ग्रंथाली वाचक चळवळीचे मासिक

रुची

फेब्रुवारी २००९
वर्ष २९ वे, अंक २ रा, मूल्य १० रु.

संपादक : **दिनकर गांगल**
या अंकाचे संपादन : **धनंजय गांगल**

मुखपृष्ठ : **ग्रंथाली संगणक विभाग**

रुची – वार्षिक वर्गणी : संस्थांना १०० रु.
व्यक्तींना ६० रु.

डिमांड ड्राफ्ट, म.ऑ. 'ग्रंथाली' नावे
पत्रव्यवहार/वर्गणी पाठवण्याचा पत्ता
ग्रंथाली, महापालिका शाळेची इमारत, पहिला मजला,
टोपीवाला लेन, डॉ. भडकमकर रोड पोलिस ठाण्यासमोर,
ग्रँटरोड, मुंबई ४०० ००७
 २३८९ २४ ४५ फॅक्स : २३८७ ५४ ८१

ग्रंथाली, इंडियन एज्युकेशन सोसायटीची म. फुले कन्याशाळा,
बाबरेकर मार्ग, दादर, मुंबई ४०० ०२८ २४४७ ४८ ४३
Email - granthali01@gmail.com

अंकात प्रसिद्ध झालेली मते ज्या त्या व्यक्तीची. 'ग्रंथाली' चळवळीचे 'रुची' हे व्यासपीठासमान मासिक आहे. त्यात सर्व छटांच्या विचारांना स्थान आहे. मात्र त्याच्याशी 'ग्रंथाली' विश्वस्त संस्था व तिचे विश्वस्त सहमत आहेत असे नव्हे.

स. न.

पुणे विद्यापीठाचे 'ललित कला केंद्र' हे कलाशिक्षणाचे एक आगळेवेगळे ठिकाण. सतीश आळेकरांनी गेले एक दशकभर या केंद्राचे प्रमुखपद सांभाळले. त्याचे काम रुजवले आणि अनेक अंगांनी फुलवले. ते या संस्थेतून निवृत्त होत आहेत. त्यानिमित्त त्यांच्या कर्तृत्वाची, योगदानाची आणि वेगळेपणाची एक छोटीशी नोंद या अंकात घेत आहोत.

त्यांचे समकालीन तेंडुलकर, एलकुंचवार यांची शैली मुख्यत: वास्तववादी. आळेकरांची नाटके मात्र एकाचवेळी वास्तववादी, ॲब्सर्ड आणि काही प्रमाणात फँटसी यांच्या सीमारेषा पुसणारी. त्यांचे स्वत:चे एक वेगळेपण त्यांच्या शैलीत आहे. त्यामुळेच असेल कदाचित, पण दोन-अडीच दशकांपूर्वी झालेल्या त्यांच्या नाटकांची आणि प्रयोगांची फारशी चर्चा झाली नाही. शैलीतल्या या लीलया गोंधळाची प्रेक्षकांना सवय नसावी, पण त्या नाटकांबाबत ममत्व कुठेतरी रुजले असावे. त्याचा प्रत्यय आज वीस-पंचवीस वर्षांनंतर होणाऱ्या गर्दीतून येत आहे.

श्याम मनोहर हे आळेकरांचे समकालीन. तेही वेगळ्या धाटणीचे कथा-कादंबरी-नाटककार. नुकताच त्यांना साहित्य अकादमीचा पुरस्कार जाहीर झाला. त्यानिमित्त 'कृतार्थ' मुलाखतमालेत त्यांना जयंत पवार आणि श्रीधर लाखे यांनी बोलते केले. ही मुलाखत या अंकात प्रसिद्ध केली आहे.

हा अंक घडवण्यात अंजली कुलकर्णी यांचे योगदान महत्त्वाचे आहे.

– संपादक

अनुक्रम

 सतीश आळेकर कर्तृत्वनोंद
शांता गोखले/२
विनोद लव्हेकर / ६
रोहित कावळे / ८
रेखा इनामदार-साने / १३
 कृतार्थ मुलाखतमाला वृत्तांत / १६
 प्रभाकर नानावटी / २२

बेगम बर्वे - आकलन आणि अनुवाद

शांता गोखले

सतीश आळेकर ह्यांचे 'बेगम बर्वे' हे नाटक सध्या पुण्यात गाजत आहे. त्याच्या प्रत्येक प्रयोगासाठी प्रायोगिक नाटकाच्या संदर्भात पूर्णतः अनपेक्षित अशी गर्दी लोटत आहे. एका प्रयोगाचे ७२,००० बुकिंग ही समांतर नाट्यधारेत कधी न ऐकलेली रक्कम आहे. हा चमत्कार कसा काय घडला असावा?

युरोपातील काही नाट्यकृतींचा असा मजेदार प्रवास झालेला आहे. त्याचे ठळक उदाहरण म्हणजे बेकेटचे 'वेटिंग फॉर गॉदो'. हे सर्वप्रथम कोणालाही न कळलेले नाटक. समीक्षकांनाही ते कळले नाही. काही वर्षांनी मात्र ह्या नाटकाचे सर्वत्र प्रयोग होऊ लागले. कळले नाही तरी प्रयोग करावेसे वाटत होते. ह्याचा अर्थ एकच होऊ शकतो. ह्या नाटकात नाट्यमयता तर आहेच, पण त्याचबरोबर त्याचा आपल्या जगाशी, आपल्या काळाशी नेमका कळला नाही तरी निकटचा संबंध आहे ही जाणीव नाट्यदिर्शकांना झाली होती.

करण्यातून कळणे हा अनुभव नाट्याकर्मींना वरचेवर येत असतो. 'वेटिंग फॉर गॉदो'च्या बाबतीत तसा तो आला. त्याचबरोबर आणखी एक महत्त्वाचा धडा त्यांना शिकायला मिळाला. तो हा, की नाटकातील काही जागा अर्थ ह्या आपल्या संकल्पनेत बसत नसल्या तरी, किंवा त्यामुळेच त्या वेळोवेळी समृद्ध अर्थछटांनी उजळून निघतात. म्हणून एका शब्दास किंवा घटनेस एकच अर्थ असावा हा आपला अट्टहास सोडला तर नेणिवेच्या मार्गाने आपल्याला अधिक अर्थपूर्ण असे काही मिळू शकते. ह्याचे एक महत्त्वाचे कारण असे की काही नाटककार अथवा चित्रकार असे आहेत की ते जाणिवेच्या सततच्या दक्षतेखाली आपल्या कलाकृतीची निर्मिती करत नसतात. आपण काय लिहिले आहे ह्याचा त्यांनाही ताबडतोब अर्थ सांगता येईल असे नाही. तेव्हा, जी नाटके आपल्याला पहिल्या पाहण्यात किंवा त्यानंतरच्याही पाहण्यात, वाचनात, झगडून, खोल विचार करूनसुद्धा कळली नाहीत असे वाटते, तिथे अनुभवसिद्ध ज्ञानाच्या पातळीवर त्या समजण्याचा आटापीटा सोडावा. तेव्हाच नेणिवेचा मार्ग मोकळा होऊन नाटक हाती लागू शकते.

'बेगम बर्वे'च्या बाबतीत हेच झाले असावे. त्याचे १९७९ साली पहिले प्रयोग झाले तेव्हा नाटक लोकांना 'कळले' नाही. प्रयोगांना तुरळक प्रेक्षक आले आणि त्यामुळे लवकरच नाटकाचा गाशा गुंडाळावा लागला. नांतर ११ वर्षांनी, म्हणजे १९९० साली त्याचे पहिले उज्जीवन झाले. त्या काळात मर्त्यकळा आलेल्या मराठी समांतर रंगभूमीला पुनरुज्जीवित करणे आणि पुणे-मुंबई सोडून महाराष्ट्रात इतरत्र समांतर नाटकाची लढाई लढत असलेल्या संस्थांना आपली नाटके आपल्या गावच्या हद्दीबाहेर सादर करण्याची संधी देणे ह्या दुहेरी हेतूने आळेकर यांनी थिएटर अकॅडेमीतर्फे फोर्ड फाउंडेशनकडून अनुदान मिळविले होते. ह्याच उपक्रमाचा भाग म्हणून १९९० साली 'बेगम बर्वे'चे पुन्हा ६-७ प्रयोग झाले. थिएटर अकॅडेमीच्या ह्या नाट्य विकास योजनेत ज्या प्रांतीय केंद्रांचा समावेश होता त्यापैकी काही ठिकाणी ते सादर करण्यात आले. पुन्हा एकदा प्रतिसाद थंडच होता. कारण नाटक कळले नाही.

ह्या कार्यक्रमांतर्गत पुण्यात 'बेगम बर्वे'वर एक चर्चाही आयोजित करण्यात आली होती. त्यामध्ये विकास योजनेत सामील असलेल्या प्रांतीय नाट्यसंस्थांपैकी काहींचे प्रतिनिधी हजर होते. चर्चेची सुरुवात पुन्हा एकदा नाटक अनाकलनीय असल्याच्या नोंदीतून झाली आणि शेवटपर्यंत तिथेच अडखळत राहिली. त्या वेळी आळेकरांनी ह्या नाटकाचा जन्म कोणत्या अनुभवांतून झाला असेल त्याबद्दल काही तर्क केले. पण मी अशी-अशी माणसे पाहिली आणि कदाचित त्यातून ह्या नाटकाचा जन्म झाला असेल हे सांगून नाटकाची दुर्बोधता कमी झाली असे मुळीच नाही. कारण दुर्बोधतेचे कारण वेगळेच होते.

ह्यानंतर पुन्हा १० वर्षे लोटली. डिसेंबर १९९९ - जानेवारी २००० दरम्यान मध्यवर्ती संगीत नाटक अकॅडेमीच्या आमंत्रणावरून 'बेगम बर्वे'चे प्रस्थान त्रिपुराची राजधानी आगरतला येथे झाले. इथे आयोजित केलेल्या तीन-दिवसीय देव-घेव कार्यक्रमात त्याचा प्रयोग झाला. त्यानंतर मुंबईच्या शिवाजी मंदिर येथे एक प्रयोग सादर करण्यात आला. इथे प्रथमच प्रेक्षकांनी नेहमीपेक्षा बऱ्याच जास्त संख्येने हजेरी

लागली. त्या दिवशी नाटकातल्या कलाकारांना आणि निर्माती संस्था थिएटर अकॅडेमी ह्यांना गोड धक्का बसला. गल्ल्यावर २०,००० रुपये जमा झाले. पण त्यापुढे प्रयोग झाले नाहीत.

आणि आता आठ वर्षांनी बंगलोरच्या नाट्य चळवळीच्या मुख्य केंद्रात, रंग शंकरात, 'बेगम बर्वे'चा प्रयोग झाला. ह्या वर्षीचा रंग शंकरा नाट्या महोत्सव संगीत नाटकाला वाहिलेला होता. 'बेगम बर्वे'त्या अर्थाने संगीत नाटक नसले तरी संगीत नाटकाच्या त्याच्या पार्श्वभूमीसाठी त्याला निमंत्रित करणत आले. ऑक्टोबरमधील महोत्सवातल्या प्रयोगाच्या आधी आणि नंतर दोन प्रयोग पुण्यात करण्यात आले. तेव्हा मात्र निर्माते आणि कलाकार ह्यांना जो धक्का बसला तो गोड ह्या विशेषणापलीकडचा, चक्क अद्‌भुताला स्पर्श करणारा होता.

सप्टेंबरमधल्या प्रयोगाचे बुकिंग रुपये ५३,००० झाले आणि डिसेंबर महिन्यातील प्रयोगाचे बुकिंग रुपये ७२,००० झाले. ह्या किमयेबद्दल सतीश आळेकर म्हणतात, ''आम्ही अजून ह्या धक्क्यातून सावरलेलो नाही. मला हे कोडे उलगडतच नाही. १९७९ साली लिहिलेले हे नाटक लोकांच्या स्मरणात राहिले कसे? नाटकाच्या पहिल्या आवृत्तीच्या ७०० प्रती खपायला ३० वर्षे लागली. दरम्यान इंग्रजीत १९९३ मध्ये निघालेली आवृत्ती संपून दुसरी निघाली. आणि आता पाहावे तर नाटक पाहायला लोकांची गर्दी जमत्येय. तरूण प्रेक्षक वर्ग... नवीन पिढीकडून घसघशीत प्रतिसाद! हे कसे काय?''

हे कसे काय ह्या प्रश्नात दोन प्रश्न आहेत. पहिला नाटकाच्या दीर्घायुष्याबद्दल, आणि दुसरा 'बेगम बर्वे' दुर्बोध म्हणून नावाजलेले नाटक आज गर्दी का खेचत आहे? जे नाटक ३० वर्षांपूर्वी लोकांना कळले नाही, १८ वर्षांपूर्वी कळले नाही; पण आता मात्र पूर्णपणे कळले असा ह्याचा अर्थ होऊ शकतो का? ह्यात एक तिसरा पोटप्रश्नही आहे. मराठीपेक्षा इंग्रजीत छापलेले नाटक

'बेगम बर्वे'मध्ये मोहन आगाशे आणि चंद्रकांत काळे

इतके झपाझप कसे खपले?

प्रथम, नाटक अजून जिवंत कसे ह्याचा विचार करू. ह्या प्रश्नात मला 'पती गेले ग काठेवाडी'मधील कुटील प्रश्न आठवतो. पतीच्या पगडीतला तुरा ताजा कसा रहातो? तो तुरा जसे बायकोच्या पातिव्रत्याचे प्रतीक आहे, तसे लोकांच्या स्मरणात 'बेगम बर्वे' ताजे राहण्यामागे हे एक अभिजात नाटक आहे हा जाणकार प्रेक्षकांमध्ये असलेला दृढ विश्वास असू शकेल. त्याच्या पहिल्या प्रयोगापासूनच आणि ते कळले न कळले ह्या प्रश्नात न गुंतता, जाणकारांनी आधुनिक भारतातील एक महत्त्वाची नाट्यकृती म्हणून त्याचे स्वागत केले. मराठी नाटकाच्या प्रत्येक लहान–मोठ्या इतिहासात त्याची श्रेष्ठ आधुनिक नाटक म्हणून गणना झाली. त्यावर बरेच काही लिहिले गेले. परप्रांतात त्याची ख्याती पोचली. दिल्लीच्या अग्रगण्य दिग्दर्शिका अमाल अलाना ह्यांनी प्रख्यात नट मनोहर सिंघ ह्यांना घेऊन डोळे दिपवून टाकणाऱ्या नेपथ्यावर त्याचे हिंदीतून प्रयोग केले. अमाल आलाना जेव्हा नाटक करतात तेव्हा देशातल्या सर्वच नाट्यकर्मी संस्था त्याची नाट्यक्षेत्रातील एक महत्त्वाची घटना म्हणून नोंद घेतात.

'बेगम बर्वे'चे तेंडुलकरांच्या 'सखाराम बाइंडर' किंवा 'कमला' ह्या नाटकांच्या इतके महाराष्ट्रात आणि परप्रांतांत प्रयोग झाले नसले तरी ते सतत चर्चेत राहिले. त्यामुळे ते श्रेष्ठ नाटक आहे ह्याची जाणीवही कायम राहिली. तर आळेकरांच्या पहिल्या प्रश्नाचे हे उत्तर. जास्त प्रयोग का झाले नाहीत ह्याचे उत्तर आळेकरांनीच देऊन ठेवलेले आहे. अलिकडेच त्यांची निवडक अनुवादित नाटके ऑक्सफर्ड युनिव्हर्सिटी प्रेसने प्रकाशित केली आहेत. त्यात शमिक बंदोपाध्याय ह्यांनी घेतलेल्या त्यांच्या दीर्घ मुलाखतीत ते म्हणतात, 'मी नाटक लिहित नाही. मी

परफॉर्मन्स म्हणजे सादरीकरण लिहितो. कोणत्याही संवादातील अवसानाचिन्हे काय आहेत, कुठे आहेत हे मी आतून जाणलेले असते. त्यामुळे नटांना संवाद कसे समजावून सांगायचे हे मला आपोआपच कळते. हे सर्व माझ्या लेखनात जसे विनासायास येते तसेच दिग्दर्शनात येते. अनेक लोकांचे म्हणणे आहे की माझी नाटके जेव्हा मी दिग्दर्शित करतो तेव्हा ती लोकांपर्यंत जास्त सहज पोचतात.'' थोडक्यात, नाटकाच्या बाजात आणि भाषेत इतर दिग्दर्शकांना शिरणे तेवढेसे जमत नाही.

असे असूनही 'महानिर्वाण'चे अनेक संस्थांनी अनेक भाषांमधून अत्यंत यशस्वी असे प्रयोग केले. 'बेगम बर्वे'च्या मानाने हे नाटक कळायला सोपे आहे. त्यात मूडचा एकसंधपणा आहे. अर्थांचे इतके एकमेकांत गुंतलेले स्तर नाहीत. शिवाय, ते आणि 'महापूर' ही दोन्ही नाटके तरुणांच्या दृष्टिकोनातून लिहिलेली आहेत. त्यात सर्वांनी अनुभवलेले दोन पिढ्यांमधील तणाव आहेत. ह्याउलट, 'बेगम बर्वे' हे प्रौढ संवेदनाशीलतेतून लिहिलेले नाटक आहे. त्यात माणूस जातीबद्दल, त्यातल्या त्यात स्त्री जातीबद्दल खोल समज आणि कणव आहे. समांतर नाटक हे बहुदा तरुण पिढीचे नाटक असते. तरुणांना एकदम करावेसे वाटावे असे हे नाटक नाही. आळेकरांवर अतुल पेठे यांनी केलेल्या लघुपटात 'बेगम बर्वे' मधील कलाकारांनी जी निवेदने केली आहेत त्यावरून जाणवते की त्यांनाही हे नाटक करता करताच कळले.

आता राहिला प्रश्न दुर्बोधतेचा. ह्या नाटकात असे काय आहे की जे लोकांना बुचकळ्यात टाकते? ह्या प्रश्नाचा फार खोलात जाऊन इथे उहापोह करत नाही. पण ह्याविषयी दोन महत्त्वाचे मुद्द मांडते. आपण जेव्हा दुर्बोध हा शब्द वापरतो तेव्हा दोन गोष्टींकडे निर्देश करतो. नाटकाकडे – म्हणजे त्याच्या अंगभूत गुणांकडे, आणि नाटकाच्या ग्रहणकर्त्याकडे – म्हणजे नाटक समजू पाहणाऱ्या प्रेक्षकाकडे.

आपण प्रथम नाटकाच्या अंगभूत गुणांकडे बघूया. 'बेगाम बर्वे'मध्ये पात्रांच्या दोन जोड्या आहेत. वास्तविक पाहता, ह्या दोन जोड्यांतील व्यक्ती समाजाच्या भिन्न गटांच्या सदस्य आहेत. एक जोडी जावडेकर-बावडेकर ह्या सरकारी कारकुनांची, म्हणजे पांढरपेश्यांची, तर दुसरी जोडी कोणाच्या तरी माडीखाली राहणाऱ्या बेगम बर्वे ह्या संगीत नाटकाच्या काळातल्या असफल स्त्री पार्टी नटाची आणि शामराव ह्या त्याच्या मालकाची. कारकुनांचे आयुष्य नित्यक्रमाने सपाट, सपक झालेले, तर अंधारात जगणाऱ्या कलाकाराचे आणि त्याच्या मालकाचे आयुष्य आज काय खाणार ह्या दररोजच्या चिंतेने ग्रासलेले. ह्या दोन जोड्यांमध्ये कोणत्याही प्रकारचा सामाजिक संबंध नाही. पण एका मर्यादित व्यावसायिक धाग्याने ते जोडलेले आहेत. बेगम बर्वेला नायिकेची तर सोडाच पण तिच्या एखाद्या सखीचीदेखील भूमिका कधी मिळाली नाही. तो आता उदबत्त्या विकून स्वतःचे आणि शामरावचे पोट भरतो. दर गुरुवारी जावडेर-बावडेकर दत्तपूजेसाठी त्याच्याकडून उदबत्तीचा पुडा घेतात. शिवाय, उरलेसुरलेले जेवण-खाणे त्याला घेऊन जायला सांगतात. एवढाच काय तो त्यांच्यात संबंध. पण तेवढ्यातूनच संपूर्ण नाटक घडते. ते दोन स्तरांवर घडते-वास्तव आणि कल्पनासृष्टी. वास्तव कुठे संपते आणि कल्पना कुठे सुरू होते हे नेमके न कळल्याने प्रेक्षक गोंधळात पडतात.

कारकुनांचा आणि बर्वेचा वास्तवातील संबंध उदबतत्त्या आणि शिळ्या खाण्यापुरेसा मर्यादित असला तरी तेवढा दुवा त्यांना आपापले कल्पनासृष्टीतले जीवन साकारण्यासाठी पुरेसा ठरतो. बेगम बर्वेला परिपूर्ण स्त्रीत्व हवे आहे, जे स्त्रीत्व तो रंगभूमीवर जगू शकला नाही. रंगभूमीवरच्या नायकांचे, श्रीकृष्ण-अर्जुन-धैर्यधर अशा पुरुषांचे प्रेम तो अनुभवू शकला नाही. ते लाभले नारयणराव राजहंस ऊर्फ बालगंधर्व यांना. वास्तवात बेगम बर्वे कधीच बालगंधर्व होऊ शकला नसता. त्याच्याकडे त्यासाठी लागणारे गुण नव्हते, पण कल्पनासृष्टीत तो तेच होऊ पाहत होता.

दुसऱ्या बाजूला माणूसपणाच मारून टाकणारे सपक जीवन जगत असताना, जावडेकरांच्या मनाच्या आतल्या कोपऱ्यात ऑफिसमधल्या नलावडे बाईबद्दलचे आकर्षण अंग चोरून बसलेले आहे. वास्तवात ह्या आकर्षणाला भविष्य नसले तरी कल्पनासृष्टीत ते बहरू शकते. स्वप्ने नाजूक, भंगूर असतात, ती साकारण्यासाठी वेळही तशी यावी लागते. नाटकाला ज्या गुरुवारी सुरूवात होते तो चमत्कार घडवून आणणारा गुरुवार असल्याची सूचना बर्वे देतो. तो जावडेकरांना उदबत्तीचा पुडा विकत घेण्याचा आग्रह करीत असताना म्हणतो. ''आजचा हा गुरुवार फार वेगळा आहे. साक्षात्कारी आहे. साहेब पेटवा हा पुडा... हा सुगंध अवघं आयुष्य बदलणारा ठरेल. साहेब, आता तुम्ही एकटे नाही. तुमच्या सोबतीला हा धूर असेल.'' धूर म्हणजे बर्वेच का? कारण त्याआधी त्याने उदबत्तीच्या जळण्याला स्त्री जीवनाचे प्रतीक बनवले आहे -''निमुटपणे जळून जायचं आणि आपल्या सुगंधी राखेनं पितळी घराला घरपण द्यायचं.''

ह्यापुढे बर्वे बरेच काही नाटकी बायकी स्वरात बोलतो. त्याचा जावडेकरांना शब्दही कळत नाही. पण गंधर्वांच्या गोड गळ्याने जसे पुरुष त्यांच्यावर भाळून जायचे, तसे आता जावडेकर बर्वेवर भाळतात. म्हणतात, ''अतर्क्य आहे सगळं. पण वाटतं बर्वे, प्रत्येक वार गुरुवार असावा आणि जगातील सगळ्या उदबत्या फक्त तुमच्या असाव्यात.''

अशा ह्या गुरुवारी काहीही होऊ शकते आणि ते होते. जे होते ते दुर्बोध नसते. पण नाटकात तर्कसंगती असण्याची प्रेक्षकांना सवय आहे. ती ह्या नाटकात कुठेही नाही. इथे पुरुष-बाई, वास्तव-स्वप्न, ऑफिस-रंगमंच, बॉस-कंपनी मालक ह्या द्वयींमधल्या रेषाच नाहीशा केल्या आहेत. शामराव कधी

बर्वेचा शोषणकर्ता असतो तर कधी बॉसचा निरोप्या, तर कधी नाटकातला खलनायक. मराठी प्रेक्षक प्रेक्षागृहात शिरतो तो काही अपेक्षा घेऊन. त्यापैकी सर्वात महत्त्वाची अपेक्षा असते की रंगमंचावर जे काही घडत आहे त्याच्याशी आपण पाहिलेल्या, अनुभवलेल्या जगाचा थेट संबंध लावता यावा. आपण कारकून पाहिलेले असतात खरे. पण ह्या कारकुनांचे आयुष्य कोणत्यातरी कल्पनाजालात विहरत आहे. म्हणजे ते कारकून आहेत पण ओळख पटावी असे कारकून नाहीत. बेगम बर्वेसारखी एखादी व्यक्ती आपण जरी पाहिलेली असली तरी आपल्या वास्तवात आपण तिला अस्तित्व दिलेले नसते. रंगभूमीवर देखील अशी व्यक्ती आलीच तर तिचा एखादे सामाजिक भाष्य करण्यासाठी उपयोग केलेला असतो. इथे बर्वेला सामाजिक दृष्ट्या ना आगा ना पीछा. त्याच्या स्वप्नांशी आपण कसे काय नाते जोडावे?

आपल्या एकूण नाट्य साहित्यात गंभीर कल्पनाविलासाचा प्रकर्षाने अभाव आहे. नाटककारांनी आपल्या कल्पनाशक्तीवर ताण पडावा असे काही विशेष लिहिलेले नाही. प्रायोगिकतेचे वेड लागलेल्या काळात देखील नाटकांचे आशय बदलले, रूपबंध बदलले, संवादाचा बाज बदलला, त्यात कधीतरी असंगती डोकावली, पण एकूण नाटकाची तार्किक बैठक पक्की राहिली त्यामुळे प्रेक्षक घरी जाताना नाटक कळले हे स्वतःला ठामपणे सांगू शकत होते. कळले ह्याचा अर्थ हे नाटक ह्या व्यक्तीबद्दल अथवा ह्या सामाजिक परिस्थितीबद्दल अथवा ह्या द्वंदाबद्दल आहे हे समजले. म्हणजेच हे नाटक कशाबद्दल आहे, ते आपल्याला काय सांगू पाहत आहे हे कळले. पण 'बेगम बर्वे' तसे काहीच सांगत नाही तरीही फारच सांगते. तर घोळ आहे तो नाटकाचा आशय न समजण्याचा.

मग आता 'बेगम बर्वे'ला पुण्यात जी गर्दी लोटली, मुख्यत्वे करून तरुण पिढीची, ह्याचा अर्थ आपण असा लावायचा का की त्यांना नाटक कळले? कळले असण्याची शक्यता आहे. आळेकरांचा तिरकसपणा, त्यांची नाटक बांधण्याची पद्धत ह्यांची सवय झाली. सवयीच्या गोष्टीमधले गूढ कमी होते. पण हेही शक्य आहे की ह्या पिढीला हे नाटक कळण्याचे कारण त्यांची नाटक बघण्याची प्रक्रिया बदलली आहे. अपेक्षा बदलल्या आहेत. आजच्या जगात एकसंधता नाही, तर त्याची अपेक्षा त्यांनी नाटकात का करावी? ज्याला आपण ढोबळ मानाने वैयक्तिक-सार्वजनिक नीतिमत्ता म्हणू ती ढासळलेली आहे, तर्कसंगती कुठेच दिसत नाही, तिथे ती नाटकात असावी असे ह्या पिढीला का वाटावे? उलट, अतर्क हेच तिचे वास्तव आहे.

दुसरे म्हणजे, स्त्री-पुरुष ह्या दोन लिंगाच्यामध्ये जे तिसरे लिंग आहे, स्त्रीपुरुष किंवा पुरुषस्त्रीचे, त्याविषयीचे ज्ञान आणि सहानुभूती ह्या पिढीला आहे. पूर्वीप्रमाणे आता ह्या गटाला अदृश्य केलेले नाही किंवा तुच्छतेची शिकार केलेले नाही.

शेवटचा मुद्दा. जाहिरात व्यवसायाने आजच्या पिढीला पृष्ठभागावर घडणाऱ्या घटनांचा आस्वाद घेण्याची सवय लावली आहे. त्यामुळे वरवरची मजा ते घेऊ शकतात. ताबडतोब खोलात जाऊन विचार करण्याची खोड त्यांना नाही. म्हणून 'बेगम बर्वे'सारखे नाटक जिथे पृष्ठभागावर मजा आहे, चंचल, अतार्किक संवाद आहेत, भाषेची मौज आहे, विरोधाभासाने भरलेला विनोद आहे, ते तिथल्या तिथे एंजॉय करू शकतात. अर्थ वगैरे नंतर बघून घेता येईल.

अशा ह्या नाटकाचा मी जेव्हा अनुवाद करायचे ठरवले तेव्हा तो प्रयत्न सफल होईल ह्याची मला मुळीच खात्री नव्हती. पण मला ते करणे आव्हानकारक वाटले. अनुवादक म्हणून माझ्या कसबाची ही अंतिम परीक्षा आहे असे ठरवून मी कामाला लागले. परीक्षेत नापास होण्याची अनेक कारणे नाटकात तिथे जिथे पेरलेली होती. संगीत नाटकाची आठवण करून देणारी सूत्रधाराची भाषा. अशी भाषा इंग्रजीत कोणीही-कधीही बोललेले नाही- वास्तवात तर नाहीच नाही, पण 'नाटकी' नाटकांतही नाही. बर्वेचे लज्जेने भरलेले संवाद, संगीत नाटकातील ठायी ठायी येणारी पदे, माठ हा साधा शब्द पण त्याला चिकटून येणारे अर्थवलय, यातून सरकारी माठ आणि सरकारी पाणी ह्या संकल्पना, संगीत नाटकांतील संदर्भ आणि त्यात गोवलेला संगीत नाटक आणि मराठी माणूस हा संबंध, ह्या सर्वच गोष्टी आपल्या संस्कृतीत रुतलेल्या होत्या. त्या तिथून उपटून परक्या संस्कृतीच्या भाषेत रोवणे, हे कसे व्हायचे? करून पाहायचे एवढेच मी ठरवले आणि कामाला लागले.

अनुवाद पूर्ण झाल्यावर, आपण काय केले आहे, ते बरे आहे की बुरे आहे ह्याचा काहीच अंदाज लागत नव्हता. मला एवढेच माहीत होते की नाटकाच्या अनुवादाची परीक्षा श्रवणात असते. वाचिक हा नाटकाचा महत्त्वाचा गुण आहे. भाषा कोणतीही असो, नाटकात बोललेल्या शब्दात लय असेल तर तो कानाला खटकत नाही. कानांचे समाधान झाले तर आशय कळण्याची वाट मोकळी होते. 'बेगम बर्वे'विषयी बाहेरच्या जगात अनेकांना कुतूहल वाटत होते, त्यांपैकी माझ्या मैत्रीतले दांपत्य, टोनी आणि गीव्ह पटेल हे होते. त्यांना मी माझा अनुवाद वाचून दाखवला. त्यांना भाषा ठीक वाटली आणि नाटक कळले.

हा अनुवाद आता प्रकाशित झाला आहे. सीगल बुक्सने तो प्रथम छापला आणि आता ऑफर्ड युनिव्हर्सिटी प्रेसने. पण अजूनही मी हा अनुवाद वाचते तेव्हा त्यात बदल करायला माझे हात शिवशिवत असतात. सूत्रधाराची भाषा अजूनही माझ्या कवेत आलेली नाही ह्याची जाणीव मला सतत बोचते.

अनेक मिती असलेले आळेकरसर

विनोद लव्हेकर

पारंपरिक सुरुवात करतो, आळेकर सरांची पहिली ओळख वगैरे. आम्ही नांदेडला पाच-सात मित्रांचा ग्रूप करून नाटक करत होतो. ग्रूपला स्वतःची अशी ओळख नव्हतीच. नांदेडमधल्या आकाशवाणीवर पुण्यातले एकजण कामाला होते. त्यांच्याकडून आम्हाला आळेकरांची सामना ही एकांकिका मिळाली. पहिल्या वाचनात काहीही कळली नाही. तालमी करता करता अर्थ उलगडत गेले आणि एकांकिकेचा प्रयोग चांगला झाला. अर्थात, प्रयोगापूर्वी आळेकरांना १५० रु.च्या मनीऑर्डरसह परवानगी मागण्यासाठी पत्र पाठवले. दोन ओळींच्या शुभेच्छांसह, पत्रोत्तर मिळाले. ते पत्र आजही माझ्याजवळ आहे. नंतर एकांकिकेला बक्षिसे मिळाली, ग्रूपचे नाव झाले. त्यानंतर पुण्यात त्यांना ससूनमध्ये भेटण्याचा प्रसंग आला. जवळजवळ तीस मिनिटे ते आमच्याशी बोलले. त्यात 'फणसळकर वाचा, त्यांच्या एकांकिका करा' हे सोडले तर काहीही ऐकले नाही, ऐकू शकलो नाही. ऐकण्याची परिस्थितीच नव्हती. नंतर मित्र म्हणाला की मी त्यांच्याकडे सारखा तिरळा बघत होतो, एवढा मी त्यांच्या भेटीने प्रभावीत झालो होतो. आता त्या प्रकारचा प्रभाव आवडत नाही. पण तो कायम मात्र आहे.

पदवीपर्यंतचे शिक्षण झाले, पुढे - नाटक सोडून काहीही येत नसल्यामुळे - सरांच्या म्हणण्याप्रमाणे हा चुकलेला वाटसरू नाट्यशिक्षणाकडे वळला. तोपर्यंत आळेकर ललितकला केंद्राचे विभागप्रमुख झाल्याचे कळलेले होत. म्हटले, प्रवेश नक्की मिळणार... ललित कला केंद्रात आलो. तर सरांनी ओळखच दाखवली नाही. असे शक्यच नव्हते. दरम्यानच्या काळात तीन वर्षे होऊन गेली होती. तोपर्यंत आळेकर माहीत होते ते एकांकिकाकार म्हणून. प्रवेशपरीक्षेच्या निमित्ताने त्यांचे बेगम-बर्वे, महानिर्वाण वाचनात आले आणि नाटककार आळेकरांबद्दल प्रचंड आदर वाढला. नाट्यशिक्षण सुरू झाले.

नाटक शिकता येऊ शकते का आणि नाटक शिकवता येऊ शकते का हे दोन प्रश्न आम्हाला, म्हणजे खरे तर नाटक शिकणाऱ्या प्रत्येकाला सारखे, अगदी जाब विचारल्यासारखे विचारले जातात. गमतीचा भाग हा की ज्यांनी आम्हाला नाटक शिकवले ते आळेकरसरही म्हणतात, 'नाटक शिकवता येत नाही, वातावरण मात्र देता येतं' आणि त्यांची त्यांची नेहमीची उपमा - 'घोड्याला पाण्यापर्यंत आणता येतं...'

त्यांनी मला वर्गात कधीच प्रत्यक्ष शिकवले नाही, कारण मी MA ला प्रवेश घेतला होता आणि त्यावेळी MA ला 'संहिता ते प्रयोग' हा विषय नव्हता. परंतु अनौपचारिक पद्धतीचे शिक्षण, जे गुरुकुल पद्धतीत शिक्षकाच्या सहवासाने मिळते - ते मात्र उदंड मिळाले.

सुरुवातीचे काही दिवस त्यांची शैली समजण्यातच गेले. ललित कला केन्द्रात आल्यानंतर पहिले रॅगींग त्यांनीच घेतले, असे म्हणायलाही काही हरकत नाही. मी जिन्सवर मस्त ब्लॅक लेदरचे शूज घालून गेलो होतो, त्यांनी जवळ बोलावून मला सांगितले - 'हे असले शूज आम्ही NCCत असताना वापरायचो.... बरं - एखाद्या खेड्यातून नुकताच शहरात आलेल्या मुलाने इथल्या वातावरणाशी जुळते घेऊन पेहरावात बदल केला की म्हणायचे, बघा! आला तेव्हा सुरवंट होता - झालं की नाही आता फुलपाखरू! एखाद्याने वागवे तरी कसे, असा तेव्हा प्रश्न पडायचा. वर्गात राजीव नाईक, समर नखाते, प्रवीण भोळे आणि बाहेर हे एवढे जवळून आपले कोणी निरीक्षण करतेय, परीक्षण करतेय, आपल्यावर कॉमेंट करतेय अशी सवय नसणाऱ्याला हे सगळे नवीन होते. वर्गाच्या गोंधळात आतापर्यंत लपून राहणाऱ्या माझ्यासारख्याला इतक्या वैयक्तिकपणे जाणून घेणारे कुणी आहे जे फक्त विद्यार्थी म्हणून नाही पण पालकाच्याही नात्याने पाहतेय - हे अप्रूप होते.

आमची माती भाषेपासून असायची. सतीश मनवर आणि मी, 'पडताल' की 'पडसाल' ह्या शब्दावरून भांडायचो, 'पडाल'पर्यंत पोचायला आम्हाला वेळ होता. पण एक गोष्ट, पुण्याची भाषा शिकवण्याचा, आमची भाषा सुधारण्याचा पारंपरिक प्रयत्न त्यांनी कधी केला नाही. उलट, आपली प्रादेशिक भाषा जपण्याचा ते सतत आम्हाला सल्ला देत.

बाहेर बसलेले सर आणि केबिनमधले सर ह्यात जमीन-आस्मानाचा फरक. आतले पूर्ण प्रशासकीय तर बाहेरचे मुक्तछंद. आम्ही बिचारे राजीव नाईकसरांचे ३-४ तासांचे सेशन संपवून बाहेर यायचो, तर हे खुर्चीत बसलेले - आम्हाला विचारायचे, 'काय, झालेत का ज्ञानकण टिपून?' आता, हा लेख

सरांवरचाच असल्यामुळे अधिक तक्रारी करता येणार नाहीत, पण सरांच्या वाक्यांना पुढे, मागे, मध्ये, खोल, वर अशा अनेक मिती असतात. हे त्यांना जाणणाऱ्यांना चांगलेच ठाऊक आहे.

सरकारी कचेरीतून कामे कशी करून घ्यायची ह्याचे धडे ते आम्हाला बाहेर बसून देत. अगदी हॉस्टेल मिळवण्यापासून – म्हणजे, 'नम्र बनून जा, चार शिव्या देतील, ऐकून घे. म्हणावं चूक झाली, पदरात घ्या. होस्टेल द्या' आणि केबिनमधले सर सरकारी खाक्या दाखवायचे. काही तांत्रिक अडचण घेऊन गेलो की सरळ 'जमणार नाही' म्हणायचे. मग विद्यार्थी कशी आपली कल्पनाशक्ती चालवतो आणि कशी इन्टेन्सिटी लावतो त्यावर त्या नाटकाचा शेवट अवलंबून असायचा.

डिग्निफाइड राहून, आपल्या अटींवर ह्या व्यवसायात आदर मिळवता येतो हे त्यांनीच शिकवले. ललित कला केंद्रात शिकवायला येणाऱ्या सर्व शिक्षकांच्या मनात त्यांच्याबद्दलचा आदर नाटककार आळेकरांबद्दल असला तरी विद्यार्थ्यांसाठी धडपडणाऱ्या, प्रशासक, शिक्षक आळेकरांविषयी अधिक असतो.

कुठलाही फेस्टिवलचा प्रयोग संपला की त्या प्रयोगाचे अर्थकारण ते सर्व विद्यार्थ्यांना समजावून सांगायचे. व्यवसाय करताना आपल्या उपजीविकेशी प्रामाणिक राहण्याचा सल्ला ते सतत देत असत.

आळेकरसरांविषयी, राजीव नाईक सरांविषयी एक तक्रार अशी दिसते की ते आपल्या विद्यार्थ्यांचे जरा जास्तच कौतुक करतात. झाडावर चढवून ठेवतात, अपेक्षा वाढवून ठेवतात. पण ह्यामुळे हुरळून जाण्यापेक्षा ह्या गोष्टींचे दडपण येते, ह्यापुढे आपण जे करणार आहोत ते ह्यापेक्षा वेगळे आणि ह्याही पेक्षा चांगले केले पाहिजे ही इच्छा त्यामुळे निर्माण होते, असे मला वाटते.

विविध विषयांवरच्या त्यांच्या गप्पा, त्या विषयांकडे पाहण्याचा त्यांचा दृष्टिकोन, जुन्याला फाट्यावर मारण्याची त्यांची वृत्ती, नाविन्याचे कौतुक आणि महत्त्वाचे म्हणजे आमच्या प्रती असलेले ममत्व, ह्याच गोष्टी ललित कला केंद्रातल्या विद्यार्थ्यांच्या बहराला कारणीभूत ठरतात. 'हा माझा विद्यार्थी आहे' असे अभिमानाने त्यांना सांगावेसे वाटेल – असे काहीतरी केले पाहिजे हे सतत जाणवत, प्रोत्साहन देत राहते.

ललित कला केंद्रात नाटक शिकायला म्हणून ॲडमिशन घेतली. नाटकात काम करायचं, नाटक शिकायचं, आयुष्यात फक्त नाटकच करायचं यासाठीचा उत्साह आणि हे शिकण्यासाठी कोरी पाटी घेऊन मी CPA मधे दाखल झाले. पुण्यातलं ललित कला केंद्र म्हणजे 'ते आळेकरांचं ना!' अशी त्याची मला झालेली पहिली ओळख. ललित कला केंद्राचा बंगला, लायब्ररी, प्राध्यापक, अभ्यासक्रम, सहाध्यायी आणि आळेकरसर हे सगळे सवयीचे झाले आणि हळूहळू हक्काचे झाले.

या तीन वर्षात वेगवेगळ्या रूपांत आळेकर सर समोर येत गेले. 'टू बी सायलेंटली इफेक्टिव्ह' या संज्ञेविषयी कुठेतरी वाचलं होतं. त्याचा प्रत्यय मला सरांच्या रूपानं येत होता. विद्यार्थ्यांना दिग्गजांकडून काहीतरी शिकायला मिळावं म्हणून उत्तमोत्तम माणसांना आमच्यापर्यंत आणण्याची धडपड करणारे सर, ललितकला केंद्राची नवी इमारत बांधली जावी यासाठी राबणारे आणि त्याच नव्या बिल्डिंगचं मॉडेल आम्हाला समजावून सांगताना लहान मुलांसारखे हरखून जाणारे सर, बाहेरून अलिप्त वाटणारे, पण प्रत्येक माणसाशी त्याच्या पातळीवर जाऊन गप्पा मारणारे आणि अलगद जवळचे होणारे सर, प्रत्येक विद्यार्थ्याच्या नकळत त्याला खूप ऑब्झर्व करणारे आणि त्यातला नेमका गुण ओळखून तो फुलवणारे सर. आमच्या परिक्षांच्या – सारदरीकरणाच्या वेळी कधी कधी आमच्यापेक्षा जास्त टेन्शन घेणारे सर, डिपार्टमेंटच्या व्हरांड्यात बसून येणाऱ्या – जाणाऱ्यांची किमान शब्दात कमाल टोपी उडवणारे सर, हा सगळा प्रवास सरू असताना एक झकास अशी दुर्मिळ संधी चालून आली. मोजक्या विद्यार्थ्यांना घेऊन 'नशिबवान बाईचे दोन' आणि 'आळशी अत्तरवाल्याची गोष्ट' या दोन मुळात इजिप्शियन असणाऱ्या, सरांनीच ट्रान्सलेट केलेल्या लघुकथांचं सादरीकरण करायचं सरांनी ठरवलं. माझ्या सुदैवानं त्या निवडक विद्यार्थ्यांमधे मी होते आणि मग लाल मातीत उतरून, खुद्द वस्तादाकडून डावपेच शिकण्याची संधी आली होती. नाटककार आळेकरांना वाचलं होतं, शिक्षक आळेकरांना पेपरवर रिमार्क देताना पाहिलं होतं. आता दिग्दर्शक आळेकरांना अनुभवत घेतो. तालमी फारच जोरदार व्हायच्या. तालमीत सरांबरोबर काम करताना आम्ही थकायचो. बालीश प्रश्न विचारायचो, ओव्हर एक्साइटमेंटमधे अगोचारपणा करायचो, पण या सगळ्या गोष्टी बाजूला ठेवून सरांची दिग्दर्शनाची प्रोसेस शांतपणे चालू असायची. या प्रोसेसमधून नट म्हणून एक मोठं घबाड हाताला लागलं होतं. आजही वेगवेगळ्या ठिकाणी कामं करताना त्यातल्या असंख्य गोष्टी वेगवेगळ्या मोल्डमधे टाकून मी वापरत असते. आता औपचारिक शिक्षण संपलं असलं तरी हा प्रवास सुरूच रहाणार. हा प्रवास माझा, सरांचा, आमच्या नात्याचा. सर खरंच इतके जवळचे आहेत की त्यांना कोणत्याही शब्दांमधे बांधणं खूप अवघड जातंय. आजही नवीन काम केलं की सगळ्या सगळ्यांच्या प्रतिक्रियेपलीकडे 'आळेकरसर काय म्हणाले' हे खूप महत्त्वाचं वाटतं. पुढेही हे असंच सुरू रहाणार.

– मुक्ता बर्वे

सतीश आळेकरांच्या नाटकांमधील फँटसी

रोहित कावळे

सतीश आळेकरांची नाटके साधारणतः १९७०च्या दशकापासून रंगभूमीवर यायला लागली. १९६०च्या दशकापासून मराठी रंगभूमीवर तेंडुलकरांच्या वास्तववादी, मध्यमवर्गीय जीवनावरील नाटकांनी आणि प्रायोगिक रंगभूमीने (उदा. तेव्हाच्या महत्त्वाच्या युरोपीय नाटकांची मराठी रूपांतरे) मराठी नाटकाला एक नवे वळण दिले होते. मराठी रंगभूमीवर (ऐतिहासिक व पौराणिक विषयांवरील) संगीत नाटकांच्या जागी मध्यमवर्गीयांच्या जीवनाबद्दलची वास्तववादी नाटके येणे ही १९५०च्या दशकात आधुनिकताच होती. 'माणूस नावाचे बेट'सारख्या नाटकांचा तो काळ होता. युरोपमध्ये एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात इब्सेनसारख्या नाटककारांची नाटके काही काळ ठसा उमटवून गेल्यानंतर वास्तववादापासून फारकत घेणाऱ्या वेगवेगळ्या नाटकांनी आधुनिकतेची वेगळी वाट शोधली. ती नाटके सगळी एका प्रकारची होती असे नाही, पण त्यांनी वास्तववाद जाणीवपूर्वक नाकारला हे त्या सगळ्यांमधले साम्य होते. आधुनिक माणसाच्या भावविश्वाची अभिव्यक्ती करण्यासाठी वास्तववादी शैली तोकडी आहे, अशी त्या सर्व लेखकांची भावना असावी. धर्मसंस्था लयास गेल्यानंतर विश्वाचा, अस्तित्वाचा अर्थ लावणे अशक्य वाटू लागले. औद्योगिकीकरण, यांत्रिकीकरण व शहरीकरण यांमुळे यांत्रिक जीवन आणि एकाकी असल्याची भावना हे परिणाम अनुभवास आले. या सगळ्या गोष्टींचा कळस म्हणजे दोन महायुद्धांमध्ये झालेला प्रचंड संहार. माणसाचा माणसावरचा विश्वास उडाला. या सगळ्यातून ॲब्सर्ड नाटकांचा जन्म झाला. बेकेटच्या 'वेटिंग फॉर गोदो' आणि 'एन्ड गेम'सारख्या नाटकांमधून आयुष्याची निरर्थकता दिसते. माणसा–माणसात संवाद होणे अशक्य आहे, हेही दिसते. हे विषय वास्तववादाच्या चौकटीत मांडणे त्या लेखकांना अशक्य वाटले. हे विषय एक नवा फॉर्म घेऊन आले. त्यामध्ये वास्तववादाचे तर्कशास्त्र अनावश्यक ठरले. भौतिक वास्तवापेक्षा मनातले वास्तव मांडणे अधिक महत्त्वाचे वाटले हेसुद्धा वास्तववाद नाकारण्यामागे एक कारण होते.

मराठी रंगभूमीवर या प्रकारची ॲब्सर्ड नाटके फारशी रुजली नाहीत. यॉनेस्कोच्या 'चेअर्स'चे मराठी रूपांतर रंगभूमीवर आले, तेव्हा पुलंनी 'खुर्च्या : भाड्यानं आणलेल्या'मध्ये हीच प्रतिक्रिया व्यक्त केली. एकुणात, त्यांची आधुनिक नाटकांबद्दलची मते विरोधी स्वरूपाचीच होती हे खरे. पण अच्युत वझेंसारख्यांची नाटके मराठी रंगभूमीवर म्हणावी तितकी रुजली नाहीत. वास्तववाद नाकारण्याचे सतीश आळेकरांचे बहुतेक सर्व प्रयोग मात्र कलात्मक दृष्ट्या यशस्वी ठरले आणि आजही त्यांचे योगदान महत्त्वाचे वाटते. पण त्यांनी एकाच कारणासाठी वास्तववादापासून फारकत घेतली, असे मात्र नाही. या लेखामध्ये त्यांच्या नाटकातल्या फँटसीचे जे स्थान आहे, त्याचे विश्लेषण करण्याचा प्रयत्न केला आहे.

आधुनिक युरोपीय नाटकांचे एक वैशिष्ट्य म्हणजे प्रतीकांचा वापर. इब्सेनच्या नाटकांमध्येही आपल्याला प्रतीके दिसतात. पण आधुनिक नाटकांचे वेगळेपण असे की, त्यातील प्रतीकांना भौतिक वास्तवातील सभोवतालच्या परिस्थितीचा संदर्भ असायचाच असे नाही. हे आपल्याला आळेकरांच्या काही एकांकिकांमध्ये आणि नाटकांमध्ये आढळते. 'झुलता पूल' या त्यांच्या सुरुवातीच्या काळातील एकांकिकेत एक मध्यमवर्गीय तरुण आपल्या उच्चमध्यमवर्गीय मैत्रिणीला विचारतो, ''तुमच्याकडे प्रेशरकूकर असेल नाही!'' (कूकरच्या कंपनीचे नाव 'प्रेस्टीज' असणे, हे जरा ढोबळच म्हणावे लागेल!) तो पुढे म्हणतो की, त्याच्या घरी लक्ष्मीछाप पितळी कूकर आहे. (आज हे संदर्भ कालबाह्य झाले आहेत.) वर म्हटल्याप्रमाणे हे प्रतीक सरळसरळ प्रतीक आहे. त्याचा उल्लेख ओघाने त्या संदर्भात आला असे नाही. संपूर्ण एकांकिकेत प्रेशरकूकर आणि पितळी कूकर यांतील फरक आणि वाफ कोंडणे हे साम्य हे मध्यवर्ती प्रतीक म्हणून वापरले आहे. इथून आळेकरांनी वास्तववादापासून फारकत घ्यायला सुरुवात केली.

'मिकी आणि मेमसाहेब'मध्ये फक्त प्रतीकांवर अवलंबून राहिल्यामुळे दुर्बोधता आली. मिकी नावाचा प्रयोगाचा पांढरा उंदीर, त्यावर प्रयोग करणारा मध्यमवयीन प्रोफेसर आणि त्याच्यावर हुकुमत गाजवणारी त्याची तरुण बायको यांच्याबद्दलच्या या नाटकात काही शास्त्रीय सत्यांचा जो प्रतीकात्मक वापर केलेला आहे, तो दुर्बोध आणि काहीसा कृत्रिम वाटणारा आहे. एरवी भौतिक परिस्थितीत वावरणारी पात्रे आणि

सहजपणे न सूचित केलेली प्रतीके यांचा एकत्रित परिणाम अत्यंत कृत्रिमतेकडे नेऊ शकतो.

वास्तववादापासून फारकत घेण्याचा आळेकरांचा प्रयत्न यशस्वी झाला तो मुख्यत्वेकरून 'महानिर्वाण', 'महापूर' आणि 'बेगम बर्वे' या नाटकांमध्ये. त्यापैकी 'महापूर'चा विचार करण्यापूर्वी त्यांच्या एकांकिकांकडे एक नजर टाकुया. आधुनिक युरोपीय साहित्यामध्ये मानवी मनाचा ठाव घेण्याचा प्रयत्न दिसून येतो. फ्रॉइडच्या मानसशास्त्रीय सिद्धांताचा परिणाम म्हणून अबोध मनाचा ठाव घेण्याचा प्रयत्न आणि मानसशास्त्रीयदृष्ट्या 'ॲबनॉर्मल' व्यक्तीच्या मनाचा ठाव घेण्याचा प्रयत्न ही वैशिष्ट्ये आधुनिक साहित्यात आली. मराठी नाटकात पहिल्यांदा ठळकपणे हा प्रयत्न बहुधा आळेकरांच्या नाटक-एकांकिकांमध्ये झाला असावा. 'दार कुणी उघडत नाही' या एकांकिकेत पोलिस इन्स्पेक्टर सदानंद हा निवेदक आहे. अशोक नावाच्या तरुणाने गळफास लावून आत्महत्या का केली याचा तपास करत असताना त्याला जे समजते, ते तो प्रेक्षकांना सांगतो. इथे फक्त अशोकच्या डायरीच्या आधारे त्याचे बाह्य वर्तन आणि घडलेल्या घटना तो डोळ्यांपुढे आणण्याचा प्रयत्न करतो. त्यानुसार त्या घटना दाखवल्या जातात. घटना आणि बाह्य वर्तनावरून मनात काय चालले असू शकेल, याचा फक्त अंदाज निवेदक करतो.

'बसस्टॉप' या एकांकिकेत याच्या पुढची पायरी आहे. प्रेमभंग झालेला विवाहित तरुण-बाबू आपल्या रती या विवाहित मैत्रिणीला बसस्टॉपवर भेटायला बोलावतो. त्याचे पूर्वी रतीवर प्रेम असते. परंतु, तिचे लग्न दुसऱ्याशी झालेले आहे. (त्याने तिला 'रती' अशी हाक मारल्यावर ती म्हणते की, तिचे नाव रती नाही, आणि तो म्हणतो की, ती त्याची रतीच आहे.) दुसऱ्याशी लग्न करायचे होते, तर मला चाळवलेस कशाला असे तो तिला विचारतो. हे सगळे त्याचे मनाचे खेळ आहेत, असे ती स्पष्ट करते. त्याच्या मनाचा तोल ढळलेला आहे, हे त्याच्या बोलण्यातून कळते. तो काहीसा आक्रमकपणे, प्रसंगी शिवी देऊन तिच्याशी बोलतो. तिला त्याच्याविषयी सहानुभूती आहे. त्याने तिला विसरावे, नीट नोकरी करावी आणि तिला सुखाने संसार करू द्यावा असे ती त्याला विनवते. त्याने नोकरी का सोडली, या प्रश्नाचे उत्तर देताना तो सांगतो की, त्याने सिनेमात हिरोचे काम करावे, असे तिच्या नवऱ्याने त्याला सुचवले. तिचा नवरा त्याला खरेच भेटला होता का, हे वारंवार विचारूनही तो असंबद्ध असे त्यावर बोलत राहतो. नंतर रस्ता ओलांडताना त्याला बस दिसत नाही, म्हणून ती सावध करण्यासाठी किंचाळते आणि पुढील दृश्य हॉस्पिटलमध्ये आहे. रती त्याला भेटायला येते. तिच्या बोलण्यातून कळते की, तिने वर्तमानपत्रात वाचल्यामुळे आलेली आहे. ते बसस्टॉपवर भेटलेलेच नव्हते. एकांकिकेत बराच वेळ चाललेले ते संपूर्ण दृश्य व त्यातील संवाद त्याच्या कल्पनेतील असतात. वास्तवात असे काही घडले नाही. याचाच अर्थ असा, की रंगमंचवर जे घडताना दाखवले, ते त्याच्या मनाच्या पातळीवरील होते. मनात चाललेले प्रत्यक्ष घडताना दाखवणे, या शैलीला आपण अभिव्यक्तिवादी म्हणू शकतो. त्याची बायको कुठे आहे, असे रती त्याला विचारते, तेव्हा तो सांगतो की, सकाळी मुलीबरोबर डार्ट खेळत असताना त्याने मारलेला डार्ट बायकोच्या छातीत घुसला. ''मग दुसरा डार्ट .... तिसरा .... रक्त सगळं.... इकडे आलो बसस्टॉपवर तर बस मधे आली. मला वाटलं, थांबलीय बस, म्हणून पाय पुढे टाकला तर ती..... ह्या स्टॉपवर न थांबणारी लिमिटेड होती. डार्ट फार जोरात लागला.... नंतर कळलं की डार्ट नव्हता सुरी होती!.... गोंधळ सगळा! आपण स्टॉपवर भेटलो तेवढं खरं!'' बाबूने आपल्या बायकोचा खून केलेला आहे. परंतु हे त्याला कळलेले नाही. ज्याची मनोवस्था ठीक नाही, अशा पात्रासाठी ही वास्तववादापेक्षा वेगळी अभिव्यक्तीवादी शैली आळेकरांनी या एकांकिकेत वापरली.

हाच प्रयोग अधिक विकसित स्वरूपात त्यांनी 'महापूर' नाटकात वापरला. 'बसस्टॉप' आणि 'महापूर'मधील साम्य असे की, 'महापूर'मधील नायक गोविंदाच्या मनावरसुद्धा प्रेमभंगामुळे परिणाम झाला आहे. सुलभा या त्याच्या बालमैत्रिणीवर त्याचे प्रेम होते आणि आता तिचे लग्न दुसऱ्या कोणाशी ठरले आहे. हा विषय नाटकात येण्यापूर्वीच गोविंदाच्या स्वभावातील विचित्रपणा दाखवण्यासाठी आळेकरांनी त्याला एक विशिष्ट अशी शैली दिली आहे. शैलीविज्ञानामध्ये mind style अशी एक संज्ञा वापरली जाते. तिचा अर्थ, एखाद्या पात्राचा स्वभाव प्रकट करण्यासाठी लेखकाने सुसंगतपणे विकसित केलेली शैली. त्याला आपण मराठीत 'मनशैली' म्हणू या. आळेकरांनी गोविंदाला एक विशिष्ट अशी मनशैली दिली आहे. नाटकाच्या सुरुवातीला आपल्या घरात कोणी नसल्याचे पाहून गोविंद आपल्या शेजारी राहणाऱ्या काकांना हाक मारतो - ''शेजारी, अहो शेजारी!'' अशी हाक मारल्याबद्दल आणि दोन दिवसांनी घरी परत आल्याबद्दल ते त्याला जाब विचारतात. त्यावर तो म्हणतो -

गोविंदा : म्हणजे असं की गूळ असतो.

चिडगुपकर : (बुचकळ्यात) काय बोलतोस तरी काय गोंद्या?

गोविंदा : का? काय झालं?

चिडगुपकर : अरे, काय झालं काय! आई-वडिलांचा पत्ता मला विचारतोस, मला शेजारी म्हणून हाका मारतोस आणि आता गूळ... कसला गूळ काढतोस...

गोविंदा : माझं पुरतं ऐकून घ्या हो. मग बोला. तर... गूळ असतो.

चिडगुपकर : असतो.

गोविंदा : त्याची ढेप असते.

चिडगुपकर : असते.

गोविंदा : त्यावर मुंगळा बसतो.

चिडगुपकर : खूप बसतात.

गोविंदा : ढेप फोडायची.

चिडगुपकर : फोडली. फोडली.

गोविंदा : तर गुळाचा खडा. जसा मुतखडा असतो तसा गुळाचा खडा.

चिडगुपकर : (खजील होत) काढा! सकाळच्या वेळेला आमचा मुतखडा काढा.

गोविंदा : मी तो काढला नाही. पण तुम्ही तो काढत नाही म्हणून तर तुम्हाला त्रास होतोय.''

त्यावर ते म्हणतात की, गोविंदाने त्यांना माया लावली आहे, नाहीतर अशा आचरट मुलाला दोन ठेवून दिल्या असत्या. त्यावर गोविंदा म्हणतो –

हो ना. मला सारखं वाटतं, तुम्हाला माया नावाची मुलगी आहे म्हणून. ती माझ्याशी लग्न करीन म्हणते. पण मी म्हणतो करणार नाही. तुझ्या बापाला मुतखडा आहे. असा सासरा आपल्याला नको. लोक काय म्हणतील? एवढी चांगली मुलगी आणि बापाचं बघा काय माकड झालंय. सारखा दोन मिनिटांनी जाऊन येतो. (हसतो.)

ही गोविंदाची मनशैली अगदी तंतोतंत नाही, तरी काहीशी 'बसस्टॉप'मधील बाबूच्या मनशैलीसारखे आहे. या मनशैलीतून आळेकरांची जी 'ब्लॅक कॉमेडी' मराठी रंगभूमीवर प्रसिद्ध झाली आहे, तीदेखील दिसते. पुढे गोविंदाच्या मनाच्या कल्पनेतील प्रसंग रंगभूमीवर घडताना दाखवले आहेत. ते अवास्तव आहेत. तो पहाटे तिच्या घरी जातो. कोणाच्या लग्नाची पत्रिका तिने त्याच्या घरी दिली ते विचारतो. तिच्या लग्नाची पत्रिका दिल्याचे ती सांगते. काही वेळ, लग्न तिचे ठरले आहे की तिच्या मैत्रिणीचे, याबाबत संदिग्धता ठेवली आहे. पण लग्न तिचेच ठरले आहे, हे नंतर स्पष्ट होते. तो तिच्या पोटातील आतडे बाहेर काढतो. ('बसस्टॉप'मधील डार्ट – म्हणजे सुरी – मारण्याचा प्रसंग इथे आठवतो.)''चला, चला, चला, आतडे बाहेर काढा. छत्तीस फूट आतडे पतंगासारखे हापसा. कोण आहे रे तिकडे. लहान आतडे, मोठे आतडे असा भेदभाव करू नका म्हणावं. पेज होण्याच्या आत आतडे हापसा. धमालच आहे. लग्नाआधी मुलीचे आतडे बाहेर आले. दैवी चमत्कार म्हटला पाहिजे. अहो, आठवड्यावर मुलीचे लग्न आलेय आणि सकाळी बघतो तर मुलगी आपली आतडे हातात घेऊन उभी, जणू ध्यानस्थ बसलेला तपस्वीच. बोहल्यावर वधू हाराऐवजी आतडे गळ्यात घालणार आणि नवरा साप साप म्हणते भुई धोपटणार.'' पुढे बाहेरून पोटाला गुंडाळून सुलभा प्रत्येक प्रसंगात दिसते. उदाहरणार्थ, तिचे लग्न ठरले, म्हणून तिला चहाला बोलवायला दाजीकाका येतात, तेव्हा ती म्हणते की, खूप बोलावणी असल्यामुळे तिला यायला शक्य नाही, पण हे आतडे पाठवू का? त्यानंतर गोविंद वरचा खटलाही आहे. असेच अतिवास्तववादी (surrealistic) म्हणता येतील असे प्रसंग घडत राहतात. ही अभिव्यक्तिवादाच्या पुढची पायरी आहे. अंतर्मनातील विचार अवास्तव पद्धतीने वास्तवात घडताना दाखवणे, हे अतिवास्तववादाचे वैशिष्ट्य आहे. त्याच्या मनातील हे सगळे त्याच्या तोंडून, त्याच्या घरी आलेला एक इसम वदवून घेतो. नाटकाच्या शेवटी कळते की, तो मानसोपचारतज्ज्ञ आहे. सुलभा जिवंत असल्याचेही कळते. आतड्याबद्दलच्या सर्व घटना संपूर्णपणे त्याच्या कल्पनेतील आहेत. 'बसस्टॉप'मध्ये बाबूने वास्तवात आपल्या बायकोला मारलेले असते, आणि वास्तव व मनातील भावना/विचार यांच्यात त्याला फरक करता येत नाही. 'महापूर'मध्ये वास्तवात गोविंदाने काहीच केलेले नसते. हा दोन्हीतला फरक लक्षात घ्यायला हवा. अतिवास्तववादाचा मराठी नाटकातील हा बहुधा पहिलाच प्रयोग असावा.

'महानिर्वाण' हादेखील वास्तववादाशी फारकत घेण्याचा प्रयोग आहे. परंतु आधीच्या नाटकांपेक्षा वेगळा. भाऊराव नावाचा एक मध्यमवर्गीय सामान्य माणूस मरतो आणि त्याच्या मृत्यूचे महानिर्वाण होते. शहरातील पारंपरिक, नदीकाठचे स्मशान बंद होते आणि नवे विद्युतदाहिनीचे स्मशान सुरू होते. भाऊराव नव्या स्मशानात जाळून घ्यायला तयार होत नाहीत. म्हणून त्यांचा मुलगा नाना त्यांना घरी आणून माळ्यावर ठेवतो. दाराच्या फटीत अडकून त्यांचे बोट तुटणे, नानाने ते शिवून देणे, पिंड म्हणून टेनिसचा बॉल स्मशानात नेणे, त्याला शिवणाऱ्या कावळ्याने आंबेमोहोर तांदूळ नसल्याबद्दल तक्रार करणे, असे अनेक प्रसंग अवास्तव आणि ब्लॅक कॉमेडीचा उत्कृष्ट नमुना आहेत. मुळात आपल्या मृत्यूनंतर काय झाले याचे भाऊरावाने आख्यान करणे हेच अवास्तव आहे. तिरडीला फुगे बांधणे, तेराव्याचे जेवण तयार होईपर्यंत चाळकऱ्यांनी भेंड्या खेळणे, अंत्यविधीच्या सामानावरून केलेले विनोद इत्यादी गोष्टींमधून आळेकरांनी कालबाह्य झालेल्या रुढींची निरर्थकता दाखवली आहे. एकंदरीत आयुष्याची/अस्तित्वाचीच निरर्थकता आळेकरांनी दाखवली आहे का, याबद्दल शंका आहे. भाऊरावांची चिता जुन्या स्मशानात रचता रचता नाना म्हणतो, ''घ्या. लाकडं घ्या. गोवऱ्या घ्या. ब्लॅकमधलं रॉकेल घ्या आणि ब्लॅकमध्ये जळा. आता आपला प्रवास वेगवेगळा. भाऊ, पंचप्राणांनी युक्त तुमचा रसिला देह जाऊन फक्त कार्बन आणि फॉस्फरसचे रुक्ष विश्व उरणार. जळा भाऊ, पोटभर जळा. तिरडीवरून न आणता चालत आणलेल्या ह्या भाऊंचा हा नाना आता आयुष्याच्या धंद्याला उभा आहे. भांडवल फक्त आठ हजार आणि एक देखणी आई. जळा भाऊ, पोटभर जळा... तुम्ही आणि आईनं माझी सुरुवात करून दिली. हे अस्तित्व जाणवणारच. कितीही इच्छा केली तरी माझं विसर्जन होणार नाही. माझा टारझन होणार नाही. तुम्ही निघून चाललात... लकी आहात. तरीसुद्धा भाऊ, तुम्ही निर्धास्त जळा.'' या त्याच्या शेवटच्या संवादातून सामाजिक रुढींचीच नव्हे, तर अस्तित्वाची निरर्थकता व्यक्त होतो असे कदाचित म्हणता येईल.

'यमूचे रहस्य' आणि 'बेगम बर्वे'मध्ये फँटसीचा आणखी एक वेगळा प्रयोग दिसतो. 'यमूचे रहस्य'मध्ये नवरा–बायको त्यांच्या मुलीला – यमूला – शाळेतून कोण आणणार होते याबद्दल भांडतात. मग त्यांच्या लक्षात येते की, यमू शाळेतून आधीच आलेली आहे. त्यानंतर यमूचा मृतदेह खिडकीच्या खाली रस्त्यावर पडलेला दिसतो. मग पुन्हा ती घरातच आहे, असे वाटते. ती घरात आहे की नाही, किंबहुना ती जिवंत/अस्तित्वात आहे की नाही, याबद्दल सतत संदिग्धता निर्माण केली आहे. कदाचित यमू अस्तित्वात नाहीच. ती नसल्यास, ती दोघांच्याही मनातील कल्पना आहे. वर उल्लेखलेल्या नाटकांमध्ये आणि 'यमूचे रहस्य'मध्ये फरक हा आहे की, 'बसस्टॉप'मध्ये फक्त बाबूच्या मनातील आणि 'महापूर'मध्ये फक्त गोविंदाच्या मनातील कल्पना दाखवल्या आहेत. पण 'यमूचे रहस्य'मध्ये दोन व्यक्तींच्या मनातील फँटसी आहे. दोन व्यक्तींना कायम एक फँटसी मनात बाळगून, त्या पातळीवरच जगणे शक्य नाही. त्यामुळे कधी एखादी व्यक्ती कल्पनेतून वास्तवात येऊ पाहते, तेव्हा त्यांच्या बोलण्यात विसंगती दिसते, परंतु. ते जेव्हा वास्तवात येतात, तेव्हा त्यांचे एकमेकांशी फारसे पटत नाही. ते यमूच्या कल्पनेत राहिले, तर त्यांचे जगणे सुसह्य होईल, अशा विचाराने त्यांनी हा भ्रम जाणूनबुजून स्वीकारला आहे. या एकांकिकेत हेरॉल्ड पिंटरच्या 'The Lover' या एकांकिकेची आठवण होते. त्यामध्ये नवरा–बायको वेगवेगळ्या व्यक्तींशी विवाहबाह्य संबंध असल्याच्या भ्रमात जाणूनबुजून राहतात. नवरा ऑफिसला जाण्यासाठी म्हणून बाहेर पडतो, आणि थोड्या वेळाने तोच तिचा प्रियकर म्हणून परत येतो. 'यमूचे रहस्य'मध्ये नवरा–बायको अशाच भ्रमात जाणीवपूर्वक राहतात. हे एक प्रकारचे मानसिक वास्तव दाखवण्यासाठी आळेकरांनी वास्तवाशी फारकत घेतली आहे.

'बेगम बर्वे'मध्येही असेच काहीसे दिसते. बेगम बर्वे या नावाने जी व्यक्ती रंगमंचावर येते ती स्वतःचा उल्लेख स्त्रीप्रमाणे करते. (उदा. ''माझी मेलीची कामंच संपत नाहीत, अहो वेळेवर.'') पूर्वीच्या संगीत नाटकात स्त्रीपार्टीची कामे त्याने केली असावीत. आता त्या कंपनातील शामराव याच्यासोबत तो राहतो. शामराव त्याला पुरुषाप्रमाणे संबोधतो. (उदा. 'भडव्या') बर्वे उदबत्त्या विकतो. बर्वे मनाने सतत संगीत नाटकाच्या काळातच वावरत असतो. शामराव त्याच्याशी निर्दयपणे वागत असतो. पूर्वीच्या नाटककंपनीतील त्याचे वर्चस्व, सूचित केलेल्या समलिंगी संबंधातही असलेले त्याचे वर्चस्व आणि सध्याची त्याची असलेली 'मालकी'ह्या सर्व गोष्टी स्थलकालापलीकडे जाणारा वर्चस्वसंबंध दर्शवतात. बर्वे ज्यांना नेहमी उदबत्त्या विकतो, त्यांत जावडेकर आणि बावडेकर हे एकाच ऑफिसमध्ये काम करणारे दोघे आहेत. नंतर बर्वे, जावडेकर त्यांच्या ऑफिरमधील ज्या नलावडेबाईंवर प्रेम करतात, त्या नलावडेबाई बनून येतो. त्याला त्यांच्यापासून दिवसही जातात. पण शामराव हा सर्वांनी मिळून स्वीकारलेला भ्रम मोडून टाकतात.

बर्वे : आज डोहाळजेवण आहे म्हटलं.

शामराव : कुनाचं?

बर्वे : माझं. आता जेवूनच जा बंगल्यावर.

शामराव : तुमचं?(खलनायकी हसत मोठा झोका देतो.)

बर्वे : अहो, काय हे? मी पडीन ना.

शामराव : दिवस गेले तुला? अगा आय! आय! आय! बघितलाका. नलावडेबाईनला दिवस गेलेत... हे बघा हे बघा, नलावडेबाईंचं धोतर बघा! बघा! धोतर नेसलेल्या बाई बघा! बिनपोट वाढलेली गर्भारशी बाई बघा!

यानंतर लगेचच अनेक वर्षे एकत्र काम करणाऱ्या जावडेकर आणि बावडेकर यांच्यात पुढील संवाद हेतो.

जावडेकर : नमस्कार.

बावडेकर : नमस्कार. चेहरा ओळखीचा वाटतोय. मला वाटतं आपण एकाच ऑफिसमध्ये काम करतो?

जावडेकर : असं? पण कधी पाहण्यात आला नाहीत. घरी या एकदा म्हणजे ओळख होईल.

बावडेकर : पण आपण एकाच घरी तर रहात नाही?

जावडेकर : काय की. परत सगळं तपासून पाहिलं पाहिजे.

यातील 'पण आपण एकाच घरी तर रहात नाही?' हे वाक्य यॅनेस्कोच्या The Bald Prima Donna या नाटकातील नवरा–बायकोमधील एका संवादाची आठवण करून देणारे आहे. ते एकमेकांना म्हणतात की, तुम्हाला कुठेतरी पाहिले आहे. कुठे पाहिले असेल याविषयी बोलताना त्यांच्या लक्षात येते, की ते एकाच घरात राहतात. मग आपण नवरा–बायको तर नाही? असा प्रश्न त्यांना पडतो.

जावडेकर–बावडेकर यांच्यातील या संवादानंतर शामराव आणि बर्वे यांच्यात पुढीलप्रमाणे संवाद होतो–

शामराव : चल बेगम, सामान आवर. चिवडा आनायला आली ती चिकटलीच साली. जिन्याखाली जायची वेळ झाली. पुडे भरायचे राहिलेत.

बर्वे : (अंडरपँट आणि मुगुटात) चला. अखेर पडद्यामागचा अंधारच आमचा.

इथे नाटक संपते. या सर्व पात्रांनी बर्वे नलावडेबाई आहे असा जो भ्रम जाणूनबुजून स्वीकारलेला असतो, तो संपुष्टात येतो. वर उल्लेख केल्याप्रमाणे 'यमूचे रहस्य'मध्ये केलेला प्रयोग अधिक विस्तारित स्वरूपात 'बेगम बर्वे'मध्ये आढळतो. इथे फक्त भ्रम हाच विषय नाही. 'बेगम बर्वे'मधील पात्रे एका वेळेस एकापेक्षा जास्त कालखंडांमध्ये, एकाहून अधिक भौतिक आणि मानसिक पातळ्यांवर जगत असतात. त्यांपैकी खरे काय आणि खोटे काय, या प्रश्नाचे उत्तर

देता येणार नाही. कदाचित या सगळ्या पातळ्या काल्पनिक असतील. फँटसीचा असा उपयोग दुसऱ्या कुठल्या मराठी लेखकाने किंवा दुसऱ्या कोणत्या मराठी नाटकात केल्याचे बहुधा आढळत नाही. एका भ्रमातून दुसऱ्या भ्रमात ही सर्व पात्रे नाटकाच्या शेवटी शिरतात. अखेर, जगणे म्हणजे केवळ ही किंवा ती भूमिकाच, त्याहून अधिक काही नाही. माझ्या मते, इथे आळेकर अॅब्सर्ड नाटकाची उंची गाठतात. (आळेकरांच्या नाटकांत अनेकदा 'अॅब्सर्ड' नाटकांच्या शैलीची आठवण होते. पण खऱ्या अर्थाने 'अॅब्सर्डिटी'च्या जवळ क्वचितच त्यांचे नाटक जाते.) परंतु, हे अॅब्सर्डनाटक भाड्याने आणलेल्या खुर्च्यांसारखे नाही, तर मराठी मातीतील वाटते. 'महानिर्वाण'च्या तुलनेत त्या मानाने हे नाटक दुर्लक्षित राहिले, असे वाटते. आळेकरांच्या सर्व नाटकांमध्ये फँटसीचा सर्वाधिक व्यामिश्र असा उपयोग 'बेगम बर्वे'मध्ये केलेला आहे.

रोहित कावळे
संगमनेर महाविद्यालय, संगमनेर
मो. ०९८६०५९७४२६

॥ग्रंथाली॥

ठाणे केंद्र

यंदाचा वाचकदिन

'ग्रंथाली, ठाणे केंद्रा'तर्फे दरवर्षी, ठाण्यातील शालेय विद्यार्थ्यांसाठी 'वाचन-संस्कृती'ला उत्तेजन देणारा उपक्रम केला जातो.

यावर्षी २१-२२ फेब्रुवारी २००९ रोजी श्रीमती सावित्रीदेवी थिराणी विद्यामंदिर, साईबाबा मंदिराजवळ, वर्तकनगर(मेन रोड), ठाणे - ६ येथे यंदाचा वाचकदिन साजरा होणार आहे.

शनिवार, २१ फेब्रुवारी दुपारी ३.३० ते ६.३० आणि रविवार, २२ फेब्रुवारी - सकाळी ८.३० ते ११.३० या वेळेत होणाऱ्या वाचकदिनात 'मुलाखत कशी घ्यावी?' या विषयावर ठाण्यातील ८ वी - ९ वी इयत्तेतील विद्यार्थी प्रात्यक्षिके सादर करतील.
या कार्यक्रमास उपस्थित राहावे.
श्रीधर गांगल / अविनाश बर्वे
२५४७१७९५/२५३३७२५०

ग्रंथालीचे ताजे प्रकाशन

मनातलं काहीसं...

सुधा सोमण

गतकाळाच्या आठवणी सोबत घेऊन आयुष्य पुढे सरत राहतं. मनाच्या गाभ्यात वसलेल्या आठवणी बाहेर येऊ लागतात, तसं त्यांनी आपल्या जगण्याला दिलेली परिमाणं सामोरी येतात. आपल्या घडणीत त्यांचा वाटा मोलाचा असतो. आपण नकळत त्यांत शिरतो तेव्हा त्यांच्या ऋणांची जाणीवही होते. कधी त्या दिलासा देतात, तर कधी अस्वस्थ करतात.
अशा आठवांचा हा गोफ-मनातलं काहीसं...

मूल्य १२० रुपये - सवलतीत ७० रुपये
घरपोच ९० रुपयांत

वेगळ्या वाटेवरचा नाटककार

रेखा इनामदार-साने

महाराष्ट्रात जे १९७०च्या सुमारास लिहीत होते, ज्यांच्या कथा-कादंबऱ्या-कविता वाचून, नाटकं पाहून आमच्या, त्यावेळी कॉलेजमध्ये शिकणाऱ्या पिढीच्या जाणिवा प्रगल्भ झाल्या, त्यांमध्ये भालचंद्र नेमाडे, सदानंद रेगे, कोलटकर, दि.पु. चित्रे, महानोर, ढसाळ आणि सतीश आळेकर ही मंडळी होती. नाटकाच्या बाबतीत तसे आधीचे तेंडुलकर होते, अगदी कानेटकरांची नाटकंही मला आवडत. मी पुण्यात फर्ग्युसनला शिकत होते. तेव्हाच पीडीए फुटली- 'घाशीराम' गाजत होतं. मोहन आगाशे, जब्बार पटेल हे काही ना काही वेगळं करत होते. हे सगळं जिथे घडत होतं, त्याच परिसरात मी वाढत होते. त्यामुळे आगाशे, जब्बार, आळेकर या सगळ्यांना त्या वयापासून पाहत आले. मग 'महानिर्वाण', 'महापूर' पाहिलं. 'महानिर्वाण' अतिशय आवडलं. संगीत, त्याचा वापर, अभिनय, समूहाचा वापर हे सगळं खूप वेगळं, चकीत करणारं होतं. सर्वात महत्त्वाचं म्हणजे त्या पाठीमागचा दृष्टिकोन. तो भिडला. काय असतं, की त्या वयात आपण प्रत्येक गोष्टीकडे संशयानं बघत असतो. मनात भोवतीच्या सगळ्या गोष्टींविषयी चीड, संताप खदखदत असतो. नेमकं त्याच गोष्टींविषयी उपहासाच्या - सरकॅस्टिक - पद्धतीनं लिहिलेलं पाहिलं आणि त्याचवेळी मनाशी खूणगाठ बांधली. हे आपल्याला पटणारं, भिडणारं नाटक आहे. आळेकर नाना करत होते (आजही करतात). चंद्रकांत काळेंची भाऊची भूमिका, संगीताचा वापर हे सगळं आजवर नेहमी पहिल्यापेक्षा अत्यंत वेगळं होतं. तो एक अत्यंत वेगळा प्रयोग होता. त्यातले नट गाजलेले नव्हते. नवीनच होते. त्यामुळे त्याचा एक वेगळा फ्रेशनेस होता.

अर्थात हा सगळा प्रयोगाचा परिणाम होता. कारण तोपर्यंत नाटक वाचण्यात आलेलं नव्हतं. त्यानंतर 'बेगम बर्वे' आलं आणि मी चक्रावूनच गेले. या माणसाच्या अंतर्मनात काय चाललं असेल? हे सगळं यांनी कुठून घेतलं असेल? आभास आणि वास्तव, जगण्यातली, माणसांच्या वागण्यातली असंगतता याचा केवढा बेमालूम खेळ इथं रचला गेलाय? केवळ चार पात्रं घेऊन प्रहसनात्मक सुंदर नाट्य समोर साकार झाल्याचा अतीव आनंद हे नाटक पाहताना मिळाला.

नंतर आलेलं आळेकरांचं 'अतिरेकी' अजिबात आवडलं नाही. प्रचंड वाढलेल्या अपेक्षांना टाचणी लागावी तसं हे नाटक पाहून झालं. असं जाणवलं, की आळेकर राजकीय भाष्य करायला जातात, समकालीन परिस्थितीवर बोलायला जातात तिथे तिथे त्यांना ते जमलेलं नाही. पण ते प्रहसनात्मक उत्तम लिहू शकतात.

आळेकरांच्या नाटकांची उत्तमतेबाबत क्रमवारी लावायची झाली तर 'बेगम बर्वे' हे अप्रतिम नाटक ठरेल नंतर. 'महानिर्वाण' आणि मग 'महापूर'. 'बेगम बर्वे' मात्र केवळ मराठीतच नाही तर भारतीय भाषांमधलं श्रेष्ठ नाटक आहे.

ही सगळी नाटकं त्यांनी वयाच्या तिशीच्या आत लिहिली यालासुद्धा फार मोठा अर्थ आहे. आळेकर स्वत:च म्हणतात की मी पुस्तकं वाचून लिहिलेलं नाही. ब्रेख्त, कामू, सार्त्र, काफ्का हे वाचून नाटकं लिहिली नाहीत. त्या अर्थानं त्यांच्यावरचे संस्कार वाङ्मयीन नाहीत. माणसाच्या जगण्याकडे बघण्याचा त्यांचा स्वत:चा दृष्टिकोन आहे आणि हे खरंच आहे. आळेकरांनी कुणाचंही अनुकरण केलं नाही. तेंडुलकरांचा प्रभाव ते मान्य करतात. महेश एलकुंचवार त्यांना समकालीन. पण दोघांच्याही वाटा भिन्न राहिल्या. त्या अर्थानं मराठीला एक खरोखरीचा चांगला नाटककार मिळाला. अच्युत वझे हे असेच जीवनातील असंगतता टिपणारे लेखक होते. परंतु त्यांची असंगतता वेगळ्या प्रकारची होती. सतीश आळेकरांच्या 'महानिर्वाण'च्या रूपानं एक अस्सल देशीवाणाचं मराठी नाटक पहिल्यांदाच उभं राहिलं. त्याचा धागा जोडायचाच असं ठरवलं तर तो नाट्यछटाकार दिवाकरांशी जोडता येईल, पण कुणाचंही अनुकरण म्हणा-प्रभाव म्हणा त्यांनी घेतला नाही. त्यांच्या नाटकात दिसणारी असंगतता हाच त्यांचा आयुष्याकडे बघण्याचा दृष्टिकोन आहे. एका अर्थानं, ती मर्यादासुद्धा आहे; कारण हा दृष्टिकोन माणसाला तुच्छतावादाकडे नेतो. आळेकरांच्यातही सिनिसिझम प्रचंड आढळतो.

मग हा दृष्टिकोन त्यांनी कुठून मिळवला? तर असं म्हणता येईल की, ज्या परिसरात ते वाढले, त्यांच्याभोवती जे वातावरण होतं त्याच्याशी, भोवतालाशी जोडलेला हा लेखक आहे. पुण्यातली शनिवार पेठ, तिथलं मध्यमवर्गीय वातावरण,

माणसांचा पारंपरिक तरीही संधीसाधू दृष्टिकोन, तिरसटपणा, ओंकारेश्वर, स्मशानभूमी, अस्सल मराठी वृत्ती, कीर्तनपरंपरा या सगळ्या वातावरणाचा परिणाम त्यांच्यात आहे. असा लेखक खरोखर फक्त पुण्यातच निपजू शकतो. आपल्या भौगोलिक परिसराशी त्यांचं घट्ट नातं होतं. ते याच वातावरणात रमले. म्हणूनच त्यांना इतर मोठ्या संधी मिळाल्या. उदाहरणार्थ, एनएसडीचं संचालकपद, पण ते गेले नाहीत. गेले अस तरी ते रमले नाहीत.

मध्यमवर्गीय समाजातला मर्यादितपणा, संकुचितपणा, साचलेपणा, गंड, कुचंबणा यांवर त्यांनी सतत प्रहार केले. चाळीतलं विश्व त्यांनी उपहासात्मक पद्धतीनं नाटकात उभं केलं. ते हे करू शकले कारण ते स्वत: त्या वर्गाचे घटक होते. तिथलं जगणं त्यांनी स्वत: पाहिलं, अनुभवलं होतं.

तिशीच्या आत त्यांनी ही नाटकं लिहिली, कारण त्यांचा दृष्टिकोन आसपासच्या जगण्याच्या निरीक्षणातून तसा घडला. परंतु नंतर त्यांचा दृष्टिकोन तसा राहिला नाही. जसजसे ते वयानं मोठे होत गेले तसा त्यांचा दृष्टिकोन नंतरच्या नाटकात दृगोचर झाला नाही. संगती मोडायला जो एक मॅडनेस लागतो तो नंतर राहिला नाही. त्यामुळेच, नंतर त्यांनी ललित कला केंद्र उभं केलं, पण त्यांच्यातला नाटककार संपत गेला. कारण ते करताना सतत यंत्रणेशी जुळवून घ्यावं लागतं. त्यामुळे सर्जनशक्ती कमी होते. आळेकरांनी त्यांच्यातली ऊर्जा इतरांच्या निर्मितीसाठी प्रोत्साहक ठरेल हे पाहिलं. त्यातून ललित कला केंद्राचा तपाचा प्रवास घडला. त्यांनी हा जो निर्णय घेतला, तो तसा त्यांच्या स्वाभाविक प्रकृतीशी जुळणारा होता. कारण लेखनात आळेकर जेवढे बंडखोर आहेत तेवढे प्रत्यक्षात नाहीत. उलट, धरून ठेवणारेच आहेत. उदाहरणार्थ, फोर्ड फाऊंडेशनची मोठी ग्रँट थिएटर अॅकॅडमीला मिळाली होती.

आळेकरांचं परंपरेशी घट्ट नातं आहे. राष्ट्रसेवा दल, समाजवादी विचारसरणी, काँग्रेस यांच्याशी ते जोडले गेलेले आहेत. काकासाहेब गाडगीळ त्यांचे आजोबा तर विठ्ठलराव गाडगीळ त्यांचे मामा. पारंपरिक जगणं, परंपरा त्यांना अगदी जवळून ज्ञात, परंपरेशी दृढ नातं यामुळेच ते त्याचा चांगला उपहास करू शकले. अगदी सहजगत्या परंपरेशी नातं ठेवून त्यांनी नाटकात आधुनिकता आणली.

आळेकर स्वत: नाट्यसंस्थेबरोबरच घडत गेले. थिएटर अॅकॅडमी आणि आळेकर यांची वाढ समांतर झाली. त्यामुळेच आळेकर केवळ नाटककार नाहीत तर नट आणि दिग्दर्शकही आहेत.

आळेकरांच्यात एक अॅडमिनिस्ट्रेटर तेव्हाही होताच. थिएटर अॅकॅडमीतील लिखापढीला त्यांनी कमी लेखलं नाही. उदाहरणार्थ, प्रयोगाचा, दौऱ्याचा खर्च, हिशेब लिहून ठेवणे वगैरे कामं ते आवडीनं करत. त्यामुळे एक चांगला संयोजक म्हणून ते थिएटर अॅकॅडमीच्या काळापासूनच घडले. ज्याप्रमाणे मोहन आगाशे जब्बार पटेल, महेश एलकुंचवारांना सत्यदेव दुबेंच्या कार्यशाळा, त्याप्रमाणे आळेकरांच्या कार्यशाळा मकरंद साठे, अतुल पेठे, प्रशांत, अजित दळवी इत्यादींना उपयोगी पडल्या. मग त्यासाठी राहण्याची व्यवस्था, जेवणाची व्यवस्था हे सगळं ते बघायचे. 'असलं काम मी कसं करायचं?' असा विचार त्यांच्या मनात कधी आला नाही.

कित्येक लेखकांभोवती एक ऑरा असतो. आपण कुणीतरी आहोत असा एक भाव त्यांच्या देहबोलीत असतो. जसं ते तेंडुलकरांना होतं, एलकुंचवारांना आहे किंवा शिरवाडकरांना होतं, पण आळेकरांनी पहिल्यापासून स्वत:भोवती वलय निर्माण करून घेतलं नाही. त्याचप्रमाणे, आळेकरांना मोठ्या आणि प्रथितयश लोकांपेक्षा तरुण लोकांबद्दल अपरंपार प्रेम आहे. धडपडणारे, अप्रसिद्ध यांच्याविषयी त्यांना जास्त आस्था वाटते. कित्येक वेळा ती अनाठायीही असते, पण तरुणांचं कौतुक करणं, त्यांना प्रोत्साहन देणं यात ते जास्त रमतात. ललित कला केंद्रासाठी त्यांची ही वैशिष्ट्यं उपयोगी पडली. उदाहरणार्थ, नवीन मुलांच्या नाटकांचं वाचन ऐकणं, प्रयोग करण्यास उत्तेजन देणं ही कामं ते मनापासून करत. नाटक या गोष्टीतच ते संपूर्णपणे बुडालेले राहिले. ते करून उरलेला वेळ अॅडमिनिस्ट्रेशनमध्ये आनंदानं घालवला. त्याच्याविषयी कमीपणा त्यांना कधीच वाटला नाही. सिस्टिममधल्या चांगल्या गोष्टींचा वापर करू घ्यावा अशी त्यांची धारणा आहे. ही तडजोड वृत्ती त्यांना ल.क.कें साठी उपयोगी ठरली, पण नाटककार म्हणून हीच वृत्ती घातक ठरली. कारण एकदा सिस्टिममध्ये तुम्ही स्वत:ला गुंतवून घेतलं की स्वत:चं म्हणणं मांडायची ताकदच तुम्ही हरवून बसता. मात्र संपूर्ण बारा वर्षं काही हिरे घडवण्याचं काम त्यांनी निश्चित केलं. मलासुद्धा त्यांच्या या प्रोत्साहन देण्याच्या वृत्तीचा अनुभव आला. लेखन वाचून आवर्जून त्यावर अभिप्राय देणं वगैरे ते मनापासून करत. सुरुवातीला, 'ते आपलं कशाला वाचतील' असं वाटायचं, पण आसमंतात काय घडतंय याकडे त्यांचं लक्ष असतं. मग त्यात तुम्हाला सहभागी करून घेणं, सामील करून घेणं, स्पार्क दिसेल तो वाढावा यासाठी प्रयत्न करणं हे चालू असतं.

तेंडुलकरांच्या नावानं एक लाख रुपयांचा पुरस्कार हा शिष्यवृत्तीसारखा करून, तरुण नाट्यकर्मीला द्यावा ही कल्पना आळेकरांचीच. सतीश मन्वर, सचिन कुंडलकर अशा उभरत्या तरुण नाट्यकर्मींना या शिष्यवृत्तीमुळे केवढंतरी प्रोत्साहन मिळालं.

आळेकरांच्या बोलण्यात मोठ्या लोकांचे संदर्भ येत नाहीत. त्यांचा मित्रपरिवार वेगळ्याच क्षेत्रातला. वैद्यकीय वगैरे. ते लेखक म्हणून आपलं अस्तित्व एरवी दाखवण्याच्या भानगडीत पडत नाहीत किंवा सतत वाचतायत असं दिसणार नाही. त्यांना

वाचण्यापेक्षा पाहणं या गोष्टीत रस आहे.

पॉप्युलर सिनेमा-नाटकांविषयीही त्यांना प्रेम आहे. बाळ कोल्हटकरांची नाटकं त्यांना लहान वयात आवडायची. आजसुद्धा 'लगान' वगैरे त्यांना आवडतं. फिल्म फेस्टिव्हल, पॉप्युलर सिनेमा, मराठी बाणा वगैरे कार्यक्रमही बघतील. मराठी बाणावर चर्चा करतील. त्यांचं म्हणणं - ही सर्व मंडळी किती ऊर्जेनं करतात ते पाहा ना. काही लेखक या बाजूला फिरकतच नाहीत, पण आळेकर ज्या आत्मीयतेनं 'काव्येर कथा' किंवा 'शेवंतीचं बन' बघतील त्याच आत्मीयतेनं मराठी बाणाही बघतील. त्यामुळे एका लेव्हलला ते आपल्यापेक्षा खूप वेगळ्या उंचीवर आहेत असं नाही वाटत. जसं तेंडुलकर-एलकुंचवारांशी बोलताना दडपल्यासारखं वाटतं तसं आळेकरांविषयी वाटत नाही. अगदी तरुण मुलंही त्यांच्याशी संवाद साधू शकतात. तरुण, वाढणारी मुलं, ज्यांना काही प्रॉब्लेम्स आहेत, घरी भांडणं आहेत त्यांना ते शिक्षक म्हणून उत्तम काउन्सेलिंग करतात. ते स्वत: 'मी खूप अलिप्त असतो, गुंतून पडत नाही' असं म्हणतात, पण त्यांची अशी आस्था नवीन मुलांसाठी नेहमीच अनुभवाला येते. यातूनच मुक्ता बर्वे, चिन्मय केळकर हे पुढे आले. 'योजक: तत्र दुर्लभ:' असं म्हणतात तसा दुर्लभ योजक आळेकरांच्या रूपानं या क्षेत्राला लाभला आहे. अलिप्तता आणि गुंतवणूक याचा एक व्यवस्थित तोल ते सांभाळतात.

एक माणूस म्हणून आळेकर अतिशय पारदर्शक आहेत. आजही त्यांना आपल्या नाटकाच्या प्रयोगांविषयीचा आनंद व्यक्त करावासा वाटतो. 'इतकं इतकं बुकिंग झालं' असं ते सहज सांगून जातात. आनंद लपवावा असं त्यांना वाटत नाही. अजूनही ते 'बेगम बर्वे', 'महानिर्वाण'मधलं काम तितक्याच फोर्सफुली करतात. मोठा लेखक म्हणून उगाच बोलण्या-वागण्यात सावधगिरी बाळगण्याचा प्रयत्न ते करत नाहीत.

मात्र चर्चासत्र, अभ्यासक यांच्यात ते अवघडल्यासारखे असतात. तिथे ते उपस्थित राहतील, आयोजन करतील, पण चर्चेत भाग घेणार नाहीत! पण तेच थिएटरमध्ये पाहा. तिथे ते समरसून गेलेले दिसतील. तिथेच त्यांचं सगळं स्थान. मुळात त्यांना पाहण्यात रस आहे हेच याचं कारण आहे. अगदी त्यांच्या नाटकांमधूनही आपल्याला जाणवतं, की जसं एलकुंचवार 'खेळ'च्या अंकात जीवनविषयक दृष्टिकोन दाखवतात तसा आळेकर मेटाफिजिकल पद्धतीनं तो दाखवू शकत नाहीत. एलकुंचवारांचं चिंतन, अभ्यास हे त्यांच्या नाटकांतून दिसतं, तसं आळेकरांबाबत दिसत नाही.

आळेकरांच्या नाटकांबाबत दुसरी एक मर्यादा सांगता येईल ती स्त्रियांच्या व्यक्तिचित्रणाबाबत. 'महानिर्वाण'मधली रमा असो; 'महापूर'/ 'अतिरेकी'मधली आई असो स्त्रियांचं व्यक्तिचित्रण दुबळं आहे असं जाणवतं. एक तर, आई या रूपातच स्त्री जास्त दाखवली आहे. तीही दुबळ्या पद्धतीनं. जसं 'कोसला'बाबत म्हणता येईल तसंच महानिर्वाण, महापूरबद्दलही. पूर्णपणे एक्सप्लोर न झालेल्या, बिनबुडाच्या स्त्रिया त्यांच्या नाटकात दिसतात. हे एका परीनं बाईला ridicule करणंच आहे. एक तर, शक्यतो बाई टाळायचीच आणि आणली तर ती अशा पद्धतीनं - तिचं संपूर्ण चित्रण न करता ही एक या नाटककाराची मर्यादा आहे.

आळेकरांचं स्वत:चं लिखाण तर थांबलंच आहे. त्यांच्या कारकीर्दीच्या सुरुवातीलाच कळस गाठला गेला. नंतर स्वत:शीच बरोबरी करता येईल असं काम त्यांच्याकडून झालं नाही. मग प्रश्न असा आहे की आळेकरांच्या पद्धतीच्या नाटकांचं नंतर काय? असंगत नाटकांचा प्रवाह निर्माण झाला का? तर नाही झाला असंच म्हणावं लागतं. त्यांच्या ब्लॅक ह्युमरचं, उपरोधिक-तिरकस शैलीचं अनुकरण झालं, पण ते केवळ वरवरचं, भाषेच्या पातळीवरचं अनुकरण होतं. आळेकरांच्या भाषेसारखी भाषा वापरणं, भाष्य करणं याला फार कौशल्य लागत नाही. थेट बोलणं, ठासून मारणं, त्यातली टिंगल याचं नुसतं अनुकरण करून आळेकरांसारखी नाटकं लिहिता येत नाहीत, कारण त्यातला दृष्टिकोन महत्त्वाचा असतो. तो अनुकरण करून येत नाही. तो सबंध व्यक्तिमत्त्वात असावा लागतो. आळेकरांच्या बाबतीत तो त्यांच्यामध्ये आहे. He can not just help it. त्यामुळे आळेकरी नाटक रूजलं नाही. अतुल पेठे किंवा चंद्रशेखर फणसळकर हे या प्रवाहातले पण अतुल पेठे दिग्दर्शक आहे नाटककार नाही.

मला आळेकर हे एक अतिशय वेगळ्या वाटेनं जाणारे नाटककार आहेत असं वाटतं. त्यांच्या आधी किंवा नंतरही तशा प्रकारचा नाटककार नाही, त्यामुळे त्यावर फारसं लेखन, अभ्यास झाला नाही. तो व्हायला हवा.

व्यावहारिक यशापयशाची पर्वा न करता नेट धरून करत राहणं, कटुता न बाळगता एकूणच कलाप्रक्रियेविषयी आत्यंतिक ममत्व जपणं, दुसऱ्याला समजून घेणं, मदत करणं अशी वैशिष्ट्यं असलेली खूपच कमी माणसं मी पाहिली आहेत. मदत करतानाही आळेकर एका मर्यादेपर्यंत बरोबर येतील. दिशा दाखवतील आणि मग विलग होतील. त्यामध्ये स्वत:चं स्वातंत्र्य अबाधित राखणं तर आहेच, पण अशी माणसं दुसऱ्यालाही स्वातंत्र्य घ्यायला भाग पाडतात. कारण परावलंबित्व तुम्हाला गाफील ठेवतं. स्वत:चं आणि इतरांचंही व्यक्तिविशिष्टत्व जपणारा हा नाटककार असा युगात एखादाच होत असतो.

रेखा इनामदार-साने
शब्दांकन - अंजली कुलकर्णी

कळण्याचा आनंद मिळाला पाहिजे

– श्याम मनोहर

ग्रंथालीच्या ‘कृतार्थ’ मुलाखत-मालेतील आठवे पुष्प, श्याम मनोहर यांच्या मुलाखतीने गुंफले गेले. ही मुलाखत रवीन्द्र लाखे आणि जयंत पवार यांनी घेतली. जयंत पवार यांचे अधांतर हे नाटक प्रसिद्ध आहे. त्यांनी पंधरा एकांकिका लिहिल्या आहेत. रवीन्द्र लाखे प्रायोगिक नाटकाशी संबंधित आहेत.

कार्यक्रमाच्या सुरुवातीला छोटेखानी पुस्तक प्रकाशनाचा सोहळा झाला. पॉप्युलर प्रकाशनने प्रकाशित केलेल्या शाम मनोहर यांच्या ‘दोन्ही’ह्या पुस्तकाचे प्रकाशन प्रा. पुष्पा भावे यांच्या हस्त झाले. या पुस्तकात श्याम मनोहर यांच्या दोन कथासंग्रहातील कथा एकत्रित केल्या आहेत. त्याचबरोबर ‘ग्रंथाली’ने संजीव दहिवदकर यांच्या ‘कोहम् धाबा’ या अनुवादित पुस्तकाचे प्रकाशन श्याम मनोहर यांच्या हस्ते झाले.

प्रकाशन सोहळ्यानंतर मुलाखतीला प्रारंभ झाला.

जयंत पवार – श्याम मनोहर यांच्या ‘उत्सुकतेने मी झोपलो’ या कादंबरीला साहित्य अकादमीचा पुरस्कार जाहीर झाला. त्याबद्दल त्यांचं अभिनंदन! त्यांच्या साहित्यातून मी त्यांना भेटत असतो. शाम मनोहर हे अत्यंत महत्त्वाच्या काळातले लेखक आहेत. त्यांच्या लेखनाला सुरुवात किंवा शेवट नसतो. परंपरेचं जोखड त्यांना नको असतं. अशा माणसाला प्रश्न तरी काय विचारायचे हे मला कळत नाहीये. ते अत्यंत मूलभूत बोलतात आणि आपल्याला गुंतवून ठेवतात. तेच प्रश्न उत्पन्न करतात आणि बोलता बोलता तेच उत्तरंही सांगतात.

श्याम मनोहरांचा जन्म सातारा जिल्ह्यातील भिकार तासगाव या गावी झाला. या गावाच्या नावाविषयी मला उत्सुकता आहे. तसं आर. आर. पाटलांचं गावही तासगावच. सातारा शहरातील एक्र कर्मठ कुटुंबात मनोहरांचं बालपण गेलं. त्यांच्यावर धार्मिक संस्कार कोणते झाले? त्या वयात ते नाकारण्याचं घर्षण त्यांच्या मनात होत होतं का? ह्या जडणघडणीच्या काळात त्यांच्या मनात कोणते विचार असायचे?

दुसरा प्रश्न असा की, त्यांची ‘कॉम्पिटीशन’ ही कथा १९६९ साली सत्यकथेत प्रसिद्ध झाली. नवव्या इयत्तेत असल्यापासून ते लिहीत होते, पण कथा पंचविसाव्या वर्षी प्रसिद्ध झाली. या मधल्या काळात त्यांचं लेखक म्हणून काय चाललं होते? त्यांचं मन त्या काळात काय करत होतं?

श्याम मनोहर – ह्यांनी माझी आत्मचरित्रात्मक माहिती बरीच मिळवली आहे. माझ्या भूतकाळातील माहिती मिळवणं तसं अवघड आहे. माझ्याकडे अनेक दुर्गुणही आहेत पण ते मी आता कबूल करत नाही. आता तुमच्या प्रश्नांकडे येतो. सातारा जिल्ह्यात भिकार तासगाव हे एक खेडे आहे. तेथे भिकाऱ्यांची खूप पालं असायची म्हणून हे नाव त्या गावाला पडलं. तेथे मी सातवी इयत्तेपर्यंत होतो. त्यानंतर मी ते गाव सोडलं तेव्हापासून आजतागायत पुन्हा तेथे गेलो नाही. त्याचं ‘भिकार’ हे नाव बदलून आता त्याला ‘मौजे तासगाव’ असं म्हणतात. दुसरं तासगाव सांगली जिल्ह्यात आहे.

‘कॉम्पिटीशन’ कथेबाबतचा तपशील मी नाही सांगू शकत. इतकं माझं लक्ष भूतकाळाकडे नाही जात. मी नववीपासून लिहीत होतो, पण माझं वाचन तितकसं नव्हतं, कारण बी.एस्सी. होईपर्यंत आमच्या गावात इलेक्ट्रिसिटी नव्हती. मी राहत होतो त्या पसिरात फक्त एका घरात केसरी यायचा, पण ते काही कोणाला वाचायला देत नसत. मी लिहायचो म्हणजे झाडं, पक्षी, घरं याचं वर्णन करायचो. पण मला लेखक नव्हतं व्हायचं.

भारतात सर्वसाधारणपणे कोणी-कुठेही जन्माला येवो, त्याच्या कानावर अध्यात्म पडतंच. जवळपास एखादं तीर्थक्षेत्रही असतं किंवा गावातला कोणी एखाद्या तीर्थक्षेत्री जाऊन आला की तिथलं वर्णन करतो. साताऱ्यात तर रामदासस्वामींचं सगळं कानावर पडतच असतं. शाळेत एका वर्षी निबंध लिहायला दिला होता – ‘सेवानिवृत्त शिक्षकाचं आत्मवृत्त’. मी लिहिलं – शिक्षक घरी आल्यावर रात्री झोपतो. दुसऱ्या दिवशी सकाळी उठतो. त्याला आज कुठे जायची घाई नसते. आता काय करायचं म्हणून तो घर आवरायला लागतो. पुडीचे कागद इतके दिवस सांभाळून ठेवलेले असतात. तो ते कागद गोळा करतो. मग रद्दी देऊन यावी असा

मुलाखतीआधी, पॉप्युलर प्रकाशनाच्या श्याम मनोहर लिखित 'दोन्ही' या पुस्तकाचे प्रकाशन प्रा. पुष्पा भावे यांच्या हस्ते झाले.

विचार करतो. निघताना त्यात त्याचं फायनलचं आणि शिक्षकट्रेनिंगचे सर्टीफिकेटही रद्दीत घालतो आणि निघून जातो!

एवढंच लिहून झालं - निबंध फक्त दहा-बारा ओळींचा झाला. शिक्षकांनी तो वाचल्यावर मला सगळ्या डिव्हिजन्समध्ये फिरवलं आणि संगितलं ''बघा, शिक्षकांनी सर्टीफिकेट रद्दीत घातली असं ह्यानं लिहिलंय.'' त्यानंतर मी ठरवलं आता असं काही लिहायचं नाही. मग मी असं लिहून तो कागद तसाच ठेवून द्यायचो.

साताऱ्यात आल्यावर आठवीत असताना मला एक स्वप्न पडलं की, खूप अंधार आहे. त्या अंधारात एक काळी म्हैस बसली आहे. झोपेतसुद्धा मला कळत होतं की अंधारात काळी म्हैस दिसेल कशी . नंतर एकदा, एक कथा लिहिताना मला ते स्वप्न बरोबर आठवलं. तसंच मला आणखी एक स्वप्न पडलं आहे की, मी व्हरांड्यात उभा आहे. भिंती मोठ्या, पिवळ्या रंगाच्या आहेत. आणि लाल प्रकाश पडला आहे. मला वाटलं कुठे आलो आहोत आपण! इतक्यात एक आवाज आला. 'धीस इज मॉस्को. रेफर टू स्फाईज् डिरेक्टरी.' ह्या स्वप्नाचा वापर अजून कुठे केलेला नाही.

मी माझ्या डोक्यात खूप प्रश्न घेत असे. रामदासांच्या अध्यात्मापासून न्यूटनच्या गुरुत्वाकर्षणाच्या शोधापर्यंत मला अनेक प्रश्न पडायचे. अशी एखादी वस्तू वरून खाली पडली तर मलाही न्यूटनसारखं काही सुचेल का? सुचण्याची काहीतरी वेगळी प्रक्रिया असली पाहिजे. ती काय आहे हा प्रश्न मला पडतो. अध्यात्माबद्दलचा प्रश्न म्हणजे 'अहम्' (मीपणा) जाऊ शकतो का? फिजिक्सचं वाचन मी केलं होतं पण त्यातली एकही कल्पना माझ्या डोक्यात आली नाही. हे जे सुचणं आहे ते निसर्गाची देणगी आहे का? प्रयत्न करून मिळवता येईल का? असे प्रश्न पडतात मला. आता मला हे प्रश्न क्लीअर व्हायला लागलेत. आइन्स्टाइनला नाही वाटणार आपण आध्यात्मिक व्हावं, अंहंपणा जावा असं त्याला नाही वाटणार. कारण तो त्याच्या मॅथमिटीक्स विषयात पूर्ण रंगून गेला अहे. तिथे माझ्या लक्षात आलं की रंगून जायला एक क्षेत्र सापडलं पाहिजे. असे काही प्रश्न क्लीअर झाले आहेत. प्रश्न क्लीअर होणं म्हणजे कृतार्थपणा आहे असं मला वाटतं.

प्रश्न : लिहिणं हे स्वतःला समज यावी, स्पष्टपणा यावा यासाठी. लिहिणं, चित्र काढणं, संशोधन करणं याशिवाय 'असणं' हे सर्जनच असू शकतं का? :नुसते असणे? याबद्दल तुम्हाला काय शोध लागला आहे.

उत्तर - समजा, मी खूप आजारी आहे. मी लिहू शकत नाही. मरायचा दिवस जवळ आला आहे. मग सर्जनशील राहता येतं का? याबद्दल मी विचार करतो. मला असं वाटतं, की सामाजाला एक भाग असा असावा की प्रश्नांची उत्तरं मिळाली नाहीत तरी प्रश्न जिवंत ठेवून, त्याचा सल घेऊन तो जगत राहावा. त्याचा अहम् गेलेला नाही आणि कर्मकांड करायचं असेल तर तेही त्यांनी खुशाल करावं, पण अहम् घालवायचा कसा हा प्रश्न मात्र जसाच्या तसा मनात असावा. हा प्रश्न काही सगळ्यांना सोडवता यायचा नाही. ज्याला त्यात गती असेल तो प्रयत्न करेल. पण हे प्रश्न जिवंत ठेवले पाहिजे. आपल्याकडे खूप अज्ञान आहे, तरीही आपण मजाही करतो आणि चांगलं जगतोच की! तसंच, असे प्रश्न मेंदूत ठेवायचे आणि जगायचं. असा समाज असावा अशी माझी इच्छा आहे.

प्रश्न : आपल्याकडे जी लेखनपरंपरा आहे. तुमच्या आधीचे लेखक, समकालीन लेखक आणि नंतरचे लेखक जे आहेत त्यांची लिहिण्याची पद्धत काय आहे, की एक घटना घेणं, त्यातील पात्रांचा विकास करणं, घटनेचा मागोवा घेणं, त्यांच्या नातेसंबंधातील गुंता सोडविणं, मानवी मनाचा तळ शोधणं अशी असते. पण तुम्ही प्रश्नाच्या मागे जाता, पात्रांना त्या प्रश्नांच्या मागे नेता. पात्रांचा विकास होतोच असं नाही. ते तुमच्या दृष्टीने गौण असतं. तर तो मुद्दा काय आहे, त्याचं पुढे काय होतय् ह्याला तुम्ही महत्त्व देता. ही जी प्रक्रिया आहे ती इतरांहून वेगळी आहे. हे तुमच्या कधीपासून यायला लागलं? तुम्ही जे ओरिजनल लिहिता ती पद्धत तुम्ही कशी डेव्हलप केली?

उत्तर : प्रश्न सगळ्यानाच पडतो.

वर्गात केव्हातरी आपला पहिला नंबर यावा असं वाटतं. पण ते जमत नाही. म्हणजे हा प्रश्न झाला, की मला का जमत नाही? सर्वसाधारणपणे विचारलं जातं की तुम्हाला सुचतं कसं? खरं म्हणजे प्रत्येकजण अडचणी सोडवण्याचा प्रयत्न करत असतो. प्रत्येकाची आपापली एक पद्धत असते. एखादा गयावया करून, लाचार होऊन प्रश्न सोडवतो. पण तो तसं सांगत नाही. मी काय केलं, मला छापायची घाई नव्हती. त्यामुळे लाचार होणं, राग येणं म्हणजे काय हे मी पाहत होतो. असं झाल्यावर मी काय करतो हा प्रश्न मला पडला. मी त्यावर विचार करू लागलो.

'कळ'मधल्या गोष्टीतील गाडीत भेटलेला सरदारजी माझ्याशी भांडायला लागला. मी त्याला तोंड कसं देणार? माझ्याकडे शक्ती नाही. मी त्याच्यापुढे टिकणं शक्य नाही. म्हणून मी त्याला म्हटलं, ''जाने दो, आप एक जोक बोल दो पहले, फिर देखेंगे!'' अडचणीतून मार्ग काढायची प्रत्येकाची पद्धत सुरू असते. मग मला त्याची गोष्ट करता आली. अशा गोष्टी मी लिहितो. पण मला स्वतःला त्यात मजा आली पाहिजे ही माझी अट असते.

काही दिवस, पौर्णिमेच्या रात्री मी दोन-तीन वाजता उठतो. एक चहाचा कप पितो, सिगारेट पितो आणि टेरेसवर जाऊन बसतो. मावळेपर्यंत मी चंद्र पाहतो. एकदा मला असं वाटलं, की मी असे चार-पाच तास चांदणं, चंद्र, आकाश बघतो तर चारपाच तास वाचायला वेळ लागेल असं चांदण्याचं वर्णन मी करू शकेन का? चांदणं बघताना आयुष्यातले चार-पाच तास गेले, त्याचं फक्त पंधरा मिनिटांत वाचून संपेल इतकंच वर्णन करता येतं? आपल्याला इतकी बुद्धी नाही का? आपल्याला एवढी भाषा येत नाही का? असे प्रश्न मला पडले. मग मी चांदण्याचं वर्णन लिहीत बसतो आणि ते किती तासांचं होतय् ते पाहत बसतो.

मला पोटाचा त्रास होत होता. पाऊस खूप पडत होता. म्हटलं, आता सप्टेंबर महिना आहे. थोडेच दिवस उरलेत, ते गेले की ऑक्टोबर येईल मग पोटाचा प्रॉब्लेम सुटला. पण मग मनात आलं, दिवस भर्रकन् गेले म्हणजे मरण जवळ आलं. याचं कधीकधी डिप्रेशन येतं. त्याला 'ब्लॅक ह्यूमर'चं रूप द्यायचं. वर्ष-दोन वर्षांनी ते सगळं करून त्यातून 'उत्सुकतेने मी झोपलो' हे पुस्तक लिहिलं. पोटाचं काही कोणाला कळू द्यायचं नाही. पात्र बदलायचं. आपलं प्रायव्हेट लाईफ अजिबात कोणाला कळू द्यायचं नाही. गाडीत कोणी भेटलं की आपल्याला विचारतो, 'तुम्ही काय करता, लग्न झालय का, मुलं किती' वगैरे वगैरे. मी एकाला एकदा म्हटलं, ''तुम्ही सगळं विचारलं, पण माझ्या एफडीज् कीती आहेत ते नाही विचारलंत? ते मी सांगू का?'' माझं बोलणं त्याच्या मनाला लागलं. असं कोणाच्या मनाला लागलं की मी त्याला पुन्हा नॉर्मल करतो.

एकदा एका चॅनेलचा मला फोन आला. रात्रीचे दहा वाजले होते. ''आम्हाला तुमची मुलाखत घ्यायची आहे. तुम्ही इकडे या.'' मी विचारलं, ''पण तुम्ही राहायची सोय कुठे, कशी करता?'' त्यांनी सांगितलं, ''नाही, तसं आम्ही काही करत नाही.'' मी त्याला म्हटलं, ''जरा खिडकीतून बघा हो, समोरचा फूटपाथ मोकळा आहे का?'' नंतर माझ्या लक्षात आलं मी जरा वाईट बोललो. मग मी त्यांना म्हणालो, ''तुम्ही नोकरदार आहात म्हणजे मधलेच आहात. तुमच्या हाती एवढ्या पॉवस, नाहीत. मीसुद्धा मधलीच नोकरी केली आहे. आपण काही दुरुस्त करू शकत नाही. पण मला असं वाटतं तुम्ही 'या' असं म्हणायच्या ऐवजी वेगळ्या शब्दात बोलला असतात तर मीही असं बोललो नसतो. तुम्ही कसेही वागलात तरी मी चांगलं बोलायला हवं ही गोष्ट खरी आहे, पण ते जमलं नाही हेही उघड आहे. आपण चुकून वाईट वागत असतो आणि चुकून चांगलं वागत असतो किंवा ठरवूनही तसं करू शकतो. तुम्हाला जे काही वाईट बोललो त्याचं वाईट वाटून घेऊ नका. मी सॉरी म्हणणार नाही. कारण सगळं घडून गेलं आहे. आता सॉरी म्हणून काय होणार? तुम्ही मनावर घेऊ नका, पण आपण हे रद्द करुया. आपण अधलीमधली लोकं आहोत.

पणाला लावून काही करू शकत नाही.'' अशा पद्धतीनं मी सगळं सावरतो. अशी सगळी प्रोसेस आहे.

प्रश्न : तुम्ही 'कळ' कादंबरीत म्हणता, की लेखक अवकाश वापरतो पण काळ वापरत नाही. 'उत्सुकतेने मी झोपलो' मधील कुटुंबव्यवस्था आणि 'फुलपाखरू'मध्ये वनिताला प्रश्न पडतो की संशोधकाशी कसं वागायला पाहिजे? वनितापुढे दोन काळ निर्माण झाले आहेत. एक ऋतुंनी निर्माण केलेला काळ आणि दुसरा तिच्या मनातील विचारांनी निर्माण केलेला काळ. हा काळ तुम्ही 'कळ'च्या बाबतीत निर्माण केला होतात, तर तुम्ही काळ कसा वापरला? चांदणं, पाऊस, फुलपाखरू यांच्याशी त्या विचारांची सांगड घातली का? तुम्ही निसर्गाच्या जवळ कसे काय गेलात?

उत्तर : खूप स्पष्टीकरणात्मक बोलणं मला योग्य नाही वाटत. माझं चुकलं का काही लिखाण? तशी शक्यता आहे. अगदी अशिक्षित माणसालासुद्धा 'काळ'हा प्रश्न जाणवतोच. त्याप्रमाणे 'काळ' हा प्रश्न मला आहेच. आपण प्रश्नावर नीट विचा असलो की काळ बरा जातो. तेच आहे तिथे. 'कळ'मधला अगदी तांत्रिक प्रश्न आहे. मराठी वाङमयात 'काळाचं' काही केलं नव्हतं. ओळीनं एकरेषीय लिखाण झालेलं आहे. फारफार तर फ्लॅशबॅकनं लिखाण झालं आहे. पण आपण जगतो तेव्हा अनेक काळ असतात. माझ्या एक असं लक्षात येतं, की आपल्याकडे लेखनाच्या तंत्राविषयीची पुस्तकं नाहीत. फक्त आशयाबद्दल चर्चा असते. पण वाक्यरचना, परिच्छेद याबद्दल चर्चा नसते. फिजिक्स, रसायनशास्त्र, फिलॉसॉफी इत्यादी शास्त्रांतील प्रश्न आणि ते प्रश्न सोडवण्याच्या पद्धती याचा वयाच्या बावीस ते चोवीस या वर्षात चांगला परिचय

झाला पाहिजे. तरच पुढे चाळिसाव्या वर्षापर्यंत काही काम होतं. नाहीतर नाही कृतार्थ वाटत कुणाला! आधीच दुर्गुण त्याच्यात बुद्धि कमी. बाहेर मंत्रही कोणी सांगत नाही. मग काय उरतं? फक्त पैसे मिळवा. नाहीतर जगायची पंचाईत. म्हणून तंत्राची पुस्तकं असती तर काळाचा प्रश्न उरला नसता .

प्रश्न : तुमचं काही चुकतय असं नाही. पण जास्तीत जास्त समजून घेण्याचा हा प्रयत्न आहे. वनिताच्या दोन काळांबरोबर तिसराही एक काळ आला आहे. 'संस्कृतीशी निगडीत असलेला काळ'. आम्हाला कळय ते फार वरवरचं आहे. माणूस संस्कृतीशी काळानं निगडीत असतो म्हणजे काय?

उत्तर : काही प्रश्नांची उत्तरं भ्रामक असतात. त्या भ्रामक काळात आपण जगतो आहोत.

प्रश्न : तुम्ही म्हणालात, लेखक एकरेषीय लिहितो. पण माणूस एकरेषीय जगत नाही. जगात असे काही लेखक दिसतात की ते एकरेषीय लिहीत नाहीत. वाकडंतिकडं लिहितात. उरफाटं लिहितात. तंत्राची मोडतोड करतात. तुम्ही विधान केलं होतं की भारतीय व्यवस्थेत माणसाला चाळीस वर्षं वयापर्यंत काही कळत नाही. त्यामुळे तोपर्यंत तो काही करत नाही. तुम्हीही चाळीस वर्षांपर्यंत काही केलं नाही. त्या काळात तुम्ही तंत्र कसं रिचवत होतात. त्या तंत्राची मोडतोड करावी असं तुमच्या मनात कसं आलं? जगाच्या खिडकीतील त्या लेखकांशी तुमचा काही संबंध आला का? काही देवाणघेवाण वगेरे?

उत्तर : न लिहिणाऱ्यांकडे सुद्धा प्रश्न असतात, पण त्याच्याकडे कोणी लक्ष देत नाही. मी लक्ष देतो. अगदी दुर्गुणांचं झालं तर, मला मत्सर वाटायचा आणि तो कळायचा. तो कसा घालवायचा हा मला प्रश्न पडला होता. मला काळ, अवकाश, दुर्गुण, भाषा या बाबतचे प्रश्न होते. ते प्रश्न सोडवण्याची मेथडॉलॉजी मात्र नाही. तशी ती हवी आहे. काही चुकतील, पण एखाद्याला योग्य मेथड सापडेलही. त्यात आपण उमेदवारी करायची. यश आलं तर आनंद मानायचा, अपयश आलं तर गुपचूप रडायचं. कारण उघडपणे रडायची आपल्या समाजात सोय नाही. 'सुखदुःखे समेकृत्वा' असं खरोखर घडतं का? हे शोधायचं आहेच. खेळात कसं कोण जिंकलं, कोण हरलं हे कळतं, पण संस्कृतीच्या क्षेत्रात तसं काही लवकर कळत नाही. अर्थात् ते नाही झालं तरी टेन्शन घ्यायचं नाही. बाकीचं सगळं जीवन मजेत चालू असतं की! तेवढा एक प्रश्न राहीना का परंगता!

प्रश्न : 'कळ'मध्ये शास्त्रज्ञांच्या गोष्टींचा वेगळा भाग आहे. त्या गोष्टींच वेगळं पुस्तक येणार असं ऐकलं होतं. पण नंतर सगळं 'कळ'मध्ये एकत्र केलं. मग ही एक कादंबरी आहे का? तुम्हाला सर्व एकत्र का आणावंसं वाटलं? त्या पुस्तकात सृजनशीलतेचा एक विचार पहिल्यापासून शेवटपर्यंत आहे. 'कळ'बद्दल थोडं आपण विस्तारानं बोलावं.

उत्तर : कादंबरी लिहायची असं काही ठरवलं नव्हतं. वाढत चाललंय ते पूर्ण होईपर्यंत लिहायचं असं होतं. आता एक कादंबरी मी सात वर्षं लिहितोय. पण त्याच्यामध्ये जर काही वेगळंच सुचलं तर ते लिहून काढतो. जसं, एक मुलगा चार वर्षांचा आणि मोठा मुलगा नऊ वर्षाचा आहे. मग पाच वर्षांचं काळाचं अंतर मिटतं आणि कधी दोघं सारखी होतात. तर पंचाहत्तर-ऐंशी वयाला संपतंच सगळं हे! मग मी हिशोब मांडत होतो. जो लहान आहे त्याला सेक्सची इच्छा होणार, नाही पण त्यावेळी मोठ्याला होणार, म्हणजे तेव्हा अंतर जास्त झालं. काय आहे ही भानगड? म्हणून ते लिहून काढलं. परत या कादंबीकडे वळलो.

तसाच आणखी एक प्रसंग. आमच्याकडे एक बाई आहेत. त्या कॉलेजमध्ये प्रोफेसर आहेत. त्या एकदा मला म्हणाल्या, ''फार कटकटी असतात. पॉलिटिक्स वगेरे फार आहे.'' मी त्यांना म्हटलं, ''यावर सोपा उपाय सांगतो. अपमान सहन करायची सवय लावून घ्या.'' त्यातून मान-अपमान काय आहे, मान ठेवला जात नाही म्हणजे काय? असे प्रश्न निर्माण झाले. त्याच्यावर आधारित 'सन्मान हाऊस' हे नाटक लिहिलं. परत कादंबरीकडे वळलो. अशी एकूण या सात वर्षांत चार पुस्तकं लिहिली. दोन नाटकं आणि दोन कादंबऱ्या. एक महत्त्वाची सुरू केली होती ती म्हणजे 'खेकसत म्हणणे आय लव यू' ही. वयाच्या अंतरावरून लिहिलं त्याचं नाव आहे 'शंभर मी'. मोठं काही झालं की मी त्याला कादंबरी म्हणतो. नाहीतर कोणीतरी शोधून काढावं की! मी तितका बुद्धिमान नव्हतो. फिजिक्सचे लेटेस्ट प्रॉब्लेम काय आहे ते त्या काळातसुद्धा मला कळलं नव्हतं.

मी फिक्शन लिहिणार आहे. त्याच्यात खोटेपणा आला तरी चालतं, स्वातंत्र्य असतं. पुण्यात विद्यापीठ आहे, नॅशनल केमिकल लॅबोरेटरी आहे. भांडारकर इन्स्टिट्यूट आहे. इथले शास्त्रज्ञ, त्यांची कामं आणि त्यांची नावं असं पुण्याच्या संस्कृतीत का नाहीये? हा प्रश्न मला पडला होता. मी शास्त्रज्ञांची पाचशे पुस्तकं वाचली आहेत. हे शास्त्रज्ञ चोवीस तास करकटीत असतात. इतकं ध्यान देऊन, कष्ट करून, बुद्धी पणाला लावून काम करायचं, याची कुटुंबातही नाहीये जागा. हे सगळं मी भरून घेत होतो.

अणि नंतर लिहिलं. समजा, तपशीलात फरक पडला तर तुम्ही मला खोटं पाडणार. एखाद्या शास्त्रज्ञानं 'अकरा वर्षं' संशोधन केलं असं लिहिण्याऐवजी मी 'आठ वर्षं' असं लिहिलं तर मी खोटा ठरणार. त्यापेक्षा फिक्शन लिहावं ना! असं लिहीत राहतो. 'कळ' लिहिल्यावर चार वर्षं ठेवून दिली होती. त्यावर विचार करत होतो. मला जे तत्त्वज्ञानाच्या दृष्टीनं संस्कृतीच्या दृष्टीनं, सभ्यतेच्या दृष्टीनं हवं आहे ते आलयं का, ते मी पाहतो.

एखादा लेखक कादंबरीचा शेवट आधी लिहील, नंतर बाकीचं लिहील. सर्जनशीलतेची प्रक्रिया फार गुंतागुंतीची

असते हे पाहिलं पाहिजे. लेखकाला स्वातंत्र्य असलं पाहिजे. डीप्रेशन. मनस्ताप सगळ्यानाच असतो. पण तरीही चांगलं लिखाण कसं करावं याबद्दल चर्चा करावी. लिहिल्यावर मग मी जास्त टेन्शन नाही घेत. माझ्या जवळचा, प्रेमातला माणूस असेल त्याला दाखवून, त्याच्याशी चर्चा, वादविवाद करून माझं लेखन मी सुधारून घेतो.

प्रश्न : तुम्ही म्हणालात की मी निबंध लिहिणार नाही, फिक्शनच लिहिणार. तुम्ही तंत्राबद्दलही बोललात. तुम्ही साहित्याची समीक्षा किती वाचता? साहित्यिक वाद किती जाणून घेता?

उत्तर : मी काहीही वाचत असतो. पण वाचनाची मी एक सोपी पद्धत शोधून काढली आहे. मी कृष्णमूर्ती वाचले, शंकराचार्य वाचले, रामदास वाचले, अनेक शास्त्रज्ञांबद्दलही वाचलंय. या सगळ्याचा माझ्या नोकरीशी काही संबंध नव्हता. त्यामुळे हे मला समजावून घ्यायचंय, शिकवायचंय असं काही नव्हतं. मला त्यावर निबंध लिहायचे नाहीत, व्याख्यानं द्यायची नाहीत म्हणून मग मी जे वाचतो त्यातलं मला आपोआप किती समजतंय ते मी बघतो. दोन-चार पुस्तकं ठेवतो व त्यातलं वाचत राहतो. एवढंच करतो.

निसर्गातलं आपोआप किती दिसतं ते पाहा. नंतर दुसऱ्या दिवशी मुद्दाम बघायचं काय काय दिसतय्, नंतर त्यातलं डोक्याला ताप देणारं काय आहे? डोक्याला चांगला ताप कुठला वाटतो ते पाहायचं. सगळं शंभर टक्के नाही कळणार ना! फिक्शन लिहिताना मी भाषेच्या बाबतीत कष्ट करतो. वाचताना काही कष्ट करत नाही.

अशी न्यायव्यवस्था नाही की मागणाऱ्या प्रत्येकाला न्याय मिळू शकेल. म्हणून माणूस स्वतःच न्यायाधीश होतो आणि कुठल्या कुठल्या गोष्टीत न्याय देतो. हे मला चार माणसांच्या वागण्यात दिसलं, ते लिहून ठेवलय्. 'दर्शन' लिहिताना वाटलं आपण देव मानत नाही हीच अडचण येतेय. तर घेउया 'देव' हेच पात्र. कशाला 'नास्तिक नास्तिक' करायचं. एकदा, एका मित्राकडे बसलो होतो. त्या नवराबायकोचा कशावरून तरी वाद चालला होता. 'हे तुझं चुकलं' असं काही तरी एकमेकाला बोलत होते. तेव्हा मी त्यांना म्हटलं, ''भांडू नका. ही देवाची चूक आहे. तुमची कोणाचीच नाही.'' नंतर देवाची चूकवर विचार करायला लागलो तर वाटलं, की नाक आणि ओठ यांची रचना देवानं अशी केली आहे की त्यामुळे चुंबन काही नीट घेता येत नाही ही देवाची चूक आहे. मग मी असंच शोधत होतो तेव्हा सुचलं की देवाची चूक शोधण्यासाठी मी नास्तिक झालो.

प्रश्न : लेखनप्रक्रियेविषयी विचारलेलं तुम्हाला आवडत नाही. 'हृदय' नाटकामध्ये असा उल्लेख आहे की आयुष्यात एक नॉनकरप्ट घटना आहे ती म्हणजे विठ्ठलचा म्हणजे मुलाचा जन्म. मग डॅश-डॅश आणि नंतर 'दर्शन'मध्ये कोण आहे?'' उत्तर येतं. ''मी.'' त्यावर ''हा तत्त्वज्ञानाचा विषय आहे.'' असं कुमार म्हणतो. हे त्या त्या वेळी लिहिताना तुम्ही वर्तमानात असता. प्रश्न विचारता आणि तिथेच लगेच उत्तर देता. अशी काय प्रक्रिया चालू असते?

उत्तर : अनेक गोष्टी डोक्यात असतात. त्या इकडेतिकडे जुळतात. त्यावेळी कठोरपणे मी इतकंच बघतो की त्या भाषेच्या दृष्टीनं बरोबर आहेत ना, तत्त्वज्ञानाच्या दृष्टीनं बरोबर आहेत ना आणि मला स्वतःला बोअर होत नाहीत ना. हेही बघतो, की मी धड आहे ना, उगाचच 'बोअर होत नाही' असं म्हणत आहे की काय, असं मी माझ्यावर लक्ष ठेवतो. खूपजण असं चोवीस तास लक्ष ठेवणारे असतात. ज्यांना बुद्धी आहे त्यांनी बुद्धी पणाला लावून लिहिलं पाहिजे. रामन्, रामानुजम् अशा शास्त्रज्ञांबद्दल फारसं काही लिहिलेलं नाही. कोणालातरी हे सुचायची वाट पाहायची. उमेदवारी अनेकांनी केली पाहिजे. म्हणजे कोणीतरी ते लिहील. अवाजवी स्तुती मात्र करू नये.

प्रश्न : 'सिरीयसली एन्जॉय करा' असं तुम्ही म्हणता. त्याचा अर्थ काय?

उत्तर : उगाचच अवास्तव स्तुती करू नये. खूप स्तुती केली की त्याची कटकट वाटायला लागते. म्हणून सभ्यता सुधारली पाहिजे. मी एकट्यानं चांगली कादंबरी लिहिण्याचा प्रयत्न केला तरी मला दोन-तीन मित्र हवेतच चर्चा करायला.

प्रश्न : कादंबरीलेखन करता करता नाटक हे माध्यम वापरावंसं का वाटलं?

उत्तर : मला वाटतं, आपल्या सभ्यतेत अनेक प्रकारचे घाट असतात. ते लेखकानं वापरावेत. नवीन घाट तयार करावेत. आपल्या परिसरात आपल्या व्यक्तिमत्त्वासह उभं राहायला पाहिजे. मग आपल्या प्रतिभेची पद्धत आपल्याला कळू शकेल. नाटक मला लिहून बघावसं वाटलं. सगळं ओपन केलं जात नाही ही फार कटकट वाटते.

प्रश्न : दोन नाटकं रंगमंचावर आली. कादंबरीतून नाटक व त्यातून मोठ्या रंगमंचापर्यंत तुम्हाला जावसं वाटलं त्याविषयी थोडं सांगा.

नाटकात, नाटककार हा थोडासा परजीवी होतो. 'येळकोट'चा प्रयोग दुसऱ्या पिढीनं केला, तो अगदीच फसला. मला वाटतं, त्यांना तुम्ही कळलाच नाहीत. अशा वेळी मेथडॉलॉजीचा प्रश्न जास्त नाजूक होतो का?

उत्तर : कमीत कमी काहीतरी तंत्र असतंच ते काय आहे ते शब्दात, वाक्यात यावंच. कथा-कादंबरी यात उत्सुकता वाटत राहिली पाहिजे. कुठल्या घटनेनंतर कुठली घटना लिहायची हे तरी यायलाच हवं. अशावेळी सभ्यतेचा विकास होऊ शकतो. पण फार छोट्या वर्तुळात हे पसरतं. याची गुपचूप कुजबूज होते. मराठीतली कित्येक पुस्तकं वाचताना मला असं वाटतं की हे खरोखर वाचनीय आहे की नाही? मग मी मलाच प्रश्न विचारतो. मी लिहितो ते तरी, पुढेपुढे वाचावंस वाटेल असं आहे का? वाचनीयता याच्यावर काहीतरी तांत्रिक, तत्त्वज्ञानात्मक निबंध लिहायला हवेत.

आपण पूर्वी भाड्याच्या घरात राहात

होतो, पण सांपत्तिक स्थिती बरी झाल्यावर वाटतंच ना चांगलं घर घ्यावं असं. लेखकालाही वाटतं पुस्तकं खपावित. पण आता तशी परिस्थिती नाही हे खरं आहे. पुरस्कार मिळणं ही फार कटकटीची गोष्ट आहे.

प्रश्न : 'हृदय' हे नाटक १९८४ साली आलं. त्याचवेळी त्याचे हजार प्रयोग झाले असते तर शाम मनोहर मेनस्ट्रीमच्या प्रेक्षकांना कळले असते, असं तुम्हाला वाटतं का?

उत्तर : नाटक करताना दुबेंनी आधी त्याचा शेवट केला, मग दहा मिनिटाचं मध्यंतर केलं आणि मग पुन्हा पहिल्यापासून शेवटपर्यंत नाटक केलं. तुम्ही हे बारकं बारकं करत असता ते हौशी म्हणून चाललंय तसं नको. मी हौस म्हणून नाही कादंबरी लिहीत. जबाबदारी म्हणून लिहितो.

आमच्या मोलकरणीचं लग्न ठरवायचं होतं. तिच्या घरच्यांनी मला लग्नाच्या बैठकीसाठी बोलावलं. मी गेलो. मुलाच्या बाजूचे लोक राजकारणातील स्थानिक कार्यकर्ते होते. मग मला फावलंच. मी म्हटलं ''हुंडाबिंडा काही घ्यायचा नाही. पोशाख वगैरे खर्च करायचा नाही.'' असं काहीतरी केलं पाहिजे. सवडीनं, हौस म्हणून काही करणं बरोबर नाही. अडलंय म्हणून थांबलंय हे ठीक आहे. तुमच्या आयुष्यात ह्याला महत्त्वाचं स्थान असलं पाहिजे. खूप भाषणं, खूप मुलाखती हे बरोबर नाही वाटत. त्यापेक्षा सगळे इथे या, पाचशे पुस्तकं ठेवली आहेत. ती वाचा, आपापसात चर्चा करा. असा कार्यक्रम हवा.

प्रश्न : कृतार्थ वाटतं का?

उत्तर : सात-आठ प्रश्न मला क्लीअर झाले आहेत, त्यादृष्टीने मी कृतार्थ आहे. मला खूप वेळ एनर्जी देतील असे मित्र मला मिळाले आहेत. बौद्धिक क्षेत्रात डीप्रेशन सहन करता येतं. मी कृतार्थ आहे.

प्रेक्षकांतून प्रश्न :

मेघना पेठे – एका मुलाखतीत तुम्ही म्हणाला होतात, वेगळं असणं ही निराळी गोष्ट आहे आणि थोर असणं ही निराळी गोष्ट आहे. माझ्या मते, वेगळं असण्यासाठीसुद्धा एक निराळी ऊर्जा लागते ती थोरच असते. तुम्ही वेगळे आहातच, पण साहित्यात थोर म्हणजे काय या बाबतीत तुम्ही खास शैलीत जुळवलंत तर आवडेल ऐकायला.

उत्तर : पुढे पुढे लिहित राहणं, नवीन घाटाचा शोध लावणं, सभ्यतेत सुधारणा करण्याची पद्धत शोधणं. चांगली उपमा, अचूक वाक्य, संकल्पना यातून पुढे जाता येतं. भाषेचा आनंद, घाटाचा आनंद आणि कळण्याचा आनंद मिळाला पाहिजे, कथात्म साहित्यातून! हा आनंद मेंदूत किती काळ टिकून राहतो, त्यातून माणूस स्वतंत्रपणे त्याच्या आयुष्याचं काय करू शकतो? बाईंडिंग तर नको आहे. ती पोथी नाहीये.

शब्दांकन

शर्मिला पिटकर

ग्रंथालीचे ताजे प्रकाशन

मैत्र जीवाचे

विदुर महाजन

विदुर महाजन यांचा तरुण मुलगा, मैत्रेय मोटारसायकलच्या अपघातात आकस्मिक हे जग सोडून गेला. तो आघात पचवणं महाजन कुटुंबास अशक्यप्राय झालं. त्यातून सावरण्यासाठी विदुर महाजन डायरी लिहू लागले. मग सुरू झाला एक शोध-जीवनमृत्यूचा, सुखदु:खांचा, मानवी अस्तित्वाचा व नात्यांचा आणि कलेचाही. तेच हे तत्त्वचिंतनपर ललितलेखन. म्हटलं तर विदुर महाजन यांचं व्यक्तिगत, पण प्रत्येक संवेदनाशील माणसाला अर्थपूर्ण जगण्यासाठी बळ देऊ शकेल असं.

मूल्य २०० रुपये
सवलतीत १२० रुपये
घरपोच १४० रुपयांत

जग बदलू शकलेले पुस्तक

ऑन दि ओरिजिन ऑफ स्पिसीज

प्रभाकर नानावटी

ईश्वरानेच जगाची निर्मिती केली या विधानावर विश्वास ठेवणाऱ्यांची संख्या अजूनही कमी झालेली नाही, उलट ती अजून वाढतच आहे. प्रत्येक धर्मग्रंथात कुठल्याना कुठल्या स्वरूपात हे विधान किंवा या विधानाला पुष्टी देणारे काहीतरी असतेच. त्यामुळे या विधानाविरुद्ध तोंड उघडणाऱ्याला जगातील घातक माणूस म्हणून हिणवले जाते. असेच हिणवून घेतलेल्यापैकी चार्लस् डार्विन याचा प्रथम क्रमांक लागेल. धर्मनिष्ठांच्या मते, ओरिजिन ऑफ स्पिसीज हे पुस्तक लिहून चार्लस् डार्विनने (१८०९-१८८२) फार मोठा अपराध केला आहे. या पुस्तकाने तिच्यातील मूलभूत मांडणीतून कॅथॉलिक ख्रिश्चन धर्माला जबरदस्त धक्का दिला. या पुस्तकात बॅक्टेरिया, जीवाणू, कृमी-कीटकांपासून सस्तन प्राणी, माकड, चिंपांझी व मानव जात यांची उत्पत्ती कशी झाली असेल याचा संपूर्ण आढावाच घेतल्यामुळे बायबलसारख्या धर्मग्रंथांचे पितळ उघडे पडले, त्यातील जगाच्या उत्पत्तीच्या संदर्भातील सर्व विधाने खोठी ठरली.

चार्लस् डार्विनचे वडील रॉबर्ट डार्विन एक यशस्वी डॉक्टर व आजोबा, इरॅस्मस डार्विन विज्ञान विषयात रुची घेणारे श्रीमंत गृहस्थ होते. त्या काळातील ब्रिटिश समाजातील खुशालचेंडू तरुणांप्रमाणे चार्लस् डार्विनही मौज-मजा, खाणे-पिणे यात वेळ घालवणारा व यांचा कंटाळा आल्यानंतर अभ्यासाकडे वळणारा एक होता. त्याने वैद्यकीय शिक्षणाचा कंटाळा आला म्हणून वयाच्या बाविसाव्या वर्षी धार्मिक शिक्षणाची पदवी घेतली. तो धर्मगुरू व्हावा अशी त्याच्या वडिलांची इच्छा होती. दुसरे काही करण्यात रुची नव्हती म्हणून तो १८३१मध्ये बिनपगारी निसर्ग निरीक्षक म्हणून बीगल् या जहाजातून जगाच्या सफरीवर निघाला. चर्चची जबाबदारी टाळण्यासाठी काहीतरी निमित्त शोधतो म्हणून वडिलांना त्याचा राग आला. परंतु चार्लस्च्या काकांनी त्याला मदत केली. पाच वर्षांचा हा समुद्रप्रवास अजिबात सुखकर नव्हता. प्रवासात तो वरचेवर आजारी पडत असे. परंतु बोट किनाऱ्यावर आल्यानंतर त्याचे आजारपण पळून जात होते. समुद्रकाठावरील नमुने गोळा करण्याचा छंद त्याला जडला. फुले, शिंपले, बीटल्स, सरडे इत्यादींच्या अनेक नमुन्यांनी त्याची पिशवी भरू लागली. जहाजाने गालापागोस या बेटाजवळ नांगर टाकल्यानंतर त्याला आपल्या छंदासाठी भरपूर वेळ मिळाला. एकसष्ठ लहान-मोठ्या बेटांचा समूह असलेल्या गालापागोस येथे ६०७ प्रकारच्या वनस्पती, ४८४ प्रकारचे समुद्रमासे, २९ प्रकारचे पक्षी, १९ प्रकारचे समुद्रपक्षी, अशी वैविध्यपूर्ण निसर्गसंपत्ती होती. डार्विन या सर्व नमुन्यांच्या तपशीलवार नोंदी ठवू लागला. इंग्लंडला परतल्यावर त्याने सफरीच्या काळातील निरीक्षणाचा अहवाल तयार करून, १८३९ मध्ये जर्नल ऑफ रिसर्चेस या संशोधनपत्रिकेला पाठवून दिला. गोळा केलेल्या माहितीचा अन्वयार्थ लावण्यात त्याने पुढची बरीच वर्षे घालवली. त्यातून निघत असलेल्या निष्कर्षांबद्दल तो स्वतःच आश्चर्यचकित झाला. नमुन्यासंबंधींच्या सर्व नोंदी, निरीक्षण व निष्कर्ष याबद्दल तो लिहू लागला आणि ओरिजिन ऑफ स्पिसीज हे पुस्तके हळूहळू आकार घेऊ लागले. पुस्तक प्रसिद्ध होण्यास २० वर्षे लागली. जवळपास दीड लाख शब्दांचा हा शोधनिबंध जग बदलून टाकणारा ठरला. १८५९ साली प्रकाशित झालेल्या या पुस्तकाच्या १२५० प्रती हातोहात संपल्या.

नैसर्गिक निवडीच्या प्रक्रियेने सजीवांची उत्क्रांती होत गेली हे या पुस्तकातील मुख्य प्रतिपादन होते. यासाठी डार्विनने तीन निरीक्षणांचा आधार घेतला. सजीव प्राणी स्वतःचे वंश टिकवण्यासाठी गरजेपेक्षा जास्त पिलांना जन्म देतात परंतु त्यातील फारच कमी जिवंत राहून वंशसातत्याला हातभार लावू शकतात. कॉड माशांच्या लाखो अंड्यामधून बाहेर पडलेले सर्व मासे शेवटपर्यंत जिवंत राहिल्यास जगातील सर्व महासागरांवर व भूमीवर हेच मासे दिसले असते. परंतु निसर्ग तसे होऊ देत नाही. दुसऱ्या निरीक्षणाप्रमाणे सर्व सजीव आरशातील प्रतिबिंबाप्रमाणे एकसारखे नसतात. मनुष्यप्राण्याचेच उदाहरण घेतल्यास प्रत्येकाच्या बोटाचे ठसेसुद्धा वेगवेगळे आहेत हे लक्षात येईल. ही विविधता आनुवंशिकतेतून आलेली असली तरी प्राणी स्वतःचे क्लोन तयार करत नाहीत. अजून एका निरीक्षणानुसार गुणसूत्रांचा कुठेना कुठे

तरी उत्परिवर्तन (म्युटेशन) किंवा गुणसूत्रांचा संयोग होऊन नवनवीन रचना होण्याची शक्यता निर्माण होतो. या तिन्ही निरीक्षणांची गोळाबेरीज करून प्राणी जगतात वंशसातत्याची सहजप्रवृत्ती असते; नैसर्गिक परिस्थितीतील बदलांना तोंड देऊन जे जगू शकतात, त्यानाच वंशसातत्य टिकवता येत; अशा बदलांना तोंड देऊन वंश चालवू शकणारे हेच खरे जगण्यायोग्य सजीव, या निष्कर्षाप्रत डार्विन पोचला.

पुस्तक प्रसिद्ध झाल्या झाल्या इंग्लंडमध्ये भूकंपसदृश स्थिती निर्माण झाली. त्याकाळापर्यंत मनुष्यप्राणी हा एकमेव विशिष्ट प्राणी असून, त्याच्यामागे दैवी शक्ती आहे असा भ्रम होता. ज्याप्रमाणे न्यूटनच्या सिद्धांतामुळे विश्वातील ग्रह-तारे इत्यादी निर्जीव वस्तूंसंबंधीच्या कल्पनांना धक्का बसला त्याचप्रमाणे डार्विनच्या उत्क्रांतीच्या सिद्धांतामुळे मानवी जीवनाविषयीच्या अफाट कल्पनांना धक्का बसला. उत्क्रांतीचा हा सिद्धांत केवळ जीवशास्त्रापुरताच मर्यादित नसून धार्मिक मूल्ये, मानवी मूल्ये, नैतिक मूल्ये, संस्कृती, इतिहास, राजकारण, तत्त्वज्ञान, धर्मविचार इत्यादी अनेक विषयांवर दूरगामी परिणाम करणारा ठरला. या पुस्तकामुळे आत्म्याचे अमरत्व व माणसाचे ईश्वरसदृश स्वरूप या रम्य कल्पना बाद ठरल्या. परमात्मा, आत्मा, ईश्वर, ईश्वरीन्याय, दैवीप्रकोप, पुनर्जन्म, पाप-पुण्य इत्यादी संकल्पना निरर्थक वाटू लागल्या. आध्यात्मिक कल्पना नामशेष होऊ लागल्या. ऐहिक वास्तव हेच अंतिम सत्य याची जाण डार्विनने करून दिली. त्याने पाखंडी विचारांना धक्का दिल्यामुळे दैववादाचे चिरे ढासळू लागले. माणसाचे वेगळेपण त्याच्या मेंदूमुळे आहे याची कल्पना त्या काळी होती. मानवी मेंदू ही निसर्गलीला नसून दैवी चमत्कार आहे, असे कित्येक भल्याभल्यांना वाटत होते. ईश्वराने माणसाची निर्मिती केली नाही, हे निश्चित झाल्यावर मानवी मेंदू हाही नैसर्गिकरीत्याच निर्माण झाला आहे, असे म्हणावे लागले. मानवी भावना व मेंदू यांचा जवळचा संबंध आहे हेही मान्य झाल्यामुळे मनोविकार व मेंदू यांचा परस्पर संबंध आहे हे मान्य करावे लागले. यातून मानसशास्त्रीय विश्लेषण आणि मानवी वर्तणुकीचा अभ्यास यांना दिशा मिळाली.

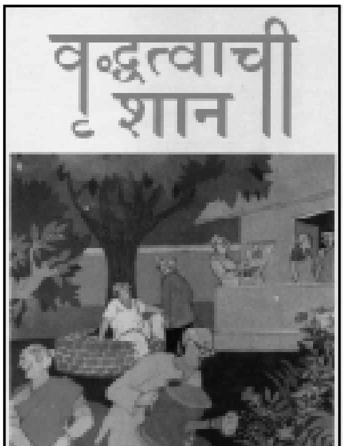
डार्विनवादाच्या अभ्यासाने अनेक नवीन शास्त्रशाखांना जन्म दिला. आनुवंशिक शास्त्र, जनुकशास्त्र ह्या उत्क्रांतिवादाचेच अपत्य आहेत. जनुकांची नेमकी रचना कशी आहे याचा शोध क्रिक व वॅट्सन यांनी घेतला. माणसाच्या शरीरातील एकूणएक जनुकांची रचना कशी आहे याचा शोध घेणाऱ्या मानवी जनुक महाप्रकल्पाची प्रेरणा उत्क्रांतिवादातच सापडेल. माणसा-माणसामधील विषमता दूर करण्यासाठी प्रयत्न करणारे कार्ल मार्क्स, विल्बरफोर्स इत्यादींना याच पुस्तकामधून प्रेरणा मिळाली. गुणसूत्रांच्या अभ्यासातून प्रजोत्पादन शास्त्रात भर पडू लागली. निसर्गाची मूलभूत नियामकता स्पष्ट करणाऱ्या जेम्स लव्हलॉकच्या गिया सिद्धांताचे मूळ डार्विनवादातच सापडेल.

डार्विनच्या उत्क्रांतीच्या सिद्धांताला त्याच्या हयातीतच भरपूर विरोध झाला. माकडाचा सिद्धांत (मंकीज थेअरी)म्हणून त्याची खिल्ली उडवली. अनेक तज्ज्ञांना हा सिद्धांत समाजातील विषमतेला खत-पाणी घालणारा वाटला. 'बळी तो कान पिळी'ला तात्त्विक मुलामा चढवला जात आहे असा आरोप केला. हिटलरच्या काळात डार्विनवादाचे विकृतीकरण करून सुप्रजननशास्त्राचे (युजेनिक्स) प्रयोग करण्यात आले. वंशश्रेष्ठत्व व वर्णविद्वेषाच्या समर्थनासाठी डार्विनवादाचा दुरुपयोग करण्यात आला. शाळेमध्ये उत्क्रांतीवाद शिकवू नये यासाठी अमेरिकेमध्ये जनमत तयार होऊ पाहत आहे. परंतु गेली १५० वर्षे या सिद्धांताच्या पुष्ट्यर्थ भरपूर पुरावे सापडले आहेत. जीवाष्मांच्या अभ्यासातून, जनुकशास्त्राच्या प्रयोगातून डार्विनचा उत्क्रांतीवाद तावून सुलाखून निघाला आहे.

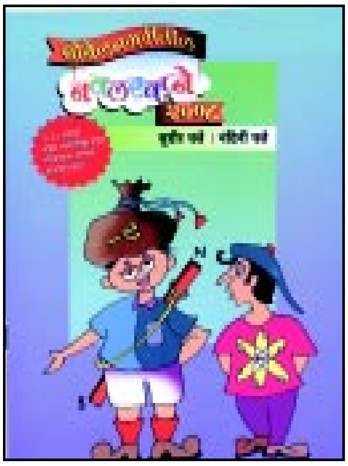
– प्रभाकर नानावटी

'ग्रंथाली' व
'ग्रंथाली-ज्ञानयज्ञा'तील
वृद्धत्वाच्या समस्येवरील
पद्माकर नागपूरकर आणि
पी. के. मुत्तगी
यांची दोन पुस्तके

वृद्धत्व-देशोदेशी
मूल्य ५० रुपये
सवलतीत ३० रुपये



वृद्धत्वाची शान!
मूल्य १२५ रुपये
सवलतीत ७५ रुपये



नोबेलनगरीतील नवलस्वप्ने-२००८

सुधीर थत्ते/नंदिनी थत्ते

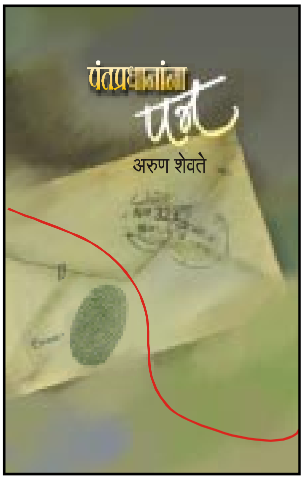
२००८ साली दिल्या गेलेल्या नोबेल
पारितोषिक विजेत्या वैज्ञानिक शोधांची
कथारूप ओळख
गेली १३ वर्षे सुरू असलेला उपक्रम
मूळ किंमत ८० रु. सवलतीत ५० रुपयांत

नभाशी बोलण्यासाठीच...

चंद्रशेखर सानेकर

२५ डिसेंबर रोजी प्रकाशित
झालेला ताजा गझलसंग्रह
मूळ किंमत ५० रु.
सवलतीत ३० रुपयांत

ग्रंथाली



पंतप्रधानांना पत्र

अरुण शेवते

हे सगळं
शेतकऱ्याचं गाणं
इंग्रजी बुकात आलं नाही
तुम्ही कसं वाचणार?
म्हणूनच
हे चारदोन शब्द...

एका बाजूला शेतकऱ्यांच्या आत्महत्या आणि दुसऱ्या बाजूला वाढत चाललेली अनास्था आणि चंगळवाद यातून फुटलेले अस्वस्थ शब्दांचे निखारे....

मूल्य ८० रु.
सवलतीत ५० रु.
घरपोच ६५ रुपयांत