University of Mumbai

# संभाषित

मुंबई विद्यापीठाची महाजालावरील आंतरविद्याशाखीय तज्ज्ञपरीक्षित संशोधनपत्रिका

(Peer-Reviewed Research Journal)

वर्ष ०१ ❖ अंक ०६

फेब्रुवारी २०२१

# संभाषित

मुंबई विद्यापीठाची महाजालावरील आंतरविद्याशाखीय तज्ज्ञपरीक्षित संशोधनपत्रिका (Peer-Reviewed Research Journal)

डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर यांच्या १२९व्या जयंतीचे (१४ एप्रिल २०२०) औचित्य साधून अधिष्ठाता, मानव्यविद्याशाखा, मुंबई विद्यापीठ यांच्या कल्पनेतून 'संभाषण' या द्विभाषिक (इंग्रजी आणि मराठी) ऑनलाईन संशोधनपत्रिकेचा जन्म झाला. विभिन्न विद्याशाखांमध्ये समकालीन प्रश्नांबाबतच्या चिकित्सक चर्चेला गतिमान करणे आणि विचारमंथनाद्वारे संवाद प्रस्थापित करणे या भूमिकेचे अधिष्ठान 'संभाषण' संशोधनपत्रिकेच्या मुळाशी कार्यरत असलेले दिसते.

'कोरोना' हा विषय केंद्रस्थानी असलेले 'संभाषण'चे तीन अंक प्रकाशित झाले आहेत. तसेच अण्णा भाऊ साठे जन्मशताब्दी वर्षाचे औचित्य साधून 'संभाषण'चा ऑगस्ट महिन्याचा अंक 'अण्णा भाऊ साठे विशेषांक' म्हणून प्रकाशित करण्यात आला आहे. केवळ महाराष्ट्रातूनच नव्हे तर संपूर्ण देशातून या विशेषांकाचे भरभरून स्वागत झाले. तसेच विविध अभ्यासशाखेतील अभ्यासकांनीही सदर विशेषांकाचे संदर्भमूल्य मान्य केले, ही अत्यंत आश्वासक बाब आहे.

'संभाषण'च्या माध्यमातून इंग्रजी आणि मराठी असा द्विभाषिक संशोधनपत्रिकेचा एकत्रित सुरू झालेला प्रवास अत्यंत आनंददायी आणि प्रेरणादायी होता. मात्र काही तांत्रिक कारणांसाठी मराठी आणि इंग्रजी भाषेतील संशोधनपत्रिका स्वतंत्रपणे प्रकाशित होणे अपरिहार्य ठरले. तसेच मुंबई विद्यापीठ हे महाराष्ट्रातील सर्वात जुने विद्यापीठ असल्यामुळे राज्यभाषेतून ज्ञानव्यवहार आणि संशोधनव्यवहाराला चालना देण्याचा मुद्दाही अग्रक्रमाने पुढे आला. याला अनुसरूनच मराठी भाषेतील आंतरविद्याशाखीय संशोधनपत्रिका स्वतंत्रपणे प्रकाशित व्हावी असा प्रस्ताव विद्यापीठाने ठेवला. हा प्रस्ताव अनेक अर्थांनी महत्त्वाचा असल्यामुळे सप्टेंबर २०२०पासून 'संभाषित' या नावाने मराठी संशोधनपत्रिकेची स्वतंत्र वाटचाल सुरू झाली आहे.

# ‘संभाषित’ची रूपरेषा

- सामाजिक, सांस्कृतिक, राजकीय, आर्थिक, शैक्षणिक अशा विविध स्तरांतील महत्त्वपूर्ण प्रश्न आणि घडामोडींविषयी आंतरज्ञानशाखीय दृष्टिकोणातून सिद्ध होणारी मांडणी पुढे येण्यासाठी अभ्यासक/ संशोधकांना खुला मंच उपलब्ध करून देणे ही ‘संभाषित’ची मूलभूत भूमिका आहे.

- संशोधन आणि संशोधनात्मक लेखन हे अंतिमत: समाजासाठीच आहे. त्यामुळे या लेखनाचा एक गृहीत पैलू हा सामाजिकता आहे, या बांधिलकीतून सैद्धांतिक आणि कृतिशील अशा दोन्ही स्तरांवर काम करणाऱ्या अभ्यासक / संशोधकांचे लेखन समाजाच्या विविध स्तरापर्यंत पोहोचविण्याचा हा प्रयत्न आहे. तसेच विविध सामाजिक स्तरांमधील वाचकाची अभिरुची आणि वैचारिक जडणघडण सकस होण्यासाठी आवश्यक असणारा अवकाश सिद्ध करण्याची प्रेरणा ‘संभाषित’च्या मुळाशी कृतिशील आहे.

- भारताच्या बरोबरीने भारताबाहेरील मराठी भाषिक अभ्यासक / संशोधकाच्या परिदृष्टीतून जागतिक आणि भारतीय अवकाशातील विविध प्रश्नांविषयीची विश्लेषक मांडणी समाविष्ट करून घेण्यासाठी प्रयत्न करणे, हे ‘संभाषित’चे महत्त्वाचे उद्दिष्ट आहे.

- संशोधनपर, भाष्यपर आणि पुस्तक परीक्षणपर असे तीन विभाग ‘संभाषित’मध्ये अंतर्भूत आहेत. या विभागांत समाविष्ट होणारे लेख सामाजिक, सांस्कृतिक, राजकीय, आर्थिक, शैक्षणिक इत्यादी विविध क्षेत्रांशी संबंधित असल्यामुळे ही संशोधनपत्रिका समाजाच्या विविध स्तरांशी आपला वैचारिक अन्वय जोडेल, असा विश्वास आहे.

- मानव्यविद्याशाखेतील विविध अभ्यासविषयांशी निगडित सैद्धांतिक विवेचन करणाऱ्या लेखांच्या बरोबरीने समाजजीवनातील अनेकस्तरीय संदर्भांचे अभ्यासपूर्ण विश्लेषण करणाऱ्या लेखांचाही समावेश सदर संशोधनपत्रिकेत केला जाणार आहे. स्वाभाविकच, विविध अभ्यासविषयांशी संबंधित नवनवी सिद्धांतने मराठी भाषेतून पुढे आणणारा हा अतिशय महत्त्वाचा अकादमिक मंच ठरू शकेल.

# शोधनिबंधांसंदर्भातील मार्गदर्शक सूचना

- लेख स्वतंत्र संशोधनावर आधारित असावेत.

- लेखांची शब्दमर्यादा साधारण पुढीलप्रमाणे असेल.
  शोधनिबंध - ३५००-४००० शब्द
  भाष्य - १५००-२००० शब्द
  ग्रंथपरीक्षण - १०००-१२०० शब्द

- शोधनिबंध देवनागरी लिपीमध्ये युनिकोड फॉन्टमध्ये असावेत.
  फॉन्टचा आकार साधारणपणे १२ ते १४ बिंदूमध्ये (point) असावा.

- संदर्भ देण्याविषयीच्या मार्गदर्शक सूचना अंकाच्या शेवटी नोंदविल्या आहेत. लेखात संदर्भ देताना या सूचनांचे पालन करणे आवश्यक आहे.

- संशोधनपर लेख विषयतज्ज्ञांच्या सकारात्मक अभिप्रायानंतरच अंकात समाविष्ट केले जातात.

- लेख editorinchief.sambhashit@mu.ac.in व editor.sambhashit@mu.ac.in या दोन्ही मेलवर पाठवावेत.

# प्रकाशक

***अधिष्ठाता, मानव्यविद्याशाखा यांचे कार्यालय, मुंबई विद्यापीठ, आंबेडकर भवन, कलिना कॅम्पस, विद्यानगरी, मुंबई – ४०००९८.***

ही संशोधनपत्रिका समाजविज्ञान, मानव्यविद्याशाखा आणि विधी या विद्याशाखांमधील सद्य:कालीन प्रश्नांना आंतरविद्याशाखीय दृष्टिकोणातून भिडणाऱ्या अभिनव आणि टीकात्मक निबंधांचा स्वीकार करते.

"In an ideal society there should be many interests consciously communicated and shared... In other words there must be social endosmosis."

*Dr. B.R. Ambedkar*

# संपादकीय मंडळ

मुंबई विद्यापीठाचे मा. कुलगुरू प्रा. सुहास पेडणेकर आणि प्र-कुलगुरू प्रा. रविंद्र कुलकर्णी यांचा 'संभाषित' ई- नियतकालिकाला असलेला आश्वासक पाठिंबा आणि सहकार्य यासाठी आम्ही आदरपूर्वक आभार मानतो.

**मुख्य संपादक :** **डॉ. राजेश खरात**
अधिष्ठाता, मानव्यविद्या शाखा
मुंबई विद्यापीठ, मुंबई.

**सल्लागार संपादक :** **डॉ. नीतिन आरेकर**
सहयोगी प्राध्यापक व मराठी विभागप्रमुख
श्रीमती चांदीबाई हिम्मतलाल मनसुखानी महाविद्यालय,
उल्हासनगर.

**संपादक :** **डॉ. शीतल पावसकर-भोसले**
सहयोगी प्राध्यापक व मराठी विभागप्रमुख
सेवा सदनचे आर. के. तलरेजा महाविद्यालय, उल्हासनगर.

**सहसंपादक :** **डॉ. नीतीन रिंढे**
साहाय्यक प्राध्यापक व मराठी विभागप्रमुख
चेतनाचे श्रीमती कुसुमताई चौधरी कला महाविद्यालय,
वांद्रे (पूर्व), मुंबई.

**डॉ. मंगेश बनसोड**
वरिष्ठ साहाय्यक प्राध्यापक, अकॅडमी ऑफ थिएटर आर्ट्स
मुंबई विद्यापीठ, मुंबई.

**परीक्षण संपादक :** **डॉ. अश्विनी तोरणे**
सहयोगी प्राध्यापक व मराठी विभागप्रमुख
डॉ. टी. के. टोपे रात्र महाविद्यालय, परळ, मुंबई.

**साहाय्यक संपादक :** **डॉ. अनंत लोखंडे**
सहयोगी प्राध्यापक व अर्थशास्त्र विभागप्रमुख
संत राऊळ महाराज महाविद्यालय, कुडाळ, जि. सिंधुदुर्ग.

**प्रा. आशा हुंबे-पडळकर**
व्याख्याता, मराठी विभाग
भवन्स (कनिष्ठ) महाविद्यालय, अंधेरी, मुंबई.

**डॉ. नारायण गडदे**
साहाय्यक प्राध्यापक, तत्त्वज्ञान विभाग
मुंबई विद्यापीठ, मुंबई.

**डॉ. नारायण भोसले**
साहाय्यक प्राध्यापक, इतिहास विभाग
मुंबई विद्यापीठ, मुंबई.

**डॉ. प्रतिभा टेंबे**
अभ्यागत व्याख्याता व मुक्त संशोधन-अभ्यासक
बदलापूर, जि. ठाणे.

**डॉ. माधुरी पाथरकर**
सहयोगी प्राध्यापक, मराठी विभाग
सतीश प्रधान ज्ञानसाधना महाविद्यालय, ठाणे.

**डॉ. लता पांचाळ**
अभ्यागत व्याख्याता व मुक्त संशोधन-अभ्यासक
कल्याण, जि. ठाणे.

**प्रा. संजय इंगोले**
सहयोगी प्राध्यापक व मराठी विभागप्रमुख
एल.जी.एम. महाविद्यालय, मंडणगड, जि. रत्नागिरी.

**डॉ. सुनील अभिमान अवचार**
साहाय्यक प्राध्यापक, मराठी विभाग
मुंबई विद्यापीठ, मुंबई.

**डॉ. सोनाली वाखरडे**
साहाय्यक प्राध्यापक, समाजशास्त्र विभाग
मुंबई विद्यापीठ, मुंबई.

**प्रा. विवेक कुडू**
साहाय्यक प्राध्यापक व मराठी विभागप्रमुख
सोनोपंत दांडेकर कला महाविद्यालय, पालघर

रेखाटने : **डॉ. सुनील अभिमान अवचार**

मांडणी व सजावट : **प्रशांत पांचाळ**
ग्राफिक डिजायनर, कल्याण, जि. ठाणे.

तांत्रिक साहाय्य : **डॉ. लता पांचाळ**

या अंकात व्यक्त झालेल्या मतांशी मुंबई विद्यापीठ, संपादक, संपादकीय मंडळ सहमत असेलच असे नाही.

# संपादकीय

कलानिर्मिती आणि कलास्वाद या प्रक्रियांविषयीच्या अनेक उपपत्ती भारतीय आणि पाश्चात्त्य साहित्यशास्त्रात मांडल्या गेल्या आहेत. या उपपत्तींना तत्कालीन सामाजिक, सांस्कृतिक पर्यावरणात प्रभावी असलेल्या सौंदर्य आणि सौंदर्येतर मूल्यांचे अधिष्ठान आहे. साहित्यशास्त्र, सौंदर्यशास्त्राच्या बरोबरीने मानसशास्त्र, समाजशास्त्र आदी अभ्यासशाखांमधून मांडल्या गेलेल्या सिद्धांतांच्या आधारेही कलानिर्मिती आणि कलास्वादाशी संबंधित प्रक्रिया समजून घेण्याचे मार्ग उपलब्ध आहेत. निर्मात्याभोवतीचे दैवी वलय गृहीत धरणारे सिद्धांतन, निर्मितीच्या मुळाशी असणाऱ्या गूढ मानसिक प्रेरणांचा शोध घेणारे सिद्धांतन ते कलानिर्मितीशी संबंधित भौतिक आधारांचे विश्लेषण करणारे सिद्धांतन, अशा अनेकविध दिशांनी सर्जनप्रक्रिया समजून घेण्याचे प्रयत्न जगभरात अखंडपणे सुरू आहेत.

वास्तविक पाहता, कलावंताच्या सर्जक कृतीतून त्याच्या स्वतःच्या आणि भवतालाच्या अस्तित्वस्थापनेचा प्रयत्न घडत असतो. निर्मिती करणे म्हणजे निर्मात्याने स्वतःतील प्रातिभ ज्ञानाचे आणि चिंतनाचे 'सौंदर्यवस्तू'मध्ये केलेले स्थानांतरण असते, तसेच काही वेळा ते केवळ व्यक्त होण्याच्या आंतरिक ऊर्मीचे आविष्करण असते. निर्मितीमागील या प्रेरणा कलाकृतीचे स्वरूप मोठ्या प्रमाणावर निर्धारित करीत असतात. कलेचे स्वरूप आणि कलेशी जोडलेल्या विविध घटितांचा वेध घेणारे अनेकविध दृष्टिकोन कलाव्यवहारात कृतिशील असतात. या दृष्टिकोनांमध्ये उद्दिष्ट आणि मार्ग यांच्या अग्रक्रमाबाबत स्थलकालसापेक्ष वेगळेपणा असला तरी हे दृष्टिकोन म्हणजे हवाबंद कप्पे नसतात. कलामूल्यांच्या विशिष्ट घडणीला असणारे सामाजिक अधिष्ठान आणि सौंदर्येतर मूल्यांच्या कलात्म आविष्करणाला असणारे पारंपरिक-अपारंपरिक सौंदर्यशास्त्राचे अधिष्ठान यादृष्टीने विचारात घेता येते.

सौंदर्यवस्तूचे 'कलाकृती' म्हणून असलेले मूल्यात्मक स्थान शोधणे हा कलासमीक्षेतील अनेक दृष्टिकोनांपैकी एक दृष्टिकोन आहे. या दृष्टिकोनानुसार एका विशिष्ट कलापरंपरेच्या पार्श्वभूमीवर संबंधित कलाकृती तपासून पाहिली जाते. प्रस्थापित कलापरंपरेचे अनुसरण किंवा परंपरेला दिलेला छेद या थेट प्रतिक्रियांच्या बरोबरीनेच त्यापलीकडच्या अधिक गुंतागुंतींच्या संबंधांचाही वेध या दृष्टिकोनात घेतला जातो. त्यामुळे विशिष्ट सांस्कृतिक अवकाशातील कलापरंपरा आणि कलाकृती यांच्यातील सौंदर्यात्म अनुबंधाचा शोध घेणे हे या दृष्टिकोनातील महत्त्वाचे

संस्कृतिकारण

सूत्र असते. कलासमीक्षा करणारा दुसरा महत्त्वाचा दृष्टिकोन कलाकृती आणि सामाजिक स्थितिगती यांच्यातील अनेकस्तरीय परस्परसंबंधांचा वेध घेण्याचा प्रयत्न करतो. विशिष्ट काळातील सामाजिक, सांस्कृतिक धारणा, मानवी वर्तनबंधाच्या मागे कार्यरत असणारी प्रमाणके, राजकीय आक्रमणांचे बरे-वाईट परिणाम, सांस्कृतिक आदानप्रदानाच्या अनेकगर्भ शक्यता इत्यादींचे कलेत झालेले प्रतिरूपण शोधण्याचा प्रयत्न यात अध्याहृत असतो.

समाजाच्या सांस्कृतिक इतिहासात कोणत्याही कलेला महत्त्वाचे स्थान असतेच. मात्र या सौंदर्यात्म कार्याच्या पलीकडे जाऊन सामाजिक, सांस्कृतिक दस्तावेज म्हणूनही कला मूल्यात्मक योगदान देत असते. तत्कालीन समाज-संस्कृतीची गतिकी समजून घेण्याच्या अनंत शक्यता विविध कलांमध्ये अस्तित्वात असतात. चित्रकला, शिल्पकला, वास्तुकला, नाटक, साहित्य इत्यादींमध्ये काळाच्या विविध टप्प्यांवर झालेले स्थित्यंतर समजून घेण्यासाठी त्या कलांचा आणि तत्कालीन सामाजिक पर्यावरणाचा द्वैकालिक अभ्यास करावा लागतो. उलटपक्षी, सामूहिक स्मृतीच्या पटलावर धूसर झालेले मानवी उत्क्रांतीतील आणि कलेच्या उत्क्रांतीतील टप्पे नव्याने समजून घेण्यासाठी कलेचे ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य साहाय्यभूत ठरण्याची शक्यता असते. मानवी संस्कृती आणि कला यांच्यातील नातं 'जैविक' ठरण्याची ही निजखूण आहे.

या पार्श्वभूमीवर भीमबेटकामधील गुहाचित्रं, सांचीचा स्तूप, कान्हेरी, अजिंठा येथील बौद्ध लेणी, खजुराहोची मैथुनशिल्पं, कोकणातील कातळशिल्पं, बुलढाणा जिल्ह्यातील दैत्यसुदन मंदिर यांसारख्या कलाकृती काही सहस्रकांमध्ये घडलेल्या स्थित्यंतराच्या साक्षीदार आहेत, असे म्हणता येईल. दीर्घ कालपटावरील राजकीय, सामाजिक, सांस्कृतिक आशय पृष्ठपातळीवर आणण्याचे सामर्थ्य या कलाकृतींमध्ये अस्तित्वात आहे. देश, प्रदेश, भाषा, संस्कृती, तत्त्वज्ञान याच्यातील संघर्ष व समावेशीकरणाच्या असंख्य खुणांचे अधिष्ठान या कलाकृतींना आहे. परिणामी शेकडो, हजारो वर्षांपूर्वीच्या वैयक्तिक आणि सामाजिक जीवनातील प्रभावक्षेत्र, आस्थाविषय, मूल्यविषयक धारणा इत्यादी भौतिक-अभौतिक स्तरांवरील मानवी अस्तित्वाचे गोंदण या कलाकृतींना लाभलेले दिसते.

काळाला स्वतःत गोठविण्याची क्षमता असणाऱ्या या कला माणसाच्या उन्नयनाच्या, स्खलनाच्या, यशाच्या आणि पराभवाच्या कथा सांगतात. कालजाणिवेच्या व्याप्तीचा सखोल संस्कार रुजवतात.

संग्रहालय

भीमबेटकातील गुहाचित्रांचा अनुभव तर माणसाला काळाचा प्रदीर्घ टप्पा पार करत, रंगरेषांमधून उलगडणाऱ्या आदिम संस्कृतीपर्यंत पोहोचवतो. प्रदीर्घ मानवी जीवनाच्या अस्तित्वखुणांकडे घेऊन जाणारा हा प्रवास व्यापक मानवी संचिताशी आपली गळाभेट घडवून आणतो. माणसाने निर्माण केलेल्या कलेनेच माणसाला त्याच्या मुळांपर्यंत घेऊन जाण्यासाठी 'वाटाड्या' बनणे, यात कलेच्या सांस्कृतिक स्थानाचे वर्तुळ पूर्ण होते. कलेच्या माध्यमातून मुळांकडे घेऊन जाणारा हा प्रवास वर्तमानकालीन अस्तित्वाची ऐतिहासिक अर्थपूर्णता अधोरेखित करणारा तर असतोच, पण त्याबरोबरच तो आत्मशोधाच्या यातनादायी प्रक्रियेतील भविष्यकालीन मार्गांचे संभाव्य 'दर्शन' घडविणाराही असतो...

जब मैं भीम बैठका देखने गया
तब हम लोग साथ थे।
हमारे सामने एक लाश थी
एक खुली गाड़ी में।
हम लोग उससे आगे नहीं जा पा रहे थे।
जब मैं उससे आगे निकल गया
तब हम सब आगे निकल गये।
जब मैं भीम बैठका पहुँचा
हम सब भीम बैठका पहुँच गये।
चट्टानों में आदिमानव के फुरसत का था समय
हिरण जैसा, घोड़े बंदरो, सामूहिक नृत्य जैसा समय
ऊपर एक चट्टान की खोह से कबूतरों का झुंड
फड़फड़ाकर निकला
यह हमारा समय था पत्थरों के घोंसलों में
उनके साथ
जब मैं लौटा
तब हम लोग साथ थे।
लौटते हुए मैंने कबुतरो को
चट्टानों के घौंसलों में लौटते देखा।
(सौजन्य : कवि विनोद कुमार शुक्ल)

- शीतल पावसकर-भोसले

# शोधनिबंध, भाषण आणि पुस्तक परीक्षण

## अनुक्रम...

शोधनिबंध


**आविष्कार : प्रायोगिक रंगभूमीचा दायाद** **१५**
गिरीश पतके

**एकाच लोककथेची अनेक चित्ररूपे :**
**आवाका गोंड चित्रकलेचा** **६०**
किशोर गायकवाड

**अण्णा भाऊ साठेलिखित 'अग्निदिव्य' कादंबरीचे**
**ऐतिहासिक वेगळेपण** **६९**
दत्ता घोलप

**बहुसांस्कृतिकता, बौद्धिकता, काव्यात्मता यांचा प्रत्यय देणारी**
**प्रभाकर पाध्ये यांची प्रवासवर्णने** **७७**
नीलांबरी मंदार कुलकर्णी


भाषण


**मानवी भाषांचा इतिहास** **९६**
गणेश देवी


पुस्तक परीक्षण


**अमका** **१०८**
अक्षय शिंपी

**समकालीन मराठी कविता :**
**सांस्कृतिक परिप्रेक्ष्याचे बहुस्तरीय चिंतन!** **११४**
वीरधवल परब

**मानसशास्त्रीय संशोधनकार्यासाठी मार्गदर्शक ग्रंथ :**
**रिसर्चिंग सोशल प्रॉब्लेम्स्** **१२२**
स्मिता देशमुख

# शोधनिबंध

संक्रमित

# आविष्कार : प्रायोगिक रंगभूमीचा दायाद

**गिरीश पतके**

रंगकर्मी, दिग्दर्शक
कार्यासन अधिकारी
राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई
girish.patke@gmail.com

संगीत

## १. पार्श्वभूमी

मराठी रंगभूमीच्या इतिहासात आपले मूल्यात्मक योगदान देणाऱ्या 'आविष्कार' या प्रायोगिक नाट्यसंस्थेला ९ फेब्रुवारी २०२१ रोजी ५० वर्षे पूर्ण झाली. मराठी प्रायोगिक वा समांतर रंगभूमीवरील अग्रगण्य अशा 'आविष्कार'ची वैचारिक भूमिका, त्यातून मराठी रंगभूमीवर घडलेले प्रयोग आणि मराठी/भारतीय रंगभूमीला दिलेले योगदान, या विषयांची चर्चा करताना मराठी रंगभूमीवरील समांतर जाणिवांच्या मुळांची दखल घेणे गरजेचे आहे. सामाजिक-सांस्कृतिक विश्वात एखादी नवीन घटना घडते तेव्हा त्याला काही एक पार्श्वभूमी असते. त्या परंपरेच्या-पार्श्वभूमीच्या संदर्भातच आपणास नवतेची, प्रयोगांची संकल्पना अधिक स्पष्ट होत जाते.

मुळात विष्णुदास भावे यांना कर्नाटकी भागवत मेळ्यापासून प्रेरणा घेऊन *सीता स्वयंवर* १८४३ साली रंगमंचीय पद्धतीने साकारावेसे वाटणे आणि या नाटकाने आधुनिक मराठी रंगभूमी ही रूढार्थाने कार्यरत होणे, हीच मोठी नवता होती. तेव्हापासून आजवर 'नाटक' आणि 'रंगभूमी' या संकल्पनांचे स्वरूप काळाच्या ओघात खूप बदलत गेलेले आहे.

मराठी रंगभूमीच्या विकसनाच्या काळात पौराणिक आणि ऐतिहासिक कथानकांवर आधारलेल्या संगीत नाटकांची मोठ्या प्रमाणात निर्मिती होत असली तरीही त्या काळात तत्कालीन अभ्यासकांनी वेगळे प्रयोग करण्याचे धाडस दाखवलेले आढळते. मुंबईत; त्यावेळी इंग्लडमध्ये गाजलेल्या, अनेक नाटकांचे प्रयोग होत असत. त्या प्रयोगांना इंग्रज अधिकाऱ्यांसह काही सुशिक्षित एतद्देशीयदेखील असत. १८५७ साली मुंबई विद्यापीठाची स्थापना झाल्यानंतर एतद्देशीय सुशिक्षित लोकांमुळे हे आदानप्रदान खूपच वाढले. मुंबई विद्यापीठातून संस्कृत आणि इंग्रजी साहित्याचा अभ्यास केलेल्या जाणकारांनी अनेक संस्कृत व इंग्रजी नाटकांना मराठी पेहराव दिले. शेक्सपिअरची *झुंजारराव* (ऑथेल्लो), *मानाजीराव* (मॅकबेथ), *मधुयामिनी स्वप्न दर्शन* (द मीड समर नाईटस् ड्रीम), *तारा नाटक* (सिंबेलीन), *शशिकला आणि रत्नपाल नाटक* (रोमिओ ॲंड ज्यूलिएट) अशी अनेक नाटके यावेळी मराठीत भाषांतरित, रूपांतरित झाली. यांनाच 'बुकीश नाटके' असे म्हटले गेले. भारतीयकरण झालेल्या या नाटकांचे प्रयोग त्याकाळी केले गेले. त्यातील काहींनाच यश मिळाले. तथापि केवळ यशापयशाच्या दृष्टिकोणातून या प्रयोगांचा विचार न करता तत्कालीन रंगभूमीवर सुरू असलेल्या घटितांपेक्षा काही वेगळे मांडण्याचा विचार तत्कालीन रंगकर्मी आणि अभ्यासकही करीत होते, एवढे लक्षात घेता येते.

१९३३ साली शॉ, गॉल्सवर्दी, बॅरी, इब्सेन, ब्यर्नसन या पाश्चात्त्य नाटककारांच्या नाटकांचा प्रभाव असलेल्या अनंत काणेकर, के. नारायण काळे, श्री. वि. वर्तक, केशवराव दाते, ग. य. चिटणीस, आळतेकर यांनी एकत्र येऊन 'नाट्यमन्वंतर' या संस्थेची स्थापना केली आणि श्री. वि. वर्तक यांनी लिहिलेले *आंधळ्यांची शाळा* हे आधुनिक नाटककार इब्सेनच्या नाट्यपद्धतीचे नाटक सादर केले. या नाटकानंतर मराठीत 'नवनाट्य' अवतरले असे म्हटले जाते. *अभिरुची* मासिकाच्या १९४६ मधील अंकात गो. के. भट यांनी 'नवनाट्य' या विषयावर लेख लिहून नवनाट्याचे अंतरंग आणि त्याचे बाह्यरूप यांची चिकित्सा केली आहे. नवनाट्याने निश्चितच त्याकाळातील प्रेक्षकांना आपण काही तरी वेगळे पाहात आहोत, असा अनुभव जरी आला तरी त्याकाळी सुरू झालेली नवनाट्याची परंपरा टिकली नाही. ती एक कला आहे, याची जाणीव नीटपणे होण्याच्या आतच रंगभूमी आणि नाटक अस्तंगत होते की काय अशी स्थिती आली (पतके २००८ : ७०).

१९५०पासून प्रायोगिक-समांतर रंगभूमी निर्माण होण्यासाठी एक भूमी तयार करण्याचे काम 'भारतीय विद्या भवन' या संस्थेच्या एकांकिका स्पर्धेने केले होते. अनेक तरुण रंगकर्मींना यामुळे नवीन काही करून पाहण्यासाठी व्यासपीठ मिळाले. या स्पर्धेच्या निमित्ताने गरज म्हणून एकांकिकांचे लेखन सुरू झाले. आत्माराम भेंडे यांनी १९५१ मध्ये माधव मनोहरांनी अनुवादित केलेल्या *सशांची शिंगे* या नाटकाचे प्रयोग केले होते. *आंधळ्यांची शाळा*नंतरचा मराठी रंगभूमीवरील हा महत्त्वपूर्ण प्रयोग होता (देशपांडे १९८५:१४).

१९५४-५५ साली त्यावेळच्या द्वैभाषिक मुंबई राज्यात प्रथमच राज्य पातळीवर नाट्यस्पर्धा सुरू झाल्या. यामुळे 'हौशी/समांतर' रंगकर्मींना नाटक करायला निमित्त मिळाले आणि इथूनच 'हौशी' रंगभूमीच्या सातत्याला सुरुवात झाली. पाश्चात्त्य रंगभूमीने प्रभावित असलेल्या मंडळींनी, रंगभूमी या माध्यमाकडे डोळसपणे पाहण्यास सुरुवात केली. स्पर्धेसाठी करायच्या नाटकाचा, त्याच्या वेगळेपणाचा, सादरीकरणाचा सखोल विचार करू लागली. महाराष्ट्रात अनेक संस्था स्थापन झाल्या आणि 'हौस' बाजूला पडून 'नाटक' हे या मंडळींच्या जीवनाचे अंग बनले. यातूनच अनेक महत्त्वाचे नाटककार, दिग्दर्शक, कलाकार उदयाला आले. नाटकातील पात्रे स्वाभाविक वाटली पाहिजेत, केवळ घटनांच्या चमत्कृतींऐवजी पात्रांच्या अंतरंगात डोकावून, भावनिक व वैचारिक संघर्षाला स्थान दिले पाहिजे तसेच नेपथ्य, वेष व रंगभूषा या तांत्रिक गोष्टीदेखील यथार्थवादी, प्रत्यक्षदर्शी असाव्यात,

हे भान या काळातल्या नाटककारांना व दिग्दर्शकांना येऊ लागलेले दिसते. १९५५नंतर व्यावसायिक व प्रायोगिक अथवा समांतर रंगभूमी या दोन गोष्टी वेगवेगळया आहेत, ही जाणीव दृढ होत गेलेली दिसते.

साधारण याच काळात 'महाराष्ट्रीय कलोपासक', 'पी.डी.ए.' या पुण्यातल्या संस्था वेगळ्या धाटणीचे प्रयोग करू पाहत होत्या. त्यांचे स्वरूप काहीसे हौशी-प्रायोगिक स्वरूपाचे होते. त्या काळात वेगळ्या धाटणीचे प्रयोग त्यांनी केले; तथापि त्यातले सातत्य त्या संस्थांना टिकवता न आल्याने क्षीणत्व आले. शिवाय मराठीत प्रायोगिक अथवा समांतर रंगभूमी ही संकल्पना १९६० नंतरच अधिक मात्रेत वापरली जाऊ लागल्याने प्रायोगिक चळवळीसंदर्भात 'रंगायन' या संस्थेचे नाव अग्रक्रमाने घेतले जाते.

विविध नाट्यस्पर्धांमध्ये एकत्रितपणे सहभागी होणाऱ्या विजया जयवंत, माधव वाटवे, अरविंद देशपांडे आदी मंडळींनी नाटक हा एक सामूहिक असला तरी विशुद्ध कलाप्रकार आहे, मनोरंजन व अर्थार्जन या दोन हेतूंपेक्षा वेगळा म्हणजे विशुद्ध कलात्मक अनुभव घेणे, हा नाटक करण्यामागचा हेतू असू शकतो; नव्हे तो असावाच या जाणिवेतून १९६० साली मुंबईत विजया मेहता यांच्या पुढाकाराने 'रंगायन' या नाट्यसंस्थेची स्थापना झाली. या संस्थेशी संबंधित मंडळींनी प्रायोगिक अथवा नवे नाटक हे बिरुद धारण करून नाट्यशोधाची सुरुवात केली. याच जाणिवेतून विजय तेंडुलकर, चिं. त्र्यं. खानोलकर, रत्नाकर मतकरी, महेश एलकुंचवार यांनी आपल्या नाट्यलेखनास प्रारंभ केल्याचे आढळून येते. पुढील दहा वर्षांत नव्या जाणिवांचे नाटककार लोकांसमोर आणण्याचे तसेच विविध कलाप्रकारांसंदर्भातील कार्यक्रमांचे आयोजन करून प्रेक्षकांच्या अभिरुचीला दिशा देण्याचे, तिच्यात मूल्यात्मक वृद्धी करण्याचे मोलाचे काम 'रंगायन'ने केले.

### २. 'रंगायन'मधील फूट आणि 'आविष्कार'ची स्थापना

१९७० साली विजया मेहता यांच्या अनुपस्थितीत 'रंगायन'तर्फे राज्य नाट्य स्पर्धेत सादर झालेल्या *शांतता! कोर्ट चालू आहे* या नाटकात 'रंगायन'च्या फुटीची आणि 'आविष्कार'च्या स्थापनेची बीजे आहेत. त्यावर्षीच्या राज्य नाट्य स्पर्धेत *शांतता*...ला जरी परीक्षकांचा फारसा प्रतिसाद मिळालेला नसला तरी लोकांना नाटक आवडले होते आणि म्हणून नाटकाचे प्रयोग करावेत, असे *शांतता*...मध्ये काम करणाऱ्या कलाकारांचे म्हणणे होते. परंतु नाटकांचे खूप प्रयोग करणे, हे 'रंगायन'चे काम नसून

व्यावसायिक नाट्यसंस्थांचे काम आहे, त्यांना ते करू द्यावे आणि आपण नाटकासंदर्भातील विविध प्रकारच्या कार्यशाळा घेणे वगैरे पुढील कामाला लागावे, अशी ‘रंगायन’च्या इतर मंडळींची भूमिका होती.

खरे तर *शांतता...*च्या अगोदरही ‘रंगायन’ने त्यांच्या काही यशस्वी नाटकांचे, हितचिंतक प्रेक्षक सभासदांसाठीच्या प्रयोगांव्यतिरिक्तचे काही प्रयोग केलेले होते. त्यामुळे फुटीसाठी केवळ प्रयोगसंख्या हे एकमेव कारण नव्हते. इतर अनेक कारणे आणि गैरसमजांबरोबरच ‘रंगायन’मधील विजयाबाईंच्या एकानुवर्ती चालकत्वाला प्रतिस्पर्धी निर्माण होऊ लागल्याची भावना ही ‘रंगायन’च्या विभाजनाला जबाबदार होती, असे अनुमान आजवर लिहिल्या गेलेल्या, उपलब्ध दस्तऐवजांवरून काढता येते.

ज्येष्ठ नाटककार विजय तेंडुलकर यांनी *रङ्गनायक* या अरविंद देशपांडे स्मृतिग्रंथातील आपल्या लेखात याची स्पष्टपणे नोंद केलेली आढळते. ‘‘‘रंगायन’ ही संस्था स्थापन झाल्या दिवसापासून विजया जयवंत-खोटे-मेहता या ‘रंगायन’च्या एकमेव केंद्रबिंदू होत्या. त्यांनी म्हणावे आणि तसे व्हावे, हा अलिखित कायदा होता. त्यांनी सांगावे आणि इतरांनी त्याप्रमाणे करावे, ही रीत होती. ‘रंगायन’ म्हणजे विजयाबाई आणि विजयाबाई म्हणजे ‘रंगायन’, असे सर्वत्र मानले जात होते आणि ते तसे चूकही नव्हते. विजयाबाईंची बलस्थाने ही ‘रंगायन’ची बलस्थाने जशी होती, तशा विजयाबाईंच्या मर्यादा एका साहजिकपणे ‘रंगायन’च्याही मर्यादा होत्या. रंगभूमीविषयीची

‘रंगायन’ची समज विजयाबाईंची समज होती आणि तिच्यात घडत गेलेले बदलही विजयाबाईंच्या रंगभूमीविषयक समजुतीत घडत गेलेल्या बदलाची सरळ प्रतिबिंबे होती...विजयाबाई मुंबई न सोडत्या तर वाटवे आणि देशपांडे यांना ‘रंगायन’मध्ये दिग्दर्शक बनण्याची संधी केव्हा मिळाली असती, ती मिळाली असती किंवा नाही, हे सांगता येत नाही. मिळाली नसती असे म्हणण्यालाच जागा आहे, कारण ‘रंगायन’च्या नाट्यनिर्मितीच्या दर्जाविषयी विजयाबाईंच्या ठाम कल्पना होत्या” (तेंडुलकर १९८८ : १२९-१३०).

१९८५ पर्यंतच्या प्रायोगिक नाटकांचे संक्षिप्त इतिवृत्त मांडताना माधव मनोहर या मुद्द्याकडे वेगळ्या पद्धतीने पाहतात. “कोणत्याही प्रस्थापित संस्थेत प्रस्थापित (व कदाचित सर्वेसर्वा) असे जुने सत्ताधारी व नवे सत्ताकांक्षी या उभयतांमधील संघर्ष केवळ अटळ असतो व त्या संघर्षात वादग्रस्त असे एखादे (तथाकथित) तत्त्व अनुस्यूत असले, तरी खरा वादप्रश्न सत्तेबाबतचाच असतो. जुन्यांना, म्हणजेच प्रस्थापित जुन्यांना, संस्थेची सर्व सत्ता आपल्या हाती हवी असते आणि नवागतांचा संघर्षही वस्तुतः त्या सत्तेसाठीच असतो. आणि परस्परांना समजून घेण्याची प्रवृत्ती उभयपक्षी नसेल – तशी ती सामान्यतः नसतेच – तर मूळ संस्थेचे अस्तित्वच धोक्यात येण्याचा संभव जरूर असतो. उपर्युक्त वादांच्या परिणामी ‘पी. डी. ए.’ सारखी एक नमुनेदार प्रायोगिक संस्था हतबल झाली, तर ‘रंगायन’ नामशेष झाली” (मनोहर १९८५:२७).

ज्या *शांतता...*चे निमित्त होऊन ‘रंगायन’ फुटली, त्या नाटकाचा शतक महोत्सवी प्रयोग मात्र १९७१च्या फेब्रुवारी महिन्यात ‘रंगायन’ या संस्थेतर्फेच ‘मुंबई मराठी साहित्य संघा’त करण्यात आला. तोपर्यंत ‘रंगायन’च्या कोणत्याच नाटकाचा शतक महोत्सवी प्रयोग झाला नव्हता (काकडे २०१४ : २४७).

एका संस्थेत निष्ठेने काम करणाऱ्या मंडळींमध्ये मतभेद होऊन त्यातून नवीन संस्थेची स्थापना होणे, महाराष्ट्राला नवीन नसले तरी अशा नवीन संस्थेची वाढ कशी होईल, याची त्या क्षणाला खात्री देणे कुणालाच शक्य नसते. अशा कितीतरी संस्था तात्कालिक अभिनिवेशाने, उत्साहाने सुरू होतात आणि काळाच्या ओघात नष्ट होतात. त्याची पुसटशी आठवणही मागे राहात नाही. मात्र ९ फेब्रुवारी १९७१ रोजी स्थापन झालेल्या ‘आविष्कार’च्या बाबतीत तसे झाले नाही. ही संस्था बहरली, वाढली. मराठीतील प्रायोगिक-समांतर रंगभूमीच्या इतिहासात मैलाचे दगड ठरतील, अशा कलाकृतींची

निर्मिती 'आविष्कार'ने केली. केवळ आपल्या संस्थेपुरता विचार न करता आपल्याशी समानधर्मी नाट्यसंस्थांमधील मंडळींना जोडणारी, त्यांच्या कलाविषयक जाणिवा जोपासणारी एक साखळी ठरली. अनेक रंगकर्मींसाठी मातृसंस्था ठरली. गेल्या पन्नास वर्षांत केवळ मराठीच नव्हे तर भारतीय कलाक्षेत्रात महत्त्वाचे काम करणारे कलाकार या संस्थेने दिले.

'आविष्कार'ची पहिली कार्यकारिणी विजय तेंडुलकर यांच्या अध्यक्षतेखाली स्थापन झाली. तेंडुलकरांसह अच्युत बर्वे, उपाध्यक्ष; अरविंद देशपांडे आणि अरुण काकडे, कार्यवाह; श्रीकांत लागू, खजिनदार; त्याशिवाय विनोद दोशी, नारायण पै, विजय दाते, राम शितूत, माधव साखरदांडे, प्रभाकर गोखले, सुलभा देशपांडे हे संस्थेचे संस्थापक सदस्य होते (पतके २००२ : ७).

### ३. 'आविष्कार'ची नाट्यनिर्मिती

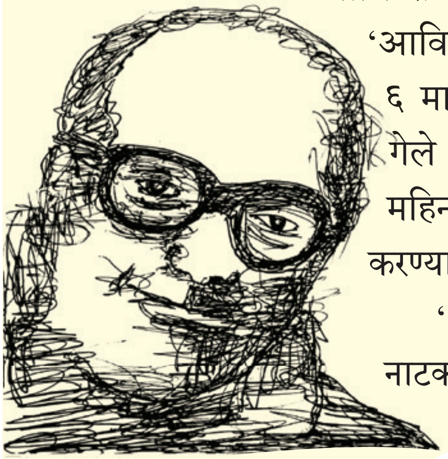
'आविष्कार'च्या पन्नास वर्षांच्या वाटचालीचे व नाट्यनिर्मितीचे ठळकपणे तीन टप्प्यात वर्गीकरण करता येते.

१. छबिलदास सभागृह उपलब्ध होईपर्यंतचा कालखंड (१९७१ ते १९७४)
२. छबिलदास सभागृह उपलब्ध झाल्यानंतरचा कालखंड (१९७४ ते १९९२)
३. माहीम येथे स्थलांतर झाल्यानंतरचा कालखंड (१९९२ ते आजवर)

### ३.१ टप्पा १ - छबिलदास सभागृह उपलब्ध होईपर्यंतचा कालखंड (१९७१ ते १९७४)

नवीन संस्थेच्या स्थापनेनंतर *शांतता...*चे प्रयोग 'आविष्कार'तर्फे करण्यात येऊ लागले. तेंडुलकरांनी 'कुमार कला केंद्रा'च्या शालेय नाट्यस्पर्धांच्या निमित्ताने लिहून दिलेल्या आणि त्या स्पर्धेसाठी सुलभा देशपांडे यांनी दिग्दर्शित केलेल्या *बॉबीची गोष्ट*, *बाबा हरवले आहेत* आणि *राजा राणीला घाम हवा* या एकांकिकांची पुनर्निर्मिती 'आविष्कार'तर्फे करण्यात आली आणि त्यांचे प्रयोग ६ मार्च १९७१ रोजी 'रवींद्र नाट्य मंदिरा'त सादर केले गेले (काकडे २०१४ : २४९). म्हणजेच स्थापनेनंतर एका महिन्याच्या आत 'आविष्कार'ने आपली सर्जक निर्मिती करण्यास सुरुवात केली.

'आविष्कार'चे बहुतेक सदस्य १९५०-५१ पासूनच नाटकातील विविध क्षेत्रांशी, त्यात घडत जाणाऱ्या



अरविंद देशपांडे

बदलांशी संबंधित होते. त्यांची दृष्टी नव्याचे स्वागत करणारी-प्रयोगशीलतेची, रंगभूमीचा गांभीर्याने विचार आणि निष्ठापूर्वक काम करू इच्छिणारी असली तरीही नव्या संस्थेस साधनांची जुळवाजुळव करावी लागते. पूर्वी कळत–नकळत घडलेल्या चुकांमधून शिकत जाऊन, एकसंधपणे काम करावे लागते. नव्या निर्मितीसाठी जुळवाजुळव करून जोरदार सुरुवात करण्याचे मनसुबे अरविंद देशपांडे यांच्या डोक्यात चालू असल्याचे संकेत अरुण काकडे यांनी त्यांच्या *रङ्गनायक*मधील लेखात नोंदवले आहेत (काकडे १९८८ : ३२). We must now start with a bang! या एकाच वाक्यातून त्यांची तत्कालीन मनःस्थिती स्पष्ट होते.

त्यावेळी हिंदी रंगमंचावर गाजत असलेल्या गिरीश कार्नाड यांच्या *तुघलक* या नवीन नाटकाच्या निर्मितीने 'आविष्कार'ची खऱ्या अर्थाने सुरुवात झाली. महंमद तुघलकाचा 'वेडा महंमद' ते 'द्रष्टा राजा' असा प्रवास रेखाटणारे, एका नव्या नजरेने इतिहास बघायला लावणारे हे नाटक मानवी स्वभाव आणि वर्तन, स्मृती आणि संकल्पना यांचा विविध तऱ्हेने शोध घेण्याचा प्रयत्न करते. नाटकाच्या निवडीपासून त्याचे भव्य सादरीकरण करण्यामागच्या नवेपणाचे नाते 'आविष्कार'शी कायमचे जोडले गेले.

गिरीश कार्नाडांचे नाटक, विजय तेंडुलकरांचे भाषांतर, अरविंद देशपांडे यांचे दिग्दर्शन, तत्कालीन मराठी चित्रपटांमध्ये गाजत असलेल्या अरुण सरनाईक यांचा अभिनय, दामू केंकरेंचे नियतीच्या आवळलेल्या पंजाचा भास होणारे आशयलक्ष्यी स्तरनिविष्ट भव्य नेपथ्य, जितेंद्र अभिषेकींसारख्या प्रयोगशील संगीतकाराचे संगीत आणि त्याहूनही अधिक वेगळेपण म्हणजे बंगाली नाट्यसृष्टीमधील प्रतिभाशाली प्रकाशयोजनाकार तापस सेन यांची प्रकाशयोजना, नाटकातील काळ व नाट्यावकाशाशी समरूप होणारी सरयू दोशींची वेशभूषा तसेच अरुण सरनाईक, कमलाकर सारंग, श्रीकांत लागू, विनोद दोशी, नारायण पै, दिलीप कोल्हटकर, ईर्शाद हश्मी, राम मुंगी, बाबा खानविलकर, रवी पटवर्धन, बापू लिमये, सुनीला प्रधान अशा ७०हून अधिक कलाकार-तंत्रज्ञांचा ताफा, षांताराम पवारांची कल्पक जाहिरात... या आणि अशा अनेक गोष्टींमुळे 'आविष्कार'ची पहिलीच नाट्यनिर्मिती दिमाखदार आणि संस्मरणीय ठरली.

नाट्याशयाला अधिकचे परिमाण देणारे भव्य नेपथ्य एका नाट्यगृहातून दुसऱ्या नाट्यगृहात नेणे आणि लावणे अवघड होते. शिवाय त्या आकाराचे नेपथ्य लागू शकेल, असे 'रवींद्र नाट्य मंदिरा'खेरीज दुसरे नाट्यगृह तेव्हा

मुंबईत नव्हते म्हणून प्रभादेवी येथील 'रवींद्र नाट्य मंदिरा'त *तुघलक*चे दि. १७ ते १९ ऑगस्ट १९७१ असे सलग तीन दिवस शुभारंभाचे प्रयोग केले गेले (काकडे २०१४ : २५९).

या प्रयोगावर अनेक ठिकाणी लिहिले गेले. नाटकासंदर्भातील विविध बाजूंचा विचार करणारी चर्चासत्रे घेतली गेली. या संदर्भातील दोन निवडक अभिप्राय पुढीलप्रमाणे -

''दिग्दर्शक म्हणून देशपांड्यांनी ह्या सर्वांच्या योजनेमुळे आणि सर्व ताकद पणाला लावून केलेल्या प्रयोगामुळे 'अर्थपूर्ण, सूचक दिग्दर्शन असलेला अप्रतिम, अतुलनीय प्रयोग' अशी जाणकारांनी मुक्त कंठाने त्याची स्तुती केली आणि 'आविष्कार'च्या ह्या पहिल्या दमदार पावलामुळे मराठी रंगमंचावर 'आविष्कार'चं नाव गौरवानं घेतलं जाऊ लागलं" (देव १९८५ : ३९).

"अत्तर उडून गेले तरी कुपी राहावी तद्वतच *तुघलक*ने दिलेली अस्वस्थता किंवा अंतर्मुखता पुन्हा अनुभवता येत नसली, तरी अठरा वर्षांनंतरही त्या अवस्थेची याद मात्र देशपांडे यांच्या नावाबरोबर कायमच येत असते...तांत्रिक आणि आर्थिक अडचणींमुळे *तुघलक*चे फार प्रयोग होऊ शकले नाहीत. पण तसे ते झाले असते तर बहुसंख्य नाट्यरसिकांच्या अभिरुचीची उंची कितीतरी पायऱ्यांनी उंचावली असती आणि दिग्दर्शक म्हणून अरविंद देशपांडे यांना अधिक लवकर मान्यता मिळाली असती" (नाडकर्णी १९८८: १७०-७१).

फारशी साधने हाताशी नसताना नवीन संस्थेतर्फे *तुघलक*सारख्या नाटकाची दिमाखदारपणे दणकेबाज निर्मिती करण्यामागे, आपण ज्या संस्थेत पहिल्यापासून सक्रियपणे कार्यरत होतो तिथे आपल्या कलाजाणिवांना स्थान नाही; हे लक्षात आल्यानंतर आपले अस्तित्व ठळकपणे दाखवून द्यावे, ही तात्कालिक भावना वा उद्देश 'आविष्कार'च्या पहिल्या निर्मितीमागे नसेलच असे म्हणता येणे अवघड आहे. पण केवळ त्या तात्कालिक भावनेत अडकून पडण्यापेक्षा उत्तम नाटकाची निर्मिती केली गेली, हे महत्त्वाचे आहे.

चांगली निर्मिती करायची असेल तर आपपरभाव न धरता कलाकारातील सर्जकतेला अधिक वाव द्यायचा आणि त्यांच्या माध्यमातून प्रेक्षकांना उत्तम नाट्यानुभव देण्यासाठी प्रयत्नशील राहायचे, हे 'आविष्कार'ने धोरण आणि उद्दिष्ट म्हणून स्वीकारले आणि तेच पुढे पन्नास वर्षे राबवले गेले. संस्थेने १९७१ पासून आजवर केलेली नाट्यनिर्मिती आणि त्यातले सातत्य पाहिले तर याची प्रचिती येते.

*तुघलक*च्या यशस्वी निर्मितीनंतर 'आविष्कार'ने १९७२ ते १९७३ या कालावधीत *बाई एके बाई, सारी रात, श्रीरंग प्रेमरंग* या नाटकांची निर्मिती केली. हे तिन्ही प्रयोग वेगळ्या धाटणीचे होते. मात्र त्यांचे प्रयोग करायला हक्काचा रंगमंच 'आविष्कार'ला उपलब्ध नव्हता. उपलब्ध होईल त्या मोठ्या रंगमंचावर त्यांचे प्रयोग केले गेले.

### ३.२ टप्पा २ - छबिलदास सभागृह उपलब्ध झाल्यानंतरचा कालखंड (१९७४ ते १९९२)

नवनवे प्रयोग करीत राहण्याची दुर्दम्य इच्छा असली तरी प्रत्येक वेळी मोठ्या सुसज्ज अशा रंगमंचावर वा नाट्यगृहात प्रयोग करणे शक्य नव्हते. आपल्याला प्रयोग करता येतील अशी जागा उपलब्ध व्हावी, यासाठी प्रयत्न केले जात होते. त्याकाळात सुलभा देशपांडे छबिलदास मुलींच्या शाळेत शिक्षिका म्हणून काम करीत होत्या. त्यामुळे दादर पश्चिमेला स्थानकाजवळ असलेल्या छबिलदास मुलांच्या शाळेतील सभागृह 'आविष्कार'ला आपले उपक्रम राबवण्यासाठी मिळावे, यासाठी प्रयत्न केले गेले. शाळेच्या म्हणजे 'जनरल एज्युकेशन इन्स्टिट्यूट'च्या कार्यकारी मंडळाने काही

सुलभा देशपांडे

प्रतिमा

अटी व शर्ती घालून शाळा सुटल्यानंतर दररोज संध्याकाळी प्रयोग करायला मान्यता दिली. या सभागृहाचे रंगमंचात रूपांतर करण्यासाठी अत्यावश्यक असलेली साधनसामग्री गोळा करून 'आविष्कार'ने तिथे प्रयोग करायला सुरुवात केली.

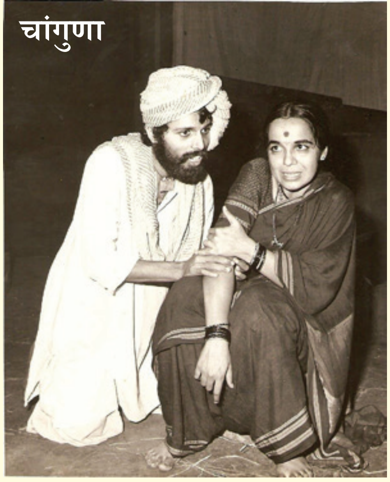
'आविष्कार'ची पहिली निर्मिती तेंडुलकरांच्या तीन बाल एकांकिकांची होती. त्यांचे दिग्दर्शन सुलभा देशपांडे यांनी केले होते. त्याचप्रमाणे छबिलदास रंगमंचाची सुरुवातही सुलभा देशपांडे यांनी दिग्द-र्शित केलेल्या, चिं. त्र्यं. खानोलकर यांच्या *प्रतिमा* नाटकाने १३ जून १९७४ रोजी झाली. काव्यात्मशैलीतील या नाटकात कलाकाराने घडवलेली प्रतिमा, प्रेम या आदिम भावनेच्या तीन अवस्था, मानवी जगण्यातील रूपकात्मक अभिव्यक्ती या विषयांना स्पर्श करीत जाते. या नाटकात श्रीराम लागू, दीपा लागू, अमोल पालेकर आणि सुलभा देशपांडे यांच्या प्रमुख भूमिका होत्या तर नाटकाचे संगीत भास्कर चंदावरकर यांनी दिले होते.

‘आविष्कार’ने केलेल्या नाटकांचे वर्गीकरण केले तर लक्षात येईल, की ज्या नाटककारांना आपल्या नाटकांतून वेगळा आशय-विषय मांडायचा आहे त्या नाटककारांचे लेखन ‘आविष्कार’ने आपले मानले आहे. ते मराठीतील प्रयोगशील नाट्यलेखक आहेत. त्याखेरीज भारतीय व जागतिक भाषांमधील नाटकांची मराठी अथवा हिंदी भाषांतरे/रूपांतरेदेखील ‘आविष्कार’ने मोठ्या प्रमाणात सादर केली आहेत.

१९७४ साली ‘राष्ट्रीय नाट्य विद्यालया’तून नाट्यपदवी घेऊन आलेल्या जयदेव हट्टंगडी यांनी आरती हवालदारांनी केलेले फ्रेड्रिको गार्सिया लॉर्काच्या *येर्मा*चे रूपांतर *चांगुणा*, शंकर शेषांची *पोस्टर, आधी रात के बाद* ही हिंदी नाटके, सदानंद रेगेंनी भाषांतर केलेले युरिपेडिसचे *मेडिआ*, अरुण काकडेंनी रूपांतर केलेले बादल सरकारांचे *अबू हसन* अशी विविध आशय-विषयाची नाटके ‘आविष्कार’तर्फे सादर केली. प्रतीकात्मक नेपथ्य, कोरसचा वापर, वेशभूषा इत्यादींच्या प्रभावी वापराने *मेडिआ*त ग्रीक रंगभूमीचा आभास उत्पन्न केला गेला. या नाटकांतून अपत्यहीन चांगुणेची वेदना आणि नवऱ्यावरील सुडाने पेटलेली मेडिआ रोहिणी हट्टंगडी यांनी खुबीदार नजाकतीने व्यक्त केली होती.

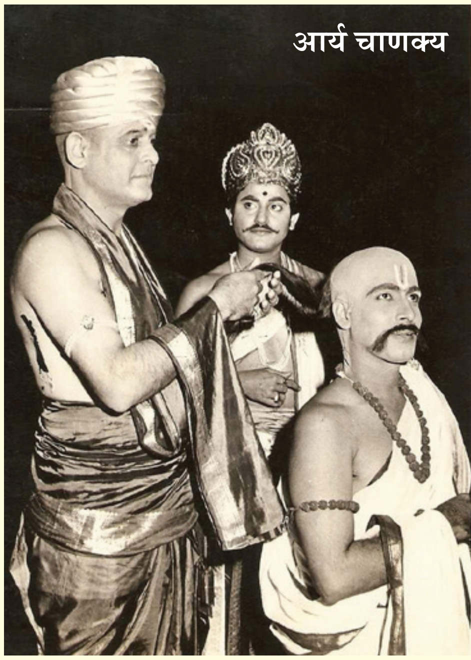
बादल सरकारांच्या *सारी रात* या नाटकाचा पु. ल. देशपांडेंनी केलेला अनुवाद, व्यंकटेश माडगूळकरांनी केलेले टेनेसी विल्यम्सच्या *रोज टॅटू*चे रूपांतर *गौराई*, अरविंद देशपांडेंनी भाषांतरित केलेले देबशिष मुझुमदारांचे *ताम्रपट*, अरविंद देशपांडे आणि वामन केंद्रेनी रूपांतरित केलेले मन्नू भंडारींचे *महाभोजन तेराव्याचे*, रवींद्रनाथांच्या कथेचे अशोक शहाणेंनी केलेले भाषांतर *डाकघर* तसेच *शांतता! कोर्ट चालू आहे* या नाटकाला ‘कमलादेवी चटोपाध्याय पुरस्कार’ प्राप्त झाल्यामुळे त्याची पुनर्निर्मिती केली गेली. ग्रामीण महाराष्ट्रातील शिक्षण व्यवस्थेचा, त्यातल्या जातीयतेचा, व्यवस्थापनाचा उपहासगर्भ पद्धतीने वेध घेणारे विजय तेंडुलकरांचे *पाहिजे जातीचे*, ल. मो. बांदेकरांचे *आर्य चाणक्य*, शुद्रकाच्या *मृच्छकटिक* या अभिजात नाटकाचे राजीव नाईक यांनी केलेले रूपांतर *मातीच्या गाड्याचे प्रकरण*, मकरंद साठे यांचे *रोमन साम्राज्याची पडझड*, मालती मराठे यांनी रूपांतरित केलेले *एक डोह अनोळखी*, दारिओ फोच्या *ॲक्सिडेंटल डेथ ऑफ अनार्किस्ट*चे माया पंडितांनी केलेले *एका राजकीय कैद्याचा अपघाती मृत्यू*, शरद सावंत यांचे *इसापचा गॉगल*, पुरुषप्रधान संस्कृतीत स्त्रियांचे होणारे शारीरिक-मानसिक शोषण प्रकट करणारे चेतन दातारांचे *सावल्या* अशी अनेक नव्या दृष्टीने

रंगाक्षर


चांगुणा

महाभोजन तेराव्याचे

मेडिआ


आर्य चाणक्य

सावल्या

पाहिजे जातीचे

एक डोह अनोळखी

भाषांतरित, रूपांतरित केलेली तसेच नवा आशय-विषय मांडू पाहणारी नाटके 'आविष्कार'ने याच कालावधीत म्हणजे १९९२ पर्यंत सादर केली आणि त्यांचे सातत्याने प्रयोग केले.

१९९२ पर्यंतच्या एकवीस वर्षांत 'आविष्कार'तर्फे ४५ नाटके आणि 'चंद्रशाला'तर्फे १८ नाटके रंगभूमीवर सादर करण्यात आली. म्हणजे साधारणपणे वर्षाला तीन नाटकांची निर्मिती केली गेली. सातत्याने इतकी वैविध्यपूर्ण निर्मिती करीत असल्यामुळे 'आविष्कार'कडे नाटक करू इच्छिणाऱ्या तरुण कलावंतांचा वावर खूप मोठा होता. महाराष्ट्रातील विविध ठिकाणांहून तसेच दिल्लीतल्या 'राष्ट्रीय नाट्य विद्यालया'तून पदवी मिळवून मुंबईतील नाट्यक्षेत्रात धडपड करू इच्छिणाऱ्या अनेक रंगकर्मींसाठी 'आविष्कार' ही मातृसंस्था ठरली.

१९९२ला व्यावसायिकदृष्ट्या जागेची पुनर्बांधणी करायची आहे, असे कारण देऊन 'जनरल एज्युकेशन इन्स्टिट्यूट'च्या कार्यकारी मंडळाने 'आविष्कार'ला छबिलदासची जागा सोडण्यास भाग पाडले. त्याअगोदरही 'छबिलदास हा वेश्याव्यवसाय आणि दारुड्यांचा अड्डा बनला आहे' अशी तक्रार छबिलदास शाळेतील काहीजणांनी केली होती (काकडे २०१९ : १०३). परिणामी १९९२मध्ये 'आविष्कार'ने छबिलदास सोडून माहीम पश्चिमेला मियाँ महंमद छोटानी रस्त्यावरील न्यू माहीम म्युनिसिपल स्कूल या महानगरपालिकेच्या शाळेत आपले बस्तान हलवले.

याच टप्प्यात म्हणजे १९७४ ते १९९२ या कालखंडात 'आविष्कार'च्या पुढाकाराने सुरू होऊन पुढे दशकभर प्रायोगिक नाट्यचळवळीचा केंद्रबिंदू ठरलेल्या आणि संपूर्ण भारतभर 'छबिलदास चळवळ' म्हणून ओळखल्या गेलेल्या नाटकांचे पर्व येते. त्याचा थोडक्यात आढावा पुढे स्वतंत्र विभागात घेतला आहे.

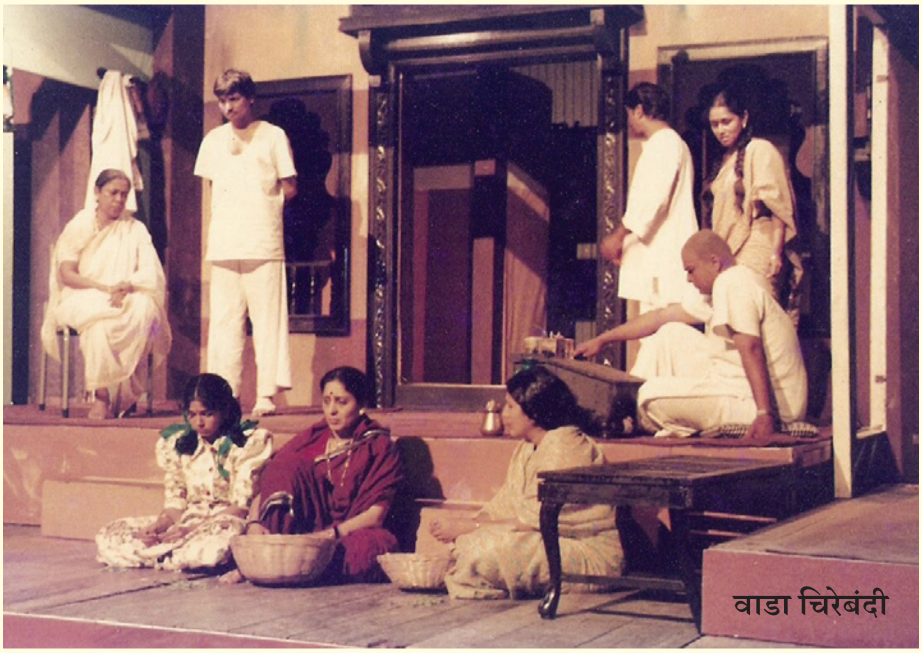
### ३.३ टप्पा ३ - माहीम येथे स्थलांतर झाल्यानंतरचा कालखंड (१९९२ ते २०२०)

माहीममधील शाळेच्या जागेतदेखील रंगमंचाच्या दृष्टीने कोणत्याही सोयी नव्हत्या. मात्र तालीम करण्यासाठी आवश्यक असलेला हॉल उपलब्ध झाला. या स्थित्यंतराच्या कालावधीत 'आविष्कार'ने आपल्या नाटकांचे प्रयोग करण्यासाठी कर्नाटक संघ, माटुंगा, लोकमान्य सेवा संघ, विलेपार्ले आणि नंदादीप विद्यालय, गोरेगाव येथे केंद्रे सुरू केली. मात्र ती आर्थिकदृष्ट्या

परवडणारी नसल्याने पुढील तीन वर्षांत ती हळूहळू बंद पडत गेली. अपवाद माटुंगा येथील कर्नाटक संघाचा. तेथे ‘आविष्कार’ आपल्या नाटकांचे प्रयोग करीत राहिली.

१९९० च्या दशकात भारतात झालेल्या माध्यमक्रांतीमुळे अनेक वाहिन्यांतून मनोरंजनाचा धबधबाच सर्वसामान्यांवर कोसळू लागला. जागतिकीकरण आणि खाजगीकरणाच्या वाढत्या रेट्यामुळे सर्वसामान्य माणसाची फरफट सुरू होऊन स्पर्धेत टिकून राहण्यासाठी मानसिक, शारीरिक श्रम व गती वाढवण्याची गरज भासायला लागली. जो दहशतवाद कालपर्यंत उंबरठ्याबाहेर होता तो स्वत:च्याही नकळत घरात येऊन पोहोचला. संवादक्रांती होऊन संवादाची अनेक माध्यमे उपलब्ध झाली पण संवादासाठी आवश्यक असलेला वेळ व संयम कमी कमी होत जाऊन विसंवादच वाढला. विकासाच्या भ्रामक संकल्पना लक्षात घेऊन त्यावर भाष्य करायलाही वेळ कमी पडायला लागला; इतकी बदलाची गती वाढली. यामुळे अनेक जुने नाटककार संभ्रमित होऊन लिखाण करायचे थांबले. एका बाजूला व्यावसायिक व प्रायोगिक-समांतर रंगभूमीवरचे अंतर हळूहळू कमी होत गेले. श्याम मनोहर, चं. प्र. देशपांडे, दिलीप जगताप, प्रेमानंद गज्वी, शफाअत खान, राजीव नाईक, मकरंद साठे, चेतन दातार यांसारखे काही अपवाद वगळता नव्या जाणिवांनी प्रायोगिक रंगभूमीसाठी नाट्यलेखन करणाऱ्या नाटककारांची कमतरता याच काळात अधिक जाणवायला लागली. मात्र या सगळ्या भवतालाचा परिणाम ‘आविष्कार’च्या नाट्यनिर्मितीवर झालेला दिसत नाही. नाट्यनिर्मितीतले सातत्य पूर्वीइतकेच राहिलेले आहे, किंबहुना वाढलेले आहे असेच दिसते. १९९२ ते २०२० या कालावधीचा विचार केला तर एकूण १२६ नाटकांची निर्मिती ‘आविष्कार’ने केलेली आहे.

याचकाळात १९७१ साली झालेल्या *तुघलक*पेक्षाही अधिक महत्त्वाकांक्षी निर्मिती ‘आविष्कार’ने केली. केवळ ‘आविष्कार’च्याच नव्हे तर भारतीय रंगभूमीच्या इतिहासात पूर्वी कधीही न घडलेली आणि भविष्यात पुन्हा घडण्याचीही शक्यता कमी असलेली, न भूतो न भविष्यती अशी ही निर्मिती होती. महेश एलकुंचवारलिखित *वाडा चिरेबंदी* या त्रिनाट्यधारेची. एलकुंचवारांनी *वाडा चिरेबंदी* या अभिजात नाटकाचे पुढचे दोन भाग *मग्न तळ्याकाठी* व *युगान्त* लिहिले आणि ते *वाडा चिरेबंदी* या नाटकासह सलगपणे सादर व्हावेत, अशी त्यांची इच्छा होती. ‘आविष्कार’चे अध्यक्ष



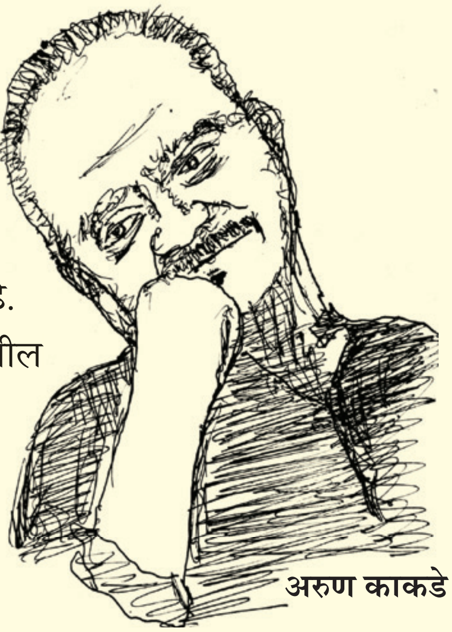
वाडा चिरेबंदी

असलेल्या तेंडुलकरांनी भारतीय रंगभूमीवर पहिल्यांदाच होऊ घातलेला हा प्रयोग ‘आविष्कार’तर्फे व्हावा यासाठी ‘आविष्कार’चे सूत्रधार अरुण काकडे यांच्या कानावर घातले आणि चंद्रकांत कुलकर्णी यांच्या निपुण दिग्दर्शनाखाली दिनांक ११ एप्रिल १९९४ रोजी त्रिनाट्यधारेचा पहिला प्रयोग ‘रवीद्र नाट्यमंदिर, मुंबई’ येथे सादर करण्यात आला.

विसाव्या शतकातील एकूणच मराठी समाज-संस्कृतीमधील स्थित्यंतराचा शोध व भविष्याचा वेध या त्रिनाट्यधारेतील धरणगावकर देशपांडे घराण्यातील माणसांच्या रूपात एलकुंचवारानी घेतला आहे. या सामाजिक-सांस्कृतिक इतिहासाचा, त्यातील स्थित्यंतराचा एक सलग पट आठ तासांच्या कालावधीत प्रेक्षकांनी अनुभवला.

या नाटकाच्या श्रेयनामावलीवर नजर टाकली तरी लक्षात येईल, की सुलभा देशपांडे, दीपा श्रीराम, शरयू भोपटकर, प्रशांत सुभेदार, दिलीप कुलकर्णी, आसावरी घोटीकर, नंदू माधव, पद्माकर ओझे, वंदना गुप्ते, मीनल परांजपे, किशोर कदम, अतिशा नाईक, सचिन खेडेकर, सुषमा बक्षी, आदिती देशपांडे, प्रतिमा जोशी या प्रथितयश कलाकारांनी मराठी व्यावसायिक-प्रायोगिक अशी सीमारेषा मिटवून टाकली (दळवी २०१७: २३५). या सर्जनप्रक्रियेत नेपथ्य, प्रकाश, वेशभूषा ही तीन महत्त्वाची नाट्यांगे सांभाळताना प्रदीप मुळ्ये यांनी आपल्या प्रतिभेने संपूर्ण नाटकाला वास्तववादी ते प्रतिमात्मक अशा शैलीने एक वेगळेच परिमाण प्राप्त करून दिले. तीच गोष्ट आनंद मोडक यांच्या पार्श्वसंगीताबद्दल सांगता येईल.

या महत्त्वाकांक्षी प्रकल्पासाठी येणाऱ्या खर्चाची, भोगाव्या लागणाऱ्या आर्थिक नुकसानाची चिंता न करता, त्यातून मार्ग काढत त्रिनाट्यधारेचे हे प्रचंड शिवधनुष्य पेलणारे सूत्रधार होते अरुण काकडे. एका वर्षात त्रिनाट्यधारेचे दिल्लीसह महाराष्ट्रातील मुंबई, ठाणे, पुणे, नाशिक, कोल्हापूर, सोलापूर, औरंगाबाद, नागपूर या ठिकाणी पस्तीस प्रयोग झाले (दळवी २०१७ : २३६). परिणामी 'आविष्कार'चे नाव भारतीय रंगभूमीच्या इतिहासात सुवर्णाक्षरांनी नोंदवले गेले.



अरुण काकडे

त्रिनाट्यधारेचे सर्वत्र कौतुक झाले पण त्याबरोबर 'आविष्कार'ला आर्थिक नुकसान झाले आणि त्यातून सावरायला पुढची चारपाच वर्षे जावी लागली, हेही मान्य करावे लागते. परंतु आर्थिक चणचण ही प्रायोगिक नाट्यसंस्थांच्या पाचवीलाच पुजलेली असल्यामुळे त्याची फारशी चिंता न करता 'आविष्कार'ने आपले काम कुठेही गुणात्मक दर्जा कमी न करता चालू ठेवले, ही मराठी रंगभूमीच्या इतिहासात अग्रक्रमाने नोंदवण्याची प्रशंसनीय बाब आहे.

त्रिनाट्यधारेचे प्रयोग केले म्हणजे त्या संहितेसंदर्भातील सगळया मंचीय शक्यता संपल्या, असे न मानता २००६ साली चेतन दातार यांनी *वाडा* या नावाने याच नाट्यत्रयीचे संक्षिप्त असे दोन अंकी रूप पुन्हा एकदा रंगभूमीवर सादर केले. त्या प्रयोगाचेही दिल्ली, कलकत्ता यांसह महाराष्ट्रात प्रयोग केले गेले.

याबरोबरीनेच १९९३ ते २०२० या काळात श्याम मनोहरांचे *येळकोट, शीतयुद्ध सदानंद*; राजीव नाईकांचे *छोटी छोटी बाते*; मकरंद साठेंचे *सापत्नेकरांचे मूल, आषाढ बार*; चेतन दातार यांच्या *सावल्याचे* हिंदी रूपांतर *गाँठ, राधा वजा रानडे, १ माधवबाग, खेळ मांडियेला, फ्रेंडस*; चं. प्र. देशपांडे यांचे *नाणेफेक*, मनाला लागलेल्या उत्सवाच्या हव्यासाची सवय व सामान्य माणसावर होणारे धार्मिकतेचे आक्रमक यांचे चित्रण करणारे *ढोलताशे*; माणसाच्या सगळया संबंधामध्ये संघर्ष का, वास्तव म्हणजे काय, याचे चित्रण करणारे *जणू काही वास्तव*, विचारसरणी आणि प्रत्यक्ष जगणे यात आलेले भिन्नत्व किंवा एकूणच जगण्याच्या पातळीवरील विचारसरणीचे फोलपण उघड करणारे *डावेदार*, आंतरराष्ट्रीय अर्थव्यवहार आणि राजकारण

जंगल मे मंगल

इन्शाअल्ला

जाता नाही जात

घोड्यांपुढे गीता

जगदंबा

संगीत गिरीबाला

इंदु काळे व सरला भोळे

यांची पार्श्वभूमी असलेले *इराक*; एड्स या रोगाची भयावहता प्रकट करणारे विक्रम वाटवेंचे *चंद्रपूरच्या जंगलात*; तारा पंडितांनी बंगालीमधून मराठी-हिंदीत आणलेले *अपराजिता*, सायरस मिस्त्रींचे *डुंगाजी हाऊस*; महेश एलकुचवारांचे *यातनाघर, धर्मपुत्र, आत्मकथा*; माणसांमधल्या हरवलेल्या संवादाचे चित्रण करणारे गो. पु. देशपांडेंचे *म्युझिक सिस्टिम* ; शेक्सपिअरच्या *मिडसमर नाईटस ड्रीम*चे अलोक परांजपे यांनी केलेले रूपांतर *जंगल मे मंगल* ; पं. सत्यदेव दुबे यांची *भूतम किं न करोती पापम्, थांब लक्ष्मी कुंकू लावते, आडा चौताल, फ्लर्ट इन युवर ड्रिम्स, नारद रागावलाय, इन्शाअल्ला;* इरावती कर्णिकांचे *वदनी कवळ घेता, आलटून पालटून* विवेक साठेंचे *चार मोजायचा नाही*; भारतीय जातव्यवस्थेने शिक्षणक्षेत्रातही कसा धुमाकूळ घातला आहे, ह्या विषयावर भेदक भाष्य करू पाहणारे सिद्धार्थ तांबेंचे *जाता नाही जात*; गिरीश कार्नाडांचे *सापडलेल्या आठवणी*; भारतीय मिथकाची पार्श्वभूमी असलेले विश्वनाथ खैरेंचे *घोड्यांपुढे गीता*; कस्तुरबा गांधींच्या आयुष्याचा वेध घेणारे रामदास भटकळांचे *जगदंबा*; शफाअत खान यांचे *ड्राय डे, मुंबईचे कावळे, किस्से* ; वसंत देवांचे *अरण्य किरण*; मामा वरेरकरांचे *भूमिकन्या सीता*; हिमांशू स्मार्त यांचे *दिव्याखाली उजेड*; युगंधर देशपांडे यांची *बैल मेलाय, चार दोन तुकडे* यांसारख्या मराठी-हिंदी नाटकांच्या निर्मितीबरोबरच, नाटकांव्यतिरिक्त साहित्य, चित्र, नृत्य, संगीत या कलाप्रकारांतील विविध परंपरांचा आणि नवतेचा शोध घेण्याचा प्रयत्न ‘आविष्कार’ने केला.

कथा, कादंबरी, कविता, लेख, चित्र या रूपांतूनही वैविध्यपूर्ण साहित्य निवडून नाट्यनिर्मिती केली गेली. साचेबद्धता मोडून, प्रयोगनिष्ठता सांभाळून आणि यशापयशाचे गणित न मांडता मर्मज्ञपणे माध्यमांतरे करीत त्या त्या वेळच्या निर्मितिप्रक्रियेतून सर्जक समाधान व रंगमंचीय अवकाश, नेपथ्य-प्रकाश व इतर नाट्यांगांशी खेळून पाहण्याचा प्रयत्न केलेला आढळून येतो.

विजय तेंडुलकरांनी केलेला चेहरे हा उपक्रम, यशवंत देवांचा *असे गीत जन्मा येते* हा कार्यक्रम; नारायण सुर्वे यांच्या कवितांवरील *काव्य आविष्कार*; वसंत आबाजी डहाके यांच्या कवितांवर आधारित *स्वगत कोसळत्या शतकाचे*; गंगाधर गाडगीळांच्या कथांवरील *गोष्ट लग्नाचीच पण...*; प्रयोगशील हिंदी कथाकार उदय प्रकाश यांच्या कथेवरील *तिरिछ*; सदाअत हसन मंटो यांच्या साहित्यावर आधारित *मंटो*; वामन मल्हार जोशी यांच्या मराठीतील महत्त्वाच्या पत्रात्मक कादंबरीवरील नाट्याविष्कार *इंदु काळे व सरला भोळे*; रवींद्रनाथ

चित्रगोष्टी

टागोरांच्या कथेवरील *संगीत गिरीबाला*; विजय तेंडुलकरांच्या लेखांवरील *माझी बहीण*, *जन्मदाता* तसेच त्यांच्या काही कथांवरील नाट्याविष्कार; महेश एलकुंचवारांच्या लेखावरील *मौनराग*; सुधीर पटवर्धन यांच्या चित्रांवर आधारित *चित्रगोष्टी*; संत कवयित्रींच्या रचनांवर आधारित *संगीत बया दार उघड*; उर्मिला पवार यांच्या आत्मकथनावरील *आयदान*; महात्मा गांधींच्या

संगीत बया दार उघड

दीडशेव्या जयंतीनिमित्ताने सादर केलेले *उमगलेले गांधी* हे त्यातले काही निवडक आणि लक्षणीय प्रयोग.

हे प्रयोग साकारताना अरविंद देशपांडे, सुलभा देशपांडे, पं. सत्यदेव दुबे, जयदेव हट्टंगडी, दिलीप कोल्हटकर, शिवदास घोडके, नीलकांती पाटेकर,

प्रदीप मुळ्ये, चेतन दातार, चंद्रकांत कुलकर्णी, विजय केंकरे, अजित भगत, गिरीश पतके, किशोर कदम, दीपक राजाध्यक्ष, प्रतिमा कुलकर्णी, इरावती कर्णिक, हेमंत हजारे, अद्वैत दादरकर, विश्वास सोहनी, सुषमा देशपांडे, प्रियदर्शन जाधव यांसारख्या दिग्दर्शकांची भक्कम फळी 'आविष्कार'कडे होती.

**४. 'चंद्रशाला' - बालनाट्य विभाग**

स्थापना झाल्यापासून 'आविष्कार'ने शालेय तसेच बालरंगभूमीसंदर्भात विचार करायला सुरुवात केलेली होती. किंबहुना 'आविष्कार'ची पहिली नाट्यनिर्मिती तेंडुलकरांनी मुलांसाठी लिहिलेल्या तीन एकांकिकांचीच होती. सुलभा देशपांडे, माधव साखरदांडे, प्रेमा साखरदांडे हे 'आविष्कार'चे सक्रिय सदस्य स्वतः शिक्षक आणि लेखक, कलाकार असल्याने त्यांना मुलांच्या सर्वांगीण व्यक्तिमत्त्वविकसनासाठी, मूल्यशिक्षणाचे धडे देण्यासाठी आणि निखळ मनोरंजनासाठीही रंगभूमी हे माध्यम किती उपयुक्त ठरते, याची पुरेशी जाणीव होती. त्यामुळे 'आविष्कार'ने १९७९ मध्ये 'चंद्रशाला' या स्वतंत्र बालविभागाची स्थापना केली. मुलांचे मनोविश्व ओळखून त्यांच्यासाठी स्वतंत्र नाट्यनिर्मिती केली. वेगवेगळया शाळांमधली मुलं निवडून, मुलांचे संस्कारक्षम वय लक्षात घेऊन त्यांना विविध कलांची आवड निर्माण व्हावी, यासाठी अनेक शैक्षणिक-सांस्कृतिक उपक्रम राबवले. नाटकाची, रंगमंचतंत्राची ओळख करून देताना नृत्य, कीर्तन, चित्रकथी, कथाकथन, कठपुतळी यांसारख्या कलांचे प्रशिक्षण दिले. दर रविवारी गुरू पार्वतीकुमारांच्या मार्गदर्शनाखाली मुला-मुलींना नृत्याचे प्रशिक्षण द्यायला सुरुवात केली. त्यातूनच 'चंद्रशाला'ची अजरामर निर्मिती ठरलेल्या *दुर्गा झाली गौरी* या नृत्यनाट्याचा १९८२ झाला.

दुर्गा झाली गौरी

एका लाडावलेल्या, उद्दाम तापट राजकन्येचे म्हणजे दुर्गाचे, अचानक आलेल्या संकटामुळे सौम्य, कष्टाचे महत्त्व जाणणाऱ्या 'गौरी'त कसे रूपांतर होते, याची काव्य-नृत्यमय गोष्ट असलेल्या या नृत्यनाट्याने कलावंतांच्या पिढ्या घडवण्याचे काम केले. मुलांना अनेकविध

संमाक्षिर

नृत्यप्रकारांची ओळख तर झालीच शिवाय प्रयोग करताना संघभावनेचे, एकाग्रतेचे, शिस्तीचे महत्त्वही लक्षात आले.

बाल रंगभूमीवरील मैलाचा दगड ठरलेल्या या नृत्यनाट्यात गुरू पार्वतीकुमार यांचा आशयपूर्ण नृत्य संरचना हा प्राण होताच शिवाय अभिनय, नेपथ्य, प्रकाशयोजना, वेशभूषा, संगीत या सर्वच नाट्यांगांचा अतिशय कल्पकतेने विचार केला होता. कथावस्तूनुसार रंगमंचावर सातत्याने बदलत राहणारी स्थळे, त्याला उचित अशा नेपथ्य, वेशभूषा आणि प्रकाशयोजनेचे अतिशय आल्हाददायक, प्रसन्न असे उपयोजन, बालप्रेक्षकांनाही सहजपणे कळणारे श्राव्यमधुर संगीत ही *दुर्गा झाली गौरी*ची वैशिष्ट्ये होती. ७५ कलावंतांच्या ताफ्यासह रघुवीर कुल, प्रदीप मुळ्ये, चंदर होनावर आणि शांक-नीलसारखे प्रतिभाशाली कलावंत २५ जणांच्या तंत्रज्ञांबरोबर या नृत्यनाट्यासाठी कार्यरत होते. जवळपास ३० वर्षांपूर्वी रंगमंचावर सादर झालेले हे नृत्यनाट्य आजही पाहताना एक उत्तम बॅले पाहिल्याचा अनुभव प्रेक्षकांना येतो.

मुलांचे मन जाणणाऱ्या माधव साखरदांडे यांच्यासारख्या शिक्षक नाटककाराने *दुर्गा झाली गौरी* व्यतिरिक्त *आला अडाण्याचा गाडा, अपना हाथ जगन्नाथ, पंचतंत्र* यांसारखी बालनाट्ये, नृत्यनाट्ये 'चंद्रशाले'साठी लिहिली. वसंत पोतदारांसारखा अवलिया मुलांमध्ये रमला आणि त्यांच्या *वंदे मातरम्, योद्धा संन्याशी* या प्रयोगांना उत्तम प्रतिसाद मिळाला.

भारतातील विविध राज्यांमध्ये दिसून येणारे कठपुतली या कलाप्रकाराचे वैविध्य आणि त्यांद्वारे सादर केले जाणारे पुतळीनाट्य (पपेटरी) काळाच्या ओघात दुर्मीळ होत गेले. या दुर्मीळ कलाप्रकाराचे रीतसर प्रशिक्षण मधुलाल मास्टर यांच्यासारख्या तज्ज्ञाकडून मुलांना दिले गेले. कठपुतळ्यांचे विविध प्रकार, त्यांचे घाट, त्यातील कलाकुसर, त्यांचे कपडे - ते शिवायची पद्धत, आधुनिक काळातील पपेट्सचे ग्लोव पपेट, रॉड पपेट यांसारखे प्रकार याबाबत मुलांना शिक्षण दिले गेले. त्यातून १९८३ साली *लोभी राजा शहाणे माकड* ह्या कठपुतळी नाट्याची निर्मिती केली गेली.

सुलभा देशपांडे, गुरू पार्वतीकुमार, रमेश पुरव, विद्या पटवर्धन, प्रभा काकडे, रामनाथ थरवळ, प्रकाश बुद्धिसागर यांसारखे दिग्दर्शक 'चंद्रशाले'चे आधारस्तंभ होते तर प्रेमा साखरदांडे यांच्यासारख्या संचालिका होत्या.

'चंद्रशाले'त नाट्यनिर्मितीबरोबरच मुलांमधील कलागुणांची मशागत व्हावी, या हेतूने सातत्याने विविध प्रकारची शिबिरे आयोजित करण्यात येत होती. लंडनच्या थिएटर ग्रूपच्या सहकार्याने संयुक्तपणे 'चंद्रशाले'तले साठ

आणि ब्रिटिश ग्रूपमधील १४ मुलांसाठी नृत्य, कीर्तन, चित्रकथी, कथाकथन, कठपुतली या कलाप्रकारांसंबंधी एक आठवड्याचे प्रशिक्षण आयोजित केले गेले. जागतिक स्तरावरील बालचित्रपट मुलांना दाखवण्याची व त्यांचे तांत्रिक अंग समजून घेण्याची योजनाही दूरदृष्टीने अंमलात आणून राबवली गेली.

नाटकांच्या तालमी वा सुट्टीत प्रयोग चालू असताना मुलांच्या शालेय अभ्यासाकडे दुर्लक्ष होणार नाही, याची दक्षता घेतली जाई. या बालनाट्यांतून भूमिका केलेले अनेकजण आज मनोरंजनाच्या क्षेत्रात अग्रणी आहेतच शिवाय शेकडोजण त्यांच्या शैक्षणिक गुणवत्तेवर त्यांच्या त्यांच्या क्षेत्रात महत्त्वाचे काम करताना दिसतात, ही मोठी उपलब्धी आहे.

गेल्या पन्नास वर्षांत म्हणजे १९७१ पासून 'आविष्कार'ने आजवर विविध प्रकारच्या १७१ कलाकृतींची निर्मिती केली असून 'चंद्रशाला' या बालविभागातर्फे ३० कलाकृतींची निर्मिती केली आहे.

'आविष्कार'ने केलेल्या नाटकांचा समग्र व सविस्तर आढावा घेणेही या लेखाच्या मर्यादित व्याप्तीत शक्य होणारे नाही. मात्र त्यातील काही लक्षणीय आणि निवडक कलाकृतींचा उल्लेख वर केलेला आहे. या लेखाचे परिशिष्ट-एक म्हणून 'आविष्कार' आणि 'चंद्रशाला' यांच्या नाट्यनिर्मितीचा तक्ता दिलेला आहे.

### ५. शिबिरे, कार्यशाळा, महोत्सव, प्रकाशने इत्यादी

'आविष्कार'ने गेल्या ५० वर्षांत विविध प्रकारची वैशिष्ट्यपूर्ण नाट्यनिर्मिती केलेली असली तरी ते एकमेव साध्य मानलेले नाही. अभिनय तसेच इतर नाट्यांगांमागचे तत्त्व आणि तंत्रही कलाकारांना अवगत असले पाहिजे, हा शैक्षणिक हेतू मनात बाळगून नाट्यसंस्थेत येणाऱ्या विविध कलाकारांसाठी पं. सत्यदेव दुबे, जयदेव हट्टंगडी, चेतन दातार यांनी घेतलेल्या अभिनय प्रशिक्षण कार्यशाळा, डॉ. अशोक दा. रानडे यांच्या स्वरसाधना-उच्चारणशास्त्र आणि आवाज प्रशिक्षण कार्यशाळा, नेपथ्य-प्रकाशयोजनेसंबंधी प्राथमिक ओळख करून देणारी रवी-रसिक यांची कार्यशाळा अशा अनेक प्रकारच्या कार्यशाळांचे आयोजन 'आविष्कार'ने सातत्याने केलेले आढळते.

अनेक कलाकारांचे मराठी वाचन तसेच उच्चारणही सदोष होऊ लागल्याचे लक्षात घेऊन 'आविष्कार'ने 'स्टडी सर्कल' सुरू करून त्यातून

काही वर्कशॉप प्रोडक्शनदेखील केली. आपण ज्या भवतालात जगतो आहोत त्याचा आणि कलेचा नेमका काय आणि कसा संबंध असतो; नाट्य, चित्र, शिल्प या विविध कलांमधील ज्येष्ठ कलाकार कलाक्षेत्राकडे कसे पाहतात, यासंबंधीची 'भवताल आणि कला', 'सर्जनशीलता' यासंबंधी व्याख्याने-चर्चासत्रे-कार्यशाळा, नव्याने नाटक लिहू पाहणाऱ्या नवोदितांसाठी निवासी 'नाट्यलेखन कार्यशाळां'चे आयोजन केले.

प्रायोगिक संस्था म्हणून कार्यरत असताना केवळ आपण केलेल्या निर्मितीवरच समाधानी न राहता विविध ठिकाणच्या नाटकांचा परिचय व्हावा, विविध ठिकाणचे कलाकार नेमके काय करीत आहेत, हे जाणून घ्यावे म्हणून दरवर्षी होणाऱ्या अरविंद देशपांडे स्मृतिमहोत्सवात महत्त्वाच्या नाट्यसंस्थांना आमंत्रित करून त्यांच्या नाटकांचे प्रयोग सादर केले. कधी हे महोत्सव एका नाटककाराच्या नाटकांशी संबंधित होते, कधी कलाप्रकारांशी संबंधित होते. तेंडुलकर नाट्य महोत्सव, भारतीय लोककला महोत्सव, महेश एलकुंचवार नाट्य महोत्सव, अरुण काकडे यांच्या पंच्याहत्तरीच्या निमित्ताने २००७ साली केलेला जवळपास महिन्याभराचा नाट्यमहोत्सव ही काही ठळक उदाहरणे.

महोत्सवांव्यतिरिक्तही छबिलदासमधील रंगमंचाप्रमाणेच माहीम शाळेतील सभागृहदेखील महिन्यातून ठरावीक दिवशी सांस्कृतिक केंद्राच्या माध्यमातून इतर संस्थांना प्रयोगासाठी उपलब्ध करून दिले गेले. यासंदर्भातील तपशीलवार माहिती *आविष्कार तिशी* या माहितीपुस्तिकेत मिळू शकेल (पतके २००२ : २७-२८).

'आविष्कार'चे आणखी एक वैशिष्ट्य म्हणजे 'आविष्कार'ने स्वतंत्रपणे अथवा 'लोकवाङ्मय गृह' आणि 'मौज' या नामवंत प्रकाशनांच्या सहकार्याने प्रकाशित केलेली पुस्तके.

या प्रकाशनांमध्ये, अरविंद देशपांडे व्यक्ती, अभिनेते-दिग्दर्शक, 'आविष्कार' या संस्थेचे नायक अशा विविध पैलूंचे दर्शन घडवणारा, मराठी नाट्य-रंगभूमीविषयक सखोल विवेचन असलेला आणि विचक्षण संपादनाचा नमुना असलेला *रङ्गनायक* हा उत्तम स्मृतिग्रंथ आहे. तेंडुलकरांच्या नाटकांकडे त्यांचे दिग्दर्शक, कलाकार, नेपथ्यकार, संगीतकार, भाषांतरकार तसेच काही समकालीन नाटककार कसे पाहतात, याचा परामर्श घेणारे *तें. आणि आम्ही* आहे.

आपल्याकडे संदर्भांचे जतन करण्याची, योग्य पद्धतीने डॉक्युमेंटेशन करण्याची फारशी परंपरा नाही. त्यामुळे अनेक महत्त्वाचे तपशील गहाळ होतात, विस्मृतीत जातात. 'आविष्कार'कडे असलेल्या १९७१ ते २००१ या कालखंडातील नोंदींचे जतन करून ठेवावे, या उद्देशाने केलेली *आविष्कार तिशी* ही एक प्रकारची सूची वा माहितीपुस्तिका आहे.

तसेच नव्या संवेदनशीलतेने प्रायोगिक-समांतर रंगभूमीवर महत्त्वाची ठरलेली काही नाटके 'आविष्कार'ने प्रकाशित केली आहेत. त्यात चेतन दातार यांची *सावल्या, राधा वजा रानडे*; चं. प्र. देशपांडे यांची *ढोलताशे, बुद्धिबळ आणि झब्बू* ; रामदास भटकाळ यांचे *जगदंबा*; सुषमा देशपांडे यांचे *संगीत बया दार उघड* या नाटकांचा समावेश आहे. या नाटकांची पुस्तके प्रकाशित करतेवेळी केवळ नाट्यसंहिता प्रकाशित न करता लेखन ते प्रयोग यातील सर्जकप्रक्रियादेखील वाचकांसमोर यावी, या हेतूने त्या नाटकांशी संबंधित नाटककार, दिग्दर्शक यांच्या निर्मितिप्रक्रिया विशद करणाऱ्या लेखांचाही समावेश पुस्तकात केला आहे.

अरुण काकडे यांनी विजय तेंडुलकरांच्या निधनानंतर लिहिलेल्या *आठवण तेंडुलकरांची* या आठवणपर पुस्तिकेबरोबरच त्यांच्या *अमका* या आत्मचरित्राचाही समावेश या पुस्तकांमध्ये आहे.

शालेय अभ्यासक्रम तसेच विविध उपक्रमांमध्ये शिक्षणाचे माध्यम म्हणून नाट्यमाध्यमाचा सर्जक रीतीने कसा वापर करून घेता येईल, यासंदर्भात मूलभूत दृष्टीने विचार करणारे *नाट्य आणि शालेय अभ्यासक्रम* तसेच नाटक करू इच्छिणाऱ्या, शिकू इच्छिणाऱ्या विद्यार्थ्यांना, अभिनेत्यांना आणि शिक्षकांनाही कायमच उपयुक्त ठरू शकणाऱ्या नाट्यखेळांचा (Theatre Games) परिचय करून देणारे *नाट्यखेळ* ही शालेय अध्यापनाचा, बाल-शालेय आणि प्रायोगिक रंगभूमीचा दांडगा अनुभव असणाऱ्या प्रेमा साखरदांडे यांनी लिहिलेली आणि या विषयावर मराठीत पहिल्यांदाच प्रकाशित झालेली सांगोपांग, चिकित्सक अशी दोन पुस्तके अत्यंत महत्त्वाची आहेत. 'आविष्कार'ने प्रकाशित केलेल्या पुस्तकांची तपशीलवार यादी असलेले परिशिष्ट-दोन या लेखाच्या शेवटी दिलेले आहे.

या परिशिष्टात समाविष्ट असलेल्या पुस्तकांखेरीज *आठवणीतले आविष्कार* या नवीन पुस्तकाचे प्रकाशन दि. ९ फेब्रुवारी २०२१ रोजी मुंबईत आयोजित केलेल्या एक दिवसीय नाट्योत्सवात करण्यात आले असल्याचे

वृत्त *लोकसत्ता* या दैनिकात प्रकाशित झालेले आहे (विशेष प्रतिनिधी, *लोकसत्ता* २०२१ : १५).

**६. छबिलदास चळवळ – १९७४ ते १९९२**

सुरुवातीला छबिलदासमधील सभागृहाचा वापर फक्त 'आविष्कार'च्या शैक्षणिक उपक्रमांसाठी आणि नाट्यप्रयोगांपुरताच मर्यादित होता. मात्र वेगळे प्रयोग करू इच्छिणाऱ्या संस्थांचे 'आविष्कार' आयोजित प्रयोग करण्यासाठी 'जनरल एज्युकेशन इन्स्टिट्यूट'च्या कार्यकारी मंडळाकडून 'आविष्कार'ने परवानगी मागितली आणि संस्थेच्या कार्यकारी मंडळाने तशी मान्यता दिली.

मोठे रंगमंच परवडत नाहीत आणि प्रयोग करायला हक्काची जागा नाही, अशी अवस्था असणाऱ्या नाट्यमंडळींनी छबिलदास सभागृहाच्या आधी ऑपेरा हाऊस, साहित्य संघ, भुलाभाई इन्स्टिट्यूट, टोपीवाला लेनमधील शाळेचा हॉल, वनमाळी हॉल याठिकाणी प्रयोग केले होते. तरीही हक्काचे नाटकघर मिळत नव्हते. 'रंगायन'चे पर्व संपल्यावर 'आविष्कार'ने तातडीने शोधलेला आणि टिकवून ठेवलेला छबिलदासचा रंगमंच ही प्रायोगिक–समांतर रंगभूमीच्या संदर्भातील फार महत्त्वाची घटना होती. एका अर्थाने प्रायोगिक-समांतर रंगभूमीवर काही वेगळे करू इच्छिणाऱ्या मुंबईतील रंगकर्मींसाठी ही पर्वणी होती. या हक्काच्या नाटकघराने वेगळेपणाला, नवेपणाला नुसतीच प्रेरणा दिली नाही तर आत्मविश्वास, ठामपणा आणि चेहरा दिला (नाईक १९८८ : २८३).

छबिलदासमधला रंगमंच परिपूर्ण अशा सोयीसुविधा युक्त असा नसला तरीही आर्थिकदृष्ट्या परवडणारा होता. अनेक प्रकारच्या गैरसोयी असूनही वेगळे काही करू इच्छिणाऱ्या अनेक रंगकर्मींना आपले प्रयोग करण्यासाठी ते हक्काचे घर वाटायला लागले. १९७४ पासूनच 'आविष्कार'सह इतर अनेक प्रायोगिक नाट्यसंस्थांची नाटके सातत्याने होऊ लागल्याने 'छबिलदास रंगभूमी' या नावाने ही चळवळ जगभर नावाजली. प्रायोगिक रंगभूमी म्हणजे छबिलदासवरील नाटके असे जवळजवळ समीकरणच झाले.

'आविष्कार'सह 'थिएटर युनिट', 'बहुरूपी', 'अनिकेत', 'रूपवेध', 'गॉसिप', 'अभिव्यक्ती', 'सूत्रधार', 'थिएटर अकॅडमी', 'उन्मेष', 'संकल्प', 'या मंडळी सादर करू या', 'आयएनटी', 'श्रेयस', 'प्रयोग', 'थिएटर मुंबई', 'सन्मित्र', 'आंतरनाट्य', 'निनाद', 'जिगीषा', 'जागर', 'लोकरंगमंच सातारा', 'उदय कला केंद्र', 'मुंबई मराठी साहित्य संघ', 'स्तानिस्लावस्की

ढोलताशे

चंद्रपूरच्या जंगलात

नारद रागवलाय

डावेदार

येळकोट

मधल्या भिंती

थिएटर', 'अत्रंग', 'ड्रॉपर्स' या आणि महाराष्ट्रातील इतरही संस्थांनी आपले प्रयोग केले. मराठीबरोबरच अनेक हिंदी आणि *डॉन ज्युअन इन हेल* या इंग्रजी नाटकाचाही प्रयोग या रंगमंचावर झाला.

या रंगमंचामुळे समीप रंगमंच (इंटिमेट थिएटर) परिचयाचा झाला. कलाकार आणि प्रेक्षक यातील अनावश्यक अंतर कमी झाले, दर्शनी पडदा गेला. नेपथ्य, प्रकाश इत्यादी तांत्रिक बाबींचा अधिक संकेतपूर्ण वापर करण्यात येऊ लागला. नाट्याशयाकडे, त्यातील काल-अवकाशाकडे, रंगभूमीवरील अ-भाषिक अंगांकडे अधिक लक्ष जाणकार रंगकर्मी पुरवू लागले. या काही महत्त्वपूर्ण आणि पुढील काळातही टिकून राहिलेल्या गोष्टी छबिलदास रंगमंचामुळे रुळायला मदत झाली. या जागेचा कमानी रंगमंचाचे छोटे प्रारूप म्हणून वापर करणारे जरी अधिक असले तरी काही प्रमाणात या अवकाशाचा वेगळ्या पद्धतीने वापर करण्याचेही प्रयत्न झाले. अमोल पालेकरांनी दिग्दर्शित केलेले बादल सरकारांचे *जुलूस*, दिलीप कोल्हटकरांनी बसवलेली वृंदावन दंडवतेंची *राजाचा खेळ, बुटपॉलीश,* सदाशिव अमरापुरकरांनी केलेले *यात्रिक* ही कमानी रंगमंचाची चौकट मोडून केलेली वेगळ्या धाटणीची नाटके येथे होऊ लागल्याने प्रायोगिक - समांतर नाटकांच्या ओढीने गैरसोयी असूनही पहिल्या दशकात प्रेक्षकांची साथ लाभली.

*रङ्गनायक* या ग्रंथाच्या अखेरीस छबिलदास रंगमंचावर झालेल्या नाटकांची एक सूची दिली असून त्यामध्ये *उद्ध्वस्त धर्मशाळा, आर्य चाणक्य, वांधा, दुर्गा झाली गौरी, चांगुणा, जुलूस, बेबी* या नाटकांचे पन्नासहून अधिक प्रयोग छबिलदास रंगमंचावर झाल्याची नोंद आहे (नाईक १९८८ : २८५-३२९).

१९८०च्या दशकात सर्वत्रच बदलांचे वारे वाहू लागले होते. स्वातंत्र्योत्तर काळात झालेला अपेक्षाभंग, वाढलेला भ्रष्टाचार, माणसामाणसांतील विसंवाद, अमेरिका वा तत्सम देशात स्थायिक होण्याचे वाढलेले प्रमाण व सुखासीन जीवन जगण्याची वाढलेली वृत्ती इत्यादी सर्वांचा परिणाम मराठी नाटकांवरही झालेला दिसतो. साधारणपणे या दशकाच्या उतरार्धात छबिलदासवरील नाटकांना ओहोटी लागायला लागली. नव्या जाणिवांच्या आशयसंपन्न नाटकांची कमतरता भासू लागली. प्रायोगिक-समांतरवर तोवर आपल्या वेगळेपणाने अग्रणी राहिलेले डॉ. श्रीराम लागू, अमोल पालेकर, अरविंद-सुलभा देशपांडे यांसारखे अभिनेते, दिग्दर्शक चित्रपट आणि

व्यावसायिक नाटकांकडे वळले. भारतामध्ये दूरदर्शनचे प्रसारण सुरू होऊन मालिका प्रदर्शित होऊ लागल्या, हेही एक तात्कालिक कारण होतेच.

खरे तर सर्व क्षेत्रात चढ-उताराचे प्रसंग येतच असतात. कोणत्याही एका गटाला वा पिढीला त्यासाठी पूर्णपणे जबाबदार धरता येत नाही. ती एक अपरिहार्य अशी कालिक गती असते. छबिलदास रंगमंचाने मराठी रंगभूमीला नेमके काय दिले, याबाबत विविध प्रकारची मतमतांतरे असली तरीही नाटक करू पाहणाऱ्या, शिकू पाहणाऱ्या नाट्यकर्मींचा तो अड्डा ठरला. वर रंगमंचावर चालणारे नाटक आणि खाली त्यावरील अनौपचारिक चर्चा, वादविवाद यांनी एक प्रकारे नाट्यविश्वाला उर्जा मिळत राहिली. छबिलदास रंगभूमीसंदर्भात अरविंद देशपांडे, विजया मेहता, माधव वझे, रत्नाकर मतकरी आणि महेश एलकुंचवार यांनी वेळप्रसंगी व्यक्त केलेली मते प्रातिनिधिक मानून खाली दिली आहेत.

१९८५ साली *नवभारत*ने प्रकाशित केलेल्या *नाट्यविशेषांका*तील लेखात वीणा देव यांनी उद्धृत केलेल्या मतात अरविंद देशपांडे यांनी तत्कालीन परिस्थितीचे निदान करण्याचा प्रयत्न केल्याचे दिसते. ते म्हणतात, "आजची तरुण पिढी ह्या बाबतीत उदासीन आहे. एकांकिकांमध्येच सारसर्वस्व मानणारी तरुणमंडळी एखाद्या आशयगर्भ नाटकाकडे वळत नाहीत...एकूणच तरुण पिढीतल्या नाट्यचळवळीशी संबंधित तरुणवर्गाचं लक्ष नाटकापेक्षा इतर काही गोष्टींकडे वळलं; नाट्यनिष्ठेपेक्षा त्यांना मिरवणं महत्त्वाचं वाटू लागलं. संस्था, व्यक्ती सगळेच आत्मकेंद्री बनायला लागले आहेत... कवायतींमध्ये प्रायोगिक रंगभूमी अडकली, त्यामुळे प्रायोगिक रंगभूमीलाच एक ढिसाळपणा आला आहे. अनेक संस्था प्रायोगिक नाटक करीत असल्या तरी त्यात सातत्य नाही. त्यामुळे आज छबिलदासमध्ये 'आविष्कार', 'चंद्रशाला' यांच्या नाटकाच्या तालमी आणि प्रयोग हेच प्राधान्याने होताना दिसतात. प्रायोगिक संस्था मिळून सर्वांनी एकत्र येऊन अडचणी सोडवल्यात, हिरिरीनं काही केलंय, असं होत नाही. त्यामुळे ह्या रंगमंचाच्या नव्या मिती आज आपल्याला दिसत नाहीत" (देव १९८५: ४४-४५).

याच विशेषांकात पुष्पा भावे यांना दिलेल्या मुलाखतीत ज्येष्ठ दिग्दर्शिका विजया मेहता 'छबिलदास रंगमंचा'ची पाश्चात्त्य देशातील 'कम्युनिटी थिएटर'शी तुलना करतात. त्यांच्यामते छबिलदासला बांधिलकी नव्हती. कलाकारांकडे वेळ होता आणि जागा होती पण आवश्यक ती कुशलता नव्हती (मेहता १९८५ : ६३).

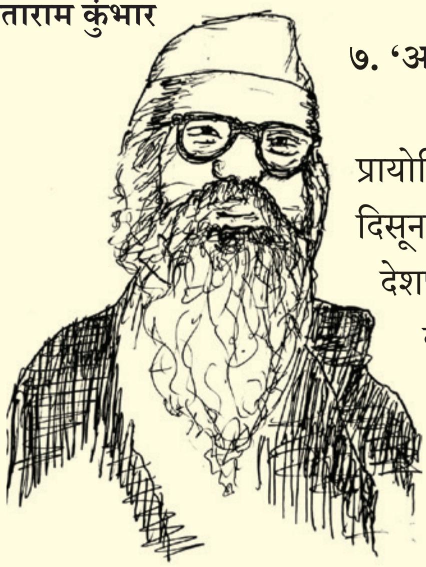
*प्रायोगिक रंगभूमी : तीन अंक* या नुकत्याच प्रकाशित झालेल्या पुस्तकात माधव वझे म्हणतात, "छबिलदासच्या प्रमेयाविषयी विजयाबाईंचा गैरसमज झालेला दिसतो. एका मुलाखतीत त्यांनी म्हटलं, की छबिलदासमध्ये गुणवत्तेचा निकष नव्हता. हो, खरंच आहे ते. महाराष्ट्रातल्या नाट्यसंस्थांना नाट्यप्रयोगांसाठी एक जागा, एक अवकाश उपलब्ध करून द्यावा, यामध्येच 'आविष्कार'ला रस होता. त्या प्रयोगांची गुणवत्ता कशीही असो. छबिलदासमुळे प्रायोगिक रंगभूमीवर जी धामधूम सुरू झाली, त्याचा 'आविष्कार'ला आनंद होता. एकाअर्थी प्रायोगिक रंगभूमीला अपयशी होण्याचा हक्कच आहे, असं छबिलदासनं जाहीर केलं" (वझे २०१९ : १४३).

रत्नाकर मतकरी – "विजयाची प्रायोगिक रंगभूमी ब्रीच कँडी, फार फार तर विल्सन कॉलेजपर्यंत आली. (लॅमिंटन रोडवरच्या स्कूलमधल्या आणि वनमाळी हॉलमधल्या तुरळक एकांकिका लक्षात घेऊनही मी हेच म्हणतो.) एका परीनं ती उच्चभ्रूंची झाली. पण दादरच्या ऐन गर्दीच्या रस्त्यावरल्या छबिलदासमध्ये अरविंद-सुलभा-काकडेनं केलेली प्रायोगिक रंगभूमी निश्चितपणे मध्यमवर्गापर्यंत येऊन पोचली" (मतकरी १९८८ : १४५).

महेश एलकुंचवार – "आपण अनेकदा ऐकतो. छबिलदास चळवळ. माझ्या मतानं 'रंगायन' ही एक चळवळ होती. तशी 'आविष्कार'ही होती. पण छबिलदास चळवळ होती किंवा काय मला माहीत नाही. ज्याला कोणाला प्रामाणिकपणे काहीतरी अर्थपूर्ण करायचं आहे, त्यांना उपलब्ध झालेली ती जागा होती. दहा वर्षं कदाचित ती चळवळ होती; पण पुढे जो उठतो तो तिथे नाट्यप्रयोग करायला लागला, तेव्हा ती संपली. पण सत्तरच्या दशकाकडे पाहता, त्यावेळची बहुतेक सगळी महत्त्वाची नाटकं छबिलदासमध्ये झाली, हे सत्य आहे" (एलकुंचवार २०१९ : १४०).

छबिलदासला चळवळ म्हणायचे की उपक्रम वगैरे वादामध्ये न अडकता हे लक्षात घेतले पाहिजे, की त्या काळात जी महत्त्वाची नाटके लिहिली आणि सादर केली त्यांपैकी ज्या नाटकांना छबिलदासच्या रंगमंचाचा अवकाश कमी पडत होता ती नाटके वगळता छबिलदासमध्ये मोठ्या संख्येने नाटके झाली. छबिलदास रंगमंचावर झालेल्या 'आविष्कार'खेरीज इतर नाट्यसंस्थांच्या प्रयोगांशी 'आविष्कार'चा प्रत्यक्ष संबंध दाखवता येत नसला तरी 'आविष्कार'च्या सहकार्यानेच हे प्रयोग झाले, हे मान्य करावे लागते. मराठी प्रायोगिक नाट्यचळवळीला 'आविष्कार'ने दिलेले हे अमीट योगदान आहे.

सीताराम कुंभार



### ७. 'आविष्कार'चे आधारस्तंभ

'आविष्कार' इतके सातत्यपूर्ण काम करणारी दुसरी प्रायोगिक नाट्यसंस्था केवळ महाराष्ट्रात नव्हे तर भारततही दिसून येत नाही. त्यामागे अरविंद देशपांडे, सुलभा देशपांडे, विजय तेंडुलकर यांची दृष्टी असली तरी दैनंदिन व्यवहारात येणाऱ्या अडचणींवर मात करून, काम करीत राहणारे अरुण काकडे उर्फ काकडे काका, पं. सत्यदेव दुबे, सीताराम कुंभार 'आविष्कार'च्यामागे आधारस्तंभाप्रमाणे उभे राहिले. कलाकार म्हणून असलेल्या आशाअपेक्षांना तिलांजली देऊन काकडे काकांनी 'आविष्कार'च्या व्यवस्थापकीय कामात स्वतःला वाहून घेतले. त्यांच्या कामाच्या पद्धतीबद्दल काही मतभेद असू शकतील. परंतु त्यांच्यामुळेच 'आविष्कार' कार्यरत राहिली, हे विसरता येणार नाही.

पं. सत्यदेव दुबे यांनी एकूणच भारतीय रंगभूमीला दिलेल्या योगदानाचा विचार करताना हिंदी-मराठी नाट्यक्षेत्रात त्यांनी सातत्याने केलेली सांस्कृतिक देवाणघेवाण अतिशय महत्त्वपूर्ण आहे. त्यासाठी 'आविष्कार'कडून त्यांनी अनेक मराठी, हिंदी नाटके दिग्दर्शित केली, स्वतः नवी नाटके लिहिली. शिवाय प्रशिक्षण शिबिरे घेऊन नाट्यकर्मींच्या पिढ्याही घडवल्या.

सीताराम कुंभार हे १९७४-७५ पासून म्हणजे छबिलदास कालखंडापासून आजतागायत 'आविष्कार'शी अविभक्तपणे जोडले गेले आहेत. 'आविष्कार'च्या सगळ्या नाटकांची रंगमंचीय व्यवस्था, नेपथ्य निर्माण ही कामे आस्थेने करण्याची अवघड गोष्ट त्यांनी फारसे आर्थिक उत्पन्न नसतानादेखील साध्य केलेली आहे.

### ८. काही मर्यादा

'आविष्कार'ने आजवर बरेच स्मरणीय काम केलेले असले तरी संस्थेला नकळतपणे काही मर्यादाही आलेल्या आहेत. ही कटू बाब व्यक्त करणे अवघड असले तरी आवश्यक आहे. या मर्यादांमधल्या काही आपल्या सामाजिक-सांस्कृतिक भवतालामुळे निर्माण झाल्या आहेत तर काही कार्यपद्धतीमुळे. त्या थोडक्यात पुढीलप्रमाणे नमूद करता येतील -

१. प्रायोगिक रंगभूमीवर इतके सातत्यपूर्ण काम करूनही जागतिक स्तरावर 'आविष्कार'ची दखल फारशी घेतली गेली नाही. परदेशात 'आविष्कार'च्या नाटकांचे फारसे प्रयोग झाले नाहीत.

संगीतिका

२. सातत्याने नाटकांची निर्मिती व पुढे त्यांचे प्रयोग करीत राहिल्याने कलाकार त्यात व्यग्र राहिले. नाट्य व कलाक्षेत्रातील नव्या जाणिवा व जगभरात होणारे विविधांगी प्रयोग आत्मसात करण्यासाठी आवश्यक असलेली उसंत कमी झाली.
३. चेतन दातार यांच्या पश्चात काही वर्षांनी एक प्रकारची आत्ममग्नता येऊन गेल्या दशकभरात साचलेपण आल्याची लक्षणे दिसून येतात.
४. प्रायोगिक-समांतर नाट्यसंस्थेने नेमक्या कोणत्या प्रकारची नाटके सादर करावीत, ती आपल्या मानसिक सवयींना छेद देणारी आहेत का, त्यातील आशयमूल्ये वा प्रयोगमूल्ये पूर्वीच्या नाटकांपेक्षा वेगळी कशी आहेत, याबाबतचा विचार करण्याची प्रक्रिया जवळपास थांबली.
५. 'चंद्रशाला' या बालविभागातर्फे पारंपरिक पद्धतीच्याच बालनाट्यांची निर्मिती होत राहिली. आधुनिक संवेदनशीलता व मांडणी असलेल्या बालनाट्यांसंदर्भात फारसा विचार केला गेला नाही.
६. प्रायोगिक-समांतर रंगभूमीवर कार्यरत असणाऱ्या नाट्यसंस्थांचे नेतृत्व करण्याच्या क्षमता असूनही प्रायोगिक-समांतर-बाल रंगभूमीसमोर असलेल्या प्रश्नांची सोडवणूक करण्यासाठी 'आविष्कार'ने ठोस असे प्रयत्न केले नाहीत.
७. गेल्या पन्नास वर्षात 'आविष्कार'ला स्वतःचे हक्काचे असे नाटकघर उभारणे शक्य झाले नाही.

**९. अपेक्षा**

या सुवर्णमहोत्सवी वर्षात रोहिणी हट्टंगडी यांच्यासारख्या जाणकार अभिनेत्री 'आविष्कार'चे अध्यक्षपद सांभाळत आहेत. त्यांच्या कारकिर्दीत 'आविष्कार'ला हक्काचे नाटकघर मिळावे; ज्यायोगे एकूणच मुंबईतील प्रायोगिक/समांतर रंगभूमीची मरगळलेली अवस्था कमी होण्यातला एक अडसर दूर होण्यास मदत होऊ शकेल.

तसेच रंगभूमीवर आशयसंपन्न आणि वेगवेगळ्या धाटणीचे प्रयोग व्हावेत, यासाठी तरुण नाटककार, दिग्दर्शक, कलाकार यांनी अंतर्मुख होऊन विचार करावा. यादृष्टीने 'आविष्कार'ने पुढाकार घेणे गरजेचे आहे. त्यासाठी काही वेगळे करण्याची नाट्यइच्छा असलेल्या सर्वांना एकत्र घेऊन, आहे त्या

संगतिका

परिस्थितीत समाधानी न राहता आणि गतस्मृतीत रममाण न होता निश्चित अशा कृतियोजना आखल्या जाव्यात. नाट्यनिर्मिती, प्रशिक्षण शिबिरे यांबरोबरच नाट्यविषयक अकॅडमिक स्वरूपाच्या आणि दस्तऐवजीकरणासारख्या दुर्लक्षित कामालाही अधिक महत्त्व दिले जावे.

भारतात महाराष्ट्र सोडला तर अनेक ठिकाणी रेपेटरी थिएटर कार्यरत आहे. 'आविष्कार'कडे रेपेटरी थिएटर कार्यान्वित करण्याच्या सर्व क्षमता आहेत. त्यादृष्टीने योग्य त्या स्तरावर प्रयत्न करून मुंबईत रेपेटरी थिएटर कार्यान्वित करणे शक्य झाले तर ती एक महत्त्वपूर्ण उपलब्धी असेल.

मर्यादांमधून बाहेर पडून या अपेक्षा पूर्णत्वाला जाव्यात आणि मराठी प्रायोगिक रंगभूमीचा हा दायाद भविष्यातही अधिक वैभवशाली व्हावा, यासाठी रोहिणी हट्टंगडी आणि 'आविष्कार'च्या सर्व सहकाऱ्यांना मनापासून शुभेच्छा!

## १०. परिशिष्ट एक - 'आविष्कार'ची नाट्यनिर्मिती (१९७१ ते २०२०)

| क्र. | नाटकाचे नाव | नाटककार/ रूपांतरकार | दिग्दर्शक | पहिला प्रयोग | प्रयोग संख्या |
|---|---|---|---|---|---|
| १. | शांतता ! कोर्ट चालू आहे ! | विजय तेंडुलकर | अरविंद देशपांडे | ०५.०३.१९७१ | १७५ |
| २. | तुघलक | गिरीश कार्नाड/ विजय तेंडुलकर | अरविंद देशपांडे | १७.०८.१९७१ | १० |
| ३. | बाई एके बाई | सुहासिनी मुळगांवकर | सुहासिनी मुळगांवकर | ०३.०३.१९७२ | ७ |
| ४. | सारी रात | बादल सरकार/ पु. ल. देशपांडे | सुलभा देशपांडे | ०१.०५.१९७२ | ५ |
| ५. | श्रीरंग प्रेमरंग | चिं. त्र्यं. खानोलकर | अरविंद देशपांडे | ०५.०३.१९७३ | ५ |
| ६. | प्रतिमा | चिं. त्र्यं. खानोलकर | सुलभा देशपांडे | १३.०६.१९७४ | १३ |
| ७. | चांगुणा | फ्रेडिको गार्शिया लॉर्का/ आरती हवालदार | जयदेव हट्टंगडी | ०६.१२.१९७४ | ६३ |
| ८. | म्हैस | पु. ल. देशपांडे | जयदेव हट्टंगडी | १८.१०.१९७५ | ३ |
| ९. | गौराई | टेनेसी विल्यम्स/ व्यंकटेश माडगूळकर | आशा दंडवते | ०९.१२.१९७५ | ९ |
| १०. | पाहिजे जातीचे | विजय तेंडुलकर | अरविंद देशपांडे | १२.११.१९७६ | १६८ |
| ११. | छत्रिया | मोहन राकेश | जयदेव हट्टंगडी | १०.०२.१९७६ | २ |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| १२. | अबू हसन | बादल सरकार/ अरुण काकडे | जयदेव हट्टंगडी | ०७.१२.१९७६ | १० |
| १३. | भिंत | वामन पात्रीकर | जयदेव हट्टंगडी | ०५.१२.१९७७ | ६ |
| १४. | कुलवृत्तांत | वृंदावन दंडवते | दिलीप कोल्हटकर | ०७.०७.१९७७ | ७ |
| १५. | रक्तबीज (हिंदी) | डॉ. शंकर शेष | अरविंद देशपांडे | ३०.०३.१९७८ | ४४ |
| १६. | आपुला ठावो न सांडिता | श्रीराम खांडेकर | विहंग नायक | ०४.१२.१९७८ | ११ |
| १७. | दुष्टचक्र | वृंदावन दंडवते | वृंदावन दंडवते | २०.११.१९७९ | २ |
| १८. | पोस्टर (हिंदी) | डॉ. शंकर शेष | जयदेव हट्टंगडी | ३१.१२.१९७९ | १०५ |
| १९. | आक्रंदन एका आत्म्याचे | वसंत पोतदार | वसंत पोतदार | ०१.०५.१९७९ | १ |
| २०. | और तोता बोला (हिंदी) | चंद्रशेखर कंभार/ वसंत देव | पं. सत्यदेव दुबे | जून १९७९ | २८ |
| २१. | लागला तर घोडा | अच्युत वझे | अरविंद देशपांडे | ०९.०३.१९८१ | १५ |
| २२. | ताम्रपट | देबशीष मुजुमदार/ अरविंद देशपांडे | सुलभा देशपांडे | ०८.१२.१९८१ | २८ |
| २३. | तीन एकांकिका | रामनाथ थरवळ , शफाअत खान | रामनाथ थरवळ, अजित भगत | १२.१०.१९८२ | २ |
| २४. | मेडिआ | युरिपेडिस / सदानंद रेगे | जयदेव हट्टंगडी | ३१.०३.१९८३ | १९ |
| २५. | सगे सोयरे | चिं. त्र्यं. खानोलकर | अजित भगत | २४.११.१९८३ | ३ |
| २६ | मायाळू | वृंदावन दंडवते | दिलीप कोल्हटकर | २५.०९.१९८४ | ५ |
| २७. | आधी रात के बाद (हिंदी) | डॉ. शंकर शेष | जयदेव हट्टंगडी | २१.०९.१९८४ | १२ |
| २८. | महाभोजन तेराव्याचे | मन्नू भंडारी/ अरविंद देशपांडे, वामन केंद्रे | शिवदास घोडके | ३०.११.१९८४ | ९ |
| २९. | सोन्याच्या शहामृगाचा वग | यशवंत दत्त | जयदेव हट्टंगडी | १९.१०.१९८५ | ६ |
| ३०. | सिटी ऑफ सेव्हन डेडली सीन्स | डेव्हिड ग्रीव्ज | डेव्हिड ग्रीव्ज | फेब्रुवारी १९८५ | ५ |
| ३१. | आपली आवड | रूस्तम बरूचा | रूस्तम बरूचा | ०५.०६.१९८६ | २ |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| ३२. | आर्य चाणक्य | ल. मो. बांदेकर | अजित भगत | २९.०३.१९८६ | १०४ |
| ३३. | वाढदिवस | मकरंद साठे | अजित भगत | मे १९८७ | २ |
| ३४. | डाकघर | रवींद्रनाथ टागोर/ अशोक शहाणे | सुलभा देशपांडे | १६.०५.१९८७ | २५ |
| ३५. | रोमन साम्राज्याची पडझड | मकरंद साठे | अजित भगत | ०१.१०.१९८७ | ८ |
| ३६. | एक डोह अनोळखी | मालती मराठे | नीलकांती पाटेकर | ०३.०२.१९८८ | ३० |
| ३७. | चार दिवस | विजय तेंडुलकर | सुलभा देशपांडे | ०२.०८.१९८८ | २ |
| ३८. | खानदानी | चंद्रकांत मेहेंदळे | प्रमोद पवार | १५.११.१९८८ | १ |
| ३९. | मातीच्या गाड्याचे प्रकरण | राजीव नाईक | अजित भुरे | ०२.०१.१९८९ | २१ |
| ४०. | सुतक | दिलीप चित्रे | चेतन दातार | ०९.१०.१९९० | २ |
| ४१ | इसापचा गॉगल | शरद सावंत | पं. सत्यदेव दुबे | ०१.१०.१९९० | २८ |
| ४२. | सावल्या | चेतन दातार | पं. सत्यदेव दुबे | ०२.०१.१९९१ | ७० |
| ४३. | आधे अधुरे (हिंदी) | मोहन राकेश | पं. सत्यदेव दुबे | २७.०८.१९९१ | १७ |
| ४४. | बेबी | विजय तेंडुलकर | चेतन दातार | १४.०१.१९९२ | २६ |
| ४५. | सफर | विजय तेंडुलकर | सुलभा देशपांडे | ०६.०१.१९९२ | २१ |
| ४६. | एका राजकीय कैद्याचा अपघाती मृत्यू | माया पंडित | विजय कुलकर्णी | ०७.०१.१९९३ | १ |
| ४७. | छोटी छोटी बाते (हिंदी) | राजीव नाईक/ पं. सत्यदेव दुबे | पं. सत्यदेव दुबे | ३१.०३.१९९३ | १९ |
| ४८. | येळकोट | श्याम मनोहर | चंद्रकांत कुलकर्णी | २९.०५.१९९३ | ३५ |
| ४९. | सापत्नेकरांचे मूल | मकरंद साठे | अजित भगत | २५.०५.१९९३ | १२ |
| ५०. | गाँठ (हिंदी) | चेतन दातार/ वसंत देव | पं. सत्यदेव दुबे | ०९.०७.१९९३ | २५ |
| ५१. | तोची साधू ओळखावा | वसंत पोतदार | वसंत पोतदार | ०१.१०.१९९३ | १५ |
| ५२. | शेजारी | राजेंद्र बनहट्टी/ दिनकर बेडेकर | गजानन पांडे | १६.०२.१९९४ | ३ |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| ५३. | उषःकाल होता होता | डॉ. शंकर शेष | खाऊल लेवा | ११.०४.१९९४ | १ |
| ५४. | वाडा चिरेबंदी | महेश एलकुंचवार | चंद्रकांत कुलकर्णी | ११.०४.१९९४ | ३५ |
| ५५. | नाणेफेक | चं. प्र. देशपांडे | पं. सत्यदेव दुबे | १६.१०.१९९४ | १६ |
| ५६. | बादशहा | सदानंद रेगे | संदीप देशपांडे | २५.०८.१९९५ | २ |
| ५७. | चंद्रपूरच्या जंगलात | विक्रम वाटवे | चेतन दातार | ०१.०९.१९९५ | ३४ |
| ५८. | काव्य आविष्कार | नारायण सुर्वे | जयदेव हट्टंगडी | ०३.०१.१९९६ | १ |
| ५९. | अपराजिता (मराठी/हिंदी) | तारा पंडित | जयदेव हट्टंगडी | ०५.११.१९९६ | १२ |
| ६०. | मिल्की वे | श्रीराम खांडेकर | दीपक राजाध्यक्ष | १७.१२.१९९६ | ४ |
| ६१. | अजब तमाशा | वृंदावन दंडवते | रामनाथ थरवळ | १३.०२.१९९७ | १० |
| ६२. | स्वगत कोसळत्या शतकाचे | वसंत आबाजी डहाके | गिरीश पतके | २५.११.१९९७ | १८ |
| ६३. | द लिटल प्रिन्स | लतिका पांडे | हृषिकेश जोशी | १२.१०.१९९८ | १ |
| ६४. | ढोलताशे | चं. प्र. देशपांडे | विजय केंकरे | ११.०९.१९९९ | ८७ |
| ६५. | गोष्ट लग्नाचीच पण... | गंगाधर गाडगीळ/ गिरीश पतके | गिरीश पतके | २१.०९.१९९९ | १८ |
| ६६. | राधा वजा रानडे | चेतन दातार | चेतन दातार | ०६.११.१९९९ | ५३ |
| ६७. | बेबी (हिंदी) | विजय तेंडुलकर/ वसंत देव | चेतन दातार | ०८.०९.२००० | ३५ |
| ६८. | डुंगाजी हाऊस | सायरस मिस्त्री/ सुचरिता आपटे/ कार्तिक मुखर्जी | चेतन दातार | ३०.०९.२००० | २० |
| ६९. | इंडियन व्हल्चर | विलास सारंग | चेतन दातार | २२.०१.२००१ | ६ |
| ७०. | कनुप्रिया | धर्मवीर भारती | विजया लोंढे | २५.०१.२००१ | १ |
| ७१ | यातनाघर | महेश एलकुंचवार | चेतन दातार | ०३.०९.२००१ | १३ |
| ७२ | मंटो (हिंदी) | सदाअत हसन मंटो | चेतन दातार | १८.०१.२००२ | ३१ |
| ७३. | कृष्णनाद | उत्तरा चौसाळकर | उत्तरा चौसाळकर | २३.०१.२००२ | १ |
| ७४. | १ माधवबाग | चेतन दातार | चेतन दातार | १२.०१.२००२ | २५ |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| ७५. | तिरिछ | उदय प्रकाश/ जयप्रकाश सावंत | किशोर कदम | २७.०१.२००२ | १० |
| ७६. | चिल्ड्रन ऑफ हिरोशिमा | रसिक राणे | चेतन दातार | ०६.०८.२००२ | ५ |
| ७७. | इंदु काळे व सरला भोळे | वामन मल्हार जोशी | प्रदीप मुळ्ये | १४.१०.२००२ | ४५ |
| ७८. | इनव्हेस्टमेंट | भाग्यश्री जाधव | भाग्यश्री जाधव | २१.११.२००२ | ७ |
| ७९. | कहानी सुमित्रा की (हिंदी) | विजय तेंडुलकर/ वसंत देव | चेतन दातार | २५.११.२००२ | २१ |
| ८०. | मादी | विजय तेंडुलकर | चेतन दातार | ०३.०१.२००३ | ६ |
| ८१. | भेकड | विजय तेंडुलकर | दीपक राजाध्यक्ष | १६.०१.२००३ | ६ |
| ८२. | गुरुब्रह्मा | विजय तेंडुलकर | चेतन दातार | १५.०१.२००३ | ४ |
| ८३. | वेड | विजय तेंडुलकर | चेतन दातार | १६.०१.२००३ | ८ |
| ८४. | द्वंद्व | विजय तेंडुलकर | चेतन दातार | २३.०१.२००३ | १ |
| ८५. | पोरवय | रवींद्रनाथ टागोर/ पु. ल. देशपांडे | चेतन दातार | ०८.०४.२००३ | २ |
| ८६. | नायगावच्या नाक्यावरून | अशोक नायगावकर | इरावती कर्णिक | १०.०७.२००३ | ८ |
| ८७. | मोंटाज | पं. सत्यदेव दुबे | पं. सत्यदेव दुबे | - | - |
| ८८. | जणू काही वास्तव | चं. प्र. देशपांडे | गिरीश पतके | २१.०९.२००३ | ६ |
| ८९. | शीतयुद्ध सदानंद | श्याम मनोहर | दीपक राजाध्यक्ष | २८.०९.२००३ | ३ |
| ९०. | फ्रेंडस | चेतन दातार | दीपक राजाध्यक्ष | ०३.११.२००३ | १० |
| ९१. | गोची शाकुंतल | विनोद हडप | चेतन दातार | ०४.११.२००३ | ४ |
| ९२. | तात्पुरती गैरसोय | इरावती कर्णिक | इरावती कर्णिक | ०५.११.२००३ | ८ |
| ९३. | एक लेखकू लिहिता लिहिता | राजीव नाईक | अद्वैत दादरकर | ०५.०१.२००४ | ३ |
| ९४. | नाकावरून स्वभाव सांगणाऱ्याची गोष्ट | सतीश तांबे | इरावती कर्णिक | ०८.०१.२००४ | १ |
| ९५. | आजी शरण येते | विद्याधर पुंडलिक | चेतन दातार | १७.०२.२००४ | ३ |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| ९६. | सुनो जनमेजय | आद्य रंगाचार्य | दीपक राजाध्यक्ष | २४.०२.२००४ | २ |
| ९७. | भूतम किं न करोती पापम् | पं. सत्यदेव दुबे | पं. सत्यदेव दुबे | ०७.०६.२००४ | ७ |
| ९८. | म्युझिक सिस्टिम | गो. पु. देशपांडे | विजय केंकरे | ०३.०९.२००४ | १० |
| ९९. | आडवी रेघ | मंगला गोडबोले | चेतन दातार | ११.०७.२००४ | ३ |
| १००. | जंगल मे मंगल | अलोक परांजपे | चेतन दातार | ०८.११.२००४ | ३१ |
| १०१. | धर्मपुत्र | महेश एलकुंचवार | चेतन दातार | १५.११.२००४ | ७ |
| १०२. | खेळ मांडियेला | चेतन दातार | इरावती कर्णिक | २९.११.२००४ | २० |
| १०३. | रेनकोट फॉर ऑल ओकेजन | पं. सत्यदेव दुबे | पं. सत्यदेव दुबे | ३०.११.२००४ | १२ |
| १०४. | इराक | चं. प्र. देशपांडे | चेतन दातार | २०.०२.२००५ | १८ |
| १०५. | विरंगुळा | इरावती कर्णिक | हेमंत हजारे | २७.०२.२००५ | २ |
| १०६. | डावेदार | चं. प्र. देशपांडे | गिरीश पतके | २७.०२.२००५ | १३ |
| १०७. | गोष्ट | विजय तेंडुलकर | इरावती कर्णिक | १९.०६.२००५ | २ |
| १०८. | माझी बहीण | विजय तेंडुलकर | चेतन दातार | ०८.१०.२००५ | ८ |
| १०९. | जन्मदाता | विजय तेंडुलकर | गिरीश पतके | ०८.१०.२००५ | ८ |
| ११०. | क्रॉस पर्पज | मेघना पेठे | कपिल भोपटकर | २६.११.२००५ | ६ |
| १११. | पिकनिक | वृंदावन दंडवते | आशा दंडवते | ०९.०१.२००६ | १ |
| ११२. | भूमिकन्या सीता | मामा वरेरकर | चेतन दातार | २८.०३.२००६ | १ |
| ११३. | मुक्काम पोस्ट कलानगर | राजीव नाईक | अद्वैत दादरकर | ०६.०४.२००६ | २ |
| ११४. | वाडा | महेश एलकुंचवार | चेतन दातार | २०.०५.२००६ | २३ |
| ११५. | थांब लक्ष्मी कुंकू लावते | पं. सत्यदेव दुबे | पं. सत्यदेव दुबे | २२.०५.२००६ | ३ |
| ११६. | आडा चौताल | पं. सत्यदेव दुबे | पं. सत्यदेव दुबे | २२.०८.२००६ | १३ |
| ११७. | वदनी कवळ घेता | इरावती कर्णिक | अद्वैत दादरकर | २९.११.२००६ | १२ |
| ११८. | उद्गार | रत्नाकर मतकरी | अशोक कामेरकर | २९.१२.२००६ | ६ |
| ११०. | यारी है इमान मेरा | चेतन दातार | कपिल भोपटकर | ०४.०१.२००७ | ८ |
| १२०. | फ्लर्ट इन युवर ड्रिम्स (इंग्लिश) | पं. सत्यदेव दुबे | पं. सत्यदेव दुबे | १०.०१.२००७ | ११ |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| १२१. | आलटून पालटून | इरावती कर्णिक | इरावती कर्णिक | १०.०१.२००७ | १० |
| १२२. | चार मोजायचा नाही | विवेक साठे | प्रदीप मुळ्ये | १७.०१.२००७ | ६ |
| १२३. | जाता नाही जात | सिद्धार्थ तांबे | गिरीश पतके | १८.०१.२००७ | ६२ |
| १२४. | संगीत गिरीबाला | रवींद्रनाथ टागोर/ चेतन दातार | चेतन दातार | ०७.०८.२००७ | २० |
| १२५. | छोटा जवान (हिंदी) | इरावती कर्णिक | अद्वैत दादरकर | १७.११.२००७ | १ |
| १२६. | आकार | - | तेजस जोशी | २८.११.२००७ | ५ |
| १२७. | द मारुती एन्ड अ मारुती | गणेश पंडित | गणेश पंडित | १३.०१.२००८ | २ |
| १२८. | खुदा के लिए मत देखना (हिंदी) | पं. सत्यदेव दुबे | पं. सत्यदेव दुबे | २९.०७.२००८ | ८ |
| १२९. | तारों की बारात | वसुधा सहस्रबुद्धे | रवी-रसिक | २४.०९.२००८ | ४ |
| १३०. | आत्मकथा | महेश एलकुंचवार | गिरीश पतके | ०६.०१.२००९ | १० |
| १३१. | मौनराग | महेश एलकुंचवार | चंद्रकांत कुलकर्णी | ०७.०१.२००९ | ३३ |
| १३२. | एका नटाचा मृत्यू | महेश एलकुंचवार | इरावती कर्णिक | ०९.०१.२००९ | १ |
| १३३. | नारद रागावलाय | पं. सत्यदेव दुबे | हेमंत हजारे | १६.०३.२००९ | २६ |
| १३४. | अब्द अब्द | माधुरी पुरंदरे | माधुरी पुरंदरे | २०.०३.२००९ | १ |
| १३५. | सापडलेल्या आठवणी | गिरीश कार्नाड/ अमृता मोरे | गिरीश पतके / पं. सत्यदेव दुबे | ११.०६.२००९ | १८ |
| १३६. | जगदंबा | रामदास भटकळ | प्रतिमा कुलकर्णी | ०५.१२.२००९ | २५ |
| १३७. | चतूर सारिकेचा वग | रत्नाकर मतकरी | रसिक राणे / हेमंत हजारे | २७.१२.२००९ | ३ |
| १३८. | संगीत बया दार उघड | सुषमा देशपांडे | सुषमा देशपांडे | ०२.०८.२०१० | ११६ |
| १३९. | घोड्यांपुढं गीता | विश्वनाथ खैरे | गिरीश पतके | १२.११.२०१० | १२ |
| १४०. | जगदंबा (हिंदी) | रामदास भटकळ/ सुषमा बक्षी | प्रतिमा कुलकर्णी | १७.०१.२०११ | ११ |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| १४१. | दिव्याखाली उजेड | हिमांशू स्मार्त | दीपक राजाध्यक्ष | ०५.०२.२०११ | ४ |
| १४२. | मानगुटीवर मयसभा | इरावती कर्णिक | इरावती कर्णिक | २६.०२.२०११ | ५ |
| १४३. | सदू, सदूची बायको आणि उरलेलं जग | अच्युत वझे | विजय केंकरे | २१.११.२०११ | १० |
| १४४. | बेरीज वजाबाकी | प्रेमानंद गज्वी | गिरीश पतके | २८.१२..२०११ | १ |
| १४५. | अंधारातील स्वगते | गंगाराम गवाणकर, पुरू बेर्डे, रघुवीर कुल, आनंद म्हसवेकर | षांताराम पवार | ०३.०१.२०१२ | १ |
| १४६. | घर बार... | विश्वास सोहनी | विश्वास सोहनी | १०.०१.२०१२ | १९ |
| १४७. | झिरो झिरो नाईन सेव्हन वन एट | हिमांशू स्मार्त | प्रशांत लोखंडे | २१.०१.२०१२ | ३ |
| १४८. | चित्रगोष्टी | सुधीर पटवर्धन यांच्या चित्रांवर आधारित | सुषमा देशपांडे | ०२.०८.२०१२ | २० |
| १४९. | दान्ताँ | अरुण नाईक | नीरज शिरवईकर | २०.११.२०१२ | ३ |
| १५०.. | पोस्टर (हिंदी) | डॉ. शंकर शेष | अजित भगत | ०५.१२.२०१२ | ३ |
| १५१. | शंभर मी | श्याम मनोहर | दीपक राजाध्यक्ष | ११.१२.२०१२ | ९ |
| १५२. | मधल्या भिंती | विजय तेंडुलकर | विश्वास सोहनी | ०६.०१.२०१३ | ७ |
| १५३. | क्रॉस रोड | मिलिंद बोकील/ दीपक राजाध्यक्ष | आशुतोष दातार | ०२.०४.२०१३ | १३ |
| १५४. | ड्राय डे | शफाअत खान | प्रदीप मुळ्ये | ०२.०८.२०१३ | २४ |
| १५५. | प्रकरण पहिले | सुषमा देशपांडे | अतिशा नाईक | ०२.१२.२०१३ | ९ |
| १५६. | आयदान | उर्मिला पवार | सुषमा देशपांडे | ०१.०८.२०१४ | ५४ |
| १५७. | इन्शाअल्ला | पं. सत्यदेव दुबे/ चेतन दातार | अजित भगत | ०१.१२.२०१४ | ६९ |
| १५८. | एमएच ०२ डीएल ५२६२ | मिलिंद बोकील/ विश्वास सोहनी | विश्वास सोहनी | १०.०१.२०१५ | १९ |
| १५९. | टेपच्यू | जयप्रकाश सावंत/ चेतक घेडामल | अजित भगत | ०१.०४.२०१५ | २ |
| १६०. | बैल मेलाय | युगंधर देशपांडे | ललित प्रभाकर | ०४.०१.२०१६ | १९ |
| १६१. | त्रिशंकू | सौरभ पाटील | अभिजित झुंजारराव | ०५.०१.२०१६ | ४ |
| १६२. | आषाढ बार | मकरंद साठे | चंद्रकांत कुलकर्णी | ११.०४.२०१६ | २५ |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| १६३. | ये कौन चित्रकार है (हिंदी) | सुधीर पटवर्धन यांच्या चित्रांवर आधारित | सुषमा देशपांडे | ३०.०१.२०१७ | १४ |
| १६४. | मुंबईचे कावळे | शफाअत खान | प्रियदर्शन जाधव | ०९.०२.२०१७ | ४० |
| १६५. | माऊ | संतोष गुजर | प्रदीप मुळ्ये | १०.०२.२०१७ | १२ |
| १६६. | किस्से | शफाअत खान | मंदार देशपांडे | ११.०२.२०१७ | ६ |
| १६७. | अरण्य किरण | वसंत देव/वसुधा सहस्रबुद्धे | अजित भगत | ०२.०५.२०१८ | ८ |
| १६८. | तें ची स्वगते | विजय तेंडुलकर | विश्वास सोहनी | २०.०५.२०१८ | ३ |
| १६९. | भूमिकन्या सीता | मामा वरेरकर | विश्वास सोहनी | ११.०२.२०१९ | २० |
| १७०. | चार दोन तुकडे | युगंधर देशपांडे | युगंधर देशपांडे | १२.०२.२०१९ | ८ |
| १७१. | उमगलेले गांधी | संशोधन/संपादन : उन्मेष अमृते | दीपक राजाध्यक्ष | ०२.१०.२०१९ | १९ |

**आविष्कार-चंद्रशाळाची नाट्यनिर्मिती (१९७१ ते २०२०)**

| क्र. | नाटकाचे नाव | नाटककार/ रूपांतरकार | दिग्दर्शक | पहिला प्रयोग | प्रयोग संख्या |
|---|---|---|---|---|---|
| १. | तीन एकांकिका | विजय तेंडुलकर | सुलभा देशपांडे | ०६.०३.१९७१ | २० |
| २. | असे गीत जन्मा येते | यशवंत देव | यशवंत देव | १९.०१.१९७४ | १ |
| ३. | आला अडाण्याचा गाडा | दलपतराय/माधव साखरदांडे | सुलभा देशपांडे | २५.०४.१९७६ | ५८ |
| ४. | पंडित पंडित तुझी अक्कल शेंडीत | लीलावती भागवत | सुलभा देशपांडे | ०४.०२.१९७९ | ४ |
| ५. | आपना हात जगन्नाथ | माधव साखरदांडे | गुरू पार्वतीकुमार/ रमेश पुरव | २२.१२.१९७९ | ३९ |
| ६. | वंदे मातरम | वसंत पोतदार | वसंत पोतदार | २३.०३.१९७९ | २ |
| ७. | योद्धा संन्याशी | वसंत पोतदार | वसंत पोतदार | १२.०१.१९८० | २ |
| ८. | पंचतंत्र | माधव साखरदांडे | गुरू पार्वतीकुमार/ रमेश पुरव | २१.०१.१९८१ | ३० |
| ९. | खो गये बाबा (हिंदी) | विजय तेंडुलकर | सुलभा देशपांडे | मे १९८१ | १६ |
| १०. | दुर्गा झाली गौरी | माधव साखरदांडे | गुरू पार्वतीकुमार/ रमेश पुरव | ०१.०८.१९८२ | ४५७ |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| ११. | लोभी राजा शहाणे माकड (कठपुतली नाट्य) | शरयू भोपटकर, शफाअत खान | प्रभा काकडे , धनंजय काकडे | ०८.१०.१९८३ | २६ |
| १२. | तीन एकांकिका | रामनाथ थरवळ | रामनाथ थरवळ | ०९.१०.१९८३ | २ |
| १३. | दोन एकांकिका | रामनाथ थरवळ | रामनाथ थरवळ | ०२.१०.१९८५ | १४ |
| १४. | वृक्षवल्ली आम्हा | माधव साखरदांडे | कनक रेळे | १६.०२.१९८६ | १७ |
| १५. | दोन एकांकिका | रामनाथ थरवळ | रामनाथ थरवळ | डिसेंबर १९८६ | ३ |
| १६. | पहाण्याच्या यंत्राचे नाटक | माधव साखरदांडे | रामनाथ थरवळ | १६.०६.१९८८ | ५ |
| १७. | अतिथी | माधव साखरदांडे | विद्या पटवर्धन | १२.०१.१९९२ | ३ |
| १८. | दुर्गा बन गयी गौरी (हिंदी) | माधव साखरदांडे/ कवी चंद्रन | गुरू पार्वतीकुमार/ रमेश पुरव | २६.०१.१९९५ | ८ |
| १९. | गाडी चली अनाडीकी (हिंदी) | माधव साखरदांडे | प्रकाश बुद्धिसागर | १०.०६.१९९७ | २० |
| २०. | आला अडाण्याचा गाडा | दलपतराय/ माधव साखरदांडे | प्रकाश बुद्धिसागर | २२.१०.१९९७ | ३४ |
| २१. | कठपुतली नाट्य | नीलेश मयेकर | नीलेश मयेकर | २८.०९.१९९७ | ५ |
| २२. | संगीत वीरवचन | आचार्य अत्रे | विद्या पटवर्धन | ०३.०१.१९९९ | ६ |
| २३. | गोष्टी श्यामच्या आईच्या | साने गुरुजी | चेतन दातार | ०४.०१.१९९९ | १२ |
| २४. | बगीचा, क्लासरूम और हमारी संघटना (हिंदी) | विद्या पटवर्धन | विद्या पटवर्धन | ०२.०१.२००० | २ |
| २५. | दमडी | कुसुमावती देशपांडे | सीमा शेंडे, रजनी वेलणकर | १४.११.२००१ | २ |
| २६ | सापडली युक्ती सापडली | विभावरी देशपांडे | रवी-रसिक | २७.०५.२००८ | ६ |
| २७. | रापचीक छबूताई भिंगे | रत्नाकर मतकरी | विद्या पटवर्धन | ०९.११.२०११ | २ |
| २८. | झालाच पाहिजे | माधव साखरदांडे | विद्या पटवर्धन | ०९.११.२०११ | १ |
| २९. | आग्र्याहून सुटका | माधव साखरदांडे | विद्या पटवर्धन | ०९.११.२०१२ | २ |
| ३०. | आणि बुद्ध हसला | रसिक राणे | रवी-रसिक | ०५.१२.२०१६ | ७ |

## ११. परिशिष्ट दोन - आविष्कारची प्रकाशने

| क्र. | नाव | लेखक/संपादक | प्रकाशक | आवृत्ती | किंमत |
|---|---|---|---|---|---|
| १ | रङ्गनायक (अरविंद देशपांडे स्मृतिग्रंथ) | राजीव नाईक, विजय तापस, प्रदीप मुळ्ये | आविष्कार प्रकाशन | १९८८ पुनर्मुद्रण २००८ | ४०० |
| २ | तें आणि आम्ही (तेंडुलकरी नाटक आणि नाटकवाले) | राजीव नाईक, विजय तापस, प्रदीप मुळ्ये | आविष्कार प्रकाशन | १९९२ | १२५ |
| ३ | आविष्कार तिशी (२०७१-२००१) | गिरीश पतके | आविष्कार प्रकाशन | २००२ | २० |
| ४ | सावल्या | चेतन दातार/ गिरीश पतके | आविष्कार प्रकाशन | २००७ | ५० |
| ५ | ढोलताशे | चं. प्र. देशपांडे/ गिरीश पतके | आविष्कार / लोकवाङ्मय गृह | २००८ | १०० |
| ६ | बुद्धिबळ आणि झब्बू | चं. प्र. देशपांडे/ गिरीश पतके | आविष्कार / लोकवाङ्मय गृह | २००८ | १०० |
| ७ | आठवण तेंडुलकरांची | अरुण काकडे | आविष्कार / लोकवाङ्मय गृह | २००८ | - |
| ८ | राधा वजा रानडे | चेतन दातार/ गिरीश पतके | आविष्कार / लोकवाङ्मय गृह | २००९ | १०० |
| ९ | जगदंबा | रामदास भटकळ/ गिरीश पतके | आविष्कार / लोकवाङ्मय गृह | २०१० | १०० |
| १० | बया दार उघड | सुषमा देशपांडे/ गिरीश पतके | आविष्कार / लोकवाङ्मय गृह | २०१२ | १०० |
| ११ | अमका | अरुण महादेव काकडे | आविष्कार / मौज प्रकाशन | २०१४ | ४०० |
| १२ | नाट्य आणि शालेय अध्यापन | प्रेमा साखरदांडे/ गिरीश पतके | आविष्कार प्रकाशन | २०१५ | २५० |
| १३ | नाट्यखेळ | प्रेमा साखरदांडे/ गिरीश पतके | आविष्कार प्रकाशन | २०१९ | २५० |

**संदर्भ**

**ग्रंथ / पुस्तके**

१. एलकुंचवार, महेश (२०१९) : *प्रायोगिक रंगभूमी : तीन अंक (मुंबईतील प्रायोगिक रंगभूमीचा मौखिक इतिहास)*, माधव वझे (अनु. आणि संपा.) शांता गोखले (मूळ इंग्रजी ग्रंथाचे संपादन), राजहंस प्रकाशन, पुणे.

२. काकडे, अरुण (१९८८) : 'अरविंद आणि अरविंद', *रङ्गनायक*, राजीव नाईक व इतर (संपा.), आविष्कार प्रकाशन, मुंबई.

३. काकडे, अरुण महादेव (२०१४) : *अमका*, आविष्कार प्रकाशन, मुंबई.

४. काकडे, अरुण (२०१९) : *प्रायोगिक रंगभूमी : तीन अंक (मुंबईतील प्रायोगिक रंगभूमीचा मौखिक इतिहास)*, माधव वझे (अनु. आणि संपा.) शांता गोखले (मूळ इंग्रजी ग्रंथाचे संपादन), राजहंस प्रकाशन, पुणे.

५. तेंडुलकर, विजय (१९८८) : 'शांतता', *रङ्गनायक*, राजीव नाईक व इतर (संपा.), आविष्कार प्रकाशन, मुंबई.

६. दळवी, प्रशांत (संपा.) (२०१७) : *दायाद - वारसा 'वाडा'त्रयीचा*, जिगीषा प्रकाशन, मुंबई.

७. नाईक, राजीव व इतर (संपा.) (१९८८) : *रङ्गनायक*, आविष्कार प्रकाशन, मुंबई.

८. नाडकर्णी, कमलाकर (१९८८) : 'येथे दिग्दर्शक 'दिसत' नाही', *रङ्गनायक*, राजीव नाईक व इतर (संपा.), आविष्कार प्रकाशन, मुंबई.

९. पतके, गिरीश (संपा.) (२००२) : *आविष्कार तिशी*, आविष्कार प्रकाशन, मुंबई.

१०. पतके, गिरीश (२००८) : 'नाटक खंड', *शिल्पकार चरित्र कोश-परिचय ग्रंथ*, दिलीप करंबळेकर (संपा.) साप्ताहिक विवेक, हिंदुस्थान प्रकाशन संस्था.

११. मतकरी, रत्नाकर (१९८८) : 'ज्याला नाटक वाचून दाखवावं...', *रङ्गनायक*, राजीव नाईक व इतर (संपा.), आविष्कार प्रकाशन, मुंबई.

१२. वझे, माधव (२०१९) : *प्रायोगिक रंगभूमी : तीन अंक (मुंबईतील प्रायोगिक रंगभूमीचा मौखिक इतिहास)*, माधव वझे (अनु. आणि संपा.) शांता गोखले (मूळ इंग्रजी ग्रंथाचे संपादन), राजहंस प्रकाशन, पुणे.

**नियतकालिक**

१. देव, वीणा (१९८५) : 'आविष्कार', *नवभारत*, मे-जून.

२. देशपांडे, वि. भा. (१९८५) : 'मराठीतील प्रायोगिक रंगभूमी : एक धावता आलेख', *नवभारत*, मे-जून.

३. मनोहर, माधव (१९८५) : ‘प्रायोगिक नाटकांचे संक्षिप्त इतिवृत्त’, *नवभारत,* मे-जून.

४. मेहता, विजया (१९८५) : ‘प्रायोगिक रंगभूमी’ पुष्पा भावे (मुलाखतकार), *नवभारत*, मे-जून.

**वर्तमानपत्र**

१. विशेष प्रतिनिधी (२०२१) : ‘आविष्कार’च्या पन्नाशीनिमित्त नाट्य महोत्सव’, *लोकसत्ता,* मुंबई, ११ फेब्रुवारी.

संज्ञाचित्र

# एकाच लोककथेची अनेक चित्ररूपे : आवाका गोंड चित्रकलेचा

**किशोर गायकवाड**

प्राध्यापक आणि विभागप्रमुख
इतिहास विभाग
मुंबई विद्यापीठ
kishorgaik@gmail.com

संवादचित्र

एखाद्या प्रसंगावर किंवा अनुभवाच्या कथनावर आधारित चित्र काढण्याचे प्रयत्न मानव अगदी अश्मयुगापासून करत आहे. यांत संपूर्ण प्रसंगाला कवेत घेणारी एकमेव प्रतिमा निवडली जाते. अर्थात, त्या प्रतिमेने स्मृतीवर ठळक ठसा आधीच उमटवलेला असतो. परंतु अशाप्रकारचे कथन दुसऱ्यासाठीही - म्हणजे इतर प्रेक्षकांसाठीही करण्याचे प्रयत्न जेव्हापासून होऊ लागले तेव्हापासून वेगवेगळी तंत्रे व दृश्य मांडणीच्या पद्धती पुढे येऊ लागल्या. दृश्याच्या आधारे कथन करण्याची परंपरा भारतामध्ये साधारणपणे तीस हजार वर्षांपासून सुरू झाल्याचे दाखले मिळतात. मध्यप्रदेशातील भीमबेटका येथील अश्मयुगातील शैलचित्रे वेगवेगळ्या घटना व प्रसंगांची नोंद करताना दिसतात. येथील शिकारीच्या चित्रांमधील वेगवान आकृत्या तसेच सांकेतिकरीत्या दाखवलेले तीन जमातींमधील संघर्षाचे चित्र विलक्षण आहे. पुढील काळात गांधार कलाशैली व अमरावती येथील स्तूपशिल्पांमधील एका कथेचे चित्रकथन करताना तिच्यातील तीन-चार महत्त्वाचे प्रसंग एकानंतर दुसरा या क्रमाने मांडलेले आहेत. उदाहरणार्थ, एका कथेत भगवान बुद्धाचा चुलत भाऊ देवदत्त इर्ष्येला पेटून एका रागीट हत्तीला मद्यधुंद करून, मारून, चिथावून बुद्धावर सोडतो. तो बेफाम हत्ती बुद्धाच्या दिशेने भरधाव वेगाने हल्ला करण्यासाठी झेपावतो. बुद्ध त्या हत्तीकडे शांत, करुणामय नजरेने पाहतो. हत्ती अगदी जवळ आल्यावर जेव्हा त्याला बुद्धाच्या डोळ्यांतली करुणा दिसते, तेव्हा तो हत्ती बुद्धासमोर नतमस्तक होतो. बुद्ध त्याच्या सोंडेवरून हात फिरवून त्याला शांत, स्थिर करतो. हा संपूर्ण प्रसंग दक्षिणेतील अमरावती स्तूप-वास्तूवर ३५ इंच व्यासाच्या पदक समभागात काढला आहे. यात एकामागे एक असे दोन हत्ती दिसतात. मागचा हत्ती रागाने हल्ला चढवण्यासाठी सरसावलेला व पुढचा बुद्धासमोर नतमस्तक झालेला. आजूबाजूच्या लोकांची देहबोली आणि सभोवतालच्या भीतिदायक परिस्थितीची निर्मिती वाखाणण्यासारखी आहे. अर्थात, हे झाले शिल्पकलेतील उदाहरण. याच प्रकारच्या चित्र-मांडणीसाठी अजिंठा येथील आर्यसुराच्या 'जातकमाला'च्या कथांचे चित्रण किंवा राजस्थानी व मुघल चित्रकलेतील प्रतीकात्मक मांडणीचे उदाहरण देता येईल.

**दृश्यपर कथनशास्त्र (Visual Narratology) : प्रमुख मांडणी तत्त्वे**

चित्र काढण्यासाठी कथेची निवड, त्यातील प्रमुख पात्रे व तत्सम बाबी, कळीचे प्रसंग, चिन्हे व प्रतीकांचा वापर, चित्र आकर्षक होण्यासाठी उपलब्ध

जागेचा केलेला वापर, अशा अनेक पैलूंवर दृश्यपर कथनशास्त्रात बहुआयामी चर्चा होते. हा अभ्यास प्रामुख्याने दोन विचारप्रवाहांतून विकास पावलेला दिसतो - एक म्हणजे कथानकाचे चित्रस्वरूपातील विशदीकरण आणि दुसरा प्रवाह म्हणजे कथेच्या चित्ररूपाला एक दृश्य-भाषा म्हणून समजण्याचा, वाचण्याचा प्रयत्न करणे.

'दृश्यपर कथनशास्त्रातील प्रस्थापित उपपत्तींनुसार चित्ररूप कथनांची तीन प्रारूप-तत्त्वे आहेत' (होर्वात २०१०:१५/४५). पहिले आहे- पूरक पद्धतितत्त्व (Complementary Method). यात मुख्य पात्राचे चित्र एकदाच काढले जाते; तसेच संपूर्ण कथानकातून निवडलेल्या एका प्रसंगाचे चित्र काढले जाते. प्रेक्षक कुतूहलाने या चित्राचे निरीक्षण करतात व त्यांना त्या कथेतील आधीच माहीत असलेल्या प्रसंगांचा व पात्रांचा मागोवा घेतात. परिचित खुणा-चिन्हे व संकेत शोधतात. म्हणजे या पद्धतीत चित्रकाराने एकाच कळीच्या प्रसंगातून संपूर्ण कथा दृश्यमान करण्याचा प्रयत्न केलेला असतो. दुसरे प्रारूप-तत्त्व आहे, भिन्नतेची पद्धत (Isolated Method). या पद्धतीनुसार एकाच चित्रात कथेतील अनेक प्रसंग चितारलेले असतात. त्यामुळे त्या चित्रात कथेतील प्रत्येक व्यक्तिरेखा अनेकदा दिसते. अर्थात, यातही कथेतील काही महत्त्वाच्या प्रसंगांची निवड असतेच. व्हिखोफ्फच्या मते, या पद्धतीत कथानकाच्या अनेक प्रसंगांमधील क्रम व त्यांचे एकमेकांत मिसळणे मुख्य कथावस्तूच्या अन्वयार्थाला साजेसे व पूरक असते. गोंड चित्रे पाहिल्यानंतर साधारणपणे असे आपल्या लक्षात येते की अनेकदा अनेक प्रसंगचित्रांच्या मांडणीमध्ये राहिलेल्या रिकाम्या जागेत काही सूचक संकेत वा कथेत आलेल्या निसर्गातील बाबी रेखाटलेल्या आढळतात. तिसरे महत्त्वाचे प्रारूप-तत्त्व म्हणजे, सातत्यपूर्ण कथनाची पद्धती (Continuous Narration). उदाहरणार्थ, सांची येथील द्वारशिल्पांमध्ये 'जातक' कथेमधील अनेक प्रसंग क्रमाने काढलेले आहेत. या सातत्यपूर्ण कथनपद्धतीत महत्त्वाची पात्रे पुन्हा पुन्हा दिसतात. दोन प्रसंगांच्या मांडणीमध्ये सीमांकन (demarcation) नसते. अनेक प्रसंग परस्परांमध्ये बेमालूमपणे मिसळलेले असतात. सर्व चित्र-प्रसंगांची मांडणी अशाप्रकारे केलेली असते की कथेचा मुख्य घटनाक्रम स्पष्ट दिसतो. गोंड चित्रकलेत या तीनही पद्धती-प्रारूपांचा वापर पाहायला मिळतो.

संभाषित

## गोंड लोककथांमधील भावंडांतील जिव्हाळा, संबंध आणि माशाचे स्थान

अनेक गोंड चित्रांचे विषय भाऊ-बहिणीचे नाते - प्रेम, आसक्ती आणि खास अधिकार या आशयसूत्रांवर आधारित लोककथांमधून घेतलेले आहेत. भाऊ-बहिणींचे नाते या लोककथांमध्ये कधी ओतप्रोत प्रेमाने भरलेले आहे; ते एकमेकांना प्रिय असलेल्या वस्तू वापरतात; जसे, एकाच ताटात जेवतात. गोंड लोककथा मौखिक स्वरूपाच्या असल्याने त्यात उपसमूह, पोटसमूह यानुसारही या कथांमध्येही विविध आवृत्ती (version) आढळतात. त्यामुळे एका आवृत्तीप्रमाणे तर ह्या लोककथांमध्ये बहिणीशी लग्न करण्याची सक्ती वा बहिणीला मारून खाणे असेही उल्लेख आढळतात.

गोंड लोककथांतील प्रेमसंबंधाच्या गुंत्याविषयीच्या अनेक कथा मासोळीच्या अवतीभवती फिरताना दिसतात. गोंड आदिवासी समाज-संस्कृतीमध्ये माशाला पावित्र्याचे आणि मांगल्याचे प्रतीक मानतात. कोणा सदस्याचा मृत्यू झाल्यानंतर नदी वा तळ्याकाठी अंत्यविधीदरम्यान पाण्यातून जिवंत मासा पकडून एका खोलगट भांड्यात वा बाटलीत ठेवला जातो. उर्वरित विधी पूर्ण झाल्यानंतर त्याला पुन्हा पाण्यात सोडतात. या विधीमागे अशी समजूत आहे की मृतात्म्याला पुढील जन्म मिळेपर्यंत तो त्या माशामध्ये राहतो. मासा त्याची काळजी घेतो.

अंत्यविधीनंतरच्या तिसऱ्या दिवशी घराची शुद्धी करण्यासाठी व आप्तमंडळींना तसेच मृतात्म्याला समाधानी ठेवण्यासाठी खास माशांचा बेत योजला जातो.

एवढेच नव्हे तर, रोजच्या व्यवहारातील संभाषणात माशाचा आवर्जून उल्लेख करणे, हे शुभचिंतनाचे द्योतक मानले जाते. उदाहरणार्थ, कोणी काही कामासाठी घराबाहेर पडताना, ‘लवकर परत या’ किंवा ‘तुमचे काम होवो’ या अर्थाचे बोलायचे असल्यास गोंड पत्नी आपल्या पतीला सांगते की, ‘येताना मासे आणा,’ किंवा ‘तुम्हाला चांगले मासे मिळोत.’ अशाप्रकारे ‘मासा’ हा या गोंड आदिवासी समाजाच्या सांस्कृतिक विश्वाचा महत्त्वपूर्ण भाग आहे. काही प्रकारच्या मासोळींचा वापर काही व्याधी-उपचारांवरही करतात.

## एकाच कथेची अनेक रूपे : उदाहरणार्थ एक कथा

एका गोंडपाड्यात सात बहिणींसोबत एक भाऊ राहात होता. तो तरुण सुस्वभावी होता आणि त्याचे सातही बहिणींवर जिवापाड प्रेम होते. तो

नित्यनेमाने त्यांच्या शेतात जाऊन अतोनात कष्ट करून त्या बहिणींना सुखी व आनंदी ठेवत असे. त्यासाठी तो वेगवेगळ्या ऋतूंमध्ये वेगवेगळे पीक घेई. रोज शेतावर जाताना बहिणी त्याला तांदळाची पेज बनवून देत असत.[१] रोज दुपारी तो जवळच नदीकिनारी असलेल्या झाडाखाली बसून नदीच्या पाण्याकडे पाहात ती पेज खाई. एके दिवशी त्याच्या लक्षात आले की एक सोनमासा जवळच घुटमळत आहे. त्या भावाने आपल्या पेजेतले तांदळाचे काही दाणे पाण्यात त्या माशासाठी टाकले. सोनमाशाने ते दाणे चटकन खाल्ले. त्यानंतर भावाचा हा नित्यक्रमच झाला. आता रोज तो भाऊ आपल्या पेजेतील सर्व दाणे सोनमाशाला देऊ लागला व आपण फक्त पेजेचे उरलेले पाणी पिऊ लागला. ती मासोळीसुद्धा भावाजवळ येऊ लागली. शिजलेल्या तांदळाचे दाणे खाल्ल्यावर आनंदाने पाण्यात डुबकी मारू लागली. गोल गोल फिरू लागली. त्या दोघांची चांगलीच मैत्री झाली.

परंतु काही काळाने सातही बहिणींच्या लक्षात आले की आपला भाऊ अशक्त होत आहे. याचे कारण शोधण्याचा त्यांनी चंग बांधला. एके दिवशी त्या भावाच्या नकळत त्याच्यामागे गेल्या. सकाळपासून शेताजवळच्या झाडावर बसून त्यांनी आपल्या भावावर नजर ठेवली. दुपारी जेवणाच्या वेळी त्यांच्या लक्षात आले की जेवणातला सर्व सकस भाग त्या मासोळीला - सोनमाशाला मिळत आहे व आपला भाऊ मात्र उरलेले केवळ पाणी पिऊन तसाच अर्धपोटी काम करत आहे. बहिणींना त्या सोनमाशाचा खूप राग आला. त्यांनी ठरवले की त्या माशाला नष्ट करून टाकायचे. एके दिवशी त्यांनी भावाच्या नकळत जाळ्यामध्ये ती सोनमासोळी पकडली. घरी आणून त्या माशाचे कालवण केले. भाऊ संध्याकाळी घरी पोहोचताच आपल्या बहिणींनी काय करून ठेवले, हे त्याच्या लक्षात आले. त्याला खूप वाईट वाटले. तो खिन्न झाला. परंतु तो आपल्या बहिणींना काहीच बोलला नाही. त्याने उघडपणे राग व्यक्त केला नाही. रात्रीच्या जेवणात थोडा सार खाऊन तो दुःखी मनाने झोपी गेला. बहिणींनी मात्र त्या माशाच्या कालवणावर चांगलाच ताव मारला. भावाला रात्रभर झोप लागली नाही. पहाटे लवकर उठून बहिणींच्या जेवणातून उरलेले त्या मासोळीचे सर्व काटे त्याने गोळा केले. नदीकिनारी रोजच्या ठिकाणी जाऊन तो खूप रडू लागला. त्याचे अश्रू थांबता थांबत नव्हते. ते अश्रू ओघळून त्या माशाच्या काट्यांवर पडू लागले. अश्रूंमध्ये ते काटे विरघळले आणि त्यातून एक तरुण मुलगी निर्माण झाली. तिने त्याचे आभार मानले आणि त्याला प्रेमाने मिठी मारली. तिला घेऊन तो

नदीकाठच्या पायवाटेने दूर निघून गेला. दूरच्या एका गावात जाऊन दोघांनी लग्न केले आणि सुखाने राहू लागले.

ही झाली कथा. आता या लोककथेवर आधारित चित्रे पाहू.

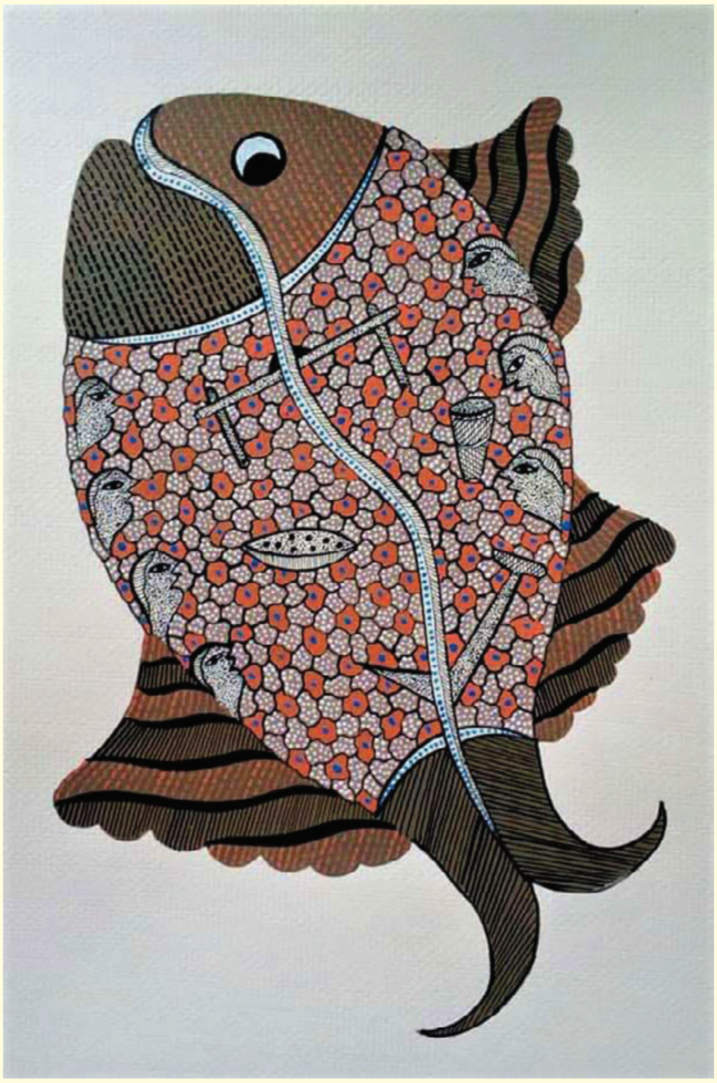
चित्र क्रमांक १ ‘एकल प्रसंग कथन’ (Monoscenic Narration) या प्रकारात मोडते. चित्रकाराने काढलेल्या प्रसंगाच्या आधी व नंतर येणाऱ्या कथानकातील काही खुणा व चीजवस्तू दाखवून संपूर्णता साधण्याचा प्रयत्न केला आहे. सदर कथेमध्ये सोनमाशाचा उल्लेख असल्यामुळे चित्रातील मुख्य माशाचा रंग सोनेरी आहे. भाऊ शेतावर काम करायचा, हे दाखवण्यासाठी नांगर-बैल आणि बैलांचे पाणी पिण्याचे भांडे चितारलेले आहेत. कथेतील नदीच्या उल्लेखानुसार चित्रातील जमीन नदीकाठच्या दगडगोट्यांनी दाखवली आहे.

सदर कथेचे चित्रकथन करण्यासाठी चित्रकाराने सममितीचा वापर केला आहे. एका झाडाच्या आकारात माशांच्या दोन जोड्या, बैलांच्या दोन जोड्या, दोन नांगर व पक्षी तसेच बैलांना पिण्याच्या पाण्यासाठी दोन भांडी - हे सर्व सममितीचा वापर करून मांडल्यामुळे चित्राचे सौंदर्य आणखीनच वाढते. सोनमाशामध्ये दोन्ही बाजूंस प्रत्येकी तीन तीन - अशा सहा बहिणी आणि मध्यभागी सातवी बहीण आपल्या भावाला पेज देताना दिसत आहे. तसेच मधल्या भागात असणारी रिकामी पोकळी मासे पकडण्याचे जाळे दाखवून भरून काढण्याचा प्रयत्न केला आहे.

चित्र क्रमांक २, हे सुद्धा त्याच लोककथेवर आधारित आहे; परंतु या चित्रात सर्व पात्रे आणि कथेतील महत्त्वाच्या चीजवस्तू सममितीतल्या सोनमाशाच्या जोडीत दाखवल्या आहेत. डाव्या बाजूला आणि माशाच्या शेपटीला बहिणींची चित्रे दिसतात. उजव्या बाजूच्या माशात दुःखाने विव्हळताना भाऊ दिसत आहे. सोनमासा दर्शवण्यासाठी सममितीतल्या एकाचे डोके व एकाचे कल्हे सोनेरी आहेत. दोन माशांच्या आकृत्यांमधली रिकामी जागा भरून काढण्यासाठी नदीसापेक्ष निळया लहरी आहेत.

चित्र क्रमांक ३, हेदेखील त्याच लोककथेवर आधारित आहे. परंतु या चित्राच्या मांडणीत सोनमासा अदृश्य आहे. बहिणींनी भावाला दिलेल्या पेजेच्या शिदोरीला केंद्रस्थानी ठेवले आहे. शिदोरीतल्या वाफांमधून, पेज उकळताना आलेल्या बुडबुड्यांतून रागावलेल्या व इर्ष्येला पेटलेल्या बहिणी दिसत आहेत. चित्राचे संतुलन साधण्यासाठी दोन्ही बाजूंना झाडे आहेत. एका झाडाच्या खांद्या-खोडातून काळी रेष वाहते आहे. तर दुसऱ्या झाडात निर्मळ, निळेशार पाणी. चित्राच्या वरच्या बाजूला घराच्या छताने व खालच्या बाजूला नदीचा परिसर दाखवण्याचा प्रयास दिसतो. त्यामध्ये चित्रकाराने मध्यभागी नदीचा प्रवाह दाखवला आहे.

चित्र क्रमांक ४चा अवकाश हा पूर्णतः सोनमाशाने व्यापलेला आहे. माशाच्या आकृतीत सात बहिणी, शेतीचे अवजार, पेजेची शिदोरी दिसत आहेत. या चित्रात भाऊ अदृश्य आहे. माशाच्या आकृतीच्या मधोमध वाहणारे पाणी दाखवून त्यातून नदीचे सूचन केले आहे.



विशेष म्हणजे ही चारही चित्रे एकाच चित्रकाराने काढली आहेत. त्याला लहानपणी वारंवार सांगितलेली ही लोककथा एखाद्या स्मृति-जीवाश्मासारखी त्याच्या मनावर कोरली गेली आहे. या चित्रकाराचे नाव आहे, प्रदीप मारावी. मनापासून आवडलेल्या कथेचे दृश्यरूपात कथन करताना प्रत्येक वेळेस त्याला गोष्ट सांगणाऱ्या त्याच्या मावशीची वेगवेगळी भावरूपे, हावभाव आठवतात.

**टीप :**

१. मेकल पर्वतरांगांच्या परिसरात गरिबीत राहणारा गोंड, पनीया आणि बैगा यांच्या दैनंदिन आहारात फक्त तांदळाची पेजच असते.

**संदर्भ :**


१. फ्रान्झ, व्हिखोफ्फ (१९००): *रोमन आर्ट, सम ऑफ इट्स प्रिन्सिपल्स अँड देअर अप्लिकेशन टू अर्ली ख्रिश्चियन पेंटिंग* , न्यूयॉर्क-लंडन.

२. होर्वात, गॅन्गॉवर (२०१०): *फ्रॉम सीक्वेन्स टू सिनॅरीओ द हिस्टोरिओग्राफी अॅन्ड थेअरी ऑफ वीजुअल नेरेशन*, पीएच.डी. प्रबंध, ईस्ट अॅन्लीया विद्यापीठ. https://ueaeprints.uea.ac.uk/id/eprint/25603/


**इतर संदर्भ :**


१. अँड्रियन, फ्युटीजर (१९२८) : *साईन्स अँड सिंबॉल्स* : न्यूयॉर्क - वॅन नॉस्ट्रँड रिन्होल्ड.

२. एमी, आयन (२००५) : *इनोवेशन अँड व्हिज्युअलायझेशन - ट्रॅजेक्टरी, स्ट्रॅटेजीज अँड मिथ्स* : न्यूयॉर्क-रोदोफी.

३. जेफरी, स्ट्रेअर (२००७) : *सबजेक्ट्स अँड ऑब्जेक्ट्स - आर्ट, इसेंशियलिझम अँड अब्स्ट्रॅक्शन* : लायडन-बोस्टन-ब्रिल.

४. वेरिअर, एल्वीन (१९४४) : *फोकटेल्स ऑफ महाकौशल* : ऑक्सफर्ड युनिवर्सिटी प्रेस, लंडन .

# अण्णा भाऊ साठेलिखित ‘अग्निदिव्य’ कादंबरीचे ऐतिहासिक वेगळेपण

**दत्ता घोलप**

साहाय्यक प्राध्यापक
मराठी विभाग, भाषा व वाङ्मय संकुल
पुण्यश्लोक अहिल्यादेवी होळकर सोलापूर विद्यापीठ
dpgholap@gmail.com

संशोधन

मराठी जनमानसात अण्णा भाऊ साठे यांची साहित्यविषयक प्रतिमा शाहीर आणि कादंबरीकार अशीच ठळकपणे आहे. अण्णा भाऊंनी वेगवेगळ्या सामाजिक स्तरांवरचा जीवनाशय आपल्या कादंबऱ्यांतून मराठी साहित्यव्यवहारात आणला. त्यामुळे मराठी साहित्यव्यवहारात अण्णा भाऊ साठे यांचे कादंबरीलेखन महत्त्वाचे ठरले आहे. मुळातच विस्तृत समाजदर्शनासाठी कादंबरी हाच साहित्यप्रकार व्यापक शक्यता उपलब्ध करून देत असतो. वाचकाच्या मनावरही दीर्घकाळ त्याचा प्रभाव राहतो. वैविध्यपूर्णतेने समाजदर्शन घडविण्याऱ्या पस्तिसेक कादंबऱ्यांचे लेखन अण्णा भाऊंनी केले आहे. या कादंबरीलेखनाचे आवाहकत्व अनेकपरीने तपासता येते. यातून अण्णा भाऊंच्या कादंबऱ्यांची शक्तिस्थानं काय आहेत, शिवाय त्यांच्या कादंबरीलेखनाच्या मर्यादाही आपणाला शोधता येतात.

अण्णा भाऊंचे कादंबरीलेखन समजून घेताना गंभीर पद्धतीने समाजजीवन दिग्दर्शित करणारा कादंबरीकार जसा भेटतो, तसाच एक लोकप्रिय वाचकानुनय करणारा कादंबरीकारही आपणाला दिसतो. अण्णा भाऊ ज्या काळात आपले कादंबरीलेखन करत होते, तत्कालीन मराठी वाङ्मयीन प्रभाव त्यांना पूर्णपणे अव्हेरता आलेला नाही. मराठी समीक्षेत अण्णा भाऊंच्या कादंबऱ्यांचा विचार मार्क्सवादी, सत्यशोधकी, आंबेडकरवादी, तसेच रंजनवादी, रूपवादी यापद्धतीने झाला आहे. परंतु अण्णा भाऊंचे कादंबरीलेखन समजून घ्यायला असा एकच एक विचारव्यूह पुरेसा उपयोगी पडत नाही. अण्णा भाऊ 'लेखक' म्हणून सर्वांसोबत असल्यामुळे समग्र जीवनाशय घडवण्याची क्षमता त्यांच्यात होती. लेखक म्हणून त्यांची गावगाडा, गावगाड्याबाहेरचा समाज, भटके-विमुक्त ते महानगरीय जीवन अशी व्यापक संवेदनकक्षा आहे. समग्र जीवनाशय ही मोठीच उपलब्धी त्यांच्या कादंबरीलेखनात दिसते. म्हणूनच मराठी समीक्षेच्या कप्पेबंद मर्यादेत अण्णा भाऊंच्या कादंबरीलेखनाचे योग्य मूल्यमापन होऊ शकले नाही.

सामान्यांच्या वीरत्वाचे, शौर्याचे अण्णा भाऊंना नेहमीच आकर्षण राहिले होते. हा शाहिराचा बाणा त्यांच्या कादंबरीलेखनातही दिसतो. सामान्यजनातून जगण्याच्या पातळीवरचा संघर्ष रेखाटण्यात त्यांची लेखकीय संवेदनशीलता कार्यरत राहते. सामान्य माणसाच्या लौकिक संघर्षाला, त्याच्या जगण्याच्या धडपडीला अण्णा भाऊ आपल्या कादंबरीचा विषय करतात. दीनदलित, पिचलेल्या माणसाच्या रोजच्या जगण्याचा संघर्ष चित्रित करताना वर्णव्यवस्थेला आणि वर्गव्यवस्थेला एकाचवेळी भिडण्याचा प्रयत्न

लेखक म्हणून अण्णा भाऊ करतात. अण्णा भाऊंचे समग्र कादंबरीलेखन हे सामान्यांच्या बाजूने उभे आहे. येथे अण्णा भाऊंनी लिहिलेल्या *अग्निदिव्य* (१९६८) या एकमेव अशा ऐतिहासिक कादंबरीचाही अपवाद करता येत नाही.

अण्णा भाऊंच्या समकाळात मराठीमध्ये राजेरजवाड्यांवर ऐतिहासिक कादंबरीलेखन होत होते. सरंजामी डामडौल चित्रित होत होता. अशा काळात अण्णा भाऊ मात्र सामान्य शेतकरी कुटुंबातून आलेल्या आणि आपल्या शौर्याने अजरामर झालेल्या सरसेनापती प्रतापराव गुजर यांच्या शौर्यलढ्याला आपल्या कादंबरीचा विषय करत होते. सामान्य मावळ्याने दाखवलेल्या शुरत्वाचेच आवाहकत्व अण्णा भाऊंना वाटत होते. ऐतिहासिक कादंबरीलेखनातही सामान्यांच्या शुरत्वाचे आवाहकत्व असणारा शाहिरी बाणा अण्णा भाऊंचे वेगळेपण ठळक करतो.

२.

*अग्निदिव्य* कादंबरीचे कथानक रूढ पद्धतीने सांगण्यापेक्षा या कादंबरीतील ऐतिहासिक कादंबरीच्या दृष्टीने वैशिष्ट्यपूर्णतेचा निर्देश करता येईल, अशाच घटकांना केंद्रस्थानी ठेवून चर्चा केली आहे. अण्णा भाऊंनी *अग्निदिव्य* कादंबरीला 'चार शब्द' ही प्रस्तावना लिहिली आहे. यामध्ये अण्णा भाऊंनी जवळपास ४ ते ५ वर्षे माहिती मिळवून या कादंबरीचे लेखन केले आहे, याचा उलगडा होतो. पुढे ते म्हणतात, 'ही कादंबरी स्वराज्याचे सरसेनापती प्रतापराव गुजर यांच्या जीवनातील काही समरप्रसंगावर उभी करण्याचा मी प्रयत्न केला आहे' (पृ. ६८६). सरसेनापती प्रतापराव गुजर यांच्या जीवनातील महत्त्वपूर्ण घटनाप्रसंगांवर आधारलेली ही कादंबरी आहे. मराठीमध्ये ऐतिहासिक चरित्रात्मक कादंबरीची एक परंपरा आहे. या पार्श्वभूमीवर या कादंबरीचे हे वेगळेपण उठून दिसते. सरसेनापती प्रतापराव गुजर यांचा नेसरी येथील पराक्रम महाराष्ट्राला परिचित आहे. त्यांच्या या असीम धैर्याचा शोध घेण्याचा प्रयत्न प्रस्तुत कादंबरीत केला आहे. गतकाळातील या पराक्रमासोबत शिवकालीन समाजवास्तव, छत्रपती शिवरायांची राज्य चालवण्याची कार्यपद्धती, स्वराज्यासाठी बलिदानास तयार होणारे मावळे तसेच प्रतापराव गुजर अग्निदिव्य करायला तयार झाले तो घटनाक्रम आणि त्यामागील त्यांच्या स्वराज्याविषयीच्या आणि छत्रपतींविषयीच्या धारणा आदी संदर्भ कादंबरीतून साक्षात होतात.

व्यक्तीचे अंतरंग आणि तत्कालीन राजकीय स्थिती यांच्या शोधाच्या दिशा पुढे येतील, अशी योजना प्रसंगचित्रणात केली आहे. ही ऐतिहासिक कादंबरीलेखनातील वेगळीच शक्यता अण्णा भाऊंनी पुढे आणली आहे. सरसेनापती प्रतापराव गुजर यांनी बेहेलोलखानाचा पराभव केला. पराभूत करूनही माफी देऊन जीवदान दिले, हा निर्णय छत्रपतींना पटला नाही. आदिलशाहीचा सरदार बेहेलोलखानाच्या आक्रमणास प्रतापरावांनी कडवी झुंज दिली. मात्र पराभूत करून, शरण आणून त्याला सोडून दिले. यापूर्वीही मराठ्यांनी बेहेलोलखानाचा पराभव केला होता. मात्र यावेळी सरसेनापती प्रतापराव गुजर यांनी त्याला जिवंत सोडणे, ही मोठी चूक झाली असे महाराजांना वाटले. एवढा मोठा विजय मिळूनही महाराज नाराज झाले. ही मोठी बोच सरसेनापतींच्या मनाला लागली. "खानाला मारा नाही तर आम्हांला तोंड दाखवू नका" (पृ.८०५). हा हुकूम सरसेनापतींच्या जिव्हारी लागला. मनाची उलघाल आणि अस्वस्थतेतूनच त्यांनी केलेले 'अग्निदिव्य' या कादंबरीतून उभे राहते.

खशाबा हा शिवाजी महाराजांच्या लष्करात नोकरी करणारा आणि रायगडावर राहणारा होता. तो मूळचा मोगरीचा, म्हणजे सरसेनापती प्रतापराव गुजर यांच्या गावातील आहे. खशाबाच्या संबंधाने शिवकालीन ग्रामव्यवस्था आणि तत्कालीन समाजजीवन चित्रित केले आहे. खशाबा आणि त्याची चंद्रा हे एका गावात राहणारे आहेत. त्यांचे लग्न, त्यामध्ये येणाऱ्या अडचणी, त्याच गावात राहणारा चौघुल्याचा हैबती, पुढे हैबती फितुरी करू लागतो. चंद्राला विजापूरला पळवून घेऊन जातो. त्यासंबंधाने विजापूरच्या राजवटीचे चित्रण येते.

सरसेनापती प्रतापराव गुजर यांच्या जीवनातील समरप्रसंग कादंबरीचा विषय करत असताना अण्णा भाऊंनी या कादंबरीचे कथानक तत्कालीन सरंजामी राज्यव्यवस्था आणि सामान्य रयत अशा पातळीवरून चित्रित केले आहे. छत्रपती शिवाजी महाराज आणि रायगड येथील धोरणी राज्यकारभार ही पहिली पातळी आहे, तर दुसऱ्या पातळीवर सरसेनापती प्रतापराव गुजर यांच्या संबंधाने प्रत्यक्ष लढाया, सैनिकी कारवाया, सरदारकीचा अंमल, विजापूरची आदिलशाही इत्यादीचे चित्रण येते. तिसऱ्या पातळीवर प्रतापराव गुजर यांच्या सैन्यातील खशाबा हा सामान्य शिपाई साकार झाला आहे. खशाबा आणि प्रतापराव गुजर यांचे मोगरी हे एकच गाव आहे. यामध्ये सामान्य शिपाई, शेतकरी समाज, गावगाड्याचे तळपातळीवरील समाजजीवन

अधोरेखित केले आहे. एकाचवेळी शिवकालीन समाजजीवन, सरंजामी व्यवस्था, स्वराज्याच्या स्थापनेचा प्रारंभकाळ आणि आदिलशाही, मुस्लीम राजवटी असा मोठाच पट समांतरपणे केलेल्या या कथारचनेतून उभा राहतो.

मराठी राज्याचे विस्तार धोरणच दिल्लीच्या तख्ताला नको होते. म्हणून औरंगजेब आक्रमक झाला. आदिलशाही शिवाजी महाराजांच्या अस्तित्वावर खार खाऊन होती. त्यामुळे मराठी सत्तेचा आणि शिवाजी महाराजांचा बीमोड करण्यासाठी महाराष्ट्रावर महान मानसिंग, वीर जयसिंग, दिलेरखान यांनी मोठ्या फौजेनिशी आक्रमण केले होते. कादंबरीचा विषय झालेला कालावधी बेहेलोलखानाच्या आक्रमणाचा आहे. शिवाजी महाराज, प्रतापराव गुजर, खशाबा, हैबती, गीता, चंद्रा अशा विविध व्यक्तिरेखांमधून त्या काळाचे अनेकस्तरीय समाजचित्रण केले आहे.

कादंबरीतून उलगडणारा इतिहास हा तत्कालीन समाजवास्तवाला मूर्तरूप देत असतो. *अग्निदिव्य*मधील विजापूरनगरीचे वर्णन, दैनंदिन व्यवहार, दरबारातील प्रसंग याबरोबरच सरसेनापती प्रतापराव गुजरांचे मोगरी गाव, गावगाड्यातील परस्परसंबंध इत्यादी संदर्भ यादृष्टीने विशेष लक्षणीय आहेत. मोगरी गावातील महारवाड्यात बाह्य आक्रमकांनी आग लावली त्यावेळी, "गावातील कर्ती नि तरणी माणसं महारवाड्यातील भयाण अग्नीशी झुंजत होती. तेव्हा तिथे महार नि मराठा या भेदाची कधीच राख झाली होती" (पृ. ७४१). हा संदर्भ शिवकालीन ग्रामवास्तव उभे करतो. घडलेल्या घटना सांगण्याबरोबरच त्या घटनांचे सामाजिक संदर्भ उलगडण्याचा प्रयत्न *अग्निदिव्य*मध्ये प्रामुख्याने केला आहे.

**३.**

रायगडावरील चित्रणातील ताटस्थ्य हे *अग्निदिव्य*चे ऐतिहासिक मराठी कादंबरीच्या तुलनेत जाणवणारे निराळेपण म्हणून नोंदविता येईल. रायगडावरील तो काळही महाराजांच्या राज्याभिषेकापूर्वीचा आहे. मराठा साम्राज्याचा प्रारंभकाळ आहे. अशा परिस्थितीत सदरेवर महाराज येणे आणि सरदारांशी चाललेली मसलत शिवाय साध्या शिपायाच्या सुखदुःखाशी महाराजांचे समरस होणे हेही येते. यामध्ये कुठेही महालांची वर्णने, झुंबर, सनई-चौघडे यासारखी वर्णने नाहीत. कादंबरीच्या शेवटी राज्याभिषेक सोहळ्याचे अगदी नेटके वर्णन आलेले आहे. सामान्य रयत दुतर्फा उभी असल्याचे वर्णन आहे. रायगड हा सामान्य रयतेला आधारवड वाटत होता, याचे नेमके सूचन यातून झाले आहे. राज्यारोहणाकडे जाताना मराठी

स्वराज्यासाठी आत्मबलिदान देणारे सहकारीच महाराजांना आठवतात, हे त्यांच्या मन:स्थितीचे नेटके वर्णन कादंबरीला एका वेगळ्या उंचीवर घेऊन जाते.

आदिलशाही दरबाराचे वर्णन आणि बेहेलोलखानाच्या मोहिमेची तयारी या बाबी ऐतिहासिक मराठी कादंबरीच्या तुलनेत फार वैशिष्ट्यपूर्णतेने चितारल्या आहेत. मराठी लेखक मराठ्यांच्या इतिहासातील घटनाक्रम गौरवशाली पद्धतीने चित्रित करतात आणि मुघल सम्राटांना दुय्यमत्वाने पाहतात. वस्तुतः दिल्ली तख्ताचा विचार करता मराठी साम्राज्य हे काही परगण्यांपुरते मर्यादित होते, ही वस्तुस्थिती आहे. काही परगण्यांपुरते मर्यादित असणाऱ्या स्वराज्याच्या तुलनेत दिल्लीचे तख्त खुजे दाखविणे, ही विपर्यस्त इतिहास मांडणी दिसते. या प्रकारच्या लेखनाला *अग्निदिव्य* कादंबरी छेद देते. मराठ्यांनी मर्यादित सैन्यबळावर यशस्वी होण्यासाठी गनिमी कावा ही युद्धनीती वापरली. मराठा इतिहास आणि शिवाजी महाराजांचे लढवय्येपण याबाबतीत गनिमी कावा युद्धनीती जरी मराठे म्हणून गौरवास्पद असली तरी, शत्रूस्थानी असणाऱ्या आदिलशाहीच्या दृष्टीने ती दगाबाजी होती. "तुम्ही जाणताच की हे मराठे दगाबाजीला गनिमी युद्ध म्हणतात" (पृ. ७०२). या विजापूरच्या दरबारातील संवादातून गनिमीकाव्याची ही बाजू समोर ठेवतात. येथे लेखक म्हणून ताटस्थ्य दिसते. दोन्ही बाजूच्या सत्यतेची ही परिमाणे कादंबरीगत जीवनचित्रणाची परिणामकारकता वाढवितात. मूळच्या नगरकडच्या गीता या पात्राच्या संबंधाने जे चित्रण येते ते महत्त्वाचे आहे. मुस्लीम सैनिकांनी पळवून नेऊन विजापूरमध्ये तिला रुक्साना केले. रुक्सानाने (गीता) चंद्राला मदत करणे कादंबरीतील घटनाप्रसंगांतून पुढे येतेच, पण त्याबरोबरच आदिलशाही राजवटीमधील रयत शिवाजी महाराजांच्या विजयासाठी, यशासाठी मन्नत मागत होती, असा संदर्भही साकार होतो. सामान्य रयत शिवाजी महाराजांच्या सोबत असण्यात त्यांच्या यशाचे गमक होते, ही बाब याप्रकारच्या संरचनेतून फार सूचकपणे अधोरेखित झाली आहे.

**४.**

आविष्कारदृष्ट्या भाषायोजनेतील आणि निवेदनातील काही वेगळ्या शक्यतांचा वापर अण्णा भाऊंनी केला आहे. कादंबरीच्या सुरुवातीला शिवाजी महाराजांनी महाराष्ट्र देशाला नवे बळ दिले. त्यामुळे जे वीरांचे पीक आले त्यामध्ये नेताजी पालकर ते हंबीरराव मोहिते अशा वेगवेगळ्या सरदारांची नावे देऊन असे 'रणगाजी', रायगडावर निवडक सरदारांशी

सल्लामसलतीच्यावेळी ‘रणपंडित’ बेहेलोलखानाच्या लढाईच्या वेळी लढाईतील मर्दुमकी मोजली जाणार म्हणून ‘रणमर्दांचे’ असे शब्द वापरले आहेत. ‘रणगाजी’ म्हणजे रण गाजविण्यास आतूर झालेले सरदार असे वर्णन आहे. तर प्रत्यक्ष लढाईच्या अंतिम तयारीची खलबतं महाराज स्वतः करत होते. ‘रणयोद्धे’, ‘रणधुरंधर’. याशिवाय ‘रणवेड्या’ प्रतापरावांचे केलेले वर्णन हे एकूणच शाहीर अण्णा भाऊंनी लढवय्येपणाला वेगवेगळ्या शब्दकळा वापरून शाहिरी साज चढवला. ‘रण’ या शब्दाच्या शैलीदृष्ट्या वीररसयुक्त शब्दयोजनेमुळे युद्धनीतिशास्त्रातील बारकाव्यांसह प्रसंग चित्रणाची उत्कटता वाढते. शिवाय मराठाकालीन इतिहासातील लढाऊ बाणा प्रत्यक्षात येतो. हे या भाषायोजनेचे महत्त्वाचे वैशिष्ट्य आहे.

या कादंबरीत पोवाड्यांचा कौशल्यपूर्ण वापर शाहीर अण्णा भाऊंनी केला आहे. शिवाजी महाराजांच्या हाकेने अवघा महाराष्ट्र देश नव्या जोमाने मराठी राज्य लढवीत नि वाढवीत होता. याचे वर्णन अगदी मोजक्या शब्दांत केले आहे.

‘घोड्याची टाप वाजली । आणि धूळ उडू लागली ।
किल्ल्यानं धाप टाकली । बुरजानं बाहू उभली ।। जी जी
त्या भयाण जाळी खाली । तळवार तळपू लागली।। जी जी’ (पृ. ६९१).

पोवाड्यांची योजकता निवेदनाला वेगळीच गती देते. प्रसंग साक्षात उभा राहतो. पोवाड्याने दृश्यात्मकतेचा परिणाम साधला जातो. शिवाय “महाराजांचा हुकूम होताच मोगलांची आक्रमणे नेस्तनाबूत करू लागले. गडागडांवर, तटातटांवर मराठी तलवारी तळपू लागल्या” (पृ. ६९१). अशा प्रकारची शाहिरी लय निवेदनातही साकार झालेली दिसते. शाहिरीचा वैशिष्ट्यपूर्ण वापर येथे केला आहे, असे म्हणता येईल.

५.

*अग्निदिव्य* कादंबरीत येणारी खशाबा आणि चंद्रा यांची प्रेमकहाणी, त्यामध्ये आलेल्या अडचणी, विजापूरमध्ये गीताची भेट, अनंत अडचणीतही चंद्राचे कौमार्य टिकून राहणे आणि प्रेमाची सफलता खशाबा व चंद्राच्या विवाहाने होणे, असे अनेक योगायोग कादंबरीत आले आहेत. कथारचनेतील हा सर्व भाग कादंबरीगत अवकाशात अनावश्यक असणारी प्रेमकहाणी चित्रित करतो. असे काही दोष त्यांच्या इतर कादंबऱ्यांप्रमाणे यामध्येही आहेत. असे असले तरी *अग्निदिव्य*मध्ये तळातील समाजजीवनाचे केलेले अवलोकन समकालीन मराठी ऐतिहासिक कादंबरीचा विचार करता

ऐतिहासिकदृष्ट्या महत्त्वाचे ठरते. मराठी कादंबरीतील शिवकाळाच्या ऐतिहासिक उदात्तीकरणाच्या चित्रणाला छेद देण्याचा प्रयत्न इथे घडला आहे, असे म्हणता येते. छत्रपती शिवाजी महाराज, स्वराजाचे सरसेनापती प्रतापराव गुजर तसेच सैनिक खशाबा यांच्याविषयी अण्णा भाऊंनी राजे किंवा योद्धा एवढेच प्रतिमान स्वीकारले नाही तर त्यांची एकंदरच कार्यपद्धती आणि तत्कालीन समाज-सत्तासंबंध काय राहिले आहेत, हेही दाखवून दिले आहे.

मराठी कादंबरी समीक्षाव्यवहारात अण्णा भाऊंच्या कादंबऱ्यांच्या संदर्भात जो काही विचार होतो, त्यामध्ये सामाजिक वास्तव चित्रण करणाऱ्या कादंबऱ्या किंवा ज्या कादंबऱ्यांवरती चित्रपट निघाले आहेत, अशा कादंबऱ्यांची चर्चा अधिकतर होते. साहित्याच्या ऐतिहासिक आढाव्यातही याच कादंबऱ्या चर्चेच्या केंद्रस्थानी येतात. ह्या कादंबऱ्या महत्त्वाच्या आहेतच, परंतु ऐतिहासिक कादंबरीलेखनातही अण्णा भाऊंनी *अग्निदिव्य*सारख्या कादंबरीलेखनाने मोलाची भर घातली आहे. मराठी कादंबरीच्या संदर्भातही या कादंबरीच्या वेगळेपणाचा विचार होणे आवश्यक ठरते.

(*अग्निदिव्य*, 'साहित्यरत्न लोकशाहीर अण्णा भाऊ साठे निवडक वाङ्मय' (कादंबरी खंड-२), साहित्यरत्न लोकशाहीर अण्णा भाऊ साठे चरित्र साधने प्रकाशन समिती, महाराष्ट्र शासन, प्र. आ. १ मे २०१७. ही आवृत्ती आधाराला घेतली आहे. लेखातील पृष्ठ क्रमांक याच आवृत्तीतील आहेत.)

# बहुसांस्कृतिकता, बौद्धिकता, काव्यात्मता यांचा प्रत्यय देणारी प्रभाकर पाध्ये यांची प्रवासवर्णने

**नीलांबरी मंदार कुलकर्णी**

सहयोगी प्राध्यापक
मराठी विभाग
रामनिरंजन झुनझुनवाला महाविद्यालय (स्वायत्त)
घाटकोपर (प.), मुंबई-८६
neelambarikulkarni@rjcollege.edu.in
neelambari.kulkarni@yahoo.com

॥१॥

प्रभाकर पाध्ये हे पत्रकार, विचारवंत समीक्षक म्हणून महाराष्ट्राला सुपरिचित आहेत. *सौंदर्यानुभव* या त्यांच्या बहुचर्चित समीक्षाग्रंथाला 'साहित्य अकादमी'चा पुरस्कार मिळालेला आहे. पण पाध्ये यांनी केवळ समीक्षा प्रकारातच नाही तर वैचारिक लेख, कथा, कादंबरी, व्यक्तिचित्र, प्रवासवर्णन अशा विविध साहित्यप्रकारांमध्ये लेखन केले आहे. त्यांनी लिहिलेल्या प्रवासवर्णनांचा चिकित्सक वेध घेण्याचा प्रयत्न प्रस्तुत लेखाद्वारे केला जाणार आहे. प्रभाकर पाध्ये यांचे *नवे जग नवी क्षितिजे* (१९५४), *उडता गालिचा* (१९५९), *तोकोनोमा* (१९६१, पुनर्मुद्रण -२०१२), *हिरवी उनें* (१९६४) हे चार प्रवासवर्णनपर लेखांचे संग्रह इथे विचारार्थ घेतले आहेत. *नवशक्ती*त पत्रकार म्हणून कार्यरत असताना आणि पुढे 'इंडियन कमिटी फॉर कल्चरल फ्रीडम' या संस्थेचे चिटणीस आणि आशिया विभागाचे जनरल सेक्रेटरी म्हणून कार्यरत असताना पाध्ये यांनी देशविदेशांतून अनेकवेळा प्रवास केला.

'आंतरराष्ट्रीय शांतता परिषद' किंवा 'आंतरराष्ट्रीय पेन परिषद' या स्वरूपाच्या कार्यक्रमांना भारतातर्फे प्रतिनिधी म्हणून उपस्थित राहण्याची संधी त्यांना मिळाली. त्यानिमित्ताने युरोप, लॅटिन अमेरिका, आशिया खंडातील विविध देशांमध्ये त्यांची सफर घडून आली. या विविध देशांतील संस्कृती, इतिहास तेथील लोक यांचे जे अनुभव पाध्ये यांना आले त्या अनुभवांना या संग्रहातील विविध लेखांमधून त्यांनी शब्दबद्ध केले आहे. या प्रवासवर्णनांची विशिष्टता लक्षात येण्यासाठी प्रवासवर्णन किंवा मराठीतील प्रवासवर्णनांच्या पार्श्वभूमीचा विचार अगदी थोडक्यात का होईना, पण करणे आवश्यक ठरते.

मराठीतील प्रवासवर्णनांमध्ये गोडसे भटजी म्हणजे विष्णुभट वाईकर यांचे *माझा प्रवास* हे सन १९०७ मध्ये प्रकाशित झालेले प्रवासवर्णन पहिले ललित स्वरूपाचे प्रवासवर्णन मानले जाते. त्याच्याआधी किंवा गोडसे भटजींचे प्रवासवर्णन प्रकाशित झाल्यानंतरही काही काळ प्रकाशित झालेली प्रवासवर्णने ही माहितीपर स्वरूपाची, वस्तुनिष्ठतेकडे झुकणारी अशा स्वरूपाची होती. तीर्थयात्रास्थानाची परिचयपर माहिती देणे, यात्रेचा गोषवारा सांगणे, या स्वरूपाचे हे लेखन असे. अर्थात, अशी वर्णने लिहिण्यामागची प्रयोजने भिन्न असत. ती बहुतांशी वाचकांना मार्गदर्शन करणे, अपरिचित ठिकाणांना प्रकाशात आणणे या स्वरूपाची असत. मात्र पुढेपुढे ही प्रयोजने बदलत गेली तेव्हा प्रवासवर्णनांचे माहितीपर वस्तुनिष्ठ स्वरूप बदलत गेले.

कोणत्याही प्रदेशातील निसर्ग, संस्कृती, इतिहास यांची निव्वळ वस्तुनिष्ठ वर्णने नव्हे तर त्या प्रदेशातील या सगळया घटकांचा अनुभव त्या लेखकाला कसा आला ते केंद्रस्थानी येऊ लागले. "स्थळप्रदेशाचे व्यक्तित्व आणि ते पाहणाऱ्या, अनुभवणाऱ्या लेखकाचे व्यक्तिमत्त्व यांच्यातील अद्वैत साधणारी अनुभवविशिष्टता हे प्रवासवर्णनांचे वैशिष्ट्य आहे" (गणोरकर व इतर २००१ : ३३८).

*वाङ्मयीन संज्ञा-संकल्पना कोशा*तील वर नमूद केलेल्या नोंदीप्रमाणे प्रवासवर्णनांच्या निमित्ताने लेखकाने केलेली अभिव्यक्ती महत्त्वाची ठरल्याने प्रवासवर्णनांचे स्वरूप वेगवेगळया प्रकारे बदलत गेले. काव्यात्म किंवा चिंतनशील किंवा विश्लेषणाकडे झुकलेली अशी निरनिराळया पोताची प्रवासवर्णने निर्माण होऊ लागली. प्रवासवर्णनांचे स्वरूप बदलून लालित्यपूर्ण रीतीने प्रवासवर्णने लिहिली जाऊ लागली. त्याचे श्रेय मुख्यतः अनंत काणेकरांना दिले जाते. सामान्य अनुभवांतही नाट्यपूर्णता हेरण्याची दृष्टी, मनमोकळी जीवननिष्ठा, सूचक आणि संयमित मांडणी ही काणेकरांच्या प्रवासवर्णनांची वैशिष्ट्ये मानली जातात. त्यानंतर रा. भि. जोशींची प्रवासवर्णने वैशिष्ट्यपूर्ण ठरतात; ती त्यांची जिज्ञासू वृत्ती, आस्थेवाईकपणा, संवेदनक्षम मनाने घेतलेल्या अनुभवांना वाङ्मयीन संदर्भ व भाष्ये यांची दिली जाणारी जोड या घटकांमुळे होय. गंगाधर गाडगीळ यांच्या प्रवासवर्णनाची लक्षणीयता त्यांच्या चमत्कृतिपूर्ण अनुभवांत आणि मिश्किल दृष्टिकोणामध्ये दडलेली आहे (कुलकर्णी २०१२ : ३९१-३९३).

॥२॥

पूर्वसूरी आणि समकालीन लेखकांच्या प्रवासवर्णनांच्या पार्श्वभूमीवर आता प्रभाकर पाध्ये यांच्या प्रवासवर्णनांची वैशिष्ट्ये नोंदविणे अर्थपूर्ण ठरते. पाध्ये यांची प्रवासवर्णने वाचताना सर्वप्रथम जाणवते ती त्यांची अर्थनिर्णयन (interpretation) करण्याची विलक्षण क्षमता होय. ते ज्या प्रदेशाला भेट देतात तेथील निसर्ग, इमारती, वास्तूंच्या रचनांचा आकृतिबंध या सगळया घटकांचे ते अर्थनिर्णयन करतात. त्या प्रदेशातील मानवी समाज, त्यांची संस्कृती, जीवनशैली, इतिहास, माणसांचे वर्तन आणि वर्तनांचे आकृतिबंध यांच्याशी ते सगळया भौतिक आणि मूर्त गोष्टींच्या आकृतिबंधाचे नाते जोडतात. असे करीत असताना शिल्पकला, वास्तुकला, चित्रकला यांची सूक्ष्म जाण असलेले त्यांचे अनुभवसंपन्न व्यक्तित्व ठायीठायी दिसत राहते.

इतिहास, राजकारण, अर्थकारण यांच्या अभ्यासाने आलेली बहुश्रुतता, वाङ्मयाच्या अभ्यासाने आलेली अभिजातता यांचे दर्शन घडते.

रिओ द जानेरो या नगरामध्ये निसर्गाचे जे रूप आढळते ते अत्यंत स्तिमित करणारे, मानवी सामर्थ्याला, कौशल्याला आव्हान देणारे रांगडे आहे. पोर्तुगीज लोक या शहरात पहिल्यांदा आले तेव्हा ते या राकट भव्य निसर्गापुढे नतमस्तक झाले.

"रिओच्या दर्शनाने 'पोर्तुगीझ' प्रवर्तक व्याकुळ झाले, विनम्र बनले. ही विनम्रताच त्यांच्या पहिल्या घरांत, पहिल्या बांधकामात दिसते. आजही ही घरे कुठेकुठे दिसतात. विचारी आधुनिक आकाशगामी इमारतींच्या गर्दीत अंग चोरून आणि मान मोडून उभी असतात. पण त्यांची म्हणून एक प्रतिष्ठा असते आणि जाणवते. त्यांच्याभोवती एक शांत संतोषकारक वातावरण नांदताना दिसते" (पाध्ये १९६४ : १३५-१३६).

इथे रिओ द जानेरो शहरामध्ये पोर्तुगीज आले तेव्हाचा इतिहास, रिओचा निसर्ग, त्याला पोर्तुगिजांनी दिलेली विनम्र वंदना याचा संबंध पोर्तुगिजांनी बांधलेल्या पहिल्या इमारतींच्या साधेपणाशी, बैठ्या रचनेशी जोडला आहे. लंडनमधील प्रसिद्ध ट्यूबरेल्वेचेही नाते याप्रकारे ब्रिटिशांच्या काटेकोर उद्योगी स्वभावाशी पाध्ये यांनी जोडले आहे (पाध्ये १९५४ : ११३). बँकॉकचा सुप्रसिद्ध तरंगता बाजार, तेथे चालणारी घासाघीस एवढेच नाही तर तेथील मंदिरांच्या आवारातील मूर्तींच्या शैलीतूनही पाध्यांना बँकॉक शहराच्या जीवनासक्तीचे दर्शन घडते (पाध्ये १९६४ : ५४-६४).

"ह्याचबरोबर जो हशा फुटला, त्यात मी अभावितपणेच सामील झालो. कंटाळलेल्या मनावर ही विनोदाची जोरदार झुळूक फार सुखद वाटली आणि सोव्हिएट रशियासारख्या जबरदस्त राष्ट्राला विरोध करण्यास युगोस्लाव्हिया ज्या शक्तींच्या जोरावर उभा राहिला त्यांत विनोदबुद्धीला महत्त्वाचे स्थान असले पाहिजे, हे लगेच ध्यानात आले" (पाध्ये १९५४ : २३).

आता इथे निसर्ग, वास्तू वा मंदिराचे नाही तर ऐतिहासिक घटनेचे, एका राष्ट्राच्या संदर्भातील महत्त्वाच्या परिस्थितीचे विश्लेषण पाध्ये करतात आणि ते करीत असताना त्या राष्ट्रातील लोकांच्या स्वभाववृत्तीशी त्या ऐतिहासिक संदर्भाचा संबंध जोडतात. पाध्यांच्या दृष्टिकोणाचे हे मोठेच वैशिष्ट्य मानावे लागेल की, ते प्रदेशाचा, तेथील भौतिक-अभौतिक घटकांचा अनुभव घेताना नुसता भावनिक अनुभव वा मनात उठणारे तरंग सांगत नाहीत तर त्यांचे विश्लेषण करीत जातात. ही विश्लेषण करण्याची पद्धत त्यामागील तर्कशास्त्र

मात्र खास पाध्ये यांचेच म्हणावे लागेल, असे आहे. त्यामुळे त्या विश्लेषणाला तर्ककर्कशता येत नाही तर आत्मनिष्ठ अशा अर्थनिर्णयनाकडे ते झुकत जाते. इतिहास, वास्तुशास्त्र आणि शिल्पकला यांचे वेगवेगळे संदर्भ त्याला लाभत जातात.

कधीकधी पाध्यांची ही निरीक्षणे-वर्णने इतकी लक्षणीय वेगळी असतात की वाचकाला एक नवीच दृष्टी प्राप्त होते. उदाहरणार्थ, उत्तरेकडील रानीखेत, कौसानी वगैरे भागातील निसर्गाविषयी लिहिताना डोंगरांच्या विविध चित्राकृती आणि डोंगराळ प्रदेशातील रस्तेबांधणीच्या पद्धतीचे, शैलीचे जे वर्णन केले आहे त्यातून हे लक्षात येते की रस्तेबांधणीच्याही विविध शैली असू शकतात (पाध्ये १९६४ : ३१). याच लेखात त्यांनी पांडवांच्या स्वर्गारोहणाच्या कथेचे नाते कौसानी येथून दिसणाऱ्या डोंगररांगांच्या जिन्यासारख्या दिसणाऱ्या आकृतिबंधाशी जोडले आहे. पुराणकथांचे असे स्वतंत्र आणि समकालीन अर्थनिर्णयन हीदेखील पाध्ये यांच्या प्रवासवर्णनांची खासियत मानावी लागते (तत्रैव, पृ. २४). *तोकोनोमा* या संग्रहात जपानमधील चंद्रोत्सव आणि भारतीय कोजागिरीच्या कथांचे संदर्भ यांचे नातेही अशाच प्रकारे जोडलेले आहे (पाध्ये २०१२ : १२५-१२७).

वास्तूंचे निरीक्षण करताना वास्तुशास्त्र, शिल्पशास्त्र यांच्या मर्मदृष्टी ते सतत वापरीत राहतात. उपयुक्ततेच्या दृष्टीने सौंदर्यदृष्टीवर मात केलेली दिसली तरी अशा बेढब, तथाकथित पॉश पण तरीही सौंदर्यदृष्ट्या उणे वाटणाऱ्या इमारतींवर टीकाही करतात. बर्लिन हॉटेलच्या इमारतीवर याप्रकारे टीका केली आहे (पाध्ये १९६४ : ९६-९७). तर जपानमधील इम्पिरिअल हॉटेलच्या लक्षणीय वेगळ्या दृश्यभागावर आणि अंतर्गत रचनेवर इतकेच काय पण छायाप्रकाशाची नियोजनव्यवस्था व त्यातून तयार होणारी भावावस्था यावरही भरभरून कौतुकोद्गार काढले आहेत (पाध्ये २०१२ : १५२-१५९).

व्हेनिसच्या कालव्यांचा अनुभव घेताना आपले मन भारून जाते. पण वास्तुकलेच्या अपूर्वतेने नाही तर *मर्चंट ऑफ व्हेनिस*सारख्या वाङ्मयीन कृतीमुळे निर्माण होणारी वाङ्मयजाणीव, इतिहासाची जाणीव यामुळे भारून जाते, असे ते म्हणतात (पाध्ये १९६४ : ११२). म्हणजे फक्त आपल्या अनुभवांचे वर्णनच नाही तर त्या अनुभवांचे, भावावस्थेचेही ते विश्लेषण करतात. आपल्या भारल्या मनोवस्थेचे श्रेय कालव्यांच्या वास्तूंना अजिबात देत नाहीत. कारण वास्तू म्हणून ती त्यांना नापसंतच असते. निसर्गातही शिल्प, चित्र शोधणारी पाध्ये यांची दृष्टी सौंदर्यासक्ततेने चित्र, शिल्पांचे दर्शन

तर घेतेच पण त्याचे नाते राजकारण, राजकीय विचारप्रणाली यांच्याशीही जोडते. युगोस्लाव्हियामधील मॉडर्न गॅलरीसंदर्भात ते म्हणतात- "क्रिस्तो हिगेडिसिच् आणि आयव्हान जनरॉल ह्यांची चित्रे पाहून ह्या कम्युनिस्ट राष्ट्रातही नवकलेचे सृजनशील अंकुर फुटतात ह्याची प्रचिती आली" (पाध्ये १९५४ : ६२).

देशोदेशीचे चित्रकार, शिल्पकार, सुप्रसिद्ध इमारतींचे वास्तुरचनाकार, वास्तूंच्या विविध शैली यांचे संदर्भ असे ठिकठिकाणी येतातच. *तोकोनोमा* संग्रहातील 'कात्सुरा बंगला' या संपूर्ण लेखात जपानी वास्तुरचना व त्यामागील जपान्यांचा दृष्टिकोण, वाङ्मयीन परंपरा यांचे दर्शन घडते (पाध्ये २०१२ : १४१-१४८). पण कला, वाङ्मय, त्यांचे इतिहास, सामाजिक इतिहास, राजकीय संदर्भ, विविध विचारप्रणाली, निसर्ग यांच्यातील गुंतागुंतीच्या संबंधाचे, बहुसांस्कृतिकतेचे जे भान पाध्ये यांच्या प्रवासवर्णनांतून दिसते ते क्वचितच अन्य प्रवासवर्णनांमधून बघायला मिळत असेल.

"प्रत्येक लेखकाची अनुभव घेण्याची क्षमता निराळी, पद्धत निराळी किंबहुना व्यक्तीची संवेदना, धारणाही भिन्नभिन्न असल्यामुळे स्थळ तेच असले तरी प्रत्येक प्रवासवर्णनाचे स्वरूप भिन्नभिन्न ठरते" (वर्तक, २००२ : २२६).

या वरील विधानाचा प्रत्यय आपल्याला पाध्यांच्या प्रवासवर्णनांशी इतर प्रवासवर्णनांची तुलना केली की तत्काळ येतो. उदाहरणार्थ, सध्याच्या काळातील वाचकप्रिय प्रवासवर्णनकार मीना प्रभू यांच्या *दक्षिणरंग* या संग्रहातील रिओ द जानेरोचे वर्णन वाचले की लक्षात येते की, त्यांनीही पोर्तुगिजांनी रिओची जडणघडण कशी केली इत्यादी इतिहासाचा आढावा घेतला आहे, तेथील लोकांच्या प्रवृत्तीची, प्रसंगांची वर्णने केली आहेत, तपशिलांची रेलचेल आहे. पण या सगळ्याला माहितीपरता, वर्णनपरता आणि थोडीशी आत्मनिष्ठा यांचा पोत प्राप्त होतो (प्रभू, २०१५ : १०७-११३). पण पाध्ये यांच्या लेखात रिओचा ओढाळ निसर्ग, ब्राझिलियन लोकांची आणि रिओचीच बनलेली 'तिरीमिरी' ही प्रवृत्ती, वास्तुरचना, इतिहास यांचे जे बहुपदरी पोताचे वस्त्र विणले जाते ते भान प्रभू यांच्या वर्णनात आढळत नाही.

आपला चित्रकला वा वास्तुकला यांचा अभ्यास नाही, असे या प्रवासवर्णनांमधील निवेदक सारखे म्हणतो. तसेच आपल्याला इतिहासाचेही पूर्वज्ञान नाही असे म्हणतो. पण प्रत्यक्षात मात्र तो जिथे गेलेला असतो तिथला इतिहास त्याने चांगलाच ज्ञात करून घेतलेला असतो. झाग्रेब येथे 'शांतता

परिषदे'साठी निवेदक गेला असताना युगोस्लाव्हियाच्या इतिहासाची चांगली माहिती त्याने घेतली होती. त्यामुळे सोळाव्या शतकात सरंजामशाही व्यवस्थेविरूद्ध बंड करणाऱ्या गुबेत्स नावाच्या क्रांतिकारकाला ज्या सेंट मार्क चौकात फाशी दिली होती; त्याचे दगडी स्मारक त्या चौकात बघताना पटकन त्या ऐतिहासिक संदर्भाची नोंद हा निवेदक करून टाकतो (पाध्ये १९५४ : ६३). बॉस्नियाची राजधानी सारायेवो इथे निवेदक गेला असताना ऑस्ट्रियाच्या आर्च ड्यूक फर्डिनंडचा खून व पहिल्या महायुद्धाची त्यामुळे झालेली सुरुवात यांचा उल्लेख केलेला दिसतो.

ऐतिहासिक संदर्भांनी पाध्ये यांची वर्णने संपृक्त असली तरी या इतिहासाचे नाते परत नगररचनाशास्त्र, वास्तू, मानवी स्वभाव अशा विविध घटकांशी जोडले जाते. लंडनचे ऐतिहासिक वैभव समजल्या जाणाऱ्या टॅक्सीचे मॉडेल व्हिक्टोरिया आणि किंग सातवे एडवर्ड यांच्या काळातील असल्याचे सांगत ब्रिटिशांच्या पुराणप्रिय स्वभावाचा तो बोलका पुरावा असल्याचा शेरा त्यांनी मारला आहे (तत्रैव, पृ. ११८). तर कोलंबोच्या प्रवासवर्णनात त्यांनी नोंदविले आहे की, "कोणत्याही शहराच्या प्रथम दर्शनाने त्या शहराकडे बघण्याची दृष्टी निर्माण होते. म्हणून विमानतळ, बंदरे नेहमीच भव्य, सुंदर, आकर्षक बांधली जातात. कारण नगररचनाकार फार पूर्वीपासून लोकांची ही मानसिकता ओळखत होते." असे आपल्या निरीक्षणाचे विश्लेषण करीत माहीमचा किल्ला, गेटवे ऑफ इंडिया यांची उदाहरणे आपल्या मताच्या पुष्ट्यर्थ ते देतात (पाध्ये १९५९ : ६८).

अशा प्रकारचा तौलनिक विचार हा पाध्ये यांच्या प्रवासवर्णनांचे एक महत्त्वाचे वैशिष्ट्य आहे. कोणत्याही प्रदेशातील निसर्ग, वास्तू, मानवी प्रवृत्ती, संस्कृती कशाचेही अवलोकन करताना सुटेपणाने न करता दुसरा देश, दुसरी संस्कृती यांच्या परिप्रेक्षातच तो अनुभव ठेवला जातो. किंबहुना, निरनिराळे प्रदेश बघताना, प्रवास करताना व त्या अनुभवांचे कथन करतानाही पाध्ये यांच्यात दडलेला समीक्षक व त्यांच्या सौंदर्यजाणिवा कायम जागृत असतात. त्यामुळे त्यांच्या अनुभव घेण्याच्या पद्धतीतच ही तौलनिकता मुरलेली दिसते. अलमोड्याच्या डोंगररांगा आणि खालच्या खोऱ्यातील निळसर धुक्याचा हेलकावणारा समुद्र पाहून त्यांना रिव्हिएरा येथील पर्वतरांगा व त्याच्या तळाशी टकरा घेणाऱ्या समुद्राची आठवण येते. प्रमाथी निसर्ग हे दोन्हीकडचे सूत्र असल्याचे ते नमूद करतात (पाध्ये १९६४ : १०).

जपानमध्ये किनोमिया येथील जत्रा पाहण्यासाठी जातात तेव्हा लाल भात काळेपांढरे तीळ टाकून हॉटेलमध्ये सर्व्ह केला जातो. त्यावेळी त्यांना थेट कोकणातील लाल भात आणि धुंदुरमासातील तिळाचे पदार्थ आठवतात. जपानमध्ये कोकण असे संस्कृतिरूपाने किती भरले आहे, असे त्यांना वाटते (पाध्ये २०१२ : ८२). पाकिस्तानात कराची रोड येथे फिरताना त्यांना महंमद अली रोड-भेंडीबाजार-गोलपिठा या परिसराची, त्या रस्त्यांची आठवण येते. रस्ते, तेथील दुकाने, वाळत घातलेले कपडे, चाळी हे सगळे त्यांना आठवते (पाध्ये १९५९ : ४८-४९). इटलीतील त्रिएस्तमधील लोकांचे डेमॉग्राफिक कंपोझिशन म्हणजे मूळ इटालियन रहिवाशांपेक्षा बाहेरून आलेल्या रहिवाशांचे प्रमाण पाहून ते जाता जाता अगदी सहजतेने म्हणतात,

"मुंबई शहरात महाराष्ट्रीयांची लोकसंख्या इतकी कमी नसली तरी मुंबईचे त्रिएस्तशी असलेले साम्य लगेच ध्यानात येईल" (पाध्ये १९५४ : २०).

पाध्यांचे शिक्षण अर्थशास्त्र या विषयात झाले असल्याने राजकारण, अर्थकारण यांचे संदर्भही या तौलनिक परिप्रेक्ष्याच्या तडाख्यातून सुटत नाहीत. पण 'स्त्रिया' आणि त्यांचे सौंदर्य हा पाध्ये यांचा खास आवडीचा विषयही या तौलनिक रसग्रहणातून सुटत नाही. इटालियन स्त्रियांच्या चेहऱ्याचे सौंदर्य सांगताना गोंडस सुबक आकार, सरळ नाक, टवटवीत हनुवटी, गुबगुबीत गाल, पाणीदार डोळे, आकारशील जिवणी आणि रसरशीत ओठ एवढ्या सगळ्या विशेषणांची उधळण करूनही हे वर्णन पूर्णत्वास तेव्हाच जाते जेव्हा इटालियन स्त्रियांच्या अंगकांतीची इंग्रज, सेमिटिक, ग्रीक स्त्रियांच्या अंगकांतीशी तुलना करून इटालियन स्त्रीच्या कांतीचे श्रेष्ठत्व तौलनिकदृष्ट्या सिद्ध होते (पाध्ये १९६४ : १२०-१२१). आपले हे तौलनिकतेचे भान निवेदनामध्ये ते कबूलही करतात, -

"नवखेपणाचा वावर मनावर होताच हे बावरलेले मन समोर जें जें दिसे त्याची त्याची भारतांतील गोष्टींशी तुलना करू पाहत होते... पण युरोपमध्ये जी गोष्ट प्रत्येकवेळी जाणवते ती ह्या इटलीतही जाणवली. लोक अधिक व्यवस्थित आहेत आणि त्यांनी जीवनाच्या प्रत्येक अंगांची संघटना करण्याचा प्रयत्न केला आहे" (पाध्ये १९५४ : ११). पाध्ये यांचा इटलीतील हा प्रवास पहिला प्रवास असल्याने जरी नवखेपणातून ही तुलना त्यावेळी मनात आली असली तरी लगेच पुढच्या ओळीत मात्र युरोपच्या त्या पूर्ण ट्रीपनंतर युरोपियनांविषयीच्या बनलेल्या मताची तुलना त्यांनी भारतीयांशी केली आहेच. म्हणजे प्रवासवर्णन, निवेदन करीत असताना त्यांच्यातील तौलनिक रसग्रहण करणारा मर्मज्ञही जागा असतो.

संमुखित

पाध्ये यांच्यातील समीक्षकाच्या दृष्टिकोणामुळे त्यांच्या प्रवासवर्णनांमध्ये वारंवार दिसून येणारे आणखी एक वैशिष्ट्य म्हणजे कोणत्याही अनुभवांतील अंतर्विरोध हा वेगवेगळ्या प्रकारचा आहे. कधीकधी तो निसर्गाच्या दोन भिन्न रूपांमधील आहे. उदाहरणार्थ, इटलीतील त्रिएस्तला जाताना रस्त्याच्या एका बाजूला पहाड तर दुसऱ्या बाजूला खोरे, त्यातील सृष्टिसौंदर्य, खोली दिसते. त्याविषयी वर्णन करताना ते म्हणतात,-"त्रिएस्तला जाताना डावीकडे उग्र सौंदर्य आणि उजवीकडे शांतगंभीर सौंदर्य यांचा आलटून- पालटून आस्वाद घेताना मनाची त्रेधा उडून गेली" (तत्रैव, पृ. १९). तर कधीकधी हा अंतर्विरोध निसर्ग आणि मानवी संस्कृती यांच्यात आढळून येतो. कौसानीचा स्वर्गीय निसर्ग, पहाड हे त्यांना निसर्गाच्या रमणीयतेचे, अपार्थिवतेचे, स्वर्गीयतेचे प्रतीक वाटते; तर खोऱ्यातील जीवन, हिमालयाच्या कुशीतही लष्कराने खोदलेले रस्ते हे विकासाचे, भौतिक पार्थिव जीवनाचे प्रतीक वाटतात (पाध्ये १९६४ : २४-२५). कधीकधी एकाच अनुभवात सुरूपता आणि कुरूपता अशा दोन परस्परविरोधी घटकांचे संतुलन साधले गेलेले असते. या अनुभव घटकांमधला अंतर्विरोध त्यांना आढळतो. "इतक्या सौंदर्यावर कसले तरी नियंत्रण पाहिजेच. मला दोन-तीन पाद्र्यांचे कळप दिसले. त्यांचे काळेपांढरे झगे आणि त्यांचे शुष्क दुर्मुखलेले चेहरे!.... मला ते कळप सुंदर वृक्षावरच्या बांडगुळासारखे वाटले" (पाध्ये १९५४ : १५). काळ्या-पांढऱ्या रंगातला अंतर्विरोध, सुंदर रंगसंगती, ह्या कपड्यांशी विसंगत शुष्क चेहरे; रोममधील एकूण टवटवीत चैतन्यशील जीवन आणि पाद्र्यांचे रुक्ष, कोरडे जीवन अशा तीन स्तरांवरील अंतर्विरोध पाध्ये इथे व्यक्त करतात. त्यांना मुळात धर्म ही बाबच त्यांच्या आधुनिक मानसिकतेमुळे इटलीच्या एकूण चैतन्यशील जीवनात विसंगत वाटली असावी.

कधीकधी निसर्ग, प्रवृत्ती, वास्तू अशा सर्वच संदर्भात हा अंतर्विरोध त्यांना दिसतो. पूर्व बर्लिन आणि पश्चिम बर्लिन यांच्यातील तुलनेतून अशाच प्रकारचा अंतर्विरोध पाध्ये यांना दिसला. तसेच हाँगकाँग आणि रिओ द जानेरो या दोन्ही ठिकाणीही तुलनेतून निसर्गातील साम्य, आट्यापाट्यांच्या कोंड्या पकडल्यासारखे उभे राहणारे डोंगर, तसेच आकाश आणि पाणी यांच्या युतीतून उभे राहणारे सौंदर्यही दिसते. पण त्यात लगेच विरोधही दिसतो. रिओचा निसर्ग बेभान, रुबाबदार मस्तमादक वाटतो तर हाँगकाँगचा आटपशीर निसर्ग! लगेच रिओच्या वास्तू आणि तेथील लॅटिन वा निग्रो लोकांची स्वच्छंदी वृत्ती यांचा संबंध जोडत त्यांनी हाँगकाँगच्या वास्तू आणि

चिन्यांचा/ इंग्रजांचा बेतास बेत व्यावहारिक धीमेपणा यांचा विरोधी संबंध दर्शविला आहे (पाध्ये १९६४ : ६८-६९).

युगोस्लाव्हियात गांधीवादी तत्त्वज्ञानाच्या जवळ असणाऱ्या क्वेकर्स संप्रदायातील लोकांशी त्यांची ओळख होते. मात्र त्यांची प्रार्थनापद्धत जवळून पाहिल्यानंतर त्यांना त्यातही लगेच अंतर्विरोध आढळून येतो. कारण प्रार्थना ही ध्यान लागावे, मनातील नकारात्म गोष्टींचा निचरा व्हावा, यासाठी करीत असतात. पण त्यांची प्रार्थना इतकी दीर्घकाळ व डोळे मिटून चाललेली असते की संपल्यावर सगळयांच्याच चेहऱ्यावर सुटकेचा आनंद दिसतो. मनाला मुक्त करणाऱ्या प्रार्थनेचंच बंधन होत आहे, असे पाध्ये यांना ताबडतोब जाणवते (पाध्ये १९५४ : ९९). त्यांच्या शेवटच्या संग्रहातील एका लेखात पाध्ये यांनी या अंतर्विरोधाच्या जाणिवेला अधिक व्यापक रूपात मांडले आहे. आल्पसच्या पर्वताची काळेकभिन्न, अणकुचीदार धडकी भरवणारी शिखरे आणि त्यांच्यावरचे मोहक शुभ्र हिम एकाचवेळी जाणवते. त्या क्रूर शिखरांना जिंकण्याची ईर्ष्या आणि त्याचवेळी त्या हिमाचे सौंदर्य यांतील अंतर्विरोध त्यांना जाणवतो. पण गती आणि शांती, क्षुधा आणि तृप्ती, शरीर आणि चेतना अशा चिरंतन अंतर्विरोधांप्रमाणेच तो जाणवतो. अशा अंतर्विरोधांचा शांत स्वीकार केल्यावाचून गत्यंतर नाही, अशा निष्कर्षाप्रत ते येतात (पाध्ये १९६४ : ११३).

अत्यंत तरल अशी काव्यात्मता हेही पाध्ये यांच्या प्रवासवर्णनांचे वैशिष्ट्य असलेले दिसते. कधीकधी ही काव्यात्मता निसर्गदृश्ये आणि त्यांचे वर्णन करताना येणारी संवेदनात्मता, प्रतिमा आणि त्यात येणारी आत्मनिष्ठ विशिष्टता यामुळे येते. उदाहरणार्थ, "इतक्यांत डाव्या क्षितिजावर पश्चिमेकडे घालवणारा सूर्य पर्वताच्या शिखरावर टेकतो. समोर धारेवर धगधगते सुवर्ण पसरते. त्यात कुंकुमाच्या छटा मिसळतात. आकाशातील ढगांचे अंतरंग लालीलाल होते. त्यांच्या कडा सोनेरी प्रकाशाने उजळतात. हळूहळू सूर्यबिंब पर्वताआड उतरू लागते आणि लाल शोभा वरवर फांकू लागते. वाटते, एखाद्या प्रकाशरेषेने ते मागचे भव्य सत्य आता उजळले असेल" (पाध्ये १९६४ : ९). तर कधीकधी विशिष्ट प्रकारची भावावस्था, त्यातून निर्माण होणारी वृत्तीची उत्कटता यामुळे एखादा संपूर्ण लेखच काव्यात्मतेकडे झुकल्याची उदाहरणेही आढळतात. *तोकोनोमा* संग्रहातील 'चंद्रोत्सव' हा संपूर्ण लेख अशा तरल भावावस्थेचा प्रत्यय देतो. जपानमध्ये शरदऋतूतील चंद्रदर्शनाचा समारंभ साजरा करण्याची प्रथा आहे. 'पेन परिषदे'साठी गेलेल्या पाध्ये यांना

योमुरा सिक्युरिटीजकडून अशा चंद्रोत्सवाचे आमंत्रण येते. एका उद्यानात आयोजित समारंभातील नृत्ये, सरोवरातील दृश्ये यांचे वर्णन करताना विशिष्ट भावावस्थेचा प्रत्यय निवेदक देत राहतो, 'चेरीचा मोहर' आणि 'इम्पिरिअल हॉटेल' या लेखांमध्येही काही काही प्रसंगवर्णनात ही तरलता आलेली आहे.

कधीकधी अनामिक गूढ गोष्टी, घटना यामुळे ही काव्यात्मता निर्माण होते. कारण निसर्गातल्या अतार्किक, गूढ घटनांचे अत्यंत सूचक आणि कोणत्याही भाष्याखेरीज संक्षिप्त असे निवेदन करून अर्थनिर्णयनासाठी ती घटना वाचकांवर सोडून दिली जाते. मग ती किनोमियाच्या जत्रेच्या दिवशी दोन कोळी तरुण समुद्रात बुडून मरण्याची घटना असूदे किंवा वोतानोला जाताना वाटेत लागलेले, आत्महत्या करण्यासाठी प्रसिद्ध असलेले प्रचंड टोकदार कड्याचे ठिकाण असो वा अचानक भूतबाधा झाल्यासारखी बंद पडलेली गाडी मेकॅनिकने पूजाविधी करताच चालू होण्याची घटना असूदे. ही गूढता काव्यात्मता निर्माण करीत असते (पाध्ये २०१२ : ९६-१०६).

कधीकधी काहीतरी शाश्वत, हुरहूर लावणारे चिरंतन सनातन असे तत्त्व आणि त्या तत्त्वाच्या अस्तित्वाचा निसर्गातून येणारा गूढ प्रत्यय हे घटकही या प्रवासवर्णनांमध्ये काव्यात्मतेचा सूर निर्माण करीत असतात. उदाहरणार्थ, किनोमियाचे मंदिर आणि त्याचा भव्य प्राकार दोन उंच डोंगरांच्या मध्ये बांधला आहे. ही वास्तू आणि त्याकडे जाणाऱ्या पायऱ्या म्हणजे जणू स्वर्गसोपान असल्याचे निवेदकाला वाटते. स्वर्ग व धरती यांच्या या अपूर्व मिलनाने मन एका पावित्र्याने, गूढतेने भरून जाते असा अनुभव येतो व निवेदक म्हणतो, -

"किनोमिया आणि केशवराज-एकानें दुसऱ्याचा साक्षात्कार होतो, निसर्गसौंदर्यातील दैविकतेची प्रतीती येते, आणि आंत, अंतरंगात परिपूर्तीचा शांत, संतुष्ट प्रवाह वाहू लागतो. कोंकण आणि जपान यांच्यामधला भौगोलिक भेद आणि अभिमान आता गळून पडतो आणि निसर्ग व मानव यांना जोडणाऱ्या सनातन संबंधाची निर्भर जाणीव तेवढीच उरते" (तत्रैव, पृ. ९२). 'चंद्रोत्सव' या लेखातही असा संवेदनात्मकतेच्या पलीकडे जाणारा शाश्वत अनुभवरूपाचा प्रत्यय कोजागिरीच्या संदर्भात निवेदक देताना दिसतो.

पण अशा प्रकारची काव्यात्मता आणि प्रदेश, निसर्ग, संस्कृती यांच्या अशा आत्मनिष्ठ अर्थनिर्णयनामुळे कधीकधी विषयांपेक्षा तो अनुभव घेणारी व्यक्ती आणि त्याची भावावस्था यांनाच केंद्रस्थान प्राप्त होते. लघुनिबंधापेक्षा प्रवासवर्णनांचे वेगळेपण सांगताना आनंद यादव म्हणतात,- "लघुनिबंधातील 'मीत्वा'च्या तुलनेने प्रवासलेखातील 'मीत्व' विषय-वस्तूशी अधिक संबंध

ठेवून असते. विषय-वस्तू इथे 'मीत्वा'इतकीच महत्त्वाची असते, हे विसरता येत नाही" (यादव १९८७ : ३१४). पण अनेकदा पाध्ये यांच्या प्रवासवर्णनांमध्ये विषय-वस्तूपेक्षा निवेदकाचे अर्थनिर्णयन, त्याची बहुसांस्कृतिक जाण, तौलनिक सौंदर्यदृष्टी हेच महत्त्वाचे ठरते. बरेचदा लेखामध्ये राजकीय, ऐतिहासिक संदर्भ आणि त्यांचे विश्लेषण इतक्या मोठ्या प्रमाणावर येते की प्रवासवर्णने ही वैचारिक निबंधाकडे झुकतात. तात्त्विक चर्चा, विश्लेषण यांचे प्रमाण असे वाढले की संबंधित प्रदेश समजून घेण्याच्या प्रक्रियेत खंड पडत जातो आणि रसभंग होतो किंवा हे विवेचन कंटाळवाणे होऊ लागते. *उडता गालिचा* या संग्रहात कोलंबोवरील लेखात सिलोनला असणारे ट्रॉट्स्कीवादाचे आकर्षण सांगताना समकालीन राजकारण, राजकीय विचारसरणी यांची प्रदीर्घ, सखोल चर्चा अशी अस्थानी आल्यासारखी वाटते (पाध्ये १९५९ : ७२-७५). त्याचप्रमाणे *नवे जग नवी क्षितिजे* या संग्रहातही मार्शल टिटोचे शिक्षक, राष्ट्रनेता, धोरणी राजकारणी या तिन्ही भूमिकांच्या संदर्भात केलेले विश्लेषण असेच युगोस्लाव्हियाच्या प्रवासवर्णनातील बराचसा अवकाश व्यापते (पाध्ये १९५४ : ८६-८९).

वाङ्मयीन चर्चा, वाङ्मयीन स्वायत्तता, वाङ्मयावरील कम्युनिस्ट राष्ट्रांमध्ये असणारे नियंत्रण, रहस्यमय वाङ्मय, लैंगिकता इत्यादींची मूल्ययुक्तता, महायुद्धाचे कवितेवर परिणाम हे सगळे विषय निश्चित महत्त्वाचे आहेत. रोचकही आहेत. पण ते प्रवासवर्णनांमध्ये आले की मात्र त्या प्रवासवर्णनांना पसरट करण्याचे, त्यांचा नेटकेपणा, बांधीवपणा ढासळविण्याचे काम करतात (पाध्ये १९५४ : ५४-५७).

स्त्रियांची वर्णने आणि त्यांना पाध्यांच्या प्रवासवर्णनांमध्ये प्राप्त होणारे विशेष स्थान याविषयी या लेखात पूर्वी नोंदविले आहे. मग त्या कौसानी, अलमोडा, नैनिताल भागातील पहाडी स्त्रिया असोत की व्हेनिस, इटलीमधील स्त्रिया असोत अथवा जपानमधील गेशा, बारमालक स्त्रिया, हॉटेल रेस्टॉरंटमधील सेविका, रस्त्यात भेटणारी अपरिचित सुंदर तरुणी असो. स्त्रियांच्या देहाची विविध वळणे, त्यांचा चेहरा, त्यांच्या चेहऱ्यावरील, डोळ्यांतील भावना, त्यांच्याशी मजेमजेत केलेले थोडेसे फ्लर्टिंग हे कदाचित आधुनिक दृष्टिकोणाचा परिपाक असेल. पण ही वर्णने आली नसती तरी त्या प्रवासवर्णनांचा परिणाम उणावला नसता आणि ती आहेत म्हणून त्यांच्या लालित्यात कोणतीही भर पडत नाही. किंबहुना, थोडासा अस्थानी येणारा चावटपणा असेच स्वरूप बऱ्याच वेळा त्याला प्राप्त झालेले दिसते.

पाध्यांच्या प्रवासवर्णनांच्या आशयाच्या मागे असलेले निवेदकाचे व्यक्तित्व आणि त्यामुळे या प्रवासवर्णनांना प्राप्त होणारी वैशिष्ट्यपूर्णता याचा परामर्श घेतल्यानंतर त्यांची रचना आणि भाषा यांचा विचार प्रस्तुत ठरतो.

||३||

प्रभाकर पाध्ये यांच्या प्रवासवर्णनांच्या आकृतिबंधाचा आणि भाषिक वैशिष्ट्यांचा विचार आता प्रस्तुत लेखाच्या या शेवटच्या टप्प्यावर करणे योग्य ठरेल. पाध्ये यांच्या प्रवासवर्णनांची रचना एका विशिष्ट पद्धतीने झालेली आपल्याला दिसते. साधारणपणे लेखाच्या सुरुवातीच्या भागातच ज्या प्रदेशाला निवेदक भेट देतो त्याविषयी नाराजीचा, निराशेचा सूर लावताना दिसतो. याचे कारण कदाचित त्याच्या अनुभवाच्या तौलनिक स्वरूपात आहे. कोणतीही गोष्ट सुटेपणाने न पाहता पूर्वज्ञान, वाचनाचे संस्कार, वाङ्मय या सगळ्यातून तयार होणाऱ्या अपेक्षांच्या परिप्रेक्ष्यात नवीन प्रदेश पाहणे वा इतर प्रदेशांशी त्याची तुलना करणे यामुळे निवेदनाची सुरुवात निराशेच्या अनुभवाने होते. उदाहरणार्थ, "ढाक्क्याच्या विमानतळाचे दर्शनही फारसे उत्साहवर्धक नव्हते. ढाक्क्याहून कलकत्त्याचे तिकीट मिळेल की नाही, ह्याची मला काळजी लागलेली होती आणि ती तेथच्या तेथे कोणी दूर करू शकत नव्हते" (पाध्ये १९५९ : ५६). विमानतळ या वस्तूविषयी नाराजी आणि तिथल्या गैरसोयीमुळे होणारी मनाची चिंताक्रांत अवस्था व्यक्त करून ह्या लेखाची नकारात्मक सुरुवात केली आहे. अलमोडा, कौसानी प्रदेशात हिमालयाचे प्रथम दर्शन त्यांना निराशादायक वाटते. कारण त्यांनी वाचलेल्या संस्कृत वाङ्मयातील भव्यदिव्य, सुंदर रमणीय हिमालय त्यांना वास्तवात तसा आढळत नाही (पाध्ये १९६४ : १-२). तर व्हेनिस शहराविषयी जी नाराजी पाध्ये व्यक्त करतात ती *थ्री कॉईन्स इन ए फौंटन* या बोलपटात दिसलेले रंगतदार व्हेनिस त्यांना तितके रंगतदार आढळत नाही म्हणून होय (तत्रैव, पृ. १०९). *तोकोनोमा* या संग्रहातील लेखांमध्ये तसेच 'चेरीचा मोहर', 'आसाकुसा', 'इम्पिरिअल हॉटेल', 'टोकिया' अशा वेगवेगळ्या लेखांमध्ये हेच आढळून येईल. कुठे धूळ, घाण, कुठे लोकांची प्रवृत्ती, कुठे ऐकीव माहितीच्या पार्श्वभूमीवर जाणवणारी विसंगती अशा विविध कारणांमुळे निवेदकाचा झालेला अपेक्षाभंग जाणवतो.

लेखाची सुरुवात अशा नकारात्मक, अपेक्षाभंगाच्या घटनेने होते. मग जसजसे पुढे जाऊ तसतसे मात्र सौंदर्य, निसर्ग, संस्कृती यांच्या विविधरंगी अर्थनिर्णयनामुळे लेख समृद्ध होत जातो आणि बहुतेक लेखांचा शेवट

काव्यात्म, सूचक आणि कधीकधी तर धक्कादायकही झालेला दिसतो. उदाहरणार्थ, "इतक्यात मला आठवले, आदल्या वर्षी एअर इंडियाचे विमान ह्याच पर्वताच्या दरीत कोसळले होते. त्या गूढतेत एकदम भीतीच्याही छटा शिरल्या. मी मनातल्या मनात त्या दृश्याला वंदन केले आणि परत यावयास निघालो!" (पाध्ये १९५४ : १०६). *तोकोनोमा*मधीलही 'बाधा', 'किनोमियाची जत्रा' अशा लेखांचा शेवट अपघाती गूढ मृत्यू, भूतबाधेसारख्या गूढ गोष्टी, अनामिक भय यांसारख्या घटनांद्वारे होताना दिसतो. तर, पूर्व बर्लिन आणि पश्चिम बर्लिनच्या विभागणीमुळे कुंपणाच्या तारांपलीकडे ड्रायव्हरचा शेतकरी काका आणि अलीकडे ड्राईव्हर उभा असल्याच्या वर्णनाने बर्लिनविषयीच्या लेखाचा शेवट होतो.

"आणि अखेरीस ते तारांचे कुंपण, त्या काटेरी तारा तेवढ्याच डोळ्यांसमोर शिल्लक राहिल्या,

-- युगायुगींच्या जुलूमांचे, अत्याचारांचे प्रतीक अशा त्या तारा!" (पाध्ये १९६४ : १०७). इथे लेखाचा शेवट भावात्म, काव्यात्म आणि सूचक असाही होताना दिसतो. तर कधीकधी साक्षात्कारात्म असाही शेवट झालेला दिसतो. 'चेरीचा मोहर' या लेखाचा शेवट याचे उत्तम उदाहरण आहे,-"ही अंतरंगाची आस्था, हा अंतरंगाचा उत्साह, ही अंतरंगाची समपर्णता हेच चेरीच्या महोत्सवाचे रहस्य आहे-आणि ते त्या मोहरापेक्षाही अधिक अर्थपूर्ण आहे" (पाध्ये २०१२ : २१०).

पाध्ये यांच्या प्रवासवर्णनांच्या रचनावैशिष्ट्यांपैकी दुसरे महत्त्वाचे वैशिष्ट्य म्हणजे या प्रवासवर्णनांची निवेदनपद्धती होय. सामान्यतः इतर कथनात्म साहित्याप्रमाणे प्रवासवर्णनांचे निवेदनही भूतकाळनिर्देशक असते. प्रवासवर्णनाचा निवेदक घडून गेलेल्या घटना किंवा प्रवासाचे वर्णन, निवेदन करीत असतो. पण पाध्यांच्या प्रवासवर्णनांमध्ये मात्र बरेचदा निवेदन मध्येच वर्तमानकाळनिर्देशक होते. जणू कॅमेऱ्याने चित्रित करीत असल्याप्रमाणे ते घडणाऱ्या घटनेत वाचकांना ओढून घेते. दर्शक सर्वनामे वापरून वाचक आणि भूतकाळातील प्रवासाची घटना यांच्यातील अंतरच एकदम कमी करून टाकते. उदाहरणार्थ, "ते पाहा ते कार्टे-हिंदी सिनेमागीताच्या रॉक-अँड-रोल ठेक्यावर नाचतें आहे! आणि ती मखमली कांतीची आणि भोकराच्या काळभोर नजरेची पोरगी-आपली सारी श्रवणशक्ती नजरेंत ओतून फिरफिरत्या तबकडीकडे लयदार पाहते आहे!" (पाध्ये १९५९ : ७०). ह्या घटनेचे कथन करताना 'नाचते आहे', 'पाहते आहे' असा अपूर्ण वर्तमानकाळ वापरला

गेल्यामुळे कोलंबोच्या रस्त्यावर घडणाऱ्या घटना वाचकांच्या डोळ्यासमोर घडत आहेत, असे त्याला वाटू लागते. मधूनच अशा स्वरूपाचे निवेदन येते तेव्हा ते वाचकाला त्या प्रदेशाच्या अधिक जवळ घेऊन जाते.

*तोकोनोमा*मध्ये तर वारंवार या प्रकारच्या निवेदनपद्धतीचा स्वीकार केला आहे. 'किनोमियाची जत्रा', 'चंद्रोत्सव' यासारखे लेख तर संपूर्णपणे याच पद्धतीने लिहिले गेले आहेत. पण जिथे अपूर्ण वर्तमानकाळनिर्देशक निवेदनच नसते आणि संपूर्णपणे रीतिवर्तमानकाळनिर्देशक असे निवेदन होऊ लागते तेव्हा मात्र वाचकांचा त्या घटनेत प्रवेश होत नाही. कारण 'जेवतो', 'बसतो', 'समोर येतो' अशी रूपे निवेदनात येऊ लागली की घडणाऱ्या घटनांचा नेमका कालबिंदूच निश्चित होत नाही. प्रवासाच्या त्या घटनेचा काळच रीतिवाचकतेमुळे गोठला जातो. त्याला चिरंतनत्व प्राप्त होते. पण त्या घटनेला ऐतिहासिक, प्रवाहात्म असे कालिक परिप्रेक्ष्य प्राप्त होत नाही. त्या संपूर्ण वर्णनाला एखाद्या स्थिरचित्रासारखे गोठलेले कालिक रूप प्राप्त होते. त्या अनुभवाचा कालबिंदूच निश्चित न झाल्याने त्या अनुभवाशी वाचक स्वतःला जोडून घेऊ शकत नाही. वाचकाला मग ते कंटाळवाणे होऊ लागते. 'अतामी' आणि 'गिंझा' या *तोकोनोमा*मधील लेखांतील अनुभव अत्यंत चमत्कृतिपूर्ण असूनही ते लेख कंटाळवाणे, रसहीन वाटतात; त्याचे हे एक कारण आहे.

निवेदनपद्धतीच्या वर उल्लेखिलेल्या वैशिष्ट्यांशिवाय तपशिलांची भारूडभरती असणारी लांबलचक वाक्येही या कंटाळवाणेपणात भर टाकतात. उदाहरणार्थ, "चित्रें, चिनी पद्धतींची, पाश्चात्य पद्धतींची, जपानी पद्धतींची चित्रें, जुनी छापाचित्रें, नवी छापाचित्रें, शिल्प, शिल्पाचे सिधें नमुने, विक्षिप्त नमुने, जुने पुतळे, आधुनिक ठोकळे, कुंभपात्रे, मातीची, दगडाची, काचेची, फुलदाण्या रूप, वाडगे, बाग, बागेतल्या वनस्पतींचे नमुने, दगडांचे नमुने, झाडांचे रोपें, खुरटवलेल्या रोपांचे नमुने-एक ना एक अनेक प्रकार तिथे होते" (पाध्ये २०१२ : १८४). ही अशी वाक्ये वाचताना धाप लागते आणि हाती काहीच मूल्ययुक्त लागत नाही. फक्त कंटाळा वाट्यास येतो. पण असे जरी असले तरी पाध्ये यांच्या या प्रवासवर्णनांच्या भाषिक शैलीचे एक वेधक वैशिष्ट्य म्हणजे अलंकारवजा येणारी चमकदार वाक्ये. या वाक्यांतून पाध्ये यांना जाणवलेले अनुभवसत्य सूत्ररूपाने व्यक्त होते. कधीकधी ती अत्यंत बौद्धिक स्वरूपाची, तत्त्वचिंतनपर असतात तर कधीकधी परस्परविरोधी घटकांच्या खटकेबाज अशा न्यासातून आकारास येतात. उदाहरणार्थ,

“बुरख्यांमुळे भिकारणींचे चारित्र्य सुरक्षित राहते की नाही न कळे, पण त्यांचे ओंगळ दैन्य झाकून राहते एवढे खरे” (पाध्ये १९५९ : ४९). “नदीचा प्रवाह म्हणजे इतिहासाचा प्रवाह!” (तत्रैव, पृ. १३). “विमान वर गेले की आपण तत्त्वज्ञानी बनतो हेच खरे, कविसुद्धा बनतो!” (पाध्ये १९५४ : ७). “जीवनाच्या जबरदस्तीतच या अंतर्विरोधाचा उगम आहे!” (पाध्ये १९६४ : ३७). “ही धूळ दर पावलागणिक सांगत होती की इतिहास म्हणजे काय, अखेरीस धूळच!” (तत्रैव, पृ. ९७). महायुद्धामुळे बर्लिनमध्ये जमा झालेला कितीतरी कचरा काढून टाकला तरी बरीचशी धूळ बाकी होती. त्या संदर्भातील हे अनुभव सांगणारे वाक्य अशी अनेक वाक्ये या प्रवासवर्णनांची भाषाशैली चमकदार बनवितात.

कधीकधी तिरकस टोमणे, शेरेबाजी यांच्या रूपात पाध्ये यांचा मिश्किलपणा दिसतो तर कधीकधी तीव्र सामाजिक स्वरूपाचा उपरोधही सूचित होतो. उदाहरणार्थ, “त्याने आमच्या हातावर गंधफूल ठेवले आणि आम्ही त्याच्या हातावर दक्षिणा ठेवली. त्याबरोबर त्याने आम्हांला आशीर्वाद दिला (त्यासाठी स्वतंत्र दक्षिणा आकारली नाही)” (पाध्ये १९६४ : २४). पुरोहितबाजी व्यापारी वृत्तीवर हा तिरकस प्रहार खासच म्हणावा लागतो. “पण या आनंदी खेळकर स्त्रिया भाबड्या आहेत, असे मात्र समजू नका (कोणत्याच स्त्रियांबद्दल असा गैरसमज कधी करून घेऊ नका)” (तत्रैव, पृ. ६५). ह्यातील मिश्किलपणा तिरकस आहे.

विशिष्ट प्रकारच्या उपमा, प्रतिमांचा वापर हेही या प्रवासवर्णनांचे भाषिक वैशिष्ट्य मानता येते. उदाहरणार्थ, युगोस्लाव्हिया येथील परराष्ट्रखात्याचे सचिव देदियेर यांच्या गोलगोल व भरीव आवाजातील स्नेहाळपणा लोहचुंबकासारखा होता, असे म्हटले जाते (पाध्ये १९५४ : ३५). विमानातून वाकडातिकडा, कानाकोपरे फुटलेला असा जिनिवाचा भूभाग दिसतो. त्याला मॉडर्निस्ट चित्रकाराच्या चित्रांचे प्रदर्शन म्हटले आहे (पाध्ये १९५९ : १). *तोकोनोमा*मधील लेखांमध्ये तर अशा काव्यात्म प्रतिमांची रेलचेलच आहे. उदाहरणार्थ, हिरव्या स्वप्नांनी मुग्ध होणारे अतामीचे डोळे, नक्षत्रांचे तेज पिऊन फाकलेले निऑन लाईट्स, जपानी स्त्रियांचे कलदार बिलोरी बोलणे, दगडांचे विक्षिप्त आकार, अंगावर उतरणारे छत इत्यादी अशा प्रकारच्या भिन्न अपारंपरिक प्रतिमा या लेखांचा काव्यात्म पोत गडद करतात.

पाध्ये यांच्या प्रवासवर्णनांचा आकृतिबंध, निवेदनपद्धती आणि भाषिक वैशिष्ट्ये यांचा परामर्श घेतल्यानंतर हे लक्षात येते की, या भाषिक

वैशिष्ट्यांचा उगम प्रवासाचा अनुभव व्यक्त करणाऱ्या निवेदकाच्या संपन्न व्यक्तित्वामध्ये, अनुभव घेण्याच्या पद्धतीमध्ये आहे. अनुभवांचे अर्थनिर्णयन, बहुश्रुततेतून येणारी बहुसांस्कृतिक अशी जाणीव, सौंदर्यदृष्टी, सौंदर्यकल्पना व सौंदर्यमूल्ये यांचे भान या सगळ्या वैशिष्ट्यांतूनच मिश्किल व उपरोधिक भाषा, अलंकारवजा सूत्ररूप अनुभवसत्ये, आत्मनिष्ठ प्रतिमा जन्म घेतात.

प्रस्तुत लेखाच्या पहिल्या भागात आपण प्रवासवर्णनांच्या इतिहासाची थोडीशी पार्श्वभूमी बघितली होती. प्रवासवर्णने लालित्यपूर्ण होऊ लागल्यानंतरच्या टप्प्यावर लिहिल्या गेलेल्या प्रवासवर्णनांमध्येदेखील पाध्ये यांची प्रवासवर्णने लक्षणीय वेगळी ठरतात. इतिहास, कला, संस्कृती, निसर्ग, मानवी मन यांच्या परस्परांशी असलेल्या व्यामिश्र संबंधाचे जे भान पाध्ये यांच्या प्रवासवर्णनांतून व्यक्त होते ते या वेगळेपणामागील कारण आहे. अभिजात कलासक्त व्यक्तित्व, बहुसांस्कृतिकतेची जाण, राजकारण, अर्थकारण, इतिहास अशा विविध विषयांतील अभ्यासामुळे आलेली व्युत्पन्नता आणि वाङ्मयीन चिकित्सेतून उभी राहणारी सौंदर्यदृष्टी यांचा आविष्कार म्हणजे पाध्ये यांची प्रवासवर्णने होत. या अनुभवसंपन्नतेमुळेच समकालीनांपेक्षा आणि नंतरच्याही प्रवासवर्णनकारांपेक्षा त्यांची प्रवासवर्णने स्वतंत्रपणे उठून दिसतात. त्यांतील दोषांची नोंद घेऊनही पाध्ये यांचे प्रवासवर्णन या साहित्यप्रकारातील योगदान महत्त्वाचे ठरते.

**संदर्भ :**


**ग्रंथ**

१. प्रभू मीना (२०१५) : *दक्षिणरंग*, पुरंदरे प्रकाशन, पुणे.

२. पाध्ये प्रभाकर (१९५४) : *नवे जग नवी क्षितिजे*, पॉप्युलर बुक डेपो, मुंबई.

३. पाध्ये प्रभाकर (१९५९) : *उडता गालिचा*, पॉप्युलर बुक डेपो, मुंबई.

४. पाध्ये प्रभाकर (१९६४) : *हिरवी उनें* पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई.

५. पाध्ये प्रभाकर (२०१२) (पहिली आवृत्ती पुनर्मुद्रित) : *तोकोनोमा*, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई.

**संपादित ग्रंथ**

१. कुलकर्णी भीमराव (२०१२) (नववी आवृत्ती पुनर्मुद्रित) : ‘ललित गद्य’, *प्रदक्षिणा खंड पहिला*, रा. श्री. जोग आणि इतर (संपादक), कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन, पुणे.

२. गणोरकर प्रभा व इतर (संपादक) (२००१) : *वाङ्मयीन संज्ञा- संकल्पना कोश*, ग. रा. भटकळ फाउंडेशन, मुंबई.

३. यादव आनंद (१९८७) : ‘ललित निबंध’, *साहित्य :अध्यापन आणि प्रकार*, श्री. पु. भागवतव इतर (संपादक), पॉप्युलर प्रकाशन आणि मौज प्रकाशन गृह, मुंबई.

४. वर्तक चंद्रकांत (२००२) : ‘प्रवासवर्णन’, *मराठी वाङ्मयकोश खंड चौथा समीक्षा संज्ञा*, विजया राजाध्यक्ष (संपादक), महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळ, मुंबई.

# भाषण

संभाषित

# मानवी भाषांचा इतिहास

**गणेश देवी**

जागतिक भाषातज्ज्ञ, लेखक

ganesh_devy@yahoo.com

संभाषित

[डॉ. ज्योतिका ओझरकर स्मृति व्याख्यानमाला-२०२१, (१९ जानेवारी २०२१, सायं. ५:३० वा.) या ऑनलाईन व्याख्यानमालेत ज्येष्ठ विचारवंत आणि जागतिक भाषातज्ज्ञ पद्मश्री डॉ. गणेश देवी यांनी प्रमुख वक्ते म्हणून 'मानवी भाषांचा इतिहास' या विषयावर आपले विचार मांडले होते. त्यांच्या विवेचनाचे हे शब्दांकन आहे.]

ज्योतिका ओझरकर व्याख्यानमालेचे अध्यक्ष आदरणीय पद्मश्री कुमार केतकरजी आणि या व्याख्यानासाठी ऑनलाईन एकत्र आलेले सर्व मराठी भाषेचे, साहित्याचे रसिक, अभ्यासक तसेच ओझरकर मॅडमच्या सहवासात असलेले त्यांचे चाहते, मित्र, त्यांचे कुटुंबीय.

मला, आपण या व्याख्यानासाठी बोलावलंत त्याबद्दल मी मनापासून धन्यवाद देऊ इच्छितो. व्याख्यानाचा विषय 'मानवी भाषांचा इतिहास' असा बराच मोठ्या पल्ल्याचा विषय मी घ्यायचं ठरवलंय. कारण आपण सगळे मराठी बोलतो, मराठी भाषेचा आपल्याला सार्थ अभिमान आहे. मराठी आपली मायमाउली आहे आणि मराठीवर आपलं मनापासून प्रेम आहे. आपण बऱ्याच गोष्टींत एकमेकांशी भांडत असतो; पण जेव्हा भाषेचा प्रश्न निघतो तेव्हा मराठीवर प्रेम करण्याच्या बाबतीत आपण सगळे एकत्र असतो. जगातल्या प्रत्येक भाषांच्या भाषिकांना त्या त्या भाषांच्या विषयी वेगवेगळ्या कारणाने पण सकारण गाढ प्रेम असणं स्वाभाविक आहे. तसं ते असतं आणि बऱ्याच वेळेला या प्रेमापोटी आपल्या भाषेच्या पलीकडं जायला मन सहजासहजी तयार होत नाही. काही वेळेला अन्य भाषांच्या विषयीची तेढसुद्धा स्वतःच्या भाषेच्या प्रेमापोटी निर्माण होत असते. जगातल्या सगळ्या युद्धांचा जर इतिहास बघितला तर त्यात जी तीन-चार महत्त्वाची कारणं आहेत त्यात वंश, जमीन, धर्म आणि भाषा ही कारणं आहेत. म्हणजे भाषेसाठी लोकांनी चक्क युद्धंही केलेली आहेत.

भाषा ही संवादासाठी निर्माण झालेली सामाजिक व्यवस्था असतानासुद्धा अशी जर परिस्थिती असेल तर ती सुधारण्यासाठी आपल्याला जगातल्या सर्व भाषांच्याकडं एक विस्तृत, समग्र, कॉम्प्रिहेन्सिव्ह (व्यापक) अशा दृष्टिकोनातून बघणं गरजेचं आहे आणि मराठी भाषिकांसाठी ते जास्तच गरजेचं आहे. कारण आत्ता जगातल्या सगळ्यात जास्तीत जास्त संख्येने बोलल्या जाणाऱ्या भाषांच्यामध्ये, ज्या एकंदर सात हजार भाषा आहेत; त्यापैकी जर पहिल्या पंचवीस भाषा बघितल्या तर मराठीचं स्थान त्या पहिल्या पंचवीस भाषांच्या

मध्ये आहे. त्या पंचवीस भाषा आणि ज्या भाषांचा इतिहास किमान हजार-पंधराशे वर्षांपेक्षा जास्त आहे अशा भाषा जर पाहिल्या तर, त्या पंचवीसपैकीही सुमारे दहा ते अकरा भाषा क्वॉलिफाय होतात. त्यातंही मराठीचं स्थान आहे. म्हणजेच मराठी ही जगातल्या प्रमुख भाषांच्यापैकी एक भाषा बनत चाललेली आहे. मराठी बोलणारे महाराष्ट्राबाहेर भारतातल्या सगळ्या राज्यांत आणि भारताबाहेर किमान पस्तीस ते चाळीस देशांमध्ये, वस्ती केलेले, तिथे राहणारे आढळतात. मराठी ज्याप्रमाणे महाराष्ट्राची भाषा आहे, त्याचप्रमाणे भारतीय भाषा आहे आणि एका अर्थाने सक्षम अशी ऐतिहासिक महत्त्व असणारी जागतिक भाषा आहे. म्हणून मराठी भाषिकांना जगातल्या अन्य भाषांचा इतिहास लक्षात घेणं गरजेचंय, असं मला मनापासून वाटतं.

आपण आपल्या माहितीप्रमाणे अगदी प्राचीनतम भाषेकडं जर जायचं ठरवलं तर आपल्या विचारांची धाव जास्तीत जास्त संस्कृतच्या इतिहासाच्या आरंभापर्यंत कशीबशी पोचते. संस्कृतचा इतिहास केव्हा सुरू झाला याविषयी विवाद आहेत. पण असं म्हणता येईल, की ज्याला इंग्रजीमध्ये इंडो-आर्यन असं नाव दिलं गेलं म्हणजे संस्कृतच्या सुरुवातीच्या काळातली संस्कृत. वेद ज्यात निर्माण झाले त्या काळाच्या काही शतकं आधीची अशी संस्कृत. तर मग जास्तीत जास्त, कितीही खेचूनताणून इसवी सनापूर्वी दोन हजार वर्षांपर्यंत आपली मजल पोचते. वेदांच्या निर्मितीची तारीख, शतक इसवी सनपूर्व अठराशे ते इसवी सनपूर्व चौदाशे किंवा तेराशे या काळातली आहे. तर आपण अगदी प्राचीनतम भाषा म्हणजे तिथपर्यंत जाऊन पोचतो. आजच्या आधी सुमारे साडेतीन सहस्रक, साडेतीन हजार वर्ष! पण त्याआधी भाषा नव्हत्या का? आणि त्या असतील तर कशा स्वरूपात होत्या? त्या जर असतील तर त्यांचे काही अवशेष जिवंत स्वरूपात आज कुठल्या भारतीय भाषांच्यात आहेत काय? किंवा जागतिक भाषांच्यात आहेत काय? असे प्रश्नही आपल्याला मराठी आणि मराठीचा इतिहास समजण्याच्या दृष्टीने महत्त्वाचे आहेत. म्हणून ते प्रश्न उपस्थित केले पाहिजेत. त्यातल्या एका प्रश्नाचं उत्तर पुसटसं आपल्याला माहीत आहे आणि ते म्हणजे संस्कृत किंवा अगदी प्रारंभिक स्वरूपाची इंडो-आर्यन ही भाषा भारतात कशीबशी स्थिर व्हायला लागली, त्याच्या सुमारे सहाशे वर्षे आधी म्हणजे इसवी सनाच्या आधीच्या तिसऱ्या सहस्रकात हरप्पन संस्कृतीचा उदय व्हायची चिन्हे दिसत होती. प्रगत हरप्पन संस्कृतीसाठी इसवी सनपूर्व चोवीसशे ते इसवी सनपूर्व एकोणीसशे हा काळ दाखवण्यात येतो. आपल्या सगळ्यांनाच माहीत आहे, की त्या संस्कृतीमध्ये एक भाषा

होती किंवा अनेक भाषा असतील. एक लिपी होती किंवा कदाचित अनेक लिप्याही असतील पण ती जी एक किंवा अनेक अशी लिपी होती ती अजून पूर्णपणे उलगडली गेलेली नाहीए. वारंवार त्यासंबंधी काही क्लेम्स होतात की, त्याचा अर्थबोध झालाय. नक्की वर्णाक्षरं शिस्तीने लावण्यात आलेली आहेत. पण एखादी भाषा, की जी बोलणारा कोणीच उपलब्ध नाही अशा भाषेची लिपिबद्ध स्वरूपात मांडणी झाली असेल, तर त्याची उकल होण्यासाठी जेवढे पुरावे लागतात तेवढे पुरावे आजपर्यंत कुणाच्याही हातात नसल्यामुळे, नव्या उत्खननात ते पुरावे मिळाले तरच त्या भाषेचा, लिपीचा उलगडा होईल आणि ती भाषा वाचता येईल. त्यावरून शब्द ठरवता येतील, वाक्याचं रूप ठरवता येईल. या सगळ्या अडचणी असल्यामुळे आपल्याला त्या भाषेविषयी फारसं माहीत नाहीए. आपण जरी ऐकून असलो की सिंधू संस्कृतीमध्ये भाषा होती, तरी त्या भाषेविषयी आपण फार काही सांगू शकत नाही किंवा समजू शकत नाही. पण सिंधू संस्कृतीच्या आधी काही भाषा होती का? की सिंधू संस्कृतीतच भाषा निर्माण झाल्या? याचंही थोडंसं उत्तर जर इजिप्तकडे आपण वळलो, तर ईजिप्शियन एरोग्लीप्समध्ये मिळतं. इसवी सनाच्या आधीच्या पाचव्या सहस्रकामध्ये बोलले जाणारे शब्द आणि त्यायोगे लिहिली जाणारी चिन्हे अस्तित्वात होती. याचा थोडाबहुत उलगडाही झालेला आहे, थोडाबहुत उलगडा बाकी आहे. तरीसुद्धा आजपासून सुमारे इसवी सन पूर्व का? सात हजार वर्षांपर्यंत कशीबशी आपली भाषांच्या इतिहासाची मजल, दौड पोचू शकते. पण मला इथं उपस्थित असलेल्या सगळ्या अभ्यासकांना, भाषा रसिकांना सांगावसं वाटतं की, त्याही आधीचा एक विस्तृत भाषांचा इतिहास आहे. तो इतिहास अजून नीट स्ट्रक्चर करणं, नीट बसवणं बाकी आहे. हे काम बाकी आहे; पण हे काम नाहीए असं नाही.

आपल्याकडे शेतीचा उगम झाला. त्यात आपल्या देशात दोन प्रकारची शेती आहे, खरीप-रब्बी! ही दोन स्रोतातून आलेली शेती! एक ज्याला स्टेपिज म्हणतात; युरेशिया किंवा आपल्या उत्तरेला असलेल्या देशांतून हळूहळू आलेली जी कदाचित आफ्रिकेमधून तिथे गेलेली असेल, असं आत्ता मांडण्यात आलेलं आहे. दुसरी ईस्ट एशियामधून पूर्व आशियामधून आलेली. अशी शेतीची दोन प्रारूपं आपल्याकडं आजही आहेत. म्हणून त्यांच्या पद्धती, त्याच्याशी जोडलेलं तंत्रज्ञान, त्याच्याशी जोडलेले रिच्युअल्स, हालचाली, जमिनीची आणि पिकांची समज वेगवेगळी आहे. यातली पहिली शेतीची पद्धत आपल्याकडे आली ती इसवी सनापूर्वी आठ हजार वर्षे. तर मग त्या

संभाषित

इसवी सनाच्या आधी आठ हजार वर्षे जी माणसं इथं राहत होती ती वल्कलं घातलेली असतील, प्राण्यांचं मांस कच्चंच्या कच्चं खाणारीही असतील. ती तशी नव्हती, पण जर कल्पनाच केली तर! त्यानंतर सुमारे सात-आठ हजार वर्षांनंतर निर्माण झालेल्या रामायणातल्या राक्षसांच्या कल्पनेवरून जर कल्पना केली तर! तरी ती माणसं बी, पान, फळ, पीक, जमीन, पाणी, ढग यांचे शब्द तर वापरत असतीलच! ते काय होते हे आज आपल्याला जरी माहीत नसलं तरी माझा पूर्ण विश्वास आहे की, ज्या दिवशी मराठी भाषा किंवा तमिळ भाषा आणि तमिळला जोडलेल्या अन्य द्रविडीयन भाषा कन्नड किंवा तेलगू यांचा पूर्ण उलगडा होईल त्यावेळेस आपल्याला त्याही भाषेची थोडीबहुत माहिती गोळा करण्यात यश आलेलं असेल. अर्थात, तुम्ही म्हणाल की, मराठी तर आपली इंडो-आर्यन भाषांची एक कन्या म्हणजे संस्कृतमधून निघालेली! तर संस्कृत आणि प्राकृत यांच्या संयोगातून घडलेली जरी मराठी असली तरी मराठी ही द्रविडीक भाषांच्या जास्त जवळ जाणारी भाषा आहे आणि अठराव्या शतकाच्या अखेरीस संस्कृत आणि इंडो-युरोपियन, प्रोटो इंडो युरोपियन म्हणजे त्याही आधीची कल्पना केलेली भाषा आणि त्यानंतर त्याच्या रिस्पॉन्स आणि रिॲक्शनमधून निर्माण झालेला द्रविडीक थेसिस यांच्या एकोणिसाव्या शतकातल्या गोंधळांमुळे आपण सगळयांनी मराठी म्हणजे इंडो-आर्यन भाषा अशीच स्वीकृती दिलेली आहे. व्याकरणाच्या दृष्टीने इंडो-आर्यन असलेली ही भाषा शब्दांच्या आणि शब्दांचे जे लेहके असतात त्या दृष्टीने जास्त द्रविडीक भाषा आहे. पण या प्रश्नात मी आत्ता उतरत नाही. मला आत्ता एवढंच सांगायचं आहे की, संस्कृतसुद्धा इथे यायच्या आधी आणि तमिळ किंवा त्याच्या आधीची म्हणजे ज्याचा पुरावा आपल्याकडे नाहीए. ज्याचे नमुने, सँपल्स आपल्याकडे नाहीएत; पण ज्यांची कल्पना आपण हातात असलेल्या पुराव्यांच्या आधारे रचू शकतो. ती प्रोटो द्रविडीक ही भाषा आणि या दोन्ही बोलणारे समुदाय हे भारतात स्थिर होण्याआधी त्यांचे पूर्वज वेगवेगळया प्रकारे स्थलांतर करून त्या त्या जागी स्थिर झालेले दिसतात. एकोणिसाव्या शतकात ‘फूट’ नावाचे इंग्रजी अधिकारी चेन्नईमध्ये (त्यावेळचे मद्रास) असताना त्यांना दक्षिण हिंदुस्थानामध्ये फार मोठ्या प्रमाणावर दगडाने, खडकाने बनवलेली अस्त्रं - मायक्रोलीथ, मेसोलिथ, निओलिथ, सुरुवातीची छोटी-छोटी नंतर जी मुठीत धरता येतील म्हणजे कुऱ्हाडीसारखा ज्याचा उपयोग करता येईल अशी आणि कॉम्प्लेक्स याचे साठे महाराष्ट्रापासून ते केरळपर्यंत सापडत गेले आणि त्यांनी भारताच्या आर्किऑलॉजीला एक प्रकारे जन्म दिला. विल्यम जोन्सचं

संभाषित

नाव आपण घेतो पण फूट वॉज दि फर्स्ट ऑफिसर व्हू हिट अपॉन बायचान्स दि आर्किओलॉजीकल एक्झीस्टन्स ऑफ मायक्रोलीथ्स. ही शस्त्रं, हत्यारं वापरणारी माणसं जेव्हा शेवटचं हिमयुग संपलं म्हणजे इसवी सनापूर्वी साडेनऊ हजार वर्षे किंवा दहा हजार वर्षे अंदाजे इसवी सनापूर्वी अठरा हजार ते इसवी सनापूर्वी अकरा हजार ते दहा हजार वर्षांपर्यंत हे युग सुरू होतं. आपल्याला सगळ्यांना माहीत आहे की, त्या वेळेला पृथ्वीच्या बऱ्याच मोठ्या भागावर वस्ती करणं शक्य नव्हतं. हवामान थंड असल्यामुळे विषुववृत्ताच्या, पृथ्वीच्या मध्याच्या जास्तीत जास्त जवळ अशा रीतीने वस्ती वाढत होती. बाकीच्या जागी होमोसेपियन शिल्लक राहू शकला नाही किंवा तिथून स्थलांतर करत होता. त्यामुळे आपण जिथे आहोत त्या पृथ्वीच्या हिश्शामध्ये मानवी वस्ती असणे, ती वाढली जरी नाही तरी टिकणे हे संभव झालं होतं. कदाचित आपल्यापैकी काही जणांनी मध्यप्रदेशमध्ये भीमबेटका या जागी असलेली गुंफाचित्र ज्याला फ्रेसकोस म्हणू शकू म्हणजे गुंफांच्या छतावरून म्हणजे चाळीस ते पन्नास फूट उंच असलेल्या छतांवर जाऊन काढलेली चित्र ही आजही शिल्लक आहेत आणि त्या चित्रांचं कार्बनडेटिंग झालंय तर ते आपल्या आधी सुमारे तीस हजार वर्षे! म्हणजे हे जे शेवटचं हिमयुग होतं ते सुरू व्हायच्या आधी दहा-बारा हजार वर्षे. त्या हिमयुगाच्या आपण जितके पुढं आहोत कदाचित तितकेच हिमयुगाच्या मागं असलेली माणसंही तिथे त्या गुफांच्यात राहिलेली आणि त्यांनी त्यांच्या स्थिरतेमुळं काढलेली चित्र तिथे आहेत. मानवी मेंदूच्या विकासाच्या नजरेतून जर पाहिलं तर जी माणसं चित्र काढू शकतात, ती माणसं बोलू शकतात. कारण चित्र हे अभिव्यक्तीचं रूप माणूस शब्द या अभिव्यक्तीच्या रूपापर्यंत नेऊ शकतो. शब्द हेसुद्धा एक प्रकारचं चित्र असतं, हा सिद्धांत त्यासाठी वापरला पाहिजे. माणूस असं मागं जात जात केव्हा भाषा बोलायला लागला असेल असा जर विचार केला, तर ज्या प्रकारे फिजिओनॉमी किंवा स्वरयंत्र यामध्ये उत्क्रांतीच्या काळात झालेले बदल विचारात घेतले किंवा माणसाच्या मेंदूमध्ये जो डाव्या बाजूचा हिस्सा आहे - ‘ब्रोका’ या विचारकाच्या नावामुळं ज्याला नाव मिळालं ‘दि ब्रोकाज लोप’ म्हणजेच मेंदूच्या डाव्या बाजूचा हिस्सा. त्यात होणारे उत्क्रांतीच्या काळामधले बदल ट्रेस करणं, त्याचं ॲनालिसिस करणं शास्त्रज्ञांना शक्य झालेलं आहे. त्याच्या आधारे असा सिद्धांत सध्या भाषाशास्त्रात, कॉग्निटिव्ह सायन्सेसमध्ये आणि फिजिओलॉजीच्या रिवोल्युशनरी फिजिओलॉजीमध्ये स्वीकारण्यात आलेला आहे. आजपासून सत्तर हजार वर्षे आधीच्या काळात

माणसाने भाषा हे टेक्निक, शस्त्र निर्माण केलं. अर्थात सत्तर हजार वर्षांपूर्वीची भाषा आपल्या सध्याच्या भाषांच्या एवढी कॉम्प्लेक्स नसेल. त्यात अनेक क्लॉजेस असलेली वाक्य नसतील पण शब्द होते आणि सूचकतेने वापरलेले शब्द म्हणजे सिंबोलिक रीप्रेझेंटेशन ऑफ थॉट असे होते. आपल्या महाराष्ट्रात राहत असणारा माणूस आर्किऑलॉजीच्या उत्खननामध्ये किमान नऊ-दहा हजार वर्षे आधी अस्तित्वात असलेला दिसून आलेला आहे. त्या वेळच्या आपल्या पूर्वजांच्या काही कवट्या, काही हाडं, त्यांचे काही अवशेष, त्यांनी वापरलेले धान्याचे दाणे किंवा ते वापरत असलेली काही पिकं हे सगळं आपल्याकडे आज पुरावे म्हणून उपलब्ध आहेत. याहीखेरीज अजून एक सांस्कृतिक पुरावा आहे आणि तो म्हणजे ज्याला इंग्रजीमध्ये फोरेजर्स टर्निंग इन टू फार्मर्स किंवा अत्यंत साहसी, फिरते असे लोक जेव्हा शेतकरी बनतात; असा एक काळ प्राक् इतिहासात येऊन गेलेला आहे. महाराष्ट्रात आपली जी पंढरपूरची वारी आहे ती विठ्ठल किंवा पांडुरंग नावाचं जे दैवत आहे, त्याच्यामुळे सुरू झाली, असं जरी आपण भक्तिभावापोटी मानत असलो तरीसुद्धा तो चालण्याचा रस्ता; जिथं हिवाळ्यामध्ये कोकणाकडे जाणं आणि पावसाळा सुरू झाला किंवा पावसाळा तोंडावर आला की तिथून निघून पुन्हा एकदा देशाच्या म्हणजे पश्चिम महाराष्ट्राच्या मध्यभागाकडं मराठवाड्याकडं जाणं. हा जो नित्यक्रम वर्षानुवर्षे चालला, ती करणारी, ज्यांना आज आपण धनगर-व्यावसायिक अर्थाने जर तो शब्द वापरला तर पशुपालक, मेंढपाळ आणि ज्यांना शेतीचंही ज्ञान आहे अशा दोन्ही व्यवसायात निष्णात असलेल्या लोकांच्या वर्षानुवर्ष पायाखालची वाट असल्यामुळे त्यात मग हळूहळू नवीन गाणी, भक्ती, नवीन देवदैवतसुद्धा येऊन स्थिर झाले. भाषांच्या एका जागेहून दुसऱ्या जागी पोचण्यासाठी अशा प्रकारच्या व्यवसायांची गरज होती. अशा प्रकारच्या व्यावसायिकांची मदत झाली. जसा महाराष्ट्रातील वारकऱ्यांचा रस्ता हा सुमारे आठ ते दहा हजार वर्षांपूर्वीचा असावा, असा एक विचार आपल्यापुढे मांडतोय, त्याचप्रमाणे ज्याला सिल्करूट म्हणतात; त्या सिल्करूट रस्त्याच्या इतिहासामध्ये सिल्कची निर्मिती व्हायच्या कितीतरी हजार वर्षे तिथून फिरणाऱ्या टोळ्या होत्या. मध्य एशियामधून घोडे आणि घोड्यांच्या साहाय्याने चाललेल्या गाड्या ज्याला आपण तीन-चार हजार वर्षांनंतर रथ म्हणायला लागलो. अशा गाड्यांच्या साहाय्याने फिरणाऱ्या टोळ्या आणि ते घोडे आणि त्यांच्या साहाय्याने खेचल्या जाणाऱ्या गाड्यांतून बाण सोडण्यात आलेल्या यशामुळं अशा टोळ्यांना नवनवीन क्षेत्रांमध्ये शिरकाव मिळाला,

स्थिर व्हायला मिळालं; हा इतिहास लिहिला गेलेला आहे. जगातल्या घोड्यांचा उपज, त्यांचा विकास आणि त्यांचा फैलाव यासंबंधी फार महत्त्वाचं संशोधन झालेलं आहे. त्याचबरोबर पुरलेल्या प्रेतांचे दात याआधारे त्यांची शरीरं कशी असतील किंवा ते काय खात असतील, त्यांचा खुराक काय असेल किंवा प्रत्यक्षात कशा रीतीने शरीराची विल्हेवाट लावली जाते याआधारे त्यांची रिच्युअल्स काय असतील, धार्मिक संकल्पना काय असेल याचाही अभ्यास झालेला आहे. अशा फिरणाऱ्या वेगवेगळ्या जमाती, असे ग्रुप्स, अशी कुलं, फॅमिलीज, एक्स्टेंडेड फॅमिलीज ज्याला भाषेच्या इतिहासात लैंग्वेज नॉट-Knot म्हणतात. म्हणजे एखाद्या मोठ्या कुटुंबात शंभर-दोनशे-तीनशे व्यक्ती आहेत. असं कुटुंब प्राचीन काळी एका जागी स्थिर होत राहायचं; कारण त्यात त्यांचं स्वतःचं रक्षण करणं, स्वतःसाठी पीक घेणं ही व्यवस्था त्यांना करता यायची. दे वेअर सेल्फ सफिशियंट. एका दृष्टीने ते आत्मनिर्भर होते आणि मग एका जागी स्थिर झालेल्या लोकांची भाषा कमी लवचीक, पूर्वीच्या जुन्या पद्धतीप्रमाणे नॉन डेव्हलपिंग अशा रीतीने झाल्यामुळे पुढे निघून गेलेल्या लोकांपेक्षा वेगळी पडायची. एका भाषेतून अनेक उपभाषा आणि मग त्या उपभाषांची प्रमुख भाषा बनत जायची.

जगात गेल्या सात-आठ हजार वर्षांमध्ये अनेक प्रकारची स्थलांतरं, त्यातून निर्माण झालेले रक्ताचे मिश्रण ज्याला संस्कृतमध्ये 'संकर' असा शब्द वापरला गेलाय, पण तो वापरताना मला तितकसं छानसं वाटत नाहीए. अनेक प्रकारच्या मानवी समूहांचं एकत्र येणं आणि एकमेकात मिसळून जाणं. एकमेकांच्या समूहातल्या पुरुष आणि स्त्रिया यांनी एकत्र येऊन नवीन प्रजनन करणं, अशा सगळ्या मोठ्या घडामोडीतून आपल्या देशातल्या भाषा बनल्या आहेत. जगातल्या अन्य भाषा बनल्या आहेत. मराठी भाषेचा एक्स-रे आपण काढत असताना साधारणतः एकोणिसाव्या शतकामध्ये भाषांचा इतिहास किंवा साहित्याचा इतिहास कसा लिहिला जातो याची जी मॉडेल्स बनली होती आणि ज्या मॉडेल्समध्ये प्राचीन, मध्ययुगीन आणि अर्वाचीन असे तीन काळ कल्पिलेले होते; त्या मॉडेल्सच्या आधारेच बराच काळ आपण मराठी भाषेच्या इतिहासाकडे बघत आलो होतो. पण जर आपण त्या जॅकेटमधून, त्या बंद पिंजऱ्यातून सुटण्याचा प्रयत्न केला आणि मराठी भाषेतल्या अनेक भाषिक घडामोडींकडं, शब्दांच्या घडणीकडं-जडणीकडं, वाक्यांच्या लवचीकतेकडं किंवा लवचीकता नसण्याकडं, शब्दांच्या फ्रिक्वेन्सीकडं किंवा कमी फ्रिक्वेन्सीकडं पाहायचा प्रयत्न केला तर आपल्या असं ध्यानात येईल

की, मराठी भाषेची पाळंमुळं एका बाजूला संस्कृतमध्ये, महाराष्ट्री नावाच्या प्राकृतमध्ये, महाराष्ट्रीखेरीजच्या अन्य प्राकृत भाषांच्यामध्येही आहेत. पालीमध्ये, अरेबिक-पर्शियनमध्ये आहेत, इंग्रजी-पोर्तुगीजमध्ये आहेत. पण चक्क आपण ज्याला ऑस्ट्रिक भाषा म्हणतो त्या कितीतरी प्राचीन काळामध्ये, म्हणजे आपल्या आधी सुमारे पंचवीस ते तीस हजार वर्षे भारतात येऊन पोहोचल्या, त्या भाषांच्यापैकी काही किंवा ज्यांनी या देशात शेतीची सुरुवात केली अशा शेती व्यवसायक आणि आज दुर्दैवाने त्यांना केवळ आदिवासी म्हटलं जातं अशा लोकांच्या बोलल्या जाणाऱ्या भाषा उदाहरणार्थ, भिल्लीसारख्या भाषा यांच्यातही आहेत.

जगातल्या भाषांचा इतिहास हा देवाण-घेवाणीचा राहिलाय, जगातल्या भाषांचा इतिहास हा संवादाचा राहिलाय. जगातल्या भाषांचा इतिहास हा स्वतःच्या वैभवाची सतत उधळपट्टी करणे, उधळण करणे आणि ते वैभव अन्य भाषांना देत राहणे याचा राहिलाय. जगातल्या भाषांचा इतिहास हा स्थलांतरांचा आणि अनेक लोक एकत्र येऊन सामंजस्याने जगत असलेला इतिहास राहिलेला आहे.

सर्व अभ्यासक मित्रांना माझी मनापासून विनंती आहे की, सध्या आपल्या देशाच्या संस्कृती आणि इतिहासाचं पुनःपरीक्षण सुरू झालेलं आहे. सरकारने एक समिती नेमलेली आहे की गेल्या दहा किंवा बारा हजार वर्षांची भारतीय संस्कृती आणि भारतीय इतिहास पुन्हा एकदा लिहायचा आहे. तो इतिहास सरकार ज्या नजरेने अन्य लोकांकडे ‘दि अदर्ड’-ज्यांना सरकारच्या नजरेतून बहिष्कृत केलं जातं, त्याच नफरतीच्या नजरेतून जर भाषांचा इतिहास लिहिला गेला तर आपणच आपल्या भाषेला छोटं करून घेऊ. आपल्या हातून नकळत तो गुन्हा न घडो. मराठी भाषेचा खरा इतिहास जर उलगडला तर जगातल्या सगळ्या लोकांचा, जगातल्या सगळ्या भाषांचा इतिहास त्याच्याशी जुळलेला आपल्याला दिसेल. तो इतिहास फार विस्तृत आहे. मराठी भाषेला क्लासिकल भाषा म्हणून दर्जा मिळाला तर मला तुमच्या इतकाच आनंद होईल पण क्लासिकल भाषेचा दर्जा मिळाल्यानंतर मराठी भाषेची सगळी कामं संपतात असं नाहीए. आज भारतामध्ये हिंदी, बंगाली आणि तिसऱ्या क्रमांकावर मराठी भाषा आहे. भारतातल्या सुमारे तेराशे त्र्याऐंशी मातृभाषांच्यापैकी तिसऱ्या क्रमांकावर असणारी आपली महान मराठी भाषा आहे. त्या मराठी भाषेवर एक जबाबदारी आहे की, घृणेसाठी भाषा नसते. ज्ञानेश्वरांनी सांगितलं आहे, दुरिताचे तिमिर जावो. संपूर्ण भूमंडळी अशी कल्पना जो कवी मांडू शकतो,

संपूर्ण पृथ्वीवर प्रकाश यावा अशी कल्पना जो कवी मांडू शकतो त्या कवीची भाषा संपूर्ण पृथ्वीच्या वारशातून घडलेली असते. तो वारसा आपण विसरू नये. आपली भाषा जी आपल्या आत आहे, ती आपल्याला संपूर्ण जगाबरोबर जोडणारी भाषा आहे याचं भान कधीच सुटू नये. आपली भाषा ही आजही सरकारच्या मालकीची नाहीए. ती माझी आहे आणि तुमची आहे. ती आपली आहे आणि म्हणून ती स्वायत्त आणि संपूर्णपणे स्वतंत्र आहे. त्या स्वातंत्र्यावर जर घाला येत असेल, त्या भाषेला एखाद्या स्ट्रेट जॅकेटमध्ये बसवण्याचा प्रयत्न होत असेल किंवा त्या भाषेने आपल्याला दिलेल्या जीवनदृष्टीला जर कात्री लावण्याचे प्रयत्न होत असतील तर त्या भाषेचा उपयोग करून आपण तशा प्रयत्नांना प्रतिकार करणं, ही आपली आपल्या मायबोलीकडची सगळ्यात प्राथमिक जबाबदारी बनते.

मराठी भाषेचा दीर्घ पल्ल्याचा इतिहास केव्हा लिहिला जाईल मला माहीत नाही. कदाचित कार्बनडेटिंग हे तंत्र आपल्याकडे चाळीस-पन्नास वर्षे जरी वापरात असलं तरी मराठीच्या अभ्यासकांना त्याच्याशी अजून जवळचा संबंध येण्याचे क्षण आलेले नाहीएत. आपल्याकडे असलेला पाली-प्राकृतचा अभ्यास हा केव्हाच थांबलेला आहे. आपल्याकडे लिप्यांचा उलगडा करण्याची विद्या शिकवलीही जात नाही आणि शिकलीही जात नाहीए. आपण एक प्रचंड धन असलेली भाषा, ते धन आहे याची पूर्ण जाणीव न ठेवता राहिलेलो आहोत. भाषेचा इतिहास या विषयावर फार काळ फार गंभीरपणे अनेक अभ्यासकांनी मिळून जर काम केलं तर आपल्याला मराठी भाषा स्थिर होण्याच्या किंवा उद्भव होण्याच्या आधीच्याच महाराष्ट्रातल्या इतर सर्व भाषा यांचा दहा-बारा हजार वर्षांतला उलगडा होईल आणि त्यानंतर मराठी भाषेचा इतिहास आपल्याला वेगळ्या दृष्टीने पाहायला मिळेल. कृपा करून मी जे म्हणतोय त्याचा गैर अर्थ काढला जाऊ नये आणि आपल्यापैकी कुणीही डॉ. देवी म्हणत होते की, मराठीचा इतिहास बारा हजार वर्षांचा आहे, मी तसं म्हणालेलो नाहीए. मी एवढेच म्हणतोय की, त्या बारा हजार वर्षांच्या पल्ल्यामध्ये मराठीचं अस्तित्व 'मराठी' म्हणून निर्माण होण्यासाठीची जी सामग्री होती ती आधी विकसित होत होती. त्या विकासाच्या प्रक्रियेची ओळख आपल्याला नीट झाली, तर मराठी म्हणून ओळखली गेलेली मराठी भाषा कशी निर्माण झाली याचा आपण नीट अर्थबोध लावू शकू.

भाषांचा इतिहास हा विषय एखाद्या समुद्रात पोहायला जाण्यासारखा आहे. तिथून किनाऱ्यावर परत येणं फार अवघड असतं. तरीसुद्धा मी आपला

पुष्कळ वेळ घेतलाय. मी किनाऱ्याकडे परत येतो. ज्या प्रेमाने आपण या स्मृति व्याख्यानमालेला आलेले आहात त्या प्रेमाला दाद देतो आणि मला जे सांगायचं होतं ते थांबवतो. धन्यवाद!

शब्दांकन : **वृषाली विनायक कांबळे**

# पुस्तक परीक्षण

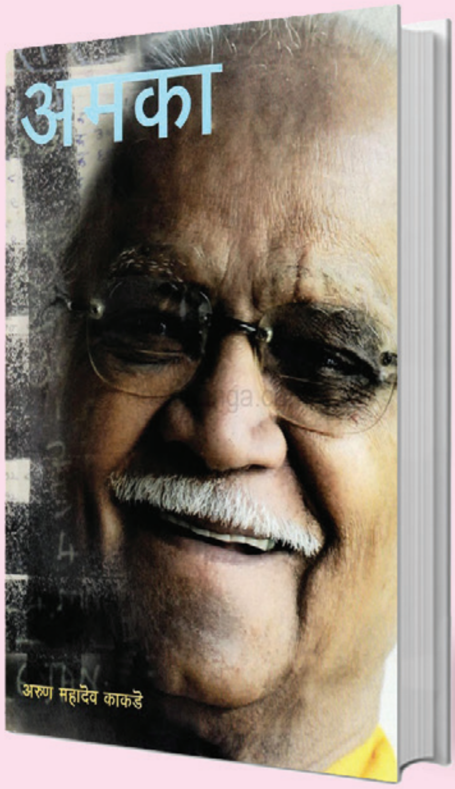
# अमका

**अक्षय शिंपी**

अभिनेता, कवी

akshayshimpi51@gmail.com

संग्रहित




(परीक्षित पुस्तक : अमका, लेखक : अरुण महादेव काकडे, प्रकाशक : आविष्कार प्रकाशन आणि मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, प्रकाशन वर्ष : २०१४, पृष्ठे : २६८, मूल्य : रु. ४००)

महाराष्ट्राची ओळख देशपातळीवर ज्या ज्या वैशिष्ट्यपूर्ण गोष्टींमुळे आहे, त्यात 'नाटक' आणि 'रंगभूमी' अग्रेसर आहे. 'मराठी माणूस नाटकवेडा आहे', असं आजही अभिमानानं जाहीररित्या बोललं जातं.

मराठी रंगभूमीने महाराष्ट्राच्या सांस्कृतिक परिप्रेक्ष्यात भरीव योगदान दिलं आहे, देत आहे. १५० वर्षांहून अधिक काळ महाराष्ट्रात नाटकांचा कारवाँ चालू आहे. विविध विषयांची, शैलीची, प्रवाहांची नाटकं निरंतर मराठी रंगभूमीवर होत आहेत. हीच मराठी रंगभूमी महाराष्ट्रात 'व्यावसायिक' आणि 'प्रायोगिक/समांतर' अशा दोन धारांत प्रवाही राहिली आहे.

संपूर्ण देशात स्वतःचं खास 'इन्फ्रास्ट्रक्चर' आणि 'बजेट' जोपासणारी मराठी रंगभूमी एकमेव आहे. दिवसांतील तीन प्रहरी तीन विविध ठिकाणांच्या नाट्यगृहात एकाच नाटकाचे प्रयोग अली-अलीकडेपर्यंत होत होते.

अशी अनंत वैशिष्ट्यं मराठी रंगभूमीची आहेत.

संभाषित

हे सगळं सांगायचं कारण असं की, नाटक माध्यमाची मुळं इतक्या खोलवर महाराष्ट्राच्या मातीत रुजवायला ही मराठी माणसंच, नाटक करणारी आणि बघणारी कारणीभूत ठरली. अनेकांनी आपल्या घरादारावर, नातेसंबंधांवर तुळशीपत्रं वाहिली. अनेकांनी रंगभूमीसाठी आयुष्य वेचलं.

यांच्यापैकीच एक वेडा माणूस मुंबईत होऊन गेला. पडद्याआड राहून निष्ठेनं नाटकासाठी शेवटपर्यंत झटत राहिला. 'कमी तेथे आम्ही' असं म्हणत, वेळेला पडतील ती कामं नाटकाच्या प्रेमापोटी करत राहिला. वेगवेगळ्या विषयांवरील नाटकं तितक्याच भिन्न प्रकृतीच्या दिग्दर्शकांकडून दिग्दर्शित करून घेत राहिला. सूत्रधार या नात्याने 'आविष्कार, मुंबई' ही संस्था भक्कमपणे जगवत राहिला. विजय तेंडुलकर, विजया मेहता, कमलाकर सारंग, डॉ. श्रीराम लागू, सत्यदेव दुबे अशा सर्वांना सारख्याच भरवशाचा वाटणारा हा असा *अमका* म्हणजेच अरुण महादेव काकडे. अरुण महादेव काकडे नाट्यक्षेत्रात 'काकडे काका' म्हणून प्रसिद्ध होते.

त्यांनी इतरांच्या आग्रहाखातर लिहिलेलं त्यांच्या आत्मकथनाचं शीर्षक स्वतःच्या नावातली आद्याक्षरं निवडून दिलेलं *अमका*. मराठीतला हा अमका शब्द स्वतःला काहीही खास व्यक्तिमत्त्व नसलेला, बिनचेहऱ्याचा, गर्दीतला कुणी एक असलेला - हे अर्थप्रकटन करतो. काकडेंनी स्वतःकडे कमालीचं न्यूनत्व घेऊन, स्वतःला निमित्तमात्र समजून, एक बघणारा होऊन, 'आत्मकथन' केलं आहे.

अत्यंत कृतकृत्यतेच्या भावनेनं ओथंबलेलं हे आत्मकथन आहे. आत्मकथनाची भाषा ही अत्यंत संयत आणि साधी, रोजच्या व्यवहारात बोलली जाणारी, अलंकृततेचा सोस टाळून लंकेची पार्वती होण्यात भूषण मानणारी आहे.

काकडेंचं व्यक्तित्व मृदू, सर्वांना सांभाळून घेणारं असं होतं. आत्मकथनात हे आपल्याला ठायी ठायी जाणवत राहातं. भूतकाळातील घटनाक्रम, त्याला कारणीभूत असणाऱ्या व्यक्ती यांच्याविषयी ते संयतपणे, तटस्थपणे व्यक्त होतात.

*अमका* आत्मकथनाचं वैशिष्ट्य असं, की ते केवळ आत्मकथन नाही. ते एका नाट्य-सांस्कृतिक परिप्रेक्ष्याचं कथन आहे. प्रायोगिक/समांतर रंगभूमीच्या 'अच्छे दिना'चं कथन आहे. स्वतःविषयी कमीत कमी लिहून संपर्कात आलेल्या आणि सखोल परिणाम करून गेलेल्या माणसांचं अधिकतर कथन आहे आणि 'रंगायन'चा इतिहास आहे.

संज्ञापित

या संपूर्ण आत्मकथनाला 'नॉस्टेल्जिक' रंग आहे, Black & white. आत्मकथन वाचताना तो रंग प्रकर्षानं जाणवत राहातो, दिसतो.

आपल्याकडे आत्मकथनं बव्हंशी आत्मसमर्थनं असतात. पण *अमका* संदर्भात हा धोका संभवत नाही. कारण संपूर्ण आत्मकथन 'इदं न मम' या निर्लिप्त आणि समर्पित भावनेनं कथन केलं गेलंय. जे घडलं, जसं घडलं तसंच सांगितलं आहे. यात अहंकारातून आलेला अट्टाहास, आवेश नाही, की स्वत:चं माहात्म्य गाण्याची इच्छा नाही.

*अमका* या आत्मकथनाचं आणखी एक वैशिष्ट्य असं की मराठीतील नाट्य व्यवस्थापकाचं, त्यातही प्रायोगिक/समांतर रंगभूमीसाठी कार्यरत असणाऱ्या नाट्यसंस्थेच्या व्यवस्थापकाचं ते आत्मकथन आहे. मराठीत अभिनेते, दिग्दर्शक, नाटककार, नाट्यप्रशिक्षक यांची आत्मकथनं आढळतात. परंतु पडद्याआड राहून काम करणाऱ्या, त्यातही सूत्रधाराची आणि व्यवस्थापकाची महत्त्वपूर्ण पण खडतर भूमिका निभावणाऱ्या माणसांचं दस्तऐवजीकरण आढळत नाही. *अमका*मुळे ही उणीव काही अंशी भरून निघाली आहे.

पडदा उघडल्यावर जे नाटक आपल्यासमोर घडत असतं, ते घडताना पडद्याआड अनंत नाटकं घडत असतात. तीही अधिक रंजक असतात. अशा अनंत नाटकांचे काकडे साक्षीदार होते. या विस्मयकारी नाटकांचं दर्शनही आपल्यासमोर *अमका*मधून उलगडतात.

'किस्सागोई' नावाचा कथनपरंपरेचा एक प्रकार आहे. ज्यात एक विषय घेऊन विविध किस्से प्रेक्षकांसमोर सादर केले जातात. सादरीकरण करणारी व्यक्ती एकच असते. तीच किश्शांमधली पात्रं होते आणि निवेदकही होते. अत्यंत खुबीने आणि रंजकपणे हे सादरीकरण केलं जातं. *अमका* ही असंख्य किश्शांची एक लड आहे. ज्यात 'नाटक' हा एकमात्र विषय घेऊन विविध घटना, व्यक्ती, त्यांचे स्वभाव, वर्तन यांचे मासलेवाईक नमुने काकडेंनी वर्णिलेले आहेत. ही वर्णनं वाचताना तो कालखंड उभा राहातो.

*अमका*ची ही काही महत्त्वाची वैशिष्ट्य असली तरीही या आत्मकथनाच्या काही मर्यादाही आहेत.

*अमका* हे एका नाट्यव्यवस्थापकाचं आत्मकथन असलं तरीही ते अरुण महादेव काकडे यांनी केलेलं स्मरणरंजन म्हणूनच उरतं. त्यात व्यवस्थापक म्हणून त्यांनी केलेलं काम, त्यांची काम करण्याची पद्धत, कामाची प्रक्रिया याबद्दल वाचकांच्या हाती ठोस असं काहीही लागत नाही.

अडीअडचणीच्या प्रसंगी त्यांनी खुबीनं काढलेले तोडगे, सर्जनात्मक मार्गाने केलेली अडचणींवरची मात, याबाबत काही कळत नाही.

व्यवस्थापन हे कुणालाही रुक्ष, तांत्रिक काम वाटू शकेल. (काही अंशी ते सत्यही आहेच!) परंतु ते एक महत्त्वपूर्ण 'कौशल्य'ही आहे, म्हणजेच एका अर्थाने सर्जनात्मक आहे.

नाटकाच्या व्यवस्थापकाला माणसं धरून ठेवायची असतात, सगळ्यांच्या वेळा सांभाळून नाटकाचे प्रयोग घडवून आणायचे असतात, दिग्दर्शकाने बांधलेली मोट कसोशीनं एकसंध राखायची असते, नाट्यप्रयोग घडवून आणण्यासाठी राज्यभर विविध माणसांच्या संपर्कात राहायचे असते, सर्वात महत्त्वाचे म्हणजे नफ्या-तोट्याच्या गणिताचे हिशेब दर प्रयोगागणिक नोंदवून ठेवायचे असतात, अशी अनंत कामं असतात.

काकडेंच्या *अमका*मधून या सर्व मुद्द्यांचा सविस्तर ऊहापोह वाचायची अपेक्षा होती. *अमका* ही अपेक्षा पूर्ण करत नाही.

तद्वतच वर म्हटल्याप्रमाणे काकडे हे मृदू स्वभावाचे गृहस्थ होते. सगळ्यांना सांभाळून घेण्याची त्यांची वृत्ती होती. *अमका*मध्येही हे अर्थातच झिरपलं आहे. व्यक्तींविषयी लिहिताना त्यांनी त्यांच्या वर्तनाचं तटस्थ विश्लेषण केलेलं नाही. त्यांच्याविषयी वाटणाऱ्या आदरापोटी, महत्त्वाची किंवा कृतज्ञतेपोटी त्यांनी 'घडले तेवढेच सांगितले' या पद्धतीनेच त्यांचे किस्से आले आहेत. मुळातच त्यांची विश्लेषण करण्याची इच्छा नसावी आणि आत्मकथनाचाही तो उद्देश नसावा. परंतु, हे लेखन केवळ कथन नसून तो 'इतिहास'ही आहे. इतिहासानं विश्लेषण करणंही गरजेचं असतं. असो.

अत्यंत कृतज्ञताभाव ही या आत्मकथनाची मर्यादाही आहे.

क्वचितच त्यांनी घटना-प्रसंगाच्या निमित्ताने सामाजिक-राजनीतिक परिस्थितीवर भाष्य केलेलं दिसतं.

*अमका*मध्ये काकडेंनी जी व्यवस्थापकीय जबाबदारी अधिक काळ निभावली, त्याविषयी निश्चित स्वरूपात काही विधानं केली असती, तर या आत्मकथनाचं संग्राह्य मूल्य वाढलं असतं. 'नाटकाचं व्यवस्थापन' हा विषय भारतात कधीही गंभीरपणे घेतला गेला नाही. राज्य-राष्ट्रीय पातळीवरील अभ्यासक्रमांत तो शिकवला जात नाही. त्याविषयीही काकडे व्यक्त होताना दिसत नाहीत.

*अमका* हे आत्मकथन मात्र आठवणींची जंत्रीच राहाते.

हे सगळं सांगायचं कारण काकडे *अमका*च्या मनोगतात 'माझं

सृजनकार्य' असा शब्दप्रयोग करतात. जर हे सृजनकार्य असेल तर, त्याबद्दल साक्षेपी लेखन अपेक्षित आहे.

'आविष्कार, मुंबई' आणि 'मौज प्रकाशन गृह' या दोन संस्थांकडून हे आत्मकथन प्रकाशित केलं गेलंय. पुस्तकाची निर्मितीमूल्यं उत्तम आहेत. मुखपृष्ठ नेपथ्यकार, प्रकाशयोजनाकार प्रदीप मुळये यांनी केलंय, तर ज्येष्ठ लेखिका विजया राजाध्यक्ष यांनी प्रस्तावना लिहिली आहे. ही प्रस्तावना आदर्श प्रस्तावनेचा नमुना म्हणता येईल. काकडेंच्या *अमका*चं सार त्यांनी वाचकांपुढे ठेवलं आहे.

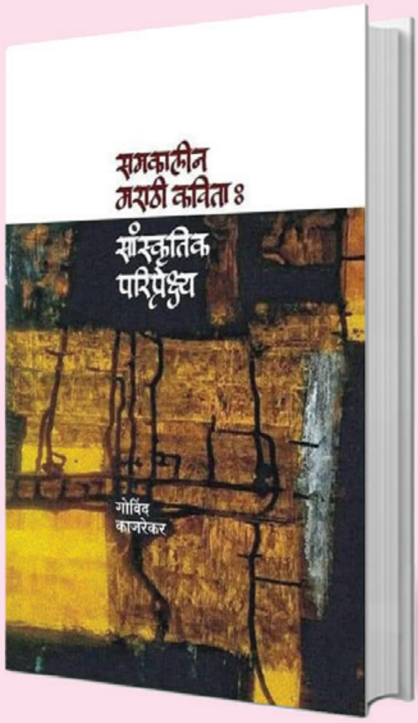
मुखपृष्ठावर असलेला हसऱ्या चेहऱ्याचा *अमका* आपल्याला त्याच्या नाटकाच्या विश्वात अलगद सैर करून आणतो, नाटकाच्या विद्यार्थ्यांना 'रंगायन'च्या दिवसांची झलक दाखवतो, मायाळूपणे किस्से/गोष्टी सांगतो. किस्से/गोष्टी ऐकण्याची आपल्याला सवय आहे. त्यासाठी *अमका* आवर्जून वाचावं, असंच आहे.

संज्ञाशिल्प

# समकालीन मराठी कविता : सांस्कृतिक परिप्रेक्ष्याचे बहुस्तरीय चिंतन!

**वीरधवल परब**

कवी, समीक्षक
वेंगुर्ले, जिल्हा - सिंधुदुर्ग
veerdhavalparab91@gmail.com




(परीक्षित पुस्तक : समकालीन मराठी कविता: सांस्कृतिक परिप्रेक्ष्य, लेखक : डॉ. गोविंद काजरेकर, प्रकाशक : अक्षर वाङ्मय प्रकाशन, पुणे, प्रकाशन वर्ष : डिसेंबर २०२०, पृष्ठे : १६०, मूल्य : रु. २००)

समीक्षा ही खूप शिस्तशीर व निरंतर चालणारी प्रक्रिया असते. काळ आणि साहित्य परंपरेच्या संदर्भात विवक्षित साहित्यकृतीचं गांभीर्यपूर्वक केलेलं ते एकप्रकारचं भाषिक आकलन असतं. समीक्षा व्यवहाराचं स्वरूप सैद्धांतिक किंवा आस्वादक असं कोणतंही असलं तरी त्यामुळे एकंदरीत त्या त्या साहित्यकृतीला किंवा वाङ्मयप्रकाराला वाचनाभिमुख होण्यासाठी, समग्र अशा अभिरुचिसंपन्न वाचनव्यवहाराच्या केंद्रस्थानी येण्यासाठी आणि साहित्यसंस्कृतीच्या संदर्भात निश्चित काहीएक अर्थनिर्णयन होण्यासाठी बरीच मदत होत असते.

मराठी साहित्याच्या प्रांतात वाङ्मयप्रकारानुसार त्या त्या काळात नीट साक्षेपी समीक्षा करणारी अनेक नावं सांगता येतील. अगदी रा. भा. पाटणकर, वा. ल. कुलकर्णी, त्र्यं. वि. सरदेशमुख यांच्यापासून ते आजच्या नव्वदोत्तर पिढीतील रणधीर शिंदे, आशुतोष पाटील या नावांपर्यंतची ही एक मोठीच सशक्त परंपरा आहे. सैद्धांतिक किंवा आस्वादक स्वरूपात दीर्घकाळ

समीक्षा करणाऱ्या यातील अनेक समीक्षकांनी ‘कविता’ या वाङ्मयप्रकाराला केंद्रस्थानी ठेवलं आहे. साठोत्तरपूर्व व त्यानंतर आणि आजच्या नव्वदोत्तर काळातही आस्वाद, अभिरुचीच्या केंद्रस्थानी ‘कविता’ हाच वाङ्मयप्रकार कायम राहिला असल्याचे दिसते. त्याचं श्रेय या एकूण समीक्षाव्यवहाराला द्यावं लागेल. मराठी साहित्य समीक्षेच्या या भरीव पार्श्वभूमीवर डॉ. गोविंद काजरेकर यांच्या *समकालीन मराठी कविता : सांस्कृतिक परिप्रेक्ष्य* या नव्या समीक्षाग्रंथाचं स्वागत व अर्थनिर्णयन करणं औचित्याचं ठरेल असं वाटतं.

डॉ. गोविंद काजरेकर यांच्या *समकालीन मराठी कविता : सांस्कृतिक परिप्रेक्ष्य* या ग्रंथातील समीक्षालेखांमधून अधोरेखित झालेलं परिप्रेक्ष्य हे जागतिकीकरण, उदारीकरण आणि खाजगीकरणाच्या त्रिविध संदर्भांचं आहे. सूत्ररूपानं त्याची काहीएक मांडणी पुढीलप्रमाणे करता येऊ शकेल.

१) नव्वदच्या दशकानंतर वेगानं बदललेल्या ग्रामवास्तवाचा आणि सामाजिक मूल्यऱ्हासाचा ताळेबंद.

२) कृषिसंस्कृतीमधून पराभूत होत असलेल्या सामान्य माणसाच्या परात्म होण्याची, गावातून परागंदा होण्याची वेदना.

३) आधुनिक शहरी मानसिकतेमधून लोप पावत चाललेली समन्वय, सहभावाची जाणीव आणि नातेसंबंधामध्ये अपरिहार्यपणे येत चाललेली भावनाशून्यता, जगण्यातील यांत्रिकता.

४) धर्मजाणिवेत घुसलेली हिंस्रता, मूलतत्त्ववादाचे अविवेकी प्रारूप आणि त्यातून उद्भवलेल्या आतंकामागील वेदना.

५) जागतिकीकरणाच्या पार्श्वभूमीवर समकाळाच्या भिंगातून दिसणारे मानवी वर्तनबंधाचे बहुमुखी आणि बहुस्तरीय चिंतन.

या सूत्ररूपांचा गोषवारा थोडक्यात पुढीलप्रमाणे सांगता येईल.

नव्वदच्या दशकात सुरू झालेल्या जागतिकीकरणाच्या पाशवी प्रक्रियेमुळे भारतीय समाजजीवन हळूहळू पूर्णपणे बदलून गेले. आपल्या आधीच्या जगण्यातील अनेक प्रकारचे अभाव आणि त्यामुळे निर्माण झालेले न्यूनगंड या त्रांगड्यात इथल्या सर्वसामान्य माणसाच्या मनाची दिशा एकाएकी भरकटून गेली. पाश्चात्त्य दिशेने येणाऱ्या चंगळवादी दृष्टिकोनामुळे जगण्याचे प्राधान्यक्रम कमालीचे बदलून गेले. अनपेक्षितपणे येऊ घातलेल्या या जागतिकीकरणाने इथल्या सामाजिक, सांस्कृतिक, राजकीय आणि सर्व प्रकारच्या सेवाक्षेत्रांना वेधून टाकले आणि एकप्रकारची अघोषित आर्थिक, मानसिक गुलामगिरी लादली जात असल्याचे चित्र ठळक होऊ लागले. एक

खूप मोठा वंचित आणि आशाळभूत वर्ग आपल्यापेक्षा अधिक वरच्या वर्गात जाण्यासाठी वेगवेगळ्या मूल्यविहीन शिड्यांचा शोध घेण्यात गुंतून गेला. परिणामी जातीय आणि वर्गीय सीमारेषा अधिकच गडद होऊ लागल्या. यातून एक विधिनिषेधशून्य, रासवट आडमुठ्या प्रवृत्तीचा आधार घेत शिरजोर होऊ पाहणारा नवा कावेबाज वर्ग प्रत्येक व्यवस्थेच्या केंद्रस्थानी उदयाला येऊ लागला. या वर्गाने सगळी सामाजिक, सांस्कृतिक व राजकीय समीकरणे मोठ्या चतुराईने बदलवून टाकली. नैतिक मूल्यांची चळत एरवी सांभाळून असलेल्या निमशहरी, ग्रामीण, मध्यमवर्गीय, निम्न मध्यमवर्गीय जगण्याला झालेला या चंगळवादी मतलबी जिण्याचा स्पर्श कितीही नकोसा असला तरी तो आतून प्रत्येकाला कोठेतरी सुखावतही होता. आसक्तीचे लोचट गरजेत रूपांतर होऊ लागले आणि तेच या क्षणभंगुर जीवनातील श्रेयस असल्याचा नवा भ्रम बळकट होऊ लागला.

जागतिकीकरणाच्या नव्या आघातांमुळे कृषिव्यवस्था खिळखिळी होत गेली. त्याचे ग्रामीण जनजीवनावर दूरगामी विपरीत परिणाम झाले. विशेषतः कृषिसंस्कृतीने दीर्घकाळ जपलेल्या सामाजिक, सांस्कृतिक मूल्यांची मोडतोड या दरम्यान होऊ लागली. एका बाजूने निसर्गाच्या आघातांनी हतबल झालेला ग्रामीण माणूस खऱ्या अर्थाने नव्या तुघलकी राजकीय खेळातील धरसोडीच्या धोरणांमुळे पराभूत झाला. उन्मादी आणि अविवेकी शक्तींनी चालवलेला निसर्गाचा अनाठायी विध्वंस, ‘सेज’सारख्या विकासाच्या वरकरणी कल्याणकारी प्रकल्पांमधून ग्रामीण जीवनपद्धतीत होणारी बहुराष्ट्रीय कंपन्यांची घुसखोरी आणि त्यांच्या स्वागतासाठी पायघड्या घालून उभ्या राहिलेल्या समस्त लोकशाही व्यवस्था, या साऱ्या घटितांची एक न संपणारी धुळवड सामान्य माणसाच्या जीवनात खेळली गेली.

ग्लोबल नीतीचा आश्रय घेत झगमगाटी जाहिरातींच्या माध्यमातून मानवीय जगण्याचा श्रद्धाशील मूलबंध तितरबितर झाला. शेतमालापेक्षा बाजारातील भौतिक सुख देणाऱ्या चंगळवादी वस्तूंचे क्रयमूल्य वाढत गेले. ज्या भूमीच्या आधाराने इथल्या सामान्य माणसाचे जीवन बहरले, समृद्ध झाले त्या भूमीला सक्तीने पारखे होण्याचे जीवघेणे वास्तव आकाराला येऊ लागले. आधुनिकीकरणाच्या संकल्पनेतून ग्रामीण भूमीचे शहरव्याप्त भूमीमध्ये मोठ्या प्रमाणात रूपांतर होऊ लागले. त्यासाठी खेड्यातील लोकसमूहाला बळजबरीने हुसकावून लावून त्यांच्या भूमीवर आक्रमक अशा आधुनिकीकरणाने आपले मजबूत पाऊल रोवले. भूमिपुत्रांची भूमी बचाव

आंदोलने हिंस्रपणे चिरडून टाकण्याची नवी अर्थसत्तावादी रीत अस्तित्वात आली.

या नव्या आक्रमक वर्चस्ववादी नवभांडवलशाही व्यवस्थेने एतद्देशीय सामाजिक सौहार्द, भाईचारा, सामाजिक चळवळी आणि प्रबोधनकारी विचारधारा यांना एकाचवेळी मोडीत काढले. मानवजातीचे जात, धर्म, वंश अशा अनेक स्तरांमध्ये विकेंद्रीकरण केले. युगपुरुषांच्या विवेकी विचारधारांची आपापल्या सोयीनुसार वासलात लावण्यात आली. हिंसा, भ्रष्टाचार, जातीयता, धर्मांधता इत्यादी वर्तनव्यवहार वेगाने वाढत गेल्याचा शरमून जाण्याचा अनुभव विचारी मनाला येऊ लागला.

जागतिकीकरणाच्या अनिष्ट प्रभावांतून सत्यापासून, अहिंसेपासून, वैचारिकतेपासून ताबडतोबीने ढळणाऱ्या सुखलोलूप आत्मकेंद्री माणसाची प्रतिमा प्रतिष्ठित होऊ लागली. ती तशीच घडवण्याचे शिस्तशीर प्रयत्नही होऊ लागले. त्यासाठी विविध प्रलोभनांचे बळी ठरवून माणसांच्या एकूण विचारप्रक्रियेवर व निर्णयप्रक्रियेवर नियंत्रण ठेवण्याच्या नवनवीन क्लृप्त्या तयार करण्यात आल्या. झगमगाटी दुनियेसमोर सामाजिक एकतेची मूल्ये ढेपाळत गेली. आपली सहानुभावाची पूर्वपरंपरा मिटवून टाकण्यातच माणसं धन्यता मानू लागली. या साऱ्याची एकूण परिणती सामान्य माणसाच्या मनात एकाकी असण्याच्या, फेकून दिले जाण्याच्या, पूर्णपणे नागवले जाण्याच्या भीतीमध्ये झाली.

याकाळात माणसांना परस्परांविषयी वाटणाऱ्या सहभावाचा भावनिक प्रदेश दुष्काळी भुईच्या भेगांसारखा कोरडा होत गेला. करुणेचा अंत होत जाऊन मानवी नातेसंबंधांना नव्या तकलादू बाजार मूल्यांनी छिद्रांकित करून टाकले. परस्परांतील दाट स्नेहाचा ओलावा आटत जाऊन कौटुंबिक व सामाजिक वास्तवात दुहीचे बीज पेरले गेले.

समकाल हा धर्म आणि राजकारणाच्या बाजारीकरणाचा प्रभावकाळ ठरला. धर्मजाणिवेत बाजारू, अविवेकी शक्तींचे प्राबल्य वाढले. समूहजाणिवेतील सामाजिक उत्तरदायित्वाची जाणीव कमकुवत होत गेली. प्रादेशिक क्षुद्र खोट्या अस्मितांचे राजकारण करण्याच्या वृत्ती तरवडासारख्या फोफावत गेल्या. समाजात सतत संभ्रमाचे, भीतीचे व संशयाचे वातावरण निर्माण केले गेले. सुमारांच्या हाती सत्तेची सूत्रे एकवटल्यामुळे आधुनिक काळात लोकशाही मूल्यांना हरताळ फासून नवी आक्रमक विकृत राजकीय व्यवस्था समाजावर अधिराज्य गाजवू लागली. भारतीय स्वातंत्र्याचा

सुवर्णकाळ संपून गेला तरी वंचितांच्या विश्वाचे सल आणि अंधार संपला नाही. स्वातंत्र्य, समता, बंधुता आणि सामाजिक न्याय या घटनादत्त मूलभूत मानवी हक्कांची पायमल्ली ठिकठिकाणी सोयीस्कररीत्या होत गेली. समकालाचे हे सामाजिक, सांस्कृतिक परिप्रेक्ष्य कोणाही विचारशील व्यक्तीला समजून घेण्यासाठी पुरेसा अवधी न देता त्याच्यावर अक्षरश: कोसळत राहिले.

अशा या भांबावलेल्या बऱ्याचशा उथळ जीवनजाणिवांच्या गजबजाटी काळात एक सामंजस्य, सौहार्दपूर्ण नैतिक भूमिका घेऊन गंभीरपणे उभी राहणारी, पडझडीला समर्थ पर्याय देऊ पाहणारी नव्वदोत्तर पिढीची कविता डॉ. काजरेकर यांनी प्रस्तुत समीक्षाग्रंथातून आपल्या समोर ठेवली आहे. त्यासाठी समकालीन मराठी कवितेच्या व्यापक पटामधून अभिव्यक्त झालेले सांस्कृतिक घटित त्यांनी नीट तपशीलवार धुंडाळले आहे. आपल्या आकलनाची साक्षेपी मांडणी करण्याकरता त्यांनी श्रीकांत देशमुख, अशोक कोतवाल, अजय कांडर, अनिल धाकू कांबळी, दिनकर मनवर, वीरधवल परब या समकालीन कवींच्या सोबतच अभय दाणी, रवी कोरडे, सुनील यावलीकर, संदीप जगदाळे या नव्या कवींच्या कवितेचीही नोंद घेतली आहे. त्याचबरोबर 'गेल्या पंचवीस वर्षातील मराठी कवितेतील प्रयोगशीलता', 'कोकणच्या कालावकाशाची कविता', 'कवी नामदेव ढसाळ यांच्या कवितेची भाषा', 'आ. सो. शेवरे यांच्या कवितेतील प्रतिमाविश्व' असा वेगळा भाषिक धांडोळा घेण्याचाही प्रयत्न केला आहे.

प्रस्तुत पुस्तकातील 'गेल्या पंचवीस वर्षातील मराठी कवितेतील प्रयोगशीलता' हा लेख जाणकार वाचकांचे लक्ष वेधून घेणारा आहे. प्रयोगशीलता हे कवी आणि कवितेची मूल्यात्मकता अधोरेखित करण्याचे महत्त्वाचे प्रमाणक असल्याचे सांगून नव्वदोत्तर पिढीची कविता ही मुख्यत्वे साठोत्तर पिढीने रूढ केलेल्या प्रयोगशीलतेच्या संकेतांना लोंबकळत राहिली असल्याचे निरीक्षण डॉ. काजरेकर यांनी यात नोंदवलेलं आहे. केवळ शाब्दिक कसरतींमधून किंवा शब्दांच्या उच्चारित रूपांची मोडतोड करून काव्याची नवी संकल्पना तयार होत नसते, तर नव्या काळाने जी नवी संभाषिते रूढ आणि सार्वत्रिक करण्याचे प्रयत्न केले त्या संभाषितांचे उपयोजन कवितेतून जाणीवपूर्वक करणे प्रयोगशीलतेच्या दृष्टीने आवश्यक असल्याचे स्पष्ट करून डॉ. काजरेकर म्हणतात की, 'साठोत्तर कवींच्या कवितेतील प्रयोगरूपांपेक्षा भिन्न असे रूपभान नव्वदोत्तरी कवितेत क्वचितच पाहायला मिळते. हे नवे कवी, जागतिकीकरणासारख्या साम्राज्यवादी वैश्विक मूल्यभानाने प्रभावित

होऊन लिहीत असल्याने आणि त्यांच्या काव्यजाणिवा- काव्यसंकेतांचा बहुतांश प्रदेश त्याआधीच्या पिढीने गिळंकृत केलेला असल्यामुळे जीवनानुभवाविषयीचे एकप्रकारचे रितेपण ते आपल्या कवितेतून व्यक्त करताना दिसतात.' (समकालीन मराठी कविता: सांस्कृतिक परिप्रेक्ष्य, पृ. २१) आपल्या विधानांच्या पुष्टीसाठी डॉ. काजरेकर यांनी श्रीधर तिळवे, नीतीन कुलकर्णी, सिद्धार्थ विष्णू तांबे, वर्जेश सोळंकी, अरुण काळे आदी कवींच्या प्रयोगशीलतेची चिकित्सा या लेखात केली आहे.

'१९८५ नंतरची मराठी कविता : स्वरूप आणि वैशिष्ट्ये' या लेखात डॉ. काजरेकर यांनी नव्वदच्या आधीचे कवी आणि नव्वदनंतरच्या काळातील कवी नेमक्या कोणत्या जाणिवा व्यक्त करत होते, त्याचा नीट संगतवार विचार करून 'नव्वदोत्तरी कविता' या संकल्पनेची मूल्यात्मक पायाभरणी केली आहे. 'जागतिकीकरण' हे व्यापक मूल्य नव्वदोत्तरी कवितेला कसे व्यापून राहिले आहे ते डॉ. काजरेकर यांनी यानिमित्ताने अधिक जबाबदारीने प्रस्तुत लेखात दाखवून दिले आहे. तर कवीच्या जीवनदृष्टीची बहिर्मुखता भूमीच्या पृष्ठस्तरापासून आकाशापर्यंत पसरलेल्या जीवजंतूंच्या अस्तित्वाचा, त्यांना भोगाव्या लागणाऱ्या वेदनांचा तळठाव कशी घेते आणि पिढ्यानपिढ्या चालत आलेल्या सांस्कृतिक मूल्यांची ऱ्हासशीलता अधोरेखित करताना आपलं सांस्कृतिक भान जराही ढळू न देता सत्त्वाची भाषा कशी टोकदार करत जाते, त्याचा विस्तृत परामर्श श्रीकांत देशमुख, अनिल धाकू कांबळी, वीरधवल परब, अजय कांडर यांच्या कवितेच्या माध्यमातून घेतला आहे. त्याचबरोबर दिनकर मनवर यांच्या *दृश्य नसलेल्या दृश्यात* या कवितेचे डॉ. काजरेकर यांनी केलेले महानगरी वाचनही आपल्याला खूप सखोल जाणिवेकडे, वेगळ्या आकलनाकडे घेऊन जाणारे आहे. नव्वदनंतरच्या मराठी कवितेचे महानगरीय परिप्रेक्ष्य नेमके काय आहे, ते मनवर यांच्या कवितेवरील लेखातून नव्या अभ्यासकांना समजून घेता येईल.

*समकालीन मराठी कविता : सांस्कृतिक परिप्रेक्ष्य*मधील समीक्षालेखांचे स्वरूप वरवर पाहता प्रासंगिक व पृथक दिसत असले तरी ते मराठी कवितेच्या बहुमुखी आशयस्तरातून येणाऱ्या सांस्कृतिक घटितांवर नीट प्रकाश टाकणारे आहे. त्याचबरोबर कवीच्या सर्जनप्रक्रियेच्या आणि प्रयोगशीलतेच्या तळाशी असलेल्या आदिबंधाची उकल करणारे आहे. या गतिमान व प्रतिकूल परिप्रेक्ष्यात तगून राहणाऱ्या संवेदनशील माणसाचा आतला आवाज आणि त्याची दुर्दम्य जिजीविषा दिसून येते. हे परिप्रेक्ष्य,

मोडतोडीत निघालेल्या जगण्याच्या विकलतेला बाजूला सारून, आतून तगून राहणाऱ्या, आपले मूळ बळकट करणाऱ्या आणि आपल्या भवतालातील विसंवादाला तीव्रपणे नकार देणाऱ्या कवितेची भूमिनिष्ठ जाणीव अधोरेखित करणारे आहे. म्हणूनच समकालीन मराठी कवितेच्या सांस्कृतिक परिप्रेक्ष्याची तपशीलवार मांडणी करणाऱ्या या पुस्तकाचे स्वागत करायला हवे.

# मानसशास्त्रीय संशोधनकार्यासाठी मार्गदर्शक ग्रंथ : रिसर्चिंग सोशल प्रॉब्लेम्स्

**स्मिता देशमुख**

सेवानिवृत्त मानसशास्त्र विभागप्रमुख,
वसंतराव नाईक शासकीय कला व समाजविज्ञान संस्था
(मॉरिस कॉलेज), नागपूर.
smitaanant7@gmail.com

# संभाषित

(परीक्षित पुस्तक: रिसर्चिंग सोशल प्रॉब्लेम्स् (विथ मॉडेल रिसर्चस्) [Researching Social Problems (With Model Researches)], लेखक व संपादक: डॉ. मेधा कुमठेकर, प्रकाशक: रावत पब्लिकेशन्स, जयपूर, न्यू दिल्ली, बंगलोर, गोहाटी, कोलकत्ता, प्रकाशन वर्ष: मार्च २०२०, पृष्ठे: २९२, मूल्य: रु. १२९५)

डॉ. मेधा कुमठेकर यांनी संपादित केलेले *रिसर्चिंग सोशल प्रॉब्लेम्स् (विथ मॉडेल रिसर्चस्)* [*Researching Social Problems (With Model Researches)*] हे पुस्तक रावत पब्लिकेशन्सने सन २०२० मध्ये प्रकाशित केले आहे. मानसशास्त्र विषयात पीएच.डी. साठी नव्याने नोंदणी केलेल्या विद्यार्थ्यांसाठी हे पुस्तक अत्यंत उपयुक्त आहे. 'भारतीय संशोधनांवर आधारित असणे' हे या पुस्तकाचे महत्त्वाचे वैशिष्ट्य आहे.

प्रा. मेधा कुमठेकर यांच्या मार्गदर्शनाखाली दहा विद्यार्थिनींनी श्री. ना. दा. ठाकरसी विद्यापीठात पीएच.डी. पदवीसाठी संशोधन केले. त्या सर्वांच्या शोधनिबंधांचा गोषवारा प्रत्येक विद्यार्थिनीने या पुस्तकात एकेका प्रकरणात दिला आहे. Basics of Research आणि Social Research: Process ही सुरुवातीची दोन प्रकरणे प्रा. मेधा कुमठेकर यांनी स्वत: लिहिली आहेत.

संभाषित

या दोन प्रकरणात, संशोधन म्हणजे नेमके काय आणि एखाद्या संशोधनाची 'संशोधन प्रक्रिया' प्रत्यक्षात कशी असावी, संशोधनाचा नेमका उद्देश काय असावा, संशोधनाची गृहीतके नेमकी कशी तयार करावीत, या संशोधनाचा समाजाला कितपत उपयोग होणार आहे, इत्यादी महत्त्वाच्या मुद्द्यांचा संशोधनापूर्वी संशोधकाने विचार करणे कसे महत्त्वाचे आहे, याचे विवेचन आले आहे. राष्ट्रीय शिक्षण समितीच्या विद्यमान सभासद डॉ. वसुधा कामत यांनी तर या प्रकरणांना पुस्तकाचा Backbone म्हटले आहे (कामत २०२० : IX).

संशोधनाचे स्वरूप, प्रकार, पद्धती, वापरण्यात येणारे संशोधनाचे आराखडे, माहिती गोळा करण्यासाठी उपयोगात आणावयाच्या शास्त्रशुद्ध पद्धती, त्यातील बारकावे, घ्यावयाची काळजी, माहिती गोळा केल्यानंतर त्याचे विश्लेषण करण्यासाठी वापरण्यात येणाऱ्या सांख्यिकीय पद्धती, कुठल्या प्रकल्पासाठी नेमके कोणते सांख्यिकीय प्रारूप/पद्धत वापरावी, इत्यादींबद्दल अतिशय शास्त्रशुद्ध आणि सखोल विवेचन केले आहे.

एखादे संशोधन करण्यापूर्वी आजूबाजूच्या सामाजिक, आर्थिक, राजकीय, औद्योगिक वातावरणामुळे विविध समस्या कशा निर्माण होतात, याचे निरीक्षण करणे आवश्यक असते. तसेच संशोधनाच्या माध्यमातून या समस्यांचे निराकरण करता येऊ शकेल का, या दिशेने विचार होणे गरजेचे असते.

प्रस्तुत ग्रंथात शालेय परिस्थिती, मुलांना इंग्रजी माध्यमाच्या शाळेत घालण्यासंबंधीचा पालकांचा आग्रह, मधुमेह हा लहान-मोठ्या सर्वांना त्रस्त करणारा विषय, मुलांना मधुमेह झाल्यास पालकांना व स्वत: मुलांना येणारा ताण, स्त्रियांचे काही प्रश्न, करिअर निवडीसारखा सध्याच्या दिवसांतील ज्वलंत प्रश्न इत्यादी प्रश्नांचा मानसशास्त्रीय अभ्यास केला आहे. याच्या बरोबरीनेच मध्यम बौद्धिक अक्षमता असलेल्या बालकांचा मनो-सामाजिक विकास कसा होतो आणि तो अधिक चांगला व्हावा म्हणून मानसशास्त्रीय दृष्टीने कशी मदत करता येईल, या प्रश्नांचाही मानसशास्त्रीय दृष्टिकोणातून वेध घेण्याचा प्रयत्न सदर ग्रंथात केला आहे.

मानसशास्त्राच्या अभ्यासकांना माहीत आहेच की, संशोधन मुख्यतः दोन गटात मोडते. १) मूलभूत संशोधन (Fundamental Research) आणि २) उपयोजित संशोधन (Applied Research). मूलभूत संशोधन हे प्रामुख्याने एखाद्या अभ्यासविषयातील मूलभूत तत्त्वे, सिद्धांत प्रस्थापित

करण्यावर भर देणारे असते. तर उपयोजित संशोधन हे सामाजिक, व्यावहारिक, राजकीय आणि औद्योगिक क्षेत्रातील विविध समस्यांचा विचार करून त्यावर उपयुक्त ठरू शकतील, अशा उपायांचा शोध घेणारे असते. मानसशास्त्रीय संशोधन हे मूलतः उपयोजित (Applied) स्वरूपाचे असते. संशोधन मूलभूत वा उपयोजित असे कोणत्याही प्रकारचे असले तरी त्याचे नियोजन शास्त्रशुद्ध पद्धतींचा, योग्य तंत्रांचा उपयोग करूनच केले गेले पाहिजे. म्हणूनच प्रस्तुत ग्रंथातील संशोधिकांनी संशोधनाच्या समस्येची जशी गरज असेल, त्यानुसार वेगवेगळे प्रायोगिक आराखडे (उदाहणार्थ, संतुलित प्रायोगिक आराखडा, प्रयोग-सदृश आराखडा, २x२x२ घटकीय आराखडा इत्यादी), आशयविश्लेषण इत्यादी तंत्राचे उपयोजन केले आहे. मानसशास्त्रीय संशोधन हे केवळ 'संशोधनासाठी संशोधन' करणे असे नसून ते समस्यांचे निराकरण करता येईल का, हा उद्देश नजरेसमोर ठेवून करणे आवश्यक असते.

डॉ. कुमठेकर यांच्या मार्गदर्शनाखाली पीएच.डी. केलेल्या दहा विद्यार्थिनींच्या शोधनिबंधांचा गोषवारा वरील पुस्तकात चार विभागात दिला आहे. प्रत्येकीने आपला अनुभव, अभिरुची व प्रेरणा यांना अनुसरून आपला अभ्यासविषय निवडला आहे, हे विशेष महत्त्वाचे आहे. मार्गदर्शकाने विषय सुचवावा, असा बऱ्याच अभ्यासकांचा कल असतो. परंतु संशोधकाच्या आस्थेचा आणि कुतूहलाचा भाग ठरलेल्या समस्यांचा विचार करून संशोधनविषय ठरवावा, अशी लोकशाहीवादी भूमिका डॉ. कुमठेकर यांनी सातत्याने घेतलेली दिसते. निवडलेला विषय संशोधनीय कसा करावा, याबाबत डॉ. कुमठेकर यांनी केलेले मार्गदर्शन अतिशय मोलाचे आहे (कुमठेकर २०२० : पृ. X).

संशोधन केवळ उच्च पदवी आणि पदोन्नती मिळविणे, एवढ्याच उद्देशाने करावयाचे नसून त्यामुळे समाजातील विविध समस्यांची उकल होऊ शकेल का, आपल्या मानसशास्त्राच्या अभ्यासाच्या आधारे त्यावर योग्य उपाय सांगता येतील का, या प्रेरणेतून झाले पाहिजे. वरील दहा विद्यार्थिनींचा अभ्यासविषय हा प्रस्तुत उद्देश बऱ्याच प्रमाणात सफल करणारा आहे, असे निदर्शनास येते.

*रिसर्चिंग सोशल प्रॉब्लेम्स् (विथ मॉडेल रिसर्चस्)* या पुस्तकात संशोधनविषय आणि संशोधनदिशा या अनुषंगाने चार विभाग करण्यात आले आहेत.

१. बालकांशी संबंधित समस्यांवरील संशोधने (Problems Related to Children)
२. स्त्रियांशी संबंधित समस्यांवरील संशोधने (Problems Related to Women)
३. पुरुषांशी संबंधित समस्यांवरील संशोधने (Problems Related to Men)
४. सध्याच्या परिस्थितीतील समस्यांवरील संशोधने (Contemporary Problems)

यांपैकी पहिल्या गटात श्रीमती अरुणा कुलकर्णी, श्रीमती मोनिका गुप्ता, श्रीमती वृषाली देहाडराय, श्रीमती वसुधा कुळकर्णी, श्रीमती प्राजक्ता भडगावकर या संशोधकांनी केलेल्या मुलांशी संबंधित समस्यांवरील संशोधनांचा समावेश करण्यात आला आहे. या गटातील सर्वच संशोधने मुलांच्या विविध समस्यांशी निगडित आहेत. एका वर्गाची पटसंख्या ७० ते ९० च्या दरम्यान असावी की २५ ते ३० च्या दरम्यान असावी, शिक्षणाचे माध्यम विद्यार्थ्यांची मातृभाषा असावी की इंग्रजी भाषा असावी इत्यादी मूलभूत शालेय प्रश्नांचा वेध सदर संशोधनात घेण्यात आला आहे. बालकांची नैतिक निर्णयाबाबतची मानसिकता, मधुमेही बालके आणि मतिमंद बालके अशा सर्व बालकांच्या व्यावहारिक समस्यांवर उपाय शोधण्याचा प्रयत्न हासुद्धा या संशोधनाचा महत्त्वाचा आयाम आहे. वास्तविक पाहाता, हे सर्व प्रश्न दृश्य व लिखित अशा सर्व प्रकारच्या माध्यमांमधून बहुचर्चित असतात. पण त्या चर्चेला संशोधनात्मक बैठक नसते. या पार्श्वभूमीवर *रिसर्चिंग सोशल प्रॉब्लेम्स् (विथ मॉडेल रिसर्चस्)* पुस्तकातील लेखांमध्ये संशोधनावर आधारित समस्यांवर उपाय शोधण्याचा प्रयत्न केला आहे, हे अत्यंत स्पृहणीय आहे.

श्रीमती अरुणा कुलकर्णी या पुण्यातील एका प्रसिद्ध शाळेत कौन्सिलर म्हणून कार्यरत असताना अनेक मुलांच्या बाबतीत त्यांना निरनिराळ्या वर्तनसमस्या जाणवल्या. त्यामागील कारणांचा शोध घेण्यासाठी त्यांनी 'पालकांच्या पालकत्वाच्या पद्धती कशा बालकांच्या वर्तनसमस्यांवर प्रभाव टाकतात' असा विषय संशोधनासाठी निवडला. पालकांच्या भूमिकेतून केल्या जाणाऱ्या संगोपनावर त्यांच्या स्वत:च्या बालपणातील संगोपनाचा प्रभाव पडलेला असू शकतो, हा मुद्दा अधोरेखित करतात. पालकांचा हा पूर्वानुभव सुखद असेल तर ते आपल्या मुलांचे संगोपन चांगल्या प्रकारे करतील. उलट त्यांचा अनुभव त्रासदायक असेल तर त्याचे दुष्परिणाम त्यांच्या मुलांच्या

संगोपनावर दिसून येतील. आई-वडील मुलांना वाढविताना जितके जागरूक असतील, तितक्या मुलांच्या वर्तनसमस्या कमी असतील. आई-वडील आणि मुले यांच्यात सुसंवाद असणे आवश्यक असते. मुले जितक्या मैत्रीपूर्ण वातावरणात वाढतील तेवढा त्यांचा मानसिक/ शारीरिक विकास उत्तम होईल, असे निदर्शनास येते. आईचे शिक्षण किंवा तिने नोकरी करणे/न करणे याचा फारसा परिणाम दिसत नाही, असे या संशोधनातून स्पष्टपणे अधोरेखित झाले आहे.

श्रीमती मोनिका गुप्ता या चंदीगड येथील शाळेत समुपदेशक म्हणून कार्यरत होत्या. वेगवेगळ्या मुलांच्या समूहांना गोष्टी सांगणे, हे कार्य करीत असताना त्यांना असे आढळले की, गोष्टीतील नायकांच्या विशेषणासंदर्भात व गोष्टींविषयी मुलांचे वेगवेगळे दृष्टिकोण आहेत. त्यामुळे बालमानसशास्त्राविषयीची त्यांची अभिरुची द्विगुणित झाली. त्यातूनच पियाजे या प्रसिद्ध बालमानसशास्त्रज्ञाच्या प्रारूपावर आधारित ‘बालकांच्या नैतिकतेच्या विचारांवर हेतू व परिणाम यांचा कसा प्रभाव पाडतो’ हा संशोधनाचा विषय त्यांनी निवडला. मुलांच्या वाढत्या वयानुसार, बौद्धिक विकासानुसार व परिस्थितीतील बदलानुसार येणारे अनुभव त्यांच्या नैतिकतेबाबतच्या संकल्पना विकसित करीत जातात. मुलांची नैतिकतेसंबंधीची विधाने कशाप्रकारे प्रभावित होतात व त्यांचा त्यांच्या वर्तनावर काय प्रभाव पडतो, याविषयीचे संशोधन वरील पुस्तकात करण्यात आले आहे.

श्रीमती वृषाली देहाडराय या इंडियन इन्स्टिट्यूट ऑफ एज्युकेशन, पुणे, येथे प्राध्यापक म्हणून कार्यरत आहेत. त्यांचे कार्य विविध सर्वेक्षण आणि संशोधन प्रकल्पाच्या संदर्भात होते. ‘अध्ययनाचे माध्यम म्हणून द्वितीय भाषेचा लाभ होतो का?’ हा विषय त्यांनी संशोधनासाठी निवडला. सातव्या इयत्तेत शिकणारे विद्यार्थी त्यांनी नमुन्यासाठी घेतले होते. सामाजिक आर्थिक परिस्थिती, मातृभाषा आणि अध्ययनाची भाषा एक आहे की वेगळी आहे (म्हणजे इंग्रजी आहे) या सर्व परिवर्तकांचा मुलांच्या अध्ययनातील प्रगती अथवा प्रावीण्य, निर्मितिकौशल्य, निर्माण होणाऱ्या चिंता यावर काय परिणाम होतो, हे वरील संशोधनात पाहण्यात आले. मातृभाषा आणि शाळेतील अध्ययनाची भाषा एक असली किंवा वेगळी असली तरी त्याचा अडथळा निर्माण होतोच असे नाही, असे या संशोधनातून अधोरेखित झाले.

संक्षेपित

श्रीमती वसुधा कुळकर्णी या सेंट मिराज् कॉलेज ऑफ गर्ल्स, पुणे, येथे सहयोगी प्राध्यापक म्हणून कार्यरत असताना एक स्वतंत्र कौन्सेलिंग क्लिनिक मानद स्वरूपात चालवत होत्या. हे क्लिनिक एका डायबेटिक क्लिनिकच्या जवळ होते. त्या क्लिनिकमध्ये मधुमेही मुलांना घेऊन पालक येत असत. त्यांच्यात दिसणाऱ्या तणावात्मक समस्यांमुळे डॉ. कुळकर्णी यांना 'मानसशास्त्राच्या अंगाने बाल-मधुमेहींचा आणि त्यांच्या पालकांचा अभ्यास' करावासा वाटला. मधुमेही बालके, पौगंड व कुमारवयीन आणि त्यांचे पालक यांचा विविध मानसशास्त्रीय घटकांबाबत तुलनात्मक अभ्यास करण्याचा त्यांनी प्रयत्न केला. मुलांमध्ये दिसून येणारा मधुमेहाचा प्रभाव, तसेच त्यांच्या पालकांचे सामाजिक समायोजन, भावनिक प्रगल्भता, वर्तनपद्धती, मुलांची व पालकांची चिंता पातळी आणि पालकांचे त्यासंबंधीचे दृष्टिकोण इत्यादींचा सखोल अभ्यास करण्यात आला आहे.

श्रीमती प्राजक्ता भडगावकर या श्री. ना. दा. ठाकरसी महाविद्यालय, पुणे, येथे पदवी आणि पदव्युत्तर विद्यार्थ्यांना शिकविणाऱ्या ज्युनियर स्टाफ असताना त्यांनी हे पीएच.डी. चे काम केले. त्यांनी 'मतिमंद मुलांना योग्य प्रशिक्षण दिले तर त्यांच्यात प्रगती होऊ शकते काय', याचा अभ्यास पूर्व-पश्चात आराखडा वापरून व त्याला सयुक्तिक असे सांख्यिकीय विश्लेषण वापरून केला आहे. या संशोधनात, डे स्कूल आणि रेसिडेंशियल स्कूल अशा दोन्ही शाळांमधील मुलांमध्ये मानसशास्त्रीय प्रशिक्षणाच्या प्रभावामुळे प्रगती आढळून आली. तसेच दोन्ही शाळांतील मुलांच्या मनोसामाजिक विकासात लिंगभेद आढळून आला नाही.

दुसऱ्या गटातील- स्त्रियांबाबतच्या संशोधनांपैकी पहिले संशोधन श्रीमती मनीषा काळे यांचे आहे. पुण्यातील फर्ग्युसन महाविद्यालयात अधिव्याख्याता म्हणून कार्यरत असताना त्यांनी 'विवाहित व अविवाहित आणि नोकरी करणाऱ्या व नोकरी न करणाऱ्या महिलांमधील रजोनिवृत्ती काळातील मानसिक तणाव' याचा अभ्यास केला. एकूणच विवाहित किंवा अविवाहित महिलांना रजोनिवृत्ती काळात उत्तम सोशल सपोर्ट मिळाला तर या कालावधीत सामान्यत: आढळणारा मानसिक-शारीरिक ताण कमी होतो, असे अभ्यासपूर्ण निरीक्षण या संशोधनातून मांडण्यात आले आहे.

स्त्रियांबाबतच्या संशोधनांमधील दुसरे संशोधन श्रीमती उज्ज्वला करंडे या मुंबईच्या के. व्ही. पेंढारकर कॉलेजमध्ये मानसशास्त्राच्या सहयोगी प्राध्यापक म्हणून कार्यरत असलेल्या आणि मराठी साहित्याची असीम आवड

असणाऱ्या आहेत. त्यांनी 'आत्मचरित्रांमधून प्रतिबिंबित होणारी स्त्रियांची स्व-संकल्पना' या विषयावर संशोधन केले. डॉ. मेधा कुमठेकर या मुख्य-मार्गदर्शक तर डॉ. रेखा इनामदार-साने, मराठी विभाग प्रमुख, एस.एन.डी.टी. महाविद्यालय, पुणे या उप-मार्गदर्शक होत्या. अभ्यासासाठी नमुना निवडताना त्यांनी सन १९८० पूर्वी व सन १९८० नंतर लिहिलेल्या आत्मचरित्रांचा आढावा घेतला. त्यातून १६३ आत्मचरित्रांची निवड केली. ही आत्मचरित्रे सन १९०० ते २००५ या कालावधीत लिहिली गेली आहेत. या आत्मचरित्र लेखिक गृहिणी, लेखिका, लेखकांच्या/कवींच्या पत्नी, सिनेअभिनेत्री आणि सामाजिक कार्यकर्त्या अशा चार गटातील होत्या. आत्मचरित्रात व्यक्ती स्वतःचे अनुभव, स्व-संकल्पना, अपेक्षा, आयुष्यात प्रत्यक्षात पूर्ण व अपूर्ण राहिलेल्या इच्छा-आकांक्षा यांचा लेखाजोखा मांडत असते. सन १९८० पूर्वीची स्त्रीलिखित आत्मचरित्रे आणि सन १९८० नंतरची स्त्रीलिखित आत्मचरित्रे यांचा तुलनात्मक अभ्यास केला असता स्व-संकल्पनांच्या विकासात्मक बदलांचे सूत्र सन १९८० नंतरच्या आत्मचरित्रांमध्येही फारसे प्रभावी ठरलेले दिसत नाही. सदर आत्मचरित्रांमध्ये पतीच्या प्रगतीचाच गौरव करण्याची प्रवृत्ती प्रामुख्याने अधोरेखित होताना दिसते. स्वाभाविकच, स्त्रियांच्या आत्मचरित्रलेखनावर पुरुषप्रधान समाजरचनेचा प्रभाव असलेला दिसतो, हे तथ्य वरील संशोधनातून पृष्ठपातळीवर आलेले दिसते.

पुरुषांबाबतच्या संशोधनांच्या तिसऱ्या गटात पुरुषांच्या लैंगिक बिघडलेपणाबाबत (dysfunction) एकमेव संशोधन श्रीमती उज्ज्वल नेने यांचे आहे. त्या के. इ. एम. हॉस्पिटल, पुणे, येथे चिकित्सा मानसशास्त्राच्या कन्सल्टंट म्हणून कार्यरत होत्या. तेव्हा त्यांना भारतीय पुरुषांच्या लैंगिक बिघडलेपणाची कारणे व परिणाम, याबद्दल शोध घेण्याची जिज्ञासा निर्माण झाली. 'पुरुषांच्या लैंगिक बिघडलेपणाचा त्यांच्या स्व-संकल्पनेवर आणि वैवाहिक समायोजनावर होणारा परिणाम' असा संशोधनाचा विषय त्यांनी निवडला. या विषयावर संशोधन करण्यासाठी मानसशास्त्रीय ज्ञानाचा त्यांनी उपयोग केला. वरील संशोधनात असे आढळले की, कमकुवत स्व-संकल्पना व लैंगिक बिघडलेपणा यात जवळचा संबंध आहे. तसेच लैंगिक कार्याबाबत महिलांमध्ये पारंपरिक कल्पनांचा पगडा दिसून येतो. पतीची कृती योग्य असो की अयोग्य, तिचा विचार त्या करीत नाहीत. जनमानसात लैंगिक समस्या व त्यावर योग्य उपचार करून घेण्याबाबत जागृती व्हायला पाहिजे. पुरुषांच्या लैंगिक बिघडलेपणाबाबत पुरुषांना केवळ जुजबी किंवा वरवरचे

प्रश्न विचारून किंवा केवळ सर्वेक्षण करून नव्हे, तर खोलवर अभ्यास करून श्रीमती नेने यांनी अभ्यासपूर्ण निरीक्षणे मांडली आहेत. स्त्रीसंशोधकाने पुरुषांच्या लैंगिकतेचा अभ्यास करण्याच्या अनुषंगाने स्वीकारलेले आव्हान, हा उपरोक्त संशोधनाचा महत्त्वाचा विशेष म्हणून नमूद करता येईल.

चौथ्या गटात लोणावळ्याच्या प्रसिद्ध 'कैवल्यधाम' या संस्थेत कार्यरत असणाऱ्या श्रीमती ज्योती ओक यांनी 'पाठदुखी आणि मानदुखीसाठी आसनांचा व इतर योगिक क्रियांचा कसा परिणाम होतो व दुखणी कशी बरी होतात' याचा शास्त्रशुद्ध अभ्यास केला आहे. त्यांच्या या अभ्यासातून योगोपचाराचे महत्त्व सिद्ध झाले आहे. सांख्यिकीय विश्लेषणासाठी त्यांनी वापरलेले तंत्र- One-way Repeated Measures Anova (एकमार्गी पुनरावृत्त मापकांचे सहचरण विश्लेषण) इतर संशोधनांमध्ये क्वचितच आढळून येते.

श्रीमती अमृता ओक या मॉडर्न कॉलेज, पुणे, येथे मानसशास्त्र विभागात विभागप्रमुख म्हणून कार्यरत आहेत. गेल्या २५ वर्षांच्या अध्यापनाच्या प्रदीर्घ अनुभवकालात त्यांनी 'किशोर वयातील मुले जीवनात प्रस्थापित होण्याकरिता कशा पद्धतीने निर्णय घेतात' या अनुषंगाने भरपूर निरीक्षण केले होते. एकविसाव्या शतकाच्या सुरुवातीला करिअर कौन्सेलिंगचा विद्यार्थ्यांच्या शैक्षणिक शाखा निवडीवर बराच चांगला प्रभाव पडेल, असे त्यांना वाटले. त्यामुळे 'प्रभावी करिअर-निवड करण्यावर मुलांचे स्वत:चे व्यक्तिमत्त्व, अभिरुची, संवेदित पालकत्व आणि सामाजिक, आर्थिक दर्जा यांचा काय परिणाम होतो, ते पाहणे' हा विषय त्यांनी पीएच.डी.च्या अभ्यासासाठी निवडला. कनिष्ठ महाविद्यालयांमधील आर्ट्स, सायन्स आणि कॉमर्स फॅकल्टीमध्ये शिकणारी सुमारे ६४० मुले-मुली नमुन्यासाठी यदृच्छा घेण्यात आली. त्यांना ४ प्रश्नावल्या भरावयास देऊन त्या प्रदत्ताच्या आधारे, किशोरवयीन मुलांच्या करिअर-निवडीसाठी कोणते घटक अधिक प्रभावी ठरतात यांचा शोध घेण्यात आला. प्रस्तुत संशोधनातून मुलांचे व्यक्तिमत्त्व, अभिरुची, संवेदित पालकत्व इत्यादी मानसशास्त्रीय संज्ञांमध्ये फॅकल्टीनिहाय काहीही परिणाम दिसला नाही, हा महत्त्वाचा निष्कर्ष पुढे आला आहे.

सदर पुस्तकातील सर्वच संशोधने लोकाभिमुख, म्हणजेच जनसामान्यांचा विचार करणारी, सर्वांना उपयोगी पडणारी, उपयोजित स्वरूपाची आहेत. पुस्तकाच्या शीर्षकात म्हटल्याप्रमाणे ही सर्व 'Model Researches' म्हणजेच आदर्श संशोधने म्हणण्यात काहीच आक्षेपार्ह नसावे.

महत्त्वाची बाब अशी नमूद करता येईल की, सर्व संशोधकांनी आपल्याला स्वत:ला जाणवलेले कोणते ना कोणते सामाजिक प्रश्न संशोधनासाठी घेऊन त्यांची उत्तरे शोधण्याचा प्रयत्न केला आहे. समाजाला त्यातून काही उपयुक्त माहिती देऊन सामाजिक ऋण फेडण्याचा प्रयत्न केला आहे. डॉ. मेधा कुमठेकर यांच्या अभ्यासपूर्ण आणि सखोल मार्गदर्शनामुळे विविध विषयांवरील या संशोधनातून अतिशय महत्त्वपूर्ण निरीक्षणे पुढे आली आहेत.

पदव्युत्तर शिक्षण घेणाऱ्या विद्यार्थ्यांसाठी व पीएच.डी. करू इच्छिणाऱ्या व्यक्तींसाठी प्रस्तुत पुस्तक अतिशय उपयुक्त ठरू शकेल. या पुस्तकात ज्या दहा विद्यार्थिनींचे शोधनिबंध संकलित केले आहेत, त्यांचा त्रोटक परिचय सदर विवेचनात करण्यात आला आहे. इच्छुकांनी ही संशोधने मूळ पुस्तकातून वाचल्यास त्यातील शास्त्रशुद्धता, योग्य गृहीतके तयार करण्याची दिशा, माहिती संकलित करण्याचे मार्ग, माहितीचे सांख्यिकीय विश्लेषण करण्यासाठी निवडण्यात येणारी प्रारूपे, प्रारूपाच्या निवडीमागील निकष इत्यादी सर्व प्रकारची तांत्रिक माहिती मिळू शकेल. पुस्तकातील प्रत्येक लेखाला संदर्भांची यादी आहेच, शिवाय पुस्तकाच्या अखेरीला १४-१५ पानांची ‘संदर्भसूची’ जोडण्यात आली आहे.

नवोदित संशोधकांच्या दृष्टीने हे पुस्तक MILESTONE ठरावे असेच आहे. प्रस्तुत पुस्तकातील सर्व संशोधकांचे आणि त्यांना मार्गदर्शन करणाऱ्या डॉ. मेधा कुमठेकर यांचे मनःपूर्वक अभिनंदन.

✍

# लेखक परिचय

**गिरीश पतके**

गिरीश पतके हे 'राज्य मराठी विकास संस्था', मुंबई येथे कार्यासन अधिकारी म्हणून कार्यरत आहेत. त्यांचा 'राज्य मराठी विकास संस्थे'च्या विविध भाषाविषयक प्रकल्पांत विशेष सहभाग असून अमराठी आणि 'नेहरु-फुलब्राईट शिष्यवृत्ती' प्राप्त केलेल्या अमेरिकी विद्यार्थ्यांना ते मराठीचे अध्यापन करतात. गेली तीन दशके 'समांतर मराठी रंगभूमी'वर अभिनेता, दिग्दर्शक म्हणून ते सक्रिय आहेत. त्याचबरोबर त्यांनी 'आविष्कार' संस्थेचे माजी मानद कार्यवाह म्हणूनही काम केलेले आहे. पतके यांनी सावित्रीबाई फुले पुणे विद्यापीठ, पुणे येथून मराठी विषयात एम.ए. केले आहे आणि एस.एन.डी.टी. विद्यापीठातून 'पोस्ट ग्रॅज्युएट डिप्लोमा इन ॲप्लाईड लिंग्विस्टिक्स' ही भाषाविज्ञानविषयक पदव्युत्तर पदविका ते प्रथम क्रमांकाने उत्तीर्ण झालेले आहेत. 'भारतीय भाषा संस्थान', म्हैसूर (CIIL) या संस्थेच्या 'भाषा मंदाकिनी' या प्रकल्पासाठी 'मराठी रंगभूमी', 'भाषाशिक्षण' आदी विषयांवर लेखन केले असून *Tests Of Language Proficiency Marathi* या संदर्भग्रंथामध्ये विषयतज्ज्ञ म्हणूनही त्यांचा सहभाग आहे. विविध नियतकालिकांमधून नाट्य-भाषा-साहित्य या विषयांवर त्यांचे वैचारिक लेख व शोधनिबंध प्रकाशित असून *शालेय मराठी शब्दकोश* या ग्रंथाबरोबरच नाट्यविषयक नऊ पुस्तकांचे संपादन त्यांनी केलेले आहे. अनेक नामवंत एकांकिका व नाट्यस्पर्धांचे परीक्षण केलेले असून समांतर प्रायोगिक रंगभूमीवरील लक्षणीय योगदानाबद्दल 'अखिल भारतीय मराठी नाट्य परिषद' बोरीवली शाखेतर्फे २०१८साली त्यांना 'रंगप्रयोग पुरस्कार' प्राप्त झालेला आहे. तसेच 'रोटरी इन्टरनॅशनल' या संस्थेकडून भाषा आणि शिक्षण क्षेत्रातील लक्षणीय कामगिरीसाठी २०१९मध्ये 'RCHE VOCATIONAL EXCELLENCE AWARD' या पुरस्कारानेही गिरीश पतके यांना सन्मानित करण्यात आलेले आहे.

**किशोर गायकवाड**

किशोर गायकवाड हे सध्या मुंबई विद्यापीठातील इतिहास विभागात प्राध्यापक आणि विभागप्रमुख म्हणून कार्यरत आहेत. गेल्या सव्वीस वर्षांपासून ते अध्यापन आणि संशोधनाचे कार्य करीत आहेत. त्यांच्या मुख्य संशोधनाचा विषय हा 'सामाजिक आणि सांस्कृतिक इतिहास' असा आहे. त्या अनुषंगाने ते जात आणि लिंगभाव या दोन क्षेत्रांवर विशेष भर देतात. त्यांचे *Cultural Life in Grhyasutras and Dharmasutras with Special Reference to Caste and Woman*, *Origins of Indian Social Exclusion: Remapping Early Indian Social Formations and Disciplining Caste and Gender*, *घटनेचे शिल्पकार : बाबासाहेब आंबेडकर*, *इतिहास : संज्ञा आणि संकल्पना* हे चार स्वतंत्र ग्रंथ आणि *Relevance of Ambedkarism - Meaning, Definition and Application*, *Trends in Humanities and Social Sciences* हे दोन सह-संपादित ग्रंथ प्रकाशित

झालेले आहेत. तसेच वेगवेगळ्या राष्ट्रीय व आंतरराष्ट्रीय संशोधनपत्रिकांमधून त्यांचे पन्नासपेक्षा अधिक शोधनिबंधही प्रकाशित झालेले आहेत तर दोनशेपेक्षा अधिक शोधनिबंध वेगवेगळ्या राष्ट्रीय, आंतरराष्ट्रीय चर्चासत्रांमध्ये त्यांनी सादर केलेले आहेत. किशोर गायकवाड यांना शिमला येथील 'ॲडव्हान्स स्टडीज इन्स्टिट्यूट'सारख्या मान्यवर संस्थेची फेलोशिपही मिळालेली आहे.

**दत्ता घोलप**

दत्ता घोलप हे पुण्यश्लोक अहिल्याबाई होळकर सोलापूर विद्यापीठात साहाय्यक प्राध्यापक म्हणून कार्यरत आहेत. कादंबरी हा त्यांच्या विशेष अभ्यासाचा आणि संशोधनाचा विषय असून 'भालचंद्र नेमाडे यांच्या कादंबऱ्यांचे आविष्कारविशेष' या विषयावरील पीएच.डी.च्या प्रबंधाला 'करंदीकर संशोधन पुरस्कारा'ने सन्मानित केलेले आहे. तसेच 'सामाजिक सांस्कृतिक स्थित्यंतरे आणि मराठी कादंबरीचे बदलते रूप' हा त्यांच्या पोस्ट डॉक्टरल रिसर्चचा विषय आहे. *मुक्त शब्द*, *समाजप्रबोधनपत्रिका*, *नव-अनुष्टुभ*, *परिवर्तनाचा वाटसरू* इत्यादी अनेक महत्त्वाच्या नियतकालिकांतून त्यांचे संशोधनपर लेखन प्रकाशित झालेले असून अनेक राष्ट्रीय, आंतरराष्ट्रीय चर्चासत्रांमधूनही त्यांनी शोधनिबंधांचे वाचन केलेले आहे. २०१८ साली प्रकाशित झालेल्या *मराठी कादंबरी : आशय आणि आविष्कार* या त्यांच्या पुस्तकाला 'कृ. गो. सूर्यवंशी पुरस्कार' प्राप्त झालेला आहे.

**नीलांबरी कुलकर्णी**

नीलांबरी कुलकर्णी या रामनिरंजन झुनझुनवाला महाविद्यालय, घाटकोपर, मुंबई येथे गेली वीस वर्षे मराठी विषयाचे अध्यापन करीत आहेत. त्यांनी बी.कॉम., बी.ए. (मराठी), एम. ए. (मराठी व सौंदर्यशास्त्र), एम.फिल. व पीएच.डी. या पदव्या संपादन केलेल्या आहेत. तसेच 'मुंबई मराठी पत्रकार संघा'चा पत्रकारितेतील प्रमाणपत्र अभ्यासक्रमही पूर्ण केलेला आहे. 'संरचनावादी साहित्यशास्त्राच्या दृष्टिकोणातून रंगनाथ पठारे यांच्या कादंबऱ्यांचा अभ्यास' हा त्यांच्या पीएच.डी. प्रबंधाचा विषय आहे. सदर प्रबंधास मुंबई विद्यापीठाच्या मराठी विभागाद्वारे उत्कृष्ट प्रबंधाचे 'कै. प्रा. अ. का. प्रियोळकर स्मृति पारितोषिक' प्राप्त झाले आहे. *सकाळ*, *पुढारी*, *तरुण भारत* यांसारख्या वृत्तपत्रांमधून त्यांचे सामाजिक-सांस्कृतिक विषयांवर लेख प्रसिद्ध झालेले असून *मुक्तशब्द*, *ललित*, *नव-अनुष्टुभ*, *नवाक्षर-दर्शन*, *ऐवजी* यांसारख्या वाङ्मयीन नियतकालिके व अनियतकालिकांतून समीक्षात्मक लेख प्रकाशित झालेले आहेत. तसेच त्यांनी राज्यस्तरीय चर्चासत्रांतूनही शोधनिबंध सादर केलेले आहेत.

संपर्क

**गणेश देवी**

गणेश देवी हे जागतिक भाषातज्ज्ञ आणि ज्येष्ठ विचारवंत म्हणून परिचित आहेत. शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर, महाराजा सयाजीराव विद्यापीठ, बडोदा आणि धीरूभाई अंबानी इन्स्टिट्यूट ऑफ इन्फर्मेशन ॲन्ड टेक्नॉलॉजी, गांधीनगर अशा मान्यवर संस्थांमध्ये त्यांनी इंग्रजी विषयाचे अध्यापन केले आहे. 'भारतीय भाषांचे लोकसर्वेक्षण' या राष्ट्रीय प्रकल्पांतर्गत त्यांनी भारतात अस्तित्वात असणाऱ्या भाषांची नोंद घेणारा ५२ खंडांचा प्रकल्प सिद्धीस नेला आहे. गणेश देवी यांच्या या कार्यासाठी भारत सरकारने त्यांना 'पद्मश्री' पुरस्काराने गौरविले आहे. यासोबतच युनेस्कोचे 'लिंग्विपॉक्स ॲवार्ड', 'प्रिन्स क्लाऊज ॲवार्ड' यांसारख्या आंतरराष्ट्रीय पुरस्कारांनीही त्यांना सन्मानित करण्यात आले आहे. त्यांनी आदिवासींच्या प्रगतीसाठी 'भाषा केंद्र', 'आदिवासी अकादमी', 'ग्राम विकास केंद्र' यांची स्थापना केली आहे. त्यांची ग्रंथसंपदा विपुल प्रमाणात असून त्यात प्रामुख्याने *आफ्टर ॲम्नेशिया, ऑफ मेनी हिरोज, इन अनदर टॅग, पेटेंड वर्डस, इंडियन लिटररी क्रिटीसिझम, ट्रॅडिशन अँड मॉडर्निटी, अ नोमॅड कोल्ड थीफ* इत्यादी इंग्रजी ग्रंथांसोबत *वानप्रस्थ, त्रिज्या* आदी महत्त्वाच्या मराठी ग्रंथांचा समावेश आहे.

**वृषाली विनायक कांबळे**

वृषाली विनायक कांबळे या श्रीमती चांदीबाई हिम्मथमल मनसुखानी महाविद्यालय, उल्हासनगर येथे मराठी विभागात तासिका तत्त्वावर अध्यापन करत आहेत. त्यांचे शिक्षण एम.ए., बी.एड, जेआरएफ, नेट, सेट असे झाले असून सध्या मुंबई विद्यापीठात 'विद्यावाचस्पती' पदवीसाठी (पीएच.डी.) त्यांचे संशोधनाचे काम सुरू आहे. राज्यस्तरीय कविसंमेलने, परिसंवाद, साहित्यसंमेलने यांत निमंत्रित म्हणून सहभाग असतो. 'महाराष्ट्र शासन कार्यसंचालनालय' आयोजित ग. दि. माडगूळकर, सुधीर फडके आणि पु. ल. देशपांडे यांच्या जन्मशताब्दीनिमित्त आयोजित लेखन कार्यशाळेत विषयतज्ज्ञ म्हणूनही सहभाग नोंदवला आहे. मराठीतील विविध साहित्यविषयक नियतकालिके, वेबसाईट यांत लेख, कविता, परीक्षणे प्रकाशित झालेली आहेत. वृषाली विनायक कांबळे यांनी 'महाराष्ट्र कला साहित्य रसिक संस्थे'च्या अध्यक्ष या नात्याने सलग तीन वर्ष 'साहित्य महोत्सवा'चे यशस्वी आयोजन केले आहे. त्यांना 'सावित्री पुरस्कार', 'मराठी भूषण' अशा पुरस्कारांनी सन्मानित केले आहे.

संग्राहिका

**अक्षय शिंपी**

अक्षय शिंपी हे २०१० पासून व्यावसायिक स्तरावर अभिनेता म्हणून प्रसिद्ध असून त्यांचे सध्या मुंबई शहरावरील 'दास्तांन-ए-बड़ी बांका' या दास्तांगोईचे प्रयोग सुरू आहेत. त्यांनी मुंबई विद्यापीठाच्या 'अकॅडमी ऑफ थिएटर आर्ट्स'मधून नाट्यशास्त्रात उच्चशिक्षण पूर्ण केले आहे. *काय डेंजर वारा सुटलाय*, *मिस्टर ॲन्ड मिसेस*, *हॅलो फ़रमाईश*, *बस्ती में मस्ती* अशा विविध नाटकांतून तसेच *१०९०*, *चक्की*, *सेल्समन* आदी चित्रपटांतून त्यांनी अभिनय केलेला आहे. त्याचबरोबर त्यांनी 'सोनी मराठी वाहिनी'वरील *नवरी मिळे नवऱ्याला* या मालिकेतही अभिनय केलेला आहे. 'ड्रामा स्कूल, मुंबई' या संस्थेत 'नाट्यप्रशिक्षणातील महत्त्वपूर्ण आवाजसाधना' या विषयावर त्यांनी अभ्याससत्रे घेतलेली आहेत. त्यांचा *बिनचेहऱ्याचे कभिन्न तुकडे* हा कवितासंग्रह प्रकाशित आहे.

**वीरधवल परब**

वीरधवल परब हे कवी असून त्यांचे दर *साल दर शेकडा* व *मम म्हणा फक्त* हे दोन कवितासंग्रह प्रसिद्ध आहेत. 'महाराष्ट्र फाउंडेशन ग्रंथ पुरस्कारा'सह काही महत्त्वाचे पुरस्कार त्यांच्या या दोन्हीही काव्यसंग्रहांना प्राप्त झाले आहेत. प्रस्तुत कवितासंग्रहांतील काही कवितांचा हिंदी व इंग्रजी अनुवाद झाला असून काही कवितांचा समावेश मुंबई विद्यापीठीय अभ्यासक्रमात झाला आहे. त्यांनी नव्वदोत्तरी मराठी कवींच्या संग्रहांवर परीक्षणवजा लेखन केले असून यातील बहुतेक लेख *महाराष्ट्र टाईम्स*मधून प्रसिद्ध झाले आहेत.

**स्मिता देशमुख**

स्मिता देशमुख या १९७० पासून मॉरिस कॉलेज, नागपूर (सध्याचे 'वसंतराव नाईक शासकीय कला व समाजविज्ञान संस्था') येथे प्राध्यापक म्हणून कार्यरत होत्या. त्यांची सदर पदावरील नेमणूक महाराष्ट्र लोकसेवा आयोगाद्वारे करण्यात आली होती. तत्पूर्वी त्यांनी 'कला व विज्ञानसंस्था, औरंगाबाद' येथे अधिव्याख्याता म्हणूनही काम केलेले आहे. स्मिता देशमुख २००३ साली मॉरिस कॉलेज, नागपूर येथून 'मानसशास्त्र विभागप्रमुख' म्हणून सेवानिवृत्त झाल्या.

# संदर्भ देण्याविषयीच्या मार्गदर्शक सूचना

'संभाषण' मासिकासाठी शोधनिबंध लिहिताना शोधनिबंधकाराने **In Text parenthetical Author-Date citation** या संदर्भ पद्धतीचा अवलंब करणे अनिवार्य आहे.

**In Text parenthetical Author-Date Citation** ही संदर्भ देण्याची अधिक सुटसुटीत पद्धत आहे. या पद्धतीनुसार प्रत्यक्ष लेखातील मजकुरामध्ये वा विवेचनामध्ये संदर्भांचे आधार देणे अभिप्रेत असते. या पद्धतीने संदर्भ देताना लेखकाचे आडनाव, संदर्भग्रंथाचे प्रकाशनवर्ष आणि उद्धृत संदर्भाचा पृष्ठ क्रमांक नोंदविणे आवश्यक असते.
उदाहरणार्थ,
(रेगे २००४ : ७५)
सदर संदर्भग्रंथाविषयीचे अन्य तपशील लेखाच्या शेवटी जोडलेल्या संदर्भांच्या यादीमध्ये समाविष्ट केले जातात.
उदाहरणार्थ,
रेगे, मे. पुं. (२००४) **:** *विवेकवाद, विज्ञान आणि श्रद्धा,* लोकवाङ्मय गृह**,** मुंबई.

शोधनिबंधाच्या शेवटी संदर्भसाधने नमूद करताना मराठी आणि इंग्रजी भाषेतील संदर्भांची स्वतंत्र नोंद करावी. तसेच ही माहिती देताना ग्रंथ (स्वतंत्र, संपादित इत्यादी), नियतकालिक, वर्तमानपत्र, अप्रकाशित प्रबंध, प्रबंधिका, संकेतस्थळ आणि समाजमाध्यम हा क्रम पाळावा.

**संदर्भ देताना ग्रंथकाराच्या,/संपादकाच्या आडनावाने प्रारंभ करून आडनावानुक्रमे नोंद करणे आवश्यक आहे.**
उदाहरणार्थ,
मतकरी, रत्नाकर (१९८३) : *स्पर्श अमृताचा*, मॅजेस्टिक बुक स्टॉल, मुंबई.
मनोहर, श्याम (१९८३) : *हे ईश्वरराव...हे पुरुषोत्तमराव...*, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई.

**एकाच लेखकाच्या एकाहून अधिक पुस्तकांचे संदर्भ येत असतील तर वर्षानुक्रम पाळावा.**
उदाहरणार्थ,
नेमाडे, भालचंद्र (१९८७) : *साहित्याची भाषा*, साकेत प्रकाशन, औरंगाबाद .
नेमाडे, भालचंद्र (१९९०) : *टीकास्वयंवर*, साकेत प्रकाशन, औरंगाबाद.

**एका लेखकाच्या एकाच वर्षातील एकाहून अधिक ग्रंथांचा, लेखांचा संदर्भ येत असेल तर पुढीलप्रमाणे लिहावे.**

उदाहरणार्थ,

पाटील, गंगाधर (१९९१ अ) : 'चिन्हमीमांसा', *अनुष्टुभ*, मार्च –एप्रिल, पृ. ३-६.

पाटील, गंगाधर (१९९१ आ) : 'कथनमीमांसा', *अनुष्टुभ*, दिवाळी अंक, पृ. ८६ -१२७.

एकाच साधनाचा संदर्भ लागोपाठ येतो तेव्हा 'तत्रैव' शब्द वापरून पृष्ठ क्रमांक द्यावा. उदाहरणार्थ, लेखात एखाद्या पुस्तकाचा संदर्भ पहिल्यांदा येत असेल तर तो (मुक्तिबोध १९९७ : ३१) अशा पद्धतीने नोंदवावा. हाच संदर्भ सलग आल्यास (तत्रैव, पृ. ४९) असे लिहावे.

**लेखाच्या शेवटी देण्यात येणाऱ्या विविध प्रकारच्या संदर्भसाधनांच्या नोंदींची प्रातिनिधिक उदाहरणे पुढीलप्रमाणे आहेत. ही उदाहरणे देत असताना IN-TEXT-CITATION पद्धतीनुसार प्रत्यक्ष विवेचनात संदर्भ कसे द्यायचे यासंबंधीचे नमुनेही देण्यात आले आहेत.**

ग्रंथ (book)

**एक लेखक**

रेगे, मे. पुं. (२००४) : *विवेकवाद, विज्ञान आणि श्रद्धा,* लोकवाङ्मय गृह, मुंबई.

**IN- TEXT-CITATION**

(रेगे २००४ : २५)

**दोन लेखक**

मालशे, मिलिंद व जोशी अशोक (२००७) : *आधुनिक समीक्षा सिद्धांत*, मराठी विभाग, मुंबई विद्यापीठ व मौज प्रकाशन गृह, मुंबई.

**IN- TEXT-CITATION**

(मालशे व जोशी २००७ : ७८)

**संपादक (एक)**

जोशी, महादेवशास्त्री (संपा.) (१९६२) : *भारतीय संस्कृतिकोश- खंड १*, भारतीय संस्कृतिकोश मंडळ, पुणे.

**IN-TEXT-**CITATION

(जोशी १९६२ : ६०)

**संपादक (दोन)**

भोळे, भा. ल. व बेडकिहाळ किशोर (संपा.) (२००३) : *बदलता महाराष्ट्र*, डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर अकादमी, सातारा.

**IN-TEXT-**CITATION

(भोळे व बेडकिहाळ २००३ : ३६)

**संपादक (दोनापेक्षा अधिक असल्यास)**

नाईक, राजीव व इतर (संपा.) (१९८८) : *रंङ्गनायक,* आविष्कार प्रकाशन, मुंबई.

IN-TEXT-**CITATION**

(नाईक व इतर १९८८ : ५९)

**संपादित ग्रंथातील लेखाचा संदर्भ**

केळकर, अशोक (१९८१) : 'भाषावैज्ञानिक संशोधनाच्या नव्या दिशा', *भाषा व साहित्य : संशोधन,* वसंत जोशी (संपा.) , महाराष्ट्र साहित्य परिषद, पुणे, पृ. ४७-६८.

IN-TEXT-**CITATION**

(केळकर १९८१ : ५०)

**अनुवादित**

आंबेडकर, बाबासाहेब (२००५) : दु. आ., *जातिव्यवस्थेचे विध्वंसन*, गौतम शिंदे (अनु.), सुगावा प्रकाशन, पुणे.

IN-TEXT-**CITATION**

(आंबेडकर २००५ : ३८)

संग्राहित

**संपादित आणि अनुवादित ग्रंथ**

बापट, पु. वि. (संपा.) (२००१) : *धम्मपद,* पु. मं. लाड (अनु.), महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळ, मुंबई.

IN-TEXT-**CITATION**

(बापट २००१ : १५)

नियतकालिकातील लेख

चौसाळकर, अशोक (२०१९) : 'चिनी क्रांतीची ७० वर्षे', *समाज प्रबोधन पत्रिका,* ऑक्टोबर-डिसेंबर, पृ. ३-११.

पळशीकर, सुहास (२०२०) : 'नागरिकत्वविषयक दुरुस्तीचे वास्तव', *परिवर्तनाचा वाटसरू*, १६ ते २९ फेब्रुवारी, पृ. १८ -२४.

महाजालावरून (इंटरनेट) संदर्भ घेतला असेल तर संकेतस्थळाचे (वेबसाईट) नाव.

IN-TEXT-**CITATION**

(चौसाळकर २०१९ : ७)

(पळशीकर २०२० : २१)

**वर्तमानपत्रातील लेख**

नाडकर्णी, कमलाकर (२०२०) : 'होय, बालरंगभूमीही 'प्रायोगिक' होती!', *लोकसत्ता*, २४ मे, पृ. १२.

महाजालावरून (इंटरनेट) संदर्भ घेतला असेल तर संकेतस्थळाचे (वेबसाईट) नाव.

IN-TEXT-**CITATION**

(नाडकर्णी २०२० : १२)

**ग्रंथपरिचय**

फडके, अनंत (२०२०) : 'विकासनीतीची कठोर चिकित्सा (पूर्वार्ध)' अच्युत गोडबोले यांच्या *अन्वर्थ -विकासनीती : सर्वनाशाच्या उंबरठ्यावर?* या पुस्तकाचे परीक्षण, *परिवर्तनाचा वाटसरू*, १६ ते २९ फेब्रुवारी, पृ. ४६-४९.

महाजालावरून (इंटरनेट) संदर्भ घेतला असेल तर संकेतस्थळाचे (वेबसाईट) नाव.

संग्रहित

IN-TEXT-**CITATION**

(फडके २०२० : ४८)

**मुलाखत**

केतकर, कुमार (२०१७) : 'मार्क्स : प्रभाव आणि परिणाम' शेखर देशमुख (मुलाखतकार), *साधना*, मे, पृ. २२-२३.

महाजालावरून (इंटरनेट) संदर्भ घेतला असेल तर संकेतस्थळाचे (वेबसाईट) नाव.

IN-TEXT-**CITATION**

(केतकर २०१७ : २२)

**भाषण**

दरेकर, प्रविण (२०१४) : 'चांगल्या शैक्षणिक धोरणाची राज्याला आवश्यकता आहे!', *विधिमंडळातील राजगर्जना,* नवता प्रकाशन, मुंबई, पृ. ५४-५७.

महाजालावरून (इंटरनेट) संदर्भ घेतला असेल तर संकेतस्थळाचे (वेबसाईट) नाव.

IN-TEXT-**CITATION**

(दरेकर २०१४ : ५५)

**अप्रकाशित प्रबंध आणि प्रबंधिका**

नाईक, कृष्णा बाबली (२०१६) : 'रत्नाकर मतकरींच्या गूढकथा : स्वरूप आणि अभ्यास', अप्रकाशित प्रबंध, मुंबई विद्यापीठ.

महाजालावरून (इंटरनेट) संदर्भ घेतला असेल तर संकेतस्थळाचे (वेबसाईट) नाव.

IN-TEXT-**CITATION**

(नाईक २०१६ : ८७)

संशोधन

## वेबसाईट संदर्भ

**संकेतस्थळावरील परीक्षण**

आळवेकर, एकनाथ (२०१८) : 'रिंगाण : उत्क्रांतीची नवी दिशा देणारी कादंबरी', पीडीएफ.

http://vivekresearchjournal.org/current_issue.html

(संकेतस्थळाला भेट २७ फेब्रुवारी २०१९)

IN-TEXT-**CITATION**

(आळवेकर २०१८)

**संकेतस्थळावरील लेख**

कुलकर्णी, हेरंब (२०२०) : 'शिक्षणाची कक्षा आणि कक्षेचे शिक्षण'

**http://herambkulkarniarticles.blogspot.com/2020/01/blog-post_4html?m=1**

**(**संकेतस्थळाला भेट २८ मे २०२०)

IN-TEXT-**CITATION**

(कुलकर्णी २०२०)

**संकेतस्थळावरील पुस्तक**

मनोहर, यशवंत (२०१२) : *विचारसत्ता*, युगसाक्षी प्रकाशन, नागपूर.

**http://yashwantmanohar.com/pdf/Bauddha%20Sanskruti%20Ani%20Sah**

**itya.pdf**

(संकेतस्थळाला भेट १५ मे २०२०)

IN-TEXT-**CITATION**

(मनोहर २०१२)

**संकेतस्थळावरील वर्तमानपत्र**

हेमाडे, श्रीनिवास (२०२०) : 'परीक्षा - विद्यार्थ्यांची आणि अस्तित्वाची'

**https:// www.esakal.com/sampadakiy/shrinivas-hemade-article-about-student-299349**

(संकेतस्थळाला भेट ३० मे २०२०)

संज्ञापित

IN-TEXT-**CITATION**

(हेमाडे २०२०)

**समाजमाध्यम**

बोरगावे, दीपक (२०२०) : 'रोमान याकोबसन आणि भाषांतर अभ्यास'

http://www.facebook.com/story.php?story_fbid=18731

संभाषित

अधिष्ठाता, मानव्यविद्याशाखा यांचे कार्यालय,
मुंबई विद्यापीठ, आंबेडकर भवन, कलिना कॅम्पस,
विद्यानगरी, मुंबई – ४०००९८.

**© 'संभाषित' या तज्ज्ञपरीक्षित संशोधन-पत्रिकेतील (Peer-Reviewed Research Journal) कोणत्याही मजकुराचे पुनर्मुद्रण पूर्वपरवानगीशिवाय करता येणार नाही.**

**लेख पुढील ई-पत्त्यावर (Email) पाठवावेत.**
**editorinchief.sambhashit@mu.ac.in** with a cc to
**editor.sambhashit@mu.ac.in**