

मा.

अं

१८

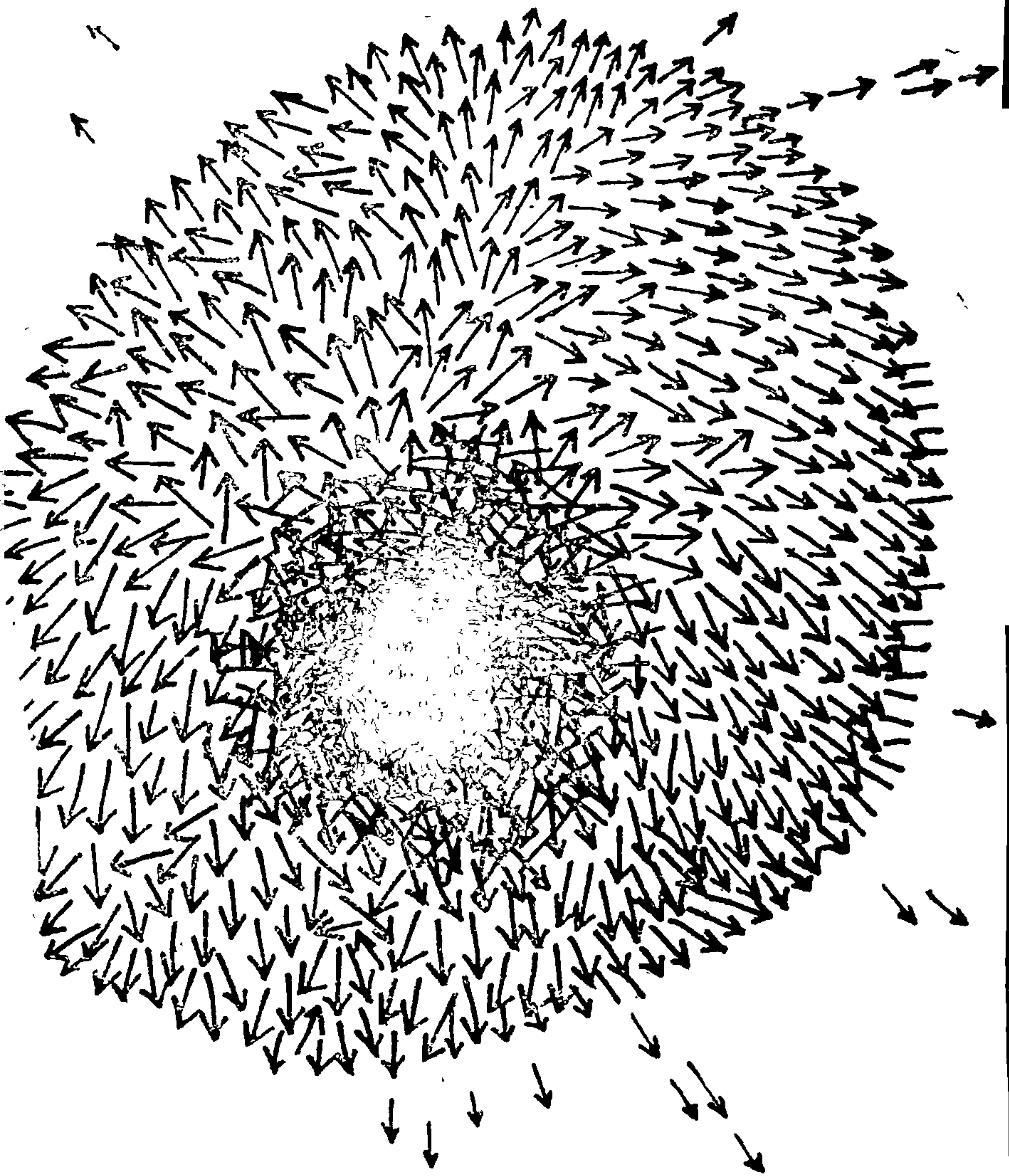
२

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

(ठाणे जिल्हा वाचनालय)

वाचनालय / संदर्भ / नौपाडा

वर्ष एकोणिसावें अंक दहावा जून ऐकोणीसशें एक्याऐंश







वरील सात ओळींतील दृक्चित्र 'काही बाही' नाही. शिवाय 'घडत राहते' हे क्रिया-पदहि चुकीचे वापरले आहे. सात ओळींत वर्णिली आहेत तीं दृक्चित्रे आहेत, त्या घटना नव्हेत. इथपर्यंतची कवितेची रचना अशाप्रकारे संदिग्ध व ढोबळ रीतीने कां होते ? तर मुळांत कवितेतून व्यक्त करण्याजोगा कोणताहि अनुभव कवीच्या हाताशी नाही. कवीला फक्त इंद्रधनुष्याचे क्रमवार सात रंग माहीत आहेत आणि त्यांचा वापर कवि पहिल्या सात ओळींत अतिशय बेमालूमपणे करतो. वर वर पाहिल्यास कुणालाहि या रंगांचे अस्तित्त्व जाणवणार नाही अशी चलाख विधाने तो निवडतो. या कवितेतील पुढील भाग तर आणखी मजेशीर आहे. कवीला फक्त एक शास्त्रीय सत्य माहीत असल्याचे दिसते. ते म्हणजे—प्रकाशकिरणे पृथक्करण केल्यास त्यांतून सात रंग परावर्तित होतात. म्हणून पुढची ओळ 'मी पांढराधोप कागद घेऊन सूर्य कोरतो' अशी योजली जाते; अर्थात ही ओळ संपूर्ण कवितेच्या संदर्भात तुटकच आहे. कवीच्या मनांत सात हा आकडा इतका घट्ट रुजलेला आहे की, 'कोरलेल्या सूर्या'चे अवयवहि सात होतात. पाहा : 'डोळे, कान, नाक, तोंड, हात, पाय, सावली'. येथपर्यंत कवितेची रचना केली, तेव्हां आतां शेवट कसा करावा, हा प्रश्न कवीला पडलेला असेलच, पण कवितेचे साचे माहीत असलेल्या असल्या कवींना फार काळ थांबावे लागतच नाही. नवव्या ओळींत 'पांढराधोप' हा शब्द वापरलेला आहेच. त्याच्या विरुद्ध अर्थाचा 'अंधार' हा शब्द कवीच्या मदतीला घावून येतो. व शेवटची ओळ--'नि मुकाट अंधारात डोळे सोडून देतो' ही होते; आणि पुन्हां प्रकाश-अंधाराचा सनातन अनुभव दिल्याचे खोटे समाधान कवीला निर्धास्तपणे बाळगतां येते.

उपरोक्त कवितेला मी या कवीची प्रातिनिधिक कविता म्हटले, कारण थोड्याफार फरकाने प्रामुख्याने अशाच कवितांचा भरणा या संग्रहांत आहे. ही कविता वाचल्यानंतर जाणवते की, परेन जांभळे कोणतीहि जीवन-जाणीव व्यक्त करीत नाहीत. किंबहुना प्रत्यक्ष जीवनानुभवाला भिडण्याचे सामर्थ्य या कवीकडे नसावे की काय अशी शंका प्रबळ ठरावी, असे प्रस्तुत कवितांचे स्वरूप जाणवते. जीवनानुभवाचे प्रत्यक्ष चित्रण करण्यापेक्षा कवीला रचनेच्या क्लृप्त्याच अधिक मोहवितांना दिसतात. रचनेचे कसब प्रभावी ठरल्यामुळे तांत्रिक कवितारचनेचा हव्यास निर्माण होतो व केवळ या हेतूतून कवितानिर्मिती होते की काय अशीहि शंका या ठिकाणी प्रस्तुत ठरते. अशा प्रकारची केवळ तांत्रिकतेवर भर देणारी रचना प्रस्तुत संग्रहांत विपुल प्रमाणांत आढळते. 'प्रभेय' (पृ. १०) ही कविता पाहा— (परीक्षणकर्त्याचा.)

समुद्र अन् चंद्र यांचा परस्परसंबंध

हे एक शास्त्रीय सत्य असेल

किंबहुना, भेगाळलेल्या जमिनीत रुजलेले बीज

दोन : आलोचना



नि निद्रिस्त गर्भवतीने दिलेला हुंकार हे सुद्धा...

तसे पाहिले तर घटातील आकाश आणि आकाशातील घट

यांचा परस्परसंबंध कुंभाराला तरी कुठं माहित असतो ?

तरीदेखील तो बापडा चाकावर माती फिरवीत मातीतच मिटतो ना !

त्याचा मुलगा ? स्मशानातून बापाची राख सावडून घरी परततो

नंतर तो रोजच मातीशी नातं जमवतो, नवं नवं-आपसूकच

या कवितेकडे लक्षपूर्वक पाहिले तर कवितानिर्मितीच्या कांहीं लकबा हाताशी येतात. उपरोक्त कवितेच्या सुरुवातीला समुद्र आणि चंद्र यांच्या संदर्भात एक मोघम विधान कवि करतो. मोघम अशासाठी म्हटलें की, 'आहे' या क्रियापदाऐवजी कवीने 'असेल' हें क्रियापद वापरलें आहे; म्हणून तें विधान ठाम नाही. एक विधान केल्यानंतर त्याच्या पुष्ट्यर्थ दुसरें विधान कवीला करावेसैं वाटतें आणि दोन्ही विधानांत तर संबंध प्रस्थापित करायला हवा, म्हणून 'किंबहुना' या शब्दाचें उपयोजन केलें जातें. 'किंबहुना' या शब्दानें सुरुवात करून समुद्राबद्दल म्हणजे पर्यायानें पाण्याबद्दल पहिल्या विधानांत सांगितलें असल्यामुळें जमिनीबद्दल दुसऱ्या विधानांत कांहीं सांगणें (आपोआप) आलेंच. मग ती नुसती जमीन राहत नाही, तर जमिनीचा संबंध नेहमीं सृजनाशी आहे, हा संकेत कवीला आठवतो म्हणून 'भेगाळलेली जमीन' व त्यांत 'रुजलेले बीज' हे घटक उपस्थित होतात. 'बीज' या शब्दाच्या योजनबरोबरच पुढची ओळ तयार होते व ती आधींच्या ओळीतील 'बीजा'मुळें 'गर्भवती'शीं जोडली जाते. 'भेगाळलेली जमीन = निद्रिस्त गर्भवती' व 'रुजलेले बीज = हुंकार' हीं समीकरणें पटकन तयार झालीं कीं, एक कडवें तयार होतें. अर्थात कडव्याच्या शेवटीं असलेलें 'हें सुद्धा...' हे शब्द असतांना तिसऱ्या ओळीतील सुरुवातीचा 'किंबहुना' हा शब्द अप्रयोजक आहे, याचेंहि भान कवीला राहिलें नाही, तें बहुतेक रचनेच्या हव्यासामुळेंच !

ही साखळी आणखी पुढें जाते. दुसऱ्या कडव्याची सुरुवात 'तसे पाहिले तर' या निरर्थक व अप्रयोजक शब्दसमुहानें होते आणि नंतर आलेला 'घट' हा शब्द पहिल्या कडव्यातील शेवटच्या ओळीतील 'गर्भवती' या शब्दावरून कवीला सुचला असावा, असें दिसतें; कारण 'गर्भवती'प्रमाणें 'घट' या शब्दाभोंवतीहि सृजनाचा संकेत आहे. 'घटातले आकाश' आणि 'आकाशातील घट' अशी 'गागरमें सागर'छाप रचना केली जाते व उगाचच आध्यात्मिक चिंतनाचा आव आणला जातो. 'घट' या शब्दामुळें लगेच 'कुंभारा'ची योजना होते. नंतर त्याचें चाक, त्यावरची माती, मातीत मिटणें आलेंच. जीवनाचें सातत्य दाखविण्यासाठीं कुंभाराच्या मुलाचा बापाच्या राखेशीं (मातीशीं) संबंधहि आलाच. अशा परस्परसंबंधांच्या जोड्या दिल्यावर ही रचना ताकिक आहे, हें कवीला जाणवलें असावें आणि पळवाट काढण्यासाठीं 'प्रमेय' हें शीर्षक कवितेच्या

बरील सात ओळींतील दृक्चित्र 'काही बाही' नाही. शिवाय 'बडत राहते' हे क्रिया-पदहि चुकीचे वापरले आहे. सात ओळींत वर्णिली आहेत तीं दृक्चित्रे आहेत, त्या घटना नव्हेत. इथपर्यंतची कवितेची रचना अशाप्रकारे संदिग्ध व ढोबळ रीतीने कां होते ? तर मुळांत कवितेतून व्यक्त करण्याजोगा कोणताहि अनुभव कवीच्या हाताशी नाही. कवीला फक्त इंद्रधनुष्याचे क्रमवार सात रंग माहीत आहेत आणि त्यांचा वापर कवि पहिल्या सात ओळींत अतिशय बेमालूमपणे करतो. वर वर पाहिल्यास कुणालाहि या रंगांचे अस्तित्व जाणवणार नाही अशी चलाख विधाने तो निवडतो. या कवितेतील पुढील भाग तर आणखी मजेशीर आहे. कवीला फक्त एक शास्त्रीय सत्य माहीत असल्याचे दिसते. ते म्हणजे—प्रकाशकिरणाचे पृथक्करण केल्यास त्यांतून सात रंग परावर्तित होतात. म्हणून पुढची ओळ 'मी पांढराधोप कागद घेऊन सूर्य कोरतो' अशी योजली जाते; अर्थात ही ओळ संपूर्ण कवितेच्या संदर्भात तुटकच आहे. कवीच्या मनांत सात हा आकडा इतका घट्ट रुजलेला आहे की, 'कोरलेल्या सूर्या'चे अवयवहि सात होतात. पाहा : 'डोळे, कान, नाक, तोंड, हात, पाय, सावली'. येथपर्यंत कवितेची रचना केली, तेव्हां आतां शेवट कसा करावा, हा प्रश्न कवीला पडलेला असेलच, पण कवितेचे साचे माहीत असलेल्या असल्या कवींना फार काळ थांबावे लागतच नाही. नवव्या ओळींत 'पांढराधोप' हा शब्द वापरलेला आहेच. त्याच्या विरुद्ध अर्थाचा 'अंधार' हा शब्द कवीच्या मदतीला घावून येतो. व शेवटची ओळ--'नि मुकाट अंधारात डोळे सोडून देतो' ही होते; आणि पुन्हां प्रकाश-अंधाराचा सनातन अनुभव दिल्याचे खोटे समाधान कवीला निर्धास्तपणे बाळगतां येते.

उपरोक्त कवितेला मी या कवीची प्रातिनिधिक कविता म्हटले, कारण थोड्याफार फरकाने प्रामुख्याने अशाच कवितांचा भरणा या संग्रहांत आहे. ही कविता वाचल्यानंतर जाणवते की, परेन जांभळे कोणतीहि जीवन-जाणीव व्यक्त करित नाहीत. किंबहुना प्रत्यक्ष जीवनानुभवाला भिडण्याचे सामर्थ्य या कवीकडे नसावे की काय अशी शंका प्रबळ ठरावी, असे प्रस्तुत कवितांचे स्वरूप जाणवते. जीवनानुभवाचे प्रत्यक्ष चित्रण करण्यापेक्षा कवीला रचनेच्या क्लृप्त्याच अधिक मोहवितांना दिसतात. रचनेचे कसब प्रभावी ठरल्यामुळे तांत्रिक कवितारचनेचा हव्यास निर्माण होतो व केवळ या हेतूतून कवितानिर्मिती होते की काय अशीहि शंका या ठिकाणी प्रस्तुत ठरते. अशा प्रकारची केवळ तांत्रिकतेवर भर देणारी रचना प्रस्तुत संग्रहांत विपुल प्रमाणांत आढळते. 'प्रमेय' (पृ. १०) ही कविता पाहा— (परीक्षणकर्त्याचा.)

समुद्र अन् चंद्र यांचा परस्परसंबंध

हे एक शास्त्रीय सत्य असेल

किंबहुना, भेगाळलेल्या जमिनीत रुजलेले बीज

दोन : आलोचना



नि निद्रिस्त गर्भवतीने दिलेला हुंकार हे सुद्धा...

तसे पाहिले तर घटातील आकाश आणि आकाशातील घट

यांचा परस्परसंबंध कुंभाराला तरी कुठं माहित असतो ?

तरीदेखील तो बापडा चाकावर माती फिरवीत मातीतच मिटतो ना !

त्याचा मुलगा ? स्मशानातून बापाची राख सावडून घरी परततो

नंतर तो रोजच मातीशी नातं जमवतो, नवं नवं-आपसूकच

या कवितेकडे लक्षपूर्वक पाहिले तर कवितानिर्मितीच्या कांहीं लकबा हाताशीं येतात. उपरोक्त कवितेच्या सुरुवातीला समुद्र आणि चंद्र यांच्या संदर्भात एक मोघम विधान कवि करतो. मोघम अशासाठी म्हटलें की, 'आहे' या क्रियापदाऐवजी कवीने 'असेल' हें क्रियापद वापरलें आहे; म्हणून तें विधान ठाम नाही. एक विधान केल्यानंतर त्याच्या पुष्ट्यर्थ दुसरें विधान कवीला करावेंसैं वाटतें आणि दोन्ही विधानांत तर संबंध प्रस्थापित करायला हवा, म्हणून 'किंबहुना' या शब्दाचें उपयोजन केलें जातें. 'किंबहुना' या शब्दानें सुरुवात करून समुद्राबद्दल म्हणजे पर्यायानें पाण्याबद्दल पहिल्या विधानात सांगितलें असल्यामुळें जमिनीबद्दल दुसऱ्या विधानांत कांहीं सांगणें (आपोआप) आलेंच. मग ती नुसती जमीन राहत नाही, तर जमिनीचा संबंध नेहमीं सृजनार्शी आहे, हा संकेत कवीला आठवतो म्हणून 'भेगाळलेली जमीन' व त्यांत 'रुजलेले बीज' हे घटक उपस्थित होतात. 'बीज' या शब्दाच्या योजनबरोबरच पुढची ओळ तयार होते व ती आधींच्या ओळींतील 'बीजा'मुळें 'गर्भवती'शीं जोडली जाते. 'भेगाळलेली जमीन = निद्रिस्त गर्भवती' व 'रुजलेले बीज = हुंकार' हीं समीकरणें पटकन तयार झालीं कीं, एक कडवें तयार होतें. अर्थात कडव्याच्या शेवटीं असलेलें 'हें सुद्धा...' हे शब्द असतांना तिसऱ्या ओळींतील सुरुवातीचा 'किंबहुना' हा शब्द अप्रयोजक आहे, याचेंहि भान कवीला राहिलें नाही, तें बहुतेक रचनेच्या हव्यासामुळेंच !

ही साखळी आणखी पुढें जाते. दुसऱ्या कडव्याची सुरुवात 'तसे पाहिले तर' या निर्गर्थक व अप्रयोजक शब्दसमुहानें होते आणि नंतर आलेला 'घट' हा शब्द पहिल्या कडव्यांतील शेवटच्या ओळींतील 'गर्भवती' या शब्दावरून कवीला सुचला असावा, असें दिसतें; कारण 'गर्भवती'प्रमाणें 'घट' या शब्दाभोंवतीहि सृजनाचा संकेत आहे. 'घटातले आकाश' आणि 'आकाशातील घट' अशी 'गागरमें सागर'छाप रचना केली जाते व उगाचच आध्यात्मिक चिंतनाचा आव आणला जातो. 'घट' या शब्दामुळें लगेच 'कुंभारा'ची योजना होते. नंतर त्याचें चाक, त्यावरची माती, मातीत मिटणें आलेंच. जीवनाचें सातत्य दाखविण्यासाठीं कुंभाराच्या मुलाचा बापाच्या राखेशीं (मातीशीं) संबंधहि आलाच. अशा परस्परसंबंधांच्या जोड्या दिल्यावर ही रचना ताकिक आहे, हें कवीला जाणवलें असावें आणि पळवाट काढण्यासाठीं 'प्रमेय' हें शीर्षक कवितेच्या

बौडक्यावर लादलें असावें, असै प्रकर्षानें जाणवतें. समुद्र-चंद्र-जमीन-बीज-गर्भवति-घट-कुंभार-माती ही साखळी चाणाक्ष वाचकांच्या लक्षांत यायला फारसा वेळ लागत नाही; कारण मुळांतच ही कविता अनुभवाचें रसायन नाही, तें केवळ साखळीवजा मिश्रण आहे, हें आतांपर्यंतच्या विवेचनावरून स्पष्ट व्हावें. या कवीची निर्मितिप्रक्रिया ही अनुभवाच्या साक्षात्कारांतून सहजपणें न होतां ती केवळ शाब्दिक कशी राहाते, हें आपण पाहिलें. ती केवळ शाब्दिक असल्यामुळें वरवर कितीहि आकर्षक, तरबेज व पॉलिशलेली वाटत राहिली तरी अनुभूतीची डूब तिच्यांत नाही. असल्या तंत्रकुशल कवींना अनुभवाच्या प्रत्ययकारितेचें मान नसतेंच, किंबहुना अनुभव त्यांनीं मोडींतच काढलेला असतो. कवितेसारखीं विधानें करतां येतात व एक सुबक, रेखीव रचना करतां येते, या तंत्रकुशलतेवर ते खूष असतात आणि कृतक कवितेचें पितृत्व ते राजीखुशीनें पत्करतांना दिसतात.

परस्परविरोधीं विधानांच्या उतरंडींतून साधलेली रचना, ही कविता निर्माण करण्याची जांभळे यांची आणखी एक लकन आहे, हें जाणवतें. 'चंद्रकला' (पृ. १०) ही कविता पाहा -

तिला भिजवणारा स्पर्शविभोर पाऊस  
ओठांवर अंकुरलेली ओलेती गाणी  
उभार स्वप्ने  
कलेकलेने वाढत जाणारा शुक्लचंद्र  
तिच्या वाटेवर गस्त घालणारे विवर्ण डोळे  
काळोखकुंपणावर भेलकांडलेलं चिंब पाखरू  
कोसळस्वप्ने  
कलेकलेने मिटत जाणारा कृष्णचंद्र

चार चार ओळींच्या या दोन कडव्यांमध्ये कुणा एका तिच्या प्रेमसंबंधांतील आनंदभावना व दुःखभावना यांचें परस्परविरोधीं विधानें करून ढोबळ चित्रण केलें आहे. ढोबळ अशा अर्थीं कीं, आनंदभावना व दुःखभावना यांचा तीव्र प्रत्यय वाचकास प्रत्यक्ष अनुभवाच्या आविष्कारांतून न येतां तो केवळ परस्परविरोधी शब्दघटकांत गुंतून पडतो. 'स्पर्शविभोर पाऊस × विवर्ण डोळे, ओलेती गाणी × भेलकांडलेलं चिंब पाखरू, उभारस्वप्ने × कोसळस्वप्ने, कलेकलेने वाढत जाणारा शुक्लचंद्र × कलेकलेने मिटत जाणारा कृष्णचंद्र' या परस्परविरोधी शब्दघटकांमुळें अनुभवापेक्षां रचनातंत्र वरचढ ठरतें आणि एक कोडेवजा रचना तेवढी शिल्लक राहते. हा परस्परविरोध इतका ठळकपणें जाणवतो कीं, कवितेच्या तंत्राची किल्ली आपमूकच वाचकांच्या हातांत येते.

हा विरोध आणि विसंगत रचनातंत्राचा प्रकार बहुतेक कवितांमधून कवि वापरतांना दिसतो. उदाहरणार्थ - 'ओहोटीचा किनारा × उरीपोटी फुटणाऱ्या लाटा (हुंदक्यांचे

चार : आलोचना



शहर , पृ. १९), तळ्यात डोळे X डोळ्यात तळे (तळ्यात, पृ. २०), सर्व कुठे विलखून टाकणे X आता कुठे आरंभ होतोय (आता कुठे आरंभ होतोय, पृ. ११), काळोखगर्भ अवकाशात मी एकटाच X मला प्रकाशनगरी खुणावतेय (मी गप्प गार, पृ. ३१), अवेळी मोहरलेले वृक्ष X सूर्याकडे पाठ केलेली सुर्यफुले (हे शहर आणि आपण, पृ. ३३), मी तमाम प्रहर नक्षत्रांनी त्रिवार नाकारलेला X पेटवित गेलो नसानसानून युगारंभाचे रौद्रगान (मी अनिरुद्ध, पृ. ३५), मी मृत X माझे चित्र जिवंत (चित्र, पृ. १५) ' इत्यादि.

साधारणपणे जवळ जवळ सर्व कवितांमध्ये आढळून येणारे एक वैशिष्ट्य म्हणजे विधानप्रचुरता, हे होय. एकापाठोपाठ एक असंगत, आकर्षक, क्लिष्ट व गूढतेचा आभास निर्माण करणारी चलाख विधाने करायची व शेवटी एक निष्कर्षवजा विधान करून कविता संपवायची, हीहि एक लकव या कवीकडे आहे.

उदाहरणादाखल 'जोगवा' (पृ. २) ही कविता पाहा. या कवितेत प्रारंभी सात विधाने येतात, ती अशी:—

पौर्णिमेच्या सागरात निथळलेला चंद्र  
 तुषारतुरे माळून येणाऱ्या पारदर्शक लाटा  
 खवळून काढलेले सनातन आभाळाचे निळेशारपण  
 चांदण्याचे चंदेरी पान वक्राकृती चिरणारा घंटानाद  
 लामणदिव्यात चकाकून उठणारे घीट पाप  
 पाटुंगळीवर चढलेले हे देवपणाचे पुरातन कुबड  
 तिमिराचा स्रोत पाझरला या पत्थरातून आणि —

ही सात विधाने एका पाठोपाठ एक संदर्भाविना घडाक्यांत लिहिल्यानंतर सातव्या विधानाच्या शेवटी 'आणि—' हे उभयाम्बयी अव्यय येते आणि,

'या इथे पाकोळ्यांनी गर्भारला गाभारा'

ही निष्कर्षवजा आठवी ओळ पहिल्या सात ओळींना जोडली जाते. येथपर्यंत एक स्थिर चित्र कवीने चितारले आहे, असे आपण कसेचसे म्हणू शकतो. कसेचसे मी अशासाठी म्हटले, कारण पहिल्या सात ओळींतून हे स्थिर चित्र संगतवार रीतीने विश्लेषित होत नाही. पहिल्या दोन ओळींत पौर्णिमेचे चांदणे सागरावर पसरलेले आहे आणि त्यामुळे चंदेरी लाटा लखलखत आहेत, हे चित्र दिसते, पण तिसरी ओळ अचानक संदर्भाविना येते ती पहिल्या दोन ओळींशी फटकून वागतांना दिसते. आभाळाचे निळेशारपण खवळून काढलेले आहे. प्रश्न उपस्थित होतो—कुणी? व कां? शिवाय आभाळ सनातन आहे, याला एकंदर कवितेच्या संदर्भात अर्थ काय? आणखी पुढे जावे तर, चवथी ओळ

अतिशय संदिग्ध आहे. 'चांदण्याचे चंदेरी पान वक्राकृती चिरणारा घंटानाद' या ओळींतून एकंदर कवितेंतील विश्वाशीं सुसंगत कोणतीहि दृकप्रतिमा उभी राहात नाही. केवळ एक लफ्फेदार, आकर्षक ओळ लिहिण्याचा हव्यास मात्र जाणवतो, आणि रसिक वारंवार असल्या रचनेशीं ठेंचकाळतो. सहाव्या ओळींतील 'हे' हें दर्शक सर्वनाम कुणासाठीं ? व पुरातन कुवड कुणाच्या पाठीवर ? हें समजत नाही. अकारण संदिग्ध रचना करण्याचें वेड मात्र सतत जाणवत राहातें. आठव्या ओळींतील भावना लक्षांत घेतली, तर पौर्णिमेच्या रात्रीं सागराजवळच्या देवळांत कुणीतरी 'घीट पाप' उरकीत आहे, एवढा अर्थ कसाबसा हातीं लागतो; पण एवढ्यासाठीं पहिल्या सात विधानांतून साधलेली रचनेची चलाखी नजरेआड करतां येत नाही. ही कविता पुढें जाते ती आणखी सहा विधानांतून. हीं सहा विधानें अशीं आहेत —

निविड अरण्यात भर माघात पेटलेला पळस  
 आपल्याच नादात बुडालेले जर्द बावनपक्षी  
 धुक्याचे दही बनते घराघराच्या रांजणात  
 त्यांना घेरते क्षितिजरेषेचे शब्दस्पर्शीं वर्तुळ  
 स्वप्नभिगाच्या ठिकऱ्या उडालेल्या असतात त्याचवेळीं  
 मी गोळा केलेले असतात सावल्यांचे निसरडे अर्थ

मागच्या आठव्या ओळीनंतर नववी ओळ अचानकच येते. देऊळ, चांदणें, सागर या शब्दघटकांशीं खेळतां खेळतां कवि लोंच 'निविड अरण्यात' जातो. पहिल्या आठ ओळींतील चित्र व नंतरच्या सहा ओळींतील चित्र परस्परविसंगत आहे, हें वाचतां-क्षणींच जाणवावें. दोन वेगवेगळ्या रचनेचे तुकडे एकत्र सांधण्याचा प्रयत्न झाल्यासारखा वाटतो किंवा ती संपूर्ण कविता केवळ रचना असल्यामुळें त्यांत कवीच्या नफळत दोन तुकडे पडले आहेत. शिवाय 'पेटलेला पळस,' 'जर्द बावनपक्षी,' 'धुक्याचे दही,' 'घराघराचे रांजण,' 'शब्दस्पर्शीं वर्तुळ,' व 'स्वप्नभिगाच्या ठिकऱ्या' ह्या विसंगत प्रतिमांचा परस्परसंबंधहि जाणवत नाही; आणि म्हणून तीं केवळ संदर्भहीन विधानें उरतात. शेवटच्या ओळींत 'मी'चा उल्लेख येतो. किंवा अशा ओळींतून आणला जातो, तो कविता संपविण्यासाठींच यावरून विस्कळीत विधानांची एकत्र मोट बांधणें म्हणजे कविता करणें असलीं सोपीं समीकरणें कवीच्या मनांत असावीत, हें वरील विवेचनावरून स्पष्ट व्हावें.

या कवीची एक आणखी व विशेष आवडीची लकब म्हणजे कवितासदृश्य विधानें करून मध्येच किंवा शेवटीं शेवटीं एखादा संदिग्ध व गूढ प्रश्न उभा करायचा व संपूर्ण रचनेला एका व्याज गूढतेच्या पातळीवरच ठेवायचें, ही होय. यासाठीं 'क्षितिज' (पृ. ३९) ही कविता पाहा —

सहा : आलोचना



दूर दूर जाणारे लोभसवाणे क्षितिज  
 क्षितिजाचे देखिल एक गाणे आहे  
 क्षितिज स्थिर दिसते  
 क्षितिज पुढे पुढे हरकत आहेसे वाटते  
 क्षितिज सर्वांना सामावून घेते  
 क्षितिज सर्वांना पुरून उरते  
 क्षितिज सर्वांचे असते.

क्षितिजाचे कोण असते ?

या कवितेतील प्रत्येक विधानांत 'क्षितिज' हा शब्द गोवला आहे. दूर दूर जाणारे क्षितिज तिसऱ्या ओळीत स्थिर, चवथ्या ओळीत पुढे पुढे येणारे, क्षितिज सर्वांना सामावून घेणारे, सर्वांचे असणारे, नि शेवटी क्षितिजाचे कोण ? हा प्रश्न, असें या कवितेचे ढोबळ स्वरूप आहे. ही सर्व परस्परविरोधी घटकांची निव्वळ रचना आहे. त्यांतून कुठलाहि एकसंध अनुभव व्यक्त होत नाही. निव्वळ वर्णनपर विधानांची उतरंढ म्हणजे शब्दांची कसरत ठरते आणि शेवटी उगाचच भावुक प्रश्न विचारून रसिकाला गोंधळांत टाकण्याचा प्रयत्न करणे, हे कवितेच्या हिणकस दर्जाचे प्रदर्शन मात्र ठरते. शिवाय 'क्षितिजाचे देखिल एक गाणे असते' ही ओळ संदर्भाविना कवितेत घुसल्यासारखी आलेली आहे.

उपरोक्त कवितेतील विधाने निदान क्लिष्ट नाहीत. साध्या-सोप्या विधानांतून साधलेला भूलभुलैय्या आहे. पण 'हरवलेल्या पायवाटांचे' ही क्र. ४ ची कविता पाहावी. या कवितेतील विधानांतील क्लिष्टता व अनाकलनीयता उघड आहे.

हरवलेल्या पायवाटांचे डोळ्यात साकळलेले आकांत  
 प्रस्तरांनी पिंजून काढलेले निझराचे नर्तन  
 कलंडत्या उन्हाचे कवडसे झाडा-झाडावर ओठंगलेले  
 चित्रांकित पाखरांचा बेगंद चित्कार आभाळताना  
 पापणीबद्ध पूर्ण चंद्र निसटले कपारीत  
 नि भर बहरात दिशांनीही नकार दिले  
 सावल्यांतून अंगार फुलारले त्याचवेळी  
 ओढाळ कविता अपरंपार का पाणावली ?

आतांपर्यंतच्या विवेचनावरून श्री. जांभळे यांची विधाने पेरण्याची लक्ष्य लक्षांत आलेली असेलच. त्यामुळे या कवितेतील पहिल्या सात विधानांचे विश्लेषण मी करित नाही. ती केवळ चलाख व आकर्षक विधाने आहेत, एवढे नमूद करतो. पण शेवटी उपस्थित केलेल्या प्रश्नाचा वरच्या विधानांतील अर्थाशी (तोहि असल्यास) काडीचाहि संबंध

नाहीं, हे चाणाक्ष वाचकांच्या लक्षांत यावे. असले असंबद्ध प्रश्न जागोजाग पेरण्याची कला कवीला चांगलीच आहे. यासाठी कविता क्रमांक ५, ६, ८, २५, २७, ३१, ३४, ३५, ४० या कवितांमधील फक्त प्रश्न वाचले तरी रसिकांची चांगलीच करमणूक होईल. विस्तारभयास्तव सर्वच प्रश्न येथे देत नाही. काहीं प्रश्न पाहाता येतील —

... पलिकडच्या पहाडाच्या दिशेने

मला वारंवार कोण हाकारते आहे ? (पृ. ५)

अस्तित्वात नसलेली झाडे का पाहू नयेत ?

...मी येण्यापूर्वी या झाडांचे तरी कोण होते ? (पृ. ६)

...या बाटांवर कुणी चेदुक केले आहे कां ?

या लाटांवर कुणी स्वार झाले आहे कां ?

या नक्षत्रवेळा कुठून घेऊन येतात स्वप्नपक्ष्यांचे थवे ?

अंधारात तोंड खुपसून कोण रडते आहे ? (पृ. २२)

...या समुद्राचे अरण्य कसे झाले ? (पृ. ३२)

...क्षितिजाचे कोण असते ? (पृ. ३९)

येथपर्यंतच्या विवेचनावरून एक लक्षांत येईल की, कवितांसारखे काहींतरी लिहितां येत, या कल्पनेच्या आकर्षणांतून जांभळे यांची बहुतेक कवितानिर्मिति होत आहे. मुळांत अनुभवांतून कवितानिर्मिति होत नसल्यामुळे कवितांची सुरुवात, शेवट यांसाठी वेगवेगळ्या क्लृप्त्या कवीला कराव्याशा वाटतात; आणि म्हणून 'आता थांबायला हवं...आता निघायला हवं...आता मिटायला हवं' (पृ. ३), 'झाडांचं एक ठीक असतं...झाडांचं ठीकच असतं' (पृ. ७), '...ते उमजलेच नाही !' (पृ. ८), '...म्हणजे आता कुठे आरंभ होतोय म्हणायचा !,' (पृ. ११) 'आणखी सांगायचं तर' (पृ. २१), 'या अरण्याचेच बरे असते : ' (पृ. ३२), 'आकंठ. आकंठ. अखंड. अखंड.' 'आभास. आभास. भास. भास.' 'एकांत. एकांत कलांत. कलांत' (पृ. २२), 'इतकेंच नव्हे तर समजा ;' (पृ. ३२), 'सांप्रत मी गप्पगार' (पृ. ३१), 'मी सांप्रत एक अनिरुद्ध - अ-नि-रु-द्ध' (पृ. ३५.) अशा प्रकारच्या निरर्थक व केवळ लकव म्हणून आलेल्या वाक्यखंडांचा सतत आधार घ्यावासा वाटतो. कविता शब्दांच्या मांडणीमधून लिहावयाची असल्यामुळे शब्द बनविण्याचा हव्यास निर्माण होतो, म्हणून नवीन पण अप्रयोजक सामासिक शब्द बनविले जातात. वारेमाप विशेषण उधळली जातात. शब्दांची रेलचेल केली जाते. त्यामुळे अशा रचनेतील निरर्थकता ठळकरीत्या उमटते. मुद्दाम घडविलेले काहीं शब्द पुढे देत आहे. संपूर्ण संग्रहांत हे शब्द प्रत्येक पानावर सरासरी दहा तरी असावेत. त्यांतील मोजके व मजेशीर शब्द पाहा—

भाठ : आलोचना



‘वैल्हाळ हाक, जर्द बावनपक्षी, वासंतिक सांगावा, गांधारगाणी, पापणीबद्ध पूर्णचंद्र, निर्णायक प्रपात, बेजान देह, धनभोर शांतता, स्वप्नगांधार प्रहर, भन्नाट वातचक्र, समुत्सुक पाखरं, मृणालवेदना, उभारस्वप्ने, कोसळस्वप्ने, पारवे प्रश्न, अल्लड वेलांटी, अथक चिमणी, काळीखगर्भ, प्रकाशनगरी, वृक्षव्याकूळ, वैल्हाळ किनारे, कल्लोळरान, हिंदोळस्वर, संदर्भपिसे, वैशाखवणवे, धुंवट चिरगुटे, चित्तरकथा, मुकुलपाखरू, अकल्पित प्रदेश, सूर्यविकासी लावण्य, खळाळगाणी,’ वगैरे

विशेषणें, सामासिक शब्द यांचा वारेमाप वापर, चमकदार वाक्यखंडांची चतुर पेरणी, गूढ, संदिग्ध प्रश्नांची सरबत्ती, इत्यादि गोष्टी या कवीच्या कवितारचनेची सामग्री आहे. यांतून जें घडवितां येईल, तें कवितासदृश घडविणें, ही कला. त्यामुळें अशा वृत्तीच्या कवींना वास्तव अनुभवांपेक्षां स्वप्नवास्तव अधिक जवळचें वाटत राहातें. कल्पना-चमत्कृतीच्या विश्वांत ते चटकन् रममाण होऊं शकतात आणि म्हणून वेगवेगळ्या फॅटसींचा आधार कवितारचनेसाठीं घेतला जातो. परेन जांभळे यांच्या केवळ कल्पना-चमत्कृतीसाठीं रात्रविलेल्या कांहीं कविता आहेत. ‘ऋतुमते’ (पृ. १), ‘जोगवा’ (पृ. २), ‘क्षितिज उल्लंघून येताना’ (पृ. ३), ‘रक्त गोठविणारे निर्णायक प्रपात’ (पृ. ५), ‘चेटुक’ (पृ. ९), ‘आता कुठे प्रारंभ होतोय’ (पृ. ११), ‘तिच्या डोळ्यातील मोर’ (पृ. १२), ‘चित्र’ (पृ. १५), ‘विरागी’ (पृ. १५), ‘एक नदी असते’ (पृ. २९), ‘स्वतःच मिणमिणत राहून’ (पृ. ३२), ‘मी अनिरुद्ध’ (पृ. ३५), ‘घोडेस्वार’ (पृ. ३८), ‘अकल्पित प्रदेशातील क्षिमक्षिम पाऊस’ (पृ. ४५), ‘एकेक फूल वेचताना’ (पृ. ४६), या कांहीं कविता केवळ फॅटसी आहेत. यांतील ‘चित्र’ नांवाची एक छोटीसी कविता उलगडून पाहातां येईल-

भिंतीवरील चित्रातून मी रात्री अलगद् उतरतो

नि माझ्या स्वप्नात येतो

मी चित्र होतो :

सकाळ होण्यापूर्वी पुन्हा चित्रात जाऊन चपखलपणे बसतो.

पुन्हा रात्र पडेपर्यंत भिंतीकडे पाहण्याचे धैर्य माझ्यात नसते.

मी मृत,

माझे चित्र जिवंत.

(पृ. १५)

फॅटसीमध्येसुद्धां घटनांची अंतर्गत सुसंगति असणें आवश्यक असतें. या कवितेमध्ये पहिल्या दोन ओळींची तिसऱ्या ओळीशीं अजिबात सांगड जुळत नाही. भिंतीवरच्या चित्रांतून मी उतरल्यावर माझ्याच स्वप्नांत जर मी येत असेन, तर मी पुन्हां चित्र कसें

राहूँ शक्येन ? हा प्रश्न अनुत्तरीत राहतो. सकाळ होण्यापूर्वी चित्रांत जाऊन बसल्यानंतर रात्र पडेपर्यंत भिंतीकडे पाहण्याचें धैर्य त्या 'मी' मध्ये कां नाही ?— याचें स्पष्टीकरण कुठेंहि नाही. आणि शेवटच्या दोन ओळी नेमकें काय साधतात ? एकूण कवितेंत त्यांना महत्त्व काय ? तो केवळ एक आकर्षक शेवट मात्र ठरतो. कवितेची अशी विचित्र रचना एकूणच काय साधते ? हे प्रश्न उद्भवतात. म्हणून कवितेंतून साधलेले हे केवळ चकवे आहेत, असा निर्णय द्यावा लागतो. अशी कोड्यासारखी रचना करण्यांत कवीला कितीहि समाधान लाभत असलें, तरी कवितेच्या एकंदर प्रपंचांत ती निष्फळ ठरते. अशा कवितांवर अप्रामाणिकत्वाचा शिक्का न बसला तरच नवल !

समकालीन कांहीं कवींच्या प्रभावाखाली ही कविता कधी कधी वावरतांना दिसते. अनुनाद जाणवावा इतका हा प्रभाव गडद आहे. 'मी गॅलरीत उभा' (पृ. २४) ही कविता वाचतांना 'योगभ्रष्ट' या वसंत आबाजी डहाके यांच्या संग्रहामधील 'ओस झाल्या दिशा' या कवितेची वारंवार आठवण येते. या संदर्भांत 'मी गॅलरीत उभा' या कवितेंतील कांहीं ओळी वाचणें उद्बोधक ठरेल —

... मी टरकवला जातोय पावलोपावली,  
माझे शतशः तुकडे संथ प्रवाहात ...  
... मी पंख कापलेल्या पाखरागत ...  
... मी माळ झालोय, पाहतोय सुस्त अजगराचा मिट्ट जवडा ...  
... धूळ, रस्ते, माळ, दगड ...  
... माझे शतशः तुकडे धुळीत ...  
... मी तुडवला जातोय, पिदवला जातोय, माझी गोची केली जातेय ...  
... मला तिरडीवर बांधलाय श्वासांसहित ...  
... आता मी चौकात उभा आहे हुतात्मा म्हणून ...

कांहीं कवितांतील कांहीं वाक्यखंड कांहीं समकालीन कवींच्या कवितांची तर सही सही नक्कलच आहेत. असे कांहीं वाक्यखंड व समकालीन कवितांतील कांहीं ओळी येथें समोरा-समोर उद्धृत करतो. त्यावर कोणतेंहि वेगळें भाष्य करण्याची गरजच नाही.

१. ... चंद्रप्रकाशाचे रंग विटले  
ती गोष्ट पुन्हा एकदा अनुभवावी  
( हा देह पृ - २७ )

२. पाऊस नुकताच पडून गेलाय  
मी गॅलरीत उभाच उभा रिक्त  
समोरच्या खिडकीतील बाई

एका काळविटाचे हरीण झाले  
ती गोष्ट पुन्हा एकदा सांग  
( —अशोक नायगांवकर )

आज रविवार आहे  
ती एखादं विणकाम करीत असेल  
ती गाणे ऐकत असेल किंवा



उत्तररात्रीचे धुमारे तिच्या डोळ्यात  
कदाचित एखादं स्वप्नपाखरू  
आज रविवार आहे किंवा सोमवारसुद्धा  
पुढचं सर्व असंच...

...त्या अमक्या-तमक्या मासिकातून कविता  
लिहिणारे परेन शिवराम जांभळे  
तुम्हीच काय?

...मी अजून पैलतीर बघितलं नाही.  
कॅबरे, विनोबा भावे, दारासिंग बघितले  
नाहीत  
तिच्या रूसव्याचा अर्धविराम, माझं  
आजारपण  
आणि माझे आजोबासुद्धा आठवत  
नाहीत...

...चल उड जा रे पंछी अब यह देश  
हुआ वेगाना...

...माझं अस्तित्व भकासशून्य  
—पायाखालच्या माळागत  
माझी नजर माळावरून. माळातून.  
माळापलिकडून. मी माळ झालोय...  
...मी गॅलरीत उभाच उभा. रिक्त.

### ३. एक नदी असते

नदी असते  
किनारे असतात  
किनान्यावर चार घरांचं गाव  
गावकुशीत झाडे  
झाडावर हिरवे गाणे गाणारे

जून : १९८१

तिच्या डोळ्यात धुवांधार आभाळ  
कदाचित एखादं आश्वासनही  
निळ्याभोर नितळ तळ्याला दिलेलं...

अमक्या आर्ट गॅलरीत  
तुझं एक चित्र आहे असं परवा ऐकलं  
खरं का ते ?

...मी अद्याप माझी कुंडली पाहिली नाही  
फोरसरोड पाहिला नाही...  
...संन्यासी झगेवाले फादर पाहिले नाहीत  
नितळ स्वप्न किंवा तिचं हसणं वगैरे  
मुलायम पाहिलं नाही...

...ओ सजना बरखा बहार आयी...

...ह्या एकट्या रविवारी  
कॉरिडॉरमधून मी भगभगीत दुःख  
न्याहाळतोय,  
मी आभाळ पाहतोय  
मी माळ पाहतोय  
...मी अजून कॉरिडॉरमध्येच आहे.

—वसंत पाटणकर

(तू, आभाळ, झाड आणि रविवार—  
अबकडई, वर्ष १ ले, अंक ४।१९७२)

### एक झाड असतं

झाड असतं  
फांद्या असतात  
फांद्या निमुळत्या झाल्या की  
डहाळ्या असतात  
डहाळीला लगडून पानं

अकरा : आलोचना

बावनपक्षी

आभाळ नदीत उतरते  
नदी फुसांडत वाहते  
मग क्रमाने किनारे, चार घराचं गाव  
गावकुशीतील झाडे विस्कटतात.  
हिरवे गाणे गाणारे बावनपक्षी  
भुरं उडून जातात

नदी ओसरते

हिरवे गाणे गाणाऱ्या बावनपक्ष्यांची  
स्वप्ने नदीला पडतात.

क्वचित फुलं

छाती भरून फुलं हुंगणारी इवलीशी  
मोडल्या पंखाची मैना  
डहाळीवर बसलेली  
सोसाट्याचा वारा येतो  
प्रथम फुलं आक्रसतात  
मग क्रमाने डहाळी, फांद्या  
झाड वळतं  
मोडल्या पंखाची दुखरी मैना  
पंख अवकाशावर तोळून धरीत  
भुरकन उडून जाते—

—अशोक बागवे

( फुलवा, दिवाळी अंक-१९७८ )

आंतापर्यंतच्या एकूण विवेचनांतून श्री. परेन शिवराम जांभळे हे कवि, व्याजकविता कोणत्याप्रकारे लिहित आहेत, हे दिसून येते. कोणत्याहि काळखंडांत प्रामाणिक, सच्च्य कवितांबरोबरच केवळ तांत्रिक, कृतक कवितेचा प्रवाह समांतरपणे वाहात असलेला दिसतो कविता बेतण्याच्या सोप्या, सपक लकवा असल्या कवितांमध्ये प्रकाषने दिसून येतात. श्री. परेन शिवराम जांभळे यांची कविता ह्या कृतक कवितेशी आपले रक्ताचे नाते जोडतांना दिसते. कविता-लेखनाची विशिष्ट, तात्कालिक सपक शैली या कवीने आत्मसात केलेली आहे, कविता बेतण्याचे तंत्र त्यास अवगत आहे, शब्दावर हुकमत नसली, तरी लय अंगवळणी पाडून घेतल्यामुळे नकटीला शारदेचे सोंग बेमालूमपणे देण्याची कारागिरी हा कवि आपल्या कवितांमधून वारंवार करतांना दिसतो.

उपरोक्त सगळ्या गोष्टींचे प्रत्यंतर संग्रहाच्या पहिल्या पानापासून ते मलपृष्ठापर्यंत सर्वत्र ठळकपणे येते. पहिल्या पानावर—

जाणाऱ्या ने जायचे असते  
उरलेल्यांनी जपावी खूण  
वाळवंटातील पावलांवर  
तळहाताने वाळू लोटून

अशा कांहीं ओळी आहेत. घोषवाक्यांसारख्या अशा कांहीं ओळी मराठीतील बहुतेक काव्यसंग्रहांच्या पहिल्या पानावर हमखास आढळतात. अशा कांहीं ओळी वाचल्यानंतर या बाबतीत कांहीं मूलभूत प्रश्न उपस्थित होतात. ते असे—संग्रहांत व्यक्त झालेल्या कविवृत्तीचा हा अर्क असतो का ? आपल्या वृत्तीबद्दल संक्षेपाने कांहीं सांगण्याचा

बारा : आलोचना



कवींकडून झालेला हा प्रयत्न असतो का ? असा हा प्रयत्न त्यांना कां करावासा वाटतो ? किंहुना असल्याप्रकारच्या भरत-वाक्यांनीं नेमकें काय साधलें जातें ? कीं ही एक नुसतीच फॅशन आहे ? जांभळे ह्यांच्या काव्यप्रपंचाची आतांपर्यंत विश्लेषित केलेलीं वैशिष्ट्ये जर पाहिलीं, तर उपरोक्त रचना ही एक फॅशनच आहे, असें नाईलाजानें म्हणावें लागतें.

आणखी एक फॅड अलीकडच्या काव्यसंग्रहांतील मांडणीमध्ये दिसून येतें, तें म्हणजे कवितासंग्रहाच्या, प्रारंभीं एखाद्या पाश्चात्य कवी-लेखकाचीं वचनें उद्धृत करणें, हें होय. प्रश्न उपस्थित असे होतात कीं, आपल्या कवितांतर्गत अनुभवाच्या अधिक विश्लेषणाला अशा प्रकारच्या कुबड्यांची आवश्यकता कां वाटावी ? कुणी दुसरा मोठा लेखक करतो म्हणून आपण करावें ही अनुकरणात्मक बालिश प्रवृत्ति तर यामागें नसते ना ? आणि नेमकीं पाश्चात्य कवी-लेखकांचींच अवतरणें कशासाठीं ? ह्या मार्तीत रुजलेल्या ज्ञानेश्वर-तुकारामांच्या कविता मराठींतील या कबींना माहिती नसतात का ? कवि परेन जांभळेदेखिल या प्रकाराला अपवाद नाहींत. त्यांनीं सुद्धां Tibullus नांवाच्या एका अभारतीय कवीच्या तीन ओळी उद्धृत केल्या आहेत. त्या देण्यामागें कांहीं गंभीर प्रयोजन असण्यापेक्षां हीसेपोटीं दिल्या असाव्यात, हा संशय वारंवार येतो.

या सगळ्या प्रकारांवरून परेन शिवराम जांभळे यांनीं कवितालेखन हा एक गंभीर वाङ्मयप्रकार आहे, त्यांत अत्यंत संवेदनाक्षम मनाचा संयत आविष्कार असतो, हें लक्षांत न घेतां तो एक आकर्षक खेळ आहे, या 'बालसुलभ भावनेलाच खतपाणीं घालण्याचा प्रकार आपल्या कवितारचनेंतून केलेला दिसतो, जो त्यांना व एकंदर मराठी कवितेच्या प्रवाहाला घातक आहे.





देणारा तिच्या पतीचा मित्र आणि आतांचा पती चंद्रकांत याचा मोठेपणाहि मनावर ठसत नाही. तो स्मिताला आधार देतो, सावत्र मुलींवर प्रेम करतो, हे कथेतल्या निवेदनावरून, वर्णनावरून कळते. परंतु त्याच्या मनाची बाजू अज्ञातच राहाते. स्मिताशी तो लग्न कां करतो ? केवळ दया म्हणून की ती सौंदर्यवति म्हणून ? तिचे आणि त्याचे भावबंध जुळल्याचे कथेत कुठेहि सूचित होत नाही. त्याचप्रमाणे त्याच्याजवळ पैसा नाही, हे स्मिताच सांगते. तेव्हां हे कुटुंब अमेरिकेत कसे येते, काय करते ? हे प्रश्न अनुत्तरितच राहातात. हवे तर वाचकाने समजून चालावे की, चंद्रकांत उच्चविद्या विभूषित आहे. कोठे गेला तरी नशीब काठील असा कर्तवगार आहे.

चंद्रकांतसारखीच परदेशी जाणे-येणे सहज शक्य असणारी माणसे या कथांमध्ये आढळतात. घटस्फोट घेतलेल्यांना दुसरे योग्य जोडीदार मिळतात. पतीपासून दूर राहात असलेल्या पत्नीला चांगली नोकरी मिळते. स्वतः आरामांत राहून दागिने वगैरेहि या स्त्रिया करू शकतात. पोट्यापाण्याचा प्रश्न कोणाच्याच लेखी महत्त्वाचा नाही, नव्हे, ती अडचणच नाही. कथांमधील भावजीवन कृत्रिम, सांकेतिक नसते, तर हे एवढे खटकले नसते.

कथांमधील तपशील अनावश्यक, तसाच कांहीं वेळा वाचकांची दिशाभूल करून कांहीं एक पूर्वग्रह मनांत निर्माण करणारा आहे. वाचक पुढे वाचीत जातो तसा त्याचा भ्रमनिरास होतो. अशीं वर्णने व संवादहि भरपूर आहेत. उदा. 'आई रागावलीस' या कथेमधील विमानतळावरचा प्रसंग परदेशी असलेल्या मुलाला भेटण्यासाठी आई-वडील जात असतांना त्यांना तेथे त्यांच्या भावी सुनेचे वडील भेटतात. त्यांच्या मधील संवाद असा - "आय् अम् सुरेखाज् फादर" "सुरेखा ?" प्रमिला एकदम म्हणाली." या प्रश्नचिन्हामुळे आणि नंतरच्या तिच्या प्रतिक्रियेप्रमाणे सुरेखा तिला माहितीच नाही, असे वाटते. परंतु वस्तुस्थिति तशी नसते. आपला मुलगा सुरेखेशी लग्न करील असा अंदाज बांधण्याइतकी सुरेखेची माहिती आई-वडिलांना दोघांनाहि असते.

शब्दाचे रूढ, सांकेतिक अर्थ लक्षांत न घेतां शब्द वापरण्याचेहि उदाहरण सांपडते. 'कोड' या कथेमधील 'सीतादेवी' आपल्या दुटप्पी आचरणाचे समर्थन करतांना म्हणतात, 'तुम्ही मला नेहमी वेगळ्या वातावरणात, वेगळ्या वेषात, वेगळ्या वृत्तीत पाहता; पण कुमुदताई तो सारा मुखवटा !' 'मुखवटा' या शब्दाने वाचक चकतो. एरवी 'कॉकटेल पार्टी' मध्ये 'स्लीव्हलेस ब्लाऊज' घालून 'हेअरस्टाईल' करून 'लिफ्टीक' लावून वावरणाऱ्या आणि विहस्की व सिगारेटचा आस्वाद घेणाऱ्या सीतादेवींना कोणत्या दडपणामुळे असे मनाविरुद्ध वागावे लागते ? बहुतेक त्यांचे कारखानदार पतिराज जाच करीत असतील. पण सीतादेवी वाचकांचा भ्रमनिरास करतात. त्या पुढे सांगतात, 'पण असं नका समजू की मला त्या प्रकारचं वागणं

आवडत नाही, आवडतं की ! म्हणून तर तशी वागते. देवाची भक्ती आणि तुमचे कपडेलते किंवा मिश्र समाजात मिसळणं ह्याचा अर्थार्थी संबंध आहे असं मला वाटत नाही.' एरवीं अत्याधुनिक वेषभूषा आणि शंकराचार्यांबरोबर असतांना किंवा देवपूजा करतांना सुती साडी व कोपरापर्यंत बाह्या असलेला ब्लाऊझ घालणाऱ्या सीतादेवींचे तत्त्वज्ञान वाचकाला थक्क करतं. आचार आणि विचार यांत किमान संगति असतेच असते. हें, भूमिकेप्रमाणे वेषभूषा बदलणाऱ्या आणि त्यांचे समर्थन करणाऱ्या देवीजींच्या गांवींही नाही.

'कोडं' मधील सीतादेवीसारखीच 'वितळलेलं बर्फ' या कथेमधील 'जोन'ची व्यक्तिरेखा अंतर्विरोधी, न पटणारी आहे. एका मुलानंतर पुढे मुलें होण्याची शक्यता नाही हें कळल्यावर ही अमेरिकन स्त्री आपल्या मुलाला बहीण हवी म्हणून हिंदुस्थानी अनाथ मुलगी दत्तक घेते. ( त्यावेळीं ती पतीसह हिंदुस्थानांत असते. ) पुढे अमेरिकेंत गेल्यावर आपल्यांतला वेगळेपणा जाणवून ती मुलगी ( उमा ) हिंदुस्थानांत परत जाण्याचा इष्ट करते तेव्हां तिच्या या वेड्या हट्टामागचे धोके समजावून देऊन तिला त्यापासून परावृत्त करण्याचे सोडून ती वेतागून तिला हिंदुस्थानांत पाठवून देण्याचे जोन ठरविते. एखाद्या कजाग बाईसारखीच ती वागते. बारा वर्षांच्या मुलीला, 'ती सापासारखी उलटली' असं म्हणते; आणि अस्सल भारतीय नारीच्या थाटांत नवऱ्याला सुनावते, सकाळी तुम्ही लवकर ऑफिसात जाता ते रात्री येता. त्रास होतो ह्या सगळ्या गोष्टींचा तो मला. तुम्हाला नाही. ह्या घरात मला सुख लागावं अशी तुमची इच्छा असेल तर तिला पाठवून द्या - '

'जांच' ( शुद्धिपत्रकाप्रमाणे 'आंच' ) या कथेमधील गीता ही निर्विकार निर्बुद्ध, मख्ख आहे. ती तशी कां आहे, याचे स्पष्टीकरण कथेत मिळत नाही. तोच प्रकार "माझ्यातला 'मी' नष्ट झाला" मधील मालेचा. ती निर्बुद्ध नाही. परंतु मख्ख आणि थंड आहे. ती सांगते, 'ज्या दिवशी माझ्या वडिलांच्या जाचाला कंटाळून माझ्या आईने आत्महत्या केली त्या क्षणापासून माझी सगळी हौस नाहीशी झालीय—' तिच्या या खुलाशावर 'आपल्या कोषातून ती बाहेर पडत होती अन् ते तिला नको होतें !' ही तिच्या पतीची प्रतिक्रिया तो तिला या कोषांतून बाहेर पडण्यासाठी कांहींच मदत करित नाही. आपलेच दुःख कुरवाळत बसण्यांत स्वतःला धन्य मानतो. वाचकांची सहानुभूति 'जांच' मधील हरिचरण किंवा "माझ्यातला 'मी' नष्ट झाला" मधील श्यामकांत मिळवूं शकत नाहीत.

"ओ ! आम् अँम मिसेस् मिश्रो" ( शुद्धिपत्रक-मिश्रा ) मधील असीमा आपल्याला मिसेस मिश्रा समजते...केवळ दीड दोन महिने आपल्यावर उपचार करणाऱ्या प्रौढ डॉक्टरांची पत्नीच आपण आहोत, असं समजण्याइतका मानसिक बदल असीमेत कसा

सोळा : मालोचना



घडून आला, याचें उत्तर कथेंत नाहीं. कथेमधील मानसोपसार असीमेच्या अंतर्मनाचा कानोसा घेण्याचा प्रयत्नच करीत नाहींत, त्यामुळें तिची मनोरुग्ण अवस्थाहि मनाला भिडत नाहीं.

‘ सत्य उमजळं, मन उजळळं ’ या कथेंत श्रीमंताच्या विषडूं पाहणाऱ्या तरुण मुलीची समस्या मांडण्याचा प्रयत्न आहे. आई-वडिलांचें दुर्लक्ष आणि बाहेरचे मोह यामुळें विषडणारी मुलगी परंतु इतर कथांप्रमाणेंच फालतु गोष्टींना महत्त्व, अवांतर तपशिलांचा, अनावश्यक वर्णनांचा भरणा, यामुळें लेखिकेला जें काय सांगायचें आहे, तें अगदीं क्षीणपणें नजरेंस पडतें.





मडेंकर वा मधुकर केचे यांनीं आध्यात्मिक अनुभवाला दिलेले नवे संदर्भ, नवे आकार पाहिले कीं प्रस्तुत कवीचें अनुकरण थिटें वाटतें. पूर्वसुरींच्या काव्यसौंदर्यानिं झपाटलें जाऊन तशी रचना प्रारंभीं घडली, तरी पुढें पुढें नवनिर्मितीची रग कवीला अनुभवांच्या अत्यंत तरल पातळ्यांकडे खेचून नेते, मनावरील ताणांचा स्फोट आपली स्वाभाविक लय घेऊनच अवतरतो. पण येथें आढळतो काय, तर अनुकरणाचा सोस व सांकेतिक कल्पनांचा फुलोरा.

कवि अनेक वेळां आपली काव्यदृष्टि अट्टाहासपूर्वक सांगण्याचा प्रयत्न करतो. उदा.

१) एक अनाम संवेदना / जाणवत असते / वेगळ्या लयींत ( पृ. ३ )

२) मीच इथे स्वर वनुनी राही ( पृ. ३४ )

३) वेदनेला शब्द आहे। अर्थ तिजला येऊ दे ( पृ. ४९ )

अर्थात काव्यदृष्टीचें निवेदन आणि तिची अभिव्यक्ति यांचा शोध घेणें महत्त्वाचें ठरतें. आत्मनिष्ठेबद्दल कवि ठायीं ठायीं ग्वाही देत असला तरी ती उन्मळून बाहेर पडलेली कुठेहि प्रत्ययाला येत नाही.

कोणत्याहि कवीची जीवनदृष्टि ही संस्कार, श्रद्धा, आचारधर्म, परंपरा, संघर्ष, वैचारिकता इ. गोष्टीमुळें घडत जाते. कवि चौधरींची दृष्टि भारतीय संस्कृतीमधील उदात्त जीवन-मूल्यांनीं भारावलेली आहे. त्यांच्या अंतर्मनांत एक पूर्ण असें आदर्श विश्व तरळत असून मूल्यपूजन हा तिचा स्थायीभाव बनला आहे. वैभवशाली भूतकाळाची आठवण त्यांना खिन्न करते. 'जुन्या गढीचे मढे' आणि तिचा 'सेवक बनलेला स्वामी' पाहिल्यावर कवि हळहळतो. पूर्वी फुलारांत प्रकटणारा ईश आतां अण्वस्त्रांत प्रकटलेला दिसतो. सत्ता, समता, मानवता 'बेढी'च्या रूपांत यमुनातीरावर भटकतांना दिसतात. ह्या जाणीवेंतून कवि भावबळ घेण्याचा प्रयत्न करतो. 'दुरितांचे तिमिर जावों' हा ज्ञानदेवांचा मंत्र आपल्या मुखांत सदैव राहो, ही इच्छा तो व्यक्त करतो. मनांत सुरलेलें मूल्यप्रेम आणि वास्तवांत त्यांची होत असलेली विटंबना पाहिल्यावर कवीचें मन दुभंगतें. परंतु अंतर्मनांतले व्यस्ततेचे ताण तितक्याच सामर्थ्यानिं कलारूप घेऊन अवतरत नाहीत. मनांत रुतलेल्या घट्ट मूल्यबंधांमुळें कवीचें अनुभवक्षेत्रहि मर्यादित झालें आहे. काव्यविषय म्हणून निवडलेले विषयहि त्याच मुशींतले आहेत. कवितेचा प्रेरणास्रोत कांहींहि असला तरी सामर्थ्यवान कवि कुठल्याहि अनुभवांना नवे कलामूल्य देवूं शकतो. प्रतिमानें जुनीं असलीं तरी संदर्भ नवे येऊं शकतात. प्रस्तुत कवि अनेक जुने पौराणिक संदर्भ उपयोजित असला तरी कलाहीनतेमुळें त्यांचें झिजकेपण खटकलें. उदा.

सुभद्रेच्या जागृत गर्भाच्या हुंकारासारखा ( पृ. २ )

नखे मात्र लाल झाली नरसिहाची ( पृ. ४ )

आमची व्यया कर्णासारखी

आम्ही आहोत वाङ्म-राधेसारखे ( पृ. ८ )

षंठ पांडवांचा वारसा ( पृ. ७१ )

प्राचीन आदर्शावरची अविचल श्रद्धा व मूल्यप्रेम यांमुळे असे संदर्भ सतत स्फुरत असले, तरी या साधनद्रव्याचा उपयोग कुशलतेने करून त्यांना वेगळे सौंदर्यमूल्य देता येते. पण येथे आत्मानुभवांचा स्फोट अशा संदर्भांच्या सौंदर्यहीन पत्करणीमुळे दुबळा ठरला आहे. प्रत्ययकारकता नष्ट होते, पण जाणवतो तो केवळ नखरेळणा.

कवितेचे आकारबीज अनुभवाच्या मनावरील ताणांतच खरे पाहातां दडलेले असते. विचारानुभव विधानात्मक पद्धतीने व्यक्त झाल्यास उत्कटता हरवते. 'अनुभव बौद्धिक स्वरूपाचा' ही जाणीव रसिकाला होऊं नयेच, पण रूपबंधामुळे आवश्यक तो परिणाम मात्र साधावा, या किमयेत कवीचे यश सामावलेले असते. कुसुमाग्रजांच्या कवितेत असे सहज घडते. उदा. 'कोलंबसाचे गर्वगीत', 'अहि-नकुल' इ. येथे मात्र पदरी निराशा पडते. शब्दसाधवाच्या बाबतीत कवि अवास्तव जागृत आहे हे सातत्याने जाणवते. बोरकरांप्रमाणे संस्कृतप्रचुर भाषेचा वापर कवि खूपच करतो. बोरकरांच्या कवितेत भाषेची विशिष्ट प्रकारची आंगठण सर्वच कवितांमध्ये आढळते. येथे कांही कविता संस्कृतप्रचुर तर कांही अत्यंत साध्या व सुबोध अशा शब्दांत आढळतात. उदा. 'ती अशी गेली निघूनी हे मुळी कळलेच नाही' या सुरवातीच्या अत्यंत साध्या ओळीनंतर 'गंध ओला कुंतलांचा,' यासारख्या ओळी येतात.

कवितेत 'शब्द' हा सचेतन अवस्थेत जाणवला पाहिजे. केवळ वस्तूला पर्यायी चिन्ह म्हणून नव्हे. शब्दाला स्वतःचा पिंडविशेष असतो. तो ओळखूनच हा कच्चा माल जाणीवपूर्वक वापरावा लागतो. कवीला यथे भान नसल्यामुळे शब्दच कवीवर हुकमत गाबवितांना दिखतात. वस्त्रगंधा, नृत्यमुद्रा सुवर्णपुष्पे, जलमेष, खरगंध, गंधगर्विता इ. शब्द पाहिले की हे सहज कळते. कधी 'हे कुणा देता नये' ( पृ. ७० ) यासारखी कविता व त्यांत आलेल्या सूर्यपुष्प, सूर्यपक्षी, सूर्यपाणी, सूर्यनाते, इ. प्रतिमा पाहिल्या की, गडक्यांचा कवीचा कारखाना आठवतो ! 'कधी दीप हे आले विझू' ( पृ. ५७, ५९ ) वा, 'डावांचा त्रिशूल' यासारखी प्रतिमा दोनवेळा येते ! ( पृ. २४, २५ )

'प्रेम' हा अनुभव सर्वव्यापी असल्याने त्याचा आबिष्कार आजपर्यंत अनेक कवींनी अनेक ढंगांनी केला आहे. अनुभव तोच असला, तरी व्यक्तिवैशिष्ट्यांमुळे वेगळे सौंदर्यपूर्ण पदबंध धारण करून अवतरू शकतो. या कवीचे प्रेम अनुभवजन्य नसून कल्पनाजन्य आहे. आणि वृत्तीहि स्वप्नाळू व भावडी आहे, हे प्रकर्षत्वाने जाणवते. भावविवशतेच्या प्रवाहांत कवि सतत ओढला जात असल्याने सांकेतिक व ठोळवेवाच प्रतिमा यांतूनच ते प्रेमविश्व साकार होते. 'नीर मागता मद्य मिळाले' तरीहि कवि



प्रेमसीला, 'ये, बराशी' अशी सादं बालतो. 'बाकी शुन्य असली तरी त्यातूनही विश्व निर्माण करू' असा आशावाद उराशी बाळगतो. अर्ध्या डावांतून प्रेयसी लठून गेल्यावर 'रात्र अर्धी व पेला अर्धा' राहातो व तो आसवांनी भरून जातो. 'विकार जावे गळुन,' असें अपार्थिव प्रेम चाहणारा कवि 'काचोळीच्या अट्टाहासात होता पदर कलंदर' अशी पार्थिव सौंदर्याची छटा सहज टिपतो.

कांहीं तुरळक निसर्गकवितांची वीण पाहिल्यावर आढळते काय, तर सांकेतिक कल्पनांची समृद्धी. संवेदनांची संपन्नता नव्हे. निसर्गरूपे भाववृत्तीची झालर म्हणून येतात. शेवटच्या स्तवकांत बहुतेक गझला असल्याने ते वृत्त कवीचे आवडते दिसते. या संप्रदांतील गझलांचा परिवेश पारंपरिक आहे. 'समयाचा दर्द' त्या मुखर करीत असल्या तरी शब्दांच्या पेटेंत आपला मूळ रंग हरवून बसल्या आहेत.

'नीतितत्त्वाची पणती,' 'सर्वस्पर्शी,' इ. विशेषणें बहाल करून प्रा. भाद्रचंद्र फडकेयांनी चौघरींच्या कवितेला 'सखी संवाद' म्हटले आहे. कविवर्य बोरकरांना तो 'आत्मसंवाद' वाटतो. शिवाय त्यांत प्रासाद, अकृत्रिमता, हृद्य रूचिरताहि आढळते. प्रस्तावनाविषय झालेल्या कवीला गोंजारण्याच्या वृत्तीतून हे मूल्यमापन स्फुरलेले अरुले तरी थोडीबहुत स्थळे आढळतातहि. पण एकंदरीत हा सखिसंवाद फारच सांकेतिक व स्वप्नाळू झाला आहे. मग कवीची जमेची बाजू कोणती? चांगल्या गीतगुणांमुळे कांहीं कविता गुणगुणाव्याशा वाटतात. शब्दवैभव, रचनासफाई, संयम, कल्पनासौंदर्य, इ. गोष्टींमुळे कवीबद्दलच्या अपेक्षा निश्चित उंचावतात.

## शब्दायन : सरोजिनी वैद्य

१९८०, सुवर्ण प्रकाशन, पुणे

मूल्य रु. १०.००



आधुनिक समाजाची आज एखाद्या जगड्याळ यंत्राप्रमाणे जी घडण होत चालली आहे, त्यामध्ये आजचे वाचक सामान्य आणि चोखंदळ दोन्ही प्रकारचे आणि आजचे लेखकहि इतर सर्व लोकांइतके भरडले जात आहेत. त्याचा परिणाम म्हणजे एका बाजूने भावुक कल्पनारम्य किंवा हस्तिदंती मनोऱ्यांतील लिखाण वाचणे आज वाचकांनी टाकून दिले आहे आणि दुसऱ्या बाजूने खास व्यक्तिगत, एकट्यापुरतेच राहू शकणारे अनुभव किंवा कल्पना फुलवून वाचकांना सादर करण्याची लेखकांची हौसहि कमी होत चालली आहे. आजच्या वाचकांना हवा आहे जीवनांतला रोकडा अनुभव आणि त्याचबरोबर यापुढे आपल्या लिखाणाबाबत स्वतः समाधानी राहणे असेल, तर लेखकांनाहि जीवनाशीं मिडावेच लागेल. ज्या 'बांधिलकी'चा उद्घोष वारंवार केला जात होता, ती बांधिलकी कोणत्या तत्त्वनिष्ठेमुळे नव्हे, तर काळाच्या गरजेतून आतां साहित्यांत येऊं पाहात आहे.

'शब्दायन' हा सरोजिनी वैद्य यांच्या आठ ललित लेखांचा संग्रह वाचतांना ही गोष्ट जाणवली. याचे कारण हे लेख लिहिणाऱ्या सरोजिनीबाई 'अवतींभोवतींच्या जगाबरोबर' आहेत, याचा प्रत्यय सतत येतो.

'अनुबंध-एका थोर ग्रंथाचा' या लेखांत सरोजिनीबाईंनी 'गीताहरस्य' या ग्रंथाची स्फूर्ति आणि विसावा देण्याची शक्ति, आजमावयाचा प्रयत्न, धार्मिक स्त्री किंवा तत्त्वचिकित्सक म्हणून नव्हे, तर एक सर्वसाधारण मनुष्य म्हणून केला आहे. गीतेत सांगितलेला निष्काम कर्मयोग आचरतां यावा यासाठी आपला 'अंतरीचा दिवा' अखेरपर्यंत घासून पुसून स्वच्छ कसा ठेवतां येईल? मूल्यविवेक करून कोणत्या वेळीं स्वतःचा कोणता धर्म हें अचूक कसे कळेल? याची उत्तरे लेखिकेला गीतारहस्यांत मिळाली आहेत.

साहित्यिकानें आपलें लिखाण नेहमीं जिवंत, ताजें राहावें म्हणून खास प्रयत्न करणे जरूरीचें असतें. हें करण्यासाठी ज्या जमिनीवर आपला साहित्यसृष्टि उभारली आहे, ती जमीन वारंवार खणण्याची जी संवय आपण जोपासली आहे, तिची ओळख 'साहित्याचे माझ्या जीवनातील स्थान' या लेखांत लेखिकेनें करून दिली आहे. त्यासाठी लेखन, वाचन आणि लेखनचर्चा यांतच केवळ न रमतां प्रत्यक्ष लोकजीवनाचा संपर्क लेखिकेनें आवश्यक मानला आहे.

या संग्रहांतले बरेचसे लेख आपल्याकडील स्त्रीजीवनाचे वेगवेगळे पैलू प्रकाशांत आणणारे आहेत आणि स्वतः सरोजिनीबाई स्त्रीमनांतील सल फुंकर मारून नुसती हलकी करण्याऐवजी त्यावर कांहींतरी उतारा शोधित आहेत, अशी जाणीव होते.

या लेखांमधील 'प्रवास' या लेखाचा प्रथम उल्लेख केला पाहिजे. लेखकाची अभिव्यक्ति जिवंत होण्यासाठी लोकजीवनांत प्रत्यक्ष वावरणे किती आवश्यक आहे, याचे एक प्रात्यक्षिकच या लेखांत बघायला मिळते. या लेखाची गुंफण दुहेरी गोफासारखी आहे. स्त्रियांचे प्रश्न सोडविण्यासाठी जिद्दीने उभ्या राहिलेल्या पंडिता रमाबाई त्यांच्या वृत्तीतील ताकदीने लेखिका विस्मित झालेली आहे. ज्या वस्तूत रमाबाईंनी हंटर-साहेबापुढे स्त्रियांची दुःस्थिति वर्णन करून सांगितली, तेथेच रमाबाईंच्या समाजसुधारणा-विषयक भूमिकेबद्दल त्याबद्दलच्या तात्त्विक वादविवादांबद्दल लेखिका व्याख्यान देणार होती आणि त्यासाठी ती मुंबईहून पुण्याला निघाली होती. अर्थात प्रारंभी लेखिकेचा रमाबाईंचा आदर पुस्तकी पातळीवरचा आहे. व्याख्यानाची तयारी करावी म्हणून रमाबाईंवरची पुस्तके वाचावयाचा प्राध्यापिकेचा इरादा असला, तरी प्रत्यक्षांत या पुस्तकी परिचयाची गरज पडत नाही. प्रवासांत या पुस्तकी परिचयाची गरज पडत नाही. प्रवासांत ती खऱ्याखऱ्या स्त्रीजीवनांत ओढली जाते आणि त्यांतूनच ती रमाबाईंच्या बास्त जवळ पोहोचते. या प्रवासांत स्त्रियांच्या डब्यांत प्रवासी स्त्रियांच्या अडचणी (त्यांत एकीचे बाळपतणहि येते) घडाडीने निवारण्याचा प्रयत्न लेखिका करते. स्त्रियांच्या व्यथा सहृदयतेने ऐकून घेते आणि प्रवास संपतो तेव्हा बोलक्या विचारवंत लेखिकेचे रमाबाईंच्या कृतिशील अनुयायिनीत रूपान्तर झालेले असते आणि मग पुढील व्याख्यान समाधानकारक होते, हे सांगणे नकोच !

निराधार पतित स्त्रियांना आसरा देणारे महिलाश्रम पाहून लोक क्षणभर अस्वस्थ होतात. पण तेथे प्रत्यक्ष काम करणाऱ्यांना केवळ भावविवश होऊन चालत नाही. त्यांना अशा स्त्रियांचे, त्यांच्या मुलांचे प्रश्न सोडवायचे असतात. त्या हेतूने पुढे येणारे दाते, पुनर्विवाहेच्छु, दत्तक घेणारे आईबाप यांचे महत्त्व त्यांना अधिक असते. या वास्तव जाणीवेची नोंद 'महिलाश्रम' या लेखांत आहे.

'ऑल द बेस्ट' ही वास्तविक एक कथाच आहे. चारजणांच्या घरांत रसिक मनाचा, कोंडमारा होतो, वाचन-भभ्यासाला एकांत मिळत नाही. हा आपला प्रश्न सोडवण्यासाठी वसतिगृहांत सुपरिटेण्डंटची जबाबदारी स्वीकारून राहण्यास आलेली नवखी प्राध्यापिका आपोआपच तेथील मुलींच्या समस्यांनी वेढली जाते. जबाबदारीने स्वतः प्रौढपण पत्करून त्यांना मार्गदर्शन करण्याचा प्रयत्न ती करित असते. मध्यंतरी यांच्या कटकटी आपला फारच वेळ खातात, असे वाटून ती त्यांतून अलिप्त राहूनहि जरब ठेवण्याची संवय करते. परंतु एक वेळ अशी येते की, आपल्या मनाच्या ओढीनुसार आपला वेळ



घालवावां, अशा हेतूने ती पूर्णपणे काव्यास्वादाच्या मनस्थितीत गेलेली असते. आणि अशा अवस्थेत वसतिगृहांतील एका मुलीची हकीकत कळल्यावर तिला वास्तविक शिक्षा आवश्यक असूनहि ती मनांतून क्षमा करून टाकते !

‘वाटेवरच्या वाटसरा’ या कविवर्य तांबे यांच्या ओवीबद्ध काव्याचे रसग्रहण सरोजिनीबाईंनी सहृदयतेने केले आहे. बाळपणी ज्याला शब्द गेला तो आतां संसारी स्त्री झालेल्या तिच्यासमोर अचानक येऊन उभा राहिला. या वेळच्या तिच्या अवस्थेत तिच्या भोवतीच्या नैतिक, सामाजिक संदर्भांमुळे तिने साऱ्या सहजोर्मि विसरून जाणे जरूरीचें असल्याने तो ‘वाटेवरचा वाटसरू’ ठरतो आणि व्याकुळ करणारा अनुभव हिंमतीने पचवून ती त्याला कठोरपणे दुज्या गावाला जाण्यास सांगते. वरील दोन्ही लेखांत सरोजिनीबाईंची स्त्रीहृदयाची जाण आब राखून व्यक्त झाली आहे.

‘नाग’ हे तुमच्या आमच्या परिवारांतल्या एका मायळु वृद्धांचे—काकीआजीचे—शब्दचित्र आहे. ‘स्वतःला जप’ असें न सांगतां ‘आपल्या माणसांना जप’ असें प्रत्येक सुनेला सांगत सांगत ती आजी जीर्णशीर्ण झाली आहे. आयुष्यांतले लहान मोठे आघात सोसून आतां उतरणीला आली असतांना तिची वर्तमानाची जाणीव हरवून ती मध्येच स्वतःच्याच जगांत जाते, आणि तिची पुढ्याई अशी की, याहि तिच्या अवस्थेत तिला जपणारे खूपजण आहेत. एरव्ही बालस्वभावानुसार आपल्याच विश्वांत रमणारा तिचा एक छोटा नातू तिच्याशीं मात्र कांहीं अदृश्य बंधनाने बांधलेला आहे. तिच्याविषयीं कितीतरी गोष्टी न सांगतां तो समजतो, स्त्रीनें आपली दैन्यावस्था टाकून देऊन माणूस म्हणून आपले स्वतःचे आस्तित्व प्रस्थापित करावे, समाजाच्या गळीं उतरवावे, या विचाराला तिरकस छेद देणारे असें हे काकीआजीचे शब्दचित्र आहे. कारण परंपरागत आयुष्य जगूनहि तिच्याकडे वैभवच वैभव आहे. आणि दैन्य नांवालाहि नाही.

एकूण हे सर्व ललित लेख वाचतांना असें जाणवतें कीं, लेखिकेचे पाय जमिनीवर धट्ट रोवलेले आहेत. सुबक अभिव्यक्तीची देणगी असलेले व्यक्तिमत्व केवळ मुक्तचिंतन न करतां जरा आजूबाजूला बघेल, तर त्याचें लिखाण किती जवळचें, सच्चें आणि थेट पोहोचणारें होतें, याचा या छोट्याश्या संग्रहावरूनहि दाखला मिळतो. या मर्यादितच पुस्तकांतील लेखांचा विचार करणें मला उचित वाटतें.

## एक सुन्हेरा ख्वाब : भाऊ पाध्ये

१९८०, धारा प्रकाशन, औरंगाबाद

मूल्य रु. २०.००



कांहीं लेखकांचा पिंडच असा असतो कीं, ते जें कांहीं लिहितात तें सामाजिक घडामोडींची नोंद घेणारें आणि त्यामुळें समाजानेंहि त्या लिखाणाची नोंद घेतली पाहिजे असें तें असतें. किंबहुना समाजानें जें दिलें तें समाजाला परत केलें, असें त्या साहित्याचें स्वरूप असतें. ही समाजरचना अशी आहे, त्या रचनेमुळें ह्या अशा कांहीं घटना घडतात. कळत नकळत कांहीं गोष्टी घडतात. लेखकाकडे त्या टिपण्याचें सामर्थ्य आहे, म्हणून तो टिपतो; आणि शब्दबद्ध करून पुन्हां समाजापर्यंत पोहोचवितो कांहींसें 'रिपोर्टाज'सारखें हें साहित्य आहे. अर्थात तें केवळ वृत्तपत्रीय बातमीपत्रें न राहातां ललितकृतीचें रूप घेऊन येतें. रिपोर्टाजच्या स्वरूपाचें हें साहित्य आहे असें म्हणण्याचें कारण या कथांतून (कांदबऱ्यांतून) आलेले विषय, घटना, बऱ्याचवेळां वृत्तपत्रांतील बातम्यांतून आपणांस वाचावयास मिळतात. बातम्या म्हणून ते विषय, घटना, आपल्याला खटकत नाहींत; तेच विषय किंवा घटना कथा-कांदबऱ्यांत आल्या कीं आपण विचकतो. हा तथाकथित संस्कारांचा परिणाम असावा असें वाटतें.

भाऊ पाध्ये यांचें साहित्य हें अशा वेगळ्या प्रकारचें आहे. तें वाचल्यानंतर विचकणारें वाचक आहेत. वाचकांवर काय परिणाम होईल, हें पाहून बातमी छापली जात नाहीं. किंवा बातमी म्हणूनच ती छापणें हें वृत्तपत्रकाराचें कर्तव्य असतें, असें म्हटलें जातें. भाऊ पाध्ये आपल्या लेखनाच्या बाबतींत त्या वृत्तपत्रकाराचें किंवा वेगळ्या भाषेत सांगावयाचें झाल्यास जागल्याचें कर्तव्य पार पाडतांना आपल्याला दिसतात. कांहीं वेगळी, विशिष्ट अनुभूति व्यक्त करण्याची त्यांची धडपड सतत चाललेली दिसते. कांहीं घटनांमुळें ते चक्रावतात. त्या घटनांपर्यंत जाऊन थांबत नाहींत, तर त्या घटनांत गुंतलेल्या माणसांच्या मनांत डोकावण्याचा प्रयत्न ते करतात. ते त्या आणि माणसें यांच्यांत एवढे गुंततात कीं, कथेचा आकार, घाट, सौंदर्य यांकडे त्यांचें कधीं कधीं दुर्लक्ष होतें. कलात्मकते-पासून त्यांची कथा जातांना दिसते. पण याचें भान आणि मुख्य म्हणजे फिकीर पाध्यांना नसते. कुठल्याहि प्रकारचा संभावितपणा, शिष्टपणा तथाकथित सुसंस्कृतपणा त्यांना मान्य नाहीं. कुठलाहि संकेत पाळण्यास ते तयार नाहींत. याचा अर्थ कुठलीहि नैतिक बंधनें, कलाविषयक बंधनें पाळण्यास ते तयार नाहींत, असें नाहीं. नीतिमूल्यांचें महत्त्व त्यांनाहि वाटतें. त्यांचें नायक आपल्यापुरतें हीं नैतिक मूल्ये सांभाळीत असलेले दिसतात. पण त्यांचा बाळू मात्र करीत नाहींत. पाध्यांजवळ दांभिकपणा नाहीं. ह्या नगरांतील असंख्य



माणसांच्या वांट्याला जें आयुष्य येतें त्याचें दर्शन ते घडवतात. मग त्या ठिकाणी गांधीजींच्या माकडाचें तत्त्वज्ञान त्यांना मान्य नसतें. अर्थात 'फक्त तेवढेच' पाहीन आणि चित्रित करीन असाहि त्यांचा अट्टाहास नसतो.

'एक सुन्हेरा ख्वाब' या त्यांच्या कथा संग्रहांतील कथा एकूण समाजजीवनाचें दर्शन घडविणाऱ्या आहेत. याच शीर्षकाच्या पहिल्या कथेत, प्रतिस्पर्धी युनियनमधील तंटा, त्यांतून एका कार्यकर्त्याचा खून, गुन्हेगार आणि पोलिस यांचें परस्परसंबंध, जेलमध्ये हें गुन्हेगार आणि सत्याग्रह करून आलेला राजकीय कार्यकर्ता यांचे संबंध व विचार, यांचें चित्रण पाध्ये यांनीं केलें आहे.

वाढत्या गुन्हेगारीचें किंवा पोलिसांच्या वेगळ्या वर्तनाचें एक कारण देतांना असें सांगितलें जातें कीं, पोलीस आणि गुन्हेगार यांना एकमेकांविषयीं प्रेम वाटतें. आपुलकी वाटतें, ते एकमेकांची काळजी घेतांना दिसतात. भाऊ पाध्ये यांच्या 'एक सुन्हेरा ख्वाब' या कथेंतील हें वर्णन पाहा. खून केल्यानंतर बंड्याला पोलीस पकडतात, तेव्हां बंड्या सांगतो—

“मला साहेबाने जीपमध्ये बसवलं आणि जीप भारधाव सोडली. थंडगार वारा झोंबत होता. बरं वाटत होतं. मी हवालदाराला म्हणालो, 'माझ्या खाशात सिगरेटचं पाकीट आहे. एक एक दम मारु या!' हवालदाराची नि माझी गट्टी झाली. तो मला सांगू लागला, 'तूं एवढा चाकू नाय घुसवायचा त्याच्यामध्ये. जरा कुठं चिकटवाचा. आता जाशील वीस वर्ष ! वीस वर्ष म्हणजे काय थोडी वर्ष आहेत ? तुझी सगळी जवानी बरबाद होईल जेलमध्ये !' ”

“मी सारखा हवालदाराच्या त्या बोलण्याचा विचार करीत होतो. साला गुन्हा सेफली कसा करायचा, याचा सल्ला मला देत होता. असें प्रत्येक गुन्हेगाराला हे हवालदार गुन्हा सेफली कसा करायचा याचा उपदेश करतात काय ? काही असो, गुन्हेगारांच्या जिंदगीची यांना चिंता वाटते, हे काही कमी नाही ! ”

वाढती गुन्हेगारी, पोलिसांची कार्यक्षमता, वगैरे वगैरेवर ही कथा नकळत भाष्य करते. 'देश पुढे गेला' या कथेंत महागाई, त्यामुळें पैशाची किंमत कशी उतरली आहे, मेसळयुक्त माल कसा विकला जातो, त्यामुळें शेवटीं वस्तूंच्या बदल्यांत वस्तु देण्याची पाळी कशी आली, त्यांतून मध्यमवर्गीय समाज आपमतलबी तत्त्वज्ञान कसें जोपासतो, भांडवलदारांचें शहरावर कसें वर्चस्व प्रस्थापित होतें, गरिबांची, मध्यमवर्गीयांची हकालपट्टी शहराबाहेर कशी होते, चलनवाढीला भांडवलदारांचा कसा पाठिंबा असतो, इ. गोष्टींचें चित्रण कथेंत आहे. ही वेगळी कथा आपलें लक्ष वेधून घेते. भाऊ पाध्येसारखा चिंतन करणारां लेखकच अशा तऱ्हेची कथा लिहूं शकतो. दुसऱ्या एखाद्या लोकप्रिय

सव्वीस : आलोचना



कथाकारानें ह्या कथेची सवंग विनोदी कथा करून टाकली असती. एका वेगळ्या 'अँगल' मधून पाध्यांनी जीवघेण्या परिस्थितीचा आलेख रेखाटला आहे.

'बगीचा' या कथेत ओढगस्तीचें जीवन जगणारा भास्करराव, कमावणारा एकटा आणि खाणारी तोंडें सहासात, पण गॅलरींत छोट्याशा जागेंत गुलाबांचीं रोपें लावतो, एरव्हीं माणूसघाण्या असणाऱ्या भास्कररावाच्या झाडांना दृष्ट लागावी अशीं फुलें येतात. गुलाब प्रदर्शनांत भाग घेणारें एक पारशी कुटुंब रोपें विकत घेतें. भास्करराव आपलीं रोपें विकायला आधीं तयार नसतो. पण कांहीं काळानें तो तयार होतो. पारशानें दिलेला पांचशें रुपयांचा चेक वटवून भास्करराव आपल्या फुटक्या संसारांत प्रवेश करतो. त्यावेळीं त्याला कळतें कीं, मुलीला अपघात झाला आहे. तिच्या हॉस्पिटलांत नेली आहे. तो तडक हॉस्पिटलांत जातो. गुलाबांचीं रोपें विकून आलेले पांचशे रुपये औषधोपचारांत संपतात. त्यानंतर कांहीं दिवसांनीं वैतागलला भास्करराव आपल्या मुलांवर व बायकोवर राकेंल ओतून आग लावतो. भीषण शेवट होतो. भास्करराव वेडा होतो. भडक पद्धतीनें सांगितलेली ही कथा कलात्मक नसेल, पण अस्वस्थ केल्यावाचून राहात नाही. 'गुदाम,' 'बायका खाणारी माणसे,' 'वेड' या अशाच कांहीं वेगळ्या कारणासाठीं लक्षांत राहणाऱ्या कथा.

भाऊ पाध्ये कादंबरीकार म्हणून प्रसिद्ध आहेत. त्यांतील कांहीं कादंबऱ्या राजकीय, कांहीं सामाजिक आहेत. त्या सर्व कादंबऱ्यांवरून या लेखकाचा पिंड (सुरुवातीला सांगितल्याप्रमाणें) वेगळा आहे, याची जाणीव वाचकाला होते. त्यांच्या या पहिल्या कथासंग्रहांतहि इतर कथाकारांहून वेगळे असलेले भाऊ पाध्ये आपणाला भेटतात.

## बालवाङ्मय प्रकाशनांत 'मांडणी'चें स्थान

बालवाङ्मयाची छपाई सुबक व आकर्षक असली पाहिजे, असें वाटणें साहजिक आहे. वास्तविक लहान मुलांसाठीं केलेलें लेखन चांगल्या स्वरूपांतच छापलें गेलें पाहिजे, असा आग्रह प्रत्येकाचा असला पाहिजे. बालमनाचा विचार केला, तर एक गोष्ट स्पष्ट जाणवते. ती म्हणजे ही कीं, एखादी चांगली वस्तु हातीं लागावी म्हणून त्यांची चालणारी धडपड होय. चांगलें पुस्तक मुलांना नक्कीच हवें हवेंसें वाटतें. पण तें मिळत नाहीं. मग आहे त्यांतून काय चांगलें, हें पाहून त्यावरच समाधान मानावें लागतें. भारतांतील बालवाङ्मयाचा सर्वच दृष्टीनें अभ्यास केला, तर एक गोष्ट लक्षांत येते. ती ही कीं, प्रकाशकाचें कल्पनादारिद्र्य. छपाईत सुबकता आणण्यासाठीं मांडणीची बरुरी असते. मांडणी हें खरें तर, ज्याला मुद्रणांतील तंत्रें अवगत आहेत व जो चित्रकार आहे, अशा व्यक्तीचें काम. आपले मराठी प्रकाशक असा चित्रकार पदरीं बाळगूं शकत नाहींत. कांहीं मोठ्या प्रकाशकांचा अपवाद सोडला, तर बहुसंख्य मराठी प्रकाशनें म्हणजे 'वन मॅन शो' आहेत. निर्मितीच्या सर्व अवस्थांवर या एकाच व्यक्तीचें नियंत्रण असतें. त्यामुळें प्रयोगशीलता कमी होते. मार्केटवर डोळा ठेऊन मिळेल त्या कागदावर बसें छापून मिळेल तसें तें बाजारांत आणण्याची धाई प्रकाशकाला झालेली असते. सर्वार्थानें प्रकाशक दोषी आहे, असें नाहीं. त्यांच्या पदरीं असलेले 'फुकट'चें सल्लागारहि त्यांना सुधारूं देत नसावेत ! प्रकाशन व्यवसायांत अनेक प्रकारची कोंडी झालेली आहे किंवा मुद्दाम केली जाते. त्याचाहि परिणाम 'चांगलें' बालवाङ्मय बाजारांत येण्यावर झालेला आहे. बालवाङ्मयाची विक्री तोकडी असते हें खरें असलें, तरी त्यासाठीं कुणी प्रयत्न केलेला नाहीं. व्यापार म्हणूनच प्रकाशन व्यवसायाकडे मोठ्या प्रमाणांत पाहिलें जातें. ज्यांना केवळ चांगलें देण्याचा हव्यास आहे. ते प्रकाशक अल्पशा फायद्यांतहि मुलांच्या हातीं चांगलीं पुस्तकें देत आले आहेत. बालवाङ्मय अक्विसित राहण्यास सरकारहि तितकेंच जबाबदार आहे. स्वस्त दरांतील कागद उपलब्ध करून देणें, चांगलें, कसदार साहित्य प्रत्येक शाळेत घेतलें जावें, यासाठीं प्रयत्न करणें, या गोष्टी शासन जरूं शकतें. राज्य पाठ्यपुस्तक मंडळाच्या 'किशोर' मासिकाचा अनुभव तसा चांगला आहे. मोठ्या प्रमाणांत बालवाचक निर्माण झाल्यानें 'किशोर'नें बाळसें धरलें आहे. सुबक छपाई, आकर्षक मांडणी, मजकुराची विविधता, हेंच त्याचें कारण असलें पाहिजे. 'किशोर'नेहि अधिक चांगलें वाङ्मय देण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे, केवळ नांव मोठें आहे. म्हणून त्यांचें कांहींहि छापलें पाहिजे, असा अडाहास आतां सोडला पाहिजे.

अठ्ठावीस : आलोचना

भांडणीच्या संदर्भात फार तर असे म्हणतां येईल की, मराठी पुस्तक प्रकाशकांना अधिक निर्मित्तिखर्च झेपत नसल्यामुळे ते पुस्तकाच्या भांडणीकडे म्हणजेच सजावटीकडे कानाडोळा करतात. मराठी पुस्तकांची आवृत्ति फार फार तर दोन-तीन हजारांची असते. (क्रमिकेतर पुस्तके कथा कविता वगैरे) बालवाङ्मयाची छपाई अक्षर मुद्रण (Letter Press) पद्धतीने होत असल्याने त्यावर कांहीं मर्यादा पडतात. या मर्यादा दूर करण्यासाठी जास्त संख्येने पुस्तकांची छपाई करणे आलेच ! मग विक्रीव्यवस्था व कागदाचा प्रश्न उपस्थित होतो. केवळ बालवाङ्मय-प्रकाशक व वितरक यांची संघटना स्थापन करून नवा पर्याय शोधून काढणे, महत्त्वाचे ठरते. आतां वाचक मिळत नाही, ही तक्रार तितकीशी रास्त नाही. उलट बालमनाचा विकास घडवून आणणारी पुस्तके मिळत नाहीत, असा पालकांचा सूर आहे.

पुस्तक चांगले काढण्यासाठीं बहुरंगी चित्रे व वैशिष्ट्यपूर्ण भांडणीसाठीं जे टसे करावे लागतात, त्यांचा खर्च सरासरी उत्पादन मूल्य वाढविणारा असतो. कागदाची बचत एका मर्यादेपर्यंतच करतां येते. तीदेखील प्रकारांतच, प्रमाणांत नव्हे. त्यामुळे सर्व-साधारण प्रतीच्या कागदावर प्रकाशक काम भागवतो. मग निकृष्ट कागदावर बहुरंगी मुद्रण शक्य होत नाही.

प्रतिरूप (offset) मुद्रण मराठी प्रकाशकांना झेपणे शक्य नाही. त्यासाठीं मोठी आवृत्ति घेणे, हाच त्यावर उपाय ठरतो.

मुलांची आवड नावड लक्षांत घेऊन पुस्तकाची सजावट केली जात नाही. ती करायची म्हटले, तर बालमनाचा थोडासा तरी अभ्यास पाहिजे. तो नसेल, तर 'उडता पळंग, उडता घोडा' या सारखी सर्वच अर्थानीं कुचकामी पुस्तके बाजारांत येतात. त्यांची किंमत चाळीस पैसेच असल्याने विक्रीहि भरमसाठ होते. अमिरुचि वाढविण्यापेक्षां बिघडविण्यांत मराठी बालवाङ्मय-प्रकाशकांचा अधिक वांटा आहे.

रेखीव-आखीव सजावटीला आपण भांडणी म्हणूं या. कोणत्याहि पुस्तकाची भांडणी करित असतांना चित्रकार जुळारी यांनाहि त्यांत सहभागी करून घेतले पाहिजे. असे सहभागी करून घेणे, कित्येक 'मान्यवर' प्रकाशकांना जमलेले नाही. भांडणी हे एक तंत्र आहे. पर्यायाने ती कला आहे. ही कला फारशी जोपासली गेलेली नाही, असे स्पष्टपणे म्हटले पाहिजे. भारतीय मुद्रणकलेविषयी बोलत असतांना मराठीत आजवर प्रसिद्ध झालेल्या पुस्तकांचा विचार केला पाहिजे. सौंदर्यदृष्टि असणारा माणूसच—कोणत्याहि गोष्टीची आकर्षक भांडणी करू शकतो. परंतु दुर्दैवाने आपल्याकडील प्रकाशक 'पैशालाच' अधिक जवळ करणारे असल्याने आकर्षकता प्रकाशन-व्यवसायापासून बरीच दूर गेलेली दिसते. भांडणीविषयी जागरूक असलेले प्रकाशक तसे बोटावर मोजतां येतील, असेच आहेत. कदाचित बोटांचीच संख्या अधिक भरण्याची शक्यता,



आहे. प्रकाशकाला मांडणीकार मिळत नाहीत, अशांतली गौष्ट नाही. परंतु खास करून अजून तरी मराठी प्रकाशकानें तें मनावर घेतलेलें दिसत नाही. ते घेतीलच असेंहि नाही. प्रौढ वाङ्मयापेक्षां बालवाङ्मयाला आखीव-रेखीवपणाची अधिक गरज आहे. ही गरज भागवली जात नाही. मराठींत प्रसिद्ध झालेलें वाङ्मय पाहिलें, तर आपली आपल्यालाच लाज वाटावी, असें तें आहे. एक तर, बालवाङ्मय प्रसिद्ध करणें याला एक प्रकारचें बाजारी स्वरूप आलें आहे. ज्या वयांत मुळांवर संस्कार होऊं शकतात, त्याच काळांत त्यांच्या हातीं पडणाऱ्या पुस्तकांबाबत विचार होणें महत्त्वाचें ठरेल. चांगलें पाहण्याची, चांगलें वाचण्याची आवड निर्माण करणारा हा काळ. बालवाङ्मय प्रसिद्ध करतांना जाणीवपूर्वक अगत्यपूर्वक त्यांतील चांगलेपणाला जोपोसतां आलें पाहिजे.

बालवाङ्मय म्हटलें कीं, डोळ्यांसमोर उभा राहतो तो सोळा पॉईंटमधील टाईप; तोहि अगदींच रेल्वे डब्यासारखा एकमेकांना जोडलेला. एका पानावर किती ओळीं घ्याव्यात आणि कशा घ्याव्यात याचा विचार न करतां कांठोकांठ पानभर मजकूर भरून कागदाची बचत करणें, हेंच ध्येय असल्यानें पुस्तकांत टाकायची रेखाटनेंहि मोठीं नसतात. वास्तविक मजकुरापेक्षां चित्र मोठें असलें पाहिजे. समजा, कवितेचें पुस्तक असेल, तर त्या त्या कवितेच्या ओळी मोजून प्रथम त्यांचीं पानें ठरवून घेतां येतील. चार ओळींची कविता असेल, तर ती मुळांना लवकर आकलन होईल किंवा व्हावी, यासाठीं संपूर्ण पानभर चित्र छापून मधल्या भागांत ती कविता छापल्यास ती अधिक उठावदार, ठसठशीत होऊं शकते.

पुस्तकाच्या आकाराचाहि मांडणी करतांना विचार करावा लागतो. आकारानुरूप टाईपांची निवड करणें तसें सोपें असतें. सोपें ठरावें. कथा, कादंबरी प्रसिद्ध करीत असतांना बालवाङ्मय म्हणून दोन पानांमार्गे एक चित्र येणें अगत्याचें ठरतें. हें चित्र अधिक रंगांतच असावें. काळ्या रंगांत मजकूर छापित असतांना त्याच शाईत एखादें चित्र, छापवयाचें म्हणून छापवयाचें, त्याला कांहींच अर्थ नाही. हा बाळबोधपणा आतां झुरळासारखा झटकून टाकला पाहिजे.

पुस्तक सुत्रक व्हावें, यासाठीं रंगीत छपाईचा उपयोग कमीत कमी खर्चांत करतां येऊं शकतो. उदाहरणच द्यावयाचें झालें, तर एक एक पान अनेक रंगांत न घेतांहि एकाच रंगांत घेतलें, तर तेंहि चांगलें दिसतें. यावेळीं मात्र एक पथ्य पाळणें महत्त्वाचें ठरतें. तें म्हणजे चित्रांचे ठसे कोणत्या तऱ्हेनें पुस्तकांत मांडले जातात, तें पहाणें. एखादें बंदक पाण्यांत पोहत असतांना दाखवावयाचें झालें, तर बंदकाची चोंच कोणत्या दिशेनें घेतली म्हणजे अधिक समर्पक ठरेल, हेंहि पाहावें लागतें. मराठी बालवाङ्मयाच्या मांडणीचा विचार करीत असतांना चांगलें की वाईट हा मुद्दा गौण ठरतो. इथें

नकारात्मकच भूमिका घ्यावी लागते. मौज, प्रेस्टिज, पॉप्युलर यांनी काढलेली कांहीं पुस्तके 'मांडणी'च्या दृष्टीने दर्जेदार होती. त्यानंतर त्यांच्याकडून तसा प्रयत्न झाला नाही. अलीकडे सजेंराव घोरपडे, लाटकर, भागवत बंधू यांनी मांडणीला प्रकाशन व्यवसायांत महत्त्व आहे, हें पटवून देण्याचा प्रयत्न चालविला आहे. चार दोन रुळांचा वापर आणि ओळी मोजून घेतल्या की, मांडणी होते, असाहि समज रुढ होऊं पाहात आहे. त्याला वेळींच पायबंद घातला नाही, तर जी कांहीं सुबकता, रेखीवता पुस्तक छपाईत येऊं पाहात आहे, ती तथेच स्तून बसेल.

मांडणीच्या संदर्भांत एका प्रकाशकाशी बोलत असतांना कांहीं गोष्टी स्पष्ट झाल्या. त्या येथें मुद्दाम देत आहे. पहिला मुद्दा उपस्थित केला तो बालवाङ्मयाला फारसा वाचक नाही असा. वाचक डोळ्यांसमोर ठेऊनच सारे करावें लागते. एका पुस्तकाच्या दोन हजार प्रती काढल्या, तर त्या खपण्यासाठी किती दिवस लागतात इथपासून तो पैसा फिटेपर्यंत किती काळ लागेल, याचें गणित करूनच त्यावर खर्च करावा लागतो. शिवाय मध्यमवर्गातील पालकांना परवडेल अशी किंमत ठेवण्याची म्हटली तर बालवाङ्मयाची छपाई रंगी-वेरंगी करणें परवडत नाही. मग तर खास मांडणी दूरच राहिली. रंगी वेरंगी छपाई केली, तरच मांडणीची जरूरी आहे असें नाही. नेहमीच्या पद्धतीने म्हणजे - प्रकाशकाला परवडेल अशा परिस्थितीतहि मांडणी करणें सहज सुलभ गोष्ट आहे. ती कशी तें पहा : मजकुराला उठावदारपणा येण्यासाठी जें चित्र आपण वापरतो, तें चित्र कांहीं ठराविक अंतर चार बाजूंनी अथवा एका बाजूने सोडून छापतां येतें. चित्र छापित असतांना एक गोष्ट नक्कीच करतां येईल. ती म्हणजे, शाई जास्ती-कमी होतां कामा नये. पहिल्या पानावर छापलेला मजकूर अथवा चित्र दुसऱ्या पानाच्या पाठीमागे दिसणें, हा मुद्रणाकडे आपण किती दुर्लक्ष करतो, त्याचा उत्कृष्ट नमुना ठरतो. शाई जास्त सुटणें, कांहीं ठिकाणी टाईपच न उमटणें, यांकडेहि फारसें लक्ष दिलें जात नाही. माझ्या मते मांडणीतील हा एक, कांहीं अंशी का होईना, भाग ठरावा. दुर्दैवानें मराठी बालवाङ्मय अशाच स्वरूपांत प्रसिद्ध होत आहे. दर्जेदार लेखकांवरुंच दर्जेदार प्रकाशकांचाहि वानवळा मराठी बालवाङ्मयाच्या विकासाची गति रोखणारा आहे, असें म्हटलें वाहिजे. आणि तें खरें आहे. आपल्याकडे दहा दहा पानांचीं पुस्तके जशीं निघतात, तशींच पुस्तके रशिया, अमेरिका, जपान, या देशांमध्येहि निघतात. पानें तेवढींच. मजकूरहि तेवढाच. परंतु भारतीय पुस्तके आणि परदेशांतील बालवाङ्मय यांची तुलना वेली, तर एक गोष्ट लक्षांत येते. ती अशी की, मराठी बालवाङ्मयाची छपाई अगदींच भिकार ठरते. भिकार म्हणणें प्रकाशकाला आवडणार नाही. पण नाइलाज आहे. भारतांतील छपाई-साहित्याची उपलब्धता लक्षांत घेऊनहि असें म्हणतां येईल की, सध्यांपेक्षा बालवाङ्मय



अधिक आकर्षक, सुबक छपाईने मुलांच्या हातीं देतां येईल. त्यासाठी प्रकाशकांनीं कांहीं बंधनें स्वतःवर घालून घ्यावीं लागतील. एका वर्षांत कांहीं पुस्तकेच काढायचीं थोडा वेळ लागला तरी चालेल. त्याच्या विक्रीसाठीं मेहनत घ्यावी लागली तर ती घेतली पाहिजे. कोणत्याहि पुस्तकाची चार हजारांपेक्षां कमी आवृत्ति घेतां कामा नये. चार हजारांची आवृत्ति घेतली, तर मग मांडणी, मुद्रण, यांवर आपोआपच भर दिला जातो. जादूचा शंख, जादूचा दिवा, जादूचा पलंग, जादूचा देश, जादूचा पेन, अशा पुस्तकांच्या निर्मितींत गुंतलेला बालवाङ्मय प्रकाशक या सर्व गोष्टींचा केव्हां विचार करणार आहे ?

मांडणीचे नवनवीन प्रयोग जपान, रशिया, अमेरिका या पुढारलेल्या देशांत होत आहेत. भारतांत मात्र नॅशनल बुक ट्रस्ट, चिल्ड्रन्स बुक ट्रस्ट, यांनीं केलेला प्रयत्न स्तुत्य आहे. उदाहरण म्हणून कमला नायर यांचे चिल्ड्रन्स बुक क्लबनें काढलेले 'होम' हें पुस्तक डोळ्यांसमोर ठेऊ या. यांतील मांडणी पडताळून पाहात असतांना कव्हर-पासूनच त्यांनीं किती बारकाईनें विचार केला आहे, हें लक्षांत येतें. पुस्तकाचा आकार मोठा आहे, हें खरें असलें, तरी 'Home' हें शीर्षक चित्रापेक्षां मोठें आहे. पुस्तक उघडल्यानंतर उजव्या हाताला प्रथम नजरेला पडतें तें रंगी-बेरंगी पानभर चित्र आणि डाव्या बाजूला कोपऱ्यांत छोटेंसें घर. घराच्या वरच्या बाजूला मजकुराची मांडणी आंखीव केल्यानें त्यांतील आकर्षकता नजरेत भरते. पुस्तकांतील चित्रे उजव्या बाजूला घेतलीं, तर वेगळेपणा लक्षांत येतो, ही बाब त्या पुस्तकाचे मांडणीकार के. एस कुळकर्णी यांनीं सर्वांच्याच समोर ठेवली आहे.

'कॉव ऑफ गोल्डन ह्यू' हें पुस्तक-कॉवडीच्या आकारांत कापून घेऊन छापलें आहे. हाहि एक मांडणीचा प्रकार होऊं शकतो. 'द फॅन्सी बुक' ही पुस्तकमाला मांडणीच्या दृष्टीनें मार्गदर्शक ठरूं शकेल. दोन पानांवर फक्त चार ओळी घेऊन त्या ओळींतील आशय चित्रबद्ध करून दोन्ही पानांवर छापणें, हेंहि मांडणींतील एक तंत्र आहे. हें तंत्र महागडें जरूर आहे. परंतु प्रयोग म्हणून वेगळ्या रितींनीं तें प्रत्यक्षांत उतरविणें शक्य आहे. बालवाङ्मय विक्रेत्यांची एक संघटना बांधून किमान पांच हजार पुस्तकांची विक्री हमत्रास करणें, हा यावरील एक उपाय आहे.

मजकुरापेक्षां चित्राला महत्त्व देणें बालवाङ्मयाच्या मांडणींतील प्रमुख अंग आहे, ज्याकडे मराठी प्रकाशकांचें दुर्लक्ष झालेलें आहे. नेहरू पुस्तकालयाचा याबाबतचा प्रयत्न अभिनंदनीय असला तरी इतर देशांच्या तुलनेत कमीच पडतो. त्याचें एकमेव कारण म्हणजे मांडणीला प्रकाशन व्यवसायांत असलेलें गौणस्थान.



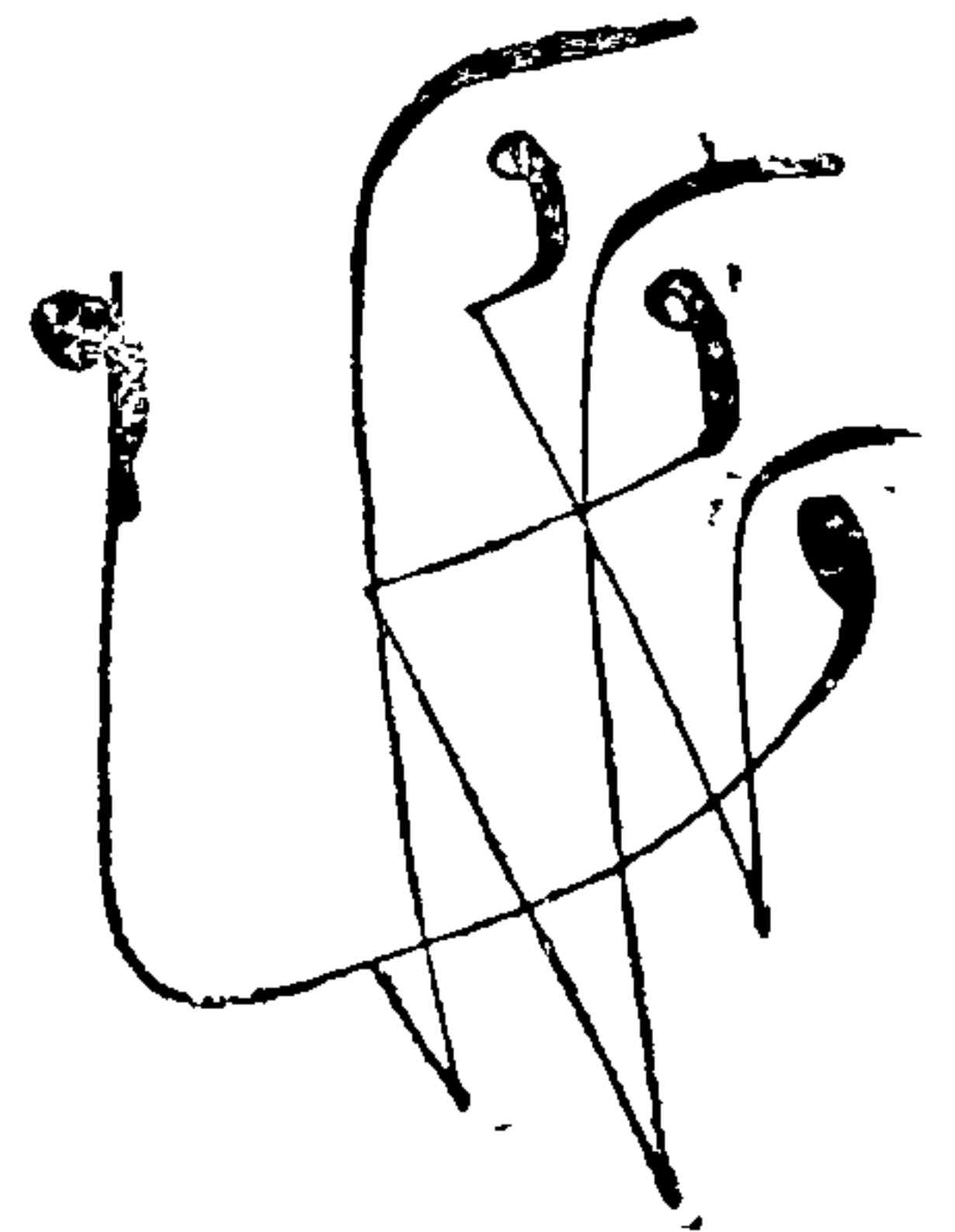
साहित्य-सल्लागार-मंडळ

पु. ल. देशपांडे मं. वि. राजाध्यक्ष

- आत्मभोर : १.      ● हृदयातले चांदणे : १४.
- अंधारयोगी : १८.      ● शब्दायन : २२.
- एक सुन्हेरा ख्वाब : २५.
- बालवाङ्मय प्रकाशनांत मांडणीचें स्थान : २८.

Vol. 19      ALOCHANA      No. 10.

- AATMABHOR - A collection of poems by Paron S. Jambhale, critically analysed and evaluated.
- HRIDAYAATALE CHAANDANE - Short stories by Smt. Ratnaprabha Shahane, critically reviewed
- ANDHAARYOGEE - A collection of Poems by Bhanu Chaudhari, reviewed.
- SHABDAAYAO - Essays by Smt. Sarojini Vaidya, appreciated.
- EK SUNHERAA KHWAAB - short Stories by Bhau Padhye, appreciated.
- Importance of lay-out in the reference of children's literature.



वर्ष एकोणिसावें  
अंक दहावा  
जून एकोणिसाशें  
एक्याऐंशीं  
मूल्य दोन रुपये

महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृति मंडळ पुरस्कृत

संपादक मुद्रक प्रकाशक वसंत केशव दावतर      मालक आलोचना प्रस्थान  
सहकारी संपादक सुहास भालचंद्र बापट दिगंबर पाध्ये म. ल. वराडपांडे वसंत पाटणकर चंद्रकांत गांज  
मुद्रण-स्थळ साहित्य सहकार मुद्रणालय मुं. म. ग्रंथसंग्रहालय मार्ग दादर मुंबई चौदा  
प्रकाशन-स्थळ ३-३३ शेफाली मकरंद सहनिवास १०७४ स्वा. सावरकर मार्ग मुंबई चारशें, शून्य, सोळा  
वार्षिक वर्गणी वीस रुपये परदेशीं तीस रुपये विमानानें एकात्तर रुपये  
मागील अंक प्रत्येक अंकाची किंमत दुप्पट चेक आलोचना या नांवानें काढलेला असावा  
मुंबईबाहेरील बँकेच्या चेकनें तसेंच टपाल द्रव्यदेयकानें वर्गणी किंवा इतर रकम पाठवूं नये 'डिमांड ड्राफ्टनें'  
पाठवावी वर्गणी पोचल्याच्या पावतीसाठीं नांव व पत्ता लिहिलेले परतीस पैशांचें टपाल-तिकीट लावलेले  
पाकीट पाठवावें. अंक न मिळाल्यास टपालखात्याकडे तक्रार करावी टपालांत अंक रवाना झाल्यानंतर  
आलोचना पुढील जबाबदारी घेऊं शकत नाही यासंबंधी सारखा पत्रव्यवहार करित राहणें शक्य नाही  
आलोचनेंत प्रसिद्ध होणाऱ्या समीक्षणांतील मतांशीं आलोचनेचे मालक संपादक प्रकाशक  
मुद्रक व इतर साहाय्यक सहमत असतात असें नाही  
आलोचनेंत प्रसिद्ध होणाऱ्या साहित्याचे सर्व हक्क त्या त्या लेखकांच्या स्वाधीन  
आलोचनेकडे प्रसिद्धीसाठीं लेखन पाठवितांना सोबत परतीचें / उत्तराचें पुरेसें टपालहंशिल  
असावें तें नसेल तर त्या लेखनाच्या परतीची किंवा सुरक्षिततेची जबाबदारी आलोचनेच्या  
संपादकांना किंवा साहाय्यकांना स्वीकारणें शक्य होणार नाही.

वर्ष विमावे अंक सहावा

फेब्रुवारी एकोणीसशें व्याणेंश

आठवा

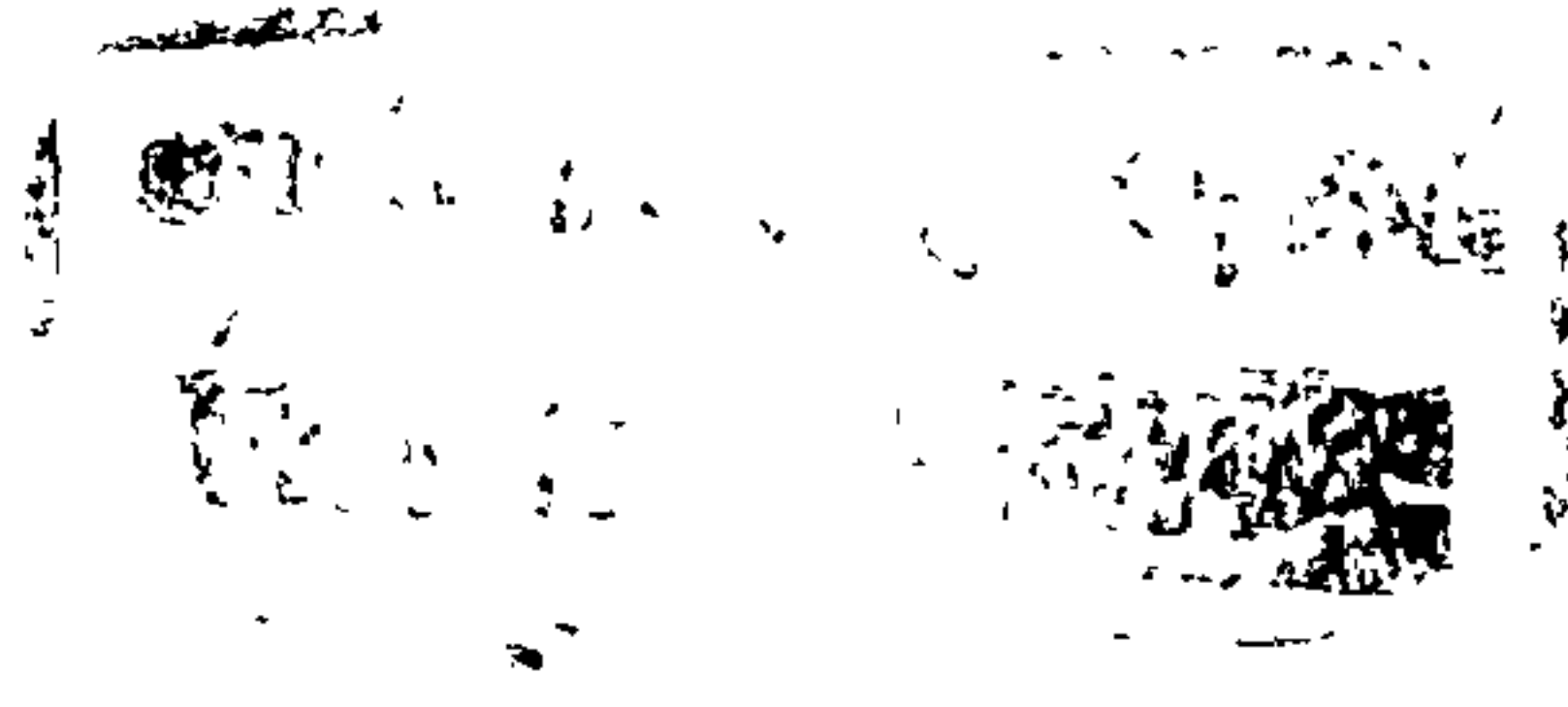
०



साहित्य-सल्लागार-मंडळ

पु. ल. देशपांडे

मं वि. राजाध्यक्ष



मराठी शुद्धलेखनप्रदीप : एक : २

मराठी शुद्धलेखनप्रदीप : दोन : १६

कोसबाडच्या टेकडीवरून : २०

निळे कमळ : २४

बाहुले : २८

महाराष्ट्र राज्य

साहित्य आणि संस्कृति मंडळ

पुरस्कृत

वर्ष विसावे

अंक सहावा

फेब्रुवारी एकोणशीसशें

व्यांश

मूल्य तीन रुपये फक्त

संपादक मुद्रक प्रकाशक वसंत केशव दावतर मालक आलोचना प्रस्थान

सहकारी संपादक सुहास भालचंद्र बापट दिगंबर पाध्ये

म ल. वराडपांडे वसंत पाटणकर चंद्रकांत मर्गज.

मुद्रण-स्थळ साहित्य सहकार मुद्रणालय मुं. म. ग्रंथसंग्रहालय मार्ग दादर मुंबई चौदा

प्रकाशन-स्थळ ३-३३ शेफाली मकरंद सहनिवास १०७४ स्वा. सावरकर मार्ग मुंबई चारशें

शून्य सोळा

वार्षिक वर्गणी वीस रुपये परदेशी तीस रुपये विमानानें एकाहत्तर रुपये

मागील अंक प्रत्येक अंकाची किंमत दुप्पट चेक आलोचना या नांवानें काढलेला असावा

मुंबईबाहेरील बँकेच्या चेकनें तसेच टपाल द्रव्यदेयकानें वर्गणी किंवा इतर रक्कम पाठवूं नये

'डिमांड ड्राफ्ट'नें पाठवावी वर्गणी पोंबल्याच्या पावतीसाठीं नांव व पत्ता लिहिलेले पस्तास

देशांचे टपाल तिकिट लावलेले पाकिट पाठवावे अंक न मिळाल्यास टपालखात्याकडे तक्रार

करावी टपालांत अंक रवाना झाल्यानंतर आलोचना पुढील जबाबदारी घेऊं शकत नाही यासंबंधी

सारखा पत्रव्यवहार करीत राहणें शक्य नाही आलोचनेंत प्रसिद्ध होणाऱ्या समीक्षणांतील मतांशीं

आलोचनेचे मालक संपादक प्रकाशक मुद्रक व इतर साहाय्यक सहमत असतात असें नाही

आलोचनेंत प्रसिद्ध होणाऱ्या साहित्याचे सर्व हक्क त्या त्या लेखकांच्या स्वाधीन

आलोचनेकडे प्रसिद्धीसाठीं लेखन पाठवितांना सोबत परतीचे / उत्तराचे पुरेसे टपालहंशिल

असावे तें नसेल तर त्या लेखनाच्या परतीची किंवा सुरक्षिततेची जबाबदारी आलोचनेच्या

संपादकांना किंवा साहाय्यकांना स्वीकारणें शक्य होणार नाही.

या अंकाची छपाई- प्रताप प्रिंटर्स, ११७३, बुधवार पेठ, पुणे दोन

मुद्रण संयोजन- लेखन मुद्रा, पुणे चारशे अकरा शून्य तीस



# ॥ मराठी शुद्धलेखनप्रदीप ॥

॥ मो. रा. वाळंबे ॥

॥ एक ॥

मो. रा. वाळंबे यांचे 'मराठी शुद्धलेखनप्रदीप' हे एक उपयुक्त पुस्तक आहे. आपला मराठी भाषालेखनव्यवहार मराठी साहित्य महामंडळाने ठरविलेल्या लेखनपद्धतीनुसार शुद्ध व्हावा असे ज्यांना ज्यांना वाटत असेल, त्यांना उपयुक्त ठरणारी बरीच माहिती या पुस्तकांत मिळेल. माहितीबरोबर कांहीं चर्चाहि सांपडेल; व जी पद्धति स्वीकारली आहे ती एका दृष्टीने - म्हणजे ती स्वीकारतांना जी भूमिका घेतली आहे त्या भूमिकेच्या दृष्टीने - यथायोग्य कशी, तेंहि या चर्चेतून सामान्यतः कळून येईल. व्यावहारिक मार्गदर्शनासाठीं याद्या, तक्ते, उतारे, हे साहित्यहि येथे सांपडेल. शिक्षकांना उपयुक्त ठरेल, असे मार्गदर्शनहि या पुस्तकांत आहे. ज्यांना शुद्धलेखन-प्रकरणीं चर्चेच्या इतिहासांत रस असेल, त्यांनाहि मार्गदर्शक ठरेल अशी संदर्भ-माहितीहि पुस्तकांत आहे.

अशा या पुस्तकांत कांहीं गोष्टी स्पष्टपणे नोंदलेल्या आहेत. उदा. १. 'शुद्धलेखन' हा शब्द कायम ठेवला आहे. २. शुद्धलेखन हा वेगळा असा विषय नाहीच. व्याकरणाचाच तो एक भाग आहे. (पृ. ३). ३. शुद्धलेखन म्हटलें कीं, आपण प्रामुख्याने ऱ्हस्व-दीर्घ व अनुस्वार यांचाच विचार करतो. पण याशिवाय विविध प्रकारच्या वाक्यरचना, वाक्यांतील अचूक शब्दयोजना, जोडाक्षरांच्या विविध पद्धति, विरामचिन्हांचा योग्य वापर, वाक्यप्रचारांचे विशिष्ट अर्थ, यांचाहि शुद्धलेखनांत समावेश होतो (पृ. ३). ४. व्युत्पत्ति व शब्दसिद्ध्यांचा विचार शुद्ध काय तें ठरवितांना या पुस्तकांत सर्वस्वीं टाळलेला नाही. व्याकरण, व्युत्पत्ति शब्दसिद्धि, यांना शुद्धलेखन विचारांत स्थानच नाही, 'शुद्धलेखन' हा शब्द योग्य नाही, हे विचार प्रबळ ठरण्याच्या काळांत प्रसिद्ध होणाऱ्या या पुस्तकांत या गोष्टींना मान्यता दर्शविलेली आहे, आणि तीहि म. सा. महामंडळाने ठरविलेल्या नियमांना मान्यता असलेल्या लेखकाने हेहि विशेषकरून लक्षांत घेतलें पाहिजे.

पुस्तकांतील कांहीं गृहितकें व प्रतिपादानें यांचें आतां निरीक्षण करूं यापुढे कंसांतील आंकडे हे 'शुद्धलेखन प्रदीप' या पुस्तकांतील पृष्ठांचे आंकडे आहेत.

१. शुद्धलेखनाचे नियम नीटपणे समजावून घेतले कीं, आपलें लेखन सुधारतें, अशी लेखकाची धारणा आहे (१).

ज्ञान असणें हे केव्हांहि चांगलेंच. एखादी गोष्ट समजलेली असणें, हें त्याबाबत सैद्धान्तिक प्रावीण्याचा भाग झाला. पण ज्ञान व समज असली म्हणजे तें सारें हातून

होत, असा सरळ हिशेब नाहीं हें व्यवहारांत अनेक क्षेत्रांत आपण पाहातो समता कां असावी यासंबंधीं ज्याला सर्व सैद्धान्तिक ज्ञान व समज असते, अशा माणसाचें वर्तन सर्वांशीं समतेनें होतेंच, असें दिसत नाहीं हीच गोष्ट शुद्धलेखनाबाबत. शुद्ध काय आणि अशुद्ध काय, याचें ज्ञान असलें, हें समजलें, म्हणजे त्याप्रमाणें हातून लेखन होणेंच असें नाहीं हातून असें लिहून होण्यासाठीं तसें (शुद्ध) लिहिण्याचा सराव लागतो सराव हा ज्ञानाशिवाय होऊं शकतो किंबहुना सरावानें हाताला जें बळण लागतें, तें चुकीचें आहे, असें ज्ञानानें समजल्यानेंही, नाहींसें करतां येत नाहीं, असा अनुभव आहे. शुद्धलेखन हें घट्टवावें लागतें याची जाण 'शुद्धलेखनप्रदीप'—काराला आहे (५९) असें दिसतें त्यासाठीं त्यानें उपयुक्त मार्गदर्शनहि केलें आहे. (ग्रंथावरून अनुलेखन.) असें असतांना नियम समजावून घेतले कीं लेखन सुधारतें, असें लेखकांनं कां म्हणावें, याचा उलगडा होत नाहीं. आपण लिहितों तें शुद्ध आहे कीं नाहीं अशी शंका आली, किंवा आपण लिहित आहोंत तें शुद्ध कां, अथवा अशुद्ध कां, असा प्रश्न पडला, तर निरसन करून घेण्यासाठीं ज्ञान, आपणांस जें समजलें आहे तें, शुद्धलेखनाचे नियम, यांचा उपयोग होतो.

२. आपण जें लिहितों ते शुद्ध असावें असें सर्वांना वाटतें, अशी लेखकाची आणखी एक धारणा आहे. (४).

अ. खरोखरीच या धारणेप्रमाणें आजचा आपला अनुभव आहे का ? कीं—आपली मातृभाषा मराठी, आपण इतके शिकलों, इतकें पाहिलें, अनुभवलें, मग आपण बोलतो— लिहितों तें अशुद्ध कसें असेल, हाच प्रश्न बहुतेकांच्या मनांत दृढ असतो ? शिवाय, भाषा, मातृभाषा, या विषयाच्या शिक्षणाला व प्रावीण्याला आज आपल्या समाजांत, नोकरी धंद्यांत, उद्योगांत जें स्थान आपण प्रत्यक्ष पाहातो तें वरील धारणेला सुसंवादी आहे का ? कीं— म्हणावयाचें काय आहे किंवा सांगा-  
त्रयाचें काय आहे, तें लक्षांत आलें म्हणजे झालें, जें सांगितलें आहे किंवा म्हटलें आहे (लिहिलें आहे) तें शुद्ध आहे कीं नाहीं याला तितकें महत्त्व नाहीं, असें वन्याच प्रतिष्ठित व आस्थापित लोकांना आणि सर्वसामान्यांनाहि वाटत असतें ? शुद्धलेखनासंबंधीं चूक दाखविली, तर हल्लीं शुद्धलेखन कुणी पाहात नाहीं, असें उत्तर किती वेळां आपणांस मिळतें ? यासंबंधीं वास्तव अनुभव व निरीक्षण हीं जमेस धरावयाचीं असतील, तर आपण जें लिहितों तें शुद्ध असावें, असें सर्वांना वाटतें, असें मानणें शक्य होणार नाहीं. भाषेबद्दल व शुद्ध भाषेबद्दल अनास्था हें भाषिक न्हासाचें मूळ कारण आहे, हें आपण लक्षांत घेतलें पाहिजे.

आ. याशिवाय, शुद्ध काय व अशुद्ध काय, अमूकच शुद्ध कां, तमूकच अशुद्ध कां, याबद्दल मतभेद नाहीत का ? म. सा महामंडळानें व सरकारनें नियम ठरविले—मानले म्हणून हे मतभेद संपले आहेत का ? तुम्ही म्हणतां तेंच शुद्ध कां,



बहुजनसमाज जें बोलतो-लिहितो तें अशुद्ध कां ? असे प्रतिप्रश्नहि बहुसंख्येच्या कैवारानें विचारले जातातच ना ? यामागें आपण जें लिहितों तें शुद्ध अपावें, व म्हणून शुद्ध काय तें समजावून घ्यावें, हा भाव असतो का ? म. सा. महामंडळानें ठरविलेल्या, सरकारनें मानलेल्या नियमांत सोपेपणा, सोय, तात्काळ मान्यतेचा हवाला, यांना महत्त्व दिसतें कीं शुद्धलेखनाच्या ज्ञानात्मक बाजूला आणि भाषा-व्यवहाराच्या निःसंदिग्ध शब्दगत संदेशनाला ? सोप्या व सोयीच्या म्हणून प्रचारांत आणलेल्या नियमांचें प्रसारण ग्रंथ-पुस्तकें, पाठ्यपुस्तकें, नियतकालिकें, शिक्षण-प्रक्रिया यांच्यांमधून धूमधडाक्यानें करूनहि गेल्या वीस वर्षांत या नियमांप्रमाणें लिहिणें समाजाच्या, विद्यार्थ्यांच्या, अध्यापकांच्या, लेखकांच्या कितीसें अंगवळणीं पडलें, तें पाहावयाचें असेल, तर सर्वसामान्य संभाषण-लेखन, विद्यार्थ्यांच्या उत्तर-पत्रिका-अर्ज-निवेदनें, इ, अध्यापकांचीं पत्रें व इतर लेखनाचीं हस्तलिखितें, लेखकांचींहि हस्तलिखितें (दुरुस्त करून न घेतलेलीं), वृत्तपत्रांतील शीर्षकें व इतर मजकूर, इ. लेखन नजरेखालून घालावें. याबाबत येणारा अनुभव आपण जें लिहितों तें शुद्ध असावें, असें सर्वांना वाटतें, ही धारणा खरी ठरविणारा नाही.

वाटतें, पण जमत नाही, हें जमावें म्हणून मार्गदर्शनार्थ 'शुद्धलेखनप्रदीप' असा विचार असेल, तर जें वाटतें तें जमविण्यासाठीं ही मंडळी किती जागरूक, आस्थेवाईक, असतात, हें वर 'अ' मध्ये दर्शविलेल्या परिस्थितीशीं तालून पाहिजे असा निष्कर्ष काय निघतो ? जोपर्यंत 'अ' मध्ये दर्शविलेली परिस्थिति कायम आहे, तोपर्यंत भाषेविषयीं, शुद्धलेखनाविषयीं आस्था वाटून तें सुधारण्याची बुद्धि व व्यवहार यांची अपेक्षा करणें शक्य दिसत नाही. यासंबंधीं इतर सर्व प्रयत्न हे 'परीक्षेपुरते' मानण्याची प्रवृत्तिच या प्रयत्नांतून बळावते. ही प्रवृत्तिच पुन्हां व्यवहारांत भाषेचा, शुद्धलेखनाचा बळी घेते. या वास्तवाची दखल घेतलेली पुस्तकांत किंवा लेखकाच्या धारणेंत दिसत नाही.

३. बोलण्याला म्हणतात भाषा व तेंच लिहून दाखविण्याला म्हणतात लेखन; असें एक जोडविधान पुस्तकांत आहे. ( १ ).

व्युत्पत्तिदृष्ट्या बोलण्याला म्हणतात भाषा, हें अगदी खरें आहे. पण तेंच लिहून दाखविण्याला म्हणतात लेखन, हा विधानांतील भाग पुरेसा स्पष्ट नाही. कांहीहि लिहिलें कीं तें लेखन होतें, हें स्थूल आणि व्यापक अर्थानें खरें आहे. पण हें लिहून दाखविलेलें 'बोललेलें' असलेंच पाहिजे का ? या प्रश्नाचें उत्तर नकारार्थी असेल, तर लेखकाचें विधान अपुरें आहे, असें म्हटलें पाहिजे. या अपुरेपणांतून विधानांत अस्पष्टता शिरते. इतकेंच नाही, तर बोललेली भाषा आणि लिहिलेली भाषा यांच्या वास्तव संबंधासंबंधीं कांहींशी भ्रामक धारणा बनण्यास हें अपुरेपण आणि त्यांतून निर्माण झालेली अस्पष्टता हीं वाव ठेवतात. 'शुद्धलेखनप्रदीप' हें पुस्तक प्रामु-

चार : आलोचना



ख्यानें विद्यार्थी व शिक्षक यांचें मार्गदर्शक साधन ठरणारें असल्यामुळें या शक्यतेकडे दुर्लक्ष केल्यास त्याचे दूरगामी परिणाम भाषेच्या या दोन व्यवहारांतील परस्पर संबंधांचें यथार्थ आकलन होण्यास विघातक ठरण्याची शक्यता नाकारतां येणार नाही. बोललेलें लिहून दाखवावयाचें हा बोलणें व लिहिणें यांमधील संबंध गृहीत धरला, तर भाषाशास्त्रज्ञांनीं केलेल्या बोली, बोलभाषा, प्रमाण बोलभाषा, लेखनभाषा, या प्रकारच्या वर्गीकरणाचें काय करावयाचें ? शास्त्रज्ञांचें हें शास्त्र प्रत्यक्षापासून दूर आहे, असें मानावें, असें श्री. वाळंबे यांना सुचवावयाचें नसावें. मग त्यांनीं हें जोडविधान कसें केलें ? पण इतकेंच जोडविधान करून श्री. वाळंबे थांबलेले नाहीत. आपण जसें बोलतो तसें लिहिणें हें खरें शुद्धलेखन, असेंहि त्यांनीं म्हणून ठेवले आहे (४). तेव्हां, बोलणें व लिहिणें यांच्यामधील परस्पर एकरूपतेचा संबंध त्यांच्या मनांत दृढ असावा, असें एका बाजूनें पक्कें वाटत जातें. पण याच संबंधांत लेखकाची दुसरीं कांहीं विधानें पाहिलीं, तर लेखकाची याबाबची धारणा द्विधा मनःस्थितोच्या भोवऱ्यांत तर सांपडलेली नाही ना, असें वाटूं लागतें. अशा विधानांतून होणाऱ्या प्रतिपादनाचा एक नमुना पाहा : लेखनाबाबत काहीं नियम ठरवून ते सर्वांनीं आचरणांत आणणें योग्य, असें लेखकाला वाटतें. (४). या आधीं लेखकानें असें नमूद केलें आहे कीं, प्रत्येक जण आपल्या पद्धतीप्रमाणें (-म्हणजे आपल्या बोलण्याच्या पद्धतीप्रमाणें) लिहूं लागला, तर मोठा कठीण प्रसंग निर्माण जाईल (४). पुढें लेखकानें असेंहि म्हटलें आहे कीं, आपल्या बोलण्यांतील शुद्धोच्चार अक्षरांत हुबेहूब लिहून दाखविणें म्हणजेच शुद्धलेखन. (७७). बोलतां तसें लिहिणें हें खरें शुद्धलेखन आणि शुद्धोच्चार अक्षरांत लिहून दाखविणें म्हणजेच शुद्धलेखन, हीं दोन वाक्ये समानार्थी नाहीत. शुद्धोच्चार अक्षरांत लिहून दाखवावयाचे म्हणजे आधीं शुद्धोच्चार कोणते तें ठरविणें आलें. म्हणजे, लिहिण्यासाठीं जें बोलावयाचें तें बोलण्याआधीं शुद्धोच्चाराचे निकष ठरविले पाहिजेत. याचाच अर्थ असा होतो कीं, शुद्धोच्चाराचे ज निकष तेच शुद्धलेखनाचे निकष व हे निकष बोलण्याला लागूं आहेत. बोललेलें लिहिणें हें शुद्धलेखन या भूमिकेपासून शुद्ध बोललेलें लिहिणें हें शुद्धलेखन या भूमिकेपर्यंत लेखकाचा हा प्रवास आहे. पण त्यानें या प्रवासांतला प्रस्थान बिंदु (-बोलण्याला म्हणतात भाषा व तेंच लिहून दाखविण्याला म्हणतात लेखन.) सोडलेला नाही. अशीं हीं कांहीं स्पष्टीकरणाअभावीं परस्पर विसंवादी ठरूं शकतील, अशीं प्रतिपादनं लेखकानें कशीं केलीं आहेत, हा एक प्रश्नच आहे.

४. शुद्धलेखन हा व्याकरणाचाच भाग आहे. या आपल्या भूमिकेला विरोधी जाईल असेंहि एक प्रतिपादन लेखकानें केलें आहे. हें प्रतिपादनहि बोलणें व लिहिणें यांच्या परस्पर संबंधांसंबंधीं लेखकाला जें सांगावयाचें आहे त्याशीं संबंधित आहे.

लेखकानें असें म्हटलें आहे कीं, 'मी कामें केलीं' असें लिहिणें एके काळी शुद्ध मानलें जाई, कारण त्या वेळच्या लोकांच्या बोलण्यांत नासोच्चार खूप होते (३). लेखकाचें हें मत प्रमाण मानावयाचें ठरविलें, तर 'शुद्धोच्चार' अक्षरांत हुबेहूब लिहून दाखविणें म्हणजे शुद्धलेखन, हें त्यांचेच मत चुकीचें मानावें लागेल. हें थोडा वेळ बाजूला ठेवून 'मी कामें केलीं' यांतील सानुस्वरतेचें जें कारण लेखकानें दिलें आहे, त्यासंबंधीं विचार करूं. निर्देशित वाक्य शुद्ध ठरविलें होतें एकोणिसाव्या शतकांतील 'शास्त्री मंडळींनीं' या 'शास्त्रामंडळी'च्या बोलण्यांतील म्हणून त्यांनीं मराठी लेखनांत प्रमाण मानलेले किती तरी अनुस्वार मे. कँडींनीं रद्द ठरवून मग प्रमाण मराठी निश्चित केली, असें यासंबंधीं इतिहास सांगतो. याचा असा अर्थ घेतां येतो कीं, बोलण्यांत नासोच्चार खूप होते म्हणून अनुस्वार द्यावे लागत होते, असें नाही. संबंधित वाक्यांतील अनुस्वार त्यांतील शब्दांचें व्याकरण स्पष्ट करतात : मीं = तृतीया (-अनुस्वार नसेल, तेव्हां प्रथमा = मी), कामें केलीं - अनुस्वारानें लिग (= नपुंसकलिग) बरोबर निर्देशित केलें आहे. तेव्हां वाक्यांतील या अनुस्वारांचा संबंध व्याकरणाशीं आहे, उच्चाराशीं नाही, असें म्हणतां येईल कीं नाही ?

५. शुद्ध कशाला म्हणावें, यासंबंधीं लेखकाचें पुस्तकांतील प्रतिपादन कांहींसें गोंधळांत टाकणारें आहे. याचें कारणहि बोलणें व लिहिणें याबाबतची लेखकाची भूमिका पूर्वी अनुस्वार जास्त होते, ते शुद्ध होते याचें कारण पूर्वी बोलण्याची पद्धति तशी होती; असें म्हणत असतांनाच त्याबरोबर लेखकानें असेंह म्हणून ठेवलें आहे कीं, त्यावेळीं तसें लिहिणें शुद्ध म्हणजे शिष्टमान्य व व्याकरणसंमत होते (४). याचा असा अर्थ होऊं शकतो कीं, पूर्वी बोलणें तसें होतें म्हणून तें शिष्टमान्य व व्याकरणसंमत होतें हें मान्य केलें तर मागेच उल्लेखिलेला बोला, बोलभाषा, प्रमाण बोलभाषा, लेखनभाषा ह्या वर्गीकरणाचा प्रश्न एका बाजूनें उभा राहातो; आणि त्याशिवाय आणखी कांहीं. शिष्टमान्य तेंच शुद्ध का ? शिष्ट म्हणजे कोण ? शिष्टमान्यतेचा व व्याकरणसंमतेचा संबंध काय ? शिष्टमान्य तें व्याकरणसंमत समजावें काय ? व्याकरणानें आदेश द्यावेत कीं भाषेच्या वास्तव स्थितीचें वर्णन करावें ? हें सगळें विवेचन पुस्तकांत असणें आवश्यक होतें, असें सांगण्याचा हे प्रश्न उपस्थित करण्यामागील उद्देश नाही लेखकानें पुस्तकांत केलेल्या विधानांमुळे—त्या विधानांच्या अर्थामुळे—असे प्रश्न उपस्थित होत असतील, तर तीं विधानें वाचकाच्या मनांत सभ्रम निर्माण करूं शकतात आणि त्यामुळे त्या विधानांतून अपेक्षित मार्गदर्शन होऊं शकत नाही, हें लक्षांत आणून देण्याचा यथे उद्देश आहे. भाषालेखनविषयक मार्गदर्शनांत भाषेचें वास्तव आणि व्याकरण यांचा सुसंगत आणि एकत्रपणें मेळ घातलेला असावा आणि हा मेळ घालतांना आपल्या विधानांत परस्पर संगति असावी, म्हणजे तीं विधानें परस्परछेदक ठरूं

सहा : आलोचना

नयेत. लेखकाचीं याबाबतचीं विधानें परस्परछेदक ठरणारीं आहेत. निरूपण सोपें व थोडक्यांत करण्यांच्या भरांत असें घडत असेल, तर तें यथार्थतेच्या दृष्टीनें धोकादायक आहे. कारण यांतून बोलणें, लिहिणें व व्याकरण यांच्या संबंधांबाबत अयथार्थ संबंध प्रसारित होण्याची शक्यता आहे. विशेषतः विद्यार्थी व शिक्षक ज्या पुस्तकाचा प्रामुख्यानें उपयोग करण्याची शक्यता आहे, अशा पुस्तकांत याची लेखकानें घेतली आहे यापेक्षां अधिक काळजी घेणें आवश्यक आहे. हें निर्देशित करण्यापुरतें येथील त्यासंबंधीं हें विवरण मर्यादित आहे.

पारंपरिक दृष्टिकोन आणि नवें भाषाशास्त्र यांच्या कात्रींत लेखकाची शुद्धलेखनविषयक भूमिका सांपडली आहे कीं काय, असें पुस्तकांतील यासंबंधीं हीं प्रतिपादनं वाचून वाटते. भाषा बदलत राहणार, म्हणून तिचें व्याकरण बदलत राहणार, म्हणून शुद्धलेखन बदलत राहणार, हें निर्विवादपणें मान्य केलें पाहिजे. पण या बदलत्या स्वरूपांतील 'प्रमाण' काय, आणि बोलण्याच्या विविध पद्धति असणाऱ्या एकभाषी समाजांत हें 'प्रमाण' कसें ठरवावयाचें, हा यक्षप्रश्न आहे. लेखनाबाबत कांहीं नियम ठरवून ते सर्वांनीं आचरणांत आणणें, हें या प्रश्नाचें लेखकानें दिलेलें उत्तर फार सोपें— साधें आहे. किंबहुना, आजवर आपण असेंच करीत आलों म्हणून या पुढेहि असेंच करावें अथवा करतां येईल ही लेखकाची अप्रत्यक्ष अथवा अनुस्यूत शिफारस आहे. अशा ठरविलेल्या नियमांनुसार लेखन करणें यांचें नांव 'शुद्धलेखन', अशा लेखकाची व्याख्या आहे (४). हें ठरवावयाचें कसें, याबाबत मात्र लेखकाची द्विधा मनःस्थिति असावी, असा माझा तर्क आहे. हें ठरवितांना एका बाजूला 'बोलणें' यासंबंधीं लेखकाला आकर्षण आहे, तर दुसऱ्या बाजूनें 'शिष्टसंमत'तेच्या बाजूनें त्याचा कौल आहे. 'Accepted usage' या ऑक्सफर्ड इंग्लिश डिक्शनरींतील वचनाचा आधार लेखकानें घेतलेला असला (५), तरी व्याख्येमध्ये त्यासंबंधीं निर्देश केला आहे तो 'शिष्टसंमत नियम' असा ! 'व्यवहारांत मान्य,' किंवा 'व्यवहारानें मान्य' आणि 'शिष्टसंमत' एकच मानावयाचें असेल, तर व्यवहारांत मान्य तें शिष्टानीं संमत करावें, असें नियामक सूत्रहि सांगितलें पाहिजे. असें सूत्र सांगितलें कीं, 'शिष्टसंमत' या दंडकाला वेगळा अर्थ काय उरतो ? पुन्हां, या प्रकरणीं 'शिष्टा'ची व्याख्या करणें अडचणीचें ठरणार. संस्कृतमध्ये 'शिष्ट' कोणाला म्हणतात, याचा यथे उपयोग नाही. कारण मराठींत 'शिष्ट' शब्द ज्या अर्थानें रूढला आहे, तोच अर्थ मराठी विवेचनांत यथे प्रमाण मानला पाहिजे.

बदलाला मान्यता देतांना लेखनांत तरी संदेशन निश्चितीसाठीं कांहीं व्याकरण विशेषांचें भान ठेवलें पाहिजे, ह्या गोष्टीकडे शुद्धलेखन हा व्याकरणाचाच भाग आहे, असें मानणाऱ्या लेखकाचें तरी दुर्लक्ष होऊं नये.



लेखकानें असें म्हटलें आहे कीं, 'मी कामें केलीं' असें लिहिणें एके काळीं शुद्ध मानलें जाई, कारण त्या वेळच्या लोकांच्या बोलण्यांत नासोच्चार खूप होते (३) लेखकाचें हें मत प्रमाण मानावयाचें ठरविलें, तर 'शुद्धोच्चार' अक्षरांत हुबेहूब लिहून दाखविणें म्हणजे शुद्धलेखन, हें त्यांचेच मत चुकीचें मानावें लागेल. हें थोडा वेळ बाजूला ठेवून 'मी कामें केलीं' यांतील सानुस्वरतेचें जें कारण लेखकानें दिलें आहे, त्यासंबंधीं विचार करूं. निर्देशित वाक्य शुद्ध ठरविलें होतें एकोणिसाव्या शतकांतील 'शास्त्री मंडळींनीं' या 'शास्त्रामंडळी'च्या बोलण्यांतील म्हणून त्यांनी मराठी लेखनांत प्रमाण मानलेले किती तरी अनुस्वार मे. कडिनीं रद्द ठरवून मग प्रमाण मराठी निश्चित केली, असें यासंबंधीं इतिहास सांगतो. याचा असा अर्थ घेतां येतो कीं, बोलण्यांत नासोच्चार खूप होते म्हणून अनुस्वार द्यावे लागत होते, असें नाही. संबंधित वाक्यांतील अनुस्वार त्यांतील शब्दांचें व्याकरण स्पष्ट करतात : मीं = तृतीया (—अनुस्वार नसेल, तेव्हां प्रथमा = मी), कामें केलीं — अनुस्वाराने लिग (= नपुंसकलिग) बरोबर निर्देशित केलें आहे. तेव्हां वाक्यांतील या अनुस्वारांचा संबंध व्याकरणाशीं आहे, उच्चाराशीं नाही, असें म्हणतां येईल कीं नाही ?

५. शुद्ध कशाला म्हणावें, यासंबंधीं लेखकाचें पुस्तकांतील प्रतिपादन कांहींसें गोंधळांत टाकणारें आहे. याचें कारणहि बोलणें व लिहिणें याबाबतची लेखकांची भूमिका पूर्वी अनुस्वार जास्त होते, ते शुद्ध होते याचें कारण पूर्वी बोलण्याची पद्धति तशी होती; असें म्हणत असतांनाच त्याबरोबर लेखकानें असेंह म्हणून ठेवलें आहे कीं, त्यावेळीं तसें लिहिणें शुद्ध म्हणजे शिष्टमान्य व व्याकरणसंमत होते (४). याचा असा अर्थ होऊं शकतो कीं, पूर्वी बोलणें तसें होतें म्हणून तें शिष्टमान्य व व्याकरणसंमत होते हें मान्य केलें तर मागेच उल्लेखिलेला बोलो, बोलभाषा, प्रमाण बोलभाषा, लेखनभाषा ह्या वर्गीकरणाचा प्रश्न एका बाजूने उभा राहातो; आणि त्याशिवाय आणखी कांहीं. शिष्टमान्य तेंच शुद्ध का ? शिष्ट म्हणजे कोण ? शिष्टमान्यतेचा व व्याकरणसंमतेचा संबंध काय ? शिष्टमान्य तें व्याकरणसंमत समजावें काय ? व्याकरणानें आदेश द्यावेत कीं भाषेच्या वास्तव स्थितीचे वर्णन करावें ? हें सगळें विवेचन पुस्तकांत असणें आवश्यक होतें, असें सांगण्याचा हे प्रश्न उपस्थित करण्यामागील उद्देश नाही लेखकानें पुस्तकांत केलेल्या विधानामुळे—त्या विधानांच्या अर्थामुळे—असे प्रश्न उपस्थित होत असतील, तर तीं विधानें वाचकाच्या मनांत सभ्रम निर्माण करूं शकतात आणि त्यामुळे त्या विधानांतून अपेक्षित मार्गदर्शन होऊं शकत नाही, हें लक्षात आणून देण्याचा यथे उद्देश आहे. भाषालेखनविषयक मार्गदर्शनांत भाषेचें वास्तव आणि व्याकरण यांचा सुसंगत आणि एकत्रपणें मेळ घातलेला असावा आणि हा मेळ घालतांना आपल्या विधानांत परस्पर संगति असावी, म्हणजे तीं विधानें परस्परछेदक ठरूं

सहा : आलोचना

नयेत. लेखकाचीं याबाबतचीं विधानें परस्परछेदक ठरणारीं आहेत. निरूपण सोपें व थोडक्यांत करण्यांच्या भरांत असें घडत असेल, तर तें यथार्थतेच्या दृष्टीनें धोकादायक आहे. कारण यांतून बोलणें, लिहिणें व व्याकरण यांच्या संबंधांबाबत अयथार्थ संबंध प्रसारित होण्याची शक्यता आहे. विशेषतः विद्यार्थी व शिक्षक ज्या पुस्तकाचा प्रामुख्यानें उपयोग करण्याची शक्यता आहे, अशा पुस्तकांत याची लेखकानें घेतली आहे यापेक्षां अधिक काळजी घेणें आवश्यक आहे. हें निर्देशित करण्यापुरतें येथील त्यासंबंधीं हें विवरण मर्यादित आहे.

पारंपरिक दृष्टिकोन आणि नवें भाषाशास्त्र यांच्या कात्रींत लेखकाची शुद्ध-लेखनविषयक भूमिका सांपडली आहे कीं काय, असें पुस्तकांतील यासंबंधीं हीं प्रतिपादनें वाचून वाटते. भाषा बदलत राहणार, म्हणून तिचें व्याकरण बदलत राहणार, म्हणून शुद्धलेखन बदलत राहणार, हें निर्विवादपणें मान्य केले पाहिजे. पण या बदलत्या स्वरूपांतील 'प्रमाण' काय, आणि बोलण्याच्या विविध पद्धति असणाऱ्या एकभाषी समाजांत हें 'प्रमाण' कसें ठरवावयाचें, हा यक्षप्रश्न आहे. लेखनाबाबत कांहीं नियम ठरवून ते सर्वांनीं आचरणांत आणणें, हें या प्रश्नाचें लेखकानें दिलेलें उत्तर फार सोपें— साधें आहे. किंबहुना, आजवर आपण असेंच करीत आलों म्हणून या पुढेहि असेंच करावें अथवा करतां येईल ही लेखकाची अप्रत्यक्ष अथवा अनुस्यूत शिफारस आहे. अशा ठरविलेल्या नियमांनुसार लेखन करणें यांचें नांव 'शुद्धलेखन', अशा लेखकाची व्याख्या आहे (४). हें ठरवावयाचें कसें, याबाबत मात्र लेखकाची द्विधा मनःस्थिति असावी, असा माझा तर्क आहे. हें ठरवितांना एका बाजूला 'बोलणें' यासंबंधीं लेखकाला आकर्षण आहे, तर दुसऱ्या बाजूनें 'शिष्टसंमत'तेच्या बाजूनें त्याचा कौल आहे. 'Accepted usage' या ऑक्सफर्ड इंग्लिश डिक्शनरींतील वचनाचा आधार लेखकानें घेतलेला असला (५), तरी व्याख्येमध्ये त्यासंबंधीं निर्देश केला आहे तो 'शिष्टसंमत नियम' असा ! 'व्यवहारांत मान्य,' किंवा 'व्यवहारानें मान्य' आणि 'शिष्टसंमत' एकच मानावयाचें असेल, तर व्यवहारांत मान्य तें शिष्टानीं संमत करावें, असें नियामक सूत्रहि सांगितलें पाहिजे. असें सूत्र सांगितलें कीं, 'शिष्टसंमत' या दंडकाला वेगळा अर्थ काय उरतो ? पुन्हां, या प्रकरणीं 'शिष्टा'ची व्याख्या करणें अडचणीचें ठरणार. संस्कृतमध्ये 'शिष्ट' कोणाला म्हणतात, याचा येथें उपयोग नाही. कारण मराठींत 'शिष्ट' शब्द ज्या अर्थानें रूढला आहे, तोच अर्थ मराठी विवेचनांत येथें प्रमाण मानला पाहिजे.

बदलाला मान्यता देतांना लेखनांत तरी संदेशन निश्चितीसाठीं कांहीं व्याकरण विशेषांचें भान ठेवलें पाहिजे, ह्या गोष्टीकडे शुद्धलेखन हा व्याकरणाचाच भाग आहे, असें मानणाऱ्या लेखकाचें तरी दुर्लक्ष होऊं नये.

६. पूर्वीच्या लोकांच्या बोलण्यांत नासोच्चार खूप होते, म्हणून ते लेखनांत होते, या विधानाला जोडून आपल्या उच्चारांत आतां खूप बदल झाला आहे (म्हणजे आतां आपण बरेच नासोच्चार करीत नाहीं), म्हणून त्यांचे निदर्शक अनुस्वार आजच्या लेखनांतून नाहींसे झाले आहेत, असेंहि विधान लेखकानें केले आहे (३-४).

पूर्वीच्या लोकांच्या उच्चाराबद्दलचें आजचें कोणतेंहि विधान हें आपलें अनुमान-लेखनावरून केलेलें अनुमान असतें कारण हे उच्चार काय होते, हें सांगणारें शास्त्रीय साधन आपणाजवळ नाहीं त्यामुळे असें अनुमान सत्य म्हणून नोंदतांना लिहिणें हें बोलण्याप्रमाणें असतें असें गृहीत धरूनच आपणास असें अनुमान करतां येतें. असें गृहीत धरणें कितपत बरोबर आहे, याबद्दल माझ्या मनांत शंका आहे. पण आतांचें आपलें बोलणें लेखकानें नमूद केले आहे तसें निरनुस्वार आहे, याचें शास्त्रीय प्रमाण काय, असाहि एक प्रश्न माझ्यासमोर आहे. अनुस्वाराच्या उच्चाराचे किती बाराकावे असतात, हे ज्यांना पडताळून पाहावयाचें असेल, त्यांनीं श्री. नारायण दासो बनहट्टी यांचें याविषयीचें विवेचन पाहावें. बोलणेंव लिहिणें यांच्या परस्पर संबधाविषयीं आधीं लिहिलें आहे. त्याची पुनरुक्ति करीत नाहीं. या सगळ्यांचा एकत्र विचार करतां लेखकाच्या आणखी दोन विधानांच्या सत्यतेबद्दल मनांत शंका येते. तीं विधानें अशीं : पूर्वीच्या लेखनावर संस्कृतचा पगडा विशेष होता. त्यामुळे शब्दांमध्ये येणारे इ-कार व उ-कार संस्कृतप्रमाणें ऱ्हस्व लिहिले जात. आतां आपण मराठीचें लेखन मराठीच्या उच्चारानुसार लिहूं लागलों आहोंत. (४). लेखकाचें आधींचें विधान सत्य मानलें, तर पूर्वीच्या लोकांच्या उच्चारांत जसें ऱ्हस्व-दीर्घ होते, तसें ते लिहीत असत, असें म्हणावें लागेल. म्हणजे बोलण्यावरच संस्कृतचा पगडा होता, असें म्हणावें लागेल- 'लेखनावर संस्कृतचा पगडा विशेष होता' असें नव्हे. आतांच्या मराठीचे प्रमाण उच्चार कोणते, याबद्दल आज एकमत नाहीं. बोलण्यांत निभृत, तोकडे उच्चार असतात हें सत्य असेल, तर याबाबतहि तें ग्राह्य मानून विधान केले पाहिजे. अनुस्वारांच्याबाबत तर निभृत अनुस्वारांच्या उच्चारांना आपण ते उच्चार आज आपणांत नाहींतच असें मानून सर्वसामान्य विवरण करीत असतो ! हेंहि कितपत बरोबर आहे, याचाहि विचार झाला पाहिजे. पूर्वीचे लोक शुद्ध काय, हें ठरवितांना व्युत्पत्तीचा आधार घेत. आज तो आपण विशेषतः घेत नाहीं असें असेल, तर ते तसें नमूद झालें पाहिजे केवळ पूर्वीच्या लेखनावर संस्कृतचा विशेष पगडा होता, एवढें म्हणून भागणार नाहीं. पण 'शुद्धलेखनप्रदीप'च्या लेखकाला शुद्धाशुद्ध ठरवितांना व्युत्पत्तिविचार त्याज्य आहे, असेंहि दिसत नाहीं, हें कांही शब्दाच्या आरंभी 'अ' कीं 'आ' याचा निर्णय करतांना व्युत्पत्तीचा आधार घ्यावा, असें त्यानें सुचविलें आहे, यावरून दिसतें.

आठ : आलोचना



७. नियम नीट समजावून घेतले कीं, आपलें लेखन निश्चित सुधारतें, अशी लेखकाची खात्री दिसते (१).

ही खात्री बाळगतांना समजणें, ज्ञान असणें आणि तें 'समजण' वा 'ज्ञान' व्यवहारात येणें, आचरणांत आणणें, यांत महदंतर असतें, हें लेखकानें कसें लक्षांत घेतलें नाहीं? नियमानुसार लेखन सुधारण्यासाठीं नियमानुसार लेखनाचा सराव हा उपाय आहे. या सरावावांचून किंवा हा सराव वगळून 'समजणें' किंवा 'ज्ञान' व्यवहारांत फलदायी ठरत नसतें लिहितांना नियम नेमका आठवणें, हें केवळ ज्ञानावर अथवा नियम समजण्यावर अवलंबून नाहीं. पुन्हा, लिहितांना आपण नियम आठवीत नसतो लिहिणें वाक्यांतील शब्दसंबंधाच्या अनुरोधानें होत असतें आपण नियम आठवतो ते आपण लिहिलें तें बरोबर, नियमांना धरून—व्याकरणानुसार—आहे कीं नाहीं, हें पडताळून पाहण्यासाठीं. लिहिणें यासंबंधीं हाताला लागलेल्या वळणाच्या अनुषंगानें होत असतें, होत राहातें. नियम समजले आहेत म्हणून तें तेवढ्या आधारावर बदलत नाहीं

८. आपण बोलतांना शब्दांचे जे उच्चार करतो त्यांतली कांहीं अक्षरें ऱ्हस्व असतात, कांहीं दीर्घ असतात, तर कांहींचा उच्चार नाकांतून होतो, असें लेखकानें सांगितलें आहे (१).

याच ठिकाणी ऱ्हस्वाहून तोकडा—तोटका (निभृत) उच्चार, दीर्घाहून लांबट उच्चार, महाप्राणोच्चार व आघातोच्चार, अशी आणखी भर घातली असती, तर उच्चारासंबंधीचें लेखकाचें सूत्र पूर्ण झालें असतें. नाहीतरीं यांपैकीं निभृताचा उल्लेख लेखकाच्या विवरणांत आलेलाच आहे (३७). सरकार, भान, सिंह, इ. शब्दांमधून यांचीं उदाहरणें मिळतात.

लेखकाच्या वर निर्देशित विधानरचनेबद्दल थोडें : कांहीं अक्षरें ऱ्हस्व... असतात म्हणून अक्षरें ऱ्हस्व असतात, असें लेखकानें सांगितलें आहे, खरें म्हणजे कांही उच्चार ऱ्हस्व...असतात, म्हणून अक्षरे ऱ्हस्व असतात, असें लेखकाला म्हणावयाचें असावें.

९ मराठींत येणारा अकारान्त शब्द आपण निभृत म्हणजे 'तोटका' उच्चारतो. म्हणून शेवटच्या अक्षराचा पाय जरी नाहीं मोडला तरी त्याचा उच्चार व्यंजनान्तच होतो. असा अभिप्राय लेखकाने नोंदला आहे. (३७).

लेखकाच्या या विधानांतून असा एक संकेत सूचित होतो— नव्हे तसा तो आहेच—कीं, निभृत म्हणजे व्यंजनान्त हें बरोबर आहे का? बरोबर असेल, तर सरकार, दरवाजा, अशा शब्दांतील र हें अक्षर व्यंजन — म्हणजे र् ठरेल. असें ठरलें, तर हे शब्द सर्कार, दर्वाजा, असे लिहिणें चूक ठरणार नाहीं पण हें लेखकाला मान्य दिसत नाहीं (७७). असें कां? याचें उत्तर देतांना निभृत म्हणजे व्यंजनान्त हें सूत्र टाकावें

लागेल. नभृत म्हणजे व्यंजनान्त असें म्हणावयाचे असतांना 'अन्' यांतील व्यंजनान्त न् निभृताहून वेगळा नाही, असें सूचित होते. मग त्याचें लेखन मात्र पाय मोडून कां दाखवावें ? नियमांत तसें मान्य केलें आहे, एवढेंच उत्तर मिळूं शकतें. शुद्ध-लेखनाचे नियम ठरविणाऱ्या मराठी साहित्य महामंडळांनील अभ्यासकांनीं 'निभृत' म्हणजे 'नसणें' असें अ व अनुस्वार यांच्या उच्चारांबद्दल मानून निर्णय केल्यामुळें ते सुसंगतपणें स्पष्ट करणें असें अडचणीचें बनलेलें दिसतें. वास्तविक महामंडळाच्या नियमाला 'अन्' चा अपवाद तरी कां केला ? 'अन्' मधील 'न्' निभृत नसून व्यंजन आहे, असा दृष्टिकोन स्वीकारला असता, तर आणि निभृत म्हणजे तोकडा, अस्पष्ट असा अर्थ घेतला असता तर ? तर मग, निभृत अनुस्वार अनुस्वार नाहीतच म्हणून ते लेखनांत न देण्याची शिफारस करतां आली नसती. महामंडळाच्या सर्वच शिफारशी श्री. वाळंबे यांना मान्य आहेत असें नाही उदा. अनुस्वार दिल्यामुळें अर्थांमध्ये घोटाळा होण्याचा संभव असेल, तेव्हां तो अनुस्वार परसवर्णानें दाखवावा अशी अर्थमूल भूमिका त्यांनी घेतली आहे (२३). असाच स्वतंत्र दृष्टिकोण येथें न स्वीकारतां त्यांनीं महामंडळाच्या भूमिकेप्रमाणें शिफारस नमूद केली. याचें विशेष कारण काय, तें त्यांच्या विवरणावरून समजत नाहीं.

१०. अस्पष्टोच्चारित नासिक्य उच्चारांची उदाहरणें देतांना लेखकानें तीं पूर्वीच्या लेखनपद्धतीनुसार लेखनांतील दिलीं आहेत (१०). यामुळें असा समज होईल कीं, नव्या महामंडळप्रणित लेखनपद्धतीच्या लेखनांत असे अनुस्वार नाहीत. स्पष्टोच्चारित नासिक्य उच्चाराशिवाय इतर कोणतेहि अनुस्वार देऊं नयेत, या नियमानें या समजाला आधार सांगडतो व बळकटी येते. असें असलें, तरी महामंडळ-प्रणित लेखनपद्धतींतहि कांहीं ठिकाणीं अस्पष्टोच्चारित अनुस्वार आहेत. उदा. अनेक वचनीं सामान्यरूपांवर आणि आदरार्थी रूपांवर. हींच उदाहरणें लेखकानें अस्पष्टो-च्चारित अनुस्वारांची म्हणून दिलीं असतीं, तर तें सुसंगत व सुसूत्र झालें असतें.

११ मूलतः अर्थावर शुद्ध लेखनाचा प्रपंच उभारावा ही भूमिका 'शुद्ध-लेखनप्रदीप' काराची नसतांनाहि त्यानें कांहीं गोष्टींचे स्पष्टीकरण अर्थ लक्षांत घेऊन केलें आहे. याचें अनुस्वार परसवर्ण एवढें एकुलतें एक उदाहरण नाही न्हस्व दीर्घाबाबतहि कांहीं ठिकाणीं लेखकाची अशीच भूमिका दिसते (९). दिन-दीन शिर-शीर, सुर-सूर, सुत-सूत, रवि-रवी, अशा जोड्या लेखकानें या संदर्भांत दिल्या आहेत.

याबाबतहि लेखकानें महामंडळप्रणित भूमिका तंतोतंत पाळली आहे. असें दिसत नाही. कारण न्हस्वोपान्त्य अ-कारान्त तत्सम शब्द-न्हस्वोपान्त्य लिहावे, अशी शिफारस महामंडळानें केलेली असली, तरी ती 'अर्थ' बदलतो म्हणून नव्हे. ती अपवादात्मक म्हणून नोंदलेली आहे. उलट, श्री. वाळंबे ती अर्थातील बदल

बहा : आलोचना



लक्षांत घेऊन करतांना दिसतात. असें कां ? असे भेद -ह्रस्व दीर्घांनीं दाखविण्याची मराठींत गरज नाही कारण ते संस्कृतांतील आहेत, मराठींतील नाहीत; मराठींत हे भेद संदर्भानें कळतील; असें मराठींतील नवभाषाशास्त्रज्ञांचें मत असल्याचें लेखकाला माहित असावें !

मिलन- मीलन ही लेखकानें याप्रकरणीं नोंदलेली जोडी तर मराठी संदर्भांत अगदींच अप्रस्तुत आहे कारण, 'मीलन' हा शब्द मिटणें-या अर्थीं आजच्या मराठींत रूढ असलेला दिसत नाही. मराठींत मिलन वा मीलन दोन्हींचा अर्थ 'एकत्र येणें' असाच व्यवहारांत रूढ दिसतो. मिलन म्हणजे आलिंगन हा फक्त व्युत्पत्त्यर्थच उरतो मराठी व्यवहाराच्या दृष्टीनें हा प्रयोग मृत म्हटला पाहिजे. 'लेखनविषयक आजचे नियम' देणाऱ्या लेखकानें (४) या व्युत्पत्तीकडे कां वळावें ? (९०).

१२. इ-कारान्त व उ-कारान्त तत्सम अव्ययांच्या लेखनाबाबत स्पष्टीकरण करतांना लेखकानें तीं ऱ्ह्रस्वान्त उच्चारिलीं जातात, ही घेतलेली भूमिका (१६) कितपत बरोबर आहे ? तीं तत्सम आहेत म्हणून मुळाप्रमाणें उच्चारावीत, असें लेखक म्हणत नाही. असें त्यानें, म्हटलें असतें, तरी त्याचा उपयोग नव्हता. कारण तत्सम शब्दांना विकार होऊन ते तद्भव बनतात या प्रक्रियेतून अव्यये अविकारी म्हणून वगळलीं जातात, असें म्हणतां येणार नाही कारण विकार होतात, ते व्याकरण पाहून नव्हे; व्यावहारिक उपयोजनांत सहजपणें. अव्यये मुळांत अविकारी आहेत, त्यांचीं रूपे केव्हांहि बदलत नाहीत, या लेखकाच्या प्रतिपादनांतील उत्तरार्ध व्यवहारावर घासून पाहिला, तर काय दिसतें ? मराठींत कित्येक मोठे लेखक-सुद्धां कडे, प्रमाणें, याएवजीं कडं, प्रमाणं, असें बोलतात, इतकेंच नव्हे, तर त्याप्रमाणें लिहितात. ही शब्दयोगी कां होईना पण अव्ययेच आहेत ना ? मग असे बदल कसे झाले ?

१३. हित, शिव, गुण, सुख, सुत, आणि रसिक, मंदिर, तरुण, मधुर, यांतील इ-कार-उ-कारांच्या ऱ्ह्रस्वत्वाचें समर्थन करतांना लेखकानें हे उच्चार दीर्घ नाहीत, लांबट आहेत, लांबट म्हणजे दीर्घ नव्हेत, असें विवेचन केले आहे (१९) असें असेल, तर हे उच्चार आणि कवि, रवि, गति, भानु, साधु, गुह... यांतील अंत्य इ-कारउ-कार आणि वर निर्देशित इ-कार उ-कार, यांच्या उच्चारांत कोणता फरक आहे, हें स्पष्ट करून दाखविले पाहिजे. केवळ यथे प्रथम निर्देशित उच्चार लांबट होतात आणि नंतर निर्देशित उच्चार दीर्घ होतात, असें सांगून भागणार नाही. उच्चार हाच आधार घ्यावयाचा असेल (या दोन्ही ठिकाणचे शब्द तत्समच आहेत.) तर, या दोन्ही ठिकाणचे उच्चार सारखेच मानणें वास्तविक ठरेल.



१४. भाषक आणि भाषिक हे दोन शब्द वेगवेगळ्या अर्थाने मानून त्याप्रमाणे त्यांचा उपयोग करावा, अशी शिफारस लेखकाने केली आहे (४१). (भाषक=भाषा बोलणारा; भाषिक=भाषेसंबंधी.)

यासाठी लेखकाने व्युत्पत्तीचा आणि शब्दसिद्धीचा आधार घेतला आहे शुद्ध-लेखन हा व्याकरणाचाच भाग आहे, असे प्रतिपादन करणाऱ्या लेखकाने ही दृष्टि बाळगावी, हे बरोबरच आहे. पण व्याकरणांतहि शास्त्रापेक्षां रूढि बलवत्तर असते, असे आपण म्हणत नाही का ?

‘ हे शब्द वाक्याचा अर्थ पूर्ण करत नाहीत ’ (३८). या वाक्यांतील ‘ करत ’चा प्रयोग करतांना मात्र लेखक व्याकरणापेक्षां रूढीला मान्यता देतांना दिसतो. लेखकाचे असे चांचल्य या पुस्तकांत अनेक ठिकाणी दिसते.

मराठीत ‘ भाषक ’ हा शब्द प्रचारांत दिसत नाही वर दर्शविलेल्या दोन्ही अर्थी ‘ भाषिक ’ असाच शब्द रूढ आहे. ‘ भाषक ’ असा शब्द मुद्दाम ठरवूनच वापरावा लागेल. तसा तो कुणी वापरला, तर चूक मानता येणार नाही आणि चूक मानूंहि नये पण म्हणून भाषिक शब्द चूक मानणेहि बरोबर ठरणार नाही. तो चूक मानावा, असे ठरविले तर साहित्यिक (=लेखक) या शब्दाचे काय करणार ? लेखकाला अभिप्रेत व्याकरणाने हा शब्दहि चूक मानावा लागेल, व त्याऐवजी ‘ साहित्यिक ’ असा शब्दाची शिफारस करावी लागेल ना ? प्रत्ययाचा विचार करून नेहमी शुद्धाशुद्ध ठरवावयाचे झाले, तर जेथे जेथे इक प्रत्यय असेल, तेथे तेथे तो शब्द न्हस्व स्वरयुक्तच लिहावा, असे सांगावे लागेल. पण लेखक तसे सांगत नाही उदा. ठराविक, जवळिक, आगळिक, मोकळिक, खर्चिक, सोशिक, लाडिक, हे शब्द लेखकाने अशुद्ध ठरविले आहेत (४१). कारण येथे मराठी प्रकृतीप्रमाणे न्हस्व दीर्घ ठरवावे, असे लेखकाचे म्हणणे आहे. व्यवहाराच्या पाठबळावर लेखकाने अलंकारिक व आलंकारिक, अध्यात्मिक व आध्यात्मिक, हे दोन्ही पर्याय शुद्ध मानले आहेत (४०). पण याच सुसंगतीने ‘ पारंपारिक ’ हा पर्याय मात्र लेखक शुद्ध मानीत नाही (४०) अलंकारिक व अध्यात्मिक शुद्ध ठरवितांना लेखकाने आपली व्याकरणदृष्टि गुंडाळून ठेवली आहे !

बोलणे-लिहिणे, रूढि-व्याकरण, यांबाबत लेखकाच्या भूमिका आणि शिफारशी या अशा प्रकरणी गोंधळाच्या ठरतात.

१५. शब्दाच्या शेवटी ‘ य ’ आल्यास सामान्यरूपाच्या जागी ‘ यी ’ ऐवजी ‘ ई ’ येते (३६). ह्या लेखकाने दिलेल्या नियमाबाबत एवढेच म्हणता येईल की, कांहीं लोकांच्या व्यवहारांत ‘ ई ’ येते (३६). तर कांहींच्या

‘यी’ सुद्धां तेव्हां ‘गायीचा’, ‘कोयीत’, ‘सोयीमुळे’, ‘सवयीचा’, हीं रूपें अशुद्ध आणि ‘गाईचा’, ‘कोईत’, ‘सोईमुळे’, हींच तेवढीं शुद्ध, असें मानणें बरोबर ठरण्यासारखे दिसत नाहीं. अशा वेळीं विकल्प मानणें हा एक मार्ग असतो पण मराठी-साहित्य महामंडळ-प्रवृत्ति मानणारांना विकल्प मानवत नाहीं ! लेखकानें नियम म्हणून जो सांगिला आहे, तो महामंडळप्रणित नियमांत नाहीं. तो जुना नियम असेल, तर तसा उल्लेख लेखकानें केलेला नाहीं आणि तो जरी असला, तरी महामंडळप्रणित नियमानुसार लेखनाचें स्पष्टीकरण करण्यासाठीं लिहिणाऱ्यानें त्याचा आधार घेऊन शुद्धाशुद्ध ठरविण्याचें कारण नाहीं. त्यापेक्षां बोलणें-लिहिणें यांचा जो संबंध लेखकाला तत्त्वतः मान्य दिसतो. त्यानुसार त्यानें शुद्धाशुद्धतेचें स्पष्टीकरण करणें अधिक सुसंगत ठरतें. त्याबाबत दोन प्रवृत्ति दिसत असतील, तर त्या दोन्ही शिरसावंच्य मानणें, हा मार्ग असतो. याएवजीं लेखकानें एक प्रवृत्ति बरोबर व दुसरी चूक मानली आहे.

जी गोष्ट लेखकप्रणित अंत्य याला होणाऱ्या इ-आदेशासंबंधीं, तीच दोन तालव्य एकत्र आले कीं, त्यांतील ‘य’ चा लोप होतो असा जो नियम लेखकानें दिला आहे त्याबाबत.

१३. शब्दांतील शेवटच्या वर्णमिधील नासिक्य उच्चाराबाबत लेखकाचें विवरण जुनाच वाद नव्यानें निर्माण करणारें आहे.

‘रेल्वेचे फाटक बंद असलेले दिसले’

‘रेल्वेचं फाटक बंद असलेलं दिसलं’

या दोन वाक्यांच्या उदाहरणानें लेखकानें विवरण केले आहे. लेखकाचें म्हणणें असें. नपुंसकलिंगवाचक ‘ए’ हा जेव्हां लेखनांत ‘अ’ नें दर्शविला जातो, तेव्हां या ‘अ’ वर अनुस्वार द्यावा लागतो. कारण ‘अ’चा उच्चार सानुस्वारासारखा होतो... नपुंसकलिंगाचा द्योतक असा अनुस्वार ‘दिलाच’ पाहिजे. असें लेखकाने निश्चयानें सांगितलें आहे ( ४४ ).

येथें एक प्रश्न असा : नपुंसकलिंगवाचक अनुस्वार दिलाच पाहिजे, असें असेल तर तें याच ठिकाणीं कां ? दुसऱ्या वाक्यांत नपुंसकलिंगवाचक ‘अ’ वर अनुस्वार दिलाच पाहिजे, असें असेल, तर तो पहिल्या वाक्यांतील ‘ए’ वर सुद्धां ‘असलाच’ पाहिजे नाहीं का ? याच न्यायाने सर्वत्र नपुंसकलिंगवाचक ‘ए’ वर अनुस्वार देणें क्रमप्राप्त आहे. पण लेखक ज्या नियमांचें स्पष्टीकरण देत शुद्धलेखनासंबंधी मार्गदर्शन करीत आहे, त्या महामंडळाच्या नियमांत नपुंसकलिंगवाचक अनु-

स्वार दिले पाहिजेत, असा नियम नाही. इतकेच नव्हे, तर असे सव अनुस्वार अनुच्चारित ठरवून ते उडवून टाकलेले आहेत ! लेखकाने ज्याचा उल्लेख नपुंसक-लिंगवाचक अनुस्वार म्हणून येथे केला आहे, सानुस्वार उच्चार होतो, असे म्हटले आहे. त्याबाबत कांहीं नवी मंडळी हा अनुस्वार सानुनासिकाचे चिन्ह नसून पूर्णोच्चार 'अ'ची ती खूण आहे, असे मागतांना आढळतात याबद्दल लेखकाने विवेचन केलेले दिसत नाही. महामंडळप्रणित नियमांचा विचार करतांना हे विवेचन कसे टाळतां येईल ?

१७. सामासिक शब्दांतील पूर्वपदींच्या इ-काराबद्दल लेखकाने -देवीदास, कालीदास, काशीनाथ... ते मूळांत दीर्घ असल्यामुळे समासांत दीर्घ राहातात, पण हे शब्द विशेषनाम म्हणून वापरले जातात त्यावेळीं ते दीर्घ ठेवावेत ' असा नियम आहे असे सांगितले आहे (११).

वास्तविक महामंडळप्रणित नियमांत असा नियम नाही. उलट, दीर्घ तत्सम इ-कारान्त, उ-कारान्त शब्द सामासिक शब्दांत पूर्वपदीं येतात, तेव्हां ते इ-कार उ-कार म्हस्व लिहावेत, अशी शिफारस आहे. तेथे सामान्यनाम, विशेषनाम, असा भेद केलेला नाही. या नियमानुसार स्पष्टीकरण करावयाचे झाले, तर सामासिक शब्दांत हे पूर्वपदीं असल्यामुळे सामान्यनाम व विशेषनाम या दोन्ही ठिकाणीं ते म्हस्व लिहिले पाहिजेत असेच म्हटले पाहिजे. मग, लेखकाने हा तिसरा पंथ कां काढला आहे ? कीं-देवी, काली, काशी, हे शब्द तत्सम नव्हेत असे लेखकाला सुचवावयाचे आहे व त्यांची वेगळी व्यवस्था मांडावयाची आहे ?

१८. सहायक हा शब्द बरोबर, साहाय्यक हा चूक; सर्जन हा बरोबर, सृजन चूक, अशी भूमिका लेखकाने घेतली आहे (११).

तसे पाहिले, तर सहाय म्हणजे मित्र, - म्हणून मदत करणारा, असा अर्थ आतां मराठीपुरता रूढ झालेला नाही का ? या दृष्टीने त्याला 'क' जोडला कीं तेथे लघुतादर्शक अर्थ होत नाही का ? साहाय्य म्हणजे मदत, हे लेखकाला मान्य आहे त्याला 'क' प्रत्यय लावला कीं संस्कृतमध्ये करणारा असा अर्थ होत नाही, यासाठीं साहाय्यक शब्द चुकीचा मानण्याकडे लेखकाचा कल आहे. 'घातक' याचा अर्थ 'घात करणारा' असा आहे कीं नाही ? तसा तो असेल, तर 'साहाय्यक' म्हणजे साहाय्य करणारा, असे ठरणार नाही का ? याशिवाय, प्रत्येक ठिकाणीं लेखकाने संस्कृत-व्यवस्था स्वीकारलेली नाही. किंबहुना, मराठी प्रकृतीला धरून (-मग ती संस्कृत-प्रकृतीला विरोधी असली तरी-) शुद्धलेखन करावे, व्याकरण-विशेष ठरवावेत, अशी लेखकाची भूमिका असतांना, महामंडळप्रणित भूमिका असतांना ही भूमिका इतरत्र पाळून या ठिकाणीं ती बाजूला सारण्याचे समर्पक कारण काय ? पूर्वीच्या लेखनावर संस्कृतचा पगडा होता... आतां आपण मराठीचे लेखन मराठीच्या

**चौदा : आलोचना**



उच्चारानुसार लिहूं लागलों आहोंत (४) असें म्हणणाऱ्या लेखकानें वास्तविक आतां आपण मराठीच्या प्रथेप्रमाणें लिहूं लागलों आहोंत, असें म्हटले असतें, तर तें बराबर व सुसंगत ठरलें नसतें का ? सस्कृत-मराठी असा लेखकाच्या भूमिकांचा लंबक अनेकदां विसंगतपणें आणि मराठी प्रथेकडे दुर्लक्ष करून फिरत राहातो, असें यावरून म्हणतां येईल.

१९. कांही उच्चारांचें स्पष्टीकरण करतांना लेखकानें जे पर्यायी वर्ण वापरले आहेत, ते दिशाभूल करणारे तर ठरणार नाहीत ना, अशी शंका येते. उदा.

जग (ज्यग), राजा (राज्या), जप (ज्यप)

यथ तालव्य ज चा कंसांतील ज्य हा पर्याय लेखकानें उच्चाराचा निदर्शक मानला आहे. तसें असेल, तर मुळांतच जसें बोलणें तसें लिहिणें या सूत्रानुसार या शब्दांत 'ज' लिहूच नये; ज्यग, राज्या, ज्यप, असेंच लिहावें.

पण लेखकनिर्देशित हा उच्चार यथार्थ मानतां येईल का ? ज्यानें, ज्याला ज्याचा, कोर्ट-कज्ज्यानें, येथील ज्य आणि राजा... येथील ज यांचे उच्चार एकच असल्यानें याप्रकारें ठरत नाही का ? तसें तें यथार्थतेनें आहे का ? जिभेचीं हीं दोन स्पर्शस्थानें जवळजवळ असलीं, तरी तीं एकेच ठिकाणीं मानतां येतील का ? याचा जरा अधिक सावधपणें विचार करून मगच त्यासंबंधीं उच्चारदर्शक पद्धति ठरविली पाहिजे. नाहीतर उच्चारांचें जाणूनबुजून विकृतिकरण घडविल्यासारखें होईल.

२०. आतां शेवटीं एका मुद्रणदोषाचा निर्देश : तो बहुधा नजरचुकीनें दुरुस्त करावयाचा राहून गेलेला असावा.

'गुंजीकरांनीं महाराष्ट्र भाषेची लेखनशुद्धि' ही पुस्तिका इ.स. १९६९ च्या सुमारास प्रसिद्ध केली, असा कालनिर्देश पुस्तकांत आहे (९५). यथे १८६९ असें हवें, हें अभ्यासी वाचकाला सहज समजण्यासारखें आहे. पण गुंजीकरांचा काल माहीत नसलेल्या नवख्या वाचकाची- विद्यार्थ्यांची या मुद्रणदोषामुळें गफलत होण्याची शक्यता नाकारतां येणार नाही. म्हणून केवळ हा उल्लेख.

१९८१, गो. य. राणे प्रकाशन, २०४० सदाशिव पेठ, पुणे ४११०३०  
मूल्य रु. १०.००

फेब्रुवारी : १९८२

पंधरा : आलोचना

# ॥ मराठी शुद्धलेखनप्रदीप ॥

॥ मो. रा. वाळंबे ॥

॥ दोन ॥

श्री. मो. रा. वाळंबे हे शुद्धलेखनावरचे एक अधिकारी लेखक म्हणून समजले जातात. पुण्याच्या न्यू इंग्लिश स्कूलचे मुख्याध्यापक असतांना मराठी व मराठी शुद्ध लेखन हे त्यांच्या शिकविण्याचे आवडीचे विषय होते. 'मराठी शुद्धलेखनप्रदीप' हे शुद्धलेखनावरचे त्यांचे चौथे पुस्तक आहे हे पुस्तक लिहितांना आजपर्यंत शुद्धलेखनावर लिहिले गेलेले सर्व लेख व पुस्तके त्यांनी वाचलीं असून अनेक विद्वानांशी या विषयाची चर्चाही केली आहे. आजपर्यंत शुद्धलेखनाचे नियम जसजसे बदलत गेले, तसतशा त्या नियमांच्या स्पष्टीकरणार्थ त्यांनी पुस्तिका लिहिल्या.

'मराठी शुद्धलेखनप्रदीप' या दीडशें पानांच्या पुस्तकांत लेखकानें एकूण ३७ पाठ दिले आहेत. हे पाठ शुद्धलेखनाच्या अध्ययन—अध्यापनाच्या दृष्टीतून लिहिलेले असल्यामुळे लेखकानें त्या पाठांची, एक ते नऊ हे पाठ इयत्ता पांचवीसाठीं, पाठ १० ते १८ सहावीसाठीं, पाठ १९ ते ३० सातवीसाठीं, अशी इयत्तावार विभागणी केली आहे एकतिसाव्या पाठांत शिक्षकांशीं हितगुज केलें आहे. यांत शुद्धलेखन शिकविण्याच्या पद्धति, हस्ताक्षराबाबत दक्षता, असे एकूण नऊ विषय आले आहेत. बत्तिसाव्या पाठांत शुद्धलेखनविषयक कांहीं प्रश्नाची चर्चा केली आहे. तींत 'अ' ची बाराखडी, मराठींतील अंकलेखन, वगैरे सोळा विषय आले आहेत. तेहत्तिसाव्या पाठांत शुद्धशुद्ध विचार असून, चौतिसाव्या पाठांत आजवरच्या शुद्धलेखनपध्दतींचा परिचय दिला आहे पन्नासव्या पाठांत शुद्धलेखनविषयक साहित्यमहामंडळाची नियमावलि दिली आहे छत्तिसाव्या पाठांत मुद्रित शोधनाच्या कांहीं महत्त्वाच्या खुणा दाखवून शिक्षकांनीं विद्यार्थ्यांच्या वह्या तपासताना शोधन कसे करावे तें सांगितले आहे. शेवटच्या सदतिसाव्या पाठांत सुमारे साडेतीन हजार शब्दांची मराठी शुद्ध-शब्द सूची दिली आहे. अशा रीतीनें हें पुस्तक शुद्धलेखन व तदानुषंगिक माहितीनें पुरेपूर भरलेलें आहे. या पुस्तकांत कांहीं दोष आढळले ते पुढें दिलें आहेत. तथापि पुस्तकाचा सर्वांगीण विचार करतां हें पुस्तक विद्यार्थ्यांनीं व शिक्षकांनींही अभ्यासावें अशा दर्जाचें झाले आहे.

शेवटीं दिलेल्या शुद्ध शब्दांच्या सूचींत अनेक संस्कृत तत्सम शब्द दिले आहेत. संस्कृत तत्सम शब्दांचीं रूपें ते शब्द मराठी समजून, मराठीच्या नियमांप्रमाणें लिहावीं असा एक विचार प्रवाह डोकावूं पाहात आहे; पण मला तो मान्य नाही; किंबहुना मराठी साहित्य मंडळालाहि तो मान्य नाही. आपली भाषासंस्कृति 'संस्कृत' मय

सोळा : आलोचना

असल्यामुळे एकच संस्कृत शब्द संस्कृतप्रमाणे एक प्रकारे व तोच शब्द मराठीत अन्य प्रकारे लिहिला गेला, तर विद्यार्थ्यांना संस्कृत शुद्ध रूपे समजणे जड जाईल व त्यांचा गोंधळ होईल. प्रस्तुत पुस्तकांतील सूचींतील संस्कृत तत्सम शब्दांची शुद्धता पाणिनीय व्याकरणानुसार चुकीची आहे, असे मला आढळून आले आहे. अशा काहीं शब्दांची चर्चा करून त्यांचे शुद्ध स्वरूप मी येथे स्पष्ट करत आहे. ते शब्द असे—

- (१) इंदुमती — ति — इंदुमति असा ऱ्हस्वान्त शब्दच संस्कृतमध्ये नाही. तो मुळांतच दीर्घान्त आहे. इंदुमन् या शब्दाचे ते स्त्रीलिंगी रूप आहे. म्हणून ऱ्हस्व ति काढून टाकावयास पाहिजे
- (२) स्थायीभाव — येथे ' स्थायिभाव ' असे पाहिजे. या ठिकाणी प्रथम पद स्थायिन् असे. ऱ्हस्वान्त आहे, हे लेखकाच्या लक्षांत आलेले दिसत नाही.
- (३) जागृती — ति — जागृति असा ऱ्हस्वान्त संस्कृत शब्द अस्तित्वांतच नाही, हे अनेक विद्वानांना सुद्धा माहित नाही. मोनिअर विल्यम्स, आपटे, वगैरेंच्या संस्कृत कोशांत तो सांपडणार नाही. पाणिनीय व्याकरणानेहि तो सिद्ध होत नाही. म्हणून जागृती असा दीर्घान्त मराठी शब्द समजावा. येथील ऱ्हस्व ति काढून टाकावयास पाहिजे.
- (४) गिरीश — गिरिश असा ऱ्हस्वोपान्त्य सुद्धा शब्द आहे. पाहा अमर-कोश — गिरीशो गिरिशो मृडः। म्हणून दोन्ही शब्द द्यावयास पाहिजेत.
- (५) धातूक — हा संस्कृत शब्द असून तो ' धातुक ' असा ऱ्हस्वोपान्त्य आहे. हन् धातूचे घात् असे रूप होऊन त्यास उक (उकञ्) हा प्रत्यय लागतो.
- (६) नासिक — का — ' नाक ' या अर्थी ' नासिक ' असा संस्कृत शब्द नाही. ' नासिका ' असा आहे. म्हणून तोच द्यावयास पाहिजे.
- (७) मंजरी — असा संस्कृत शब्द अस्तित्वांतच नाही. तो मंजरी असा पाहिजे.
- (८) परिघ — संस्कृत शब्द ' परिघ ' याचा अर्थ ' दाराचा अडसर ' असा आहे Circumference अशा अर्थी ' परीघ ' असा दीर्घोपान्त्य मराठी शब्द द्यावयास पाहिजे.
- (९) परिस्थिती — ति — ' परिस्थिति ' असा संस्कृत शब्द नाही. ' परि-ष्ठिति ' असा संस्कृत शब्द आहे. परि+स्थिति = परिष्ठिति [ पाणिनीय सूत्र — उपसर्गात् सुनोति... (अष्टाध्यायी ८-३-६५) ] म्हणून ' परिस्थिती ' असा एकच दीर्घान्त शब्द मराठी म्हणून द्यावयास पाहिजे.



- (१०) शिरच्छेद—संस्कृतमध्ये 'शिरस्' आणि 'शिर' असे दोन शब्द आहेत. पहिला जास्त प्रचारांत आहे. म्हणून शिरस्+छेद=शिरशछेद असा आणखी एक शब्द द्यावयास पाहिजे.
- (११) यज्ञीय—संस्कृत व्याकरणाप्रमाणे 'यज्ञिय' असा ऱ्हस्वोपान्त्य शब्द तयार होतो. [ पाणिनीय सूत्र—यज्ञ-ऋत्विग्भ्यां घखत्री । [ अष्टा-ध्यायी ५-१-७१ ] या सूत्रांत यज्ञ शब्दाला घ (= इय) असा प्रत्यय लावून 'यज्ञिय' असा शब्द तयार होतो, असे सांगितले आहे. हा प्रतिपदविधि असल्यामुळे येथे यज्ञ शब्दाला दुसऱ्या कोणत्याहि सूत्राने दुसरा कोणताहि प्रत्यय लावतां यावयाचा नाही. असा संस्कृत व्याकरणाचा दंडक आहे. (पाहा—पं. वाडेगांवकर यांचे 'परिभाषेदुशेखर' या ग्रंथाचे मराठी भाषांतर पृष्ठ ३३८, परिभाषा ६५). जेव्हां, सूत्रांत एखादा शब्द उच्चारून त्यास अमुक प्रत्यय लावावा असे सांगितलेले असते, तेव्हां त्यास प्रतिपदविधि म्हणतात. म्हणून 'यज्ञिय' हे शुद्ध रूप होय.
- (१२) राष्ट्रीय—संस्कृत व्याकरणांत राष्ट्र शब्दास इय (घ) प्रत्यय लावावा असे सांगितले आहे. [पाणिनीय सूत्र राष्ट्रावारपरात घखौ । (अष्टाध्यायी ४-२-९३)] हासुद्धा प्रतिपदविधि असल्यामुळे राष्ट्र शब्दास ईय प्रत्यय लावून राष्ट्रीय असे शुद्ध रूप होऊं शकणार नाही अभिजात संस्कृत वाङ्मयांतहि 'राष्ट्रीय' असा दीर्घोपान्त्य शब्द आढळत नाही.
- (१३) उःशाप—हा शब्द संस्कृत नाही. मराठी शब्दांत विसर्ग सहसा आढळत नाही. य. रा. दाते यांच्या शब्दकोशांत हा शब्द चार प्रकारांनी लिहून दाखविला आहे. तेव्हां मराठीला साजेसा व योग्य उच्चाराचा 'उःशाप' असा शब्द द्यावयास पाहिजे होता. दाते यांच्या कोशांत हे रूप दिलेले आहे.
- (१४) सोईस्कर—या शब्दांतिल इ ऱ्हस्व पाहिजे. कारण पुढे जोडाक्षर आले आहे. पृष्ठ २८ वर लेखकाने तसा नियम दिला आहे.
- (१५) अणुरेणू—यांतील पहिले पद अणु हा ऱ्हस्वान्त संस्कृत तत्सम शब्द आहे. समासांत तो प्रथम आल्यामुळे तसाच ऱ्हस्वान्त राहिल. म्हणून 'अणुरेणू' असा शुद्ध शब्द द्यावयास पाहिजे होता.

मूर्धन्य ष बहुल थोडेसे; यावनी भाषांत (अर्थात् शब्दांतहि) मूर्धन्य ष नाही, अस प्रो. माधवराव पटवर्धन यांनी फारसी-मराठी कोशांत स्पष्ट म्हटले आहे. उदा. खूश, मुश्कील, चश्मा, आतशबाजी, इत्यादि यावनी शब्दांत

त्यांनीं तालव्य श लिहिला आहे. यावनी शब्दांत ष नाही व अशा शब्दांचे उच्चारहि आपण तालव्य ' श ' - ने च करतो तेव्हां दोन्ही दृष्टींनीं पाहातां या पुस्तकांतील शब्दकोशांत दिलेले पुढील यावनी शब्द चूक वाटतात. - नामुष्की, गोषवारा, खूष.

शुद्ध शब्दांच्या या मोठ्या सूचीबद्दल मला शत्रुटी असें म्हणावयाचें आहे कीं, या सूचींत, पुष्कळ शब्द असे आहेत कीं, ते विद्यार्थ्यांकडून किमान शिक्षकांकडून सहसा अशुद्ध लिहिले जाणार नाहीत. असे शब्द या सूचींत दिले नसते, तरी चाललें असतें. असे कांही शब्द - जुळवाजुळव, टिंगल, दरी, थैली, थोरवी, दमडी, दांडू, दिवटी, दिडी, दिवाळी, धडाडी धडकी, नुसता, पटकी, पायाळू, पारधी, पालखी, पालवी भवानी, भरती, मऊ, न्हावी, पडशी, पडवी, पंढरी, घुळवड, इत्यादि.

पृष्ठ ४२ वर लेखकानें संस्कृत तत्सम शब्द म्हणून ' पुनीत ' हा शब्द दिला आहे हा शब्द संस्कृत नाही. पू धातुचे क. भू. धा. वि. ' पूत ' ( शुद्ध केलेले ) असें रूप होते. ' पुनीत ' हा शब्द त्या अर्थी मराठी शब्द मानावा.

याच पृष्ठावर लेखकानें एक चुकीचे विधान केलें आहे. लेखक म्हणतो, " धातूला जोडतांना तो ( म्हणजे ईय हा संस्कृत तद्धित प्रत्यय ) ' अनीय ' असा होतो. जसे पूजनीय, वर्णनीय " वगैरे. वरील विधान चूक आहे. ईय हा तद्धित प्रत्यय आहे. व अनीय हा कृत् प्रत्यय आहे. तेव्हा ईय चा अनीय होईल कसा ? दोन्ही निराळ्या प्रकारचे प्रत्यय आहेत. त्यांचा एकमेकांशीं कांहीं संबंध नाही.

याच पृष्ठावर लेखकानें इत-प्रत्ययान्त सुमारे २५ शब्द दिले आहेत, व ते युक्तार्थक आहेत असें म्हटलें आहे इत प्रत्यय दोन प्रकारचे आहेत. तद्धित इत प्रत्यय व कृत् इत प्रत्यय. तद्धित इत प्रत्यय हाच युक्तार्थक असतो, ही गोष्ट लेखकाला माहोत नसावी. कृत् इत प्रत्यय धातूला लागून कर्मणी भूतकालवाचक धातुसाधित विशेषणें तयार होतात. लेखकानें जे २५ शब्द दिले आहेत, ते सर्व युक्तार्थक ( म्हणजे तद्धित ) आहेत असे म्हटलें आहे. पण त्यांत कांहीं शब्द कृदन्त ( कृत् इत प्रत्यय लागलेले ) आहेत; म्हणजे ते क. भू. धा विशेषण आहेत. युक्तार्थक नाहीत. हे कृदन्त शब्द मी येथें लिहून दाखवीत आहे. कल् ( धातु ) + इत = कल्पित, गण् ( धातु ) + इत = गणित, गुप् ( धातु ) + इत = गुपित, घट् + इत = घटित, रच् + इत् = रचित, स + पद् ( प्रयोजक ) + इत = संपादित, सं + ग्रह् + इत = संगृहीत.

इत्यलम् ।

१९८१, गो. य. राणे प्रकाशन, २०४० सदाशिव पेठ, पुणे ४११०३०  
मूल्य रु १०.००

# ॥ कोसबाडच्या टेकडीवरून ॥

॥ अनुताई वाघ ॥

आधुनिक युगांतील जिवतीचा अवतार म्हणून गौरविल्या गेलेल्या श्रीमती अनुताई वाघ यांनी कोसबाडच्या टेकडीवरून घेतलेला आपल्या आयुष्याचा आढावा निरपेक्ष समाजसेवेचा आदर्श वाचणाऱ्यांच्या पुढे ठेवतो; तसेच चाकोरीबाहेरचे आयुष्य म्हणूनहि हे आत्मकथन खिळवून ठेवते; आणि सर्वांत महत्त्वाचे म्हणजे विलक्षण ग्रहणशील, ताज्या आणि जिवंत मनोवृत्तीत हे आयुष्य घालवले गेले आहे. समाजसेवकांच्या आयुष्यांना सर्वसाधारणपणे येणारा कर्तव्यकर्कश सूर या जीवनांत शोधूनहि सांपडत नाही. 'शाळा म्हणजे मुलांच्या अंगणातलं झाड झालं पाहिजे' असे ज्याप्रमाणे अनुताई बालवाडीबद्दल म्हणत तसेच, त्यांचे आयुष्यहि झाडासारखे उभारले आहे. सर्व अनुभवांचे त्यांनी निकोप, मोकळ्या मनाने स्वागत केले आहे आणि पडलेली प्रत्येक नवी जबाबदारी हंसत हिमतीने आणि उत्साहाने पेलून त्यांतून नवी नवी गुणरत्ने आपल्या खजिन्यांत जमा केलेली आहेत. या गुणधर्मांमुळेच कोसबाडच्या टेकडीवर आदिवासी मुलांसाठी 'केवळ नूतन सृष्टिच निर्माण' करण्याची किमया त्यांच्या हातून घडली.

वृत्तींतील ताजेपणा कायम टिकण्याच्या या चमत्काराचे मूळ अनुताईंच्या बालपणांत दडलेले असावे. बालपणी या गुणधर्माला भरपूर खतपाणी मिळून ही वृत्ति अशी कांहीं रसरसून आली की, ती आयुष्यभर पुरली. हे भाग्य थोड्यांच्याच वांट्याला येते. मुळांत स्वतःबद्दल अनुताईंनी केलेले निवेदन आणि संस्थेबद्दल केलेले निवेदन ही दोन निराळीं लेखने होती. परंतु तीं दोन्ही द्विरुक्ति टाळून अशा कौशल्याने संपादित केलेली आहेत कीं, सांधेजोड कुठेहि जाणवत नाही. अनुताईंचे बालपणचे अनुभव अतिशय सकस, समृद्ध आणि आनंदाने परिपूर्ण आहेत. शिक्षण, वाचन, खेळ, सहली, यांना पूर्ण वाव देणारे समाधानी आईवडील, बदलीमुळे वेगवेगळी ठिकाणे बघण्याची संधि, जंगलांतील डाकबगल्यांत राहणे, गुणी भावडे, असे मध्यम आर्थिक स्थितीतले, पण हंसतेखेळते घर अनुताईंना लाभले. मुळांतच धिटुकली असलेली अनसूया कसल्याहि दडपणाशिवाय वाढल्याने पुढे कोणत्याच आव्हानाच्या प्रसंगी तिला माघार घ्यावीशी वाटली नाही आणि गुरुजनांचे मार्गदर्शन तिने नेहमी डोळसपणे स्वीकारल्यामुळे जिथे पाऊल टाकले तिथे ती यशस्वी झाली.

लौकिकार्थाने म्हणाल, तर अनुताईंचे आयुष्य 'सुखासमाधानाचे' नव्हे. जाणत्या होण्यापूर्वीच १३ व्या वर्षी वैधव्य आले म्हणजे काय झाले हे सुद्धा



त्यावेळी कळत नव्हते - इतर रडतात म्हणून अनसूया रडत होती. असें हें अद्भुत आयुष्य आहे. नंतरच्या आयुष्यांत कर्तबगारीच्या एकामागून एक पायऱ्या झपाट्याने चढून जातांना त्यांना एकटेपणा कधीच जाणवला नाही. इतकें झपाटलेलें हें आयुष्य आहे. अकोला, जळगांव, इगतपुरी, इथें शालेय शिक्षण, पुणें येथें ट्रेनिंग कॉलेजांत प्रशिक्षण, अशा शिक्षणाच्या काळांत हुषारी, धीटपणा, वक्तृत्व, शिकवण्याची हातोटी, आणि सर्व गोष्टींत उत्साह, यांमूळें अनुताई सर्व विद्यार्थिनींमध्ये आणि शिक्षकांच्या आवडत्या होत्या. 'रोज कांहींतरी लिही' म्हणून जबरदस्तीने त्यांच्याकडून लिहून घेणाऱ्या शिक्षिका त्यांना मिळाल्या.

त्यानंतर पुण्याच्या हुजूरपागेत १३ वर्षे अध्यापन करणाऱ्या काळांत शिक्षिका म्हणून अनुताईची जडणघडण झाली. या काळांतहि उत्कृष्ट शिक्षिका म्हणून शाबासकी घेतां घेतां खंडाळ्याच्या सहलींत मुलींबरोबर स्वतः रमून मुलींना ठरलेल्या वेळेपेक्षां उशिरां परत आणलें म्हणून प्राचार्यांकडून कान उघाडणी करून घेणें, भावंडांसह केलेल्या बिऱ्हाडांत हंसत खेळत वातावरणांत शिक्षिकेची नोकरी चालू असतांनाच मॅट्रिकचा अभ्यास करून पहिल्या प्रयत्नांत उत्तीर्ण होणें, असे छोटेमोठे विक्रम चालूच होते. पुढें कस्तुरबा राष्ट्रीय स्मारक निधीतर्फे खेडेगांवांत सुरू व्हावयाच्या बालसेवेच्या कामांत भाग घेण्यासाठीं हुजूरपागेतील नोकरी सोडून अनुताई बोरिवली येथील शिबिरांत गेल्या. तेव्हां रासून त्यांच्या प्रत्यक्ष कार्यास सुरुवात झाली. या शिबिरांत प्रशिक्षण पूर्ण झालें, तरी त्यांचें प्रत्यक्ष काम मात्र सुरू झालें तें श्रीमती सरलादेवी साराभाई यांच्या नूतन बाल शिक्षण संघानें बोर्डी येथें सुरू केलेल्या बालवाडींत श्रीमती ताराबाई मोडक यांच्या प्रेरणेनें ग्राम बाल-शिक्षा केंद्रानें शिक्षण क्षेत्रांत जी मूलभूत कामगिरी केली, त्या साऱ्या कामगिरींत अनुताई आघाडीवर होत्या.

या सर्व कामगिरींत अनुताईंना अडचणी खूप आल्या आणि नाना प्रकारच्या आल्या. कांहीं गोष्टी, कांहीं कामे आवडीचीं होती, तर कांहीं गोष्टी स्वभावाविरुद्धहि होत्या. खेडेगांवीं बालवाड्यांची सर्व घडी बसवायची म्हणजे प्रत्यक्ष शारीरिक कष्टहि होतेच पण त्याबरोबरच ज्यांच्यांत काम करावयाचें त्या आदिवासी लोकांचे कांहीं पूर्वग्रह, त्यांच्या स्वतःच्या अशा कांहीं अडचणीहि होत्या. गुजराती भाषा शिकणें, वर्गणी गोळा करणें, मुलें गोळा करणें, हरिजनांबद्दलची शिवाशिबीची भावना घालवणें, अशीं अनेक प्रकारची कठीण कामे पार पाडावीं लागलीं. हें सर्व करीत असतांना शिक्षणक्षेत्रांतील मूलभूत तत्त्वांचें प्रात्यक्षिक शिक्षण जसें त्यांना मिळालें, तसेंच समाजसेविका म्हणून त्यांचा विकास होत गेला. आदिवासी मुलांना शिक्षणाची गोडी लावणें, हें फार मोठें आव्हान होतें.

आधीं लहान मुलांनासुद्धा छोटीं छोटीं रोजगारीचीं कामें, व्यवसाय करून पोटाला मिळवावें लागतें. त्यांचा तो वेळ शिक्षणाला मिळणें कठीण. मग खेळ, गाणीं, नृत्यें, अशी त्यांच्या आवाक्यांतली प्रलोभनें त्यांच्यापुढें ठेवावीं लागलीं. त्यांना शाळेंत दूर यावयास लागूं नये म्हणून शाळाच त्यांच्या अंगणांत गेली. अशा तऱ्हेनें अंगणवाड्या आल्या. कांहीं वेळां गुरें राखणाऱ्या मुळांसाठीं माळावरच कुरण-शाळा चालवल्या गेल्या. कधीं नियमित शाळेंत येतील त्यांनाच मिरच्या तोडण्याचें किंवा बाटल्यांसाठीं गवती आवरण विणण्याचें काम मिळेल, अशी राजकारणी सांगड घालावी लागली. खेड्यांतील बालवाडीसाठीं शैक्षणिक साधनें आजुबाजूच्या परिसरांत उपलब्ध असलेल्या वस्तूंपासून बनविण्याची दृष्टि आली. यांत नवीन नवीन प्रयोग करण्यास मिळाले. मामग्री मिळवण्यासाठीं समुद्रकिनाऱ्यावर, जंगलांत कांहीं धाडसी मोहिमा काढण्यांत आल्या. आदिवासी लोकांनाहि संस्कृति आहे, याची जाणीव झाली. कष्टांतहि आनंदी राहण्याची त्यांची हातोटी समजून घेतां आली. लहान भावंडांना सांभाळण्याची जबाबदारी असल्यानें मुलें शाळेंत येऊं शकत नव्हतीं, तर शाळेला जोडून पाळणाघरें काढलीं गेलीं बालवाडी शिक्षिकांसाठीं प्रशिक्षणवर्ग चालवण्यांत आले. थोडेंफार शालेय शिक्षण घेण्यानें आदिवासी मुलांचे प्रश्न सुटत नाहींत, म्हणून शालेय शिक्षणांतच औद्योगिक प्रशिक्षणाचा अंतर्भाव आला असे अनेक प्रयोग अनुताईच्या संस्थेनें यशस्वी तऱ्हेनें केले आणि हें सारें आदिवासींच्या मूळ जीवनपद्धतीवर आक्रमण न करतां, त्यास पूरक अशा पद्धतीनें झालें. कोसबाडच्या ग्रामबालशिक्षा केन्द्राकडून झाले हें कार्य 'सिद्धमध्ये विदु' इतकेच आहे, याची पूर्ण जाणीव अनुताईना आहे. आणि आतां आयुष्याची ७० वर्षे पार पडल्यानंतरहि नवीन पिढीच्या कार्यकर्त्यांनीं हें काम हाती घेतल्यास मार्गदर्शन करण्याची उमेद अनुताईना आहे.

हा सारा प्रवास झपाटून टाळणारा आहे. अतिशय समृद्ध अशा कार्याचें हें निवेदन मात्र अतिशय सरळ साधें आणि अल्पाक्षरी आहे. हा साधेपणा सध्यांच्या गाजावाजा युगांत मोलाचा वाटतो.

त्याचें कारण असें असावे कीं, अनुताईंनीं केलेलें हें लेखन रूढ अर्थानें आत्मचरित्र नव्हे, स्वतःसंबंधीं सांगण्याच्या हेतूनें केलेलें हे लेखनच नाहीं. त्यांचें आयुष्य जसे त्यांच्या कार्याशीं एकरूप झालेल आहे, तसेंच हें लेखनहि कार्यानें व्यापून गेलेलें आहे तसेच त्यांनीं केलेल्या या कथनानें त्यांच्या कार्याच्या ओघाची गति पूर्णपणें घेतलेली आहे. त्यामुळे या कथनास एखाद्या संस्थेच्या धांवत्या आढाव्यासारखें स्वरूप आलें आहे. मुळापासून हलविणाऱ्या एखाद्या अनुभवाचें वर्णन, एखाद्या व्यक्तीच्या प्रभावाचें चित्रण किंवा एखाद्या टप्प्यावर आतांपर्यंत झालेल्या वाटचालीचें सिंहावलोकन अथवा आत्मचिंतन, असे कांहींहि करण्यासाठीं थबकावेंसें

**बाधोस : आलोचना**

त्यांच्या लेखणीला वाटलेले नाही. असा कोणताहि अडथळा तिला नको आहे. कित्येकजणांच्या आत्मचरित्रांत आत्मसमर्थनात्मक असे बरेच निवेदन येते. कित्येक वेळा आत्मसमर्थन हाच मुख्य हेतू वाटावा इतक्या प्रमाणांत हे निवेदन येते. पण येथे तसा अनुभव कुठेच येत नाही. आत्मसमर्थन करावे असा काही मुद्दाच येथे उपस्थित झालेला नाही.

या साऱ्या गोष्टींच्या अभावीं ह्या पुस्तकास 'आत्मचरित्र' या घाटाचा वजनदारपणा प्राप्त झाला नसला, तरी त्यामुळे त्यांत कसलीहि उणीव भासत नाही; कारण चितने, सविस्तर निवेदने, यांतून जे साध्य होते, ते या धांवत्या लिखाणाच्या ओघांत सहजगत्याच साध्य झाले आहे. अनुताईच्या कार्यामागील मुख्य प्रेरणा कै. ताराबाई मोडक यांच्याबद्दल सविस्तर लिहिण्याचा उमाळा 'ताई आणि मी ! किती लिहू ? ... ताराताईनी मला कशी समर्थ शिकवण दिली हे सांगायला सुरुवात केल्यावर असंख्य प्रसंग आणि आठवणी मनात जाग्या होणे स्वाभाविक होते परंतु या आठवणींना तसा अंत नाही, हेच खरे ! - असे म्हणून अनुताईनीं आवरला असला, तरी ताईच्याकडून कशी प्रेरणा मिळाली, याचे उल्लेख वेळोवेळीं वाचण्यास मिळतात. तेव्हां ताईचे आणखी वेगळे औपचारिक वर्णन करायची गरज राहात नाही. त्याचप्रमाणे लहान वयातील, म्हणजे समाजकार्यकर्त्या अनुताईची घडण होत असतांनाच्या आठवणी रंगून सांगतांना त्यांनी स्वतःच्या आवडी, स्वभाव, प्रवृत्ति, आकांक्षा, यांबद्दल बरेच सांगितले आहे याच निवेदनांत त्यावेळींच्या समाजाची मध्यमवर्गीय कुटुंबाची राहणी, स्त्रियांकडे पाहण्याची त्यावेळच्या समाजाची दृष्टि, यांचे प्रासंगिक उल्लेखांतून यथायोग्य ज्ञान होते.

अनुताई वाघ या लेखिका नाहीत आपल्या कार्याच्या अनुषंगाने त्यांनी कांही लेखन केले आहे. त्यामुळे घाटाच्या चौकटीतून विचार केल्यास ते वाङ्मयाच्या कसोटीला कदाचित उतरणार नाही. पण या चौकटीपासून मुक्त असल्यानेच ते उत्स्फूर्त, अकृत्रिम आणि वेधक झाले आहे.

---

ऋचा प्रकाशन, सोनोरी, ३६ चरई ठाणे ४०० ६०१.

मूल्य रु. ३०-००

फेब्रुवारी : १९८२

तेवीस : आलोचना



# ॥ निळे कमळ ॥

॥ प्रभाकर सिरास ॥

प्रभाकर सिरास यांची 'निळे कमळ' ही एक आत्मनिवेदनात्मक कादंबरी आहे. कादंबरीचा नायक आनंद याची ही आत्मकहाणी आहे. कादंबरीला सुरुवात होते, तेव्हां तुरुंगांतील आनंद स्वतःला कळून आलेले सत्य सांगण्याचा प्रयत्न करीत आहे. त्याचबरोबर 'सारे जग गजांआड कोंडून मी ह्या खोलींत अखेर मुक्त होऊन जगण्यास सुरुवात केली आहे. -' (पृ. ७) असे म्हणून तो स्वतः आजपर्यंत कसा जगला ते स्मृतिरूपाने सांगत आहे.

कादंबरीची रूढ कथावस्तु ही पुढीलप्रमाणे आहे. भारत-पाक युद्धांत जखमी झालेला आनंद हा आपल्या गांवीं अनेक वर्षांनंतर परततो. गांवातल्या चार-पांच दिवसांच्या मुक्कामांत जे घडते, त्याचे चित्रण या कादंबरीत आहे. वर्तमानकाळातील घटना घडत असतांना आनंद आपले पूर्वायुष्य आठवीत वर्तमान जीवनाशी त्याचा सांधा जोडतो. त्यांतूनच त्याचे आतांपर्यंतचे जीवन वाचकांसमोर उभे केले जाते. त्याचे वडील हे क्रूर, स्वार्थी वृत्तीचे आहेत त्यांनी आनंदच्या प्रेयसीशी, कुसुमशी तिसरे लग्न केलेले असते त्यामुळेच आनंद वैतागून, घर सोडून सैन्यांत भरती होतो वडिलाशी त्याचे संबंध सुरुवातीपासूनच चांगले नसतात. ह्या लग्नाने वडिलांविषयींचा त्याचा तिरस्कार वाढतो गांवांत आल्यावर तो आजी, आत्या असलेल्या घरांत राहातो सुलभा जोशी नांवाच्या, जवळच राहणाऱ्या मूलीविषयी त्याला प्रेम वाटू लागते परंतु हे लग्न निश्चित होण्याआधीच कुसुमवर होणारे वडिलांचे अत्याचार सहन न होऊन आनंद वडिलांचा खून करतो आणि स्वतःला अटक करवून घेतो.

कादंबरीनायकाच्या ह्या आत्मनिवेदनाला कादंबरीत महत्त्वाचे स्थान प्राप्त झाले आहे. प्रत्येक घटनेसंबंधीच्या, भोंवतालच्या व्यक्तींसंबंधीच्या, स्वतःच्या वागणुकीविषयीच्या प्रतिक्रिया ह्या आत्मनिवेदनांतून व्यक्त होतात. त्यांतून त्याचे स्वतःचे व कादंबरीतील इतर व्यक्तींचे व्यक्तिमत्त्व स्पष्ट होते. आनंदची विफलता कादंबरीतून सतत जाणवते. सुलभेला स्वतःचा भूतकाळ सांगतांना तो म्हणतो: 'मी घर सोडलं म्हणजे स्वतःच्या दुःखाच्या प्रातांतून बाहेर पडलो. मग अर्थशून्य जीवनाची लांबच लांब पोकळी सुरू झाली..... आता इथं पोचलो तो एक जळलेलं मन सोबत घेऊन' - (पृ. १७३). आनंदची ही निराश वृत्ति त्याला जीवना-

चोवीस : आलोचना

पासून दूर नेह पाहाते. 'तडक आगल्या अंग्राऱ्या खोलीत पोचावं आणि दार बंद करून जगाशी असलेले सारे संबध तोडून टाकावे. हरामखोर !' - (पृ. ४९) ही त्याची स्वाभाविक प्रतिक्रिया आहे. आनंदच्या विफलतेचें कारण त्याचे वडील आणि वडिलांच्या रूपानें प्रस्थापित समाजव्यवस्थेंतील अन्याय, मूल्यहीनता, हें आहे. त्या दोघांमध्ये अनेक ताण निर्माण झालेले आहेत. उपहासानें तो वडिलांचा उल्लेख 'पिताजी' असा करतो आनंदाला चावलेल्या विचवाचें विष वडिल उतरवतात. हें त्याला अपमानास्पद वाटतें. त्याला वीरचक्र मिळालें, हें जाहीर होतांच त्याचा सत्कार करावा म्हणून जमलेल्या बैठकींत वडिलांना पाहून आनंद विलक्षण अस्वस्थ होतो. आनंदचे आणि त्याच्या वडिलांचें हे तणावाचे संबध जवळपास राहणाऱ्या नातेवाईकांनाहि माहीत असतात. वडिलांचे गांवांतील स्थान, त्या अनुषंगानें त्यांचा गांवांत व कुटुंबांत असणारा दरारा आणि प्रस्थापित समाजव्यवस्थेनुसार स्वतःचे हक्क मिळविण्याची त्यांची वृत्ति, ह्या गोष्टी पिता-पुत्रांमध्ये संघर्ष निर्माण करून देतात. हा संघर्ष आनंद कोणत्या पद्धतीनें स्वीकारतो तें पाहिलेंच पाहिजे. आनंद आक्रमक नाही. वडिलांनीं कुसुमशी लग्न केल्यावर तो गांव सोडून निघून जातो. सैन्यांत भरती होतो. वडिलांविरुद्धचा निषेध तिथल्या जीवनापासून दूर जाण्यांतून व्यक्त करतो. वडिलांनीं कुसुमच्या गालावर चटके दिल्याचें समजतांच आनंद खवळतो, चिडतो. पण वडिलासमोर उभें राहातांच 'त्याच्या साऱ्या शक्ती क्षणभर नाहीशा होतात.' - (पृ. १०९) तो घराकडे परततो. स्वतःची शरणागति, असाहाय्यता त्याला स्पष्टपणें जाणवते. वडिलांनीं 'कुसुम नावाचे निळे कमळ जपावे' - (पृ. १११) ही इच्छा तो व्यक्त करतो. परंतु वडिलांच्या वृत्तींत कोणताच बदल होत नाही त्यांची क्रूरता कायमच आहे. त्यामुळें आनंद व त्याचे वडिल ह्यांच्यांतील संघर्षाचें पयवसान अखर आनंदनें वडिलांचा खून करण्यांत होतें.

संपूर्ण कादंबरीची उभारणी ही आनंदाच्या जीवनांतील महत्त्वाचा कालखंड चित्रित करण्यांतून झाली आहे. कादंबरीच्या आशयांत महत्त्वाचा असणारा स्थल-काल संबध लक्षांत घेतां येईल. कादंबरींत प्रत्यक्ष घडणाऱ्या घटना चार-पाच दिवसांच्या कालावधींतील आहेत. या अल्प काळांतील कथावस्तूला पूरक असा भूतकाळ कादंबरींत आनंदच्या गतायुष्यांतील आठवणींतून उभारली जातो. युद्धावरून आनंद गांवी येतो आणि चार-पांच दिवसांनंतर त्याचें पुन्हां नवें आयुष्य सुरू हातें ह्या थोडक्या कालखंडांत ज्या घटना घडत जातात, त्यांतून एक आयुष्य-पट लेखकानें उभारला आहे. थोडक्या कालखंडांत संपूर्ण आयुष्यपट उभारताना घटनांचा वेग अपरिहार्यपणें जास्त असावयास हवा. प्रत्यक्षांत या कादंबरींत तो वेग सांभाळला जात नाही, असें दिसतें. उदा. सुलभेशीं होणाऱ्या ओळखानंतर आनंदानें तिच्या संबधांत पाहिलेलें दिवास्वप्न अकारण लांबलें आहे, तर कादंबरीच्या अखेरीस आनंदाचा मित्र पुरुषोत्तम आणि अड्याळकर यांच्या रात्रीच्या भेटीपासून



आनंदानें वडिलांचा खून करण्यापर्यंतच्या घटना विलक्षण वेगानें घडतात. कादंबरींत घटनांच्या वेगाचें संतुलन न सांभाळलें गेल्यामुळें ही कादंबरी कांहीं वेळा तुकड्या-तुकड्यात वाचावा लागते.

‘ निळे कमळ ’ ह्या कादंबरीचें मूल्यमापन करीत असतांना एक महत्त्वाचा घटक विचारात घेतां येईल. तो घटक म्हणजे कादंबरींतून व्यक्त हाणारी जीवन-दृष्टि होय. ‘ निळे कमळ ’ ह्या कादंबरीतील जीवनदृष्टि निळ्या कमळाच्या प्रती-कामधून व्यक्त होते. ‘ ज्या ज्या वस्तूला निळ्या कमळाचा सुगंध असेल, ज्या ज्या वस्तूंत निळ्या कमळाच प्रतिबिंब असेल त्या साऱ्यांच मी संरक्षण करणार आहे, ’ (पृ. ८६) अशी इच्छा आनंद वेगवेगळ्या प्रसंगीं व्यक्त करतो. निळ्या कमळाच्या निमित्तानें जें जें सुंदर, निरागस, निर्मितिक्षम आहे, तें तें चांगलें, श्रेष्ठ आहे, असे आनंदाला वाटतें. त्यामुळेंच मातीच्या मूर्ति करणारा वाघमारे आनंदाला ‘ ग्रेट ’ वाटतो, नव्या जीवाला जन्म देणारी आई त्याला श्रेष्ठ वाटते. कुसुमचा छळ होत असतांना कुसुम नांवाचें निळें कमळ वडिलांनीं जपावें असें त्याला तांत्रतेने वाटतें. कादंबरीच्या शीर्षकापासून लक्षात येणारा ‘ निळे कमळ ’ ह्या प्रतीकाचा स्पष्ट उच्चार कादंबरींत प्रतीकार्थाच्या सूचकतेला मर्यादा घालतो. कांहीं वेळा अनेक प्रसंगांत निष्कपांसारखा येणारा हा ‘ निळ्या कमळाचा ’चा उल्लेख कंटाळवाणा, बटबटात वाटतो.

‘ निळ कमळ ’ हें प्रतीक व त्यांतून व्यक्त होणारी जीवनदृष्टि नैतिकदृष्ट्या महत्त्वाची आहे, यात शका नाही. परंतु प्रत्यक्ष कादंबरींत ही जीवनदृष्टि कशी अवतरते, तें पाहावयास हवें. ह्याचा शोध घेत असतांनाच कादंबरीतील काही कच्चे दुवे लक्षात येऊ लागतात. आनंदाला प्रस्थापित व्यवस्था फक्त वडिलांच्या व युद्धाच्या रूपांत दिसते. ह्या व्यवस्थेची अन्य रूपें त्यानें पाहिलीं, अनुभवलीं आहेत, ह्याची जाणाव कादंबरींतून फारशी हात नाही, हें आश्चर्याचें वाटतें. तराहि हा आनंदाची मर्यादा आहे, असें मानतां येईल. दुसरें असें कीं, आनंद घर सोडून सैन्यात दाखल होतो, प्रत्यक्ष युद्धाचा अनुभव घेतो. जगांतल सौंदर्य निरागसता जपण्याचा त्याचा विचार युद्धातल भीषणतेच्या पार्श्वभूमीवर प्रबळ होणें हें सुसंगत आहे. परंतु प्रत्यक्ष कादंबरीत युद्धातील अमानुषतेचें, विध्वसाचें चित्रण काठोंह येत नाही वॉर भयकर असतें. आपण कल्पना करीत होतो त्याच्या हजारपट भयकर (पृ. ६७) आनंदानें केलेलें असें शाब्दिक वर्णन युद्धातील भीषणतेचा प्रत्यय देऊं शकत नाही. हा प्रत्यक्ष कादंबरींत न आल्यामुळें कादंबरींतला जीवनदृष्टि तकलादू वाटूं लागते सर्वात महत्त्वाचें म्हणजे आनंदानें सैनिक असणें, हेंच प्रस्तुत वाटत नाही. गांव सोडून गेल्यावर आनंदानें सैन्यांतच दाखल हाण्यातील आवश्यकता पटत नाही. आनंदाला जीवनाच्या विपरिततेचा प्रत्यय येण्यासाठी त्यानें सैनिकच व्हावयाला हवें असें नाही. कादंबरीतील मुख्य दुवा अशा रीतीने डळमळीत ठरल्यामुळें निवेदकानें स्वीकारलेल्या जीवनदृष्टी-

सव्वीस : आलोचना



तील दिव्याऊपणा स्पष्ट होऊं लागतो. आत्मनिवेदकानें कादंबरींत निवेदकाची भूमिका ही वव्हंशी कादंबरीलेखकाची असते. 'निळे कमळ'च्या लेखकानें 'जगातील सौंदर्य जपण्या'च्या प्रचलित आकर्षक तत्त्वज्ञानाचा पुरस्कार कादंबरीद्वारें केला, असें दिसते. कादंबरीत आनंदाची सैनिक असण्याची भूमिका डळमळीत वाटल्यामुळें कादंबरीतील जीवनदृष्टि उपरी, एक शोभादायक गोष्ट ठरते.

आत्मनिवेदनात्मक मराठी कादंबरींत 'निळे कमळ'ने-खास वैशिष्ट्य निर्माण केले आहे असें दिसत नाही. कादंबरीची रचना, कथानकाची स्वाभाविकता किंवा कादंबरींतून व्यक्त होणारी जीवनदृष्टि, यांत कोणतेंहि नावीन्य आढळत नाही.

संपूर्ण कादंबरींत आनंदाच्या वडिलांना लेखकानें फार कमी बोलवयास लावले आहे एक क्रूर, आक्रमक असें वडिलांचें व्यक्तिमत्त्व कादंबरीत उभें करण्यासाठी लेखकानें आनंदच्या निवेदनाचीच मदत अधिक घेतली आहे. आनंदानें आपल्या वडिलांशीं कसें वागलें पाहिजे, हें सुचवणारा त्याचा बछूट स्वच्छद मित्र पुरुषोत्तम; सतत दुःख छळ भोगणारी कुसुम; चार चौघीसारखी सामान्य, भावडी सुलभा; या व्यक्तिरेखांना व्यक्त करण्यासाठीं कादंबरींत विपुल घटनाप्रसंग नाहीत. आनंदाच्या निवेदनाचाच आधार ह्या ठिकाणी घेतला जातो.

प्रभाकर सिरास यांची ही पहिलीच कादंबरी आहे. त्यामुळें कादंबरी लेखनाचें तंत्र पुरेसें अवगत झालेलें नसणें, शक्य आहे.

आज प्रकाशन, अमरावती. मूल्य रु.२१.००

## ॥ वाचकांना आवाहन ॥

चालू वर्ष हें 'आलोचने'चें विसावें वर्ष आहे. या वर्षी आलोचनेची आर्थिक स्थिति सुधारण्याचा एक सामूहिक प्रयत्न करून पाहण्याची इच्छा आहे.

'आलोचने'च्या वाचकांनीं स्वतः आणि आपल्या परिचितांकडून घेऊन किंवा परिचित आणि इतर यांना प्रवृत्त करून 'आलोचने'ला भरीव स्वरूपाच्या देणग्या पाठवाव्या असें आवाहन करीत आहे. देणगेची रक्कम किमान रु. १००/- असावी. ही देणगी विनाअट असावी. रक्कम 'आलोचना प्रस्थान' या नांवें बँकेवरील डिमांड ड्राफ्टने किंवा मुंबईतील बँकेवरील चेकने पाठवावी. इतर कोणत्याहि प्रकारें रक्कम पाठवूं नये.

वर देणगीचा किमान आंकडा दिलेला असला, तरी तो अधिकाधिक रकमेचा आंकडा ठरूं नये, असेंहि आवाहान करावेंसें वाटतें.

आलोचना प्रस्थानद्वारे आवाहन

# ॥ बाहुले ॥

॥ सुधाकर देशपांडे ॥

‘ बाहुले ’ हा सुधाकर शंकर देशपांडे यांच्या सोळा कथांचा पहिलाच संग्रह. ‘ तिसरा रस्ता ’ मधाल कवितानीं आणि स्फुट समीक्षालेखानीं देशपांडे तसे आधींच परिचित झालेले आहेत. असे अनेकविध साहित्यप्रकार हाताळणाऱ्या लेखकाच्या लेखनांत त्या त्या साहित्यप्रकारांतील पृथगात्म प्रवृत्तींचीं वैशिष्ट्ये एकमेकांत पसरत-मिसळत राहातात, एकमेकांशीं सवाद-विरोध साधित राहातात. त्यांतून त्याच्या साहित्यकृतींचें आणि त्या त्या साहित्यप्रकारांचें रूपरंग बदलत राहातें. तसें थोडेंसे देशपांड्यांच्या कथांबाबतहि झालें आहे. त्यांच्या कवितेंत सवेदक तरलता आहे आणि समीक्षेंत चिंतनशीलता आहे. पण त्यांची कथा काव्यात्म अंगानें न वाढतां चिंतनाच्या अंगानेंच खोल जाऊ पाहाते.

प्रत्येक लेखकाचा जीवनाकडे पाहण्याचा आपला असा एक दृष्टिकोन असतो. आपली अशी एक मूल्यकल्पना असते; आणि आपला असा एक जावनार्थ असतो. त्यानें ज्या पद्धतीनें जीवन अनुभवलेलें-चाखलेलें असतें, पाहिलेलें-भोगलेलें असतें, त्याची ती एक संकलित जाणाव असते. ही जाणीव त्याच्या लेखनाला घाट देत असते. आपल्या कथांतील भावसृष्टाला अर्थ आणि आकार देणारी जीवनजाणीव देशपांड्यांनीं आरंभींच्या ‘ भूमिकें ’ तून स्वच्छपणें मांडली आहे. त्याच्या कथांची प्रकृति समजून घेण्यासाठीं ही भूमिका डोळ्यांसमोर हवी.

माणसाचें एक मन सुखाच्या आभासांत बद्ध होत असतें, तर वास्तवाचें भान असणारें त्याचें दुसरें मन हा पिजरा तोडूं पाहातें. या दान मनांच्या जीवघेण्या सघर्षांत आभास आणि मुक्त याचें चक्र गरगरत राहातें. तडफड, तगमग, सघर्ष, हांच या प्रवासाची वाट असते. ‘ स्व’गत दृष्टिकोनांतून अटीतटीची वाटणारी ही झुंज ‘ पर गत दृष्टिकोनांतून अगदी लुटपुटूचा व क्षुद्र वाटूं लागते. ‘ एका बाजूने जीवनमरणाचा वाटणारा लढा कोण बदलला की पराकाष्ठेचा चिल्लर वाटावा ही मानवी जीवनाची सर्वात करुण बाजू होय ’ (पृ. ८). मुक्त होण्याच्या या धडपडींत बहुधा ‘ अंतस्थ नियति ’ आभासाचे सांपळे लावून माणसाला गूढ अंतःप्रेरणाचें गुलाम करून टाकते. माणसांचीं बाहुलीं होतात तीं अशीं. एक ‘ झप्सत आपलेसें झालें कीं त्याच्यासाठी जीव कां पाखडला हेंच कळेनासें होतें. या वैफल्यानें येणारी पोकळी दुमऱ्या झप्सतानें भरून काढण्याचा प्रयत्न केला जातो आणि बाहुल्यांच्या दोऱ्या पुन्हां खेंचल्या जातात. खेळ चालू होतो. या सनातन खेळाकडे

अठ्ठावीस : आलोचना

साक्षीभावानें पाहणें एवढेंच शक्य असतें देशपांड्यांच्या या श्रद्धेनें माणसाच्या नगण्य अस्तित्वाचीं विविध दर्शनें या कथामंग्रहांतून उजळलेलीं आहेत.

‘बाहुले विधीलिखित सारे ठरलेले असते, इंद्रजाल, धुके, रहाटगाडगे,’ यांसारखीं त्यांचीं कथाशीर्षकेंहि या भूमिकेचींच द्योतक आहेत.

या भूमिकेंतून पाहातांना देशपांड्यांना आयुष्याच्या निठघावर उभीं असलेलीं माणसें दिसूं लागतात. या माणसांसमोर नेहमीच अनेक पर्याय उभे असतात. एका पर्यायांतील अडचणी आणि प्रलोभनें दुसऱ्यांत नसतात कोणताहि एक पर्याय दुसऱ्या-सारखा नसतो आणि तरीहि त्यांतून एकाच वाटेनें जाणें भाग असतें. या प्रवासांत कार्यकारणभावाचें सूत्र कधीं हरवतें आणि माणसें स्तंभित होतात. (बाहुले) कधीं नाकारलेल्या पर्यायाची हुर्हुर् त्यांना खणावत राहाते (परपूरुष). कधीं असा वेगळा पर्याय निवडणारीं माणसें सुखी झाल्याचा भासहि त्यांना होतो (सार्थक). दुसरा पर्याय निवडल्यावर पहिल्यांचें महत्त्व त्यांना कळतें; पण तोंवर आयुष्य उद्धवस्त झालेलें असतें (इंद्रजाल). पर्याय, भास, मुक्ति, या सगळ्या प्रकारांत माणसें जवळ येत असतात दुरावत असतात. त्यांचे परस्परसंबंध त्यांतून उलगडत राहातात कधीं लहानशा विकल्पानें आयुष्याचे रस्ते इतके वेगळे होतात कीं. एकमेकांकडे मागे वळून पाहणेंहि अवघड होतें (विधीलिखित). कधीं परस्पराभिन्न मार्गांनीं जाणारीं माणसें आपण नाकारलेल्या पर्यायांचीं प्रतिबिंबे एकमेकांत शोधीत असतात (सार्थक). वाढत्या वयाबरोबर वाढत्या जाणिवेच्या प्रकाशांत त्यांना पूर्वीची आकर्षणकेंद्रे फिकीं वाटूं लागतात (धुके), आणि कधीं तर वास्तवाचें ऊन आणि स्वप्नांच्या सावल्या यांच्या पाठशिवणींत तीं जीवहि गमावतात (सारे ठरलेले असते).

हीं माणसें स्वतःच्या कृतीला स्वतःला जबाबदार मानीत नाहींत. नियतीच्या हातांतील बाहुलीं म्हणूनच तीं स्वतःकडे पाहातात. त्यामुळे कधीं जाणीवपूर्वक अधःपतनाची वाट तुडवूनहि तीं आपण निर्दोष असल्याचा पवित्रा घेतात (इंद्रजाल, बाईलवेडा). जणूं या जीवनांत जें घडतें तें केवळ घडावयाचें असतें म्हणूनच घडतें. तें असेंच कां घडलें याचें कोणतेंहि उत्तर माणसाजवळ नसतें. तें आपल्या भल्यासाठीं घडत नाहीं तसें बुर्यासाठींहि घडत नाहीं. तेव्हां या अटळ भोक्तृत्वाला सामोरे जाणें, एवढेंच देशपांड्यांचीं माणसें जाणतात.

माणसाच्या जाणिवेच्या पातळीवरील वागण्याचीं कारणें त्याच्या नेणिवेंत दडलेलीं असतात, असें ते सतत दाखवितात. त्यामुळे त्यांची माणसें गुंतागुंतीचें रूप घेऊन डोळ्यांपुढें येतात. मानवी मनाची गुंतागुंत सुचविण्यासाठीं त्यांना भाषा तिरकसपणें वापरण्याची गरज वाटत नाहीं संज्ञाप्रवाह रेखांकित करण्याचाहि त्यांचा प्रयत्न नसतो. सरळ त्रयस्थ निवेदनांतूनच ही सगळी गुंतागुंत ते मांडीत जातात. तरीहि त्यांचें निवेदन स्पष्टीकरणशाल बनत नाहीं. केवळ भिन्नाभिन्न व



पूरक तपशील झपाट्याने नोंदवून ते आपला अर्थ वाचकाच्या मनांत जागा करतात. ' बाहुले ' या पहिल्याच कथेंतील ' तो ' या दृष्टीने निरखण्यासारखा आहे.

घटनाप्रसंगांची गर्दी आणि तपशिलाचा बारकावा हीं या कथेचीं वैशिष्ट्ये. तीं तिच्या जीवनदर्शनात्मक जाणिवेंतून आणि साक्षित्वाच्या भूमिकेंतून आलेलीं आहेत जें घडलें तें मांडणें आणि त्यांतून आपला अर्थ उमटविणें, एवढेंच देशपांडे करतात. त्यामुळें त्यांच्या कथा अल्पावधींत घडतात. या छोट्या कालभागांत घटनांची गजबज असते. त्यांतून त्यांच्या कथेला एक वेग येतो, झपाटा येतो. या घटनांना घटना म्हणून तसें महत्त्व नसतें. त्या घटनांचा न्यास आणि त्यांतून सूचित होणारा अर्थ यांनाच तेथें खरें महत्त्व असतें. हा न्यास बहुधा विरोधात्मक ताण निर्माण करणारा असतो. बिंब-प्रतिबिंब भावानें आयुष्याची उलटसुलट चित्रें ते आपल्यासमोर उभीं करतात. त्यांतून सूचित होणारा जीवनार्थ अज्ञाताकडे वा नियतीकडे अंगुलिनिर्देश करणारा असतो.

छोट्या छोट्या वाक्यांच्या सरित्तून देशपांडे या घटनाप्रसंगांना समूर्त करतात. माणसाच्या मनांतील विचारभावांबरोबर वाहणारी भाषा ते सहजतेनें वापरतात. निवेदन आत्मगत असो वा त्रयस्थ असो, त्यांचा अंतर्गत भाव साक्षित्वाचा असतो. हा तटस्थपणा, दूरावा त्यांच्या भाषेंतहि जाणवतो. भाषेचा आवाक वापर करून संवेदना-भावनांचें जग जागें करण्याचा प्रयत्न ते सहेतुकपणें टाळतात. एके प्रकारच्या कोरडेपणानें आयुष्यें उभीं करणारी त्यांची भाषा साधी राहूनच आश्याशीं इमान राखतें.

कलकत्यापासून कोपरगांव-करमाळ्यापर्यंतच्या अनेक गांवांचा येथें उल्लेख येतो. तरी या कथा प्राधान्यानें घडतात त्या मुंबईतच. मुंबईतील कचेऱ्यांतून काम करणाऱ्या मध्यमवर्गीय माणसाचें विश्व या कथांतून साकार होतें. या माणसाच्या दुबळेपणाशीं संवादी असेंच जीवनदर्शन येथें येतें. पण तें भिन्नस्तरीय माणसाच्या पातळीवर ठाकूनठोकून पाहिलें जात नाहीं. देशपांड्यांना जीवनाविषयीं एक कुतूहल आहे. पण तें त्यांच्या जीवनदृष्टीनें सीमित झालेलें आहे. जीवनाचा एखादा वैचित्र्यपूर्ण तुकडा ते हातीं घेतात आणि आपल्या भूमिकेनें तो तपासतात अशावेळीं त्यांचें जीवनविषयक कुतूहल स्पष्टपणें व भाष्यात्मक पद्धतीनें प्रकटतें (बाईलवेडा हिशेब), आणि मग त्यांचे पात्र-प्रसंग त्यांच्या जीवनविषयक जाणिवेचे जणूं वेचक नमुने ठरतात. त्यांच्या दृष्टांतकथांकडे झुकूं लागतात. माणसांची ही वैचित्र्यपूर्ण सृष्टि त्यांच्या जीवनदृष्टीनें नियंत्रित होते तिला सुमंगत तेवढेंच आणि तसेंच मग येथें घडूं शकतें. त्यामुळें वास्तवाचें समग्र भान त्यांच्या कथेंत प्रकट होऊं शकत नाहीं.

दुसऱ्या एका बाजूनें या कथांमागील प्रत्यक्ष वास्तवाचा खाजगी अंश कायम राहिल्याचेंहि दिसून येतें (शब्द). अशावेळीं येणारा पुष्कळसा तपशील कथेच्या

तीस : आलोचना

केंद्राशीं तसा असंबद्धच राहातो माणसाच्या इच्छास्वातंत्र्याचा पुरता संकोच करणारे नियतिकृतत्वहि कधी पटेनासें होते. (सारे ठरलेले असते).

‘रहाटगाडगे’, ‘धर्म’, ‘पुढारी’ यांसारख्या अन्य सहा-सात कथा सांकेतिक आणि पारंपरिक वळणाच्या आहेत. त्या पहिलेपणाच्या खुणा आहेत. येथे विचार केला आहे तो पहिलेपण ओलांडून जाणाऱ्या कथांचाच. ही कथा देशपांड्यांच्या मर्यादा दाखवित असली, तरी सामर्थ्यहि सूचित करते. ती तत्त्वगर्भ आहे, पण तत्त्वजड नाही. स्थलकालाच्या सारणीतून वाहणारा जीवनाचा खळाळता प्रवाह ती टिपते. त्याचा वेग - धुंदी, उसळण-घुसळण दाखविते आणि त्यांतूनच ती त्याचा वेध घेऊं पाहाते. या धडपडींत कधीं ती यशस्वी होते (बाहुले, धुके.) तर कधी पराभूत (हिगेब). पण तिची हिंमत दांडगी आणि झोक निराळा आहे, एवढे खरे.

जागर प्रकाशन, गोरेगांव (प) मुंबई ४०००६२ जयभवानी, गिरगांव, मुंबई ४००००४  
मूल्य रु. १५-००

Vol. 20

ALOCHANA

No. 6

- MARATHI SHUDDHALEKHANPRADEEP,  
a book on Marathi orthography by Shree M. R. Walambe, critically examined in two separate review-articles.
- KOSBAADCHYAA TEKADEEVAROON,  
an autobiographical narration by Smt. Anutai Wagh, reviewed,
- NILE KAMAL,  
a novel by Shree Prabhakar Siras, introduced and reviewed.
- BAAHULE,  
a collection of short-stories by Prof. Sudhakar Deshpande, analysed and reviewed

# लहान शेतकऱ्यांना महाराष्ट्राची गणराज्य दिन भेट

## प्रत्येक शेतात विहीर

- सदिच्छेपोटी शासनाच्या खर्चाने शेतकऱ्यांस अजिबात तोशीस पडू न देता त्याला स्वयंपूर्ण बनविण्यासाठी.
- राष्ट्रीय उत्पादनात भर घालण्यासाठी.
  - महाराष्ट्रात छोटे शेतकरी लक्षावधी आहेत. आपल्या कृषि-प्रधान अर्थव्यवस्थेचा ते कणा आहेत.
  - आजवर ह्या शेतकऱ्यांना विहिरीसाठी कर्ज दिले जाई आणि त्यावर चक्रवाढ दराने व्याज आकारीत. परंतु आता त्यांचा भविष्यकाळ आशांनी पल्लवीत झाला आहे. केवळ त्यांचाच नव्हे तर अन्य सान्याच लहान माणसांचाही.
  - त्यांच्या जीवनात आतानिर्माण केल्या आहेत.

## आशेच्या विहिरी

गरिबांसाठी सतत झटणाऱ्या महाराष्ट्र शासनाने



# आ लो च ना

केवळ समीक्षेसाठी  
आपलें अस्तित्व व वैशिष्ट्य राखणारें  
मराठीतील एकच एक मासिक

- नव्या पुस्तकांची समीक्षणें
- जुन्या ग्रंथांची पुनर्मूल्यांकने
- वाङ्मयप्रकारांची तात्त्विक व ऐतिहासिक चिकित्सा
- रसिकतेचे चढउतार
- लेखकांच्या वाङ्मयीन कार्याचा अभ्यास
- साहित्यविषयक प्रश्नांची व संशोधनाची चर्चा
- वाङ्मयीन टीपा व टिपणें
- इतर कलाविषयीं ऊहापोह
- भाषा व वाङ्मय : अभ्यासविवेचने
- साहित्यविषयक सिद्धान्त, प्रणालि, तत्त्वे, इत्यादींचें  
वैचारिक मंथन

म्हणजे  
आलोचना

संपादक आलोचना  
३३ शेफाली, माहीम मकरंद सहनिवास  
१०७४ स्वा. सावरकर मार्ग, माहीम  
मुंबई ४०० ०१६

चालू वर्ष विसावे वर्ष

महाराष्ट्र राज्य सरकार, मुंबई

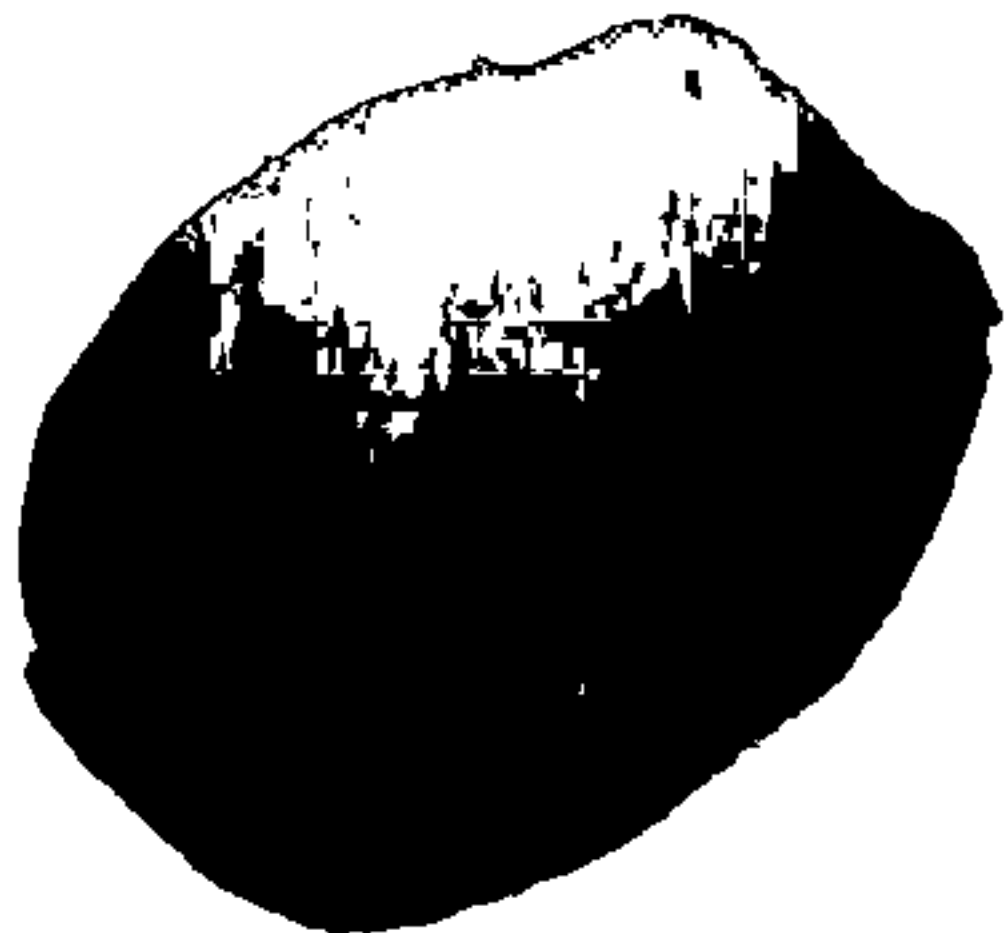
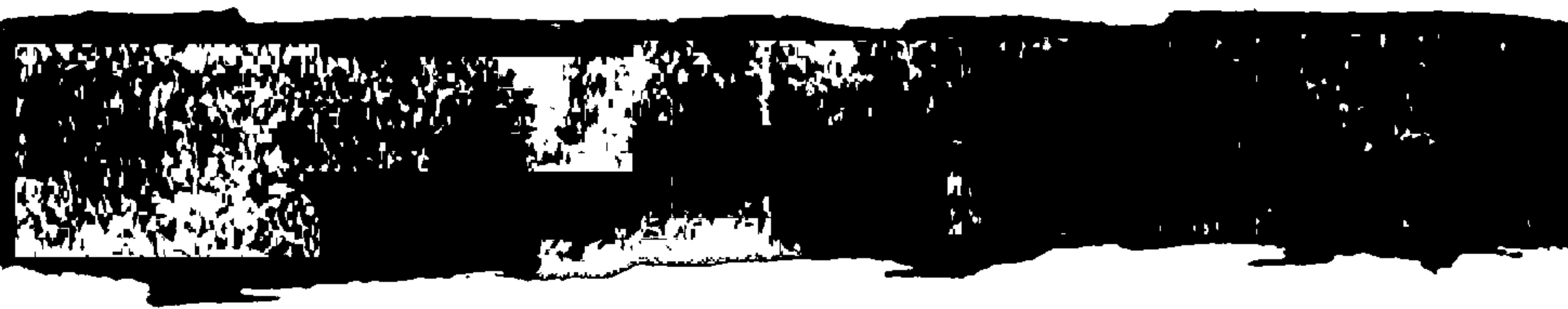
राज्य शासनालय

वर्ष विमात्रे अंक सातवा

मार्च एकोणीसशें व्याएॅशीं

आठवण

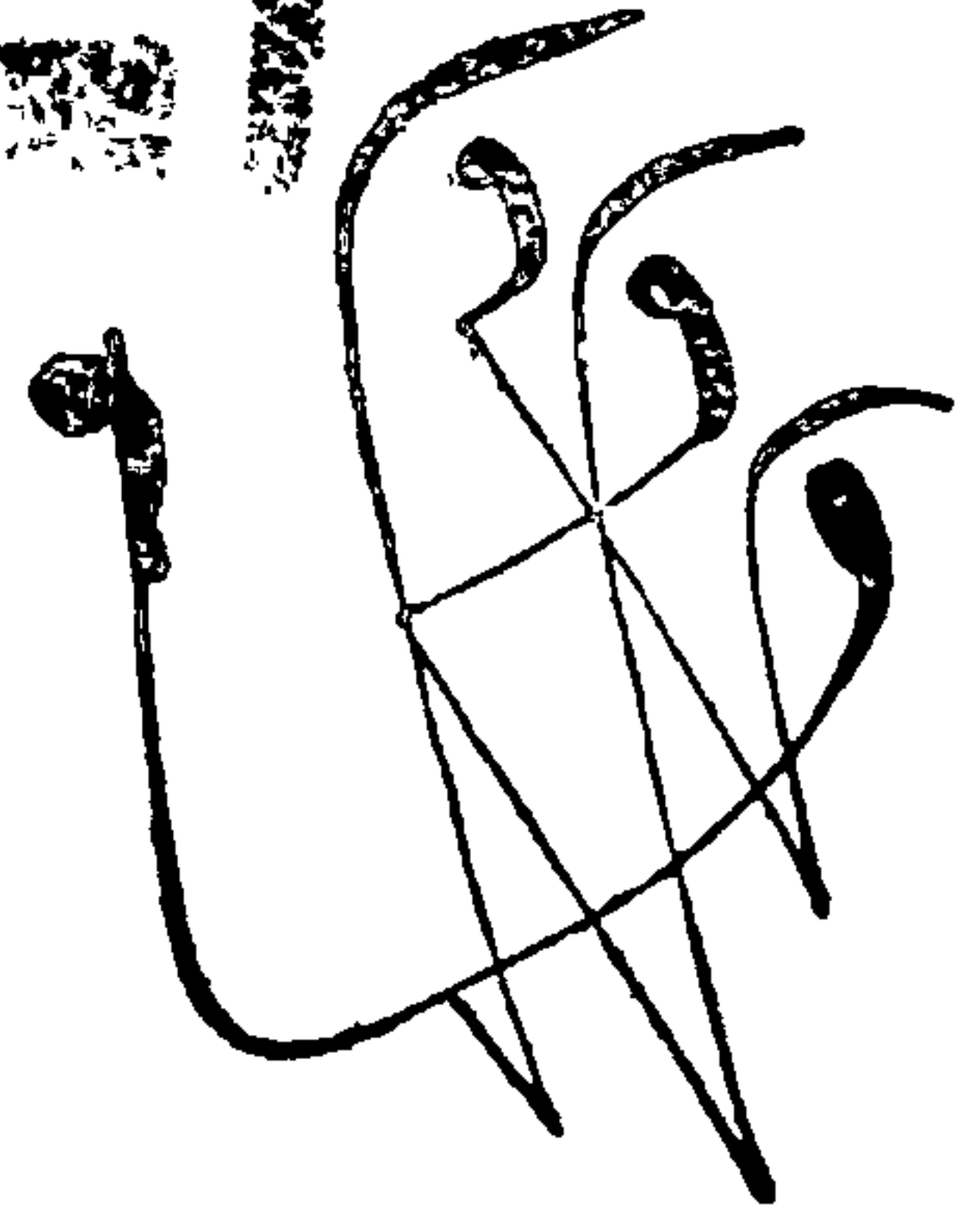
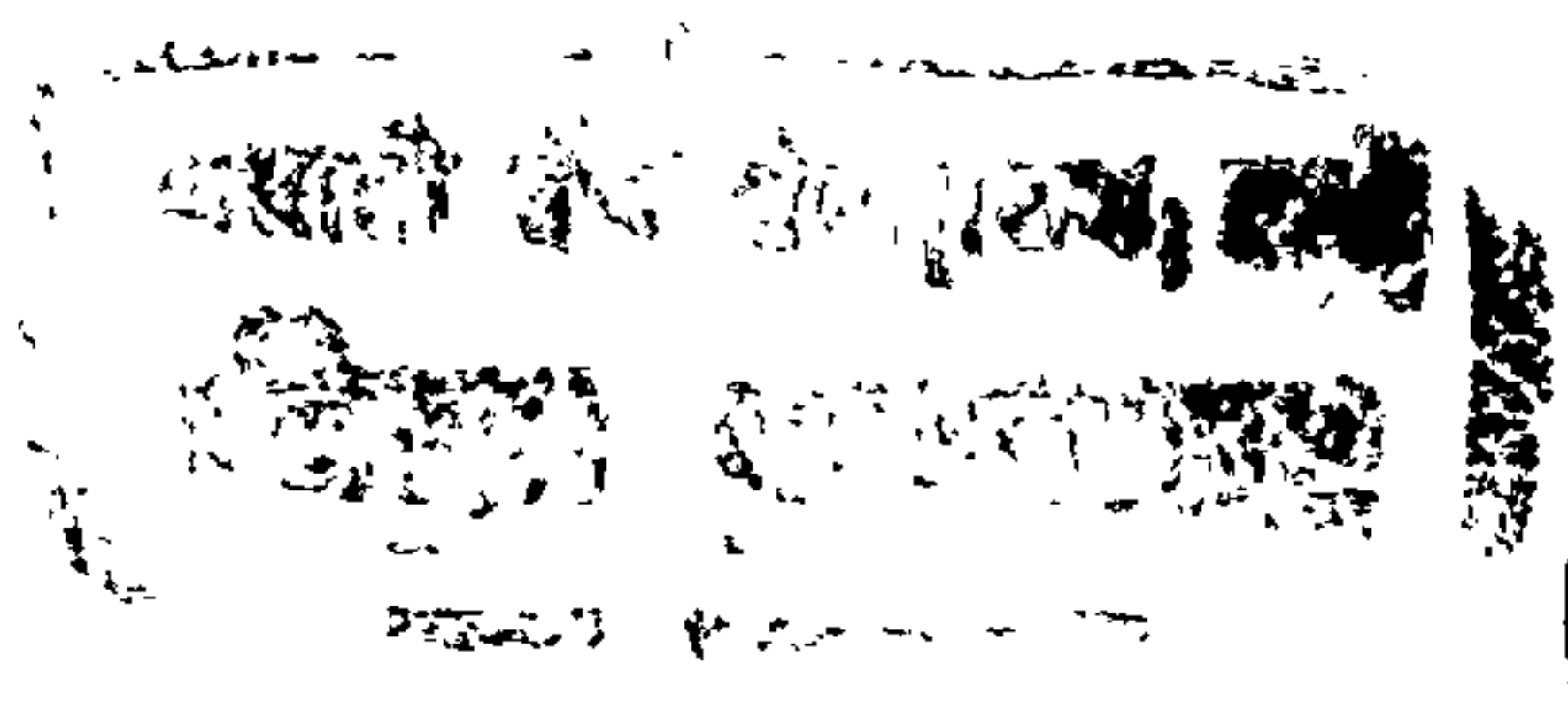
०



साहित्य सल्लागार-मंडळ

पु. ल. देशपांडे

मं. वि. राजाध्यक्ष



चित्रपट-समीक्षा : कांहीं टिपणें : २.

श्रीमती काशीबाई कानिटकर :

आत्मचरित्र आणि चरित्र :

१८६१-१९४८ : १३.

विअरचे सहा कॅन्स : २५

वर्ष विसावें

अंक सातवा

मार्च एकोणीसशें

ब्याँंशी

मूल्य तीन रुपये फक्त

महाराष्ट्र राज्य

साहित्य आणि संस्कृति मंडळ

पुरस्कृत.

संपादक मुद्रक प्रकाशक वसंत केशव दावतर मालक आलोचना प्रस्थान

सहकारी संपादक सुहास भालचंद्र बापट दिगंबर पाध्ये

म. ल. वराडपांडे वसंत पाटणकर चंद्रकांत मर्गज

मुद्रण-स्थळ साहित्य सहकार मुद्रणालय मुं. म. ग्रंथसंग्रहालय मार्ग दादर मुंबई चौदा

प्रकाशन-स्थळ ३-३३ शेफाली माहीम मकरंद सहनिवास १०७४ स्वा सावरकर मार्ग मुंबई

चारशें शून्य सोळा

वार्षिक वर्गणी वीस रुपये परदेशीं पस्तीस रुपये विमानानें पंचाहत्तर रुपये

मागील अंक प्रत्येक अंकाची किंमत दुप्पट चेक/डी. ड्राफ्ट आलोचना या नांवानें काढलेला असावा

मुंबईबाहेरील बँकेच्या चेकनें तसेंच टपाल द्रव्यदेयकानें वर्गणी किंवा इतर रक्कम पाठवूं नये

'डिमांड ड्राफ्ट'नें पाठवावी वर्गणी पोंचल्याच्या पावतीसाठीं नांव व पत्ता लिहिलेले पन्नास

पैशांचें टपाल तिकिट लावलेलें पाकिट पाठवावें अंक न मिळाल्यास टपालवात्याकडे तक्रार

करावी टपालांत अंक रवाना झाल्यानंतर आलोचना पुढील जबाबदारी घेऊं शकत नाही यासंबंधीं

सारखा पत्रव्यवहार करीत राहणें शक्य नाही आलोचनेंत प्रसिद्ध होणाऱ्या समीक्षणांतोल मतांशीं

आलोचनेचे मालक संपादक प्रकाशक मुद्रक व इतर साहाय्यक सहमत असतात असें नाही

आलोचनेंत प्रसिद्ध होणाऱ्या साहित्याचे सर्व हक्क त्या त्या लेखकाच्या स्वाधीन

आलोचनेकडे प्रसिद्धीसाठीं लेखन पाठवितांना सोबत परतीचें / उत्तराचें पुरेसें टपालहंशिल

असावें तें नसेल तर त्या लेखनाच्या परतीची किंवा सुरक्षिततेची जबाबदारी आलोचनेच्या

संपादकांना किंवा साहाय्यकांना स्वीकारणें शक्य होणार नाही

या अंकाची छपाई प्रताप प्रिंटर्स ११७३ बुधवार पेठ पुणे दोन

मुद्रण संयोजन-लेखन मुद्रा पुणे चारशें अकरा शून्य तीस



# ॥ चित्रपट-समीक्षा : कांहीं टिपणें ॥

॥ सतीश बहादुर ॥

१

चित्रपटरसग्रहण म्हणजेच चित्रपट-समीक्षा होय. चित्रपट निर्माण करणारा कलावंत चित्रपट निर्माण करतो. ( रसिक ) प्रेक्षक चित्रपटाचा आस्वाद घेतो. एकाच संदेशनप्रक्रियेतील या दोन अवस्था होत.

चित्रपटसमीक्षक हाहि एक प्रेक्षकच, परंतु वेगळ्या तऱ्हेचा प्रेक्षक असतो. सर्व-सामान्य प्रेक्षक, चित्रपट निर्माण करणारा कलावंत आणि चित्रपट कलेचा विकास, या सर्व संबंधांत समीक्षकाची कामगिरी महत्त्वपूर्ण ठरते.

चित्रपट निर्माण करणारा कलावंत चित्रपट निर्माण करतो. हा चित्रपट कधी साधा, सरळ चित्रपट असतो, तर कधी त्याची घडण बरीचशी जटिल होतांना दिसते; कधी त्याची बांधणी चांगली ठरते, तर कधी ती फसलेली दिसते. चित्रपट-माध्यम हें गुंतागुंतीचें माध्यम आहे. या माध्यमांत काम करणें, एखादा चित्रपट निर्माण करणें म्हणजे कलात्मक सर्जनच ! या कलात्मक निर्मितिप्रक्रियेमध्ये चित्रपटाच्या रूपानें एखाद्या कल्पनेचा, भावनेचा किंवा एखाद्या विषयांत गुंतलेल्या वेगवेगळ्या घटकांतील गुंतागुंतीच्या संबंधांचा आविष्कार साधला जातो. कलानिर्मितिप्रक्रियेत कलावंतांच्या शारीरिक, भावनिक, बौद्धिक आणि तांत्रिक साधनांच्या वाबतीत सातत्य असावें लागतें. कलावंतांना बऱ्याच वेळां कलानिर्मितिप्रक्रियेचें स्वरूप स्पष्ट करण्याच्या दृष्टीनें विचार करण्यास लागल्यावर ही प्रक्रियाच त्यांना खूप गुंतागुंतीची वाटू लागते. किंवा तो उत्स्फूर्तपणें (आत्मप्रेरणेनें) कार्य करीत असतो किंवा आपल्या कार्याविषयीं, कार्यपद्धतीविषयीं बोलतांना लागणारें बौद्धिक, भाषिक आणि तार्किक कौशल्य त्याच्याठायीं नसतें किंवा आपल्या कार्याचें, कार्यपद्धतीचें स्पष्टीकरण करण्यामध्ये त्याला रस वाटत नसतो. कलाव्यवहाराचा विचार करतांना बऱ्याच वेळां त्या भोंवतीं गूढतेचें, अद्भुतरम्यतेचें जें बलय निर्माण होतांना दिसतें, त्याचीं बहुधा हींच कारणें असावींत. परंतु या प्रक्रियेच्या शेवटी चित्रपट पडद्यावर अवतरतो, त्यामुळें कुणाला आनंद मिळतो, तर कुणाला ज्ञान मिळतें. हा चित्रपट आतां कुणा कलावंताची व्यक्तिगत ठेव नसते. परंतु ती एक वस्तुनिष्ठ गोष्ट असते. ह्या वस्तुनिष्ठ गोष्टींत एखादी कल्पना ही चित्रपटतंत्राच्या भाषेच्या गुंतागुंतीच्या संरचनेमधून व्यक्त झालेली असते, ही निर्मितिप्रक्रिया कितीहि गूढ असली तरी तिचें प्रत्यक्ष प्रत्यंतर पडद्यावर येणाऱ्या चित्रपटामधूनच आलें पाहिजे.

दोन : आलोचना

प्रेक्षक चित्रपट-ग्रहण करतो. ही ग्रहणप्रक्रियासुद्धां गुंतागुंतीची असते. या प्रक्रियेत प्रेक्षक शारीरिक, भावनिक आणि वैचारिक ( Intellectual ) दृष्ट्याहि चित्रपटामध्ये गुंतलेला असतो; तो चित्रपट समजून घेत असतो आणि ( त्याच वेळीं ) तो आनंदहि घेत असतो. ( मात्र ) प्रेक्षकांची चित्रपटतंत्रावद्दलची जाण अपुरी असेल किंवा त्याची भावनिक बौद्धिक आणि सांस्कृतिक बैठक अपुरी असेल, तर या चित्रपटाच्या आस्वादांमुळे त्याला सुखहि मिळत नाही किंवा त्याला त्याचें पुरतें आकलनहि होत नाही. कधीकधी चित्रपटच इतका गुंतागुंतीचा असतो कीं, प्रथम आस्वाद घेतांना त्याचें संपूर्ण ग्रहण करणेंच अशक्य होतें, तर कधीं प्रेक्षकांचेंच लक्ष केंद्रित होऊं शकत नाही. कधीं चित्रपट दाखविणारी यंत्रणाहि सदोष असू शकते, तर कधीं प्रेक्षकाला चित्रपटाविषयीं वाटणारी आस्थाहि अगदीं उथळ स्वरूपाची असते. चित्रपट निर्माण करणारा कलावंत आणि प्रेक्षक यांच्यांतील संवाद कधीं पूर्णच फसतो, तर कधीं वेगवेगळ्या कारणांमुळे तो पुरेसा स्पष्ट असत नाही. कलाकृति निर्माण करून कलावंत हा सामाजिक दृष्ट्या कांहींतरी महत्त्वाचें कार्य करीत असतो, असें मानवी समाजांत नेहमींच मानलें गेलें आहे. ह्याचें कारण असें कीं, कलाकृति व्यक्त करीत असलेलें मानवी अनुभवाचें अंग हें सामाजिकदृष्ट्या मूल्ययुक्त असतें.

व्यावसायिक दृष्टिकोनातून पाहिलें असतां आणि कलावंताच्या मनोवृत्तीचा विचार केल्यानंतर कलाकृतीचें स्वरूप स्पष्ट करण्यासाठीं कलावंतहि ( तितकीशी ) योग्य व्यक्ति नाही, याचेंहि भान ( समाजाला ) आलेलें आहे. इथेंच कलाकृतीचें, तिच्या मुळाशीं असलेल्या निर्मितिप्रक्रियेचें स्वरूप स्पष्ट करूं शकणाऱ्या, सर्व साधारण प्रेक्षक आणि कलावंत या दोघांच्याहि हिताच्या दृष्टीनें कलाव्यवहाराचें स्वरूप समजावून देऊं शकणाऱ्या व्यावसायिक समीक्षकाची गरज भासूं लागली. समीक्षा-व्यवहाराचें हें व्यावसायिक रूप नवें नाही. ग्रीक नाटके आणि साहित्य यांचा विचार करीत असतांना अॅरिस्टॉलच्या 'पोएटिक्स' मध्ये याचें प्रत्यंतर येतें. संस्कृत नाटक आणि साहित्य यांचा भरत आणि इतर टीकाकार विचार करतांना दिसतात. शेक्सपियरच्या शोकात्मिकांच्या बरोबरीनें ब्रॅडली आणि इतर टीकाकार यांची परंपराच उभी राहातांना दिसते.

समीक्षकाचें कार्य हें कलावंताच्या कार्याच्याच उलट्या अंगानें असणार. कलावंत कलाकृति निर्माण करतो, समीक्षक तिचा आस्वाद घेतो व तिचा अर्थ लावण्याचा प्रयत्न करतो. कलाकृतीचा अर्थ अशा तऱ्हेनें लावावा लागतो. कारण कलाकृति ( नेहमीच ) सरळ, साधा संदेश देऊं शकते, असें नाही. ( प्रेक्षक आणि कलाकृति यांच्यांतील संदेशामधून बऱ्याच वेळां ) अनेक गुंतागुंतीच्या अर्थच्छटा निघूं शकतात. सातत्यानें चाललेल्या, स्वाभाविकपणे चाललेल्या ह्या विकसित समीक्षा व्यवहारांतून समीक्षक, कला आणि कलाव्यवहार यांसंबंधींचीं कांहीं सर्व-

साधारण तत्त्वे, म्हणजेच सौंदर्यशास्त्र आणि कला-समीक्षा-तत्त्वे विकसित करतो. सर्वसामान्य प्रेक्षक तसेच कलावंत यांची जाण वाढविण्यास हे ज्ञान उपयुक्त ठरते. प्राचीन काळापासून चालत आलेल्या ( कांहीं ) कलांचा विचार करतां समीक्षकांनीं वाढविलेल्या ( त्या कलांसंबंधींच्या ) समीक्षात्मक ज्ञानाला शैक्षणिक शाखांचा ( अॅकॅडेमिक डिसिप्लिन्सचा ) दर्जा मिळालेला दिसतो. याचाच परिणाम व्याकरण, वाक्यरचना, छंद : शास्त्र आणि कलाकृतीची प्रत्यक्ष समीक्षा यांचा अभ्यास, या वाङ्मय-कलेच्या अभ्यासांतील आवश्यक पायऱ्या मानल्या जातात. अशा अभ्यासाची सुरुवात प्राथमिक शाळेतच होतांना दिसते आणि शिक्षणाच्या वेग-वेगळ्या टप्प्यांवर सातत्याने अधिकाधिक वरच्या पातळीवरून हा अभ्यास चालूच राहिलेला दिसतो.

प्राचीन काळापासून चालत आलेल्या कलांच्या संदर्भात समीक्षेचे मोल नेहमीच जाणले गेले आहे. चित्रपटकला मात्र ( या बाबतीत तुलनेने ) दुबळी ठरतांना दिसते. तिची व्युत्पत्ति आणि वाढच ( मुळांत ) धंदेवाईक दृष्टिकोनांतून झाली आहे. चित्रपटाकडे धंदेवाईक दृष्टिकोनांतून पाहिल्यामुळेच निर्माण झालेल्या चित्रपटविषयक नियतकालिकांमधून जाहिरातीच्या प्रचाराच्या सुरांत लेखन करणे म्हणजे चित्रपटसमीक्षा, अशी गल्लत होतांना दिसते. परंतु चित्रपटमाध्यमाचे स्वरूप, रचना-तंत्र. प्रतिमासृष्टि, कांहीं चित्रकृतींची प्रत्यक्ष समीक्षा, या क्षेत्रांतहि विपुल प्रमाणांत अभ्यास वृत्तीने लेखन झालेले दिसते. ही कामगिरी करणाऱ्यांमध्ये पानोफस्की, बेलाय, सेल्डस, फ्राचनर, सडोआ, अॅजी, लिडग्रेन, मॅन्व्हल, बाझे, लॅंगर, पीटर्ज, मेट्स या चित्रपट अभ्यासकांचा आणि पुदोवकिन, ईजेनस्टाइन, बन्वा-लेव्ही, रोथा, व्युफो यांसारख्या कांहीं दिग्दर्शकांचाहि समावेश करतां येईल. जे दिग्दर्शक अभ्यासकहि आहेत, त्यांच्या या दोन भूमिकांतील वेगळेपणाचे भान असणे महत्त्वाचे आहे.

ईजेन्स्टाइन एक दिग्दर्शक आणि ईजेन्स्टाइन एक समीक्षक या दोन भूमिकांमध्ये कांहींसा फरक आहे. कदाचित् विसाव्या शतकांत समीक्षेच्या कार्याला मिळालेल्या मान्यतेमुळेच बरेचसे दिग्दर्शक हे साक्षेपी समीक्षकहि बनलेले दिसतात. चित्रपटसमीक्षा हे एक नवे कार्यक्षेत्र आहे. या समीक्षेला अद्यापिहि एखाद्या शैक्षणिक शाखेचा दर्जा न मिळण्याचे एक कारण म्हणजे चित्रपटकलेलाच मुळांत इतर कलांच्या बरोबरीचा दर्जा मिळालेला नाही; आणि दुसरे म्हणजे, शैक्षणिक क्षेत्रांत वावरणाऱ्या व्यक्तींनीं या विषयासंबंधीं फारशी आस्था दाखविलेली नाही, ( परंतु ) पडद्यावर आणि दूरचित्रवाणीवर चित्रपट-तंत्राचा वाढत्या प्रमाणांत केला जाणारा वापर घ्यानांत घेऊन निदान पाश्चात्य जगाने तरी याची दखल घेतलेली दिसते. ( म्हणूनच ) तेथील शैक्षणिक पद्धतींत चित्रपटतंत्राच्या अभ्यासाचा ( चित्रपट-तंत्रशिक्षण ) आवश्यक शैक्षणिक अभ्यासक्रमांमध्ये अंतर्भाव केला जातांना दिसतो.

चार : आलोचना



चित्रपट-संस्कृतीचा प्रसार आणि चित्रपटांच्या अभ्यासासंबंधी वाटणारी आस्था यांत वाढ झाल्याने, येत्या कांहीं वर्षांत ज्ञानाच्या (या) एका शाखेचाच पद्धतशीर विकास होऊन, चित्रपट-रसग्रहणापाशीच न थांबतां, अधिक ठांशीवपणें, वाङ्मय-समीक्षेच्याच बरोबरीनें चित्रपटसमीक्षेचाहि विचार करूं शकूं, अशी आशा वाटते.

चित्रपटसमीक्षेसंबंधीं वर व्यक्त केलेले विचार लक्षांत घेतले, तर चित्रपट-समीक्षक कधीं कधीं चित्रपट निर्माण करणाऱ्या कलावंतापेक्षांहि अधिकार वाणीनें चित्रपटांवर कां बोलूं शकतो, त्यांचें मूल्यमापन अधिक चांगल्याप्रकारें कां करूं शकतो, हें समजूं शकतें.

चित्रपट निर्माण करणाऱ्या कलावंताला चित्रपटांच्या संस्कृतीचें चांगलें भान, असतेंच असें नाही. त्याचा स्वतःचा चित्रपटनिर्मितीचा अनुभव साधारणी-करणाच्या दृष्टीनें अपुराहि असूं शकतो; त्याचीं मतें या मर्यादित अनुभवावर आधारलेलींहि असूं शकतात. (याउलट) चित्रपटसमीक्षकाचें मत हें अनेक चित्रपट आणि चित्रपट निर्माण करणारे अनेक कलावंत, त्यांची निर्मितिप्रक्रिया लक्षांत घेऊन त्यांवर आधारलेलें असतें. (म्हणून) तो चित्रपटांवर अधिकारवाणीनें बोलूं शकतो.

समीक्षक (किंवा चित्रपटतंत्राचें शिक्षण देणारा शिक्षक) चित्रपट निर्माण करीत नसला, तरीहि तो चित्रपटांवर बोलूं शकतो. हें (इतर क्षेत्रांतील) पुरावे देऊनहि सिद्ध करतां येतें. असें नसतें, तर इतर कलांच्या क्षेत्रांतहि समीक्षेचा विकासच झाला नसता. कलावंत आणि समीक्षक यांचीं कायें एकमेकांना पूरक ठरणारी आहेत, ही वस्तुस्थिति आहे. कलावंत चित्रपट निर्माण करतो. समीक्षक हा विश्लेषक, मूल्यमापन करणारा शिक्षक असतो. समीक्षेतील सिद्धान्तांचें, तत्त्वांचें ज्ञान असल्याखेरीज मूल्यमापन अशक्यच होत असल्यामुळें चित्रपट निर्माण करणाऱ्या कलावंतांना (आणि चित्रपट-निर्मितंत्राच्या अभ्यासकांनाहि) या सिद्धांतांचें, तत्त्वांचें ज्ञान असावें लागतें. एखादा चित्रपट पाहात असतो, तेव्हां तो प्रेक्षकाच्या भूमिकेंत असतो आणि त्या चित्रपटाचें ग्रहण, मूल्यमापन करण्याचें त्याचें सामर्थ्य हें बरेचसें त्याच्या समीक्षणशक्तीवर अवलंबून असतें; येथें त्याला साहच होत असतें तें चित्रपटसमीक्षेचें आणि चित्रपट-तंत्राच्या शिक्षणाचें.

निव्वळ ललित वाङ्मय म्हणजे वाङ्मयीन संस्कृति नव्हे. वाङ्मयीनसंस्कृतींत ललित वाङ्मय आणि वाङ्मयसमीक्षा या दोहोंचाहि समावेश असतो. समीक्षेमुळेच संदेशनाची प्रक्रिया पूर्ण होते. आणि साहित्याला समाजाभिमुखता येते.

केवळ चित्रपट म्हणजे चित्रपट-संस्कृति नव्हे, तर चित्रपट अधिक चित्रपट समीक्षा, म्हणजे चित्रपट-संस्कृति.

(१९६९).

चित्रपटतंत्राच्या भाषेच्या साहाय्याने कलावंताने उभी केलेली कलाकृति (चित्रपट) म्हणजे एक गुंतागुंतीची संरचना असते. ही गुंतागुंतीची रचना कलावंताला अभिप्रेत असलेला आशय [ (त्याच्या) भावना, मूल्ये, अर्थपूर्णता, कथावस्तु ] अभिव्यक्त करीत असते. प्रेक्षक चित्रपटाचा आस्वाद घेतो. चिकित्सक प्रेक्षक तर कलावंताला अभिप्रेत असलेल्या आशयापर्यंत पोहोचण्यासाठी चित्रपटांतील जटिलताहि उलगडण्याचा प्रयत्न करतांना दिसतो.

समीक्षा-प्रक्रिया हें निर्मितिप्रक्रियेचेंच उलटें अंग होय. कलावंताने कोणत्या उद्देशाने, कोणत्या साधनांच्या साहाय्याने आणि काय निर्माण केले आहे, हें समजून घेणे म्हणजे समीक्षा.

निर्मिति आणि समीक्षा यांच्यातील द्वंद्वपुरस्सर संबंधांतून निर्मिति करणारा कलावंत आणि या निर्मितीला प्रतिसाद देणारा चिकित्सक प्रेक्षक यांच्या एकमेकांवर होणाऱ्या परिणामांतूनच संस्कृतीची वाढ होत असते. उदाहरणादाखल, कोणत्याहि समाजांत वाङ्मयीन संस्कृतीची वाढ कशी होते, तें पाहातां येईल. शैक्षणिक चौकटींतच ही प्रक्रिया आकार घेऊ लागते. भाषेचा अभ्यास करणाऱ्या विद्यार्थ्याला एकाचवेळीं दोन-एकमेकांना पूरक ठरणाऱ्या- अभ्यासक्रमांतून जावें लागतें. प्रथमतः त्याचा अभ्यासक्रम बनवितांना त्यांत चांगल्या वाङ्मयकृतींचा-कविता, कथा, निबंध, यांचा- अंतर्भाव केलेला असतो; या अभ्यासक्रमामुळे चांगल्या वाङ्मयकृतींशी पद्धतशीरपणे त्याची ओळख होत जाते आणि त्यांतूनच हळूहळू त्याची संवेदनशीलता आणि अभिरुचि, यांचा विकास होत जातो. दुसरें म्हणजे, व्याकरण (भाषेची घडण आणि वापर यांबद्दलचें शास्त्र), वाक्यरचना, छंदःशास्त्र आणि काव्यशास्त्र यांच्या शिक्षणामुळे भाषेकडे चिकित्सक दृष्टीने पाहण्याची त्याची शक्ति अधिकाधिक तीव्र होत जाते आणि या शाखांतूनच तर साहित्यसमीक्षेच्या तांत्रिक साधनांचा विकास हातो. या दुहेरी प्रक्रियेमुळेच, कोणत्याहि समाजांत ज्यांच्या साहाय्याने विकसनशील वाङ्मयीन संस्कृति ही एक जिवंत वस्तुस्थिति बनू शकते, अशी वाङ्मयीन व्यक्तित्वे उभीं राहू शकतात.

पडद्यावरील वा दूरचित्रवाणीवरील चित्रपट ही एक नवी दृक्श्राव्य भाषा आहे. त्यातील गुंतागुंत व वावराची कक्षा याबाबतींत ती शाब्दिक भाषेइतकीच समर्थ असते. त्यांत दृष्टीचा आणि श्रवणेद्रियांचा प्रत्यक्ष सहभाग असल्याने मानवी जाणिवांवर त्याची दृढ, पराकोटीची पकड असते. यंत्राच्या साहाय्याने चित्रपटांच्या (असंख्य) प्रतिकृति निघू शकत असल्याने रंगभूमि, संगीत आणि चित्रकृति यांच्या 'भाषे'पेक्षां 'चित्रपटांच्या भाषेच्या' प्रभावाचें क्षेत्र अधिक व्यापक बनलेलें दिसून येतें. आणि त्यामुळे सांस्कृतिक वातावरणावर चित्रपटाच्या भाषेचें वर्चस्व अधिक प्रमाणांत निर्माण होतें.

सहा : आलोचना

यामुळे, सांस्कृतिक दृष्ट्या गंभीरपणे दखल घेण्यासारखी परिस्थिति निर्माण झालेली आहे.

चित्रपटांकडे पाहण्याची दृष्टि, अभिरुचि, चित्रपट-तंत्राची जाणकारी असणारे मन, यांचा विकास होण्यासाठी फारच थोड्या संधि उपलब्ध आहेत. जागतिक चित्रपटांतील श्रेष्ठ दर्जाचे, मानवतावादी, अभिजात चित्रपट-ज्यांच्यामध्ये उत्तम अभिव्यक्तीचे निकष सांपडू शकतात असे चित्रपट-मिळविणे कठीण असते. या उलट, मानवी मूल्ये आणि सामाजिक मूल्ये यांची जे उपेक्षा करतात आणि चित्रपट-तंत्राच्या दृष्टीनेहि जे निकृष्ट दर्जाचे असतात, अशा गल्लाभरू चित्रपटांचा मात्र सातत्याने वर्षाविच होत असतो. अभिरुचि आणि विवेक बुद्धि यांच्या विकासासाठी आवश्यक असलेले समीक्षेचे मार्गदर्शन कुटुंब किंवा शाळा यांपैकी कुठेच लाभत नाही. याउलट चित्रपटांबद्दल ज्ञान पुरविण्याचे मुख्य साधन असते भडक, लोकप्रिय असे एखादे चित्रपटविषयक नियतकालिक. परंतु त्याचे स्वरूप खूप फसवे असते. खरे तर गल्लाभरू चित्रपटांच्या जाहिरातीशिवाय अन्य स्वरूपाचे लेखन त्यांत फारसे नसतेच. शैक्षणिक क्षेत्रात कोणतीहि दखल न घेतल्यानेच संपूर्ण चित्रपट-विश्वावर गल्लाभरू चित्रपटांच्या निर्मात्यांच्या धंदेवाईक निकषाचे आणि त्यांच्याच गोटांतील गल्लाभरू पत्रकारांचे नियंत्रण निर्वेधपणे चालू राहिलेले दिसते. वाङ्मय, त्याचप्रमाणे रंगभूमि, संगीत, चित्र, इत्यादि कलांच्या संस्कृतीप्रमाणेच चित्रपटसंस्कृतीचा प्रसार करणे, ही सुद्धा शिक्षणक्षेत्राचीच जबाबदारी आहे.

आणि चित्रपट ही सर्व कलांमधील एक कला नसून, सर्व कलांच्या संदर्भात या कलेला मध्यवर्ती, महत्त्वाचे असे स्थान आहे, हे लक्षांत आल्यानंतर तर ही समस्या अधिकच निकडीची होते. वाङ्मय, संगीत, रंगभूमि, चित्र, इत्यादि कलांकडून चित्रपटकलेला स्वीकारण्याजोगे असे कांहीं मिळू शकते. उलटपक्षीं या इतर कलांच्या गुणवैशिष्ट्यांवरहि चित्रपटकलेचा प्रभाव पडत असतोच. गल्लाभरू चित्रपटांची भ्रष्ट नैतिक मूल्ये आणि सौंदर्यमूल्ये यांचा परिणाम वाङ्मय, संगीत, नाट्य आणि चित्र, इत्यादि कलांवर होऊन या विविध माध्यमांतील कलाकृतींची गुणवत्ता कशी झांकोळली गेली आहे, हे या संदर्भात पाहण्यासारखे आहे. कोणतीहि कलाशिक्षणविषयक पद्धति आंखतांना चित्रपट किंवा इतर कला यांमधील या संबंधाचे स्वरूप लक्षांत घेणे आवश्यक आहे.

या व्यापक शैक्षणिक संदर्भात तरी आमचे शिक्षणतज्ज्ञ चित्रपटांचा विचार करतील अशी आशा आहे.

आणि म्हणूनच चित्रपटांबद्दल आस्था निर्माण करू पाहणाऱ्या अभिजात चित्रपटांचे प्रदर्शन घडवून आणून चित्रपटांकडे पाहण्याच्या समीक्षात्मक दृष्टिकोनाचा विकास साधण्याचे विविध चित्रपट-रसिक-मंडळांचे पायाभूत स्वरूपाचे प्रयत्न ह्या दृष्टीने स्वागतार्ह आहेत. अशा प्रकारची (चित्रपटविषयक) चळवळ



सर्व विद्यालयें, महाविद्यालयें, यांच्यापर्यंत सामाजिक उद्दिष्टें बाळगणाऱ्या साऱ्याच संस्थांपर्यंत पोहोचेल, अशी आशा आहे. (या दृष्टीनेच) शालेय अभ्यासक्रमांतहि चित्रपटाचा एक तंत्र म्हणून व एक सांस्कृतिक घटना म्हणून विचार केला जाईल, अशी आहे.  
(१९७२).

३.

### तंत्रविचार आणि मूल्यविचार यांवर एक टिपण

अतिशय गुंतागुंतीचें यंत्रज्ञान आणि तंत्रज्ञान यांचा अंतर्भाव चित्रपटांत असतो. 'स्पॉटिशवूड' पासून<sup>१</sup> तो SMPTE<sup>२</sup> पर्यंत सर्व यांत अंतर्भूत असतें. हें ज्ञान आवश्यक आहे. अभिव्यक्तीसाठीं गुंतागुंतीच्या वैज्ञानिक आणि तांत्रिक प्रक्रियांचा वापर करणारी अशी चित्रपट एक कला आहे.

चित्रपटांचें असें एक तंत्र आहे. कॅमेरा हालत्या चित्रांचे तुकडे टिपतो, 'मायक्रोफोन' विविध ध्वनींचे तुकडे टिपतो. प्रदर्शनासाठीं चित्रपट तयार करतांना संकलक ह्या तुकड्यांमध्ये व्यवस्था आणतो. पटकथालेखक कथाकल्पनेचा चित्रणाच्या दृष्टिकोनांतून विचार करतो. कॅमेरा आणि 'मायक्रोफोन' यांना कलावंताच्या अभिनयांतून काही सामग्री मिळते. नेपथ्यकार पार्श्वभूमि उभी करण्यासाठीं साहाय्य करतो. चित्रपटनिर्मितीप्रक्रियेंत असें खास तंत्र खूप मोठ्या प्रमाणांत असतें. सर्व अभ्यासकांचें ह्या तंत्रावर प्रभुत्व असावेंच लागतें

आणखीहि एका पातळीवरून चित्रपट हा केवळ चित्रपटतंत्रासाठीं निर्माण होत नाही, चित्रपटामधून विशिष्ट प्रकारच्या मानवी संबंधांचें, विशिष्ट आशयाचें भान यत असतें माणसें, माणसामाणसामधील नातीं, ह्यांचें दर्शन चित्रपटांतून घडत असतें ज्या क्षणीं आपण माणसांचा विचार करावयाला सुरुवात करतो, तेथेंच मूल्यांकनाची समस्याहि निर्माण होते.

मानवी संदेशन-व्यवहाराच्या प्रमुख तत्त्वांपैकीं एक तत्त्व म्हणजे, 'जे सांगितलें जातें तें, आणि तें सांगण्याची पद्धति ह्यांत भेद करतां येत नाही.' तंत्र आणि आशय ह्यांत भेद करतां येत नाही. तंत्र आणि कारागिरी यांनाहि कांहीं मूल्य असतें. कलावंत हा तंत्राच्या माध्यमांतून माणसें आणि त्यांच्यांतील संबंध याविषयींची आपली भूमिका, निरीक्षणे, मूल्यविधानें मांडीत असतो.

एखाद्या प्रसंगाच्या चित्रीकरणासाठीं कॅमेऱ्याची विशिष्ट तऱ्हेनें योजना करणे, ही एक तांत्रिक बाब आहे. परंतु ही योजना सामाजिक संदर्भांतहि महत्त्वाची ठरते. कारण यथें कलावंत कॅमेऱ्यापुढें असलेल्या व्यक्तींमध्ये एक नवें नातें निर्माण करीत

१ स्पॉटिशवूड, हा एक लेखक; फिल्म अँड इट्स् टेक्निक, हें त्याचें प्रसिद्ध पुस्तक.

२ SMPTE- चें पूर्ण रूप— मोशन पिक्चर अँड टेलिव्हिजन इंजिनियर्स.

— अनुवादक

असतो, आणि प्रेक्षकांनी ह्या नाट्याचें ग्रहण करावें, हें नातें स्वीकारावें, असें सांगत असतो. म्हणूनच एखाद्या 'प्रसंगा'ची आंखणी ही मूल्यविचाराच्या दृष्टीनेंही महत्त्व असलेली अशी सामाजिक कृति असते.

'प्रसंग' चित्रण करीत असतांना ते कुठें आणि कसें तोडावयाचे हाहि सामाजिक दृष्टिकोनांतूनहि महत्त्वाचा असा एक तांत्रिक निर्णय असतो. एका विशिष्ट संबंधांत कांहीं घटकांचें नातें साधलें गेलें नसेल, तर तें तसें साधण्याचें कार्य ह्या तोडण्यामूळें होतें. एका विशिष्ट संबंधाकडे प्रेक्षकानें कसें पाहावें, हें या तोडण्यामधून सांगितलें जातें. (त्यामुळेंच) यांतूनहि मूल्यविचार निर्माण होतो.

कथा ही लेखकानें कल्पिलेली असते. विशिष्ट नाट्यानें बांधल्या गेलेल्या कल्पित व्यक्तीरेखा उभ्या करतांना तो लेखनकलेतील कौशल्याचें आपलें ज्ञान वापरीत असतो. प्रेक्षकांच्या आस्वादासाठीं कल्पित व्यक्तीरेखा उभ्या करणें, ही एका बाजूनें कारागिरीच असते. तर दुसऱ्या बाजूनें सामाजिक दृष्टिकोनांतूनहि महत्त्वाची वाटावी अशी एक कृति असते. कारण लेखक ह्या व्यक्तीरेखाटनांतून आपणास विशिष्ट मानवी आणि सामाजिक मूल्यांच्या दिशेनें वळवीत असतो. त्याच्या कथेला अधोरेखित करणाऱ्या मूल्यांचें आकलन प्रेक्षकाला व्हावें, म्हणून (आणि कदाचित त्यानें ती कलाकृति स्वीकारावी, म्हणूनहि) तो आपलें लेखनतंत्र-कथारचनेचें, व्यक्तीरेखाटनाचें, नाट्यपूर्णता निर्माण करण्याचें कौशल्य-वापरीत असतो.

तंत्र ही मूल्यविचारापासून वेगळी अशी एखादी गोष्ट नाही.

(चित्रपट) अभ्यासकांना तंत्राची जाण आल्यानंतर मूल्यविचाराची चर्चा पुढें ढकलणें धोक्याचें असतें, कारण त्यामुळें तंत्र आणि मूल्यविचार ह्यांचा कांहीं संबंध नाही, असा गैरसमज त्यांच्या मनांत निर्माण होतो. कॅमेऱ्याची योजना, कथालेखन, ह्या सान्या गोष्टी मूल्यविचाराच्या संदर्भातहि महत्त्वपूर्ण अशा गोष्टी आहेत. म्हणूनच शिक्षणाच्या अगदीं प्राथमिक टप्प्यांतहि तंत्र आणि मूल्यविचार यांतील संबंधांची चर्चा करणें अगत्याचें आहे.

हें कल्पनांच्या बाबतींतहि खरें आहे. कथाकल्पनेचीहि सामाजिक, मानवी अशीं अंगें असतात. केवळ तंत्राच्या चौकटींत एखाद्या कल्पनेचा किंवा कथेचा विचार न करतां तो अधिक व्यापक अशा सामाजिक, नैतिक, मानवी परिणामाच्या चौकटींत करणें आवश्यक असतें.

(१९६९).

४.

### चित्रपट निर्माण करणाऱ्या कलावंताचें उद्दिष्ट

एका अर्थानें व्यक्तिवादी चित्रपट आणि चित्रपटाची समाजाभिमुखता ह्या दोन अगदीं वेगवेगळ्या अशा गोष्टी नाहीत. कल्पित कथानकावर आधारलेला किंवा



वास्तवांतील घटनेचा आधार असलेला, कलात्मक किंवा करमणुकीच्या दृष्टिकोनांतून बनविलेला, चांगला, वाईट किंवा अगदी सरधोपट -सपक (यांपैकी कोणत्याच वर्गात न बसणारा) असा कोणताहि चित्रपट ही अखेरीस व्यक्तिगत दृष्टिकोनाची अभिव्यक्ति असते. तरीहि त्याचवेळीं ती सामाजिक दृष्टिकोनांतूनहि महत्त्वाची ठरू शकते. पटकथा ही जीवनाच्या एखाद्या अंगाकडे पाहण्याचा कलावंताचा दृष्टिकोन अभिव्यक्त करते. कॅमेरा हा कलावंताचा डोळा होय. 'मायक्रोफोन' हा कलावंताचा कान होय. कलावंतानें जें पाहिलें आहे आणि जें ऐकलें आहे, त्यांतूनच संकलनक्रियेंत एक रचनाबंध निर्माण केला जातो. चित्रपटांतून कलावंत व्यक्तिगत विचारांची अभिव्यक्ति साधीत असतोच, परंतु जेव्हां चित्रपट पडद्यावर येतो, तेव्हां त्यांतून समाजाशीं संवाद साधला जातो. (कोणत्याहि) समाजाला समजणाऱ्या अशा चित्रपटांच्या भाषेंतून जेव्हां एखादा विचार अभिव्यक्त केला जातो, तेव्हां तो केवळ कलावंताचा उरत नाही. जेव्हां प्रेक्षक चित्रपट पाहातो, तेव्हां त्याचीहि नजर (जणूं कांहीं) कलावंताच्या कॅमेऱ्यामागे असते, त्याचीं श्रवणेंद्रियें कलावंताच्या 'मायक्रोफोन'मागे असतात. आणि प्रेक्षकाचें मन कलावंतानें पटकथेची रचना करतांना निर्मिलेल्या (विविध तऱ्हेच्या) संबंधांचें ग्रहण करीत असतें. कोणत्याहि भाषेंत घडविलेल्या कलाकृतीमध्ये समाजाभिमुखता अपरिहार्यपणें येतेच.

व्यक्तिगत चित्रपट कीं समाजाभिमुख चित्रपट, हा प्रश्न खालीं निर्देश केलेल्या दोन परिस्थितींमध्ये उद्भवतांना दिमतो.

१. चित्रपट जटिल असतो तेव्हां - जेव्हां कलावंताला जें सांगावयाचें असते तें रूढ चित्रपट-तंत्राच्या साहाय्यानें सांगतां येत नाही, तेव्हां तो आपली नवी कल्पना अभिव्यक्त करण्यासाठीं तंत्रामध्येच कांहीं फेरफार करतो, तंत्रच बदलतो; त्यावेळीं चित्रपट दुर्बोध बनतो. यासारखी परिस्थिति वाङ्मयाच्या क्षेत्रांतहि कांहीं कवींच्या संदर्भांत निर्माण झालेली दिसते. या संदर्भांत जेम्स जाँईस आणि टागोर या कवींचा विचार करण्यासारखा आहे. चित्रपटतंत्राच्या अभिव्यक्तिसामर्थ्याच्या शक्यता वाढविणारे बुनुएल, गोदार, मक्लॅरन, हेहि असेच चित्रपट-कवि आहेत. प्रथमतः त्यांची अभिव्यक्ति निश्चितच दुर्बोध वाटली. परंतु अशा कवींवरुबर आपणास समजूतदारपणा दाखवावा लागतोच आणि असें सामंजस्य असलें कीं, मग त्यांच्या कलाकृतीमध्ये तथ्य उमगतेंच. एवढेंच नाही, तर त्यामुळे आपल्या जाणिवेचा विकास साधण्यासहि साहाय्य होतें.

२. जेव्हां मानवी जीवनाच्या संदर्भांत एखादें वैश्विक सत्य मांडूं पाहणाऱ्या कलाकृतीचें मूल्यमापन तत्कालीन सामाजिक किंवा राजकीय निकषांच्या साहाय्यानें केले जातें, तेव्हांहि वरील प्रश्न उद्भवतो. खरें तर, येथें समीक्षेची दिशाच मुळांत चुकत असते; त्या चित्रपटाचें (कलावंताला) अभिप्रेत नसलेलें रूप त्यावर लादण्याचा (येथें) आपण प्रयत्न करीत असतो. ठरीव निकष कलाकृतीवर लादून,

बहा : आलोचना



कलावंतानें अमुक अमुक म्हटलें पाहिजे होतें, असें म्हणणें हें तत्कालीन समाजाशीं असलेल्या आपल्या संबंधाच्या संदर्भात फायद्याचें, किंबहुना अपरिहार्यहि ठरणार असलें, तरी तसें न करतां—कलावंत जें सांगूं पाहात आहे, तें समजून घेण्याचा प्रयत्न करणें, हा कलाकृतीच्या आस्वादांतील पहिला टप्पा आहे. कलाकृति जें सांगूं पाहात आहे, तें जाणण्याचा प्रयत्नच न झाल्याचीं असंख्य उदाहरणें चित्रपटांच्या इतिहासांत आढळतात. 'इव्हान द टेरिबल भाग २' आणि 'पथेर पांचाली' यांना सुहवातीच्या काळांत मिळालेला प्रतिसाद सर्वश्रुतच आहे.

कलाकृति अपरिहार्यपणें मानवी जीवनावर एखादें भाष्य करीत असते. हें भाष्य, तत्कालीन, आर्थिक सामाजिक, राजकीय मूल्यांपेक्षां निश्चितपणेंच अधिक शाश्वत अशा मानवी मूल्यांबद्दलचें असतें.

गल्लाभरू करमणुकप्रधान चित्रपट दोन प्रकारचे असतात.

१. समाजाभिमुखता नसलेला निव्वळ करमणुकप्रधान असा चित्रपट. याचें सामाजिक कार्य वास्तव जीवनांतील ताणांपासून व्यक्तीची सुटका करणें, एवढ्या पुरतेंच मर्यादित असतें. वेदना-शामक औषधें नसतात का ? तीं निश्चितच उपयुक्त असतात; परंतु फाजिल प्रमाणांत त्यांचा वापर केल्यानें त्यांच्यावरच अवलंबून राहण्याची संवय लागते आणि कधीकधीं तर त्यामुळें वेदनेच्या मुळाशीं असलेल्या रोगाचें स्वरूप समजून घेणेंच अशक्य होऊन बसतें.

२. नृत्य, गाणीं, लैंगिकता, विनोद, इत्यादींच्या साहाय्यानें केलेल्या करमणुकीच्या माध्यमांतून आपणास महत्त्वपूर्ण असे आर्थिक, राजकीय आणि नैतिक संदेश देऊं पाहणारा, सामाजिक जाणिवेंतून निर्मिलेला करमणुकप्रधान चित्रपट. अशा प्रकारच्या चित्रपटांचें मूल्यमापन करतांना गंभीर स्वरूपाच्या समस्या उद्भवतात. परंतु अभिव्यक्तिविचारांतील मूलभूत स्वरूपाचा असा विचार : 'जें सांगायचें आहे तें, आणि तें सांगण्याची पद्धति यांत भेद करतां येत नाही.'—याचें स्मरण असलें की, जाणवतें, तें असें : अशा चित्रपटांची संपूर्ण निर्मितिच—त्यांतील दिखाऊपणा, भडकपणा, कृत्रिम रंगरंगोटी, वेष, पार्श्वभूमीदाखल निवडलीं गेलेलीं स्थळें, रंगाचा वापर, नृत्य, गीतें, यांतील कमालीची तीव्र मादकता आणि पराकोटीला पोहोंचलेली, आपल्याला चाळवण्याची शक्ति (—यानें आपली करमणूक होते, हें निःसंशय ! ) हीच कदाचित् या चित्रपटांतील सामाजिक संदेश विकृत स्वरूपांत आपणांपुढें आणण्यासाठीं किंवा तो संपूर्ण खच्चि करण्याला कारणीभूत ठरते. कदाचित् अशा चित्रपटांतील तथाकथित सामाजिक संदेश म्हणजे, मुळांत पहिल्या प्रकाराप्रमाणेंच निव्वळ करमणुकप्रधान असलेल्या चित्रपटाभोंवतीं अभिजाततेचें, संभावितपणाचें वलय निर्माण करण्यासाठीं केलेल्या जाहिरातीचेंच एक तंत्रहि असूं शकतें

मार्च : १९८२

अकरा : आलोचना

संदर्भानुसार प्रस्तुत लेखांत योजलेल्या मराठी संज्ञा :

अर्थ लावणे : to interpret

अवस्था : segment

कार्यक्षेत्र : activity

शाखा : discipline

चित्रपटतंत्रशिक्षण : screen education

तंत्र : language

तुकडा : fragment

तोडणे : cut

द्वंद्वपुरस्तरसंबंध : dialectics

घंदेवाईक दृष्टि : commercialism

परिस्थिति : situation

प्रत्यक्ष समीक्षा : textual criticism

प्रसंग : shot

संदेशन : communication

संरचना : structure

राष्ट्रीय चित्रपट दफ्तरसंग्रहालय,

चित्रपट-संग्रहण अभ्यास सामग्री मालिका क्र. ७/अ.

(१९७७)

### ॥ वाचकांना आवाहन ॥

चालू वर्ष हे 'आलोचने'चे विसावे वर्ष आहे. या वर्षी आलोचनेची आर्थिक स्थिति सुधारण्याचा एक सामूहिक प्रयत्न करून पाहण्याची इच्छा आहे.

'आलोचने'च्या वाचकांनी स्वतः आणि आपल्या परिचितांकडून घेऊन किंवा परिचित आणि इतर यांना प्रवृत्त करून 'आलोचने'ला भरीव स्वरूपाच्या देणग्या पाठवाव्या असे आवाहन करित आहे. देणगीची रक्कम किमान रु. १००/- असावी. ही देणगी विनाअट असावी. रक्कम 'आलोचना प्रस्थान' या नावे बँकेवरील डिमांड ड्राफ्टने किंवा मुंबईतील बँकेवरील चेकने पाठवावी. इतर कोणत्याही प्रकारे रक्कम पाठवू नये.

जर देणगीचा किमान आंकडा दिलेला असला, तरी तो अधिकाधिक रकमेचा आंकडा ठरू नये, असेंहि आवाहान करावेसे वाटते.

आलोचना प्रस्थानद्वारे आवाहन

## ॥ श्रीमती काशीबाई कानिटकर

॥ आत्मचरित्र आणि चरित्र १८६१-१९४८ ॥

॥ सरोजिनी वैद्य ॥

अब्बल इंग्रजांच्या काळांत महाराष्ट्रांत होऊन गेलेल्या समाजमुधारकांविषयीं, साहित्यिकांविषयीं अलिकडे विद्वत्-गणांत एक प्रकारचें कुतूहल निर्माण झालें आहे; व या कुतूहलाची परिणति त्यांच्याविषयीचें चरित्रात्मक वा ललित लेखन निर्माण होण्यांत झाली आहे. अशा प्रकारच्या लेखनाच्या प्रेरणा अनेकविध असूं शकतात. त्या विशिष्ट व्यक्तीचा जीवनपट न्याहाळणें, तिच्या संपर्कांत आलेल्या इतर व्यक्तींशीं तिचे असलेले भाव लक्षांत घेणें; तिच्या बौद्धिक विकासाचा रेखा-लेख नोंदवणें, तिच्या स्वभावाच्या पैलूंचीं ठळक व स्पष्ट रूपें रंगविणें, ती ज्या काळांत जगली तो काळ, ती परिस्थिति लक्षांत घेऊन त्यांचे परस्परसंबंध अधोरेखित करणें; तिनें इतरांना जर प्रेरणा दिल्या असतील, तर त्यांचें स्वरूप स्पष्ट करणें; सारांश, ती व्यक्ति व तो काळ यांना सजग करून भूतकालीन जीवनांतील तपशील, सूक्ष्म भावसंबंध तपासणें; अशा प्रकारचें कार्य हें लेखन करीत असतें. महात्मा फुले, डॉ. आनंदीबाई जोशी, लोकमान्य टिळक, गोपाळ गणेश आगरकर, काशीबाई कानिटकर, रघुनाथ धोंडो कर्वे, यांच्या संदर्भांतील नव्यानें होणारें लेखन या विचाराला बळकटीच देतें.

‘काशीबाई कानिटकर-आत्मचरित्र आणि चरित्र (१८६१-१९४८)’ या नांवानें प्रकाशित झालेला ग्रंथहि वरील प्रकारचाच म्हटला पाहिजे. १९२१ च्या मार्च महिन्याच्या ‘विविधज्ञानविस्तार’च्या अंकांत प्रसिद्ध झालेला ‘कै. हरिभाऊ आपटे यांचें त्रोटक चरित्र’ हा काशीबाई कानिटकर यांनीं लिहिलेला लेख प्रा. सरोजिनी वैद्य यांच्या मनांत काशाबाईविषयीं कुतूहल उत्पन्न करणारा ठरला. काशीबाई कानिकरांसंबंधीं सरोजिनीबाईंनीं केलेल्या शोधयात्रेची हा लेख प्रेरक शक्ति ठरला. पुढें त्यांना काशीबाईंचें आत्मचरित्र हस्तलिखित स्वरूपांत उपलब्ध झालें. त्यांतील अपुरेपणा लक्षांत आल्यानें काशीबाईंच्या जीवनाचें साकल्यानें दर्शन घडावें, या हेतूनें त्यांनीं ‘उत्तरायण’ हा चरित्रात्मक भाग लिहिला; आणि मग समग्र लेखनाला एकसंधत्व यावें या दृष्टीनें त्याचें संपादन करावें, असें त्यांना वाटलें. म्हणूनच ‘काशीबाई कानिटकर-आत्मचरित्र आणि चरित्र (१८६१-१९४८)’ या ग्रंथाचें स्वरूप त्रिविध स्वरूपाचें झालें आहे-त्यांत आत्मचरित्र आहे, चरित्र आहे नि त्याबरोबर संपादनहि आहे. या व्यापक भूमिकेवरून हा ग्रंथ सिद्ध झाला आहे.



काशीबाई कानिटकर या अव्वल इंग्रजी काळांतील प्रसिद्ध लेखिका. 'रंगराव' (१८०३), 'पालखीचा गोंडा' (१९२८), या कादंबऱ्या; 'चांदण्यांतील गप्पा' (१९२१), 'शिळोप्याच्या गोष्टी' (१९२८-२९), यांतील कथा, 'डाॅ. आनंदीबाई जोशी यांचे चरित्र' (१८८९) हा चरित्रग्रंथ, हे त्यांचे महत्वाचे लेखन 'हरिभाऊंची पत्रे' (१९२९) या ग्रंथाचे संपादन त्यांनी केलेले. 'मनोरंजन' व 'निबंधचंद्रिका' या नियतकालिकांच्या प्रारंभीच्या संपादकमंडळामधील एक सदस्या त्या होत्या. काशीबाईंच्या वाङ्मयीन कामगिरीचे स्वरूप असे आहे. प्रत्यक्ष जीवनांत एक तत्कालीन समाजसुधारक, पुरोगामी विचारवंत, साहित्य-संगीत चित्रकला, इत्यादि कलांत रस व गति असलेले, प्रसिद्ध वक्ते व लेखक गोविंदराव कानिटकर यांच्या त्या पत्नी होत. कानिटकरांचे घराणे तत्कालीन सुशिक्षितांपैकी एक होते. न्यायमूर्ति रानडे यांच्याशी गोविंदरावांचा स्नेह होता. हरिभाऊ आपटे हेहि त्यांचे परमस्नेही होते. सारांश, काशीबाईंच्या जीवनाचे क्षेत्र महाराष्ट्रांतील उच्च-पदस्थांच्या, विद्याभूषितांच्या, साहित्यसेवकांच्या जीवनाशी निगडित झालेले व त्यांच्यापैकीच एक असलेले होते. माधवराव रानडे यांनी रमाबाईंना शिकविले. तसेच, गोविंदरावांनी काशीबाईंना शिक्षणाचे धडे दिले, शिकविले. म्हणजे गोविंदराव व काशीबाई यांचे पति-पत्नी, गुरु-शिष्या असे संबंध. घरांतच साहित्या-संबंधीची चर्चा व निर्मितीची प्रक्रिया जवळून पाहण्याचे भाग्य काशीबाईंना लाभले. स्वतःच्या लेखनाच्यावेळीं ते त्यांनी अनुभवले. हरिभाऊंचे त्यांच्याकडे नेहमीच जाणे-येणे असल्याने त्यांच्या कादंबरीलेखनासंबंधी कानिटकर दांपत्याशी नेहमीच चर्चा होत राहिल्या, यांत शंका नाही. या चर्चाचा हरिभाऊंच्या लेखनावर जसा परिणाम झाला, तसाच काशीबाईंचा लेखनावर झाला. 'एक लेखिका' म्हणून त्यांची यांतूनच सिद्धता होत गेली. लोकहितवादी व त्यांच्या पत्नी, न्यायमूर्ति रानडे व रमाबाई रानडे, हरिभाऊ आपटे, माधव चिमणाजी आपटे, केरूनाना छत्रे, या समकालीनांच्या सहवासाने पुनीत झालेले क्षण त्यांना लाभले. शिवाय तत्कालीन कालप्रवाहाचे भानहि त्यांना होते. म्हणूनच विविध प्रकारच्या अनुभवांनी वयोमानानुसार समृद्ध झालेल्या, यिऑसफीच्या अध्ययन-आचरणाने संस्कारित झालेल्या जीवनदृष्टीद्वारे, इंग्रजींतील अभिजात साहित्याच्या वाचनाने सतंत वर्ध्धिष्णु होत गेलेल्या, संपन्न झालेल्या अभिरुचीने काशीबाईंनी एका अभिनव, स्फूर्तिप्रद आत्मचरित्राचे लेखन केले असेल, अशी अपेक्षा या आत्मचरित्रापासून करणे अनाठायी होणार नाही.

काशीबाईंनी हे आत्मचरित्रलेखन १९१८ ते १९४८ या प्रदीर्घ कालावधीत केले आहे आत्मचरित्रलेखनाचे पूर्वकालीन रचनाबंधच त्यांनी स्वीकारलेले दिसतात. या रूपबंधाचा एक विशेष म्हणजे 'कुलवृत्तान्त' देणे हा होय. ज्या एका विशिष्ट कुळांत आपण जन्माला आलों, त्याला मराठ्यांच्या राज्यकारभारांत

कुठें, कसें, कोणतें स्थान होतें व राज्यव्यवहारांत त्यांतील कर्तृत्ववान पुरुषांच्या योगदानाचें स्वरूप कोणतें राहिलें, असामान्य कर्तृत्वाच्या व्यक्तींच्या ( उदा० पणजोबा, आजोबा.) जीवनाचें चित्र रंगविणें, या कुणाला एकूण समाज-जीवनांत कोणतें मानाचें स्थान होतें तें विशद करणें आणि अशा नामांकित घराण्यांत आपला जन्म झाल्याबद्दल सार्थ, अभिमान बाळगणें; त्याकरितां वंशावळी, सनावल्या दंतकथा, आख्यायिका, यांच्या साहाय्यानें तो भाग सजवणें, हें सारें अशा प्रकारच्या लेखनांत येतें. त्यांतून प्रत्यक्षांत आत्मचरित्रकाराच्या व्यक्तिमत्त्वाचा कोणत्या पैलूंवर प्रकाश पडतो, असा प्रश्न उपस्थित करणें महत्त्वाचें असतें, पण त्याचें उत्तर पुष्कळदां नकारात्मक असतें. काशीबाईंच्या या आत्मचरित्रांतील सुरुवातीचीं 'सतीचा वंश,' 'औदुंबराची छाया,' हीं प्रकरणें याला अपवाद नाहींत.

या आत्मचरित्राची रचना व्यक्तिचित्रणाला, कुटुंबचित्रणाला धरून झाली आहे. 'माझे वडील अण्णासाहेब,' 'गोविंदभटवाबा आणि आम्ही बहिणी,' (अनुक्रमणिकेंत 'बहिणी गोविंदभटवाबा आणि आम्ही मुली' असा उल्लेख आहे.) 'घरातील इतर काही माणसे,' 'पंडिता रमाबाई आणि पुराणिका अनसूयाबाई,' हीं प्रकरणें व्यक्तिचित्रणात्मक असून 'कानिटकरांचें घराणें,' 'वासुदेव बापूजींचा प्रपंच,' या प्रकरणांतून कुटुंबचित्रणाला प्राधान्य मिळालेलें आहे. खेरीज, 'सरकारी नोकरी व बदलीचीं गांवें,' 'बदलीचीं आणखी कांहीं गांवें,' 'नगर-नेवाश्यातील दिवस,' या प्रकरणांतून वेगवेगळ्या ठिकाणीं नोकरीच्या निमित्तानें जें आयुष्य व्यतीत केलें, त्याच्या कांहीं आठवणी ग्रथित करण्यांत आलेल्या आहेत. 'ग्रामण्याचा धुमाकूळ,' 'थिअॉसफी' व 'सेवासदन' या प्रकरणांतून तत्कालीन सामाजिक विचारप्रवाहांतील कांहीं वैशिष्ट्यपूर्ण प्रवाहाशीं कानिटकर दांपत्याचा संबंध जवळचा कसा आला, हें स्पष्ट केलें जातें नि म्हणूनच तीं प्रकरणें महत्त्वपूर्ण ठरतात. तथापि आत्मचरित्रलेखनाचें सरधोपट मार्ग स्वीकारल्यामुळें लहानसहान घटनांना महत्त्व येतें; त्यांत व्यक्तिवेध नसतो, आत्मदर्शन नसतें, समकालीन जीवनौघाचें सूत्रबद्ध विवेचन नसतें.

'माझ्या शिक्षणाची आणि प्रगतीची वाट काटेरी आणि निवडुंग यांतून होती; तरी मी त्यावाटेवरून रावसाहेब कानिटकर यांच्या हिंमतीनें पुढें चाललें. आणि राष्ट्रीयसभेच्या सभासदत्वापर्यंत मजल मारली' असें काशीबाईंनीं उपसंहारांत (पृष्ठ १८८) म्हटलें आहे. असें असलें, तरी एक 'माझे शिक्षण' हें सुंदर प्रकरण सोडल्यास शिक्षणविषयक अतीव आस्था व कळकळ असणाऱ्या अभ्यासकाचे व त्याच्या साधनेंत येणाऱ्या असंख्य अडचणींचें व दुर्दम्य आकांक्षेमुळें व प्रखर ध्येयासक्तीनें तें मिळविण्याकरितां उपसलेले कष्ट व त्यांची होणारी अपेक्षित अंतिम परिणति, त्यापासून लाभणारा आनंद, यांचें पुरेसें व प्रत्ययकारी दर्शन या आत्मचरित्रांत होत नाहीं. तथापि, काशीबाईंना आपल्या आत्मचरित्रांचें



स्वरूप तसें व्हावे, असें कुठेंतरी वाटत असावे. ' कानिटकरांच्या घरी मी निबुद्धच आले' (पृष्ठ २३) ही काशीबाईंच्या शिक्षणविषयक विकासांतील अगदीं आरंभींची अवस्था होय. हेंच सूत्र घेऊन त्यांनीं आत्मचरित्राचें स्वरूप निश्चित केले असतें, तर तें एका अभ्यासकाचें, विदुषीचें चरित्र ठरलें असतें, विशेष मोलाचें ठरलें असतें. कौटुंबिक जीवनांतील ताण व त्याचे परिणाम, यांचेंहि चित्रण करतांना या आत्मचरित्राचें स्वरूप मर्यादित झाल्यानें काशीबाईंना प्राप्त झालेल्या जीवनाचें रूपांतर होऊं शकलें नाहीं. मराठींत स्त्रियांनीं लिहिलेल्या आत्मचरित्राचें स्वरूप दांपत्य-कहाणीसारखें होतें हें सत्य आहे रमाबाई रानडे यांचें ' आमच्या आयुष्यांतील आठवणी' किंवा लक्ष्मीबाई टिळक यांचें ' स्मृतिचित्रे ' हेंच सिद्ध करतात. तथापि लक्ष्मीबाईंचें आत्मचरित्र वेगळें ठरतें, याचें कारण लक्ष्मीबाईंचें पृथक् व्यक्तित्व हें आहे काशीबाईंच्या आत्मचरित्रांत तसा प्रत्यय येत नाहीं.

" आत्मचरित्राचे लेखन १९२०-२१ पासून . . . थोडे थोडे चालू असावे " (पृष्ठ-सतरा) असें प्रा. सरोजिनी वैद्य यांनीं म्हटलें आहे, तें खरें आहे. परंतु आत्मचरित्रलेखनाची काशीबाईंच्या मनांतील ऊर्मि प्रभावी नसावी. लेखनाच्या सुरुवातीच्या काळांतील जोम व उत्साह त्यांना अखेरपर्यंत टिकवितां आलेला नाहीं. त्यामुळे आत्मचरित्राचें स्वरूप त्रुटित, विस्कळीत व अपुरें राहिलें आहे; आणि त्याचा परिणाम असा झाला कीं, हें १९०९ पर्यंतच्या घटनांची नोंद करून संपतें. आतां आत्मचरित्राला एखादा रूपबंध द्यावयाचा म्हटलें असतें, तर काशीबाईंनीं हें लेखन १९१८-१९१९ पर्यंत म्हणजे गोविंदराव कानिटकर व हरिभाऊ आपटे यांच्या निधनकालापर्यंत आणून सोडावयास हवें होतें; आणि असें झालें असतें, तर त्याला अर्थपूर्णता तरी लाभली असती.

कानिटकर पति-पत्नि व हरिभाऊ आपटे यांचे स्नेहसंबंध सर्वश्रुत आहेत. हे तिघे'ह आपआपल्यापरीनें लेखक, कलावंत. काशीबाई नेवासे येथें राहात असतांना हरिभाऊ तेथें २ २॥ महिनें राहिले होते. ( पृष्ठ ११५.) असें असतां त्यांच्यांत परस्परांच्या लेखनासंबंधीं, कलाकृतीसंबंधीं कांहीं चर्चा वेळोवेळीं झाली असणारच. तथापि त्यासंबंधींचें विवेचन-विश्लेषण काशीबाई करीत नाहींत ! एरव्हीं सेवासदनमधील दयाराम गिडुमल यांच्यासंबंधीं एवढा मोठा जाडा विद्वान, ह्याचा पाय घसरला म्हणून वाईट वाटू लागलें, ( पृष्ठ १७९ ) असा काशीबाईंच्या आत्मचरित्राला कोणत्याहि प्रकारें पोषक न ठरणारा तपशील त्या लेखनांत अतभूत करतात. परंतु हरिभाऊ आपटे या नजिकच्या स्नेह्याविषयीं फक्त एकदांच ( पृष्ठ ११५ वर ) उल्लेख व तोहि उडता येतो. हे अयोग्यच म्हटलें पाहिजे. ह्यामुळेच काशीबाई आत्मचरित्रास पुरेसा न्याय देऊं शकल्या नाहींत.

काशीबाईंचें आत्मचरित्र स्वातंत्र्याचा उल्लेख करून संपतें. हें खरें, तरी प्रत्यक्षांत मात्र हें लेखन १९०९-१९१० पर्यंत पोहोंचतें. या आत्मचरित्राला ' उत्तरायण

सोळा : आलोचना



(१९०९-१९४८)' हा चरित्रात्मक भाग जोडून प्रा. सरोजिनी वैद्य यांनी समंजस वाचकांतील कानिटकर दांपत्याविषयीं असलेल्या कुतूहलाची पूर्तता केलेली आहे. या संबंदात त्यांनीं पुढीलप्रमाणें निवेदन केलें आहे. 'उत्तरायण म्हणजे काशी-बाईंनीं न रेखाटलेली, पण त्यांच्याविषयीं उपलब्ध झालेल्या चरित्रात्मक माहिती-वरून माझ्या मनांत साकार झालेली त्यांच्या जीवनानुभवांची एक चित्रमालिका आहे.' परंतु सरोजिनीबाईंचें हें विधान म्हणजे एक चकवा आहे. 'श्रीमती काशीबाई कानिटकर-आत्मचरित्र आणि चरित्र (१८६१-१९४८)' असें अतिशय स्वच्छ, स्पष्ट, सुबोध नांव धारण केलेल्या ग्रंथांच्या उत्तरार्धांत काशी-बाईंच्या चरित्राची अपेक्षा कोणी केली, तर ती गैर ठरत नाही. पण 'चरित्र' म्हटलें कीं, लेखनावर, त्या लेखनप्रकाराची म्हणून असलेली बंधनें स्वाभाविक पडतात. पहिलें बंधन म्हणजे चरित्रविषय झालेल्या व्यक्तीचा कालानुक्रमें विकसित होत जाणाऱ्या व्यक्तिमत्त्वाचा वेध घेणें होय. तथापि या चरित्रलेखनाच्या सुरुवातीसच गोविंदरावाचें वय ५५ वर्षे तर काशीबाईंचें वय ४८ वर्षे. सामान्यपणें दोघांचेहि आयुष्य यावेळीं उताराला लागलेलें. तारुण्यांतील उराशीं कवटाळलेल्या ध्येयस्वप्नांपैकीं कांहीं प्रत्यक्षांत उतरलेलीं; कांहीं धुळीला मिळालेलीं. आयुष्याचा जमाखर्च मांडण्याची मानसिक तयारी हळूहळू करूं लागावें, अशी ही अवस्था. काशीबाईंच्या जीवनावर या काळांत पति आणि परिचित यांचें (गोविंदराव, हरिभाऊ आपटे, रमाबाई रानडे, यांचे) तडिताघातासारखें मृत्यु, शिवाय जांवई व नातवंडे यांची पडझड, यांची भीषण छाया पडली होती. मृत्यूचें हें थैमान काशी-बाईंनीं स्वतःच्या डोळ्यांनीं पाहिलें. त्यामुळें त्यांच्या उत्तरायुष्याला एकाकी-पणाची, कारुण्याची गूढ गंभीर किनार आहे. त्यांच्या मुलीचें-विमलेचें लग्न (१९१४) हा लौकिक सोहळा व 'चांदण्यातील गप्पा' (१९२१), 'पालखीचा गोंडा' (१९२८) या पुस्तकांचें प्रकाशन, रमाबाई रानडे यांच्या चरित्राची प्रस्तावना (१९२५), 'हरिभाऊंचीं पत्रें' चें संपादन-प्रकाशन (१९२८) व इतर कांहीं सुखद वाङ्मयीन घटना वगळतां त्यांच्या जीवनांत अर्थशून्य पोकळी निर्माण झाली होती. काशीबाईंचा ऐन तारुण्याचा कालखंड हाच खरा उभारीचा, घडाडीचा, ध्येयवादित्वाचा आणि म्हणूनच अधिक कष्टकारक, अधिक रोमांचकारक होता. त्यांचें उत्तरायुष्य त्या मानाने गतिहीन, निष्प्रभ आणि हताश असेंच दिसतें. म्हणूनच 'उत्तरायण (१९०९-१९४८)' लिहितांना सरोजिनीबाईंसमोर फार मोठें आवाहन होतें.

परिस्थितीचे घाले काशीबाईंवर पडत असतांना त्यांचें मन कसे थरारून उठलें असेल, भयाकुल झालें असेल; स्वतःचें दुःख गोंजारीत न बसतां वयपरत्वे व अनुभव-समृद्धतेनें आलेल्या प्रौढत्वामुळें व पोक्तपणामुळें लहानांना दिलासा देतांना तें कसे आंतून थिजलें असेल; प्राप्त परिस्थितींत त्यानें कोणता विचार केला असेल; हें

सतरा : आलोचना

सारें समजावून घेणें म्हणजे एक प्रकारचें दिव्यच होतें. सरोजिनीबाईंना त्याची पूर्ण कल्पना असावी व काशीबाईंच्या अंतरंगाचा वेध घेणें-समर्थपणें घेणें याबद्दल त्या साशंक असाव्या. हें अवघड काम आपणाकडून अपेक्षेइतकें पूर्ण झालेलें नाहीं, हेंच जणूं त्यांनीं 'काशीबाईंसंबंधीं' उपलब्ध झालेल्या चरित्रात्मक माहितींतून 'माझ्या मनात साकार झालेली त्यांच्या जीवनानुभवांची एक चित्रमालिका' असें म्हणून कबूल केलें आहे; व त्या अवघड कार्यांतून आपली सुटका करून घेतली आहे. तथापि तें क्षम्य नाहीं. पुस्तकाच्या शीर्षकांतच 'चरित्र' हा शब्द योजल्यानें त्या विचित्र अवस्थेंत सांपडल्या आहेत. (जाड ठसा समीक्षकाचा)

सुरुवातीस म्हटल्याप्रमाणें काशीबाईंच्या १९०९ नंतरच्या जीवनांत विशेष लक्षणीय अनुभवांचा आढळ दिसत नाहीं. अशावेळीं चरित्रलेखिकेचें लक्ष काशीबाईंच्या पूर्व-काळांतील महत्त्वाच्या, परंतु काशीबाईंनीं स्पर्श न केलेल्या भावसंबंधाकडे वेधणें व त्यासंबंधीं आपण विवेचन-विश्लेषण करावें असें तिला वाटणें, हें स्वाभाविकच होतें गोविंदराव-काशीबाई-हरिभाऊ यांच्यांतील सूक्ष्म ताण चितारणें, हा एक आकर्षक विशेष होता. म्हणूनच 'उत्तरायणांत' १९०९ पूर्वीच्या घटना-तपशील-लेखनाचा सरोजिनीबाईंनीं वापर करून घेतला आहे. 'उत्तरायण'ची उभारणी यांतून झाली आहे, हें विसरतां येत नाहीं, असें असूनहि या चरित्रात्मक लेखनाला 'उत्तरायण (१९०९-१९४८)' असें शीर्षक देण्याचा मोह त्यांना टाळतां आलेला नाहीं. त्यांतून १९०९ नंतरचें काशीबाईंचें चरित्र आपण लिहित आहोंत, असा आभास उत्पन्न करावयाचा व प्रत्यक्षांत मात्र लेखन वर उल्लेख केल्याप्रमाणें करावयाचें, हें अजाणतां झालें आहे, असें म्हणता येईल का? कालतत्त्व कसें शबलित होतें, याचें एक स्पष्ट उदाहरण देतां येण्याजोगें आहे. गोविंदरावांचा मृत्यु ४ जून १९१८ रोजीं, तर हरिभाऊंचा मृत्यु १ मार्च १९१९ रोजीं झाला आहे. असें असतांना 'उत्तरायण'मध्ये हरिभाऊंच्या मृत्यूची नोंद प्रथम (पृष्ठ २१५-२१६) येते, तर गोविंदरावांच्या मृत्यूचा प्रसंग नंतर (पृष्ठ २२७) वर्णन केला जातो.

एक चरित्रलेखिका म्हणून सरोजिनीबाईंची सिद्धता कसकशी होत गेली हें पाहणें अगत्याचें आहे. काशीबाई, गोविंदराव, हरिभाऊ, यांचें एतद्विषयक लेखन, 'पालखीचा गांडा' या पुस्तकाला असलेली लक्ष्मणशास्त्री लेले यांची प्रस्तावना' काशीबाईंचें अप्रसिद्ध लेखन, त्यांना आलेलीं पत्रें, गोविंदरावांच्या मृत्यूनंतर विविध नियतकालिकांतून आलेले मृत्युलेख, काशीबाईंच्या आप्तेष्टांनीं सांगितलेल्या आठवणी, इतरांनीं कथन केलेली ऐकीव माहिती, अशा रीतीनें काशीबाईंच्या संदर्भांत मिळालेल्या तपशीलाचा सरोजिनीबाईंनीं जास्तीत जास्त वापर केला आहे. 'उत्तरायण' हें जवळ जवळ ६३ पृष्ठें व्यापतें. त्यांपैकी १० पृष्ठें जागा तर अवतरणांनीं पटकावलेली आहे. ती कोणाचीं आहेत, कोणतीं आहेत, त्यांतून व्यक्त

**अठरा : आलोचना**



झालेला विषय कोणता आहे, मूळ चरित्रात्मक लेखनाला कितपत उपयुक्त निहितकारक होतात, हे पाहातां येते: भांडारकरांच्या अध्यक्षतेखालीं सेवासदनमध्ये झालेल्या पहिल्या वर्षाच्या सभेंतील (म्हणजे नेमकें कोणतें वर्ष तो सन दिलेला नाही.) काशीबाईंचें भाषण (पृष्ठ २००), गोविंदरावांचा १९१७ सालच्या 'चित्रमयजगत्' मधील लेख [येथें महिना दिलेला नाही (पृष्ठ २०२-२०४)], काशीबाईंचें मालेगांव येथील 'थिअॉसफी' वरील भाषण [सन दिलेला नाही. (पृष्ठ २०६)], हरिभाऊंनीं पतिपत्नी विषयक 'गणपतराव' मध्ये लिहिलेला भाग (पृष्ठ २०९-२१०), हरिभाऊंचें 'So glad was या शब्दांनीं सुरू होणारें व गोविंदरावांना लिहिलेलें पत्र [ (सन दिलेला नाही ) ; (पृष्ठ २११)], हरिभाऊंनीं आपल्या मित्राला लिहिलेलें व 'Do you go to my sister's house?' नें सुरू होणारें पत्र (पृष्ठ २१२), गोविंदरावांचें एका ज्येष्ठ स्नेह्यास 'When I write' या शब्दपंक्तींनीं सुरू होणारें पत्र (पृष्ठ २२३), हरिभाऊंनीं गोविंदरावांवर लिहिलेला मृत्युलेख (पृष्ठ २२८), 'केसरी'कारांनीं लिहिलेला मृत्युलेख (पृष्ठ २२९), 'नवयुग' मध्ये आलेला मृत्युलेख (पृष्ठ २२९), आगाशे यांनीं लिहिलेली कविता (पृष्ठ २३०) वधुवरांच्या लग्नाच्या वयासंबंधीं काशीबाईंनीं 'मासिक मनोरंजन' मध्ये व्यक्त केलेले विचार [ अंक कोणता, साल कोणतें, त्याचा निर्देश नाही. (पृष्ठ २३१)], पंडिता रमाबाईंनीं लिहिलेल्या 'युनायटेड स्टेटस् मधील लोकस्थिति' या पुस्तकाच्या काशीबाईंनीं केलेल्या परीक्षणांतोळ भाग (पृष्ठ २३५) हे सारें विस्तारानें देण्याचें कारण इतकेंच कीं, या लेखनांत सरोजिनीबाईंनीं खूपच स्वातंत्र्य घेतलें आहे नि स्वतःची सोय पाहिली आहे. चरित्रलेखनांत अनिर्वध स्वातंत्र्य भोगण्याच्या चरित्रलेखिकेच्या वृत्तीमुळे तो काशीबाईंचा जीवन-आलेख न होतां धूसरच राहतो. कोणतीहि एखादी विशिष्ट भूमिका येथें स्वीकारली जात नाही, त्यांत कोणतेंहि सूत्र अनुस्यूत नसतें. लेखनांत उपशीर्षकांचा वापर न केल्यामुळे कोणताहि प्रसंग कुठेंहि टाकतां येतो, आणि हे सारें 'माझ्या मनात साकार झालेली चित्रमालिका' या पायघोळ नांवाखालीं खपविलें जातें.

'उत्तरायणां'तील गोविंदरावांची व्यक्तिरेखा मात्र अतिशय प्रत्ययकारक चितारली गेली आहे. गोविंदरावांच्या वैचारिक संमोहनावस्थेचें चित्र सरोजिनीबाईंनीं यथार्थपणें रंगविलें आहे. साहित्य-संगीत, चित्रकला, इत्यादि कलामध्ये व त्याविषयींच्या चर्चांत मनःपूर्वक रस घेणारे गोविंदराव काशीबाईंच्या आत्मचरित्रांत क्वचितच आढळतात. 'उत्तरायणां'त मात्र गोविंदरावांच्या स्वभावाचें मर्म स्पष्ट होत जातें. त्यांनीं लिहिले आहे : 'प्रत्यक्षात सौंदर्यप्रेमी, कलाप्रेमी, धर्मजिज्ञासू गोविंदराव जरी पूर्णपणें बुद्धिवादी व तार्किक वृत्तीचे नव्हते, नास्तिक म्हणून घ्यायलाही तयार नव्हते, तसेच गतानुगतिक वृत्तीने अंधश्रद्धा सांभाळून जगण्यासही तयार नव्हते.' (पृष्ठ २०६). तथापि सरोजिनीबाईंनीं काशीबाईंना मात्र तितकेसें



समजावून घेतलेले नाही, 'उत्तरायण' चीं इतकीं पृष्ठें लिहूनहि त्यांना जें साधलें नाही, तें गोविंदरावांना मात्र अचूकपणें साधले होते असें दिसतें. एका स्नेह्याला लिहिलेल्या पत्रांत त्यांनीं काशीबाईसंबंधीं पुढीलप्रमाणें म्हटलें आहे. ते लिहितात, 'She is a self-willed, high spirited, little woman and will not easily yield, even to her husband's wishes.'

'आपले यजमान हे खरे तर नास्तिकच आहेत.' अशी तक्रार व्यासपीठावरून जाहीरपणें करणाऱ्या (पृष्ठ २२६) काशीबाईंना खरें तर श्रोत्यांना आपण तसे नाही, हें एक व दुसरें म्हणजे पति-पत्नीतील मतभेद जाहीरपणें मांडण्याइतकी धडाडी आपणापाशीं आहे हेंच कानिटकरांना सुचवायचें होतें. 'काशीबाई शिकत राहिल्या. भिन्न विचारांचा, भिन्न स्वभावांचा कलह समोर येऊन उभा राहिला, तेव्हा तेच ह्यांचे शिक्षण गोविंदरावांना कांही अंशी त्रासदायकही वाटू लागले.' (पृष्ठ २१९) म्हणजे काशीबाई स्वतःच स्वतःला सांपडल्या, त्यांना आपल्या स्वतंत्र अस्तित्वाचा व असाधारण कर्तृत्वाचा उमज पडला, तेव्हांच कानिटकर दांपत्यांत दुरावा निर्माण होण्यास सुरुवात झाली. या दुराव्यासंबंधांत अद्यापहि गूढता आहेच. 'उत्तरायण'-मध्ये त्याविषयीं मीमांसा होणें अपरिहार्य होतें. तथापि ही मीमांसा गूढतेचें हे वलय भेदून स्वच्छ, स्पष्ट, तर्कसंगत प्रतिपादन करणारी नाही. 'काशीबाईंची ही जी थिअॉसफीची कल्पना प्रत्यक्ष जीवनात दिसत होती ती फारच सामान्य स्वरूपाची होती' (पृष्ठ २०६) असें लिहिलें गेलें आहे. काशीबाईंचे 'थिअॉसफी'-बद्दलचे विचार केवळ वरवरचे, तात्त्विक स्वरूपाचे होते, म्हणजेच प्रत्यक्ष आचरणांतून सिद्ध झालेले नव्हते; थिअॉसफी संबंधींचें त्यांचें आकलन वा निष्ठा तेवढ्या प्रखर वा प्रभावी नव्हत्या कीं ज्यामुळें त्यांनीं सर्वार्थिनिं स्वतःला त्यांत झोकून दिलें आहे असें दिसत नाही; असाच अर्थ यांतून निघत नाही काय? मग 'थिअॉसफी हा काशीबाई व गोविंदराव यांच्या पतिपत्नीसंबंधात दुरावा निर्माण करणारा एक मोठा विषय होऊन बसला.' (पृष्ठ २०८) असें विधान केलें गेलें आहे, त्यांत संगती कशी साधायची? शिवाय गोविंदरावांना 'थिअॉसफी'ला कडवा विरोध असला व एका व्याख्यानप्रसंगीं उपवक्ता म्हणून 'थिअॉसफी'तील 'अॅकल्ट' म्हणजे काय तें कोणी मला सांगूं शकेल काय?' असा प्रश्न त्यांनीं काशीबाईंनाच विचारला असला, तरी प्रत्यक्षांत 'मी सभासद नसलों तरी पत्नीनें होण्यास माझी पूर्ण संमति आहे.' हें त्यांनींच स्वतः डॉ. बेझंट यांना सांगितलें होतें. खेरीज 'थिअॉसफी' म्हणजे काय व त्याचें नेमकें स्वरूप कसें असतें, याचा हार्दिक अभ्यास त्यांनीं केला होता, हें विसरतां येत नाही. असें असतांना पतिपत्नीतील दुराव्यास 'थिअॉसफी' कितपत कारणीभूत ठरली याचें पद्धशीर विवेचन होणें आवश्यक होते. तसें न झाल्यामुळें नेमकेपणाचा अभाव ही 'उत्तरायण'ची मर्यादा यांतून उघड होते.

‘ हरिभाऊ आणि काशीबाई कानिटकर यांच्या नात्यामधील .... सखोल आविष्कार.... मला कितीतरी पटीने अधिक सुगंधमय रसरशीत आणि ताजा वाटला. वर बालबोध आणि साध्यासुध्या वाटणाऱ्या त्या लेखनात (‘ कै. हरिभाऊ आपटे यांचे त्रोटक चरित्र ’- लेखिका काशीबाई कानिटकर) काही वेगळेच जीवनसौंदर्य आहे हे जाणवायला लागले.’ (पृष्ठ बारा) असें सरोजिनीबाईंनी ‘ रुमाल उलगडण्यापूर्वी ’ या शीर्षकाने लिहिलेल्या प्रस्तावनेत म्हटले आहे. हरिभाऊ व काशीबाई यांच्यातील स्नेहसंबंधांत ‘ वेगळेच जीवनसौंदर्य ’ दिसणे म्हणजेच गोविंदराव-काशीबाई यांच्यातील दुराव्याची दुसरी बाजू लक्षांत येणे होय. सरोजिनीबाईंनी हे सारे अप्रत्यक्षरीत्या, दुरान्वयाने ओझरतेपणे सुचविले आहे. ‘ पुण्यातील दिवसात आणखी एका कारणाने गोविराव-काशीबाईंचा सुखी संसार दुभंगत गेला.’ असें त्यांनी (पृष्ठ २०९ वर) म्हटले आहे. तथापि ‘ आणखी एक कारण ’ कोणते ते स्पष्ट लिहिलेले नाही. मात्र नंतर त्या हरिभाऊ व कानिटकर पतिपत्नी यांच्यातील स्नेहसंबंधाविषयी लिहीत आहेत, हे विशेष घ्यानांत घ्यावे लागते.

उत्तरायण ‘मध्ये कोणताच पूर्वनियोजित आराखडा निश्चित दिसून येत नाही ’ क्रमाक्रमाने वाढते, विकासते लेखन तर्कशास्त्राच्या चिरेबंदी पायावर आधारित असते नि लेखकाला आपणास नेमके काय लिहावयाचे आहे नि त्याचे एकूण लेखनांत त्याचे स्थान कुठे असावे, याबद्दल अगोदर आडाखे बांधावे लागतात. या लेखनांत याचा अभाव आहे. पुढील परिच्छेद त्याचा एक आदर्श नमुना ठरावा :

गणपतराव’चे लेखन झाले त्याकाळापासूनच हरिभाऊंच्या लिहायच्या खोलीत काशीबाईंचे एक भारदस्त, तेजस्वी छायाचित्र लागलेले होते. नव्या मनूतील नव्या स्त्रीचे स्वप्न प्रत्यक्ष आकाराला आलेले हरिभाऊ त्या तसबिरीत पाहात. या सुखाच्या दिवसांची स्मृती म्हणून अगदी अगदी म्हातारपणापर्यंत, या प्रारंभीच्या काळातील गोविंदरावांची पत्रे, काशीबाईंनी जपून ठेवलेली होती. जीवनेत्साहाच्या लाटेवर आरूढ झालेल्या तरुण गोविंदरावांनी त्यात काशीबाईंना ‘ प्यारी बेगम,’ ‘ बेगमसाहेबा ’ संबोधले होते आणि पत्राच्या अखेरीस ‘ तुमचे नबाबजादे ’ अशी तृप्त, फडी सही ठोकलेली होती !”

या परिच्छेदांत ‘ गणपतराव ’चे लेखन केव्हां झाले त्याचा स्पष्ट उल्लेख नाही आणि तो काळ ‘ उत्तरायण (१९०९-१९४८) ’मध्ये निश्चित बसणारा नाही. संपूर्ण विवेचन १९०९ पूर्वीचे आहे. ‘ कालतत्त्व ’ येथे असें बांद होते. दुसरे असें की, दुसरे वाक्य पहिल्या वाक्याचे कारण मीमांसक असले, तरी त्याचा उर्वरित भागाशीप्रत्यक्ष संबंध कसा जोडावयाचा ? सरोजिनीबाई येथे लेखनांत वाहात गेल्या आहेत, हेच खरे. आणखी एक उदाहरण देण्यासारखे आहे- म्हणजे



‘उत्तरायण’चें स्वरूप विशेष चटकन व चांगलें लक्षांत येईल. पृष्ठ २११ वर पुढीलप्रमाणें परिच्छेद आहे :

एखादा नाट्यछटाकार दिवाकरांची आणि गोविंदरावांची रस्त्यात गाठ भेट झाली. गोविंदरावांनी त्यांना साहित्यचर्चा करीत करीत घरी नेले आणि दिवाणखान्यात काशीबाईंना हाक मारून, त्यांच्यासह नाट्यछटाकारांशी नव्या नव्या पुस्तकांबद्दल गप्पा मारल्या. पाहिलेल्या या अद्भूत-सुंदर दृश्यांची नोंद चोखळ संवेदनाशील नाट्यछटाकारांनी आपल्या रोजनिशीत हळुवारपणे घरी आल्यावर करून ठेवली ! केवढे अवघड आणि केवढे सुंदर !

‘मनोरंजन’ मासिकाच्या पहिल्या अंकांतून (जुलै १८८६) प्रसिद्ध होऊ लागलेली ‘गणपतराव’ ही त्या मासिकावरोबर रेंगाळत राहून सात वर्षांनी (मे १८९३) मासिक बंद पडल्यावर तशीच अर्धवट सोडण्यात आली’ हरिभाऊ, डॉ. ल. म. भिंगारे, स्कूल व कॉलेज बुक स्टॉल, कोल्हापूर प्रकाशन, १९५६, पृष्ठ १३४.

— यांतील उत्तरार्ध ‘विशेषण-बंबाळ’ झाला आहे; आणि अर्थनिष्पत्तीसाठी शब्दांची ओढाताण करावी लागते. शिवाय ‘केवढे अवघड आणि केवढे सुंदर !’ हें हवेतच रहातें ! खरें तर दिवाकरांच्या नाट्यछटांवर ज्यांनीं प्रबंधलेखन केले आहे आणि तें करीत असतांना दैनंदिनी ज्यांना उपलब्ध झाली आहे, त्यांनीं दिवाकरांनीं या भेटीचें वर्णन नेमकें काय केले आहे, तें उद्धृत करून वाचकांना मुळांतील विषय अधिक सुलभ करून दाखविणें अशक्य होतें का ?

१९१० सालीं ‘मासिक मनोरंजन’ने दिवाळी अंकाकरितां ‘आमच्या वधुवरांच्या लग्नाची वयोमर्यादा’ या विषयावर महाराष्ट्रांतील प्रसिद्ध अशा २६ स्त्री-पुरुषांची (त्यापैकीं १८ पुरुष होते.) मते मागविलीं होती. या मतांचें संपादन करीत असतांना सदर मासिकाच्या संपादकांनीं पुढीलप्रमाणें विधान केलेलें आहे, “... विद्येनें व देशहितेच्छेनें सुप्रसिद्ध व सर्वमान्य महाराष्ट्र स्त्रीपुरुषांचे ह्या संबंधी विचार एकत्र करून आम्ही ते आमच्या प्रिय वाचकवर्गास प्रेमानें अर्पण करीत आहों.’ तेथें प्रसिद्ध झालेला काशीबाईंचा लेखवजा मजकूर उद्धृत करतांना सरोजिनीबाई लिहितात : “गोविंदरावांच्या ह्यातीतच, विवाहप्रसंगी, वधुवरांची वयाची मर्यादा काय असावी याबद्दल ‘मासिक मनोरंजना’ने काही स्त्रियांची मते मागविली होती.” (पृष्ठ २३१). आतां प्रश्न असा पडतो कीं, ‘गोविंदरावांच्या ह्यातीत’ या शब्दपंक्तींतून निश्चित कोणता काळ वाचकांनीं लक्षांत घ्यावा ? दुसरें असें कीं, ‘मासिक मनोरंजन’ने केवळ स्त्रियांचीच मते मागविलीं होती, असें जें येथें ध्वनित होतें, तें खरें नाहीं; आणि तिसरें व महत्त्वाचें म्हणजे ज्या अंकांतून हें टिपण उद्धृत केले आहे, त्याचा सन, महिना, यासंबंधीची माहिती तेथेंच किंवा



काशीबाईंच्या लेखनाची जी सूचि जोडलेली आहे तींत कुठेंहि दिलेली नाही. पुढें त्यांनीं लिहिलें आहे : ' काशीबाईंचा हा लेख आत्मपर नसूनही आत्मपर वाटावा असा लिहिला गेला आहे.' (पृष्ठ २३२). गोविंदराव व काशिबाई या दोघांत सुध्वातीच्या काळांतच दुरावा निर्माण व्हावयास लागला असें जें गृहीत धरलें गेलें आहे, तें खरें नाही. काशीबाईंच्या आत्मचरित्रांत 'तिकडचें बालपण,' ' स्वतः,' ' हे पास झाले,' ' माझी माणसे ' अशा शब्दांतून गोविंदरावांसंबंधीचा त्यांच्या मनांतील प्रेमाचा ओलावा पुरेपूर प्रतीत होतो. काशीबाईंच्या मनांत त्या काळांत कुटुंबांतील इतर व्यक्तींविषयीं विषाद होता, हें खरें. परंतु या टिपणांत त्यांनीं पतिपत्नींतील विसंवादाविषयीं लिहिलें आहे, याचें विस्मरण होऊं देऊन असे निष्कर्ष काढणें उचित झालेलें नाही. शिवाय ' उत्तरायणां 'त याची संगति कशी लावावयाची ? वधुवरांच्या लग्नासंबंधीचे विचार अशा प्रकारचे होते, या पलिकडे त्यांतून कांहीं बोध होत नाही. खेरीज— अलिकडे आगाशे यांनीं गोविंदरावांच्या मृत्यूनंतर त्यांच्या-वर लिहिलेली कविता, पलिकडे हरिभाऊ व गोविंदराव यांच्या मंत्रांतील चढउतारा-संबंधीचें विवेचन— यांत हें टिपण व सरोजिनीबाईंची मल्लीनाथी कशी बसतात ? काशीबाईंसंबंधी उपलब्ध झालेल्या माहितीचा जास्तीत जास्त वापर करणें, या एका कारणाशिवाय अन्य कोणतेंच कारण त्यामागें दिसत नाही. ' उत्तरायणां 'तील लेखनाचे कच्चे दुवे व तर्कशिथिलता अशी उघडी पडते.

' कुठल्याहि माणसाची जीवनगाथा सांगतांना त्यांच्या जीवनात आलेले बरेवाईट अनुभव सांगण्यावर आपण भर द्यायला हवा' (पृष्ठ २३९) अशी आनंदीबाई जोशी यांची चरित्रकर्त्री या नात्यानें काशीबाईंची भूमिका होती, असें सरोजिनीबाई सांगतात मात्र ही भूमिका प्रत्यक्ष आत्मचरित्रांत कां व कशी गळून पडली, हे प्रश्न त्यांना पडत नाहींत, याचें आश्चर्य वाटतें. शिवाय काशीबाईंच्या आत्म-चरित्राशीं ' उत्तरायणां 'ची सांधेजोड नीट झालेली नाही. ' उत्तरायणां 'त काशी-बाईंच्या व्यक्तिजीवनाला व भावस्पंदनांना सरोजिनीबाई झोंबल्या आहेत अथवा काशीबाई कानिटकर नांवाच्या चैतन्याला व त्याच्या भाव-विचारविश्वाला त्या साक्षात भिडल्या आहेत, असेंहि या लेखनांतून दिसत नाहीं. त्यांची सारी भिस्त उपलब्ध तपशील पुरविण्यावरच दिसते म्हणजे एका बाजूनें ' उत्तरायण ' हें प्रत्ययकारक चरित्र नाही वा दुसऱ्या बाजूनें प्रवाही चित्रमालिकाहि नाही.

प्रा. सरोजिनी वैद्य यांनीं या ग्रंथाचें जे संपादन केलें आहे. त्या संदर्भांत :

या संपादनाचा महत्त्वाचा विशेष म्हणजे काशीबाईंच्या आत्मचरित्राला अर्थपूर्णता यावी म्हणून काशीबाईंनीं अन्यत्र लिहिलेलें ' क. हरिभाऊ आपटे यांचें त्रोटक चरित्र ' व ' श्रीमती रमाबाईसाहेब रानडे ' हे लेख सरोजिनीबाईंना योग्य वाटले. हरिभाऊंचा व रमाबाई रानडे यांचा कानिटकर दंपत्याशीं विशेष स्नेह असून-

देखील आत्मचरित्रांत त्यांचा एकदोनदाच उल्लेख आहे. असें कां झालें असावे, असा प्रश्न सरोजिनोबाई उपस्थित करीत नाहीतच, उलट ' ज्यांच्यावर एकेकदा विस्ताराने लिहिले त्यांच्यासंबंधी पुनरावृत्तीने कशासाठी लिहायचे हेच (कारण) असावे ' (पृष्ठ सतरा) असें त्यांनीं स्वतःचें समाधान करून घेतलें आहे. आतां हे घटकाभर खरें मानलें व पुढें असा युक्तिवाद केला कीं, ' थिअॉसफी किंवा आत्मविद्या या संबधानें दोन शब्द ' या शीर्षकाचा एक लेख काशीबाईंनीं विविध ज्ञानविस्तार (ऑगस्ट-सप्टें. १९०२) मध्ये लिहिला होता, मग असें असतां आत्मचरित्रांत ' थिअॉसफी ' हें प्रकरण कां घातलें गेलें ? पण महत्त्वाचा मुद्दा तो नाही. काशीबाई आत्मचरित्र लिहीत असतां हरिभाऊ व रमाबाई यांवर स्वतंत्र चरित्रात्मक लिहिणें, ह्या परस्पर भिन्न प्रक्रिया आहेत आत्मचरित्रांत लेखकाचा आत्मशोध प्रमाण असतो, तर चरित्रलेखनांत व्यक्तिवेध. एखादी व्यक्ति स्नेही म्हणून आत्मचरित्रकाराच्या जीवनांत कितीहि मोठी असली, तरी आत्मचरित्रांत तिला मर्यादित जागेंतच स्थान लाभेल. मात्र त्याच व्यक्तीवर व्यक्तिलेखन होतांना— स्वतंत्रपणें होतांना— तिला मध्यवर्ती स्थान लाभेल. हा फरक सरोजिनोबाईंनीं लक्षांत घेतलेला नाही. काशीबाईंच्यासंबंधींच्या उपलब्ध सामग्रीला या ग्रंथांत स्थान द्यावे, हा हेतु योग्य असला, तरी सधर लेखांचें स्थान काशीबाईंच्या आत्मचरित्रांत नाही खास. परिशिष्टांत—इतर पत्रें जशीं दिलीं आहेत— तिथेंच त्यांची जागा. आत्मचरित्राचें संपादनहि समाधानकारक केले गेलेलें नाही. याचें ठसठशीत उदाहरण देतां येणें शक्य आहे. ' सतीचा वंश, ' ' औदुंबराची छाया, ' ' पंढरपूरच्या आठवणी, ' ' माझे वडील अण्णासाहेब, ' ' कृष्णराव बापट, ' [ पृष्ठ ५५. (मात्र या प्रकरणाचा उल्लेख नाही ) या प्रकरणांतून काशीबाईंनीं आपल्या वडिलांसंबंधीं लिहिलें आहे, ' कृष्णराव बापट ' हें प्रकरण तर एक पानभर असून त्यांत त्यांच्या मुला-मुलीसंबंधानें ' मुलगे ' व ' मुली ' अशा शीर्षकांखालीं एक-दोन ओळींत प्रत्येकासंबंधीं माहिती दिलेली आहे. साक्षेपानें संपादन करणारी व्यक्ति हें प्रकरण स्वतंत्र न देतां ' माझे वडील अण्णासाहेब ' या प्रकरणाची पादटीप म्हणूनच देईल. सारांश, अपुरें आत्मचरित्र, असमाधानकारक चरित्र नि वादग्रस्त संपादन, यांनीं सिद्ध झालेला हा ग्रंथ.

१९८०, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई ४००२३४. मूल्य रुपये : ३०.००

चौवीस : आलोचना

# ॥ विअरची सहा कॅन्स ॥

॥ नरेश ॥

‘ विअरची सहा कॅन्स ’ या संग्रहांत १९५२ ते १९७७ या पंचवीस वर्षांच्या कालावधीतील वसंत, सत्यकथा, तन्मय, नवप्रभा, इत्यादि नियतकालिकांत प्रसिद्ध झालेल्या चौदा कथा आहेत.

या चौदा कथांपैकी चार कथा सोडल्यास ( चोर, रिव्हॉल्वर, हचे तर जंक्शन काम झाले कीं गा व संभवागि युगे युगे ) बाकीच्या कथा या प्रथम पुरुषी निवेदनांतून उलगडत गेलेल्या आहेत. या कथांपैकी हि ‘ वटोबा आणि राधामावशी ’ ‘ अवतार राधामाई ’ ‘ आयुष्य ठावो न सांडिता ’ ‘ सोडविले अपार जीवजंतू ’ या कथा अध्यात्मिक पार्श्वभूमि असलेल्या आहेत. इतर कथांमधून हि माणसाची पराधीनता, पूर्वसंचित प्रकृति-पुरुष या द्वंद्वांप्रमाणे स्त्रीपुरुषांमधले संबंध, स्त्रीचे मायाजाळ आणि पुरुषाचा नाइलाज, इत्यादींवर अध्यात्मिक परिभाषेतून भाष्ये येतात.

‘ विअरची सहा कॅन्स ’ ही पहिली कथा आणि ‘ लांग वे टु गो ’ ही कथा या दोन कथांना परदेशी वातावरणाची पार्श्वभूमि आहे.

प्रत्येक कथेमधला अनुभवविषय वेगळा आहे. चालू घटनांविषयींचे निवेदन ‘ मी ’ करित असतो. स्वतःच केंद्रबिंदु असलेल्या घटनांकडे, अनुभवांकडे अगदी तटस्थपणे पाहून त्याचे विश्लेषण हा ‘ मी ’ करतो. कधीं हा ‘ मी ’ अतिसंवेदनाशील ( विअरची सहा कॅन्स ), कधीं प्रवाहपतित ( एका हाताची टाळी ), कधीं पापभीरू ( पुरुषस्य भाग्यम् ), तर कधीं मिष्किल ( आपुला ठावो वटोबा आणि राधामावशी, अवतार राधामाई इत्यादि ), असा आहे. ‘ मी ’ च्या या तटस्थपणामुळे, अनुभवांच्या बाहेर येऊन त्यांकडे पाहण्यामुळे त्याविषयींचे यथातथ्य निवेदन ‘ मी ’ करतो. कारणे असूनहि कडवटपणा किंवा स्वतःच्या समर्थनाचा पवित्रा तो कुठेहि घेत नाही.

तटस्थपणा हा जसा ‘ मी ’ च्या स्वभावाचा भाग आहे, तसाच परिस्थितीचा, अटळपणा जाणवणे, माणसाच्या पराधीनतेची जाणीव असणे, व्यावहारिक जगाच्या स्वभावाची कल्पना असणे आणि त्यांतली अपरिहार्यता जाणवणे, या सर्व गोष्टी ‘ मी ’ च्या स्वभावाचे सर्वसाधारण घटक आहेत, असे म्हणता येईल. कधीं अंतर्गत अनुभवविषय निराळे असून प्रत्येक कथेतील ‘ मी ’ चे वैशिष्ट्य वेगळे असूनहि ‘ मी ’ च्या स्वभावाचे सर्वसाधारणत्व वेगळे काढता येते, तेव्हां ती लेखकाची जीवन-जाणीव आहे, असे म्हटले, तर वाक्ये ठरू नये. हे सर्व पुनः अध्यात्मिक परिभाषेतून मांडले जाते, हाहि एक सर्वसाधारण घटक आहे. उदा०—



“ कुणाशी कोणत्या नात्यानं संबंध यावा हें पूर्वसंचितानं ठरत असेल; त्याचे वरे-  
वाईट परिणाम टळत नसतील, ते टाळता येत नसतील. पण टाळतां येत नाहीत  
म्हणजे कुणाला ? शरीराला ? मनाला ? आत्म्याला ? मनुष्य इतका परतंत्र  
आहे ? ” ( पुरुषस्य भाग्यम् )

“ विअरची सहा कॅन्स ” ही एका अतिसंवेदनाशील परंतु व्यसनी बापाची व  
त्याच्या अपराधी जाणिवेची कथा. विअरचीं सहा कॅन्स घरीं घेऊन आल्या-  
पासूनच्या घटना तो निवेदन करतो आहे. नशेंत आपल्या छोट्या मुलीला ओरड-  
ल्यामुळें ती घाबरून त्याच्याशीं बोलायचें टाळते. ती जेव्हां पुन्हां बोलायला लागते,  
तेव्हां “ निलू, निलू, हनी 5 दोन दिवस मी जे सफर केलं त्यापेक्षां तूच जास्त  
केलंस काय ग ?.....पण या सफरिंगनं हे सारं फिटलं ना.....नाही  
फिटलं तर मला पुन्हां जन्म घ्यावा लागेल.....” परदेशांत राहाणाऱ्या  
आणि व्यसनांत कांठोकांठ बुडालेल्या या ‘ मी ’लासुद्धां पुनर्जन्माच्या सिद्धांताची  
आठवण होते.

अशा प्रकारचे अध्यात्मिक संस्कार ‘ मी ’च्या मनोगतांतून प्रकट झालेले दिसत  
असले, तरीहि प्रत्यक्ष अध्यात्माचा व्यापार जिथें चालतो, तें बुवाबाजीचें क्षेत्र कसें  
आहे, तेथल्या गैरव्यवहाराला लोक आणि बुवाबाजी करणारे किती प्रमाणांत  
आणि कसे जबाबदार आहेत, ते कसे विस्तारत जातात. याचें चांगलेंच भान ‘मी’ला  
आहे. या सर्व प्रकारांविषयीं तो कोणताहि अभिनिवेश न बाळगतां सांगतो. हें सर्व  
सांगणें निश्चितपणाचें आहे व सांगताना ‘ मी ’चें स्वरूप इतकें झकास भावडेपणाचें  
आहे कीं, तो कोपरखळ्या मारतो आहे, रेशमी चिमटे घेतो आहे, हें लक्षांत येत  
नाहीं. लोकांचें वर्तन या बुवामहाराजांच्या संबंधांत कसें असतें, तें सांगताना  
‘ आपुला ठावो ’मधील ‘मी’ म्हणतो, “ बुवानं किंवा महाराजांनीं कांहींहि केलं  
तरी ते कौतुकाचंच असतं. महाराजांनीं वर्षानुवर्ष मौन पाळलं तरी कौतुक अन्  
व्याख्यान देत जगभर हिंडत राहिलं तरी कौतुक.....

“आपण असं कां करतो हें महाराजांना सांगावं लागत नाहीं, लोकच अगोदर घाईनं  
सांगायला निघतात आणि ते तसें कां सांगतात याचें कारणहि लगेच येतें  
‘ आम्ही त्यांच्याकडून पिढ्यान्पिढ्या पाठच करून घेतलंय. मग संधी मिळाली  
कीं तीं सांगणारच कीं.”

‘ वटोबा आणि राधामावशी, ’ ‘ अवतार राधाबाई, ’ या दोन कथांमध्ये ‘ मी ’ चा  
प्रवास हळूहळू बुवाबाजीच्या केंद्रस्थानाकडे कसा होतो, त्याचें निवेदन ‘ मी ’  
करतो. त्यांत आजोबांचें देशावरून कोकणांत जाणें, आजोबांचें कोकणांतून देशावर  
येणें, या इतिहासांत पूर्वीचा काळ, तरुण विधवांची स्थिति, यांच्यावर मिस्कल  
भाष्यें येतात. मध्येच ‘ तेंडूलकरांना विचारा ’ अशीहि कोपरखळी येते. राधा-

मावशीला वटोबाचा दृष्टांत कसा होतो, याचें वर्णन येतें. वटोबा जागृत देव होता, असें सांगून कांहीं देवच असे जागृत कां असतात अन् कांहीं नेहमी झोपलेले का असतात, समजत नाहीं, असें मजेदार विधान येतें.

आजोबा वारतात त्याच वर्षीं राधामावशीला तो दृष्टांत होतो; नंतर वडिलांना होत राहातो. आणि वडील वारल्यानंतर 'मी' ला दृष्टांत होऊन हे वर्तुळ पूर्ण होतें. वटोबाची लीला अगाध आहे, असें लोक म्हणतात. पण आई भांडली कीं बांबांना त्याच दिवशीं तो दृष्टांत होतो हें 'मी' च्या लक्षांत येतें. पुढें 'मी' हि आई आणि बायको यांच्या भांडणांना कंटाळून वटोबाकडे, म्हणजेच राधामावशी-जातो. तिला तोपर्यंत 'अवतार राधामाई' असें नांव मिळालेलें असतें.

त्यानंतरचें त्याचें परिवर्तन, राधामावशीचा कृष्ण होणें, किंवा प्रकृति-पुरुषामधला पुरुष होणें, परमपुरुष होणें आणि 'मला स्वप्नातही कधी खरं वाटलं नसतं अशी प्रचंड कामं करूं लागलो. अन् किती व्यवस्थित!' हें सर्व 'मी' च्या खोडकर मिस्किल शैलींतील निवेदन मुळांतूनच आवर्जून वाचलें पाहिजे. परंतु एक अवतरण देण्याचा मोह होतो. आपण मरण्याआधीं तरी मला तीर्थयात्रेस घेऊन जा असें 'मी' ची आई त्याला सांगते तेव्हां त्यावरचें 'मी' चें भाष्य--'आईला पुण्याची ओढ लागली आहे हे ऐकून मला जरा बरं वाटलं. नवऱ्याशी न भांडता त्याची सेवा केल्यानं, मुलाशी प्रेमानं वागल्यानं, सुनेचं आनंदानं वाळंतपण केल्यानंही पुण्य मिळतं असं मी ऐकलं होतं. पण असं किरकोळ पुण्य जमवत बसणं आईला आवडत नसावं. फुटकळ पुण्यापेक्षा तीर्थयात्रेचं ठोक पुण्यच एकदम पदरात पाडून घ्यावं असं तिनं ठरवलं असावं.'

वरील कथेपेक्षां 'सोडविले अपार जीवजंतू' ही कथा अगदीं वेगळी आहे. ज्ञानेश्वरांचा मानलेला काका ज्ञानेश्वरांच्या समाधिसोहळ्याचें वर्णन करतां करतां आपली मनःस्थितिहि सांगतो आहे. ज्ञानेश्वरांविषयीं आदर असणाऱ्या, वडिलकीच्या नात्यानें प्रेम व जिव्हाळा वाटणाऱ्या सर्व सामान्य माणसांचा तो अर्थातच प्रतिनिधि आहे. सर्वसामान्य व्यवहारी माणसांच्या दृष्टिकोनांतून विठ्ठलपंत व नंतर त्यांचीं चार मुलें यांचें चरित्र अवलोकन करणारा 'विठ्ठलपंतांनी उगीचच घाई घाई केलीं जायची' म्हणणारा हा 'मी' आहे. हीं मुलेंहि तेंच करताहेत असें त्याचें म्हणणें. 'अरे, काय चाटायचंय त्या ब्राह्मणत्वाला? पंचक्रोशीतले सगळे ब्राह्मण पाहिले आहेत ना? अत्यंज बरे त्यांच्यापेक्षां. सगळ्यांच्या तोंडात शास्त्रापेक्षा थुंकाच जास्त' असें सात्त्विक संतापानें म्हणणारा 'मी' ज्ञानेश्वरांना आणखी थोडें थांबण्यास सांगतो आहे.

एकूणच या कथेंतील सूर हळवा आणि समंजस आहे. '... तुझ्या त्या ब्रह्मविद्येचा सुकाळ करायच्या प्रतिज्ञेचें अन् त्या पसायदानाचं काय ज्ञालं? ज्ञाला का तो



सुकाळ ? मोडली का खळांची व्यंकटी ? आतां तर तू निघालास, तुझ्यामागं आम्ही कोणाला विचारायचं ?” असें म्हणणारा मी उमज पडल्यासारखा शेवटीं म्हणतो, “ किती वेळ थांबायला सांगणार आम्ही तुला ? आमचं सगळं व्यवस्थित होईपर्यंत ? पण आमचं सारं व्यवस्थित कोण करणार ? आम्ही ते करायचं नाहीं म्हणून बसलोय. आम्हाला ते आहे तसंच हवं आहे.....सगळीं द्वंदं आम्हाला हवी आहेत. अन् मग तुला थांबवून धरून काय उपयोग ?”

सुरुवातीलाच या कथेमधील ‘मी’ च्या सर्वसाधारणत्वाविषयी व अध्यात्मिक परिभाषेत अनुभव मांडण्याविषयीं उल्लेख केला आहे. भारतीय अध्यात्म (विशेषतः ज्ञानेश्वरांचें भाष्य) या ‘मी’ च्या किती हाडीमाशीं खिळलें आहे, याचें प्रत्यंतर या कथेवरून येतें. खांद्यावर दिलेलीं टाळ आणि पताका, ‘कसली तरी पताका खांद्यावर असल्याशिवाय आम्हाला बरंच वाटत नाहीं’ म्हणून उतरून ठेवणारा

‘मी’ नेहमीचाच सोहळा आहे म्हणून पुन्हां पताका आणि टाळ उचलून घेतो.

‘नाटक आणि पैलवान’ या कथेंत ‘पैलवान’ या नांवाच्या स्वैपक्याचें चित्रण आहे. ‘मी’ हा नाटकार आहे. आपल्या नाटकांविषयीं बोलतां बोलतां भारतीय संस्कृतीची जोपासना करणारीं नाटके, इंग्रजी नाटके वाचून लिहिलीं जाणारीं नाटके, टीकाकार, कबरे संस्कृति, इत्यादींवर तो मिस्किल टीकाटिप्पणी करतो. ‘पैलवान’ हाहि साहित्य-संस्कृति इत्यादींवर आपलीं मतें प्रकट करतो. परंतु कथेच्या खेळकर मिस्किल प्रवासामध्येच पैलवानानें केलेलें गंभीर भाष्यहि येतें. उदा: ‘मला ती संस्कृती अन् परंपरा कळत नाही. पण आज जी माणसं मी पाहतो त्यापेक्षा पूर्वी कधीकाळी निराळी माणसं होती असं मला वाटत नाहीं आपल्या सगळ्या पुराणांत अन् इतिहासांत कसली माणसं आहेत ! दारू पिणारी, जुगार खेळणारी, व्यभिचार करणारी, बायका पळवणारी, विश्वासघात करणारी, भाऊ-बंदकी करणारी, परस्परांची कत्तल करणारी, कृतघ्न, असलीच माणसे आहेत ना ? अर्थात् पुढच्याच ‘मी’ च्या स्वगतानें कथेचा खेळकर तोल साधला जातो.

‘एका हाताची टाळी’ ही कथा एका अपयशी, कांहींशी कलंदर वृत्ति असलेल्या माणसाची आहे, ‘तुमच्या सेवेची एक मेपासून गरज नाही’ अशी नोटीस त्याच्या हातांत पडल्यापासून कांहीं वेळेपर्यंतचें त्याचें भरकटणें, या कथेंत येतें, या कथेचें वैशिष्ट्य म्हणजे लेखकाच्या ‘रिव्हॉल्व्हर’ व ‘चोर’ (प्रसिद्धि अनुक्रमें १९५२ व १९५३) या कथांनंतर जवळ जवळ दहा वर्षांनंतर लिहिलेली (प्रसिद्ध झालेली ?) ही कथा आहे. पहिल्या दोन-कथांमधील सरधोपट निवेदनशैलीनंतरची या कथेची निवेदनशैली वैशिष्ट्यपूर्ण आहे, हें चटकन जाणवतें. आशय आणि अभिव्यक्ति यांची एकरूपता या शैलीमधून जाणवते. या कथेच्या नंतरच्या कथांमधूनहि ही एकरूपता (कांही अपवाद वगळतां) लक्षांत येतें.

**अठ्ठावीस : आलोचना**



‘ एका हाताची टाळी ’ या कथेंतील ‘ मी ’ लहरी आहे. ‘ वारा आचरटासारखा वाहतो आहे. वारा असा मूर्खासारखा वाहू लागला की माझ्या कामाचा मूड जातो.’ असें तो सांगतो. व्यवहारी जगांत वागण्यास आपण नालायक आहोंत हें त्याला माहीत आहे. आपण अयशस्वी आहोंत किंवा— आपली परिस्थिति कींव करण्या-सारखी आहे, याची वेदना क्वचित् प्रकट होते. एरवीं वाचक त्याच्या निवेदनांत—भरकटण्यांत—तिरकस भाष्यांत गुंतून जातो, उदा० ‘ पण मी विचारतो की शुद्धीवर असलेला माणूस कधी लग्न तरी करील का ? म्हणून तर पुढे तडजोड करीत बसावं लागतं अन् ही तडजोड अगदी आचरट असावी लागते, म्हणजे दिल्याची कधी आठवण ठेवता कामा नये, अन् घेतल्याचे कधी विस्मरण होऊ देता कामा नये.’

‘ कुणाची वाट पाहायची नसली तरी रस्त्यात उभं राहायला काय कुणाच्या वापाची भीती असते ? पण मला आपलं वाटतं की कारण नसतांना आपण रस्त्यांत उभे राहिलो की कुणाची तरी वाट पाहत आहोत असा चेहरा करावा.’

वेश्येच्या माडीवर सात आठ रुपये गमावले म्हणून त्याला वाईट वाटलें तें इतकें कीं, आपलें ‘ हार्टफेल ’ होणार असें त्याला वाटतें. पण तसें होत नाही आणि आपण इतक्यांत मरणार नाहीं, हें सत्य त्याला दिलासा देणारें वाटतें.

‘ रिव्हॉल्वर ’ आणि ‘ चोर ’ या दोन सुखवातीच्या काळांतील कथा. ‘ रिव्हॉल्वर ’ मध्ये भित्र्या सातपुते मास्तरांच्या कल्पनारंजनाची कहाणी आहे. इंग्लिश ‘ स्टंट-पट ’ पाहून आल्यावर त्याच्या नायकाच्या जागीं आपणास कल्पून सातपुते स्वप्न रंजनांत मग्न होतात आणि बायकोच्या भडकडाटानें जमिनीवर येतात.

‘ चोर ’ या कथेंत लहान मुलाच्या विचारविश्वाचें दर्शन होतें.

‘ हचे तर जंक्शन काम झाली ग ! ’ ही कथा एक अफलातून ग्रामीण राज्य वाचकांच्या पुढें सादर करते. या राज्यांत सर्व व्यवहार ग्रामीण भाषेंतच होतात. बोलणें, विद्यापीठाची भाषा, वर्तमानपत्रें, सर्व एकाच भाषेंत—बोलीभाषा, प्रमाण भाषा असा कांहीं फरक नाहीं. या राज्यांत ‘ ग्रामीण राज्य ’—‘ केल्ली ’ ‘ कडूस ’ अशीं वर्तमानपत्रें आहेत. ताई—वहिनींचा सल्ला, यासारखीं ‘ हौशी आज्जीचा सल्ला ’ ‘ लो. का. म्ह ’ म्हणजे ‘ लोक काय म्हनत्यात ’ यासारखीं सदरें आहेत आणि ‘ सत्यकथे ’ सारखीं ‘ खऱ्या कान्या ’ नांवाची मासिकेंहि आहेत.

या तीनहि कथा मजेशीर, कल्पनारम्य असल्या, तरी इतर कथांमधून आढळणारा खास ‘ नरेश टच ’ या कथांमध्ये नाहीं.

‘ लांग वे टु गो ’ या कथेंत पांच दिवसांचा बोटीचा प्रवास अनुभणारा ‘ मी ’ आहे. बोटीच्या प्रवासाविषयीं रोमँटिक कल्पना असल्यामुळें तसल्या प्रकारचे अनुभव घेण्यास तो सज्ज आहे. पण त्यास तशी ‘ कंपनी ’ मिळत नाहींच, उलट

‘बोअर’ करणारा, ‘सेक्स’च्या गुलामीची अध्यात्मिक तत्त्वज्ञानाच्या संदर्भात चर्चा करणारा अमेरिकन ‘डिक’ भेटतो. ‘डिक’चें म्हणणें आवेशानें खोडून काढतांना त्याच्यावर ढोंगीपणाचा शिक्का मारतांनाच त्याचें म्हणणें खरें असल्याचा साक्षात्कार ‘मी’ला होतो.

‘सदेह वैकुण्ठगमना’ची ‘सायकेडेलिक कथा’ वाचकाला बुचकळ्यांत पाडणारी आहे. ‘नरेश’ यांच्या कथेचीं खास वैशिष्ट्ये या कथेंत एकवटलीं आहेत असें म्हणतां येईल. शैलीतील प्रसन्न ताजेपणा, वाचकांना विश्वासांत घेऊन कथाकथनाप्रमाणें सांगण्याची पद्धति, अध्यात्मिक संदर्भाची संपन्नता, ‘मी’ची कांहींशीं दार्शनिक ‘पोज’, या वैशिष्ट्यांप्रमाणेंच शीर्षक, आशय आणि शेवट यांच्यामधली संदिग्धता, हींही वैशिष्ट्ये ‘नरेश’ यांच्या कथेचें आहेत. हीं वैशिष्ट्ये या कथेंत एकवटलीं आहेत. कथेचा आस्वाद घेत असतांनाच वाचकाला गोंधळात पाडण्याचें काम ही कथा करते.

‘पुरुषस्य भाग्यम्’ आणि ‘संभवामि युगे युगे’ कथांमधून अपवादानेंच आढळणारा निर्णायक शेवट या कथांना आहे आणि आशयाची संदिग्धताहि म्हणूनच अर्थात नाही. भोग आणि त्याग असें द्वंद्व स्पष्टपणें या कथांमधून उभें राहातें आणि आदर्शवादी शेवट होतो.

‘पुरुषस्य भाग्यम्’ मधला न्यायाधीश ‘मी’ दडपणानें अन्यायकारक निर्णय द्यावा लागूं नये म्हणून आत्महत्या करण्याचा निर्णय घेतो. आणि ‘संभवामि युगे युगे’ मधले ‘वाळशास्त्री कुंभे’ वाडवडलांपासून चालत आलेल्या कुंभदेवांचा व्यापार होईल म्हणून तोच फोडून टाकतात आणि त्या मानसिक ताणानें स्वतःहि जातात.

अशा रीतीनें गेल्या पंचवीस वर्षांतील सांस्कृतिक सामाजिकतेचें प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष संदर्भ असणाऱ्या, रेखीव वातावरणनिर्मिति, स्वैर कल्पनाप्राधान्य, विनोद, उपहास—उपरोध, इत्यादि वैशिष्ट्यांनीं युक्त असणाऱ्या या कथांचा, गंभीर अनुभव मिस्किल शैलीतून मांडणें आणि तसा तो मांडला जात असतांना तर्काचे विविध खेळ करणें, शब्दांशीं लडिवाळपणा करणें, वाक्यश्रृंखला निर्माण करणें आणि असें करतां करतां कथासूत्राचीं विविध अंगें स्पष्ट करूनहि शेवट मात्र सूचक व संदिग्ध ठेवणें, हा या कथांचा आणखी एक ‘सायकेडेलिक’ विशेष आहे असें म्हणतां येईल.

---

१९७८, मौज प्रकाशन मुंबई ४०० ०१६.

मूल्य अठरा रुपये.

तीस : आलोचना

- Notes on Film Criticism by Prof. Sateesh Bahadur
- SREEMATEE KAASHEE BAAEE KANITKAR  
Autobiography and Biography edited and written by  
Smt. Sarojini Vaidya
- Six CANS of BEER  
Critically reviewed.

ALQCHANA : Exclusively devoted to Criticism of  
Literature and other Arts

Editor : VASANT K. DAVTAR

Annual Subscription : Rs. 20 /- ( In India )

Rs. 35 /- ( Abroad )

This issue : Rs. 3 /- ( Exclusive of Postage )

33, Shefalee

Mahim Makarand Sahanivas

1074 Savarkar Marg

Mahim, Bombay 400 016



# आलोचना

वृत्तपत्राच्या नोंदणी नियमाप्रमाणे (केंद्रीय १९५६) 'आलोचना' मासिकाच्या मालकीविषयी व इतर तपशिलासंबंधी माहितीचे निवेदन

तक्ता : अ : नियम ८ अनुसार

१. प्रकाशन स्थळ : ३/३३ शेफाली, माहीम, मकरंद सहनिवास, ४४  
१०७४ स्वा. सावरकर मार्ग, माहीम, मुंबई ४०००१६
२. प्रसिद्धि नियतकाल : मासिक (दर महिन्याच्या पहिल्या तारखेस)
३. मुद्रकाचे नांव : वसंत केशव दावतर
४. प्रकाशकाचे नांव :  
राष्ट्रीयत्व : वरीलप्रमाणे  
पत्ता :
५. संपादकाचे नांव :  
राष्ट्रीयत्व : वरीलप्रमाणे  
पत्ता :

६. एकूण भांडवलाच्या एका टक्क्याहून अधिक भांडवल घातलेल्या भागीदार व्यक्तींसह वृत्तपत्राच्या मालकांची नावे व पत्ते :

आलोचना प्रस्थान : ३/३३ शेफाली, माहीम, मकरंद सहनिवास,

१०७४ स्वा. सावरकर मार्ग, माहीम, मुंबई ४०००१६

वसंत केशव दावतर : ३।३३ शेफाली, माहीम, मकरंद सहनिवास

१०७४ स्वा. सावरकर मार्ग, मुंबई ४०००१६

गंगाधर पाटील : श्री सर्वोदय सोसायटी, दीक्षित रोड, मुंबई ४०००५७

सुहास भालचंद्र बापट : बेडेकर सदन ३-६, मोगल लेन, मुंबई ४०००१६

दिगंबर पाध्ये : पद्मरेखा, ३ रा रस्ता, जयप्रकाश नगर, मुंबई ४०००६३

मी, वसंत केशव दावतर, जाहीर करतो की, वर दिलेला तपशील माझ्या माहिती-प्रमाणे व समजुतीप्रमाणे बरोबर आहे.

वसंत केशव दावतर

प्रकाशक



# आ लो च ना

केवळ समीक्षेसाठी  
आपलें अस्तित्व व वैशिष्ट्य राखणारें  
मराठींतील एकच एक मासिक

- ❧ नव्या पुस्तकांची समीक्षणे
- ❧ जुन्या ग्रंथांची पुनर्मूल्यांकने
- ❧ वाङ्मयप्रकारांची तात्त्विक व ऐतिहासिक चिकित्सा
- ❧ रसिकतेचे चढउतार
- ❧ लेखकांच्या वाङ्मयीन कार्याचा अभ्यास
- ❧ साहित्यविषयक प्रश्नांची व संशोधनाची चर्चा
- ❧ वाङ्मयीन टीपा व टिपणे
- ❧ इतर कलाविषयी उद्‌घापोह
- ❧ भाषा व वाङ्मय अभ्यासविवेचने
- ❧ साहित्यविषयक सिद्धान्त, प्रणालि, तत्त्वे, इत्यादींचे  
वैचारिक मंथन

म्हणजे

आलोचना

संपादक आलोचना

३३ शेफाली, माहीम मकरंद सहनिवास •

१०७४ स्वा. सावरकर मार्ग, माहीम

मंबई ४०० ०१६

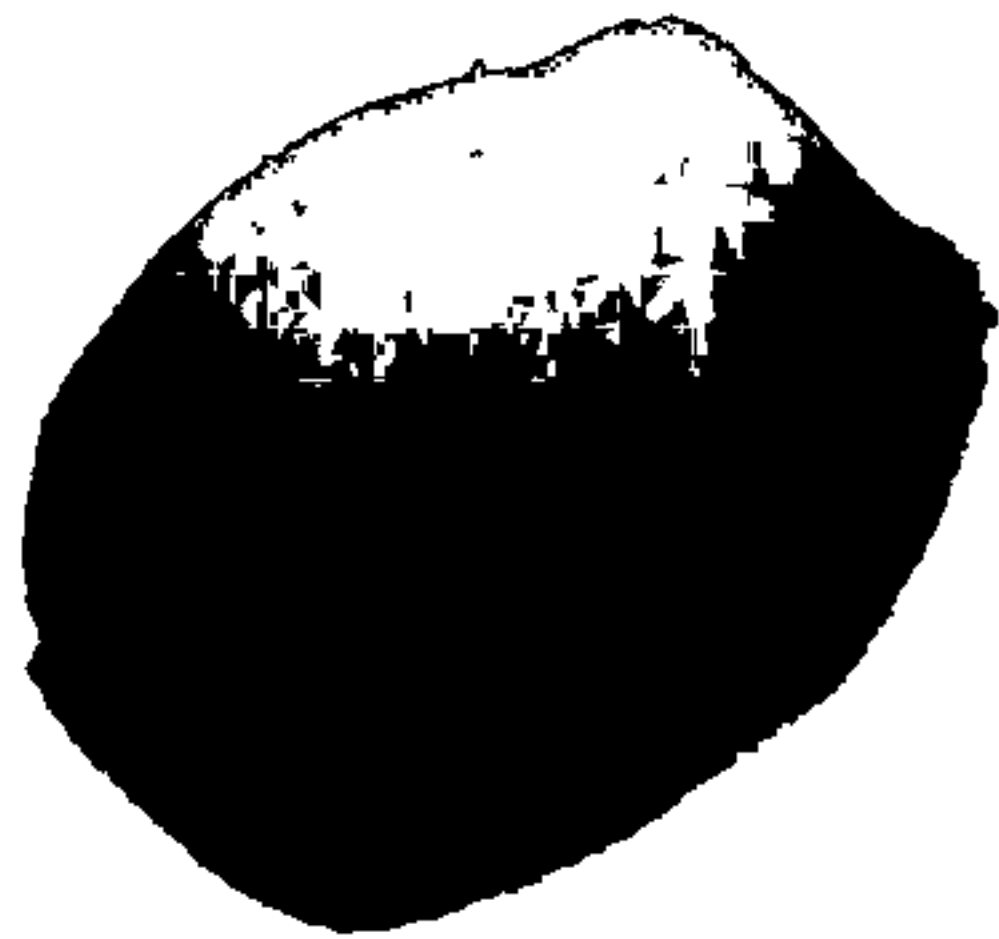
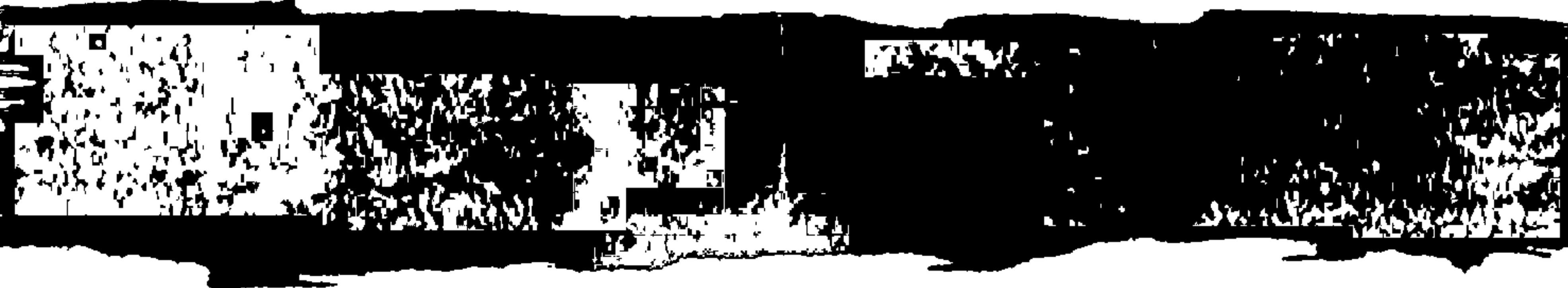
चालू वर्ष विसावें वर्ष

वर्ष विसावें अंक आठवा

एप्रिल एकोणसिधें ब्याऐंशीं

आठवा

०

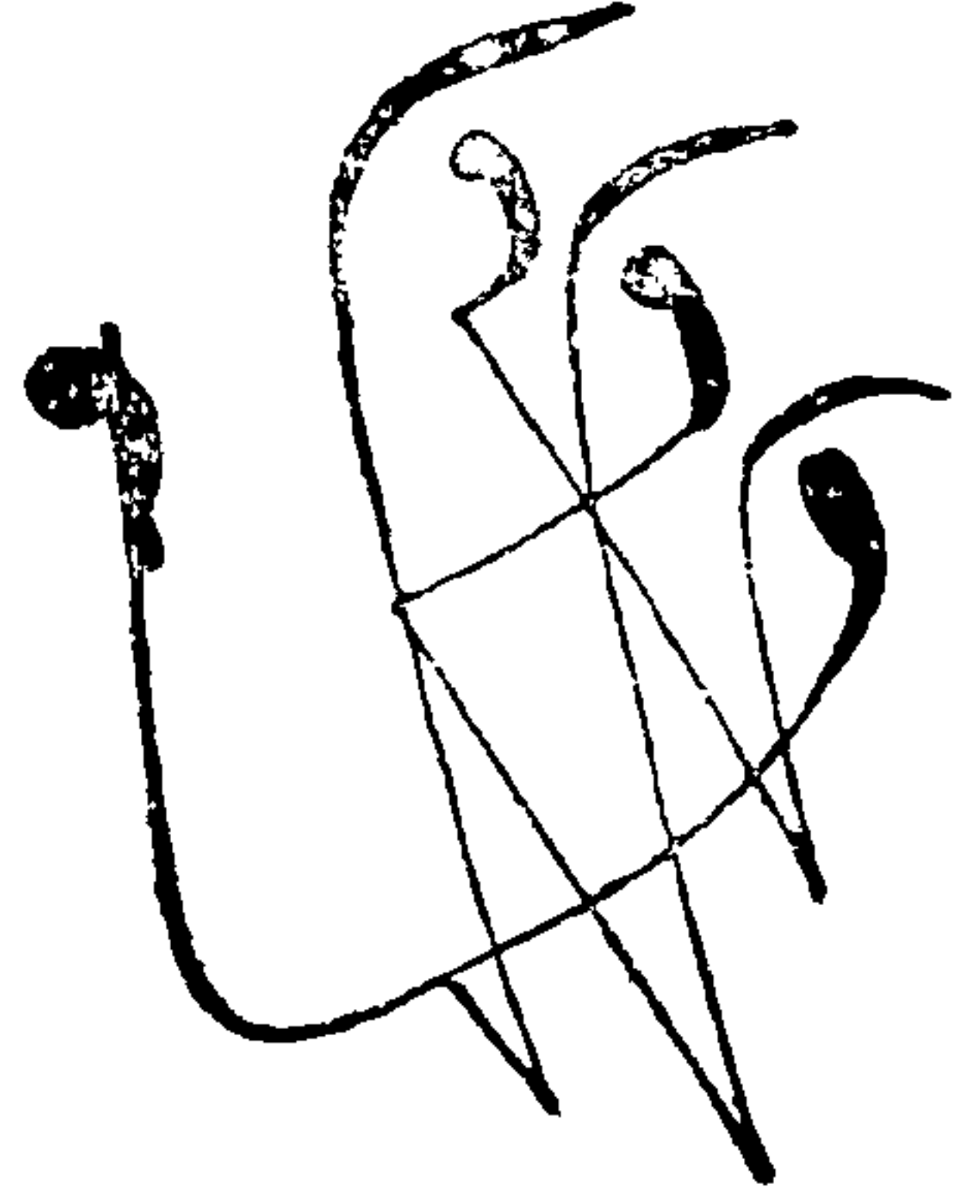




साहित्य-सल्लागार-मंडळ

पु. ल. देशपांडे

मं. वि. राजाध्यक्ष



भारतीय वाङ्मयेतिहास-लेखनाची

पांच आधारसूत्रे : २

संभ्रम : १७

महाराष्ट्र राज्य

साहित्य आणि संस्कृति मंडळ

पुरस्कृत

वर्ष विसावें

अंक आठवा

एप्रिल

एकोणीसशें व्यापेंशीं

मूल्य तीन रुपये फक्त

संपादक मुद्रक प्रकाशक वसंत केशव दावतर मालक आलोचना प्रस्थान  
सहकारी संपादक सुहास भालचंद्र बापट दिगंबर पाध्ये म. ल. वराडपांडे वसंत पाटणकर चंद्रकांत मर्गज  
मुद्रण-स्थळ साहित्य सहकार मुद्रणालय मुं. म. ग्रंथसंग्रहालय मार्ग दादर मुंबई चौदा  
प्रकाशन-स्थळ ३-३३ शेफाली मकरंद सहनिवास १०७४ स्वा. सावरकर मार्ग मुंबई चारशे शून्य सोळा  
वार्षिक वर्गणी वीस रुपये परदेशी तीस रुपये विमानानें एकाहत्तर रुपये  
मागील अंक प्रत्येक अंकांची किंमत दुप्पट चेक आलोचना या नावानें काढलेला असावा  
मुंबईबाहेरील बँकेच्या चेकनें तसेंच टपाल द्रव्यदेयकानें वर्गणी किंवा इतर रकम पाठवूं नये 'डिमांड ड्राफ्ट'नें  
पाठवावी वर्गणी पोचल्याच्या पावतीसाठीं नांव पत्ता लिहिलेलें पन्नास पैशांचें टपाल तिकिट लावलेलें  
पाकिट पाठवावें अंक न मिळाल्यास टपालखात्याकडे तक्रार करावी टपालांत अंक स्वाना झाल्यानंतर  
आलोचना पुढील जबाबदारी घेऊं शकत नाहीं यासंबंधीं साख्खा पत्रव्यवहार करीत राहणें शक्य नाहीं  
आलोचनेंत प्रसिद्ध होणाऱ्या समीक्षणांतील मतांशीं आलोचनेचे मालक संपादक प्रकाशक मुद्रक व इतर  
साहाय्यक सहमत असतात असें नाहीं

आलोचनेंत प्रसिद्ध होणाऱ्या साहित्याचे सर्व हक्क त्या त्या लेखकांच्या स्वाधीन  
आलोचनेकडे प्रसिद्धीसाठीं लेखन पाठवितांना सोबत परतीचें / उत्तराचें पुरेसें टपालहंशिल असावें तें  
नसेल तर त्या लेखनाच्या परतीची किंवा सुरक्षिततेची जबाबदारी आलोचनाच्या संपादकांना किंवा  
साहाय्यकांना स्वीकारणें शक्य होणार नाहीं.

या अंकाची छपाई : भंडारी मुद्रणालय २७१ नारायण पेठ पुणे तीस

मुद्रण संयोजन : लेखनमुद्रा पुणे तीस

# ॥ भारतीय वाङ्मयेतिहास-लेखनार्ची

## पांच आधारसूत्रें ॥

॥ सुजित मुखर्जी ॥

( म. सा. परिषद, पुणे आयोजित परिसंवादांत  
सादर केलेला निबंध )

एक अभ्यासाचा विषय म्हणून वाङ्मयेतिहास हा इतिहासविभागांत मोडणारा असो अथवा तो साहित्यक्षेत्रांतील ( निरंकुशतेचा ) परवाना उपभोगणारा विषय असो, वाङ्मयेतिहास-लेखन हें विशिष्ट भाषिक संवयी आणि वाङ्मयीन संचित असणाऱ्या समाजाचें अत्यंत नैसर्गिक असें सामाजिक आत्मभानाचें आवश्यक व स्तुत्य कार्य असतें, असें गृहीत करून पुढें विवेचन करण्यास हरकत नसावी. वाङ्मयेतिहास-लेखनाचें हें कार्य हातीं घेतांना आरंभीच आपल्यासमोर हा इतिहास कोणत्या विशिष्ट संकल्पनेनुसार लिहावयाचा, अशा समस्या तो त्यानुसार लिहिण्यापूर्वीच उभ्या राहातात. आपल्या देशांत या समस्या विशेषच विकट बनतात; याचें कारण आपली संस्कृति ज्या भाषांतून व ज्या भाषांद्वारे विकसित होत आलेली आहे, त्या भाषांची संख्या.

ज्या आधारसूत्रांनिशीं या समस्यांना तोंड देणें शक्य व्हावें, अशीं पांच आधारसूत्रें या निबंधांत सादर करण्यांत येत आहेत.

१

त्यांपैकीं पहिलें आधारसूत्र व्यापक अशा इतिहासलेखनार्शीं संबंधित आहे. मुस्लिम इतिहासकारांच्या उदयापर्यंत भारतांत फारसें इतिहासलेखन झालेलेंच नव्हतें आणि या वरदेखल्या उणिवेच्या आधारे एक लोकसमूह म्हणून भारतीयांमध्ये ऐतिहासिक दृष्टीचाच एकंदरीत अभाव होता, असा निष्कर्ष काढला जात असे. परंतु रोमिला थापरसारख्या आधुनिक भारतीय इतिहासकर्त्रांनीं दाखवून दिल्याप्रमाणें ऐतिहासिक दृष्टीची व्याख्या आपण कशी करूं यावर याप्रकारचा युक्तिवाद अवलंबून राहातो. त्यांनीं सुचविलेली व्याख्या अशी आहे : 'समाजाच्या गरजेनुसार विशिष्ट प्रकारें आविष्कृत झालेली आणि कालानुक्रमी चौकटीत दिसून येणारी भूतकालीन घटनांसंबंधीची जाणीव.' ( 'दि ट्रेन्डीशन ऑफ हिस्टोरिकल रायटिंग इन अर्ली इंडिया,' 'एन्शंट इंडियन हिस्ट्री' मध्ये पुनः समाविष्ट, १९७८, पृ. २६८ ) प्रस्तुत विधानाच्या आद्यंतींच्या वाक्यांशांचा विचार केला आणि

दोन : आलोचना

भूतकालीन वाङ्मयाविषयींची जाणीव ही वाङ्मयेतिहासविषयक दृष्टीची पायाभूत साक्ष म्हणून स्वीकारली, तर भूतकाळाविषयीं आपणास जितकी जाणीव आहे, तितकी जगाच्या इतिहासांत दुसऱ्या कोणत्याहि वाङ्मयाविषयीं त्या देशांतील लोकांना असेल, असें वाटत नाहीं. लेखकांनीं पूर्वसूरींचें अनुकरण करणें, पूर्वकालीन ग्रंथांधारें रचना करणें, वाङ्मय-प्रकारांत वापरून झालेल्या आशयाचें पुनर्घटन करणें, या गोष्टी भारतांत कोणत्याहि कालखंडात आणि कोणत्याहि भाषेंत चालत राहिलेल्या आहेत, हा खरोखर भारतीय साहित्याचा पुष्कळदां शापच मानला जात असतो. आमच्या लेखकांनीं आपल्या लेखनांतून पूर्वसूरींचे जे अनेकानेक निर्देश केलेले आहेत, त्यांच्या आधारावरच भारतीय लेखकांचा कालानुक्रम ठरवितां येतो व त्यांच्या ग्रंथांची पुनर्रचना शक्य होते. स्वकालीं अस्तित्वांत असणाऱ्या ग्रंथांतून दाखलेवजा उदाहरणें देणारे व्याकरण आणि काव्यशास्त्र यांवरील ग्रंथ, तसेंच वेंच्यांचे संग्रह किंवा संपूर्ण संहितांचे नमुने, हे अशाच प्रकारचे अन्य मूलस्रोत होत. या सर्वांना साहित्येतिहासाचीं साधनें मानण्यांत यावें. ते मूलभूत सामग्री तर पुरवितातच; शिवाय ज्या काळांतले ते साधनग्रंथ असतात, त्या काळांतील समीक्षेची अभिरुचि आणि मूल्यमापन यांवरहि प्रकाश टाकतात.

तेव्हां, माझें पहिलें आधारसूत्र असें कीं, या देशांत वाङ्मयेतिहासलेखनाची एक सुसूत्र परंपरा जरी दिसून येत नसली, तरी आमची वाङ्मयेतिहासविषयक जाणीव दृष्टोत्पत्तीस येण्याइतका जागृत होती.

## २

कोणत्याहि आधुनिक अर्थानें पाहिलें, तरी इतिहासलेखनशास्त्र हा अभ्यासविषय भारतांत तरी तुलनेनें नवाच असल्यामुळें आपल्या वाङ्मयाच्या इतिहासाकडे एखाद्या शिशूप्रमाणें, किंवा अद्याप जन्मास येण्यासाठीं धडपडणाऱ्या बालकाप्रमाणें पाहणें योग्य ठरावें. अन्य कुलांतील बालकांप्रमाणें इतिहाससंशोधन आणि इतिहासलेखन या बाबतींतसुद्धां भारतीय भाषातज्ज्ञ युरोपियनांनींच सुईणपणाचें कार्य केलें. जर्मन पंडित आल्ब्रेष्ट व्हेबर हा त्यांपैकीं आद्य होय. गासॅं द्यु तासि हा फ्रेंच, मारित्स विंटरनिझ हा आणखी एक जर्मन आणि जॉर्ज ग्रियर्सन हा इंग्रज, ह्यांनीं त्याच्यामागोमाग हें कार्य केलें. दरम्यान १८५८ सालीं कलकत्ता, मद्रास आणि मुंबई हीं तीन ज्येष्ठ विद्यापीठें स्थापन झालीं आणि लवकरच आमच्या व्यासंगविश्वांत इंग्रजी वाङ्मयाचें अध्ययन व अध्यापन केंद्रवर्ती अभ्यासविषय म्हणून विकसित होऊं लागलें.

वाङ्मयेतिहास-लेखनाचें शास्त्र या नांवाखालीं भारतामध्ये आमचा आजपर्यंत जो कांहीं व्यवहार चाललेला आहे, त्याचें निश्चित स्वरूपाचें आलंबन याच पार्श्वभूमीवर आहे आणि मला या पार्श्वभूमीचा थोडा अधिक विचार करावा असें वाटतें. त्या दृष्टीनेंच मी माझें दुसरें आधारसूत्र पुढें मांडीत आहे : वाङ्मयाच्या लेखकालाच नव्हे, तर वाचकालासुद्धां



वस्तुतः वाङ्मयेतिहासाची तादृश गरज नसते, परंतु वाङ्मयाचा विद्यार्थी आणि अभ्यापक यांचें मात्र त्याच्याखेरीज चालण्यासारखें नसतें. वाङ्मयाभ्यासांतील साहित्यसिद्धांत आणि साहित्यव्यवहार हीं साहित्यसमीक्षेचीं अंगें चलनी होऊं शकतात आणि तीं होतच आहेत. तरीसुद्धां वाङ्मयेतिहास हा शैक्षणिक वर्गाच्या चार भिंतींतच सीमित राहिलेला आहे, — कदाचित् ही गोष्ट अन्य देशांपेक्षां भारतामध्येच अधिक प्रमाणांत घडत असावी. स्वमत-मंडनार्थ वा स्वांतःसुत्राय वाङ्मयेतिहास-लेखन करावें, अशी गरज कोणालाहि भासलेली नाहीं, ही वस्तुस्थिति याचा एक पुरावाच होय. दिल्लीच्या साहित्य अकादमीसारख्या सरकारी सार्वजनिक संस्थांकडून लिहून घेण्यांत आलेलें किंवा पुण्याच्या महाराष्ट्र साहित्य-परिषदेसारख्या खाजगी सांस्कृतिक संस्थांनीं आयोजिलेलें लेखन हें वगळतां अर्थात्, जवळ जवळ सर्व भारतीय वाङ्मयेतिहास हे वी. ए. आणि एम्. ए.च्या अभ्यासक्रमांतील पाठ्यपुस्तकें म्हणून लिहिलें गेलेलें आहे.

मी वाङ्मयेतिहासलेखनशास्त्राच्या व्यासंगी स्वरूपावर भर देऊं इच्छितों; कारण येथेंच इंग्रजी वाङ्मयेतिहासाशीं आपली जी सलामीलाच गांठ पडली, तीच मुळीं घडवणुकीच्या स्वरूपाची (किंवाहुना वाईट अर्थी घडवणुकीच्या स्वरूपाची) होती. या देशांतील विद्यापीठीय शिक्षण सुरू होऊन चांगला अर्धशतकाचा काळ लोटल्यावरहि आधुनिक वाङ्मयविश्वांत इंग्रजी वाङ्मयच सार्वभौम समजण्यांत येत होतें. हें वाङ्मय आमच्या सत्ताधान्यांची मालमत्ता होती, एवढेंच नव्हे, तर प्रारंभीच्या काळांत खुद्द इंग्रजांकडून व त्यानंतर आंग्लभाषाकोविद भारतीयांकडून वरपासून खालपर्यंत सर्वदेशभर याच वाङ्मयाचा प्रसार अप्रतिहतपणें होत होता. प्रारंभीचे हे अभ्यापक, मग ते ब्रिटिश असोत वा भारतीय असोत, जेव्हां शेक्सपियरचे उतारे पाठ म्हणत नसत किंवा अन्य नामांकित लेखकांचें वाचन करीत नसत, तेव्हा त्यांचें अध्यापन इंग्रजी वाङ्मयाचें नसे, तर तें इंग्रजी वाङ्मयाच्या इतिहासाचें असे, अशी अटकळ आपण आतां बांधूं शकतो. इंग्रजी वाङ्मयाच्या अध्यापनाची ही पठडी अद्याप चालू राहिलेली आहे, असा आक्षेप विद्यापीठीय शिक्षणाचे टीकाकार आजहि घेत असतात. त्या काळाच्या सहनशील विद्यार्थ्यांपर्यंत इंग्रजी वाङ्मय कोणत्या पद्धतीनें पोहोंचविलें जात होतें, हा विचार वाजूस ठेवला, तरी आम्ही जेव्हां मराठी, बंगाली, हिंदी किंवा तमीळ वाङ्मयाच्या एम्. ए. च्या स्तरावरील अभ्यासक्रमाची आंखणी केली, तेव्हां इंग्रजी वाङ्मयाच्या अभ्यासक्रमाचेंच अनिवार्यपणें अनुकरण केलें. म्हणजे आमच्या अभ्यासवर्गांतून इंग्रजी वाङ्मयाचें जसें ऐतिहासिक कालानुक्रमाच्या चौकटींत प्रस्तुतीकरण होत होतें, थेट तशाच चौकटींत मराठी, बंगाली, हिंदी किंवा तमीळ वाङ्मयाचेंहि प्रस्तुतीकरण होत होतें. परिणामीं भारतांत (१९४७ पर्यंत तरी) इंग्रजी वाङ्मयेतिहासाच्या वाचनामागें वाङ्मयेतिहासाच्या ज्या संकल्पना होत्या, त्यांचेंच अधिराज्य मराठी, बंगाली, हिंदी किंवा तमीळ भाषांच्या लिहिल्या गेलेल्या वाङ्मयेतिहासांमागील संकल्पनांवर अबाधित राहिलें आणि त्याचें पर्यवसान सभोवतालचें वास्तव

चार : आलोचना

आणि संकल्पनात्मक चौकट यांच्यातील समीक्षात्मक सांधा निव्वण्यळांत झाले आहे, असे म्हणता येईल.

३

इ. स. १९४७ पासून राज्यशास्त्र किंवा अर्थशास्त्र यांसारख्या अन्य क्षेत्रांतले आपले इतिहासकार भारतासंबंधींच्या ऐतिहासिक लेखनाची पुनश्च पायाभरणी करण्याच्या प्रयत्नांत आहेत. परंतु त्यांनीं एकंदरींत साहित्याचा फारसा गांभीर्याने विचार केल्याचे दिसत नाही. दिल्लीच्या इंडिया इंटरनॅशनल सेंटरने १९६३ मध्ये ' भारतीय ऐतिहासिक लेखनाच्या समस्या ' या विषयावर एक परिसंवाद आयोजित केला होता. या परिसंवादाला उपस्थित असणाऱ्या प्रतिष्ठित पंडितांनीं इतिहासाचे मूलस्रोत म्हणून साहित्याचा उपयोग करता येण्यासारखा आहे, या गोष्टीला संमति दिली होती; ' मात्र ऐतिहासिक आलोकतारतम्य राखून तसेच त्या त्या विशिष्ट काळांत प्रचलित असणाऱ्या कल्पनांच्या प्रकाशांत ते ( साहित्य ) पाहिले गेले पाहिजे. ' ( पाहा : परिसंवादाचे इतिवृत्त, पृ. १२९. ) पण त्याचबरोबर अशा उपयोगाच्या संदर्भांत कांहीं समस्या उद्भवतात, अशी सावधगिरीची सूचना देऊन शेवटीं ठरावरूपाने त्या समस्यांची सोडवणूक कशी करता येईल, हे या परिसंवादांत दिग्दर्शित करण्यांत आले होते. हे सारे ठराव सर्वसाधारणपणे इतिहासकारांना उद्देशून केलेले असले, तरी त्यांतला प्रत्येक ठराव वाङ्मयेतिहासलेखनालाहि लागू होणारा आहे. आणखी असे की, हे ठराव जरी प्राधान्याने प्राचीन व मध्ययुगीन संहितांच्या संदर्भांत केलेले असले, तरी तुलनेने आधुनिक असणाऱ्या लेखनाशी त्यांचा अनुबंध जोडता येणार नाही, असे मुळांच नाही. भारतीय वाङ्मयेतिहासकारांकडून आपण केवढ्या मोठ्या अपेक्षा बाळगल्या पाहिजेत, याचेहि स्पष्ट दिग्दर्शन या ठरावांद्वारे करण्यांत आले आहे. पहिल्या आणि पांचव्या ठरावान्वये तो व्यासंगी संहिताचिकित्सक असला पाहिजे, दुसऱ्या आणि तिसऱ्या अन्वये त्याने सामाजिक इतिहासकार बनले पाहिजे, तर तिसऱ्या आणि चौथ्या अन्वये साहित्यसमीक्षकाचेहि कार्य त्याने केले पाहिजे.

अशा प्रकारच्या व्यापक पल्याच्या कौशल्यानिशी आमच्या भूतकालीन वाङ्मयाकडे पाहणारा एकमेव भारतीय पंडित म्हणजे दामोदर धर्मानंद कोसंबी ( १९०७-१९६६. ) त्यांनी वाङ्मयेतिहासाचा एखादा सलग भाग रचलेला नसला, तरी हार्वर्ड ओरिएंटल सीरीज या मालेमधील सुभाषित रत्नकोशाच्या प्रदीर्घ प्रस्तावनेत त्यांची पद्धति विस्ताराने स्पष्ट झालेली आहे. त्यांचा मानसिक कल ध्यानांत घेता, विद्याधराने संग्रहित केलेले प्रातिनिधिक कवि त्यांना फारसे श्रेष्ठ दर्जाचे वाटणे शक्यच नव्हते आणि त्यांनी आपला प्रतिकूल अभिप्राय परखडपणे व्यक्तहि केलेला आहे; इतक्या परखडपणे की, मालेचे सरसंपादक म्हणून त्या खंडाला प्रास्ताविक लिहितांना डॅनियल ईंगल्स यांना, कोसंबींनी केलेल्या कवितांच्या मूल्यमापनाविषयी आपला मतमेद नमूद करावासा वाटला : ' ...कवितांच्या कलागुणांच्या त्यांनी केलेल्या मूल्यमापनाहून माझे मूल्यमापन उच्च कोटीतले आहे



म्हणूनच केवळ नव्हे; तर वर्गविग्रहाचा सिद्धांत हा कांहीं अंशीं आशयाच्या स्पष्टीकरणार्थ उपयुक्त असला, तरी त्याच्या गुणोत्कर्षाचा मार्गदर्शक म्हणून तो अगदीं अयोग्य ठरतो, असें मला वाटते. ' ( पृ. दहा ). प्राचीन भारतीय वाङ्मयास मार्क्सवादी समीक्षापद्धति लावण्याच्या कोसंबीच्या प्रयत्नांची प्रशंसा करतांनाहि आय. डी. सेरेन्त्याकोव्हसारख्या रशियन प्राच्यविद्या संशोधकालासुद्धां असें दिसून आलें कीं, ' सर्जनशील साहित्यिक घटना ही सामाजिक-आर्थिक घटनांवर अवलंबून असते, असा सरधोपट निष्कर्ष काढण्यांत होणारें जादा सुलभीकरण टाळणें, हें कोसंबींनाहि शक्य झालेलें नाहीं. ' ( पाहा : स्केचिस् ऑफ् एन्शंट् इंडियन लिटरेचर, कलकत्ता, १९७२, पृ. ३३ ). वाङ्मयकृति म्हणजे आपल्या संस्कृतींत घडून आलेले सुखद अपघात होत, असे मानीत असावी अशी भारतीय वाङ्मयाच्या इतिहासलेखनाची एक पद्धति अधिक प्रमाणांत प्रचलित असल्याचें दिसून येतें. अशा स्थितींत विशिष्ट साहित्यकृतींच्या कोसंबीकृत मूल्यमापनाशीं आपले मतभेद असले, तरी साहित्याचा संदर्भ सामाजिक प्रक्रियेशीं जोडण्याच्या प्रयत्नांविषयींचा त्यांचा कटाक्ष हा या पद्धतीला निकोप वनविणारा एक चांगला उताराच ठरेल. कोसंबींनीं **अन इंट्रोडक्शन टु दि स्टडी ऑफ् इंडियन हिस्ट्री** ( १९५६, सु. आ., १९७५ ) या आपल्या ग्रंथांत इतिहासाची व्याख्या ' उत्पादनाचीं साधनें आणि संबंध यांच्या कक्षेंत एकामागून एक घडून येणाऱ्या घटनांचें कालानुक्रमी पद्धतीनें केलेलें प्रस्तुतीकरण ' अशी दिलेली आहे ( पाहा : पृ. १ ). आपल्या भूतकालीन साहित्याविषयींची साधनें आणि परस्परसंबंध, यांविषयीं पुरेशी सामग्री उपलब्ध होणें कधींच शक्य नसलें, तरी एकोणिसाव्या व विसाव्या शतकांतील आमच्या वाङ्मयासंबंधीं लेखन करूं पाहणाऱ्या वाङ्मयेतिहासकाराला इतःपर या अंगाकडे दुर्लक्ष करून चालणार नाहीं.

तेव्हां, माझे तिसरें आधारसूत्र असें : आपण आज वाङ्मयाचा इतिहास लिहावयास घेऊं, त्याला समग्रता येण्याच्या दृष्टीनें, राज्यशास्त्र, अर्थशास्त्र वा अन्य सामाजिक शास्त्रें यांच्याशीं त्याचा जेथवर वावर असेल, तेथवर या शास्त्रांच्या इतिहासकथेचा मागोवा घेणें अगत्याचें आहे. एखादी चालू असणारी राजकीय घटना किंवा आर्थिक स्थिति फार मोठ्या जनसमुदायाशीं कार्यान्वित असते, असें राज्यशास्त्रीय किंवा अर्थशास्त्रीय इतिहासांत गृहीत धरतां येतें. वाङ्मयेतिहासाचें तसें नसतें, हें मान्यच केलें पाहिजे. राजकीय घटना किंवा आर्थिक स्थिति जितक्या मोठ्या लोकसंख्येवर परिणाम करते, त्या मानानें किती तरी कमी लोकसंख्येचें चित्त वेधून घेणाऱ्या एकेकट्या लेखकांचा व सुट्या वाङ्मयकृतींचा विचार वाङ्मयेतिहासकाराला करावा लागतो, ही फार मोठी गैरसोय असते. या गैरसोयीची भरपाई करून घेण्यासाठीं वाङ्मयेतिहासकाराला पुरेपूर माहीतगार वनावें लागेल. त्यासाठीं ज्या जीवनांतून आणि समाजांतून साहित्यनिर्मिती झालेली आहे, तत्संबंधित इतर सर्व समाजशास्त्रांनीं लावलेल्या शोधांशीं त्याला संपर्क ठेवावा लागेल. आणि आपल्या वाजूनें अन्य ऐतिहासिक अभ्यासविषयांना घटितें आणि आंकडेवारी यांच्या वळावर ज्या एखाद्या स्थलकालनिवृद्ध घटनेचा केवळ गणनतोल करणें शक्य असतें, तेथें एखाद्या कवितेच्या,



नाटकाच्या वा कादंबरीच्या आधारे वाङ्मयेतिहासकाराला त्या घटनेवर लख्ख प्रकाश टाकणे शक्य होईल.

४

माझे चौथे आधारसूत्र असे आहे की, ज्यायोगे कोणत्याहि भारतीय भाषेतील वाङ्मय-कृतींचे यथायोग्य मूल्यमापन करणे शक्य होईल, असे समीक्षेचे एक आलोकतारतम्य विकसित करणे, ही आपल्या देशातील सद्यःकालीन वाङ्मयसमीक्षेतील, विशेषतः वाङ्मयेतिहासाच्या लेखनांतील अनिवार्य अशी समस्या आहे. या आलोकतारतम्याच्या अभावाने आपल्या वाङ्मयेतिहासलेखनशास्त्राला हळूहळू ग्रासून टाकणे आहे, असे मला वाटते. एका वाजूने आमचे साहित्यिक आणि त्यांचे लेखन यांचे मोजमाप इंग्रजी ( किंवा कधी युरोपीय ) साहित्याच्या धर्तीवर करण्याचे प्रयत्न होतात, तर दुसऱ्या वाजूने फक्त एका विशिष्ट भाषेत उपलब्ध होणाऱ्या साक्षीपुराव्यांच्या छाननीपुरतेच बंदिस्त राहाते. अशी शिकवण आमच्या साहित्यसमीक्षकांनी आमच्या वाङ्मयेतिहासकारांना दिलेली आहे. लंबकाची ही दोन टोकेच आमच्या वाङ्मयेतिहासलेखनांत आढळतात. आपापल्या विशिष्ट प्रादेशिक भाषेतील साहित्याचा अस्सलपणा सिद्ध करण्याच्या चिंतेतून त्या त्या भाषेच्या इतिहासकारांची प्रवृत्ति शेजारच्या भाषा व त्यांमधील साहित्य यांपासून मिळालेल्या प्रेरणांकडे दुर्लक्ष करून स्वभाषेच्या स्वायत्ततेवरच भर देण्याकडे दिसून येते. म्हणजे असे की, हे भाषेचे इतिहासकार दर्शवितात तेवढा त्या विशिष्ट भाषेचा वाचकच नव्हे, तर लेखक-सुद्धा निव्वळ एकभाषिक कधीच असत नाही. वाङ्मयीन संस्कृतीतील या परस्पर संकराच्या कार्याला गौणत्व देऊन आमच्या वाङ्मयेतिहासकारांनी हरेक भाषेतील वाङ्मयाच्या इतिहासाचा अर्थ अगदी चुकीचा लावलेला आहे.

या संकुचित दृष्टीचा परिणाम न होता आमचे विशिष्ट साहित्यकृतींचे मूल्यमापन अबाधित राहणे, हेहि अशक्यच होते. अशा आकुंचित केलेल्या दृष्टिकोनामुळे त्या त्या भाषेच्या साहित्याच्या तुटक संदर्भात साहित्यकृतींचा जेव्हा विचार केला जातो, तेव्हा त्यांचे पर्यवसान त्या साहित्यकृतींना अनैसर्गिक महत्त्व लाभण्यांत होत असते. आपल्या भाषा-बंधूंचे समर्थन करण्यास प्रांतिक स्वदेशाभिमान हासुद्धा कांहीं प्रमाणांत हातभार लावीत असावा; परंतु दृष्टीचा पल्ला जेव्हा हेतुतः संकुचित ठेवला जातो, तेव्हा असे घडणारच. या परिस्थितीत समीक्षादृष्टीला तीक्ष्णतर लक्ष्यकेंद्र प्राप्त झालेले नसते व अन्य विरोधी तुलनेचा फायदा करून घेण्याचा मार्गच खुंटतो. म्हणजे असे की, सतराव्या शतकांतला थोर मराठी कवि या नात्याने संत तुकारामाचे विवेचन करण्यावर इतःपर आपण समाधान मानून चालणार नाही, तसेच केवळ सतराव्या शतकातील अन्य मराठी कवींच्या तुलनेने त्यांचे मूल्यमापन करून भागणार नाही, तर अन्य भारतीय भाषांच्या संदर्भातहि त्यांचे मूल्यांकन

झालें पाहिजे; आणि मग आपलें परीक्षण मार्गें तसेंच पुढें विस्तारित होऊन मध्ययुगीन भारतांतील सार्वभाषिक कविमंडळामध्ये त्याचें न्याय्य स्थान ठरविलें गेलें पाहिजे.

आणखी असें कीं, मराठी वाङ्मयाचा इतिहास हा मराठी भाषेंत लिहिला जाणें, हें स्वाभाविक असलें, तरी तेथेंच थांबल्यास व्यावहारिकदृष्ट्या त्यांतील विवेचनाची छाननी करण्याची संधि फक्त मराठी वाचकांपुरतीच सीमित राहिल. अशा तऱ्हेचें ग्रंथलेखन करणाऱ्याला आपला वाचकवर्ग मराठी भाषेंतील सर्व संबंधित ग्रंथांशी परिचित आहे, असें धरून चालावें लागेल. पण त्याबरोबरच त्यानें आपल्या वाचकवर्गाला मराठीखेरीज दुसरो कोणतीहि आधुनिक भारतीय भाषा अवगत नसते किंवा त्याला एखाद्या अन्य भारतीय भाषेंतील वाङ्मयांत रसच नसतो, असें मानून चालण्याचें कारण नाहीं. बहुभाषिक परिस्थितीमध्ये हरेक भाषिक गटाला एक प्रकारचें अभयारण्य प्राप्त होत असतें; पण म्हणूनच आपण योग्य ती दक्षता घेतली नाहीं, तर अन्य भाषिक गटांतील लोकांकडून होणाऱ्या स्वभाषेंतील साहित्यकृतींच्या रास्त मूल्यमापनाचेंहि आपणांस वावडें निर्माण होण्याचा संभव आहे. केवळ महाराष्ट्रीय वाचकांच्या उपयोगार्थ आणि तेंहि मराठी वाङ्मयपरंपरेच्या कक्षेंतच मराठी साहित्यकृतीचें परिशीलन करून तिचें स्थान ठरविण्यावरच जर का मराठी वाङ्मयेतिहासकार समाधान मानूं लागला, तर त्यानें त्या साहित्यकृतीला योग्य तो न्याय दिला नाहीं, असें होईल. अशा प्रकारच्या संकुचित आधारसूत्रानुसार तो जर एखाद्या साहित्यकृतीकडे पाहिल, तर सदर साहित्यकृति साकार कशी झाली, हें जाणण्यांत तो अपेशी ठरेल आणि साहित्य म्हणून असणारी त्या कृतीची अर्थपूर्णताहि त्याला नीट आकळतां येणार नाहीं.

५

माझे पांचवें आधारसूत्र आधींच सुचविलें गेलेलें आहे. तें असें कीं, आल्ब्रेट व्हेबर व मॉरिस् विंटरनिट्ससारख्या ज्या प्राच्यविद्यासंशोधकांनीं आमच्या प्राचीन साहित्यावरील जुन्यांत जुन्या इतिहासांचें लेखन केलें, तसेंच ज्या गासॅं शु तासि व जॉर्ज ग्रियर्सन यांसारख्यांनीं आधुनिक भारतीय भाषांचे पहिलेवहिले इतिहास रचले, तेच आमच्या वाङ्मयेतिहास लेखनाची भूमिका ठरविण्यांत अग्रेसर होते. भारतीय वाङ्मयेतिहासाचा जो एखादा प्रकार त्यांनीं हातीं घेतला, त्यासंबंधींच्या मूलभूत समस्यांना या पंडितांनीं आपापल्या परीनें तोंड देऊन त्या सोडविल्या होत्या. त्या म्हणजे भूतकालीन साहित्याचा वर्तमानकालीन साहित्याशीं संबंध प्रस्थापित करून त्याची क्रमवार मांडणी करणें आणि ज्यांचें अनुकरण आपण वाजवीपेक्षां अधिक काळ तसेंच चालू ठेवलें आहे, असे साहित्येतिहासलेखनाचे नमुने घातून देणें. प्राचीन भारतांत सर्वत्र अधिराज्य असणाऱ्या संस्कृत भाषेला चिकटून राहून व त्या भाषेंतील साहित्याची दखल घेत असतांना विगरवाङ्मयीन कृतींचाहि समावेश करून,

आठ : आलोचना



ज्यांना वाङ्मयीन संस्कृतीची निर्मिति म्हणतां येईल, अशा ज्या कृति त्यांना ज्ञात झाल्या, त्यांची दखल व्हेबर व विंहरनित्स यांनी घेतली. पण अशा रीतीने आपल्या समस्येची सोडवणूक करतांना त्या कृति ज्या प्रक्रियेतून आकारास आल्या, तिच्याकडे त्यांचे दुर्लक्षच झाले.

द्यु तासि व ग्रियर्सन यांनी ही समस्या वेगळ्या पद्धतीने सोडविली. द्यु तासि यांनी ' हिंदो-स्तानीए ' म्हणून मानलेल्या साहित्याचा विचार केला, तर ग्रियर्सन यांनी ' हिंदुस्तानांतील आधुनिक देशी भाषांचे साहित्य ' म्हणून ज्याला संशोधिले, त्याचीच पाहणी केली. द्यु तासि यांनी मध्य आणि वायव्य प्रदेशांशी संबंधित व त्यांतहि प्राधान्याने उर्दूच्या संदर्भात साहित्य व साहित्यकृति यांना प्रायः वेगळ्या काढून त्यांच्यापुरतेच विवेचन केले. ग्रियर्सन यांनी आपल्या पाहणीचे क्षेत्र पुढीलप्रमाणे सांगितले आहे : ' हिंदुस्तान या संज्ञेचा मूल अभिप्रेत असलेला अर्थ राजपुताना व गंगायमुना यांच्या खोऱ्यांपासून तो पूर्वेस कोसी नदीपर्यंतचा प्रदेश, असा आहे; पंजाब किंवा खालचा बंगाल यांचा अंतर्भाव मी या संज्ञेत केलेले नाहीं.' ( पृ. vii-viii ) मारवाडी, हिंदी आणि विहारी या तीन भाषा व त्यांच्या विविध बोली आणि उपबोली यांचा आपण विचार केला असल्याचेहि त्यांनी स्पष्ट केले आहे. ( तत्रैव ) तेव्हां या उभयतांनी केलेले साहित्याचे आलोडण भारतातील विशिष्ट प्रांतांपुरते व तेहि स्थानिक देशी भाषांपुरतेच सीमित होतें; अर्थात् ते दोघेहि अपरिहार्य-पणेच इसवी सनाच्या नवव्या वा दहाव्या शतकांपलीकडे मागे गेले नाहीत.

आघाडीच्या या प्रयत्नांतून भारतीय वाङ्मयेतिहास लेखनाच्या दोन पर्यायी पद्धति विकास पावलेल्या आहेत. पहिली म्हणजे व्हेबर-विंहरनित्स यांनी पुढे नेलेली अक्षरेषा (Axis). ही अक्षरेषा ' भारतीय ' साहित्याचे प्रस्तुतीकरण करू पाहात असली, तरी प्राधान्याने हे प्रस्तुतीकरण प्राचीन व मध्ययुगीन भारतीय भाषांतील जुन्या संहितांपासून जयदेवकृत ' गीतगोविंदा 'पर्यंत म्हणजे सुमारे बाराव्या शतकाच्या उत्तरपादापर्यंत रचल्या गेलेल्या संहितांद्वारे साकार होतें, असे मानते. दुसरी पद्धति द्यु तासि व ग्रियर्सन यांनी अनुसरलेली होय. या पद्धतीचे लक्ष्यकेंद्र विशिष्ट प्रांतिक भाषा हे असून त्या त्या विशिष्ट भाषेत सुमारे दहाव्या शतकाच्या पुढे ज्या साहित्यकृति आढळून येतात. त्यांची, तसेच त्या साहित्यकृतींचे लगतचे पूर्वज आणि नातेवाईक यांची नोंद ही पद्धति कालक्रमानुसार घेते. पहिल्या पर्यायाला संस्कृतनिष्ठ नमुना, तर दुसऱ्याला हिंदुस्तानी नमुना असे आपणांस म्हणतां येईल. भारतामध्यें प्रांतिक भाषांच्या वाङ्मयेतिहासाचे लेखन केले जात असतांनाच या दोन्ही पद्धति प्रचलित झाल्या, कारण संस्कृतनिष्ठ नमुना पूर्वकालीन टप्प्यासाठी तर हिंदुस्तानी नमुना उत्तरकालीन टप्प्यासाठी उपयोजिला जात होता.

आपल्या ग्रंथाच्या जर्मन आवृत्तीच्या प्रास्ताविकांत विंहरनित्सने केलेल्या पुढील विधानांत त्याने प्रायः संस्कृतनिष्ठ नमुन्याच्या कार्यवाहीचे पूर्वानुमान मांडलेले दिसते : ' इंग्रजी, जर्मन



किंवा फ्रेंच या भाषांच्या वाङ्मयेतिहासांमध्ये साहित्याच्या विकासाच्या प्रवाहाचें केवळ दर्शन घडविल्यास तें पुरेसें होतें, कारण त्या भाषांतील साहित्य बहुधा पूर्वपरिचित झालेलें असतें. मात्र भारतीय वाङ्मयेतिहास लिहीत असतांना ... उतारे व आशयाचे गोष्टवारे यांच्या आधारे वाङ्मयीन निर्मितीची कल्पना जर्मन वाचकाला द्यावी लागत असते. वेगळ्या शब्दांत सांगायचें, तर तेथें वाङ्मयेतिहास हा इतिहासावरोवरच साहित्याचें वर्णन रूपहि असावा लागतो.' (पृ. xi). विंटरनित्स हा या शतकाच्या प्रारंभी जर्मन वाचकांसाठी लिहीत असल्यानें वर्णनें, अवतरणे, गोष्टवारे, या गोष्टी समर्थनीयच ठरतात, परंतु आपापल्या वाचकांना प्राचीन साहित्याचा परिचय करून देतांना सर्वच परकीय पंडितांनीं हीच एक प्रथा पुनः पुन्हां पुढें चालू ठेवलेली दिसून येते. इंडियन काव्य लिटरचर या आपल्या ग्रंथाच्या तिन्ही खंडांतून (आजपर्यंत प्रकाशित झालेल्या) ए. के. वॉर्डरसारख्यालाहि हा प्रकार दळतां आलेला नाही. भारतीय विद्वानांवरहि अशा प्रकारच्या पूर्वग्रहांचा अनिवार्य पगडा बसलेला आहे व आसामी, बंगाली किंवा अन्य प्रांतिक भाषांच्या बहुतेक प्रमाण इतिहासग्रंथांमध्ये आधुनिक काळापूर्वीच्या साहित्याच्या संदर्भांत वाङ्मयेतिहासकार मूल्यमापनापेक्षां वर्णनावरच भर देतांना आढळतात.

संस्कृतच्या वावर्तीत वाङ्मयेतिहासकाराला उपलब्ध होणारी खुद्द संहितांची सामग्रीहि सीमित असते व अन्य सामग्री तुटपुंजी असते. अशा स्थितीत त्या भाषेच्या कोणत्याहि इतिहासांत वर्णनांकडे कल झुकणें अपरिहार्य आहे. दा. ध. कोसंबी यांनीं आपल्या विद्याकरकृत सुभाषित रत्नकोशाच्या आहृतीच्या प्रस्तावनेंत मेटाकुटीला येऊन शेरा मारला आहे : 'सर्व संस्कृत साहित्याच्या वावर्तीत आढळून येते, तशीच येथेहि वाङ्मयेतिहासकाराला नेहमी आवश्यक लागणाऱ्या तपशीलवार माहितीची उणीव आहे.' (पृ. xi). शिवाय उपलब्ध होणाऱ्या संहिता केवळ निर्मितिकाळापासून खूपच नंतरच्या असतात, एवढेंच नव्हे, तर त्यांचा स्थलकालहि अनिश्चित असतो, त्यामुळें तर संहितेला अधिकच घट्ट पकडून ठेवणें अभ्यासकाला भाग पडतें. तेव्हां ज्याविषयीं विवेचन चालू आहे, त्याचें काळजीपूर्वक केलेलें वर्णन हें प्रथम खुद्द स्वतःला आणि नंतर त्याच्या वाचकवर्गालाहि विश्वासाहतेचें आश्वासन वाटतें. प्राचीन टीकाकारांनीं रचनाप्रकारांची वर्गवारी आधींच करून ठेवलेली असल्यानें तिचेंहि अशा वर्णनांना साह्य होतें व आधुनिक अभ्यासकाला या वर्गीकरणनिष्ठ वर्णनांत संहितेची चर्चा करण्याचा सोप्यांत सोपा मार्ग सांपडतो. संस्कृत साहित्याचा रोग आशयापेक्षां रूपावरच भर देणारा आहे, या गोष्टीला एकदां मान्यता दिल्यावर मग रूपाचें वर्णन हेंच समीक्षेचें मुख्य कर्तव्य ठरतें.

संस्कृतनिष्ठ नमुना हा या उपखंडाभर चालण्याजोगा आहे; कारण भारतांतील कोणत्याहि ठिकाणच्या साहित्यकृतींना तो लावतां येतो. परंतु वाङ्मयीन ऐतिहासिक अशा संमिश्र प्रक्रियांच्या कक्षेबाहेरील कार्यकारणभावापासून साहित्यकृतींना अलग करूनच हें परिमाण

दहा : आलोचना

प्राप्त झालेलं असतं. स्वाभाविकच असें विलगीकरण सुट्या संहितेवर लक्ष केंद्रित करीत असतं. व्यासंगी मंडळी 'अभिजात' संस्कृत साहित्य म्हणून ज्याचें विवेचन करीत असतात, त्या विवेचनांत हें विलगीकरण अधिकच वाढत असतं. आतां, या संदर्भांत योजिलेली 'अभिजात' ही संज्ञा साहित्यविकासाच्या विविध अवस्थांपैकीं एखाद्या विशिष्ट अवस्थेचा निर्देश करीत नाहीं—निदान त्या संज्ञेद्वारा अभिजातपूर्व आणि अभिजातोत्तर यांमधील अवस्था तर नक्कीच निर्देशिली जात नाहीं किंवा ध्रुवीकरणाच्या व्यवस्थेमधील (अभिजाततावाद विरुद्ध स्वच्छंदतावाद) एक ध्रुव म्हणूनहि ठरत नाहीं. केवळ संस्कृत भाषेंतील (संस्कारित भाषेंतील कृति) व वैदिक भाषेंतील कृति (अधिक प्राचीन असंस्कारित भाषेंतील कृति) यांची विभागणी ती संज्ञा करते व त्याचबरोबर गुणोत्कर्षाची एक स्थिर अवस्था ती सूचित करीत असते; कारण उत्कर्ष आणि ज्हास या आणखी पुढच्या अवस्थांशीं तिचा संबंधच नसतो. अभिजात साहित्याचें हें स्थिरीकरण एखाद्या प्राचीन दर्शनीय चीजवस्तूंच्या यादीप्रमाणें प्रत्येक वस्तूची सुटी सुटी नोंद केल्याचेंच दर्शवीत असते. प्राचीनता हीच खुद्द मूल्यमापनापेक्षां मुर्वतीखातर राखावयाच्या लोकादरास आवाहन करीत असते. सरस-नीरसतेच्या विचारापेक्षां तिची दुर्मिळताच तिच्या दर्शनीयतेला उत्तेजित करीत असते. संस्कृतनिष्ठ नमुन्यांतील हे दोष भारतीय प्रांतिक भाषांच्या साहित्याच्या कोणत्याहि प्रमाण मानलेल्या इतिहासांत पहिल्या शेंदोनेचें पृष्ठांमध्ये सर्वत्र विखुरलेले आढळून येतात, हें पुनश्च मी नजरेस आणूं इच्छितों.

ग्रियर्सनसारख्याचे प्रारंभिक प्रयत्न पाहिल्यास ते संभाव्य कालनिश्चितीसह ग्रंथ व ग्रंथकार यांची जगूं जंत्रीच आहे. तेव्हां, हिंदुस्तानी नमुना हासुद्धां संस्कृतनिष्ठ नमुन्यावरच बेतलेला होता. एखाद्या विशिष्ट भाषेचा प्रगतीचा पुढील भाग हादेखील संस्कृतनिष्ठ नमुन्याशींच साम्य दर्शवतो. त्यामध्ये प्राकृत आणि अपभ्रंश भाषांतील ग्रंथकृतींचें जें विवेचन येतें, तें निकृष्ट प्रतीचें (मात्र काहीं कृतींचा अपवाद) नसलें, तरी ती कालसापेक्ष घटनाच असते. हिंदुस्तानी नमुन्यांत जो मूलभूत फरक पडतो, तो विशिष्ट भौगोलिक प्रदेशाशीं असलेल्या संबंधामुळेंच होय. येथें दिसणारा फरकसुद्धां त्या विशिष्ट प्रदेशाच्या राजकीय व अन्य प्रकारच्या इतिहासाचा प्रवेश त्यांत झाल्यानेच घडून आलेला असतो. संस्कृतनिष्ठ नमुन्यामध्ये भूगोलाचा संपूर्ण अभाव असतो, तर इतिहास अत्यल्पच असतो. आणि सर्वांत महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे हिंदुस्तानी नमुन्यामध्ये जिवंत, वर्धिष्णु, रोजच्या जीवनांत बोलली जाणारी भाषा अनुस्यूत असते; संस्कृतनिष्ठ नमुन्यांत या घटकाचा सर्वस्वी अभाव असतो.

येथें ज्याला हिंदुस्तानी नमुना म्हणून संबोधिलें आहे, तो नमुना भारतातील सर्वच्या सर्व प्रांतिक भाषांच्या साहित्याला लागू होणारा आहे, असें मात्र बिलकुल नाहीं; तेव्हां त्याला नमुना म्हणणें हें सुद्धां जादा सुलभीकरणच ठरावें. परंतु संस्कृतच्या बाबतींत जो प्रयत्न



झाला, त्यापासून त्याला दिशा मिळाली आणि हरेक प्रांतिक भाषेला सदर नमुना लागू होत असतांना त्याला मुरडहि पडत गेली. प्रत्येक वेळीं नियामक ऐतिहासिक घटक वेगळे असल्यामुळे हरेक प्रांतिक भाषेची जडणघडण वेगवेगळ्या तऱ्हेने घडून आलेली आहे व म्हणून प्रांतिक भाषांचे वाङ्मयेतिहास वेगळे होणे अटळच होते. टोंकाचे उदाहरण म्हणून तमीळ वें देतां येईल. तमीळच्या मागे कदाचिन् संस्कृतपेक्षा अधिक नसला, तरी संस्कृतएवढा भूतकाळ खचितच आहे आणि भारतीय जीवनांत व साहित्यांत ती आज-मितीलाहि प्रचलित आहे. उलटपक्षीं उर्दू भाषेला प्राचीन भारतीय अशी अवस्थाच नाही, तसेंच कांहीं उर्दू भाषिकांच्या म्हणण्यावर विश्वास ठेवावयाचा, तर आजच्या भारतांत तिला भविष्यकाळहि उरलेला नाही. अशा स्थितींत संस्कृत साहित्याच्या इतिहासासाठीं उपयुक्त ठरलेला नमुना तमीळ किंवा उर्दू या भाषांसाठीं सत्कारगीं लागण्यासारखा नाही, हें उघड आहे.

मात्र, हरेक भाषेतील साहित्यिक विकासाच्या स्वतंत्र प्रवाहाला अनुसरून आपण ज्या वेळीं दुसऱ्या पर्यायी नमुन्याची निवड करतो, त्यावेळीं त्या विशिष्ट भाषेतील साहित्यिक सामग्री समीक्षेच्या दृष्टीने अगदीं रोडावत जाते. भली मोठी खिंडारें समोर दिसू लागतात, पुष्कळदां तीं एवढी मोठी असतात कीं, त्यावर सेतु बांधणे वाङ्मयेतिहासाला दुष्कर होऊन बसते. उदा. सुमारे चौदाव्या शतकानंतरची आसामी किंवा कन्नड साहित्याची कारकीर्द. तिच्या बाबतींत कांहीं ग्रंथ आणि ग्रंथकार अजूनमजून डोकें वर काढतांना आढळतात. पण मल्याळी किंवा बंगाली यांच्याबाबत हेंहि म्हणतां येणें शक्य नाही. मग या भाषांतील सुद्ध्या ग्रंथांना आणि ग्रंथकारांना गैरवाजवी अर्थपूर्णता बहाल करूनच बहुधा उणिवेची भरपाई केली जात असते. बंगाली साहित्याचा बराचसा अलीकडचा दुसान ज्वावितेलकृत इतिहास इ.स. १९७६ मध्ये प्रकाशित झालेला आहे. ज्वावितेलना जें दिसून आलें, तें असें : ' बंगाली साहित्याच्या एक सहस्र वर्षांच्या ' विकासाची विभागणी तीन कालखंडांत करणें शक्य आहे. हे कालखंड केवळ स्वयंपूर्णच आहेत असें नाही, तर दरम्यान येणाऱ्या ' तमोमय कालखंडां 'नीं परस्परांपासून विभक्त दाखवतां येण्याजोगे आहेत. एखाद्या भाषेच्या बाबतींत साहित्यकृतींवरच सर्व लक्ष केंद्रित केल्यामुळे साक्षीपुराव्यांबाबत गैरसोयीचीं खिंडारें समोर दिसू लागतात; मग ' तमोमय कालखंडा ' सारखी अव्यारोपी क्लृप्ति काढून नेहमीच सोडवणूक करून घेतली जात असते. उलटपक्षीं कोणत्याहि कालखंडांतील साहित्यविषयक साक्षीपुराव्यांची उपलब्धि ही तेवढ्यापुरता स्वतंत्र कालखंड मानण्यास इतिहासकाराला उत्तेजित करीत असते. ज्वावितेल यांनीं ' कार्य-कालखंडा 'ची ( ग्रंथांचें एक प्रकरण ) रचाई उपलब्ध झालेल्या एकमेव हस्तलिखिताच्या भोवतीं अशीच केलेली आहे. त्यांच्या दुसऱ्या कालखंडाचा ( आठ प्रकरणें ) पन्ना पंधराव्या शतकापासून तो अठराव्या शतकापर्यंत पसरलेला असल्याने व तो ' यच्चथावत् मध्ययुगीन अथवा अभिजात बंगाली काव्याला ' गवसगी घालणारा असल्याने त्याबाबतींत नेमका उलट, म्हणजे अतिरिक्ततेचा प्रमाद घडून आल्याचें उघड होतें.

द्वारा : अलोचना



ज्वावितेल यांनीं ' आधुनिकपूर्व ' साहित्याचे पहिले दोन कालखंड कल्पून व त्यांमध्ये समान आढळणाऱ्या आठ प्रवाहांची गणती करून हा असमतोल सुधारून घेण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. त्यानंतर त्यांनीं ' आधुनिकपूर्व ' साहित्याच्या पहिल्या दोन कालखंडांच्या दरम्यान ' ज्हासकाल ' म्हणून एक कालखंड घुसवून पुढें तिसरा किंवा आधुनिक कालखंड ( आणकी आठ प्रकरणें ) त्या दोहोंपासून संपूर्णपणें विभक्त करून घेतला आहे. त्यांनीं हिंदुस्तानी नमुन्याला अनुसरलें असल्यामुळें त्यांच्यावर अशा खिंडारभरू कल्पत्या लादण्याची पाळी आली आहे. सन १८०० नंतरच्या बंगाली साहित्याला वाहिलेल्या सदर ग्रंथांच्या उत्तरार्धांत मात्र हा नमुना उत्तम प्रकारें सत्कारणीं लागलेला आहे.

तरीसुद्धां हिंदुस्तानी नमुन्याचा म्हणून मूलभूत गुण आहे. तो असा कीं, ज्या प्रमाणांत साहित्यावर साहित्यबाह्य घटकांचा परिणाम घडून येत असतो, त्या प्रमाणांत सदर घटकांची दखल घेण्यास वाङ्मयेतिहासकाराला हा नमुना भाग पाडीत असतो. उदाहरणार्थ, भक्ति-आंदोलनांतील मंडळी आणि त्यांची विचारप्रणालि यांनीं वाङ्मयेतिहासाच्या बाहेरील क्षेत्रांत फार महत्त्वाची कामगिरी बजावली आहे, पण तिच्या प्रभावामुळें साहित्यक्षेत्रांत जें उदंड पीक आलें, त्याला मान्यता देणें सर्व प्रांतिक भाषांच्या वाङ्मयेतिहासकारांना भाग पडलेलें आहे. खरोखर असे बहुतेक इतिहास भक्ति-आंदोलनाच्या व्यासपीठावर आरूढ होऊनच प्रांतिक भाषांतील साहित्य म्हणून एका स्वतंत्र अस्मितेच्या संकल्पनेला साकार करीत असतात. शिवाय एखादा प्रमुख ग्रंथकार मिळतांच त्याच्या कामगिरीचें महत्त्व वाजवीपेक्षां फुगवून सांगण्यासाठीं या इतिहासकारांना त्या ग्रंथकाराच्या अंवतीभंवतींच्या इतिहासामधील असाहित्यिक घटकांकडे लक्ष देणे भाग पडलेलेंच असतें. ' सोमेश्वर आणि त्याचा काळ, ' ' एड्युताचन आणि त्याचा काळ ' किंवा ' भारतेंदुयुग ' अशी विषयशीर्षके केवळ हिंदुस्तानी नमुन्यांतच संभवतात. अत्यंत अर्थपूर्ण गोष्ट अशी कीं, प्रादेशिक भाषांतील साहित्य हे आपापल्या भाषिक प्रदेशांत समाजांतील सर्वच्या सर्व थरांना उपलब्ध होऊं शकते आणि अशाच परिस्थितींत वाङ्मयेतिहासाच्या प्रक्रियांचा अभ्यास करणें व त्यांचें प्रात्यक्षिक प्रभावीपणें दाखविणें शक्य असतें. अभ्यासार्थ अशा प्रकारची परिस्थिति उपलब्ध करून देणें संस्कृतनिष्ठ नमुन्याला अशक्य असतें.

भारतीय प्रांतिक भाषांचा वाङ्मयेतिहासकार जेव्हां एकोणिसाव्या शतकांत प्रवेश करतो, तेव्हां तो सुटकेचा एक श्वास सोडतो. आपल्या प्रमुख समस्या संपल्या म्हणून त्याला हायसं वाटतें; कारण साहित्यकृतींच्या अंवतीभंवतींच्या माहितीचें प्रमाण आणि अचूकपणा इतउत्तर वाढत असतो, बहुगुणित होत असतो. आधुनिकपूर्व कालखंडांतील साहित्याबाबत गृहीतें, आडाखे आणि अनुमानें, यांच्या अंधारांत जसें त्याला चांचपडावें लागत होतें, तसें येथून पुढें चांचपडावें लागणार नसतें. याशिवाय प्रदीर्घ काळानंतर अखेर देशांतील

साहित्याचें मुद्रण सुरू होणार असतें व पुढील पिढीप्रमाणेंच समकालीनांनासुद्धां कितीतरी ग्रंथांची उपलब्धि प्रायः सुलभतेनें होणार असते. मुद्रणाच्या प्रवेशाबरोबर ओघानेंच साक्षरता आणि शिक्षण यांची वाढ होतच असते व अशा रीतीनें वाङ्मयेतिहासाच्या कक्षेंत मोडणाऱ्या विविध प्रक्रियांमध्ये गुंतलेल्या मंडळींची संख्यासुद्धां सतत वाढत असते. षकोणिसाव्या शतकांत भारतीय इतिहासांत जणू कांहीं खऱ्या अर्थानें साहित्याचा प्रादुर्भाव होत असल्याचें चित्र दिसू लागतें व म्हणून या काव्याचें वाङ्मयेतिहासाचें लेखन पूर्वीपेक्षां कितीतरी सुलभ बनलें असतें.

मात्र, माझ्या मतें, तें प्रत्यक्षांत अधिकच अडचणीचें झालें असतें व हा प्रकार उत्तरोत्तर वाढत जाणार असतो. आधुनिक काळाविषयींच्या किंवा समकालीन गोष्टीं-विषयींच्या कोणत्याहि पैलूवर लेखन करूं पाहणाऱ्या इतिहासकाराला ज्या समस्येला तोंड द्यावयाचें असतें, अशा समस्येमुळेंच अंशतः ही अडचण निर्माण होत असते. म्हणजे असें कीं, निरीक्षकाला ज्या घटनांचें निरीक्षण करायचें असतें, त्या अगदीं नजिकच्या असतात, जो इतिहास लिहावयाचा असतो, तो अजून घडतच असतो, इतिहासकार अद्यापि त्या इतिहासांतच असतो. आधुनिक भारताच्या इतिहासकारापुढें आणखीहि फार मोठी, जवळ जवळ दुर्लभ्य अशी अडचण दत्त म्हणून उभी राहाते. भारतीय लेखक ज्या विशिष्ट भाषेंत रचना करीत असतो, तिच्याहून अधिक अशा भाषांविषयींचें सर्जनशील मान त्याला सतत असतें, हा माझा सर्वसामान्य सिद्धांत बरोबर असेल, तर विसाव्या शतकांतिल भारतामध्ये हें मान अनंत-पटींनीं अधिकाधिक गुंतागुंतीचें बनलें आहे; कारण या टप्प्यावर स्वदेशांतर्गत साहित्यिक प्रक्रियांच्या परिणामाबरोबरच परदेशांतिल साहित्यिक प्रक्रियांचा प्रभाव लेखकावर पूर्वी कधींहि घडला नसेल अशा प्रमाणांत व अशा तीव्रतेनें, घडून येत असतो. आणि म्हणून या कालखंडाच्या वाङ्मयेतिहासाचें लेखन करतांना ज्या भाषेशीं आपण प्राथमिक निष्ठांनीं बांधलेले असतां, त्याचा विचार बाजूला ठेवून वर्तमानकालीन वाङ्मयीन संस्कृतीची अभूतपूर्व स्थितिगति ध्यानांत घेणें अगत्याचें होऊन बसतें.

साहित्य परिषदेतील माझ्या या उदार यजमानांचें मनोगत मला अचूकपणें जाणतां आलें असेल, तर त्यांच्यापुढें असलेल्या अनेकखंडी मगठी वाङ्मयेतिहासाच्या प्रकल्पांतील १९२० ते १९८० या कालखंडाला उत्तम प्रकारें तोंड कसें देतां येईल, यासाठीं थोडें थांबून विचारविनिमय करावा, अशी गरज त्यांना भासलेली दिसते. मी आतांच जें कारण वर नमूद केलें, त्यासाठींच हें थांबणें अवश्यक ठरलें असावें, अशी माझी समजूत आहे. या टप्प्यापासून पुढें वाटचाल कशी करावी, याविषयीं शिफारशी करण्याजोगी वाङ्मयेतिहासलेखनाच्या अनुभवाची शिदोरी माझ्या ठिकाणीं असती, तर बरें झालें असतें, असें मला वाटतें. पण या देशांत आपल्या विशिष्ट वाङ्मयेतिहासलेखनशास्त्राच्या गरजा भाग-

चौदा : आलोचना



विण्याच्या दृष्टीने तरी फारशा मोठ्या प्रमाणावर मुळांत चर्चाच झालेली नाही आणि म्हणून परदेशांतील व्यासंगी मंडळींनी आपापल्या गरजांनुसार ज्या शक्यता पुढे मांडलेल्या आहेत ( पुरवणी पाहा ), त्यांच्या आधारेच आपणास काम भागवावे लागेल आणि आपल्या संदर्भांत त्या सत्कारणीं लागण्याची कितपत शक्यता आहे, याचा पडताळा घ्यावा लागेल.

सारांश, सर्वसामान्यतः वाङ्मयेतिहास आणि विशेषतः साहित्यसमीक्षा हीं ग्रंथकार व ग्रंथ यांच्याशीच फार मोठ्या प्रमाणावर आणि प्रदीर्घ काळपर्यंत निगडित राहिलेली आहेत. तरीसुद्धां कोणत्याहि साहित्यकृतीला वाचक लाभेपर्यंत तिचा प्रवेश इतिहासांत होत नसतो व तिच्या वाचकवर्गाची संख्या जेवढी मोठी असते, तेवढे त्या कृतीचे स्थान डोळ्यांत भरण्याजोगे ठरत असते, ही वस्तुस्थिति उघडच शिल्लक राहाते. साहित्यसमीक्षकानें वाचकाकडे दुर्लक्ष करण्याची आपली ही वृत्ति कितीहि काळपर्यंत पुढे चाडू ठेवली, तरी भारतीय वाङ्मयेतिहासकारानें व विशेषतः आधुनिक कालखंडाच्या वाङ्मयेतिहासकारानें वाङ्मयीन प्रक्रियेत वाचकाला पुनश्च स्थानापन्न करण्यासाठीं एखादा मार्ग शोधून काढून तद्वारा परस्परसंबंध प्रस्थापित करण्याचें साहित्येतिहासाचें कार्य पूर्ण करणें अगत्याचें आहे.

**सूचना :** प्रस्तुत लेखकाचें टोवर्ड्स् ए लिटररी हिस्टरी ऑफ इंडिया ( प्रका. इंडियन इन्स्टिट्यूट ऑफ अडव्हान्स् स्टडी, १९७५ ). तसेंच सम पोझीशन्स ऑन ए लिटररी हिस्टरी ऑफ इंडिया ( प्रका. सेंट्रल इन्स्टिट्यूट ऑफ इंडियन लॅंग्वेजिस्, म्हैसूर ) ही पुस्तकेहि पाहावीत.

## पुरवणी

( १ ) आर. एस. क्रेन ( १९६७ ) यांच्या मते विविध साहित्यिक कलांच्या निवेदनात्मक-कार्यकारणभावात्मक इतिहासाचें लेखन पुढील चार मुद्यांना धरून करतां येणें शक्य आहे. ( अ ) लेखकांनीं भिन्न भिन्न काळीं व भिन्न भिन्न स्थानीं कलात्मक वा रूपात्मक उद्दिष्टांनुसार क्रमशः केलेले बदल. ( आ ) हीं भिन्न भिन्न उद्दिष्टे साध्य करण्याद्वारे क्रमशः घडून आलेले सामग्रीतील बदल. ( इ ) भिन्न भिन्न प्रकारच्या सामग्रीतून भिन्न भिन्न प्रकारच्या रूपसिद्धींसाठीं अधिक प्रभावी किंवा निदान नवीन असे क्रमशः शोधून काढलेले तोडगे व तंत्रे ( ई ) इतिहासांत दखल घेतल्या जाणाऱ्या कलांतील कलात्मकतेच्या दृष्टीने किंवा ऐतिहासिक दृष्टीने लक्षणीय ठरणाऱ्या निर्मितींच्या द्वारा क्रमशः प्रत्यक्षांत आलेल्या बदलत्या शक्यता. ( २ ) हॅन्स रॉवर्ट जौस ( १९६७ ) यांनीं साहित्याशीं ऐतिहासिक अनुबंध असणाऱ्या तीन पद्धति ध्यानांत घेऊन अगदीं यथोचित स्वरूपाचा वाङ्मयेतिहास लिहिणें शक्य आहे, असें मांडले आहे :



अ) ' साहित्यकृतींच्या ग्रहणाधिष्ठित संबंधांतील कालक्रमतत्त्वानुसार ' (आ) ' विशिष्ट कालखंडाच्या संदर्भचौकीटीबरोबरच अशा प्रकारच्या संदर्भचौकीटीच्या क्रमानुसार एक-कालिकतेच्या तत्त्वानुसार ' (इ) ' सरते शेवटीं सर्वसाधारण ऐतिहासिक प्रक्रियेशीं अंतर्गत असणाऱ्या वाङ्मयीन विकासाच्या संबंधानुसार. '

(३) पाउल द मान (१९७०) : ' वाङ्मयेतिहासाच्या पायाची पुनर्रचना करण्याची गरज ही एखाद्या अवाढव्य साहसी उपक्रमासारखी भासेल; स्वतःच्या अस्तित्वाची तऱ्हाच प्रश्न-चिन्हांकित करूं शकणारी एक सत्त्ववस्तु, अशी साहित्याप्रमाणें खुद्द मानवाचीहि व्याख्या करणें शक्य आहे. तेव्हां, त्याच धर्तीवर वाङ्मयेतिहास हासुद्धां खरोखर सर्वसाधारण इतिहासाच्या कोष्टकाशीं जुळणारें एक कोष्टक आहे, असा आपण दावा केल्यास हें ( पायाच्या पुनर्रचनेचें ) कार्य अधिकच चिंतास्पद वाटूं लागतें.

(४) मॅन्फ्रेड नाऊमान (१९७६) : ' लेखक, त्याची कृति आणि वाचक, लेखन-विषयक वाङ्मयीन प्रक्रिया, फलश्रुति आणि संप्रेषण या सर्व गोष्टींमध्ये यथायोग्य परस्पर-संबंध प्रस्थापित करण्याचा दृष्टिकोन स्वीकारून आपण प्रारंभ करू शकतो आणि एका संबंधाधिष्ठित संरचनेची उभारणी करू शकतो. सामग्र्यानें, विभागशः आणि साधनदृष्ट्या हें ऐतिहासिक प्रक्रियेंत कालक्रमतत्त्वानुसार व्यवस्थित पुरल्यागत झालेलें असतें आणि एककालिक दृष्ट्या विचार केल्यास, प्रचलित समाजरचनेतील तार्त्विक संबंध आणि अस्तित्वांत असणाऱ्या व बदलणाऱ्या सामग्री यांमध्ये पुरलें गेलेलें असतें.

---

या अनुवादांत योजलेले कांहीं पारिभाषिक शब्दप्रयोग :

आधारसूत्रें : premises

आलंबन : bearing

आलोकतारतम्य : perspective

दाखलेवजा उदाहरण : illustration

पुनर्घटना करणें : to reconstitute

पुनर्रचना करणें : to reconstruct

मूलस्रोत : source

वर्गविग्रहाचा सिद्धान्त : class theory

व्यासंगी : academic

साधनें : documents

स्थिति : situation

सोळा : आलोचना

## ॥ संभ्रम ॥

॥ अनिल अवचट ॥

नेहमी तिरकस व बोचऱ्या शैलींतून सामाजिक आशयपूर्ण अनुभव मांडणारे अनिल अवचट यांचें ' संभ्रम ' हें पुस्तक अमेय प्रकाशनानें देखण्या स्वरूपांत प्रकाशित केलें आहे. हें पुस्तक बुवाबाजी, अंधश्रद्धा व अनिष्ट सामाजिक रूढि, या विषयांचें अनुबोधपद्धतीनें ( Documentary ) चित्रण करतें. पुस्तकाल मे. पुं. रेगे यांची प्रस्तावना आहे.

अनुबोधतंत्र हें मूळचें चित्रपटांतील. अनुबोधतंत्राचा वापर करून अनुबोधपट निर्माण होतात. अनुबोधपट उद्दिष्टविषयाचें सम्यक् दर्शन घडवितो. शक्यतो हें दर्शन तटस्थ असतें, असावें. परंतु शंभर टक्के तटस्थता अशी कोणालाच शक्य नसल्यामुळें दिग्दर्शकाचा-निवेदकाचा दृष्टिकोन आणि त्यानुसार विषयाची मांडणी अनुबोधपटांत येणें अपरिहार्य असतें. हा दृष्टिकोन जेवढा निकोप, निरोगी आणि यथार्थदर्शी असेल, तेवढा उद्दिष्ट विषयाला न्याय मिळण्याची शक्यता जास्त संभवते. चित्रपटांत दिग्दर्शक चित्रचौकटींच्या माध्यमांतून प्रेक्षकांशीं संवाद साधतो व आपलें म्हणणें प्रेक्षकांपर्यंत पोचवतो. अर्थात् त्याबरोबरच प्रेक्षकांनाहि चित्रचौकटींच्या परिमाणांतून आपापले निष्कर्ष काढतां येतातच. पण चित्रपटांत चित्रचौकटींपेक्षां शब्द कमी महत्त्वाचे असतात. अनुबोधतंत्र हें लेखनांत आलें कीं, ही परिस्थिती बदलते. येथें शब्दांच्या साहाय्यानें चित्रचौकटी निर्माण करावयाच्या असतात. आणि शब्द हें कांहीं तेवढेंसें निर्लिप्त, पारदर्शी माध्यम नसल्यामुळें शाब्दिक चित्रचौकटी मांडल्या जात असतांना त्यांत लेखक आणि त्याचा दृष्टिकोन यांचा वाजवीपेक्षां जास्त प्रभाव पडणें अपरिहार्य असतें. ह्या प्रभावामुळें वाचक एकपक्षीय दिशेनें बघण्याची शक्यता असते. हा धोका टळवा म्हणून अनुबोधतंत्रांतील लेखनांत आपण व आपला व्यक्तिगत दृष्टिकोन यांचा प्रभाव कमीत कमी कसा पडेल, याची दक्षता लेखकानें घेणें जरूर असतें. अवचट यांना या पुस्तकांत हें साधलें आहे काय, हें बघणें हाहि या परीक्षणाचा एक उद्देश आहे.

अंधश्रद्धा हा या पुस्तकाचा मध्यवर्ती विषय आहे. त्या अनुषंगानें अंधश्रद्धांचे गुरु, केंद्रे आणि बळी, अशा तीन गटांत हें पुस्तक विभागलें गेलेलें आहे. अंधश्रद्धांचे गुरु या गटांत भगवान रजनीश, रमामाता, कै. न्यायरत्न विनोद आणि सदानंद महाराज, या बुवा आणि बायांचा समाचार आहे. अंधश्रद्धांचीं केंद्रे या गटांत काळुवाईची जत्रा, समर्थींच्या

पादुका, साईबाबांची शिडी, पुण्यांतील मीरा दातारचा दर्गा व वारकऱ्यांचे अधिवेशन, यांच्या रूपांतील सामुदायिक अंधश्रद्धेचे अवलोकन व चिंतन लेखकाने केले आहे. अंधश्रद्धेचे बळी या गटांत धार्मिक प्रथांशी निगडित अशा सामाजिक रूढींचे, म्हणजे जैन समाजांतील दीक्षा व हिंदु समाजांतील देवदासीपद्धति यांचे निरीक्षण मांडलेले आहे. या पुस्तकांतील बरेचसे लेख यापूर्वी अन्यत्र प्रसिद्ध झालेले आहेत. म्हणजे या दृष्टीने ते प्रासंगिक व तात्कालिक आहेत. ते सर्व लेख आतां पुस्तकरूपाने एकत्र आले असल्याने त्यांचा एकत्रित विचार करणे सोपे झाले आहे.

धार्मिक आणि सामाजिक अंधश्रद्धांविषयी असणाऱ्या या सामाजिक लेखनाचा विचार करतांना अनेक वाजूंनी विचार करता येईल. लेखकाची तात्त्विक भूमिका कोणती आहे ? तिला कांहीं शास्त्रीय आधार आहे का ? लेखकाने केलेले वर्णन एकपक्षी आहे किंवा कर्ण ? कोणत्या सामाजिक स्तरांतल्या व्यक्ति वाचक म्हणून लेखकाला अभिप्रेत आहेत ? या लेखांमागील उद्दिष्ट कोणते आहे ? ते कितीत साध्य झालेले आहे ? इत्यादि अनेक प्रश्न आपल्यासमोर उपस्थित होतात. त्यांतील शक्य तेवढ्या प्रश्नांची उत्तरे प्रस्तुत परामर्शातून मिळावीत असा माझा प्रयत्न राहिल.

प्रथम या पुस्तकांतील लेखांचे अवलोकन करूं.

रजनीशांवरील पहिला लेख कालदृष्ट्या बराच जुना आहे. हा लेख लिहिला त्याला नऊ वर्षे झालीं, असें लेखांतच नमूद केलेले आहे. अर्थातच रजनीशांचे भारतांतून पलायन व कोरेगांवकर पार्कमधील आश्रमाची वाताहत या त्यानंतर घडलेल्या घटनांचा उल्लेख किंवा संदर्भ अवचटांच्या लेखांत नाही. मूळ लेख पुस्तकरूपाने येत असतांना तो अवघ्यावत् करणे आवश्यक होतें. त्यामुळे एकंदर रजनीश प्रकरणाचे फलित काय, याचा साद्यन्त वृत्तान्त अवचटांना देतां आला असता. तसा तो ' टाइम्स ऑफ इंडिया 'च्या एका रविवार आवृत्तींत वरील प्रकरणानंतर येऊन गेला होता.

रजनीशांवरचा लेख आणि त्यानंतरचे लेख वाचून झाल्यावर एक गोष्ट अशी लक्षांत येते की, अवचट हे तटस्थ सत्यशोधकाची भूमिका घेऊन समोरील घटिताचे वर्णन-विश्लेषण करित नसून, घटिताकडे बघण्याचा त्यांचा स्वतःचा असा एक चश्मा आहे, दृष्टिकोण आहे. सत्यशोधनाच्या कामांतील तटस्थतेच्या अभावी बऱ्याच वेळां अवचटांना समोरील घटनांमधील फक्त गंमतीजमती आणि विसंगतिच दिसतात. त्यामुळे लिखाण रोचक होतें, हें निःसंशय; पण त्यामुळे जिज्ञासु वाचकहि पूर्वग्रहदूषित होतात, हा एक तोटा होतो.

अठरा : आलोचना



अवचटांची भूमिका विज्ञाननिष्ठ, इहवादि आणि समाजकल्याणपर आहे, असे स्थूलमानाने म्हणता येईल. श्रद्धा ही अंधश्रद्धा कधीं बनते, याचा तात्त्विक ऊहापोह त्यांनी केलेला नसला, तरी जी श्रद्धा वैज्ञानिक वास्तवाच्या कसोटीवर टिकत नाही, ती अंधश्रद्धा, असे त्यांचे प्रमेय असावे, असे अनुमान बांधता येते. अर्थातच ईश्वर, आत्मा, वगैरे गोष्टी त्यांना मंजूर नाहीत. म्हणूनच रजनीशांवरील लेखांत ते 'संघवी फॅक्टरीत आम्ब्याला शोधायला निघालेल्या मंडळीं'चा मजेदार उल्लेख करतात. इंग्लिश शब्दांची अध्यात्म-क्षेत्रांतील भारतीय शब्दांशी सांगड घालून बोचरा विरोध निर्माण करणे, हे अवचटांच्या शैलीचे एक खास वैशिष्ट्य आहे. प्रत्येकाचे 'क्लॉयंटेल' वेगळे असते, हा उल्लेखहि याच परंपरेतला; विशेषगांचा आणि क्रियाविशेषगांचा दृक्प्रत्ययी वापर, हे त्यांच्या शैलीचे दुसरे वैशिष्ट्य आहे. उदाहरणार्थ, आश्रमांत तरुणतरुणींचा खच पडला होता, असे म्हणून ते भांगळ गर्दीचे आधिक्य दर्शवितात. वर्णन करतांना दिसलेले / घडलेले मजेदार प्रसंग सांगून मूळ विषयाचा तथाकथित दबदबा कमी करणे, हे अवचटांच्या लेखनाचे तिसरे वैशिष्ट्य आहे. (मात्र हे प्रसंग खरोखरच घडले होते कीं नाही याबाबत अवचटांवरच विश्वास ठेवणे क्रमप्राप्त आहे.) गोव्या मांड्या व त्यामुळे संबंधित आंबटशौकिनांचा झालेला अपेक्षामंग, हा या लेखांतील किस्सा वरील स्वरूपाचा आहे. रजनीशांभोंवतीं काळाबाजारवाल्यांची, नफेबाजांची गर्दी जमत होती, याचा त्यांना रास्त राग आहे. याच लेखांत रजनीशांचे तत्त्वज्ञान व त्याचा आधार असलेल्या बल्लभ संप्रदायाची हकीगत मनोरंजक स्वरूपांत थोडक्यांत मांडलेली आहे. (रजनीशांचे तत्त्वज्ञान व शाक्त पंथ या विषयावर 'सोवत'च्या एका दिवाळी अंकात प्रा. नरहर कुसुंदकरांनी सविस्तर लिहिले होते, हे वाचकांना आठवत असेलच.) तसेच अवचटांनी रजनीशांच्या व्यक्तिमाहात्म्याच्या स्तोमावर टीका केली आहे. अध्यात्मक्षेत्रांतील लोक आपला मार्ग विज्ञानपूनीत आहे, असे मांडण्याचा नेहमीच प्रयत्न करीत असतात. त्यांनुसार एक रजनीश-शिष्य 'भगवा रंग समाधीला उपयुक्त आहे हे कलर-केमिस्ट्रीनुसार सिद्ध झाले आहे' असे सांगू लागतांच, अवचट लगेच 'असं कुठे सिद्ध झालं आहे?' असा प्रतिप्रश्न विचारतात. रजनीशां-संबंधीं अवचटांना अनेक प्रश्न पडलेले आहेत. आणि त्यांचीं समर्पक उत्तरे त्यांना मिळत नाहीत. रजनीशांच्या 'समाजवादसे सावधान' या भूमिकेचाहि प्रतिवाद अवचटांनीं केलेला आहे. रजनीशांच्या संमोहनगूढतेविषयीं लिहितांना 'हिप्नॉटिझम' पूर्ण मानवी कक्षेतले आहे, त्यासाठीं भगवान वनावे लागत नाही, असा अभिप्राय अवचटांनीं दिला आहे. लेखाच्या शेवटीं रजनीश आणि मंडळींच्या संदर्भांतील अनेक विचित्र उदाहरणे देऊन एक प्रकारचा तटस्थ शेवट त्यांनीं केला आहे. लेखाचा निष्कर्ष मात्र लेखामध्येच येऊन जातो. तो म्हणजे 'रजनीशसे सावधान! इतक्या तरुण मुलांच्या मनाशी (संमोहन तंत्राने) खेळ करणे या प्रकाराला आळा घातलाच गेला पाहिजे. हा भगवान नव्हे-सैतान आहे.' हा लेख लिहिला जाईपर्यंत आणि लिहून झाल्यानंतरच्या नऊ वर्षांच्या काळांतहि रजनीश संप्रदाय कां वाढत गेला, याची समर्पक कारणमीमांसा

अवचटांनीं केलेली नाहीं. तसेंच, ते 'आळा घालण्याचा' उल्लेख जेव्हां करतात, तेव्हां हा आळा कोणी घालायचा, याबाबत समाज आणि शासन कांहीं हस्तक्षेप करू शकतात का, यासंबंधीं ते स्पष्ट भूमिका घेत नाहीत. मुक्त अर्थव्यवस्थेंतील धर्म व पंथनियंत्रण व साम्यवादी-समाजवादी देशांतील धर्म व पंथ-नियंत्रण यांच्यांत खूपच फरक असल्यामुळे अवचटांची कोणती भूमिका आहे, हें स्पष्ट होणें अगत्याचें होतें.

'रमा माता' या दुसऱ्या लेखाच्या पूर्वार्धांत अनुबोधपद्धतीनें एक सविस्तर प्रसंग उभा राहिलेला आहे. क्रियापदरहित अशा अनेक छोट्या छोट्या वाक्यांनीं या प्रसंगांतील तपशील भरला जातो. संबंध वर्णनांत दृश्यात्मकतेबरोबरच एक टिंगलवजा नर्मविनोदी सूर आहे. उदा. माउली येण्याचा 'टेम्पो' (पृ. १५) पाकिझाची आठवण (पृ. १५) किंवा 'हे एक बरेच झाले.' " या 'ज्हीं'चें वाटप अधिक व्यापक प्रमाणावर व्हायला पाहिजे; विशेषतः दुष्काळी कामांवर किंवा विमानाने ओरिसातल्या वादळग्रस्त भागात " (पृ. १८) यासारखें वाक्य; 'रमामातेला ओवाळणाऱ्या तरुण मुलींच्या चेहऱ्यावर सिनेमातला भक्तिरस-फारच भयंकर!' हें असेंच एक वाक्य. लेखाच्या शेवटीं अवचटांचें भाष्य येतें. मोहाच्या बियांचें उदाहरण देऊन अवचट म्हणतात कीं, आपल्या समाजानेंहि भुकेचा प्रश्न असाच सोडविलेला दिसतो. भूक लागण्याचा प्रश्नच नाहीं. प्रश्न फक्त असतो तो दिवसेंदिवस खचत जाण्याचा. त्याआधीं त्यांनीं लिहिलें आहे, 'आपल्या देशात माणसांना विश्वाची उत्पत्ती, आत्म्यावरचे अन्नमय कोष असे प्रश्न फार पडत असतात. दुष्काळ, अन्न, औषधे असले सामान्य प्रश्न कुणाला पडत नाहीत. आणि याचा आम्हाला अपरंपार अभिमान वाटतो.' यांतील उपरोध आणि खेद जाणवावा असा आहे.

'न्यायरत्न धुंडिराजशास्त्री विनोद' हा म्हटलें तर कथास्वरूपाचा लेख आहे. कारण विनोदांची गुरुपौर्णिमेची संकल्पसमाधि हा प्रसंग त्यांत मध्यवर्ती आहे; व त्याभोंवतीं इतर प्रसंग गुंफलेले आहेत. अवचटांच्या लेखनशैलीचे नेहमीचे विशेष येथें दिसतातच. 'चप्पल चोरांचा संकल्प मात्र समाधी झाल्या पुरा झाला होता' असें एक खवचट वाक्य मध्येच येतें. (राजकीय पक्षांची अधिवेशनें, साहित्यसंमेलनें अशा गर्दीच्या जागीं चप्पलचोरांच्या संकल्पसिद्धींचें काय) लायन्सेन्स, वाय अपाईंटमेंट, एजन्सी या इंग्लिश शब्दांचा हास्यजनक उपयोग आहेच. सर्वांचें मुख साधण्याची खात्री देणाऱ्या लोकांना स्वतःच्या व्याधि दूर कां करतां येत नाहीत, असा एक तार्किक प्रश्न उपस्थित होतोच. त्याच पद्धतीनें अवचट कै. विनोदांसंबंधीं प्रश्न उपस्थित करतात कीं (ते) 'अंगात एवढ्या सिद्धी असतांना स्वतःच्या अंगावरचे कोड का घालवत नाहीत?' (अर्थात् या प्रश्नांतील तर्कवाद सदोष आहे. दुसऱ्याला सतत हंसविणारा विदूषक स्वतः दुःखी असणें, कसें शक्य आहे, असें विचाराण्यासारखें हें आहे. किंवा दारू पिणें घातक आहे, हा साधा पटणारा विचार आहे. तरीहि (कांहीं) विचारवंत दारू कां पितात, असें म्हणण्यासारखें हें आहे. दुसऱ्याला



उत्तम मार्गदर्शन करणाऱ्या कित्येक व्यक्ति स्वतः संभ्रमित असतात, हेहि आपण नेहमी पाहातो. कळतें पण वळत नाहीं; तसेंच वळतें, पण कळत नाहीं. अशा दोन्हीं पद्धतींनीं हा युक्तिवाद मांडतां येईल.) या लेखांतील अवचटांची भूमिका थोडक्यांत पुढीलप्रमाणें आहे : व्यावहारिक अडीअडचणींना समोरासमोर तोंड दिलें पाहिजे. समजा, त्या निवारण होणें अशक्य वाटलें, तर त्यांचा नाद सोडून दुसऱ्या मार्गांनं गेलें पाहिजे. (पण हा दुसरा मार्ग कोणता हें अवचटांनीं स्पष्ट केलेलें नाहीं.) अध्यात्ममार्गी माणसांचे एखाद्याचे व्यवहार मात्र सुरळीत चालू (असतात) असाहि अवचटांचा आश्रेप आहे. (पण अध्यात्ममार्गी माणसानें कसें असावें/वागावें, व्यवहाराचें काय करावें, हें मात्र ते सांगत नाहीत. अध्यात्ममार्ग आणि अध्यात्ममार्गी यांसंबंधीं अवचटांची एक आदर्शवादी व Normative भूमिका या आश्रेपांतून व्यक्त होते असें मला वाटतें.) पुढें ते म्हणतात— ‘माणसाने स्वतःशी प्रामाणिक राहावे, दुसऱ्याशी माणूस म्हणून चांगले वागावे ही साधी गोष्ट, त्या अवस्थेत पोचणे यासाठी प्रत्येकाला आपल्या जीवनात खूप झगडा द्यावा लागतो. पण याला शॉर्टकट नाही. तुम्ही प्रत्यक्ष तसे जगत रहाणे हाच यावरचा उपाय. पण त्यासाठी (वेगवेगळ्या साधनांचा) बडेजाव माजवून सरळधोपट आणि खऱ्या मार्गाला ही मंडळी पळवाटा शोधित असतात. संकल्पसमाधी ही अशीच एक पळवाटा.’ हें शेवटचें, त्यांचें विवेचन पटावें असें आहे. पण, जगत रहाणें हा उपाय नाहीं, इकडे अवचटांचें लक्ष गेलेलें दिसत नाहीं. जगत रहाणें—रहावें लागणें ही अपरिहार्य अवस्था आहे. ती वऱ्याच वेळां असहनीय असते. म्हणून माणसें शॉर्टकट शोधित असतात. जगणें सहनीय कसें व्हावें, यासाठीं या शॉर्टकटपेक्षां वेगळे उपाय कोणते, हें अवचटांनीं सांगितलें पाहिजे होतें.

‘सदानंद महाराज’ या लेखांतहि सुरुवातीस चित्रमयवर्णन आहे. या वर्णनांत महाराजांचें तथाकथित चमत्कारहि येऊन जातात. पण या लेखांत अवचटांचा सूर थोडा कमी आक्रमक आहे. ते म्हणतात, ‘सदानंद महाराज आणि त्यांचे भक्तगण मिळून समाजात एक चमत्कारिक वर्तुळच तयार होऊन बसले आहे. वर्तुळ कोणी तयार केले, याला मुख्य जबाबदार कोण या प्रश्नांना अर्थात्च पटकन उत्तरे देणे कठिण आहे.’ (पृ. ४३) ... पण लोकांचाहि यांत दोष कमी नाहीं. आपल्या समाजांत जगण्याच्या आणि आयुष्याच्या सार्थकाविषयीं विकृत कल्पना झालेल्या आहेत. त्याचा, अशा महाराजांची उत्पत्ति, हा परिपाक आहे. ‘झुंज टाळणे हा आमचा स्थायीभाव झालेला आहे.’ असें म्हणून त्यांनीं मतिमंद मुलाचें उदाहरण घेतलें आहे. असे महाराज ही दारू-मटकेवाल्यांची गरजच असते. कारण त्यामुळें त्यांना सोशल सँक्शन व प्रतिष्ठा मिळते, असें त्यांचें आणखी एक विश्लेषण आहे : आश्रम म्हटलें कीं अवचटांच्या डोळ्यांसमोर वैराग्य, सावेपणा अशी एक प्रतिमा उभी राहाते. (ही एक सांकेतिक परंपरानिष्ठा नव्हे काय?) पैसा ही एक झिंग आगगारी वस्तु आहे. दुनियेंतली ती सर्वांत मादक दारू आहे. त्यामुळें ‘बरकत’ ह



परवलीचा शब्द व्रनतो. आणि सगळ्या वरकतेच्यु मंडळींच्यामुळें मधल्यामध्ये सदानंद महाराजांना वरकत आलेली असते असा शेवट अवचट करतात.

अवचटांच्या या सगळ्याच विवेचनांत झटपट उत्तरें शोधण्याचा खटाटोप आहे. पटकन् उत्तरें देणें कठिण आहे, असें त्यांनींच नमूद केलें आहे. यावर एवढेंच म्हणतां येईल कीं, त्यांनीं उत्तरें जरूर शोधावीत, पण तीं पटकन् न शोधतां खोल विचार करून मांडावीत. मतिमंद मुलाचें त्यांनीं दिलेलेंच उदाहरण ध्यावयाचें म्हटलें, तर असेंहि विचारतां येईल कीं, अशा उदाहरणांमध्ये माणसें पराभूत होत नाहींत काय ? कीं झगडा करतां करतां पराभूत होण्याची शक्यता किंवा परवानगी अवचट त्यांना नाकारतात ? आणि पराभूत माणसाला पराभूत होऊं नये असें सांगणें सोपें आहे. पण पराभूत होऊं नये यासाठीं काय केलें पाहिजे, हें सांगणे भाग आहे. विशेषतः यात्रावर्तींत समाजाचे इतर घटक आपली जबाबदारी उचलत आहेत काय, याचाहि विचार केला पाहिजे. तसे ते उचलत नाहींत हें अवचटांनीं याच पुस्तकांत इतरत्र दाखवून दिलें आहे. ' तत्त्वज्ञानाच्या पातळीवर आस्तिक असणे हे समजू शकतें ' इतपत, अवचट एका वेगळ्या लेखांत खालच्या पट्टींत उतरलेले आहेत. ( पृ. ५७ ) आणि यावर माझे मत असें कीं, ईश्वरविषयक समस्येची खरी गुंतागुंत येथेंच आहे. एकदां तत्त्वज्ञानाच्या पातळीवर आस्तिक्य मानलें कीं, तेच ईश्वर व्यवहारांतहि खरा कां मानूं नये, असा प्रश्न लगेच उपस्थित होतो. माणसानें देवाला गरजेनुसार निर्माण केलें आहे आणि गरज संपली कीं तो छोटेमोठे देव टाकून देतो, अशा आशयाचें इतिहासाचार्य राजवाडे यांचें मतहि या संदर्भांत लक्षणीय आहे. आणि एकदां व्यवहाराच्या पातळीवर ईश्वर मानला कीं, त्याच्या प्राप्तीसाठीं मार्गदर्शकाची किंवा गुरुची गरज आलीच. तत्त्वज्ञानाच्या पातळीवरसुद्धां आस्तिक असलें पाहिजे, असें माझे मत नाहीं. पण हें सगळें असें त्रांगडे आहे. सध्यां आपल्याकडे प्रत्येक गोष्टीचें व्यापारीकरण आणि बाजार ( Commerce ) झाला आहे. मग श्रद्धा किंवा गरज—देव—गुरु ही परंपरा ज्या जगांत अस्तित्वांत आहे, तिला त्या जगाच्या व्यापारीकरणाचे नियमहि लागू होणार व देव व बुवा यांचाहि बाजार भरणार — भरतो, हें खरें आहे. तेव्हां एकीकडे आस्तिक्याची शक्यता मान्य करावयाची, पण त्याचें व्यापारीकरण मात्र नको, हा पेंच कसा सोडवावयाचा, हा एक जटिल प्रश्न आहे. व्यापारीकरण न करतांहि अनेक व्यक्ति केवळ आस्तिकतेच्या निष्ठेमुळें जीवनसंघर्षाला समर्थपणें कसे तोंड देतात, देऊं शकतात, याची संगति कशी लावावयाची, हा दुसरा प्रश्न आहे. या दोन्ही प्रश्नांचा आम्ही स्वीकारलेल्या संमिश्र, नफोद्दिष्ट भांडवली अर्थव्यवस्थेशीं कितपत संबंध आहे, हा तिसरा प्रश्न आहे. पण अवचटांनीं हे मूळ प्रश्न टाळलेले आहेत आणि निदान कांहीं ठिकाणीं ते केवळ टोप्या उडविण्यांत रमलेले आहेत.

व्यक्तिगत श्रद्धेचा सामूहिक आविष्कार म्हणजे उत्सव आणि जत्रा. काळुवाईची जत्रा वगैरे गोष्टी अशा सामूहिक आविष्काराच्या निदर्शक आहेत. अत्यंत तपशीलवार वर्णनांतून

काळुवार्डच्या जत्रेंतील हिडीस निर्घृणता व भयगंड यांचें दर्शन अवचटांनीं मोठ्या ताकदीनें उभें केलें आहे. काळुवार्डविषयीं ज्या अनेक दंतकथा प्रचलित आहेत, त्यांतील इंग्रजांच्या वस्तीशीं निगडित अशा दंतकथेचें विवरण करण्याचा प्रयत्न अवचटांनीं केलेला आहे. जे लोक छातीठोकपणें चमत्कार प्रत्यक्ष पाहिल्याचें सांगतात, त्यांच्यावर अवचटांनीं ठिक-ठिकाणीं अविश्वास व्यक्त केला आहे. तो अविश्वास योग्य आहे. पण अशा ठिकाणीं बुद्धिवाद्यांचें विचारसंक्रमण थांबावें हें बरोबर नाहीं. या लेखांतील रा. ना. चव्हाणांनीं जशी एका चमत्काराची शहानिशा केली आहे, तशी शहानिशा अधिक शास्त्रीय पद्धतीनें झाली पाहिजे. यात्रेच्या अंतर्गत 'व्यापार' कसा चालतो, हें अवचटांच्या सामाजिक दृष्टीनें नेमकें टिपलेलें आहे. (पृ. ५०). 'बॅटरी चार्ज करणें' या शब्दसमूहाचा विलक्षण औपरोधिक उपयोग काळुवार्डच्या मूर्तिवाचत केला आहे. जत्रेच्या या सगळ्या गदारोळांत, पिसें वाळवून त्यांच्या बुडख्याचें मांस खाऊं इच्छिणारा गरीब गोपाळ उठून दिसतो — केविलवाणा वाटतो. याच लेखांत नामदेव डोळस ही व्यक्तिरेखा अवचटांनीं चितारली आहे; भूत लागलें आहे, असा ज्यांच्याविषयीं समज असतो, ते बहुधा 'मेंटल पेशंट' असतात, असाहि एक (धांवता) निष्कर्ष अवचटांनीं काढला आहे. तो वादग्रस्त ठरण्याची शक्यता खूप आहे. अवचटांना काळुवार्डवरून देवी आणि तिचे भगत यांचे मार्ग किती अघोरी असूं शकतात, याच्या उदाहरणाची म्हणजे मानवत प्रकरणाची आठवण झाली आहे. पण दुर्दैवानें अवचटांनीं अघोर पंथाच्या वा शाक्तपंथामागील सत्यासत्यतेची चिकित्सा केलेली नाहीं. त्यांचा एक सामाजिक स्वरूपाचा उल्लेख असा कीं, 'आता सर्वच समाजांतली भयग्रस्तता व परस्परांविषयी अविश्वास वाढू लागल्यामुळे या पंथाचे (काळुवार्डचे) प्राबल्य फारच वाढले आहे.' पण भयग्रस्तता व अविश्वास कां वाढला आहे — वाढत आहे याचा वेध अवचट घेत नाहींत. 'म. फुले व इतर सत्यशोधकांनीं ब्राह्मणी दैवतांवर हल्ले केले. पण बहुजनसमाजातल्या या प्रस्थावर म्हणावं तितका प्रखर हल्ला आजपर्यंत झालाच नाही.' हें रा. ना. चव्हाण यांचें निरीक्षण मात्र मार्मिक वाटतें.

एखाद्या घटिताची माहिती जमा करतांना वेगवेगळ्या व तऱ्हेतऱ्हेच्या माणसांना गाठून त्यांच्याकडून माहिती काढणें व आपल्या उद्दिष्ट विषयावर प्रकाश टाकणें असें अवचट यांचे एक तंत्र दिसतें. याच लेखांत शेवटीं अवचटांनीं जत्रांचें विश्लेषण करून त्या आतां कालबाह्य ठरल्या आहेत, असा निष्कर्ष काढला आहे; अवचटांची खंत अशी आहे कीं, वरकरणीं या समाजानें आधुनिकता स्वीकारली आहे; पण समाजाच्या अंतरंगांत मात्र आदिम काळांतलें भयग्रस्त जीवन आहे; शिवाय ही विसंगति वाढविण्यास आमची उच्च विद्या घेतलेली मंडळीहि मदत करतात. नालाच्या चपलेनें पेशंटला ठोकणाऱ्या भगतामध्ये आणि पेशंटशीं एक शब्दहि न बोलतां त्याला ऊठसूट शॉक्स देणाऱ्या डॉक्टरमध्ये काय फरक राहिला, असंहि अवचटांनीं विचारलें आहे. 'लोकांना काळुवार्ड मार्गाकडे लोटण्यांत आम्ही सुशिक्षित मंडळीच कारणीभूत होत असतो. एकूण समाजजीवनातही विसंगती दूर



केल्याशिवाय सुडढपगे समाज उभाच राहू शकणार नाही ' हें अवचटांचें म्हणणें (पृ.५८) बरोबर आहे. पण या विसंगतीचें एकूण स्वरूप व भीतीचें आधुनिक जीवनांतील व्यामिश्र स्वरूप, यांवर अवचटांनीं अधिक प्रकाश टाकला असता, तर बरें झालें असतें. म्हणजे ही भीति कांहीं फक्त आदिम काळांतली नाही, हेंहि उघड झालें असतें.

'समर्थींच्या पादुका' हें प्रकरण प्रामुख्यानें ब्राह्मणवर्गाशीं निगडित आहे. समर्थसेवक गांवोगांवीं पादुका घेऊन जातात. पादुकांच्या नावावर उदरनिर्वाह करतात. आपण धर्म-रक्षणाचें कार्य करीत आहोंत, अशी त्यांची भावडी समजूत असते. पण अवचटांनीं करमरकरबुवांना 'प्रचलित सामाजिक, राजकीय परिस्थितीविषयी आपण कीर्तनातून काय मत मांडता ?' असा प्रश्न विचारल्यावर 'आमचा त्याच्याशीं संबंध नाही.' असें भोंगळ उत्तर येतें. (धर्म ही जणू फक्त सज्जनगडावर जतन करून ठेवण्याची एक वस्तू आहे, असें बुवांना वाटत असावें.) दुष्काळ म्हणजे आपल्या पापांचा परिणाम, असें करमरकर-बुवांचें एक सोपें समीकरण आहे. या संपूर्ण चित्रणांत व प्रश्नोत्तरांत अवचट स्वतंत्र टीकाटिप्पणी करीत नाहीत. स्वतंत्रपणेंच तें चित्रण बोलकें आहे. रामदासी पंथ व वारकरी पंथ यांच्यांतल्या तेढीचा उल्लेख राघवेंद्रस्वामींच्या मुलाखतींत येतो. मारुती भोसले हा कार्यकर्ता ब्राह्मण नाही म्हणून त्याला सोंवळेंहि लागूं नाहीं, ही रामदासशिष्यांची समजूत सोंवळ्याओंवळ्याचा प्रश्न जातिनिष्ठ कसा आहे, हें दाखवून जाते. लेखाच्या शेवटीं अवचटांनीं रामदासांचें तत्त्वज्ञान व रामदासी पंथाचे आचरण यांतील विसंगति सविस्तरपणें चर्चिली आहे. परिस्थितींत भरडला जाणारा मध्यमवर्ग मुक्ताबाई-चांगदेवाच्या गोष्टी किंवा गोंदवलेकरमहाराजांच्या गोष्टी तन्मयतेनें ऐकतो, हें नपुंसकचाचें लक्षण आहे, असें अवचटांनीं नमूद केलें आहे.

त्यांचें हेहि म्हणणें बरोबर आहे. त्यांची भूमिका एकंदरींत संघर्षवादी आहे. पण संघर्ष कोणाशीं करावयाचा, कशा पद्धतीनें करावयाचा, त्यासाठीं नेतृत्व कोणाचें व संघर्षाचा नैतिक मूलाधार कोणता, याचा तपशील अवचट देत नाहींत. आजच्या या जगड्व्याळ जीवनांत माणूस धार्मिक असो वा अधार्मिक, तो मानसिक व व्यावहारिक संघर्षाच्या पातळीवर नपुंसकच बनला आहे. हें अवचटांच्या ध्यानांत आलेलें नाहीं, असें म्हणणें अन्यायाचें ठरेल. यावर ते कोणता 'तोडगा' सुचवतात ?

'समर्थींच्या पादुकां'कडून आपण 'साईबाबांच्या शिडी'कडे जातो. आज इतर कोणा-पेशांहि जास्त धुमाकूळ साईभक्तांनीं घातलेला आहे. रस्तोरस्तीं अन् गळोगल्लीं साईबाबांची अधिकृत, अनधिकृत मंदिरे उठत आहेत आणि आरत्या-धुपारत्या जोरांत आहेत. शिवाय साईबाबा हें दैवत सर्वधर्मसमभावी. त्यामुळें भक्तसंख्येला मर्यादा नाहीं. अनेक 'फिल्म'वाली मंडळी साईबाबांची भक्त आहेत. साईबाबांवर सिनेमा निघतो.

चोवीस : आलोचना



तोहि दणकून चालतो. अशा या शिर्डीचें अवचटांनीं केलेलें चित्रमय वर्णन अस्वस्थ करणारें आहे. त्यांतच ते ' तलवार चालविल्यासारखी चवरी ढाळणारी ब्राह्मण म्हातारी व तीच चवरी गोफण फिरवल्यासारखी फिरवणारी शेतकरी बाई ' असें वर्णन करून मजा आणतात. त्याबरोबर श्री. अनगळ, वाटलीवाला इत्यादि भक्तांच्या कथा अवचट सांगतात. शिर्डी संस्थानच्या कोर्टकचेऱ्यांची त्रोटक माहिती येते. वसंत देसाई यांचें, ' ए मालिक तेरे बंदे हम ' हें गाणें साईबाबांविषयींच्या भक्तिभावांतूनच तयार झालें आहे, ही माहितीहि मिळते. लेखाचा शेवटचा भाग अवचटांच्या निरीक्षणांचा आणि अनुमानांचा आहे. त्यांचा सारांश पुढीलप्रमाणें : माणूस आलेल्या संकटाला स्वतःच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या सामर्थ्यानें तोंड देऊं शकला नाहीं कीं, तो एखाद्या स्वतःपेक्षां निराळ्या अशा आधाराकडे वळतो. पण हें झालें मानसशास्त्रीय भाषेंत अर्थ लावणें. गुह्याच्या बाबतींत सामाजिक विचार महत्त्वाचा ठरतो. वैभव न सोडतां मनाची टोंचणी दूर करण्याचा मार्ग म्हणजे बाबांच्या वर्तुळांत सामील होणें. त्यामुळें भक्तवर्तुळांत प्रतिष्ठा मिळते. पुनः वर मनःशांति. बाबांचे कांहीं भक्त म्हणजे आयुष्यांत क्षणोक्षणीं धोका असलेल्या व्यक्ति आहेत. ज्यांचें जीवन स्थिर आहे, त्यांच्यांत ' प्युअर ' वेदान्ताचें माहात्म्य दिसतें, तर संस्कृतींत फारशीं खोलवर मुळें न गेलेल्या लोकांना साईबाबा सोयीचे वाटतात. कोणी म्हणेल कीं, सगळ्यांच्या गरजा साईबाबा भागवत असतील, तर त्यांत वाईट काय ? ' अवचटांचें उत्तर असें कीं साईबाबांचा आधार हा शेवटीं, संरक्षक भासणारा विकृत पवित्रा आहे. या मार्गांत माणसाचें व्यक्तिमत्व एकीकडे ढांसळत राहून शेवटीं तो पूर्ण मोडला जाऊं शकतो. शिवाय दगडाची मूर्ति ही जिवंत मानून वागणें ही विकृतिच आहे.

सुरुवातीला अत्यंत रेखीव, तपशीलवार वर्णन करणें, व्यक्तींच्या मुलाखती, इत्यादि यांनीं हा तपशील जिवंत करणें आणि हें सगळें सांगतांसांगतां स्वतःची टीकाटिप्पणी करीत आपली भूमिका मांडणें, ही अवचटांच्या मांडणीची पद्धति व अनुबोधतंत्राचें स्वरूप आहे. निवेदनांतील वृत्ति तटस्थ असूनहि समोरच्या दृश्यांतील भीषणता वाचकाला जाणवून देण्याचें अवचटांचें कौशल्य प्रशंसनीय आहे. पुण्यांतील मीरा दातारच्या दर्ग्याचें वर्णनहि याच क्रमानें आहे. येथील विषय जरा वेगळा आहे आणि तो म्हणजे पिशाच्चबाधेवरील तोडगे किंवा उतारे. हे तोडगे म्हणजे नागवणूक, असें लेखकाचें मत आहे. दर्ग्यांतील सगळें दृश्य पाहिल्यावर लेखकाला जनावरें पाहिल्याचा ' सेन्स ' येतो. त्या माणसांचा राग येण्याऐवजीं त्यांच्या व्यथा मन चिरून जातात. अवचट म्हणतात— त्यांना या नरकांतून बाहेर काढलें पाहिजे हें कोणासहि पटेल. पण पुढें काय ? त्यांनीं जावें कोठें ? या लोकांना आम्ही सुधारलेल्या लोकांनीं दर्ग्याशिवाय कांहीं पर्याय ठेवला आहे काय ? दारिद्र्य, स्त्रियांचें समाजांतील व कुटुंबांतील दुर्बल स्थान, सामाजिक भेद, इत्यादि गोष्टीहि दर्ग्यावर बाहेर पडत असतात. हीं खरी मूळ कारणें. हें खरें लोकजीवन.

अवचटांचें असें लिखाण वाचीत असतांना लोकहितवादींच्या, फुल्यांच्या किंवा आगरकरांच्या लिखाणाची आठवण होते. समाजहिताची कळकळ, बुद्धिप्रामाण्यवाद, हे त्यांच्यामधील समान घटक. त्यांच्या जोडीला अवचटांकडे समाजाचा आडवा आणि उभा असा विस्तृत पट व सामाजिक विषमतेचें व सुशिक्षितांच्या लुटारू वृत्तीचें भान आहे.

वारकरी पंथ आणि त्यांच्या दरसालच्या पंढरीच्या वाऱ्या हा एकंदर महाराष्ट्राच्या कौतुकाचा विषय. इरावतीबाईसारख्या विदुषींनींही त्याविषयीं भक्तिभाव दाखविलेला. पण याच वारकऱ्यांच्या अधिवेशनाचें अवचटांनीं घडविलेलें दर्शन वरेंच वेगळें आहे. अधिवेशन म्हटलें कीं, एकत्र जमणें आलेंच. या एकत्र जमण्याविषयीं अवचट एक मार्मिक निरीक्षण नोंदवतात. तें असें : ' प्रत्येकाचा जमायचा एकेक प्रकार असतो. विचारवंत म्हणजे सेमिनारमध्ये जमणार. डॉक्टरांना कॉन्फरन्स तर विद्यार्थ्यांना मोर्चा. परवा पुण्यातल्या सर्व पक्षीयांच्या गाठीभेटी तर एका पुढाऱ्याच्या प्रेतयात्रेत उरकल्या गेल्या. ' निवृत्तिबुवांच्या इंग्रजी-मराठीचें दर्शन घडवून या लेखांत स्वाभाविकपणेंच विनोदनिर्मिति साधली आहे. वि. ल. भावे यांच्या ' महाराष्ट्र सारस्वतां 'तील तुकारामासंबंधीचा मजकूर वारकरी पंथीयांना बदनामीकारक वाटला होता. या वाङ्मयीन असहिष्णुतेबद्दल अवचटांनीं अतिशय विवेकी भूमिका घेतली आहे. मात्र यावावर्तींतहि एक निरीक्षण असें कीं, उदारमतवादाचा ' डोस ' हिंदुधर्मीयांना ज्या प्रमाणांत दिला जातो त्या प्रमाणांत तो अन्य धर्मीयांना, विशेषतः मुस्लिमांना, दिला जात नाही. ' भाव्याने हिंमत असेल तर रामदास आणि महंमद पैगंबर यांची तुलना करावी मग बघ काय होते ते. ' या एका वारकरीबुवांच्या उद्गारांमागील चीड आणि व्यथा सर्व बुद्धिवाद्यांनीं आणि उदारमतवाद्यांनीं लक्षांत घ्यावयास हवी, असें मला वाटतें.

वस्तुतः वारकरी चळवळ ही समतेची चळवळ असूनहि दलितांवराल अत्याचारांबाबत, तसेंच सामाजिक प्रश्नांविषयीं या चळवळीला आस्था नाही, असें अवचटांनीं नमूद केलें आहे. अर्थात् यावावर्तींतहि वारकऱ्यांचीं कांहीं ( न टिकणारीं ) ' अर्ग्युमेंट्स ' अवचटांनीं नमूद केलीं आहेत. वारकरी मंडळी ही आतां एक राजकीय शक्ति बनली आहे आणि समतेची ही चळवळ सत्तेच्या दिशेनें चालली आहे असें अवचटांनीं ( खेदपूर्वक ) दाखवून दिलें आहे.

येथेंहि, अवचटांची धर्मविषयक भूमिका कोगतीहि असली, तरी संस्थात्मक धर्म अथवा पंथ आणि राजकारण यांच्या परस्परसंबंधांची अधिक चिकित्सा अवचटांकडून अपेक्षित होती. राजकारण हें सर्वव्यापी असतेंच. त्यामुळें सर्वच धार्मिक पंथ हे राजकीय ' पॉकेट्स ' बनणें अपरिहार्य आहे. हें अवचटांसारख्या राजकीयदृष्ट्या जागृत लेखकाला सांगणें, म्हणजे त्यांच्यांवर अन्याय करणें आहे. धर्मनिष्ठ संस्थात्मक संघटना या राजकारणापासून अलिप्त



असाव्यात, असें मानणें म्हणजे धर्मासंबंधीं केवळ मर्यादित स्वरूपाचा व जुना तात्त्विक विचार करणें असून तसें करणें म्हणजे व्यवहाराला सोडून असणारा एक वेगळाच सोंवळे-आंवळेपणा धारण करणें होय, असा त्याचा अर्थ होतो व तो कालबाह्य आहे.

‘ अंधश्रद्धांचे वळी ’ या गटांतील ‘ पुष्पमालेची दीक्षा ’ हा लेख ‘ मनोहर ’ मध्ये प्रथम प्रसिद्ध झाला होता. जैन धर्मात तरुण कुमारिकेनें संन्यास घेणें म्हणजे दीक्षा घेणें. सुहिता कुंवर उर्फ पुष्पमाला या जैन युवतीनें दीक्षा घेतली, त्या विधीचें साग्रंत वर्णन हा या लेखाचा एक भाग आहे. अशी दीक्षा कोणी घेतली कीं जैनसमाज त्या समारंभात श्रद्धापूर्वक सामील होतो. यावर अवचटांचे आक्षेप दोन प्रकारचे आहेत. एक आक्षेप पूर्वी यंऊन गेलाच आहे आणि तो म्हणजे, आयुष्यभर गैरव्यवहारांत बुडालेल्या मंडळींना नैतिक आधार लागतो. तो आधार पुखावयाचें काम यतिवर्ग करतो. ( या मंडळींचे गैरव्यवहार कसे असतात तें या समारंभाच्या वर्णनांत आलेलें आहे. ) पुष्पमालेसारख्या अज्ञान मुलींची आहुति पडते असें कांहींजगांना वाटतें, तर ‘ मुलीची तयारी असेल तर तुमचें काय जातें ’ अशी वन्याच जगांची भूमिका असते. यावर अवचटांनीं दुसरा आक्षेप असा कीं, बालवयापासून विचारांचीं कवाडें बंद करून एकाच मार्गाचें ‘ बंबार्डिंग ’ करणाऱ्या कुठल्याहि क्षेत्रांतल्या सक्तीला आपला विरोध आहे. अवचटांच्या टीकेमुळे अहिंसक जैन-मंडळी बिथरतात. जैनांच्या मोर्चांतली कांही मुलें दगडफेक करतात. ‘ होस्टेल ’ च्या कांहीं कांचा फुटतात. यावर अवचटांचे, ‘ या अहिंसक दगडफेकीने तावदानांवरचे किती जंतु मेले ते समजले नाही ’ या औपरोधिक वाक्यानें संपूर्ण लेखाला एक कळात्मक स्पर्श लाभतो.

देवदासींच्या समस्येवर पुस्तकांत दोन लेख आहेत. देवदासींच्या मुलाखतींमधून, त्यांच्याशीं झालेल्या संवादांमधून देवदासीप्रथेची अमानुषता व देवदासींच्या व्यथा व्यक्त होतात. तसेंच, हा प्रश्न किती गुंतागुंतीचा आहे हेहि लक्षात येतें. मुलीला देवीला सोडलें कीं मुलीचा मुलगा होतो व जमीन तिच्या नांवावर होते, हा उल्लेख या गुंतागुंतीपैकीं एक नमुनेदार उदाहरण आहे. देवदासीपरिषदेबाबत वृत्तपत्रांची बातमीदार मंडळी आपल्यांतील सामाजिक जाणिवेचा अभाव कसा दाखवून देतात, तैहि अवचटांनीं दाखवून दिलें आहे. देवदासींच्या प्रश्नाविषयीं अवचटांना जरा आस्था असली, तरी देवदासी परिषदेचा वृत्तान्त त्यांनीं भावडेपणानें किंवा भावविवशतेनें दिलेला नाही. परिषदेतील उच्चभ्रू महिला वक्त्यांचा सूर देवदासींशीं कसा जुळणारा नव्हता, हे त्यांनीं समर्पकतेनें दाखवून दिलें आहे. तसेंच, परिषदेतील ठरावप्रकरण देवदासींना समजलेंच नाही, असा स्वच्छ उल्लेख ते करतात. ( पृ. १४१ ) आपल्या विटंबनेची जाणीव देवदासींना नाही व ती करून द्यावी लागते. हे कटु सत्यसुद्धां त्यांनीं नांदलेलें आहे. वेळगांवच्या कानडी-मराठी वादांत दोन्हीकडे देवदासींवरच अत्याचार झाले. यावर ‘ धन्य आमचे भाषिक अहंकार ! ’ अशी त्यांची बोलकी प्रतिक्रिया आहे. तरुण स्वस्त वेश्यांचा कायम पुरवठा हा देवदासीप्रथेच्या



सातत्याचा गाभा आहे. याच लेखांत स्वेच्छेनें हिजडा झालेल्या तरुणाची थक्क करून टाकणारी हकीगत आहे. रेणुकादेवीची प्राक्कथा ही स्त्रियांवर जुलूम करणारी कशी आहे, हेहि अवचटांनीं दाखविलें आहे. ( येथें देव-नवरी या ताज्या नाटकाची आठवण होते. ) इतर ठिकाणचा वेश्याव्यवसाय व देवदासींचा वेश्याव्यवसाय यांतील फरक अवचटांनीं नेमकेपणानें मांडला आहे. ( पृ. १५०. ) या गुंतागुंतीच्या समस्येंतून ते शेवटीं असा निष्कर्ष काढतात कीं, ' कुठलीही जुलमी व्यवस्था मोडायची असेल तर आपण तसेच राहू, पुढची पिढी त्यापासून मोकळी ठेवू असे म्हणून ती ( व्यवस्था ) मोडत नसते. ज्याला पटले त्या व्यक्तीने ती तोडायला सुरुवात केली पाहिजे. कोणी म्हणेल त्या व्यक्तीने खायचे काय ? याला उत्तर असे की कोणीतरी हा धोका पत्करलाच पाहिजे. ' शेवटीं एका वेगळ्या संदर्भांत अवचट असें दुःख व्यक्त करतात की ' या समाजांत एकाचे दुखणे दुसऱ्याला का भिडत नाही ? आपले सांस्कृतिक जीवन असे तुकड्यातुकड्यांनीं बनलेले आहे. '

अवचटांनीं मांडलेले हे दोन्ही प्रश्न विकट आहेत. ' खायचे काय, ' या प्रश्नाचें उत्तर मिळालेलें नसतांना जुलमी व्यवस्था मोडण्याच्या कार्याचा ओनामासुद्धां करणें अशक्य आहे. इतके ते प्रश्न परस्परपूरक आहेत. विविध राजकीय पक्षांना व सामाजिक संस्थांना अशा स्वरूपाचें कार्य करीत असतांना कार्यकर्त्यांच्या पोटापाण्याची सोय वधावीच लागते, हें अवचटांना माहीत आहेच. दुसरें असें कीं, एखाद्या व्यक्तीनें असा धोका पत्करून बंडाचा झेंडा उभारला, तरी समाजिक सुधारणा ( ज्यांत देवाचा बाजार, वेश्याव्यवसाय, इ. अंतर्भूत आहेत. ) कांहीं प्रमाणांत व्यक्तिनिरपेक्ष अशा परिस्थितीच्या दबावानें हळूहळू होत असतात. अगदीं क्रांतीच्या आघातानेंहि हे प्रश्न चटकन सुटत नाहींत, हें सोविएत रशियाच्या उदाहणावरून उघड झालें आहेच. तेथें देवाचा बाजार नाहीं. पण मूळ कारण जें देवाचें अस्तित्व, तें संघटनात्मक अवस्थेंत मूर्त रूपांत उभें आहे. तेव्हां थोडें वळण दिल्यास पुढच्या पिढीचें दुष्परिणामापासून थोडें विचलन होणें अवघड नाहीं. ही प्रक्रिया अर्थातच संथ गतीची राहिल.

या समाजांत एकाचें दुखणें दुसऱ्याला कां भिडत नाहीं, हा त्यांचा शेवटचा प्रश्न आहे. हें जर खरें असेल, तर त्या प्रश्नाचें एक उत्तर अस कीं, दुसऱ्याचें दुःख स्वतःला भिडल्या-शिवाय जोपर्यंत एखाद्या समाजविभागला सुखानें जगणें शक्य होत आहे, तोपर्यंत तो तो समाजविभाग तसाच अलितपणें जगत राहिल. पण दुसरें मानसशास्त्रीय पातळीवरचें उत्तर असें कीं, खरोखरीच वास्तवांतलीं मर्च दुःखें व्यक्तीला अशीं भिडत असतात का ? तशीं तीं भिडत असतीं, तर व्यक्तीला दैनंदिन जगणेंच अशक्य झालें असतें. कारण मग संवेदनांचा आणि जाणिवांचा कोलाहल ( Chaos ) माजला असता. एकाचें दुखणें जाणिवेच्या पातळीवर दुसऱ्याला अपरिहार्य आणि सक्तीचें ( Compulsive ) असल्या-शिवाय, तें त्याला भिडत नाहीं. व्यक्ति निसर्गतःच नकळत निवड करते. ती वाकीचीं दुःखें

शानात्मक पातळीवर समजावून घेते. पण जाणिवेच्या पातळीवर त्यांच्यापासून सुरक्षित राहण्यासाठी स्वतःभोवतीं एक संरक्षक कवच तयार करते. थोडक्यांत, व्यक्ति स्वाभाविकपणेच कप्याकप्याने जगते. अशा प्रकारे व्यक्ति एकाचवेळीं कप्याकप्याने व अपरिहार्य परिस्थितींत सामूहिक जाणिवेच्या पातळीवर जगत असते. तेव्हां, दुःखें भिडण्याचा प्रश्न निरर्थक आहे, हें अवचटांना माहित नाही, असें कसें म्हणावे ?

मग या पुस्तकाचे एकंदर मूल्यमापन काय ? व आधीं उपस्थित केलेल्या प्रश्नांचीं उत्तरे कोणतीं ? सुरुवातीस नमूद केल्याप्रमाणें या पुस्तकांतील लेखनाची पद्धति जरी अनुबोधात्मक असली, तरी लेखकाची भूमिका पूर्ण अलिप्त नाही; तर ऐहिक, धर्मविमुक्त, व्यक्ति व समाजकल्याणेच्छु व सामाजिक बांधिलकी मानणारी आहे. ही भूमिका निकोप आहे का, असा दुसरा प्रश्न होता. तर त्याचें उत्तर होकारार्थी असलें, तरी त्या भूमिकेचें वैचारिक अधिष्ठान तितकेसें शास्त्रपूत नाही, वादग्रस्त आहे, असें म्हणतां येईल. त्यांतील वादग्रस्तता प्रस्तुत लेखांत ठिकठिकाणीं दाखविलेली आहे. देव, पिशाच्चसृष्टि, इत्यादींचें अस्तित्व धर्मभावनेचें अधिष्ठान, सर्वव्यापी राजकारण व आमची सामाजिक अर्थव्यवस्था, इत्यादि प्रश्नांच्या खोल पाण्यांत अवचट शास्त्रीयदृष्ट्या आणि पुरेशा गांभीर्यानें उतरलेले नाहीत. उदाहरणार्थ, अंगात येणें, ही गोष्ट (मीरा दातारचा दर्गा) म्हणजे केवळ मनोरुग्णता आहे असें त्यांनीं म्हटल्याप्रमाणें, निखालस म्हणतां येईल कीं नाही, याविषयीं मी साशंक आहे. अशा गोष्टी म्हणजे 'Possession Syndrome' चे प्रकार असतात, असें मानसशास्त्र सांगतें, हें मान्य. पण मानसशास्त्र आणि मनोरुग्णचिकित्साशास्त्र यांनाच सध्यां वैज्ञानिक आव्हान मिळालेलें असतांना मानसशास्त्राचा पुरावा हा एक शुद्ध वैज्ञानिक पुरावा मानतां येत नाही.

शेवटचा प्रश्न या पुस्तकाच्या वाचकाशीं व लेखकाच्या हेतूशीं निगडित आहे. सामाजिक आशयप्रधान लिखाणामार्गे समाजप्रबोधनाचें उद्दिष्ट असतें, तसें तें या पुस्तकामार्गेहि आहे, हें उघडच आहे. पण निरक्षर किंवा फारसें प्रगत असें लेखन वाचूं न शकणारा मोठा वाचकवर्ग, जो या पुस्तकाच्या विषयाशीं मोठ्या प्रमाणांत संबंधित आहे, त्याला या पुस्तकाचा लाभ होणार नाही. आणि मध्यमवर्गीय सुशिक्षित वाचकाच्याहि प्रतिक्रिया वेगवेगळ्या संभवतात. कांहीं अज्ञान मध्यमवर्गीयांचे डोळे या पुस्तकानें उघडतील, अशी आशा केल्या. पण मूळ समस्यांना स्पर्श केलेला नसल्यानें व एकंदर पुस्तकाचा भाषा-व्यवहार मध्यमवर्गीय स्तरावरचा असल्यानें शंकाकुशंका आणि असमाधान यांनाहि जागा राहणें अगदीं स्वाभाविक आहे.

खरें म्हणजे अशा विषयांवर प्रौढसाक्षर मालेंतील पुस्तके जशीं असतात, तशीं मोठ्या टाऱ्यांतील, अत्यंत सुबोध भाषेत विषय मांडणारीं, ढोंग उघड करणारी आणि मार्गदर्शक स्वरूपाचीं पुस्तके हवीं आणि अंधश्रद्धांचे गुरु व केंद्रे अशा व्यापक विषयांऐवजीं सत्यनारायणाची, सत्यविनायकाची पूजा, किंबहुना दैनंदिन पूजाविधि, मुंज, यांसारख्या सोप्या विधींचें-विषयांचें विश्लेषण सोपें करून त्यांतील वैयर्थ्य स्पष्ट केलें पाहिजे आणि



**पर्याय मांडले पाहिजेत.** पर्यायांचा विचार महत्त्वाचा अशासाठी आहे की, आहे तें वास्तव मान्य करून त्याला तोंड दिलें पाहिजे. हें सत्य असलें, तरी असें तोंड देणें कशाच्या आधारावर, हें स्पष्ट करणें, म्हणजेच पर्याय मांडण्याचीहि जबाबदारी निवेदकावर येते.

मे. पुं. रेगे यांच्या या पुस्तकाच्या प्रस्तावनेंत 'रिपोर्टिंग,' शुद्ध नीति, मानवी प्रकृति, संस्कृति, भारत आणि मार्क्सवाद, श्रद्धा, अंधश्रद्धा, इत्यादि अनेक गुंतागुंतीच्या विषयांवर मार्मिक भाष्य केलेलें आहे. अवचटांच्या या पुस्तकांतील चित्रणामुळे अनेकांना जशी स्वाभाविक कृतीची प्रेरणा मिळेल, तशीच धार्मिक श्रद्धेचें (कीं ज्या श्रद्धेची फार जबर अशी किंमत अडाणी, निष्पाप माणसांना द्यावी लागते.) स्वरूप आणि क्षेत्र यांविषयी पुन्हां मुळापासून विचार करण्याची प्रेरणाहि कित्येकांना लाभेल अशी आशा मे. पुं. रेगे यांनीं व्यक्त केली आहे. पण अवचटांच्या लेखनांत गांभीर्य व हलकेफुलकेपणा यांचें जें चमत्कारिक रसायन आहे त्यामुळेहि या लेखनाचा असा परिणाम होईल, असें व्यक्तिशः मला वाटत नाहीं. पण तो प्रश्न वेगळा आहे. अवचट हिंदु परंपरेतून पूर्णपणें बाहेर आलेले आहेत, या रेगे यांच्या विधानांशींहि सहमत होणें अवघड आहे. याउलट, अध्यात्म, वैराग्य, यांविषयीं अवचटांच्या आदर्शात्मक व Normative स्वरूपाच्या पूर्वकल्पना कशा आहेत, हें मी पूर्वीं दाखवून दिलें आहेच. म्हणजे रेगे यांच्या भाषेंत 'विशिष्ट परंपरेतून बाहेर पडून सार्वत्रिक मानवी परंपरेवर कावू मिळविण्याचा' अवचटांचा प्रयत्न यशस्वी झाला आहे, असें निदान या पुस्तकापुरतें तरी निखालसपणें करतां येत नाहीं. पण असे कांही मुद्दे मतभेदाचे असले, तरी ही मूल्यवान प्रस्तावना हें या संग्रहाचें एक भूषण आहे. 'संभ्रम' या संपूर्ण पुस्तकांत मिळून अवचटांनीं देव, पिशाच्च, धर्म, समाजव्यवस्था, अर्थव्यवस्था, सामाजिक संवेदनहीनता असे अनेक शत्रू उभे केलेले आहेत. पण यांपैकीं खरा शत्रू कोण किंवा कोणाला प्राधान्य द्यावें, याविषयीं अवचटच अजून संभ्रमांत आहेत असें वाटत राहातें.

प्रिय वाचक,

छपाई आणि कागद यांवर होणारा खर्च वाढला आहे. सर्वत्र नियतकालिकांनीं आपल्या किंमती वाढविल्या आहेत. 'आलोचना'नें मात्र आपली वर्गणी वाढविलेली नाहीं. या परिस्थितींत 'आलोचने'ला आपणाकडून देणगीच्या रूपानें आर्थिक साहाय्य मिळालें, तर कांहीं सुकरता आलोचनेच्या कामांत येईल. यासाठीं आपणास शक्य तितकें अधिक साहाय्य करावें ही विनंति. खकम आलोचना या नांवें फक्त डिमांड ड्राफ्टनेंच पाठवावी.

—संपादक



## ॥ वाचकांना आवाहन ॥

चालू वर्ष हे 'आलोचने'चे विसावे वर्ष आहे. या वर्षी आलोचनेची आर्थिक स्थिति सुधारण्याचा एक सामूहिक प्रयत्न करून पाहण्याची इच्छा आहे.

'आलोचने'च्या वाचकांनी स्वतः आणि आपल्या परिचितांकडून घेऊन किंवा परिचित आणि इतर यांना प्रवृत्त करून 'आलोचने'ला भरीव स्वरूपाच्या देणग्या पाठवाव्या असे आवाहन करित आहे. देणगीची रक्कम किमान रु. १००/- असावी. ही देणगी विनाअट असावी. रक्कम 'आलोचना प्रस्थान' या नांवें बँकेवरील डिमांड ड्राफ्टने किंवा मुंबईतील बँकेवरील चेकने पाठवावी. इतर कोणत्याही प्रकारे रक्कम पाठवू नये.

वर देणगीचा किमान आंकडा दिलेला असला, तरी तो अधिकाधिक रकमेचा आंकडा ठरू नये, असेंहि आवाहन करावेसे वाटते.

आलोचना प्रस्थानद्वारे आवाहन

'आलोचने'च्या विसाव्या वर्षानिमित्त आलोचना आजीव वर्गणीची योजना पुन्हां सुरू करावी अशी आलोचनेच्या काहीं हितचिंतकांनी इच्छा व्यक्त केली आहे. त्यांच्या सूचनेचा आदर म्हणून ही योजना कार्यवाहीत आणण्याचा विचार आहे. एकरकमी रु. ४००/- पाठवून 'आलोचने'चे आजीव वर्गणीदार व्हा. ही योजना फक्त व्यक्ति-वर्गणीदारांसाठीच आहे.

---

Vol. 20

ALOCHANA

No. 8

---

♣ BHAARATEEYA WAANGMAYETIHAAS .  
LEKHANAACHEEN PANCH AADHAAR SOOTREN

♣ SAMBHRAM : Literary Sketches of Anil Awachat reviewed

---

ALOCHANA : Exclusively devoted to Criticism of  
Literature and other Arts

Editor : VASANT K. DAVTAR

Annual Subscription : Rs. 20 /- ( In India )

Rs. 35 /- ( Abroad )

This issue : Rs. 3 /- ( Exclusive of Postage )

---

33, Shefalee

Mahim Makarand Sahanivas

1074 Savarkar Marg

Mahim, Bombay 400 016

---

# आ लो च ना

केवळ समीक्षेसाठी  
आपलें अस्तित्व व वैशिष्ट्य राखणारें  
मराठींतील एकच एक मासिक

- ♣ नव्या पुस्तकांची समीक्षणे
- ♣ जुन्या ग्रंथांची पुनर्मूल्यांकने
- ♣ वाङ्मयप्रकारांची तात्त्विक व ऐतिहासिक चिकित्सा
- ♣ रसिकतेचे चढउतार
- ♣ लेखकांच्या वाङ्मयीन कार्याचा अभ्यास
- ♣ साहित्यविषयक प्रश्नांची व संशोधनाची चर्चा
- ♣ वाङ्मयीन टीपा व टिपणे
- ♣ इतर कलाविषयी उहापोह
- ♣ भाषा व वाङ्मय : अभ्यासविवेचने
- ♣ साहित्यविषयक सिद्धान्त, प्रणालि, तत्वे, इत्यादींचे वैचारिक मंथन

म्हणजे

**आलोचना**

संपादक आलोचना

३३ शेफाली, माहीम मकरंद सहनिवास  
१०७४ स्वा. सावरकर मार्ग,  
मुंबई ४०० ०१६

**चालू वर्ष विसावे वर्ष**



वर्ष विसावे अंक वारावा

वर्ष विसावे अंक वारावा

ऑगस्ट एकोणीसशें ब्याऐंशी

आठवळा

०

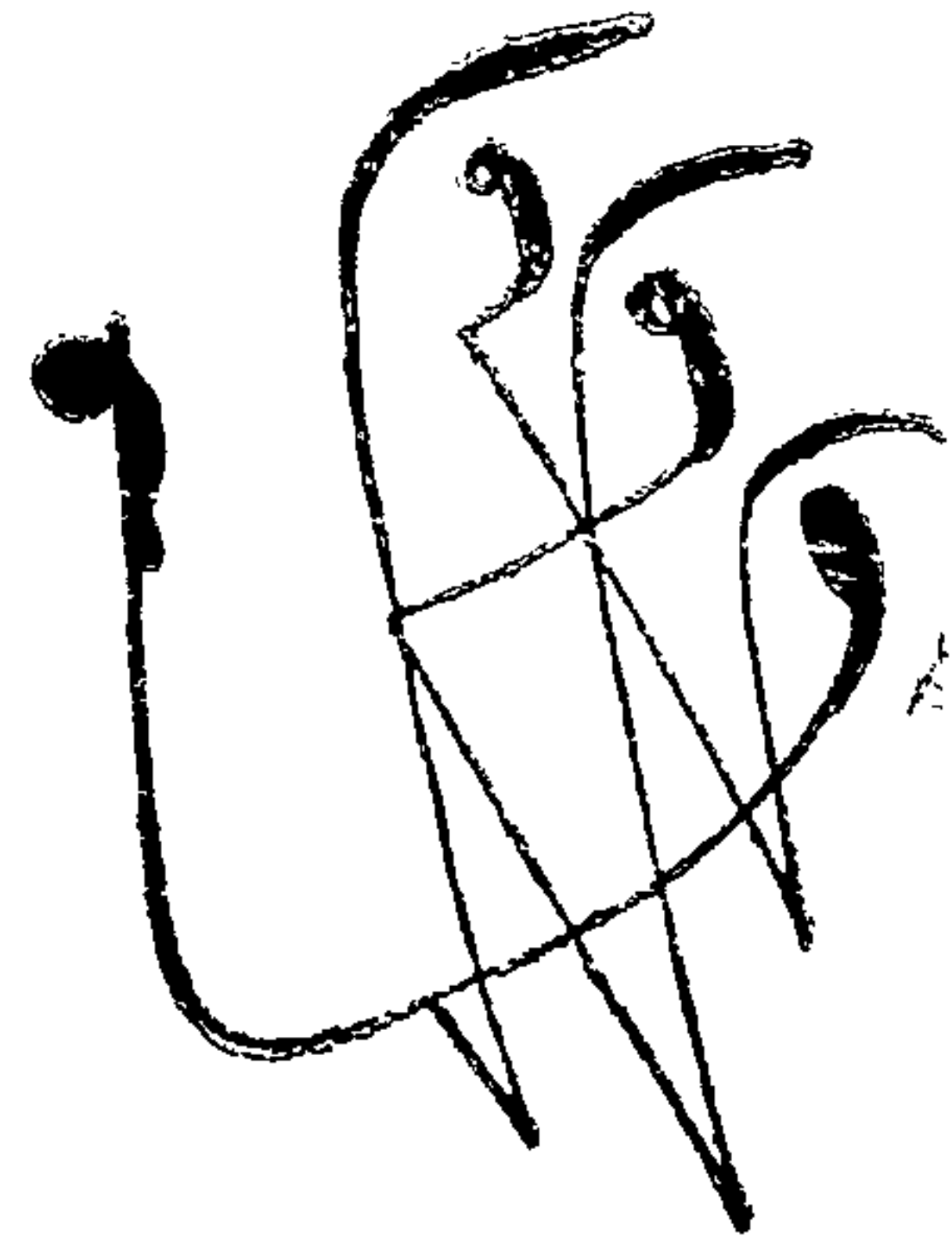
319  
२०१८/१२



साहित्य-सहाय्य-मंडळ

बु. ल. देशपांडे

मं. वि. राजाध्यक्ष



रारंग ढांग : १

हे झाड जगावेगळे : १३

दलित साहित्य : एक आकलन : २४

महाराष्ट्र राज्य

साहित्य आणि संस्कृति मंडळ

पुरस्कृत

वर्ष विसावें

अंक बारावा

ऑगस्ट

एकोणीसशें ध्याएँशीं

मूल्य तीन रुपये फक्त

संपादक मुद्रक प्रकाशक वसंत केशव दावतर मालक आलोचना प्रस्थान

सहकारी संपादक सुहास भालचंद्र बापट दिगंबर पाध्ये म. ल. वराडपांडे वसंत पाटणकर चंद्रकांत मर्गज

मुद्रण-स्थळ साहित्य सहकार मुद्रणालय मुं. म. ग्रंथसंग्रहालय मार्ग दादर मुंबई नौदा

प्रकाशन-स्थळ ३-३३ शेफाली मकरंद सहनिवास १०७४ स्वा. सावरकर मार्ग मुंबई चारशें शून्य सोळा

वार्षिक वर्गणी वीस रुपये परदेशी तीस रुपये विमानानें एकाहत्तर रुपये

मागील अंक प्रत्येक अंकांची किंमत दुप्पट चेक आलोचना या नांवानें काढलेला असावा

मुंबईवाहेरील बँकेच्या चेकनें तसेंच टपाल द्रव्यदेयकानें वर्गणी किंवा इतर रकम पाठवूं नये 'डिमांड ड्राफ्ट'नें

पाठवावी वर्गणी पौन्वल्याच्या पावतीसाठीं नांव पत्ता लिहिलेले पन्नास पैशांचें टपाल तिकिट लावलेले

पाकिट पाठवावें अंक न मिळाल्यास टपालखात्याकडे तक्रार करावी टपालांत अंक खाना झाल्यानंतर

आलोचना प्हील जबाबदारी घेऊं शकत नाही यासंबंधी साख्खा पत्रध्यवहार करीत राहणें नाहीं शक्य

आलोचनेंत प्रसिद्ध होणाऱ्या समीक्षणांतील मतांशीं आलोचनेचे मालक संपादक प्रकाशक मुद्रक व इतर

साहाय्यक सहमत असताना असं नाहीं

आलोचनेंत प्रसिद्ध होणाऱ्या साहित्याचे सर्व हक्क त्या त्या लेखकांच्या स्वाधीन

आलोचनेकडे प्रसिद्धीसाठीं लेखन पाठवितांना शीवत परतीचें / उत्तराचें पुरेसें टपालहंडिकेला असावें तें

नसेल तर त्या लेखनाच्या परतीची किंवा सुरक्षिततेची जबाबदारी आलोचनाच्या संपादकांना किंवा

साहाय्यकांना स्वीकारणें शक्य होणार नाहीं.

या अंकाची छपाई : भंडारी मुद्रणालय २७१ नारायण पेठ पुणे तीस

मुद्रण-संयोजन : लेखनमुद्रा पुणे तीस

## ॥ रारंग ढांग ॥

॥ प्रभाकर पेंढारकर ॥

‘ रारंग ढांग ’ ही श्री. प्रभाकर पेंढारकर ह्यांची तिसरी कादंबरी आहे. कादंबरीचा वेगळा विषय, जीवनाच्या एका वेगळ्या अनुभवक्षेत्राचें चित्रण, ह्यांमुळे ही कादंबरी लक्ष वेधून घेते. ‘ रारंग ढांग ’ ह्या कादंबरींत चित्रित करण्यांत आलेलें अनुभवक्षेत्र मराठी वाचकांना पूर्णपणें अपरिचित आहे. हिमालयांतील भारताच्या ‘ फॉरवर्ड एरियां ’तील जीवनाचें चित्र ह्या कादंबरीत उभें केलेलें आहे. प्रामुख्याने ‘ फॉरवर्ड एरियां ’त ‘ बॉर्डर रोड ’वर काम करणाऱ्या सैन्याच्या एका विभागाचें, ‘ जनरल रिझर्व्ह इंजिनिअर फोर्स ’ ( ग्रेफ )चें चित्रण ह्या कादंबरींत झालें आहे. सैन्यांतील सर्व-साधारण जीवनव्यवस्थेचें चित्रण मराठी वाचकवर्गाला संपूर्णपणें अपरिचित नसलें, तरीहि त्याचा पुरेसा परिचय मराठी कथात्मक वाङ्मयांतून झाला आहे, असें म्हणतां येणार नाहीं. त्यांतील प्रस्तुत कादंबरींत करण्यांत आलेलें चित्रण सैन्यांतील एका विशेष विभागाचें, त्यांतील जीवनव्यवस्थेचें आहे. हिमालयांतील अतिशय उंचावरील भागाची पार्श्वभूमि व सैन्यांतील जीवनव्यवस्था, ह्या दोन्ही दृष्टींनीं ही कादंबरी वेगळी, नावीन्यपूर्ण आहे.

विश्वनाथ मेहेंदळे हा एक चौविशीचा इंजिनिअर तरुण, मुंबईतील चांगल्या पगाराची नोकरी सोडून सैन्यांतील ‘ बॉर्डर रोड ऑर्गनायझेशन ’मध्ये तीन वर्षांच्या करारानें नोकरी स्वीकारतो. हा तरुण संवेदनाक्षम, ध्येयवादी, स्वतंत्र वृत्तीचा आहे. केवळ एक नवा अनुभव घ्यावा, ह्या वृत्तीनें विश्वनाथ नव्या नोकरींत आलेला नाही. ही नवी नोकरी स्वीकारण्याचें कारण तो कर्नल राईट ह्यांना सांगतो, ते असें कीं, ‘ माझ्या आवडीचं काम करायला तरी मिळेल ... हिमालयात रस्ते बांधण्याची इच्छा आहे.. येथल्या लोकांना त्या रस्त्यांचा उपयोग होईल, बाहेरच्या जगाशी त्यांचे संबंध येतील .. हे काम उपयोगी आणि महत्त्वाचे आहे. ’ ( पृ. ५-६ ) रारंग ढांग ह्या विभागांतील ‘ भैरव प्रोजेक्ट ’वर त्याची नेमणूक होते. त्यानें आपल्या कामाचा ताबा घेतल्यापासून तो तें काम सुटेपर्यंत वर्षभराच्या तेथील वास्तव्यांत विश्वनाथला हिमालयांतील लहरी निसर्गाचे व सैन्यांतील जीवनाचे विविध अनुभव येतात. हे अनुभव बळंशीं संघर्षात्मक स्वरूपाचे आहेत. ह्या अनुभवांचे चित्रण ‘ रारंग ढांग ’ ह्या कादंबरींत केले जाते. हा संघर्ष दुहेरी स्वरूपाचा आहे. लेखकाच्या शब्दांत सांगावें म्हटलें, तर ‘ एका बाजूला हिमालय व लहरी निसर्ग, दुसऱ्या बाजूला वेगवेगळ्या स्वभावाची, पण सारख्याच जिद्दीची माणसे ! निसर्गात आणि माणसांत जशी येथे



रस्सीखेच व संघर्ष, तसाच प्रसंगी माणसामाणसांतही ! त्याची ही कथा. ' (प्रस्तावना)  
निसर्ग व माणूस ह्यांतील आणि माणसामाणसांतील संघर्ष लेखक कादंबरींत कशा  
रीतीने वाचकांसमोर ठेवतो ते आपणास पाहातां येईल.

‘ रारंग ढांग ’ ह्या कादंबरीची कथावस्तु ज्या भौगोलिक परिसरांत घडत जाते, तो  
परिसर हिमालयांतील भारताच्या सीमेलगतचा परिसर होय. हिमालयांतील नितळ,  
उभ्या कड्यांना तेथील स्थानिक भाषेत ‘ ढांग ’ असें म्हणतात. ‘ रारंग ’ हें त्या  
परिसराचें विशेषनाम आहे. हिमालयांतील हा भाग जसा निसर्गरम्य आहे,  
त्याप्रमाणेंच तो रौद्रभीषणहि आहे. सीमेलगत असणाऱ्या ह्या भागांत सैन्याचीं नवीं  
नवीं ठाणीं उभारण्यासाठीं, सैन्याची हालचाल त्वरेनें होण्यासाठीं ह्या भागांत रस्ता  
बांधणीचें काम सुरू झालें. त्यासाठीं सैन्यांतील इंजिनिअरिंग विभाग गेलीं कित्येक वर्षे  
काम करीत आहे. सैन्याच्या दृष्टीनें हें रस्ताबांधणीचें काम अत्यावश्यक व तातडीचें  
असलें, तरी हें काम सोपें नाहीं. हिमालयाच्या उभ्या कड्यांमधून हा रस्ता खोदून  
काढावा लागतो. हिमालयांत ज्या उंचीवर हे रस्ते बांधले जात आहेत, त्या ठिकाणीं  
अनेक नैसर्गिक अडचणी आहेत. विरळ ऑक्सिजन, विलक्षण थंडी, वेगवान वारे,  
अकल्पित लँडस्लाइडस् अशा अनेक संकटांना तेथें रस्त्याचें काम करणाऱ्या माणसांना  
तोंड घावें लागतें. ह्या कादंबरींतील ग्यानचंद म्हणतो : ‘ पण इथं रोजच लढाई. कोणत्या  
तरी दगडावर तुमचं नाव लिहिलेलं. कुठूनतरी येऊन तो तुमच्या डोक्यावर कोसळेल.  
बसल्या जागी खलास. कोणत्या वळणावर ब्रेक फेल होतील, रॉड तुटेल, अॅक्सल  
मोडेल ... काहीही होऊ शकेल. एखाद्या वळणावर मृत्यू तुमची वाट पाहात उभा  
असेल. ’ ( पृ. ४ ) आणि तरीहि निसर्गाच्या रौद्रभीषण स्वरूपाला तोंड देत ब्रेफचे  
जवान व तेथील गुरखा मजूर रस्त्याचें काम जिद्दीनें करीत राहातात. अनेक अपघात  
होऊनहि हें काम चालूच राहतें. यांतूनच माणसाची निसर्गाशीं संघर्ष करण्याची  
धडपड, जिद्द, दुर्दम्य इच्छाशक्ति, आणि त्याबरोवरीनेच कांहीं वेळां अगतिकता,  
असाहाय्यता जाणवत राहाते. निसर्ग व माणूस ह्यांच्यांतील अशा प्रकारचा संघर्ष  
लेखकानें वाचकांसमोर ठेवण्याचा प्रयत्न केला आहे.

निसर्ग व माणूस ह्यांच्यांतीस संघर्ष उभा करण्यासाठीं येथें निसर्गाचें रौद्रभीषण रूप,  
त्याची अनपेक्षितता व माणसाची चिवट जीवनलालसा, यांचे दर्शन घडवणें आवश्यक  
होतें. निसर्गाच्या रौद्रभीषणतेचा प्रत्यय आल्याखेरीज माणसाच्या निसर्गाविरुद्ध झुंज  
देणाऱ्या इच्छाशक्तीला अर्थपूर्णता प्राप्त होत नाहीं. माणूस व निसर्ग ह्यांच्यांतील  
संघर्ष घटना-प्रसंगांच्या द्वारे किंवा व्यक्तीला आलेल्या ह्या संघर्षाच्या आत्मप्रत्ययाच्या  
भाषिक प्रकटनांतून दाखवतां येतो. पैकीं व्यक्तीला आलेल्या निसर्गाच्या रौद्रभीषणतेच्या  
आत्मप्रत्ययाला ह्या कादंबरींत फारसें स्थान नाहीं. याचें कारण असें देतां येईल कीं,  
अशा प्रकारच्या आत्मप्रत्ययाच्या भाषिक प्रकटनाची क्षमता लेखकांत नाहीं. दुसरें,  
लेखकाच्या बाजूनें एक कारण असें देतां येऊं शकेल कीं, ही कादंबरी तृतीय पुरुषी

दोन : आलोचना

निवेदनात्मक असल्यामुळे व्यक्तीच्या आत्मप्रत्ययाला येथे फारसे स्थान देतां आले नाही. त्यामुळे प्रामुख्याने घटना-प्रसंगांतून निसर्ग-माणूस हा संघर्ष उभा करणे आवश्यक होते. हिमालयांतील ह्या विशिष्ट भागाच्या रौद्रभीषणतेचा प्रत्यय देऊं शकतील असे घटना-प्रसंग प्रस्तुत कादंबरींत असावेत हे प्रस्तुत होय. कारण त्यांतून निसर्ग व माणूस ह्यांच्यातील संघर्षाची तीव्रता वाचकाला कळू शकेल.

‘ रारंग ढांग ’ ह्या कादंबरींत निसर्गाच्या रौद्रभीषणतेचा प्रत्यय देतील असे घटना-प्रसंग जवळपास नाहीतच असे म्हणावे लागते. जे काहीं मोजकेच घटना-प्रसंग निसर्गाच्या भीषणतेचा प्रत्यय देऊं शकले असते, त्या प्रसंगचित्रणांत लेखक आपल्या शैलीच्या सफाईदारपणांत, तंत्राच्या कौशल्यांत अडकलेला आहे, हे स्पष्टपणे दिसते. ह्याचें ठळक उदाहरण म्हणून ‘ लँडस्लाइड ’च्या प्रसंगाचा उल्लेख करतां येईल. ( पाहा, पृ. २६-३२ ). निसर्गाच्या रौद्रभीषणतेचा प्रत्यय देऊं शकेल असा हा प्रसंग आहे. परंतु ह्या प्रसंगाचें चित्रण करतांना लेखकाला तंत्रकौशल्याचेंच अतिरिक्त भान आहे, हे लक्षांत येते. ह्या प्रसंगाचें चित्रण करतांना लेखक आपल्या-समोर वेगवेगळ्या दृश्यांचे भाग ठेवतो. एका दृश्यांत कादंबरींतील एका व्यक्तीला आलेला अनुभव, दुसऱ्या दृश्यांत दुसऱ्या व्यक्तीला आलेला अनुभव व शेवटीं कथानायकाचें भाष्य, अशा तंत्राचा उपयोग लेखक येथे करतो. ही पद्धति अनुबोध-पटाला जवळची आहे. ( लेखक स्वतः अनुबोधपटनिर्माता आहे, ही माहिती येथे अप्रस्तुत आहे. ) परंतु अनुबोधपटांत साक्षात् दृश्ये आपल्यासमोर असतात. कथा-कादंबरींत तीं शब्दांमार्फत उभीं करावीं लागतात. त्यामुळे असें तंत्र कादंबरीला नेहमी उपयुक्त ठरेल असें नाही. प्रस्तुत कादंबरींत असें तंत्र निसर्गाच्या रौद्रभीषणतेचा प्रत्यय देऊं शकत नाही. निसर्गाच्या भयकारी रूपाचा प्रत्यय वाचकाला देण्याऐवजीं येथे घटना-प्रसंगांचें वृत्तांतवजा लेखन होतें; किंवा त्या भीषणतेचें नाट्यात्मक निवेदन केले जाते. उदा०, ‘ इथं काम करणाऱ्या माणसांना कोणत्याही गोष्टींचें आश्चर्य वाटणं बंद होई. ती भावनाच त्यांच्या मनातून आपोआप हद्दपार होई-अपघात रोजचेच ! गाडी कड्याखाली कोसळली - चालायचंच ! मृत्यू - आपल्या-बरोबर तोही जन्माला येतो आणि बॉर्डर रोडवर आपल्याबरोबरच तो ड्यूटीवर दाखल झालेला असतो. ’ ( पृ. ५४ ) काहीं वेळा त्या प्रसंगावर एखादें भाष्य केले जाते. उदा० : लँडस्लाइडच्या प्रसंगानंतर विश्वनाथ म्हणतो, ‘ हेही एक प्रकारे रणांगणच ! इथं मशिनगनच्या फेरी नाहीत, तोफाबंदुका नाहीत, बावने उसळणारी आग नाही, फार काय ज्याच्याशी दोन हात करता येतील असा शत्रूही समोर दिसत नाही. पण रणांगणाप्रमाणेच इथंही मृत्यू आहे. संहार आहे, विध्वंस आहे. ’ ( पृ. ३२ ) निसर्गाच्या भयकारी, रौद्र रूपाचें चित्रण नसल्यामुळे ह्या कादंबरींतील माणूस व निसर्ग ह्यांच्यातील संघर्ष प्रामुख्याने वर्णनात्मकतेच्या पातळीवर राहातो. तो जिवंत, समृद्ध होत नाही. हिमालयांतील निसर्गसौंदर्याचें लेखकानें उभें केलेलें चित्रहि ह्यापेक्षां



फारसें वेगळें नाहीं.

, रांग ढांग ' ह्या कादंबरींत चित्रित करण्यांत आलेला संघर्ष लेखकानें प्रस्तावनेंत म्हटल्याप्रमाणें एका वाजूला निसर्ग व माणूस यांतील व दुसऱ्या वाजूला माणसा-माणसांतील आहे. पैकीं पहिल्या प्रकारच्या संघर्षाचें स्वरूप कसें आहे, तें आपण पाहिलें. एकूण कादंबरीच्या रचनेंत हा संघर्ष गौण आहे. ह्या कादंबरींत प्रधान स्थान मिळालें आहे तें माणसामाणसांतील संघर्षाला होय. त्यामुळें माणसामाणसांतील संघर्षाचें स्वरूप कोणत्या प्रकारचें आहे, त्याची चिकित्सा करतां येईल. सामान्यतः कोठल्याहि क्षेत्रांत वेगवेगळ्या प्रकृतींची, प्रवृत्तींची माणसें असतात. अशीं वेग-वेगळ्या प्रकृति-प्रवृत्तींचीं माणसें असल्यावर त्यांच्यांत संघर्ष होणेंहि अटळ असतें. सैन्याचें क्षेत्र याला अपवाद असण्याचें कारण नाहीं. सैन्यांतील अधिकाऱ्यांतहि अंतर्गत ताण, संघर्ष मोठ्या प्रमाणांत असतात. शिस्तीच्या कवचाखालीं असणाऱ्या ह्या ताणांची सर्वसामान्यांना कल्पना नसते. कारण राजकीय, सामाजिक क्षेत्रांप्रमाणें ह्या ताणांची जाहीर वाच्यता होत नाहीं, होऊं शकत नाहीं. त्यामुळेंच श्री. प्रभाकर पेंढारकर ह्यांनीं सैन्यांतील अधिकाऱ्यांमध्ये असलेला ताण, संघर्ष दाखवण्याचा केलेला प्रयत्न मूल्ययुक्त आहे. अर्थात् ' रांग ढांग ' ह्या कादंबरींत सैन्यांतीलच दोन अधिकाऱ्यांमधील ताणापेक्षां प्राधान्य मिळालें आहे तें सैन्यांतील अधिकारी व सैन्यांत तीन वर्षांच्या करारानें आलेला सिव्हिलियन अधिकारी, ह्यांच्यांतील ताणाला होय. हा ताण, संघर्ष मेजर बंबा व सिव्हिलियन अधिकारी लेफ्टनंट विश्वनाथ, या दोन व्यक्तिरेखांमार्फत उभा केला जातो. या दोघांमधील संघर्ष हा केवळ दोन प्रकृतींमधील संघर्ष नाहीं, तर तो दोन प्रवृत्तींमधील संघर्ष आहे.

विश्वनाथ हा सैन्यांत तीन वर्षांच्या करारानें आलेला सिव्हिलियन अधिकारी आहे. ' बॉर्डर रोड ' वर ' भैरव प्रोजेक्ट ' च्या एका युनिटमध्ये मेजर बंबा ह्यांच्या हाताखालीं त्याची नेमणूक केली जाते. मेजर बंबांना सैन्यांतील शिस्त महत्त्वाची वाटते. सैन्या-बाहेर अशी शिस्त नसते, असें मेजर बंबांचें मत आहे. सिव्हिलियन अधिकाऱ्यांना सैन्यांतील शिस्तीचें महत्त्व कळत नाहीं, असें त्यांना वाटतें. त्यामुळेंच सैन्यांत तीन वर्षांच्या करारानें येणाऱ्या विश्वनाथबद्दल त्यांचें मत पूर्वग्रहदूषित आहे. ह्या दोघांमधील खटके पहिल्या भेटीपासूनच सुरू होतात. दोघांमधील ह्या संघर्षाला एक व्यापक स्वरूप प्राप्त होतें आणि ते म्हणजे नियमन विरुद्ध स्वातंत्र्य यांच्यांतील संघर्षाचें होय. सैन्यांतील ज्येष्ठ अधिकारी विरुद्ध कनिष्ठ अधिकारी, सत्ता विरुद्ध सत्तला आव्हान देणारी विवेकशक्ति, निर्भयता; माणसाला एक यंत्र समजणारी प्रवृत्ति विरुद्ध माणसाचा माणूस म्हणून विचार करणारी प्रवृत्ति; शिस्त, नियमन विरुद्ध विवेकी स्वातंत्र्य; हीं अंगें ह्या संघर्षाला आहेत.

मेजर बंबांना सैन्यांतील शिस्तीवेरीज अन्य कोणत्याहि गोष्टी महत्त्वपूर्ण वाटत नाहींत. माणसाचा माणूस म्हणून विचार करण्यास ते तयार नाहींत. ते विश्वनाथला

चार : आलोचना



म्हणतात, 'तुझं इंजिनिअरिंगचं ज्ञान, आणि येथल्या निसर्गाच्या लहरी...त्या सर्वापेक्षा मला सैन्यातील शिस्त अधिक महत्त्वाची आहे.' ( पृ. ४६ ) त्यांच्या मते सैन्यांत नियम हे पाळण्यासाठीच असतात. मिन्सू खंबाटा एकदां गंमतींत विश्वनाथला म्हणतो कीं, ' इथं प्रत्येक गोष्ट समजावून सांगत नसतात. ऑर्डर्स आर मॅट टू बी ओबेड ! ' ( पृ. १०४ ) केवळ आज्ञाधारकपणाच्या यांत्रिक नियमवद्धतेत विश्वनाथचें व्यक्तिमत्त्व समावण्यासारखें नाहीं. त्याच्या शिस्तीला, नियमांना विरोध नाहीं. मेजर बंबांना तो म्हणतो, ' माफ करा, सैन्यात शिस्त असावी, तिचं काठेकोर पालन व्हावं, हे मलाही पटतं. पण सांगू ? ती शिस्त माणसासाठी असावी त्या शिस्तीच्या नावाखाली माणूस भरडून त्याचं मशीन न व्हावं. ' ( पृ. ६५ ) विश्वनाथवर कोर्ट-मार्शल करण्यांत आल्यानंतर लष्करी कोर्टांत तो जें निवेदन करतो, त्यांतहि त्याची निवड स्पष्टपणें दिसते. तो कोर्टांत सांगतो कीं, ' सैन्यातली शिस्त पाळली पाहिजे हे मीही मानतो. पण इंजिनिअरिंगचे निष्कर्ष आणि माझ्या हाताखाली काम करत असलेल्या लोकांच्या सुरक्षिततेची जबाबदारी ह्या गोष्टी एका बाजूला, आणि दुसऱ्या बाजूला मला दिलेली आज्ञा आणि सैन्यातली शिस्त ! ह्या दोन गोष्टी एकमेकांविरुद्ध उभ्या राहतात तेव्हा, मला वाटतं, पहिल्याच गोष्टीला अधिक महत्त्व द्यावं लागतं ! ' ( पृ. १६७ ). परंतु विश्वनाथला सैन्यांत काम करतांना जो अनुभव येतो, तो मात्र नियमनाच्या नांवाखालीं माणसाचें स्वत्व नाहींसें करणाऱ्या शिस्तीचा होय. मेजर बंबांना विश्वनाथनें जबाबदारीनें, कष्टपूर्वक व कळकळीनें केलेलें काम दिसत नाहीं. वरिष्ठांच्या आज्ञेचें पालन करणें, मग त्या आज्ञा चुकीच्या असल्या तरी चालतील, हेंच सैन्यांतील अधिकाऱ्याचें कर्तव्य आहे, असें त्यांना वाटतें. त्यामुळेच विश्वनाथला कर्नल राईट ह्यांना हें बोलून दाखवावें लागतें कीं, ' मला वाटतं, की माणसाची काम करण्याची जिद्द, जबाबदारीची जाणीव, काम उत्तम व्हावं ही तळमळ, ह्या सर्वापेक्षा सैन्यात एकच गुण महत्त्वाचा - आज्ञाधारकपणा. ' ( पृ. ५७ ). ज्यांच्या हातांत सत्ता असते, ते ह्या आज्ञा देतात. जो आज्ञा पाळणार नाहीं, त्याला जीवनांतून उठवण्याची शक्ति सत्तेत सहभागी झालेल्या माणसांत असते. मेजर बंबांना ह्याच सत्तेचा कैफ आहे त्यामुळेच निसर्गाचे नियम, माणुसकी, ह्यांपेक्षां आज्ञाधारकपणा हाच त्यांना महत्त्वाचा वाटतो. विश्वनाथलाहि एका प्रसंगी आपणाला मिळालेल्या अधिकाराची जाणीव होते. परंतु त्याच्या विवेकी वृत्तीमुळे तो लवकरच अंतर्मुख होतो, सावध होतो. मेजर बंबांसारख्या अधिकाऱ्यांना विश्वनाथसारखा विचार करतां येणें शक्य नसतें ती त्यांची प्रकृतिच नसते.

' रारंग ढांग ' ह्या कादंबरींतील विश्वनाथ व मेजर बंबा यांच्यामधील हा संघर्ष अर्थपूर्ण आहे. विवेकशील स्वातंत्र्य, मानवी प्रतिष्ठा विरुद्ध नियमन, अधिकार, सत्ता, यांच्यातील हा अटळ संघर्ष आहे. केवळ सैन्यांतच नव्हे, तर जीवनाच्या सर्व क्षेत्रांत दिसून येणारा हा संघर्ष आहे. सैन्यांत ह्या प्रकारचा संघर्ष कदाचित उग्र स्वरूपाचा असेल.

सैन्यांतील शिस्त ही शिस्तीसाठी शिस्त अशा स्वरूपाची असते, निदान ती तशी केली जाते, असे ह्या कादंबरीतून सूचित केले जाते. लेखकाला 'रारंग ढांग' ह्या कादंबरीतून जीवनावर जे भाष्य करावेसे वाटत असते, ते विश्वनाथच्या कादंबरी-अखेरच्या आत्मसंवादांतून वाचकांसमोर येते. कर्नल राईट विश्वनाथला निरोप देतांना म्हणतात की, 'सैन्यात नसेल पण बाहेर तरी तुला अपेक्षित असलेलं स्वातंत्र्य आहे का?' (पृ. १७४) ह्या प्रश्नाच्या उत्तराचा शोध घेतांना विश्वनाथ विचार करतो की, 'इतरांच्या सुखाआड न येणाऱ्या स्वतःच्या विचारांशी प्रामाणिक राहणं आणि त्याकरिता झगडणं हा गंभीर गुन्हा आहे काय ?

'कोणतं काम द्यायचं हे मी तुमच्यावर सोपवतो. पण माझ्या कल्पनेप्रमाणं ते उत्तम आणि सर्वांना उपयोगी पडेल असं करण्याचं स्वातंत्र्य मला हवं. ही मागणी अवास्तव आहे काय ?

'आणि ती तशी असेल तर माझा हा झगडाही अटळ, अपरिहार्य आहे.' (पृ. १७४) कादंबरीतून व्यक्त होणारे हे जीवनभाष्य अर्थपूर्ण आहे. परंतु ह्या जीवनभाष्याची चिकित्सा करण्यासाठी, ते कशा रीतीने व्यक्त होते हे पाहण्यासाठी कादंबरीतील प्रमुख व्यक्तिरेखांचा, विश्वनाथचा विचार करणे आवश्यक आहे. कारण कादंबरीतील जीवनभाष्य सुटपणाने, स्वतंत्ररीत्या व्यक्त होत नाही. विशिष्ट परिस्थितीमधून, विशिष्ट व्यक्तींच्या जगण्याच्या प्रक्रियेमधून ते व्यक्त होते. तसे झाले तरच ते विश्वसनीय ठरते.

विश्वनाथ हा चौविशीचा तरुण 'रारंग ढांग' ह्या कादंबरीचा नायक आहे. तो संवेदनाक्षम, विवेकी, ध्येयवादी, स्वतंत्र बाण्याचा, असाधारण बुद्धिमत्ता असलेला, थडाडीने व जबाबदारीने काम करणारा आहे. त्याचे हे गुण वेगवेगळ्या घटना-प्रसंगांतून, त्याच्या चिंतनांतून व त्याच्याविषयींच्या इतरांच्या असलेल्या भावना वा मते यांतून वाचकांसमोर येतात. कोणत्याही वाचकाला आवडावे असेच त्याचे स्वरूप लेखकाने आपल्यासमोर ठेवले आहे. हिमालयांतील 'बॉर्डर रोड'वरील नोकरी त्याने स्वीकारली आहे, ह्याचे कारण ते काम करायला त्याला आवडते एवढेच नाही. त्याचा उल्लेख ह्या परीक्षणाच्या प्रारंभी आला आहेच. वडिलांना लिहिलेल्या एका पत्रांत तो म्हणतो की : 'मुंबईच्या पैशाचा मला सोस नाही, तेव्हा ज्यात काही केल्याचा आनंद लाभेल असे काम करावे म्हणून ही नोकरी मी स्वीकारली आहे. मी बांधत असलेल्या रस्त्यांचा येथील लोकांना उपयोग होईल, असा मला विश्वास वाटतो.' (पृ. ५४) विश्वनाथने उमाला लिहिलेल्या एका पत्रांतहि असाच आशय व्यक्त झाला आहे. उमाला तो लिहितो : 'रस्ता म्हणजे केवळ दोन विंदूंना जोडणारं अंतर नव्हे. सैन्याच्या वाहतुकीची केवळ एक सोय नव्हे. रस्ता ही त्या विभागातल्या आजवर उपेक्षित्या गेलेल्या लोकांना सुधारणांशी जोडणारी साखळी आहे...रस्त्यानं माणसांच्या बरोबर त्यांचे विचार प्रवास करतात. आशा आणि आकांक्षा, शिक्षण

सहा : आलोचना



आणि ज्ञानही!’ ( पृ. ८६ ) ह्याचा अर्थ असा कीं, हिमालयांत रस्ते बांधण्याचें काम स्वीकारतांना विश्वनाथच्या डोळ्यासमोर उदात्त हेतु आहे. वास्तविक पाहातां ‘ बॉर्डर रोड ’चें काम हें तेथील लोकांच्या सोयीसाठीं होत नसून सैन्याच्या सोयीसाठीं, देशाच्या संरक्षणासाठीं होत आहे. कांहीं लोकांच्या सोयीसाठीं सरकार अब्जावधि रुपये खर्च करतें, असें मानणें भावडेपणाचें होईल. कदाचित् कांहीं लोकांची सोय ह्या रस्त्यांमुळे होणार असेल. परंतु ती अप्रत्यक्षपणें, दुय्यम रीतीनें. केवळ लोकवस्तींसाठीं हे रस्ते बांधले जात आहेत, असें विश्वनाथनें मानणें, हें त्याच्या अपुऱ्या समजशक्तीचें लक्षण मानावें लागेल. परंतु प्रत्यक्षांत विश्वनाथ हा एक असाधारण बुद्धिमत्तेचा विद्यार्थी दाखवला आहे. ह्याचा अर्थ असा कीं, विश्वनाथ ध्येयवादी आहे हे दाखविण्यासाठीं ‘ लोकांच्यासाठीं रस्ते ’ ही कल्पना लेखकानें निर्माण केली आहे.

हिमालयांतील दुर्गम भागांत राहणाऱ्या लोकांना हिमालयांत बांधलेल्या रस्त्यांचा उपयोग होईल म्हणून विश्वनाथ तेथें जातो, असें लेखकानें दाखविलें आहे. इतरांना मदत करण्याची त्याची ही वृत्ति कादंबरींत अनेक ठिकाणीं दिसते. दुसऱ्यांना मदत करण्याची, इतरांसाठीं काम करण्याची त्याची इच्छा, प्रवृत्ति आहे, असें मानलें तर, मुंबईतच त्याच्या शिक्षणाला अनुरूप अशीं अनेक कार्यक्षेत्रें आहेत. मुंबईत सिव्हिल इंजिनिअरनें काम करणें म्हणजे उत्तुंग इमारतीच बांधणें, अशी कल्पना विश्वनाथ कां करतो हें कळत नाही. इथेहि त्याला ‘ इतरां ’साठीं काम करतां येण्यासारखें होतें. मुंबईतील जीवन अमानुष वाटलेच, तर मुंबईबाहेर महाराष्ट्रांतहि लोकोपयोगी असे अनेक कार्यक्रम, प्रकल्प आहेत. सह्याद्रीच्या रांगांमध्ये आजहि अशीं अनेक खेडीं आहेत की, ज्यांचा बाहेरच्या विश्वाशीं पांच-दहा मैल चालत गेल्याखेरीज संबंध येत नाही. ह्याचा अर्थ असा कीं, विश्वनाथ हिमालयांत ‘ बॉर्डर रोड ’वर काम स्वीकारण्याची देत असलेलीं बहुतेक कारणें तकलादू आहेत. एकच कारण योग्य आहे. तें म्हणजे, ‘ माझ्या आवडीचें काम करायला तरी मिळेल ... हिमालयात रस्ते बांधण्याची इच्छा आहे. ’ ( पृ. ५ ) हें कारण विश्वनाथची वैयक्तिक आवड व्यक्त करणारें आहे. परंतु लेखकाला ते पुरेसें वाटत नाही. ह्याचें कारण हें कीं, लेखकाला एका ध्येयवादी, आदर्श तरुणाचें चित्र वाचकांसमोर ठेवावयाचें होतें. सर्वसामान्य वाचकांना आवडेल असा नायक निर्माण करतांना विश्वनाथ ध्येयवादी रंगवणें आवश्यक ठरलें. वास्तविक पाहातां विश्वनाथनें हिमालयांतील ‘ बॉर्डर रोड ’वर नोकरी स्वीकारण्यांत कोणतीहि अपरिहार्यता नाही.

कोणताहि कादंबरीकार जीवनाचें एखादें अंग वा क्षेत्र चित्रणासाठीं निवडतो. परंतु एकदां तें क्षेत्र निवडलें कीं, त्याला त्यांतील जीवन सामग्र्यानें उभें करावें लागतें. कादंबरीला त्या क्षेत्रांतील एक भाग, अंश, समग्र वास्तव म्हणून चित्रण करतां येत नाही. ‘ रारंग ढांग ’मध्ये जीवनाचें वास्तव सामग्र्यानें आलें आहे, असें म्हणतां येत नाही. विश्वनाथ हा स्वतंत्र बाण्याचा, कोणतीहि तडजोड न करणारा, आपल्या



विचारांशीं प्रामाणिक राहणारा तरुण आहे, असें त्याचें चित्र लेखकानें आपणासमोर ठेवलें आहे. जीवनाविषयीं गंभीरपणें विचार करणाऱ्या ह्या तरुणाच्या जगण्याविषयीं स्वतःच्या कांहीं कल्पना आहेत. तो म्हणतो, ' स्वतःला पटलेल्या एखाद्या गोष्टीसाठी सर्वस्वाला झुगारून देण्याची जिद्द मला तरी अपूर्व वाटते. ' (पृ. १५) त्यामुळे आपल्या विचारांसाठीं प्रसंगीं प्राणार्पण करणारे सॉक्रेटिससारखे विचारवंत हे त्याचे आदर्श आहेत. ' रारंग ढांग ' ह्या कादंबरींत विश्वनाथ मेजर बंबा, कर्नल राईट किंवा लष्करी कोर्ट, यांच्यासमोर जें बोलतो, सांगतो, तें तें त्याच्या निर्भीड व्यक्तिमत्त्वाचें, स्वतंत्र वाण्याचें दर्शक आहे. किंबहुना ह्या कादंबरींतील संघर्ष त्याच्या स्पष्ट, निर्भीड बोलण्यामुळेच निर्माण होतो.

विश्वनाथ हा वयाच्या चौविसाव्या वर्षी ' बॉर्डर रोड 'च्या नोकरींत आला. प्रश्न असा निर्माण होतो कीं, ' विश्वनाथला ' बॉर्डर रोड 'वर जे प्रसंग अनुभवावे लागले, तसे प्रसंग त्याला ह्या आधींच्या जीवनांत अनुभवावे लागले नव्हते का ? त्याच्या ध्येयवादाची कसोटी लागावी असे कांहीं क्षण त्याच्या पूर्वयुष्यांत आले असले पाहिजेत. महाविद्यालयीन जीवन, ' युनायटेड कन्स्ट्रक्शन 'मधील एका वर्षाची नोकरी, ह्या कालखंडांतील विश्वनाथचें जीवन सुरळीत, तडजोडरहित, त्याच्या स्वतंत्र वाण्याला पोषक होतें, असें मानतां येणार नाहीं. जें भान विश्वनाथला ' बॉर्डर रोड 'वरील नोकरींत आलें, तें खरें तर ह्या आधींच त्याला येणें शक्य होतें. ' बॉर्डर रोड 'वर येण्यापूर्वी त्याला ह्या समाजांत आलेले संघर्षात्मक अनुभव, झालेला मनःस्ताप ह्याची पुसटशी छायाहि विश्वनाथच्या व्यक्तिमत्त्वावर नाहीं. तसें कांहीं घडलें आहे, असें लेखक सांगत नाहीं. दूरान्वयानेंहि सूचित करित नाहीं. त्यामुळे साहजिकच असें वाटूं लागतें कीं, विश्वनाथला त्याची धडाडी, निर्भीडपणा दाखवण्यासाठीं जणूं कांहीं एकच जागा सांपडली आहे, व ती म्हणजे ' बॉर्डर रोड ' होय. पूर्वयुष्याच्या संदर्भांत मानवी वर्तनाचा अर्थ लावतां येतो, निश्चित करतां येतो. परंतु ' रारंग ढांग ' ह्या कादंबरींतील विश्वनाथचें पूर्वयुष्य संदर्भशून्य आहे. विश्वनाथचें जगणें जीवनाच्या अन्य संदर्भांपासून तोडलेलें, एका पोकळींतील जगणें आहे. जीवनाच्या अन्य संदर्भांपासून तोडल्यामुळेच विश्वनाथ हा ध्येयवादी, तडफदार वगैरे आहे, असें दाखवणें सोपें झालें आहे. त्यामुळे वास्तव जीवनांत अशा व्यक्तीच्या बाबतींत निर्माण होणारे बिकट प्रश्न येथें निर्माण होत नाहींत. लेखकाला जीवनाचें एक सुलभीकृत चित्र, सर्वसामान्य वाचकांना आवडेल अशा रीतीनें त्यांच्यासमोर ठेवतां आलें आहे.

' रारंग ढांग ' ह्या कादंबरींत जीवनाचें सुलभीकृत, स्वप्नरंजनात्मक पातळीवरचें चित्र लेखकानें आपल्यासमोर ठेवले आहे. विश्वनाथचा ध्येयवाद हा एका पोकळींतील ध्येयवाद आहे. त्याच्यावर अन्य कोणतीहि जबाबदारी नाहीं. कृतक ध्येयवादाला ही परिस्थिति पोषक असते. त्याच्या वडिलांनीं स्वातंत्र्य लढ्यांत भाग घेतला. स्वातंत्र्या-

आठ : आलोचना

नंतर ते कोंकणांतील अंबेरी ह्या छोट्या गांवांत ध्येयवादी वृत्तीनें शिक्षकाचें काम स्वीकारतात. त्यांनीं आयुष्यांत कोणतीहि तडजोड केली नाहीं. विश्वनाथला वडिलांच्या ह्या ध्येयवादाचा वारसा लाभला आहे. वडीलहि त्याला जीं पत्रें लिहितात तीं, आमच्या मागील पिढीमध्ये ध्येयवादी वृत्ति कशी होती व आतांची पिढी ही स्वार्थामार्गे धांवत कशी सुटली आहे, अशा आशयाचीं, उपदेश करणारीं होय. विश्वनाथहि वडिलांशीं रक्ताच्या नात्यापेक्षां त्यांच्याशीं आपलें कृतीचें, विचारांचें नातें जोडणारा आहे. हें सर्वच चित्र आदर्श, एखाद्या सुंदर स्वप्नाप्रमाणें आहे. त्याला साजेशी विश्वनाथची सांचेबंद प्रतिमा लेखकानें उभी केली आहे. तो सिग्रेट ओढीत नाहीं, दारू पीत नाहीं, हें लेखकाला खास दाखवावेंसें वाटतें. सारांश, एका ध्येयवादी, सर्वसामान्य वाचकांना आवडेल अशा तरुणाचें स्वप्नरंजनात्मक चित्र लेखकानें ह्या कादंबरींत वाचकांसमोर ठेवलें आहे. ज्या व्यक्तिमत्त्वावर कादंबरींतील संघर्ष उभारावासा वाटतो तें व्यक्तिमत्त्वच असें संदर्भशून्य, स्वप्नरंजनात्मक पातळीवरचें असल्यामुळें ह्या कादंबरींतून मांडण्यांत आलेले प्रश्न महत्त्वपूर्ण असूनहि वरील कारणांमुळें त्या प्रश्नांची मांडणी सुलभीकृत पातळीवर राहाते. जीवनांतील समग्र वास्तव आपल्यासमोर ठेवण्या-ऐवजीं जीवनाचें एक संदर्भरहित चित्र लेखक आपल्यासमोर ठेवतो.

आधुनिक जीवनव्यवस्थेंत व्यक्तीला तडजोडीशिवाय जीवन जगतां येणें शक्य आहे का, असा प्रश्न ह्या कादंबरींतील आशयाच्या संदर्भांत उपस्थित होतो. जर एखाद्या व्यक्तीनें तडजोडीशिवाय जीवन जगण्याचा प्रयत्न केला, तर त्याला त्यासाठीं कोणती किंमत द्यावी लागते ? ह्या प्रश्नाला विश्वनाथ ह्या व्यक्तिरेखेमार्फत, त्याच्या जगण्यांतून जें उत्तर ' रारंग ढांग ' ह्या कादंबरींत सूचित केलें आहे, तें फारच सोपें, भावडें आहे. त्यांतून जीवनांतील प्रखर वास्तवाची जाणीव निर्माण होणें शक्य नाहीं. विश्वनाथला त्याच्या ध्येयवादाची जबर किंमत द्यावी लागली आहे, असें कोठेंहि दिसत नाहीं. आपल्या ध्येयवादाची जी किंमत विश्वनाथला द्यावी लागते, ती अंगावर उठलेल्या एखाद्या ओरखड्याएवढी आहे. मुळांतच ह्या कादंबरींतील आशयाची मांडणी सुलभीकृत पातळीवरील असल्यामुळें लेखकाला वास्तवचित्रणापेक्षां अपवादात्मक योगायोगांवर भिस्त ठेवावी लागते. वास्तविक पाहातां कर्नल राईट ह्यांच्याकडे विश्वनाथनें वरिष्ठांच्या परवानगीशिवाय जाणें, हें सैन्यांतील नियमांत वसत नाहीं. तरीहि तो कर्नल राईट ह्यांच्याकडे जातो व कर्नल राईट त्याचें सर्व म्हणणें ऐकून घेतात. हा प्रकार दोनदां घडतो. इतकेंच नव्हे, तर विश्वनाथसाठीं आपल्या दिलेल्या ' ऑर्डर ' मध्ये कर्नल राईट फेरफार करतात. असे उदारमतवादी वरिष्ठ अधिकारी विश्वनाथच्या वांट्याला घेतात, हें असंभवनीय नसलें, तरी अपवादात्मक आहे. विश्वनाथवरील कोर्टमार्शलच्या वेळींहि त्याच्या वांट्याला नेमके उदारमतवादी ' प्रिसायडिंग ' ऑफिसर घेतात. येथें विश्वनाथच्या स्वतंत्र बाण्याला बाह्य गोष्टी पूरक आहेत. जर त्या तशा नसतील तर ? खरें म्हणजे तेथें लेखकाची अडचण झाली असती. विश्वनाथची,



पर्यायाने लेखकाची स्वातंत्र्याची कल्पनाहि शंकास्पद आहे. ज्यावेळीं विश्वनाथ असें म्हणतो कीं, ' कोणतं काम द्यायचं हे तुमच्यावर सोपवतो ' ( पृ. १७४ ) त्याच वेळीं त्याच्या स्वातंत्र्याच्या मर्यादा स्पष्ट होतात. ज्यावेळीं कामाची निवड आपणाला करता येत नाही, ती आपल्या बाहेरील परिस्थितीनें ठरवलेली असते, त्यावेळींच आपण आपलें स्वातंत्र्य गमावलेलें असतें. त्या कामाच्या तपशिलाबाबत मला स्वातंत्र्य द्या, असें म्हणणें विचित्र आहे. कारण ज्या बाह्य परिस्थितीनें काम दिलेलें असतें, त्या परिस्थितीनें त्या कामाची दिशाहि निश्चित केलेली असते. तें काम नीटनेटकेपणानें, प्रामाणिकपणें करणें ह्याखेरीज व्यक्तीला अन्य स्वातंत्र्य नसतें. जें स्वातंत्र्य मिळतें तें इतकें किरकोळ असतें कीं, त्यासाठीं स्वातंत्र्य हा शब्द वापरणेंहि योग्य ठरणार नाही. ' रारंग ढांग ' ह्या कादंबरीच्या स्वप्नरंजनात्मक रचनेला पोषक असें एक व्यक्तिमत्व— उमा चिटणीसचें व्यक्तिमत्व, ह्या कादंबरींत येतें. उमा ही चित्रकार ' जे. जे. स्कूल ऑफ आर्ट 'ची विद्यार्थिनी आहे. ती दिसण्याला सुंदर आहे. गोरा वर्ण, गुलाबी कांति, काळेभोर डोळे, वगैरे सौंदर्याचे सर्व तपशील तिच्या दिसण्यांत आहेत. तिची व विश्वनाथची ओळखहि योगायोगाने होते. ' ताज आर्ट गॅलरी 'तील प्रदर्शनांत असलेलें तिचें चित्र विश्वनाथ योगायोगानें पाहातो. तें त्याला आवडतें. तें चित्र कुणाचें आहे, ह्याचा शोध घेतांना त्याची व उमाची ओळख होते. कांहीं भेटी होतात. विश्वनाथ ' बॉर्डर रोड 'वर आल्यावर त्या दोघांत पत्रव्यवहार चालू होतो. त्यांतूनच त्यांना एकमेकांविषयीं ओढ व अस्फुट प्रेमभाव वाटूं लागतो. उमा चित्रकार आहे, हें केवळ विश्वनाथ व तिच्या भेटीचें निमित्त आहे. कारण उमाचें चित्रकार, कलावंत म्हणून असणारें व्यक्तिमत्व तिच्या बोलण्यांतून, पत्रांतून व्यक्त होत नाही. ती एक संवेदनाक्षम तरुणी आहे, एवढेंच फक्त त्यांतून व्यक्त होतें. ती चित्रकार, कवयित्री किंवा अन्य ज्ञानशाखांचा अभ्यास करणारी कोणीहि असू शकते. उमा चिटणीस ह्या व्यक्तिरेखेचें कादंबरीतील आशयामध्ये कोणतें स्थान आहे ? उमा हें व्यक्तिमत्व किंवा उमा-विश्वनाथ संबंध हे कादंबरीतील एकूण जीवन-चित्रणांत अर्थपूर्ण नाहीत. उमा चिटणीस हें व्यक्तिमत्व येथें अप्रस्तुत आहे. लेखकाला ह्या कादंबरींतून जें सांगावयाचें आहे, व्यक्त करावयाचें आहे, त्याचा उमाच्या व्यक्तिमत्त्वाशीं काडीमात्रहि संबंध नाही, इतकें तें अप्रस्तुत आहे. असें असतांना लेखकानें ' रारंग ढांग ' ह्या कादंबरींत उमा चिटणीस ह्या व्यक्तिरेखेची निर्मिति कोणत्या कारणासाठीं केली आहे ? ' रारंग ढांग ' ह्या कादंबरीच्या स्वप्नरंजनात्मक स्वरूपाचा उल्लेख मी आधीं केला आहे. विश्वनाथ-सारख्या ध्येयवादी, तडफदार तरुणाचे उमा चिटणीस ह्या सुंदर, कलावंत असलेल्या तरुणीबरोबर भाषसंबंध जुळणें, हें चित्र सर्वसामान्य वाचकाला आवडणारें आहे. त्यामुळेच कादंबरीच्या रचनेंत अप्रस्तुत असणाऱ्या घटकाला येथें अवास्तव महत्त्व मिळालें आहे.

' रारंग ढांग ' ह्या कादंबरींत मुख्य समस्येचें सुलभीकरण होतें, हें आपण पाहिलें.

दहा : आलोचना



त्याबरोबरीनेच इतर कांहीं विषयांवरहि सुलभीकृत पातळीवर विचार मांडले जातात. शहरें-खेडीं, स्वातंत्र्यपूर्व पिढी व स्वातंत्र्योत्तर पिढी, ह्यांचें सुलभीकृत पातळीवरील वर्णन ह्या कादंबरींत होतें. सांचेबंद प्रतिक्रियांच्या स्वरूपांत हे विचार व्यक्त होतात. मुंबईसारखीं शहरें वाईटच, कारण माणूस तेथें व्यक्तिशून्य, खुजा होतो. परंतु 'अंबेरी' सारख्या खेड्यांत, त्यांतील छोट्या घरांत मात्र, तिथल्या परिसरांत आकाशाला भिडणाऱ्या व्यक्तिमत्त्वाचीं माणसें आपल्या मोठेपणाचें जाहीर प्रदर्शन मांडत नाहींत. जाड्याभरड्या कपड्यांआड त्यांच्या मनाची श्रीमंती शालीनतेनें लपलेली असते. आणि दारिद्र्य व उपेक्षा ह्यांना पेलूनहि त्यांची मान ताठ असते. (पृ. ३७) प्रस्तुत कादंबरींत अशाच पद्धतीचे सांचेबंद विचार स्वातंत्र्यपूर्व व स्वातंत्र्योत्तर पिढी ह्यांबाबत व्यक्त होतात. उदा., विश्वनाथचे वडील त्याला लिहितात कीं, "आमच्या वेळी, तुझ्या वयाच्या तरुणाभोवती निर्भीड, निर्भय आणि निग्रही अशी माणसे पहाडासारखी आकाशाला मस्तक भिडवून ताठ मानेन उभी होती. ह्या पहाडातून तेव्हा एकच धवनी उमटायचा— 'स्वातंत्र्य, स्वराज्य, सुराज्य'...स्वातंत्र्य मिळाले, स्वराज्य झाले. आता त्या मंत्राच्या जागी दुसरा कोणता शब्द जीवनाचा हेतू म्हणून आला आहे? चांगली नोकरी, सुस्वरूप पत्नी, ब्लॉक, पैसा, सत्ता?" (पृ. १४६) ह्या शैरेवजा विचारांचा सांचेबंदपणा, भावडेपणा हा कांहीं वेगळें भाष्य करूं नये इतका स्पष्ट आहे.

प्रस्तुत कादंबरी स्वप्नरंजनात्मक स्वरूपाची आहे. परंतु हें एक आकर्षक स्वप्नरंजन आहे. कांहीं अपवाद वगळतां ह्या कादंबरीची रचना ही कौशल्यपूर्ण आहे. सरळ रेषेत, कालानुक्रमानें कादंबरीतील जीवनचित्र उलगडत जातें हें खरें आहे. परंतु घटनाप्रसंग, निवेदन, पत्रे व आत्मप्रत्यय, अशा अनेक बिंदूनीं हें जीवनचित्र जोडलें जातें. तें विलग राहात नाहीं. उमा प्रकरण, सजेंरावनें आपल्या आईला घडवलेलें भारतदर्शन, हे रचनाकौशल्याला बाधक ठरणारे घटक आहेत. परंतु लेखनशैलीचा सफाईदारपणा, वातावरणनिर्मिती, व्यक्तिरेखाटन, ह्यांमुळे ह्या कादंबरीची आकर्षकता कायम राहाते. तृतीयपुरुषी निवेदन असलेल्या ह्या कादंबरीतील प्रभाकर पेंढारकर ह्यांची शैली वास्तवदर्शी, वृत्तांत लेखनाच्या जवळपास जाणारी आहे. वृत्तांत-लेखनांतील धांवता वेगहि ह्या शैलींत आहे. वेगवेगळे घटनाप्रसंग सफाईदारपणें टिपून ही शैली पुढें जाते. वाचकाचें लक्ष एका घटनेवरून सहजगत्या दुसऱ्या घटनेकडे वळवलें जातें. तुकड्यातुकड्यांनीं येणारे हे घटनाप्रसंग कादंबरीतील कथावस्तूचा वेग वाढवतात. वाचकांची उत्कंठा जागृत ठेवतात. त्यामुळेच 'सरंग ढांग' ही एक वाचनीय, रंजक कादंबरी होते.

लेखकानें ह्या कादंबरीसाठीं वापरलेलें तृतीयपुरुषी निवेदनतंत्र कादंबरीतील नव्या अनुभव क्षेत्राचें दर्शन घडवतांना उपयुक्त ठरलें आहे. त्यामुळे नव्या अनुभवक्षेत्राच्या बाह्य स्वरूपाचें विश्वसनीय दर्शन वाचकांना होतें. प्रथमपुरुषी निवेदनांत कथानायकाच्या

दृष्टान्तून जीवनाकडे पाहिलें जातें. त्यामुळें तें जीवन कथानायकाच्या दृष्टीपुरतेंच मर्यादित होतें. नव्या अनुभवक्षेत्राचें दर्शन घडवतांना कांहीं माहितीवजा भाग येणे अपरिहार्य असतें. अर्थात् ही माहिती कादंबरीच्या आशयाशीं एकजीव झालेली असली पाहिजे. परंतु 'रारंग ढांग' मध्ये कांहीं ठिकाणीं केवळ माहितीसाठीं माहिती येते, असें दिसतें. उदा० हिमालयांतील किनोरी माणसाची माहिती, 'बेली ब्रिज' च्या वांङ्गीची माहिती, इत्यादि. तृतीयपुरुषी निवेदनतंत्रामुळें असा अधिक माहिती देण्याचा मोहहि होऊं शकतो. प्रभाकर पेंढारकर ह्यांना तो टाळतां आला नाही 'रारंग ढांग' ह्या कादंबरीच्या आकर्षकतेत भर घालणारे वर उल्लेखिलेले आणखी दोन घटक म्हणजे वातावरणनिर्मिती व व्यक्तिरेखाटन होय. सैन्यांतील जीवनाच्या वास्तवाचें चित्र लेखकानें आपणासमोर उभें केलें आहे. त्या चित्रणांत चटपटीतपणा आहे. अनेक ठिकाणीं लेखक ह्या जीवनाचे वारीकसारीक तपशील नोंदवत जातो. त्यामुळें सैन्यांतील वातावरण आपल्यासमोर चांगल्या रीतीनें उभें राहाते. तेथील जवानांचे, अधिकाऱ्यांचे दिनक्रम, त्यांच्या वागण्याच्या पद्धति, त्यांच्या जीवनांत रुळलेले संकेत, इत्यादींचें दर्शन ह्या कादंबरींत होतें. ह्या वातावरणाला कांहीं व्यक्तिमत्त्वांच्या रेखाचित्रांची जोड मिळाली आहे. नाईक ग्यानचंद, मेजर बंबा, कॅप्टन मिन् खंबाटा, कर्नल राईट, इत्यादि व्यक्तिचित्रें ठसठशीतपणें लेखकानें आपल्यासमोर ठेवलीं आहेत. ह्या व्यक्तिमत्त्वांचीं सर्वच अंगें लेखकानें दाखवलेलीं नाहीत. बहुतेक वेळां त्या व्यक्तिमत्त्वांच्या एखाद-दुसऱ्या अंगाचें दर्शन येथें होतें. व्यक्तिचित्रणाची ही 'मिनिएचर' चित्रांसारखी पद्धत कादंबरीच्या आकर्षकतेत भर घालते, यांत शंका नाही.

चांगल्या कादंबरीसाठीं आवश्यक असलेले नवे अनुभवक्षेत्र, शैलीचा सफाईदारपणा, रचनातंत्राची कुशलता, इत्यादि अनुकूल घटक असूनहि 'रारंग ढांग' ही एका सामान्य कादंबरीच्या पातळीवरच राहाते. एका चांगल्या कादंबरीचें बीज 'रारंग ढांग' मध्ये निश्चितपणें आहे. परंतु जीवनाच्या समग्र रूपाचें दर्शन घडवण्याऐवजीं जीवनाच्या आदर्श, लेखकाला प्रिय असलेल्या अंगाचें दर्शन घडवण्याचा मोह त्याला आवरतां आला नाही. परिणामीं वास्तवाचें चित्रण होण्याऐवजीं त्याचें एक सुलभीकृत चित्रच लेखकानें वाचकांसमोर ठेवलें, असें झालें आहे.

१९८१ मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, ४०० ००४.

मूल्य रु. ३०-००



# ॥ हे झाड जगावेगळे ॥

॥ वसंत नरहर फेणे ॥

वसंत नरहर फेणे यांनी लिहिलेली ' हे झाड जगावेगळे ' ही कादंबरी कथानक, कथानकान्तर्गत असलेला स्फोटक सामाजिक व राजकीय विषय आणि त्यांशी संबंधित असणाऱ्या व्यक्तींच्या चित्रणातून घडणारे माणसाच्या स्वाभाविक वृत्तीप्रवृत्तींचे दर्शन इत्यादीमुळे लक्षवेधी आहे.

वरवर पाहिले, तर या कादंबरीचे कथानक एका अर्थी साधे, सरळ आणि हकीगतवजा आहे. हकीगत म्हणजे गोष्ट किंवा घडलेले वर्तमान. या अर्थातील वर्तमान हा शब्द फार सूचक आहे. त्यांत केवळ बातमी, खबर अथवा लाक्षणिक अर्थाने गोष्टच अभिप्रेत आहे असे नाही, तर त्यांतून सद्यःकालहि सूचित होतो. हे स्पष्टीकरण प्रारंभांचे लक्षांत घेणे आवश्यक वाटते. अशासाठी की, प्रस्तुत कादंबरीतील कथानक एका व्यक्तीच्या जीवनांत - सार्वजनिक जीवनांत तसेच व्यक्तिगत जीवनांत - जे घडले, त्याचे निवेदन करित असतांनाच सद्यःकालीन सामाजिक व राजकीय वृत्तिप्रवृत्तींचे व तदानुषंगिक मानवी वर्तणुकीचेहि दर्शन घडविते. त्यामुळे वरवर पाहता ही कादंबरी एकव्यक्तिकेंद्री वाटत असली, तरी लाक्षणिक अर्थाने ती समाजकेंद्रीहि आहे, असे जाणवू लागते. किंबहुना, असेहि निःशंक म्हणता येईल की, एका व्यक्तीच्या जीवनांत घडलेल्या घटनेचे निमित्त करून कादंबरीकाराने जाणीवपूर्वक समाजाच्या, आणि स्पष्टच उल्लेख करावयाचा तर ' सवर्ण ' समाजाच्या मनोवृत्तीचे, कृति-उक्तींचे अगदी उघड दर्शन घडविले आहे. अस्पृश्यांविषयी सवर्णांच्या मनांत असलेला तुच्छतावाद हा जणू कांहीं परंपरेने मिळालेला सांस्कृतिक वारसा आहे, अशा श्रद्धेने आणि मग तज्जन्य आवेशाने अथवा अभिनिवेशाने ' सवर्ण ' प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे आणि संघटितपणे एखाद्या महत्त्वाकांक्षी दलिताला नामोहरम करतात, अशा अधिष्ठानावर एक स्फोटक हकीगत प्रस्तुत कादंबरी सांगते.

अंकुशराव हे जन्माने मागास जातीतील, म्हणजे अस्पृश्यच आहेत. ते सत्ताधारी पक्षांत आले. पंतप्रधानांना त्यांनी आपली निष्ठा दिली. त्याची एका अर्थी त्यांना फलप्राप्तीहि झाली. ते आमदार झाले, आणि ' पंतप्रधानांचा माणूस ' म्हणून मुख्यमंत्र्यांनी त्यांना एकदम कॅबिनेट मंत्री केले. मागास जातीच्या आमदाराला मंत्री केले हे श्रेयहि मिळविले आणि सवर्णांना शोभेल अशी उपकारबुद्धिहि मिळविली. परंतु यांत उपकारांचा कांहीं प्रश्नच नाही, असे अंकुशरावांच्या स्वाभिमानी व महत्त्वाकांक्षी मनाला वाटत होते. अशी महत्त्वाकांक्षी माणसे केव्हांतरी डोईजड होतात, म्हणून



दृष्टींतून जीवनाकडे पाहिले जाते. त्यामुळे ते जीवन कथानायकाच्या दृष्टीपुरतेंच मर्यादित होते. नव्या अनुभवक्षेत्राचें दर्शन घडवतांना कांहीं माहितीवजा भाग येणे अपरिहार्य असतें. अर्थात् ही माहिती कादंबरीच्या आशयाशीं एकजीव झालेली असली पाहिजे. परंतु 'रारंग ढांग'मध्ये कांहीं ठिकाणीं केवळ माहितीसाठीं माहिती येते, असें दिसतें. उदा० हिमालयांतील किनोरी माणसाची माहिती, 'बेली ब्रिज'च्या बांधणीची माहिती, इत्यादि. तृतीयपुरुषी निवेदनतंत्रामुळे असा अधिक माहिती देण्याचा मोहहि होऊं शकतो. प्रभाकर पेंढारकर ह्यांना तो टाळतां आला नाहीं.

'रारंग ढांग' ह्या कादंबरीच्या आकर्षकतेत भर घालणारे वर उल्लेखिलेले आणखी दोन घटक म्हणजे वातावरणनिर्मिती व व्यक्तिरेखाटन होय. सैन्यांतील जीवनाच्या बाह्य वास्तवाचें चित्र लेखकानें आपणासमोर उभें केले आहे. त्या चित्रणांत चटपटीतपणा आहे. अनेक ठिकाणीं लेखक ह्या जीवनाचे बारीकसारीक तपशील नोंदवत जातो. त्यामुळे सैन्यांतील वातावरण आपल्यासमोर चांगल्या रीतीनें उभें राहाते. तेथील जवानांचे, अधिकाऱ्यांचे दिनक्रम, त्यांच्या वागण्याच्या पद्धति, त्यांच्या जीवनांत रुळलेले संकेत, इत्यादींचें दर्शन ह्या कादंबरींत होते. ह्या वातावरणाला कांहीं व्यक्तिमत्त्वांच्या रेखाचित्रांची जोड मिळाली आहे. नाईक ग्यानचंद, मेजर बंबा, कॅप्टन मिन्सू खंबाटा, कर्नल राईट, इत्यादि व्यक्तिचित्रे ठसठशीतपणे लेखकानें आपल्यासमोर ठेवलीं आहेत. ह्या व्यक्तिमत्त्वांचीं सर्वच अंगे लेखकानें दाखवलेलीं नाहींत. बहुतेक वेळां त्या व्यक्तिमत्त्वांच्या एखाद-दुसऱ्या अंगाचें दर्शन येथें होते. व्यक्तिचित्रणाची ही 'मिनिएचर' चित्रांसारखी पद्धत कादंबरीच्या आकर्षकतेत भर घालते, यांत शंका नाहीं.

चांगल्या कादंबरीसाठीं आवश्यक असलेले नवे अनुभवक्षेत्र, शैलीचा सफाईदारपणा, रचनातंत्राची कुशलता, इत्यादि अनुकूल घटक असूनहि 'रारंग ढांग' ही एका सामान्य कादंबरीच्या पातळीवरच राहाते. एका चांगल्या कादंबरीचें बीज 'रारंग ढांग'मध्ये निश्चितपणे आहे. परंतु जीवनाच्या समग्र रूपाचें दर्शन घडवण्याऐवजीं जीवनाच्या आदर्श, लेखकाला प्रिय असलेल्या अंगाचें दर्शन घडवण्याचा मोह त्याला आवस्तां आला नाहीं. परिणामी वास्तवाचें चित्रण होण्याऐवजीं त्याचें एक सुलभीकृत चित्रच लेखकानें वाचकांसमोर ठेवले, असें झाले आहे.

१९८१ मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, ४०० ००४.

मूल्य रु. ३०-००

बारा : आलोचना

# ॥ हे झाड जगावेगळे ॥

॥ वसंत नरहर फेणे ॥

वसंत नरहर फेणे यांनी लिहिलेली 'हे झाड जगावेगळे' ही कादंबरी कथानक, कथानकान्तर्गत असलेला स्फोटक सामाजिक व राजकीय विषय आणि त्यांशी संबंधित असणाऱ्या व्यक्तींच्या चित्रणातून घडणारे माणसाच्या स्वाभाविक वृत्तीप्रवृत्तींचे दर्शन इत्यादीमुळे लक्षवेधी आहे.

वरवर पाहिले, तर या कादंबरीचे कथानक एका अर्थी साधे, सरळ आणि हकीगतवजा आहे. हकीगत म्हणजे गोष्ट किंवा घडलेले वर्तमान. या अर्थातील वर्तमान हा शब्द फार सूचक आहे. त्यांत केवळ वातमी, खबर अथवा लाक्षणिक अर्थाने गोष्टच अभिप्रेत आहे असे नाही, तर त्यांतून सद्यःकालहि सूचित होतो. हे स्पष्टीकरण प्रारंभांचे लक्षांत घेणे आवश्यक वाटते. अशासाठी की, प्रस्तुत कादंबरीतील कथानक एका व्यक्तीच्या जीवनांत - सार्वजनिक जीवनांत तसेच व्यक्तिगत जीवनांत - जे घडले, त्याचे निवेदन करित असतांनाच सद्यःकालीन सामाजिक व राजकीय वृत्तिप्रवृत्तींचे व तदानुषंगिक मानवी वर्तणुकीचेहि दर्शन घडविते. त्यामुळे वरवर पाहता ही कादंबरी एकव्यक्तिकेंद्री वाटत असली, तरी लाक्षणिक अर्थाने ती समाजकेंद्रीहि आहे, असे जाणवू लागते. किंबहुना, असेहि निःशंक म्हणता येईल की, एका व्यक्तीच्या जीवनांत घडलेल्या घटनेचे निमित्त करून कादंबरीकाराने जाणीवपूर्वक समाजाच्या, आणि स्पष्टच उल्लेख करावयाचा तर 'सवर्ण' समाजाच्या मनोवृत्तीचे, कृति-उक्तींचे अगदी उघड दर्शन घडविले आहे. अस्पृश्यांविषयी सवर्णांच्या मनांत असलेला तुच्छतावाद हा जणू कांहीं परंपरेने मिळालेला सांस्कृतिक वारसा आहे, अशा श्रद्धेने आणि मग तज्जन्य आवेशाने अथवा अभिनिवेशाने 'सवर्ण' प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे आणि संघटितपणे एखाद्या महत्त्वाकांक्षी दलिताला नामोहरम करतात, अशा अधिष्ठानावर एक स्फोटक हकीगत प्रस्तुत कादंबरी सांगते.

अंकुशराव हे जन्माने मागास जातीतील, म्हणजे अस्पृश्यच आहेत. ते सत्ताधारी पक्षांत आले. पंतप्रधानांना त्यांनी आपली निष्ठा दिली. त्याची एका अर्थी त्यांना फलप्राप्तीहि झाली. ते आमदार झाले, आणि 'पंतप्रधानांचा माणूस' म्हणून मुख्यमंत्र्यांनी त्यांना एकदम कॅबिनेट मंत्री केले. मागास जातीच्या आमदाराला मंत्री केले हे श्रेयहि मिळविले आणि सवर्णांना शोभेल अशी उपकारबुद्धिहि मिळविली. परंतु यांत उपकारांचा कांहीं प्रश्नच नाही, असे अंकुशरावांच्या स्वाभिमानी व महत्त्वाकांक्षी मनाला वाटत होते. अशी महत्त्वाकांक्षी माणसे केव्हांतरी डोईजड होतात, म्हणून



मुख्यमंत्री सावधगिरीने अंकुशरावांचें खच्चीकरण करू पाहातात. हें अंकुशरावांपेक्षांही त्यांच्या पत्नीला, म्हणजे मंत्री झाल्यामुळे 'वहिनीसाहेब' असा दर्जा प्राप्त झालेल्या त्यांच्या पत्नीला अधिक जाणवलें. आणि म्हणूनच अंकुशरावांचा स्वाभिमान व त्यांची महत्त्वाकांक्षा जागृत ठेवण्याचा व सुरक्षित ठेवण्याचा प्रयत्न त्यांची पत्नी करीत होती. मंत्रिपद मिळाल्यामुळे प्रतिष्ठितपणाची झूल त्यांनीं धारण केलीच होती. आणि मिळालेल्या दर्जाला व प्रतिष्ठितपणाला शोभेल अशा 'सोफिस्टिकेशन्स'चा अवलंबहि त्यांनीं आपल्या कृति-उक्तींत केला होता.

'आंबेडकर विचार व्यासपीठा'च्या (ए. व्ही. व्ही.) उद्घाटनाच्या वेळीं अंकुशरावांनीं प्रक्षोभक भाषण केलें. महाराष्ट्राला सांस्कृतिक वारसा देणाऱ्या संतांवर त्यांनीं निंदायुक्त टीका केली आणि महात्मा गांधींचाहि अवमान करणारीं विधानें केलीं. ए. व्ही. व्ही. च्या लहानशा नियतकालिकांत तें भाषण छापून आलें होतें. परंतु त्याची फारशी दखल कोणी घेतली नव्हती. उच्चभ्रूंच्या आणि सवर्णांच्या वर्तमानपत्रांनीं किरकोळ बातमीपेक्षां त्या घटनेला फारसें महत्त्व दिलें नव्हतें. पण मग अकस्मात उद्रेक व्हावा तसें झालें. एका प्रसिद्ध महाविद्यालयांतील वीस-पंचवीस मुलांच्या टोळक्यानें (सवर्ण विद्यार्थी) सुमारे तीन आठवड्यांनंतर अंकुशरावांची गाडी अडवून त्यांचा निषेध केला. घोषणाबाजी करून त्यांनीं माफी मागावी असा दावा केला. मूलतः त्या टोळक्याला कांहीं पक्षीय स्वरूप नव्हतें. उत्साही आणि अति-उत्साही म्हणून कांहींशीं चेकाळल्यासारखीं तीं पोरें पी. सुभाष नांवाच्या तथाकथित 'स्टुडंट्स लीडर'च्या नेतृत्वाखालीं गोळा झालीं होती. त्यांनीं अर्वाच्य घोषणा दिल्या. मंत्र्यांला 'ए कुच्या' म्हटलें. पी. सुभाष बिनधास्तपणें अंकुशरावांना म्हणाला, 'बुद्ध झालास म्हणून फार शहाणा झालास का रे?' (तेव्हां या प्रश्नाबरोबर सर्वांच्याच मनात एक अनुच्चारित शब्द उमटला : म्हारड्या!) ऐनवेळीं पोलीस आले म्हणून अंकुशरावांची या घेरावांतून सुटका झाली.

पण नंतर हे प्रकरण इथेंच थांबलें नाहीं. हें प्रकरण गृहमंत्र्यांच्या, मुख्यमंत्र्यांच्या कानावर गेलेंच. मुख्यमंत्र्यांच्या एका प्रोफेसर मित्रानें (प्रो. सदाशिवराव) आपल्या तथाकथित बुद्धिवादी तर्कवादी 'अस्मिते'नें व्यवस्थितपणें मुख्यमंत्र्यांचे कान फुंकले. 'लोकसेवक' दैनिकाच्या मालकानें मुख्यमंत्र्यांच्या हितसंबंधासाठीं योग्य टिपण साधलें आणि मालकाच्या आदेशानुसार संपादकानें 'सूर्यावर थुंकणारा (अप्र) बुद्ध' हा ज्वालाग्राही अग्रलेख लिहिला. त्यामुळें जनतेचेंहि लक्ष वेधलें. पी. सुभाषनें सर्व महाविद्यालयांतील विद्यार्थ्यांची कृतिसमिति स्थापन करून एक दिवस यशस्वी हरताळ केल्यावर त्याचा आत्मविश्वास भलताच वाढला. शिवाय 'तू पेटव मी पेट्रोल मप्लाय करतो.' असें खुद्द त्याच्या आमदार काकांनींच त्याला प्रोत्साहन दिलें होतें. मग सगळ्या विरोधी पक्षांनीं विद्यार्थ्यांच्या अंकुशराव विरोधी आंदोलनाला पाठिंबा दिला. राज्यभर मोर्चे, निदर्शनें, हें सत्र सुरू झालें. बुद्धिवंतांचीं पत्रकें निघालीं. प्रदेश समितींचे

चौदा : आलोचना



ठराव झाले. सगळीकडूनच अंकुशरावांच्या राजीनाम्याची मागणी झाली. कारण साधुसंतांच्या निंदेपेक्षांही राष्ट्रपित्याचा अपमान आणि तोही एका मागास जातींत जन्मलेल्या मंत्र्याने केलेला अपमान सर्वोच्च असह्य झाला होता. म्हणून अंकुशरावांच्या विरुद्ध ही रानउठावणी होती.

घटना घडली तेव्हांच, ' माफी मागून मोकळे व्हा. तेच तुमच्या भल्याचं आहे. ' असा शहाजोगपणाचा सल्ला मुख्यमंत्री व गृहराज्यमंत्री यांनी दिला होता. परंतु माफी कशासाठी मागावी, या प्रश्नाचें उत्तर स्वाभिमानी अंकुशरावांजवळ नव्हतें. माफी मागणें म्हणजे खच्चीकरण करून घेणें, अशी त्यांची भावना होती. शिवाय अंकुशरावांनीं भाषणांत जें सांगितलें त्यांत नवीन असें कांहीं नव्हतें. त्यांच्या डी. के. सरांचा एक एक लेख ' सर्वेक्षण ' नांवाच्या वाङ्मयीन मासिकांत आला होता. ( अंकुशराव हे डी. के. सरांचे आवडते विद्यार्थी मोठेपणीं अंकुश नांव कमावील असा विश्वास त्यांनीं व्यक्त केला होता. ) त्याचाच ' अनुवाद ' अंकुशरावांनीं भाषणांत केला. ( अर्थात हें फारसें कुणाला माहित नव्हतें. ) पण डी. के. सरांविरुद्ध निषेधाचा एक शब्द कोणी उच्चारला नाही; आणि आपल्याविरुद्ध मात्र रान उठविण्याचा प्रकार ? माफी मागावयाची नाही, असा त्यांनीं निर्धार केला होता आणि माफी मागण्यापेक्षां सरळ राजीनामा देऊन पत्रकारपरिषदेत आपल्या कृति-उक्तीचें समर्थन करावें, अशी वहिनी-साहेबांची प्रेरणा होती. त्यामुळे प्रकरण अटीतटीला जात होतें. शिवाय, या सगळ्या अनपेक्षित प्रकारामागे नक्कीच समाजांतली ' जानवी ' आहेत आणि त्यांना मुख्य-मंत्र्याचें व गृहराज्यमंत्र्यांचें पाठबळ आहे, याविषयीं अंकुशरावांना खात्री वाटत होती. त्यामुळे माफी मागण्याऐवजीं अथवा राजीनामा देण्याऐवजीं मुख्यमंत्र्यांच्याच विरुद्ध राजकीय खेळी ( Political game ) खेळण्याचा निर्णय अंकुशरावांनीं घेतला. आणि ते वित्तमंत्र्यांच्या आश्रयाला गेले. मुख्यमंत्री विरुद्ध वित्तमंत्री असा कलह होतांच त्यामुळे वित्तमंत्र्यांचें संख्याबळ वाढलें.

इकडे शिकार करतांना चारी बाजूंनीं रान उठवून शिकारीच्या भक्ष्याला कोंडीत गांठण्याचा प्रयत्न व्हावा त्याप्रमाणें अंकुशरावांच्या राजीनाम्यासाठीं सगळीकडून रान उठवलें गेलें होतें. पक्षाध्यक्ष, प्रदेशाध्यक्ष सगळेच त्यांत गोवले गेले होते. राज्यभर बंद, मोर्चे, निदर्शनें यांमुळे ' कायदा आणि सुव्यवस्था ' हा प्रश्न निर्माण झाला होता. सार्वजनिक मालमत्तेला धक्का पोंचणार नाही, याची दक्षणा घेणें हें नैतिक कर्तव्य आहे, अशा भावनेनें परिस्थिति आटोक्यांत आणण्यासाठीं ' आघाड्या 'ला ( हें अंकुशरावांचेंच गांव ) गोळीबार करावा लागला. त्यांत दोन माणसें ठार झालीं. आघाड्याला ए. व्ही. व्ही. ने अंकुशरावांचें भाषण ठेवलें होतें. डी. के. सरांनाच अध्यक्ष करावें असें ठरलें होते. पण आदल्या दिवशीं त्यांच्यावर दडपण आलें. त्यांनीं पत्रकावर सही केली. ए. व्ही. व्ही. च्या कार्यकर्त्यांचा भ्रमनिरास झाला. त्याहिपेक्षां अंकुशरावांच्या मनांतील डी. के. सरांविषयींच्या आदराला व विश्वासाला तडा गेला.

आघाडयाला एकशेंचवेचाळीस कलम लागू करण्यांत आलें. अंकुशराव संतप्त झाले. अगतिक झाले. असाहाय्य झाले. एकाकी पडले. वित्तमंत्र्यांशीं त्यांनीं संपर्क साधला, तर वित्तमंत्र्यांनीं माफीपत्रक काढण्यास सांगितलें. अपरिहार्य म्हणून अंकुशरावांनीं पत्रक प्रसिद्धीला दिलें. दुसऱ्या दिवशीं कॅबिनेटच्या 'मीटिंग'ला राजधानींत परतले, तर मुख्यमंत्र्यांनीं सर्वोद्वेखत त्यांचा राजीनामा मागितला. वित्तमंत्र्यांनीं मुख्यमंत्र्यांकडून तसें कबूल करूनच घेतलें होतें. आणि आपल्या पक्षाच्या कुणा हावागी नांवाच्या आमदाराची अंकुशरावांच्या जागीं वर्णीहि लावली होती. शेवटीं अंकुशरावांना राजीनामा द्यावा लागला. सर्वच विरोधकांना, निदर्शकांना (आणि अर्थात्च सवर्णांना) विजयानंद झाला.

एका लहानशा घटनेनें राज्यव्यापी स्वरूप धारण केलें आणि दलितांच्या विरुद्ध सवर्णांना विजय प्राप्त करून दिला. अशी हकीगत या कादंबरींत सांगितली आहे.

एका सनातन प्रश्नाला सनातन उत्तरच या हकीगतीनें दिलें आहे. हा सनातन प्रश्न सवर्ण समाजाच्या मनांतील तुच्छतावादाविषयींचा आहे आणि हें सनातन उत्तर दलितांच्या होणाऱ्या, वंचनेच्या अटळतेविषयींचें आहे. या प्रश्नोत्तरांमधली ही सनातनता प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणें जाणवून देण्याचा हेतु या विवक्षित कथानकामार्गे असावा असें वाटते. त्या दृष्टीनेच मग कादंबरीच्या नांवाची अन्वर्थकता स्पष्ट होऊं लागते.

हें जगावेगळें झाड म्हणजे मूलतः भगवद्गीतेतील सनातन अश्वत्थवृक्ष. ज्याचें वर्णन 'ऊर्ध्वमूलः अधःशाखा' असें केलेलें आहे. उलटेपणा हें या वृक्षाचें विशेष लक्षण आहे. सनातन समाजासाठीं आणि समाजांतल्या सनातन प्रवृत्तीसाठीं हें प्रतीक कादंबरीकाराच्या मनांत आहे, असें दिसतें. अंकुशरावांच्या राजीनामा प्रकरणांत सुशिक्षित, सुसंस्कृत पांढरपेशा वर्गानें पुढाकार घेतला. त्यांची वर्गीय सांस्कृतिक अस्मिता जागृत झाली. एरवी हा वर्ग अलिप्त राहाणारा. या संवंधाविषयीं भाष्य करतांना कादंबरीकार म्हणतो : 'त्या सनातन उलट्या अश्वत्थाच्या ऊर्ध्वमूलावर घाव बसल्यावर केवळ त्या ऊर्ध्वस्थानीं'च्या मुळांनाच नव्हे, तर त्याच्या 'अधःशाखोप-शाखांना' सुद्धां वेदना व्हावी, तसें सर्व समाजाला झालें होतें. 'तसं हें झाड जगा-वेगळें नाहीं का ?' (पृ. १५९.) सनातन समाज हें जगावेगळें झाड, अशा आशयार्थाचे संदर्भ कादंबरींत वारंवार येतात. अंकुशरावांच्या प्रकरणाच्या निमित्तानें शूद्र वर्णावाचतचा समाजाच्या सर्व स्तरांतील सवर्णांच्या मनांतील तुच्छतावाद कादंबरीभर व्यक्त झालेला दिसावा, अशी कथानकाची मांडणी लेखकानें केलेली दिसते. परंतु 'झाड' या शब्दाला दुसराहि एक लाक्षणिक व प्रतीकात्मक अर्थ आहे. झपाटलेल्या माणसालाहि 'झाड' म्हणतात. अंकुशराव आणि त्यांची पत्नी यांचें जें व्यक्तिचित्रण कादंबरीकारानें रेखाटलें आहे, तें लक्षांत घेतलें, तर हों दोन्हीं माणसें आपापल्या परीनें विलक्षण झपाटल्यासारख्यांच वाटावीं अशीं दिसतात. मंत्रिपद मिळाल्यामुळें प्रतिष्ठितपणाची 'झूल' दोघांच्या अंगावर घातली गेली. दोन खोल्यांतील

सोळा : आलोचना



, बिन्हाडा 'ला बंगल्याचें वैभव लाभलें. खाण्यापिण्याच्या, बसण्याबोलण्याच्या, उठण्या-वागण्याच्या तऱ्हांत उच्चभ्रूषणा आला. त्यांची कांचनहि आतां ' कॉन्व्हेंटमध्ये जाऊं लागली. तिचे उच्चार चांगले असल्याची ग्वाही तिच्या ' ट्यूटर 'ने दिली होती. अंकुशरावांच्या व्यक्तिगत जीवनांत असा रूपपालट होत होता. ही झूल अखेरपर्यंत टिकली पाहिजे. नाहीतर ? दोघांच्या मनांत हें प्रश्नचिन्ह या ना त्या रूपांत खुपत होतें.

“ अन् त्याच क्षणी त्यांनी ठरवलं : अंकुशरावांना सांगायचं फेका राजिनामा त्या काळतोंड्याच्या तोंडावर. काही एक अपमान सहन करायचं कारण नाही. कशासाठी अपमान सहन करायचा ? कशासाठी कमीपणा घ्यायचा ? काय लागून राहिलीय अशी मंत्रीपदाची पत्रास ? वाटेल तसे दिवस काढू. उपाशी तर पडणार नाही. ” ( पृ. ६३. ) वहिनीसाहेबांच्या मनांतील हे विचार भारावलेले आहेत. हें भारावलेपण विवक्षित जातींत जन्माला आल्यामुळें भोगाव्या लागलेल्या यातनांमुळें आहे असें वाटावें, असें चित्रित झालें आहे. तसेंच, पतीविषयींच्या विलक्षण अभिमानामुळें तें आहे. असाहि एक धागा त्यांत आहे. अंकुशरावांनीं कोणत्याहि परिस्थितींत माफी मागू नये; आपला स्वाभिमान सोडूं नये; वेळ आली, तर राजिनामा द्यावा; अशी वहिनीसाहेबांची ठाम भूमिका या ठिकाणीं व्यक्त झाली आहे. यांतून या व्यक्तिरेखेची धार जाणवते.

‘ उद्या त्यांनी राजिनामा दिला तर ? – मग असं फर्निचर – फर्निचर सोडा, असं पद्धतशीर जेवण, कांचनची कॉन्व्हेंट शाळा ? ’ ( पृ. ६४. ) हे प्रश्नहि त्यांच्या ठामपणाला सूक्ष्म छेद देतच होते. आणि तरीहि अंकुशरावांनीं माफी मागू नये; वेळ आली तर राजिनामा द्यावा; हाच तिचा सततचा घोशा होता : “ कोण लागून गेलेत हे ? लायकी काय एकेकाची ? आम्ही त्यांच्या दयेवर जगावं असं त्यांना वाटतं ! म्हणावं स्वाभिमान खुंटीला टांगून मंत्रीपद स्वीकारलं नाहीय—” ( पृ. ६४. ) असें बोलतांना वहिनीसाहेब रसरसून जातात, असें जाणवतें. मधूनच त्यांच्या डोळ्यांत धारदार चमक लख्ख दिसते. हातघाईवर आल्यासारख्या त्या बोलतात. निर्वाणीला आल्यागत बोलतात.

अंकुशराव मात्र महत्त्वाकांक्षेनें झपाटलेले होते असें दिसतें. त्यांच्यापुढें अनेक प्रश्न गर्दी करीत होते, दाटीवाटीनें अन् गोंधळ उडवीत होते, असेंहि दिसतें. त्यांतून त्या प्रश्नांचीं मुळें तर शतशतकांच्या भूतकाळांत रतून बसलेली; अगदी जामपैकी; आणि प्रत्येक प्रश्न ‘ ऊर्ध्व मूलः अधः शाखा ’ असा की हो ! या भावनेनें चित्रण झालेला ! ( पृ. ६६. )

‘ पण वहिनीसाहेबांची मनःस्थिती वेगळी होती त्यांच्यापुढे प्रश्न नव्हते. होतं उत्तर. ठाम आणि टाशीव. निर्भेळ आणि निःसंदिग्ध : त्यांच्याकडून आपल्या लोकांना न्याय मिळणार नाही !!! ’ ( पृ. ६६. ) अंगावरची झूल केव्हांतरी फेकून द्यावी लागणार आहे अथवा ही झूल केव्हांतरी ओरबडून काढली जाणार आहे, याचें मान



अंकुशरावांच्या पत्नीला आहे, असे तिचे चित्रण आहे. पतीविषयींच्या विचाराने ती पुरती झपाटलेली, भारावलेली आहे, असे दर्शविले आहे. झाल्या प्रकरणामुळे नवऱ्याचे आंतल्या आंत धास्तावून जाणे, भेदरून जाणे त्यांच्या स्पर्शाहाि जाणवते; या जाणिवेने भारावलेली ही स्त्री दिसते. थोपटून थोपटून नवरा झोपी गेल्यावर वहिनी-साहेबांना नाही त्या आठवणी होतात : गोव्याला कोणा एका मंत्र्याचे मंत्रिपद गेले. सन्मानाने जगण्याची मारामार. अशा स्थितीतून सुटण्याकरिता मग त्याने चक्र आत्महत्याच केली...अशा आठवणीने त्यांच्या काळजात कापरे भरल्यासारखे होते. असेही एक रूप या व्यक्तित्वांत दिसते. स्वाभिमानी अंकुशरावांचे उद्यां असे कांहीं झाले तर ? आईने भेदरलेल्या लहान मुलाला पदराखाली घ्यावे तसे झोपलेल्या अंकुशरावांना अधिक कुशीत घेऊन आपला पदर त्यांच्या पाठीवर पसरून त्यावर त्या डावा हात आडवा घालतात. जणू सर्व जगापासून त्यांचे रक्षण करण्यासाठी. ( पृ. ११३. ) अशा तिच्या कृतीतहि तिचे भारावलेपण व्यक्त होते. तिच्या दोन मनांत संघर्षहि आहे हेहि प्रकट होते. समजा, पंतप्रधानांच्या कृपेने अंकुशरावच मुख्यमंत्री झाले तर ? हा प्रश्न एका मनाने विचारला, तर दुसऱ्या मनाचे टाम उत्तर, “ हेच ते ! हेच ते ! मुख्यमंत्र्याचे उपकार, दादासाहेबांची मदत ( वित्तमंत्री ), पंतप्रधानाची कृपा - कशाला पाहिजे हे सारं ? हे कोण आहेत उपकार करणारे, मदत करणारे, नि द्या करणारे ? सगळे एकाच गुवाचे लेंडे ! ” ( पृ. १७७. ) असे हे संमिश्र भावस्थितींनी भारावलेले व्यक्तित्व येथे निदर्शनास येते. सवर्णांच्या मनोवृत्तीविषयींची त्यांची घृणा व्यक्त झालेली आहे. अंकुशरावहि चीड आली म्हणजे सवर्णांच्या नावाने कचकचून शिव्या देतात; तेव्हा त्यांचे अस्सल रूप प्रकट होऊं पाहात असते. अशा या जोडप्याच्या जीवनाधारे कादंबरीच्या कथानकाचे धागे विणलेले आहेत.

अंकुशरावांच्या पत्रकाबद्दल बातमी ऐकली, तेव्हा क्षणभर वहिनीसाहेबांचीच दारुण अवस्था झाली. बातमी ऐकल्यावर त्या ताडदिशी उभ्या राहिल्या. अन् उभ्या उभ्याच जणू दुभंगल्या ! ‘ म्हणजे अंकुशरावांनी माफी मागितली होती ! माफी !! माफी !!! शी: ! शी: !! अंकुशरावांनी माफी मागायची ? अंकुशरावांनी ? आणि माफी मागावी ती कुणाची ? या वेदनेनेच त्यांच्या डोळ्यांतून अनावरणे अश्रू वाहू लागले. ’ ( पृ. १७८. ) असे निवेदन त्यांच्या वृत्तिप्रवृत्तीचे एक रूप व्यक्त करते. ‘ त्या क्षणी अंकुशराव समोर असते तर त्या त्यांच्याशी कटाकटा भांडल्या असत्या ! असलं लाचारीचं मंत्रीपद ? त्याचा तुम्हाला मोह ? मी थुंकते तुमच्या मंत्रीपदावर. हे ऐकण्या-पेक्षा रेडियोवर तुमच्याबद्दल वाटेल ती - हो, हो अगदी तुम्ही मेलात असं ऐकणं परवडलं असतं ! लाज वाटते मला तुमची — हो, हो नवरा म्हणायची लाज वाटते. मंत्रीपद रहावं म्हणून त्यांनी मागितलं म्हणून माफीपत्र देतात — ’ ( पृ. १७९ ) ह, संताप त्यांच्या झपाटलेपणांतूनच उद्रेक घेतो. पण या संतापाचा आवेग ओसरला की वहिनीसाहेब मळूल होतात. मवाळहि होतात. अशा वेळीं अंकुशराव एकटे पडले

अठरा : आलोचना

असतील. अगतिक झाले असतील. त्यांना निराधार झाल्यासारखे वाटले असेल. त्यांना सर्वस्वी एकाकी वाटले असेल. या जाणिवेने त्या कळवळून जातात. 'माझा पोर ग तो — माझं पोरगं ग ते — माझं माझं — माझं —' (पृ. १८१.) असें भारावलंपण त्यांना व्यापून टाकते. त्यांचे मन अंकुशरावांनीच व्यापून जाते. कधी नव्हे इतक्या आतुरतेने त्या अंकुशराव परतण्याची वाट पाहात होत्या. माफी मागावी लागल्यामुळे ते लुळेपांगळे झालेले असतील. त्यांना सावरावे, सांभाळावे, आणि नीट उभे राहायला मदत करावी; असे अंकुशरावांची उत्कंठेने प्रतीक्षा करतांना त्यांच्या मनांत नवव्या-विषयी उमाळ्यावर उमाळे येत होते. (पृ. १९०.) मातृसदृश वहिनीसाहेबांच्या व्यक्तिमत्त्वाचे हे विलक्षण परिमाण आहे यांत शंका नाही.

अंकुशरावांचा दैवदुर्विलास असा की, त्यांना माफीहि मागावी लागली अन् राजिनामाहि द्यावा लागला. (कादंबरीच्या) अखेरीस त्यांच्यापुढे प्रश्न पडला होता : काय करावे ? आपणास सोने समजणाऱ्या पत्नीकडे पितळ म्हणून जावे ? तिला तोंड कसे दाखवावे ?

'हे झाड जगावेगळे' ही कादंबरी अंकुशरावांची आहे, त्यापेक्षा त्यांच्या पत्नीचे संमिश्र भावस्थितींनी घडलेले व्यक्तिदर्शन घडविणारी आहे. ही व्यक्तिरेखा कादंबरीच्या नावाची अन्वर्थकता स्पष्ट करणारी आहे.

जी हकीगत कादंबरीकार सांगतो आहे, त्या हकीगतीच्या अनुषंगाने अनेक व्यक्तिचित्रणे कादंबरीत आली आहेत. अर्थात् तीं नुसतीच क्षणचित्रांसारखी नाहीत, तर ती 'टाइप्स' सारखी आहेत, 'नमुन्या' सारखी आहेत. मुख्यमंत्री, आमदार, प्रदेशाध्यक्ष, पक्षाध्यक्ष, शासनयंत्रणेतील सरकारी अधिकारी, उच्चभ्रू समाजातील लाचार, स्वार्थी, संधिसाधु बुद्धिवंत आणि प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे त्याच मनोवृत्तीचे पत्रकार, सत्ताधारी पक्ष आणि विरोधी पक्ष; निदर्शने, मोर्चे, आंदोलने आणि निषेधपत्रके; जनहितापेक्षा, लोककल्याणापेक्षांही सत्तास्पर्धेचे व गटबाजीचे राजकारण, इत्यादींचे तर विद्यमानकाळांत नमुनेच तयार झाले आहेत. असे नमुने या कादंबरीत सर्वत्र भेटतात. यातले राजकारण : सचिवसौधांत घडते. अन् समाजकारण रस्त्यावर घडते. इथे हे नमुने भेटतात. तसेच ते शिक्षण संस्थांतहि भेटतात. मुलांनी शाळा-कॉलेजे बंद पाडली म्हणून त्यांचे आभार मानणारे मुख्याध्यापकहि आहेत आणि प्राध्यापकहि आहेत. कोणत्याहि आंदोलनांत सक्रिय भाग न घेतां डाव्या-उजव्या विचारप्रणालीवर 'खंथ' करणारे प्राध्यापकहि येथे आहेत. विद्यार्थ्यांनी आंदोलन केले म्हणून मुख्याध्यापकाला पर्यवेक्षिकेशी 'कामचेशा' करण्याची संधि मिळाली; आणि घटस्फोटिता श्रीमती सरस्वतीला मनांत भरलेल्या तरुण चांभार विद्यार्थ्याला घरी नेऊन रति-कल्लोलाचे सुख अनुभवता आले. असेहि नमुनाचित्रण येथे आहे. माणसा-माणसांच्या अशा विविध नमुन्यांनी बनलेल्या समाजाचे एक धावते चलचित्र प्रस्तुत कादंबरीत बघायला मिळते. चित्रपटांत मुख्य कथेच्या अनुषंगाने आजुबाजूचीं अनेक



दृश्ये पाहावयास मिळतात, त्या दृश्यांमुळे मुख्य कथेची लज्जत वाढते. ( कांहींशेळां अशीं दृश्ये आस्वादविघ्न असतात, हेहि खरेंच. ) तसें या कादंबरींत कांहींसें घडतें. कादंबरीकारानें एखादा झोत मुख्यध्यापकाच्या कार्यालयांत टाकला, एखादा झोत श्रीमती सरस्वतीच्या शयनगृहांत टाकला, एखादा झोत रस्त्यावर निदर्शनें—सभाभाषणें करणाऱ्या विद्यार्थ्यांवर टाकला, एखादा झोत ' कॉरिडॉर 'मध्ये उभें राहून रस्त्यावरील विद्यार्थ्यांच्या लीला पाहात पाहात डाव्या विचारसरणीवर खंथ करणाऱ्या प्राध्यापकां-वर टाकला, तर कधी एखादा झोत सचिवसौधांतील एखाद्या ' डेप्युटी सेक्रेटरी 'च्या ' केबिन 'मध्ये टाकला. अशा अनेक झोतप्रकाशांत मानवी नमुन्यांचें दर्शन घडविलें आहे. किंबहुना, हें दर्शन सहेतुक घडविलें आहे असें म्हणतां येईल. वर्तमाना-वरील भाष्यांतून अशा प्रकाशझोतांनीं कादंबरीला भरीवपणा आणण्याचा लेखकाचा प्रयत्न असावा आणि त्याचबरोबर ती आकर्षक करावी असें त्याला वाटत असावे, असें दिसतें.

अर्थात्, याचा नाहीं म्हटलें तरी कादंबरीच्या रचनेवर थोडाफार परिणाम झालेला आहे. मूलतः चित्रपटकथा बांधेसूद असली, तरी दृश्यानुगामी चित्रीकरणामुळे अंतिम चित्रपटांत सर्वसाधारणतः रचनेच्या दृष्टीनें शिथिलपणा येतो. त्याचप्रमाणें मूलतः अंकुशराव-प्रकरणांवर आधारलेल्या कथेंत एक पिंडत्व असलें, तरीहि दृश्यानुगामी चित्रीकरणपद्धतीप्रमाणें निवेदन केल्यामुळे कादंबरीच्या रचनेंत शिथिलपणा, सैलपणा व कांहीं अंशां विस्कळीतपणा आला आहे. वास्तविक तृतीयपुरुषी निवेदनपद्धतीनें कादंबरीकार हकीगत सांगतो आहे. जें घडलें तेंच व तेवढेंच सांगताना एक प्रकारचा तटस्थपणा अंगीकारतां येणें शक्य असतें. परंतु जें घडलें त्याची यथासांग व यथाशक्ति कारणमीमांसा करण्याची अथवा संबंधित व्यक्तींच्या कृति-उक्तींचें समर्थन करण्याचीहि जबाबदारी लेखक कळतनकळत स्वतःवर लादून घेतो, तेव्हां अधूनमधून भाष्य-काराचीहि भूमिका तो घेतो. प्रस्तुत कादंबरीच्या लेखकानेंहि अधूनमधून भाष्यकाराची भूमिका घेतली आहे. ' या ठिकाणी एक गोष्ट स्पष्ट केली पाहिजे. ' ' परंतु एक गोष्ट स्पष्ट केली पाहिजे. ' ' हां, येथे ही गोष्ट स्पष्ट केली पाहिजे. ' असा प्रारंभ करून एखाद्या घटनेचें, वस्तुस्थितीचें स्पष्टीकरण लेखक करतो. किंवा प्रश्नालंकाराचा वापर करून, प्रश्नार्थक वाक्यांची योजना करून कृति-उक्तींचे समर्थन करतो. उदा. ' मुख्यमंत्र्यांना मात्र या बोलण्याचें मनःपूर्वक हसू आलं. येणार नाही तर काय हो ? अपोजिशनमध्ये जाऊन मंत्रिपद मिळतं का ? निवडून यायची मारामार आणि अपोजिशनवाले दलिताबद्दल वगैरे खूप बोलतात ते काही करण्याची जबाबदारी नाही म्हणूनच ना ? आणि हे शेड्युड क्लासवाले तरी काय ? अमुक सवलत दिली तर तमुक द्या. तमुकही दिलं तर तर त्याचा वाप द्या म्हणणार ! शिवाय अंकुशराव अपोजिशनमध्ये गेले तर त्यांना पुढारीपण थोडेंच मिळणार ? राजकारणाचें हे प्राथमिक व्याकरणही न समजणाऱ्या इंटेलेक्च्युअलचें असलं बोलणं ऐकून हसू येणार नाही तर काय



होणार ?' ( पृ. ३६ ) अशीं अनेक उदाहरणें देतां येतील.

“ नाही तरी राजकारण म्हणजे काय हो ? आणि स्वतःच्या स्वतःच्या गटाचा फायदा बघायचा नाही तर राजकारण करायचं कशासाठी ? आणि राजकारणातला फायदा म्हणजे सभासद हस्तगत करणे आणि / किंवा प्रतिस्पर्ध्याला सत्तापदावरून हुसकावून लावणं हेच की हो. या उद्दिष्टासाठी करावी लागणारी गटबाजी, कटबाजी, पाताळ-यंत्रिपणा, विश्वासघात या सर्व गोष्टींना तात्त्विक मुलामा देण्याची चलाखी म्हणजेच राजकारण .. या अशाच राजकारणाला असं काही यश मिळत होतं की तशा प्रकारचं राजकारण न करणं म्हणजे शुद्ध बावळटपणाच झाला असता ! आणि वित्तमंत्री दादासाहेब काय किंवा त्यांच्या गटातील इतर काय असे बावळट खासच नव्हते. ” ( पृ. १४४।१४५ )

अशा प्रकारच्या भाष्यात्मक, स्पष्टीकरणात्मक, समर्थनात्मक तपशिलांमुळे कादंबरीचा पसारा वाढला. आणि रचनेच्या दृष्टीने कादंबरी वेडौल झाली.

एखाद्या कृति-उक्तीचें समर्थन करतांना ' शेवटी तोहि माणूसच आहे हो ! ' ' शेवटी अंकुशराव झाले तरी एक नवराच हो. ' अशी अभिप्रायवजा विधानें लेखक करतो. जें काय घडतें तें मानवी स्वभावाला अनुसरूनच घडतें. त्यांत आश्चर्य वाटण्यासारखें किंवा असाधारण असें कांहीं नाहीं; असें सांगण्याचा प्रयत्न करून वाचकांच्या मनांतील औत्सुक्य, कुतूहल, उत्कंठा इत्यादि भावविकारांचे चलनच लेखक मंदावून टाकतो.

अशा निवेदन पद्धतीमुळे म्हणजे भाष्य - समर्थन - स्पष्टीकरण इत्यादींमुळे अप्रस्तुत असा तपशील पुष्कळदां कादंबरींत आलेला दिसतो. उदाहरणार्थ, अंकुशरावांविरुद्ध विद्यार्थ्यांच्या आंदोलनाचें नेतृत्व करायला पी. सुभाष ' एज्युकेशनली ' व ' पोलिटिकली ' कसा ' क्वालिफाइड ' होता हें पटवून देण्यासाठी दिलेला तपशील. ( पृ. ५८।५९ ) किंवा मार्क्सवादी व सौंदर्यवादी कलासमीक्षेविषयीचे अभिप्राय ( पृ. ५७ ) अशा अप्रस्तुत तपशिलामुळे कादंबरीच्या कथानकांतील एकात्मतेला नक्कीच ढळ पोंचला आहे. आणि रचनेचा तोलहि बिघडला आहे.

या सगळ्याचें एक संभाव्य कारण असें कीं, ही हकीगत सांगतांना कादंबरीकाराला उपरोधात्मक, उपहासात्मक व विडंबनात्मक शैलीचें विलक्षण प्रलोभन वाटलें. समाजांतील कांहीं प्रवृत्ति उपरोधयोग्य अथवा विडंबनयोग्य निःसंशय असतात. परंतु सवर्णांच्या मनांतील तुच्छतावाद, अवर्णांना सवर्णांविषयीं वाटणारा संताप, अवर्णांवर पदोपदी होणारा अन्याय, हे सामाजिकदृष्ट्या गंभीर असणारे विषय आहेत. त्यांना विडंबनयोग्य करणेंच चुकीचें. अति झालें अन् हसूं आलें, या न्यायानें जेव्हां एखादी कृति-उक्ती अथवा वृत्ति-प्रवृत्ती हास्यास्पद बनते, अथवा अंगापेक्षां बोंगा जास्त या प्रकृतीची विसंगति जेव्हां व्यक्तीच्या वा समाजाच्या कृतिउक्तींत-वृत्तिप्रवृत्तींत निर्माण होते, तेव्हां ती विडंबनाचा विषय बनते.

प्रस्तुत कादंबरीच्या लेखकानें समग्र कथाविषयाचें, निवेदन उपरोधी, उपहासात्मक

दंगांत लिहिण्याची खटपट केली. ( अर्थात् सर्वत्र ते जमलेंच असें नाहीं. ) त्यामुळे कांहीं ठिकाणीं हास्यनिर्मिती, कांहीं ठिकाणीं विनोदनिर्मिती, कांहीं ठिकाणीं टिंगल टवाळी, हेटाळणी, असेहि सूर निवेदनाला लागले आहेत.

अंकुशरावांच्या गाडीला घेराव घातलेल्या मुलांनीं घोषणा देण्यास सुरुवात केली—  
“...सर्वीना ते पसंत पडेल तरी कसं? अन् पसंत पडलं, तर ती अस्मिता, ती किक्, ती जात—म्हणजे या मंत्र्यांची हो—त्याचे काय? म्हणूनच पाठीमागचं एक पोरगं ऐतिहासिक म्हणावं; किंवा ऐतिहासिक अपरिहार्यतेनंच, पोटात मुरडा मारल्यागत, बेंबीच्या देठापासून किंचाळलं, ‘ ये S S मंत्रिया S S S ! माफी मागये S S माफी S S ’ ..त्या पोराची ही पोटतिडिक रास्त म्हणावी लागेल. कारण की, ती साक्षात् साधुसंत, साहित्य, साहित्यिक अशा उच्च संस्कृती विस्कृतीशी संबंधित!..’ ‘ मंत्र्यांच्या एकेरी नि विदूषकी उद्धारामुळे हजारो वर्षांच्या सांस्कृतिक वारशाकडून स्फुरण मिळाल्यागत त्यांचे अवसान मजबूत झालं. शेवटी मोराल, मोराल, ही काही चीज आहेच की नाही?’ ( पृ. ११ ) हा उपरोधपूर्ण वर्णनाचा नमुना. “ पी. सुभाष सर्वांच होता असे नाही तर तो बहुजन समाजातला होता... त्याच्या भावाचा पाव्हणा जिल्हा बोर्डातला बडं धेंड होता. मागं कधी तरी हा पाहुणा अस्पृश्यांच्या धर्मातराबद्दल एका वाक्यात निर्णायकपणे म्हणाला होता, ‘ बरे झाले, आपल्या धर्मातली घाण गेली!’ ” ( पृ. १५ ) हा धर्मातराच्या हेटाळणीचा नमुना; “ ‘ जनतेच्या मूलभूत प्रश्नाविषयी कुणी काही—’ ‘ मरू द्यात हो तुमचे मूलभूत प्रश्न...जोपर्यंत जनता आहे तोपर्यंत तिच्या मूल प्रश्नाचं भूत तिच्या वोकंडी बसलेलं असणारच. ” ( पृ. ५६ ) हा उपहासाचा मासला. “ त्यांना वाटलं पातेलीभर सौंदर्यवादी कलासमीक्षा प्राध्यापक मार्क्सवादीच्या डोक्यावर ओतावी. पण त्याचवेळी त्यांना वाटलं की मार्क्सवादानेच या मार्क्सवाद्याला हाणावं म्हणून त्यांनी प्रत्युत्तर दिलं, संताचा काळ हा सरंजाम-शाहीचा होता. त्यांना पुरोगामी सामाजिक बांधिलकीचं तत्त्व अप्लाय करायचं हे किती अनैतिहासिक? ” ( पृ. ५७ ) मार्क्सवादी विचारप्रणालीला ही कोपरखळी.

अशा धर्तीचा प्रकार कादंबरीभर आढळतो. त्यामुळे सर्वसामान्य वाचकांना ही गंभीर विषयावरची मनोरंजक कादंबरी वाटेल. “ आता गृरामंच्या आवाजात गुरगुरले-पणा—सधना घरच्या कुत्र्याने जेवणावळीनंतर उष्ट्या पत्रावळी गोळा करणारावर गुरगुरावं तसा — ” ( पृ. २२ ). “ हाडकाचा संशय येताच गाफील कुत्र्याने कान टवकारावेत तसा एका पत्रकाराने प्रश्न केला. ” ( पृ. ४९ ). “ त्या सभेशी एक अदृश्य व अनूट नि चिवट नातं असल्याचं त्यांच्यापैकी प्रत्येकाला जाणवत होतं. झाडाच्या बुंध्यापासून दूरवरच्या फांद्यावरील नव्या धुमान्यांना बुंध्याबद्दल वाटावं तसं. पण गंमत अशी हा बुंध्या वर आभाळानून बाहेर आलेला... ’ ( पृ. ५१ ) ‘ मंत्रिपद जायचं नि व्हायचं ब्रीफलेस ॲडव्होकेट? आपल्या हे कसं लक्षात आलं नाही? एखादा पेट्रोलपंप, किमान पिठाची गिरणी — दोन वर्षांत सहज जमलं असतं. धुतल्या तांदळासारखं



चारित्र्य या आपल्या प्रतिमेवरच प्रेम करित राहिलो. आता तो धुतला तांदूळ कांचनच्या चोचीला तरी पुरेल? निर्वाहाकरिता जिथं फुलं वेचली तिथंच—” (पृ. १०३). अशा वर्णनांतील आलंकारिकता वाचकांचें लक्ष वेधून घेऊं शकेल. कादंबरीकाराच्या निवेदनशैलींत प्रवाहित्व आणि सहजता आहे. भाषेवर प्रभुत्व आहे. अन् शब्दयोजनेवर निःसंशय हुकमत आहे. ही जमेची सर्व बाजू लक्षांत घेऊनहि कलात्मक अभिव्यक्तीच्या अंगानें ही कादंबरी उणीच पडते.

एका ( नगण्य ) भाषणाचा राज्यव्यापी परिणाम झालेला दाखवतांना राजकारणांतील प्रवृत्तींचें आणि मोर्चे, निदर्शन, निषेध पत्रके इत्यादी साधनसामुग्रीचें विडंबन लेखकाला करावयाचें होतें कीं सवर्णांच्या तुच्छतावादानें आणि सवर्ण मंत्र्यांच्या गटबाजीच्या ‘ राजकारणा ’नें एका महत्त्वाकांक्षी दलित मंत्र्याचा लाक्षणिक अर्थानें बळी कसा घेतला हे दर्शवावयाचे होतें? कीं वहिनीसाहेबांचे व्यक्तिदर्शन घडवावयाचे होतें? अनुभव विषयाचें नेमकें केंद्र कोणतें, मध्यवर्ती केंद्र कोणतें, याची निश्चिति कदाचित् कादंबरीकाराच्या मनांत नसावी. अथवा एकाच साहित्यकृतींत एकाच कथावस्तूला विविध परिमाणें देण्याचा सहेतुक प्रयत्न असावा.

श्री विशाख। प्रकाशन, ५८ शनवार पेठ, पुणे ३०  
मूल्य १८-०० रुपये

## ॥ वाचकांना आवाहन ॥

चालू वर्ष हें ‘ आलोचने ’चें तिसावें वर्ष आहे. या वर्षी आलोचनेची आर्थिक स्थिति सुधारण्याचा एक सामूहिक प्रयत्न करून पाहण्याची इच्छा आहे.

‘ आलोचने ’च्या वाचकांनी स्वतः आणि आपल्या परिचितांकडून घेऊन किंवा परिचित आणि इतर यांना प्रवृत्त करून ‘ आलोचने ’ला भरीव स्वरूपाच्या देणगी पाठवाव्या असें आवाहन करित आहे. देणगीची रक्कम किमान रु. १००/- असावी. ही देणगी विनाअट असावी. रक्कम ‘ आलोचना प्रस्थान ’ या नांवें बँकेवरील डिमांड ड्राफ्टने किंवा मुंबईतील बँकेवरील चेकने पाठवावी. इतर कोणत्याहि प्रकारें रक्कम पाठवूं नये.

वर देणगीचा किमान आंकडा दिलेला असला, तरी तो अधिकाधिक रकमेचा आंकडा ठरूं नये, असेंहि आवाहन करावेंसें वाटतें.

आलोचना प्रस्थानद्वारे आवाहन



# ॥ दलित साहित्य : एक आकलन ॥

॥ बाळकृष्ण कवठेकर ॥

‘ दलित साहित्य : एक आकलन ’ हे बाळकृष्ण कवठेकर यांचे दलित साहित्याची समीक्षा करणारे पुस्तक. ‘ प्रस्तुत पुस्तक म्हणजे दलित साहित्याचा इतिहास नव्हे. विशिष्ट कालखंडात निर्माण झालेल्या सर्वच्या सर्व साहित्यकृतींचा आढावा घेणे, हेही या पुस्तकाचे उद्दिष्ट नाही. दलित साहित्यिकांनी आणि साहित्यविमर्शकांनी दलित साहित्याविषयी मांडलेल्या विविध भूमिकांचा परामर्श घेऊन त्याविषयी आपली भूमिका मांडणे आणि तिच्या अनुषंगाने प्रमुख दलित साहित्यिकांनी केलेल्या साहित्य-निर्मितीचा विचार करणे, हे या पुस्तकाचे उद्दिष्ट आहे. ’ ‘ दलित साहित्याचा विचार करताना त्याचे सामाजिक संदर्भ विचारात घेणे आवश्यक असले तरी मूलतः आणि मुख्यतः दलित साहित्य हे साहित्य आहे हे लक्षात घेऊनच त्याचा विचार केला पाहिजे.. प्रस्तुत पुस्तकात दलित साहित्याचा व्यक्तिनिरपेक्ष, वाङ्मयनिष्ठ दृष्टिकोनातून केलेला विचार हे त्याचे वैशिष्ट्य आहे ’ या सारख्या ‘ मनोगत ’मधील विधानांतून आपल्या दलित साहित्यविषयक विचारांचे वेगळेपण प्रा. कवठेकर यांनी व्यक्त केले आहे. ‘ प्रस्तुत पुस्तकांतून हे वेगळेपण व्यक्त होतं का ? हा प्रश्न डोळ्यांसमोर ठेवल्या-मुळेच पुस्तकांतर्गत समीक्षेचे स्वरूप स्पष्ट होण्यासारखे आहे असे वाटते. म्हणून तसा प्रयत्न प्रस्तुत लेखांत केला आहे.

असा विचार करतांना प्रा. कवठेकर यांनी योजलेला ‘ वाङ्मयनिष्ठ दृष्टिकोन ’ हा शब्दच प्रथम स्पष्ट केला पाहिजे. प्रस्तुत पुस्तकांत ‘ दलित साहित्याचा व्यक्तिनिरपेक्ष वाङ्मयनिष्ठ दृष्टिकोनातून विचार ’ केला आहे, असे म्हणत असतांना ‘ साहित्याचा अभ्यास अनेक दृष्टिकोनांतून केला जाऊ शकतो, त्यापैकी एखादा विशिष्ट दृष्टिकोनच योग्य आणि बाकीचे अयोग्य, हा आग्रह अनाठायी असतो. ’ असेहि प्रा. कवठेकर यांनी म्हटले आहे. प्रा. कवठेकर यांची ही भूमिका समतोल आहे, असेच म्हटले पाहिजे. अशी भूमिका घेत असतांना प्रत्येक भूमिकेचे काहीं विशिष्ट क्षेत्र असते त्यांना मान्य असावे. प्रा. कवठेकर यांना अभिप्रेत असणाऱ्या वाङ्मयनिष्ठ दृष्टिकोनाचे क्षेत्र कोणते ? त्यांच्या लेखनांत त्यांचे एक स्पष्टीकरण आले आहे. ते असे— ‘ साहित्यकृतीचा विचार करताना तिच्यातून सामाजिक जाणीव प्रकट होते की नाही, हा तिच्या मूल्यमापनाचा निकष होऊ शकत नाही; तर तिच्यातून प्रकट होणारी जाणीव — ती सामाजिकहि असू शकेल — कलारूप धारण करू शकलेली आहे की नाही, हा तिच्या मूल्यमापनाचा खराखुरा निकष असतो. त्या जाणिवेला कलारूप

प्राप्त झाले असेल तर ते कशामुळे आणि नसेल तर त्याची कारणे कोणती ? हे प्रश्न या मूल्यमापनात महत्त्वाचे असतात. ' ( मनोगत ) प्रा. कवठेकर यांचे ' वाङ्मयनिष्ठ दृष्टिकोना 'विषयींचे हे स्पष्टीकरण योग्य आहे, असे म्हटले, तरी ते पुरेसे स्पष्ट नाही, असेच म्हणावे लागते. कारण, येथे पहिला प्रश्न उपस्थित होतो तो कलात्मकतेचे निकष कोणते, हा. हे निकष स्पष्ट असतील, त्या संबंधीची योग्य भूमिका असेल, तरच एखाद्या साहित्यकृतीने कलारूप धारण केले आहे किंवा नाही हे स्पष्ट होऊ शकेल. आणि या प्रश्नाचा निर्णय लागला की मग कवठेकर म्हणतात त्या इतर प्रश्नांकडे जाता येईल. आपली भूमिका स्पष्ट करतांना कवठेकर यांनी कलेसंबंधीचे आपले निकष कोणते हे स्पष्टपणे सांगितले नाही, ही त्यांचा ' वाङ्मयनिष्ठ दृष्टिकोन ' समजून घेण्यातील एक मोठीच अडचण आहे. या संदर्भातील दुसरी अडचण कवठेकर यांनी उपस्थित केलेल्या प्रश्नांच्या उत्तरांच्या संदर्भात आहे. विशिष्ट ' जाणिवेला कलारूप प्राप्त झाले असेल तर ते कशामुळे आणि नसेल तर त्याची कारणे कोणती ? ' या प्रश्नांची उत्तरे समाजशास्त्र, मानसशास्त्र, इ. च्या आधारे शोधण्याचा प्रयत्न केला, तर त्याला ' वाङ्मयनिष्ठ दृष्टिकोन ' म्हणावे का ? या प्रश्नाचे उत्तर कवठेकर यांनी संदिग्ध ठेवले आहे. परिणामी ' वाङ्मयनिष्ठ दृष्टिकोन ' हा कवठेकर यांचा नवा शब्द-प्रयोग मराठी समीक्षेत आधीच असणाऱ्या गोंधळांत अधिक भर टाकणारा ठरला आहे.

पुस्तकांतील विवेचनांत येणाऱ्या विद्वानांच्या संदर्भात ' वाङ्मयनिष्ठ दृष्टिकोन ' या शब्दाचा अर्थ लावण्याचा प्रयत्न केला, तर तो अलिकडे ज्याला ' कलावादी दृष्टिकोन म्हणतात ' त्याच्याशी बराच जुळणारा आहे, असे दिसते. ( उदा०... ' सामाजिक जाणिवेतून जे जे लिहिले जाते ते ते सारे कलाकृतीचे रूप धारण करीलच अशी खात्रीही देता येत नाही. ' ( मनोगत ) ' साहित्याने कोणत्याही वादाशी बांधिलकी पत्करणे योग्य नव्हे ' ( पृ. ६ ) वाङ्मयीन आस्वादात लौकिक व्यवहारातील भेदाभेद क्षुद्रता आणि रागद्वेष विक्षेप आणू शकत नाहीत. ' ( पृ. १४ ) ' दलित साहित्य जीवननिष्ठ आहे हा काही त्याचा व्यवच्छेदक विशेष होऊ शकत नाही. ' ( पृ. ९ ) ' जिये ही आत्मनिष्ठा प्रभावी ठरते तिथे दलित कविता काव्यात्म होते. ' ( पृ. २४ ) ' कथात्मक साहित्याला जो एक सुवृद्ध घाट असणे आवश्यक असते तोही या लेखनाला प्राप्त होऊ शकलेला नाही. ' ( पृ. ६४ ) ' — डांगळे यांच्यातील ' कथाकाराला ' त्यांतून कलात्मक आकारसत्ये साकार करता आलेली नाहीत. ' ( पृ. ६७ ) इ. [ येथील ठळक ठसा परीक्षण लेखकाचा. ] प्रस्तुत पुस्तकांत ही भूमिका प्रतिबिंबित झाली असती, तर हे पुस्तक निश्चितच वैशिष्ट्यपूर्ण ठरले असते. कारण मग अनेक प्रश्नांचा कसून विचार करावा लागला असता आणि दलित साहित्य-विषयक प्रचलित असणाऱ्या अनेक समज-अप-समजांची तपासणी करून आपली भूमिका सुसूत्रपणे मांडावी लागली असती. ( असा प्रयत्न मराठींत अजून झालेला



नाहीं. ) परंतु कवठेकर यांनीं सुसूत्रपणें अशी दृष्टि स्वीकारली आहे, असें दिसत नाही. साहित्याच्या कलात्मकतेची जाण असल्यामुळे व त्याचीं तत्त्वे जात असल्यामुळे त्यांनीं अधूनमधून त्यांचा पुरस्कार केला असला आणि कांहीवेळा त्यांचे निष्कर्ष स्वीकाराहें असले, तरी त्या निष्कर्षाप्रत येण्याची त्यांची पद्धत अनेक ठिकाणीं वादग्रस्त ठरण्यासारखी आहे. कारण 'वाङ्मयनिष्ठ दृष्टिकोना'च्या तत्त्वांवरुबरुच दलित साहित्यविषयक प्रचलित समज-अपसमजांचा त्यांनीं वादांतीत गृहीत तत्त्वे म्हणून स्वीकार केला आहे. परिणामीं त्यांच्या लेखनांत एक प्रकारची तार्किक विसंगति निर्माण झाली आहे.

अशा समज-अपसमजांची सुरुवात 'दलित साहित्य' या कल्पनेपासूनच होते. दलित साहित्याविषयीं भूमिका मांडणाऱ्या प्रत्येकाला 'दलित साहित्या'च्या व्याख्येपासून सुरुवात करणें अपरिहार्य ठरते. कवठेकर यांनींही तें केले आहे. एक वाङ्मयीन प्रवृत्ति म्हणून दलित साहित्याची व्याख्या करावयाची तर त्या नांवानें ओळखल्या जाणाऱ्या सर्व वाङ्मयांतील विशेष लक्षांत घेऊन ती साकल्यानें केली पाहिजे व तसें करणें अशक्यच असेल तर वाङ्मयीनदृष्टीनें तसें करणें अशक्य आहे असें तरी म्हटलें पाहिजे. कोणत्याहि पद्धतीनें कांहींहि म्हटलें, तरी त्यांत संगति हवी. वास्तवांत अनेक विसंगत दिसणाऱ्या गोष्टी असतात. त्या सर्वांच्या केवळ वर्णनाला शास्त्र म्हणता येत नाही. कांहीं तत्त्वांच्या आधारेणें त्यांत सुसंगति, व्यवस्था निर्माण करण्याच्या प्रयत्नालाच शास्त्र म्हणतां येतें. दलित साहित्य म्हणून निर्माण होणारें साहित्य हें वास्तव आहे. परंतु सुसूत्र विचार करतांना त्यामध्ये कांहीं सुसंगति, व्यवस्था निर्माण होते का, हें पाहणें आवश्यक ठरतें. या संदर्भांत लेखकाची जात वा वर्ग हा एक पर्याय, दलित जीवन हा आशय असणें, हा दुसरा पर्याय व कांहीं विशिष्ट वाङ्मयीन गुणवैशिष्ट्ये हा तिसरा पर्याय. यांपैकीं एकाचा स्वीकार करावा लागतो. कवठेकर यांनीं सर्व पर्यायांचा स्वीकार करून दलित साहित्याची व्याख्या केली आहे. 'जन्मसिद्ध दलित लेखकाची विद्रोह आणि नकार यांनी युक्त अशा दलित संवेदनेची अभिव्यक्ती करणारे, दलित जीवनानुभवांचे चित्रण करणारे साहित्य म्हणजे दलित साहित्य' अशी ही व्याख्या आहे ( पृ. ४ ) या व्याख्येंत सर्वच पर्यायांचा स्वीकार केलेला असल्यामुळे ती वरवर पाहातां निर्विवाद वाटतें, हें खरें. परंतु अशा सर्वसमावेशक भूमिकेमुळेच आपल्याच विचारांत विसंगति निर्माण होतात. प्रस्तुत पुस्तकांत कवठेकर यांनीं ज्या लेखकांच्या लेखनाची चर्चा केली आहे, तें सर्व लेखन कवठेकर यांच्या व्याख्येच्या कसोटीला पूर्णपणें उतरणारें आहे, असें दिसत नाही. कारण दलित आत्मकथांमध्ये 'अगदी दलित साहित्याची म्हणून ओळखली जाणारी नकार, विद्रोह या संकल्पनांनी युक्त अशी भूमिकाही त्यांनी घेतलेली दिसत नाही.' ( पृ. ७९-८० ) किंवा 'मेश्रामांचे कवीमन सौंदर्यवादी जीवननिष्ठ कवीचे आहे' ( पृ. ३० ). 'मेश्रामांची अशी ही काव्यनिष्ठा 'दलित संवेदने'पेक्षां वेगळी तर आहेच, पण मेश्रामांच्या कवितेला दलित



कवितेत वैशिष्ट्यपूर्ण स्थान मिळवून देणारीही आहे ' ( पृ. ३१ ) अशीं कवठेकर यांचीच विधाने आहेत. ' विद्रोह आणि नकार ' यांनीं युक्त अशी दलित संवेदनेची अभिव्यक्ति ही दलित साहित्याच्या कसोटीची जर ' आवश्यक बाव ' असेल ( पृ. ४ ), तर त्यांचा अभाव असणाऱ्या साहित्याची दलित साहित्य म्हणून चर्चा करण्याचें प्रयोजनच काय ? जन्मप्राप्त दलितत्वाच्या कसोटीला हे लेखक उतरतात म्हणून असें उत्तर असेल, तर मग ग्रेस यांच्या कवितेची चर्चा कां करूं नये ? तर, तशी पद्धत नाहीं म्हणून ! याचा खरें म्हणजे अर्थ एकच; आणि तो म्हणजे मेश्राम यांची कविता व दलित आत्मकथा यांना दलित साहित्य म्हणण्याची प्रथा आहे व ग्रेस यांच्या कवितेला तसें न मानण्याची प्रथा आहे एवढाच. म्हणजेच, दलित साहित्याची व्याख्या करतांना वास्तवांतील समज-अपसमज तपासून पाहण्याऐवजीं, त्यांचें विश्लेषण करून त्यांची सुसूत्र मांडणी करण्याऐवजीं कवठेकर यांनीं त्या समज-अपसमजांचा वादातीत गृहीततत्त्वं म्हणून स्वीकार केला आहे. समाजांतील असे समज-अपसमज हें कोणत्याच दृष्टिकोनाचें तत्त्व होऊं शकत नसल्यामुळे कवठेकर यांची ही व्याख्याच वाङ्मयनिष्ठ दृष्टिकोनाची दर्शक ठरत नाहीं.

दलित साहित्याच्या या व्याख्येप्रमाणेंच ' तत्त्वचर्चा ' या प्रकरणांतील इतर संदर्भांतहि या प्रवृत्तीचें दर्शन घडणारें आहे. उदा० ' डॉ. आंबेडकरांनी मांडलेल्या विचारातूनच दलित साहित्याची तात्त्विक बैठक सिद्ध झाली आहे ' ( पृ. ४ ) ' बुद्धिनिष्ठा, तर्कशुद्धता, अंधश्रद्धेला आणि व्यक्तिपूजेला कडवा विरोध हे डॉ. आंबेडकरांच्या विचारसरणीचे महत्त्वाचे विशेष आहेत ' ( पृ. ४ ) असें म्हणत असतांना दलित साहित्याची तात्त्विक बैठक म्हणजे काय, याचें स्पष्टीकरण कवठेकर यांनीं केलेलें नाहीं किंवा आंबेडकर यांची म्हणून सांगितलेली तत्त्वत्रयी उदारमतवादी विचारवंतांपेक्षां कुठें आणि कशी वेगळी आहे याचीहि चर्चा कवठेकर यांनीं केलेली नाहीं. कवठेकर म्हणतात त्या तत्त्वांच्या बैठकीवर निर्माण झालेलें साहित्य मराठींत विपुल आहे. मग दलित साहित्याचें वेगळेपण नेमकें कशांत आहे ? ही तत्त्वे हा दलित साहित्याचा खरोखर आधार आहेत का ? याची कवठेकर यांनीं तपासणी केलेली दिसत नाहीं. म्हणजेच पुन्हां दलित साहित्यविषयक प्रचलित समजुतींचाच कवठेकर यांनीं वादातीत गृहीततत्त्वं म्हणून स्वीकार केला आहे.

दलित साहित्यानें आंबेडकरवादी असावें कीं मार्क्सवादी असावें, याचा विचार करतांना ' साहित्याने कोणत्याही वादाशी बांधिलकी पत्करणे योग्य नव्हे ' असें कवठेकर यांनीं म्हटलें असलें, तरी ही आदर्श भूमिका झाली, प्रचलित स्वरूपाचा विचार करतां ती प्रत्यक्षांत येणें अवघड दिसतें, असें मत त्यांनीं व्यक्त केलें आहे. कवठेकर येथेंच थांबले असते, तर ' त्यांच्या ' वाङ्मयनिष्ठ दृष्टिकोनाशीं ' तें सुसंगत झालें असतें. परंतु दलित साहित्यिकांनीं आंबेडकरांशीं प्रामाणिक राहावें असें जेव्हां ते सुचवतात, तेव्हां त्यांची भूमिका वाङ्मयनिष्ठ दृष्टिकोनाच्या पलिकडे जाते व विसंगत होते. आणि ' ' अर्था ' शिवाय

नाहीं. ) परंतु कवठेकर यांनीं सुसूत्रपणें अशी दृष्टि स्वीकारली आहे, असें दिसत नाही. साहित्याच्या कलात्मकतेची जाण असल्यामुळे व त्याचीं तत्त्वे ज्ञात असल्यामुळे त्यांनीं अधूनमधून त्यांचा पुरस्कार केला असला आणि कांहीवेळा त्यांचे निष्कर्ष स्वीकाराई असले, तरी त्या निष्कर्षाप्रत येण्याची त्यांची पद्धत अनेक ठिकाणीं वादग्रस्त ठरण्यासारखी आहे. कारण 'वाङ्मयनिष्ठ दृष्टिकोना'च्या तत्त्वांबरोबरच दलित साहित्यविषयक प्रचलित समज-अपसमजांचा त्यांनीं वादांतीत गृहीत तत्त्वे म्हणून स्वीकार केला आहे. परिणामी त्यांच्या लेखनांत एक प्रकारची तार्किक विसंगति निर्माण झाली आहे.

अशा समज-अपसमजांची सुरुवात 'दलित साहित्य' या कल्पनेपासूनच होते. दलित साहित्याविषयीं भूमिका मांडणाऱ्या प्रत्येकाला 'दलित साहित्या'च्या व्याख्येपासून सुरुवात करणें अपरिहार्य ठरते. कवठेकर यांनींही तें केलें आहे. एक वाङ्मयीन प्रवृत्ति म्हणून दलित साहित्याची व्याख्या करावयाची तर त्या नांवानें ओळखल्या जाणाऱ्या सर्व वाङ्मयांतील विशेष लक्षांत घेऊन ती साकल्याने केली पाहिजे व तसें करणें अशक्यच असेल तर वाङ्मयीनदृष्टीने तसें करणें अशक्य आहे असें तरी म्हटलें पाहिजे. कोणत्याहि पद्धतीने कांहींहि म्हटलें, तरी त्यांत संगति हवी. वास्तवांत अनेक विसंगत दिसणाऱ्या गोष्टी असतात. त्या सर्वांच्या केवळ वर्णनाला शास्त्र म्हणता येत नाही. कांहीं तत्त्वांच्या आधारे त्यांत सुसंगति, व्यवस्था निर्माण करण्याच्या प्रयत्नालाच शास्त्र म्हणतां येतें. दलित साहित्य म्हणून निर्माण होणारें साहित्य हें वास्तव आहे. परंतु सुसूत्र विचार करतांना त्यामध्ये कांहीं सुसंगति, व्यवस्था निर्माण होते का, हें पाहणें आवश्यक ठरतें. या संदर्भांत लेखकाची जात वा वर्ग हा एक पर्याय, दलित जीवन हा आशय असणें, हा दुसरा पर्याय व कांहीं विशिष्ट वाङ्मयीन गुणवैशिष्ट्ये हा तिसरा पर्याय. यांपैकीं एकाचा स्वीकार करावा लागतो. कवठेकर यांनीं सर्व पर्यायांचा स्वीकार करून दलित साहित्याची व्याख्या केली आहे. 'जन्मसिद्ध दलित लेखकाची विद्रोह आणि नकार यांनी युक्त अशा दलित संवेदनेची अभिव्यक्ती करणारे, दलित जीवनानुभवांचे चित्रण करणारे साहित्य म्हणजे दलित साहित्य' अशी ही व्याख्या आहे (पृ. ४) या व्याख्येत सर्वच पर्यायांचा स्वीकार केलेला असल्यामुळे ती वरवर पाहातां निर्विवाद वाटते, हें खरें. परंतु अशा सर्वसमावेशक भूमिकेमुळेच आपल्याच विचारांत विसंगति निर्माण होतात. प्रस्तुत पुस्तकांत कवठेकर यांनीं ज्या लेखकांच्या लेखनाची चर्चा केली आहे, तें सर्व लेखन कवठेकर यांच्या व्याख्येच्या कसोटीला पूर्णपणें उतरणारें आहे, असें दिसत नाही. कारण दलित आत्मकथांमध्ये 'अगदी दलित साहित्याची म्हणून ओळखली जाणारी नकार, विद्रोह या संकल्पनांनी युक्त अशी भूमिकाही त्यांनी घेतलेली दिसत नाही.' (पृ. ७९-८०) किंवा 'मेश्रामांचे कवीमन सौंदर्यवादी जीवननिष्ठ कवीचे आहे' (पृ. ३०). 'मेश्रामांची अशी ही काव्यनिष्ठा 'दलित संवेदने'पेक्षां वेगळी तर आहेच, पण मेश्रामांच्या कवितेला दलित



कवितेत वैशिष्ट्यपूर्ण स्थान मिळवून देणारीही आहे' (पृ. ३१) अशीं कवठेकर यांचीच विधाने आहेत. 'विद्रोह आणि नकार' यांनीं युक्त अशी दलित संवेदनेची अभिव्यक्ति ही दलित साहित्याच्या कसोटीची जर 'आवश्यक बाब' असेल (पृ. ४), तर त्यांचा अभाव असणाऱ्या साहित्याची दलित साहित्य म्हणून चर्चा करण्याचें प्रयोजनच काय? जन्मप्राप्त दलितत्वाच्या कसोटीला हे लेखक उतरतात म्हणून असें उत्तर असेल, तर मग ग्रेस यांच्या कवितेची चर्चा कां करूं नये? तर, तशी पद्धत नाही म्हणून! याचा खरें म्हणजे अर्थ एकच; आणि तो म्हणजे मेश्राम यांची कविता व दलित आत्मकथा यांना दलित साहित्य म्हणण्याची प्रथा आहे व ग्रेस यांच्या कवितेला तसें न मानण्याची प्रथा आहे एवढाच. म्हणजेच, दलित साहित्याची व्याख्या करतांना वास्तवांतील समज-अपसमज तपासून पाहाण्याऐवजीं, त्यांचें विश्लेषण करून त्यांची सुसूत्र मांडणी करण्याऐवजीं कवठेकर यांनीं त्या समज-अपसमजांचा वादातीत गृहीततत्त्वं म्हणून स्वीकार केला आहे. समाजांतील असे समज-अपसमज हे कोणत्याच दृष्टिकोनाचें तत्त्व होऊं शकत नसल्यामुळे कवठेकर यांची ही व्याख्याच वाङ्मयनिष्ठ दृष्टिकोनाची दर्शक ठरत नाही.

दलित साहित्याच्या या व्याख्येप्रमाणेंच 'तत्त्वचर्चा' या प्रकरणांतील इतर संदर्भांतहि या प्रवृत्तीचें दर्शन घडणारें आहे. उदा० 'डॉ. आंबेडकरांनी मांडलेल्या विचारातूनच दलित साहित्याची तात्त्विक बैठक सिद्ध झाली आहे' (पृ. ४) 'बुद्धिनिष्ठा, तर्कशुद्धता, अंधश्रद्धेला आणि व्यक्तिपूजेला कडवा विरोध हे डॉ. आंबेडकरांच्या विचारसरणीचे महत्त्वाचे विशेष आहेत' (पृ. ४) असें म्हणत असतांना दलित साहित्याची तात्त्विक बैठक म्हणजे काय, याचें स्पष्टीकरण कवठेकर यांनीं केलेलें नाही किंवा आंबेडकर यांची म्हणून सांगितलेली तत्त्वत्रयी उदारमतवादी विचारवंतांपेक्षां कुठें आणि कशी वेगळी आहे याचीहि चर्चा कवठेकर यांनीं केलेली नाही. कवठेकर म्हणतात त्या तत्त्वांच्या बैठकीवर निर्माण झालेलें साहित्य मराठींत विपुल आहे. मग दलित साहित्याचें वेगळेपण नेमकें कशांत आहे? ही तत्त्वे हा दलित साहित्याचा खरोखर आधार आहेत का? याची कवठेकर यांनीं तपासणी केलेली दिसत नाही. म्हणजेच पुन्हां दलित साहित्यविषयक प्रचलित समजुतींचाच कवठेकर यांनीं वादातीत गृहीततत्त्वं म्हणून स्वीकार केला आहे.

दलित साहित्याने आंबेडकरवादी असावे कीं मार्क्सवादी असावे, याचा विचार करतांना 'साहित्याने कोणत्याही वादाशी बांधिलकी पत्करणे योग्य नव्हे' असें कवठेकर यांनीं म्हटलें असलें, तरी ही आदर्श भूमिका झाली, प्रचलित स्वरूपाचा विचार करतां ती प्रत्यक्षांत येणें अवघड दिसतें, असें मत त्यांनीं व्यक्त केले आहे. कवठेकर येथेंच थांबले असते, तर 'त्यांच्या 'वाङ्मयनिष्ठ दृष्टिकोनाशीं' तें सुसंगत झालें असतें. परंतु दलित साहित्यिकांनीं आंबेडकरांशीं प्रामाणिक राहावे असें जेव्हां ते सुचवतात, तेव्हां त्यांची भूमिका वाङ्मयनिष्ठ दृष्टिकोनाच्या पलिकडे जाते व विसंगत होते. आणि 'अर्था' शिवाय



वाकीच्या सर्व मूल्यांना निरर्थक मानणाऱ्या आणि साहित्यादि कलांना हुकुमाने ताबेदार करणाऱ्या मार्क्सवादापासून दलित साहित्याने दूर राहाणेच हितावह होईल ' असा जेव्हां ते सल्ला देतात तेव्हां तत्त्वापेक्षां प्रचलित समज-अपसमाजांचाच गृहीतत्व म्हणून ते स्वीकार करतात असें दिसते. शिवाय मार्क्सवाद्यांची तथाकथित ' अर्था ' धिष्ठित दृष्टि कवठेकर यांना अमान्य आहे असेंहि दिसत नाही. कारण ' सांस्कृतिक पोकळी ही भौतिक समृद्धीनंतर जाणवणारी गोष्ट असते ' असें कवठेकर यांनीच म्हटले आहे ( पृ. १५ ) तसेंच, दलित कादंबरी क्षीण कां याचें कारण देतांनाहि ' या समाजातील बहुतांश लोकांना अजूनही केवळ जगण्यासाठी करावयाच्या खटाटोपात अधिकाधिक वेळ व जीवनशक्ती खर्च करावी लागते ' हें एक कारण दिलें आहे. कवठेकर यांच्या या आणि अशा विधानांतून अंतर्गत विसंगतीच निर्माण होते, असें दिसते.

' दलित साहित्य चळवळीचे साधन होणे हा असाच एक भयंकर धोका आहे ' असें म्हणत असतांना कवठेकर वाङ्मयनिष्ठ आहेत. ( पृ. ७ ) परंतु ' दलित संवेदना लढ्याशी बांधिल ठेवण्यापेक्षा लढ्याशी समांतर राहाणेच दलित साहित्याच्या दृष्टीने अधिक हितकारक आहे ' असें म्हणत असतांना ' बांधिल ' व ' समांतर ' यांतील भेद स्पष्ट न केल्याने त्यांची भूमिका संदिग्धच राहिली आहे.

दलित साहित्याच्या दृष्टीने ' दलित साहित्यिकांनी व्यक्ती म्हणून आणि साहित्यिक म्हणून दलितत्वातून शक्य तितक्या लवकर मुक्त होणे आवश्यक आहे ' असा सल्ला कवठेकर देतात. ( पृ. १६ ) तेव्हां दलितत्वाच्या जाणिवेमुळे दलित साहित्यांत कांहीं उणेपणा आला आहे असें त्यांना सुचवावयाचें असतें. कवठेकर यांचें हे म्हणणें एकवेळ मान्यहि करतां येईल. परंतु दलितत्वांतून मुक्त झालें म्हणजे कवठेकर यांच्या व्याख्येप्रमाणें तें ' दलित साहित्य ' कसें राहिल ? आणि दलित साहित्याचें दलितत्व नाहीसें होणें, तें अधिक व्यापक होणें हाच त्याचा विकास आहे, अशी भूमिका घेतली म्हणजे आजचें दलित साहित्य संकुचित आहे, अविकसित आहे, असें म्हटल्यासारखेंच होत नाही का ? आणि तसें असेल, तर त्याची एवढी विपुल चर्चा ' वाङ्मयनिष्ठ दृष्टिकोना 'तून करण्याची आवश्यकताच काय ? असा प्रश्न उपस्थित होतो. मराठीतील इतर साहित्य मध्यमवर्गीय लेखनादर्श स्वीकारलेले व दलित साहित्य हें असें. अशी परिस्थिति निर्माण झाल्यावर मराठी साहित्याविषयी चर्चा तरी कसली करणार ? कवठेकर यांनी स्वीकारलेल्या भूमिकेंतून या सर्व प्रश्नांची उत्तरे मिळण्यासारखीं नाहीत. कारण कवठेकर यांची साहित्यविषयक भूमिका ही सुसंगत नसून साहित्यक्षेत्रांतील परस्परविरोधी सर्व समज-अपसमजांना सामावून घेणारी आहे आणि या सर्वांचा समन्वय साधणें अशक्य असल्यामुळे प्रस्तुत पुस्तकांतील विवेचनांतून असे घांटाळ्याचें प्रश्न निर्माण होण्यासारखे आहेत.

अशा ' तत्त्वविचारा 'च्या आधारावर पुस्तकांत पुढे येणाऱ्या कविता, कथा, आत्मकथा,

या संबंधींच्या विवेचनांत तात्त्विक दृष्टीचा असाच गोंडळ दृष्टीस पडला, तर तें स्वाभाविकच म्हटलें पाहिजे.

कवितेच्या संदर्भांत ' अनुभवांची सखोलता, व्यामिश्रता, तरलता, सूक्ष्मता, जीवन-दर्शनक्षमता, आणि त्यांना प्राप्त होणाऱ्या रूपाचे अपरिहार्यत्व, सौंदर्यसंपन्नता यांच्या एकत्रित अस्तित्वावरून कवितेचे - कोणत्याही साहित्यकृतीचे - चांगलेपण ठरवता येत असते असे कवठेकर यांनी म्हटले आहे ( पृ. २१ ) कवठेकर यांच्या विधानांतील निकष म्हणून सांगितलेल्या गुणांचा साहित्यकृतीच्या संदर्भांत नेमका अर्थ काय हा प्रश्न क्षणभर वाजूला ठेवला, तरी पुस्तकांतील दलित कवितेची चर्चा नेमकी या गुणांच्या आधारेच झाली आहे, असें दिसत नाहीं. वऱ्याच ठिकाणीं ही चर्चा म्हणजे दलित कवींनीं लिहिलेल्या कवितेंतील विचारांचें सारांशलेखनच झालें आहे. तर कधीं ढसाळांच्या कवितेनें ' तिचे स्वतःचे कवितापण जपले आहे. ' ' मनोहरांच्या कवितेचे बलस्थान तिच्या ' कविता असण्यात ' आहे. ' यासारख्या विधानांनी कवितेचें मूल्य-मापन झालें आहे. वस्तुतः " ' गोलपीठा ' मधील ढसाळांची कविता ही अशी ' दलित साहित्य ' या संज्ञेंतील दलितत्वाचे सर्व घटक आविष्कृत करित असतांनाही खरीखुरी कविता होताना दिसते. " असें म्हणत असतांना ( पृ. २८ ) दलितत्वाचे घटक आविष्कृत होणें व खरीखुरी कविता होणें, या दोन भिन्न गोष्टी आहेत, असें कवठेकर यांनीं सुचविलें आहे. अशा वेळीं दलितत्वाचे घटक काव्याच्या पातळीवर कसे जातात, याचें सुस्पष्ट विवेचन कवठेकर यांनीं केले असतें, तर ' वाङ्मयनिष्ठ दृष्टिकोना ' शीं तें सुसंगत झालें असतें व तें महत्त्वपूर्णहि ठरलें असतें. परंतु दलित कवींच्या काव्याची चर्चा करतांना पुस्तकांत दलितत्वाच्या घटकांनाच प्राधान्य मिळालें आहे, असें दिसतें. परिणामी एकाची कविता चांगली कां व दुसऱ्याची कां नाहीं, या विषयींच्या मतांना वस्तुनिष्ठा प्राप्त न होता तीं वैयक्तिक आवडनिवडीच्या पातळीवर राहातात. पुन्हां ही आवडनिवड स्वतंत्र आहे असेंहि दिसत नाही. साहजिकच साहित्यक्षेत्रांतील प्रचलित मतांचे ते अनुवाद वाटतात व त्यांतून नवें, वैशिष्ट्यपूर्ण असें कांहींहि हातीं लागत नाहीं.

दलित कथा व आत्मकथा या संबंधांतहि असाच प्रकार दिसतो. बाबुराव बागुल यांच्या कथेसंबंधीं विवेचन करतांना ' मध्यमवर्गीय जीवनाच्या कक्षा, जीवनविषयक समजुती, मूल्ये या सर्वांना उध्वस्त करून टाकणारे हे बागुलांच्या कथेतील अनुभव-विश्व वाचकांना म्हणूनच मुळापासून हादरवून टाकते. . . हे अनुभवविश्व बागुलांच्या कथेचे मुख्य सामर्थ्य आहे. ' ( पृ. ५५ ) ' बागुलांच्या कथा कथेच्या आकृतिबंधा-विषयींच्या मराठी समीक्षेतील लोकप्रिय कल्पना उधळून लावणाऱ्या आहेत. त्या अफाट अस्ताव्यस्त रूपात आकारलेल्या असतात. . . तंत्रविचाराच्या सर्व चौकटी त्या बेधडकपणे भिरकावून देतात. ' ( पृ. ६२ ) यांसारखे विशेष बागुलांच्या कथेचे विशेष म्हणून कवठेकर यांनीं नोंदले आहेत. या विशेषांच्या संदर्भांत दोन प्रश्न उपस्थित



होतात. एक म्हणजे, मध्यमवर्गीय जीवनाच्या कक्षा, जीनविषयक समजुती, मूल्ये यांना उध्वस्त करणे व वाचकांना हादरवून टाकणे हा खास बागुल यांच्याच कथेचा विशेष आहे का ? दलितेतर साहित्यिकांनीही हे आपापल्या पंगीने केले आहे. ( भाऊ पाध्ये यांच्या 'वासूनाका' या पुस्तकाचा उल्लेख तर या संदर्भात निश्चित स्वीकाराई होईल. ) दुसरा प्रश्न असा की, आकृतिबंधाविषयीच्या मराठी समीक्षेतील चौकटी उधळणे किंवा तंत्रविचारांच्या चौकटी वेधडकपणे भिरकावून देणे हे तरी केवळ बागुल यांच्याच कथेचे विशेष आहेत का ? याचेही उत्तर नकारार्थांच आहे. कारण कोणताही खरा कलावंत कमी-अधिक प्रमाणांत हे करित असतो. ही नकारात्मक वैशिष्ट्ये एका मर्यादेपलिकडे कलात्मकतेच्या संदर्भात काहीच सांगत नाहीत. शिवाय साहित्यकृतीचा परिणाम व तिचे नकारात्मक बाह्यवैशिष्ट्य नोंदविणे म्हणजे स्पष्टीकरण करणे नव्हे. स्पष्टीकरण करावयाचे, तर हे कसे घडते ते भावात्मक पद्धतीने सांगितले पाहिजे. बागुलांनी आकृतिबंधाचे व तंत्रविचाराचे संकेत मोडले म्हणजे त्यांच्या कथांना आकृतिबंधच नाही का ? तसा नसता, तर कवठेकर यांनी त्यांच्या कथांना कलात्मक म्हटले नसते असे वाटते. कारण पुढे 'डांगळे यांच्यातील 'कथाकाराला' त्यातून 'कलात्मक आकारसत्ये, साकार करता आलेली नाहीत' असे म्हणून कवठेकर यांनी डांगळे यांची कथाकार म्हणून मर्यादा दाखविली आहे. तेव्हा बागुल यांच्या कथेसंबंधीच्या विवेचनांत त्या विवेचनाची जेथे सुरुवात होते तेथेच कवठेकर थांबले आहेत, असे म्हणावेसे वाटते. कवठेकर यांच्या या विवेचनपद्धतीमुळे बागुल यांची कथा चांगली कां व डांगळे यांची कमी चांगली कां, याचे सुस्पष्ट स्पष्टीकरण होत नाही. स्पष्टीकरणासाठी दिलेली कारणे म्हणजे केवळ व्यक्तिगत मते वाटतात. या सर्व विवेचनांत आशय व घाट यांची फारकत झालेली आहे, ही गोष्ट वेगळीच.

पुस्तकांतील विवेचनांतील अशा विसंगति व अपुरेपणाबरोबरच तेथे संदिग्ध परिभाषाही आहे. 'दलित संवेदन' ही संज्ञा प्रस्तुत पुस्तकांत अनेकदा आली आहे. परंतु तिचा नेमका अर्थ कोठेही स्पष्ट झालेला नाही. नकार, विद्रोह, मानवता, यांनी युक्त असणाऱ्या जाणिवेला उद्देशून ही संज्ञा असावी, असे म्हटले, तर अशी जाणीव व्यक्त करणाऱ्या दलितेतर साहित्यिकांतही 'दलित संवेदन' असते असे म्हणावे लागेल. आणि दलितनिर्मित साहित्यांतून व्यक्त होते ते 'दलित संवेदन' असे म्हटले, तर त्या संज्ञेचा दलित साहित्याची व्याख्या करतांना वापर करता येणार नाही. पुस्तकांतील विवेचनांतून जाणवणाऱ्या अर्थाबाबत अशा अडचणी असल्यामुळे ही संज्ञा संदिग्धच राहिली आहे, असे म्हणावेसे वाटते. असाच प्रकार खांडेकरी Romantism, रंजनवाद, बोधवाद, आदर्शवाद, मध्यमवर्गीय लेखनादर्श इ. शब्दप्रयोगांच्या संदर्भातील आहे. Romantism या शब्दाने काही तरी अर्थबोध होऊ शकतो पण खांडेकरी Romantism म्हणजे काय ? अण्णाभाऊ साठे व खरात यांच्या कथांचा उल्लेख करूनही बागुलपूर्व कथेत एक प्रकारचा Romantism होता असे म्हटले जाते तेव्हा

तीस : आलोचना



Romantism चा नेमका कोणता अर्थ अभिप्रेत आहे ? तसेंच संयतता, वास्तव-दर्शनपरता, उत्कटता या गुणदर्शक संज्ञांचे नेमके अर्थ काय अभिप्रेत आहेत, ते कळणे कठीण व्हावे अशा संदर्भात ते येत राहातात. मेश्रामांच्या संदर्भात संयतता हा गुण आहे, तर बागुल यांच्या संदर्भात त्यांच्या कथांचे अफाट, अस्ताव्यस्त आकारलेपण हा गुण आहे. यांची संगति कशी लावावी ?

अशा रीतीने दलित साहित्याच्या प्रत्यक्ष समीक्षेचे पुस्तकान्तर्गत स्वरूप असे झाल्यामुळे त्या साहित्याचे साहित्य म्हणून सुस्पष्ट मूल्यमापन होत नाही व पुस्तकाची ती एक मर्यादाच ठरते.

दलित साहित्याची ही समीक्षा करतांना व अखेरीस समारोप करतांना कवठेकर यांनी दलित साहित्यिकांनी कांही विशिष्ट वाङ्मयप्रकार कां हाताळले व इतर कां हाताळले नाहीत, याची कारणमीमांसा करण्याचा प्रयत्न केला आहे. दलित साहित्यिकांनी कथा, कविता व आत्मकथा हे वाङ्मयप्रकार अधिक प्रमाणांत हाताळले, तर कादंबरी व नाटक या क्षेत्रांत फारशी महत्त्वाची कामगिरी केली नाही. या वस्तुस्थितीचे कारण सांगतांना कथेच्या संदर्भात कवठेकर यांनी—‘कथन आणि निवेदन हे दोन अभिव्यक्तीचे तुलनेने सुलभ असे मार्ग होत. नव्याने लिहिणाऱांनी ते पत्करावेत हे स्वाभाविकच होय’ (पृ. १०) असे विधान केले आहे; तर, कवितेच्या संदर्भात लिहितांना ‘नव्याने जागृत होणाऱ्या उद्रेकी जाणवांनी अभिव्यक्तीसाठी काव्यमाध्यम स्वीकारणे स्वाभाविकच मानले पाहिजे’ (पृ. १८) असे म्हणून ‘प्रत्येक नवजागृत समाजाच्या सांस्कृतिक उषःकालात होणारी वाङ्मयीन वाटचाल काव्याच्या पाऊलांनीच होते का ?’ असा होकारार्थी उत्तर गृहीत धरणारा प्रश्न विचारला आहे. (पृ. १९) ही दोन्ही विधाने एकत्र केलीं, तर कथन—निवेदन आणि काव्य हीं दोन माध्यमें अनुक्रमे तुलनेने सुलभ व स्वाभाविक म्हणून स्वीकारलीं गेलीं, असा अर्थ होतो. आतां प्रश्न असा की, कथन-निवेदन हे सुलभ माध्यम असेल, तर दलित साहित्यिकांनी काव्य हे माध्यम अधिक प्रमाणांत व कवठेकर म्हणतात त्याप्रमाणे अधिक यशस्वीपणे कसे वापरले ? कथन, निवेदन हे मार्ग सुलभ, तर कादंबरीचा मार्ग कथन, निवेदनच असत नाही का ? मग दलित साहित्यिकांनी श्रेष्ठ कादंबरी कां लिहिली नाही ? दलित साहित्यिक लिहू लागले त्यांच्या जडण-घडणीचा काळ हा प्रामुख्याने कथेचा काळ आहे, हे कवठेकर यांचे विधान क्षणभर मान्य करावयाचे म्हटले, तरी याच काळातील हे दलित साहित्यिक कवितेकडे कसे वळले ? या दलित साहित्यिकांच्या जडणघडणीच्या काळांत दलितेतर साहित्यिकांचीहि जडण-घडण झालीच असणार. मग एकंदर मराठी साहित्यांत अशी परिस्थिति कां दिसत नाही ? असे प्रश्न विचारू लागले, तर कवठेकर यांची ही कारणमीमांसा टिकेल, असे वाटत नाही. आपल्या कारणमीमांसेसाठी कवठेकर यांनी कांही आर्थिक, सामाजिक कारणेहि दिली आहेत. दलित समाजाच्या संदर्भात वस्तुस्थिति म्हणून त्यांचा स्वीकार करतां आला, तरी साहित्यनिर्मिती करणाऱ्या दलित

व्यक्तींच्या संदर्भात तीं वादातीत ठरण्याची शक्यता नाही. शिवाय, साहित्यनिर्मितीचा व बाह्य परिस्थितीचा इतका प्रत्यक्ष संबंध असतो असे साहित्याच्या संदर्भात सिद्ध करणे अवघड आहे. साहित्यिक कोणते वाङ्मय प्रकार हाताळतो व कसे हाताळतो हे अशा बाह्य कारणाइतके-किंवाहुना अधिकच - त्या त्या लेखकाच्या प्रतिभाधर्मावर अवलंबून असते हेच वाङ्मयनिष्ठ दृष्टिकोनांतून मान्य करावे लागते.

प्रस्तुत पुस्तकांतील समीक्षेचे हे स्वरूप पाहिले म्हणजे 'वाङ्मयनिष्ठ दृष्टिकोनांतून' दलित साहित्याचे आकलन करून घेण्या-देण्यांत कवठेकर यांना कसे अपश्य आले आहे ते स्पष्ट होण्यासारखे आहे. कवठेकर यांना हे अपश्य येते याचे कारण त्यांना दलित साहित्य या दृष्टीने आकलन झालेले नाही हे नाही. कवठेकर यांनी आपल्या विवेचनांत दलित साहित्याच्या ज्या मर्यादा दाखविल्या आहेत, दलित साहित्यिकांना ज्या धोक्याच्या सूचना दिल्या आहेत, त्या त्यांच्या वाङ्मयनिष्ठ दृष्टिकोनाच्या दर्शक आहेत. परंतु दलित साहित्य म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या साहित्याविषयींच्या सर्व समज-अपसमजांचा निर्विवाद सत्य म्हणून स्वीकार करण्याच्या व त्या सर्वांना सोयीस्कर असा युक्तिवाद करण्याच्या त्यांच्या पद्धतीमुळे हे असे घडले आहे. 'दलित साहित्य' या शब्दप्रयोगांतील 'साहित्य' या शब्दावर सर्व लक्ष केंद्रित करण्याऐवजी त्याच्या विशेषणाने आपले लक्ष विचलित होऊ दिल्यामुळे ही समीक्षा दुभंग झाली आहे. आणि तिच्या दोन अंगांत समन्वय होणे शक्य नसल्याने ती विसंगतिपूर्ण झाली आहे.

१९८१, अजब पुस्तकालय, कोल्हापूर

मूल्य रु. १८-००

'आलोचने'च्या विसाव्या वर्षानिमित्त आलोचना आजीव वर्गणीची योजना पुन्हा सुरु करावी अशी आलोचनेच्या कांहीं हितचिंतकांनी इच्छा व्यक्त केली आहे. त्यांच्या सूचनेचा आदर म्हणून ही योजना कार्यवाहीत आणण्याचा विचार आहे. एकरकमी रु. ४००/- पाठवून 'आलोचने'चे आजीव वर्गणीदार व्हा. ही योजना फक्त व्यक्ति-वर्गणीदारांसाठीच आहे. संस्थांना रु. १०००/- भरून आजीव वर्गणीदार होता येईल.

वत्तीस : आलोचना

● RAARANG DHAANG :

A novel by Shree Prabhakar Pendharkar, critically examined.

● HE ZAAD JAGAAVEGALE :

A novel by Shree Narhar Phene, analysed and reviewed.

● DALIT SAAHITYA : EK AAKALAN :

A monograph by Prof. Balkrishna Kavthekar, critically analysed.

---

ALOCHANA : Exclusively devoted to Criticism of  
Literature and other Arts

Editor : VASANT K. DAVTAR

Annual Subscription : Rs. 20 /- ( In India )

Rs. 35 /- ( Abroad )

This issue : Rs. Rs. 3 /- ( Exclusive of Postage )

---

33 Shefalee

Mahim Makarand Sahanivas

1074 Savarkar Marg

Mahim, Bombay 400 016

---



# आ लो च ना

केवळ समीक्षेसाठी  
आपलें अस्तित्व व वैशिष्ट्य राखणारें  
मराठीतील एकच एक मासिक

- ❁ नव्या पुस्तकांची समीक्षणे
- ❁ जुन्या ग्रंथांची पुनर्मूल्यांकने
- ❁ वाङ्मयप्रकारांची तात्त्विक व ऐतिहासिक चिकित्सा
- ❁ रसिकतेचे चढउतार
- ❁ लेखकांच्या वाङ्मयीन कार्याचा अभ्यास
- ❁ साहित्यविषयक प्रश्नांची व संशोधनाची चर्चा
- ❁ वाङ्मयीन टीका व टिपणे
- ❁ इतर कलाविषयी ऊहापोह
- ❁ भाषा व वाङ्मय : अभ्यासविवेचने
- ❁ साहित्यविषयक सिद्धान्त, प्रणालि, तत्त्वे, इत्यादींचें वैचारिक मंथन

म्हणजे

आलोचना

संपादक आलोचना

३३ शेफाली, माहीम मकरंद सहनिवास

१०७४ स्वा. सावरकर मार्ग,

मुंबई ४०० ०१६

चालू वर्ष विसावें वर्ष

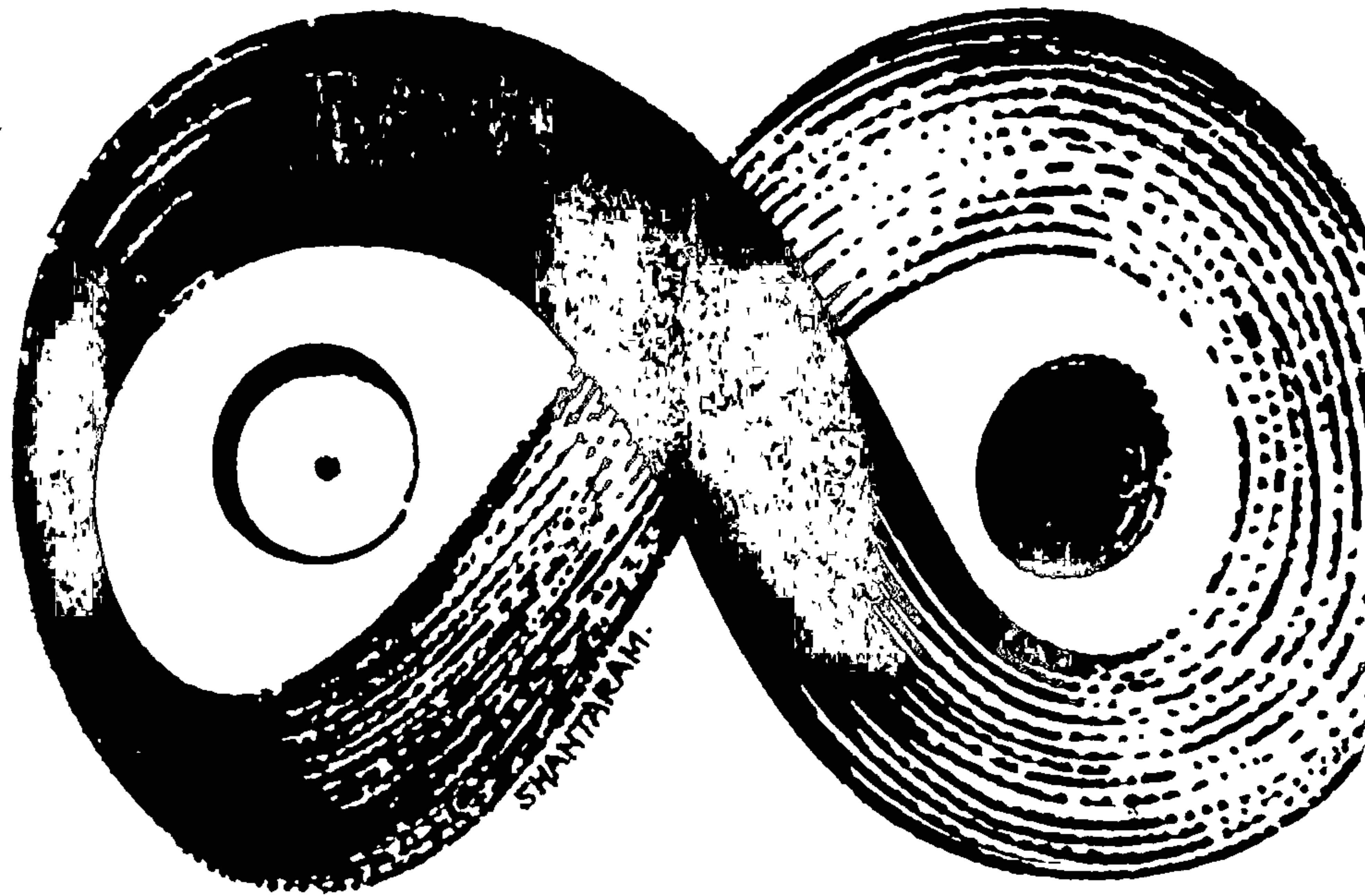
# आलोचना

वर्ष एकविंशतं अंक पहिला सप्टेंबर एकोणीसशें व्यापेंशीं



319

१८१९०१८



## साहित्य-सल्लागार-मंडळ

पु. ल. देशपांडे

मं. वि. राजाध्यक्ष

एकविसाव्या वर्षाच्या उंबरठ्यावर : २

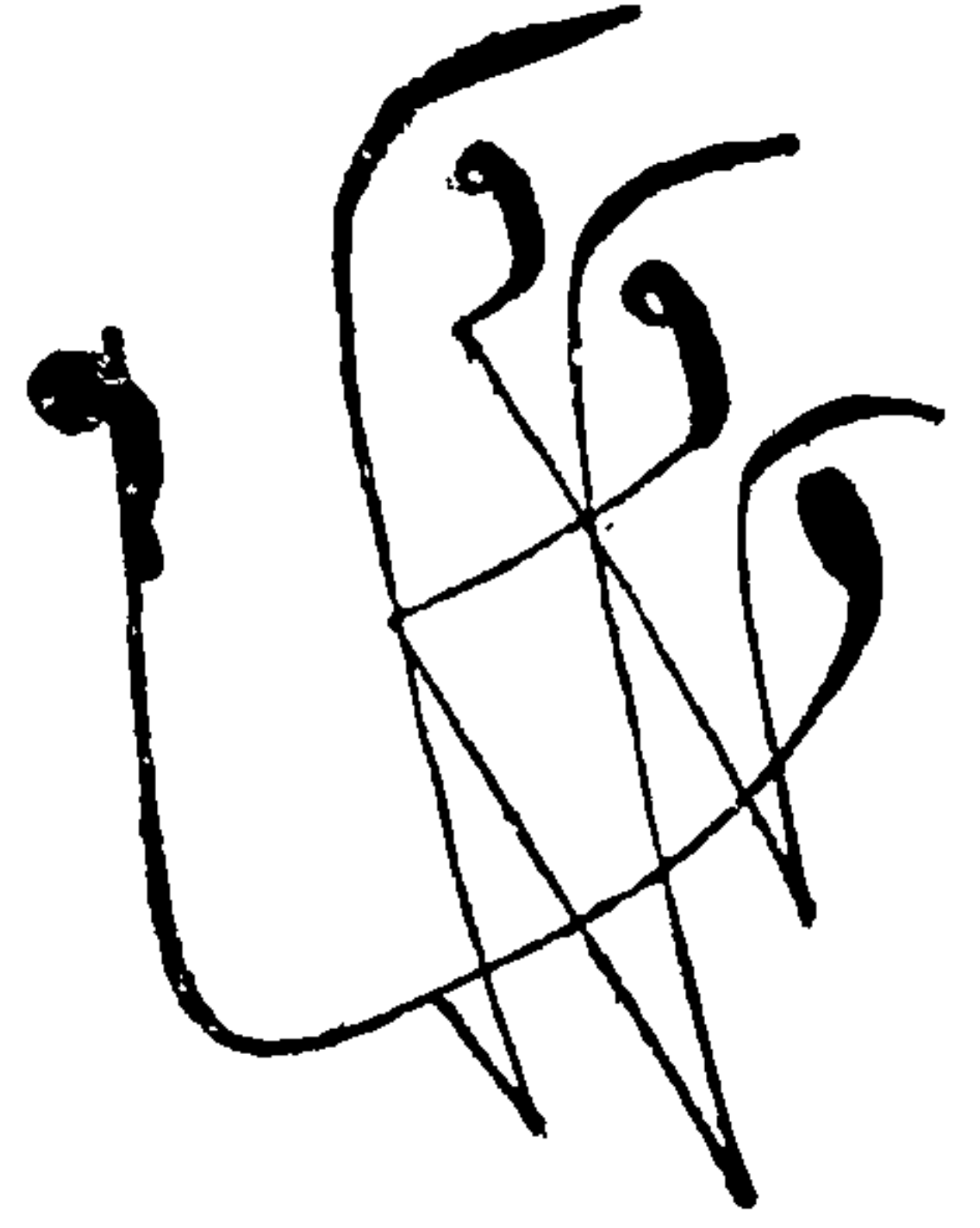
आलोचना लेखन-सूचि : ५

आलोचना लेखक-सूचि : ७

सौंदर्यशास्त्र : व्याप्ति प्रयोजन आणि समीक्षा : १०

‘ वखर एका राजाची ’मधील

‘ राजा ’संबंधी एक निरीक्षण : २४



महाराष्ट्र राज्य

साहित्य आणि संस्कृति मंडळ

पुरस्कृत

वर्ष एकविसावे

अंक पहिला

सप्टेंबर

एकोणीसशें व्यापेशीं

मूल्य तीन रुपये फक्त

संपादक मुद्रक प्रकाशक वसंत केशव दावतर मालक आलोचना प्रस्थान

सहकारी संपादक सुहास भालचंद्र बापट दिगंबर पाध्ये म. ल. वराडपांडे वसंत पाटणकर चंद्रकांत मर्गज

मुद्रण-स्थळ साहित्य सहकार मुद्रणालय मुं. म. ग्रंथसंग्रहालय मार्ग दादर मुंबई चौदा

प्रकाशन-स्थळ ३-३३ शेफाली मकरंद सहनिवास १०७४ स्वा. सावरकर मार्ग मुंबई चारशें शून्य सोळा

वार्षिक वर्गणी वीस रुपये परदेशी तीस रुपये विमानानें एकाहत्तर रुपये

मागील अंक प्रत्येक अंकांची किंमत दुप्पट चेक आलोचना या नांवानें काढलेला असावा

मुंबईवाहेरील बँकेच्या चेकनें तसेंच टपाल द्रव्यदेयकानें वर्गणी किंवा इतर रकम पाठवूं नये ‘डिमांड ड्राफ्ट’नें

पाठवावी वर्गणी पोचल्याच्या पावतीसाठीं नांव पत्ता लिहिलेले पन्नास पैशांचें टपाल तिकिट लावलेले

पाकिट पाठवावें अंक न मिळाल्यास टपालखात्याकडे तक्रार करावी टपालांत अंक खाना झाल्यानंतर

आलोचना पुढील जबाबदारी घेऊं शकत नाहीं यासंबंधीं साख्खा पत्रव्यवहार करीत राहणें नाहीं शक्य

आलोचनेंत प्रसिद्ध होणाऱ्या समीक्षणांतील मतांशीं आलोचनेचे मालक संपादक प्रकाशक मुद्रक व इतर

साहाय्यक सहमत असतात असें नाहीं

आलोचनेंत प्रसिद्ध होणाऱ्या साहित्याचे सर्व हक्क त्या त्या लेखकांच्या स्वाधीन

आलोचनेकडे प्रसिद्धीसाठीं लेखन पाठवितांना सोबत परतीचें / उत्तराचें पुरेसें टपालहंशिल असावें तें

नसेल तर त्या लेखनाच्या परतीची किंवा सुरक्षिततेची जबाबदारी आलोचनाच्या संपादकांना किंवा

साहाय्यकांना स्वीकारणें शक्य होणार नाहीं.

या अंकाची छपाई : भंडारी मुद्रणालय २७१ नारायण पेठ पुणें तीस

मुद्रण-संयोजन : लेखनमुद्रा पुणें तीस



## साहित्य-सहाय्य-मंडळ

पु. ल. देशपांडे

मं. वि. राजाध्यक्ष

एकविसाव्या वर्षाच्या उंबरठ्यावर : २

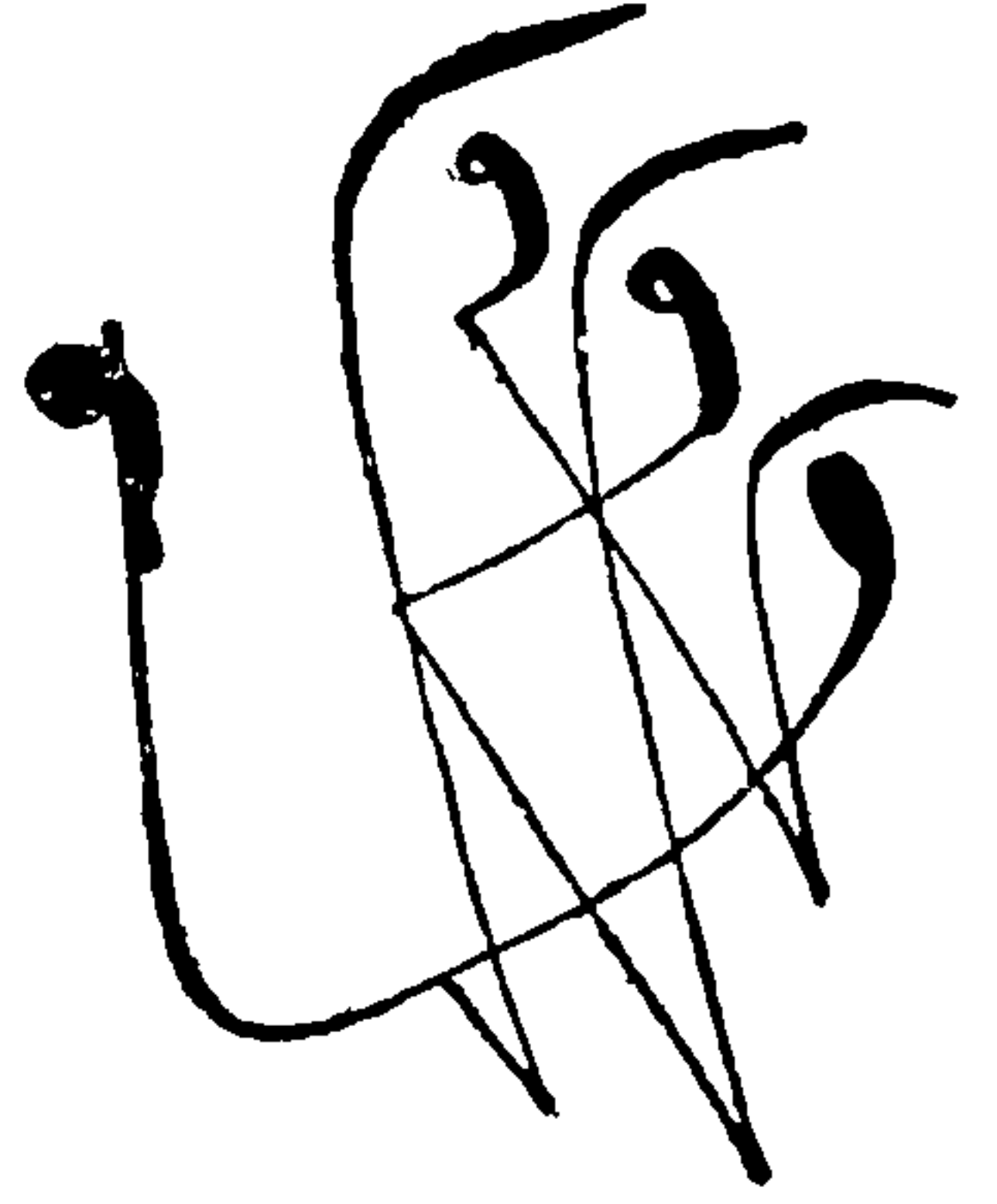
आलोचना लेखन-सूचि : ५

आलोचना लेखक-सूचि : ७

सौंदर्यशास्त्र : व्याप्ति प्रयोजन आणि समीक्षा : १०

‘ वखर एका राजाची ’मधील

‘ राजा ’संबंधीं एक निरीक्षण : २४



महाराष्ट्र राज्य

साहित्य आणि संस्कृति मंडळ

पुरस्कृत

वर्ष एकविसावें

अंक पहिला

सप्टेंबर

एकोणीसशें व्यापेशीं

मूल्य तीन रुपये फक्त

संपादक मुद्रक प्रकाशक वसंत केशव दावतर मालक आलोचना प्रस्थान

सहकारी संपादक सुहास भालचंद्र बापट दिगंबर पाध्ये म. ल. वराडपांडे वसंत पाटणकर चंद्रकांत मर्गज

मुद्रण-स्थळ साहित्य सहकार मुद्रणालय मुं. म. ग्रंथसंग्रहालय मार्ग दादर मुंबई चौदा

प्रकाशन-स्थळ ३-३३ शेफाली मकरंद सहनिवास १०७४ स्वा. सावरकर मार्ग मुंबई चारशें शून्य सोळा

वार्षिक वर्गणी वीस रुपये परदेशी तीस रुपये विमानानें एकाहत्तर रुपये

मागील अंक प्रत्येक अंकांची किंमत दुप्पट चेक आलोचना या नांवानें काढलेला असावा

मुंबईवाहेरील बँकेच्या चेकनें तसेंच टपाल द्रव्यदेयकानें वर्गणी किंवा इतर रक्कम पाठवूं नये ‘डिमांड ड्राफ्ट’नें

पाठवावी वर्गणी पोचल्याच्या पावतीसाठीं नांव पत्ता लिहिलेले पन्नास पैशांचें टपाल तिकिट लावलेले

पाकिट पाठवावें अंक न मिळाल्यास टपालखात्याकडे तक्रार करावी टपालांत अंक खाना झाल्यानंतर

आलोचना पुढील जबाबदारी घेऊं शकत नाहीं यासंबंधीं साख्खा पत्रव्यवहार करीत राहणें नाहीं शक्य

आलोचनेंत प्रसिद्ध होणाऱ्या समीक्षणांतील मतांशीं आलोचनेचे मालक संपादक प्रकाशक मुद्रक व इतर

साहाय्यक सहमत असतात असें नाहीं

आलोचनेंत प्रसिद्ध होणाऱ्या साहित्याचे सर्व हक्क त्या त्या लेखकांच्या स्वाधीन

आलोचनेकडे प्रसिद्धीसाठीं लेखन पाठवितांना सोबत परतीचें / उत्तराचें पुरेसें टपालहंशिल असावें तें

नसेल तर त्या लेखनाच्या परतीची किंवा सुरक्षिततेची जबाबदारी आलोचनाच्या संपादकांना किंवा

साहाय्यकांना स्वीकारणें शक्य होणार नाहीं.

या अंकाची छपाई : भंडारी मुद्रणालय २७१ नारायण पेठ पुणे तीस

मुद्रण-संयोजन : लेखनमुद्रा पुणे तीस

## ॥ एकविसाव्या वर्षाच्या उंबरठ्यावरून ॥

वर्षापूर्वी सहकाऱ्यांच्या जिद्दीवर हवाला ठेवून मी 'आलोचने'च्या संपादनाला आरंभ केला. वर्षानंतर मागे वळून पाहतां काय दिसते? वर्षारंभीचा बऱ्याच सहकाऱ्यांचा उत्साह तितक्या प्रमाणांत कृतींत उतरला आहे, असें कांहीं म्हणतां येणार नाही. वर्षारंभीं मी असें म्हटलें होतें कीं, " 'तब्येती'नें काम करण्यापेक्षां 'झोकून देण्याची, झोकून घेण्याची' गरज आहे. " यावाचतच्या जाणिवेची प्रचीति मुंगीच्या गतीची आठवण करून देणारी आहे. तरीहि 'आलोचने'नें एकविसाव्या वर्षांत पदार्पण केलें आहे. विंशतिपूर्ति - वीस वर्षे पूर्ण केल्याचा समारंभ आयोजित केला आहे. ही गोष्ट कांहीं सहकाऱ्यांच्या जाणीवपूर्वक साहाय्याची आणि 'आलोचने'चे जे कांहीं सहकारी अपेक्षित कृतिशीलता दाखवूं शकले नाहींत त्यांची उणीव भरून काढण्यासाठीं कांहीं नवसंबंधित नव्या जोमानें कामाला लागले आहेत, याची खूण आहे, असें मानतां येण्यासारखें आहे.

आणखी एक दिलासा देणारी गोष्ट. 'आलोचने'चा कारभार कांहीं स्थायी पायावर चालवतां यावा म्हणून महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृति मंडळाच्या साहाय्यानें राखीव निधीची योजना सुरू झाली आहे.

वर्षभरांत 'आलोचने'मधून प्रसिद्ध झालेल्या लेखनाकडे ओझरतें पाहिलें, तर फार असमाधान वाटावें अशी परिस्थिति नाही.

विसाव्या वर्षाच्या प्रारंभाच्या अंकांत आधुनिक जीवनाच्या संदर्भांत साहित्यिकाचें आकलन मानसशास्त्रीय दृष्टीनें शोधून पाहिलेलें दिसते. (रुग्ण आधुनिकता... सप्टें. ८१) 'पु. ल. एक साठवण'च्या निमित्तानें पु. ल. देशपांडे यांच्या समग्र लेखनाचा सामाजिक आकलनाच्या दृष्टीनें परामर्श घेतलेला आढळतो (ऑक्टो. ८१) या लेखानें अनेकांचें 'आलोचने'कडे नव्यानें लक्ष वेधून घेतल्याचा अनुभव आला. गेल्या शतकांत 'नव्या मनू'चें एक प्रतीक म्हणून 'राजा शिवाजी' या काव्याच्या कर्त्याकडे बघितलें गेलें आहे. या 'राजा शिवाजी'ची इंग्रजी प्रस्तावना हा समीक्षा-विषयक जाणिवेचा एक महाराष्ट्रीय आविष्कार मानतां येईल. अशा या इंग्रजी प्रस्तावनेचा मराठी अनुवाद करून घेऊन तो 'आलोचने'नें अभ्यासकांना सादर केला आहे. (नोव्हें. ८१) 'सिटी लाईट्स' (चाली चॅपलीन) आणि 'विदूषक' (वि. वा. शिरवाडकर) यांचा तौलनिक अभ्यास याच अंकांत पेश केला आहे.

'संस्कृत साहित्य आणि इतर ललित कला' हा ऐतिहासिकदृष्ट्या अभ्यासाला उप-युक्त ठरणारा निबंध प्रकाशित केला आहे तो डिसें. ८१ च्या अंकांत. याबरोबर स्नेहलता रेड्डी यांच्या 'सीता' या तमिळ नाटकाच्या मराठी आविष्काराची

परामर्शात्मक दखल घेतली आहे, त्याच्या प्रायोगिक प्रयोगाचाहि समाचार घेतला आहे; आणि 'यक्षगान आणि मराठी परंपरा' या पुस्तकांतील संशोधनात्मक निबंधांची छाननीसुद्धा केली आहे. हे सारे एकाच अंकांत आले आहे, याचे औचित्य आहे. अन्य भाषा आणि अन्य कला यांच्या संदर्भातील 'आलोचने'ची समीक्षणात्मक जाणीव स्पष्ट करणारी ही गोष्ट आहे.

व्यापेशीं साल उगवतांना 'जीवनानुभव... कलानुभव... संगीतानुभव' यांच्या मूल्य संबंधांचा तौलनिक विचार विस्ताराने आणि स्पष्टीकरणात्मक आकृतींच्याद्वारांही मांडणारा लेख 'आलोचने'त प्रसिद्ध झाला आहे. ही गोष्टहि समीक्षादृष्टीत तौलनिक दृष्टीच्या गरजेची किती निकड 'आलोचने'ला वाटते याची निदर्शक मानतां येईल. चित्रपटसमीक्षेसंबंधी टिपणे प्रसिद्ध करून पुढे (मार्च ८२) हीच गरज अधोरेखित केलेली आहे.

याच अंकांत (जाने. ८२) अनंत कदम यांच्या 'पाखरू' कादंबरीचे सर्वस्पर्शी समीक्षण प्रसिद्ध झालेले आहे.

फेब्रु. ८२ मध्ये साहित्यापेक्षां भाषेकडे अधिक लक्ष पुरविलेले दिसेल. 'मराठी शुद्धलेखनप्रदीप' या पुस्तकाचा विस्तृत परामर्श घेणारे आणि त्याबरोबर मराठी शुद्धलेखनविषयक दृष्टिकोनांची परीक्षा करणारे दोन लेख या अंकांत प्रसिद्ध झाले आहेत. या निमित्ताने मराठी शुद्धलेखनविचारांतील प्रश्न पुन्हा एकदा मराठी भाषेच्या अभ्यासकांपुढे मांडले गेले आहेत.

चित्रपटसमीक्षेसंबंधी टिपणांबरोबर मार्च ८२ मध्ये संशोधनात्मक लेखनाचा परामर्श घेतलेला दिसेल. (काशीबाई कानिटकर यांचे आत्मचरित्र व चरित्र).

वाङ्मयेतिहासलेखनाच्या संकल्पनेकडे 'आलोचने'ने लक्ष वळवले आहे ते एप्रिल ८२ च्या अंकामधून. सुजित मुखर्जी यांचा निबंध मराठीमधून सादर करून यासंबंधी विचाराला चालना देण्याचा हा प्रयत्न होता.

प्रबोधनात्मक व ललित अशा संमिश्र स्वरूपाच्या लेखनाचे तार्किक विश्लेषण करून त्याचे वाङ्मयीन स्वरूप विशद करण्याचा प्रयत्न याबरोबर एका समीक्षणामधून झालेला दिसतो. ('संभ्रम')

मे ८२ व जून ८२ मध्ये एक नवाच उपक्रम 'आलोचने'ने सुरू केला आहे, असे म्हणतां येईल. 'बाई सव्या घंटा झाल्या' (कमल देसाई) आणि 'बिन चेहऱ्याची संध्याकाळ' (गंगाधर गाडगीळ) या कथांच्या आकलनप्रक्रिया अनुक्रमे या दोन अंकामधून सादर करण्यांत आल्या आहेत. हीं समीक्षणे नव्हेत, किंवा आस्वादपर असे हे लेखन नव्हे, हे त्या लेखनामधूनच जाणवण्यासारखे आहे. 'अथ'पासून 'इति'पर्यंत कथा वाचतांनाच जी स्पंदने जागीं होतात त्यांची हीं इतिवृत्ते आहेत. अशीं इतिवृत्ते उपयोजित समीक्षेला आणि समीक्षेच्या सैद्धान्तिक बैठकीला कितपत उपयोगी ठरण्यासारखीं आहेत, हे पडताळून पाहण्याचे साधन या लेखनाद्वारा



‘ आलोचने ’ने अभ्यासकांपुढें ठेवलें आहे, असें मानण्यास हरकत नाही.

जून ८२ च्या अंकामधून आणखी एक उपक्रम ‘ आलोचने ’ने कृतींत आणलेला दिसेल. तो आहे ‘ पंखांना ओढ पावलांची ’ ( वसंत कानेटकर ) या नाटकाच्या संदर्भातील किंवा निमित्तानें. एका कादंबरीचें हें नाट्यरूपांतर. त्यांतहि लेखकाची नाट्य-संहिता आणि प्रयोगाची नाट्यसंहिता ( रंगावृत्ति ? ) यांच्यांत फरक. या सर्व प्रक्रियांची छाननी एकासमीक्षण लेखांत केलेली ‘ आलोचने ’द्वारां जिज्ञासूपुढें आलेली आहे.

‘ नागफणा आणि सूर्य ’ ( गजमल माळी ) या प्रदीर्घ कवितेचें अवलोकन हाहि एक विशेष प्रकारच्या कृतींचा परामर्श याच अंकांत आहे.

जुलै ८२ मध्ये ‘ स्वातंत्र्योत्तर ग्रामीण साहित्यातील सामाजिक व कलात्मक जाणीव ’ हा निबंध आणि ‘ ज्ञानेश्वरी : स्वरूप, तत्त्वज्ञान आणि काव्य ’ ( म. वा. घोंड ) या पुस्तकाचें समीक्षण, हे दोन्ही उपक्रम ‘ आलोचने ’चें लक्ष साहित्यसमीक्षेच्या विविध अंगांकडे आहे, हें दर्शविणारे आहेत.

—आणि विसाव्या वर्षाचा अखेरचा अंक — ऑगस्ट ८२. या अंकांत ‘ दलित साहित्य : एक आकलन ’ ( बाळकृष्ण कवठेकर ) या पुस्तकाचें समीक्षण आहे. हेंहि विविध क्षेत्रांत होणाऱ्या निर्मितीची व समीक्षेची जाण ठेवून समीक्षणात्मक लेखन प्रसिद्ध करण्याच्या ‘ आलोचने ’च्या जागरूकतेचें एक लक्षण मानतां येईल.

या शिवाय कांहीं पुस्तकांचीं समीक्षणें—परीक्षणें ‘ आलोचने ’ने दर महिन्याला प्रसिद्ध केलीं आहेत. त्यांत कांहीं वरें-वाईट असेल. नको तीं पुस्तके समीक्षेसाठीं घेतलेलीं असतील, हवीं तीं गळलेलीं असतील. वर्षभरांत प्रसिद्ध होणाऱ्या पुस्तकांच्या तुलनेनें ‘ आलोचने ’तील समीक्षणें अपुरीं पडत असतील. तरीहि वर विशेष निर्देशित साधना कांहींच नाहीं असें म्हणतां येणार नाहीं. जें साध्य करतां आलें आहे तें, जें साध्य करावयाचें होतें आणि आहे त्या मानानें अल्प आहे. जें साध्य केलेलें आहे, त्यांतहि अपुरेपणा, उणीवा आहेत. याची जाणीव ठेवूनच एकविसाव्या वर्षांत पदार्पण करीत आहों.

या एकविसाव्या वर्षाच्या आरंभाला एक गोष्ट विशेष प्रकर्षानें जाणवतें. ती इतक्या प्रकर्षानें पूर्वी जाणवली नव्हती. विश्वासानें नियमित लेखन—जें ‘ आलोचने ’त प्रसिद्ध करतां येईल असें—मिळणें ही गोष्ट दुर्मिळ होत चालली आहे. ‘ आलोचने ’ला जें श्रेय संपादन करावेंसें वाटतें, त्या दृष्टीनें ही एक चिंता करण्यासारखी गोष्ट आहे. या उणिवेवर आणि इतर गोष्टींवर ‘आलोचना’ किती व कशी मात करूं शकते, हा भविष्यांतील विषय आहे. पण नव्या सहकाऱ्यांच्या मदतीनें आणि आधींच्या सहकाऱ्यांतील नव्या जोमाच्या अपेक्षेनें या चिंतेंतून कांहीं ना कांहीं प्रमाणांत मुक्त होतां येईल अशी आशा आहे. या आशेच्या बळावर नव्या वर्षाची मार्गक्रमणा सुरू केली आहे.

विसाव्या वर्षांत विविध प्रकारें ज्यांचें साहाय्य झालें, सहकार्य मिळालें, त्यांचे मनःपूर्वक आभार मानणें या क्षणीं अगत्याचें आहे. त्यांचें साहाय्य व सहकार्य वर्धिष्णु राहिल असा विश्वास बाळगीत आहे.

— संपादक

चार : आलोचना

## ॥ आलोचना लेखन-सूचि ॥

॥ सप्टें. १९८१ ते ऑगस्ट १९८२. ॥

आलोचना : लेखक-सूचि : सप्टेंबर १९८० ते ऑगस्ट १९८१ : ( सूचि ) : अं. १  
सप्टें. ८१.

आलोचना : लेखन-सूचि : सप्टेंबर १९८० ते ऑगस्ट १९८१ : ( सूचि ) : अं. १,  
सप्टें. ८१.

इतस्ततः ( कविता : अरविंद वामन कुळकर्णी ) : अं. ५, जाने. ८२.

कोसवाडच्या टेकडीवरून ( आत्मवृत्त : अनुताई वाघ ) : अं. ६, फेब्रु. ८२.

चाली चॅप्लिनकृत सिटीलाईटस् आणि वि. वा. शिडवाडकरकृत विदूषक ( चित्रपट :  
नाटक ) : अं. ३, नोव्हें. ८१.

चाहूल ( कथा : अंबिका सरकार ) : अं. १, सप्टें. ८१.

चित्रपटसमीक्षा : कांहीं टिपणें ( चित्रपटसमीक्षा ) : अं. ७, मार्च ८२.

जगावेगळे झाड ( कादंबरी : नरहर फेणे ) : अं. १२, ऑगस्ट ८२.

जीवनानुभव, ( साहित्य ) कलानुभव व संगीतानुभव : स्वरूप व निर्मितिप्रक्रिया : एक  
विचार ( समीक्षा ) : अं. ५, जाने. ८२.

झुंवर ( कथा : महावीर जोधळे ) : अं. १, सप्टें. ८१.

दलित साहित्य एक आकलन ( समीक्षा : बाळकृष्ण कवठेकर ) : अं. १२, ऑगस्ट ८२.

दिगंत ( कविता : अनुराधा पाटील ) : अं. ९, मे ८२.

धर्मा ( बाल कादंबरी : बाबा भांड ) : अं ११, जुलै ८२.

नागफणा आणि सूर्य ( कविता : गजमल माळी ) : अं. १०, जून ८२.

निळी पहाट ( समीक्षा : रा. ग. जाधव ) : अं. ३, नोव्हें ८१.

निळे कमळ ( कादंबरी : प्रभाकर शिरास ) : अं. ६, फेब्रु. ८२.

नोरिया ( कादंबरी : प्रकाश मेदककर ) : अं. २, ऑक्टो. ८१.

पाखरूं ( कादंबरी : अनंत कदम ) : अं. ५, जाने. ८२.

पालाण ( कविता : शंकर रामाणी ) : अं. १०, जून ८२.

‘ पु. ल. एक साठवण ’च्या निमित्तानें : अं. २, ऑक्टो. ८१.

पंखांना ओढ पावलांची : ( नाटक : वसंत कानेटकर ) : ( नाटक : प्रयोग; समीक्षा ) :  
अं. १०, जून ८२.

बाई सव्या घंठ्या झाल्या : ( कमल देसाई ) : ( कथा आकलन - प्रक्रिया ) : अं. ९,  
मे ८२.

- बाहुले : ( कथा : सुधाकर देशपांडे ) : अं. ६, फेब्रु. ८२.
- बिअरची सहा कॅन्स : ( कथा : नरेश ) : अं. ७, मार्च ८२.
- बिनचेहन्याची संध्याकाळ : ( गंगाधर गाडगीळ ) : ( कथा आकलन - प्रक्रिया ) :  
अं. ९, जून ८२.
- भारतीय ग्रंथालयांचा इतिहास : ( प्रबंध : ना. बा. मराठे ) : अं. ९, मे ८२.
- भारतीय वाङ्मयेतिहासलेखनाची पांच आधारसूत्रे : ( निबंध ) : अं. ८, एप्रिल ८२.
- मराठी शुद्धलेखनप्रदीप ( एक व दोन - शुद्धलेखन व व्याकरण : मो. रा. वाळंबे ) :  
अं. ६, फेब्रु. ८२.
- यक्षगान आणि मराठी नाट्यपरंपरा : ( समीक्षा : संशोधन : एम्. एस्. कृष्णमूर्ति  
अनुवाद : भालचंद्र आपटे, तारा भवाळकर, प्रस्ता. नरहर कुसुंदकर ) : अं. ४,  
डिसें. ८१.
- राजा शिवाजी ( प्रस्तावना ) : अं. ३, नोव्हें. ८१.
- रारंगढांग : ( कादंबरी : प्रभाकर पेंढारकर ) : अं. १२, ऑगस्ट ८२.
- रुग्ण आधुनिकता आणि साहित्यिक : मानसशास्त्रीय वाजू : ( निबंध ) : अं. १,  
सप्टें. ८१.
- शोध : ( कथा सोनिया ) : अं. ९, मे ८२.
- श्रीमती काशिबाई कानिटकर - चरित्र आणि आत्मचरित्र ( १८६१ - १९४८ ) :  
( आत्मचरित्र, चरित्र संपादन : सरोजिनी वैद्य ) : अं. ७, फेब्रु. ८२.
- साठवणी : ( आत्मचरित्रात्मक आठवणी : रा. भि. जोशी ) : अं. ५, जाने. ८२.
- सीता : ( नाटक : स्नेहलता रेड्डी : अनुवाद : सरिता पदकी : प्रयोग इ. नॅ. थि. ) :  
अं. ४, डिसें. ८१.
- सैली : तेरा सप्टेंबर ( कथा : श्रीकांत सिनकर ) : अं. १, सप्टेंबर ८१.
- संतकवि तुकाराम : ( निबंध : निर्मलकुमार फडकुले ) : अं. ९, मे ८२.
- संपादकीय : विसाव्या वर्षाच्या सुरुवातीस : अं. १, सप्टें. ८१.
- संभ्रम : ( निबंध : अनिल अवचट ) अं. ८, एप्रिल ८२.
- संस्कृत साहित्य आणि इतर कला : ( समीक्षा ) : अं. ४, डिसें. ८१.
- स्वप्नवास्तव : ( कविता : ह. शि. खरात ) : अं. ११, जुलै ८२.
- स्वातंत्र्योत्तर ग्रामीण साहित्यांतील सामाजिक व कलात्मक जाणीवा : ( निबंध ) :  
अं. ११, जुलै ८२.
- द्विटलर : ( प्रबंध : वि. स. वाळंबे ) अं. ११, जुलै ८२.
- ज्ञानेश्वरी स्वरूप, तत्त्वज्ञान आणि काव्य : ( समीक्षा : म. वा. धोंड ) : अं. ११,  
जुलै ८२.

सहा : आलोचना



## ॥ आलोचना : लेखक-सूचि ॥

॥ सप्टेंबर १९८१ ते ऑगस्ट १९८२ ॥

आचार्य, मा. ना. : संतकवि तुकाराम ( निबंध : निर्मलकुमार फडकुले ) :  
अं. ९, मे ८२.

अंबिये, वसुधा : चित्रपटसमीक्षा : कांहीं टिपणें ( अनुवाद : चित्रपटसमीक्षा : सतीश  
बहादूर ) : अं ७, मार्च ८२.

कदम, नीलकंठ : इतस्ततः ( कविता : अरविंद वामन कुळकर्णी ) : अं ५, जाने. ८२.

कर्णिक, सुनील : सैली : तेरा सप्टेंबर ( कथा : श्रीकांत सिनकर ) : अं. १, सप्टें. ८१.  
हिटलर ( प्रबंध : वि. स. वाळिंबे ) : अं. ११, जुलै ८२.

कऱ्हाडे, सदा : जगावेगळे झाड ( कादंबरी : नरहर फेणे ) : अं. १२, ऑगस्ट ८२.

कुंटे, म. मो : राजा शिवाजी. प्रस्तावना : ( अनुवाद : सुप्रमा नागरसेकर ) : अं. ३,  
नोव्हें. ८१.

कुबल, रमेश : झुंबर ( कथा : महावीर जोधळे ) : अं. १, सप्टें. ८१.

कुळकर्णी वा. म. : संस्कृत साहित्य आणि इतर ललित कला ( समीक्षा ) : अं. ४,  
डिसें. ८१.

गोखले, मीना : साठवणी ( आत्मचरित्रात्मक आठवणी : रा. भि. जोशी ) : अं. ५,  
जाने. ८२.

गजेंद्रगडकर, सुरेश : ज्ञानेश्वरी स्वरूप, तत्त्वज्ञान आणि काव्य ( समीक्षा : म. वा.  
धोंड ) : अं. ११, जुलै ८२.

थोरात, हरिश्चंद्र : चाहूल ( कथा : अंबिका सरकार ) : अं. १, सप्टें. ८१; नागफणा  
आणि सूर्य ( कविता : गजमल माळी ) : अं. १०, जून ८२.

दामले, व्यं. रा. : मराठी शुद्धलेखनप्रदीप-दोन-( शुद्धलेखन व व्याकरण : मो. रा.  
वाळिंबे ) : अं. ६, फेब्रु. ८२.

दावतर, वसंत : संपादकीय : विसाव्या वर्षाच्या सुरुवातीस : अं. १, सप्टें. ८१;  
आलोचना लेखक-सूचि १९८०-८१; आलोचना लेखन-सूचि  
१९८०-८१; ( सूचि ) : अं. १, सप्टें. ८१; यक्षगान आणि मराठी  
नाट्यपरंपरा ( समीक्षा व संशोधन : एम्. एस्. कृष्णमूर्ति, अनुवाद :  
भालचंद्र आपटे. तारा भवाळकर : प्रस्ता. नरहर कुरुंदकर )

अं. ४, डिसें. ८१; मराठी शुद्धलेखनप्रदीप - एक - ( शुद्धलेखन व व्याकरण : मो. रा. वाळंवे ) अं. ६, फेब्रु. ८२; वाई सर्व्या घंट्या झाल्या. ( कथा आकलन - प्रक्रिया : कमल देसाई ) : अं. ९ मे ८२; विनचेहन्याची संध्याकाळ ( कथा आकलन - प्रक्रिया : गंगाधर गाडगीळ ) : अं. १०, जून ८२.

देशपांडे, सुधाकर : दिगंत ( कविता : अनुराधा पाटील ) : अं. ९, मे ८२.

देशमुख, अनंत : श्रीमती काशिवाई कानिटकर आत्मचरित्र आणि चरित्र १८६१-१९४८ ( चरित्र आणि आत्मचरित्र, संपादन लेखन-सरोजिनी वैद्य ) : अं. ७, मार्च ८२.

नाईक, सुहास : कोसबाडच्या टेकडीवरून : ( आत्मवृत्त : अनुताई वाघ ) : अं. ६, फेब्रु. ८२.

नागरसेकर, सुप्रभा : ( अनुवाद : प्रस्तावना : ' राजा शिवाजी ' : म. मो. कुंटे ) : अं. ३, नोव्हें. ८१.

पाटणकर, वसंत : रांगढांग : ( कादंबरी : प्रभाकर पेंढारकर ) : अं. १२, ऑगस्ट ८२.

पाटणकर, सरोज : निळे कमळ ( कादंबरी : प्रभाकर शिरास ) : अं. ६, फेब्रु. ८२.

पाध्ये, दिगंबर : निळी पहाट ( समीक्षा : रा. ग. जाधव ) : अं. ३, नोव्हें ८१; पांखरू ( कादंबरी : अनंत कदम ) : अं. ५, जाने ८२; पंखांना ओढ पावलांची ( नाटक : वसंत कानेटकर ) : अं. १०, जून ८२; दलित साहित्य एक आकलन ( समीक्षा : बाळकृष्ण कवठेकर ) : अं. १२, ऑगस्ट ८२.

पुंडे, द. दि. : चार्ली चॅप्लिनकृत ' सिटीलाईट्स ' आणि वि. वा. शिरवाडकरकृत ' विदूषक ' : अं. ३, नोव्हें. ८१.

बापट, सुहास भालचंद्र : सीता ( नाटक : स्नेहलता रेड्डी, अनुवाद - सरिता पदकी ) : अं. ४, डिसें. ८१; संभ्रम : ( निबंध - अनिल अवचट ) : अं. ८, एप्रिल ८२.

बुरटे, प्रकाश : ' पु. ल. एक साठवण ' च्या निमित्ताने एक अवलोकन : अं. २, ऑक्टो. ८१.

मर्गज, चंद्रकांत : शोध ( कथा : सानिया ) : अं. ९, मे ८२; धर्मा ( बाल कादंबरी : बाबा भांड ) : अं. ११, जुलै ८२.

मालशे, स. गं. : ( अनुवाद ) भारतीय वाङ्मयेतिहास लेखनाची पांच आधारसूत्रे ( निबंध ) अं. ८, एप्रिल ८२.

मुखर्जी सुजित : भारतीय वाङ्मयेतिहास लेखनाची पांच आधारसूत्रे ( अनुवादित ) : अं. ८, एप्रिल ८२.

- मोघे, इंदुमति : नोरिया ( कादंबरी : प्रकाश मेदककर ) : अं. २, ऑक्टो. ८१;  
 विअरची सहा कॅन्स ( कथा : नरेश ) अं. ७ मार्च ८२.
- मंचरकर र. बा. : बाहुले ( कथा : सुधाकर देशपांडे ) : अं. ६, फेब्रु. ८२;  
 स्वातंत्र्योत्तर ग्रामीण साहित्यांतील सामाजिक आणि कलात्मक  
 जाणीवा. ( निबंध ) : अं. ११, जुलै ८२.
- वनारसे, श्यामला : रुग्ण आधुनिकता आणि साहित्यिक : मानसशास्त्रीय वाजू :  
 ( निबंध ) : अं. १ सप्टें. ८१.
- वैद्य, नीलिमा : पालाण ( कविता : शंकर रामाणी ) : अं. १०, जून ८२; स्वप्नवास्तव  
 ( कविता ह. शि. खरात ) : अं. ११, जुलै ८२.
- सहस्रबुद्धे, अविनाश : भारतीय ग्रंथालयांचा इतिहास. ( प्रबंध : ना. बा. मराठे )  
 अं. ९, मे ८२.
- ज्ञाते, कृष्णचंद्र : जीवनानुभव ( साहित्य ), कलानुभव व संगीतानुभव स्वरूप व  
 निर्मितिप्रक्रिया : एक विचार : : अं. ५, जाने ८२.
- स्वप्नवास्तव ( कविता : ह. शि. खरात ) : अं. ११, जुलै ८२.

‘ आलोचने ’च्या विसाव्या वर्षानिमित्त आलोचना आजीव वर्गणीची योजना पुन्हां सुरू करावी अशी आलोचनेच्या कांहीं हितचिंतकांनीं इच्छा व्यक्त केली आहे. त्यांच्या सूचनेचा आदर म्हणून ही योजना कार्यवाहीत आणली. विसाव्या वर्षानंतरहि ही योजना कार्यवाहीत राहिल. एकरकमी रु. ४००/- पाठवून ‘ आलोचने ’चे आजीव वर्गणीदार व्हा. ही योजना फक्त व्यक्ति-वर्गणीदारांसाठीच आहे. संस्थांना रु. १०००/- भरून आजीव वर्गणीदार होतां येईल.



# ॥ सौंदर्यशास्त्र : व्याप्ति, प्रयोजन आणि समीक्षा:॥

॥ वसंत दावतर ॥

सौंदर्यशास्त्र म्हणजे काय, हे समजावून घेतांना ज्या शब्दानें आपण ही संकल्पना व्यक्त करीत असतो, त्या शब्दांतील सौंदर्य आणि शास्त्र या पदांकडे आपलें लक्ष प्रथम वळविणें क्रमप्राप्त आहे.

सौंदर्य हा शब्द सुंदर या शब्दांशीं निगडित आहे. हा सुंदर शब्द अनेकांशीं वापरला जात असतो, हे आपल्या निदर्शनास येतें. निरनिराळ्या संदर्भांनीं भाव, विचार, कल्पना, दृश्ये, वस्तु किंवा पदार्थ, इत्यादींचे आंगिक आणि भावित अथवा भावक्षम विशेष, सुंदर या शब्दानें व्यक्त केले जातात. साहजिकच सौंदर्य या शब्दाच्या अर्थाचा विचार करतांना हे सर्व संदर्भ आणि त्यांनुसार अर्थ लक्षांत घेऊन सौंदर्य या शब्दाच्या अर्थाची व्याप्ति ठरवावीशी वाटणें नैसर्गिक आहे.

पण जें नैसर्गिक असतें, तें त्यामुळेंच सारें बरोबर असतें, असें आपणास नेहमीच म्हणतां येईल असें नाहीं.

रम्य, मनोहर, आकर्षक, छान, चांगलें, समाधानकारक, मनपसंत, संपन्न, उन्नत, आदरणीय, आचरणीय, इत्यादि अनेक अर्थ लक्षांत घेऊन सौंदर्य ही संकल्पना आणि तिचें उपयोजन व्याख्येय केले असतां संपूर्ण व्यावहारिक व्याप्ति सांभाळून सौंदर्याचा अर्थ निश्चित केल्यासारखें होईल आणि तें तात्त्विक, तार्किक आणि वास्तविक दृष्टीन बरोबर व योग्य ठरेल; हे सर्वेकप्र दृष्टीनें पाहातां खरेंच आहे.

पण ज्या विषयमर्यादेंत आपणास येथें सौंदर्यशास्त्र म्हणजे काय, हे समजावून घेतलें पाहिजे, त्या विषयमर्यादेंत सौंदर्याची ही व्याप्ति किंवा सर्वेकप्रता प्रस्तुत आहे का ? या व्याप्तीचा स्वीकार करून आपल्या या विषयमर्यादेंत सौंदर्य या संकल्पनेची अर्थ-व्यवस्था आपणास लावतां येईल का ? या दोन्ही प्रश्नांचीं माझी बुद्धि मला देत असलेलीं उत्तरें नकारार्थां आहेत.

येथे आपल्या विचाराची विषयमर्यादा आहे साहित्य-निर्मितीशील साहित्य, ही. निर्मितीशील साहित्य ही कला आहे, एक कला आहे, हे सर्वांना मान्य आहे. तेव्हां, सौंदर्यासंबंधीं विचार येथे कलात्मकतेच्या संदर्भांत केला पाहिजे, हे उघड आहे. तसेंच, निर्मितीशील साहित्य ही शब्दांमधून व्यक्त होणारी कला आहे, हे भानहि टेवावें लागेल. असें करतांना शब्देतर सामग्रीमधून मूलतः व्यक्त होणाऱ्या कलाक्षेत्रां-मधील कांहीं गमकें साहाय्याला घेणें अप्रस्तुत ठरणार नाहीं. किंबहुना, असें करणें उपकारक ठरण्याची शक्यता आहे. कारण अभिव्यक्तीच्या सामग्रीनुसार प्रत्येक

दहा : आलोचना

कलेचे तिचे असे काही विशेष असले, तरी कला म्हणून त्यांच्यांत कांहीं समान भूमिका कल्पणें किंवा मानणें गैर ठरूं नये. नाही तर त्यांचा कला—या एका संज्ञेनें निर्देश करणें गैर ठरेल.

असा विचार करतांना कला ( आणि पर्यायानें साहित्य-निर्मितीशील साहित्य ) जीवनाच्या इतर अंगांप्रमाणेंच, त्यांच्या बरोवरीचें एक अंग आहे, हें गृहीत धरावें लागेल. तसें तें गृहीत धरलें नाहीं, तर साहित्य-निर्मितीशील साहित्य हें त्या व्यतिरिक्त जीवनांतील अंगांना पूरक अथवा साहाय्यक या स्तरावरच प्रस्तुत आहे, असें मान्य करावें लागेल. असें तें पूरक किंवा साहाय्यक कधींच नसतें असें नाहीं. पण याबरोबरच आणि याहून स्वतंत्रपणेंहि तें जीवनाचें एक प्रधान, मूलभूत अंग असतें. इतकेंच नव्हे, तर साहित्याची-निर्मितीशील साहित्याची मौलिक कसोटी या दृष्टीनें ठरविणें क्रमप्राप्त आहे. नाहीतर जीवनांत साहित्य हें आनुषंगिक—अवश्यमेव असें नव्हे, या स्तरावर राहिल. असें त्याला आनुषंगिक स्थान आलें कीं, तें सहचारी अंग म्हणून राहिल, जीवनांतलें एक गाभ्याचें अंग म्हणून राहणार नाहीं. जीवनांतलें एक गाभ्याचें अंग म्हणून आपण कलेला—साहित्याला स्थान देणार नसूं, तर त्याचा मूलभूत दृष्टीनें विचार करण्याचें कांहींच कारण नाहीं. उपयुक्त गोष्टीची उपयुक्तता संपली कीं, जीवनांतील तिचें अस्तित्व संपलें. असें उपयुक्त वस्तूचें स्थान साहित्याला देणें ज्यांना पसंत नसेल, त्यांनीं कलेतील सौंदर्याचा विचार-साहित्यांतील सौंदर्याचा विचार ' त्याच्या अशा ' स्वतंत्र अंगानें केला पाहिजे. ही भूमिका मी येथें घेत आहे. कलेतील — निर्मितीशील साहित्यांतील सौंदर्याचा विचार पूरक अंगाबाहेरील कसोटीनें केला पाहिजे, हें क्रमप्राप्त कसें आहे, तें एका स्पष्टीकरणार्थ उदाहरणानें विशद करण्याचा प्रयत्न करतां. व्यापारी किंवा व्यवसायी कला, उपयोजित कला ही व्यवसायी आणि परिणामफलकेंद्री असते; अथवा उपयोजनवस्तूला लक्षकेंद्र धरून आविष्कृत झालेली असते; तिचें असें स्वरूप असणें आवश्यकच असतें. तरीसुद्धां येथील कलाकृतीमध्ये ( शुद्ध ) कलातत्त्वाची स्वतंत्रपणें जाण असणें हें क्रमप्राप्त असतें, हें या क्षेत्रांतील जाणते मान्य करतात. उपयोजन विषयाला केंद्रस्थान देणें, त्याकडे लक्ष केंद्रित करणें आणि इतरांचें लक्ष या विषयाकडे केंद्रित होणें, त्याला एकूण कलाकृतींत उठाव देणें, हें या कलेत लक्ष्य असतांनाहि उपयोजनमूल्य — निरपेक्ष कलामूल्याचा अव्हेर करून हें लक्ष्य साधतां येत नाहीं, असें या क्षेत्रांतील व्यवसायी कलावंतहि मान्य करतात; असा माझा अल्प अनुभव आहे. किंबहुना, ते असेंहि म्हणतात कीं, उपयोजित कला ही आधीं कला आहे; तेव्हां कलेचीं मूल्यें मानून व पाळूनच — अव्हेरून किंवा शबल करून नव्हे, उपयोजित केलेला आपला संसार थाटावा लागतो. सामान्य दृष्टीच्या वाटणाऱ्या कांहीं प्रतिक्रियांचा विचार करतांहि आपणास हेच निष्कर्ष मिळतात. उदाहरणार्थ, एखाद्या जाहिरातीमधील रंग भडक आहेत, निवेदन बोजड आहे, अक्षरें वेढव आहेत, असें आपण म्हणतो तेव्हां, हे रंग,

निवेदनं, अक्षरं उपयोजनविप्रयावरून आपलें लक्ष विचलित करतात, असाच याचा अर्थ असतो कीं नाही ? असें कां घडलेलें असतें ? शुद्ध कलामूल्यांचें पालन झालेलें नसतें, असेंच आपण या प्रतिक्रियांद्वारा व्यक्त करीत नसतो का ? अर्थाच्या अनुप्रंगानें कलाकृतींत प्रवेश करणाऱ्या इतर जीवनांगांचा जिथें प्रधानसंबंध आहे, त्या साहित्याच्या क्षेत्रांत सौंदर्याचा विषयसापेक्ष विचार करतांना ही गोष्ट आपणास विशेषच लक्षांत ठेवावी लागेल. कारण हा 'अर्थ' जीवनांतील अनेक व्यावहारिक व इतर अंगांचा विचार साहित्यकलेच्या संदर्भांत करण्यास प्रवृत्त करणारा ठरतो, असें दिसतें.

हें लक्ष पुरवितांना आपण सौंदर्याच्या संकल्पनेला मर्यादा घालीत असतो, किंवा ती संकल्पना संकुचित करीत असतो, असें मानण्याचें कांहींच कारण नाही. उलट, विषयसंदर्भानें आपण सौंदर्यसंकल्पना विवक्षित, अर्थपूर्ण, लक्षणीय, स्वारस्यपूर्ण करीत असतो, असें मानलें पाहिजे. यांत कसलीहि कृत्रिमता नाही, तें आरोपण नसतें, यांत कलेच्या संकल्पनेला जीवनापासून तोडण्यासारखें कांहीं नसतें. असें किरणें हें जीवनसंदर्भांत सौंदर्याच्या संकल्पनेला अर्थपूर्ण, विशेष अर्थपूर्ण करणें असतें. ही अवास्तवता नव्हे. सुंदर या शब्दानें निर्देशित विशेषाचा निर्मितीशील साहित्याच्या संदर्भांत ग्राह्य अर्थ विशद करीत सौंदर्याची संकल्पना स्पष्ट करणें, हा सौंदर्यशास्त्राच्या कक्षेंतील एक विषय आहे.

या विषयाचा ऊहापोह करतांना वेळोवेळीं आणि वर्तमान प्रचलित व्यवहारांत सौंदर्यसंबंधी जे विचार, ज्या मीमांसा, विवेचनें, विश्लेषणें, मूल्यमापनें, इत्यादि झालेलीं असतील किंवा होत असतील, त्यांची विषयसापेक्षतेनें चिकित्सा सौंदर्यशास्त्रीय मीमांसेत अगत्याची ठरते.

विवेचनें, इत्यादींसंबंधीं चिकित्सा करतांना त्यांची व्यवस्थाहि सौंदर्यशास्त्रीय मीमांसेत सुचवितां येईल. झालेल्या विवेचनादींमधून ही व्यवस्था सुचविणें जितकें शक्य व आवश्यक ठरतें, तितकेंच ग्राह्य विवेचनांचीहि प्रकारभेदानें कांहीं व्यवस्था सुचविणें शक्य व आवश्यक असते. या व्यवस्थेंत सौंदर्य आणि सौंदर्यात्मकता यांच्या वर्गीकरणसंबंधीं ऊहापोह आणि त्यानुसार प्रकारांच्या विशेषांचें स्पष्टीकरण करणें, हा या मीमांसेचा विषय मानतां येईल. उदाहरणार्थ, तत्त्वज्ञानात्मक सौंदर्य, चिंतनात्मक सौंदर्य, भावसौंदर्य, निर्मितिरूप सौंदर्य, आकृतिक सौंदर्य, अभ्यासिन् विवरणात्मक सौंदर्य.

या वर्गीकरणाच्या विचारापेक्षां अधिक मूलगामी विचार म्हणजे अमुक सुंदर कां ? सौंदर्य कशास म्हणावें ? सौंदर्य निर्माण कसें होतें ? सौंदर्याचे घटक असतात का ? सौंदर्य-निर्मितीचे नियम किंवा निकष असतात का ? सौंदर्य-निर्मितीचीं तत्त्वे असतात का ? अशा नियमांनीं, निकषांनीं, तत्त्वांनीं सौंदर्य बंदिस्त किंवा नियंत्रित होतें का ? या प्रश्नांच्या उत्तरांची चिकित्सा करणें आणि निष्कर्ष काढणें, या प्रकारची चर्चा विषयसापेक्षतेनें सौंदर्याविषयीं विवरणांमधून झालेली असते. अशा चर्चांचीं विवरणेंहि

बारा : आलोचना



सौंदर्य-विचारांत येतात. हीं विवरणे निर्मितिरूप सौंदर्यशास्त्राशीं संलग्न असतात, असें आपणास दिसून येईल. यासंबंधीचा विचार सौंदर्यविवेचनाच्या निरीक्षणांत प्रस्तुत आहे, असें मानणारे विचारवंत आहेत. किंवाहुना, सौंदर्यरूप-निर्मितीशीं संलग्न गोष्टींचा विचार न करणारे सौंदर्यशास्त्र कोरडे आहे, असें कांहीं विचारी लोकहि म्हणतांना आढळतात. यावरोवरच अमुक सुंदर आहे का, असा प्रश्न तुम्ही सौंदर्यशास्त्रज्ञाला विचारूं नका; अमुक सुंदर आहे, असें सौंदर्यवाचक विधान तुम्ही रसिक म्हणून केले कीं मग तुमच्या या विधानाची तार्किक व तार्किक चर्चा सौंदर्यशास्त्रज्ञ करील, असें म्हणणारे अभ्यासक आहेत. हा एक न संपणारा वाद आहे, असें दिसते. तेव्हां, तो इथें असाच सोडून पुढें जाऊं.

आतां आपण सौंदर्यशास्त्र या शब्दांमधील दुसऱ्या शास्त्र या पदाकडे वळूं.

शास्त्र म्हटलें कीं, तेथें व्यवस्था असणें ओघानें आलें. व्यवस्था म्हटली कीं, तर्क, संगति व सुसंबद्धता, या गोष्टी आपोआप आल्या. या गोष्टींच्या अधिष्ठानानें अनुभव आणि संकल्पना यांच्या सार्वत्रिकतेचा विचारहि विनाचर्चा मोकळा सुटत नाहीं.

साहित्यनिर्मिति आणि साहित्यास्वाद या मनोव्यापारांमध्ये व्यक्ति, व्यक्तित्व, व्यक्तीची आवड-नावड, कल, दृष्टि, शैली, अशा व्यक्तिनिष्ठ गोष्टींचा प्रभाव मूलभूत असतो, असें सामान्यतः मानलें जातें. या गोष्टींचें हें मूलभूत, प्राथमिक आणि प्रधान स्थान या संदर्भांत मान्य करूनहि आपणास असें कबूल करावें लागेल कीं, या गोष्टींतून जें घडतें (— सौंदर्यनिर्मिति वा सौंदर्यास्वाद ) त्याला विशिष्ट व्यक्तीच्या पलीकडे व्यापक मान्यतेचें प्रमाणक नसेल, तर या घडण्याची जाहीर किंवा खाजगी वाच्यता कशासाठीं करावयाची, हा प्रश्न उपस्थित होतो. 'अहो रूपं अहो ध्वनि' किंवा समानशील शोधणें, अशा मानसिक समाधानासाठीं ही वाच्यता करणें हाहि वैयक्तिक मामला होईल. परस्पर विचारविनिमय, देवाणघेवाण आणि जें भावलें-पटलें, त्याची सुधारणा, प्रगति या गोष्टींशीं अशा वाच्यतेचा संबंध जुळणार नसेल, तर तिच्या जाहीर अभिव्यक्तीला सार्वजनिक, सार्वत्रिक स्थान नाहीं. यांपैकीं कसलेंच आविष्कारण एकानें दुसऱ्यासाठीं करण्याचें कारण उरत नाहीं. असा दुसऱ्याच्या संवेदनशीली, विचाराशी, विचारासाठीं संबंध नसलेला असा सौंदर्यसंबंधी मनोव्यापार — मग तो निर्मितीशील असो, आस्वादक असो किंवा निरीक्षणात्मक असो, तो—दुसऱ्याच्या विचाराचा, चर्चेचा विचारविनिमयाचा विषय वनूं शकेल का, याबद्दल मला दाट शंका आहे निर्मिति आणि आस्वाद ह्या प्रक्रियाच व्यक्तिनिष्ठ आहेत. एकाची निर्मिति किंवा एकाचा आस्वाद ह्या गोष्टी दुसऱ्याच्या टीकेचे, मूल्यमापनाचे विषयच वनूं शकत नाहीत. या दृष्टीनुसार सौंदर्यासंबंधी कोणतीहि सुसंबद्ध विचारसरणी आकाराला येणें शक्य नाहीं. पण आपण जें करतो, जें ग्रहण करतो, त्याबाबत कोणती तरी व्यवस्था लावणें, त्यामध्ये कोणती तरी व्यवस्था शोधणें किंवा प्रस्थापित करणें, हा मानवी बुद्धीचा आणि आवडीचाहि एक ध्यास आणि कल आहे. आपले कपडे, विचार, इत्यादींमधून

पडताळा मिळतो. हा ध्यास आणि कल सौंदर्य या जाणिवेबद्दलहि प्रयोजक आहे. याच ध्यासाचा किंवा कलाचा संबंधी भाग म्हणजे एकाच निर्मितीमधील किंवा आस्वादामधील व्यवस्थेचा शोध दुसऱ्याने घेणे हा होय. यामधून सौंदर्यनिर्मिती आणि सौंदर्यास्वाद यांसंबंधी एक सुसंबद्ध विचारसरणी निर्माण होऊ लागते. हेच या विषयाबाबतचें शास्त्र होय. शास्त्र ही जशी एक संघटित व्यवस्था आहे, तशीच ती एक प्रक्रिया आहे. हेहि लक्षांत ठेवलें पाहिजे. सौंदर्यसंबंधी अशा विचारसरणीची जडणघडण, पुनर्विचार हे सौंदर्यशास्त्र होय, असें म्हणतां येईल.

व्यवस्थेच्या दृष्टीने सौंदर्यासंबंधी सुसंबद्ध विचारसरणी आणि याप्रत जाण्याची प्रक्रिया हे शास्त्र आहे, असें मान्य करूनहि सौंदर्यविषयक शास्त्रांत आणि इतर विषयसंबंधी शास्त्रांत फरक आहे, असें म्हणणारा विचारवंतांचा एक वर्ग आहे. हा फरक मानणाऱ्या कांहींच्या दृष्टीसमोर शास्त्र म्हटलें म्हणजे त्यांत वस्तुनिष्ठता, नेमकेपणा, एकवाक्यता किंवा सर्वसंमतता, प्रयोगसिद्धता आणि उपयोजितता किंवा अभ्यासिन् व्यवहार, या गोष्टी येतात आणि या तुलनेनें सौंदर्यानुभूतीमधील व्यवस्था ही चपलतरल म्हणून ती वस्तुनिष्ठ, नेमकेपणाची, सर्वसंमत, प्रयोगसिद्ध नसते. या व्यवस्थेसंबंधी अनेक व्यूह एकाच वेळीं निरनिराळ्या अभ्यासकांमध्ये प्रचलित असतात. प्रयोगशाळेंत त्यांचा टाळा घेतां येत नाही. सौंदर्यशास्त्र आणि इतर शास्त्रें यांत फरक मानणाऱ्यांमधील असा एक दृष्टिकोन आहे. या दृष्टिकोनानुसार आणि प्रत्यक्ष प्रचलित वास्तव घटनांच्या आधारावर भिन्नभिन्न रुचींना समावून घेणारी, अनेक मूल्यदृष्टींना अभिमुख असणारी अशी एक व्यवस्था सौंदर्यविषयक शास्त्रामध्ये अपेक्षिणारी विचारवंत मंडळी आपणास आढळतात. बहुधा याच अधिष्ठानावर एकाच वेळीं अनेक दृष्टिकोन प्रचलित असणें, या प्रचलिततेच्या आधारावर शास्त्र आणि विज्ञान असा भेद करून सौंदर्यशास्त्र हे शास्त्र आहे, पण विज्ञान नाही, असें प्रतिपादन करणारी मंडळीहि आढळतात. या सगळ्या प्रपंचांत सुसंबद्ध विचारसरणी या धारणेला कांहीं स्थान उरेल कीं नाही, याबद्दल मला जबर शंका वाटते.

प्रचलित वास्तव म्हटलें कीं तें संगति व सुसंबद्धता या कसोट्यांनीं वगण्याचा विषयच नव्हे, असें मानणें किंवा सुचविणें, ही एक आढ्यताखोरी आहे, असें म्हटलें नाही, तरी निदान ती एक वैचारिक शबलता आहे, असें म्हणतां येईल. कारण, अनेक विसंगत—असंबद्ध गोष्टी प्रचलित असतात; अतार्किक गोष्टीहि प्रचलित असतात. यांत निवड करतांना त्यांची वैचारिक—तार्किक चिकित्सा करावी लागते आणि त्यानंतर चर्चेमधून निष्पन्न होणाऱ्या निष्कर्षांच्या आधारे प्रचलिततेमधील संगति आदि प्रकरणीं व्यवस्थेचा निर्णय करावयाचा असतो. ही शास्त्रदृष्टि आहे. प्रचलितता म्हणजे इतकी पवित्र कीं तीसंबंधीं विचार न करतांच तिला मान तुकवावी, असें कांहीं नाही.

शास्त्र म्हटलें कीं तें इतकें ताठर असतें कीं त्यांत एकच एक निर्णय मान्य असतो, असा एक रुळलेला संकेत आहे, हे खोटे नाही. पण आधुनिक काळांत जास्तीत जास्त



वस्तुनिष्ठ समजलीं जाणारीं भौतिक शास्त्रेहि इतकी ताठर एकवाक्यता मानीत नाहीत, असें त्या क्षेत्रांतील कांहीं माहीतगार सांगतात. एका सरळ किंवा वर्तुलांग वक्र रेषेवरील निरनिराळे बिंदु म्हणजे वास्तव निष्कर्ष, असें या शास्त्रांतहि मानलें जात आहे, असें आढळून येतें. या व्यवस्थेंतहि रेषेबाहेरील बिंदूला मान्यता नाही. म्हणजे अनेकत्वांत पुन्हां एकत्व—म्हणजे रेषेची मर्यादा असते, हेंहि लक्षांत घेतलें पाहिजे. या पार्श्वभूमीवर विचार करतां शास्त्रांच्या प्रपंचांत सौंदर्यशास्त्राचा वेगळा संसार थाटण्याची गरज नाही; आणि शास्त्र आणि विज्ञान असा भेद करण्याचेंहि कारण नाही, असें दिसून येईल. ज्यांच्या निष्कर्षांत विकल्प विपुल असतात आणि ते सतत परिवर्तनीय असतात, अशा भाषाशास्त्रासारख्या विषयांत या विषयाला भाषाशास्त्र न म्हणतां भाषाविज्ञान म्हणावें अशी शिफारसच नव्हे, तर असा प्रयोग करणारे आधुनिक भाषाशास्त्रज्ञ आहेत, ही गोष्ट लक्षांत घेऊन एकवाक्यता आणि अनेकवाक्यता या आधारावर शास्त्र व विज्ञान असा भेद करण्याचा खटाटोप व्यर्थ तर नाही ना, याचा विचार व्हावा.

शास्त्र आणि विज्ञान हे पर्यायी शब्द मानण्यास हरकत नाही.

एका तात्त्विक मुद्यावर सौंदर्यासंबंधीं विचाराला शास्त्र म्हणून मान्यता देण्यास इन्कार केलेला कधीं कधीं निदर्शनास येतो. तो मुद्दा असा : सौंदर्य हें जिवंत, सलग पूर्ण असतें. तें पूर्ण अविश्लेश्य असतें. सौंदर्याचा अनुभवहि असाच असतो. अशा या सौंदर्यासंबंधीं आणि त्याच्या अनुभवासंबंधीं 'शास्त्र' ही कल्पनाच 'वदतो व्याघाता'-सारखी आहे असें आपण मानणार असूं, तर आपल्या अनुभवांत दुसऱ्याला सामील करून घेण्याची कल्पना आपणास सोडून द्यावी लागेल; आपला अनुभव हा दुसऱ्याच्याच नव्हे, तर आपल्या स्वतःच्याहि विचाराचा विषय आहे, ही कल्पनाहि आपणास त्याज्य ठरवावी लागेल. या परिस्थितींत संदेशन, शिक्षण व संस्कार यांच्याद्वारां व्यक्तित्व आकारणें, संपन्न होणें, या आणि या प्रकारच्या सर्व प्रक्रियांना आपणास सोडचिष्टी द्यावी लागेल. जीवनांतील या प्रक्रियांना तिलांजलि देण्यानें आपण जीवनाची वाढच खुंटवितो आहोंत कीं काय, याचा विचार संबंधितांनीं करून पाहावा. इतर अनुभवांप्रमाणें सौंदर्यानुभवांतील व्यवस्था पाहण्याचा प्रयत्न करणें, त्यासंबंधीं आकलनाची एक व्यवस्था लावूं पाहणें, ही एक मनःप्रक्रिया आहे. या मनःप्रक्रियेला शास्त्र या व्यवस्थेपासून दूर ठेवतां येणें शक्य असेल, तर ती व्यवस्था नव्हे. मनःप्रक्रियेंत विचार वगैरे गोष्टी अवश्यमेव येत असतील आणि सौंदर्यानुभवासंबंधीं विचार वगैरे प्रस्तुत असतील, तर शास्त्र या व्यवस्थेंत हा विचार वसूं शकतो.

आणखी एक गोष्ट. सौंदर्यशास्त्र हें शास्त्रहि नव्हे, आणि विज्ञानहि नव्हे, तर ती मीमांसा होय, असें मानणाऱ्यांच्या संबंधींची. शास्त्र म्हणजे कांहीं तरी पूर्वसंकेतबद्ध आणि विज्ञान म्हणजे वस्तुनिष्ठ अशा विभागणीवर हा दृष्टिकोन उभारलेला दिसतो. असें असेल, तर शास्त्र हें सुसंघटित ज्ञान असतें, याबरोबर शास्त्र ही एक प्रक्रियाहि असते, या गोष्टीकडे येथें दुर्लक्ष झालें असावें, असें दिसतें. जें पूर्वसंकेतबद्ध असतें त्याच्या



पूर्वसंकेतबद्धतेचा विचार किंवा त्यांतील संकेतांचा पुनर्विचार शास्त्र म्हटलें कीं, दुरावतो, असें गृहीतक तर या ठिकाणीं नाहीं ना ? तसें असेल तर हा दृष्टिकोन अवास्तव पायावर उभारलेला आहे, असें म्हणावें लागेल. दुसरें असें कीं, मीमांसा ही कशाच्या आधारे, कोणत्या सूत्राधारे करावयाची ? कीं—मीमांसेला कसलें सूत्र नको ? सुंदर वस्तु हा आधार किंवा हें सूत्र मानलें, तर अमुक वस्तु सुंदर कां, याचा आधीं विचार करावा लागेल. वस्तु काय आहे, हें सांगणें एवढें मर्यादित कार्य या संदर्भात अपेक्षित नाहीं, तर ती जी काय आहे ती तशी कशामुळें आहे, हें सांगणें प्राप्त आहे. त्याशिवाय त्या विवरणाची व्यवस्था लागण्यासारखी नाहीं. तेव्हां, सौंदर्यशास्त्र हें शास्त्रहि नव्हे, विज्ञानहि नव्हे, तर मीमांसा आहे या आणखी एका पंथाची उभारणी कशी शक्य आहे, याचा स्पष्ट उलगडा होत नाहीं. किंबहुना असा तिसरा पर्याय कशासाठी, हा प्रश्न उरतो. शास्त्र या संकल्पनेत मीमांसेचा अंतर्भाव होण्यासारखा आहे, असें म्हटल्यास ते अयथार्थ होईल का ?

सौंदर्यशास्त्र आणि त्या अंतर्गत प्रश्न यांचा विचार करूं लागतां या शास्त्राच्या विषय-कक्षेसंबंधीं एक पायाभूत विधान आपल्या निदर्शनास येतें. तें विधान म्हणजे, सौंदर्य-शास्त्र ही तत्त्वज्ञानाची शाखा आहे, हें होय. सौंदर्यविषयक विधान हें मूल्यवाचक विधान असतें आणि त्यासंबंधीं विचार हा तर्कसंगतीनें करणें आवश्यक असतें, या दृष्टीनें सौंदर्यविषयक विधानाची मीमांसा हा तत्त्वज्ञानाचा प्रदेश ठरत असावा. कांहीं असलें, तरी सौंदर्यशास्त्रीय विवेचनासंबंधीं हें एक ऐतिहासिक वास्तव आहे; आणि या ऐतिहासिक वास्तवाचा प्रभाव आणि प्रतिष्ठितपणा चालू आहे, असें कोणतेंहि सौंदर्य-शास्त्रीय विवेचन पाहातां आपणास दिसून येईल.

पण विसाव्या शतकांत ज्यांनीं याविषयीं जबाबदारीचें लेखन केलें आहे, त्यांनीं असें नमूद केलें आहे कीं, सौंदर्यशास्त्र हें स्वतंत्र शास्त्र मानावें, अशी प्रवृत्ति विकसित झाली आहे.

परंपरागत दृष्टिकोनानुसार सौंदर्यशास्त्र हें कलेचें किंवा सौंदर्याचें तत्त्वज्ञान असल्याचें नमूद आहे. यासाठीं पुराव्याची गरज नाहीं, इतकें हें विधान सार्वत्रिक मान्यतेनें केलें गेलें आहे. या दृष्टीनुसार असेंहि नमूद आहे कीं, सौंदर्यशास्त्र म्हणजे कलेतील व निसर्गातील सौंदर्याविष्काराच्या आकलनाचा विचार. पण विसाव्या शतकांतील ज्या लेखनाचा उल्लेख आधीं केला आहे, त्या लेखनांत सौंदर्यशास्त्राच्या व्याप्तीसंबंधीं व सौंदर्यशास्त्रांतील विवरणासंबंधीं आढळणारीं विधानें अशीं आहेत : कला ही एक (चमत्) घटना आहे. या घटनेचें मानवी जीवनांत स्थान काय, यासंबंधीं अन्वेषणाचें शास्त्र म्हणजे सौंदर्यशास्त्र. या संबंधीं अभ्यासाची सामग्री अशी : १. सर्व माध्यमां-मधून व्यक्त होणाऱ्या कलांचें वर्णन, विश्लेषण व तुलना आणि २. मानवी वर्तन आणि अनुभव ही कलाकृति म्हणून संक्रांत होतांनाच्या प्रवासाची दिशा.

उपयुक्त कला आणि ललित कला या दोन्ही कलाप्रकारांचा समावेश या विचारांत

सोळा : आलोचना

आहे. सौंदर्यशास्त्र हे कलासमीक्षेचींही संबंधित आहे, असें मानलेले आहे. मात्र याविषयीं निरीक्षणांमधून कलावंत व कलाकृति यांच्या गुणवत्तेवर भर नसून तो सर्व-सामान्य तत्त्वे व समस्या यांवर भर असतो. कलेचे प्रत्यक्ष रूप, तिचे कार्य, तिचा परिणाम, यांसंबंधीं अधिकाधिक पूर्ण आकलनांचा शोध, या दृष्टीने मूल्यवाचक समस्यांकडे सौंदर्यशास्त्र बघते. असें असले, तरीही मूल्यविषयक सार्वत्रिक कलानियम आपण सांगत आहोत असा दावा सौंदर्यशास्त्राचा नसतो. म्हणूनच निर्मितीच्या नव्या नव्या रूपांवर सौंदर्यशास्त्रीय निकषांच्या चौकटीचे अलवचिक नियमबद्धतेच्या स्वरूपाचे बंधन नसते. सौंदर्यशास्त्रामधील परीक्ष्य विषय म्हणजे मूल्यमापन व समीक्षा यांसाठी वापरलीं जाणारीं प्रमाणके हा होय. अशा परीक्षणाद्वारे, प्रशिक्षित समज आणि प्रज्ञाशीलता यांच्या आधारे कलेचे मूल्यमापन करतां यावे म्हणून कांहीं ज्ञान मिळविणे आणि पद्धति निष्पन्न करणे, हा प्रयत्न असतो.

सौंदर्यशास्त्र ही तत्त्वज्ञानाची एक शाखा उरलेली नसून ते स्वतंत्र शास्त्र मानण्याची आवश्यकता आहे, या विकसित प्रवृत्तीनुसार सौंदर्यशास्त्राची ही व्याप्ति आणि सौंदर्यशास्त्राचे हे विवरणक्षेत्र आहे.\*

सौंदर्यशास्त्राच्या या व्याप्तीच्या व विवरणक्षेत्राच्या मर्यादितच आपणांस सौंदर्यशास्त्रीय विवेचनाच्या प्रयोजनाचा विचार करणे क्रमप्राप्त आहे.

या दृष्टीने कांहीं निष्कर्ष प्रस्थापित केलेले आढळतात.

या निष्कर्षांमधील पहिला निष्कर्ष असा कीं, सौंदर्यविषयक जाणिवा निर्माण करणे, हे सौंदर्यशास्त्रीय विवेचनाचे प्रयोजन नाही. साहजिकच, कलावंतांच्या निर्मितिक्षेत्रावर सौंदर्यशास्त्र आपला अधिकार सांगत नाही. या क्षेत्रांत ढवळाढवळ करण्याच्या इराद्याने कोणतेही सौंदर्यशास्त्रीय विवेचन होऊं नये, हे ओघानेच येते. मात्र, कला-निर्मितिव्यवहारामध्ये हस्तक्षेपासाठीं नव्हे, तर स्वतःच्या बौद्धिक आस्थेचे समाधान करण्यासाठीं सौंदर्यशास्त्रज्ञ कलावंताला समजून घेण्याचा प्रयत्न अवश्य करित असतो, असें मान्यवर सौंदर्यशास्त्रीय अभ्यासकांनीं नमूद करून ठेवले आहे.

ही झाली निर्मितीशीलतेच्या अंगाने मर्यादा.

दुसरी एक मर्यादा आहे ती रसिकतेच्या अंगाने.

समाजांत किंवा व्यक्तीमध्ये रसिकता निर्माण करणे अथवा ती विकसित करणे, वाढीस लावणे, हे सौंदर्यशास्त्राचे प्रयोजन नाही. याचा असा अर्थ होऊं शकेल कीं, रसिकतेच्या प्रशिक्षणासाठीं सौंदर्यशास्त्रीय विवेचनाचा उपयोग होण्यासारखा किंवा करतां येण्यासारखा नाही. थोडक्यांत, रसिक निर्माण करणे, हे सौंदर्यशास्त्राचे प्रयोजन नाही.

\* विसाव्या शतकातील सौंदर्यशास्त्रविषयक प्रवृत्तींसंबंधीं जीं विधाने मी येथे केलीं आहेत, त्यांना 'एन्सायक्लोपीडिया ब्रिटानिका' मधील लेखाचा आधार आहे.

तिसरी मर्यादा समीक्षेच्या अंगाने आहे. सौंदर्यशास्त्र हे समीक्षेचे अभ्यासिन् ( प्रॅक्टिकल ) मार्गदर्शक नाही. तेव्हा, समीक्षेसाठी अभ्यासिन् मार्गदर्शन करणे हे सौंदर्यशास्त्राचे प्रयोजन नव्हे.

या मर्यादांचा अर्थ असा की, सौंदर्यशास्त्र कलावंत निर्माण करीत नाही; सौंदर्यशास्त्र रसिक निर्माण करीत नाही; आणि सौंदर्यशास्त्र समीक्षकहि निर्माण करीत नाही. असे हेतु किंवा ही प्रयोजने नजरेसमोर ठेवून सौंदर्यशास्त्रीय विवेचन होत नसते. तसे ते होणे, किंवा त्या दृष्टींनी त्याकडे बघणे हे अप्रोजक आहे.

हे मान्य केले, तरी सौंदर्यशास्त्राचे प्रयोजन काय, किंवा सौंदर्यशास्त्राची प्रयोजने कोणती, हा प्रश्न उरतोच. या प्रश्नाचे उत्तर मिळवितांना, तसा प्रयत्न करतांना या तीन मर्यादांचे भान आपण ठेवणे आवश्यक आहे, हे अधोरेखित करण्यासाठी त्यांचा निर्देश येथे केलेला आहे.

हे भान ठेवून हा प्रयोजनविचार कसा करता येईल, या दिशेने थोडा प्रयत्न करून बघू.

सौंदर्यशास्त्राचे प्रयोजन एका बाजूने ज्ञानार्थां निगडित आहे, तर दुसऱ्या बाजूने व्यवस्थेची निगडित आहे.

साहित्यविचारांत आणि समीक्षाव्यवहारांत आपण नेहमी कांहीं सिद्धान्त, संकल्पना, मूल्ये, संज्ञा, यांचा वापर करीत असतो; या स्वरूपाची कांहीं विधाने आपण करीत असतो. यांची विषयसापेक्ष, सुसंगत, तर्कशुद्ध व सुसंबद्ध मांडणी करणे, हे सौंदर्यशास्त्राचे प्रयोजन आहे, असे म्हणता येईल. कलेविषयीचे आपले भावन आणि संबोधन कोणत्या स्वरूपाचे असते, याचे ज्ञानहि या प्रयोजनांत समाविष्ट आहे.

सौंदर्य हे मानवी जीवनव्यूहाचे एक अंग आहे. या अंगाचे या जीवनव्यूहांत स्थान काय, मूल्य काय, हे जाणण्याची माणसाची निहेतुक आस्था पूर्ण करणे, हे अंतिमतः सौंदर्यशास्त्राचे प्रयोजन आहे. सुंदर वस्तूचे अस्तित्व असणे, यांत आस्था असणे, ही सहेतुक आस्था आहे. आणि सुंदर वस्तूचे सेंद्रिय कल्पन सादर करणे यांत आस्था असणे, ही निहेतुक आस्था आहे. या दुसऱ्या आस्थेच्या समाधानार्थी सौंदर्यशास्त्राच्या प्रयोजनाचा संबंध आहे. या प्रयोजनाचे स्वरूप आपल्याच विलसनशक्तीमधील सुसंगतीचा जो भावित आविष्कार, त्याचे स्वरूप जाणण्याच्या प्रकारचे असते. तेव्हा, आपल्याच एका अंतःशक्तीच्या भावनरूपाचे सुसंगत, सुस्पष्ट आणि सुसंबद्ध अशा व्यवस्थेत ज्ञान करून देणे हे सौंदर्यशास्त्राचे प्रयोजन आहे.

आतां प्रश्न असा की, अशा या ज्ञानाचा आणि समीक्षेचा परस्पर संबंध काय ? एक गोष्ट तर आधीच स्पष्ट झाली आहे. ती अशी की, सौंदर्यशास्त्र हे अभ्यासिन् समीक्षेचे मार्गदर्शक नव्हे. तेव्हा, सौंदर्यशास्त्राच्या प्रयोजनपूर्तीने आपण समीक्षेच्या संदर्भात काय मिळवितो ? कांहींच मिळवित नसू, किंवा जे मिळवितो त्याचा समीक्षाव्यवहाराशी कांहींच सुसंबद्ध संबंध नसेल, तर साहित्याच्या, कलेच्या अभ्यासांत सौंदर्यशास्त्रीय

अठरा : आलोचना



आकलनाचें स्थान उपयोजनसाहाय्यक नसलें, तरी सैद्धान्तिक किंवा मूलतत्त्वस्वरूपी तरी स्थान काय ?

समीक्षेंत रसग्रहण हें एक अंग असतें. रसग्रहण करण्याची क्षमता सौंदर्यशास्त्रीय अभ्यास प्राप्त करून देत नाही. पण रसग्रहण करण्याची क्षमता अंगीं असण्यासाठीं कलास्वरूपविषयक जें ज्ञान असणें आवश्यक असतें, त्या ज्ञानाचें स्वरूप काय असतें, तें सौंदर्यशास्त्रीय अभ्यासामधून समजतें. हें समजलें कीं, समीक्षेंत ( रसग्रहणासह ) जी भाषा, परिभाषा आपण वापरतो, ज्या संज्ञा वापरतो, त्यांचें संगतवार स्पष्टीकरण आपणास मिळतें. समीक्षाव्यवहारामधील संकल्पनांची मर्मस्थानेहि यायोगें आपणास स्पष्ट होतात.

संवेदन, ग्रहण, संशोधन, विश्लेषण व मूल्यमापन या कृति किंवा घटना, यांना समीक्षेंत स्थान आहे, यांत वाद नाही. यानें विषयसापेक्षतेनें सौंदर्याच्या आकलनांत सुसंबद्ध व्यवस्थेमधलें स्पष्टीकरण आपणास मिळालें, तर आपली समीक्षेची मांडणी तर्कशुद्ध व सुसंबद्ध होण्याच्या दृष्टीनें त्याचा कांहीं उपयोग आहे कीं नाही ? ही तयारी सौंदर्यशास्त्रीय आकलनामधून होते असें म्हणतां येईल कीं नाही ? कलाकृतींच्या उदाहरणानें केलेलें या प्रकारचें विवेचन समीक्षेची चौकट निश्चित करूं शकत असेल, तर सौंदर्यशास्त्राचा समीक्षेच्या या चौकटीशीं संबंध आहे, असें म्हणतां येईल. तसें तें म्हणतां यावें, अशी माझी समजूत आहे. एका वाजूनें असेंहि म्हणतां येईल कीं, चित्राला जशी चौकट तसें समीक्षेला सौंदर्यशास्त्र. याला रूपकविस्तारावर आधारित म्हणून प्रस्तुत अवैध ठरविण्याची गरज नाही. कारणे दोन. रूपकविस्तार अशी प्रस्थापित संकल्पना नाही आणि ती आहे असें म्हटलें, तर अशा रूपकविस्तारानें भौतिक शास्त्रांतील लहरीसंबंधीं नवें ज्ञान, संशोधन झालेलें आढळतें. नवीं प्रमेये या पद्धतीनें मिळविलेलीं आहेत, असें या शास्त्राचे निरीक्षक सांगतात. चौकटीवांचून चित्राची कल्पना करून पाहा. आपल्या आवाक्यांत चित्र येणार नाही. तशीच सौंदर्यशास्त्रीय आकलनाशिवाय समीक्षा आपल्या आवाक्यांत येणार नाही. या आकलनाअभावीं जें कांहीं समीक्षा म्हणून आपण करूं तें वैयक्तिक प्रतिक्रिया व प्रतिसाद व्यक्त करणें होईल. या प्रकारच्या प्रतिक्रियांमध्ये किंवा प्रतिसादांमध्ये समीक्षा किंवा समीक्षेचीं कांहीं अंगें प्रतीत झालीं, तर या प्रतिक्रिया अथवा प्रतिसाद व्यक्त करणाऱ्या व्यक्तीमध्ये सौंदर्यशास्त्रीय आकलन उपजत आहे, असें म्हणावें लागेल. तरीहि या प्रतिक्रिया-प्रतिसादांचें पद्धतशीर स्पष्टीकरण अशी व्यक्ति कितपत देऊं शकेल, हा प्रश्न आहे. कांहीं प्रमाणांत तरी अशी व्यक्ति हीं स्पष्टीकरणें सुसंबद्धतेनें देऊं शकत असेल, तर सौंदर्यशास्त्रीय आकलनासाठीं सौंदर्यशास्त्राचें औपचारिक प्रशिक्षणच आवश्यक आहे, असें मानण्याची गरज उरणार नाही. पण सर्वसाधारणपणें, असें प्रशिक्षण किंवा असा स्वतंत्र पद्धतशीर अभ्यास हें या आकलनाचें विश्वासाहें साधन आहे, असें म्हणणें अयोग्य ठरूं नये.

समीक्षा ही विशिष्ट कलाकृतीची असते. विशिष्ट सुंदर म्हणून संबोधिलेल्या कृतीमधील सौंदर्याचा शोध, तिचे रसग्रहण, त्यासंबंधी चिंतनशील विचार, तिच्या निर्मितीचा उद्देश, तिच्यासंबंधी मूल्यमापनात्मक निर्णय, इत्यादि गोष्टींचा समावेश समीक्षेत होतो. या गोष्टी सौंदर्यशास्त्र करीत नाही. पण ज्या गोष्टी सुंदर म्हणून संबोधिल्या जातात, त्यांमधील सौंदर्याच्या स्वरूपाचे सर्वसाधारण स्पष्टीकरण सौंदर्यशास्त्र देते. अशा स्पष्टीकरणांचा समीक्षकाच्या संबोधनाला कांहींच उपयोग नसतो, असे म्हणता येणार नाही. तो संबंध मानदंड देण्यासारखा किंवा त्या स्वरूपाचा असणार नाही. पण अशा संबोधनाचे एक गृहीतक समीक्षाव्यवहारांत मानावे लागेल. त्याशिवाय आधी सांगितल्याप्रमाणे समीक्षेला चौकट लाभणार नाही.

सौंदर्याचे पायाभूत संकल्पन, त्या संकल्पनाचे सर्व टप्पे किंवा सर्व पायऱ्या आणि सौंदर्यानुभूतीच्या प्रवासांत या संकल्पनक्रियेचे जे भान असते, ते, या सगळ्याचा पाठपुरावा होणे आणि विचारामधून या गोष्टी निश्चिततेच्या आणि बौद्धिक आकलनाच्या कक्षेत येणे, हे घडते ते सौंदर्यशास्त्रीय विवरणामधून. या सर्व क्रिया आणि आकलने यांचा जे सुंदर आहे, त्याच्या समीक्षेची आदिरूपांत संबंध असतोच. मात्र, यामुळे सौंदर्यशास्त्रीय समीक्षा असा समीक्षेचा एखादा प्रकार कांहीं अस्तित्वांत येत नसतो. किंवा तशी समीक्षेच्या एका प्रकाराची कल्पना करणे बरोबर ठरणार नाही. सौंदर्यशास्त्राचे समीक्षेची जे अनुशासनात्मक आणि व्यवस्थास्वरूपी नाते आहे, त्या नात्याचा संकोच अशा कल्पनेने होईल. असा तो संकोच होणे म्हणजे या संबंधांचा तो विपर्यास होईल. 'सौंदर्यशास्त्रीय समीक्षा' ही कल्पना अशास्त्रीय आहे.

सौंदर्यशास्त्र आणि समीक्षा यांच्या परस्पर संबंधांविषयी आणखी एक स्पष्टीकरण : वऱ्याच वेळां असे म्हटलेले आपण ऐकतो की, सौंदर्याचा विचार आपणास तत्त्वज्ञानाच्या अंगाने करता येतो आणि समीक्षेच्या अंगाने करता येतो. इतकेच नव्हे, तर प्रत्यक्ष समीक्षेमध्ये, म्हणजे प्रत्यक्ष समीक्षेमध्ये उपलब्ध होणाऱ्या निकषांच्या सामग्रीवर आधारित असे सौंदर्यसंबंधीचे सिद्धान्त व्हावे, हा मार्गच बरोबर आहे, असेही म्हटले गेलेले आपणास आढळेल.

यांपैकी तत्त्वज्ञानाच्या अंगाने होणाऱ्या विचाराचा प्रत्यक्ष समीक्षेसाठी अभ्यासिन् उपयोग नाही, हे जवळ जवळ गृहीत असलेले दिसते. म्हणूनच की काय कोण जाणे, तत्त्वज्ञानाच्या अंगाने सौंदर्याचा विचार करणारा माणूस एकदां का सौंदर्यशास्त्राच्या गुहेत शिरला की, त्या गुहेतून तो बाहेर पडलेला कांहीं दिसत नाही, अशी कुणी कुणी तक्रार करतांना दिसतात. या तक्रारीमागे अशी अपेक्षा दिसते की, तत्त्वज्ञानाच्या अंगाने सौंदर्याचा विचार करूनही कलास्वादासाठी प्रत्यक्ष मार्गदर्शन या अभ्यासाने करावे. असे कांहीं करावयाचे म्हटले की, सौंदर्यनिर्मितीच्या क्षेत्रांत सौंदर्यशास्त्राला हस्तक्षेप करावा लागेल. सौंदर्यनिर्मितीच्या क्षेत्रांत, त्या प्रक्रियेत हस्तक्षेप करण्याची सौंदर्यशास्त्राची भूमिका नसल्यामुळे, ही अपेक्षा फलद्रूप होण्याची शक्यता मला दिसत



नाहीं. कलावंतांच्या सौंदर्यनिर्मितीच्या क्षेत्रांत सौंदर्यशास्त्राने हस्तक्षेप करावा, असेंहि सुचवावेसें मला वाटत नाही. कारण तसें केले, तर केलेला आपण कारागिरीच्या पातळीवर आणून सोडूं; इतकेच नव्हे, तर केलेच्या नवनवोन्मेषांना या व्यवस्थेत वाव राहणार नाही आणि कलासमीक्षेच्या एका चक्राकार आवृत्तींत आपण फिरत राहूं. नित्य बदलणाऱ्या जीवनांत कलानिर्मिती या संज्ञेला कांहीं स्वारस्यपूर्ण अर्थ मग उरणार नाही. त्यापाठोपाठ ही संकल्पना आणि प्रक्रिया यंत्रप्रक्रियेसारखी बनून त्यांच्यामधील चैतन्याच्या भावनाला आणि विचारालाहि आपण पारखे होऊं. सौंदर्यविचाराने तत्त्वज्ञानाची कांस धरून त्याच मर्यादित राहावे का? तत्त्वज्ञानाची एक शाखा म्हणून आज सौंदर्यविचाराला कितपत वावरतां येईल? यासंबंधीं विसाव्या शतकांतील अभ्यासकांच्या मताचा उल्लेख या निबंधाच्या पहिल्या भागांत केलेला आहे. त्या विचारार्शीं सुसंवादी राहूनहि सौंदर्यशास्त्राने समीक्षेचे अभ्यासिन् मार्गदर्शन करावे, असें म्हणतां येणार नाही. तेव्हां, तत्त्वज्ञानाची शाखा म्हणून नव्हे, तर स्वतंत्र शास्त्र म्हणूनहि सौंदर्यशास्त्राने समीक्षेचे अभ्यासिन् मार्गदर्शन करावे, अशी भूमिका घेतां येणार नाही.

आतां, समीक्षेच्या अंगाने विचार, असें म्हणतांना अभिरुचीच्या मूल्यांशीं संबंधित विचार म्हणावयाचा का? तसें म्हटले, तर अभिरुचि ही व्यक्तिसापेक्षतेनें वेगवेगळी असते. केलेकडून आपण काय अपेक्षा करतां, आपल्यावर कलाग्रहणाबाबत कोणते संस्कार झाले आहेत, त्यांतून आपली आवड काय बनली आहे, इत्यादि अनेक आणि परस्परांमध्ये मेळ नसलेल्या घटकांमधून हे वेगवेगळेपण निर्माण झालेलें असतें. यांचे वर्णन करणें, त्यांतील संगति-विसंगति नांदणें, त्यांसंबंधी अभिप्राय व्यक्त करणें, हा अभिरुचीचा इतिहास होय, असें म्हणतां येईल. या इतिहासविषयक आकलनाला सौंदर्यशास्त्रीय जाणिवेनें कांहीं मदत होऊं शकत असेल, तर या कृतीला समीक्षा असें म्हणतां येईल. असा कांहीं विचार करतां येईल का? तसा विचार करतां आला, तरी याबाबत स्थूल व सर्वसामान्य अशी मानसिक-बौद्धिक बैठक पूर्वतयारी म्हणून सिद्ध करण्यापलीकडे अधिक कांही सौंदर्यशास्त्र करूं शकेल, असें नाही; आणि अभिरुचिगणिक प्रतिक्रिया-प्रतिसादांमध्ये व्यक्तिशः आणि परस्पर संगति-विसंगति शोधावयाची नसेल, तर सौंदर्यशास्त्राचा अशा कृतीशीं कांहीं संबंध जडतो, असें म्हणतां येणार नाही. या कृतीबाबत स्वरूप, संगति-विसंगति, यांच्या शोधाची मार्गदर्शक तत्त्वे किंवा मूल्ये सौंदर्यशास्त्र देते, असेंहि म्हणतां येईल कीं काय याबद्दल मला शंका आहे. येथें मला अभिप्रेत असलेली मानसिक-बौद्धिक बैठक म्हणजे आपलें ग्रहण, प्रतिक्रिया, प्रतिसाद, इत्यादींमध्ये तार्किक सुसंबद्धता शोधण्याची शक्ति आणि त्यानुसार या सर्वांचे प्रतिपादन करण्याची क्षमता ही होय. या शक्तीद्वारे आणि क्षमतेनें विचार करतांना ग्रहण, प्रतिक्रिया, प्रतिसाद, इत्यादींमध्ये एकवाक्यता साधण्याच्या दिशेनें कांहीं प्रगति होण्याची शक्यता आहे. येथें एकवाक्यतेचा प्रश्न अप्रस्तुत आहे,



अभिरुचीशीं संबंधित घटनांमध्ये एकवाक्यता नसते, अपेक्षितहि नसते, असें कुणी म्हणतात. एका सौंदर्यशास्त्रज्ञाचा आधार घेऊन अशा रसिकांना व अभ्यासकांना असें सांगावेसे वाटते कीं— अन्न, पेय, यांसंबंधीं अभिरुचीबाबत आपण एकवाक्यतेची अपेक्षा करित नाहीं; पण सौंदर्याविषयीं निर्णयांबाबत सुखद आणि शिव यांपासून सौंदर्याला स्वतंत्र, वेगळे म्हणून अस्तित्व लाभण्याच्या दृष्टीनें अशा एकवाक्यतेची गरज असते. सौंदर्याच्या सार्वत्रिक आणि आवश्यक विचाराला या स्वातंत्र्याची गरज आहे आणि या गरजेच्या पूर्तीसाठीं अभिरुचीच्या एकवाक्यतेची एक रेषा किंवा वर्तुळांग असणे आवश्यक आहे. यासाठीं सौंदर्यशास्त्रीय ज्ञानाचा उपयोग करतां येईल. या दृष्टींनीं सौंदर्यशास्त्राचा आणि समीक्षेचा संबंध आहे, असें म्हणता येईल.

समीक्षेच्या—झालेल्या आणि होत असलेल्या समीक्षेच्या आधारे, त्यांतून निष्पन्न होणाऱ्या अभिरुचिविषयक निष्कर्षांना सामावून घेईल असें सौंदर्यशास्त्र उपपन्न करावयाचें, असा समीक्षा आणि सौंदर्यशास्त्र यांचा परस्पर संबंध आहे, असें कुणाला अभिप्रेत असेल, तर त्या दृष्टीनें आत्यंतिक व्यक्तिनिष्ठ संकल्पनांपर्यंत आपण पोचूं. आत्यंतिक व्यक्तिनिष्ठ संकल्पना या वैयक्तिक अभिरुचीच्या निदर्शक मानतां येतील. इतकी व्यक्तिनिष्ठता किंवा व्यक्तिगतता सौंदर्यशास्त्रांत आणि समीक्षेत मान्य असेल, तर आधीं सुचविल्याप्रमाणें या व्यवहारांत—म्हणजे मानसिक-बौद्धिक व्यापारांत—माणसा-माणसांचा परस्पर संवाद आणि सुसंवाद शक्य होण्यासारखा नाहीं. शक्य झालाच, तर तो आपद्धर्म किंवा अपवादात्मक योगायोग असेल. या परिस्थितींत सौंदर्य आणि समीक्षा या क्षेत्रांमध्ये सुसंबद्ध व्यवस्थेच्या पातळीवर विचार घेण्यासाठीं आवश्यक भूमिकाच तयार होणार नाहीं. या व्यवस्थेच्या अभावीं सौंदर्यशास्त्र किंवा समीक्षाशास्त्रहि यांचा शास्त्र या पातळीवर, तार्किक सुसंबद्ध अशी विचारसरणी, म्हणून आपण विचारच करूं शकणार नाहीं. क्षेत्रीय संवाद आणि सुसंवाद यांसाठीं मात्र याची गरज आहे.

कलाकृतीसंबंधीं विचारांत कलाकृतींत जाणवलेल्या सौंदर्याचें स्पष्टीकरण म्हणजे समीक्षा, असें मानलें तर ? या स्पष्टीकरणासाठीं सौंदर्यशास्त्राचा उपयोग आहे का ? स्पष्टीकरणासाठीं आवश्यक म्हणजे भाषा. या भाषेचें प्रशिक्षण सौंदर्यशास्त्रामधून होईल, असें मानावयाचें काय ? हें प्रशिक्षण समीक्षाशास्त्राद्वारे होऊं शकतें. आतां, समीक्षाशास्त्रान्तर्गत सौंदर्यशास्त्र आहे, असें तर म्हणतां येणार नाहीं. मग या प्रशिक्षणांत सौंदर्यशास्त्राचा संबंध कुठें येतो ? सौंदर्य म्हणजे काय ? सौंदर्यात्मकतेचे अंगभूत गुणधर्म कोणते ? हे विषय कलाशास्त्राचे किंवा कलामीमांसेचे मानतां येतील. कलामीमांसेमधील मूल्ये, विधाने, प्रतिपादने, यांच्या व्यवस्थासंदर्भां छाननीचा विषय सौंदर्यशास्त्रांत समाविष्ट होतो. या छाननीच्या ज्ञानानें आपली भूमिका आणि प्रतिपादनाची भाषा सुस्पष्ट, तार्किक आणि विषयसापेक्ष अशी समीक्षकाला घडवितां येईल. या धारणेनें आणि तयारीनें केलेली कलाकृतीची समीक्षा ही निःसंदिग्ध आणि सुसंबद्ध विचारसरणीची निदर्शक अशी ठरूं

शकते. इतक्या दूरान्वयानें सौंदर्यशास्त्राचा समीक्षेशी संबंध जडू शकेल. शिवाय, समीक्षेत सौंदर्यशास्त्रीय शिस्तीचा अवलंब कितपत झालेला आहे, हेहि सौंदर्यशास्त्राच्या ज्ञानानें ठरवितां येईल. या स्वरूपाचाहि सौंदर्यशास्त्र आणि समीक्षा यांचा संबंध मानता येईल. समीक्षेत उपयोजित असलेल्या संकल्पनांचा उपयोग आपण यथार्थतेनें करतो आहोत कीं नाहीं, यासंबंधीं निष्कर्ष सौंदर्यशास्त्राच्या ज्ञानामधून काढतां येतील, यासंबंधीं तार्किक निर्णय घेतां येतील. मात्र, याचा समीक्षा या मूल्यविज्ञानाला प्रत्यक्ष किंवा अप्रत्यक्ष उपयोग होईल, असें म्हणतां येणार नाहीं. सौंदर्यशास्त्र समीक्षा करावयास शिकवीत नाहीं; किंवा समीक्षामूल्ये देत नाहीं. आपली समीक्षामूल्ये विषय-संदर्भी कितपत आहेत, तीं तर्काच्या कसोटीला कितपत उतरतात, तार्किक सुसंवाद असा त्यांच्या भाषाविष्करणांमधून कितपत प्रकट होतो आहे, यांविषयीं विचार करण्यासाठीं व्यवस्था आणि पद्धति यांचा लाभ सौंदर्यशास्त्र आपणास करून देऊं शकेल.

कलाकृतीची समीक्षा म्हणून आपण कांहीं म्हणत असतो, व्यक्त करीत असतो. आपणास जें म्हणावयाचें असतें, जें व्यक्त करावयाचें असतें, त्याची आपण कांहीं मांडणी करीत असतो. त्यासाठीं कांहीं तत्त्वे, सिद्धांत, इत्यादींची बैठक निर्माण करीत असतो. यांतून आपलीं प्रतिपादनें व विधाने निर्माण झालेलीं असतात. समीक्षा म्हणून किंवा समीक्षेच्या अंतर्गत आपण हे जें सारें आणि अधिक कांहीं करीत असतो, त्याचा नेमका, निश्चित, सुस्पष्ट अर्थ काय होतो, यांत तर्कसंगति आहे कीं नाहीं, या संगतींसाठीं कशाची गरज असते, याचीं विश्लेषणाद्वारे सुबुद्ध जाणीव सौंदर्यशास्त्र आणि समीक्षा यांचा हा एक लक्षणिय संबंध म्हणून संबोधितां येईल. या सुबुद्ध जाणिवेनें समीक्षा होणें किंवा करणें याला कांहीं अर्थ असेल, तर सौंदर्यशास्त्राचा आणि समीक्षेचा संबंध मूलभूत किंवा पायाभूत स्वरूपाचा आहे. मग तो कितीहि सर्वसामान्य स्वरूपाचा असो, अथवा अप्रत्यक्षप्रकारें असो. अर्थात् कलामूल्यांचा आणि समीक्षेचा संबंध हा सैद्धांतिक स्वरूपाचा आहे, आणि तो प्रत्यक्ष आहे. तसा सौंदर्यशास्त्राचा नाही. समीक्षेत आपण मूल्यनिर्णय घेत असूं, तर ते सौंदर्यशास्त्रीय जाणिवेच्या अधिष्ठाना-वाचून घेतां येतील कीं काय, याबद्दल मी साशंक आहे.

सौंदर्यशास्त्राच्या एका अंगांत कलास्वरूपविचार आहे. त्या अंगांतील विवेचनाच्या मर्यादित समीक्षेला मार्गदर्शक असणाऱ्या कलातत्त्वांचा विचार येतो. याचा प्रत्यक्ष अभ्यासिन् नसला, तरी सर्वसाधारण बैठकीच्या स्वरूपाचा आधार समीक्षेला असतो, असें म्हणतां येईल.

अशा प्रकारचे सौंदर्यशास्त्र आणि समीक्षा यांचे संबंध मानतां येईल.

यापेक्षां हे संबंध अधिक वाढवितां येतील कीं काय या याबद्दल मला शंका आहे.\*

\*आर्ट्स अँड कॅम्स कॉलेज, मनमाड येथें सौंदर्यविषयक परिसंवादांत सादर केलेला निबंध : नोव्हेंबर ८१.



## ॥ ' बखर एका राजाची ' मधील ' राजा 'संबंधी एक निरीक्षण ॥

माणूस जन्माला येतो तो अमुकच एका ठिकाणीं, अमुकच एका घराण्यांत कां येतो ? उत्तर नाही. हिंदु तत्त्वज्ञानाची परंपरा पूर्वसंचिताकडे बोट दाखवते. पण तें ज्यांना मान्य नाही त्यांना तोहि आधार नाही. तर्कवादाच्या, बुद्धिवादाच्या कितीहि मशाली पाजळल्या तरी जीवितांतील अनेक गूढ भागांवर प्रकाश पडत नाही. जन्माला येतांक्षणींच माणूस बंधनग्रस्त होतो. बंधनें असंख्य; कमी होणारीं, नवीं पडणारीं. असंख्य रूपांचीं बंधनें. बहिर्मुख प्रवृत्तीला हीं बंधनें बंधनें म्हणून जाणवत नाहींत. तिच्या दृष्टीनें हें एक केवळ जड वास्तव असतें. अंतर्मुख प्रवृत्तीला मात्र बंधनांचें बंधनत्व जाणवतें. आत्म्याचा शोध सुरू झाला कीं बाह्य जग, देह अशीं आवरणें भेदावीं लागतात. ' बखर एका राजाची ' ' व्यं. वि. सरदेशमुख '. ही बखर हा अशा स्वरूपाचा एका अंतर्मुख व्यक्तीचा जीवनशोध व स्वशोध आहे. तो राजा आहे. साहजिकच राजेपदाबरोबर येणारी जड बंधनें संख्येनें अधिक. अशा जडबंधनांच्या पिंजऱ्यांत सांपडलेला हा राजा त्या बंधनांशीं एकरूप झालेला नाही. तो एकला आहे. हें एकलेपण कशाचें ? माणसांच्या गर्दींत केंद्रीभूत असलेला राजा एकाकी ? बखर पाहातां विचित्र वाटतें. त्या एकाकीपणाचें रूपहि प्रथम स्पष्ट होत नाही. या एकाकीपणाची एक भाव-कोमल पण धारदार रेषा फक्त डोळ्यांसमोर प्रथम उभी राहाते.

या ' एकलेपणाला अंकुर ' फुटतो राजसच्या परिचयांतून. एकमेकांशीं नातें न सांगणाऱ्या गर्दींत माणसें नेहमीच वावरत असतात. याच गर्दींत केव्हां तरी एखाद्याशीं ओळख पटते. ऋणानुबंधनाचें नातें जाणवतें. आणि मनांत तें घर करून बसतें. राजसच्या बाबतींत साइखेड संस्थानच्या राजा रघुवीरसिंगाचें हेंच झालेलें आहे. पण राजस नुसती आलेली नाही. तिच्या बरोबर तिचें ' जळवा चिकटलेलें सुकुमार आयुष्य ' आहे. आणि आतां या जळवा राजाच्याहि आयुष्याला लागणें अपरिहार्य आहे.

या जळवा, त्यांचीं कारस्थानें सुरू होतात राणीसाहेबांच्या प्रेरणेनें. एकरीकडे पुत्रप्राप्तीची इच्छा धरून राजावर आक्रमण करणाऱ्या पण त्यांच्याशीं संवाद न जुळलेल्या ओघळलेल्या शरीराच्या राणीसाहेब. तसा म्हटला तर हा प्रेमाचा नेहमीचा त्रिकोण. पण येथें एक टोक नुसतेंच शुष्क, प्रेमरहित. केवळ वासनामय, केवळ देहक्रिया करणारें. राणीशीं चाललेल्या संघर्षप्रवाहांत वासू विंदाचार्य, सुलेमान, वलीसाहेब, कृष्णा व भीमा अशीं अनेक व्यक्तित्वें येतात. त्यांतील कांहीं प्रासंगिक पण स्मरणीय आहेत.



कांहीं राजाला जवळजवळ त्याच्या अखेरपर्यंत साथ करणारी आहेत. कांहीं राजाला विरोधी आहेत, कांहीं पूरक आहेत, कांहीं गूढ आहेत. वैशिष्ट्य हे कीं त्यापैकीं प्रत्येक व्यक्तीची आयुष्यकहाणी ही एका विशिष्ट मर्यादेपर्यंतच आकलनीय आहे. त्यापलीकडे जाणवते एका गूढ अद्भुत व्यक्तीची किमया. जी या माणूसगोळ्यांना वाटेल तेव्हां, तिला वाटेल तसा आकार देते, त्यांना सुरूपता देते किंवा त्यांची तुकडेतोड करून त्यांचा विचका करते.

या व्यक्तिप्रभावळांत राजा केंद्रस्थानी आहे. 'प्रजेशी संवाद नाही. बाहेरचा मुख्य साम्राज्यकर्त्यांचा म्हणून त्याशी सन्मुख होता येत नाही. सहचरिणीशी संयोग साधत नाही. दैवयोगानं भेटलेल्या कोण्या सहधर्मी जीवाशी मोकळ्या मनोभावांनी समरस होता येत नाही...'

हे राजाच्या दुःखाचें सार. हा संक्षेप. या संक्षेपाचा अनेकांगांनीं झालेला नाट्यपूर्ण विस्तार कादंबरींत आहे. राजाचें राजेपण या विस्ताराला पायाभूत आहे. संस्थान, संस्थानची प्रजा, दरबारी लोक, ब्रिटिश सत्तेचें होणारें वेमुर्वतखोर आक्रमण, कौटुंबिक संघर्षांचें राजेपणाशीं नातें जडलेलें असल्यामुळें त्यांतून निर्माण होणारी कारस्थानें, आकस्मिक मृत्यु असे अनेक तपशीलविषय. या तपशीलांत स्त्रिया उठून दिसणाऱ्या. राजाला पाश्चात्य रीतीभाती व वाङ्मय शिकविणारी मिस मॅक्लेन, पुण्याच्या कमिशनरची मुलगी एलिझा, आणखीहि कोणी. या स्त्रियांच्या वर्तुळांत राजस ही सर्वांत जवळची. राजाच्या आयुष्याला अर्थ देणारी.

बंधनांच्या पिंजऱ्यांत सांपडलेल्या या राजारूपी जीवाच्या जीवनांत स्त्रिया महत्त्वाच्या आहेत. हे स्त्रियांचें वेड कां ? तें नैतिक आहे कां ? समर्थनीय आहे कां ? वेड कां या प्रश्नाला उत्तर नाही. तो पिंडस्वभाव आहे. रूढ अर्थानें तो नैतिक नाही, समर्थनीय नाही. पण जग म्हटल्याबरोबर आपल्या डोळ्यांसमोर फक्त बाह्य जग येतें. व्यक्तीचें आंतरिक जग याहिपेक्षां महत्त्वाचें असते. कारण बाह्य जग घडविणाऱ्या खुद्द व्यक्तींनाच हे आंतरिक जीवन बरावाईट आकार देत असतें. बंधमुक्त होऊं पाहाणाऱ्या जीवाला संघर्ष अपरिहार्य असतो; या संघर्षांत प्रत्येक जीवाचीं कांहीं विश्रांतिस्थानें असतात. प्रेरणास्थानें असतात. स्त्रिया हीं राजाचीं विश्रांतिस्थानें आहेत. पण स्त्री म्हणजे वाटेल ती स्त्री नाही, ही निखळ कामलालसा नाही. '( जिथें ) जीव जडतो तिथंच कामशांति व्हावी अशी बुद्धी लैंगिक इच्छेच्या बाबतीत मला कधीच वेफाम होऊ देत नाही. ' हे या वासनेचें मिश्र स्वरूप. स्त्रीच्या संदर्भांत जाणवणारें हे देहाचें सनातन कोडे आहे. स्त्रीच्या बाबतींत पुरुषाला वासना जाणवतेच. पण ही वासनाच त्याला अगम्य भावनांच्या, विचारांच्या, संवेदनांच्या प्रांतांत नेऊन सोडते, अलौकिक बनवते. रूढि वासनेचें हे रूप जाणत नाही, जाणत असली तरी मानीत नाही. ( मग पुरुषाचा पुरुषाशीं बौद्धिक विवाह कां नको ? असल्या तर्करुचिर पण अर्थशून्य चर्चा उद्भवतात ! )

स्त्री-देहाच्या कोड्याच्या या तळच्या पायांतूनच राजाची शोककथा सुरू होते. शोकाच्या कारणांवर उतारा नसतो. रूढ उतारे तेथे नेमका विरुद्ध परिणाम करतात. राजाचा 'सामान्य' परिवार रूढ उतारे करून बघतो. प्रसंगीं क्रूरपणें, निर्घृणपणें, त्यांच्यापरीने त्यांचाहि उद्देश चांगलाच असतो. वाईट हें कीं त्यांचा परिणाम उलट असतो. राजाचा शोकप्रमाद तरी कोणता ? राजसच्या प्रेमांत पडणें ? राजस ही तरी शोकघटक कां ? कारण तिला तिचें घराणें बदलतां येणारें नाहीं म्हणून. ते अपरिवर्तनीय आहे. पण समजा ती उच्च घराण्यांतील असती, आणि तिचें राजाशी लग्न लागलें असतें तरी प्रश्न सुटलेच असते असें नाहीं. कारण राजस हा त्या स्त्रीपरंपरेतील एक बिंदु आहे. आणि यांतील कोणत्याहि एका बिंदूला स्थिर करावयाचें म्हटलें म्हणजे तो त्याची किंमत वसूल करणार आहे; राजस ही सर्वांत उठून दिसणारी आहे. कारण ती अनाकलनीय आहे, सुखद आहे, आसक्त आहे, पण तितकीच निरासक्त आहे. ती राजाच्या आयुष्यांतून बाजूला होते. पण तरीहि तिच्या (आणि केवळ तिच्याच नव्हे तर मिस्र मॅक्लिन्च्याहि) स्मृति राजाला छळत राहातात. कां ?

येथेंच शोकाचा गाभा आहे. संवेदनशीलता, बाह्य आणि आंतरिक जगाचें सातत्याचें भान व जाणीव हा राजाचा विशेष आहे. आणि तोच त्याच्या शोकाचें कारण आहे. संवेदनशील असणें, म्हणजे स्मृतिशील असणें, संवेदनशील असणें म्हणजे आत्म्याला सतत पराणी लावणें. आणि अशा व्यक्तीच्या वांट्याला शोक हा ठेवलेलाच असतो. बाह्य जग हें वर्तमानाचें भान ठेवतें तें बदलतें असतें. संवेदनशीलता वर्तमानाला झुगारते, भूतकालाशीं नाते जोडते, चराचराला स्मृतीनें बांधून ठेवूं पाहाते. आणि हा निसर्गाच्या आणि नियतीच्या दृष्टीनें अपराध आहे. आणि अपराध्याला शासन भोगावें लागतेंच. एकदां या शासनाच्या दिशेला चालूं लागलें म्हणजे परत फिरतां येत नाहीं. मग उरतात केवळ दिव्य भास, काव्यात्म स्वप्न, संवादी स्मृतिशेष. मानसशास्त्रीयदृष्ट्या हा राजा मृत्युप्रेमी आहे. जीवनसौंदर्य त्याला जाणवतें. पण त्याहिपेक्षां जीवनांतील कुरूपता त्याला अस्वस्थ करते. आणि मग यांतून मार्ग सांपडत नाहीं तेव्हां मरणच रम्यरूप धारण करतें. मरणाच्या दिशेनें एक हळवी पण अर्थपूर्ण महायात्रा सुरू होते. या महायात्रेच्या राजरस्त्यावर असतात केवळ उदास पायघड्या, साथीला असतो भूतकाल, आणि स्वतःचें झुरणीस लागलेलें मन. ही एक 'अंधारयात्रा' असते.

पण जिजीविषा त्याहिपेक्षां जबर असते. अंधारयात्रेला निघालेल्या पथिकालासुद्धां ती कांहीं मार्ग सुचवतेच. एखाद्या घराट्याच्या, जिवंत जागत्या ऊबदार कुसेच्या शोधांत असलेल्या या राजाला राजस असूनहि नित्याची मिळत नाहीं. या आघातातूनच अखेर एकेक बंध तुटत जातो. मग दारूचा आश्रय घेतला जातो. मनाला वेभान करण्यासाठीं. पण अल्सरच्या पेशंटला हा मार्गहि विघातकच.

सव्वीस : आलोचना

हवें तें मिळालेलें नाहीं, किंवहुना त्या न मिळण्यांतून काय हवें आणि नको याचा संदेहच उत्पन्न झालेला आहे. मग 'नको नकोच्या कोनाकोपऱ्यात कोणाला नकळत नाहीसं होऊन जावं एकदाचं' ही प्रेरणा निर्माण होते. स्त्रीच्या सहवासाचा, विश्वासांतील व्यक्तींचा आणि साहित्यांतील सौंदर्याचा प्रकाश आतां उपयोगी पडत नाही. भूतकाळाची कहाणी पंख पसरून समोर उभी आहे. तीहि विकल करते आहे. आतां फक्त झोकून घ्यायचें आहे उजेडाच्या दिशेनें.

असा हा नवा देवदास. देवदास ही एक सामान्य व्यक्ति होती. हा देवदास राजा आहे. आंतरिकदृष्ट्या दोघेहि असाधारण आहेत. पण रघुवीरसिंगाच्या राजेपणानें या असाधारणेतलाहि विविध परिमाणें दिलीं आहेत. या विविध परिमाणांच्या गुंतागुंतीच्या जाळ्यांतून हा शोकप्रवास होतो.

## ॥ वाचकांना आव'हन ॥

चालू वर्ष हें 'आलोचने'चें एकविसावें वर्ष आहे. या वर्षी आलोचनेची आर्थिक स्थिति सुधारण्याचा एक सामूहिक प्रयत्न करून पाहण्याची इच्छा आहे.

'आलोचने'च्या वाचकांनीं स्वतः आणि आपल्या परिचितांकडून वेऊन किंवा परिचित आणि इतर यांना प्रवृत्त करून 'आलोचने'ला भरीव स्वरूपाच्या देणग्या पाठवाव्या असें आवाहन करित आहे. देणगीची रक्कम किमान रु. १००/- असावी. ही देणगी विनाअट असावी. रक्कम 'आलोचना प्रस्थान' या नांवें बँकेवरील डिमांड ड्राफ्टनें किंवा मुंबईतील बँकेवरील चेकनें पाठवावी. इतर कोणत्याहि प्रकारें रक्कम पाठवूं नये.

वर देणगीचा किमान आंकडा दिलेला असला, तरी तो अधिकाधिक रकमेचा आंकडा ठरूं नये, असेंहि आवाहन करावेंसं वाटतें.

आलोचना प्रस्थानद्वारें आवाहन



# मी आलेय मिंटी एक खारोटी

स्वभाव माझा जागरूक, वृत्ती माझी संचयी.  
चालणे माझे चपळ, वागणूक माझी निर्गर्बी.  
सेतू बंधनात आपला वाटा उचलून रामाचा आशिर्वाद मिळवलेली  
आजही थोरा मोठ्यांचे आशिर्वाद असेच आहेत पाठीशी.  
माझं घर होतं दूर रानात झाडांच्या ढोलीत  
आता मात्र माझं घर खेड्यात, शहरात  
महाबँकेच्या शेकडो शालांत



मी आलेय मिंटी  
मी म्हणजे महाबँक

## बँक ऑफ महाराष्ट्र

( भारत सरकारचा उपक्रम )

मुख्य कचेरी : ' लोक मंगल ', शिवाजीनगर  
पुणे ४११००५

---

# आलोचना विंशतिपूर्ति समारंभ १९८२

---

अध्यक्ष : गंगाधर गाडगीळ

शनिवार, दिनांक ४ सप्टेंबर १९८२, सायंकाळीं ५ वाजतां.

परिसंवाद : समीक्षक-वाचक-संवाद

अध्यक्ष : वसंतराव पटवर्धन

वक्ते : शकुंतला लाटकर, वीणा देव, ग. वि. चावरे, निर्मला मोने, सुधीर पानसे,  
ग. वा. बेहरे, दिगंबर पाध्ये, अंजलि सोमण, रमेश तेंडुलकर.

रविवार दि. ५ सप्टेंबर १९८२, सकाळीं १० वाजतां.

परिसंवाद : मराठी समीक्षेतील ग्रह आणि पूर्वग्रह

अध्यक्ष : सुरेंद्र बारलिंगे

वक्ते : विद्याधर पुंडलिक, विलास खोले, चंद्रकांत वर्तक, स. शि. भावे,  
गंगाधर पाटील, माधव मनोहर, रमेश तेंडुलकर, प्रल्हाद वडेरे,  
अंजलि सोमण, आनंद यादव.

सायंकाळी ६-०० वाजतां

प्रास्ताविक भाषणें : माधव मनोहर, गो. म. कुलकर्णी

अध्यक्षीय भाषण : गंगाधर गाडगीळ

कविता नृत्य : रोहिणी भाटे

कांहीं कवितांचा निवेदनांसह नृत्याविष्कार

कार्यक्रम स्थळ : टिळक स्मारक मंदिर पुणे ३०.

---

सप्टेंबर : १९८२

एकोणतीस : आलोचना

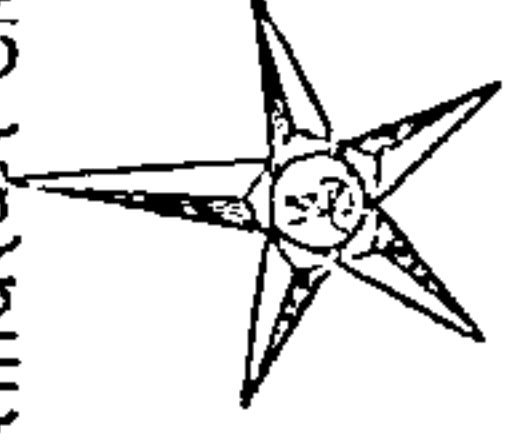
**“आवहाला तुमच्या दुप्पट फायदेशीर  
ठेव योजनेत एस आहे”**



आणि तुम्हालासुद्धा आमची डबल बेनिफिट डिपॉझिट (दुप्पट फायदेशीर ठेव) योजना रचवित आवडेल. या योजनेत तुमच्या ठेवीवरच व्याज पुन्हा गुंतवले जाऊन त्यावर आणखी व्याज मिळत आणि त्यामुळे केवळ वहा वर्षात तुमची ठेव दुपटीहून अधिक होऊन, चांगली भरघोस रक्कम तुमच्या हाती पडते. या रकमेतून तुम्ही आपले दीर्घ मुदतीचे बेट आणि व्याक्तिगत आवडीनिवडी पुऱ्या करू शकता. समजा की, या योजनेवाली तुम्ही रु.१०,००० ची ठेव ठेवलीत तर ती वाढत वाढत १० वर्षात रु.२६,८५५ इतकी मोठी होते. म्हणजे, व्याजाच्या १०% दराने तुमची ठेव दर वर्षाला १६.८% नी वाढली !

बँक ऑफ इंडियाच्या आणखी काही आकर्षक योजना प्रत्यावर्ती ठेव (रिकरिंग डिपॉझिट) पगारी नोकरीदारांसाठी विशेष उपयुक्त योजना. कारण त्यांना दरमहा सोयिस्करपणे लहान लहान रकमांची बचत करता येते. आणि प्रामासिक मिळकत (मन्थली इन्कम) सर्टिफिकेट महिन्याचे उत्पन्न आणि खर्च याची जेमतेम तोंडमिळवणी करणाऱ्या लोकांच्या दृष्टीने ही योजना म्हणजे एक वरदान आहे !

बचत योजनांच्या अधिक माहितीसाठी बँक ऑफ इंडियामध्ये चौकशी करा आणि त्यापैकी तुम्हाला सोयिस्कर असेल ती निवडा.



**बँक ऑफ इंडिया**

( भारत सरकारचा उपकरन )



## आलोचना ऑक्टोबर १९८२

समीक्षक समीक्षा कां करतो ?

वाचक समीक्षा कां वाचतो ?

मराठी समीक्षेतील ग्रह कोणते ?

मराठी समीक्षेतील पूर्वग्रह काय ?

मराठी समीक्षेकडून अपेक्षा कोणत्या ?

‘ आलोचने ’ने समीक्षेसाठी काय केले ?

अशा प्रश्नांचा कांहीं उलगडा करतां येईल का ?

हें पाहण्याचा एक प्रयत्न. अशी चर्चा सादर करण्यांत येईल.

---

Vol. 21

ALOCHANA

No. 1

---

- EKVISAAYYAA VARSHAACHYAA UMBARATHYAA  
WAROON :
- ALOCHANA LEKHAN SOOCHI :
- ALOCHANA LEKHAK SOOCHI :
- SOUNDARYASHAASTRA : VYAAPTI PRAYOJAN AANI  
SAMIKSHAA :
- AN OBSERVATION ABOUT THE KING IN 'BAKHAR  
EKAA RAAJAACHEE' By T. V. SARDESHMUKH

---

ALOCHANA : Exclusively devoted to Criticism of  
Literature and other Arts

Editor : VASANT K.

Annual Subscription : Rs. 20 /- ( In India )

Rs. 35 /- ( Abroad )

This issue : Rs. 3 /- ( Exclusive of Postage )

---

33. Shefalee  
Mahim Makarand Sahanivas  
1074 Savarkar Marg  
Mahim, Bombay 400 016

---



# आ लो च ना

केवळ समीक्षेसाठी

आपलें अस्तित्व व वैशिष्ट्य राखणारें

मराठींतील एकच एक मासिक

- ♣ नव्या पुस्तकांची समीक्षणे
- ♣ जुन्या ग्रंथांची पुनर्मुद्र्यांकने
- ♣ वाङ्मयप्रकारांची तात्त्विक व ऐतिहासिक चिकित्सा
- ♣ रसिकतेचे चढउतार
- ♣ लेखकांच्या वाङ्मयीन कार्याचा अभ्यास
- ♣ साहित्यविषयक प्रश्नांची व संशोधनाची चर्चा
- ♣ वाङ्मयीन टीका व टिपणे
- ♣ इतर कलाविषयी उहापोह
- ♣ भाषा व वाङ्मय : अभ्यासविवेचने
- ♣ साहित्यविषयक सिद्धान्त, प्रणालि, तत्त्वे, इत्यादींचें त्रैचारिक मंथन म्हणजे

आलोचना

संपादक आलोचना

३३ शेफाली, माहीम मकरंद सहनिवास

१०७४ स्वा. सावरकर मार्ग,

मुंबई ४०० ०१६





# आ लो च ना

केवळ समीक्षेसाठी

आपलें अस्तित्व व वैशिष्ट्य राखणारें

मराठींतील एकच एक मासिक

- ♣ नव्या पुस्तकांची समीक्षणे
  - ♣ जुन्या ग्रंथांची पुनर्मूल्यांकने
  - ♣ वाङ्मयप्रकारांची तात्त्विक व ऐतिहासिक चिकित्सा
  - ♣ रसिकतेचे चढउतार
  - ♣ लेखकांच्या वाङ्मयीन कार्याचा अभ्यास
  - ♣ साहित्यविषयक प्रश्नांची व संशोधनाची चर्चा
  - ♣ वाङ्मयीन टीका व टिपणे
  - ♣ इतर कलाविषयी ऊहापोह
  - ♣ भाषा व वाङ्मय : अभ्यासविवेचने
  - ♣ साहित्यविषयक सिद्धान्त, प्रणालि, तत्त्वे, इत्यादींचें त्रैचारिक मंथन
- म्हणजे

**आलोचना**

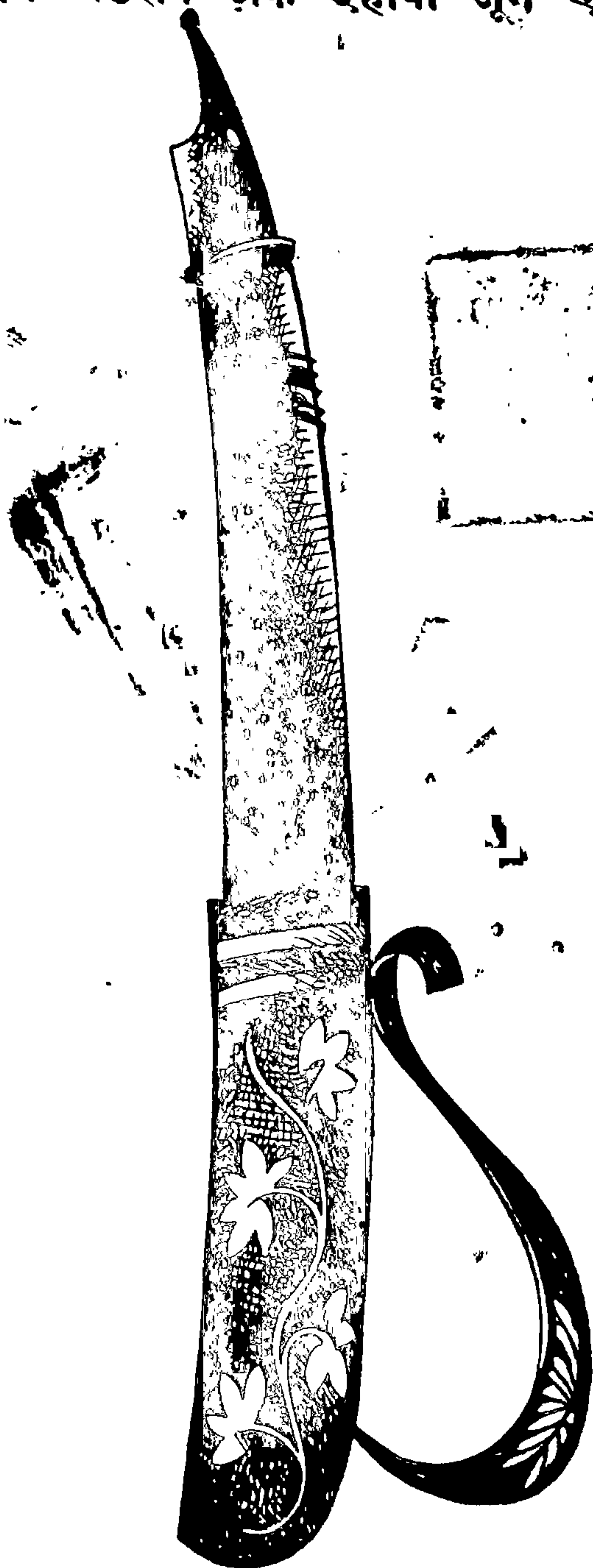
संपादक आलोचना

३३ शेफाली, माहीम मकरंद सहनिवास

१०७४ स्वा. सावरकर मार्ग,

मुंबई ४०० ०१६

आलोचना वर्ष अठरावें अंक देहावा जून एकोणीसशें ऐंशी



## साहित्य-सल्लागार-मंडळ

पु. ल. देशपांडे मं. वि. राजाध्यक्ष

साहित्य, साहित्य-समीक्षा

आणि सौंदर्य दृष्टि : २.

अवशेष : १६.

नीलकंठ दीक्षित

यांची काव्यसंपदा : १९.

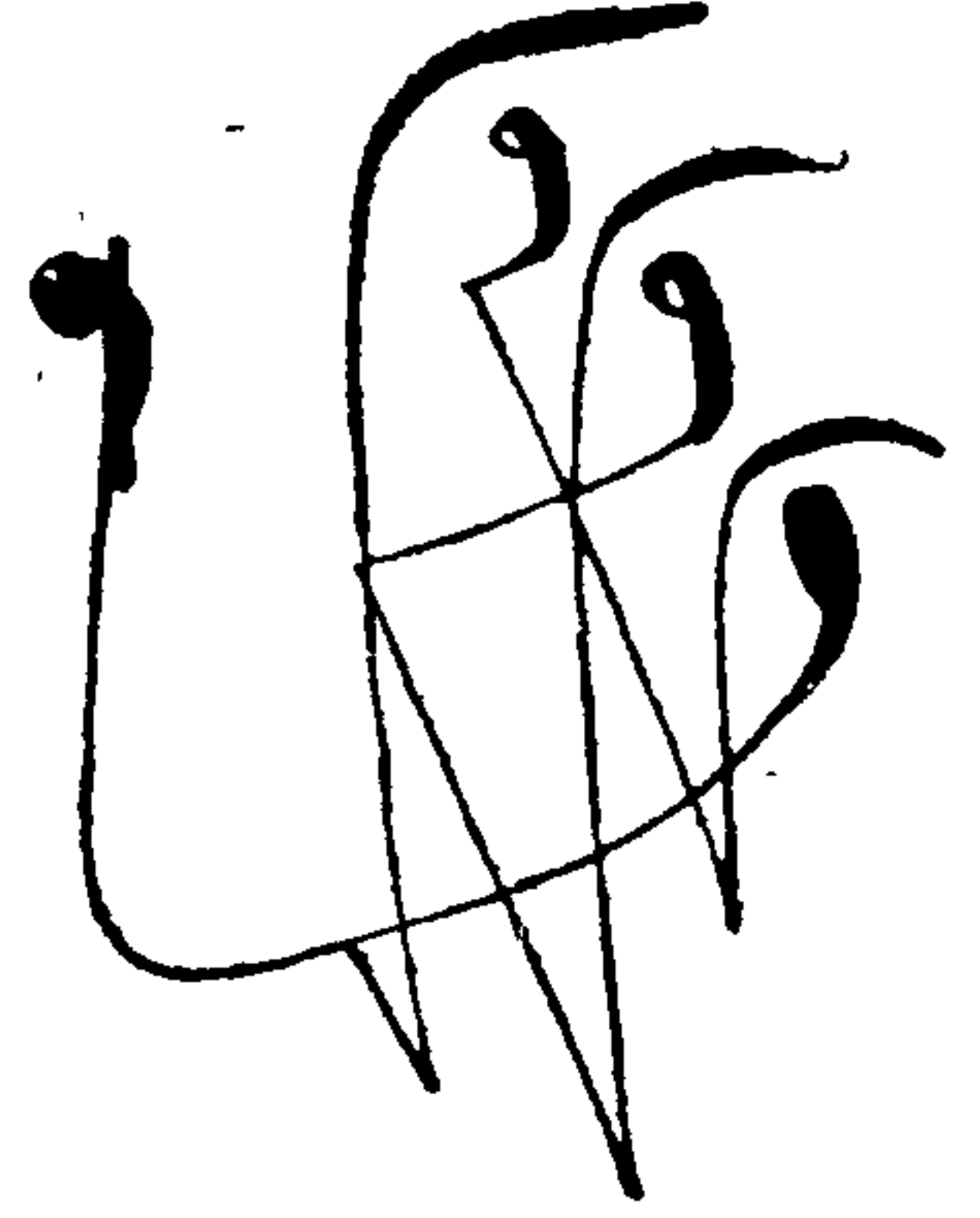
रुद्राक्ष : २३.

मुद्रण प्रकाश

हीरकमहोत्सव अंक : २७.

महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृति मंडळ

पुरस्कृत



वर्ष अठरावें अंक दहावा

जून एकोणीसशें

ऐंशी

मूल्य दोन रुपये

संपादक मुद्रक प्रकाशक वसंत केशव दावतर मालक आलोचना प्रस्थान  
सहकारी संपादक सुहास भालचंद्र बापट दिगंबर पाध्ये म. ल. वराडपांडे वसंत पाटणकर चंद्रकांत मर्गज  
मुद्रण-स्थळ साहित्य सहकार मुद्रणालय मुं. म. ग्रंथसंग्रहालय मार्ग दादर मुंबई चौदा  
प्रकाशन-स्थळ ३-३३ शेफाली मकरंद सहनिवास १०७४ स्वा. सावरकर मार्ग मुंबई चारशें, शून्य, सोळा  
वार्षिक वर्गणी वीस रुपये परदेशी तीस रुपये विमानानें एकात्तर रुपये  
मागील अंक प्रत्येक अंकाची किंमत दुप्पट चेक आलोचना या नांवानें काढलेला असावा  
मुंबईबाहेरील बँकेच्या चेकनें तसेंच टपाल द्रव्यदेयकानें वर्गणी किंवा इतर रकम पाठवूं नये 'डिमांड ड्राफ्टनें'  
पाठवावी वर्गणी पांचल्याची पावती टपालानें पाठविणें आवश्यक असेल तेव्हां तीस पैसे अधिक पाठवावे  
अंक न मिळाल्यास टपालखात्याकडे तक्रार करावी टपालांत अंक रवाना झाल्यानंतर आलोचना पुढील  
जबाबदारी घेऊं शकत नाही यासंबंधी सारखा पत्रव्यवहार करित राहणें शक्य नाही  
आलोचनेंत प्रसिद्ध होणाऱ्या समीक्षणांतील मतांशीं आलोचनेचे मालक संपादक प्रकाशक  
मुद्रक व इतर साहाय्यक सहमत असतात असें नाही  
आलोचनेंत प्रसिद्ध होणाऱ्या साहित्याचे सर्व हक्क त्या त्या लेखकांच्या स्वाधीन  
आलोचनेकडे प्रसिद्धीसाठीं लेखन पाठवितांना सोबत परतीचें / उत्तराचें पुरेसें टपालहंशिल  
असावें तें नसेल तर त्या लेखनाच्या परतीची किंवा सुरक्षिततेची जबाबदारी आलोचनेच्या  
संपादकांना किंवा साहाय्यकांना स्वीकारणें शक्य होणार नाही.



## साहित्य, साहित्य-समीक्षा आणि सौंदर्यशास्त्रीय दृष्टि वसंत दावतर

साहित्य कां लिहावें ? साहित्य कां वाचावें ? अथवा,  
साहित्य कां लिहिलें जातें ? साहित्य कां वाचलें  
जातें ? यासंबंधी आपणास विविध निरीक्षणें वाचायला  
मिळतात, ऐकवलींहि जातात. साहित्याचीं उद्दिष्टें

आणि साहित्याचे परिणाम याविषयींच्या संकल्पना, तसेंच, प्रत्यक्षांत याबाबत अनेक  
ठिकाणीं अनुभवास येणारीं घटितें, यांच्या आधारावर हीं निरीक्षणें केलेली असतात, असें  
म्हटलें, तर तें वाचणें ठरूं नये. या विषयींच्या पूर्वसंकल्पनाहि विचार आणि अनुभव यांचें  
पाठवळ घेऊनच निश्चित केलेल्या असतील, असें म्हटलें, तर तें चूक ठरण्याचा संभव कमी.  
अंतःस्फूर्तीनें या गोष्टी ठरल्या असतील किंवा ठरत असतील, ही शक्यता कमीच. साहित्याचीं  
प्रयोजनें, आणि साहित्याची फलश्रुति, याबाबतच्या उपपत्ति या संकल्पनांच्या आणि  
निरीक्षणांच्या आधारें केलेल्या असल्या किंवा आपण तशा त्या निष्पन्न केल्या, तर तें चूक  
होय असें म्हणतां येणार नाहीं. पण जीवनांतला एक स्वयंपूर्ण अनुभव म्हणून साहित्याचें  
स्वरूप आणि साहित्याचें आकलन या प्रकारें मानायचें ठरविलें तर ? ठरविलें तर  
कशाला ? तशीं तीं मानलीं जातात, हा नेहमीचा आपला अनुभव असतो. इतकेंच  
नव्हे, तर उद्दिष्टें आणि परिणाम सर्वतोपरी समावून घेण्यासाठीं साहित्याचीं अनेक लक्षणे,  
स्वरूपविषयक अनेकमूल संकल्पना व अनेकमूल आकलनें, ही दृष्टि बाळगणें ही परंपराच  
आहे. साहित्यासंबंधीं - म्हणजे साहित्याच्या स्वरूपासंबंधीं आधुनिक दृष्टीनें विचार  
करतांनाहि मोठे नामवंत टीकाकार आणि अभ्यासी ही अनेकविधता मानणारी दृष्टि व्यापक  
व वास्तव असल्याचेंहि प्रतिपादन करतांना आढळतात.

उद्दिष्टें, परिणाम आणि लक्षणे - आकलनें यांना एका सांखळींत बांधून होणाऱ्या  
विचाराच्या अनुरोधानें साहित्याविषयीं कांहीं विधानें करतां येतात. यांपैकीं ठळक  
विधानें अशीं : माणूस म्हणून माणसावर प्रकाश टाकतें तें साहित्य; साहित्य अभिजात  
असतें; वास्तवाचें दर्शन घडवितें; स्वप्नरम्य असतें; नैतिकता प्रस्थापित करणारें असतें;  
तें उदात्त असतें; जीवनविषयक अंतिम सत्याचें दर्शन घडवितें; समतेचा संदेश देणारें  
तें असतें; मानवतेचा साक्षात्कार घडवितें तें साहित्य; जीवनांतील संघर्षाचा प्रत्यय  
आणून देतें तें साहित्य; साहित्य जीवनाविषयीं श्रद्धा निर्माण करतें; शांतिदायक आणि  
जागतिक शांतीचा भाव जोपासणारें लेखन तें साहित्य; अभिनव अनुभव, जीवनदर्शन,  
यांची जें प्रचीतिहि आणून देतें तें साहित्य; ज्या लेखनांत किंवा भाषिक आविष्कारांत  
सूचकता असते, तें लेखन किंवा तो आविष्कार म्हणजे साहित्य; लयबद्ध भाषिक  
आविष्कार म्हणजे साहित्य. इ. इ. या सर्व विधानांतील विधेयांना एका सूत्रांत गुंफून  
विधान करायचें झालें, तर तें असेंहि करतां येईल कीं, जें 'सुंदर असतें तें साहित्य.'  
म्हणजे सौंदर्याचें स्पष्टीकरण असें कीं, वाङ्मयीन सौंदर्य वरील सर्व विधानांमधील

विधेयांनी निर्देशित केले आहे. साहित्यातील सौंदर्याची व्याख्या अशी अनेक मूल्यवाचक ठरविता येते. साहित्यातील सौंदर्यासंबंधी हा दृष्टिकोन बाळगणारी एक मान्यता पावलेली अशी परंपरा आहे आणि सौंदर्यप्रश्नाच्या विवेचनांत या परंपरेची नोंदहि झालेली आहे. नोंद अशी की, वर निर्देशित सर्व विधेयांचा विचार हा वाङ्मयीन सौंदर्याचाच विचार आहे. असे आहे म्हणूनच अभिनवगुप्ताचा भरताच्या रससिद्धान्ताचा परामर्श, किंवा रससिद्धान्तावरील त्याचे भाष्य हा अभिनवगुप्ताचा सौंदर्यविचार होय, असे म्हटले जाते; आणि बर्नार्ड बोसांकिटसारखा विवेचक सौंदर्यशास्त्राच्या इतिहासांत, म्हणजे सौंदर्याच्या तत्त्वज्ञानाच्या समालोचनांत हेलेनिक संकल्पनांपासून एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीपर्यंतच्या साहित्य-कला-मीमांसेचा समावेश करतो. इतकेच नव्हे, तर एका बाजूला लय (=ताल ?) समावर्तन; मेळ (-विविधतेतली एकात्मता) आणि दुसऱ्या बाजूला लक्षणीयता, आविष्कारात्मकता, जीवनांत जे आहे त्या सगळ्याचा उद्गार म्हणजे वैशिष्ट्यपूर्णता, यांचा लघुत्तम साधारण विभाजक काढून सौंदर्याची समावेशक (=सर्वसमावेशक ?) व्याख्या करण्याकडे आपली प्रवृत्ति असल्याचे बोसांकिटने स्पष्टच केले आहे. विसाव्या शतकातील सौंदर्यशास्त्रीय विवेचनांत-सौंदर्याचे वेगळे क्षेत्र आंखून निराळं काढून नये; प्रत्यक्ष अनुभवाने, वाचकाला ज्यांत रस आहे ते सर्व समावून घेईल अशी सौंदर्याची व्याख्या असावी, ही विचारधारा प्रभावी असल्याचे दिसून येते. ही विचारधारा व्यापक आणि प्रगत आहे, असेहि मानले जाते. सर्वस्पर्शी म्हणून मानल्या जाणाऱ्या या विचारसरणीतून सौंदर्याचे स्वरूप नेमकेपणाने कांहीं आपणास सांगता येणार नाही, हे उघड आहे. अशा नेमकेपणाची गरजच नाही; उलट असे नेमके होऊं पाहणे म्हणजे संकुचित, एकांगी बनणे होय, असेहि म्हटले गेले आहे. तरी वाद तुटत नाही, प्रश्न सुटत नाहीत. कारण, या सर्वसमावेशकते-द्वारा वैयक्तिक आवड, अभिरुचि ही अंतिमतः निकषाची जागा घेते. व्यक्तिपरत्वे किंवा एकाच व्यक्तीच्या प्रयोजनपरत्वे आवडीच्या, अभिरुचीच्या या सुट्या सुट्या बेटांना एकत्र ठेवणारे सूत्र कोणते, याचा उलगडा या विचारसरणीद्वारा होत नाही. तसे सूत्रच नको म्हटले, तर विचाराची व्यवस्था लावण्याचे मार्गदर्शक तत्त्वच नको, असे म्हटल्यासारखे होते. पण आपल्या विचाराला व्यवस्थाच नव्हे, तर दिशाहि हवी; आणि ज्या अभिरुचीचा निर्दर्शक असा हा विचार असेल, त्या अभिरुचीलाहि 'दिशा' आहे असे आपण दाखवू शकलो, तर ती अभिरुचीसुद्धा अर्थपूर्ण बनते. यासाठी सौंदर्यशास्त्रीय विवेचनाचा मागोवा घेतला असता एकदोन मार्ग सुचविलेले आढळतात: एक म्हणजे सौंदर्यानुभवांचे कांहीं गुणधर्म निश्चित करणे. सुंदर नसलेल्या अनुभवांच्या गुणधर्मांहून वेगळे असे हे गुणधर्म नमूद करणे. उदा. एफ. सेल्बी आणि इसाबेल हंगरलँड यांनी केलेले प्रयत्न'. हे गुणधर्म वर्णनात्मक, भावनात्मक, रचनात्मक, असे



विविध प्रकारचे आहेत. पण त्यांच्या संघटित स्वरूपाचें मान राखतां येईल, असें त्यांचें नातें मात्र अधोरेखित केलेलें नाहीं. त्यामुळें 'सुंदर वस्तू'चें सकल्पनात्मक मान येण्याच्या दृष्टीनें या गुणधर्मांच्या संकलनाचा फारसा उपयोग नाहीं; आणि त्यांनीं सुंदर वस्तूच्या समजुतीची प्रगति होत नाहीं. दुसरा मार्ग म्हणजे 'कुटुंबसदृश गट' म्हणून अनुभवांकडे बघणें.<sup>२</sup> पण याबाबत प्रश्न पडतो तो असा कीं, अनुभवांचा कोणता गट किंवा विश्वांतील कोणत्या गोष्टी या गटांत नाहींत म्हणून वेगळ्या काढायच्या ? असे त्या अनुभवाचे पूर्णपणें वेगळे गट काढणें जवळ जवळ अशक्य आहे, असें मत हॅरोल्ड ऑस्वोर्न यांनीं व्यक्त केलें आहे. हॅरोल्ड ऑस्वोर्न पुढें म्हणतात: " भाषिक इतिहासांतील नियम रहित अपघातावर आपणास अवलंबून राहायचें नसल्यास 'कुटुंब' गट या कल्पनेतच असें अनुस्यूत आहे कीं, आपण विशिष्ट गोष्टीच संचांत एकत्र आणल्या आहेत, कारण त्या गोष्टी एकमेकांशीं सादृश्य संबधानें, लक्षणीयतेनें आणि संगतवारीनें जोडलेल्या आहेत. - अनमान धपक्यानें नव्हे ३"

असे गट वेगवेगळे करायचे, तर निवड आली मग, निवडीचा निकष, निवडीचें तत्त्व आलें. म्हणजे सौंदर्यानुभवाचें वैशिष्ट्य निश्चित करतांना, किंवा त्या वैशिष्ट्याचा परीष आंखतांना कांहीं मर्यादा घालून घ्याव्या लागतात. म्हणजे मग जीवनासंबंधीं सर्वच उद्गारांचा, ज्यांत माणसाला रस असेल, रस वाटेल त्या सर्वांचा समावेश सौंदर्य-संकल्पनेत करतां येणार नाहीं. या शक्यतेला मर्यादा घालावी लागते. ही समावेशकता राखण्याचा प्रयत्न केला, तर व्यवस्थापन नाहीं; आणि विवक्षित होण्याचा प्रयत्न केला, तर मर्यादापालन आवश्यक ठरतें. हीं दोन्ही टाळून सौंदर्याची संकल्पना सिद्ध करणें कठीण वाटतें. म्हणून मग आपण असें समाधान करून घेतों कीं, सौंदर्याची नेमकी व्याख्या करणें शक्य नाहीं. पण असें म्हटल्यानें विचारांत किंवा समजुतींत कांहींच फरक पडत नाहीं, प्रगति होत नाहीं. या चक्रांत आपण सांपडलों कीं, साहित्याचें सौंदर्य कशांत, या प्रश्नाच्या शोधांत सर्वस्पर्शीं अनेकांगीपणाचा स्वाकार केला नाहीं, तर आपल्या पदरीं कृत्रिमता येते, असें म्हणून आपण वाट मोकळी करून घेण्याचा प्रयत्न करतो. माणसाला ज्यांत रस असेल त्या प्रत्येक गोष्टींत सौंदर्यतत्त्वाचा समावेश असेल, असें आपण धरून चालतो.

या प्रयत्नांत जीवनाचा संदर्भ आपणास आधारासारखा वाटतो. जीवनांत माणूस वेगवेगळ्या नात्यांनीं वावरतो. मुलगा-मुलगी, भाऊ-बहीण, रति - पत्नी, आई-बाप, अशीं बरींच कौटुंबिक नाती आहेत. मित्र - मैत्रिणी, मित्र - मित्र, मैत्रिणी - मैत्रिणी, परिचित, शेजारी, अशीं कुटुंबाबाहेरचीं, पण वैयक्तिक संबधाचीं सामाजिक नाती आहेत. नागरिक, समाजाचा घटक, राष्ट्राचा घटक, विश्वांतला मानव, अशीं समुच्च-वाचक नाती आहेत. जात, धर्म, उपासनापंथ, जमातगट, श्रद्धागट, उपासनागट,

चार : आलोचना



विचारगट, अशीं प्रणालिजन्य नातीं आहेत. तत्त्वोपदेशक, तत्त्वचिंतक, शिक्षक, नेता, अनुयायी अशीं विचार-समाजकार्यजन्य नातीं आहेत. आणखी अनेक आणि अनेक प्रकारचीं नातीं असू शकतात. एक माणूस जीवनांत वेगवेगळ्या नात्यांनीं वावरत असतांना एक नाते दुसऱ्या नात्यावर परिणाम करीत, एकमेकांत मिसळत जीवन बनते. एका माणसाच्या आयुष्यांत ही नातीं, हे संबंध, व्यक्तित्वाचे हे पैलु एकमेकांपासून अलग राहून जीवनव्यवहार होत नाही. साहजिकच एका माणसाच्या जीवनाच्या अनुभवांत किंवा विचारांत या सगळ्यांचें एकत्र रसायन असतें आणि त्याचें सलग आकलन करावें लागतें. नेमकी ही स्थिति साहित्यांत सौंदर्य कशास म्हणावें, तें निर्माण कसें होतें, या विषयींच्या वेगवेगळ्या विधानांची, त्यांतील विधेयांची होय, असें मानणें ओघानेंच येतें. जीवनांत जसें हे सगळे संबंध एकत्र म्हणजे पूर्णत्व, तसेंच साहित्यांत सौंदर्यवाचक म्हणून जीं जीं विधानें साहित्यकृतीच्या प्रत्यक्ष निरीक्षणानें, ग्रहणानें करतां येत ल तीं सर्व एकत्र एकात्म घेऊन साहित्यकृतीचा विचार हा साहित्यकृतीचा, साहित्यकृतीच्या पूर्णत्वाचा विचार होय, असें मानलें जाणें स्वाभाविकच होय. पण जें स्वाभाविक असतें, तें यथार्थ असतेंच असें नाही, असा अनुभवच जीवनांत येतो. तसा तो इथेंहि येतो.

एका सलग व्यक्तित्वाच्या आविष्कारांतील माणसाच्या जीवनांतलीं हीं नातीं संमिश्र, एकमेकांत गुंतलेल्या आविष्कारांच्या स्वरूपाचीं म्हणून एकमेकांपासून अलग न करतां येण्यासारखीं असतात; इतकेंच नव्हे, तर एकमेकांना साद-प्रतिसाद देत, एकमेकांवर आघात प्रत्याघात करीत, एकमेकांवर परिणाम करीत, अस्तित्वांत येतात, प्रकट होतात; कधीं एकमेकांशी सुसंगत, तर कधीं विसंगत; कधीं सहकार्यानें, तर कधीं विरोध करीत साकार होतात; हें अगदीं खरें आहे. पण म्हणून कांहीं आपण प्रत्यक्ष जीवनांत या प्रत्येक नात्याच्या मर्यादा, आंखून घेत नसतो. त्याचें विशिष्ट अधिकारक्षेत्र विचारांत घेत नसतो, त्या क्षेत्रांत त्यांचें स्वायत्तत्व अमान्य करीत असतो, असें नाही. किंबहुना, हा क्षेत्राक्षेत्रविवेक करूनच त्या त्या नात्याला जीवनांत आपण स्थान देत असतो आणि या नात्यांच्या व्यवहाराचें आकलन, मूल्यमापन अशा विवेकाच्या स्वायत्ततेनेंच करीत असतो. यांत आपण सरमिसळ किंवा संमिश्र व्यवहार करीत नाहीं. सर्वांगीण, सर्वस्पर्शी जीवनांतहि प्रत्येक अंग, प्रत्येक पैलु, प्रत्येक स्पर्शविषय हा स्वतंत्र अनुभवाचा, स्वतंत्र विचाराचा विषय आहे, असें मानूनच आपण जगत असतो. जेव्हां त्यांचे परस्पर संबंध अपरिहार्यपणे एकत्र विचारांत घेण्यासारखी परिस्थिति असते तेव्हांच त्यांचा तौलनिक एकत्र विचार आपण करतो. साहित्याच्या क्षेत्रालाहि हाच न्याय लावण्यांत त्यासंबंधी विचाराचें व्यवस्थापन आहे, असें मान्य करण्यास मात्र आपण कबुल नसतो ! या नाकबुलीला-अमान्यतेला जें कारण आपण देत असतो, तें मात्र वरील जीवनव्यवहारांतील वास्तवाच्या नेमकें विरुद्ध असतें. तें असें: ' ही विशिष्टता राखून साहित्याकडे पाहणें म्हणजे साहित्यकृतीचें

विच्छेदन करणें, तिला जीवनाच्या सत्य स्वरूपापासून तोडणें; हें कृत्रिम आहे.' इयें जीवनव्यवहाराच्या विरुद्ध अशी भूमिका घेऊन आपण ही जीवनसुसंगत आहे, असें मानण्याची चूक करीत असतो. ही चूक करीत असतांना सौंदर्यात्म अनुभवाचें स्वरूप काय, आणि सौंदर्यमूल्यांचा पाया कोणता, या मूलभूत प्रश्नांची अनुभवविषयाचें क्षेत्र निश्चित करून सोडवणूक करण्याची आपली तयारी नसल्याचेंच जणू आपण जाहीर करीत असतो. याचठिकाणीं नेमके आपण वैयक्तिक अभिरुचीला सौंदर्यमूल्य ठरवितांना अंतिम स्वीकृतीचें स्थान देणें पसंत करीत असतो; आणि आपली वैयक्तिक अभिरुचि ही प्रमाण अभिरुचि आहे असा दावा प्रामाण्यकसोटीचा विचार न करतां अप्रत्यक्षपणें करीत असतो. असें करतांना सौंदर्यमूल्याची वस्तुनिष्ठता आणि वैयक्तिक अभिरुचीची व्यक्तिनिष्ठता यांच्या संबंधांचें स्वरूप स्पष्ट करण्याचा मार्ग धूसरच नव्हे, तर 'नांगरल्याविण' तसाच रुखासुखा, न मळलेला, अस्पृष्टच असा राहून जातो. या मार्गानें कांहीं वाटचाल करायची असेल, तर सर्व कांहीं कवेंत घेऊन त्याची नोंदणी करण्याऐवजीं 'अनुभवाचें सौंदर्य' हें व्यवच्छेदक लक्षण मानायला हवें; आणि 'सुंदर' या पदाची वाङ्मयक्षेत्रांतली - साहित्यांतली - पारिभाषिक व्याख्या करायला हवी; जशी आपण 'रसा'ची करतो, 'ध्वनी'ची करतो, 'भावा'ची करतो, तशी.

ही व्याख्या करतांना सामान्यतः मान्य अशा 'व्याख्येच्या व्याख्येचे विशेष' पाळून ती करण्याचा प्रयत्न आपण करायला जातो, तेव्हां एका व्यावहारिक वास्तव अडचणीला तोंड द्यावें लागतें. व्याख्येय विषयाच्या व्याप्तीतील कोणतेंहि अंग, कोणताहि पैलु, कोणतीहि विशिष्टता व्याख्येंतून वगळली न जातां आणि या व्याप्तीच्या बाहेरील घटकाचा समावेश व्याख्येंत न होतां व्याख्या करणें आवश्यक मानलें जातें. थोडक्यांत, व्याख्या अव्याप्त नसावी आणि अतिव्याप्तहि नसावी. हें प्रामाण्य पाळून साहित्यक्षेत्रांतली 'सुंदरा'ची व्याख्या करणें अडचणीचें ठरतें. त्याचें एक मूलभूत कारण असें कीं, उद्दिष्टें आणि परिणाम या व्यक्तिनिष्ठ अंगांचें मार्गदर्शन मान्य करून साहित्याचें स्वरूप, लक्षण, ठरविण्याची पद्धति. या निबंधाच्या आरंभीच्या भागांत जीं साहित्यविषयक विशानें दिलेलीं आहेत, तीं-शेवटचीं दोन (-सूचकता व लयबद्धता) वगळून बाकी सर्व-या प्रकारचीं आहेत. हीं उद्दिष्टें व परिणाम बहुलक्ष्यी असतात आणि या 'लक्ष्यां'मार्गे सुंदरतेची, कलात्मकतेची प्रेरणा असतेच असें नाही. याचाच अर्थ असा कीं, प्रयोजनें आणि परिणाम यांच्या अनुरोधानें किंवा आधारावर साहित्याचें स्वरूप किंवा लक्षण ठरवूं जाणें अथवा साहित्यविचारांत 'सुंदर' या पदाची व्याख्या करूं पाहणें दिशा-हीन बनतें. ही पद्धत स्वीकारणें म्हणजे वैयक्तिक आवडी-नावडीला संकीर्णपणें मुक्तद्वार ठेवून व्यक्तिनिष्ठ - कीं ज्याला सुसूत्र वस्तुनिष्ठ मूल्याचें प्रामाण्य देतां येत नाही अशा --



मूल्याचा स्वीकार करणे होय. अशा व्यक्तिनिष्ठ मूल्याचा स्वीकार केल्याने एकाच मूल्य दुसऱ्याने कां प्रमाण मानावे, एकाची आवड दुसऱ्याने मूल्य म्हणून कां स्वीकारावी, याचे सयुक्तिक कारण देता येत नाही. तसेच, ही प्रमाण्ये, मूल्ये आणि आवडी बहुक्षेत्रीय असल्यामुळे साहित्यलक्षणांत अतिव्याप्तीचा प्रवेश होतो आणि या लक्षणाची साहित्यान्तर्गत प्रस्तुतता आणि साहित्यबाह्य प्रस्तुता यांची सीमारेषा ठरविणे, या सीमारेषेचे मान राखणे व्यवहारांत जमत नाही.

दुसरे असे की, 'सुंदर' या पदाचाहि नेहमी एकच अर्थ घेतला जात नाही. 'आंब्याची चव किती सुंदर आहे!', 'फुलाचा स्पर्श किती सुंदर आहे!', 'अत्तराचा सुगंध सुंदर आहे.' 'तो सुंदर बोलतो,' 'तो सुंदर हंसतो,' 'तो सुंदर काम करतो'... अशा प्रकारे 'सुंदर' शब्दाचा उपयोग अनेक अर्थानी केला जातो. असे हे अनेक अर्थ समावून घेणारी 'सुंदरा'ची व्याख्या करणे अशक्य नसले, तरी या व्याप्तीत जीवनांतील सर्व गोष्टींचा - अनुभवप्रकारांचा समावेश करावा, लागेल आणि या सर्व गोष्टींची सौंदर्यात्मक विवक्षित विशिष्टता काय, प्रस्तुत वैशिष्ट्य-स्वभावधर्म काय, हा प्रश्न उत्तराविना अधांतरी लोंबकळत राहिल. हा प्रश्न असा अधांतरी लोंबकळत ठेवायचा नसेल, तर-एक तर वैयक्तिक अभिरुचीला मूल्यरूप द्यावे लागेल, किंवा अनेक जीवनक्षेत्रे आणि आनुभविक गट वगळून साहित्याच्या रूपविशेषाशी, आकृतिक शब्दनिष्ठेशी नाते प्रस्थापित करणारी 'सुंदरा'ची व्याप्ति व्याख्येला आधार म्हणून घ्यावी लागेल. यापैकी पहिला पर्याय स्वीकारला, तर साहित्यसंबंधी विचाराचे प्रमाण, सार्वत्रिक व अनुशासनप्रस्तुत व्यवस्थापन शक्य नाही. याविषयी कांहीं विवरण या निबंधांत आधी केले आहे. तेव्हां उरतो तो दुसरा पर्याय.

हा दुसरा पर्याय स्वीकारायचा म्हणजे साहित्यकृतीची जीवनानुभवाची नाळ तोडून टाकून विचार करायचा, असा एक दृष्टिकोन मांडला जातो. पण जीवनानुभवाची प्रक्रिया कितीहि संमिश्र असली, तरी संवेदनास्पृष्ट आणि संवेद्य असा जीवनानुभव जेव्हां दृष्टिकोनसापेक्षतेने संघटित होत असतो, तेव्हां आपोआपच त्याला दृष्टिकोनांत स्वीकृत मूलभूत मूल्यानुसार व्यवच्छेदकता - प्राधान्यतत्त्वावर व्यवच्छेदकता प्राप्त होत असते. या प्रक्रियेत गळून जाणाऱ्या किंवा अप्रस्तुत ठरणान्या अंगांना साहित्यविचारांत दखलपात्रच नव्हे. तर गाभ्याचे स्थान देण्याची कल्पना भ्रान्तचित्ताची निदर्शक मानावी लागेल. कारण प्रस्तुताप्रस्तुताचा विवेक त्याठिकाणी नसतो. प्रस्तुताप्रस्तुताचा हा विवेक करायचा म्हणजे अनुभवांतील ही इतर अंगे नाकारायची, असा नसून साहित्यकृतीतील त्यांच्या परस्परसंबंधांवर लक्ष केंद्रित करणे होय. आणखी एक गोष्ट : वर निर्देशित दुसरा पर्याय फक्त शब्दांचा विचार करतो, असे म्हणून त्याला तंत्रवादी ठरविण्याचाहि प्रयत्न होत असतो. पण असे करतांना एक गोष्ट आपण पार विसरतो. ती अशी की,



साहित्यांत शब्द हें आविष्काराचें केवळ साधन नव्हे, तर आविष्कारांकित अनुभवाचा प्रत्यय देणारी ती शक्ति असते. हा विसर पडण्याचीं दोन कारणें संभवतात : १. शब्द म्हणजे शरीर; आणि अर्थ म्हणजे प्राण; ही एक परंपरागत धारणा. आणि २. शब्द-योजना हें एक कौशल्य, नैपुण्य किंवा प्रावीण्य; हा दृष्टिकोन. या पहाण्यांच्या गंराड्यांत शब्दसंबंध पाहणें म्हणजे तंत्राचा विचार होय, अशा निष्कर्षाला आपण येतो. या निष्कर्षामधूनच मग पुढें हा दुसरा पर्याय म्हणजे - प्राण वगळून शरीराला कवटाळणें होय, यासारखीं विधानें आपण करूं लागतो. कलात्मक सौंदर्य हें रूपनिष्ठ असतें आणि साहित्यांत ही रूपासिद्धि संवेदनविषयांची संवेदनक्षमता आणि अशा क्षमतेनें भावित संवेदनांचे एखाद्या आविष्करणांतून प्रत्ययाला येणारे परस्परसंबंध, यांच्या संघटित, एकरूप शब्दाविष्कारानें निर्माण होते. हें भान हरवून बसलें कीं, अर्थ म्हणजे प्राण व शब्द म्हणजे शरीर अशीं विधानें सहज करावीशीं वाटतात. आपण साहित्य वाचतो तेव्हां रूपसंवेद्य जागरूकतेनें वाचीत नाही; आणि म्हणून अशा संघटनेचा अनुभव घेणें हें कांहीं वास्तव नव्हे; असें म्हणून हा अनुभवसाक्ष पुरावा या दुसऱ्या पर्यायाच्या विरुद्ध जातो, असें आपण म्हणूं शकतो. पण सौंदर्यानुभवाची प्रकृति लक्षांत आणून देणें, इतर अनुभवांच्या प्रकृतीहून, त्यांच्या स्वरूपांच्या तुलनेनें हा अनुभव, त्याची प्रकृति, स्वरूप, या गोष्टी वेगळ्या कशा याची कल्पना, जाणीव होण्यासाठीं तर सौंदर्य-शास्त्रीय दृष्टिकोनाची मीमांसा करावची. तेव्हां, ही सजागता (awareness) निर्माण करणें, वाढविणें हें प्रयोजन नजरेसमोर ठेवून आपल्या वास्तव अनुभवाचा, साहित्य-कृतीला आपणाकडून मिळणाऱ्या प्रतिसादाचा विचार करावा लागेल, त्यांत परिवर्तन करून घ्यावें लागेल.

हें परिवर्तन करून घेतांना इतर जीवनांगांचें साफल्य, मानसिक समाधान आणि त्यासाठीं साहित्यास्वादांत रमणें, गुंतणें, याहून वेगळ्या दृष्टिकोनाचा, प्रत्ययाचा अंगीकार करावा लागेल. हा अंगीकार करतांना वास्तव, उदात्त आणि आनंदप्रद या संकल्पनांचा प्रस्तुत क्षेत्रांत पुनर्विचार करणें अपरिहार्य ठरेल. अशा वेळीं सौंदर्यप्रतीति म्हणजे वास्तवांतलें सौंदर्य शोधणें, स्पष्ट करणें होय, असा मर्यादित अर्थ घेऊन चालणार नाही. कारण या प्रक्रियेत निर्मित, नवनिर्मित या क्रियांचा समावेश होत नाही; आणि या गोष्टी तर साहित्याच्या स्वरूपांत पायाभूत महत्त्वाच्या आहेत. त्यासाठीं वास्तवाचें संक्रमण ही आवश्यक गोष्ट ठरते. इतकेंच नव्हे, तर वास्तव नाकारलेल्या कल्पिताच्या आविष्कारात सौंदर्य असतें, कारण वास्तवाचा प्रत्यय हा बोधनाचा प्रत्यय असतो आणि ज्या पॅल सार्त्र यांच्या शब्दांत सांगायचें तर - जें सुंदर असतें त्याचा अनुभव बोधन म्हणून घेतां येणार नाही आणि तें स्वभावतःच जगापलीकडचें असते.\* कलावंत वास्तवांतलें सौंदर्य शोधीत नसतो, तर वास्तवाला नकार देत कल्पित-(काल्पनिक नव्हे) असें रूप

निर्माण करीत असतो. हे कल्पित रूप म्हणजे सुंदर कृति. या सुंदर कृतीत वास्तवाचे प्रतिनिधित्व किंवा प्रतिबिंब नसते वास्तवाला समान्तर निर्देशन असते. या बाबतीत विवेचनासह सौंदर्यनिर्मितीची प्रक्रिया स्पष्ट करून ज्याँ पॉल सार्त्रसारख्या लेखकांनी म्हटले आहे की, 'वास्तव हे कधीच सुंदर नसते' हा निष्कर्ष लक्षांत ठेवण्यासारखा आहे. वास्तवांतून बाहेर पडणे कसे आवश्यक आहे - वास्तवापासून पळून न जातां वास्तवांतून बाहेर पडणे सौंदर्यप्रतीतीत किती आवश्यक आहे, हे यावरून समजण्यासारखे आहे. वास्तवांतून बाहेर पडणे म्हणजे उदात्ततेचा आश्रय करणे असेही नाही. कारण एक तर जे उदात्त ते मनावर असे कांही दडपण आणीत असते की, त्यामुळे त्याचा अनुभव घेण्यासाठी संवादी मनःस्थिति राहणे कठीण असते. दुसरे असे की, उदात्त ही एक व्यक्तिनिष्ठ तडजोड असते, असे म्हणतात. वैयक्तिक पसंति किंवा कल आणि सौंदर्यानुभवाची वस्तुनिष्ठता यांच्यातील मूलभूत विरोधाचाहि प्रश्न इथे उपस्थित होतो. आणि तिसरे असे की, 'उदात्ततेत सौंदर्य गोचर होते' असे म्हणणे कितपत शक्य आहे, याचे निर्णयी उत्तर अस्तिपक्षी असण्याऐवजी नास्तिपक्षी आणि / किंवा वैयक्तिक अनुभवापुरते मर्यादित असण्याची अधिक शक्यता आहे. या सर्व जंजाळांतून सुटण्यासाठी आनंदप्रदतेला कवटाळावे, तर त्यानेही प्रश्न सुटण्याची शक्यता कमीच, उलट, गुंतागुंत वाढते. कारण कुणाला कशामुळे आनंद होईल, याचा एकमुखी निर्णय करता येणार नाही. आणि जे अनेकमुखी निर्णय असतील ते वैयक्तिक अभिरुचीला प्राधान्य देणारे असतील. म्हणून त्यांमधून प्रमाण सर्वग्राहक सूत्र निश्चित करता येणार नाही; केवळ समाजशास्त्रीय निष्कर्ष नमुद करता येतील; त्यांतून आवडीचे किंवा अभिरुचीचे तत्त्व निष्पन्न करता येणार नाही; प्रचलित, वर्तमान स्थिति फक्त नमुद करता येईल. या निष्कर्षांना आधारभूत अनुभव हे सुखद-असुखद, इ. सर्वप्रकारचे असतील. यांच्या प्रत्ययासह त्यांच्याबाबत निर्ममता बाळगून हा अनुभव घेतल्याने आपण कांही संकल्पना जागृतीचा प्रवास करू शकू. या प्रक्रियेत या सुखदुःखात्मकतेला किंवा सुखद, असुखद, अशा प्रवृत्तींना, मनःस्थितींना संकल्पना-जाणिवेत जागृत स्थान असणार नाही. एकोणिसाव्या शतकातील सौंदर्यवेत्त्यांनी आनंदप्रदता हे सौंदर्यविचारांतील मार्गदर्शक तत्त्व म्हणून स्वीकारले असले, तरी विसाव्या शतकातील कांही विचारवंतांनी तो विचार बाजूला ठेवूनच कलात्मक सौंदर्याचा विचार करणे आवश्यक असल्याचे नमुद करून ठेवले आहे. ही गोष्टहि या संदर्भात लक्षांत घेण्यासारखी आहे. सौंदर्यमूल्य आणि सौंदर्यप्रतीति यांचा विचार करतांना वास्तव, उदात्त आणि आनंदप्रद ही सूत्रे मार्गदर्शक किंवा उपयोगी ठरण्यासारखी नाहीत, ही खूणगांठ मनाशी बांधून पुढे जायला हवे.



सौंदर्य हें एक मूल्य आहे. तें ज्या अनुभवांत आढळेल, तो सौंदर्यानुभव. तो त्या अनुभवासाठीच घ्यायचा. मग तो निर्मितीच्या बाजूने असो किंवा आकलनाच्या, आस्वादाच्या बाजूने असो. असा अनुभव समीक्षेत उलगडून सांगितला जातो, तेव्हां जसे त्या अनुभवाचे विवक्षित वैशिष्ट्य स्पष्ट केले जाते, तसेच त्या अनुभवाचे इतर अनुभवांहून वेगळेपण काय हेहि उलगडून दाखविले जाते. या दृष्टीने सौंदर्यानुभवाची समीक्षा ही नेहमी तौलनिकच असते. अशी समीक्षा सौंदर्याची संकल्पना गृहित धरून केली, तरी सौंदर्याचे निष्पन्न गृहित धरून केली जाते किंवा करायची असते, असे नाही. म्हणून ही समीक्षा सांचेबंद किंवा तांत्रिक असण्याचे कारण नाही. संकल्पना ही विशिष्ट दृष्टि बाळगण्यास मार्गदर्शक असते. या मार्गदर्शनाने सुंदर वस्तूचे स्वरूप आणि वैशिष्ट्य किंवा वैशिष्ट्ये ही संबंधित वस्तूच्या - कलाकृतीच्या - साहित्या-कृतीच्या संदर्भातच निश्चित व प्रकट करता येतात. त्यामुळे आकलनपूर्व असे सौंदर्याचे कांहीं ठोकताळे किंवा नियम अथवा दंडक गृहित करून सौंदर्यात्म निर्मिती करायची किंवा तिचा बोध करून घ्यायचा, असा प्रकार नाही. प्रत्येक कलाकृति - साहित्यकृति ही अनन्यसारण - दुसऱ्यासारखी नसलेली - अशी वस्तु असल्यामुळे तिचे सौंदर्यबंध हे त्या त्या साहित्यकृतीतूनच शोधायचे, अनुभवायचे असतात. हा शोध आणि अनुभव किंवा शोधांतला हा अनुभव इतरांसमोर मांडतांना तो इतरांनाहि शोधतां येईल, अनुभवतां येईल, प्रत्ययविषय बनेल, अशा बैठकीवर दाखले देत, त्यांतले संबंध दर्शवित, त्याचे स्वरूप स्पष्ट करित, त्याची संघटना उलगडित आणि संगति प्रस्थापित करित प्रकट केला असतां साहित्यकृतीची तिची अशी समीक्षा निर्माण होते. या स्वरूपांत स्पष्ट होणारे साहित्यकृतीचे मूल्यमापन केले की, सौंदर्यशास्त्रीय दृष्टीने केलेली साहित्यकृतीची समीक्षा पूर्ण होते. सौंदर्याची प्रतीति ही वैयक्तिक व व्यक्तिनिष्ठ असली, तरी या पद्धतीने ती सार्वत्रिक व वस्तुनिष्ठ होते. या समीक्षेचे परिमाण हें जितकें तात्त्विक असेल, तितकेंच ते अभ्यासिन् ( प्रॅक्टिकल ) असेल. सौंदर्याची ही जाणीव किंवा सजागता निर्माण करणाऱ्या साहित्यकृतीतल्या गोष्टी कोणत्या ? सनातन परंपरेतल्या म्हणून सौंदर्यशास्त्रांत सांगितल्या गेलेल्या या गोष्टी म्हणजे लय (=ताल ?), समावर्तन आणि मेळ/या होत. आधुनिक - विसाव्या शतकांतल्या अभ्यासाच्या निष्कर्षांनी नमुद होणाऱ्या या गोष्टी म्हणजे लक्षणीयता, आविष्कारात्मकता आणि वैशिष्ट्यपूर्णता. या दोन बाजू म्हणजे जणू परस्परविरुद्ध सूत्रे होत, असे मानले जात असल्याचे अनेक वेळां दिसून येते. पहिली रचनात्मक (=बाह्यांगात्मक, तंत्रात्मक), तर दुसरी अंतरंगात्मक (=अर्थयुक्त, आशयात्मक) असेहि समजले जाते. वास्तविक ही द्विदलता साहित्यकृतीच्या सौंदर्यशास्त्रीय संदर्भात आणि साहित्यविचारांत अप्रस्तुत ठरेल. कारण अर्थ, अर्थपूर्ण लक्षणीयता,

दहा : आलोचना



अर्थनिष्ठ आविष्कार, आणि अर्थसंबंधी वैशिष्ट्यपूर्णता या बोधनात्मक जाणीवा आहेत, तर सौंदर्य ही संवेदनात्मक जाणीव आहे. सौंदर्यसंबंधी बोधन हे संवेदनेचे बोधन आहे. ज्या ग्रीक शब्दावरून 'एस्थेटिक' हा शब्द बनला आहे, त्या "Aisthesis" ('एस्थेसिस') या शब्दाचा अर्थ "Sense perception" (- संवेदनाबोधन) असाच देण्यांत आला आहे. तेव्हां लक्षणीयता, आविष्कारात्मकता, वैशिष्ट्यपूर्णता यांचा अर्थ हा व्यक्त अर्थाच्या संवेदनास्पर्शित्वाला अनुलक्षून घेतला, तरच त्यांना सौंदर्यशास्त्रीय परिमाण लाभेल. अन्यथा तो वैचारिक, भावनात्मक, समाजजीवनसंबंधी अशा अन्य क्षेत्रांत प्रस्तुत ठरणारा आणि त्याची कलात्मक सापेक्षता लक्षांत न घेतलेला अर्थ होईल. म्हणजे, त्यांत सौंदर्याचे भान असणार नाही; आणि असलेच, तर ते दुय्यम राहिल गाभ्याचे नव्हे असे असेल; किंवा शैली, आविष्कारपद्धति यांच्याशी संबंधित-म्हणून बाह्यांगात्मक असेल; भाषिक, रचनात्मक कौशल्याचे निदर्शक असेल. असे मानले तर सौंदर्यवाचक विचाराचे -

तीं तीं पदे नित्य फिरून येती  
त्या त्याच अर्थाप्रति दाविताती  
चातुर्य सारे रचनेत आहे  
सत्काव्य तयाने नव वाटताहे.

या निष्कर्षाच्या पुढे पाऊळ पडणार नाही. याचाच अर्थ असा की, सौंदर्यानुभवाला जीवनांत जीवनांतील इतर अनुभवांच्या बरोबरीचे, गाभ्याचे स्थान नाही; इतर अनुभवांच्या सिद्धीला साधन म्हणून त्याचे स्थान राहिल. सौंदर्यानुभव हा साधनात्मक नाही, तो त्या अनुभवाच्या प्राप्तीसाठी ध्यायचा असतो, निदान मूलतः, तत्त्वतः तसा तो असतो, हे विधान बरोबर असेल, तर वर निर्देशिलेले साधनात्मक स्थान सौंदर्याला देऊन चालणार नाही. सौंदर्य शैलीत, आविष्कारपद्धतीत नाही, तर सौंदर्य-प्रतीति हाच एक अर्थपूर्ण अनुभव आहे, असे आपण मानीत असू, तर साहित्यांतील कलात्मक लक्षणीयता, आविष्कारात्मकता आणि वैशिष्ट्यपूर्णता त्याचे स्वरूप सौंदर्य-संबंधीच असायला हवे. म्हणजे ते संवेदनारूप असायला हवे. त्याबाहेर अर्थाशी या अनुभवाच्या लक्षणीयतेचा, आविष्कारात्मकतेचा, वैशिष्ट्यपूर्णतेचा संबंध जोडून तो साहित्याचा साहित्य म्हणून विचार करतांना प्रस्तुत मानला, तर तो साहित्याची वाङ्मयीनतेची कक्षा ओलांडून केलेला विचार ठरतो. साहजिकच, तो साहित्येतर विचार ठरतो; उलट, बोधनांतील संवेदनेचे भान, आकलन, आस्वाद, मूल्यमापन हे साहित्याचे वाङ्मयीन भान...इत्यादि ठरते.

संवेदनेच्या या प्रवासप्रवाहाचे आकृतिक संघटन होते तेव्हां साहित्यकृति आकाराला येते. या आकाराच्या स्वरूपाचे भान ठेवून, त्याला केंद्रस्थानी ठेवून साहित्यकृतीला सामोरे

जाणें, तिचा वेध घेणें, तिचा अस्वाद, घेणें व तिचें मूल्यमापन करणें, याला कृत्रिमता म्हणतां येईल का ! संमिश्र, वैचित्र्यपूर्ण भानाचें आंतरिक व्यवस्थापन काय आहे, हें पाहणें कृत्रिम असेल, तर ही कृत्रिमता आहे. पण अनुभवाच्या विवक्षित स्वरूपाचें आकलन करून घेणें, स्थूल जाणिवेला सूक्ष्मदर्शनाच्या वाटेनें नेणें, स्थूल आणि सूक्ष्म यांचे क्षेत्रसंवादी संबंध पाहणें, या मानसिक-बौद्धिक क्रियेला जीवनांत, जीवनदृष्टीत आणि जीवनानुभवांत कांहीं आंतरिक, मूलभूत असें स्थान असेल, तर साहित्याच्या आकलनांतील या दृष्टीला आंतरिक, मूलभूत स्थान आहे. साहित्याच्या स्वयंशासित रूपाचें, गाभ्याचें भान ठेवणारी ही दृष्टि आहे. म्हणून ती मर्यादित किंवा एकांगी नाही. इतर दृष्टींनीं साहित्यकृतींतील जीं अंगें प्रतीत होतील त्यांचें रक्ताचें नातें साहित्यांतील या आंतरिक भानाशीं काय आहे, हें पाहणें आणि तें दाखविणें म्हणजेच त्या अंगांचें सौंदर्यनिर्मितींतील कार्य काय, तें स्पष्ट करणें होय. या अनुबंधांत इतर दृष्टींनीं केलेल्या आकलनांना वाङ्मयीन संदर्भ प्राप्त करून देतां येतो. संवेदनानुभवांतील त्यांचें एकरूपत्व या दृष्टीनें पाहणें म्हणजे त्यांचे सौंदर्यसंबंध स्पष्ट करणें होय. ताल, समावर्तन, मेळ, इत्यादि प्रत्यय या संदर्भसंबंधांतील संवेदनाजागृतीत असतात. साहित्याचें हें स्वरूप शब्दवेधानें दृष्टिपथांत येतें. या संवेदनाजागृतीचे शब्दाविष्कार, उलट्या बाजूनें या संवेदनाजगृतीची प्रतीति देणारे शब्दाविष्कार, त्यांचें संघटित रूप म्हणजे साहित्याचें वस्तुरूप होय. सौंदर्य असें वस्तुरूप धारण करतें. या जाणिवेंत आणि व्यवस्थेंत सौंदर्य हें जीवनांतील, साहित्यांतील, विधायक, आंतरिक आणि अवश्यमेव असें मूल्य आहे, असें मानतां येईल. या दृष्टीनेंच 'सौंदर्य हें विधायक, आंतरिक आणि वस्तुरूपता प्राप्त झालेले मूल्य आहे' या वचनाचा अर्थ लावतां येईल.

सौंदर्यानुभवांत संवेदनेला विशेष स्थान आणि महत्त्व आहे. संवेदना हें चैतन्य असतें. साहित्यांतील संवेदनाबोधनाच्या प्रवासांत म्हणूनच चैतन्य प्रतीत होतें. हा प्रतीतीचा प्रवाह साहित्यकृतीच्या अंगाअंगातून वाहात असतो. यामुळे साहित्यकृतीच्या आकलनांत, आस्वादांत, साहित्यकृतीची गतिमानता जाणवते. ही सौंदर्यानुभवाची चैतन्यप्रतीति असते. संवेदनाबोधन साहजिकच साहित्यांतील व्यक्त आशयाच्या ग्रहणांतून होतें. पण हा आशयाचा आशय म्हणून गुण नव्हे. संवेदनबोधनांतून व्यक्त होण्याची क्षमता जेव्हां आशयाच्या ठिकाणीं असते, तेव्हाच ही प्रतीति येते. ही क्षमता आशयाच्या प्रतिमानतेमुळे आशयला प्राप्त होते. ही प्रतिमानता म्हणजे आशयाचा अर्थ नव्हे; आशयांतले तें वास्तव नव्हे. ही आशयाची रूपधारणक्षमता असते. 'आशय बरोबर किंवा तंतोतंत व्यक्त झाला,' अशी भाषा याठिकाणीं करतां येत नाही. 'आशय मूर्त रूपधारणेला संवादी होणें,' अशी भाषा इथें यथोचित ठरते. असा संवादी आशय साहित्यकृतीत शब्दरूपधारणेनें मूर्त होतो, प्रत्यक्ष होतो. या संदर्भांत हेगेलच्या कांहीं

द्वारा : अलोचना



वचनांची या ठिकाणी मला आठवण होते. तीं वचनें अशीं: १. 'कल्पनासूत्र हा कलेचा आशय होय आणि संवेदनाबोधक प्रतिमांच्या रूपदर्शनी उपयोगांत त्याचा आकार असतो.' २. 'कलाकृति म्हणून प्रकट करायच्या आशयानें स्वभावतःच अशा प्रकटीकरणस पात्र असें स्वरूप धारण करायला हवें' ( 'हा आशय स्वभावतःच कोणत्याहि प्रकारें अमूर्त असतां कामा नये' ) आणि ३. 'हा संवेदनाकार विशिष्ट व्यक्तित्वानें युक्त, स्वभावतःच पूर्ण मूर्त आणि एकात्म याबाबत कोणत्याहि प्रकारें कमी भारवाचक असतां कामा नये.' साहित्याचा सौंदर्यवादी दृष्टीनें विचार करतांना वास्तवाचा वास्तव म्हणून, कल्पनासूत्राचा कल्पनासूत्र म्हणून आणि आशयाचा आशय म्हणून विचार किती अप्रस्तुत असतो याची कल्पना हेगेलची हीं वचनें आपण प्रमाण मानीत असूं तर, यावरून येऊं शकेल.

सौंदर्यदृष्टीचा, सौंदर्यवादी दृष्टीनें केलेल्या साहित्यविवेचनाचा प्रत्यक्ष उपयोग काय ? या प्रश्नाचा अधिक वेगळा विचार करणे आवश्यक आहे. वारण त्याशिवाय याबाबत नेमकी अपेक्षा काय असावी हें पुरेसे स्पष्ट न होणे शक्य आहे याबाबत कांही गृहित कृत्ये आणि अपेक्षा यांच्या आधारे या दृष्टिकोनाला 'वांझ' म्हणणारे टीकाकार मराठीत आहेत. त्याशिवाय या दृष्टिकोनानुसार प्रत्यक्ष अभ्यासिन् समीक्षणें करणे शक्य आहे का, असा एक शंकाकुल प्रश्न विचारणारी मंडळीहि आहेत. या पार्श्वभूमीवर आणि कदाचित् स्वतंत्रपणेहि असेल, पण सौंदर्यवादी दृष्टिकोन बाळगून कुणी समीक्षा केली आहे का, आणि ती साहित्यकृतीचे पूर्ण आकलन असणारी समीक्षा आहे का, हें जाणून घेऊन त्या आधारावर आपला सौंदर्यशास्त्रविषयक भूमिका निश्चित करूं इच्छिणारी जिज्ञासु मंडळीहि आहेत. या सर्व प्रश्नांच्या सव्यापसव्याचा अर्थ असा की, साहित्यांतील कोणतीहि विचारप्रणालि किंवा एखादा दृष्टिकोन प्रतिभावतांच्या व्यवहारात जागरूकतेनें दृष्टीस पडत असेल, निर्मितीच्या वेळीं आणि प्रक्रियेत ही जागरूकता असेल किंवा प्रत्यक्ष समीक्षेत उपयोजनी म्हणून उपयोगी पडत असेल, तशी प्रथा निर्माण होऊं शकत असेल, तरच ती विचारप्रणालि किंवा दृष्टिकोन प्रस्तुत ठरतो, असें मानणारा एक मोठा वर्ग आहे. याठिकाणीं एक गोष्ट लक्षांत ठेवली पाहिजे. ती अशी की, कलाकृतीची धारणा, संकल्पना, निर्मिती या अनन्यसाधारण घटना, चमत्घटनाहि असतात. म्हणून तिची समीक्षा ही या अनन्यसाधारणतेच्या घटक अंगांचें भान ठेवून, हे परिबोधन लक्षांत घेऊन केली पाहिजे अशा वेळीं साहित्याची स्वयंशासित अशी दृष्टि बाळगली नाही, तर दिशाहीन प्रवास घडूं शकतो. सर्व समावेशकतेच्या नांवानें अशी वास्तववादी पण विखुरलेल्या स्वरूपाची समीक्षा निर्माण होऊं शकते. हा प्रवास उद्देशपूर्ण व्हावा, दिशारूप व्हावा म्हणून दृष्टिकोनाची गरज असते. हा दृष्टिकोन संस्कारजन्य - संस्कारजनित असेल, किंवा प्रकृतिधर्मानें दिलेला असेल. याचीं अंगे



जागरूकतेने प्रत्ययास येऊं शकतात, पण त्यांचे कृतीवेळीं किंवा कृतिप्रक्रियेत जागरूक ज्ञान प्रत्येक कृतीच्या मार्गे असेल किंवा असावे असे म्हणतां येणार नाही. तरीहि या दृष्टिकोनानुसार साहित्यकृतीची कलाकृति म्हणून जडणघडण-व्यवस्था स्पष्ट करतांना सौंदर्यदृष्टीचे जागरूक भान असले की, साहित्यकृतीसंबंधी आपले विवेचन पद्धतशीरपणे, नेमकेपणाने, क्षेत्राक्षेत्रविवेकाने यथोचित स्वरूपांत होऊं शकते. सौंदर्यवादी मीमांसा याठिकाणी मार्गदर्शक ठरते. या मार्गदर्शनाने अनन्यसाधारण साहित्यकृतीतील अनन्यसाधारण घटकसंबंध स्पष्ट करणे ही सौंदर्यवादी समीक्षा होईल. यासाठी पूर्वनिश्चित अशी या संबंधांची नाती, किंवा अशा नात्यांचे निदर्शक नमुने, घटकसूत्रे गृहित करण्याची गरज नसते. सौंदर्यदृष्टीबद्दलची सजागता प्रत्येक कृतीमधील ही नाती आकलनाच्या टप्प्यांत आणून देऊन त्यांच्यांत सुसूत्रता पाहण्यास शिकवील. यासाठी बंदिस्त पूर्वनियोजित समीक्षासूत्रांची गरज नाही. तसेच दृष्टान्तादाखल समीक्षणांचीहि गरज नाही. पण टेखनकृति म्हणा किंवा कोणातहि शाब्दिक आविष्कार म्हणा, हा कलाकृति असण्यासाठी पुरेशी नियंत्रक सूत्रे असायला हवीत याबद्दल दुमत होऊन चालणार नाही. या जाणिवेने सौंदर्यवादी समीक्षणे आपल्यासमोर असली, तर आपला बोधनप्रवास सुलभ होईल, इतकेच. तत्त्वतः त्यांच्या अभावी हा दृष्टिकोन वाया जातो, किंवा वांझ ठरतो, असे नाही. सौंदर्यात्म मूल्यमापन आणि सौंदर्यबोधन यासाठी जे विशेष निष्क आपण नजरेसमोर ठेवू त्यांना पायाभूत असलेल्या तत्त्वांचे स्पष्टीकरण सौंदर्यविचाराने होईल, ही उर्मसनची दृष्टि; किंवा वाङ्मयीन आणि कलात्मक समीक्षेत ज्या संकल्पनांचा उपयोग आपण करतो त्यांचे, विशेषतः अनेक कलाविभागांत समान शैलीसंकल्पनांचे परीक्षण आणि स्पष्टीकरण सौंदर्यविचाराने आपणास करतां येईल ही गॅलीची दृष्टि; अथवा कलेमध्ये आपणास रस कां वाटतो, या प्रश्नाशी संबंधित असे जे विषय, त्यांचे कांहींसे सैल पण व्यवस्थापन आपणास सौंदर्यविचाराने करतां येईल, ही मार्गोलिसची दृष्टि; यापैकी कोणत्याहि दृष्टीचा, आपण स्वीकार केला, तरी हा सर्व विचार साहित्याच्या, कलेच्या जीवनातील स्वयंपूर्ण स्थानाचे भान ठेवून जेव्हां आपण करूं, तेव्हां लयबद्ध अनुभवाचे स्पष्टीकरण देणारी एक अतिशय प्रस्तुत अशी दृष्टि, विचारसरणी, प्रणालि म्हणून आपणास सौंदर्यशास्त्रीय विवेचनाकडे बघतां येईल, बघावे लागेल. हा सौंदर्यशास्त्रीय दृष्टिकोन होय, असे मी मानतो.

सौंदर्यशास्त्राचा मी पद्धतशीर प्रशिक्षित अभ्यासक नाही. अशा अभ्यासासाठी आवश्यक अशा औचरिक किंवा अनौपचारिक शिक्षणाची पार्श्वभूमि माझ्यावरील साहित्याविषयक संस्कारांना नाही. पण साहित्यकृतीत प्रकट असलेल्या म्हणा किंवा आविष्कृत असलेल्या म्हणा, अनुभवाचा मी व्यवसायपरत्वे निरीक्षक मात्र आहे. या भूमिकेतून साहित्याचे लक्षणीय स्वरूप काय मानावे, याबद्दल मला जे जाणवत आले

आहे, साहित्यविषयक वाचनाने जे आकारत आले आहे, त्याचे कांहींसे व्यवस्थापन कांहीं विचारवंतांच्या ऋणाच्या साहाय्याने करण्याचा प्रयत्न मी इथे केला आहे. या प्रयत्नांत श्रेयात्मक असे जे कांहीं अंग असेल, ते या विचारवंतांचे आहे. मात्र, ज्या त्रुटि असतील, चुका असतील, अश्रेयस म्हणून जे असेल, त्याचा अधिकारी फक्त मीच आहे. हे अश्रेयस दूर करण्याचे श्रेय इतरांनी घ्यावे आणि साहित्यातील सौंदर्य-दृष्टीबद्दल मला अधिक आणि योग्य दिशेने सजाग करावे, या अपेक्षेने हे विचार मांडले आहेत.

१. निर्देश : Aesthetics, ed. by Herold Osborne, Oxford University Press, 1972, 7,

२. कित्ता, ६.

३. कित्ता ६. — '...Unless we are to rely upon the arbitrary accidents of linguistic history the very notion of 'family' group implies that we have brought together just this set of things and not others because, they are linked by significant and coherent, not just arbitrary relations of resemblance'

४. कित्ता ३३ — 'What is beautiful is something which cannot be experienced as a perception and which, by its very nature is out of the world.'

५. कित्ता ३७ — 'real is never beautiful.'

६. 'Beauty is a value positive, intrinsic and objectified'—George Santagiana, The Sense of Beauty, Dover Publications, Inc. New York; 1955, 49. (पहिली आवृत्ति १८९६)

७. (१) '...the content of art is the idea and its form lies in plastic use of images accessible to sense' (२) '... Content, which is to be offered to artistic representation' shall show itself to be in its nature worthy of such representation (३) '... it should not be anything abstract in itself' (४) 'This, sensuous form must be no less emphatically something individual wholly concrete in itself and one.'

—Bernard Bosanquit, History of Aesthetics, George Allen & Unwin London, 1956, Appendix I-471-72 (First edition 1892)

◆ विद्यावर्धिनी सभेचे वाङ्मय व वाणिज्य महाविद्यालय, धुळे यांच्या विद्यमाने आयोजित मराठी वाङ्मय शिबिरांत मंगळवार दिनांक २५-१२-७९ रोजी वाचलेल्या निबंधाची विस्तृत संहिता: एका आगामी पुस्कांतून; प्रकाशकांच्या सौजन्याने.



अवशेष

‘अवशेष’ हा कवि फ. मुं. शिंदे यांचा चवथा कवितासंग्रह. ‘जुलूस’ या पहिल्या संग्रहांत प्रीतीच्या आणि सामाजिकतेच्या आत्मलक्षी लक्षणीय कविता होत्या. ‘आदिम’ संग्रहांत हा वाज विस्कटला. बिकट समाजस्थितीने भांबावलेल्या संवेदक मनाचे प्रत्ययकारी उपरोधपूर्ण चित्रण त्यांच्या ‘वृंदगान’ या तिसऱ्या संग्रहाचा मुख्य गाभा होता.

फ. मुं. शिंदे यांच्या उपलब्ध तिन्ही संग्रहांपेक्षां ‘अवशेष’ अनेक तऱ्हांनी वेगळा आहे. अनेकांनी सातत्याने हाताळूनहि दशांगुळ उरलेल्या प्रेमभावनेचा शारीर रंग त्यांनी काव्यरूपांत आविष्कृत केला आहे. विश्वनिर्मितीच्या क्षणानंतर अनेक स्थित्यन्तरांतून ‘अमिवा’ या एकपेशी प्राण्याची उत्पत्ति झाली. अशा प्राणिसृष्टी-पैकीच माणूसहि एक. नर आणि नारी ही त्याची दोन रूपे. मीलनाच्या आसक्तीतूनच प्रेम आणि प्रेमाचे सूक्ष्मतरल तत्त्वज्ञान जन्माला आले. प्रेम म्हणजे सर्वस्व असेल, तर तूतीचा नेमका अर्थ काय ? आणि प्रेम म्हणजे एकरूपत्व असेल, तर ‘संपूर्ण’ आयुष्य भोगल्यावरहि अलिप्त एकाकीपण कां जाणवते ? नग्नता आणि सवस्त्रता यांतलें सुंदर-असुंदर काय आणि कां ? दोघांच्या ‘समावेशक’ तेंत पुरुषाची जीवनदृष्टि व वर्तनरीति कोणती ? ही ‘नियति’ कां ? असे अनेक सनातन प्रश्न सोबतीला घेऊन प्रा. फ. मुं. शिंदे ‘अवशेष’ मध्ये गांभीर्याने सामोरे येतात.

ह्या संग्रहांत तशा एकूण बावीस कविता आहेत. पहिल्या दोन कविता ‘प्रेयसी’ व ‘आणि प्रेयसी’ या सगळ्यात विस्ताराने मोठ्या. ‘प्रेयसी’ नऊ अंशभागांत, तर ‘आणि प्रेयसी’ आठ अंशभागांत विस्तारलेली आहे. समागमाचे एक बंदिस्त तत्त्वज्ञान फ. मुं. शिंदे यांना व्यक्त करायचे आहे. ह्या दोन कविता, शिवाय ‘लित्त,’ ‘समावेश,’ ‘म्हणून,’ ‘संपूर्ण’ आणि ‘फुलासारखा’ या सात कविता, या सर्वांमधून मिळून फ. मुं. ची वैचारिकता सुस्पष्ट होते.

स्त्रीपुरुष-शारीर-मीलनाला परिपूर्णतेचा पूर्णविरामच नाही, असे फ. मुं. चे अनुभवविश्व सूचित करते. दोन व्यक्तित्वे, एक दुसऱ्यांत मिसळणे लौकिकाथाने कितीहि खरे असले, तरी संपूर्ण सरमिसळ होऊनहि अपूर्णत्वाची जाणीव बोचकारत राहाते. अशा अपुरेपणाच्या आणि पूर्णत्वाच्या अनोख्या भासमान अस्तित्वांची चित्रमालिका त्यांनी ‘समावेश’ या कवितेंत या रंगविली आहे. ‘संपूर्ण’ कवितेंत त्यांनी देहजुळणीचा नवा अन्वयार्थ मांडला आहे. ‘सर्वत्र संपूर्ण अश्लीलत्व’ कवीला जाणवते. त्यांतलें ‘निरर्थक’ सूत्रहि उलगडत जाते. हे देहादेहांचे गुंडाळणे चतुःष्याद प्राण्यां-सारखेच. शिंदे म्हणतात :

अर्थ येत असतो संस्कृतीला  
कुत्र्यांच्या राजरोस मीलनात

सोळा : आलोचना



जीवन म्हणजे ठणकणारी जखम  
म्हणून हे सदोदित गुंडाळणे.

‘म्हणून’ ह्या कवितेंतहि याच कूट समस्येची कवि आटोकाट उकल करूं पाहातो. चुंबन, आलिंगन, मिठ्या जवळिक, अशा अनेक प्रकारोपकारांनीं गुंतूनहि एकटेपणाची कोरड सर्वस्वाला व्यापते. कवि लिहितो :

म्हणून मी  
घेतो मला झाकून  
माझ्यावर तुला गुंडाळून  
बाहेर तू, असतेस कुठं, हरवलेली ?  
उकळून तुझी वीण, मी अखेर एकटाच !

‘लित्त’ या कवितेंतहि एकाकार अस्तित्वाचे विच्छिन्न लोलक फ. सुं. शिंदे ह्यांनीं जपले आहेत. सांच्यांत ओतणें, रूपांत वितळणें, मेंदूत मिसळणें, अशा विशिष्ट क्रियारूपांतून ते आपल्या अनुभवविश्वाला शब्दरूप देतात.

‘फुलासारखा’ या कवितेंत झाड-फूल-देह अशा प्रतीकरूपांची उपयोजना करून शिंदे ऐंद्रिय अनुभव धीट त्रिधास्तपणानें मांडतात. पु. शि. रेगे यांच्या कवितेहून किंवा बा. भ. बोरकर यांच्या ‘रमलरात्री’हून ही अभिव्यक्ति आवेगवती आहे. तात्त्विक पातळीला हुलकावणी देत, सौंदर्यखुणांची काव्यात्मक पेरणी करित संभोगाची ही अनुभूति त्यांनीं ताकदीनें मांडली आहे. आणि एवढें करूनहि कुठें अदलीलतेची दर्पञ्जुळकहि तिला स्पर्श दिलेली नाही ! ‘फुलासारखा’ ह्या कवितेंतील कांहीं अवतरणें या दृष्टीनें पाहातां येतील. कारण ‘दुःखासारखें खोल’ अशा ‘अमंथनीय असण्याच्या एकाकीपणांतून ‘प्रेयसी’सोबतची ही क्रीडा आहे. कवि म्हणतो :

मला आवडतात पेटलेली फुलं  
झाडासारखे नुस्ते देह  
त्यांच्या सभ्य रांगा तेवढ्या सोडून  
मी शिरलो आहे तुझ्यात  
फुलासारखा पेटून.

या कवितेंतील फूल, झाड आणि पेटणें या शब्दांची विरोधी व्यंजना, नुसते हा शब्द ‘नुस्ते’ असा जोडून लिहून त्याचें एकात्म कलम आणि ‘झाडाच्या सभ्य रांगा’ यांतून वासनेला किंवा व्यवहाराला शिस्तीची कळा आणणारे उत्कट समर्पणाला कसे पारखे होतात, हें विरोधी रचनात्मकतेनें कवीनें सूचित केलें आहे.

‘न्यूड’ या कवितेंत एक तरल व्यथाचित्र आहे. स्वप्न, प्रत्यक्ष, व्यवहार आणि मनांत पेटणाऱ्या दुःखाच्या जास्वंदी जाळाचें छोट्या कथाकाव्याच्या अंगानें त्यांनीं आलेखन

केले आहे. 'अमित्रा,' 'फुलराणी,' या कवितांत ठांशीव रूपक रात्रवल्यामुळे मात्र त्या अधिक बोलक्या बनल्या व त्यांचे कवितारूप झांकोळून गेले आहे.

'नियती,' 'प्रभ,' 'लोट,' 'स्वगत,' 'म्हणून' आणि 'नगर' या ह्या संग्रहांतील चांगल्या कविता. २२ कवितांच्या ह्या छोट्या संग्रहांत कवि शिंदे यांच्या आत्ममग्न घीट चिंतनाचे वैचारिक स्फोटकाची अनेक केंद्रे पेरलेली आहेत.

स्वतःच्या जोडीने अंवर्तीभोवतीच्या सर्व सजीवांच्या जगाचे क्रीडन पाहातांना कवीला एकच एक तीव्र अनुभूति येते. आणि ती आहे माणसांच्या - प्राण्यांच्या वासनांची-शरीरोत्सवाच्या लागणी - मागणीची. इतर अवघेच व्यवहारविश्व ह्या अनुभूतीने व्यापून - झपाटून टाकले आहे. सर्वत्र सांपडणाऱ्या ह्या खंडविखंड तुकड्यांचे 'अवशेष' म्हणून फ. मुं. शिंदे कवितेत आणि शीर्षकांत दमदारपणे उभे राहिले आहेत.

'अवशेष'चे आणखी एक वैशिष्ट्य म्हणजे फ. मुं. शिंदे यांची स्वतंत्र काव्यशैली. स्वतंत्र या अर्थाने की, सद्यःकालाच्या विज्ञानपरिचित समूहजीवि संवेदक मनाची ही स्वाभाविक बोलभाषा वाटते. आंग्ल-संस्कृत-मराठीच्या कळमांतून 'अवशेष'मधील कविता प्रकर्षाने लक्षांत राहाते.

'ल्यूनारसारखा स्मृतींचा प्रवास, रॅपर गुंडाळून सर्वच कंठणं..., आकाशाचा आपोआप विझणारा सायंझगा, गर्भतहाणले हळवे रंग, लॅन्डस्केपचा जन्म, पोळून निघतात आत्मीय, माझा शिकंदर खरंखरं रडतो, प्लेटोसाठी एक कविता नेत नेत, स्लॅब, लायब्ररी, न्यूड, गर्दी करणाऱ्या दुःखयातना, कॉलनीत चंद्र गायब होणे' अशा कितीतरी अनोख्या रूपांत फ. मुं. शिंदे यांची ही मोकळी शैली 'अवशेष'मधून जाणवते. अनेकवार, अनेकरूपांनी आविष्कृत होऊनहि, उरणान्या प्रभावी प्रमत्त, अवशेषा'ची अभिव्यक्ति म्हणून, कवि फ. मुं. शिंदे यांचा, हा चवथा संग्रह मराठी काव्यरसिकाला प्रश्नपर्वात आकंठ डुंबवून काढील.

---

१९७९, मेहता पब्लिशिंग हाऊस, पुणे ४११ ०३०.

मूल्य रु. ७.००

नीलकंठ दीक्षित व  
त्यांची काव्यसंपदा  
केशव रामराव जोशी

स्वतंत्र भारतांत अभिजात संस्कृत वाङ्मयाच्या इतिहासाचे-  
हि पुनर्लेखन करण्याची आवश्यकता भासू लागलेली  
आहे. मॅकडोनल, वेबर, कीथ, इत्यादि पाश्चात्य विद्वानांनी  
कविकुलगुरु कालिदासाला संस्कृतांमधील रसाळ काव्यांचा  
मानबिंदु मानून नंतरच्या काळांत संस्कृतांत कृत्रिम व अलंकृत शैलीचा बडेजाव निर्माण  
झाल्यामुळे काव्याच्या रसवत्तेला ओहोटी लागली व त्यामुळे सांकेतिकपणा, आश्रय-  
दात्याची गैरवाजवी प्रशंसा, रसहीन बोधपरता, शृंगाररसावरचा अतिरिक्त भर व  
चित्रकाव्याला अनुकूल विद्वज्जड शैली हेच संस्कृत साहित्याचे विशेष ठरेल, असे  
सरसकट प्रतिपादन केले; व कित्येक एतद्देशीय विद्वानांनीही याच मताला पुष्टि दिली. हे  
मत त्यावेळीं उपलब्ध असलेल्या माहितीवर आधारलेले असल्यामुळे पूर्णपणे विपर्यस्त  
होते, असे म्हणतां येणार नाही; परंतु श्री. कृष्णन्माचारियर यांच्या History of Cla-  
sical Sanskrit Literature या ग्रंथामुळे दक्षिणेकडील संस्कृत साहित्याचे नवे दालन  
उघडले गेले व कित्येक अज्ञात कविरत्नांच्या कृति प्रकाशांत आल्या. यांच्या अनुरोधाने  
संस्कृत काव्यनाटकांच्या ओघांत झालेल्या नवीन स्थित्यंतरांचा आढावा घेणे, कालानुरूप  
साहित्याच्या मान्य निकषांत झालेल्या परिवर्तनांचा धांवता आलेख काढणे शक्यच  
नव्हे तर इष्ट आहे, हे 'पुराणमित्येव न साधु सर्वे न चापि काव्यं नवमित्यवद्यम्' असे  
लिहून ठेवणाऱ्या कालिदासाच्या समर्थकांनाही मान्य होण्यास हरकत नाही.

साहित्याचे आधुनिक निकष डोळ्यांपुढे ठेवून संस्कृत काव्यरचना करणाऱ्या कवींत  
इसवी सनाच्या सतराव्या शतकांत दक्षिणेतल्या स्वतंत्र हिंदुराज्यांत वाढलेल्या नीलकंठ  
दीक्षितांचे स्थान महत्त्वपूर्ण आहे यांत शंका नाही. याच काळांत उत्तरेत 'दिल्लीवल्लभ-  
पाणिपल्लवतले नीतं नवीनं वयः' असे म्हणणारा सुप्रसिद्ध कवि व टीकाकार जगन्नाथ  
याच्या दृष्टिकोनांत व काव्यरचनेत दिसून येणारा फरक ऐतिहासिक दृष्टीने वाङ्मयाचा  
अभ्यास करणाऱ्यांच्या दृष्टीने फार मोलाचा आहे. म्हणूनच डॉ. जोशी यांचे 'नीलकंठ  
दीक्षित व त्यांची काव्यसंपदा' हे प्रबंधात्मक पुस्तक लक्षणीय ठरेल असे वाटते.

प्रबंधाच्या पद्धतीनुसार या ३५२ पानी पुस्तकाचे ४ भाग पाडण्यांत आलेले आहेत.  
पहिल्या भागांत नीलकंठ दीक्षितांचा काळ व त्यांचे चरित्र यांची लेखकाने विस्तृत चर्चा  
केलेली आहे. ही चर्चा करतांना सुरुवातीलाच नीलकंठ दीक्षित ज्या कुळांत जन्मले  
त्याची परंपरा, त्याची माहिती मिळवण्याची साधने; या क्षेत्रातील मूर्धन्य पूर्वसूरी  
प्रा. महालिंगशास्त्री यांनी साक्षेपाने जमविलेली माहिती; दीक्षितांची भूमि अडयप्पल  
येथील कालकंठेश्वरमंदिरांतील शिलालेख; इत्यादींबरोबर अतिरात्रयाजीच्या त्रिपुरविजय  
चंपूत्रा उपलब्ध झालेला नवा पुरावा; नीलकंठ दीक्षितांच्या अनेक वंशजांपैकी 'श्रीनीलकंठ  
दीक्षितरु अवरुडेय काव्यंगळुं' या तामिळ पुस्तकाचे लेखक श्री. पी. कृष्णन् यांच्या प्रत्यक्ष



भेटीतून व सहकार्यामुळे लेखकाला मिळालेली माहिती व नीलकंठ दीक्षितांशी संबंधित ठिकाणांची मौल्यवान छायाचित्रे; यांचाहि सुजाण उपयोग केल्यामुळे हा खंड अभ्यासकांच्या व विद्यार्थ्यांच्या दृष्टीने फार मोलाचा झालेला आहे. कांची, तंजावर, मदुरा, पालामडाई, इत्यादि स्थाने लेखकाने प्रत्यक्ष पाहिली असल्यामुळे या भागातील चरित्रविषयक माहितीला व नंतरच्या भागातील निसर्गवर्णनाला भरीवपणा आलेला आहे. नीलकंठ दीक्षितांचा काळ निश्चित करण्यासाठी आरंभी लेखकाला अप्पयादीक्षितांच्या काळाविषयी विस्तृत विचार करावा लागला. यासाठी प्रबंधाची ३३ पाने खर्ची पडली, हे खरे; परंतु पार्श्वभूमि समजण्यासाठी हे आवश्यक होते. नंतरच्या ६० पानांत डॉ. जोशी यांनी नीलकंठ दीक्षितांचे बालपण, त्यांचे अध्ययन, याबद्दल साधार माहिती देऊन यौवनांत त्यांनी सांभाळलेल्या राजा तिमलनायकाच्या मंत्रित्वाच्या जबाबदारीचे विवेचन करून शेवटच्या ४ पानांत त्यांच्या चरित्राचा आलेख काढून दिलेला आहे. चरित्रनायकाबद्दलच्या लोककथा सांगून त्यांतून इतिहासाचा शोध कसा घेतां येतो, यासंबंधीचे डॉ. जोशी यांचे विवेचन लक्षणीय झालेले आहे. नंतरच्या प्रकरणांत इसवी सनाच्या सोळाव्या आणि सतराव्या शतकांत दक्षिण भारतांतल्या तामिळनाडूच्या नरिसरांत जे संस्कृत साहित्य निर्माण झाले, त्याची एकत्र माहिती या पुस्तकांत प्रथमच सांपडते. नीलकंठ दीक्षितांचे समकालीन ग्रंथकार व त्यांचा इतर कवींवर पडलेला प्रभाव याचीहि कल्पना या खंडाच्या ६ व ७ या प्रकरणांत दिलेली आहे. या प्रबंधाच्या दुसऱ्या भागातील ८ ते १८ या प्रकरणांत गंगावतरण, नीलकंठ विजयचंपु, या नीलकंठ दीक्षितांच्या काव्य-ग्रंथांबरोबरच लघुकाव्यांचा, तसेच त्यांच्या सर्व कृतींचा तपशीलवार परिचय डॉ. जोशी यांनी करून दिला. 'सभारंजनशतक' सारख्या काव्यांत नीलकंठ दीक्षितांनी व्यक्त केलेले ऐहिक विषयांवरील विचार, अन्यापदेशशतकांत त्यांनी वापरलेल्या प्रतीकांवरून दिसून येणारे त्यांचे निसर्गप्रेम व आश्रयदात्या राजावरहि केलेली गर्भित टीका, वैराग्यशतकांत त्यांनी सर्वसामान्य माणसासाठी सूत्ररूपाने केलेले हितगुज, इत्यादींचे डॉ. जोशी यांनी केलेले सप्रमाण विवेचन व या भागाच्या शेवटच्या प्रकरणांत त्यांच्या काव्यांचे समालोचन करतांना त्यांचा वक्रोक्तीवर भर, विनोदाचा त्यांनी केलेला शिडकावा, इत्यादि वैशिष्ट्यांबरोबर काव्यांत आढळणारे वृत्तदोष, अलंकारदोष, यांवर त्यांनी टाकलेला प्रकाश, डॉ. जोश्यांच्या चिकित्सक अभ्यासाची साक्ष पटवणारा आहे. नीलकंठ दीक्षितांनी काव्यासंबंधी व्यक्त केलेले विचार, काव्यसमीक्षेच्या बाबतींत त्यांच्या विचारांचे मॅथ्यू अर्नाल्डच्या विचारांशी असणारे साम्यवैषम्य, या संस्कृत कवीने तत्कालीन साहित्याभिरुचीला चांगले वळण देण्याचा जो प्रयत्न केला त्याचे महत्त्व, यांबद्दलचे डॉ. जोशी यांचे विवेचन मुळांतून वाचण्यासारखे आहे. 'नीलकंठ दीक्षितांच्या काव्यांतील विनोद' हे या पुस्तकांतले प्रकरण संस्कृत साहित्यांत विनोद अभावानेच

जाणवतो, असे म्हणणाऱ्यांना चपखल उत्तर देणारे आहे. समेत फड कसा जिंकावा, याबद्दल नीलकंठ दीक्षितांनी कलिविडंबनांत विनोदाने जें सांगितलें ( पृ. ३१२. ) त्याचा वापर तर आज सर्रास केला जातो, हें लक्षांत आल्यावांचून राहात नाही. 'समेत मध्यस्थ मूर्ख असेल, तर जोराने बोलून जिंकावे नि तो पंडित असेल, तर खुशाल पक्षपाती असल्याचा आरोप करावा' असा सल्ला देणारे नीलकंठ दीक्षित पूर्णपणे आधुनिक आहेत, हें मान्य करावें लागेल. या कवीने आपल्या जीवनांत राज्यकार्याची धुरा संभाळली व राजाच्या अप्रियतेचाहि अनुभव घेतला. यामुळे त्याच्या काव्यांत राजनीतीसंबंधाचे व मंत्र्याच्या जीवनाविषयीचे अनुभव-जन्य विचार एका स्वतंत्र प्रकरणांत नमुद करण्यांत डॉ. जोशी यांनी औचित्य दाखवले आहे. कवीच्या बहुरंगी जीवनातील निरनिराळ्या पैलूंत त्याच्या उत्कट शिवभक्तीचा पैलु त्याच्या कृतींत कसा उठून दिसतो, हें शेवटच्या प्रकरणांत दाखवून डॉ. जोशी यांनी या पुस्तकाचा समारोप केलेला आहे.

या ग्रंथाला जोडलेली ८ परिशिष्टेहि ग्रंथलेखकाच्या साक्षेपी अभ्यासाची साक्ष पटवणारी आहेत. यांत नीलकंठ दीक्षितांचे शास्त्रीय ग्रंथ, त्यांच्या रचनांचा कालक्रम, शैवागमा-विषयीचे त्यांचे विचार, त्यांच्याबद्दलची प्रशस्ति, इत्यादींबद्दल भरपूर माहिती संकलित केलेली आहे. लेखकाने संदर्भासाठी वापरलेल्या ग्रंथांची, नियतकालिकांची व इतर लेखांची सूची ७ व्या परिशिष्टांत देऊन अभ्यासकांची सोय केलेली आहे. या परिशिष्टां-मुळे या प्रबंधात्मक पुस्तकाला संदर्भग्रंथांचे मूल्य प्राप्त झाले आहे.

हा प्रबंध लहितांना डॉ. जोशी यांनी चिकित्सकतेबरोबर तुलनात्मक दृष्टिकोनहि ठेवला आहे, हें मुद्दाम नमुद केलें पाहिजे. नीलकंठ दीक्षितांची नुसती प्रशंसा डॉ. जोशी यांनी केलेली नाही, तशीच या कवीची कालिदासादि कवींशी तुलना करतांना याला झुकते मापहि दिलेले नाही. नलचरित नाटकांत राहून गेलेलीं शल्ये ( पृ. १४८-१५० ) यांचे जसे ते विवेचन करतात, तसेच शिवलीलार्णवावर कालिदासाच्या रघुवंशाची छाया आहे, कांहीं ठिकाणी कालिदासावर मात करण्याची कवीची इच्छा आहे, हें दाखवून देऊन ( पृ. १८६-१८७ ) 'कालिदासाच्या कल्पनेची भरारी, सौंदर्यान्वेषणाची वृत्ति व मार्मिकपणा नीलकंठ दीक्षितांनाहि आहे, पण रघुवंशातील कल्पनांत अनेकवार आढळून येणारी उदात्तता त्या मात्रते शिवलीलार्णवांत क्वचित् समान स्थळीं आढळत नाही.' ( पृ. १८८ ) हेहि ते मोकळेपणाने मान्य करतात. या दृष्टीने हा ग्रंथ प्रबंध-लेखकाबद्दलच्या अपेक्षा पूर्ण करणारा आहे.

नीलकंठ दीक्षितांची काव्यसंपदा व विचारसंपदा, असे दोन भाग केल्यामुळे अभ्यासकांची सोय झाली हें मान्य; परंतु यामुळेच कांहीं ठिकाणी अपरिहार्यपणे पुनरुक्ति झाली

आहे; हे मान्य केल्यावाचून गत्यंतर नाही. इसवी सनाच्या सोळाव्या व सतराव्या शतकांत दक्षिण भारतातील तमिळनाडूच्या परिसरांत झालेली संस्कृत साहित्याची निर्मिति हे प्रकरण ग्रंथाच्या सुरुवातीलाच देऊन नंतर दीक्षित कुलपरंपरा व नीलकंठ दीक्षित यांच्यासंबंधीचे तीन भागांतले विवेचन केले असते, तर ते अधिक प्रभावी झाले असते. या ग्रंथाला ५ पानी शुद्धिपत्र जोडावे लागवे, व तरीहि 'बसवून' ऐवजी 'वसून' (पृ. १२५ ओळ १४), 'वृष्टी' ऐवजी 'दृष्टी' (पृ. १६७ ओळ ८) यांसारखे मुद्रण-दोष रहावे; आणि बऱ्याच ठिकाणी शब्दांतल्या 'ध' ऐवजी 'व' छापला जावा, ही गोष्ट मात्र खटकणारी आहे. तथापि, दक्षिण भारतांत १७ व्या शतकांत म्हणजे कालिदासानंतर जवळजवळ १२ शतकानंतरहि राजकारणाचा प्रत्यक्ष अनुभव घेऊन स्वतःच्या समृद्ध व्यक्तित्वाच्या जोरावर तत्कालीन संस्कृत साहित्याभिरुचीला योग्य वळण लावण्याचा प्रयत्न करणाऱ्या, सांकेतिकतेविरुद्ध बंड करणाऱ्या नीलकंठ दीक्षित या संस्कृत कवीचे जीवन व कार्य यांची साधार माहिती देणारा हा प्रबंध डॉ. जोशी यांनी सादर केला आहे ही गोष्ट महत्त्वाची ठरणारी आहे.

---

१९७७ नागपूर विद्यापीठ प्रकाशन, मूल्य रु. ७०.००.



रुद्राक्ष

उषा दातार

सौ. दातार या आजच्या विपुल लेखन करणाऱ्या लेखिकांपैकी एक आहेत. या पुस्तकांतच सुखातीला दिलेल्या यादीप्रमाणे एक कादंबरी आणि दोन कथासंग्रह त्यांच्या नांवावर रजू आहेत. शिवाय आणखी दोन कादंबऱ्या व एक कथासंग्रह प्रकाशनाच्या वाटेवर आहेत.

‘रुद्राक्ष’ वाचतांना त्यांची पूर्वीच्या लेखनांतून दृष्टीला पडणारी लेखनवैशिष्ट्ये पुन्हा ठळकपणे जाणवली. बहुधा उच्च मध्यमवर्गीय कौटुंबिक पार्श्वभूमि, अलंकारप्रचुरता आणि उखाणेवजा बायकी बोली यांचा सरास वापर, ही त्यांची सहज लक्षांत येणारी लेखनाची लक्षणे.

भय्यासाहेब विवलकर हे गर्भश्रीमंत, आजोळकडून सरदार घराण्याशीं नाते असलेले, कायद्याचे पदवीधर गृहस्थ. खानदानी घराणे आणि गर्भश्रीमंती असली, तरी त्यांची राहाती वास्तु इंद्रपुरी बांधतांना त्यांच्या वडिलांनीं सर्व स्थावर मालमत्ता गमावली असल्याने भय्यासाहेबांच्या हातांत फक्त नांवाप्रमाणे इंद्रपुरी असलेला भव्य बंगला आणि गांवांतल्याच कारखान्यांत असलेली ‘लॉ-ऑफिसर’ची नोकरी, एवढेच उरलेले आहे.

अवाढव्य इंद्रपुरीची व्यवस्था राखणे, साफसफाई करणे हे सुद्धा भारी खर्चाचे काम आहे. हिरवळ कापण्याकरितां वापरलेल्या कात्रीच्या धारेचा खर्चसुद्धा जिथे लक्षांत घेण्यासारखा आहे, तिथे इतर बाबी काय असतील याची कल्पनाच केलेली बरी.

परंतु इंद्रपुरीसाठीं होणारा खर्च एवढीच खर्चाची बाब नाही. प्रत्येक वर्षी वाढत जाणारा संपत्तिकर हा भय्यासाहेबांच्या आवाक्याबाहेरचा आहे. तरी तो भरून काढण्यासाठीं ते खाजगी वकिलीचा धंदा सुरू करतात. त्या धंद्याचे उत्पन्न, बोनस, वाढ, या रूपांनीं मिळणारी रक्कम, सर्व कांहीं कराच्या पायीं जाते. दिवसेंदिवस या ओझ्याखालीं ते दबून जात असतात. इंद्रपुरी भाड्याने देण्याचा किंवा विकून टाकण्याचा उपाय त्यांना सुचविला जातो. परंतु मनस्वी भय्यासाहेब ते मनावर घेत नाहीत. इंद्रपुरी हा विवलकरांच्या घराण्याचा मानविंदु आहे असे ते मानीत असतात.

त्यांच्या विद्यार्थिदशेत भेटलेल्या एका बैराग्याची भविष्यवाणी त्यांना भेडसावीत असते. ‘मस्त राज्य भोगशील, इंद्रपुरीत लोळशील, पर तुझ नांव लावणारा तुझा पुत्र वेडा व्हाईल. डोळ्याम्होरं चिंघा फाडील कापडाच्या.’ – तीन मुलींनंतर पत्नीला न कळवितां ते ऑपरेशन करून घेतात आणि बैराग्याच्या भविष्याची शक्यताच नाहीशी करतात. खरे तर ‘रुद्राक्ष’ ही शोकांतिका होण्याची शक्यता येथेच संपली. फार झाले तर डोईजड झालेली इंद्रपुरी आणि माघार न घेणारे भय्यासाहेब यांमधून भय्यासाहेबांचा पराभव होणे एवढीच शक्यता होती. परंतु तसे झाले, तर कादंबरीचे प्रयोजनच काय राहिले ? रुद्राक्ष बैराग्याचे भविष्य तर खरे व्हायलाच हवे. कारण तसे पुष्कळ पडताळे भय्यासाहेबांन

ओलले आहेत. मग दिला हेमूला ( भय्यासाहेबांचे आश्रित कुटुंब गोपाळराव आणि नंदाई यांचा मुलगा ) दत्तक. त्याने वेडे होण्यासाठी कांहीं कारण हवे म्हणून भय्यासाहेबांची धाकटी मुलगी कांचन आणि हेमू, यांच्यातील प्रेम ओघानेच आले ! दत्तकविधानाच्या वेळी कांचन बाहेरगांवी असणे, घरी आल्यावर हा प्रकार कळल्यावर तिने तळ्यांत जीव देणे, हे सर्व आवश्यकच आहे ! जीव तळ्यांतच कां देते ती ? तळ्यासंबंधी आणि कांचनच्या तेथे घसरून पडण्यासंबंधी सूचक उल्लेख आधी आहेतच. एखाद्या हिंदी चित्रपटासारखे हे सर्व वाटते. मुळांतच कादंबरी होण्याइतका आशय नसलेला कथाविषय. परंतु लांबलचक संवाद, वर्णने, त्यांची पुनरुक्ति, यांची भर घालून कादंबरी एकाच बहात्तर पृष्ठांपर्यंत ताणलेली आहे.

इंद्रपुरीचे वर्णन आणि खर्चाची कलमें ही वर्णने वारंवार येणे सुसंगतच आहे. परंतु देवकीच्या बाळंतपणाच्या वेळचा देखावा, त्यावेळचे भय्यासाहेबांचे वर्तन, त्याविषयी इतरांचे बोलणे, इतरहि वेळचे जिजी ( देवकीची बहीण ), बाबुराव, नंदाई, हेमू, कांचन यांच्या मधील संवाद स्वतंत्रपणे चांगले असले, तरी कथाविषयाला कोणतीहि गति देणारे नाहीत.

व्यक्तिरेखांचा एकांगीपणा – ही आणखी एक खटकणारी गोष्ट. देवकी अबोल, सोशिक, दुबळी, तशीच नंदाई. नंदाई आणि गोपाळराव आश्रितच आहेत. त्यामुळे त्यांचे सेवाव्रत कायम चालूच. जिजी आणि बाबुराव हे माया करणारे. मोठ्या दोन मुली ( गार्गी आणि मैत्रेयी ) रूपाने सुमार, तशा बुद्धीने आणि गुणानेहि सुमारच. कांचन रूप, गुण व बुद्धि यांची दैवी देणगी मिळालेली. हेमूहि तिला शोभेसाच. भय्यासाहेब मात्र अनवधानाने जरा वेगळे रंगविले गेले आहेत. एकीकडे ते आधुनिक विचारांचे आहेत, परंतु मनांत कोठेंतरी सरंजामी प्रवृत्तिहि जागी आहे. दिलदारपणे ते हेमूच्या शिक्षणाची जबाबदारी घेतात. उमदेपणाने इंद्रपुरीचा डोईजड कारभार पेलीत असतात. परंतु दुसरीकडे मात्र मध्यमवर्गीय हिशेबीपणा जप्त असतात. इंद्रपुरीसारख्या राजवाड्याचा मालक आपला रुबाव आणि शान यांच्यापार्थी हिंदी चित्रपटांतील बापासारखा कर्जबाजारी होऊन इंद्रपुरी गहाण टाकील. परंतु भय्यासाहेब तसे करीत नाहीत. ते आपल्या बायको-मुलींच्या मागण्या धुडकावून लावतात. मुलींच्या नांवाच्या विभ्याच्या पैशांत बसतील त्या स्थळांशी मुलींची लग्ने लावून देतात. पन्नास रुपयांच्या बायकांच्या चिट्फंडामध्ये देवकी सभासद राहू शकत नाही. हा खरा दांत कोरून पोट भरण्याचा प्रकार झाला. 'आव टिकवायचा तर थोडीफार घंस ही पडणारच. हिशेबावर बोट ठेवून कधी रुबाव मिरवतां येईल !' असे म्हणणाऱ्या भय्यासाहेबांना वरील वागणे शोभत नाही. परंतु आदर्श चित्रणाच्या नादांत लेखिकेला हे भान राहिलेले दिसत नाही. लेखिकेचाहि बैराग्याचे भविष्य खरे करण्यासाठी सर्व खटाटोप. परंतु त्यांतला अर्धा भाग सुद्धा खरा ठरत नाही. 'मस्त राज्य भोगशील, इंद्रपुरीत लोळशील' हे भविष्य एखाद्या खुशालचंदाच्याच

**चौवीस : आलोचना**



बावर्तीत खरें ठरूं शकेल. सदैव काळजीनें ग्रस्त असलेले भय्यासाहेब राज्य भोगतात असें म्हणतां येणार नाही. आणि इंद्रपुरीच्या संपत्तिकराची माहिती सर्व परिचितांना झालेली असल्यामुळे त्यांना वाटत असलेला रुबाव आणि आवहि राहिलेला नसतो. कच्चे दुवे आणखीहि बरेच आहेत. वी-टेक् झालेला हेमू आपलें कांचनवरील प्रेम प्रकट करीत नाही किंवा दत्तक विधानाला हरकतहि घेत नाही. सदैव बैराग्याचें भविष्य आठवून कष्टी होणारे भय्यासाहेब दत्तकाच्या वेळींच तेवढे भविष्य कसें विसरतात ! आणि दत्तक घेऊनहि या खांद्यावरचें ओझे त्या खांद्यावर या पलीकडे फरक काय पडणार होता ? पण अमुक एका तऱ्हेनें कादंबरी पुरी करायची असें ठरविल्यावर या विसंगतीकडे कोण लक्ष देणार ?

आचवळ कुटुंबाचें एक उपकथानक मूळ विषयाला जोडलेलें आहे. त्यांच्या कारखान्याच्या प्लॅनसंबंधीचें बोलणें म्हणजे कादंबरीच्या पृष्ठसंख्येंत भर घालणें, एवढेंच आहे.

कोणत्याहि भावनाविष्कारासाठीं उपमा, उत्प्रेक्षा, अतिशयोक्ति यांचा वापर सदळपणें केलेला आहे. व्याकुळ झाली, तुफान खळमळ माजली, मानबिंदु विव्दळला, स्तिमित झाली इ. शब्दप्रयोग वारंवार भेटतात. टोकाची भाषा, अतिशयोक्त वर्णनें यांचा लेखिकेला सोसच आहे. कथानकाशीं विसंगत असलीं, तरी लेखिका त्यांचा वापर करते. देवकीचें मुलासाठीं झुरणें स्वाभाविक आहे. परंतु 'अंधाराची, सीमारेषा न मानणारा बेदरकार युवक, वृद्धापकाळाचा आधार, सासरीं गेलेल्या बहिणींना मायेनें माहेरीं साद घालणारा भाऊराया - 'हें तिचें झुरणें खोटें आहे. तिचा अनुभवच याच्याशीं जुळणारा नाही. तिला भाऊ आहे. पण भावाचें घर हें तिचें माहेर नाही, तर जिजीचें, बहिणीचें घर हें तिचें माहेर आहे. तिच्या लग्नापासून ती तिच्या मुलीचीं लग्नां जमविण्यापर्यंत तिच्या संसाराचा भार जिजी उचलते.

वर्णनाच्या नादांत मध्येच चुकीचा ऊनोक्तीचा आश्रय घेतला जातो. पहिलेंच पावसाचें वर्णन करतांना 'शॉवर सोडल्यासारखी कोसळ सुरू होती.' असें वाक्य येतें. राक्षसी थैमान घालणारा आणि सैतानी सरी असणारा पाऊस त्यालाहि 'शॉवर'ची उपमा हवी ! कथानकांतील विसंगतीकडे लक्ष न देण्याचें ठरविलें, तर मात्र लेखिकेचें शब्दसामर्थ्य लक्षणीय आहे. केवळ शब्दांच्या आकर्षणानें वाचक संवादामागून संवाद पार करीत जातो. नेमक्या शब्दानें इंद्रपुरी डोळ्यांपुढें उभी राहाते. अलंकारप्रचुर भाषा आहे, तरी बोजड शब्दयोजना नाही. नेहमीच्या प्रचारांतील म्हणी आणि वाक्प्रचार यांचा उपयोग. यामुळे घरगुती वातावरण लगेच तयार होतें. एवढें चांगलें शब्द सामर्थ्य असलेल्या लेखिकेनें असें उथळ, कृत्रिम लिहूं नये असें वाटतें.

राजा प्रकाशन, सी / ८, इंद्रवदन सोसायटी, पद्माबाई ठक्कर रोड, माहीम, मुंबई ४०० ०१६.  
मूल्य रु. २०.००



## साहित्य अकादेमीची संग्राह्य पुस्तके



प्राचीन भारतीय लिपिमाला :

लेखक : रायबहादुर पंडित गौरीशंकर हीराचंद ओझा

अनुवादक : डॉ. लक्ष्मीनारायण भारतीय

१३०-००

सार्थवाह : डॉ. मोतीचंद्र

अनुवादक : मा. कृ. पारधी

१५-००

साइखड्यांच्या खेळाची गोष्ट : ( बंगाली कांदवरी )

लेखक : माणिक बंद्योपाध्याय

अनुवादक : अशोक शहाणे

१८-००

आगरकर लेखसंग्रह : संपादक - ग. प्र. प्रधान

( तिसरी आवृत्ती )

२५-००

केतकर लेखसंग्रह : संपादक - डॉ. य. दि. फडके

१८-००

काव्य आणि कविता ( मौलाना अल्ताफ हुसेन हाली यांच्या

' मुकद्दमा शेर - ओ - शायरी ' या उर्दू ग्रंथाचा अनुवाद )

अनुवादक : श्रीधर रंगनाथ कुलकर्णी

६-००

प्रातिनिधिक लघुनिबंधसंग्रह : संपादक - के. ज. पुरोहित

( दुसरी आवृत्ती )

१०-००

सात युगोस्लाव लघुकथा : अनुवादक - गौरी देशपांडे

६-००

कन्नड साहित्याचा इतिहास : डॉ. आर. एस. मुगळी

अनुवादक : गौरीश कैकिणी

३०-००

आसामी साहित्याचा इतिहास : बिरिंचीकुमार बरुआ

अनुवादक : डॉ. जी. व्ही. तगारे

२५-००

साहित्य अकादेमी - प्रादेशिक कार्यालय

१७२, मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालय मार्ग,

दादर, मुंबई - ४०० ०१४.

फोन : ४४ ५७ ४४

पुण्यांतील मुद्रकांची मनोगतें

‘मुद्रणप्रकाश’ : हीरकमहोत्सव अंक

‘पूना प्रेसओनर्स असोसिएशन’च्या हीरक महोत्सवानिमित्त संस्थेच्या ‘मुद्रण-प्रकाश’ या मुखपत्राचा खास अंक

प्रसिद्ध झाला आहे. या विशेष अंकाचें संपादन शंकर सारडा यांनीं केलें असून ‘कल्पना मुद्रणालया’नें मुद्रण केलें आहे. अर्थातच अंक अंतर्बहिः देखणा झाला आहे.

मुद्रणक्षेत्राशीं संबंधित अशा पुणेकर मंडळींचा परिचय, त्यांचे अनुभवाचे बोल, कांहीं मान्यवरांच्यो मुलाखती, लेख, असें या २७५ पानीं अंकाचें स्वरूप आहे. मुख्यतः व्यक्तिविषयक मजकुरानें अधिक जागा व्यापली आहे. ‘असोसिएशन’शीं संबंधित व्यक्तींचीं छायाचित्रेहि त्यासोबत आहेत.

अशा गौरव-अंकांची उभारणी नेहमीच हौसेनें झालेली असते; संस्थेशीं संबंधित व्यक्तींनीं आपल्या नित्याच्या व्यापांतून सवड काढून त्याचें काम केलेलें असतें. त्यांमुळें असे गौरवांक अनेकदां कामचलावू, वेळ मारून नेणारे असे दिसतात. ‘मुद्रण प्रकाश’चा हा खास अंक मात्र मुद्रकांच्या गौरवाबरोबरच वाचकाला खूप उपयुक्त माहिती देऊन जातो. निरनिराळ्या लोकांचीं धोरणें, त्यांच्या नित्याच्या अडचणी, कामगारांबद्दलचा दृष्टिकोन, आयुष्यांतील चढउतार, निरनिराळ्या लोकांबद्दलचे अनुभव, सरकारी कामकाजाचे नमुने, गिऱ्हाइकांची वृत्ति, अशी विविध प्रकारची माहिती या अंकांत पानोपानीं विखुरली आहे. मुद्रणव्यवसायाबद्दल ज्याला थोडेंफार तरी कुतूहल आहे, अशा प्रत्येकाला हा अंक नक्कीच वाचावासा वाटेल.

अंकांतील विविध व्यक्तींच्या धांवत्या परिचयांतूनहि या व्यक्तींचें कर्तृत्व लक्षांत येतें. नवीन वळणाचा टाईप निर्माण करणाऱ्या गणपतराव विजापुरे यांनीं, दुसऱ्या महायुद्धाच्या काळांत कापलेला कागद ( sheets ) मिळेनासा झाला, तेव्हां ‘रोल पेपर कटिंग मशिन’ तयार करून अडचणीवर मात केली, हें कळतें; प्रचंड कामाचा ढीग अत्यंत शांतपणें हातावेगळा करणारे शासाहेब पटवर्धन नजरेंत भरतात; हमखास पैसा मिळवून देणाऱ्या शालेय पाठ्यपुस्तकांच्या प्रकाशनास कायम नकार देणारे ‘कॉन्टिनेटल’चे अनंतराव कुळकर्णी लक्षांत राहातात; रझाकार चळवळीच्या वेळीं निर्वासित म्हणून मराठवाड्यांतून पुण्यांत येणारे, परंतु पुढें आपल्या कर्तबगारीवर परदेशांतील मोठ्या पदव्या संपादून परतल्यावर इतरत्र नोकरी न स्वीकारतां निष्ठेनें पुणें विद्यार्थी गृहांतच राहणारे प. म. कुळकर्णी मनावर ठसा ठमटवून जातात; तसेंच ‘तुम्ही कमीत कमी किती वेळांत ब्लॉक देऊ शकाल ?’ या जयंतराव देवकुळे यांच्या प्रश्नास, ‘आपण ऋहा पितो आहोत ना ? चहा पिऊन झाल्याबरोबर तुमच्या हाती ब्लॉक देऊ शकेन मी,’ असें आत्मविश्वासानें सांगणारे विनायकराव जोशी लक्षांत राहातात. या खास अंकाचें लेखन अत्यंत मनःपूर्वकतेनें झालें असल्याचेंच हें द्योतक आहे.

या निरनिराळ्या व्यक्तींच्या व्यवसाय चालविण्याच्या पद्धति, दृष्टिकोन, वृत्ति किती भिन्न आहेत हे पाहिले म्हणजे आश्चर्य वाटते. बालोद्यान छापखान्याचे संस्थापक व मालक शं. बा. सहस्रबुद्धे यांचे मत पाहा: 'घंघाला कर्ज असावेच आणि ते कधी फेडू नये...सावकारांना वेळच्या वेळी व्याज दिले म्हणजे झाले. घंघाला कर्ज असले म्हणजे घंघेवाला आपला उद्योग नीट करतो व त्याला विवंचना लागते.' माधव प्रिंटिंग प्रेसचे पु. वि. पटवर्धन म्हणत की 'एक वेळ घरात तांदूळ नसला तरी चालेल पण छापखान्यात कागद हवा.' ज्ञानविलास छापखान्याचे बाळाभाऊ जोशी यांची "दरमहा आपल्या घंघाच्या प्रगतीचा आलेख (ग्राफ) काढण्याची पद्धत असे व तो आलेख जसा कमीजास्त होई तसे ते आपल्या जमाखर्चाचे कोष्टक बसवीत." कांती प्रेसचे कांतिभाई पारीख हे लग्नपत्रिकांच्या बाबतीत "ग्राहकांना विशेष गॅरंटी देतात व या गॅरंटीचा उपभोग घेणारे ग्राहक कायम स्वरूपात कांती प्रेसमध्ये छपाईसाठी येत असतात. त्यामध्ये ग्राहक २०० रु. बिल असल्यास ४०० रु. देऊन...स्वतः आनंदी होतात व दुसऱ्यास आनंदी करतात. ही एक 'मिस्टरी' गुप्तकथा आहे. माहिती पाहिजे असल्यास कांतीभाई पारीख यांना भेटा." पा. रं. अंबिके यांचे खडे व तात्त्विक बोल असे आहेत: "आपल्याजवळील भांडवालाचा आणि इतर तरतुदींचा विचार करूनच हा व्यवसाय सुरू करावा. 'अंथरूण पाहून पाय पसरणे' ही यशाची गुरुकिल्ली आहे. या व्यावहारिक तत्वाचे विस्मरण हे अंगीकृत कार्याचे मरण आहे, असे खास समजावे."

या व्यक्तिविषयक मजकुरांतून व्यावसायिक अडचणींनाही वाचा फुटली आहे. 'मुद्रण—व्यावसायिकाला लहानमोठ्या १८-१९ कायद्यांना तोंड द्यावे लागते. केव्हा कोणत्या कायद्याच्या कचाट्यात तो सापडेल याचा नेम नसतो...सोपे व सुटसुटीत कायदे झाल्यास मुद्रकांच्या गळ्याभोवती आवळलेला फास बराच कमी होऊ शकेल.' असे कनकमल मुनोत यांनी म्हटले आहे. 'टाईप मुद्रणाचा घंघा माझ्या मते कटकटीचा, त्रासाचा व लाचारीचा आहे असे माझे इतर अनेक छापखाने पाहूनही निश्चित मत झालेले आहे.' असे समर्थ आर्ट प्रेसचे मा. द. गोळे यांनी लिहिले आहे. पा. रं. अंबिके यांचा अनुभव असा आहे की—'अनेक सरकारी यंत्रणेचे इन्स्पेक्टर (मुद्रणालयाला) भेटी देत असतात. पाऊस कधी पडेल अगर वारा कधी वाहील हे जसे सांगता येत नाही तसेच कोणत्या खात्याचा इन्स्पेक्टर कधी येईल हे सांगता येत नाही...(इतर सर्व विवंचनेपेक्षा इन्स्पेक्टरना तोंड कसे द्यावे हीच खरी डोकेदुखी आहे. सरकारने जर याबाबत अधिक सोपा व सरळ आणि जरूरीचा मार्ग यातून काढला तरच तो मुद्रकांना उपयुक्त ठरेल आणि त्यास आपला व्यवसाय करणे सुलभ होईल.'



कामगारांच्या बाबतीत श्रीराम प्रिंटिंग प्रेसच्या म. गो. पवारांनी लिहिले आहे की: 'कामगारांना कितीही पैसे जास्त दिले तरी त्यांचे समाधान नाहीच होत. कामाचे वावत मात्र प्रगती अजिबात नाही.' चित्रशाळा प्रेसचे व. ग. देवकुळे यांचेहि असेच मत आहे. 'सुशिक्षण देऊ शकणाऱ्या व्यवसायात अशिक्षित कामगारांचा भरणा व त्यांच्या चुकांचे सहन करण्याचे प्रसंग जास्त! चित्रशाळा प्रेसचे अस्तित्व धोक्यात येण्यास कामगारांचा कृतघ्नपणाच कारणीभूत झाला असे माझे मत आहे. कामगारांच्या संघटना ह्या पैशासाठी धंद्याचे वाटेल ते नुकसान करतात; ते करण्याला कामगारांना प्रवृत्त करतात, असाच माझा अनुभव आहे. जेव्हां बाहेरची परिस्थिती बिघडते तेव्हां पगारवाढ व अन्य बक्षिसे, पैसे मागितले जातात.' प्रिंटेकस्ट प्रेसचे सर्जेराव धोरपडे यांच्या अनुभवांतूनहि हाच निष्कर्ष निघाला आहे: 'मालक कामगारांवर जुलूम करतो, त्यांचे शोषण करतो असे म्हटले जाते. पण त्यावर आता माझा विश्वास नाही. कामगार केवळ पैशात रस घेतो. कमीत कमी श्रमात जास्तीत जास्त पैसा मिळावा ही त्याची अपेक्षा असते. मालकाबरोबर थांबण्याचा, लॉयल्टीचा अनुभव त्याजकडून अपेक्षण्यात अर्थ नसतो. कामगारांशी त्यामुळे त्यांना समजेल अशा रीतीनेच वागावे लागते.' या बाबतीत थोडा वेगळा विचार मांडला आहे, तो आर्यभूषण मुद्रणालयांच्या शासाहेब पटवर्धनांनी. 'कामगारवर्गाचा आपल्या व्यवसायातील सहभाग किती मौलिक आहे याचा विचार भावी व्यवस्थापकांनी करावयास पाहिजे. व्यवसायात होणारा सर्वच नफा मालकाने घ्यावा, हे कितपत योग्य आहे हेही पाहिले गेले पाहिजे. व्यवसाय ही संस्था म्हणून मानली गेली, पगारी कामगाराप्रमाणे मालक हा संस्थेचा नोकरच आहे असे मानले गेले तरच व्यवसायाची खरी ऊर्जितावस्था होऊ शकेल.' असे त्यांनी म्हटले आहे. अर्थात कामगारांच्या संघटना आहेत. त्यामुळे संघटनेच्या बळावर 'ते आक्रमक होऊ शकतात हे आपण पाहतोच. मुद्रकांच्या संघटना झाल्या तर तुल्यबळ सामना होऊ शकेल' असेहि त्यांनी नमुद केले आहे. मुद्रकांनी आपले अनुभव सांगतांना लक्षांत ठेवायला हवी होती अशी एक गोष्ट: कामगारांना कायद्यानुसार सबलत मिळू नयेत म्हणून त्यांची संख्या आणि कामाचे दिवस कायद्याच्या कक्षेत येणार नाहीत याची दक्षता घेणारेहि मालक आहेत.

कांहीं मुद्रकांनी गिन्हाईकांच्या वृत्तीचे नमुने सांगितले आहेत, ते गंमतीदार आहेत. श्री. पा. रं. अंबिके यांनी म्हटले आहे: 'बिले बुडविण्यात वकील, संपादक, प्रकाशक यांचा भरणा अधिक आहे.' मनीषा प्रिंटर्सच्या श्री. वि. खेर यांचा एक अनुभव असा आहे: "एकदा वकिलाचे लेटरहेड छापले. त्याला सुरुवातीलाच दर सांगितला होता, पण त्याने फक्त २० रु. दिले व वर म्हटले, 'हे मी जास्तच दिले आहेत.' अर्थात स्वतःच्या विश्वासातले पैसे घालून त्या वकील महाशयाचे २० रु. मनिऑर्डरने परत केले."

हिंदसेवक छापखान्याच्या वि. ना. दाते यांनी वेस्टर्न रेल्वेच्या एका कामापैकी शिल्लक कागदाचा हिशेब कळवला, तर कागद शिल्लक राहिल्याचें कळवल्याबद्दल 'कीप द बिल अँड गेट आऊट !' असें त्यांना सुनावण्यांत आलें ! अर्थात गिऱ्हाइकांबद्दलचे चांगले अनुभवहि वाचायला मिळतात. श्री. वि. खेर यांनी लिहिलें आहे: "एका कंपनीचा मी प्रथमच एक जॉब करण्यास घेतला...माल कंपनीत नेऊन दिला व चार दिवसांनी पत्र आले की काम पसंत नाही. सबब परत न्यावे...मी प्रामाणिकपणे सांगितले की मी नवीन आहे, अद्याप अनुभव नाही. पुढील कामाच्या वेळी दक्षता घेईन. अधिकारी म्हणाले, 'आम्ही एकूण बिलपैकी ५०% रक्कम कापून तुम्हांला रक्कम देऊ.' मी त्वरित म्हणालो, 'मला मान्य आहे.' पण प्रत्यक्ष बिल मात्र सर्व रकमेचे मिळाले व सोबत उत्तेजक असे पत्र पण मिळाले."

याबरोबर हेंहि नमुद व्हायला हवें होतें की, ठरलेल्या वेळेवर काम पुरें करून न देणारे व संपादक प्रकाशकांचें यामुळें नुकसान करणारेहि मुद्रक आहेत. आगाऊ पैसे घेऊनहि काम पुरें करून न देणारे मुद्रक आहेत.

सरकारी वृत्तीचा मासला श्री. वि. ना. दाते यांनी नमुद केला आहे. आजारपणांत हवापालट म्हणून बाहेरगावी जावें लागल्यानें, सरकारी कचेरीकडे पाठवायची माहिती थोड्या उशिरां पाठवीत आहे असें त्यांनी कळवलें, तेव्हां त्या पत्राचाच आधार घेऊन, योग्य काळांत माहिती न पाठविल्याबद्दल त्यांच्यावर खटला भरण्यांत आला आणि शिक्षाहि सुनावली गेली. दंडाची रक्कम भरल्यानंतर सरकारी अधिकाऱ्याच्या मदतनिसानें ऐकवलें: 'पत्र पाठविण्याचा शहाणपणा का केला, व पुरावा का मिळवून दिला ?' या मदतनिसानें शिकविलेलें शहाणपण मी अद्यापहि पूर्णपणें शिकलों नाहीं, असें दाते यांनी म्हटलें आहे.

या व्यवसायिक अंगोपांगांबरोबरच दृष्टीस पडणारी संबंधित व्यक्तींच्या आयुष्याची वळणें मनांत घर करून राहणारी आहेत. मुद्रण साहित्य भांडाराचे हरिभाऊ गद्रे यांचें बालपण अत्यंत सुस्थित अवस्थेंत गेलें...परंतु त्यांच्या वयाच्या अकराव्या वर्षी वडिलांचें निधन झालें आणि सर्व स्वरूपच पालटलें. एका दिवसात ११ वर्षांचें हरिभाऊ प्रौढ गृहस्थ बनले. लहान भावंडांच्या शिक्षणाची व पालनपोषणाची जबाबदारी त्यांच्यावर येऊन पडली. 'माझ्याजवळ दरमहा तुम्हांला तुमच्या धान्य व किराणा मालाचे पैसे देण्याची ताकद नाही, परंतु ४-५ वर्षांनी मी स्वतः मिळवायला लागल्यानंतर तुमची पै न पै परत करीन' असें वयाच्या अकराव्या वर्षी दुकानदाराला सांगणारे हरिभाऊ व ५ वर्षे कसलाहि विकल्प मनांत न आणतां गद्रे कुटुंबीयांच्या पाठीशीं उभा राहणारा दुकानदार, असें विरळा दृश्य येथें दिसतें. 'ज्या वेळेस कोणी एक पैसाही देण्यास तयार नव्हते'

**तीस : आलोचना**



तेव्हां श्रीविद्या प्रकाशनाचे मधुकाका कुळकर्णी यांना ५००० रूपये पाठविणारे नाशिकचे ग. वि. अकोलकर लक्षांत राहातात; त्याचप्रमाणे 'माध्यमिक शिक्षण मंडळाचे धोरण माझ्या मंजूर पुस्तकांना पोषक न झाल्यामुळे माझ्या ४ लाख रूपये किंमतीच्या पुस्तकांची रद्दी झाली' हे मधुकाकांचे निवेदन मनाला हादरा देऊन जाते. वेदविद्या मुद्रणालयाचे श्री. दत्तोपंत सरदेसाई हे एका बसमधून पडले व या अपघातामुळेच पुढे त्यांचे निधन झाले. परंतु, मृत्यूपूर्वी 'आपण बसमधून उतरण्याची घाई केल्यामुळे या अपघाताची जबाबदारी आपल्यावरच आहे' असे त्यांनी सांगितले व बसच्या ड्रायव्हर-कंडक्टरांना मोकळे केले !...माणसाने आपले कर्तव्यकर्म शक्य तितक्या चांगल्या तऱ्हेने पार पाडावे व त्याचे फळ ईश्वराधीन ठेवावे, अशा वृत्तीने वागणाऱ्या बाळाभाऊ जोशी यांच्या जीवनातील एक प्रसंग असा आहे: त्यांचे एक अपत्य आजारी पडल्यावेळी ते अर्थातच त्याची काळजी घेत होते. पैशाची दुरवस्था असल्यामुळे टांगा करण्याच्या भानगडीत न पडता आपल्या कडेवरून मुलाला घेऊन ते दवाखान्यांत जात असत. त्यांना कोणी सल्ला दिला की, अमक्या डॉक्टरला बोलावून आणा. त्यांनी स्पष्ट नकार दिला आणि म्हटले, 'परमेश्वराच्या मनात असेल त्याप्रमाणे होईल' दुर्दैवाने ते अपत्य परमेश्वराच्या घरी गेले.

याखेरीज इतरही महत्त्वपूर्ण मजकूर अंकांत आहे. शासकीय मुद्रणालयाचे स. आ. सप्रे यांचा 'मुद्रण ही एक जीवनपद्धती' हा माहितीपूर्ण लेख. पुढील मजकूर वानगी-दाखल पाहावा: "कोणत्याही ग्रंथांत फार तर आठ दहा टक्के नवे विचार असतात. मॅकलुहनच्या ग्रंथात हे प्रमाण पंचाहत्तर टक्के असते असे म्हणतात. त्याचा 'द गटेन्बर्ग गॅलेक्सी' हा ग्रंथ अद्भुतच समजला पाहिजे...मुद्रण सरळ रेषेत असते, त्यामुळे मानवी अनुभवाचे विश्वच सपाट झाले असे तो म्हणतो. डोळ्यांचे महत्त्व वाढले व कर्णेन्द्रियांचे कमी झाले. ग्रंथामुळे माणसाचे सामाजिक जीवन विस्कळीत झाले असा त्याचा दावा आहे."; मॅजेस्टिक बुक स्टॉलचे केशवराव कोठावळे यांची मुद्रक या नात्याने घेतलेली मुलाखत पाहा: 'स्वतःचे मुद्रणालय चालविण्यापेक्षा इतर मुद्रणालयातून कामे करून घेणे सोयीचे असते,' असे मत त्यांनी व्यक्त केले आहे. श्री. के. क्षीरसागर यांनी लेखकांच्या भूमिकेतून केलेल्या तक्रारीतील एक पाहा: ( माझ्या पुस्तकांत बऱ्याच चुका राहिलेल्या असल्यामुळे ते विद्यापीठाने अभ्यासक्रमांत लावू नये असे आपण वारंवार सांगत असतांनाहि-बहुधा प्रकाशकाच्या इच्छेखातर-ते पुस्तक अभ्यासक्रमांत लावले गेले, असे त्यांनी नमूद केले आहे. श्रीविद्या प्रकाशनाचे मधुकाका कुळकर्णी यांचे मुद्रकांबाबतचे अनुभव; मुंबईच्या रॅशनल आर्ट अँड प्रेसचे संचालक श्री. जयंतराव देवकुळे यांची परखड मते-त्यापैकी एक: 'पुण्यातील मुद्रणव्यवसाय कितपत अद्ययावत आहे?' डॉ. अरविन्द मंगरूळकर यांचा संस्कृत-अर्धमागधीबाबतच्या अनास्थेविषयीचा लेख;



सुप्रसिद्ध मुद्रितशोधक य. ए. धायगुडे यांचा 'माझे शिल्पकार' हा लेख; इत्यादि साहित्यहि लक्षवेधक आहे. शासाहेब पटवर्धनांचा लेख तर नव्या मुद्रकांनी सतत स्मरणांत ठेवावा इतक्या महत्त्वाचा आहे.

अर्थात, या अंकात कांहीं उणिवा नाहीत असें नाही. मुद्रकांसंबंधी एक दोन उल्लेख आधीं केले आहेत. आणखी एक दोन गोष्टी: संगम प्रेसचे पटवर्धन, माणूस साप्ताहिकाचे माजगांवकर, इत्यादि प्रमुख व्यक्तींबद्दलचा मजकूर अंकांत आढळत नाही. खुद्द पुणे मुद्रक संघाच्या कार्याची माहिती स्वतंत्रपणे दिलेली नाही. अनेक मुद्रकांचे निवेदन एकसुरी, ढोबळ पद्धतीचे झाले आहे. परंतु असें असले तरी अंक संग्राह्य आहे, यांत शंका नाही.

---

मुद्रण प्रकाश : हीरक महोत्सव विशेषांक, मे-१९८०; अतिथि संपादक : शंकर सारडा; १०७८ सदाशिव, पुणे ४११०३०; मूल्य रु. १५.००

आलोचना

एक आगामी

विशेषांक

कवितेचे आकलन : कांहीं अंगे

यासंबंधी आणि कवितेच्या

अध्यापनाविषयी कांहीं निबंध

बत्तीस : आलोचना

Vol. 18

ALOCHANA



- Literature, literary criticism and Aesthetic Approach :  
A discussion.
- AVASHESH, poems by F. M. Shinde critically analysed and appreciated.
- Poems of Neelkanth Dixit : A thesis critically examined.
- Rudraksha, a novel by Usha Datar, critically examined.
- MUDRAN PRAKASH : An Introduction of a Special Number.

ALOCHANA : Exclusively devoted to Criticism of  
Literature and other Arts

Editor VASANT K. DAVTAR

Annual Subscription Rs 20/- (In India)

Rs. 30/- (Abroad)

This Issue : Rupees 2/-

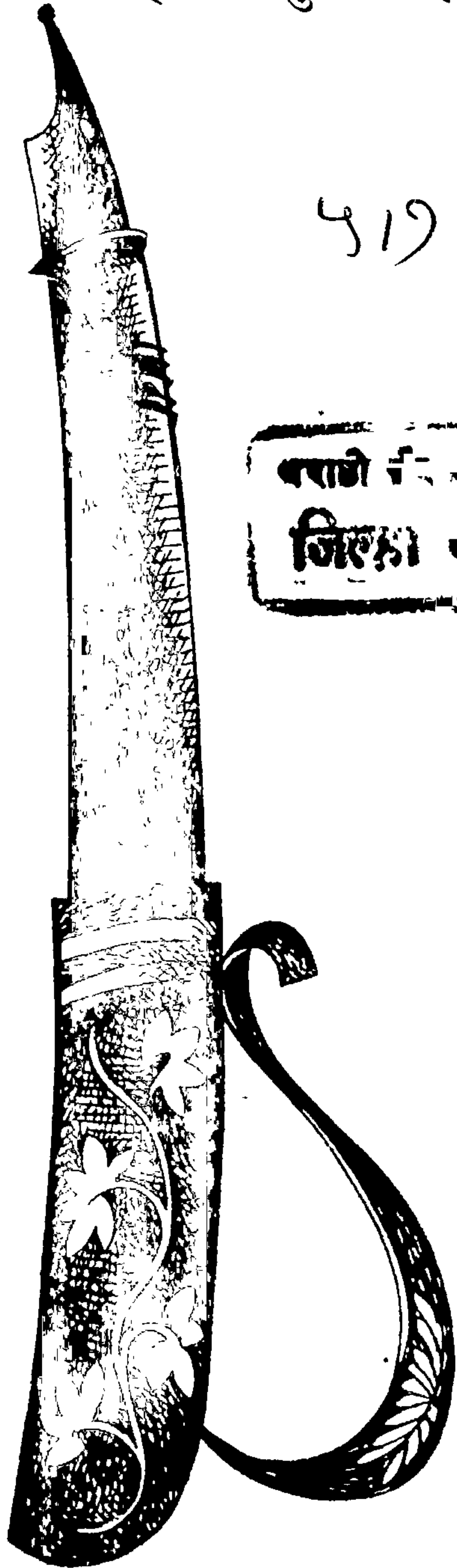
(excluding Postage)

33, Shefalee Mahim Makarand Sahanivas,  
1074, Swatantryaveer Savarkar Marg  
Mahim, Bombay, 400 016. India

आलोचना वर्ष अठरावें अंक सहावा फेब्रुवारी एकोणीसशें

५१७

बराडी चिन्हा  
जिल्हा प.प.





Vol. 18

ALOCHANA



- Literature, literary criticism and Aesthetic Approach :  
A discussion.
- AVASHESH, poems by F. M. Shinde critically analysed and appreciated.
- Poems of Neelkanth Dixit : A thesis critically examined.
- Rudraksha, a novel by Usha Datar, critically examined.
- MUDRAN PRAKASH : An Introduction of a Special Number

ALOCHANA : Exclusively devoted to Criticism of  
Literature and other Arts

Editor VASANT K. DAVTAR

Annual Subscription Rs. 20/- (In India)

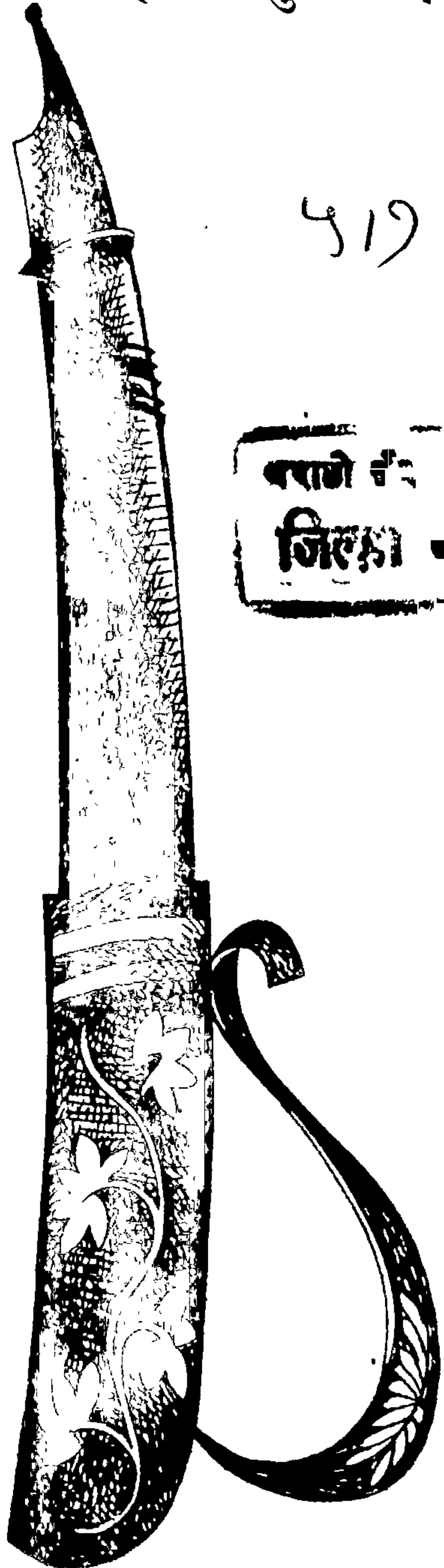
Rs. 30/- (Abroad)

This Issue Rupees 2/-

(excluding Postage)

33, Shefalee Mahim Makarand Sahanivas,  
1074, Swatantryaveer Savarkar Marg  
Mahim, Bombay, 400 016. India

आलोचना वर्ष अठरावें अंक सहावा फेब्रुवारी एकोणीसशें



५१७

बराहो वंद  
जिरहा व १५ ०१ ७७

## साहित्य-सल्लागार-मंडळ

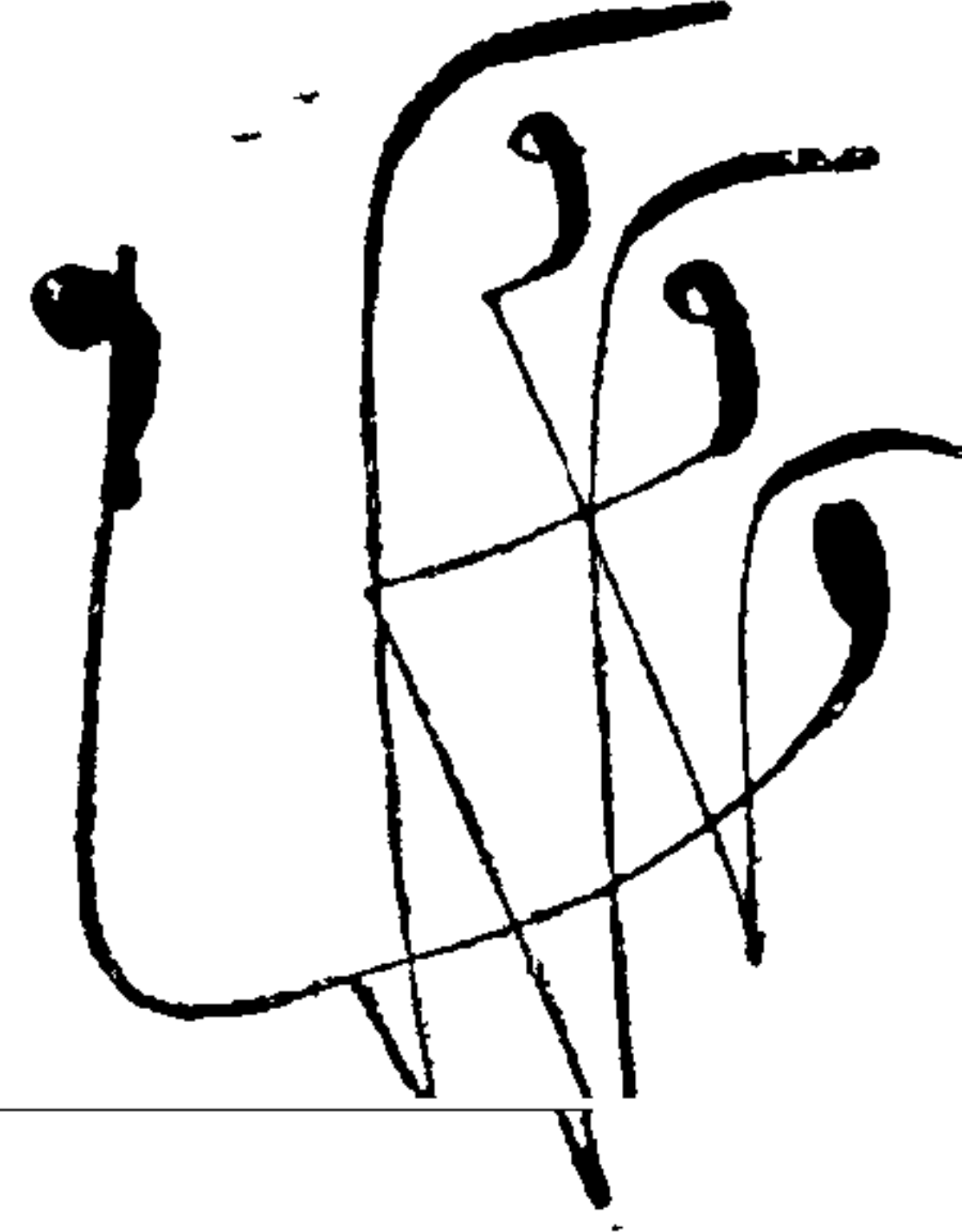
अनंत काणेकर पु. ल. देशपांडे मं. वि. राजाध्यक्ष

‘ओढुंढर’च्या निमित्तानें मराठीतील काव्यविचार  
आणि काव्यसमीक्षा : ‘ओढुंढर’विषयीं वेगवेगळ्या  
आकलनांच्या संदर्भांत : २. पंखपैल : २५.  
आतून बंद बेट : ३०

Vol. 18

ALOCHANA

No. 6



- Appreciations and interpretations of ‘AUDUMBAR’ - A critical Study.
- ‘PANKHAPAIL’ by Narendra Bodke, critically reviewed.
- ATUN BAND BET by Shridhar Shanware, a critical observation.

वर्ष अठरावें अंक सहावा  
फेब्रुवारी एकोणीसशें  
ऐंशी  
मूल्य दोन रुपये

महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृति मंडळ  
पुरस्कृत

संपादक मुद्रक प्रकाशक वसंत केशव दावेंतर मालक आलोचना प्रस्थान  
सहकारी संपादक सुहास भालचंद्र बापट दिगंबर पाध्ये म. ल. वराडपांडे वसंत पाटणकर चंद्रकांत मर्गज  
मुद्रण-स्थळ साहित्य सहकार मुद्रणालय मुं. म. ग्रंथसंग्रहालय मार्ग दादर मुंबई चौदा  
प्रकाशन-स्थळ ३-३३ शेफाली मकरंद सहनिवास १०७४ स्वा. सावरकर मार्ग मुंबई चारशें, शून्य, सोळा  
वार्षिक वर्गणी वीस रुपये परदेशीं तीस रुपये विमानानें एकात्तर रुपये  
मागील अंक प्रत्येक अंकाची किंमत दुप्पट चेक आलोचना या नांवानें काढलेला असावा  
मुंबईबाहेरील बँकेच्या चेकनें तसेंच टपाल द्रव्यदेयकानें वर्गणी किंवा इतर रकम पाठवूं नये ‘डिमांड ड्राफ्ट’नें  
पाठवावी वर्गणी पोंचल्याची पावती टपालानें पाठविणें आवश्यक असेल तेव्हां तीस पैसे अधिक पाठवावे  
अंक न मिळाल्यास टपालखात्याकडे तक्रार करावी टपालांत अंक रवाना झाल्यानंतर आलोचना पुढील  
जबाबदारी घेऊं शकत नाही यासंबंधी सारखा पत्रव्यवहार करित राहणें शक्य नाही  
आलोचनेंत प्रसिद्ध होणाऱ्या समीक्षणांतील मतांशीं आलोचनेचे मालक संपादक प्रकाशक  
मुद्रक व इतर साहाय्यक सहमत असतात असें नाही  
आलोचनेंत प्रसिद्ध होणाऱ्या साहित्याचे सर्व हक्क त्या त्या लेखकांच्या स्वाधीन  
आलोचनेकडे प्रसिद्धीसाठीं लेखन पाठवितांना सोबत परतीचें/उत्तराचें पुरेसें टपालहंशिल  
असावें तें नसेल तर त्या लेखनाच्या परतीची किंवा सुरक्षिततेची जबाबदारी आलोचनेच्या  
संपादकांना किंवा साहाय्यकांना स्वीकारणें शक्य होणार नाही.



‘औदुंबर’च्या निमित्तानें ऐल तटावर पैल तटावर हिरवाळी घेऊन  
मराठीतील काव्यविचार निळासांवळा झरा वाहतो बेटांबेटांतुन.

आणि काव्यसमीक्षा : चार घरांचें गाव चिमुकलें पैल टेकडीकडे;  
शेतमळ्यांची दाट लागली हिरवी गरदी पुढें.

‘औदुंबर’विषयीं पायवाट पांढरी तयांतुनि अडवीतिडवी पडे;  
वेगवेगळ्या हिरव्या कुरणांमधुन चालली काळ्या डोहाकडे.

आकलनांच्या संदर्भात झांकळुनी जळ गोड काळिमा पसरी लाटांवर;  
पाय टाकुनी जळांत वसला असला औदुंबर

‘औदुंबर’ ही वर उद्युत केलेली बालकवींची बहुचर्चित कविता

डॉ. रा. शं. वाळिंबे, प्रा. रा. श्री. जोग, श्री. कृ. बा. मराठे, श्री. दि. के. वेडेकर,  
प्रा. गंगाधर गाडगीळ, श्री. शरश्रंद्र मुक्तिबोध, श्री. प्रभाकर पाध्ये, डॉ. द. भि.  
कुळकर्णी, श्री. रा. ग. जाधव, प्रा. स. शि. भावे, इत्यादि समीक्षकांनी या कवितेसंबंधी  
आपले अभिप्राय व्यक्त केले आहेत. या सर्व चर्चेच्या निमित्तानें :

(अ) कविता कशाला म्हणावें, कवितेचें असतेपण, कवितेंतील शब्द, अर्थ आणि  
आकार यांचें स्वरूप आणि मूल्य, कवीचें लौकिक आणि कलात्मक व्यक्तिमत्व  
व कविता, इत्यादि प्रश्न उपस्थित करून कवितेच्या अंतरंगाचा शोध व्यावा आणि

(ब) या एका कवितेच्या निमित्तानें ज्या नव्या - जुन्या समीक्षकांनी आपल्या  
प्रतिक्रिया व्यक्त केल्या आहेत त्यांतून मराठीतील काव्यसमीक्षाविचाराचा  
कांहीं संबोध निश्चित करतां येतो का, हें पाहण्याचा प्रयत्न या निबंधांत केला आहे.

ही कविता रसास्वादाच्या प्रक्रियेतून गेल्यावर ज्या प्रतिक्रिया नोंदविल्या गेल्या आहेत  
त्यांपैकी प्रस्तुत मी आरंभिलेल्या चर्चेच्या दृष्टीने विचार करण्यासारख्या प्रतिक्रिया व  
त्यांसंबंधी माझे विश्लेषण - मूल्यमापन पुढें क्रमशः सादर करित आहे:

डॉ. रा. शं. वाळिंबे यांनी या कवितेवर अभिप्राय देतांना म्हटलें आहे—

‘हे सारेंच दृश्य अत्यंत वास्तववादी आहे. दृश्य डोळ्यांना जसे दिसलें तसे हुबेहुब  
चितारलें आहे. त्यांत काल्पनिकतेचा थोडा सुद्धां लेश नाही. बालकवींच्या नित्याच्या  
कल्पना—सृष्टीतील वर्णनामध्ये हें वास्तववादी वर्णन जास्तच खुलून दिसतें...असलीं  
वास्तववादी निसर्गगीतें बालकवींनं आणखी लिहिलीं असतीं तर?’ (बालकवि,  
पृ. ६६-६७)

डॉ. वाळिंबे यांच्या अभिप्रायांतील - (१) निसर्गाची हुबेहुब प्रतिकृति बालकवींनीं  
इथें वर्णन केल्यामुळें ही कविता सुंदर ठरली आहे. त्यांच्या इतर कवितांहून सरस  
ठरली आहे. आणि मुख्य म्हणजे या वर्णनांत (२) काल्पनिकतेचा थोडासुद्धां लेश  
नाहीं. या दोन गोष्टी कलानुभवाच्या स्वरूपाचा एक ‘आदर्श’ वर्णन करतात. मग  
प्रश्न असा निर्माण होतो की (अ) निसर्गाची किंवा भोंवतालच्या समाजाची वस्तुनिष्ठ

हुबेहुब प्रतिकृती रेखाटणे हें कलेचें प्रयोजन आहे का ? ( ब ) असें वस्तुनिष्ठ वर्णन ( किंवा अनुकरणच म्हणा हवें तर ) हें आदर्श किंवा श्रेष्ठ साहित्याचें लक्षण मानायचें का ? यांतील श्रेष्ठ शब्द श्रेणीचा प्रश्न निर्माण करणारा असल्याने एखाद्या वेळीं विवाद्य ठरेल. पण निदान निसर्गाचें वस्तुनिष्ठ अनुकरण म्हणजे कविता अशी कवितेची व्याख्या करतां येईल का ? आणि ( क ) अशा वस्तुनिष्ठ अनुकरणांत कवीच्या कल्पनाशक्तीला ( Imagination ला ) थोडासुद्धां अवसर नसतो का ? या ठिकाणीं वाळिंब्यांनीं कल्पनाशक्तीऐवजीं । ' काल्पनिकता ' असा शब्द प्रयोग केला आहे. परंतु त्यांचा सूर हाच आहे. आणि काल्पनिकतेचा लवलेशहि नाही असें म्हटलें म्हणजे निसर्गाच्या वस्तुनिष्ठ रूपाला बालकवींच्या व्यक्तित्वाचा यत्किंचितहि धक्का पोंचला नाही; तरी मुख्य प्रश्न निर्माण होतो तो हा कीं, कलावंत जी कलाकृति निर्माण करतो ती खरोखरच व्यक्ति-निरपेक्ष, कविनिरपेक्ष असते का ? काव्यानुभव हा व्यक्तिनिष्ठ कीं वस्तुनिष्ठ ह्या प्रश्नाचें इथे आधारेखन होतें. या एकेका प्रश्नाचा आतां विचार करूं.

( अ ) निसर्गाचें वस्तुनिष्ठ अनुकरण अशी कवितेची व्याख्या करतां येईल का ? म्हणजे औदुंबर कवितेचेंच उदाहरण पुढें चालू ठेवून असें म्हणतां येईल कीं, बालकवींनीं वास्तव जगांत जें कांहीं निसर्गदृश्य पाहिलें, ( निसर्गदृश्याचें जें observation केलें ) त्याचें त्यांनीं हुबेहुब वर्णन केलें आणि औदुंबर कविता सिद्ध झाली, असें म्हणतां येईल का ? पण कवीचें किंवा कलावंताचें अवलोकन ( ऑब्झर्वेशन ) हे नुसतेंच निरीक्षण असतें कीं तें त्या ' कविमनानें ' केलेलें अवलोकन असतें ? वा अवलोकनांत कवीचा ' स्व ' गुंतलेला असतो कीं नाही ? अलौकिकतावादी मंडळी लगेच म्हणतील कीं, कला-व्यवहारांतील अनुभव हा स्वपरतटस्थ असतो, किंबहुना लौकिक व्यवहारांतील मत्संबद्ध, शत्रुसंबद्ध किंवा तटस्थसंबद्ध अनुभवाहून वेगळा असा व्यक्तिनिरपेक्ष अनुभव असतो. पण म्हणून तो निसर्गाची केवळ हुबेहुब नकल अशा स्वरूपाचा व्यक्तिनिरपेक्ष असतो का ? तर नाही. कारण तसा असेल तर तो ' तटस्थसंबद्ध ' अनुभव होईल. अलौकिक अनुभव होणार नाही.

खरें म्हणजे कलावंताच्या निर्मितपूर्व अनुभवाची चर्चा ही अप्रस्तुतच असते. कारण त्याचा निर्मितपूर्व अनुभव मत्संबद्ध, शत्रुसंबद्ध, किंवा तटस्थसंबद्ध असला, तरी निर्मितीच्या अवस्थेंत, ह्या अनुभवाला कलारूप देतांना त्यांतील व्यक्तिसंबद्धता गळून पडते.

निदान तसें व्हायला हवें. तसें झालें नाही, तर तो अनुभव कलात्मक रूप घेणारच नाही. या अर्थानें काव्यात्म अनुभव व्यक्तिनिरपेक्ष असतो. पण म्हणून कलावंताच्या व्यक्तिमत्त्वाचा त्याला स्पर्श नसतो असें मुळींच नाही. फक्त कवि रसावेशांत येऊन जेव्हां काव्यव्यवहार निर्माण करतो तेव्हां लौकिक अनुभवाची आवरणें गळून पडतात;



आणि कलाकृति जन्माला आल्यावर तर नाळ तुटल्याप्रमाणे कलावंताचीहि त्यावर सत्ता असत नाही. एक वस्तु म्हणून तो अनुभव अस्तित्वांत येतो.

म्हणून चित्रकार जेव्हां एखादा घोडा काढतो, तेव्हां निसर्गातील घोड्याची हुबेहुब प्रतिकृति काढणे एवढाच त्याचा उद्देश नसतो. त्या घोड्याच्या निमित्ताने त्याला जे गतीचे आणि चैतन्याचे दर्शन होते ते तो रंगाच्या अत्यंत गतिमान ठिपक्यांच्यामधून मांडून टाकतो. अशावेळीं त्या चित्राला ' घोडा ' शीर्षक दिले आणि तिथे वास्तव सृष्टीतील ' घोडा ' न दिसतां केवळ रंगांच्या गतिमान अशा ठिपक्यांची नुसती लयात्म धांव दिसली तरी त्याबद्दल कुरकुर करायचे कारण नाही; किंवा मोनालिसासारखे चित्र हे एक हुबेहुब पोर्ट्रेट म्हणून वाखाणण्याचेहि कारण नाही. खरे म्हणजे मोनालिसा हे हुबेहुब पोर्ट्रेट नव्हतेच. कुठलीहि कलाकृति अशी नसतेच. प्रा. गंगाधर पाटील यांनी-मोनालिसाच्या मोहक मुद्रावरील गूढ स्मिताचा आणि लियोनार्दोच्या भावविश्वांतील व कलाविश्वांतील आदिमातेच्या रूपाने जे एक उग्रमंडलरूप ' सर्जक केंद्र ' नांदत होते- त्याचा संबंध दाखवून लियोनार्दोने सृष्टीशी केलेल्या हितगुजाचे जे रहस्य वर्णन केले आहे, ते एकदां पाहावे. म्हणजे कलाकृतींतील कुठलाहि अनुभव हा निसर्गाची हुबेहुब नक्कल नसतो, तर कलावंताच्या मनाचे ते प्रक्षेपण असते हे लक्षांत येईल.

निर्मितीच्या अंगाने या प्रश्नाचा विचार केला. आस्वादाच्या अंगानेहि या प्रश्नाचा विचार केला पाहिजे. म्हणजे असे विचारावे लागेल की, निसर्गाची हुबेहुब प्रतिकृति पाहिल्यामुळेच का वाचकाला कलानंद होतो? स्वतः वाळिंब्यांनी तर स्पष्टच तसे सांगितले आहे. पण मग अशा प्रकारचा कलानंद जर केवळ निसर्गाची प्रतिकृति पाहून होणार असेल, तर कवितेची गरजच काय? खुशाल जंगलांत जावे आणि आनंदी होऊन परतावे. पण वाळिंब्यांनी आपल्या विवेचनांत याचे आणखी उत्तर दिले आहे. ते म्हणतात की, ' अत्यंत वास्तववादी वर्णन करूनहि निसर्गाच्या दृश्यांतील रंगांच्या इतक्या विविध छटा कवीने केवढ्या कौशल्याने दाखविल्या आहेत.' म्हणजे वाळिंब्यांना जो कलानंद अभिप्रेत आहे त्याचे कारण ' वास्तववादी वर्णना'पेक्षांहि निसर्गदृश्यांतील रंगांच्या विविध छटा टिपण्याच्या कविकौशल्यांत आहे.

' कौशल्य आहे रचनेत मोठे,' असे म्हटले जातेच. ' रीति हा काव्याचा आत्मा आहे.' ही वामनाची व्याख्या याच विचाराचा पाठपुरावा करते. पण रचनेतील हे कौशल्य, सर्जन-कौशल्य असते. कारागिरीच्या स्वरूपांतले ते केवळ प्रतिकृति निर्माण करण्याचे कौशल्य नसते. वामनाचा रीतिविचार हा गुणविचारापर्यंत जातो आणि त्याचा अलंकारविचार हा सौंदर्यविचारच आहे. तेव्हां वामनालासुद्धां सौंदर्यनिर्मितीचे कौशल्य अभिप्रेत आहे. हे कौशल्य अनुकरणाचे नाही, निर्मितीचे आहे. ऐतिहासिक कथा काव्यामध्ये इतिहासाचे पुनर्लेखनच केवळ असत नाही, ती एक पुनर्निर्मिती असते. इतिहासाचे वस्तुनिष्ठ लेखन



करण्यासाठी कलावंताला आपलें कौशल्य खर्च करण्याची कांहींच आवश्यकता नसते. तसेंच, निसर्गाच्यावावरींही हें कौशल्य सर्जनकौशल्यच असतें; आणि अशा कौशल्यांतून जें सर्जन, जी कलाकृति बाहेर येईल ती चैतन्ययुक्त (सौंदर्यकृति) असते. रसिकालाहि जो आनंद होतो तो निसर्गाच्या प्रतिकृति पाहून होत नाही. त्याच्या आनंदाचें निधान कवीनें आपल्या सर्जनकौशल्यानें निर्माण केलेल्या कलाकृतींतच असतें.

त्यासाठी कलाकृतीबाहेर जाण्याची गरज नाही. कलाकृतीतील निसर्ग हा निसर्ग नसून निसर्गानुभव असतो; आणि हा निसर्गानुभव कलानुभव म्हणून रूपांतरित झालेला असतो. रसिकाला जो आनंद होतो तो या कलानुभवामुळे होतो. सारांश—औदुंबर कवितेंतील आनंद हा तिच्यातील काव्यानुभवामुळे निर्माण होतो. निसर्गाची नक्कल पाहिल्यामुळे नाही.

डॉ. वाळिंबे यांचेच शब्द वापरून म्हणायचें झालें, तर व्यंजनेनें ओतप्रोत भरलेले वेचक शब्द वापरून यथातथ्य चित्र रेखाटण्यानें बालकवींचें कौशल्य काव्यानंदाची वाट मोकळी करतें. रसिकाच्या प्रत्ययावर कवितेचें मूल्य जोखणारें भारतीय साहित्य-शास्त्रहि कवितेच्या व्याख्या देतांना तिच्या शब्दार्थरूपावरच भर देतें. हें पाहिलें म्हणजे कलानंद किंवा सौंदर्याचें अस्तित्व अपरिहार्यपणें कलाकृतीतील शब्दार्थरूपांतच शिलीभूत झालें असतें. फक्त सहृदय रसिकाच्या स्पर्शाचें काय तें निमित्त झालें की, हें शिलीभूत सौंदर्य चैतन्यमय आनंदांत रूपांतरित झालेंच म्हणून समजा.

× × ×

‘क्रीडामग्न बालकाचें चित्र’ असें प्रा. रा. ग. जाधव यांनीं या कवितेसंबंधींचें आपलें आकलन नोंदवलें आहे. (वाङ्मयीन आकलन.) ‘औदुंबर’ या कवितेंतील सर्व निसर्गवर्णनें हीं क्रीडामग्न बालकाच्या प्रतिमेचें रूप धारण करीत आहेत व ही रूपप्रक्रिया सूचक स्वरूपाची आहे, हें सांगतांना त्यांनीं बालकवींची निसर्गविषयक अभिज्ञता लक्षांत घेतली आहे. बालकवींच्या कवितेंतील निश्चर हा नेहमी आनंदाचा, प्रसन्नतेचा निदर्शक असतो, व बालकाच्या रूपानें प्रतीत झालेला असतो, असें प्रा. जाधव यांचें आकलन आहे. त्यांना बालकवींच्या कवितेंत अशीं वीस स्थळें आढळलीं आहेत. ‘औदुंबर’ या कवितेंतील प्रक्रिया निश्चित करतांना काव्यांतर्गत सुसंगतीबरोबरच त्यांच्या अन्य कवितांचा समर्पक संदर्भहि विचारांत घ्यायला पाहिजे, अशी त्यापाठीमागें प्रा. जाधव यांची भूमिका आहे आणि त्यासाठीं त्यांनीं बालकवींच्या इतर कवितांतून ‘निश्चर’ संबंधीची अभिज्ञता निश्चित केली आणि त्या आधारे ‘क्रीडामग्न बालकाची प्रतिमा’ असा ‘औदुंबर’चा अन्वय लावला आहे. ‘औदुंबर’ या कवितेच्या संदर्भांत तो योग्य वाटत नाही. याचें कारण ‘निश्चर’ हें या कवितेचें केंद्र नसून ‘औदुंबर’ हेंच केंद्र मानावें लागेल. या कवितेंतील निसर्गदृश्याचा प्रवाह शेवटीं औदुंबराजवळ येऊन

थांबतो आणि औदुंबरासुळेंच कवितेंतील इतर निसर्ग-प्रतिमांना एक वेगळें परिमाण प्राप्त होतें. आणि 'पांढरी पायवाट' ही एकंदरींत निसर्गदृश्याची जी दिशा बदलून टाकायला सुखात करते तीहि औदुंबराजवळ येऊन थांबते. म्हणून या कवितेचें केंद्र 'निर्झर' नसून औदुंबरच आहे.

या ठिकाणीं असा युक्तिवाद केला जाऊं शकेल कीं, बालकवींच्या कवितेंत एकंदरींतच 'निर्झरा'ला जास्तीचें स्थान आहे. 'औदुंबर' एकदांच काय तो आला आहे. त्यामुळें या कवितेंत इतर कवितांप्रमाणें 'निर्झरा'चाच विचार करणें अधिक योग्य आहे. कवितेच्या आकलनाच्या बाबतींत इथें यांतून एक असा प्रश्न निर्माण होईल कीं,— 'कलाकृतीच्या आकलनासाठीं किंवा आस्वादासाठीं कलाकृतीच्या बाहेर जाण्याची गरज असते का ?'

या प्रश्नाचें उत्तर दोन्ही बाजूंनीं देतां येतें. प्रा. वा. ल. कुळकर्णी यांच्यासारखे समीक्षक किंवा प्रभाकर पाध्यांसारखे सौंदर्यशास्त्री कलाकृतीचें स्वायत्त अस्तित्व मानीत असल्यामुळें कलाकृतीच्या आकलनासाठीं किंवा आस्वादासाठीं कलाकृतीबाहेर जाण्याची गरज नाही, म्हणून सांगतील. उलट वर्गीय मीमांसा करणारे मार्क्सवादी समीक्षक नेहमीच कलाकृतीबाहेर जाऊन मीमांसा करीत असतात. या प्रश्नाचें साधें उत्तर असें देतां येईल कीं, कलाकृतीच्या सौंदर्यप्रत्ययासाठीं किंवा रसप्रतीतीसाठीं कलाकृतीच्या बाहेर जाण्याची आवश्यकता नाही. परंतु आस्वाद आणि समीक्षा एकच होत, असें मानण्याची चूक इथें होण्याची भीति असते. आस्वाद हा त्या त्या रसिकापुरता आणि त्या त्या कालापुरता मर्यादित असतो. समीक्षा ही आस्वादाच्या पुढची पायरी असून प्रत्ययांत समाधान मानणारी नसते, तर प्रत्ययाची चिकित्सा तिथें महत्त्वाची असते. ही चिकित्सा सौंदर्य निर्मितीचें कारण शोधून काढील, कलानुभवाचें स्वरूप उलगडून दाखवील आणि मूल्यांची सरणी लावून त्याची श्रेष्ठ-कनिष्ठताहि ठरवील. हें करतांना कलावंताचें व्यक्तिमत्त्व, त्याच्या वर्गीय जाणीवा, त्याच्या परंपरा, त्याचें अन्य भाषिक आविष्कार यांचा सामग्र्यानें विचार करून कवितेचें—कलाकृतीचें—मर्म शोधून काढील. वर्णन, विश्लेषण आणि मूल्यमापन अशा क्रमानें हें सारें मांडिलें जाईल. म्हणून प्रा. जाधव यांनीं बालकवींच्या कवितेंतील वीस ठिकाणीं आलेल्या 'निर्झरा'च्या उल्लेखांच्या आधारे त्यांच्या निसर्गविषय अभिज्ञतेतील 'निर्झरा'चें स्थान सांगितलें, यांत कांहींच वावगें नाही.

परंतु कवींच्या अन्य कवितेंतील अभिज्ञतेच्या आधारे विवेचन करतांना त्या विशिष्ट कवितेच्या अंतर्गत संघटनेवर हे निष्कर्ष लादले जाणार नाहीत, याची काळजी समीक्षकानें घेणें आवश्यक आहे. प्रा. जाधव यांनीं इथेंच ही धाई केली आहे. एकतर त्यामुळें 'औदुंबर' या केंद्राऐवजी 'निर्झर' हेंच केंद्र मानण्याची त्यांनीं चूक केली. त्यावेळीं

सहा : आलोचना



खरें म्हणजे त्यांना असाहि प्रश्न विचारतां आळा असता कीं, बालकवींच्या अन्य कुठल्याहि कवितेंत वृक्षाचें नामाभिधान नाही, मग याच कवितेंत 'औदुंबर' कां येतो ? औदुंबराखेरीज गर्द छायेचा आंबा किंवा 'लिंब' किंवा अन्य दुसरें झाड कां येऊं शकलें नाही ?

पाण्यांत पाय सोडून बसलेल्या औदुंबरासंबंधीं त्यांत म्हटलें आहे कीं, पाण्यांत किंवा पाण्याशीं खेळण्याची प्रवृत्ति लहान मुलांत निसर्गतःच असते. गर्भावस्थेंतील जीवाचा ज्या मूलद्रव्याशी अधिक संबंध येतो व त्याचें ज्यामुळें परिपोषण होतें, तें मूलद्रव्य पाणीच असल्यानें लहान मुलांचा ओढा पाण्याकडेच अधिक असतो. इथें लहान मुलांच्या जैविक प्रवृत्तीचें स्पष्टीकरण मिळतें. परंतु हें स्पष्टीकरण 'औदुंबर' या काव्याच्या प्रतिभेचें स्पष्टीकरण होऊं शकत नाही. कारण 'झांकळुनि जळ गोड काळिमा पसरी लाटांवर-' औदुंबराशीं संबद्ध असलेल्या या ओळीचें स्पष्टीकरण मिळत नाही. प्रा. जाधव यांनीं तें मुळीच दिलें नाही असें नाही. त्याचें स्पष्टीकरण दिलें पाहिजे, याची त्यांना स्पष्ट जाणीव आहे. 'छाया' हा शब्द बालकवि नेहमी वापरतात. त्याचा आधार घेऊन या अवस्था क्रीडावृत्तीच्या द्योतक असल्याचें त्यांनीं म्हटलें आहे.

पण 'छाया' या शब्दांतील छटा 'काळिमा' व 'झांकळणें' याच शब्दांतील गडदपणाहून भिन्न आहे. हेंहि लक्षांत घ्यावेंच लागतें. त्यामुळें " 'गोड' हें विशेषण एका संतृत व प्रसन्नदायी क्रीडेच्या शेवटच्या गोड पर्यवसनाचें सूचक वाटतें." हें प्रा. जाधव यांचें स्पष्टीकरण पटत नाही. 'गोड काळिमा' म्हटल्यावर एका दुखल्या जाणिवेवरची ती फुंकर आहे असाच प्रत्यय येतो. 'गोड काळिमा' या शब्दांतील 'काळिमा' या विशेष्याकडे दुर्लक्ष करून 'गोड' या विशेषणावरच भर देणें सयुक्तिक होणार नाही. हें सर्व विवेचन लक्षांत घेतलें म्हणजे "कवि 'मूड'च्या कवितेंत जी 'डिस्कव्हरी' साधूं बघतो, तिला द्वंद्वात्मक मनस्थितींत अनिश्चितता अनुकूल नसते. म्हणूनच 'औदुंबरां'तील आत्मरूप करूं पाहणारी भावस्थिति ही खंडित स्वरूपाची नाही. ती द्वंद्वात्मक नाही." हें जाधवांचें स्पष्टीकरणहि आपोआपच निराधार ठरतें.

प्रा. रा. ग. जाधव यांनीं या कवितेंतील निसर्गानुकरण कलात्मक रूप घेऊन कसें अवतरतें या संबंधीं म्हटलें आहे :

"या कवितेंत ऐसपैस पसरू शकणाऱ्या एका निसर्गदृश्याला सीमित केले आहे. त्याला परिपूर्णतेची कक्षा प्राप्त करून दिलेली आहे. त्याला सविशेषण करून व्यक्तिमत्व प्राप्त करून दिलें आहे. अव्यवस्थितपणांतून मुक्त करून सुव्यवस्थित केले आहे. काहीसे मॅनेजेबल केले आहे.

"म्हणूनच त्यात कलात्मक आस्वाद्यता निर्माण झालेली आहे... ही कविता एका निसर्ग-दृश्याला प्रतिमांकित करण्याचा प्रयत्न करीत आहे. ही वांच्छित प्रतिमा या कवितेंतील



निसर्गचित्राला सुसंघटित करते. त्याच्यात अवयव-अवयवी नाते निर्माण करते. त्या निसर्गचित्रातील घटकांना एका रेखीव कलाव्यूहात नीटपणे गुंफून टाकते. ती प्रतिमा निसर्गदृश्यांतील अव्यवस्थितपणाला व्यवस्थितपणा देते. म्हणजे ही कविता एक प्रतिमा ठरते. ती एकात्म कल्पनाचित्र आहे.”

या कवितेतील हुबेहुब निसर्गानुकरणासंबंधी डॉ. रा. शं. वालिंवे यांच्या विवेचनाच्या संदर्भात चर्चा येऊन गेली आहे. त्यांत निसर्गाची हुबेहुब प्रतिकृति म्हणजे काव्य नव्हे, तें कवितेचें प्रयोजन नसतेंच असें म्हटलें आहे, तर निसर्गानुभवाची नवनिर्मिती होऊन त्याचें काव्यानुभवात रूपांतर होण्यातच त्या दृश्याचें कवितापण दडलें आहे, असेंहि म्हटलें आहे. प्रा. रा. ग. जाधव या मताशीं सहमत दिसतात.

या कवितेत ‘एकात्म कल्पनाचित्र,’ ‘एक प्रतिमा’ असें वर्णन ते करतातच. पण त्याचबरोबर ती प्रतिमा निसर्गदृश्यांतील अव्यवस्थितपणाला व्यवस्थितपणा देते, असें त्यांनीं म्हटलें आहे. हें जरा नीट लक्षांत घेतलें पाहिजे.

चित्रकलेमध्ये रिप्रेशनेन्टेशनलिस्टांचा एक वर्ग आहे. ह्या पंथांतील प्रवक्त्यांनीं निसर्गानुकरणासंबंधी ‘ग्रँड मॅनर’ आणि ‘ग्रँड स्टायल’ या पद्धति सांगितल्या आहेत. त्यानुसार निसर्गानुकरण करतांना योग्य त्या सुधारणा करून, मूळ नैसर्गिक घटनांतील चुकांची दुरुस्ती करून निसर्गाचें अनुकरण करावें, असा दंडक धातला आहे. याचाच अर्थ असा कीं, साहित्यामध्ये निसर्गाची हुबेहुब नकल असू शकत नाही, असें अनुकरणवाद्यानासुद्धा मान्य केलें आहे. फक्त वादाचा मुख्य मुद्दा असा आहे कीं, निसर्गदृश्यांतील अव्यवस्थितपणाला व्यवस्थितपणा देणें म्हणजे निसर्गाचें केलेल्या चुकांची दुरुस्ती करणें असें समजायचें का ? असेंच जर समजायचें असेल, तर वस्तुनिष्ठ अनुकरणाच्या नावाखालीं अशा दुरुस्त्या करण्यांत निसर्गाशींही प्रतारणा होतेच आणि त्यांतून कलात्मक अनुभवाचें कुठलेंहि सत्त्व प्रत्ययाला येत नाही.

चित्रकलेतील दृक्प्रत्ययवाद्यांची पिढी, उत्तरदृक्प्रत्ययवाद्यांची पिढी ही क्रमशः अमूर्त-वादाकडेच कशी झुकत गेली, हा इतिहास ज्ञात आहे. हुबेहुब चित्रणांतील फोलपणा जसजसा लक्षांत येत गेला, तसतसा हा आग्रह कलावंतांनीं सोडून दिलेला दिसतो. अभिव्यक्तिवादी चित्रकारांनीं मानवी भावभावनांच्या संदर्भात निसर्गातील आकारांचें आणि रंगांचें विरूपीकरण करायला सुरुवात केली. त्यापाठीमागे एक प्रकारची रोमॅटिक वृत्ति दाटली होती. बालकवि रोमॅटिक वृत्तीचेच होते. त्यांनीं मानवी भाव-भावनांच्या संदर्भात निसर्गातील रंगांचें आणि आकारांचें मानुषीकरण केलें. या अर्थानें ‘निसर्गदृश्यांतील अव्यवस्थितपणाला त्यांनीं व्यवस्थितपणा दिला’ असें म्हणायचें असेल तर हरकत नाही. पण पोस्ट इंप्रेशनिस्ट चित्रकारांच्या सारखें वस्तुनिष्ठ अनुकरणाचें ‘सॉफे-स्टिकेशन’ या अर्थानें हें विधान घेऊं नये. तेव्हां सरळच ‘मानवी भावभावनांच्या संदर्भात निसर्गदृश्यांचें मानवीकरण’ असें म्हणणें अधिक सयुक्तिक होईल.

‘ औदुंबर ’ या कवितेत कवीने निसर्गाची आकृति कायम ठेवून त्याचा आकार फक्त लहान केला आहे... या कवितेत बालकवींनी निसर्गाला बालरूपच दिले, अशी प्रा. द. भि. कुळकर्णी यांची प्रतिक्रिया आहे. ( पहिली परंपरा )

डॉ. कुळकर्णी यांची प्रतिक्रिया ही एवढीच असती, तर ही कविता म्हणजे निसर्गाच्या एका दृश्यरूपाचें— ४६ शब्दांच्या आणि केवळ आठ ओळींच्या—लहानशा अवकाशातील प्रतिबंब असें वर्णन करतां आलें असतें. आणि मग निसर्गाच्या आकाराचें छोट्याशा चित्रफलकावर केलेलें हें प्रतिरूप कवितेंचें मूल्य धारण करतें का, असा प्रश्न विचारतां आला असता. परंतु इथें द. भि. कुळकर्णी यांना बालकवींनी ‘ निसर्गाला बालरूप दिले ’ या मुद्यावर भर द्यायचा आहे. आतां निसर्गाला बालरूप देणें म्हणजे काय ? असा प्रश्न साहजिकच उभा राहातो. आणि या प्रश्नाला द. भि. कुळकर्णी यांच्याजवळ जें उत्तर आहे तें एकांगी आणि गोंधळलेल्या समीक्षाविचाराचें दर्शन आहे, हा गोंधळ कसा आहे, तो पाहा :—

( १ ) ‘ निसर्गाला बालरूप देणें ’ या क्रियेची तुलना त्यांनीं जपानी बॉन्साय् पद्धतीशीं केली आहे. या पद्धतींत विशाल आकृतीच्या वृक्षांचीं मुळें कापून त्यांना अगदीं बालरूप दिलें जातें. बालकवींनीहि निसर्गाला बॉन्साय केलें, पण जाणिवेनें नव्हे, नकळत. इथें द. भि. कुळकर्णी यांनीं बालरूप देण्याच्या दोन संपूर्णतः परस्परांशीं संवादी नसलेल्या कल्पनांना एकत्रित आणून एकच अर्थ देण्याची चूक केली आहे. बालरूप देणें म्हणजे—

( अ ) निसर्गाची आकृति कायम ठेवून त्याचा आकार फक्त लहान करणें.

आणि बालरूप देणे म्हणजे: ( ब ) निसर्गांत बालक्रीडेचा साक्षात्कार झाला ...

हा साक्षात्कार झालेला निसर्ग नव्या रूपांत कवितेंत संघटित करणें.

या दोन्ही गोष्टी परस्परभिन्न आहेत. ( अ ) मध्ये आकृति कायम ठेवून आकार लहान करण्यांत निसर्गाच्या वस्तुनिष्ठ रूपाचें मिनिएचर जेव्हां व्यक्त होतें तेव्हां निसर्गाच्या वस्तुनिष्ठ रूपाची ती एक अनुकृतिच असते. उलट ( ब ) मध्ये वस्तुनिष्ठ निसर्गावर कविमनाचा आरोप होऊन त्याचें कविगत ‘ नवरूप ’ संघटित होतें. हें नवरूप निसर्गाची आकृति कायम ठेवण्यापेक्षां मनोनिष्ठ साक्षात्काराशीं प्रामाणिक असतें.

सारांश — डॉ. कुळकर्णी यांनीं निसर्गाच्या बालरूपांतील ‘ बालमनोवृत्ति ’ किंवा ‘ कलात्मक बालपण ’ आणि ‘ लहान आकार ’ यांना सारखेंच म्हणून एक व्याघात मात्र निर्माण केला. त्याच्याहिवर कुरघोडी म्हणजे केशवसुतांनीं ज्या क्लृप्तीचा उच्चार केला त्या क्लृप्तीचा ‘ प्रभावी आविष्कार ’ या कवितेंत साधला असंहि विधान ते करतात. केशवसुतांच्या ‘ क्लृप्ती ’ चा डॉ. द. भि. कुळकर्णी यांनीं लावलेला अन्वय असा :

अ. मानवी जीवनांतील व सृष्टींतील प्रगट वा प्रच्छन्न सौंदर्य आस्वादण्याची कवीची शक्ति.



आ. असें सौंदर्य आविष्कृत करण्याची शक्ति.

इ. मानवी जीवनांतील वा सृष्टीतील असुंदरतेत भावसौंदर्य वा गूढ सौंदर्य पाहण्याची शक्ति.

ई. सौंदर्य नव्यानें निर्माण करण्याची शक्ति. असा आहे.

या अर्थानें बालकवींचें रक्त घेऊन आलेल्या 'औदुंबर' कवितेंतील निसर्गसौंदर्याची नवनिर्मिति कलात्मकतेकडे, सुंदरतेकडे झुकायला कुठलाहि प्रत्यवाय नसावा. परंतु डॉ. कुळकर्णी यांना अभिप्रेत असलेलें 'बालकवींचें रक्त' आणि औदुंबर कवितेंतील या रक्ताचा त्यांना झालेला साक्षात्कार यांचें त्यांनीं केलेलें विवेचन 'औदुंबर' कवितेवर अन्याय करणारें आहे. त्यांनीं या कवितेचें केलेलें वर्णन, विश्लेषण आणि मूल्यमापन मुळांतच पाहणें आवश्यक आहे. त्यांत त्यांनीं जें गृहित धरलें आहे तें नोंदवून त्यांनीं 'औदुंबर' कवितेचा जो अन्वय दिला आहे तो त्या गृहिताच्या पार्श्वभूमीसकट आतां तपासून पाहूं या.

**गृहित :—** बालकवींच्या प्रतिभेला बालवृत्तीचें एकच दार होतें. कुठल्याहि अनुभवाला त्यांच्या काव्यसृष्टींत प्रवेश करावयाचा असो, त्याला बालरूपच धारण करावें लागें. 'या झरोक्यांनून न दिसणारे अनुभव अर्थातच त्यांच्या काव्यांत आले नाहींत, आले त्यांना कलात्मक पातळी लाभली नाहीं. म्हणूनच बाल्य व तारुण्य यांची सीमारेषा हें बालकवींचें कलात्मक वय होय असें म्हणायचें.'

'बालकवी जर खरोखरच लौकिक अर्थानें बालवृत्तीचे असते, तर त्यांना असें काव्य जमतें ना, पण त्यांच्यांतील कलावंत मात्र बालवृत्तीचा होता.'

म्हणजे कुठल्याहि अनुभवाची कलात्मक संगति लावतांना तो अनुभव आपोआप बालवृत्तींत बुचकळून निघत असे. या गृहितावर आधारित 'औदुंबर'चें त्यांनीं केलेलें विश्लेषण असें.

(१) पहिल्या दोन ओळींचें वर्णन —

"बालकृष्णाप्रमाणेंच हा निळासांवळा झरा मोठा अल्लड आहे. 'या हातीं हिरवळ त्या हातीं हिरवळ घेऊन वाटेंतील बेटांना चुकवीत तो पळत आहे. जणूं बेटें त्याला पकडायला उभी आहेत आणि त्यांना हुलकावण्या देत तो पळत आहे. या दोन ओळींत निसर्गाचें अतीव प्रसन्न व गतिशील चित्र बालकवींनीं रेखाटलें. झन्यावर त्यांनीं बालकाचा प्रत्यक्ष अध्यारोप केला नाहीं, पण त्यांच्या अंतर्मनानें झन्याच्या गतींत, हुलकावणींत व आनंदात 'बालसदृश' कांहींतरी पाहिलें. म्हणूनच जाणिवेशीं निगडित असलेला रूपक अलंकार येथें न येतां बालकवींच्या बालवनांतील बुळकीनें फक्त या ओळी गंधित झाल्या."

ऐल तटावर पैल तटावर हिरवाळी घेऊन  
निळासांवळा झरा वाहतो बेटाबेटांतून

दहा : आलोचना



या दोन ओळींत सकृद्दर्शनीं तरी बालकवीनीं केवळ निसर्गातील प्रसन्न व प्रवाही वाहणाऱ्या झऱ्याचें गतिशील चित्र शब्दांकित केलें आहे. येथील झऱ्याचें वाहणें ' हिरवाळी ' आणि ' बेटें ' यांच्याशीं संबंधित आहे. त्याच्या वाहाण्याला जर कांहीं परिमाण प्राप्त व्हावयाचें असेल, तर ते ' हिरवाळी ' आणि ' बेटें ' यांतूनच होईल.

द. भि. कुळकर्णी यांनीं मात्र झऱ्यावर बालकाचा आरोप करून त्याला हात-पायहि देऊन टाकले आहेत, आणि अल्लड मनोवृत्तिहि ! या अल्लड मनोवृत्तीसाठीं पुन्हां बाळकृष्णाची साक्ष काढलेली ! हा बाळकृष्णासारखा अल्लड झरा ' या ' आणि ' त्या ' हातांत हिरवळ घेऊन वाटेंतील बेटांना चुकवीत पळत आहे असें त्यांनीं वर्णन केलें आहे. म्हणजेच कवितेंतील ऐल आणि पैल हे झऱ्याचे दोन हात कल्पिले आहेत. तसेंच बेटें जणूं या पळणाऱ्या झऱ्याला पकडायला उभीं आहेत आणि त्यांना हुलकावण्या देत तो ( झरा ) पळत आहे.

डॉ. कुळकर्णी यांनीं वर्णन केलेला हा लपंडाव मात्र प्रत्यक्ष कवितेच्या ओळींत कांहीं प्रत्ययाला येत नाही.

कारण येथें नसलेलेंच गृहित धरून सगळी चर्चा आहे. झऱ्यावर बालकाचा आरोप करायचा आणि मग झऱ्याचा वाहण्याऱ्या संबंधांत येणाऱ्या इतर सर्व वस्तूंची परिमाणें आपल्याला हवीं तशीं फिरवून बघायची, ही द. भि. यांची रीत दिसते. त्यामुळें मूळ चित्र विकृत होऊन झऱ्याचें निर्मळ वाहणें हें अल्लड पळणें होऊन जातें. झऱ्याच्या वाहण्यामुळें दोन्ही तटावरील हिरवाळीलाहि जें गतिमान रूप प्राप्त झालें होतें तेंहि मग विकृत स्वरूपांत वर्णन केलें जाऊन हातांतल्या गवताच्या पेंढीसारखें किंवा पुंजक्या-सारखें हिरवळींत सीमित केलें जातें, व तिची गतिमानता, विस्तृतता आणि सलगता कुंठित होऊन मूळ निसर्गदृश्य विकृत होऊन जातें. बेटांनाहि लपंडावांतील एखाद्या घटकासारखें कल्पणें बरोबर नाही. तो बेटांना चुकवून त्यांच्यापासून दूर पळत जातो असें कांहीं दृश्य नाही. फक्त झऱ्याचें प्रवाही वाहाणें त्या बेटांमुळें उगाच कांहींसें कुंठित झाल्यासारखें वाटावें, पण प्रत्यक्षांत तरीहि तो बेटाबेटांतून वाहतच असतो. त्याचें वाहणें थांबत नाही. त्याच्या निळ्यासांवळ्या रूपालाहि त्यामुळें कांहीं धक्का पोंचत नाही.

हें रूप कायम ठेऊन तो फक्त वाहातो आहे. त्यामुळें या दोन ओळींत निसर्गाचें अतीव प्रसन्न व गतिशील चित्र बालकवीनीं रेखाटलें हें म्हणणें पटतें. मात्र झऱ्यावर त्यांनीं बालकाचा प्रत्यक्ष अध्यारोप केला नाही; पण त्यांच्या अंतर्मनानें झऱ्याच्या गतींत, हुलकावणींत व आनंदांत ' बालसदृश ' कांहींतरी पाहिलें. हा द. भि. यांनीं केलेला आरोप कांहीं मान्य होण्यासारखा नाही

( २ ) तिसरी आणि चौथी ओळ —

त्या गतिमय प्रतिमांना विरोधानें तोडून धरणाऱ्या स्थिर प्रतिमा पुढील ओळींत

अवतरल्या आहेत. टेकडी, गांव व घर; तसेच, या प्रतिमांशीं समतोल साधणाऱ्या प्रतिमा तिसऱ्या ओळींत येतात. शेत व मळे यांची गर्दी. टेकडी-गांव-घर काय किंवा शेतमळे काय ही पूर्ण स्तब्ध आहेत. झऱ्या-बेटांचा खेळ पाहण्यांत रंगल्यानें तर ही प्रौढ मंडळी गुंगून गेली नाहींत ना ? पण यांना प्रौढ तरी कसे म्हणावे ? ओढ्याप्रमाणें ती अवखळ नाहीं एवढ्याच कारणासाठीं त्यांना फार तर प्रौढ म्हणतां येईल. खरें तर, बालकांचा खेळ पाहण्यांत तीं इतकीं रंगलीं कीं मनानें तींहि बालकेंच झालीं आहेत. म्हणूनच कवीनें 'चिमुकले' व 'गर्दी' हे शब्द वापरले आहेत. त्यामुळे या चित्रांतहि बालरंग भरला जातो.

चार घरांचें गांव चिमुकलें पैल टेकडीकडे;

शेतमळ्यांची दाट लागली हिरवी गरदी पुढें.

या तिसऱ्या आणि चौथ्या ओळींतील गांव, घर, टेकडी आणि शेतमळे यांच्याकडे द. भि. बंध्याची भूमिका देतात. आणि बघण्यांत तीं इतकीं रंगलीं आहेत कीं मनानें बालकच होऊन पूर्ण स्तब्ध होऊन तीं वचत उभीं आहेत. कवीनें त्यासाठींच 'चिमुकलें' व 'गर्दी' हे शब्द वापरले आहेत, असें या दोन शब्दांचें प्रयोजन सांगून त्यामुळे या चित्रांतहि बालरंग भरला जातो अशी फलश्रुतिहि द. भि. वर्णन करतात. इथें 'चिमुकलें' व 'गर्दी' या शब्दांमुळे अनुक्रमें गांवाला आणि शेतकऱ्यांना बालरूप प्राप्त होतें. असें द. भि. म्हणतात खरें, पण खरेंच का वस्तुस्थिति तशी आहे ?

खरें म्हणजे गांव 'पैल' टेकडीकडे आहे. म्हणजे दूर अंतरावर आहे. त्यामुळे पाहणाऱ्याला हें पैल बाजूचें दूर अंतरावरचें गांव चिमुकलेंच दिसणार. एका निसर्गदृश्याचें खरें म्हणजे हें वस्तुनिष्ठ वर्णन व्हावें. 'चिमुकलें' हा शब्द 'पैल' टेकडीकडे सरकवल्याशिवाय गांवाला लावतां येणार नाहीं. आणि म्हणून 'चिमुकलें' शब्द हा दृश्य रूप रेखांकित करतो. गांवाला बालरूप देत नाहीं. 'गरदी' हा शब्द 'पुढें' शीं येणारा त्याचा संबंध ध्यानीं घेऊन जर वाचला, तर तो शेतमळ्यांचें दाट ठसठशीत गर्द रूप रेखायटालाच मदत करतो. आणि नंतरच्या दोन ओळींचें मिळून जर हें कडवें एकत्रित वाचलें, तर या चार ओळींतून एक सुंदर निसर्गदृश्य चित्रित झाल्याचें लक्षांत येईल. याहून निराळें असें सध्या तरी कांहीं जाणवत नाहीं. या संघटित निसर्गदृश्याला निसर्गचित्राखेरीज आणखी कांहीं परिमाण प्राप्त व्हावयाचें असेल, तर तें कवितेच्या आठहि ओळी वाचून झाल्यावर होईल; निदान व्हावें.

(३) पांचवी आणि सहावी ओळ —

'पांचव्या-सहाव्या ओळींत पुन्हां एक गतिशील प्रतिमा आली आहे. पळणारी पायवाट, निळासावळा झरा घांवतो म्हणून त्याच्या मागोमाग त्याची सहेली पांढरी पायवटहि आहे. ही वयानें झऱ्याहूनहि लहान दिसते. म्हणून झऱ्याप्रमाणें तिळा

बारा : आलोचना



कौशल्यानें पळतां येत नाही. ती अडखळते, आडवी तिडवी पडते. लहान मूळ जोरानें धांवू लागलें कीं असेंच बडणार. या दोन ओळींनीं दुहेरी वीण साधली आहे. आदल्या गांव-टेकडीच्या प्रतिमांना विरोधानें ताण आणला व तत्पूर्वीच्या झऱ्याच्या चित्राशीं स्पर्धा करून संवाद लय साधला. पण या संवाद-विरोधाचे धागे नुसते एकरंगी नाहींत. पांढऱ्या लोकरींत लाल तंतु असावा व स्वेटर विंगला कीं त्यावर आपोआप लाल ठिपके उमटावेत, तसा प्रकार झाला आहे. झरा व पायवाट दोघेहि धांवतात खरे, पण झरा निळासांवळा, ही वाट पांढरी. झऱ्याच्या दोहातीं हिरवळ असूनहि तो सहज पळणार. ही मोकळी असूनहि आडवीतिडवी पळणार. झऱ्याच्या वाटेंत बेटांच्या अडचणी, तर ही कुरणांतून चालणार. म्हणजे पहिल्या व तिसऱ्या चरणयुग्मांत मुख्य लय संवादी असली, तरी ती एकेरी नाहीं. तिच्या पोटांत पुन्हां विरोध लय सांठविली आहे. तसेंच, शेतघरें स्थिर व पायवाट धांवती हा विरोध असला, तरी या दोन प्रतिमांमध्ये कांहींएक साम्यहि आहे. शेतमळे हिरवे आहेत नि ही वाटहि 'हिरव्या' कुरणांतून पुढें चालली आहे.

पायवाट पांढरी तयांतुनि अडवीतिडवी पडे;

हिरव्या कुरणांमधुन चालली काळ्या डोहाकडे.

या ओळींतील पायवाट झऱ्याची सहेली. झऱ्याहून वयानें लहान, म्हणून तिचें पळणें हें अडखळणारेंच होणार. उलट झरा वयानें पायवाटेहून मोटा. म्हणून बेटांच्या अडचणी असल्या तरी आणि दोन्ही हातांत हिरवळ असूनहि तो सहज पळणार. द. मि. नीं केलेलें या ओळींचे हें वर्णन फारच पोरकटपणाचें वाटतें. एकतर दोन्ही हातांत हिरवळ देऊन झऱ्याला त्यांनी जे पळायला लावले आहे, तेंच मुळी हास्यास्पद आहे. नितशांत कवितेतल्या सगळ्या निसर्गवस्तूंचीं ते वये सांगत सुटले आहेत. गांव, घर, शेतमळे वयानें प्रौढ असूनहि माणानें बालकें झालीं आहेत. आणि पांढरी पायवाट झऱ्याहून वयानें लहान आहे. म्हणून ती अडखळणारच. हीं काय विश्लेषणें झालींत ? या विश्लेषणानें या आधींच्या कडव्यांत निसर्गाच्या प्रवाही हिरवेपणाच्या रूपानंतर दुसऱ्या कडव्यांत पांढऱ्या पायवाटेच्या 'अडवी-तिडवी पडे' या ओळींनीं जो ओरखडा काढला जातो त्याचें कांहींच स्पष्टीकरण मिळत नाहीं. पहिल्या कडव्यांतील झऱ्याचें वाहणें हें तसें निर्हेतुक आहे. तो फक्त वाहातो आहे. उलट त्या पायवाटेची दिशा निश्चित आहे. ती काळ्या डोहाकडे चालली आहे. ती काळ्या डोहाकडे कां चालली आहे ? याचें द. मि. उत्तर देत नाहींत. जर 'अडवी तिडवी पडे' या शब्दाचें कारण पायवाटेचें झऱ्याहून लहान वय हें त्यांना द्यावें लागतें, तर मग ही पायवाट पांढरीच कां, गोरी किंवा धवल कां नाहीं हेंहि सांगितलें पाहिजे आणि काळ्या डोहाकडे ती कां धांवते आहे तेंहि सांगितलें पाहिजे. पण द. मि. इथें पळती वाट काढतात.



सारांश-या ओळींतील पायवाटेला सर्व निसर्गचित्रांत 'शुभ्र,' 'धवल,' 'गोरी' अशा नाजूक शब्दां ऐवजी पांढरी हा ठसठशीत रंग बालकवि कां देतात ? आणि या पांढऱ्या पायवाटेचें काळ्या डोहाकडे जाणें निळ्यासांवळ्या झऱ्याइतकें 'स्वस्थ' कां नाही ? हे प्रश्न, ही अस्वस्थता या दोन ओळी निर्माण करतात, एवढें खरें.

( ४ ) कवितेंतील शेवटच्या दोन ओळी—

'काळ्या डोहाकडे' या शब्दसमुहानें कवितेचा वेग खूपच वाढला आहे. या वेगाला पूर्णविराम मिळतो तो पुढच्या दोन ओळींत. या गतिशील चित्राच्या पुढेंच डोहांत पाय टाकून बसलेल्या औदुंबराचें चित्र आहे. अगदीं स्थिर गवयानें अवचित समेवर यावें, तसें येथें घडतें. निळा झरा व पांढरी पायवाट यांची डोहाकडे जाण्याची शर्यत लागली होती आणि जाऊन पाहतात तो तेथें आधींच औदुंबराव ठाण मांडून बसलेले. तेथें झरा पायवाट यांच्याप्रमाणें आपणहि चकित होतो.

झांकळुनीं जळ गोड काळिमा पसरी लाटांवर;

पाय टाकुनी जळांत बसला असला औदुंबर.

निळा झरा व पायवाट यांची डोहाकडे जाण्याची शर्यत लागली होती. आणि तेथें जाऊन पाहतात तो आधींच औदुंबराव ठाण मांडून बसले होते. 'असलें' वर्णन-विश्लेषण वाचलें म्हणजे गृहित लादण्यासाठीं केलेला हा खटाटोप आहे, असेंच वाटायला लागतें. संबंध आठ ओळींच्या कवितेंत बालकवींनीं कुठेच असा पोरकटपणा केलेला नाही. पायवाटेची आणि झऱ्याची डोहाकडे जाण्याची शर्यत लागली आहे, असें तर यत्किंचितहि वर्णन नाही. आणि औदुंबराव आधींच डोहाजवळ ठाण मांडून बसले होते म्हणजे काय ? ही काय सशाची अन् कासवाची गोष्ट आहे काय ? औदुंबर ही कविता खरेंच का एका शर्यतीचें चित्र आहे ? समजा तें तसें मानूं, तर मग द. भि. ना अभिप्रेत असलेल्या औदुंबर ( राव ) चें 'झांकळुनीं जळ गोड काळिमा पसरी लाटांवर' या ओळीशीं काय नातें ? हा औदुंबराव आधींच ठाण मांडून बसला होता इथपर्यंत ठीक आहे. पण त्यानें गोड काळिमा पसरवण्याचा काय संबंध ? पाण्यांत पाय सोडून बसला हें एकवेळ खपून जाईल. पण 'गोड काळिमा पसरी लाटांवर' ह्या ओळींतून औदुंबराला जो स्वभाव प्राप्त होतो तो निश्चितच औदुंबरावाचा नाही; हें मान्य करावला हवें.

सारांश: बालकवींचें कलात्मक वय ठरवतांना त्यांच्या चरित्राविषयींचे दाखले घेऊन बालकवि लौकिक अर्थानें बालवृत्तीचे नव्हते असें एकीकडे म्हणायचें आणि वर दुसरीकडे त्यांच्यातील कलावंत मात्र बालवृत्तीचा होता असें सांगून त्यामुळें त्यांच्या काव्यसृष्टींत कुठलाहि अनुभव बालरूप धारण करूनच अवतरणार, हा गृहित निष्कर्ष घेऊन कवितेची समीक्षा करायची !

चौदा : आलोचना

खरें म्हणजे द. भि. ना. असे गृहित सांचे घेऊन कवितेकडे पाहायची संवयच दिसते. वाक्याचा जसा प्रारंभ, अर्धविराम आणि मग पूर्णविराम असा क्रम असतो, आकार असतो, तसेच पूर्णवाक्याचें वर्णन संपूर्ण कायतेसाठीं उपयोगांत आणायचें. आणि म्हणायचें कीं, “एका अत्यंत गतिशील अनुभवानें कवितेचा प्रारंभ झाला, गांव-मळ्याच्या चित्रानें त्याला अर्धविराम मिळाला, धांवत्या पाऊलवाटेनें पुन्हा वेग दिला व बसलेल्या औदुंबरानें सारे अनुभव-चित्रच स्थिर करून टाकले.” किंवा विरोध लयींची गुंफण सांगतांना सुखवस्तु मध्यमवर्गीय माणसाच्या घरांतील ‘स्वेटर’सारखी वस्तु आधाराला घेऊन स्वेटरच्या विणीप्रमाणें ही कवितेंतील संवादविरोधी लय स्पष्ट करायची. ही रीत; तसेच बालकवि वयानें लहान होते, मनानें हळवे होते, कीं बाल होते ? लक्ष्मीबाईंनी तो ‘बाल’ होता म्हटलें, म्हणून मग बालकवि मनानें बाल होते असें म्हणतां आलें असतें. पण तेवढें धाडस करायचें नाहीं, ते लौकिक अर्थानें बालवृत्तीचे नव्हते, त्यांच्यांतील कलावंत बालवृत्तीचा होता असें म्हणायचें ! ‘ते जर खरोखरच लौकिक अर्थानें बालवृत्तीचे असते, तर त्यांना असें काव्य जमतें ना.’ म्हणजे लौकिक व्यक्तिमत्त्वाचा काव्यनिर्मितीशीं संबंध नाहीं, हें स्पष्ट आहे. काव्यव्यवहार हा अलौकिक असतो. त्यासाठीं कवितेबाहेर जायचें कारण नाहीं. मग बालकवींना ‘बालकवि’ ही पदवी केव्हां मिळाली ? लक्ष्मीबाईंची ‘कवीपेक्षांहि तो बाल अधिक होता’ या साक्षी कशासाठीं काढायच्या ? मालती आणि मधु या बालकांच्या कानांत ते निवडुंगाच्या फुलांचीं कर्णभूषणे घालीत, किंवा ताराबाई, दत्तोपंत यांच्याशीं ‘शीतयुद्ध खेळत’ ही लौकिक जीवनांतील उदाहरणें घेऊन आपल्या निष्कर्षाचा पडताळा पाहातांना बालकवींचें लौकिक अर्थानेंच मानसिक वय निश्चित करायचें आणि वर पुन्हां सावधगिरीनें ते लौकिक अर्थानें बालवृत्तीचे नव्हते, त्यांच्यांतील कलावंत बालवृत्तीचा होता असें म्हणून चकवा निर्माण करायचा, अशी द. भि. चीं रीत दिसते. खरें म्हणजे प्रतिभेची प्रकृति निश्चित करण्यासाठीं कवितेबाहेरील लौकिक जीवनांत डोकावण्याचें कांहींच कारण नाहीं. एकंदरीत बालकवीपेक्षांही स्वतः द. भि. च इथें बालवृत्तीच्या अरोक्थांत बसून ‘औदुंबर’ या कवितेशीं लपंडाव किंवा शयत फक्त खेळत राहिले आहेत. कुठलेंहि काव्यमूल्य घेऊन केलेली ही समीक्षा नाहीं.

कवितेंतील निसर्गदृश्य हें कवीच्या मनांतील भावभावनांच्या संदर्भांत झालेलें मानुषीकरण असतें. त्या निसर्गदृश्याला मग विभाव अनुभावांचें परिमाण प्राप्त होतें आणि तें निसर्गदृश्य आस्वाद्य ठरतें. निसर्गाचें मानुषीकरण करण्याच्या बालकवींच्या लक्ष्मीबाईंनी प्रा. द. भि. कुळकर्णी यांनी लिहिलें आहे कीं, ‘निसर्गाचें मानुषीकरण करीत असतांना बालकवि निसर्गाशीं एकरूप होत नाहींत, तर निसर्गालाच आपल्याशीं एकरूप करून घेतात.’ द. भि. कुळकर्णी यांचें हें विधान आपल्या विवेचनालाच आधारेखित करणारें



आहे. परंतु द. भि. बालकवि निसर्गाला बालरूप देतात या आपल्या भूमिकेचें आग्रही स्वष्टीकरण करण्यासाठीं टागोर आणि कुसुमाग्रजाचें जें उदाहरण देतात तें संशयास्पद आहे. द. भि. ना असें म्हणायचे आहे कीं, 'बालकवि निसर्गाला आपल्याशीं एकरूप करून घेतात. त्यामुळें निसर्गाला पूर्णपणें बालरूप मिळतें.' उलट कुसुमाग्रज 'निसर्गाशीं एकरूप होऊन विराट होतात.' इथें द. भि. पुन्हां एकदां भाषिक चकवा निर्माण करतात.

बालकवि फुलराणी आणि सूर्य यांचें लग्न लावून देतात आणि कुसुमाग्रज पृथ्वी आणि सूर्य यांचें प्रेम वर्णन करतात. या दोन्ही गाष्टी एकाच जातीच्या असून रोमँटिक मनोवृत्तीच्या द्योतक आहेत. फुलराणी आणि सूर्य यांचें लग्न जसें आपल्याला आवाक्यातलें वाटत नाही, तसेंच पृथ्वीचें प्रेमगीतहि आवाक्यातलें वाटत नाही. फुलराणीतील निसर्ग ज्या अर्थानें खरा निसर्ग नसून प्रतिनिसर्ग आहे, त्याच अर्थानें पृथ्वीचें प्रेम गीत मधील निसर्गहि प्रतिनिसर्ग आहे. भव्यदिव्य उदात्त अशा रोमँटिक प्रेमाच्या कल्पनेसाठीं कुसुमाग्रज पृथ्वी आणि सूर्य यांच्या दूरतेचा उपयोग करतात. म्हणजे कुसुमाग्रज निसर्गाशीं एकरूप होण्यापेक्षां आपल्याशींच निसर्गाला एकरूप करून घेतात. दोन्ही कविता वाचतांना अतिमानुष्याचाच प्रत्यय येतो. तेव्हां बालकवींच्या काव्यांतील निसर्ग प्रतिनिसर्ग आहे आणि कुसुमाग्रजांच्या काव्यांतील निसर्ग मात्र खराखुरा निसर्ग आहे. असें म्हणण्यांत कुठलेंहि स्वारस्य नाही. माझ्यांत विडल आहे आणि विडलांत मी आहे, असें म्हणण्यासारख्याच हा प्रकार आहे. भाषिक चकवे निर्माण करून सिद्धान्त लादण्याचाच हा प्रकार आहे.

×

×

×

'औदुंबर' हेंच या कवितेचें केंद्र आहे, अशी ज्यांची धारणा आहे त्यांपैकी प्रा. दि. के. बेडेकर यांनी या औदुंबरांत स्थितप्रज्ञाचे किंवा विरागी वृत्तीच्या व्यक्तित्वाचें रूप पाहिलें. (साहित्य: स्वरूप व समीक्षा.) श्री. प्रभाकर पाध्ये यांना औदुंबरांत कालपुरुषांची प्रतिमा दिसली, (युगवाणी, दिवाळी, ७४) तर श्री. कृ. बा. मराठे यांना असें वाटतें कीं, कालपुरुषाची कल्पना औदुंबरापेक्षा वटवृक्षांत अधिक अन्वर्थक वाटते. कालकल्पनेत असलेले उदासभीषण वातावरण जितकें वटवृक्षाशीं जवळचें, तेवढें औदुंबरांतील अनुरूप वाटत नाही. वट-पिंपळवृक्षाचा भूतयोनीशीं अधिक जवळचा संबंध असतो, उलट औदुंबर हा इच्छितफल देणारा स्वर्गीय वृक्ष आहे. 'थडग्यांतील रमणी' या बालकवींचा कवितेच्या आधारें त्यांनीं औदुंबर कविता तपासून पाहिली आणि दिव्य प्रेमाच्या संदर्भातली एक अद्भुतरम्य मिथ्या कथा औदुंबरामध्यें बालकवींनीं निर्माण केली आहे, असें म्हटलें आहे. (औदुंबर आणि थडग्यांतील रमणी, संदर्भ, मे. जून १९७५.)

'एक सांस्कृतिक भावचित्र' म्हणून किंवा पौष्टिक अँड कल्चरल लिजण्ड म्हणून

सोळा : आलोचना



प्रा. स. शि. भावे यांनी बेडेकरांच्या अन्वयाचाहि पाठपुरावा केला व त्याशिवाय कृष्ण-क्रीडांचा चिरंतन साक्षी म्हणून औदुंबरांचे वर्णन केले आहे. ( औदुंबर, एक चिरंतन भावचित्र, सत्यकथा, सप्टें. १९७३ ) या सर्व विवेचनात पंचारिक समतोलान्या दृष्टीने श्री. बेडेकर यांचे विवेचन वाखाणण्याजोगे आहे. विवेचनात अतिशयोक्ति, किंवा उतावळेपणा यांचा लवलेशहि नाही. ' औदुंबर ' च्या संदर्भातील पुष्कळ विवेचने पाहिलीं, पण बंदिस्त आणि कांटेकोर विवेचनाचा हा समतोल क्वचितच आढळला. ' निसर्गरम्य देखाव्याचे मोजक्या शब्दांत हुबेहुब वर्णन करणे हे कार्य कलावंतांचे नाही. ' अशी अत्यंत स्पष्ट आणि स्वच्छ भूमिका घेऊनच या कवितेत बेडेकर शिरले आहेत. या कवितेतील पहिल्या चार ओळींमध्ये एक रूप विस्तारलेले खुले व कोवळ्या उन्हांने उल्हासित झालेले दृश्य आहे. दुसऱ्या चार ओळींतील कल्पना मात्र पूर्वार्धातील कल्पनेशी विसंवादी व विरोधी आहे. वस्तुस्थिति ह्या बदललेल्या दृश्याचे त्यांनी केलेले स्पष्टीकरण असे.

“ आतां पुढच्या चार ओळी घ्या. पहिल्याच ओळीत बदललेल्या चित्तवृत्तीची साक्ष देणारे वर्णन म्हणजे पांढऱ्या पायवाटेचे. ' आडवीतिडवी पडे ' असे तिचे वर्णन कवीने केले आहे... ' आडवीतिडवी ' या शब्दांना ' ऐल ' व ' पैल ' या शब्दांसारखेच प्रासात्मक नादमूल्य आहे. फरक एवढाच की, ' ऐल तटावर पैल तटावर ' या शब्दरचनेमुळे नर्तनाची सूचना मिळते व ' आडवीतिडवी ' या प्रयोगामुळे ठेचाळून पडत घडपडत चालणाऱ्या श्रांत प्रवाशाची आठवण होते. ' पडे ' शब्दहि श्रांतपणाच्या सूचनेला पोषक आहे. ' रिषे ' हा शब्द तेथे तसा चालू शकेल, पण ' पडे ' हा शब्द अचूक आहे, कारण दुसऱ्या चार ओळींची सुरुवात त्या कल्पनेच्या आहारी जाऊन कवीने केली, त्या कल्पनेच्या व्यूहाला ' आडवीतिडवी पडे ' हेच वर्णन बरोबर आहे. ”

“ दुसऱ्या चार ओळींतील कल्पना पूर्वार्धातील कल्पनेशी विसंवादी व विरोधी आहे. यांचे प्रत्यंतर नंतरच्या ओळींत मिळते. ती पायवाट काळ्या डोहाकडे चालली आहे. हिरवी कुरणे झऱ्याप्रमाणे पायवाटेच्या दोन्ही बाजूंना आहे व. पण पायवाटेला इकडे तिकडे पोहण्याचे त्राण नाही, उत्साह नाही. एखाद्या दुःखी वृत्तास स्त्रीप्रमाणे पायवाटेची गति काळ्या डोहाकडे आहे व तेथेच ती बुडणार आहे. ”

शेवटच्या दोन ओळींमध्ये औदुंबरांचे एक चित्र रेखाटले गेले आहे. त्या ओळी विश्लेषणाच्या दृष्टीने प्रा. बेडेकरांना महत्त्वाच्या वाटतात. व कवितेचे केंद्र ' निरक्षर ' नसून ' औदुंबर ' आहे असे मी मागे म्हटले आहे. प्रा. बेडेकरांनी ' औदुंबर ' हेच केंद्र मानतात. या दोन ओळींचे त्यांचे विश्लेषण असे आहे:

“ माझ्या मते आधीच्या सहा ओळींत ' सुखांतून दुःख किंवा ' आशेतून निराशा ' यांचे जे विरोधी चित्रण कवीने केले आहे, त्यानंतरची एक चित्तवृत्ति शेवटच्या दोन ओळींत औदुंबरांच्या द्वारे व्यक्त झाली आहे. ही तिसरी वृत्ति म्हणजे भिन्न परंतु

संन्यस्त मनानें स्थितप्रज्ञाप्रमाणें जगाकडे पाहण्याची वृत्ति. काळ्या डोहावर स्वतःच आणखी छाया पसरून औदुंबर बसला आहे, व तोहि पाण्यांत पाय सोडून निर्विकार, शून्य मनानें बसला आहे असें कवीनें म्हटलें आहे. औदुंबराच्या या सुंदर चित्रानें एकंदर कवितेच्या सर्व वर्णनाला एक पूर्तता आली आहे. कारण आशानिराशेच्या द्वंदाचा अनुभव घेऊन मनाची जी अखेरची विकल अवस्था झाली, तिचें उत्कट चित्र कवीनें शेवटच्या दोन ओळींत इतक्या सुंदर तऱ्हेनें रंगविलें आहे.

“जगाला उबगलेल्या, परंतु अशा वैराग्यात गंभीर व शांत राहणाऱ्या कलावंत व्यक्तीच्या मनाला वाटणारें विश्वाविपर्याचें आकर्षण, नंतर वाटणारा उद्वेग व शेवटीं येणारें वैराग्य या तिनहि अवस्थांचें चित्र ‘औदुंबर’ या कवितेत आहे, हें औदुंबर या नांवावरूनहि दिसेल. इतर सर्व वृक्ष सोडून औदुंबराचाच आठवण कवीला झाली याचें कारण, या वृक्षाचा दत्तसंप्रदायाशीं व दत्त या योगी देवताशीं असलेला बनिष्ठ संबंध होय असें मला वाटतें.

“डोहांतील जळावर औदुंबरानें टाकलेल्या छायेला ‘गोड काळिमा’ असें कवीनें म्हटलें आहे. यांतील ‘गोड’ हें विशेषण निरयत्न किंवा अप्रस्तुत आहे, असें वरवर पाहतां वाटेल, परंतु येथपर्यंत मी जो अर्थ लावला आहे, तो लक्षांत घेतला म्हणजे ‘गोड’ या शब्दाची योजना किती सार्थ आहे तें कळून येईल. माझ्या मते, औदुंबरानें सूचित होणाऱ्या विरागी वृत्तीमध्ये जगाविषयां आसक्त असलेल्या माणसाची आर्तता व असंतोष नांवालाहि नाही. उलट, निरासक्तीमुळे प्राप्त झालेला एक प्रकारचा आनंद आहे. हा आनंद अर्थातच त्या वैराग्यांतच सामावलेला आहे व हीच गोष्ट ‘गोड काळिमा’ या विशेषण शब्दप्रयोगात यथोचित रीतीनें व्यक्त झाली आहे.”

मागें मी (१) एका सुंदर निसर्गदृश्यावर पांढऱ्या पायवाटेच्या आडव्या तिडव्या पडण्यानें जो ओरखडा ओढला जातो त्याचे स्फुटीकरण काय ? (२) ‘झांकळुनि जळ गोड काळिमा पसरी लाटांवर’ या ओळीला ‘औदुंबरा’चा संबंध काय ? (३) या पांढऱ्या पायवाटेमुळे व औदुंबरामुळे कावला कोणतें परिमाण प्राप्त होतें, असे प्रश्न उपस्थित केले होते. या प्रश्नांचीं संगतवार उत्तरें इथें मिळतात.

प्रा. रा. श्री. जोग यांनीं वेडेकरांच्या नावाचा स्पष्ट उल्लेख न करतां या विवेचनावर टीका केली आहे. ते म्हणतात :

“‘औदुंबर’ हें नांव कवितेस दिलें गेल्यानें आणि केवळ निरर्गचित्र म्हणून या कवितेकडे पाहण्यावर समाधान न वाटल्यानें ‘औदुंबर’ हें कोणाचें तरी प्रतिक वा प्रतिमा आहे असा समज करून घेऊन त्या कवितेमधील व्यंजना पाहण्यास सुखात झाली. ‘औदुंबर’ ही एक पुरुषव्यक्ति असून ती मनाच्या उद्विग्न अवस्थेमध्ये येथें मानव-वस्तीपासून दूर येऊन बसलेली आहे. ही अर्थात अगदीं प्राथमिक अशी व्यंजना घेण्यांत आली...

अठरा : आलोचना



त्या कवितेमधील इतर घटकांतूनहि व्यंजना पाहण्याचा प्रयत्न झाला. आधीच्या द्विपदी-मधील 'पायवाट' ही व्यंजनालक्षण ठरली. शब्द स्त्रीलिंगी असल्यामुळे साहजिकच तिच्यावर स्त्रीचा आरोप झाला व पांढरी या शब्दाने ती विधवाहि ठरली. व्यंजना घेतांना शब्दाचे लिंग तेवढे लक्षांत घेतले की पुरे आहे. आकारसादृश्य लक्षांत घेण्याची जरूरी आतां राहिलेली नाही. नाहीतर औदुंबर हा पुरुष कसा व पायवाट ही स्त्री कशी हा विचार पडला असता. अलीकडे इंग्रजी काव्याच्या प्रभावामुळे हा लिंग-विचारहि उरला नाही. स्त्रीलिंगी 'मुई' पुल्लिंगी 'गोविंद' होऊं शकतो व नपुंसकलिंगी साठीचें क्षेत्र 'स्त्रीलिंगी' राधा होऊं शकते. जलवाहिनी कृष्ण होते व तिच्या कांठचें 'वन' राधा होतें. सारांश, कोठें, कशी, किती व्यंजना व्याख्याची आणि प्रतिमा वधावयाची याला कांहीं मर्यादा राहिलेली नाही. रसिकत्व किंवा रसाकुलित्व मात्र पाहिजे.

वस्तुतः शब्दरंगांनी काढलेले हें एक छोटेसें निसर्गचित्र आहे. एवढ्याने रसिकाचें समाधान व्हावयास हरकत नाही. कवीच्या मनांतील अर्थाचें ग्रहण त्यामुळे यथार्थपणें होणें कठिण जातें. आणि तो समजणें हेंच रसिकाचें आणि त्याच्या टीकेचें उद्दिष्ट असावयास पाहिजे. आपल्या कवित्वाचें ओझे त्यावर लादणें हें नव्हे." (औदुंबराच्या निमित्तानें आणखी थोडेसें, सत्यकथा, जानेवारी १९७४.)

या टीकेचा उपमेय-उपमानांच्या लिंगाची जी चिकित्सा प्रा. जोग यांनी केली आहे, त्याला प्रा. म. वा. धोंड यांनी जें उत्तर देऊन टाकलें आहे (औदुंबरच्या निमित्तानें चर्चा, सत्यकथा, मार्च १९७४) तें निर्विवाद आहे. श्रीज्ञानेश्वरदर्शन या आपल्या पुस्तकांत प्रा. जोग यांनी ज्ञानेश्वरीतील अलंकारांच्या संबंधांत 'उपमान-उपमेयांमध्ये लिंग, वचन, पुरुष याबाबतहि समानता असली पाहिजे असा जो शास्त्रकारांचा कटाक्ष त्याकडे ज्ञानेश्वर बहुधा दुर्लक्ष करतात.' ही तक्रार नोंदवली होती तीहे उद्धृत करून धोंड यांनी अलीकडे इंग्रजी काव्याच्या प्रभावामुळे हा लिंग विचारहि उरला नाही या आक्षेपाची परस्पर विल्हेवाट लावली आहे. लिंगवचनैक्यावर शास्त्रकारांचा तरी कटाक्ष होता का, असें विचारून धोंडांनी दंडीच्या काव्यदर्शातील वचनच उद्धृत करून उपमेय-उपमानांत लिंग वचन भिन्नता असली, तरी ती सह्याण्याला उद्वेग आणीत नसेल, तर दूषित होत नाही, हें शास्त्रकारांचेंच वचन सांगून जोगांच्या टीकेतील निरर्थकता स्पष्ट केली आहे. प्रा. धोंडाच्या शब्दांत सांगायचे झाले, तर जोगांची ही टीका केवळ 'संस्कृत महाकाव्ये आणि कर्मठ साहित्यशास्त्र यांवर पोसल्या गेलेल्या कव्याभिरुचीचेंच निदर्शक आहे.' जोगांनी टीकेच्या किंवा समीक्षेच्या उद्दिष्टासंबंधीचा जो आदर्श सांगितला तोहि असाच कर्मठ आहे. 'कवीच्या मनांतील अर्थ समजणें हेंच रसिकाचें आणि त्याच्या टीकेचें उद्दिष्ट असावयास पाहिजे.' हा आदर्श त्यांनी सांगितला आहे. या त्यांच्या



आदर्शांला बालकवींच्याच शब्दांत उत्तर द्यायचें झालें, तर असें देतां येईल:

बे हार्तीं कर कौतुक यांचे परि चितीं न आणी

या गीतांनीं कळलें कविचें अंतःकरण निदानां ( कवांच अतरंग )

कलाकृति निर्माण केल्यावर नाळ तुटल्याप्रमाणें कलावंत तिच्यापासून बाजूला होतो. एक वस्तु म्हणून ती रसिकांसाठीं खुली होते. अशावेळीं कलावंताच्या मनांतील अर्थाचा धांवा करायचें कांहींच कारण नाहीं. कलाकृतीचें कलाकृतीपण आणि काव्यानंद, द्यायला ती कलावस्तु पुरेशी समर्थ असते. तशी ती नसेल, तर तें त्या कलाकृतीचें अपयशच म्हटलें पाहिजे. म्हणून टीकेचें किंवा समीक्षेचें जें काम नाहीं त्यालाच समीक्षेचें उद्दिष्ट मानण्याची चूक प्रा. जोग यांनीं केली आहे.

प्रा. द. मि. कुळकर्णी यांनाहि ब्रेडेकरांचें विवेचन मान्य नाहीं. वास्तविक बालकवींची वाङ्मयीन परंपरा निश्चित करण्याच्या खटाटोपांतून त्यांच्या विवेचनाचा जन्म झाला आहे. जर साहित्याची अशी परंपरा असूं शकते असें द. मि. मानतात, तर एखाद्या प्रतीकाच्या पाठीमागें एखाद्या समाजाची, तत्त्वज्ञानाची परंपरा असूं शकते हें त्यांना कां मान्य होऊं नये हें कळत नाहीं. दत्तसंप्रदाय आणि औदुंबर यांचा ब्रेडेकरांनीं लावलेला संबंध अमान्य करायचा आहे ? ठीक आहे, पण औदुंबर हा एक वृक्ष आहे. आणि वृक्ष या प्रतीकाची कवितेंत एक परंपरा आहे, हें तरी मान्य आहे कीं नाहीं ? ज्ञानेश्वरांनीं ज्ञानी भाणसाच्या हृदयस्थ ज्ञानाचे उद्रेक बाहेर कसे फुटून येतात हें सांगण्यासाठीं झाडाच्या प्रतिमेचा आधार घेतला आहे. पु. शि. रगे यांनीं झाडाच्या रूपांतच आपला काव्यपिंड पाहिला आहे ( गंधरेखा ). झाड हें कलावंताच्या निर्मितिक्षम मनाचें प्रतीक म्हणून मानलें जाण्याचा प्रघात आहे. ' औदुंबर ' हा कवीमनाचें प्रतीक म्हणूनच अवतरलेला आहे.

आतां कविमनाचें प्रतीक म्हणून अवतरलेल्या ' औदुंबरा 'चा ' झांकळुनि जळ गोड काळिमा पसरी लाटांवर ' ह्या ओळीशी कुठला संबंध प्रस्थापित होतो, असा साहजिक प्रश्न निर्माण होईल. त्याचें उत्तर असें: ज्ञान आणि भोवतालचें विश्व यांच्यांत जो संबंध आहे तो ' पार्थिसिपण्ट ऑब्झर्व्हर 'चा आहे. तो त्यांत लित्त असूनहि अलित्त असतो. डोहांतीऊ पाण्यांत पाय सोडून डोहापसून अलित्त असलेला हा औदुंबर म्हणूनच कविमनाचें प्रतीक ठरतो बालकवींच्या ' कवीचें अंतरंग ' कवितेंत कविमनासंबंधीं बालकवींची जी कल्पना होती तिचें जगापूर्वक संघटन झालेलें आहे. कवि, त्याची कविता आणि कवितेचे वचक य सर्व त्रयांचा विचार त्यांत झालेला आहे. बालकवि कवीसंबंधीं म्हणतात :

हृन्मंजुषी भाव गुप्त जे भजे, जनसम्मर्दा

कथील का कधि उच्चरवाने कवि हृदयाचा दर्दा ?

तर मग कवि काय करतो ?

अगाधगहनं सागरलहरी झांकुनी ठेवती कांहीं,  
गूढतळींची त्याविषयी ती शब्दहि बोलत नाही.  
यां शुक्तीपरि हीं हि गायनें विचारलरीं वरतीं  
हृदतरांतुन महाकवीच्या उसळुनि वरतीं येती.

ही बालकवींची भूमिका असल्याने गूढतळींच्या अगाध गहनाविषयी ते शब्दहि बोलत नाहीत. औदुंबर कवितेतील डोहाच्या तळाशां जे कांहीं अगाध दडले आहे, त्याविषयी हा कवि कांहींच सांगत नाही.

हृन्मंजुषींचे गुप्त भाव दर्दी हृदयाचा कवि कांहीं उच्चरवाने सांगत नसतो. या कवितेतील त्या औदुंबराने ( कविमनाने ) ही दर्दी हृदयार्च भूमेका पुरेपुर बजावली आहे. पाण्याच्या गूढतळाविषयी कांहींहि उच्चरवाने न बोलतां हा फक्त पाण्याच्या लाटांवर 'गोड काळिमा' पसरवतो आहे. त्यामुळे ह्या झांकून गेलेल्या जळांत कितीहि डोकावून पाहिले तरी पाण्याचा तळ कांहीं तुमच्या दृष्टिपथांत येणार नाही दर्दी रसिकाला मात्र कवीच्या मनाचा तळ त्याने उच्चरवाने सांगितला नमला, तरी त्याच्या काव्यबंधांतून प्रत्ययाला येतो. या कवितेत रंगांच्या ज्या लहरी आहेत त्या निळ्या - हिरव्या जीवन-रंगांकडून काळ्या मरणरंगाकडे क्रमाने गडद होत गेल्या आहेत. या पार्श्वभूमीवर पांढऱ्या पायवाटेचा ओरखडा तर स्पष्टच आहे. डांहांत जाऊन मिळणाऱ्या या पायवाटे-विषयी कवी उच्चारवाने कांहीं सांगायला तयारच नाही. त्याने या कवितेतील रंगलहरींतून 'गोड काळिमा' पसरवला आहे आणि मनांचे गूज झांकून टाकले आहे. पण त्यांतूनच सहृदय रसिकाला त्याच्या दुःखान्या जाणेवेचा प्रत्यय आल्याशिवाय राहात नाही.

( १ ) ' औदुंबर ' या कवितेची अनेकांनी एक सुंदर रंगचित्र म्हणून वाखाणणी केली आहे. पण या रंगचित्रापाठीमागे एक दुःखान्या अनुभवाची जाणिव स्तलेली आहे. या काव्यांतील काव्यानुभवाची जात अशी दुःखानुभवाची आहे. ( २ ) या कवितेतील जाणिवांचा हा प्रत्यय औदुंबर हे कविमनाचे प्रतीक मानल्याने येतो. ( ३ ) हे प्रतीक या कवितेच्या केंद्रस्थानी आहे. कारण काव्यांतील सर्व घटक हे क्रमाने डोहाकडे आलेले आहेत. आणि या डोहाला पाण्यांत पाय सोडून बसलेल्या आणि त्याच्या लाटांवर 'गोड काळिमा' पसरवणाऱ्या औदुंबरामुळेच परिमाण प्राप्त झाले आहे. ( ४ ) ' औदुंबर ' या कवितेत हे आकळन असे काव्यांतर्गत घटनेतूनच जन्माला आले आहे. त्यावर कुठलेहि सैद्धान्तिक ओझे लादण्याचा प्रयत्न नाही. प्रा. दि. के. बेडेकर यांना ' औदुंबर ' या प्रतीकाद्वारा जे स्थितप्रज्ञचे दर्शन झाले ते वर स्पष्ट केलेल्या भूमिकेतून मला मान्य आहे. कलावंत व्यक्तीच्या मनाला वाटणारे विश्वा-



विषयीचें अकर्षण, नंतर वाटणारा उद्रेग व शेवटीं येणारें वैराग्य या तीन अवस्थांचें चित्र 'औदुंबर' या कवितेंत आहे, हें बेडेकरांचें म्हणणें मात्र संपूर्णतः मान्य करतां येत नाहीं. या काव्यानुभवांत य. जिन्ही छटांचें दर्शन होतें, नाहीं असें नाहीं. पण कवितेंतील मध्यवर्ती काव्यानुभव हा दुखण्या जाणिवेचाच आहे, हें न करतां येणार नाहीं. प्रसन्न निसर्गाचीं चित्रें रेखाटणारें बालकवींचें कविमन या कवितेंत डोहार्श येऊन थांबलें आहे. एवढें लक्षांत घेतूं, तरी पुरेसें आहे. आणि ही विन्नता बालकवींनीं इतर कुठल्याच कवितेंत दत्त कधी नाहीं, अशातला भाग मुळांच नाहीं. त्या खिन्नतेचें कारण पांढऱ्या पायवाटेत, म्हणजे विधवा स्त्रीमध्ये आहे असें मानण्याची गरज नाहीं. आणि म्हणून बालकवींच्य लौकिक विश्वांतील 'रमाई'चा रदर्भ काढण्याचीसुद्धां इथें आवश्यकता वाटत नाहीं. कारण दुःखानुभवाचा ललित प्रत्यय द्यायला ही कविता तशी पुरेपुर समर्थ आहे.

'औदुंबर' कवितेच्या काव्यांतर्गत घटनेच्या आधारेच 'औदुंबर' कवितेंतील दुःखानुभवाच्या जाणिवेच्या चित्राचें आकलन मी मांडलें आणि 'दुःखानुभवाचा ललित प्रत्यय द्यायला ही कविता पुरेपुर समर्थ आहे.' असें म्हटलें त्यांतील 'ललित प्रत्यय'चें काय रहस्य आहे, यासंबंधां आता चर्चा करूं :

प्रा. रा. श्री. जोग यांनीं या कवितेंतील सौकुमार्य आणि माधुर्य या दोन गुणांच्या कर्णमधुर संयोगांत या ललित प्रत्ययाचें रहस्य दडलें असल्याचें भारतीय साहित्यशास्त्रांतील संकेतांच्चा आधारे सांगितलें आहे. श्री. द. भि. कुळकर्णी, श्री. प्रभाकर पाध्ये यांनीं या कवितेंतील संवाद - विरोधी आणि समतोल लयीचा उच्चार केला आहे. प्रा. गंगाधर गाडगाळ यांनींही या कवितेच्या घाटाची चिकित्सा केली आहे. ( साहित्याचे मानदंड ). या सर्व मीमांसेच्या आधारे औदुंबर कवितेच्या निमित्तानें कवितेच्या ललित प्रत्ययाचें काय रहस्य आहे हें शोधूंया.

सुखातीला ॥ जोग यांचें विवेचन लक्षांत घेऊं. माधुर्य आणि सौकुमार्य या गुणांच्या कर्णमधुर संयोगांत कवितेच्या ललित प्रत्ययाचें रहस्य दडलेलें आहे, म्हणजे नेमकें काय ?

'माधुर्याची' यामनानें विनृत चर्चा केली आहे. 'पृथक्पदत्वं माधुर्यम्.' आणि 'उक्तिवैचित्र्यं माधुर्यम्.' अशा त्यानें त्यातले शब्दगुण आणि अर्थगुण यांच्या व्याख्या केल्या आहेत जशा रचनेंतल शब्द पृथक् असतात, त्या रचनेस पृथक् रचना म्हणतात. तिच्या धर्माला पृथक्पदत्व म्हणतात. आणि तेंच माधुर्य होय अशा रचनेमध्ये दीर्घ समासांचें निवारण करण्यांत आलेलें असतें. प्रा. जोग यांनीं कवितेंतील लघुवर्णांचें प्राचुर्य गदींम रवें जोडाक्षर 'गग्दी' असें लिहिण्यानें आणि 'मळ्यां'तील आद्य वर्ण लघू असूनहि तो पुढीक 'ळ्या'नें गुण होत नाहीं व त्यामुळे जोडाक्षरासहि आघात

बावीस : आलोचना



मूल्य हात नाहा. शिवाय 'ऐल तटावर पैल तटावर,' 'अडवीतिडवी,' 'बसला असला' यासारख्या शब्दप्रयोगांत अनुप्र.स-परिणाम साधल्यानें या कवितेंत माधुर्य गुणाचा प्रत्यय येतो असें म्हटलें आहे. सौकुमार्य या गुणाचें 'अजरठत्व सौकुमार्यात्' आणि 'अपारुष्यं सौकुमार्ये' अशीं शब्दगुण व अर्थगुण यांचीं लक्षणें दिलीं जातात. शब्दरचनेचें काव्यरूपाचें अजरठत्व म्हणजेच कोमल किंवा श्रुतिसुखदत्वाचा प्रत्यय या कवितेंत येतोच येतो. त्याचें स्पष्टीकरण माधुर्यगुणाच्या विवेचनांतहि दिलेंच आहे. पण 'अपारुष्यं सौकुमार्यम्' म्हणजे परुष अर्थाचें प्रतिपादन करतांनाहि अपरुष अर्थाची योजना करणें, म्हणजे 'मरण पावला' असें न म्हणतां 'कीर्तिरूपानें उरला' म्हणायचें. 'एकटा' असें न म्हणतां 'देवतेचें साह्य ज्यास आहे असा' असें म्हणायचें. बालकवींनींहि आपल्या दुःखानुभवाला या कवितेंत असेंच 'अजरठत्वं सौकुमार्य' प्राप्त करून दिलें आहे. दुःखानुभवावर 'गोड काळिमा' पसरवली आहे. काळिभ्यांतील परुष अर्थाचें प्रतिपादन 'गोड काळिमा' अशी अपरुषाची छटा देऊन सौकुमार्याच्या पद्धतान बालकवाना यथे साधलें आहे.

अशाप्रकारें कवितेचा आशय आणि त्याचा शब्दबंध ह्याची सम्यक् योजना या कवितेंत रूपित झाली आहे. आशय आणि आकार या दोन्ही ताणांतील अपूर्व तोल या कवितेंत साधला गेला आहे. त्यामुळेंच या कवितेंतील लांबिताचा प्रत्यय केवळ श्रुतिसुंदर शब्दामुळें होत नसून शब्दगुण आणि अर्थगुण यांच्या सादांतून येतो असें म्हणावें लागेल.

'आशय आणि आकार यांच्या दोन्ही ताणांतील अपूर्व तोल या कवितेंत साधला गेला आहे.' असें मी वर म्हटलें आहे. त्याचें थोडें स्पष्टीकरण केळें पाहिजे. त्यासाठीं— (१) आशय आणि आकार यांच्यांतील ताण म्हणजे शाय आणि (२) ताणांतील अपूर्व तोल कवितेंत साधला गेला म्हणजे नेमके कय झालें, या प्रश्नांची उत्तरे द्यावीं लागतील. 'कवितेला समतोल नसता तर ती स्वयंपूर्ण ठरली नसती, म्हणजे ती कलाकृती ठरली नसती.' असें सांगून श्री. प्रभाकर पाध्ये यांनीं हा समतोल कवितेंत कसा निर्माण होतो याची चर्चा केली आहे. या चर्चेचा सारांश असा

'समतोल नेहमी विरोधावरच आधारलेला असतो... दोन किंवा अधिक विरोधी गोष्टी तोडून तो उभा असतो. रंगांचा विरोध, निळासाव आ झरा आणि पांढरी पायवाट आणि काळा डोह किंवा काळा डोह आणि त्याच्या कठचा पिवळट-पांढरट औदुंबर यांनीं सूचित होतो. हा विरोध असा लहरलेला आहे कीं त्याच्या गणिती यांत्रिकपणा कोठेंहि येत नाही. रेषांचा विरोध ओढ्याची बेटाबेटांतून दमदारपणें जाणार रेषा आणि कशातरी आडव्या तिडव्या पडलेल्या पाऊलवाटेच्या रेषांनीं व्यक्त होतो. हाही विरोध यांत्रिक नाही.'

'औदुंबर' ही कविता वाचून झाल्यावर रसिकमनांत तिचें दृश्य प्रतिमा तरळते आणि त्याच्या मनांत तरळणारी दृक्प्रतिमा त्याला सुंदर वाटते, ती कां ? याचें श्री. पाध्ये यांनीं

दिलेले हें स्पष्टीकरण आहे. हें स्पष्टीकरण देण्यासाठी त्यांनी काव्यांतर्गत घटनेतील रंग आणि रेषा यांच्यातील संबन्ध—विरोधाचाच आधार घेतला आहे. या कवितेतील झरा, पायवाट, टेकडी, गांव, डोह आणि औदुंबर हे रंगांचे आणि रेषांचे जे गुण घेऊन अवतरले आहेत, त्या गुणांची एकंदर पदरचनेत जी संगति जुळून आली आहे, त्यांतच या दृक्प्रत्ययांतील सौंदर्याचे रहस्य दडले आहे. इथे सगळ्यांत महत्त्वाची गोष्ट अशी की, ज्या रूपांतून हा सौंदर्यप्रत्यय येतो त्या रूपापासून प्रत्ययाला वेगळे काढतां येत नाही. ही रीत पाह्ये यांनी इथे अवज्रविली आहे. या दृक्प्रत्ययांतील लयदारलेल्या सचेतन समतोलाला गर्तीचे आणि नादांचेहि परिमाण प्राप्त होते. ही गति आणि नादहि त्या रूपापासून अलग नसतो. या कवितेतून ज्या खोलीचा, सखोलतेचा आणि वजनाचा अभूतपूर्व प्रत्यय येतो त्याचे निधान या रूपांतच संघटित झालेले असते.

यावर काही मंडळी असं म्हणतील की, कवितेतून येणारा रंगाचा, रेषांचा दृक्प्रत्यय, नादांचा श्रव्य प्रत्यय आणि सखोलतेचा, घनतेचा मानसप्रत्यय हा व्यक्तिनिष्ठ असतो. सर्वच रसिकांना असा प्रत्यय येईल असे नाही. पण इथे हें स्पष्ट केले पाहिजे की, हा दृश्य—आत्मप्रत्यय व्यक्तेनेष्ट असा, तरी काव्यांतर्गत संघटनेतूनच जन्माला आलेला असतो. तसा तो त्यांतून येत नसेल, तर तो काव्यबाह्य ठरेल, तें एक रसविघ्न ठरेल. कविता ही कालांत उलगडत जाणारी एक घटना असते. असे सांगून कालात्म मूलस्रोताची कल्पना आपल्याकडे मांडली गेली आहे. (दिल्लिप चित्रे, कविता: एक घटना, सत्यकथा, नोव्हें. १९६५) तिथेहि शब्दातर्गत जवढी आणि ज्या प्रमाणांत व्यंजना सांठविलेली असेल, ती आणि ज्या क्रमाने ती पदरचनेत संघटित झालेली असेल, तो क्रम महत्त्वाचा ठरतो. पदरचनेत संघटित झालेली व्यंजना त्याच क्रमाने रसिकमनांत उलगडत जाईल. तेव्हां 'काव्यस्य आत्मा: रीति: । वेशिष्टपदरचना रीति । विशेषो गुण:' हें वामनाचे सूत्र कवितेच्या संघटनेच्या दृष्टीने आदर्श मानावे लागते.

'औदुंबर' कवितेच्या संदर्भात राधा—कृष्ण क्रीडेचा साक्षी—औदुंबर, स्थितप्रज्ञ विरागी हा औदुंबर, काळपुरुष औदुंबर किंवा कविमन—औदुंबर ही वेगवेगळी आकलने पाहिली, म्हणजे कवितेच्या संघटनातत्वाविषयी पुन्हां एकदां संशय निर्माण होतो. कारण त्या त्या रसिकांना जे आकलन झालेले आहे ते त्यांच्या त्यांच्या प्रत्ययाशी प्रामाणिक आहे. मग 'क्ष' ही कविता म्हटली तर कवितेचे क्ष १, क्ष २, क्ष ३, क्ष ४, हे जे वेगवेगळे प्रत्यय दिसतात, त्यांचे काय ? समीक्षेने त्यासाठी कलावस्तु (आर्ट ऑब्जेक्ट) आणि सौंदर्य वस्तु (इस्थेटिक ऑब्जेक्ट) हे वेगवेगळे मानावेत, असे म्हटले आहे. पण तरी सौंदर्यवस्तुच्या सर्व शक्यता कलावस्तूत संघटित झालेल्या असतात, हें नाकारतां येत नाही. 'औदुंबर' या प्रतीकाचे अर्थ हे त्या कलावस्तूतच विरघळलेले असतात. कलाकृतीबाहेर जाऊन कांहीं हे प्रत्यय, ही आकलने कांहीं लादीत नाहीत. शब्दार्थ रूपांतच कवितेचे मर्म दडलेले असते जो पाहिल त्याला ते दिसते, एकेल त्याला ऐकू येते. □



पंखपैल

नरेंद्र बोडके

‘पंखपैल’ हा गोव्यांतील एक तरुण उदयोन्मुख कवि श्री. नरेंद्र बोडके यांचा पहिलाच काव्यसंग्रह होय. ‘पंखपैल’ वाचतांना प्रारंभी एक गोष्ट प्रकर्षाने जाणवते. ती ही की, कांहीं ठिकाणी कवीने समजुतीचा घोटाळा केलेला आहे. उदाहरणार्थ, ‘पंखपैल’ ह्या पहिल्याच कवितेत कवीने शेवटी —

आठवणात स्तून बसलाय्

कधी एकदाचा उजेड

अशा ओळी लिहिलेल्या आहेत. कवीच्या आठवणीत ज्या अर्थी उजेड स्तून बसलेला आहे, त्याअर्थी यांतून असे स्पष्ट होते की, कवीला ह्यापूर्वीच उजेडाचा अनुभव आहे. परंतु ह्या ओळींच्या थोडे आधी कवि आपल्याला असे स्पष्टच सांगतो की, ‘अजून नाही कळाले काळोख म्हणजे काय, प्रकाश म्हणजेही.’ प्रस्तुत ओळींमध्ये असणारे ‘उजेड’ आणि ‘प्रकाश’ हे दोन शब्द समानार्थी शब्द मुळांच नाहीत; तर — ‘अजून काळोख पडलेला नसून थोडा उजेड आहे’ ह्या अर्थी किंवा ‘थोडे उजाडलेय’ ह्या अर्थी, म्हणजेच सायंकाळ किंवा पहाट ह्यांच्याशी उजेडाचा जवळचा संबंध आहे. पण येथे कवीला, काळोख व प्रकाश म्हणजे काय तेहि कळलेले नाही, मग त्याशिवाय उजेड आठवणीत स्तून कसा बसू शकेल? हा प्रश्न उपस्थित होतो. एक गोष्ट कळण्यासाठी त्या विरुद्धची दुसरी गोष्ट, कांहीं अंशाने कां होईना, कळणे आवश्यक असते. नाहीतर वरीलप्रकारे समजुतीचा घोटाळा होतो.

प्रस्तुत कवितेमध्येच कवीला असा संभ्रम पडतो की, ‘की इतक चालून तिथेच पोचलोय जिथून सुरुवात केली, तिथेही नव्हती झाडे आणि वाटा संपत आल्या होत्या.’ आणि कवितेच्या प्रारंभीच कवि असेहि म्हणतो की, ‘झाडे आणि रस्ते आता संपलेत....,’ ‘पावलेही कशी वाटांना भिनत गेली.’ येथे कवि वर्तमानांत बोलत असला, तरी घडून गेलेल्याबद्दल बोलत आहे. म्हणजे तो भूतकाळ होय. मग ‘रस्ते’ आणि ‘वाटा’ ह्यांचा उल्लेख एकाच वेळी व एकाच संदर्भात कसा येऊ शकतो? कारण ‘रस्ता’ म्हणजे राजरस्ता आणि ‘वाट’ म्हणजे पाऊलवाट, राजमार्ग नव्हे! म्हणून येथे कवि शब्दांमध्ये फसलेला आढळतो.

शिवाय ‘तिथेही’ ह्या शब्दांतील ‘ही’ ह्या अक्षरामुळे, सुरुवातीच्या ठिकाणी देखील झाडे नव्हतीं असाच अर्थ निघतो. परंतु कवि तर कवितेच्या प्रारंभीच— ‘झाडे आणि रस्ते आता संपलेत’ हे स्पष्ट करतो. अशी ही येथे भावरूपांची गफलत होऊन बसते आणि म्हणून त्यांतून कवि येथे आपल्या अनुभवाशी एकरूप झालेलाच दिसत नाही, हे स्पष्ट होते.

ह्या कारणांमुळे ‘डोळ्यात माझ्या पराभवांच्या पाठी असलेले झाडे’ अशी सुरेख प्रतिमा अर्थहीन बनली आहे. आणखी एक म्हणजे ह्या प्रतिमेनंतर लगच—

फेब्रुवारी : १९८०

पंचवीस : आलोचना



अगदी सोपे आहे. वेश्येच्या वासनांच्या ओळींसारखे

की गुणगुणत रहाव्यात ओथंबून घरांच्या रांगा

अशा दोन ओळी येतात. त्यांत पहिली ओळ ही एक प्रतिमाच आहे. पण ती गूढ होऊन जाते. कारण कवीच्या विशिष्ट अनुभवाशी आणि मुख्यतः पहिल्या प्रतिमेशी ह्या प्रस्तुत प्रतिमेचा अर्थानुरूप संबंध काहीच जुळू शकत नाही.

गोव्याचा परिसर निसर्गरम्य आणि वातावरण उल्हसित. परंतु नरेंद्र बोडके यांची कविता ही प्रकर्षाने दुःखाविषयीच आहे. कवीच्या मनांत कधीतरी ऐकलेल्या दुःखार्द्र गाण्यांनी खोलवर घर्टी बांधलेली असतात. ही दुःखे कधी जध्याजध्यांनी आपणच बांधलेली घर्टी पेटवून टाकीत हिंडतात. कशासाठी ? तर आपण दुःखी आहोत याचें दुःख विसरण्यासाठी. सारांश, म्हणजे कवीच्या हृदयाजवळच एक मोठे थोरले दुःखाचें झाड उगवलेले असते. दुःखामुळे आयुष्याचा विचार येतो आणि आयुष्य म्हणतं की - 'घरे उद्ध्वस्त होत नसतात. उद्ध्वस्त होतो ते आपण.' कवि वारंवार असा सूर लावतो की, 'या आयुष्याबरोबरच माझे नाव आणि पावलेही हरवलीत. जुन्या आठवणींपैकी मागे उरलाय तो हा थोडासा काळोख.' (पान ५६.) अशा कांहीं ठिकाणी कवि स्वतःच्या दुःखाशी / काळोखाशी किती एकरूप झालेला आहे हे प्रकर्षाने जाणवते. एकरूपतेमुळेच कवीच्या आत्मनिरीक्षणाला आकांताचें रूप प्राप्त होत नाही, हे एक यश मानतां येईल. त्यामुळे ही कविता संथपणे पुढे सरकते.

'कुणी ?' (पान १८.) ह्या कवितेचा आविष्कार आशयानुरूप बांधिल स्वरूपांत होतो. परंतु अशा बांधिल स्वरूपातील कवितांमध्ये काळोखाचें हृदय, सांवल्यांची शीळ, सरत्या सावल्यांचें चौफेर फूल, इ. काळोख व सावल्यांच्या ठराविक प्रतिमांची पखरण होते. बहुतांशी कवितांचें व्यक्त रूप दुःख हेच असल्यामुळे ह्या प्रतिमादेखील मृत होत जातात. विषयाची ही मर्यादा कवीच्या दृष्टीने अनुभवाचें संकुचित क्षेत्र ठरविते. अशा एकूण मर्यादेत - 'प्रत्येक हाकेला एक वेगळाच देह' (पान २५.) अशा एखाद्या (च) ओळींतून कवि ह्या मर्यादेतून कांहीं क्षणच बाहेर पडलेला दिसतो. विषयमर्यादेमुळे सूत्र एवढेंच :

जे जातात भापल्याआधी त्यांच्यासाठी  
गाणे गावे; ह्या गाण्याच्या हातात दिवा असावा  
अथवा प्रत्येक ओळच पेटलेली.

.....

आकाश पेटेलही कदाचित  
किंवा ओसरतील ही सारी वादळे;  
माझ्या दुःखाचे खिःमस

सव्वीस : आलोचना

तुमच्या रक्तातून साजरे होवोत

मी चौखूर उधळोय

तुमच्यातून सर्वस्व बहरून आलोय ( पान ४०-४१ ) इ.

अशा ठराविक वळणाच्या ओळींचा कवि पुनःपुन्हा आश्रय घेतांना दिसतो. त्यामुळे कल्पनांचे नावीन्य कवितेत आढळू शकत नाही.

कवीनें मधूनच फसलेल्या ओळी लिहून अनाकलनीयतेत मात्र भर घातल्याचें आढळतें. उदा. - ' फोनशहर ' ( पान २३ ) कवितेतील एक ओळ अशी—

या शहरात दुःख मावळून रात्र उगवली

वास्तविक दुःख, रात्र किंवा काळोख हे शब्द एकच आशय व्यक्त करणारे आहेत. म्हणून 'दुःख मावळून रात्र उगवली' म्हणजे दिवस ( प्रकाश ) असतांना असणारें दुःख आणि रात्राचें ( अंधारांत ) असणारें दुःख हें वेगवेगळे आहे का ? ह्याचा उलगडा कवि करीत नाही. आणि म्हणून येथे अनाकलनीयता गडद होते. शिवाय 'दुःख मावळून' असें म्हणतांना 'मावळणें' हे क्रियापद महत्त्वाचें गटतें. कारण भावळतांना तें दुःख पुन्हा 'उगवणार' आहे ( मग तें कदाचित वेगळ्या रूपांत उगवेल. ) ह्याची जाणीव कवीला आहे हें गृहित होय. मग अशा अधिक सावध राहाण्याच्या क्षणां कवीनें—

की मला फोन येतो : मी फोन उचलतो

शहर घोगण्या आवाजात बोलते. अपभ्रंशात

ठार झालेल्या कुणाचे तरी रक्त माझ्या कपाळावर

थबथबून येते...

इ. अशी पसरट वाक्ये एकापुढें एक ठेवलेली आहेत. यामुळे विफलतेची भावना तीव्रतेनें व्यक्त करण्यासाठी ती साहाय्यभूत ठरलेली नाहींत. परंतु प्रस्तुत कवितेत. ' आदबशीर वेटरसारखी बाजूला उभी असणारी रात्र ' आणि ' दुःखाचा देखणा राजपुत्र ' ह्या दोन प्रतिमा प्रस्तुत आशयाला नेमकेपणानें व्यक्त करण्यासाठीं पूरक ठरलेल्या आहेत. ही कवीच्या सामर्थ्याची जमेची बाजू निश्चितच म्हणतां येईल. अनाकलनीयता स्वीकारूनदेखील कांहीं ठिकाणीं ही कवित लौकिक जीवनापासून दूर जात नाही, हें विशेष होय. उदा.—

' प्रत्येकाने स्वतःवरील सावली बरोबर सरकत राहिलेच पाहिजे हे लक्षात असावे... ' ( पान २१ ) इ.

' पंखपैल ' मध्ये असणाऱ्या स्वप्नांच्या कवितांमध्ये ( पान १ , १४ ) —

स्वप्नालाही तुझ्या देहाचा उन्मत्त वास येतो

की तूच स्वप्न होऊन येत असतेस; खरं रांग...

असा एखादा तुकडा विफल भावनेचा आवेग जाणवून देतो; आणि इतर तुकड्यांमध्ये केवळ शब्दांची कसरत जाणवते. उदा :

स्वप्नातच स्वप्न पडले मी स्वप्न पहात असल्याचे  
स्वप्नालाच स्वप्न पडले आपण स्वप्न नसल्याचे इ.

कवीची एकूण कविता वेदनेची असली, तरी ह्या वेदनेमुळे कवीच्या निवेदनांत आक्रोश उफाळून येत नाही, तर—

मनातल्या मनात विझून गेलेल्या गाण्यांचा एक भलामोठा  
पाऊस येतो कधीतरी अचानक  
पाऊस घराच्या छपरावर वाजतो, दारातून डोकावतो  
पाऊस येतो आणि घराला नकळतच एक गाणे सुचत जाते  
मनातल्या मनात ( पाऊस, पान २८ )

तसेंच—

सगळ्या जखमांना हात फुटले असहाय्य आक्रोशांचे  
माझ्याच मावळतीला शरण जाण्याच्या तयारीने  
मी सगळी धुगधुगती हाडे विझवली;  
उठलो नि सरत्या पावलांनिशी चालत राहिलो  
तसाही हुकूम त्या जाहिरनाम्यात समाविष्ट आहे.' ( संपल्याचे, पान २९ )

अशी समजूतदारपणांतून निर्माण झालेली संथ लय आणि ह्या लयीला पोषाक ठरलेली, ' मध्यमवर्गियांच्या ( शुद्धलेखनाची चूक मूळची ) गांजलेपणासारखे चिकट ऊन ' ह्या सारखी एखादीच प्रतिमा कविता परिणामकारक करण्यास उपयुक्त ठरलेली आहे. कवीने तलतविषयी कांहीं तुकडे लिहिलेले आहेत. कवि म्हणतो की —

तुझ्या गाण्याने रक्ताचे बर्फ होऊ दे.. ' तसेंच—

माझी एकच इच्छा आहे  
गाण्यातून उतरून कधीतरी तू मला कडकडून भेटावेस  
माझ्या कवितेचा वाढदिवस  
आपण साजरा करू...

यांतून कवि प्रस्तुत विषयाशी पूर्णपणे समरस झालेला आढळतो.

कांहीं अंशी आढळणाऱ्या समरसतेतूनच कवीच्या अंगी तटस्थता स्वीकारण्याचे कसब आढळून येते. उदा. पान ४९ वरील ' काळोखासाठी कविता.'

' पंखपैल ' मध्ये अपवाद म्हणूनच दोन-तीन प्रेमकविता आढळतात. ह्या प्रेमकविता संग्रहांत अपवाद म्हणून असल्या तरी देखील —

हा रस्ता : तू गेल्यापासून प्रत्येक कोनातून



माझ्या सावल्या शोषून घेणारा

तसेंच

‘पाऊस उगवत जाईल उसजसा रक्तापर्यंत

सोसेन हिमगंधी थरांचे ओझे

निदान तुझ्या बाहुल्यांच्यः आडची तरी

उब भिजू नये म्हणून...’

(पान ४२)

ह्या ओळी कवीच्या भावनेची उत्कटता दाखवण्यास पुरेशा समर्थ आहेत. ह्या उत्कटतेतूनच तिच्या अभुक्त देहाची त्याने मागित गेली मी क कधी कधी फुलझड होऊन—

दूरवर अक्षरांच्या किनाऱ्यावर फेसाळतांना

तुझ्यासाठीच असलेली माझी कविता

आयुष्या एवढी होऊन येते...

असा प्रेमविषयक विशाल दृष्टिकोन कवितेला नकळतच प्राप्त झालेला आढळतो.

नरेंद्र बोडके यांनी आपल्या संग्रहांत ‘छंद’ नांवाचा एकमेव गझल समाविष्ट केलेला आहे. त्यांत रक्ताचीं मुळें, अक्षरांची पौर्णिमा, सावल्यांचें फूल, तमाची बांसरी, इ. चाकोरींतील प्रतिमा विखुरल्या आहेत. ह्या गझल मध्ये कल्पनचातुर्य आढळत नसलें, तरी ठेका आणि लय यांची सुसंगति लक्षांत घेतां कवीकडून आणखी कांहीं गझलांची अपेक्षा होती. कारण आज गझल हा प्रकार दुर्दक्षित नसला, तरी बहुतेक उदयोन्मुख कवींना न झेपणारा झालेला आहे.

संग्रहाच्या मलपृष्ठावर ‘पंखपैल’ मधील कवितेची ओळख करून दिलेली आहे. ह्या परिच्छेदाखाली परिच्छेद—लेखकाचें नांव नाहीं. त्यांतील कांहीं वाक्ये अशीं—‘काळोख आणि दुःख ही नरेंद्र बोडके यांच्या कविताविश्वाची दोन प्रमुख केंद्रे आहेत. आणि त्यातील काळोख कुठं संपतो व दुःख कुठं सुरू होतं हे ओळखता येऊ नये इतकी ती एकमेकांत मिसळून गेली आहेत.’ हीं वाक्ये सरळ सरळ फसवीं आहेत. कारण काळोख ही दुःखाची एक प्रतिमाच होय. म्हणून कवि बोडके यांची कविता रसिकांना (कदाचित समीक्षकांनादेखील!) चक्रावून न सोडतां समजूतीच्या घोट्याळ्यांमुळें चकवून सोडते असें शेवटीं म्हणावें लागेल. ह्या अनुषंगानें आरग प्रारंभी पाहिल्याप्रमाणेंच विषय व आशय यांच्या मर्यादेमुळें कवीच्या कल्पनावाचीन्याला या संग्रहांतील कवितेंत तरी मर्यादा पडली आहे.

१९७६ गोमंतक साहित्य सेवक मंडळ,

मेनेझिस ब्रागांझ इन्स्टिट्यूट इमारत, पणजी

मूल्य रु. ५-००

फेब्रुवारी : १९८०

एकोणतीस : आलोचना

आतून बंद बेट कोणतीही ललितकलाकृति ही लेखकाच्या अनुभूतीमधून किंवा अनुभवांतून घडत असते. ज्या त्या विशिष्ट अनुभवाला एखाद्या श्रीधर शनवारे विशिष्ट आकाराची - Form ची गरज असते. त्या आकारामधून अनुभव व्यक्त होत असतो. परंतु लेखकाचा विशिष्ट अनुभव हा त्याच्यापुरता म्हणजे 'स्व' पुरता मर्यादित राहून चालत नाही, तर तो अनुभव व्यक्तिनिष्ठ न राहाता वस्तुनिष्ठ स्वरूपांत राहणे आवश्यक असते. म्हणजे मग कलावंत, म्हणजेच लेखक आणि रसिक यांच्यातील संवाद साधला जातो. परंतु 'आतून बंद बेट' ह्या श्री. श्रीधर शनवारे यांच्या व व्यसंग्रहामधील पुष्कळशी कविता ही बहुतांशी व्यक्तिनिष्ठ रूपांतच व्यक्त होत न दिसते. व्यक्तिनिष्ठतेमधून कवि कांहींशा चिंतनात्मक पातळीवर विचार करतांना अडळतो. उदा०—

परस्परातून प्रवास

स्मरणाचा - मरणाचा

तसेच -

विश्वव्यापक अनास्थेचे स्वागत असो !.....

एकाच उदास पाषाणातून घटकाभर कोरलेल्या

ह्या मुद्रा, ही पावले, ही माणसे :

काटेरी कुडावर खोचलेल्या पटकुराइतकेही

त्यांचे धागे टिकाऊ नसतील

इ. ( पान २१ )

त्यामुळे 'पालीच्या तळपावलाच्या एनलार्जमेंटसारख्या शहराच्या वाटा' अशी एखादी प्रतिमा एकूण आशयाच्या संदर्भात अनाकलनीय राहिलेली आहे. आणि त्यामुळे संग्रहाच्या शेवटी कवीने कांहीं कवितांच्या ज्या टीपा दिलेल्या आहेत त्यांचा उपयोग केवळ अंगुलिनिर्देशासाठी म्हणूनही झालेला आढळत नाही.

कवीच्या मनांत कविता लिहिण्यापूर्वी एखादा विषय असतो. त्या विशिष्ट विषयाची मांडणी ही बहुतांशी प्रत्यक्ष कविता लिहितांना घडत असते. मांडणीच्या अनुषंगानेच कवितेचे अ भेद व्यक्त सज्ज गत्या होणे हा भाग ज्या त्या कवीच्या कसबावर अवलंबून असतो. 'आतून बंद बेट' मधील बहुतांशी कविता ही अभिव्यक्तीच्या अनुषंगाने विषय मुद्दाम ठरवून तयार केलेली जाणवते. ठराविक विषयाच्या मार्गे लागल्याकारणाने कविता लिहितांना कवीला विषयाच्या धाईचा मोह यत्किंचितहि आवरतां आलेला नाही. त्यामुळे ताव्यविषय आणि अभिव्यक्ति ह्या दोन्ही महत्त्वाच्या गोष्टींकडे पूर्णपणे दुर्लक्ष झालेले आढळते. उदाहरण म्हणून पृ. क्र. ४३ 'पाने', पृ. क्र. ४९ 'आतून बंद बेट,' पृ. ६२ वरील 'गवळणत्रयो' इ. कविता दाखवितां येतील.

तीस : आलोचना

निसर्गापुढें आशाआकांक्षांनीं प्रत्येक माणूस हा अति क्षुल्लक असतो. हें प्रत्येकास कळूनदेखील माणूस आपल्या स्वप्नांच्या पूर्ततेचे प्रयत्न मात्र सोडीत नाही, असा आशय सांगणारी 'आठवणी' ही कविता. ह्या कवितेंत एकूण चार कडवीं आहेत. चौथ्या तुकड्याच्या म्हणजे कवितेच्या शेवटीं कवि— 'ही आठवण कुठली ते मला नीट आठवत नाही.' असा कांहींसा निराशेचा सूर व्यक्त करून कविता पूर्ण करतो. हा व्यावहारिक दृष्टिकोन सामान्य पातळीच्या झाडा. खरा कवि हा दारुण अनुभवांतून आपली भावना व्यक्त करतांना दिसावयास हवा. परंतु येथें मात्र निवेदनवजा विधानें येत जातात आणि शेवटीं तर कवीनें— 'ही आठवण कुठली ते मला नीट आठवत नाही' असें सरळपणें स्वतःला बाजूला झटकून टाकलें आहे. ह्या कारणानें ही कविता काव्यरूप घेण्यास पूर्णपणें अक्षम ठरलेली आहे.

'बरसाली' ही श्रीधर शनवाण्यांच्या काव्यवाचनांत गाजलेली कविता. ह्या कवितेंत कवि त्याला जाणवलेले, दिसलेले असे केवळ तपशील देत जातो. बरसाली हें एक 'रोडसाइड स्टेशन' आणि 'सेंट्रल पॉइंट ऑफ द नेशन' अशा दोन व्यक्तिमत्त्वांचे नातेसंबंध दाखविणारें स्थळ. अशावेळीं —

यहां नही, उधर सोवो  
 टेम्भूरपत्याची बिडी पीत  
 वाडग्यात ससा शिजवत असलेल्या  
 खानाबदोश म्हातारीचा आवाज  
 खजुराच्या पानांच्या अर्धविणल्या चटया बाजूला.  
 मजबूत गुडगुडी भोवती बसलेले दणकट पुरुष  
 डबलबारच्या तीन बंदुकी आडव्याउभ्या.  
 इ. ( पान १० )

कांहीं क्षणिकचित्रें उभीं करून मधूनच —

बरसाली ए रोडसाइड स्टेशन  
 हिअर इज द सेंट्रल पॉइंट ऑफ द नेशन !

अशा दोन ओळी लिहिलेल्या आहेत, त्यांना अर्थप्राप्त होत नाही. ह्या कारणामुळें 'बरसाली' हें व्यक्तिमत्त्व पूर्णपणें फसलेलें आहे. अशावेळीं 'कस्तुरी पाखरांच्या थव्यासारखी हवा' अशी एखादी चांगली प्रतिमा कवितेच्या आशयाला पूरक ठरत नाही.

संग्रहांत 'गाविलगड' नांवाचें गाविलगडाचें कांहीं अंशीं असणारें व्यक्तिचित्र उभें केलेलें आहे. गाविलगडाचें हें व्यक्तिचित्र उभें करित असतांना स्वतः कवीच्या ज्या विफल भावना व्यक्त होतात त्या —



पाण्यांपलिकडच्या दारात भिक्षापात्र ठेवून / तो उभा होता,  
 काळ न मोडता पडून राहिलेल्या / भेगांकित समाधीसारखा

तसेच—

ज्वाळांच्या लक्ष्म्यागामी जखमांवरून / त्याने आपली निवडुंगी बोटे फिरवली  
 इ. ओळींमधून सहजगत्य गाणवू शकतात. येथे प्रथम कवि आणि तो गड यांचे  
 भावनिक एकत्रीकरण होऊन तदनंतर कवीने त्या भावनिक अवस्थेतून बाहेर पडून  
 तटस्थतेने अवलोकन केल्यामुळे गाणे ही कविता एक यशस्वी कविता झालेली आहे.  
 प्रस्तुत कवितेखेरीज 'तो पक्षी' (पान ३९) नांवाची आणखी एकच कविता  
 छान जमलेली आहे. ती कवेता अशी—

ओहटीनंतरच्या किनाऱ्यावरील वाळूला / आपल्या पंखांनी कवटाळून  
 शोकगीत गाणारा पक्षी / एकदा मला म्हणाला,  
 'तुझी कविता मला आवडते ?' / मी विचारले,  
 'कां ? कशी ?' / तेवढ्यात समुद्राला भरती आली  
 आणि तो पक्ष उडून गेला !

येथे शोकगीत गाणारा पक्षी दुसरा तिसरा कोणीही नसून ही स्वतः कवीचीच दुसरी  
 भूमिका म्हणता येईल. येथे कवीने लक्ष्यार्थी कविता फुलविलेली आहे. कवीच्या  
 मनांत असलेल्या कांहीं विविष्ट दुःखावेगाबद्दलची एकाग्रता परिणामकारक शब्दांत  
 चित्रित केल्यामुळे ही कविता चांगली वाटते.

श्रीधर शनवारे यांची कांहीं कवेता म्हणजे कांहीं क्षणचित्रे आहेत. ही क्षणचित्रे वाचून  
 सदानंद रेगे यांनी मराठी कवितांत उभ्या केलेल्या 'पक्षी उन्हाचा' वगैरे अनेक चांगल्या  
 क्षणचित्रांची भाठवण होते. प्रा. सदानंद रेगेच्या क्षणचित्रांशी श्रीधर शनवारे यांच्या  
 क्षणचित्रांचे अभिव्यक्तीनुसार फारच जवळचे नाते असलेले स्पष्टपणे आढळते. उदा०—

पक्षाल्यात / रस्त्यावर पडलेली  
 बेड्यांची प्रेते : / जणू  
 श्रावणातल्या निसर्गाची / आणखी चार  
 खरी गीते ! ( पान २६ )

असे केवळ अभिव्यक्तीनुसार नाते जाणवत असले तरी देखील ह्या कवितेतून कवीच्या  
 संवेदनशील इतकट भावनेचे रेखाती अल्पाक्षरत्वाचे कसब मात्र प्रत्ययाला येते.

'गाविलगड,' 'तो पक्षी' व 'खरी गीते' ह्या कवितांमधून कवीचे 'कवित्व' प्रकट  
 होत असले, तर शनवारी पाहिल्याप्रमाणे व्यक्तिनिष्ठता, अभिव्यक्ति सहजगत्या  
 न होणे व विशेषाच्या घाईचा मोह, ह्या कारणांमुळे 'आतून बंद बेट' काव्यसंग्रहातील  
 कविता परिणत स्वरूपात व्यक्त झालेले आढळत नाही.

१९७८ कविता शनवारे, रवेरे, गोकुळपेठ, नागपूर ४४००००

मूल्य रु. १००००

वृत्तीस : आलोचना

रघुपति रघु अंगिरस, अथ  
विष्णु मायनाम



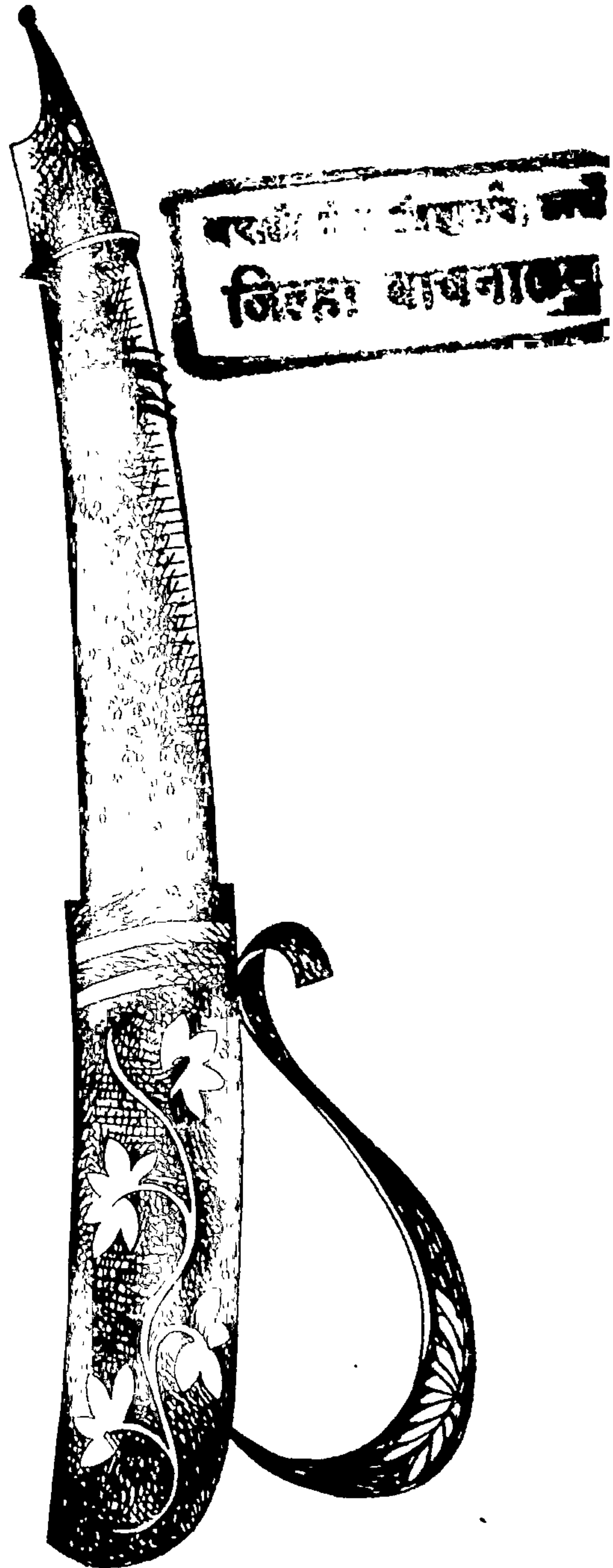
## ३१ व्या गणराज्य दिनी महाराष्ट्राचा निर्धार

- \* राष्ट्रीय एकात्मता
- \* सामाजिक विषमतेचे निर्मूलन .
- \* दुर्बलांना दिलासा
- \* या उद्दिष्टांच्या पूर्तीसाठी करूया प्रयत्नांची पराकाष्ठा  
एक मुखाने, एक दिलाने होऊ या सहभागी सारे  
माहिती व जनसंपर्क महासंचालनालय,  
महाराष्ट्र शासन, मुंबईतर्फे प्रकाशित





आलोचना वर्ष अठरावें अंक सातवा मार्च एकोणीसशें





## साहित्य-सल्लागार-मंडळ

अनंत काणेकर पु. ल. देशपांडे मं. वि. राजाध्यक्ष

स्वर : २. निखारा : अमीतू : ओळी : स्वप्नगंधा : ९.

ऋणानुबंध : १६. आणखी एक द्रोणाचार्य : १९.

फिल्मी दिनांक : २६. अन्तर्वेधी : २७.

Vol. 18

ALOCHANA

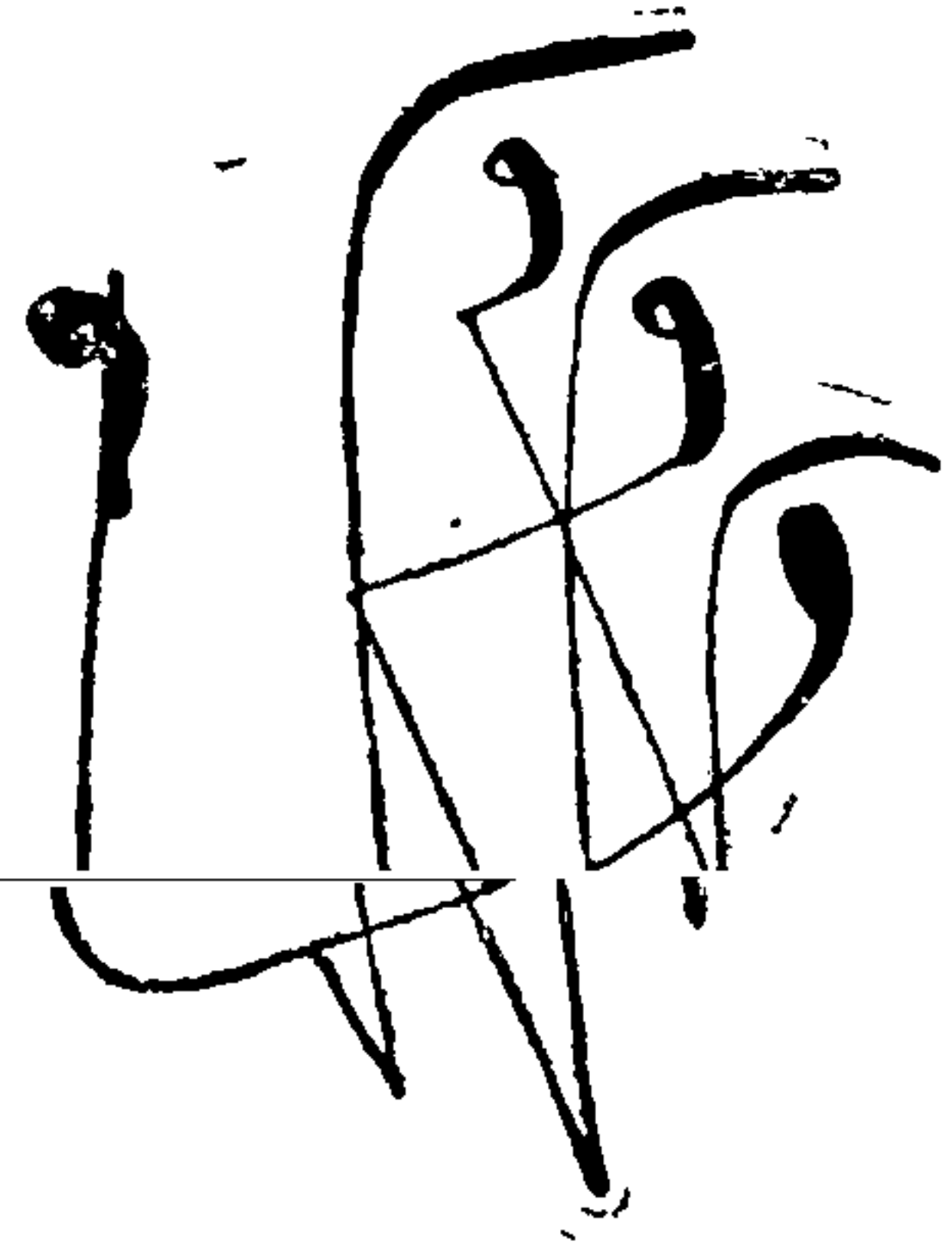
No. 7

- SWAR by V. P. Kale, analysed.
- NIKHAARAA : AMEETOO : OLEE : SWAPNA-GANDHAA : Four anthologies of New poems analysed. ● RNAANUBANDA by Yogini Joglekar, analysed. ● AANKHEE EK DRONAA-CHAARYA a translation of original Bangali Play analysed. ● FILMI DINAANK by Bhaskar Bhole, a social observation. ● ANTARVEDHI, A novel by Manohar Oak, reviewed.

महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृति मंडळ

पुरस्कृत

संपादक मुद्रक प्रकाशक वसंत केशव दावतर मालक आलोचना प्रस्थान  
सहकारी संपादक सुहास भालचंद्र बापट दिगंबर पाध्ये म. ल. वराडपांडे वसंत पाटणकर चंद्रकांत मर्गज  
मुद्रण-स्थळ साहित्य सहकार मुद्रणालय मुं. म. ग्रंथसंग्रहालय मार्ग दादर मुंबई चौदा  
प्रकाशन-स्थळ ३-३३ शेफाली मकरंद सहनिवास १०७४ स्वा. सावरकर मार्ग मुंबई चारशें, शून्य, सोळा  
वार्षिक वर्गणी वीस रुपये परदेशीं तीस रुपये विमानानें एकात्तर रुपये  
मागील अंक प्रत्येक अंकाची किंमत दुप्पट चेक आलोचना या नांवानें काढलेला असावा  
मुंबईबाहेरील बँकेच्या चेकनें तसेंच टपाल द्रव्यदेयकानें वर्गणी किंवा इतर रक्कम पाठवूं नये 'डिमांड ड्राफ्ट'नें  
पाठवावी वर्गणी पोंचल्याची पावती टपालानें पाठविणें आवश्यक असेल तेव्हां तीस पैसे अधिक पाठवावे  
अंक न मिळाल्यास टपालखात्याकडे तक्रार करावी टपालांत अंक रवाना झाल्यानंतर आलोचना पुढील  
जबाबदारी घेऊं शकत नाही यासंबंधी सारखा पत्रव्यवहार करित राहणें शक्य नाही  
आलोचनेंत प्रसिद्ध होणाऱ्या समीक्षणांतील मतांशीं आलोचनेचे मालक संपादक प्रकाशक  
मुद्रक व इतर साहाय्यक सहमत असतात असें नाही  
आलोचनेंत प्रसिद्ध होणाऱ्या साहित्याचे सर्व हक्क त्या त्या लेखकांच्या स्वाधीन  
आलोचनेकडे प्रसिद्धीसाठीं लेखन पाठवितांना सोबत परतीचें / उत्तराचें पुरेसें टपालहंशिल  
अक्षरें तें नसेल तर त्या लेखनाच्या परतीची किंवा सुरक्षिततेची जबाबदारी आलोचनेच्या  
संपादकांना किंवा साहाय्यकांना स्वीकारणें शक्य होणार नाही.



वर्ष अठरावें अंक सातवा  
मार्च एकोणीसशें  
ऐंशी  
मूल्य दोन रुपये



स्वर.

व. पु. काळे

मराठीतील प्रथितयश आणि सिद्धहस्त कथालेखक आणि कथाकथनकार व. पु. काळे, यांचे 'स्वर' हे तिसावे पुस्तक. संख्येने ते तिसावे असले, तरी वस्तुतः लेखकाच्या या आधी प्रकाशित झालेल्या कथासंग्रहातील निवडक कथांचा समावेश म्हणजे हे पुस्तक असल्याने ते 'नवीन' नाही. प्रस्तुत कथासंग्रहांत एकूण बावीस कथा आहेत. या बावीस कथांचा माझ्या मनावर झालेल्या संकलित आणि विशिष्ट परिणामाचे स्वरूप पुढे मांडीत आहे. मध्यमवर्गीयत्व ही काळे यांच्या कथेची पार्श्वभूमि आहे, ती तिची चौकट आहे. म्हणजे, मुंबईतील एखाद्या वसाहतीला खास असे रूप नाही म्हणून, एरवी पुण्याच्या त्या सुप्रसिद्ध इतिहासजमा 'सदाशिवपेठी' वाङ्मयासारखे एखादे नामांकन या कथासंग्रहासाठी निश्चित तयार करतां असते! शहरी मध्यमवर्ग हा काळ्यांच्या कथेचा कच्चा माल आहे. म्हणून एखादे ऑफिस, त्यांतील कर्मचारी, मध्यमवर्गीय चष्म्यांतील स्त्रीपुरुषसंबंध व त्यासंबंधीच्या प्रतिक्रिया, मुंबईतील चौपाटी, मध्यमवर्गीयांच्या आरामाच्या व सुखाच्या कल्पना, ( गरम चहाचे घुटके, पलंगावर लोळणे, संगीताच्या ध्वनिमुद्रिका, ऐकणे, भजी खाणे, इत्यादि, इत्यादि. ) कौटुंबिक त्रिकोण अथवा चौकोन, कुटुंब-प्रमुखाने पत्ते कुटणे, यांसारखे सर्व संदर्भ या कथांचे वर्गक्षेत्र निश्चित करतात. या वर्गक्षेत्राचा तोंडावळा शहरी आहे, अधिक विवक्षितपणे मुंबई शहराचा आहे, असे म्हणतां येईल.

मध्यमवर्गीयत्वाचा एवढा तपशीलवार उल्लेख वर केवळ एक वैशिष्ट्य म्हणून केला. कारण सामान्यपणे कोणत्याही लेखनाला वर्गीय चौकट आणि वर्गक्षेत्र असतेच. पण लेखक त्याच चौकटीचा किती समर्थपणे उपयोग करून घेतो आणि त्याहिपेक्षां महत्वाचे म्हणजे तो आपल्या लेखनाच्या अर्थपूर्णतेच्या दृष्टीने अशी चौकट ओलांडतो की नाही, याचा विचार करणे क्रमप्राप्तच ठरते. तो काळे यांच्या कथेबाबतहि करणे आवश्यक व उपयुक्त ठरेल. सध्यां मुद्दा एवढाच की, वर्गीय चौकट, वर्गक्षेत्र आणि त्याच्याच जोडीला लेखकाची वर्गसंज्ञा यांची जाति कोणत्या प्रकारची, एवढाच निर्देश. या घटकांचे गुणावगुण येथे निश्चित करण्याचा हा प्रयत्न नाही.

'स्वर' या कथासंग्रहाची ही क्षेत्रीय पार्श्वभूमि लक्षांत आल्यानंतर त्याचा संकलित परिणाम कोणता होतो? तर तो असा की, हा संग्रह विलक्षण रंजक आहे. या बावीस कथांपैकी बहुतांश कथा रंजनप्रधान आहेत. ( उदा. टुमरी, १६ जानेवारी, वसावसाचा वसा, किक् व आणखी कितीतरी. )

या रंजकतेविषयी थोडे लिहावयास हवे. मराठी साहित्यसमीक्षेत रंजक हा शब्द थोडा अवमूल्यनात्मक अर्थाने वापरला जातो. मला अर्थातच हा सूर अभिप्रेत नाही. रंजन / आल्हाद या परिणामविशेषांना काव्यप्रयोजनांच्या समग्र संदर्भात मर्यादा

दोन : आलोचना

पडतातच. पण निखळ रंजनाच्या पातळीवर टिकून राहणें, हाहि कलात्मकतेचाच एक भाग आहे आणि काळ्यांना तें साधलेलें आहे. आणि नुसतें साधलेलें आहे असें नाही, तर सहज, स्वाभाविक वाटावें इतक्या कुशलतेचा अनुभव येईल इतकें साधलेलें आहे. 'स्वर' या कथासंग्रहांत ही रंजकता कशी निर्माण होते ?

तर मुळांत या सर्व कथांमागें एक समृद्ध असें वाङ्मयीत व्यक्तित्व दडलेलें आहे. या व्यक्तित्वाला, मानवीजीवनव्यवहारांत विलक्षण रस आहे, कलाक्षेत्रांची ओढ आहे. खाणेंपिणें, क्रीडा, नोकरी, स्त्री, इत्यादि क्षेत्रांमधील वैचित्र्यांत हें व्यक्तित्व मोठ्या चौकोसपणें डोकावतें, त्यांतील विसंगतींची नोंद करतें. या विसंगतींचें नर्मविनोदांत रूपांतर झालेलेहि आढळतें. अनुभव जेवढ्या बारकाव्यानें घेतला जातो तेवढ्याच बारकाव्यानें, समग्रतेनें, सफाईदार चटपटीतपणें तो शब्दांतून संवादांतून मांडला जातो. हा अनुभव कथारूप घेतांना लेखकाची दृष्टि कोणती आहे ? सामान्यपणें असें दिसतें कीं, एखादा वैशिष्ट्यपूर्ण प्रसंग अथवा व्यक्ति या अनुभवाचा केंद्रबिंदु असते. तो प्रसंग आपल्या जीवनात कसा वडला, ती व्यक्ति आपल्या आयुष्यांत कशी येऊन गेली, याचे स्थलकालसंदर्भ कथेंतील निवेदक म्हणजे 'मी' वाचकांना सांगत जातो. हें निवेदन गतिमान आहे, तुटक आहे, चुरचुरीत आहे. आणि तें तसेंच कां आहे, याचा संबंध आपल्याला, (लेखकावर फारसा अन्याय न करतां) त्याच्या कथाकथनकाराच्या (व्यवहारांतील) भूमिकेशींहि जोडतां येईल. कथाकथनकाराला कथांचा सूर निवेदनपर ठेवून चालत नाही, तर तो आवाहक ठेवावा लागतो. आवाहकता निर्माण होण्यासाठीं प्रथमपुरुषी निवेदनाचा सोयीस्कर वापर, वाचकाला प्रत्यक्ष प्रश्न विचारून विश्वासांत घेणें, (उदा. 'तुम्ही मला विचाराल'—पृ. १२४, १३७) लाइफ-वाइफ सारख्या (दरिद्री पण आकर्षक) कोट्या, 'जागा हा मुंबईकरांचा कीवबिंदु,' 'स्फिरिटच्या वाटलीत सांठवून ठेवलेली चाफ्याची फुलं जशी कोमेजत नाहीत पण केविलवाणी वाटतात तशी मला ती वाटली,' यासारख्या, वेगवेगळ्या वजनांच्या कल्पना, एखाद्या कथेंत निवेदनाला आणि वर्णनाला पूर्ण फाटा देऊन फक्त संवादांचाच उपयोग (एका मिठीची कथा), कल्पना-रम्यता आणि अद्भुत यांचा आश्रय (हातमोजा, वाघच-पण मि. वाघ नव्हे) — इत्यादि अनेकविध मार्गांचा उपयोग लेखकानें करून घेतलेला आहे आणि तो यशस्वीहि झाला आहे. कारण सर्वांतूनच आवाहक गतिमानता निर्माण होते.

या सर्व कथांमधील संवादांचा आणखी थोडा विचार असा: शब्ददृष्ट्या हें संवाद सफाईदार, चटपटीत आहेत, असा मी वर उल्लेख केलाच आहे. असेंहि जाणवतें कीं, लेखकाच्या वाङ्मयीन व्यक्तित्वानें संवादांवरहि प्रभाव गाजवला आहे. वाचकाला/श्रोत्याला आपल्याबरोबर ओढून नेण्याबरोबरच कोणत्या संवादांचा वाचक-श्रोत्यांवर कोणता परिणाम होईल याचा अचूक वेध घेऊन ते लिहिलेलें आहेत. एका पात्राचा संवाद



मध्येच तोडून दुसऱ्याने आक्रमकपणे तो उलटवणे, चमकदार विधाने करणे, असाहि प्रकार सर्रास दिसून येतो. कानडे-रानडे ( पृ. १३२ ) या सारख्या शब्दांच्या सविस्तृत मांडणीतून लेखकाचे शब्दांवरील प्रेमच व्यक्त होते. फक्त लक्षांत येणारी गोष्ट एवढीच की, हा सर्व प्रेमळ शब्दसंचार विलक्षण पूर्वनियोजित आणि परिणामापेक्षित आहे. त्यामुळे विसंवाद असा निर्माण होतो की, काळ्यांची सगळीच पात्रे भलतीच 'स्मार्ट' बोलतात. परिणामी पात्रांचे व्यक्तिवैशिष्ट्य झांकोळून जाते.

निवेदन आणि संवाद यांच्या विचारानंतर लेखकाच्या अनुभवसृष्टीकडे पुनः वळता येईल. ( काळे यांच्या कथेत निवेदनाच्या खुलनेने वर्णन कमी आहे ते वरील संदर्भावरून लक्षांत येईल. वाङ्मयकथनाचा लेखकाच्या पुढील वाङ्मयनिर्मितीवर शब्ददृष्ट्या का परिणाम होतो, याचा या संग्रहाच्या निमित्ताने-खरा स्वतंत्र अभ्यास होणे अगत्याचे आहे. ) आपण असे पाहिले की, एखादा प्रसंग अथवा व्यक्ति लेखकाच्या अनुभवाचा केंद्रबिंदु असते. ती वैशिष्ट्यपूर्ण असते असे मी म्हटले-खरे, पण असे म्हणावयास हवे की, ती वैशिष्ट्यपूर्ण असतेच असे नाही. वैशिष्ट्यपूर्ण असेल, तर लेखक आधीच तिचे वैशिष्ट्य सांगून ठेवतो. नसेल, तर ती वैशिष्ट्यपूर्ण कशी टरली हे सांगू लागतो. वेगळ्या भाषेत, लेखकाला. एखाद्या व्यक्तीची वा घटनेची संगति लागलेली नसते, केव्हांतरी ती लागते; आणि या संगतीच्या शोधांतूनच लेखकाच्या कथानुभवाचा प्रवास सुरू होतो. म्हणजे संगतीच्या नेणिवेपासून तो संगतीच्या जाणिवेपर्यंत असा काळ्यांच्या कथेचा प्रवास आहे. अर्थातच हा प्रवास वैशिष्ट्यपूर्ण घटितांमधून ( happening ) सादर करण्याची दक्षता काळ्यांसारखा चतुर लेखक घेणारच, हे वेगळे सांगावयास नको. हलकेफुलके पण दैनंदिन जीवनातील म्हणून आपलेसे वाटणारे ताण हे या कथांमधील घटितांचे आधार आहेत. उदाहरणार्थ, विवाहित पुरुषाच्या आयुष्यांत, विवाहपूर्व परिचित स्त्रीने डोकावणे ( ठुमरी ), कौटुंबिक चौकटीतील नवऱ्याची तथाकथित दुर्दशा ( वसावसाचा वसा ), मुलावर रागावल्यामुळे वडिलांची मनःस्थिति बिघडणे व पूर्वपदावर येणे ( किक् ), पुरुषस्पर्शाचे वेगवेगळे अन्वयार्थ ( पुरुष ,, साहित्यप्रेमांतून एका हॉटेलमालकाने साहित्यिकांना त्यांच्या नकळत खाद्यपदार्थ पुरवणे ( पराभव ), इत्यादि. तेव्हां, काळ्यांच्या कथेची रंजकता ही संदेह/संभ्रमयुक्त अशा घटितांशीही निगडित आहे. या अवस्थेत वाचक कोणते कोणते तर्ककुतर्क करील, याची जाणीव ठेवून पुढे कथेचा प्रवास घडतो. मग कथेच्या शेवटी, तीमधील एखादे पात्र आपल्या वर्तनाचे स्पष्टीकरण देते. आणि त्या क्षणापर्यंत जे विचित्र वाटत होते, कुतूहलाला खाद्य पुरवित होते, त्या सगळ्याची स्पष्टीकरणात्मक संगति लागते. पण काळ्यांची कथा असे नुसते संगति मांडून थांबत नाही, हे तिचे वैशिष्ट्य आहे. हे स्पष्टीकरण, सामान्यतः वाचकाने आधी बांधलेल्या तर्काला धक्का देणारे असते. असे धक्कातंत्र



या कथांमध्ये मोठ्या प्रमाणात वापरले गेले आहे. अर्थात् प्रत्येक कथेतीलच संगति धक्का देणारी आहे, असे नव्हे. 'डुमरी' सारख्या कथेत ती केवळ स्पष्टीकरणार्थक व बोधपर आहे. उदा : 'संसार हा धीरगंभीर, उदात्त रागदारीसारखा असतो. ... केव्हा केव्हा फार संथ वाटणारा, उदास करणारा, कंटाळा आणणारा; आणि मध्येच तुझ्या-सारख्या मित्राची आठवण, ही...डुमरीसारखी असते. ... सगळी मैफल गुंगत ठेवणारी. मरगळ घालविणारी ( फक्त या कथेपुरतें बोलावयाचें झालें, तर वैचित्र्याच्या हव्यासानें कथा अकारण लांबवली आहे असें आपलें मत होतें ).

या धक्कातंत्राबाबत आणखी थोडें निरीक्षण असें : या संग्रहांतील एकेक कथा आपण जशी वाचून पूर्ण करतो तसा नकळतपणें, त्या तंत्राचा परिचय होतो. पर्यायानें कथानुभवाच्या एखाद्या टप्प्यापाशीं, भविष्यासंबंधीं जो अंदाज असेल त्यापेक्षां कांहीं वेगळें आणि तिरपागडेंच लेखक सांगणार आहे, अशी पूर्वजाणीव होते. हें आस्वादविघ्नच म्हणावयास हवें. दुसरें असें कीं कांहीं वेगळें सांगायचेंच या आविर्भावामुळें कांहीं कथांचा तोल ढळलेला आहे. उदा० 'मोले घातले बोलाया' या कथेचा उत्तरार्ध केवळ वैचित्र्याच्या ओढीनें आलेला आहे.

या संग्रहांतील रंजककथांच्या अनुभवसृष्टीचें बीजस्वरूप आणि त्याचा विकास यांची मांडणी करूनहि त्यांचे तपशील मी दिलेले नाहींत. याचें कारण असें कीं, शहरी - मध्यमवर्गीय स्त्रीपुरुषांच्या जीवनांतील भावरम्य वाद - संवाद - विसंवाद यापेक्षां अधिक असें, त्या कथांमध्ये कांहीं नाहीं. अर्थात् प्रत्येक कथा वेगळी आहे. म्हणजे तीमध्ये अनुभवाची विशिष्टता आहेच. सर्वसाधारण मराठी कथेपेक्षां ही विशिष्टता मोलाचीहि आहे. पण तिचा तपशील वाचकानें कथेमधूनच अनुभवावा; अर्थपूर्ण शीर्षके हा या संग्रहांतील कथांचा आणखी एक विशेष; सामान्यतः हीं शीर्षके कथेमधील सूत्र, अर्थ संपृक्त स्वरूपांत व्यक्त करतात. ( उदा० स्वर, धर्म, दुर्वास, जिद्द, इ. ) कांहीं शीर्षके केवळ आकर्षक ( वाघच - पण मि. वाघ नव्हे, इ. ) तर कांहीं पुरेशीं गंभीर ( अर्थ, पुरुष, सत्कार ) आहेत.

रंजक अशा कथासमूहामधून आपणाला आतां कांहीं अधिक वैशिष्ट्यपूर्ण कथांचें अवलोकन करावयाचें आहे. 'चौकटीतील वहिनी,' 'वाघच - पण मि. वाघ नव्हे,' व 'भाऊचा धक्का' या त्या कथा होत. पैकीं 'चौकटीतील वहिनी' ही कथा, एका अर्धवाङ्मयीन व चित्रपटाशीं निगडित अशा प्रवृत्तिसमस्येवर आधारित आहे. 'वहिनी'च्या बांगड्या 'पासून मराठी चित्रपट कथानकांत दादा - भाऊ - वहिनी या त्रिकोणाचें विलक्षण एकांगी चित्रण आणि कौतुक झालें. ( मराठी नाटकांत काल कोल्हटकर, मधुसूदन कालेलकर व हिंदी चित्रपटांत अनेक मातब्बर दिग्दर्शक याच कौटुंबिक 'फॉर्म्युल्या'चा उपयोग करीत आहेत. ) या एकांगीत्वाची चीड येऊन लेखकानें त्या त्या

पात्रांच्या मुखानें त्यांचें दुःख मांडलें आहे व या 'फॉर्ग्युल्य'वर औपरोधिक, खुसखुशीत टीकाहि केली आहे. अर्थात् कथाक्षेत्रांतील ढोबळ अपप्रवृत्तींशीं किमान परिचय असणाऱ्या वाचकांनाच या कथेचा आस्वाद घेणें शक्य होईल. मात्र या कथेची बाह्यरचना मात्र फारच प्राथमिक स्वरूपाची आहे. कलेच्या बाजारांत, विशेषतः चित्रपट-कथाक्षेत्रांत प्रामाणिक सत्त्वस्थ लेखकाचें कसें 'वांगे' होतें हा विषय या संग्रहांत एकदोनदां डोकावला आहे.

अशी पुनरुक्ति आणखी. एका विषयाची-म्हणजे तत्त्वाची-झालेली आहे. 'माणूस कशासाठीं जगतो ? कोणत्यातरी धुंदीसाठीं जगतो' (स्वर. पृ. ५०) हें तें तत्त्व. तेंच पुनः वेगळ्या चौकटींत अवतीर्ण होतें. (पैसे लावून खेळतांना.) तिथें मिळवायची असते ती धुंदी, गमावण्याचाहि एक कैफ उपभोगायचा असतो. (अर्थ, पृ. १२३): अर्थात् अज्ञात संगतीच्या शोधांत तीच ती संगतितत्त्वे उत्तर म्हणून मिळालीं, तर त्याला लेखकाचाहि इलाज नाही, आपला तर नाहीच नाही. पण 'काळ सोकावतो' च्या चालीवर, कथांना मर्यादा पडते, त्याचें काय ?

या सर्वच कथांमध्ये विखरून राहिलेला नर्मविनोद याआधीं उल्लेखिलेला आहे. 'वाघच-पण मि. वाघ नव्हे' या कथेंत या विनोदानें अद्भुतरम्य व अवखळ स्वरूप धारण केलें आहे. समजा एखाद्या मि. वाघ नामक गृहस्थांघेवजीं खराखुरा वाघ वक्रेत शिरला तर ? हें कथात्रीज. आतां वक्रेतील एका स्त्रीचें नांव सौ. वाघ ठेवून पुनः त्याद्वारें ठराविक स्वरूपाचा, मध्यमवर्गीय नवऱ्यानें बायकोला भिणें छाप विनोद त्यांतहि आलाच आहे. पण बाकी उपकथानकें जोडून, व मुख्यतः प्राणिजीवन व माणसाचें जीवन यांतील बोचरा अंतर्विरोध व्युत्क्रमपद्धतीनें चांगला व्यक्त केला आहे.

'हातमोजा' ही खरी म्हणजे रत्नाकर मतकरी अथवा नारायण धारप यांच्या एखाद्या कथासंग्रहांत शोभून दिसणारी गूढकथा आहे. पण शेवटीं इथले लेखक व. पु. असल्या-मुळें त्यांनीं त्यांच्या पद्धतीनें गूढ भाग कमी करून, बेतावाताचा संदेह ठेवून, स्त्रीलालसा हा प्रमुख विषय धरून शेवटीं वाचकाला धक्का दिला आहे.

'भाऊचा धक्का' हें कथेच्या अंगानें 'जाणारें लेखन नव्हे, तर एखाद्या सभेच्या प्रत्यक्ष वृत्तान्तासारखें त्याचें स्वरूप आहे. धक्का, विशेषतः पुरुषानें स्त्रीला मारलेला धक्का, या विषयावर मराठींत भरपूर लिखाण केलें जातें. पण या कथेंत याच विषयापासून सुरुवात करून शेवटीं कथेंतील धक्का प्रतीकात्मक बनून अनेकार्थसूचक होतो, व 'कलात्मक धक्काकारांनीं आपल्या धक्यावरची श्रद्धा वाढवावी' असें अर्थपूर्ण सूचक वाक्य कथेला कलात्म दिशा देतें.

ज्यांना रूढ अर्थानें गंभीर आशयाच्या कथा म्हणतां, येईल अशा करुण-गंभीर कथाहि या संग्रहांत आहेत. उदा. 'सत्कार,' 'दुर्वास,' 'पहिली खेप,' 'मला समजलय,'



‘स्वर,’ यांसारख्या कथा या सर्व कथा बीजरूपाने आशयबन आहेत. कारुण्य आणि गांभीर्य यापुरताच विचार करायचा, तर या कथा एका वेगळ्या रीतीने विलक्षण भारदस्त, अस्वस्थ करणाऱ्या ठरल्या असल्या. पण आधी उल्लेखिलेल्या व पुं. च्या नाट्यपूर्ण आवाहक अशा शैलीमुळे, शब्दयोजनेमुळे व तदनुषंगिक विस्तारामुळे या कथाबीजांवर विकसनाच्या दृष्टीने अन्याय झाला आहे, असे वाटत राहाते. गंभीर आशय गांभीर्यानेच, करुण विषय शोकद पद्धतीनेच मांडला पाहिजे, अशी माझी भूमिका नाही. पण कथा-बीजाचे स्वरूप व मांडणी यांमध्ये आंतरिक सुसंवाद असला पाहिजे. ‘असे मला म्हणायचे आहे. तसे येथे झालेले नाही. या गटातील कथांनी रंजक होऊ नये. पण लेखक त्यांनाहि रंजनपद्धतीनेच शब्दांकित करतो. कांहीं ठिकाणी तंत्रात जसा बदल केलेला दिसतो, तसा तो शैलीतहि आवश्यक व अपरिहार्य होता असे वाटते.

पुस्तकाच्या प्रारंभी ‘प्रसन्न जीवनदृष्टीचा अंतर्मुख लेखक’ या शीर्षकाचा प्रा. ल. ग. जोग यांनी लिहिलेला लेख आहे. काळ्यांच्या कथांची वैशिष्ट्ये जोगांनी सुभगपणे व मराठी कथासाहित्याच्या व्यापक पटावर मांडली आहेत. त्यांनी उल्लेखिलेल्या कांहीं कथा या संग्रहात नाहीत. (उदा. ‘नारदा, अवतार ध्यायलाच हवा,’ ‘संवादिनी,’ इ.) म्हणजे हा लेख संग्रहातील कथांना धरून पूर्णपणे लिहिलेला नाही. या लेखाच्या शेवटी ‘वाढ, वातावरण आणि वृत्ती लक्षांत घेता व. पु. अजूनही वरच्या स्थलापर्यंत पोचणार ओहत याची हमी त्यांचे आजवरचे लेखन देत आहे.’ असा निष्कर्ष जोगांनी काढला आहे. जोगांच्या कांहीं निरीक्षणांशी माझे मतभेद आहेत. (उदा. काळ्यांच्या करुण-कथांविषयी त्यांची विधाने.) पण एकंदरीत ही प्रस्तावना सर्वांगीण विवरण करणारी आहे. हा संग्रह प्रातिनिधिक ठरावा म्हणून जोगांनी केलेली काळे यांच्या कथांची निवड, हा विषय जोगांनी म्हटल्याप्रमाणेच व्यक्तिगत असल्यामुळे त्यावर चर्चा करणे अप्रस्तुत ठरेल.

माझ्या विवेचनाच्या सुरुवातीच्या परिच्छेदांत मी लेखकाची वर्गीय चौकट, वर्गक्षेत्र आणि वर्गसंज्ञा यांचा उल्लेख केला होता. आतां याच घटकांचा लेखक म्हणून लेखकाच्या वाढण्याबाबत, ‘मोठे होण्याबाबत विचार करावयाचा आहे. या चौकटीचा आणि क्षेत्राचा उपयोग काळे यांनी समर्थपणे करून घेतला आहे किंवा नाही व वर्गसंज्ञेच्या विकासाच्या दृष्टीने पावले टाकली आहेत किंवा नाही, हे प्रस्तुत प्रश्न ठरतात. त्यातील पहिल्याचे उत्तर सामान्यपणे होकारार्थी आहे. आणि दुसऱ्याचे उत्तर सामान्यपणे नकारार्थी आहे. उदाहरणांनी बोलायचे, तर ज्या माणसांचा/प्रसंगांचा शोध काळे यांनी घेतला आहे, त्या माणसांचे/प्रसंगांचे चित्रण तेवढ्यापुरते ठीक आहे, रंजक आहे, तसेच ते वास्तवहि असेल. (अगदी फुटकळ उदाहरण द्यायचे म्हणजे काळ्यांच्याच ‘डुमरी’सारख्या कथेतील ‘बायका’ या ‘बरण्या’ म्हणून दिसल्या तर चालेल.) पण



अनुभवाची तरलता, सूक्ष्मता अथवा अंतर्गत विरोध एवढ्या बीजावरच जेव्हां अखंडपणे कथा फुलत राहातात, तेव्हां बीजाचा जीव संपून जातो व शब्दांचे ओडके फक्त शिष्टक राहातात. अरब आणि उंट यासंबंधी विवेचन (पृ. १४९) करतांना एकदम लेखक ती पातळी सोडून पुनः रंजककथेकडे वळतो, तेव्हां अशी स्थिति होते. हा वृत्तिसंकर टाळून लेखकाने अधिक समर्थ प्रसंगांचा सुसंगत वृत्तीने अनुभव घ्यावा, आणि चॉकलेट कॅरेक्टर्स सोडून देऊन 'दुर्वास' सारख्या पण अधिक व्यामिश्र-व्यक्तिरेखांचे आव्हान स्वीकारावे अशी इच्छा. हे आव्हान जेव्हां ते स्वीकारतील तेव्हां आपोआपच वर्गसंज्ञेची मर्यादा गळून पडेल. कारण ही मर्यादा गळून पडण्यास आपल्या वर्गीय अनुभवक्षेत्रांत पूर्ण बुडी मारून अंतरंगाचा ठाव घेऊन, पुन्हां कांठावर यायचे असते आणि समोर दिसणाऱ्या जीवनप्रवाहाकडे निर्ममत्वाने बघावयाचे असते. पण व. पुं. मधील लेखक अजून फार 'मायाळू' आहे ! हा मायाळूपणा गळून पडण्याची लक्षणे या संग्रहातील कथांमध्ये तरी दिसत नाहीत. या परिस्थितीत 'वाढ' आणि 'अजून वरच्या स्थलापर्यंत पोचणे' याची 'हमी' कशी देता येईल ते समजत नाही.

---

१९७९, राजा प्रकाशन, ११ झपूझी, साहित्यसहवास, मुंबई ४०००५१  
मूल्य रु. २५-००

---

- १ : निखारा : नीलकान्त चव्हाण हे उदयोन्मुख कवींचे प्रयत्नशील कविता-  
 २ : अमीतू : शं. श्री. वाशीकर संग्रह. त्यांतील नवखेपणा प्रत्येक कवितेत  
 ३ : ओळी : प्रदीप गोखले जाणवावा इतका स्पष्ट. तरीहि या कविता  
 ४ : स्वप्नगंधा : नामदेव लोटणकर वाचकांशीं संवाद साधतात का ? साधित  
 नसतील, तर कवि आणि वाचक यांच्यांत

हा दुरावा कां निर्माण होऊं पाहात आहे ? मूळांत कवींचे अनुभव कसे आहेत ? त्या अनुभवांशीं कवि एकरूप झाला आहे का ? कीं कवि आणि कविता यांतच एक विलगपणा आहे कीं जो वाचकाला त्या कवितेपासून दूर नेतो ? हे सारे प्रश्न या नवीन कविता संग्रहांचें वाचन करतांना व त्याहिपुढें जाऊन आकलन करून घेतांना मनासमोर उभे राहातात. यासाठीं प्रथम या चारहि कवींचें अनुभवविश्व लक्षांत घेणें आवश्यक आहे.

नीलकान्त चव्हाणांच्या 'निखारा' या कवितासंग्रहांत सूर्याला खोलवर बुडवून टाकणारी संध्याकाळची उदासीनता व्यक्त झालेली आहे.

केवळ दोन शब्दांनीं उध्वस्तांच्या जीवनावर फुंकर घालण्याच्या प्रयत्नांचा तिरस्कार, समाजांतील मोठ्या व्यक्तींचीं नुसतीं चित्रें टांगून दैन्य दूर होण्याची वाट पाहणाऱ्यांचा बदलची चीड कवीला अभिप्रेत आहे ('चित्रे'). दलितांबद्दलचा कळवळा गेलीं कित्येक वर्षे नुसता गाभण होऊन राहिला आहे, तो फुटून बाहेर येत नाही, ही एक मोठी अंधारयात्रा कवीला सूचित करायची आहे. ('चित्रे', 'बाजार,' 'डोळे फुटलेली संध्याकाळ,' 'माझ्या जगण्याने,' 'कळले मला.') अंधार तुडवीत जाणाऱ्या कवीच्या बेहोष मनाला ध्यास आहे प्रकाशाचा. ह्या निब्वर हातांना पालवी फुटावी ही त्याची धडपड आहे. मात्र चटके समजण्याइतकें वय होईपर्यंत प्रत्येकजण एक ध्येय उराशीं कवटाळून बसलेला असूनहि, तें ध्येय वधस्तंभाकडे घेऊन जाणारा समाज जेव्हां त्याला दिसतो तेव्हां तो हताश होतो ('भविष्य'). आणि मग व्यक्त होत राहातें तें, 'मी एक समाधानी शाळेंतील मूलद्रव्य' कीं ज्याचा उपयोग कोणीहि करावा, असें म्हणणारें एक असाहाय्य, गलितगात्र आणि सर्व कांहीं निमूटपणें सहन करणारें मन ! कधीकधी कवीला, परंपरागत रूढि कीं, ज्या माणसाला माणूस म्हणून जगूं देत नाहीत त्यांची चीड येते आणि त्यावर तो हल्ला चढवितो ('-मैलाचा दगड'). वर्षानुवर्षे होणाऱ्या अन्यायानें नेमळटपणाचा एक थर चढलाय. तो कधीहि पुसून न येणारा आहे. खंत हीच आहे कीं मैलाचा दगड म्हणूनच जगावें लागणार आहे - तेंसुद्धां लाल रंगाची फुली घेऊन. स्वत्व, स्वाभिमान ह्यांचा कडेलोट कवीला असह्य होतो. त्याचे डोळे शोधित राहातात. अशीं माणसें, कीं जीं चतकोर तुकड्यासाठीं सलाम करणार नाहीत, दाट अरण्यांत जीं प्रकाश होतील, ज्या वेदांनीं सगळे अधिकार फक्त

समाजाच्या एका भागालाच दिले, त्या घेदांचा चक्काचूर करू शकणारे वेदभक्षक त्याला हवे आहेत. आणि असे सिंहाच्या छातीचे पुत्र शोधणाऱ्या कवीला जाणीव होते की, ज्या वाटेवर आपण पाऊल ठेवायला जात आहोत ती वाटच खणलेली आहे. आणि म्हणूनच तो म्हणतो —

पाहिजे मला —

माझा हात धरून नेणारा

सही सलामत माझ्या बरी

इतकें सर्व सोसूनहि कवि नेहमीचें वळण नाकारूं पाहात आहे. (जगण्याचा मार्ग ?) चाकोरीबद्ध जीवन टाकून एक नवी दिशा धुंडाळण्यासाठी तो इथे आवाहन करतो. बहुतांश कवितांतून व्यक्त होत राहातें, तें उजेडाचा ध्यास घेणारें कवीचें तडफडणारें मन !

\*

\*

\*

भी. शं. श्री. वाशीकरांच्या 'अमीतू' ह्या काव्यप्रवासांत कोणतीच विशेष धुंदी जाणवत नाही. सर्व कवितांतून एकच प्रेमविश्व कवीने निर्माण केले आहे आणि तेहि अगदीं बोथटपणें. 'अशा एकान्तात मला,' 'तूं नसताना,' 'वाट किती पाहू' या कवितांतून पतिपत्नींतला विरह सरळसोटपणें व्यक्त होतो. विरही मनाची अवस्था अतिशय सामान्यरीतीने सांगितली आहे. उदा.

सख्ये वाट किती पाहू !

पोकळीच ही ! तुझ्याविना मे

सांग कसा राहूं ?'

किंवा —

तूं नसताना उगी कंकणे

वाटे भिणभिणती !

हा विरह मनाला कुठेंच व्याकुळ करीत नाही. कित्येक कवितांची लांबी वाढवून प्रेमकाव्य ह्या प्रकाराचा डौलच कवीने विघडवला आहे. ('सांभाळा हं,' 'तूं नसताना,' 'वाट किती पाहू,' 'सख्या तुझी थोरवी ही')

'घरांत' ही एक त्यांतल्या त्यांत बरी कविता म्हणावी लागेल. पत्नीची टापटीप, तिची श्रद्धा, तिचें सौंदर्य, तिच्या हाताची चव, या तिच्या सगळ्या गुणांची आठवण घरांत वावरणाऱ्या मुली करून देतात. त्यामुळे पत्नी माहेरी गेलेली असली तरीहि ती आसपास आहे असा भास होतो. तिच्या अस्तित्वाच्या इतक्या खुणा घरांत असूनहि नायक उदास आहे. कारण 'नवरसात एकच रस' कमी आहे. नवकाव्याचा 'सूचकता' हा गुण इथे जाणवतो. एवढीच ह्या कवितेची जमेची बाजू. वाशीकरांची 'बँक' कविता विनोदी आहे असें नाईलाजाने म्हणावें लागेल.

दहा : आलोचना



किंवा -

संसाराच्या बँकेत  
जॉईंट अकाउंट उघडले  
आपण आपले  
भरभराट अशी की  
संसार बँकेने  
आणखी शाखा उघडल्या  
काही स्थानिक ?  
काही परगावी !

बहुतेक कवितांचे वय अजून 'रांगणारें' आहे असें म्हणावें लागेल.

\*

\*

\*

प्रदीप गोखले यांच्या 'ओळी' या काव्यसंग्रहांत 'कविता' फार थोड्या आहेत, बाकीच्या नुसत्या एकापुढें एक शब्द मांडलेल्या 'ओळी' आहेत. आणि ज्या 'कविता' चांगल्या आहेत त्यांची लांबी वाढवून त्या उगाचच पसरट करून ठेवल्या आहेत. उदा. 'खिस्मस' ही कविता.

बा परमेश्वरा ! त्या येथूला क्षमा कर !

तूं दयाळू आहेस हा त्याचा भ्रम होता

तुझ्या नैसर्गिक क्रौर्यावर त्याने आघात केला !

इथेंच ही कविता संपायला हवी. कारण इथपर्यंतच ती कविता आहे. पुढें नुसत्या 'ओळी' आहेत. तसेंच 'डोंबारी' ही कविता देखील.

जननमरणाच्या सीमारेषेवर

मी आहे

शांतिसैनिकासारखा

मला कुठल्याच देशाशी संबंध नको आहे !

या चार ओळींतच कवीचें जगापासूनचें तुटलेपण व्यक्त करते. कवितेची लांबी अनावश्यकरीत्या वाढली की ती आशयाची परिणामकारकता गमावून बसते. तसें इथें झालें आहे.

बऱ्याच कवितांची निर्मिती मृत्यूच्या जाणिवेंतून झालेली आहे. 'घिक्कार,' 'पाऊलवाट' 'अंतिम कवन,' 'अमृताचा प्याला पिऊन,' 'मरणावर कितीही कविता,' या कवितांतून येणारा मृत्यु हा विफलतेतून, निराशेतून आलेला आहे, तर 'मृत्यूचीहि मंजुळ घंटा' या कवितेंत कवि मृत्यूचें स्वागत करायला उत्सुक झाला आहे:

दुपारचे त्म रणरणणाऱ्या

भोग संपुनी रोग संपुनी

रात्रीच्या दुलईत झोपल्या

उत्सुक झाला आत्मा तान्हा

ही अशी कविता; तर 'मृत्यु हवां, जीवनहि हवें' या ओढाताणीतून निर्माण होते, 'मी असा मृत्यूचा विचार' ही कविता. मृत्यूची तीव्र ओढ मनाला लागलेली आहे असें वाटत असतांनाच 'मला जगायचं आहे' असा आक्रोशहि आंत कुठंतरी उमटत असतो याचें खरोखर सुरेख दर्शन या कवितेंत होतें.

कांहीं प्रेमकविताहि या संग्रहात आढळतात. तिथेंहि प्रेमपूर्तीऐवजी पराभवच कवीच्या बाब्याला आलेला आहे.

शस्त्रावरच शस्त्रक्रिया करण्याची पाळी यावी

तशी आज प्रेमाची गत आहे

'प्रेम करण्यासाठी,' 'हृद्गत सांगण्यासाठी,' 'एका मैफिलीच्या समाप्तीला,' यांसारख्या कवितांतून प्रेमविषयक निराशाच प्रत्ययास येते.

गोखल्यांच्या कविता वाचल्यानंतर एक वेगळाच अनुभव येतो. तो म्हणजे या कविता आपल्या भावनेचा आवाहन करीत नाहींत, तर बुद्धीला आवाहन करतात. या कविता त्यांच्यातील चमत्कृतीमुळे बौद्धिक सुख देतात. उदा.

मुद्दाम

झालो उद्दाम

पण सहज

गहजब झाला

मग मुद्दाम

मीच

सहज झालो

ही कविता किंवा 'मरणावर कितीहि कविता,' 'मी त्या दुकानात,' 'शून्याख्यक,' 'नेमकेपणाने स्वतःला मांडू तरी कसे' यांसारख्या कविता विरोध, विसंगति चमत्कृति, यावर आधारलेल्या असल्याने वेगळ्या वाटतात व याच दृष्टीने त्या 'अॅवर्नॉर्मल'हि वाटतात.

\*

\*

\*

नामदेव लोटणकर ह्यांचा 'स्वप्नगंधा' हा कवितासंग्रह कोणत्याच विशिष्ट वेदनेतून साकारलेला नसून अनेक रूपें समाविष्ट केलेला तो एक प्रवाह आहे. प्रेमकाव्य, समाजपरिवर्तन, निसर्ग, ह्या गोष्टींशीं स्मरस झालेल्या या कवीच्या कविता वाचतांना एक गोष्ट प्रामुख्याने जाणवते. ती ही की, कवीच्या बाब्याला समाजाकडून येणारी

। वाग : आलोचना

मानहानि फार अल्पप्रमाणांत आली असावी किंवा निसर्गाशीं एकरूप झाल्यामुळे इतर दुःखांचा कवीला बिसर पडला असावा.

‘घरती,’ ‘दिवस सुगीचे,’ ‘मंद हले पान,’ ‘माझी कोकणमाती’ इ. कवितांतून निसर्गप्रेम व्यक्त करतांना कवि निसर्गाची सावलीच बनून गेला आहे. उदा.

झळाळून जाते माझी घरती माझे ओलावे अंबर

मी तू पणांचे आणिक तुटते दोघातील अन्तर !

निसर्गावरचें अनिवार प्रेम ‘मुसाफिर’ मध्येहि जाणवतें.

आकाशाचा वेडा मुसाफिर

लावून बसतो जुलमी डोळे

ह्या दोनच ओळी वाचकाला सांगून जातात कीं आतां प्रेमाच्या सहस्रधारांचा वर्षाव पृथ्वीवर होणार आहे.

‘पाऊस’ या कवितेंतून आपलें प्रेमविश्व साकारतांना कवि म्हणतो.

एकदाच असा पाऊस येतो

याद तुझी देऊन जातो

किंवा

संकेताच्या ओल्या खुणा

मातीत रुजतात

कवीला कदाचित असेंहि सुचवायचें असेल कीं निसर्ग हें प्रेमाचें दुसरें स्वरूप आहे, किंवा प्रेमाचें पूर्णत्व निसर्गांत पाहायला मिळतें. म्हणूनच त्यांच्या कवितांत ह्याच उपमा येतात. ‘जसे आभाळ जपते सूर्याला,’ ‘ही हिमळाटेची शहारणारी नाजूक काया’ ‘तूं घरती मी आभाळ.’ इ.

कचित समाजपरिवर्तन करण्याची जिद्दहि ‘सोनार बांगला’ सारख्या कवितेंतून व्यक्त होते. एरबही व्यक्त होत राहातें तें निसर्गावरच्या अलोट प्रेमाचें चित्र.

ह्या कवितासंग्रहांचा विचार करतांना दोन गोष्टी प्रामुख्याने लक्षांत येतात. त्यापैकी पहिली म्हणजे, कवितेंत जाणवणारी कलात्मकतेची उणीव. अर्थात उदयोन्मुख कवींकडून पहिल्याच संग्रहांत कलात्मकतेची अपेक्षा कोणत्या मर्यादेपर्यंत करावी, हा प्रश्न आहेच. नीलकान्त चव्हाणांची बहुतेक कविता ही विद्रोहांतून, वैतागांतून निर्माण झालेली आहे. हें चाकोरीबद्ध जीवन टाकून एक नवी दिशा भुंडाळण्याचा त्यांचा प्रयत्न आहे. त्याबरोबरच जाणीव आहे कीं ‘हे कसं व्हायचं ?’ कारण वर्षानुवर्षे होणाऱ्या अन्यायानें नेमळटपणांचा जो थर चढलाय तो पुसून न टाकतां येणारा. ही मनाची तडफड व्यक्त करतांना आंतून येगारे जे कढ आहेत ते सहज नाहींत आणि कलात्मकहि नाहींत. म्हणूनच ते कृत्रिम वाटतात आणि या कविता हा एक प्रयत्न वाटतो. ही कलात्मकता म्हणजे काय, हा प्रश्न इथें अर्थातच निर्माण होतो. एखादा अनुभव,



नेहेमीच्यांच जीवनातला, तसाच अनुभवित नुसताच ढोवळपणें सांगणें आणि त्यालां कलेच्या पातळीवर नेऊन व्यक्त करणें, एक कला म्हणून तो वाचकापुढें सादर करणें यांत निश्चितच फरक आहे. या संदर्भांत दया पवारांची एक कविता आठवते. त्यांनीं हि हेच वर्षानुवर्षांचे थर बदलणें कसें शक्य आहे ही व्यथा व्यक्त करतांना,

मागील पाणी गढूळ झालं  
पुढील पाण्यानं किती जपावं  
...सणाणत गोळी चालून येतां  
पंखानी आभाळ किती तोलावं

अशा कलात्मकतेनें व्यक्त केली आहे. 'काही' करण्याची, त्याची असमर्थता इथें विलक्षण सामर्थ्यानें व्यक्त होते.

वाशीकरांच्या 'अमीतू'तून विरह व्यक्त होतो तोही बोथटपणें  
सखये वाट किती पाहू !  
पोकळीच ही ! तुझ्याविना मे  
सांग कसा राहू ? "

अगदीं सरळसोट शब्द. विरहाची आर्तता कुठेंच नाहीं. हाच विरहाचा अनुभव कलात्मक होतो तो शिरीष पै यांच्या,

" दोन दिवस दोन वेळा चोवीस तास  
प्रत्येक क्षणातून दाटलेला तुझ्या  
आठवणींचा गडद वास ।

या कवितेंत.

कलात्मकतेसाठीं तरलता आणि लवचिकता या दोन गुणांची आवश्यकता आहे आणि या दोन्ही गुणांची उणीव या कवींच्या कवितेंत आहे. त्यांचे अनुभव अजून अनुभवाच्याच पातळीवर आहेत. नावेंच द्यायचीं तर प्रदीप गोखले आणि लोटणकर यांच्या कांहीं कविता थोडेंफार सुख देतात, त्यांचा उल्लेख मागे येऊन गेलाच आहे.

दुसरी गोष्ट म्हणजे या कविता वाचकांशीं बोलत नाहींत, संवाद साधीत नाहींत. सोपे आकलनसुलभ शब्द वापरून वाचकांचें मन खेंचून घेणें हे काम अत्यंत कठीण असतें. म्हणूनच दुःख व्यक्त करतांना ह्या कवींना विद्रोहाचा वापर करावा लागला. ही एक उणीव म्हणावी लागेल. तेंच दुःख, त्याच पद्धतीनें सतत व्यक्त होत राहिलें, तर तें वाचकांची पकड घेत नाहीं. एकच हत्यार सतत वापरलें, तर त्याची धार बोथट होणारच, मग कवितांचें हें वळण कधीं बदणार, असा प्रश्न आपोआपच उत्पन्न होतो. अनुभवांचा आविष्कार करतांना अनुकरणाचा प्रयत्न केला, तर अनुभवाच्या सच्चेपणालाच बाध येऊं लागतो. म्हणूनच उदयोन्मुख कवींनीं एक गोष्ट लक्षांत ठेवावी व ती म्हणजे

चौदा : आलोचना

त्यांनी कवितेंत जे आदर्श प्रमाण मानले आहेत, त्यांचे संस्कार जरूर होऊं द्यावेत, पण अभिव्यक्ति ही मात्र स्वतःची हवी. वाचकांना कांहींतरी नावीन्यपूर्ण देणारी हवी. शब्द तर शेवटी इथून तिथून सगळे सारखेच. पण फक्त त्यांचा क्रम बदलला, त्यांची मांडणी बदलली कीं सगळें चित्रच बदलून जातें आणि हेच नव्या कवींकडून अपेक्षित आहे.

१. १९७८, कविता प्रकाशन चौक मंडई, बेल्लेगल्ली, बागवानपुरा घ. नं. ३१५२  
नासिक ४२२ ००१.

मूल्य रु. ५००००

२. १९७८, वाग्बिलास प्रकाशन, द्वारा ३४१२०४ आनंदनगर,  
राजेंद्र प्रसादनगर, औरंगाबाद

मूल्य रु. १००००

३. १९७७, अभिनव प्रकाशन, ५३ गुरुनानक मार्केट

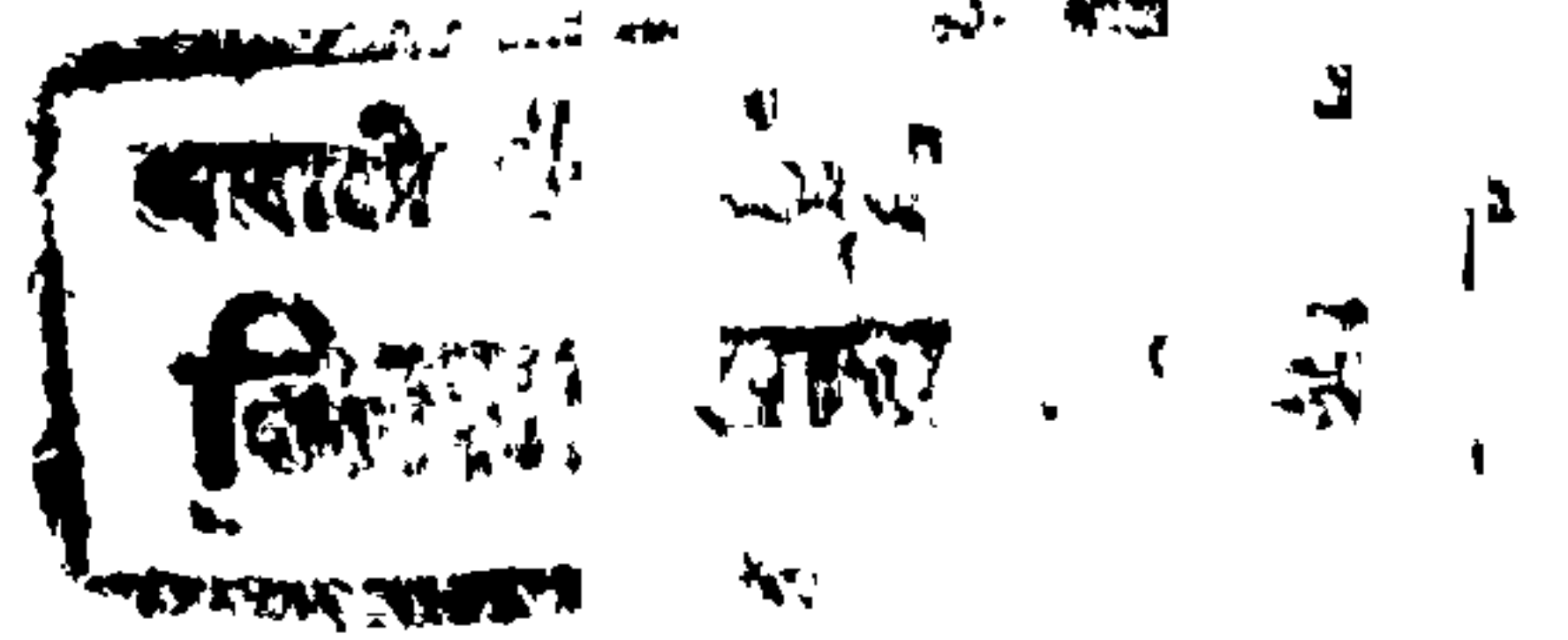
दादर, मुंबई ४०० ०१९

मूल्य रु. ५०००

४. १९७८, अभिनव प्रकाशन, ५३ गुरुनानके मार्केट दादर,

मुंबई ४०० ०१४

मूल्य रु. ४-००



ऋणानुबंध

योगिनी जोगळेकर

श्रीमती योगिनी जोगळेकर यांनी लिहिलेली 'ऋणानुबंध' ही

कादंबरी. या कादंबरीची सावित्री ही नायिका. तिच्या मनातील

व्यथा व्यक्त करणाऱ्या एका भावजीवनपर कहाणीमधून निर्माण

झालेली ही कादंबरी आहे. मुंबईतील मुगभाटात असणाऱ्या 'कर्पूरी मॅन्शन' च्या संस्कृतीत

उमळलेली ही कलिका ! तिच्या रूपाच्या गंधाने वेडा झालेला सत्यशील - तिच्या सांस्कृतिक

ऋणानुबंधांशी सुसंवादी संबंध प्रस्थापित करू न शकणारा तरुण. तो तिला मागणी घालतो.

यांतून त्यांचा विवाह होतो खरा, पण भिन्न, भोळ्या सावित्राला सत्यशीलचे आधुनिक

विचार आणि आधुनिक वागणे पेलत नाही; व ती तिच्या सांस्कृतिक ऋणानुबंधांशी सुसंगत

आहे. त्यामुळे स्वाभाविकपणेच दोघांच्या जीवनात संघर्षाचे अनेक क्षण येतात. त्यांचा

ताण सहन न होऊन दोघांतील नाते खरे म्हणजे तुटूनच जाते. पण हे धागे एकत्र

जुळविण्याची भूमिका आली आहे त्यांची मुलगी आर्द्रा हिच्या वाट्याला.

सावित्री आणि सत्यशील या दोन व्यक्ति भिन्न संस्कारांत वाढलेल्या असल्यामुळे भिन्न

मनोवृत्तीच्या आहेत. त्यांतून निर्माण झालेल्या संघर्षामुळे सावित्रीचे भावजीवन व

भौतिक जीवनहि उध्वस्त झाले आहे. हे वास्तवतेच्या दृष्टीने जसे असावे तसे आहे.

'ऋणानुबंध'चे हे कथानक मुख्यतः तीन व्यक्तींच्या जीवनामधून घडतांना दिसते. त्या

व्यक्ति म्हणजे सावित्री (वनमाला), सत्यशील व त्याची मुलगी आर्द्रा ! त्यांपैकी

सावित्री आणि सत्यशील हा विरोधी व्यक्तिमत्त्वाची माणसे आहेत व त्यांना जोडण्याचे

किंवा एकत्र आणण्याचे काम आर्द्रा करतांना दिसते. लेखिकेने सावित्रीच्या व्यक्तिमत्त्वांत

अत्यंत सौम्य रंग भरले आहेत. उलट सत्यशीलचे व्यक्तिमत्त्व तिने मडक रंगविले आहे.

सावित्री ही गुणांनी सामान्य, पण सौंदर्याने असामान्य आहे. आईवडिलांची एकुलती

एक, लाडांत वाढलेली ही कन्या भोळी, भावडी आहे, असे लेखिका दर्शविते. तिच्या

मनावर झालेले संस्कार हे भिन्न मध्यम वर्गांनी तिच्यावर केलेले आहेत अन् ते

स्त्रीत्वाच्या जुन्या परंपरा सांभाळणारे आहेत. सत्यशीलची अभिरुचि तिला मानवणारी

नसली, तरी आपल्या सुंदर केसांचा त्याग करून केवळ पतीसाठी ती आपल्या केसांचा

'बॉब' करते; आपल्या मनातील भावनांना यात्रावत दडपून टाकते. आणि एका

मानसिक ताणाची ती बळी ठरते. हिंदु पतिव्रता स्त्रीच्या मर्यादा तिने आपल्या मनाभोवती

आंखलेल्या आहेत. तरीसुद्धा या मानसिक ताणापासून तिला मुक्त राहाता येत नाही.

पाश्चिमात्य संस्कृतीला आपलेसे करू पाहणारा सत्यशील लहानपणापासून हट्टी असलेला

लेखिकेने दाखविला आहे. सुशिक्षित होऊन इंजिनियर झाला तरी एकीकडे स्त्रीला दासी

मानणाऱ्या संस्कृतीचा तो प्रतिनिधि असल्यासारखा लेखिकेने तो रंगविला आहे; तर

दुसरीकडे पत्नीने अत्यंत आधुनिक पद्धतीने पोशाख करावा, इंग्रजी साहित्य वाचावे,

असेही त्याला वाटत असते. अशा परस्पर विरोधी विचारांनी ग्रासलेल्या सत्यशीलचे

सोळा : आलोचना



लेखिकेने निर्माण केलेले व्यक्तित्व असंतुलित मनोभावांनी युक्त आहे. चटणी वाटली नाही म्हणून मुद्दाम तिच्यासमोर मिरचीशी जेवणे, रागावून अंगणांत झोपणे, स्वयंपाकांत चुकून मीठ बालायचे राहिले म्हणून मिठाचे पोतेच घेऊन येणे, असा लेखिकेने रंगविलेला सत्यशील पाहिला की, त्याच्या व्यक्तिमत्त्वात लेखिकेने भरलेले मडक रंग प्रकर्षाने जाणवल्याशिवाय राहात नाहीत. कित्येक वर्षे इंग्लंडमध्ये राहिलेला सत्यशील इंग्रजी रिवाजाप्रमाणे पत्नीला अत्यंत प्रेमळ भाषेत पत्र लिहितो, पण सासरी आल्यावर आईवडिलांच्या आठवणीने तिच्या डोळ्यांत अश्रू आले, तर मात्र ओरडतो की, 'तुझे आईबाप अजून जिवंत आहेत. ते निजधामाला जातील त्या दिवसासाठी दोन अश्रू नि चार हुंदके शिल्लक ठेव.' किंवा आपल्या नवजत बालिकेला पाहातांना तो विचारतो, 'हे वीतभरं मूल जिवंत आहे की, मेलेले आहे ?'

बारश्याला सासऱ्याने घेतलेल्या पॅटच्या कापडालाहि, 'गावठी तुकडा' म्हणून तो फेकून देतो. एका बाजूने कुटुंबापासून तुटलेल्या इंग्लंडातील कौटुंबिक जीवनाचा तो प्रतिनिधि आहे, तर दुसऱ्याबाजूने कुटुंबप्रधाने जीवनपद्धतीच्या भारतीय जीवनाचे तो प्रतीक आहे. हा विसंवादी व दुहेरी व्यक्तित्वाचा भाग लेखिकेने सत्यशीलाचा व्यक्तिरेखेत संमिश्र स्वरूपांत आणला आहे. परदेशाचे आकर्षण असणारा हा बुद्धिमान तरुण पैशाच्या दिवाळू अन् पोकळ विश्वाला भुललेला, पण माणुसकीला वंचित झालेला आहे. हे पाहून या संमिश्र, पण एकांतिक व्यक्तित्वाची जाणीव वाचकाला होते. अशी ही सरळ काळ्या व पांढऱ्या रंगात रंगविलेली व्यक्तिचित्रे असल्यामुळे स्थूल व निराकार वाटतात.

सत्यशीलने झिडकारल्यावर सावित्री आईवडिलांच्या आश्रयाने जीवन जगत, पण रिकामेपणाने नव्हे, तर नोकरी करित. इथे पुन्हां तिच्या पारंपारिक व आधुनिक जीवनमार्गांचा संकर आहेच, पण तो मर्यादित आहे. कारण दुसरा विवाह करण्याचे धाडस तिच्यामध्ये असल्याचे लेखिका दर्शवित नाही. दोन्ही व्यक्तिरेखांच्या या परस्परविरोधी व संमिश्र वैशिष्ट्यांचे दर्शन घेतांना या कादंबरीतील जीवनविश्वाची मर्यादा स्पष्ट होते. एका बाजूने ही कादंबरी समाजजीवनाबद्दल विचार करायला लावणारी असली, तरी लेखिकेने परंपराप्रिय मराठी वाचकाची अभिरुचि जपण्याचा प्रयत्न केलेला असल्यामुळे या विचाराला उत्कटता प्राप्त झालेली नाही.

सत्यशील व सावित्री या कादंबरीतील दोन व्यक्ति बहुतेक मध्यमवर्गीतील असल्यामुळे त्यांचे जीवन...त्यांच्या जीवनांतील प्रश्न इथे जीवनदर्शनासाठी येणे सहाजिक आहेत. सावित्री मध्यमवर्गीतील सामान्यव्यक्तिमत्त्वाची स्त्री आणि म्हणूनच तिच्या जीवनांतील ही समस्या मध्यमवर्गाचीच म्हणावी लागेल ! खालच्या किंवा वरच्या वर्गातील स्त्रीने ही समस्या वेगळ्या पद्धतीने सोडविली असती. शेवटी सावित्रीने केलेला सत्यशीलचा

स्वीकार म्हणजे मध्यमवर्गीतील स्त्रीने घेतलेली यशस्वी माधारच होय ! म्हणजेच ही कादंबरी समस्याप्रधानच आहे, असे मानावे लागत असले, तरी समस्याप्रधान कादंबरीचा गाभा ती गमावून बसली आहे, असे वाटल्यावाचून राहात नाही.

कादंबरीतील प्रसंगाची किंवा घटनांची गुंफण लेखिकेने पूर्वयुष्यांतील आठवणींच्या (Flash back च्या) रूपाने केलेली आहे. सावित्रीच्या सत्यशीलच्या भेटीचा प्रथम प्रसंग, चाळीतील जीवन, इत्यादींचे वर्णन लेखिकेने केले आहे. पण शेवटी बापलेकीच्या भेटीचा प्रसंग योगायोगाने आपोआप घडलेला आहे, असे न वाटता तो लेखिकेने घडवून आणला आहे, असे वाटत राहिल्यामुळे त्यांतील यथार्थता अविश्वासाह वाटते. 'ब्रेन सर्जन' असणारी आर्द्रा डोळ्यांचे 'ऑपरेशन' सुद्धा करू शकते, असे दाखविण्याची लेखिकेची खटपट कादंबरीला कोणते मूल्य प्राप्त करून देते, हा न उमजेणारा प्रश्न आहे. थोडक्यांत व संवादरूपाने अधिक निवेदन केल्यामुळे प्रसंग जास्त बोलके वाटतात व त्यामुळे कादंबरीचे स्वरूप दीर्घ न होता, योग्य ते प्रमाणबद्ध राहिले आहे.

लेखिकेला घटनांची गुंफण जरी चांगली साधली असली, तरी पुष्कळ टिकाणी तिला आलंकारिक भाषेचा मोह आवरतां आलेला नाही. उदा. चाळीतील भाजीवाल्याचे वर्णन करतांना लेखिका म्हणते, 'बाजारापेक्षा उभ्या भाजीला दुण्या भावांत विकत असायचा मालक' किंवा 'परीक्षेत तिच्याच्याने पेपराचे पान सहजासहजी हलत नव्हते. तरीही सुंदर वनमालेवाचून शाळेच्या स्नेहसंमेलनाचे पान हलेनासे झाले' इ.

एकंदरीत ही कादंबरी सामान्य वाचकांच्या मनाची पकड घेणारी ठरते. कारण लेखिकेने भिन्न संस्कृतीतून आलेल्या मनांचा संघर्ष दाखवून मध्यमवर्गीच्या जीवनांतील गुंतागुंत जशी दाखविली आहे तशीच ती सोडविण्याचा मार्गहि दाखविला आहे. पण विचारवंत समीक्षकाला कादंबरी सामान्यपणे ढोबळच वाटण्यासारखी आहे.

---

१९८७, राजा प्रकाशन, मुंबई ४९० ०१६

मूल्य रु. २०-००

---



**आणखी एक द्रोणाचार्य** डॉ. शंकर शेष यांच्या मूळ हिंदी नाटकाचा 'आणखी शंकर शेष : द्रोणाचार्य' हा मराठी अनुवाद उमाकांत ठोमरे यांनी केला आहे. नाटकाचे शीर्षकच बोलके आहे. एका अनु. उमाकांत ठोमरे आधुनिक द्रोणाचार्याची शोकांतिका हें नाटक सादर करते.

नाटकाचा नायक प्रा. अरविंद दळवी हा त्याच्या कॉलेजच्या 'प्रेसिडेंट'च्या राजकारणाचा बळी ठरतो. एका शहरवजा गावांतील कॉलेजचे राजकारण हे या नाटकाचे कथानक आहे. या कॉलेजांत अर्थशास्त्राचा प्राध्यापक असलेला अरविंद दळवी 'प्रेसिडेंट'च्या मुलाची 'कॉपी' पकडतो. हा मुलगा सत्ताध्याऱ्यांचीं मुल्लें अस्वीत तसा, म्हणजेच गुंड आहे. 'प्रेसिडेंट'ला या प्रकरणांत आपल्या मुलाला शिक्षा व्हावी, असें वाटत नाहीं. तें तो त्याचा केवळ मुलगा आहे म्हणून नव्हे, तर या प्रकरणांमुळे सामाजिक प्रतिमेला धक्का लागूं नये अशी त्याची इच्छा आहे म्हणून. त्यांत राजकीय महत्त्वाकांक्षा आहे. निवडणुकांद्वारे तो सत्ता संपादन करण्याच्या मार्गे असतो. कॉलेजमधील सत्तेच्या जोरावर बाहेरची सत्ता मिळवायची आणि बाहेरच्या सत्तेच्या जोरावर कॉलेजमधील राजकारण राबवायचें, असें त्याचें धोरण आहे. तो अरविंदाला प्राचार्यपदाची लालूच दाखवितो, थोडा धमकावतो आणि त्याला या 'कॉपी' प्रकरणाचा नाद सोडायला लावतो. ज्या वेळीं अरविंद प्राचार्यपद स्वीकारतो ती वेळ त्याची अधःपतनाची सुरुवात ठरते. त्यामुळे तो आपल्या विनाशाकडेच जात राहातो. ही या नाटकाची गति आणि परिणति आहे. अरविंदाच्या मुख्य कथानकाबरोबरच एक समान्तर कथानक नाटकांत आहे. अरविंद आणि द्रोणाचार्य यांच्यामधील साभ्य दाखविण्याकरितां, अरविंदाच्या आयुष्यांत जें घडतें, त्याला ज्या प्रसंगाला तोंड द्यावें लागतें, तसेच द्रोणाचार्यांच्या आयुष्यांतील प्रसंग अरविंदाच्या डोळ्यांपुढें साकार केलें आहेत. हे प्रसंग साकार करण्याचें काम विमलेंदु हें अरविंदाच्या खालोखालचें महत्त्वाचें पात्र करतें. विमलेंदु हा सर्व नाटकभर मृतात्मा म्हणूनच वावरतो. तो अरविंदाचा मित्र व सहकारी (पूर्वायुष्यांतील) आहे. एका बड्या घेंडाच्या मुलाची 'कॉपी' पकडल्यानें याचा खून झालेला आहे. तरुण बायबो, लहान मुलगा त्याच्या मार्गे राहिलीं आहेत. नाट्यविश्वांत नांव कमावण्याची त्याची इच्छा असते; परंतु अकाली मृत्यूमुळे त्याच्या सर्व इच्छाआकांक्षा अपुण्या राहातात. त्यामुळेच तो पिशाच बनला आहे. 'द्रोणाचार्य' या त्यानेंच लिहिलेल्या नाटकांत अरविंदानें पूर्वी भूमिका केलेली आहे. दोन समभावी कथानकांतलें हें संतुलन नाटकांत आवश्यक तें ताणाचें वातावरण निर्माण करतें.

कोणत्याहि गांवांत, कोणत्याहि संस्थेंत घडूं शकेल अशी ही नाट्यवस्तु आहे. भाकरीचा प्रश्न आला कीं, त्यापुढें सर्व तत्त्वज्ञान लंगडें पडतें. त्यामुळे अरविंदासारख्या प्राध्यापकाचें अधःपतन सहज शक्य आहे. तरीहि नाटकांतलें अरविंदाचें अधःपतन वाङ्मयीन



संभाव्यतेच्या दृष्टीने खटकणारे आहे. द्रोणाचार्य ज्या अगतिक अवस्थेत राजाश्रय स्वीकारतो तेवढी अगतिक स्थिति अरविंदाची नाही. नाटककारानेच रेखाटलेला द्रोणाचार्य जेव्हां कौरवपांडवांचे शिष्यत्व स्वीकारतो, तेव्हां त्याच्यापुढे एक निश्चित ध्येय असते. द्रुपदाकडून अपमानित होऊन आलेला द्रोणाचार्य पीठमिश्रित पाणी दूध म्हणून अश्वथामा पितो हें पाहातो आणि तेथेच त्याचा अहंकार गळून पडतो. आपल्या धनुर्विद्येतील योग्यतेला, किंवा विद्वत्तेला बाहेरच्या जगांत कांहींच किंमत नाही, हें त्याला स्पष्टपणे कळते. द्रुपदाने त्याची मैत्री नाकारलेलीच असते. अशी अगतिक अपमानित अवस्था असतांना तो भीष्माचे आमंत्रण स्वीकारतो. 'मी आता अशी पिढी तयार करीन की जी फक्त युद्धाचीच भाषा बोलेल.' (पृ. ३४.) ही त्याची प्रतिज्ञा असते. अरविंदापुढे कौटुंबिक जबाबदाऱ्या नसतात असे नाही. आई आजारी असते. बहिणहि अरविंदाच्या 'मनिऑर्डर'ची वाट पहाणारी आहे. मुलाचे शिक्षण चालू आहे. या गोष्टींसुद्धां लौकिक व्यवहाराच्या दृष्टीने तडजोड स्वीकारण्यासाठीं पुरेशा आहेत. परंतु अरविंदाचा जो स्वभाव, त्याच्या पत्नीच्या आणि मित्राच्या बोलण्यांतून वाचकाला जो कळतो तो असा की, अरविंदाच्या तत्त्वनिष्ठेपार्यीं त्यानें अनेक नोकऱ्या सोडल्या आहेत. सुरुवातीलाच लीला आणि अरविंद यांच्यांत कोणा एका सिन्हावरून तणातणी होते. या सिन्हाच्या वशिल्यामुळे अरविंदाला कॉलेजांत नोकरी मिळालेली आहे. राहाते घर, आई हॉस्पिटलमध्ये आहे तिकडे सर्व सोई-सवलती, सर्व सिन्हाच्या ओळखीमुळे मिळताहेत. तरीहि अरविंद त्याच्या एका माणसाचे 'मार्क' वाढवायला नकार देतो. त्यानंतर येणारा यदु (मित्र) अरविंदाने पकडलेल्या 'कॉपी'ची हकिगत लीलाला सांगतो. दोघेहि या प्रकरणांतील घोका अरविंदाला सांगतात. 'रिपोर्ट' मागे घेण्यांत अरविंदाचे हित आहे, असे समजावून सांगतात. विमलेंदूच्या खून प्रकरणाची आठवण देतात. पण अरविंदाचा निश्चय कायम असतो. 'माझ्या दृष्टीने तर तो जीवन-मरणाचा प्रश्न आहे. 'प्रोफेशनल एथिक्सचा' असे तो यदूला सांगतो. त्यानंतरच 'प्रेसिडेंट'शी झालेले त्याचे बोलणे त्याच्या कणखरपणाची साक्ष देते. 'आपल्याला चांगले माहीत आहे की आपला मुलगा नंबरच एकचा गुंड आहे, लफंगा आणि बदमाश आहे-असं असूनही आपण यातलं आपल्याला काहीएक माहीत नाही असं उगाच कशाला ढोंग करता ?' (पृ. २२)

आपल्या हट्टाचा परिणाम काय होईल हें अरविंदाला पूर्णपणे ठाऊक आहे. कॉलेज बंद करण्याच्या 'प्रेसिडेंट'च्या धमकीलाहि तो धूप घालीत नाही. विमलेंदूला 'मी कुठलीही तडजोड करणार नाही' असे तो बजावतो. या पार्श्वभूमीवर अरविंद कोणतीहि अट न घालतां प्राचार्यपद स्वीकारतो हें विसंगत, त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाला दुभंगून टाकणारे आहे. विमलेंदूने आठवण करून दिलेला त्याच्या 'द्रोणाचार्य' या नाटकांतील प्रवेश पाहून अरविंद बदलतो, असे म्हणणेहि पटण्यासारखे नाही. कारण तसे चित्र लेखकाने रेखाटलेले नाही.

प्राचार्यपद स्वीकारल्यानंतरचें अरविंदाचें वागणें पूर्वीच्या प्राचार्यांहून वेगळें नाहीं. 'प्रेसिडेंट'च्या इशान्याप्रमाणें नाचणें, एवढेंच काम त्याला उरतें. कमी पगार देऊन जास्त रकमेच्या पावतीवर सहा घेणें, ही पूर्वीच्या प्राचार्यांची प्रथा अरविंदाच्या राज्यांतहि चालूच आहे. 'प्रेसिडेंट'चें कॉलेजच्या नांवावर खाजगी खर्चासाठीं पैसे उचलणेंहि चालू आहे. खरें तर 'प्रेसिडेंट' तडजोड करायला येतो त्यावेळीं अरविंदाची वाजू चांगलीच भक्कम आहे. 'यू आर द ओन्ली प्रोफेसर हूम आय रिस्पेक्ट सो मच' असें सांगून 'प्रेसिडेंट' त्याची किंमत विचारतो. त्यावेळीं अरविंदाच्या स्वभावाचा माणूस, आपल्याला जाचक वाटणाऱ्या प्रथा, त्याच्याच भाषेत बोलायचें तर 'प्रोफेशनल एथिक्स'वर अन्याय करणारी प्रथा, आपल्या अधिकारावर अतिक्रमण करणारी कॉलेजच्या कारभारांतील 'प्रेसिडेंट'ची ढवळाढवळ नको म्हणून अट घालील असें स्वाभाविकपणें वाटतें. पण तसें होत नाहीं. नाटकांत लय साधणारी, प्रेक्षकाच्या मनांत उलटसुलट आंदोलनें निर्माण करणारी गोष्ट तर ही आहे. पण ती यथार्थपणें चित्रित करणारें चित्रण नाटककार करूं शकलेला नाहीं.

अरविंद हा तत्त्वनिष्ठ आहे हें त्याच्या वागण्या बोलण्यांतून प्रकट होत असतें. तो भिन्ना नाहीं हें त्याला धमकी देणाऱ्या 'प्रेसिडेंट'ची तो पर्वा करीत नाहीं यावरून कळतें. आजपर्यंतच्या आयुष्यांत स्थैर्य-सुखासीनता आहे आणि हें सारे सोडण्याचें त्याच्या जीवावर आले आहे असें नाहीं, किंवा आतां आपलें वय झालें यापुढें असें वागून चालणार नाहीं, कुठेंतरी स्थिर झालें पाहिजे, असा विचार त्याच्या मनांत बळावल्याचेंहि दिसत नाहीं. तेव्हां अरविंदाचें मतपरिवर्तन हें केवळ नाटककाराच्या मर्जीनुसार झालें आहे असेंच म्हणावें लागेल.

या 'कॉपी'प्रकरणाचें उपप्रकरण आहे. 'प्रेसिडेंट'च्या राजकीय विरोधकाचा मुलगा (चंदू) या कॉलेजचा विद्यार्थी आहे आणि त्याला 'प्रेसिडेंट'नें अन्यायानें दुसऱ्या 'कॉपी' प्रकरणांत गोवले आहे. चंदू अरविंदाला या प्रकरणाची हकिगत सांगतो व त्यानें राजकुमारचे ('प्रेसिडेंट'च्या मुलाचें) 'कॉपी' प्रकरण पुढें न्यावें असा आग्रह धरतो. राजकुमारच्या गुंडगिरीनें त्रासलेले विद्यार्थी अरविंदाच्या पाठीमागे उभे राहातील असेंहि सांगतो. अरविंद त्याला आपण न्यायाच्या बाजूनें उभे राहूं असें आश्वासन देतो. नंतर अर्थातच 'प्रेसिडेंट'शीं तडजोड केल्यामुळें या आश्वासनाला अर्थ उरत नाहीं. 'प्रेसिडेंट' आपल्या पद्धतीनें चंदू आणि इतर विद्यार्थी यांचा बंदोबस्त करतो.

हें सारें घडण्यास आणि घडविण्यास अरविंद निमित्तमात्र झाला आहे असा दिलासा देणारें चित्रण नाटकांत असतें, तर अरविंदाच्या व्यक्तित्वांत कलात्मक ताणाचें दर्शन झालें असतें. आपल्याच वागण्यामुळें विद्यार्थी आणि सहकारी यांचें प्रेम आणि विश्वास गमावून बसलेला अरविंद तसा एकाकी बनला आहे. प्राचार्यपदाचा उपभोग घेतांना



त्याची सदसद्विवेकबुद्धि त्याला टोंचत असते. यांतच भर म्हणून राजकुमार कॉलेजच्या आवारांत एका मुलीवर ( अनुराधा ) बलात्कार करायचा प्रयत्न करतो. ऐनवेळीं अरविंद तेथें गेल्यामुळें ती राजकुमारच्या तावडींतून सुटते. या प्रकरणांतसुद्धां अरविंदाला 'प्रेसिडेंट'पुढें माघार घ्यावी लागते. कारण त्यानें स्वतः कॉलेजच्या नांवावर उचललेले पैसे अरविंदाच्या नांवावर अफरातफर म्हणून घालण्याची धमकी तो देतो. अनुराधा आत्महत्या करते.

या सर्व प्रकारांनं खचलेला अरविंद प्रेसिडेंटच्या खुनाचे मनसुबे रचतो. खुनाची संधि मिळाली असती, तरी अरविंदानें तिचा कितपत फायदा घेतला असता हा घडणाऱ्या घटनांच्या पार्श्वभूमीवर प्रश्न आहे. परंतु योगायोगानें ते दोषेहि बरोबर असतांना 'प्रेसिडेंट' कड्यावरून को कातो. या प्रसंगाला साक्षी असतो फक्त चंदू. आणि तो जुना राग मनांत ठेवून अरविंदाविरुद्ध साक्ष देतो.

चंदूच्या साक्षीनें अरविंदाचें भवेतव्य निश्चित होतें. अरविंदाच्या आयुष्यांतील हे प्रसंग अधिक प्रभावो किंवा सुसंगत वाटावेत म्हणून द्रोणाचार्यांच्या आयुष्यांतील तसेच प्रसंग ( विमलेंदूचें द्रोणाचार्य हें नाटक ) सादर केलें आहेत. द्रोणाचार्य एकलव्याचा अंगठा कापून घेतो. तो प्रसंग आणि अरविंद चंदूचा विश्वासघात करतो तो प्रसंग, बलात्कार प्रकरणां अरविंदानें घेतलेले मौनव्रत आणि द्रौपदीवस्त्रहरणाच्या वेळची द्रोणाचार्यांची भूमिका, नंतर नरो वा कुंजरो हें युधिष्ठिरानें दिलेले उत्तर आणि चंदूनें कोर्टांत दिलेली साक्ष, असे समांतर प्रसंग दाखवून अरविंद हा आधुनिक द्रोणाचार्यच आहे हें सिद्ध करण्याचा प्रयत्न लेखकानें केला आहे. असें होण्याचें कारणहि नाटककार सांगतो. तें असें: प्रचलित व्यवहार-व्यवस्था, कीं जी जरा कुठें विरोध होतांच भडकून उठते, अशी व्यवहार-व्यवस्था याला जबाबदार आहे. या व्यवहार-व्यवस्थेत आपलें अस्तित्व टिकवायचें असेल, तर विरोध, संघर्ष यांची भाषा उपयोगाची नाही. 'म्हणून म्हणतो बाबा, विरोध-संघर्ष आणि शत्रुत्वाच्या मानगडींत पडूं नकोस... विरोध निरर्थक आहे... जर मॅनेजमेंट व्यवहार व्यवस्था आपण छूः करताच धावून जाऊन भूः भूः करीत भुंकत रहाणारा कुत्रा म्हणून तुला-वनवू इच्छीत असेल तर खुशाल भूक, कुत्र्याच्याच पिलावळी जन्माला घात... चंदू अथवा युधिष्ठिर पोटी येऊ देऊ नकोस... राजकुमार आणि दुयेंधन निर्माण कर — ' ( विमलेंदु - पृ. ८६।८७ )

असें तत्त्वज्ञान या त्यां रूपानें सर्व नाटकभर येतच राहातें. यदु, प्राचार्य, प्रेसिडेंट आणि विमलेंदु हे वेळोवेळीं हेंच सांगत असतात. सत्य आणि प्रामाणिकपणा हीं मध्यमवर्गीयांचीं मूल्यें. यांचा जमाना आतां नाही. आपल्याला सुखासमाधानानें राहूंदे पण किमान जगायचें असेल, तर तत्त्वाला बाजूला सारूनच जगलें पाहिजे, हें सर्वांच्या

: बावीस : आलोचना



सांगण्याचें एकूण सार. पण एकूण नाट्यवस्तूची मांडणी अशी आहे की ती वरील तत्त्वज्ञानाला छेद देते.

अरविंद आणि द्रोणाचार्य हे दोघेहि विरोध, किंवा संघर्ष करीतच नाहीत. थोडी कुरकुर करून ते सत्तेशी जुळवून घेतात. विमलेंदूच्या सांगण्याप्रमाणेंच राजकुमार आणि दुर्योधन यांना संरक्षण मिळतें. परंतु दोघांनाहि विनाशाकडेच जावें लागतें. ज्यांच्यासाठी असे वागणें होतें तें सत्ताधारी (प्रेसिडेंट आणि दुर्योधन) यांचाहि नाशच होतो. द्रोणाचार्य शेवटीं युधिष्ठिराला सांगतो: योग्य केलंस तूं ... माझी तीच पात्रता होती— सत्य आणि न्याय्य पक्ष कुठला ह्याची पुरेपुर जाणीव मनाला असताना देखील मी त्याच्याशी वैर मांडून युद्धाला उभा राहिलो. आणि तेहि स्वतःच्याच शिष्याच्या विरुद्ध. राजानें दिलेल्या घासाचा गुलाम झालो होतो मी — क्षुद्र — कणाच उरला नव्हता माझ्या वागण्याला. ठीक केलंस — तू हे ठीक केलेस — ह्या क्षणी असत्य बोलणे हाच सत्यधर्म आहे— 'या कबुलीजबाबावरून लेखकाला 'सत्यमेव जयते' हेंच सांगायचें आहे असा निष्कर्ष काढतां येईल.

अरविंद आणि द्रोणाचार्य यांच्या व्यक्तिरेखा नाटककारानें एवढ्या भिन्न रंगविल्या आहेत की, केवळ त्याच प्रसंगांतून अरविंद जातो आणि तो शिक्षक आहे एवढ्याच कारणाकरितां अरविंदाला द्रोणाचार्य म्हणावें लागतें. द्रोणाचार्यांचा राजाश्रय, त्याचें असत्याशीं सख्य आणि विनाश हें सर्व उघड्या डोळ्यांनीं स्वीकारलेलें आहे. आपली असमर्थता तो वेळोवेळीं व्यक्त करतो. '... प्राप्त होत गेलेल्या सुखसाधनांनीं माझ्या तत्त्वनिष्ठेची धार अधिकच बोथट करून टाकली — द्रुपदाचा सूड उगवता यावा म्हणून मी माझ्या शिष्यात युद्धोन्माद निर्माण केला — त्यांना राबवलं मी निव्वळ स्वार्थासाठी —' (पृ. ६९) हें उघडपणें कबूल करणारा द्रोणाचार्य एकीकडे आणि 'तुम्हा मंडळींच्या कृपेनं एवढा प्राचार्य झालोय ना मी !' (पृ. ४३) 'प्रत्येकजण मला ब्रेइमान आणि संधिसाधू समजतो — माझ्यावर विश्वासच नाहीये कोणाचा' (पृ. ४४) 'करा मला आणखी प्रिन्सिपल ! काही काही शिल्लक ठेवलं नाही तुम्ही माझं' (पृ. ४४) असें बोलणारा अरविंद. एकीकडे, 'तुझ्यामुळे राजकुमार कॉलेजमध्ये दिसतोय' असें तो लीलाला सांगतो. अशाप्रकारें कांगावा करणारा अरविंद 'प्रेसिडेंट'शीं न भितां बोलतो, त्याला आव्हान देतो. परंतु त्याप्रमाणें वागणें त्याच्या हातून घडत नाही. 'पोकळ शब्दांच्या वावड्या उठविणारा—लंब्याचवड्या शब्दबंबाळ बाता मारणारा बुद्धिवादी षंड' असा त्याचा विद्यार्थी (चदू) त्याला अहेर करतो. तेंच त्याचें 'योग्य वर्णन' आहे. चंदूवर आपण अन्याय केलाय तरीहि तो आपल्या विरुद्ध साक्ष देणार नाही अशी आशा बाळगून तो असतो. ती छोटी ठरल्यावर तो खोटे कां बोलला म्हणून आकांत

करतो. ताठ कण्याचा द्रोणाचार्य आणि विनकण्याचा अरविंद अशा या दोन अगदीं भिन्न व्यक्तिरेखा आहेत.

विमलेंदूची व्यक्तिरेखाहि अशी आंतरिक विसंगतीने भरलेली आहे. विमलेंदु, अरविंदाच्या द्विधा मनःस्थितीत त्याला भेट देतो. आपण करतो तें बरोबर कीं चूक, करावें कीं न करावें, अशा अवस्थेत अरविंद असतांना त्याला सल्ला देण्याचें काम, द्रोणाचार्याची आठवण करून देण्याचें काम विमलेंदु करतो. त्याचा सल्ला हा अनुभवी माणसाचा (!) आहे. पूर्वी (जिवंत असतांना) तासुद्धां सत्य, प्रामाणिकपणा, न्याय नीति हीं मूल्ये मानणारा असतो. परंतु खून झाल्यावर हीं मूल्ये किती कुचकामी आहेत हें त्याला कळतें. तसाच सल्ला तो अरविंदाला देतो. परंतु अपघातानंतरचें आणि चंदूची साक्ष झाल्यानंतरचें त्याचें बोलणें त्याच्या तोपर्यंतच्या धोऱ्याहून अगदीं वेगळें आहे. तो अरविंदाला विचारतो 'तूं त्याच्या बाबतींत कधी खरं बोललास ? माहीत आहे तुला तुझ्या प्रत्येक खोटं धागण्यानें त्याच्या साऱ्या विश्वासाला जबरदस्त तडे दिलेत ते ? इतर सारं राहो, पण एक शिक्षक—एक अध्यापक म्हणून तूं एकूण त्याला काय दिलंस ? ... प्रश्न असा आहे कीं, तूं तुझं असं काय दिलंस त्याला...कीं ज्यामुळं त्याच्या जीवनाला काही अर्थ प्राप्त व्हावा.'

विमलेंदु या व्यक्तिरेखेएवजीं अरविंदाच्या दोन मनांचा संघर्ष अशी योजना नाटककाराने केली असती, तरी कथावस्तूत कांहीं सुसंगती राहिली असती. हें नाटक वाचीत असतांना 'अश्रु'मधल्या विद्यानंदाची आठवण अपरिहार्यपणें होतें. तेथें कानेटकरांनीं केलेला संभवनीय अशक्यतेचा उपयोग एवढा परिणामकारक आहे कीं विद्यानंदाचें परिवर्तन व पुनःपरिवर्तन अगदीं सुसंगत, शक्य वाटतें. येथें अरविंदाचें परिवर्तन केवळ त्याला द्रोणाचार्य बनवायचेंच आहे म्हणून झालें आहे.

विमलेंदु अरविंदाला 'व्यवहारव्यवस्था आणि सत्तेच्या महारोगाने पीडलेला द्रोणाचार्य ... व्यवस्थापनाच्या दीपगृहाकडे मार्गदर्शनार्थ डोळे लावून बसलेल्या फुटक्या बुडक्या जहाजासारखा द्रोणाचार्य' असें म्हणतो. व्यवहारव्यवस्था म्हणजेच समाजरचना अशी आहे कीं जरा कुठें थोडासा विरोध झाला कीं लगेच भडकून उठते. तशी अर्थातच महा-भारतकालीं असणार. त्यामुळेच द्रोणाचार्य निर्माण झाला. परंतु त्यावेळीं हि पांडवांनीं संघर्ष करून आपला हक्क शाबीत केला. आतां हि सत्तेला बरेच कांहीं अधिकार आहेत. परंतु तिच्या विरोधकांनाहि कांहीं अधिकार आहेत. किंबहुना सत्तेच्या विरोधांत असणेंच आजच्या व्यवहारव्यवस्थेत अधिक फायद्याचें आहे. चंदूचें वडील 'प्रेसिडेंट'चे राजकीय विरोधक आहेत. 'प्रेसिडेंट'च्याच म्हणण्याप्रमाणें पारमार्थिक राजकारणाचे दिवस आतां संपलेले आहेत. तेव्हां चंदूवर उधड अन्याय होत असतांना त्याचे वडील गप्प बसतील हें शक्य नाहीं. संवर्षाच्या तयारींत असलेला, अरविंदाला धमकी देणारा चंदू बडलांचा

एवढा आधार असतांना आत्महत्या करण्याइतका केविलवाणा होणार नाही. त्यामुळेच 'प्रेसिडेंट'च्या राजकारणाचे चित्रण हे एकांगी नव्हे, तकलादू ठरते.

खून, बलात्कार, अफरातफर या सर्व सनसनाटी घटना असूनहि नाटक थरारक वगैरे वाटत नाही. अरविंदाचे अधःपतन आणि विनाश यामुळे प्रचलित व्यवहार व्यवस्थे-विषयी उद्वेग वाटावा हे नाटककाराला अभिप्रेत आहे. परंतु तसे न वाटतां अरविंदाची कीव करावीशी वाटते. हे नाटकाचे यश की अपयश हे वेगळे सांगायला नको. असे नाटक अनुवादासाठी निवडण्याचे प्रयोजन कांहींहि असले, तरी ते कलात्मक संवेदनेच्या आकर्षणाचे नक्कीच नाही.

---

१९७८, अभिनव प्रकाशन, ५३, गुरुनानक मार्केट, डॉ. आंबेडकर मार्ग मुंबई ४०० • १४.  
मूल्य रु. ७०००

---



**फिल्मी दिनांक** मागणी तथा पुरवठा, हें तस्व साहित्याच्या प्रांतांतहि पाळलें जातें. सामान्य दर्जाचे चित्रपट, नाटकें गर्दी खेंचतात, तसाच **भास्कर गोळे** प्रकार साहित्यांतहि घडतांना दिसतो. ह्या सामान्य वाचकांची आवड, अभिरुचि, एकूण साहित्यिक जाण आणि कुवत लक्षांत घेऊन धंदेवाईक साहित्यिक / प्रकाशक त्या मागणीचा पुरवठा करतांना दिसतात. हा धंदा त्या दोषांनाहि किफायतशीर बनतो. वाचकांचा ( डोक्याला विशेष त्रास न होतां ) वेळ मजेंत जातो. वाचनालयाची महिन्याकांठीं भरलेली चार पांच रुपये वर्गणी वसुल होते.

‘ फिल्मी दिनांक ’ ही श्री. भास्कर गोळे यांची याच तत्वावर आधारित कादंबरी. शिवयानी ही फिल्मी नियतकालिकांमधून लिहिणारी प्रसिद्ध फिल्मपत्रकार – चित्रपट नटनट्यांच्या भानगडी, बातम्या मिळवून त्यांत मालमसाला भरून छापणें, यांत तिचा हातखंडा. प्रसिद्ध नट नमैंद्र, रमेश खन्ना आणि ‘ लॉबी ’ फेम मीनल ( राजू आणि वर्गिसयाची मुलगी ) यांचें लग्न, आशुतोष आणि माया यांच्या गुप्त लग्नाची बातमी ती छापते. त्यामुळें चिडून ही मंडळी तिच्यावर मारेकरी घालतात. तिला जबरदस्त मारहाण होते. तिच्या आयुष्यांत रामराव नांवाचा द्राक्षांचा मळेवाला आमदार येतो. तिची मैत्रीण रामाणी आणि तिचा मित्र शंकर यांचेंहि एक प्रकरण यांत आहे. माल-मसाल्यांनै भरलेलें हें कथानक, आणि शेवटीं फिल्मी दुनियेंतील अनुभवांना कंटाळून शिवयानीची आत्महत्या. हें सगळें वाचल्यावर फिल्मी जगतांत एका पत्रकार तरुणीवर ओढवलेल्या प्रसंगाची चटकन आठवण झाल्याखेरीज राहात नाहीं. एखाद्या फालतु हिंदी गळामरु चित्रपटांसारखें हें कथानक सामान्य वाचकांची आवड आणि गरज लक्षांत घेऊ श्री. गोळे यांनी आपल्या ‘ फिल्मी दिनांक ’ या कादंबरींत सांगितलें आहे. खरें म्हणजे, अशा कादंबरीची दाखल घेणें म्हणजे वेळेचा अपव्यय करण्यासारखें आहे. परंतु त्या निमित्तानें कांहीं प्रश्न सहज मनांत येतात, त्याचा विचार व्हायला हवा, असें वाटतें.

सुमारें ३०-४० वर्षांपूर्वी सामान्य वाचक म्हणजे साधारणतः निरनिराळ्या कार्यालयांतून काम करणारा कारकून वर्ग, गुमास्ता काम करणारा, बेताची नोकरी असलेला, म्हणजेच बेताची अर्थप्राप्ति असलेला, बेताचें शिक्षण झालेला असा एक वर्ग होता. त्या वाचकाला सामान्यपणें फडके, खांडेकर, यांच्या कादंबऱ्या आवडत असत. आजचा सामान्य वाचक पाहिल्यास, त्याच्या आर्थिक परिस्थितींत, शिक्षणांत बराच फरक झालेला आपल्याला दिसतो. पूर्वीच्या सामान्य वाचकाच्या मानानें आजच्या सामान्य वाचकाचा दर्जा मात्र खालावलेला दिसतो. त्याची अभिरुचि वाढण्याऐवजीं खुंटलेली दिसते.

शिक्षितांची संख्या वाढली, त्याचबरोबर वाचकांची संख्या वाढली, कथा-कादंबऱ्या

देणाऱ्या मासिकांची संख्या वाढली, परंतु त्याचबरोबर साहित्याचा दर्जा खालावत चालला आहे. मासिकांतून दिले जाणारे साहित्य प्रत्यक्ष पुस्तकरूपाने हे प्रसिद्ध होऊं लागले आहे. सर्वच साहित्य हे श्रेष्ठ दर्जाचे होऊं शकत नाही. सर्वच लेखक कसदार, अभिजात श्रेष्ठ साहित्य लिहू शकत नाहीत. त्यामुळे साहित्यांत श्रेष्ठ, मध्यम, कनिष्ठ, सामान्य अशी प्रतवार लावली जाते. लेखकाच्या वकुबावर ही गोष्ट अवलंबून असते. सामान्य साहित्य हा दोष होऊं शकत नाही. लेखकाची मर्यादा दाखविणारी ही फुटपट्टी आहे. परंतु प्रस्तुत ज्या कादंबरीच्या निमित्ताने चर्चा करण्याचा हा प्रसंग आला तशा प्रकारची साहित्यनिर्मिती म्हणजे 'द्रोह' ( हा शब्दप्रयोग कठोर वाटला तरी ) याच सदरांत मोडणारा प्रकार आहे. मागणी आहे म्हणून भेसळयुक्त माल विकण्याच्या गुन्ह्यासारखा हा प्रकार आहे. हे साहित्य सामान्य साहित्य न राहाता बाजारू साहित्य होते.

या साहित्याचे समर्थन ' कलेसाठी कला ' किंवा ' जीवनासाठी कला ' यांपैकी कुठल्याहि एकाचा पुरस्कार करणारे ठरू शकणार नाही. एरव्ही सामान्य साहित्य असले, तरी त्यांतील आशयामुळे, किंवा तत्त्वज्ञानामुळे, त्यांत दिसणाऱ्या अनुभवविश्वामुळे त्याला डोक्यावर घेणारे आढळतील. परंतु केवळ गळेभरू चित्रपटासारख्या या बाजारू साहित्याचे समर्थन कुणाला करता येईल, असे वाटत नाही. आजच्या साहित्यांत या बाजारू साहित्याची सतत भर पडत आहे. ( एक प्रासंगिक बाब - कागद टंचाईच्या काळांत ही खरोखर एक चिंतेची बाब आहे. )

---

१९७८, वहिनी प्रकाशन, पुणे ४११०३०

मूल्य - रु. ८००

---

**अंतर्वेधी** श्री. मनोहर ओक यांची 'अंतर्वेधी' ही एक दीर्घकथाच आहे; कादंबरी नव्हे. तिला कादंबरीचें 'रूप' गवसणें कठीणच होतें. कादंबरीतील **मनोहर ओक** कथानक हें जीवनाच्या विविधांगांना एकाच वेळीं स्पर्श करतांना दिसतें. त्यांतील प्रत्येक अंग स्वतंत्रपणें विकसित होत असतें. असंख्य लहान मोठे घटक कादंबरी या रूपांत वावरत असतात आणि तरीहि त्या सर्वांचें 'लक्ष्य' एकच असतें. विविध जीवनमूल्यांचा संघर्ष आणि त्या संघर्षाची प्रतिक्रिया कादंबरींत रूपान्तरित (प्रतिबिंबित) होत असते. अनुभवाची व्यामिश्रता, कल्पनाशक्तीचा आंवाका आणि तिचा अफाट विस्तार, गुंतागुंतीची रचना आणि भावनेची तीव्रता, इ. कलागुणांचा संयोग आणि प्रत्यय कादंबरीच्या रूपांत दिसतो. कादंबरीचें हें गुणदर्शन आपल्याला किरण नगरकरांच्या 'सात सककं त्रेचाळीस' किंवा श्री. भालचंद्र नेमाडे यांच्या 'बिडार,' 'जरीला,' 'झूल' अशा प्रकारच्या कादंबऱ्यांतून घडलेलें दिसतें. विस्तार आणि तीव्रीकरण यांचे एकाच वेळीं अनुभव आपल्याला वरील कादंबऱ्या वाचतांना येतात. या 'कादंबरी' रूपाच्या गुणांचा विचार करतां 'अंतर्वेधी'ला कादंबरी म्हणून संबोधणें अशक्य वाटतें. विस्तार आणि तीव्रीकरण हे कादंबरीचे गुणच नव्हेत, असें म्हटल्यास जी. एं. च्या 'प्रवासी' व 'इस्किलार,' प्रभाकर लक्ष्मण मयेकरांची 'गोष्टी सांगणारा माणूस' किंवा रत्नाकर पटवर्धनांची 'गर्भालय' इ. कथांनाहि (दीर्घकथांनाहि) 'कादंबरी' म्हणण्याची वेळ येईल. वरील दीर्घकथा जशा 'कादंबऱ्या' ठरत नाहीत, तशीच 'अंतर्वेधी' ही सुद्धां 'कादंबरी' न ठरतां दीर्घकथाच ठरतें.

'अंतर्वेधी' ही कथा आहे एका माणसाची. सामान्य माणसाची. म्हणजे नॉर्मल मनःस्थिति असलेल्या माणसाची नव्हे, तर एका अॅबनॉर्मल माणसाची - एका मर्यादित अर्थानें अनन्य मनोवृत्तीच्या माणसाची ही दीर्घकथा आहे. कथेच्या सुरुवातीस रा. दिलिप चित्रे यांच्या 'कवितेनंतरच्या कवितां'तील एका कवितेचा कांहीं भाग प्रकाशित केलेला आहे. या कवितेची या कथेच्या संदर्भांत दखल घेण्याचें कारण एवढेंच कीं, कोणत्याहि छापील वाङ्मयीन कलाकृतीचा विचार हा त्याच्या मुखपृष्ठापासून ते मलपृष्ठापर्यंत करणें मला व्यक्तिशः आवश्यक वाटतें. चित्र्यांच्या त्या कवितेतील नायक - केशवराव आणि ओकांच्या या कथेचा 'केशोराव' यांचा खरें तर कांहींच संबंध नाही. ( उदा० 'कोसला'च्या सुरुवातीची 'तिबेटी प्रार्थना' व कोसला यांच्यांत किंवा 'झूल'च्या सुरुवातीची श्रीचक्रधरस्वामींची उक्ति व 'झूल' यांच्यांत एक अत्यंत जवळचा संबंध व सुसंवाद आहे. ) या दोन केशवरावांचा खऱ्या अर्थानें संवादच होऊं शकत नाही किंवा कथेंत झालेला दिसत नाही. दोघांमध्ये साम्य एकच. तें हें कीं, दोघेहि वेदनेचा विषय झाले आहेत. पण केवळ वेदनासाम्यांतून त्यांच्यांत

**अठ्ठावीस : आलोचना**



सुसंवाद किंवा संवाद होऊं शकत नाही. कारण दोघांच्याहि वेदनेची पातळी आणि तीव्रता वेगळी आहे. चित्र्यांच्या केशवरावांची वेदना तुलनात्मकरीत्या स्थलकालनिरपेक्ष होते आणि कथेंतील केशोरावांची वेदना मर्यादित वर्तुळांतच रेंगाळत राहाते - ती तिथेंच लोप पावते.

श्री. मनोहर ओक यांनी केशवरावांचें एक सुव्यवस्थित चित्र दिलें आहे, असेंहि नाही. हे केशोराव 'प्रिडिक्शन्स' देतात. बहुतांशीं अचूक. त्यांना समोरच्या माणसांबद्दल जें 'ट्रान्स' मध्ये दिसतें तें ते त्याला सांगतात. ही 'प्रिडिक्शन्स' कितपत बरोबर ठरली याविषयी कथेंत उल्लेख येत नाहीत. कलावंताची जेवढी निर्मितिप्रक्रिया गूढ तेवढीच केशोरावांना जाणवणारी भविष्यप्रक्रिया गूढ व त्यांनाच दुर्बोध आहे. केशोराव आयुष्यभर त्यांच्याकडे गिऱ्हाईक म्हणून येणाऱ्या लोकांना 'प्रिडिक्शन्स' देत राहिलेले दिसतात. केशोराव आणि माणसें व केशोरावाची 'प्रिडिक्शन्स' यांच्या मर्यादित क्रियाप्रतिक्रियांचा खेळ 'अंतर्वेधी'त चित्रित झालेला आहे. केशोराव, बाहेरच्या लोकांसाठीं अंतर्वेधी आहेत - त्यांचा भविष्यकाळ ते वचू शकतात, पण स्वतःच्या, स्वपत्नीच्या संबंधांत ते अंतर्वेधी ठरू शकलेले नाहीत. तें जर तसे होऊं शकले असते आणि त्यानुसार जर ते जगण्यासाठीं धडपड करूं लागले असते, तर कथेच्या पातळीला अधिक उचल मिळाली असती. पण श्री. ओक यांनी कथेंतील केशोरावांचें व्यक्तिमत्त्व संमिश्र, विकसित होण्याच्या शक्यतेची नाळ मुळांतच कथेच्या सुरुवातीला कापून टाकलेली दिसते. तसें झाल्यामुळें केशोरावांची अखंड धडपड आपोआपच मर्यादित झाली व केशोरावांची धडपड ही पलायन ठरलेली दिसते. केशोरावांचें या कथेंतील पात्र खच्ची केलेलें पात्र वाटतें.

केशोरावांचें दुसरें रूप म्हणजे माझ्या मते 'मनोहर.' केशोरावांना जे अनाकलनीय अनुभव यायचे व त्यामुळें त्यांची जी मनःस्थिति व्हायची, स्वनुभवांविषयीच्या खरेखोटेपणाबद्दल जी शंका यायची, या त्यांच्या मनःस्थितीशीं मनोहरच्या व्यक्तित्वाचा धागा जुळतांना दिसतो. (पान क्र. ७३ ते ७८.) मनोहर ही व्यक्तिरेखा म्हणजे त्यांच्याच मनःस्थितीची एक अप्रकाशित बाजू. म्हणूनच सगळीं माणसें निघून गेल्यावर केशोरावांना मनोहरपासून दूर होतां आलेलें नाही. मनोहर म्हणजे जणू केशोरावांचें त्यांना नेमक्या क्षणीं जाब विचारणारें अर्धजागृत मनच. त्यांचा या मनाशीं वाद आहे आणि त्यांची त्यांना भीतिहि आहे. मनोहर ही या एकच सबळ व्यक्तिरेखा वास्तवाला वास्तव म्हणून पूर्ण भानानें सामोरी जाणारी, वर्तमान जगतांना त्यावर भूत-भविष्याची छाया पडूं न देणारी-हें सर्व समजून घेतलेली, जाणलेली; स्वच्छ निर्दोष दृष्टीचा तो एक 'आउटसायडर.'

कथेचा उत्तरार्ध केशोरावांच्या हलाखीने, हद्दी-विक्षिप्त स्वभावाने व्यापलेला आहे. या स्वभावाला अनेक कारणे आहेत. हा एका मानसिक संघर्षाचा परिणाम आहे. त्याचबरोबर या रागे कल्पनांचा लोप आणि असुरक्षिततेतून निर्माण झालेली भीति आहे. आतां त्यांच्याकडे माणसे येत नाहीत. (ही परिस्थिति कां, निर्माण होते याचे उत्तर या कथेतून मिळत नाही.) म्हणून पैसा नाही. म्हणून सुखेनैव जगतां येत नाही. भूतकाळांतली श्रीमंती, कीर्ति इ. च्या आठवणींनीं वर्तमानकाल पूर्णतया गढूळलेला आहे. म्हणून त्यांच्यांत वास्तवाला सामोरे जाण्याची ताकद नाही. केशोरावांनीं शेवटीं शेवट स्वतःभोवतीं एक कोष निर्माण केलेला दिसतो. त्याच्या जोडीला एक भोंगळ आश, पुन्हां उभे राहण्याची इच्छा, पण त्याचक्षणीं त्या इच्छेच्या वास्तवांत उतरतांनाच्या मर्यादा जाणवलेल्या. त्यामुळे व्यक्ति, दैववादी होणारे केशोराव; आणि शेवटीं लख असह्य एकाकीपणाच्या साक्षात्काराने हतबल झालेले आणि हा सर्व नाश, विचित्र झड वात भोगण्यासाठीं दुर्बलतेनें उभे राहणारे केशोराव. केशोरावांचीं इतकीं चित्रे लेखकाने रंगविलेलीं आहेत. यांतच 'केशो'रावांचे संभोगांतील अपेशीपण दिसळले आहे. पण लेखकाच्या आग्रही वेदनापर्यवसायी भूमिकेमुळे या सर्व चित्रांचा स्वतंत्र परिणाम किंवा त्याआधींचा विकास होऊं शकलेला नाही. त्यामुळे या कथेतील वेदनेला नीट कळ फुटूच शकलेली नाही. अनावश्यकरीत्या ज्यावेळीं लेखक स्वतः चित्रांत येण्या वा प्रयत्न करतो, तेव्हां त्या कलाकृतीचा स्वतंत्र विकास खुंटलेला, खुरटलेला दिसतो. त्याचमुळे संबध कलाकृतीच्याच परिणामाला एकांगीपणा येतो व मर्यादा पडतात. या मर्यादांचा परिणाम असा पडतो कीं, ती विशिष्ट कलाकृति केवळ एक सामान्य आविष्कार ठरते. अर्थात नुसता आविष्कार हा कोणत्याहि कलाकृतीचा तिच्या मूल्यमापनाचा एकमेव निकष नसतो. असा एकमेव निकष मानल्यानें कलाकृतींची प्रतवारी करतां येत नाही. असा एकमेव निकष मानल्यानें 'केसाळ काळंभोरं पिल्लूं' सारखी कथा आणि शिरवाडकरांच्या बहुतेक सामान्य द्रजांच्या कथा यांच्यांत भेद करणे अशक्य होते. आत्माविष्काराहून वेगळ्या अशा आणि ज्यांच्या साहाय्यानें कलाकृतीच्या सर्वांगाला जोखतां येईल अशा निकषांच्या शोधांत आपण असतो. व ते निकष उपयोगांत आणीत असतो. या निकषामुळे आपल्याला श्रेष्ठ कलाकृति व वाईट किंवा बरी कलाकृति असा भेद करतां येतो. कधीकधी अशा निकषांचे काम एखादी श्रेष्ठ कलाकृतीसुद्धां करते. कलाकृतीचे मूल्यमापन आपण करतो, तेव्हां आपण तिची रचना, बांधणी, तिच्यांतील घटकांचे कार्य, त्यांच्यातील सुसगतिहि, यांचा विचार करीत असतो. चांगल्या कलाकृती-मध्ये उत्कट, अत्यंत साहजिक अशा आत्माविष्काराबरोबरच, तिच्यांतील विविध,



परस्परपूरक व परस्परविसंगतहि अशा घटकांमध्ये एक घट्ट, सुसंगत, सुसंवादी अशी वीण आढळत असते. तिच्यातील सर्व घटकांमध्ये अशा विशिष्ट एकात्मता जाणवणे म्हणजेच त्या कलाकृतीमध्ये 'सेंद्रिय एकात्मता' असणे असे आपण समजतो. केवळ सेंद्रिय एकात्मतेनेहि पुरेसे होत नाही, तर श्रेष्ठ कलाकृतीमध्ये चिंतनशीलतेला आवाहन करणे, आविष्काराची निकड जाणवणे, कल्पनाशक्तीचा नवोन्मेष जाणवणे, आशय आणि त्याची प्रस्फोटक रचना असणे आणि तिने एक विशिष्ट अशी नवीन गहिरी जीवनदृष्टि देणे, इ. गोष्टींचाहि समावेश असतो. पुन्हां, हे सर्व कलात्म पातळीवर घडणे आवश्यक असते. असे गुण मराठीतील कोणत्या लेखकांच्या लिखाणांत—कलाकृतींत—आढळतात ? तर यासाठी रा. दिलिप चित्रे, विलास सारंग, कमल देसाई, रत्नाकर पटवर्धन, किरण नगरकर, नेमाडे यांच्या कथा—कादंबऱ्यांचा किंवा चित्रे, कोलटकर, डहाके, प्रेस, रामचंद्र वामन कदम यांच्या कवितांकडे किंवा सतीश आळेकर (यांची प्रमाणांत), एलकुंचवार, अच्युत वझे व अंशतः तेंडुलकर यांच्या नाटकांकडे अंगुलि निर्देश करता येईल. हे सर्व विचारांत घेण्याची गरज एवढीच की, श्री. ओक यांच्या 'अंतर्वेधी'त यापैकी काय दृष्टीस पडते ? 'अंतर्वेधी'चा विकास ज्याप्रकारे झालेला आहे, तो लक्षांत घेतल्यास हा विकास आशयातील स्वाभाविक विकासाशी विसंवादी असा दिसतो. हा विसंवादी वाटतो, कारण सर्व कथेचा विकास हा लेखकाच्या विशिष्ट अशा निवेदनपद्धतीतील अलिप्ततावादी दृष्टीखाली नियंत्रित झालेला आहे. लेखकाचे या कथेतील स्थान हे अनावश्यकरीत्या फार बाहेर राहिलेले आहे. कथेतील पात्रे, शैली, घटना इ. घटकांचे स्वरूप वा त्यांचे परस्पर-संबंध आणि यामुळे निश्चित होणारे कथेचे वा कादंबरीचे अंतिम रूप, हे सारे काहीं लेखकाचे कथेतील किंवा कादंबरीतील स्थान. कथेतील, कादंबरीतील विश्वाविषयींचा त्याचा दृष्टिकोन यांवर अवलंबून असतो. लेखकाचा दृष्टिकोन समजला नाही, तर कथेचा 'अर्थ' लागेनासा होतो. आणि नेमके 'अंतर्वेधी'त हेच घडते. येथे लेखकाला, पात्रांना नव्हे—एक विशिष्ट परिणाम (अटळ वेदनेचा) साधावयाचा आहे. पण त्यासाठी जो जिवंतपणा, ताजेपणा, नेमकेपणा लेखकाजवळ असावा लागतो, तो ओकांकडे नाही. त्यामुळे संबंध कथेला एका ढोबळ परिणामाचे रूप प्राप्त झालेले आहे. घटनांची विविधता या कथेत नाही, पात्रांचा मोठा मानसिक संघर्ष येथे नाही. (खरे तर केशोरावांच्या बाबतीत ही शक्यता होती.) नैसर्गिक व साहजिक अशा भावभावनांच्या परस्परपूरकतेला, त्यांच्या मिलाफाला, त्यांच्या छेदनाला आणि परिणामाला येथे (कथासूत्रांत) वाव असूनहि ते घडलेले नाही. एका सरधोपटमार्गाने या कथेचा विकास होतो. त्यामुळे मोठा, चिंतनशीलतेला आवाहन करणारा, मानवी अस्तित्वाच्या विश्वरचनेतील स्थानाचा



विचार करायला लावणारा असा परिणाम ही कथा करीत नाही. ती केवळ अंशतः एका व्यक्तीच्या अंतर्गत वेदनेची जाणीव करून देते. या कथेचा जीवच मुळांत लहानगा आहे. एका विशिष्ट 'फीलिंग'मध्येच ही कथा गुंतून पडलेली आहे. त्यामुळे तिचा परिणामहि 'फीलिंग' एवढाच टरतो. भावनेची, म्हणजेच येथे केशोरावांच्या वेदनेची, तीव्रता आपल्याला जाणवत नाही. श्रेष्ठ वाङ्मयीन कलाकृतीचे कोणतेही गुण या कथेत नाहीतच. पण चांगल्या कलाकृतीच्या पातळीवरही ती जात नाही. याचें सगळ्यांत मुख्य कारण म्हणजे या कथेतील अनुभव फुलविलाच गेलेला नाही. (अनुभव फुलविल्याशिवाय तो कलात्मक पातळीवर जात नाही.) असें कां झालें ? कथात्म आशयाचा नैसर्गिकपणाच मारला गेला. तो कां, तर लेखकाचें अतिरिक्त ताटस्थ्य. हा आत्माविष्कार तर आहे, पण तो मर्यादित, कथाबाह्य आशा गोष्टींनी व लेखकाच्या अपक्व कलाजाणिवेने रोखला गेलेला आहे. आणि हीच त्याची मर्यादा आहे. कदाचित अशी ताटस्थ्यपूर्ण भूमिका घेऊनच आपल्याला कथा मांडावीशी वाटली व त्यामुळे या कथेचें आपण अतिरिक्त भावविवशतेपासून संरक्षण वेळे आहे, असें लेखक म्हणूं शकेल. पण भावविवशतेचें संकट टाळण्यास ताटस्थ्य आवश्यक (येथे लेखकाने ठेवलेले आहे तेवढे) असतेंच असें नाही. त्यासाठी कलामात्र मुख्यतः आवश्यक असतें आणि असें आवश्यक मान कथेच्या सुखातीला कमळाच्या प्रतीकांत लेखकाने दाखविलेले आहे. पण पुढें त्या समर्थ प्रतीकाचा व कथेचा संबंधच तुटलेला आहे. लेखकाने कथेला भावविवशतेपासून निश्चितच वांचविले आहे. पण त्याचवेळी ती त्याला भावपूर्ण करता आलेली नाही. ती एक साधी शोकसंवेदक कथा म्हणूनच राहाते. ही कथा, त्यातील जीवनदर्शन संभाव्य आहे, पण अपरिहार्य नाही. त्यातील जीवनदर्शनाविषयी असा भेद करता येणे, हे लेखकाचें या दीर्घकथेच्या सदर्भातील अपयश आहे.

---

१९७९ प्रास प्रकाशन, ३९, नाथमाधव रस्ता, कांदिवली (पूर्व), मुंबई ४०० ०६७  
 मूल्य रु. १००००

---

1875  
1876  
1877  
1878  
1879  
1880  
1881  
1882  
1883  
1884  
1885  
1886  
1887  
1888  
1889  
1890  
1891  
1892  
1893  
1894  
1895  
1896  
1897  
1898  
1899  
1900

## आलोचना

वृत्तपत्र नोंदणी नियमाप्रमाणें ( केंद्रीय १९५६ )  
आलोचना 'मासिकाच्या मालकी संबंधी व इतर  
तपशिलासंबंधी माहितीचे निवेदन

तक्ता ४ नियम ८ ( अनुसार )

१. प्रकाशन स्थळ : ३/३३, शेफाली, मकरंद सहनिवास  
१०७४ स्वा. सावरकर मार्ग, माहीम  
मुंबई ४०० ०१६
२. प्रसिद्धीचा नियतकाल : मासिक ( दर महिन्याच्या पहिल्या तारखेला )
३. मुद्रकाच नांव : वसंत केशव दावतर  
राष्ट्रीयत्व : भारतीय  
पत्ता : ३/३३, शेफाली, मकरंद सहनिवास  
१०७४ स्वा. सावरकर मार्ग, माहीम  
मुंबई ४०० ०१६
४. प्रकाशकाचें नांव }  
राष्ट्रीयत्व } वरील प्रमाणें  
पत्ता }
५. संपादकाचें नांव }  
राष्ट्रीयत्व } वरील प्रमाणें  
पत्ता }
६. एकूण भांडवलाच्या एका टक्क्याहून अधिक भांडवल  
घातलेल्या भागीदार व्यक्तींसह वृत्तपत्राच्या मालकांची  
नांवे व पत्ते :  
आलोचना प्रस्थान : वरील प्रमाणें  
मी, वसंत केशव दावतर जाहीर करतो की, वर दिलेला तपशील  
माझ्या माहितीप्रमाणें व समजुतीप्रमाणें बरोबर आहे.

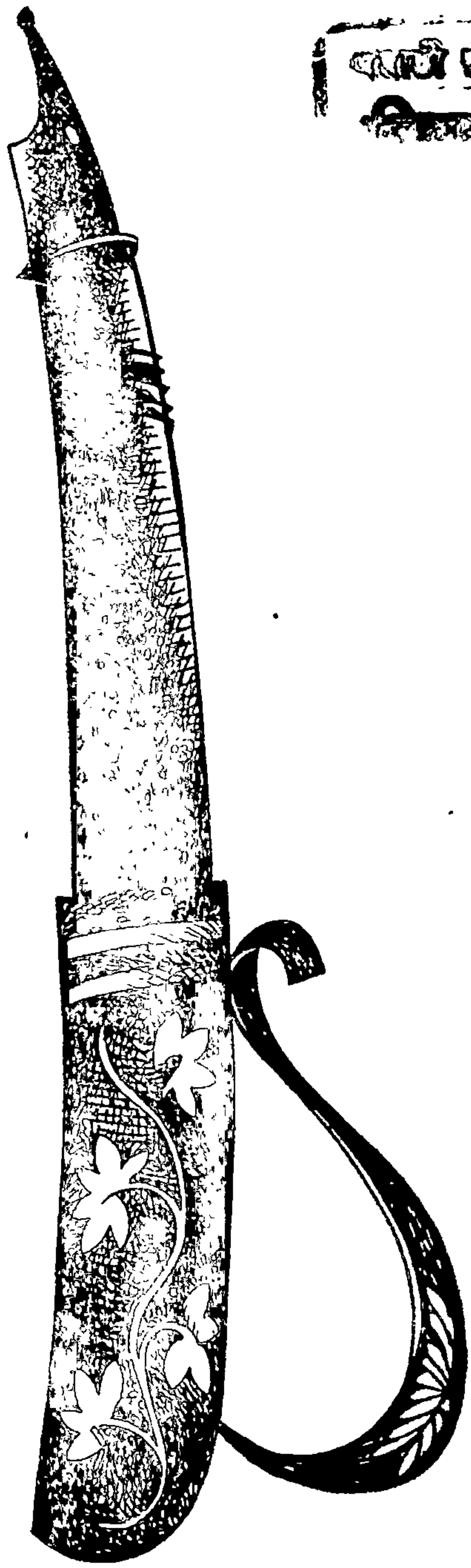
वसंत दावतर

प्रकाशक



आलोचना वर्ष अठारवें अंक वारावा अगस्त एकोणीसशें

वारावा अगस्त एकोणीसशें  
लिखित बापनाम



## साहित्य-सहाय्य-मंडळ

पु. ल. देशपांडे मं. वि. राजाध्यक्ष

पोखरण : १.

बाबा पद्मनजी : काल व कर्तृत्व : १२.

Vol. 18 ALOCHANA No. 12.

\* POKHARAN, a novel by Keshav Meshram critically reviewed.

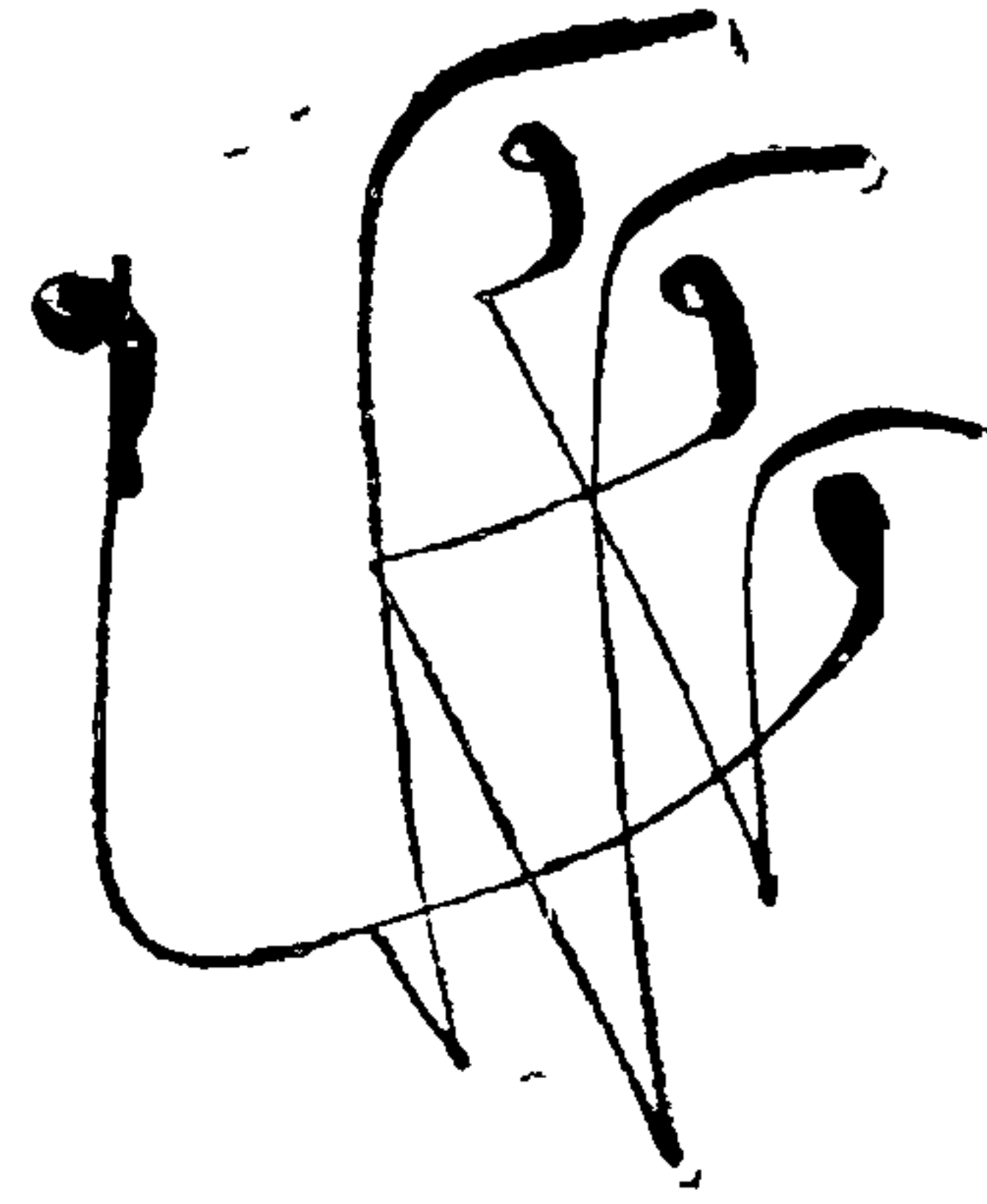
\* BAABAA PADMANJEE : KAAL VA KARTRUTVA, a Ph. D. Thesis of K. S. Karhadkar, critically examined.

Editor Vasant Davtar 33 Shefalee, Mahim Makarand Sahanivas, 1074 Sawarkar Marg, Bombay 400 016.

Annual Subscription in India Rs. 20/-

Abroad Rs. 30/- By Air, Rs. 71/-

This Issue Rs. 2/-



वर्ष अठरावें अंक बारावा  
ऑगस्ट एकोणीसशें  
ऐंशी

मूल्य दोन रुपये

महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृति मंडळ पुरस्कृत

संपादक सुद्रक प्रकाशक वसंत केशव दावतर मालक आलोचना प्रस्थान  
सहकारी संपादक सुहास भालचंद्र बापट दिगंबर पाध्ये म. ल. वराडपांडे वसंत पाटणकर चंद्रकांत मर्गज  
मुद्रण-स्थळ साहित्य सहकार मुद्रणालय मुं. म. ग्रंथसंग्रहालय मार्ग दादर मुंबई चौदा  
प्रकाशन-स्थळ ३-३३ शेफाली मकरंद सहनिवास १०७४ स्वा. सावरकर मार्ग मुंबई चारशें, शून्य, सोळा  
वार्षिक वर्गणी वीस रुपये परदेशीं तीस रुपये विमानानें एकात्तर रुपये  
मागील अंक प्रत्येक अंकाची किंमत दुप्पट चेक आलोचना या नांवानें काढलेला असावा  
मुंबईबाहेरील बँकेच्या चेकनें तसेंच टपाल द्रव्यदेयकानें वर्गणी किंवा इतर रकम पाठवूं नये ' डिमांड ड्राफ्टनें  
पाठवावी वर्गणी पोंचल्याची पावती टपालानें पाठविणें आवश्यक असेल तेव्हां पस्तीस पैसे अधिक पाठवावें  
अंक न मिळाल्यास टपालखात्याकडे तक्रार करावी टपालांत अंक रवाना झाल्यानंतर आलोचना पुढील  
जबाबदारी घेऊं शकत नाहीं यासंबंधी सारखा पत्रव्यवहार करीत राहणें शक्य नाहीं  
आलोचनेंत प्रसिद्ध होणाऱ्या समीक्षणांतील मतांशीं आलोचनेचे मालक संपादक प्रकाशक  
सुद्रक व इतर साहाय्यक सहमत असतात असें नाहीं  
आलोचनेंत प्रसिद्ध होणाऱ्या साहित्याचे सर्व हक्क त्या त्या लेखकांच्या स्वाधीन  
आलोचनेकडे प्रसिद्धीसाठीं लेखन पाठवितांना सोबत परतीचें/उत्तराचें पुरेसें टपालहंशिल  
असावें तें नसेल तर त्या लेखनाच्या परतीची किंवा सुरक्षिततेची जबाबदारी आलोचनेच्या  
संपादकांना किंवा साहाय्यकांना स्वीकारणें शक्य होणार नाहीं.

पोखरण

नावीन्यपूर्ण कथानक असलेली प्रा० केशव मेश्रामांची 'पोखरण'

केशव मेश्राम

ही कादंबरी 'पॉप्युलर' प्रकाशनाने प्रसिद्ध केलेली आहे.

'गड्डू' पर्वताच्या आसऱ्याने 'मंगळ'ओढ्याच्या किनाऱ्यावर सत्तरपंच्याहत्तर घरांच्या 'डांग' खेड्यांत बाराचौदा वर्षे वसाहत करून राहणाऱ्या जामालीन जुगीची (टोळीची) ही कहाणी आहे. कादंबरीच्या कथानकाचे स्वतः लेखकानेच निवेदन केलेले आहे. जामालीन जुगीच्या जीवनमानाचे कादंबरीकाराकडून किंवा अन्य व्यक्तित्वांकडून कादंबरीत जे वेळोवेळीं वर्णन केले जाते, ते तपशिलाने पाहिल्यास या जुगीच्या जीवनव्यवस्थेद्वारा प्रा. मेश्राम यांना स्वतःला अभिप्रेत असलेल्या आदर्श जीवनव्यवस्थेचे चित्र ते कशाप्रकारे रंगवितात याची कल्पना येते.

वसाहतीच्या जगण्याविषयी निवेदक म्हणतो: 'समूहजीवनाची सुरक्षितता आणि व्यक्तिगत सुखाचे स्वातंत्र्य यांचा एकाच वेळी आस्वाद घेत वसाहत जगत होती.' (पृ. ३.) ही सुरक्षितता वसाहतीला कशी प्राप्त झाली, हे सांगत असतांना निवेदक म्हणतो: 'डांगखेड्याच्या सर्व सामूहिक गरजांचे भान मुखिया जामालीला ठेवावे लागे... स्त्री-पुरुष, मुले'—मुली यांना जुगीच्या कामाचे तास त्याने वाटून दिले होते. पोरांची माय, म्हातारे व बिनार लोकांना त्याने वगळले होते. गड्डू डोंगराच्या विशिष्ट नैसर्गिक रचनेमुळे त्यांचे खेडे सुरक्षित होते. साठ सत्तर कोसावर उत्तर दक्षिणेला काही जुटी होत्या. एकदोन वेळा लढाईचे प्रसंगही आले होते. पण वस्तीबाहेर वीस पंचवीस कोसांवरच जामालिननी त्यांना पळवून लावले होते. चिंचोळ्या खिंडी, भयाण दऱ्या, सरपटणारी विखारे, काही ठिकाणचे पिवळपाणी आणि जामालिन जुगीची कडक निगराणी; ह्यामुळे कणिकर, वडग, अल्लार, तोडा, इरूला, मलपुरम ह्या सगळ्या जुटींनी जामालिनचा नाद सोडला होता.' (पृ. २८.) किंवा जामालिन जुगीच्या आदर्शवत् दैनंदिन जीवनव्यवहाराचे चित्र रंगवितांना कादंबरीकार एके ठिकाणी म्हणतो: '.....एखादा रोट भाजून, शिजवून, भिजवून, उकडून जेवण बनवले जाई.....कधी दोनचार घरामिळून आळीपाळीने एखादा बोकड, केव्हा वाटाणे...डाळी, कधी नासक्या दुधाचे खास पदार्थ...कधी घुगऱ्या तर केव्हा आंब्रील पेज...अशा तऱ्हेने जामालिनचे खाणेपिणे चाले.....पानांच्या पिपाण्या वाजवीत पोरे वेळ घालवीत. पोरी केसांच्या तऱ्हा तऱ्हा करून बघत. वंगऱ्या झाडांच्या सावलीत करकरू लागत. झोके-झकोळे होत. गाणी-झिम्मा चाले. फुलांच्या माळा बनत. सरकत्या रात्रीचे ओठ सूर्याच्या किरणांनी भाजले की, दुसरा दिवस उजाडे. पंख फडफडून देह खालीवर हलवत कोंबडे बांग देत, पाखरांचा कलबलाट चाले, आणि जामालिनचा दिवस पुन्हा सुरू होई.'

१. मुलगे (-संपादक)

ऑगस्ट : १९८०

एक : आलोचना



साहित्य-सल्लागार-मंडळ

पु. ल. देशपांडे मं. वि. राजाव्यक्ष

पोखरण : १.

बाबा पद्मनजी : काल व कर्तृत्व : १२.

Vol. 18 ALOCHANA No. 12.

\* POKHARAN, a novel by Keshav Meshram critically reviewed.

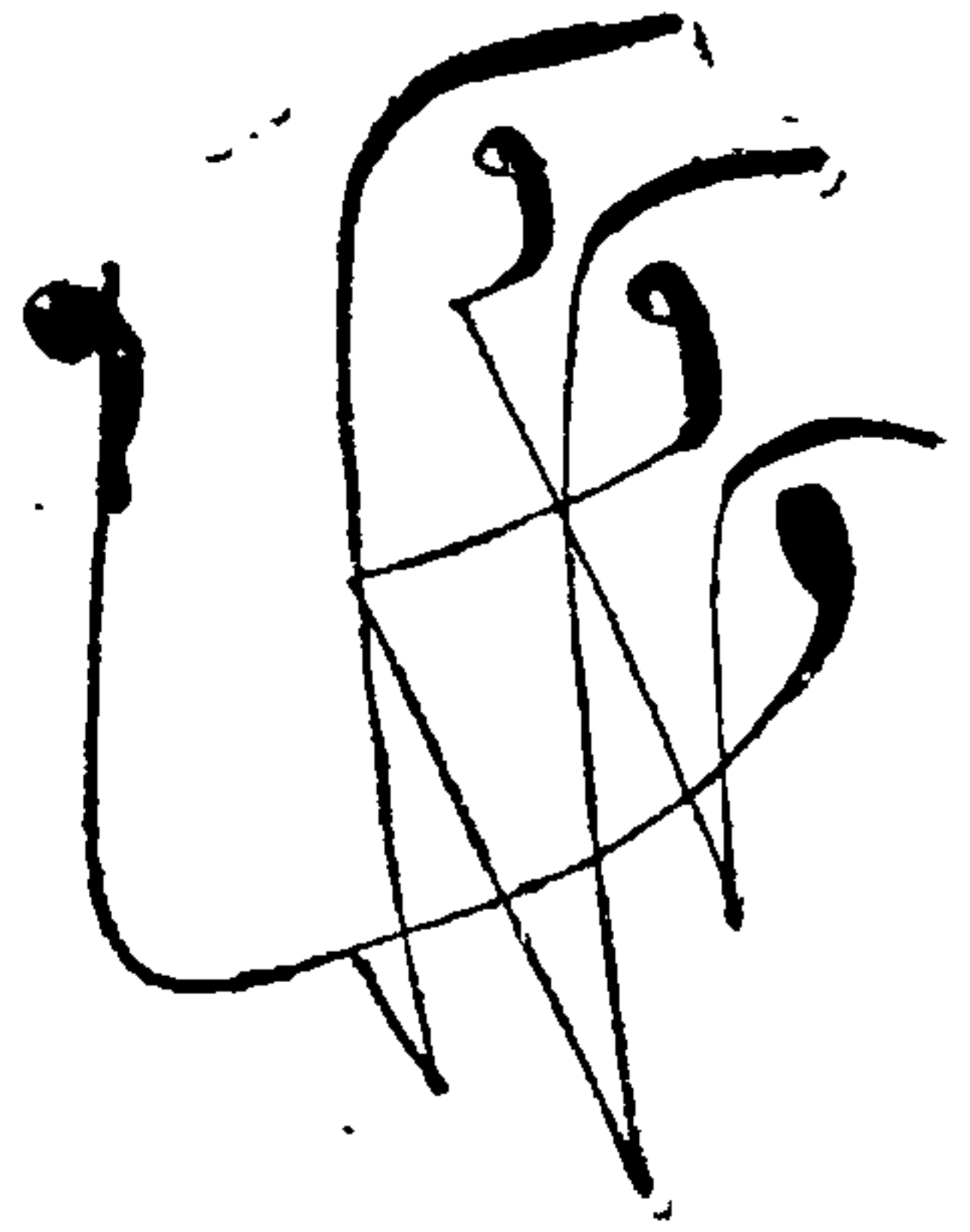
\* BAABAA PADMANJEE : KAAL VA KARTRUTVA, a Ph. D. Thesis of K. S. Karhadkar, critically examined.

Editor Vasant Davtar 33 Shefalee, Mahim Makarand Sahanivas, 1074 Sawarkar Marg, Bombay 400 016.

Annual Subscription in India Rs. 20/-

Abroad Rs. 30/- By Air, Rs. 71/-

This Issue Rs. 2/-



वर्ष अठरावें अंक बारावा

ऑगस्ट एकोणीसशें

ऐंशी

मूल्य दोन रुपये

महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृति मंडळ पुरस्कृत

संपादक मुद्रक प्रकाशक वसंत केशव दावतर मालक आलोचना प्रस्थान  
सहकारी संपादक सुहास भालचंद्र बापट दिगंबर पाध्ये म. ल. वराडपांडे वसंत पाटणकर चंद्रकांत मर्गज  
मुद्रण-स्थळ साहित्य सहकार मुद्रणालय मुं. म. ग्रंथसंग्रहालय मार्ग दादर मुंबई चौदा  
प्रकाशन-स्थळ ३-३३ शेफाली मकरंद सहनिवास १०७४ स्वा. सावरकर मार्ग मुंबई चारशें, शून्य, सोळा  
वार्षिक वर्गणी वीस रुपये परदेशीं तीस रुपये विमानानें एकात्तर रुपये  
मागील अंक प्रत्येक अंकाची किंमत दुप्पट चेक आलोचना या नांवानें काढलेला असावा  
मुंबईबाहेरील बँकेच्या चेकनें तसेंच टपाल द्रव्यदेयकानें वर्गणी किंवा इतर रकम पाठवूं नये 'डिमांड ड्राफ्टनें'  
पाठवावी वर्गणी पोंचल्याची पावती टपालानें पाठविणें आवश्यक असेल तेव्हां पस्तीस पैसे अधिक पाठवावे  
अंक न मिळाल्यास टपालखात्याकडे तक्रार करावी टपालांत अंक रवाना झाल्यानंतर आलोचना पुढील  
जबाबदारी घेऊं शकत नाही यासंबंधी सारखा पत्रव्यवहार करीत राहणें शक्य नाही  
आलोचनेंत प्रसिद्ध होणाऱ्या समीक्षणांतील मतांशीं आलोचनेचे मालक संपादक प्रकाशक  
मुद्रक व इतर साहाय्यक सहमत असतात असें नाही  
आलोचनेंत प्रसिद्ध होणाऱ्या साहित्याचे सर्व हक्क त्या त्या लेखकांच्या स्वाधीन  
आलोचनेकडे प्रसिद्धीसाठीं लेखन पाठवितांना सोबत परतीचें / उत्तराचें पुरेसें टपालहंशिल  
असावें तें नसेल तर त्या लेखनाच्या परतीची किंवा सुरक्षिततेची जबाबदारी आलोचनेच्या  
संपादकांना किंवा साहाय्यकांना स्वीकारणें शक्य होणार नाही.

**पोखरण** नावीन्यपूर्ण कथानक असलेली प्रा० केशव मेश्रामांची 'पोखरण'

ही कादंबरी 'पॉप्युलर' प्रकाशनाने प्रसिद्ध केलेली आहे.

**केशव मेश्राम** 'गड्डू' पर्वताच्या आसऱ्याने 'मंगळ'ओढ्याच्या किनाऱ्यावर सत्तरपंच्याहत्तर घरांच्या 'डांग' खेड्यांत बाराचौदा वर्षे वसाहत करून राहणाऱ्या जामालीन जुगीची (टोळीची) ही कहाणी आहे. कादंबरीच्या कथानकाचे स्वतः लेखकानेच निवेदन केलेले आहे. जामालीन जुगीच्या जीवनमानाचे कादंबरीकाराकडून किंवा अन्य व्याक्तिरेखांकडून कादंबरीत जे वेळोवेळी वर्णन केले जाते, ते तपशिलाने पाहिल्यास या जुगीच्या जीवनव्यवस्थेद्वारा प्रा. मेश्राम यांना स्वतःला अभिप्रेत असलेल्या आदर्श जीवनव्यवस्थेचे चित्र ते कशाप्रकारे रंगवितात याची कल्पना येते.

वसाहतीच्या जगण्याविषयी निवेदक म्हणतो: 'समूहजीवनाची सुरक्षितता आणि व्यक्तिगत सुखाचे स्वातंत्र्य यांचा एकाच वेळी आस्वाद घेत वसाहत जगत होती.' (पृ. ३.) ही सुरक्षितता वसाहतीला कशी प्राप्त झाली, हे सांगत असतांना निवेदक म्हणतो: 'डांगखेड्याच्या सर्व सामूहिक गरजांचे भान मुखिया जामालीला ठेवावे लागे... स्त्री-पुरुष, मुले'-मुली यांना जुगीच्या कामाचे तास त्याने वाटून दिले होते. पोरांची माय, म्हातारे व ब्रिमार लोकांना त्याने वगळले होते. गड्डू डांगराच्या विशिष्ट नैसर्गिक रचनेमुळे त्यांचे खेडे सुरक्षित होते. साठ सत्तर कोसावर उत्तर दक्षिणेला काही जुटी होत्या. एकदोन वेळा लढाईचे प्रसंगही आले होते. पण वस्तीबाहेर वीस पंचवीस कोसांवरच जामालिननी त्यांना पळवून लावले होते. चिंचोळ्या खिंडी, भयाण दऱ्या, सरपटणारी विखारे, काही ठिकाणचे पिवळपाणी आणि जामालिन जुगीची कडक निगराणी; ह्यामुळे कणिकर, वडग, अल्लार, तोडा, इरूला, मलपुरम ह्या सगळ्या जुटींनी जामालिनचा नाद सोडला होता.' (पृ. २८.) किंवा जामालिन जुगीच्या आदर्शवत् दैनंदिन जीवनव्यवहाराचे चित्र रंगवितांना कादंबरीकार एके ठिकाणी म्हणतो: '.....एखादा रोट भाजून, शिजवून, भिजवून, उकडून जेवण बनवले जाई.....कधी दोनचार घरामिळून आळीपाळीने एखादा बोकड, केव्हा वाटाणे...डाळी, कधी नासक्या दुधाचे खास पदार्थ...कधी घुगऱ्या तर केव्हा आंबील पेज...अशा तऱ्हेने जामालिनचे खाणेपिणे चाले..... पानांच्या पिपाण्या वाजवीत पोरे वेळ घालवीत. पोरी केसांच्या तऱ्हा तऱ्हा करून बघत. वंगऱ्या झाडांच्या सावलीत करकळू लागत. झोके-झकोळे होत. गाणी-झिम्मा चाले. फुलांच्या माळा बनत. सरकत्या रात्रीचे ओठ सूर्याच्या किरणांनी भाजले की, दुसरा दिवस उजाडे. पंख फडफडून देह खालीवर हलवत कोंबडे बांग देत, पाखरांचा कलबलाट चाले, आणि जामालिनचा दिवस पुन्हा सुरू होई.'

१. मुलगे (-संपादक)

ऑगस्ट : १९८०

एक : आलोचना



(पृ. ४०.) कधी, एखाद्या व्यक्तिरेखेच्या मनांतील विचारांच्याद्वारे कादंबरीकार ही जामालिन जुग प्रगत, संस्कारशील असें जीवनमान जगते, असें सूचवितांना दिसतो. 'अनादिभट्ट धम्मिला'ची या जमातीविषयीची प्रतिक्रिया नोंदीत असतांना निवेदक म्हणतो: 'आपल्यापेक्षा सर्वार्थाने श्रेष्ठ आणि बलशाली लोकांत, आपण येऊन पडलो आहोत; हे त्याला मनोमन उमगले होते. श्रमावर आधारलेली त्यांची जीवनरचना. कोणते ना कोणते सर्वोपयोगी श्रम, हा जामालिनचा स्थायीभाव होता. कडवे, कसलेले, संस्कारी जामालिन ज्यांनी धम्मिलालाच बुचकळ्यात पाडले होते. त्यांचे खाणेपिणे, देवदेवते, निसर्गाच्या उपलब्ध वटकांना राबवण्याचे चातुर्य, परस्परसंबंध, शरीर, मन पोसण्यासाठी होणारी शारीर व बौद्धिक सत्रे; या सर्वांनी धम्मिल गुंग बनला होता.' (पृ. ४५.) अन्न, वस्त्र, निवारा या जीवनावश्यक मूलभूत गरजांविषयीचा जुगीचा दृष्टिकोन 'धम्मिल' एके ठिकाणी पुढील शब्दांत स्पष्ट करतो. तो म्हणतो: 'तुमच्या पोथ्यात जे आहे ते खूप मोलाचे आहे. घरांची बांधणी, स्नानाची जागा, शरीरोत्सर्गाची जागा... ओटे, दरवाजे, सवाने, पूर्ण रक्षण सर्व ऋतूत करणारे घर बांधणे, अन्नात मांसाहारावर व उकडण्या भाजण्यावर जास्त भर आहे. वस्त्र फक्त गरजेपुरते...हे जे आहे, शेजारी, शरीर, निसर्ग जनावरे...ह्या सगळ्यांची गरज जगतांना आपल्याला लागतेच.' (पृ. ५६.) जुगीच्या धार्मिक आणि सांस्कृतिक निष्ठा, जुगींतीलच एक व्यक्ति- 'ककुह' - ही 'देव' या कल्पनेचें स्पष्टीकरण देते, तेव्हां स्पष्ट होत जातात. तो म्हणतो: "... 'देव' ही एका माणसाच्या शक्तीवाहेरची गोष्ट. अनुभवाला आली म्हणून आला हा शब्द आपल्यात. देवही आपण उघड्या डोळ्यांनी पाहायचे. डोंगर पेटला. वणवा लागला. झाडे झुंबाडे जळली. म्हणा अग्निदेव !" (पृ. ५९.) 'माणूस हाच खरा देव' हें स्पष्ट करून 'ककुह' पुढे बोलतो: 'माणसाला सामान्य आणि अंधारातल्या कोण्यातरी ब्रह्माला सर्वश्रेष्ठ म्हणणारा...माणूस, त्याचा विचार, त्याचा देव, रोगानं झिमणाऱ्या कोंबड्यासारखा कापावा !' (पृ. ५९.) वृक्ष, नाग या देवदेवतांचें पूजन जामालीन जमात कां करते याचें स्पष्टीकरण 'दण्डका' कडून पुढील शब्दांत मिळते. तो म्हणतो: '...रुखदेवाला मानतो, तो सावली देतो म्हणून, तो घराला लाकूड, चुलीला...भट्टीला जळण देतो. औषाधला जडीबुटी, फळे, पाला, शेंगा, मूळ, पारंबी, खोड देतो म्हणून, आगीला जिवंत ठेवतो म्हणून, पाण्यावर तरंगतो म्हणून, ढोलकी नगाऱ्याला कामी येतो म्हणून ! नागदेवाला भजतो, घाबरतोही. पण घरात खोलवर घुसला तर चेचतोही. त्याच्या विषाच्या बाणाला...कातीचाही जखमेला उपयोग होतो.' (पृ. ६६.) पाप, पुण्य, या संकल्पनांचा माणसाच्या भौतिक जगण्याशी असलेला संबंध, याविषयीची जुगीची धारणा : '...आत्यंतिक पापकल्पना, ही जगण्यालाच उदास करणारी आहे. पुण्य ही एक सोयीसवडीप्रमाणे शिवलेली गोधडी...' (पृ. ७१.) या शब्दांत व्यक्त

**दोन : आलोचना**



होते. माणसाचा चालताबोलता देह आणि त्याच्या कृतिउक्ति याच खऱ्या आहेत. देह, आत्मा या संकल्पनांविषयीची जुगीची धारणा कादंबरीकार, 'मुखिया जामाली' या प्रमुख व्यक्तिरेखेद्वारे कादंबरीत नोंदवितो. त्याच्या मनांतील भाव पुढील शब्दांत व्यक्त होतात: 'मातीतला माणूसच खरा. त्याच्या कातडीचा रंग...? ऊनवारापावसाने बसलेला हलकासा थर! रंगाच्या खाली असतो देह...चालतीफिरती बिजुली...देह हाच पहिला पहिला देहाचा साक्षात्कार. पहिला जिवाभावाचा मित्र. तेच ऐकवतात आत्म्याच्या नपुंसक कथा जे देहाला शत्रू मानतात. ज्यांच्या गर्भात काहीच आकारत नाहीत तेच बांधतात, आत्म्याचा भुस्सा... लाकूड कापल्यावर पडणारा, भुरूभुरू जळणारा-टाकावू!' (पृ. ७६.) मानवी कर्तृत्व, नवनिर्माण यावरची निष्ठा प्रकट करीत असतांना 'मुखिया जामाली' म्हणतो: '...ह्या दोन हातांत आहे निर्माणशक्ति! ...हे हात करतात शेती, ...शिकारी...कर्तारी प्रेम! हे हात ..एकाचे...दोघांचे, अनेकांचे त्यांच्यातच आहे निर्माणशक्ती. बालक...घर...वस्ती...खेडा...ऊर...मण्डपम्... इलाखे... कोट्टम्...सर्व सर्व आदिभूवर पसरलेली निर्माणशक्ती.' (पृ. ७६.) किंवा, '...आम्ही जामालिन! या खेड्यात, रानावनात, या भूभागावर कोठेही असो. श्रमदेव-तेचेच पूजन करू. वांड निसर्गाला छाटून रेखून धरे वसवू. खळखळ अविरत वाहणाऱ्या वेड्यावकाड्या पाण्याला, बागा फुलवायला, शेते जोजवायला, मुले भिजवायला, मासे पिकवायला, चाफा केवडा घमघमावयाला लावू. लहानशा पण संस्कारशील तुकड्याने, न पुसणाऱ्या रंगाने, शेकडो शंभर वर्षांचा भविष्यकाळ रंगवू...' (पृ. ७६.)

जामालिन जुगीच्या तपशीलवार विवेचित जीवनव्यवस्थेद्वारा प्रा. मेश्रामांना अभिप्रेत असलेल्या आदर्श जीवनव्यवस्थेचें चित्र आपल्यासमोर उभें रहातें. त्यांना अभिप्रेत असलेली ही आदर्श जीवनव्यवस्था कशा प्रकारची आहे? जिच्यांत व्यक्तिस्वातंत्र्याबरोबर समूहजीवनांतील सुरक्षितता लोक उपभोगीत आहेत. या व्यवस्थेची एकूणच जीवनरचना ही श्रमांवर आधारलेली आहे. जी कांहीं लिखित स्वरूपांतील जाण आहे तीमधून माणसाच्या भौतिक जीवनाचाच अधिकाधिक विचार केलेला आहे. माणसाच्या मूलभूत गरजा आणि त्यांचा योग्य विनियोग यांची त्यांत माहिती आहे. माणसाचें भौतिक जीवन हेंच महत्त्वपूर्ण मानलें असल्यामुळें इथें मानवी वासना-विकारांना स्वच्छपणें स्वीकारलेलें आहे.

लेखकासमोर असलेलें हें आदर्श जीवनव्यवस्थेचें चित्र कादंबरीतून उभें करण्यासाठी त्यानें भूतकालीन जीवनसंदर्भ शोधले आहेत. जामालिन जमात ही अशा भूतकाळांतील संदर्भांच्या पार्श्वभूमीवर आकारास आलेली आहे.

या आदर्श जीवनव्यवस्था असलेल्या जमातीत गौरवणी 'इंद्रना'चा श्रेष्ठ उपाध्याय 'अनादिभट्ट धम्मिल' हा म्हातारा अपघातानें सामील होतो. स्वतःचें सगळें जीवन

ग्रंथांच्या प्रचंड ढिगाऱ्यांत शोधित राहणारी आणि सगळ्या भौतिक प्रश्नांपुढें अगतिक होणारी अशी 'धम्मिला'ची व्यक्तिरेखा कादंबरीकारानें उभी केली आहे. जामालिन जुगींतल्या कांहीं तरुणांना तो आपली पारलौकिक जीवनमूल्याधिष्ठित विद्या शिकवूं लागतो. त्या विद्येशीं त्या तरुणांपैकीं कांहींचा संवाद होतो. कांहींचा संघर्ष उडतो. अगदीं संथपणें जामालिन जुगींत फूट पडूं लागते. 'गणनायक मंडिका'चा मुलगा 'भद्रसेन' जुगींत परत न येतां निव्विड अरण्याचा रस्ता धरतो. त्याला शोधायला गेलेल्या जामालिन जनांपैकीं 'दण्डक,' 'सोमक,' 'घोर,' 'मनाली,' 'कृष्णा,' इत्यादि, 'मंगळ'ओढा ज्या वक्राकार दरींत उतरतो, त्या दरींत उतरतात. नव्या प्रदेशाच्या ओढीनें ही माणसें वेगवेगळ्या दिशेनें पुढें जातात. तरीहि कादंबरीच्या अखेरीस 'मुखिया जामाली' 'धम्मिला'ला प्राणदान देतो.

सारांशानें, 'पोखरण'चें कथानक हें असें आहे. भूतकालीन जीवनसंदर्भाद्वारें तें आकारास येतें. प्रचंड निसर्गाची त्याला पार्श्वभूमि लाभलेली आहे. या कथानकांत दोन परस्परविरोधी जीवनधारणा एकमेकांसमोर उभ्या आहेत. एक जीवितधारणा भौतिक जीवनमूल्यांवर निष्ठा सांगते आहे. कादंबरींत तिचें प्रतिनिधित्व 'मुखिया जामाली' आणि त्याची 'जामालीन जुग' करतांना दिसते. दुसरी जीवनधारणा ही पारलौकिक जीवनमूल्यांवर निष्ठा प्रकट करते. कादंबरींत ही जीवनधारणा 'अनादिभट्ट धम्मिल' या व्यक्तिरेखेद्वारें प्रकट होते. या दोन परस्परविरोधी जीवनधारणांच्या संकरा-संघर्षाद्वारें प्रा. मेश्राम संस्कृतिसंकराची व संघर्षाची कथा 'पोखरण'मधून आकारास आणीत आहेत.

कथानकाची ही एकूण बैठक अशी नावीन्यपूर्ण आहे.

परंतु एखाद्या कादंबरीचें केवळ कथानक नावीन्यपूर्ण आहे, म्हणून ती चांगली ठरत नाही. कादंबरीच्या चांगलेपणाचा तो एक निकष होऊं शकतो. एकमेव निकष होऊं शकत नाही. अखेरीस त्या कादंबरीचें मूल्यमापन करण्यासाठीं तिच्यांतून व्यक्त होणाऱ्या जीवीनविषयक जाणिवेचें स्वरूप तपासणेंच आवश्यक ठरतें.

'पोखरण'मध्ये प्रा. मेश्रामांना अभिप्रेत असलेल्या आदर्श जीवनव्यवस्थेला 'अनादि-भट्ट धम्मिला'सारखे लोक आणि त्यांच्याद्वारें प्रकट होणाऱ्या विशिष्ट वृत्तिप्रवृत्ति संथपणें पोखरीत असतात. एक संस्कृति दुसऱ्या संस्कृतीला पोखरीत असते अशा संकरा-संघर्षामधूनच एका संस्कृतीचें दुसऱ्या संस्कृतीवर परिणाम होतात. त्यामुळें कदाचित एका संस्कृतीचें विघटन होत असेल. परंतु त्याचवेळेस तिसरी संस्कृति नव्या रूपांत जन्माला येत असते. मानवी संस्कृतीच्या कोणत्याहि कालखंडांत अगदीं संथपणें विघटन आणि त्यामधून पुनरुज्जीवन ही प्रक्रिया सुरू असते. प्रा. मेश्रामांनीं ही जाणीव

**चार : आलोचना**



‘पोखरण’मधून व्यक्त केली आहे. ही जीवनजाणीव व्यक्त करण्यासाठी त्यांनी एका बाजूला ‘जामालिन जुगी’द्वारे त्यांना अभिप्रेत असलेल्या अशा आदर्श जीवनव्यवस्थेचे चित्र उभे केले आहे.

लखेक ज्या काळांतील असतो, त्या काळांमधील विविध स्तरांमधील त्रुटि, विसंगति, फोलपणा, जीवनमूल्यांमधील कोसळतेपण, या गोष्टी त्याला तीव्रपणे भेडसावीत असतात. अशावेळेस समकालीन गढूळ जीवनव्यवस्थेपेक्षां लेखक स्वतःला अभिप्रेत अशा आदर्श जीवनव्यवस्थेचे चित्र रेखाटतो. एका अर्थाने ती त्याची प्रचलित जीवनव्यवस्थेविरुद्धची प्रतिक्रियाच असते. ‘पोखरण’मध्ये प्रा. मेश्रामांनी जामालिन जुगीद्वारा त्यांना अभिप्रेत असलेली आदर्श जीवनव्यवस्था उभी करून आपली समकालाविषयीची प्रतिक्रियाच नोंदविली आहे. आजच्या प्रचलित जीवनव्यवस्थेमधील तुटलेपण, दुभंगलेपण, त्यामुळे एकाकी, अगतिक बनत चाललेला माणूस, निकोप जीवनव्यवस्थेला पोखरीत जाणारी, सामाजिक, सांस्कृतिक विषमतेची कीड, माणसाचा कांहींसा उडत चाललेला ऐहिक जीवनमूल्यांवरचा विश्वास आणि स्थैर्यासाठी त्याने घेतलेला पारलौकिक जीवनमूल्यांचा आधार, या सान्यांमुळे आदर्श अशा मूल्यांचा होणारा न्हास, याचे स्पष्ट भान लेखकाला असल्यामुळे त्याने स्वतःला अभिप्रेत अशा आदर्श जीवनव्यवस्थेचे चित्र एका बाजूला कादंबरीत रेखाटले आहे.

संस्कृति-विघटनानंतर होणारे पुनरुज्जीवन हे एकट्या माणसाचे कर्तृत्व किंवा अस्तित्व यापेक्षा, समूहाचे कर्तृत्व किंवा अस्तित्व यामुळे अपरिहार्य होते. समूहशक्तीचे हे भानहि प्रा. मेश्रामांना इथे सुचवायचे आहे. त्यामुळेच लेखकाने जामालिन जमातीच्या जीवनधारणेत व्यक्तिजीवनावरोबरच किंवा त्याहिपेक्षा समूहजीवनाला प्राधान्य दिलेले आढळते. कादंबरीमधील प्रमुख व्यक्तिरेखा, ‘मुखिया जामाली’ हा तसे बोलूनहि दाखवतो. एके ठिकाणी तो म्हणतो: ‘तसा माणूस सुटा आहे. एकटा आहे. पण तो जुटीत मोठा होतो. जुटीने बांधला जातो.’ (पृ. ३०.) समूहशक्तीविषयी विश्वास बाळगणारी ही दृष्टि कादंबरीच्या विकासाबरोबर विकास पावते आणि उत्तरार्धात शत्रूलादेखील अभय द्यायला हवे, असे सुचवून एकूणच मानवाविषयीच्या व्यापक सहानुभूतित्वापर्यंत येऊन थांबते.

‘पोखरण’चे कथाविश्व भूतकालीन जीवनसंदर्भामधून आकारास आणून आणि तिच्यामधील आदर्शवत् जीवनव्यवस्था एकप्रकारे आजच्या प्रचलित जीवनव्यवस्थेची प्रतिक्रिया म्हणून उभी करून लेखकाने इथे काल या परिमाणाचाच कौशल्याने वापर केलेला आहे.



कादंबरीमधील व्यक्तिरेखा आकारास आणीत असतांनादेखील काल परिमाणाचा वैशिष्ट्यपूर्णपणे वापर झालेला आहे.

एका बाजूने या जीवनपटावर वावरणारी माणसे त्यांच्यापुरता मर्यादित असा वर्तमान जगतांना दिसतात. परंतु तीं आपला किंवा आपल्या संबंधांत आलेल्या इतर माणसांचा वैशिष्ट्यपूर्ण भूतकाळदेखील पुनश्च अनुभवतात. 'पस्त्याकिन'च्या मृत्यूमुळे 'अकंपिका'-समोर त्याचा सगळा भूतकाळ उभा राहातो. 'दण्डका'ला मृत 'पस्त्याकिन'च्या देहस्पर्शांत, वाघाने फाडून खाल्लेल्या आपल्या आईच्या देहाचा थंडगार स्पर्श अनुभवावयास मिळतो. म्हाताऱ्या 'अकंपिका'च्या मृत्यूने म्हाताऱ्या 'नागी'ला तिचे आणि त्याच्या संबंधांमधले मानसिक कळोळ मूकपणे अनुभवावे लागतात. जामालिन जुगीच्या सुसंस्कृत जीवनमानाच्या पार्श्वभूमीवर 'अनादिभट्ट घम्मिला'ला आपल्या गौरवणी टोळ्यांमधील अंतर्गत चुरस आटवते. स्वतःची पत्नी, पुत्र आणि अपहरण झालेली कन्या— 'केशिनी'— यांच्या संबंधांमधील शोकान्त चित्रपट त्याच्या समोरून सरकतो. इथे कादंबरीमधून जे कथानक आकारास येते, जो काळ उभा राहातो, त्याचे चित्रण तर लेखक करतोच; परंतु त्या पलीकडच्या काळालाहि लेखक स्पर्श करतो. आणि दुसऱ्या बाजूने आजच्या प्रचलित जीवनव्यवस्थेविरुद्धची आपली प्रतिक्रिया नोंदवितो.

'पोखरण'मधील विविध संघर्षांस्तरेचे स्वरूप समजून घेणे आवश्यक आहे.

व्यक्तिमनांतल्या संघर्षांचे चित्रण कादंबरीत येते. व्यक्तीमधील विचित्र ताणांमुळे जो संघर्ष निर्माण होतो, त्याचे चित्रण 'पोखरण' करते. दोन जीवनधारांद्वारे व्यक्त होणाऱ्या दोन तत्त्वप्रणालि आणि त्यांमधील संघर्ष हे कादंबरीचे केंद्रस्थान आहे. मानवी समूहजीवन आणि निसर्ग यांच्या संवादविरोधाचा आलेख कादंबरी काढते. या विविध संघर्षांस्तरेपैकी कोणताहि संघर्षांतर प्रा. मेश्रामांनी अकारण नाट्यात्मक किंवा भडक केलेला नाही. वस्तुतः कादंबरीच्या कथानकाचा काळ लक्षांत घेतां, तशी संधि लेखकाला होती. परंतु तसे घडलेले नाही. ही 'पोखरण'ची जमेची बाजू आहे. परंतु त्याचबरोबर एकदोन अपवाद वगळतां यामधील कोणताहि संघर्षांतर आवश्यक तेवढ्या तीव्रतेने किंवा प्रभावीपणे कादंबरीत प्रकट झालेला नाही.

महत्त्वाच्या व्यक्तिरेखांपैकी 'मुखिया जामाली' ही एक प्रमुख व्यक्तिरेखा आहे. लेखकाच्या निवेदनांतून आपल्याला कळते तें असे की, हा अत्यंत समंजस, प्रगल्भ, दूरदृष्टीचा असा जामालिन जुगीचा प्रमुख आहे. त्याला जुगीच्या सामूहिक सुरक्षिततेचे आणि गरजांचे भान ठेवावे लागते. स्वाभाविकच, त्याच्या मनातील कळोळ (भावनिक किंवा वैचारिक) हे त्याच्या जुगीतील इतर माणसांशी आलेल्या त्याच्या संबंधांमुळे उद्भवेवलेले

सहा : आलोचना

आहेत. व्यक्तिगत जीवनांतील घटना त्याला कारण नाहीत. 'दण्डका' सारखा तरुण खूप बाण बनवतो, या घटनेने 'मुखिया जामाली' अस्वस्थ होतो. (पृ. २२.) आपला भाऊ, 'गणनायक मंडिक,' याच्या वागण्यानेही तो अस्वस्थ होतो. या वेळच्या त्याच्या मनःस्थितीचे वर्णन करीत असतांना निवेदक म्हणतो: 'आपल्याच भावाने आपल्याला समजून घेऊ नये याचा त्याला विषाद वाटत होता.' (पृ. ३३.) 'अनादिभट्ट धम्मिला'च्या विद्यादानामुळे 'घोर,' 'सोमक,' 'प्रभास' यांच्या दैनंदिन व्यवहारांत फरक पडतो. या घटनेमुळे 'मुखिया जामाली' अस्वस्थ होतो. 'त्याच्या डोक्यात विचारांची वावटळ भिरभिरत राहते.' (पृ. ७३-७४.) या सान्या घटनाप्रसंगी निवेदक, 'मुखिया जामाली' अस्वस्थ होतो, असे सांगूनही प्रत्यक्ष 'मुखिया जामाली'च्या त्या त्या प्रसंगांतरच्या कृतींमध्ये अस्वस्थतेची तीव्रता मात्र कुठेच जाणवत नाही. 'दण्डका'च्या बाणांविषयीचे त्याच्या मनांतले विचार क्षणःकालांतच विरून जातात.' (पृ. २२.) 'अनादिभट्ट धम्मिल' व इतर जामालिजन यांच्या संबंधांमधील घटना ही वस्तुतः महत्त्वपूर्ण आहे. एका जीवनधारणेने दुसऱ्या जीवनधारणेला दिलेला हा शह आहे. या घटनेचा 'मुखिया जामाली'च्या मानसिक, भावनिक, वैचारिक अंगांवर जबरदस्त परिणाम होणे आवश्यक आणि स्वाभाविक आहे. आणि त्यामुळे त्याच्या मनांतील या तीनही अंगांतील कल्लोळांचे चित्रण प्रभावीपणे कादंबरींत होणे आवश्यक होते. परंतु कादंबरीकाराने वेळोवेळी तसे त्याच्या भावनिक स्थितीचे निवेदन करूनही, 'मुखिया जामाली'च्या प्रत्यक्ष कृतींमध्ये मात्र हे कल्लोळ तीव्रपणे जाणवत नाहीत.

जे 'मुखिया जामाली'च्या मानसिक संघर्षांच्या कादंबरींतील चित्रणाविषयी म्हणता येईल, तेच थोड्याफार फरकाने 'गणनायक मंडिक,' 'नागीबा,' 'शंबर,' 'भद्रसेन,' 'दण्डक' या इतर व्यक्तिरेखांविषयी म्हणता येईल. या निरनिराळ्या व्यक्तिरेखांच्या मानसिक कल्लोळाची सूचना कादंबरींत निरनिराळ्या प्रसंगां मिळते. परंतु हे कल्लोळ, हा व्यक्तिमनांतला संघर्ष, आवश्यक तेवढे तीव्र प्रभावी झालेले आढळत नाहीत.

मात्र, 'अनादिभट्ट धम्मिला'च्या भावनिक संघर्षांचे चित्रण अधिक तीव्रपणे रेखाटले आहे. गौरवणी 'इंद्रना'च्या संस्कृतीचे प्रतिनिधित्व करणाऱ्या 'धम्मिला'चे सर्वस्व 'गणान्तका'च्या हल्ल्यांत लुटले गेले आहे. पुत्र, पत्नी, यांचा मृत्यु आणि कन्येचे अपहरण या दारुण घटना त्याने अनुभवल्या आहेत. कमी श्रेणीच्या जामालिन जमातीत त्याला अपमानित स्वरूपांत आयुष्य कंठावे लागले आहे. या सान्यामुळे त्याच्या भावविश्वांत जे कल्लोळ उठतात, ते कादंबरींत इतरांच्या तुलनेने प्रभावीपणे रेखाटले गेले आहेत. त्यांमधून त्याचे दबलेले, असाहाय्य, अपमानित, कांहींसे भ्याड, आणि एका संस्कृतीला छुपा शह देणारे, असे व्यक्तिमत्व उभे राहात जाते.



‘पोखरण’ मधील व्यक्तीव्यक्तींमधील संघर्षतराच्या दृष्टीने, ‘मुखिया जामाली-गणनायक मंडिक,’ ‘मुखिया जामाली-अनादिभट्ट धम्मिल,’ व ‘शंबर-दण्डक’ या जोड्यांमधील परस्पर संबंधांचे स्वरूप समजून घेणे आवश्यक आहे.

‘मुखिया जामाली’ व ‘गणनायक मंडिक’ यांच्यामधील ‘अदृश्य तेढ’ ही ‘मंडिका’च्या जामालिन जुगीच्या नेतेपदाच्या हव्यासांतून निर्माण झालेली आहे. वस्तुतः सत्तास्पर्धेत रक्ताचीदेखील नाती विसरली जाऊ शकतात, याचे मान लेखकाने या दोन भावांमधील अशाप्रकारच्या ‘तेढी’मधून सूचित केले आहे. एकप्रकारे हे आजच्या व्यवस्थेवरील भाष्य ठरू शकते. परंतु इथे ‘मुखिया जामाली’ ही अत्यंत समंजस, प्रगल्भ, दूरदृष्टीची अशी व्यक्तिरेखा लेखकाने निर्माण केल्यामुळे, या दोन भावांमधील या संदर्भातील संघर्ष हा एकेरीच राहिलेला आहे. कादंबरीत या संदर्भात जे कांही घडत राहाते ते केवळ ‘गणनायक मंडिका’कडूनच होय. त्याला ‘मुखिया जामाली’ कडून प्रतिकार होतांना दिसत नाही. त्यामुळे सत्तास्पर्धेकरिता कोणत्याहि कालखंडात चालणारा जीवघेणा खेळ, त्यामधून उभे राहत जाणारे हीणकस भयावह असे मानवी जीवनाचे चित्र, एखाद्या समंजस, संवेदनाक्षम मनाची होणारी ससेहोलपट, यांच्या चित्रणाला कादंबरी मुकते. तसे घडले असते, तर ते आजच्या राजकीय, सामाजिक परिस्थितीवरचे कडवट, परंतु प्रभावी भाष्य ठरले असते.

‘कृष्णा’च्या प्रेमांमुळे, ‘दण्डक’ व ‘शंबर’ यांच्यामध्ये निर्माण झालेल्या ताणांचे स्वरूपदेखील असे बरेचसे एकेरी आहे.

‘मुखिया जामाली,’ व ‘अनादिभट्ट धम्मिल’ या दोन प्रमुख व्यक्तिरेखांमधील संघर्ष हा व्यक्तिगत द्वेषमत्सरामधून निर्माण झालेला नाही. संबंध कादंबरीभर वावरणारा हा संघर्ष हा दोन जीवनधाराणांद्वारे व्यक्त होणाऱ्या दोन जीवननिष्ठांमधील किंवा तत्त्वप्रणालींमधील संघर्ष, असे त्याचे स्वरूप आहे. हा कादंबरीमधील प्रमुख संघर्ष आहे. स्वाभाविकच या दोन व्यक्तिरेखा प्रमुख ठरतात. एकमेकांना शह-प्रतिशह देत या दोन व्यक्तिरेखा ‘भद्रसेना’च्या प्रभावर जेव्हा एकमेकांसमोर येतात, तेव्हा त्यांच्यामधील संघर्षहि तीव्र होणे आवश्यक होते. (पृ. ९७ ते १०१.) ‘मुखिया जामाली’ जेवढ्या प्रभावीपणे आपली जीवनमूल्ये याटिकाणी मांडतो, तेवढ्याच प्रभावीपणे, प्रखरपणे ‘अनादिभट्ट धम्मिल’ने आपली जीवनमूल्ये प्रकट करणे आवश्यक होते. एकवेळ मरणभयाने त्याच्याकडून असे घडत नाही, असे गृहित धरले, तरी कादंबरीच्या पूर्वार्धात त्याची होणारी कुचंबणा, ससेहोलपट, कळत नकळत त्याने दिलेली आपल्या बौद्धिक पराभवाची कबुली, या गोष्टी विचारांत घेता याटिकाणी त्याने मरणभय बाळगले नसते आणि आपल्या स्वीकृत मूल्यांचा हिरीरीने पुरस्कार केला असता, तर इथे या संघर्षाला एक आगळं रूप आले असते.



दोन जीवनधारणांमधून व्यक्त होणाऱ्या दोन तत्त्वपणालींमधील संघर्ष हा 'पोखरण'चा प्रमुख संघर्षस्तर आहे. हा संघर्षस्तर कधी 'मुखिया जामाली' व 'अनादिभट्ट धम्मिल' किंवा, 'अनादिभट्ट धम्मिल' व 'इतर जामालिनजन' यांच्या परस्परविरोधांमधून स्पष्ट होत जातो. पृ. ६६ व ६७ वरील 'अनादिभट्ट धम्मिल' व 'जामालीनजन' किंवा अखेरच्या प्रकरणांतील 'धम्मिल' व 'मुखिया' यांची भेट, याठिकाणी हा संघर्षस्तर आणखी प्रभावी होणें जसें आवश्यक होतें, तसाच तो विस्तृत होणें आवश्यक होतें. एक संस्कृति दुसऱ्या संस्कृतीला संथपणें पोखरीत असतांना जें व्यापक प्रमाणावरचें सामाजिक, सांस्कृतिक, वैचारिक मंथन घडतें, त्याचें चित्रण करण्याचीं हीं ठिकाणें होतीं. परंतु कादंबरीच्या उत्तरार्धांत तसें घडत नाहीं. एकटा 'भद्रसेन' कांहीं प्रमाणांत 'जामालिन जुगी'ची मूल्यव्यवस्था नाकारतो, अरण्याचा रस्ता धरतो. इथेंच कादंबरीचा प्रवास वेगळ्या मार्गानें सुरू होतो. कादंबरीतून व्यक्त होणाऱ्या जीवन-जाणिवेचा प्रवास मानवाविषयींच्या व्यापक सहानुभूतित्वापर्यंत येऊन थांबत असला, तरी दोन संस्कृतींच्या संकराच्यावेळीं किंवा संघर्षाच्यावेळीं होणाऱ्या व्यापक प्रमाणावरच्या सामाजिक, सांस्कृतिक, वैचारिक मंथनाचाहि पट 'पोखरण'नें विणणें आवश्यक होतें. तसें कादंबरीच्या जीवनानुभवांत अनुस्युत होतें. पण प्रत्यक्ष लेखनांत मात्र त्याला मर्यादा पडलेली दिसते.

कादंबरीमधील या विविध संघर्षस्तरांचें स्वरूप बोथट होण्याचें एक कारण संभवतें तें असें कीं, प्रा. मेश्रोमांनीं संयम, सूचकता यांचा आत्यंतिक, वाजवीपेक्षांहि जास्त वापर केलेला आहे. परंतु त्याहिपेक्षां महत्त्वाचें कारण म्हणजे, स्वतःला अभिप्रेत असलेलें रूप त्या त्या विशिष्ट व्यक्तिरेखांवर लेखकानें लादल्यामुळें, त्या त्या व्यक्तिरेखा आपलें स्वतःचें असें रूप, व्यक्तिमत्त्व हरवून बसलेल्या दिसतात. लेखाकाला अपेक्षित असा त्या आकार घेत जातात. परिणामी, 'मुखिया जामाली' व 'इतर जामालीन जन' यांचीं वरकरणी व्यक्तिमत्त्वे एकमेकांपेक्षां वेगळीं वाटत असलीं, तरी या व्यक्तिरेखा एकमेकांपेक्षां फारशा निराळ्या राहात नाहीत. या दृष्टीनें, 'अनादिभट्ट धम्मिल' व 'जामालीन जन' यांच्यामध्ये जे संभाषण होतें, त्यावेळचे 'जामालीन जनांचे' संवाद वाचण्यासारखे आहेत. ते एकमेकांसारखेंच बोलतात. याचा परिणाम महत्त्वाच्या संघर्षस्तराच्या तीव्रतेवर व त्यामधील ताणांच्या चित्रणावर होणें स्वाभाविक आहे. याच संदर्भांत, 'गणनायक मंडिक' या व्यक्तिरेखेचा कादंबरीच्या उत्तरार्धातील विकास पाहण्यासारखा आहे. पृ. १०९ ते पृ. १११ वरील 'दण्डका'बरोबरीच्या संभाषणांत 'गणनायक मंडिक' अचानक समंजस, प्रगल्भ झालेला आढळतो. कादंबरीच्या पूर्वार्धातील त्याच्या चित्रणाशीं हे त्याचें व्यक्तिमत्त्व जुळत नाहीं.

ऑगस्ट : १९८०

नऊ : आलोचना

‘पोखरण’च्या कथाविश्वामध्ये निसर्ग विरुद्ध माणूस या संघर्षाच्या विविध रूपांवर विजय मिळविण्यासाठी या जीवनपटावर वावरणारी माणसे सतत कार्यरत आहेत. इथल्या निसर्गाचे स्वरूप विविधरंगी आहे. या जीवनपटावर वावरणाऱ्या माणसांच्या सुखदुःखांशी हा निसर्ग कधी संवादी राहातो, तर कधी तो त्यांचे जीवनमान पूर्णतः विस्कळीत करतो. ‘डाकीनसरी’ कोसळतात आणि ‘डांगखेडा’ धुऊन टाकतात. या निसर्गाच्या पार्श्वभूमीवरच या जीवनपटावर वावरणाऱ्या व्यक्ति एकत्र येतात. त्यांची एकमेकांपासून कायमची ताटातूट करण्यांत निसर्गच प्रमुख भूमिका बजावतांना दिसतो. कादंबरीमध्ये विविध मार्गांनी घडणारे विविध माणसांचे मृत्यु या दृष्टीने पाहण्यासारखे आहेत. कधी साप चावून; अंगावर, घरांवर वीज पडून; वाघाने, रानडुकाराने फाडून खाल्ल्यामुळे; हीं माणसे अशीं मृत्यु पावतात. तरीहि हीं माणसे निसर्गाच्या या विविध रूपांवर विजय मिळविण्याची तीव्र इच्छा बाळगतात. यामुळेच, कादंबरीच्या सुरुवातीस किंवा, कधी पाठीमागच्या भूतकाळांत ‘आपण जंगलात वाढलो’ हे निर्भयपणे सांगणारा ‘दण्डक’ कादंबरीच्या अखेरीस वक्राकार दरींत उतरतो. निसर्गाच्या विविध, भयकारी रूपांवर विजय मिळविण्याच्या सनातन मानवी इच्छेचे सूचन या प्रसंगांत होतं. कादंबरीमधील इतर कोणत्याहि संघर्षस्तरांपेक्षा हा संघर्षस्तर अधिक चांगला व्यक्त झाला आहे.

‘पोखरण’ मधून आकारास येणाऱ्या जीवनमानाच्या संदर्भात ‘पोखरण’ची शैली उपरी वाटत नाही. ‘पोखरण’ला निश्चित कथानक आहे. हे कथानक एका विशिष्ट काळाशी, विशिष्ट जीवनपद्धतीशी संबंधित आहे. या जीवनमानाच्या बदलत्या स्वरूपा-प्रमाणे ‘पोखरण’ची शैली बदलते. कधी ती काव्यात्म, हळुवार बनते. निसर्गाचे रौद्रभीषणत्व प्रकट करण्यासाठी आणि घटनाप्रसंगांमधील ताण प्रकट करण्यासाठी ती वेगवान, ओघवती बनते. धीम्या, संथगतीने चालणाऱ्या जीवनमानाचे चित्रण करीत असतांना ती अत्यंत संथपणे सरकते. लहानसहान तपशील टिपते.

कादंबरीमध्ये ‘मुखिया जमाली’ या प्रमुख व्यक्तिरेखेच्या तुलनेने दुय्यम असलेल्या व्यक्तिरेखांचे चित्रण अधिक वस्तुनिष्ठपणे झालेले आहे. विशेषतः ‘भद्रसेन,’ ‘शंबर’ ‘लोपा,’ ‘नागीबा,’ या व्यक्तिरेखा यादृष्टीने पाहण्यासारख्या आहेत. नेतृत्वस्पर्धेत रक्ताची नातींही विसरली जाऊ शकतात, द्वेषाची सूक्ष्म बीजे माणसांत पसरतात. याचे भान लेखकाने ‘गणनायक मंडिका’च्या व्यक्तिरेखेद्वारे व्यक्त केले आहे.

याच्या उलट एकमेकांशी कसलेहि नाते नसतांनाहि माणसे आयुष्यभर एकमेकांचा आधार बनून राहातात. एकमेकांविषयी अत्यंत सामंजस्य दाखवतात. ओढ ठेवतात. याची जाण प्रा. मेभ्राम ‘पस्त्याकिन-दण्डक,’ ‘वयोवृद्ध अकंपिक नागीबा,’ ‘दण्डक-

दहा : आलोचना

मनाली-कृष्णा' यांच्या परस्परसंबंधांमधून व्यक्त करतात. 'वयोवृद्ध अकंपिक' व 'नागीबा' यांच्यमधील कांहीं 'वेगळ्या प्रकारचे संबंध' लेखकाला सूचित करावयाचे असावेत. निदान अकंपिकाच्या मृत्यूनंतरच्या नागीबाच्या भावस्थितीचे निवेदक जें वर्णन करतो, त्यामधून तसे वाटते. निवेदक म्हणतो: 'म्हताच्या नागीचे सगळे आयुष्यच अकंपिकासोबत गेले होते. पळापळीत अगतिकतेने घेतलेला आधार आता मातीघरी गेला होता.' (पृ. ७७) किंवा 'प्रत्यक्ष अकंपिकाचे मरणवेळी ती अतिशयच नेटाने वागली होती. आपल्या मनात आयुष्यभर जपलेली भावना, अखेरच्या कर्तव्यातही तिने कोंडून ठेवली होती.' (पृ. ७७) या निवेदनांतून पृ. ७८ वरील प्रसंगामधून 'अकंपिका' व 'नागीबा' यांच्या दरम्यानचे 'कांहीं वेगळ्या प्रकारचे संबंध' लेखकाला सूचित करावयाचे आहेत, असे वाटत राहाते. परंतु ते संबंध इथे पुरेसे स्पष्ट होते नाहीत. तसे ते झाले असते आणि कादंबरीच्या पूर्वाघातहि त्या संबंधांना कांहीं आधार प्रा. मेश्रामांना देतां आला असता, तर या दोन प्रगल्भ व्यक्तिमत्वांमधील भावपूर्ण संबंधांचे पदर त्यांना हळुवार हाताने उलगडतां आले असते.

एका नावीन्यपूर्ण कथानकद्वारे वैशिष्ट्यपूर्ण चिंतनाविष्कार साकार करूनहि आणि समकालाविषयीची प्रतिक्रिया भूतकालीन जीवनसंदर्भाद्वारे नोंदवूनहि, मराठी कादंबरीच्या विकासाची एक वेगळी दिशा सूचित करूनहि, प्रमुख व्यक्तिरेखेबाबत जो दृष्टिकोन त्यांनी बाळगला त्यामुळे प्रा. मेश्रामांच्या या कादंबरीतील श्रेयाची बाजू धूसर बनली आहे.

---

१९७९ पॉप्युलर प्रकाशन ३५, सी. ताडदेव रोड, मुंबई-४०० ०३४.

मूल्य रु. १८०००



**बाबा पदमनजी :** एकोणिसावें शतक ही महाराष्ट्रांतील सर्वांगीण नवजाणिवेची गंगोत्री आहे. ही गोष्ट तत्कालीन इतिहासाच्या निरीक्षणांतून सहज निष्पन्न होते. अशा या काळांतील—या परिवर्तनांत **के. सी. कऱ्हाडकर** आपल्या विचारप्रकटनानें आणि आचारानें सहभागी झालेल्या-व्यक्तींच्या कार्याचा आढावा घेऊन इतिहासक्रमांतील त्याचें स्थान उपलब्ध साधन-सामग्रीच्या साहाय्यानें आणि त्या सामग्रीच्या आधारे बलवान ठरणान्या अनुमानांच्या द्वारे करणें, हा जसा सामाजिक ऋणफेडीचा भाग आहे, तसाच तो विद्याक्षेत्रीय प्रगतिपर अभ्यासाचाहि महत्त्वाचा घटक आहे. तेव्हां, अशाप्रकारच्या कोणत्याहि उपक्रमाकडे आस्थेनें पाहणें, त्याची जाणीवपूर्वक दखल घेणें आणि त्याचें चिकित्सक निरीक्षण करणें प्राप्त असतें, आवश्यकहि असतें. तशांतहि, जेव्हां असा उपक्रम ज्यांच्या कार्याकडे कोणत्या ना कोणत्या कारणानें दुर्लक्ष झालेलें असेल, किंवा ज्यांच्या कार्याचें महत्त्व यथार्थतेनें लक्षांत घेतलें गेलेलें नसेल—निदान अशा प्रथमदर्शनी प्रमेयाला आधार सांपडूं शकत असेल—अशा व्यक्तींच्या कार्याचें वास्तव स्वरूप विशद करूं पाहणारा असतो, तेव्हां त्याची विशेष दखल घेणें क्रमप्राप्त ठरतें. या दृष्टीनें डॉ. के. सी. कऱ्हाडकर यांच्या 'बाबा पदमनजी : काल व कर्तृत्व' या ग्रंथाचें निरीक्षण करण्यासारखें आहे.

महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृति मंडळाचे अध्यक्ष तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी यांनी या ग्रंथाला जें 'निवेदन' जोडलें आहे त्यांतील कांहीं विधानांकडे आपलें प्रथमच लक्ष जाणें स्वाभाविक आहे. तीं विधाने अशीं :

'...ज्यांच्या साहित्यकृतीमुळे मराठी इतिहास, संस्कृती व वाङ्मय यामध्ये फार मोलाची भर पडली आहे, अशा प्रख्यात साहित्यिकांची...मराठी साहित्यात झालेली उच्च वाङ्मयीन, साहित्यिक व सांस्कृतिक मूल्ये असलेली पुस्तके...याविषयींचे ज्ञान मराठी वाचकास उपलब्ध व्हावे म्हणून त्यांचे साहित्य प्रकाशित करण्याचे धोरण मराठी राज्य साहित्य संस्कृती मंडळाने ठरविले आहे

'कांही साहित्यिक प्रसिद्धीपराङ्मुखतेमुळे तर काही साहित्यब्राह्म परिस्थितीमुळे प्रसिद्धीच्या शोतात येऊ शकलेले नाहीत. बाबा पदमनजी हे असेच १९ व्या शतकातील एक अप्रकाशित साहित्यिक होत...हे सर्व लक्षात घेऊन मंडळाने अपवाद करून या ग्रंथाचे प्रकाशन मंडळाच्या वर्तीनें करण्याचे ठरविले.'

या अवतरणावरून दोन तीन गोष्टी स्पष्ट होतात: १. साहित्य आणि संस्कृति मंडळानें या ग्रंथाचे प्रकाशन करावे हा अपवाद आहे; आणि २. या अपवादाचीं कारणे बाबा पदमनजींच्या लेखनाचीं 'उच्च वाङ्मयीन.. मूल्ये' आणि ते '१९ व्या शतका'तील

**धारा : आलोचना**

‘अप्रकाशित साहित्यिक;’ तसेंच, ३. जें ज्ञान मराठी वाचकाला उपलब्ध व्हावें अशी साहित्य आणि संस्कृति मंडळाची धारणा आहे तें ज्ञान डॉ. कऱ्हाडकरांच्या प्रस्तुत ग्रंथांतून मिळूं शकतें; असें मंडळाचें मत आहे. मंडळाचें हें मत आणि त्या अनुरोधानें मंडळानें या ग्रंथाच्या प्रकाशनाविषयक केलेला अपवाद या गोष्टी जितक्या परीक्षणार्ह आहेत, तितकेंच डॉ. कऱ्हाडकरांच्या ग्रंथाचें स्वरूप परीक्षणार्ह आहे. किंबहुना या ग्रंथाच्या स्वरूपाच्या परीक्षणांतून निष्पन्न होणाऱ्या गोष्टींवरूनच मंडळाच्या मताचें वास्तवतादर्शक परीक्षण आणि अपवादाचें औचित्य-अनौचित्य ठरूं शकतें. तेव्हां या दृष्टीनेंही काय दिसतें तें या ग्रंथाचें निरीक्षण करून पाहूं.

ग्रंथाच्या प्रारंभीच बाबा पदमनजींची जीवनरेखा प्रबंधलेखकानें दिली आहे. या जीवनरेखेंत फक्त चरित्रघटना नाहींत. बाबा पदमनजींची जन्मघरांतील कौटुंबिक-सामाजिक-धार्मिक परंपरा; या परंपरेचे बाबा पदमनजींच्या मनावर झालेले परिणाम, त्यासंबंधी त्यांच्या प्रतिक्रिया; काल, संगत व मिशनऱ्यांच्या सान्निध्यांतील शिक्षण, यामुळें बाबा पदमनजींच्या व्यक्तित्वांत व जीवनरीतींत, ‘धर्ममतांत, धर्मनिष्ठांत झालेले बदल, त्यांचें धर्मपरिवर्तन, निर्वाहसाधन व सार्वजनिक कार्य, यांचे परस्परसंबंध; यांचा एक विस्तारपट या जीवनरेखेंत आहे. या विस्तारपटाच्या अनुरोधानें आयुष्यांतील घटना व अनुभव यांचें निवेदन येतें. या निवेदनांत प्रबंधलेखकाच्या या जीवनासंबंधीच्या प्रतिक्रियाहि जाणवण्याइतक्या स्पष्ट आहेत. तेव्हां, निरूपण आणि मूल्यभावानें केलेलें निवेदन, यांचा अनुभव या जीवनरेखेंतून येतो. साहजिकच ही केवळ ‘चरित्रटिप्पणी’ न ठरतां तो जीवन उलगडण्याचा प्रयत्न आहे, हें ओघानेंच येतें. प्रबंधलेखकाचा अंतर्दामी भाव येथें गौरवाचा असल्याचेंहि स्पष्टपणें जाणवतें. उदा. ‘...त्यांनीं वयाच्या ऐन तारुण्याच्या बहरातच ख्रिस्ती धर्माची दीक्षा घेण्याचा निर्णय घेतला होता...धर्मजिज्ञासेपोटी त्यांनी हा मार्ग पत्करला. मानवी मनाच्या अत्युच्च सुखाचा शोध धर्ममार्गाने शोधण्यात अंतर्मुख झालेले ते एक आर्तभक्त होते. (पृ. १.)...त्यांचे मराठी साहित्यक्षेत्रातील कार्य खरोखरच अविस्मरणीय आहे. (पृ. २.)...बाबांच्या धर्मांतराचा सर्वदूर परिणाम झालेला दिसतो...जोतीबांनी प्रत्यक्षपणे ख्रिस्ती धर्म स्वीकारला नसला तरी त्यांना बाबांच्या कार्यापासून स्फूर्ती मिळाली होती हे खरे! (पृ. १२.)...बाबांना लेखन, वाचन, भाषण यांचे जणू व्यसनच लागले होते. (पृ. १६.)...बाबा पदमनजींचा पत्रव्यवहार समृद्ध प्रभावी व परिणामकारक होता. (पृ. १७.) . बाबांच्या बाप्तिस्म्याच्या ज्युबिलीचा समारंभ झाला...अर्थात बाबांच्या जीवनातील तपश्चर्यांच या सर्वास कारणीभूत आहे...(पृ. १८.)...मराठीचा हा उपेक्षित मानकरी त्याच्या जिवंतपणी उपेक्षित राहिला तसाच मरणोत्तरीही उपेक्षितच राहिला (पृ. २२.)...’या सर्व वाक्यांची



ढब, त्यांतील अभिप्रायात्मक सूचनांचा कार्यकारणसंबंध इतिहासाच्या पार्श्वभूमीवर स्पष्ट न करणें, अशा गोष्टींतून हा गौरवभाव स्पष्ट होतो.

प्रबंधलेखकानें ही जीवनरेखा मुख्यतः ' अरुणोदय ' व ' ज्ञानोदय ' ( विशेषतः ' ज्ञानोदय ' ) यांच्या साहाय्यानें रेखाटली आहे. त्यामुळें कांहीं अधिकृत वास्तवदर्शी माहिती जीवनरेखेंत नमूद होण्यास मदत झाली; हें जितकें खरें, तितकेंच- किंबहुना त्याहून अधिक हें खरें आहे कीं, हा सारा प्रपंच एकतर्फी माहितीच्या व अभिप्रायांच्या साहाय्यानें झाला आहे. त्यामुळें समबुद्धीनें ऐतिहासिक परिवोधनांत वास्तवदृष्टीनें ब्रधणाराला ही जीवनरेखा एककल्ली वाटण्याची शक्यता नाकारतां येत नाही.

दुसरें असें कीं, पुढें ग्रंथांत प्रबंधलेखकानें बाबा पदमनजींच्या लेखनाचा प्रकारक्रमानें परिचय करून दिला आहे, आढावा घेतला आहे व शेवटी लेखनशैलीविषयी उताऱ्यांसह लिहिलें आहे. या सर्व संदर्भांत ' जीवनरेखें ' चें औचित प्रबंधांत काय, याचा उलगडा होण्यासारखा नाही. साहजिकच प्रबंधाच्या सुरुवातीला ही जीवनरेखा असणें, हा एक उपचाराचा प्रकार ठरला आहे. एखाद्या लेखकाच्या जीवनाच्या व कार्याच्या परिचय ग्रंथांत ' जीवनरेखा ' हें एक प्रकरण असणें, हा एक संकेत असतो. तशी सांकेतिकता या प्रकरणाद्वारा पाळलेली असावी, असें दिसतें.

' जीवनरेखे ' नंतर बाबा पदमनजींच्या लेखनाचें प्रबंधकारानें क्रमानें दर्शन घडविलें आहे. हें दर्शन बरेंच विस्तृत आहे. किंबहुना, प्रबंधाचा हा गाभाच आहे. त्यामुळें तें तसें विस्तृत असणें स्वाभाविक आहे. पुढें परिशिष्ट ५ वरून अनुमान करायचें, तर हें लेखन शक्य तितकें प्रत्यक्ष पाहूनच प्रबंधकार त्यासंबंधी लिहितो आहे. पण या लेखनाच्या अंतरंग स्वरूपासंबंधी प्रबंधकारानें आपल्या प्रबंधाच्या गाभ्याच्या भागांत जीं विधानें केलीं आहेत, तीं मुख्यतः त्यासंबंधी इतर ठिकाणच्या पूर्वाभिप्रायांवरून व माहितीवरून केलेलीं आहेत. म्हणजे, बाबा पदमनजींच्या लेखनाचें स्वरूप आणि मूल्यमापन यासंबंधी विधानें करतांना संशोधनक्षेत्रांत ज्याला दुय्यम पुरावा म्हणतात, त्याचा आधार प्रबंधकारानें घेतला आहे. मूळ लेखन उपलब्ध नसलें, म्हणजे असा आधार घ्यावा लागतो. पण मूळ लेखन प्रबंधकारानें पाहिलें असतांना असा प्रकार कां घडला आहे, तें प्रबंधावरून समजत नाही. पुन्हां, हे आधार प्रामुख्यानें ' ज्ञानोदय ' गटांतले आहेत. असे दुय्यम आधार न घेतलेले फक्त ' नव्या करारावरील टीका ' आणि बाबा पदमनजींचें चरित्रपरलेखन, याबाबत आढळतें. पण इथेंहि मूल्यमापनात्मक विधानें करतांना पुष्टी ' ज्ञानोदय ' गटांतील अभिप्रायांचीच आहे. यामुळें आपण केलेल्या मूल्यमापनात्मक विधानांत एकतर्फीपणा येतो, याची जाण प्रबंधकाराला असल्याचें दिसत नाही.

प्रबंधकाराच्या या विवरण-पद्धतींत फरक पडलेला दिसतो, तो प्रबंधांतील दहाव्या प्रकरणांतील प्रास्ताविक परिच्छेदांत. ख्रिस्ती व हिंदु धर्माबाबत विवेचन करतांना बाबा



पदमनजींनी 'आपपरभाव' बाळगल्याचें अगदीं स्पष्ट शब्दांत या प्रकरणामधून प्रबंधलेखकांन नमूद करून ठेवलें आहे. पण अशा समतोल दृष्टीच्या विधानांवर अभ्र पसरतें तें बाबा पदमनजींच्या लेखनाचें स्वरूप विशद करतांना प्रबंधकारांन केलेल्या गौरवपर विधानांचें. उदा. प्रबंधकार म्हणतो : "... विद्यार्थीदशेपासून जो ग्रंथसंग्रहाचा नाद होता तो त्यांना हिंदु-धर्माचें स्वरूप स्पष्ट करण्यासाठी उपयोगी पडला. हे स्वरूप स्पष्ट करण्यासाठी बाबांनी सर्व तऱ्हेच्या मूळ ग्रंथांचा व संदर्भग्रंथांचा आधार घेतला आहे... आणि मराठीतून जे काही धर्मग्रंथांचे अनुवाद उपलब्ध होऊं शकले होते त्यांच्याही अवलोकनाची जोड देण्यात आली आहे..." (पृ. १९९.) अशा प्रकारच्या अभिप्रायनोंदीपुढें "...बाबांची भूमिका हिंदुधर्मसंबंधात मुरलेल्या अभ्यासकाची नव्हती" (पृ. १९९.) या विधानाला काय अर्थ उरतो? हा प्रश्न उपस्थित करण्याचें कारण असें कीं, प्रबंधकारांन बाबा पदमनजींच्या लेखनासंबंधीं अशीं गौरवपर विधानें अपवादानें नव्हे, तर नियमानेंच केलीं आहेत. उदा. पाहा: 'ख्रिस्ती धर्ममाहात्म्य जनमनावर ठसविणे हे त्यांचे उद्दिष्ट त्यामुळे सफल होते' (पृ. २००.) "हिंदुधर्माचे स्वरूप वेदशास्त्रपुराणादी ग्रंथावरून कसे दिसते ते बाबांनी 'हिंदुधर्माचे स्वरूप'च्या प्रथम भागात स्पष्ट केले. हिंदुधर्माचे स्वरूप लोकाचारात कसे दिसते याचा विचार त्यांनीं दुसऱ्या भागात केला." (पृ. २०६.) अशीं विधानेंच करून प्रबंधकार थांबलेला नाही, तर विस्तृत उतारे व त्यासंबंधीं प्रशस्ति यांची नोंदहि 'ज्ञानोदय' वरून प्रबंधकारांन केलेली आहे. त्यामुळें 'आपपरभावा'चा मुद्दा कुठल्या कुठें तरी दूर फेकला जातो.

शिक्षण, नियतकालिकें व कोश हीं बाबा पदमनजींच्या लेखनकार्याचीं आणखी अंगें. यासंबंधीं प्रबंधकारांन विस्तृत माहिती दिली आहे. या प्रकरणींहि त्याला दुय्यम पुराव्यावर बरेचसें विसंबून राहावें लागलें आहे. प्राप्त परिस्थितींत त्याला पर्याय नाही; आणि म्हणूनच यासंबंधीं मूल्यमापनात्मक विधानें करतांना तीं जपून करावीं, हें उचित. 'ज्ञानोदय'नें उतारे दिले किंवा सविस्तर अभिप्राय दिले, यावरून महत्त्व ठरविणें समतोल बुद्धीचें निदर्शक मानतां येणार नाही. बाबा पदमनजींचें शिक्षणविषयक कार्य ख्रिस्ती मिशनरीकार्याच्या अनुषंगानें घडलें आहे. त्यांच्या एतद्विषयक लेखनाची प्रेरणा आणि साहाय्य यांचे संदर्भहि मिशनरीकार्याचे आहेत. नियतकालिकें चालविण्याची प्रेरणा धर्मान्तरानंतरची आहे. मुलांसाठीं काढलेल्या व चालविलेल्या मासिकाचा खर्च इंग्लंडमधील ख्रिस्ती संस्था करते. या गोष्टी लक्षांत घेऊनच बाबा पदमनजींच्या एतद्विषयक कार्याचें स्वरूप विशद करायला हवें व मूल्यमापन करतांना हा संदर्भ लक्षांत घेऊन विधानें करायला हवीं. ह्या माहितीची केवळ नोंद केल्यानें हें लक्षांत घेतलें आहे, असें म्हणतां येणार नाही. या गोष्टींचें भान असल्याचें प्रत्यंतर स्वरूपनिदर्शक व मूल्यमापनात्मक विधानांमधून यायला हवें. 'बाबा पदमनजी हे एक खरे शिक्षक होते,

हाडाचे जिवंत शिक्षक होते, हेच पटते, मनाला वारंवार जाणवतं' (पृ. ९४.) 'बाबा पदमनजींनी सुमारे तीस पस्तीस वर्षांत पाच सात नियतकालिके प्रयत्नपूर्वक चालविलेली दिसतात...बाबांनी एखाद्या आवडत्या छंदासारखी या उद्योगाची जोपासना केलेली दिसते' (पृ. १११.) या विधानांमधून वरील पार्श्वभूमीचें भान प्रबंधकाराला असल्याचें प्रत्यंतर येत नाहीं. 'बाबांचे कोशरचनेचे कार्य मोल्सवर्थ कॅडी यांच्या तुलनेनें दुय्यम दर्जाचे आहे' (पृ. १४०) असें नमूद करताना मोल्सवर्थ-कॅडीच्या कोशाचे ऋण बाबा पदमनजींनी पूर्णपणें घेतले आहे याची जाण प्रबंधकारानें बाळगलेली दिसते. पण 'बाबांइतकाही साक्षेप त्यांच्यानंतर प्रसिद्ध झालेल्या मराठी-इंग्रजी कोशांत दिसत नाहीं.' (पृ. १४०) असें म्हणतांना कोणते इतर कोश प्रबंधकारासमोर आहेत याचा उलगाडा होत नाहीं; आणि तुलनेसाठीं घेतलेल्या कोशांच्या नेमक्या माहितीच्या अभावी तुलनात्मक विधानांतला अर्थ अधान्तरीच राहिल्यासारखा वाटतो.

बाबा पदमनजींना 'आधुनिक मराठी ख्रिस्ती वाङ्मयाचे जनक' म्हणून वाचकासमोर प्रक्षेपित करतांना 'वाङ्मय' हें एक स्वतंत्र 'अनुशासन' मानून प्रबंधकारानें विचार केलेला नाहीं. त्यामुळें वायबलच्या अभ्यासकाला एक उत्तम मार्गदर्शक (पृ. १६१.), 'ख्रिस्तीधर्मावर श्रद्धा असणारे व ख्रिस्ती धर्माबद्दल आस्था असणारे यांचीच चरित्रे' (पृ. १७७.), 'ख्रिस्ती धर्माच्या अभ्यासकांना बाबांच्या या पुस्तकाचा उपयोग चांगला होण्यासारखा' (पृ. १९१), यांसारखीं धर्मसंबंधीं विधानें हें बाबा पदमनजींच्या एतद्विषयक वाङ्मयाचें मूल्य व महत्त्व, अशा निष्कर्षास येऊन प्रबंधकाराला थांबावें लागलें आहे. धर्मविषयक हें महत्त्व व मूल्य असणें हें धार्मिक क्षेत्रांतलें या लेखनाचें मूल्यमापन झालें, वाङ्मयीन क्षेत्रांतलें नव्हे. म्हणजे, हें एवढेंच मर्यादित महत्त्व व मूल्य असेल, तर 'ख्रिस्ती वाङ्मयाचे' या शब्दप्रयोगांतील 'ख्रिस्ती'चा अर्थ 'ख्रिस्ती धर्मपर लेखनाचे' असा होतो. मग हें विधान वास्तवपर ठरत नाहीं. कारण असें लेखन बाबा पदमनजींच्या आधीं ख्रिस्ती मिशनऱ्यानीं केलें होतें. 'जनक' ते मिशनरी ठरतात, बाबा पदमनजी नव्हेत. बाबा पदमनजींची भाषा व शैली मिशनऱ्यांच्या भाषे-शैलीपेक्षां सुभग असली, तर तो फरक सफाईचा ठरतो. बाबा पदमनजींनीं अधिक लेखन केलें असेल, तर तो फरक संख्येचा ठरतो. यापेक्षां अधिक कांहीं मूल्यमापन करायचें असेल आणि 'जनकत्वा'ची विशिष्ट व्याख्या मानायची असेल, तर एक तर बाबा पदमनजींच्या, म्हणजे त्यांच्या वाङ्मयाच्या प्रेरणेनें एक संप्रदाय ख्रिस्ती वाङ्मयांत निर्माण झाला, बाबा पदमनजींच्या वाङ्मयाचा पिंड रे. टिळकांच्या कवितेंतील अनुभूतीसारखा मराठी पिंड आहे, किंवा / आणि बाबा पदमनजींच्या लेखनाला 'वाङ्मयीन अनुशासन' आहे, अशीं विधानें करतां येतील, असें विवेचन करायला हवें. पण प्रबंधकारानें असें कांहींहि न करतां बाबा पदमनजींना 'आधुनिक मराठी ख्रिस्ती वाङ्मयांचे जनक' म्हणून

**सोळा : आलोचना**



वाचकांसमोर प्रक्षेपित केलें आहे. या परिस्थितीत हें 'प्रक्षेपण' अर्थपूर्ण कसे ठरणार व तें वास्तव आहे, असें प्रत्यंतर कसे येणार ?

वस्तुनिष्ठ दृष्टीने माहितीपर अशा दुर्मिळ व विस्कटलेल्या साधनसामग्रीचे यथार्थ व पुरेसे संकलन प्रबंधकाराने पुढील अभ्यासकाला उपलब्ध करून दिलें व त्याचा उपयोग करतांना कोणते विशेष लक्षांत घ्यावे लागतील व कोणते धोके टाळावे लागतील याचे मार्गदर्शन केलें, या प्रकारचे श्रेय प्रस्तुत प्रबंधकाराला देतां आलें असतें, तर या प्रबंधप्रपंचाला व साहित्य आणि संस्कृतिमंडळानें या प्रबंधाचे प्रकाशन हातीं घ्यावें या घटनेला एका अर्थी सामाजिक, सांस्कृतिक व वाङ्मयीन अर्थ होता, असें म्हणतां आलें असतें. पण प्रबंधांतील वस्तुनिष्ठता व यथार्थता याबाबत निःशंक राहावें अशी परिस्थिति नसल्याचे वरील दिग्दर्शनावरून लक्षांत येईल, आणि हेंच साहित्य आणि त्यासंबंधी अभिप्राय यांबाबत. विशेष लक्षणीयता व धोके यांचें विवरण प्रबंधकारानें केलेलेंच नाही. प्रबंधाविषय लेखनाची मराठी जीवनांतील सार्वत्रिक लक्षणीयता, हा दृष्टिकोन प्रबंधकारा समोरच नसल्यामुळे तशा प्रकारची अपेक्षा या प्रबंधामधून पूर्ण होईल, असें मानणें अप्रस्तुत ठरतें. असा कांहीं दृष्टिकोन प्रबंधकारानें आपल्यासमोर ठेवला असता, तर मग तें प्रबंधलेखन व विवेचन कितीहि त्रुटींनीं युक्त असतें, तरी बाबा पदमनजींच्या या वाङ्मयाचा तो एक वैशिष्ट्यपूर्ण अभ्यास ठरला असता. या प्रबंधानंतरहि अशा प्रकारचा अभ्यास करण्याची संधि भावी अभ्यासकाला या प्रबंधकारानें बाकी ठेवली आहे, असें म्हणतां येतें.

मराठी साहित्यांत विशिष्ट वाङ्मयप्रकारांत प्रारंभिक टप्प्याच्या म्हणून लक्षणीय मानाव्यात अशा बाबा पदमनजींच्या 'यमुनापर्यटन' आणि "अरुणोदय" या कृति होत. या कृतींविषयीं प्रस्तुत प्रबंधकाराची हाताळणी कशी आहे तें आतां पाहूं.

आरंभींच्याच परिच्छेदांतील प्रबंधकाराचे दुसरेंच वाक्य असें आहे: "अव्वल इंग्रजीमध्ये पाश्चात्यांच्या संसर्गाने मराठीत 'कादंबरी' नावाचा जो एक महत्त्वाचा वाङ्मयप्रकार आत्मसात केला त्यातील 'यमुनापर्यटन' ही पहिली पहिली कृती..." (पृ. ५१.) या वाक्यांत 'यमुनापर्यटन' ही मराठीतील पहिलीवहिली कादंबरी, हा जो संकेत आहे, तो थोडा दुरुस्त करून घेतला पाहिजे. 'यमुनापर्यटन' ही मराठीतील पहिली वहिली स्वतंत्र सामाजिक कादंबरी आहे. 'स्वतंत्र, सामाजिक' हीं विशेषणें वगळून विचार करायचा झाला, तर पहिलेवहिलेपणाचा मान 'यात्रिकक्रमण' व 'हातीमताई' या कादंबऱ्यांकडे जातो, हें अभ्यासकांना माहित आहे. प्रबंधकार प्रा. के. सी. कन्हाडकर यांनाहि हें माहित असावें. 'यात्रिकक्रमण' तर त्यांना नक्कीच माहित आहे. रचनातंत्राच्या दृष्टीने 'यात्रिकक्रमणा'हून 'यमुनापर्यटन' वेगळी नाही. 'यमुनापर्यटन'मधील बायबलमधील वचने 'यात्रिकक्रमणाच्या अनुकरणाने' होत



हैं त्यांनीं नमुद केलें आहेच, ( पृ. ५८. ) त्रिस्तीधर्म-निष्ठा हा दोन्ही कादंबऱ्यांतला समान भाग आहे, हेंहि त्यांना मान्य आहे. ( पृ. ६२. ) तेव्हां 'स्वतंत्र' व 'वास्तव' या विशेषणांना वर्ज करून 'यमुनापर्यटन'ला पहिलेवहिलेपणाचा मान देतां येणार नाही, ही गोष्ट स्पष्ट असतांना 'पहिली कादंबरी' म्हणून ती प्रबंधकारानें कां उल्लेखिली आहे, याचा प्रबंधाच्या आधारे उलगडा होण्यासारखा नाही. पहिलेवहिलेपण एखाद्या कृतीच्या किंवा लेखकाच्या वाङ्मयक्षेत्रावरील प्रभावावरून मानण्याचा एक संकेत असतो. बाबा पदमनजी व 'यमुनापर्यटन' यांचें हें स्थान होतें, असें प्रबंधकाराला वाटलें, तरी इतिहास तसा नाही, हें उघड आहे.

'यमुनापर्यटन'चा विचार करतांना सुरुवातीला प्रबंधकारानें पुनर्विवाहप्रकरणीं कांहीं माहिती दिली आहे आणि असें म्हटलें आहे कीं, 'या सर्व पाश्चभूमिवर ( शुद्धलेखन-चूक मूळ. ) इ. स. १८५६ सालापासून यासंबंधानें आपणही कांहीं वैशिष्ट्यपूर्ण लिहावे या तळमळीने बाबांच्या मनाने उचल खाल्लेली दिसते.' ( पृ. ५२. ) म्हणजे, बाळशास्त्री जांभेकरांपासून लोकहितवादीपर्यंत या विषयावर जें लेखन त्या काळांत होत गेलें त्याच्याशीं बाबा पदमनजींच्या लेखनेप्रमाणेचा संबंध प्रबंधकार जोडूं इच्छितो असें या विधानवरून सूचित होतें. पण त्यासाठीं आधार, पुरावा मात्र तो देत नाही. किंबहुना असा आधार, पुरावा देतां येण्यासारखा नाही, याची जाणीव प्रबंधकाराला असावी, म्हणून तर विधान करतांना तो 'मनाने उचल खाल्लेली दिसते' असा वाक्यप्रयोग करित नाही ना? अशाप्रकारचीं विधानें प्रबंधलेखनांत असावीत का? असायला हरकत नसेल, तर याला पुरावा देता येणार नाही, पण असें संभवनीय असल्याचें परिस्थितिजन्य पुराव्यानें अनुमान करतां येईल, अशी नोंद करणें प्रबंधासारख्या लेखनांत आवश्यक आहे कीं नाही? पुन्हां, पुनर्विवाहप्रकरणीं माहिती देतांना परशुरामभाऊ परवर्धनांच्या मुलीच्या संदर्भांत रामशास्त्र्यांच्या निर्णयाचा ऐतिहासिक घटना म्हणून प्रबंधकारानें निर्देश केला आहे. पण वासुदेवशास्त्री खऱ्यांसारख्या इतिहासाच्या अभ्यासकानें या घटनेला ऐतिहासिक आधार मिळत नाही, हें दाखवून दिलें आहे. याची दखल प्रबंधकारानें घेतलेली नाही. विधान मात्र केलें आहे कीं, रामशास्त्र्यांनीं 'निर्णय देऊनही...'

बाबा पदमनजींच्या 'यमुनापर्यटन' पूर्वी पुनर्विवाहाविषयक जे प्रयत्न व जें लेखन झालें त्याचा निर्देश प्रबंधकारानें 'शास्त्रवचनांचा पाठपुरावा करीत रूढीवर मात करण्याचा केविलवाणा प्रयोग' म्हणून केला आहे. ( पृ. ५३. ) पहिली गोष्ट म्हणजे हे प्रयत्न केवळ शास्त्रवचनांचा पाठपुरावा करीत झालेले नाहींत. 'पुरुषांस बहुपत्नीकत्वाची मोकळीक मग स्त्रियांना मात्र बहुपतित्वाला बंदी कां?' असा प्रश्न करूनहि त्या काळांत चर्चा झाली आहे. या प्रयत्नांमार्गे मानवतावादी दृष्टिकोनहि होता, याची प्रचीति एतद्विषयक लेखन समग्र नजरेसमोर आणलें असतां घेतां येते. शास्त्राधारांचा शोध

समकालीन समाजाला बरोबर घेऊन समाजसुधारणा करण्याच्या प्रयत्नांचा एक भाग होता. हा सद्भाव चुकीच्या ठिकाणी होता असे म्हटलें, तरी या प्रयत्नाला 'केविलवाणा प्रयत्न' कां म्हणावें ? हा शब्दप्रयोग करून अशा प्रयत्नांचें महत्त्व समाजपरिवर्तनाच्या प्रक्रियेत क्षुद्र होतें, असा संकेत प्रबंधकारानें कां करावा ? व वा पदमनजींच्या 'यमुनापर्यटन' मधील प्रयत्न हा कांहीं 'आगळाच' होता, हें दाखविण्याच्या भरांत वस्तुस्थितीचा असा विपर्यास दर्शविणारी विधाने प्रबंधस्वरूपी लेखनांत कशी चालतात ? 'यमुनापर्यटन'ला सर्वार्थानें 'आगळी' कादंबरी ठरविण्याचा या प्रकारचा खटाटोप समीक्षकदृष्टीचा द्योतक म्हणतां येणार नाही. लोकहितवादीसंबंधींचा कादंबरीतील उल्लेख बाबा पदमनजींच्या 'दूरदृष्टी'चा म्हणून प्रबंधकारानें संबोधिला आहे. (पृ. ५९.) पण या निष्कर्षाला येतांना कादंबरीतला जो प्रसंग प्रबंधकारानें आधाराला घेतला आहे तो 'यमुनापर्यटन'च्या १८८२ मधल्या दुसऱ्या आवृत्तीतला आहे, पहिल्या आवृत्तीत १८५७ साली तो नाही, याचें भान बाळगलेलें दिसत नाही. दादोबा पांडुरंगांना बाबा पदमनजींनीं पुरस्कार लिहायला कां सांगितलें, दादोबांनीं तो संस्कृतमध्ये कां लिहिला, दादोबा पांडुरंगादींच्या समाजसुधारणेच्या प्रयत्नांतील 'वैयर्थ्य' बाबा पदमनजींना सूचवायचें होतें कीं काय, याबाबत विधान किंवा अनुमान करतां येण्यासारखा कोणताहि प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष किंवा परिस्थितिजन्य पुरावा न देतां, किंवा बाबा पदमनजींच्या एतद्विषयक मनोभावासंबंधीं किंवा उद्दिष्टासंबंधीं सतर्क अनुमान करतां येईल अशी कांहींहि माहिती न देतां प्रबंधकारानें महाराष्ट्रीय सुधारकांच्या प्रयत्नांतील 'वैयर्थ्य' बाबांना सूचवायचें होते काय ?' असा प्रश्न उपस्थित करून अधान्तरी ठेवला आहे. तसें पाहिलें, तर हा प्रश्न उपस्थित करतांना त्याच्या उत्तरासंबंधीं प्रबंधकर्त्याचा कल होकारार्थी आहे, हें स्पष्ट आहे. पण असा कल व्यक्त करायचा, तर त्यासाठीं आवश्यक ती बैठक मात्र प्रबंधकारानें सिद्ध केलेली नाही. खुद्द दादोबांची प्रबंधकारानेंच उद्धृत केलेली साक्ष ( पृ. ७५. ) प्रबंधकाराच्या विरुद्ध जाणारी आहे. दादोबा लिहितात : '...बाबा पदमनजींनीं सुसंवादरूपानें प्राकृत भाषेंत हा पुढील ग्रंथ रचाला. परंतु ती भाषा या देशांतील शास्त्री पंडितांस नीरस वाटते. यावरून या ग्रंथांतील विषयाची गोडी त्यांस लागणार नाही असें या ग्रंथकर्त्यांस वाटून त्यानें मला विनंति केली कीं त्याचा ग्रंथ विद्वान लोकांस ग्राह्य व्हावा म्हणून आपण संस्कृत भाषेंत या विषयावर कांहीं लिहावें.' 'यमुनापर्यटन'च्या तत्कालीन लोकप्रियतेबद्दल प्रबंधकाराची खात्री पटलेली आहे. आपणास पटलेली ही खात्री किती यथार्थ आहे, हें दर्शविण्यासाठीं प्रबंधकारानें कांहीं माहिती दिली आहे, स्वतःचे कांहीं निष्कर्ष नोंदले आहेत. पांचशें प्रतींची नोंदणी आगाऊ झाली; त्यांत त्या काळांतील मान्यवर माणसें आहेत व तीं महाराष्ट्रांतील अनेक ठिकाणचीं आहेत; हा प्रबंधकाराचा आधार. जीं नांवे प्रबंधकारानें दिलीं आहेत तीं उदाहरणा-



दाखल आहेत असें समजूया. पण यांत 'झाडून सोर' समाजसुधारक 'एकवटले' आहेत, असें छातीवर हात ठेवून म्हणण्याइतकीं नांवे प्रबंधकाराला मिळालीं आहेत का ? शिवाय या संख्येंत 'युरोपीयन' राज्यकर्ते व 'ख्रिस्ती धर्मगुरु' किती, याचा वेगळा हिशेब प्रबंधकारानें मांडला असता, एकाहून अधिक आणि एकगट्टा प्रतीचे खरेदीदार कोण व किती, याचें पृथकरण केलें असतें, तर चित्र बरेंच अधिक स्पष्ट झालें असतें. एकूण किती प्रती छापल्या होत्या याची नोंद होऊं शकली असती, तर तीहि याबाबत निर्णायक ठरूं शकली असती. शिवाय, पहिल्या आवृत्तीला प्रबंधकाराच्या दृष्टीनें खूप लोकप्रियता मिळाली असतां दुसरी आवृत्ति निघायला पंचवीस वर्षे कां थांबावे लागलें, याचाहि खुलासा झाला असता, तर बरें झालें असतें, निष्कर्षाचा तोहि एक चांगला आधार ठरला असता. पण प्रबंधकारानें यांपैकीं कांहींहि केलेले नाही.

'यमुनापर्यटन'चा उपयोग ख्रिस्ती मिशनऱ्यांनीं आणि त्यांच्या संस्थानीं धर्मप्रसारार्थ करून घेतला, त्यासाठीं कादंबरीचीं भाषांतरें झालीं, ही गोष्ट नाकारतां येणार नाही. 'बाबा पदमनजींनीं कादंबरीचें उपशीर्षक, 'हिंदुस्तानांतील विधवांच्या स्थितीचें निरूपण,' असें दिलें आहे; इतकेंच कशाला, दुसऱ्या आवृत्तीच्या प्रस्तावनेंत '...त्याचा उद्देश हिंदु विधवांची व विशेष करून महाराष्ट्र देशांतील ब्राह्मणांच्या विधवांची स्थिति कशी आहे हें दाखविण्यासाठीं व विधवाविवाहास सहाय करायचा आहे...' असें स्पष्टपणें नमूद केलेले आहे; तरी कादंबरींतील कथापरिणति एवढ्याच मर्यादित राहिलेली नाही, हेंहि तितकेंच खरें आहे. बाबा पदमनजींचे चिरंजीव चौथ्या आवृत्तीच्या प्रस्तावनेंत कांहींहि अनुमान करीत असले, तरी प्रबंधकारानें स्वतःच नोंदल्याप्रमाणें '...आपणास पटलेला मार्ग' ( म्हणजे धर्मान्तराचा, ख्रिस्तीधर्मस्वीकाराचा ) ' त्यांनी यमुनापर्यटन ही कादंबरी रचून समदुःखिताना, समानशीलांना ' ( म्हणजे इथें हिंदु विधवांना ) ' कथानात्मक पद्धतीने सुचविला ' ( म्हणजे धर्मप्रसाराचा उद्देश नजरेसमोर ठेवला. ) हें सुस्पष्ट आहे. यांत त्यांनीं स्वतःच्या श्रद्धेप्रमाणें वावगें कांहीं केलेले आहे, असें मुळीच म्हणतां येणार नाही. पण 'हिंदुधर्मांत मार्ग उपलब्ध होणें शक्य नाही,' ही यांतली व्यंजना त्या काळांतहि खरी नव्हती आणि पुढच्या काळांनेहि ती खरी नसल्याचें सिद्ध करून दिलें आहे. तेव्हां, " हिंदुधर्मांत सुधारणा व्हावी आणि विधवाविवाह रूढ व्हावेत यांत बाबांना रस नाही. विधवांना श्रद्धा ठेवण्यासाठी 'तारण' येशू ख्रिस्त उपलब्ध असावा यात त्यांना रस आहे " असें कुणी समीक्षकानें म्हटलें, तर त्याचा हिरीरीनें प्रतिवाद करावा, अशी परिस्थिति नाही. म्हणून प्रबंधकारानें तसा प्रतिवादाचा केलेला प्रयत्न ( पृ. ५९. ) अप्रस्तुतच नव्हे, तर समीक्षेला बाधाकारकच ठरतो.

'यमुनापर्यटना'बद्दल बाबा पदमनजींच्या श्रेयाश्रेयाविषयीं प्रबंधकाराची दृष्टि निर्लेप नाही. याचे आणखी पुरावे प्रबंधांत उपलब्ध आहेत. पुढील काळांत सुधारकाग्रणींनीं



विधवाविवाहची खूप चर्चा केली व 'पुनर्विवाह सन्हास व्हावेत' असे प्रतिपादन केलें, हा 'यमुनापर्यटन'चाच 'परिणाम होय'; (पृ. ५४.); दुर्गा भागवतांची केतकरी कादंबरीची प्रस्तावना 'यमुनापर्यटन'ला 'जशीच्या तशी लागू केली असता काही बिघडणार नाही' (पृ. ६१.); 'या कादंबरीनंतर पाऊणशे वर्षांनी केतकरांनी लिहिलेल्या सामाजिक समस्याप्रधान कादंबऱ्यांशी हिचा तोंडवळा खूपच जमतो' (पृ. ३१९.); 'यमुनापर्यटन'च्याच 'अनुकरणाने पुढील बहुतेक कादंबऱ्या नायिकाप्रधान झाल्या' (पृ. ६६.); 'यमुनापर्यटन'मधील 'वास्तवतेचा झपाटा हरिभाऊं-सारख्यायुग प्रवर्तक कादंबरीकाराला झपाटणारा आहे' (पृ. ५७.); 'हरिभाऊंनी आत्मनिवेदन पद्धतीचा जो उपयोग करून घेतला आहे तो बाबांच्या...दुसऱ्या आवृत्तीतील कल्पनेवरून घेतला आहे हे स्पष्ट आहे.' (पृ. ६२.); '...ही कादंबरी हिच्यानंतरच्या अनेक कादंबऱ्यांना अनुकरणीय ठरलेली दिसते. तत्कालीन सुशिक्षित तरुणांच्या मनातील पत्नीविषयक स्वप्नरंजन, मराठी कादंबरीतील नायिका-प्राधान्य, कल्पितापेक्षा प्रग्नर वास्तववाद, तत्कालीन कर्त्या सुधारकांना विचारप्रवण करावयास लावण्याचे सामर्थ्य इत्यादी गोष्टी बाबांच्या यमुनापर्यटनच्या अनुकरणाने मराठी साहित्यात विशेषतः कादंबरी वाळ्यात आल्या असाव्यात...बाबांचे हे कर्तृत्व अलौकिक स्वरूपाचे (शुद्धलेखनाची चूक मूळ.) होय' (पृ. ३१९.); हीं विधाने ऐतिहासिक पुराव्याच्या किंवा तौलनिक अभ्यासाच्या आधारे प्रबंधकाराने केलेलीं नाहीत. तीं एकतर्फी आणि एककल्ली आहेत. तीं वास्तव मानायचीं, तर महाराष्ट्रांतील सुधारक विचारवंत आणि प्रतिभावंत यांना स्वतंत्र प्रज्ञा नाही, प्रतिभा नाही; इंग्रजी राज्य, इंग्रजीतून परिचित होणारी जीवनदृष्टि, जीवनरीति, विचार, ज्ञान, साहित्य, यांचे संस्कार बुद्धीवर किंवा मनावर न होण्याइतके हे लोक निर्बुद्ध, किंवा बुद्धिमंद आणि संवेदनाशून्य होते, बाबा पदमनजींच्या 'यमुनापर्यटन'नेच केवळ एकाएकी त्यांची बुद्धि व संवेदना जागी झाली, असे मानावे लागेल. हे लक्षांत घेतले कीं ऐतिहासिक परिवोधनाची दृष्टि मुळींच न बाळगतां कार्यकारणाच्या वास्तव प्रक्रियेची तमा न बाळगतां बाबा पदमनजींना 'अलौकिकत्व' प्राप्त करून देण्यासाठीं केलेलीं हीं तर्कविसंगत विधाने आहेत, हे ध्यानांत येऊं लागतें. प्रबंधकागच्या दृष्टीने इतकी परिणामकारक अशी ही वास्तववादी कादंबरी निर्माण झाल्यानंतर वीस - पंचवीस वर्षे मराठी कादंबरी मुख्यतः अद्भूतरम्य कादंबऱ्यांच्या जगांत रमलीच कशी, यांचें उत्तर प्रबंधकाराने दिलेले नाही. प्रबंधकार प्रकट करतो तसा 'यमुनापर्यटन'चा सर्वेकष परिणाम असता, तर या कादंबरीनंतरच्या वीसपंचवीस वर्षांच्या काळांत निर्माण झालेल्या मराठी कादंबऱ्यांच्या संदर्भांत 'नावलांची कीड' असा निर्देश का. बा. मराठ्यांना करावा लागला नसता, यांचेहि भान प्रबंधकाराला नाही. प्रस्तुत क्षेत्रांत बाबा पदमनजींसारखे

जें दिसेल, त्यांनीं व्यक्त केलेल्या विचाराशीं साम्य असणारें जें दिसेल, तें बाबा पदमनजींच्या 'यमुनापर्यटन'च्या अनुकरणानेंच घडलें, असें विधान करायचें ठरवूनच प्रबंधकार लिहायला बसला होता कीं काय, अशी हीं विधानें आणि त्यामागें ऐतिहासिक परिबोधनाचा आणि वास्तवतानिष्ठ मूल्यदृष्टीचा जो अभाव आहे, त्यावरून शंका येतें.

'विविध पात्रप्रसंगांना उठाव देणारी भाषा' किंवा द. वा. पोतदारांच्या साक्षीनें—'ती फारच गोड, ...भक्तीचा जिव्हाळा आहे, समाजसुधारणेची तळमळ आहे. वाक्ये साधी शुद्ध, सरस व चटकदार आहेत. लिहिणे गंभीर व प्रौढ आहे. शब्द वेचक आहेत...गोड सुंदर टापटिपीची भाषा.. 'असें म्हणतांना, किंवा गं. वा. सरदारांचा हवाला देऊन 'बाबांची भाषा शुद्ध व सुबोध असून तिच्यात एक तऱ्हेचा प्रेमळपणा आहे' असें सांगतांना हीं विधानें बाबा पदमनजींच्या 'यमुनापर्यटन'च्या पहिल्या (१८५७.) आवृत्तीला अनुलक्षून आहेत कीं दुसऱ्या (१८८२.), याचा शोध प्रबंधकारानें घेतलेला दिसत नाहीं. बाबा पदमनजींनीं दुसऱ्या आवृत्तीच्या वेळीं खूपच बदल केल्याची (यांत भाषिक बदलहि आहेत,) नोंद प्रबंधकारानें लक्षांत घेतली असती, तर त्यानें असा शोध घेऊन तौलनिक अभ्यासानें भाषेसंबंधींचीं आपलीं विधानें इतिहासनिष्ठ केलीं असतीं. १८५७ ते १८८२ या कालावधींत मराठी कादंबरीच्या भाषेबाबत बदल घडण्यास कारणीभूत ठरणारें बरेंच कांहीं घडून गेलें आहे, आणि त्याचा परिणाम १८८२ सालीं बाबा पदमनजींच्या लेखनशैलीवर झाला असल्याची शक्यता नाकारतां येईल का ? याबाबतचें भान प्रबंधामध्ये दिसत नाहीं.

'यमुनापर्यटन' मधील 'वर्णने, संवाद, आणि व्यक्तिदर्शने ही लेखकाच्या कल्पकतची साक्ष देतात' (पृ. ३१८.) अशी प्रबंधकाराची धारणा आहे. पण या धारणेला विसंवादी अशी इतरत्रचीं विधानें पाहावीं : १. 'यमुनापर्यटन'मध्ये हिंदु विधवा स्त्रियांची प्रातिनिधिक, मोजकी व उच्चवर्णीय कुटुंबाच्या अंतरंगात भेदकतेने हात घालणारी अशी चित्रे आहेत. (पृ. ५५.). २. '...या कादंबरीतून सर्वच विधवांच्या कहाण्या तत्कालीन वास्तव हकीकतीवर आधारलेल्या आहेत... मित्रांनी कळविलेल्या हकीकतींची निरनिराळ्या प्रकारे बाबा उपयोग करून घेण्याचा उपयोग करीत असताना दिसतात' (वाक्यरचनेचा दोष मूळ.) म्हणूनच 'त्यांच्या कादंबरीमध्ये कुठे पात्रे येतात, कुठे मित्रांच्यामध्ये चर्चा होते, कुठे अनुभवकथन असते तर कुठे झालेल्या वादविवादाचे निवेदन कुणीतरी पत्ररूपाने केलेले असते.' (पृ. ५६.) ३. दुसऱ्या आवृत्तीतील प्रस्तावनेतला बाबा पदमनजींचा हवाला 'ही कथा व तिच्या बरोबर साऱ्याच विधवांच्या कथा खऱ्या अगदी खऱ्या आहेत.' (पृ. ५६.) ४. 'कादंबरीच्या दृष्टीने कित्येक वास्तव गोष्टींनाही कल्पिताचे रूप द्यावे, नावे बदलावीत, प्रत्यक्ष नावनिशीवार उदाहरणे घेऊ नयेत याचे भान बाबांना

बावीस : आलोचना



कित्येक वेळा राहात नाही.' (पृ. ५७.) ५. '...व्यक्तिचित्रणेहि समाजातील प्रातिनिधिक स्वरूपातील व्यक्तींची आहेत. १९ व्या शतकाच्या मध्य कालातील समाजाचे प्रतिबिंब जणू या कादंबरीत या व्यक्तींच्या रूपाने आढळून येते.' (पृ. ७१.) ६. '...यमुनापर्यटनात घडलेले सर्व प्रकार हिंदु लोकात घडतात. याचा पुरावा देता येईल' असा एका वाचकाचा हवाला (पृ. ७८.) इतकें सगळें पाहिल्यावर लेखकाच्या कल्पकतेला वाव कुठें उरतो ? निवेदन, आविष्कार रचनाबंध, याबाबत कल्पकतेचा प्रत्यय येतो असें वर्णनें, संवाद, व्यक्तिदर्शनें याबाबत म्हणावें, तर प्रबंधकार स्वतःच सांगतो कीं: "कादंबरी वाचताना कित्येक ठिकाणी चित्रमयतेचा व कल्पनात्मकतेचा धागा सुटतो व आपण एखाद्या वैचारिक पातळीवरचा निबंध वाचत आहोत असे वाचकाला वाटू लागते. महत्त्वाची व्यक्तिचित्रणे कादंबरीकार म्हणून पूर्णपणे प्रस्थापित करण्याची खबरदारी बाबांनी घेतली नाही. विशेषतः 'यमुना' व 'विनायकराव' यांचे खिस्ती प्रेम व त्यांची मानसिक अशी ज्वलंत खिस्ती-निष्ठा बाबांनी पूर्णपणे प्रस्थापित केली नाही. शिवरामसारख्या एका उडाणटप्पू मुलाकडून कादंबरीच्या शेवटी पत्ररूपाने जे दीर्घ मनोगत व्यक्त करण्यात आले आहे त्यामुळे कादंबरीचा बाबांना अपेक्षित असलेला परिणाम शक्य होतो इकडे त्यांचे लक्ष राहत नाही. मुख्यत्वेकरून कादंबरीचा शेवट बाबांनी ज्या पद्धतीने केला आहे त्यावरून हा वाङ्मयप्रकार शेवटपर्यंत त्यांना पेलता आला नाही हे लक्षात येते. कादंबरीचा शेवट म्हणजे शिवरामाच्या मुखानून वदवलेला हिंदु विधवांच्या दुःस्थितीचा एक नीरस असा पाठाच आहे." (पृ. ६१-६२.) आतां, 'पहिल्या पहिल्या कृतीतील अशाप्रकारचे दोष क्षम्यच' (पृ. ६२.) मानले, तरी ते कल्पकतेच्या अभावाचे निदर्शकच म्हणावे लागतील कीं नाही ? त्याकाळांत यमुनेनें खिस्ती मिशनऱ्यांच्या शाळेंत शिकणें, एकत्र कुटुंबपद्धतीतून बाहेर पडून स्वतंत्र असा स्वतःचा संसार पतीबरोबर मोकळ्या मनानें उभारणें, वैधव्यांतून बाहेर पडून खिस्ती होणें, याला कल्पकता म्हणायचें का ? हें तर कल्पित ! कल्पक आणि कल्पित, काल्पनिक, यांत फरक नाही का ? कादंबरीतील व्यक्तितरेखेच्या जीवनांत हे कल्पित वास्तवासारखें बसविणें, हें कल्पक म्हणतां येईल. पण मग या कादंबरीतील तथाकथित 'शंभरटक्के वास्तवाचें' काय करायचें ?

एकापुढें एक हकिकती सांगत जायच्या, हें तंत्र 'यात्रिकक्रमणा' मधलेंच आहे. त्याबाबतहि 'यमुनापर्यटन' मध्ये कल्पकता नाही. कादंबरी म्हणून ज्या समीक्षकांना 'यमुनापर्यटन' रुचली नाही, त्यांनीं 'प्रगत अशा कादंबरी तंत्राची अपेक्षा' केली होती, असें म्हणण्याजोगा पुरावा प्रबंधकार देऊं शकलेला नाही. कादंबरीचे व्यवच्छेदक घटक नसणें, कादंबरीचा आकार मोठ्या गोष्टीएवढा असणें, लेखन कादंबरीलेखनाच्या जाणिवेनें झालेलें नसणें, या गोष्टी प्रस्तुत कादंबरीचा विचार करतांना अप्रस्तुत आहेत, हें मान्य. पण या अपेक्षा म्हणजे 'प्रगत कादंबरीतंत्राची अपेक्षा' असें म्हणणें कितपत



योग्य ठरेल ? तंत्राची प्रगतता किंवा अप्रगतता ही कालसापेक्ष, कालाच्या संदर्भात विचार करून ठरवायची बाब आहे. तसा प्रयत्न खरें म्हणजे प्रबंधकाराला करता येण्यासारखा होता. उदा. 'यमुनापर्यटन'च्या आधी व नजिकच्या काळांत मराठीत लिहिल्या गेलेल्या गोष्टी आणि 'यात्रिकक्रमण' व 'हातीमताई' या कादंबऱ्या, शिवाय दशकुमारचरितासारखी रचना, यांच्या तौलनिक अभ्यासाने 'यमुनापर्यटन'ची रचनात्मक अंगे स्पष्ट करतां आलीं असतीं व तें यथोचित ठरलें असतें, तत्कालीन वाङ्मयरचनेच्या संदर्भात 'यमुनापर्यटन'च्या अभ्यासाचा तो एक लक्षणीय भाग ठरला असता. पण असें कांहीं प्रबंधकारानें केलेलें नाहीं. असें कांहीं करावें असें त्याला वाटलेंच नाहीं कीं काय, तें समजायला आधार नाहीं.

यमुनेच्या निर्मितींत बाबा पदमनजींनीं 'पन्नास पाऊणशे वर्षांची उडी मारली आहे यात शंका नाहीं.' ( पृ. ६३. ) असा प्रबंधकर्त्याचा विश्वास आहे. कां ? तर—'एकीकडे तिच्या नव्या जाणिवा आणि दुसरीकडे जुनी समाजरचना यांच्या कोंडींत ती सासरी अल्पकाळ सापडली आहे. लवकरच ती त्यातून लवकरच मुक्त होते आणि एकत्र कुटुंब-पद्धतीतून बाहेर पडून स्वतंत्र असा स्वतःचा संसार ती पतीबरोबर मोकळ्या मनाने उभा करते...ती सनातन अशा भयंकर वैधव्याच्या खाईत लोटली जाते. त्यातून ती बाहेर पडू शकते...' ( पृ. ६३. ) '... यमुनेच्या उदाहरणाने जणू कांहीं विधवांच्या पुढे आशेचा किरण चमकू लागला ! ( पृ. ६४. ) '...विधवांच्या हालांना तिने वाचा फोडली, त्यातून बाहेर पडण्याचा मार्ग दाखविला. ( पृ. ६६. ) कादंबरी म्हणून एखाद्या कृतीची पन्नास पाऊणशे वर्षांची उडी या प्रकारची मानायची, तर सगळ्याच कल्पित, स्वप्नरंजनी, आदर्शवादी कृति या अशा ठरवून त्यांचें कादंबऱ्या म्हणून किंवा कलाकृति म्हणून कोडकौतुक करावें लागेल ! हेंहि प्रबंधकाराच्या दृष्टीनें प्रगत टीकेचें एक लक्षण मानायचें का ? समाजांत व्यक्तींपुढें ज्या समस्या, पेंचप्रसंग असतात, त्यांची सोडवणूक ही कलात्मक वाङ्मयप्रकारांतील 'पुढची उडी' समजायचें, अशी नायिका हरिभाऊंच्या 'यमू'पेशां कितीतरी पुढें गेलेली ठरवायचें, कादंबरी म्हणून विचार करतांना अशा नायिकेला 'समर्थ नायिका' म्हणायचें, ( पृ. ६६. ) तर 'यमुनापर्यटन'मधील घोषित, उद्घोषित, कौतुक भरल्या 'वास्तवाचे' कोणते धिंडवडे निघतील, हें स्पष्ट करून सांगायची गरज नाहीं. आपल्या जाणिवा आणि तदर्थक विधानें यांमध्ये सुसंगति राखण्याबाबत प्रबंधकार जागरूक नाहीं, निदान आपलीं समाजशास्त्रीय अवलोकनें कोणतीं, आदर्शवादीदर्शनाचीं अवलोकनें कोणतें आणि कलात्मक मूल्यमापनाचीं अवलोकनें कोणतीं, यांच्या सुस्पष्ट पृथक्करणाची दक्षता याठिकाणीं प्रबंधकारानें घेतलेली नाहीं, इतकें तर निश्चितच म्हणतां येईल. बहुतेक महत्त्वाच्या ठिकाणीं कादंबरीकार म्हणून बाबा पदमनजींना हरिभाऊंपेशां वरचढ

**चौवीस : आलोचना**

ठरविण्याची प्रबंधकाराची अहमहमिका पाहिली कीं, त्याच्या वास्तववादी समीक्षक दृष्टीबद्दल शंका येऊं लागते; वास्तविक पाहतां पदमनजी-हरिभाऊ यांच्यांत तुलना करून पदमनजींना हरिभाऊपेक्षां वरचढ ठरविण्याचा प्रपंच करण्याचें कांहीं कारण नाही. हरिभाऊपेक्षां पदमनजी वरचढ ठरले नाहींत, तर तें त्यांना दूषणास्पद आहे, असें मुळीच मानायला नको. उलट, त्याकाळांत मार्गें वळून पाहायला पूर्वाधार नसतांना स्वतंत्र सामाजिक कादंबरी लिहायला हात घालणें, हीच बाबा पदमनजींची या क्षेत्रांतली फार मोठी झेप आहे. पण या दृष्टिकोनांनै विवरण करण्याकडे प्रबंधकाराची प्रवृत्ति दिसत नाही. या परिस्थितींत त्याच्या विवरणा - विवेचनाचा दर्जा शाब्दिक अवडंबराचा आहे, त्याचें मूल्यमापन मार्मिक नाही, असें वाचकाला जाणवायला लागलें, तर त्यांत आश्चर्य नाही.

मूळ कादंबरी न वाचतां कादंबरींत काय काय आहे, त्यासंबंधीं प्रतिक्रिया काय काय आहेत आणि 'यमुनापर्यटन' ही कादंबरी, गोष्ट, कीं प्रवासवृत्तान्त, याबाबत भल्या-भल्यांचीं धरसोडीचीं धोरणें, खटल्याचा खर्च भागविण्यासाठीं 'यमुनापर्यटन'चें लेखन, यासारख्या गैर अवास्तव समजुतीचा निरास, या संदर्भांत निर्णयात्मक गोष्टी प्रबंधकारानें 'यमुनापर्यटन'च्या प्रकरणीं सांगितल्या आहेत. 'यमुनापर्यटन : पहिली मराठी कादंबरी' या प्रबंधकाराच्या प्रकरणांतून वाचकानें अस्तिपक्षीं ध्यानांत घेण्यासारख्या या गोष्टी ! एवढें या प्रकरणांतील लक्षणीय संशोधन.

'अरुणोदय' हा 'यमुनापर्यटन'प्रमाणें आधुनिक/अर्वाचीन मराठी साहित्यांतला निश्चितच एक महत्वाचा टप्पा आहे. पण हें या आत्मचरित्राचें महत्त्व प्रस्थापित करतांना स्वरूपनिदर्शक व तुलनात्मक अशा दोन अंगांनीं वस्तुनिष्ठ विवरणाची आवश्यकता आहे. तसें विवरण प्रस्तुत प्रबंधकारानें केलेलें नाही. जें कांहीं केले आहे, त्यांत एकतर्फी गौरवभावना आहे. आधींच्या आत्मचरित्रांच्या संदर्भांत लिहितांना प्रबंधकाराला वरसईकर गोडसेभटजींच्या 'माझा प्रवास'चा संपूर्णपणें विसर पडलेला दिसतो. ख्रिस्ती धर्मसंबंधांत 'अरुणोदय'चें महत्त्व कितीहि मानलें, तरी मराठी आत्मचरित्रांच्या संदर्भांत तितकेंच लक्षांत घेणें बरोबर ठरणार नाही. कांहीं आत्मचरित्रें प्रकाशांत यायला पुढच्या काळाची वाट पाहावी लागली असली, तरी तौलनिक मूल्यमापनांत त्यांच्या लेखनकालाकडे दुर्लक्ष करून चालणार नाही. 'अरुणोदय'चा विचार करतांना या संदर्भांत प्रबंधकारानें दादोबांच्या आत्मचरित्राला बाजूला सारलें आहे. आणि गोडसेभटजींच्या 'माझा प्रवास'ची दखलहि घेतलेली नाही. 'अग्रेसरत्व' आणि 'अग्रदूतत्व' ( पृ. २५१ ) याबाबत वास्तव व मूल्यमापनात्मक विधान करतांना प्रबंधकाराची ही दृष्टि पक्षपाताची म्हणावी लागते. उत्कटता, भेदक सत्य, लालित्य, त्यांत बावणारीं व्यक्तिमत्त्वे आणि प्रत्ययाला येणारें काव्यपूर्ण दर्शन, रसिकवाचकाला भुरळ



धालणारें अभिजात वाङ्मयीन रूप, नितान्त रमणीयता ( पृ. २५३. ) इत्यादि वैशिष्ट्यं  
 मानदंडासारखीं मानून महत्त्व प्रस्थापित करतांना समीक्षणात्म दृष्टीनें उत्तरकालीन  
 कृतींचाहि संदर्भ घेऊन, त्यांची जाण बाळगून विधानें करायला हवीत. उदा. ' आमच्या  
 आयुष्यांतील आठवणी' ( रमाबाई रानडे ), ' स्मृतिचित्रें ' ( लक्ष्मीबाई टिळक ), यांना  
 विसरून वर निर्देशित मानदंडांनीं ' अरुणोदय 'चें मराठी वाङ्मयांतील स्थान व दर्जा  
 ठरविण्याचा प्रयत्न अपुरा आणि विपर्यस्तच ठरेल. पण तसा प्रकार प्रस्तुत प्रबंधकारां  
 केला आहे. या दोन्ही गोष्टी विचारांत घेतां ' मराठींतील नव्या स्वरूपाच्या 'आत्मचरित्र'  
 या वाङ्मयप्रकाराची सुहूर्तमेढ रोवणारी, आद्य असूनही डौलाने तळपणारी व नंतर  
 येणाऱ्या समृद्ध वाङ्मयाला दिशा दाखवणारी, अरुणोदय ही एक अत्यंत महत्त्वाची  
 कलाकृती आहे, याबद्दल कोणत्याही जाणकागचें दुमत होत नाही, होणार नाही  
 यासंबंधानें विश्वास वाटतो' ( पृ. २७४. ) हें प्रबंधकाराचें निष्कर्षात्मक विधान केवळ  
 अतिरंजितच नव्हे, तर विपर्यस्त आणि समीक्षणदृष्टीचा समतोल दळल्याचें निदर्शक  
 मानावें लागेल. कारण तें वस्तुस्थितीचें निदर्शक नाही. दत्तो वामन पोतदार आणि गं. बा.  
 सरदार यांच्यासारखे समीक्षक किंवा ख्रिस्तानुयायी यांच्या मतांचीं अवतरणें दिल्यानें  
 आपल्या विधानांची यथार्थता वा वस्तुस्थितिबोधकता सिद्ध होते, असें प्रबंधकाराचें मत  
 दिसतें. पण समीक्षकदृष्टीनें अशीं विधानें करायचीं, तर तीं ' अरुणोदया 'च्या स्वरूपाचें  
 उदाहरणांसह विश्लेषण आणि समकालीन व नंतरच्या मराठी आत्मचरित्रांशीं ' अरुणो-  
 दया 'ची तुलना करून करायला हवीत. असें करतांना ' माझा प्रवास ' ( वरसईकर  
 गोडसेभटजी ), ' आमच्या आयुष्यांतील आठवणी' ( रमाबाई रानडे ), ' स्मृतिचित्रें '  
 ( लक्ष्मीबाई टिळक ), अशांसारख्या पूर्वोत्तर मराठी आत्मचरित्रांच्या तुलनेनें ' डौलानें  
 तळपणारें ' ' नंतर येणाऱ्या समृद्ध वाङ्मयाला दिशा दाखविणारें ' म्हणून ' अरुणो  
 दय 'चें श्रेय प्रस्थापित केलें पाहिजे. तसें करतां येईल का ? प्रबंधकारां तसा प्रयत्न  
 केलेला नाही. ' सुहूर्तमेढ रोवणारें ' आत्मचरित्र म्हणून ' अरुणोदया 'चा उल्लेख करतांना  
 नाना फडणविसांच्या आत्मचरित्राचा, ' माझा प्रवास 'चा, वासुदेव बळवंतांच्या  
 आत्मनिवेदनाचा प्रबंधकाराला संपूर्ण विसर पडला आहे. एखाद्या कृतीचा प्रसिद्धिकाल  
 किंवा संशोधनकाल हा त्याच्या आद्यत्वाच्या संदर्भांत विचारांत घ्यायचा काल नव्हे.  
 म्हणून या आधारावर पहिलेंपण ठरवूं नये. पण प्रबंधकार तसाहि प्रयत्न करतो !  
 ' अरुणोदया 'संबंधीं प्रबंधकार आणखीहि कांहीं विधानें आधीं करतो, तीं अशीं :  
 ' पुन्हा आत्मभावाने जगू पाहातात आणि तल्लीनतेने त्या जगाचे व जगातले रूप  
 न्याहाळताना कुतूहलाने आणि कौतुकभरल्या नजरेने ते रूप शब्दचित्रांच्या साहाय्याने जिवंत  
 करू पाहातात; ' साक्षेप आणि जिज्ञासा जगण्याच्या हेतूवर मात करतात; ' मंतरलेल्या  
 दिवसांच्या साक्षात्काराचा अनुभव. ' ( सर्व संदर्भः पृ. २५३. ) वस्तुतः बाबा पदमनजींचा



ख्रिस्ती जीवनाकडचा कल धर्मान्तरपूर्व व धर्मान्तरोत्तर दोन्ही कालखंडांतील लेखनांत पक्षपाताचा असल्याचें प्रकर्षानें जाणवतें. 'हिंदु-ख्रिस्ती' संबंधांत त्यांचा 'आप-पर'-भाव प्रबंधकारानें इतरत्र नोंदलेलाहि आहे. या परिस्थितींत आणि पार्श्वभूमीवर 'अरुणोदयां'त आत्मानुभवाचें पुन्हां जगणें, त्या जगांतलें आपलें रूप कुतूहलानें न्याहळणें आणि साक्षेप आणि जिज्ञासा या गोष्टींची जगण्यावरची मात, या गोष्टी कशा कोठें प्रत्ययाला येतात, हें तुलनेनें दाखवायला हवें. आत्मानुभव, कुतूहल, साक्षेप व जिज्ञासा यांचा स्पर्श जर 'अरुणोदयां'तील शब्दचित्रांना झाला असता, तर आपला पक्षपात बाबा पदमनजींना जाणवल्याचें कुठेंतरी 'अरुणोदयां'त प्रकट झालें असतें कीं नाहीं ? त्यांची धर्मनिष्ठा त्यांना तसें करूं देत नसेल, तर त्या 'पुन्हां जगण्या'ला आत्मानुभव, कुतूहलानें न्याहळणें, जगण्याचा हेतु पाहणें, असें कसें म्हणायचें ? तें आहे बाबा पदमनजींच्या त्या त्या वेळच्या आपल्या विचाराचें, भावस्थितीचें प्रतिबिंबात्मक निवेदन. पूर्वजीवन पुन्हां 'न्याहळून' पाहण्यांत त्या जीवनापासून 'स्व'चें अंतर असतें, आत्मपरीक्षण असतें आणि अनुभवकालीन मन व बुद्धि आणि लेखनकालीन व्यक्तित्वविकासामधून प्राप्त झालेलें मन व बुद्धि यांची संतुलित जाणीव तेथें दृष्टीस पडते; पण असें दर्शन 'अरुणोदय' घडवीत नसतांना 'अरुणोदय'मधील लेखनावद्दल प्रबंधकारानें वर उद्धृत विधानें करावीत, हें नवल आहे ! पुढील 'समृद्ध वाङ्मयाला दिशा' दाखविण्याचें कार्य करण्याची क्षमता अशा या स्वरूपांत 'अरुणोदयां'त असण्याची शक्यता कशी असूं शकते, याचें स्पष्टीकरण प्रबंधकार करीत नाहीं. ऐतिहासिक घटनाक्रम पाहिला, तर नंतरच्या कोणत्या मराठी समृद्ध वाङ्मयकृतींना 'अरुणोदय'नें दिशा दाखविली, याचा साधार वृत्तांतहि प्रबंधकार सादर करीत नाहीं.

'अरुणोदय'संदर्भात प्रबंधकाराच्या विधानपद्धतीची आणखी एक लक्षणीय गोष्ट आहे. 'अरुणोदय' लिहितांना किंवा लिहिण्यापूर्वी बाबा पदमनजींनीं या स्वरूपाच्या कोणत्या साहित्याचें / कृतीचें वाचन केलें होतें यासंबंधीं निश्चित पुराव्यानें लिहिलें, तर तें सबल ठरतें. पण 'अरुणोदय'च्या अंतरंगांतील आत्मप्रकटीकरणाच्या 'उत्कटते' वरून यासंबंधीं कांहीं अंदाज बांधणें, निष्कर्ष काढणें, ही गोष्ट व्यक्तिगत, संस्कारजन्य (पर्सनल, इंप्रेशनिस्टिक) बाब ठरते. प्रबंधस्वरूपी, संशोधनपर लेखनांत अशा विधानांची गरज काय ? याचा विचार न करतां प्रबंधकार अशीं विधानें करतो. 'निश्चितपणानें' करतो. (पृ. २५२.) 'आपल्या धार्मिक विचारांचा आलेख न्यूनमने जितक्या विस्तारानें मांडला तितक्याच विस्ताराने बाबांनीं आपल्याही धार्मिक स्थित्यंतराचे चित्र रेखाटले' या आधारावर न्यूनमने आत्मचरित्र बाबांच्या हातीं पडलेलें असावें असा तर्क प्रबंधकार लढवतो. 'अरुणोदयां'त या किंवा प्रबंधकारानें उल्लेखिलेल्या इतर आत्मचरित्रांचा उल्लेख नाहीं. पडताळा येईल असा ऐतिहासिक आधार बाबा

पद्मनर्जींच्या किंवा त्यांच्या निकटवर्तीयांच्या लेखनांत, साक्षीत नाही. परिस्थितिजन्य पुरावां नोंही. त्यामुळे प्रबंधकाराचे हे अंदाज सत्यदर्शनाला व मूल्यमापनाला उपयुक्त ठरत नाहीत. प्रबंधकारानें मात्र पुरावारहित मार्ग मुक्तपणानें चोखाळलेला आहे. यावरून प्रस्तुत संदर्भातील त्यांच्या निष्कर्षांची व्हायची तीच किंमत होते. 'अनुभवसंग्रह' हें 'अरुणोदया'त प्रतिबिंबित झालेल्या कालखंडाच्या पुढच्या भागांतील आत्मचरित्र. धर्मश्राद्धिकांना त्याचा काय उपयोग असेल तो असो. पण 'अरुणोदया'ची सर त्याला नाही. मराठी साहित्यांत 'अरुणोदय'च्या तुलनेनें ती गौण कृति आहे. स्वतः प्रबंधकारानेंहि ती 'नीरस, रूक्ष, सामान्य' असल्याचें नोंदलें आहे. (पृ. ३०१.) अर्थात याची समर्थनपर मीमांसाहि प्रबंधकारानें केली आहे. 'जोम ओसरलेला, इंद्रिये क्षीण, जीवनाकांशा उदासवाण्या,' हीं प्रबंधकाराच्या दृष्टीनें 'अनुभवसंग्रहा'च्या नीरसतेची, रूक्षतेची व सामान्यतेची कारणें आहेत. प्रबंधकाराची ही मीमांसा समर्थनपर वाटते. वयोमानाप्रमाणें या बडणाऱ्या गोष्टी प्रत्यक्षांत बाबा पद्मनर्जींच्या शारीरिक-मानसिक अवस्थेच्या निदर्शक मानणें क्रमप्राप्त आहे. या अवस्थेचें कांहीं परिणामहि स्वभाविक आहेत. पण तींच कारणें 'अनुभवसंग्रहा'च्या स्वरूपाचें स्पष्टीकरण करण्यास पुरेशी आहेत का ? याचा स्वतंत्र विचार प्रबंधकारानें केलेला नाही. हा मुद्दा विचारांत घेण्यास तसें कारण आहे. 'अरुणोदय' १८८८ मध्ये, तर 'अनुभवसंग्रहा'चा पहिला भाग १८९५ मधला. यामधलें अंतर अवघे सात वर्षांचें आहे. सात वर्षेहि या वयोमानांत विषेश परिणाम घडवून आणूं शकतात. पण १८८८ ते १८९५ या कालांत प्रत्येक वर्षी किमान एक पुस्तक बाबा पद्मनर्जींच्या नांवावर नमूद आहे; नवें मासिक सुरू करण्याचा जोमहि या कालखंडांत त्यांच्यापार्शी असल्याचें दिसतें; ( ऐक्यप्रदर्शक पत्रिका १८९३.) १८९५ नंतरहि त्यांचें लेखन चालू आहे. अगदीं मरणाच्या क्षणापर्यंत. त्यांचीं कांहीं पुस्तके मरणोत्तरहि प्रसिद्ध झाल्याचें दिसतें. ( उदा. 'पित्याकडे जाणें,' 'ओळीवरओळ,' १, २, 'बोलबोधगोष्टी'. ) या कृतींचें प्रबंधकाराला कौतुक आहे. या आणि इतर घटना, यांवरून बाबा पद्मनर्जींच्या मनोबलाचा विचार करायला हवा. प्रबंधकारानें तसा तो केलेला नाही. प्रस्तुत प्रबंध संशोधनपर आहे. या प्रबंधाला संशोधन क्षेत्रांतल्या उच्चतर पदवीच्या पात्रतेची मान्यता मिळाली आहे. अशा प्रकारच्या लेखनांत पुरावे, आधार, विधानपद्धति, निष्कर्ष काढण्याची, रीत याबाबत जें धोरण प्रबंधकारानें स्वीकारल्याचें वरील एकूण निरीक्षणावरून लक्षांत येतें तें पाहिलें कीं, अचंबा वाटतो. प्रस्तुत प्रबंध ही संस्कारजन्य [ इंप्रेशनिस्टिक ] टीका नव्हे, अभ्यासिन् ( प्रॅक्टिकल ) समीक्षेचा तो प्रयोग नव्हे. या परिस्थितींत प्रबंधकाराची ही विचार-विवेचनपद्धति प्रस्तुत लेखन-संदर्भांत आणि वास्तवाचें साधार विश्वासनीय चित्र स्पष्ट करण्याच्या दृष्टीनें यथार्थ आहे, असें कोणत्या मानदंडानें किंवा आदेशादर्शानें म्हणायचें ?

**अठ्ठावीस : आलोचना**



निरनिराळ्या ठिकाणी आपण व्यक्त करीत असलेले विचार किंवा अभिप्राय हे परस्परांशीं सुसंगत राखण्याचा प्रयत्न करणें, ही बुद्धीची एक प्राथमिक शिस्त आहे असें म्हटल्यास गैर ठरणार नाही. जिथें ही संगति राखतां येत नसेल, तिथें ती कां राखतां येत नाही याचे खुलासे, स्पष्टीकरणे अथवा मीमांसा विचाराविष्कारांत अपेक्षित धरली, तर तें वावगें ठरणार नाही. या दृष्टीनें प्रस्तुत प्रबंधाकडे बघितलें, तर कांहीं ठिकाणीं तरी समाधानकारक निष्कर्ष हातीं येत नाहीत. यासंबंधीं कांहीं उदाहरणें पाहूं.

‘बाबांचे व्यक्तिमत्व समतोल’ (पृ. ३१५); ‘नव्या युगांतील नव्या जाणिवांनी लेखन करणारा थोर साहित्यिक’ (पृ. ३१७); याप्रकारें बाबा पदमनजींच्या व्यक्तिमत्त्वाचें सार प्रबंधकारानें सांगितलें आहे. इथें ‘समतोल’ आणि ‘नव्या युगाच्या नव्या जाणिवा’ यासंबंधींचे जे सर्वसामान्य संकेत आहेत, त्यानुसार हीं विधानें वास्तव ठरणारीं नाहीत. इतकेंच नव्हे, तर प्रबंधकाराच्या स्वतःच्या निष्कर्षाला कांहीं ठिकाणीं छेद देणारीं हीं विधानें ठरतील. ख्रिस्ती व हिंदु धर्मासंबंधीं बाबा पदमनजींच्या ठिकाणीं आप-पर-भाव होता, हें प्रबंधकाराला मान्य आहे. मग, असा आपपराभव बाळगणारें व्यक्तिमत्व ‘समतोल’ कोणत्या दृष्टीनें म्हणतां येतें, हा विचार प्रबंधकारानें प्रबंधांत कुठेंहि स्पष्ट केलेला दिसत नाही. नव्यायुगाच्या नव्या जाणिवांत तत्कालीन प्रवाहाच्या संदर्भांत पाहिलें, तर बुद्धिवाद, बुद्धिप्रामाण्य यांचा प्रभाव असल्याचें आढळून येईल. या संदर्भांत धर्माला आपल्या आयुष्यांत आणि कार्यांत अग्रेसर व मूलगामी स्थान देणारे बाबा पदमनजी ‘नव्या युगाच्या नव्या जाणिवांनी लेखन’ करणारे ‘थोर साहित्यिक’ ठरतात, ते त्यांनीं हिंदुधर्मावर, हिंदुसमाजांतील रूढींवर शस्त्र उगारलें एवढ्यासाठींच का ? कोशरचना, शैक्षणिक ग्रंथरचना, नियतकालिकें, स्त्रीविषयक समानतेचा दृष्टिकोन, या नव्या युगाच्या नव्या जाणिवा जरूर आहेत. पण बाबा पदमनजींचें हें कार्य निखळपणें या जाणिवांनीं आणि या जाणिवांना अभिप्रेत परिणामांच्या प्रेरणेनें झालेले आहे, असें म्हणतां येणें उपलब्ध साधनांच्या आधारावर शक्य नाही. कारण या प्रत्येक कार्यांत त्यांना ख्रिस्ती धर्मसंदेशाच्या आणि ख्रिस्ती धर्माच्या प्रसाराचा परिणाम केवळ अभिप्रेतच आहे असें नाही, तर उघडउघड त्यासंबंधींचें उल्लेख त्यांनीं केलेले आहेत. प्रबंधकारालाहि त्यांची धर्मभावनेची प्रचलता मान्य आहे. बाबा पदमनजींचें हिंदुधर्मविषयक विचार प्रचलित रूढि आणि अनुभव यांच्या आधारावर मुख्यतः उभे आहेत. हिंदुधर्माच्या तत्त्वसूक्तांच्या संदर्भांत या रूढि आणि अनुभव यांचा विचार पदमनजींनीं फारशा गंभीरपणानें केलेला दिसत नाही. ‘हिंदुधर्मातील दोषांचा विचार शाक्तपंथाच्या अनुषंगाने ते करतात’ असें खुद्द प्रबंधकारानेंहि सांगून ठेवलें आहे. (पृ. ३३.) हिंदु समाजांत प्रचलित असलेल्या चमत्कारांवर व श्रद्धांवर ते टीका करतात. पण तशाच ख्रिस्ती धर्मातील चमत्कारांवर व श्रद्धांवर टीका करीत नाहीत. इतकेंच नव्हे, तर ते त्यांना मान्य असल्याचें त्यांच्या जीवनावरून व लेखनावरून दिसतें; आणि या धर्मचाकोरीचाहेर जाणाऱ्या पण धार्मिक



असणाऱ्या व्यक्तींच्या आचारावरहि प्रखर टीका करण्यास ते प्रवृत्त होतात, हें पंडिता रमाबाईंच्या संदर्भांत प्रत्ययाला येतें. समतोलाशीं आणि नव्या युगाच्या नव्या जाणिवांशीं या गोष्टींची संगति नाहीं. तरीहि प्रबंधकार त्यांना 'समतोल व्यक्तिमत्त्वा'चा आणि 'नव्या युगाच्या नव्या जाणिवां'नीं लेखन करणारा 'थोर साहित्यिक' म्हणणार ! हें बाबा पदमनजींच्या व्यक्तिमत्त्वाचें व जीवनकार्याचें सुसंगत वास्तव चित्र ठरूं शकतें का ?

इंग्रजी राज्याच्या उदयानंतर एकोणिसाव्या शतकाच्या संदर्भांत प्रबंधकार म्हणतो - 'इंग्रजांची विद्या...प्रगती पाहून डोळे दिपून गेले होते...नवसुशिक्षितात न्यूनगंडाची भावना निर्माण होऊन इंग्रजांच्या अंधानुकरणाची प्रवृत्ति पोसली गेली होती...शास्त्री पंडित...दिङ्मुढ होऊन गेले होते. - नवसुशिक्षितांना...ग्राह्यांश ठरविण्याचा विवेक ...नव्हता...ते ..गोंधळून गेले होते...' (पृ. १.) अशीं सर्वेक्षण, सर्वसाधारण आणि तत्कालीन समाजाचें प्रातिनिधिक चित्र म्हणून स्वतःच्या अभ्यासा-निरीक्षणांची नोंद एका बाजूनें करीत दुसऱ्या बाजूनें 'इंग्रजांच्या संपर्काने आम्हा भारतीयांच्या दृष्टिकोनात जी परिवर्तनक्षमता काही प्रमाणात निर्माण होऊ शकली, त्याचे फार मोठे श्रेय मुद्रण-कलेच्या शोधाला आणि मिशनऱ्यांच्या आणि इंग्रज शासकांनी सुरू केलेल्या नव्या शिक्षणप्रणालीला द्यावे लागेल ( पृ. ३१. ) . इंग्रजांचे राज्य या देशात सुरू झाल्या-नंतर सन १८५० या कालखंडात भौतिक दृष्टीने आपल्या समाजरचनेचा विचार करण्याची एक नवी दृष्टी प्राप्त झाली ( पृ. ३२ ).... पाश्चात्य शिक्षणाने महाराष्ट्रांतील बुद्धिमान व कर्त्या तरुणांच्या मनामध्ये बुद्धिवादाची जी बीजे रोवली गेली, त्यातूनच समाजसुधारणाविषयक चळवळीचे वारे वाहू लागले' ( पृ. ५१ )...यासारखीं स्वतःचीं मूल्यमापनें प्रबंधकारानें नोंदलीं आहेत. या दोन गटांतील परस्परविरोध व विसंगति सुस्पष्ट आहे. या विरोधाची व विसंगतीची जाणीव प्रबंधकाराला असल्याचें प्रबंधांत तरी कुठें प्रत्ययाला येत नाहीं. किंवा या विरोधाविसंगतीच्या धाग्यांनीं एकूण तत्कालीन सार्वजनिक व वैयक्तिक जीवनाचा पट गुंफलेला होता, परिवर्तनाच्या कालिक टप्प्यांतले हें पूर्वापूर्व टप्पे आहेत, असें प्रतिपादन करणारी एखादी मीमांसा सिद्ध करतां येते, असा परिस्थितीच्या व जीवनपरिवर्तनाच्या उत्क्रांतीच्या मूल्यमापनाच्या खुणा प्रबंधांत दिसत नाहींत.

आतां आपण प्रबंधांतील भाषिक दर्शनाकडे वळूं, ज्या स्वरूपांत हा प्रबंध छापील अवस्थेंत आपल्या समोर आहे, तो पाहतां त्यांत शुद्धलेखनाबाबत अराजक आहे असें दृष्टोत्पत्तीस येतें. उदाहरणेंच पाहूं : कंसांतील आंकडे पृष्ठांचें आहेत :

व्यक्तीमत्वाला, व्यक्तीमत्वाचा, व्यक्तीमत्व, व्यक्तीचित्रण, व्यक्तीचित्रण (६१); प्रवाहपतीताप्रमाणे (१), प्रसिद्धीपूर्व (१०), प्रसिद्धीसमयीं (३४), वक्षीसांची (३२), जातीभेद (३५), रीतीरिवाज, रूढीप्रामाण्य (५३), साधूसंतांची (५८), स्मृतीप्रित्यर्थ ( २३१ ).

**तीस : आलोचना**

हे लेखन नव्या-जुन्या कोणत्याहि ( शुद्ध ) लेखनाच्या नियमांप्रमाणे पाहिले तरी प्रमाण ठरणारे नाही. प्रबंधकाराने ही एक पद्धति स्वीकारली आहे असे म्हणावे तर— पतिनिधनोत्तर, दृष्टिपथात, पतिनिधनामुळे (६३), बुद्धिवादी, दृष्टिकोणातून (३८), जातिभेद (२६४). या प्रकारचे लेखनहि त्याने केले आहे.

पंडित (१,४२), लौकिक (१), व्याकुळ (१०), तरुण (३३,३४), कल्पनाशक्ति (३९), शकुन (२५६) यासारखे जुन्या मानल्या गेलेल्या शुद्धलेखनाप्रमाणे लेखन एका बाजूला आहे, तर सर्वसामान्यपणे नव्या प्रमाण मानलेल्या लेखनपद्धतीनुसार प्रबंधाचे लेखन आहे.

एका बाजूला-उच्चवर्णियांच्या (१), धर्मियांना (२५४), धर्मियांस (२०६), असे लेखन, तर दुसऱ्या बाजूला-औदासीन्याचा (१), मध्यमवर्णियांच्या (३), यासारखे लेखन आहे. यांत संगति नाही. प्रमाणअप्रमाण विचार बाजूला ठेवू.

तत्कालिन (४८), स्वकालिन (३१४), अंगिकार (५५), सामिल (९५, सर्वांगिण (१०६), स्वकालिन (३१४), करून (११८), अपूरा (११९), द्विरुक्ती (१२१), उत्स्फूर्तपणे (१२५), उज्वल (१३८), मनुष्यजातिपर्यंत (१४४), पतिनिधन (१७२), उत्पत्तिवरील (१८३), प्रित्यर्थ (२३१), नीतिसंबंधिच्या (६), पार्श्वभूमिवर (२५६), कुटुंबिय (२५४), आत्मपरिक्षणात (२८८), - या प्रकारचे संपूर्ण अप्रमाण लेखन प्रबंधांत दृष्टीस पडते. या जोडीला सात्विक (८), महत्वाची (९), याप्रकारचे तस + त्व, महत + त्व ही फोड लक्षांत न घेणारे लेखनहि आहे.

बक्षीस (११८), आणि बक्षिसे (३३); मल्लिनार्थी (१९३), आणि मल्लीनार्थी (२०१); नियतकालिक आणि नियतकालीक (९७), असे दोन्ही प्रकारचे लेखन आहे.

नरक यातना (६४), केश वपन (५८), अनुमान परंपरा (५७), जीवन नौका (५६), ते देखील (५३), असे नको तेथे शब्द तोडलेले आहेत.

अनेकवचनी सामान्यरूपांवरील अनुस्वार अनेक ठिकाणी नाहीत : धड्यात वायकात (८४), शाळात (८८), नातेवाईकास... (८), इ०.

मुद्रणदोष म्हणून सहज समजण्यासारख्या शब्दांचा येथे समावेश केलेला नाही. वारंवार जे शब्द आढळतात त्यांपैकी कांहींचीं कांहीं उदाहरणेच येथे उघृत केली आहेत. ग्रंथाच्या शेवटी 'शुद्धिपत्र' आहे. पण त्यांत यासंबंधी कांहीं उल्लेख नाही. याचा अर्थ असा होतो की, प्रबंधकाराच्या मूळ हस्तलिखितांत हा असा प्रकार असावा किंवा दुसऱ्या कोणी मुद्रणप्रत तयार केली असेल, तर त्याच्या लेखनांतले दोष मुद्रण-प्रतीत शिरले व मुद्रणांत ते तसेच प्रतिबिंबित झाले. कसेंहि असले, तरी लेखकाची धरसोड वृत्ति असल्यास लेखकास आणि अंतिमतः साहित्य आणि संस्कृति मंडळाचे हे प्रकाशन असल्यामुळे त्या मंडळास हे शोभादायक नाही, असे म्हणणे क्रमप्राप्त



आहे. ग्रंथाचें मुद्रण 'अक्षर प्रतिरूप प्रा. लि.'मध्ये झालेलें आहे. या मुद्रणालयामागें महाराष्ट्रांतील एका सुप्रसिद्ध मुद्रणतज्ञाचें आणि अनुभवी व्यक्तीचें बळ उभें आहे. मुद्रणप्रतीचें संपादन तिचेंच. या परिस्थितींत मुद्रणालयाला याबाबतची जबाबदारी झटकून टाकतां येईल का? 'जसें हस्तलिखित आलें तसें छापून दिलें' असें सुजाण आणि मुद्रणप्रत संपादणाऱ्या व्यक्तीला म्हणतां येईल का? (लेखकाचा आणि/अथवा प्रकाशकाचा अशीच लेखनपद्धति असावी असा आग्रह होता का?)

असें हें या प्रबंधाचें अंतर्ब्राह्मण स्वरूप पाहिल्यानंतर सुरुवातीला जो एक तपशील नमूद केला आहे, त्यांतून एक प्रश्न उपस्थित होतो. एकोणीसाव्या शतकांतील समाजप्रबोधनांतील एका अंगाचा वस्तुनिष्ठ आलेख या ग्रंथामधून प्रकट झाला आहे, असें म्हणतां येत नाही. अशा अभ्यासांत उपयोगी पडेल असे संदर्भ व माहिती यांतून निवडतां येईल. (प्रबंधाचा भाग नसलेला 'शब्द रत्नावली' हा बाबा पदमनजींचा कोश ग्रंथाच्या शेवटीं संपूर्ण प्रसिद्ध केला आहे. ही या संदर्भांत सर्वांत मोठी जमेची बाजू आहे.) प्रबंधकारानें बाबा पदमनजींच्या जीवनकार्याचें व लेखनाचें जें दर्शन घडविलें आहे, तें वस्तुनिष्ठ, यथार्थ, समतोल, सम्यक् नाही. प्रबंधकाराची निष्कर्षपद्धति संशोधनपर लेखनांत जशी अपेक्षित असते तशी नाही. तेव्हां ज्या उद्दिष्टानें साहित्य आणि संस्कृतिमंडळानें आपल्या नियमांना 'अपवाद' करून या ग्रंथाच्या प्रकाशनाचें कार्य अंगावर घेतलें तें उद्दिष्ट या प्रबंधामधून सम्यक्पणें साध्य झालें आहे, असा निष्कर्ष काढणें जड आहे. ग्रंथप्रकाशन आणि ग्रंथप्रकाशनार्थ अनुदान यासंबंधीं मंडळाची कांहीं पद्धति निश्चित आहे. या पद्धतींत तज्ज्ञाचा अभिप्राय हा एक भाग असतो, असें कळतें. ज्या तज्ज्ञांच्या अभिप्रायावरून मंडळानें हें प्रकाशन 'अपवाद करून' स्वीकारलें, त्या तज्ज्ञांनीं अशा-स्वरूपांतील या ग्रंथाची प्रकाशनार्थ निवड करण्याची शिफारस करतांना त्यांतील दोष, विसंगति शुद्धलेखनाचें विरूप, इत्यादि दूर करून घेऊन ग्रंथ छापण्याची शिफारस केली नव्हती का?

साहित्य आणि संस्कृति मंडळाचें प्रकाशन - हा मुद्दा ग्रंथाच्या या समीक्षणाच्या शेवटीं विवरणासाठीं घेण्याचें कारण असें कीं - 'अपवाद करून' या ग्रंथाचें प्रकाशन मंडळाच्यावतीनें करण्याचें ठरल्याचा उल्लेख मंडळाच्या अध्यक्षान्या निवेदनांत प्रारंभीच ग्रंथांत आहे. एरव्हीं कुणी कोणता ग्रंथ प्रकाशनार्थ व्यावा हा ग्रंथसमीक्षणांत चर्चेचा विषय होण्याचें कारण नाही. ग्रंथ कसा आहे, याचें प्रत्यंतर समीक्षणांत आलें म्हणजे झालें. तसें तें प्रत्यंतर देण्याचा यथामति प्रयत्न आधीं याठिकाणीं केला आहे. अभ्यासकांनीं आपली दृष्टि त्या प्रत्यंतरावरच केंद्रित करून समीक्षणाचा विचार करावा.

१९७९, महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृति मंडळ, मंत्रालय, मुंबई ४०० ०३२.

मूल्य रु. ४५-००.

बत्तीस : आलोचना



टपाल कचेरी बचत बँक  
( उपहार )

सर्वाधिक आणि कर-युक्त व्याज  
शिवाय ११,००० च्या वर रोख बक्षिसें  
पहिलें बक्षिस रु. १०,०००

टपाल कचेरीत बचत बँक, देशातील सर्वात मोठी आणि जुनी बचत बँक आहे. सुमारे ४.२६ कोटी खातेदारांचा या बँकेवर विश्वास आहे. या बँकेतील ठेव रक्कम रु. १६९५ कोटींच्या वर आहे.

सतत सहा महिने किमान रु. २०० जमा ठेवून आपण दर सहा महिन्यांनी होणाऱ्या सोडतीत बक्षिस जिंकू शकता. आतांपर्यंत एक लक्षापेक्षा अधिक लोकांनी बक्षिसे जिंकली आहेत.

विशेष आकर्षणे :

- ♥ केवळ रु. ५ जमा करून खाते उघडता येते.
- ♥ ५.५ टक्के व्याज, संपूर्ण करयुक्त.
- ♥ आपल्या सेवेत १,२९,००० टपाल कचेऱ्या शिवाय अनेक फिरत्या टपाल कचेऱ्या. एका टपाल कचेरीतून दुसऱ्या टपाल कचेरीत खाते बदलता येते.
- ♥ आपली ठेव गावातील टपाल कचेरीत जमा करून आणि शहरातील मुख्य अथवा उप टपाल कचेरीतून पैसे काढू शकता. तसेच ठेव शहरातील टपाल कचेरीत जमा करून गावातील टपाल कचेरीतून पैसे काढू शकता.
- ♥ पैसे काढण्याची सुलभ सोय, पाहिजे तेव्हा पैसे काढू शकता.
- ♥ सुमारे २३,००० टपाल कचेरीन्यातून चेकने पैसे काढण्याची सोय. शिवाय चेकसाठी वटनावळ खर्च नाही.
- ♥ सहज ओळख पटण्यासाठी ओळख पत्रे ( कार्डे )
- ♥ खातें, जामीन म्हणून ठेवता येते.
- ♥ नामांकन करण्याची सोय.

आजच कोणत्याहि टपाल कचेरीत आपले खाते उघडा.



राष्ट्रीय बचत संघटना

पोस्ट बॉक्स ९६, नागपूर - ४४० ००१.

davp 80/107  
Marathi



साहित्य अकादेमी  
निवडक मराठी प्रकाशने

भारतीय साहित्याचे निर्माते ( २५० प्रति )

- दत्तकवी : अनुराधा पोतदार  
 बंकिमचंद्र चतर्जी : सुबोधचंद्र सेनगुप्त, अनुवादक-श्री. बा. जोशी  
 न्हानालाल : यू. एम्. मणियार, अनुवादक-नागवर्मा  
 विरेशलिंगम : व्ही. आर. नार्ल, अनुवादक-भालचंद्र आपटे  
 काजी नजरुल इस्लाम : गोपाल हाब्दार, अनुवादक-श्रीपाद जोशी  
 गालिब : एम्. मुजीब, अनुवादक-वा. रा. कांत  
 नामदेव : माधव गोपाल देशमुख  
 श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर : मनोहर लक्ष्मण वराडपांडे

इब्सेनचे नाटक ( २५० प्रति )

- भुतें ( घोस्ट्स् ) : भाषांतरकर-ब्यां. रा. वनमाली  
 हलगलंडचे चांचे ( व्हाइकिंग्ज आफ हेल्गेलंड ) :  
 भाषांतरकार-के. ज. पुरोहित  
 वनहंसी ( दि वाईल्ड डक ) : भाषांतरकार-मामा वरेरकर

रवीन्द्र साहित्य

- निबंधमाला ( भाग : १ )-अनुवादक-शं. बा. शास्त्री २०-००  
 ( भाग : २ )-अनुवादक-मामा वरेरकर १२-००  
 एकविंशति ( एकवीस लघुकथा )-अनुवादक-मामा वरेरकर ८-००  
 १०१ कविता १४-००

ललित लेखन

- आगरकर लेखसंग्रह : संपादक-ग. प्र. प्रधान  
 [ तृतीय आवृत्ति ] २५-००

साहित्य अकादेमी - प्रादेशिक कार्यालय

१७२, मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालय मार्ग,  
 दादर, मुंबई-४०० ०१४.

[ फोन : ४४ ५७ ४४ ]

आलोचना वर्ष अठरावें अंक आठवा एप्रिल एकोणीसशें ऐशीं



419



## साहित्य-सहाय्य-मंडळ

अनंत काणेकर पु. ल. देशपांडे मं. वि. राजाध्यक्ष

कळ्यांचे निःश्वास : २.

रापण : १०.

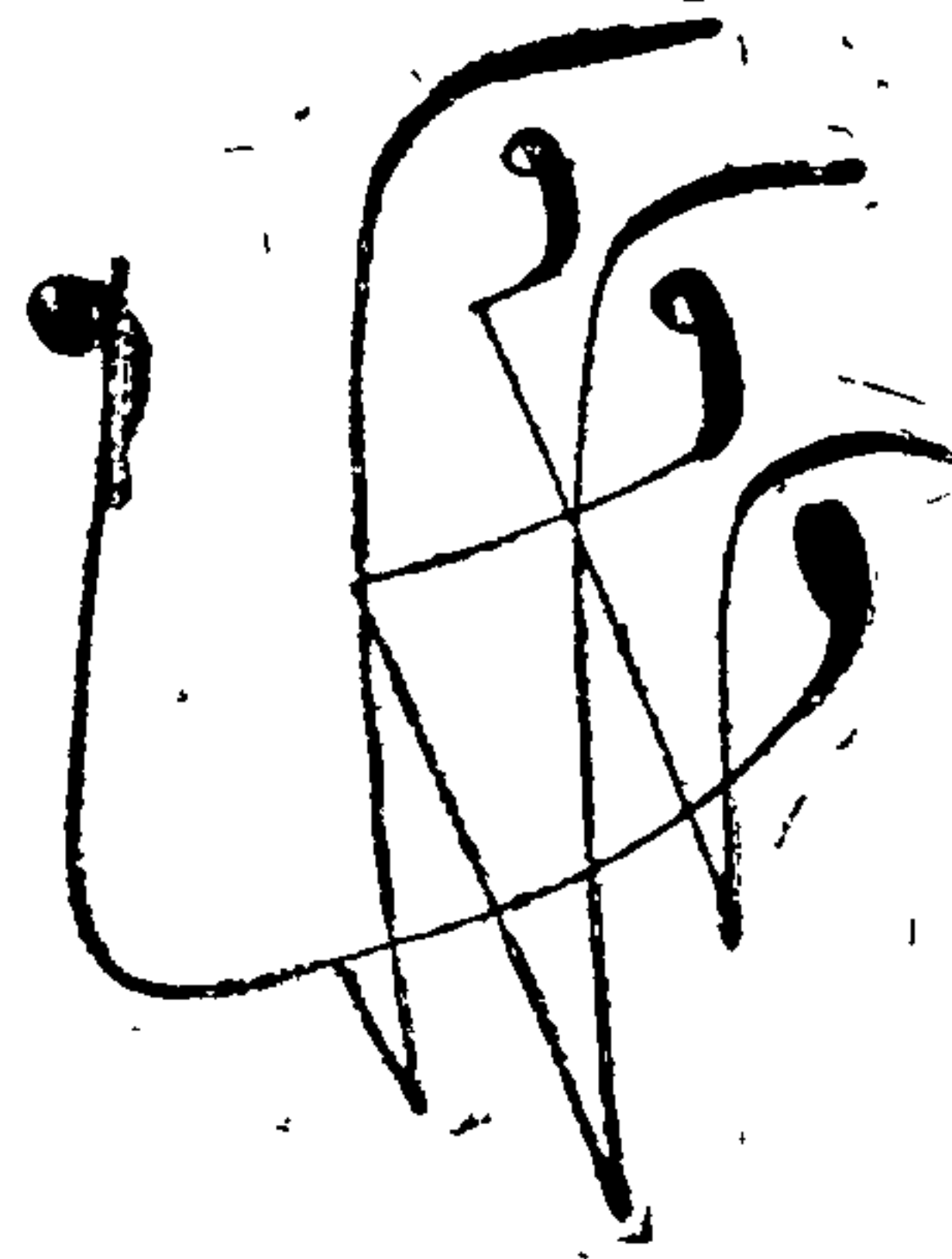
वृंदगान : २१.

होलपट

आणि

सोपान : २६.

महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृति मंडळ  
पुरस्कृत



वर्ष अठरावें अंक अठरावा  
एप्रिल एकोणीसशें  
ऐंशी  
मूल्य दोन रुपये

संपादक मुद्रक प्रकाशक वसंत केशव दावतर मालक आलोचना प्रस्थान  
सहकारी संपादक सुहास भालचंद्र बापट दिगंबर पाध्ये म. ल. वराडपांडे वसंत पाटणकर चंद्रकांत मर्गज  
मुद्रण-स्थळ साहित्य सहकार मुद्रणालय मुं. म. ग्रंथसंग्रहालय मार्ग दादर मुंबई चौदा  
प्रकाशन-स्थळ ३-३३ शेफाली मकरंद सहनिवास १०७४ स्वा. सावरकर मार्ग मुंबई चारशें, शून्य, सोळा  
वार्षिक वर्गणी वीस रुपये परदेशीं तीस रुपये विमानानें एकात्तर रुपये  
मागील अंक प्रत्येक अंकाची किंमत दुप्पट चेक आलोचना या नांवानें काढलेला असावा  
मुंबईबाहेरील बँकेच्या चेकनें तसेंच टपाल द्रव्यदेयकानें वर्गणी किंवा इतर रकम पाठवूं नये 'डिमांड ड्राफ्ट'नें  
पाठवावी वर्गणी पोंचल्याची पावती टपालानें पाठविणें आवश्यक असेल तेव्हां तीस पैसे अधिक पाठवावे  
अंक न मिळाल्यास टपालखात्याकडे तक्रार करावी टपालांत अंक रवाना झाल्यानंतर आलोचना पुढील  
जबाबदारी घेऊं शकत नाही यासंबंधी सारखा पत्रव्यवहार करीत राहणें शक्य नाही  
आलोचनेंत प्रसिद्ध होणाऱ्या समीक्षणांतील मतांशीं आलोचनेचे मालक संपादक प्रकाशक  
मुद्रक व इतर साहाय्यक सहमत असतात असें नाही  
आलोचनेंत प्रसिद्ध होणाऱ्या साहित्याचे सर्व हक्क त्या त्या लेखकांच्या स्वाधीन  
आलोचनेकडे प्रसिद्धीसाठीं लेखन पाठवितांना सोबत परतीचें/उत्तराचें पुरेसें टपालहंशिल  
असावें तें नसेल तर त्या लेखनाच्या परतीची किंवा सुरक्षिततेची जबाबदारी आलोचनेच्या  
संपादकांना किंवा साहाय्यकांना स्वीकारणें शक्य होणार नाही.

एप्रिल : १९८०

एक : आलोचना

**कळ्यांचे निःश्वास** 'कळ्यांचे निःश्वास' या कथासंग्रहाचें ऐतिहासिक महत्त्व आज निर्विवादपणें मान्य झालें आहे. तथापि या कथासंग्रहाच्या विभावरी शिरूरकर संदर्भांत झालेलें लेखन पाहिलें, तर या कथासंग्रहांतून व्यक्त होणाऱ्या सामाजिक आशयालाच अवास्तव महत्त्व देण्यांत आलें आहे, हें स्पष्टपणें जाणवल्यावांचून राहात नाहीं. हा कथासंग्रह प्रसिद्ध झाला त्यावेळीं या संग्रहावर जीं अनुकूल प्रतिकूल मते प्रकट झालीं, त्यामागील भूमिकेचा आधार मूलतः नैतिक राहिला आहे. 'प्रस्तुत संग्रहांत आलेली लेखिकेची प्रत्येक गोष्ट स्त्री-स्वभावपरिचयाच्या दृष्टीनें महत्त्वाची आहे.' हें श्री. व्यं. केतकर यांचें मत किंवा 'या पुस्तकांतील विचार क्रांतिकारक असून अत्यंत प्रामाणिकपणें ते समाजापुढें मांडण्याचें धैर्य त्या लेखिकेजवळ आहे.'<sup>२</sup> ही प्र. के. अत्रे यांची शिफारस त्या दृष्टीनें पाहण्यासारखी आहे. या पुस्तकांतील चित्रण वस्तुनिष्ठ कीं आत्मनिष्ठ अशा प्रश्नाच्या अनुषंगानें या पुस्तकाचा विचार करण्याचा प्रयत्न करणाऱ्या मा. दा. आळतेकर यांचा निष्कर्षहि 'लेखिका स्वतःच्या हृदयाचें आविष्करण करून, तरुण स्त्रियांचें तें आविष्करण म्हणून पुढें करील तर तें अग्राह्य आहे.'<sup>३</sup> असा आहे. म्हणजे इथेंहि भूमिका नैतिकच आहे. या पुस्तकावर झालेली प्रतिकूल टीका मूलतः नैतिक भूमिकेवरून झाल्यानें समर्थनाचा पवित्राहि त्याच भूमिकेवरून घेणें एका दृष्टीनें अपरिहार्यच होतें. विसाव्या शतकाच्या चौथ्या दशकांत वाङ्मयाकडे पाहण्याची आपली दृष्टि कशी होती, याचें प्रत्यंतर या टीकेतून येतें, असें इथें म्हणतां येईल. साहित्य हें बोध-उद्बोधनाचें एक साधन आहे अशी ही दृष्टि आहे. साहजिकच साहित्य-कृतीतून व्यक्त होणारा आशय म्हणजे साहित्यकृतीतील विचार, किंवा सूचित होणारे सामाजिक प्रश्न, असाच समज तेथें बहुतेकदां गृहित आहे. 'कळ्यांचे निःश्वास' या कथासंग्रहांत बंडखोर विचार आहेत असें म्हणत असतांना हा कथासंग्रह आहे, तर मग या बंडखोर विचारांना कलात्मक रूप प्राप्त झालें आहे का ? कथा म्हणून या लेखनाचें वैशिष्ट्य काय ? हे प्रश्न तेव्हां कोणाच्या मनांत आलेच नाहींत असें नव्हे. परंतु या प्रश्नाचें उत्तर देतांना 'सुंदर शब्द,' 'छोटीं तोकडींच वाक्यें, पण यांत अर्थाचें भांडवल भरगच्च भरलेलें.'<sup>४</sup> या आणि अशा प्रकारच्या शैलीच्या बाह्य वैशिष्ट्यांनाच त्या काळांत प्राधान्य मिळालें आहे. साहित्यकृतीची कलात्मकता केवळ आशयाच्या नवेपणांत नसते किंवा केवळ नैतिक भूमिकेनें साहित्यकृतीकडे पाहणें अयोग्य होय, याची जाण असणाऱ्या वामन मल्हार जोशी यांनी 'तसेंच पाहिलें, तर लेखिकेनें कांहीं नवें सांगितलें आहे असें मुळींच नव्हे !' असें म्हणून या लेखनांतील आशयावर दिला जाणारा भर कमी केला असला, तरी वैशिष्ट्य सांगताना 'पण भाषासौष्टव वाखाणण्यासारखें आहे.'<sup>५</sup> असें म्हणून शैलीचेंच वैशिष्ट्य नोंदविलें आहे. 'कळ्यांचे निःश्वास'विषयीं झालेली ही भूतकाळांतील चर्चा पाहिली कीं,

**दोन : आलोचना**



या पुस्तकाचें वाङ्मयीन मूल्यमापन त्याकाळांत फारसें झालेलें नाहीं असेंच म्हणावें लागतें.

नैतिकदृष्ट्या धक्कादायक अशी साहित्यकृति प्रसिद्ध झाल्यावर समकालीनांना नैतिक प्रश्नांतच अधिक रस वाटणें स्वाभाविक असतें, हें लक्षांत घेतलें, तर त्या काळाच्या संदर्भांत जें घडलें तें अपरिहार्य होतें असें म्हणून हा विषय बाजूला ठेवतां येईल. परंतु 'कळ्यांचें निःश्वास' विषयीच्या या आकलनांत आजहि फारसा फरक पडला आहे असें दिसत नाहीं. या संग्रहाच्या दुसऱ्या आवृत्तीला 'पंचेचाळीस वर्षापूर्वीच्या गोष्टी' या शीर्षकाखालीं मालतीबाई बेडेकर यांनीं जी प्रस्तावना लिहिली आहे त्या प्रस्तावनेचा उद्देश सांगतांना मालतीबाई बेडेकर लिहितात : 'कोणत्याही सामाजिक आशय असणाऱ्या पुस्तकाला काळाचा संदर्भ असतो म्हणूनच हे प्रश्न व त्यांची पुढील उत्तरे.' (पृ. ६) या पुस्तकाविषयी १९७६ मध्ये लिहित असतांनाहि सामाजिक आशयाला (खरें म्हणजे, विचार, सामाजिक प्रश्न इ. ना) केंद्रस्थान देण्याच्या प्रवृत्तीचाच हा आविष्कार आहे. या संग्रहातील कथा कोणत्या सामाजिक पार्श्वभूमीवर लिहिल्या गेल्या या संबंधींचें हें विवेचन कथांच्या आकलनाला उपयुक्त आहे हें निःसंशय. परंतु यामधून या कथांच्या कथा म्हणून असणाऱ्या रूपाचें कोणतेंच स्पष्टीकरण होत नाहीं, हेंहि तितकेंच खरें. मालतीबाई बेडेकर यांची ही प्रस्तावना म्हणजे कांहीं कथांचा अभ्यास करण्याचा प्रयत्न नव्हे. त्यामधून अशा अपेक्षा पूर्ण व्हाव्यात असा आग्रह घरणें अयोग्य होय. (अशी अपेक्षा इथें गृहित धरलेलीहि नाहीं. 'कळ्यांचे निःश्वास' कडे पाहतांना सामाजिक आशयावर भर देण्याच्या वृत्तीचें अप्रत्यक्ष घडणारें दर्शन म्हणूनच ही वटना नोंदवली आहे.) परंतु मराठी कथेचा अभ्यास करतांनाहि याहून वेगळें कांहीं घडलें आहे असें दिसत नाहीं. १९७३ मध्ये प्रसिद्ध झालेल्या 'मराठी कथा : उगम आणि विकास' या अभ्यासपूर्ण ग्रंथांत 'कळ्यांचे निःश्वास' विषयी लिहितांना इंदुमती शेवडे यांनीं म्हटलें आहे : 'कुमारिकांची अशी विविध दुःखें विभावींनीं पोटतिडिकेने मांडली आहेत. त्यांच्या कथांत त्याकाळी इतरत्र अभावाने आढळणारा जिव्हाळा व सहृदयता आहे. त्यांची भाषा सहजसुंदर, नेमकी व अनलंकृत आहे. क्वचित् साध्याच पण प्रत्ययपूर्ण उपमा येतात. ती हळुवार होते तितकीच त्वेषपूर्णही होते. म्हणूनच या कथा त्या काळी वाचकांच्या मनाची इतकी पत्र ड घेऊ शकल्या.'

'पण आज त्या काळाच्या संदर्भांतून काढून या कथांकडे पाहिले, म्हणजे त्यांचे बरेचसे मोल ऐतिहासिक आहे असे म्हणावे लागते व त्यांचे कलात्मक मोल खरोखर किती आहे, हा प्रश्न उभा राहतो.' (पृ. २९१)

इंदुमती शेवडे यांच्या या प्रतिपादनांतील शब्द थोडेसे वेगळे असले, तरी त्यांतून व्यक्त होणारा आशय 'कळ्यांचे निःश्वास'वर झालेल्या समकालीन चर्चेशी जुळणाराच आहे.



‘त्यांचे कलात्मक मोल खरोखर किती आहे, हा प्रश्न उभा राहतो’ असे म्हणून पुढे या प्रश्नाचे उत्तर देण्याचा जो प्रयत्न केला आहे, त्यामध्ये विभावरींनी केलेले दुखांचे चित्रण “सेफ्रेजेट वृत्तीने केलेले वाटते. त्यांचे दुःख भडभडे आहे. आपल्या दुःखासाठी कोणीतरी जबाबदार असल्यासारखी त्यांची वृत्ती असते. त्यामुळे या चित्रणाला सखोलता येत नाही.” ‘विभावरीबाईंची व्यक्तिचित्रणेही त्यामुळेच भरीव नाहीत.’ ‘अंतःकरणाचे रत्नदीप,’ ‘बाबांचा संसार माझा कसा होणार’ या कथा तर निबंधवजाच आहेत. त्यामुळे त्यांच्या कथांना कथा म्हणण्याऐवजी शब्दचित्रेच किंवा भावचित्रे म्हणणेच अधिक बरोबर वाटते.” असा निष्कर्ष इंदुमति शेवडे यांनी काढला आहे. (पृ. २९२.)

“विभावरीबाईंचे कथा लेखन एकूणच अल्प आहे. त्यातहि कथेच्या ‘तंत्राचे’ विशिष्ट कसब त्या सांभाळित नाहीत किंवा त्यांच्या अनुभवांना कथेचा अंगभूत असा घाट प्राप्त होत नाही. त्यामुळे त्या कथा ‘कथा’ म्हणून विशेष आकर्षक वा उल्लेखनीय ठरत नाहीत. परंतु तरीसुद्धा स्त्रीजीवनविषयक समस्यांची धीटपणे त्यांनी प्रथमच उकल केली, कळकळीने व तडफदारपणे आपले विचार मांडले, म्हणून त्यांच्या कथांना एक विशेष मोल प्राप्त झाले आहे” हे इंदुमति शेवडे यांनी ‘कळ्यांचे निःश्वास’ मधील कथांचे केलेले मूल्यमापन आहे. म्हणजे १९७३ मध्येहि ‘कळ्यांचे निःश्वास’ मधील सामाजिक आशय व त्यामागील लेखिकेची वृत्ति हेच या कथालेखनाचे विशेष म्हणून सांगितले गेले आहेत.

‘कळ्यांचे निःश्वास’ संबंधीचे भूतकालीन वा वर्तमानकालीन हे आकलन जर सत्य मानले, तर या संग्रहाचा आतां फारसा विचार करण्याचे कारण नाही, असेच म्हणावे लागेल. कारण या आकलनानुसार वाचकांच्या मनाची पकड घेणारा एक भूतकालीन कथासंग्रह, एवढेच या संग्रहाचे महत्त्व उरते. ‘ऐतिहासिक मोल’ या कल्पनेचा हा अत्यंत मर्यादित अर्थ आहे. परंतु ‘ऐतिहासिक मोल’ या कल्पनेला याहून अधिक व्यापक अर्थ असतो. भूतकालांतील एखादी महत्त्वाची घटना घेतली, तर ती सुटी-स्वतंत्र नसते. ती घटना भूत-भविष्याच्या संदर्भात घडलेली असते. त्या घटनेमार्गे असणाऱ्या घटनांचा तिच्या उगमार्शी संबंध असतो. म्हणून एका बाजूने तिचा भूतकालाशी संबंध असतो, तर दुसऱ्या बाजूने ती भविष्याला प्रभावित करित असते. भविष्यांतील घटनांच्या निर्मितीशी ती संबंधित होत असते. अशा घटनांचा आपण खऱ्या अर्थाने ऐतिहासिकदृष्ट्या मोलाच्या म्हणत असतो. वाङ्मयेतिहासांतहि आपण कांहीं साहित्यकृतींची केवळ नोंद करतो, तर कांहीं साहित्यकृतींना आपण ऐतिहासिकदृष्ट्या मोलाच्या ठरवितो. (उदा. ‘सोनेरी टोळी’ ही नाथ माधव यांची रचना लोकप्रिय, वेगळी म्हणून वाङ्मयेतिहासांत उल्लेख करण्यासारखी रचना आहे. परंतु विभ्राम बेडेकर यांची ‘रणांगण’ ही ऐतिहासिकदृष्ट्या मोलाची आहे. अशा साहित्यकृतींनी वाङ्मयीन परंपरा घडविण्यांत मोलाची कामगिरी बजावलेली असते. ‘कळ्यांचे निःश्वास’ हा कथासंग्रह अशा ऐतिहासिकदृष्ट्या

**चार : आलोचना**

मोलाचा आहे काय ? या संग्रहासंबंधीच्या भूतकालीन प्रतिक्रियांच्या दडपणाखाली त्याच भूतकालीन दृष्टीने या संग्रहाकडे पाहिले गेले व तेच जुने निष्कर्ष नवनव्या स्वरूपांत मांडले गेले. ही वस्तुस्थिति आहे. हे दडपण थोडे बाजूला केले; या कथांमधून व्यक्त झालेले स्त्रीजीवनासंबंधीचे प्रश्न व शैलीची बाह्य वैशिष्ट्ये यांचा वेगवेगळा विचार करण्या- ऐवजी समग्रतेने या लेखनाचा विचार केला, या कथांची रचना-वैशिष्ट्ये समजून घेतलीं, तरच या संग्रहाचे वाङ्मयीन दृष्ट्या असणारे ऐतिहासिक मोल स्पष्ट होऊं शकेल. या कथांचा असा विचार केला, तर या कथांचे कथा म्हणून असणाऱ्या सामर्थ्यमर्यादांचे नव्याने आकलन होईल एवढेच नव्हे, तर त्यांतील सामाजिक आशयाचे स्वरूपहि नव्याने आकलन होईल. परंतु हे करायचे, तर ज्या वाङ्मयीन पार्श्वभूमीवर हा कथासंग्रह उभा आहे, ती पार्श्वभूमी लक्षांत घ्यायला हवी; आणि दुसऱ्या बाजूने या संग्रहाच्या प्रसिद्धीनंतर मराठी कथेत झालेल्या परिवर्तनाचे भान ठेवायला हवे.

×

×

×

मराठी कथेचा विचार करतांना नियतकालिकांच्या नांवाने त्याचे कालखंड कल्पण्याची प्रथा आहे. त्यानुसार १९२६ ते १९४५ या कालखंडाचा उल्लेख 'यशवंत-किर्लोस्कर' कालखंड असा केला जातो. ना. सी. फडके, वि. स. खांडेकर, य. गो. जोशी, वि. वि. बोकील, इ. लेखकांच्या प्रभावाचा हा काळ. तपशील टाळून या कालखंडाविषयी विधान करायचे, तर असे म्हणता येईल की, हा तंत्रप्रधान कथेचा कालखंड आहे. य. गो. जोशी यांच्यासारखे कथालेखक तंत्राचा जाणीवपूर्वक विचार न करता या काळांत लेखन करित होते असे म्हटले, तरी तो केवळ अपवाद आहे. तंत्रप्रधान कथा लिहिणे हीच या काळांतील प्रभावी प्रवृत्ति आहे. 'शक्य तितक्या परिणामकारक रीतीने आणि शक्य तितक्या कमी पात्रांच्या सहाय्याने सांगितलेली एकच एक गोष्ट म्हणजे लघुकथा' ही ना. सी. फडके यांनी केलेली लघुकथेची व्याख्या याच काळांतील. वाचकाची उत्कंठा व विस्मय जागृत राहिल अशी कथेची रचना हवी; सुरुवात आकर्षक, तर शेवट विस्मयकारक हवा, इ. फडकेप्रणित तंत्रे सांगितलीं गेलीं तीं याच काळांत. फडके यांनी हीं तंत्रे नुसतीं सांगितलीं नाहीत, तर त्यांचा अवलंब करून तंत्रशुद्ध कथेचा एक नमुनाच आपल्या कथेच्या रूपाने सादर केला तो याच काळांत. रचना-दृष्ट्या ही तंत्रप्रधान कथा कथानकप्रधान आहे. दुसऱ्या पद्धतीने बोलायचे, तर हा रंजक कथेचा नमुना आहे. कथेतील अनुभव कोणताहि असला, तरी या कथेचे लक्ष्य रंजन हे आहे. अशा कथेने कधी बोधाचे रूप धारण केले किंवा एखाद्या सामाजिक समस्येचे दर्शन घडविण्याचा आर्ष आणला, तरी ती सारी मूलतः रंजनाचीच सोय आहे. ( उदा. फडके यांच्या कांहीं कथांमधील बोधपरता व सामाजिकता. ) अशा तंत्रप्रधान-रंजक कथेच्या कालखंडांत विभावरी शिरूरकर यांचा 'कळ्यांचे

एप्रिल : १९८०

पांच : आलोचना



निःश्वास' हा संग्रह प्रसिद्ध झाला आहे. म्हणूनच या कथांचा विचार करतांना या तंत्रप्रधान रंजक कथेचा संदर्भ लक्षांत घेणे आवश्यक आहे.

'यशवंत-किलोस्कर' कालखंडांत फडके-खांडेकर इ. लेखकांच्या नांवांचा आपण उल्लेख करित असलों, तरी 'समाधि आणि इतर कथा' हा दिवाकर कृष्ण यांचा कथासंग्रह याच कालखंडांत प्रसिद्ध झाला आहे. (१९२७.) ही गोष्ट दृष्टीआड करण्यासारखी नाही. दिवाकर कृष्ण यांची कथाहि कथानकप्रधानच आहे. ही कथा रेखीव असली, तंत्रदृष्ट्याहि ती निर्दोष वाटत असली, तरी ती मूलतः रंजक नाही. वाचकाच्या मनावर खोल भावनात्मक संस्कार करणारी अशी ती कथा आहे. त्यांच्या कथेंतील अंतर्मुखता, चिंतनशीलता, यांतून या कथेला हे संस्कार करण्याचें सामर्थ्य प्राप्त झालें आहे. भावनात्मक उत्कटता, काव्यात्म शैली, व परिणामकारकता, हे दिवाकर कृष्ण यांच्या कथेचे विशेष आहेत. तथापि त्यांच्या कथेंतील एकसुरीपणा, नायिकांचा हळवेपणा व एक प्रकारचा दुबळेपणा, या त्यांच्या कथेच्या मर्यादाहि लक्षांत घेण्याजोग्या आहेत. दिवाकर कृष्ण यांच्या कथेने 'यशवंत-किलोस्कर' कालखंडांतील कथेला संस्कारित केले आहे हें लक्षांत घेतलें म्हणजे 'कळ्यांचे निःश्वास' चा विचार करतांना हा संदर्भहि महत्त्वाचा ठरणारा आहे.

या शिवाय तिसरा संदर्भ आहे तो लघुनिबंध या वाङ्मयप्रकाराचा. १९२६ मध्ये ना. सी. फडके यांनी 'रत्नाकर' मासिकात लिहिलेल्या गुजगोष्ठीमुळे या नव्या वाङ्मय-प्रकाराचा उदय झाला. कथेप्रमाणेच लघुनिबंधाचेंहि एक तंत्र व त्याचीहि एक विशिष्ट चौकट निश्चित झाली. एखाद्या सामान्य घटना-प्रसंगाच्या निमित्तानें विषयांतराचा आभास निर्माण करित, अनौपचारिक शैलीनें जीवनसत्य सांगणें, हें या लघुनिबंधाचें स्वरूप आहे. हा लघुनिबंध म्हणजे खराखुरा आत्मनिष्ठ अनुभव नसेल, त्याची प्रक्रिया खऱ्या ललित साहित्यकृतीहून वैचारिक निबंधालाच जवळची असेल, परंतु या लघुनिबंधा-मुळे विचार मांडण्याच्या एका नव्या पद्धतीचा उदय झाला. 'कळ्यांचे निःश्वास' चा विचार करित असतांना, लघुनिबंधाचें हें स्वरूप, त्याची रचनावैशिष्ट्ये व त्याची शैली याचे संदर्भहि लक्षांत ठेवणे आवश्यक आहे.

फडके यांची तंत्रशुद्ध रंजक कथा, दिवाकर कृष्ण यांची अंतर्मुख वृत्तीची भावनोत्कट कथा आणि लघुनिबंध, यांच्या संदर्भांत 'कळ्यांचे निःश्वास'मधील कथा पाहिली, तर या सर्वांचे संदर्भ घेऊन स्वतःचें वैशिष्ट्य प्रकट करण्याचें या कथेचें सामर्थ्य लक्षांत येतें. कथानकप्रधान असणें हें फडके यांच्या तंत्रशुद्ध कथेचें महत्त्वाचें वैशिष्ट्य आहे. दिवाकर कृष्ण यांची कथाहि कथानकप्रधानच आहे. साहजिकच या कथांमध्ये घटनांना प्राधान्य आहे. या पार्श्वभूमीवर, 'कळ्यांचे निःश्वास'मधील कथा या घटनाप्राधान्यापासून कमी-अधिक प्रमाणांत मुक्त आहेत. हेच त्यांचें रचनादृष्ट्या महत्त्वाचें वैशिष्ट्य ठरते.

**सहा : आलोचना**



‘कळ्यांचे निःश्वास’मधील कथांची रचना घटनांच्या गुंफणीला प्राधान्य देत नाही, तर नायिकांच्या मनांतील विचार-भावनांना प्राधान्य देते. परंतु असे करित असतांना ती व्यक्तिदर्शनात्मकहि होत नाही. व्यक्तिदर्शनात्मक व प्रसंगात्मक या फडके यांनी लघुकथांच्या ज्या दोन जाती ढोबळमानाने सांगितल्या आहेत,<sup>७</sup> त्यांतील कोणत्याच जातीत या कथा बसत नाहीत. या कथा प्रसंगदर्शनहि घडवीत नाहीत वा नायिकांची व्यक्तिरेखाहि रेखीवपणे उभी करित नाहीत. विशिष्ट प्रसंगांच्या निमित्ताने निर्माण होणारी नायिकांची मानसिक अवस्था मात्र या कथांतून व्यक्त होते. हे विशिष्ट प्रसंग म्हणजे नायिकांच्या विवाहाच्या संदर्भात निर्माण होणाऱ्या समस्या-हे आहेत. उदा. ‘त्याग’ ही कथा पाहा. कुटुंबाची जबाबदारी शिरावर असणाऱ्या नायिकेला एक स्थळ सांगून येते. वडील तिला त्यासंबंधी विचार करायला सांगतात. परंतु आपल्या विवाहानंतर आई-वडिलांसमोर केवढी विवंचना निर्माण होईल, याची त्यांच्याच संवादांतून कल्पना आल्याने नायिका लग्न करण्याच्या कल्पनेला नकार देते. हे या कथेचे स्थूल कथानक. हे कथानक पाहिले, तर या कथेत रूढ अर्थाने कांहीं घडत नाही असेच म्हणायला हवे. तंत्रशुद्ध कथेच्या दृष्टीने हे कथानकच नव्हे. परंतु या निमित्तमात्र असणाऱ्या घटनांमधूनच ही कथा साकार होते. कारण ही कथा केवळ घटनांवर आधारलीच जात नाही. ‘बागेतून वाहणाऱ्या पाटाच्या कडेला मी बसले होते.’ या वाक्याने सुरु होणाऱ्या या कथेच्या पूर्वार्धात नायिकेच्या कुटुंबाचा परिचय होतो. छोट्या छोट्या घरगुती प्रसंगातून मुलीकडे पाहणाऱ्या पारंपरिक दृष्टिकोन व्यक्त होतो. आणि या दृष्टिकोनाची जाणीव झाल्याने नायिकेच्या मनांत उमटणाऱ्या प्रतिक्रियांची एक संघटना निर्माण होते. या पार्श्वभूमीवर उत्तरार्धात वर सांगितलेली मूळ घटना व तिच्या अनुषंगाने निर्माण झालेल्या प्रतिक्रिया येतात. घटनांवर लक्ष केंद्रित करून कथारचना करायची तर, ‘पुष्कळ विचार करून माझा विचार कायम ठरला आहे. इतक्यांत लग्न करायचं नाही.’ या नायिकेच्या उत्तरानेच ही कथा पूर्ण होऊ शकली असती. तंत्रशुद्ध कथेच्या सूत्रानुसार ते योग्यहि झाले असते. परंतु इथे ही कथा संपत नाही. नायिकेच्या या निर्णयानंतर तिच्या मनांत जे विचारतरंग उठतात ते सांगून ‘परमेश्वरा ! स्वार्थत्यागाचे हे समाधान पुढे असेच कायम टिकेल ना?’ अशा प्रश्नाने ही कथा पूर्ण होते. म्हणजे एका प्रसंगाच्या (situation) निमित्ताने नायिकेच्या मनोऽवस्थेचे दर्शन घडवणे हाच या कथेचा उद्देश आहे. ‘अंतःकरणाचे रत्नदीप,’ ‘ताई हेच बरे सुखाचे संसार,’ ‘बाबांचा संसार माझा कसा होणार?’ या कथा पाहिल्या तर तेथेहि हाच अनुभव येण्यासारखा आहे. ‘कळ्यांचे निःश्वास’मधील कथा वाचीत असतांना येणारा हा अनुभव म्हणजे ‘कथानक’ (plot) या कल्पनेत झालेल्या बदलाचा अनुभव आहे. घटनांच्या मांडणीतून कथेचे कथानक सिद्ध करण्यापेक्षा हा वेगळा प्रयत्न आहे.

वर उल्लेखिलेल्या कथांमध्ये घटना निमित्तमात्र आहेत. परंतु ज्या कथांमध्ये घटनावैपुल्य आहे व वरवर पाहातां जिथे घटनांच्या मांडणीतूनच कथा सिद्ध झाली आहे, अशा कथांमध्येहि मानसिक अवस्थांना प्राधान्य देण्याची विभावरीबाईंची प्रवृत्ति जाणवण्यासारखी आहे. 'प्रेम हे विष का अमृत,' 'रिकाभ्या भांड्याचे निनाद' या अशा घटनांच्या रचनेवर आधारलेल्या कथा आहेत. परंतु या कथांमध्येहि घटनांतून उलगडणाऱ्या कथानकापेक्षां त्या कथांतील मनोविश्लेषणच आपले लक्ष वेधून घेतें. (हें घडतें याचें कारण येथें येणारें मनोविश्लेषण हें कथेंत घडणाऱ्या घटनांचा आधार झालें आहे.) 'प्रेम हें विष का अमृत' या कथेंत लेखिकेनें 'प्रेमविकासाच्या अनेक पायऱ्या मोठ्या सूक्ष्म निरीक्षणानें दाखविल्या आहेत' असें श्रीधर व्यंकटेश केतकर यांनीं जें म्हटलें आहे त्याचा अर्थ हाच आहे. विभावरीबाईंच्या कथारचनेचें हें स्वरूप लक्षांत घेतलें म्हणजे बाह्य घटनांपेक्षा त्या घटनांच्यामागे, त्याला प्रेरक असणारें वा त्याला प्रतिसाद देणारें मानवी मन, छोट्या छोट्या प्रसंगांतून घडणाऱ्या संस्कारामुळे त्याची होणारी घडण, बाह्यमन; अंतर्मन, यांत होणारे संघर्ष, आंतरिक इच्छा व विवेक यांच्यामध्ये निर्माण होणारे ताण-तणाव यांमध्ये विभावरीबाईंचें मन अधिक रमतें, हें स्पष्टपणें जाणवतें. 'कळ्यांचे निःश्वास'मधील कथांतून जाणवणारी ही वृत्ति हें या कथांचें एक महत्त्वाचें वैशिष्ट्य ठरतें.

या कथांचें हें वैशिष्ट्य 'कळ्यांचें निःश्वास' हा संग्रह प्रसिद्ध झाला त्या काळांतहि नोंदवले गेले होते. विभावरीबाईंच्या लेखनांत 'मनोविश्लेषण इतक्या हळुवारपणें केलेलें कीं, त्यांतील प्रत्येक नायिका आपल्या भाव-भावना, आशा-इच्छा, आकांक्षा, इतकेंच काय, अंतर्दामीचें गुपित सांगत आहेत असें वाटतें.' किंवा 'या पुस्तकांत स्त्रियांच्या हृदयावर प्रकाश पाडण्याचा प्रयत्न केला आहे आणि तो बराच साधलाहि आहे.' या तत्कालीन अभिप्रायांतून मानवी मनाला प्राधान्य देण्याचें विभावरीबाईंचें वैशिष्ट्य प्रकट होत आहे. परंतु या अभिप्रायांतून हा विशेष केवळ आशयाचें वैशिष्ट्य म्हणून नोंदवला आहे. या वैशिष्ट्याचें वाङ्मयीन महत्त्व काय आणि या प्रवृत्तीमुळे मराठी कथारचनेचें स्वरूप कसे बदलतें, हें तेंव्हां स्पष्टपणें जाणवलेलें दिसत नाहीं. परंतु आज या कथालेखनाकडे पाहातांना त्याचें महत्त्व जाणवूं लागतें. विभावरीबाईंचें कथालेखन तंत्रप्रधान कथेपेक्षां रचनादृष्ट्या वेगळें झाल्याचें जाणवूं लागतें. 'कथानक' या संकल्पनेतच त्यामुळे कांहीं बदल झाला आहे हें दिसूं लागतें. आणि म्हणून मानवी मनाला प्राधान्य देण्याची ही वृत्ति हें केवळ आशयाचें वैशिष्ट्य राहात नाहीं. पुढील काळांत 'नव-कथा' म्हणून ज्या कथेचा आपण उल्लेख करतो, त्या कथेमध्ये घटनेपेक्षां मानवी मनाला प्राधान्य दिसतें. मनांतील विचारांचे उलट-सुलट प्रवाह, एखाद्या घटनेंतून निर्माण होणारी मनोऽवस्था, यांना नव-कथेंत अनेकदां महत्त्व प्राप्त होतें. नव्हे, त्या नव-कथेचा अनुभव-विषय होतात. अबोध मनांतील विकार, स्वतःच्या मनाची स्वतःच करीत असलेली

भाठ : आलोचना



फसवणूक, या सर्वांचें दर्शन नव-कथेंत घडतें. 'कळ्यांचे निःश्वास' मधील कथा लिहिल्या गेल्या तेव्हां नव-कथेचा उदय बराच दूर होता. परंतु या कथांच्या रूपानें भविष्यांतील नव-कथेच्या कांहीं खुणा मराठी कथा-विश्वांत उमटल्या होत्या. हें या कथांचें खरें वाङ्मयीन दृष्ट्या ऐतिहासिक महत्त्व आहे.

'कळ्यांचे निःश्वास' मधून प्रकट होणारें हें वैशिष्ट्य अपवादात्मक स्वरूपांत वा नकळत प्रकट झालें असतें, तर या वैशिष्ट्याच्या नोंदीला ऐतिहासिक दृष्ट्या फारसें महत्त्व राहिले नसतें. मराठी कथेच्याच इतिहासांतील असें एक उदाहरण येथें नमूद करण्यासारखें आहे. १९२३ मध्ये प्रसिद्ध झालेली गो. गं. लिमये यांची 'मेकॅनो' ही कथा हें एक असें उदाहरण आहे. आशय, रचना, भाषा, या सर्व दृष्टींनी 'मेकॅनो' ही कथा नव-कथेशीं नातें सांगणारी कथा आहे. परंतु गो. गं. लिमये यांचें एकूण कथालेखन पाहातां ती त्यांनीं जाणीवपूर्वक लिहिली असें म्हणतां येत नाहीं. तशा प्रकारची त्यांची ती एकमेव कथा आहे. साहजिकच ती केवळ एक अपवादात्मक कथा ठरते. म्हणून लिमये यांची एक वैशिष्ट्यपूर्ण कथा अशी नोंद करून थांबतां येतें. परंतु 'कळ्यांचे निःश्वास' च्या संदर्भांत असें म्हणतां येत नाहीं. 'नायक, नायिका आणि खलपुरुष इत्यादिकांनी बनलेल्या आपल्या वाङ्मयाच्या जगांत दोनच तऱ्हा प्रामुख्याने दिसतात. देव, नाही तर दानव, मानव नाहीच कुठे.....मानवाच्या मनात चाललेली बरी वाईट आंदोलने वर्णन करणं गैर होईल काय ?' ' अशा शब्दांत आपल्या लेखनाचें समर्थन करणाऱ्या विभावरीबाई हें सर्व जाणीवपूर्वक करीत आहेत, असेंच म्हणावें लागतें. 'निर्मितीचें वेड लागलेल्या लेखकानं तंत्राची कृत्रिमता का जुमानायची ? .....कादंबरी, नाटक, लघुकथा, कहाणी, काव्य, नाट्यछटा हे, आणखी असलेच काही प्रकार, त्यांची तंत्रे, सगळे अंतरंगाचे उमाळे त्याच तंत्राच्या चौकटीत बसलेच पाहिजेत का ?' '२ असें विचारणाऱ्या विभावरीबाई तंत्रप्राधान्यतेच्या काळांत तंत्राची चौकट मोडण्याचा जाणीवपूर्वक प्रयत्न करीत आहेत, हें मान्य करावें लागतें. आपल्या कथालेखनांतून सातत्याने व जाणीवपूर्वक असा प्रयत्न केल्यामुळें विभावरीबाईंच्या 'कळ्यांचे निःश्वास' मधील कथा मराठी कथेच्या विकासक्रमांतील महत्त्वाचा टप्पा ठरतात. हें त्यांचें ऐतिहासिक मोल आहे.

( अपूर्ण )

- 
१. 'विभावरीचे टीकाकार' पृ. ७. २. कित्ता पृ. ४८. ३. कित्ता पृ. ७३. ४. कित्ता पृ. ६५. ५. कित्ता पृ. ७६. ६. प्रतिभासाधन पृ. २०७. ७. कित्ता पृ. २०९. ८. विभावरीचे टीकाकार पृ. ९. कित्ता पृ. ६५-६६. १०. कित्ता पृ. ८२. ११. कित्ता पृ. १३९. १२. कित्ता पृ. १४०.



**रापण :** मराठी भाषेतील कांहीं अत्यंत मोजक्या चित्रकारांचेच अनुभव प्रकाशित झालेले आहेत. ते आत्मचरित्रात्मक नव्हेत. तेव्हां सलग प्र. अ. धोंड आत्मचरित्र लिहिणारे प्रा. प्रल्हाद अ. धोंड हे तसे पहिलेच कलावंत. 'दृश्यकलांचे विश्व अशा रीतीने साकार करायचं असेल, तर त्यासाठी योग्य व्यक्ती तुम्हीच आहांत' असे त्यांना प्रा. कदमहि सांगतात. ह्यांतील प्रेमापोटीची अतिशयोक्ति गृहित धरली, तरी धोंडांचा अधिकार असे लिहण्याचा आहे हे निश्चित. धोंडांच्या ह्या आत्मकथनांत त्यांचे वैयक्तिक जीवन व सर जे. जे. स्कूल ऑफ आर्ट ह्या संस्थेचे, त्यांतील विविध व्यक्तींचे व त्या कालांतील कलाप्रवाहांचे जीवन ह्यांची सहज सरळ गुंफण झाली आहे. तेव्हां समीक्षणांत त्यांचा वेगवेगळा विचार करणे थोडेफार अन्यायाचे ठरले, तरी दृश्यकलेच्या जगांतील एका अर्थी पहिले पुस्तक असल्याने तसे करायचे इथे योजिले आहे.

१

प्रा. धोंडांच्या पुस्तकांतील अनेक घटना त्यांच्या तोंडून ऐकण्याचा योग मला बऱ्याच वेळां आला आहे. त्यामुळे प्रा. संभाजी कदम ज्या 'टीचर्स रूम'मधील गप्पांचा उल्लेख करतात त्या ऐकल्यानंतर ह्या आत्मचरित्राविषयी कुणाच्याहि अपेक्षा वाढण्यासारख्या आहेत. कारण धोंडांच्या भाषेतला रांगडेपणा, प्रसंगी सहजपणे येऊन जाणाऱ्या मालवणी म्हणी, (व शिव्याहि) आणि त्यांच्यामधले जाणवणारे विलक्षण नाट्य, जीवनांतल्या विसंगतींवर टिपणी करतांना अत्यंत नेमक्या शब्दांत त्यांतील उदात्तेची नोंद घेणारे त्यांचे सामर्थ्य, हे सारे विलक्षण जाणवून ते अनुभव भारून टाकणारे असते. प्रसंगी पुनरुक्ति असली, तरी ती कंटाळवाणी नसते. दुर्दैवाने ह्या पुस्तकांत लिखित स्वरूपांत ह्याला फांटा दिलेला दिसतो. कित्येक ठिकाणी वाचतांना जाणवते की, धोंड आपल्या मनाची वेळोवेळींची अवस्था अत्यंत प्रभावीपणाने सांगण्याबाबत पुस्तकांत शैलीच्या बंधनाने असेल, संपादित आवृत्ति असल्याने प्रा. कदमांची सफाई त्यास कारण असू शकेल किंवा पुनः सांगतांना धोंडांच्या सांगण्यांतील उत्स्फूर्त आविष्कार नष्ट झाला असेल आणि कृत्रिमता आली असेल, परंतु कथनांतील रंग, व धुंदी यांना मर्यादा पडल्या आहेत. असे असूनहि त्यांनी काढलेले हे 'स्वचित्र' (Self Portrait) जिवंत व सुंदर झाले आहे. व्यक्तीचे अत्यंत स्पष्ट व कमीत कमी शब्दांत दर्शन घडवणे हे धोंडांचे वैशिष्ट्य आहे. ज्या दोन तीन लेखांचा उल्लेख कदमांनी केला आहे व जी. एं. नाहि जें लेखन भावलें तें लेखन ह्या पुस्तकाचा एक भाग आहे. कथनाच्या ओघांत त्यांना योग्य स्थानी बसविण्याचे काम श्री. कदमांनी केले आहे.

सॉलोमन म्हणजे धोंडांचे आदरस्थान. त्यामुळे त्यांच्याविषयीच्या आठवणी अत्यंत हृद्य आहेत. सहज गव्हर्नरच्या पत्नीबरोबर नाचतांना सॉलोमन सुचवतात काय आणि

**दहा : आलोचना**

कॅ. सॉलोमन् ( रॉयल अॅकॅडमीचा सुवर्णपदक विजेता ) जे. जे. स्कूलचा डीन होतो. काय, सारें परीकथेसारखें. परीकथेच्या नायकासारखेंच त्याचें उर्वरित जीवन गेलें. मिस हॅडरसनसारखी नायिकाहि होती. हॅडरसन व सॉलोमन् ह्यांच्या नात्यांतला नाजुक बंध धुक्याच्या पडद्यासारख्या अस्पष्ट. पण तो रेखीव शब्दांमधून धोंडांनी रंगविला आहे. परंतु ' सॉलोमनसाहेबांच्या 'विषयींच्या आदरामुळें ह्याविषयावर त्यांना स्पष्ट लिहितां आलें नसावें असें दिसतें.

वैयक्तिक दृष्ट्या हेव्यादाव्यामुळें सर टॉमसन जे. जे. स्कूल बंद करायची केलेली सूचना व त्यामुळें उठलेलें वादळ, त्यावेळीं सॉलोमन्चे विचारवंतांशीं असलेले संबंध, सेठना, जयकर, वकील, यांसारख्यांशीं असलेली मैत्री व त्यानंतर संबंध मुंबई जागी करण्यांसाठीं विद्यार्थ्यांनीं केलेले प्रयत्न, ह्यांचें अत्यंत स्पष्ट चित्र धोंडांच्या शब्दांतून समोर उभें राहातें. प्रत्येक माणूस एकाच ध्येयासाठीं झटतांना, पैसा, वेळ, भ्रम कुठेंहि कमी पडला नाही आणि दुर्लभ योजक सॉलोमन मार्गें उभे होते. आणि ह्याहिकाळांत सॉलोमनचें मनाचें औदार्य कसें होतें ह्याची धोंडांनीं सांगितलेली आठवण विलक्षण बोलकी आहे. शेवटीं बक्षिस समारंभाला आलेल्या गव्हर्नर साहेबांनीं ' जे. जे. स्कूलला धक्का लावणार नाही ' असें सांगितल्यावर सॉलोमनसाहेबांच्या चेहऱ्यावर एक उत्कट तृप्त हास्य चमकलें. ' इतके उत्कट हास्य मी त्यांच्या चेहऱ्यावर पूर्वी कधी पाहिले नव्हते ' असें धोंड लिहितात. हें वाचतांना वसा गरम होऊन डोळे ओलावतात. इतके आपण त्यांच्याशीं एक होऊन जातो. धोंडांबरोबर आपण 'औटडोअर'ला सॉलोमन बरोबर आग्र्याला, ताजमहाल, फत्तेपुरशिक्री, उदेपूर, येथें जाऊन येतो आणि सॉलोमनच्या काव्यात्म वृत्तीशीं आपला परिचय होतो, त्याच्या कलेशीं परिचय होतो. अर्थात् ' घोड्याच्या [ युवर हॉर्सिस मेक डर्टी नाईज् ! इ. इ. ] व ' गाडी ' च्या [ आय् अॅम् वेटिंग... द ट्रेन मस्ट कम बाय धिस् टाइम्, ] आठवणींतून त्यांच्यातील ' इंग्रज ' दिसतो. धोंडांना सॉलोमन् गेल्याची वार्ताहि मिळाली ती बॉम्बे आर्टस् सोसायटीच्या अमृतमहोत्सवी प्रसंगानिमित्तानें व्यासपीठावर जातांना ! [ ही बातमी कुणी सांगितली हें बुद्ध्या त्यांनीं सांगितलेलें नाही. ] हाहि नाट्यमय योगच ! सॉलोमनांप्रमाणें त्यांनीं इतर अनेक स्नेह्यासोबत्यांचीं व्यक्तिचित्रें रेखाटलीं आहेत. आणि तीं रेखाटतां रेखाटतां त्यांच्या कलाविषयक मर्यादा व सामर्थ्य यांचें व इतर गुणावगुणांचें दर्शन ते करीत असतात. अशा प्रकारें त्यांनीं घडवलेलीं, मनावर ठसणारीं कांहीं दर्शनें:

भोसुले मास्तर : त्या काळामध्ये भोसुले मास्तर ही एकच व्यक्ति अशी होती कीं कला-विचारांत व चित्राच्या तंत्रमंत्राच्या दृष्टीनें ती काळाच्या पुढें तीस वर्षे होती. त्यांची रंग-योजना व तंत्र विषयाला साजेसें असून त्यांत एक गोडवा असे. आपणास जाणवतें तसें रंगवण्याचा त्यांचा स्वभावच होता. आणि सॉलोमन्चें वाक्य : ' आफ्टर ऑल् ही इज



अन् आर्टिस्ट !' हें एकूण भोसुले मास्तरांचें चित्र पुरें करून जातें. चिमुलकर मास्तरः 'भारतीय पद्धतीत मात्र त्यांनी खास चिमुलकर शैली निर्माण केली.' सलादार दाली-सारख्या अतिवास्तववादी कलावंतांची भयानक स्वप्नसृष्टि चिमुलकरांच्या चित्रांतहि वेगळ्या पद्धतीनें येऊन गेली, आणि शेवटीं आंतडी पिळवटून टाकणारं चिमुलकरांचें अबोल वेडेपण. पेडणेकर मास्तर व फर्नांडीस मास्तर यांचीं व्यक्तिचित्रें त्यांच्या लकबी संवर्षांसकट धोंडांनीं नजरेसमोर उभीं केलीं आहेत. पेडणेकर मास्तरांच्या एकाकीपणांतील कारुण्यहि खोलवर जाणवेल असें धोंडांनीं दर्शविलें आहे. त्रिंदाद मास्तरांची व त्यांची योगायोगानें भेट झाली आणि त्यांची शेवटपर्यंत असलेली विनोदी वृत्ति लक्षांत राहिली. 'हाव लंगडो झालो रे' हें ऑपरेशननंतर त्यांनीं म्हटलेलें वाक्य, तर दोन्ही पाय कापल्यावर 'माजो कसो गणपती झालो' हें वाक्य. कॉटवर बसून शेवटीं कांटेरी मुगुटाचा रंगवलेला खिस्त ! व ही सारी अवस्था पाहतांना व्यथित झालेले चाहते. धोंडांच्या पुस्तकांतला हा भाग वाचतांना मनाला यातना होणार नाहींत असा वाचक सांपडणें कठीण. चुडेकर मास्तर, तळवडेकर मास्तर, यांचें भांडण धोंडांनीं अलिप्तपणें वर्णिलें आहे. चुडेकर मास्तरांच्या आध्यात्मिक (रंगाविषयींच्या) व्याख्यानाची किंचित् चेष्टा करीत असतांनाहि 'स्वभावानें प्रेमळ, विद्यार्थ्यांविषयीं तळमळ बाळगणारा' असे 'आदरणीय शिक्षक' चुडेकर होते ह्याची नोंद धोंड करतात. 'प्रकाशासंबंधी मास्तर जे बोलत तेच इंप्रेशनिस्ट वेगळ्या भाषेत बोलतात.' ही अत्यंत आदराची भाषाहि धोंड वापरतात. अहिवासी मास्तरः धोंडांनीं त्यांचें संस्कृतचें ज्ञान, ब्रजभाषेवरील व भारतीय शैलीवरील त्यांचें प्रभुत्व, हें सांगतांना याबाबत अतिरेकाबद्दल त्यांची चेष्टाहि केली आहे. अशा अनेक घटना व माणसें धोंडांच्या आत्मकथनांत आहेत. वडकेबाईंविषयीं त्यांनीं लिहिलें आहे, तें अत्यंत संयत व 'टचिंग' आहे. गडी-माणसांविषयींहि कृतज्ञतेनें आणि इरसालपणेंहि लिहिलें आहे. अशा अनेक घटना व माणसें धोंडांच्या या आत्मचरित्रांत आहेत. परंतु अनेकांविषयीं त्यांनीं जाणीवपूर्वक लिहिण्याचें टाळलें आहे. उदा. कदम, सडवेलकर, यांच्याविषयीं लिहूनहि सोलापूरकर इत्यादींविषयीं लिहिलेलें नाहीं. जे. जे. शाळेंतील फक्त fine arts च्या प्राध्यापकांविषयीं लिहिलें, applied मधील किंवा टायरेक्टरच्या ऑफिसांतील कुणाविषयींहि लिहिलें नाहीं. जितक्या आत्मीयतेनें त्यांनीं कलावंतस्नेह्यांविषयीं लिहिलें, तसें नाथ पैसारख्या स्नेह्यावरतीं लिहितां आलें असतें. पण तें टाळलेलें आहे. चित्रकलेविषयीं अत्यंत निश्चितपणें जाणीवपूर्वक, अभ्यासपूर्वक लिहिलें, मतप्रदर्शन केलें, तसें इतर दृश्यकलांतील कलाकारांसंबंधीं कांहीं लिहिलें नाहीं. नाना करमरकर व रा. ब. म्हात्रे ह्यांच्या छत्रपति शिवाजी-महाराजांच्या पुतळ्याच्या निमित्तानें आलेल्या आठवणी केवळ अपवाद आहेत. दादा आडारकर ह्या व्यक्तीविषयीं वेगळा उल्लेख करायची गरज आहे. कारण ह्या संपूर्ण आत्मकथेमध्ये जे. जे. स्कूल व पर्यायानें महाराष्ट्रांतील चित्रकला यांच्या अनुषंगानें

बारा : आलोचना



व्यक्त होणाऱ्या घोंडांच्या ह्या जीवनपर चित्रपटांतील एकाप्रकारे व्हिलनचे काम आडारकरांनीं केले आहे असें घोंडांच्या निवेदनावरून दिसते. ते घोंडांच्या गांवाकडले त्यांचे स्नेही. ह्यांना घोंडांविषयी जिन्हाळा. परंतु त्यांच्या वैयक्तिक आकांक्षेच्या दृष्टीने साऱ्या अडसरांपैकी मोठा अडसर घोंड. हे सारे नात्याचे नाजुक विचित्र जाळे. त्यांतली गुंतागुंत अस्पष्टपणे रेखाटित, तात्पर्यादाखल एक वाक्य घोंड लिहितात: 'ही वॉज हेल्पलेसली ए फ्रेंड ऑफ् माईन्.' इतके छोटेंसे पण अप्रतिम भाष्य क्वचित्च वाचावयास मिळते. तसेच प्रतिष्ठेच्या कल्पना बदलत जाणाऱ्या आडारकरांचे वागणे फुग्यासाठी रडणाऱ्या व दुसरा अधिक सुंदर पाहिल्यावर आधींचा टाकून दुसऱ्यासाठी हट्ट धरणाऱ्या मुलासारखे कसे होते याचे चित्रण घोंडांनीं सुरेख केले आहे. " He wants to be a professor having nothing to profess " असेहि घोंड त्यांच्याबद्दल लिहितात. ह्या व्यक्तिरेखनांतून घोंडांचे सूक्ष्म निरीक्षण, कमी शब्दांत व्यक्तीचे वैशिष्ट्य रेखाटण्याचे कौशल्य, गुणांविषयींचा योग्यतो आदर दाखवित दोषांचे नेमके दर्शन घडवण्याची त्यांची ताकद लक्षांत येते. घोंडांनीं केवळ व्यक्तिचित्रणाचे लेखन केले असते, तरी ते अजोड ठरले असते.

२

मराठी वाङ्मयांतील अनेक लेखकांनीं चित्रकला वास्तुकला, शिल्पकला, इत्यादि दृश्यकलेच्या संदर्भात लेखन केले आहे. कांहीं प्रदर्शनांच्या पत्रिकांतून, कै. धुरंधरांसारख्यांच्या कांहीं आठवणींतून, प्रसंगोपात्त लिहिलेल्या लेखांतून ह्या विषयांच्या आलेखाचे कांहीं भाग हातीं येतात. परंतु आत्मचरित्रात्मक लेखनांतून मराठीत हे सारे प्रथमच येत आहे.

जे. जे. स्कूलचा विचार करतांना आज जे. जे. स्कूलमध्ये जे दिसते आहे त्यापैकी फक्त पेंटिंगमधल्या विशेषांविषयीं घोंड अवर्जून लिहितात. हेहि लक्षांत ठेवण्याजोगे आहे. जे. जे. च्या इतिहासांत 'डीन' म्हणून आलेल्या सॉलोमन्, जेराड, अडूरकर, गोंधळेकर व स्वतः घोंड ह्यांच्या कार्यांचे मूल्यमापन, व त्यांची देणगी, ह्याविषयीं लिहितांना घोंडांची वैयक्तिक मते स्पष्ट दिसतात.

भारतीय शैलीचे पुनरुज्जीवन केले सॉलोमननीं. याविषयीं घोंडांनीं अत्यंत कौतुकाने लिहिले आहे. सॉलोमनानीं काढलेली चित्रे, त्यांनीं शिक्षणपद्धतीला व शिक्षणक्रमाला दिलेले शिस्तशीर रूप, कॉपोझिशन व पोर्ट्रेट पेंटिंग विषयांच्या सांगोपांग अभ्यासाची केलेली व्यवस्था, आर्किटेक्चर व कमर्शियल आर्ट हे विभाग सुरू करणे; यावरून सॉलोमनच्या दृष्टेपणाची साक्ष पटते. पुढील डीनची सॉलोमनशी तुलना करित असल्यामुळे सॉलोमननंतर कुठल्याहि डीनविषयीं मुक्तप्रशंसा घोंडांच्या तोंडून येत नाही.

जेराड यांनीं आधुनिक दृष्टीने चित्रे काढणाऱ्यांस उत्तेजन दिले. अमृता शेरगिलला सुवर्णपदक देण्यांत त्यांचा भाग होता. हे मान्य करूनहि जेराडने आधुनिक चित्रकला

अन् आर्टिस्ट !' हें एकूण भोसुले मास्तरांचें चित्र पुरें करून जातें. चिमुलकर मास्तरः 'भारतीय पद्धतीत मात्र त्यांनी खास चिमुलकर शैली निर्माण केली.' सलादार दाली-सारख्या अतिवास्तववादी कलावंतांची भयानक स्वप्नसृष्टि चिमुलकरांच्या चित्रांतहि वेगळ्या पद्धतीनें येऊन गेली, आणि शेवटीं आंतडी पिळवटून टाकणारं चिमुलकरांचें अत्रोल वेडेपण. पेडणेकर मास्तर व फर्नांडीस मास्तर यांची व्यक्तिचित्रें त्यांच्या लकबी संवयींसकट धोंडांनीं नजरेसमोर उभीं केलीं आहेत. पेडणेकर मास्तरांच्या एकाकीपणांतील कारुण्यहि खोलवर जाणवेल असें धोंडांनीं दर्शविलें आहे. त्रिंदाद मास्तरांची व त्यांची योगायोगानें भेट झाली आणि त्यांची शेवटपर्यंत असलेली विनोदी वृत्ति लक्षांत राहिली. 'हाव लंगडो झालो रे' हें ऑपरेशननंतर त्यांनीं म्हटलेलें वाक्य, तर दोन्ही पाय कापल्यावर 'माजो कसो गणपती झालो' हें वाक्य. कोंटवर बसून शेवटीं कांटेरी मुगुटाचा रंगवलेला खिस्त ! व ही सारी अवस्था पाहतांना व्यथित झालेले चाहते. धोंडांच्या पुस्तकांतला हा भाग वाचतांना मनाला यातना होणार नाहींत असा वाचक सांपडणें कठीण. चुडेकर मास्तर, तळवडेकर मास्तर, यांचें भांडण धोंडांनीं अलिप्तपणें वर्णिलें आहे. चुडेकर मास्तरांच्या आध्यात्मिक (रंगाविषयींच्या) व्याख्यानाची किंचित् चेष्टा करीत असतांनाहि 'स्वभावानें प्रेमळ, विद्यार्थ्यांविषयीं तळमळ बाळगणारा' असे 'आदरणीय शिक्षक' चुडेकर होते ह्याची नोंद धोंड करतात. 'प्रकाशासंबंधी मास्तर जे बोलत तेच इंप्रेशनिस्ट वेगळ्या भाषेत बोलतात.' ही अत्यंत आदराची भाषाहि धोंड वापरतात. अहिवासी मास्तरः धोंडांनीं त्यांचें संस्कृतचें ज्ञान, व्रजभाषेवरील व भारतीय शैलीवरील त्यांचें प्रभुत्व, हें सांगतांना यात्राव्रत अतिरेका-बद्दल त्यांची चेष्टाहि केली आहे. अशा अनेक घटना व माणसें धोंडांच्या आत्मकथनांत आहेत. वडकेबाईंविषयीं त्यांनीं लिहिलें आहे, तें अत्यंत संयत व 'टचिंग' आहे. गडी-माणसांविषयींहि कृतज्ञतेनें आणि इरसालपणेंहि लिहिलें आहे. अशा अनेक घटना व माणसें धोंडांच्या या आत्मचरित्रांत आहेत. परंतु अनेकांविषयीं त्यांनीं जाणीवपूर्वक लिहिण्याचें टाळलें आहे. उदा. कदम, सडवेलकर, यांच्याविषयीं लिहूनहि सोलापूरकर इत्यादींविषयीं लिहिलेलें नाहीं. जे. जे. शाळेंतील फक्त fine arts च्या प्राध्यापकांविषयीं लिहिलें, applied मधील किंवा टायरेक्टरच्या ऑफिसांतील कुणाविषयींहि लिहिलें नाहीं. जितक्या आत्मीयतेनें त्यांनीं कलावंतस्नेह्यांविषयीं लिहिलें, तसें नाथ पैसारख्या स्नेह्या-वरतीं लिहितां आलें असतें. पण तें टाळलेलें आहे. चित्रकलेविषयीं अत्यंत निश्चितपणें जाणीवपूर्वक, अभ्यासपूर्वक लिहिलें, मतप्रदर्शन केलें, तसें इतर दृश्यकलांतील कलाकारां-संबंधीं कांहीं लिहिलें नाहीं. नाना करमरकर व रा. ब. म्हात्रे ह्यांच्या छत्रपति शिवाजी-महाराजांच्या पुतळ्याच्या निमित्तानें आलेल्या आठवणी केवळ अपवाद आहेत. दादा आडारकर ह्या व्यक्तीविषयीं वेगळा उल्लेख करायची गरज आहे. कारण ह्या संपूर्ण आत्मकथेमध्ये जे. जे. स्कूल व पर्यायानें महाराष्ट्रांतील चित्रकला यांच्या अनुषंगानें

बारा : आलोचना



व्यक्त होणाऱ्या धोंडांच्या ह्या जीवनपर चित्रपटांतील एकाप्रकारे व्हिलनचे काम आडारकरांनीं केले आहे असें धोंडांच्या निवेदनावरून दिसते. ते धोंडांच्या गांवाकडले त्यांचे स्नेही. ह्यांना धोंडांविषयीं जिव्हाळा. परंतु त्यांच्या वैयक्तिक आकांक्षेच्या दृष्टीने साऱ्या अडसरांपैकीं मोठा अडसर धोंड. हें सारें नात्याचें नाजुक विचित्र जाळें. त्यांतली गुंतागुंत अस्पष्टपणें रेखाटित, तात्पर्यादाखल एक वाक्य धोंड लिहितात: 'ही वॉज हेल्पलेसली ए फ्रेंड ऑफ् माईन्.' इतकें छोटेंसें पण अप्रतिम भाष्य क्वचित्च वाचावयास मिळते. तसेंच प्रतिष्ठेच्या कल्पना बदलत जाणाऱ्या आडारकरांचें वागणें फुग्यासाठीं रडणाऱ्या व दुसरा अधिक सुंदर पाहिल्यावर आधींचा टाकून दुसऱ्यासाठीं हट्ट धरणाऱ्या मुलासारखें कसें होतें याचें चित्रण धोंडांनीं सुरेख केले आहे. " He wants to be a professor having nothing to profess " असेंही धोंड त्यांच्याबद्दल लिहितात. ह्या व्यक्तित्वांतून धोंडांचें सूक्ष्म निरीक्षण, कमी शब्दांत व्यक्तीचें वैशिष्ट्य रेखाटण्याचें कौशल्य, गुणांविषयींचा योग्यतो आदर दाखवीत दोषांचें नेमकें दर्शन घडवण्याची त्यांची ताकद लक्षांत येते. धोंडांनीं केवळ व्यक्तिचित्रणाचें लेखन केले असतें, तरी तें अजोड ठरलें असतें.

२

मराठी वाङ्मयांतील अनेक लेखकांनीं चित्रकला वास्तुकला, शिल्पकला, इत्यादि दृश्यकलेच्या संदर्भांत लेखन केले आहे. कांहीं प्रदर्शनांच्या पत्रिकांतून, कै. धुरंधरांसारख्यांच्या कांहीं आठवणींतून, प्रसंगोपात्त लिहिलेल्या लेखांतून ह्या विषयांच्या आलेखाचे कांहीं भाग हातीं येतात. परंतु आत्मचरित्रात्मक लेखनांतून मराठींत हें सारें प्रथमच येत आहे.

जे. जे. स्कूलचा विचार करतांना आज जे. जे. स्कूलमध्ये जें दिसतें आहे त्यापैकीं फक्त पेंटिंगमधल्या विशेषांविषयीं धोंड अवर्जून लिहितात. हेहि लक्षांत ठेवण्याजोगें आहे. जे. जे. च्या इतिहासांत 'डीन' म्हणून आलेल्या सॉलोमन्, जेराड, अडूरकर, गोंधळेकर व स्वतः धोंड ह्यांच्या कार्याचें मूल्यमापन, व त्यांची देणगी, ह्याविषयीं लिहितांना धोंडांचीं वैयक्तिक मतें स्पष्ट दिसतात.

भारतीय शैलीचें पुनरुज्जीवन केले सॉलोमननीं. याविषयीं धोंडांनीं अत्यंत कौतुकानें लिहिलें आहे. सॉलोमनांनीं काढलेलीं चित्रें, त्यांनीं शिक्षणपद्धतीला व शिक्षणक्रमाला दिलेलें शिस्तशीर रूप, कॉपोझिशन व पोर्ट्रेट पेंटिंग विषयांच्या सांगोपांग अभ्यासाची केलेली व्यवस्था, आर्किटेक्चर व कमर्शियल आर्ट हे विभाग सुरू करणें; यावरून सॉलोमनच्या दृष्टेपणाची साक्ष पटते. पुढील डीनची सॉलोमनशीं तुलना करित असल्यामुळे सॉलोमननंतर कुठल्याहि डीनविषयीं मुक्तप्रशंसा धोंडांच्या तोंडून येत नाही.

जेराड यांनीं आधुनिक दृष्टीने चित्रें काढणाऱ्यांस उत्तेजन दिलें. अमृता शेरगिल्ला सुवर्णपदक देण्यांत त्यांचा भाग होता. हें मान्य करूनहि जेराडनें आधुनिक चित्रकला



भारतांत रुजवली, हें मान्य करण्यास धोंड तयार नाहीत. नवकलेचें कौतुक करीत असतांनाहि मूळ नवकलेमधील दोषाबद्दल ते जेराडना जबाबदार धरताहेत, असें दिसतें. ( उदा. त्याचें वाक्य: 'कांही' जणांच्या रेखनांतील दुबळेपणा जेराडच्या दृष्टीने पुरोगामी ठरत असे. ) आणि मग जेराडच्या भोंवतालीं असणाऱ्या मजीद, भोपळे, बासिस्ता, अशांचें काय झालें हें ते सांगत नाहीत. पुढल्या आधुनिकतावाद्यांचें कौतुक, परंतु जेराडविषयीं व तत्कालीनांबाबत 'भूमिकाच अजून तयार नव्हती' हें अन्यायकारक विधान ! जेराडनीं सॉलोमनचा अपमान केला होता, हें त्यामागचें शक्य तर नाही ? बहुधा त्यामुळें पळशीकर, सडवेलकर, हुसेन, गायतोंडे, ह्यांचीं न कळणारीं चित्रेहि त्यांना कौतुकास्पद वाटलीं, व 'जेराडची सुसंगत भूमिका असली तरी स्पष्ट नव्हती' असें म्हणावेसें वाटलें. असें असलें तरी 'उत्कृष्ट शिक्षक' म्हणून त्यांचें गुणवर्णन धोंडांनीं केलें आहे. पण त्यासंबंधीं उदाहरणें मात्र दिलेलीं नाहीत. अडूरकरांचा काळ हा डारडूर 'राज्य-व्यवस्था' - आडारकर अडूरकर भांडणें - ह्यांतच गेल्यासारखा धोंडांच्या निवेदनावरून दिसतें. वेलिंगकरांची नेमणूक झाल्यानंतरहि फारसें कांहीं झालेलें दिसत नाही. फक्त शाळेला अनेक नोकरीच्या जागा ( शिक्षक - कारकून इ. ) मिळाल्या. पण म्हणूनच धोंडांपासून पळशीकर - पै इ. सर्वांना शाळेंत नोकऱ्या मिळाल्या ! हें नाकारायचें ? गोंधळेकर हे खऱ्या अर्थानें पहिले विचारी डीन. सॉलोमन्, अहिवासी, नगरकर, ह्यांच्या हाताखालीं शिकलेले व लंडनच्या स्लड स्कूलमध्ये पेंटिंग, एचिंग व इतर ग्राफिक कला शिकलेले, रसिक, अभ्यासु व बहुश्रुत कलावंत. ( संगीत-नाट्यांसह. ) इथेंहि त्यांनीं शिक्षणपद्धतींत विविधप्रकारचे बदल केले. ( मुलांना पहिल्या वर्षीच मॉडेल देणें, इ० ) त्यांच्या नवकलेतील प्रावीण्याबद्दल दाखला देऊनहि धोंड त्यांच्याविषयीं 'त्यांना गोंधळेकर नवीन कांहीं देऊं शकत नव्हते' असें लिहून जातात ! गायतोंडे ( पॉल क्ली ), पाश्चात्य तंत्र व भारतीय आकृति व आशय ह्यांचा मिलाफ करणाऱ्या अमृता शेरगिल, हेब्बर, शंकर पळशीकर व भारतीय प्रतीकवाद ( आधुनिक शैलीचा उंबरठा. ), रंझा, सृझा, हजरनीस, बाबुराव, अंबादास, इत्यादींच्या प्रोग्रेसिव्ह अॅबस्ट्रॅक्शनिस्ट चळवळी, ह्यांचा इतिहास धोंडांनीं दिला आहे. ह्या सर्वांशीं गोंधळेकरांचा संबंध होता. तो कसा, हें फक्त धोंडांनीं लिहिलेलें नाही !

धोंडांनीं गोंधळेकरांना बुद्धिमान-भावविवश म्हटलें आहे. त्यांनीं दिनकरराव देसायांकडून 'स्केल्स' वाढवून घेतलीं नाहीत. नम्र चित्रांविषयीं भूमिका समजावून दिली नाही. या गोष्टी सांगणें धोंडांना अधिक महत्त्वाचें वाटलेलें दिसतें ! गोंधळेकरांकडे आडारकरांसारखा dynamism नव्हता हेंहि मान्य केलें, तरी त्यांना असें कमी लेखणें धोंडांच्या समतोल विचाराचें निदर्शक ठरणारें नाही. गोंधळेकरांनीं राज्यप्रदर्शन व बक्षिसें सुरू केलीं व स्कूलच्या शताब्दीला संस्मरणीय रूप दिलें

**चौदा : आलोचना**

ह्याविषयी कांहीं फारसें न लिहितां 'फक्त फाटलेलीं मन' व जे. जे. शाळेचें विभाजन, ह्यावर धोंड लिहितात ! जरी संश्लेषण-विश्लेषण व from whole to part ह्या गोंधळेकरांच्या पद्धतीचा व भाष्यांचा, कलाशिक्षण, कलापरीक्षा ह्या संदर्भात त्यांनीं केलेल्या महान् कार्याचा उल्लेख घोंडांनीं केलेला असला, गोंधळेकरांमुळे आलेल्या स्केल्सचा फायदा झाल्याचें मान्य केलें असलें, तरी त्याचें श्रेय गोंधळेकरांना द्यायला ते तयार नाहींत असें दिसतें. मात्र परीक्षेत पास होणाऱ्या प्रत्येक विद्यार्थ्यांमार्गे ( शिक्षकाला. ) मिळणारा पैसा बंद झाला म्हणून 'शालेय मास्तरांचें, विद्यार्थ्यांचें व पर्यायानें चित्रकलेचें अपरिमित नुकसान झालें,' 'ग्रेड परीक्षांचा दर्जा उतरला,' असें खापर गोंधळेकरांच्या मार्थीं मारून धोंड मोकळे होतात ! इतका अविचारी अन्याय ! पास होणाऱ्या मुलांसाठीं मिळणाऱ्या पैशाची वांटणी कशी होत असे ? अधिक मुलें पास केल्यास अधिक पैसा. तेव्हां कुठलीं मुलें विशेषेंकरून पास होत असत हें जुने निकाल चाळले तरी कळेल. खास वर्ग आजहि अनेक शाळांतून घेतले जातात; आणि त्यासाठीं विद्यार्थी थोडी फार फी देतातहि. याची जाणीव न ठेवतां उगीच नस्त्या गोष्टींचा घोंडांनीं जाणीवपूर्वक वाऊ केल्याचें इथें जाणवतें. दर्जा खालवण्याचें कारण सर्वच दर्जा खालवला आहे. कुठल्या शिक्षणाचा, परीक्षांचा उंचावला आहे ? चित्रकार हा समाजाचा समाजांतीलच एक भाग. मग साऱ्या समाजाचा दर्जा खालावलेला असतां चित्रकारांचा कसा उंचावेल ? ही समज न ठेवतां गोंधळेकरांविषयीं आपल्या वैयक्तिक मतांचें घोंडांनीं केलेलें प्रदर्शन त्यांची स्वल्पनशीलता दाखवितें. तें फारसें आनंददायी नाहीं.

ह्याच प्रकारें विद्यार्थ्यांना मोठ्या कामाचा अनुभव मिळतो म्हणून मोठीं कामें गोंधळेकरांनीं शाळेला मिळवून दिलीं, तर 'बाहेरच्या कलावंतांच्या पोटावर पाय आणला,' अशी ओरड धोंड करतात ! मात्र सॉलोमनच्या काळांत विविध ठिकाणीं जाऊन विद्यार्थी कामें करीत याची आठवण इथें घोंडांना होत नाहीं ! आणि म्हणूनच राजकारणा-मुळे बळी गेलेल्या गोंधळेकरांविषयीं घोंडांनीं अनुदारपणें सर्वस्वी अपयशी डीन ( पट्टीचे कलावंत नव्हते, इ. इ. ) म्हणून समारोप केला आहे ! आडारकरांना व इतर मंडळींना शिक्षणाविषयीं कदर नसल्यानें हें घडलें, हें मान्य असलें, तरी धोंड गोंधळेकरांना सर्व अपयशाचे धनी ठरवतात, हें यथार्थ नव्हे.

आत्मचरित्रांत स्वतःचें कौतुक असतें; आत्मप्रौढी असते, हें खरें. पण आपल्या चुकांचें परिशीलन असावें, साठीनंतर तरी आपल्या चुकांकडे निःपक्षपाती पाहण्याची वृत्ति यावी व तिचें दर्शन घडावें ही अपेक्षाहि असते. ती चुकीची ठरूं नये. दुदैवानें धोंड स्वतःच्या कारकीर्दीचें वर्णन करतांना अत्यंत यशस्वी कारकीर्द असें ( ह्या शब्दांत नसलें तरी ) करतांना आढळतात. याचें खरें श्रेय 'दादा आडारकरांच्या स्नेहाला आहे.' घोंडांना नव्हे. अर्थात् जे. जे. स्कूलला जीं विविध परिमाणें आज लाभलीं आहेत, त्यांत



धोंडाचा वाटा आहे, हे मान्य करायला हवे. सार्वजनिक संपर्क ठेवून चित्रकलेप्रमाणेच साहित्य, संगीत, ह्या कलांमधील जाणकारांशी नाते बांधणे; समाजशास्त्र, इतिहास, मानसशास्त्र, तत्वज्ञान, इत्यादि समाजविज्ञानांशी असलेले कलेचे नाते ध्यानांत घेऊन त्या विषयांतील तज्ज्ञांशी संबंध ठेवून शाळेंतील विद्यार्थ्यांना ह्या कला व विज्ञाने यांचे साहाय्यक ज्ञान मिळेल ह्याची काळजी घेणे; शासनाशी स्नेहाचे संबंध ठेवून शासन-संपर्कातहि कमी न पडतां शासनाकडून हवे तें मिळविणे ( श्रेणी वगैरे ); ह्या गोष्टी धोंडांनी केल्या. पदवीपरीक्षा विद्यापीठाशी संलग्न करणे, हे कार्य त्याच्या कारकीर्दीत व्हायला हवे होते. गोंधळेकरांनी त्याची सुरुवात केली होती. शतक महोत्सवाच्यावेळीं छगलांनी हे मान्यहि केले होते. पण ते धोंडांना पुरे करतां आले नाही. हे मोठे अपयश. त्यांनी यशस्वी केलेले मोठे काम म्हणजे बॉम्बे आर्ट सोसायटी वाचवण्यांत त्यांनी खर्चिलेले आपले वजन, दिलेला आपला वेळ. सोली वाटलीवाला ह्यांनी बॉम्बे आर्ट सोसायटीचे 'वैयक्तिक राज्यांत' केलेले रूपांतर ही अनेकांना सतावणारी गोष्ट होती. प्रदर्शनाची पातळी खालावली होती. प्रदर्शने पाहणाऱ्यांना जर हे जाणवे, तर कलाकारांची व खाजगी संस्थांची गळचेपी त्यांना किती अस्वस्थ करित असेल ? बॉम्बे आर्ट सोसायटीच्या ह्या अवस्थेतून ओक, कावसजी व ज्युनिअर कावसजी, ह्यांचे सोली वाटलीवाला यांनी केलेले अपमान हे धोंडांनी सांगितले व त्यानंतर सोली वाटलीवालांचे उच्चाटन वसे केले याची कथाहि दिली आहे. फक्त, माधव सातवळेकर, देऊस्कर, भाभा, हॉकिन्स, सारी मंडळी वाटलीवाल्यांचे अंकित कां बनले, हे सांगितले नाही ! धोंड ते सांगते, तर या प्रकरणावर अधिक आणि समतोल प्रकाश पडला असता; आणि वाचकाची ह्या व्यक्तींच्या तत्त्वच्युतीविषयी संशयनिवृत्ति झाली असती. ( म्हणजे खोटेपणाची खात्री झाली असती. )

धोंडांच्या लेखनांतून चित्रकलेच्या विविध पद्धतींवर अनेकदां भाष्य पाहावयास मिळते. त्यावरून त्यांनी स्वतः एक सागरचित्रांचा चित्रकार म्हणून चांगले नांव कमावले असले, तरी त्यांच्यातील शिक्षक कधीहि झोपला नव्हता, हे जाणवत राहाते. शिक्षणाच्या पदव्या, परीक्षेंतील यश, ह्यावरून माणसाचे कर्तृत्व ओळखणाऱ्या जगाविषयी, ब्रिटिशपद्धती-विषयी कमालीचा संताप व्यक्त करणाऱ्या धोंडांच्या कारकीर्दीत परीक्षेची पद्धत बदलून जरी घेतां आली नाही, तरी व्यक्तित्वाच्या विकासाची चित्रकलेतून होत असलेली अभिव्यक्ति त्यांना जाणवत होती. आणि म्हणूनच 'माझ्या मते राजकीय चळवळीमुळे सर्वसाधारण समाजमनावर झालेला परिणाम व त्याच्या मनावरील गेलेले दडपण, याचा कलाविष्कारांतील निर्भयतेशीही संबंध आहे' असे कलाविष्कार व परिसरांतील वातावरण ( Environment ) ह्यांचे अन्योन्य संबंध ते मान्य करतात.

कलावंताबद्दलहि धोंडांची मते निश्चित आहेत व ती त्यांनी स्पष्ट मांडली आहेत. पळशीकरांचे

**सोळा : आलोचना**



‘सिनर्स डिव्हाईन,’ त्यांचे कवडीशास्त्र (रंगांना पोत देण्याची सुरुवात पळशीकरांमुळे झाली.) यासंबंधी धोंडांचे भाष्य मुळांतून वाचले असतां कमीतकमी शब्दांत समीक्षा कशी करावी ह्याचे दिग्दर्शन लाभेल. पळशीकरांचे सव्यसाचीपण धोंडांनी स्पष्ट केले आहे व त्यांची केवळ चित्रे ‘अनाकलनीय’ म्हणून सोडून दिली आहेत. धोंडांनी देउस्करांच्या पोर्ट्रेट पेंटिंगच्या शैलीचे, मोकळेपणाचे, रंगेलपणाचे कौतुक केले, परंतु बॉम्बे आर्ट सोसायटीच्या गोल्ड मेडल नंतर त्यांची वाढ झाली नाही, असे सांगितले आहे. तसेच त्यांची शैली जुनी प्राथमिक अवस्थेतली असल्याचेहि सिद्ध केले आहे. अशाच प्रकारे विविध कलावंतांचे मानसिक जग व कला यांविषयी व्यक्तिचित्रे रेखाटतां रेखाटतां धोंडांनी वेधक शैलीत भाष्ये केली आहेत. शैलीतील गोष्टीवेल्हाळपणा आकर्षक व एके ठिकाणी लक्ष जखडून ठेवणारा असल्याने धोंडाची चित्रसमीक्षा बोजड व रूक्ष वाटत नाही. रमण वडकेविषयीचे धोंडांचे लेखन कमालीचे भारावून टाकणारे व चटका लावणारे आहे. गायतोंडे, त्याचे दूर राहून एकटेपण, आणि पळशीकर शैलीतून त्यांची सुटका, ‘चावडा,’ हेब्रर (जेरार्डचा मानसपुत्र) ह्यांच्यातील रेषांतील सफार् व रंग वापरण्यातील वाकबगारी (अनुक्रमे) आणि चावडांची पत्नी नर्तिका असल्याने इतरांच्या तुलनेने त्यांच्या विषयांतला फरक, हुसेनचा अबोलपणा, ‘मॅन’ चित्राला न मिळालेले सुवर्णपदक, आरा व त्यांचे पूर्वजीवन व चित्रे (रंग आदिमानवी कलेसारखे, उन्मादी पण सुरुंगत.) व्ही. प्रभा व विठ्ठल, प्रफुल्ला, यांच्याविषयीहि थोडक्यांत, पण मजेशीर असे धोंडांनी लिहिले आहे. हे सारे वाचतांना त्यांच्या शैलीतील कथेकथ्यांची शैली लक्षांत येते.

धोंडांच्या भाषावैशिष्ट्याचाहि उल्लेख करणे जरूर आहे. दोन तीन विशेषणांत व कमीत कमी शब्दांत ते माणूस समोर उभा करतात. एखादी घटना सांगून झालां कां, एखाद दुसऱ्या वाक्यांत त्यांचे तात्पर्य सहज रीतीने मांडतात. ( उदा. पेडणेकरमास्तर—व रानांतील फुले. ) धोंडांची कोंकणी व त्यांचे बोलणे यांतून जसा खोचकपणा विशेषत्वाने लक्षांत येतो, तसाच प्रकार धोंडांच्या लेखनशैलीचा आहे. तिचे अनेक पदर, अर्थ ध्यानीं यावेत, असा धोंडांच्या तिरकस भाषेचा भरपूर अनुभव ह्या लेखनांत यावा, अशी ही लेखन-शैली आहे. ‘इतकी यातायात केली तेव्हां गोंधळेकरांचे म्हणणे पडले कीं प्रदर्शन यशस्वी झाले’ ( जणू वादळ गोंधळेकरांच्या आमंत्रणाने आले होते. ) चित्रकार नी. म. केळकरांविषयी लिहितांना “ बी. ए. असे म्हणून ‘सुमारे तेरा चौदा वर्षांनी शाळेचा इतिहास ‘लिहून झाला,’ ” असे खोचक वाक्य धोंड लिहून जातात. तसेच, गोंधळेकर सोडून जातांनाहि ‘त्यांच्यात नैतिक हिंमत होती—डीनची जागा सोडण्यापूर्वीच त्यांची टाईम्स ऑफ इंडियात डायरेक्टर म्हणून व्यवस्था झाली होती’ असे धोंड लिहितात. बॅट्र्यांच्या संदर्भातील ‘ही वैचारिक विसंगती प्रगती कीं उपरती हा प्रश्न इतिहासासाठी शिल्लक ठेवू’ ही वाक्येहि धोंडांच्या खोचक शैलीची उदाहरणे आहेत. गप्पांच्या

औघांत हंसवणारी भाषा लेखनांत वाचतांना तिच्या लकबींमुळें चावट धोंड तीमधून पक्के प्रकट झाले आहेत.

ह्या पुस्तकांत कलेच्या संदर्भातील दोन विषयावर धोंडांनीं विशेष लेखन केलें आहे. एक म्हणजे बालचित्रकला. त्याचा जनक सिद्धेक व जग उपहास करीत असतांना पाठीवर थाप देणारे रवींद्रनाथ टागोर. ह्या संदर्भांत कलाशिक्षक व मानसशास्त्रज्ञ यांच्या सहकार्याची गरज धोंडांनीं उदाहरणांसह मोठ्या हिरीरीनें मांडली आहे. मात्र मनापासून ह्या दृष्टीनें बालचित्रकलेच्या संदर्भांत त्यांच्याकडून फारसे प्रयत्न झाले नाहींत, हें अमान्य करतां येणार नाहीं. दत्ता पस्ळेकर, निकुंज व घारे हीं तीन नांवे धोंडांनीं दिलीं आहेत. आणखी थोडीं नांवे जाणीवपूर्वक प्रयत्न करणारांचीहि दिलीं आहेत. नाहींतर बाकी सर्वांचा मानसशास्त्राशीं ' शिरसाट मार्ग ' ( ' साय्कॉलॉजी हेतुर आसां ' म्हणून हात दाखवणारा ) प्रवास. कलेचा न्हास, नुकसान, दर्जेदारपणाचा अभाव, ह्या सर्वांचें कारण इथें आहे. ड्राईंग शिक्षकाला सर्व शाळांतून कमी महत्त्व असतें, याची तक्रारहि धोंडांच्या लेखनांत आढळते. परंतु त्यांचें स्थानमाहात्म्य वाढण्यासाठीं काय केलें पाहिजे, हें त्यांनीं स्पष्ट केलेलें नाहीं. जोपर्यंत कलावंत ही समाजाची गरज आहे, कलाविष्कार हा शास्त्रीय ज्ञानाइतकाच महत्त्वाचा आहे, हें राजकारण्यांना व समाजाला पटत नाहीं, तोपर्यंत हें सारें अरण्यरुदन ठरणार !

आणखी एक विषय म्हणजे अभिजात कला व जाहिरात कला. धोंडांनीं सहजपणें अभिजात कला ही श्रेष्ठ व जाहिरात कला वा Applied Art ही दुय्यम, असें म्हटलें आहे व त्यासाठीं इतिहासकालीन मते मांडलीं आहेत. ( उदा. ' जाहिरातीचा उद्देश सफळ झाला कीं तिचें काम संपतें ' ) हें धोंडांसारख्या अभ्यासू शिक्षकाकडून अपेक्षित नव्हतें. बक्षिसांच्या विभागांसाठीं लिहिणें वेगळें व एक जाणीवपूर्वक विधान म्हणून करणें वेगळें.

शेवटीं धोंड ह्या व्यक्तीच्या आयुष्याकडे: त्यांच्या लेखनांतून, त्या आयुष्यांतील लहानसहान घडामोडींतून बाबू धोंड-धोंड मास्तर-डीन धोंड-गिटायर्ड डीन धोंड-चित्रकार धोंड-वक्ते धोंड-नट धोंड-व ह्या सर्वांहून मोठा असलेला माणूस धोंड, ह्यांचा मागोवा या आत्मवृत्तांतून कसा घेतां येतो तें पाहूं.

धोंडांचें जीवन एखाद्या कादंबरीपेक्षां अद्भुत आहे, रोमांचकारी प्रत्यय देणारें आहे. विलक्षण संवेदनाशील मनोवृत्तीच्या माणसाला अनेक असह्य सुखदुःखांना कुरवाळीत जावें लागतें. असेंच धोंडांच्या बाबतींत घडलेलें दिसतें. त्यांच्या जीवनांत अनेक योगायोग आहेत. त्रिंदाद मास्तरच्या भेटीसारखा प्रसंग असो, वा हिरा गवाणकर ( पुढें सौ. आशा धोंड. ) या प्रेयसीची अनेक वर्षांनंतर होणारी भेट असो. योगायोगानें जीवन सुसह्य होत गेलेलें दिसतें. मामांच्या आधारावर धोंड वाढले. पण ह्यांची नोकरी पाहायल

**अठरा : आलोचना**



मामा नव्हते. आणि इथेहि मामांच्या पिंडाला कावळा शिवला तो 'बाबूची काळजी' घेणार म्हटल्यावर.

तीच गोष्ट जे. जे. मधील नोकरीची. जें होईल तें होवो, म्हणत दिलेलीं उत्तरे व ह्याचा वातावरणांतील तंगपणा घालवण्यांत झालेला परिणाम. अशा अनेक घटना आहेत. त्यांचा प्रेमविवाह, त्यासाठीं खाल्लेल्या खस्ता, पत्नी पैसे (अधिक) मिळवीत असतांना तिच्याबरोबर राहातांना होणारी मानसिक कुचंबणा आणि ह्या सर्व प्रसंगांतून आपलें सत्त्व राखून बाहेर आलेले धोंड, हें सारें कादंबरीसारखें असलें, तरी धोंडांची लेखणी आपलें अंतर्मन उबडें करण्यास नेहमीच कचरत असल्यानें इथेहि धोंडांच्या मनांतील भावविविधता व्यक्त झाली नाही. सौ. धोंड ह्या डॉक्टर होत्या. त्यांना कॅन्सर होणें व तें कळणें व त्यांचा मृत्यु, हा भाग कमालीचा हृद्य व काळजाला भिडणारा आहे. एकाकी सुखात झालेल्या जीवनाचा अखेरचा मार्गहि एकाकी असावा, ह्या विधिघटनेला काय म्हणावें, हें कळत नसलें तरी धोंडांच्या जीवनाची कादंबरीसदृश्यता पटल्याशिवाय राहात नाही.

धोंडांचे अनेक गुण ह्या पुस्तकांतील लेखनांत व्यक्त झाले आहेत. त्यांचें नाट्य, त्यांचें पाठांतर, भाषेविषयीं असलेलें प्रेम, सहकाऱ्यांविषयीं असलेली सहभावना व मैत्री, गुरुजनांविषयींचा आदर व योग्य ठिकाणीं कृतज्ञता, कुठलीहि गोष्ट आत्मसात् करण्याविषयीं असलेली कळकळ, त्यासाठीं मानसशास्त्रापासून लैंगिक ज्ञानापर्यंत सर्वांचा योग्य प्रकारें अभ्यास करून, करवून घेण्याची जबरदस्त आंच ('मुलांबरोबर माझेही मानस शास्त्र वाढत होते' -कुमुद चेंबूरकरची केस किंवा बंबावालेची केस.) हीं उदाहरणें लक्षांत घेतलीं, कीं समजेल.

धोंडांच्या गुणांचें कीं मनोज्ञ दर्शन विविध घटनांतून होत राहातें. त्यांचीं शांतिनिकेतनची भेट-शांतिनिकेतनमधील प्रचंड ढोंगी, अस्वच्छ, निद्र, वशिलबाजीचें वातावरण ह्याविषयींचा त्यांचा अनुभव मुळांतून वाचला असतां त्याची प्रत्यक्षमता जाणवते. अलीकडे शांतिनिकेतनचा जास्तच गवगवा करण्याची दूम पडत चालली आहे. परंतु टागोरांनीं पेरलेल्या त्या थोर बीजाचें घाणेरडें रूपांतर बंगाल्यांनीं केले असल्याचें चित्र अनेकांना आलेल्या अनुभवाच्या आधारे सडेतोडपणें धोंडांनीं सर्वांसमोर ठेवलें आहे. इतकेंच नव्हे, तर त्यांच्या चित्रांच्या प्रदर्शनांचें अपूर्व कौतुक झालेलें पाहून चहून न जातां शांतिनिकेतनचें दारिद्र्य उघडकीला आल्याचें त्यांना जाणवून गेलें आहे. स्वतःचें योग्य ते मूल्यमापन करण्याची कला धोंडांना साधल्याचें इथें दिसतें.

धोंड तसे तत्वज्ञानी नव्हेत. (शंकर पळशीकरांमधला तो अजब भाग त्यांना आकृष्ट करीत असे.) परंतु साठीनंतर प्रत्येक माणूस निम्मा डॉक्टर व निम्मा तत्वज्ञानी बनतो असें म्हणतात. तेव्हां त्यांच्या लेखनांतून मधून मधून सहज उल्लेख असले तरी शेवटचें



प्रकरण जाणीवपूर्वक ( ' विहावलोकना ' सारखें ) जीवनविषयक कांहीं सांगणारें झालें आहे. ' रहस्यकथा विसरल्या तरी त्यांतली माणसं मनात घोळत राहातात, व शेवटी शिथिल राहाते फक्त मृत्यूबद्दलचे एक गूढ. मृत्युसुद्धा सुंदर तऱ्हेने यावा- सुंदर जगात सुंदर तऱ्हेने जगावेसे वाटते ' सौंदर्यावर प्रेम करणारा एक रसिक, कलावंत हें सांगतो आहे हें आपल्या लक्षांत येतें आणि ह्याचमुळे सॉलोमनपासून बाबू गड्यापर्यंत, चिमुलकरांची याद देणाऱ्या वेड्यापासून बागेंतल्या कोल्ह्यापर्यंत जीवनांत आलेल्या प्रत्येक व्यक्तिमात्रांतील सौंदर्यावर, सुंदरतेवर भाष्य करीत, त्याचा अनुभव घेत, अपमानास्पद घटनांवर झिळई देत, दुःखद घटनांचें उदात्तीकरण करीत, सुखद घटनांचें, मानद घटनांचें वास्तव-दर्शन घडवीत, जुनें जीवन पुनः जगत धोंडांनीं हें लेखन केल्याचें वाचकाला जाणवतें. डीन धोंडपेक्षां धोंडमास्तरच श्रेष्ठ हें पटून जातें, आणि दुर्दैवानें त्याची कुठेंतरी धोंडांना खंत होती, याचाहि प्रत्यय येतो. पत्नीविषयी बोलतांना, ' तिच्या करिअरच्या आड आलों ' हें दुःख व्यक्त करतांनाच ' माझ्यातला कलावंत तिला सगळे जग मेडिको बायॉलॉजिकल वाटते ह्यामुळे कुचंबला गेला ' असेंहि ते म्हणतात. ' आज मी कोणी आहे त्यात तिच्या ऋणातून मुक्त होता येत नाही ' ह्या वाक्याचा अन्वयार्थ वरील वाक्यें गृहित धरून करायचा असल्यानें, जाणतेच तें करूं शकतील, इतकेंच म्हणणें पुरे.

संपूर्ण आत्मचरित्रांतून धोंडांची घडपड ही स्वतःला लपवण्याची आहे. इतरांच्या कथा सांगत असतांना ते स्वतःविषयी नेमकें बोलण्याचें टाळीत आहेत, असें दिसतें. कदम-फेनानींमुळे त्यांनीं सांसारिक जीवनाविषयी लिहिलें खरें, परंतु तेंहि अत्यंत संकोचानें व बंधन ठेवून. धोंडांच्या स्वभावांतील हा विशेष आत्मचरित्रांत जाणवतो. कुठेंतरी दुखावलेला, गरीबीमुळे घास्तावलेला, एकाकी जीव आपला सुखदुःखेंहि लपवून ठेवीत चाललेलादि सतो. दुसऱ्यांच्या दुःखांची जाण ठेवून जमेल तितकें तें कर्मी करणारा, घाडसी नव्हे, परंतु भित्राहि नव्हे, अतीव स्वार्थी नसला, तरी सर्व त्याग करून झोकून देणारा भावनाप्रधानहि नव्हे, तर आपलें हित कसें साधावें हें कळत असलेला, व्यवहारी, परंतु त्यासाठीं दुसऱ्यांचें अहित न करणारा भावनाप्रधान अथवा कलावंत म्हणजे धोंड आहेत, असें या आत्मचरित्रांतील लेखनांतून प्रकट होतें. अनेकांचे मृत्यु पाहून ( अगदीं पत्नीचाहि. ) त्यांनीं कुठेंहि उद्विग्ननेचें प्रदर्शन केलेलें नाही. उलट सुंदर मृत्यूविषयांच त्यांनीं लिहिलें आहे. वैयक्तिक हेव्यादाव्याचा पूर्ण विसर पडला, असें सांगणारें ढोंगी लेखन त्यांनीं केलेलें नाही; किंवा जुने द्वेष, अपमान, मत्सर, हे हिरारीनें मांडलेले नाहीत. एक माणूस-एक संयत कलावंत, पण माणूसकीचा मान टवणारा माणूस, असें त्यांचें व्यक्तित्व या आत्मचरित्राच्या वाचनानें स्मरणांत राहातें. पण इतकें पुरेसें वाटत नाही.

१९७९ मौज प्रकाशन, खटाववाडी मुंबई ४०० ००४. मूल्य रु. ३०-००.

वीस : आलोचना

वृंदगान

फ. मु. शिंदे यांचा वृंदगान हा कवितासंग्रह म्हणजे प्रचलित सामाजिक व्यवस्थेतून निर्माण झालेलं सांस्कृतिक व राजकीय ताणतणावांचें कवि-  
फ. मु. शिंदे तेच्या पातळीवर केलेलं मुक्त चिंतन आहे. एका संवेदनाशील मनो-  
वृत्तीच्या या प्रतिक्रिया कवितेच्या रूपाने व्यक्त झालेल्या आहेत आणि उपरोधपूर्ण शैलीतून प्रकट झालेल्या आहेत. या अर्थाने ही कविता सामाजिक अंतरंगाची आहे. कुठलीही कविता ही प्रथम कविता या मूळ स्वरूपांतच भावली पाहिजे. हें खरें असलें तरी 'वृंदगान' या कवितासंग्रहांतून व्यक्त झालेल्या कवितेतून कवीची सामाजिक जाणीवच प्रकर्षाने काव्यरूप झाल्यामुळे ढोबळमानाने याला सामाजिक आशयाची कविता असें म्हणावयास हरकत नाही.

मराठीमध्ये सामाजिक आशयाची कविता शिवसुतांपासून ते थेट दलित कवितेपर्यंत मांडली गेली आहे. दलित कविता ही प्रामुख्याने सांस्कृतिक अत्याचारांच्या संदर्भात विपुलतेने लिहिली गेली. तीमध्ये राजकीय प्रणालीच्या ताणांतून समाजजीवनावर होणाऱ्या परिणामांच्याविषयीं अभावाने लिहिलेले आढळते. 'वृंदगान'चे वैशिष्ट्य हें की, यामधील कविता प्रकर्षाने देशासंबंधीने राजकीय मतप्रणालीच्या संदर्भीं मुक्त चिंतन करू पाहते.

'सिंहासन' या कवितेत 'या देशातील सामान्य माणसं प्रचंड' असा उपरोध घेऊनच कवि सुरुवात करतो नि पुन्हां 'सिंहासन म्हणजे सामान्यांचीच प्रचंड मूस' असा तो कडवा होत जातो. इथे स्वातंत्र्यांत गुलाम हिंडताहेत आपल्या 'मेंदूमांसां-सकट छतीतल्या बरगळ्या गहाण' टाकून, म्हणून शेवटीं सिंहासन म्हणजे तरी काय ? तर 'सिंहासन म्हणजे गुलामांचे बळ'— गुलामांच्या लाचार स्वातंत्र्यांत सिंहासन, म्हणजे राजसत्ता हीदेखिल दुबळी नि लाचारच असणार ! हे कवीचे चिंतन ! स्वातंत्र्यांत जिवंत माणसांचीं प्रेतें वावरतात तीं दैन्य घेऊन; म्हणून सिंहासनाला नाईलाजाने 'दातृत्वाचे हात फुटतात; राजसत्ता ही जनतेच्या समस्यापासून अलिप्त राहते' म्हणून 'केव्हा तरी ( तिला ) गरंज भासते पीडिताच्या, गुलामाच्या, दारिद्र्याच्या संदर्भाची'— ह्या कवितेच्या शेवटीं सिंहासन म्हणजे काय हें सांगताना कवि एक सार्थ नि समर्पक प्रतिमा वापरतो. 'सिंहासन म्हणजे असं की, आश्रमातले कण्व मुनी—' 'आश्रमातले कण्व मुनी' या प्रतिमेंत अनेक अर्थच्छटा व्यक्त झालेल्या आहेत. शकुंतला ही कण्वमुनींची कन्या नव्हती. त्या अनाथ मुलीचे त्यांनी संगोपन केले होते नि तिचे लग्न ठरतांच त्यांनी तिला निरोप दिला होता. त्या दोघांचे नाते तसें अल्पजीवी होते. त्याप्रमाणे राजसत्ता असते. जनतेचे नि तिचे रक्ताचे नाते नसते. संगोपन करण्याची नैमित्तिक जबाबदारी ती मानीत असते. जे नाते दृढ असावयास हवे तें असें अल्पकाळ टिकणारं ठरते. 'आश्रमातले कण्व मुनी' हा शब्दसमूह उच्चारतांना नकळत 'कण्वमुनी'



या शब्दाचा 'कणव मुनी' असा नाद प्रकट होतो आणि एकूण अर्थामध्ये वेगळें परिमाण देऊन जातो.

'सिंहासन' या प्रतीकांतून व्यक्त केलेली भावना 'राजमुद्रा' या कवितेंतून अधिक समर्थपणें प्रकट होते. प्रचंड काळोखात अदृश्य अस्तित्व लाभलेली माणसें अनायासें एकमेकांस खेटून उभीं आहेत, तर राजमुद्रेचें एक वृंदगान नकळत त्यांच्या ओठांवर येतें.

— चिरायु हे असो । सिंहाचे आसन

आम्हा तो मसण । -वटा ठीक

यांतला उपरोध जळजळीत अंजनासारखा तीव्र आहे. तो रसिकांच्या मनाला झोंबत जातो. 'राजमुद्रा' हे प्रजाजनांना अभय देणारें चिन्ह ठरण्याऐवजीं मसणवट्याच्या वाटा दाखविणारें ठरतें म्हणून —

जिवंत माणूस प्रेत

दुःखी स्वातंत्र्याला

नसतं अभिप्रेत —

असें कवि उपहासानें म्हणतो.

किडलेल्या सामाजिक व्यवस्थेचा एक घटक म्हणून जगतांना माणसाला अनके विदारक अनुभव येतात. त्याचें व्यक्तित्वच हरवून टाकणारे हे अनुभव त्याला गिरमिटासारखे पोखरत राहातात नि मग माणूस नांवाची निर्जीव बाहुली फक्त जिवंत राहाते. माणसाला जनावराहून हीन दर्जा प्राप्त होतो. हें या कवितांचें मध्यवर्ति सूत्र आहे. 'ही एक मुंगी । ती एक मुंगी ।' असें म्हणणाऱ्या मंडेंकरांच्या कवितांशीं या कवितेचे अनुबंध जुळून येतात. हा कविदेखील 'झुरळ,' 'मांजर' व 'पुतळे' या प्रतीकांद्वारें पिचलेल्या माणसांचे अनुभव गोचर करूं पाहातो. 'समाजप्रिय वन्य प्राण्यांच्या समूहात आपणच पाळीव' आहोंत ही कल्पना प्रत्येक माणसाची. या माणसाला 'कधी कधी होते अशी इच्छा की झुरळानं द्याव्या मिशा' नि 'बदल्यात आपलं शरीर' त्यानें घ्यावें. मिशा हें पुरुषाच्या पुरुषत्वाचें प्रतीक. परंतु तें पुरुषत्वहि आजच्या माणसाजवळ शिल्लक नसल्यामुळें त्याला झुरळाच्या तरी मिशा घ्याव्यात अशी षंड इच्छा व्हावी, ही त्याची अगतिकता कवि व्यक्त करतो. कवि पुढें म्हणतो :

कधि आम्हाला वाटलं मिळतील.

मिशा

किमान हिजड्याच्या तरी

तर त्यानंही टाळी वाजवली

त्याच्या स्वातंत्र्याची —

बावीस : आलोचना



या देशांत हिजडेदेखील स्वतंत्र आहेत. परंतु सगळीकडे पौरुषत्वहीन माणसे, त्यांच्या मिशा वाढल्याच तर 'चहात भिर्जाविता न आल्या'मुळे कपबशा विसळण्याच्याच लायकीच्या ! कवीचे शब्द असे जळजळीत नि कठोर होत जातात.

'गणवेश' या कवितेत कवीने मांजराचे प्रतीक वापरले आहे. 'या देशात मांजर आहेत.' ती 'पाण्याच्या हुकूमतीत दुधाचं स्वातंत्र्य' नासल्यामुळे खरडण चाटत बसतात. किंवा 'पाय चाटून' जीभ सांभाळतात. ज्या देशांत माणसांची वाचा, बंद असते, ती फक्त पाय चाटण्यासाठीच उपयोगांत आणतात. 'अशा माजरांचा देश' फ. मुं. शिंदे आपल्यापुढे रंगवितात. 'पुतळे' ही कविता —

आकाशात ढग होते  
विहरत खग होते  
जमिनीवर खाली  
पुतळ्यांचे जग होते

अशा साध्या वर्णनाने सुरु होते. परंतु पुढे ती पुतळ्यांच्या जगाची कातडीचचावू नीति चव्हाट्यावर मांडीत जाते. पक्ष्यांनी पुतळ्यांची डोकी ओली केल्यामुळे पुतळ्यांनी पक्ष्यांना प्रश्न केला की, 'चाललांत कुठे ?' पक्षी म्हणाले : 'आकाश आमचं, विहरू हक्कानं' पण पुतळ्यांना निरुत्तर करणारा हा प्रश्न त्यांच्यांतल्याच कृष्णकुटील नीति जाणणाऱ्या एकाच चाणाक्षपणे सोडविला. तो म्हणाला—

उडावं हा तुमचा  
खरोखर हक्क  
काळजी एवढी घ्या की  
राहातील आमची डोकी लख्ख !

पुतळ्यांना आपल्या इतर कुठल्याहि समस्यांची चिंता नाही. फक्त दुसऱ्यांनी आपली सोय पाहावी नि मग वाटेल ते करावे. पुतळ्यांसारख्या माणसांनी भरलेल्या या समाजाचे बोलके चित्र कवीने या कवितेत रेखाटलेले आहे.

'सिंहासन,' 'स्वातंत्र्य' आणि 'गुलाम' या तीन शब्दांच्या तोलबिंदुवर फ. मुं. शिंदे यांच्या 'वृंदगान'मधील कवितांचा इमला उभा आहे. या तीन शब्दांमधून अनुभव प्रसरण पावत जातो. हे केवळ तीन शब्द नसून त्या तीन प्रवृत्ति म्हणून कवितांमध्ये वावरतात. 'सिंहासन' ही राज्यसत्तेची पिपासु प्रवृत्ति. या राज्यसत्तेने माणसाच्या वांठ्याला आणलेली गुलामी आणि राज्यसत्ता व गुलाम समाज यांच्या द्वंद्वांतून जन्माला आलेले पराधीन स्वातंत्र्य. एकमेकांत गुंतलेल्या या गजांनी एक अमानुष पिंजरा उभा केलेला आहे. ज्यामध्ये मन नांवाची गोष्ट कैद झालेली आहे.

'रात्रंदिन आम्हा । युद्धाचा प्रसंग ।' म्हणणाऱ्या तुकारामाच्या वंशातील या कवीची

संवेदना आहे. दैनंदिन प्रसंगांना तोंड देणारे ते युद्ध डोळस तरी होत. फ. मु. शिंदे युद्धे रंगवितात ती 'मंदूतली घनघोर' आहेत. ती युद्धे आंधळे जन आंधळ्याशीच खेळतात. 'सारेच सैनिक थोपवलेत मंदूत माखलेले' आणि साऱ्या 'कवटीचे कुरुक्षेत्र असते.' तेव्हां अशी युद्धे करणारे आंधळे सरदार 'पडतील पुन्हा नेमके खंदकातच' हा करुण शेवट कवीला अभिप्रेत आहे.

फ. मु. शिंदे यांची ही कविता जीवनावर जागोजागी अनेक भाष्ये करित जाते. परंतु ती सिद्धान्तवजा किंवा निष्कर्षवजा ठरत नाहीत. अनुभवांत मिसळून अनुभवाचा अर्क काढणारी ठरतात. त्यांच्या 'निष्कर्ष' या कवितेत 'दिवसाच्या चिंध्या गुंडाळत बसलेले,' 'रात्रीच्या शपांचे' 'भोक्ते' अशीं माणसे 'आपली टोकं शोधत शोधत अखेर' पारंपरिक निष्कर्षाकडे आपसूक ओढली जातात. तो पारंपरिक निष्कर्ष म्हणजे 'माणूस मर्त्य असतो !' अटळ नियतीच्या ओझ्याखाली स्वतःचें सत्त्व हरवून जीवनाच्या काळोखांत अखंड चांचपडत राहणारीं माणसे या इसवी सनाचा स्थायिभाव असल्यासारखीं खुरडत जगतांना कवि पाहातो. हीं सर्व माणसें कवितेतून रंगवितांना कधीं कधीं कविता विधानात्मकहि होते. पण अशी कविता संग्रहांत कमी आहे.

कांहीं मोजक्या कवितांमधून कवीचे प्रेमानुभव व्यक्त होतात. पण ते प्रेमसाफल्याचे राहात नाहीत. प्रचंड वास्तवतेत कोळपलेलीं दोन निराधार माणसें व त्यांच्यांतील करुण संबंध कवि मांडतो. 'विलीन' या कवितेत पर्वतांच्या सल्ला रांगेसारखें वास्तव आपण कसें पार करूं शकूं ? हा प्रश्न तो प्रेयसीला विचारतो. आणि स्वतःच या प्रश्नाचें उत्तर देतांना म्हणतो कीं —

आपण पर्वत होऊ  
आणि विचारू  
माणसं कापून जोडायचे का  
पर्वत ? —

किंवा 'कसे कापायाचे पर्वत त्वचा पांघरलेले' असा प्रश्न पुन्हां कवितेच्या शेवटीं उपस्थित केला जातो. प्रश्न संपत नाहीत. 'पेणं' या कवितेत तो म्हणतो —

अनंत काल तू मी  
तळ्याच्या  
तुझे माझे मासे  
कधी गवसतील आपणहून ? —  
इथंन आहोत भिंतीखाली

आपणहून कुठली गोष्ट घडावी ही शक्यताच खुंटते. सगळें मनाविरुद्ध घडणारें. तिथें 'कोरड्या पत्रासाठी आपल्याशिवाय कोण असेल डोळे देणारे ?' असा पुन्हां प्रश्न उरतोच !

चौवीस : आलोचना

विरोधी प्रतिमा वापरणारी मढकरी शैली फ. मुं. शिंदे जागोजाग वापरताना दिसतात. उदा.

केवढी प्रचंड सोय की  
आपण फ्रीझमध्ये आहोत  
पूर्णच्या पूर्ण —

किंवा

जिवंताचे मृत देह  
वाढताहेत अमाप

किंवा

‘ नको असलेले शेवाळ गतिमान ’

एरव्ही एकाच जागी साचणारे घाणेरेडे घाणेरेडे शेवाळ इथे गतिमान आहे हे सांगताना पुन्हां ते शेवाळच आहे; शेवाळाचे सर्व गुणधर्म इथे गतीत आहेत; ही सूचकता या प्रतिमेंतून येते. ‘सर्वांना गांधील माशांच्या छताचं उपवन हवंय’ किंवा इथे ‘सर्जनाच्या ऊर्मीने निरोधही ठिबकू लागतो’ अशा कांहीं नावीन्यपूर्ण प्रतिमा फ. मुं. शिंदे लिहून जातात.

सबाह्य-अभ्यंतरी पिचलेल्या माणसांचा हा ‘वृंद’ धगधगत्या वास्तवांत धडपडत उभारून वेदनेचे ‘गान’ म्हणतोय, ते हे ‘वृंदगान.’

---

१९७८ प्रोग्रेसिव्ह को-ऑपरेटिव्ह पब्लिकेशन सोसायटी लिमिटेड, अंगुरीबाद, औरंगाबाद - ४३१००१.

मूल्य रु. ८००



**होलपट आणि सोपान** 'होलपट आणि सोपान' या श्री. रत्नाकर पटवर्धन यांच्या दोन दीर्घकथा. मानसशास्त्रीय दृष्टिकोनांतून माणसाच्या मनांतील विचित्र गोष्टींचा विचार करण्याच्या दृष्टीने पहिली 'होलपट' ही कथा वैशिष्ट्यपूर्ण वाटते.

'सुलू' नांवाच्या एका कुरूप मुलीची ही कथा आहे. कुरूपतेमुळे तिचे लग्न होत नाही आणि म्हणून तिच्यांत एक मानसिक विकृति निर्माण होते. ती आपल्या 'नीला' नांवाच्या सुंदर मैत्रिणीचे भावविश्व मानसिक पातळीवर अनुभवते. नीलेच्या प्रेमजीवनाशी ती एकरूप होते. इतकी की, 'नीला' म्हणून ती स्वतःच नीलेच्या प्रियकराशी पत्रव्यवहार करते. आपल्या मैत्रिणीचे तिच्या प्रियकराशी लग्न होणार नाही, तिचे प्रेमविश्व उधळले जाणार, या धक्क्याने सुलू आत्महत्या करते. एका कुरूप मुलीची विकृति, प्रत्यक्षांत न मिळणारे सुख मनाने मिळवण्यासाठी तिची चाललेली केविलवाणी धडपड आणि त्यांतून होणारा तिचा कुरूप अंत वाचकांच्या मनाला सुन्न करून जातो. अत्यंत हळुवारपणे या कुरूप मुलीच्या मनाचे पापुद्रे उलगडण्यांत पटवर्धन यशस्वी झाले आहेत. आपले भावविश्व उधळले जाणार आहे, या जाणिवेने आपल्या मैत्रिणीने आत्महत्या केली, हे त्या सुंदर मुलीच्या लक्षांतहि येत नाही. उलट 'स्वतःच्या लग्नाच्या गोंधळामुळे तिला सुलीचा विसर पडणे साहजिकच होतं' - लेखकाने व्यक्त केलेल्या या प्रतिक्रियेमुळे सुलीचा कुरूप अंत मनाला विलक्षण चटका लावून जातो.

सौंदर्यपूर्ण नीलेचे बेफिकीर जीवन आणि कुरूप सुलूची तिचे जीवन अनुभवण्यासाठी चाललेली धडपड, ह्या या कथेतील समांतर रेखा ! एकमेकींना कधीहि न भेटण्याच्या त्यांच्या गुणधर्मांतून एकीचा कुरूप अंत होतो. हा विषय लेखकाने कलात्मक पद्धतीने हाताळला आहे. नीलेच्या मनाशी एकरूप होण्याच्या सुलूच्या वेडाच्या पायऱ्या चढत्या क्रमाने लेखकाने दाखविल्या आहेत. नीलेला खेळायला जाण्याच्या वेळी सहजपणे तयार करणे, नीला आणि प्रकाश एकमेकांशी कसे बोलतात, वागतात, या संदर्भात आकर्षण वाटणे, स्वप्नांत आपण नीलेसारखे सुंदर दिसणे आणि स्वप्नांत तिचे कपडे घालून वावरणे, शेवटी तर नीलेसारखे हस्ताक्षर काढून प्रकाशला पत्र लिहिणे, या अवस्थांमधून झपाटल्या-सारखी जाणारी सुलू बघून आपले मन अस्वस्थ होतं. तिच्या मानसिक हालचाली लेखकाने न्याहाळल्या आहेत. प्रकाशने नीलेबरोबर तिचेहि सिनेमाचे तिकिट काढले आहे, हे कळल्यामुळे तिचे थरथरणे, हाताला कंप सुटणे, मानसिक ताणतणावांमुळे ताप येणे, ह्या घटना या संदर्भात महत्त्वाच्या ठरतात. सुलूच्या कुरूपतेचेहि वर्णन लेखक भेदकपणे करतो. जर सुलोचनेच्या नातेवाईकांचे, भावांचे, मामाचे दुसऱ्या कोणा सुलोचना नांवाच्या मुलीबरोबर लग्न जमले असतं, तर त्याने ते नांव अडाहासाने बदलले असतं, कारण ती कुरूप होती.

**सर्वीस : आलोचना**

एखाद्याच साध्या शब्दांतून सुचवलेला गंभीर अर्थ वाचकाला विलक्षण अंतर्मुख करील असा आहे. सुलीच्या मृत्यूवर, 'नीलेला चांगले दोन-तीन दिवस अगदी काही सुचत नव्हतं' ही नीलेची प्रतिक्रिया व्यक्त करणारे वाक्य नीलेच्या पोकळ वैचारिक व्यक्तिमत्त्वावर धगधगित प्रकाश टाकते. नीलेच्या प्रेमभंगाच्या कल्पनेने ज्या सुलीने आत्महत्या केली, त्या सुलीचा मृत्यु नीलेच्या 'सुखी' जीवनावर साधा ओरखडाहि उमटवू शकला नाही! दोघींच्या व्यक्तिमत्त्वांतील हा भेद असाच सहजपणे आणखी कांहीं ठिकाणी लेखकाने सूचकतेने व्यक्त केला आहे. सुलीला दोन-तीन मुलांनी नकार दिल्यावर ती गंभीरपणे नीलेला म्हणाली होती की, 'मला पुन्हा नकार मिळाला तर मी आत्महत्याच करीन.' या घटनेवरहि, 'नीलाच्या सुद्धा मनात ते (आत्महत्याविषयी विचार) प्रकाशने नकार दिल्यावर येऊन गेले होते पण तिने मात्र त्याला अवास्तव महत्त्व दिले नव्हते' हे नीलेच्या संदर्भातील वाक्य एकाच अनुभवाकडे भिन्न दृष्टीने ब्रधणाच्या व्यक्तिमत्त्वाची वैशिष्ट्ये सुचवून जाते.

माणसाच्या मनाचे निरीक्षणहि पटवर्धन अत्यंत बारकाईने करतात. प्रकाशविषयी 'प्रतिस्पर्धी चांगला आहे असे म्हणणे हा त्याचा खेळाडूपणा दाखवायचा एक भाग होता एवढेच' हे वाक्य, खेळ खेळूनहि खिलाडू वृत्ताचा अभाव असलेला प्रकाश, आपल्या नजरेसमोर उभा करतो. 'लग्न झाल्यावर सुलूच्या आईच्या अंगात येईनासे झाले; त्यांना मग फक्त फिट्स येत' याहि वाक्यांतून सुलूच्या आईची मानसिक विकृति आणि शारीरिक दुबळेपणा यांना अवास्तव महत्त्व देऊन अज्ञानाचा फायदा उठवणारे 'भाविक' या गोष्टी आपल्यासमोर साकार होतात. 'अगात येणे' हा आपल्याकडे 'गुण' समजला जातो. पण पटवर्धनांनी या एकाच वाक्यांत, त्या 'गुणाचे' समर्थपणे शास्त्रीय विश्लेषण केले आहे. सुलीच्या आजारपणातील एका प्रसंगातून तिच्या मनांत उसळणाऱ्या भावनांवरहि लेखकाने नेमके बोट ठेवले आहे. भितीवरील उडाढेल्या पोपड्यामुळे ती जागा सुलीला माणसाच्या चेहेऱ्याच्या आकारासारखी भासत होती. सुलीच्या मनाभोवतीं नकळत हा माणूस सजीव होऊन पिंगा घालतो. सुली त्या चेहेऱ्यात प्रकाशला बघते. तो तिला प्रतीक्षा करायला लावतो, उचलून स्कूटरवर ठेवतो, ती त्याला विलगून बसते. काल्पनिक पातळीवर पुरुषस्पर्शाचे सुख अनुभवण्याची ही तिची वृत्ति बघितल्यावर अत्यंत साध्या घटनेतून माणसाचे मन न्याहाळण्याची लेखकाची वृत्ति दिसते. ही या कथेच्या यशाची बाजू आहे.

पण सुलीच्या मनाच्या वृद्धिंगत होत जाणाऱ्या वेडाच्या अतस्थेच्या खुणा तिच्या व्यवहारी जीवनांत इतरत्र इतक्या प्रभावीपणे उतरलेल्या दिसत नाहीत. दुसऱ्याचे भावविश्व मानसिक पातळीवर जगण्याच्या तिच्या धडपडीचे पडस द; तिचे आई-वडील, बहिणी, चाळींतील इतर माणसे, यांच्या मनावर कसे उमटले हे आपल्याला समजत



नाहीं. त्यामुळे परिणामांत उणेपणा येतो. हें समजलें असतें, तर कथा अधिक गडद परिणाम करून गेली असती.

रूपाविष्कारच्या दृष्टीने विचार करतां कथेंत डोकावणारा लेखकाचा 'मी' मनाला खटकल्यावांचून राहात नाही. या 'मी'च्या रूपानें लेखक स्वतःच कथेंतील एक पात्र बनतो. या 'मी'च्या मध्येंमध्ये येण्यामुळे खास वेगळा परिणाम साधला जातो का ? एका कुरूप मुलीच्या मानसिक विकृतीची कथा तिन्हाईताच्या नात्याने सांगतां आली नसती का ? 'ह्या अपघाती समजल्या जाणाऱ्या मृत्यूविषयी माझे मात्र काही निश्चित आणि वेगळे मत आहे' असे निवेदन लेखकाला कां करावेसे वाटते ? लेखक मध्यें आला नसता, तरी विषय पुरेशां गांभीर्याने प्रतीत झाला असता !

'सोपान' या दुसऱ्या दीर्घकथेचा विषय ढोवळपणे 'मैत्री' असा सांगतां येईल. पण माणसाच्या अनाकलनीय मनाचा थांगपत्ता लावण्याचा, त्याच्या मनांतील गुंतागुंतीच्या भावनांचा शोध घेण्याचा, विस्कळित वाटणाऱ्या भूतकालीन घटनांकडे प्रौढ दृष्टीने बघून त्यांतील सुसंगति शोधण्याचा प्रयत्न या कथेंत केलेला दिसतो.

'मी' आणि 'काश्या' हे आर्थिक आणि सामाजिक दृष्ट्या भिन्न थरांतले मित्र ! निव्वळ शाळा एक असल्यामुळे या दोघांची मैत्री जमते. 'मी'च्या घरची माणसें या मैत्रीविषयीं नापसंती दर्शवतात. काश्या अनेक गोष्टी नको इतक्या स्पष्टपणानें बोलत असतो. इतका कीं, 'त्याला अक्षररूप देण्याचे धाडस माझ्यात नाही,' असें 'मी' सांगतो. त्यांच्या स्वभावांत त्यांच्या भिन्न सामाजिक थरांतील रहाणीमुळे बराच फरक आहे. हें लेखकानें एका प्रतिक्रियेतून नेमकेपणानें व्यक्त केलें आहे. शर्माजींचे वशी नांवाच्या मोलकरणी बरोबर कांहीं संबंध निर्माण झाले, आहेत. ही वशी त्यांच्या घरीं गेल्यावर काश्या, 'मी' तिथें डोकावून बघूं लागतात स्त्री-पुरुष एकत्र आल्यावर काय घडेल, याविषयीं दोघांच्या मनांत कल्पना तयार झाल्या आहेत. पण 'मी'च्या घरचें वळण वेगळें असल्यामुळे व आंत तसला प्रकार कांहींच न दिसल्यामुळे मी म्हणतो, 'खरंच सांगतो माझा अपेक्षाभंग झाला आणि जीव भांड्यात पडला;' तर काश्या म्हणतो, 'च्यायला चावळट सालं, एकाच्या पोरीबरोबर निस्त्या गप्पा मारत बसतंय ! थू !' या दोन्ही प्रतिक्रियांमेधून त्या मुळांच्या भिन्न व्यक्तिमत्त्वांची कल्पना येते. पुढें मात्र काश्याची आणि 'मी'ची मैत्री तुटते. काश्याला शिक्षणांत रस नसतो. तर 'मी'ला इंजिनियर करायचें 'वरून' ठरलेलें असतें. शर्माजींकडे 'मी' अभ्यासाला जाऊं लागतो. ते 'मी' जवळ वशीबद्दल बोलतात. त्यांचे तिच्याशीं कांहीं संबंध असतात. पण पुढें गोविंदाबरोबर वशीचें लग्न होतें. लग्नाला जाण्याचा इरादा असूनहि शर्माजी लग्नाला जात नाहीत. 'मी' बरोबर अहेर पाठवतात. ह्या या कथेंतील घटना !

शर्माजींकडे बघण्याचा 'मी'चा दृष्टिकोन येणाऱ्या अनुभवांच्या दिशेने कसा बदलत

**अठ्ठावीस : आलोचना**



जातो, याचें निरीक्षण स्वतः 'मी' बारकाईनें करतो. स्वतःच्याच मनाचा शोध विविध अनुभवांच्या माध्यमांतून घेण्याची लेखकाची पद्धत अतिशय आकर्षक आहे. अगदी साध्या प्रसंगांतून त्याला आपलें मन उकलत जातें आणि शर्माजीविषयींचीं आपलीं मते तो तपासत जातो. लहानपणीं प्रथम भेटित त्यांच्याविषयीं निर्माण झालेली आदराची भावना 'मी' च्या बालमनाशीं सुसंगतच होती. वडिलांनीं ओळख करून दिल्यावर, 'गालाला हात न लावता, 'अरे वा, हो का ?' असें म्हणून शर्माजींनीं केलेला शेकहँड त्याच्या कोवळ्या मनाला विलक्षण सुखकारक वाटला. यांतून निर्माण झालेली आदराच्या भावनेची पकड कितीतरी दिवस 'मी'च्या मनाभोवतीं होती. त्यामुळेच वशी आणि शर्माजी यांना एकान्तांत नुसतेंच गप्पा मारतांना बघून, झाडावरून खाली उतरल्यावर 'माझा चेहरा उगीचच विजयी दिसत असावा' असें स्वतःचें परीक्षण 'मी' करतो. शर्माजींकडे अभ्यासाला जाऊं लागल्यावर त्यांच्या मोकळ्या वागणुकीमुळे, 'आमची चांगली मैत्री जमली' असें वाक्य सहजपणें लिहिलें जातें. शर्माजी आपल्या घराच्या गोष्टी सांगत तेव्हां 'मी' ला त्यांच्या वयांतलें अंतर जाणवे ! हळूहळू वशी-बद्दल शर्माजी उघडपणें 'मी' जवळ बोलू लागले. ते आजारी असतांना वशीनें त्यांची विचारपूस करणें, रात्री त्यांच्यासाठीं जेवण ठेऊन येणें, त्यांना नको असतांना आग्रहानें दूध पाजणें, यासारख्या घटना 'मी' च्या डोळ्यांसमोर घडत होत्या. त्यांच्या मनांत विविध भावना उसळत होत्या. कित्येक घटनांचा सुसंगत अर्थ लावण्याइतकें त्याचें मन त्यावेळीं परिपक्व झालें नव्हतें. रात्रीं घरीं जाणाऱ्या वत्सलेला शर्माजी 'जपून जा' असें सांगतात. तिच्या डोळ्यांत पाणी तरळल्याचा मला भास झाला. ह्या सगळ्यांत वाईट वाटण्यासारखें काय होते ? असें त्यांच्या नात्याचें स्वरूप, त्यावेळीं नेमकें न उकलल्यानें, आपलाच बावळटपणा दर्शविणारा प्रश्न 'मी' स्वतःलाच करतो. 'वत्सलेला विद्यालयांत लगेच काम मिळतें, पण तिच्या आईला मिळत नाही.' 'वत्सलेच्या आईनेच तिला शर्माजींकडे पाठवलेले असते. ते तिच्या परिस्थितीचा फायदा घेतात.' या गोष्टी स्वतः शर्माजीच या मुलाजवळ बोलतात. यांतूनच 'मी'चें आजच्या परिपक्व अवस्थेंतील निरीक्षण सिद्ध होतें. 'सामान्य माणसाला गुप्त गोष्टी गुप्त ठेवणे सर्वांत जड जाते' या वाक्यांतून आज 'मी'च्या मनांतील शर्माजीविषयीं ब्राह्मवयांत असणारी आदराची, मैत्रीची भावना कोसळून केवळ त्या माणसाचें सामान्यत्व प्रकर्षानें जाणवतें आहे, हें समजून चुकतें. पहिल्या आदराच्या भावनेला धक्का लावायला बडीलहि थोडेफार कारणीभूत ठरतात. शर्माजी आणि वशी प्रकरणाविषयीं, नैसर्गिक भावना दाबल्यावर त्यांचे विकृत परिणाम होणारच' अशी त्यांची प्रतिक्रिया शर्माजीविषयीच्या विचाराला एक वेगळी दिशा देते. कॉलेजमध्ये गेल्यावर 'मी'ला शर्माजींचा, भिन्नेपणा जाणवतो. विशिष्ट निर्णय घेऊन त्याप्रमाणें वागण्याचें धाडस या माणसांत नाही, हें कळल्यामुळेच

‘ शेवटीं, ‘मी’ शर्माजींना, ‘तुम्ही लग्न कां केलं नाहीं तिच्याशी ? तुम्हांला लोकांची भीती वाटली. मातृहानीची भीती वाटली. हो.ना ?’ असा क्रूर प्रश्न करतो. शर्माजींविषयी बदलत जाणाऱ्या विविध भावनांचा प्रवास लेखकाने बारकाईने न्याहाळला आहे. स्वतःचें मन लेखक कधी बालपणीच्या तर कधी प्रौढत्वाच्या चष्म्यांतून पुनर्विचारार्थ घेतो. त्यामुळे कथा वाचकाला दोन पातळ्यांवर अनुभवता येते. प्रौढत्वाचा चष्मा परिपक्व मनाचा आणि म्हणून आपल्याविषयी, इतरांविषयी मिश्रित लोचक विधाने करणारा आहे. ‘मला इंजिनिअर कराय (घरून) ठरलेले होते’ ‘लवकरच’ व्यायाम सुरू करायचा त्यांचा व्रत होता’ ‘तुम्हाला गणित चांगलं येतं, पण तू धांदरटपणाने मार्क-घालवतोस (सर्व आईवडिलांचे आपल्या मुलांबद्दलच मत !), ‘प्रेमाबद्दल मी जरा जोरातच बोलत असे तेव्हा !’ अशीं अनेक वाक्ये ‘मी’चें आजचें अनुभवसंपन्न मन दर्शवतात. कधी बालपणीच्या निरास नजरेने अनुभवांकडे बघणे, तर कधी प्रौढपणीच्या गहिऱ्या मनाने आपले बालपण तपासणे ही शैली आकर्षक वाटते.

शर्माजी आणि वशी यांचे संबंध नेमके कसे होते, हे लेखक उघडपणे सांगत नाही, पण निरनिराळ्या वाक्यांतून सूचित करतो. शर्माजींना या मोलकरणीविषयी वाटणारे प्रेम कवळ दयेच्या पातळीवर नाही. ती जरूर असली तरी पैसे मागायला आढेवेढे घेते, पण मी तिच्या परिस्थितीचा फायदा घेणे ही अत्यंत ओघाने येणारी गोष्ट मानते’ या वाक्यांतून अतिशय चलाखपणे शर्माजी तिच्याशी असलेले संबंध स्पष्ट करतात. विद्यालयांत तिच्या आईला काम मिळत नाही, पण तिला मिळते, या पार्श्वभूमीवरहि त्यांच्या आजारपणांत तिने त्यांची केलेली सेवा तिला सुखावह वाटते. पण संबंध उघडपणे वाढवण्याचे धैर्य त्यांच्यांत नाही. इतकेच नाही, तर वशीच्या भानगडी तिच्या आईने साऱ्या जगाला सांगू नयेत म्हणून ते तिला वीस रुपये देतात. म्हणजेच आपल्या अतृप्त वासनांच्या पूर्तीसाठी, पैशांच्या मोबदल्यांत सर्वस्व देणारी वशी त्यांना हवी होती. तिच्यावरील आपल्या स्वामित्वाची भावना त्यांना सुखकारक वाटत होती. म्हणून वशी-गोविंदाच्या लग्नाचा विषयाने ते संतापतात. लग्न झाल्यावरहि वशी त्यांच्याकडे कामाला येते. ती ‘जाता येता पैसेच मागते’ अशी त्यांची तक्रार होती. त्यांना पैशांचा मोबदला मिळत नव्हता. ‘लग्न झाल्याबद्दलसुद्धा ती खुषीतच दिसतेय’ हे त्यांचे खरे दुःख होते ! लेखकाने या माणसाच्या वर्मावर बोट ठेवले आहे. शर्माजींची विविध मानसिक आंदोलने टिपण्यांत आणि त्यांतून त्यांचे व्यक्तिमत्त्व साकार करण्यांत लेखक यशस्वी झाला आहे. वशीच्या संदर्भातील कथेचे शेवटचे वाक्य अत्यंत बोलके आणि तिच्या व्यक्तिमत्त्वावर भेदक प्रकाश टाकणारे आहे. ‘वशी मात्र अजून मोलकरणीची लहान-मोठी कामे शोधत तिथेच फिरताना दिसते’ या निरीक्षणांतून तिच्या अतृप्त वासना ठळकपणे ध्यानांत येतात. शर्माजी आणि वशी यांचे संबंध खरोखरीच शारीरिक पातळीवर होते का ? त्यांना वशीविषयी वाटणाऱ्या ओढीचे स्वरूप नेमके कसे होते ?

दया, गरज की विकृति ? इत्यादि प्रश्न वाचकाच्या मनांत सतत उसळत राहातात. लेखकाबरोबर आपणहि या अनुत्तरित प्रश्नांची उत्तरे शोधित राहातो, तर्काचा 'सोपान' रचीत राहातो.

शेवटी, कोणत्या हेतूने ही कथा लिहिली असावी, असा प्रश्न येतोच. यांत लेखकाने मंत्रीचे स्वरूप विविध पातळ्यांवर हाताळले आहे. 'बालपणी घडलेल्या निरर्थक घटनांची निरर्थक मांडणी' एवढेच कथेचे स्वरूप नसून आयुष्याच्या वेगवेगळ्या वळणावर, बालपणी घडलेल्या घटनांचे स्वरूप कसे भिन्नपणे प्रतीत होत गेले, हे दाखवले आहे. माणसाचे मन निरनिराळ्या घटनांमधून व्यक्त झाले, तरी शेवटी अज्ञातच राहाते. त्या अज्ञात, अनाकलनीय मनांचे विविध पापुत्रे उकळून दाखवण्याच्या दृष्टीने ही कथा यशस्वी झाली आहे.

---

१९७७ अमेय प्रकाशन, नागपूर, मूल्य रु. १५.००.

---

संकल्पित अंक

बालवाङ्मय लिहिणाऱ्या लेखकांच्या

मूल्यमापना नंतर —

मुलांसाठी नियतकालिके

समालोचन

एप्रिल : १९८०

एकतीस आलोचना



- A Revaluation of an epochmaking short stories of Vibhavari Shirurkar Collected in KALYANCHE NISHWAS.
  - A critical analysis of RAPAN : An autobiography of Prof. P. A. Dhond, Ex-Dean of J J. School of Art.
  - A critical appreciation of VRINDAGAN, an anthology of poems of Prof. F. M. Shinde.
  - HOLPAT AANI SOPAAN : Two long-stories of Ratnakar Patwardhan, analysed and appreciated.
- 

ALOCHANA : Exclusively devoted to Criticism of  
Literature and other Arts

Editor : VASANT K. DAVTAR

Annual Subscription : Rs. 20/- (In India)

: Rs. 30/- (Abroad)

This issue : Rupees 2/-

(excluding postage)

---

33, Shefalee Mahim Makarand Sahanivas,  
1074, Swatantryaveer Savarkar Marg,  
Mahim, Bombay, 400 016. India.

---