ या व्यक्तिरेखातून शोधदिशा न्याहाळली गेली. संपूर्ण जगाला त्यांनी आपल्या कादंबरीत उपस्थित केले. उदा. ‘ गावसासू ’ या कादंबरीतून नव्या सामाजिक जाणिवांचा कालसापेक्ष वेध डॉ. केतकर घेत असतात. तर वा. म. जोशी यांनी आपल्या कादंबरीतून वाचकांची ‘ बौद्धिक भूक ’ पुरी करण्याचा प्रयत्न केला. एक सलग तत्त्वप्राधान्य त्यांच्या कादंबऱ्यांना आले. ध्येय आणि नीती, प्रेम आणि विवाह, देव आणि नियती अशा विविध कंगोरेदार विचारांनी

वामन मल्हारांनी आपल्या कादंबरीला वास्तववाद आणि ध्येयवाद देण्याचा प्रयत्न केला. एका बौद्धिक पातळीवरच त्यांची व डॉ. केतकरांची कादंबरी उभी ठाकली. कादंबरीला समाजशास्त्रीय रुप येत होते तर एका प्रागतिक उदात्तिकरणाच्या संस्कारासाठी वामन मल्हार सिद्ध झाले होते. अशा या कादंबरीविश्वात वि. स. खांडेकरांसह नवी भावनांकित कादंबरी उमलू लागली, फुलू लागली.

वा. म. जोशी, पु. य. देशपांडे, डॉ. श्री. व्यं. केतकर, ग. त्र्यं. माडखोलकर या कादंबरीकारांबरोबर ना. सी. फडके आणि वि. स. खांडेकर यांच्या कादंबऱ्यांचा विशेष बोलबाला झाला व फडक्यांपेक्षाही खांडेकरांच्या कादंबऱ्यांनी सुशिक्षित तरुण वाचकवर्गाची मने काबीज केलीत. आगरकरांचा वैचारिक वारसा आणि हरिभाऊ आपटयांची कादंबरीच्या संदर्भातील कलात्मक जाण डोळयापुढे ठेवीत गांधीवादाला आणि साम्यवादाला स्वीकारित खांडेकरांची कादंबरी उमलू लागली.

खांडेकरांच्या कादंबरीचा विशेष

वस्तुत: खांडेकरांच्या कादंबरीतील विषय हे त्याकाळाला अनुरूप असेच होते. पण ही कादंबरी केवळ विषयाशी घोटाळत न बसता मना मनांच्या अन्त: कोषाचा वेध घेण्याचा प्रयत्न करू लागली. अर्थात एका परीने हे समाज प्रबोधनच ठरले असते पण खांडेकरांनी आपल्या कादंबरीला केवळ प्रबोधक होऊ दिले नाही यातच त्यांच्या समग्र कादंबरी विश्वाच्या सफलतेचे रहस्य साठविलेले आहे. चिरंतन प्रेमश्रद्धेतून खांडेकरांच्या कादंबऱ्यातील आशय अभिव्यक्त झाला आहे. त्यातील गांभीर्य आणि मनोवृत्तींची एकता लक्षात घेता समकालीन कादंबरीपेक्षा खांडेकरांची कादंबरी वेगळी उठून दिसली. एका वैचारिक प्रांजळपणाने आणि माणसाबद्दलच्या अपरंपार आत्मियतेने खांडेकरांची कादंबरी स्वत:चे पृथकपण सिद्ध करीत गेली. देवालयातील प्रचंड दिव्यांच्या झगमगाटात एक संथ समई जळत राहावी तशी अवस्था खांडेकरांच्या कादंबरीची आहे. १९३० साली खांडेकरांची पहिली कादंबरी 'हृदयाची हाक' ही प्रसिद्ध झाली. त्यावेळी मराठी वाङ्मय क्षेत्र आणि विशेषत: कादंबरी क्षेत्र अतिशय गजबजलेले होते अशा विश्वात स्वत:चे पाऊल रोऊन खांडेकरांची कादंबरी संथपणे वाटचाल करू लागली ती आपल्या पावलांचे ठसे वाचकांच्या हृदयात उमटवितच ! डॉ. केतकर, वामन मल्हार, माडखोलकर, फडके यांच्या विशिष्ट शैलीच्या कादंबरीत खांडेकरांनी स्वतंत्र मार्ग स्वीकारला. महाराष्ट्राची जी एक वैचारिक परंपरा होती तिचे निशाण हाती घेत खांडेकरांनी मराठी कादंबरीला वैचारिक पिंड मिळवून दिला. वामन मल्हार 'तत्त्वज्ञ' होते. डॉ. केतकर 'समाजशास्त्रज्ञ' होते तर खांडेकर 'विचारवंत' म्हणूनच कादंबरीतून अवतरले. खांडेकरांनी माणसा माणसांच्या

जीवन जगण्याचा, जीवनातील चढउतारांचा आणि जीवनातील भावनिक पोकळीचा विचार प्रामुख्याने सांस्कृतिक दृष्टिकोणाला स्वीकारून विशेषत्वाने मांडला. त्यामुळे खांडेकरांची कादंबरी ही 'सांस्कृतिक' ठरली पण वाङमयीन कसाला त्या मानाने उतरू शकली नाही.

कादंबरीची प्रतीकात्मकता आणि रूपकात्मकता

खांडेकरांना जे उत्कटतेने जाणवत होते जे बघून त्यांचे मन व्यथापूर्ण होत होते, अर्थात त्यांचे सर्व अनुभव प्रामाणिक होते पण त्या अनुभवांची अभिव्यक्ती मात्र कृतक ठरली त्यासाठी त्यांना 'ययाति' वगळता सर्व कादंबऱ्यांसाठी रूपकांचा आश्रय घ्यावा लागला. प्रतीकांच्या आहारी जावे लागले. प्रश्न असा निर्माण होतो की खांडेकरांच्या जवळ जवळ सर्व कादंबऱ्या रूपकाश्रयी आणि प्रतीकाश्रयी का झाल्या? रूपकांच्या माध्यमाविना त्यांना अनुभवाचे रूप न्याहाळता आले नसावे का? कुसुमाग्रजांची कविताही रूपकाश्रयी होती 'आगगाडी आणि जमीन' किंवा 'अहि आणि नकुल' या रूपकांची सर्वात्मकता आणि सार्वत्रिकता खांडेकरांच्या कादंबरीतील रूपकांना आणि प्रतीकांना का येऊ शकली नसावी? या प्रश्नांच्या साह्याने खांडेकरांच्या कादंबरीचे वाङ्मयीन यशापयश शोधता येते ते शोधणे शक्य होते. ज्या क्षणी 'ययाति' या कादंबरीत खांडेकरांनी रूपकाचा आणि प्रतीकात्मकतेचा पांगुळगाडा सोडून दिला त्या क्षणी ती कादंबरी एक वैचारिक पीळ घेऊन आणि जीवनाचे व्यामिश्र रूप घेऊन अभिव्यक्त झाली. एखाद्या पैलू पाडलेल्या हिऱ्याची आकर्षकता आणि सौंदर्य हे त्याच्या पैलूत असते तसे रूपकांचे स्थान मूळ अनुभवात असेल तरच विविध परिमाणे त्या भावानुभवाला येऊ शकतील अन्यथा तसे जर घडले नाही तर कालांतराने ती रूपके उपरी आणि खिळखिळी, खोटी वाटू लागतील! त्यांना विविध परिमाणे मिळू शकणार नाहीत! खांडेकरांची अनुभव घेण्याची पद्धतीच रूपकांची आहे पण ज्या 'रूपक कथा' मध्ये खांडेकर अतिशय यशस्वी ठरले तसे त्यांना कादंबरीत वाङ्मयीन यश मिळू शकले नाही. एक तर रूपकांच्या निर्मिती मर्यादेचा कादंबरीच्या विकसनशील आशयाला बंदिस्त करतांना अनुभवाची होणारी ओढाताण अपरिहार्य ठरली आणि दुसरी गोष्ट म्हणजे रूपकाच्या चौकटीतूनच अनुभवाला न्याहाळल्यामुळे मूळ अनुभवाचे चैतन्यशीलत्व, रसरशीतपणा आणि जिवंतपणा हा नाही म्हटले तरी रूपकाच्या वेडचांनी बांधला गेला रूपकांची आणि तत्जन्य प्रतीकांची छडी सतत मूळ भावानुभवाच्या पाठीत बसत असते आणि त्यामुळे रूपकांना आणि प्रतीकांनाच महत्त्व मिळते! आणि खांडेरांच्या बाबतीत तिसरी गोष्ट अशी घडली की त्या काळात रूपकान्वयित कादंबरी

पु. य. देशपांडे, खांडेकर आणि माडखोलकरच लिहीत होते म्हणून समकालीन वाचकाला काही आनंद दिल्याचे समाधान तात्कालिक असे मिळू शकले असेल पण त्यातून चिरंतनत्वाची जी अपेक्षा आपण करतो ती मात्र पूर्ण होत नाही. याचाच अर्थ असा की खांडेकरांच्या कादंबऱ्यात लेखकही रूपकांच्या आहारी जातो आणि वाचकही रूपकांच्या आहारी जातो त्यामुळे मूळ अनुभवाची अस्सलता आणि प्रत नाही म्हटले तरी कमी होते. एक प्रकारची कल्पनारम्यता (Fantacy) आणि वृत्तीचा हळवेपणा ध्येयवादाच्या गुलाब पाण्याने शिंपून व्यक्त होत राहातो. 'हृदयाची हांक', 'दोन ध्रुव', 'उल्का', 'कांचनमृग', 'हिरवा चांफा', 'दोन मने', 'रिकामा देव्हारा', 'क्रौंचवध', 'अश्रु', 'जळलेला मोहोर', 'सुखाचा शोध', 'अमृतवेल', 'वृन्दावन' आणि 'वानप्रस्थ' (शेवटच्या दोन्ही अप्रकाशित व अपूर्ण). या कादंबऱ्यांचे नुसते मथळे वाचले तरी खांडेकरांच्या वृत्तीतील विगत संस्कृतीच्या रूपकांच्या निर्मितीतील हळवेपणा लक्षात येतो. अर्थात हा वृत्तीतील हळवेपणा कल्पनारम्यतेचा अविभाज्य भाग म्हणून अवतरत नसतो तर त्या मागे खांडेकरांचा आदर्शवाद लपलेला असतो. भारतीय संस्कृती, आचार, विचार यातील एक आदर्शभूत अवस्था खांडेकरांना अभिप्रेत असते त्याचे एक 'नाट्य' रूपकांच्याद्वारा खांडेकर व्यक्त करण्याचा प्रयत्न करीत असतात.

कादंबऱ्यांच्या प्रस्तावना

खांडेकरांच्या कादंबरीचे सरळ दोन भाग पडतात. एक भाग म्हणजे 'ययाति' आणि दुसरा भाग म्हणजे 'ययाति' सोडून खांडेकरांनी लिहिलेल्या सर्व कांदबऱ्या. 'ययाति' नंतर खांडेकरांनी फक्त 'अमृतवेल' ही कादंबरी लिहिली होती व 'ययाति' पूर्वीच्या खांडेकरांच्या सर्व कादंबऱ्या प्रतीकाश्रयी प्रतीकात्मक आहेत. 'हृदयाची हांक' ते 'अमृतवेल' या खांडेकरांच्या कादंबरी विकासात आणि विस्तारात 'ययाति' वगळता कुठेही काही विशेष बदल किंवा परिवर्तन घडले आहे असे आशय आणि अभिव्यक्तीच्या संदर्भात जाणवत नाही. खांडेकरांनी एकही ऐतिहासिक कादंबरी लिहिली नाही याही तपशीलाचा विचार करावा लागतो व त्यावरून खांडेकरांचे कलावंताचे मन हे जीवनातील कोणत्या अंगावर, कोणत्या समस्यांवर अधिक स्थिरावते याचा आलेख काढता येतो. उलट पक्षी रूपकांच्या डोळ्यांनी अनुभवाला न स्वीकारता खांडेकरांनी मनाचे कान करूनच भावानुभवाचा नाद 'ययाति' मध्ये ऐकला आणि ती पुराणकथेपेक्षाही एक अस्सल नवनिर्मिती लक्षणीय स्वरूपात साक्षात झाली. तसेच आणखी एक या कादंबऱ्यांच्या संदर्भातील अलक्षित तपशील म्हणजे खांडेकरांनी जवळजवळ प्रत्येक कादंबरीला जोडलेल्या आत्मसमर्थनात्मक प्रस्तावना! याही तपशीलात

कलागुणांच्या संदर्भात खांडेकरांच्या कादंबरीचा आलेख उतरणीला का लागतो या प्रश्नाचे बोलके उत्तर मिळेल. जुन्या नाटकातून ज्याप्रमाणे सूत्रधाराने येऊन नाटकाचा विषय, आशय, पात्रे यांचा परिचय करून द्यावा तसे खांडेकर कादंबरीच्या प्रस्तावनांतून आत्मसमर्थन करतात आणि वाचकाला मार्गदर्शक अशी आचारसंहिता पुरवितात त्यामुळे झाले काय की कादंबरीत जीवनाकाश स्पष्ट होण्याऐवजी सामाजिक विचारांचे दाट धुके अधिकच गडद होत जाते आणि त्यात वाचकाचा जीव कासाविस होऊ लागतो. उदाहरणार्थ–

'जुने जग सोडून नव्या जगाच्या शोधाकरता आज मानवता प्रवासाला निघालेली आहे. हा प्रवास किती काळ टिकणार आहे याची तिला (म्हणजे मानवतेला) काडीमात्रही कल्पना नाही...आजकालच्या प्रवासी मानवतेने कादंबरीची निवड केलेली आहे. पूर्वीच्या बैठचा सुखवस्तू जीवनात काव्य, शास्त्र, विनोद, तत्त्वज्ञान इत्यादिकांचा स्वतंत्ररीतीने ती (मानवता) आस्वाद घेत होती. पण या प्रवासाच्या धांदलीत, दगदगीत आणि धावपळीत ते अशक्य होऊन बसले आहे. साहाजिकच बरोबर घेतलेल्या कादंबरीने आपल्या वाङ्मयविषयक भुका भागवाव्या अशी ती अपेक्षा करू लागली ...ज्या काळात धर्माची जागा वाङ्मयाने घेतली आणि वाङ्मयातही बहुजनसमाजाच्या विचारापर्यंत आणि भावनांपर्यंत फक्त कादंबरीच पोहचू शकते ... (प्रस्तावना–'पांढरे ढग')

या प्रस्तावनेतून खांडेकरानी कादंबरी या वाङ्मयप्रकाराचे मानवतेच्या प्रवासातील महत्त्व स्पष्ट केले असले तरी बौद्धिक आणि भावनिक भुका शमविण्यासाठी कादंबरीचा त्यांनी केलेला जो पुरस्कार आहे तो मात्र खांडेकरांच्या कादंबरीतून गोचर होत असतो का हा खरा प्रश्न आहे.

'या दोन तीन वर्षात (इ. स. १९३६-३७-३८) माणसाचे मन आणि त्याचे अंतर्मन त्याच्या आचार विचारातील विचित्र विरोध, समाजाच्या नियंत्रणामुळे सुसंस्कृत भासणारी त्याची वृत्ती आणि त्याची मूळची गूढ स्वैरप्रवृत्ती, त्याची बहिर्मुखता आणि त्याची अंतर्मुखता इत्यादिकांचा विचार करण्यात माझे मन गुंग झाले होते.' (प्रस्तावना–'दोन मने')

याही ठिकाणी खांडेकरांनी केलेली अपेक्षा बावनकशी असते पण मूळ कादंबरीच्या आशयातून मात्र मनामनांच्या गुंतागुंतीतील कसदारपणा, सच्चेपणा स्पष्ट होत नसतो.

'सुधारणेचा इतिहास म्हणजे मानवी बुद्धीच्या विविध विलासांचा इतिहासच होय. आजचे प्रत्येक प्रगत शास्त्र हा मानवी बुद्धीचा गगनचुंबी विजयस्तंभ आहे ...पण शास्त्रे इतकी पुढे गेली, इतकी विविध व विपुल यंत्रे निर्माण

झाली, म्हणून मानवजात अधिक सुखी झाली असे नि:शंकपणे आपल्याला म्हणता येईल का ? आजच्या जगात यांत्रिक सुधारणा अगदी कळसाला पोचली असली तरी तिच्यात काहीतरी मोठी उणीव आहे . . . बुद्धीच्या मागे धावता धावता मनुष्य भावनेला विसरत चालला आहे हेच ते वैगुण्य आहे . . . जीवनाच्या विकासाला या दोन्ही शक्ती आवश्यक आहेत. बुद्धीला भावनेचे पाठबळ नसेल तर ती बहुधा नुसती बोलकी राहाते . . . ज्याच्यात नवे जग निर्माण करण्याचे सुप्त कर्तृत्व आहे अशा या बुद्धिमान वर्गाची स्वत:ला सोयीस्कर असणारे तत्त्वज्ञान निर्माण करण्यात खर्च होते. त्याचा बुद्धिवाद हा बहुधा सुखवाद असतो, कित्येकदा तर तो उघडानागडा भोगवाद असतो. बुद्धी चिकित्सक, भावनाप्रेरक होऊन या दोन्ही शक्तींच्या मिलाफातून ज्या कलाकृतीचा जन्म होतो तीच खऱ्या प्रगतीला कारण होते.' (प्रस्तावना–क्रौंचवध)

वैचारिक पिंड

'क्रौंचवध' कादंबरीतील प्रस्तावनेच्या वरील उताऱ्यातून खांडेकरांचा जीवनविषयक वैचारिक पिंड किती समृद्ध आणि चिरंतन मानवी मूल्यांच्या शोधनार्थ प्रामाणिकपणे प्रयत्नवादी होता हे स्पष्ट होत असले तरी एक ललित-कला माध्यम म्हणून ज्यावेळी खांडेकर आपले विचार व्यक्तिचित्रांद्वारा गोचर करू जातात त्यावेळी वजनदार आशयाशी खांडेकरांची सर्वच व्यक्तिचित्रे एकात्म झालेली दिसत नाहीत. आशय आणि ज्या व्यक्तिदर्शनातून हा आशाय अभि-व्यक्त होत असतो ती व्यक्तिचित्रे ह्यांची सुटी सुटी जाणीव खांडेकरांच्या कादंब-ऱ्यातून डोकावते. आशयामागे व्यक्तिचित्रे फरफटत ओढली जातात. त्यामुळे खांडेकरांनी केलेले जे वैचारिक संश्लेषण, विश्लेषण असते, जी जीवनचिकित्सा असते, ती सुटी, वेगळी, स्वतंत्र, पृथक अशी महत्त्वाची ठरते ! पण जीवनरस घेऊन जाणिवा अभिव्यक्त होत असतात, त्या व्यक्तिरेखा मात्र, सुटचा वेगळचा जाणवतात आणि अशावेळी खांडेकरांना कल्पनेचा आणि हळव्या ध्येयवादाच्या मदतीशिवाय दुसरा तरणोपाय नसतो. प्रतीकांशिवाय आशय उमलू शकत नसतो. कल्पनाविलासातील भावव्याकूळ हळवेपणाच अनुभवावर मात करतो आणि त्यातून मुख्य कथानके, उपकथानके आणि रहस्याची गुंफण अशा दिशेने कादंबरी विस्तारू लागते. जीवनाची एकसंध, सर्वांगीण आणि टोकदार प्रतीती येण्याऐवजी विविध विचारसरणींचे भारवाही व्यक्तिचित्रे कादंबरीतून जन्माला येतात ! 'ययाति' वगळता खांडेकरांच्या सर्व कादंबऱ्यांतून असे घडले आहे. हरिभाऊंनी जीवनाच्या वृत्तिप्रवृत्तींचे निखळ वास्तवपूर्ण आणि मूलगामी विश्लेषण केले. केवळ विचारांचे साधन म्हणून व्यक्तिचित्रे न येता माध्यम म्हणून त्यांच्या काद-बऱ्यातून व्यक्त झालीत. आणि या सर्वाबरोबर मानवी जीवनातील कारुण्य दारुणता भीषणता, काठिण्य, मूर्ख धर्मरूढी, लोकाचार यावर हरिभाऊ प्रहार करतात,

आणि आपली मानवतावादी भूमिका स्पष्ट करतात. उदा. 'पण लक्ष्यात कोण घेतो ?' किंवा 'मी', 'यशवंतराव खरे' या कादंबऱ्यातून हरिभाऊंनी व्यक्ति-चित्रणाद्वारा मानवीजीवनातील विविध समस्यांचा विविध गुंतागुंतीचा तळ गाठला आणि त्यातून जीवनानुभूतीचा उष:काल डोळेभरून बघितला म्हणून हरिभाऊ आपटयांची व्यक्तिचित्रे ही तुमच्या आमच्या सारखी झालीत आणि कथानके 'आजकालच्या गोष्टीत' बंदिस्त झालीत. ध्येयवाद आणि मानवतावाद यांचा अपूर्व संगम हरिभाऊंच्या कादंबरीत आढळला. खांडेकरांनाही तो जाणव-लेला आहे. पण ध्येयवादाला स्वीकारतांना कोल्हटकर गडकरी वळणाची त्यांची प्रतिभा कल्पनेच्या भराऱ्या मारण्यात दंग होते आणि मूळ आशयाची बीजभूमीच पारखी होते, पोरकी ठरते, उपरी ठरते. जीवनानुभूती आणि व्यक्तिचित्रण यांचा मेळ बसत नाही.

खांडेकरांचे कादंबरीविश्व

'हृदयाची हाक' आणि 'कांचनमृग' या खांडेकरांच्या पहिल्या कादंबऱ्या, सुरवातीच्या. कुसुम, कमळ आणि कुमुद यांच्या जीवनात आलेला नायक दिवा-कर यांच्या भावपूर्ण जीवनाची घटनाप्रधान कथानकाच्या साह्याने गुंफण खांडेकर करतात. त्यांत नवेपणाच्या अनेक खुणा राहून जातात पण खांडेकरांना जाणव-लेल्या ज्या अनुभूती आहेत त्या कलारूप घेऊन व्यक्तिचित्रांद्वारा गोचर होऊ शकत नाहीत. 'हृदयाची हाक' प्रमाणेच 'कांचनमृग' या कादंबरीत समस्या-प्राधान्य अधिक सघन झाले आहे. सुधाकर आणि सुधा, मधुकर, हेडमास्तर दादासाहेब, पेन्शनर कात्रे, वारुणी, यमू, आणि सुधाकराने पत्र पाठविलेला त्याचा मित्र काळे या सर्व व्यक्तिरेखांमधून खांडेकरांनी स्वत:ला जाणवलेल्या जीवनविषयक समस्या, त्या समस्यांची विविधता आणि त्यामुळे माणसाच्या ध्येयवादाला मिळत गेलेले अनेक धक्के आणि चढउतार याचे प्रतिपाद्य सतत गोचर केले. कथानकाची गुंतागूंत, नायकाचा पतितोद्धार, स्वामींची दीक्षा या सर्वांसह 'वालावली', 'सावंतवाडी', 'जयगाव', 'आंबोली' या गावांनाही एक वेगळे अस्तित्व देतात. सुधाकराचा ध्येयवाद, शिक्षणक्षेत्रातील राजकारण आणि खेडयातील दीनदुबळयांची दु:खे कमी करण्याचा सुधाकराचा प्रयत्न खांडेकर अतिशय प्रत्ययकारीपणाने व्यक्त करतात. 'Two on a Tower' या हार्डीच्या किंवा 'Virgin Soil' या टुर्गेनीव्हच्या कादंबरीप्रमाणे पत्रलेखन रचनेचा उपयोग चांगल्यापद्धतीने खांडेकरांनी करून घेतला आहे. सुधाकर हा Pathmaker बनतो. या कादंबरीत खांडेकरांचा कल्पनाविलास व हळवीभाववृत्ती दिसून येत असली तरी त्यांच्या समाजवादी मनाची चाललेली उलाघाल वाच-काच्या स्मरणात राहील! सामाजिक दोषांमुळे विदीर्ण झालेले सृजनशील

कलावंताचे मन या ठिकाणी आपणाला जाणवेल ! सर्व ठिकाणचा सहानुभाव एका वैचारिक पातळीवर पोचलेला आपल्याला दिसेल ! म्हणून खांडेकर येथे जाणवतात ते एक संवेदनशील आणि सृजनशील दृष्टीने समाजाचा छेद घेणारे आणि त्यावरील उपाय एका आदर्शरूपात शोधणारे ! पुर्नविवाहाच्या प्रश्नाला चालना देणारे !

'हृदयाची हांक' आणि 'कांचनमृग'चे पुढचे पाऊल म्हणजे 'उल्का' ही कादंबरी. उल्का, भाऊ आणि चंद्रकांत या तीन प्रमुख व्यक्तिरेखांच्या साह्याने खांडेकरांनी समाजातील प्रचलित वैचारिक आंदोलनांचा वेध घेतला आहे. आर्थिक विषमता आणि सामाजिक रूढींचे प्रभंजन करण्याचा प्रयत्न सर्व कादंबऱ्यातून खांडेकरांनी केला. समाजसेवा, स्त्री समस्या आणि ध्येयवादी तरुण वर्ग यांच्या वैचारिक आंदोलनांचा मागोवा खांडेकरांच्या सर्वच कादंबऱ्यातून घेतला गेला. 'उल्का' ही त्यापैकीच एक. 'उल्के'प्रमाणेच' दोनध्रुव' याही कादंबरीत खांडेकरांनी "जीवन ही लढाई आहे. जीवन हा यज्ञ आहे. जीवन हा सागर आहे... जीवन जगणे, नुसत्या जगण्यात केवढा आनंद आहे. हिरव्यागार गवताकडे बघण्यात, पाखरांचा किलबिलाट ऐकण्यात आणि पिकलेल्या आंब्याचा वास घेण्यात सुद्धा आनंद आहे. माणूस म्हणजे जीवन ! जीवनाचे ध्येय आनंद" असे उद्‌गार काढले आहेत. या ठिकाणी एका कविमनाचे झालेले वृत्यन्तर आपल्याला जाणवते. केवळ समकालीन सामाजिक प्रश्नांबरोबरच, जीवनाच्या संदर्भात एका सार्वत्रिक स्वरूपाची आणि पंचमहाभूतात्मक पद्धतीतून जीवनानुभूती आणि आनंदनिर्मिती यांच्या अद्वैतावर खांडेकरांनी लक्ष्य केंद्रित केले. केवळ कल्पनेच्या भराऱ्या, केवळ दिवास्वप्नांची उतरंड किंवा केवळ भावव्याकुळ आणि भावसंकुल वृत्तींचेच प्रदर्शन खांडेकरांच्या कादंबऱ्यातून घडते, घडले आहे असे नाही तर खांडेकरांच्या कलामनाचे पाय जमिनीमध्ये, मातीमध्ये रुजलेले आहेत. म्हणूनच पंचमहाभूते आणि माणूस यांच्या परस्पर संदर्भातून खांडेकर जीवनजाणीव टोकदार करतात.

'हिरवा चांफा', 'दोन मने', 'रिकामा देव्हारा' आणि 'सुखाचा शोध' या कादंबऱ्यांनी खांडेकरांचे अनुभवक्षेत्र विस्तृत झाले असे नाही तर तंत्र दृष्टया आणि मानसशास्त्रीयदृष्टया समस्या हाताळण्याचा प्रयोग त्यांनी करून बघितला. वरील चारही कादंबऱ्या १९३८–३९ मध्ये लिहिल्या गेल्या आहेत. त्यातील सामाजिक समस्यात एकदम काही परिवर्तन घडले असेही नाही तर महाराष्ट्रीय शहरी आणि ग्रामीण जीवनातील विविध समस्यांद्वारा आपला आदर्शवाद खांडेकरांनी जोपासला आहे इतकेच ! 'हिरवा चांफा'मधील सुलभा कालेलकर श्रीमंत, तुल्यबल आणि सुशिक्षित बॅरिस्टर विजयबरोबर विवाह

करण्याचे नाकारून गरीब मोलकाणीचा भाचा मुकुंद कांबळी याच्या बरोबर विवाह करण्याचे ठरविते आणि त्याची मते, त्याचे ध्येयवादित्व आणि त्याची त्यागवृत्ती तिला भुरळ घालते. या उलट सुलभाचा भाऊ मनोहर नादलुब्ध होऊन एका नायकीण असलेल्या बाईकडे गाणे ऐकण्यास गेला असता तेथे एका पठाणाकडून तिचा खून होतो आणि मनोहर 'अभयमित्र' म्हणून फरार होतो. अशा चित्रपटसदृश्य घटना आणि प्रसंग वरील कादंबरीत घडत असले तरी या कृत्रिमतेतही एक विचारसौंदर्य आहे. माणसामाणसातील वैविध्य शोधण्याची प्रामाणिक धडपड आहे. व सुखवादी कादंबरीला दिलेले प्रत्युत्तर आहे. 'जगात माणसे आहेत पण माणुसकी नाही' हे केवळ 'हिरवा चांफा' या कादंबरीचेच सूत्रवाक्य आहे असे नाही तर संपूर्ण कादंबरी निर्मितीमागील लेखकाची ती प्रेरणाच आहे. 'दोन मने' 'रिकामा देव्हारा' आणि 'सुखाचा शोध' याही कादंबऱ्यांची प्रेरणा माणुसकीच्या शोधाचीच आहे. दुर्बलांच्या असहाय परिस्थितीबद्दल कमालीची अनुकंपा अभिव्यक्त करण्याचा सतत सातत्याने प्रयत्न वरील तिन्ही कादंबऱ्यातूनही होतो. भूतदयेने एखादी व्यक्ती सुखी होईल पण समाजाचे दुःख नाहीसे करण्यासाठी एका सामाजिक औषधाची अपेक्षा खांडेकर करतात. परंतु केवळ अनुकंपेमुळे दुर्बलांचे प्रश्न सुटणार नसून आर्थिक आणि सामाजिक परिवर्तनाचीही त्याला कशी अपरिहार्य गरज आहे याचे दिग्दर्शन करतात. 'आजच्या समाजात संधी ही पैशाची दासी झाली आहे. नरमांसभक्षक माणसे काही रानटी जातीतच आढळत नाहीत. सारे सुधारलेले जग अजूनही मनुष्याचे मांस मिटक्या मारीत खात आहे. फरक झाला आहे तो फक्त मांस मिळविण्याच्या साधनात' हा खांडेकरांनी प्रसृत केलेला कळवळा लक्षणीय असला तरी ज्या व्यक्तिजीवांच्या संदर्भात तो आला आहे त्या व्यक्तित्वाची उंची वाढविणारा असा तो ठरत नाही. तर त्याची पृथक जाणीव होत राहाते. खांडेकरांच्या कादंबऱ्याचे अपयश जर कुठे दडलेले असेल तर ते जीवनानुभूती ज्या व्यक्तित्वांना पारखून अभिव्यक्त होणे अपरिहार्य होते तेथे! खांडेकरांच्या व्यक्ती केवळ त्यांचे मौलिक विचार भारवाहकाचे काम करून वाचकांपर्यंत पोहोचत्या करतात.

सुखवादाचे प्रत्युत्तर

'उगवू लागलेल्या क्रांतिसूर्याला अर्घ्यदान करून अंधःकारात गाडल्या गेलेल्या समाजाला प्रकाश आणि जीवन मिळावे म्हणून मध्यमवर्गाने परिश्रमांची पराकाष्ठा केली पाहिजे. या क्रांतीच्या पुढारीपणाची धुरा मध्यमवर्गाने सांभाळली पाहिजे. भूभागात लपलेल्या बीजांना अंकुर फुटतात पण त्यासाठी चंडांशूचा प्रखर ताप भूमीला सोसावा लागतो... माणूस म्हणून जगण्याच्या प्रयत्न करा या प्रयत्नात मरण आलं तर बेहेत्तर! तुमच्या राखेचं खत मिळून तुमच्या

मुलाबाळांचे शेत पिकेल, असा वैचारिक पीळ आणि सातत्य खांडेकरांच्या सर्व कादंबऱ्यांतून पाझरत असतो. व त्यात नायकनायिकेच्या झालेल्या विविध चर्चांमधून सामाजिक प्रश्नांना वाचा फोडलेली असते. नायकनायिका एकीकडे प्रणयाच्या आकर्षणाने परस्परांकडे आकर्षित होत असतात तर दुसरीकडे परस्परांच्या वैचारिक प्रगाढतेने दिपून जात असतात. सर्वच कादंबऱ्यात असे घडते. ज्ञानेश्वरांनी ज्ञानेश्वरीत सोळाव्या अध्यायात जी दैवी संपत्तीची लक्षणे सांगितली आहेत ती सर्व कमी अधिक प्रमाणात खांडेकरांच्या नायकनायिकांच्या ठिकाणी वास करून असतात. नायकनायिका प्रणयाचा खेळ खेळतात पण त्यात ना. सी. फडके यांच्या कादंबरीतील प्रणयखेळासारखा भडकपणा नसतो तर सायंकालीन मेघांच्या रंगाप्रमाणे तो सौम्य असतो. हाही खांडेकरांच्या कादंबरीचा तपशील म्हणजे फडके यांच्या कादंबऱ्यातील सुखवादाला दिलेली प्रत्युत्तरात्मक भूमिका तर नव्हे ना ! असा प्रश्न उपस्थित होतो.

'पांढरे ढग', 'पहिले प्रेम', 'जळलेला मोहोर' 'क्रौंचवध', 'अश्रु' आणि 'अमृतवेल' या कादंबऱ्या म्हणजे खांडेकरांच्या कादंबरीचा एक पूर्ण विकसित टप्पा. या टप्प्यात एकीकडे जुने जपलेले आणि नव्याकडे सन्मुखतेने बघण्याचा होणारा प्रयत्न याचे प्रत्यंतर येते. प्रतीकांच्या साह्याने अनुभवाला न्याहाळण्याची पद्धतीही पूर्वीच्या कादंबऱ्याप्रमाणेच प्रभावी ठरलेली.

सत्त्वशून्य आणि ध्येयशून्य बनलेल्या मध्यमवर्गाची कहाणी वरील कादंबरींतून पुन: एकदा प्रभावीपणे उचल घेते. मध्यमवर्ग व पददलीत वर्ग यातील संघर्ष हे या कादंबऱ्यातील समस्यांचे मूलगर्भ प्रेरणारूप असते. खेड्यातील जीवन ग्रंथाचे पारायण करण्यासाठी नायकनायिकांनी काढलेल्या वेळोवेळच्या पदयात्रा आणि समाजाचा फायदा काही होण्यापेक्षा नायकनायिकांमध्ये निर्माण झालेले परस्पर आकर्षण याच दुष्ट वर्तुळात खांडेकरांच्या कादंबरीतील समस्या व समस्या स्वीकारणाऱ्या व्यक्ती फिरत असतात. 'पहिले प्रेम' आणि 'जळलेला मोहरे' या कादंबऱ्यात असे विशेषत्वाने घडते. या उलट 'क्रौंचवध' आणि 'अश्रु' व 'अमृतवेल' या कादंबऱ्या 'ययाति'च्या आगेमागे स्थान घेणाऱ्या अशा झाल्या आहेत. म्हणजे खांडेकरांच्या कादंबरीचे कलादृष्टचा मागे दोन विभाग पाडले होते. पण त्याचे पोटविभाग करावयाचे झाल्यास 'क्रौंचवध', 'अश्रु' आणि 'अमृतवेल' या स्वातंत्र्योत्तर काळात खांडेकरांनी लिहिलेल्या कादंबऱ्या आहेत. पैकी क्रौंचवध ही १९४२ मध्ये लिहिली गेली असली तरी खांडेकरांच्या आधीच्या कादंबऱ्यात आणि 'क्रौंचवध' मध्ये लक्षणीय बदल आणि वृत्यन्तर झालेले आहे. महाराष्ट्रातील बुद्धिवाद समाजवाद आणि मानवतावाद यांचा नव्याने आणि डोळसपणे पुर्नविचार

खांडेकरांनी वरील कादंबऱ्यातून हिरिरीने मांडला. गांधीवादाचा पुरस्कार आणि सुखवादाचा तिरस्कार, ध्येयवादाची संयतशील अपेक्षा, लढाऊ देशभक्ती आणि मानवतेचा अपार कळवळा यांचा नितळ संगम या कादंबऱ्यात झाला आहे म्हणून त्यांना थोडीफार वाङ्मयीन कलात्मक उंची गाठता आली. गांधीवादाकडून साम्यवादाकडे आणि साम्यवादाकडून समाजवादाकडे आणलेले नायकांचे मनोपरिवर्तन अतिशय साक्षेपाने लेखकाने घडविले आहे. या कादंबऱ्यांची तंत्रात्मक रचना जरी शिथिल असली तरी एक अपरिहार्य अशी जीवनचित्रणे या कादंबऱ्यांतून अभिव्यक्त होतात. 'ययाति'मधील ययाती, शर्मिष्ठा आणि देवयानीचीच दुसरी रूपे 'अमृतवेल' मध्ये देवदत्त, नंदा आणि वसुंधराच्या रूपात दिसतात. तरीही या त्रिकुटाच्या मनोव्यापाराचे जेम नेमके दर्शन खांडेकरांनी घडविले त्यात त्यांच्या कादंबरी विकासाच्या स्पष्ट खुणा आढळतात. 'जीवन समुद्र विशाल आहे जितका सुंदर तितकाच भयंकर' हेच विचार सूत्र 'क्रौंचवध', 'अश्रु' आणि 'अमृतवेल' या कादंबऱ्यांतून पुनर्लेखित झालेले आहे.

'ययाति' हे खांडेकरांच्या कादंबरी विश्वाचे गौरीशंकर. ययातीची कामकथा, देवयानीची संसारकथा, शर्मिष्ठेची प्रेमकथा आणि कचाची ही भक्तिगाथा आहे, असे खांडेकरांनी पार्श्वभूमीत जे म्हटले आहे त्यावरून त्यांच्या भूमिकेवर प्रकाश पडतो. भारतीय सांस्कृतिक जीवनमूल्यांचा प्रगाढ ठसा खांडेकरांच्या मनावर किती खोलवर रुजलेला आहे ते लक्षात घेतल्यास कचाची भक्तिगाथा येथे खांडेकरांना अभिप्रेत असणे स्वाभाविकच ठरते. अगम्य सुखविलासी व मोहविवश अशा माणसांचे प्रतिनिधित्व ययातीकडे येते. कच–देवयानी आणि ययाती–देवयानी यांच्या भावसंघर्षातून ययती–शर्मिष्ठा यांच्या प्रणयाला एक वेगळाच गहिरेपणा खांडेकरांनी दिला आहे. कचदेवयानी आख्यानातच मुळी सुरवातीपासून नाट्य भरलेले आहे ते खांडेकरांनी अचूकपणे हेरून विविध प्रसंगातून विविध युगुलांच्या भावसंबंधाचे आरस्पानी दर्शन ययातीत घडविले आहे. आसक्ती आणि विरक्तीच्या बीजभूत प्रश्नांनी ययाती इतकाच कचही अस्वस्थ आहेत. त्याग आणि भोग यातील द्वंद्वाने शर्मिष्ठा आणि देवयानी अस्वस्थ आहेत. या सर्वांच्या अस्वस्थ जीवन हेतुतून खांडेकरांनी धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष या पुरुषार्थांचा आधुनिक जीवनातील अर्थ शोधण्याचा प्रयत्न केला. भगवतीचरण वर्मा यांच्या 'चित्रलेखा' याही कादंबरीची येथे आठवण होईल. भारतीय सांस्कृतिक जीवनमूल्यांचा आदर्श दर्शविण्याचाच तेथेही प्रयत्न आहे.

'ययाति' या कादंबरीत पुराणकथेला सामाजिक संदर्भ आणि अन्वयार्थ येतो. किंबहुना एक वैचारिक परिपक्वता या कादंबरीत येते कारण खांडेकरांच्या जीवनभाष्यात आदर्शवादाचा पुरस्कार आणि जीवनोत्सुकता यांच्या परस्परानु-

प्रवेशात आहे; द्वंद्वात आहे. शारीर आकर्षण हे स्त्री–पुरुषांच्या ठिकाणी कामभाव निर्माण करू शकते पण मानसिक आकर्षणातून स्त्रीपुरुषांच्या संदर्भात प्रेमभाव निर्माण होईल. ययाती, शर्मिष्ठा, देवयानी आणि कच या पुराण व्यक्तिरेखांतून स्त्रीत्व आणि पुरुषत्व यापाठी असलेला चिरंतन तत्त्वाशय त्यांनी न्याहाळला. जीवनाच्या गुंतागुंतीची जाणीव खांडेकरांच्या याच कादंबरीत कलात्मकरूप घेऊन येते. खांडेकर विविध पातळयांवरून जीवनाला सामोरे जाऊ बघतात, त्यातून जीवनाचे निरंगरूप त्यांच्या प्रतिभाचक्षूला दिसू लागते. केवळ लौकिक संघर्ष, ऐहिक मन:क्षोभ म्हणजे जीवन नसून त्याही पलीकडे एक नि:संग, निरंग अनुभूती आहे की जी निर्मम वृत्तीतून अनुभवावयाची असते. खांडेकरांना ती यायातीच्या कामकथेत आणि कचाच्या भक्तिगाथेत दिसली. परंपरेने चालत आलेल्या पुराण-कथेला एक नवाच अन्वयार्थ याठिकाणी मिळाला. एखाद्या महाकाव्याच्या जातीचा भावानुभव खांडेकरांनी ‘ ययाति ’ मधून गोचर केला. जीवन जाणिवांची स्पंदने मनाच्या कानाने खांडेकरांनी येथे ऐकली त्यामुळे या कादंबरीचा संस्कार एकात्म, एकसंध होतो. तिची परिणामकारकता ढेपाळत नाही तर एकजीव एकरूपी होते. काव्यात्मकतेच्या जवळ जाणारी शैली या कादंबरीत कोणत्याही प्रतीकाच्या किंवा रूपकाच्या आहारी न जाता निखरते. आपले पदन्यास आपल्याच पद्धतीने टाकते.

परिणामांची एकता

‘ हृदयाची हाक ’ ते ‘ अमृतवेल ’पर्यंतच्या कादंबरीचा प्रवास हा असा आहे. कादंबरीकार खांडेकरांचा वाङ्मयीन प्रवास बरेच काही सांगून जाणारा आहे. जीवनाची परिपक्वता, अलिप्तपणे आणि तटस्थपणे न्याहाळत असता मानवी मनांची लागत गेलेली संगती व त्यातून व्यक्त झालेला तत्त्वाशय यांची वळसे वळणे या प्रवासात जी जाणवली त्यांचा उल्लेख करीत करीत आता खांडेकरांच्या कादंबऱ्यांचा संपूर्ण परिणाम (total effect) वाचकांच्या मनावर काय होतो ते बघुया ! “ बहुतेक सर्व कलावंतांच्या निर्मितीत दोन वेगळया अवस्था असतात. पहिली अवस्था ही पारंपारिक अनुकरणाची व दुसरी स्वत:ला प्रतीत झालेल्या कलाहेतूने उत्स्फूर्त व नियमित झालेल्या निर्मितीची खांडेकरांच्या निर्मितीमध्ये ही परिपूर्णता आढळत नाही. त्यांची अभिव्यक्ती त्यांच्या आशयाच्या मानाने नेहमी थिटी पडते. त्यांचे रचनाकौशल्य व स्वभाव रेखाटन त्यांच्या सामाजिक विवेचनाच्या आकांक्षेच्या मानाने अपुरे पडते व म्हणूनच त्यांची निर्मिती केवळ बुद्धिनिष्ठ वाटते ” हा कै. सौ. कुसुमावतीबाई देशपांडे यांचा अभिप्राय ‘ ययाति ’पूर्वीचा आहे. ‘ ययाति ’ या कादंबरीने खांडेकरांविषयी टीकाकारांचे असलेले अपसमज खोटे ठरविले आहेत. बुद्धिनिष्ठा, भावनिष्ठा आणि तत्त्वनिष्ठा यांचा संगम ‘ ययाति ’मध्ये झाला. खांडेकरांच्या कादंबऱ्यातील विका-

साचे अंतिम टोक ययातीने गाठले. भावना, विचार आणि कल्पना यांची संयत गुंफण करून मराठी साहित्याच्या विचारविश्वाच्या मर्यादा ' ययाति 'ने ओलांडल्या व मराठी भाषेला ' शरच्चंद्र ' आणि ' टॉलस्टाय ' मिळवून दिला ही गोष्ट तितकीच खरी आहे.

खांडेकरांच्या कादंबऱ्या म्हणजे एका अभाळमनाने स्वर्गधरेच्या मीलनाची केलेली अपेक्षा ठरली. ही अपेक्षा सर्वांगपरिपूर्ण होती असे नाही किंवा पूर्णतः निर्दोष होती असेही नाही. गेल्या पन्नास वर्षांत खांडेकरांच्या कादंबरीवर भरपूर लिहिले गेले. त्यातून तंत्रापासून मंत्रापर्यंत सर्वपद्धतींनी दोषदिग्दर्शन केले गेले. एक एक कादंबरी घेऊन तिचाही विचार उलटसुलट पद्धतीने केला गेला. म्हणून प्रस्तुत लेखनात पुनरावृत्ती टाळून खांडेकरांच्या कादंबरीतील जाणवलेले भाव-सत्य शोधण्याचा प्रयत्न केला. आजपर्यंत खांडेकरांच्या कादंबरीचा अनेकांगांनी विचार झाला पण त्यात एक गोष्ट दुर्लक्षित राहिली ती म्हणजे ' हृदयाची हाक ' ते ' हिरवा चांफा ' पर्यंतच्या कादंबऱ्यांचे लेखन पूर्णपणे शिरोड्यात झाले असे ' एक लेखक आणि एक खेडे ' मध्ये खांडेकर स्पष्ट करतात. अशावेळी ' कोकण ' हा प्रदेश श्री. ना. पेंडसे किंवा चि. त्र्यं. खानोलकर यांच्या कादंबऱ्यातून जिवंत होतो तसा खांडेकरांच्या कादंबरीतून झालेला नाही. कोकणच्या जीवनातील परिवर्तने धर्मभोळेपणा, देवदेवस्की रूढीबंधने, सावकारी, दारिद्र्य यांचे अपरिहार्य चित्र पेंडसे आणि खानोलकरांच्या कादंबरीत उमटते तसे खांडेकरांच्या कादंबरीत उमटलेले नाही. कोकणातील वैशिष्ट्यपूर्ण जीवनाचा विशिष्ट ठसा खांडेकरांच्या कादंबऱ्यातून का उमटत नाही ? कोकणातील समाजदर्शनाने खांडेकरांचे अनु-भवाचे आकलन समृद्ध झाले पण त्याचा मूल्यात्मक अन्वयार्थ खांडेकरांनी लावला नाही. अर्थात याचे कारण खांडेकरांच्या प्रतिभाधर्माशी जसे आहे, तसेच त्यांच्या काळाशीही आहे. वास्तवाला सामोरे न जाता वास्तवाच्या आधारे दिवास्वप्न रंगविणारा फडके खांडेकरांचा हा काळ होता त्याचाही हा परिणाम असावा. एका विशिष्ट वास्तवात वावरताना खांडेकरांना हरिभाऊ आपटे, वामन मल्हार, केतकर यांच्या दिशेने न जाता कोल्हटकर, गडकरी यांच्या संस्काराने अधिक स्वप्नरंजनाभिमुख बनविले. विविध जीवनमूल्यांची आदर्श व्यवस्था लावता लावता मात्र खांडेकरांच्या कादंबरीतून निखळ वास्तव निखळून पडले. खांडेकरांच्या कादंबरीत येणारा ध्येयवाद आणि मानवतावादी दृष्टिकोण अस्सल असतो पण तो वास्तववादी व्यक्तिरेखातून उमलत नाही तर कल्पनारम्य भावविव्हळ पद्ध-तीने तो साक्षात होतो. वाङ्मयीन निकषांवर काही प्रमाणात खांडेकरांची कादंबरी टीकाकारांना विस्कळित वाटली असेल, कधी तिच्यातील व्यक्तिचित्रणे ढोबळ आणि सांकेतिक जाणवली असतील, कधी तंत्रामध्ये तिला पकडताही आले

नसेल पण खांडेकरांनी जीवनवादी दृष्टीने ज्या अनुभूती स्वीकारल्या त्या अस्सल ठरल्या आणि त्यामुळे महाराष्ट्रातील गेल्या पन्नास वर्षातील सांस्कृतिक, वैचारिक परिवर्तनाची दिशा खांडेकरांच्या कादंबऱ्यांनी निश्चित केली. वाचकांवर आपल्या सुसंस्कृत ध्येयवादाची निशाणी रोवली व केवळ स्वप्नरंजनात किंवा मनोरंजनात रमू बघणाऱ्या तरूण वाचकांना ध्येयवादी बनविले. गेल्या अनेक वर्षात खांडेकरांच्या कादंबऱ्या तरूणांच्या स्फूर्तिस्थानी राहिलेल्या आहेत.

खांडेकरांच्या कादंबऱ्यांची सांस्कृतिकता

भारतीय संस्कृतीची आणि विशेषत: महाराष्ट्रीय संस्कृतीची स्पंदने खांडेकरांच्या कादंबरीतून ऐकू येतात. जागतिक वाङ्‌मयाच्या संदर्भात भारताचे आणि तदन्तर्गत महाराष्ट्राचे वाङ्‌मयीन प्रतिनिधित्व खांडेकरांच्या कादंबऱ्यांनी केले आहे. समाजपरिवर्तनातील मूलगर्भ समस्या हाच खांडेकराच्या कादंबरीनिर्मितीचा प्रेरणाबिंदू ठरतो. त्यातून त्यांची कादंबरी प्रवाही बनते व ' ययाति 'मध्ये तिला उत्तुंग अशी कलात्मक अवस्था प्राप्त होते. खांडेकरांच्या कादंबरीचा प्रवास हा एका सरळमार्गाने झालेला नाही तर त्यात बरीच वळणे आहेत, तीही लक्षात घेतल्यात खांडेकरांनी आपल्या कादंबरीविश्वातून महाराष्ट्राच्या सांस्कृतिक जीवनाची पाने उलगडलेली आहेत.

गेल्या पन्नास वर्षातील सामाजिक स्थित्यंतरे, त्याची मानवी जीवनावर झालेली बरीवाईट परिणती खांडेकरांच्या कादंबऱ्यांतून स्पष्ट दिसते. समाजमनाशी हितगुज करण्यासाठी, समाजाशी एकरूप होण्यासाठी, सामाजिक जाणिवांचा वेध घेण्यासाठी आणि समाजाच्या मूलभूत प्रेरणा साक्षात करण्यासाठी खांडेकरांनी वाङ्‌मयाचे व्यासपीठ निवडले. त्यातही कादंबरी लेखन हे ' कलेच्याद्वारे जीवनाची सेवा करण्याच्या तत्त्वावर गाढ श्रद्धा असल्यामुळे ' झालेले आहे.

समाजमनाशी हृदयसंवाद साधणे आणि सामाजिक स्थितिगतीशी तादात्म्य पावणे कलावंताच्या दृष्टीने तारेवरील कसरत ठरते. परंतु खांडेकरांनी काव्यात्म पद्धतीने भावनिक, मानसिक आणि बौद्धिक समस्यांचा तळ शोधला. एक अभिजात जीवनवादी जागरुकता आणि डोळस चिंतनशीलता यातील वैचारिक सातत्य कुठेही उणे न पडता सतत चंद्रकलेप्रमाणे वाढते राहात गेले. खांडेकरांच्या कथात्म साहित्याची अवस्था एखाद्या अभिजात शिल्पासारखी आणि वटवृक्षासारखी विस्तारलेली दिसते याचे कारण खांडेकर समाजमनाशी सतत एकरूप होण्याचा प्रयत्न करीत राहिले यात दिसते. खांडेकरांचे वाङ्‌मयीन व्यक्तिमत्त्वाचा आणि जीवनविषयक जाणिवांचा कलादृष्टया झालेला आविष्कार त्यांच्या ' ययाति ', ' क्रौंचवध ', ' अश्रु ' आणि ' अमृतवेल ' या कादंबऱ्यांतून

जाणवल्याखेरीज राहात नाही. एका विचारवंत कलावंताच्या मनाने जीवनाचा लावलेला अन्वयार्थ या कादंबऱ्यांतून गोचर होतो.

केवळ मनोरंजन किंवा केवळ कामभावदर्शन किंवा केवळ अर्थनिष्ठ समाजरचनेचे चित्रण खांडेकरांनी केले नाही. तर समाजाच्या साऱ्या जीवन-जाणिवा अभिव्यक्त करीत राहण्याचा प्रयत्न केला. अर्थात हा सारा समाज मध्यमवर्गीय जरी असला तरी त्यामुळे खांडेकरांच्या कादंबरीला उणेपण येत नाही कारण एका विशिष्ट पद्धतीने जीवनाला सामोरे जाणारे कलावंताचे हे मन असते. त्याची अस्सलता आणि जिवंतपणा हा तात्पुरता तकलादू किंवा कामचलाऊ होऊ शकत नाही. यादृष्टीने खांडेकरांनी मराठी वाङ्मयाला समृद्ध केले असे नाही तर महाराष्ट्रीय संस्कृतीचे व जीवनमानाचे एक जिवंत जागते चित्र जगासमोर ठेवले. व्यक्तिमाहात्म्यपूजा न बांधता जीवनमाहात्म्याची पूजा अखेरपर्यंत मनःपूतपणे खांडेकरांनी बांधली. या अर्थाने ते जीवनवादी लेखक ठरले. त्यांचा प्रतिभाकंद समाजापासून, महाराष्ट्रापासून आपल्या देशापासून कधी वेगळा झालाच नाही तर मराठी मातीशी इमान राखन हा नंदादीप संथपणे तेवत राहिला. टीकांच्या वादळाला कधी तो घाबरला नाही किंवा स्तुतीच्या लाटेने कधी मोहरून गेला नाही. जीवनावर मनःपूत प्रेम करणारे आणि जीवनाविषयी नित्यनूतन औत्सुक्य ठेवणारे खांडेकर एक समृद्ध, संयमशील आणि पुरोगामी पद्धतीने विचार करणारा उदारमतवादी 'लोकमित्र' खांडे-करांच्या कादंबरीतून डोकावत असतो.

खांडेकरांचा प्रभाव

आगरकरांचा व हरिभाऊ आपटयांचा आदर्श, कोल्हटकरांची जवळिक आणि गडकऱ्यांशी मैत्री यांचे संमीलन खांडेकरांच्या कादंबऱ्यातून झालेले आहे. जीवनविषयक पुरोगामी दृष्टिकोण आणि मानवकल्याणाची अपेक्षा बदलत्या मूल्यांच्या संदर्भात आगरकर हरिभाऊंकडून खांडेकरांनी स्वीकारल्या. तर कोल्हटकरांकडून वाङ्मयाची घडण, सुबकता, नीटनेटकेपणा आणि चमत्कृती आत्मसात केली. आणि गडकऱ्यांकडून कल्पनेच्या भराऱ्या, स्वप्नाळूपणा आणि विनोदाचा वारसा मिळविला. महाराष्ट्राच्या तीन भिन्न परंपरा खांडेकरांच्या वाङ्मयात एकरूप झाल्या. जीवनोत्सुकता आणि समाज चित्रातील आदर्शवाद या दोन किनाऱ्यांनी खांडेकरांची कादंबरी बांधली गेली. जीवनावर भाष्य करणे, त्याची अपरिहार्यता न्याहाळणे आणि त्यातून जीवनानुभूती गोचर करणे यासाठी खांडेकर उत्सुक असतात. भारतीय संस्कृतीची आणि आचारविचार तत्त्वांची गडद छाया खांडेकरांच्या कादंबरीत पडली आहे. माणसाचे जीवन असे आहे या पेक्षा असे असावे ही मूल्यसापेक्ष खंत खांडेकरांच्या कादंबऱ्यातून डोकावते.

म्हणून ध्येयवाद अस्सल असतो पण तो स्वीकारणारी माणसे कृत्रिम होतात. ही खांडेकरांच्या कादंबरीची सर्वांत मोठी मर्यादा आहे.

मातेच्या ममतेने आणि पित्याच्या वात्सल्याने खांडेकर समाजात डोकावतात त्यावेळी विषमता आणि अन्यायाविरुद्ध त्यांचे मन तळमळते, हळवे बनते. जे स्वप्नभंगाचे दुःख कादंबऱ्यातील नायकांना होत असते त्याची व खांडेकर या व्यक्तीला होणाऱ्या दुःखाची जात एकच असते. अत्यंत औदार्यशील आणि सत्य शिव सौंदर्यावर निष्ठा असलेले खांडेकरांचे मन व्यावहारिक दुःखांनी, पडणाऱ्या सार्वत्रिक मूल्यसंकेतांनी कोमेजते, मिटू पाहाते. जीवनाच्या तडजोडीपेक्षा ते अधिक सुंदर कसे होईल याचाच ध्यास हे ध्येयवेडे मन घेते असतो. असा हा सरस्वतीचा 'अमृतपुत्र' आणि महाराष्ट्र सारस्वताची खांडेकरांची कादंबरी ही 'अमृतवेल'!

* * *

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
२९७५
दा. क्र. २३६७९
निबंध ३२/१०/८२
ग्रंथ शाखा (स्थळ प्रत)

चार

मराठीतील तीन गतार्थ वाङ्मयप्रकार

एका विशिष्ट कालखंडात विशिष्ट वाङ्मयप्रकार निर्माण होतात. ते समकालात लोकप्रियही ठरतात आणि हळूहळू विस्मृत होऊ लागतात. कालान्तराने नाहीसे होतात. मराठी वाङ्मयातही फार प्राचीन काळापासून बघू लागलो, तर मराठी वाङ्मयाचा इतिहास हेच दर्शवितो. संतवाङमय, महानुभाव गद्य, बखरगद्य आणि शाहिरी कविता, या यादवकालापासून पेशवेकालापर्यंत निर्माण झालेल्या वाङ्मयीन परंपरेत सतत असे आरोह अवरोह असलेले स्पष्ट दिसतात. अव्वल इंग्रजी कालखंडात तर भाषांतरयुगाचाच जन्म झाला; आणि 'निबंधमाला' निर्मितीने समाजप्रबोधनाचे एक नवेच युग निर्माण केले. प्रत्येक कालखंडात निर्माण होणाऱ्या या वाङ्मयाची स्वतंत्र अशी कारणमीमांसा करता येईल. केवळ बदलती अभिरुची आणि बदलती प्रयोजने यांमुळे वाङमयात विविधता येऊन निर्मिती घडत असते असे नाही, तर त्याही पाठीमागे विशिष्ट कार्यकारणपरंपरा असू शकते. केवळ सामाजिक बांधिलकीमुळे वाङ्मयनिर्मिती होते असेही नाही, तर अनेक कारणांपैकी ते एक प्रबळ कारण असू शकेल. फुलाची प्रत्येक पाकळी म्हणजे फूल नसते. पण सर्व पाकळ्या मिळून फूल तयार झालेले असते. त्याप्रमाणे निरनिराळ्या वाङमयनिर्मितीच्या संदर्भात अनेक कार्यकारणपरंपरा निर्माण होणे शक्य असतात. विशिष्ट काळ, विशिष्ट परिस्थिती, कलावंताची अनुभव घेण्याची प्रतिभाशक्ती आणि या सर्वांसह निर्माण झालेली साहित्यकृती, या संकलित स्वरूपात साहित्यकृती आस्वादित असता ती कोणता संस्कार करते, ती वाचकाच्या आकलनाच्या कक्षा रुंदावण्यात कितपत यशस्वी

ठरते, यावर तिचे वाङ्मयीन मोल अवलंबून राहील. जीवनजाणिवांच्या साह्याने नेणिवेपर्यंत पोहोचता येणे आणि त्यातून जीवनाच्या अनुभूतीचा आणि आनंद-निर्मितीचा प्रत्यय वाचकाला करून देणे, हे तिचे प्रमुख प्रयोजन असते.

मराठी साहित्यात 'विडंबनकाव्य', 'नाटचछटा' आणि 'रूपककथा' हे वाङ्मयप्रकार एकेकाळी कसे निर्माण झाले, त्यांनी कोणते कार्य केले. त्याद्वारा वाचकांच्या अपेक्षा कां वाढविल्या. परंतु नंतरच्या काळात, म्हणजे सर्वसाधारण-पणे गेल्या तीस वर्षात हे वाङ्मयप्रकार नाही म्हटले तरी नामशेष झाल्यासारखे-का झाले आहेत.

'विडबन काव्य', 'नाटचछटा' आणि 'रूपक कथा' या वाङ्मयप्रकारांचे अस्तित्व खरोखर नष्ट का झाले? हे वाङ्मयप्रकार केवळ 'समाजनिष्ठ', केवळ 'कालनिष्ठ' किंवा केवळ 'परिस्थितिनिष्ठ' होते, असे वाङ्मयीन-दृष्टचा म्हणता येते का? 'कालो वा कारणम् राजा । राजा कालस्य कारणम्' या प्रसिद्ध उक्तीप्रमाणे काळ आणि राजा यांचे नाते असते. वाङ्मय हे जीवननिष्ठ आणि जीवनवादी असेच असते. समाज, परिस्थिती आणि काळ यांच्याशी वाङ्मयाचे नाते सृजनप्रक्रियेने बांधले गेलेले असते. मातेचा जीवनरस आत्मसात करूनच मूल जन्माला येते, पण म्हणून मूल म्हणजे माता नव्हे. हा जो नियतीचा नियम आहे, त्याप्रमाणे समाज, परिस्थिती आणि काळ यांतून वाङ्मयाचे सृजन होत असले, तरी हे सारे किंवा यातले एखादे म्हणजे साहित्य नसते, तर त्यात त्या त्या वाङ्मयीन कलाकृतिनिर्मात्याची आत्मनिष्ठा, आत्म-प्रत्यय आणि त्यांचा गोचर रूपबंध साक्षात झालेला असतो. काळ बदलला, परिस्थिती बदलली आणि समाजातही परिवर्तन झाले, तरी वाङ्मयाकडून मिळ-णारी जीवनाची अनुभूती आणि आनंदाची प्रतीती कमी झालेली नसते, त्याचे कारण हे.

विडंबन काव्य

नैमित्तिक प्रयोजन श्रेष्ठ निर्मितीकडून वाचकाला जाणवत असेल, तरी तेच त्या कलाकृतीचे बळ नसते, ही गोष्ट स्पष्टच आहे. आणि त्यात वाचकाला खिळून ठेवल्यासारखे क्षणभर वाटत असले, तरी त्याहीपलीकडे एक चिरंतनत्वाचे लेणे लेऊन तो अनुभव साकार झालेला असतो. या दृष्टीने वर निर्देशित वाङ्मय-प्रकाराचा काहीसा विचार करता येईल.

विडंबनकाव्याचा निर्मितिकाल, त्यावेळी त्याला मिळालेली प्रतिष्ठा, एक स्वतंत्र वाङ्मयप्रकार म्हणून कवीचे आणि वाचकांचे लक्ष आकर्षित करून घेण्यास काही प्रमाणात मिळालेले यश लक्षात घेतले पाहिजे. विडंबनकाव्यनिर्मितीत

कवीला दोन पातळयांवरून अनुभवाचे आकलन करून घ्यायचे असते. एकीकडे पूर्वकवीच्या गाजलेल्या कवितेचा आशय स्वीकारणे आणि दुसरीकडे मूळ आशयापेक्षा सर्वस्वी भिन्न असा आशय निर्माण करून नाटचात्मक चमत्कृती साधणे. प्रस्तुत नाटचीकरण किंवा नाटचात्मक चमत्कृती असे म्हटले, कारण नाटकातही मूळ नायक नायिका या ज्या भूमिका अभिनित करीत असतात, वठवित असतात, त्या भूमिका म्हणजे मूळ व्यक्तित्वे नसतात. सीतेचा किंवा द्रौपदीचा अभिनय करणारी नटी मूळ द्रौपदी किंवा सीता नसते; तर, विभाव अनुभावाच्या साह्याने ती अभिनयाद्वारा नाटचाशयातील वास्तव साक्षात करीत असते. विडंबनकार मूळ पूर्वकवीच्या कवितेला बाह्यांगाने स्वीकारीत असतो. पण तिची रचना आणि शब्दनिर्मिती अशी करतो की, मूळ कवितेपेक्षा अतिशय वेगळा अर्थ आणि वेगळचा आशयाची प्रतीती निर्माण होते व हे सर्व विनोदाच्या साह्याने विडंबनकाव्यात घडत असते.

उपहासपर काव्य, उपरोधकाव्य, यापेक्षा विडंबनकाव्याची जात फार वेगळी आहे. प्रामुख्याने प्रवृत्तिनिदर्शक असे त्याचे स्वरूप असते व ही प्रवृत्ती मराठी विडंबनकाव्यात विशेषतः वाङ्मयीन संकेतांची होती. विविध वाङ्मयीन संकेतांचे आणि प्रवृत्तींचे तेच तेचपण आणि साचेबंद स्वरूप उपहासात्मक विनोदी पद्धतीने अभिव्यक्त करण्याचा प्रयत्न प्रामुख्याने विडंबन काव्यातून झाला. असा प्रयत्न आचार्य अत्र्यांनी केला. वास्तविक अत्र्यांपूर्वी विडंबनकाव्य निर्माण झालेच नव्हते, असे नाही. गोविंदाग्रजांच्या एखाद्या कवितेतून किंवा 'बी'च्या एकाद्या कवितेतूत काव्यसंकेतांविषयी नाराजी व्यक्त झालेली होतीच. परंतु 'केशवकुमारां'नी आपल्या नावापासूनच मान्यवर आणि प्रस्थापित अशा विविध वाङमयीन रूढींवर स्वतंत्रपणे हत्यार उपसले. समकालीन वाङ्मयव्यवहारात ही घटना अपूर्व ठरली. एकीकडे रसिकांचे कुतूहल वाढते राहिले आणि दुसरीकडे समकालीन वाङमयव्यवहारातील सांकेतिकपणा वेशीवर टांगण्याचे काम या कवितेद्वारा होऊ लागले. केवळ मनोरंजनासाठी किंवा दोन घटका विनोदासाठी या कवितेचा जन्म झाला नाही, तर तीतून मराठी काव्यविश्वाच्या मर्यादा आणि संकुचित अनुभवविश्वाचे साकळलेले स्वरूप आपल्या प्रभावी आणि घणाघाती पद्धतीने केशवकुमारांनी प्रकट केले.

उपहासपर काव्यात आणि उपरोधकाव्यात प्रामुख्याने सामाजिक अंगांवर आणि व्यक्तींच्या जीवनावर टीकात्मक प्रहार असतो; त्यादृष्टीने ती कविता म्हणजे मॅथ्यू ऑर्नोल्डने म्हटल्याप्रमाणे Criticism of Life, म्हणजे संसृतिटीका असते. विडंबनकाव्याकडून तशी अपेक्षा नसते. कटुता किंवा जिव्हारी झोंबणारा टोकदारपणा विडंबनातून अपेक्षित नसतो. म्हणून विडंबनकाव्ये एकी-

कर्शी हलकीफुलकी झाली, तर दुसरीकडे अभिरुचिसंपन्न वाचकाच्या जिव्हाळ्याचा विषय बनली. विडंबनकाव्याचे आवाहन रसिकांच्या बुद्धीबरोबरच भावनेलाही मिळू शकले; व त्या भावनातील अंतर्विरोधातील सूक्ष्मता तिच्या बौद्धिक पातळीवरील आनंदात विलीन झाली. इंग्रजीतील Parody या वाङ्मयप्रकाराशी मराठी विडंबनकाव्याचे फार जवळचे नाते आहे. हा वाङ्मयप्रकार इ. स. १९२५ ते ४० मध्ये महाराष्ट्रात चांगलाच रुजला आणि विस्तारला. केशवकुमारांपूर्वी अशापद्धतीची कविता मंगेश जिवाजी तेलंग यांनी 'संगीत सौभद्र'चे 'संगीत हजामत' म्हणून विडंबन करून लिहिली होती. ना. गं. लिमये यांनी 'मेघदूत'चे 'बल्लवदूत' म्हणून विडंबन केले होते. ज. के. उपाध्ये यांनी 'भगवद्गीते'ची 'चालचलाऊ गीता' केली होती. या निर्मितीहून केशवकुमारांची विडंबन कविता वेगळी ठरली. रविकिरण मंडळातील सर्व कवींच्या व विशेषतः माधवराव पटवर्धनांच्या काव्यलकबींचा समाचार केशवकुमारांनी आपल्या विडंबनातून सातत्याने घेतला व एक पृथक वाङ्मयप्रकार म्हणून डोळ्यांत भरण्याइतके घवघवीत यश या वाङ्मयप्रकाराला आणि त्याच्या रूपबंधाला मिळवून दिले.

'झेंडूची फुले' हा विडंबनकाव्याच्या भरतीचा परमोच्च बिंदु ठरला. एकाप्रकारे केशवकुमारांनी गेल्या पन्नास वर्षातील वाङ्मयीन सांकेतिकपणाचा दंभस्फोट या कवितेतून केला आहे. 'विडंबन काव्य म्हणजे एखादी लोकप्रिय कविता घेऊन त्या चालीवर तत्सम शब्द योजून निराळ्याच एका गोष्टीसंबंधी दोष अगर यथातथ्य स्वभावदिग्दर्शन करणे होय,' ही केशवकुमारांनीच केलेली विडंबन काव्याची व्याख्या 'झेंडूच्या फुलां'नंतर अनंत काणेकरांच्या 'स्वयंपाकीणीचे गाणे' व 'प्रेम आणि पतन' या काव्यात किंवा समुद्र यांच्या 'गाजराच्या पुंग्या' किंवा मनमोहन यांच्या 'दर्यातील खसखस व इतर कविता' आणि 'शंखध्वनी अथवा बोंबाबोंब' अशासारख्या विडंबनकविता या धर्तीवर निर्माण झाल्या. आचार्य अत्र्यांनी विडंबन कवितेला जो डौल दिला, जी उंची दिली आणि जी निर्भर हास्याची आणि किल्मिष विरहित अशी सुजाण वाङ्मयीन वृत्तिप्रवृत्तीचे हीण व्यक्त करण्याची समज दिली, तशी त्यांच्याशिवाय इतर कोणत्याच विडंबनकाराला साधता आली नाही. 'झेंडूच्या फुला'नंतर विडंबनकाव्य हा पृथक् वाङ्मयप्रकार एकीकडे निःसत्त्व होऊ लागला, तर दुसरीकडे नको तितका संकुचित पद्धतीने गोचर होऊ लागला.

'सुदाम्याच्या पोह्या'त केशवकुमारांना विशुद्ध आणि उदात्त विनोदाचे दर्शन घडले. 'विनोदाचा अफाट आणि अथांग सागर मला या पुस्तकाने दाखविला', असे केशवकुमारांनी 'मी कसा झालो'मध्ये नमूद करून ठेवले आहे. गडकरीं यांचा सहवास आणि कोल्हटकरांच्या 'सुदाम्याच्या पोह्या'चे संस्कार

यातून अत्र्यांच्या विनोदी लेखनाची महत्त्वाकांक्षा व्यापक बनली. जीवनासंबंधीचे अपार कुतूहल आणि जीवन जगण्यातील उमदी महत्त्वाकांक्षा यामधून अत्र्यांच्या विनोदाला स्वाभाविकपणा आलेला आहे. सूक्ष्माकडून स्थूलाकडे जाण्याऐवजी नाटकात अत्र्यांनी स्थूल चमत्कृतीला आणि द्वंद्वात्मक नाट्याला महत्त्व दिले. त्यामुळे प्रसंगनिष्ठ आणि स्वभावनिष्ठ विनोदच त्यांच्या नाटकातून आविर्भूत झाला; व तो बहिर्मुख पद्धतीचा ठरला. उलटपक्षी, विडंबनकाव्यातील विनोद हा प्रवृत्तिनिदर्शक झाला आहे. त्यामुळे त्यातील स्वाभाविकपणा आणि उत्स्फूर्तपणा अधिक नजरेत भरतो.

केशवकुमारांनी कवी माधवांच्या ‘ गोकलखाँ ’चे ‘ कादरखाँ ’ असे विडंबन केले. केशवसुतांच्या ‘ आम्ही कोण ’ या कवितेचे त्याच नावाने विडंवन केले. राष्ट्रीय आणि ऐतिहासिक कवितांचेही विडंबन केले. ‘ कषाय पेयपात्रपतित मक्षिकेप्रत ’ या विडंबनातून समकालीन संस्कृतनिष्ठ समीक्षेवर सडेतोडपणे टीका केली; व समकालीन वाङ्मयव्यवहारातील साचलेपण स्पष्ट केले. या कविते-विषयींचे वाचकांचे कुतूहल विशेष नजरेत भरते. अतिशय लालित्यपूर्ण आणि जिव्हारी न लागणारी नर्मविनोदाची खसखस अत्र्यांनी ‘ झेंडूच्या फुलां ’तून पसर-विली. तेव्हा मराठी काव्यक्षेत्र त्याकाळी एकदम स्तिमित झाले. लेखक आणि वाचक यांना या कवितेविषयी कुतूहल अधिकच वाटू लागले.

एक दशक

१९२५ ते १९३५ या दशकात ‘ झेंडूच्या फुलां ’च्या पद्धतीची कविताही निर्माण होत राहिली. पण अत्र्यांइतके यश इतर कवींना मिळू शकले नाही; व जितक्या झपाट्याने या वाङ्मयप्रकाराला भरती आली, तितक्याच झपाट्याने ओहोटीही लागली. समकालीन वाङ्मयीन प्रवाहांची दिशा आणि त्यातील दोष अत्र्यांनी अत्यंत मार्मिकपणे ‘ झेंडूच्या फुलां ’तून प्रकट केले. परंतु अशा प्रकारची कविता करणाऱ्या इतर मराठी कवींनी विडंबनातील विनोदाची ही मार्मिकता न साधल्यामुळे ‘ झेंडूच्या फुलां ’त जो टवटवीत जिवंतपणा आणि रसरशीतपणा आला, तसा नंतरच्या विडंबनकवितेत येऊ शकला नाही. एकार्थी केशवकुमारांची ती नवनिर्मितीच ठरली; व मूळ कवितेचे आकलन न झाले, तरी ‘ पाहुणे ’ या कवितेचा रसास्वाद घेणे शक्य झाले. पण इतर विडंबनकाव्यांचे तसे झाले नाही. ज्या कवितेचे विडंबन आहे ती मूळ कविता आणि तिचे विडंबन यातील आशय, औचित्य आणि कुतूहलजिज्ञासा अभिव्यक्त होत जाणे अगत्याचे असते. उदा. ‘ आम्ही कोण ’ या केशवसुतांच्या कवितेचे. मूळ कविता वाचल्याशिवाय सर्व-सामान्य वाचकाला या विडंबनाचे हार्द उकलू शकत नाही. म्हणून विडंबनकार

आणि वाचक यांतील दृढ नाते जोपर्यंत जिवंत, जागते असेल, तोपर्यंतच कवितेचे आकलन शक्य होईल. नंतरच्या विडंबनकवितेला हे नाते राखता आले नाही. हे विडंबनकाव्य निर्मितीच्या ओहोटीचे वाचकनिष्ठ असे महत्त्वाचे कारण होय.

केवळ हास्यनिर्मिती, केवळ कोटित्व, केवळ उपरोध, उपहास यासाठी अत्र्यांचे विडंबनकाव्य निर्माण झाले नाही, तर त्या सर्वांसह त्यांत पुनः मराठी कवितेचा एक जणू सांकेतिक आढावा अत्र्यांनी घेतला.

समकालीन वाङ्मयव्यवहारातील प्रवृत्ती आणि प्रेरणा यांच्यातील सांकेतिकपणा विनोदी पद्धतीने अभिव्यक्त करणे व त्यातून एक वाङ्मयीन संदर्भ शोधीत जाणे हे अत्यंत कठीण कार्य ' झेंडूच्या फुलां 'नी केले. नंतरच्या काळातील विडंबनकाव्याला हा संकर साधला नाही व एक प्रकारच्या तोचतोपणामुळे साचलेपणाचे सावट त्यावर जमू लागले.

विडंबनकाव्य म्हणजे नाही म्हटले तरी कोणत्या तरी आधीच्या काव्याचे विडंबन असते. म्हणजे कवीचा आत्माविष्काराला आणि आत्मोद्‌गाराला या वाङ्मयप्रकारात थारा नसतो. आत्माविष्काराचा अस्सलपणा या वाङ्मयप्रकाराला न मिळाल्यामुळे कवींना आकर्षित करण्याचे सामर्थ्य त्याच्या ठिकाणी राहिले नाही. विनोद आणि काव्यात्मकता यांची एकरूपता करणे अतिशय कठिण जाऊन कवीच्या आत्माविष्काराला बंधन पडल्यामुळे ही निर्मिती आत्माविष्कारी उत्कट अस्सल भावकाव्य निर्मितीसारखी निखळ ठरू शकली नाही. चमत्कृतीतून निर्माण झालेला विनोद आणि द्वंद्वात्मकता यावर लक्ष केंद्रित झाल्यामुळे भावनेला व बुद्धीला विडंबनकाव्याचे आवाहन असले, तरी जीवनाची नितळ जाणीव त्यातून घडतेच, असे नाही. म्हणून विडंबनकाव्य एका काळात लोकप्रिय ठरले व त्यातील बहिर्मुखता स्पष्ट झाल्यामुळे हा वाङ्मयप्रकार नष्ट झाला.

नाट्यछटेचे स्वरूप

ज्या काळात मराठी रंगभूमीवर मराठी नाटक गाजत होते अशाच काळात ' नाट्यछटा ' हा नवा वाङमयप्रकार दिवाकर यांनी नावारूपाला आणला. ' नाट्यछटा ' या नावावरून तिचे मर्यादितपण लक्षांत येईल. जीवननाट्याची एक सर्वंकष छटा निर्माण करण्याचा प्रयत्न प्रस्तुत वाङ्मयप्रकारात अपेक्षित आहे. कादंबरी किंवा काव्य, नाटक, या इतर ललित वाङ्मय प्रकारातील जीवनदर्शनाच्या संदर्भात नाट्यछटेचे भावविश्व मर्यादित. एकाच व्यक्तिमत्त्वाने अनेक व्यक्तित्वांच्या भावभावना आणि क्रियाप्रतिक्रिया साक्षात करण्याचा प्रयत्न प्रामुख्याने नाट्यछटेत झालेला असतो. स्वाभाविकपणेच ती चमत्कृतीवर निर्भर

झालेली असते; व या चमत्कृतीमधून नाट्य शोधण्याचा आणि त्याच्या साह्याने जीवनाच्या एका अंगावर प्रकाश टाकण्याचा आणि मानवी वृत्तिप्रवृत्तींचा शोध घेण्याचा प्रयत्न नाटचछटाकार करीत असतो. त्यासाठी दोन किंवा अधिक व्यक्तिरेखांचे मनोभाव स्वतःशीच बोलण्यातून किंवा मुक्त प्रकट चिंतनातून एकच व्यक्तिरेखा अभिनित करीत असते. एकाच व्यक्तिरेखेच्या भाषणाद्वारा संपूर्ण आशय अभिव्यक्त होताना मर्यादा पडू लागतात व हेच 'नाटचछटा' या वाङ्मय-प्रकाराच्या नामशेष होण्यामागीलही एक प्रमुख कारण ठरले आहे. अनेक व्यक्तींचे अनेक मनोभाव (moods) एकाच व्यक्तरेखेच्या माध्यमातून स्वीकारताना वाचकाची तदात्मता नाही म्हटले तरी कमी होऊ लागते व अनुभव एकसंघ स्वरूपात अभिव्यक्त होऊ शकत नाही. एकाअर्थी आजकाल थोडचाफार प्रमाणात जो एकपात्री नाटकांचा प्रयोग आपण बघतो त्याच्याशी 'नाटचछटे'चे फार जवळचे नाते आहे. एकपात्री निवेदनाच्या ज्या अनेक मर्यादा असतात, त्याही नाटचछटेच्या निर्मितीवर बंधनकारक ठरल्या; आणि ज्या काळात 'नाटचछटा' निर्मिती झाली; तो काळ मराठी रंगभूमीच्या विविधतेचा असा कालखंड होता.

समाजातील विविध प्रश्न परिणामकारक पद्धतीने रंगभूमीवर साक्षात करण्याचा फार मोठा महत्त्वपूर्ण असा प्रयत्न वरेरकरांच्या नाटकांनी केला. 'हाच मुलाचा बाप'पासून 'सिंगापुरातून'पर्यंत या सर्व नाटकात किंवा रांगणेकरांच्या 'कुलवधू'पासून 'तुझं माझं जमेना'या नाटकापर्यंत किंवा शं. प जोशी यांच्या 'खडाष्टक'या नाटकापर्यंतचा तत्कालीन नाटचवाङ्मयाचा परामर्ष घेतला, तर लक्षात येईल की, हा काळ नव्या नव्या जाणिवांचा आणि तंत्राच्या उन्मेषांच्या प्रसन्नतेचा काल होता. या नाटकात विषयांची विविधता तर होतीच, पण त्याबरोबरच लोकशिक्षणाच्या साह्याने लोकांचे मनोरंजनही नाटके करीत होती. सामान्य वाचक आणि प्रेक्षक अशा नाटकांकडे खेचला जात होता. आपल्याच संसाराचे चित्र त्याला रंगभूमीवर दिसत होते, जाणवत होते व त्यामुळे नाटकाकडे तो अधिक आकर्षित होत होता. नाटकांच्या संदर्भात 'नाटचछटे'ला म्हणूनच एका मर्यादित परीघात बद्धपरिकर व्हावे लागले. तिचा आवाका फार संकुचित आणि तिचा जीवही अतिशय नाजुक. समाजाच्या स्थितिगतीची स्पंदने जशी काव्य, नाटच, कथा, कादंबरी, यातून परावर्तित झाली, तशी ती नाटच-छटेतून होऊ शकली नाहीत; व लेखकवर्गही तिच्याकडे फारसा वळलेला नाही. वस्तुस्थिती अशी असूनही एक वेगळा वाङ्मयप्रकार म्हणून दिवाकरांनी आपल्या चिंतनप्रधान प्रतिभेने नाटचछटेला लौकिक प्राप्त करून दिला; मानाचे स्थान दिले; आणि अल्पप्रमाणात का होईना, रसिकांचे व मर्मज्ञांचे लक्ष वेधून घेतले. दिवाकरांनी 'नाटचछटा' निर्माण करून तिला शक्यतो भरीव करण्याचा प्रयत्न

केला. पण त्यांच्या पश्चात पुन: नाटयछटेला त्यांच्यासारखा चिंतनशील प्रतिभेचा कलावंत मिळू शकला नाही व जी थोडीफार निर्मिती नंतरच्या काळात झाली, ती नगण्य स्वरूपाची ठरली. 'नाटयछटे'ला दिवाकरांनी बरे दिवस मिळवून दिले; व त्यांच्या पश्चात हा वाङ्मयप्रकार अधिकच संकुचित होत जाऊन नाहीसा झाला.

दिवाकरांनी नाटयछटा लेखनाला इ. स. १९१३ मध्ये सुरुवात केली. पण नाटयछटाकार म्हणून त्यांना प्रसिद्धी मिळावयास १९२६ नंतर सुरुवात झाली. नाटयानुभवाला जास्तीत जास्त आटोपशीर आणि सुटसुटीत व एककेंद्रित करण्याचा प्रयत्न दिवाकरांनी नाटयछटांतून केला. मनोरंजनापेक्षा मनोभावदर्शन घडविण्याकडे त्यांचा कल होता. दिवाकरांनी केवळ शेहेचाळीस नाटयछटा लिहिल्या, तरी त्यांचा एकसंध असा एक ठसा म्हणून तो वेगळा वाङ्मयप्रकार या नात्याने मराठी वाङ्मयात रुजू झाला, ही गोष्ट महत्त्वाची ठरते. वस्तुत: दिवाकरांपूर्वी ग. कृ. फाटक यांनी अशाच पद्धतीच्या नाटयछटा लिहिण्याचा प्रयत्न केला, परंतु उत्कट घटनेभोवती नाटयछटेची कलात्मक गुंफण साधण्याची किमया, व्यक्तिदर्शनातील सूक्ष्मता आणि प्रसंगचित्रणातील उत्कटता, यांची एकसंघ परिणामकारकता मिळविण्यात दिवाकरांना जे यश मिळाले, तसे इतर नाटयछटा लेखकांना मिळू शकले नाही. अतिशय नाजुक असा अनुभव तितक्याच नाजुकपणे व्यक्त करण्यात दिवाकरांना अनन्यसाधरण यश प्राप्त झाले. दिवाकरांच्या बरोबरीने म. ना. रेगे, कमतनूरकर, के. गो. पंडित, प्रभाकर बेंद्रे आणि रा. पु. सगदेव यांनी नाटयछटा लेखनाचा मन:पूत प्रयत्न केला. पण त्यात दिवाकरांनी स्वीकारलेल्या विरोधनाटयाला आणि विसंगतिरचनेला पुढील आणि समकालीन नाटयछटालेखकांनी उचलून धरले. काहीवेळा दिवाकरांचे भ्रष्ट अनुकरण, तर काहीवेळा उत्कटतेचा आणि नाटयगुणांचा अभाव, यातच मराठी नाटयछटा फिरत राहिली. तिला दिवाकरांनी दिलेली प्रवाहाची दिशा आणि सखोल जीवनदृष्टी पुन: मिळाली नाही. त्यामुळे दिवाकरांनी नाटयछटानिर्मितीने भरतीचे एक टोक गाठले, तर दिवाकरांच्या नंतर हळूहळू ओहोटी लागून हा वाङ्मयप्रकार मृतप्राय झाला.

विडंबनकाव्याप्रमाणेच नाटयछटा ही इंग्रजीतून आपल्याकडे आली. ब्राउनिंगच्या dramatic monologues च्या एकपात्री संवादिनीवरून आपण नाटयछटा निर्मितीस प्रवृत्त झालो, असे दिवाकरांनी आपल्या रोजनिशीत नमूद केले आहे. ब्राउनिंगची मोनोलॉग्ज पद्यमय होती. पण ती मराठीत आणताना मात्र दिवाकरांनी सर्वार्थाने नवनिर्मिती साधली. मानवी आचार विचारांतील विरोधात्मकता, सामाजिक तणाव, स्वप्नरंजनातील वैयर्थ्य, माणसाच्या अस्तित्वातील

य:कश्चितता, यांच्या ताणाबाणातून दिवाकरांची नाटचछटा आकाराला आलेली आहे. माणसाच्या उत्कट मनोभाववृत्ती आणि त्याला व्यावहारिक जगात सतत मिळत गेलेले तडाखे, यांचे काळजाला जाऊन भिडणारे असे मोठे विलोभनीय दर्शन दिवाकरांच्या नाटचछटेत घडत असते. 'कारकून', 'पाण्यातले बुडबुडे', 'फाटलेला पतंग' या आणि इतर सर्व नाटचछटात दिवाकरांची वृत्तीची काव्यात्मकता आणि जीवनदृष्टीची एकात्मता यांची अपूर्व एकसंध अशी जाणीव लक्षात येते. कविवर्य 'बीं'प्रमाणे दिवाकर हे चिंतनशील मनोवृत्तीचे कलावंत होते. केशवसुतांचा मानवतावाद आणि 'बीं'ची चिंतनशीलता ही नाटचानुकूल गद्यप्राय अशा नाटचछटेत आणून तिला काव्यात्मकता प्राप्त करून देण्यात दिवाकरांशिवाय इतर लेखक मराठी वाङ्मयविश्वात निर्माण झाला नाही. दिवाकरानंतर हा वाङ्मयप्रकार काही काळ लोकानुरंजनात दंग झाला आणि अनुभवांचा सच्चा आविष्कार आणि जिवंत चैतन्यमय सौंदर्यदृष्टी यांच्या अभावामुळे हा वाङमयप्रकार नाहीसा झाला, तो आजपर्यंत ! दिवाकरांच्या नाटचछटेत उतरलेली काव्यत्मकता आणि तिच्यामुळे नाटचछटेला आलेले कलात्मक रूप साक्षात करणारा तितक्या प्रौढ प्रतिभेचा कलावंत निर्माण झाला नाही. नाटचछटा म्हणजे बिंदूत सागर पकडण्याचा प्रयत्न करण्यासारखा आहे. त्यांत दिवाकर यशस्वी ठरले, ते त्यांच्या काव्यात्म चिंतनशील प्रतिभाधर्मामुळे. 'नाटचछटा' या नव्या वाङ्मयप्रकाराला दिवाकरांनी एक 'आयडेंटिटी' प्राप्त करून दिली, तशी पुन: मिळाली नाही.

रूपककथांचे स्वरूप

या उलट 'रूपककथा'चा इतिहास थोडा वेगळ्या दिशेने जाणारा दिसतो. मराठी लघुकथेच्या भरभराटीच्या आणि विकासाच्या काळातच 'रूपकथे'चाही जन्म झाला. इ. स. १९३१ मध्ये 'कलिका' या रूपककथासंग्रहाने मराठी लघुकथेचा एक वेगळा प्रकार म्हणून रूपककथांकडे बघितले गेले. 'मनोरंजन' आणि 'रत्नाकर' या मासिकांनी लघुकथेच्या विकासात हातभार लावला. याच काळात वामन चोरघडे आणि कुसुमावती देशपांडे यांनी मराठी कथेंत सौंदर्यदृष्टी आणली होती. मध्यमवर्गीय जीवनाचे वेगवेगळे पदर मोठ्या समरसतेने उलगडून दाखविण्याचा आणि ग्रामीण जीवनाची भावसत्ये शोधण्याचा प्रयत्न याच काळात झाला. खांडेकरांनी रूपककथा लिहिली तेव्हा मराठी लघुकथेचा प्रांत अतिशय समृद्ध आणि विविधतेने नटलेला असा होता. खांडेकरांनीच सर्वप्रथम रूपककथा लिहिली असेही नाही, तर त्यांच्यापूर्वीच हरिभाऊ आपट्यांनी स्फुट गोष्टींमध्ये अनेक रूपककथा लिहिल्या होत्या. 'समिधा' या गद्यकाव्यसंग्रहातही वि. वा. शिरवाडकरांनी काव्यात्म रूपककथाच निर्माण केल्या

होत्या. त्याही १९३१-३२ च्या काळात! आणि आजही जी. ए. कुलकर्णी यांच्यासारख्या कथाकाराने कथेला केवळ रूपकातच बंदिस्त होऊ न देता तिला प्रतीकात्मक बनविले आहे. 'विडबनकाव्य' आणि 'नाटचछटा' यांच्या संदर्भात आचार्य अत्रे आणि दिवाकर यांची निर्मिती त्या वाङ्मयप्रकारांच्या पृथगात्मकतेला आणि कलात्मकतेला केवळ उपकारक ठरली असे नाही, तर त्यांच्याशिवाय इतर लेखकांनी केलेले प्रयत्न अगदीच जुजबी आणि सामान्य ठरले. त्यामुळे आचार्य अत्रे आणि दिवाकर यांच्यानंतर ते वाङ्मयप्रकार एका अर्थाने पोरके झाले ते आजपर्यंत! तशी वस्तुस्थिती रूपककथांची नाही! हरिभाऊ आपटे, खांडेकर आणि जी. ए. कुलकर्णी यांच्या रूपककथानिर्मितीतून हा वाङ्मयप्रकार अधिकाधिक विकसित होत असून त्याचा कलात्मक विकास जी. एं. च्या रूपककथातून आजही जाणवतो आहे.

जीवनाच्या भिन्न भिन्न अनुभूतींची प्रतीती हरिभाऊंनी 'तीन फुले' आणि 'गेलेला आनंद' या रूपककथातून वाचकाला आणून दिलेली होती. हळुवार भावमय आणि काव्यात्म दृष्टिकोण यातून जीवनसत्य न्याहाळण्याचा प्रयत्न रूपकांच्या द्वारा हरिभाऊ आपटयांनी केला. किंबहुना मराठी वाङ्मयक्षेत्रात अजूनही खूप दूरवर बघण्याचा प्रयत्न केला, तर प्राचीन मराठी कविताही रूपकाचे लेणे लेऊन गोचर झालेली होती. अनुभवाला रूपकातून न्याहाळण्याचा छंद मराठी साहित्यात फार जुना आहे. त्यात हरिभाऊ आपटे आणि वि. स. खांडेकर यांनी आपला कादंबऱ्यांतूनही अनुभवाला रूपकांच्या द्वारा प्रगट केले होते. अर्थात ती त्यांची 'मेजर आर्ट' होती, तर याच लेखकांच्या रूपककथा 'स्मॉल आर्ट'च्या स्वरूपात काही अंशी अनुषंगिक पद्धतीने निर्माण झालेल्या होत्या. खांडेकरांनी रूपककथा ज्या काळात लिहिल्या त्याच काळात 'शब्दचित्र' आणि 'गद्यकाव्य' हे स्फुट वाङ्मयप्रकारही लोकप्रिय ठरू बघत होते. 'शब्दचित्रा'तील व्यक्तिचित्रण आणि 'गद्यकाव्या'तील काव्यात्मकता यांचे अपूर्व संमेलन खांडेकरांच्या रूपककथेतून अभिव्यक्त झाले.

वि. स. खांडेकरांच्या बरोबरीने अनंत काणेकरांच्या रूपककथांचाही विचार करावा लागतो. 'रूपेरी वाळू' या संग्रहात भेदक जीवनदृष्टी आणि काव्यात्म वृत्तींतील उत्कटता काणेकरांनी मराठी रूपककथेला दिली. कल्पनाविलास आणि काव्यात्मकता हे त्यांच्या रूपककथांचे वैशिष्टय होय. उदा. 'प्रश्नोत्तरे', 'भिकारी', 'सौंदर्य', 'शत्रू' या रूपककथांतून काणेकरांचा जीवनविषयक दृष्टिकोण आणि अनुभवाच्या अभिव्यक्तीतील उत्कटता यांचा प्रत्यय येतो. काणेकरांपेक्षा खांडेकरांची वृत्ती आणि दृष्टी वेगळी आहे; तशाच त्यांच्या रूपककथाही वेगळ्या झाल्या. खांडेकरांनी एक वेगळेच रूपलावण्य (Elegance of

Form) रूपककथांना दिले; व तेही अतिशय स्वाभाविक असेच झाले. महात्मा गांधींच्या चळवळीला स्वीकारून 'सागरा अगस्ति आला' ही पहिली रूपककथा खांडेकरांनी १९३१ साली लिहिली. तिच्यातील आशयाचे आणि विषयाचे नावीन्य रसिकांना आकर्षित करणारे ठरले. 'कलिका', 'मृगजळांतील कळया', 'सोनेरी सावल्या' आणि 'वनदेवता' अशा संग्रहात मिळून जवळ जवळ दोनशे रूपककथा आहेत. मराठी रूपककथेत सर्वांत जास्त भर खांडेकरांनी टाकली, यात शंका नाही. रूपकातून अनुभव स्वीकारावयाचा, ही खांडेकरांच्या प्रतिभेची घडण त्यांच्या सर्व कादंबऱ्यातून, कथांतून लक्षात येते. त्यामुळे रूपककथानिर्मितीत खांडेकर लीलया रमले. खांडेकरांचा जीवनविषयक दृष्टिकोण मानवतावादी भूत-दयेचा आहे आणि त्यांना भव्य दिव्याचे आकर्षण आहे. त्यातच समाजवादी जीवनसरणी आणि कल्पनेतील चमत्कृतिप्राधान्य, यांची जोड खांडेकरांच्या वाङमयनिर्मितीला मिळाली. खांडेकरांच्या रूपककथांची आणि कादंबऱ्यांची शीर्षके लक्षात घेतली, तरी वरील गोष्ट स्पष्ट होईल. काव्यात्मकतेतून येणारी सांकेतिक भावविवशता आणि चमत्कृतीतून येणारी कल्पनेची उत्तुंगता यामुळे मूळ कथानुभव हा नाही म्हटले तरी दडपला जातो व रूपकांवरच वाचकांचे लक्ष खिळून राहाते; आणि प्रत्यक्षानुभूतीपेक्षा तत्त्वचिंतनातच एका आदर्श अवस्थेचा शोध खांडेकरांचे मन घेऊ लागते. सांकेतिक ध्येयवादी स्वरूपाची रूपके योजून अनुभव गोचर झाल्यामुळे रूपके अपूर्व ठरतात. पण भावानुभव अस्सल राहात नाही, तर तो कृत्रिम बनू लागतो. ध्येयवादाचे एक निखळ सांकेतिक रूप देणारी खांडेकरांची रूपककथा सामाजिक आशय आणि मानवतावादी भूतदया आदर्श स्वरूपात व्यक्त करते. समाजप्रबोधन आणि ध्येयवादाची शिकवण यांच्या रूपकांत खांडेकरांची कथा बंदिस्त झाली. तिच्यातून सूचकता, कलात्मकता, अनुभवाची खोली मिळू शकली नाही. उदा. 'शिखर', 'वनदेवता', 'मदनाचा पुतळा' या रूपककथांचा विचार करता येईल. कथानकाचा रेखीवपणा आणि व्यक्तिदर्शनाचा मार्मिकपणा खांडेकरांच्या रूपककथात येऊ शकला नाही. खांडेकरांनी रूपककथांची संख्यात्मक वाढ केली, पण गुणात्मक वाढ करणे त्यांना शक्य झाले नाही. ती वाढ जी. ए. कुलकर्ण्यांच्या रूपककथांनी केली.

'काजळमाया'मधील 'विदूषक', 'गुलाम', 'कुळसूत्र' आणि 'भेट' या रूपककथांनी जी. ए. कुळकर्णी यांनी मराठी रूपकथेला संपन्न केले. विश्वरचनेचे विराटपण आणि विश्वगतीचा आंधळ्या कोशिबिरीचा चाललेला जीवघेणा खेळ, याच्या परस्पर ताणातून अडकलेले आणि लोंबकाळणारे माणसाचे यःकश्चित जीवन, याची प्रत्ययपूर्ण जाणीव जी. ए. कुळकर्णी आपल्या रूपककथांतून अभि-व्यक्त करतात. माणसामाणसांचे भावविश्व, कल्पनाविश्व आणि विचारविश्व

यांच्या समान्तर वाटचालीत 'मृत्यु' या संकल्पनेची सहजक्रिया, तिची विविध आरस्पानी रूपे आणि माणसाचे थिटेपण जाणिवांच्या तळापर्यंत शोधित जाण्याचा प्रयत्न 'जी. एं.'ची रूपककथा करते. म्हणूनच मराठी रूपककथेला एक नवे परिमाण 'जी एं'च्या कथांनी मिळवून दिले. विडंबन काव्य आणि नाटचछटा यांच्याप्रमाणे हा वाङ्मयप्रकार आज नामशेष झाला नसून त्याला अधिक कलात्मक उंची 'जी. एं.'च्या रूपककथांनी मिळवून दिली आहे. 'जी. एं.'च्या रूपकातून माणसाने निर्माण केलेली नातीगोती, नियतिशरण असे त्यांचे केविलवाणे रूप आणि विदूषकी सोंगाच्या दुनियेतील मानवी अस्तित्वाचे दुभंगलेले एकाकीपण गोचर होत जाते. एकीकडे ममत्व, आप्तत्व आणि माया यातून निर्माण झालेले निर्व्याज प्रेम आणि दुसरीकडे जीवनकाळोखातील द्वंद्वात्मक अवस्था आणि माणूस या सोंगाला लागलेली काजळी 'जी. एं.'नी 'काजळ' आणि 'माया'मधून अभिव्यक्त केली. 'गुंतवळ', 'मुखवटा', 'चंद्रावळ' या कथांतील माणसे म्हणजे चांगली वाईट, भेकड संकोची, क्रूर अप्पलपोटी, अशी विविध प्रवृत्तिनिदर्शक रूपकेच होत. सतत आपल्या अस्तित्वाचा शोध घेणारी आणि प्रवास संपला तरी किड्यामुंग्यासारखी अखेरची धडपड आपल्या वळवळण्यांतून व्यक्त करणारी माणसे जी. ए. कुळकर्णी रंगवितात. 'दीक्षा' मधील योगी, 'प्रवासी' मधला संन्यासी, 'ठिपका' मधील रामण्णा, ही माणसे प्रत्यक्षाच्या अनुभवातून अंतिम शोध लावण्यासाठी ज्ञानात्मक जाणिवेने प्रयत्नशील झालेली आहेत. माणूस माणसाला सतत हुलकावण्या देतो; दैवाला फसवितो, कधी ही फसवणूक माणसाला कळते; कधी कळत नाही. पण नियतीने केलेली वंचना आणि निर्भर्त्सना माणसाला कधीच उमजत नाही आणि हे न उमजणे म्हणजे 'अज्ञान' आणि उमजणे म्हणजे 'ज्ञान' असे तात्त्विक 'चिंतन' 'जी. एं.'च्या कथांतून विशेषत: साऱ्याच रूपककथांतून व्यक्त होते व त्यामुळे तिला नुसती गुणरूपता येते असे नाही, तर ती एका वेगळ्या अपूर्व पातळीवरून आविष्कृत होत जाते; म्हणून तिला एक सांस्कृतिक संदर्भ येत जातो, सांस्कृतिक मूल्य येते. संसृतीची विराटता, नियतीची अगोचरता आणि माणसाची अनाकलनीयता, या ताणांनी आवळलेली 'सर्प' रूपकधारी 'जी. एं.'ची कथा भेदकपणे काळजाला जाऊन भिडते. जीवनाची प्रखर जाळती जाणीव आणि नियतीचा अहंकार या द्वंद्वातील भेदक नाटय 'जी. एं.'च्या रूपककथांतून अवतरते आणि मराठी रूपककथेला एक वेगळा घाट आणि वेगळी उंची देऊन जाते. मराठी रूपककथेला एक नवी दिशा आणि नवे क्षितिज गवसले ते 'जी. एं.'च्या रूपककथातून !

ज्या काळात मराठी वाङ्मयात बाह्यपरिवर्तन आणि अंतरंग परिवर्तन घडत गेले त्याच काळांत 'विडंबन', 'नाटचछटा' आणि 'रूपककथा' हे

वाङ्मयप्रकार जन्माला आले. इंग्रजी अंमलाचा आणि वाङ्मयाचा परिणाम मराठी मातीत रुजण्याची ती एका अर्थाने खूणगाठ ठरते. एकीकडे देशाच्या राजकीय परिवर्तनाला जोर असणारा हा काळ वाङ्मयनिर्मितीच्या संदर्भात मात्र अधिक फलदायी ठरला.

कादंबरी, नाटक, निबंध, कथा आणि कविता, या ललित, वाङमयाच्या सर्वच दालनातून वास्तवाभिमुख जीवनजाणिवांचे दर्शन घडविण्याचा प्रयत्न कलावंत करीत होते. आशय आणि अभिव्यक्तिदृष्टचा नवेनवे प्रयोग आणि नवेनवे पायंडे याच काळात घातले गेले. 'विडंबनकाव्य', 'नाटचछटा' आणि 'रूपककथा' यांची निर्मिती याच काळात झाली. नाटिका, नभोनाटच, प्रहसने आणि नाटचछटा, याच काळात निर्माण झाल्या. काही वाङ्मयप्रकाराचा विकास झाला, तर काहीचा नुसता विस्तार! पैकी अत्र्यांनी आणि दिवाकरांनी अनुक्रमे विडंबनकाव्याचे आणि नाटचछटेचे सुक्त जोपासले. हरिभाऊ आपटचांपासून एका आनुषंगिकपणे निर्माण झालेली रूपककथा जी. ए. कुळकर्णी यांनी बदलविली; तिचा कायापालट घडवला. केवळ चमत्कृती, केवळ कल्पनाविलास आणि तत्त्वप्रतिपादन यासाठीच आजवर लिहिली गेलेली रूपककथा 'जी. एं.'च्या रूपककथांमुळे स्वत:चे स्वत्व मिरवू लागली. तिच्या ठिकाणच्या ताकदीची प्रतीती वाचकांना आली.

* * *

पाच

' शांतता ! कोर्ट चालू आहे !! '

आशयाचे आणि अभिव्यक्तीचे नावीन्य आणि धीटपणा यामुळे विजय तेडुलकरांची नाटके नाटचवेडा वाचक मोठ्या उत्सुकतेने वाचीत असतो आणि बघतही असतो. आधुनिक मराठी नाटकांचा चेहरामोहरा बदलविणारी जी काही महत्त्वपूर्ण नाटचनिर्मिती गेल्या दहा पंधरा वर्षात झाली त्यात ' शांतता कोर्ट ', ' घाशीराम ', ' अशी पाखरे ', ' सखाराम बाईंडर ', ' गिधाडे ', ' माणूस नावाचे बेट ' या तेडुलकरांच्या नाटकांनी आशयदृष्टचा व अभिव्यक्तीदृष्टचा मराठी रंगभूमीला एक वेगळे वळण दिले. एक वेगळा रचनासंस्कार दिला. केवळ प्रयोगाच्या कमालीच्या जाणिवेतून आलेल्या भडक नाटचाचे रूप तेंडुलकरांच्या नाटकातून व्यक्त होत नसते तर सामान्य माणसाच्या जीवनातील खोलवर दडलेले जे जिवंत नाटचाचे रूप आहे ते तेंडुलकर या मनाला खुणावित असते हीच लेखन प्रेरणा घेऊन तेंडुलकरांची नाटच निर्मिती व एकांकिका निर्मिती झाली असावी. समाजाच्या विशिष्ट परिस्थितीतून जीवन जगणारी माणसं व त्या परिस्थितीला टक्कर देणारी जिद्दी माणसं यातील सखोल नाटच तेंडुलकर न्याहाळतात.

तेंडुलकरांची नाटचप्रेरणा

' माणूस नावाचे बेट ', ' मधल्या भिंती ', ' चिमणीचे घर ' या नाटकातूनही तेंडुलकरांची जी मूलभूत नाटचप्रेरणा आहे तिचे मोटिव्हज् लक्षात येतात. ' कावळचाची शाळा ' किंवा ' सरी ग सरी ' या वेगळचा जातीच्या नाटच-

निर्मितीतही एकूण तेंडुलकरांची जी जीवनदृष्टी आहे तिचे लख्ख प्रतिबिंब पडलेले आढळून येते.

सामान्य माणसाचे वासनात्मक वास्तवजीवन त्यातील प्रस्थापित नीती, मूल्यांची खोटी जपणूक आणि तिच्या भोंदूपणाच्या परंपरेमुळे व्यथित झालेली आणि पिचलेली, विटलेली आणि तरीही कोवळ्या जीवनेच्छेने जगू बघणारी माणसे हे तेंडुलकरांच्या नाटच प्रतिभेचे लक्ष केंद्र आहे. मनुष्य स्वभाव, समाज व्यवस्था व सामाजिक संकेत यातील अनंत पातळीवर दुभंगले गेलेले जे ताणेबाणे आहेत, त्यांतील सूक्ष्म नाटच तेंडुलकर लक्षात घेत असतात. त्याची गाज त्यांच्या कलामनाला ऐकू येत असते.

तेंडुलकरांच्या नाटकातील माणसे म्हणूनच सामान्य पातळीवर जीवन जगणारी आणि त्या सामान्यत्वातच आपल्या अल्प स्वल्प जीवनाचे अस्तित्व फुलविणारी कधी स्वत:शी तर कधी परिस्थितीशी झगडा देणारी आणि जीवन-क्षण उजळून टाकणारी अशी एका लहानशा परंतु स्वत:च्या जगाशी प्रामाणिक असलेली आणि पूर्णत: त्या जगाशी एकरूप झालेली माणसे असतात. तेंडुलकरांची नाटके केवळ समस्याप्रधान किंवा केवळ व्यक्तिप्रधान नसतात त्याचे कारण तेंडुलकर वास्तवाच्या चष्म्यातून संपूर्ण जीवनाच्या तळाकडे बघू लागतात. माण-साच्या दबलेल्या नैसर्गिक प्रेरणा, वासना आणि अवती भोवतीची परिस्थिती यामधील अनेक पातळीवरील सूक्ष्म संघर्ष तेंडुलकर यांना खुणावतो आणि त्यातून मानवी मनाच्या तळांचे विविध आकार, विविध रूपे आणि मानवाची कृती उक्ती यातील अनेक रंग, अनेक गंध तेंडुलकरांच्या नाटकातून गोचर होतात.

असाधारण प्रयोगमूल्य

प्रयोगात्मक रचनासंस्कारांचाही एक अभूतपूर्व मेळ तेंडुलकरांच्या नाट्य-सृष्टीने मराठी रंगभूमीवर घडवून आणला. मराठी रंगभूमीचा व्याजनाटचात्म, स्वप्नरंजनात्म, रंजनप्रधान असा असलेला ठसा अस्पष्ट करून तेंडुलकरांनी मराठी रंगभूमी व जुनी मराठी लोककला यांचा स्वरमेळ घडवून आणला. तेंडुलकरांच्या नाटकांना असाधारण प्रयोगमूल्य मिळाले व मराठी रंगभूमीवर नवे नवे रचनात्मक संस्कार होत गेले. मराठी नाटकाला तेंडुलकरांनी अनेक संकेतापासून मुक्त केले. दशावतार, गोंधळ, खेळिये, भारूड भवई, यक्षगान, आदिवासी नृत्य, ग्रीक रंग-भूमीवरील वृंदगान या माध्यमांचा तेंडुलकरांच्या नाटचरचनेत फार कलात्मक उपयोग करून घेतला गेलेला असतो. 'घाशीराम कोतवाल', 'अशी पाखरे येती', 'पाहिजे जातीचे' या नाटकांतून रचनामाध्यम संस्कारांचे नावीन्य व विषयमांडणी-तील आणि आशयातील धीटपणा यामुळे तेंडुलकरांची नाटके पुन:पुन: विचार करण्यास भाग पाडतात. जीवनाचे एक आजपर्यंत बंद असलेले दर्शन वाचकांना

घडू लागते. नव्या लेखकांचा जीवनविषयक दृष्टिकोण बदलताच अभिव्यक्ती बदलली आणि अभिव्यक्ती वेगळी होताच तेंडुलकरांच्या नाटचरचनेचे अभिनवत्व जाणवू लागले. पारंपारिक कौटुंबिक नाटकापेक्षा तेंडुलकरांचे नाटक वेगळे ठरले. लैंगिक जीवनाचे मुक्तदर्शन आणि सामाजिक चौकटीचा भेद करून जगू बघणारी माणसे यातील चढतावाढता ताण मराठी रंगभूमीवर पहिल्यांदाच तेंडुलकरांच्या नाटचपरंपरेने आणला.)

तेंडुलकरांच्या नाटकाची वळणे

(तेंडुलकरांच्या आजवर प्रसिद्ध झालेल्या नाटकात १९६० पूर्वीची व १९६० नंतरची नाटके यामध्ये सूक्ष्म दोन प्रवाह झालेले दिसतात. आणि हे दोन प्रवाहांचे वेगळे वळण शांतता ! कोर्ट चालू आहे !! या नाटकापासून अधिकच स्पष्ट झाले.) 'शांतता ! कोर्ट चालू आहे ! या नाटकापूर्वीची व या नाटकानंतरची असा या प्रवाहाचा प्रवास लक्षात येतो. 'शांतता ! कोर्ट चालू आहे !!' या नाटकानंतर 'सखाराम बाइंडर', 'गिधाडे', 'पाहिजे जातीचे' आणि 'घाशीराम कोतवाल' ही तेंडुलकरांची नाटचनिर्मिती झाली आहे. (जीवनाची अंतिमता आणि मानवी वासनांकित जीवनेच्छा या दोन अंतिम तत्त्वातील हिंदोळे आणि त्यातील कल्लोळी वास्तव तेंडुलकरांच्या नंतरच्या नाटकांतून अधिक टोकदार होत गेले) आहे. त्याच्या स्पष्ट खुणा शांतता ! कोर्ट चालू आहे !! या नाटकातून दिसू लागल्या. मानवी नैसर्गिक प्रेरणा आणि सामाजिक परिस्थितीची चौकट यामधील सूक्ष्म संघर्षाचे चढते वाढते अवरोह तेंडुलकर अलिकडच्या नाटकातून न्याहाळू लागले. (मोहन राकेश, सत्यदेव दुबे, अमरिश पुरी इत्यादी लेखकांनी जी नवी लाट १९६० नंतर हिंदी रंगभूमीवर आणली. तशीच नावीन्याने रसरसलेली नवी लाट तेंडुलकरांच्या नाटकांनी मराठी रंगभूमीवर आणली.) 'गार्बो', 'अगांतुक', 'चल रे भोपळचा', 'छिन्न', 'गुरू', 'अलवरा डाकू', 'अवध्य', 'लोककथा ७८' 'सखाराम बाइंडर', 'कालाय तस्मै नमः', 'महासागर', 'सूर्यास्त', 'गुंतता हृदय हे', 'बेगम बर्वे', 'हमिदाबाईची कोठी' या आणि यासारख्या आजच्या तारुण्याने आणि विलक्षण जीवनेच्छेने रसरसलेल्या नाटकांनी मराठी रंगभूमीचा चेहरा मोहरा बदलविला आहे.) ही नाटके केवळ नावीन्याच्या जोशपूर्ण हौसेतून जन्माला आलेली नाहीत तर त्यांच्या निर्मिती पाठीमागे एक सांस्कृतिक परिवर्तनाची आणि अपरिहार्य वास्तवाची) अविभाज्य टणक आणि भेदक तरीही उघडीवाघडी अशी भिंत आहे व तिच्यावर आजच्या नाटचलेखकाची प्रतिभा आणि अन्तरदृष्टी ही धडका देत आहे. जे जे मराठी रंगभूमीच्या औचित्य विचाराला वर्ज होते ते ते उघडे वास्तव आजचा चांगला नाटककार अतिशय कलात्मकतेने अभिव्यक्त करू बघत आहे. म्हणूनच महाराष्ट्रीय संस्कृतीच्या जडण-

घडणीतील वास्तवाचे यथातथ्य दर्शन (शहर पातळी व ग्रामपातळीवरील) आजच्या नाट्यसंहितेतून गोचर होते तेव्हा प्रस्थापितांचे प्रस्थापित मूल्यविचार डळमळू लागतात. समाजाचे नकलीरूप चव्हाटयावर येते. माणसाच्या नीतिमत्तेचा लिलाव मांडला जातो व वास्तवाचे भीषण, भयानक आणि दारुण रूप सुन्न करून टाकते. जीवनाच्या टाकसाळीतच घडलेली ही अस्सल नाणी न्याहाळण्याला मग फार परिश्रम घ्यावे लागतात कारण मराठी रंगभूमी आणि मराठी प्रेक्षक आजवर जीवनदूर अशा स्वप्नभूमीशीच बांधला गेला होता. प्रखर वास्तवाने एकीकडे तो होरपळून निघाला तर दुसरीकडे त्याचे डोळे दिपून गेले. नव्या लेखकांनी निर्माण केलेली नवी दिशा (मराठी रंगभूमीच्या विकासक्रमात) निश्चितच महत्त्वपूर्ण ठरणार आहे. या रंगभूमीच्या विकासक्रमात तेंडुलकरांच्या 'शांतता! कोर्ट चालू आहे!!' या नाटकाला अतिशय महत्त्वाचे स्थान आहे.

नाट्यवस्तुचा विकास

लीला बेणारे ही 'शांतता कोर्ट चालू आहे' या नाटकाची केंद्रभूत व्यक्तिरेखा! या व्यक्तिरेखेचा विकास आणि नाट्यवस्तूचा विकास एकात्म होतच साकारतो. अभिरूप न्यायसभेचे प्रयोग करणारे हौशी मुंबईकर मंडळी मुंबईपासून दूर असलेल्या एका लहानशा गावी एकत्र जमले आहेत. त्यांच्यातील प्रा. दामले आणि रावते हे दोघेजण येऊ शकलेले नाहीत. पैकी प्रा. दामल्यांची गैरहजेरी हाच नाट्यवस्तूचा आधार आहे.

आज करून दाखविण्याचा जो खेळ आहे त्यात जॉन्सनवर अण्वस्त्रबंदीबद्दलचा खटला आहे. हा खेळही या नटमंडळींनी आतापर्यंत सात वेळा करून दाखविला आहे. त्यामुळे सर्वांपुढे प्रश्न आहे की रात्री नाटकाची वेळ होईपर्यंतचा वेळ कसा घालवावा. त्यासाठी तेथील ग्रामस्थ असलेल्या सामंताला चौथा साक्षीदार करतात आणि बेणारेवर आरोप ठेवला जातो तो भ्रूणहत्त्येचा व एका खेळाला प्रारंभ होतो तो बेणारेबाईच्या चारित्र्यहीनतेच्या, जगण्यातील वास्तवाच्या व नैतिकतेची व परंपरेची चौकट स्वीकारणाऱ्या कुतरओढीला!

अभिरूप न्यायसभेचे स्वरूप हळूहळू विरत जाऊन सामाजिक चौकटीतील जीवन मुक्तपणाने झुगारून देऊ बघणाऱ्या प्रौढ कुमारिका असलेल्या लीला बेणारेच्या खाजगी व्यक्तिगत पातळीवरील जगण्यालाच शह दिला जातो व खोटे नाटक हेच एक खऱ्या भीषण सत्याचे रूप घेऊन येते व बेणारेच्या मनाच्या चिंध्या चिंध्या केल्या जातात. तिची मर्जी, विचार, इच्छा आणि तिचे आयुष्य, तिचे स्वतःचे न राहता तीही समाजाचा अभेद्य घटक बनते व तो समाजच कमालीच्या क्रौर्याने तिची पारध करतो. मुलांवर प्रेम करणारी सात आठ वर्षे

शाळेत शिक्षिका असलेली प्रसन्नपणाने जीवन जगू बघणारी बेणारे बाई जंगलातील दलदलीच्या जागी एखादी शिकार शिकाऱ्याने टिपावी आणि अगतिक व्हावे तशी बेणारे अगतिक होते, तिच्या पुढील प्रश्न कुमारी मातृत्वाचा नसून पितेपणा नाकारलेल्या पळपुटचा पुरुषप्रधान संस्कृतीत आपल्या पोटी वाढणारा गर्भ कसा वाढवावा, कसा मोठा करावा व स्वाभिमानाने त्याची आई म्हणून कसे जगावे हा आहे. परंतु तिची नोकरी गेलेली आहे, ही गोष्ट तिच्या भोवतालच्या माणसांना माहिती आहे, पण तिला कळलेले नाही अशारीतीने आपले आयुष्य उधळले गेले आहे या जाणिवेने कमालीची विकल आणि भयभीत झालेली लीला बेणारे अगतिक होते. व्यक्तिस्वातंत्र्याच्या कल्पना बाळगणारी बेणारे आपल्या खाजगी आयुष्याचा खाजगीपणा टिकवू शकत नाही व संपूर्ण समाजाची मूल्यव्यवस्था विरुद्ध बेणारेचा क्षीण होत जाणारा संघर्ष असे स्वरूप या नाटकाला येते.

लीला बेणारे ही तिच्या भोवतालच्या माणसांपेक्षा वेगळी आहे. पांढरपेशा मध्यम वर्गातून ती आलेली असली तरी तिला तिच्या आयुष्यातील प्रत्येक क्षणाची आणि प्रत्येक कणाची चव घ्यायची आहे. ती कमालीची उत्कट भावनाप्रधान आहे. तिच्या ठिकाणी पुरुषाला वेड लावण्याचे आकर्षण आहे. मनाने ती सुसंस्कारित आहे. शिक्षिका असूनही तिचे चिंतनमग्न, आकलन हे शाळेच्या अभ्यासापुरते मर्यादित नाही. अशी बुद्धिमान, काव्यवेडी आणि भावव्याकुळ प्रौढ कुमारिका ज्यावेळी चौकटीत प्रस्थापित असलेल्या नीतिमूल्यांना स्वीकारणाऱ्या समाजाशी लढत देते त्यावेळी ती पराभूत होते. तिची लढत एकाकी ठरते. म्हणूनच ही शोकांतिका केवळ बेणारे या व्यक्तिमत्वाची किंवा केवळ एका कुमारी मातृत्वाची जबाबदारी स्वीकारणाऱ्या जिद्दी स्त्रीची नाही तर पांढरपेशा मध्यमवर्गीय जीवनदृष्टीच्या अभेद्य चौकटीची आणि पारंपारिक मूल्य व्यवस्थापनाची आहे. व्यक्तिस्वातंत्र्याच्या जाणिवेने जगण्याचा प्रयत्न करणारी स्त्री समाजदृष्टीने अबलाच आहे. आणि पुन: तिचे अनैतिक संबंध हा तर खाजगीपणा नष्ट करणारा आणि अपरिहार्यपणे त्याला सामाजिक रूप देणारा असा हा प्रसंग ठरतो. बेणारेने टिक्‌ट्‌वेन्टी घेऊन आत्महत्त्येचा प्रयत्नही एकदा गाफिलपणे करून बघितला आहे परंतु तो सिद्ध न झाल्यामुळे ती विलक्षण थरारून गेली आहे. जीव नकोसा झाला म्हणून आत्महत्त्येचा प्रयत्न केला पण तोही अयशस्वी ठरला. जीव गेला नाही म्हणून जगण्याचे महत्त्व कळते. सुख कळते. येणारा प्रत्येक क्षण कसा नवा आणि अपूर्वाईचा असतो याची जाणीव होते. आपणच आपल्याला नवे होतो. जगण्यातल्या वेदनेपेक्षा हुकलेल्या आत्महत्त्येचा आनंद फार मोठा असतो. त्यामुळे बेणारेला जीवनाची अपूर्वाई समजली. ती जीव ओतून पोरांमध्ये रमली. त्यांना तिने शिकविले पण तरीही तिला कळत होते की आयुष्य हे सिधेसाधे

राहू शकत नाही. रक्ताची माणसंसुद्धा आपल्याला समजाऊन घेऊ शकत नाहीत. जीवनात एकच गोष्ट सर्वमान्य आहे आणि ती म्हणजे स्त्रीचे शरीर! विसाव्या शतकातील सुसंस्कृत माणसांना अतृप्त वासना आणि झिजलेल्या शब्दांचे पाठबळ फक्त मिळालेले असते. आधुनिक जगात ते जगत असतात पण त्यांचा जीवनविषयक दृष्टिकोण मात्र अतिशय खुजा, बुरसटलेला व गतानुगतिक असतो. बेणारेच्या उमलत्या शरीराच्या बहरात तिच्या निकट आला तो तिचा मामा! आपलं सुंदर जगणं जगता यावे म्हणून तिने लग्नाचा हट्ट धरताच गतानुगतिक समाजाच्या दृष्टीने ते पाप ठरले! त्यावेळी बेणारे दुबळी होती, अजाण होती, अज्ञानी होती पण प्रा. दामल्यांवर तिने केलेले प्रेम हे प्रौढपणातील आणि परिपक्व अवस्थेतील प्रेम होते. प्रेमाची जात प्राणापलीकडची होती. एका अलौकिक बुद्धिमत्तेवरील ते प्रेम होते. प्रेमाची परिणती भक्तिभावनेत विलय पावली होती. प्रा. दामले यांची अलौकिक बुद्धिमत्ता व त्या बुद्धिवैभवाच्या तेजाने बेणारे दिपून गेली, नम्र झाली. परंतु या भक्तिसाठी तिला आपल्या देहाचाच नैवेद्य द्यावा लागला. पाच मुलांना जन्म देणाऱ्या वयस्क व संसारी दामल्यांना बेणारेचे शरीरच खुणावू शकले! तिचे भावबळ कमी पडले. त्या शरीरानेच त्यांना वेड लावले व त्याचा परिणाम म्हणजे तिच्या उदरी वाढणारा कोवळा लसलसता बीजांकुर! तो बेणारेच्या शरीरात वाढतो आहे. तिच्या रक्तामासांतून आणि पेशीपेशीतून त्याला जीवनरस मिळत आहे. त्याच्या वाढीसाठी ती प्रयत्नपूर्वक देहनिष्ठा जोपासू बघते. त्या अंकुराला जशी आई हवी आहे तशीच सामाजिक चौकटीत जर त्याला वाढवावयाचे असेल तर पितृसत्ताक भारतीय संस्कृतीत त्याला हक्काचा पिता हवा आहे. त्यातून त्याला घर मिळणार आहे. संरक्षण मिळणार आहे आणि स्वास्थ्यही मिळणार आहे आणि त्याला जगण्याचा अधिकार आणि संस्कृतीचे संरक्षण मिळणार आहे. त्यासाठी लीला बेणारेला तिचा देह आणि आयुष्य जिवंत ठेवावयाचे आहे. तिचे हे जगणे केवळ स्वास्थ्यपर नाही तर मातृत्वातून आणि स्त्रीत्वातून ते परार्थ झाले आहे. त्यासाठी तिने रोकडे, पोंक्षे, कर्णिक यांचेकडे लग्नाची याचना केलेली होती. प्रा. दामले यांनी झिडकारल्यावरही ती विमनस्क होऊन जडशीळ होत नाही तर सतत गर्भांकुर वाचविण्यासाठी प्रयत्नशील असते. त्याचे संरक्षण त्याची प्रतिष्ठा याबद्दल सचिंत असते. व्यक्तिस्वातंत्र्याच्या जाणिवेतून जीवत जगू बघते. केवळ एक आरोप सिद्ध झाला म्हणून काहीही बिघडत नाही. कारण मी माझे काय करावयाचे ते हे कोण ठरविणार! माझं आयुष्य, माझी मर्जी, माझ्या इच्छा या माझ्या 'स्व' पुरत्या मर्यादित आणि खाजगी आहेत. नोकरीसाठी आणि सामाजिक जीवनासाठी त्या मी विकलेल्या नाहीत अशी तिची जीवनदृष्टी आहे.

मूल्य संकल्पनांचा विरोध

बेणारेच्या मूल्य संकल्पना आणि ती ज्या काळात जीवन जगते आहे तो काळ आणि तो समाज यांच्या मूल्यसंकल्पना यातच मुळी उभा आडवा विरोध-पीळ निर्माण झाला आहे. कारण व्यक्तिस्वातंत्र्य, खाजगी आयुष्य व स्वतःचे अस्तित्व यावर अवलंबून जीवन जगण्याची बेणारेने आक्रमिलेली वाट हीच मुळी सामाजिक दृष्टचा चुकीची ठरली आहे. ती समाजाचाच एक अविभाज्य घटक असल्यामुळे तिचे आधुनिक पद्धतीने जगणे हे खाजगी न राहता सामाजिक बनते. म्हणून तिचे व प्रा. दामले यांचे अनैतिक संबंध, त्यामधून निर्माण झालेली गर्भधारणा, आत्महत्त्येचा केलेला प्रयत्न आणि आपल्या सहकाऱ्यांशी लग्नविषयक केलेली मागणी या साऱ्याच तिच्या खाजगी जीवनातील घटना खाजगी न राहता त्या सामाजिक बनल्या. त्यांचे सामाजिकत्वच अधिक महत्त्वाचे ठरविले गेले. कारण बेणारे ही शाळेत शिक्षिका असल्यामुळे अशी पापाचरण करणारी स्खलित व्यक्ती लहान मुलांवर कोणते संस्कार करणार ! या संदर्भात समाज तिला दोषी ठरवित आहे. समाजजीवनसरणीत मातृत्व हे मंगल आहे, मातृत्व पवित्र आहे, स्त्री ही जगन्माता आहे, संस्कृतीने तिची पूजा बांधली आहे, समाजात बालविवाहांची चाल रूढ झाली पाहिजे, आगरकर आणि कर्व्यांनी स्त्री सुधारणेच्या चळवळीमुळे समाजाचे फार नुकसान केलेले आहे असे समाजकार्य-कर्ता काशीकरांचे म्हणजे समाजाचाच एक घटक असलेल्या व्यक्तीचे फ्रँक ओपि-नियन आहे. तर सौ. काशीकरांच्या मते स्त्रियांच्या मिळवतेपणाचे म्हणजे आर्थिक स्वातंत्र्यामुळे समाजात अनाचार आणि अनीती बोकाळली आहे. लग्न न झालेल्या बेणारेसारख्या बाईमाणसाने किती फ्री वागावे तिला काही मर्यादा नको का ? विवाहपूर्व गर्भधारणा म्हणजे अनीती हा भारतीय संस्कृतीचा अवि-भाज्य नीतिनियम असल्यामुळे त्या चौकटीत गतानुगतिकतेच्या भूमिकेतून जगणारा समाज व त्या समाजाने स्वीकारलेली मूल्यव्यवस्था आणि त्या विरुद्ध एकाकीपणे आकांत करणारी क्षीण होत होत कोसळणारी बेणारे या नाट्यात्म ताणाने बेणारेची शोकांतिका सुन्न करीत जाते.

अनंत काळापासून चालत आलेले नैतिक मूल्यसंवर्धन आणि व्यक्ति-स्वातंत्र्यातील स्वत्व यामधील चिरंतन झगडा बेणारेच्या भोवतीच्या प्रस्थापित समाजाची जीवनदृष्टी आणि बेणारेने स्वीकारलेली जीवनदृष्टी यामधील सूक्ष्म संघर्षाचा वेगळ्या पातळीवरील नाट्यानुभव वाचकाला घेऊन टाकीत असतो. समष्टीच्या दृष्टीने बेणारे समाजशत्रू आहे. समाजविघातक प्रवृत्तींना उत्तेजन मिळाल्यास या देशाचे व संस्कृतीचे वाटोळे होणार आहे. विवाहपूर्व मातृत्व

हिंदूधर्माने व परंपरेने पाप मानले आहे. असे अनाचार बोकाळले तर संस्कार संपन्न समाजाचे आपले स्वप्न बघता बघता मातीला मिळेल. परंपरा, अस्मिता, संस्कृती, आपला धर्म या संदर्भात लीला बेणारेचे कुमारी मातृत्व म्हणजे परंपरेने स्वीकारलेल्या नीतितत्त्वांना लावलेला सुरूंग होय. म्हणून बेणारेच्या या पापाचे प्रायश्चित्त म्हणजे नोकरीमधून तिला मोकळे करणे म्हणजेच पर्यायाने तिचे आर्थिक स्वातंत्र्य हिरावून घेणे हे एक आणि गर्भाला नष्ट करणे व बेणारेला जिवंत ठेवणे अशा शिक्षा तिला न्यायाधीश काशीकर सुनावतात. त्यावेळी आरोपपत्रातील सांस्कृतिकतेचे मुखवटे धारण करणारे मुखंड आणि अस्तित्व आणि स्वत्व जोपासणारी बेणारे यातील संघर्षपीळ टोकापर्यंत पोहोचतो. व तिच्या जीवनातील उगवणाऱ्या उद्याची अपरिहार्यता मांडून हे खोटे होते. नाटक होते, खेळ होता असे म्हणत पुन: रात्रीच्या खेळाच्या तयारीसाठी सर्वजण लागतात आणि बेणारे मात्र सुन्न होऊन निपचित पडलेली राहते. कावळा चिमणीचे घरटे बांधलेच जात नाही. याच वेदनेतून बेणारे 'माझा घरटा कुणी नेला ?' या प्रश्नाने व्याकुळ होते. सामंत तिच्याजवळ खेळातील हिरव्याजर्द पोपटाचे खेळणे ठेवून पुन: एकदा नव्या सुखी जीवनाचे जणू स्वप्नप्रतीक ठेवून निघून जातो. एका अज्ञात, संकटाच्या वाटेने मातीचे हात घेऊन सारे काही ठाऊक असूनही आणि दिसत असूनही जीवनाची लढाई पराभवात संपत येते. दिवा विझू विझू होतो. वाया गेलेले क्षण अनुभवात असे रुतून बसलेले असतात. असे बेणारेचे आयुष्य पुन: जीवनातील लढाईला कदाचित सामोरेही जाऊ शकेल.

शांतता ! कोर्ट चालू आहे ! ! हे नाटक खऱ्या अर्थाने बेणारे या व्यक्तिमत्वामधूनच स्फुरले, वाढले आहे. पहिल्या अंकातील बेणारे, दुसऱ्या अंकातील बेणारे आणि तिसऱ्या अंकातील बेणारे या तिन्ही अंकातून 'शांतता !'चे अनुभवकेंद्र बेणारे ह्याच व्यक्तिरेखेमधून गोचर होत जाते. पोंक्षे, काशीकर, कर्णिक, रोकडे, सौ. काशीकर या व्यक्तिरेखांचे उपयोजन हे फक्त बेणारे या व्यक्तिकेंद्रातून आणि त्या व्यक्तिकेंद्राशीच निगडीत आहेत. प्रस्थापित नीतिमूल्य स्वीकारणारी समाजाची बांधिलकी अतिउत्साहाने मिरवणारी प्रसंगी अमानुष, हिंस्र आणि जनावरी वळणाने जगणाऱ्या पशुतुल्य माणसाची दुनिया बेणारेच्या वक्तव्यातून जाणवत असते. असे तिच्या भोवतीच्या व्यक्तींना स्वतंत्र महत्त्व किंवा वैशिष्ट्यही नाटकात मिळत नाही. (बेणारेचा वैयक्तिक खाजगी प्रश्न सामाजिक होत जाण्याकडे तिच्या भोवतीच्या व्यक्तिरेखा प्रयत्न करीत असतात व हा भावनिक ताण वाढू लागताच त्यांच्यातील हिंस्रता, नि:स्वत्वता आणि भयंकरपणा वाढीला लागतो व त्यातच लीला बेणारेचे खाजगीपण वितळून जाऊन तिचे वर्तन सामाजिक, नैतिक अशा प्रकारचे रूप घेते.)

शांतता ! कोर्ट चालू आहे !! या नाटकातील व्यक्तिरेखांची ओळखही बेणारेनेच करून दिली आहे. यावरून तिला जाणवलेली विशिष्ट स्वभावधर्माची अशी ही मंडळी आहेत. खरोखर ती तशीच असतील असेही नाही परंतु तेंडुलकरांनी शांतता ! कोर्ट चालू आहे !! या नाटकातील नाट्यानुभवात प्रामुख्याने बेणारे या व्यक्तिमत्त्वाविषयी कॉमेंट्स केल्या आहेत. बेणारेबरोबरची सर्व मंडळी मागे राहिल्यामुळे ती आडगावी येऊन पोहोचते. त्यावेळी सामंताची व तिची भेट होते. तो तिला आवडतो. त्याच्याबरोबर कुठेतरी लांब निघून जावे असे तिला वाटते. कारण तो नवखा असल्यामुळे तिचे पूर्वायुष्य त्याला ज्ञात नाही. बेणारेला तो निष्पाप आणि भला माणूस वाटतो. तोही वयाने प्रौढ असून बिनलग्नाचा आहे. अतिशय भोळा आहे. कुणावरही विश्वास ठेवणारा आहे. निष्पाप आहे. बाई सोज्वळ आणि पवित्र आहेत अशी दोन अडीच तासातील सहवासानंतर त्याला आलेली प्रचिती आहे. परंतु हाच सामंत पुस्तकातील खोटी अनुरूप साक्ष देऊन एका अर्थाने बेणारेच्या भोवतालच्या माणसांनी तिच्या भोवती उभ्या केलेल्या कटात सामील होतो व त्याची खोटी साक्षच खरी होत जाते. कोर्टाचा कारभार कसा चालतो आणि खटले कसे भरले जातात यासाठी सामंताला समजावून द्यावे म्हणून आणि रात्रीच्या कार्यक्रमाला भरपूर वेळ आहे म्हणून अभिरूप न्यायसभेचे सभासद सामंतासाठी खोटाच खटला चालवू लागतात. काशीकर होतात न्यायाधीश, सुखात्मे होतात सरकारी वकील आणि आरोपीचे वकील सुद्धा ! पोंक्षे, सौ. काशीकर आणि कर्णिक हे आहेत साक्षीदार. रावते हा चौथा साक्षीदार गैरहजर म्हणून सामंतालाच साक्षीदार म्हणून उभे केले जाते. इतकेच नव्हे तर न्यायाधीश झालेले काशीकरच बेणारेच्या विरुद्ध साक्ष देण्यासाठी न्यायाधीशाचा टोप उतरवून ठेवून साक्षीदाराच्या पिंजऱ्यात उभे रहातात. ही सर्वच माणसे बेणारेवर भ्रूणहत्येचा आरोप ठेवून खटल्याचा खेळ खेळू लागतात. मात्र हळूहळू खेळाचा रंग बदलू लागतो व तो बेणारे बाईच्या जीवनाचाच खेळखंडोबा करून जातो. पहिल्या अंकातील अवखळ अल्लडपणाने दुसऱ्यांच्या खोड्या काढणारी बेणारे दुसऱ्या अंकात प्रतिकार करते उग्र बनत जाते; कमी कमी बोलू लागते, तर तिसऱ्या अंकात प्रतिकाराची परिणती सुन्नतेत, विलक्षण अगतिकतेत होत जाऊन बेणारे मूक बनते आणि निपचित पडते. स्वत्वाला जपत आपला गर्भ वाढवू बघणाऱ्या बेणारेवरच भ्रूणहत्येचा आरोप ठेवला जाऊन त्यातून मात्र तिचे खरे खाजगी आयुष्य चव्हाट्यावर येऊन पडते व अमानुषपणे सारी माणसे त्याचे लचके तोडतात गिधाडासारखे, आणि चवीने मातृत्वाच्या मांगल्याच्या गप्पा मारतात. खोट्या खटल्यात खरी माणसे क्रूरपणे तिच्यावर तुटून पडतात. दडपशाही आणि सहनशीलता यांचा कडेलोट होऊन त्याचा मानसिक पातळीवरील

परिणाम म्हणजे बेणारे निपचित पडणे हा होय ! आपले खाजगी आयुष्य संपत आहे. त्याला सुरुंग लागला आहे. ते उधळले जात आहे याची लीला बेणारेला जाणीव आहे व त्यातच ती हळूहळू भावनिक व मानसिकदृष्टचाही कोसळत जाते. स्वत्व जपताजपताच स्वत्वहीन होऊन एकाकी, असहाय होते. तिच्या भोवतीच्या माणसात फक्त सामंताला तिच्याविषयी सहानुभूती असूनही तो तिला कोणतीही मदत करू शकत नाही. पोंक्षे हा पाईप ओढणारा साहेबीथाटात वावरणारा, इंटर सायन्सला नापास झालेला पण स्वत:ला इंटलेक्च्युअल म्हणवून घेणारा, सी. टी. ओ. मध्ये कारकुनी करणारा माणूस स्वत:ला शास्त्रज्ञ म्हणवून घेतो. परंतु वृत्तीने कमालीचा नर्व्हस आहे. सुखात्मे वकील हा कमालीचा हिशेबी आणि पराभूत मनोवृत्तीचा असल्यामुळे दुसऱ्यावर सूड उगवण्यासाठी सतत प्रयत्नशील असलेला माणूस वकिली करणारा पण कोर्टात वकिली न चालल्यामुळे माशा मारीत बसणारा असा वकील ! बाळू रोकडे हा काशीकर आणि सौ. काशीकरांचा आश्रित आहे. त्यांना मूलबाळ नसल्यामुळे त्यांनी त्याला सांभाळले आहे. कुणी बोलू लागले की टिपून घेण्याची त्याला सवय आहे. विसराळू, केविलवाणा, लाचार, चोपदाराच्या कामापेक्षा साक्षीदाराचे काम नाटकात करावयास मिळावे म्हणून उत्सुक असलेला व निरुपद्रवी वाटणारा बाळू रोकडेच लीला बेणारेच्या अनैतिक संबंधाविषयी पहिला स्फोट करतो. काशीकर आणि सौ. काशीकर हे एकमेव या नाटकातील जोडपे मोठे हौशी आणि स्वत:च्या प्रेमाचे प्रदर्शन करण्यासाठी चटावलेले असे ! सौ. काशीकर यांना बाळूमध्ये विशेष रस आहे. त्या सतत रोकडेला दाटत असतात तर काशीकर त्यांना दाटत असतात, रम्यकथा वाचनावर आपली अभिरुची संतृप्त करणारी मध्यमवर्गीय कौटुंबिक स्त्री नवऱ्याच्या धाकात असलेली तर काशीकर हे समाज कार्यकर्ते आहेत. निपुत्रिक आहेत. बेणारेच्या दृष्टिकोणातून काशीकर म्हणजे 'मि. प्रधान हेतू' व सौ. काशीकर म्हणजे 'मिसेस पाळण्याची दोरी' असे त्यांच्या कौटुंबिक जीवनाचे स्वरूप आहे. कर्णिक हा नवनाटचवाला असल्यामुळे तो सतत तोंडात पान ठेवून नाटकाच्या भाषेतच बोलत असतो. अशी भिन्न भिन्न व्यवसायाची माणसे नाटक करता करता बेणारेच्या खाजगी आयुष्यावरच कुठाराघात करतात. नाटकाचे खोटेपण विरत जाऊन खऱ्या भीषण सत्याचे चटके बेणारेला असह्य करीत जातात, घायाळ करीत जातात आणि तिचे आयुष्यच उद्ध्वस्त होते. खोटचा नाटकाचे खोटेपण विरून जाते आणि उरते फक्त भीषण सत्य की जे अपरिहार्य आहे !

उपहासगर्भता, मिस्किलता, तपशीलाची निरर्थकता, निरर्थक संवादातील अर्थपूर्णता आणि विनोद व कारुण्य यामधील सीमारेषाच अस्पष्ट होत जाणे ही

तेंडुलकरांची नाट्यवैशिष्ट्ये याही नाटकातून गोचर होतात. परंतु त्याहीपेक्षा या नाटकाच्या रचनातंत्राने मराठी रंगभूमीच्या प्रायोगिकतेवर एक नवाच संस्कार घडविला असे म्हणावे लागेल.

मुंबईतील विविध व्यवसायातील आणि पातळीवर जीवन जगणारी माणसे नाटकाच्या एका अतूट धाग्याने एकत्र येतात आणि अभिरूप न्यायसभेचा खेळ गावोगाव करून दाखवीत असतात. अण्वस्त्रबंदी संदर्भात प्रेसीडेंट जॉन्सनवर खटला भरण्याचा खेळ ही मंडळी करून दाखविण्यासाठी मुंबईपासून जवळच्या गावी सामंतांच्या निमंत्रणावरून येऊन पोहोचतात. पैकी प्रा. दामले व रावते हे दोघे येऊ शकलेले नाहीत. सर्व मंडळी दिवसा गावी येऊन पोहचतात व मुख्य खेळ तर रात्री असतो. त्यासाठी वेळ घालवावा व सामंताला कोर्टातील खटल्याची कल्पना द्यावी या उद्देशाने बेणारे बाईवर भ्रूणहत्येचा खटला भरून ह्यांना आरोपी म्हणून कोर्टापुढे आणले जाते. कोणत्याही कथानकाची चौकट तेंडुलकरांनी या नाटकात स्वीकारलेली नाही. सर्वच पात्रे कोणत्याही विषयावर अनिर्बंधपणे आणि स्वाभाविकपणे निरर्थक बोलत असतात व त्यातून बेणारेच्या जीवनावर फटकारे ओढले जात असतात. पुनः हे सर्व खोटे आहे, हा केवळ एक खेळ आहे. जस्ट टाईमपास करण्यासाठी आपण तो खेळत आहोत हा मुखवटा संपूर्ण नाट्य-रचनेत कुठेही ढळू दिलेला नाही. त्याचे साह्य हास्यातील कारुण्याला आणि कारुण्यातील हास्यास्पदतेला मिळाले आहे. हे सर्व एकाच जागी घडलेले नाट्य असल्यामुळे त्या हॉललाही एक व्यक्तित्व मिळाले आहे कारण त्याची कडी बाहेरून बंद झाल्यामुळे बेणारेबाई या सर्वांपासून दूर जाऊ शकत नाही आणि शेवटच्या अंकात रात्र होताच प्रयोग बघण्यास आलेल्या माणसांकडूनच ती कडी काढली जाते व नव्या खेळाला पुनः प्रारंभ होणार असतो.

या नाटकातील इंग्रजी आणि मराठी कविताही मूळ भावाशयाला अधिक रेखीव आणि देखणे रूप देण्यास समर्पक ठरलेल्या आहेत. बेणारेचे तिसऱ्या अंकातील आत्मनिष्ठ स्वगत सुखात्म्याचे वस्तुनिष्ठ आरोपपत्र यांच्या दीर्घ बंदिशीतून 'शांतता !'च्या नाट्यरचनेला एक वेगळीच सुभगताआली आहे. पांढरपेशा मध्यमवर्गीय कौटुंबिक आणि सामाजिक जीवनदृष्टीची जशी ही शोकांतिका आहे तशीच व्यक्तिस्वातंत्र्याच्या साह्याने समाजाच्या चौकटीत जिद्दीने जगणाऱ्या प्रौढेचीही शोकांतिका आहे ! कोण कुणाला जबाबदार, बेणारेचे पुढे काय झाले, तिने रात्रीच्या खेळात भाग घेतला की नाही, तिची अखेर कशात झाली, हे सारेच प्रश्न या ठिकाणी अज्ञात राहिलेले आहेत ! ते निरुत्तरित असतात. त्यांची उत्तरे शोधायची नसतात आणि जर शोधण्याचा

प्रयत्न केला तर त्याचा उपयोग नसतो. जीवनाची अनिकेतता आणि उद्या-विषयीची अनिश्चितता या टोकाला नाटक येऊन संपते; तेही अतिशय स्वाभाविकपणे मानवी जीवनेच्छेचे एक परिणत रूप प्रगट होऊनच नाटकाची अखेर होते व्यक्तिस्वातंत्र्याच्या मार्गाने लीला बेणारे जीवनाशी तडजोड करता करताच अखेर व्याकूळ बनते. हरपून जाते. कावळा चिमणीला घरटे न मिळणे हे जसे अतिशय स्वाभाविक ठरते तसेच बेणारेसारख्या वेगळ्या वाटेने जाण्याचा प्रयत्न करणाऱ्या व्यक्तींना घरटे मिळणे शक्य नसते तरीही त्या व्यक्ती आपल्या अनिर्बंध जीवनेच्छेसह जगत असतात. कोसळत असतात आणि तरीही पुन: उभ्या राहण्याचा प्रयत्न करीत असतात. तेंडुलकरांनी सामान्य व्यक्तिजीवनातील दु:खात्म नाट्याचे अत्यंत गंभीर आणि विनोदी असे दर्शन 'शांतता ! कोर्ट चालू आहे! !' या नाटकात घडविले आहे.

'शांतता ! कोर्ट चालु ! ! ' हे नाटक कोणत्याही काळाशी किंवा स्थिति-गतीशी बांधले गेलेले नाही इतकी त्याची निर्मिती प्रेरणा नैसर्गिक, अकृत्रिम आणि स्वाभाविक आहे. या नाटकात कोणत्याही एका विशिष्ट काळाचाही अनुबंध स्वीकारलेला नाही तर माणसाच्या चिरंतन वृत्तिप्रवृत्ती त्याच्या भोवतालची परिस्थिती आणि त्यातून वेगळ्या वाटेने जाण्याच्या प्रयत्नात त्याला आलेले यशापयश इतक्या अंगांनी तेंडुलकरांनी 'शांतता ! कोर्ट चालू आहे ! ! ' या नाटकाचा आवाका स्वीकारला असला तरी तो नाट्यानुभव पोहोचतो तो फायनॅलीटी ऑफ ह्यूमन नेचरपर्यंत. लीला बेणारेला जीवनात आलेले जे अपयश आहे त्यामुळे वाचक शोकविव्हळ किंवा सहानुभूतीमय होत नसतो तर सुन्नतेने त्याला घेरून टाकलेले असते व त्याला स्वत:चाच विलक्षण मनस्वी राग येत असतो. म्हणूनच पूर्वी म्हटल्याप्रमाणे महाराष्ट्रीय सांस्कृतिक जीवनाचा एक क्रॉस सेक्शनच तेंडुलकरांनी 'शांतता ! कोर्ट चालू आहे ! ! ' या नाटकातून प्रगट केला. ही शेक्सपीयर किंवा ग्रीक किंवा इब्सेन प्रणालीची शोकांतिका नाही तर **ती लीला बेणारेची आणि प्रस्थापितांच्या जीवनदृष्टीची शोकांतिका ठरते !**

* * *

सहा

' आज्ञापत्रा 'तील राजनीती

पेशवेकालीन मराठी वाङ्मय हे यादवकालीन वाङ्मयापेक्षा अधिक जीवनस्पर्शी झाले होते, जीवनाकांक्षा त्याने वाळगली होती याचे अस्सल उदाहरण म्हणजे तत्कालीन बखर वाङमय आणि शाहिरी वाङमय होय. भक्ती वैराग्याच्या विळख्यातून वाङ्मयाला सोडवून भोवतालच्या जीवनातून आणि अवकाशातून श्वास घ्यायला लावण्याचा प्रयत्न शाहिरी वाङ्मयाने आणि बखर वाङ्मयाने केला. संतकविता खंडित होऊन ऐहिकसन्मुख होण्याचा प्रयत्न कविता करू लागली. तिची परपुष्टता हळूहळू कमी होऊ लागून मराठी वळणातील अस्सलता कवितेने स्वीकारण्याचा प्रयत्न केला. गद्य वाङ्मयातही हळूहळू संस्कार; रूपांतर होत होते नाही असे नाही.

गद्याची परंपरा

यादवकाळ ते पेशवेकाळपर्यंत अर्थातच कवितेपेक्षा गद्याची हिरवळ ही फारच अल्पांशाने तग धरून होती. पण या गद्याचे वैशिष्टच असे की जवळ जवळ पाचशे वर्षातील मराठी कविता ही संस्कृत वळणावळणांनी अंकुरित होत असता मात्र गद्याचा स्वत:चा पिंड कायम सांभाळून स्वत:ची अस्मिता जागती ठेवलेली दिसते. अर्थात वाङ्मयाच्या निर्मितीसाठी, प्रसारासाठी किंवा त्याला जिवंत ठेवण्याच्या संरक्षणासाठी राज्यकर्त्यांनी विशेष प्रयत्न केला होता अशीही वस्तुस्थिती नाही. याला अपवाद बखर गद्याचा देता येईल. पोष्यपोषक नात्याने बखरगद्य अवगुंठित झालेले आहे. राज्यकर्ते आणि लेखक हे त्या कालखंडातील कवितेच्या संदर्भात जसे उदासीन दिसतात तसे बखरीच्या किंवा पोवाडयाच्या

बाबतीत म्हणता येणार नाही. राजकारणाविषयी औदासीन्य बाळगून बखर-गद्य किंवा पोवाडा वाङ्मय जन्माला येऊच शकले नसते. राज्यकर्ते असलेल्या बाजीरावाने किंवा राजारामाने लावणी पोवाडा व बखरींना अधिक अनुकूल वातावरण निर्माण करून दिले व हे दोन्ही वाङ्मयप्रकार पेशवाईतच प्रामुख्याने अधिक विकसित झाले. समकाळाच्या प्रेरणा, समकालीन जीवनातील जाणिवा आणि समकालीन लोकमानसाची स्पंदने साक्षात करण्याचा प्रयत्न प्रामुख्याने शाहिरी कवितेने आणि बखरगद्याने केला. जनमानसाचे उमलते भावबंध आणि अभिरुचीचे वळण हे पेशवाईत कोणत्या स्वरूपाचे होते याचे दर्शन बखरीतून घडते. वाङ्मयीन-दृष्टचा पेशवेकाळाचा विचार केला तर काय दिसते ? एकतर अद्वैत तत्त्वज्ञान आणि भक्तिमार्ग यांकडे कलावंत अधिक विस्तारित भूमिकेतून बघू लागलेले दिसतात. दुसरी गोष्ट म्हणजे कविता एका विशिष्ट पातळीवरच राहून तिला जनमानसाचा विचार करावाच लागेल याचीही जाणीव कवींना होऊ लागली होती व तिसरी गोष्ट म्हणजे इतिहासाकडे अधिक डोळसपणे बघण्याची तयारी कलावंतांनी दाखविलेली दिसते. म्हणून पेशवेकालीन वाङ्मयकलेच्या संदर्भात, अभिरुचीच्या संदर्भात दुय्यम ठरत असले तरी समाज व कलावंत यांच्या अतूट नात्याच्या कुठेतरी जवळपास पोहचण्याचा प्रयत्न होत असताना या कालखंडात दिसतो. ही प्रक्रिया प्रामुख्याने मोरोपंतांनंतर घडू लागली. मध्वमुनीश्वर, अमृत-राय इत्यादी कवींच्या कवितेतून लौकिकाचे भाव राखलेले दिसत नाही असे नाही पण त्याहीपुढे इतिहासाशी इमान राखण्याचा जो प्रयत्न मराठी बखर गद्याने केला तो अपूर्व ठरला होता. वाङ्मयात ज्या नव्या वृत्ती प्रवृत्ती निर्माण होतात त्या काही एकदम उपटसुंभासारख्या जन्माला येत नसतात तर त्यांचे मूळ कोणत्यातरी पूर्वप्रवाहाशी नाते जोडणारे ठरते. सामाजिक, वैचारिक, राजकीय संस्कारांची पार्श्वभूमी मिळताच ज्या काही बीजभूत प्रवृत्ती असतात त्या उफाळून वर येतात. त्यांचा सातत्याने विकास होत राहतो पण ज्याक्षणी हे संस्कार क्षीण होऊ पहातात, कमीकमी होऊ लागतात त्यावेळी आपोआपच वाङमयात उदित झालेल्या वृत्तीप्रवृत्तींही क्षीण होऊ लागतात, कमीकमी होऊ लागतात. सर्वच वाङ्मय-व्यवहारात असे घडत असते. बखर गद्यही याला अपवाद नाही.

शिवकालीन आणि पेशवेकालीन बखर गद्यात शिवचरित्राला महत्त्व मिळणे क्रमप्राप्तच होते. शिवाजी महाराजांच्या पराक्रमी जीवनावर, वीरोचित व्यक्तिमत्वावर जवळ जवळ शे सवासे बखरी उपलब्ध आहेत. शिवचरित्र आणि शिवचारित्र्य यांचा लेखकमनावरील पगडा व विशेषतः बखरलेखकांवरील पगडा विलक्षण असणे स्वाभाविक होतेच. म्हणूनच बखर गद्याचाच एक वेगळा संस्कार घेऊन जन्माला आलेले 'आज्ञापत्र' शिवचरित्राशी आणि शिवचारित्र्याशी निगडीत

असूनही वेगळे ठरते; अभ्यासकांत एक शिवाजी महाराजांची बखर म्हणून या प्रबंधाचे अस्तित्व स्वीकारणे शक्य नसते केवळ शिवचरित्रपर बखरीतील उपदेश-प्रधान प्रकार म्हणूनही 'आज्ञापत्रा'ला स्वीकारणे म्हणजे त्यावर आपोआपच मर्यादा टाकण्यासारखे होईल. केवळ शिवाजी महाराजांचे चरित्र चित्रण करणे किंवा केवळ ऐतिहासिक वीरपुरुषांचे यशोगीत गाणे असे मर्यादित स्वरूप आज्ञा-पत्राचे नाही तर काही तरी वाङ्मयीन कसदारपणा या छोटया निबंधांच्या शब्दा-शब्दांत दडलेला आहे. म्हणून आज घटकेलाही 'आज्ञापत्र' हे कालसापेक्ष न वाटता त्यातील विचारधन मोलाचे ठरते.

आज्ञापत्राचे रचनावैशिष्टय

आज्ञापत्राचा आकृतिबंध हा जरी बखरीचा असला तरी बखर गद्यावर ज्या अनेक मर्यादा पडल्या आहेत तशा आज्ञापत्रावर पडलेल्या दिसत नाहीत. उप-देशात्मक असे आज्ञापत्राचे स्वरूप असले तरी त्याही पुढे जाऊन मानवी जीवन-जाणिवा तपासण्याचे आणि त्यातून राजकीय अध:पाताचे शिवाजीच्या राज-नीतीच्या संदर्भात विश्लेषण करण्याचा प्रयत्न लेखक करीत असताना दिसतो. राजकीयदृष्टया खऱ्या अर्थाने मराठेशाहीची इमारत शाहू राजारामानंतर अधिक वेगाने ढासळण्यास सुरुवात झाली होती. सैन्य बलदृष्टया आणि राजकीय, आर्थिक दृष्टया गतस्थैर्य अशी महाराष्ट्राची झालेली अवस्था बघून मराठी माणसाचे मन उन्मळून येत असणे स्वाभाविकच होते. सामान्य माणसाची ही अवस्था होती तर राजकारणात आयुष्याची महत्त्वपूर्ण वर्षे वेचलेल्या मुत्सद्यांची अवस्था किती प्रकारांनी विचलित झाली असेल याची कल्पना करणे सहज शक्य आहे. 'आज्ञा-पत्राचा' लेखक हा असाच एक राजकारण जवळून न्याहाळलेला व राजकारणाची दिशा ओळखणारा मुत्सद्दी आहे. हा लेखक कोण ? या संदर्भात आतापर्यंत आज्ञा-पत्राच्या अनेक संपादकांनी विविध ऐतिहासिक पुरव्यांनिशी व आज्ञापत्राचाच हवाला देऊन ठरवण्याचा प्रयत्न केला आहे. आपल्याला हे आज्ञापत्र कुणी लिहिले हा प्रश्न इतका भेडसावतो पण हे समजणे तितकेसे सोपे नाही याचीं कल्पना आहे. पण ज्या स्वरूपात आज आज्ञापत्र उपलब्ध आहे त्यावरून त्याचा लेखक हा सामान्य प्रतिभाधर्माचा माणूस नव्हे ही गोष्ट निश्चितच ध्यानी येते ! हा लेखक नवशिक्या नाही. राजकारणाचा, समाजकारणाचा आणि बदलत्या स्थितिगतीचा अचूक अंदाज त्याला आलेला असतो. प्रौढ, विद्वान, असल्यामुळे शिवाजी महा-राजांच्या राजनीतीचे कालिक महत्त्व त्याला अचूक समजलेले दिसते. शंभूमहा-राजांची आज्ञा हे निमित्त होते व आज्ञापत्राची निर्मिती घडते. छत्रपती शंभु-महाराज गादीवर आले असताही स्वराज्याला पडत गेलेली खिडारे बुजविण्याचे सामर्थ्य नसल्यामुळे व जणू स्वराज्याचा ऱ्हासकाळ सुरू झाल्यामुळे हतवीर्य

होऊन थोरले स्वामींनी ज्या पद्धतीने राज्यनिर्मिती केली, त्या राज्याचे सुराज्य आणि स्वराज्य निर्माण केले त्यामागील तत्त्वांना, निष्ठांना आणि जाणिवांना उजळा देण्याचा प्रयत्न मूलत: आज्ञापत्राचा प्रयोजनविचार ठरतो. 'आज्ञापत्र' नावही या ग्रंथाला अतिशय अन्वर्थक असे झाले आहे. कारण समकालीन स्वामीच्या आज्ञेवरून या प्रबंधाची निर्मिती झाली आहे म्हणून ते आज्ञापत्र! व शिवाजी महाराजांच्या आज्ञांमधून निर्माण झालेल्या स्वराज्याचा मूलमंत्र म्हणूनही 'आज्ञापत्र' हे नामाभिधान चपखलपणे लागू पडते.

आज्ञापत्राची राजकीय प्रेरणा

'आज्ञापत्र' हा वास्तविक एक अत्यंत छोटासा प्रबंध असूनही आशयदृष्टचा आणि अभिव्यक्तिदृष्टचा तो कलात्मक झालेला दिसतो. वस्तुत: या प्रबंधामागे वाङ्मयीन प्रेरणा कधीच नव्हती. होती ती केवळ राजकीय प्रेरणा! तरीही 'आज्ञापत्र' हे वाङ्मयीनदृष्टचा लक्षणीय झाले आहे. 'आज्ञापत्र'-कर्त्यांचा मन:पिंड हा एका कलावंताचा आहे कारण त्यामुळेच शिवाजीच्या राजनीतीमागील तत्त्वे विशद करीत असता त्या राजनीतीचे स्वरूप आपल्याला न्याहाळता येते व राजनीतीमागे असलेल्या मूलगर्भ प्रेरणाही समजू शकतात. अतिशय मोजक्या, महत्त्वपूर्ण आणि राजकीय जीवनात अनन्यसाधारण वाटाव्या अशा घटितांचा विचार लेखकाने करून त्यातून तो संपूर्ण कालखंड तर जिवंत केला आहेच पण त्याबरोबरच त्या कालखंडातील राजकारणाची स्थितिगतीही न्याहाळली आहे. अनेकसंदर्भसूचक अशी भाषासरणी आणि मूलग्राही प्रतिमानिर्मिती यामुळे आज्ञापत्राला एक विशिष्टता आलेली आहे.

'आज्ञापत्रा'चे सरळ दोन भाग पडलेले दिसतात. पहिली दोन प्रकरणे म्हणजे वर्तमानकालीन संकटग्रस्त परिस्थितीत शंभूराजांनी बसवलेली राज्याची घडी व तिचे स्वरूप यांचे थोडक्यात विश्लेषण केलेले आहे. शिवाजी महाराजांच्या काळातील राज्यनिर्मितीमागील उग्र तपस्या व विविध संकटांना समयोचित दिलेले मुकाबले यांमधून महाराजांची भूतकालीन राज्यनिर्मिती व वर्तमानकालीन छत्रपतीच्या कारकिर्दीत राज्यावर ओढवलेला विज्वरप्रसंग यांचे अत्यंत सूचक पण तपशीलपूर्ण विश्लेषण लेखक करतो. पेशवेकालीन बखरगद्य व आज्ञापत्रातील गद्य यात मूलत: फरक येथेच जाणवू लागतो. बखरींची रचना एखाद्या कादंबरीसारखी डौलदार करण्याचा प्रयत्न बखरकार हेतुपुरस्सर करीत असतो व त्यामधून विशिष्ट चरित्रनायकावर लक्ष केंद्रित होईल अशा पद्धतीने रचना करीत जातो. आज्ञापत्राच्या रूपामध्ये फरक पडतो कारण चरित्रवर्णनाचे प्रयोजन या लेखनाने स्वीकारलेले नाही. आज्ञापत्राच्या लेखकाचे लक्ष्य मुख्यत: तत्त्वविशदी-

करण करण्याकडे लागलेले आहे. थोरल्या महाराजांनी मिळविलेल्या साम्राज्याची त्यांच्या पश्चात अशी ससेहोलपट का झाली याचे तार्किक विश्लेषण करण्याचा हा प्रयत्न आहे. लेखननिर्मितीच्या मूलगर्भ प्रेरणा निश्चित ठरून तदनुसार लेखन झाले असल्यामुळे थोरले शिवाजी महाराज, संभाजी, राजाराम, शाहू व शंभू-छत्रपती या सर्वच मराठेशाहीच्या छत्रपतींच्या कारकीर्दीचा कालखंड अत्यंत मोजक्या आणि थोडक्या आवाक्यात लेखकाने नुसता उभा केला आहे असे नव्हे तर जिवंत स्वरूपात साक्षात केला आहे. अर्थात असे करीत असता कोणतेही चरित्र कथन किंवा व्यक्तिदर्शन न घडताही केवळ गतिमान आणि प्रवाही वर्णनातून शिवाजीमहाराज, राजाराम, शाहू, संभाजी हे राज्यकर्ते कसे होते व कोणकोणत्या कारणांनी त्यांची राज्यसंपदा हळूहळू नष्ट होऊ लागली यावर प्रकाश टाकला आहे. आज्ञापत्रात वाङ्मयीन गुण आले ते त्याच्या जिवंत शब्दकळेमुळे ! केवळ शब्दशिल्पाच्या साह्याने कोणतीही वाङ्मयीन प्रेरणा मूलतः नसताना तो कालखंड जिवंत करण्याचे सामर्थ्य त्याच्या लेखनशैलीतून प्रतीत होते व त्याबरोबरच राजनीतीचे चढउतार व त्यामुळे निर्माण झालेल्या विज्वर प्रसंगाविषयी वाटणारी हळहळही प्रगट होते. एकाच वेळी तो कालखंड सजग करण्याचे सामर्थ्य व त्या कालखंडातील राजकीय चढउतारांतील तत्त्वान्वेषण करणे ही कठीण गोष्ट आज्ञापत्रात साधली गेली आहे. व यातूनच शिवाजी महाराजांच्या आदर्श राज्याचे रहस्य न्याहाळण्याचा प्रयत्न करून त्यांचे विचार, तत्त्व व धोरण यांची मीमांसा आज्ञापत्रकर्त्याने केली आहे. वस्तुतः नारायण व्यवहारशिक्षा किंवा मल्हार रामराव चिटणीस यांचे अशाच स्वरूपाचे ग्रंथ उपलब्ध आहेत नाही असे नाही. पण आज्ञापत्राची सर त्यांना येऊ शकत नाही. कारण शिवाजी महाराजांच्या राजकारणाला न्याहाळत असता लेखकाने महत्त्वाची अशी जी राजकारणाची अंगे आहेत त्यावर विशेष भर दिला आहे व ३ ते ९ प्रकरणात त्याचा विस्ताराने ऊहापोह केलेला आहे. राजनीतीचे विश्लेषण करीत असताही एक विशिष्ट अनुक्रम स्वीकारलेला सहज लक्षात येतो व त्यानुसार राजा व राजाची धर्ममूल भूमिका गृहित धरून राजा व प्रजा यांच्या हितसंबंधांचा विचार केला आहे व त्यात राजाने सतत जागरूक राहून कारभारयंत्रणा तत्त्वनिष्ठ कशी करावी यावर भर दिला आहे. कारभारयंत्रणा, अर्थविचार व संरक्षण या तीन दृष्टिकोणातून शिवाजी महाराजांच्या राजनीतीला न्याहाळत असता ही शिवाजीमहाराजांची परधर्मसहिष्णुता व सर्वसमान लेखण्यामागील उदारता लक्षात घेतली गेली आहे.

वास्तविक पाश्चात्य देशातही १७ व्या शतकात राज्यसत्ता या धर्मनिष्ठ होत्याच नाही असे नाही. पण शिवाजी महाराजांची धर्मनिष्ठा ही इस्लामधर्मीय

किंवा ख्रिश्चनधर्मीय राज्यसत्ता यापेक्षा वेगळी ठरलेली इतिहासावरून स्पष्ट दिसते. इतकेच नव्हे तर प्लेटो आणि ॲरिस्टॉटल यांनी ज्या राज्यपद्धती सांगितल्या त्यातील (monarchy) न्यायनिष्ठ राज्यसत्तेशी शिवाजी महाराजांच्या राज्यसत्तेचे साम्य आज्ञापत्रावरून स्पष्ट दिसू लागते. शिवाजी महाराजांच्या राजनीतीचा तत्त्वान्वेषक भूमिकेतून स्वीकार केला गेलेला एकमेव ग्रंथ म्हणून आज्ञापत्राला अभ्यासक महत्त्व देत असतात. हा ग्रंथ वाचत असता लेखकाची अत्यंत डोळस भूमिका शब्दोशब्दी जाणवल्यावाचून राहात नाही.

आज्ञापत्रात आलेले धर्मरक्षण व प्रजारक्षणाविषयीचे विचार शिवाजी महाराजांची राजकीय भूमिका समजावून घेण्याच्या दृष्टीने महत्त्वाचे ठरतात. यूरोप देशातील (शिवाजी महाराजांच्या काळातील) ख्रिश्चन राज्यपद्धती किंवा पश्चिम आशियातील आणि भारतातील मुसलमानी राज्यपद्धती वस्तुतः धर्मनिष्ठच होत्या. ख्रिश्चन राज्यपद्धतीने ख्रिश्चन धर्म श्रेष्ठ समजून अन्य धर्मांना कमी दर्जा दिलेला इतिहासावरून दिसतो. मुसलमानी राज्यपद्धतीही ख्रिश्चन राज्यपद्धतीलाच अनुसरणारी अशी धर्मनिष्ठ झालेली आहे. शिवाजी महाराजांची हिंदुधर्माधिष्ठित अशी राज्यपद्धती असूनही ती केवळ एकेरी किंवा एकांतिक होऊ शकली नाही. कारण हिंदूधर्मात 'धर्म' या संकल्पनेत सर्व परंपरागत व सामाजिक व कौटुंबिक असा आचार व विचारपद्धतींचा समावेश झालेला आहे. त्यामुळे ती सर्वसमावेशक होऊ शकली. आज्ञापत्राच्या तिसऱ्या प्रकरणावरून शिवाजी महाराजांची राज्यपद्धती आणि राजनीती ही कशी डोळस होती व सुजाण पद्धतीने ती कार्यान्वित झाली होती, याची कल्पना येऊ शकते. सर्वधर्मसहिष्णुता स्वीकारून व भिन्नधर्मीय प्रजाजनांना समान दर्जाची रयत म्हणून मान्यता मिळवून देण्याचे क्रांतिकारी कार्य शिवाजी महाराजांच्या राजनीतीतून व्यक्त होते. धर्मभेद होऊ न देता धर्मरक्षण व प्रजारक्षण हे ईश्वरी आज्ञेने प्राप्त झालेले कर्तव्य आहे आणि राज्यलाभसुद्धा प्रजेचा संरक्षणकर्ता म्हणूनच ईश्वरकृपेने झालेला आहे ही आज्ञापत्रातून व्यक्त झालेली वैचारिक भूमिका शिवाजी महाराजांच्या राजनीतीला समजावून घेताना उपयुक्त ठरते.

राजाची कर्तव्ये, प्रधान व सरकारकडून यांची नेमणूक वागणूक व पारख, साहुकार व व्यापारी या संदर्भातील राज्याचे धोरण व परकीयांचा होणाऱ्या गृहप्रवेशासंबंधीची जागरुकता, सरंजामशाही विषयीचा दृष्टिकोण, गडकोटांचे संरक्षण व आरमाराविषयीची उद्दिष्टे यांचा ऊहापोह आज्ञापत्रात आला असून आरमाराविषयी जागरूक आणि दक्ष असलेला एकमेव राजा म्हणून शिवाजीमहाराजांना समजावून घेण्याचा प्रयत्न झालेला आहे.

आज्ञापत्रातील आशय सतत दोन पातळीवरून व्यक्त झाला आहे. त्याचे एक स्वरूप म्हणजे श्रेष्ठ दर्जाचे राज्य कसे असावे या संदर्भात तत्त्वान्वेषण होत असते तर दुसरीकडे शिवाजी महाराजांच्या राज्यपद्धतीची आणि राजनीतीची सुसंगत कारणमीमांसा करण्याचा प्रयत्न होत असतो. व हे सर्व गद्याच्या अंगभूत सामर्थ्या· निशी साक्षात होत असते. अत्यंत जिवंत आणि प्रत्ययकारी व अनुभवान्वित शब्द-कळा यामुळे आज्ञापत्राला अत्यंत भरीव असे स्वरूप येऊ शकले आहे व त्यात शिवाजी महाराजांच्या कर्तृत्वाचा व मुत्सद्देगिरीचा जसा आढळ होतो तसाच तो शब्दांकित करीत असता लेखकाचाही मुरब्बीपणा दिसू लागतो. प्रौढ प्रतिभेच्या कलावंताने वाङ्मयाचा साज चढविणारी आणि अभिजात वळणाची डौलदार भाषाशैली यांचे मनोहारी एकत्रिकरण या छोटया राजनीतिप्रबंधात झाले आहे. मार्मिक व सूक्ष्मदृष्टीने शिवाजीमहाराजांच्या राजनीतीला न्याहाळण्याचा एकमेव प्राचीन प्रयत्न या दृष्टीने 'आज्ञापत्रा'चे मोल अनन्यसाधारण होय.

आज्ञापत्रातील राज्यकर्त्यांने दिलेल्या विविध 'आज्ञा' बघितल्या तरी त्यावरून त्याची पुरोगामी दृष्टी आणि राज्यकल्याणासाठी चालू असलेली धडपड नजरेत भरते. गडकोट, रस्ते, बाजारहाट, समुद्रावरील आरमार, घरबांधणी, व्यापारउदीम याविषयी राज्यकर्ता जागरूक असला पाहिजे व त्याने पित्याच्या वात्सल्याने प्रजेचा प्रतिपाळ केला पाहिजे अशा प्रकारच्या आज्ञा दिल्या गेल्या आहेत. राजा आणि प्रजा यांचे नाते परस्पर सामंजस्याचे व वात्सल्याचे राहिले पाहिजे हा कटाक्ष बाळगण्यावर भर दिलेला होता. राज्यकर्त्यांच्या ध्येयधोरणातील पुरोगामी विचारसरणीचा एक महत्त्वपूर्ण ग्रंथ म्हणून 'आज्ञापत्र' स्मरणात राहते.

* * *

सात

वि. वा. शिरवाडकरांची नाट्यसृष्टी आणि नाट्यदृष्टी

१९४६ पासून शिरवाडकरानी नाटचनिर्मितीला सुरुवात केली व १९८१ मध्ये त्यांचे 'चंद्र जिथे उगवत नाही' हे नवे नाटक प्रसिद्ध झाले. गेल्या पस्तीस वर्षांत शिरवाडकरांनी एकूण पंधरा सोळा नाटके लिहिली. एकूण ही गती संथ वाटत असली तरी त्यांतील सातत्य लक्षणीय ठरते. 'आज मी कविता आणि नाटक यांच्या सरहद्दीवर उभा आहे' असे जे शिरवाडकरांनी आपल्या आत्मकथनात म्हटले, त्यावरूनही कथा, कादंबरी, नाटिका, एकांकिका आणि काही प्रमाणात ललित गद्य यांपासून शिरवाडकर दूर गेलेले दिसतात व कविता आणि नाटक या दोन वाङ्‌मयीन कलाप्रकारांनी त्यांच्या कलावंतांच्या मनावरील स्वामित्व अक्षय्य टिकविलेले दिसते.

विविध प्रकारी लेखन

शिरवाडकरांच्या विविधप्रकारी वाङ्मयलेखनातून व्यक्त होणारे कलावंताचे वाङ्‌मयीन व्यक्तिमत्त्व महत्त्वाचे ठरते. वाङ्‌मयप्रकाराचे विविधत्व नव्हे ! जीवनानुभवाने कोणत्या माध्यमातून आपली अभिव्यक्ती स्वीकारली, यावर त्या अनुभवाचा चित्राकृतिबंध अवलंबून राहील. परंतु ज्या जीवनशोधनार्थ आणि जीवनजाणिवांच्या आकलनार्थ ही प्रक्रिया घडत आहे, तीतून एक सहृदय आणि जीवनावर अपरंपार प्रेम करणाऱ्या कलावंताची प्रतीती वाचकाला येत असते. शिरवाडकरांनी कवितेतून भव्य, दिव्य, उत्कट आशा पद्धतीने मानवतेचा चिद्‌घोष

केला, आणि जीवनानुभव तितक्याच भव्य दिव्य, आणि उत्कट पद्धतीने अभिव्यक्त केला. रात्र आणि दिवस, स्वप्न आणि वास्तव, समाजकारण आणि राजकारण, मानवता आणि जुलूमशृंखला, ईश्वरनिष्ठा आणि निरीश्वरता, यांच्या विविध ताणातून जीवनाला सामोरे जाण्याचा प्रयत्न कुसुमाग्रजांनी कवितेतून केला. त्यातून अशाश्वताला चिरंतनाचे आणि ऐहिकाला सर्वात्मकतेचे भावलेणे मिळून गेले. अनुभव केवळ कल्पनेतून किंवा केवळ संवेदनांगातून स्वीकारण्यापेक्षा विचार, भावना आणि कल्पना यांच्या उत्कट वंदिशीतून कुसुमाग्रजांनी अनुभव स्वीकारला. त्यामुळे तेजस्वी, लवलवती शब्दकळा आणि प्रकाशपूजनाची आत्मीयता यांतून कुसुमाग्रजांची कविता झळाळून निघाली. नाट्यात्म पद्धतीने त्यांनी काव्यानुभव घेतलेला होता; तरी त्यातून ऊर्जस्वल असा ध्येयवाद, प्रचंड स्वातंत्र्याकांक्षा आणि सामाजिक परिवर्तनाची व दडपशाहीविषयींची प्रखर जळती जाणीव प्रतीत होत राहिली व त्यातही एका आशावादी भूमिकेतून जीवनाला सामोरे जात राहाणे, हे त्यांच्या प्रवासी मुसाफिराने ध्येय स्वीकारले.

एखादा राजबंदी, एखादे युद्ध किंवा एखादी कातर संध्याकाळ यांतून घेतलेल्या अनुभवकोषातून प्रचंड दिक्कालाच्याही पल्याड जाऊन कल्पकतेच्या साम्राज्यात रमून जात व मराठी मातीशी स्वर्गाचे, आकाशाचे नाते जोपासून विहार करणारी कुसुमाग्रजांची प्रतिभा उत्कटतेने व कलानंदी जीवन जगलेल्या माणसांवरही तशीच उत्कट प्रेम करते. कोलंबस, उमर खय्याम, बालकवी, सैगल, शिवाजी, बाजीराव, बाजीप्रभू देशपांडे, लोकमान्य टिळक, या व्यक्तींच्या संदर्भात कुसुमाग्रजांनी घेतलेला काव्यानुभाव आणि शिरवाडकरांच्या नाटकातून अभिव्यक्त झालेला व्यक्तिकेंद्री नाट्यानुभव यांची अंत:संगती यातून लावता येते. केवळ भव्य दिव्यावर शिरवाडकर या कलावंताचे प्रेम नाही, तर त्या पलीकडे त्या व्यक्तित्वांनी जीवनाला समर्थपणाने दिलेले जे तोंड आहे किंवा जीवनसंघर्षातून लखलखून निघालेले, तेजाळलेले जे चिरंजीव व्यक्तिमत्त्व आहे, त्यावर शिरवाडकरांची प्रतिभा स्थिरावते व त्याने झपाटून जाते; आणि व्यक्तिकेंद्रबिंदू स्वीकारून शिरवाडकरांची नाटके उमलू लागतात. शिरवाडकरांच्या प्रतिभेचा डोळा त्या त्या व्यक्तीवर स्थिरावलेला असतो व त्या व्यक्तित्वातून अनेक संदर्भशोध आणि अर्थशोध शिरवाडकरांची प्रतिभा घेत असते.

सामान्य असामान्य, श्रेष्ठ कनिष्ठ, चांगला वाईट, उदार कंजूष, गंभीर विनोदी, दुष्ट सुष्ट, प्रेमळ धूर्त अशा द्वैतावर उभी असलेली माणसे शिरवाडकरांना भुरळ घालीत नसतात, तर स्वत:चा स्वत:शीच झालेला आणि चाललेला जीवनसंघर्ष आणि त्यातून आकाराला आलेले आणि अंतिमत: अयशस्वी वाटणारे पण तसे ते नसणारे भावजीवन अभिव्यक्त करण्याचा प्रयत्न शिरवाडकरांची

प्रतिभा करीत असते. म्हणूनच प्रायोगिक नाट्यमूल्यांपेक्षा शिरवाडकरांची नाटके वाङ्मयीन कसाला उतरत असतात. त्या नाटकांची वाङ्मयीन महत्ता लक्षणीय होत असते व त्यातून एक कलात्मक जाणीव सतत पाझरत असते. अर्थात शिरवाडकरांच्या सर्वच नाटकात असे घडते असे नाही. तसेच, शिरवाडकरांनी स्वतंत्रपणाने नाट्यनिर्मिती ‘ नटसाम्राट ’ वगळता केलेलीही नाही. असे असूनही एक पृथगात्म ठसा, वाङ्मयीन संदर्भात आणि मराठी रंगभूमीच्या संदर्भात शिरवाडकरांच्या नाटकांनी निश्चित निर्माण केला आहे. गडकरी आणि खाडिलकर ही शिरवाडकरांची दैवते असली, तरी त्यांची अधुरी आणि सुटी सुटी आणि खंडित झालेली परंपरा शिरवाडकरांनी आपल्या नाट्यात्म गुणधर्माने स्वतंत्रपणे पुढे नेली, जिवंत ठेवली व तिला स्वतःचे असे वळण दिले. समकालीन नाटकांच्या संदर्भात हे विधान लक्षात घेतले, तर कौटुंबिक, सामाजिक मराठी नाटकांच्या घरेलू वातावरणात शिरवाडकरांची नाटके एकदम वेगळी उठून दिसतील.

नाट्यसृष्टीचे स्वरूप

शिरवाडकरांची नाट्यसृष्टी ही वस्तुतः स्वतंत्र नाही, तर परपुष्ट आहे. इतिहास, पुराणे आणि शेक्सपियर, अनुई यांवर ती प्रामुख्याने उभी आहे. असे असले, तरी ती एका अर्थाने स्वतंत्र आहे; व एका अर्थी अनेकपदरीही झाली आहे. या नाट्यसृष्टीत ‘ बेकेट ’ सारखे निव्वळ भाषांतर आहे. ‘ दूरचे दिवे ’, ‘ ऑथेल्लो ’, ‘ राजमुकुट ’, ‘ वैजयन्ती ’, ‘ एक होती वाघीण ’, यांसारखी रूपांतरे आहेत; आणि ही रूपांतरे केवळ भाषांतरात्म नाहीत, तर सर्वार्थाने मूळ आशयाला ढक्का न लावता त्या नाट्यकृतीतून सर्वस्वी नवीन मराठी नाट्यकृती पृथगात्मक पद्धतीने निर्माण केली आहे. ‘ विदूषक ’ आणि ‘ आनंद ’ या दोन मूळ चित्रपट-कथांना नाटकाचे माध्यम देऊन नावीन्य निर्माण करण्याचा प्रयत्न झाला आहे. ‘ ययाति आणि देवयानी ’ व ‘ कौंतेय ’ यामधून महाभारतातील कथाख्यानाचा नवा अर्थशोध आणि नवा संदर्भशोध शिरवाडकरांनी घेतला. ‘ वीज म्हणाली धरतीला ’ आणि ‘ दुसरा पेशवा ’ या नाटकांतून इतिहासकथेतील माणूस शोधण्याचा प्रयत्न नाटककाराने केला, तर ‘ नटसम्राट ’ ही पूर्णतः स्वतंत्र आणि कलापूर्ण अशी नाट्यकृती व ‘ आमचं नांव बाबुराव...’ ही एक ‘ लाइट कॉमेडी ’च्या जवळ जाणारी सुखान्तिका शिरवाडकरांनी लिहिली आहे. केवळ मूळाबरहुकूम भाषांतरापासून, अनुवाद रूपांतराच्या मार्गाने स्वतंत्र नाट्यनिर्मितीपर्यंतचा शिरवाडकरांचा हा नाट्यप्रवास वाङ्मयीनदृष्ट्या महत्त्वाचा आहे.

शोकसंवेदक नाट्य

शिरवाडकर हे गंभीर प्रकृतीचे लेखक आहेत व जीवनाला गांभीर्याने सामोरे जाण्याचा प्रयत्न त्यांनी आपल्या वाङ्मयनिर्मितीतून केलेला दिसतो,

असेही म्हटले जाते. किंबहुना शिरवाडकरांची प्रतिभा शोकसंवेदक नाट्यानुकूलच आहे, हेही विधान तपासावे लागेल. कारण 'नटसम्राट', 'बेकेट', 'विदूषक', 'ययाति आणि देवयानी', 'कौंतेय', 'वीज म्हणाली धरतीला', 'दुसरा पेशवा', 'ऑथेल्लो', 'राजमुकुट', 'आनंद', 'मुख्यमंत्री' व 'चंद्र जिथे उगवत नाही' या सर्व नाटकांचा शेवट शोकपर्यवसायी किंवा शोकसंवेदक पद्धतीचा वाटत असला, तरी खरोखर शिरवाडकरांना जीवनाचा शोकांतच अभिप्रेत आहे का ? हा खरा प्रश्न पडतो.

विशेषत: 'ययाति आणि देवयानी' किंवा 'आनंद,' 'कौंतेय,' 'विदूषक' या नाटकांचा शेवट भीषण शोकपर्यवसायी असा झालेला नाटककाराने स्पष्टपणे दाखविलेला नाही. यावरून कर्णाचा पश्चात्तापदग्ध अवस्थेत आणि सर्व कुटुंबियांच्या समवेत घडलेला कृतार्थ मृत्यू हाही एकार्थी आनंदपर्यवसायी म्हणावयाचा नाही का ? शिरवाडकरांचे नायक प्रामुख्याने शेक्सपीयरन् 'ट्रॅजेडी'चे परिमाण घेऊन आलेले असतात. पण त्या नायकांभोवती गुंफले गेलेले घटना प्रसंग व कथानकांतून बांधले गेलेले संविधानक ही मात्र 'ट्रॅजेडी'ची परिमाणे घेऊन येत नसतात. असे घडते, कारण शिरवाडकरांना प्रामुख्याने रस असतो तो व्यक्तिरेखांच्या प्रखरपणाने जीवन जगण्यात ! व त्यातून त्या व्यक्तिरेखांनी निर्माण केलेल्या आदर्शांना. या आदर्शांच्या साह्याने पुन: जीवनजाणिवेची कक्षा खुली करण्याचा प्रयत्न शिरवाडकर करीत असतात. मानवी जीवनाकडून मानवी जीवनमूल्यांकडे झेपावणारा हा प्रवास असतो. दुसऱ्या बाजीरावाचा मृत्यू, झाशीच्या राणीचा मृत्यु, कर्णमृत्यू, बेलवलकर मृत्यू, राजेश्वर अवंती यांचा मृत्यु, महेश्वर—दमयंती यांचा मृत्यू, आणि आनंदचा मृत्यू, या सर्व प्रमुख व्यक्तिरेखांचा मृत्यू, दाखविल्यामुळे शिरवाडकरांची नाटके शोकात्मिका आहेत असे म्हणता येणार नाही. कारण 'ट्रॅजेडी'ची जी संकल्पना आहे तीत शिरवाडकरांची नाटके बसत नाहीत. माणसाच्या जन्माबरोबरच त्याचा मृत्यू त्याच्याबरोबर आलेला असतो. त्यामुळे केवळ नाटकांच्या अंती मृत्यू ही घटना घडते. याचा एकच अन्वयार्थ असा की, ज्या व्यक्तिमत्त्वांनी जीवनाला सामोरे जाण्यासाठी आपली ध्येये, आपल्या निष्ठा आणि आपल्या जीवनपद्धती एकाकीपणे आणि खंबीरपणे जोपासण्याचा प्रयत्न आयुष्यभर चालविला त्यांच्या वाट्याला आलेला आयुष्यभोग व त्यातूनही त्यांचे जळते, लखलखते चरित्र आणि चारित्र्य आणि आपल्या ध्येयसृष्टीशी, स्वप्नसृष्टीशी त्यांनी ठेवलेले इमान हेच सर्व नाटकातून अभिव्यक्त करण्यात शिरवाडकर रमलेले आहेत. किंबहुना त्यांना जीवनाचा जाणवलेला अर्थच या व्यक्तिमत्त्वांच्या साह्याने पुन: पुन: अधोरेखित होत राहातो.

'दिवसाच्या मागून येणारी रात्र आणि जीवनाच्या मागून येणारा मृत्यू किती सारखेपण आहे यांत ! दिवसाचे क्षण रात्रीकडे आणि आयुष्याचे दिवस मरणाकडे अखंडपणाने वाहात असतात. मृत्यू ! विराट वटवृक्षाप्रमाणे ही दोन अक्षरे साऱ्या मानवी संसारावर आपल्या फांद्यांनी, पारंब्यांनी काळी छाया पसरून उभी आहेत... पण बाजीरावाला मृत्यूची कदर का वाटावी ? जीवनाच्या सरहद्दीवर जाऊन मृत्युशी व्यापार करणारे सौदागर आम्ही !'('दुसरा पेशवा', अंक १–३.) 'सर्वांच्या ऋणातून होता येईल तेवढं मुक्त होण्याचा प्रयत्न आम्ही केला. आता मरणा, ये ! ये ! आणि या अंधारातून या एकाकीपणातून, माझी मुक्तता कर !'('दुसरा पेशवा', अंक ४–१.) 'अमोल आनंदाची घटका आहे ही... आनंद भरला आहे, सर्व दिशातून ! मोहरलेल्या मांडवाखालून एखाद्या सुगंधाच्या लहरीसारखी मी चालले आहे .. चला खाविंद आपल्या अनंतप्रवासाला सुरुवात झाली.' (–मस्तानी, 'दुसरा पेशवा' अंक ४–३.) 'हा मानवी संसार म्हणजे नाण्यांचा बाजार आहे ! काही सोन्याची, कांही चांदीची, तर काही तांब्याची, पण कोणाची कितीही किंमत असली तरी सृष्टीच्या टांकसाळीत प्रत्येक नाण्यावर मृत्यूने आपला शिक्का अगोदरच मारून ठेवलेला असतो. मरणाला भिण्याचं काय कारण ?' (–जांघिल, 'कौंतेय', अंक १–२.) 'सागराकडे गर्जत जाणाऱ्या पुराला झाडाझुडपांची काय तमा ! सागराशी संमीलित होण्याच्या एकाच प्रेरणेने जीवनाचा तो प्रचंड ओघ, कोणतेही प्रतिकार न जुमानता पुढे धावत असतो. कर्णाचा जीवनप्रवाह हा आहे' (–कर्ण, 'कौंतेय', अंक १–२). 'कर्णाला मृत्यूचं भय वाटत नाही ! व्यक्ताकडून अव्यक्ताकडे जाणारे प्रवासी आम्ही ! जन्माचे वेळीच माणसाचं मरण निश्चित होतं. त्याची भीती कशासाठी ! मनुष्य जगतो कसा आणि मरतो कसा याच गोष्टीचं या नश्वर संसारात महत्त्व आहे.'(–कर्ण, 'कौंतेय' अंक–२–२).'आज मला मृत्यूची भीती वाटत नाही.' (–ययाति, 'ययाति आणि देवयानी' अंक ३.) (हसून,) 'माझे पाय मृत्यूच्या इलाख्यात रोवले आहेत' ('वीज म्हणाली धरतीला' अंक १–२). 'माझ्या जिंदगीच्या मैफलीची भैरवी आहे... प्रकाशाला सामोरी जाणारी, आनंदात राहिले. आनंदात चालले...'('वीज म्हणाली धरतीला'... अंक ३–६). 'हा मरणाचा नव्हे. मरणांतून प्रगट होणाऱ्या तेजोमय जीवनाचा महोत्सव आहे.' ('वीज म्हणाली धरतीला'. अंक ३–७). 'मनात काही रुखरुख राहायला नको, सगळी गाठोडी इथं ठेवून मोकळ्या मनानं पालखीत बसता आलं पाहिजे.' (–नटसम्राट, अंक २–३). 'इथे मरणही नाचे मोरपिसारा लेऊन' (–आनंद, सूत्रगीत) या सर्व उल्लेखांतून शिरवाडकरांनी मृत्यू या माणसाच्या जीवनातील अपरिहार्य घटनेकडे ज्या दृष्टीने बघितले ती दृष्टी मराठी

वाङ्मयांत आणि नाटचवाङ्मयांतही नवीन आहे. मृत्यूमधील दु:ख, व्याकुळता, कातरता आणि जन्मभराचा विरह, या गोष्टींना महत्त्व न देता मृत्यूच्या काळोख्या रात्रीतून प्रकाशाच्या पहाटेकडे घेऊन जाणारी माणसे त्यांच्या नाटकात भेटत असतात. तेजाकडे मार्गक्रमण करतांना काळोखाचे पहाड हजार रूपे घेऊन आपल्या वाटेवर उभे राहतात, आपल्याला चिरडतात, कोंदटून टाकतात, पण तरीही निराश न होता सारखे पुढे चालायला हवे, भविष्यातील मंदिरे उभारण्यासाठी वर्तमानाची दाने दिली पाहिजेत. यादृष्टीने आणि त्यांतूनच मरणातून प्रगट होणाऱ्या तेजोमय जीवनाला महोत्सवाचे रूप, मृत्यू या घटनेला शिरवाडकर देतात. शिरवाडकरांच्या नायकांना दु:ख वाटते ते मृत्यूचे नाही, तर स्वत:च्या एकाकीपणाचे. ययाती, बाजीराव, झाशीची राणी, रॉयसाहेब, विश्राम, जयपाल, कर्ण, राजेश्वर, महेश्वर, राणी आणि आनंद. या साऱ्याच व्यक्तिरेखा समृद्ध जीवन जगणाऱ्या आणि सत्ययुगाने कलीयुगाकडे पाठविलेली आपली प्रतिनिधिरूपे आहेत. त्यांचा आत्मसंघर्ष, समाजसंघर्ष, यांतून त्यांच्या मन:क्षोभाला वाट मिळालेली असते व अशा एका मनस्वी पद्धतीने जीवन जगण्याच्या प्रयत्नात आणि राक्षसी महत्त्वाकांक्षेच्या जाळ्यात अडकून या मनस्वी व्यक्तित्त्वाचा शेवट झालेला असतो. यातून मानवी मूल्य आणि त्यातून निर्माण होणारे विविध आदर्श 'मरणांत खरोखर जग दिसते' अशा पद्धतीने शिरवाडकरांनी आपल्या जवळजवळ सर्व नाटकांतून मृत्युचिंतन केले. इतकेच नव्हे, तर मरणालाही एक सुगंध मिळवून दिला, एक तेजोमयता दिली आणि मोरपिसारा मिळवून दिला.

वृत्तीगांभीर्याचा समतोल

केवळ नायक नायिकांच्या संदर्भातच मृत्युचिंतन गहिरे झाले आहे असे नाही, तर बाजीरावाबरोबर मस्तानी, कर्णाबरोबर जांघिल, राजेश्वराबरोबर अवंती, दमयंतीबरोबर महेश्वर, झांशीच्या राणीबरोबर जुलेखा, सुंदर आणि काशी, कावेरी बरोबर गणपतराव बेलवलकर यांच्या मृत्यूतूनही एक संमिश्र भावावस्था निर्माण करण्यात शिरवाडकरांना यश येते. माणसाच्या भावनांचा गुंता, त्यांची जटिलता आणि संपृक्तता ही एकीकडे जाणवत असते, तर दुसरीकडे परस्परांनी परस्परांसाठी दिलेले स्वजीवनाचे अमोल दान. यातूनही त्या व्यक्तिजीवनाला नवे परिमाण मिळत असते. शिरवाडकरांची नाटके म्हणूनच केवळ कौटुंबिक आणि ढसढसा रडायला लावणारी नसतात. तर एका प्रचंड वृत्तिगांभीर्याचा समतोल तेथे साधला गेलेला असतो. त्या नाटकातून वाचक आणि प्रेक्षक मृत्यूच्या नव्या सळसळत्या जाणिवेने अंतर्मुख झालेला असतो. मृत्यूची दहशत आणि दरारा कमी झालेला असतो. कारण शिरवाडकरांच्या नाटकात मृत्यू या घटनेला तसे महत्त्व

नसते तर जो वसा घेऊन ही माणसे मृत्यूचे दार ठोठावतात तो त्यांच्या जगण्यातील स्फुल्लिंग गहिरा होत जातो काळचाशार वटवृक्षाच्या सावलीसारखा ! आणि या मृत्युचिंतनातही एकप्रकारची अपरिहार्यता येते. जांघिल–कर्ण, मस्तानी–बाजीराव, जुलेखा–झाशीची राणी, कावेरी–गणपतराव, या व्यक्ती मुळी परस्परांशिवाय क्षणभरही जगूच शकणार नसतात. जणू एकाच आत्म्याची ती दोन रूपे असतात आणि लक्तरासारखे जगणे हेही त्यांना मान्य नसते. मृत्यू या अंतिम घटनेतच प्रकाशाचे चिरंतन असे जीवनाकाश त्यांना मिळालेले असते व यातच शिरवाडकरांच्या नाटकांची कलात्मकताच सामावलेली आहे. असामान्य व्यक्तित्वाच्या जीवनशोधात विलक्षण सामर्थ्य शिरवाडकरांना मिळाले, कारण विभूतिपूजेचा धोका त्यांनी प्रकर्षाने टाळलेला आहे. विभूतिपूजेचा एकांगीपणा शिरवाडकरांच्या कोणत्याच व्यक्तिचित्रणात आलेला नाही.

शिरवाडकरांची नाटचपरंपरा

'दूरचे दिवे' ते 'चंद्र जिथे उगवत नाही !' या शिरवाडकरांच्या नाटच· निर्मितीत 'दुसरा पेशवा', 'कौंतेय', 'आमचं नाव बाबुराव', 'ययाति आणि देवयानी', 'नटसम्राट' आणि 'बेकेट' ही महत्त्वपूर्ण अशी नाटचनिर्मिती म्हणता येईल की जीतून शिरवाडकरांचा नाटचप्रतिभेचा विकास आणि अन्तर्भेदी गहिरेपणा लक्षात येईल. उलट 'दूरचे दिवे', 'वैजयन्ती', 'राजमुकुट', 'ऑथेल्लो', 'वीज म्हणाली धरतीला', 'विदूषक', 'एक होती वाघीण', 'आनंद' आणि 'चंद्र जिथे उगवत नाही !' ही नाटचनिर्मिती त्यामानाने एकाच मर्यादेत परिभ्रमण करणारी आणि विशिष्ट पद्धतीच्या रचनातंत्राचा अवलंब करून परिणामकारकता वाढविणारी अशी झाली आहे. 'दूरचे दिवे' व 'वैजयन्ती' ही रूपांतरे व त्यांचे 'मराठीपण' म्हणून लक्षात राहतील. परंतु मुळ नाटचबीज व त्याचा झालेला विकास यात कुठेही कलात्मकता आढळत नाही. एका लहानसर अपराधापोटी आदर्श पतिपत्नीत निर्माण झालेला अंतराय व शेवटी सारे कसे शांत शांत! अशी त्या रहस्योत्घाटनातून निर्माण झालेली अखेर दोन्ही नाटकात अनुभवाचा जो एक वैचारिक पिंड शिरवाडकरांचा आहे, त्याचे स्मरण करून देणाऱ्या कलाकृती म्हणून लक्षणीय ठरत नाहीत. 'राजमुकुट', 'ऑथेल्लो' या दोन्ही रूपांतराची पातळी तर अधिकच सामान्य झाली आहे. मूळ 'शेक्सपीयरन ट्रॅजेडीज'चा जो सर्वात्मक परिणाम आहे व तीतून जी उदात्त जीवनजाणीव प्रतीत होऊन वाचकाला अस्वस्थ करीत असते, जीवनधारणा विस्कटून टाकण्याची जी ताकद शेक्सपीयरच्या शोकात्मिकातून प्रकट होत असते, तशी अवस्था शिरवाडकरांच्या दोन्ही रूपांतरांत घडत नाही. कारण शेक्सपीयरची संविधानकांतील कलात्मकता, संवादातील सूचकता आणि तत्त्वदृष्टीचे गांभीर्य यांचा आढळ शिरवाडकरांच्या

रूपांतरातून होत नाही. शेक्सपीयरच्या शैलीची तीक्ष्ण करवती धार आणि स्वभावचित्रणांतील गहिरेपण आणि सूक्ष्मता ही अनन्य आहे. तीही मराठी भाषांतरकारांना आणि रूपांतरकारांना आजपर्यंत साधलेली नाही. एखादा जळता निखारा चटके देत राहावा तशी सारी संवादसृष्टी शेक्सपीयरने 'ऑथेल्लो', 'मॅक्बेथ'मध्ये उभी केली आहे. प्रवेशांची सूचकता आणि काव्यात्मकता याही संदर्भात शिरवाडकरांचा 'मॅक्बेथ', 'ऑथेल्लो' निराशा करतो. तसेच शेक्सपीयरने एलिझाबेथच्या काळाला भुताखेतांच्या आकर्षणाचे जे वेड होते त्यावर मर्मभेदक प्रहार आपल्या नाटकातून केला व सरंजामशाहीची चिरफाड केली. शिरवाडकरांना अशी वातावरणनिर्मिती करता आलेली नाही व मुख्य समस्येच्या तळापर्यंत पोहोचताही आलेले नाही.

नाटकातील व्यक्तिचित्रण

'वीज म्हणाली धरतीला', 'विदूषक' आणि 'आनंद' ही नाटके एकदमच फिकी, परिणामशून्य व 'मेलोड्रॅमॅटिक' स्वरूपाची झाली आहेत. शिरवाडकर माणसाच्या आत्मसंघर्षात रस घेतात ही गोष्ट स्पष्टच आहे. परंतु झाशीची राणी, आनंद आणि रायसाहेब किंवा बगाराम यांच्या जीवनात कोणताच आत्मसंघर्ष निर्माण झालेला नाही. 'फेकला तटावरुनी घोडा' अशा पोवाडयामधून जी झाशीची राणी भारतीयांच्या मनावर अधिराज्य गाजवीत होती, तिचे येथे ऊठसूठ स्वामींकडे जाणे व मला फक्त तुम्ही आधार द्या असे म्हणत राहाणे हा प्रकार मूळ ऐतिहासिक व्यक्तिरेखेची उंची कमी करणारा ठरतो. सामान्य दासीमध्ये व स्वतःमध्ये एकरूपता दर्शविण्याचा प्रयत्न राणी सतत करते, तोही परिणाम साधला जात नाही. उलट हास्यास्पद असाच तो प्रकार होतो. मूळ युद्ध, राणीने केलेले आत्मबलिदान आणि स्त्री म्हणून तिच्या सामर्थ्यमर्यादांची भावनिक, वैचारिक ताणांची वीण कुठेही गुंफली जात नाही व दुसऱ्या अंकापासूनच नाटकाची पकड शिथिल होऊ लागते. 'विदूषक'मध्ये हा प्रकार अधिकच जीवघेणा झाला आहे. सर्व सुखे समृद्धपणे उपभोगीत असताना रायसाहेब उठसूठ आत्महात्त्येला प्रवृत्त होणे आणि शेवटी बोंद्रे यांच्या आश्रमात त्यांची रवानगी करणे हा एक कच्चा दुवा, तर अंजली या आंधळया मुलीवर प्रेम करणारा बगाराम तिला दृष्टी येताच भेटत राहातो, पण मी बगारामाचा मित्र आहे असे सांगून दूर निघून जातो, हा दुसरा. या दोन्ही प्रवाहांचे एकात्म संमीलन व त्यातून एकसंध अशा परिणामाची अपेक्षा पूर्ण होऊ शकत नाही. ठिसूळ अशा पायावरच हे नाटक उभे असल्यामुळे व बगाराम चार्ली चार्प्लीनसारखा श्रेष्ठ दर्जाचा विदूषक आहे असे नुसते नाटकभर सांगत राहिल्याने त्या व्यक्तिरेखेला परिमाण कसे मिळावे? रायसाहेबांची आत्महत्या ही जशी हास्यास्पद तशीच अंजलीने सवड

मिळेल तिथे गाणे (कविता) म्हणत राहून आपल्या स्वप्नीच्या राजकुमाराला आळवत राहाणे हीही गोष्ट हास्यास्पद ठरते. संविधानकाची बांधणी, प्रवेशाची अपरिहार्यता आणि या साऱ्यातून उभ्या राहणाऱ्या व्यक्तिरेखा जिवंत आणि जातिवंत होणे आवश्यक होते, ते वरील नाटकात घडत नाही व चार्ली चाप्लीनचे चित्रपट जी जीवनजाणीव देतो तसेही या नाटकाकडून काही मिळत नाही. पूर्वीच्या 'सरकारी पाव्हणं' या चित्रपटातील बगारामाची आठवण व्हावी इतके दर्शनी साम्य 'विदूषक' मधील बगाराम या व्यक्तिरेखेत आहे. तसेच पुतळा प्रकरण आणि पंचारती प्रकरणही मूळ नाट्यबीजाला फुलवित नसते, तर नाटकाची लांबी वाढली असते. 'आनंद' याही नाटकाची अवस्था तशीच झाली आहे. मरण समोर उभे असताना एक माणूस हंसतखेळत प्रत्येक परिचितात स्वतःला गुंतवून घेत भोवतालच्या जीवनात सुखाच्या लहरी निर्माण करीत आपला अस्तकाळ एका बेहोष धुंदीत व्यतीत करतो. या कल्पनेला मूळ चित्रपटात जे मोहरेदार रूप आले आहे तसे 'नाटका'त येऊ शकलेले नाही. अर्थात या नाटकातील कुसुमाग्रजांच्या कविता मात्र अतिशय काव्यपूर्ण आहेत आणि स्वतंत्र आहेत. उदा.

माझ्या आनंदलोकांत चंद्र मावळत नाही
नाही कोमेजत फूल दिवा काजळत नाही
सात रंगांची मेफिल वाहे येथे हवेतून
इथे मरणही नाचे मोरपिसारा लेऊन ।।

'एक होती वाघीण' या नाटकातील मूळ संविधानक व त्याला दिलेला नाट्याकार, हाही शिरवाडकरांचे प्रतिभाविलासाचे सोने जपणारा झालेला नाही. समूहगीत, कोरस, गणगीत, नटी सूत्रधार यांचे प्रवेश, यामधून पारंपारिकता व आधुनिकता 'घाशीराम कोतवाल' या नाटकासारखी साधण्याचा प्रयत्न असला, तरी घाशीरामाची काव्यात्म शैली आणि ब्राह्मणी संस्कृतीवर टाकलेला विदारक प्रकाश यामुळे हे नाटक तमाशा गण गौळणीमधील नाट्य अबाधित राखू शकले. 'एक होती वाघीण 'मध्ये 'बायकांचे राज्य' यूनोचे सभासदत्व मिळावे म्हणून चीन आणि अमेरिकेशी हातमिळवणी करीत आहे. 'कल्पनेच्या तीरावर' या कादंबरीत अद्‌भुताच्या व कल्पनेच्या भराऱ्या निर्माण झाल्या तशीच अवस्था या नाटकाची. सुंदरगडची राणी अरुंधती हिच्यात घडलेले मानसिक परिवर्तन, सेनापती जयवंताला तिने घातलेली माळ व राज्यावरील आपला अधिकार सोडून एका अतिसामान्य आणि अनाम माणसाला सिंहासनावर बसवून लोकशाहीचा तिने केलेला जयजयकार ! हे सारेच कच्चे बांधकाम नाट्यानुभवाच्या इमारतीला सावरू शकत नाही. 'या क्षणापासून सुंदरगडात लोकांचे राज्य सुरू होत आहे.

त्यांचा प्रतिनिधी म्हणून सिंहासनावर बसलेल्या या सामान्य माणसाला मी पहिला कुर्निसात करते.' असे राणी म्हणते व 'हे सामान्या अतिसामान्या तुझाच जयजयकार, आज हा तुझाच जयजयकार!' असे समूहगीत गाऊन नाटक संपते.

सिगारेट ओढण्यावरील बंदी, स्त्रियांनी पुरुषांकडे किंवा पुरुषांनी स्त्रियांकडे बघणे म्हणजे अनीतीचा प्रकार, लग्नसंस्थेवर अविश्वास, अशासारख्या चमत्कृतिपूर्ण कल्पना या नाटकातून येतात. 'जान्हवी' या कादंबरीतील चित्रकार आणि 'एक होती वाघीण'मधील चित्रकार एकच आहेत. तसेच, शिरवाडकरांच्या कादंबऱ्यांतून आणि नाटकांतून नेहमी एक महंत लपलेला असतो, तो वेळीअवेळी तत्त्वचिंतन करून समाजसुधारणा करीत असतो 'वैष्णव'मध्ये संताजी महाराज, 'जान्हवी'मध्ये महंत, 'वीज म्हणाली धरतीला' मधील स्वामी, 'एक होती वाघीण'मधला महामुनी, आणि 'ययाति देवयानी'मधील यती ही संतमहंतांची कादंबरी नाटकातील उपस्थिती शिरावाडकरांनी आपल्या आध्यात्मिक मतांना वाचा फोडण्यासाठी साक्षात केली असावी का?

'आमचं नाव बाबुराव'

'आमचं नाव बाबुराव' हे शिरवाडकरांचे एक अतिशय वेगळे नाटक. तीन अंकी, विनाप्रवेशी असे एकमेव स्वतंत्र तरल सुखान्तिकेजवळ जाणारे 'आणि फार्सिकल'पद्धतीचा आब असलेले हे नाटक. 'विदूषक' या नाटकापेक्षा 'बाबुराव'ची जात अगदी वेगळी आहे. अपरिहार्यपणे उमलत जाणारे कथानक आणि त्यात प्रसंगनिष्ठ विनोदाची झालेली मार्मिक पखरण व त्यातून गोचर होणारी चमत्कृती अल्हाददायक झाली आहे. 'आमचं नाव बाबुराव'मधील विनोदामध्ये कल्पकता, व्यापकता आणि मार्मिकता आहे. या गुणांच्या साह्याने महाराष्ट्रीय राजकीय आणि सांस्कृतिक जीवनाची झडती शिरवाडकरांनी या नाटकातून घेतली आहे.

सिंधु देशाचा राजा व त्याच्याच राज्यांतील न्हावी बाबुराव यांच्या चेहरेपट्टीतील साम्यामुळे निर्माण झालेला गोंधळ व राजेसाहेबांनी आपल्या प्रेयसीशी लावलेले लग्न यांची वेषांतरातून निर्माण झालेली हास्यान्तिका व वाचकाला विश्वासात घेतल्यामुळे निर्माण झालेला गोंधळ यांचे मोठे मनोरम नाट्यदृश्य आकर्षक संवादातून शिरवाडकरांनी टिपले आहे. 'ययाति आणि देवयानी' नाटकातील विदूषकाचा बौद्धिक पातळीवरील विनोद आणि बाबुरावाची बुद्धिमत्ता विशेष स्मरणीय स्वरूपात आविर्भूत झाली आहे. संपूर्ण नाटकाची मांडणीच 'फार्सिकल' पद्धतीची होते आणि बाबुरावाच्या द्व्यर्थी बोलण्यामुळे खळखळता

विनोद सतत संवादातून पाझरत असतो. शिरवाडकरांच्या नाट्यसृष्टीच्या विविधतेचे एक टोक हातात घेऊन उभे असलेले हे कलात्मक नाटक ! जितके लक्षणीय, तितकेच विनोदी ! बाबुराव–रेवतीसारख्या सामान्य माणसांचा सुखीसंसार आणि राज्यपद मिळूनही प्रेयसीशी पळून जाऊन विवाह करणारा राजा, या दोन भावनिक ताणातून नाटकाचे कथानक रूप घेते. सामान्य माणसाचे माणुसकीपूर्ण जीवन व आनंदाच्या दाही दिशा मिळाल्याचा त्याला येणारा प्रत्यय ह्याच विषयाचा विस्तार ' आमचं नाव बाबुराव 'मध्ये शिरवाडकरांनी केला. ' म्युनिसिपालिटी ', ' अंमलदार ' या नाटकांच्या बरोबरीचे स्थान ' आमचं नाव बाबुराव ' ला देता येईल.

' दुसरा पेशवा '

' दुसरा पेशवा ' हे गडकरी खाडिलकर यांच्या प्रतिभेला अर्पण केलेले शिरवाडकरांचे नाटक विशेष लक्षात घ्यावे लागते. एका पराक्रमी असामान्य नेत्याच्या जीवनाची ही शोकान्तिका ! गृहजीवनात, समाज जीवनात अखंडपणे त्याला जो लढा द्यावा लागला त्यात गुरफटलेल्या बाजीरावाचा सुखशोध हे नाटकाचे प्रतिपाद्य ! हूड, प्रेमळ, बेदरकार आणि काशीबाईवर व चिमाजीआप्पावर अपार प्रेम करणारा आणि काळजाचे नाते स्वीकारल्यामुळे हतबल झालेला बाजीराव शिरवाडकरांनी समर्थपणाने उभा केला आहे. ' छत्रपतींचा पंतप्रधान होण्यापेक्षा त्यांच्या फौजेतील एखादा सामान्य बारगीर असतो तर मला अधिक स्वतंत्रता लाभली असती. पण मोठेपणाच्या दगडी कारागृहात मी बंदीवान झालो आहे,' (बाजीराव, दुसरा पेशवा ३ : ३.) हे बाजीरावाचे दुःख आहे, मोगलांच्या सरहद्दी उध्वस्त करणारा हा महापुरुष प्रेमाच्या सरहद्दीवर दुबळा ठरतो. सतत शरण जातो. चिमाजीआप्पा, काशीबाई, मस्तानी ही सारीच माणसे बाजीरावावर प्रेम करणारी आणि त्याच्या सुखासाठी स्वतःचे मन मारणारी. मात्र बाजीराव स्वतःबरोबर सर्वांनाच दुःखी करतो आणि अधिकाधिकच एकाकी बनत जातो व भावनिक बंध तोडू लागतो. ' दुसरा पेशवा ' ही शोकान्तिका बाजीरावाच्या मनःसंघर्षातील द्वंद्वावर उभी आहे. गडकरीपद्धतीची उपकथानकातून विनोद साधण्याची लकब मात्र स्थूलस्वरूपी होते. पण तीमुळे मूळ नाट्यानुभवातील जीवनजाणिवेला ढळ पोहचत नाही. बाजीराव मस्तानी यांचे तुफानी कल्लोळी प्रेम आणि बाजीराव काशीबाई यांचे समृद्ध प्रौढ आणि संयत प्रेम यातून नाटकाला एक नवे परिमाण मिळते.

पौराणिक कथा

' कौंतेय ' आणि ' ययाति आणि देवयानी ' या नाटकातून पौराणिक कथेचा स्वप्रेरणेतून लावलेला अन्वयार्थ लक्षात घेतल्यास या दोन्ही शोकात्म,

गूढ अनुभूती शिरवाडकरांनी सुसंवादी पद्धतीने स्वीकारलेल्या नाहीत. मूळ महाभारतातील कथावस्तूत बदल घडवीत असता मूळ व्यक्तित्वांना काही विशेष अर्थ प्राप्त होतो का हे महत्त्वाचे ठरते. ही दोन्ही नाटके 'मेलोड्रॅमॅटिक' होतात. कर्णाच्या जीवनसंघर्षातील पीळ किंवा ययाति देवयानी यांच्यातील भावनिक मानसिक संघर्ष यांना महत्त्व न मिळता शिरवाडकरांची प्रवृत्ती खाडिलकरांप्रमाणे आदर्श न्याहाळणे व आदर्श निर्माण करणे आणि माणसात आढळणाऱ्या लोकोत्तर गुणांचे चित्रण करणे यात सीमित झाली आहे. वास्तविक गंभीर वैचारिक पीळ कर्णजीवनाला आणि ययाति देवयानी यांच्या जीवनाला आहे. त्यामुळे त्यांची स्वतःची लक्षणीय वैचारिक भूमिका आणि त्या भूमिकांना विशिष्ट जीवनमूल्यांचा मिळालेला आधार, लक्षणीय वैचारिक अधिष्ठानासह साक्षात होणे आवश्यक होते. तसे वरील दोन्ही नाटकात घडत नाही. कर्ण पश्चात्तापदग्ध मनःस्थितीत कुंतीला भेटतो, तर देवयानी आपल्या अहंकाराला तिलांजली देऊन आणि त्याचा त्याग करून आपले दुःख कमी करण्याचा प्रयत्न करते. विदूषक आणि शर्मिष्ठा यांची सहानुभूती ययातीकडे विशेष झुकली गेल्यामुळे देवयानी सरळ सरळ खलत्वपूर्ण अशी निर्माण झाली आहे. कर्ण हा वस्तुतः शोकात्म नायक आहे. पण त्याच्या निर्मितीतून ज्या जीवननाटयाचे दर्शन शिरवाडकर घडवू बघतात त्याची पक्की बैठक व अपरिहार्यता टिकत नाही व त्याच्या भावप्रतीतीचे सातत्य राहू शकत नाही. अनेक व्यक्ती केन्द्रीभूत म्हणून स्वीकारल्यामुळेही 'कौंतेय' व 'ययाति आणि देवयानी' या नाटकांना परिणामकारकता लाभू शकली नाही.

'बेकेट'

'बेकेट' हे जॉन अनुईचे १९६१ चे मूळ फ्रेंच नाटक. त्याच्या इंग्रजी अनुवादाचा शिरवाडकरांनी मराठी अनुवाद केला. या नाटकाचा आशयच इतका वजनदार आहे की, त्यामुळे भाषा ही केवळ माध्यम म्हणून अवतरते. इंग्लंडच्या गादीवर दुसरा हेन्री इ. स. ११५४ मध्ये येतो व बेकेटचा खून इ. स. ११७० मध्ये होतो. दोघेही एकमेकांचे जीवाभावाचे मित्र. राजाने आपला माणूस धर्मसत्तेवर असावा या धूर्तपणाने बेकेटची चान्सेलर आणि आर्चबिशपपर्यंत पदोन्नती केली व शेवटी राज्याच्या डावपेचात बेकेटचा त्याने खून करविला ! हे या नाटकाचे एक टोक आहे, तर दुसरीकडे दुसऱ्या हेन्रीचाच मुलगा त्याच्याविरुद्ध लढाईसाठी उभा असता सॅक्सन (बेकेट हा सॅक्सन) सैन्याला आपल्याकडे वळवून घेण्यासाठी दुसऱ्या हेन्रीने बेकेटच्या थडग्यापाशी केलेली प्रार्थना आणि सदंड केलेली क्षमायाचना हे या नाटकाचे दुसरे टोक. मित्रप्रेम आणि राजकर्तव्य इतका मर्यादित असा संघर्ष या कथावस्तूत नाही, तर राजाची ऐहिक अधिसत्ता विरुद्ध धर्मगुरूची

आध्यात्मिक अधिसत्ता यांमध्ये इंग्लंडमध्ये सतत चालणारा पारंपारिक सातशे वर्षांपूर्वीचा संघर्ष, असे त्याला एक सामाजिक अंग आहे; तर दुसरे, बेकेटची व हेन्रीची मैत्री व बेकेटचे झालेले मानसिक परिवर्तन, झालेला मानसिक विकास व ऐहिकातून तो आध्यात्मिकात जात असताना त्याच्या मनोवृत्तीची बदलती विविध परिवर्तने, यातील सूक्ष्म, अंतर्भेदी आणि जळता संघर्ष मूळ नाटकात जॉन अनुईने समर्थपणे उभा केला आहे. ह्या नाटकाच्या भाषांतराला वास्तविक आपल्या देशांत तशी सामाजिक पार्श्वभूमी नाही. मूळ नाटकातील जे संविधानक आहे त्यातील आशय अतिशय परिणामकारक रीतीने शिरवाडकरांनी टिपला आहे. प्रसंग, प्रवेश, व्यक्तिदर्शन यात कोणताही बदल न करता आपल्या समर्थ आणि काव्यात्म शैलीने या नाटकाला योग्य न्याय दिला आहे. समर्थ नाटक आणि त्याचे समर्थपणे जसेच्या तसे केलेले भाषांतर यातील दृढता अपूर्व साधली गेली.

महत्त्वाकांक्षी सिंहासनाची प्रतिष्ठा आणि सर्वसंगपरित्याग शिकविणारी ईश्वराची प्रतिष्ठा या दोन प्रतिष्ठांतील हा संघर्ष. ईश्वरी प्रतिष्ठा जपणाऱ्या बेकेटला राज्याच्या सिंहासनाच्या प्रतिष्ठेची धडपड उमजली नाही, तर राजाला ईश्वरी सान्निध्यातील समर्पणाचे मर्म आकलन होऊ शकले नाही. मित्रत्वाच्या बंधनाने बांधल्या गेलेल्या व आपल्या क्षेत्रात उच्चपदस्थ असलेल्या माणसांना एकमेकाना समजावून घेता आलेले नाही व हा पराभव म्हणजे दोन माणसांचा पराभव नसून दोघा माणसांच्या मैत्रीचा, माणुसकीचा पराभव ठरला. हेन्रीने व बेकेटने एकमेकांना जाणलेही नाही आणि क्षमाही केली नाही. 'दोन बहिऱ्या माणसांसारखे ते एकमेकांशी बोलत राहिले.' राजा हेन्री नॉर्मन आहे, तर बेकेट सॅक्सन आहे. एक जीत तर दुसरा जेता. आपल्या निष्ठांशी प्रामाणिक राहिल्यामुळे दोन व्यक्तिधर्माचा झालेला कोंडमारा आणि करप्रकरणी राजा आर्चबिशप यांच्यात उभा राहिलेला झगडा, त्याला फॉलियटने दिलेले वळण व बेकेटच्या स्वप्रतिष्ठेचा शोध व आत्म्याच्या शोधासाठी त्याने Honour of God च्या संदर्भातील जीवननिष्ठेचा केलेला स्वीकार, यामधूनच राजा व बेकेट यांच्या आयुष्याचे भिन्न वळण अधिकाधिक वेगळ्या वाटेने जात राहाते. बेकेटचा आत्म्याच्या शोधाबरोबर क्रमाक्रमाने ईश्वराच्या जवळ जातो, तर राजा हेन्री वाढत्या वयाबरोबर अधिकाधिक व्यसनी आणि थिल्लर बनत जातो.

जॉन अनुइच्याच 'जोन ऑफ आर्क' आणि 'एन्टिगनी'पेक्षा 'बेकट'चे स्वरूप अधिक रेखीव आणि समस्या अधिक भावस्पर्शी. इंग्लडचे ऐतिहासिक दर्शन न घडविता राजघराणे व सामान्य जनता यातील दूरता, तिची अंतिमता आणि अपरिहार्यता शोधण्याचा प्रयत्न मूळ नाटकात आहे आणि शिरवाडकरांच्या

प्रतिभाधर्माशी जुळणारा हा आशय असल्यामुळे त्यांनी समरसून जाऊन भाषांतर केले. राजा वृत्तीने असंस्कृत, जनावरी जीवनाशी जवळिक असलेला, तर बेकेट मनःपूत त्याच्यावर प्रेम करणारा, पण 'मी धर्माध्यक्ष झाल्यास तुझा मित्र राहणार नाही', असे राजाला गंभीरपणे सांगणारा आणि स्वतःच्या प्रतिष्ठेच्या शोधार्थ निघालेला जीवनाचा मुसाफिर! राजाचे जनावरी पातळीवर रुजलेले अस्तित्व त्याला मनोमन जाणवलेल्या जीवनाच्या वरच्या, अधिक सुंदर आणि अर्थपूर्ण अशा पातळीकडे म्हणजेच बेकेटकडे जाण्यासाठी तडफडत आहे. राजा प्रामुख्याने शारीर आहे, तर बेटेक शारीरतेच्या पलीकडे जाणारा जीवनप्रवासी आहे. त्याच्या मृत्यूतून (खून) शिरवाडकरांना पुनः कर्ण, बाजीराव, झाशीची राणी यांच्या जीवनमार्गाप्रमाणे दैदिप्यमान असा जीवनमार्ग सापडला आहे. कर्ण, बाजीराव, बेलवलकर, ही शिरवाडकरांच्या नाट्यसृष्टीची जी तीन शिखरे आहेत, त्यातील 'बेकेट' हे एक अनन्य शिखर ठरते. भाषांतर असूनही आशयसंपन्न व परकीय पार्श्वभूमी असूनही जाणिवांची प्रतीतिपूर्ण ओळख ठेवणारे एक चांगले नाटक ते ठरते!

'नटसम्राट'

'नटसम्राट' हे शिरवाडकरांच्या अनेकपदरी नाट्यसृष्टीचे एक उत्तुंग शिखर की जे स्वतंत्र आहे. 'किंग लियर' नाटकातून आणि नानासाहेब फाटक यांच्यासाठी असलेली नाट्यनिर्मितीची प्रेरणा मागे पडून एक स्वतंत्र, स्वयंभू अशी नाट्यनिर्मिती शिरवाडकरांच्या हातून झाली. गहिऱ्या आणि व्यापक अनुभूतीतून आशय आणि अभिव्यक्ती म्हणून पाहतानाही 'नटसम्राट' मराठी रंगभूमीवर 'नाटकसम्राट' ठरले. या नाटकाने सर्वार्थाने रंगभूमीवर इतिहास घडविला. बदलती प्रायोगिक मूल्ये, परंपरेपासून दूर जाणारी रंगभूमी आणि परंपरेविषयी तुच्छतावादी दृष्टी स्वीकारून नवी 'ट्रीटमेंट,' नवी 'स्टेज क्राफ्ट,' शेक्सपीयरच्या नाटकांना देणारी आजची पिढी आणि अशा नाटकातून गणपतराव, बालगंधर्व, केशवराव, ही सगळी भाकड 'लिजेंड्स्' आहेत, एक विकृत मॉरबिड समाधानासाठी निर्माण झालेली, अशी आजच्या रंगभूमीवरील कलाकारांची झालेली समज, यांमधून पारंपारिक रंगभूमी आणि नवी रंगभूमी यातील अंतर अधिकच गहनगाढे झाले आहे, याचे सूचक चित्र शिरवाडकरांनी रेखाटले आहे. म्हणूनच ही केवळ एका वृद्धाची शोकांतिका नाही; केवळ एका वृद्ध नटाची शोकान्तिका नाही किंवा पिढ्यातील समन्वयाच्या दारुणतेची शोकांतिका नाही. तसे असते तर 'संध्याछाया,' किंवा 'हिमालयाची सावली' या नाटकांसारखे 'नटसम्राट'चे स्वरूप झाले असते. शिरवाडकर कावेरी आणि गणपतराव बेलवलकर यांच्या मृत्यूमुळे शोकात्म अनुभव प्रगट करतात असेही नाही; तर

एका कलंदर, कलासक्त आणि विचारवंत संवेदनक्षम माणसाच्या जीवनातील चढउतारातून जीवनाचे जे अनेकपदरीपण आहे, ते उलगडून दाखविण्याचा हा प्रयत्न असतो. जर 'किंग लियर' त्यांच्या डोळ्यासमोर असता, तर नंदा, शारदा आणि नलू, सुधाकर आणि ठमी व त्यांच्या अतिशय जवळच्या माणसांनी आपल्यापरीने गणपतरावांना समजावून घेण्याचा जो प्रयत्न केला तो होता ना! भावनात्मकता, वैचारिकता आणि संवेदनात्मकता या काव्यात्म पातळीवर पोचणारी एक महाकाव्यसदृश्य भावानुभवाची अभिव्यक्ती नाटयमाध्यमाद्वारा 'नटसम्राट'मध्ये साधली जाते. संवादातून सहजपणे आणि उत्स्फूर्तपणे निर्माण झालेली सुभाषिते वरील विधानाचा पडताळा देतील. तसेच, गणपतरावांच्या तोंडची मुक्तशैलीतील जीवनभाष्ये म्हणजे गणपतरावांचा वैचारिक, भावनिक आणि कलासक्त मनाचा व्यावहारिक जगाने केलेला जो कोंडमारा आहे त्याचे जिवंत चित्र होय. मूळ नाटयाशिवाय गणपतरावांची ही एकोक्ती त्यांच्या व्यक्तिरेखेला तर धारदार बनवित असतेच, पण संपूर्ण नाटकालाच एका गहनगूढ अशा वैचारिक पातळीवर पोहोचवीत असते. वास्तव जीवनातून ज्या ज्या वेळी गणपतराव फुटून निघतात त्या त्या वेळीच फक्त मनाने नाटयसृष्टीत एकरूप होण्याचा ते प्रयत्न करतात. उलट कावेरीशी, ठमीशी त्यांचा भावनिक सुसंवाद साधला जातो. त्यांत मनाने ते गुंतून गेलेले असतात. नाटयसृष्टीचा आधार न घेता!

वास्तविक 'नटसम्राट' हे केवळ एककेंद्री आणि एकव्यक्तिवादी आणि एकाच ठळक परिणामवाताने झपाटलेले नाटक आहे. किंबहुना शिरवाडकरांनी त्यांच्या सर्वच नाटकातून जोपासलेले व्यक्तिमाहात्म्य याही नाटकातून गोचर होते. तो या लेखकाचा मुळी प्रतिभाधर्मच ठरतो. बाजीराव, झाशीची राणी, बेकेट, देवयानी, कच, आनंद, या व्यक्तींच्या जीवनातील पीळ शिरवाडकरांना मोहवितो व त्यातून कमीतकमी घटनाप्रसंगाच्या द्वारा अनुभवाला ते गोचर करीत करीत जातात. अशावेळी नाटयतंत्राची जाणही कमीअधिक प्रमाणात स्पष्ट होत गेलेली असतेच. परंतु 'नटसम्राट'मध्ये नाटक म्हणून असलेले त्याचे प्रायोगिक मूल्य आणि वाङमयप्रकार म्हणून असलेले वाङमयीनमूल्य यांची समसमा एकात्मवीण निर्माण झाली आहे. नाटकाचा प्रारंभ किंग लियरच्या एकोक्तीतून होतो, तर नाटकाचा शेवट ज्यूलियस सिझरच्या एकोक्तीतून घडतो. शेक्सपीयरच्या या जगन्मान्य अशा सर्वश्रेष्ठ शोकात्मिका! या दोन एकोक्तीमधील तणावपूर्ण नाटक आंदोलित होत राहाते. आणि अखेर 'ब्रुटस यू आर' असे म्हणत सीझरची मनोमन भूमिका अभिनित करीत व कटयार काळजात घुसली आहे, असा अभिनय करीत बेलवलकर नटसम्राट कोसळतो व कोसळता कोसळता 'राजा, नाटक असं असते' असे म्हणत मृत्यू पावतो. या प्रसंगातही मृत्यूला तादृश महत्त्व नाही,

तर एक कलावंत म्हणून जगण्याचा गणपतरावाने केलेला प्रयत्न व त्याला समजावून न घेतल्यामुळे आपली मुलेमाणसे व गणपतराव यांच्या परस्पर समजुतीत पडत गेलेली तफावत व तीमुळे पुनः नाट्यसृष्टीशीच एकरूप होण्याची त्यांची चाललेली धडपड, यामधून अनेक जीवनवर्तुळे परस्परांना छेदीत असताना त्यातून निखळ जीवनप्रतीतीही वाचकाला मिळत असते.

कावेरी आणि ठमीशी आप्पासाहेब मनाने जवळ येतात, कारण कावेरी त्यांचे 'सरकार'च असते; पण ठमी व आजोबा यांचे जे भावनिक बंध आहेत त्यांनीही नाटकाला एक नवे स्वतंत्रपण मिळाले आहे. त्यांच्या मुलांनी त्यांना समजावून घेतले नाही म्हणून किंवा वृद्ध कलावंत म्हणून त्यांची केवळ ससेहोलपट झाली असे नाही, तर संपूर्ण सुशिक्षित मध्यमवर्गीय कौटुंबिक जीवनाचे आणि महाराष्ट्रीय सामाजिक जीवनातील परिवर्तनाचे प्रातिनिधिक रूप या नाटकांतून प्रतिबिंबित होते. हरिभाऊ आपटे यांच्या 'पण लक्ष्यात कोण घेतो !' या कादंबरीला एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात असे परिमाण मिळाले होते. मध्यमवर्गीय कौटुंबिक जीवनातील जे ज्वलंत प्रश्न होते व ज्या समस्या होत्या त्यांचे स्वच्छ प्रतिबिंब हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यातून उमटले. सामाजिक परिवर्तन व शैक्षणिक परिवर्तन यामुळे व्यक्तिजीवनाच्या उजळून निघालेल्या जीवनकक्षा, त्यांच्या परस्पर क्रियाप्रतिक्रिया यामधून एक नवे सामाजिक तत्त्वज्ञान 'पण लक्ष्यात कोण घेतो !'मध्ये हरिभाऊ आपट्यांनी स्पष्ट केले. 'नटसम्राट'-मध्येही सुशिक्षित उच्चभ्रू महाराष्ट्रीय समाजातील ज्या आजच्या समस्या आहेत त्यांनाही एकापरीने अभिव्यक्त करण्याचा मनस्वी प्रयत्न शिरवाडकरांनी केला आहे. सर्वसामान्य माणूस व त्याचे असामान्यत्व व त्याचे जीवनविषयक तत्त्वज्ञान 'विठोबा' आणि 'राजा' यांच्या रूपाने शिरवाडकरांनी निर्माण केले. तसेच प्रतिष्ठितपणाच्या खोट्या कल्पनांमागे लागलेला व त्यातच स्वतःचे सुख शोधू बघणारा उच्चपदस्थ खोटा माणूस सुधाकर आणि नलू-नंदन यामधून शिरवाडकरांनी उभा केला; आणि याही पलीकडे नट म्हणून ज्या भूमिका अभिनित केल्या त्या भूमिकातील अलौकिक माणसांची जीवनदृष्टीच आपली स्वतःची जीवनदृष्टी मानणारा गणपतराव बेलवलकर हा माणूस ! अशा माणसांच्या जीवनपद्धतीतून शिरवाडकरांनी अंतिमतः सामान्य-असामान्य यातील विरोध व त्यामुळे मनस्वी कलावंताची होणारी कुचंबणा धारदार केली आहे. एक अनेक-परिमाणात्मकता (मल्टीडायमेंशन) नाटकाला त्यामुळे मिळाली आहे. कावेरी, विठोबा, राजा, नंदू, नलू, सुधाकर, शारदा या व्यक्तिरेखांना तसे विशिष्टत्व नाही; तर गणपतराव बेलवलकरांच्या संदर्भातच त्यांचे येणे आणि जाणे नियंत्रित झालेले असते. सुरवातीच्या भासदृश्यात कठपुतळीसारख्या या साऱ्या व्यक्ती

येतात आणि जातात, पण त्यातून आकाराला येतो तो संपन्न, समृद्ध आणि गर्भश्रीमंत असा आप्पासाहेब बेलवलकरांचा भूतकाळ ! पंधराव्या वर्षापासून आणि शागिर्दीपासून कलावंतापर्यंत त्यांची बदलत गेलेली परिस्थिती आणि घडत गेलेले कलावंताचे व्यक्तिमत्त्व यांचा आढळ भासदृश्यातून होतो. ही बेलवलकरांची पृथ्वी कलाजीवनाची, सांस्कृतिक जीवनाची पृथ्वी होती, तीच त्यांची काशी आणि पंढरी ! तीच त्यांची संपूर्ण जीवनाला झपाटून टाकणारी आणि थोरामोठ्यांचा आशीर्वादाने प्रभावी ठरलेली कारकीर्द. हा त्यांचा भूतकाळ बारा वर्षानंतरच्या वर्तमानात नगण्य ठरतो.

वेळी अवेळी भूतकालीन कर्तृत्वातून निर्माण झालेल्या छंदाची, सवयींची आजच्या वर्तमानात अडगळ वाटू लागते व 'आम्ही तरुण आहोत, आमच्या गालिचावर तुमचे मळके पाय ठेवून ती अंमगल करू नका' असा इशाराही गणपतराव बेलवलकारांना मिळत असतो. इतकेच नव्हे तर चोरीचा आळही त्यांच्यावर घेतला जातो व चढत्या क्रमाने एकीकडे त्यांचा अहंकार, तर दुसरीकडे व्यावहारिक जग यांमधील संघर्ष कळसाला पोचतो. अशावेळी या लौकिक सृष्टीतून गणपतराव बेलवलकर नाटचरंगभूमीच्या अलौकिक सृष्टीत मनाने प्रवेश करतात व त्यावेळी किंग लियर, राघोबा, प्रतापराव, संभाजी, हॅम्लेट, ऑथेल्लो आणि ज्यूलियस सीझर, या रंगभूमीवरील अजरामर व्यक्तिरेखांच्या एकोक्ती आपोआप गणपतराव बोलू लागतात; व त्यांचे नटत्व आणि वृद्धत्व यातील समतोल ढळून ते दुभंगून जातात, फुटून जातात, पेटून उठतात. त्यांच्या वृद्धपणाला त्यांच्या आप्तांनी स्वीकारले. पण गणपतरावचे कलावंताचे मन मात्र समजावून घेतलेले नाही. या नाटकातील अनुभवाचा मूलकंद हा आहे. बेलवलकर नट म्हणून संपला, असे सांगत असला तरी त्यांच्यातील कलावंत, विचारवंत व कवी अजूनही जागा आहे आणि म्हणून लौकिक जगातून अलौकिक जगात मनाने जात राहातो व तेथेच आपले सुखनिधान शोधतो. यातच या नाटकाचे मर्म आहे. म्हणून ती केवळ नटाची किंवा केवळ वृद्ध पित्याची शोकांतिका नाही, तर कलाजीवनातील गर्भश्रीमंत प्रतिष्ठा आणि काळजाचे नाते स्वीकारूनही त्यात येणारी व्यर्थता म्हणजे 'नटसम्राट' होय.

'दूरचे दिवे' ते 'चंद्र जिथे उगवत नाही !' या शिरवाडकरांच्या नाटचप्रपंचात काही जुने सोने जपलेले, तर काही गमावलेले असे स्पष्ट चित्र उभे राहाते. 'कौंतेय', 'दुसरा पेशवा', 'बेकेट' आणि 'नटसम्राट' ही शिरवाडकरांची मराठी नाटचवाङ्मयाला मिळालेली खरी अस्सल व प्रतिभेशी एकनिष्ठ असलेली निर्मिती. शिरवाडकरांनी सर्व नाटकातून आपल्या जीवनविषयक दृष्टिकोणाची आणि औचित्यविचाराने समतोल झालेली अनुभवाची अभिव्यक्ती साध-

लेली आहे. व्यक्तीकडून समष्टीकडे झेप घणारी शिरवाडकरांची प्रतिभा कविते-प्रमाणेच त्यांच्या कादंबऱ्यांतून आणि नाटकांतूनही मानवी जीवनमूल्यांचा शोध घेत जाते. आकाश आणि अंधार, वीज आणि धरती, गलबत आणि किनारा यांचे अतूट नाते जे कवितेतून अभिव्यक्त केले, तेच नाटकातूनही शोधविषय झाले. शिरवाडकरांचे सर्वच नायक जवळजवळ कोणत्या ना कोणत्या दुःखाने एकतर एकाकी झालेले आहेत किंवा बंदिवान असल्यासारखे त्यांना सतत वाटत असलेले असे आहेत. केवळ परिस्थिती किंवा केवळ नियतिप्राधान्य त्यांच्या अंताला कारणी-भूत होत असते, असे नाही, तर त्यांचा आत्मसंघर्ष आणि व्यक्तिधर्मच त्याला जबाबदार असतो. अर्थात 'एकच प्याला'मधील सुधाकरसारखा स्वभावदोषही आत्यंतिक असतो असे नाही; तर मनस्वी माणसाची जीवन जगण्यातील शर्थ व त्यात त्याला मिळालेले श्रेयस यांचाच शोध कुसुमाग्रजांनी कवितेतून घेतला, त्याचेच पृथक रूप नाटकामधून गोचर झाले. म्हणून शिरवाडकरांच्या सर्व नाटकातून एक माणुसकीचा जिव्हाळा झरत असतो. जीवनमूल्ये, मानवीमूल्ये यामधून जीवनाचे अनेकत्व शोधण्याचा प्रयत्न शिरवाडकर करतात आणि त्यामुळे त्यांच्या नाटकातून मृत्यूलाही तेजोमय जीवनाचा महोत्सव दिसू लागतो. असा तेजोमय जीवनाच्या शोधनार्थ निघालेले रसयात्री प्रवासी, म्हणजे शिरवाडकरांच्या नाट्यसृष्टीतील बलदंड व्यक्तिरेखाटने !

* * *

आठ

मराठी समीक्षा : परंपरा आणि नवता

सर्व ललित कलांमध्ये साहित्याला जसे अनन्य स्थान आहे तसेच समीक्षा व्यापारालाही आज कलेचे रूप येऊ पाहात आहे. सर्जनशील साहित्याची समीक्षा केवळ आकलन, आस्वादन, परीक्षणापुरती मर्यादित राहिलेली नसून तीही एक सर्जनशील कला पातळीवर जाऊन पोहोचत आहे. या दृष्टीने श्रेष्ठ वाङ्मयाची, अस्सल वाङ्मयाची, प्रामाणिक वाङ्मयाची समीक्षाही श्रेष्ठ अस्सल आणि प्रामाणिक होणे शक्य आहे. या दृष्टीने साहित्य आणि समीक्षा यांचे संबंध सृजनव्यापाराइतके घनिष्ठ आणि एकजीव झाले तर वाङ्मयाबरोबरच समीक्षेचा आणि कलेचा विकास आणि विस्तार समांतर झाल्याशिवाय राहणार नाही.

साहित्यकला

साहित्यनिर्मिती ही मानवी प्रवृत्तीवर अवलंबून असते. कलानिर्मिती आणि कलेचा आस्वाद या सूक्ष्म व आत्मनिष्ठ (subjective) संवेदननिष्ठ अशा प्रक्रिया आहेत. साहित्यकलेलाही हाच न्याय लागू आहे. साहित्याच्याद्वारा कलावंत आपले विचार, भावना आणि कल्पना प्रगट करतो. एक नवनिर्मिती साधली की एक अपर-सृष्टी त्यावेळी जन्माला येते. लौकिक जीवनातून भावानुभव स्वीकारूनही ज्या-वेळी 'साहित्य' श्रेष्ठ, प्रेष्ठ पदवीला पोहोचते त्यावेळी ते लौकिकातून अलौकि-काचा वेध घेत असते. जीवन जाणिवांच्या तळाशी अवगाहन करीत असते व भावसत्याच्या मार्गे जीवनसत्याचीं प्रकाशद्वारे उघडीत असते. म्हणून साहित्याचे प्रगटन आणि आस्वादन या दोन्ही क्रिया परस्परानुप्रवेशी अशा आहेत. ज्ञानेश्वरांनी

म्हटल्याप्रमाणे त्यांची उपस्थिती हा 'प्रियुचप्राणेश्वरी 'सारखी परस्परनिष्ठ आणि परस्पर सापेक्ष असते. साहित्याची अभिव्यक्ती आणि आस्वाद या दोन्ही अनिर्वचनीय मानसिक क्रिया आहेत. 'साहित्य' म्हणजे कल्पना, भावना आणि विचार यांनी तेजस्वी झालेल्या माणसाचा प्रदीप्त बुद्धीचा सर्वोत्कृष्ट विलास आहे. साहित्यनिर्मितीची प्रक्रिया विलक्षण गहनगूढ आणि विविध प्रेरणांनी आणि संस्कारांनी व्यावृत्त झालेली असते. ती जेव्हा अभिव्यक्त होते त्यावेळी प्रगट आणि इंद्रियगम्य असते; त्यावेळी आस्वादनाची प्रक्रिया सुरू होते व येथे साहित्य आणि साहित्य समीक्षा यांचा घनिष्ठ संबंध जुळून येतो. 'Every work of art is particular case and must be judged as such' या ॲबरकॉम्बीच्या मताप्रमाणे Work of art चे महत्त्व आणि वैशिष्टच समीक्षा व्यापारात प्रामुख्याने अपेक्षित असते. साहित्य आणि समीक्षा यांचा परस्परसंबंध जन्मजनक स्वरूपाचा असतो. एकोणिसाव्या शतकात जे वाङ्मय निर्माण झाले त्याची समीक्षा होत गेली व काही विशिष्ट मूल्ये जन्माला आलीत. त्यातून साहित्याच्या विकासाला वाट मिळाली तर रविकिरणमंडळाच्या काळात मराठी साहित्य विलक्षण स्थिरशील, जडशील झाल्यामुळे साहित्यात इतर हेतुप्रवाहांची सरमिसळ झालेली स्पष्ट आहे. या उलट स्वातंत्र्योत्तर काळात आणि विशेषत: दुसऱ्या महायुद्धानंतर मराठी साहित्याने आपला चेहरामोहराच बदलला. त्यावेळी संपूर्ण साहित्य विश्वातच एकप्रकारची चकित होण्याची पाळी आली. 'नवकथा', 'नवकाव्य', 'नवी कादंबरी', 'नवे नाटक' अशी सर्वांगीण परिवर्तनशील नाविन्याची झळाळी वाङ्मयाला येताच तिचा आस्वाद घेणारा रसिक बुचकळ्यात पडला. आजपर्यंत जे वाचले त्यापेक्षा नव्या वाङ्मयात काहीतरी विलक्षण आहे, कोणतातरी गंध आहे काही तरी जिवंत रसरशीत आणि परंपरेपेक्षा वेगळे वाचल्याचा आनंद त्याला मिळू लागला व त्यातून नवसमीक्षेला प्रारंभ झाला. मराठी साहित्याच्या परंपरेकडे मागे वळून बघितले तर साहित्य आणि वाङ्मय समीक्षा या दोन्ही सर्जनशील मनाच्याच अभिव्यक्ती ठरतात.

समीक्षेची परंपरा

सामाजिक जाणिवेच्या प्रचारासाठी १९ व्या शतकाच्या उत्तरार्धात नियतकालिकांचा उदय झाला. त्याच वेळी इंग्रजी वाङ्मयाच्या अवलोकनातून समीक्षणाची आणि संशोधनाची रुची मराठीमध्ये वाढीस लागली. सामाजिक जाणिवेचे प्रमुख अंग म्हणून साहित्य निर्माण होत होते व त्यांची टीका टिप्पणी, अभिप्राय दीर्घ किंवा त्रोटक परीक्षणे यातून समीक्षा विचार इंग्रजीच्या साहचर्याने सुरू झाला. प्राचीन संस्कृत विचारांचा फार मोठा पगडा स्वीकारणारा पंडितवर्ग आणि इंग्रजीच्या परिणामाने या साहित्याचा विचार करणारा रसिकांचा एक वर्ग

अशा दोन मार्गांनी समीक्षा अतिशय अल्प होत असलेली दिसते. ही परिस्थिती विसाव्या शतकाच्या दोन ते तीन दशकांपर्यंत म्हणजे इ. स. १९२०–३० पर्यंत असलेली दिसते. किंबहुना मर्ढेकरांच्या सौंदर्य विचारांचे व्यवस्थापन होण्याच्या पूर्वकाळात मराठी समीक्षा ही कलावाद आणि जीवनवादाच्या आवर्तात घोटाळत असताना दिसते. पु. य. देशपांडे यांच्या साम्यवादी दृष्टीचा याच कालात मराठी समीक्षेवर फार मोठा परिणाम झालेला आढळून येतो. मार्क्सवादाचा परिणाम स्वीकारीत असतानाही पु. य. देशपांड्यांच्या समीक्षाविचारात व्यक्तिवादाचा पुरस्कार केलेला दिसतो. त्यासाठी त्यांनी 'नवी मूल्ये' हे पुस्तक लिहिले. त्याच्या पुढचा विचार प्रभाकर पाध्ये यांनी 'कलेची क्षितिजे'मध्ये केला. याच काळात लालजी पेंडसे आणि श्री. के. क्षीरसागर आपला भिन्न समीक्षात्मक दृष्टिकोण आग्रहाने प्रस्थापित करीतच होते. या काळातील समीक्षेत मुख्य दोन वाद अटीतटीने खेळले गेलेत व त्यांचा फार दूरगामी परिणाम मराठी समीक्षेवर होऊन तीत बरीच खळबळ निर्माण झाली. एक म्हणजे पुरोगामी आणि प्रतिगामी वाङ्मयाची 'प्रचार साधन' म्हणून झालेली समीक्षा हा होय. आणि दुसरा म्हणजे 'कलावाद' की 'जीवनवाद' या दर्शनेही समीक्षेची घुसळण झाली त्यात वामन मल्हार जोशी, वि. स. खांडेकर जीवनवादाचे पुरस्कर्ते ठरले तर श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर आणि ना. सी. फडके यांनी कलावादाचा पुरस्कार केला. साहित्याने प्रचारसाधन व्हावे का ? साहित्याने कलेचे स्वातंत्र्य अपेक्षावे का ? साहित्याने तंत्रबद्ध व्हावे का ? या तीन अंगांनी कलावादी, जीवनवादी आणि साम्यवादी समीक्षकांचे महाराष्ट्रातील साहित्याबद्दलचे विचारमंथन होत जाऊन त्यातून तीन विचारसरणी जन्माला आल्या. त्यात रा. श्री. जोगांनी पारंपारिक आणि आधुनिक विचारसरणींना स्वीकारत समन्वयवादी भूमिका स्वीकारली. या काळातील साहित्यशास्त्रीय ग्रंथांची नावे डोळ्यासमोर आणली तरी संस्कृत काव्यशास्त्राचा पगडा मराठी समीक्षेवर किती खोलवर पडलेला होता हे दिसून येईल. उदा. 'अभिनव काव्यप्रकाश', 'रसविमर्श', 'काव्यालोचन' यावरून मर्ढेकरकालापर्यंत मराठी समीक्षेत विशुद्ध कलावादापेक्षा किंवा जीवनवादापेक्षा अधिक प्रभाव होता तो संस्कृत समीक्षापद्धतीचाच ही गोष्ट विसरून चालणार नाही. रसविचार, काव्यानंदमीमांसा, सविकल्पसमाधीचा सिद्धान्त, पावित्र्य विडंबनाचा वाद, कलानीतिवाद, श्लील–अश्लील वाद आणि वाङ्मयाचे प्रयोजन काय ? या संदर्भात मराठी समीक्षा घोटाळताना दिसते. रसिकनिष्ठा कलाकृतिनिष्ठा आणि कलानिष्ठा या बाबतीत या काळातील समीक्षेत निश्चितता आणि स्पष्टता आलेली दिसत नाही. आणि समीक्षेला कलाशास्त्राचा जो विचार करावयास पाहिजे तोही या काळात झाला नाही.

मर्ढेकरांचे युगप्रवर्तकत्व

दुसऱ्या महायुद्धाच्या परिणामातून जी नवी मूल्ये जन्माला आलीत त्यांच्या साह्याने मर्ढेकरांनी वाङ्मयनिर्मिती आणि वाङ्मय तत्त्वविचार मांडून एका नव्या कलास्वरूपशास्त्राची मांडणी मन:पूत आणि स्वतंत्ररीत्या केली. समतोल, विरोध आणि सुसंगती यांच्यातून लयतत्त्वाची बंदिश साधून तिची 'सौंदर्य' या संकल्पनेशी सांगड मर्ढेकरांनी घातली. साहित्यातील 'भावनात्मक समधानते'चे पहिले उद्‌गाते मर्ढेकर ठरले. साहित्याचा 'कला' म्हणून विचार करण्यास मर्ढेकरांनी शिकविलं. एक कलाकृती म्हणून साहित्यकृतीची समीक्षा 'साहित्य आणि सौंदर्य'-मधून तात्त्विक पातळीवरून सुसंगपणे मर्ढेकरांनी मांडली व तिचा फार मूलगामी परिणाम १९५० नंतरच्या मराठी समीक्षेवर झालेला दिसतो. वा. ल. कुळकर्णी यांनी गेली ३० वर्षे मर्ढेकरी भूमिकेचा कसून तपासही घेतला तर मे. पु. रेगे आणि डॉ. बारलिंगे यांनी त्यांच्या सिद्धान्ताचा तार्किक आणि तत्त्वज्ञानपर पद्धतीने तपास घेतला. सौंदर्यभावना म्हणजे काय ? किंवा वाङ्मयीन महात्मता, वाङ्मयीन तादात्म्य या संकलनाची चर्चा आजपर्यंत सतत होत असताना दिसते. मर्ढेकरांबरोबरच दि. के. बेडेकर यांचे नाव घ्यावे लागते. बेडेकरांचे कलास्वरूपशास्त्र व तत्त्वज्ञान हे मूलत: वर्गजाणिवप्रधान मानणारे ठरते. 'साहित्यनिर्मिती आणि समीक्षा', 'साहित्यविचार', 'अस्तित्ववाद म्हणजे काय ?' या लेखनातून बेडेकरांची समीक्षादृष्टी स्पष्ट होते. मुक्तिबोधही बेडेकरांच्या मार्गानेच वाटचाल करीत आहेत. 'छांदसी'मध्ये पु. शि. रेगे यांनी पुन: एकदा कला म्हणजे काय ? याविषयी सूक्ष्म खल केला. माधव आचवल, भालचन्द्र नेमाडे यांच्या अलीकडच्या समीक्षेत आकृतिवादाला विशेष प्राधान्य दिले गेले आहे. तर गंगाधर गाडगीळांनी घाटात्मक कलास्वरूपशास्त्राचा पुरस्कार केलेला आहे. मर्ढेकरांनी मराठीतील साहित्यसमीक्षा विचाराला एक निश्चित नवी दिशा दिली व त्या दिशेने नंतरच्या काळातील मराठी समीक्षा वाटचाल करीत आहे. आज 'दलित साहित्य' म्हणून एक स्वतंत्र स्थान या साहित्याला मिळू बघत आहे अशावेळी त्याची समीक्षा कधी जीवनवादी तर कधी कलावादी भूमिकेतून होताना दिसते. खुद्द दलित लेखन जीवनवादाचा पुरस्कार करताना दिसतात.

लयतत्त्व आणि लेखनगर्भ आत्मनिष्ठेचा परस्पर संबंध कोणता ? याविषयी मराठी समीक्षेत बरीच खळबळ माजली आणि कलावृत्तीच्या आस्वादनाचा संबंध सौंदर्यभावनेशी की लेखकाच्या आत्मनिष्ठेशी या विषयीची चर्चा आजही घडत आहे. प्रभाकर पाध्ये यांनी मर्ढेकरांच्या विचारसरणीचा कसून तपास घेऊन आपले सिद्धांत मांडून दाखविले आहेत. तर रा. भा. पाटणकर यांनी सौंदर्य

मीमांसेत जीवनवादी भूमिकेचा पुरस्कार केला. मर्ढेकरांनी मराठी समीक्षा विचाराला पुढे नेले आणि कलारूप म्हणून कलाकृतीकडे बघण्याचा एक डोळसपणा मराठी समीक्षा विचाराला मर्ढेकरांनी दिला. मर्ढेकरांवर पाश्चात्य समीक्षा विचारांचा व विशेषत: रिचर्डसच्या विचारसरणीचा प्रभाव होता ! सौंदर्य म्हणजे काय ? या विचाराभोवती मर्ढेकरांनी आपल्या सर्व संकल्पनांचा व्यूह रचला. डॉ. पाटणकरांनी 'सौंदर्य मीमांसे'त सर्व ऐतिहासिक आढावा घेऊन आपल्या विचारांना स्पष्टता दिली. मर्ढेकर पाश्चात्य विचारांचा मागोवा घेत गेले तर डॉ. पाटणकरांनी पाश्चात्य आणि पौर्वात्य विशेषत: संस्कृतातील रसचर्चेला सौंदर्य मीमांसेतील अन्वयार्थ शोधण्याचा प्रयत्न केला व रसिकगत आस्वाद, प्रक्रियेला डॉ. पाटणकरांनी प्राधान्य दिले, व वंशसाम्य सिद्धांताचा अवलंब केला व द्विध्रुवीकरणाचा सिद्धांत मांडला परंतु त्यासाठी सडेतोड उदाहरणे देताना डॉ. पाटणकर थांबलेले दिसतात.

मराठी समीक्षेच्या मर्यादा

आजपर्यंत म्हणजे गेल्या जवळ जवळ एका शतकातील मराठी वाङ्मय-समीक्षेची वाटचाल कोणत्या दिशेने आणि कोणती वळसे वळणे घेत गेली याचा अतिशय धावता पळता आलेख येथे प्रस्तुत केला. त्यात एक गोष्ट निश्चितपणाने जाणवते ती म्हणजे या शतकाच्या पूर्वार्धात मराठी समीक्षा संस्कृतधार्जिणी होती तर अलीकडच्या उत्तरार्धात ती इंग्रजीधार्जिणी बनलेली आहे म्हणजे ती सर्वार्थाने परपुष्ट आहे. मराठी साहित्य व त्यातून जन्माला आलेली वाङ्मय-समीक्षा असे स्वरूप आजवर तरी समीक्षेच्या संदर्भात जाणवत नाही. मानसशास्त्र, तत्त्वज्ञान, सौंदर्यशास्त्र, समाजशास्त्र इत्यादी विविध शास्त्रांच्या साह्याने मराठी समीक्षेची वाढ होताना दिसते पण ती वाढ एकसंघ, एकात्म स्वरूपाची नाही. फुटकळ स्वरूपाची समीक्षा आणि फुटकळ स्वरूपाची सौंदर्यशास्त्रीय समीक्षा असे स्वरूप आज मराठीतील समीक्षाविचाराला आलेले दिसते. मराठी समीक्षेत विविध प्रवाह आज प्रभावी झालेले दिसतात परंतु त्यांच्यातील समांतरत्व, साधर्म्य आणि समानशीलत्व शोधण्याचा तात्त्विक प्रयत्न होणे आवश्यक आहे तसा अजून झालेला दिसत नाही. साहित्यातील अनुभूतींचा तोकडेपणा आणि प्रादेशिकपणा यांचाही फार मोठा परिणाम मराठी समीक्षेवर होत असलेला दिसतो. आजची समीक्षा ही अस्सल, निर्लेप शास्त्रकाव्याची कसोटी घेऊन अवतरताना दिसतेच असे नाही तर तिच्यात अनेक हेतुप्रवाह मिसळलेले असतात. त्यामुळे अनेक हेतुप्रवाहांचा वाङ्मयावर, त्याच्या निर्मितीवर होणारा परिणाम आणि त्या वाङ्मयाची होणारी समीक्षा यांचे एकसंध वर्तुळ निर्माण झालेले दिसते. कलावादी, जीवनवादी, आकृतिवादी, प्रायोगिक अशा विविध प्रकारांनी

समृद्ध झाल्यासारखी वरवर मराठी समीक्षा वाटत असली तरी तिच्यात अस्सल किती आणि नक्कल किती यांचा शोध घेतला तर हिचे अनुकरणशीलत्व दृष्टोत्पत्तीस पडते. पाश्चात्य समीक्षापद्धती ही पाश्चात्य साहित्यविचारावर पोसली गेली आहे. त्यामुळे मूळ साहित्य व त्या साहित्याने निर्माण केलेले प्रश्न यांना पाश्चात्य समीक्षेला सामोरे जावे लागते. आज आपल्याकडे पाश्चात्य समीक्षेची मूल्ये मराठी साहित्याला लावून दाखविण्याचा प्रयत्न होत असताना दिसतो त्यावेळी मात्र समीक्षकांना विचारांचे सिद्धान्तन करता येते पण त्यासाठी उदाहरणे देताना मात्र पुन: पाश्चात्य कलाकृतीकडे वळावे लागते. यादृष्टीने आज मराठी समीक्षेला फार मोठ्या मर्यादा निश्चितच पडलेल्या आहे, ती स्वत:चे स्वतंत्र असे 'शास्त्र' अजून तरी निर्माण करू शकलेली नाही. आज ती पूर्ण पाश्चात्य विचारांवर पोसली जात असल्यामुळे सैद्धांतिक चिंतनाला स्वीकारताना त्यासाठी मराठी साहित्यातील उदाहरणे तिला स्पष्टपणे दाखविता येत नाहीत. हा परधार्जिणेपणा मराठी वाङमयाच्या उंचीच्या आणि खोलीच्या संदर्भातही कदाचित भेडसावत नसेल ना !

ज्ञानेश्वरांनी ज्ञानेश्वरीच्या बाराव्या अध्यायात एके ठिकाणी समचित्त भक्ताची लक्षणे सांगताना सूर्य आणि सूर्याची किरणे, समुद्र आणि समुद्राच्या लाटा यांचे जे नाते असते तसे ईश्वर आणि भक्त यांच्यात नाते निर्माण झाले पाहिजे, असे म्हटले आहे. खरोखर मराठी साहित्य आणि साहित्य समीक्षा यांचा परस्पर संबंध कोणत्या स्वरुपाचा आहे ? ज्ञानेश्वरांनी जे अद्वैत अपेक्षिले तसे साहित्य आणि समीक्षा यांच्यात अद्वैत निर्माण झाले आहे का ? सर्जनशील साहित्याची सर्जनशील समीक्षा संभवते का ? तिचे स्वरूप कसे आहे आणि कसे असले पाहिजे ? आस्वादक समीक्षेला गौणपद देऊन भागेल का ? आणि सैद्धान्तिक समीक्षेच्या साह्याने आणि रूपबंधात्मक समीक्षेच्या साह्याने मराठीचे नवे 'साहित्यशास्त्र' निर्माण करता येईल का ? इत्यादी प्रश्नांच्या साह्याने मराठी समीक्षेच्या अंत:प्रवाहांचा शोध आणि बोध घेता येणे सहज शक्य आहे.

सारस्वत

काव्यमीमांसेत राजशेखराने साहित्याचे केवळ दोन प्रकार मानले होते ते म्हणजे 'शास्त्रम् च काव्यम् च !' पैकी काव्यवर्गातील सर्व वाङमय म्हणजे 'सारस्वत' असे तो म्हणतो. याच विचारातील सूत्र स्वीकारून इतिहासाचार्य राजवाडे यांनी ज्ञानेश्वरीच्या प्रस्तावनेत सारस्वताचे वर्गीकरण करण्याचा प्रयत्न केला. 'भाषेत जे जे बोलले जाते ते वाङमय होय, त्यात सारस्वताचाही समावेश असतो.' यावरून वाङ्मय आणि सारस्वत या दोन संकल्पनांमध्ये राजवाडे फरक

करीत असून ‘ साहित्य म्हणज सारस्वत नव्हे तर ती सारस्वताची पद्धती होय.’ ‘ वाङ्मय ’, ‘ सारस्वत ’ आणि ‘ साहित्य ’ या तीनही संकल्पनांविषयी ज्ञानेश्वर ते रामदास आणि रामदास ते रामजोशी या काळातील कवींचीही एक विशिष्ट भूमिका असलेली स्पष्ट झाली आहेच. हरिभाऊ आपटयांनी विदग्ध वाङ्मय आणि विदग्ध कला असा फरक करून त्यात श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांनी ‘ गाणपता ’ची भर घातली. वाङ्मय समीक्षा करीत असता राजवाडे, हरिभाऊ, श्रीपाद कृष्ण यांनी साहित्यविषयक नवी परिभाषा आणि संज्ञा संकल्पन निर्माण करण्याचा प्रयत्न केला होता याही गोष्टीला आता जवळजवळ साठ–सत्तर वर्षे होऊन गेलीत. आज ‘ सौंदर्यमीमांसा ’ तयार होत असून पुन: एकदा वाङ्मय समीक्षेतील पारिभाषिक संज्ञा संकल्पनांविषयी नवा मांड मांडला जात असताना दिसतो आहे.

भरताच्या नाटचशास्त्रात (इ. स. पूर्वी २०० वर्षे) नाटचविचार प्रधान मानला गेला असला तरी नाटच विचाराबरोबरच नाटकाची जी इतर कलारूप उपांगे आहेत त्यांचाही सामग्र्याने विचार झालेला होता. त्यात साहित्य, संगीत, चित्र, शिल्प, नृत्य इत्यादी ललितकलांचा समावेश भरताने केलेला आहे. कारण नाटक ही पूर्ण ‘ कलारूप ’ आणि इतर ललितकला ही त्याची उपांगे असा त्याचा दृष्टिकोन होता. तर रोमन परंपरेतील प्लेटो, ॲरिस्टॉटल, लॉजायनस यांनी सर्व ललितकलांना पायाभूत असलेले सौंदर्यतत्त्व केंद्रीभूत मानून त्याच्या साह्याने साहित्याचा व इतर ललितकलांचा अभ्यास आरंभिला. पाश्चात्य सौंदर्यशास्त्राचा विकास ‘ पोएटिक्स ’ या ग्रंथापासून सुरू झाला आणि आज त्याला भरीव रूप देण्यास लेसिंग, कांट, क्रोचे, श्लेगेल यांच्या बुद्धिप्रामाण्यवाद आणि इलियट रिचर्डस यांची मानसशास्त्रीय समीक्षा पद्धतीचा हातभार लागलेला दिसतो. सर्व ललितकलांना पायाभूत असलेल्या सौंदर्य विचारातील तात्त्विकता आणि तौलनिकता न्याहाळण्याचा प्रयत्न होऊन आजची पाश्चात्य समीक्षा ही रूपवंत झालेली दिसते. त्यांनी प्रामुख्याने सौंदर्यतत्त्वांचे चिंतन, मनन, विवरण, विश्लेषण यांची चर्चा केली.

पाश्चात्य सौंदर्यशास्त्र

आज पाश्चात्य सौंदर्यशास्त्र आणि साहित्य समीक्षा एकजीव आणि परस्परानुप्रवेशी झालेली दिसते तशी सौंदर्यमीमांसा मराठी साहित्याच्या संदर्भात निर्माण होण्यास मर्ढेकर ते डॉ. रा. भा. पाटणकर यांनी केलेला जो साहित्य विचार आहे आणि त्यात प्रकटलेली जी सैद्धान्तिकता आहे ती प्रामुख्याने कारणीभूत आहे. आज मराठी साहित्य समीक्षेचे क्षितिज निश्चितच विस्तारलेले दिसते.

याचे कारण सौंदर्य विचार चर्चेला आणि आदिबंधात्मक साहित्यरूपाच्या चर्चेला जे महत्त्व मिळत आहे त्यात आहे. दलित साहित्याची भरीव निर्मिती होत असतानाच त्याची स्वतंत्र समीक्षा प्रा. डॉ. भालचंद्र फडके, प्रा. रा. ग. जाधव, प्रा. रा. भि. जोशी इत्यादी समीक्षक करीत आहेत. प्रा. गंगाधर पाटील यांनी मराठी समीक्षेची नवी नवी रूपे न्याहाळण्याचा प्रयत्न केला. त्यात मराठी साहित्याने जे नवे रूप व नवे वळण घेतले त्यातूनच आज रूपवादी, रूपबंधात्मक, प्रायोगिक, आशयवादी, अभिव्यक्तिवादी, सौंदर्यवादी, मानसशास्त्रीय अशा अनेक समीक्षा पद्धती निर्माण होत आहेत.

स्वातंत्र्योत्तर काळातील मराठी साहित्याने जे वळण घेतले, जो आपला चेहरा–मोहरा बदलला त्यातून शाश्वत मूल्ये जरी तीच अबाधित राहिली असली तरी केवळ त्यांच्या साह्याने कलाकृतीची पूर्ण समीक्षा संभवेलच असे नाही. ही अपूर्णता जाणवली ती भालचंद्र नेमाडे यांच्या 'कोसला', नगरकरांची 'सात सक्कं त्रेचाळीस', पु. शि. रेगे यांची 'सावित्री' या कादंबऱ्यांच्या समीक्षेत ! नाटकांच्या समीक्षेतही चि. त्र्यं. खानोलकरांचे 'एक शून्य बाजीराव' किंवा विजय तेंडुलकरांचे 'शांतता कोर्ट चालू आहे !' एकांकिकांत महेश एलकुंचवार, वसुधा पाटील यांच्या कलाकृती ! कथेच्या संदर्भात गंगाधर गाडगीळ, जी. ए. कुळकर्णी, दिलीप चित्रे, जयवंत दळवी यांच्या कलाकृती आणि कवितेच्या संदर्भात अरुण कोल्हटकर, दिलीप चित्रे, वसंत आबाजी डहाके, ग्रेस, श्रीधर शनवारे यांच्या कलाकृती ! या सर्व वाङ्मयाला ज्यावेळी समीक्षक सामोरा जाऊ लागला त्यावेळी या कलाकृतींनी स्वीकारलेला अनुभवाचा आकार आणि त्यातून होणारी जीवन जाणीव ही पारंपारिक किंवा आधीच्या मराठी साहित्यापेक्षा निश्चितच वेगळी आणि विलक्षण वाटू लागली व हा वेगळेपणा त्या त्या कलाकृतीच्या कोणकोणत्या घटकात आणि कोणकोणत्या आशयाच्या स्वरूपात आहे यांचा नव्याने सौंदर्यशोध सुरू झाला. समीक्षक हा एक सर्जनशील प्रतिभावंत आस्वादक असतो याची जाणीव प्रा. वा. ल. कुळकर्णी यांच्या समीक्षालेखनातून व्यक्त होत गेली. कलावंताला जाणवलेली त्याच्या अनुभूतीची संरचना आणि त्यातून गोचर झालेली कलारूपे यांची काळनिष्ठा आणि अवकाश व्याप्ती यांचा शोध घेण्याचा प्रयत्न आज समीक्षा करीत आहे. भाषा या द्रव्याच्या साह्याने 'साहित्य' हे व्यक्त होत असते. इतर ललितकलांची मूलद्रव्ये भिन्न आहेत. याच विचारसरणीच्या प्रभावातून सोस्पूरच्या भाषा विज्ञानाचा सौंदर्यशास्त्रीय पाठपुरावा आज मराठी समीक्षेत व्यक्त होताना दिसतो. अनुभवातील 'रिदम' आणि 'हार्मनी' यांच्या साह्याने कलाकृतीच्या संघटनेचे स्वरूपशोधन आज होत आहे. माधव आचवल, पु. शि. रेगे आणि गंगाधर गाडगीळ यांनी सर्जनशील कलावंत

आणि वाङ्मय समीक्षक अशा दुहेरी भूमिकेतून जे लेखन केले त्यामुळेही आधुनिक मराठी समीक्षा ही अधिक परिपक्व आणि समृद्धीच्या मार्गाने वाटचाल करीत असलेली दिसते. कलाकृतीची आशयात्मकता, घाटात्मकता आणि अभिव्यक्तीची समतोलात्मकता न्याहाळण्याचा प्रयत्न तात्त्विक अंगांनी आज होत आहे. मर्ढेकरांनी मराठी समीक्षेला क्रांतिकारक असे नवे वळण दिले ही ऐतिहासिक घटना मान्य करूनही आज मर्ढेकरांच्या पुढे समीक्षा विचार मात्र गेलेला दिसत नाही. मी असे म्हणते याचे कारण मराठी साहित्यनिर्मितीला सामोरे जाऊन वास्तविक कलाविचार, मूल्यविचार आणि सौंदर्यविचार होणे आवश्यक आहे. या दृष्टीने यापूर्वी टिपलेल्या साहित्यकृतीच्या पलीकडे किंवा आणखी काही, सन्माननीय अपवाद वगळता मराठी वाङ्मय आज म्हणजे १९८१ च्या अखेरीस फार मोठी उंच झेप घेताना दिसत नाही. गेल्या दशकातील कथा, कादंबरी, कविता आणि नाटके यांच्या बाबतीत फार मोठी आशा बाळगून समीक्षक त्या कलाकृतीच्या जीवननिष्ठ समीक्षापद्धतीने किंवा सौंदर्यतत्त्वाच्या स्वायत्ततेतून पाठपुरावा करीत असताना दिसत नाही. फुटकळ परीक्षणातून, आस्वादनातून आज समीक्षा होत आहे. तीसाठी उपयोजित समीक्षेची फार नितांत गरज आज निर्माण झाली आहे.

उपयोजित समीक्षेचे स्वरूप

मूळ साहित्यकृतीतील विविध घटकांचे लयतत्त्व गृहीत धरून समीक्षकाने कलाकृतीची समीक्षा करावी ही भूमिका विशेषत्वाने या समीक्षेने स्वीकारली आहे. तिची मूलगामी तत्त्वे कोणती असू शकतात, याविषयी आज चर्चा चालू असली तरी याही समीक्षेत आस्वादकाच्या भूमिकेचे फार मोठे पाठबळ मिळालेले असते. सुसंवाद, विसंवाद आणि समतोल ही लयतत्त्वाची मूळ सूत्रे स्वीकारून समीक्षक मूल्यमापन, आस्वाद आणि आकलन करून घेतो. कलाकृतीतील व्यक्ती, प्रसंग, घटना, संवाद, शब्दसंहिता यांचे मूळ अनुभवादी असलेले सृजननाते व त्यामुळे त्या कलाकृतीस आलेला घाट यांचे ताणेबाणे समीक्षक उघड करीत जातो व त्यातून उपयोजित समीक्षेच्या तत्त्वांना तो अनुसरून असतो. लेखन कलाकृतीची अनेक पदरी घडण आणि त्या कलाकृतीकडे आस्वादकाचा बघण्याचा दृष्टिकोन यामधून ज्या अनेक पद्धती समीक्षेच्या संदर्भात निर्माण झाल्या त्यापैकी प्रायोगिक (अप्लाईड क्रिटिसिझम) किंवा उपयोजित समीक्षा म्हणून जिला आज संबोधिले जाते तिचा स्पष्ट प्रवाह मराठी समीक्षेत दिसत नाही इतकी ती नवी असून तिच्या संदर्भात सैद्धान्तिक बाजूने विचारदर्शन आज घडत असताना दिसत आहे. भालचंद्र नेमाडे आणि माधव आचवल यांनी या प्रकारच्या समीक्षा विचाराला मराठीमध्ये आणले.

स्वातंत्र्यपूर्व काळात मागे वळून बघितले तर असे दिसते की, वाङ्मयनिर्मिती अतिशय मर्यादित असूनही तिची दखल घेणारा वाचकवर्ग अमाप होता. त्यामुळे प्रत्येक कलाकृती जवळ जवळ वादग्रस्त ठरल्या आणि अनेक वाद समीक्षक खेळत गेलेत. श्लील-अश्लील वाद, दुर्बोधतेचा वाद, मराठीचे 'स्वतंत्र' साहित्यशास्त्रावर वाद, क्षीरसागर आणि दि. के. बेडेकर यांच्या वाङ्मयीन भूमिकेविषयीचा खल या काळात केला गेला. इतकेच नव्हे तर साने गुरुजी आणि वि. स. खांडेकर यांच्या मांगल्यपूर्ण प्रबोधनाविषयी याच काळात वादळ उठले होते. कलेसाठी कला की जीवनासाठी कला याही दोन सज्जड भूमिकांचा पाठपुरावा करून खूप चर्वितचर्वण होऊन समीक्षा ही मराठी साहित्यसन्मुख होत असताना दिसत होती. आज मात्र परिस्थिती नेमकी उलट आहे. साहित्यनिर्मिती अमाप होत असूनही तिची सर्वांगीण दखल आजच्या समीक्षेत व्हावी तशी होताना दिसत नाही. उदा. ललितकला आणि साहित्य यांच्या परस्पर संबंधातून जाणवणारी समान्तर, अंतिम मूल्ये व त्यांचे स्वरूपशोधन होणे आवश्यक आहे. विज्ञाननिष्ठ कवितेची समीक्षा किंवा भाषांतर रूपांतरातून येणाऱ्या जपानी हायकू या वाङ्मयप्रकाराची प्रतीती यांसारख्या अनेक प्रश्नांचा ऊहापोह होणे आवश्यक आहे. परंतु वाङ्मयाने आज उभे केलेले प्रश्न पेलण्याची ताकद आज घटकेला तरी मराठी समीक्षेत असलेली दिसत नाही. कदाचित त्यामुळेच आजची मराठी समीक्षा तत्त्वचिंतनात आणि सिद्धांतात घोटाळत असताना दिसते व त्या सैद्धान्तिक विचारदर्शनासाठी मराठी साहित्याला सामोरे न जाता पाश्चात्य साहित्याला सामोरे जात आजचा समीक्षक आपली समीक्षा उभारू बघत आहे !

* * *

नऊ

' लोककथा ' ७८ मधील दाहक अनुभव

' लोककथा '७८ या नाटकातील जीवनानुभव हा अतिशय दाहक आणि भीषण सत्यपरिस्थितीचे भान आणून देणारा आहे. हा अनुभव अतिशय वास्तव आहे. रोजच्या वृत्तपत्रातून बातमीरूपाने तुम्ही आम्ही तो वाचीत असतो. परंतु त्याच्या वाचनातून आपण त्या अनुभवाच्या संदर्भात काही सूक्ष्मपणे विचार करतो का ? शहरामधून प्रसिद्ध होणारी वृत्तपत्रे व तो वाचणारा वाचक आणि ग्रामीण पातळीवर नित्यनेमाने माणुसकीलाही काळिमा फासणाऱ्या घटना घडत असतात त्यांची वृत्तपत्रांतून आलेली बातमीरूपे व तिच्या वाचनाने क्षणकाल अस्वस्थ होणारा वाचक ! हेच या दोन माणसांचे नाते असते का ? शहरात जीवन जगणारा आणि स्वतःच्या हक्कांसाठी सतत जागरूकतेने धडपडणारा माणूस खेड्यातील माणसाच्या व्यथा, वेदना, पिळवणूक, गांजणूक ही केवळ सहानुभूतीच्या चष्म्यातूनच बघणार की त्यांच्यावरील अन्यायाने पेटून जाऊन खांद्याला खांदा लावून त्यांना न्याय मिळवून देण्यासाठी खटपट करणार ! आणि हा न्याय तरी कुणी कुणाला मिळवून द्यायचा आहे.

जीवनछेद

आपल्या देशाला स्वातंत्र्य मिळूनही तीसपस्तीस वर्षे उलटून गेली तरी खरोखर ग्रामजीवन जगणारा समूह काही अल्पांशाने सुधारला आहे का ? त्याला काही स्वास्थ्य मिळत आहे का ? शिक्षणाच्या सोयी आणि इतर सुधारणा खेड्यातून झाल्या असल्या तरी त्या सुधारणा खऱ्या अर्थाने सर्वसामान्य माणसापर्यंत

पोहोचल्या आहेत का ? लोकशाहीची मूल्ये स्वीकारणाऱ्या शासनाने खेड्यातील बहुजनसमाजाच्या उर्जितावस्थेसाठी जे जे प्रयत्न केले ते ते समाजापर्यंत पोहोचले का ? खरोखर त्यांची अवस्था आजही शेकडो वर्षे पूर्वी जशी होती तशीच राहिलेली नाही का ? खेड्यातून शहराकडे येणारा माणूस शहरातील विलक्षण राक्षसी गतीमध्ये चिरडून जात आहे आणि खेड्यातही त्याला सुखाने जगू दिले जात नाही. अशा वेळी किड्यामुंग्याचे जिणे जगणाऱ्या आपल्याच देशबांधवासाठी आपण काय करणार ? खेड्यातील बहुजन समाजाची धनवंतांनी केलेली गळचेपी कशी कमी होणार ? या अन्यायाला कोणी वाली नाही का ? ही लढाई आणि हा भावनिक दुरावा कसा आणि कधी कमी होणार ? 'लोककथा' ७८ वाचीत असता हे प्रश्न माझ्या डोळ्यांसमोर उभे राहतात.

लोककथेचे स्वरूप

या नाटकातही खेड्यातील काही मंडळी शहरात येऊन आपल्यावर झालेल्या अन्यायाची कैफियत नाटकरूपाने शहरवासियांपुढे मांडीत आहेत, ही रचना स्वीकारून रत्नाकर मतकरी यांनी विलक्षण गुंतागुंतीच्या सामाजिक प्रश्नाला नाट्यरूपाने गोचर केले आहे. वसंतीवरील बलात्कार, न्याय मिळविण्यासाठी धडपणारा जगन्या, त्याचा काटा काढण्यासाठी पाटलाने पाठविलेले गुंड, त्यांनी काम फत्ते होताच मिळविलेला मोबदला, या सर्व प्रकाराकडे विलक्षण धास्तावलेल्या मनाने आणि नजरेने बघणारी थंड ग्रामस्थ मंडळी, फौजदार, जमादार, पाटील, सरपंच यांचे खेड्यातील मग्रूर असे राज्य, जगन्याच्या मित्राने आणि मास्तरने अन्याय निवारण समितीची केलेली स्थापना, त्यामुळे शहरातील पत्रकारांनी या प्रकाराची घेतलेली दखल, पाटलाचे व सरपंचाचे मासलेवाईक वागणे आणि राजधानीत मुख्यमंत्र्यांचे आसन डळमळीत झाल्यामुळे त्यांनी जगन्याच्या खुनाच्या प्रकरणात लक्ष घालून सावित्रीला दिलेली नुकसानभरपाई आणि दडपले गेलेले प्रकरण. रत्नाकर मतकरींनी मांडलेल्या कैफियतीचे प्रमुख सूत्र हे असे आहे.

ग्रामजीवनाची प्रातिनिधिकता

या नाटकातील 'म्होरक्या' म्हणजे त्या खेड्यातील जीवनाचा चालता-बोलता प्रतिनिधी आहे. डबडं बडव बडव बडवून तो सर्वांना जागे करण्याचा प्रयत्न करीत आहे. खेड्यातील जीवन–जाणिवांची एक जळतीपोळती मशाल जणू हाती घेऊन तो तुम्हाआम्हाला दुःखाची वाट दाखवितो आहे. या नाटकातील खेडे जसे अनाम आहे तसेच म्होरक्यालाही नाव नाही. तोही अनाम आहे कारण ही प्रत्येक खेड्याचीच मुळी कर्मकहाणी दुःखकहाणी आहे. ज्ञानाचे आणि शिक्षणाचे धडे देण्यासाठी खेड्यात गेलेला मास्तरही असाच अनाम

आहे कारण ज्या कामासाठी त्याची नियुक्ती झालेली असते तेच कार्य त्याच्या हातून होत असते असे नाही. एका विलक्षण दुष्टचक्राचा फटकारा त्यालाही मिळतच असतो. अर्थात हे दृश्य केवळ आज वर्तमानांशी निगडित आहे असाही त्याचा अर्थ नाही तर त्याला फार मोठा भूतकाळ आहे. आणि फार मोठ्या वर्तमानकाळातही त्यात काही मूलभूत परिवर्तन घडले आहे असे नाही. आता भविष्यातही असेच होत राहणार का ? हा खरा प्रश्न आहे. रत्नाकर मतकरी यांनी या प्रश्नाचे उत्तर शोधण्याचा प्रयत्न केला नाही. अर्थात तसा कुणीच करूही शकत नाही कारण नाहीतर तो एक आशावादी स्वप्नाळूपणा ठरला असता. या नाटकाचे यश असे त्याच्या प्रश्नात्मकतेत आहे. समाजवाद, लोकशाहीची मूल्ये जपणाऱ्या आमच्या देशात खरोखरच समाजवाद आणि लोकशाही निर्माण झाली का ? खरे चित्र काय आहे. आंधळ्याने बहिऱ्याला साक्षी असावे असेच सारे चालू नाही का ? ग्रामपातळीवरील सरकार आणि सहकार यांची एकाधिकारशाही नष्ट होऊन लोकशाही कधी आणि केव्हा निर्माण होणार ? की सतत बलिष्ठाने कनिष्ठाला गिळंकृत करीत जावयाचे हा निसर्गनियम स्वीकृत केला जात राहणार !

सूक्ष्म गुंतागुंत

'लोककथा '७८ मध्ये अन्याय, वृत्तीप्रवृत्ती, पारंपारिकता आणि भेदक वास्तव, माणसामाणसांची होणारी वाताहत आणि या सर्वांविरुद्ध आवाज उठविण्याचा प्रयत्न व त्या प्रयत्नालाच खच्ची करून मख्खपणे पुन्हा लोकशाहीचे गोडवे गाणारे पुढारी यामधील सूक्ष्म गुंतागुंत रत्नाकर मतकरी यांनी टिपली आहे. या नाटकाच्या आशयाचा पीळ जसा सामाजिकतेशी बांधला गेला आहे तसा तो मानवी वृत्ती–प्रवृत्तींच्या आदिमतेशीही भिडू बघतो. मानवी जीवन हेच एक प्रचंड वर्तुळ असून त्यातील प्रत्येकजण एक एक बिंदू आहे, ठिपका आहे. त्यापैकी एखादा मनस्वीपणाने फुटून निघू बघताच तो ठिपकाच पुसून टाकला जातो. नष्ट केला जातो. अनेक माणसे अनेक भूमिका घेऊन जगत असतात याचे प्रतीक रत्नाकर मतकरी यांनी प्रयोगासंबंधी ज्या सूचना दिल्या आहेत त्यातून अतिशय अर्थपूर्ण रीतीने अभिव्यक्त होते. वृत्तपत्रातील बातम्यांचे व सरकारने केलेल्या सुधारणांचे ठसे जोडून मतकरींनी आशयाचा विरोधतोल कमालीच्या ताकदीने उभा केला आहे. सरकारने केलेल्या सुधारणा, मंत्र्यांनी केलेली उद्घाटने आणि दिलेली भाषणे आणि वृत्तपत्रांतून आलेले निखळ भयानक वास्तव यामधील उपरोध लक्षणीय झाला आहे. नाटकाचे नावही अतिशय बोलके आहे.

नाटकाच्या शीर्षकातच फार मोठा अन्वय भरला आहे. विश्वाच्या प्रारंभापासून चालू असलेली लोकरहाटी आणि बदलत्या काळातही मानवी जाणिवांची

घट्ट रुतून बसलेली मुळे कधीही न तुटणारी, न सुटणारी आणि न उसकणारी अशी ! तिचा एक अनुभवछेद गोचर करण्याचा प्रामाणिक प्रयत्न 'लोककथा '७८ मध्ये होतो.

लोककथेची विश्वात्मकता

'लोककथा' या विश्वरहस्याचे प्रतिबिंब स्वीकारीत निर्माण होत असतात. हे प्रतिबिंब अर्थात माणसाचे, त्याच्या जीवनव्यवहाराचे आणि त्याच्या जगण्याच्या विलक्षण उर्मीचे असते. 'लोककथा' कधी शिळी होत नाही किंवा तिला प्रादेशिक असे बंधनही राहिलेले नसते. तर ती जे सत्य मांडत असते, जो विलक्षण विचार कथारूपातून गोचर करीत असते- तो म्हणजे मानवी जीवनातील त्रिकालाबाधित असे 'केवल सत्य' असते. लोककथामधील 'लोक' म्हणजे समाज, मानवसमूह, जनता असा एक व्यापक आणि समूहवाचक संदर्भ त्या पदाला असतो. लोकांमधील आणि लोकांसाठी काहीतरी व्यक्त करण्याची धडपड त्यापाठीमागे असते. लोकजीवनातील आदिमता व लोकसंस्कृतीची सुसंघटित प्रस्थापितता यांच्या ताणातून 'लोककथा' आकाराला येते. लोकजीवनातील नित्य व्यवहाराशी ती कमालीची निगडित असल्यामुळे तिला कालिकता येत नाही तर ती कालातीत बनते. गावगाड्याचे यथार्थ दर्शन घडविण्यास ती समर्थ ठरते रत्नाकर मतकरी यांची 'लोककथा' अशीच आहे आणि तीत पुन्हा ७८ हा आकडा कालसूचक म्हणून न येता शक संवत्सर आणि इसवी सनाचे भान देणारा, अनंतकाळाची खूण मिरवणारा असा आहे. विषयाचे सर्वस्पर्शित्व आणि भाषेचा अस्सल गंध यामुळे लोककथेत समाजातील विविध वर्गाचे, त्यांच्या सांस्कृतिक जीवनाचे, भावबंधाचे, इच्छा-आकांक्षांचे आणि निष्ठांचे प्रभावी दर्शन घडते म्हणून लोककथा सार्वजनिक आणि सार्वकालिक मान्यताप्राप्त होते.

संघर्षमय जीवन

'लोककथा '७८ मध्ये सातआठशे लोकवस्तीच्या डोंगरमाथ्यावरील एका गावच्या प्रवाहपतित आणि जगन्यासावित्रीसारख्या मनस्वी माणसांची ही कैफियत आहे. हे गाव अनाम आहे कारण नाव असले काय किंवा नसले काय ती प्रत्येकच खेड्याची कर्मकहाणी आहे. हकिकत आहे. जातिजमातीतील तंटेबखेडे, जमीनदारांचे जमिनी फुलविणारे कुळवडी, सालगडी यांची ही भुकेल्या पोटांची व पिचलेल्या मनांची भोगकहाणी आहे.

सधन जमीनदारांनी पैशाच्या बळावर खेड्यापाड्यांमधून पिढ्यानुपिढ्या निर्माण केलेली एकसत्ता आणि एकाधिकारशाही, आणि त्यांनी पीडित, शोषित, कष्टकरी शेतमजुरांच्या अज्ञानाचा, अडाणीपणाचा उठविलेला फायदा यामधील

सूक्ष्म ताण आणि बोचरे भावबंध यामधील असह्य गुंतागुंतीची ही कैफियत. ही मानसिक आणि आर्थिक शोषणाची परंपराशृंखला आज तुटू बघते आहे. अनेक पिढ्यांनी सोसलेले दुःख आणि दारिद्र्य आठवणींचे पक्षी कानात सांगून जात आहेत. प्रत्यक्ष डोळ्यांनी बघितलेली वाताहत आणि मायबहिणींशी भ्रष्ट झालेली शरीरे आज मनामध्ये शूळ निर्माण करीत आहेत. ही केवळ आर्थिक पिळवणूक नसून संपूर्ण अस्तित्वाची खूणच नष्ट करू बघणाऱ्या हुकूमशाहीला डिवचण्याची आणि तिची मुजोरवृत्तीची जाणीव झाल्याची स्पष्ट चिन्हे आजच्या तरुण वर्गाला दिसू लागली आहेत. शिक्षणाचे संस्कार आणि हक्कांची जाणीव या दोन निष्ठांनी जागृत झालेला पीडित, शोषित, अस्वस्थ तरुण भोवतालची 'चाल' नीट न्याहाळतो आहे आणि जे काही त्याला दिसते आहे, जाणवते आहे त्यामुळे तो पेटतो आहे. त्याच्या मनात वैमनस्याचे, विद्रोहाचे निखारे फुलत आहेत. आपल्या हक्कांसाठी तो आत्मबलिदानासही सिद्ध झाला आहे. प्रश्न पडतो तो असा की त्याच्या प्रामाणिक प्रयत्नाला यश येते का ? समाजाच्या प्रस्थापित व्यूहरचनेला भेदून टाकण्याचा प्रयत्न करणारा अभिमन्यू शेवटी त्या चक्रव्यूहात कोलमडतो आहे. भयानक गतीमध्येच त्याचे उमेदीचे पंख छाटले जाऊन तो जमीनदोस्त होत आहे. हे नष्टचर्य कधी संपणार ? अश्वत्थाम्याची भळभळती जखम कोण कधी बांधणार ? त्याच्या मनाचा दाह कोण कमी करणार ?

आमच्या देशाला स्वातंत्र्य मिळूनही तीन दशके उलटून गेली. पण शोषित, पीडित, अज्ञानी बहुजनसमाजाला चांगली अवस्था सुसह्य जगणे मिळाले का ? का मिळू शकले नाही ? त्याला जबाबदार कोण ? आज परिवर्तन घडविणार असलो तर ते कोण घडविणार ? या सर्वच अनुत्तरित अस्वस्थ प्रश्नांनी व्यथित झालेले मन 'जगन्या'च्या हौतात्म्याने अधिकच रक्तबंबाळ होत नाही का ? एक सतीचे वाण घेऊन 'जगन्या' जगला आणि ते वाण आपल्या पत्नीच्या पदरात टाकून हे जग सोडून निघून गेला.

खेड्यातील बहुजनसमाजाची अति भयावह, अतिबीभत्स आणि अतिनिर्घृण वर्ण-विद्वेषाचे घटनाचक्र केव्हा थांबणार ? समाजातील जातीय वैमनस्यामधले पाशवी क्रौर्य किती निष्पाप, होतकरू निधड्या तरुणांचा बळी घेणार ? हरिजन गिरिजनांच्या वस्त्यामागून वस्त्या हा वर्णविद्वेषाचा अग्नी जाळीत बेचिराख करीत चालला आहे. वर्णविरोध आणि वर्गविरोध यामधून वाढत जाणारे वैमनस्य कोणत्या थरापर्यंत जाणार ? घटनेने अनेक हक्क दिले असूनही ते उपभोगता न आल्यामुळे संतप्त झालेला गावगाडा योग्य दिशेने कोण नेणार ? अत्याचार, बलात्कार, जाळपोळ, हिंसक बळजोरी या विरुद्ध बहुजनसमाज एकदिलाने उभा

राहू बघतो त्यावेळी सत्ताधाऱ्यांची चौकट आणि ती धारणा करणारे मुखंड त्याला पुन्हा गर्तेत लोटून देतात. त्याच्या भाऊबंदांना फोडून सत्तेचे राजकारण खेळतात. तरीही ' जगन्या 'सारखा तरुण एकाकीपणाने झुंज देतो, लढाई खेळतो. तो स्वत: सैनिक म्हणून सेवानिवृत्त झाल्यामुळे एका हाताने पांगळा असल्यामुळे त्याला जीवन हीच एक कधी न संपणारी लढाई जाणवते आहे. त्याचा स्वाभिमान, त्याची ईर्षा, त्याची धिटाई, त्याचा त्याग, त्याची शिस्त हे सारेच जगन्याचे गुण-रूप एका मनस्वी तरुणाचे प्रतिनिधित्व घेऊ बघते. मनाच्या आतल्या आवाजाने तो जे बोलतो, जो धसमुसळेपणा करतो ते जीवाचे कान करून ऐकावे, बघावे आणि अन्तर्मुख व्हावे असे वाटणारे आहेत.

हे दुष्टचक्र कधी थांबणार ? त्यासाठी एखाद्या प्रेषिताचीं वाट बघायची की तुमच्या आमच्यासारख्या अन्यायाच्या दर्शनाने पेटून उठणाऱ्या इतरेजनांच्या सहकार्याची वाट बघायची ? आणि खऱ्या अर्थाने तुम्ही आम्ही पेटून उठतो का ? की ही गंमत म्हणून बघत असतो ? रत्नाकर मतकरी यांनी लोककथा '७८ मध्ये लौकिक वास्तवाचा व वर्तमानाचा संदर्भ जोडला आहे. या नाटकातून आजच्या विलक्षण भयावह, क्रूर, माणुसकीविहीन परिस्थितीचे चटके देणारे आणि हृदयाला घरे पाडणारे दर्शन एका ' सत्य ' अनुभवरूपाने मांडले आहे. शिक्षित समाजाने रातांधळेपणाचे सोंग घेतले आहे. त्याच्या मनाला ही व्यथा–वेदना स्पर्श करून जाते. पण तो आपल्या कोषाबाहेर येण्यास तयार नाही. याही व्यथेचा संदर्भ मतकरी यांनी जोडलेला आहे.

या नाटकातील सव्वीस दृश्यांतून खेड्यातील मनस्वी तरुण, त्याचे सांगाती, त्याचे कुटुंब, त्याचे जातभाई आणि गावचा पाटील, सरपंच, फौजदार, सेक्रेटरी यांच्यातील मूल्यविरोध अतिशय सूक्ष्मपणे आणि सुसंगतपद्धतीने साक्षात केला आहे. आणि या वास्तवाला जगन्या–सावित्री यांच्या स्निग्ध उत्कट प्रणयाची किनार जोडली गेली आहे. जगन्याचा मनस्वी स्वभाव, त्याचे तिखट बोलणे, उसळून बोलणे, उसळून येणे, शिव्याशाप देणे, या त्याच्या स्वभावविशेषातून त्याच्या ठिकाणची उत्कटता आणि संवेदनशीलता व्यक्त होते. आपल्या हक्कांची जाणीव आपल्या भाऊबंधांनी आणि पर्यायाने समाजाने ठेवून वागावे असे त्याला प्रामाणिकपणाने वाटत असते. परंतु लोकशाहीच्या नावाखाली खेड्यातून राज्य चालू आहे ते गावगुंडांचे ! श्रीमंत जमीनदारांचे. खेड्यापाड्यांतून पाटील, पोलीस पाटील, सरपंच, सेक्रेटरी ही पदे समाजवादी पद्धतीने राबवली न जाता ती एका एका कुटुंबाची मिरासदारी निर्माण झालेली असते. त्यामुळेच जगन्याच्या खुन्याचे प्रकरण चौकशी न होताच दाबले जाते. इतकेच नव्हे तर सावित्रीला नुकसान-भरपाई देऊन हे प्रकरण संपविलेले असते. गावकरीही जगन्याच्या नेतृत्वाखाली

साथ देण्याइतके हुषार नाहीत तर उलटपक्षी मिंध्या मनाने जगत आहेत. बसंतीवर झालेला बलात्कार डोळयांनी बघूनही आरोपीला पकडून देण्याचे धाडस त्यांचे ठिकाणी नाही. जगन्याच्या खुनानंतर त्याला जाळले जाते व भजन करणारी गावकरी मंडळी ते दृश्य बघतातही, परंतु विरोध करू शकत नाही, जगन्याचा भीषण करुण अंत उघडया डोळयाने बघूनही न बघितल्याचे ढोंग गावकरी करीत असतात. या ढोंगाची चीड तरुण जगन्याच्या ठिकाणी होती कारण तो सैन्यात दाखल झालेला एक फौजी होता. जगण्या-मरण्यापेक्षा एका तत्त्वासाठी झगडणे हेच त्याच्या जीवनाचे श्रेयस होते. परंतु त्याचे हे मन त्याच्या लहानू या मित्राला आणि सावित्रीलाच फक्त कळू शकले. गावकऱ्यांच्या मिंधेपणाला, कचखाऊपणाला, भ्याडपणाला तो धिक्कारतोही. गांडूपणाच तुमचा वैरी आहे. पाटील वाईट नाही; पण तुमची वृत्ती वाईट आहे, ही त्याचा आपल्या जात-भाईबद्दलची भावना आहे. त्यामुळे ज्यांच्यासाठी तो तळमळतो ते लोकही त्याला समजावून घेऊ शकत नाही. व ज्या सत्ताधाऱ्यांशी तो भांडतो तेही वाऱ्याशी भांडल्यासारखे कुचकामी ठरते.

संक्रमणावस्था

ही एका व्यक्तिगत जीवनाची आणि व्यक्तिगत जीवनाबरोबरच संक्रमणाच्या अवस्थेत असलेल्या खेडे आणि शहरे यांच्यातील भावद्वंद्वांची शोकांतिका ठरते. लोकशाही समाजवादाची वस्त्रे पांघरलेल्या या देशात बहुजनसमाज आणि विशेषत: खेडयातील समाज हा उघडावाघडाच जगतो आहे. मठ्ठपणाने, लाचारीने अन्यायाला स्वीकारतो आहे. परंपरेने दिलेले भागधेयच आपले आहे म्हणून गतानुगतिकत्वाने जगतो आहे. परंतु अशांच्याच मेळयात एखादा तरुण पेटून उठतो. आणि पेटता पेटता भयानक शक्तींशी लढा देत देत हुतात्मा बनतो ! प्रश्न आहे या हौतात्म्याने आम्ही काही अन्तर्मुख होतो का ? 'लोककथा '७८ मधील जीवनानुभव असा आहे विलक्षण वास्तव आणि विलक्षण दाहक !

REFBK-0023641

REFBK-0023641

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
२८९९
वा. क्र. २३६४१
लेखक ३१।१०।८२
संदर्भ शाखा (स्थळ प्रत)