म. ग्रं. सं. ठाणे.
विषय निबंध
सं. क्र. 33५८

हित्य

ण

सामाजिक संदर्भ

REFBK-0026041

डॉ. अंजली सोमण

~~संदर्भ निबंध~~

संदर्भ निबंध

३३५८

२६०४९

२७।१।९०

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे

३३५८

२६०४९

निबंध

२७।१।९०

~~संदुर्भ निबंध~~

संदुर्भ निबंध

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

सू: वना :—खाली दिलेल्या तारखेपर्यंत पुस्तक/मासिक परत करावे, तरं ते न केल्यास घटना नियम क्र. ५ (८) नुसार प्रतिदिनी ५ पैसे ज. ादा वर्गणी भरावी लागले.

2 1 FEB 1990

1 12 FEB 1994

श्रीधर

(क्र. मा. पहा)
१००००–११–८९

साहित्य आणि सामाजिक संदर्भ

डॉ. अंजली सोमण

REFBK-0026041

प्रतिमा प्रकाशन

प्रकाशन क्रमांक ५१

प्रकाशक : अरुण वि. पारगावकर
प्रतिमा प्रकाशन,
१३५९ सदाशिव पेठ,
नवा विष्णू चौकाजवळ
पुणे ४११०३०.

मुद्रक : श्री. शांताराम दगडू गोरे
महेंद्र मुद्रणालय
स. नं. १३२, पर्वती पायथा
पुणे ४११०३०.

© : डॉ. अंजली सोमण
देवेश, सर्व्हे नं. ३४/३
एरंडवन, पुणे ४११००४.

मुखपृष्ठ : श्री. मिलिंद जोशी
रॅशनल अॅड-व्हेन्चरर्स, पुणे

मूल्य : रुपये ६०/– फक्त

प्रथमावृत्ती : १९८९

डॉ. हे. वि. इनामदार

यांना कृतज्ञतापूर्वक

– अंजली सोमण

अनुक्रम

प्रस्तावना : साहित्य आणि सामाजिक संदर्भ	९
आरंभकाळातील कथालेखिका	२९
मराठी कथालेखिका आणि बदलते सामाजिक संदर्भ	४९
लोकप्रिय साहित्याचे एक प्रातिनिधिक पुस्तक	६०
मराठी कादंबरीतील स्त्री : एक ऐतिहासिक दृष्टिक्षेप	७२
कलावंतांची चरित्र-आत्मचरित्रे आणि रंगभूमीचा इतिहास	१०२
गेल्या पंचवीस वर्षांतील आत्मचरित्रांचा सामाजिक अभ्यास	११९
महाराष्ट्र समाज आणि मराठी साहित्य	१५०
परिष्करणविचार : काही प्रश्न	१६३

ऋणनिर्देश

वेगवेगळ्या वेळी आणि वेगवेगळ्या वाङ्मयप्रकारांवर लिहिलेले लेख 'साहित्य आणि सामाजिक संदर्भ' या पुस्तकात एकत्र केले आहेत, मात्र हे लेख काही समान सूत्रांनी बांधले गेलेले आहेत. साहित्याचा 'कलाकृती' म्हणून विचार या लेखात केलेला असला तरी सामाजिक संदर्भ महत्त्वाचे मानले आहेत. पुस्तकाच्या प्रस्तावनेत या लेखनामागील समीक्षाव्यूह विशद केलेला आहे.

हे लेखन करताना मला अनेकांचे सहकार्य लाभले. एस्. एन्. डी. टी. महाविद्यालयात एम्. ए. करत असल्यापासून डॉ. हे. वि. इनामदार यांची मी विद्यार्थिनी आहे. ते माझे प्रबंध-मार्गदर्शक तर होतेच, शिवाय माझ्या व्यवसायातही ते माझे मार्गदर्शक होते. माझे हे पहिले स्वतंत्र पुस्तक मी त्यांना अर्पण करत आहे. यातील पहिले काही लेख वाचून त्यांनी कौतुक केले त्यामुळे पुढे लेखन करण्याची उमेद वाढली.

प्रा. गो. म. कुलकर्णी माझ्या प्रबंधाचे बहिःस्थ परीक्षक होते, तेव्हापासून त्यांचा आणि माझा परिचय आहे. गेल्या दहा वर्षांत वेगवेगळ्या वाङ्मयीन विषयांवर त्यांच्याशी चर्चा करण्याचा योग अनेक वेळा आला. त्यांच्याशी झालेल्या चर्चांमधूनच माझ्या मनात सामाजिक समीक्षेबद्दल कुतूहल निर्माण झाले. या संग्रहातील लेख वाचून त्यांनी काही महत्त्वाच्या सूचना केल्या. प्रा. गो. म. कुलकर्णी यांनी कोल्हापूर विद्यापीठात आणि वाईच्या किसनवीर महाविद्यालयात 'साहित्याची सामाजिकता' या विषयावर दिलेल्या व्याख्यानांच्या ध्वनिफिती डॉ. द. दि. पुंडे यांनी उपलब्ध करून दिल्या. विचाराला सुसूत्रता येण्यासाठी या व्याख्यानांची मला मदत झाली

'मराठी कादंबरीतील स्त्री : एक ऐतिहासिक दृष्टिक्षेप' या प्रदीर्घ लेखात एका शतकाचा मोठा कालखंड विचारासाठी घेतला आहे (इ. स. १८५० ते १९५०). प्रा. सीताराम रायकर यांच्याशी वेळोवेळी केलेल्या चर्चांतूत हा लेख लिहिण्यासाठी एक नवीच दृष्टी मिळाली. प्रा. रायकर यांचे वेगवेगळ्या विषयातील वाचन अफाट आहे, पण वृत्तीत अहंकाराचा लवलेशही नाही. आपल्याला फार समजते, असे ज्याला वाटत असेल त्याने एकदा प्रा. रायकरांशी चर्चा करावी म्हणजे त्याच्या अहंकाराचा फुगा फुटेल, असे मला नेहमी वाटते.

डॉ. द. दि. पुंडे, डॉ. कल्याण काळे आणि डॉ. श्री. दा. संगोराम या माझ्या मित्रांना हे सारेच लेख वाचून दाखवलेले आहेत आणि चर्चाही केल्या आहेत.

वाङ्मयीन चर्चांचा हा काळ आनंदाचा तर होताच; पण या मित्रांनी जर प्रोत्साहन दिले नसते, नाउमेदीतून मला बाहेर काढले नसते, तर हे लेखन मी कधीच पूर्ण केले नसते याची मला जाणीव आहे.

साहित्य आणि समाज यांच्या परस्परसंबंधाच्या संदर्भात पुण्याच्या 'ॲकॅडमी ऑफ पोलिटिकल अँड सोशल स्टडीज'चे श्री. दत्ता देसाई यांच्याशी केलेली चर्चा मार्गदर्शक ठरली.

या पुस्तकातील बरेचसे लेख मी झपाटल्यासारखे तासन्‌तास अभ्यास करून लिहिलेले आहेत. त्यामुळे माझे घराकडे खूपच दुर्लक्ष झाले. या काळात माझी मुलं बकुल–पुष्कर आणि माझे पती श्री. अरुण सोमण यांनी मला समजून घेतले, याचाही उल्लेख करायला हवा.

'प्रतिमा प्रकाशन'चे श्री. अरुण पारगावकर यांनी वेगळ्या पद्धतीचे हे पुस्तक प्रकाशित करण्याची तयारी दाखवली. मिलिंद जोशी याने आकर्षक मुखपृष्ठ तयार करून दिले. मुद्रक श्री शांताराम गोरे यांनी सुबक मुद्रण करून दिले, याबद्दल त्यांचे मनापासून आभार.

काही समकालीन साहित्यकृतींचा विचार या पुस्तकात प्रथमच होत आहे. साठनंतरच्या मराठी साहित्याचे स्वरूप आणि प्रेरणा त्यातून लक्षात येतील. हे लेखन रूढ समीक्षेपेक्षा वेगळ्या पद्धतीचे आहे. या पद्धतीच्या लेखनातून साहित्याच्या सामाजिक अभ्यासाच्या काही दिशा सूचित होतील आणि साहित्य व समाज यांच्या परस्परसंबंधाविषयीच्या विचाराला चालना मिळेल अशी आशा वाटते.

दि. २७ जुलै १९८९ — **अंजली सोमण**

It sems to me that no critic can read a poem without calling upon his reading of other poems – how else is he a critic ? – as well as all his stores of accumulated feeling and knowledge, historical, biographical, psychological, philosophical, which exist in his consciousness, so that any evaluation or judgement he pronounces is, in fine, coloured by his whole emotional and cultural past, as much as the poet's was coloured by his when he wrote his poem.

As no historian could write the history of France without looking into Germany, so no critic, I hold, can explicate – the very word implies this – anything without alluding to something else.

– Leon Edle

३३५८
नोंदणी २६०८९
२१।१।९०

साहित्य आणि सामाजिक संदर्भ

१. सामाजिक समीक्षेबद्दल वाढती आस्था

साहित्याचे 'साहित्यपण' (Literariness) जाणून घेण्यासाठी वेगवेगळ्या प्रकारचे प्रयत्न करावे लागतात. समीक्षेच्या, मूल्यमापनाच्या वेगवेगळ्या कसोट्या वापराव्या लागतात. साहित्यसमीक्षा ही जर ज्ञानग्रहणाची प्रक्रिया मानली तर ज्या ज्या मार्गाने व ज्या ज्या पद्धतीने ती करता येईल तशी करण्यास हरकत नाही.

१९४५ नंतर कलावादाचा, अधिक स्पष्ट सांगायचे तर 'रूपवादा'चा विचार मराठी समीक्षेत प्रस्थापित झाला. ४५ पूर्वी ना. सी. फडके यांनी 'कलेसाठी कला' हा विचार मांडून त्यांच्या पद्धतीने कलावादाला महत्त्व मिळवून देण्याचा प्रयत्न केला होता. फडके यांना लेखक म्हणून मिळालेली लोकप्रियता त्यांच्या कलावादी विचाराला प्रतिष्ठा मिळवून देण्यासाठी साहाय्यकारक ठरली होती. असे असले तरी, अव्वल दर्जाची बुद्धिमत्ता १९४५ नंतर कलावादाच्या प्रस्थापनेसाठी वापरली गेली. मर्ढेकर, गंगाधर गाडगीळ, माधव आचवल यांचे प्रयत्न या दृष्टीने लक्षणीय ठरले. तुलनेने सामाजिक अंगाने होणारा साहित्याचा अभ्यास दुर्लक्षितच राहिला. कुसुमावती देशपांडे, दि. के. बेडेकर, शरच्चंद्र मुक्तिबोध, गं. बा. सरदार यांनी साहित्याची सामाजिक अंगाने केलेली समीक्षा महत्त्वपूर्ण होती. साहित्याचे साहित्यपण लक्षात घेता-घेता साहित्याचा जीवनाशी असलेला संबंध उलगडणारे भालचंद्र नेमाडे यांचे समीक्षालेखन अलीकडे लक्षवेधी ठरले आहे. पण मराठी समीक्षेच्या संदर्भात विचार करायचा झाला तर १९६० पर्यंत सामाजिक किंवा जीवनवादी समीक्षा समीक्षेची मुख्य धारा कधीच बनली नाही.

१९६० नंतर महाराष्ट्राचे समाजजीवन वेगवेगळ्या कारणांनी घुसळून निघाले. महाराष्ट्र राज्य स्थापनेनंतर शिक्षणाचा प्रसार वाढला. तळागाळातले समाज जागृत होऊ लागले. त्यांचे जीवनानुभव साहित्यातून आत्मनिवेदनाच्या रूपाने समाजासमोर यायला लागले. 'मराठी साहित्य हे ३॥ टक्क्यांचे साहित्य आहे' अशी हाकाटी करून या नवलेखकांनी प्रस्थापित मध्यमवर्गीय मराठी साहित्याविरुद्ध आवाज उठवला. मराठी साहित्यावर केले जाणारे आरोप गंभीर असल्यामुळे प्रस्थापित मराठी साहित्याला याचा हादरा बसला. मराठी साहित्यातील रूपवाद आणि कलावाद यांच्या अतिरेकी वर्चस्वाविरुद्धही आवाज उठू लागले. 'लिटिल मॅगेझिन्स'मध्ये लिहिणाऱ्या लेखकांनी 'सत्यकथा' मासिकाची केलेली होळी हे

या विद्रोहाचेच उदाहरण आहे. दलित चळवळ, ग्रामीण चळवळ, जनवादी साहित्य चळवळ, अशा चळवळी ६० नंतर निर्माण होऊन जोम धरू लागल्या. या सामाजिक आणि वाङ्मयीन उठावांचा परिणाम होऊन आपले साहित्य व आपला समाज यांचे संबंध कसे आहेत याचा नव्या दृष्टीने वेध घेतला जाण्याची गरज भासू लागली. साहित्याचा सामाजिक बांधिलकीचा आग्रह धरला जाऊ लागला. साहित्य संमेलनाच्या अध्यक्षीय भाषणांमधूनही दलित चळवळी आणि सामाजिक बांधिलकी याची कधी उलट तर कधी सुलट अशी विशेष मीमांसा होऊ लागली. 'महाराष्ट्र समाज आणि मराठी साहित्य' या प्रस्तुत संग्रहातील लेखात या सामाजिक परिस्थितीचा विचार विस्ताराने केला आहे. 'गेल्या पंचवीस वर्षांतील आत्मचरित्रांचा सामाजिक अभ्यास' या लेखातही महाराष्ट्रातील बदलत्या सामाजिक परिस्थितीचे विवेचन आलेले आहे.

बदललेल्या या वातावरणाचा परिणाम असा झाला की सामाजिक अंगाने साहित्याकडे बघण्याच्या प्रयत्नांना महत्त्व प्राप्त झाले. साहित्याच्या 'सामाजिकते'ची परिसंवादांतून चर्चा होऊ लागली. इतकेच नव्हे, तर 'साहित्य आणि समाज', 'साहित्याचे समाजशास्त्र' अशा विषयांना काही विद्यापीठांच्या मराठीच्या अभ्यासक्रमात स्थान मिळाले. मात्र आजही या विषयावरील ग्रंथ व संदर्भसामग्री मराठीमध्ये फारशी उपलब्ध नाही.

२. समीक्षाव्यवहाराची सामाजिकता

साहित्य आणि समाज यांचा अनुबंध शोधण्याची प्रथा मराठी साहित्यात ६० पूर्वी होती. पण त्यातील बरेचसे लेखन तात्त्विक पातळीवरून झालेले होते. ६० नंतर ही दृष्टी बदलली. स्वकालीन समाज व स्वकालीन साहित्य यांचा परस्पर-संबंध थेटपणे व विशेष खोलात जाऊन बघण्याची निकड निर्माण झाली. सामाजिक प्रश्नांच्या संदर्भात लेखक घेत असलेल्या भूमिकेला व लेखकाच्या नैतिकतेला साहित्य-समीक्षेत महत्त्वाचे स्थान मिळू लागले. स्वकालीन सामाजिक संदर्भापासून तुटलेली साहित्यकृती 'कलात्मक' ठरू शकते की नाही, या प्रश्नाच्या चर्चेलाही महत्त्व आले प्रस्तुत संग्रहातील लेख साहित्य आणि समाज यांच्या परस्परसंबंधांचा याच पद्धतीचा शोध घेणारे आहेत.

हे लेख वेगवेगळ्या वेळी, वेगवेगळ्या वाङ्मयप्रकारांवर लिहिलेले असले तरी काही समान सूत्रांनी ते बांधले गेलेले आहेत. या लेखांमधून साहित्याचा 'वाङ्मयीन कलाकृती' म्हणून विचार केलेला असला तरी सामाजिक संदर्भही महत्त्वाचे मानले आहेत. साहित्यकृतींच्या वाङ्मयीन आशयाचे आकलन करून घेण्यासाठी सामाजिक संदर्भ महत्त्वाचे असतात. इतकेच नव्हे, तर स्वकालीन सामाजिक

वास्तवाचे चित्रण व विश्लेषण लेखक कसे करतो यावर त्याच्या कलाकृतीची उंची ठरत असते. ('मराठी कादंबरीतील स्त्री : एक ऐतिहासिक दृष्टिक्षेप' या लेखात प्रस्तुत मुद्द्याची विस्तृत चर्चा केलेली आहे.) कथा, कादंबरी, आत्मचरित्र यांचा समाजाशी निकटचा संबंध असतो. या स्वरूपाच्या निवेदनात्मक साहित्यात लेखक सामाजिक वास्तवाला कसा प्रतिसाद देतो यावर त्याच्या कलाकृतीची श्रेष्ठ-कनिष्ठता अवलंबून असते, याचा विशेष प्रत्यय येतो. कवितेसारखा आत्मनिष्ठ वाङ्मय-प्रकारही याला अपवाद नाही. मर्ढेकर आणि रेगे या दोन समकालीन कवींची तुलना केल्यानंतर हा मुद्दा अधिक स्पष्ट होईल. दोघेही मराठीतील चांगले कवी आहेत. पण मर्ढेकर स्वकालीन औद्योगिक संस्कृतीने निर्माण केलेल्या विविध सामाजिक–सांस्कृतिक समस्यांना ज्या दाहकतेने, ज्या अंतर्भेदी दृष्टीने आणि ज्या थेटपणे भिडतात ती दाहकता रेगे यांच्या कवितेत अल्पांशानेही आढळत नाही. मर्ढेकरांची कविता युगप्रवर्तक ठरली, रेग्यांची तशी ठरू शकली नाही. रेगे यांच्या कवितेचे स्वरूप हस्तिदंताच्या तुकड्यावर केलेल्या कलाकुसरीसारखेच राहिले. संसृति–टीकेची भव्य विशालता तिला प्राप्त झाली नाही. (स्वकालीन समाजवास्तवातील गुंतागुंतीचे विश्लेषण करणारा, त्यांचे आंतरसंबंध तपासणारा आणि समस्यांमागील सामाजिक घटितांवर भाष्य करणारा साहित्यकारच 'युगकर्ता' होऊ शकतो. अशा साहित्यकाराला समाजवास्तवाच्या गतिमानतेचे भान असते. समाजाची सद्यःस्थिती आणि बदलते सामाजिक वास्तव यांच्यातील द्वंद्वात्मक ताण अशा युगकर्त्या साहित्यकाराच्या मनात जागे होतात आणि त्याला कलात्मक सर्जनाच्या प्रेरणा देतात. कलाकृती श्रेष्ठ ठरते ती युगतत्त्वाची पायमल्ली केल्यामुळे नव्हे, तर युगतत्त्वाचे भान कलाकृतीत अंतर्भूत केल्यामुळे.)

मराठी कथेचा इतिहास बघितला तरी असेच चित्र दिसते. इंग्रजी वाङ्मयाच्या परिशीलनातून हरिभाऊ आपटे यांनी मराठी कथेची जडणघडण केली आणि कथा हा नवा वाङ्मयप्रकार मराठीमध्ये रूढ केला. पण एवढेच केले असते तर हरिभाऊ युगकर्ते झाले नसते. स्वकालीन जीवनाच्या सामाजिक स्थित्यन्तरांचे हरिभाऊ प्रवक्ते बनले म्हणून ते 'युगकर्ते' झाले. त्यांची कथा म्हणजे केवळ बाह्य कारागिरी नव्हे. कलादृष्ट्या पाहिले तर हरिभाऊंची कथा विस्कळीत व पाल्हाळीकच होती. नवी समाजव्यवस्था घेऊन आलेल्या इंग्रजांच्या नव्या राज्यात आमूलाग्र ढवळून निघालेल्या स्वकालीन समाजाच्या प्रश्नांना हरिभाऊंची कथा थेटपणे भिडली. इंग्रजी शिक्षणातून नव्याने मिळालेल्या स्वातंत्र्य, समता व विश्वबंधुत्व या तत्त्वत्रयीतून तिने आपल्या सभोवतीच्या सामाजिक घटितांचे विश्लेषण केले व 'स्त्रीदास्यविमोचन' या सूत्राला सर्वाधिक महत्त्व देऊन आपले कलही स्पष्ट केले. यामुळेच हरिभाऊंची कथा ही मराठी कथेच्या इतिहासातील एक महत्त्वाचे युग ठरते.

कथेच्या संदर्भात यानंतर युगप्रवर्तकत्वाचा मान मिळतो तो १९४५ नंतरच्या पहिल्या पिढीतील नवकथाकारांना. त्यांनी महायुद्धोत्तर मानवी जीवनाला आलेली अवकळा आणि यंत्रयुगाने निर्माण केलेले प्रश्न एका नव्या वेगळ्या आकृतिबंधासह जोमदारपणे आपल्या कथांतून मांडले. त्याकाळी अशा साहित्यावर 'जंतुवादी' म्हणून आक्षेप घेतले गेले असले तरी मानवतेला ग्रहण लावणारी आजची सामाजिक परिस्थिती बघितल्यानंतर नवकथाकारांनी केलेल्या संसृतिटीकेचे महत्त्व आपल्या लक्षात येते. मधल्या काळात वि. सी. गुर्जर, दिवाकर कृष्ण, ना. सी. फडके इत्यादी कथाकारांनी कथेच्या आकृतिबंधात बरीच कलाकुसर करून तिला सुबक कलात्मक रूपे दिली. पण याही काळात महत्त्वाची व वादळी ठरली ती विभावरी शिरूरकरांची 'कळ्यांचे निःश्वास' मधील कथा. विभावरीच्या कथेचे रूप बाह्यतः सुबक नव्हते. पण या कथेने आपल्या काळातील नवशिक्षित स्त्रियांच्या समस्येचे एक वेगळेच दाहक दर्शन घडवले. स्त्रियांच्या समस्यांचे असे दर्शन त्या काळातील कथेमधून अभावानेच झाले होते. विभावरींची मर्यादा ही की, त्यांनी आपल्या कथांतील स्त्रियांच्या समस्या व्यक्तिकेंद्री स्वरूपात मांडल्या. या समस्यांमागील सामाजिक व्यवस्थेच्या गुंतागुंतीचे व्यापक भान विभावरींपाशी असते आणि कथा या वाङ्मयप्रकाराचे स्वरूप लक्षात घेऊन त्यांनी कथेच्या आकृतिबंधाकडे अधिक डोळसपणे बघितले असते तर मराठी नवकथेचे युगप्रवर्तन १९४५ पूर्वीही होऊ शकले असते.

स्त्री-मुक्तीचा विचार प्रभावी ठरल्यानंतर आता गौरी देशपांडे यांचे कथालेखन पुन्हा एकदा वेगळ्या रूपात वाचकांसमोर येत आहे. मात्र विभावरींप्रमाणे अनुभवाच्या मांडणीचे व्यक्तिकेंद्री स्वरूप ही गौरी देशपांडे यांचीही मर्यादा आहे.

नव्या आशयाच्या मागणीनुसारच नवी आकृती निर्माण होते हे साहित्याच्या इतिहासाने वेळोवेळी दाखविले आहे. ह्या नव्या जाणिवा नव्या गरजा असतात आणि त्यांच्या यथायोग्य अभिव्यक्तीसाठी नवी आकृती निर्माण करावी लागते.[1]

साहित्याची निर्मिती हस्तिदंती मनोऱ्यात किंवा समाजव्यवहारापासून दूर असलेल्या पोकळीत होत नाही. आणि तशी ती झाली तरी या प्रकारचे साहित्य श्रेष्ठ दर्जाचे ठरत नाही. वाङ्मयनिर्मितीची पाळेमुळे समाजव्यवस्थेत रुजलेली असतात. लेखकाचा साहित्यिक पिंड घडवण्याला तत्कालीन सामाजिक परिस्थिती, त्या काळात प्रभावी असणाऱ्या विचारप्रणाली आणि त्या विशिष्ट भाषेतील वाङ्मयीन व शैलीविषयक परंपरा मोठ्या प्रमाणात कारणीभूत असतात. (मराठी कादंबरीतील स्त्री : एक ऐतिहासिक दृष्टिक्षेप' या लेखात प्रस्तुत सूत्र उलगडून दाखवलेले आहे.) साहित्यकृती ही प्रतिभेची निर्मिती असते आणि स्वतःची वैशिष्ट्ये पूर्णतः ती जपत असते हे खरे आहे. पण याचवेळी ज्या काळात व ज्या परिस्थितीत ती निर्माण होते त्या परिस्थितीचा प्रभाव व मर्यादा ती पूर्णपणे ओलांडू शकत नाही.

कलावंत हा एक सर्जनशील घटक असल्यामुळे त्याची संवदेनशीलता कितीही अनन्यसाधारण आणि अलौकिक असली आणि तो स्वतः कितीही व्यक्तिनिष्ठ आणि आत्मकेंद्री असला तरी त्याचे भरणपोषण परंपरेतच झालेले असते. त्याचबरोबर निर्मितीच्या वेळी कुठेतरी परंपरेशी अनुसंधान त्याला साधावेच लागते. एलियटने ‘ ट्रॅडिशन अॅन्ड इंडिव्हिज्युअल टॅलॅन्ट ’ या निबंधात हा विचार अतिशय चांगला मांडला आहे. एलियट हा आधुनिक कवींतील एक मोठा कवी आहे. तो ‘ इंडिव्हि-ज्युअल ’ हा घटक मान्य करतो. कलावंताचे कलावंतपण आणि वेगळेपण मान्य करतो. एकजण दुसऱ्यासारखा लिहीत नाही हेही मान्य करतो. पण याचवेळी प्रत्येकाच्या ‘ इंडिव्हिज्युअल टॅलॅन्ट ’ वर, प्रतिभेवर आणि प्रातिभ-शक्तीवर ‘ ट्रॅडिशन ’चा परिणाम होत असतो हेही स्पष्ट करतो. थोडक्यात, लेखकाची व्यक्तिविशिष्टता आणि त्याच्या काळातील सामाजिक व वाङ्मयीन परिस्थिती व परंपरा यांच्या संयोगातून लेखकाची जीवनजाणीव घडते असते आणि त्याच्या लेखनाला ती विशिष्ट रूप देत असते.

हरिभाऊंनी आपल्या प्रातिभ-स्पर्शाने त्यांच्या काळात प्रचलित असलेल्या कादंबरी या वाङ्मयप्रकाराचे स्वरूप खूपच उंच केले. पण ही उंची देण्यासाठी सुद्धा त्यांच्या काळात त्यांना ‘ कादंबरी ’ नावाची एक चौकट उपलब्ध होतीच. याचा अर्थ असा की, हरिभाऊंचे वेगळेपण लक्षात घेण्यासाठी परंपरेचा विचार करावाच लागतो. हरिभाऊंच्या कादंबरीमधील कलात्मकता रूपवादी पद्धतीने सुटे-सुटेपणाने, कादंबरीतील अंतर्गत घटकांतील संवाद–विरोधलय तपासून दाखवून देता येईल. पण हरिभाऊ याच पद्धतीचे लेखन का करतात हे जाणून घेण्यासाठी त्यांचा काळ, त्यांच्या काळातील प्रचलित विचारव्यूह, हरिभाऊंच्या प्रेरणा आणि त्या काळातील कादंबरी या वाङ्मयप्रकाराचे स्वरूप लक्षात घ्यावेच लागते. म्हणजेच हरिभाऊंची उंची समजण्यासाठी किंवा त्यांच्या साहित्याचे ‘ कलारूप ’ अधिक स्पष्ट होण्यासाठी त्यांच्या लेखनाची सामाजिक समीक्षा करणे आवश्यक होऊन बसते.

हीच गोष्ट आकृतिबंधाच्या बाबतीतही सांगता येईल. आकृतिबंधाच्या अंगाने विचार करायचा असला तरी वाङ्मयीन परंपरा लक्षात घ्यावीच लागते. आकृतिबंध पूर्णतया नवे नसतात. घाट आणि रचनाबंध पूर्णतया कोणी निर्माण करत नाही, त्याला परंपरा असते. प्रत्येक काळात त्या त्या वाङ्मयप्रकाराची एक चौकट रूढ असते. या चौकटीमध्ये साहित्यकारांनी बदल केले तरी ते आमूलग्र नसतात. रूढ चौकटीशी नाते ठेवूनच ते झालेले असतात. चौकटीमध्ये जेव्हा आमूलाग्र बदल होतात तेव्हा बरेच वेळा ते वाङ्मयबाह्य व सामाजिक कारणांनी किंवा अन्य वाङ्मयपरंपरांच्या प्रभावाने झालेले असतात.

नवकथाकारांनी मराठी कथेला नवे लवचिक आकृतिबंध प्राप्त करून दिले. हे बदल का झाले याची मीमांसा करता येते. नवकथाकार मांडत असलेल्या आशयातील

द्वंद्वात्मक ताण, बदललेल्या सामाजिक परिस्थितीतील अंतर्विरोध आणि मानवी मनाचे सूक्ष्म विश्लेषण कथेच्या जुन्या घटनाप्रधान आकृतिबंधात समाविष्ट होणे शक्य नव्हते. दोन महायुद्धांनंतर जग मोठ्या प्रमाणावर जवळ आले होते. कलेच्या आणि साहित्याच्या क्षेत्रात जागतिक पातळीवर होणारे बदल आता कालापव्यय (time lag) न होता मराठी कथाकारांपर्यंत पोहोचू लागले होते. जागतिक वाङ्मयातील बदलांनी मराठी नवकथाकारांना साहित्याच्या जडणघडणीबद्दल नवा विचार करायला प्रेरणा दिल्या. या काळात जागतिक वाङ्मयामध्ये वास्तववादाचा प्रभाव कमी होऊन अभिव्यक्तिवाद, सुररिॲलिझम, दादाईझम, क्युबिक आर्ट असे नवे वाङ्मयीन वाद उदयाला आले होते. या उदयाला कारण अर्थातच दोन महायुद्धांच्या काळातील अशांत आणि मानवतेला अवकळा आणणारी सामाजिक परिस्थितीच होती.

या दोन कारणांबरोबरच आणखी एका कारणाचा विचार करावा लागतो. नवकथाकारांच्यापूर्वी विभावरी शिरूरकर, कुसुमावती देशपांडे आणि वामन चोरघडे यांनी रूढ मराठी कथेच्या 'तंत्रवादा' विरुद्ध बंड करून मराठी कथेच्या आकृतिबंधात वेगळेपणा व लवचिकपणा आणण्यास सुरुवात केली होती. कुसुमावतीबाईंनी तर तत्कालीन मराठी कथेच्या जखडबंद तंत्रवादाविरुद्ध लेखनही केलेले आहे.[2] ठराविक साच्याचे कथानक न देणारी कथासुद्धा 'कथा' असू शकते ही जाणीव या तीन कथाकारांनी मराठी वाचकांमध्ये काही प्रमाणात निर्माण केली होती. थोडक्यात अभिजनांकडून मराठी नवकथेचे स्वागत होईल असे वातावरण त्यांनी समाजात निर्माण करण्यास आरंभ केला होता. परंपरेतील या घटकाचे नवकथाकारांना कथेमध्ये वेगवेगळ्या पातळीवरील नवे जोमदार बदल करण्यास साहाय्य झालेच नाही, असे म्हणता येणार नाही.

साहित्यकृतीबद्दल असे विचार जिथे सुरू होतात तिथेच समीक्षा-व्यवहाराची सामाजिकता सुरू होते. साहित्य आणि समाज यांचा अविभाज्य संबंध असल्यामुळे समीक्षा-व्यवहार सुद्धा सामाजिक संदर्भापासून दूर राहू शकत नाही.

३. मार्क्सवादी गृहितके

मार्क्सवादी साहित्यविचारातील पुढील सूत्रे या संग्रहातील लेखनासाठी चौकट म्हणून स्वीकारलेली आहेत व योग्य तेथे त्यांचे उपयोजन केले आहे.

१) आर्थिक संबंध हा समाजाच्या इमारतीचा पाया असतो (Base structure) आणि त्याला पूरक अशी नैतिक, धार्मिक, राजकीय विचारप्रणालीची ऊर्ध्वरचना उभी राहात असते (Super structure). साहित्य हे या ऊर्ध्वरचनेचा भाग असते. मात्र आर्थिक प्रेरणा आणि साहित्य यांचा एकास एक असा संबंध

नसतो. सामाजिक जाणिवेचे नैतिक, तात्त्विक, धार्मिक, कलात्मक, राजकीय, इत्यादी अनेक प्रकार सक्रियतेने एकमेकांवर परिणाम करून समग्र सामाजिक वास्तवावर व तद्‌जन्य साहित्यावर परिणाम करत असतात.[3] म्हणून साहित्य आणि समाज यांचा परस्परसंबंध स्पष्ट करणे नेहमीच गुंतागुंतीचे असते. आर्थिक पाया आणि साहित्य यांचे एकास एक असे समीकरण मांडण्याचा प्रयत्न प्रस्तुत संग्रहातील लेखनात कुठेही केलेला नाही. आर्थिक प्रेरणा आणि साहित्याचे स्वरूप यांचे १ : १ समीकरण मांडून साहित्य आणि समाज यांच्या गुंतागुंतीच्या संबंधाचे आकलन होत नाही. केवळ आर्थिक परिवर्तनावर साहित्याचा इतिहास उभा करण्याचा प्रयत्न यांत्रिक व अपुरा ठरण्याची शक्यता असते.

साहित्यावर कोणत्या वर्गाच्या मूल्यकल्पनांचा प्रभाव आहे व तो का आहे याच्या काही दिशा आर्थिक प्रेरणा स्पष्ट करून टाकतात. सरंजामशाहीपूर्व कालखंडात कला ही कोणत्याही विशिष्ट वर्गाची मक्तेदारी नव्हती. कष्टकरी जनता कष्ट करता करता साहित्य-संगीत-चित्रकला इत्यादी कलांची निर्मिती करत होती. सरंजामदारी व्यवस्थेत वरकड मूल्याची निर्मिती होऊ लागल्यानंतर कलेची निर्मिती व संवर्धन करण्याइतकी फुरसत आणि क्षमता वरिष्ठ वर्गाला प्राप्त झाली आणि मध्ययुगात राजाश्रयाने व वरिष्ठ वर्गाच्या आश्रयाने कला विकसित होत गेल्या. कष्टकरी वर्गात प्रचलित असलेल्या कलांचे अधिक प्रगल्भ आणि अभिजात रूप सरंजामदारी व्यवस्थेत बघायला मिळाले ही वस्तुस्थिती आहे. पण याच वेळी ज्यांच्या हातात उत्पादनाची साधने आहेत अशा वरिष्ठ वर्गाची जीवनमूल्ये कलाजगतात प्रस्थापित होऊन वर्चस्व गाजवू लागली. शिवाय वरिष्ठ वर्गाच्या आश्रयाने निर्माण झालेली कला म्हणजेच कलेचे आदर्श व अंतिम रूप असा दबदबाही या काळात निर्माण झाला.

यंत्रयुगाच्या उदयानंतरच्या भांडवलशाही व्यवस्थेत, विशेषतः महायुद्धोत्तर तंत्रज्ञान-विकासाच्या काळातील समाजात कलेच्या क्षेत्रातील मक्तेदारी संपुष्टात आली. वेगवेगळ्या सामाजिक स्तरांतील लोक आता कलेच्या क्षेत्रात मुशाफिरी करू लागले. शिक्षणाच्या प्रसारामुळे व व्यक्तिस्वातंत्र्य या मूल्याच्या आग्रहामुळे (यात व्यवसाय-स्वातंत्र्यही आलेच) वेगवेगळ्या जातीतील व तळागाळातील व्यक्ती कलानिर्मितीमध्ये सहभागी होऊ लागल्या. तरीही वरिष्ठ वर्गाने तयार केलेल्या कलेच्या आदर्शाचे व वरिष्ठ वर्गाने कलेतून प्रस्थापित केलेल्या मूल्यांचे महत्त्व मात्र अबाधितच राहिले. ही परिस्थिती सर्वत्रच दिसते. आज आपल्याकडे वेगवेगळ्या जाती-जमातीतील लोक साहित्यनिर्मिती करू लागले आहेत ही स्वागतार्ह घटना आहे. पण स्वतःच्या सामाजिक स्तरात प्रचलित असलेल्या लेखनादर्शाचे (model) अभिजातीकरण करण्याचे धोरण त्यांनी ठेवलेले नाही. परंपरेकडे जाण्याऐवजी प्रस्थापित असलेल्या रूढ मध्यमवर्गीय साहित्याचेच ते कित्ते

गिरवत आहेत. काळाच्या बदलत्या जाणिवांच्या रेट्यामुळे प्रस्थापित साहित्याने या नव्या साहित्याचे स्वागत केले आहे व त्याला आपल्या प्रवाहात सामावून घेतले आहे. तरी आज कष्टकरी वर्गाचे साहित्य हा मराठी साहित्याचा मुख्य प्रवाह झालेला नाही. प्रस्थापित वर्गाचे साहित्य हाच मुख्य प्रवाह आहे हे लक्षात घेण्याजोगे आहे.

समाजाचा आर्थिक पाया आणि साहित्य यांचा १ : १ संबंध असत नाही. पण याचा अर्थ साहित्य ही आकस्मिकपणे आकाशातून अवतरणारी चीज आहे असाही होत नाही. ती कलावस्तू असली तरी ती 'भौतिक वस्तू'ही आहे. तिची पाळेमुळे वास्तवजीवनाच्या भूमीत खोलपणे रुजलेली असतात. विशिष्ट उत्पादनसाधने, या उत्पादनसाधनांतून निर्माण झालेली विशिष्ट उत्पादनपद्धती या उत्पादनपद्धतीने निर्माण केलेले विविध वर्ग, या वर्गांचे परस्परविरोधी किंवा परस्परपूरक हितसंबंध, या हितसंबंधातून उद्‌भवणारे विविध प्रश्न, त्या प्रश्नांची त्या त्या काळातील विचारप्रणालीप्रमाणे दिली जाणारी तात्त्विक उत्तरे, त्यांचे ताणतणाव व या सार्‍यांचा मिळून एक विश्वव्यूह (World view) प्रत्येक काळात सिद्ध होत असतो. प्रत्येक कलावंताची संवेदनशीलता व संज्ञा त्याच्या त्या व्यूहातील स्थानाने निश्चित होते. तिच्या अनुषंगानेच त्या कलावंताच्या कलेचे स्वरूप नियंत्रित होत असते.[4] प्रत्येक कालिक टप्प्यावर प्रचलित असलेले सामाजिक व वाङ्मयीन संकेत, विचारप्रणाली, तत्त्वज्ञान, परंपरा, भ्रमकल्पना (Myths) या सगळ्यांचा मिळून एक मूल्यव्यूह त्या त्या काळात निर्माण होत असतो. लेखकाची जीवनजाणीव या व्यूहात घडत असते. या व्यूहाच्या पलीकडे कोणताही लेखक फारसा जाऊ शकत नाही. आणि गेला तरी त्याचा एक पाय परंपरेत रुतलेला असतो. म्हणूनच सामाजिक समीक्षा करणाऱ्या समीक्षकाला प्रत्येक काळाचा युगधर्म काय आहे व त्याला त्या काळातील लेखक कसा प्रतिसाद देतो हे जाणून घेण्यात रस असतो.[5] हा प्रतिसाद कधी संवादी असतो, तर कधी विरोधी असतो. एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात स्त्री-सुधारणेच्या विचाराने महाराष्ट्रातील समाजजीवन भारून गेलेले होते. या काळात हरिभाऊ, देवल इत्यादी लेखक साहित्यातून या युगधर्माला सुसंगत असलेले स्त्रीशिक्षण–स्त्रीसुधारणावादी विचार, मांडत होते. कारण त्यांची जाणीव पुरोगामी होती. याउलट 'मोर एल्‌एल. बी.' 'तरुणीशिक्षण-नाटिका' इत्यादी प्रहसनातून स्त्रीशिक्षण आणि स्त्रीसुधारणाविरोधी विचार लोकांसमोर येत होते. 'तरुणीशिक्षणनाटिके'चे लेखक नारायण बापूजी कानिटकर यांनी आपण स्त्रीशिक्षण-द्वेष्टे नाही असे म्हटले असले, तरी प्रत्यक्ष त्या नाटकातून स्त्रीशिक्षणाचे अनिष्ट परिणामच लोकांपर्यंत पोहोचतात. असे का व्हावे, याचे कारण हे की, लेखकाची जीवनजाणीव मध्यमवर्गीय व स्थितिवादी होती. 'स्त्रीशिक्षण व स्त्रीस्वातंत्र्याची मर्यादा या नाटिकेतील रमाबाई इतकीच राहावी

आणि स्त्रिया या गृहशोभा आहेत त्या तशाच राहाव्या,' हे लेखकाने केलेले स्पष्टीकरण त्याच्या जाणिवेचे निदर्शकच आहे. म्हणजे विरोधी पद्धतीने का होईना, त्या काळातील प्रतिगामी लेखनालासुद्धा तत्कालीन युगधर्माची दखल घ्यावी लागली.[6] 'तरुणीशिक्षणनाटिके'च्या तीन आवृत्त्या निघाल्या व ते नाटक खूप लोकप्रिय झाले. यावरून त्याकाळी समाजातील मोठा भाग स्थितिवादी व स्त्रीसुधारणांविषयी भयग्रस्त होता, हे लक्षात येते. पण स्त्रीसुधारणेचा व स्त्रीशिक्षणाचा रेटाच त्या काळात इतका जबरदस्त होता की सामाजिक शास्त्रातील ठिबक सिद्धांतानुसार हा विचार झिरपत झिरपत समाजाच्या तळापर्यंत जाऊन पोहोचला आणि विसाव्या शतकात स्त्रीशिक्षणाला विरोध करणारे लेखन निर्माण होईनासे झाले.

मध्यमवर्गीय संशयवादी लेखक नव्या बदलांविषयी भयग्रस्तता कशी व्यक्त करत राहातो याचे विवेचन प्रस्तुत पुस्तकातील 'लोकप्रिय साहित्याचे एक प्रातिनिधिक पुस्तक' या लेखात केलेले आहे.

काळाचा मोठा तुकडा तुलनेसाठी घेतला तर उत्पादनपद्धतीवर आधारलेला त्या त्या काळातील युगधर्म आणि उत्पादनव्यवस्था बदलल्यानंतर युगधर्मात होणारे बदल अधिक स्पष्टपणे लक्षात येऊ शकतात. मध्ययुगात सरंजामशाही अर्थव्यवस्था असल्यामुळे स्वामिभक्ती, ईश्वरभक्ती, सेवा, परस्परावलंबित्व, त्याग, आज्ञापालन, इत्यादी मूल्यांना महत्त्व होते. मध्ययुगीन साहित्यावर याच मूल्यांचा प्रभाव दिसतो. प्रबोधनयुग सुरू झाल्यानंतर १४ व्या शतकापासून युरोपात ज्ञानाची व शास्त्रांची प्रगती होऊ लागली. सरंजामशाही मोडकळीस येऊन नवी भांडवलशाही अर्थव्यवस्था उदयास आली. भांडवलशाही व्यवस्थेने स्वतःबरोबर (स्वतःच्या फायद्यासाठी) स्वातंत्र्य, समता, विश्वबंधुत्व ही नवी उदारमतवादी मूल्ये समाजात आणली. नवे उद्योगधंदे स्थापन करण्यासाठी, अमर्याद व्यापार वाढवण्यासाठी नव्याने उदयाला आलेल्या भांडवलशाहीला 'स्वातंत्र्य' हे मूल्य सोयीचे होते. कामगारांना श्रम विकण्याचे स्वातंत्र्य मिळाले असते (की जे आधीच्या सरंजामशाही व्यवस्थेत नव्हते) तरच भांडवलशाहीला कामगारांचे श्रम विकत घेण्याचे स्वातंत्र्य मिळणार होते. या तिन्ही मूल्यांत 'स्वातंत्र्य' या मूल्याचा अधिक उदो-उदो व उपयोग भांडलवशाहीने करून घेतला. भांडवलशाही राष्ट्रांत समतेचा (विशेषतः आर्थिक समतेचा) व विश्वबंधुत्वाचा उद्‌घोष शाब्दिक पातळीवर व दाखवण्यापुरताच राहिला. प्रबोधनकाळानंतरच्या पाश्चात्त्य साहित्यावर या नव्या मूल्यांचा पगडा दिसतो. उत्तरकालीन साहित्यात अज्ञेयवाद, संशयवाद या विचारधाराही दिसू लागल्या. १९ व्या शतकात इंग्रजांनी आपल्या भांडवलशाही साम्राज्यवादाबरोबर युरोपातील ही उदारमतवादी भांडवलशाही मूल्ये भारतात आणली. या काळात महाराष्ट्रातील नवशिक्षित तरुण पिढी या नव्या मूल्यांनी भारून गेली. म्हणजे महाराष्ट्रात ही मूल्ये आर्थिक व्यवस्था बदलल्यामुळे आली नाहीत तर परकीयांच्या वैचारिक प्रभावामुळे आली. आणि

म्हणून ही मूल्ये त्या काळात महाराष्ट्रात खऱ्या अर्थाने समाजाच्या तळापर्यंत जाऊन पोहोचली नाहीत.[7] साहित्यातच त्यांचे प्रतिध्वनी अधिक दुमदुमले. हरिभाऊ व त्यांच्यानंतरचे पुरोगामी लेखक याच मूल्यांच्या प्रकाशात आपल्या सभोवतीच्या सामाजिक प्रश्नांकडे बघू लागले. मध्ययुग आणि आधुनिक युग यांच्यात मूल्यदृष्टचा झालेले हे स्थित्यंत्तर साहित्याच्या क्षेत्रातही समांतरपणे दाखवून देता येते.

व्यक्तिस्वातंत्र्य हे मूल्य महाराष्ट्र-समाजात जसजसे रुजत गेले तसतशा मध्ययुगीन वळणाच्या व भावविवश स्वरूपाच्या मराठीतील आईबद्दलच्या कविताही बदलत गेल्या. वि. वा. शिरवाडकर यांनी 'काव्यातील आई कुठे गेली?' या लेखात हे सूत्र अतिशय चांगल्या पद्धतीने उलगडले आहे.[8]

मध्ययुगात कला धर्माच्या आणि राजाच्या आश्रयाने विकसित होत होत्या. त्यामुळे कलावंताच्या स्वातंत्र्याबद्दल विचार करण्याचीच आवश्यकता नव्हती. आधुनिक युगात स्वातंत्र्य या मूल्याला महत्त्व प्राप्त झाल्यानंतर आणि कलेचे आश्रयावलंबित्व कमी झाल्यानंतर 'कलावंताचे स्वातंत्र्य' हा साहित्य-विचारातील महत्त्वाचा प्रश्न ठरला. आज धर्मांध आणि जातीयवादी गटांकडून याच स्वातंत्र्यावर आक्रमणे होताना दिसत आहेत.

पाश्चात्त्यांच्या वसाहतवादी धोरणाचे बोट धरून ज्या ज्या देशात भांडवलशाही अर्थव्यवस्था आली व भांडवलशाही उदारमतवाद आला त्या त्या देशात उदारमतवादाची जागा आज वांशिक राजकारण किंवा जमातवाद आणि धर्मांध शक्ती घेऊ बघत आहेत. याचे सर्वात महत्त्वाचे कारण हे की भांडवलशाही व्यवस्थेतच सर्व प्रकारची विषमता अंतर्भूत असते. भांडवली व्यवस्था स्वतःच्या गतिनियमांनी (Dynamics) ही विषमता टिकवत आणि वाढवत असते. भांडवली अर्थव्यवस्थेत आर्थिक, सामाजिक, सांस्कृतिक अशा सर्वच स्तरांवर विषमता दिसते. 'स्वातंत्र्य, समता व विश्वबंधुत्व' या मूल्यांचा भांडवलशाही व्यवस्थेत होणारा उद्घोष केवळ वरपांगी आणि दिखावू स्वरूपाचा असतो. विषमता नष्ट करण्याचा आणि समतेला अनुकूल अशी मनोभूमिका तयार करण्याचा प्रयत्न भांडवलशाही मुळातून आणि जाणीवपूर्वक कधीच करत नसते. या सामाजिक असमतोलाचा व विषमतेचा परिणाम म्हणून भांडवलशाही देशांत धर्मांधता व जमातवाद उफाळतो. काही वेळा जमातवाद हेतुपूर्वक वाढवलाही जातो. भांडवलदारी अर्थव्यवस्थेत भांडवलदार, जमीनदार, सावकार, व्यापारी, मध्यम वर्ग यांना जमातवाद टिकवून ठेवणे व वाढवणे फायदेशीर असते. धार्मिक व जातीय ताणांमुळे कष्टकरी शोषित वर्गाची एकी संपते व तो वेगवेगळ्या धर्म-गटात व जातीय गटात विभागला जाऊन कमजोर होतो. भांडवलदार विरुद्ध कामगार अशा संघर्षांना हेतुपूर्वक जातीय व धार्मिक दंग्याचे स्वरूप देण्याचे प्रयत्न कामगार चळवळींच्या इतिहासात दिसतात ते यामुळेच. १९२९ मध्ये मुंबईतील दोन तेल गिरण्यांमधील कामगारांचा संप

फोडण्यासाठी भांडवलदारांनी त्याला दिलेले जातीय दंगलीचे स्वरूप, हे याचे एक उदाहरण. याखेरीज त्या त्या देशातील विशिष्ट सामाजिक व राजकीय घटक धर्मांधतेला व जमातवादाला खतपाणी घालत असतात.

तिसऱ्या जगातील देश आपल्या अंकित ठेवण्यासाठी आजही साम्राज्यवादी देश धडपडत असतात. या धडपडीचा एक भाग म्हणून त्या त्या देशातील धर्मांध शक्तींना व हुकूमशहांना ते पाठिंबा देत असतात. सलमान रश्दी यांच्या ' सॅटॅनिक व्हर्सेस ' या पुस्तकावर धर्मविरोधी म्हणून इराण सरकारने बंदी घालणे हा या विशिष्ट सामाजिक परिस्थितीचा साहित्यव्यवहारामध्ये उमटलेला प्रतिध्वनी आहे.

भारतात भांडवलशाही ब्रिटिशांच्या वासाहतिक धोरणाबरोबर आली, म्हणून तिचे स्वरूप खुरटलेले राहिले. पाश्चात्त्य जगातील भांडवलशाहीइतका तिचा विकास झाला नाही. भारतातील भांडवलशाही वासाहतिक, निमसरंजामशाही व मागासलेली राहिली. ब्रिटिश आले तेव्हाही आणि आताही भारतीय समाजव्यवस्थेत आधीच्या सरंजामशाही व्यवस्थेतील मूल्ये टिकून होती. स्वातंत्र्यानंतरही भारतीय अर्थव्यवस्थेत ब्रिटन, अमेरिका, जर्मनी या पाश्चात्त्य राष्ट्रांचे भांडवल व त्यांचे वासाहतिक हितसंबंध गुंतलेले आहेत. ज्या देशात असा वासाहतिक वारसा कायम असतो व जुनी सरंजामशाही मूल्ये टिकून असतात. त्या देशात धर्मांध व जातीय राजकारण वारंवार उफाळण्याची शक्यता अधिक असते. यात भर म्हणून स्वातंत्र्यापूर्वी ब्रिटिश सरकारने व स्वातंत्र्यानंतर सत्तारूढ पक्षाने आणि काही वेळा विरोधी पक्षांनीही जातीय व धर्मांध राजकारणाला खतपाणी घालणारी धोरणे स्वीकारलेली आहेत. १९६० नंतर ' स्वामी 'सारखी सरंजामदारी मूल्ये जोपासणारी कादंबरी मराठी साहित्यात बहुचर्चित होते, मराठी साहित्याचा मुख्य प्रवाहाचा ती भाग बनते, इतकेच नव्हे तर ' स्वामी ' नंतर ' स्वामी 'सारख्या ऐतिहासिक कादंबऱ्यांची स्वतःची अशी परंपरा निर्माण होते. ह्या घटना म्हणजे ' पुनरुज्जीवनवादा 'कडे जाणाऱ्या महाराष्ट्रातील सामाजिक परिस्थितीचे साहित्यामध्ये पडलेले बोलके प्रतिबिंब आहे. (' शिवसेने 'चा प्रचंड वाढता प्रभाव, ब. मो. पुरंदऱ्यांच्या शिवाजीवरील व्याख्यानांना होणारी अफाट गर्दी, ' दूरदर्शन 'वरील रामायण-महाभारत या मालिकांना मिळणारी विलक्षण लोकप्रियता या साहित्य-व्यवहाराबाहेरील घटना पुनरुज्जीवनवादाचा वाढता प्रभावच निर्देशित करतात.)

' घाशीराम कोतवाल ' नाटकावर बंदी घालण्याची मागणी येणे किंवा ' बेबंदशाही ' नाटकाचा प्रयोग जातीय संघटनांनी बंद पाडणे (ही जुलै १९८९ मध्ये घडलेली घटना) ही याच स्वरूपाची उदाहरणे आहेत. ' महाराष्ट्र समाज व मराठी साहित्य ' या लेखात साहित्य-व्यवहारातील अशा दबाव गटांचा निर्देश केलेला आहे. आज मराठी साहित्याची मुख्य धारा पुनरुज्जीवनवादी, जातीय व व्यक्तिकेंद्री–परात्मताग्रस्त साहित्याने गढूळ झाली आहे. १९ व्या शतकाच्या

उत्तरार्धात व विसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धात व्यापक मानवतावादातून आलेला सुधारणावादी विचार मांडणाऱ्या साहित्याचा आवाज मराठी साहित्याच्या मुख्य धारेत मुखर आणि खणखणीत होता. आज असा आवाज या गर्दीत हरवून अस्पष्ट होऊ बघत आहे.

आर्थिक, सामाजिक व राजकीय स्थित्यन्तरांपासून साहित्य फार काळ दूर राहू शकत नाही.

२) लेखकाची वर्गीय जीवनदृष्टी त्याच्या साहित्यात प्रगट होत असते, त्याचे लेखन नियंत्रित करत असते व त्याला निवडीची प्रेरणा देत असते. 'गेल्या पंचवीस वर्षांतील आत्मचरित्रांचा सामाजिक अभ्यास' आणि 'लोकप्रिय साहित्याचे एक प्रातिनिधिक पुस्तक' या दोन लेखांत याचा विशेष विचार केलेला आहे.

दया पवार यांची जीवनजाणीव मध्यमवर्गीय आणि जातीय असल्यामुळे मुंबईतील कामगारवर्गाच्या जीवनाचे विश्लेषणसुद्धा ते जातीयवादी पद्धतीने करतात. नारायण सुर्वे यांच्याप्रमाणे वर्गीय परिभाषेत करत नाहीत. (गेल्या पंचवीस वर्षातील आत्मचरित्रांचा सामाजिक अभ्यास.)

ज्योत्स्ना देवधर यांची मध्यमवर्गीय जाणीव त्यांच्या लेखनाला विशिष्ट स्वरूप कसे प्राप्त करून देते आणि चांगले साहित्य म्हणून ते कसे कमी पडते याचा विचार 'लोकप्रिय साहित्याचे एक प्रातिनिधिक पुस्तक' या लेखात केलेला आहे. मध्यमवर्गीय जाणीव असलेली व्यक्ती परिस्थितीविषयी विचार करते, पण कृती करत नाही. भूतकाळासक्ती, संकुचितता, स्वार्थाकडे नेणारी व्यक्तिकेंद्रितता, सुरक्षिततेच्या ओढीमुळे सामाजिक बदलांबद्दल वाटणारी भीती, या सर्वातून निर्माण होणारी 'जैसे थे' राहण्याची वृत्ती, नवता आणि परंपरा यातील इष्टानिष्टता ठरवता न आल्यामुळे होणारा गोंधळ व त्यातून येणारी मूल्यसंभ्रमितता हे मध्यमवर्गीय जाणिवेचे इतर विशेषही या लेखात स्पष्ट होतात. अशी जाणीव असलेल्या लेखकांच्या साहित्यातील पात्रे म्हणूनच रडकी, कृतिहीन, दुबळी व समाजापासून तुटल्यामुळे एकाकी पडलेली असतात. भूतकाळासक्ती आणि रोमँटिक वृत्ती यांचा वास्तवतेला मुलामा देणे हा लोकप्रिय साहित्याचा विशेष ज्योत्स्ना देवधर यांच्या लेखनात प्रकर्षाने आढळतो. चांगले लेखन करण्यासाठी कलावंताला 'स्व'मधील वर्गीय वृत्तिव्यवस्थेबद्दल वस्तुनिष्ठ व्हावे लागते.[9]

३) साहित्य आणि सामाजिक परिस्थिती यांचा अविभाज्य संबंध असतो. मात्र लेखकाचे सामाजिक व्यवस्थेतील स्थान कोणते, यावर त्याने केलेल्या सामाजिक चित्रणाचे स्वरूप अवलंबून असते. साहित्यात व्यक्त झालेल्या विचारांमागील ऐतिहासिक भूमिका जाणून घेणे म्हणूनच गरजेचे बनते.

साहित्य, साहित्यकार आणि समाज यांचा निकटचा संबंध प्रस्तुत पुस्तकातील सर्वच लेखांमधून दाखवलेला आहे.

परिष्करण–विचार पाठचिकित्सेच्या अंगाने करता येतो. निर्मिति–प्रक्रियेला केंद्रवर्ती मानून मानसशास्त्रीय पद्धतीनेही तो करता येतो. लेखकाची साहित्य–निर्मिती सामाजिक संदर्भात होत असल्यामुळे परिष्करण–विचारात सामाजिक संदर्भांचाही मागोवा घेणे कसे आवश्यक ठरते, हे ' परिष्करण–विचार : काही प्रश्न ' या लेखात दाखवून दिलेले आहे. साहित्यनिर्मितीचा समाजाशी व लेखकाच्या जीवनाशी कसा जवळचा संबंध असतो हे या लेखातून स्पष्ट होईल. त्यामुळे साहित्य-निर्मितीविषयीच्या ' स्फूर्तिवादा 'चे अवाजवी महत्त्व कमी होईल.

' यमुनापर्यटन ' या कादंबरीवर त्या काळात झालेली टीका व समाजात उठलेली वादळे लक्षात घेऊन बाबा पद्मजींनी या कादंबरीची तीन परिष्करणे केली. मातेच्या मांगल्याला दूषण देणारे ' कौंतेय 'मधील वाक्य आक्षेपार्ह ठरल्यामुळे वि. वा. शिरवाडकरांनी बदलले. अशी उदाहरणे परिष्करण–विचाराचा सामाजिकतेशी असलेला संबंध दर्शवून देतात.

स्त्रियांच्या कथांचे आकृतिबंध सुटेपणाने तपासून त्यांची कलात्मकता ठरवता येईल. पण स्त्रिया उशिरा लेखन का करायला लागल्या किंवा त्या विशिष्टपद्धतीचेच लेखन का करतात, अशा प्रश्नांचा मागोवा घ्यायचा असेल तर मात्र तो सामाजिक परिस्थितीच्या अनुषंगानेच घ्यावा लावतो. ' आरंभ–काळातील कथालेखिका ' आणि ' मराठी कथालेखिका आणि बदलते सामाजिक संदर्भ ' या दोन लेखांत या पद्धतीचा प्रयत्न केला आहे.

४) समाजवास्तव ही एक गतिमान प्रक्रिया आहे. साहित्य स्वभावतःच समाजसन्मुख असते. पण श्रेष्ठ लेखकांच्या साहित्यात समाजाचे स्थिरचित्रण असत नाही, तर सामाजिक परिवर्तनांचे दर्शन त्यातून घडते. समाजातील परस्परविरोधी घटकांचे संबंध द्वंद्वात्मक असतात. या घटकांतील अंतर्विरोध आणि संघर्ष यातून समाजाचा विकास होत असतो. चांगल्या लेखकाच्या साहित्यातून त्या त्या काळातील अंतर्विरोधाची व या अंतर्विरोधामागील सामाजिक गतिमानतेची कल्पना येते.

महाराष्ट्रात संमतिवयाच्या वादापासून घटस्फोटाच्या प्रश्नापर्यंत सनातनी आणि सुधारक यांच्यात प्रचंड वैचारिक संघर्ष झाले. या संघर्षातूनच सामाजिक सुधारणेचे पाऊल प्रत्येक वेळी पुढे पडले. जीवनाला अर्थ आहे या प्रेरणेतून व ' बदल ' हा निसर्गनियम आहे या विश्वासातून माणूस कृती करतो व इतिहास घडवतो.

सामाजिक बदलांना श्रेष्ठ साहित्य कसे समांतर राहाते याचा विस्तृत आढावा ' मराठी कादंबरीतील स्त्री : एक ऐतिहासिक दृष्टिक्षेप ' या लेखात घेतला आहे. हरिभाऊ, विभावरी आणि गौरी देशपांडे यांच्या लेखनात स्त्री–समस्यांचे स्वरूप बदलले. साहित्य सामाजिक बदलांना समांतर राहाते याचेच हे उदाहरण आहे.

शासनव्यवस्था ही समाजव्यवस्थेचा भाग असते. शासनव्यवस्थेची प्रकृती आणि प्रवृत्ती ज्याप्रमाणे असेल त्याप्रमाणे सांस्कृतिक परिवर्तने घडतात. या सांस्कृतिक परिवर्तनाचा साहित्यसंवेदनेवर परिणाम होतो. महाराष्ट्र राज्य स्थापनेनंतर मराठी साहित्यात कोणती ठळक परिवर्तने झाली याचा विचार 'महाराष्ट्र समाज आणि मराठी साहित्य' या लेखात केला आहे.

सामाजिक व सांस्कृतिक बदलांचा परिणाम केवळ साहित्याच्या आशयावरच होतो असे नाही, तर साहित्याच्या अभिव्यक्तीवर आणि तदनुषंगाने आकृतिबंधावरही तो होत असतो. विशिष्ट सामाजिक परिस्थितीत काही वेळा नवे आकृतिबंधही रूढ होतात. १९६० च्या सुमारास मराठीतील वास्तववादी कादंबरी क्षीण झाली होती. समाजजीवनात मात्र मोठी परिवर्तने होत होती. ज्यांच्यापाशी सांगण्यासारखे खूप आहे अशा तरुणांनी मग ही खळबळ व्यक्त करण्यासाठी आत्मनिवेदनाचा नवा आकृतिबंध रूढ केला. 'गेल्या पंचवीस वर्षांतील आत्मचरित्रांचा सामाजिक अभ्यास' या लेखात या घटनेचा विचार झालेला आहे.

सामाजिक संदर्भापासून वाङ्मय जेव्हा फटकून राहते तेव्हा त्याला अवकळा येते, असे साहित्याचा इतिहास सांगतो. ललितवाङ्मयीन कृती आणि व्यवहार यामध्ये एक आंतरिक संवादित्वाचे नाते असावे लागते.[10]

५) साहित्य हे समाजाचे आरशात पडावे तसे प्रतिबिंब नसते. साहित्यात ज्या घडामोडी येतात त्यांना वैचारिक, भावनिक व सांस्कृतिक असे मूल्यात्मक अंग असते. साहित्यात येणारी प्रत्येक घटना लेखकाच्या जीवनदृष्टीने उजळून निघालेली असते, म्हणूनच ती मूल्यगर्भ असते. या मूल्यगर्भतेमुळेच वास्तव जीवनातील एखादी घटना 'कलानुभव' बनू शकते.

साहित्यातील अनुभव म्हणजे विशिष्टता आणि प्रातिनिधिकता, वैयक्तिकता आणि समाजसापेक्षता यांचे संश्लेषण असते.

एकाच घटनेचे विश्लेषण दोन व्यक्तींच्या आत्मचरित्रांतून वेगवेगळ्या पद्धतीने येते याला कारण साहित्याची मूल्यगर्भता हेच असते. या संग्रहातील आत्मचरित्रांवरील दोन्ही लेख या दृष्टीने पाहण्यासारखे आहेत. लेखकाची जीवनदृष्टी त्याची १) ज्ञानग्रहणाची व घटिताबद्दल निष्कर्ष काढण्याची प्रक्रिया आणि २) भावात्मक व मूल्यमापनात्मक प्रक्रिया नियंत्रित करत असते.

६) श्रेष्ठ साहित्यकारापाशी स्वतःची अशी नैतिक भूमिका अथवा जीवनदृष्टी असते. समाजवास्तव गतिमान असते, मानवी जीवनात बदल अटळ असतात, हे लक्षात घेऊन विकासाकडे जाणाऱ्या नव्या चांगल्या बदलांचे स्वागत ही जीवनदृष्टी करते. या नैतिक भूमिकेमुळे प्रस्थापित मूल्यांबद्दलच्या स्वतःच्या प्रतिक्रिया आणि कल श्रेष्ठ साहित्यकार आपल्या साहित्यातून मांडत असतो. मात्र याचे

स्वरूप प्रचारकी नसते तर कलात्मक असते. परिणामतः अशा साहित्य कृतींच्या वाचनातून कालोचित पुरोगामी मूल्ये वाचकांच्या मनात संक्रमित होत असतात. श्रेष्ठ साहित्य सामाजिक बदलाला अप्रत्यक्षपणे मदत करत असते. याउलट दुय्यम-तिय्यम दर्जाचे साहित्य वाचकांच्या मनात नव्या बदलांविषयी भयग्रस्तता निर्माण करून त्याला मूल्यसंभ्रमित आणि स्थितिवादी बनवते. 'मराठी कादंबरीतील स्त्री: एक ऐतिहासिक दृष्टिक्षेप' आणि 'लोकप्रिय साहित्याचे एक प्रातिनिधिक पुस्तक' या प्रस्तुत पुस्तकातील दोन लेखांची तुलना केली तर श्रेष्ठ साहित्य व दुय्यम साहित्य यातील फरक अधिक स्पष्ट होईल. माणसाला व्यक्तिगत जाणिवेच्या छोटया स्वार्थी वर्तुळातून सामाजिक जाणिवेच्या मोठया व्यापक वर्तुळात नेण्याचे कार्य श्रेष्ठ साहित्य करत असते.

श्रेष्ठ साहित्यकार कालोचित मूल्यांचे चित्रण करत असतोच, पण त्याच-बरोबर समाजातील संभाव्य परिवर्तनांची दिशाही त्याला जाणवत असते. हरिभाऊ आणि विभावरी शिरूरकर यांनी मांडलेल्या स्त्री–समस्यांचे स्वरूप लक्षात घेतल्या-नंतर हे सूत्र अधिक लक्षात येईल. ('मराठी कादबरीतील स्त्री : एक ऐतिहासिक दृष्टिक्षेप.)

– मार्क्सवादी साहित्यविचाराची शास्त्रप्रेरित चौकट सामाजिक अंगाने जाणाऱ्या समीक्षेमध्ये शिस्त निर्माण करण्यास साहाय्यकारक ठरते.

४. सामाजिक समीक्षेतील काही अन्य घटक

ज्याला आपण समाज म्हणतो तो इतका पसरलेला, इतक्या वेगवेगळ्या पद्धतीचा असतो आणि भारतासारख्या तिसऱ्या जगातील देशाच्या बाबतीत तर तो इतक्या विषम स्तरांमध्ये विभागला गेलेला असतो की त्याचे समग्र रूप साहित्यात उभे राहूच शकत नाही आणि सामाजिक समीक्षेलाही ते उभे करणे कठीण असते. किंबहुना साहित्यसमीक्षेकडून तशी अपेक्षा करणेही योग्य नसते. या संग्रहात साहित्याचा विचार करताना समाजाची जी अंगे साहित्यकृतींच्या आशयरूपावर परिणाम करणारी होती त्यांचाच विचार केलेला आहे. साहित्य आणि सामाजिक परिस्थिती यांची एकत्रित वीण मांडत जाऊन सामाजिक परिस्थितीतून निर्माण होणारे कलात्मक ताण स्पष्ट करण्याकडे विवेचनाचा रोख ठेवलेला आहे. सामाजिक परिस्थितीचे विश्लेषण वेगळे आणि साहित्याचे विवरण वेगळे, असे विवेचनाचे दोन तुकडे पाडणारी मांडणी टाळली आहे. कारण अशा मांडणीतून साहित्य आणि समाज यांचा परस्परसंबंध पुरेसा स्पष्ट होत नाही.

वाङ्मय-प्रकारांचा आविष्कार त्या त्या काळातील वाङ्मयीन परंपरेनुसार व शैलीनुसार होत असल्यामुळे सारे वाङ्मयप्रकार सामाजिकच असतात. आशयदृष्टया

वेगवेगळे वाङ्मयप्रकार कमीअधिक प्रमाणात समाजसापेक्ष असू शकतात. एखाद्या भावकवितेतील अनुभव आत्यंतिक व्यक्तिनिष्ठ व सनातन स्वरूपाचा असेल तर सामाजिक परिस्थितीशी त्याचा साक्षात संबंध दाखवता येणार नाही. पण प्रेम-कवितांचे बदलते स्वरूप असा विषय घेऊन मोठा कालखंड अभ्यासासाठी घेतला तर प्रेमभावनेच्या प्रकटीकरणाचे काळानुसार बदलणारे रूप दाखवून देता येईल. भावकवितेच्या तुलनेने कथा, कादंबरी आणि आत्मचरित्र हे वाङ्मयप्रकार अधिक समाजसन्मुख असतात. प्रस्तुत संग्रहात या वाङ्मयप्रकारांचाच अधिक विचार केलेला आहे.

सामाजिक समीक्षा कलावंताला गौण लेखते किंवा त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचा स्वतंत्र विचार करत नाही, असे सामाजिक समीक्षेबद्दल म्हटले जाते. वास्तविक हा आक्षेप खरा नाही. कलावंताने समाजवास्तवाला दिलेला विशिष्ट तऱ्हेचा प्रतिसाद म्हणजे साहित्य, याची जाणीव सामाजिक समीक्षेला असते. या संग्रहात आवश्यक तेथे कलावंताच्या व्यक्तिमत्त्वाचा विचार केलेला आहे, पण कलावंतांची संवेदनशीलता त्याच्या सामाजिक स्थानानुसार आणि त्याच्या भोवतीच्या सामाजिक परिस्थितीत घडत असते याचे भान ठेवलेले आहे. उदाहरणार्थ, दया पवारांच्या आत्मचरित्राचा विचार करत असताना त्यांची दलितत्वाची जाणीव त्यांच्या लेखनाची मर्यादा कशी बनते व वर्गीय विचार आवश्यक असताना तो न केल्यामुळे त्यांचे सामाजिक विश्लेषण कसे जुजबी राहते हे विशद करण्यावर भर दिला आहे. विश्राम बेडेकरांच्या आत्मचरित्राला काही ठिकाणी मध्यमवर्गीय जाणिवेच्या मर्यादा पडलेल्या दिसतात. पण बहुसंख्य वेळा त्यांची संवेदनशीलता वर्गजाणिवेच्या पलीकडे जाऊन मानवी जीवनातील चिरंतन सत्याचा वेध घेते. बेडेकरांची ही संवेदनशीलता कलावंतांची संवेदनशीलता म्हणून महत्त्वाची असल्यामुळे या आत्मचरित्राचा मागोवा त्यांच्या संवेदनशीलतेला केंद्रवर्ती मानून घेतलेला आहे.

साहित्याचा जेव्हा वाङ्मयीन व्यवहाराच्या दृष्टीने विचार केला जातो तेव्हा लेखक, कलाकृती आणि वाचक हे तीन घटक महत्त्वाचे ठरतात. या तीन घटकांच्या अनुषंगाने सामाजिक समीक्षेत पुढील उप-विषयांची चर्चा होणे आवश्यक असते.

१) लेखकाची संवेदनशीलता :

लेखकाची संवेदनशीलता, जी तत्कालीन सामाजिक वातावरणात घडत असते, तिचे स्वरूप काय आहे ? ती समकालीन विचारप्रवाहांशी सुसंगत जाणिवा व्यक्त करणारी आहे की विसंगत ? पुरोगामी आहे की प्रतिगामी ?

लेखकाच्या संवेदनशीलतेवर त्याच्या लेखनाचे स्वरूप अवलंबून असते. म्हणून तिचा विचार करणे आवश्यक ठरते.

२) **वाचकांची अभिरुची :**

वाचकांची अभिरुची कशी आहे ? लेखक वाचकांची मानसिकता लक्षात घेऊन त्यांचा अनुनय करण्यासाठी लिहितो का ? ('लोकप्रिय साहित्याचे एक प्रतिनिधिक पुस्तक' हा लेख या संदर्भात बघावा.)

वाचक जीवनातील प्रश्न सोडविण्यासाठी वाचतो, प्रश्नांपासून दूर पळण्यासाठी की दिवास्वप्ने बघण्यासाठी ?

एखादी साहित्यकृती नवे प्रयोग करणारी असेल व काळाच्या खूपच पुढे जाणारी असेल तर त्या कलाकृतीचा अभिजनांच्या अभिरुचीशी सांधा जुळण्यासाठी सुद्धा बराच काळ जावा लागतो. (उदाहरणार्थ, 'रणांगण' ही कादंबरी किंवा दिवाकरांची 'कारकून' ही एकांकिका).

बदलत्या सामाजिक आशयाचे ताण व्यक्त करत असताना साहित्याचे आकृतिबंध बदलतात. वाचकांची अभिरुची सुद्धा कालानुसार बदलत जाते. हरिभाऊ आणि काशीबाई कानिटकर यांच्या कथा आज जुन्या वळणाच्या वाटतात. यशवंतांची 'पाणपोई' भावस्पर्शी वाटेनाशी होते. (मराठी कथालेखिका आणि बदलते सामाजिक संदर्भ.) वाचकांची अभिरुची घडविण्यात समीक्षाव्यवहाराचा मोठा वाटा असतो.

३) **साक्षारता व प्रकाशनव्यवसाय :**

समाजातील साक्षरतेचे प्रमाण काय आहे ? प्रकाशनव्यवसाय, ग्रंथप्रसार व ग्रंथालये यांचे स्वरूप काय आहे यावरही साहित्याची निर्मिती व त्याचा प्रसार अवलंबून असतो. ('महाराष्ट्र समाज आणि मराठी साहित्य' व गेल्या पंचवीस वर्षांतील आत्मचरित्रांचा सामाजिक अभ्यास या लेखांत या मुद्द्यांची चर्चा झालेली आहे.)

समाजात दिवाळी अंकांची चलती किती आहे ? मोठे मोठे लेखक दिवाळी अंकांसाठी लिहितात का ? दिवाळी अंकांमुळे लेखनाचे 'व्यावसायीकरण' झाले आहे का ? कादंबरीचा आकार लहान झाला आहे का ? इत्यादी प्रश्नही इथे प्रस्तुत ठरतात.

४) **मुख्य धारा :**

साहित्यकृती ज्या काळात निर्माण होते त्या काळात साहित्याची मुख्य धारा कोणती आहे ? विवेचनासाठी निवडलेल्या साहित्यकृतीचे मुख्य धारेशी नाते काय आहे ?

समाजशास्त्रीय समीक्षेत वरील प्रश्नांची चर्चा सुद्धा आवश्यकतेनुसार होत असते.

...२

समाजशास्त्रीय समीक्षेत पुढील घटकांचा अभ्यासदेखील महत्त्वाचा असतो :

१) वाचकांच्या अभिरुचीचे सर्वेक्षण
२) प्रकाशन व मुद्रण व्यवसायांचे स्वरूप, रॉयल्टीचे स्वरूप
३) ग्रंथालयांचे स्वरूप व त्यांचे वाङ्मयीन कार्य
४) पुस्तकांची वितरणपद्धती
५) विशिष्ट वर्षांत प्रसिद्ध झालेल्या पुस्तकांची परिगणना व त्यांचे वर्गीकरण
६) साहित्य व शासनव्यवस्था यांचे संबंध
७) लेखकांचे जातीनुसार व वर्गानुसार वर्गीकरण.

वरील घटकांचा लेखकाच्या संवेदनशीलतेवर व तदनुषंगाने त्याच्या साहित्यावर असा परिणाम होतो याचा विचार केला जात असेल तर तो साहित्याचा सामाजिक अंगाने केलेला **अंतर्लक्षी अभ्यास** ठरतो.

याच घटकांचा सुटेपणाने विचार होत असले तर तो साहित्य–व्यवहाराचा सामाजिक अंगाने केलेला **बहिर्लक्षी अभ्यास** ठरतो. समाजाची साहित्यविषयक स्थिती-गती जाणून घेण्यासाठी तो आवश्यकही असतो. पण या संग्रहात सामाजिक अंगाने जाणाऱ्या बहिर्लक्षी अभ्यासावर भर दिलेला नाही, अंतर्लक्षी अभ्यासाला केंद्रवर्ती मानले आहे. विशिष्ट काळातील सामाजिक परिस्थिती व त्या परिस्थितीतून निर्माण होणाऱ्या वाङ्मयीन प्रवृत्ती आणि प्रेरणा शोधण्यावर विवेचनाचा अधिक भर आहे.

साहित्य आणि समाज यांच्या संबंधांचा विचार एक तर फक्त तात्त्विक पातळीवर तरी केला जातो किंवा दलितांच्या जीवनाचे चित्रण करणारे, कामगार-वर्गाचे प्रातिनिधित्व करणारे साहित्य म्हणजेच समाजसन्मुख साहित्य, अशा प्रकारच्या पक्षपाती भूमिका घेऊन तरी केला जातो. हे दोन्ही दृष्टिकोन टाळून आजचे आपले साहित्य आणि आजची सामाजिक परिस्थिती यांचा सहसबंध शोधण्याचा प्रयत्न या लेखनात केला आहे. वाङ्मयीन मूल्यमापनासाठी, वाङ्मयाच्या आकलन-विश्लेषणासाठी हा संबंध शोधणे जिथे आवश्यक वाटले तिथेच तो शोधला आहे. असे करत असताना ऐतिहासिक संदर्भांचे मान बाळगले आहे. साहित्य-व्यवहारातील प्रत्येक घटनेचा आर्थिक-सामाजिक परिस्थितीशी संबंध जोडण्याचा दुराग्रह मात्र ठेवलेला नाही.

साहित्याच्या सामाजिक अभ्यासाविषयी बरेच गैरसमज प्रचलित असतात. वास्तविक साहित्याचा सामाजिक अभ्यास करणे म्हणजे यांत्रिकपणे, सरधोपट पद्धतीने किंवा जखडबंदपणे साहित्याकडे बघणे नव्हे. साहित्याच्या सामाजिक अभ्यासाच्या अनेक दिशा असू शकतात. आशयानुसार 'रूप' कसे बदलते याचा सामाजिक परिस्थितीच्या संदर्भात विचार करणे[11] साहित्याचा आशय सामाजिक

अंगाने उलगडणे साहित्य आणि संस्कृती यांचा सहसंबंध शोधणे[12] किंवा साहित्याची निर्मिती, साहित्याचे वितरण आणि साहित्याला वाचकांकडून मिळणारा प्रतिसाद यांचा विचार करून वाङ्मयीन व्यवहाराचे विश्लेषण करणे[13] अशा विविध दिशांनी साहित्याचा सामाजिक अभ्यास होऊ शकतो. साहित्याचा सामाजिक अभ्यास हे समीक्षकांसमोरचे एक आव्हान असते.

साहित्याच्या सामाजिक अभ्यासात त्या त्या काळातील मूल्यकल्पना, त्या काळचे वाङ्मयीन पर्यावरण व या साऱ्यातून लेखकाची घडणारी संवेदनशीलता यांच्या अभ्यासाला अत्यंत महत्त्व असते. कलावादी समीक्षा कलेची स्वायत्तता, कलावंताची पृथगात्मता यावर विशेष जोर देते. पण कलावंताचे वेगळेपण किंवा त्याची बंडखोरी सुद्धा तत्कालीन सामाजिक वातावरण व त्या वातावरणातून तयार झालेली वाङ्मयीन परंपरा समजून घेतल्याशिवाय ध्यानात येत नाही.

या संग्रहातील लेखनातून एकीकडे साहित्यकाराच्या व साहित्यकृतीच्या पृथगात्मतेचा वेध घेतलेला आहे. तर दुसरीकडे त्या लेखकाच्या काळातील सामाजिक परिस्थिती, साहित्यिक वातावरण व वाङ्मयीन परंपरा यांचा विचार केला आहे. तत्कालीन साहित्यिक–सांस्कृतिक नकाशावर एखादा लेखक किंवा एखादी साहित्य-कृती कुठे येते याचा शोध घेण्याचा प्रयत्न केला आहे. अशा शोधामुळे त्या काळाच्या संदर्भात त्या लेखकाचे स्थान कोणते व त्याच्या लेखनाची प्रत कोणती हे स्पष्ट होते.

साहित्य आणि समाज यांचा अतूट संबंध असल्यामुळे समीक्षाव्यवहारात सामाजिक समीक्षेचे महत्त्व कायम राहणार आहे.

संदर्भ-टीपा

१. **मार्क्सवादी साहित्य विचार**, केशव शिरवाडकर, कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन, पुणे, १९८०– या पुस्तकातील ट्रॉट्स्कीच्या साहित्यविचाराचे विवेचन, पृ. ५७–५८.

२. '**दीपदान**' या कुसुमावती देशपांडे यांच्या लेखसंग्रहातील 'कला आणि कृत्रिमता' व 'लघुकथेचे जीवनतंत्र' हे दोन लेख या संदर्भात बघावेत. उषा प्रकाशन, औंध, १९४१.

३. **मार्क्सवादी साहित्यविचार**, उनि.

४. 'समाजशास्त्रीय समीक्षा : काही विचार,' गो. म. कुलकर्णी, **नवसमीक्षा**, मेहेता पब्लिशिंग हाऊस, पुणे, १९८२.

५. 'The sociological approach,' **Five Approaches of Literary Criticism**, Ed. Wilbur Scott, Collier Macmilan publishers, London, 1962.

६. साहित्याचा सारा व्यापार देश–काल–परिस्थितीने (Race-milieu-moment) प्रेरित, प्रवाहित व नियंत्रित असतो हा विचार तेनने १८६४ मध्ये मांडला व हा सिद्धांत इंग्रजी साहित्याला लावून दाखविण्याचा प्रयत्न केला.

७. पाश्चात्त्य साहित्यातून मराठी साहित्यात नवी मूल्ये आली, पण या मूल्यानुसार सामाजिक परिस्थिती न बदलल्यामुळे मराठीत वास्तववाद रुजू शकला नाही, अशी मीमांसा डॉ. भालचंद्र नेमाडे यांनी केली आहे. ती इथे लक्षात घेण्याजोगी आहे– 'कादंबरी', **मराठी साहित्य प्रेरणा व स्वरूप**, संपा. गो. मा. पवार, म. द. हातकणंगलेकर, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९८६.

८. 'काव्यातील आई कुठे गेली,' वि. वा. शिरवाडकर, **प्रतिसाद**, लोकवाङ्मयगृह, मुंबई, १९७६.

९. 'ललितवाङ्मयातील सामाजिक जाणिवेचे स्वरूप,' शरच्चंद्र मुक्तिबोध, **साहित्यविचार आणि समाजचिंतन**, संपा.– मा. शं. भणगे, ओरिएंट लाँगमन्स लिमिटेड, १९६८.

– मध्यमवर्गीय जाणिवेमुळे माधव ज्युलियन, ना. सी. फडके आणि वि. स. खांडेकर यांच्या लेखनाला कसा उणेपणा येतो, तर हरिभाऊ आपटे वर्गीय जाणिवेच्या पलीकडे गेल्यामुळे त्यांचे लेखन कसे कलात्मक ठरते याचा विचार शरच्चंद्र मुक्तिबोध यांनी या लेखात केला आहे.

१०. **सृष्टी, सौंदर्य आणि साहित्यमूल्य**, शरच्चंद्र मुक्तिबोध, लोकवाङ्मयगृह प्रा. लि., प्रकाशन वर्षाचा निर्देश नाही, (प्रकरण १).

या पुस्तकात साहित्य आणि समाज यांच्या संबंधाचा सौंदर्यशास्त्रीय विचार मुक्तिबोध यांनी केला आहे.

११. ल्युकाच या महत्त्वाच्या मार्क्सवादी समीक्षकाने असा प्रयत्न केला आहे– Theory of Novel, 1914–15.

१२. रेमंड विल्यम्सने या पद्धतीच्या अभ्यासात उल्लेखनीय भर घातली आहे– **Culture and Society**, Raymond Williams, Chatto Windus, Great Britain, 1958, second Edition-1987.

१३. रॉबर्ट एस्कारपिटने या पद्धतीचा अभ्यास केलेला आहे– **Sociology of Literature**, Robert Escarpit, second edition, Frank Cass and Com. Ltd., London, 1971.

*

आरंभकाळातील कथालेखिका

कानिटकर आणि मंडळींच्या ' मासिक मनोरंजना 'ची सुरुवात इ. स. १८८६ मध्ये झाली. हरी नारायण आपटे यांच्या सुरवातीच्या चार कथा ' मनोरंजना' तून व १८८७ साली निघालेल्या ' मनोरंजन व निबंधचंद्रिका ' या जोड मासिकातून प्रकाशित झाल्या. मराठी कथेच्या जनकत्वाचा मान हरिभाऊ आपटे यांच्याकडे जात असल्यामुळे कथावाङ्मय सर्वप्रथम प्रकाशित करण्याचे कार्य ' मनोरंजना'ने केले असे म्हणावे लागते. साहजिकच स्थूलमानाने इ. स. १८८६ हा मराठी कथेचा आरंभकाल ठरतो. १९२० पासून दिवाकर कृष्णांनी व कॅप्टन गो. गं. लिमये यांनी मराठी कथेला ' लघुकथे'चा कलात्मक चेहरा प्राप्त करून दिला. म्हणून १९२० पूर्वीचा काळ कथेच्या जडणघडणीचा काळ मानावा लागतो.

शांताबाई या लेखिकेने लिहिलेली ' बिचारी आनंदीबाई ' (मासिक मनोरंजन, नोव्हे.–डिसेंबर जोड अंक १८९६) ही कथा म्हणजे स्त्रीने लिहिलेल्या उपलब्ध कथांतील पहिली कथा होय. स्त्रियांचे कथालेखन जरी १८९६ मध्ये सुरू झालेले असले तरी स्त्रीने लिहिलेल्या कथांचा संग्रह प्रसिद्ध होण्यास थेट १९१५ साल उजाडले. लक्ष्मीतनया (लक्ष्मीबाई अभ्यंकर) यांचा ' सद्यःस्थिती ' हा तो कथासंग्रह होय. १८८५ ते १९२० या कालखंडात लेखिकेचा म्हणून प्रसिद्ध झालेला हा एकमेव संग्रह आहे. ' बिचारी आनंदीबाई ' या शीर्षकातूनच त्या काळातील स्त्रीचे दुःख व तिची परवशता जाणवायला लागते. लक्ष्मीबाई अभ्यंकर यांनी ' सद्यःस्थिती ' या संग्रहाला ' आजकालची ससारातील काही चित्रे ' असे दुसरे नाव दिलेले असून या संग्रहात कथा आणि कविता एकत्रित छापलेल्या आहेत. या दोन्ही आरंभकाळातील लेखनाच्या खुणा आहेत.

या कालखंडात लघुकथांचा संग्रह एकदाच निघाला असला, तरी तत्कालीन नियतकालिकांतून स्त्रियांच्या ज्या कथा स्फुट स्वरूपात प्रसिद्ध झाल्या, त्यांची संख्या बरीच मोठी आहे. काशीताई कानिटकर, गिरिजाबाई केळकर व आनंदीबाई शिर्के या लेखिकांनी प्रस्तुत कालखंडात केलेले स्फुट कथालेखन १९२१ नंतर पुस्तक-रूपाने प्रसिद्ध झाल्यामुळे या तीन लेखिकांनी लिहिलेल्या कथांचा विचार येथे केलेला नाही. या लेखिकांचे कथालेखन वगळूनही प्रस्तुत कलाखंडात स्त्रियांनी लिहिलेल्या ब्याऐंशी कथा उपलब्ध झाल्या. याखेरीज राम कोलारकर यांनी आणखी नऊ कथांचा निर्देश केलेला आहे.[1] या नऊ कथांचा समावेश केल्यानंतर या काल-खंडात स्त्रियांनी लिहिलेल्या कथांची संख्या एक्क्याणव होते.[2]

प्रस्तुत कालखंडात ज्या स्त्रियांनी कथालेखन केले, त्यांत यशोदाबाई भट यांनी सर्वाधिक कथा लिहिल्या. त्यांच्या एकूण सहा कथा वेगवेगळ्या नियतकालिकांतून प्रसिद्ध झाल्या. वामनसुता यांच्या पाच कथा या कालखंडात प्रसिद्ध झाल्या. कमलाबाई किबे व हिराबाई पेडणेकर यांच्या नावावर प्रत्येकी चार-चार कथा जमा झालेल्या दिसतात. 'सुवासिनी', ताराबाई तर्खड, लक्ष्मीबाई कामत, राधाबाई गोखले व अनसूया प्रधान यांनी प्रत्येकी तीन कथा लिहिल्या, तर 'लीला' 'उषा', 'लक्ष्मी', राधाबाई मोगरे, आनंदीबाई देशमुख व कमलाबाई बेहरे यांनी प्रत्येकी दोन-दोन कथा लिहिल्या. याखेरीज 'शांताबाई', जानकीबाई मराठे, 'शिवतनया', 'विमला', सावित्रीबाई ओंकार, काशीबाई देवधर इत्यादी लेखिकांनी प्रत्येकी एक-एक कथा लिहिली आहे.

उपरिनिर्दिष्ट एक्क्याण्णव कथांची नियतकालिकांनुसार वर्गवारी पुढीलप्रमाणे करता येईल.

	नियतकालिक		कथांची संख्या
(१)	मनोरंजन	–	१९
(२)	भगिनी समाचार	–	१८
(३)	उद्यान	–	१६
(४)	मधुकर	–	०६
(५)	प्राचीप्रभा	–	०५
(६)	चित्रमयजगत्	–	०५
(७)	लोकमित्र	–	०५
(८)	विविधज्ञानविस्तार	–	०४
(९)	नवयुग	–	०४
(१०)	प्रभात	–	०४
(११)	चित्तविनोदमाला	–	०२
(१२)	मराठा	–	०१
(१३)	मराठामित्र	–	०१
(१४)	भंडारीमित्र	–	०१
		एकूण	९१ कथा

ही आकडेवारी मोठी बोलकी आहे. 'मनोरंजन'ने सर्वाधिक म्हणजे १९ कथा प्रसिद्ध केल्या. हे 'यत्र नार्यस्तु पूज्यन्ते रमन्ते तत्र देवताः' या 'मनोरंजन' मासिकावरील बोधवाक्यास धरूनच झाले. या मागे अर्थात संपादक का. र. मित्र यांची विशाल दृष्टी असणार हे उघडच आहे: 'भगिनी समाचार' हे मासिकाचे नाव लक्षात घेता त्यात १८ कथा प्रसिद्ध होणे नवलाचे नाही. 'उद्यान' मासिकाने

स्त्रियांच्या १६ कथा प्रसिद्ध करून ' मनोरंजन ' सारखीच आधुनिक दृष्टी दाखवली. याउलट ' चित्रमयजगत् ' व ' विविधज्ञानविस्तार ' या फार बोलबाला असणाऱ्या नियतकालिकांनी केवळ ५ – ५ कथा प्रसिद्ध केल्या, हे मुद्दाम लक्षात घेण्या-सारखे आहे.

कथांतून चर्चिल्या गेलेल्या सामाजिक समस्या

लेखक हा समाजाचा एक घटक असल्याने आणि अवतीभवतीचा समाज हाच त्याच्या चिंतनाचा आणि पोषणाचा विषय असल्याने त्याच्या लेखनात सामाजिक घटना-प्रसंगांचे चित्रण येत असतेच, पण अनेक सामाजिक समस्यांचे आणि सामाजिक परिस्थितीचे संसूचनही त्याच्या लेखनातून होत असते. कधी कधी सामाजिक समस्यांचे, सामाजिक विचारांचे एक वाहन म्हणूनही साहित्यकृतीकडे पाहिले जाते, नव्हे त्याच हेतूने अनेकदा साहित्यकृती जन्माला घातल्या जातात. एकोणिसावे शतक हे सामाजिक विचारांच्या चलनवलनाचे, सुधारणावादी सामाजिक कृतींना महत्त्व देणारे शतक होते. भारतीय समाजाच्या संदर्भात या पद्धतीचा वैचारिक ऊहापोह १९ व्या शतकात प्रथमच होत होता. त्यामुळे या काळात साहित्याकडे प्रबोधनाचे साधन म्हणून बघितले जाणे अगदी स्वाभाविक होते.

या कालखंडातील कथांतून कथानकाचा ओघ खंडित करून प्रचारकी स्वरूपात सामाजिक समस्यांचा अनेकदा ऊहापोह केलेला दिसतो. तत्कालीन सामाजिक परिस्थिती लक्षात घेतल्यानंतर असे का घडले, याचे उत्तर मिळू शकते.

सामाजिक सुधारणांविषयी लोकमत जागृत करण्याचे प्रयत्न महाराष्ट्रात इ. स. १८६० ते १९०० या काळात प्रकर्षाने झाले. त्यापूर्वी ते सौम्य स्वरूपात होऊ लागले होते. लोकहितवादींनी ' प्रभाकर ' या दैनिकात इ.स. १८४८ ते १८५० या कालावधीत प्रसिद्ध झालेल्या आपल्या ' शतपत्रा'तून स्त्री-शिक्षण, विधवाविवाह, जाणतेपणी होणारे विवाह या विषयांवर अनुकूल मते मांडण्यास आरंभ केला होता. म. जोतीबा फुले यांनी पुण्यात मुलींसाठी शाळा काढून (१८४८) बालहत्याप्रति-बंधक गृहासारखी संस्था काढली होती (१८६३). त्यापूर्वी काही वर्षे, म्हणजे १८४० च्या सुमारास विधवाविवाहावर अनुकूल असा ग्रंथ गंगाधरशास्त्री फडके यांनी बाळशास्त्री जांभेकर यांच्या प्रेरणेने लिहिला होता.

' इंदुप्रकाशा'तून (स्थापना – १८६२) पुनर्विवाहास अनुकूल लेखन करण्यास न्या. रानडे व विष्णुशास्त्री पंडित यांनी सुरुवात केली होती. इ. स. १८६५ मध्ये मुंबईस विधवाविवाहोत्तेजक मंडळ स्थापन झाले.

महाराष्ट्रातील पहिला पुनर्विवाह मुंबईस १८६९ साली झाला. (त्यापूर्वी म्हणजे १८६४ साली म. जोतीबा फुले यांच्या खटपटीने पुण्यास शेणवी जातीत पुनर्विवाह झाला असल्याचे म. फुले यांचे चरित्रकार श्री. पं. सि. पाटील सागतात.[३]

समाजातील प्रत्येक गोष्ट व्यक्तिवादाच्या कसोटीवर पारखून त्यावरील आपली अनुकूल-प्रतिकूल मते मांडण्यास प्रि. आगरकरांनी आरंभी केसरीतून आणि नंतर १८८८ साली स्थापन झालेल्या 'सुधारका'तून सुरुवात केली होती. 'सुधारका'तून स्त्री-शिक्षण, विधवाविवाह, प्रौढविवाह, जातिभेद उन्मूलन इ. सुधारणांची तरफदारी आगरकरांनी केली व सती, विधवाविवाहनिषेध, विधवावपन, इत्यादी अनिष्ट प्रथा बंद पाडण्यास समाज सहकार्य करीत नसेल, तर सरकारने त्यात हस्तक्षेप केला पाहिजे, अशी भूमिकाही परखडपणे घेतली.

इ. स. १८९०–९१ मध्ये संमतिवयाच्या वादाने महाराष्ट्रात खळबळ उडवली. या वादाला अनुकूल-प्रतिकूल अशा सभा महाराष्ट्रात सर्वत्र घेण्यात आल्या. याच सुमारास इतर अनेक वादांबरोबरच या वादामुळेही 'केसरी' विरुद्ध 'सुधारक' हा सामना रंगला. संमतिवयाच्या बिलाला अनुकूल असा सुमारे दोन हजार स्त्रियांच्या सहीचा अर्ज सरकारकडे पाठविण्यात आला. शेवटी बऱ्याच वादविवादानंतर, मार्च १८९१ मध्ये संमतिवयाच्या बिलाला कायद्याचे स्वरुप प्राप्त झाले.

१८५७ साली बाबा पद्मनजींची 'यमुनापर्यटन' ही विधवांची दुःखे सांगणारी कादंबरी प्रसिद्ध झाली होती

जरठ-कुमारी विवाह हा विषय असलेले, गोविंद बल्लाळ देवल यांचे 'शारदा' हे नाटक १८९९ साली रंगभूमीवर आले. त्यापूर्वीही या विषयावरील काही नाटके लिहिली गेली होती.

इ. स. १८४० ते १९०० या कालखंडातील महाराष्ट्राचा सामाजिक इतिहास बघितल्यानंतर सामाजिक प्रबोधनाला या कालखंडात किती महत्त्वपूर्ण स्थान होते, हे लक्षात येते. यामुळेच या काळातील साहित्यिकांना सामाजिक सुधारणांची चर्चा आपल्या साहित्य–कृतीत समाविष्ट करणे आवश्यक वाटले.

सर्वांगीण सुधारणांचा पाठपुरावा महाराष्ट्रातील विचारवंतांनी केलेला असला तरी तो बराचसा वैचारिक पातळीवर झालेला होता. त्याप्रमाणे आचरण करण्यास स्वतःला सुधारक म्हणविणाऱ्या मंडळींनादेखील फारसे शक्य झाले नव्हते. १८९९ साली हिंगणे येथे स्थापन झालेला अनाथबालिकाश्रम व १९१६ साली स्थापन झालेले महिला विद्यापीठ या दोन घटना स्त्री–सुधारणानिर्देशक असल्या तरी समाजाकडून अशा संस्थांना अनुकूल प्रतिसाद मिळालेला नव्हता. एकूण समाजाची खरे तर मध्यमवर्गाची कृतीच्या पातळीवरील प्रगती अतिशय मंदगतीने होत होती, हेच याचे कारण होय.

या कालखंडातील कथालेखिका ज्या कौटुंबिक वातावरणात वावरल्या–वाढलेल्या होत्या, ते वातावरण पारंपरिक होते. त्यावर सुधारणावादाचा म्हणावा तसा पगडा नव्हता. कुटुंबात जे परंपरागत समजुती व अंधश्रद्धांचे वर्चस्व होते, तेच त्यांच्या कथालेखनातून अपरिहार्यपणे अवतरत होते. परंतु याच कुटुंबाच्या

पारंपरिक चौकटीत बालविवाहाचे दुष्परिणाम आणि विधवांना भोगावे लागणारे दैन्य–दुःख यांचेही दर्शन या लेखिकांना होत होते. साहजिकच याही विषयांना त्यांच्या कथालेखनात तितक्याच सहजपणे स्थान मिळाल्याचे दिसते.

क्वचित थोड्या कथांतून स्त्री-सुधारणावादाचे जे नवे वारे त्या काळात वाहात होते त्यांचे दर्शन घडताना दिसते. विशेषतः इ. स. १९१० च्या सुमारास ज्या कथा लिहिल्या गेल्या त्यातील काही कथांत सुधारक माणसे दिसतात. उदा.– 'लग्न की कौमार्य' (ले.– वामनसुता, मनोरंजन, जुलै १९०९) या कथेची नायिका सोनी वैद्यकीय शिक्षण घेऊन डॉक्टर होते, 'पतीची निवड'– मधील दिनकररावांनी आपल्या मुलीला अठरा वर्षांपर्यंत अविवाहित ठेवून शिक्षण दिलेले असते (ले.– वामनसुता, 'मनोरंजन', दिवाळी अंक, १९१०), 'युद्धलीला की दैवलीला' या कथेची नायिका युद्धात पती बेपत्ता झाल्यानंतर हिंगण्याच्या आश्रमात शिक्षणासाठी जाऊन राहते (ले.– लक्ष्मीतनया, 'चित्रमयजगत्', डिसेंबर १९१८) परंतु असे अपवाद मोजकेच म्हणायचे. सामान्यतः या काळातील कथा–लेखिकांनी परंपराग्रस्त कुटुंबातील साधे-सुधे विषय, जुन्या रूढी आणि अंधश्रद्धा यांना आपले कथाविषय बनवले. त्याच्या जोडीला त्यांच्या अनुभवाचे, त्यांच्या सभोवतालचे म्हणून असणारे बालविवाह, बालाजरठविवाह, विधवांच्या समस्या यासंबंधाने काही विषय घेऊन कथालेखन केले.

विधवांची दुःखे

विधवांची दयनीय अवस्था हा विषय अनेक कथांचा केंद्रबिंदू बनलेला आहे. 'अभागी यमुना' या जानकीबाई मराठे यांच्या कथेत ('मनोरंजन', मार्च–एप्रिल-मे जोडअंक, १८९७) विधवा यमूचे, तिच्या आईच्या मृत्यूनंतर तिची वहिनी कसे हाल करते, हे दाखविलेले आहे. कथेची रचना मात्र वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. गंगू ही धाकटी विवाहित मुलगी व यमू ही तिची मोठी विधवा बहीण यांच्यातील पत्र-व्यवहारांतून प्रस्तुत कथा सांगितलेली आहे. विधवेची करुण कहाणी रंगवून समाजाला उपदेश करण्याचा हेतू जरी कथेमागे असला, तरी कथेत प्रत्यक्ष उपदेश मात्र कोठेच केलेला नाही. अनावश्यक निसर्गवर्णने, कृत्रिम भाषा व पाल्हाळ यांचा सोस लेखिकेने बाळगलेला दिसत नाही. नेटकी निवेदनपद्धती व घरगुती पण विषयानुरूप भाषा यांच्या आधारे बहिणी–बहिणींतील प्रेमभाव नीटसपणे व्यक्त करणारी ही कथा लक्षवेधी ठरते.

'अभागी यमुना'चे दुसरे वैशिष्ट्य असे की, कालानुक्रमाने स्त्रीने लिहिलेली ही दुसरी कथा ठरते. स्त्रियांनी लेखनाला नुकतीच सुरुवात केलेली असताना जानकीबाई मराठे यांनी दाखविलेले पत्ररूप कथानकाचे रचनाकौशल्य व भाषेचे वेगळेपण या दोन्ही गोष्टी उल्लेखनीय वाटतात.

'बापूसाहेब' मध्ये बापूसाहेब या परोपकारी डॉक्टरची व चंद्रा या विधवेची प्रेमकहाणी 'लीला' नावाच्या लेखिकेने रंगविलेली आहे. ('मनोरंजन', ऑक्टो.-नोव्हें., १८९९) बापूसाहेब प्लेगने आजारी असताना चंद्रा त्यांची सेवा करून त्यांना वाचवते, हे बघून बापूसाहेबांचे वडील बापूसाहेब व चंद्रा यांच्या विवाहाला परवानगी देतात. हा त्या काळाच्या संदर्भात खळबळ उडवील असा शेवट लेखिकेने केलेला आहे.

चंद्रा या विधवेची सफल प्रेमकहाणी प्रस्तुत कथेत रंगवलेली असली, तरी चंद्राची कथा सांगत असताना समाजातील अन्य विधवांची दुरवस्था रंगविण्याची संधी लेखिकेने सोडलेली नाही. विधवांनी शिक्षण घेतलेले नसल्यामुळे पतिनिधनानंतर उदरभरणाचा मोठा प्रश्न त्यांच्यासमोर उभा राहतो. शिक्षणातून घडणारे संस्कार या स्त्रियांवर झालेले नसल्यामुळे त्या आपल्या वासना आवरू शकत नाहीत व त्यांच्यावर बेअब्रूचा प्रसंग येतो. विधवांकडे समाज सहानुभूतीने बघत नाही. समाज अंधपरंपरांना चिकटून राहिल्यामुळे विधवांचे रुदन हे अरण्यरुदन ठरते, असे तत्कालीन समाजाचे चित्र लेखिकेने वाचकांसमोर ठेवलेले दिसते (पृ. ६७–६८).

'संशयाच्या भोवऱ्यात' या कथेत (ले. विमला, 'मनोरंजन', दिवाळी अंक, १९०९) कमला नावाची तरुण विधवा आपल्या भावाच्या मित्राशी बोलत असलेली बघून कमलेची वहिनी तिच्या चारित्र्याबद्दल संशय घेऊ लागते. कमलाचा भाऊ यावरून कमलेस अपशब्द बोलतो. आपल्या चारित्र्याबद्दल अकारण घेतले गेलेले हे संशय बघून कमला दुःखी होते व विषप्राशन करते. हिंदू कुटुंबातले त्या काळातील कोंदट व गुदमरलेले वातावरण या कथेतून सरळपणे ध्यानात येते. विशेषतः विधवा स्त्रीला किती काचात जगावे लागत होते, जगण्याच्या या काचापेक्षा मरणाचा काच तिला कसा बरा वाटत होता, याचे हे स्थूल दर्शन होय.

समाजाने विधवेचा नाना परीने छळ केल्यामुळे तिला जीवनाचा अंत करावा लागतो, ही घटना 'अभागी हिंदू स्त्रीचा शेवट' (ले. सावित्रीबाई ओंकार' प्राचीप्रभा, ऑक्टो.–नोव्हें.–डिसें. १९११) व 'दुर्दैवी वेणूताई' (ले. सारजाबाई बापट, प्राचीप्रभा, अंक ४ था, १९१२) या कथांतूनही रंगवलेली आहे.

'ईश्वरप्रसाद' या कथेत (ले. सुवासिनी, 'मनोरंजन', फेब्रुवारी १९११) मात्र आजारपणात आपली सेवा करणाऱ्या विधवा नर्सशी विवाहबद्ध होणारा परोपकारी तरुण दिसतो. आपले लग्न झाले असून आपल्याला मूल झाले आहे, असे कथेच्या विधवा नायिकेला स्वप्न पडते. हे स्वप्न म्हणजे वस्तुतः तिच्या सुप्त मनातील आशांचे प्रगटीकरण असते. परंतु माणसाचे मन व त्याची स्वप्ने यांच्यातील संबंध जोडता न आल्याने लेखिकेने हे स्वप्न भविष्यसूचक म्हणून स्वीकारलेले आहे. असे असले तरी, ज्या काळात कथा केवळ बाह्य घटनांचे तपशील रंगविण्यात

घोटाळत होती, त्या काळात नायिकेच्या मनात अवगाहन करण्याचा लेखिकेने केलेला हा प्रयत्न निश्चितच महत्त्वपूर्ण ठरतो.

बालविवाह

विधवांच्या करुण स्थितीप्रमाणे बालविवाहातील अनुभव हा विषयदेखील लेखिकांनी जिव्हाळ्याने चर्चिलेला दिसतो.

'आधी लग्न मग स्वयंवर' या कथेत (ले.–उषा, 'मनोरंजन', नोव्हें.–डिसें. १९०१) बालपणी विवाहबद्ध झालेल्या पति-पत्नींची दुर्दैवाने ताटातूट झाल्यानंतर त्या दोघांवर कशी संकटपरंपरा कोसळते, हे दाखविलेले आहे. विवाह म्हणजे काय, हे ज्यांना समजलेले नाही अशा बालिकांची विवाहातील धार्मिक विधी पार पाडताना कशी कुचंबणा होते, लहान वयात नवऱ्याशी व सासरच्या माणसांशी जुळवून घेताना त्यांना किती कष्ट पडतात याचे दर्शन 'लग्नकहाणी' (ले. – लक्ष्मीबाई कार्लेकर, 'उद्यान', जुलै, १९१५) व 'बालविवाहाचा अनुभव' (ले. – कमलाबाई किबे, 'विविधज्ञानविस्तार', जुलै १९१७) या कथांतून घडते. 'लग्नकहाणी'त वधूचे वय पाच वर्षांचे असते, तर 'बालविवाहाच्या अनुभवां'त वधू अकरा वर्षांची असते. लहान वयात मुलींची लग्ने करू नयेत, कारण या वयात वैवाहिक जबाबदारी पार पाडण्यास मुली शारीरिक व मानसिक दृष्ट्या असमर्थ असतात, हा बोध तिन्ही कथांच्या अखेरी सुचविलेला आहे.

बालावृद्धविवाह

'बालावृद्ध–विवाह' या तत्कालीन बहुचर्चित समस्येचे चित्रण काही कथांतून केलेले आढळते.

'लग्न की कौमार्य' या कथेत (ले. – वामनसुता, 'मनोरंजन', जुलै, १९०९) शंकरराव आपल्या तेरा वर्षांच्या सोनीचे लग्न बाबासाहेब सोनसळे नावाच्या पन्नास वर्षे वयाच्या सावकाराशी करण्याचे ठरवितात. सोनीचा भाऊ नीलकंठ व आई उमाबाई यांना हा विवाह पसंत नसल्याने ते संगनमताने सोनीला हैद्राबाद येथे तिच्या आत्याकडे घेऊन जातात व 'जरठ-कुमारी' विवाहाचा योग टळतो. आशावादी कृतिशील चित्र रंगवलेले आहे. याउलट कमलाबाई किबे यांच्या 'बालावृद्ध-विवाह' मध्ये ('विविधज्ञानविस्तार', मार्च १९१५) प्रौढ वयाच्या गणपतरावांनी अपत्यप्राप्तीसाठी चौदा वर्षे वयाच्या सरस्वतीशी तृतीय विवाह केल्यामुळे त्या दोघांचा जीवनाची कशी परवड होते, हे दाखविलेले आहे. अर्थात या दोन्ही कथांच्या भर बालावृद्ध विवाह निषेधाचा आहे, हे सांगायला नकोच.

सुधारणा व संस्कार यांच्यातील समन्वय

अनिष्ट प्रथा व अंधश्रद्धा यांना चिकटून राहिल्यामुळे समाजातील सर्व घटक कसे दुःखी होतात हे दाखवून देण्याचा प्रयत्न या कालखंडातील कथा–लेखिकांनी केलेला असला, तरी त्यांनी केवळ सुधारणावादाची तळी उचललेली नाही. उलट, सुधारणा व परंपरा यांचा समन्वय घडवून आणण्याची आवश्यकता त्यांनी काही कथांतून प्रतिपादन केलेली आहे.

समाजस्वास्थ्यासाठी सुधारणा स्वीकारल्या पाहिजेत; परंतु त्या झटकन झाल्या पाहिजेत, असा आग्रह सुधारकांनी धरता कामा नये. सुधारकांनी असा आग्रह धरल्यास समाज सुधारणेच्या विरुद्ध जाईल. पूर्वीचे सगळे वाईट आहे असे नाही, परंपरेतील चांगले तेवढे घेऊन जुन्या-नव्याचा समन्वय सुधारकांनी साधला पाहिजे, असा समन्वयवादी विचार 'बापूसाहेब' या कथेत 'लीला' या लेखिकेने मांडलेला आहे (पृ. ६८–६९).

'फाजील लाडाचा परिणाम' या कथेत स्त्रियांना स्वातंत्र्य अवश्य द्यावे, पण मिळालेल्या स्वातंत्र्याचा स्त्रियांनी गैरफायदा घेऊ नये, हे लक्ष्मीबाईंनी पटवून दिलेले आहे. ('भगिनी समाचार', जून १९१४.)

'हेच माझे बुक' मध्ये ('मराठा', नोव्हें. १९१५) स्त्रिया शिकल्या तरी त्यांनी गृहकृत्यांत पारंगत व्हायलाच पाहिजे, असा उपदेश यशोदाबाई भट करतात. 'गृहिणी गृहमुच्यते' मध्ये हेच प्रतिपाद्य कुसुमबाई नामजोशी यांनी मांडलेले दिसते. ('उद्यान', जानेवारी १९१८)

'अंजन घातले' या कथेत सुधारणा व परंपरा यांचा समन्वय साधला पाहिजे, हा विचार 'लीले' प्रमाणे 'लक्ष्मी' या लेखिकेने बोलून दाखविलेला आहे. ('नवयुग', मे १९१८)

ज्या कालखंडात या लेखिकांनी लेखन केले, त्या कालखंडातील सामाजिक परिस्थिती बघितल्यानंतर टोकाची सुधारणा समाजाला रुचण्यासारखी व पचण्यासारखी नव्हती हे लक्षात येते. तेव्हा वरील लेखिकांनी मांडलेले विचार त्या काळाच्या संदर्भात योग्यच होते.

प्लेगची साथ

वारंवार उद्‌भवणाऱ्या प्लेगच्या साथीमुळे महाराष्ट्रातील जीवनव्यवहार विस्कळीत झाले होते. इ. स. १८९७ हे प्लेगचे वर्ष असल्यामुळे या वर्षी, विविध-ज्ञानविस्ताराचा एकही अंक प्रसिद्ध होऊ शकला नाही.[४] यावरून प्लेगने निर्माण केलेल्या समस्येची तीव्रता जाणवते. वारंवार उद्‌भवणाऱ्या प्लेगमुळे कुटुंबावर कोसळणाऱ्या संकटपरंपरेचे चित्रण अनेक कथांतून झालेले दिसते.

'बापूसाहेब' या कथेतील परोपकारी डॉक्टर–बापूसाहेब प्लेगच्या साथीत रोग्यांना मदत करीत असताना स्वतःच प्लेगची शिकार होतात. कथानायिका चंद्रा त्यांची शुश्रूषा करून त्यांना वाचविते. (चंद्राचा नवरा प्लेगच्या साथीतच दगावलेला असतो.) 'दुर्दैवी वेणूताई' या कथेत देखील प्लेगच्या साथीचा उल्लेख आढळतो.

पुण्यात प्लेगची साथ आली तर राहायला सत्तेची जागा असावी म्हणून 'ईश्वर काही लांब नसतो' मधील मार्तन्डराव कमळाबाईंना गावाकडे शेत खरेदी करण्याचा आग्रह करतो. (ले. पुतळाबाई वैद्य, 'मधुकर', जुलै १९१४)

'युद्धलीला की दैवलीला' या कथेचे नायक वसंतराव यांचे आई–वडील प्लेगच्या साथीत मृत्युमुखी पडलेले असतात. (ले. लक्ष्मीतनया, 'चित्रमयजगत', डिसेंबर १९१८.)

'विविधज्ञानविस्तारा'तून प्रकाशित झालेल्या काशीबाई कानिटकर यांच्या 'चांदण्यातील गप्पांना' प्लेगमुळे स्थलांतर करून आलेल्या कुटुंबाची पार्श्वभूमी लाभलेली आहे.

संपूर्ण समाजजीवनावर परिणाम करणारी एखादी घटना साहित्यात कसकशी अवतरते याचे अवलोकन करणे नेहमीच उद्बोधक ठरते. कधी ती घटना थेट एखाद्या साहित्यकृतीच्या केंद्रस्थानी जाऊन बसते, तर कधी लेखकाची इच्छा असो वा नसो, ती घटना अनुषंगाने का होईना, त्याच्या साहित्यकृतीत डोकावून जाते. सबंध समाजजीवनावर परिणाम करणाऱ्या घटना साहित्यात कळत नकळत आपोआप अवतरतात. या कालखंडातील लेखिकांच्या कथाही याला अपवाद नाहीत.

कथाप्रकार

या कालखंडात स्त्रिया नुकत्याच कोठे सुशिक्षित होऊ लागल्या होत्या. शिक्षित स्त्रियांचे प्रमाण अत्यल्प होते. सुशिक्षित झालेल्या स्त्रियांमध्ये लिहिण्याची ऊर्मी असणाऱ्यांचे प्रमाण आणखीच कमी होते. अशा परिस्थितीत स्त्री कथा लिहू लागली होती. तिची ही लेखनप्रेरणा प्रामाणिक व आंतरिक असल्यामुळे की काय लेखिकांनी कधी उत्स्फूर्तपणे तर कधी जाणीवपूर्वक विविध कथाप्रकार हाताळलेले आहेत.

या कालखंडात सामाजिक कथा मोठ्या प्रमाणावर लिहिल्या गेल्या. त्यांचे स्वरूप वर विशद केले आहेच.

याशिवाय या काळात अद्‌भुतरम्य स्वरूपाच्या रोमँटिक कथा लिहिल्या गेल्या, त्या अशा :–

'तारा'– ले. उषा, 'मनोरंजन', मार्च १९०५.

'अखेर भविष्य खरे झाले', ले. इंदुसुता, 'उद्यान,' मार्च १९१०.

'राजनिष्ठेप्रीत्यर्थ आहुती'– ले. भारती, 'मराठामित्र', जुलै १९११.

'कमलकुमारी' – ले. हिराबाई पेडणेकर, 'चित्तविनोदमाला', पुष्प ३ रे १९१३.

पुराणकथांचा आधार घेऊन काही कथांचे लेखन झाले. उदाहरणार्थ,:–

'धनपती कुबेर', – ले. दुर्गाकुमारी, 'भगिनी समाचार', अंक ७ वा, १९१३.

'मोहिनी दर्शन', – ले. लक्ष्मीबाई कामत, 'उद्यान', एप्रिल १९१७.

'अप्सरा की असिधारा',– ले. लक्ष्मीबाई कामत, 'उद्यान', एप्रिल १९१८.

काही कथांचे वळण धर्मग्रंथातील बोधकथांसारखे आहे–

'साळूबाईच्या प्रवासातील गोष्ट', – ले. विनयवती, 'प्राचीप्रभा', अंक १, १९१२.

ओठाबाहेर तेच कोटाबाहेर, – ले. शांताबाई कामत, 'प्राचीप्रभा', अंक १, १९१२.

या कालखंडात एक ऐतिहासिक कथाही सापडली. यशोदाबाई भट यांनी लिहिलेली ही कथा संभाजीने आपली सावत्र आई सोयराबाई हिच्या केलेल्या छळावर आधारलेली आहे. ('मातृशाप', मधुकर, ऑगस्ट १९१६) तत्कालीन स्त्री-स्वभावाला जवळचा असणारा विषयच यशोदाबाईंनी ऐतिहासिक कथेसाठी निवडला आहे, हे इथे लक्षात घेण्यासारखे आहे.

अद्भुतरम्य स्वरूपाच्या अशा कथांची संख्या फारशी मोठी नाही. कारण त्या काळातील लेखिका कथेकडे सामाजिक समस्या मांडण्याचे साधन म्हणूनच बघत होत्या. त्या काळात स्त्रियांच्या जीवनाभोवती अनिष्ट परंपरांतून आलेल्या दुःखवेदनांचा घट्ट विळखा पडलेला होता. नवी सुधारणावादी दृष्टी मिळाल्यामुळे या वेदनांतून बाहेर येण्यासाठी त्यांचे स्त्री-मन हुंकारत होते. साहजिकच मांडणी करता येवो अथवा न येवो, या काळातील कथालेखिका पुन्हाःपुन्हा सामाजिक कथांकडेच वळलेल्या आहेत.

१८८० पूर्वीच्या मराठी लेखकांचे पोषण अद्भुतरम्य वाङ्मयावर झाले होते. वाचकांच्या अभिरुचीलाही हेच वळण होते. अरबी–फारसी वळणाच्या सुरस आणि चमत्कारिक भाषान्तरित कथा, 'स्त्री-चरित्रा'सारखे शृंगारप्रधान कथासंग्रह (डॉ. रामजी गणोजी, १८५४), 'मुक्तामाला' (१८६१), 'रत्नप्रभा' (१८६६); 'मंजुघोषा' (१८६६) या कादंबऱ्या – हे सारे अद्भुतरम्य स्वरूपाचेच वाङ्मय होते. १८८० पूर्वी हे वाङ्मय खूप लोकप्रियता मिळवून होते. स्त्रियांच्या अद्भुतरम्य वळणाच्या या काही कथा म्हणजे या जुन्या अभिरुचीचे अवशेष आहेत.

रचनादृष्ट्या पुढील कथाप्रकार या कालखंडात लिहिले गेले :–

ललितनिबंधसदृश कथा – कमलाबाई किबे यांनी लिहिलेली 'माझे बाळ' ही गोष्ट ('विविधज्ञानविस्तार', डिसेंबर, १९१४.) कथेपेक्षा ललितनिबंधाला अधिक जवळची आहे.

पत्रात्मक कथा – जानकीबाई मराठे यांनी लिहिलेली 'अभागी यमुना' ही पत्रात्मक कथा आहे.

आत्मकथनात्मक कथा – 'भंडारीमित्रा'तून (जून, १९९६) प्रसिद्ध झालेली 'आत्मकथन' ही कथा (ले.– 'एक ज्ञातिभगिनी') आत्मकथनाच्या स्वरुपाची आहे. पतीने आपल्याला साक्षर बनविले म्हणून त्याच्याबद्दलचा आदर या कथेची नायिका व्यक्त करते.

आत्मकथनात्म विनोदी लेखन – विनोदाची डूब असलेल्या काही आत्मनिवेदनपर कथाही आढळतात.

स्वतःच्या जीवनातील एक विनोदी प्रसंग घेऊन त्यावर 'दिव्य वल्लीचा प्रभाव' ही कथा लक्ष्मीबाई टिळक यांनी लिहिलेली आहे. ('उद्यान', फेब्रुवारी १९१०) भांग घातलेली भजी खाऊन घरातील मंडळींनी कसा गोंधळ घातला, याचे चित्रण कथेत केलेले आहे. कथेची भाषा जरी अकृत्रिम असली, तरी कथेत उल्लेखनीय असे काही आढळत नाही.

'उद्यान'च्या या अंकातील हिराबाई पेडणेकर यांची 'माझे आत्मचरित्र' ही कथा याच पद्धतीची आहे. कथेच्या नायकाला नाटकात काम करायचे असते. ते शक्य न झाल्याने तो नाटके लिहू लागतो. पण अश्लील व निंदाप्रचुर नाटके लिहिल्याबद्दल पोलीस त्याला बेड्या ठोकतात, असा कथाभाग रंगविणाऱ्या या कथेला विनोदाची झालर लावण्याचा लेखिकेने प्रयत्न केलेला आहे, परंतु तो फारसा यशस्वी झालेला नाही. नाटकात काम करण्याबाबतचे तत्कालीन समाजात जे विधिनिषेध होते, ते या कथेतून दिसतात.

कथातंत्र

काही मोजक्या कथांचे अपवाद वगळता या काळातील बहुसंख्य कथांची रचना एका विशिष्ट पद्धतीने झालेली दिसते, ती अशी :

निसर्गवर्णनाने कथेची सुरुवात करून कथेत अनावश्यक निसर्गवर्णने समाविष्ट करण्याची प्रवृत्ती सर्व कथांमध्ये दिसून येते. बहुतेक कथांमधून गोष्ट सांगण्याचे व त्या गोष्टीच्या द्वारा चार समजुतीच्या गोष्टी वाचकांना सांगण्याचे उद्दिष्ट लेखिकांनी डोळ्यासमोर ठेवलेले दिसते. समाजव्यवस्थेतील दोष दाखविण्याची कोणतीही संधी लेखिका वाया घालवत नाहीत, हे या गोष्टी वाचताना लक्षात येते. गोष्ट सांगताना

प्रायः कृत्रिम भाषेचा आधार घेतलेला दिसतो. योगायोगाचा आधार बऱ्याचशा कथांमधून घेतलेला आहे.

पात्रांचे सुष्ट व दुष्ट अशा गटांत वर्गीकरण करून मग त्यांचे स्वभावचित्रण करण्याची पद्धती या लेखिकांनी स्वीकारलेली दिसते. मनाच्या संमिश्रतेची जाणीव त्या काळात कोणत्याच लेखिकेला झालेली दिसत नाही.

'वाचकहो,' या संबोधनाने वाचकांशी संवाद साधून त्यांना कथानकातील बऱ्याचशा गोष्टी समजावून सांगण्याची पद्धत या लेखिकांनी वापरलेली दिसते. ही त्या काळाच्या साहित्यातील प्रचलित पद्धत होती. साहित्य 'सांगण्या-शिकवण्या' साठी आहे ही साहित्य-निर्मितीमागील त्या काळातील बोधवादी प्रेरणा याला कारणीभूत आहे.

दोन पात्रांमधील संवाद नाटकाच्या पद्धतीने मांडण्याचा प्रयत्न काही कथांतून केलेला दिसतो. उदा. – 'गमतीची अदलाबदल' (ले. – राधाबाई गोखले, 'प्रभात', जुलै १९१४), 'बालावृद्धविवाह' (ले. – कमलाबाई किबे), 'एका मुलीचा दृढ निश्चय' (ले. – चंद्रप्रभा, भगिनी समाचार, अंक १ ला, १९१५), 'आजीची समजूत पटली' (ले. – लक्ष्मी, 'नवयुग', ऑगस्ट १९१५) इत्यादी.

या कालखंडात लिहिल्या गेलेल्या बहुसंख्य कथा विस्ताराने दीर्घ आहेत. 'अभागी यमुना' (१८९७), 'बापूसाहेब' (१८९९), 'सारे चालत्या काळाचे' (ले. – आनंदीबाई देशमुख, 'भगिनी समाचार', अंक ८ वा, १९१३), 'एका मुलीचा दृढ निश्चय' (१९१५) व 'बालविवाहाचा अनुभव' (१९१७) या सर्व कथा पूर्ण होण्यासाठी त्या त्या नियतकालिकाचे दोन-दोन अंक खर्ची पडलेले दिसतात. वेगवेगळ्या टप्प्यांवरील या कथा लक्षात घेतल्यानंतर असे म्हणता येईल की, स्थूलपणे प्रस्तुत कालखंडाच्या आरंभापासून (१८९७) जवळजवळ अखेरीपर्यंत (१९१७) दीर्घलेखनाची प्रवृत्ती टिकून होती. घटनांची गर्दी, निसर्गवर्णने, अनावश्यक तपशील व वेळोवेळी केलेला उपदेश यामुळे या कथांचा विस्तार अकारण वाढलेला दिसतो. या कालखंडातील कथा या 'गोष्टी' आहेत. लघुकथेच्या आटोपशीरपणाचा संस्कार त्यांच्यावर झालेला नाही.

आकाराने आटोपशीर असलेल्या काही कथादेखील या कालखंडात लिहिलेल्या आढळतात. उदा. – 'एका प्रवाशाचे स्वप्न' (ले. – सुवासिनी, 'मनोरंजन', जुलै, १८९९), 'संशयाच्या भोवऱ्यात' (ले. – विमला, 'मनोरंजन', दिवाळी अंक १९०९ – या कथेचा आकार लहान असूनही कथेची चार उपविभागात विभागणी केलेली दिसते.), 'कमळाबाईची गृहव्यवस्था' (ले. – 'एक भगिनी', 'मनोरंजन', डिसें. १९१२). मात्र तुलनेने अशा कथांची संख्या मोजकीच आढळते. मात्र या लहान गोष्टी 'लघुकथा-तंत्र' डोळ्यांसमोर ठेवून निर्माण झालेल्या आहेत, असे मानण्याचे कारण नाही.

नियतकालिकांच्या दृष्टीने विचार केल्यास 'चित्रमयजगता'तून प्रसिद्ध झालेल्या कथा आकाराने लहान दिसतात. या कथांवर बोधवादाचा फारसा प्रभाव पडलेला जाणवत नाही.

काही वैशिष्टच्यपूर्ण कथा

स्वतःच्या वेगळेपणामुळे लक्षवेधी ठरणाऱ्या काही कथा या कालखंडात लिहिल्या गेलेल्या आढळतात.

इ. स. १८८५ ते १९३० या पस्तीस वर्षांत स्त्रियांनी लिहिलेल्या बहुसंख्य कथा घटनाप्रधान असल्या, तरी काही कथांतून मनोविश्लेषण करण्याचा प्रयत्न लेखिकांनी केलेला आहे, हे लक्षात येते.

'बापूसाहेब' या कथेत पात्राचे मनोविश्लेषण करण्याचा 'लीले'ने केलेला प्रयत्न उदाहरण म्हणून देता येईल :–

'कसेबसे दोन घास बळेच खाऊन ते माडीवर आपल्या खोलीत जाऊन एका आरामखुर्चीवर पडले. तेथून टेबलाजवळ आले, एक बुक उचलले, ते टाकून दुसरे उचलले; ते टाकलें, घडयाळाकडे पाहिले.' (पृ. ५०)

'वामनसुता' यांनी देखील असाच प्रयत्न केलेला दिसतो :–

'ते खिडकीतून वारंवार खाली पाहत, त्यावरून ते कोणाची तरी वाट बघत होते, हे उघड दिसत होते. समोर बरेच कागदपत्र पडले होते. त्यातले काही मधून मधून ते वाचून खाली ठेवीत, व पुन्हा खिडकीतून रस्त्यावर पाहू लागत.' ('लग्न की कौमार्य', पृ. ७)

पात्रांच्या पोशाखादी बाह्यवैशिष्टयांचे व कथान्तर्गत घटनांचे तपशील देण्यात रंगून गेलेल्या या कालखंडातील कथांत पात्राच्या अस्वस्थ मन:स्थितीचे चित्रण करण्याचा या दोन लेखिकांनी केलेला प्रयत्न उठून दिसतो.

वर उल्लेखिलेल्या दोन कथांत मनोविश्लेषणाचा प्रयत्न अजाणता केला गेला असला, तरी त्या कथा मनोविश्लेषणावर आधारलेल्या नाहीत. किंबहुना, आशय व कथारचना या दोन्ही दृष्टींनी या कथा सामान्यच आहेत. परंतु केवळ मनोविश्लेषणावर आधारलेल्या काही कथा या कालखंडात लिहिल्या गेल्या आहेत, हे बघून आश्चर्याचा एक सुखद धक्का जाणवल्याशिवाय राहात नाही. 'देवीचे हळदीकुंकू' (ले. – यमुनाबाई, 'चित्रमयजगत्', एप्रिल, १९११), 'लहानपणाची आठवण ऊर्फ अद्दल' (ले. – सावित्रीबाई कोरान्ने, 'चित्रमयजगत्', जुलै, १९११) 'पुत्रप्रेमासाठी' (ले. – आनंदी, 'उद्यान', सप्टेंबर, १९१३) व 'माझे बाळ' (ले. – कमलाबाई किबे, 'विविधज्ञानविस्तार' डिसेंबर, १९१४) या त्या कथा होत.

हळदीकुंकवाच्या दिवशी आपण गळ्यात घातलेला मोत्याचा पोत हरवलेला बघून नायिकेच्या मनाची होणारी उलघाल, तो पोत कुठे गेला असेल याबद्दल तिच्या मनात उभे राहणारे तर्क-वितर्क व शेवटी आपण आपल्या हातानेच तो पोत देवीच्या गळ्यात घातला, हे दुसऱ्या दिवशी लक्षात आल्यानंतर या अस्वस्थतेचा झालेला शेवट यांचे सुसंगत दर्शन 'देवीचे हळदीकुंकू'मध्ये घडते. हळदी-कुंकवाचे वर्णन वगळता अन्य कोणतेही तपशील कथेत येत नाहीत साहजिकच या कालखंडातील इतर कथांमध्ये आढळणारा पाल्हाळ प्रस्तुत कथेत दिसून येत नाही.

'लहानपणाची आठवण ऊर्फ अद्दल' ही कथा प्रकृतिदृष्ट्या 'देवीचे हळदीकुंकू' या कथेसारखीच आहे. 'अद्दल' या कथेची नायिका दिवाळीसाठी माहेरी आलेल्या आपल्या नणंदेचा चंद्रहार गळ्यात घालते व पाणी आणण्यासाठी हौदावर जाते. त्याचवेळी एक भामटा तिला धाक दाखवून तिचा चंद्रहार पळवून नेतो. पुढे योगायोगाने हा भामटा तिच्या भावाच्या हाती सापडतो व आपल्या बहिणीचा हरवलेला चंद्रहार भाऊबीजेची ओवाळणी म्हणून भाऊ तिला परत करतो, हे या कथेचे प्रतिपाद्य. हा कथाभाग मांडत असताना चंद्रहार हरवल्यापासून तो सापडेपर्यंत नायिकेने अनुभवलेली मानसिक आंदोलने लेखिकेने मोठ्या नेमकेपणाने टिपलेली आहेत. सासूने स्वतःच्या मुलीचे कौतुक केलेले बघून नायिकेला आलेला राग, नायिकेच्या नवऱ्याने हार हरवल्याबद्दल नायिकेची सर्वांसमोर खरडपट्टी केल्यामुळे, आपल्या सासूला 'जन्माला आल्याचे सार्थक झाल्यासारखे वाटले असेल,' हा तिने व्यक्त केलेला अभिप्राय, यातून कथानायिकेचे अंतरंग नीटसपणे साकार होते. दिवाळीचे वातावरण उभे करण्यात लेखिका कथेत पूर्णपणे यशस्वी झालेली दिसते. हे वातावरण कथानकाशी पूर्णपणे एकजीव झाल्यामुळे कथेला अधिकच उठाव येतो.

वरील दोन्ही कुटुंबांमध्ये बोलली जात असलेली बायकांची साधी-सुधी व घरगुती भाषा वापरलेली दिसते. त्यामुळे कथानुभव अधिक प्रत्ययकारी बनतो. भाषेला अकारण सजविण्याचा प्रयत्न या लेखिकांनी केलेला दिसत नाही. दोन्ही कथांमध्ये अनावश्यक निसर्गवर्णने व नीत्युपदेश आढळत नाही. अनुभवातील प्रांजळपणामुळे व वेधक निवेदनपद्धतीमुळे या कथा लक्षवेधी असतात.

आजारी मुलाच्या काळजीने व्यथित झालेल्या जनार्दनपंतांचे दर्शन 'पुत्रप्रेमासाठी' या कथेत घडते. आपल्या आजारी मुलाबद्दल जनार्दनपंतांना वाटणारी चिंता, मुलाच्या ऑपरेशनसाठी आपल्याला पाचशे रुपये जमविता येत नाहीत म्हणून त्यांना वाटणारी खंत, पैसे चोरून आणायचे हे ठरविल्यानंतरही चोरी करावी की नाही, याबद्दल त्यांना पडलेला संभ्रम व शेवटी चोरी केल्यानंतर आपण पापकर्म केले, असे वाटून त्यांना जाणवणारी अस्वस्थता हे जनार्दनपंतांच्या व्यक्तिमत्त्वातील वेगवेगळे रंग कथेत यथार्थतेने उमटतात.

या कथेचे दुसरे वैशिष्टच असे की, यातील माणसे माणसासारखी वागतात. जनार्दनपंत अंतःकरणाने सज्जन व पापभीरू असूनही मुलाला वाचविण्यासाठी ते चोरी करतात. ऑपरेशन करणाऱ्या डॉक्टरला पैसे हवे असतात; पण जनार्दन-पंतांची परिस्थिती बघून पैसे हप्त्याने फेडण्याची सवलत ते जनार्दनपंतांना देतात. जनार्दनपंतांनी 'हापिसा'तून पैसे चोरलेले असूनही त्यांचे मालक त्यांची अडचण समजू शकतात व त्यांना दरमहा दहा रुपये पगारवाढ देऊन टाकतात. मानवी मनातील संमिश्र व्यापारांची थोडीबहुत कल्पना या काळातही लेखिकांना आली होती व ती कथेतून मांडण्याचा प्रयत्न त्यांनी केला होता, हेच यावरून सिद्ध होते, असे म्हणता येईल.

पुत्रविरहाने शोकाकुल झालेल्या मातेच्या मनःस्थितीचे चित्रण करण्याचा प्रयत्न कमलाबाई किबे यांनी 'माझे बाळ' या कथेमध्ये केला आहे. परंतु अनावश्यक निसर्गवर्णने, जीवनातील सुखदुःखावर अकारण केलेले भाष्य व कृत्रिम भाषाशैली यामुळे मनोविश्लेषणाचा हा प्रयत्न फारसा यशस्वी झालेला दिसत नाही. या कथेचे वैशिष्टच हे की, तिच्यात रूढार्थाने कथानक नाही. कथा ही 'गोष्ट' असली पाहिजे, असे ज्या काळात मानले जात होते, त्या काळात कथेतून केवळ भावस्थितीचे चित्रण करण्याचा हा पहिलाच प्रयत्न असावा.

रचनादृष्ट्या आकर्षक व बांधेसूद असलेल्या काही कथा या कालखंडात आढळून येतात. जानकीबाई मराठे यांनी लिहिलेल्या 'अभागी यमुना' या पत्रात्मक कथेचा उल्लेख यापूर्वी केलेलाच आहे. 'जडावाचा कमरपट्टा' (ले. – सुवासिनी, 'मनोरंजन', फेब्रुवारी, १८९९) व 'चांदण्या रात्री' (ले. – इंदिराबाई सहस्रबुद्धे, 'नवयुग', फेब्रुवारी १९१८) या कथा रचनाकौशल्याबरोबरच अनुभूतीतील वेगळे-पणामुळे उठून दिसतात.

'जडावाचा कमरपट्टा' मध्ये सागरात प्रवास करणाऱ्या बोटीवरील वातावरण उभे करण्यात लेखिका पूर्णपणे यशस्वी झालेली दिसते. वाडिया नावाचा एक पारशी तरुण या बोटीतून विलायतेला निघालेला असतो. एक रत्नजडित कमरपट्टा विला-यतेत सध्या वास्तव्य करत असलेल्या जोधपूरच्या महाराजांना नेऊन देण्याची कामगिरी वाडियावर सोपविलेली असते. कमरपट्ट्याची किंमत एक लाख रुपयांच्या आसपास असल्यामुळे कमरपट्टा सुरक्षितपणे घेऊन जाताना वाडियाच्या मनावर दडपण आलेले असते. कथेचा निवेदक त्या बोटीवरील एक अधिकारी असतो. त्याच बोटीवर 'रतनबाई गझदर' हे नाव सांगून जी पारशी तरुणी आलेली असते, तिच्याबद्दल निवेदकाला संशय असतो. कारण तिला एका गुन्हेगारी खटल्यात बघि-तल्याचे त्याला स्मरत असते. ही तरुणी खरोखरच दरोडेखोरांची साथीदार असते. ती वाडियाला प्रेमपाशात ओढून त्याचा पट्टा पळविते व तो बाटलीमध्ये घालून व बाटलीला बूच लावून समुद्रात तरंगता सोडून देते. निवेदकाला तिचा संशय येत

असल्यामुळे पट्टा हरवल्याचे समजताच तो होडीतून अर्धा मैल मागे जाऊन पट्टा शोधून काढतो.

संपूर्ण कथेत रतनबाईबद्दलचे रहस्य चांगले उभे केले आहे. पट्टा विलायतेला घेऊन जाताना त्याच्या सुरक्षिततेबद्दल वाडियास वाटणारी चिंता किंवा रतनबाईशी जुळलेला प्रेमसंबंध तुटला म्हणून त्याला होणारे दुःख, या भावनांचेही नेटके दर्शन कथेत घडलेले आहे. या कथेचे निवेदन प्रथमपुरुषी आहे व कथेचा निवेदक हे कथेतील एक पात्र आहे, हा निवेदनपद्धतीतील विशेष लक्षात घेण्याजोगा आहे.

कथेतील विषय व त्याची हाताळणी पाहिल्यानंतर ही कथा अनुवादकथा असावी असे वाटू लागते. मात्र अन्य भाषेतील कथेला भारतीय पेहेराव चढविण्यात लेखिका यशस्वी झालेली दिसते.

'चांदण्या रात्री' या कथेतील विषयही मराठी कथेला अपरिचित असा आहे. या कथेतील डाकीनबाबू आपल्या आजारी पत्नीकडे दुर्लक्ष करतात व मनोरमेच्या प्रेमपाशात गुरफटतात. पुढे पत्नीच्या मृत्यूनंतर ते मनोरमेशी विवाहबद्ध होतात. मनोरमेच्या सहवासात असताना त्यांना कुणाचे तरी भेसूर हसणे ऐकू येऊ लागते व त्यामुळे त्यांना अकारण भीती वाटू लागते.

आपण आपल्या पहिल्या पत्नीशी नीट वागलो नाही, ही अपराधीपणाची जाणीव डाकीनबाबूंना वाटणाऱ्या भीतीमध्ये परावर्तित झालेली असते. मनातील या भीतीची डाकीनबाबूंच्या बाह्य–व्यवहारांशी सांगड घालणे लेखिकेला जमलेले नाही. तिने या भीतीला 'दारूच्या धुंदीतील घटना' असे म्हटलेले आहे. कथेला आवश्यक असलेले भयावह वातावरण निर्माण करण्यात मात्र लेखिका यशस्वी झालेली दिसते.

या दोन कथांपैकी 'जडावाचा कमरपट्टा' या कथेला परकीय रहस्यकथेचा आधार असावा व 'चांदण्या रात्री' ला बंगाली कथेचा आधार असावा, असे वाटते. तसा प्रत्यक्ष उल्लेख मात्र कोणत्याच कथेत केलेला आढळत नाही.

वरील सर्व कथा नीतिबोध, शिकवणूक व उपदेश यापासून लांब आहेत. म्हणूनच त्या काळाच्या संदर्भात या कथा वैशिष्ट्यपूर्ण ठरतात. अशा काही कथांचे अपवाद वगळले तर लेखिकांना आपला सामाजिक अनुभव कलानुभवाच्या पातळीवर नेता आलेला नाही. त्यामुळे या कालखंडातील बहुसंख्य कथा प्रचारकी राहिल्या आहेत.

प्रस्तुत कालखंडातील कथांचा एकत्रित अभ्यास केल्यानंतर असे लक्षात येते की, यांतील बहुसंख्य कथांवर बोधवादी प्रवृत्तीचा विलक्षण पगडा पडलेला आहे. कथा ही एक कलाकृती आहे, याची जाणीव या कालखंडात निर्माण झालेली नव्हती. कथेला काही एक रंजनमूल्य असू शकते, याचीही कल्पना या काळातील

बहुसंख्य लेखकांप्रमाणे लेखिकांना आलेली नसावी. उपदेश करण्याचे एक सुलभ साधन या दृष्टीनेच या कालखंडात कथेकडे बऱ्याचशा लेखिकांनी बघितलेले दिसते. साहजिकच कथेतून व्यक्त होणारा नीतिविषयक किंवा लोकव्यवहारविषयक उपदेश सूचक व संयमित असावा, अशी काळजी लेखिकांनी घेतलेली दिसत नाही. कथेचा ओघ अडवून वाचकांना उपदेशाचे डोस पाजण्याचा प्रयत्न या लेखिका अनेकदा करतात, आणि अप्रत्यक्ष बोध देण्यातील कलात्मकता हरवून बसतात.

या कालखंडातील कथांतून किती वेगवेगळ्या प्रकारची शिकवण लोकांना दिलेली आहे, हे बघणे मनोरंजक ठरेल. पुढील विषय या कथांतून आलेले आहेत :

१) स्त्रियांनी शिक्षण घ्यावे.
२) शिक्षित स्त्रियांनी परोपकारात वेळ घालवावा.
३) शिक्षित स्त्रियांनी विधवांना मदत करावी.
४) विधवांकडे समाजाने सहानुभूतीने बघावे.
५) पुनर्विवाहास समाजाने मान्यता द्यावी.
६) लहान वयात मुलींची लग्ने करू नयेत.
७) जरठ–कुमारी विवाह सुखावह ठरत नाहीत.
८) अस्पर्श लोकांत शिक्षणाचा प्रसार करून त्यांची हीन स्थिती घालविण्याचा प्रयत्न करावा. ('वामनसुता' यांच्या 'पतीची निवड' या कथेत 'अस्पृश्य' या अर्थी 'अस्पर्श' हा शब्द वापरलेला आहे.)
९) सुधारणा व परंपरा यांचा योग्य समन्वय घडवून आणावा.

विविध सामाजिक समस्या आपल्या कथांतून मांडाव्यात; आणि स्वतःला माहीत असलेले त्या समस्यांवरील उपाय दिग्दर्शित करावेत, या दिशेने प्रस्तुत कालखंडातील लेखिकांनी प्रयत्न केलेले जाणवतात.

भगिनींनी आपल्या भावाच्या मनात स्वदेशप्रेमाची ज्योत पेटविली पाहिजे, स्त्रियांनी विदेशी बांगड्या, विदेशी खेळणी व विदेशी चिटाची कापडे वापरणे सोडून दिले पाहिजे, असा तत्कालीन राजकीय चळवळीच्या अनुरोधाने केलेला उपदेश यशोदाबाई भट यांच्या 'स्वराज्याची भाऊबीज' या कथेत आढळतो. ('मधुकर', डिसेंबर, १९१७) 'स्वैपाकिणीचे बंड' या त्यांच्या दुसऱ्या कथेत विदेशी वस्तू न वापरण्याचा उपदेश कथेच्या ओघात केलेला दिसतो. ('उद्यान', ऑक्टोबर, १९१५) परंतु असा एखादा अपवाद वगळता राजकीय सुधारणांपेक्षा सामाजिक सुधारणांमध्येच या लेखिकांना अधिक स्वारस्य असलेले आढळते. सामाजिक व्यवहारांमध्ये किंवा चळवळींमध्ये सक्रिय सहभाग किंवा राजकीय गुंतागुंती समजून घेण्याची बौद्धिक क्षमता या दोन्ही त्या काळात स्त्रियांपाशी नव्हत्या व तशा त्या नसणे स्वाभाविकही होते. सामाजिक व राजकीय चळवळींत स्त्रियांचा सहभाग म. गांधींच्या काळापासून सुरू झाला. तोपर्यंत बहुसंख्य स्त्रिया

घराच्या चौकटीतच बंद होत्या आणि या चौकटीतून दिसेल एवढ्याच माफक सुधारणावादाचा पुरस्कार त्या करत होत्या.

कथेतून उपदेश देण्याचा आग्रह कधी कधी इतके एकान्तिक स्वरूप धारण करतो की, संसारातील क्षुल्लक व लहानसान प्रसंगदेखील त्यांच्या कथांचे विषय बनतात. स्त्रिया शिकल्या तरी त्यांनी गृहकृत्यांकडे दुर्लक्ष करू नये, दागिने घालून मिरविण्यापेक्षा, दागिने विकत घेण्यात खर्च होणारे पैसे स्त्रियांनी मुलांच्या व कुटुंबाच्या कल्याणासाठी खर्च करावेत ('मिरविण्याची हौस', ले. यमुनाबाई कुलकर्णी, 'भगिनी समाचार', अंक ६ वा, १९१३–ही एक 'बोधपर गोष्ट' आहे असे कथेच्या आरंभीच लेखिकेने स्पष्ट केलेले आहे.), श्रीमंत स्त्रियांनी आळसात वेळ न घालविता बारीक-सारीक कामे करावीत, ज्ञानप्राप्तीत वेळ घालवावा ('भाऊबीजेची ओवाळणी', ले. मनूबाई बोरकर, 'भगिनी समाचार,' अंक १ ला, १९१३), घर स्वच्छ ठेवावे, खाद्यपदार्थ उघडे टाकू नयेत, मुलांना फार साखर खायला देऊ नये ('आजीची समजूत पटली,' ले. लक्ष्मी, 'नवयुग,' ऑगस्ट, १९१५)– असे विषयदेखील या स्त्रियांना लेखनप्रेरणा पुरवू शकत होते.

'मूळ नक्षत्राचा फेरा', 'खेळाचा दुष्परिणाम', 'फाजील लाडाचा परिणाम', 'सासूपणा भोवला', 'चोरीचा माल चोरीस गेला' अशी कथाशीर्षके बघितल्यानंतर या कालखंडात उपदेशपरतेने किती कमाल मर्यादा गाठली होती याचा प्रत्यय येतो.

उपदेश करून समाजाला शहाणे करण्याचा प्रयत्न करत असताना स्वकालीन समाजाची काही हृदयंगम चित्रे आपल्या कथांतून या लेखिकांनी साकार केलेली आहेत. मुलीचे पाचव्या वर्षी, आठव्या वर्षी लग्न लावणारे व अठरा वर्षांपर्यंत मुलाला अविवाहित राहू देणे पाप समजणारे आई–वडील यांत आहेत. ('आधी लग्न आणि मग स्वयंवर', 'लग्न की कौमार्य', 'बापूसाहेब') नवऱ्याविरुद्ध कट करून मुलीला जरठ-कुमारी विवाहापासून वाचवणारी आई आहे ('लग्न की कौमार्य'), आपली तरुण विधवा मुलगी पाण्यामध्ये बुडत असताना तिला एका संन्याशाने वाचविले याचा आनंद न मानता, पुरुषाच्या स्पर्शाने ती भ्रष्ट झाली याचे दुःख करणारे वडीलदेखील आहेत. ('ईश्वरप्रसाद') विधवा बहीण पुरुषाशी बोलली यावरून तिच्या चारित्र्याबद्दल संशय घेणारे भाऊ-वहिनी आहेत, 'शिकलेल्या बाईला लोकापवादाचे आगर मानणारा' समाज आहे ('संशयाच्या भोवऱ्यात') सणवार, श्राद्धपक्ष यांचा सुकाळ असलेला चातुर्मास आला म्हणून आनंद मानणारा ब्रह्मवृंद आहे. ('आधी लग्न आणि मग स्वयंवर') पन्नाशी उलटलेल्या बिजवराला आणखी दोन वेळा नवरदेव बनण्याची परवानगी देणारी ('लग्न की कौमार्य') पण नाटक्याच्या तरुण, सुंदर व शालीन बहिणीशी आपल्या मुलाने लग्न केले म्हणून त्याच्याशी संबंध तोडून टाकणारी वडील माणसे आहेत. ('अखेर नातवाने

जिंकले ') एकंदरीत इ. स. १८७५ ते १९१० या कालखंडातील महाराष्ट्रीयांच्या कुटुंब-जीवनाचे, त्यांच्या धर्मभावनांचे व त्या काळी प्रचलित असलेल्या सामाजिक रूढींचे यथार्थ चित्र या कथांमधून उमटलेले आहे.

इ स. १८८५ ते १९२० या काळात स्त्रियांनी जे कथालेखन केले त्याचा सविस्तर परामर्श अद्याप फारसा घेतला गेलेला नाही. ' सर्वोत्कृष्ट मराठी कथा : खंड १ ' या संकलनात राम कोलारकर यांनी ' श्रीकृष्णाची लपंडाव ' ही ' जलरेखा' या नावाने लिहिली गेलेली स्त्रीची (ही स्त्री असल्यास,) एकमेव कथा समाविष्ट केलेली आहे.[5] डॉ. इंदुमती शेवडे यांनी ' लक्ष्मीतनया,' 'वामनसुता', व 'सुवासिनी'' यांच्या कथालेखनाचा वाङमयीन परामर्श घेण्याचा प्रयत्न केला आहे.[6] प्रा. म. ना. अदवंत यांनी ' वामनसुता ' यांच्या कथालेखनाचे सविस्तर मूल्यमापन केलेले आहे.[7] अन्य कथालेखिकांचे मात्र वाङमयेतिहासांतून केवळ नामनिर्देश आलेले आहेत. म्हणून आरंभकाळातील कथालेखिकांबद्दल सविस्तर विचार करणे गरजेचे वाटले.

या कालखंडात स्त्रियांनी केलेल्या कथालेखनात कलादृष्टया वेगळे असे काही आढळत नाही, तरी ते कथालेखन नगण्यही नाही. स्त्रियांनी लिहिलेल्या कथांत काही मर्यादा निश्चित आढळतात, पण या त्या कालखंडाच्याच मर्यादा आहेत. या कालखंडातील पुरुषकथाकारातही थोडया-फार फरकाने याच मर्यादा आढळून येतात.

लक्ष्मीबाई टिळक व हिराबाई पेडणेकर या स्त्रियांचा येथे मुद्दाम उल्लेख करावासा वाटतो. स्त्रिया किती चांगले लेखन करू शकतात याचे उदाहरण ' स्मृतिचित्रे ' या आत्मवृत्तातून लक्ष्मीबाईंनी घालून दिलेले आहे. लक्ष्मीबाईंची एकच कथा या कालखंडात प्रसिद्ध झालेली दिसते. तिच्यातून त्यांचे लेखनसामर्थ्य फारसे प्रत्ययास येत नाही. कथालेखनाकडे त्यांनी लक्ष पुरविले असते, तर काही चांगल्या कथांची निर्मिती या कालखंडात होऊ शकली असती.

हिराबाई पेडणेकर यांनी लिहिलेल्या चार कथा उपलब्ध झाल्या. हिराबाई पेडणेकरांचा त्या काळातील नाटयवर्तुळाशी जवळचा संबंध होता. त्या मराठीतील पहिल्या महत्त्वाच्या स्त्री–नाटककार आहेत. मध्यमवर्गीय जीवनाच्या चौकटीत बंदिस्त झालेल्या या कालखंडातील लेखिकांपेक्षा वेगळे जीवन कलावंत म्हणून हिराबाई जगल्या होत्या. माणसाची वेगवेगळी रूपे आपल्या कला–जीवनात हिराबाईंना जाणवली होती. यातून स्त्रीच्या दु.खाची एक वेगळीच बाजू त्यांनी अनुभविली होती. असे असताना त्यांच्या कथालेखनात अन्य स्त्रियांच्या कथालेखना-पेक्षा वेगळे असे काही आढळत नाही. अनुभविलेले जग व कथेतून मांडण्याचे विषय या दोन गोष्टी हिराबाईंनी परस्परांपासून किती वेगवेगळया ठेवल्या होत्या, याचाच इथे प्रत्यय येतो.

आरंभकाळात स्त्रियांनी लिहिलेल्या कथांचे स्वरूप हे असे आहे. या काल-खंडातील फारच थोडया कथा कलादृष्टया महत्त्वाच्या ठरतात. पण कथेच्या

जडण-घडणीचा हा काळ असल्यामुळे वाङ्मयेतिहासाच्या दृष्टीने हे लेखन महत्त्वाचे आहे. सामाजिक दृष्टया तर हे लेखन यापेक्षाही अधिक उपयुक्त ठरते. एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीचे महाराष्ट्रातील सामाजिक वातावरण, या वातावरणातील स्त्रीचे स्थान आणि त्यातून घडणारी स्त्रीची संवेदनशीलता जाणून घ्यायची असेल तर ह्या कथा वाचायला हव्यात.

या कालखंडात स्त्रियांनी टोपणनावाने लिहिलेल्या कथांची संख्या फार मोठी आहे. पुढे ही पद्धत संपली. स्त्रियांच्या लेखनाला तत्कालीन समाजाकडून होणारा प्रखर विरोध हेच या प्रथेमागचे कारण होते.

वामन मल्हार जोशी यांनी आपल्या कादंबऱ्यांतून ' नवी स्त्री ' रंगवली असे म्हटले जाते. ही ' नवी स्त्री ' समजून घ्यायची असेल तर ' जुनी स्त्री ' कशी होती, ती कसा विचार करत होती, नव्या स्त्रीपेक्षा ती कुठे वेगळी होती, हे समजावून घ्यायला हवे. यासाठी ही आरंभकाळातील स्त्रियांचे कथालेखन उपयुक्त ठरते.

संदर्भ–टीपा

१. राम कोलारकर, **सर्वोत्कृष्ट मराठी** कथा, संपा.– राम कोलारकर, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९६८, खंड १ (१८५४–१९२४) पुस्तकाच्या शेवटी जोडलेली कथांची सूची.

२. विविधज्ञानविस्तारातून कमलाबाई किबे यांच्या चार कथा प्रसिद्ध झाल्या. त्यांचा निर्देश कोलारकरांनी केलेली नाही, तत्रैव, शेवटची सूची.

३. पाध्ये–टिकेकर, **आजकालचा महाराष्ट्र**, भारत–गौरव ग्रंथमाला, मुंबई, १९३५, पृ. १२०.

४. वा. ल. कुलकर्णी, **विविधज्ञानविस्तार : इतिहास व वाङ्मयविचार**, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९७६, पृ. ३.

५. राम कोलारकर, **उनि.**

६. इंदुमती शेवडे, **मराठी कथा : उगम आणि विकास**, सोमय्या पब्लिकेशन प्रा. लि., मुंबई, १९७३, पृ. १५८–१५९ व १६४–१६५.

७. म. ना. अदवंत, " लघुकथा ", **मराठी वाङ्मयाचा इतिहास,** संपा.– रा. श्री. जोग, महाराष्ट्र साहित्य परिषद, पुणे, १९७३, खंड ५ वा, भाग १. पृ. ४०१–४०२.

*

३३५८
निबंध २६०८९
२१९१८०

मराठी कथालेखिका आणि बदलते सामाजिक संदर्भ

" आपली कादंबरी वाचून मला आपल्यास प्रख्यात इंग्रजी कादंबरी लिहिणाऱ्या ज्या मिस ऑस्टिनबाई किंवा फ्रेंच कादंबऱ्या लिहिणाऱ्या जॉर्ज सॉबाई त्यांच्या जोडीला बसवाव्या असे वाटते...मी आपणास जेन ऑस्टिनची उपमा देतो याचे कारण आपल्या भाषेचे अव्याज मनोहरत्व हेच होय. आपली कादंबरी वाचून मला जो काही आनंद झाला आहे तो खरोखर अवर्णनीय आहे. तो मला येथे सांगता येत नाही, आणि तो सांगण्याचा विफल यत्नही मी करीत नाही."

—मराठीतील प्रसिद्ध कादंबरीकार व कथाकार श्री. हरि नारायण आपटे यांनी श्रीमती काशीबाई कानिटकर यांना दि. ६ मे १८८५ ला लिहिलेल्या पत्रातून उद्धृत. (हरिभाऊंची पत्रे, पृ. २)

काशीबाई कानिटकर या मराठीतील पहिल्या महत्त्वाच्या लेखिका. कादंबरीकार आणि कथाकार म्हणून त्यांनी त्या काळात नावलौकिक मिळवला. महाराष्ट्रातल्या पहिल्या स्त्री-डॉक्टर आनंदीबाई जोशी यांचे चरित्र काशीबाईंनीच लिहिले. याखेरीज सामाजिक प्रश्नांवर स्फुट-लेख, वाङ्मयीन ग्रंथांचे परीक्षण असे लेखन त्यांनी त्यावेळच्या नियतकालिकांतून केले. त्यांच्या बरोबरच्या स्त्रिया त्या काळात स्वैंपाकघर–माजघराच्या चौकटीतच अडकलेल्या असताना काशीबाईंनी दाखवलेले कर्तृत्व नक्कीच थक्क करणारे आहे. आज प्रसिद्ध होणारे स्त्रियांचे साहित्य आणि काशीबाईचे लेखन यांची तुलना केली तर काशीबाईंचे साहित्य वाङ्मयीन दृष्ट्या श्रेष्ठ दर्जाचे आहे असे म्हणता येणार नाही. पण ६ मे १८८५ ला लिहिलेल्या वरील पत्रात मात्र हरिभाऊंसारखे श्रेष्ठ लेखक काशीबाईंच्या लेखनाची वारेमाप स्तुती करून त्यांची जेन ऑस्टिनशी तुलना करताना दिसतात. काशीबाईंच्या वाङ्मयीन कामगिरीचे त्या काळात केलेले मूल्यमापन आणि आज केलेले मूल्यमापन यात जी तफावत आहे तशीच तफावत जेन ऑस्टिनच्या मूल्यमापनातही झालेली आहे. एके काळी महत्त्वाची कादंबरीकार म्हणून ओळखली जाणारी जेन ऑस्टिन तितकी महत्त्वाची नव्हती, असे आज पाश्चात्त्य साहित्यकार आणि समीक्षकच म्हणू लागले आहेत. 'जेन ऑस्टिनच्या लेखनात सुबक, सफाईदार कारागिरीवर भर आहे. समाजाने (विशेषत: पुरुषांनी) त्या काळाप स्त्रीत्वाचे जे आदर्श रूढ केले त्या आदर्शांच्या मुशीतूनच जेन आपल्या नायिकांचे चित्रण करते. म्हणून तिच्या नायिका 'मानवी' न वाटता 'दैवी-गुणवलयांकित' वाटतात–' हे दोष अलीकडे

स्पष्टपणे मांडले जाऊ लागले आहेत ('लिटरेचर ऑफ देअर ओन–एलिन शोवॉटर). 'स्त्रीवादी दृष्टिकोना'चा प्रभाव अभ्यासकांवर वाढू लागल्यानंतर संपूर्ण जागतिक वाङ्मयातच स्त्रियांच्या आणि पुरुषांच्या साहित्याचे पुनर्मुल्यमापन करण्याची प्रक्रिया आता सुरू झाली आहे.

अभिरुचीचे असे चढउतार का घडतात ? एका विशिष्ट टप्प्यावर महत्त्वाचे मानले गेलेले लेखक-लेखिका कालांतराने निष्प्रभ का वाटू लागतात ? एकच कलाकृती किंवा लेखक वेगवेगळ्या कालखंडात वेगवेगळ्या कारणांसाठी मोठा का ठरतो ? या प्रश्नांची उत्तरे साहित्याचा केवळ वाङ्मयीन अभ्यास करून मिळत नाहीत. या प्रश्नांची उत्तरे शोधण्यासाठी एकीकडे बदलता कालप्रवाह, काळानुसार बदलणारी सामाजिक परिस्थिती अभ्यासावी लागते; तर दुसरीकडे वाङ्मयविषयक बदलते दृष्टिकोन विचारात घ्यावे लागतात. स्त्रियांच्या साहित्याचा अभ्यास करताना तर सामाजिक परिस्थितीकडे डोळेझाक करून चालतच नाही. स्त्री आणि पुरुष यांच्या समाजमान्य भूमिका अजूनही वेगवेगळ्या आहेत. स्त्री आणि पुरुष यांच्या संगोपनामागील, त्यांना घडवण्यामागील दृष्टिकोन वेगळे आहेत. स्त्री आणि पुरुष यांच्या सामाजिक भूमिका समान असाव्यात हे आज तात्त्विक पातळीवर काहींनी मान्य केलेले असले, तरी या सांस्कृतिक क्रांतीकडे जाण्याची गती अत्यंत मंद आहे. हे सारे लक्षात घेतल्यानंतर स्त्रियांच्या साहित्याचा विचार त्या विशिष्ट काळाच्या चौकटीतून बाजूला काढून करणे न्याय्य ठरणार नाही. मराठी कथेला मराठी कथालेखिकांनी काय दिले, याचा मागोवा म्हणूनच वाङ्मयीन आणि सामाजिक अशा दोन्ही दृष्टिकोनातून करावा लागतो. स्त्रियांच्या साहित्याचा अभ्यास करताना सामाजिक परिस्थितीचे भान ठेवणे म्हणजे स्त्रियांना झुकते माप देणे किंवा त्यांच्या साहित्यातील वाङ्मयीन दोषांची भलावण करणे मात्र नाही.

मराठी कथेमध्ये कथालेखिकांचे स्थान काय, त्यांनी मराठी कथेला कोणती नवी कलारूपे दिली, स्वतःचे वाङ्मयीन संप्रदाय निर्माण करणाऱ्या कथालेखिका मराठीमध्ये निर्माण झाल्या का, इत्यादी प्रश्नांची चर्चा वाङ्मयीन दृष्टिकोनातून महत्त्वाची ठरते. कथेमध्ये उलगडणारे मराठी लेखिकांचे जाणीवविश्व कोणत्या स्वरूपाचे आहे, पुरुष–कथाकारांपेक्षा ते वेगळे आहे का, समाजजीवनातील कोणत्या समस्या स्त्रियांनी मांडल्या आणि कोणत्या समस्यांकडे त्यांचे लक्ष गेले नाही, समस्यांकडे बघण्याची त्यांची जीवनदृष्टी काय होती, हे आणि असे प्रश्न स्त्रियांच्या कथालेखनाचे सामाजिक दृष्टचा मूल्यमापन करताना विचारात घ्यावे लागतात. वाङ्मयीन परंपरेचा अभ्यास यापैकी कोणत्याही एकाच दृष्टिकोनातून केला तर तो अपुरा ठरण्याची शक्यता असते. कलावंताचे स्वातंत्र्य, कलाकृतीची स्वायत्तता, इत्यादी प्रश्नांची चर्चा वाङ्मयीन वर्तुळात वेळोवेळी होत असली तरी अस्सल आणि श्रेष्ठ दर्जाचे वाङ्मय हस्तिदंती मनोऱ्यात किंवा समाजव्यवहारापासून

दूर असलेल्या निर्वात पोकळीमध्ये निर्माण होत नाही. वाङ्मयीन व्यवहाराची पाळेमुळे नेहमीच सामाजिक व्यवहारात रुजलेली असतात. साहित्यकार सर्वसामान्य माणसापेक्षा अधिक संवेदनशील आणि चिंतनशील असतो याविषयी दुमत असण्याचे कारण नाही. पण तरीही साहित्यकाराचा संवेदनस्वभाव घडवण्याला तत्कालीन सामाजिक परिस्थिती, त्या काळात प्रभावी असणाऱ्या विचारप्रणाली आणि त्या भाषेतील वाङ्मयीन परंपरा मोठ्या प्रमाणात कारणीभूत असतात हे विसरून चालणार नाही. व्यक्तिविशिष्टता आणि सामाजिक परिस्थिती यांच्या संयोगातून साहित्यकाराची जीवनजाणीव घडत असते आणि त्याच्या लेखनाला ती विशिष्ट रूप देत असते.

ब्रिटिशांचा अंमल सुरू झाल्यानंतर महाराष्ट्राच्या समाजजीवनात अनेक महत्त्वाची परिवर्तने घडली. या परिवर्तनांचे स्वरूप केवळ राजकीय क्रांतीचे नव्हते. पाश्चात्त्य संस्कृतीचे श्रेष्ठत्व हेतुपूर्वक भारतीयांच्या मनावर बिंबवण्याचा प्रयत्न ब्रिटिशांनी आपल्या राजवटीत केला. या काळात इंग्रजी भाषेच्या परिचयातून पाश्चात्त्य वाङ्मयप्रकार आपल्याला माहीत झाले. नवशिक्षित पिढीला पाश्चात्त्य वाङ्मयाचे स्वरूप अधिक आकर्षक वाटल्यामुळे मराठीतील जुनी वाङ्मयीन परंपरा क्षीण होत जाऊन पाश्चात्त्य वाङ्मयप्रकार जोम धरू लागले. कथा, कादंबरी, भावकविता, निबंध हे पाश्चात्त्य वाङ्मयप्रकार याच काळात रूढ झाले. थोडक्यात, मराठी वाङ्मयाचे आधुनिकीकरण होण्याची प्रक्रिया ब्रिटिश काळाबरोबरच सुरू झाली. त्या काळात प्रसिद्ध होणाऱ्या नियतकालिकांनी आधुनिक मराठी वाङ्मयाची जडणघडण करण्यात मोठा वाटा उचलला. स्वातंत्र्य, समता, विश्वबंधुत्व या तत्त्वत्रयीवर आधारलेल्या पाश्चात्त्य संस्कृतीच्या श्रेष्ठत्वाची खात्री पटवून देणारे वातावरण या काळात ब्रिटिश राज्यकर्त्यांनी आणि ख्रिस्ती मिशनऱ्यांनी निर्माण केल्यामुळे हिंदू समाजात न्यूनगंडाची भावना निर्माण झाली. व्यक्तिस्वातंत्र्य आणि बुद्धिप्रामाण्य या नव्या मूल्यांचे वारे महाराष्ट्रात वाहू लागले. नव्या मूल्यांनी दिलेल्या नव्या दृष्टीने स्वतःच्या सामाजिक रूढी तपासून बघून त्यात आवश्यक त्या सुधारणा करण्याच्या प्रेरणेने समाजसुधारकांची पहिली–दुसरी पिढी भारून गेली. स्त्रीशिक्षण, बालविवाह, विधवाविवाह अशा स्त्रीजीवनाशी संबंधित असलेल्या सुधारणांविषयी सभा-संमेलनांतून आणि वृत्तपत्रांतून चर्चा होऊ लागली. त्या काळातील साहित्यात या प्रबोधनाचे पडसाद उमटल्याशिवाय राहिले नाहीत. मराठी कथा याला अपवाद नव्हती.

कानिटकर आणि मंडळींच्या 'मासिक मनोरंजनाची' सुरुवात इ. स. १८८६ मध्ये झाली. हरि नारायण आपटे यांच्या सुरवातीच्या चार कथा 'मनोरंजन'–मधून आणि १८८७ साली निघालेल्या 'मनोरंजन व निबंधचंद्रिका' या जोड मासिकातून प्रकाशित झाल्या. इथून आधुनिक मराठी कथेच्या युगाचा आरंभ झाला.

आधुनिक मराठी कथेची सुरुवात स्थूलमानाने इ. स. १८८५ पासून झाली असली तरी स्त्रियांनी कथालेखन करण्यास बरीच उशिरा सुरुवात केली. शिक्षणाचा अभाव आणि सामाजिक व कौटुंबिक बंधनांमुळे आलेली पराधीनता ही याची महत्त्वाची कारणे आहेत. समाजात आणि कुटुंबात स्त्रियांना दुय्यम स्थान असल्यामुळे एक प्रकारची न्यूनगंडाची भावना त्यांच्या मनात निर्माण झालेली होती. त्यांच्या एकूण जीवनसरणीतच ती जाणवत असे. मग लेखनासारख्या सर्वस्वी अपरिचित क्षेत्रात प्रवेश करणाऱ्या आणि सनातनी समाजाच्या विरोधाला तोंड देणाऱ्या स्त्रियांना न्यूनगंड न जाणवला तरच नवल !

" चांगल्या विद्वान ग्रंथकारास सुद्धा आपला लेख मान्य होईल की नाही याची भीती वाटत असते. मग आमच्यासारख्या मोडक्या-तोडक्या स्त्रीवर्गाला लिहू का न लिहू वाटून लोकांची भीती वाटते यात काय नवल ? आपल्या आप्तांपैकी कोणास पत्र लिहायचे असेल तर लोकरूढीविरुद्ध म्हणून बायकांना दोन ओळी येत असल्या तरी खरडण्याची लाज वाटते. मग एखाद्या विषयावर जे दोन-चार विचार सुचतील ते जुळवून कागदावर टिपून ठेवणे तर लांबच राहिले." ' मनोरंजन-निबंधचंद्रिके'च्या जोड अंकात काशीबाई कानिटकरांनी लिहिलेल्या ' होतकरू ग्रंथकारास कानगोष्ट ' या लेखातील ह्या काही ओळी आहेत (जून १८९०). लेखन करू इच्छिणाऱ्या स्त्रियांची मनःस्थिती त्या काळी काय असेल याची ह्या ओळींवरून कल्पना येऊ शकेल. आपला लेख ' सुबोध पत्रिके'त छापून आल्याचे बघून घरातील वातावरण कसे भयावह झाले, आणि या घोर चुकीबद्दल आपल्याला कसा मानसिक त्रास सोसावा लागला, याचे वर्णन काशीबाईंनी आपल्या आत्मचरित्रात केले आहे. राव-साहेब कानिटकरांसारखे सुधारक पती मिळालेले असताना काशीबाईंच्या शिक्षण-लेखनाची ही स्थिती होती; मग जुन्या रूढींच्या काचात आवळल्या गेलेल्या सर्व-सामान्य स्त्रीजीवनाची अवस्था काय असेल, याची कल्पना आपण करू शकतो. परिणाम असा झाला की, मराठी कथेच्या आरंभकाळात स्त्रियांनी लिहिलेल्या कथांची संख्या मोजकी व दर्जा कलादृष्ट्या दुय्यम राहिला.

१८९६ सालच्या ' मासिक मनोरंजन'च्या जोड अंकातून ' शांताबाई ' या नावाने प्रसिद्ध झालेली कथा ही स्त्रीने लिहिलेली पहिली उपलब्ध मराठी कथा आहे. १८८५ ते १९२० या काळात लक्ष्मीबाई अभ्यंकर यांचा ' सद्यःस्थिती ' हा स्त्रीने लिहिलेला एकमेव कथासंग्रह प्रसिद्ध झाला. (१९१५) या कथासंग्रहात लक्ष्मीबाईच्या कथा आणि कविता एकत्रितपणे छापल्या गेल्या आहेत. बाकीच्या स्त्रियांच्या कथा त्या काळातील विविध नियतकालिकांतून स्फुट स्वरूपात प्रसिद्ध झाल्या. काशीबाईंच्या काळात ' वामनसुता ', ' सुवासिनी ', ताराबाई तर्खड, हिराबाई पेडणेकर, कमलाबाई किबे या कथालेखन करणाऱ्या महत्त्वाच्या स्त्रिया होत्या. याखेरीज ' उषा ', ' इंदुसुता ', ' चंद्रप्रभा ' ' विनयवती ', ' शिवतनया ' अशा

टोपणनावांनी केलेले स्त्रियांचे कथालेखन या काळात सापडते. या कथालेखिकांची चरित्रविषयक माहिती उपलब्ध होत नाही. स्त्रियांच्या लेखनाला प्रोत्साहन देण्यासाठी त्या काळातील नियतकालिके विशेष उत्सुक असत. याचा फायदा घेऊन पुरुषांनी अशा तऱ्हेची टोपणनावे घेऊन आपले लेखन प्रसिद्ध करण्याची संधी घेतली असण्याचीही शक्यता आहे.

१९२० पर्यंतचा काळ स्त्रीजीवनाच्या दृष्टीने अत्यंत संघर्षमय काळ होता. शिक्षण घेताना, परंपरागत रूढी मोडून पुढे जाताना कुटुंबाशी आणि परंपरेने घडवलेल्या स्वतःच्या मनाशी स्त्रियांना विलक्षण झगडा करावा लागला. काशीबाई आणि रमाबाई रानडयांच्या आत्मचरित्रांत या संघर्षाची अस्वस्थ करणारी चित्रे उमटलेली आहेत. या काळातील स्त्रियांच्या कथालेखनाला मात्र आत्मक्लेशाचा भावनिक स्पर्श झालेला नाही. त्यांच्या कथालेखनाचे स्वरूप वस्तुनिष्ठ आणि बोधपरच राहिले. स्त्रीशिक्षण, विधवाविवाह, जरठ–बाला विवाह, सुधारणा आणि परंपरा यांचा समन्वय, असे त्या काळात महत्त्वाचे असणारे विषय स्त्रियांच्या कथांमधून आले. पण कथेमध्ये त्यांचे स्वरूप बोधवादी चर्चेचेच राहिले. प्रचीतीतून येणाऱ्या आत्मनिष्ठेचे सौंदर्य त्यांच्या कथांना मिळाले नाही. या काळात एकूण मराठी कथेची जडण-घडणच अशी झालेली होती. कृत्रिम भाषा, अनावश्यक निसर्गवर्णने, जागोजागी कथाप्रवाह अडवून येणारा उपदेश हे त्या काळातील मराठी कथेचे स्वरूप होते. कथालेखनाचा हाच आदर्श स्त्रियांच्या डोळयांसमोर असल्यामुळे त्यांनी याच पठडीतून कथालेखन केले. पत्रात्मक रचनेचा उपयोग करून विधवेच्या जीवनातील कारुण्य शब्दबद्ध करणारी जानकीबाई मराठे यांची 'अभागी यमुना' ही कथा ('मनोरंजन', मार्च–एप्रिल–मे, १८९७) किंवा मनोविश्लेषणाला महत्त्व देणारी 'यमुनाबाई'ची 'देवीचे हळदीकुंकू' ही कथा ('चित्रमयजगत', एप्रिल १९११) अशा मोजक्याच वेगळया वाटेने जाणाऱ्या कथा या टप्प्यावर दिसतात.

१९२० नंतर स्त्री-शिक्षणाचा प्रसार वाढला. सुधारक कुटुंबांची संख्या वाढली. सामाजिक परिस्थितीसुद्धा काही प्रमाणात बदलू लागली. १९२१ नंतर स्त्रियांचे कथासंग्रह मोठया प्रमाणावर प्रकाशित होऊ लागले. काशीबाई कानिटकरांची पहिली कथा १८९९ साली प्रसिद्ध झाली असली, तरी त्यांच्या कथांचा संग्रह १९२१ साली प्रसिद्ध झाला. आनंदीबाई शिर्के आणि गिरिजाबाई केळकर या १९२० नंतर कथालेखन करणाऱ्या महत्त्वाच्या स्त्रिया. कथा, नाटक, निबंध असे विविध स्वरूपाचे लेखन गिरिजाबाईंनी केलेले असले तरी त्यांच्या लेखनाचे वळण मूलतः बोधवादीच होते. कथालेखिका म्हणून त्यांनी केलेली कामगिरी फारशी महत्त्वाची ठरत नाही. 'मराठा मित्र'च्या जून १९१२ च्या अंकात आनंदीबाईंची 'बेगम दिलारा' ही कथा कु. आनंदी या टोपणनावाने प्रसिद्ध झाली. प्रसिद्ध

साहित्यिक श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांनी ही कथा आपल्याला आवडल्याचे 'मराठा-मित्र'च्या संपादकांना लिहिले होते. 'ही गोष्ट पुरुषाने लिहून स्त्रीच्या नावाने तर छापली नाही ना?' अशी शंकाही त्यांनी या पत्रात व्यक्त केली होती. आनंदीबाईंनी मोठ्या प्रमाणावर बरीच वर्षे कथालेखन केलेले आहे. त्यांच्या कथांचे स्पष्टपणे दोन वर्ग पडतात. पहिला वर्ग बोधवादी कथांचा. या कथांत, स्त्रियांनी हळदीकुंकू करावे का, वटसावित्रीच्या व्रताचा पुनर्विचार करण्याची आवश्यकता आहे का, इत्यादी प्रश्नांची चर्चा त्यांनी केली आहे. दुसरा वर्ग प्रेमकथांचा आहे. कथेच्या पहिल्या टप्प्यावर स्त्रियांनी प्रेमकथा लिहिलेल्या नाहीत हे लक्षात घेण्याजोगे आहे. विषयाला न्याय देणारी लालित्यपूर्ण भाषा, नर्म शृंगार, योगायोगांचा योग्य तो वापर, सुयोग्य व्यक्तिचित्रे यांमुळे आनंदीबाईंच्या प्रेमकथा वाचनीय बनलेल्या आहेत. या काळात वि. सी. गुर्जरांच्या प्रेमकथा मराठी वाचकांत खूपच लोकप्रिय झालेल्या होत्या. प्रेमकथा लिहिताना गुर्जरांचा आदर्श आनंदीबाईंच्या समोर होता, हे स्पष्टपणे जाणवते.

१९३० ते ४० हा कालखंड स्त्रियांच्या कथा-लेखनाच्या दृष्टीने अतिशय महत्त्वाचा आहे. कमलाबाई टिळक, विभावरी शिरूरकर आणि कुसुमावती देशपांडे या तीन वेगळ्या वाटेने जाणाऱ्या कथालेखिका या कालखंडाने मराठी कथेला दिल्या. या लेखिकांनी कोणत्याही पुरुष-लेखकाचे आदर्श डोळ्यांसमोर ठेवलेले नव्हते. उलट आपल्या लेखनातून मराठी कथेला नवी आणि वैशिष्ट्यपूर्ण रूपे देण्याचा प्रयत्न त्यांनी केला. मानवी मनाचा मूलगामी वेध घेणाऱ्या मनोविश्लेषण-प्रधान कथा दिवाकर कृष्ण १९२० पासून लिहू लागले होते. त्यांच्यानंतर लोकप्रियता मिळावलेल्या ना. सी. फडके, वि. स. खांडेकर, य. गो. जोशी या कथाकारांनी मात्र आपल्या लेखनात मनोविश्लेषणाला महत्त्वपूर्ण स्थान दिले नाही. जिथे कुठे मनोविश्लेषण त्यांनी केले तिथे ते स्थूल आणि सांकेतिक स्वरूपाचे होते. मनोविश्लेषणाची ही 'रूढ' चाकोरी मोडून व्यक्तिमनाची संमिश्रता आणि संदिग्धता कमलाबाई टिळकांनी आपल्या कथांमधून मांडली. आत्मसमर्पण करणे आणि स्वामित्व गाजवणे या मानवी मनाच्या स्वाभाविक प्रवृत्ती असतात. 'स्त्रीची आत्मसमर्पणाची इच्छा पतीच्या सहवासात भागते. पण दुसऱ्यावर स्वामित्व गाजवून आपल्या पायाशी त्याचे आत्मसमर्पण करून घेण्याची इच्छा पूर्ण करण्यासाठी विवाहितेलाही प्रियकर हवासा वाटत असतो' हा त्या काळात खळबळजनक ठरावा असा विचार कमलाबाईंनी 'प्रेमाचा वाटा' नावाच्या कथेत मांडला. (हृदय-शारदा, प्रकाशन-वर्ष १९३२) कमलाबाईंनी मांडलेल्या या विचाराला त्या काळाच्या वैचारिक चौकटीची मर्यादा पडली आहे, हे स्पष्ट आहे. आज आत्मसमर्पणाच्या किंवा स्वामित्वाच्या पायावर उभे राहिलेले स्त्री-पुरुष किंवा पति-पत्नी यांच्यातील नाते कोणीच मान्य करणार नाही, मग ते आत्मसमर्पण स्त्रीला करावे

लागो अथवा पुरुषाला. स्त्रीपुरुषांमधील नाते समानतेच्या पातळीवर, व्यक्तिस्वातंत्र्याला पोषक आणि समंजस असावे हा आजच्या युगाचा आग्रह आहे. कमलाबाई ज्या काळात लिहीत होत्या त्या काळात स्त्रीला कुटुंबव्यवस्थेत दुय्यम स्थान होते. पतीच्या सुखामध्ये सुख मानणे, स्वतःच्या व्यक्तित्वाचे रंग विसरून पतिचरणी आत्मसमर्पण करणे, ही आदर्श स्त्रीत्वाची समाजमान्य कल्पना होती. अशा वेळी आत्मसमर्पणाच्या तथाकथित आदर्शाविरुद्ध स्त्री-मनाचा विद्रोह 'प्रेमाचा वाटा' मध्ये व्यक्त होतो. स्त्रियांच्या बदलत्या जाणीवविश्वाचा ऐतिहासिक आढावा घेताना ही कथा महत्त्वपूर्ण ठरते.

[१९२० ते ४० या काळात महाराष्ट्रातील समाजजीवनात झपाट्याने बदल होत होते. स्थिर शेतीप्रधान व्यवस्थेत असलेला मराठी समाज या काळात उद्योगव्यवसायांच्या वाढीमुळे अधिक गतिशील झाला होता. एकत्र कुटुंबाची जागा विभक्त कुटुंबपद्धती घेऊ बघत होती. स्त्रीशिक्षणाचे महत्त्व शहरी पांढरपेशा वर्गाच्या लक्षात आल्यामुळे मध्यमवर्गीय मुली शिकू लागल्या होत्या. त्यातील काही पदवीधर होऊन अर्थार्जन करत होत्या. प्रौढविवाह रूढ झालेले होते. क्वचित प्रेमविवाह होऊ लागले होते. नवशिक्षित स्त्रीच्या मानसिक जडण-घडणीचे भान ठेवून नव्या स्त्रीची सुखदुःखे कथेमध्ये शब्दांकित करण्याचा प्रयत्न सर्वप्रथम विभावरी शिरुरकरांनी 'कळ्यांचे निश्वास' मधून (१९३३) केला. स्त्री शिकली, तिला तिच्या स्वत्वाची जाणीव होऊ लागली आणि तिच्या नवऱ्याकडून आणि कुटुंबाकडून असलेल्या अपेक्षा बदलल्या. या बदललेल्या परिस्थितीची दखल घेऊन स्वतःमध्ये आणि कुटुंबामध्ये बदल करण्याची आवश्यकता पुरुषांनी मान्य केली नाही. यामुळे त्या काळात सुशिक्षित स्त्रीच्या वैवाहिक जीवनात निरनिराळ्या प्रकारचे मानसिक ताण निर्माण झाले. शिक्षणाने उथळ बनलेल्या पोशाखी तरुणी कुठे कुठे दिसू लागल्या. मिळवती मुलगी हे 'उत्पन्नाचे साधन' मानले गेल्यामुळे तिचा विवाह न करण्याकडे पालकांचा कल होऊ लागला. दबलेल्या वैषयिक भावनांतून निर्माण झालेले प्रौढ कुमारिकांचे प्रश्न या परिस्थितीत दिसू लागले. स्त्रियांच्या या बदलत्या समस्यांचे आकलन त्या काळातील पुरुष कथाकारांना झाले नाही. त्यांच्या कथांमधून या प्रश्नांची फारशी दखल घेतली गेली नाही. या पार्श्वभूमीवर विभावरीबाईंनी आपल्या कथांतून मांडलेल्या स्त्रीच्या सुप्त इच्छा-आकांक्षा तत्कालीन समाजाला धक्का देणाऱ्या ठरल्या.] 'कळ्यांचे निःश्वास' हा त्यांचा कथासंग्रह आणि 'हिंदोळ्यावर' ही कादंबरी यावर महाराष्ट्रात त्या काळी भरपूर चर्चा झाली. 'विभावरीचे टीकाकार' या पुस्तकात ती एकत्रित केलेली आहे.

[आपल्या साहित्यातून विभावरीबाईंनी त्या काळातील कथेच्या सांकेतिक आणि साचेबंद आशयाविरुद्ध बंड केले] तर कुसुमावती देशपांडे यांनी त्या काळातील कारागिरीची अवकळा प्राप्त झालेल्या, उत्स्फूर्ततेचा अभाव असलेल्या लेखनतंत्रावर

परखड टीका केली. इ. स. १९३० ते ४० या कालखंडात मराठी कथेच्या क्षेत्रात तंत्राचे विलक्षण स्तोम माजले होते. कथेसाठी विषय कोणता निवडावा, तिची सुरुवात आणि शेवट कसा असावा, स्वभावदर्शन - संवाद इत्यादींची सजावट कशी असावी याविषयी ना. सी. फडके यांनी मांडलेली मते बहुमान्य झाली होती. फडके-प्रणित कथातंत्राचा नवोदित कथाकारांवर खूपच प्रभाव पडलेला होता. याचा परिणाम होऊन कथेच्या आशयाबरोबर तिची अभिव्यक्तीसुद्धा त्या काळात साचे-बंद झाली होती. केवळ कथेतच नव्हे तर कविता, कादंबरी, लघुनिबंध या वाङमय-प्रकारांतही त्या काळात ही 'तंत्रसावधानता' (Form consciousness) मोठ्या प्रमाणावर दिसत होती. 'कलाकाराला जर एखाद्या गोष्टीची खरोखर प्रचीती आली असेल, तर ती गोष्ट सांगण्यासाठी कृत्रिम प्रयत्न करावेच लागत नाहीत. अनुभवाच्या कसदारपणामुळे त्याची कलाकृती आपोआप आकर्षक बनते-" ('कला आणि कृत्रिमता') किंवा 'लघुकथाकाराने खोटया काव्यात्मवृत्तीची वळणे सोडून दिली पाहिजेत. कारुण्य व कल्पनारम्यता यात न रमता वास्तवजीवनाचे दर्शन घडवले पाहिजे-' ('लघुकथेचे जीवनतंत्र') हे 'दीपदान' या लेखसंग्रहातील कुसुमावतीबाईंचे विचार तंत्रवादाला असलेला त्यांचा विरोध स्पष्ट करतात. त्या काळातील मराठी कथा कल्पनारम्यतेच्या आहारी जाऊन वास्तवजीवनापासून कशी दूर गेली होती हे देखील इथे दिसते.

कुसुमावतीबाईंनी आपल्या लेखनातून समाजातील विषमता, स्वार्थीपणा, क्रियाशून्यता याकडे वाचकांचे लक्ष वेधले. समाजाच्या वेगवेगळ्या स्तरांतील उपे-क्षित स्त्रियांचे अनुभव मांडून त्यांनी मध्यमवर्गीय मराठी कथेचे विषयक्षेत्र थोडे व्यापक केले. दरिद्रीवर्गातील उपेक्षित मुली, नवऱ्याच्या मृत्यूनंतर त्याचा धोब्याचा व्यवसाय हिंमतीने चालू ठेवणारी 'कला धोबिण', हरिजन कुटुंबात जन्मलेली आणि इंधन गोळा करता करता मिस् ग्रेगरीच्या शाळेत जाऊन शिक्षण घेणारी 'जाई' अशा स्त्रिया त्यांच्या कथांमधून दिसल्या. कथालेखनाचे रूढ साचे कुसुमा-वतीबाईंनी नाकारले. पण असे करत असताना कथेला नवी कलात्मक रूपे मात्र त्या देऊ शकल्या नाहीत. कथेचा साचा मोडताना त्याचे लेखन कधी ललितगद्या-सारखे झाले, कधी वैचारिक निबंधासारखे तर कधी व्यक्तिचित्रासारखे.

समकालीन जीवनवास्तवाचे भेदक दर्शन घडवणारे विषय आणि नवे कला-त्मक आकृतिबंध मराठी कथेला नवकथेच्या काळातच मिळाले. १९४५ नंतरचा काळ हा नवकथेच्या उदयाचा काळ. समाजजीवनातील उद्ध्वस्ततेचे, माणसाच्या हरवलेपणाचे चित्रण कधी घटना-प्रसंगांच्या आधारे तर कधी मनोविश्लेषणाच्या माध्यमातून गंगाधर गाडगीळ, अरविंद गोखले, व्यंकटेश माडगूळकर या नवकथा-कारांच्या पहिल्या पिढीने केले. ४५ ते ६० मध्ये कथालेखन करणाऱ्या स्त्रियांची संख्या खूप मोठी आहे. पण केवळ वसुंधरा पटवर्धन आणि शिरीष पै यांचेच लेखन

वैशिष्टयपूर्ण ठरणारे आहे. वसुंधरा पटवर्धनांच्या कथांमध्ये स्त्रियांच्या समस्यांना महत्त्वाचे स्थान आहे, पण त्यांची दृष्टी समकालीन प्रश्नांचा शोध न घेता भूतकाळात रमलेली आहे. प्रौढ कुमारिकांची दुःखे (जी खूप पूर्वी विभावरीबाईंनी मांडली होती), बालविधवांच्या आणि परित्यक्तांच्या व्यथा त्यांच्या लेखनात मुख्यत्वे येतात. गतिमान वास्तवातील बदलते प्रवाह लक्षात घेऊन स्त्रीच्या दुःखाची मांडणी वसुंधरा पटवर्धनांच्या कथांत होत नाही. दीर्घकाळ लेखन करूनही त्यांची कथा वाङमयप्रकार म्हणून विकासाची चिन्हे दाखवत नाही. त्यांची जीवनजाणीवसुद्धा भूतकाळातील एका विशिष्ट टप्प्यापाशी स्थिरावल्यासारखी वाटते.

शिरीष पै आपल्या कथांतून सूक्ष्म व्यक्तिगत अनुभवांची अभिव्यक्ती करतात. त्यांच्या कथांत व्यक्तीची सुखदुःखे सुटेपणाने मांडलेली असतात. व्यक्तीची सुखदुःखे बऱ्याच वेळा एका विशिष्ट सामाजिक व्यवस्थेचा भाग असतात, ही जाणीव त्यांच्या कथालेखनात दिसत नाही. त्यांच्या काही जमून गेलेल्या कथा अनुभवाच्या आत्मनिष्ठ काव्यात्म अभिव्यक्तीमुळे दीर्घकाळ लक्षात राहतात. पण त्यांच्या ७–८ कथासंग्रहांतून त्यांनी केलेले सामाजिक भाष्य शोधण्याचा प्रयत्न केला तर हाती काही लागू शकत नाही. काव्यासारख्या आत्यंतिक आत्मनिष्ठ आणि भावप्रधान वाङमयप्रकारातून अनेक कवींनी प्रखर सामाजिक भाष्य केलेले आपण पाहतो. अशा वेळी कथेसारख्या वास्तवदर्शी निवेदनप्रधान साहित्याकडून ही अपेक्षा केली तर ती चुकीची मानता येणार नाही. ६० नंतर विजया राजाध्यक्ष यांच्या कथेचे अगदी असेच झालेले आहे.

कमल देसाई आणि गौरी देशपांडे या ६० नंतरच्या महत्त्वाच्या कथालेखिका. जीवनातील अर्थशून्यता, माणसाचे एकाकीपण, यंत्रयुगाच्या स्पर्धात्मक जगात आयुष्याला आलेले केविलवाणे रूप कमल देसाईंच्या कथेमधून प्रतीकात्म स्वरूपात मांडले जाते. त्यांनी संज्ञाप्रवाही लेखनपद्धतीचा कथेसाठी केलेला वापर वैशिष्टयपूर्ण आहे. गौरी देशपांडे यांच्या कथेत आत्मशोधाला आणि व्यक्तीच्या जाणीवनेणीवेतील गुंतागुंत स्पष्ट करण्याला महत्त्वाचे स्थान आहे. यामुळे त्यांच्या लेखनात कथावाङमयाला आवश्यक असलेली भावनात्मकता आणि काव्यमयता आलेली आहे. व्यक्तीचा अनुभव ती व्यक्ती समाजाच्या ज्या वर्गातून आलेली असते त्या वर्गाचा प्रातिनिधिक तरी असतो किंवा त्या वर्गाच्या विरोधात जाणारा मूल्यव्यूह मांडणारा असतो याचे भान त्यांच्या कथालेखनात नेहमीच दिसते. व्यक्तीच्या जडणघडणीतील कुटुंबाचा आणि समाजाचा वाटासुद्धा त्या प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष पद्धतीने शोधत राहतात. यामुळे त्यांची कथा एकाच वेळी व्यक्तिनिष्ठ काव्यात्म पातळी आणि व्यक्ती व समाज यांच्यातील ताणांची समस्यात्मक पातळी अशा दोन पातळ्यांवर फिरत राहते. चांगल्या कथेला आवश्यक असणारी ही दोन्ही परिमाणे सारख्याच कुशलतेने पेलणारे कथाकार मराठीमध्ये तरी अगदी थोडे आहेत. कमल

देसाई आणि गौरी देशपांडे या दोन्ही लेखिकांना वाङ्मयीन वर्तुळात प्रतिष्ठा आणि मानमान्यता मिळाली आहे. त्यांचे वाङ्मयीन संप्रदाय निर्माण होण्याची शक्यता असली तरी त्यांचे संप्रदाय निर्माण होणे अवघड आहे. कमल देसाईंसारखे लिहायचे असेल तर जीवनापासून दूर जाऊन अलिप्तपणे मानवी व्यवहारांतील असंबद्धता न्याहाळणारी आणि जीवनभाष्य करणारी दृष्टी हवी. गौरी देशपांडचां-सारखे लिहिण्यासाठी जीवनात स्वतःला झोकून देणारी आणि वर्तननियंत्रण (Conditoning) करणाऱ्या सर्व प्रभावांपासून दूर राहून जीवनाकडे निखळपणे बघणारी स्वतंत्र निर्भीड वृत्ती हवी.

४५ ते ६० आणि ६० ते ८५ या टप्प्यांवर महत्त्वाच्या कथालेखिका मोज-क्याच असल्या तरी दुय्यम-तिय्यम दर्जाच्या कथालेखिकांची संख्या खूप मोठी आहे. या काळात शिक्षणाचा प्रसार वाढला. वेळ घालवण्यासाठी आणि मनोरंजनासाठी मजकूर पुरवणाऱ्या मासिकांची संख्या वाढायला लागली. सुरवातीच्या काळात नियतकालिकांना जोडले गेलेले ' प्रबोधन ' हे उद्दिष्ट जवळ जवळ विसरलेच गेले. ६० नंतर स्त्रियांची मासिके मोठ्या प्रमाणावर निघायला लागली. यातून सामान्य प्रतीचे लेखन करणाऱ्या कथालेखिका मोठ्या संख्येने पुढे आल्या. अभिव्यक्तीसाठी या लेखिकांनीं फडक्यांच्या रंजनवादी निवेदनात्मक साहित्याचा आदर्श डोळ्यासमोर ठेवलेला होता. आशयदृष्ट्या समकालीन जीवनातील कौटुंबिक ताण रंगवण्याचा प्रयत्न या लेखिकांनी केला पण वास्तवातील बदलाच्या दिशेचा आणि गतिमानतेचा अंदाज लावण्याची क्षमता त्यांच्यापाशी नसल्यामुळे त्या जीवनभाष्य करू शकल्या नाहीत.

स्त्रियांच्या मासिकांतून प्रसिद्ध होणाऱ्या सामान्य दर्जाच्या कथांमध्ये समाजाचे, विशेषतः स्त्रीचे, चित्र कसे दिसते : नोकरी करणाऱ्या बाईची मुले बिघडतात, स्वतःचे भवितव्य घडविताना आपण मुलांचे आयुष्य बिघडवले, असा नोकरी करणाऱ्या स्त्रीला पश्चात्ताप होतो. ' स्त्री–मुक्ती ' चा पुरस्कार करणाऱ्या स्त्रीला परिस्थितीपुढे माघार घ्यावी लागते व हुंडा देऊन पुरुषी वर्चस्व सहन करत संसार करावा लागतो. मोठ्या हुद्द्यावर काम करणाऱ्या महत्त्वाकांक्षी स्त्रीचे वैयक्तिक आयुष्य उद्ध्वस्त झालेले दाखवलेले असते. स्वतंत्र स्त्री नेहमीच स्वैरा-चारी दाखवलेली असते व शेवटी ती कोसळून पडते. घर हेच बाईचे सर्वस्व असते. घर सोडून बाहेर पडणारी बंडखोर स्त्री शेवटी पराभूत होऊन घरीच परतते. जुन्या-नव्यातील संघर्षाला थेटपणे भिडून त्यातील श्रेयस्करता ठरवण्याचा डोळसपणा नसल्यामुळे ज्योत्स्ना देवधरांसारख्या काही लेखिकांच्या लेखनात मूल्यकल्पनां-विषयी धरसोड आढळते. स्थितिप्रियता आणि सामाजिक बदलाविषयीची भय-ग्रस्तता यातून असे दुबळ्या नायिका चित्रित करणारे पराभूत लेखन निर्माण होत असते. अशा लेखनातून ' घर ' आहे त्या स्वरूपातच चिरेबंदी होत राहते. बदलत्या

वास्तवाशी संघर्ष करत घराला टिकून राहायचे असेल तर कुटुंबसंस्थेत बदल होणे आवश्यक आहे, या दृष्टीने कोणतीही मांडणी अशा कथात झालेली नसते.

इब्सेनच्या 'नोरा'प्रमाणे दार आपटून घराबाहेर पडणाऱ्या बंडखोर नायिका काही कथांमधून दिसतात. पण ही कृती विशिष्ट विचारसरणीच्या पाठबळातून झालेली नसल्यामुळे या बंडखोर नायिका उथळ आणि खोटया वाटतात. प्रस्थापित सामाजिक संबंधांना व संस्थांना नकार देत असताता अपेक्षित बदलाचे चित्रही लेखनातून मांडले जाणे आवश्यक असते. पण असा प्रयत्न या लेखनात नसतो. सुशिक्षित कुमारिकांच्या उथळ वागण्याला विभावरी शिरूरकरांनी आपल्या एका कथेत 'रिकाम्या भांड्याचे निनाद' असे म्हटले आहे. दुय्यम-तिय्यम दर्जाच्या लेखनातून वाचकांसमोर येणारे समाजचित्र रिकाम्या भांड्याच्या निनादासारखेच असते. कुसुम अभ्यंकर या दुय्यम दर्जाचे लेखन करणाऱ्या पण लोकप्रियता मिळवलेल्या एक लेखिका आहेत. स्त्रियांच्या लेखनावर घेतल्या जाणाऱ्या आरोपांना त्यांनी दिलेले प्रत्युत्तर इथे नोंदवण्यासारखे आहे. त्या म्हणतात, 'ज्यावर आरोप केले जातात ते आमचे लेखन स्वप्नरंजनात्मक नसतेच. त्यातील कित्येक व्यक्ती सत्यसृष्टीत भेटलेल्या असतात. मीसुद्धा विद्रोही नायिका चित्रित करण्याचा प्रयत्न करते.' (तरुण भारत, दिवाळी १९८०). सामान्य दर्जाचे लेखनसुद्धा वास्तवातील अनुभवांवर आधारलेले असू शकते. पण या अनुभवांचा एकूण समाजव्यवस्थेशी असलेला संबंध जाणून घेणारी व जीवनभाष्य करणारी अंतर्भेदी दृष्टी मात्र अशा लेखनामागे नसते. म्हणून ते स्वप्नरंजनात्मक वाटते किंवा त्यातील विद्रोह भडक आणि खोटा वाटतो.

१९७५ ते ८५ या 'स्त्री-मुक्ती' दशकापासून स्त्रियांच्या समस्या आणि स्त्रियांवरील अत्याचार यांच्याकडे सामाजिक व्यवस्थेचा भाग म्हणून बघण्यास सुरुवात झाली आहे. स्त्रियांच्या प्रश्नांवर कृतिशील कार्यक्रम हाती घेणाऱ्या चळवळी आणि सैद्धांतिक पातळीवर स्त्रीपुरुष समतेचा विचारव्यूह मांडणारे लेखन अशा दोन्ही अंगांनी स्त्रियांच्या प्रश्नांवर आज महाराष्ट्रात विचारमंथन होत आहे. मराठी कथेतील स्त्री–समस्यांच्या मांडणीवर या सामाजिक जागृतीचा किती परिणाम होतो याचा भावी काळात निश्चितच शोध घ्यावा लागेल.

*

लोकप्रिय साहित्याचे एक प्रातिनिधिक पुस्तक

१

साहित्यकृती लोकप्रिय होण्यामागे अनेक कारणे असतात. बरेच वेळा ती एकत्रितपणे कार्यान्वित होत असतात. बहुसंख्य वाचकांची अभिरुची आणि लेखन यांचा सांधा जुळला की ती साहित्यकृती लोकप्रिय होते. समाजातील प्रचलित मूल्यकल्पनांना धक्का न लावणारे व प्रस्थापित सामाजिक संबंध तसेच कायम ठेवणारे लेखन लोकप्रिय होण्याची खूप शक्यता असते. तसेच ज्या स्वरूपाचे आयुष्य वाचकांना प्रत्यक्ष जगता येत नाही त्याचा प्रत्यय दिवास्वप्नांच्या स्वरूपात देणारे साहित्य लोकप्रिय ठरत असते. 'निवडक ज्योत्स्ना देवधर' या कथासंग्रहात लोकप्रिय साहित्याची ही वैशिष्टचे प्रकर्षाने जाणवतात.

एखाद्या लेखकाची आठ–दहा पुस्तके प्रकाशित झाली की, त्याच्या निवडक लेखनाचा संग्रह प्रसिद्ध करणे आणि त्या संग्रहाला विवेचक प्रस्तावना जोडणे, ही मराठी वाङमयव्यवहारात आता रीतच होऊन गेली आहे. महत्त्वाच्या लेखकांच्या निवडक साहित्याची संकलने वाङमयव्यवहाराच्या दृष्टीने उपयुक्त असतात. कारण अशा संकलनांत त्या विशिष्ट लेखकाच्या साहित्यप्रवासातील चढउतार टिपले जातात. त्यामुळे त्या लेखकाला वाङमयीन यश नेमके कशामुळे मिळाले आहे, याचा शोध घेण्याचा प्रयत्न होऊ शकतो. वाङमयाभ्यासकांना अशा संकलनांची व त्यांच्या चिकित्सक प्रस्तावनांची विशेष गरज असते. पण ज्यांचे लेखन अत्यंत साचेबंद आहे, अठरा-वीस वर्षे लेखन करूनही ज्या लेखकांनी स्वतःच्या मर्यादा शोधण्याचा प्रयत्न केला नाही, अशा लेखकांच्या निवडक साहित्याचे संग्रह निघाल्यानंतर त्यांचे सामर्थ्य जाणवण्याऐवजी त्यांच्या मर्यादाच प्रकर्षाने लक्षात येतात. 'निवडक ज्योत्स्ना देवधर' च्या बाबतीत नेमके हेच झाले आहे.

ज्योत्स्ना देवधर या मराठीतील एक लोकप्रिय लेखिका आहेत. 'घरगंगेच्या काठी' या त्यांच्या १९६७ मध्ये प्रसिद्ध झालेल्या पहिल्याच कादंबरीला महाराष्ट्र साहित्य परिषदेचे 'हरिभाऊ आपटे' पारितोषिक मिळाले. तेव्हापासून आजपर्यंत चौदा कादंबऱ्या, आठ कथासंग्रह, एक अनुवादित नाटक, एक स्वतःच्याच कादंबरीवर आधारलेले नाटक, एक पत्रसंग्रह आणि काही हिंदी कथा, अशी तडाखेबंद साहित्य-निर्मिती त्यांनी केली आहे. (त्यांच्या लेखनाला 'तडाखेबंद' हे विशेषण प्रस्तुत संग्रहाच्या प्रस्तावनेतच वापरले गेले आहे– पृ. ११.) लोकप्रियतेमुळेच सुखावून

जाऊन तडाखेबंद लेखन करणारे लेखक सगळीकडेच दिसतात. ज्योत्स्नाबाईंच्या लेखन-वैपुल्यामुळेच त्यांच्या निवडक लेखनांचा संग्रह प्रकाशित करण्याची कल्पना पुढे आली असावी. महत्त्वाच्या लेखकाच्या निवडक साहित्याला, विशेषतः त्या संग्रहाच्या प्रस्तावनेला संदर्भमूल्य असते. वाङ्मयाभ्यासकांना आणि चोखंदळ वाचकांना असे ग्रंथ संग्राह्य वाटतात; तर लोकप्रिय लेखकांच्या बाबतीत त्यांचे गाजलेले लेखन एकत्रितपणे वाचावे, असे सर्वसामान्य वाचकांना वाटत असते. यातून लोकप्रिय लेखकांच्या निवडक साहित्याचे संग्रह काढले जातात आणि खपतात. ज्योत्स्ना देवधरांचे निवडक साहित्य या दुसऱ्या गटात मोडते. ज्योत्स्नाबाईंच्या लोकप्रिय कथांचे संकलन करावे, एवढाच माफक हेतू डोळ्यांसमोर ठेवल्यामुळे 'निवडक ज्योत्स्ना देवधर'चे संपादन कोणी केले आहे, याचा उल्लेख करण्याची प्रकाशकांना गरज वाटली नसावी. तसेच प्रस्तावना कोणी लिहिली हे नमूद करण्याचीही आवश्यकता वाटली नसावी.

'निवडक ज्योत्स्ना देवधर' साठी श्री. शंकर सारडा यांनी एकतीस पानी दीर्घ प्रस्तावना लिहिली आहे, असे चौकशी करता समजले. प्रस्तुत संग्रहाचे परीक्षण करताना : अ) प्रस्तावनेतील काही मुद्द्यांचा परामर्श घेणे; आ) संग्रहांतील कथांमधून व्यक्त होणाऱ्या जीवनानुभवाचे विश्लेषण करणे; इ) ज्योत्स्नाबाईंच्या लोकप्रियतेची कारणे संग्रहातील कथांच्या आधारे अजमावण्याचा प्रयत्न करणे-ही तीन उद्दिष्टे मनाशी योजिली आहेत.

२

कथा आणि कादंबरी हे दोन वाङ्मयप्रकार सोडून अन्य वाङ्मयप्रकारांत ज्योत्स्नाबाईंनी केलेली मुशाफिरी प्रसंगोपात्त आणि नगण्य स्वरूपाची असल्यामुळे प्रस्तावनेत ज्योत्स्नाबाईंच्या कथा आणि कादंबऱ्या या दोहोंचाच विचार करण्याचे धोरण सारडा यांनी स्वीकारले आहे, हे योग्यच आहे. पण या दोन वाङ्मयप्रकारांचे विवेचन करताना आवश्यक ते संतुलन राखले गेले नाही. 'निवडक ज्योत्स्ना देवधर' या शीर्षकामुळे ज्योत्स्नाबाईंनी लिहिलेल्या वेगवेगळ्या वाङ्मयप्रकारांतील निवडक वेचे इथे संग्रहित केले असावेत, असे वाटते. प्रत्यक्षात हे ज्योत्स्नाबाईंच्या निवडक कथांचेच संकलन आहे. अशा वेळी ज्योत्स्नाबाईंच्या कथालेखनाचा विचार प्राधान्याने व कादंबरी लेखनाचा विचार दुय्यमत्वाने होणे क्रमप्राप्त होते. पण असे न होता प्रस्तावनेचा निम्म्याहून अधिक भाग कादंबरी-लेखनाचे विवेचन करण्यासाठी वापरला जातो. उरलेल्यांतील बराचसा भाग ज्योत्स्नाबाईंच्या भाषाशैलीचा गौरव करण्यासाठी, त्यांच्या वैयक्तिक जीवनातील सुखदुःखाचे प्रसंग आणि त्यांना मिळालेले साहित्यिक मानमरातब सांगण्यासाठी उपयोगात आणला जातो. या साऱ्यामुळे निवडक कथांसाठी लिहिलेल्या एकतीस पानी प्रस्तावनेत प्रत्यक्ष कथा-लेखनाचा विचार केवळ तीन-चार पाने इतका भरतो.

सारडांनी ज्योत्स्नाबाईंच्या कादंबरीलेखनाचे केलेले विवेचन कादंबऱ्यांची रचनात्मक वैशिष्टचे उलगडणारे किंवा कादंबऱ्यांतून मांडल्या गेलेल्या जीवनानुभवाची संभाव्यता आणि प्रत्ययकारिता अजमावून बघणारे नाही. बऱ्याच वेळा ते कादंबरीच्या कथानकाचा गोषवारा सांगण्याच्याच स्वरूपाचे होते ('पडझड' कादंबरीचे सारडांनी केलेले विवेचन या संदर्भात उदाहरण म्हणून देता येईल– पृ. १९ ते २२.) कथा आणि कादंबरी यांचा एकत्रित विचार करीत असताना काही गोंधळात टाकणारी विधाने सारडा करून जातात. " 'पडझड' आणि 'एक श्वास आणखी' या कादंबऱ्यांद्वारे ज्योत्स्ना देवधर यांनी आपल्या लेखनातला एक महत्त्वपूर्ण टप्पा गाठला आहे. अशा वेळी त्यांच्या निवडक कथांचे संपादन करणे आणि गेल्या पंधरा-वीस वर्षांतील त्यांच्या विपुल लेखनावर धावता दृष्टिक्षेप टाकणे, या गोष्टीला वेगळेच मोल आहे–" हे प्रस्तावनेतील पहिलेच वाक्य आहे. कादंबरीलेखनात महत्त्वपूर्ण टप्पा गाठल्यामुळे 'निवडक कथांचे' संपादन करण्याचे प्रयोजन काय, अशी शंका हे पहिलेच वाक्य निर्माण करते. रचनादृष्टचा या वाङ्मयप्रकारांचा परस्परांशी फारसा संबंध नाही, आशयदृष्टचा तो आहे, हे दाखवणारे प्रमेय सारडांनी मांडलेले आहे, पण ते स्वीकारण्यामध्ये काही मूलभूत अडचणी आहेत. नव्या जमान्यातील कुटुंबसंस्थेच्या बदलत्या स्वरूपाचा वेगवेगळचा अंगांनी शोध घेणे, हे ज्योत्स्नाबाईंच्या लेखनाचे लक्ष्य आहे, असे सारडांना वाटते. यामुळेच ज्योत्स्नाबाईंच्या कथालेखनाबद्दल केली जाणारी एकसूरीपणाची तक्रार त्यांना निरर्थक वाटते (प्रस्तावना पृ. २२.) इतकेच नव्हे, तर कथांमधून घेतला जाणारा हा शोध ज्योत्स्नाबाईंच्या कादंबरीलेखनात विशेषतः 'पडझड' मध्ये पूर्णत्वाला गेला आहे, असे प्रमेयही सारडा मांडतात. पण 'पडझड' मध्ये हा शोध पूर्णत्वाला कसा गेला आहे, हे एखाद्या कथेशी ताडून बघून ते स्पष्ट करीत नाहीत. एखाद्या कथेचे आशयसूत्र एका विशिष्ट कादंबरीत पूर्णत्वाला कसे गेले आहे, हे आशय-घटकांच्या द्वारे उलगडून दाखविण्याचा प्रयत्न प्रस्तावनेत करता आला असता. पण तसे न केल्यामुळे कथांचा गोषवारा घेऊन "भरल्या संसारातलं स्त्रीचं वा पुरुषाचं रितेपण रंगवणाऱ्या अशा कितीतरी कथा आहेत. त्यांची 'पडझड' मध्ये परिणती झाली आहे" (पृ. २५) अशा ढोबळ आणि विधानात्मक पातळीवर ह्या प्रमेयाचे विवेचन होत राहते.

ज्योत्स्नाबाईंनी कथांमधून मांडलेल्या कौटुंबिक विघटनाच्या समस्येचा उल्लेख सारडा प्रस्तावनेत वारंवार करतात. पण प्रस्तुत संग्रहासाठी निवडलेल्या कथांमधून साकार होणारे कौटुंबिक विघटनाचे चित्र समाजाचे प्रतिनिधित्व करणारे आहे का, ते वास्तव आणि संभाव्य आहे का, हे तपासून बघण्याचा प्रयत्न करीत नाहीत. वस्तुतः वरील तिन्ही कसोटचांवर या संग्रहातील कथा फारशा उतरू शकत नाहीत. जीवनाविषयीचे ज्योत्स्नाबाईंचे अवलोकन मुळातच वरवरचे,

एकांगी, अतिरंजित आणि साचेबंद असते. (याला अपवाद ठरतील अशा चार-दोन कथा ज्योत्स्नाबाईंनी लिहिलेल्या आहेत, पण त्या या संग्रहात समाविष्ट झालेल्या नाहीत.) कुटुंबसंस्थेच्या विघटनामागील सामाजिक कारणे शोधण्याचा प्रयत्न त्यांच्या कथांत होत नाही. सामाजिक समस्यांच्या संदर्भात विशिष्ट अशी नैतिक भूमिका लेखिकेने स्वीकारलेली नसते. म्हणूनच 'कौटुंबिक विघटनाच्या समस्येचा सर्वांगीण शोध हे ज्योत्स्नाबाईंच्या लेखनाचे सामर्थ्य आहे', या सारडांच्या विधानाची प्रचीती प्रस्तुत संग्रहामध्ये येत नाही.

३

दुःख हे 'निवडक ज्योत्स्ना देवधर'मधील सर्व कथांचे केन्द्र आहे. बऱ्याच वेळा हे दुःख स्त्रीच्याच वाटचाला आलेले असते. कामसंबंधातील अतृप्ती किंवा कुटुंबातील माणसांमध्ये गैरसमजातून निर्माण झालेला दुरावा (ज्याला सारडा कुटुंबाचे विघटन असे म्हणतात,) हे या दुःखाचे कारण असते. बहुतेक कथांत विजोड जोडपी आढळतात. नवरा सद्‌गुणी असतो, तिथे बायको दुष्ट आणि मत्सरी असते ('रखेली', 'जिद्द'). पण अशा कथा अपवादात्मकच असतात. बहुधा कथेतील नायिका 'सद्‌गुणांची खाणी आणि रूपाची राणी' असते. तिला कुरूप, कळाहीन, बेढब, थंड, बायकोला समजून न घेणारा, असा नवरा मिळालेला असतो. पण या विसंवादामागील कारणांचा निर्देश मात्र या कथांमध्ये नसतो. एखाद्या समस्येचा केवळ पृष्ठस्तरावर आणि सुटेपणाने विचार करण्याच्या पद्धतीमुळे असे घडते.

न आवडणाऱ्या माणसाबरोबर लग्न करण्याचा स्त्रीने घेतलेला निर्णय, समाजव्यवस्थेने तिच्यावर आणलेल्या दडपणातून निर्माण झालेला असतो. (विभावरी शिरूरकरांनी 'कळ्यांचे निःश्वास' या कथासंग्रहात स्त्रीवर येणाऱ्या समाजव्यवस्थेच्या दडपणाची भेदक चित्रे रंगवलेली आहेत.) लग्न हे स्त्रीच्या चरितार्थाचे साधन समजणे, लग्नासारख्या महत्त्वाच्या घटनेमध्ये स्त्रीची मते विचारात न घेणे किंवा तशी ती विचारात घेऊनही हुंडा, सामाजिक प्रतिष्ठेच्या भ्रामक समजुती, इत्यादींमुळे अगतिक होणे, क्वचित प्रसंगी विवाहामुळे मिळणारे स्वास्थ्य आणि सुरक्षितता, यांना अधिक महत्त्व देऊन स्त्रीने स्वतःच पति-पत्नींच्या शारीरिक आणि बौद्धिक अनुरूपतेला दुय्यम मानणे – अशा कितीतरी घटना विसंवादी लग्नांच्या मागे दडलेल्या असतात. समाजव्यवस्थेचे हे भान ज्योत्स्नाबाईंच्या संग्रहातील कथांमध्ये आढळत नाही. व्यापक सामाजिक संबोधनाच्या (परस्पेक्टिव्ह) अभावी ज्योत्स्नाबाईंच्या कथांतील विवाहविषयक समस्या 'स्त्री-जीवनाची अंतर्भेदी दृष्टीने केलेली पाहणी' (प्रस्तावना– पृ. १८) म्हणून स्वीकारता येत नाहीत. कथेतील केन्द्रवर्ती घटना सुटेपणाने, तिची पाळेमुळे दुर्लक्षित करून स्वीकारण्याची पद्धत ज्योत्स्नाबाईंच्या सर्वच कथांमध्ये आढळते. यामुळे त्यांनी मांडलेला अनुभव मुळातच किरटा राहतो.

विसंवादी विवाहामुळे स्त्रीच्या वाट्याला जे दुःख येते, त्याला केवळ तिचा नवरा कारणीभूत आहे, अशी वाचकांची समजूत व्हावी, अशा पद्धतीने कथेतील घटितांची बांधणी ज्योत्स्नाबाई करतात. याचा परिणाम पात्रांचे स्वभावरेखाटन सदोष होण्यामध्ये होतो. स्त्रियांची चित्रे पांढऱ्या रंगात रेखाटली जातात आणि पुरुषांची काळ्या. ('रखेली' आणि 'जिद्द' या पूर्वी उल्लेखिलेल्या कथांमध्ये याच्याबरोबर उलटे चित्र दिसते.) सुष्टपणाची आणि दुष्टपणाची जबाबदारी सोयीस्कररीत्या एकेका व्यक्तीकडे वाटून दिली जाते. साहजिकच पात्रांचे स्वभाव-चित्रण एकेरी, एकांगी आणि सरधोपट होते. काळ्या-पांढऱ्या रंगातील हे भाव-विवश द्वंद्व सामान्य वाचकाला आकर्षक वाटले तरी चोखंदळ वाचकाला ते समाधान देऊ शकत नाही.

ज्योत्स्नाबाईंच्या कथांत विसंवादी विवाहांची परिणती ठराविक पद्धतीनेच झालेली असते. मनाजोगता जोडीदार न मिळाल्यामुळे त्यांच्या कथांतील स्त्रिया मनाशी कुढत राहतात. मनाविरुद्ध कराव्या लागणाऱ्या शरीरसंगाबद्दल त्यांना चीड आणि घृणा वाटत राहते. (हेच चित्र ज्योत्स्नाबाईंच्या कादंबऱ्यांमधूनही दिसते. उदा.– 'घरगंगेच्या काठी', 'कडेलोट', 'पडझड'.) कामसंबंधातील अतृप्तीमुळे त्यांना बलदंड अशा परपुरुषाची ओढ लागून राहते ('पुरुष' 'बदमाष', 'कॅक्टस', 'कमल', 'चिऊताई चिऊताई दार उघड'). पुरुषासारखा वागणारा, ताठ उभा राहाणारा, छाती काढून मस्तीनं चालणारा'– अशी 'पूर्ण-पुरुषा'बद्दलची स्त्रियांची कल्पना कथांत वारंवार व्यक्त होते. स्त्रीपुरुष–संबंधाचे हे एकच एक रूप साहित्यांतून व्यक्त करण्याची गरज का वाटावी, असा प्रश्न इथे निर्माण होतो.

ज्योत्स्नाबाईंच्या कथांत विसंवादी विवाह हे कौटुंबिक विघटनाचे प्रमुख कारण असले, तरी यापेक्षा काहीशा वेगळ्या कारणांमुळेही कुटुंबाचे विघटन होताना दिसते. 'जिद्दी'मधील सारंगचा संसार बायकोच्या संशयी स्वभावामुळे उद्ध्वस्त झालेला असतो. 'गाईचे डोळे' मधील बाबीच्या सासूला मुलगा आणि सून यांचा शरीरसंबंध बघण्याची विकृत लालसा असते, आणि तेच बाबीच्या दुःखाचे कारण असते. 'कमल' या कथेतील कमलचा बाप स्वभावाने गरीब असल्यामुळे बायकोचे अधःपतन थांबवू शकत नाही. (इथे बायको स्वतःचा दुबळेपणा, नीति-भ्रष्टता दुर्लक्षित करून कुटुंबाच्या विघटनाला नवऱ्यालाच जबाबदार धरते.) कुटुंबसंस्थेच्या विघटनाची ज्योत्स्नाबाईंनी उभी केलेली ही चित्रे अपवादात्मक आहेत. व्यक्तीचा आततायीपणा किंवा विकृती ही या विघटनामागील कारणे आहेत. अन्य काही कथांमधील कौटुंबिक विघटनाची कारणे असंभाव्य वाटतात. 'रेट' या एकाच कथेचे उदाहरण घेतले की हे स्पष्ट होईल. महेश आणि वैदेही यांनी वीस-बावीस वर्षे प्रेमाने संसार केलेला असतो. एक दिवस समुद्रकाठी महेशची वाट बघत उभ्या असलेल्या वैदेहीला 'कॉलगर्ल' समजून एक दलाल तिचा 'रेट' विचारतो.

या घटनेचा मनावर परिणाम होऊन वैदेही मनात झुरू लागते. या मानसिक दराव्यामुळे महेशच्या डोक्यात संशयाची वादळे निर्माण होतात आणि सुखी कुटुंब विस्कटू लागते. वास्तविक पाहता परस्परांवरील प्रेमावर विश्वास ठेवून, घडलेली घटना महेशला सांगण्यास वैदेहीला अडचण वाटण्याचे कारण नाही. पण ज्योत्स्नाबाईंच्या कथांतील पात्रांना असंभाव्य पद्धतीनेच वागावे लागते, त्याखेरीज अपेक्षित असलेली गुंतागुंत कथानकात निर्माण होत नाही. 'सात घरांच्या सीमारेषा', 'चिऊताई चिऊताई दार उघड', 'मिसफिट', या अशाच पद्धतीच्या कथा आहेत. या कथांत आधुनिक कुटुंबाची चित्रे रेखाटलेली आहेत. अशा कुटुंबांमध्ये महत्त्वाच्या प्रश्नांविषयी निर्णय घेण्याचे व्यक्तीचे स्वातंत्र्य सर्वसाधारणतः मान्य केले जाते. शिवाय या कथांतील नायिका सुशिक्षित असल्यामुळे योग्य तो निर्णय घेण्याची बौद्धिक क्षमताही त्यांच्यापाशी असली पाहिजे. असे असताना लग्नासारख्या महत्त्वाच्या प्रश्नामध्येही या स्त्रिया विचारपूर्वक निर्णय घेताना दिसत नाहीत. विचारपूर्वक निर्णय घेण्याची आणि त्या निर्णयाशी प्रामाणिक राहण्याची प्रक्रियाच जिथे नाही, तिथे कुढण्यावाचून अन्य कुठला मार्ग शिल्लक राहात नाही. माणसे कुचंबलेली आहेत, दुःखात पिचत अधांतरी लोंबकळत आहेत, या स्थितीचे ज्योत्स्नाबाईंना आकर्षण वाटत असल्यामुळे समस्यांची सोडवणूक करण्याविषयीची भूमिका त्यांच्या कथांत कुठे प्रगट होत नाही. सारडा ज्या 'पडझड'चा गौरवपूर्वक उल्लेख करतात, तिथेही मानवी जीवनातील समस्या सोडविण्याविषयीची सुसंगत भूमिका माडलेली दिसत नाही. इथे एक लक्षात घ्यायला हवे की, प्रश्नांची सोडवणूक करणे म्हणजे लेखकाने कोडयाच्या उत्तराप्रमाणे उत्तरे देणे किंवा बोधपर कहाण्यांसारखे सरधोपट पद्धतीने तात्पर्य सांगणे नव्हे. जीवनातील बऱ्याचशा समस्यांवर निश्चित एकच एक असे उत्तर नसते याचे भान चांगल्या लेखकापाशी असते. जीवनव्यवहाराची अनिश्चितता, व्यामिश्रता आणि संकुलता त्याला जाणवलेली असते. पण याच वेळी त्याची विश्लेषक वृत्ती आणि चिंतनशीलता यामुळे जीवनातील समस्यांच्या सोडवणुकीची काही एक भूमिका त्याच्या मनात निर्माण झालेली असते. चांगल्या लेखनात प्रश्नांची तयार उत्तरे सापडत नाहीत, पण लेखकाचे कल सहज अजमावता येतात. लेखकाचा श्रेयाश्रेय विचार, त्याच्या मूल्यकल्पना, इत्यादींचे कवडसे त्याच्या लेखनात अप्रत्यक्षपणे पडत असतात. विषयाची निवड, अभिव्यक्तीसाठी केलेली शब्दयोजना, प्रसंगांची निवड, पात्रचित्रणातील बारकावे यांच्या आधारे लेखकाचे कल, त्याची विचारसरणी आणि त्याची नैतिक भूमिका यांचा अंदाज लावणे शक्य असते.

एकीकडे जीवनविषयक चिंतनाचा अभाव, तर दुसरीकडे खोटी आणि अतिरंजित वाटणारी माणसे, असे चित्र ज्योत्स्नाबाईंच्या साहित्यात दिसते. त्यांनी रंगविलेली माणसे अविचाराने वागणारी, अकटोविकटीला जाणारी असतात.

माणसामाणसांमध्ये गैरसमज असतात, पण माणसे माणसांना समजूनही घेतात माणसे दुष्ट असतात तशी सुष्टही असतात. किंबहुना प्रत्येक मनामध्येच सुष्ट–दुष्टतेच्या धाग्यांची कमी-अधिक सरमिसळ झालेली असते. प्रसंगी माणसे अविचारानेही वागू शकतात. जीवनात समस्यांचे गुंते असतात, पण जीवन म्हणजे केवळ समस्यांचे गुंते नव्हेत. समस्यांना सामोरे जात असताना गुंते सोडविण्यासाठी आत्मिक बळ देणारे माणुसकीचे क्षणही अनुभवण्यास मिळतात. जीवनाचे हे बहुरंगी, बहुपेडी वास्तव रूप ज्योत्स्नाबाईंच्या साहित्यात दिसत नाही. त्यांनी धडविलेले जीवनदर्शन कलादृष्टचा एकसूरी आणि साचेबंद असतेच, शिवाय माणसाविषयी आणि मानवी संबंधांविषयी ते गैरसमज प्रसृत करते, म्हणून जीवनदृष्टचाही ते आक्षेपार्ह ठरते.

एकंदरीत ज्योत्स्नाबाईंच्या लेखनांतील कौटुंबिक विघटनाच्या समस्येविषयी पुढील निष्कर्ष काढता येतात : १. बऱ्याच वेळा विसंवादी विवाह हे कौटुंबिक विघटनाचे कारण असते. समाजातील ही वस्तुस्थिती आहे. पण या समस्येचे समग्रलक्ष्यी भान बाळगलेले नसते. अशा संबंधांमुळे अतृप्त राहिलेल्या कामजीवनाच्या चित्रणावर लक्ष केंद्रित केलेले असते. २. ज्योत्स्नाबाई कौटुंबिक विघटनाची जी चित्रे रंगवतात ती अपवादात्मक (stray cases) च्या स्वरूपाची असतात. ही चित्रे डोळचांसमोर ठेवून 'कौटुंबिक विघटन ही आधुनिक समाजजीवनाची एक सर्वंकष व्यथा झाली आहे', (प्रस्तावना पृ. २२) असे मानण्याचे कारण नाही. ३. बऱ्याच कथांत कौटुंबिक विघटनाच्या समस्येची मांडणी असंभाव्य घटनांच्या आधारे केलेली असते– "गेले एक–दीड तप अनेक कुटुंबांचे अवलोकन करून ज्योत्स्नाबाई आधुनिक जीवनातील कौटुंबिक विघटनाच्या सर्वंकष व्यथेचे निदान करण्याचा प्रयत्न करत आहेत. या अवलोकनाचा आविष्कार त्यांच्या डझनावारी कथांमधून झाला आहे आणि 'पडझड' मध्ये या समस्येची बिनतोड मांडणी करण्यात त्या यशस्वी झाल्या आहेत–" असा प्रस्तावनेतील सारडांच्या विवेचनाचा मथितार्थ आहे. पण ज्योत्स्नाबाईंच्या कथेतील कौटुंबिक विघटनांचे स्वरूप लक्षात घेतल्यानंतर सारडांचे प्रमेय ठिसूळ पायावर उभे आहे, हे जाणवते.

४

लेखकाचे सामर्थ्य मूलतः अनुभवाच्या कसदारपणावर अवलंबून असते. संविधानकाची रचना, भाषाशैली, ही अभिव्यक्तीची साधनस्वरूपी अंगे असतात. केवळ अशा घटकांच्या आधारे लेखकाचे महत्त्वमापन करता येत नाही. म्हणून ज्योत्स्नाबाईंच्या साहित्यातील अनुभवविश्वाच्या कोतेपणाकडे दुर्लक्ष करून संविधानकाची आकर्षक गुंफण (प्रस्तावना पृ. २७) किंवा ढंगदार, नजाकतपूर्ण 'बायकी वळणाची भाषा' (प्रस्तावना पृ. १२) यांची अवाजवी प्रशंसा करणे योग्य ठरत नाही.

भाषा बायकी वळणाची आहे की पुरुषी वळणाची; मराठी बाजाची आहे की नाही; यापेक्षा लेखकाची अनुभूती वाचकांपर्यंत पोहोचविण्याचे सामर्थ्य तिच्यात आहे की नाही याला महत्त्व असते. सदोष रचनापद्धती आणि निवेदनात्मक शैली, यामुळे ज्योत्स्नाबाईंच्या कथांतील दुःखाची अनुभूती वाचकांपर्यंत पोहोचू शकत नाही. जी दुःखी व्यक्ती त्यांच्या कथेच्या केंद्रस्थानी असते, तिच्या जाणिवांतूनच जोत्स्नाबाई समग्र आणि संकुल जीवनव्यवहाराकडे बघत असतात. यामुळे कथेतील अन्य पात्रांना योग्य तो न्याय न मिळून ती धूसर राहतात. मुख्य पात्राविषयी सहानुभूती निर्माण करण्याचा त्यांचा प्रयत्न असल्यामुळे मुख्य पात्राच्या वागण्याचे विश्लेषण करण्याच्या फंदात त्या पडतच नाहीत. तशी ताकद त्यांच्यापाशी असेल असे वाटतही नाही. उलट अन्य पत्रांना त्या खलत्वाचे रंग देऊन टाकतात. यामुळे पात्रचित्रण एकांगी आणि अवास्तव होते. इतकेच नव्हे, तर कुटुंबातील व्यक्तींमधील वास्तव नातेसंबंध त्यांच्या हाती लागू शकत नाहीत. साहजिकच कौटुंबिक समस्यांचे त्यांचे अवलोकन वरवरचे आणि एकांगी राहते.

ज्योत्स्नाबाईंची कथा घटनाप्रधान आहे. घटनाप्रधान कथांचेही पुन्हा दोन वर्ग दिसतात. काही कथांत व्यक्तीच्या जीवनात घडलेल्या मोजक्या घटनांचे निवेदन केलेले असते. पण हे केवळ ' निवेदन 'च असते. पूर्वी उल्लेखिल्याप्रमाणे घटनांची पाळेमुळे शोधण्याचा किंवा सामाजिक संबोधनात त्या घटनांचा अन्वयार्थ लावण्याचा प्रयत्न केलेला नसतो. यामुळे ज्योत्स्नाबाईंच्या कथांतील कौटुंबिक समस्यांना व्यक्ती, कुटुंब आणि समाज यांच्या परस्परसंबंधांचे व्यापक परिमाण लाभत नाही. अशा कथांतील संघर्षदेखील घटनात्मक पातळीवरचेच असतात. बऱ्याच वेळा ते भुसभुशीत पायावरही उभे राहिलेले असतात. घटनांचे मनावरील परिणाम अजमावून सूक्ष्म स्वरूपाचे मानसिक संघर्ष चितारण्याचा त्या प्रयत्न करीत नाहीत. मनोविश्लेषणाच्या अभावी अनुभवाचे पूर्ण विकसन होऊन तो वाचकापर्यंत पोहोचू शकत नाही. संघर्षात्मक घटनांच्या संघटनांमुळे ज्योत्स्नाबाईंच्या कथांत केवळ स्थूल स्वरूपाची नाटयमयताच निर्माण होते. संपूर्ण अनुभव संवेदनात्मक पातळीवर नेण्याचे सामर्थ्य अशा शैलीमध्ये नसते.

काही कथांमध्ये घटनांची रेलचेल असते. प्रमुख पात्राच्या जन्मापासून त्याच्या वृद्धत्वापर्यंतच्या अनेक घटना कथेमध्ये सांगितलेल्या असतात. प्रस्तुत संग्रहातील ' पुरुष ' ही कथा किंवा सारडा जिचा उल्लेख करतात, ती ' सेल ' ही कथा (प्रस्तावना पृ. २६) यांचा या संदर्भात उल्लेख करता येईल. ज्या कथावस्तूवर कादंबरी उभी करता येईल, ती कथावस्तू ज्योत्स्नाबाई आठ-दहा पृष्ठांच्या कथेत मांडून मोकळ्या होतात. घटनांच्या गर्दीमुळे घटनांचे सर्वांगीण विश्लेषण करणे किंवा त्यांचा परस्परसंबंध शोधणे कथेसारख्या मर्यादित व्याप्तीच्या वाङ्मयप्रकारात

शक्य होत नाही. यामुळे अशा कथांतील घटनादेखील नेहमी निवेदनाच्या पातळीवरच राहतात. 'काळाचा फार मोठा स्पॅन छोटेखानी कथांतून बंदिस्त करणे' हे सारडा म्हणतात तसे ज्योत्स्नाबाईंच्या कथेचे वैशिष्टय न ठरता (पृ. २६) ती ज्योत्स्नाबाईंच्या लेखनाची मर्यादा ठरते. पारंपरिक कहाणीचा किंवा बाळांसाठी लिहिलेल्या राजाराणीच्या गोष्टीचा आकृतिबंध अशा कथांना प्राप्त होतो.

स्त्रीजीवनातील दुःखाला वाचा फोडणे, हे जरी ज्योत्स्नाबाईंच्या कथेचे लक्ष्य असले, तरी अनुभवाच्या वरपांगीपणामुळे आणि निवेदनात्मक शैलीमुळे त्या दुःखाचा अस्वस्थ करणारा प्रत्यय येऊ शकत नाही. 'मनाचा नुसता काला होऊन गेला, बोडण कालवल्यासारखा' (पृ. १) किंवा 'रेशमी कपडा पाण्यात टाकल्यावर सुरकतून जावा, तशी ती अंगभर झाली होती' (पृ. ९०) – अशा समर्पक प्रतीक योजनेमुळे संवेदनात्मक प्रत्यय देणारे काही भाग त्यांच्या लेखनात असतात, पण संपूर्ण अनुभव प्रतिमात्म बनविण्याच्या संदर्भात ते नगण्य ठरतात. 'परदेशातील खतपाणी घालून निर्मिलेल्या साहित्यापेक्षा सच्चेपणाने लिहिलेल्या आणि आपल्या मातीशी नाते सांगणाऱ्या' साहित्याची तरफदारी ज्योत्स्नाबाईंनी कऱ्हाड येथे १९७५ साली भरलेल्या 'कथालेखिका साहित्य संमेलना'च्या अध्यक्षपदावरून केलेली आहे. प्रत्यक्ष त्यांच्या लेखनात मात्र मातीशी जुळलेले त्यांचे नाते पृष्ठ-स्तरीय आणि बरेचसे एकारलेले असते. केवळ समाजाच्या वेगवेगळ्या स्तरांतील स्त्रियांना कथाविषय म्हणून निवडल्यामुळे कथाविश्व संपन्न होऊ शकत नाही.

प्रस्तावना लिहीत असताना जोत्स्नाबाईंच्या लेखनाचे मूल्यमापन करण्याऐवजी त्यांची भलावण करण्याचे धोरण सारडांनी मुख्यत्वे स्वीकारले आहे. प्रस्तावना-काराने लेखकाला 'बरे' म्हटले पाहिजे; या वाङ्मयव्यवहारातील संकेतामुळेही कदाचित असे घडले असेल. या संदर्भात प्रा. त्र्यं. शं. शेजवलकरांनी रियासतकार सरदेसाईंच्या 'नानासाहेब पेशवे' या ग्रंथास लिहिलेल्या प्रस्तावनेचे स्मरण होते. रियासतकारांनी नानासाहेबांचा मोठेपणा सिद्ध करणाऱ्या ज्या घटना ग्रंथात मांडल्या आहेत, त्यांनाच प्रस्तावनेत शेजवलकरांनी छेद दिलेला आहे. खुद्द रियासतकारांनी आपल्या मताच्या विरोधात असलेले मत सर्वांना समजावे म्हणून आग्रहपूर्वक शेजवलकरांकडून प्रस्तावना लिहून घेतलेली आहे. असे काही करावे, हा हेतू प्रस्तुत संग्रहाची लेखिका, प्रकाशक आणि प्रस्तावनाकार ह्यांपैकी कोणाचाही नाही, हे स्पष्टच आहे. सर्वसामान्य वाचकांसमोर येणाऱ्या पुस्तकासाठी फार काही मूलगामी लिहिण्याची गरज नाही, असे वाटले असण्याची शक्यता आहे. वास्तविक पाहता सर्वसामान्य वाचकांच्या हातातच लोकप्रिय लेखकांचे स्पष्टपणे केलेले मूल्यमापन पडले पाहिजे. कारण दिशाभूल करणाऱ्या प्रस्तावना चांगल्या साहित्याविषयी वाचकांच्या मनात गैरसमज निर्माण करण्यास कारणीभूत ठरतात.

५

मध्यमवर्गीय सुखवस्तू गृहिणी हाच मुख्यत्वे ज्योत्स्नाबाईंचा वाचक-वर्ग आहे. या वर्गाची मानसिक जडणघडण लक्षात घेतल्यानंतर ज्योत्स्नाबाईंसारखे लेखक लोकप्रिय कसे होतात, याविषयी काही अंदाज बांधता येतात.

प्रस्तुत संग्रहात ज्योत्स्नाबाईंची स्त्रीजीवनाबद्दलची कल्पना पुढीलप्रमाणे व्यक्त होते – १. 'बाईच्या जन्माबरोबरच तिला शपथ घातली जाते, सगळं सोसण्याच्या शर्थीवरच तुला जगायचा हक्क आहे' (पृ. ४८). २. 'घराबाहेर पडलेल्या बाईला पुरुषापेक्षा हजारपटीनं सोसावं लागतं. शंभर वाटांनी तिची ससेहोलपट होते.' (पृ. ५२). ३. 'बाई किती चांगली असू शकते, किती विनीत, सोशीक, किती समर्पित असू शकते, हे रामीमुळं मला कळलं' (पृ. ७६). ४. 'या देशातील स्त्री देवता असते. त्यागमूर्ती असते. ती सगळं न बोलता सहन करते' (पृ. १३२). ५. 'संध्याकाळ काही वेडी नसते बाईसारखी. आली की जन्मभर तिथंच राहायचं घुसमटत, उदास, अनिच्छेनं' (पृ. १७०. इ० स्त्री दुःख सोसण्यासाठीच जन्माला येते; स्त्री घराबाहेर पडली की, तिच्या जीवनाची ससेहोलपट होते. इत्यादी कल्पना स्त्रीजीवनाचे एकारलेले सांकेतिक चित्रण करणाऱ्या आणि स्त्रीपुरुषांमधील निकोप संबंध नाकारणाऱ्या आहेत. पण सोशीक, विनीत आणि समर्पित स्त्री म्हणजे आदर्श स्त्री, असे परंपरेने ज्यांच्या मनावर बिंबवलेले असते, अशा वाचकांना मात्र हे खरे आणि जवळचे वाटते. कुचंबलेल्या स्त्रियांची दुःखे वाचण्यात असे वाचक हरखून जातात. या कुचंबणेतून स्त्रीला बाहेर काढण्याची विशिष्ट नैतिक चिंतनशील भूमिका मुळात लेखिकेपाशीच नसल्यामुळे ती वाचकांपर्यंत जाऊन पोहोचण्याची शक्यता नसते. ज्योत्स्नाबाईंचे लेखन दुबळ्या, कणाहीन आणि घुसमटणाऱ्या माणसांनी भरलेले असते, ते यामुळेच.

स्वतः ज्योत्स्नाबाईंची आदर्श स्त्रीत्वाबद्दलची संकल्पना गोंधळाची आहे. एकीकडे स्त्रीने कुटुंबासाठी केलेल्या त्यागाचे आणि समर्पणाचे त्या कौतुक करतात, तर दुसरीकडं स्वतःच्या आशा-आकांक्षा बाजूला ठेवून कुटुंबासाठी खस्ता खाणारी स्त्री त्यांना दोषार्ह वाटते– ('कमळाक्का', 'मिसफिट.') कालची श्रद्धाळू आणि समर्पणशील स्त्री आणि व्यक्तिमत्त्वाचा विकास साधू पाहणारी आणि त्यासाठी प्रसंगी कौटुंबिक नातेसंबंध बदलू बघणारी आजची स्त्री, या दोन चित्रांत कोणते श्रेयस्कर आहे, याविषयी ज्योत्स्नाबाईंची भूमिका स्पष्ट दिसत नाही. कारण कुटुंबाच्या पारंपरिक चौकटीत होणाऱ्या बदलांना त्या विघटनाची कारणे मानतात. जीवनव्यवस्थेत बदल हा सातत्याने होत असतो ही वस्तुस्थिती इथे समजून घेतली जात नाही. काही बदलांमुळे व्यक्तीची सामाजिक भूमिका (Social role) बदलण्याचीही शक्यता असते. व्यवस्थेतील सारेच बदल अनर्थकारक किंवा विघटनाला कारणीभूत ठरणारे असतात, असे मानण्याचे कारण नाही. नव्या

स्त्रीच्या नव्या दृष्टिकोनामुळे पारंपरिक कुटुंब–चौकटीत बदल झाला आहे ते तर खरेच; पण साऱ्याच बदलांना कुटुंबाच्या विघटनाची कारणे म्हणता येईल, असे नाही. ज्या संस्थांची समाजाला गरज असते त्या बदलांशी जुळवून घेऊन स्वतःचे अस्तित्व टिकवतच असतात. एकंदरीत जुनी पारंपरिक मूल्ये आणि नवी मूल्ये यांच्या उचित-अनुचिततेविषयी ज्योत्स्नाबाईंनी घेतलेल्या भूमिकेत गोंधळ झालेला दिसतो. त्यांच्या व्यक्तिगत श्रेय कल्पना आणि ज्या वाचकांसाठी त्या लिहितात त्यांचा मूल्यविचार यांच्यात जर विसंवाद असेल तर असे घडत असण्याची शक्यता आहे. ज्या लेखनात अशा तऱ्हेचा मूल्यसंभ्रम असतो, ते वाचकांना आश्वासक वाटते. कारण एकीकडे वर्गाधिष्ठित सामाजिक मूल्ये बाळगणारे आणि दुसरीकडे सामाजिक बदलांचा रेटा अनुभविणारे वाचक स्वतःही अशाच गोंधळलेल्या अवस्थेतून जात असतात. वाचकांना नव्या श्रेयस्कर विचाराकडे वळविण्याचे प्रयत्न ज्या लेखनात नसतात, अशा लेखनामुळे सर्वसामान्य वाचकांच्या श्रद्धा दुखविण्याचे प्रसंग उद्‌भवत नाहीत.

ज्योत्स्ना देवधर यांच्याबद्दल येथवर जे विस्ताराने लिहिले ते त्यांच्या संप्रदायातील सर्वच लेखक–लेखिकांबद्दल थोडयाफार फरकाने लिहिता येईल. शैलजा राजे, शकुंतला गोगटे, कुसुम अभ्यंकर, नयना आचार्य, माधव कानिटकर, राजा राजवाडे ही लेखनवैपुल्यामुळे चटकन लक्षात येणारी या संप्रदायातील अलीकडील काही नावे आहेत. श्री. ज. जोशी, व. पु. काळे इत्यादींचे लेखन थोडे खोलात जाऊन तपासले तर त्यातही लोकप्रिय साहित्याची बरीच वैशिष्टये आढळतात. लोकप्रिय लेखकांचा एक उपवर्ग पाडता येतो. या उपवर्गातील लेखक उघडपणे ‘ व्यावसायिक ’ लेखक असतात. रिकामा वेळ घालविण्यासाठी, करमणुकी-साठी, जीवनातील समस्या विसरून पुस्तकात रंगवलेले रोमांचकारी, शृंगारिक आणि स्वप्नवांच्छित जग अनुभविण्यासाठी वाचक या लेखकांची पुस्तके वाचत असतात. चंद्रकांत काकोडकर, बाबा कदम, सुहास शिरवळकर, अनंत तिबिले हे लेखक या उपवर्गात येतात.

आपले लेखन कलात्मकतेच्या कसोटीला उतरते का, समीक्षक आपल्या लेखनाची दखल घेतात का, त्याविषयी चांगले लिहितात का, अशा प्रश्नांविषयी या वर्गातील लेखकांना फारशी आस्था वाटत नाही. आपला लेखनव्यवसाय शक्य तितका फायदेशीर कसा होईल याकडे त्यांचे लक्ष असते.

पूर्वी उल्लेखिलेल्या लोकप्रिय लेखकांचे मात्र असे नसते. लेखनाचा व्यवसाय तेही करतात; पण उघडपणे स्वतःला धंदेवाईक लेखक म्हणवून घेत नाहीत. यांचे लेखन बव्हंशी भूतकाळासक्त (Nostalgic) असते. जीवनसंदर्भांची आभासात्मकता, पलायनवादी वृत्ती, भावनांचे भडक दर्शन, इत्यादी घटक यांच्याही लेखनात असतात. पण आपण रंगवितो ती जीवनाची अस्सल चित्रे आहेत, असा अभिनिवेश हे लेखक

बाळगतात. जीवनाचे विश्लेषण करू शकणारी अंतर्मुखता आणि प्रगल्भ चिंतनशीलता या वर्गातील लेखकांमध्ये अभावानेच आढळते. समीक्षकांनी आपल्या लेखनाची दखल घ्यावी; कारण आपण चांगले लेखन करतो अशी यातील बऱ्याच जणांची अपेक्षा असते. चांगले लेखन करणे हे लेखकाचे उद्दिष्ट असणे स्वाभाविक आहे. पण त्यासाठी कलात्मक सर्जन करू शकणारी प्रतिभा, व्यासंग, परिश्रमशीलता, स्वतःच्या मर्यादांचा शोध घेणारी चिकित्सक अलिप्त वृत्ती, समाजाचे सूक्ष्म अवलोकन आणि घटितांतील गुंतागुंतीचे परस्परसंबंध शोधून जीवनवास्तवाचा सखोल वेध घेणारी व्यापक दृष्टी या आयुधांची गरज असते. या लेखकांपाशी यातील बरीचशी नसतात. मिळालेल्या लोकप्रियतेत हा लेखकवर्ग संतुष्ट असतो. क्वचित प्रसंगी त्यांच्या मर्यादा दाखविण्याचा प्रयत्न झाला तर हा खोडसाळपणा आपली लोकप्रियता सहन न झाल्यामुळे केला जात आहे अशी समजूत हे लेखक करून घेतात. बरेच वेळा त्यांच्यावर केली जाणारी समीक्षा त्यांच्या साहित्यकृतींचे साधार विश्लेषण न करता आरोप-प्रत्यारोपांच्या जंजाळात अडकणारी आणि शेरेबाजी करणारी असल्यानेही या लेखकांची अशी प्रतिक्रिया होत असेल.

ज्याच्या आस्वादासाठी बुद्धीच्या विशेष आवाक्याची आणि भावनांच्या परिपक्वतेची गरज नसते असेच हे सारे लेखन असते. जीवनदर्शन आणि जीवनवेध या श्रेष्ठ साहित्याच्या प्रेरणाच इथे डावललेल्या असतात. लेखकाने सामान्य वाचकांचे सामान्यत्व जोपासायचे की त्यांच्या अभिरुचीचा विकास करायचा, त्यांना पलायनवादी भूमिका घ्यायला लावायची की त्यांच्या विचारांची चिंतनशील बैठक तयार करायची, वाचकांचा बुद्धिभेद करून त्यांच्यात दुबळेपणा निर्माण करायचा की स्वतःला लाभलेल्या अंतर्भेदी प्रतिभेच्या साहाय्याने जीवनाच्या अराजकातून वाट काढण्यास त्यांना प्रवृत्त करायचे, लोकप्रियतेत मिळणारी सुखवस्तू आत्मतुष्टता अनुभवायची की कलावंताची अभिजात असंतुष्टता जोपासायची हे ज्याचे त्यानेच ठरवायचे असते. वाचकांचा अनुनय करणारी रंजनवादी प्रवृत्ती आणि जीवनातील समस्येकडे पाठ फिरवणारी पलायनवादी वृत्ती जेव्हा बहुसंख्य लेखकांना आपलीशी वाटायला लागते तेव्हा ती एक गंभीर घटना ठरते. समग्र साहित्य-संस्कृतीवर या घटनेचा परिणाम होत राहतो. सामाजिक विकसन आणि वाङ्मयीन संपन्नता साध्य करण्याच्या मार्गावर, लेखकांची वर उल्लेखिलेली वृत्ती हा फार मोठा अडसर ठरतो.

*

मराठी कादंबरीतील स्त्री : एक ऐतिहासिक दृष्टिक्षेप

वास्तववादी साहित्यकृतीला समकालीन सामाजिक परिस्थितीतून आशय-द्रव्य मिळत असते. पण सामाजिक वास्तव ही एक गतिमान प्रक्रिया आहे. परस्पर-विरोधी विचारप्रणालींच्या संघर्षातून किंवा समन्वयातून अपरिहार्यपणे होणारे सामाजिक परिवर्तन हे वास्तवाचे अटळ रूप असते. साहित्यकृतीला जर सामाजिक वास्तवातून आशय मिळत असेल तर सामाजिक बदलाबरोबर साहित्यात बदल व्हायला पाहिजेत. साहित्यातील बदल केवळ आशयापुरतेच मर्यादित असतात असे नाही, तर अभिव्यक्तीवर आणि अनुषंगाने साहित्याच्या रूपबंधावरही सामाजिक आणि सांस्कृतिक स्थित्यंतरांचा परिणाम झालेला जाणवतो. म्हणून साहित्याच्या सामाजिकतेचा विचार करीत असताना साहित्यकृतीच्या रूपबंधांचेही योग्य ते भान ठेवावे लागते. आशयाला अनुरूप असा रूपबंध ज्या साहित्यकृतींना लाभत नाही त्या साहित्यकृती आशयाची विविध परिमाणे प्रभावीपणे प्रक्षेपित करू शकत नाहीत. सामाजिक परिवर्तनातून लेखकाला नव्या प्रेरणा मिळतात आणि विशिष्ट रूपबंधातून त्या आविष्कृत केल्या जातात. सामाजिक स्थित्यंतरामुळे लेखकांचे मनोव्यापारही बदलण्याची शक्यता असते. सामाजिक बदल आणि वाङ्मयीन बदल यातील सहसंबंध शोधणे वाङ्मयेतिहासाच्या दृष्टीने म्हणूनच महत्त्वपूर्ण ठरते. मराठीतील काही प्रातिनिधिक कादंबऱ्या निवडून अशा तऱ्हेचा सहसंबंध दाखवणे शक्य होते का, ते इथे बघायचे आहे.

१८५७ साली प्रसिद्ध झालेली बाबा पदमनजींची 'यमुनापर्यटन' ही मराठीतील पहिली कादंबरी. तत्कालीन स्त्रियांच्या परवशतेचे चित्रण करणे आणि स्त्रीदास्यविमोचनाचे मार्ग सुचवणे हे या कादंबरीचे मुख्य आशयसूत्र आहे. 'यमुना-पर्यटन' हा आरंभबिंदू मानला तर तेव्हापासून आजपर्यन्त स्त्रियांच्या परवशतेचे किंवा स्त्रीदास्यविमोचनाचे सूत्र मराठी कादंबऱ्यांतून सातत्याने मांडले गेले.

आशयसूत्र एकच असले तरी मराठी कादंबरीने प्रत्येक काळात या सूत्राकडे वेगवेगळ्या दृष्टिकोनातून बघितलेले आहे. या प्रक्रियेत मराठी कादंबरीतील स्त्रीचे सामाजिक स्थान बदललेले आहे. स्त्रीच्या कुटुंबाकडून असलेल्या अपेक्षा आणि कुटुंबाच्या स्त्रीकडून असलेल्या अपेक्षा, स्त्रीचे आर्थिक स्वावलंबन, पुरुषाचा स्त्रीकडे बघण्याचा दृष्टिकोन आणि स्त्रीची स्वतःच्या कर्तव्याविषयीची धारणा या कक्षांमध्ये वरील प्रक्रियेत बदल होणे अपरिहार्य होते. मराठी कादंबरीत या बदलाची प्रतिबिंबे

पडलेली आहेत. त्यातील काही छटांचा वेध घेणे आणि सामाजिक परिवर्तनाशी या बदलांचा काही अनुबंध लावता येतो का हे पाहणे या दृष्टीने प्रस्तुत निबंधाची मांडणी केलेली आहे. निबंधासाठी निवडलेल्या कादंबऱ्यांतून शहरी मध्यमवर्गीय स्त्रीचेच चित्रण झालेले असल्याने निबंधातील विश्लेषण मध्यम वर्गापुरतेच मर्यादित आहे [1]

'यमुनापर्यटन' ही मराठीतील नुसतीच पहिली कादंबरी नाही, तर ती मराठीतील पहिली 'सामाजिक' कादंबरी आहे. 'यमुनापर्यटन'पूर्वी कथात्म स्वरूपाचे फुटकळ वाङ्मय केवळ लिहिले जात होते. 'यमुनापर्यटन' लिहिताना मिशनऱ्यांनी मराठीत लिहिलेले कथात्म वाङ्मय बाबांसमोर आदर्श म्हणून असण्याची शक्यता आहे. बाबांचे शिक्षण बेळगाव येथील मिशन हायस्कूलमध्ये झाले होते आणि १८५४ साली त्यांनी ख्रिस्ती धर्म स्वीकारला, या दोन घटनांवरून त्या काळात प्रसिद्ध होणाऱ्या साहित्यातले ख्रिस्ती मिशनऱ्यांचे वाङ्मय त्यांना अधिक जवळचे वाटण्याची शक्यता होती. मिशनऱ्यांच्या त्या काळातील पुस्तिकांत भारतीय समाजाची दुःस्थिती, हिंदुधर्मातील अन्याय्य रूढी, शिक्षणाचे, विशेषतः स्त्रीशिक्षणाचे महत्त्व, इत्यादी विषय येत असत. मिसेस फरारच्या 'यात्रेकऱ्याच्या वृत्तान्ता'चे (१८३८) 'यमुनापर्यटन'च्या कथाभागाशी बरेच साम्य आढळते. 'यात्रेकऱ्याच्या वृत्तान्ता'तील राघोजीने यात्रेला निघणे, वाटेत त्याचा मित्र, जावई आणि बायको यांचा आजाराने मृत्यू होणे, राघोजीने मिशनऱ्यांच्या दवाखान्यात जाऊन बरे होणे, पुढे गावी परत आल्यावर पाटलाच्या प्रौढ लेकीशी म्होतूर लावणे आणि आपल्या लेकीचा म्होतूर लावण्यासाठी ती मोठी होईपर्यंत थांबणे ही कथानकाची चौकट 'यमुनापर्यटन'शी जुळणारी आहे. यामुळे सामाजिक विषयावर कथात्म लेखन करण्याची प्रेरणा बाबांना मिशनऱ्यांकडून मिळाली असावी असे म्हणता येईल.

हिंदू विधवेच्या दुःखाचे वास्तव दर्शन घडवणे ही 'यमुनापर्यटन'च्या लेखनामागील बाबांची प्रेरणा आहे. इथे लक्षात घ्यावयाची महत्त्वाची गोष्ट ही की, स्त्रीच्या दुःखाकडे बघण्याचा दृष्टिकोन बाबांना इंग्रजी शिक्षणातून आणि ख्रिस्ती धर्मोपदेशातून मिळाला होता. भारतात आलेल्या ब्रिटिशांनी प्रथम व्यापारी आणि नंतर राजकीय हेतू साध्य करण्याच्या दृष्टीने पाश्चात्त्य संस्कृतीचा प्रचार करण्यास सुरुवात केली होती. राजकीय सत्ता प्राप्त झाल्यानंतर शासनव्यवस्था, शिक्षण, मुद्रणालये, ग्रंथप्रसार, वृत्तपत्रे इत्यादी प्रचाराची साधने सोयीस्करपणे वापरणे त्यांना शक्य झाले. ख्रिस्ती धर्मप्रसारासाठी मिशनऱ्यांनी हिंदुधर्मातील वैगुण्यांचा केलेला गवगवा पाश्चात्त्य संस्कृतीच्या प्रसारासाठी शासनकर्त्यांना लाभदायकच ठरला. या पार्श्वभूमीवर राजकीय, धार्मिक, आर्थिक, सांस्कृतिक अंगांकडे बघण्याचा नवा दृष्टिकोन घेऊन इंग्रजी शिकलेली तरुण पिढी बाहेर पडली. भारतात यापूर्वी राजकीय स्थित्यंतरे खूप झाली होती. पण राजकीय स्थित्यंतराबरोबर सांस्कृतिक

...५

स्थित्यंतर इतक्या वेगाने यापूर्वी झालेले नव्हते. या नव्या दृष्टिकोनामुळे उदारमतवादाचे वारे लोकांमध्ये वाहू लागले. व्यक्तिस्वातंत्र्य आणि लोकशाही या कल्पनांचा जन्म झाला. ख्रिस्ती धर्मामुळे मानवतेच्या सेवेचे मूल्य परिचित झाले. ऐहिक सौख्य, आर्थिक विकास, उपयुक्तता आणि बुद्धिप्रामाण्य या मूल्यांनाही महत्त्व प्राप्त होऊ लागले. या नव्या प्रकाशात भारतीय संस्कृतीतील परमार्थवाद, धर्माच्या नावाखाली पाळले जाणारे जातिभेद, हिंदू विधवांची दयनीय स्थिती अशा गोष्टी शिक्षित तरुण पिढीच्या मनाला त्रास देऊ लागल्या. स्त्री-शिक्षण, केशवपन, विधवाविवाह, बालविवाह, इत्यादी स्त्रियांशी संबंधित असलेल्या विषयांवर परकीयांबरोबर स्वकीयांमध्येही चर्चा घडू लागल्या आणि प्रबोधनाचे मोहोळ उठले. नव्या दृष्टिकोनामुळे समानतेकडे वाटचाल करणे अधिक सुलभ झाले की नवी मूल्ये रुजण्यास आवश्यक असलेली सामाजिक परिस्थिती आपल्याकडे नसल्याने परंपरेतील चांगल्याशी असलेला धागा तुटून सांस्कृतिक असमतोल निर्माण झाला याविषयी मतभेद होऊ शकतील. सामाजिक इतिहासकाराला या प्रश्नाचा अधिक मागोवा घ्यावा लागेल. वाङ्मयेतिहासाच्या दृष्टीनेही हा प्रश्न महत्त्वाचा ठरतो. मराठी साहित्यात स्त्रीच्या परवशतेचे चित्रण पाश्चात्त्यांनी दिलेल्या नव्या दृष्टिकोनामुळे होऊ लागले एवढे मात्र खरे.

'यमुनापर्यटन'ने आणलेली सामाजिक वास्तवाच्या चित्रणाची प्रेरणा मराठी कादंबरीत त्यानंतर बरीच वर्षे मूळ धरू शकली नाही. याला काही तात्कालिक कारणे दाखवता येतात. त्यातील काही वाङ्मयीन आहेत, तर काही साजाजिक आहेत. 'यमुनापर्यटन'ची रचना विस्कळीत स्वरूपाची असल्याने आवश्यक तो भावात्मक परिणाम ही कादंबरी साधू शकली नसेल, हे एक कारण असू शकेल. वास्तववादी कादंबरीचे समाजाशी निकटत्व असले तरी अशा कादंबरीतील पात्रे केवळ वास्तवातील माणसांच्या प्रतिकृती नसतात. सामाजिक परिवर्तनांचा अन्वयार्थ लावणारी दृष्टी प्रतिभावंत लेखकापाशी असल्यामुळे त्याने रंगवलेली काही पात्रे संभाव्य परिवर्तनाच्या दिशाही दाखवीत असतात. पण हे मान्य करूनही पदमनजींची यमुना कालसंबद्ध म्हणून स्वीकारणे जड जाते. यमुना जात्याच हुशार होती आणि तिचे मिशनऱ्यांच्या शाळेत थोडेफार शिक्षण झाले होते, हे खरे असले तरी तिची सामाजिक आणि धार्मिक प्रश्नांविषयीची प्रगल्भता न पटणारी वाटते. खुद्द बाबांची हिंदू पत्नी बाबा ख्रिस्ती झाल्यानंतर त्यांच्याकडे यायला तयार नव्हती, असे इतिहास सांगतो. टिळक ख्रिस्ती झाल्यावर ते व लक्ष्मीबाई यांच्यातले तणाव इ. स. १८९५ नंतर याच स्वरूपाचे होते. असे असताना ब्राह्मण जातीत जन्मलेली यमुना मनोमन ख्रिस्ती धर्माचे पालन करते आणि पतीच्या मृत्यूसमयी त्याला बाप्तिस्मा देते, असे बाबा रंगवतात. ही घटना लोकांना पटणार नाही अशी शंका बाबांनाही येत असावी. अशा तऱ्हेच्या घटना घडल्याची माहिती त्यांनी

मुद्दाम 'कादंबरी'ला तळटीप जोडून दिलेली आहे (चौथी आवृत्ती, पृ. ११५). बाबांनी रंगवलेली यमुना त्या काळातील वाचकाला प्रातिनिधिक न वाटण्याजोगी परिस्थिती होती. शिवाय, त्या काळात कादंबरीचा वाचकवर्ग मध्यमवर्गीय हिंदू समाज होता, हेही लक्षात घ्यायला हवे. बाबांनी स्वतः ख्रिस्ती धर्म स्वीकारलेला असल्यामुळे आणि कादंबरीत ख्रिस्ती धर्माचा प्रसार असल्यामुळे या वाचकवर्गाने 'यमुनापर्यटन'कडे दुर्लक्ष करणे स्वाभाविक होते. हिंदू विधवांचे बाबांनी केलेले चित्रण खरे आहे की खोटे, याविषयी त्या काळात बऱ्याच चर्चा झाल्या असाव्यात, असे कादंबरीच्या प्रस्तावनेवरून वाटते. पण कादंबरीलेखनाचा आदर्श (model) म्हणून 'यमुनापर्यटन'चा त्या काळातील मध्यमवर्गीय लेखकांनी विचार केला असेल असे वाटत नाही. हे लेखक कादंबरीसाठीही प्रचलित कथात्मक वाङ्मयाचे वळणच गिरवत राहिले. पंचतंत्र आणि अरेबियन नाईटस अशा बोधपर किंवा अद्‌भुतरम्य कथावाङ्मयावर पोसलेल्या तत्कालीन वाचकवर्गालाही बाबांची सामाजिक कादंबरी रोचक वाटण्याचा संभव नव्हता.

१८६१ पासून लोकप्रिय झालेल्या 'मुक्तमाला'दी अद्‌भुतरम्य रंजनवादी कादंबऱ्यांनी 'यमुनापर्यटन'मध्ये 'व्यक्ती' म्हणून विकसित होऊ बघणाऱ्या स्त्रीचे चित्र पुसट करून टाकले. त्या काळातील स्त्रीसुधारणेच्या रेट्यामुळे लक्ष्मणशास्त्री हळब्यांनी आपल्या 'रत्नप्रभा' या अद्‌भुतरम्य कादंबरीतही रत्नप्रभेचा पुनर्विवाह झालेला दाखविला असला, तरी कादंबरीतील मध्ययुगीन वातावरणामुळे हा प्रश्न व त्याच्यावरची चर्चा कालसुसंगत वाटत नाही. कथानकाच्या बांधणीच्या दृष्टीनेही ती उपरी ठरते. विधवाविवाहाच्या प्रश्नाला त्या काळात किती महत्त्व मिळाले होते हे लक्षात घेण्याच्या दृष्टीने मात्र हा निर्देश महत्त्वाचा ठरतो. रंजनवादी लेखकांपर्यंत स्त्री-समस्यांचे लोण अजिबातच पोहोचले नव्हते असे नाही, पण या समस्यांमागील आंतरसंबंध शोधणारी दृष्टी त्यांच्यापाशी नव्हती. शिवाय त्यांनी निवडलेला लेखनादर्श सामाजिक विश्लेषणाला स्थान देणारा नव्हता. या पद्धतीच्या कादंबऱ्यांतही संकटग्रस्त स्त्रियांच्या मदतीला धावून जाणारे पुरुष होते. पण स्त्रीची बदलती रूपे जाणून घेण्यासाठी या कादंबऱ्या उपयुक्त ठरत नाहीत. एकतर मुळातच या कादंबऱ्यांचे वातावरण अद्‌भुतरम्य होते. शिवाय, कादंबऱ्यांत स्वभाव-चित्रणाला महत्त्वाचे स्थान नव्हते. जिथे स्वभावचित्रणाचा प्रयत्न झाला तिथे तो सांकेतिक पद्धतीने झाला. "स्त्रिया तेवढ्या तिलोत्तमा आणि नवरा-बायकोचे संभाषण म्हणजे प्रेमाचा लोट" (नावल व नाटक, दु. आ., पृ. ७) अशा सांकेतिक पद्धतीने स्त्रीचे आणि स्त्री-पुरुषसंबंधांचे चित्रण या कादंबऱ्यांनी केले. स्त्री म्हणजे पुरुषाच्या प्रणयजीवनातील सहचरी, हे या कादंबऱ्यांतील मध्यवर्ती सूत्र पुढे ना. सी. फडक्यांनी आणि माडखोलकरांनी आपल्या कादंबऱ्यांत अधिक चलाखपणे आणि सामाजिक वास्तवाचे चित्रण करत आहोत, असा आभास निर्माण करीत

वापरले. कामजीवनाव्यतिरिक्त स्त्री–पुरुषांमधील संबंधांना वेगवेगळी भावनिक परिमाणे असू शकतात याची जाणीव हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांनीच प्रथम मराठी वाचकांना करून दिली.

'पण लक्षात कोण घेतो' (१८९०–९३) ही हरिभाऊंची कादंबरी दोन कारणांसाठी महत्त्वाची ठरते. एक म्हणजे 'पण लक्षात कोण घेतो'ने कादंबरी-तंत्राचे सुसंघटित रूप वाचकांसमोर आणले. हरिभाऊंच्या 'मधली स्थिती'पर्यंत (१८८५) मराठी कादंबरी रूपदृष्ट्या विस्कळीतपणे वावरत होती. हरिभाऊंच्या काळातले सामाजिक सुधारणेच्या विचाराने भारलेले वातावरण, हरिभाऊंवर पडलेला इंग्रजी सामाजिक कादंबऱ्यांचा प्रभाव आणि कथात्म वाङ्मयातून स्वकालीन समाजाची चित्रे रंगवण्याची वास्तववादी प्रेरणा हे तीन घटक एकत्र आल्यामुळे हरिभाऊंच्या कादंबरीच्या रूपाने 'यमुनापर्यटन' नंतर खंडित झालेली सामाजिक कादंबरीची परंपरा मराठीत पुन्हा सुरू झाली.

दुसरे आणि या निबंधाच्या दृष्टीने महत्त्वाचे कारण हे की, गतिमान वास्तवामुळे बदललेल्या स्त्रीजीवनाचे चित्र हरिभाऊंच्या 'पण लक्षात कोण घेतो'ने पुढे आले. स्त्री ही स्वतंत्र व्यक्ती आहे, सभोवती घडणाऱ्या आणि स्वतःच्या जीवनाशी संबंधित असलेल्या घटनांविषयी स्त्रीच्या काही भावनात्मक प्रतिक्रिया असू शकतात. या प्रतिक्रिया व्यक्त करण्याचा अधिकार समाजाने स्त्रीला नाकारला असला, तरी अंतर्मनात काही विश्लेषणात्मक नोंदी स्त्री करत असते, ही जाणीव 'पण लक्षात कोण घेतो' मध्ये ठळकपणे उमटली :

"आमच्या चाली एकंदरीत लोकांना बऱ्या की वाईट हे लिहिण्याचा माझा अधिकार नाही. परंतु आम्हां मुलींना त्या बऱ्या वाटतात की वाईट वाटतात हे लिहिण्यास काही हरकत असेलसे वाटत नाही. जर मला कोणी विचारले की 'मुली पाहण्याची चाल कशी आहे?' तर मी अगदी स्पष्टपणे सांगेन की 'ही असली चाल अगदी वाईट." (पृ. ९९)

"आम्ही आपल्या बाहुलीचे लग्न लावतो त्याचप्रमाणे आमचे लग्न आमची वडील मंडळी लावतात. नुसता हुकूम केला की पुरे. कळसूत्री बाहुल्यांप्रमाणे आम्ही ते सांगतील ते सर्व करतो. किंबहुना बाहुल्यांपेक्षा आमची स्थिती फार वाईट. आमच्या करण्याचे बरेवाईट परिणाम बाहुल्यांस भोगावे लागत नाहीत. आमच्या वडील माणसांचे करण्याचे परिणाम आम्हाला आमच्या परिपक्व वयात भोगावे लागतात." (पृ.१२४)

सामाजिक जीवनात स्त्रियांच्या भावनांना किती महत्त्व दिले जाते हे तपासून बघण्याचा यमूचा हा प्रयत्न म्हणजे मराठी कादंबरीने 'स्त्री-मुक्ती'च्या दिशेने टाकलेले पहिले महत्त्वाचे पाऊल आहे.

'यमुनापर्यटन' मध्ये या दिशेची थोडी चाहूल लागली होती. "आम्हा बायकांचा जन्म व्यर्थ ! आम्हांस कशाचे सुख. आता त्या बिचारे मुलीने मरणापर्यंत निराश्रितासारिखे राहावे हे किती कठीण आहे." या यमुनेने गोदूच्या केशवपनाच्या संदर्भात व्यक्त केलेल्या प्रतिक्रिया याच जातीच्या आहेत (चौथी आवृत्ती, पृ. ११). 'यमुनापर्यटन' प्रमाणे विधवेची दुर्दशा हाच 'पण लक्षात कोण घेतो' चाही गाभा आहे. पण पदमनजींनी घेतलेला स्त्रीजीवनाचा वेध आणि हरिभाऊंनी घेतलेला स्त्रीजीवनाचा वेध यात मुळातच फरक आहे.

बाबांनी 'यमुनापर्यटन' लिहिली त्या काळात 'विधवाविवाह' हा चर्चेचा ज्वलंत विषय होता. १८५७ साली बाबांनी 'यमुनापर्यटन' लिहिली त्यापूर्वी एक वर्ष विधवाविवाहाचा कायदा पास झाला होता. त्यासंबंधीची पुरवणी कादंबरीच्या पहिल्या आवृत्तीस जोडली आहे. बालविवाहामुळे त्या काळात बालविधवांची संख्या मोठी होती.[3] विधवेला पुनर्विवाहाची परवानगी देणे हाच तिला दुःखातून बाहेर काढण्याचा एकमेव आणि तातडीचा मार्ग विचारवंतांना दिसत होता. वैधव्यापेक्षा वेगळी दुःखे त्या काळातही स्त्रियांच्या जीवनात असतील, पण सूक्ष्म स्वरूपाच्या अशा वैयक्तिक दुःखाकडे लक्ष देण्याची गरज त्यावेळी समाजसुधारकांना आणि विचारवंतांनाही वाटत नव्हती. स्त्रीशिक्षण आणि विधवाविवाह या दोन समस्यां-भोवतीच 'स्त्री-मुक्ती'चे चर्चात्मक आणि कृतिशील रचनात्मक कार्यक्रम केंद्रित झालेले होते. त्या काळाच्या आर्थिक आणि सांस्कृतिक चौकटीत या दोन गोष्टींना चालना देणेच महत्त्वाचे वाटत होते. बाबा त्या काळात जन्माला आल्यामुळे विधवाविवाहाचाच प्रश्न त्यांनी आपल्या कादंबरीसाठी निवडला.

हिंदू विधवेची समस्या 'कादंबरी'च्या रूपात बाबांनी मांडली हे त्यांचे ऐतिहासिकदृष्टचा महत्त्वाचे कार्य. पण त्यांच्या लेखनावरून कादंबरीच्या संकल्पने-विषयीची जाणीव मात्र त्यांच्या मनात स्पष्ट नसावी हे सहज कळते. त्या काळात एकूणच कादंबरीच्या संकल्पनेविषयी किती गोंधळ होता हे का. बा. मराठ्यांच्या 'नवल आणि नाटक' सारख्या समीक्षात्मक ग्रंथातून दिसून येते. 'यमुनापर्यटन'ची रचना विस्कळीत स्वरूपाची आहे. विधवांच्या सुटचा सुटचा कथा इथे एकत्रित केलेल्या आहेत. यमुनेला प्रवासात या स्त्रिया भेटल्या हेच या कथांना एकत्र आणणारे सूत्र. म्हणूनच हे लेखन कादंबरीच्या जवळ जाते. त्या काळात निबंध हा वाङ्मयप्रकार सर्वात प्रभावी असल्यामुळे कादंबरीचा एक पाय निबंधवाङ्मयात घोटाळताना दिसतो. यमुनेच्या नवऱ्याने साताऱ्याच्या ब्राह्मणांशी केलेली चर्चा इत्यादी भाग निबंधसदृश आहे. काही वेळा पात्रांचे संवाद नाटकाच्या पद्धतीने कंसातील सूचनांसह दिले जातात. प्रसंगाच्या गरजेनुसार गाणी, उपदेशपर अभंग, गुरुचरित्रातील अध्याय यांचाही समावेश कादंबरीत केला जातो. 'यमुनापर्यटन' त्या काळात लिहिली गेली म्हणून तिचे आकारिक रूप विस्कळीत आहे. पण

सामाजिक कादंबरीलेखनाच्या शक्यता सर्वप्रथम तिने दाखवल्या म्हणून त्या काळाच्या पटावर ती महत्त्वाचीही ठरते.

'यमुनापर्यटन' मध्ये ललितकृती म्हणून आणखीही काही उणिवा आहेत. 'स्त्री समस्ये'च्या चित्रणावर याचा परिणाम झालेला आहे. विधवाविवाहाच्या प्रश्नाची मांडणी बाबा एकेरी स्वरूपात करतात आणि स्थूल, बाह्य घटकांकडे या मांडणीत अधिक लक्ष दिले जाते. विधवांचा कुटुंबियांकडून होणारा शारीरिक छळ, केशवपनामुळे येणारी विद्रूपता, वैषयिक कोंडमाऱ्यामुळे विधवांकडून होणारा नैतिक स्वैराचार आणि त्यातून घडणारे गर्भपात-बालमृत्यू असे विधवेच्या समस्येचे चित्रण केले जाते. बाबांनी रंगवलेली हिंदू विधवांची चित्रे भडक आहेत, असा आरोप त्या काळातही त्यांच्यावर केला गेला होता. स्वैराचार करणाऱ्या स्त्रिया अपवादात्मक असताना हे चित्र प्रातिनिधिक आहे, असा भास बाबांच्या मांडणीतून निर्माण होतो. या दृष्टीने 'केसांचा टोप' आणि 'भटीणबाई' ही कादंबरीतील दोन प्रकरणे पाहण्यासारखी आहेत. तत्कालीन हिंदू समाजाच्या दृष्टीने ही मांडणी अधिक आक्षेपार्ह ठरली असावी. घटनांमागील मानसिक आंदोलने टिपण्यापेक्षा बाह्य घटनांचे वर्णन करण्यावर बाबांचा अधिक भर आहे. त्यामुळे या कादंबरीतील पात्रे विशिष्ट संस्कृतीची प्रातिनिधिक अशी जिवंत माणसे वाटत नाहीत. विधवा-विवाहाच्या प्रश्नावर लक्ष केंद्रित केल्यामुळे स्त्री-जीवनातील यापेक्षा वेगळी दुःखे बाबांना जाणवत नाही. शिवाय, विधवांच्या कथा सुटचा सुटचा तुकडचांनी मांडल्या गेल्यामुळे एकमेकांशी आंतरिक संबंधाने बांधल्या गेलेल्या मानवी-समूहाद्वारे जीवनाचे एक विशिष्ट रूप त्याच्या अंतरंगासह आणि बहिरंगासह वाचकांसमोर आणणे हे कादंबरीचे प्रमुख कार्य इथे साधत नाही. याउलट, हरिभाऊ 'पण लक्षात कोण घेतो' मध्ये जीवनाचे असे दर्शन मोठचा समर्थपणाने घडवतात. या कादंबरीतील स्त्री–पुरुष त्यांच्या सर्व बारकाव्यांसह विशिष्ट संस्कृतीची प्रातिनिधिक माणसे म्हणून जिवंतपणे वाचकांच्या समोर येतात. जीवनाच्या एका तुकडचाचे त्याच्यातील विविध संदर्भांसह केलेले चित्रण इथे दिसते. चित्रित केलेल्या उपसंस्कृतीच्या सांस्कृतिक व्यवहारांचे आणि त्या व्यवहारांमागील कार्यकरणसंबंधांचे भान या चित्रणामागे असल्याचे जाणवते. आशयाची मांडणी सुसंघटित आणि मुख्य सूत्राकडे लक्ष ठेवणारी झाल्यामुळे हरिभाऊंच्या 'कर्मयोग' मध्ये दिसणारा पाल्हाळ आणि उपकथानकांचा बडिवार 'पण लक्षात कोण घेतो' मध्ये दिसत नाही. बाबांनी वर्णनात्मक पद्धतीने रंगवलेला यमुनेच्या केशवपनाचा प्रसंग (या प्रसंगापूर्वीच विधवांचा आचारधर्म सांगणारा गुरुचरित्रांतला उतारा आलेला आहे) आणि हरिभाऊंनी स्त्रीच्या परवशतेचे चित्र रंगवत क्रमाक्रमाने उत्कर्षबिंदूपर्यंत नेलेला यमूच्या केशवपनाचा कादंबरीच्या अखेरचा भावगर्भ प्रसंग यांची तुलना केल्यानंतर 'त्या काळात' हरिभाऊंची कादंबरीच्या रचनातंत्रावर असलेली पकड स्पष्ट होते. कादंबरीच्या

सामर्थ्याची अशी जाण आजही फार थोड्या कादंबरीकारांमध्ये आढळते. यमूपेक्षा दुप्पट वयाच्या शंकरमामंजींच्या द्वितीय पत्नीच्या गर्भाधानाला यमू सकेशा राहिल्यामुळे ब्राह्मण मिळत नाही म्हणून यमूचे सक्तीने केशवपन केले जाते. हरिभाऊंनी रंगवलेला हा प्रसंग केवळ रूपदृष्ट्या विरोधगुणामुळे आकर्षक होत नाही, तर तत्कालीन स्त्री–पुरुषांच्या सामाजिक स्थानातील विषमताही इथे दिसते. हा प्रसंग आशय–रूपाचे अभिन्नत्वच व्यक्त करतो.

व्यापक आशयाच्या पार्श्वभूमीमुळें हरिभाऊंनी या कादंबरीत मांडलेले स्त्री–समस्येचे रूप केवळ विधवांच्या दुःस्थितीपुरतेच मर्यादित राहात नाही. सामाजिक आणि सांस्कृतिक बंधनांत जखडल्या गेलेल्या स्त्री–जीवनातील दुःखाचे दर्शन इथे विविध स्वरूपात आणि वेगवेगळ्या परिमाणांत घडते. चरितार्थासाठी पतीवर अवलंबून राहावे लागत असल्यामुळे यमूची आई आणि उमा सासूबाई नवऱ्याची अरेरावी मुकाट्याने सहन करतात. हुशार आणि सालस दुर्गी नालायक नवऱ्याच्या छळाने गांजली गेलेली असते. नवऱ्याच्या नव्या विचारांशी जुळवून घेण्याची बौद्धिक क्षमता परंपरेशी जखडलेल्या यमूच्या वहिनीपाशी नसल्याने तिचे व तिच्या नवऱ्याचे सहजीवन दुःखमय असते. हरिभाऊंनी रंगवलेल्या कुटुंबातील सर्वच स्त्रिया गरीब गायी आहेत असे नाही. बनूवन्स स्वभावतःच दुष्ट आहे. यमूची आजी नवऱ्यावर प्रेम करूनही त्याच्या भांडणांना भांडणाने प्रत्युत्तर देणारी आहे. यमूची सावत्र आई नवऱ्याला मुठीत ठेवून बरोबरीच्या सावत्र मुलांवर वर्चस्व गाजवणारी आहे. असे असले तरी एकूण समाजव्यवस्थेत स्त्रीचे स्थान दुय्यम असल्यामुळे या आक्रमक स्त्रियांची परिस्थिती पुरुषसत्ताक कुटुंबपद्धतीत 'पाळीव जनावरा'-सारखीच आहे. बालविवाह, केशवपन, विषमविवाह, शिक्षणास विरोध अशा अन्याय्य रूढींनी या काळातील स्त्रीला शृंखलाबद्ध केलेले आहे. हरिभाऊंच्या या स्त्रिया एकीकडे प्रातिनिधिक आहेत, तर दुसरीकडे त्यांनी आपली व्यक्तिविशिष्टताही गमावलेली नाही. मानवी जीवनातील काही समस्या स्थलकालसापेक्ष असतात, काही संस्कृतीच्या मूल स्रोतातून आलेल्या असतात, तर काही मानवी अस्तित्वाशीच संबंधित असतात. स्त्रीजीवनातील समस्या मांडताना हरिभाऊंना या त्रिमितीचे भान आहे. म्हणून त्यांची ही कादंबरी स्त्रीजीवनातील तात्कालिक समस्यांवर केवळ केंद्रित झालेली नाही. एकूणच मानवी व्यवहारातील दुःखगर्भता त्यांना जाणवलेली आहे. म्हणूनच 'पण लक्षात कोण घेतो' ला केवळ तात्कालिक महत्त्व नाही, तर आजच्या वाचकाच्या दृष्टीनेही ती वाचनीय ठरते.

स्वकालीन वास्तवाच्या भयावह पार्श्वभूमीवर पतीच्या प्रोत्साहनाने शिक्षण घेणाऱ्या आणि रूढींच्या शृंखलेतून बाहेर पडू बघणाऱ्या स्त्रीचे चित्र हरिभाऊ यमूच्या रूपाने रंगवतात. हे खरे आहे की, हरिभाऊंच्या काळात यमूसारख्या स्त्रिया हाताच्या बोटांवर मोजण्याएवढ्याच होत्या. काशीबाई कानिटकरांचे नाव

इथे चटकन आठवते. हरिभाऊंचा आणि काशीबाईंचा खूप स्नेह होता.[४] यमू रंगवताना हरिभाऊंसमोर काशीबाईंचा आदर्श होता असे म्हणतात. तत्कालीन समाजाला हे यमूचे चित्र असंभाव्य वाटणारे मात्र नव्हते. त्या काळातील समाज-सुधारकांनी स्त्रीचे हेच रूप आदर्श म्हणून डोळ्यांपुढे ठेवले होते. कालांतराने स्त्रीचे हे रूप आदर्श रूप म्हणून सर्वसामान्य माणसांच्या मनोविश्वाचा (world view) भाग बनले आणि सामाजिक परिवर्तनाच्या प्रक्रियेस अधिक गती मिळाली. १९१६ त अण्णासाहेब कर्व्यांनी स्त्रियांसाठी स्वतंत्र विद्यापीठ सुरू केले, आणि या सुमारास पुनर्विवाह करणाऱ्या हिंदू स्त्रियाही दिसू लागल्या, इत्यादी घटना याचेच निदर्शन करतात. लेखक स्वकालीन सामाजिक वास्तवातून प्रेरणा घेतो आणि या प्रेरणांवर आधारलेली त्याची साहित्यकृती पुढे समाज–परिवर्तनाला गती देते. चांगली साहित्यकृती आणि समाज यांच्यामध्ये असा दुहेरी स्वरूपाचा संबंध असतो. साहित्यकृतीचा समाजावर होणारा परिणाम मंदगतीचा आणि कालांतराने जाणवणारा असला, तरी तो नाकारून चालत नाही. १८४० ते १८९० हा कालखंड स्त्रीशिक्षण आणि समाजसुधारणा या दोन ध्येयांनी भारलेला होता. हा काळ आणि संभाव्य परिवर्तन यांचा संबंध शोधणारी विश्लेषक दृष्टी हरिभाऊंपाशी असल्यामुळे स्त्रीजीवनातील संभाव्य परिवर्तनाची दिशा ते यमूच्या रूपाने दाखवू शकले. पुढेही मराठीतील चांगल्या कादंबऱ्यांनी स्त्रीजीवनातील संभाव्य परिवर्तनाची दिशा आपापल्या कालाच्या संदर्भात मांडलेली दिसते. हरिभाऊंनी यमूने पुनर्विवाह केलेला दाखवला नाही. (बावांची यमुना पुनर्विवाह करते. पण त्याआधी बाबांना तिला ख्रिस्ती करावे लागते, हे विसरून चालणार नाही.) सद्यःस्थितीत पुनर्विवाहाला अनुकूल वातावरण तयार करणेच केवळ शक्य आहे, ही सामाजिक परिस्थितीची मर्यादा हरिभाऊंनी ओळखली असावी.[५]

बायकांना मोकळेपणाने बोलायची चोरी आहे, याचे दुःख हरिभाऊंची यमू वारंवार बोलून दाखवते. प्रचलित रूढींना चांगल्या म्हणून न स्वीकारता व्यापक समाजहिताच्या कसोटीवर त्यांचे मूल्यमापन करण्याचा ती प्रयत्न करते. व्यक्ति-स्वातंत्र्य आणि बुद्धिप्रामाण्यवादी दृष्टीकोन या दोन मूल्यांच्या चौकटीत केलेला हा विचार आहे. वर निर्देशिलेल्या कादंबरीतील अवतरणांमागे हीच मूल्ये दिसतात. कादंबरीत अशा अनेक जागा दाखवता येतील. हा दृष्टिकोण पाश्चात्त्य संस्कृतीतून आलेला होता याचा उल्लेख पूर्वी झालाच आहे. यानंतरच्या कादंबऱ्यांमध्ये स्त्रीच्या समस्यांचे जे चित्रण पुरुषांनी आणि स्त्रियांनी केले ते याच मूल्यांच्या चौकटीतून केले गेले आहे. बदलत गेलेली सामाजिक परिस्थिती आणि कादंबरीकारांचे वेगवेगळे संवेदनस्वभाव यानुसार तपशील फक्त बदलत गेले आहेत.

हरिभाऊंची ‘ मधली स्थिती ’ (जिचे नाव त्या वेळी ‘ आजकालच्या गोष्टी ’ होते) ‘पुणे–वैभव ’ मधून १८८५–८६ मध्ये प्रकाशित होऊ लागल्यावर तिने मोठी

खळबळ उडवून दिली. पुण्यातील काही माणसांची चित्रे त्यात आली आहेत, असे लोक बोलत असत.[6] 'मधली स्थिती'पासून 'कर्मयोग' ह्या शेवटच्या कादंबरीपर्यंत (१९१३–१७) हरिभाऊंनी रंगवलेले समाजचित्र वास्तवाला समांतर राहिले. बदलत्या समाजपरिस्थितीबरोबर हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांतील स्त्रिया शिकू लागल्या. 'मी' मधील (१८९७–९९) शिवरामपंत सुंदरीला मिशनऱ्यांच्या शाळेत शिकायला पाठवतात. याच कादंबरीतील ताई शिक्षित असल्यामुळे बाहेरख्याली नवऱ्यापासून वेगळे राहण्याचे धाडस दाखवते. स्त्रीशिक्षणाला होणारा विरोध, अर्थार्जनाच्या नव्या रीती, नोकरीनिमित्त परगावी जावे लागल्यामुळे एकत्र कुटुंबाचे होणारे संभाव्य विघटन, एकत्र कुटुंबात नवऱ्याजवळ नव्या विचाराने आणि घरातल्या वडीलधाऱ्यांसमोर जुन्या विचाराने वागताना स्त्रीची होणारी ओढाताण, असे चित्र 'पण लक्षात कोण घेतो' मध्ये दिसते. 'कर्मयोग' मधील विभक्त कुटुंबात हसते–खेळते वातावरण असते. यमू एकत्र कुटुंबाच्या बंधनांमुळे मनात असूनही परगावी जाणाऱ्या नवऱ्याच्या हातावर मुद्दाम तयार केलेला गोविंदविडा देऊ शकत नाही. पण 'कर्मयोग'मधील पति-पत्नी मुलांच्यासमोर परस्परांशी थट्टामस्करी करू शकतात. वामन मल्हारांच्या 'रागिणी'मध्ये (१९१६) स्त्री-पुरुषांनी बैठकीच्या खोलीत बसून केलेल्या 'काव्यशास्त्र-विनोदा'ची सूचना 'कर्मयोग' मधील (१९१३-१७) कुटुंबचित्रातून मिळते. हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांतील सामाजिक वास्तव सतत कालसुसंगत बदलत राहिले हेच इथे दिसते. *

'कर्मयोग' ही हरिभाऊंची अपूर्ण आणि फसलेली कादंबरी आहे. या कादंबरीत नेमके कोणते आशय–सूत्र हरिभाऊंना मांडायचे आहे हे स्पष्ट होत नाही. अज्ञेयवादाच्या प्रकाशात धर्मश्रद्धा आणि कर्मश्रद्धा यांचे नेमके स्थान काय याचे विश्लेषण हरिभाऊंना करायचे आहे, असे सुरवातीच्या २–४ प्रकरणांवरून वाटते. पुढे नर्मदा नावाच्या बालविधवेला फशी पाडण्यासाठी विक्रमशील या खलपुरुषाने केलेली कारस्थाने आणि भाऊसाहेब या ढोंगी सुधारकाचा बाष्कळपणा रंगवण्यात कादंबरी खर्ची पडते. या कादंबरीतील चंद्रशेखर पुण्याच्या डेक्कन

---

* कादंबरीतून बदलत्या समाजस्थितीचे असे चित्रण होत असताना नवमतवादी विचारांचा रेटा आणि शासकीय धोरण यामुळे हिंदू कोडबिलात स्त्रीविषयक कायदे कसे पास होत गेले हे पाहण्यासारखे आहे. १८२९-सतीबंदीचा कायदा, १८५६ विधवा पुनर्विवाह कायदा, १८६० संमतिवय दहा धरण्याची तरतूद, १८७२ स्पेशल मॅरेज ॲक्ट, १८७४ विवाहित स्त्रियांच्या मालमत्ते-विषयीचा कायदा, १९२९ बालविवाह–प्रतिबंध कायदा हे अव्वल इंग्रजीपासून संमत झालेले स्त्री-विषयक कायदे पाहिले की तो काळ स्त्री-सुधारणाविषयक वातावरणाने कसा भारून गेला होता, हे लक्षात येते.

जिमखान्यावरील संस्कृतीत वाढलेला, वादविवादात ईश्वराचे अस्तित्व ठामपणे नाकारणारा उच्चशिक्षित तरुण. पण त्यालाही धर्मश्रद्धा की निरीश्वरवाद या प्रश्नाच्या भोवऱ्यात सापडावे लागते. सुरवातीची रचना लक्षात घेता ' पण लक्षात कोण घेतो 'सारखे भावानुभवाला केन्द्रवर्ती न मानता विचाराला केन्द्रवर्ती मानून या कादंबरीतील व्यूह रचला जाईल असे वाटू लागते. असे झाले असते तर ' रागिणी'तील केवळ ' काव्य–शास्त्र–विनोदाचेच ' नव्हे, तर ' रागिणी'तील तत्त्वचर्चेचेही ते पूर्वरूप ठरले असते. ' कर्मयोग ' मधील तत्त्वचर्चा हे हरिभाऊंच्या कादंबरीचे अपयश आहे आणि हेच अपयश पुढे वामन मल्हार आणि केतकर या कादंबरीकारांत पसरत गेलेले आहे, अशी मीमांसा काही अभ्यासकांनी केलेली आहे.[7] या मीमांसेची युक्तायुक्तता बाजूला ठेवली तर तत्त्वचर्चेला यापुढील कादंबऱ्यांमध्ये महत्त्वपूर्ण स्थान मिळाले हे यामुळे लक्षात येते. असे घडण्याची काही कारणे सापडू शकतात.

अव्वल इंग्रजीमध्ये जनसामान्यांची प्रवृत्ती ब्रिटिशांनी आणलेला सुधारणावादी दृष्टिकोन नाकारण्याकडे होती. पुढे सुधारणावादाचा प्रचार अनेक माध्यमांतून केला जाऊ लागल्यानंतर सुशिक्षित मंडळींमध्ये सुधारणावादाला अनुकूल मनोवृत्ती तयार होऊ लागली. हा काळ स्थूलमानाने लोकहितवादींचा आणि रानड्यांचा काळ म्हणता येईल. १९२० च्या आसपास यातील बऱ्याचशा सुधारणा प्रत्यक्षात आल्यानंतर जुन्या-नव्यातील वैचारिक संघर्ष सुशिक्षितांमध्येही सुरू झाला. एकीकडे आगरकरांनी प्रतिपादलेला आग्रही सुधारणावाद, तर दुसरीकडे फुले–लोकहितवादींच्या विरोधात चिपळूणकरांनी मांडलेला आणि टिळकांनी पुरस्कृत केलेला परंपराभिमान, अशा परस्परविरोधी विचारसरणीतील संघर्ष विसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धातील महाराष्ट्रात दिसतो. भारतीय संस्कृतीचे आणि आपल्या आर्यवंशाचे महत्त्व सांगणारे लेखन आधीपासून होतच होते. गीतेतील कर्मयोग स्वकालीन संदर्भात मांडणारे टिळकांचे गीतारहस्य (१९१५) या काळात विशेष महत्त्वाचे ठरले. पुण्यातील सुशिक्षित ब्राह्मणवर्गावर टिळकांच्या विचारसरणीचा मोठा पगडा होता. अशा स्थितीत नव्या मूल्यांच्या प्रकाशात संस्कृतीचा अर्थ कसा लावावा, भारतीय अध्यात्म आणि पाश्चात्त्य इहवाद यांचा परस्परसंबंध कसा जोडावा, असे प्रश्न समाजापुढे उभे राहिले होते. राजवाड्यांनी अपेक्षा केल्याप्रमाणे " जंगमाचा स्थावराशी संबंध " शोधण्याच्या दिशेने चाललेले हे प्रयत्न होते.[८] ' रागिणी ' मध्ये याच प्रश्नांचा मागोवा घेतला गेल्यामुळे तत्त्वचर्चाप्रधान असूनही ' रागिणी ' त्या काळात ' लोकप्रिय ' झाली. ' कर्मयोग'च्या लेखनकालात हरिभाऊसुद्धा मिलचा सुधारणावाद आणि स्पेन्सरचा अज्ञेयवाद यांच्या प्रभावातून बाहेर पडून धर्मश्रद्धा आणि कर्मश्रद्धा यांतील संबंध तपासू लागले होते. नव्या मूल्यांना आपल्या संस्कृतीच्या प्रकाशात शोधणारी ही दृष्टी होती. वामन मल्हार आणि

केतकर यांच्या कादंबऱ्यांत हीच दृष्टी दिसते. हरिभाऊंच्या उत्तरकालीन कादंबऱ्यांपासून ‘ केतकरी ’ कादंबरीपर्यंत मराठी कादंबरीत तत्त्वचर्चेला महत्त्व मिळण्यामागे ही विशिष्ट सामाजिक परिस्थिती कारणीभूत होती हे उघडच आहे. वामन मल्हार आणि केतकर स्त्रियांच्या प्रश्नांची चर्चादेखील व्यापक सामाजिक संदर्भात आणि जुन्या–नव्यातील संघर्षाचे भान ठेवून करतात, हे इथे लक्षात घेण्याजोगे आहे. पुढे फडके, खांडेकर आणि माडखोलकर या कादंबरीकारांनी कलात्मकतेच्या नावाखाली प्रश्नांच्या तात्त्विक–सामाजिक हाताळणीला आपल्या लेखनातून रजा दिली. परिणामी मराठी कादंबरीतील स्त्री प्रतिमेला अर्थपूर्ण ठरेल असे नवे परिमाण फडके–खांडेकरांच्या टप्प्यावर मिळू शकले नाही. हरिभाऊ तत्कालीन ब्राह्मणी कुटुंब विरुद्ध व्यक्ती हा संघर्ष जसा समर्थपणे मांडतात तसा व्यक्ती विरुद्ध समाज हा संघर्ष मांडू शकत नाहीत. समाजातील जाती-पोटजातींचे परस्परसंबंध किंवा एकाच प्रश्नाकडे बघण्याचे वेगवेगळ्या स्तरांचे विभिन्न दृष्टिकोन मांडणारी व्यापक दृष्टी हरिभाऊंपाशी नसावी. ‘ कर्मयोग ’ ही कादंबरी अपूर्ण आहे याचे भान ठेवूनही धर्मश्रद्धा–कर्मश्रद्धा हा संघर्ष मुळाशी जाऊन त्यांना शोधता आला नाही, असे म्हणावे लागते. हीच स्थिती अन्य कादंबऱ्यांतील राजकीय आणि सामाजिक प्रश्नांच्या चर्चेची होते. प्रश्नाकडे सुटेपणाने न बघता सामाजिक व्यवस्थेच्या संदर्भात बघावे लागते ही जाणीव ‘ मी ’, ‘ कर्मयोग ’ इ. मधील चर्चेने निर्माण केली, तसेच कुटुंबातील छोटे–छोटे संघर्ष आणि वैयक्तिक स्वरूपाच्या सुधारणांकडून व्यापक सामाजिक प्रश्नांकडे मराठी कादंबरीचा प्रवाह वळवला हेच या कादंबऱ्यांचे ऐतिहासिक महत्त्व आहे. वामन मल्हारांनी आणि केतकरांनी समस्यांची मांडणी करताना आपल्या कादंबऱ्यांसाठी हीच चौकट स्वीकारली.

स्त्री-सुधारणेच्या पहिल्या भरात ज्या सुधारणांचा पुरस्कार केला गेला त्या प्रत्यक्षात आल्यानंतर त्यातून नव्याच समस्या उद्‌भवल्या. पद्‌मनजी ‘ यमुनापर्यटन’ मध्ये विधवा-विवाहाचा पुरस्कार एखाद्या कार्यकर्त्याच्या उत्साहाने करतात. विधवेचा विवाह झाला की तिचे सारे प्रश्न सुटतील, असाही भास त्यांच्या मांडणीतून निर्माण होतो विधवांचे विवाह होऊ लागल्यानंतर पुनर्विवाहाच्या संततीला समाजाने सन्मानाने न वागवल्यामुळे नवेच प्रश्न निर्माण झाले. हरिभाऊंच्या ‘ जग हे असे आहे ’, ‘ भयंकर दिव्य ’, ‘ मी ’ आणि ‘ कर्मयोग ’ या कादंबऱ्यांतून या नव्या प्रश्नांच्या काही बाजू दिसतात. ‘ कर्मयोग ’मध्ये स्त्रीची स्वतःकडे बघण्याची जाणीव बदलली, हेही महत्त्वाचे आहे. ‘ पण लक्षात कोण घेतो ’ मध्ये स्त्री सामाजिक रूढींबद्दल विचार करू लागली असली तरी स्वतःच्या आयुष्याबद्दलचे महत्त्वाचे निर्णय घेण्याचे स्वातंत्र्य तिला नव्हते. सुधारक पती मिळाला तर शिकायचे आणि सनातनी मिळाला तर रूढीने चालत आलेला स्त्रीधर्म पाळायचा, एवढेच या टप्प्यावरील स्त्री करू शकते. ‘ कर्मयोग ’ मधील लीला मात्र ताईंच्या संस्थेसाठी आजन्म

काम करण्याचा निर्णय जाणीवपूर्वक स्वतःच्या जबाबदारीने करते. बायकांना स्वतंत्र विचार करू न देता त्यांच्यासाठी विचार करण्याची जबाबदारी स्वतःवर घेणाऱ्या पुरुषांवर ती स्पष्ट टीका करते. स्त्रीने स्वतःच्या मनासारखं काही करता कामा नये, कोणाच्या तरी कच्छपी राहून काय करायचं ते करावं, ही पुरुषी मनोधारणा तिला दोषास्पद वाटते. (तिसरी आ., पृ. २६७–२६८). 'कर्मयोग' पूर्ण झाली असती तर स्त्रीचे नवे करारी रूप मराठी कादंबरीमध्ये आले असते. ताईंच्या संस्थेत जाण्याचा निश्चय केल्यानंतर आलेल्या एका पत्राने लीला खूपच अस्वस्थ झाल्याचे कादंबरीच्या शेवटी दाखवले आहे. हे पत्र कुणाचे होते, याचा उलगडा कादंबरीत होत नाही. लीलेवर प्रेम करणाऱ्या पुरुषाचे हे पत्र असेल तर 'वैवाहिक सौख्य की समाजसेवा?' असा लीलेपुढील संघर्ष तर हरिभाऊंना रंगवायचा नसेल ना?

स्त्रियांच्या सामाजिक जाणिवा विकसित झाल्या, पण त्या वेगाने कुटुंबाची चौकट मात्र बदलली नाही. समाजसेवेसाठी अविवाहित राहणाऱ्या स्त्रिया विसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धात महाराष्ट्रात या सामाजिक व्यवस्थेतूनच निर्माण झाल्या.

स्त्रिया आणि पुरुष यांना समान अधिकार असले पाहिजेत, ही जाणीव वामन मल्हारांच्या काळात अधिक स्पष्ट झाली. स्त्रियांची पापे मोजण्यासाठी सोन्याचा काटा आणि पुरुषांची पापे मोजण्यासाठी लोखंडाचा काटा या विषम विभागणीकडे वामनरावांनी 'नलिनी' मध्ये (१९२०) लक्ष वेधले. वाईट मार्गाला गेलेली स्त्री समाजाच्या निंदेला बळी पडते. पण तिला वाईट मार्गाला नेणारा पुरुषही तितकाच तिरस्करणीय असतो हे त्यांनी स्पष्टपणे मांडले. स्त्री पुरुषाच्या मालकीची आणि त्याच्या उपभोगार्थ निर्मिलेली वस्तू नाही, तिच्या आत्म्याला स्वतंत्र अस्तित्व आहे, या प्रश्नाभोवती 'आश्रमहरिणी' केन्द्रित झाली (१९१५) संसारी स्त्रीला संसाराव्यतिरिक्त अन्य ध्येय असू शकते, हे साम्यवादी विचारसरणी स्वीकारलेल्या सुशीलेच्या सामाजिक कार्यातून दाखवले जाते (सुशीलेचा देव, १९३०) स्त्रीजीवनाचा अशा व्यापक परिप्रेक्ष्यात विचार करणे वामनरावांना त्या काळातील सामाजिक वातावरणामुळे शक्य झाले. या काळात स्त्री-शिक्षणाचा प्रसार होऊन 'स्त्री–शिक्षण' ही काळाची गरज आहे, ही गोष्ट सर्वसामान्य माणसाच्या आकलनात येऊ लागली. महिला मंडळे आपापल्या परीने समाजकार्य करीत होतीच; पण या सुमारास व्यापक स्वरूपाच्या स्त्री-संघटनाही आकाराला यायला लागल्या. स्त्री-संघटनांना एकत्र आणण्याचा पहिला देशव्यापी प्रयत्न १९०४ साली मुंबईत रमाबाई रानड्यांच्या अध्यक्षतेखाली भरलेल्या पहिल्या 'अखिल भारतीय स्त्री परिषदे'च्या रूपाने झाला होता. अशा प्रयत्नांचे फलित १९२६ साली पुणे येथे 'अखिल भारतीय महिला परिषद' स्थापन होण्यामध्ये झाले. सरोजिनी नायडू, कमलादेवी चट्टोपाध्याय यांच्या हाती १९३० पासून परिषदेची

सूत्रे होती. भारतीय स्त्रियांमध्ये राजकीय आकांक्षा निर्माण करण्याचे परिषदेचे धोरण होते. मताधिकारासाठी इंग्लंडमध्ये स्त्रियांनी चालू ठेवलेल्या 'सफ्रेजेट' आंदोलनाचे पडसाद महाराष्ट्रातील सुशिक्षितांपर्यंत येतच होते. १९२१ साली 'मुडिमन कमिशन' च्या शिफारशी मान्य होऊन स्त्रियांना मर्यादित प्रमाणात मतदानाचा आणि कौन्सिलसाठी उभे राहण्याचा हक्क मिळाला. १९३७ साली प्रांतिक सरकारे तयार होताना त्यात स्त्रियांना प्रतिनिधित्व पाहिजे, अशी काँग्रेस पक्षाने अट घातली. १९३२ साली स्त्रियांना न्यायालयात वकिली करण्याचा हक्क मिळाला आणि कार्नेलिया सोराबजी ही स्त्री वकिलीचा व्यवसाय करण्यास सिद्ध झाली. स्त्रियांमधील सुप्त शक्ती ओळखून गांधींनी या काळात स्त्रियांचा राजकारणात व समाजकारणात योग्य तो उपयोग करून घेतला. स्वदेशी, राष्ट्रीय शिक्षण, मद्यपान-निषेध असे सोपे पण ठोस कार्यक्रम त्यांनी चळवळीसाठी स्वीकारल्यामुळे सर्वसामान्य स्त्री-पुरुषांना राष्ट्रीय चळवळीत आपणही काही करू शकतो असा विश्वास वाटू लागला. १९३२ सालचा सविनय कायदेभंग, १९४० चा महायुद्धविरोधी सत्यागह, १९४२ चा 'चले जाव' चा लढा अशा गांधींच्या नेतृत्वाखाली झालेल्या सक्रिय कार्यक्रमांत स्त्रिया मोठ्या संख्येने सामील झाल्या. स्त्रीचे सामाजिक स्थान आणि तिची भूमिका बदलण्यास हे वातावरण मोठ्या प्रमाणात कारणीभूत झाले.[१] सामान्य संसारी स्त्रीला संसाराव्यतिरिक्त व्यापक ध्येय असू शकते ही जाणीव रुजविणारा हा काळ होता. ॲनी बेझंट, सरोजिनी नायडू, अरुणा असफअली असे नवे आदर्श शिक्षित-ध्येयवादी स्त्रियांपुढे निर्माण झाले. हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांपेक्षा वामनरावांच्या कादंबऱ्यांत स्त्रीजीवनातील परिवर्तनाला अधिक गती मिळण्याची कारणे तत्कालीन सामाजिक परिस्थितीत सापडू शकतात. १९२० ते ४० हा काळ स्त्री-सुधारणा आणि राजकीय-सुधारणांच्या जाणिवेने इतका भारला गेला होता की, या काळात नाटकासारख्या 'भिन्नरुचेर्जनस्य समाराधनम्' असलेल्या कलाप्रकारातही या प्रश्नांना महत्त्वाचे स्थान मिळाले.

समाजकार्य करणाऱ्या, माजघरातून बैठकीच्या खोलीत येऊन पुरुषांबरोबर वादविवाद करणाऱ्या बुद्धिवादी आंग्लविद्याशिक्षित स्त्रिया वामन मल्हारांनी रंगवल्या. वा. ल. कुलकर्णींनी 'वामन मल्हार-वाङ्मयदर्शन' मध्ये त्यांना इब्सेनप्रमाणे 'नवी स्त्री' चित्रित करणाऱ्या कलावंताचा मान दिला. पण आजचा आपला काळ आणि आजची स्त्रीबद्दलची कल्पना यांच्याशी तुलना केल्यानंतर वामन मल्हारांनी मांडलेल्या स्त्रीविषयक विचाराच्या मर्यादा लक्षात येतात. स्त्रीला पुरुषाच्या बरोबरीचे स्थान मागणारी उत्तरा आणि 'बायकांचं जगणं नवऱ्यासाठी आणि मुलांसाठी असतं' असे म्हणणारी रागिणी, यात रागिणीचे वर्तन योग्य दाखविण्याकडे त्यांचा कल दिसतो. 'आश्रमहरिणीत' मांडलेली 'द्विपतिकत्वा'ची

समस्या ते तत्कालीन सामाजिक चौकटीत मांडू शकत नाहीत. 'द्विपतिकत्वा'चा विचार मांडण्यासाठी त्यांना पाराशर मुनींची जुनी पोथी आपल्याला सापडली असून त्यातील विचार आपण मांडत आहोत, अशी क्लृप्ती योजावी लागते. त्यातही पुन्हा पहिल्या आवृत्तीत ते एका पतीचा सर्पदंशाने मृत्यू झालेला दाखवतात. दुसऱ्या आवृत्तीत मात्र नायिका दोन पतींबरोबर संसार करताना दाखवतात.

'इंदू काळे सरला भोळे' (१९३५) मध्ये तर 'स्त्रीच्या बाबतीत आज तरी संसार हे आद्य कर्तव्य आहे' असा उपदेश विनायकराव इंदूला करतो. स्त्रीचे कर्तृत्व पुरुषाच्या कर्तृत्वास पूरक असले पाहिजे ही धारणा वामनरावांच्या सर्वच कादंबऱ्यांमध्ये दिसते. आजच्या दृष्टीने वामनरावांच्या या विचाराकडे पाहिले तर वामनरावांनी मांडलेला स्त्रीविषयक विचार मर्यादित होता किंवा वामनराव पुरुष असल्यामुळे स्त्रीचे असे चित्रण करतात, असे वाटणे स्वाभाविक आहे. वामनरावांनी स्त्रीजीवनविषयक चिंतनात माघार घेतली आहे' असेही म्हटले गेले आहे.[10] वामनरावांच्या स्त्रीजीवनविषयक चिंतनात बाह्यतः अशी माघार का दिसते याचा अंदाज लावता येतो.

वामन मल्हार कोणत्याही प्रश्नाचा विचार सुटेपणाने करीत नाहीत, तर जीवनाच्या सर्वांगीण संदर्भात करतात. दोन चांगल्या मूल्यांमध्येही संघर्ष होत असतो, व्यापक हितासाठी कमी व्यापक असलेल्या मूल्याला मुरड घालावी लागते, हे जीवनातील सत्य वामन मल्हारांना समजलेले होते. या दोन भूमिकांमुळे स्त्री-स्वातंत्र्याचा विचार टोकाला जाऊन न मांडता संभाव्यतेचा विचार करूनच त्यांना मांडावा लागला. सुटेपणाने तार्किक पद्धतीने एखादी सुधारणा टोकापर्यंत नेऊन मांडणे सहज शक्य असते (जसे बाबा पदमनजींनी केले). पण प्रचलित समाजव्यवस्थेत तिची मांडणी करायची असेल तर टोक न गाठता नजिकच्या संभाव्य अवस्थेपर्यंतच येऊन थांबावे लागते. स्त्रीच्या भूमिकेतील कोणते परिवर्तन तत्कालीन समाजात रुजू शकेल याचे भान वामन मल्हारांच्या मनात सतत असावे. या काळात गांधींनी मांडलेला स्त्रीविषयक विचार याच स्वरूपाचा होता. स्त्री आणि पुरुष यांच्या श्रमांची परंपरेने केलेली विभागणी गांधींना मान्य होती. कुटुंबाची आणि मुलांची काळजी घेऊन उरलेला वेळ इतर गोष्टींसाठी स्त्रीने देणे ही व्यवस्था त्यांना त्या वेळी स्वीकार्य वाटत होती. त्या काळात स्त्री (मोजके अपवाद वगळता) आर्थिकदृष्ट्या स्वतंत्र नव्हती. कुटुंबाला पर्यायी व्यवस्था नजिकच्या काळात निर्माण होण्याची शक्यता नव्हती. नवरा क्रूर असेल तरच स्त्रीला घटस्फोट घेता येईल, पण तिचा हा हक्क काही मर्यादेपर्यंतच मान्य करावा, हा गांधींचा विचार याच धारणेतून आलेला आहे. वामन मल्हारांच्या काळात जीवनाचा सर्वंकष विचार करणाऱ्या गांधीवाद आणि मार्क्सवाद या विचारसरणी प्रभावी होत्या. वामन मल्हारांवर दोन्हींचा काही ना काही परिणाम झालेला होता. स्त्रीस्वातंत्र्याचा

विचार वामनराव इतर प्रश्नांपासून बाजूला काढून करीत नाहीत म्हणून तो मर्यादित आहे असे वाटते. प्रत्यक्षात तसा तो नाही. हरिभाऊंचा काळ आणि वामन मल्हारांचा काळ यांची तुलना केली तर मात्र वामन मल्हारांनी मराठी कादंबरीतील स्त्रीला खूप नवी परिमाणे दिली हे मान्य करावे लागते.

कुटुंबव्यवस्था फार हळूहळू बदलते आणि वर्षानुवर्षे चालत आलेली पुरुषाच्या मनातील श्रेष्ठत्वाची भावना वादविवादातून नाहीशी होत नाही, याची जाणीव वामनरावांच्या उत्तरेला लग्नानंतर होते. "चार लोकांत त्यांच्यापेक्षा (नवऱ्यापेक्षा) माझं तेज अधिक पडलेलं चांगलं दिसणार नाही" किंवा बायकांच्या परीक्षेचं मोठंसं महत्त्व नाही, पुरुषांच्या परीक्षेचं तसं नाही" हे तिचे विचार या जाणिवेतून आलेले आहेत. शिक्षणाच्या संस्कारातून झपाट्याने बदलणारी व्यक्तिविकासाची जाणीव आणि मंद गतीने बदलणारी समाजव्यवस्था यांच्या विसंवादातून पुरोगामी विचाराच्या व्यक्तीची होणारी कुचंबणा उत्तरेच्या उद्‌गारांमागे उभी आहे. विकसनशील वैयक्तिक जाणिवा आणि सामाजिक व्यवस्था यांच्यातील द्वंद्वाचे चित्र केतकरांच्या कादंबरीत विशेषतः 'ब्राह्मणकन्ये'मध्ये अधिक प्रखरपणे उभे राहते. नवी पर्यायी व्यवस्था उभी राहिलेली नसताना जुन्या व्यवस्थेला धक्के मारणे समाजहिताच्या दृष्टीने घातक असते, हा विचार वामन मल्हारांच्या लेखनामागे होताच. केतकरांच्या कादंबऱ्यांत या विचाराला गाभ्याचे स्थान मिळते. परंपरा आणि नवता यांच्यातील संघर्षाचा वेध केतकर वामनरावांपेक्षा अधिक खोलात जाऊन आणि समाजशास्त्रीय बैठकीतून घेतात. समस्येचा सुटेपणाने विचार न करता जीवनाच्या संदर्भात तिचा मागोवा घेण्याचे वामन मल्हारांचे सूत्र ते कायम ठेवतात. 'ज्या सुधारणेचा पुरस्कार केला जातो तिचे समाजाच्या संदर्भात महत्त्व कोणते, ही सुधारणा करून नेमके काय साधायचे आहे, याची स्पष्ट जाणीव सुधारणेचा पुरस्कार करणाऱ्या विचारवंतापाशी असली पाहिजे. कारण शेवटी सुधारणासुद्धा समाजहिताकरताच करायची असते. सुधारणा अंमलात आणली जायची असेल तर समाजाचा प्रचलित व्यूह बदलण्यासाठी योजनापूर्वक कृती करावी लागते' हे विचार केतकर 'ब्राह्मणकन्या'मधील पात्रांच्या कृतींतून वाचकांसमोर आणतात. व्यवस्था बदलणारी कृती होणार नसेल तर सुधारणा अंगिकारणाऱ्या तत्त्वनिष्ठ लोकांचे जगणे कसे दुःसह होऊन जाते हे 'ब्राह्मणकन्ये'मध्ये दिसते. जातिभेद नष्ट करण्याच्या उच्च प्रेरणेतून ब्राह्मण जातीत जन्मलेले आप्पासाहेब डगे वेश्यापुत्रीशी विवाह करतात. पण जातिभेद नष्ट करण्याचा केवळ 'तात्त्विक' पातळीवर पुरस्कार करणाऱ्या सुधारकांनी मिश्रविवाहाच्या संततीची समाजात व्यवस्था कशी लावायची याचा कोणताही विचार केलेला नसतो. यामुळे उदात्त ध्येयातून प्रेरित झालेली आप्पासाहेबांची कृती त्यांच्या संततीला अंधकारमय भविष्य देणारी ठरते. "बाबा, तुम्ही ब्राह्मण मुलीशी लग्न का हो नाही केलंत ? माझ्या

वर्गातल्या मुली माझ्या हातचे पाणी पीत नाहीत. त्या म्हणतात, 'तू ब्राह्मण नाहीस" हा कालिंदीने वयाच्या १२ व्या वर्षी वडिलांना विचारलेला प्रश्न आणि पुढे समजतेपणी "ध्येय असलेली मंडळी अनेक शतकांनी होणारी गोष्ट करण्यास हात घालतात. त्यांच्या आयुष्यात तर काहीच होत नाही, आणि त्यांच्या बायकामुलांना मात्र त्यांच्या ध्येयवादित्वाचे फळ भोगावे लागते" हे रामरावापशी मांडलेले विचार या समस्येला मुळाशी जाऊन भिडतात. वरवर विचारप्रवण वाटणाऱ्या केतकरांच्या चर्चात्मक कादंबऱ्यांच्या गाभ्यात असलेला भावनात्मकतेचा प्रवाहही अशा प्रसंगामध्ये जाणवतो.

पुनर्विवाहाच्या संततीचे भवितव्य काही प्रमाणात हरिभाऊंनी आपल्या कादंबऱ्यांतून मांडले होते. केतकरांच्या काळात पुनर्विवाह आणि स्त्री–शिक्षण या सुधारणा विवाद्य राहिल्या नव्हत्या. बहुचर्चित होता तो जातिभेदाचा प्रश्न. केतकरांनी या प्रश्नावर लक्ष केंद्रित करून मिश्रविवाहातून जन्माला आलेल्या स्त्रीचे विदारक भवितव्य 'ब्राह्मणकन्या'मध्ये मांडले. ध्येयाला किंवा ध्येयवादी माणसांना केतकरांचा विरोध होता, असा या मांडणीचा अर्थ नाही. ध्येयवादी माणसाला सुखाने जगू न देणारे समाजव्यवहार त्यांना दोषार्ह वाटत होते आणि त्यावर भर देऊन ते टीका करत होते. वामन मल्हारांनी आदर्श म्हणून रंगवलेले स्त्रीचे चित्र केतकरांना आदर्श म्हणून अभिप्रेत होतेच. उलट, वामन मल्हारांच्याही पुढे जाऊन स्त्रियांचे आर्थिक स्वातंत्र्य, त्यांचा लैंगिक कोंडमारा (गोंडवनातील प्रियंवदा-१९२६), वेश्यासंततीचे (परागंदा–१९२६), अविवाहितेचे मातृत्व (ब्राह्मणकन्या १९३०) अशा तत्कालीन समाजाला धक्कादायक वाटणाऱ्या प्रश्नांची मांडणी ते करत होते. स्त्रीजीवनातील प्रश्नांची ही वेगळी बाजू होती. विभावरी शिरूरकरांनी आपल्या साहित्यातून पुढे हेच प्रश्न आत्मनिष्ठ स्वरूपात मांडले. वामन मल्हार आणि केतकर याच्या मनोभूमिकांची तुलना केली तर एकाच काळात वावरणाऱ्या या दोन विचारवंत लेखकांनी स्त्री-समस्यांची मांडणी वेगळ्या पद्धतीने का केली हे लक्षात येते. जीवनातील सत्यांश तेवढा वाचकांच्या समोर आणून त्यांना सत्प्रवृत्त करावे आणि या सत्यांशाभोवती असलेल्या विसंगतींकडे, स्वार्थाकडे दुर्लक्ष करावे ही वामन मल्हारांची प्रवृत्ती होती. याउलट, जीवनातील दंभ, स्वार्थ असत्य यांचे कठोर विश्लेषण करून वाचकांमधील सत्प्रवृत्तीला आवाहन करावे, ही केतकरांची रीत होती. मुनीमांच्या लबाड्यांपासून समाजाच्या अवाजवी नियंत्रणामुळे स्त्री-पुरुषांच्या लैंगिक व्यवहारात येणाऱ्या लपवाछपवीपर्यंतचे कोणतेही व्यंग त्यांच्या नजरेतून सुटले नाही. कृतिशील कार्यक्रम हाती न घेणाऱ्या बोलक्या सुधारकांवर त्यांनी कठोर टीका केली. (महाराष्ट्रात आरंभापासून बोलक्या सुधारकांची मोठी परंपरा होतीच. आणि साहजिकच वाङ्मयातही वेळोवेळी त्याचे सादपडसाद उमटलेले आहेत.) स्त्रियांच्या जीवनात समस्या का निर्माण होतात याचा शोध

घेण्याचा आणि हे प्रश्न सोडवण्यासाठी पर्यायी व्यवस्था मांडण्याचा प्रयत्न केतकरांनी कादंबऱ्यांतून केला.

केतकरांना विवाह किंवा कुटुंबसंस्था मान्य नव्हती असे नाही. 'पुरुषास अपत्याविषयी स्वकीयता उत्पन्न होते म्हणून विवाह-संस्था आत्मसातत्यास अत्यंत उपयुक्त आहे, 'पाच रुपये देण्याचा करार जर मोडता येत नाही तर लग्नासारखा गंभीर करार मोडण्यासाठी वाटेल त्या गोष्टीसाठी स्वातंत्र्य देऊ नये' (ब्राह्मण-कन्या, पृ. ३११ आणि ३१५) या वाक्यांवरून केतकरांची विवाहसंस्थेकडे बघण्याची दृष्टी स्पष्ट होते. समाजाची मिश्र जातींकडे बघण्याची अपमानास्पद दृष्टी आणि जातिभेद मोडतो असे म्हणत स्वतःच्या जातीला चिकटून बसण्याचा वडिलांचा दांभिकपणा यांच्या विरोधी वंड करण्यासाठी कालिंदी शिवशरण अप्पापाशी विवाहाशिवाय राहून मातृत्व स्वीकारते. पण तिला पाहिजे असलेली कुटुंबजीवनाची चौकट देऊ शकणाऱ्या रामरावाशी मात्र ती विवाह करते, या घटनेवरूनही केतकर विवाहसंस्थेला देत असलेले महत्त्व लक्षात येते. असे असूनही केतकर मिश्र विवाहांवर आघात करतात किंवा स्वैराचाराला प्रोत्साहन देतात, असे मत त्या काळात प्रचलित झाले.[11] याचे कारणही दाखवता येते. केतकर सर्वसाधारण लेखकाप्रमाणे विवाहाकडे प्रेमाचे किंवा पावित्र्याचे प्रतीक म्हणून बघत नाहीत, तर विवाहसंस्थेतील आर्थिक, सामाजिक आणि धार्मिक गुंतागुंती मांडण्याचा प्रयत्न करतात. विवाहविषयक प्रचलित कायदे आणि प्रचलित कुटुंबव्यवस्था यांना आदर्श म्हणून न स्वीकारता जुन्या काळी समाजाने ठरवलेले स्त्री-पुरुष-कर्तव्यांचे नियम आणि आजची बदललेली समाजपरिस्थिती यांमुळे विवाहसंस्था आणि कुटुंबजीवन यात निर्माण होणारे विसंवाद ते मांडत राहतात. केतकरांच्या काळात थोड्या प्रमाणात का होईना स्त्रिया अर्थार्जन करायला लागल्या होत्या. शिवाय, स्वतःच्या स्वतंत्र व्यक्तित्वा-बद्दलची जाणीव शिक्षणोत्तर त्यांच्या मनात तीव्र होऊन लागली होती. अशा स्थितीत लगेच जरी नाही तरी भविष्यात कुटुंबसंस्थेत बदल करण्याची गरज निर्माण होणार होती. अर्थार्जन करणारी, स्वतंत्रपणे विचार करणारी आणि विचारांशी सुसंगत ठरतील अशा कृती करणारी खंबीर स्त्री 'आदर्श' म्हणून त्यांच्यासमोर होती. म्हणूनच परंपरेने चालत आलेले कुटुंबविषयक नियम त्यांना कालबाह्य वाटत होते आणि नवे नियम घडवण्याची आवश्यकता वाटत होती. कुटुंबातील पारंपरिक श्रमविभागणी मान्य करणाऱ्या गांधीवादी विचारांपेक्षा केत-करांनी केलेला स्त्रीविषयक विचार खूपच पुढे जाणारा होता आणि मुख्य म्हणजे तो आर्थिक पायावर उभा होता. 'ब्राह्मणकन्या'त विवाहसंस्थेचे किती मूलगामी विश्लेषण केतकर करतात याचे काही नमुने पाहण्यासारखे आहेत :

(१) स्त्री अर्थार्जन करत नसेल तर तिला पुरुषसत्ताप्रधान कुटुंबपद्धती स्वीकारावी लागते. कारण या व्यवस्थेत ती स्वतःचे व अपत्यांचे पोषण करण्याची

जबाबदारी पुरुषावर टाकत असते. या व्यवस्थेत पुरुषवर्चस्व निर्माण होते आणि पातिव्रत्याचा सन्मान केला जातो. ही व्यवस्था बहुजनसाध्य असल्यामुळे तिचा जगभर अवलंब झाला. ही व्यवस्था यशस्वी करण्यासाठी पातिव्रत्याचे महत्त्व वर्णिले जाऊ लागले.

(२) स्त्री जेव्हा द्रव्यार्जन करू लागते तेव्हा कायद्याने तिला कौटुंबिक सत्ता दिली नसली तरी ती उत्पन्न होतेच. (आज स्त्री-पुरुष दोघेही जिथे मिळवते आहेत अशा कुटुंबांत स्त्रियांचे घरकाम, पुरुषाचा अपत्यसंगोपनातील सहभाग हे प्रश्न चर्चेचे विषय होऊ बघत आहेत. पण अशा कुटुंबांची संख्याही थोडी आहे. बहुसंख्य कुटुंबांतून स्त्रिया मिळवत्या असूनही त्यांनी पारंपरिक श्रमविभागणी निमूटपणे स्वीकारलेली आहे.)

(३) स्त्रिया आर्थिकदृष्टया स्वतंत्र असूनही जुनाट धार्मिक आणि वैवाहिक रीतींमुळे जर त्यांच्याशी विवाह करायला पुरुष पुढे येत नसतील तर त्यांनी खुशाल अविवाहित मातृत्व स्वीकारून मातृसत्ताक कुटुंबपद्धती स्थापन करावी. (उदाहरणार्थ, नोकरी करणाऱ्या बालविधवा, मिश्रविवाहातून जन्मलेल्या मुली, वेश्यापुत्री) पृ. ३११ ते ३१९.

वरील विचारांवर अधिक भाष्य करण्याची गरज नाही. एक मात्र निश्चित की, शेवटचा विचार त्यांनी अपवादात्मक स्थितीमध्येच सुचवलेला आहे. अविवाहित माता स्वतःवरच्या जबाबदाऱ्या फारच वाढवून घेते असे त्यांनी म्हटलेले आहे. (ब्राह्मणकन्या पृ. २९८ ते ३००).

जगात अनेक पद्धतीच्या कुटुंबपद्धती असतात. कौटुंबिक शासनाचे नियम देशकाल-धर्मपरत्वे बदलत असतात. व्यक्तीला आपल्या कुटुंबव्यवस्थेसाठी योग्य असणारा कायदा पत्करण्याचे स्वातंत्र्य असले पाहिजे ही त्यांची कुटुंबव्यवस्थेकडे बघण्याची दृष्टी होती. त्यांच्या सर्व कादंबऱ्यांतून त्यांची ही भूमिका वेगवेगळ्या स्वरूपात येत राहिली. जेव्हा विवाहविषयक कायदे व्यक्तीच्या हिताला बाधक ठरतात आणि ते मोडल्याने समाजाच्या हिताला बाधा येणार नसते, तेव्हा जुन्या नीतिनियमांना चिकटून बसता येणार नाही हेच त्यांना सुचवायचे होते. त्यांच्या विचारात व्यक्तीला महत्त्व होते, पण त्यांना 'समाज' ही कल्पना नाकारायची नव्हती. उलट समाजाचे आणि सामाजिक नियमांचे बदलत्या परिस्थितीत सुखकारक ठरेल अशा स्वरूपात संघटन त्यांना करायचे होते. 'ब्राह्मणकन्ये'त 'वैजनाथ स्मृती'ची उभारणी याच हेतूने झालेली आहे. केतकरांच्या कादंबऱ्यांतील पात्रे आपल्या कृतीने समाजातील कालबाह्य नीतिनियमांविरुद्ध आघाडी उभारतात. केतकरांना अभिप्रेत असलेले स्त्रियांचे आर्थिक स्वातंत्र्य अर्थव्यवस्था न बदलल्यामुळे आजही आपल्या दृष्टिपथात आलेले नाही. साहजिकच त्यांनी सूचित केलेले बदल आपल्या समाजवास्तवाचा भाग बनलेले नाहीत. पण स्वतःला 'स्त्रीवादी'

(Feminist) म्हणविणाऱ्या आणि अनुभवनिष्ठ स्वरूपात 'स्त्री-मुक्ती'चे विचार मांडणाऱ्या आजच्या पाश्चात्त्य विचारवंत स्त्रियांच्या लेखनांत केतकरांच्या मांडणीतील कितीतरी घटक दिसल्यानंतर मन थक्क झाल्याशिवाय राहात नाही.

स्त्रियांच्या जीवनातील लैंगिक प्रश्नांकडे केतकरांनी समाजाचे लक्ष वेधले. पण त्यांच्या कादंबऱ्या फडके–माडखोलकरांप्रमाणे लैंगिक वर्णनात अडकून पडल्या नाहीत. जीवनातील अनेक व्यवहारांपैकी एक व्यवहार म्हणून ते स्त्री-पुरुष नात्याकडे बघतात आणि वस्तुनिष्ठ स्वरूपात त्यातील दोषांचा शोध घेतात. लैंगिक प्रश्न मांडून वाचकांच्या भावना चाळवणे हा त्यांचा हेतू नसतो, तर विवाहसंस्थेतील दोष दूर करण्यासाठी त्यांना वाचकांना विचार-प्रवृत्त करायचे असते. केतकरांनी मांडलेले स्त्रियांचे लैंगिक प्रश्न पुढे विस्ताराने 'विभावरी–वाङ्मयांत' मांडले गेले, पण दोघांच्या मांडणीची तुलना केल्यानंतर मात्र 'विभावरी-वाङ्मयांच्या' मर्यादा लक्षात येतात. केतकरांनी सुचवलेले बदल काळाच्या खूपच पुढे गेलेले होते. शिवाय त्यांच्या लेखनातील वैचारिक उंचीचे आकलन करण्याची क्षमता त्या काळी मराठी वाचकांमध्ये नव्हती. यामुळे केतकरांच्या स्त्रीविषयक विचारांवर फारशी चर्चा झाली नाही. विभावरी–वाङ्मय मात्र महाराष्ट्रात चर्चेचा विषय बनले.

त्या काळी 'वादळी' ठरलेल्या विभावरी–वाङ्मयाकडे जाण्यापूर्वी फडके-खांडेकर–माडखोलकर या कादंबरीकारांनी केलेल्या स्त्री-चित्रणाचा विचार करायला हवा. या कादंबरीकारांनी मराठी कादंबरीतील स्त्री-प्रतिमेला अर्थपूर्ण असे नवे परिमाण दिले नाही, याचा उल्लेख पूर्वी झालेलाच आहे. स्त्री-पुरुषांमधील प्रेमकथा रंगवणे हीच फडक्यांच्या लेखनाची मुख्य चौकट होती. कादंबरीचा विषय राजकीय, सामाजिक असा कुठलाही असला तरी कादंबरीतील निम्म्याहून अधिक भाग ठराविक साच्याच्या शृंगारक्रीडांच्या वर्णनाने भरलेला असे. आपल्या काळातील कोणतीही समस्या फडक्यांनी गंभीरपणाने मांडली नाही. प्रेमसाफल्यातील अडचणी हेच त्यांच्या पात्रांच्या समोरचे मोठे प्रश्न होते. फडक्यांना नायिका म्हणून स्त्रीचे आधुनिक रूपच अभिप्रेत होते. पण ही आधुनिकता विचारातून आलेली नसून कपड्यांतून आणि राहणीतून आलेली होती. यमूच्या रूपाने हरिभाऊंनी स्त्रीचे आदर्श चित्र पुढच्या पिढीसमोर ठेवले. फडक्यांनी रंगवलेली कोरलेल्या भुवयांची, बॅडमिंटन खेळणारी चटपटीत नायिका सुखवस्तू मध्यमवर्गीयांच्या दोनतीन पिढ्यांनी पुढे 'आदर्श' स्त्री मानली. स्वातंत्र्योत्तर काळात महाराष्ट्रातील स्त्रीजीवनाचा विकासही बराचसा पोशाखी स्वरूपाचाच झाला. खांडेकरांनी काही कादंबऱ्यांतून सामाजिक कार्यांत भाग घेणाऱ्या, करारी स्त्रिया नायिका म्हणून बाह्यतः रंगवल्या. खांडेकर आशयाची मांडणी गरीब-श्रीमंत, सद्गुणी-दुर्गुणी अशा ढोबळ स्वरूपाच्या विरोधात करत असल्यामुळे गांधीवाद असो अथवा स्त्रीविषयक प्रश्न असो, कोणत्याच प्रश्नाची मांडणी ते वास्तव, मूलगामी स्वरूपात करू शकले

नाहीत. महत्त्वाच्या नसलेल्या गोष्टींना तात्त्विक प्रश्न मानून त्यावर त्यांच्या कादंबऱ्यांत कृत्रिम आलंकारिक भाषेत चर्चा होत राहिली. याचा परिणाम त्यांच्या नायिकांचे वागणे असंभवनीय आणि दुबळे बनण्यामध्ये झाला. त्याची उल्का (‘उल्का’, १९३४) किंवा सुलू (‘क्रौंचवध’, १९४२) याची उदाहरणे आहेत.

माडखोलकरांनी आपल्या कादंबऱ्यांत राजकीय आणि सामाजिक प्रश्नांची मांडणी करण्याचा प्रयत्न केला. गांधीवादाची हेटाळणी आणि समाजवादाचा पुरस्कार असे त्यांच्या राजकीय विचाराचे सूत्र होते. पण आपली अशी भूमिका का बनली याचे चित्रण प्रत्यक्ष प्रसंगांचा आधार देऊन ते कादंबरीत देऊ शकले नाहीत. त्यांनी केलेली सामाजिक प्रश्नांची मांडणी व्यक्तिकेंद्री स्वरूपाची राहते. व्यक्ती आणि समाज यांच्या गुंतागुंतीच्या संबंधावर ती प्रकाश टाकू शकत नाही. विवाहसंस्था हे भंगलेले देऊळ आहे हा विचार मांडणारी त्यांची ‘भंगलेले देऊळ’ (१९३४) ही कादंबरी केवळ नायिकाकेंद्री राहते. म्हणून शेवटी विवाहसंस्थेवर त्यांनी केलेले भाष्य प्रश्नाच्या सामाजिक मांडणीतून अपरिहार्यपणे यावे तसे येत नाही, ते उपरे आणि चिकटवल्यासारखे राहते. केतकरांच्या मांडणीशी तुलना केल्यानंतर ह्या भाष्याचा किरकोळपणाही सहज लक्षात येतो. फडक्यांप्रमाणे विषय कोणताही असला तरी माडखोलकरांच्या कादंबरीचा सांगाडा प्रेमकथेचाच राहतो. स्त्री-पुरुषांच्या शृंगाराची वर्णने ते कामुकतेच्या पातळीवर जाऊन करतात (नागकन्या–१९४१, डाकबंगला– १९४२) बदलत्या वातावरणात स्त्री-जीवनाचे नवे उन्मेष दाखविण्याऐवजी ते स्त्रीचे चित्रण प्रतिगामी स्वरूपात करतात. पतीशी सहकार्य करीत राजकीय-सामाजिक कार्य करणाऱ्या नायिका वामन मल्हार दाखवत असताना माडखोलकरांची सुशिक्षित कांता नवऱ्याच्या राजकीय आकांक्षा समजावून घेऊ शकत नाही (कांता– १९३९). एका विशिष्ट प्रवृत्तीतून किंवा दृष्टिकोनातून माडखोलकर जीवनाचा वेध घेत नाहीत. तुकड्या–तुकड्याने आलेले आशयाचे तपशील आणि तोंडी लावण्यासारखे मांडलेलेले राजकीय-सामाजिक प्रश्न एका सूत्रात बांधून आपली जीवनविषयक धारणा स्पष्ट करणे त्यांना शक्य होत नाही. तरीही ‘पुरुष हा ध्येयासाठी, तत्त्वासाठी जगतो-झगडतो, पण स्त्री फक्त सुरक्षितता पाहते. जीवनातील दुसऱ्या कोणत्याही गोष्टीची तिला चाड नसते’ (नवे संसार, १९४१) हीच त्यांची स्त्रीकडे बघण्याची दृष्टी असावी, अशा निष्कर्षापर्यंत यावे लागते. या तीन कादंबरीकारांच्या तत्त्वचिंतनातील पोकळपणा आणि त्यांनी मराठी वाचकांना लावलेली स्वप्नरंजनाची अनिष्ट सवय याचे परखड विश्लेषण कुसुमावती देशपांडे यांनी केलेले आहेच (मराठी कादंबरी : पहिले शतक). या कादंबरीकारांना वाचकवर्गात अतिशय लोकप्रियता मिळाल्याने दुय्यम–तिय्यम दर्जाच्या स्त्री–पुरुष कादंबरीकारांनी त्यांचे स्त्रीचित्रण आदर्श म्हणून स्वीकारले. आजही लोकप्रिय

कादंबऱ्यांतील स्त्री फडक्यांच्या नायिकेच्या पोशाखी स्वरूपात किंवा खांडेकरांच्या नायिकेच्या भावविवश स्वरूपात चित्रित होत आहे.

वामन मल्हारांच्या कादंबऱ्यांत स्त्रियांच्या प्रश्नांची चर्चा व्यापक सामाजिक संदर्भ लक्षात ठेवून झाली होती. केतकरांच्या कादंबऱ्यांचा संपूर्ण बाजच मुळी व्यक्तिगत समस्यांची सामाजिक मांडणी करण्याचा होता. याउलट, फडके, खांडेकर माडखोलकर यांच्या कादंबऱ्यांत स्त्रियांचे प्रश्न व्यक्तिकेंद्री स्वरूपात मांडले गेले. समाजातील अनिष्ट प्रवृत्ती कोणत्या, त्यांच्या निर्मितीची कारणे कोणती, आणि त्यांचे निराकरण कसे करता येईल, हे शोधण्याची व्यापक–चिंतनशील बैठक या कादंबरीकारांपाशी नव्हती. याला त्या काळातील सामाजिक परिस्थिती काही प्रमाणात कारणीभूत असण्याची शक्यता आहे. टिळकांच्या मृत्यूनंतर महाराष्ट्रातील पुढाऱ्यांचे भारतीय राजकारणावरचे वर्चस्व नाहीसे व्हायला लागले. टिळककाळापासूनच 'आधी राजकीय की आधी सामाजिक' असे वाद उकरून सामाजिक सुधारणांकडे दुर्लक्ष करण्याची प्रवृत्ती निर्माण झाली होती. पुण्यातील सनातनी ब्राह्मणवर्गाला न दुखवण्याचा टिळकांचा राजकीय हेतू यामागे होता. दोहोंचा परिणाम असा झाला की, १९३० नंतर महाराष्ट्रात महत्त्वाचे राजकीय किंवा सामाजिक नेतृत्वच निर्माण झाले नाही. टिळकांचा सामाजिक सुधारणांकडे बघण्याचा दृष्टिकोन परंपराभिमान आणि ब्राह्मणवर्चस्व मान्य करणारा होता. पण टिळकांपाशी जाज्वल्य मनोवृत्ती आणि व्यापक राजकीय महत्त्वाकांक्षा होत्या. महाराष्ट्रात टिळकांनंतर उदयास आलेल्या नेतृत्वाकडे दुसऱ्या दोन वृत्ती नव्हत्या. नंतरचे नेतृत्व परंपराभिमानी ब्राह्मणग्रस्त वृत्तीभोवतीच फिरत राहिले. १९३० नंतरच्या सामाजिक परिस्थितीवर वर्चस्व राखू शकेल अशा वैचारिक उंचीचे पुढारी त्या काळात महाराष्ट्रात नव्हते. संकुचित विचारसरणी, कृतिशीलतेचा अभाव आणि दिखावूपणा यांनी त्या काळातील नेतृत्व डागाळलेले होते. त्र्यं. शं. शेजवलकरांनी आपल्या वैचारिक लेखनातून आणि केतकरांनी आपल्या कादंबऱ्यांतून या नेतृत्वावर चौफेर टीका केलेली आहे. "महाराष्ट्राचे राजकारण व समाजकारण शब्दपंडितांच्या, भोंगळ साहित्यिकांच्या व तोंडपाटलांच्या ताब्यात गेल्यामुळे जो विपरीत परिणाम घडून येऊन सुलभ देशभक्तीचे आणि वावदूक मुत्सद्देगिरीचे जे पेव फुटले आहेत त्याला आळा घालणे हा 'प्रगती'च्या संपादनामागील शेजवलकरांचा मुख्य हेतू होता." (शेजवलकर निवडक लेखसंग्रह, प्रस्तावना, पृ. २१) १९२० नंतर ब्राह्मण पुढाऱ्यांकडून जे सामाजिक प्रश्न मांडले गेले त्यात जागृत होऊ बघणाऱ्या बहुजनसमाजाचे व्यापक हित लक्षात घेणारी दृष्टी नव्हती. ब्राह्मणवर्गाचे हितसंबंध जपणाऱ्या संकुचित स्वरूपाच्या सामाजिक सुधारणांभोवती या काळात लक्ष केंद्रित झाले. याचा परिणाम महाराष्ट्रामध्ये ब्राह्मण–ब्राह्मणेतर वाद आणि अस्पृश्यांच्या चळवळी निर्माण होण्यामध्ये झाला. हे वाद भडकल्यानंतर

महाराष्ट्राच्या समाजकारणावरील ब्राह्मणवर्गाचे वर्चस्व कमी झाले. पुढे स्वातंत्र्यानंतर स्वीकारलेल्या लोकशाही पद्धतीत बहुमताला महत्त्व मिळाल्यामुळे राजकारणातूनही महाराष्ट्रातील मध्यमवर्गाची पीछेहाट झाली. सामाजिक नेतृत्वाच्या अभावी प्रश्नांची मांडणी व्यापक सामाजिक संदर्भात करण्याची आवश्यकता वाटेनाशी झाली. या परिस्थितीचा परिणाम त्या काळात मध्यमवर्गीय लेखकांकडून लिहिल्या गेलेल्या साहित्यावर झाल्याखेरीज राहिला नाही.

फडके–खांडेकर–माडखोलकर यांच्या कादंबऱ्यांत सामाजिक प्रश्नांची चर्चादेखील व्यक्तिकेंद्री स्वरूपातच केली जाते. व्यक्तिवादी कल्पना महाराष्ट्रात इंग्रजी शिक्षणातून रुजल्या होत्या. पण ३० ते ५० या काळात व्यापक सामाजिक ध्येयधोरणांच्या अभावी महाराष्ट्रातील मध्यमवर्गीयांचा व्यक्तिवाद 'सुखवादा' मध्ये परिवर्तित झाला. स्वतःचे घर, सुंदर बायको आणि चांगली नोकरी यांची आकांक्षा करणारे तरुण आणि बंगला, गाडी, सोफासेट आणि गोजिरवाणी मुलं या सुखस्वप्नात रमून जाणाऱ्या शिक्षित पोशाखी स्त्रिया मध्ययवर्गीयात निर्माण व्हायला लागल्या. मध्यमवर्गाचे 'डेक्कन जिमखाना' संस्कृतीतील हे उच्चस्तरीय रूप होते. निम्नस्तरीय मध्यमवर्ग पेठांतून राहात होता. हा स्तर 'माऊबीजेची ओवाळणी,' 'वहिनीच्या बांगड्या' इत्यादी मर्यादित महत्त्व असलेल्या सांस्कृतिक प्रतीकांना अनन्यसाधारण महत्त्व देऊन ही जुनी संस्कृती नष्ट होत असल्याबद्दलचे भूतकाळासक्त उसासे टाकत होता. यातील पहिल्या स्तराचे चित्रण फडके, माडखोलकरांनी आणि दुसऱ्या स्तराचे चित्रण य. गो. जोशी संप्रदायातील लेखकांनी आपल्या कथा–कादंबऱ्यांत केले. खांडेकरांनी सोयीनुसार दोन्ही स्तरांतून आशयसूत्रे घेतली. फडके संप्रदायाची स्त्रीकडे बघण्याची भूमिका सुखवादी होती, तर जोशी संप्रदायाची भूतकाळासक्त (Nostalgic) होती. 'बदल' हा सामाजिक वास्तवाचा मूलधर्म आहे, याची जाणीव त्यांच्यापाशी नव्हती. तत्कालीन मध्यमवर्गीय पांढरपेशा जीवनाचे हे प्रातिनिधिक रूप होते, हे मान्य आहे; पण साहित्याने केवळ वास्तवातील हुबेहूब चित्रे वाचकांसमोर उभी करायची नसतात, तर जीवनातील सत्यांश वाचकांना दाखवून तो वाढवण्याचा प्रयत्न करायचा असतो, हितकर मूल्यांचे रक्षण आणि संवर्धनही करायचे असते. हे मान्य केले की, स्वतःला प्रतिभावंत म्हणणाऱ्या लेखकाच्या 'सामाजिक जबाबदारी'चा प्रश्न टाळता येत नाही. आणि मग ३० ते ५० या काळातील बहुसंख्य साहित्यकांनी आपली जबाबदारी पार पाडली नाही, असेच म्हणावे लागते. या काळात पु. य. देशपांड्यांनी थोडी आशा निर्माण केली होती (बंधनाच्या पलीकडे– १९२७, काळी राणी - १९४१). त्यांनी स्त्री–पुरुष संबंधातील समस्यांची मांडणी तात्त्विक–आध्यात्मिक पातळीवर करण्याचा प्रयत्न केला, पण त्यात त्यांना अपेक्षित यश मिळाले नाही. शिवाय, या प्रयत्नामुळे त्यांची कादंबरी सामाजिक वास्तवापासूनही दूर गेली.

या पार्श्वभूमीवर विभावरी शिरूरकर आणि भा. वि. वरेरकर यांनी आपल्या कादंबऱ्यांतून स्त्रीविषयक प्रश्नांची केलेली मांडणी लक्षवेधी ठरते. परिस्थितीसमोर शरणागती न पत्करता स्वतःच्या पायावर उभ्या राहणाऱ्या काही खंबीर मध्यम-वर्गीय स्त्रिया वरेरकरांनी रंगवल्या. 'विधवा कुमारी' तील मथू (१९२८), 'गोदू गोखले' मधील गोदू (१९३२-३३), 'कुलदैवत' मधील वेणू (१९३५) ही याची काही उदाहरणे आहेत. तडफदार-खंबीर स्त्रिया चित्रित करून वामन मल्हार-केतकरांची परंपरा पुढे चालविण्याचा वरेरकरांचा हेतू स्तुत्य होता; पण मांडणीतील दोषांमुळे त्यांना या प्रयत्नात यश आले नाही. खांडेकरांप्रमाणे पात्रांमध्ये ढोबळ विरोध निर्माण करून वरेरकर स्वभावचित्र उठावदार करण्याचा प्रयत्न करतात. स्त्रियांचे कर्तृत्व उठून दिसावे म्हणून त्यांच्या जोडीदारांना ते दुबळे आणि कमकुवत रंगवतात. कर्तबगार स्त्रियांच्या आया पुन्हा कर्तबगार आणि मुलींना समजून घेणाऱ्या असतात; तर वडील मतलबी, क्षुद्र वृत्तीचे आणि नव्याला विरोध करणारे असतात. अशा विरोधांमुळे वस्तुस्थितीचा विपर्यास जाणीवपूर्वक केल्याचे लक्षात येते. अनेकदा त्यांच्या नायिकांचे अफाट कर्तृत्व असंभवनीय वाटते. वरेरकरांच्या बहुसंख्य नायिकांना पुरुषांचा विपरीत अनुभव असल्यामुळे त्यांचे पुरुषाविषयीचे शारीरिक आकर्षण नाहीसे झालेले असते. वरेरकरांच्या नायिका कृतिशील आहेत, पण बरेच वेळा त्यांच्या कृती विवेकातून, सर्वांगीण विचारातून झालेल्या नसून वावदूक मूर्खपणातून झालेल्या असतात (उदा. गोदू गोखले). पुरुषाविषयी शारीरिक आकर्षण न वाटणाऱ्या वरेरकरांच्या कृतिशील (?) नायिका हे एक टोक, तर केवळ लैंगिक प्रश्नांवर लक्ष केंद्रित करणाऱ्या विभावरीच्या दुबळ्या–कृतिहीन नायिका हे या काळातील स्त्रीचित्रणाचे दुसरे टोक. दोन्ही टोके आपापल्यापरीने एकारलेली आणि अतिरंजित आहेत.

आजच्या दृष्टिकोनातून विभावरी–वाङ्मयाकडे पाहिले तर त्यात खळबळ-जनक असे काही आढळणार नाही. त्या काळात मात्र विभावरीबाईंचा 'कळ्यांचे निःश्वास' (१९३३) हा कथासंग्रह आणि 'हिंदोळ्यावर' (१९३४) ही कादंबरी चर्चेचे विषय बनले. "तरुण स्त्रियांच्या संबंधात मला जे काही जाणवले आहे ते सारे लिहून प्रसिद्ध करायचे म्हणजे येथील लोक लेखकाचे वाभाडे काढतील" ही भीती विभावरीबाईंनी (म्हणजे मालतीबाई बेडेकरांनी) प्रकाशक हरिभाऊ मोटयांपाशी बोलून दाखवली होती. त्यातूनच टोपणनाव घेण्याची कल्पना पुढे आली (एक सर्वमंगल क्षिप्रा, भाग १, पृ. १००), खरे तर विभावरी-वाङ्मयातील समस्यांची मांडणी केतकरांनी आपल्या कादंबऱ्यांतून पूर्वीच केलेली होती. पण एका स्त्रीने स्त्रियांची शारीरिक अतृप्ती अनुभवनिष्ठ स्वरूपात धीटपणाने मांडणे हे त्या काळात खळबळजनक ठरणारे होते. 'विभावरी-वादा'मुळे पुस्तकाला प्रसिद्धी मिळते आहे हे लक्षात आल्यानंतर मोटे स्वतः हा वाद वाढवण्यासाठी प्रयत्नशील

राहिले (एक सर्वमंगल क्षिप्रा, भाग १, पृ. १०६; विभावरीचे टीकाकार, पृ. ४०–४१). हे मान्य करूनही त्या काळात विभावरीवर वेगवेगळ्या वृत्तपत्रांतून आणि नियतकालिकांतून पुस्तकाची दोन हजार पाने भरतील एवढा मजकूर प्रसिद्ध झाला, ही घटना विभावरी–वाङ्मयाचे ऐतिहासिक महत्त्व सिद्ध करणारी आहे. मात्र वरील मजकुरातील चर्चा टोपणनावाचे गूढ आणि 'विभावरी-वाङ्मया'ची अश्लीलता या दोन विषयांभोवतीच मुख्यत्वे घोटाळत राहिल्या. त्या काळातील प्रसिद्ध साहित्यिकांनी आणि समीक्षकांनी 'विभावरी-वाङ्मया'वरील चर्चेत भाग घेतला. पण त्यांनीही महत्त्वाचे मुद्दे मांडले नाहीत. विभावरीने सुचवलेल्या सामाजिक सुधारणांकडे तर कोणाचेच लक्ष गेले नाही.* विभावरीला खरे दोनच टीकाकार मिळाले. पहिले त्र्यं. शं. शेजवलकर आणि दुसऱ्या कुसुमावती देशपांडे. पहिल्याने विभावरीच्या वैचारिक उंचीची मर्यादा स्पष्ट केली (विभावरीचे टीकाकार-प्रस्तावना) आणि दुसऱ्याने स्त्री-समस्यांच्या मांडणीतील वाङ्मयीन दोषांचे विवेचन केले.

महाराष्ट्राच्या पहिल्या पिढीतील समाजसुधारकांनी स्त्रीशिक्षण, पुनर्विवाह, प्रौढविवाह, विभक्त कुटुंबपद्धती, इत्यादी सुधारणांचा पुरस्कार केला होता. विभावरीपूर्व साहित्यांत स्त्री–स्वातंत्र्याचा विचार या सुधारणांना केंद्रवर्ती ठेवून केला गेला होता. १९३० च्या आसपास या सुधारणा प्रत्यक्षात आल्या आणि शिक्षित स्त्रीच्या समस्यांनी वेगळेच रूप धारण केले. केतकरांनी तार्किक स्वरूपात आणि विभावरीने भावनात्मक रूपात शिक्षित स्त्रीपुढील नव्या समस्या वाचकांसमोर आणल्या. मुली शिकून नोकरी करू लागल्या आणि मग स्वतःचे संसार सावरण्यासाठी अशा मुलींच्या पैशावर नजर ठेवून त्यांना अविवाहित ठेवणारे स्वार्थी बाप निर्माण झाले. शिक्षणाने तरुण स्त्रियांच्या मनात जोडीदाराबद्दलच्या अपेक्षा निर्माण होऊ लागल्या. पण हवा तसा जोडीदार निवडण्यासाठी स्त्री-पुरुषांना एकत्र येण्याची मोकळीक मात्र समाजाने दिली नाही. प्रियकर मिळाला तर तो परजातीचा आहे म्हणून विवाहाला समाजाचा विरोध व्हायला लागला. बाह्य रूपावरून ठरवलेल्या विवाहात स्त्री–पुरुषांच्या अंतःकरणाच्या तारा एकमेकांशी मिळेनात. शिक्षित पत्नीचे ध्येय समजून न घेणारे पती दिसू लागले. ही स्थिती माडखोलकरांच्या 'कांता' कादंबरीच्या बरोबर उलट होती. शिक्षणातून केवळ पोशाखी ऐट मिरवणाऱ्या आणि आपल्या स्वच्छंदी, वावदूक वागण्यामुळे स्त्री-

---

* "संकुचित जगात खळबळ उडवण्याचे, साहित्यिकांच्या बालिश समाजाला आपल्या पाठीमागे काही काळ उनाड पोरांप्रमाणे धावडवण्याचे यश बाईंनी संपादन केले होते" असे उपरोधपूर्ण उद्गार या संदर्भात त्र्यं. शं. शेजवलकरांनी काढलेले आहेत. ('विभावरीचे टीकाकार', प्रस्तावना, पृ. ४०).

शिक्षणाविषयी गैरसमज निर्माण करणाऱ्या कुमारिका निर्माण झाल्या. स्त्रीचे नवे रूप आणि जुनाट सामाजिक नीतिनियम यांच्या विसंवादातून महाराष्ट्रात त्या काळी मिळवत्या प्रौढ कुमारिकांचा नवाच वर्ग निर्माण झाला. अविवाहित राहिल्यामुळे आपल्या नैसर्गिक गरजा भागवणे त्यांना शक्य होईनासे झाले. आपल्या साहित्यातून तत्कालीन सामाजिक समस्यांना वाचा फोडण्याचा जो प्रयत्न विभावरीबाईंनी केला तो महत्त्वाचा आहे. पण या प्रयत्नाच्या काही मर्यादा आहेत. 'कळ्यांचे निःश्वास' हा कथासंग्रह असल्यामुळे कथेच्या आकारिक मर्यादांमुळे यातील समस्यांची मांडणी व्यक्तिकेंद्री झाली आहे, हे एकवेळ मान्य करता येईल; पण 'बळी'चा अपवाद वगळता अन्य कादंबऱ्यांतही विभावरीबाई समस्यांची मांडणी व्यक्तिकेंद्री स्वरूपात करू लागतात तेव्हा कलात्मक दृष्टचा त्या मांडणीचे मोल कमी होते.

'हिंदोळ्यावर' मधून स्त्रीजीवनातील प्रश्नाची एक नवी बाजू प्रथम समाजापुढे आली. व्यसनी, दुर्गुणी पती मिळाल्यानंतर (कारण सामाजिक परिस्थितीमुळे प्रेमविवाह होणे सोपे नव्हते.) पत्नीने आंधळ्या निष्ठेने त्याच्याशी मन मारून संसार करावा, की त्याच्यापासून घटस्फोट घेऊन योग्य जोडीदाराशी विवाह करावा, हा प्रश्न या कादंबरीत उपस्थित केला गेला आणि घटस्फोटाच्या आवश्यकतेकडे समाजाचे लक्ष वेधले. प्रत्यक्षात मात्र १९५५ साली हिंदू कोड बिलात काही विशिष्ट कारणांसाठी घटस्फोटाला मान्यता मिळाली. 'हिंदोळ्यावर'च्या कथानकाचा आवाका खूप मोठा आहे. विनायकरावबरोबर चार महिने संसार' केल्यानंतर त्याचा व्यसनी आणि स्वैराचारी स्वभाव अचलेच्या लक्षात येतो. शिक्षित, विचारी अचला दुर्वर्तनी पतीपासून वेगळे राहण्याचा निश्चय करते. या संसारचित्राच्या पार्श्वभूमीवर बाबा आणि वहिनी यांचा सुखी संसार, बुद्धिवादी भाऊसाहेब आणि संसारात रमणारी अल्पशिक्षित माणिक यांच्या बाह्यतः सुखी दिसणाऱ्या संसारात निर्माण होणारे सूक्ष्म ताण, माणिकच्या घरी काम करणाऱ्या राजाईने पहिल्या दुर्गुणी नवऱ्याला सोडून दुसऱ्या नवऱ्याशी थाटलेला संसार–अशा संसाराच्या वेगवेगळ्या रूपांचा उल्लेख कादंबरीत झालेला आहे. पण घटना-प्रसंगांच्या आधारे आशयाचे तपशील मात्र रंगवलेले नाहीत. हीच गोष्ट अचलेने दोन शाळांमध्ये केलेल्या नोकऱ्या, तिथल्या शिक्षिकांचे वेगवेगळे नमुने, अचलेचे विद्यार्थिनींशी असलेले संबंध, विरागचे पूर्वायुष्य आणि त्यातून घडलेला जीवनाकडे बघण्याचा त्याचा इहवादी–बुद्धिनिष्ठ दृष्टिकोन यांच्या चित्रणाच्या बाबतीत झाली आहे. कथानकाच्या आवाक्यात येणाऱ्या अशा विभिन्न आशय–घटकांचा विभावरीबाई विस्ताराने विचार करत नाहीत. अचलेची शारीरिक अतृप्ती आणि तिला लागलेली मातृत्वाची ओढ या केंद्राभोवतीच कादंबरीची मांडणी झाल्याने आशयाचे स्वरूप अतिशय मर्यादित आणि एकारलेले राहते. कादंबरीची रचना पुढीलप्रमाणे दाखवता येते :– (१) अचलेचे छोट्या श्यामशी चाललेले संवाद,

त्यातून अचलेला लागलेली मातृत्वाची ओढ (पृ. १ ते ६, १५ ते २० दु. आ.)> (२) सिंधूला लागलेली अपत्यसंभवाची चाहूल, मातृत्वाची ओढ (पृ. ६९ ते ७१)> (३) राजाईने घेतलेला दुसऱ्या लग्नाचा निर्णय, शारीरिक अतृप्ती, मातृत्वाची ओढ (पृ. ७१ ते ७५)> (४) रोमा रोलांच्या कादंबरीचे वाचन, अतृप्ती, मातृत्वाची ओढ (पृ. ९३ ते ९५)> (४) पुत्रवती राधिकेची भेट, मातृत्वाची ओढ (पृ. ९८ ते ९९)> (६) प्रत्यक्ष अपत्यसंभवामुळे अचलेच्या मनाची व्याकुळता (पृ. ११५ ते १२६) ह्या एकाच दिशेने जाणारी आणखी कितीतरी वाक्ये, उपमा आणि प्रतीके दाखवता येतील. अचलेच्या अपत्यहीनतेचे दुःख तीव्रतेने मांडण्यासाठी तर लेखिका काही वेळा इतकी अधीर होते की, या भरात ३–४ वर्षांचा श्याम सुद्धा अचलेचे प्रतीक म्हणून सुकलेल्या, खुरटलेल्या फुलाकडे बोट दाखवतो. (पृ. ६). कादंबरीच्या १२६ पृष्ठांची अशी विभागणी झाल्यानंतर उरलेल्या पृष्ठांत लेखिका मैत्री, प्रीती, आयुष्य, सामाजिक नीतिनियम, लग्नसंस्था, इत्यादी गहन विषयांवर तत्त्वचिंतन करते. घटना-प्रसंगांच्या अभावी हे तत्त्वचिंतन किती पोकळ आणि शद्बबंबाळ वाटत असेल, हे मुद्दाम सांगायला नको. वेगवेगळी माणसे आणि त्यांच्या विभिन्न जीवननिष्ठा तपशीलवार मांडत निवडलेल्या जीवनखंडाचे सर्वांगीण दर्शन घडवणे ही कादंबरीकडून असलेली अपेक्षा ' हिंदोळ्यावर ' मध्ये पूर्ण होत नसल्याने तिचे स्वरूप दीर्घकथेसारखेच राहते.

' अचला ' या केंद्रस्थानी असलेल्या स्त्रीच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या सर्व बाजू मांडून तिच्या स्वभावचित्रणाला भरीवपणा देण्याचा प्रयत्न या कादंबरीत होत नाही. अचला आदर्श शिक्षिका आहे. खंबीर अंतःकरणाची आहे, ' तारके ' प्रमाणे तेजस्वी आहे, अशी माहिती विभावरीबाई देतात. पण कादंबरीतील प्रसंगातून हे तिचे मोठेपण कुठे दिसत नाही. तिच्या लैंगिक समस्या आणि तिची मातृत्वाची आसक्ती यांवर लक्ष केंद्रित केल्यामुळे अचलेचे व्यक्तिचित्रण एकपदरी होतेच. शिवाय लैंगिक प्रश्न हे व्यक्तिजीवनातील ' केवलमात्र ' प्रश्न असावेत अशी लेखिकेची भूमिका असल्याचा भास आशयाच्या मांडणीतून निर्माण होतो. त्या काळात खळबळ माजवण्यासाठी एवढे कारण पुरेसे होते. इथेही पुन्हा लैंगिक समस्येच्या वेगवेगळ्या बाजू मांडण्याची संधी घालवलेली दिसते. अचलेच्या शाळेत परित्यक्ता अचलेखेरीज दोन विधवा आणि सात प्रौढ कुमारिका शिक्षिका आहेत. यांना समोर ठेवून लग्न-संस्थेवर मर्मभेदी भाष्य करणे शक्य होते. पण याऐवजी 'त्या दांभिक आहेत,' ' अचलेला त्या घालूनपाडून बोलतात ' असे मोघम उल्लेख त्यांच्याबद्दल केले जातात. लग्नव्यवहाराच्या किचकटपणामुळे अविवाहित राहिलेल्या प्राध्यापकांचा गट पुढे नेमाड्यांनी आपल्या कादंबऱ्यांतून रंगवला, त्याची इथे आठवण झाल्या-शिवाय राहात नाही. या प्राध्यापकांचे जीवनक्रम, लैंगिक प्रश्नांकडे आणि

जीवनाकडे बघण्याच्या त्यांच्या वेगवेगळ्या धारणा यांचे वर्णन करत नेमाड्यांनी सामाजिक व्यवहारातील विसंगती वाचकांच्या समोर आणल्या.

समकालीन कादंबरीकारांपेक्षा विभावरीबाईंची सामाजिक जाणीव प्रगल्भ होती आणि वृत्ती कृतिशील होती. 'बळी' (१९५०) मध्ये याचा प्रत्यय येतो. असे असताना त्यांच्या स्त्रीविषयक कादंबऱ्यांचे असे का व्हावे, हा प्रश्न निर्माण होतो. या प्रश्नाचे उत्तर पुन्हा १९३० ते ५० या कालखंडातील वाङ्मयीन आणि सामाजिक वातावरणाशीच नेऊन भिडवावे लागते. या काळातील बहुतेक सर्व कादंबऱ्यांत समस्यांची मांडणी व्यक्तिकेंद्री स्वरूपात होत होती. या वाङ्मयीन वातावरणाचा परिणाम त्यांच्या आरंभकाळातील लेखनावर झाला असण्याची शक्यता आहे. व्यापक सामाजिक ध्येयाकडून सुखवादी व्यक्तिकेंद्रिततेकडे गेलेल्या मध्यमवर्गीय वातावरणात त्यांची जीवनजाणीव घडलेली असल्याने त्यांच्या वैचारिकतेला मर्यादा पडणे स्वाभाविक होते. असे असूनही विभावरी–वाङ्मयाचे त्या काळातील महत्त्व नाकारता येत नाही. ज्या काळात स्त्रियांचे चित्रण पोशाखी स्वरूपात किंवा भावविवश रंगात केले जात होते, त्या काळात स्त्रियांच्या खऱ्या समस्यांकडे त्यांनी वाचकांचे लक्ष वेधले. वर उल्लेखिलेल्या त्यांच्या वैचारिकतेच्या मर्यादेमुळे त्यांच्या स्त्रिया विचारपूर्वक स्वीकारलेल्या मार्गावरून जाताना दुबळेपणामुळे अर्ध्या वाटेतून परत फिरलेल्या दिसतात, तरी समकालीन प्रश्नांना थेटपणे भिडण्याच्या जागरुकतेचे मोल नाकारता येत नाही. प्रश्नाची मांडणी एकेरी स्वरूपात न करता व्यापक संदर्भात केली असती तर कलाकृती म्हणूनही 'हिंदोळ्यावर' महत्त्वाची ठरली असती. असे न झाल्यामुळे विभावरी-वाङ्मयाचे महत्त्व तत्कालीन संदर्भातच तपासावे लागते. सामाजिक आशयाला योग्य ते कलारूप मिळाले नाही तर पुरेशा वजनाने तो प्रक्षेपित होत नाही, याचा प्रत्यय विभावरीच्या स्त्री-समस्याप्रधान साहित्यामध्ये येतो. लैंगिक समस्यांचे विश्लेषण करण्याचा जो मोकळेपणा पुढे आपल्याकडे निर्माण झाला, त्याची सुरुवात मात्र विभावरी-वाङ्मयाने झाली होती, हे मान्य करायला हवे. विभावरीपूर्व वाङ्मयात स्त्रियांच्या समस्यांची चर्चा 'पुरुषांनी' केलेली होती. 'हिंदोळ्यावर'मधून एक स्त्री एका स्त्रीचे जाणीवविश्व शोधू लागली, हे महत्त्वाचे आहे. स्वतःला काय हवे आहे याचा शोध घेऊ बघणारी अचलेसारखी स्त्री आणि 'घराच्या सावलीत वाढून खुरटलेल्या फुलवेलीसारख्या दिसणाऱ्या स्त्रीला सुंदर न मानणारा' विरागसारखा पुरुष ही 'हिंदोळ्यावर' मधील स्त्री-पुरुषांची नवी रूपे मराठी कादंबरीला स्त्री–मुक्तीच्या नव्या टप्प्यावर घेऊन जातात.

स्त्रीशिक्षण आणि विधवाविवाहापासून सुरू झालेली स्त्रीदास्यविमोचनाची संकल्पना मराठी कादंबरीत एका शतकाच्या कालावधीत आत्मभान जागृत झालेल्या स्त्री-रूपापर्यंत येऊन पोहोचली. प्रत्येक टप्प्यावर त्या त्या कालखंडातील

सामाजिक परिस्थिती आणि लेखकाचे मनोविश्व यानुसार स्त्रीचे प्रतिमा प्रक्षेपित होत राहिली. सामाजिक व्यवस्थेच्या गुंतागुंतीमुळे एका समस्येच्या उत्तरातूनच दुसऱ्या समस्या निर्माण होतात, हे या शतकभराच्या सामाजिक आणि वाङ्मयीन वाटचालीमध्ये सातत्याने दिसते. एकाच मूल्याकडे बघण्याचा दृष्टिकोन सामाजिक परिस्थितीमुळे कसा बदलत जातो, याचा प्रत्यय गेल्या शतकातील ' स्त्री-प्रतिमे 'कडे वळून बघितल्यानंतर आल्याशिवाय राहात नाही.

संदर्भ / टीपा

१. समाजाच्या बहुजिनसी स्वरूपामुळे सामाजिक परिवर्तनाविषयी सर्वसामान्य विधाने करणे शक्य नसते. समाजातील वेगवेगळ्या गटांत त्या त्या गटाच्या सांस्कृतिक-सामाजिक स्थानानुसार परिवर्तनाच्या प्रक्रिया कार्यान्वित होत असतात. मध्यमवर्गीय पांढरपेशा ब्राह्मणवर्गाचे वर्तन समाजातील इतर स्तरांनी सांस्कृतिक आदर्श म्हणून समोर ठेवल्याची उदाहरणे महाराष्ट्राच्या इतिहासात दिसतात. इतर जातीतील लोक ब्राह्मणांचे अनुकरण करून आपल्या जातीतील विधवांना पुर्नविवाह करू देत नाहीत, याबद्दलची नापसंती बाबा पदमनजींनी ' यमुनापर्यटन ' (१८५७) मध्ये व्यक्त केली आहे. शिकून वर आलेले दलित स्वतःच्या समाजाशी असलेली नाळ तोडून टाकून ' नवब्राह्मण ' होतात ही आज केली जाणारी तक्रार याच स्वरूपाची आहे. समाजाची अशी प्रवृत्ती असेल तर ह्या निबंधामध्ये सूचित झालेले परिवर्तन याच दिशेने समाजाच्या विविध स्तरांत पाझरण्याची शक्यता नाकारता येत नाही.

२. डॉ. भालचंद्र नेमाडयांनी वाङ्मयेतिहासाच्या दृष्टीने महाराष्ट्रातील तत्कालीन वैचारिक क्रांतीचा अर्थ लावलेला आहे. इंग्रजांनी आणलेली नवी व्यक्तिवादी मूल्ये रुजण्याजोगी आर्थिक, सामाजिक परिस्थिती महाराष्ट्रात त्या काळी नसल्यामुळे आणि ती नजिकच्या काळात निर्माण होण्याची शक्यता नसल्यामुळे मराठी साहित्यात वास्तववादी प्रेरणा जोमदारपणे वाढू शकली नाही, अशी मीमांसा त्यांनी केली आहे. (पाहा : भालचंद्र नेमाडे, " मराठी कादंबरी-प्रेरणा व स्वरूप " **अनुष्टुभ**, सप्टेंबर-ऑक्टोबर १९८०) तो काळ आणि आजचा आपला काळ यांचा संबंध जोडल्यानंतर सामाजिक इतिहासकाराला आणि वाङ्मयेतिहासकाराला इतिहासाची मांडणी करण्याचा नवा दृष्टिकोन मिळू शकतो.

३. इ. स. १८८१ साली झालेल्या जनगणनेतील विधवांची आकडेवारी या दृष्टीने बघण्यासाठी आहे. पाहाः विधवाविवाह चळवळ, संपा.--स. गं. मालशे, मुंबई, १९७८, पृ. ६६.

४. हरिभाऊ आणि काशीताई यांच्यातील पत्रव्यवहारातून हा स्नेह जाणवतो. पाहा: हरिभाऊंची पत्रे, ऐक्य संपादन मंडळ, सातारा, १९२९.

५. १८९० साली लोकमान्य टिळकांनी सामाजिक सुधारणांना मान्यता देणारी एक शपथपत्रिका तयार केली होती. या पत्रकावर २०० सह्या मिळवायच्या होत्या. प्रत्यक्षात ४१ सह्या मिळाल्या. (विधवाविवाह चळवळ, उनि. पृ. ६५-६६). हरिभाऊंनी १८९२-९३ सालात ‘ मनोरंजना ’ तून प्रसिद्ध होणाऱ्या ‘ गणपतराव ’ कादंबरीत गणपतराव गोदावरीशी पुनर्विवाह करणारा ‘ कर्ता सुधारक ’ दाखवला. पण स्वत: मात्र १८९२ साली पुनर्विवाह न करता १२ वर्षांच्या कुमारिकेशीच विवाह केला. सामाजिक परिस्थिती ही अशी होती.

६. हरिभाऊ विविधदर्शन, संपा. – म. ना. अदवंत, कोल्हापूर, १९६४, पृ. १५--१६.

७. तत्रैव, पृ. ७२.

८. राजवाडे लेखसंग्रह, संपा.– लक्ष्मणशास्त्री जोशी, नवी दिल्ली, १९५८, पृ. २९२.

९. " It is doubtful if a century of preaching and social work would have brought the same change in the position of women as was achieved in the wake of two decades of political struggle in India. " Indian Women from Purdah to Modernity, Ed. B. R. Nanda, New Delhi, 1976, Pp. 39--40.

१०. विवेकाची गोठी, म. गं. नातू, नागपूर, १९७७, पृ. ५० ते ८०.

११. कुसुमावती देशपांडे यांनी माडखोलकरांकडून मांडल्या गेलेल्या या मतांचा परामर्श घेतलेला आहे. पाहा. मराठी कादंबरी : पहिले शतक, दुसरी आवृत्ती, भाग १ व २, मुंबई, १९७५, पृ. १५०.

*

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे

कलावंतांची चरित्र-आत्मचरित्रे आणि रंगभूमीचा इतिहास

१ : चरित्र-आत्मचरित्राच्या अभ्यासामागील सूत्रे

चरित्र आणि आत्मचरित्र हे वाङ्मयप्रकार मराठी साहित्यात आता खूपच रुळले आहेत. इतिहासकार, साहित्यिक, नट-दिग्दर्शक, सामाजिक आणि राजकीय कार्यकर्ते, इतकेच नव्हे, तर सर्वसामान्य कुटुंबवत्सल माणसांची चरित्र-आत्मचरित्रे गेल्या काही वर्षांत प्रसिद्ध झाली आहेत. व्यक्तीचे खाजगी-कौटुंबिक जीवन आणि व्यावसायिक-सामाजिक अनुभव यांची दुहेरी वीण चरित्र-आत्मचरित्रात गुंफली जात असते. अन्य व्यावसायिकांप्रमाणे रंगभूमीवरील कलावंतांनाही जगताना दोन भूमिका वठवाव्या लागतात. 'व्यक्ती' म्हणून खाजगी जीवनात विशिष्ट मूल्य-कल्पनांसह ते जगतात, तर 'नट' म्हणून रंगभूमीवरील विविध प्रवाहांना ते साक्षी राहतात. या दोन्ही भूमिकांचा वेध कलावंतांच्या चरित्र-आत्मचरित्रातून घेतला जावा ही स्वाभाविक अपेक्षा असते. चरित्र-आत्मचरित्र या वाङ्मयप्रकारांची 'सत्यकथनाशी' बांधिलकी असल्यामुळे कलावंतांची चरित्र-आत्मचरित्रे रंगभूमीच्या इतिहासाची साधने म्हणून महत्त्वाची ठरतात. कलावंताच्या लेखनाची वाङ्मयीन गुणवत्ता काय आहे आणि रंगभूमीच्या इतिहासाचे दर्शन या लेखनातून कसे घडते असा दुहेरी शोध या लेखात घ्यायचा आहे. १९५० ते ८५ या काळात प्रसिद्ध झालेल्या कलावंतांच्या चरित्र-आत्मचरित्रांतील प्रातिनिधिक पुस्तके निवडून कलावंतांच्या लेखनातील प्रवृत्तींचा आणि प्रेरणांचा मागोवा घेणे हे या विवेचनाचे लक्ष्य मानले आहे. लेखातील विवेचन आत्मचरित्रांना केंद्रवर्ती ठेवून केले आहे. चरित्र-वाङ्मयाचा गरज पडेल तिथे निर्देश केला आहे.

चरित्र आणि आत्मचरित्र हे व्यक्तिकेंद्री वाङ्मयप्रकार आहेत. असे असले तरी व्यक्तीचा भौतिक-सामाजिक परिस्थितीशी असलेला अविभाज्य संबंध लक्षात घेता समाजाच्या व्यापक पटापासून व्यक्तीला बाजूला करून तिच्या कार्याचे मूल्य-मापन या वाङ्मयप्रकारात करता येत नाही. केंद्रस्थानी असलेल्या व्यक्तीचे चित्रण समाजाच्या पटावर होणेच योग्य असते. मात्र समाजाच्या कोणत्या अंगाचे आणि किती खोलात जाऊन केलेले विश्लेषण चरित्राकडून, विशेषतः आत्मचरित्राकडून अपेक्षित मानायचे याचे तारतम्य बाळगावेच लागते. सभोवतीच्या राजकीय-सामाजिक घटनांचे आणि चळवळींचे विश्लेषण एखाद्या इतिहासकाराप्रमाणे अथवा समाजशास्त्रज्ञाप्रमाणे नाट्यकलावंताने करावे, अशी अपेक्षा अर्थातच असत नाही.

तसे त्याला जमत असेल तर चांगलेच. जमत नसेल तर असा प्रयत्न किती अयशस्वी ठरतो याचा प्रत्यय दत्ता भटांच्या आत्मचरित्रात येतो.

व्यक्तिगत अनुभवांचे आणि कलाजीवनाचे सुसंगत विश्लेषण कलावंतांनी करावे एवढी किमान अपेक्षा असते. आत्मचरित्र लिहिणारांपैकी काही नट म्हणजे प्रथितयश नाट्यसंस्थांचे चालते-बोलते इतिहास आहेत. केशवराव दात्यांच्या मागे 'महाराष्ट्र' चिंतामणराव कोल्हटकरांच्या मागे 'बलवंत', बापूराव मान्यांच्या मागे 'बालमोहन' अशा नाट्यसंस्था उभ्या आहेत. स्वतःचा शोध घेताना आपल्या नाट्यजीवनाचा वेध हे कलावंत कसा घेतात हे पाहणे म्हणूनच महत्त्वाचे ठरते. रंगभूमीच्या ऐतिहासिक विकासक्रमाचे वस्तुनिष्ठ दर्शन कलावंतांच्या चरित्र–आत्मचरित्रांतून घडते का, गेल्या शतकात रंगभूमीवर झालेली परिवर्तने उभी हयात रंगभूमीवर घालवलेल्या या रंगकर्मींना जाणवली का, परिवर्तनांमागील अंतःप्रवाह त्यांनी मांडले का, रंगभूमीच्या इतिहासाच्या संदर्भात स्वतःचे नेमके स्थान कोणते याचे उत्तर शोधण्याचा त्यांनी प्रयत्न केला का, इत्यादी सामाजिक प्रश्नांचा विचार करणे कलावंतांच्या लेखनाच्या वाङ्मयीन मूल्यमापनाइतकेच महत्त्वाचे ठरते. कारण चरित्र–आत्मचरित्रांचा समाजाशी आणि समाजाच्या इतिहासाशी फार जवळचा संबंध असतो.

२ : कलावंतांचे लेखन : वाङ्मयीन आणि ऐतिहासिक दृष्टिक्षेप

प्रत्येक वाङ्मयप्रकाराची काही प्रातिनिधिक वैशिष्ट्ये सांगता येत असली. तरी लेखकाच्या संवेदनस्वभावामुळे त्या वाङ्मयप्रकारात बदल होत जातात. त्यामुळे कोणत्याही वाङ्मयप्रकाराचा निश्चित आराखडा देणे शक्य नसते. आत्मचरित्राचे रूप इतर वाङ्मयप्रकारांच्या तुलनेने अधिक व्यक्तिनिष्ठ आणि निसरडे असते. रूप-दृष्ट्या आत्मचरित्र या वाङ्मयप्रकाराची परंपरा किंवा विकासक्रम दाखवणे कठीण असते. 'आत्मचरित्र', 'संस्मरण' आणि 'आठवणी' या तीन वर्गांत आत्म-निवेदनपर लेखन विभागता येते, पण या वर्गांच्या सीमारेषा निश्चित नसतात. आत्मचरित्र चांगले होण्यासाठी समग्र जीवनाचा आढावा घ्यावा, की महत्त्वाच्या भागापुरतेच निवेदन मर्यादित ठेवावे, आत्मशोधावर भर द्यावा की इतरांशी असलेले संबंध तपासण्याला महत्त्व द्यावे, याविषयी निश्चित काही सांगणे कठीण असते. असा हा निसरडा वाङ्मयप्रकार हाताळताना नाट्य-कलावंतांनी शक्य होईल तेवढे स्वातंत्र्य घेतले आहे. प्रतिभेचे वरदान असेल किंवा वाङ्मयप्रकारांच्या कलात्मक आकृतिबंधाची जाणीव असेल तर आत्मचरित्रकाराने घेतलेले स्वातंत्र्य नवे कलात्मक घाट निर्माण करू शकते. पण प्रस्तुत लेखाची सामग्री म्हणून वाचलेल्या आत्मचरित्रांत या दोन्ही गोष्टी आढळत नाहीत. यामुळे कलावंतांनी घेतलेले आकृतिबंधातील स्वातंत्र्य त्यांच्या लेखनात विस्कळीतपणा आणण्यास कारणीभूत ठरते.

'चित्र आणि चरित्र' (बाबूराव पेंढारकर), माझे कलाजीवन (बापूराव माने), 'झाले मृगजळ आता जलमय' (दत्ता भट) ही 'आत्मचरित्रे' आहेत. आरंभापासून अखेरपर्यंतच्या आयुष्यातील महत्त्वाच्या घटनांचा वेध घेणे इथे अभिप्रेत आहे. 'बहुरूपी' (चिंतामणराव कोल्हटकर) आणि 'स्मृतिधन' (नानासाहेब चाफेकर) ही 'संस्मरणे' आहेत. स्वतःचा शोध घेण्यापेक्षा परिचयातील व्यक्ती रंगवण्यावर या पुस्तकांचा भर आहे. पण मूळ आकृतिबंधाशी प्रामाणिक न राहिल्यामुळे ही पुस्तके रचनादृष्टचा विस्कळीत झाली आहेत. 'नटश्रेष्ठ केशवराव दाते,' 'नटवर्य नानासाहेब फाटक : व्यक्ती आणि कला,' ही संपादित पुस्तके आहेत. कलावंतांचे आत्मनिवेदन आणि इतरांनी या कलावंतांविषयी केलेले लेखन एकत्र करून या पुस्तकांची उभारणी झाली आहे. त्यांना 'चरित्र–आत्मचरित्र' या जोड-नावानेच ओळखायला हवे. कलावंतांच्या आत्मचरित्रांतून अपेक्षित समाधान न मिळण्यामागे निवेदनाच्या प्रकारांची झालेली सरमिसळ हे कारण प्रथमतः जाणवते. साहित्यनिर्मितीची परंपरा आणि वाङ्मयास्वादाची सवय नसलेल्या नाट्यकलावंतां-कडून असे होणे स्वाभाविक आहे.

'नटश्रेष्ठ केशवराव दाते' हे १९७६ साली प्रसिद्ध झालेले पुस्तक वाचकांना 'महाराष्ट्र नाटक मंडळी' च्या काळात घेऊन जाते. १९०७ साली केशवराव 'महाराष्ट्र' मध्ये नट म्हणून गेले. त्या काळात 'महाराष्ट्र' ही नाट्यविषयक आस्था असलेल्या सुशिक्षितांची प्रतिष्ठित नाटक कंपनी होती. चिंतामणराव कोल्हटकरांनी नटांना त्या काळात 'महाराष्ट्र' बद्दल वाटत असलेल्या आदरयुक्त कुतूहलाचे वर्णन केलेले आहे. ('बहुरूपी') 'महाराष्ट्र नाटक मंडळी'च्या नावा-भोवती असलेल्या विलक्षण वलयाचे चित्र दाते आत्मनिवेदनात उभे करतात. 'महाराष्ट्र'ला हा मान अकारण मिळालेला नव्हता. भागवत, त्र्यंबकराव प्रधान, कारखानीस, वामनराव पोतनीस इत्यादी गुणी कलावंत तिथे होते. त्यांच्या सहवासात दात्यांनी नाट्यजीवनाला सुरुवात केली. कृ. प्र. खाडिलकरांच्या पाठिंब्यामुळे 'गद्य नाटक मंडळी' असूनही 'महाराष्ट्र' प्रथम 'किर्लोस्कर' आणि नंतर 'गंधर्व' नाटक मंडळीच्या स्पर्धेला तोंड देऊ शकली. कंपनीतील नटांचे आपल्यावर अभिनयदृष्टचा झालेले संस्कार, खाडिलकरांचे नाटककार म्हणून जाणवलेले मोठेपण आणि त्यांच्या तालमीतून मिळालेले नाट्यशिक्षण हे स्वतःमधील नटाच्या 'घडण्यातील' सारे तपशील दाते प्रभावीपणे वाचकांच्या समोर मांडतात.

ज्या काळात दात्यांनी नाट्यजीवनाला सुरुवात केली त्या काळापाशीच ते थांबून राहिले नाहीत, हे त्यांचे मोठेपण आहे. स्वकालीन रंगभूमीच्या मर्यादांचे त्यांना पुरेसे भान होते. रंगभूमीवरील नवे प्रवाह त्यांनी समजावून घेतले आणि त्यांच्याशी जुळवून घेण्याचा प्रयत्न केला. १९३३ साली 'नाट्यमन्वंतर'ची सुरुवात 'आंधळ्याची शाळा' च्या प्रयोगाने झाली. मन्वंतरच्या स्थापनेत वर्तक,

के. नारायण काळे, अनंत काणेकर इत्यादींच्या बरोबरीने दात्यांचा वाटा होता. १९३३ साली बालगंधर्वांनी ' सावित्री ' हे संगीत नाटक रंगभूमीवर आणले. दाते ' मन्वंतर '-मध्ये गेले तेव्हा जुना प्रवाह कुठे होता हे लक्षात यावे म्हणून हा उल्लेख मुद्दाम केला. रंगभूमीवर वास्तववादी आणि नव्या इब्सेनी तंत्राची नाटके यावीत असे दात्यांना ' महाराष्ट्र ' मध्ये असल्यापासूनच वाटत होते. ' कारकून ' ही दिवाकर गर्गे यांची नाटिका याच हेतूने ' महाराष्ट्र ' मध्ये त्यांनी बसवली. इब्सेनच्या नाट्यतंत्राचा अवलंब करणारे कुमारी मातेच्या समस्येवरील ' सरला ' नाटक त्यांनी १९३१ साली ' समर्थ नाटक मंडळी ' साठी बसवले. जुन्या नाटकांच्या भाषेतील शब्दांची आतषबाजी, मुद्राभिनय आणि हालचालींना वाव न देता भाषणांच्या आहारी जाण्याचा जुन्या नाटकांची प्रवृत्ती याविषयी स्पष्ट अप्रीती दाते जुन्या जमान्यातले असूनही व्यक्त करतात. (पृ. ४१ ते ४७). दात्यांच्या नाट्य-जीवनाचा पुरोगामी प्रवास त्यांच्या लेखनातून सहजपणे जाणवतो.

ज्योत्स्ना भोळयांच्या ' स्वरवंदना 'शी तुलना केल्यानंतर दात्यांच्या पुस्तकाचे महत्त्व अधिक लक्षात येते. ' नाट्यमन्वंतर ' आणि ' नाट्यनिकेतन ' या संस्थांच्या ज्योत्स्नाबाई प्रमुख स्त्री-कलाकार होत्या. या दोन्ही संस्थांनी रंगभूमीवर जाणीव-पूर्वक नवे प्रयोग केले. या संस्थांच्या प्रायोगिक तंत्राविषयी कोणतेही विवेचन ज्योत्स्नाबाई आत्मचरित्रात करत नाहीत. लोकप्रियतेत संतुष्ट असलेली नटी-एवढीच त्यांची प्रतिमा ' स्वरवंदना ' मधून वाचकांच्या समोर येते. आपल्या लोक, प्रियतेची कारणे कोणती होती, आपल्या अभिनयाची वैशिष्टये काय होती, मिळालेल्या लोकप्रियतेत अभिनयकौशल्याचा वाटा किती होता, याचा शोध घ्यावा असे त्यांना वाटत नाही. रंगभूमीवरील विविध प्रवाहांचा आंतरिक संबंध जाणून घेणारी विश्लेषक, चिकित्सक दृष्टी ज्योत्स्नाबाईंपाशी असेल असे त्यांच्या आत्म-चरित्रात जाणवतही नाही. आपले सुखी कुटुंब—जीवन, पतीने आपल्या कलाजीवनाला केलेली प्रेमळ साथ, इत्यादी चित्रे रंगविण्यात त्या रमून जातात. या आत्मनिवेदनाचे शब्दांकन आवश्यक तेथे स्वतःची भर घालून शैलजा राजे यांनी केले आहे. ज्योत्स्नाबाईंचे ' कलाकार ' म्हणून मूल्यमापन करण्यात राजेबाईंनाही रस नाही. ज्योत्स्नाबाईंनी केलेले त्यांचे आदरातिथ्य, आपले त्यांच्याशी असलेले जिव्हाळयाचे नाते, असे तपशीलच त्या देत राहतात. साहजिकच या आत्मनिवेदनात एक बाळबोध भाबडेपणा भरून राहतो.

याउलट केशवराव दात्यांच्या आत्मचरित्रात त्यांच्या कलाजीवनाचा विकास दिसतो तशीच रंगभूमीवरील स्थित्यन्तरेही जाणवतात. १९३० साली रंगभूमीला आलेली अवकळा, बोलपटांचे रंगभूमीवर होणारे आक्रमण, बंद पडू लागलेल्या नाटकमंडळ्या, इत्यादी घटना रंगवताना दाते व्यथित होतात. नाट्यजीवनातील आपल्या मित्रांनी आपल्याला अभिनयदृष्टया काय दिले, वाचनातून कोणते संस्कार

मिळाले, त्या काळातील सामाजिक आणि संस्थानी जीवन कसे होते, याची विस्तृत वर्णने दाते करतात. या साऱ्यामुळे त्यांनी आत्मचरित्रात रंगवलेल्या नाट्यप्रवासाला सामाजिक संदर्भाचा भरीवपणा मिळतो.

दात्यांचे नाट्यसमीक्षात्मक लेखन या पुस्तकात समाविष्ट झाले आहे. या समीक्षालेखनातून नाट्यकला आणि अभिनय यांच्याकडे बघण्याची दात्यांची चिकित्सक दृष्टी जाणवते. रंगभूमीवरील विविध घटकांच्या परस्परसंबंधांची इतकी सूक्ष्म जाण इतर कलावंतांच्या लेखनात दिसत नाही. रंगभूमीवरील नवे प्रवाह, नाट्यस्पर्धा, नाट्यपरिषद, इत्यादींचे महत्त्व, रंगभूमीच्या विकासाच्या दिशा याविषयी मौलिक लेखन दात्यांनी केले आहे. नवी प्रयोगतंत्रे, नाट्यशिक्षण यांचाही विचार ते करतात. 'चिंतामणराव कोल्हटकर नाट्यमहोत्सवा'त सादर केलेल्या नाटकांची दात्यांनी केलेली विस्तृत समीक्षणे ते किती मर्मज्ञ नाट्यसमीक्षक होते, हे लक्षात आणून देतात. स्वतः रंगवलेल्या भूमिकांचाही ते असाच चिकित्सक परामर्ष घेतात. एकेकाळी आपल्याला आवडलेली 'प्रेमसंन्यास' मधील जयंताची भूमिका आता कशी शब्दबंबाळ वाटते, ह्याची मनमोकळी कबुली ते देऊन टाकतात. दात्यांच्या लेखनातून नट, दिग्दर्शक आणि समीक्षक म्हणून त्यांचे जे प्रभावी रूप उभे राहते त्याला या ग्रंथात इतरांनी त्यांच्याविषयी केलेल्या लेखनाने पुष्टी मिळते.

"दाते संशयात्मा आहेत. त्यांना नव्या बद्दल आत्यंतिक निष्ठा नाही, तसाच जुन्याबद्दल आंधळा आदरही नाही. ते नेहमी मध्यमक्रमाचा मार्ग चोखाळतात अशी माणसे गुणी आणि कर्तबगार असली तरी कोणत्याही पक्षाचे नेतृत्व करू शकत नाहीत" हे के नारायण काळे यांनी याच पुस्तकात दात्यांचे केलेले मूल्यमापन योग्यच आहे (पृ. २९४–२९५) दाते नव्या प्रवाहाच्या मागे फार हिरीरीने जाऊ शकले नाहीत याचे कारण त्यांच्या नाट्यप्रवासाची सुरुवात जुन्या काळात झाली होती. त्यांनी नव्याचे नेतृत्व केले नसले तरी स्वतःमध्ये आवश्यक ते बदल करत नव्या प्रवाहांशी समकालीन राहण्याचा त्यांनी सतत प्रयत्न केला. अर्थात जुन्या संस्कारात त्यांचे पाय रोवलेले असल्यामुळे त्यांच्या नवीनतेलाही मर्यादा पडल्या. रंगभूमीवरील वाचिक अभिनयाच्या आणि मुद्राभिनयाच्या कल्पना हाडीमासी रुळल्यामुळे दात्यांच्या चित्रपटातील भूमिका आजच्या प्रेक्षकाला कृत्रिम वाटतात. पण यामागील कार्यकारणभाव दाते स्वतः सांगू शकत नाहीत के. नारायण काळ्यांनी दात्यांविषयी केलेल्या लेखनातून तो समजावून घ्यावा लागतो. एका श्रेष्ठ नटाचे सामर्थ्य आणि मर्यादा सांगणारा, त्याच्या नाट्यजीवनातील स्थित्यन्तरे रंगवणारा हा ग्रंथ रंगभूमीच्या दृष्टीने एक महत्त्वाची संदर्भ-सामग्री ठरतो.

दात्यांच्या चरित्र–आत्मचरित्रात नटामागील माणूस जाणवत नाही हे या पुस्तकाचे वाङ्मयीन दृष्ट्या अपयश आहे. कौटुंबिक जीवनाचे तपशील दाते स्वतः देत नाहीत, इतरांच्या लेखनातूनही ते येत नाहीत. आत्मचरित्राची सुरुवात

घरातून पळून जाण्याच्या प्रसंगापासून दाते फार चांगल्या पद्धतीने करतात. आत्मचरित्रात्मक साहित्याला आवश्यक असणारे भावनात्मक परिमाण या पुस्तकामध्ये असेल असे यामुळे वाटू लागते. पण पुढे दाते हा 'माणूस' बाजूला राहून दाते हा 'नट'च वारंवार वाचकांच्या समोर येत राहतो. नाटयव्यवसायातील मंडळींशी असलेले दात्यांचे भावनिक नातेही या पुस्तकात दिसत नाही. 'महाराष्ट्र' मधील दात्यांचे भागीदार दत्तोपंत देशपांडे यांच्याशी दात्यांचे स्नेहाचे संबंध होते. पुढे भागीदारीच्या राजकारणात हा स्नेह ओसरला. पण या रागलोभाचे चित्र आत्मचरित्रात मात्र दिसत नाही. भागीदारीतील भांडणांचा दाते केवळ उल्लेख करतात, तर गणपतराव बोडस नट म्हणून स्वतःचे चित्र रंगवण्याला दुय्यम मानून 'गंधर्व नाटक मंडळी'त भागीदारीवरून झालेली भांडणे रंगवण्यात आपल्या आत्मचरित्रातील सर्वाधिक भाग खर्ची पाडतात ('माझी भूमिका'). आत्मचरित्रकार जीवनातील कोणत्या घटनांना महत्त्वाचे मानतो यावरून त्याच्या आत्मचरित्राचे स्वरूप ठरत असते ते असे.

'नटश्रेष्ठ केशवराव दाते' हे आत्मचरित्र नाही तर आत्मनिवेदन आणि चरित्रात्मक लेखन यांचे संकलन आहे. आत्मचरित्राच्या स्वरूपात सुसंगतपणे जीवनक्रमातील चढउतार दात्यांनी मांडले असते तर कदाचित या पुस्तकातील उणिवा दूर झाल्या असत्या; संकलित स्वरूपामुळे काही ठिकाणी जाणवणाऱ्या नीरस पुनरुक्तीची जागा भावगर्भ लालित्याने घेतली असती. असे झाले असते तर नाट्यकलेचा अंतर्भेदी विचार करणारी एक चांगली वाङ्मयीन कृती वाचकांना वाचायला मिळाली असती.

'नटवर्य नानासाहेब फाटक : व्यक्ती आणि कला' हे संकलनच आहे. मात्र यात संपादकद्वयाने जाणीवपूर्वक पुनरुक्ती आणि कंटाळवाणेपणा टाळला आहे. नानासाहेबांनी त्यांच्या प्रथम पत्नीला लिहिलेली पत्रे आणि त्यांच्या दैनंदिनीतील उतारे निवडून संपादकांनी 'व्यक्ती' म्हणून नानासाहेबांचे चित्र उभे करण्याचा प्रयत्न केला आहे. वास्तविक पत्रव्यवहार आणि दैनंदिनी हे चरित्र किंवा आत्मचरित्राचे अस्सल पुरावे होऊ शकत नाहीत. या प्रकारच्या नोंदी विशिष्ट काळातील भावनिक अवस्था दाखवतात. वर्तमानातून घेतलेला भूतकाळाचा वेध ही आत्मचरित्रात्मक लेखनाची मूलभूत गरज हे लेखन पूर्ण करू शकत नाही. या सामग्रीच्या आधारे व्यक्तीच्या समग्र व्यक्तिमत्त्वाविषयी काढलेली अनुमाने चुकीची ठरू शकतात. वर्ण्य व्यक्तीची जीवनाकडे बघण्याची स्थिर, सुसंगत भूमिका या स्वरूपाचे लेखन दाखवू शकत नाही. नानासाहेबांची पत्रे पहिल्या नवथर प्रेमातील आहेत आणि दैनंदिनीतील उतारे उत्तरायुष्यातील सैरभैर मनःस्थितीतील आहेत. नानासाहेबांनी स्वतंत्रपणे आत्मनिवेदनात्मक लेखन केलेले नाही. संपादकांनी निवडलेला पत्रव्यवहार आणि उतारे नानासाहेबांच्या व्यक्तिमत्त्वातील तात्कालिक

छटा दाखवतात, एवढेच केवळ समाधान. कलावंतांनी (विशेषतः पुरुषांनी) वैयक्तिक जीवनाचे प्रांजळ चित्रण आत्मचरित्रातून करण्याची आपल्याकडे प्रथा नसल्यामुळे हा भागही महत्त्वाचाच ठरतो.

रंगभूमीवरील प्रायोगिकता, अभिनयकला, नाटकांचे वाङमयीन मूल्य याविषयीची भूमिका स्पष्ट करणारे फाटकांचे समीक्षात्मक लेखन या पुस्तकात संग्रहित केले आहे. तसेच फाटकांविषयी इतरांनी वेळोवेळी केलेले लेखन निवडून एकत्र केले आहे. यातून फाटकांचे नट म्हणून असलेले कर्तृत्व उभे राहते. रंगभूमीच्या पडझडीच्या काळात फाटक नाटयक्षेत्रात आले. १९२० ते १९३३ मध्ये त्यांनी 'ललितकलादर्श' मध्ये भूमिका केल्या. १९३३ ते ४० या वर्षांत त्यांनी चित्रपटसृष्टीत उमेदवारी केली, पण त्यांना यश मिळाले नाही. दात्यांप्रमाणे 'नाटकी' अभिनयाच्या संस्कारामुळे असे झाले असावे. १९३८ ते ७२ हा काळ या समर्थ नटाला वेगवेगळया कंपन्यांतून 'नाईट' वर काम करण्यात घालवावा लागला. रंगभूमीच्या वैभवाच्या काळात नानासाहेब जन्मले असते तर त्यांच्या अभिनयगुणांचे सार्थक झाले असते, असे वाटल्यावाचून राहात नाही. झुंझारराव, हॅम्लेट, सुधाकार, वृंदावन, राघोबा अशा आव्हानपूर्ण भूमिका नानासाहेबांनी अभिनयाच्या बळावर गाजवल्या. तरी "आम्ही पोटार्थी नट, नाटकमंडळीचे मालक नसल्यामुळे चांगल्या भूमिका आमच्या वाटयाला आल्याच नाहीत." ही खंत नानासाहेबांना जाणवतच राहिली. 'मुखवटयाचे जग' या लेखमालेतून, तसेच काही मुलाखतींमधून वाचिक अभिनय, नाटयशिक्षण, मेलोड्रॅमॅटिक नाटके इत्यादींबद्दल स्पष्ट आणि चिकित्सक मते नानासाहेबांनी मांडलेली आहेत. या पुस्तकात यातील निवडक भाग समाविष्ट झाला आहे. गणपतराव जोशींच्या प्रभावी वाचिक अभिनयापासून 'रंगायन'च्या नव्या प्रयोगतंत्रापर्यंतची रंगभूमीवरील परिवर्तने फाटकांनी पाहिली होती. या बदलांविषयी त्यांची निश्चित आणि स्पष्ट मते होती. लेखनात त्यांनी ती नोंदवली आहेत. दात्यांप्रमाणे नाटयकलेविषयीची चिकित्सक समीक्षात्मक दृष्टी आणि नव्या चांगल्या बदलांना अनुकूल असणारी मनोवृत्ती नानासाहेबांना मिळालेली होती. या गुणांमुळेच १९२० साली नाटयक्षेत्रात आलेले फाटक रंगभूमीच्या शतसांवत्सरिक वर्षानंतरही आपल्या भूमिकांचा ठसा नव्या पिढीवर उमटवू शकले. प्रभावी व्यक्तिमत्त्व, आवाजाचा समर्पक उपयोग आणि रंगभूमीची सूक्ष्म चिकित्सक जाण यांच्या साहाय्याने फाटकांची नाटकी कारकीर्द यशस्वी झाली. 'नानासाहेब फाटक : व्यक्ती आणि कला' हा ग्रंथ ही कारकीर्द उभी करण्यात मोठया प्रमाणात यशस्वी ठरतो.

'बहुरूपी' आणि 'स्मृतिधन' हे आत्मपर लेखन 'संस्मरणा'च्या स्वरूपाचे आहे. संस्मरणात आत्मशोधाइतकेच संबंधित व्यक्ती उभ्या करण्याला महत्त्व असते.

पण ही दोन्ही पुस्तके आपले रूप काटेकोरपणे पाळत नाहीत. 'बहुरूपी 'ची सुरुवात आत्मचरित्राप्रमाणे होते. 'स्वगत' या ७४ पानांच्या विभागात लहानपणापासून नाट्यजीवनात प्रवेश करेपर्यंतचा भाग चिंतामणराव कोल्हटकर रंगवतात. कौटुंबिक जीवन, कुटुंबातील माणसांचा आपल्याला घडवण्यात असलेला वाटा, नाटकाबद्दलची उपजत ओढ, त्या काळातील राजकीय आणि सामाजिक वातावरण यांचे सुसंगत आणि भावनात्मक वर्णन कोल्हटकर करतात. त्यामुळे चांगल्या आत्मचरित्राचा हा एक भाग होतो. पण पुढे या पुस्तकाचे आत्मचरित्रात्मक स्वरूप बदलते. आत्म-शोधाला दुय्यम स्थान मिळून कोल्हटकर आपल्या नाटककारांविषयी लिहीत राहतात. 'बहुरूपी' हे सुसंगतपणे केलेले आत्मकथन नव्हे. चिंतामणरावांच्या प्रासंगिक लेखनाचा हा संग्रह आहे. 'बहुरूपी 'ला वरच्या दर्जाची वाङ्‌यीन गुणवत्ता न लाभण्यामागे हे महत्त्वाचे कारण आहे

नाटककारांविषयी लिहिताना कोल्हटकर त्यांच्यातील 'माणूस' अधिक शोधतात, नाटककार म्हणून त्यांचे मूल्यमापन करण्याचा प्रयत्न करीत नाहीत. म्हणजे हे लेखन वेगळ्या पद्धतीने पण एकारलेलेच राहते. याला अपवाद केवळ श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांवर लिहिलेला लेख आहे. श्रीपाद कृष्ण नाटककार म्हणून अयशस्वी का ठरतात याचे मार्मिक दर्शन चिंतामणराव घडवतात. अन्यत्र मात्र नाटककारांच्या व्यक्तिगत सवयी, त्यांचे रागलोभ, त्यांच्याविषयीच्या आख्यायिका, नाटक मंडळीतील त्यांच्या मुक्कामाच्या वेळी घडलेले किस्से, इत्यादी तपशील चिंतामणराव देत राहतात. वासुदेवशास्त्री खरे, वीर वामनराव जोशी, स्वातंत्र्यवीर सावरकर यांच्याकडून चिंतामणरावांनी हेतुपूर्वक नाटके लिहून घेतली. त्यासाठी कराव्या लागलेल्या परिश्रमांचे वर्णन चिंतामणराव करतात. पण या नाटककारांनी मराठी रंगभूमीला काय दिले हा शोध ते घेत नाहीत. विश्राम बेडेकरांचे 'ब्रह्मकुमारी' नाटक चिंतामणरावांनी बसवले. 'हे नाटक प्रभावी आहे, आणखी एखादे नाटक लिहिले असते तर बेडेकर नाटककार म्हणून निश्चित गाजले असते' अशी विधाने ते करतात. पण बेडेकर प्रभावी का वाटतात याचे विवेचन मात्र करीत नाहीत. २०–२२ वर्षांच्या रंगभूमीवरील कारकीर्दीत आपण २० नाटककारांच्या नाटकांतून महत्त्वाच्या भूमिका केल्या, ३० नाटकांचे दिग्दर्शन केले, १८ नवी नाटके रंगभूमीवर आणली, असा संख्यात्मक हिशोब चिंतामणराव मांडतात. पण नट–दिग्दर्शक म्हणून चिंतामणरावांचे रंगभूमीला योगदान कोणते, याचे गुणात्मक रूप 'बहुरूपी' मधून स्पष्ट होत नाही. 'बलवंत 'ने रंगभूमीवर आणलेल्या नाटकांनी मराठी रंगभूमीला काय दिले, नवे प्रवाह रुजवले की जुन्यांनाच पाठिंबा दिला याचा शोध–बोध लागत नाही. याला लेखनाचे स्वैर रूप कारणीभूत मानायचे, आत्मचरित्रकाराचा स्वतःबद्दल बोलण्याचा संकोच कारणीभूत मानायचा की त्याचे नाट्यसृष्टीविषयीचे मर्यादित आकलन कारणीभूत मानायचे ?

शेवटी 'बहुरूपी 'मध्ये घडतो फक्त आकृतिम जिव्हाळचाने घडवलेला (पण चिंतनशीलतेचा अभाव असलेला) नाटचसृष्टीचा फेरफटका.

नानासाहेव चापेकर हे 'ललितकलादर्श 'मधील गाजलेले स्त्रीपार्टी नट. बी. ए.च्या वर्गात असताना त्यांनी हेतुपूर्वक नाटचव्यवसाय स्वीकारला. 'स्मृतिधन' हे त्यांचे पुस्तक संस्मरणाच्या स्वरूपातील एक चांगले आत्मनिवेदन आहे. चापेकरांच्या लेखनात शिक्षणातून आलेली वाङ्मयीन समज जाणवते. नाटचव्यवसायातील संबंधित व्यक्तींचे चित्रण ते फार चांगले करतात. केशवराव भोसले, बापूराव पेंढारकर, नानासाहेब फाटक, मामा वरेरकर यांच्याबद्दल लिहिताना 'व्यक्ती' म्हणून असलेली त्यांची वैशिष्टचे आणि रंगकर्मी म्हणून जाणवलेले त्यांचे गुणदोष सांगत चापेकरांचे निवेदन दोन्ही पातळचांवर फिरत राहते. यामुळे ही व्यक्तिचित्रे जिवंत आणि भरीव होतात. 'ललितकला-दर्श 'ने वरेरकरांच्या नाटकांद्वारे रंगभूमीवर केलेल्या प्रयोगांचे यथायोग्य विश्लेषण आणि मूल्यमापन चापेकर करतात. जुनी नाटके आणि नवी नाटके या दोन्हींमधून चापेकरांनी कामे केलेली असल्यामुळे जुन्या-नव्या प्रवाहांतील फरक ते मांडू शकतात. 'ललितकला-दर्श 'ची भागीदारी फुटल्यानंतर नाटक मंडळी चालवण्याचा ापेकरांचा अयशस्वी प्रयत्न, यानंतर नाटचसंस्थांची झालेली मोडतोड, पुढे चरितार्थ चालवण्यासाठी चापेकरांना कराव्या लागलेल्या वेगवेगळचा नोकऱ्या, या घटना म्हणजे १९२० च्या सुमारास रंगभूमीवर आलेल्या स्त्रीपार्टी नटाच्या उत्तरायुष्याची कारुण्यपूर्ण रूपे आहेत.

'चित्र आणि चरित्र', 'माझे कलाजीवन' आणि 'झाले मृगजळ आता जलमय' या आत्मचरित्रांचा आता विचार करायचा आहे. आत्मचरित्रकाराच्या बालपणापासून उत्तरायुष्यापर्यंतचा घटनाक्रमांचा सुसंगत आणि सुस्पष्ट आढावा आत्मचरित्रात असावा, मनोभूमिका घडवणारे आणि जीवनजाणिवा बदलवणारे प्रसंग आत्मचरित्रासाठी निवडून बाकीचा फाफटपसारा टाळलेला असावा, आत्मचरित्रातील प्रसंगांतून आत्मचरित्रकाराचा जीवनाकडे बघण्याचा दृष्टिकोन स्पष्ट व्हावा, आपल्याभोवतीच्या व्यक्ती आणि सामाजिक संदर्भ आत्मचरित्रकाराने रंगवावेत पण निवेदनाचा रोख मात्र आत्मशोधाकडे असावा, अशा अपेक्षा चांगल्या आत्मचरित्राकडून केल्या जातात 'चित्र आणि चरित्र हा ग्रंथ म्हणजे एका व्यक्तीची आत्मकथा नसून चित्रपटकलेच्या प्रसववेदनांचा इतिहास आहे. हे बाबूराव पटेलांचे प्रस्तावनेतील पहिलेच वाक्य बाबूराव पेंढारकरांच्या लेखनाबद्दल खूप अपेक्षा निर्माण करते. पेंढारकरांनी सुरवातीला केलेल्या निवेदनामुळे या अपेक्षा अधिकच वाढतात. अभिनेता म्हणून आपला विकास कसा होत गेला हे बाबूराव आत्मचरित्रात सांगतील, आपल्या चुकांचा मोकळेपणाने उल्लेख करतील, घडलेल्या चुकांना ते किती जबाबदार होते आणि परिचयातील माणसे आणि समाजव्यवस्था किती जबाबदार होती याचा शोध घेतील, आपण काय मिळवलं आणि काय गमावलं

याचा आढावा घेतील, हे करत असताना ४० वर्षे नाट्य-चित्रसृष्टीत घालवलेला हा नट नाट्यसृष्टीचा विकासक्रम आपल्या चरित्राच्या जोडीने उभा करेल, अशा विविध अपेक्षा बाबूरावांच्या निवेदनामुळे वाचकांच्या मनात निर्माण होतात; पण त्या पूर्ण होत नाहीत. प्रत्यक्ष आत्मचरित्रात येतात बाबूरावांनी कोण-कोणत्या चित्रपट-नाटकांत कोणाबरोबर कामे केली याच्या याद्या, चित्रपटांच्या निर्मितीसाठी किती खर्च आला, सीन कसे उभारले, कपडे कसे वापरले, असे तुलनेने कमी महत्त्वाचे असलेले तपशील. बाबूराव पेंटर, भालजी पेंढारकर, मा. विनायक, शांताराम अशी मोठी माणसे बाबूरावांना जवळून माहीत होती. पण त्यांचा मोठेपणा बाबूरावांच्या लेखनातून समजून घेता येत नाही.

बाबूरावांच्या अभिनयकौशल्यामुळे पटेल त्यांची तुलना नोबेल कॉवर्ड या इंग्लिश नटाशी करतात. बापूराव माने आणि दत्ता भट यांच्या आत्मचरित्रांतून बाबूरावांचा उल्लेख 'समर्थ नट' म्हणून येतो. बाबूरावांच्या आत्मचरित्रात मात्र त्यांच्यातील समर्थ नट भेटत नाही. बाबूराव भेटतात हे केवळ नाट्य-चित्रपट कंपन्यांचे व्यवस्थापक म्हणून. बाबूरावांचे मोठे बंधू भालजी पेंढारकर यांनी मराठी चित्रपटसृष्टीत स्वतःचे असे एक स्थान निर्माण केले. विनायक हा बाबूरावांचा धाकटा भाऊ बाबूरावांचे बोट धरून चित्रपटसृष्टीत आला आणि भरपूर यश मिळवून गेला. या दोघांइतके कर्तृत्व बाबूराव दाखवू शकले नाहीत. असे का घडले असावे याचा शोध बाबूराव घेत नाहीत. नट म्हणून बाबूराव नेमके कुठे होते असा प्रश्न बाबूरावांची कारकीर्द माहीत नसलेल्या वाचकाला पडणे अगदी स्वाभाविक आहे. बाबूराव पेंटरांच्या 'महाराष्ट्र फिल्म कंपनी'पासून 'राजकमल'च्या अत्याधुनिक चित्रपटांपर्यंतची मोठी कारकीर्द बाबूरावांनी जवळून बघितलेली होती. या काळात तंत्रदृष्ट्या आणि कालदृष्ट्या चित्रपटांत कोणते बदल होत गेले याचा विचार बाबूराव करत नाहीत. आपण अनेक चांगले चित्रपट बघितले, पुस्तके वाचली, विद्वानांशी मैत्री केली. असे बाबूराव सांगतात. पण याचा त्यांच्यावर काही संस्कार झाला असेल असे आत्मचरित्रातून जाणवत नाही. चिंतामणराव कोल्हटकर, केशवराव दाते, स्नेहप्रभा प्रधान यांच्या दिग्दर्शन-अभिनयकौशल्याचे मोघम उल्लेख ते करतात, पण चांगल्या अभिनयाबद्दलच्या त्यांच्या कल्पना स्पष्ट करत नाहीत.

ही झाली बाबूरावांमधील 'नटा'ची कथा. स्वतःमधील 'माणूस' उभा करण्यातही ते यशस्वी होत नाहीत. आपल्या स्वैर लैंगिक जीवनाचे उल्लेख बाबूराव करतात. स्वतःच्या जीवनात आलेल्या स्त्रियांची नावनिशीवार हकीगत त्यांनी सांगावी अशी अपेक्षा नाही. पण अशा तऱ्हेने जगणारा माणूस सर्वसामान्यांपेक्षा वेगळ्या मूल्यकल्पना घेऊन जगत असतो. प्रसंगी वैयक्तिक मूल्ये आणि सामाजिक मूल्ये यांच्यातील संघर्षालाही त्याला तोंड द्यावे लागत असते. एखाद्या व्यक्तीच्या सह-वासात जीवनदृष्टी बदलण्याचे सामर्थ्य अनुभवायला मिळण्याची शक्यता असते.

मानवी संबंधांचा आणि सामाजिक नीतिमूल्यांचा मूलगामी वेध बाबूरावांनी घ्यावा ही अपेक्षा होती. पण बाबूराव ही अपेक्षा पूर्ण करीत नाहीत. मानवी संबंधाच्या गाभ्यापर्यंत जाऊन त्यांतील विविध छटा उलगडण्याचे जे सामर्थ्य विश्राम बेडेकरांच्या आत्मचरित्रात दिसते (' एक झाड दोन पक्षी ') त्याची इथे आठवण झाल्याशिवाय राहात नाही.

कोणत्याही अपेक्षा न ठेवता वाचायला घेतलेले बापूराव मान्यांचे ' माझे कलाजीवन ' हे आत्मचरित्र मात्र रंगभूमीच्या पडत्या काळाचा अस्वस्थ करणारा प्रत्यय देऊन गेले. बापूराव माने ' बालमोहन ' चे कलाकार. प्रथितयश नाट्यसंस्थांना आपले संसार चालवणे ज्या काळात कठीण झाले होते त्या काळात काही बाल-कलाकारांना घेऊन ' बालमोहन ' काढण्याचे धाडस दामूअण्णा जोशींनी केले. पुढे प्रेक्षकांची नाडी ओळखून रंगभूमीवर नवे प्रयोग करणारा अत्र्यांसारखा नाटककार ' बालमोहन 'ला मिळाला. ' साष्टांग नमस्कार ', ' उद्याचा संसार ', ' जग काय म्हणेल ' ही अत्र्यांची ' बालमोहन 'ने रंगभूमीवर आणलेली नाटके खूप गाजली. त्या काळातील इतर नाटकांपेक्षा तंत्रदृष्ट्या ती आधुनिक होती. स्त्रीस्वातंत्र्या-सारखा समकालीन प्रश्न त्यांतील काही नाटकांतून मांडला गेला होता. या नाटकां-तून प्रमुख स्त्री-पार्ट बापूरावांनी केले होते. ' बालमोहन ' बंद झाल्यानंतर ' अत्रे थिएटर्स 'च्या ' डॉ. लागू ', ' तो मी नव्हेच ', ' बुवा तेथे बाया ' अशा लोकप्रिय नाटकांत बापूरावांनी पुरुष-भूमिका केल्या. अगदी अलीकडेपर्यंत ते नाटकात काम करत होते.

१९२८ ते ८४ या काळात नट म्हणून अनुभवलेली स्थित्यन्तरे बापूराव आत्म-चरित्रात सांगतात. बापूरावांनी स्त्रीपार्टी म्हणून आपल्या कलाजीवनाला सुरुवात केली. १९४०च्या सुमारास स्त्रिया नाटकात भूमिका करायला लागल्या. १९३५ ते ४५ या काळात स्त्रियांच्या भूमिका करणाऱ्या स्त्रिया आणि स्त्री-पार्टी नट हे दोन्ही प्रवाह समान्तरपणे वाहात होते. १९४६च्या सुमारास ज्योत्स्ना भोळ्यांचे ' कुलवधू ' गाजत होते आणि बापूराव ' जग काय म्हणेल ' मध्ये उल्काची भूमिका करत होते. १९५०च्या सुमारास बापूराव पुरुष-पार्टाकडे वळले. नाटक कंपन्या बंद झाल्यानंतर त्यांनी ' नाईट 'वर काम करण्यास सुरुवात केली. पडत्या काळात चरितार्थासाठी कोणत्याही कंपनीत मिळेल ती भूमिका करण्याची वेळ बापूरावांवर आली. ' लग्नाची बेडी 'मधल्या रश्मीपासून हॉटेल मॅनेजरपर्यंतच्या सर्व भूमिका आर्थिक गरज म्हणून बापूरावांना कराव्या लागल्या. १९५० नंतर बोकाळलेल्या ठेकेदारी पद्धतीत रंगायला बसेपर्यंत आपल्याला कोणती भूमिका करायची आहे याची कल्पना नटाला नसल्याचे वर्णन के. नारायण काळे यांनी ' भालेराव स्मृतिग्रंथा 'त केलेच आहे. रंगभूमीवर एक काळ गाजवलेल्या मराठी नटाच्या दुरवस्थेचे हे प्रातिनिधिक रूप मानायला हवे. नाईट न देता कंत्राटदारांनी नटांची केलेली फसवणूक, पैशाऐवजी ' नाईट ' म्हणून

धान्य देण्याचे प्रकार, नाईट म्हणून प्रमुख स्त्री-पुरुष कलाकारांनी पहिल्या अंकानंतर थांबवलेले प्रयोग, अशा रंगभूमीच्या पडत्या काळातील कितीतरी आठवणी बापूराव सांगतात. मान्यांच्या काळात रंगभूमी पौराणिक आणि ऐतिहासिक नाटकांकडून समकालीन समस्या मांडणाऱ्या सामाजिक नाटकांकडे गेली. ह्या बदलामध्ये 'बालमोहन'चा वाटा फार मोठा होता बापूरावांनी ते ओळखलेले होते. 'बालमोहन'च्या ऐतिहासिक कार्याचे भान बापूरावांच्या संपूर्ण लेखनामागे दिसते.

नाट्यजीवनाचा आढावा घेताना आपल्याभोवतीच्या व्यक्ती उभ्या करण्याचे कसब बापूरावांमध्ये आहे. कंपनीतील बालनटांवर पितृवत स्नेह करणारे आणि 'नट' म्हणून त्यांना घडवणारे दामूअण्णा जोशी, जोरदार कौशल्यपूर्ण जाहिरातींनी प्रेक्षकांना 'बालमोहन'कडे खेचणारे 'जाहिरात-जनार्दन' अनंतराव गद्रे, अफाट कर्तृत्वाचे नाटककार अत्रे, संगीतावर अपार निष्ठा असलेला भोळा, हळवा सौदागर (छोटा गंधर्व) ही माणसे बापूराव चांगली उभी करतात. नाट्यजीवनातील प्रसंग इथे केवळ प्रसंग म्हणून येत नाहीत. या प्रसंगांतून बापूरावांना त्यांच्या भोवतीची माणसे समजतात. ही माणसे आणि बापूराव यांच्यात जुळलेल्या नात्यातून वाचकांना बापूराव समजत जातात. लेखनाच्या या मांडणीमुळे बापूरावांच्या आत्मचरित्राला मानवी संबंधांच्या चित्रणातून येणारा भरीवपणा मिळतो. 'बालमोहन'मधील माणसांबरोबर 'बालमोहन'चे कार्यही बापूराव उभे करतात.

आत्मनिवेदनातील प्रांजळपणा हे या पुस्तकाचे आणखी एक मोठेपण आहे. आपण कसे घडलो, कसे झगडलो, वेळप्रसंगी कशा तडजोडी केल्या, हे बापूराव मोकळेपणाने सांगतात. स्वतःचा अशिक्षितपणा, नाट्यमाध्यमाविषयीची बेताची समज लपून ठेवण्याची त्यांना गरज वाटत नाही. पण नाट्यकलेचे मर्म जाणून घेण्याचे 'अशिक्षितपटुत्व' बापूरावांपाशी निश्चितच असावे. या अशिक्षितपटुत्वामुळेच रंगभूमीच्या बदलत्या रूपांचे आंतरिक संबंध ते समजावून घेऊ शकले आणि नवी वळणे स्वीकारत काळाच्या प्रवाहात टिकून राहू शकले.

मान्यांच्मा आत्मचरित्राचा प्रांजळपणा आणि अन्य वाङ्मयीन गुण मान्य करूनही एक असमाधान राहातेच. नट म्हणून बापूराव कुठे होते ते त्यांच्या आत्मचरित्रातून समजत नाही. त्यासाठी पु. ल. देशपांडयांनी बापूरावांवर लिहिलेला परिशिष्टातील लेख वाचावा लागतो. माझ्या मते नाट्यकलावंतांच्या लेखनातील ही महत्त्वाची उणीव आहे. नट-दिग्दर्शक म्हणून असलेले त्यांचे कर्तृत्व त्यांच्या आत्मनिवेदनातून जाणवत नाही. इतरांनी त्यांच्याबद्दल केलेल्या लेखनाची भर संपादित स्वरूपात जिथे घातली आहे अशा पुस्तकांतच 'रंगकर्मी' म्हणून असलेले त्यांचे गुणदोष वाचकांच्या समोर येऊ शकतात. दत्ता भटांसारख्या समर्थ नटाच्या आत्मचरित्रातही हेच घडते.

दत्ता भट बापूराव मान्यांच्या पुढच्या पिढीतील नट. बापूरावांपर्यंतची

कलावंतांची पिढी नाटकात जाण्याच्या ध्यासाने झपाटली होती. भट शांतारामबापूंचा 'कुंकू' सिनेमा बघून सिनेमात जाण्याच्या वेडाने झपाटले गेले. रंगभूमीच्या पडत्या काळाचा तर हा परिणाम नसेल ना? भटांनी कलाजीवनातील सुरवातीची वर्षे चित्रपटात उमेदवारी करण्यात घालवली आणि नंतर ते नाटकाकडे वळले. 'रंगायन' 'अत्रे थिएटर्स,' 'आय. एन्. टी.' सारख्या मातब्बर संस्थांतून भटांनी महत्त्वाच्या भूमिका केल्या. १९६० ते ८० मध्ये या संस्थांनी रंगभूमीवर आणलेल्या नव्या प्रयोगांना भट साक्षी होते. असे असूनही आपण ज्या नव्या धर्तीच्या नाटकांत काम केले त्यांनी रंगभूमीला काय दिले याचे विश्लेषण भटांसारखा चांगला नटही करत नाही. भटांनी प्रायोगिक नाटकांत भूमिका केल्या तशाच व्यावसायिक नाटकांतही केल्या. पण या दोन प्रवाहांतील आंतरिक फरक भट चिकित्सकपणे शोधून मांडत नाहीत. ते फक्त केलेल्या भूमिकांबद्दल माहिती देत जातात. नाट्यजीवनातील घटना सांगण्यापेक्षा वैयक्तिक जीवनातील तपशील देण्यावर भटांचा भर आहे. हे तपशील ते कालानुक्रमाने देत नाहीत, जसे आठवतील तसे सांगत जातात. आत्मचरित्रातील प्रसंग आत्मशोधाच्या सूत्राने बांधले गेले पाहिजेत. इथे तसे न घडल्याने लहानपणच्या हलाखीचे वर्णन, कौटुंबिक जीवनातील घटना, इत्यादी तपशील कंटाळवाणे वाटतात. हेच सामाजिक आणि राजकीय संदर्भांच्याबाबतीत घडते. स्वातंत्र्यपूर्व काळातील सामाजिक–राजकीय चळवळींचा भटांना घडवण्यात काही वाटा आहे असे जाणवत नाही. या प्रवाहांचे विश्लेषणही भट करू शकत नाहीत. आत्मचरित्राशी आंतरिक संबंध नसलेले असे तपशील देत गेल्याने आत्मचरित्राच्या कंटाळवाणेपणात केवळ भर पडत जाते.

स्मृतिभ्रंशाच्या आजारातून बाहेर पडल्यानंतर भटांनी हे आत्मचरित्र लिहिले आहे. कदाचित यामुळे त्यात विस्काळीतपणा आला असावा. वाईट याचे वाटते की, कलावंतांच्या आत्मनिवेदनांकडे कोणते ना कोणते कारण पुढे करून सतत सहानुभूतीनेच बघावे लागते. वाङ्मयीन दृष्ट्या चांगली कलाकृती वाचल्याचे निखळ समाधान यातील कोणतेच पुस्तक देऊ शकत नाही. जुन्या जमान्यातील आपल्याजवळच्या हकीगती नव्या पिढीला सांगण्यासाठी कलावंतांनी साधारणतः लेखन केलेले आहे. काही वेळा तर जुन्या कलाकारांबरोबर आठवणींचे संचित काळाच्या पडद्याआड जाऊ नये म्हणून परिचयातील माणसांनी कलावंतांना बोलते केल्याचे दिसते. म्हणजे 'माहिती देणे' हीच या लेखनामधील प्रेरणा आहे. माझ्याजवळचे अनुभव रंगभूमीच्या दृष्टीनेच नव्हेत, तर सामाजिक दृष्ट्याही महत्त्वाचे आहेत, त्यांचे विश्लेषण मला केलेच पाहिजे, अशा अपरिहार्यतेतून हे लेखन झालेले नाही. मी कसा घडत, बदलत गेलो याचा शोध आयुष्याच्या संध्याकाळी घेण्याच्या अस्वस्थतेतूनही हे लेखन निर्माण झालेले नाही. या कलामूलक हेतूंपासून दूर राहिल्यामुळे साहित्यकृती म्हणून या लेखनाची गुणवत्ता मर्यादितच राहते.

३ कलावंतांची चरित्र-आत्मचरित्रे : रंगभूमीच्या इतिहासाची साधने ?

कलावंताची चरित्र–आत्मचरित्रे वाङ्मयीन कलाकृती म्हणून फारसे समाधान देत नाहीत. रंगभूमीच्या इतिहासाची साधने म्हणून त्यांचे महत्त्व कोणते याचा आता विचार करायला हवा.

हंसा वाडकर, स्नेहप्रभा प्रधान, दुर्गा खोटे या स्त्री-कलाकारांनी आत्मचरित्रे लिहिली आहेत. 'कलाकार' म्हणून स्वतःचे चित्र उभे करण्यापेक्षा कुटुंबिक जीवन रंगवण्यावर या आत्मचरित्राचा भर आहे. सामाजिक इतिहासाच्या दृष्टीने ही आत्मचरित्रे उपयुक्त ठरू शकतील, पण रंगभूमीच्या इतिहासाचे साधन म्हणून हे लेखन फारसे महत्त्वाचे ठरत नाही. अन्य चरित्र–आत्मचरित्रपर ग्रंथांतून 'महाराष्ट्र नाटक मंडळी' पासून 'रंगायन–आय. एन. टी.' पर्यंतचा काळ वाचकांसमोर उलगडला जातो. या काळात रंगभूमीवर घडलेल्या घटनांची माहिती कलावंतांच्या लेखनातून मिळते. पण दात्यांसारखा एखादा अपवाद वगळता कोणताच कलावंत या घटनांमागील अंतःप्रवाह स्पष्ट करू शकत नाही. नाटयसंहितांतील वाङ्मयीन मूल्य शोधण्याचे, नेपथ्य, रंगभूषा इत्यादी प्रयोगतंत्रातील घटकांची चिकित्सा करण्याचे प्रयत्न अभावानेच आढळतात.

'रंगकर्मी' ही स्वतःची प्रतिमा बरेचसे कलावंत आपल्या लेखनातून उभी करू शकत नाहीत. कलाकार म्हणून स्वतःच्या गुणदोषांचा मागोवा घेण्याचा प्रयत्न ते करत नाहीत. क्वचित प्रसंगी इतरांच्या अभिनयकौशल्याचे ओझरते उल्लेख येतात, पण त्यामागे प्रशंसेचा भाग अधिक असतो, अभिनयकलेचे विश्लेषण करण्याची दृष्टी नसते. मराठी रंगभूमीच्या व्यापक संदर्भात नट म्हणून माझे स्थान कोणते, हा शोध कलावंत घेत नाहीत. स्वतःबद्दल बोलण्याचा संकोच हे त्यामागील कारण असू शकेल. पण आत्मकथन करायचे ठरवले की आत्मसंकोच दूर ठेवायलाच हवा. आत्मनिवेदनात लोक स्वतःबद्दल फार आणि अतिशयोक्त स्वरूपात बोलतात, अशी तक्रार साधारणतः केली जाते. कलावंतांच्या बाबतीत ते स्वतःबद्दल 'महत्त्वाचे' काहीच सांगत नाहीत असे दिसते. बरेच वेळा अभिनयाला दैवी देणगी मानून अभिनयकलेतील गुंतागुंत शोधण्यापासून पळवाट काढली जाते. काही वेळा कलाकार स्वतःकडे अकारणच लीनतेची भूमिका घेतात. या भूमिकेमुळे नाटयकलेचे मर्म जाणणारी विमर्शक नजर असलेले कलावंतही स्वतःच्या अभिनयतंत्राविषयी बोलत नाहीत; उदाहरणार्थ, बापूराव माने. तर दुसरीकडे 'कलाकार' म्हणून स्वतःविषयी इतका अहंकार मनात भरून राहिलेला असतो की इतरांशी तुलना केल्यानंतर हा अहंकार ढासळेल या भीतीने स्वतःचे मूल्यमापन टाळण्याची प्रवृत्ती दिसते. उदाहरणार्थ, बाबूराव पेंढारकर (आणि विश्राम बेडेकर सुद्धा). परिणाम असा होतो की गेल्या शंभर वर्षांत उत्क्रान्त होत गेलेल्या अभिनयकलेचे दर्शन

कलावंतांच्या लेखनातून घडत नाही. ' कलाव्यवसाय ' आणि ' कलाविष्कार ' या दोन गोष्टी वेगळ्या न ठेवल्यामुळे अभिनयकला आणि मराठी रंगभूमी यांचे कसे नुकसान झाले याचे मार्मिक विवेचन के. नारायण काळे यांनी केलेले आहे. (' प्रतिमा रूप आणि रंग ') याला जोडून माझ्या मनात काही प्रश्न निर्माण होतात. कलावंतांनी केवळ कलाव्यवसाय आणि भागीदारीतील भांडणांबद्दलच लिहायचे का ? कलाविष्काराचे विवेचन हा त्यांच्या लेखनाचा अविभाज्य भाग मानायचा की नाही ? तालीममास्तरांनी ठाकून–ठोकून तयार केलेल्या अशिक्षित नटाला नाट्यकलेचे विश्लेषण करणे कदचित शक्य होत नसेल असे मानू. पण दिग्दर्शकांकडून आणि कसलेल्या जातिवंत नटांकडूनही ही अपेक्षा ठेवायची नाही का ? व्यावसायिकांबद्दल भक्तिभावाने सांगितलेल्या कथा किंवा असूयेतून काढलेले कटू उद्गार, नाटकमंडळीच्या बिऱ्हाडातील रंजक किस्से आणि धकाधकीच्या जीवनातील रोमहर्षक अनुभव, आख्यायिका आणि लफडी-कुलंगडी यांचे चर्वितचर्वण, एवढेच कलावंतांच्या लेखनाचे स्वरूप मानायचे का ? अशा तऱ्हेचा रंजक, चवदार मजकूर ज्यांना वाचायला आवडतो त्यांच्यापुरताच हा लेखनव्यापार मर्यादित आहे, असे समाधान करून घ्यायचे का ?

कलावंतांच्या चरित्र–आत्मचरित्रातून जी माहिती पुढे येते तिच्यातही व्यक्तिसापेक्ष असे परस्परविरोधी तपशील भरपूर दिसतात. उदाहरणादाखल काहींचा निर्देश करता येईल. चिंतामणराव कोल्हटकर ' बहुरूपी 'मध्ये गडकऱ्यांची नाटककार म्हणून असलेली थोरवी भारावून जाऊन सांगतात. इथे त्यांच्या मित्रप्रेमाने त्यांच्यातील विमर्शकांवर मात केली आहे हे चटकन जाणवते. कोल्हटकरांच्याच जमान्यातील केशवराव दाते मात्र आत्मचरित्रात गडकऱ्यांच्या लेखनातील नाट्यदोषांबद्दल स्पष्ट नाराजी व्यक्त करत राहतात. बालगंधर्व आणि केशवराव भोसल्यांच्या संयुक्त प्रयोगांचे ' भोसले पक्षा 'तील नानासाहेब चापेकरांनी केलेले वर्णन आणि ' गंधर्व पक्षा 'तील वसंत शांताराम देसाई यांनी केलेले वर्णन (' बालगंधर्व : व्यक्ती आणि कला ') यात परस्परविसंगतीचे सूर दिसतात. निर्मला मंगळसूत्र तोडून घराबाहेर पडते हा प्रसंग न रुचल्यामुळे बालगंधर्वांनी ' घराबाहेर ' नाटक नाकारले, असे बापूराव माने आत्मचरित्रात सांगतात, तर बालगंधर्वांना ' घराबाहेर ' नाटक करण्याची इच्छा होती पण याच सुमारास ते प्रभात फिल्म कंपनीमध्ये गेल्याने त्यांनी हे नाटक नाकारले, असे देसाई म्हणतात (' मखमलीचा पडदा '). रंगभूमीवरील नव्या बदलांची जाणीव बालगंधर्वांना नसल्यामुळे ' अमृतसिद्धी ' नाटक बसवताना गंधर्वांनी किती हास्यास्पद घोटाळे केले याचे विवरण ' मखमलीचा पडदा ' या आत्मचरित्रात देसाई करतात. पण बालगंधर्वांचे चरित्र लिहिताना मात्र त्यांच्या या मर्यादेचा उल्लेख करण्याचे टाळतात. इतकेच नव्हे, तर ' तथाकथित नव्या जमान्याचा असा कोणता साक्षात्कार घडला होता की त्यासाठी

बालगंधर्वांनी नव्याचा अनुभव करावा ? ' असा प्रश्नही ते उपस्थित करतात ('बालगंधर्व : व्यक्ती आणि कला', पृ. १५२). बालगंधर्वांच्या मुलीने आणि जावयाने गंधर्वांबद्दल भक्तिभावाने लिहिले तर समजू शकते ('पडद्यामागील बाल-गंधर्व '). पण देसाई सुद्धा बालगंधर्व-चरित्रात बालगंधर्वांच्या कारकीर्दीचे मूल्यमापन करायचे टाळतात तेव्हा आश्चर्य वाटल्याखेरीज राहात नाही. ' स्वयंवरा 'ने मराठी रंगभूमीच्या ऱ्हासाचे बीज टाकले, हे गणपतराव बोडसांच्या आत्मचरित्रातील उद्गार गंभीरपणे विचारात घेतल्याशिवाय गंधर्वांच्या चरित्रकाराला पुढे जाता येत नाही. आत्मकथन स्मरणासारख्या बेभरवशाच्या साधनावर आधारलेले असल्यामुळे, अप्रिय घटना विस्मरणात टाकणे ही सहज प्रवृत्ती असल्यामुळे आणि कितीही वस्तुनिष्ठ करायचे ठरवले तरी आत्मनिवेदन काही प्रमाणात आत्मनिष्ठ बनत असल्यामुळे आत्मचरित्रातील सत्यकथनाला मर्यादा पडण्याची शक्यता असते. मराठी रंगभूमीच्या बाबतीत तर चरित्रग्रंथांची ऐतिहासिक सत्यासत्यताही पारखून घ्यावी लागणार की काय अशी शंका येऊ लागते.

नाटक मंडळीतील अंतर्गत फाटाफूट, कर्जबाजारीपणा, अनिश्चितता, मुलुख-गिरी आणि अनिकेतता हे योग नाट्यकलावंताच्या पाचवीला पुजलेले असतात. याही पलीकडे व्यसनाधीनतेचा आणि विकृतींचा वेढा कलावंतांच्या जीवनाभोवती पडलेला असतो. स्त्रीपार्टी नटाच्या विपरीत जगण्याच्या हकीगती मामा वरेरकरांनी 'नाटकी संसारा 'त सांगितलेल्या आहेत. नाट्यसृष्टीला वेढून राहिलेला हा वणवा आपल्यापर्यंत पोहोचलेलाच नव्हता, असे भासवण्याचा प्रयत्न बरेचसे कलावंत आपल्या लेखनात करतात. नानासाहेब फाटकांच्या दैनंदिनीत स्वैर जीवनक्रमामुळे बिघडलेल्या मानसिक समतोलाची परिणामकारक वर्णने येतात. पण नानासाहेबांनी आत्मचरित्र लिहिले असते तर हे असे आणि या पद्धतीने लिहिले असते का, हा प्रश्न शिल्लक राहतोच. व्यक्ती म्हणून अनुभवलेल्या वास्तवाचे प्रामाणिक दर्शन आणि अंतर्मुखतेने केलेले विश्लेषण कलावंतांच्या लेखनात दिसत नाही. एकंदरीत आजवर प्रसिद्ध झालेली कलावंतांची चरित्र-आत्मचरित्रे मराठी रंगभूमीच्या इतिहासाची साधने म्हणून जुजबीच ठरतात.

कलावंतांच्या लेखनाविषयी वेगवेगळ्या कारणांमुळे समाधानी राहणे शक्य नसले तरी नाट्य कलावंत चांगले लेखन करू शकणार नाहीत, असे व्यापक प्रमेय मला मांडायचे नाही. नाट्यकलेची सूक्ष्म समज असलेले आणि नाट्यसंहितेचे वाङ्मयीन विश्लेषण करू शकणारे आजचे सुशिक्षित कलावंत निश्चितच चांगले लेखन करू शकतील. नुकतेच प्रसिद्ध झालेले कमलाकर सारंगांचे ' बाईंडरचे दिवस ' हे आत्मनिवेदन या आशेला बळकटी आणणारे आहे. पण यासाठी कलावंतांनी केवळ ' माहिती ' देण्यावर समाधान बाळगण्याची वृत्ती सोडून द्यायला हवी.

रंगमंचावरील विविध घटना जवळून बघितलेल्या असल्यामुळे नाटयकलेच्या अंगोपांगांचे चिकित्सक दृष्टीने वस्तुनिष्ठ विश्लेषण कलावंतांनी लेखनातून करायला हवे. मराठी रंगभूमीच्या विकासासाठी आणि नाटयसमीक्षेला योग्य दृष्टी मिळण्यासाठी कलावंतांनी आपल्या लेखनाकडे गांभीर्याने बघण्याची गरज आहे. रंगभूमीच्या भावी इतिहासकारांसाठी कलावंतांचे लेखन म्हणजे अस्सल दस्तऐवज ठरले पाहिजेत, तर नाटयरसिकांसाठी आणि सर्वसामान्य वाचकांसाठी रंगभूमीवरील माणसाचे जगणे रंगवणाऱ्या त्या अव्वल दर्जाच्या साहित्यकृती ठरल्या पाहिजेत.

*

गेल्या पंचवीस वर्षांतील आत्मचरित्रांचा सामाजिक अभ्यास

गेल्या पंचवीस वर्षांत प्रसिद्ध झालेल्या आत्मचरित्रांची काही वैशिष्टये सांगण्याचा प्रयत्न येथे केला आहे. पंचवीस वर्षांतील महत्त्वाची आत्मचरित्रे एकत्रितपणे विचारत घेतली तर त्यांच्यात काही समान प्रवृत्ती आढळतात. अशा समान प्रवृत्ती निर्माण होण्यामागील कारणे कोणती याचा मागोवा घेणे आत्मचरित्रांचा अभ्यास करताना आवश्यक ठरते. प्रत्येक वाङमयप्रकाराला त्या विशिष्ट भाषेत स्वतःची अशी एक परंपरा असते. त्या वाङमयप्रकाराचा आकृतिबंध परंपरेतून चालत आलेल्या रूपविषयक संकलपनांतून मुख्यत्वे सिद्ध होत असतो. महत्त्वाच्या टप्प्यांवर काही क्रांतिकारक बदल प्रत्येक वाङमयप्रकारात घडतात. हे बदल आशयदृष्टया झालेले असोत किंवा रूपदृष्टया झालेले असोत, परंपरेशी अनुबंध लावतच या बदलांचे विश्लेषण करावे लागते. आत्मचरित्र हा वाङमयप्रकारही याला अपवाद नाही. म्हणूनच या पंचवीस वर्षांतील आत्मचरित्रांचा आढावा घेताना किंवा त्यांच्याविषयी निरीक्षणे नोंदवताना मराठीत यापूर्वी प्रसिद्ध झालेल्या आत्मचरित्रांचे स्वरूप आणि आत्मचरित्राकडे बघण्याचा परंपरेने चालत आलेला आपला दृष्टिकोन यांचे योग्य ते भान ठेवावे लागते. आपला समाज आणि आपले लेखक जीवनाकडे आणि साहित्याकडे किती गंभीरपणे बघतात यावर आत्मचरित्रांचे स्वरूप अवलंबून असते.

१

आत्मचरित्राचा संकेतव्यूह

कोणत्याही वाङमयप्रकारची निश्चित व्याख्या करणे किंवा त्याची प्रमुख वैशिष्टये सांगणे नेहमीच कठीण असते. वाङमयप्रकाराची वैशिष्टये सांगताना आशय, घाट, मांडणी, भाषाशैली हे सारे घटक आपल्याला विचारात घ्यावे लागतात. यातील सारेच घटक स्थिर स्वरूपात त्या वाङ्मयप्रकारातील सर्व कृतींमध्ये नेहमी तसेच्या तसे दिसतील असे नाही. बरेच वेळा बीजभूत भाग कायम असतो आणि बाकीचे घटक आशयाचे स्वरूप, लेखकाची संवेदनशीलता, त्याच्यावर झालेले वाङमयीन प्रभाव यानुसार बदलत असतात. स्वतःच्या साहित्यकृतीची वैशिष्टयपूर्णता जाणवून देण्यासाठी खुद्द लेखक सुद्धा त्या वाङमयप्रकाराच्या रूढ संकेतव्यूहापासून होता होईल तेवढे दूर जाण्याचा प्रयत्न जाणिवेत अथवा नेणिवेत करत असतो. काही साहित्यकृतींच्या वर्गीकरणाविषयी विवाद्यता यातूनच निर्माण

होते. असे असले तरी वर्गीकरणाच्या आणि अभ्यासाच्या सोयीसाठी काही एक मूलभूत संकेतव्यूह किंवा चौकट स्वीकारावीच लागते. साहित्याचे भावकाव्यात्म (Lyrical), निवेदनात्मक (Narrative) आणि नाट्यात्मक (Dramatic) असे वर्ग मानले तर आत्मचरित्र निवेदनात्मक साहित्यात येते. इतिहास, चरित्र, आत्मचरित्र, कथा, कादंबरी हे निवेदनात्मक साहित्याचे मुख्य प्रकार. इतिहासाकडून कादंबरीकडे जाताना क्रमाक्रमाने ऐतिहासिक सत्याचा आग्रह कमी कमी होत जातो. कथा–कादंबरीत संभवनीय सत्याचा वापर करता येतो. इतिहास, चरित्र आणि आत्मचरित्रयांची बांधिलकी मात्र ऐतिहासिक सत्याशी असावी लागते. दुसऱ्या अंगाने पाहिले तर इतिहासाकडून कादंबरीकडे जाताना लालित्याची अपेक्षा वाढत जाते. अर्थात याला अपवाद आहेतच. मेकॉलेसारखे इतिहासकार ' आपल्या इतिहासाच्या पुस्तकांनी इंग्लंडमधील लोकांच्या मेजावरील कादंबऱ्यांचे उच्चाटन करावे ', अशी आकांक्षा ठेवतात.[1] ' चरित्रलेखनामध्ये शास्त्र कमी आणि कला अधिक असते ', असे लिऑन एडल म्हणतो[2] किंवा " तू लिहिलेले चरित्र कादंबरीसारखे वाचले जाते, हा अभिप्राय चरित्रकाराला सर्वात अधिक आवडतो– " असे जोसेफ एपस्टन सांगतो,[3] तेव्हा त्या दोघांना चरित्राची वाङ्मयीन गुणवत्ताच अभिप्रेत असते. आत्मचरित्र हे स्वतःचे चरित्र असल्यामुळे चरित्राकडून अपेक्षित असलेली वाङ्मयीन गुणवत्ता आत्मचरित्राकडून अपेक्षित असतेच. शिवाय आत्मशोधावर आधारलेले असल्यामुळे आत्मनिष्ठेतून निर्माण होणारी मूल्यगर्भता आणि भावरम्यता चरित्रापेक्षा आत्मचरित्रात अधिक असते. अशा वेळी आत्मचरित्राकडून वाङ्मयीन सौंदर्याची अपेक्षा केली तर ती गैर ठरू नये. आत्मचरित्रकाराने घटनांची सत्यासत्यता शास्त्रकाटचावर पारखून घेऊन केवळ भागत नाही, भूतकालीन जड घटनांच्या आधारे जीवनचैतन्य उभे करू शकणारी भाषा, प्रसंगांच्या आणि व्यक्तिरेखांच्या मांडणीवरील प्रभुत्व, मानवी मनासारख्या संपन्न आणि गुंतागुंतीच्या घटकाचा शोध घेण्यासाठी आवश्यक असणारी विचारशक्ती व चिंतनशीलता आत्मचरित्रकारापाशी असणे आवश्यक असते.

इतिहासाकडे तुम्ही कोणत्या दृष्टीने बघता यावर चरित्र आणि आत्मचरित्र या इतिहासाच्या निकट जाणाऱ्या वाङ्मयप्रकारांचे स्वरूप अवलंबून असते. इतिहास म्हणजे ' ऐतिहासिक सत्यासत्य पारखून घटनांची कालक्रमानुसार केलेली जंत्री ' (chronology) असे तुम्ही मानलेत तर लालित्य इतिहासापासून सदैव फटकूनच राहील; आणि याच दृष्टिकोनातून बांधल्या गेलेल्या चरित्र-आत्मचरित्रांपासून सुद्धा. याउलट, इतिहास म्हणजे ऐतिहासिक घटनांचा इतिहासकाराने लावलेला अन्वयार्थ, असे मानले की आपण इतिहासाची मूल्यगर्भता स्वीकारतो आणि त्याला ललितकृतीच्या जवळ आणून ठेवतो. पुढे ज्याचा उल्लेख येणार आहे ते ' जेव्हा माणूस जागा होतो ' हे पुस्तक लालित्यपूर्ण इतिहासलेखनाचे उदाहरण

म्हणून देता येईल इतिहासाची मूल्यगर्भता स्वीकारून लिहिलेली चरित्र-आत्मचरित्रे कादंबरीप्रमाणे वाचनीय ठरण्याची शक्यता असते. मराठीत अशा वाचनीय आत्मचरित्रांची केवळ संख्या अत्यंत कमी आहे ऐतिहासिक घटनांची केवळ माहिती देण्याला महत्त्व दिल्यामुळे (म्हणजे पहिला दृष्टिकोन स्वीकारल्यामुळे) आणि घटनांचा अन्वयार्थ लावणे आवश्यक आहे असे न वाटल्यामुळे (म्हणजे दुसरा दृष्टिकोन नाकारल्यामुळे) मराठीतील बहुसंख्य आत्मचरित्रे नीरस, रटाळ आणि जंत्रीवजा झाली आहेत.

मूल्यगर्भ दृष्टीने घेतलेला आत्मशोध ही आत्मचरित्राची पायाभूत गरज असते. याखेरीज सत्यकथनाशी बांधिलकी राखणे, वर्तमानकाळाच्या परिमितीतून (Parameter) भूतकाळाची मांडणी करणे, स्वतःबरोबर परिचितांचे आणि सामाजिक वातावरणाचे चित्रण करणे, तपशिलाबाबत निवडीचे तत्त्व स्वीकारणे हे आत्मचरित्राच्या संकेतव्यूहातील महत्त्वाचे घटक आहेत. अन्य वाङ्मयप्रकारांप्रमाणेच आत्मचरित्रातही लेखकाचा जीवनविषयक दृष्टिकोन हे त्याच्या लेखनाला एकात्म आकार प्राप्त करून देणारे संघटक सूत्र असते.

चांगल्या आत्मचरित्रात भूतकाळातील घटना जशाच्या तशा निवेदनात्मक स्वरूपात न येता वर्तमानकालीन जाणिवेच्या परिमितीतून मूल्यमापनात्मक स्वरूपात मांडल्या जातात. यामुळे अनुभवाला एकाच वेळी भूत-वर्तमानाचे दुहेरी कालिक परिणाम मिळते. 'उपरा' आणि 'एक झाड दोन पक्षी' या आत्मचरित्रांत अनुभवाच्या अशा द्विकालिक बांधणीतून येणारा भरीवपणा आढळतो भाषाशैली, प्रसंगांची मांडणी, व्यक्तिरेखाटन, जीवनभाष्य या सर्व स्तरांवर ही द्विकालिकता दाखवता येते. वाचकांना जीवनचैतन्याचे संवेदन देणारी ही दोन चांगली आत्मचरित्रे ठरतात. 'शंवाकीय' सारख्या द्विकालिकता नसलेल्या आत्मचरित्राशी तुलना केल्यानंतर हा मुद्दा अधिक स्पष्ट होईल. किर्लोस्कर मासिकाचे संपादक या नात्याने शंकरराव किर्लोस्कर २० ते ४० या काळातील महत्त्वाच्या वाङ्मयीन आणि सामाजिक घटनांना साक्षी राहिलेले होते. साहित्य-वर्तुळातील आणि राजकारणातील महत्त्वाच्या व्यक्ती त्यांच्या सहवासात आलेल्या होत्या. म्हणजे त्यांच्या आत्मचरित्राचा कच्चा माल खूपच आकर्षक आहे. ३८ ते ४४ या प्रकरणांतील अनावश्यक तपशील सोडले तर या आत्मचरित्राचे कथन बंदिस्त, अकृत्रिम आणि प्रवाही आहे. असे असूनही या आत्मचरित्रात वरील दोन आत्मचरित्रांच्या तुलनेत विचारप्रवर्तकत्व कमी दिसते. द्विकालिक बांधणीचा अभाव हे यामागील महत्त्वाचे कारण आहे. स्वतःच्या आयुष्यात घडलेल्या घटनांचे किर्लोस्कर केवळ निवेदन करतात. पुरोगामी बुद्धिवादी दृष्टिकोनामुळे २० ते ६० या काळाची त्यांनी काढलेली टिपणे वाचनीय ठरतात. पण वर्तमानकाळातून भूतकाळाचा अर्थ लावण्याची प्रेरणा या लेखनामागे नाही. १९३० साली ना. सी. फडक्यांची लेखक आणि विचारवंत

म्हणून जी थोरवी त्यांना जाणवली तिचा १९७४ साली प्रसिद्ध झालेल्या आत्मचरित्रात पुनर्विचार करण्याची आवश्यकता त्यांना वाटत नाही. ३० साली महाराष्ट्रात भरात असलेली कम्युनिस्टांची चळवळ त्यांनी बघितली होती (पृ. १९८ ते २०२). स्वातंत्र्यपूर्वकाळात म. गांधींनी आखलेल्या ग्रामराज्याच्या योजनेनुसार औंध संस्थानातील स्थानिक पंचायतींच्या कारभारात आणि पुढे संस्थानच्या शासनयंत्रणेत त्यांनी सक्रिय भाग घेतला होता. या पार्श्वभूमीवर त्या काळातील सामाजिक--राजकीय चळवळींचा आजच्या सामाजिक--राजकीय वातावरणाशी अनुबंध लावला जाईल, बदलत्या सामाजिक प्रवाहांची कार्यकारणात्मक मीमांसा केली जाईल, अशी अपेक्षा आपण केली तर ती मात्र पूर्ण होत नाही. 'समाजपुरुषाच्या बदलत्या आशाआकांक्षांची स्पंदने व्यक्तीला अचूक हेरता आली पाहिजेत' ही भूमिका असतानाही (दोन शब्द, पृ. ११) असे का झाले असावे, याचे उत्तर त्यांच्या आत्मचरित्रातच मिळते. शंवाकिंचे आत्मचरित्र वयाच्या ८३ व्या वर्षी प्रसिद्ध झाले. 'आजचे जग इतके गुंतागुंतीचे झाले आहे आणि झपाट्याने बदलते आहे की कालचे अनुभव आजचे प्रश्न सोडवायला उपयोगी पडणार नाहीत,' याची शंवाकिंना जाणीव आहे (पृ. ३५१). यामुळेच भूत--वर्तमानाचा अनुबंध लावणे त्यांना आवाक्यातील वाटत नाही. जेव्हा भूतकाळ आणि वर्तमानकाळ यात कालिक अंतर खूप मोठे असते, भूतकाळातील जीवनमान सोपे आणि आकलन-सुलभ असते, तुलनेने वर्तमानकाळातील जगणे यंत्रयुगातील स्पर्धात्मकतेमुळे दिवसेंदिवस गतिमान आणि जटिल होत असते, अशा वेळी अन्वेषणाच्या प्रेरणा क्षीण होत जातात. आयुष्याच्या अगदी संध्याकाळी लिहिलेल्या आत्मचरित्रात असे होण्याची फार शक्यता असते.

'शंवाकीय' मध्ये आणखी एक महत्त्वाची उणीव आहे. 'माझ्या आयुष्यातील घटनांचे मी फक्त निवेदन करीन, माझ्या जीवनाचे किंवा कार्याचे मूल्यमापन करणार नाही. ते काळाने (अथवा इतरांनी) करावे' ही भूमिका स्वीकारल्यामुळे (दोन शब्द, पृ. १४) 'आत्मशोध' हा आत्मचरित्राचा पायाच डळमळीत होतो. मराठीतील आत्मचरित्रांत ही प्रवृत्ती सार्वत्रिक दिसते. माणसे जीवनाबरोबर बदलत, वाढत गेली आहेत; पूर्वी स्वीकारलेल्या वैयक्तिक--सामाजिक संदर्भातील गृहीतकांचा अथवा निष्कर्षांचा कालान्तराने ती पुनर्विचार करत आहेत, असे चित्र मराठीतील आत्मचरित्रात क्वचित दिसते. या पार्श्वभूमीवर 'सर्व मंगल क्षिप्रा' मध्ये हरिभाऊ मोटे जेव्हा परखड आत्मशोधाला-मूल्यमापनाला महत्त्व देतात; जीवनातील रोमहर्षक-नाट्यपूर्ण घटनांबरोबर बदलत, वाढत जाताना दिसतात तेव्हा सुखद आश्चर्य वाटल्याशिवाय राहात नाही. एक चांगले आत्मचरित्र वाचल्याचे समाधान 'सर्व मंगल क्षिप्रा' देऊन जाते.

आत्मचरित्र हा व्यक्तिप्रधान वाङ्मयप्रकार असला तरी ते व्यक्तिकेंद्री होऊन चालत नाही. स्वतःबरोबर सभोवतीची माणसे – त्यांचे स्वभावविशेष – रंगवणे आवश्यक असते. ज्या काळात आपल्या जीवनजाणिवा घडल्या त्या काळाचे सारतत्त्व (essence) आत्मचरित्रातून वाचकांसमोर येणे गरजेचे असते. इथे मला ‘ चित्र आणि चरित्र ’ या आत्मचरित्राचे अपयश प्रातिनिधिक म्हणून नोंदवावेसे वाटते. बाबूराव पटेल, मा. विनायक, व्ही. शांताराम, स्नेहप्रभा प्रधान इत्यादी नाटच-चित्र-व्यवसायातील महत्त्वाच्या व्यक्ती बाबूराव पेंढारकरांच्या सहवासात आल्या. पण पेंढारकरांच्या आत्मचरित्रात जाणवतात ती केवळ त्यांची नावे. पेंढारकरांमध्ये स्वतःचा शोध घेण्याचे सामर्थ्य दिसत नाही किंवा परिचयातील माणसांचे जिवंत चित्रण करण्याचे कौशल्य दिसत नाही. ‘ प्रभात ’– ‘ राजकमल ’चा वैभवाचा काळ व ३० नंतरचा रंगभूमीवरील पडता काळ बाबूरावांनी पाहिला. पण पहिल्या काळातील चैतन्य किंवा दुसऱ्यातील अवनती त्यांच्या आत्मचरित्रात प्रत्ययाला येत नाही.

इतर वाङ्मयप्रकारांप्रमाणे आत्मचरित्र-लेखनातही निकडीचे तत्त्व स्वीकारणे आवश्यक असते. ज्या व्यक्तींशी आपला जैव संबंध आहे, ज्या प्रसंगांतून आपण घडत गेलो, ज्या घटनांविषयी आपल्याला निश्चित असे काही म्हणावयाचे आहे त्यांचीच निवड करणे आवश्यक असते. असे केले तरच आत्मचरित्रातील आत्मशोधाला रेखीव, सुस्पष्ट आकार येतो. आत्मचरित्रकाराचा जीवनविषयक दृष्टिकोन हे निवडलेल्या तपशिलाचे एकात्म संघटन करणारे सूत्र असते. जीवनात घडलेल्या सर्वच गोष्टी सांगत बसायचे ठरवले तर आत्मचरित्रात पाल्हाळ आणि विस्कळीतपणा अपरिहार्य ठरतो. वि. स. खांडेकरांचे आत्मचरित्र या दोषांना बळी पडलेले आहे – (एका पानाची कहाणी) जन्मापासून विवाहापर्यंतची हकीगत (१८९८ते १९२९) खांडेकरांनी आत्मचरित्रात सांगितली आहे. त्यासाठी पुस्तकाची ४२२ पृष्ठे खर्ची पडली आहेत. इतके लिहूनही ‘ आपण अलिप्तपणे सत्य सांगू शकू की नाही ’ याविषयी त्यांच्या मनात संदेह आहे (पृ० २०). मराठीत पाल्हाळिक आत्मचरित्रांची संख्या मुबलक आहे. निवडीचे तत्त्व स्वीकारलेच नाही तर आत्मचरित्रलेखन म्हणजे निव्वळ स्मरणशक्तीचा खेळ ठरतो. ज्याची स्मरणशक्ती तीव्र त्याचे आत्मचरित्र मोठे आणि ज्याची क्षीण त्याचे लहान.

आत्मचरित्राचा संकेतव्यूह लक्षात घेतला की आपल्याकडे चांगल्या आत्मचरित्रांची संख्या कमी का आहे, याचा उलगडा होऊ शकतो.

आत्मचरित्रात्मक लेखनाचे ‘ आत्मचरित्र ’ ‘ संस्मरण ’ व ‘ आठवणी ’ असे तीन भेद केले जातात. आत्मचरित्राचा भर आत्मशोधावर असतो. आत्मशोधाला साहाय्यक करणारे तपशीलच आत्मचरित्रात येणे आवश्यक असते. संस्मरणात आपल्या परिचयातील व्यक्ती व सार्वजनिक जीवनातील महत्त्वाचे प्रसंग रंगवण्यावर भर असतो. ‘ आठवणीं ’मधून आठवणीकाराचे व्यक्तिमत्त्व काही प्रमाणात जाणवत

असले, तरी ' आत्मशोध ' हे आठवणींचे लक्ष्य नसते. संस्मरणाच्या तुलनेने आठवणींना भावनिक आवाहन अधिक असते. कारण माणसामाणसांमधील संबंधांना ' आठवणी ' उजाळा देत असतात. प्रत्यक्ष लेखनात मात्र या तिन्ही प्रकारांच्या सीमारेषा स्पष्टपणे लक्षात घेतल्या जाताना दिसत नाहीत. ' मी एस्. एम्.' आणि ' चंदेरी दुनियेत ' (लीला चिटणीस) या पुस्तकांची सुरुवात आत्मचरित्राप्रमाणे होते. पण पुढे त्यांना ' संस्मरणा 'चे रूप प्राप्त होते. दलित आत्मचरित्र म्हणून गौरवले गेलेले ' आठवणींचे पक्षी ' (प्र. ई. सोनकांबळे) हे पुस्तक ' आठवणीं 'च्याच स्वरूपाचे आहे हे वाचल्यानंतर लक्षात येते.

२

आत्मचरित्रांची संख्यात्मक वाढ

या पंचवीस वर्षांतील आत्मचरित्रांवर नजर टाकल्यानंतर सर्वप्रथम जाणवते ती आत्मचरित्रांमध्ये झालेली संख्यात्मक वाढ. १९०० ते १९६० या काळात प्रसिद्ध झालेल्या आत्मचरित्रांची संख्या १००च्या आसपास होती. १९६० ते ८५ या कालावधीत प्रसिद्ध झालेल्या आत्मचरित्रांची संख्या सुमारे दोनशे आहे. अशी संख्यात्मक वाढ या पंचवीस वर्षांत सर्वच वाङ्मयप्रकारांमध्ये झालेली आहे.

स्वातंत्र्योत्तर काळात शिक्षणाचा प्रसार झाला. महाविद्यालयांची आणि महाविद्यालयांतून शिक्षण घेऊन बाहेर पडणाऱ्या तरुणांची संख्या वाढली. शिक्षण ही केवळ उच्च-वर्णीयांची मक्तेदारी न राहता त्याचा प्रसार समाजातील सर्व स्तरांमध्ये व्हावा या ध्येयाने काम करणाऱ्या काही शैक्षणिक संस्था महाराष्ट्रात स्वातंत्र्यपूर्वकाळापासूनच होत्या. स्वातंत्र्यानंतर शासकीय धोरणे या ध्येयाला अनुकूल राहिली. संख्येने वाढलेल्या नवशिक्षित समाजाच्या वाचनाच्या गरजा भागवण्यासाठी गावोगाव ग्रंथालये निघू लागली. काही नव्या व्यावसायिक प्रकाशन-संस्था निघाल्या. ग्रंथप्रसार हा सामाजिक प्रबोधनाचा, सांस्कृतिक चळवळीचा भाग मानणाऱ्या वाचा, मागोवा, ग्रंथाली, माग्रस अशा संस्था या काळात पुस्तक-प्रकाशनाकडे वळल्या. शासन-पुरस्कृत प्रकाशनसंस्था पुस्तक प्रकाशन करू लागल्या. १९६८ सालच्या महाराष्ट्र शासनाच्या ' ग्रंथालय विधेयका 'मुळे जिल्हा, तालुका व नगर ग्रंथालयांच्या अनुदानाची रक्कम वाढली. खाजगी ग्रंथालयांची संख्याही वाढू लागली. १९७२ पासून ' राजा राममोहन रॉय प्रतिष्ठान 'ची ग्रंथदान योजना कार्यान्वित झाली. ७२ ते ७८ या ६ वर्षांत या योजनेखाली ३६ लाख रुपयांची पारितोषिकप्राप्त आणि लोकप्रिय मराठी पुस्तके विकत घेण्यात आली. साहित्याच्या संख्यात्मक वाढीला हे वातावरण पोषक ठरणारे होते. मात्र ही वाढ वैचारिक साहित्यापेक्षा ललित साहित्याच्या क्षेत्रातच अधिक झाली. ग्रंथ निवड समितीतर्फे उत्कृष्ट ग्रंथांच्या याद्या ग्रंथालयांना पुरवल्या जाऊ लागल्या. त्यातील पंचवीस टक्के

पुस्तके घेण्याची सक्ती अनुदानप्राप्त ग्रंथालयांना केली जाऊ लागली. तरी वाचकांची मागणी लोकप्रिय पुस्तकांनाच अधिक राहिली. आत्मचरित्रांच्या संख्यात्मक वाढीला ही सामाजिक परिस्थिती काही प्रमाणात कारणीभूत आहेच. पण इथेच थांबून चालत नाही. आत्मचरित्रांतील संख्यात्मक वाढीचा विचार अन्य काही घटकांच्या संदर्भातही करावा लागतो.

आत्मचरित्र लिहायला फार सोपे असते, ही आत्मचरित्राविषयी (गैर) समजूत आपल्याकडे रूढ आहे. जीवनात घडलेल्या घटना जशा घडल्या तशा प्रामाणिकपणे सांगितल्या की झाले आत्मचरित्र, अशी सोपी व्याख्या करून लिहिलेली आत्मचरित्रे मराठीत पुष्कळ आहेत. आत्मचरित्रात्मक लेखनासाठी जीवनात घडलेल्या घटना प्रामाणिकपणे सांगण्याची आवश्यकता असली, तरी केवळ तेवढ्याने चांगले आत्मचरित्र लिहिता येत नाही. आत्मचरित्राबद्दलच्या गैरसमजामुळे मराठीत आत्मचरित्रे मोठ्या प्रमाणावर लिहिली जाऊनही चांगल्या आत्मचरित्रांची संख्या हाताच्या बोटांवर मोजण्याइतकी आहे. आत्मचरित्राच्या 'सोपेपणा'च्या आहारी गेल्यामुळे गृहिणी–गृहस्थ, गृहजीवनाच्या चाकोरीबाहेर पडलेल्या स्त्रिया (म्हणजे नटद्या, सामाजिक कार्यकर्त्या, स्त्री–डॉक्टर्स) राजकीय पुढारी, सामाजिक कार्यकर्ते, चित्रपट–नाट्य कलावंत व दिग्दर्शक, दलित समाजातील तरुण, डॉक्टर्स, तंत्रज्ञ इत्यादी व्यावसायिक अशा वेगवेगळ्या स्तरांतील लोकांनी (जे एरवी साहित्य-निर्मितीकडे वळलेही नसते) आत्मचरित्रात्मक लेखन केलेले आहे. १९६० पूर्वी दलितांचा अपवाद वगळता या सर्व स्तरांतील लोकांनी आत्मचरित्रात्मक लेखन केले होते. शिवाय लेखक-संपादकांची आत्मचरित्रे होतीच. ६० नंतरही हे चित्र तसेच आहे. वेगवेगळ्या स्तरांतील समाजजीवन यामुळे वाचकांच्या समोर आले हे खरे आहे; पण या प्रक्रियेत फक्त आत्मचरित्रातून व्यक्त होणाऱ्या अनुभवांचा परीघ विस्तृत झाला. आत्मचरित्र या वाङ्मयप्रकारात गुणात्मक वाढ मात्र अपेक्षित प्रमाणात झाली नाही. बऱ्याचशा आत्मचरित्रांनी जीवनात घडलेल्या घटनांची केवळ नोंद केली, माहिती पुरवली. पण या घटनांचे आंतरसंबंध लक्षात घेऊन त्यांचे विश्लेषण करण्याची किंवा व्यापक सामाजिक संदर्भात स्वतःच्या अनुभवांची व्यवस्था लावण्याची क्षमता फारच थोड्या आत्मचरित्रकारांच्या ठिकाणी होती. 'चांगली साहित्यकृती' होण्यासाठी आत्मचरित्रामध्ये कोणत्या घटकांचे अस्तित्व आवश्यक असते याची दखल फारच थोड्या आत्मचरित्रकारांनी गेल्या पंचवीस वर्षांत घेतली.

स्वतःच्या जीवनात घडलेल्या प्रसंगाचा वापर करून कादंबरीलेखन करण्याची परंपरा पाश्चात्त्य लेखकांमध्ये मोठ्या प्रमाणावर आहे. अशा लेखनात कादंबरीकाराचे चरित्र व त्याने कादंबरीत केलेले जीवनचित्रण यांचा खूप निकटचा संबंध असतो.

"Writing the life of a novelist is an impossiple task. A novelist tends to use everyhing that happens to him, often in distorted or revamped form, so that there is nothing left for a biographer" जॉन डॉस पॅसोस (John Dos Passos) या अमेरिकन कादंबरीकाराने त्याचे चरित्र लिहिण्याचा प्रयत्न करणाऱ्या जोसेफ एपस्टनला लिहिलेल्या पत्रातील ह्या ओळी इथे मुद्दाम लक्षात घेण्यासारख्या आहेत.[४] जगणे आणि लिहिणे यांचा अशा तऱ्हेचा संबंध असलेले लेखन मराठीत थोडया प्रमाणावर झालेले आहे. साने गुरुजींचे चरित्र आणि 'श्यामची आई' ही कादंबरी, गो. नी. दांडेकरांचे 'स्मरणगाथा' हे आत्मचरित्र आणि त्यांची 'भ्रमणगाथा' ही कादंबरी यांचा संबंध या स्वरूपाचा आहे. अलीकडे भालचंद्र नेमाडे आणि काही प्रमाणात गौरी देशपांडे यांच्या लेखनाचा विचार या पद्धतीने करता येईल. पण असा सहसंबंध दाखवता येईल अशा साहित्यकृतींची संख्या मर्यादितच आहे. मराठीत वास्तववादी कादंबरी समृद्ध न होण्यामागे जी अनेक कारणे आहेत त्यातील हे एक कारण असू शकेल आत्मचरित्र 'हा वास्तव जीवनाचा अस्सल दस्तऐवज' असल्यामुळे आणि आपल्या कादंबरीवाङ्मयाचा जीवनवास्तवाशी थेट संबंध नसल्यामुळे वास्तवाचे चित्रण करण्यासाठी आत्मचरित्रात्मक लेखन मोठ्या प्रमाणावर झाले असण्याची शक्यता आहे.

ज्यांनी जीवनाची विविध रूपे जवळून बघितली आहेत, अनुभवली आहेत, असे कलंदर फकीर (इथे मला मर्ढेकरांनी 'वाङ्मयीन महात्मतेत नमूद केलेला जगप्रवासी आणि फकीर यांच्यातील फरक अभिप्रेत आहे.) आणि राजकीय-सामाजिक चळवळीत सहभागी झालेले विचारवंत आपल्यामध्ये आहेत. पण त्यांना कथा-कादंबरीच्या रूपाने स्वतःचे अनुभव मांडावेसे वाटत नाही. प्रथमपुरुषी निवेदनातून व्यक्त होणारा आणि स्वतःच्या जगण्याला थेटपणे भिडणारा आत्मचरित्र हा वाङ्मयप्रकार अनुभव-कथनासाठी त्यांना अधिक सोयीचा वाटतो. लेखन-माध्यमावर जबरदस्त पकड असतानाही आत्मचरित्र लिहून झाल्यानंतर ('उपरा') लक्ष्मण माने अन्य वाङ्मयप्रकाराकडे न जाता पुन्हा आत्मनिवेदनाकडेच वळतात ('बंद दरवाजा'). 'उपरा' मध्ये आढळणारा अनुभवाचा ताजेपणा आणि नाविन्य 'बंद दरवाजा' मध्ये नसल्यामुळे हे दुसरे पुस्तक 'उपरा' इतके लक्षवेधी ठरत नाही. मराठी साहित्यावरील साडेतीन टक्के मध्यमवर्गीयांची मक्तेदारी संपवायची असेल तर ती साहित्यव्यवहारापासून दूर राहून संपणार नाही, तर वेगवेगळ्या स्तरांतील लेखकांनी विविध वाङ्मयप्रकारांमध्ये सकस लेखन केल्यानंतरच ती संपेल. वेगवेगळे अनुभव घेणारे आणि जीवनाविषयी विचार करणारे आजचे तरुण मध्यमवर्गीय लेखक सुद्धा लेखनासाठी आज मुख्यत्वे आत्मनिवेदनाचे माध्यम स्वीकारताना दिसतात. अनुभवाचा अस्सलपणा आणि थेटपणा अन्य

निवेदनात्मक वाङ्मयप्रकारात कमी होतो, असे त्यांना वाटत असेल का ? गेल्या काही वर्षांत आत्मनिवेदनात्मक पुस्तकांच्या संख्येतील वाढ बघितल्यानंतर हा प्रश्न मनात निर्माण झाल्याशिवाय राहात नाही.

भारतीय परंपरेने व्यक्तीला समाजाच्या तुलनेने नेहमीच गौण मानले आहे. स्वतःबद्दल बोलणे आपल्याकडे शिष्टसंमत समजले जात नसे. व्यक्तिस्वातंत्र्य हे मूल्य आपण पाश्चात्त्यांकडून घेतल्यानंतर व्यक्तिगत वैशिष्ट्यांचा किंवा व्यक्ती आणि समाज यांच्यातील संघर्षात्मक नात्याचा शोध घेण्याची आपल्याला गरज वाटू लागली. यातून आत्मचरित्रासारख्या स्वतःच्या शोधावर आधारलेल्या वाङ्मयप्रकाराच्या वाढीला वाट मोकळी झाली. मराठीत इ. स. १९०० पर्यंत लिहिल्या गेलेल्या आत्मचरित्रांची संख्या दहाच्या घरात होती. त्यांचे स्वरूपही आत्मचरित्राशी फारसे सुसंगत नव्हते. १९२० पर्यंत ही संख्या वाढली. १९२० नंतर लघुनिबंध या वाङ्मय-प्रकाराची लोकप्रियता आत्मनिवेदनातील संकोच दूर करण्यास साहाय्यक ठरली. ६० पूर्वीच्या आत्मचरित्रांचा विचार करताना प्रा. गो. म. कुलकर्णींनी या दोन कारणांचा निर्देश केलेला आहे.[5] २० ते ४०, ४० ते ६० आणि ६० ते ८५ हे तीन कालिक टप्पे मानले तर प्रत्येक टप्प्यावर आत्मचरित्रांची संख्या वाढत गेली आहे.

आत्मचरित्रांच्या वाढीचा विचार आणखीही एका अंगाने करावा लागतो. ६० नंतर महाराष्ट्रात ज्या वाङ्मयीन आणि सामाजिक चळवळी उदयाला आल्या त्यातून वेगळ्या तऱ्हेचे आत्मचरित्रात्मक लेखन निर्माण झाले.

६० नंतरचा असंतोष–

लघुपत्रिकांचा उदय ही प्रस्थापित मराठी वाङ्‌मयीन संस्कृतीला हादरा देणारी महत्त्वाची विद्रोही घटना होती. १९५५ साली सुरू झालेल्या 'शब्द' या लघुपत्रिकेपासून सुरू झालेली ही चळवळ १९६९ साली 'सत्यकथे'च्या होळीचे जाहीर आवाहन करण्याइतकी वाढत गेली. ज्यांचे लेखन सत्यकथेत प्रसिद्ध होत नाही अशा असंतुष्ट तरुणांनी केलेला तात्पुरता उठाव, असे या उद्रेकाचे स्वरूप नव्हते. प्रचलित वाङ्मयीन संकेतांबद्दल वाटणारा प्रामाणिक असंतोष या विद्रोहाच्या-मागे होता. आजच्या साहित्यातून समाजाचे खरे जगणे, अस्तित्वाशी निगडित असलेले संघर्ष समाजासमोर येत नाहीत. आजचे साहित्यिक 'जगण्याविषयी' न लिहिता जगण्याच्या 'कल्पने'विषयी लिहितात. 'सत्यकथे'ने पुरस्कारलेल्या सौंदर्यवादाच्या, रूपवादाच्या आहारी गेल्यामुळे आजचे साहित्य जगण्यापासून अलग पडले आहे. परिणामी हे साहित्य आणि त्याची भाषा दुर्बोध, क्षीण, कृत्रिम बनली आहे– असे प्रमुख आरोप लघुपत्रिकांनी प्रस्थापित साहित्यावर केले आणि ते खरेही होते. याच प्रेरणेतून १९४५ च्या सुमारास नवकवितेचे आणि नवकथेचे बंड सुरू झाले होते. पण या प्रेरणा पुरेशा ताकदीने पचवता न आल्यामुळे कविता ६० च्या सुमारास आकृतिवादाच्या आवर्तात सापडली, तर जीवनविषयक दृष्टिकोनाच्या

अभावी मराठी कथा सामाजिक भाष्य करू शकली नाही. लघुपत्रिकांची चळवळ केवळ नकारात्मक नव्हती. या चळवळीतून पुढे आलेल्या लेखकांनी समकालीन वास्तवातील संघर्षांना चांगली साहित्यरूपे दिली. भालचंद्र नेमाडे, अशोक शहाणे इत्यादींनी साहित्याकडे आणि समीक्षेकडे बघण्याची आपली तात्त्विक भूमिका स्पष्ट करत समीक्षात्मक लेखन केले. लघुपत्रिकांनी वाङ्मयीन संकेतांचा बडेजाव नाहीसा केला. स्वतःचे अनुभव साहित्यात येण्यावर भर दिला. आपले 'जगणे' वेगवेगळ्या forms मधून मांडण्याला यामुळे महत्त्व मिळाले.

१९६० ते ७५ या काळात महाराष्ट्रात युवकांच्या सामाजिक चळवळी मोठ्या प्रमाणात उभ्या राहिल्या. हा काळ जागतिक दृष्टचाही युवकविद्रोहाचा काळ होता. ६० नंतर अमेरिकेत व्हिएटनाम युद्धविरोधी युवक आंदोलनाला तोंड फुटले. त्यानंतर प्रस्थापित अमेरिकन संस्कृतीच्या वंशवादी धोरणांना विरोध करणाऱ्या 'ब्लॅक पँथर'सारख्या जहाल संघटना निर्माण झाल्या. राष्ट्रवादाच्या नावाखाली जोपासला जाणारा साम्राज्यवाद, आर्थिक आणि सामाजिक क्षेत्रात विषमता निर्माण करणारी अमेरिकेची राष्ट्रीय आणि आंतरराष्ट्रीय धोरणे, प्रस्थापित रीतीभाती इत्यादींविरुद्ध अमेरिकन तरुणांनी वैयक्तिक पातळीवर (हिप्पी संप्रदाय) आणि सामाजिक पातळीवर विद्रोह पुकारला. हे वारे ६५पर्यंत युरोपच्या भूमीवर पोहोचले आणि वाढू लागले. १९६८ मध्ये फ्रान्समध्ये युवकांचे सर्वात मोठे आंदोलन झाले. युद्धविरोध, भांडवलशाहीला विरोध, शिक्षणव्यवस्था आणि नोकरशाहीला विरोध अशा वातावरणात युवा-पिढीमध्ये प्रचंड असंतोष धुमसत होता. ज्याँ पॉल सार्त्र, रेमंड विल्यम्स, हर्बर्ट मार्क्यूज हे विचारवंत या काळात युवक-विद्रोहाची वैचारिक मांडणी करण्याचा प्रयत्न करत होते. 'प्रगत भांडवलशाही देशात क्रांती केवळ युवकच करू शकतात' हा 'नव-डावा' विचार मार्क्यूजने या काळात मांडला. जपानमध्ये विद्यार्थ्यांची आंदोलने उभी राहत होती आणि मोडून काढली जात होती. चीनमध्ये विद्यार्थी आणि युवक माओच्या नेतृत्वाखाली सांस्कृतिक क्रांतीत सहभागी होत होते. श्रीलंकेत गव्हेरांचा आदर्श डोळ्यांपुढे ठेवून झालेला युवकांचा क्रांतिकारी उठाव दडपून टाकण्यात आला होता. जागतिक विद्रोहाचे हे वारे महाराष्ट्रातील युवकांपर्यंत पोहोचत होते.

बाहेरून असे वारे येत असताना महाराष्ट्रातील सामाजिक परिस्थिती युवक-विद्रोहाला अनुकूल अशीच होती. स्वातंत्र्यपूर्वकाळात स्वातंत्र्य मिळवणे हे एकमेव लक्ष्य असल्यामुळे युवा पिढी वेगवेगळ्या पक्षांच्या आणि संघटनांच्या भूमिकांनुसार स्वातंत्र्यलढ्यात सहभागी होत होती. स्वातंत्र्यानंतर सर्व काही मिळाल्याच्या समाधानात महाराष्ट्रातील राजकीय आणि सामाजिक चळवळीत एक प्रकारचा ढिलेपणाच आला. गांधीवादी विचारातून पुढे आलेले विनोबांचे सर्वोदयी पद्धतीचे काम, राष्ट्रीय स्वयंसेवक संघ आणि कम्युनिस्ट पक्ष अशा शिस्तबद्ध संघटना असलेल्या

पक्षांचे वेगवेगळ्या विभागातील कार्यक्रम, असे मोजकेच उपक्रम स्वातंत्र्यानंतर चालू होते. स्वातंत्र्य मिळूनही समाजापुढील प्रश्न सुटलेले नाहीत याची जाणीव ६० नंतर तीव्र स्वरूपात होऊ लागली. तरुणांपुढील बेकारीची समस्या वाढली आहे, दलित, आदिवासी, शेतमजूर यांचे प्रश्न न सुटता त्यांचे अधिक शोषण होऊ लागले आहे, एकंदरच सामाजिक आणि आर्थिक विषमता पूर्वीपेक्षा वाढली आहे असे जाणवू लागले. शासन–व्यवहारातील भ्रष्टाचार, हितसंबंधांवर आधारलेली राज्यकर्त्यांमधील सत्तास्पर्धा, विकासाला मारक ठरणारी नोकरशाहीची पोलादी चौकट, प्रस्थापितांची आणि सुशिक्षितांची वाढत जाणारी सुखलोलुप व्यक्तिकेंद्री वृत्ती अशा गोष्टींमुळे या असंतोषात दिवसेंदिवस भर पडत गेली अन्यायाविरुद्धची प्रतिक्रिया साधारणतः तरुण पिढीमध्ये सर्वप्रथम व्यक्त होते. महाराष्ट्रातील तरुणांमध्ये धुमसणारा असंतोष समजावून घेऊन त्यातून संघर्षात्मक चळवळी उभ्या करण्याची क्षमता या काळात स्वतःला परिवर्तनवादी म्हणवणाऱ्या राजकीय पक्षापाशी नव्हती. परिणामतः ६० नंतर महाराष्ट्रात तरुणांच्या स्वायत्त संघटना मोठ्या प्रमाणावर उभ्या राहिल्या. युक्रांत, शहाद्याची श्रमिक संघटना, दलित पँथर इत्यादी संघटनांच्या संघर्षात्मक कार्यक्रमांनी लोकांचे लक्ष वेधून घेतले.

चळवळीत असलेले हे तरुण सामाजिक विषमतेचा, प्रस्थापितांच्या स्वार्थीपणाचा, शासनाच्या दमननीतीचा सतत अनुभव घेत होते. पण त्या काळातील मराठी साहित्यात मात्र या सामाजिक परिस्थितीचे चित्र उमटत नव्हते. या पार्श्वभूमीवर ' राजहंस,' ' ग्रंथाली ' व ' मौज ' या प्रकाशनसंस्थांनी सामाजिक कार्यकर्त्यांना बोलते करून महाराष्ट्रातील सामाजिक परिस्थिती वाचकांसमोर आणण्याचे महत्त्वपूर्ण काम केले.) या लेखात पुढे ज्या ' वृत्तपत्रीय आत्मचरित्रांचा विचार केला आहे ती समकालीन सामाजिक वास्तवाचा विश्वसनीय वृत्तान्त देण्याच्या प्रेरणेतून निर्माण झाली आहेत. ' ग्रंथाली 'ने प्रसिद्ध केलेल्या ' संकल्प ' मधील मनोगतातून स्वातंत्र्योत्तर काळातील तरुण पिढीची अस्वस्थता ध्यानात येते. जागतिक युवकविद्रोहाचे वारे आपल्यापर्यंत कसे पोहोचत होते; सामाजिक अन्यायाविषयी, मध्यमवर्गीय नीतीविषयी व साहित्याविषयी, सभोवती चाललेल्या वाङ्मयीन आणि सामाजिक चळवळीविषयक आपल्याला काय वाटत होते याची मनमोकळी निवेदने चळवळीत असलेल्या तरुणांनी येथे केली आहेत. महत्त्वाचे हे की, सामाजिक तपशील इथे केवळ जंत्रीवजा स्वरूपात येत नाहीत, तर त्या व्यक्तीच्या वाढीशी त्यांचा जैव संबंध असतो. ' संकल्प ' मधील सर्व आत्मनिवेदनांचा भर आत्मशोधावर आहे. सामाजिक परिस्थितीतून आपण कसे घडत, बदलत गेलो, परिचयातील व्यक्ती आपल्याला कशा दिसल्या व त्यांनी आपल्याला काय दिले, आपण स्वीकारलेली विचारसरणी कितपत बरोबर होती, आपल्या प्रवासात आपण काय मिळवले आणि काय गमावले यांचे हे पुनरावलोकन असल्यामुळे या अनुभव–कथनाचा प्रवास

एककालिक न राहता त्याला आपोआपच द्वि-कालिक परिमाण प्राप्त होते. जीवनाविषयी निश्चित भूमिका असल्यामुळे, 'काय सांगायचे आहे' हे स्पष्ट असल्यामुळे 'कसे सांगावे' याविषयी फारशी चिंता न करता किंवा भाषेचा कृत्रिम पद्धतीने अनुनय न करता अनुभवाची चैतन्यपूर्ण जोरकस रूपे या आत्मनिवेदनातून वाचकांसमोर उभी राहतात. ही मनोगते जीवनातील एका विशिष्ट कालखंडावर व 'कार्यकर्ता' या विवक्षित भूमिकेवर लक्ष केंद्रित करणारी असली तरी चांगल्या आत्मचरित्रात्मक लेखनाची बीजे त्यांत आढळतात. जीवनाचा अन्वयार्थ लावण्याची विलक्षण ताकद त्यांत दिसते.

आंबेडकरांच्या प्रेरणेतून शिक्षित झालेली दलितांची नवी पिढी ६० नंतर साहित्यनिर्मितीकडे वळली. जातिव्यवस्थेत दलितांच्या वाट्याला आलेली आर्थिक-सामाजिक विषमता दलित आत्मचरित्रांतून मांडली गेली. समाजजीवनाची अपरिचित बाजू यामुळे मराठी साहित्यात आली. रूपवादाच्या प्रभावाखाली असलेल्या मराठी साहित्याने भाषेवर सुटेपणाने प्रयोग करून तिला विस्कळीत, दुर्बोध आणि चैतन्यहीन बनवले होते. दलित आत्मचरित्रांमुळे अस्सल अनुभवांतून उमटलेली देशी वळणाची जिवंत भाषा मराठी साहित्यात आली.

लघुनियतकालिकांच्या आणि दलित साहित्याच्या चळवळींनी मराठी साहित्याला अनुभवदृष्ट्या आणि भाषादृष्ट्या समृद्ध केले. लघुनियतकालिके आणि दलित चळवळ यांनी धरलेला साहित्याच्या सामाजिकतेचा आग्रह मराठीतील आत्यंतिक व्यक्तिवादी साहित्याची वाढ रोखणारा ठरला. साहित्यातून जीवनवास्तवाचे दर्शन घडविणाऱ्या आत्मचरित्रात्मक लेखनाच्या वाढीला हे वातावरण पोषक ठरणारे होते. साहजिकच याची परिणती ६० नंतर आत्मनिवेदनात्मक/आत्मचरित्रात्मक पुस्तकांच्या संख्येत वाढ होण्यामध्ये झाली.

३

आत्मचरित्रात्मक लेखनातील अडचणी

चांगले आत्मचरित्रात्मक लेखन करणे अनेक कारणांमुळे अवघड असते. आत्मचरित्रलेखन मुळात 'स्मरणा'सारख्या बेभरवशाच्या साधनावर आधारलेले असते. स्वतःला गैरसोईच्या वाटणाऱ्या किंवा न आवडणाऱ्या घटना विस्मरणात टाकणे ही मानसशास्त्रीय पातळीवर सहजपणे घडणारी प्रक्रिया असते. सामाजिक बंधनामुळे जाणीवपूर्वक काही गोष्टींची लपवाछपती केली जाते. खरे सांगितले तर जवळची माणसे दुखावली जातील ही भीती असते. सामाजिक गंडांमुळे स्त्री-पुरुष-संबंधाचे मोकळेपणाने चित्रण करणे शक्य होत नाही. स्त्री-पुरुषसंबंधांच्या बाबतीत रूढ लैंगिक नीती ओलांडल्याचा उल्लेख बाबूराव पेंढारकर आत्मचरित्रात करतात (चित्र आणि चरित्र). पण आदिम कामप्रेरणेच्या विविध रूपांचे विश्लेषण करत

नाहीत. असे करणे अवघड असते. असे विश्लेषण करायचे असेल तर कामप्रेरणेकडे केवळ इंद्रियभोग म्हणून न बघता कामप्रेरणेचा जीवनाशी असलेला संबंध खोलात जाऊन तपासणारी, वर्तन-नियंत्रणाच्या (Conditioning) पलीकडे जाणारी चिंतनशीलता आत्मचरित्रकारापाशी असावी लागते. मानवी मनाची सूक्ष्म गुंतागुंत उलगडण्याचे सामर्थ्य विश्राम बेडेकरांपाशी आहे. पण ते सुद्धा एका चित्रपटतारकेशी असलेल्या त्यांच्या संबंधाचे अत्यंत वरवरचे चित्रण आपल्या आत्मचरित्रात करतात (एक झाड दोन पक्षी). जनमानसातील स्वतःची 'प्रतिमा' जपताना विरोधात जाणारे प्रसंग थोडक्यात सांगण्याचा किंवा वगळण्याचा प्रयत्न आत्मचरित्रात होतो. उदाहरणार्थ, ना. सी. फडके यांचे आत्मचरित्र ('माझे जीवन एक कादंबरी'). केलेल्या चुकांची कबुली देण्याचा प्रसंग येतो तेव्हा आत्मप्रीतीमुळे चुकांची जबाबदारी सर्वस्वी समाजावर टाकण्याची प्रवृत्ती निर्माण होते. यामुळे आत्मचरित्राला 'कैफियती'चे स्वरूप प्राप्त होते. स्वतःच्या वर्तणुकीची परखड चिकित्सा करण्याची शक्यता अशा मांडणीत दुरावते. हंसा वाडकर यांचे 'सांगत्ये ऐका' किंवा आनंदीबाई विजापुरे यांचे 'अजुनी चालतेची वाट' या कैफियतीच आहेत.

आंबेडकरी विचारातून निर्माण झालेल्या दलित चळवळीने दलितांना बोलके केले. दलित आत्मचरित्रांतून दलितांचे जगणे, त्यांचे दुःख, त्यांचे शोषण समाजाच्या समोर आले, हे महत्त्वाचे आहे. पण एवढेच बघून चालणार नाही. दलित आत्मचरित्रांचा 'साहित्यकृती' म्हणून विचार केला तर त्यांच्या मर्यादा स्पष्टपणे जाणवतात. चळवळीला आवश्यक असलेली राजकीय–सामाजिक भूमिका घेऊनच बरीचशी दलित आत्मचरित्रे लिहिली गेली आहेत. साहजिकच दलित चळवळीला असलेल्या जातीयतेच्या संकुचित मर्यादा दलित आत्मचरित्रे ओलांडू शकलेली नाहीत. जातीशी निगडित असलेले दुःख सांगायचे असे एकदा ठरवले की प्रसंगाची निवड आणि मांडणी यावर मर्यादा येतात. वास्तव घटना ऐतिहासिक स्वरूपात सांगणे अशा मांडणीत अशक्य होऊन बसते. जातिव्यवस्थेने दिलेले दुःख सांगणे हे लक्ष्य मानल्यामुळे दलित आत्मचरित्रांतील अनुभव साचेबंद आणि एकसूरी झाले आहेत. त्यातही पुन्हा हे अनुभव-कथनाच्या पातळीवरच राहिलेले आहेत. सामाजिक संदर्भात स्वतःच्या अनुभवाचे विश्लेषण करण्याची वृत्ती दलित आत्मचरित्रांत अपवादात्मकच आहे.

दलित आत्मचरित्रे खोटी नाहीत, पण जातीयतेशी बांधून घेतल्यामुळे त्यात व्यक्त होणाऱ्या जाणिवा खुल्या आणि व्यापक नाहीत. दलित जातींमधील श्रेणीबद्ध व्यवस्था (उदाहरणार्थ, महार, मांग, कैकाडी इत्यादी जातींमध्ये मानली जाणारी उच्चनीचता), दलितांकडून दलितांचे होणारे शोषण, दलित चळवळीत बोकाळलेला संधीसाधूपणा, सवर्णांमध्ये आढळणारी उदार मानवतावादी दृष्टी, अशा तपशिलाविषयी दलित आत्मचरित्र हेतुपूर्वक मौन बाळगतात. दया पवारांच्या आत्म-

चरित्रात (' बलुतं ') दलित चळवळीतील फुटीर वृत्ती आणि हितसंबंधी राजकारण यांचे उल्लेख येतात. अर्थात हे केवळ उल्लेखच आहेत. चळवळीतील संधीसाधूपणाची कारणमीमांसा पुरेशा स्पष्टपणे आणि परखडपणे पवारांनी केलेलीच नाही. असे असतानाही त्यांच्या विरुद्ध दलितांकडून टीकेचे काहूर उठवले गेले हे स्वतः पवारच सांगतात– (' बलुतं '–दुसऱ्या आवृत्तीच्या निमित्ताने) वास्तवाचे कठोर परीक्षण करण्याऐवजी दलित चळवळीला आवश्यक असणाऱ्या स्वरूपात वास्तवाची मांडणी करण्याला दलित साहित्यात कसे महत्त्व दिले जाते, हे याचे उदाहरण आहे. चांगले लेखन करण्यासाठी आत्मचरित्रकारापाशी विशिष्ट जीवनदृष्टी असावी लागते, पण ती पक्षपाती असून चालत नाही. आत्मचरित्रात्मक लेखनातील एक नवा धोका दलित आत्मचरित्रांनी या कालखंडात नजरेस आणून दिला. ७० नंतर ' बांधिलकी 'ची मराठी समीक्षेत बरीच चर्चा होऊ लागली. ' बांधिलकी ' या संकल्पनेचे स्पष्ट आणि पुरेसे आकलन न झाल्यामुळे दलित आत्मचरित्रांत बांधिलकी बव्हंशी प्रचाराच्या पातळीवरच राहिली.

कथा–कादंबरीसारख्या साहित्यात लेखक पात्रांच्या मार्फत स्वतःचे विचार वाचकापर्यंत पोहोचवत असतो. वाङमयप्रकारदृष्टया आत्मचरित्र निवेदनात्मक साहित्यात समाविष्ट होते, तर प्रथमपुरुषी आत्मनिष्ठ निवेदनपद्धतीमुळे ते भावकाव्यात्म साहित्याच्या जवळ जाते एखाद्या आत्मचरित्रातील जीवनदर्शन जर आत्यंतिक आत्मनिष्ठ असेल, आत्मचरित्रकाराची वृत्ती अंतर्मुख आणि चिंतनशील असेल, तर आत्मचरित्र भावकाव्यात्म होण्याच्या शक्यता वाढतात. ' एक झाड दोन पक्षी 'मधील चिंतन काही वेळा अशी भावकाव्याची पातळी गाठताना दिसते.

ऐतिहासिक सत्याचे दर्शन घडवणारे म्हणून आत्मचरित्र चरित्राच्या जवळ जाते, तर निवेदनपद्धतीच्या वैशिष्टयपूर्णतेमुळे ते भावकाव्यात्म साहित्याशी स्वतःचे नाते जोडते. आत्मचरित्र हा वाङ्मयप्रकार एकंदरच संमिश्र स्वरूपाचा आहे. आत्मचरित्र ' आत्मपर ' असले तरी त्याला सामाजिक भान बाळगावे लागते. कारण व्यक्तीच्या जीवनजाणिवा सामाजिक संदर्भात घडत असतात. आत्मचरित्र आत्मनिष्ठ असूनही त्यातील आत्मशोध वस्तुनिष्ठ स्वरूपात घेतला जावा अशी अपेक्षा असते. आत्मचरित्रात घटनांची मांडणी व विश्लेषण मूल्यगर्भ असावे लागते, पण ते प्रचारकी होऊन चालत नाही. आत्मचरित्राची ही संमिश्रता त्याच्या अवघडपणात अधिक भर घालते.

४

साठनंतर आत्मचरित्रात्मक लेखनात दिसणाऱ्या काही प्रवृत्ती

दलित आत्मचरित्रांविषयी एक गट म्हणून सर्वसाधारण विधान करणे शक्य होते, तसे ते इतर गटांच्या बाबतीतही काही प्रमाणात शक्य होते.

स्त्रियांची आत्मचरित्रे म्हणजे त्यांच्या पतीची चरित्रे, ही प्रचलित समजूत या कालखंडातील गृहिणींच्या आत्मचरित्रांनी बदलली, आशालता सावेसारख्या सर्वसामान्य संसारी स्त्रीच्या आत्मचरित्रात सुद्धा भूतकाळाच्या संदर्भात 'स्वतःचा' शोध घेण्याच्या प्रवृत्तीला महत्त्व मिळते ('पानाआडचं फूल').

परंपरेने घालून दिलेली 'गृहिणी–धर्मा'ची चौकट ओलांडून काही स्त्रियांना जगावे लागले. त्यांची आत्मचरित्रे गृहिणीपदाच्या मर्यादित वर्तुळातून बाहेर पडली आहेत. चित्रपट–तारकांच्या आत्मचरित्रांत काही समान सूत्रे आढळतात. बऱ्याचशा तारका चित्रपट-व्यवसायाकडे गरज म्हणून किंवा नाइलाज म्हणून वळलेल्या आहेत. लग्न करून संसार करणे हे स्त्रीचे कर्तव्य आहे, ही पारंपरिक समजूत त्यांच्या मनात पक्केपणाने रुजलेली आहे. एका नटीची मुलाखत घेताना 'तुम्ही लग्न करून चांगल्या तऱ्हेने का राहात नाही ?' असा प्रश्न शं. वा. किर्लोस्करांनी तिला विचारला होता. 'माझ्याशी कोण करणार लग्न ?' असे तिने यावर उत्तर दिले होते (शंवाकीय–पृ० १६१–६३). समाजमान्य असलेले स्त्रीत्वाचे आणि पावित्र्याचे आदर्श व अर्थार्जनासाठी स्वीकारलेल्या चित्रपट-व्यवसायाची स्त्रीकडे बघण्याची धंदेवाईक उपभोगवादी दृष्टी ही दोन परस्परविरोधी टोके सांधताना चित्रपट-तारकांना तीव्र आंतरिक संघर्षातून (personality crisis) जावे लागले आहे. वरवर दिसणाऱ्या सनसनाटीपणाच्या आहारी न जाता या आत्मचरित्रांचा गाभा शोधला तर त्यात आत्मक्लेशाचे आर्त सूर घुमत राहिलेले दिसतात. सभोवतीची 'चंदेरी दुनिया' बदलण्याचे सामर्थ्य नाही आणि नवी जीवनपद्धती स्वीकारण्याचे धैर्य नाही, अशा चमत्कारिक तिठ्यावर परिस्थितीने या स्त्रियांना आणून ठेवले आहे. अशा स्त्रिया जेव्हा स्वतःची जीवनकहाणी सांगू लागतात तेव्हा तिला नकळत कैफियतीचे स्वरूप तरी येते ('सांगत्ये ऐका', 'चंदेरी दुनियेत') किंवा गैरसोयीचे वाटणारे तपशील लपवण्याकडे कल होतो. ('स्नेहांकिता,' 'मी दुर्गा खोटे') बदलत्या सामाजिक परिस्थितीनुसार स्त्रीत्वाचे आदर्श बदलणे अटळ आहे. हे लक्षात घेऊन स्त्रीचे नवे रूप प्रस्थापित करण्याची किंवा प्रस्थापित मूल्यांशी संघर्ष करण्याची प्रेरणा स्त्रियांच्या आत्मचरित्रात आज तरी आढळत नाही.

रंगभूमीवरील कलावंतांची आत्मचरित्रे बव्हंशी असमाधानकारक आहेत. मराठी रंगभूमीविषयी, स्वतःच्या अभिनयकौशल्याविषयी किंवा माणूस म्हणून स्वतःच्या जगण्याविषयी ही आत्मचरित्रे महत्त्वाचे असे फारसे काही सांगत नाहीत. व्हर्जिनिया वुल्फने[6] चरित्रकारांवर टीका करताना उपरोधाने म्हटले आहे की, "roit and confusion of passions and emotions which every good biographer detests." मराठीतील बहुसंख्य आत्मचरित्रकारांविषयी हेच म्हणता येईल. नटांच्या आत्मचरित्रांविषयी मला हे विधान विशेषत्वाने करावेसे वाटते. त्यांच्या आत्मचरित्रांत चित्रपट–रंगभूमीच्या संदर्भातील भरपूर घटना-प्रसंग व

व्यक्ती आहेत, स्वतः केलेल्या भूमिकांच्या रूक्ष नोंदी आहेत. पण ही सारी सामग्री म्हणजे आत्मचरित्र नव्हे. मानवी भावनांचा प्रत्यय आणून देण्यासाठी, जीवनाचे चैतन्यपूर्ण रूप चित्रित करण्यासाठी या सामग्रीचा कौशल्याने केलेला उपयोग म्हणजे आत्मचरित्र, ही जाणीव एखाददुसरा अपवाद वगळता रंगभूमीवरील कलावंतांच्या आत्मचरित्रात्मक लेखनामागे दिसत नाही. खरे तर, भावनिक गुंतागुंतीचे चित्रण करणे चरित्रकाराच्या तुलनेने आत्मचरित्रकारासाठी सोपे असते. कारण त्याच्या मनातील भावनिक–वैचारिक संघर्षांचा तो एकमात्र साक्षी असतो. संगीत, नृत्य, शिल्प, चित्रकला या कलांशी संबंधित असलेल्या व्यक्तींची आत्मचरित्रे मराठीत फार थोडी आहेत, हे निरीक्षण इथे जाता जाता नोंदवावेसे वाटते.

नटाचे आत्मचरित्र, सामाजिक कार्यकर्त्यांचे आत्मचरित्र आणि लेखकाचे आत्मचरित्र यांच्याकडून वाचकांच्या वेगवेगळ्या अपेक्षा असतात. कारण प्रत्येकाची जीवनपद्धती वेगळी, आत्मचरित्रासाठी निवडलेली सामग्री वेगळी आणि अग्रक्रमही वेगळे. नटाने रंगभूमीच्या संदर्भात स्वतःचा शोध घ्यावा, सामाजिक कार्यकर्त्याने आपण एखाद्या विशिष्ट विचारसरणीकडे का वळलो याचा मागोवा घेत समकालीन राजकीय–सामाजिक घटनांचे व प्रवाहांचे मूल्यमापन करावे, तर लेखकाने ' लेखक ' या रूपाला प्राधान्य देऊन स्वतःच्या साहित्यनिर्मितिप्रक्रियेवर प्रकाश टाकावा ही वाचकाची स्वाभाविक अपेक्षा असते.

लेखकाच्या जगण्याची बाह्य चौकट (नोकरी, कुटुंब, मुले-बाळे इत्यादी) चार-चौघांसारखी असली तरी त्याची वृत्ती सर्वसामान्यांपेक्षा वेगळी असते. किंबहुना ती तशी असावी ही अपेक्षा असते. लेखक म्हणून घराबाहेरच्या व्यापक जगाशी आणि त्यातील भिन्न-भिन्न सांस्कृतिक समूहांशी त्याचा संबंध असावा लागतो. समाजाची स्थिति-गती, सभोवती घडणाऱ्या घटनांमागील आंतर-संबंध याविषयी त्याला सजग राहावे लागते व या घटनांविषयी स्वतःची भूमिका बनवावी लागते. निर्जीव काळातून जीवन-चैतन्य उभे करू शकणारी प्रतिभा आणि जीवनाचा अन्वयार्थ लावणारी प्रज्ञा त्याला इतरांपेक्षा वेगळा बनवत असते. भावनिक ताण तणाव प्रत्येकाच्याच जगण्यात असतात. पण लेखकाच्या जगण्यातील भावनिक संघर्ष त्याला निर्मितीच्या प्रेरणा देत असतात. लेखकाचे आत्मचरित्र म्हणजे अशा ' निर्मितिशील ' मनाचा शोध असतो. श्री. ना. पेंडसे यांच्या आत्मचरित्राचा अपवाद वगळता गेल्या पंचवीस वर्षांत प्रसिद्ध झालेली लेखकांची आत्मचरित्रे वाचकाच्या या अपेक्षा पूर्ण करू शकत नाहीत. (६० पूर्वी प्रसिद्ध झालेल्या लेखकांच्या आत्मचरित्रांविषयी हेच विधान करता येईल.) त्यांच्या आत्मचरित्रात साहित्य-निर्मितीला केंद्रवर्ती स्थान दिसत नाही. निर्मितीची गूढ, व्यामिश्र प्रक्रिया उलगडून बघण्याचा गंभीर प्रयत्नही तिथे नसतो. त्यांचे जगणे आणि त्यांचे लेखन यांचा जैव संबंध नसल्यामुळे असे होत असावे. अन्यथा 'आत्मचरित्र म्हणजे जन्म-वंशवृक्ष-बालपण-

शिक्षण-लग्न या क्रमाने आयुष्यात घडलेल्या गोष्टी सांगत जायच्या,' या लेखकेतरांनी पाडलेल्या पठडीला लेखक का बळी पडले असते ?

'श्री. ना. पेंडसे : लेखक आणि माणूस 'मध्ये पेंडसे आपल्या 'लेखक' या रूपाचा शोध घेतात, पण तो एखाद्या समीक्षकाच्या अलिप्ततेने घेतात. ही अलिप्तता साध्य व्हावी म्हणून प्रथमपुरुषी निवेदनपद्धतीऐवजी ते तृतीय-पुरुषी निवेदनपद्धती योजनापूर्वक स्वीकारतात. पेंडशांचे आत्मचरित्र चांगले आहे. मात्र त्यांच्या आत्मचरित्राचे 'माणूस' आणि 'लेखक' असे दोन तुकडे पडल्यासारखे दिसतात. पूर्वार्धात ते 'शिरूभाऊ' या माणसाचा वेध घेतात. उत्तरार्धात 'श्री. ना. पेंडसे' हा लेखक रंगवतात. लेखक आणि माणूस ही दोन रूपे एकत्रितपणे हातात हात घालून बदलत वाढत जाताना दिसत नाहीत. उलट, लेखक म्हणून लोकप्रिय होत गेलेले पेंडसे एका विशिष्ट कालावधीनंतर 'व्यक्ती' म्हणून बदलले-वाढले नाहीत हे लक्षात येते. पेंडशांनी साहित्यासाठी निवडलेले विषय समकालीन आणि आकर्षक असतात. संवादात्मक शैलीतून पात्रांचे अंतरंग ते चांगल्या तऱ्हेने टिपतात. असे असूनही त्यांच्या लेखनाचा गाभा प्रायः रोमँटिक आणि रंजनवादी कुटुंबकथेचाच राहतो. लेखकाची 'व्यक्ती' म्हणून होणारी वाढ खुंटल्यामुळे असे घडत असेल का ? वैयक्तिक जीवनातील अनुभवसमृद्धता त्यातून होणारी व्यक्तित्वसमृद्धता व त्यातून येणारी साहित्यसमृद्धता या स्वभाविक विकासक्रमातून न गेल्यामुळे असे होत असेल का ?

आत्मचरित्रांचे गट करून त्यांची काही प्रातिनिधिक वैशिष्टये सांगणे शक्य असले तरी महत्त्वाच्या आत्मचरित्रांचा विचार स्वतंत्रपणेच करावा लागतो.

५

काही महत्त्वपूर्ण आत्मचरित्रे

आत्मचरित्रकाराची अनुभवसंपन्नता, त्याची वृत्ती, त्याचा जीवनविषयक दृष्टिकोन आणि त्याची आत्मचरित्र या वाङमयप्रकाराविषयीची धारणा या घटकांवर आत्मचरित्राचे स्वरूप व त्याचे चांगले– वाईटपण अवलंबून असते. आशालता सावे यांना 'आत्मचरित्र म्हणजे आत्मशोध' याची जाणीव आहे ('पानाआडचं फूल'). आकर्षक, प्रवाही कथनशैली आणि पात्र-प्रसंग उभे करण्याचे सामर्थ्य त्यांच्याकडे आहे. समाजवास्तवातील बदल समजावून घेणारी समंजस दृष्टीही त्यांच्यापाशी आहे. पण घराच्या चौकटीत राहून त्यांनी पाहिलेले जग खिडकीतून दिसणाऱ्या चौकोनी आकाशाप्रमाणे सीमित आहे. अशा तऱ्हेच्या आत्मचरित्रातून गृहिणीधर्मातील रूढ चाकोरीबद्ध अनुभवांचे आकृतिबंधच थोडयाफार फरकाने मांडले जात असतात. व्यापक जीवनभाष्याच्या अभावी लक्षात राहावे असे या आत्मचरित्रांत फारसे काही नसते.

'उपरा' आणि 'बलुतं' ही दोन्ही आत्मचरित्रे जातिव्यवस्थेने दिलेल्या दुःखाचे दर्शन घडवतात. पण दोन्ही आत्मचरित्रांची प्रवृत्ती आत्मचरित्रकारांच्या जीवनदृष्टीमुळे वेगवेगळी झाली आहे जातीची उतरंड रचणाऱ्या, खालच्या पायरीवर असणाऱ्यांचे आर्थिक-सामाजिक शोषण करणाऱ्या समाज-व्यवस्थेविषयी मान्यांच्या मनात धगधगता राग आहे (पृ. १४७). त्यांचे भांडण व्यवस्थेशी आहे, माणसांशी नाही. यामुळे त्यांची जीवनदृष्टी संकुचित जातीय हितसंबंधांमुळे गढूळ होत नाही. कैकाडी समाजात जन्मलेल्या मान्यांना केवळ बापाच्या दूरदृष्टीमुळे शिक्षणाची संधी मिळाली आणि त्यांचे जगणेच बदलून गेले. जुनी जातिविशिष्ट मूल्यव्यवस्था नाकारून नवी समताधिष्ठित मूल्ये स्वीकारण्याच्या प्रक्रियेत निर्माण होणारे ताण-तणाव माने मोठ्या ताकदीने मांडतात. मानसिक संक्रमणाचे असे प्रभावी चित्रण दलित आत्मचरित्रांत अपवादात्मकच आहे. आपल्या स्थित्यंतराचे बारीक-सारीक तपशील माने रंगवत जातात. किंबहुना हे स्थित्यंतर हेच संपूर्ण आत्मचरित्राचे केंद्र बनते. नवी दृष्टी मिळाल्यामुळे जातीतील रीतीरिवाज पाळता येत नाहीत आणि गणगोत सोडता येत नाही, अशा विचित्र संघर्षात सापडलेले आत्मचरित्रकाराचे मन वाचकांना तीव्र भावनिक ताणांचा अनुभव देते शशीला (पत्नीला) कैकाडी करून घेऊन पुन्हा तिचे मान्यांशी लग्न लावण्याचा प्रसंग माने रंगवतात तेव्हा शब्दांना भावना व्यक्त करण्यासाठी राबण्याचे त्यांचे कसब थक्क करून जाते. जातीमुळे लक्षाला शाळेत प्रवेश मिळत नाही हे बघितल्यानंतर बापाला झालेले दुःख (पृ. १८), समीचे लग्न झाल्यानंतर हमसून रडणारा लक्षा (पृ. ६८), स्वतःच्या लग्नानंतर उपासमारीमुळे उष्टचा पत्रावळी चाटण्याची झालेली इच्छा (पृ. १४७), अशा प्रसंगांमध्ये भावनिक आवाहन करण्याचे मोठे सामर्थ्य आहे.

जीवनाकडे बघण्याच्या मान्यांच्या उदारमतवादी समताधिष्ठित दृष्टिकोनामुळे आत्मचरित्रातील सारे प्रसंग बांधले जातात. या दृष्टिकोनामुळेच आपल्या जातीतील माणसांचे बिनभिकारासारखे उपेक्षित जगणे, त्यांच्या अंधश्रद्धा, त्यांच्यातील हेवेदावे मान्यांना अस्वस्थ करतात. मान्यांना अपेक्षित असलेले जीवनाचे रूप आणि प्रत्यक्षातील वास्तव यांच्यातील विरोधात्मक मांडणीमुळे या आत्मचरित्राला एकाच वेळी भावनिक आणि वैचारिक परिमाण लाभते. मराठीत अशी आत्मचरित्रे दुर्मिळ आहेत. मान्यांच्या उदारमतवादी जीवनदृष्टीमुळे माने जातीय अन्यायाच्या पलीकडे जाऊन प्रस्थापित व्यवस्थेत स्त्रीवर होणाऱ्या अन्यायाची सुस्पष्ट मांडणी करू शकतात. कैकाडी जातीत लुगडं सुद्धा नेसता न येणाऱ्या समीचे लग्न होते. बायांनी 'बामणीनीवाणी' स्वच्छ राहून, वेणी घालून चालत नाही. स्वच्छ राहाणाऱ्या, सुंदर दिसणाऱ्या पारूमामीवर दोघं–चौघं अत्याचार करतात आणि मामा तिला टाकून देतो. पुरुषाने बाईवर सत्ता गाजवायची, तिला मारायचे ही रीतच असते. संसारासाठी काबाडकष्ट करणाऱ्या बायकोकडे पिंगळा जोशी सतत

संशयानेच बघत असतो. वेश्याव्यवसाय करणाऱ्या गजराला जातीने वाळीत टाकलेले असते, तिच्याकडे येणाऱ्या पुरुषांना नाही. लक्षाशी लग्न करू इच्छिणाऱ्या शशीला तिचे घरचे लोक जबरदस्तीने कोंडून ठेवतात तर फलटणला भेटलेल्या मध्यमवयीन वेश्येवर चार-आठ आण्यांसाठी शाळकरी मुलांना खुणा करून बोलवण्याचा प्रसंग येतो– स्त्रीवरील अन्यायाचे हे प्रसंग सांगताना माने कुठेही भाष्य करत नाहीत. पण प्रसंगांची मांडणीच ते अशी करत जातात की हा अन्याय बघून व्यथित होणारे त्यांचे मन वाचकांना जाणवत राहावे.

आयुष्यात आलेले मोहाचे प्रसंग आणि वाकडया वाटा माने मोकळेपणाने सांगतात. नारायण, शशी, दाभोळकर ही त्यांना सावरणारी माणसे खुलेपणाने त्यांच्या चांगुलपणासह रंगवत जातात. मोजक्या शब्दात व्यक्तिरेखा उभ्या करण्याचे कौशल्य हा या आत्मचरित्राचा महत्त्वाचा विशेष आहे. 'उकिरडयावरच्या मोडा-सारखे आपण वाढलो,' असे माने म्हणतात. त्यांचे हे वाढणे, बदलणे आणि घडणे म्हणजेच त्यांचे आत्मचरित्र. माने स्वतःमधून बाहेर पडून स्वतःकडे बघतात. आपल्या जगण्यातील विसंगती टिपण्याचा आणि स्वतःच्या दुःखाला हसत राहण्याचा त्यांचा उमदेपणा दाद देण्यासारखा आहे– (अडचणींची 'सारेगमा' पाठच केली होती. डॉ. दाभोळकरांपाशी सारी पुन्हा गायली. पृ. १५१). 'माणूस' म्हणून असलेल्या स्वतःच्या दुबळेपणाची आणि जगण्यातील अपयशाची त्यांना जाणीव आहे – (जो जातीचा ठिपका पुशीन म्हणत होतो, तो गडद झाला होता – पृ. १६६). तरीही पुन्हा उभे राहण्याची, जीवन घडवण्याची विलक्षण जिद्द त्यांच्यापाशी आहे– (एका जीवघेण्या दुखण्यातून पुन्हा उभं राहावं, तसा उभा राहणार होतो – पृ. १६६). मान्यांची ही जीवनदृष्टी त्यांनी अनुभवलेल्या अनोख्या जगण्याला एका उत्तम साहित्यकृतीमध्ये रूपान्तरित करते. 'उपरा'मधील जीवनचित्रण कुठेच एकारलेले किंवा प्रचारकी बनत नाही. मानवी मनाच्या संश्लिष्टतेचे मान्यांना असलेले भान हेच याचे कारण आहे. या आत्मचरित्रामुळे कैकाडी माणसांचे जगणे समाजासमोर आले, एवढेच फक्त आपण म्हणत बसलो तर 'उपरा'ला साहित्यकृती म्हणून खरा न्याय दिला जाणार नाही.

'बलुतं'चा विषय 'उपरा'सारखाच असला तरी लेखनामागील दृष्टिकोन 'उपरा' इतका व्यापक आणि खुला नाही. दया पवारांची जीवनदृष्टी एकीकडे जातीयतेशी बांधली गेली आहे, तर दुसरीकडे ज्या पांढरपेशा समाजात ते वावरत आहेत त्यातील मध्यमवर्गीय वृत्तीचा प्रभाव त्यांच्यावर पडलेला आहे. याचा परिणाम विषयाच्या मांडणीवर झालेला दिसतो.

पवार आत्मचरित्राची सुरुवात मोठी चांगली करतात. आत्मशोधाच्या दिशेने या आत्मचरित्राचा प्रवास होईल असे वाटू लागते. पण प्रत्यक्षात 'आयुष्यात काय

हरवलंय,' याचा प्रामाणिक शोध पवार घेत नाहीत. साहजिकच 'दया' आणि 'दगडू' या दोन रूपांत स्वतःची केलेली विभागणी ही एक वाङ्मयीन क्लृप्ती ठरते.

बलुतेदारी समाजव्यवस्थेत विभागल्या गेलेल्या खेड्यातील दलितांचे जीवन आणि शहरात स्थलान्तर केल्यानंतर दलितांच्या वाट्याला आलेली जीवनपद्धती या दोन्हींचा अनुभव पवारांनी घेतलेला आहे. पण आत्मचरित्रात या दोन्ही प्रकारच्या जगण्याचे स्पष्ट चित्रण ते करू शकलेले नाहीत. खेड्यातील दलितांच्या दुःखाचा संबंध जातिव्यवस्थेशी निगडित असू शकेल. मुंबई शहरातील कावाखान्यासारख्या वस्तीत मात्र माणसाच्या शोषणाला वर्गीय संबंध प्रामुख्याने कारणीभूत असतात, जातीय संबंध दुय्यमत्वाने. शहरात पवारांच्या वडिलांची आणि चुलत्याची दैना ते दलित आहेत म्हणून झालेली नाही. 'वडील ऐटीत राहायचे. त्यांचा पोशाख भपकेबाज असे. मसराईजचं पांढरंशुभ्र उंची धोतर ते नेसत. काका खूपच राजबिंडे होते. अप-टू-डेट राहायचे – मुलाचा सुटा-बुटाचा हट्ट पुरवण्याची वडिलांची ऐपत होती' – (पृ. ७–८) हे पवारांनीच पुरवलेले तपशील आहेत. 'वडिलांची परवड झाली ती बाई-बाटलीपायी. गावाला असताना वडील सनई छान वाजवत. शहरातल्या गोदीत कचरा जाळण्याचे काम त्यांच्याकडे आले. त्यांची सृजनात्मक ताकद गोदीने नासवली –' असे पवार एकीकडे म्हणतात – (पृ. १४), तरीही या दुःखाचा संबंध जातीयतेशी जोडण्याचा आग्रह सुटत नाही. कावाखान्यातील जगणे रंगवताना वर्गीय शोषणाची जाणीव पवारांना होते. पण स्वतःला 'दलित लेखक' म्हणवून घेतल्यामुळे तशी मांडणी करणे त्यांना सोयीचे होत नाही. नारायण सुर्वे आपल्या कवितेतून मानवी दुःखामागील वर्गसंघर्षाचे आणि वर्गीय शोषणाचे सूक्ष्म पदर किती ताकदीने उलगडतात त्याची इथे आठवण झाल्याखेरीज राहात नाही. दया पवार असे करू शकत नाहीत. कारण लेखक म्हणून त्यांची जाणीव मध्यमवर्गीय आहे. सुर्व्यांप्रमाणे ते कष्टकरी वर्गाच्या जाणिवेशी एकरूप होऊ शकत नाहीत.

अनुभव कालानुक्रमाने न सांगता कालदृष्ट्या मागे–पुढे फिरवत सांगण्याची पद्धत पवारांनी स्वीकारली आहे. जीवनातील मूलभूत समस्यांची मांडणी करत किंवा व्यक्ती आणि सामाजिक संस्था यांच्या परस्परसंबंधावर भाष्य करत जीवनानुभव सांगितला असता तर कालानुक्रम आणि एकदिशता (linearity) सोडणारी ही निवेदनपद्धती विचारप्रवर्तक ठरली असती. पण घटितांचे वरवर कथन केल्यामुळे ही पद्धती आत्मचरित्रात विस्कळीतपणा आणि धूसरता आणण्यास कारणीभूत ठरते. 'बलुतं' मध्ये वेगवेगळ्या स्तरांतील खूप माणसे आपल्या भेटीला येतात. पण 'सई' आणि 'सलमा' चा अपवाद वगळता अन्य व्यक्तिरेखा प्रभावी वाटत नाहीत. 'चंदर, आंबू, सदाशिव यांच्या जगावेगळ्या विद्यापीठात मी खूप शिकलो. दादासाहेब रूपवत्यांचा आपल्यावर खूप प्रभाव पडला,' असे पवार म्हणतात, पण या माणसां-कडून पवारांना काय मिळाले हे आत्मचरित्रातून समजत नाही. याउलट, लक्ष्मण माने

आपल्या जवळच्या माणसांनी आपल्याला कसे घडवले याचे सुस्पष्ट चित्रण करत जातात.

स्त्रीच्या समाजातील स्थानाकडे बघून किंवा स्त्री-पुरुषसंबंधांकडे बघण्याची समाजाची कोती व विकृत रीत बघून पवार अस्वस्थ होत असावेत, असे या आत्मचरित्रात तरी दिसत नाहीत. आत्मचरित्रातील लैंगिक आणि शृंगारिक तपशील तपासून बघितले तर त्यामागे स्त्रीकडे बघण्याची उपभोगवादी दृष्टी आहे हे सहज लक्षात येते. साहजिकच या वर्णनांना रोचक, उद्दीपक तपशील यापलीकडे वेगळे प्रयोजन राहात नाही. 'पवार पांढरपेशी मूल्ये जपतात' या आरोपाचे खंडन करताना पवार म्हणतात, 'पांढरपेशी मूल्ये जपायची असती तर आपली जमनामावशी कुंटणखान्यात वेश्या आहे हे आपण सांगितलेच नसते–' (दुसऱ्या आवृत्तीच्या निमित्ताने) आत्मचरित्रातील प्रसंगांची मांडणी बघितली तर तिच्यात मात्र पवारांची मध्यमवर्गीय वृत्ती स्पष्ट होते. वेड लागलेली जमना पुढे काही वर्षांनी पवारांना रस्त्यात भेटते. बायकोला आणि मित्रांना हिच्याबद्दल काय सांगावे असे वाटून टेरिलिनच्या कपड्यातील पवार तिच्याशी बोलण्याचे, तिची विचारपूस करण्याचे टाळतात– (पृ. ९३.९४). सबर्बमध्ये घर, सुशिक्षित बायको, दोन मुली व वंशाचे नाव पुढे चालवणारा मुलगा हे 'आदर्श संसाराचे' पवारांनी रंगवलेले चित्र किंवा मुलांच्या जन्मतारखा, बायकोचा वाढदिवस लक्षात राहात नाही, हे दुःख मध्यमवर्गीय ब्राह्मणी संस्कृतीचेच निदर्शक आहे– (पृ. १-२). दुसऱ्या आवृत्तीच्या निमित्ताने 'बलुतं' वरील आरोपांचे खंडन करण्याचा प्रयत्न पवारांनी केला नसता तर बरे झाले असते. कारण आत्मचरित्राला शेवटी जोडलेल्या या निवेदनामुळे पवारांच्या जीवनदृष्टीतील अंतर्विरोध आणि वृत्तीतील संभ्रमितता प्रकर्षाने जाणवते.

आपल्या घरातील आणि आपल्या आईच्या घरातील तीन-चार पिढ्यांचा इतिहास पवार सांगतात. दर पिढीगणिक बदलत जाणाऱ्या आर्थिक–सामाजिक वातावरणाचे भान काही ठिकाणी यामुळे येते. पण असे अपवाद वगळले तर अन्यत्र रंगवलेल्या पात्रांचा पवारांच्या जगण्याशी जवळचा संबंध नाही. यामुळे आत्मचरित्रात पात्रांची अकारण गर्दी होते.

जुनी बलुतेदारी व्यवस्था सोडून दलितांनी नेमके काय साधले? चळवळीच्या रेट्यात गाव सोडून शहराकडे येण्यात दलितांची काही चूक झाली का?– असे प्रश्न पवारांना पडलेले आहेत. तीन पिढ्यांपूर्वी गावात महारांच्या इस्टेटी असल्याचा उल्लेख ते करतात (पृ. ११). महार समाज जुनी परंपरा मोडतो आहे पण उत्पादनाच्या नव्या साधनात त्यांचा कोणताच वाटा नाही हे त्यांना दिसते आहे – (पृ. १५७) आपले वडील उत्तम ढोलकी वाजवायचे. परंपरेशी असलेला संबंध तोडून आपण संस्कृतीशी असलेली नाळ तोडली असे त्यांना वाटते आहे– (पृ. ११७). वडिलांमध्ये आणि काकांमध्ये जो प्रेमाचा धागा शेवटपर्यंत होता तो आज

नातेसंबंधात उरला नाही, हे लक्षात येते आहे- (पृ. ८५). प्रदीर्घ ऐतिहासिक प्रक्रियेतून तयार झालेल्या जाती, धर्म, संस्कृती या व्यवस्थांची गुंतागुंत त्यांना जाणवते आहे. पण जातीयतेची चौकट ओलांडून कलावंत या नात्याने जीवनाच्या जटिलतेचा मूलगामी शोध घेण्याची भूमिका या लेखनामागे नाही. अशा अनेक कारणांमुळे पवारांना अपेक्षित असलेला दलितांच्या 'गुहाजीवना'चा अस्वस्थ करणारा प्रत्यय हे आत्मचरित्र देऊ शकत नाही.

कैकाडी जातीत जन्माला आल्यामुळे 'उकिरड्यावरच्या मोडासारखे' जगणे लक्ष्मण मान्यांच्या नशिबी आले. गो. नी. दांडेकरांना अशाच तऱ्हेचे आयुष्य स्वतःच्या लहरी, मनस्वी स्वभावामुळे जगावे लागले. त्यांचे 'स्मरणगाथा' हे आत्मचरित्र मात्र अपेक्षित समाधान देत नाही. आत्मचरित्रात झालेली अनावश्यक तपशिलांची गर्दी हे यामागील चटकन जाणवणारे कारण आहे. पण यापेक्षाही चिंतनशीलतेचा अभाव असलेली दांडेकरांची भावडी जीवनदृष्टी हे या अपयशामागील महत्त्वाचे कारण ठरते. विश्लेषक वृत्तीच्या अभावी दांडेकर जीवनानुभवांची संगती लावू शकत नाहीत. त्यांच्या वाट्याला आलेले अनुभव विलक्षण असल्यामुळे हे आत्मचरित्र काही ठिकाणी भावपूर्ण ठरते. नर्मदा परिक्रमेचे वर्णन जेव्हा दांडेकर करतात तेव्हा अनुभवाची ही भावपूर्णता विशेष जाणवते. पण काही वेळा त्यांच्या वृत्तीतील हळवेपणामुळे भावपूर्ण प्रसंग भावविवशतेकडेही झुकतात.

अवलियासारखे विक्षिप्त आयुष्य जगणाऱ्या वडिलांबरोबर लहानपणी केलेली भ्रमंती आणि पुढे १२ व्या वर्षी घरातून पळून गेल्यानंतर घेतलेले अनुभव अशा अनेक रंगांच्या आणि प्रवृत्तींच्या वळणांवरून दांडेकरांनी प्रवास केला. पण विश्लेषक मांडणीच्या अभावी वाचकांच्या मनात प्रश्न निर्माण करण्याचे, त्यांना जीवनाविषयी विचार करायला लावायचे सामर्थ्य त्यांच्या लेखनात आढळत नाही. दांडेकरांच्या कादंबऱ्यांच्या संदर्भातही असेच घडताना दिसते. त्यांच्या कादंबऱ्यांत विषयांची विविधता असते, पण विचारप्रवर्तकत्व नसते. लेखकाचे आत्मचरित्र त्याची वृत्ती आणि त्याची जीवनदृष्टी समजावून घेण्यासाठी फार महत्त्वाचे असते. लेखकाच्या आत्मचरित्राचा अभ्यास लेखक म्हणून असलेले त्याचे सामर्थ्य आणि मर्यादा जाणून घेण्यासाठी उपयुक्त ठरतो. पेंडसे आणि दांडेकर यांच्या आत्मचरित्रातून त्यांच्या अन्य लेखनाचे स्वरूप समजावून घेण्यासाठी काही महत्त्वाचे दुवे मिळू शकतात.

गांधींची असहकाराची चळवळ भरात होती तेव्हा स्वातंत्र्य-चळवळीत भाग घेण्यासाठी म्हणून दांडेकरांनी घर सोडले. चळवळ आपल्याला सामावून घेऊ शकत नाही, हे लवकरच त्यांच्या लक्षात आले. मग एका हिंदी लेखकाची शागिर्दी→ नाटक कंपनीबरोबर भ्रमंती→ मुसलमान वखारवाल्याच्या घरी केलेले वास्तव्य→ गणपतरावबावा→ गाडगेमहाराज→ आळंदीतील वास्तव्य→ राष्ट्रीय स्वयंसेवक

संघाचे कार्य असा प्रवास वयाच्या तिसाव्या वर्षापर्यंत त्यांनी केला. ' स्मरणगाथेत ' जीवनातील एवढाच कालखंड दांडेकरांनी सांगितलेला आहे. जीवनातील ही वेगवेगळी वळणे दांडेकरांनी जाणीवपूर्वक निवडली असे या प्रवासात दिसत नाही. बऱ्याचशा गोष्टी त्यांच्या आयुष्यात योगायोगाने घडत गेल्या. खरे तर, या प्रत्येक वळणावर मनात प्रचंड उत्पात निर्माण झाले असतील. पण जीवनाकडे मागे वळून बघून या उत्पातांची कार्यकारणभावात्मक मीमांसा करण्याची भूमिका दांडेकर स्वीकारतच नाहीत. गाडगेमहाराजांचा संप्रदाय सोडून आळंदीच्या ' वारकरी शिक्षणसंस्थे'त ज्ञानेश्वरी शिकायला दांडेकर निघाले तेव्हा गाडगेमहाराज त्यांना म्हणाले, " देवानं लिहिलेलं हे जगाचं पुस्तक वाचावं. आणखीन न्यानेशोरी शिकायची गरज आहे काय ? ' (पृ. ३६३). दांडेकरांनी ज्ञानेश्वरी शिकण्याची निवड केली. आपली निवड बरोबर होती का, या मार्गाने आपण काय मिळवले, काय गमावले, याचा ताळेबंद दांडेकरांना करावासा वाटत नाही. ' या लिखाणाचे स्वरूप आत्मचरित्रापेक्षा स्मरणसाखळीसारखे आहे ' असे स्पष्टीकरण पुस्तकाच्या आरंभी मुद्दाम केलेले आहे. लेखनाकडे बघण्याची भूमिकाच अशी असल्यामुळे जीवनात घडलेल्या घटनांचे कालानुक्रमे आठवेल तसे केलेले निवेदन, एवढेच या पुस्तकाचे स्वरूप बनते. स्वतःला घडवण्याला या कालखंडाचा वाटा शोधण्याची प्रेरणा या लेखनामागे नाही. साहजिकच या लेखनाचे स्वरूप सतत एककालिक आणि एकदिश राहते; जीवनात झालेल्या स्थित्यंतरांमागील वैचारिक संघर्षांना ते कटाक्षाने स्वतःच्या परिघाबाहेर ठेवते.

जतिभेद, धर्मभेद नाकारणाऱ्या मानवतावादी भूमिकेच्या आधारे समाजात बुद्धिवादी विचार पसरवणाऱ्या गाडगेमहाराजांचे शिष्यत्व दांडेकर एका टप्प्यावर स्वीकारतात. पुढे वारकरी शिक्षणसंस्थेत गेल्यानंतर हे संस्कार पुसून टाकून ते सोवळे आणि ब्राह्मण्य यांचा स्वीकार करतात (पृ. ३७९). ' महात्मा गांधींवर आणि त्यांच्या आंदोलनावर आपलं प्रेम ' ही भूमिका सुरवातीला मांडणारे दांडेकर (पृ. ४०७) कालान्तराने संघाची हिंदुत्वनिष्ठ विचारसरणी निर्दोष वाटली म्हणून संघकार्यात स्वतःला झोकून देतात – (पृ. ५२५). हे बदल आपल्याला का करावेसे वाटले याचे स्पष्टीकरण ते देत नाहीत. परस्परांपासून पूर्णतः भिन्न असणाऱ्या विचारसरणी दांडेकरांनी इतक्या सहजतेने कशा स्वीकारल्या ? या वाटचालीत त्यांच्या मनात कोणतेच वैचारिक संघर्ष निर्माण झाले नाहीत का ? वेगवेगळ्या प्रवृत्तींच्या लाटांबरोबर इतक्या सहजपणे ते कसे वाहात गेले ? निर्लेप वृत्तीमुळे की जीवनातील स्थित्यंतरांकडे डोळसपणे बघून त्यांची वैचारिक संगती लावण्याच्या अक्षमतेमुळे ? जीवनप्रवासातील तपशिलांच्या रेषा दांडेकर सूक्ष्मतेने रंगवतात. त्यामुळे या प्रवासातील काही चित्रे जिवंत आणि हृद्य बनतात. पण एकूण लेखनाचे स्वरूप वृत्तपत्रासाठी वार्ताहराने काढून घेतलेल्या दंगलीच्या छायाचित्रांसारखेच

राहते. आपल्याला नेमके काय सांगायचे आहे, कशावर भर द्यायचा आहे, कशाचा शोध करायचा आहे हे निश्चित करून कुशल दिग्दर्शकाने करवून घेतलेल्या छायाचित्रणाचे वजन या लेखनाला मिळत नाही.

आपल्याभोवतीच्या सामाजिक वातावरणात व्यक्तीच्या जीवनजाणिवा घडतात. हे जरी खरे असले तरी स्थल–कालनिरपेक्ष अशा मूलभूत भावनाही मानवी जीवनात महत्त्वाच्या असतात. काम, क्रोध, भय, अहंकार अशा आदिम भावनांचे प्रमाथी दर्शन घडवणारे 'एक झाड दोन पक्षी' हे आत्मचरित्र जीवन-सत्याला सामोरे जाऊन वाचकांना अंतर्मुख करून टाकते. आत्मनिष्ठ आणि चिंतनशील वृत्ती, विश्लेषक प्रज्ञा आणि सौंदर्यासक्ती यांचे एकत्रीकरण झालेली संवेदनशीलता विश्राम बेडेकरांपाशी आहे. कलंदर बेफिकीर वृत्तीने जीवनात केलेली भटकंती ही बेडेकरांची आणखी एक जमेची बाजू. यामुळे त्यांच्या आत्मचरित्रात एकाच वेळी आकृतिबंधाचे सौंदर्य आणि काव्यात्मतेच्या पातळीवर जाणारी विचार-गर्भता निर्माण होते. या आत्मचरित्रातील निवेदन भूत आणि वर्तमान या दोन काळांत सतत पुढे–मागे फिरत राहते. व्यक्तिरेखा, प्रसंग, आख्यायिका आणि अवतरणे यांचा जीवनदर्शनासाठी नाट्यपूर्ण पद्धतीने उपयोग करून घेतला जातो. निवेदन, संवाद आणि विश्लेषण यांचा योग्य वापर करत हे आत्मचरित्र प्रवास करत राहते. या प्रवासात 'आत्मशोध' या लक्ष्यावरील त्याची पकड मात्र कधीच ढिली होत नाही.

बेडेकर या व्यक्तिमत्त्वाच्या काही चांगल्या बाजू आहेत तशा काही मर्यादा देखील आहेत. अनेक वेळा त्यांची आत्मनिष्ठ वृत्ती आत्ममग्नतेत रूपान्तरित होते. आत्मप्रीती आणि आत्मपीडा या दोन परस्परविरोधी वृत्तींचे चमत्कारिक मिश्रण त्यांच्या स्वभावात झालेले आहे. अहंकारी वृत्तीमुळे स्वतःचे मूल्यमापन करण्याचे ते टाळतात. दोन मनांची क्लृप्ती योजूनही स्वतःचे दोष पुरेशा स्पष्टपणाने मांडत नाहीत. इतरांचे दोष जितक्या परखडपणाने सांगतात तितक्या मोकळेपणाने इतरांमधील चांगलेपणाला दाद देत नाहीत. म्हणून या आत्मचरित्रातील तपशील ऐतिहासिक दृष्ट्या पूर्णतः सत्य असतीलच याची खात्री देता येणार नाही. (आत्म-चरित्रात घटना मूल्यगर्भ स्वरूपात येत असल्यामुळे अशी खात्री देणे कोणत्याही आत्मचरित्राच्या बाबतीत धोक्याचेच असते.) आपल्या जीवनात घडलेल्या घटनांचा बेडेकरांनी लावलेला हा अन्वयार्थ आहे, असे फार तर म्हणता येईल. हे आत्म-चरित्र सुरवातीपासून अखेरच्या पानापर्यंत गुण-दोषांनी युक्त असलेल्या बेडेकरांच्या मनाचा जिवंत सळसळता प्रत्यय देत राहते आणि तेच त्याचे मोठे सामर्थ्य आहे. बेडेकर आत्मचरित्रात उपरोक्त मर्यादा मान्य करूनही ते काही माणसांच्या व्यक्तिरेखा ठसठशीतपणे रंगवतात. श्री. के. क्षीरसागरांच्या 'तसबीर आणि तकदीर' या आत्मचरित्रात आत्मचरित्रकाराच्या अहंभावाचे इतके आधिक्य होते

की, निवेदनाचा प्रकाशझोत क्षीरसागर सतत स्वतःच्या चेहऱ्यावर आणि स्वतःच्या व्यक्तिमत्त्वावरच केंद्रित करतात. साहजिकच त्यांच्या सहवासात आलेली मोठी मोठी माणसे सुद्धा अंधारात उभ्या राहिलेल्या माणसांप्रमाणे धूसर आणि अस्पष्ट राहतात. आत्मनिष्ठेच्या इतक्या आहारी गेल्यानंतर आत्मचरित्रकार स्वतःच्या जगण्याचे वस्तुनिष्ठ मूल्यामापन करेल हे संभवत नाही.

बेडेकरांनी ज्या काळात आत्मचरित्र लिहिले त्या काळात राष्ट्रीय व आंतरराष्ट्रीय पातळीवर राजकीय-सामाजिक स्वरूपाच्या बऱ्याच उलथापालथी होत होत्या. काही मोजके अपवाद वगळले तर बेडेकर आत्मचरित्रात राजकीय–सामाजिक घटनांची फारशी दखल घेत नाहीत. कारण ‘ एका आत्ममग्न कलावंताने आपल्या मनाच्या गाभ्याचा घेतलेला शोध ’, असे या आत्मचरित्राचे स्वरूप आहे. उलट, ‘ मी एस्. एम्. ’मध्ये एस्. एम्. जोशी १९२० ते ८० या काळात महाराष्ट्रात उभ्या राहिलेल्या राजकीय, सामाजिक चळवळींची विस्तृत मीमांसा करतात. त्यांची वृत्ती बहिर्मुख आणि समाजमनस्क आहे, हे यामागील कारण आहेच. पण त्यापेक्षा महत्त्वाचे हे की, एस्. एम्. जोशींना स्वतःच्या अस्तित्वाचा अर्थ राजकीय–सामाजिक चळवळींच्या संदर्भातच सापडणार आहे. बेडेकरांच्या आत्मचरित्रात या अर्थाने सामाजिक संदर्भ नाहीत म्हणून ते वाईट ठरत नाही. किंवा एस्. एम्. जोशी सामाजिक इतिहासाचा व्यापक पट ‘ मी एस्. एम्. ’मध्ये मांडतात म्हणून केवळ ते चांगले आत्मचरित्र ठरू शकत नाही.

‘ मी एस्. एम्. ’ला जोडलेल्या आरंभीच्या ‘ मनोगता ’त ‘ आत्मचरित्र ’ म्हणून या साहित्यकृतीवर आलेल्या मर्यादा स्पष्ट होतात. या आत्मचरित्राचे शब्दांकन तात्या बाक्रे यांनी केले आहे. पण पुस्तकाच्या अयशस्वितेचे हे एकमात्र कारण नाही. हंसा वाडकरांनी ‘ सांगत्ये ऐका ’ या आत्मचरित्राचे शब्दांकन दुसऱ्याकडून करून घेतले आहे. पण त्या पुस्तकाच्या आत्मचरित्रात्मक स्वरूपाला धक्का पोहोचलेला नाही. ‘ मी एस्. एम्. ’च्या लेखनामागील प्रेरणाच मुळी आत्मचरित्रात्मक लेखनाची नाही. “आत्मचरित्र लिहिण्याइतकी सत्यनिष्ठा आणि लेखनकौशल्य मजपाशी नाही. साऱ्या गोष्टी सत्यनिष्ठेने आणि प्रामाणिकपणे लिहिणे सोपे नाही. तसा प्रयत्न केला तर काही संबंधितांच्या भावना दुखावतील. सत्य सांगायचे आणि ते प्रिय करून सांगायचे यासाठी लागणारे सामर्थ्य आज तरी मजपाशी नाही . हे चरित्र म्हणजे खऱ्या अर्थाने आत्मचरित्र नव्हे. ज्या ज्या घटना घडल्या त्याचा हा इतिहास आहे ”–एस. एम. जोशींनी मांडलेली ही भूमिका या पुस्तकाच्या स्वरूपावर प्रकाश टाकणारी आहे. आपल्या सहवासातील अनेक व्यक्तींबद्दल आणि घडलेल्या घटनांबद्दल एस्. एम्. जोशी विस्ताराने लिहितात. सामाजिक इतिहासाच्या दृष्टीने हे तपशील महत्त्वाचे आहेत. पण आत्मचरित्र

म्हणून या पुस्तकाचे मूल्यमापन करायचे असेल तर त्यातील बऱ्याच तपशिलांचा एस. एम. जोशी या माणसाच्या आत्मशोधाशी, त्याच्या घडण्याशी काही संबंध नाही.

१९७० नंतर मराठीत वेगळ्या तऱ्हेचे आत्मचरित्रात्मक लेखन प्रसिद्ध होऊ लागले आहे. मला त्यांना 'वृत्तपत्रीय आत्मचरित्रे/आत्मनिवेदने' असे नाव द्यावेसे वाटते. केवळ आत्मशोधाच्या प्रेरणेतून हे लेखन झालेले नसते, एका विशिष्ट कालखंडाचे आत्मनिवेदनाच्या स्वरूपात तपशीलवार चित्रण करण्यावर त्याचा भर असतो. "आणीबाणीच्या कालखंडाविषयी एक चांगल्यापैकी विश्वसनीय वृत्तान्त लिहून ठेवावा एवढंच मनात होतं. त्याचं कारण असं की, अशा प्रकारची immediate history उपलब्ध नसेल तर त्याच काळाविषयी काही वर्षांनी कल्पनागम्यतेला काल्पनिकताच मानून काहीच्या काहीच लेखन केलं जाण्याचा धोका असतो–" असे विनय हर्डीकर यांनी 'जनांचा प्रवाहो चालला' या पुस्तकाच्या निर्मितीविषयी म्हटले आहे.[7] ही भूमिका वरील प्रकारच्या आत्मचरित्रात्मक लेखनाची प्रातिनिधिक म्हणता येईल. अशा तऱ्हेच्या वृतान्त लेखनामागे (reportage) आत्मशोधाचीही प्रेरणा असेल तर ते लेखन आत्मचरित्राच्या अधिक जवळ जाते. 'जनांचा प्रवाहो चालिला', 'बाईंडरचे दिवस', 'संघर्षाच्या नव्या वाटा' व 'जेव्हा माणूस जागा होतो' या चार पुस्तकांचा या प्रकारातील महत्त्वाची पुस्तके म्हणून निर्देश करता येईल.

एकीकडे सामाजिक परिवर्तनाच्या प्रक्रियेचे documentation करणे आणि दुसरीकडे स्वतःचा शोध घेणे या दोन पातळ्यांवर 'जनांचा प्रवाहो' मधील निवेदन एकसंधपणे फिरत राहते. यामुळे या लेखनाला एका मनमोकळ्या आत्मशोधाचे स्वरूप प्राप्त होते. आणीबाणीच्या कालखंडाचा हा वृतान्त असला तरी या कालखंडाकडे व्यक्तिस्वातंत्र्य व लोकशाही या मूल्यांवर विश्वास असणाऱ्या एका व्यक्तीने बघितलेले आहे. साहजिकच साहित्यकृतीला आवश्यक असणारी मूल्यगर्भता या पुस्तकात आपोआप येते. सामाजिक संदर्भात स्वतःच्या व्यक्तित्वात परिवर्तन घडवण्याची कृतिशील भूमिका आणि हे बदल सुस्पष्टपणे आलेखित करण्याचे लेखनसामर्थ्य या दोन्ही गोष्टी हर्डीकरांपाशी आहेत. आत्मचरित्रात्मक लेखन केवळ आयुष्याच्या संध्याकाळीच करायचे असते असे नाही; एखाद्या महत्त्वाच्या टप्प्यावर आल्यानंतर पूर्वायुष्याच्या संदर्भात स्वतःच्या घडण्याचा अन्वयार्थ लावणे सुद्धा महत्त्वाचे असते, असे हे या पुस्तकाने दाखवून दिले.

'सखाराम बाईंडर' या नाटकाच्या संदर्भात अश्लीलतेच्या प्रश्नावरून जी वादळे उठली, जे सामाजिक दबाव आले त्याचे विश्वसनीय वृत्त लिहायचे हीच भूमिका 'बाईंडरचे दिवस' च्या लेखनामागे कमलाकर सारंग यांची आहे. 'उद्या एखादा अभ्यासक इतिहास उकरून काढू लागला तर त्याला त्यात चुका सापडता कामा नयेत,' ह्याची दक्षता त्यांनी घेतली आहे– (मनोगत). तपशील बिनचूक

यावेत म्हणून रोजनिशी, कोर्ट केसेसची टिपणे, वृत्तपत्रांतील कात्रणे, समीक्षणे अशा संदर्भ–साहित्याचा वापर त्यांनी केलेला आहे. असे असूनही एका विशिष्ट कालखंडाच्या इतिहासाची ही रूक्ष नोंद होत नाही, याचे कारण म्हणजे लेखनात वारंवार डोकवणारा 'मी'. सारंग केवळ घटनांच्या नोंदी करत नाहीत, तर त्या घटनांविषयीच्या स्वतःच्या प्रतिक्रियाही सांगत जातात. त्यामुळे नाटकाच्या इतिहासाबरोबरच सारंगांचे व्यक्तिमत्त्वही उलगडत जाते. मराठीत एखाद्या नाटकाचा अशा तऱ्हेने इतिहास लिहिला जाण्याची ही पहिलीच वेळ असावी.

१९७२ ते ७६ या काळात कामशेत भागातील आदिवासींमध्ये आबा करमरकरांनी केलेल्या विकासकार्याची नोंद 'संघर्षाच्या नव्या वाटा' मध्ये झाली आहे. मात्र आत्मनिवेदनाचा थेट उपयोग न करता आबांनी दैनंदिनीतील नोंदी आणि महत्त्वाचा पत्रव्यवहार यांचा जसाच्या तसा वापर केला आहे. दैनंदिनीतील नोंदी ह्या घटनांच्या तात्कालिक प्रतिक्रिया असल्यामुळे 'कामशेत कालखंडाचा अस्सलपणा आणि ताजेपणा या लेखनपद्धतीमुळे टिकून राहतो. माणसांमध्ये जाणीवजागृती निर्माण व्हावी; समता, बंधुभाव व स्वातंत्र्य या मूल्यांची प्रतिष्ठापना व्हावी यासाठी आबांनी केलेले प्रयत्न ह्या नोंदींमधून दिसतात. त्यामुळे सर्व तपशिलांना मानवी स्वभावविशेषांचे हृद्य आवरण लाभलेले आहे. लोकशाहीची संकल्पना प्रत्यक्ष व्यवहारात आणताना येणाऱ्या अडचणींना हे पुस्तक भिडत असल्यामुळे 'व्यक्ति आणि व्यक्ति', 'व्यक्ति आणि उत्पादनसंबंध' व 'व्यक्ती आणि शासनव्यवस्था' यांच्यातील द्वंद्वात्मक नात्याकडे अप्रत्यक्षपणे वाचकांचे लक्ष वेधले जाते. त्याचबरोबर समाजवादी पद्धतीच्या विधायक रचनात्मक कार्याच्या मर्यादाही स्पष्टपणे जाणवतात. सभांची इतिवृत्ते किंवा आर्थिक बाबी जेव्हा विस्ताराने सांगितल्या जातात तेव्हा एका विकासकार्याची माहिती देणारा संदर्भग्रंथ, असे या पुस्तकाचे स्वरूप होते. याउलट, आपल्याबरोबरच्या कार्यकर्त्यांच्या रागलोभाचे जिवंत चित्रण आबा करू लागतात तेव्हा हे लेखन अत्यंत लालित्यपूर्ण बनते. 'आत्मशोध' हे या पुस्तकाचे उद्दिष्ट नसले तरी स्वतः उभारलेल्या विकासकार्याचे मूल्यमापन करत असताना त्या विशिष्ट कार्यापुरता केलेला आत्मशोध इथे अपरिहार्यपणे आलेला आहे.

'जेव्हा माणूस जागा होतो' हे पुस्तक लिहिताना मुख्य हेतू वारली, आदिवासी किंवा त्यांच्यासारखीच आजपावेतो ज्या शेतकऱ्यांची परिस्थिती आहे, त्यांच्या जीवनाचे चित्र जनतेसमोर उभे राहावे असा होता, असे गोदावरी परुळेकर म्हणतात (दुसऱ्या आवृत्तीची प्रस्तावना). १९४५ ते ४७ या काळात डहाणू भागातील आदिवासींमध्ये केलेले कार्य गोदावरीबाईंनी या पुस्तकात विस्ताराने सांगितले आहे. वेठबिगारीत पिचत पडलेल्या आदिवासींना माणूस म्हणून जगण्याचा हक्क मागण्याइतके तयार करत असताना सत्ताधाऱ्यांशी व शोषकांशी दिलेल्या वर्गलढ्याचा हा इतिहास आहे. आत्मशोधाची प्रेरणा हे या लेखनामागील सूत्र

नाही. (तरीही या पुस्तकाचे वर्गीकरण आत्मचरित्रात केले जाते.)[8] लेखिकेची मार्क्सवादावरील निष्ठा व घटनांच्या विश्लेषणामागील मार्क्सवादी दृष्टिकोन मात्र सातत्याने जाणवत राहतो. मूल्यात्मक दृष्टीने लिहिल्यामुळे वर्गलढ्याचा हा इतिहास सुद्धा ललितकृतीच्या जवळ जातो. हे पुस्तक म्हणजे विश्लेषण टाळून ऐतिहासिक घटनांची केवळ कालानुक्रमे केलेली जंत्री नव्हे.

वर उल्लेखिलेल्या चारी पुस्तकांत 'प्रथमपुरुषी आत्मनिवेदनाचे' तंत्र वापरलेले असले तरी आत्मशोधाची प्रेरणा त्यांत क्रमशः कमी कमी होत जाते व आत्मचरित्रात्मक लेखनाकडून ती इतिहासाकडे झुकत जातात. स्फुट लेखात किंवा दीर्घ प्रबंधात्मक स्वरूपात नजिकच्या इतिहासाचे अस्सल शब्दांकन करण्याचे या पद्धतीचे प्रयत्न आता बरेच होऊ लागले आहेत. इतिहासाविषयी वाढू लागलेली ही जागरुकता निश्चितच स्वागतार्ह आहे.

लेखनाचा भर आत्मशोधावर असो की वृतान्तकथनावर, ते जंत्रीवजा (Chronological) होऊन चालत नाही. मूल्यात्मक दृष्टी स्वीकारून जीवनाचा अन्वयार्थ लावण्याची किंवा घटनांचे विश्लेषण करण्याची प्रेरणा आत्मचरित्रात्मक लेखनामागे नसेल तर ते कलात्मकही होत नाही व सामाजिक इतिहासाच्या दृष्टीनेही फारसे महत्त्वाचे ठरत नाही. "Uninterpreted truth is as useless as buried gold, and art is the great interpreter" हे लिटन स्ट्रॅचीने चरित्राच्या संदर्भात सांगितलेले सूत्र[9] आत्मचरित्रकारांनीही लक्षात घेण्याजोगे आहे.

६

काही निरीक्षणे

कोणतेही आत्मचरित्र प्रसिद्ध झाले की सर्वसाधारणतः चर्चा होते ती त्याच्या खरे-खोटेपणाबद्दल. आत्मचरित्राने ऐतिहासिक घटनांशी इमान राखले पाहिजे हे मान्यच. आत्मचरित्रात घटनांचा कालक्रम मागे-पुढे करणे किंवा न घडलेल्या घटना सांगणे आक्षेपार्हच आहे. पण एकाच घटनेचे विश्लेषण मात्र दोन व्यक्ती वेगवेगळ्या तऱ्हेने करू शकतात, हे आपल्याला स्वीकारावेच लागते. कारण त्यांचे दृष्टिकोन वेगवेगळे असतात आणि त्या घटनेपासून असलेले त्यांचे अंतरही कमी-जास्त असते. कोणाचे विश्लेषण बरोबर आणि कोणाचे चूक (किंवा खोटे) याचा निवाडा करणे सोपे नसते व युक्तही नसते. इतिहासासारख्या वस्तुनिष्ठ मानल्या जाणाऱ्या शास्त्रालाही तथ्य (fact) व मूल्य (value) यांचा प्रांत वेगळा करून विचार करणे शक्य होत नाही.[10] आत्मचरित्र ही साहित्यकृती असल्यामुळे ऐतिहासिक घटनेचे मूल्यात्मक घटनेत रूपान्तर करणे ही मूलभूत गरजच असते. एका विशिष्ट काळातील आत्मचरित्राचा एकत्रित अभ्यास केला तर एकाच घटनेचे विश्लेषण दोन आत्मचरित्रकारांनी वेगवेगळे केले आहे, एकाच व्यक्तीचे मूल्यमापन करण्याच्या त्यांच्या पद्धती भिन्न आहेत, असे लक्षात येते.

अमक्या तमक्या आत्मचरित्रकाराने अमूक एक प्रसंग सांगितलाच नाही किंवा अगदी थोडक्यात सांगितला या स्वरूपाचे अभिप्रायही आत्मचरित्राच्या संदर्भात व्यक्त केले जातात. इथे एक लक्षात घ्यायला पाहिजे की, प्रत्येक आत्मचरित्रकाराची एक विशिष्ट अशी वृत्ती असते. आत्मचरित्रासाठी प्रसंग निवडण्याची व त्यांचे विश्लेषण करण्याची प्रक्रिया या विशिष्ट वृत्तीतून घडत असते. ना. सी. फडक्यांनी 'माझं जीवन एक कादंबरी' या आत्मचरित्रात आपल्या पहिल्या लग्नाचा उल्लेख अतिशय थोडक्यात केला आहे, असा आक्षेप घेतला जातो. पण मुळात फडक्यांची वृत्ती आत्मप्रौढी मिरवणारी व स्वतःचे मूल्यमापन टाळणारी आहे. त्यांच्या आत्मचरित्रातून ती व्यक्त होतेच. 'लेखक' व 'समीक्षक' या स्वतःच्याच दोन रूपांवर ते किती 'खूष' आहेत याचा प्रत्यय 'मी आणि माझ्या कादंबऱ्या' या त्यांनी लिहिलेल्या दीर्घ लेखातूनही येतो.[11] आनंदोबाई विजापुरे यांच्या 'अजून चालतेचि वाट' या आत्मचरित्राला लिहिलेल्या प्रस्तावनेत आत्मचरित्राविषयीची स्वतःची भूमिका फडके पुढीलप्रमाणे मांडतात– "आत्मचरित्र म्हटलं की त्यात आत्मगौरव आणि आत्मसमर्थन या गोष्टी अटळपणे येतातच. वेळोवेळी आपल्यावर लोकांनी जी टीका केली ती कशी चुकीची होती, त्या त्या प्रसंगी आपण जे वर्तन केलं तेच कसं बरोबर होतं हे सांगण्यासाठी तर माणूस आत्मचरित्र लिहीत असतो.[11] (पृ० ८)– अशा वृत्तीच्या व्यक्तीने स्वतःला गैरसोयीचे वाटणारे तपशील टाळणे आणि थोडक्यात लिहिणे स्वाभाविकच आहे. आत्मचरित्रकाराने कोणते प्रसंग टाळले याची चर्चा केल्याने 'साहित्यकृती' म्हणून त्या आत्मचरित्राच्या आकलनासाठी फारसे काही हाती लागू शकत नाही. कारण ही चर्चा बव्हंशी त्या वाङ्मयकृतीबाहेरील पुराव्यांच्या आधारेच होत असते. आत्मचरित्रकाराने कोणते प्रसंग निवडले व कसे मांडले यावर भर दिला तर आत्मचरित्रकाराच्या वृत्तीवर प्रकाश पडतोच. शिवाय, आत्मचरित्राच्या आकलनासाठी व आत्मचरित्रकाराने वेगवेगळ्या क्षेत्रांत केलेल्या कार्याचा आंतरसंबंध जोडण्यासाठीही त्याचा उपयोग होऊ शकतो.

शं. वा. किर्लोस्करांनी वयाच्या ८३ व्या वर्षी आत्मचरित्र लिहिले. त्यांचा उमेदीचा काळ आणि वर्तमान यांच्यात खूप कालिक अंतर असल्यामुळे भूतकाळाच्या तुलनेने वर्तमान अत्यंत गुंतागुंतीचे आणि गतिमान झाल्यामुळे भूत आणि वर्तमान यांचा परस्परसंबंध ते शोधू शकले नाहीत. आत्मचरित्र आयुष्याच्या संध्याकाळी लिहायचे असते. या कल्पनेला ६० ते ८५ या कालखंडाने धक्का दिला. वयाच्या तिशी–चाळीशीत असलेल्यांची आत्मचरित्रे १९७० नंतर मोठ्या प्रमाणात प्रसिद्ध झाली. वयाच्या चाळीशीत आत्मचरित्र लिहिण्याची प्रवृत्ती पाश्चात्त्य वाङ्मयातही दिसू लागल्याचे प्रा. वा. ल. कुलकर्णी यांनी निदर्शनास आणले आहे.[12] आधुनिक तंत्रज्ञानामुळे गतिमान झालेले आणि यांत्रिकीकरणामुळे चाकोरीबद्ध होऊन परात्मतेची जाणीव देणारे आजचे जीवनवास्तव कालान्तराने समजावून देणे अवघड

होईल असे वाटल्यामुळे आयुष्याच्या मध्यातच हे तरुण आत्मचरित्रकार आयुष्याकडे मागे वळून बघण्याचा प्रयत्न करत असावेत का ?

पाश्चात्त्य साहित्यात 'कलात्मक', लोकप्रिय (रंजनवादी) आणि या दोहोंच्यामध्ये वावरणारे 'सीमावर्ती' असे साहित्याचे तीन वर्ग स्पष्ट दिसतात. व या तिन्हींमध्ये विपुल प्रमाणात साहित्यनिर्मिती होत असते. वास्तवातील जीवन-संघर्षाशी बऱ्याच प्रमाणात प्रामाणिक राहणारे व कलात्मकतेच्या जवळ जाणारे सीमावर्ती साहित्य कलात्मक साहित्याच्या आस्वादासाठी आवश्यक असणारी मानसिकता वाचकवर्गात निर्माण करू शकते. वाचकांना वाचायचे असेल तर कलात्मक युरोपियन साहित्य 'पेपरबॅक' आकृत्यांमध्ये स्वस्तात उपलब्धही होते. आपल्याकडे ज्याला चांगले सीमावर्ती साहित्य म्हणता येईल असे साहित्य फार थोडे आहे. र. वा. दिघे, गो. नी. दांडेकर, श्री. ज. जोशी, रणजित देसाई यांचे लेखन वरवर पाहता 'सीमावर्ती' स्वरूपाचे वाटत असले तरी अधिक विचार-पूर्वक बघितले तर या लेखनाच्या मागील प्रेरणा वास्तववादी नसून रंजनवादी स्वरूपाच्या आहेत हे लक्षात येते. वास्तव संघर्षाला सामोरे जाण्याऐवजी वाचकांच्या पारंपरिक प्रतिगामी गृहीतकांना धक्का न लावणारी वास्तवाची आभासात्मक चित्रेच हे साहित्य वाचकांसमोर ठेवते. शिवाय, ते ठराविक विषयांची ठराविक स्वरूपाची मांडणी करण्याशी प्रतिबद्ध राहते. 'कल्पित' या घटकाविषयीच्या चुकीच्या समजुती स्वीकारल्यामुळे यातील बरेचसे साहित्य वाचकांच्या मनात जीवनाविषयी विपर्यस्त कल्पना तयार करते. मराठीमध्ये वास्तववादी प्रेरणेतून लिहिलेले लेखन मुळातच कमी आहे व जे वास्तववादी वाटते त्याचे स्वरूप संशयास्पद किंवा आभासात्मक आहे, ही वस्तुस्थिती आहे. ही पोकळी भरून काढण्या-साठी कदाचित वास्तवाच्या जवळ जाणारा आत्मचरित्र हा वाङ्मयप्रकार अलीकडे मोठ्या प्रमाणावर लिहिला–वाचला जात असावा.

१९६० नंतर कादंबरी-वाङ्मयाचा प्रभाव कमी होऊ लागल्यावर अमेरिकेत साहित्याची तंत्रे वापरून केलेल्या वृत्तपत्रीय लेखनाला खूप महत्त्व मिळाले. साहित्यिक वर्तुळाचेही त्याकडे लक्ष गेले.[13] यातील बरेचसे साहित्य प्रथमपुरुषी आत्मनिवेदनाचे तंत्र वापरून समकालीन समाजाचे विश्लेषक चित्रण करणारे होते. आपल्याकडेही आता या स्वरूपाचे आत्मनिवेदनपर लेखन होऊ लागले आहे.

प्रपंचातील वर्तमान वास्तवात 'मोहक' असे काहीच आढळत नाही; त्या-विषयी लिहिले तर वाचकांचे रंजन होणार नाही, असे वाटून कादंबरीत अद्भुतरम्य काल्पनिक घटना आणण्याची परंपरा 'मुक्तामाले'ने सुरू केली.[14] मराठीतील निवेदनात्मक साहित्यावर आजही मुख्यत्वे याच रंजनवादी प्रवृत्तीचा पगडा आहे. लेखकापाशी चिंतनशील वृत्ती आणि विश्लेषक दृष्टी असेल तर वर्तमान वास्तवा-मध्येही त्याला विलक्षण नाट्य आढळते, हे या कालखंडातील महत्त्वाच्या आत्मचरित्रांनी दाखवून दिले. आजच्या तरुण लेखकांना कुटुंबाचा परीघ ओलांडून

व्यापक सामाजिक संदर्भात समकालीन वास्तवाचे विश्वसनीय वृतान्त लिहून ठेवावेसे वाटतात, हे देखील महत्त्वाचे आहे. या बदलत्या वातावरणात मराठी साहित्यात वास्तववादी प्रवृत्ती बळकट होईल अशी आशा करता येईल का ?

संदर्भ-टीपा

१. अ. म. जोशी, **चरित्र–आत्मचरित्र**, दु. आ., १९६५, पृ. ११.

२. लिआन एडल **Literary Biography**. १९५७, पृ. ७.

३. जोसेफ एपस्टन, "The Rise of Literary Biography", The **American Review**, Spring, 1985, Vol. 29. No. 3, P. P. 73.

४. तत्रैव, पृ. ७१.

५. गो. म. कुलकर्णी, "आत्मचरित्र : एक मागोवा" **वाटा आणि वळणे**, १९७५, पृ. १४१ ते १४७.

६. व्हर्जिनिया वुल्फ, **Literary Biography**, उनि. वरून उद्धृत, पृ. ४५-४६.

७. विनय हर्डीकर, "एक लेखक घडत जातो", **महाराष्ट्र साहित्य** पत्रिका, जून १९८०.

८. पुण्याच्या महाराष्ट्र साहित्य परिषदेने १९८३ साली 'स्त्रियांच्या आत्मचरित्रांवर' एक व्याख्यानमाला आयोजित केली होती. त्यात 'जेव्हा माणूस जागा होतो' चा समावेश केला गेला होता.

९. **Literary Biography**, उनि. वरून उद्धृत, पृ. ८९.

१०. इतिहासाचार्य राजवाड्यांनी मांडलेल्या 'इतिहास संकल्पने'तील स्वविरोध (inner contradiction) स्पष्ट करताना तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी म्हणतात, "नैतिक वा कलात्मक मूल्यांचा सापेक्षतावाद मान्य केला तरी इतिहास हा मूल्यचर्चेच्या जाळ्यातून कधीही सुटणे शक्य नाही. कारण मानवी विश्वातील हालचालींचा तथ्य (Fact) व मूल्य (Value) यांचा प्रांत वेगळा करून विचार करणे अशक्य आहे."

राजवाडे लेखसंग्रह, संपा.– लक्ष्मणशास्त्री जोशी, १९५८, पृ. १४.

११. 'अल्ला हो अकबर' या कादंबरीच्या चौथ्या आवृत्तीला (१९७६) फडक्यांनी हा लेख प्रस्तावना म्हणून लिहिला आहे.

१२. वा. ल. कुलकर्णी "आत्मचरित्र : काही विचार," **वाङ्मयीन टीपा आणि टिप्पणी**, १९५३, पृ. १०६–१०७.

१३. टॉम वुल्फने अमेरिकन नियतकालिकांतून प्रसिद्ध होणाऱ्या या स्वरूपाच्या लेखनाचे नमुने देऊन त्यांच्या वाङ्मयीन गुणवत्तेची विस्तृत आणि महत्त्वपूर्ण चर्चा केली आहे. या लेखनाला त्याने 'New Journalism' असे म्हटले आहे. Tom Wolfe, **The New Journalism**, 2nd Printing, 1977.

१४. 'मुक्तामाला' परंपरेतील महत्त्वाचे लेखक नारो सदाशिव रिसबूड यांनी 'मंजुघोषा'च्या प्रस्तावनेत आपली ही रंजनवादी भूमिका स्पष्टपणे मांडली आहे.

*

३३७८ २६०८९ निबंध २१।७।२०

महाराष्ट्र समाज आणि मराठी साहित्य

महाराष्ट्र राज्यस्थापनेनंतर गेल्या पंचवीस वर्षांत मराठी साहित्यात काय घडले हा प्रश्न उपस्थित झाला की प्रतिप्रश्न असा विचारला जातो की, 'मराठी साहित्यात असे घडते तरी काय ? जागतिक साहित्याच्या तुलनेने कुठे आहे तुमचे मराठी साहित्य ? ही टोकावरची (काहीशी 'सिनिक') प्रतिक्रिया थोडी बाजूला ठेवली आणि जागतिक साहित्याच्या तराजूत टाकण्याऐवजी मराठी साहित्याचा महाराष्ट्राच्या सामाजिक आणि सांस्कृतिक संदर्भात आढावा घेतला तर गेली पंचवीस वर्षे मराठी साहित्याच्या क्षेत्रात बरीच खळबळीची गेली असे दिसते. मान्यवर साहित्यिक-समीक्षकांचे मृत्यू, साहित्यिक, सांस्कृतिक संस्थांच्या पदाधिकाऱ्यांची निवृत्ती, अशा नैसर्गिक घटना नेहमी घडतात, तशा त्या या पंचवीस वर्षांतही घडल्या. याखेरीज, वैयक्तिक आकसातून अथवा तात्त्विक मतभेदातून सुटलेली किंवा सोडावी लागलेली सत्तास्थाने, वैचारिक भूमिकांच्या संघर्षातून निर्माण होणारी कंपूशाही, तात्त्विक मतभेद[1] कोर्टकचेऱ्यापर्यंत नेऊन सोडविण्याचा मराठीबाणा असा गदारोळही या पंचवीस वर्षांत झाला.

सामाजिक आणि सांस्कृतिक घटनांचे साहित्यावर होणारे परिणाम नाकारणे अन्यायाचे असते. अशा घटनांचे साहित्यावर होणारे परिणाम चटकन जाणवणारे नसतात. सामाजिक घटना आणि साहित्यिक घटना यांच्यातील कार्यकारण-संबंध नेहमीच स्पष्ट असतो असे नाही. बरेच वेळा सामाजिक घटनांचे मांडवल करून विपर्यस्त स्वरूपात साहित्यिक भूमिका मांडण्याचे प्रयत्नही झालेले दिसतात. असे असले तरी काही काळ गेल्यानंतर सामाजिक पर्यावरणात होणारे बदल वाङ्मयीन प्रवृत्ती बदलण्यास कसे साहाय्यक ठरतात याचा अंदाज बांधता येतो. प्रस्तुत लेखात असाच शोध घेण्याचा प्रयत्न करायचा आहे. मात्र पंचवीस वर्षांतील असंख्य घडामोडी नोंदवणे लेखाच्या मर्यादेत शक्य नसल्याने काही महत्त्वाच्या घटनांचाच निर्देश केला आहे.

संदर्भ साधनांची अनुपलब्धी

पंचवीस वर्षांतील साहित्यिक घडामोडींचा विचार करताना संदर्भ साहित्याची अनुपलब्धी ही नेहमी जाणवणारी अडचण पुन्हा तीव्रतेने जाणवली. महत्त्वाच्या सामाजिक-साहित्यिक घटना आणि त्यांचा साहित्यनिर्मितीशी असलेला संबंध याचा शोध घेणारे आढावे आपल्याकडे फारसे उपलब्ध होत नाहीत. किमानपक्षी साहित्यविश्वाशी संबंधित असलेल्या घटना प्रतिवर्षी एकत्रितपणे देणाऱ्या

पुस्तिका तरी छापल्या जाव्यात, पण असे प्रयत्न आपल्याकडे झालेले नाहीत. काही वर्षांपूर्वी साहित्यसंमेनातील अध्यक्षीय भाषणातून त्या त्या वर्षीच्या महत्त्वाच्या घटनांचे चांगले आढावे घेतले जायचे. पण ही प्रथा आज फारशी पाळली जाताना दिसत नाही. अशा वेळी 'ललित'मधून ठणठणपाळाने लिहिलेली प्रासंगिक स्फुटे, 'सत्यकथे'च्या परिक्रमेतून हाती आलेली माहिती, किंवा अलीकडे 'साहित्य सूची'त दिल्या जाणाऱ्या त्या त्या महिन्यातील महत्त्वाच्या घटना, हे सारे पालथे घालून पंचवीस वर्षांतील साहित्यिक घडामोडींचा नकाशा रेखाटावा लागतो आणि हे काम जिकीरीचे होऊन बसते. प्रतिवर्षी वेगवेगळ्या वाङ्मयप्रकारात काय घडले याचे चित्र रेखाटणारे आढावे काही नियतकालिकांतून असतात. यातील बऱ्याचशा आढाव्यांत प्रसिद्ध झालेल्या साहित्याची यादी देऊन कथानकाचा गोषवारा देण्या-पलीकडे फारसे काही केलेले नसते. असे आढावे वाङ्मयीन संस्कृतीचे चित्र उभे करण्यास उपकारक ठरू शकत नाहीत. अलीकडे दास्ताने प्रकाशनाच्या 'महाराष्ट्र' सारख्या ग्रंथातून किंवा दैनिकांच्या रविवार पुरवण्यातून काही चांगले आढावे प्रसिद्ध होऊ लागले आहेत, हे स्वागतार्ह आहे. सामाजिक–साहित्यिक घटना आणि साहित्यनिर्मिती यांचा विश्लेषक पद्धतीने अनुबंध शोधणाऱ्या पुस्तिका प्रतिवर्षी शासनाने अथवा एखाद्या प्रकाशन संस्थेने काढल्या तर पुढील पंचवीस वर्षांतील साहित्यिक घडामोडींचा आढावा घेणे अभ्यासकांना सोईचे जाईल. आपल्याकडे अभ्यासकांची बरीचशी शक्ती संदर्भसाहित्य उपलब्ध करून घेण्यातच खर्ची पडते, इतिहासाचार्य राजवाड्यांपासून य. दि. फडक्यांपर्यंत महाराष्ट्रात या प्रथेचीही समृद्ध परंपरा दाखविता येते. हे जितके लवकर थांबेल तेवढे चांगले.

महाराष्ट्र राज्यस्थापना आणि साहित्य

महाराष्ट्र राज्याची स्थापना झाल्यानंतर साहित्याच्या अभिवृद्धीसाठी शासनाने जाणीवपूर्वक काही पावले उचलली. साहित्यातील साऱ्या बदलांचे दावे शासकीय प्रयत्नांशी बांधणे हास्यस्पद असले, तरी काही महत्त्वाच्या शासकीय योजनांचा उल्लेख अपरिहार्य ठरतो. महाराष्ट्र राज्यस्थापनेनंतर यशवंतराव चव्हाण मुख्यमंत्री असताना प्रतिवर्षी प्रसिद्ध होणाऱ्या विविध वाङ्मयप्रकारांतील उत्कृष्ट पुस्तकांना सरकारी पारितोषिके मिळू लागली. साहित्य संस्कृती मंडळाची स्थापना होऊन मंडळातर्फे नवोदितांचे साहित्य छापले जाऊ लागले. आरंभी मंडळाच्या आधि-पत्याखाली आणि नंतर स्वतंत्रपणे मराठी भाषेच्या कोशाचे काम शासनातर्फे सुरू झाले. 'लोकराज्या'चे साहित्यविषयक आणि भाषाविषयक विशेषांक शासनातर्फे निघू लागले. दिवंगत लेखकांच्या जन्मशताब्दी-वर्षांत शासनाने काही चांगली पुस्तके प्रकाशित केली. राज्यपातळीवर नाट्यस्पर्धा आणि नाट्यशिक्षण शिबिरे आयोजित करून रंगभूमीच्या विकासाला अप्रत्यक्ष हातभार लावला. रंगायन, पी. डी. ए.,

टी. ए या नाट्यसंस्था शासकीय नाट्यस्पर्धांत हिरीरीने भाग घेत असत, ही घटना महत्त्वाची आहे. महामंडळाने केलेल्या शुद्धलेखनविषयक नियमांना मान्यता देऊन सरकारने १०० वर्षांपासून चाललेल्या शुद्ध लेखन-चळवळीला सुसूत्रता आणली. १९६८ साली शासनाने ग्रंथालय विधेयक कार्यवाहीत आणले. ग्रंथालय संचालनालय सुरू करून ग्रंथालय-विकास आणि ग्रंथ-प्रसार याकडे लक्ष देण्यास सुरुवात केली. मराठी ही राज्यभाषा झाल्यानंतर भाषा संचालनालय स्थापन झाले. अमराठी शासकीय अधिकाऱ्यांना शासनातर्फे मराठीचे प्रशिक्षण दिले जाऊ लागले. पुढे साहित्य–संस्थांनीही या तऱ्हेचे उपक्रम हाती घेतले. लोकसाहित्याच्या अभ्यासाला शासकीय योजनांचे पाठबळ मिळाले.

शासनाकडून होणाऱ्या या प्रयत्नांविषयी साहित्यिक वर्तुळ समाधानी होते असे मात्र दिसत नाही. शासकीय समित्या, पारितोषिक समित्या, विद्यापीठाशी संबंधित समित्या यांत स्वतःची वर्णी लावून घेण्याचे मान्यवरांचे प्रयत्न, आपले पुस्तक टेक्स्ट–बुक म्हणून लावावे यासाठी साहित्यिकांची चाललेली धडपड आणि सरकारी यंत्रणेची याला असलेली अप्रत्यक्ष संमती याविषयी वेळोवेळी नाराजी व्यक्त होत राहिली. शासनाने वाङ्मयीन क्षेत्रात चालविलेल्या प्रदूषणाविषयी उठवलेला आवाज म्हणजे ज्यांची समित्यांत वर्णी लागली नाही अशांचा उद्रेक आहे, असे समजून या प्रकारची बोळवण करून चालणार नाही. 'मराठी विज्ञान परिषद', 'मराठी अभ्यास परिषद,' अशा संस्था स्थापन कराव्या लागतात. पुलोद सरकारने मान्य केलेली 'मराठी विकास संस्थे'ची (Institute of Marathi) योजना अजूनही कार्यवाहित येत नाही; केवळ शहरातच नव्हे, तर खेड्यातही मुलांना इंग्रजी माध्यमाच्या शाळेत घालण्याकडे पालकांचा ओढा असतो, या गोष्टी मराठी भाषेच्या विकासाच्या आघाडीवरील शासनाचे प्रयत्न पुरेसे समाधानकारक नाहीत हे दाखविणाऱ्या आहेत. साहित्य संस्कृती मंडळाने नव्या लेखकांचे साहित्य प्रकाशात आणले असले तरी या योजनेतून लक्षात राहण्यासारखी पुस्तके प्रसिद्ध झालेली नाहीत, ही वस्तुस्थिती आहे. समाजाच्या तळागाळापर्यंत जाऊन लेखक शोधणे व त्यांचे प्रशिक्षण करणे यात सरकारी योजना व यंत्रणा कमी पडतात. 'अनुदान–संस्कृती' हा व्यंजनापूर्ण शब्दप्रयोग रूढ होण्यास हे वातावरण पोषक ठरणारे होते.

पारितोषिके–शिष्यवृत्त्या

शासकीय पारितोषिकांखेरीज क्वचित मिळणारे ज्ञानपीठ पारितोषिक (ययाति-वि. स. खांडेकर), साहित्य अकादमीची पारितोषिके, न. चिं. केळकर पारितोषिक, कऱ्हाड पारितोषिक, रा. श्री. जोग पारितोषिक, ग्रंथोत्तेजक सभेचे पारितोषिक, केशवराव कोठावळे पारितोषिक, मराठी अभ्यास परिषदेचे भाषा-विषयक लेखन पारितोषिक, माग्रस पारितोषिक, उत्कृष्ट कथेसाठी असलेली

कॅ. लिमये आणि ग. रा. बाळ पारितोषिक, शिवाय साहित्य–परिषदांची पारितोषिके अशी विविध पारितोषिके दरवर्षी उत्कृष्ट साहित्यकृतींना मिळतात.

पारितोषिकांमुळे चांगल्या ग्रंथांच्या निर्मितीला खरोखरी चालना मिळते का, असा प्रश्न विचारला तर, तशी ती मिळत नाही हे कबूल करावे लागते. सरकारी पारितोषिके मिळवणाऱ्या लेखकांपैकी कविता नरवणे (नेपोलियन–नाटक) आणि शंकर वैद्य (कालस्वर–काव्यसंग्रह) यांनी नजरेत भरेल अशी साहित्यनिर्मिती पुढे केली नाही, असे एखादे उदाहरण चटकन आठवून जाते. १९६९ साली पु. शि. रेगे यांनी वर्धा येथील ४८ व्या साहित्य संमेलनाच्या अध्यक्षपदावरून पारितोषिक योजनेतील त्रुटी मांडल्या होत्या. त्याच वर्षी 'ललित' ने याविषयक वाचकांकडून प्रतिक्रिया मागविल्या. पारितोषिके अगदी जुजबी रकमेची असू नयेत, लेखकाला पैसे न देता त्या किमतीची पुस्तके विकत घेऊन ग्रंथालयांना द्यावीत, यामुळे (१) ग्रंथ खपतील, (२) प्रकाशकांचा पैसा सुटून दुसरी पुस्तके लवकर काढता येतील, (३) लेखकाला चटकन रॉयल्टी मिळेल, (४) लेखक म्हणून तो वाचकांपर्यंत लवकर पोहोचेल, इत्यादी मुद्दे या योजनेतील उणिवा दाखविण्यासाठी नेहमी मांडले जातात.

नवोदितांपेक्षा प्रस्थापितांची नावे पारितोषिकांच्या यादीत अधिक असतात. चांगल्या पुस्तकाला बक्षीस न मिळता दुय्यम दर्जाच्या पुस्तकाला बक्षीस मिळणे ('कोसला' या भालचंद्र नेमाडेंच्या कादंबरीला एकही बक्षीस मिळालेले नाही), ज्या पुस्तकांना साहित्य अकादमीचे बक्षीस मिळाले आहे अशांची राज्यपातळीवर दखलही घेतली न जाणे (उदा. काजळमाया, रथचक्र, स्मरणगाथा), असे गोंधळ दाखविता येतात.

१९७७ साली मुख्यमंत्री शंकरराव चव्हाणांनी सरकारी पारितोषिकांच्या संदर्भात लेखकांबद्दल अनुदार उद्गार काढले. याची तीव्र प्रतिक्रिया साहित्यिक वर्तुळात उमटली आणि सरकारी पारितोषिकांवर बहिष्कार घालण्याचे ठरले. सरकारी पारितोषिकाला पर्याय म्हणून फंड उभारून 'वंदे मातरम् ट्रस्ट' उभा करण्याची योजना दुर्गा भागवत यांनी सुचविली. १९८१ साली तज्ज्ञ समितीने सरकारी पारितोषिकांसाठी सुचविलेल्या एकतीस पुस्तकांपैकी 'सिंहासन' (अरुण साधू), 'जनांचा प्रवाहो चालिला' (विनय हर्डीकर) आणि 'लोकमान्य जयप्रकाश' (बा. न. राजहंस) ही तीन पुस्तके राजकीय कारणासाठी सरकारने हस्तक्षेप करून गाळली. या घटनेचे पुढे मोठ्या वादळात रूपांतर झाले. तसे ते होणे समाजाच्या जिवंतपणाचेच लक्षण होते. अजूनही वेळी–अवेळी साहित्यिकांमध्ये होणारे स्वाभिमानाचे उद्रेक या घटनांची आठवण ताजी ठेवत असतात. सरकारी पारितोषिके प्रतिवर्षी वेगवेगळ्या कारणांसाठी विवाद्य ठरत असली, तरी लेखकाचे नाव प्रसिद्धी–

माध्यमांच्या द्वारे सर्वसामान्य वाचकांपर्यंत पोहोचण्यास या योजनेचा उपयोग होतो, हे नाकारून चालणार नाही.

विजय तेंडूलकरांना मिळालेली जवाहरलाल नेहरू शिष्यवृत्ती, दया पवार आणि लक्ष्मण माने यांना मिळालेल्या फोर्ड फाऊंडेशनच्या शिष्यवृत्त्या अशा काही ठळक शिष्यवृत्त्यांची नोंद करण्यासारखी आहे.

पंचवीस वर्षांतील साहित्य

खळबळीच्या या वर्षांत मराठी साहित्याची जडणघडण कशी होत होती याचा विचार आता करायला हवा. गेल्या पंचवीस वर्षांत साहित्यात जे बदल झाले त्यांची पाळेमुळे खरे तर ५० ते ६० या दशकात रुजलेली आहेत.

१९४० च्या सुमारास मराठी साहित्यात जो साचलेपणा जाणवायला लागला होता, तसा तो ५५ च्या आसपासही जाणवू लागला. १९५८ सालच्या मालवणच्या साहित्य संमेलनात नवसाहित्याच्या पाठीराख्या वा. ल. कुलकर्णींनी या दोषाकडे लक्ष वेधले होते. १९७१ साली दुसऱ्या दलित साहित्य संमेलनाच्या उद्घाटनाच्या भाषणात याच वा. लं. नी " दलितांनी फॉर्मचा विचार न करता फॅक्टस लिहाव्यात आणि दुर्बळ अशा मराठी साहित्यात बंड करावे ", असे उद्गार काढले. या दोन घटना शेजारी ठेवल्या की या पंचवीस वर्षांत मराठी साहित्याचा प्रवाह कोणत्या दिशेने गेला असेल व तो सामाजिक वास्तवापासून किती दूर गेला असेल याचा अंदाज लागू शकतो.

लघुनियतकालिके

५० ते ६० या काळात कलात्मकतेच्या बाबतीतला अंतिम शब्द म्हणून 'सत्यकथा' आणि 'मौज प्रकाशन' यांना मान्यता मिळाली. पण या काळात सत्यकथेतील साहित्य मात्र नव्या उन्मेषांची चाहूल दाखविण्याऐवजी सांकेतिक बनत चालले होते. या सांकेतिकतेविरुद्ध विद्रोहाचा सूर लावणारी लेखकांची नवी पिढी 'सत्यकथे'च्या वर्तुळाबाहेर तयार होत होती. १९५५ साली 'शब्द' हे लघुनियतकालिक काढून ह्या युवा लेखकांनी लघुनियतकालिकांची चळवळ सुरू केली आणि मार्च १९६९ च्या 'येरू' या लघुनियतकालिकाच्या अंकात 'सत्यकथे'च्या होळीचे जाहीर आवाहन करण्यापर्यंत या चळवळीचा प्रवास येऊन ठेपला. 'सत्यकथे'मध्ये आपले लेखन प्रसिद्ध न होणे हा तात्कालिक राग या चळवळीमागे असला तरी या लेखकांचे 'सत्यकथा संप्रदाया'तील साहित्याबद्दल काही गंभीर आरोपही होते आणि ते बव्हंशी खरे होते. तंत्रप्राधान्य, दुर्बोधता, परभृतता, आणि 'जगण्याबद्दल' लिहिण्याऐवजी 'जीवन' या अमूर्त संकल्पनेबद्दल लिहिण्याची वृत्ती यावर लघुनियतकालिकांनी जोरदार आक्षेप घेतले. अशोक शहाणे, अरुण कोल्हटकर, भालचंद्र नेमाडे, नामदेव ढसाळ, राजा ढाले, सतीश काळसेकर, तुळसी परब,

इत्यादी लेखक लघुनियतकालिकांतून पुढे आले. यांतील काही लेखक पुढे प्रस्थापित झाल्याने त्यांची विद्रोहाची भाषा विझली. काही सक्रिय राजकारण/समाजकारणात पडले, तर काहींनी लेखन थांबवले. १९७० च्या आसपास दलित साहित्याची चळवळ आणि साहित्य व समीक्षा या दोन्ही क्षेत्रांत धरला जाऊ लागलेला सामाजिक बांधिलकीचा आग्रह या दोहोंच्या एकत्रित परिणामातून प्रकाशनसंस्थांचे साहित्याच्या निवडीमागील धोरण बदलले. वाचकांच्या साहित्याबद्दलच्या अपेक्षा बदलण्याची चिन्हे दिसू लागली. 'माणूस जेव्हा जागा होतो.' 'एक गाव एक पाणवठा' ही सामाजिक चळवळींशी संबंधित असलेली पुस्तके 'मौज'ने प्रकाशित केली आहेत, ही घटना लक्षात घेण्याजोगी आहे. अशा वेगवेगळ्या कारणांमुळे १९७० नंतर लघुनियतकालिकांची चळवळ थंडावली.

दलित आणि ग्रामीण चळवळ

१९६० नंतर उद्भवलेल्या दलित साहित्य चळवळीचा आरंभ आंबेडकरांनी नवशिक्षित दलितांच्या केलेल्या वैचारिक प्रबोधनाशी जाऊन भिडतो. प्रस्थापित व्यवस्थेने केलेल्या शोषणाविरुद्धचा आंबेडकरी विचारसरणीतून स्फुरलेला विद्रोह दलित लेखकांच्या मनात निर्माण झाला. दलितांच्या व्यथा–वेदना यापूर्वी मराठी साहित्याचा विषय झालेल्या नव्हत्या. शिवाय 'जगण्या'तून वाट्याला आलेले भोग हे दलित लेखक/कवी मांडत होते, हे महत्त्वाचे होते. मराठी साहित्यातील साचेबंद अनुभवाची कोंडी फोडण्यास दलित साहित्य उपकारक ठरले. नवसाहित्याशी नाते सांगणाऱ्या आणि पुढे अस्तित्ववादी विचारधारेतून मराठी साहित्यात स्थिर होऊ पाहणाऱ्या दुर्बोधतेला दलित साहित्याने काटशह दिला, हे या प्रवाहाचे महत्त्व मानावेच लागते. अलीकडील काही वर्षांत उभी राहिलेली ग्रामीण साहित्याची चळवळ मात्र मराठी साहित्यावर पुरेसा प्रभाव पडू शकलेली नाही. ठोस भूमिकेचा अभाव किंवा एकंदरीतच अभावात्मक विचारसरणी हे यामागील कारण असू शकेल. ग्रामीण साहित्य चळवळीने एखाददुसरा अपवाद वगळता नाव घेण्याजोगे लेखकही मराठी साहित्याला दिलेले नाहीत. अर्थात या क्षणी तरी ह्या चळवळीचे नेमके मूल्यमापन करणे कठीण आहे.

नव्या वर्गीय जाणिवा

१९३० पूर्वीचे मराठी लेखक मध्यमवर्गातून आलेले असले तरी त्यातील बरेचसे महत्त्वाचे लेखक राजकीय आणि सामाजिक चळवळींशी प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे संबंधित होते. ३० नंतर मध्यमवर्गाचा राजकारणावरील प्रभाव कमी होऊ लागल्या-नंतर, म्हणजे फडके–खांडेकरांच्या बहराच्या काळात, समाजकारणाशी व राज-कारणाशी संबंध असलेल्या मध्यमवर्गीय लेखकांचे प्रमाण कमी होताना दिसू लागले. स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतर औद्योगीकरणाच्या फायद्यातून श्रीमंत बनलेला आणि स्वतःला

बुद्धिवादी म्हणवून घेणारा मध्यमवर्ग अधिकाधिक व्यक्तिवादी सुखवादी होऊ लागला. ५० ते ६० या दशकातील सारेच लेखक या सुखवादी मानसिकतेचे होते असे नाही. मर्ढेकर, विंदा करंदीकरांसारखे लोक आपापल्या पद्धतीने सामाजिक विसंवादाचे चित्रण करतच होते. समाजातील कोणताच वर्ग एकजिनसी नसतो, विशेषतः लेखकवर्ग तर अजिबातच नसतो. असे असले तरी ६० पूर्वीच्या मराठी लेखकांचे प्रातिनिधिक चित्र वर मांडलेल्या मध्यमवर्गीय जाणिवेच्या चौकटीतच रंगवावे लागते. ६० नंतर लघुनियतकालिकांनी आणि दलित चळवळीने दिलेले लेखक यापेक्षा वेगळ्या सामाजिक स्तरांतून आलेले आणि वेगळ्या वर्गीय जाणिवा जोपासणारे होते. ६० नंतर मराठी साहित्यात अनुभव आणि अभिव्यक्तीच्या संदर्भात झालेल्या बदलांमागे अशा काही कारणांची परंपरा दाखविणे शक्य होते. लघुनियतकालिकांची चळवळ पुढे ओसरली आणि परंपरा नाकारणारे दलित साहित्य सांकेतिकतेच्या आवर्तात सापडून चाकोरीबद्ध झाले.

प्रत्येक वाङ्मयीन, सामाजिक परिवर्तनाची स्वाभाविक फलश्रुती वरील दोन तऱ्हांनीच सर्वत्र झालेली दिसते. नव्या बदलांची बीजे याच परिस्थितीत रुजत असतात. परिवर्तनाची वाट बघायला लावणाऱ्या अशा परिस्थितीपाशी आजमितीला मराठी वाङ्मय येऊन पोहोचले आहे. आज साहित्यिक चळवळी ओसरल्या तरी आहेत किंवा सांकेतिक झाल्या आहेत.

कथा-कविता-नाटक-कादंबरी

जी. ए. कुलकर्णी, दिलीप चित्रे, शंकर पाटील, चिं. त्र्यं. खानोलकर, विद्याधर पुंडलिक, शरच्चंद्र चिरमुले हे महत्त्वाचे कथाकार ६० नंतर नावारूपास आले. श्याम मनोहर, विलास सारंग, क. दि. सोनटक्के इत्यादी लेखकांनी 'सत्य-कथे'तून अस्तित्ववादाच्या जवळ जाणारी धारा मराठीत आणली. जी. ए. हा मराठी कथाक्षेत्रातील श्रेष्ठ टप्पा मानला जात असतानाच भालचंद्र नेमाडे मराठी लघुकथासंस्कृतीच्या किरटेपणावर टीका करून 'लघुकथा' या वाङ्मयप्रकाराच्या सामर्थ्याविषयीच शंका व्यक्त करू लागले होते. १९८३ अखेर अरविंद गोखल्यां-सारखे कथाकारही कथा-वाङ्मयाच्या भवितव्याविषयी चिंता करताना दिसू लागतात (महाराष्ट्र टाइम्स, २५ डिसेंबर १९८३).

ग्रेस, नारायण सुर्वे, दिलीप चित्रे, नामदेव ढसाळ, अरुण कोल्हटकर, वसंत आबाजी डहाके हे ६० नंतरचे महत्त्वाचे कवी. आधीच कवितेचे अपील मर्यादित वाचकांपुरते. त्यातही बहुतेक कवींचा वाचकवर्ग उच्चभ्रू समाजापुरताच मर्यादित राहिला. ही नावे सोडली तर मर्ढेकरी परंपरा सांगणाऱ्या आजच्या कवींची कविता अतिवैयक्तिकतेमुळे अनुभवात किरटी आणि प्रयोगशरणतेमुळे सांकेतिक बनली. विद्रोह आणि प्रक्षोभ या भावनांशी स्वतःला बांधून घेऊन ठराविक प्रतिमा-

प्रतीकांतून प्रवास करणारी दलित कविता उत्तरोत्तर साचेबंद बनत गेली. साहित्य संमेलनाच्या कवि-संमेलनातील सुमार कवींची गर्दी, कविता हा फारच सोपा वाङ्मय-प्रकार आहे, असे वाटायला लावणारी आहे.

नाट्यक्षेत्रात ६० नंतर शिरवाडकर, तेंडुलकर, वसंत कानेटकर वेगळ्या पद्धतीचे नाट्यलेखन जाणीवपूर्वक करताना दिसतात. असे असले तरी नाट्य-वाङ्मयाचा खरा बहर ७० नंतरच अनुभवायला मिळतो. ६० ते ७० या दशकात एकांकिकेला विशेष पाठिंबा मिळाला. या काळात सर्व महत्त्वाच्या नाटककारांनी एकांकिका लिहिलेल्या आहेत. वेगवेगळ्या पातळ्यांवर आयोजित केल्या जाणाऱ्या एकांकिका स्पर्धा या वाढीला एकप्रकारे पूरकच ठरल्या.

साठपूर्वी प्रादेशिक कादंबरी विशेष जोरात होती. ६० नंतर 'स्वामी' (१९६२) आणि 'कोसला' (१९६३) या कादंबऱ्यांच्या रूपाने दोन परस्पर-विरोधी प्रवृत्ती कादंबरीक्षेत्रात आल्या. पुढे 'स्वामी'ने लोकप्रिय ऐतिहासिक कादंबऱ्यांची परंपराच निर्माण केली. 'चक्र' (जयवंत दळवी), 'माहीमची खाडी' (मधु मंगेश कर्णिक), 'वासूनाका' (भाऊ पाध्ये) या कादंबऱ्या त्या-त्या काळात खळबळ माजवून गेल्या. पुढे दलितांनी यातील चित्रण खोटे आहे असा सूर लावला (म. ना. वानखेडे, मराठवाडा दिवाळी अंक, १९६९). 'गोतावळा' (आनंद यादव), 'प्रतिनिधी' (वसंत वरखेडे), 'सात सक्कं त्रेचाळीस' (किरण नगरकर) या कादंबऱ्या महत्त्वाच्या ठरल्या. या काळातील बरेचसे चांगले लेखक–समीक्षक 'सत्यकथे'ने दिलेले आहेत, हे नाकारून चालणार नाही.

चित्रपट – नाट्यक्षेत्रातील तारे-तारकांची आत्मचरित्रे प्रसिद्ध झाली. सनसनाटीपणामुळे त्यांतील बरीच लोकप्रिय झाली.

काही ठळक वैशिष्ट्ये

जगण्यातील अनुभव चित्रित करण्याला दिले गेलेले महत्त्व आणि अभि-व्यक्तीच्या साचेबंदपणाला दिलेला नकार ही या कालखंडातील साहित्याची काही ठळक वैशिष्ट्ये आहेत. या काळात प्रथमपुरुषी आत्मनिवेदनाला विशेष महत्त्व मिळाले. आत्मचरित्रे तर उघड-उघड याच प्रकारात पडतात, पण रूढ अर्थाने आत्मचरित्रे नसलेली या निवेदनपद्धतीची बरीच पुस्तके या कालखंडात महत्त्वाची ठरली. माणूस जेव्हा जागा होतो, एक गाव एक पाणवठा, जनांचा प्रवाहो चालिला, अनिल अवचट यांची पुस्तके ही त्यातील काही ठळक उदाहरणे आहेत. मराठीत 'लघुनिबंधाची' जागा 'ललित गद्याने' घेतली. आता ललित गद्याची जागा हे आत्मनिवेदनात्मक लेखन घेऊ बघत आहे. मराठीत प्रबोधन–वाङ्मयाची परंपरा समृद्ध आहे. या पद्धतीच्या वाङ्मयाचा हा नवा आविष्कार आहे. गौरी देशपांडे यांच्या कथांतून, भालचंद्र नेमाड्यांच्या कादंबऱ्यांतून आणि अलीकडील आत्म-चरित्रात्मक कादंबऱ्यांतून प्रथमपुरुषी आत्मनिवेदनाचाच वेगळ्या परीने प्रत्यय येतो.

समीक्षा आणि संशोधनात्मक प्रकल्प

साहित्य – समीक्षेच्या क्षेत्रातही या पंचवीस वर्षांत बरेच काही घडते आहे. सैद्धान्तिक आणि नैतिक भूमिका टाळणाऱ्या, साहित्याचा जगण्याशी असलेला संबंध नाकारणाऱ्या, गोळमाल विधाने करणाऱ्या आणि अतिरेकी आस्वादकतेत बुडून जाणाऱ्या प्रस्थापित समीक्षेविरुद्ध प्रथम लघुनियतकालिकांनी आणि नंतर दलित चळवळीने आवाज उठवला. भालचंद्र नेमाडे यांनी आणि त्यांच्या संप्रदायातील समीक्षकांनी प्रस्थापित लेखक आणि समीक्षक यांना मोडीत काढायला सुरुवात केली. १९७० नंतर सामाजिक बांधिलकीचा विचार प्रबळ ठरला. रूपवादी व कलावादी समीक्षेपेक्षा जीवनवादी समीक्षेचा प्रभाव वाढू लागला. 'आलोचना' मासिकातील समीक्षेचे बदलते रूप पाहिले तर याचा पडताळा येईल.

'आलोचना' हे समीक्षेला वाहिलेले मराठीतील एकमेव मासिक. या नियतकालिकाच्या समीक्षेवर १९७० पर्यंत आकृतिवादाचा प्रभाव होता. संवाद-विरोधलय, समतोल, ताण, गती, वजन, स्पंदनलय, अर्थवलये अशी आकृतिवादी परिभाषा ७०–७२ पर्यंत 'आलोचने'च्या समीक्षेत वापरली जात होती. ७० नंतर हे चित्र बदलले. 'लेखकाची जीवनदृष्टी' ('कॉग्ज', मे १९७५), वर्गक्षेत्र, वर्गीय चौकट ओलांडण्याचा लेखकाचा प्रयत्न ('सोलेदाद', २ ऑगस्ट १९७८) या संकल्पनांचा कलात्मकतेशी असलेला संबंध 'आलोचना' तपासू लागली. साहित्यातील अनुभव समाजातील एखाद्या वर्गाचा प्रातिनिधिक आहे का (सोलेदाद : २)– लेखकाच्या व्यक्तिमत्त्वावर तत्कालीन सामाजिक ताणांचा कसा परिणाम झाला आहे. ('कथाकार भावे', नोव्हेंबर १९७७–असा शोध 'आलोचना' घेऊ लागली. साहित्यामध्ये सामाजिक आणि सांस्कृतिक संदर्भांचे प्रतिबिंब पडणे ('शोध', मे १९८२), कथेतील जीवननाट्य सामाजिक वस्तुस्थितीचा परिपाक असणे (चाहूल, सप्टेंबर ८१) या कसोट्यांवर साहित्याची प्रत्ययकरिता 'आलोचना' तपासून पाहू लागली.

आकृतिवादी-समीक्षा वाङ्मयाची महात्मता सिद्ध करण्यासाठी अपुरी पडते. आकृतिवादी समीक्षेत बरेच वेळा भावनात्मक छेद, संवाद-विरोधलय, आकृतिबंधाची अपरिहार्यता अशा पारिभाषिक संज्ञा अत्यंत यांत्रिक पद्धतीने वापरलेल्या असतात. म्हणजे यांत्रिकतेचा आरोप जसा उथळ मार्क्सवादी समीक्षेवर करता येतो, तसा तो साहित्याच्या सारतत्त्वाचे पुरेसे भान नसलेल्या आकृतिवादी समीक्षेवरही करता येतो.

तेव्हा ७० नंतर समीक्षाव्यवहारात वाहू लागलेले नवे वारे साहित्याच्या भल्यासाठीच वाहात आहेत, असे मानायला हरकत नाही. केवळ आकृतिवादातून साहित्याची पूर्ण समज येऊ शकत नाही. साहित्याच्या निर्मितीमागील प्रेरणा कोणत्या, कोणत्या सामाजिक परिस्थितीतून हे साहित्य निर्माण झाले, सामाजिक वास्तवाला लेखक कशा तऱ्हेचा प्रतिसाद देतो, साहित्यातील विचारांची ऐतिहासिक

भूमिका कोणती, नव्या आकृतिबंधामागे कोणती साहित्य परंपरा आहे, अशा प्रश्नांची उत्तरे शोधतानाच साहित्याची खरी समज येते आणि वाङ्मयाची महात्मता कळते.

८० नंतर बांधिलकीच्या विचारामागील फसवेपणा दाखविण्याचे प्रयत्न होत आहेत. १९८३ साली व्यंकटेश माडगूळकरांनी आंबेजोगाईच्या साहित्य संमेलनात, याच वर्षी वसंत बापटांनी मुंबई महानगर साहित्य संमेलनात आणि १९८४ साली खुद्द नामदेव ढसाळांनी अस्मितादर्शच्या दहाव्या मेळाव्यात केलेल्या अध्यक्षीय भाषणात बांधिलकीच्या विरोधात सूर लावला.

'आपल्या गतिमानतेने क्रांतिकारक आशय जेव्हा साहित्यात शिरतो तेव्हा त्याला प्रतिरोध करण्यासाठी शुद्ध कलेची हाकाटी करण्यात येते', या ट्रॉट्स्कीच्या मताची इथे आठवण झाली. टॉट्स्की मार्क्सवादी समीक्षक होता तरी कलेचे मूल्यमापन प्रथमतः कलामूल्यांवर झाले पाहिजे असे मानत होता. पण त्याच वेळी सामाजिक–सांस्कृतिक प्रेरणांचे साहित्य–निर्मितीत असलेले महत्त्व तो नाकारत नव्हता. म्हणूनच किरटचा आकृतिवादावर आणि अतिरेकी व्यक्तिवादातून निर्माण झालेल्या प्रतीकवादावर ट्रॉट्स्की प्रखर हल्ले करतो.

साहित्याची सामाजिक बांधिलकी सक्ती करून किंवा कलावंताचे पलटणीकरण करून निर्माण करता येत नाही. कलावंताला ती आतून वाटावी लागते. आपल्या साहित्यव्यवहारात कलावादाचे पारडे जड होते की जीवनवादाचे, याचे उत्तर पुढचे दशक देईल. समाजात आणि वाङ्मयात प्रस्थापिताविरुद्ध संघर्षाच्या आणि विद्रोहाच्या प्रेरणा अशाच कायम राहिल्या तर हा तराजू निश्चितच जीवनवादाकडे झुकेल.

सौंदर्यशास्त्रावर रा. भा. पाटणकर, प्रभाकर पाध्ये आणि शरच्चंद्र मुक्तिबोध यांची तीन महत्त्वाची पुस्तके प्रसिद्ध झाली असताना सौंदर्यशास्त्राच्या वर्चस्वाला नव्या समीक्षकांनी केलेला विरोध; 'देशीपणा' या मूल्याला दिले गेलेले महत्त्व, शैलीविज्ञान, संरचनावाद, मार्क्सवादी आणि आदिबंधात्मक समीक्षा अशा नव्या समीक्षापद्धतींचा वापर हे आजच्या समीक्षेचे ठळक विशेष आहेत. समीक्षा मराठीच्या प्राध्यापकांपुरती सीमित न राहता अन्य क्षेत्रांतील मंडळी समीक्षा लिहू लागल्यामुळे समीक्षेचे पठडीबाज स्वरूप बदलू लागले. मात्र प्रस्थापित समीक्षेला विरोध करणाऱ्या नव्या समीक्षकांनी मूल्यमापनाचे नवे निकष स्पष्ट करण्याऐवजी प्रस्थापितांना विरोध करण्यातच आपली शक्ती खर्ची पाडलेली दिसते. दलित समीक्षेच्या बाबतीत हे विशेष जाणवते. रा. भा. पाटणकर, भालचंद्र नेमाडे असे मोजके समीक्षकच गंभीर आणि मूल्यगर्भ लेखन करताना दिसतात.

विद्यापीठे, विविध साहित्यिक आणि खाजगी संस्था, ग्रंथालये इत्यादींनी समीक्षा, वाङ्मय-प्रकार, वाङ्मयेतिहास यावर चर्चासत्रे आयोजित केली. यात

लागले. यावेळी एका प्राध्यापक स्नेह्याने व्यक्त केलेली प्रतिक्रिया मोठी मार्मिक आहे. तो म्हणाला, 'गांधारी' नको, तर दुसरे पुस्तक लावायचे तरी कुठले ? आधीच मराठीत चांगली पुस्तके कमी. त्यातील बरीचशी पूर्वी लावलेली. उरलेल्यांतील काही अश्लील म्हणून नको, काही विशिष्ट जातीची–वर्गाची किंवा विशिष्ट प्रकाशकाची म्हणून नको, काही जातीय विचारसरणी मांडणारी, तर काही विशिष्ट जातीचा किंवा व्यक्तीचा अधिक्षेप करणारी, म्हणून नको. अशा वेळी करायचे तरी काय ? विरोधविकासवादाच्या तत्त्वानुसार संघर्षातून नवे चांगले बदल घडणार असतील, तर संघर्ष हवाच. पण संघर्ष जेव्हा दबावगटाचे रूप घेऊ लागतो आणि साहित्याचे 'राजकीयीकरण', 'पालटणीकरण', 'जातीयीकरण' करू लागतो तेव्हा तो साहित्याच्या सर्वांगीण वाढीला पोषक ठरू शकेल का ? साहित्याच्या वाढीला आवश्यक ते मोकळे वातावरण या परिस्थितीत निर्माण होईल का ? वादळे तर हवीत, पण ती अशी आणि इतकी असतील तर उद्याच्या साहित्याला ती हितावह ठरतील का, असे प्रश्न गेल्या पंचवीस वर्षांतील साहित्यिक घडामोडी पाहताना मनात आल्याखेरीज राहात नाहीत.

*

परिष्करणविचार : काही प्रश्न

लेखकाचा समग्र अभ्यास करण्यासाठी, त्याच्या साहित्यकृती समजावून घेण्यासाठी आणि लेखकाच्या संवेदनशीलतेविषयी अंदाज बांधण्यासाठी लेखकाने त्याच्या साहित्यकृतींमध्ये केलेल्या परिष्करणांचा अभ्यास महत्त्वाचा ठरतो. काही वेळा कलाकृतीच्या मूल्यमापनामध्येही परिष्करणांचा अभ्यास अप्रत्यक्षपणे उपयुक्त ठरू शकतो. लेखकाने अथवा कवीने आपल्या साहित्यकृतीमध्ये केलेली परिष्करणे हा निर्मितिप्रक्रियेतील महत्त्वाचा टप्पा असतो. निर्मितिप्रक्रियेतील गुंतागुंती परिष्करणांच्या अभ्यासातून स्पष्ट होणे शक्य असते. परिष्करणे सामाजिक दडपणातून होत असतील तर साहित्यनिर्मिती आणि समाज यांचा परस्परसंबंध अशा परिष्करणातून स्पष्ट होतो. मराठी समीक्षेत परिष्करणांचा अभ्यास झालेला आहे, पण तो वरील दृष्टिकोन डोळ्यांसमोर ठेवून झालेला नाही, तर तो प्रायः पाठचिकित्सेच्या अंगाने झालेला आहे.

म. श्री. पंडितांनी केशवसुतांच्या कवितांचे हस्तलिखित बघून कवितांच्या विविध प्रकाशित आवृत्त्यांतील परिष्करणे नोंदवली आहेत.[1] स. गं. मालशे यांनी 'झेंडूची फुले'च्या प्रकाशित आवृत्त्यांतील साम्यभेदांचा तुलनात्मक परामर्श घेतला आहे.[2] रा. श्री. जोग आणि सु. रा. चुनेकर यांनी 'विरहतरंगा'तील परिष्करणाचा आढावा घेतला आहे.[3] कुसुमाग्रजांच्या 'जीवनलहरी' तील परिष्करणांची समीक्षकांनी दखल न घेतल्याने त्यांची झालेली फसगत द. दि. पुंडे यांनी लक्षात आणून दिली आहे.[4] ही यादी आणखी वाढवणेही शक्य आहे. जयंत परांजपे यांचे 'श्री. ना. पेंडसे : हस्तलिखित आणि परिष्करणे' हे पुस्तक मराठीतील या तऱ्हेच्या पाठभेदांच्या अंगाने जाणाऱ्या प्रयत्नांपेक्षा वेगळे आहे. परिष्करणविचाराच्या वर उल्लेखिलेल्या ज्या विविध दिशा संभवतात त्यातील बहुसंख्यांना या पुस्तकाने स्पर्श केला आहे. परांजप्यांच्या पुस्तकाला केंद्रस्थानी मानून 'परिष्करण विचारा'तील काही प्रश्नांकडे लक्ष वेधण्याचा प्रयत्न येथे करायचा आहे. प्रत्यक्ष पुस्तकाची समीक्षा करण्यापूर्वी परिष्करण-संकल्पनेची व्याप्ती निश्चित करून घेतलेली बरी.

मराठी समीक्षेत परिष्करणाचा विविध-स्वरूपी विचार झालेला नाही, तशीच परिष्करण-संकल्पनेची सैद्धान्तिक चर्चाही झालेली नाही. जी चर्चा झाली आहे ती 'पाठचिकित्से'च्या अंगाने झाली आहे. परांजपे आपल्या पुस्तकाच्या प्रास्ताविकात परिष्करणविचारातील काही महत्त्वाच्या घटकांची चर्चा करतात. पण त्यांच्या पुस्तकाचा एकूण रोख परिष्करणविषयक सैद्धान्तिक चर्चा करण्यापेक्षा पेंडशांनी केलेल्या परिष्करणांचा अभ्यास करण्याकडे आहे. परिष्करण-संकल्पनेची व्याख्या करणारे

परिष्करणाची व्याप्ती निश्चित करणारे विवेचन येथे नाही. आपल्या पुस्तकासाठी परांजप्यांनी जो वाचकवर्ग डोळ्यांसमोर ठेवला आहे, त्याला 'परिष्करण' म्हणजे काय हे माहीत आहे, असे परांजपे गृहीत धरत असावेत. त्यांचे गृहीत बव्हंशी बरोबर असले तरी पुढील विवेचनाच्या सोयीसाठी परिष्करण–संकल्पनेची व्याप्ती नेमकेपणाने स्पष्ट करण्याची गरज आहे. 'लेखकाने अथवा कवीने स्वतःच्या कथा–कादंबरी–कविता इत्यादी कलात्मक रचनांमध्ये कलाकेंद्रित आव्हानांमुळे वेळोवेळी केलेले सर्जनात्मक स्तरावरील बदल म्हणजे परिष्करण' अशी परिष्करणाची व्याख्या करता येईल. परांजप्यांना हीच व्याख्या अभिप्रेत असावी, असे पुस्तकातील विवेचनाच्या स्वरूपावरून वाटते.

वाङ्मयीन संकल्पनांची नेमकी व्याख्या करता येत नाही; व्याख्येतून वाङ्मयीन संकल्पनेशी संदर्भित असलेले सारे घटक स्पष्ट होतीलच असे नाही; वाङ्मयीन संकल्पनांची व्याख्या करणे म्हणजे मतभेदांना निमंत्रण देणे, इत्यादींची जाणीव असूनही 'परिष्करण'ची व्याप्ती निश्चित करण्याचा प्रयत्न हेतुपूर्वक केला आहे. कलाकेंद्रित आव्हानांमुळे केलेले बदल म्हणजे परिष्करण, हे जर मान्य केले तर अश्लील वाटतात म्हणून केलेले बदल, वाचकांना कलावृत्ती आवडणार नाही म्हणून केलेले बदल, सामाजिक दडपणांमुळे केलेले बदल, व्यावसायिक आडाखे डोळ्यांसमोर ठेवून केलेले बदल या व अशा स्वरूपाच्या अन्य बदलांना सामाजिक अंगाने जाणाऱ्या समीक्षेत महत्त्वाचे स्थान मिळेल पण कलाकेंद्री समीक्षेत महत्त्वपूर्ण स्थान मिळणार नाही. हे बदल लेखकाची साहित्याकडे बघण्याची भूमिका सांगू शकतील. विशिष्ट काळातील वाचकवर्गाची अभिरुची किंवा त्या काळात प्रचलित असलेल्या नीतिविषयक कल्पना स्पष्ट करू शकतील, पण कलाकृतींच्या सर्जन-प्रक्रियेवर प्रकाश टाकू शकणार नाहीत. थोडक्यात, वाङ्मयव्यवहाराचे आकलन करून घेण्यासाठी अशा बदलांचा अभ्यास उपयुक्त ठरू शकेल, पण कालाकृतींचा कलात्मक गाभा शोधण्यासाठी या स्वरूपाच्या परिष्करणांचा उपयोग होणार नाही, हे लक्षात ठेवायला हवे. लेखकाने कलाकृतीविषयी केलेली निवेदने आणि साहित्यान्तर्गत पुराव्यांचे विश्लेषण यांच्या आधारेच कोणते बदल कलाकेंद्रित आहेत आणि कोणते वाङ्मयबाह्य कारणांनी केलेले आहेत, याचा निर्णय अभ्यासकोला करावा लागतो. हे काम वाटते तितके साधे आणि सोपे नाही. हा मतभेदांचा प्रांत ठरण्याचीही शक्यता आहे. परिष्करणामागील विविध हेतूंचा निर्देश एवढ्यासाठी केला की, मराठीतील लेखक-कवींनी केलेल्या महत्त्वाच्या परिष्करणांची वर्गवारी करणे सोपे जावे.

आतापर्यंत मराठीत झालेल्या परिष्करणांच्या अभ्यासापेक्षा जयंत परांजपे यांनी केलेला अभ्यास वेगळा आहे. मराठीतील परिष्करणविचार मुख्यत्वे काव्याच्या संदर्भात होता, परांजप्यांनी तो कादंबरीच्या म्हणजे गद्यवाङ्मयाच्या संदर्भात केला

आहे, हा अगदी वरवरचा आणि सहजपणे जाणवणारा फरक आहे. यापेक्षाही खोलात जाणे शक्य आहे. मराठी समीक्षेने आजवर परिष्करणाची घेतलेली दखल आनुषंगिक स्वरूपाची आहे साहित्यकाराच्या निर्मितीचा समग्र अभ्यास करत असताना त्यातील एक उपांग म्हणून परिष्करणाचा विचार झालेला दिसतो. परांजप्यांच्या अभ्यासाचे मुख्य सूत्रच परिष्करण आहे. यापूर्वी परिष्करणाचा विचार झाला तो विविध प्रकाशित आवृत्त्यांतील पाठभेद शोधून काढण्याच्या हेतूने. परिष्करणाच्या आधारे निर्मिति प्रक्रियेचा मागोवा घेण्याचा हेतू या प्रयत्नांमागे नव्हता. वास्तविक परिष्करणाचा निर्मितिप्रक्रियेशी घनिष्ट संबंध असतो. अबोधावस्थेत मनामध्ये साहित्यकृतीचे बीजारोपण होण्यापासून शेवटच्या परिष्करणांपर्यंतचे सारे टप्पे निर्मितिप्रक्रियेमध्ये महत्त्वाचे असतात. काही साहित्यकारांच्या बाबतीत तर परिष्करण हाच मूल्यगर्भ बदल करणारा खराखुरा सर्जनशील टप्पा ठरतो. असे असताना मराठीतील आजवरचा परिष्करणविचार निर्मितिप्रक्रियेशी फारसा जुळलेला नाही. परांजपे पेंडशांच्या परिष्करणांचा विचार केवळ साम्यभेदांच्या नोंदीपुरताच मर्यादित ठेवत नाहीत. परिष्करणाचा निर्मितिप्रक्रियेशी धागा जोडण्याचा प्रयत्न ते करतात. 'परिष्करणा'चा साधन म्हणून उपयोग करून निर्मितिप्रक्रियेचा वेध घेणे, हेच त्यांचे लक्ष्य आहे असे म्हणता येईल.

प्रस्तुत पुस्तकात पेंडशांच्या कादंबरीचा कच्चा खर्डा, संस्कार करून तयार झालेली मुद्रण-प्रत आणि प्रकाशित कादंबरी यांची तुलना परांजप्यांनी केली आहे. हे त्यांच्या अभ्यासाचे वेगळेपण आहे. मराठीतील परिष्करण–विचार बव्हंशी प्रकाशित आवृत्त्यांतील साम्यभेदांच्या तुलनेवर आधारलेला आहे. स. गं. मालशे यांनी केशवसुतांच्या आणि तांब्यांच्या कवितांचे हस्तलिखित आणि विविध प्रकाशित आवृत्त्या यांचा घेतलेला तुलनात्मक परामर्श, असा एखादाच अपवाद आढळेल.[5] (पण इथेदेखील मालशे यांच्या विवेचनाचा भर निर्मितिप्रक्रियेचा वेध घेण्यापेक्षा पाठचिकित्सेवर अधिक आहे.) परांजप्यांच्या अभ्यासातील उणीव दुसऱ्या टोकाची आहे. ती ही की, ते पेंडशांच्या कादंबऱ्यांच्या विविध प्रकाशित आवृत्त्यांतील परिष्करणे विचारात घेत नाहीत. पेंडशांच्या बहुसंख्य कादंबऱ्यांच्या अनेक आवृत्त्या निघालेल्या आहेत यापैकी कोणती आवृत्ती तुलनेसाठी वापरलेली आहे याचा निर्देश परांजपे पुस्तकात करत नाहीत. बरेच लेखक प्रथमावृत्ती प्रकाशित झाल्यानंतर पुढील आवृत्त्यांतही साहित्यकृतीची परिष्करणे करत असतात. खुद्द पेंडसे यांनी 'हद्दपार' आणि 'एल्गार' या दोन कादंबऱ्यांच्या प्रकाशित आवृत्त्यांत बदल केलेले आहेत. 'हद्दपार' ची पहिली आवृत्ती 'साहित्य सहकार संघाने' १९५० साली काढली. याच कादंबरीची दुसरी आवृत्ती 'मौज प्रकाशनाने' १९५९ साली काढली. मूळ आवृत्तीतील अखेरचे प्रकरण पेंडशांनी दुसऱ्या आवृत्तीत काढून टाकलेले आहे. दुसऱ्या आवृत्तीला जोडलेल्या निवेदनात म्हटल्याप्रमाणे वाचक–मित्रांच्या

सूचनांवरून पेंडशांनी हे शेवटचे प्रकरण गाळले असावे किंवा 'मौज'चे प्रकाशक श्री. पु. भागवत यांच्या साक्षेपी सूचनेवरून ते वगळले गेले असावे. परिष्करणदृष्टचा हा बदल महत्त्वपूर्ण आहे. 'हद्दपार' कादंबरीचे हस्तलिखित उपलब्ध न झाल्याने परांजपे आपल्या पुस्तकात 'हद्दपार'चा विचार करत नाहीत, म्हणून अडचण निर्माण होत नाही, पण 'एल्गार'च्या परिष्करणांवर परांजप्यांनी स्वतंत्र प्रकरण लिहिल्यामुळे 'एल्गार'च्या प्रकाशित आवृत्त्यांतील परिष्करणांचा विचार विषयाच्या मांडणीच्या दृष्टीने आवश्यक होता.

'एल्गार'ची पहिली आवृत्ती १९४९ साली 'पोवळे प्रकाशना'ने (मुंबई) काढली. दुसरी आवृत्ती 'साहित्य सहकार प्रकाशना'ने १९५३ मध्ये काढली आणि तिसरी आवृत्ती १९६२ साली 'मौज' ने काढली. पहिल्या दोन आवृत्त्यांच्या मांडणीत काही फरक नाही. तिसऱ्या आवृत्तीत मात्र आरंभीच्या पानांची मांडणी बदललेली आहे. पहिल्या दोन आवृत्त्यांत (१) 'विश्व झालिया वन्हि...' हा अभंग सर्वप्रथम येतो. (पहिल्या आवृत्तीत अभंगातील चार ओळी प्रकाशक, मुद्रक वगैरे तपशिलात पानाच्या वरच्या भागावर घुसविलेल्या आहेत. दुसऱ्या आवृत्तीत क्रम तोच ठेवून या ओळी स्वतंत्र पानावर छापलेल्या आहेत.) (२) त्यानंतर लेखकाने कादंबरी-संबंधी केलेले छोटेसे निवेदन येते. शेवटी (३) सौ. कमलास अर्पण हा मजकूर येऊन कादंबरीच्या पहिल्या प्रकरणाची सुरुवात होते. तिसऱ्या आवृत्तीत हा क्रम बदलून पुढीलप्रमाणे होतो– (१) अर्पणपत्रिका (२) कादंबरीसंबंधीचे निवेदन (३) विश्व झालिया वन्हि .. हा मुक्ताबाईचा अभंग. पहिल्या दोन आवृत्त्यांत 'विश्व झालिया वन्हि' हा अभंग कादंबरीच्या आशयाशी संबंधित असावा असे जाणवतदेखील नाही. तिसऱ्या आवृत्तीत मात्र अभंगातील पंक्ती कादंबरीचा आरंभबिंदूच ठरतात. या काव्यपंक्तींच्या वाचनामुळे कादंबरीच्या आशयाला भिडण्यासाठी अनुकूल अशी मनःस्थिती तयार होते. संपूर्ण कादंबरी वाचून झाल्यावर या चार ओळी पुन्हा आठवल्या की कादंबरीचा मनावरील परिणाम अधिक गडद होतो. अभंग उद्धृत करण्यामागे पेंडसे यांचा हाच हेतू असावा. या पंक्तींचा 'एल्गार'च्या आशयाशी गाभ्याचा संबंध आहे. 'एल्गार' कादंबरी लिहिण्यापूर्वी याच कथानकावर पेंडसे यांनी एक दीर्घकथा लिहिली होती आणि तिचे शीर्षक 'विश्व झालिया वन्हि' हेच होते, असा निर्देश परांजप्यांनी केलेला आहे. 'विश्व झालिया वन्हि' ह्या नावावर आपला फार जीव होता, असे पेंडशांनी आत्मचरित्रात म्हटलेले आहे (पृ. १५२). यावरून या काव्यपंक्तींचे आशयाशी असलेले नाते अधिक स्पष्ट होईल. 'एल्गार'च्या तिसऱ्या आवृत्तीत केलेला हा बदल साहित्यकृतीचे कलामूल्य वाढविण्याच्या दृष्टीने महत्त्वाचा आहे.

'मौज' सोडून अन्य प्रकाशकांनी काढलेल्या मुद्रित आवृत्त्यांमध्ये केवळ पेंडशांनी फेरबदल केलेले आहेत. 'गारंबीचा बापू' पासून पेंडशांच्या पुढील सर्व

कादंबऱ्या ' मौज 'ने प्रकाशित केल्या. या कादंबऱ्यांच्या पुढील आवृत्त्या म्हणजे प्रथमावृत्तीची केवळ पुनर्मुद्रणे आहेत. त्यात काहीही बदल नाही. अलीकडे ' मॅजिस्टिक 'ने काढलेल्या ' हत्या ' आणि ' कलंदर ' यांच्या नव्या आवृत्त्या देखील याला अपवाद नाहीत. पेंडशांच्या परिष्करण–प्रवृत्तीच्या अभ्यासात ही घटना बोलकी ठरत नाही का ? एकंदरीत, विषयाला परिपूर्णता येण्यासाठी मुद्रित आवृत्त्यांतील परिष्करणांचा विचार व्हायला हवा होता, तसा तो झालेला नाही.

परिष्करणांच्या आधारे निर्मिति प्रक्रियेचा वेध घेणे हे काही सोपे काम नाही. साहित्यनिर्मितीची प्रक्रिया मुळातच व्यामिश्र, धूसर आणि जटिल स्वरूपाची असते. निर्मितीच्या वेळी लेखकाच्या मनात अबोधावस्थेत आणि सबोधावस्थेत प्रचंड उलथापालथ चाललेली असते. वैचारिक स्पंदने आणि भावनिक घडामोडी यांच्या एकत्रीकरणातून कथाबीज किंवा व्यक्तिरेखा रुजत असते. एखादा अनुभव किंवा एखादी प्रतिमा मनाच्या अशा खोल गाभ्यातून उमटत असते की त्यांचा अंदाज लावणेही कठीण असते. लेखकाच्या अबोध–मनाच्या तळाशी मानवजातीच्या उदयकालातील भावनांचा आदिम मूलस्तर असतो, या स्तरातून बऱ्याचशा कल्पनाबंधांचे सर्जन होत असते, असे युंगप्रभृती मनोवैज्ञानिक आणि एलियटसारखे सर्जनशील लेखकही मानतात.[6] म्हणूनच समीक्षकाने लेखकाच्या निर्मितिप्रक्रियेचा वेध घेणे फार अवघड होऊन बसते. परांजपे यांनी हे अवघड काम चिकित्सकपणे आणि जबाबदारीने पार पाडलेले आहे. पेंडशांच्या निर्मितिप्रक्रियेबद्दल त्यांनी केलेली विधाने स्पष्ट आणि निःसंदिग्ध आहेत; पण आग्रही आणि अभिनिशयुक्त नाहीत. आपण मांडत आहोत त्या साऱ्या केवळ ' शक्यता ' आहेत याचे भान विवेचनात सतत बाळगले गेले आहे. आपला प्रवास ' अंधारभरल्या गुहेत चाचपडत जाऊन सत्य शोधण्याच्या प्रयत्नासारखा आहे ' असे परांजपे स्वतःच म्हणतात (पृ. १). हीच प्रतिमा पुढे विकसित करायची तर असे म्हणता येईल की पेंडशानी आपल्या लेखनाचे कच्चे खर्डे आणि हस्तलिखिते परांजप्यांना उपलब्ध करून दिल्यामुळे त्यांचा ' पलित्या'सारखा वापर करून अंधाऱ्या गुहेत शिरणे परांजप्यांना शक्य झाले आहे. ज्या कादंबऱ्यांच्या मूळ हस्तलिखित प्रती उपलब्ध झाल्या नाहीत त्यांचा विचार परांजपे यांनी पुस्तकात केला नाही, यावरून हे अधिक स्पष्ट होईल. हस्तलिखिताच्या रूपाने ' लेखकाच्या कारखान्या 'त डोकावणे शक्य झाल्यामुळे परांजपे यांची वाट बरीच सुकर झाली आहे.

आपल्या निर्मितिप्रक्रियेविषयी लिहिणारे लेखक एकूणच थोडे असतात. कदाचित लेखकाला स्वतःलाही व्यामिश्र स्वरूपाच्या आणि संमोहनावस्थेत नेणाऱ्या निर्मितीच्या क्षणांचे आकलन होत नसावे. बरेच वेळा लेखकांनी आपल्या सर्जनाबद्दल केलेली विधाने जुजबी स्वरूपाची असतात, निर्मितिप्रक्रियेवर ती प्रकाश टाकू शकत नाहीत. सुदैवाने ' श्री. ना. पेंडसे : लेखक आणि माणूस ' या आत्मचरित्रात

पेंडसे यांनी आपल्या साहित्यकृतींबद्दल विपुल लेखन केले आहे. हे लेखन केवळ पृष्ठसंख्येच्या दृष्टीने विपुल नाही, तर आपल्या लेखनाची कलात्मकता तटस्थ समीक्षकाच्या नजरेने अजमावण्याचा पेंडशांनी केलेला हा प्रयत्न आहे. अधिक नेमकेपणाने सांगायचे तर आपल्या निर्मितिप्रक्रियेचाच शोध स्वतः पेंडसे यांनीच या पुस्तकात घेतलेला आहे (मौज प्रकाशन, मुंबई, १९७४). 'कथा सृजना'ची मधील पेंडशांची मुलाखतही या दृष्टीने महत्त्वाची आहे.[7] 'आपल्याला माणसं सुचतात, विषय सुचत नाहीत' हे महत्त्वाचे विधान पेंडशांनी 'कथा सृजना'ची मधील मुलाखतीत केलेले आहे. (परांजप्यांनी याच विधानाच्या आधारावर आपल्या पुस्तकात 'हत्या आणि कलंदर' या प्रकरणाची उभारणी केली आहे.) एखाद्या कादंबरीचे बीज आपल्याला कसे सुचले, एखादी व्यक्तिरेखा कशी दिसली, कादंबरीचा विकास कसा झाला किंवा विकासात कोणत्या अडचणी येत राहिल्या, इत्यादी विषयांचे विवेचन पेंडशांनी आत्मचरित्रात आणि मुलाखतीत केलेले आहे. परांजप्यांच्या निर्मितिप्रक्रियेचा शोध घेण्यासाठी पेंडशांच्या विवेचनाचा उपयोग झाला आहे.

इथे एक असमाधान नोंदवायला हवे. 'श्री. ना. पेंडसे : लेखक आणि माणूस' या पुस्तकाचा वाजवीपेक्षा अधिक उपयोग परांजपे करतात. परांजप्यांच्या पुस्तकातील निम्म्याहून अधिक मजकूर पेंडसे यांच्या या आत्मचरित्रातून घेतलेला आहे. यातील काही भाग परांजपे उद्धरणाच्या स्वरूपात देतात, तर काही ठिकाणी आपण मांडत असलेले मुद्दे पेंडशांनी स्वतःच्या पुस्तकात मांडलेले आहेत, याचा निर्देश ते करत नाहीत. निर्देश न करता पेंडशांच्या पुस्तकातून घेतलेले विचार इथे बरेच आहेत. वानगीदाखल काही नोंदवता येतील – (अ) "पेंडसे यांचे संवाद हे त्यांचे दुसरे बलस्थान. 'तो म्हणाला' 'ती म्हणाली' यासारख्या संवादपूरकांना 'एल्गार' मध्येही पेंडसे यांनी फाटा दिला आहे. जी व्यक्ती बोलत असते त्या व्यक्तीच्या बोलण्याची ढब, तिची भाषा यातून तिचे वेगळेपण ओळखू यायला हवे–" : परांजपे (प.)–पृ. १९. "'रघू म्हणाला' 'कादर म्हणाला' या उपाधी पेंडशांच्या संवादात नसतात. कोण बोलतो आहे हे वाचकांना संदर्भावरून समजते–" पेंडसे (पें.) पृ. ४२०.

(आ) "कलंदर'चे अपयश मला स्वतःला फार मोहवते. कोणत्याही लेखकाबद्दल निर्णायक विधान करायला नको. परंतु 'कलंदर'च्या अपशयातच 'रथचक्र'च्या यशाची बीजे दडलेली आहेत – (प.) पृ. १४१. 'रथचक्र' मध्ये जे पेंडसे आपल्याला भेटायचे होते त्यांची स्वच्छ सूचना 'कलंदर' मध्ये आपल्याला मिळते." (पें) पृ. ४१९. हाच संबंध दोन्ही पुस्तकांच्या पुढील पृष्ठांमध्येही दिसतो. (प.) ४५ : (पें.) ४०९, (प.) ४२ : (पें) १७४, (प.) १३१ : (पें) ३०३, (प.) ५९ : (पें.) ३०३. पेंडशांनी स्वतःच्या कादंबरीबद्दल पुरविलेल्या निष्कर्षावरच परांजप्यांनी

त्या कादंबरीवरील प्रकरणाची उभारणी केल्याचे जाणवते. इतकेच नव्हे, तर 'एल्गार ते रथचक्र हा पेंडसे यांचा प्रवास म्हणजे कलेसंबंधीच्या बाळबोध कल्पनांकडून परिपक्वतेकडील प्रवास वाटतो '– हा परांजप्यांनी पेंडशांच्या कलाजीवनाविषयी काढलेला निष्कर्ष (पृ. १४२) खुद्द पेंडशांनी पुरविल्याचे लक्षात येते (पें.– पृ. ४१३).

परांजप्यांनी प्रकरणांची केलेली उभारणी अत्यंत घट्ट, तर्कसंगत आणि साहित्यान्तर्गत पुराव्यांवर आधारलेली आहे. स्वतंत्रपणे वाचले तर हे सारे विवेचन ताजे आणि मौलिक वाटते. पण या दोन पुस्तकांची तुलना केल्यास मात्र पेंडशांनी मांडलेल्या निष्कर्षांना पुष्टी देण्यापलीकडे परांजपे फारसे काही करत नाहीत, हे लक्षात येते. पेंडसे यांनी त्रुटित स्वरूपात केलेले विवेचन परांजपे कधी प्रकाशित आवृत्तीच्या आधारे, तर कधी हस्तलिखिताच्या आधारे विस्ताराने करत राहतात इतकेच ! मूल्यमापनात्मक समीक्षा करणे हा आपला प्रधान हेतू नाही, असे परांजपे म्हणतात (पृ. ८). पण 'हत्या–कलंदर' आणि ऑक्टोपस' या दोन प्रकरणांत 'परिष्करण' ह्या मुख्य सूत्रापासून दूर जाऊन परांजपे मूल्यमापनाच्या क्षेत्रात अधिक घोटाळत राहतात, तेही पेंडशांनी स्वतःच्या केलेल्या मूल्यमापनाच्या आधारे, हा दोष खटकल्याशिवाय राहात नाही.

साहित्यकार म्हणून पेंडशांचे स्वतंत्रपणे मूल्यमापन करणारा आणि परिष्करणांच्या आधारे कलानिर्मितिप्रक्रियेला ताकदीने भिडणारा काही भाग या पुस्तकात आहे. खरे तर, परांजप्यांच्या प्रयत्नाचे महत्त्व इथेच साठवलेले आहे. मूळ खडर्यात 'एल्गार' ही कादंबरी नसून दीर्घकथा होती. प्रत्यक्षात प्रसिद्ध झालेली कादंबरी म्हणजे केवळ दीर्घकथेची वाढवून तयार केलेली आवृत्ती नव्हे. एकाचे दुसऱ्यात रूपान्तर झालेले आहे. हे रूपान्तर कसे घडले याचे सोदाहरण व सविस्तर विवेचन परांजपे करतात. निर्मितिप्रक्रियेतील गुंतागुंत समजावून घेणे आणि आकृतिबंधाच्या सुसंघटनेमागील कारणांचा शोध घेणे हे या विवेचनाचे लक्ष्य दिसते. मूळ दीर्घकथेच्या खडर्यातील 'हसन' एल्गार कादंबरीत 'कादर' होतो. पण हे केवळ नामान्तर आहे. हसन आणि कादर यांच्या व्यक्तिरेखांत गुणात्मक फरक नाही, हे परांजपे यांचे निरीक्षण महत्त्वाचे आहे. इथे मला एक तपशील पुरवावासा वाटतो. पेंडशांनी 'हसन'चे नाव 'कादर' का केले असावे, कादर योग्य की हसन योग्य, असा प्रश्न परांजप्यांना पडला आहे (प.–पृ. ३). स्वतः पेंडशांनी १९५६ च्या 'सह्याद्री' दिवाळी अंकात लिहिलेल्या लेखात याचे उत्तर दिलेले आहे. पेंडशांचा हसन नावाचा एक मुसलमान मित्र होता. त्याच्याशी बोलतानाच 'एल्गार'चे बीज पेंडशांच्या मनात रुजले. आत्मचरित्रात पेंडसे 'हसन'चा उल्लेख 'हाशम' असा करतात. हसनकडे २५ रु. मागणाऱ्या हिंदू मित्राचेही नाव बदलतात, पण प्रसंग तोच ठेवतात (पृ. १४८–१४९). या 'हसन'शी साधर्म्य जाणवण्याचा

धोका टाळावा म्हणून पेंडशांनी दीर्घकथेतील ' हसन 'ला कादंबरीत ' कादर ' बनवले असावे. पण हा शोध पेंडशांचा वरील लेख वाचला तरच लागू शकतो. प्रस्तुत लेख परांजप्यांच्या वाचनात आलेला दिसत नाही. किंबहुना पेंडशांची हस्तलिखिते हस्तलिखिताची एखादी प्रकाशित आवृत्ती आणि पेंडशांचे आत्मचरित्र या साधन-सामग्रीपलीकडे परांजपे फारसे गेलेले दिसत नाहीत.

' एल्गार ' प्रमाणे ' गारंबीचा बापू ' आणि ' रथचक्र ' या कादंबऱ्यांतील परिष्करणांचे परांजप्यांनी केलेले विवेचन मौलिक आहे. ' गारंबीचा बापू ' या कादंबरीच्या मूळ खडर्यातील ' विठी ' प्रत्यक्ष कादंबरीत ' राधा ' झाली. पण ' हसन–कादर ' प्रमाणे हे केवळ नामान्तर नाही. विठी आणि राधा या मुळातच दोन भिन्न व्यक्तिरेखा आहेत. राधा सुंदर आहे. बुद्धिमती आहे. बापूशी तिचे असलेले नाते सरधोपट साच्यात बसवता येण्यासारखे नाही. विठीमध्ये राधेची बौद्धिक उंची नाही. बापूचे आणि विठीचे संबंध केवळ शारीरपातळीवरील संबंधां-सारखे आहेत. विठी राधा बनली नसती तर कादंबरीची वाढ वेगळ्याच दिशेने झाली असती. (राधा सुचली कशी, हे गूढ अनाकलनीय असल्याचा निर्देश पेंडशांनी ' सह्याद्री ' तील लेखात केलेला आहे.) कादंबरीच्या कच्च्या खडर्यातील आलंकारिक वर्णनांची आणि निवेदनाची जागा मुद्रित कादंबरीत अर्थपूर्ण संवादांनी घेतल्यामुळे नाट्यमयता आणि आकर्षकता वाढली आहे. बापूला नकारात्मक पात्रांच्या कडचातून सोडवणारी कादंबरीतील भूतवाडची मावशी कच्च्या खडर्यात नाही. खडर्यात विठोबाचे भूत बापूला त्याचे जन्मरहस्य सांगते, तर कादंबरीत ते बापूच्या आईकडून समजल्यामुळे नाट्यपूर्ण अखेर साधता येते– असे महत्त्वपूर्ण तपशील परांजपे या प्रकरणात देतात. विठोबाचे भूत कसे अनावश्यक आहे, हे सांगणारा भाग परि-ष्करणाशी संबंधित नसला तरी कादंबरीच्या मूल्यमापनाच्या दृष्टीने महत्त्वाचा आहे.

' रथचक्र 'च्या कच्च्या खडर्यातील त्रुटित प्रसंग प्रकाशित कादंबरीत विस्ताराने आले आहेत. पण हा केवळ विस्तार नाही, तर कलात्मकतेच्या दृष्टीने अपरिहार्य असणारी वाढ आहे, हे परांजपे यांचे निरीक्षण कादंबरीच्या गाभ्याला भिडणारे आहे. कच्चा खर्डा आणि प्रकाशित कादंबरी यांची तुलना करून ह्या वाढीचे स्वरूप परांजप्यांनी फार चांगल्या रीतीने विशद केले आहे. ' रथचक्र 'च्या प्रत्येकच भागाचे पुनःपुन्हा पुनर्लेखन झाले आहे. प्रत्येक पुनर्लेखनात कलात्मकतेचा विकास कसा झाला आणि भावस्थितीशी विसंवादी असलेल्या प्रतिमा कशा गळून पडल्या याची तपशीलवार नोंद परांजपे देतात. " कृष्णाबाई ही ' रथचक्र 'च्या संविधानकाची अपरिहार्य गरज आहे, मूळ खडर्यात दाखविल्याप्रमाणे कृष्णाबाई वात्सल्यमूर्ती दाखविली गेली असती तर कादंबरीचा टेंपो गेला असता आणि या प्रकरणाचा शॉकसारखा मनावर होणारा परिणाम झाला असता ", हे विवेचन

महत्त्वाचे आहे (पृ० १०२). एकंदरीत ' रथचक्र ' वरील प्रकरण हे या पुस्तकातील सर्वांत जमून गेलेले प्रकरण आहे.

कादंबरीसारख्या दीर्घ वाङ्मयप्रकारात परिष्करणे अपरिहार्य असतात. ' ऑक्टोपस ' या एकटाकी लिहिलेल्या कादंबरीतील मूळ खडर्याशी तुलना करता पाच-पन्नास लहानमोठे बदल झालेले आहेत, हे परांजप्यांनी निदर्शनास आणले आहे (पृ० १२७). या कादंबरीवर लिहिलेल्या प्रकरणात मात्र परिष्करणांचा विचार न करता ' ऑक्टोपस 'चे पेंडशांच्या अन्य कादंबऱ्यांपेक्षा असलेले वेगळेपण ते मांडत राहतात. ' ऑक्टोपस 'मध्ये पेंडसे मुंबईतील ' हाय फायनान्स ' जगाचे चित्र रेखाटत असले, तरी अनेक ठिकाणी भाषिक लकबी मात्र पूर्वीच्या प्रादेशिक कादंबऱ्यांशी जुळणाऱ्या आहेत. हस्तलिखितात भाषेच्या अंगाने पेंडशांनी कोणते बदल केले आहेत हे जाणून घेण्याचे कुतूहल निर्माण होते. पण परांजप्यांनी यासंबंधी विवेचन केलेले नाही.

' परिष्करण ' ही संज्ञा शब्दांची निवड किंवा शब्दबदल एवढ्याच मर्यादित अर्थाने परांजपे वापरत नाहीत. कादंबरीतील परिष्करणे सोपानश्रेणीने ते पुढील पद्धतीने दाखवितात : (१) शब्दांची परिष्करणे (२) वाक्यांची परिष्करणे (३) परिच्छेदांची परिष्करणे (४) घटना-प्रसंगांची परिष्करणे (५) प्रकरणांची परिष्करणे (६) संपूर्ण व्यक्तिरेखेत केलेले बदल. प्रत्येक पातळीवरील परिष्करणाचा कादंबरीच्या संरचनेवर थोडा-फार परिणाम होत असतो. पेंडशांनी केलेल्या अशा साऱ्या बदलांची विस्तृत दखल परांजपे यांनी घेतली आहे. काही परिष्करणे तर यातील कोणत्याच श्रेणीत नेमकेपणाने घालता येण्यासारखी नसतात. उदा., खडर्यातील काही वाक्यांना ' लेखक बोलतो आहे ' असा वास यायला लागतो. अशा वेळी परिष्करणाची गरज निर्माण होते. ' रथचक्र 'मधील या तऱ्हेच्या परिष्करणाचे विवेचन परांजपे यांनी पृ. ९०-९१ वर केले आहे. ' रथचक्रा 'तील ' वास येणाऱ्या ' वाक्याच्या पेंडसे इतके प्रेमात पडले की त्यांनी ते वाक्य ' रथचक्र 'मधून काढले, पण ' ऑक्टोपस 'मध्ये जसेच्या तसे वापरले ही गंमतीची गोष्टही परांजपे नमूद करतात.

या साऱ्या विवेचनात, किंबहुना एकूण पुस्तकातच इंग्रजी शब्दांचा झालेला अतिरिक्त वापर मात्र दोषार्ह वाटतो. ज्या इंग्रजी शब्दांना मराठी प्रतिशब्द आहेत आणि ते चांगले रुळलेले आहेत, अशा ठिकाणी देखील इंग्रजी शब्द वापरले जातात. परांजपे इंग्रजीचे प्राध्यापक असल्यामुळे ' कच्च्या खडर्यात ' असे होणे स्वाभाविक होते; पण मुद्रणप्रतीत त्यांनी हा दोष टाळायला हवा होता. समीक्षात्मक पुस्तक असूनही परांजपे संदर्भ-ग्रंथांची सूची देत नाहीत. इंग्रजीत परिष्करणविचारावर बरेच लेखन झाले असावे, असे परांजप्यांच्या विवेचनावरून वाटते. जिज्ञासूंना संदर्भ-ग्रंथसूची उपयुक्त ठरली असती. आपल्या विवेचनात परांजपे विद्वानांची मते किंवा

तेव्हा या माहितीचे कलात्मकतेचे गूढ उलगडण्यास निश्चितच साहाय्य होते. परांजप्यांचा अभ्यास हा या अर्थाने कलाकृतीचे मूल्यमापन करण्याचाच प्रयत्न आहे. मराठी समीक्षेत कलाकृतीचा आता वेगवेगळ्या अंगांनी शोध घेतला जाऊ लागला आहे, ही घटना महत्त्वाची आहे. जया दडकर यांची समीक्षापद्धती– (' चिं. त्र्यं. खानोलकरांच्या शोधात ', मौज प्रकाशन, १९८३) किंवा परांजपे यांचे प्रस्तुत पुस्तक हे वेगळ्या वाटेने जाणारे लक्षवेधी प्रयत्न आहेत.

पेंडशांच्या हस्तलिखितांतील परिष्करणे कलाकेंद्रित आव्हानामुळे झाली आहेत आणि त्यातील बहुसंख्यांची परिणती कादंबरीची कलात्मकता वाढवण्यामध्ये झाली आहे, हे परांजपे यांनी आपल्या अभ्यासाद्वारे सिद्ध केले आहे. ' सेंद्रिय एकात्मता असलेल्या कलाकृतीत आशय आणि अभिव्यक्ती हे घटक फक्त तार्किक दृष्ट्या भिन्न करता येतात. मुळात ते तसे नसतात. विशिष्ट आशय आधीच तयार आहे व तो व्यक्त करण्यासाठी शब्दामध्ये बदल होतात, असे म्हणणे योग्य नव्हे. शब्द बदलला की भावानुभवाच्या आकारातही फरक पडतो,' हे परांजपे यांचे विवेचन (पृ. १३५-१३६) आशय आणि अभिव्यक्ती यांचे परस्परसंबंध स्पष्ट करण्याच्या दृष्टीने महत्त्वपूर्ण आहे. ' परिष्करणाच्या मुळाशी कलावंताचे असमाधान असते. ते कधी जाणिवेच्या पातळीवरील असते, तर कधी नेणिवेच्या पातळीवरील. प्रत्यक्ष निर्मितीच्या काळात जे खटकत नाही तेच संपूर्ण कलाकृतीच्या संदर्भात अयोग्य वाटू लागते आणि परिष्करणाची गरज निर्माण होते. कलाकृतीमधील सर्वच बदलांची संभवनीय कारणमीमांसा देता येते असे नाही,' हे विवेचन (पृ. ३) परिष्करणविचारावर प्रकाश टाकणारे आहे. येथे एक पुस्ती जोडावीशी वाटते. परिष्करणामुळे परिपूर्णता निर्माण झाल्यासारखी वाटणे, हा तात्कालिक परिणाम असू शकतो. परिष्कृत रूपाचेही परिष्करण करण्याचा मोह लेखक–कवीला होतो, तो यामुळेच. मुद्रित आवृत्त्यांमध्ये बदल करणे हे याचे उदाहरण होय. विरह-तरंगाच्या दुसऱ्या आवृत्तीत माधव जुलियनांनी परिष्करणे केली. वामन मल्हार जोशींनी 'आश्रमहरिणी 'चा शेवट दुसऱ्या आवृत्तीत बदलला. ही अशा तऱ्हेच्या परिष्करणाची ठळक उदाहरणे आहेत.

विंदा करंदीकर, श्री. पु. भागवत इत्यादींच्या सूचनांवरून पेंडशांनी आपल्या हस्तलिखितात बरेच महत्त्वाचे बदल केलेले आहेत. पेंडसे आपल्या आत्मचरित्रात हे नमूद करतात. ' गारंबीचा बापू ' च्या कच्च्या खर्ड्यात बापूची आई बापू लहान असताना त्याला सोडून मुसाशेटबरोबर पळून जाते, असे दाखवले होते. वा. ल. कुलकर्णींच्या सूचनेवरून पेंडशांनी हा भाग बदलला आणि आई आणि बापू या व्यक्तिरेखांना समोरासमोर उभे करून त्यांच्यातील संघर्ष चित्रित करायचे आव्हान स्वीकारले.[13] म्हणजे साहित्यकृतीतील सारेच बदल लेखकाच्या असमाधानातून झालेले असतात असे नाही. काही वेळा चिकित्सक वाचक-समीक्षकांनी सुचवलेले

बदल किंवा दाखविलेल्या उणिवा लेखकाला योग्य वाटल्या तर त्या असमाधानातूनही परिष्करण करावेसे वाटते. निर्मितिकाळात त्रयस्थांकडून मिळालेल्या साक्षेपी सूचनांमुळे स्वनिर्मित कलावस्तूच्या अतिरिक्त प्रेमातून बाहेर येऊन, तिच्याकडे अलिप्तपणे पाहणे लेखकाला शक्य होत असावे. अर्थात सर्वच लेखकांच्या संवेदनशीलतेला अशी परिष्करणे मानवतील असे नाही.

मराठीत मा. रा. तांब्यांच्या कवितांची मात्र मोठी गमतीची परिष्करणे झाली आहेत. तांब्यांचा पहिला कवितासंग्रह १९२० साली मायदेवांनी संपादित केला. १९३० मध्ये तांब्यांच्या कविता स. वा. नाशिककरांनी प्रसिद्ध केल्या. तांब्यांचे हस्तलिखित आणि या दोन आवृत्त्या यात बरेच पाठभेद आहेत.[14] १९३५ साली पटवर्धनांनी तांब्यांची 'समग्र कविता' प्रसिद्ध केली, तेव्हा पूर्वी प्रकाशित झालेल्या दोन्ही आवृत्त्यांतील कवितांमध्ये तांब्यांच्या संमतीने पटवर्धनांनी बरेच बदल केले. हे खरे तर कवीच्या संमतीने झालेले संपादन होते. स्वतः पटवर्धनांनी याचा उल्लेख संपादन असाच केला आहे.[15] मराठी समीक्षेत मात्र अशा बदलांचा उल्लेख 'परिष्कृत पाठ' असाच केला जातो.[16] जे बदल स्वतः कवीने केलेले नाहीत, संपादकांनी केले आहेत (पहिल्या दोन आवृत्त्या) किंवा एका कवीच्या काव्यात दुसऱ्या कवीने केले आहेत, त्यांना 'परिष्करण' मानता येईल का? परिष्करण–संकल्पनेची व्याप्ती निश्चित व्हायला पाहिजे ती यासाठीच.

साहित्य-व्यवहारात परिष्करणाविषयी असलेले गैरसमज दूर करण्यासही परांजपे यांचे पुस्तक बऱ्याच प्रमाणात साहाय्यकारक ठरणार आहे. मराठी समीक्षेत मुख्यत्वे काव्यातील परिष्करणांचाच विचार झाला आहे; आणि तोही पाठचिकित्सेच्या अंगाने 'काव्य म्हणजे भावनेचा सहजोद्रेक. परिष्करणांचा विचार कवितेत मागाहून येणारा असतो. असे बदल सुचवून कवी आपल्या प्रतिभासामर्थ्याविषयी शंका दर्शवितो,[17] असे समजही रूढ दिसतात. वास्तविक कवींची हस्तलिखिते किंवा निर्मितीविषयक निवेदने वाचली तर त्यांच्या काव्यात कोणत्या ना कोणत्या स्वरूपाची परिष्करणे झालेली दिसतात. काव्यनिर्मितीच्या संदर्भात स्फूर्तिवादावर विश्वास ठेवणाऱ्यांना परिष्करणाची अपरिहार्यता जाणवल्यानंतर धक्का बसणे स्वाभाविक आहे. कादंबरीसारखा दीर्घ वाङ्मयप्रकार तर परिष्करणांशिवाय सिद्धच होऊ शकत नाही. कलावंताचा परिष्करणामागील हेतू बरेच वेळा कलाकेंद्रित आव्हान हा असतो, तर परिष्करणांची परिणती बऱ्याच वेळा कलात्मकता वाढविण्यात होते.

परिष्करणाच्या युक्तायुक्ततेचा विचारही परिष्करणविचारात महत्त्वाचा असतो. 'विरहतरंगा'च्या दुसऱ्या आवृत्तीत माधव जूलियनांनी विपुल प्रमाणात परिष्करणे केली. 'ज्यांना 'विरहतरंगा'चे पूर्वीचे रूप आवडले होते अशा

संदर्भ-टीपा

१. केशवसुत, **समग्र केशवसुत**, संपा.– म. श्री. पंडित, व्हीनस प्रकाशन, पुणे, १९६४, संपादकीय निवेदन.

२. प्र. के. अत्रे, **झेंडूची फुले**, संपा.– स. गं. मालशे, आठवी आवृत्ती, ग. पां. परचुरे प्रकाशन, मंदिर, मुंबई, १९७२. प्रस्तावना, पृ. २२ ते २५.

३. माधव जुलियन, **विरहतरंग**, संपा.-रा. श्री. जोग, तिसरी आवृत्ती, नवीन किताबखाना, पुणे, १९४८, संपादकीय परामर्ष.
सु. रा. चुनेकर, **माधवराव पटवर्धन : वाङ्मयदर्शन**, मौज प्रकाशन, मुंबई, १९७३, पृ० १९६-१९७.

४. द. दि. पुंडे, " कुसुमाग्रजकृत ' जीवनलहरी ' आणि टीकाकारांची फसगत," **आलोचना**, जुलै १९८३.

५. स. गं. मालशे, **केशवसुतांच्या कवितांचे हस्तलिखित**, मराठी संशोधन मंडळ, मुंबई, १९६६.
स. गं. मालशे, " **कै. तांबे यांच्या कवितेचे हस्तलिखित**," इथे **मराठीचिये नगरी**, जानेवारी, १९७४.

६. Wellek & Warren, Theory of Literature, Third edition, Peregrine Books, London, 1963, P. 83-84.

७. प्रभाकर अत्रे, **कथा सृजनाची** (दहा सर्जनशील साहित्यिकांच्या मुलाखतींचे संकलन), सोमैया पब्लिकेशन्स मुंबई, १९७०.

८. श्री. ना. पेंडसे, **सह्याद्री** (दिवाळी अंक) नोव्हेंबर, १९५६.

९. ' बापू सामल 'वर पेंडशांनी व्यक्तिचित्रणात्मक लेख लिहिल्याचा निर्देश, ' श्री. ना. पेंडसे : लेखक आणि माणूस ' मध्ये आहे–पृ. ९६.

१०. तत्रैव, पृ० ३१५.

११. पद्मिनीराजे पटवर्धन, **दीपशिखा**, श्री विद्या प्रकाशन, पुणे, १९८२.

१२. सुशीला गोखले, **मृगजळातील नौका**, ह. वि. मोटे प्रकाशन, मुंबई १९८१.

१३. ' श्री. ना. पेंडसे : लेखक आणि माणूस ', पृ. १७३-१७४.

१४. स. गं. मालशे, " कै. तांबे यांच्या कवितेचे हस्तलिखित, " उनि.

१५. भा. रा. तांबे, **तांबे यांची समग्र कविता**, संपा.– माधवराव पटवर्धन, प्रकाशक वा. गो. मायदे, पुणे, १९३५. संपादकीय निवेदन, पृ० ४–५.

१६. स. गं. मालशे, "कै. तांबे यांच्या कवितेचे हस्तलिखित", उनि.

१७. रा. श्री. जोग, **विरहतरंग**, उनि., संपादकीय परामर्श, पृ० १८ ते २१.

१८. तत्रैव.

१९. तत्रैव.

२०. 'बाह्यकेंद्री' आणि 'अंतःकेंद्री' या संज्ञा वेलेक–वॉरेन यांनी केलेली Extrinsic Approach आणि Intrinsic Study ही विभागणी गृहीत धरून वापरल्या आहेत; उनि.

२१. रा. प्र. कानिटकर, **वामन मल्हार जोशी**, भिडे आणि कं., पुणे, १९३०. पृ. ७३ ते ७५.

२२. प्रभाकर अत्रे, उनि., पृ० ९५–९६.

*

लेखांची पूर्वप्रसिद्धी

आरंभकाळातील कथालेखिका –
अप्रकाशित.

मराठी कथालेखिका आणि बदलते सामाजिक संदर्भ –
बायजा, (स्त्री आणि साहित्य विशेषांक), सप्टेंबर ते डिसेंबर १९८६,
वर्ष १० अंक ५–६.

लोकप्रिय साहित्याचे एक प्रातिनिधिक पुस्तक –
आलोचना, सप्टेंबर १९८३.

मराठी कादंबरीतील स्त्री : एक ऐतिहासिक दृष्टिक्षेप
वाङ्मयेतिहासाची संकल्पना, संपा.– द. दि. पुंडे, प्रतिमा प्रकाशन, पुणे १९८६.

कलावंतांची चरित्र–आत्मचरित्रे आणि रंगभूमीचा इतिहास –
रंगयात्रा, संपा.– वि. भा. देशपांडे, नाट्यसंपदा प्रकाशन, मुंबई, १९८८.

गेल्या पंचवीस वर्षांतील आत्मचरित्रांचा सामाजिक अभ्यास –
अप्रकाशित.

महाराष्ट्र समाज आणि मराठी साहित्य –
साधना, १ मे १९८५ (महाराष्ट्र राज्य विशेषांक).

परिष्करणविचार : काही प्रश्न –
आलोचना, ऑक्टोबर १९८४.

REFBK-0026041

साहित्य आणि समाज यांच्या संबंधांचा विचार एक तर तात्त्विक पातळीवर तरी केला जातो किंवा दलितांच्या जीवनाचे चित्रण करणारे, कामगार वर्गाचे प्रातिनिधित्व करणारे साहित्य म्हणजेच समाजसन्मुख साहित्य अशी पक्षपाती भूमिका घेऊन तरी केला जातो. हे दोन्ही दृष्टिकोन टाळून आजचे आपले साहित्य आणि आजची सामाजिक परिस्थिती यांचा सहसंबंध शोधण्याचा प्रयत्न या ग्रंथात केलेला आहे.

साहित्याचा सामाजिक अभ्यास करणे म्हणजे यांत्रिकपणे, सरधोपट पद्धतीने किंवा जखडबंदपणे साहित्याकडे बघणे नव्हे. साहित्याच्या सामाजिक अभ्यासाच्या वेगवेगळ्या दिशा या संग्रहातून सूचित होतात.

या संग्रहातील लेखांत एकीकडे साहित्यकाराच्या व साहित्यकृतीच्या पृथगात्मतेचा वेध घेतला आहे, तर दुसरीकडे त्या लेखकाच्या काळातील सामाजिक परिस्थिती, साहित्यिक वातावरण व वाङ्मयीन परंपरा यांचा विचार केला आहे.

समकालीन साहित्याच्या प्रेरणा आणि स्वरुप लक्षात घेण्यासाठी आणि साहित्याच्या सामाजिक अभ्यासासाठी हा ग्रंथ उपयुक्त ठरेल.

प्रतिमा प्रकाशन